MAUR-107 (N)

Dastaan aur Drama

MAUR-107 (N) داستان اورڈرامہ

Advisory Committee

Prof. Satyakam	**Vice-Chancellor**
Prof. S.P. Tiwari	Director, School of Humanities
Dr.Vinay Kumar	Registrar

Course Design Committee

Prof. Shabnam Hameed
HOD, Department of Urdu
University of Allahabad, Prayagraj
Dr. Shareefuddin
Associate Prof.HOD, Department of Urdu
RatanSen PG College, Bansi, Kapilvastu, Siddharth Nagar
Dr. Zafrullah Ansari
DepartmentofUrdu
University of Allahabad, Prayagraj
Dr. Ashutosh Srivastava
Assistant Prof., Department of Urdu
Mahatma Gandhi PG College, Fatehpur, U.P.
Dr.Abdul Rahman
Assistant Prof. (Urdu)
School of Humanities, UPTROU, Prayagraj

CourseCoordination

Dr.Abdul Rahman
School of Humanities, UPTROU, Prayagraj

Editor

Prof. Shahid Husain
(Rtd.) Prof. Department of Urdu, SLL, CS & CIL
Jawaharlal Nehru University,
New Delhi

Writer

Dr. Khan Mohammad Asif — **Block-1(Unit:1-8)**
Assistant Prof. Department of Urdu
Gautam Buddha University, Greater Noida
Prof. M.S. Husain — **Block-2(Unit:9-16)**
Prof.(Retd) JNU, New Delhi

©UPRTOU,Prayagraj- 2024

ISBN: 978-93-48987-20-4

Material Production

Registrar, U.P.RajarshiTandon Open University, Prayagraj

© UPRTOU, 2024, DastaanAurDramais made available under a Creative Commons Atttribution-ShareAlike 4.0

http://creativecommons.org/licences/by-sa/4.0

Printed by: K.C.Printing & Allied Works, Panchwati, Mathura - 281003

فہرست

داستان اور ڈرامہ

بلاک: 1 اہم داستان نگار اور ان کی نمائندہ داستانوی تصانیف

اکائی ا: داستان کی تعریف، موضوعات، اجزائے ترکیبی.......... 9

اکائی ۲: اردو میں داستان نگاری کا ارتقا.......... 20

اکائی ۳: ملا وجہی اور سب رس.......... 33

اکائی ۴: میر امن دہلوی اور باغ و بہار.......... 44

اکائی ۵: انشاءاللہ خاں اور رانی کیتکی کی کہانی.......... 54

اکائی ٦: رجب علی بیگ سرور اور فسانۂ عجائب.......... 65

اکائی ۷: رتن ناتھ سرشار اور انتخاب فسانۂ آزاد.......... 75

اکائی ۸: عبدالحلیم شرر اور فردوس بریں.......... 93

بلاک: 2 اہم ڈرامہ نگار اور ان کے نمائندہ ڈرامے

اکائی 9: ڈرامے کی تعریف، اجزائے ترکیبی.......... 105

اکائی ۱۰: اردو ڈرامے کا پس منظر، ارتقا اور صورت حال.......... 118

اکائی ۱۱: اردو میں منظوم ڈرامے کی روایت.......... 129

اکائی ۱۲: امانت اور اندر سبھا.......... 138

اکائی ۱۳: آغا حشر کاشمیری اور سلور کنگ.......... 148

اکائی ۱۴: امتیاز علی تاج اور انار کلی.......... 159

اکائی ۱۵: محمد مجیب اور آزمائش.......... 171

اکائی ۱٦: حبیب تنویر اور آگرہ بازار.......... 181

اکائی ۱۷: محمد حسن اور ضحاک.......... 192

کورس کا تعارف

اردو کی قدیم داستانوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ تقریباً تمام داستانوں کا مزاج یکساں ہے۔ان میں ذیلی اور حتمی قصے کہانیوں کا ایک ایسا سلسلہ نظر آتا ہے جو اپنے قارئین کو نہ صرف مبہوت کرتا ہے بلکہ انھیں ایک ایسی طلسمی دنیا میں لے جاتا ہے جہاں کوئی بھی چیز انسان کے بس سے باہر نہیں۔داستانوں کے مافوق الفطری (Super Natural) کردار پڑھنے والوں کو یہ احساس دلاتے ہیں کہ انھیں مایوس ہونے کی قطعی ضرورت نہیں، وہ صرف زمین پر ہی بامراد نہیں ہوسکتے بلکہ آسمانوں پر بھی کمندیں ڈال سکتے ہیں۔وہ اپنی طلسمی قوت کے ذریعے بڑے بڑے جنوں اور دیوتاؤں کو بھی اپنے قابو میں کر سکتے ہیں۔نیز وہ ان پھول سے بھی نازک شہزادیوں اور ان کے والد بادشاہوں کو، جو اپنے بس میں کر سکتے ہیں تسکین قلب،تفننِ طبع اور خود فریبی کے لیے تخلیق کی گئی ان داستانوں کے ڈانڈے مغرب سے بھی جا ملتے ہیں۔جہاں انھیں ایپک Epic کہا جاتا رہا ہے۔اس کے علاوہ دنیا کے مختلف ملکوں میں بھی الگ الگ زبانوں میں داستان نگاری کی سراغ ملتا ہے۔مگر فرق یہ ہے کہ مغربی ممالک میں برفانی مخلوقات سے وابستہ داستانوں کے توسط سے برفانی مخلوق کے عجائبات پیش کے گئے اور حیرت واستعجاب پیدا کر کے نہ صرف تجسس پیدا کیے گئے بلکہ تسکین قلب اور تفریح طبع کا سامان بھی مہیا کیا گیا۔ جبکہ ایشیائی ملکوں میں جادو اور مافوق الفطری،عناصر کے ذریعے سحر اور کشش پیدا کرنے کا کام کیا گیا۔یہاں یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ داستانوں کو تحریری طور پر پیش کرنے سے پہلے کے زمانے میں تصاویر کے ذریعے داستانیں دکھائی اور بتائی جاتی تھیں۔

ڈراما ایک قدیم صنف ادب ہے جس کی ابتدا مصر سے ہوئی لیکن وہاں کا کوئی ڈراما دستیاب نہیں،صرف کچھ حوالے ملتے ہیں۔عالمی پیمانے پر دیکھا جائے تو یونان اور ہندستان ہی ایسے ملک ہیں جہاں ڈرامے کے آغاز وارتقا کا سراغ ملتا ہے اور نہ صرف ان ملکوں کے قدیم ڈرامے دستیاب ہیں بلکہ معیاری ڈرامائی تنقید بھی پہلے پہل ان ہی دونوں ملکوں میں لکھی گئی۔بوطیقا اور بھرت ناٹیہ شاستر کو ثبوت کے لئے پیش کیا جا سکتا ہے۔ان کتابوں میں ڈرامے کے جو فنی اصول مقرر کر دیئے گئے وہ آج تک برتے جاتے ہیں۔ان دونوں ملکوں نے ڈرامے کے اصول وضوابط اپنے اپنے طور پر مقرر کئے۔ان اصول وضوابط کی فکری وفلسفیانہ اساس مختلف ہے لیکن افادیت کا پہلو دونوں میں موجود ہے۔ارسطو''کیتھارسس'' کے ذریعے اصلاح نفس چاہتا ہے جبکہ بھرت منی شانت رس روح میں تحلیل کر دینا چاہتے ہیں جو شرافت نفس بن کر انسان کو ہمیشہ برائی سے بچاتا رہے۔

ارسطو کی بوطیقا ڈرامے کے فن پر لکھی گئی قدیم ترین تصنیف ہے۔بنیادی طور پر اس میں فن شاعری سے بحث کی گئی ہے۔اسی ضمن میں ڈرامائی شاعری المیہ اور طربیہ کا بھی ذکر آیا ہے۔ارسطو لکھتا ہے:

''رزمیہ شاعری،ٹریجڈی،کامیڈی اور اسی طرح بانسری اور چنگ کے راگ اگر آپ بالکل فنی نقطہ نظر سے دیکھیں تو یہ سب نقلیں ہیں۔''

اس کورس میں ہم اردو داستان اور اردو ڈرامے کی تعریف،اجزائے ترکیبی،فن اور روایت کے بارے میں جانیں گے ساتھ ہی اہم مصنفین اور ان کی تصنیفات سے بھی متعارف ہوں گے۔

اکائی 1 ''داستان کی تعریف،موضوعات،اجزائے ترکیبی'' پر مبنی ہے۔اس میں داستان کے معنی نیز اس کی تعریف اور اجزائے ترکیبی پر مفصل گفتگو کی گئی ہے۔اس کے علاوہ داستان کے موضوعات پر مفصل روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 2 ''اردو میں داستان نگاری کا ارتقا'' کے عنوان سے قائم کی گئی ہے۔جس میں داستان کے عہد بہ عہد ارتقا پر مفصل روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 3 ''ملا وجہی اور سب رس'' پر مبنی ہے۔اس اکائی میں اردو کی پہلی نثری داستان ''سب رس'' کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ نیز ملا وجہی کے کارناموں پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 4 میں ’’میر امن دہلوی اور باغ و بہار‘‘ پر گفتگو کی گئی ہے۔اس میں میر امن کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ’’باغ و بہار‘‘ کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔اردو ادب میں ’’باغ و بہار‘‘ کی اہمیت اور افادیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 5 ’’انشاء اللہ خاں اور رانی کیتکی کی کہانی ‘‘ پر مبنی ہے۔اس میں انشا اللہ خاں انشا کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ’’رانی کیتکی کی کہانی‘‘ کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔اردو ادب میں ’’رانی کیتکی کی کہانی‘‘ کی اہمیت اور افادیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 6 میں ’’رجب علی بیگ سرور اور فسانۂ عجائب‘‘ پر گفتگو کی گئی ہے۔اس میں رجب علی بیگ سرور کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ’’فسانۂ عجائب‘‘ کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔اردو ادب میں ’’فسانۂ عجائب‘‘ کی اہمیت اور افادیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 7 میں ’’رتن ناتھ سرشار اور انتخاب فسانۂ آزاد‘‘ پر مفصل روشنی ڈالی گئی ہے۔اس میں رتن ناتھ سرشار کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ’’فسانۂ آزاد‘‘ کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔اردو ادب میں ’’فسانۂ آزاد‘‘ کی ادبی و معاشرتی اہمیت اور افادیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 8 ’’عبدالحلیم شرر اور فردوس بریں‘‘ کے عنوان سے قائم کی گئی ہے۔جس میں رتن عبدالحلیم شرر کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ’’فردوس بریں‘‘ کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

اکائی 9 ’’ڈرامے کی تعریف، اجزائے ترکیبی، اردو ڈرامے کا پس منظر، ارتقا اور صورت حال‘‘ پر مبنی ہے۔اس میں ڈرامے کے لغوی و اصطلاحی معنی کو واضح کیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ڈرامے کا فن اور اردو ڈرامے کے پس منظر پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔اس اکائی میں اردو ڈرامے کا ارتقا اور موجودہ صورت حال سے بھی واقفیت کرائی گئی ہے۔

اکائی 10 ’’اردو میں منظوم ڈرامے کی روایت‘‘ کے عنوان سے قائم کی گئی ہے۔اس میں اردو ادب میں منظوم ڈرامے کی ابتدا و روایت پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اکائی 11 ’’امانت اور اندرسبھا‘‘ کے عنوان سے قائم کی گئی ہے۔جس میں آغا حسن امانت کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے اردو کا پہلا ڈرامہ ’’اندرسبھا‘‘ کا فنی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

اکائی 12 ’’آغا حشر کاشمیری اور سلور کنگ‘‘ کے عنوان سے قائم کی گئی ہے۔جس میں آغا حشر کاشمیری کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ان کے ڈرامے ’’سلور کنگ‘‘ کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

اکائی 13 ’’امتیاز علی تاج اور انارکلی‘‘ پر مبنی ہے۔جس میں امتیاز علی تاج کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ان کے شہرۂ آفاق ڈرامے ’’انارکلی‘‘ کا فنی جائزہ لیتے ہوئے اس کے فنی امتیازات کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اکائی 14 ’میں ’محمد مجیب اور آزمائش‘ ‘ پر گفتگو کی گئی ہے۔جس میں محمد مجیب کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ان کے ڈرامے ’’آزمائش‘ کا فنی جائزہ لیتے ہوئے اس کے فنی امتیازات کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اکائی 15 'میں' حبیب تنویر اور آگرہ بازار' پر گفتگو کی گئی ہے۔ جس میں حبیب تنویر کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ان کے شہرۂ آفاق ڈرامے'' آگرہ بازار' کا فنی جائزہ لیتے ہوئے اس کے فنی امتیازات کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اکائی 16 'میں' محمد حسن اور ضحاک'' پر گفتگو کی گئی ہے۔ جس میں محمد حسن کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ان کے شہرۂ آفاق ڈرامے'' ضحاک' کا فنی جائزہ لیتے ہوئے اس کے فنی امتیازات کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

بلاک: 1

اہم داستان نگار اور ان کی نمائندہ داستانوی تصانیف

اکائی ۱: داستان کی تعریف، موضوعات، اجزائے ترکیبی

اکائی ۲: اردو میں داستان نگاری کا ارتقا

اکائی ۳: ملاوجہی اور سب رس

اکائی ۴: میر امن دہلوی اور باغ و بہار

اکائی ۵: انشاءاللہ خاں اور رانی کیتکی کی کہانی

اکائی ۶: رجب علی بیگ سرور اور فسانۂ عجائب

اکائی ۷: رتن ناتھ سرشار اور انتخاب فسانۂ آزاد

اکائی ۸: عبدالحلیم شرر اور فردوس بریں

بلاک 1 کا تعارف

اکائی 1 ''داستان کی تعریف،موضوعات،اجزائے ترکیبی'' پر مبنی ہے۔اس میں داستان کے معنی نیز اس کی تعریف اور اجزائے ترکیبی پر مفصل گفتگو کی گئی ہے۔اس کے علاوہ داستان کے موضوعات پر مفصل روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 2 ''اردو میں داستان نگاری کا ارتقا'' کے عنوان سے قائم ہے جس میں داستان کے عہد بہ عہد ارتقا پر مفصل روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 3 ''ملا وجہی اور سب رس'' پر مبنی ہے۔اس اکائی میں اردو کی پہلی نثری داستان ''سب رس'' کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ نیز ملا وجہی کے کارناموں پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 4 میں ''میر امن دہلوی اور باغ و بہار'' پر گفتگو کی گئی ہے۔اس میں میر امن کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ''باغ و بہار'' کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔اردو ادب میں ''باغ و بہار'' کی اہمیت اور افادیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 5 ''انشاءاللہ خاں اور رانی کیتکی کی کہانی'' پر مبنی ہے۔اس میں انشا اللہ خاں انشا کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ''رانی کیتکی کی کہانی'' کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔اردو ادب میں ''رانی کیتکی کی کہانی'' کی اہمیت اور افادیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 6 میں ''رجب علی بیگ سرور اور فسانۂ عجائب'' پر گفتگو کی گئی ہے۔اس میں رجب علی بیگ سرور کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ''فسانۂ عجائب'' کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔اردو ادب میں ''فسانۂ عجائب'' کی اہمیت اور افادیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 7 میں ''رتن ناتھ سرشار اور انتخاب فسانۂ آزاد'' پر مفصل روشنی ڈالی گئی ہے۔اس میں رتن ناتھ سرشار کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ''فسانۂ آزاد'' کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔اردو ادب میں ''فسانۂ آزاد'' کی ادبی و معاشرتی اہمیت اور افادیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 8 ''عبدالحلیم شرر اور فردوس بریں'' کے عنوان سے قائم کی گئی ہے۔جس میں رتن عبدالحلیم شرر کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ''فردوس بریں'' کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

اکائی نمبر 1: داستان کی تعریف، موضوعات، اجزائے ترکیبی

1.1 اغراض ومقاصد

1.2 تمہید

1.3 لفظ داستان کی حقیقت

1.4 داستانوں میں پیش کردہ قصے

1.5 داستانوں میں قصے کی اہمیت

1.6 داستان کا مزاج

1.7 داستان کی اقسام/موضوعات

1.8 داستان نگاری کا فن

1.9 داستان کے عناصر ترکیبی

1.10 آپ نے کیا سیکھا

1.11 اپنا امتحان خود لیجئے

1.12 سوالات کے جواب

1.13 فرہنگ

1.14 کتب برائے مطالعہ

1.1 اغراض ومقاصد

اس اکائی میں ہم صنف داستان کے متعلق جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم داستان کی تعریف جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم داستان کی اہمیت کے بارے میں جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم داستان کے فن پر معلومات حاصل کریں گے۔

اس اکائی میں ہم داستان کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں جانیں گے۔

1.2 تمہید

اردو میں قصہ گوئی اور داستان گوئی کی روایت بہت قدیم ہے۔ داستان نگاری کی تاریخ پر غائر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہر دور میں داستان کہنے اور لکھنے کا چلن رہا ہے۔ ان داستانوں میں ہر مقام پر مافوق الفطری عناصر کی بہتات نظر آتی ہے۔ داستانوں کے کردار پلک جھپکتے بڑی بڑی مہمیں سر کر لیتے ہیں۔ وہ اپنی طلسمی قوت کے ذریعے ہر ناممکن کو پل بھر میں ممکن بنا دینے میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔

گئیں۔اس کے بعد مغلیہ اور آصف جاہی ادوار میں بھی یہ سلسلہ جاری رہا۔اگر شمالی ہند کی بات کریں تو یہاں بھی داستان نگاری کا آغاز فورٹ ولیم کالج سے ہوتے ہوئے فورٹ سینٹ جارج کالج اور پھر دہلی،لکھنؤ،بھوپال،رامپور اور بہار کے مختلف خطوں تک پہنچتا ہے۔

اردو کی قدیم داستانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ تقریباً تمام داستانوں کا مزاج یکساں ہے۔ان میں ذیلی اور ضمنی قصے کہانیوں کا ایک ایسا سلسلہ نظر آتا ہے جو اپنے قارئین کو نہ صرف مبہوت کرتا ہے بلکہ انھیں ایک ایسی طلسمی دنیا میں لے جاتا ہے جہاں کوئی بھی چیز انسان کے بس سے باہر نہیں۔داستانوں کے مافوق الفطری (Super Natural) کردار پڑھنے والوں کو یہ احساس دلاتے ہیں کہ انھیں مایوس ہونے کی قطعی ضرورت نہیں، وہ صرف زمین پر ہی بامراد نہیں ہو سکتے بلکہ آسمانوں پر بھی کمندیں ڈال سکتے ہیں۔وہ اپنی طلسمی قوت کے ذریعے بڑے بڑے جنوں اور دیوتاؤں کو بھی اپنے قابو میں کر سکتے ہیں۔ نیز وہ ان پھول سے بھی نازک شہزادیوں اور ان کے والد بادشاہوں کو، جو اپنے بس میں کر سکتے ہیں تسکین قلب،تفننِ طبع اور خود فریبی کے لیے تخلیق کی گئی ان داستانوں کے ڈانڈے مغرب سے بھی جا ملتے ہیں۔ جہاں انھیں ایپک Epic کہا جاتا رہا ہے۔اس کے علاوہ دنیا کے مختلف ملکوں میں بھی الگ الگ زبانوں میں داستان نگاری کی سراغ ملتا ہے۔مگر فرق یہ ہے کہ مغربی ممالک میں برفانی مخلوقات سے وابستہ داستانوں کے توسط سے برفانی مخلوق کے عجائبات پیش کے گئے اور حیرت واستعجاب پیدا کر کے نہ صرف تجسس پیدا کیے گئے بلکہ تسکین قلب اور تفریح طبع کا سامان بھی مہیا کیا گیا۔جبکہ ایشیائی ملکوں میں جادو اور مافوق الفطری،عناصر کے ذریعے سحر اور کشش پیدا کرنے کا کام کیا گیا۔ یہاں یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ داستانوں کو تحریری طور پر پیش کرنے سے پہلے کے زمانے میں تصاویر کے ذریعے داستانیں دکھائی اور بتائی جاتی تھیں۔

داستانوں کے تاریخی پس منظر پر نگاہ ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ دہلی اور لکھنؤ میں پوری پوری رات داستان گوئی کی محفلیں برپا ہوتی رہتی تھیں اور لوگوں کی ایک بڑی تعداد ان محفلوں میں خود کو فراموش کر کے خیال وخواب کی وادی میں مستغرق ہو جاتی تھی۔لیکن تغیراتِ زمانہ کے ساتھ اس چلن میں بھی تبدیلی آئی۔انسان رفتہ رفتہ حقیقی دنیا کے قریب جانے لگا،اس کی روزمرہ کی سرگرمیاں بڑھنے لگیں اور پھر اس کے پاس طول طویل داستانوں کو سننے اور پڑھنے کا وقت نہ رہا۔لیکن اس بات کا اعتراف لازم ہے کہ سولہویں صدی عیسوی سے لے کر اٹھارویں صدی عیسوی تک ان داستانوں کا سحر قائم رہا اور داستان نگاروں کو طرز نگارش اور ان کے اسلوب کا جلوہ جاری رہا۔داستان نگاری کے دوران اکثر داستان نگاروں نے عوام الناس کے ذہن ودل کو ملحوظ رکھتے ہوئے ایسی مقفیٰ اور مسجع زبان استعمال کی کہ اس کی کشش سے کوئی مبرا نہ رہا۔مثال کے طور پر دکن کی مقبول ترین داستان ''سب رس''، دہلی کی مشہور داستان ''باغ و بہار'' اور لکھنؤ کی ''فسانۂ عجائب'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ان داستانوں میں مقفیٰ اور مسجع زبان کی رنگارنگی اور سحر انگیزی اپنے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ان داستانوں میں جیسا کہ درج بالا سطور میں عرض کیا گیا کہ مافوق الفطری عناصر یعنی جن،پری،دیو،راکشش اور چڑیلوں کی جھلکیاں اکثر وبیشتر مقامات پر دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔

اغراض ومقاصد:۔ اس اکائی کے مطالعے کے بعد طلباء وطالبات اس لائق ہو جائیں گے کہ وہ داستان کیا ہے،اس کو اچھی طرح واضح کر سکیں۔ ساتھ ہی وہ یہ بھی جان جائیں گے کہ داستانوں میں پیش کیے گئے قصے اور مختلف کرداروں کی خصوصیات کیا ہیں۔اس اکائی کے مطالعے کے بعد طلباء وطالبات پر یہ بھی واضح ہو جائے گا کہ داستانوں کے کتنے اقسام ہوتے ہیں اور ان میں موجود مافوق الفطری عناصر کی کیا اہمیت ہوتی ہے۔ اس اکائی کو پڑھنے کے بعد فن داستان گوئی کیا ہے،اور اس کے اجزائے ترکیبی کون کون سے ہیں یہ پورے طور پر واضح ہو جائے گا۔ساتھ ہی طلباء و طالبات داستان کی تکنیک اور اس کے انداز واسلوب کی بھرپور نمائندگی کو درج کر سکیں گے۔

1.3 داستان لفظ کی حقیقت

اردو میں لفظ داستان فارسی زبان سے آیا ہے۔ فارسی زبان میں داستان ایسے قصے کو کہتے ہیں جن میں خیالی واقعات، بعید از عقل حالات اور انسانی کرداروں کے علاوہ مافوق الفطری عناصر یعنی جن، پری، دیو، چرند، پرند وغیرہ کو لیا گیا ہو۔ ترک زبان میں بھی داستان کا وہی مفہوم ہے جو کہ فارسی میں ہے، یعنی فرضی اور خیالی واقعات کا بیان جو کہ حقیقی دنیا سے بالکل الگ ہو۔ داستانوں کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا طول طویل ہونا ہے اور جیسا کہ بتایا گیا کہ اس میں ذیلی اور ضمنی کہانیاں سلسلہ وار بیان ہوتی ہیں جو کہ پڑھنے والوں کو حیرت واستعجاب میں ڈال دیں اور انسان نہ صرف اس سے محظوظ ہو بلکہ یہ احساس کرے کہ وہ ہر ناممکن کام کو پل بھر میں ممکن بنا سکتا ہے۔ داستان لفظ کا ایک بڑا اور بنیادی مفہوم یہ واضح ہوتا ہے کہ تحریرون میں بیانیہ کا اسلوب بہت پر کشش اور سحر انگیز ہوتا ہے۔ داستان میں انسانی کردار اور اس کے حرکات سکنات کے ساتھ عجیب وغیرب کرداروں یعنی مافوق الفطری عناصر کا ہونا لازمی ہے اور اس کے ذریعے نہ صرف داستانوں میں کشش پیدا ہوتی ہے بلکہ وسعت اور تنوع بھی پیدا ہوتا ہے جو اپنے قارئین کو دیر تک اپنے سحر میں باندھے رکھتا ہے۔

1.4 داستانوں میں پیش کردہ قصے

عام طور سے داستانوں میں کوئی ایک قصہ بیان نہیں ہوتا بلکہ اس میں قصہ در قصہ کی خصوصیت پائی جاتی ہے۔ اس میں کہانی سے کہانی نکلتی ہے اور ایسا لگتا ہے کہ یہ کبھی نہ ختم ہونے والی (Ever lasting story) ہے اور اس کا سلسلہ لا تناہی ہے۔ اردو کے عام قصوں کے برعکس داستانوں کا ایک منفرد خاصہ یہ ہے کہ داستان نگار صرف اپنے بیانیہ سے ہی نہیں بلکہ قصوں میں دنیا جہان کے واقعات وسانحات اور عجیب وغریب کرداروں کو پیش کر کے کمال ہنرمندی سے قصوں کو دلچسپ اور تنوع بنا دیتا ہے۔ یہ داستان نگار کی فن کاری کا کمال ہوتا ہے کہ وہ داستان کے قصہ کو حسبِ منشا مافوق الفطری کردار کے علاوہ دوسرے بہت سے عجیب اور حیرت انگیز کرداروں کو بھی داستانی قصوں کا حصہ بنا دیتا ہے اور اس طرح داستان کا قصہ بہت بہت ہی دلچسپ اور سبق آموز ہو جاتا ہے نیز اس کے قارئین اور سامعین اس کے سحر میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ داستان کے قصے میں اگر دیکھا جائے تو زیادہ تر روایتی تہذیب، بادشاہ، امراء، روٴسا وغیرہ کے طور طریقوں کی روش ہی نہیں بلکہ مشرقی زبانون میں خلق کی گئی داستانوں میں مشرقی تہذیب اور طرز معاشرت کی بھی جھلک صاف طور پر دکھائی دیتی ہے۔ عام طور سے داستانوں کا قصہ تہہ در تہہ ہوتا ہے اور ہر مقام پر دلچسپی کا سامان پیدا کرتا ہے اس پے داستانوں کے حیرت انگیز کردار جیسے دیو، جن، پری، چڑیل، راکشش وغیرہ قاری کو مسحور اور مبہوت کرنے میں اہم کارنامہ انجام دیتے ہیں۔

داستانوں کا ایک بڑا خاصہ یہ بھی ہوتا ہے کہ ان میں جہاں منفی (Negative) کرداروں کی بھر مار ہوتی ہے، وہیں مثبت کردار بھی اکثر مقامات پر مل جاتے ہیں۔ نیز داستان نگار کی ہمیشہ یہ کوشش رہتی ہے کہ منفی پر مثبت کو تفوق حاصل ہو۔ یعنی جھوٹ پر سچ کی فتح ہو۔ دنیا میں لکھی گئی داستانوں کو دیکھیں تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ طول طویل داستانوں کے ساتھ ساتھ مختصر داستانوں کا بھی اکثر چلن رہا ہے۔ اردو کی سب سے طویل داستان ''داستان امیر حمزہ'' اور ''طلسم ہوشربا'' ہے۔ جبکہ ''باغ وبہار''، ''فسانۂ عجائب''، اور ''رانی کیتکی کی کہانی'' کو مختصر داستانوں میں شمار کیا جاتا

ہے۔ان دونوں طرح کی داستانوں میں ایک شئے مشترک کہ ان میں عجیب وغریب حیرت انگیز واقعات ومناظر ہر جگہ موجود ہیں۔

اردو میں نثری داستانوں کا ایک طویل اور مستحکم سلسلہ نظر آتا ہے۔مگر اس کے ساتھ ہی منظوم داستانیں بھی لکھنے کا چلن رہا ہے۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو ادب کا ورثہ قصہ کہانی کی حیثیت سے نثر میں داستان کا درجہ رکھتا ہے تو شاعری میں منظوم۔

داستانوں کی اہمیت وحیثیت مسلم ہے۔اردو میں کئی مثنویاں ایسی بھی ہیں، جو داستان کی طرز پر لکھی گئیں ہیں اور ان میں کم وبیش انھیں مافوق الفطری عناصر کو استعمال کیا گیا ہے، جو کہ نثری داستانوں کی خاص پہچان ہیں۔اردو میں منظوم داستانیں سرزمین دکن کے ساتھ ساتھ دہلی، لکھنؤ، بھوپال اور رامپور میں تخلیق کی گئیں اور ان کے مطالعے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اردو میں داستانوں کی روایت ہی قدیم اور مستحکم ہے۔

1.5 داستانوں میں قصّے کی اہمیت

داستانوں میں عام طور سے جو قصّے بیان ہوتے ہیں ان میں طربیہ(Comedy) اورالمیہ(Tragedy) دونوں کے اجزاء موجود ہوتے ہیں۔جن داستانوں میں مصائب اور مشکلات کے حالات دکھائی جاتے ہیں نیز داستان کے مرکزی کردار، کرداروں پرغم واندوہ سے میں مسرت اور عیش وعشرت کا ماحول پیش کیا جاتا ہے، انھیں ہم طربیہ کے خانے میں رکھتے ہیں لیکن کچھ قصّے ایسے بھی ہوتے ہیں جہاں غم اور خوشی کے ملے جلے اثرات ملتے ہیں، ایسی داستانوں کو ہم Tragic Comedy کے زمرے میں رکھتے ہیں۔اردو کی اکثر داستانوں میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ بادشاہوں اور امراء رؤسا کی مسرت اور شادمانی بھری زندگی کو پیش کیا گیا ہے جبکہ ان کے ساتھ ساتھ عام لوگوں کی مجبوری، بےبسی اور مصائب و مشکلات کی بھی عکاسی کی گئی ہے۔اس طرح داستانوں کے قصّوں کا ایک بڑا خاصہ یہ ہے کہ ان کے ذریعے اعلیٰ وادنیٰ دونوں طبقے کی زندگیوں کو پیش کیا جاتا ہے۔ساتھ ہی ان میں دونوں طبقے کی طرز معاشرت، عادات واطوار اور اصول واخلاق کی جھلک بھی دکھائی جاتی ہے۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ داستان نگاری اپنے قصّوں کے ذریعے انسانی زندگی سے متعلق ہر کیفیت کو پیش کرنے میں حد درجہ کامیاب ہوتا ہے۔

1.6 داستان کا مزاج

ہمارے یہاں اردو داستانوں کے آغاز سے پہلے سنسکرت داستانوں کا سراغ ملتا ہے۔چونکہ اردو زبان نے فارسی اور عربی زبانوں کے ادب پاروں سے استفادہ کیا ہے اس لیے اردو میں جب نثری صنف کے طور پر داستان نویسی کی ابتدا ہوئی تو اردو کے شاعروں اور نثر نگاروں نے پہلے سے بنے بنائے عربی اور فارسی کے سانچے کو اپنایا۔زبانوں میں جو مزاج وآہنگ تھا، اسے بھی اپنانے میں دیر نہیں کی۔عربی اور فارسی کی داستانوں کا اگر غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان زبانوں میں لکھی گئی داستانوں کا عمومی مزاج مذہبی تھا۔اس پے عربی اور فارسی کے داستان نگاروں نے ایسے قصّے خلق کیے جن میں تحیر خیز اور مافوق الفطرت عناصر کی بھرمار تھی۔اس ضمن میں عربی کی معروف داستان ’الف لیلیٰ‘‘ کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔یہ داستان اس قدر مشہور ہوئی کہ دوسری زبانوں کی طرح اردو میں بھی اس کے متعدد ترجمے ہوئے۔عربی کی اس داستان کا مزاج اسلامی تھا اور اس میں مذہبی مزاج اور اسلامی تاریخ کے علاوہ اسلامی طرز معاشرت اور طور اطوار کا عمل دخل تھا۔اس لیے عربی زبان سے اردو میں ترجمہ ہو کر آنے والی داستانوں میں اسی انداز وآہنگ کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔تاریخ عرب کا مطالعہ کریں تو معلوم ہوگا کہ سرزمین عرب پر

اسلام مذہب کی آمد سے قبل داستانوں کا ایک کردار حاتم طائی بہت ہی مقبول تھا۔ داستان نگاروں نے جہاں جہاں اس کے واقعات بیان کیے ہیں، وہاں وہاں اس کی سخاوت اور انسانیت کے ساتھ ساتھ اس کی کچھ ایسی خوبیاں بھی بیان کی ہیں جو کہ بالکل داستانی انداز کی ہیں۔ اردو میں متعدد داستان ''حاتم طائی کے سات سوال'' اور ''سند باد جہازی کا سفر نامہ اس امر کا ثبوت ہیں ک عربی اور فارسی زبان سے اردو میں آنے والی داستانوں میں تہذیب، اخلاقی اور سماجی اثرات ہی نہیں بلکہ رسم ورواج کی جھلکیاں اسلام اور انسانیت سے وابستہ ہیں۔ عربی کی داستانوں میں اکثر مقام پر شجاعت اور حریّت کا مزاج دکھائی دیتا ہے۔

جبکہ فارسی میں تخلیق کی گئی زیادہ تر داستانوں کا مزاج رومانی اور عاشقانہ ہے۔ ان داستانوں کے ذریعے عشق اور معاملاتِ عشق نیز اس کے بہانے بہت سے حیرت انگیز انہونے واقعات پیش کیے گئے ہیں۔

تاریخ ادب فارسی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جب فارسی کی داستانیں اردو میں آئیں تو ساتھ میں ایرانی تہذیب بھی لائیں اور اسے اردو زبان میں پھلنے پھولنے کا خوب موقع ملا ''شیریں فرہاد''، ''لیلیٰ مجنوں''، ''قیس وکوہ کن'' کے علاوہ ''رستم وسہراب'' کے واقعات کے داستانوی انداز کو خوب خوب مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس طرح دیکھیں تو یہ صاف طور پر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کے داستانوی مزاج پر عربی، فارسی داستانوں کے ساتھ سنسکرت داستانوں کے مزاج وآہنگ کے اثرات بھی نظر آجاتے ہیں۔ بطور مثال ہم سنسکرت کی ''پنچ شتر کی کہانیاں'' اور ''ہتو بیدیش'' کو پیش کر سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ جاتک کتھاؤں کی مثالیں بھی ہمارے سامنے ہیں۔ یہ کتھائیں بودھ دھرم کے مزاج سے معمور ہیں، اور ان کے بھی اثرات اردو کی داستانوں پر صاف دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے علاوہ پالی زبان کی داستانیں بھی ہیں، جو اردو میں آئیں ہیں، لیکن اس کی تہذیب اور معاشرت کو اردو میں اتنی قبولیت نہیں ملی۔ اس طرح مختصر کہا جا سکتا ہے کہ اردو زبان مختلف زبانوں کے داستانوی نمونے سے استفادہ کیا، لیکن زیادہ تر جن زبانوں پر اثرات کیے، وہ فارسی اور عربی زبانیں ہی تھیں۔

1.7 داستان کے اقسام/موضوعات

درج بالا سطور کے مطالعے سے یہ بات جانچ ہو چکی ہے کہ اردو میں داستان نگاری اردو کی روایتی نثر نگاری کے باب میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ صنف داستان نگاری کی سب سے بڑی خصوصیت اس میں پیش کیے گئے مافوق الفطری عناصر اور مختلف النوع عجیب وغریب احوال و کوائف میں اور انہی خصوصیات کے سبب داستان نگاری نہ صرف ایک صنف کا مقام حاصل کرتی ہے بلکہ یہ ممتاز اور منفرد بھی قرار پاتی ہے۔

اردو میں داستانوں کی مندرجہ ذیل آٹھ قسمیں ہیں:

۱۔حکایات ۲۔درایت (Parable) ۳۔تمثیل (Allegory) ۴۔داستان

۵۔پریوں کی کہانی (Fairy Tales) ۶۔اساطیر (دیومالا) ۷۔جاتک کتھا (Ceremony Tales)

۸۔ساگا (Saga)

حکایات یا Fables میں ایسے قصّوں کو بیان کیا جاتا ہے جن کے ذریعے لوگوں کو نصیحت دی جائے۔ اور یہ کام جانوروں کے توسط سے کیا جاتا ہے۔ سنسکرت زبان میں اس کی مثال ''پنچ تنتر'' ہیں جن میں چرند پرند اور حیوانوں کے ذریعے لوگوں کو اخلاق وانسانیت کا درس دیا گیا ہے۔ انسان اور جانوروں کے ذریعے عوام کو اچھائی کی طرف راغب کرنا ہی درایت یا Parable کہلاتا ہے۔ اس قبیل کی کہانیوں میں شیر اور لکڑ ہارا،

لومڑی اور کبوتر کے علاوہ دو دوستوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور ان میں انسانوں کا جانوروں کے سابقہ پڑنا لازمی عنصر کی طرح سامنے آتا ہے۔ اسی طرح قصوں کے ذریعے انسان کو کوئی سبق یا درس دینے کے لیے جب انسانی جسم کے حصوں یا ان کی روش کو ایک کردار کے طور پر پیش کیا جائے تو اسے تمثیلی کہانی کہا جاتا ہے۔اس کی بہترین مثال ملا وجہی کی ''سب رس'' ہے اس کے علاوہ ڈپٹی نذیر احمد کے دو ناول ''ابن الوقت'' اور ''توبۃ النصوح'' بھی اس کی اچھی مثالیں ہیں جن میں ناول نگار نے اپنے کرداروں کو تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے۔ داستانوں میں کچھ قصے ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں انسانوں کے ساتھ ساتھ مافوق الفطری (Super Nature) عناصر کی بھی متحرک اور فعال دکھایا جاتا ہے۔ اس قسم کے قصوں کی داستان (Legend) کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔ داستانوں میں بچوں کی دلچسپی اور تفریح کے لیے پریوں کی کہانیاں پیش کی جاتی ہیں، انھیں Fairy tales کہا جاتا ہے۔ دیو مالا اور اساطیر کے تحت دیوی دیوتاؤں کے کارنامے بیان کر کے نہ صرف تحیر بلکہ دلچسپی بھی پیدا کی جاتی ہے۔ یہ قصہ بھی داستان کی بڑی خوبیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ داستانوں میں جاتک کتھائیں Ceremony Tales کی بھی بڑی اہمیت ہے۔اس کے ذریعے مذہبی عقیدت اور پرستش کی بنیاد پر کسی مذہبی اوتار یا ایشور کے متعلق گھڑی جانے والی فرضی اور ناقابل یقین کہانیاں پیش کی جاتی ہیں۔ یہ ایسی کہانیاں ہوتی ہیں جنہیں عقل تسلیم نہیں کرسکتی لیکن انھیں پڑھ کر دل کو مسرت حاصل ہوتی ہے۔ داستان کی آٹھویں قسم ساگا ہے۔ یہ جادو ٹونا سے متعلق ہوتا ہے۔اس میں محض ایک پھونک سے پہاڑوں کو اڑا سکتا ہے۔ بڑے بڑے راکششوں کو اشارے سے ہلاک کرسکتا ہے۔ یہ طلسمی کہانیوں کی طرح ہوتا ہے۔

1.8 داستان نگاری کا فن

داستان نگاری کے فن میں درجہ تنوع اور ہمہ گیریت ہے۔اس میں ہر طرح کے قصے بیان ہوسکتے ہیں۔آج انگریزی کا لفظ Tale اردو میں قصّہ کے طور پر خیال کیا جاتا ہے جس میں عام طور پر خیالی اور فرضی کہانیاں بیان کی جاتی ہیں اور ان کہانیوں کا ہماری حقیقی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔اسی طرح علامتی تمثیلی کہانیاں ہوتی ہیں جو کہ ہماری عقل سے بعید ہوتی ہیں۔ان کے علاوہ پریوں کی کہانیاں، اساطیری، دیومالائی کہانیاں جاتک کتھائیں اور ساگا (Saga) وغیرہ بھی ہوتی ہیں، جن کا ہماری چلتی پھرتی زندگی سے دور کا بھی رشتہ نہیں ہوتا۔اس طرح کی تمام کہانیاں داستان کو حیرت انگیز، پرکشش اور دلچسپ بنانے کے لیے ہوتی ہیں، جنھیں پڑھ کر انسان خوش ہو، اس کے اندر تجسس اور استعجاب پیدا ہو اور وہ خواب وخیال کی دنیا میں پہنچ کر اپنی زندگی کے تمام کارجی اور تکلیف دہ احوال سے وقتی طور پر ہی سہی، نجات پالے۔

داستان نگاری کے لیے سب سے پہلا اور اہم جز اس کا طرز بیان ہوتا ہے داستان نگار اپنی سحر انگیز زبان کے ذریعے داستان کو پرکشش اور موثر بناتا ہے اور عوام اسے سن کر یا پڑھ کر مسحور ہوجاتے ہیں۔ ہماری داستانیں قوتِ متخیلہ کی بہترین مثالیں ہوتی ہیں۔ان میں تخیل کی قوت جس قدر زیادہ ہوتی ہے، وہ اسی قدر کامیاب مانی جاتی ہے۔ اردو میں باضابطہ لکھی جانے والی نثری داستانوں کی فہرست طویل ہے۔ان میں ''سب رس'' کو اولیت حاصل ہے۔ اس کے علاوہ طوطی نامہ قصہ دل، انوار سہیلی، قصہ کام روپ، قصہ مہر افروز، نوطرز مرصع، عجائب القصص، باغ و بہار، آرائش محفل، داستان لیلیٰ مجنوں، داستان امیر حمزہ، سحر البیان قصہ گل بکاؤلی، رانی کیتکی کی کہانی، داستانِ خیال وغیرہ بھی اردو کی داستانی روایت کا اہم حصہ ہیں اور یہ تاریخ ادب اردو کے ایک روشن ترین باب ہیں۔

1.9 داستان کےعناصر ترکیبی

اردو میں داستان نگاری ایک ایسی مقبول صنف ہے جس میں انسان کی حقیقی زندگی سے علاحدہ خیالی اورفرضی زندگی اوراس کے عوامل کو پرکشش اسلوب میں بیان کیا جاتا ہے تاکہ اسے پڑھنے یا سننے والا تھوڑی دیر کے لیے سہی، اپنے مسائل اور مشکلات کو بھول کر ایک مسرت افزا ماحول میں پوری طرح کھوجائے۔ لیکن حقیقی زندگی سے فرار کے رجحان کے باوجود ہماری داستانوں کا تعلق کسی نہ کسی طور پر ہماری زندگی سے ہی ہوتا ہےاورداستانوں کے کردارفراہ وہ مافوق الفطری ہی کیوں نہ ہوں، گھوم پھر کرانسانوں کے گردوپیش میں ہی وقوع پذیر ہوتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ داستانوں کےاجزائے ترکیبی میں وہ تمام باتیں شامل ہیں جن سےانسانی زندگی کی تشکیل ہوتی ہے۔

اجزائے ترکیبی

ا۔ پلاٹ

پلاٹ کی حیثیت ریڑھ کی ہڈی کی طرح ہوتی ہے،اور ہر داستان اسی پرٹکی ہوتی ہے۔یعنی بغیر پلاٹ کے قصّہ کے ارتقاء کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا ہے۔اردو کی مختلف داستانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ عام پر پلاٹ یکساں ہی ہوتے ہیں۔ پلاٹ میں ہیرو کے سامنے ایک بڑا مقصد ہوتا ہے جس کی تکمیل کے لیے وہ تگ ودوکرتا ہے، مہمات کوسر کرتا ہے اس کی راہ میں بہت سی رکاوٹیں آتی ہیں، لیکن وہ بالآخر کامیاب ہوتا ہے۔ عام طور سے بہت جری اور بہادر ہوتا ہے۔ وہ ظالم انسانوں کو ہی نہیں بلکہ دیو، جنوں اور راکششوں کو بھی زیر کرلیتا ہے۔ داستانوں میں یہ یکسانیت بعض اوقات کھٹکتی ہے مگراس کے بغیر داستانوں کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔

۲۔تخئیل اورمہمان

تخئیل اوررومانی داستانوں کا اہم جزو ہے۔اس کے ذریعے پڑھنے والوں کوایسی مخلوقات سے ملوایا جاتا ہے جن کا حقیقت میں کوئی وجودنہیں ہوتااور وہ تمام تخئیلاتی عناصر پڑھنے والوں کوتخئیل کی رومان پروروادی میں لے جاتے ہیں جہاں پہنچ کرقاری بہت مسرت اورلذت کا احساس کرتا ہے۔اس خیال اوررومانی دنیا میں داستانوں کے قارئین اورسامعین کے لیے حیوانات، نباتات، جمادات اورمحل وقوع سب کچھ نرالے انداز میں پیش کیے جاتے ہیں تاکہ وہ ہرمقام پرخط وانبساط کی کیفیت سے سرشار رہے۔

۳۔ مافوق الفطری عناصر

داستانوں میں مافوق الفطری کرداروں کے ذریعے تحیّر اورتھرل پیدا کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔جن، پریوں، طلسم، جادوٹونا، پیرتسمہ پا، اسم اعظم، سلیمانی انگوٹھی نیز خضر سے ملاقات جیسےلوازمات سے حیرت واستعجاب کا ماحول تیارکیا جاتا ہے۔ یہ عناصر داستانوں میں دل کشی اوردلچسپی پیدا کرنے میں حد درجہ معاون ہوتے ہیں۔ ان میں اَن دیکھی دنیاؤں کی تلاش اور عجیب وغریب مخلوقات سے ملاقات تجسس اور تحیر میں اضافہ کرتے ہیں۔

۴۔مثالی کردار

ہماری حقیقی زندگی میں انسان خیروشر کا مرقع نظرآتا ہے۔لیکن ہماری داستانوں میں اکثر مثالی انسان نظرآتے ہیں۔ وہ غیرمعمولی قوت رکھتے

ہیں اوراس کے ذریعے ناممکن کام کو بھی پل بھر میں ممکن بنا دیتے ہین۔ داستانوں میں کردار یا تو بہت اچھے ہوتے ہیں یا بہت بڑے۔ ان میں کسی طرح کے تغیر اور بدلاؤ نظر نہیں آتے۔

۵۔خطابت اور رنگینی

داستانوں میں اکثر ایسی زبان کا استعمال ہوتا ہے جس کے ذریعے قارئین کو خطاب کیا جا سکے، ساتھ ہی زورِ زبان سے رنگینی پیدا کر کے انھیں متحیر کیا جا سکے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر داستانوں کی زبان پر تکلف، مقفی اور مسجع ہوتی ہے۔ یہ زبان کی ہی خوبی ہوتی ہے کہ طول طویل داستان نگاری کے باوجود پڑھنے والا اکتاتا نہیں، بلکہ پوری دلچسپی اور دل جمعی کے ساتھ داستانوں کے ارتقائی سفر میں بہ نفسِ نفیس شریک رہتا ہے۔

۶۔تحیر خیزی

تحیر خیزی داستان کے بنیادی اوصاف میں سے ایک اہم وصف ہے۔ ایک اچھے اور کامیاب داستان گو کی یہ ایک بہت بڑی خوبی ہوتی ہے کہ وہ ایسی فضا کی تخلیق کرے جس میں دل چسپی اور تجسس کبھی ختم نہ ہو۔

۷۔طوالت

داستانیں دیر تک بہت طوالت کے ساتھ بیان ہوتی ہیں اس لیے ان میں جزئیات نگاری کا بہت اہم رول ہوتا ہے۔ ان میں ذیلی اور ضمنی قسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہوتا ہے کہ جو قارئین کو اپنے سحر سے باہر نہیں آنے دیتا۔ اور اس مرحلے میں مافوق الفطرت عناصر بہت کارگر ثابت ہوتے ہیں۔

۸۔مجموعی فضا

داستانوں کی دنیا حیرت و استعجاب کی دنیا ہوتی ہے۔ طلسمی کرشموں کے ذریعے دنگ کر دینے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ اس کی مجموعی فضا شہزادے، شہزادیوں، وزیروں، امراء، تجار، حکام، نوکر چاکر، خواجہ سرا، طوطے اور دیگر چرند پرند اور جنگلات و محلات کے ذریعے تیار کی جاتی ہے۔ عام طور سے داستانیں جیسی فضا میں پروان چڑھتی ہیں۔ اس کے مطابق داستانوں کے درج ذیل عناصر کی کچھ اس طرح درجہ بندی کی ہے۔

۱۔تہذیب وثقافت ۲۔تخئیل و رومان ۳۔رمز و تمثیل ۴۔دیو مالائی تصورات ۵۔اساطیری روایات ۶۔انسانی سائیکی ۷۔علمیت ۸۔مذہبی تصورات ۹۔معاشرتی رجحانات ۱۰۔انسانی نفسیات۔ ان تمام عناصر کے پس پردہ انسان کے اجتماعی لاشعور اور اجتماعی شعور کی کارفرمائی خصوصاً قابلِ ذکر ہے جو تمام داستانوں میں اپنا بھرپور اظہار کرتے ہیں۔

(اردو کی زندہ داستانیں۔ منظر عباس ص۔۲۸۔۲۷)

1.10 آپ نے کیا سیکھا

1- داستان قصّہ در قصّہ لکھنے کا فن ہے۔ داستان طویل بھی ہوتی ہے اور مختصر بھی

2- داستانوں میں انسانی زندگی، رسم و رواج کے ساتھ مافوق الفطری عناصر اور ان کے عجیب و غریب واقعات بھی بیان ہوتے ہیں۔

3- اردو میں داستان نگاری کا آغاز سرزمین دکن سے ہوتا ہے۔ ملّا وجہی کی داستان ''سب رس'' کو اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ اس کے بعد دہلی، لکھنؤ، کلکتہ، بھوپال، رام پور اور عظیم آباد میں بھی داستانیں لکھی گئیں۔

-4 اردو میں داستان لفظ فارسی سے آیا۔ داستانوں کے قصّے میں تسلسل، ربط، روانی اور بیانیہ کا وصف ہوتا ہے۔ داستانوں میں سچ کی جیت اور جھوٹ کی ہار کو دکھایا جاتا ہے۔ داستان نگار قصہ کو آغاز، عروج اور انجام کے ذریعہ المیہ اور عربیہ کے مرحلے سے گزارتا ہے۔

-5 داستانوں میں ساگا Saga کے ذریعہ انسانی جذبوں کو شدید تزین بنایا جاتا ہے داستانوں میں پلاٹ، کردار، آغاز، عروج، انجام، عمل اور کشمکش کا خاص اہتمام ہوتا ہے۔

-7 داستانوں میں مافوق الفطری کردار ہوتے ہیں جو کہ داستان کو حد درجہ دلچسپ اور تحیر کن بناتے ہیں۔ داستانوں میں چرند پرند اور جادوئی کردار انسانوں کی طرح بات چیت کرتے دکھائی دیتے، اس میں جادو ٹونے کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔

-8 داستانوں میں عام طور پر دوسرے قصّوں سے الگ تکنیک اپنائی جاتی ہے۔ داستانیں اردو کے ابتدائی نثر پارے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس پے داستانوں کو نثر کی ایک اہم اور رفتہ رفتہ غیر معروف ہونے والی صنف کا درجہ حاصل ہے۔

1.11 اپنا امتحان خود لیجئے

---

1 داستان کے قصہ کی خصوصیات بیان کیجئے؟

-2 داستان کے مزاج میں شامل اسلامی اور مذہبی خصوصیت کی نمائندگی کیجئے؟

-3 داستان کے فن سے کیا مراد ہے؟ اس کی فنی خصوصیات بیان کیجئے؟

-4 داستان کے فن کے اجزائے ترکیبی کا جائزہ لیجئے؟

-5 مافوق الفطرت عناصر کی تعریف کرتے ہوئے ان کی تفصیلات بیان کیجئے؟

1.12 سوالات کے جواب

جواب: 1 داستان نگاری کے لیے سب سے پہلا اور اہم جز اس کا طرز بیان ہوتا ہے داستان نگار اپنی سحر انگیز زبان کے ذریعے داستان کو پر کشش اور موثر بناتا ہے اور عوام اسے سن کر یا پڑھ کر مسحور ہو جاتے ہیں۔ ہماری داستانیں قوتِ متخیلہ کی بہترین مثالیں ہوتی ہیں۔ ان میں تخیل کی قوت جس قدر زیادہ ہوتی ہے، وہ اسی قدر کامیاب مانی جاتی ہے۔ اردو میں باضابطہ لکھی جانے والی نثری داستانوں کی فہرست طویل ہے۔ ان میں ''سب رس'' کو اولیت حاصل ہے۔ اس کے علاوہ طوطی نامہ قصہ دل، انوار سہیلی، قصہ کام روپ، قصہ مہر افروز، نوطرز مرصع، عجائب القصص، باغ و بہار، آرائش محفل، داستان لیلیٰ مجنوں، داستان امیر حمزہ، سحر البیان قصہ گل بکاؤلی، رانی کیتکی کی کہانی، داستانِ خیال وغیرہ بھی اردو کی داستانی روایت کا اہم حصہ ہیں اور یہ تاریخ ادب اردو کے ایک روشن ترین باب ہیں۔

جواب: 3 داستان نگاری کے فن میں درجہ تنوع اور ہمہ گیریت ہے۔ اس میں ہر طرح کے قصے بیان ہو سکتے ہیں۔ آج انگریزی کا لفظ Tale اردو میں قصّہ کے طور پر خیال کیا جاتا ہے جس میں عام طور پر خیالی اور فرضی کہانیاں بیان کی جاتی ہیں اور ان کہانیوں کا ہماری حقیقی زندگی سے کوئی تعلق

نہیں ہوتا۔ اسی طرح علامتی تمثیلی کہانیاں ہوتی ہیں جو کہ ہماری عقل سے بعید ہوتی ہیں۔ ان کے علاوہ پریوں کی کہانیاں، اساطیری، دیو مالائی کہانیاں جاتک کتھائیں اور ساگا (Saga) وغیرہ بھی ہوتی ہیں، جن کا ہماری چلتی پھرتی زندگی سے دور کا بھی رشتہ نہیں ہوتا۔ اس طرح کی تمام کہانیاں داستان کو حیرت انگیز، پرکشش اور دلچسپ بنانے کے لیے ہوتی ہیں، جنھیں پڑھ کر انسان خوش ہو، اس کے اندر تجسس اور استعجاب پیدا ہو اور وہ خواب وخیال کی دنیا میں پہنچ کر اپنی زندگی کے تمام کارجی اور تکلیف دہ احوال سے وقتی طور پر ہی سہی، نجات پالے۔

1.13 فرہنگ

الفاظ	معانی	الفاظ	معانی
اجزائے ترکیبی	وہ ٹکڑے جن سے مل کر کوئی چیز بنتی ہے	مافوق الفطرت	فطرت سے اونچا
معاشرہ	جماعتی زندگی	عوامل	(عامل کی جمع) اثرات
روبہ زوال	تنزل، زوال آنا	کرشمہ	انوکھی بات، کرامت
مفہوم	سمجھ میں آنے والی بات	وسعت	پھیلاؤ، گنجائش، کشادگی
تنوع	قسم قسم کا، طرح طرح کا	ورثہ	خاندان سے ملنے والی چیز
شادمانی	خوشی، مسرت	افسوسناک	افسوس سے بھرا ہوا
پرستش	عبادت، پوجا	عقیدت	اعتقاد، مذہبی بھروسہ
مخلوق	دنیا میں پیدا کی ہوئی چیزیں	لامحدود	ہر قسم کی قید سے دور
حیرت انگیز	حیرت میں ڈالنے والا	لیل	رات، شب، دن کی ضد
معاشرت	مل جل کر زندگی بسر کرنا	عروج	بلندی، اونچائی، آخری حد
آغاز	شروع، ابتداء، پہل	انجام	خاتمہ، آخر، انتہا
تسلسل	سلسلہ، لگاتار، ربط	اجزاء	(جز کی جمع) حصّے
جداگانہ	مختلف، علیحدہ، الگ	معاملات	(معاملہ کی جمع) باہم مل کر کام کرنا
برقرار	جاری، رواں، ہمیشہ رہنا	روایتی	پرانا، قدیم، زمانے سے جاری
تعبیر	کواب کی تعبیر، توضیح، تشریح	خصوصیت	خاص، خوبی، اچھا کام
تاثیر	نتیجہ، اثر، خاصیت	دلیل	ثبوت
مظاہرہ	مجمع کا گشت، نمائندگی، موثر پیشکش	زائل	دور یا کم ہونا، شدت میں کمی
تقاضا	طلب، تاکید، توقع	دلجوئی	تسلی، اطمینان
پرستان	پریوں کی رہنے کی جگہ	جھلکیاں	(جھلک کی جمع) عکس، ظاہر ہونا
شناخت	پہچان، تمیز	[illegible]	[illegible]

شجاعت	بہادری، دلیری	تعین	مقرر کرنا، تعین کرنا

1.14 کتب برائے مطالعہ

-1	ڈاکٹر گیان چند جین	اردو کی نثر داستانیں
-2	کلیم الدین احمد	اردو زبان اور فن داستاں گوئی
-3	وقار عظیم	ہماری داستانیں
-4	وقار عظیم	داستان سے افسانے تک
-5	فرمان فتح پوری	اردو کی منظوم داستانیں

اکائی نمبر 2: اردو میں داستان نگاری کا ارتقا

2.1 اغراض ومقاصد
2.2 تمہید
2.3 ماقبل تاریخ اور قبل مسیح میں داستانیں
2.3.1 داستان کا عمل عرب میں
2.3.2 داستان کی روایت ہندوستان میں
2.3.3 داستان کی روایت جاپان اور چین میں
2.3.4 یوروپی دنیا کی مشہور داستانیں
2.4 داستانوں میں عجیب وغریب مخلوقات کی نمائندگی
2.5 مشرقی داستانوں کا مزاج
2.5.1 سنسکرت داستانوں کا انداز
2.5.2 عربی اور فارسی داستانیں
2.5.3 اردو داستانیں
2.5.4 اردو میں منظوم داستانیں
2.5.5 اردو کی نثری داستانیں
2.6 اردو داستانوں کا اسلوب
2.7 آپ نے کیا سیکھا
2.8 اپنا امتحان خود لیں
2.9 سوالات کے جواب
2.10 فرہنگ
2.11 کتب برائے مطالعہ

2.1 اغراض ومقاصد

اس اکائی کے مطالعے کے بعد طلبا وطالبات کے اندر داستان فہمی کی صلاحیت پیدا ہوگی اور وہ عالمی سطح پر فن داستان نگاری کی ابتدا

اوراس کے ارتقاء کا مفصل جائزہ پیش کرسکیں گے۔ساتھ ہی وہ قبل مسیح میں تخلیق کی گئی داستانوں کی بھی نمائندگی کرسکیں گے۔

اس اکائی کے مطالعے کے بعد طلباء بہ آسانی ہندوستان میں اور بالخصوص اردو زبان میں داستان نویسی کی روایت اوراس کے ارتقاء کے متعلق واقفیت حاصل کرسکیں گے اوراسے تفصیل سے نہ صرف لکھ سکیں گے بلکہ بیان بھی کرسکیں گے۔ نیز وہ اردو کے علاوہ دنیا کی مختلف زبانوں میں لکھی جانے والی اہم داستانوں کا تعارف بھی بخوبی پیش کرسکیں گے۔ وہ بہ آسانی داستانوں میں آئے عجیب وغریب کرداروں کی نشاندہی کر سکیں گے۔ وہ مشرق میں لکھی گئی داستانوں میں سنسکرت،عربی اور فارسی کی داستانوں کے آغاز وارتقاءاوران کی خصوصیات کوبھی بہت آسانی کے ساتھ واضح کرسکیں گے۔ کیسے اردو داستانوں کے مختلف ادوار کے توسط سے نثری اور منظوم داستانوں کا جائزہ لے سکیں نیز وہ اس لائق بھی ہوجائیں گے کہ بہ آسانی اردو داستانوں میں پیش کردہ معاشرے،مختلف کرداران کی تہذیبی اوراخلاقی خصوصیات کی اجاگر کرسکیں۔

2.2 تمہید

قصّہ گوئی کی تاریخ اورارتقاء پرنظر ڈالیں تواندازہ ہوتا ہے کہ یہ فن اتنا قدیم ہے جتنا کہ یہ سنسار، جب سے اس دنیا میں انسان کا وجود پایا جاتا ہے قصہ گوئی کی روایت اس سے وقت موجود ہے۔اس بابت ڈاکٹر گیان چندجین نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ

> ”حکایات یونان کے بقول قصہ گوئی کا فن شاعراورموسیقی کی دیویوں سے بھی قدیم تر ہے۔ جگن ہے ایک کہانیاں پانچ دس ہزارسال پیشتر وجود میں آچکی ہوں۔قصہ گوئی اورداستان کا فن اردوزبان میں عربی اورفارسی کے توسط سے پہنچا ہے۔ عربی کے مشہورافسانہ الف لیلہ، سند باد، حاتم طائی کوتراجم کے ذریعے اردو میں منتقل کیا گیا ہے۔عربوں میں زمانۂ جاہلیت میں یہ فن بہت مقبول تھا۔“ گیان چندجین دوسری جگہ لکھتے ہیں کہ:

> ”عرب میں داستان گوئی باضابطہ ایک فن تھا جوعہد جاہلیت میں عروج پر تھا۔ چاندنی رات میں کھانے کے بعد شائقین حضرات ریت پراکٹھا ہوجاتے تھے،(مردقصہ گو) قصہ سناتا تھا،اجرت میں اسے کھجوریں دی جاتی تھیں۔“

(اردوکی نثری داستانیں۔گیان چندجین۔ص۔۴۱)

جہاں تک مغربی ممالک کی بات ہےتو داستانوں کی روایت جرمنی،روم اورفرانس میں بھی پائی جاتی ہے۔ان ممالک کے لوگ اپنی شجاعت اورمردانگی کی کہانیاں بیان کرکے فخراورخوشی محسوس کرتے تھے۔ان کہانیوں کواکثر بڑھاچڑھا کرمبالغے کےساتھ پیش کیاجاتا تھا۔زبانوں کی تاریخ پرنظر ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ جب دنیا میں قدیم زبانوں کے بعد جدیدزبانوں کا دورشروع ہوا توان میں قصّے کہانیوں کی تخلیق کا سلسلہ بڑے پیمانے پرمنصۂ شہود پرآیا۔اردو میں داستانوں کے آغاز سے پہلے ہندوستان میں سنسکرت اور پالی جیسی قدیم زبانیں رائج تھیں اوران میں داستانیں لکھی جارہی تھیں۔ان کے ساتھ میں یہاں کی دراوڑی زبانیں بھی تھیں اوران میں بھی داستان نگاری کا چلن عام تھا۔

لہٰذااس اکائی میں نہ صرف علمی سطح پرداستانوں کی تاریخ اورارتقاء پرروشنی ڈالی جائے گی بلکہ ہندوستان کی سرزمین پرتخلیق کردہ سنسکرت پالی، عربی اورفارسی کی داستانوں کی بابت بھی اظہارخیال کیا جائے گا،جن سے استفادہ کرکے اردوکی داستانوں نے اپنادامن وسیع کیا۔اس اکائی کے توسط سے طلباء وطالبات فنِ داستان نگاری سے آگاہی حاصل کریں گے،ساتھ ہی اس فن کے عہد بہ عہدارتقااورعروج سے بھی واقف ہوں گے۔

2.3 ماقبل تاریخ (Pre-historic AGE) اور قبل مسیح کی داستانیں

ایک آسان طریقہ کے مطابق دنیا کی تاریخ کو دو ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک دور ایسا تھا جب واقعات رونما تو ہوتے تھے، لیکن انھیں رقم کرنے کا کوئی وسیلہ یا چلن نہیں تھا۔ اس دور کو ماقبل تاریخ کا دور کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد لکھنے پڑھنے کا شعور بالغ ہوا تو تاریخ رقم کرنے کی ابتدا ہوئی۔ اور یہ دور قبل مسیح اور اس کے بعد کا ہے۔ ماقبل مسیح کے دور میں انسان غیر مہذب تھا۔ وہ اپنی بنیادی ضرورتوں کی تکمیل کے علاوہ دوسری تمام چیزوں سے نابلد تھا۔ وہ جانوروں کو ہلاک کر کے اپنی غذا حاصل کرتا تھا۔ وہ کبھی کبھی کھیتی بھی کر لیتا تھا لیکن اس کے پاس کپڑا بنانے یا اسے پہننے کا شعور نہیں تھا۔ اس ماقبل مسیح دور میں انسان کے پاس تفریح کے بہت محدود وسائل تھے۔ وہ بیٹھ کر قصّے سناتا اور دوسروں سے قصّے سنتا تھا۔ وہ تحیر خیز اور جادوئی قصّوں کو پسند کرتا تھا۔ چونکہ اس وقت لکھنے کا رواج نہیں تھا، اس لیے وہ تصویروں کے ذریعے قصّے کی ترسیل کرنے کا عادی تھا۔ اہرام مصر میں موجود تصویریں اس کی بین مثال ہیں۔ اس عہد کے لوگوں کے قصّوں کو داستان اس لیے کہا جاتا ہے کہ ان میں عجیب وغریب واقعات اور چرند و پرند کے علاوہ عجیب وغریب مخلوقات کا ذکر بھی ملتا ہے۔ لیکن جب تاریخ رقم کرنے کا سلسلہ شروع ہوا تو انسان کو زبان سے آشنائی ہوئی، اور وہ لفظوں کی مدد سے اپنے احساسات وجذبات کو صفحۂ قرطاس پر اتارنے لگا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کل جو جن باتوں کو تصاویر کے ذریعے بتانا چاہتا تھا، اب وہ انھیں لکھنے لگا۔ اس طرح دیکھا جائے تو عالمی سطح پر حضرت عیسیٰ کے ورود کے پہلے سے ہی لکھنے پڑھنے اور تاریخ یکجا کرنے کا رواج شروع ہو چکا تھا۔ یہ عہد چونکہ تحریر کی ابتدا کا عہد تھا اس لیے اس دور کی نمائندگی کرنے والے عجیب وغریب واقعات کے علاوہ مخلوقات کو پیش کرنے والی کہانیاں داستان میں شامل کی جاتی ہیں۔ اس طرح دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کی مختلف زبانوں میں سب سے پہلے قصّے کہانیاں لکھنے کا چلن عام ہوا اور ماقبل مسیح ہو یا قبل مسیح دونوں ادوار میں لکھی جانے والی کہانیاں اپنے انداز واسلوب اور موضوعات کے سبب داستانوں کے زمرے میں ہی آتی ہیں۔

2.3.1 داستان: عرب ممالک میں

دنیا کی قدیم تہذیبوں (Civilisations) میں بڑا خطہ ایشیا کی تہذیب بھی بہت ہی اہمیت کی حامل ہے۔ ان میں ہند، چین، جاپان، عرب اور مصر کی تہذیبوں کو قدیم ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ جس دور میں دنیا کے دوسرے خطے کے لوگوں کو قدرتی اشیاء سے مستفید ہونے کا شعور نہیں تھا، اس دور میں ایشیاء کے ملک عرب میں طرح طرح کی ایجادوں کے ذریعے انسان اپنی سہولت اور آرام کی چیزیں بنا رہا تھا۔ مصر (Egypt) کی تہذیب بھی دنیا بھر میں معروف ہے، اسے دریائے نیل یا وادئ نیل کی تہذیب کہا جاتا تھا۔ اس تہذیب نے ایک بہت ہی اہم وسیلہ ایجاد کیا۔ یعنی آب رسانی کے ذریعے پانی کو ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچانے کا طریقۂ ایجاد کیا تاکہ انسان نہ صرف اس سے سیراب ہو سکے بلکہ اپنی کھیتوں میں بھی اس کا استعمال کر سکے مویشیوں اور دوسرے چرند پرند کو اس سے فائدہ پہنچا سکے۔ تاریخ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ مصر کی سلطنت دنیا کی قدیم ترین سلطنت تھی جہاں قبل مسیح میں بادشاہوں کے مقبرے یعنی اہرام مصر کی حیثیت رکھتی تھیں۔ شاہان مصر کے یہاں خاندانی وراثت کا رواج تھا، یعنی شاہ کے مرنے کے بعد اس کا بڑا لڑکا گدی نشین ہوتا تھا۔ عربی اور اسرائیلیوں کے یہاں بھی کم وبیش یہی چلن تھا۔

اس عہد کی تین بہت ہی اہم چیزیں تھیں جو اس خطے میں رائج تھیں۔ یعنی مصر کے عوام نے عمارتوں کی تعمیر کا ہنر سیکھ لیا تھا نیز انھوں نے ایسی دوائیں بھی تیار کر لی تھیں جو بعد از مرگ انسان کے بدن کو سڑنے گلنے سے بچاتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ متعدد شاہوں کی لاشوں کو مسالہ کے ذریعے سڑنے سے بچا کر اہرام میں رکھ دیا جاتا تھا۔ اہرام مصر میں موجود شاہان کی شجاعت کے فسانے آج بھی تصویری کہانی کے روپ میں موجود ہیں۔ اس طرح دیکھا جائے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ سب سے پہلے مصر میں ہی تصویری داستان رقم کرنے کی ابتدا ہوئی۔ اس لیے تاریخی اعتبار سے مصر کو داستان نگاری کے معاملے میں اولیت حاصل ہے۔

2.3.2 داستان کی روایت ہندوستان میں

ہندوستان کے سب سے قدیم باشندے دراوڑی مانے جاتے ہیں اور وہ دریائے سندھ کے اطراف میں پائے جاتے تھے۔ ہندوستان میں بولی جانے والی اولین زبان دراوڑی تھی، لیکن جب ان پر آریاؤں کا تسلط ہوا تو ان کی زبان کو بھی آریاؤں نے نقصان پہنچایا اور رفتہ رفتہ وہاں پراچہ، مدھیچہ اور اودھیچہ جیسی بول چال کی زبانیں عام ہوئیں۔ اور جب آریاؤں نے ترقی کی منزلیں طے کرنا شروع کی تو سنسکرت زبان کا نمود میں آگے چل کر اسی سنسکرت میں چاروں وید لکھے گئے۔ اس طرح یہ ثابت ہوا کہ ہندوستان کی قدیم زبانوں میں دراوڑی کے ساتھ سنسکرت بھی شامل تھی۔ اس کے بعد بدھ مت کے عروج کے ساتھ پالی زبان بھی مذکورہ دونوں قدیم زبانوں میں شامل ہوگئی۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ان تینوں زبانوں میں داستان نگری کا رواج تھا۔ پنچ تنتر کی کہانیاں پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سنسکرت زبان کی قدیم ترین داستان کہانیاں تھیں۔ ان میں چرند، پرند اور خونخوار جانوروں کے علاوہ رشی، منیوں کی زندگیوں اور ان کی نصیحت آمیز تعلیمات کا سراغ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ بدھ مت کی تعلیمات بھی ملتی ہیں اکثر بدھ بھکشوؤں نے تصاویر کے ذریعہ گوتم بدھ اور ان کی تعلیمات کو کہانی کی شکل میں پیش کرنے کا کام کیا۔ اس کی عمدہ مثالیں جاتک کتھائیں ہیں، جن عجیب وغریب واقعات اور کرداروں کے ذریعے ایک داستانی فضا قائم کرنے کی کوشش کی گئی۔ اور اس طرح پالی زبان میں بھی داستانی عناصر کا عمل دخل شروع ہوا۔ سرزمین ہند میں چونکہ آریاؤں نے پسماندہ ذاتوں کو پسپا کر کے جنوب کی طرح بھگا دیا تھا۔ اس لیے زیادہ تر دراوڑی زبان جنوبی ہند میں پھولی پھلی۔ جبکہ شمالی ہند میں آریاؤں نے سنسکرت زبان کو فروغ دیا۔ دوسرے ادب پاروں کے علاوہ داستان نگاری کے فن کو بھی آگے بڑھایا۔ ہندوستان میں بدھ بھکشوؤں کے بچے ہوئے آثار ان غاروں میں موجود ہیں اور پتھروں پر تراشی ہوئی بولتی کہانیاں نہ صرف ایک عہد کی داستان بیان کرتی ہیں بلکہ وہ فن مصوری کی بھی عمدہ مثالیں ہیں۔

2.3.3 داستان کی روایت جاپان اور چین میں

براعظم ایشیا کے مشہور ممالک میں چین اور جاپان کا تاریخی اور تہذیبی اعتبار سے بہت ہی اہم مقام ہے۔ ان ملک میں قبل مسیح سے داستانوں کی روایت ملتی ہے۔ جاپانی داستان نگاروں اور داستان گویوں نے ایسی ایسی کہانیاں تراشیں جو دنیا بھر میں مشہور ہوئیں۔ گو یہ کہ یہ کہانیاں خیالی اور فرضی تھیں مگر ان کی کشش اور ان کے تحیر نے سب کو متاثر کیا۔ جاپانیوں کہانیوں میں ایک نیا پن کا مزاج ملتا ہے۔ جیسے ساری دنیا میں امراض کا وجود نہ ہونے کا چرچا اور پھر ایک بکسے کو کھولنے سے جراثیم کا پھیلنا اور امراض و وبا کا پھیلنا جاپانی کہانیوں کا بڑا خاصہ ہے۔ جاپان میں اس قبیل کی

کہانیوں کو''پانڈوراس باکس'' کہا جاتا ہے۔چین کا بھی کم و بیش یہی معاملہ ہے۔چینی داستانوں میں وہاں کے فلسفی اور مذہبی رہنما کنفیوسس کی بے پناہ قوتوں اور صلاحیتوں کو بیان کرتی ہوئی بہت سی کہانیاں ملتی ہیں اور آگے چل کر یہی داستان کا روپ لے لیتی ہیں۔چین اور جاپان کے لوگوں کو ابتدا سے ہی داستان نگاری کا شغف رہا ہے ساتھ ہی اپنی کہانیوں کے ذریعے دنیا بھر کے لوگوں کو حیران اور متعجب کر دینے کا رجحان بھی ان کے یہاں شدت کے ساتھ دکھائی دیتا ہے۔ظاہر ہے ان کی تمام تر کہانیاں تخیلی اور فرضی تھیں مگر انھوں نے اپنے اسلوب اور پر اسرار طرز بیان کے ذریعے تجسس، تھرل اور حیرت واستعجاب کی ایک انوکھی دنیا خلق کرنے میں کامیابی حاصل کی۔اس کے علاوہ یونانی ادیب ہومر نے بھی اس میدان میں نمایاں کارنامہ انجام دیا۔اس کی رومانی داستانیں''ایلیڈ'' اور''اوڈیسی'' آج بھی اپنی داستانوی خصوصیات کے سبب دنیا بھر میں معروف ہیں۔

2.3.4 یوروپی دنیا کی اہم ترین داستانیں

ایشیائی ممالک کی طرح یوروپی ممالک بھی داستان نگاری کے لیے بہت پہلے سے معروف ہیں۔برطانیہ میں ایک مشہور داستان نگار بیولیفؔ کا ذکر ہوتا ہے، اس نے رولاںؔ اور آرتھرؔ کے قصّے لکھ کر حیران کیا ہے۔اسی طرح جرمنی اور روم کی داستانیں بھی یوروپ اور دوسرے ممالک میں بہت مشہور ہوئی ہیں۔ان داستانوں میں یہ بتایا گیا ہے کہ انسان نے سب سے پہلے گوشت کو بھون کر کس طرح کھایا؟ اس کے متعلق بتایا جاتا ہے کہ ایک دفعہ جب وہ اپنے مویشیوں کو باڑے میں بند کر کے چلا گیا۔رات میں اس باڑے میں آگ لگ گئی اور بیشتر جانور جل گئے۔اور جب وہ صبح باڑے کی طرف نکلا تو اسے دور سے ہی سوندھی سوندھی خوشبو آتی ہوئی محسوس ہوئی اور جب اس نے باڑے کو کھولا تو پایا کہ کئی جانور پوری طرح جل کر کباب بن چکے ہیں۔وہ اس سے بہت خوش ہوا۔کیونکہ اسے گوشت کو بھوننے کا طریقہ معلوم ہو گیا تھا۔بتایا جاتا ہے کہ جرمنی اور روم میں مویشی پالنے والے ایک عرصے تک بھنا ہوا گوشت جاننے کے لیے اپنے باڑوں میں آگ لگا دیتے تھے۔ان ممالک میں اس واقعے کو بھی داستانوں میں خصوصیت کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔دوسری صدی عیسوی میں اٹلی کی سرزمین میں اپیولیئسؔ نے سنہرا گدھا جیسی رومانی کہانی لکھی جو آگے چل کر داستان میں شامل ہو گئی۔ان واقعات سے پتا چلتا ہے کہ یوروپی ممالک میں نویں صدی قبل مسیح (ق م) سے لے کر دوسری صدی عیسوی تک رومانی داستانوں کے لکھنے اور انھیں بیان کرنے کا چلن رہا۔نیز انھیں شوق اور تجسس کے ساتھ سننے اور پڑھنے والوں کی بھی ایک اچھی خاصی تعداد موجود تھی۔

2.4 داستانوں میں عجیب وغریب مخلوقات

داستانوں میں عجیب وغریب مخلوقات کی شمولیت تحریری داستانوں سے قبل بھی ملتی ہے۔اس عہد میں عجیب وغریب مخلوقات کی تصویریں پتھروں پر بنائے جاتے تھے اور انھیں دیکھ کر کوئی نہ کوئی کہانی سمجھ میں آتی تھی۔اس کی بین مثال اجنتا اور ایلورا کے غاروں میں پتھروں پر تراشے طرح طرح کے جانوروں، چرند پرند اور عجیب وغریب مورتیاں ہیں جو آج بھی دیکھنے اور سمجھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔اسی طرح جانوروں کے چنگھاڑنے سے آگ کی لپٹیں کے نکلنے کی تصویریں بھی ان پتھروں پر کندہ تصاویر سے عیاں ہوتی ہیں۔دیوی دیوتاؤں کی تصویروں کے علاوہ

راکشش اور دیوتاؤں کی تصاویر بھی کچھ نہ کچھ ظاہر کرتے تھے۔ ان تصویری داستانوں میں مہابھارت کے اہم مشہور کردار کمبھ کرن کو بھی دکھایا جاتا تھا، جس کی ایک حیران کن خصوصیت یہ تھی کہ وہ چھ مہینے سوتا تھا اور چھ مہینے جاگتا تھا۔ اور جب کھانے بیٹھتا تھا تو ایک وقت میں ہزاروں لوگوں کا کھانا کھا جاتا تھا۔ اس طرح نو سروں والے راون کو بھی پتھروں پر ابھارا جاتا تھا جو طرح طرح کی ناقابلِ یقین قوتوں کا مالک تھا ان داستانوں میں کچھ ایسے دیوتاؤں کو بھی دکھایا جاتا تھا جن کے جسم انسان کے ہوتے تھے اور سر شیر کا ہوتا تھا۔ ہمارے یہاں ایسے ہی ناقابلِ فہم کرداروں کو دیو مالائی (اساطیری) کہا جاتا ہے۔ داستان لکھنے یا کہنے والے ہو، یا کہانی کو پتھروں پر تراشنے والے ہوں، سب کا مقصد یہ ہوتا تھا کہ لوگوں کو حیرت زدہ کیا جائے اور انھیں ایک ایسی دنیا کی سیر کرائی جائے جو ان کی دنیا سے بالکل الگ تھلک اور عجیب وغریب ہو۔ لیکن یہاں اس بات کا اعتراف بھی لازم ہے کہ داستان اُبھارنے والے یا کہنے لکھنے والے انسان کے وجود کو کہیں بھی فراموش نہیں کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر مقامات پر ان کی داستانوں میں چلتے پھرتے، سانس لیتے انسان بھی نظر آجاتے تھے۔

2.5 مشرقی داستانوں کا مزاج

ادبیاتِ عالم کے قدیم نمونوں کو دیکھنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مشرقی ادبیات، مغربی ادبیات سے کئی معنوں میں مختلف ہیں۔ مغرب کے برعکس مشرقی ادب کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں عشق ومعاشقے کے ساتھ ساتھ اخلاق، مروت، انسانیت اور شائستگی کے بھی نمونے وافر تعداد میں ملتے ہیں۔ مشرقی ادب پاروں میں مذہب کا رنگ غالب ہے نیز ان میں تہذیب واخلاق کی نمائندگی، عورتوں اور مردوں کی الگ تھلک زندگی اور مذہبی رسومات اور روایات کی پابندی نظر آتی ہے۔

جیسا کہ درج بالا سطور میں عرض کیا گیا کہ اردو میں داستانوں کی روایت عرب، ایران اور افغانستان سے ہوتے ہوئے یہاں پہنچا۔ اس لیے ہمارے یہاں عربی زبان فارسی زبان میں لکھی داستانون کے واضح اثرات ملتے ہیں۔ اسی طرح ایشیائی مما لک میں چین، جاپان میں لکھی گئی داستانوں کا عکس بھی جا بجا جھلک جاتا ہے۔ چونکہ داستان نگار بذاتِ خود مشرقی ماحول اور تہذیب میں پلا بڑھا ہوتا تھا اس لیے وہ داستان نگاری کے دوران اپنے معاشرے، اور مذہبی اقدار کو نظر انداز نہیں کر پاتا تھا اور اکثر مقامات پر ان کو اہمیت دیتا رہتا تھا۔ یہی سبب ہے کہ داستانیں خواہ اردو میں لکھی گئی ہوں یا سنسکرت، ہندی، گجراتی، مراٹھی، تلگو، کنٹر یا تمل وغیرہ زبانوں میں، ان میں تہذیب وشائستگی اور مذہبی رسوم وضابطے کسی نہ کسی شکل میں ہر جگہ موجود ہوتے تھے۔ شاید ہی وجہ تھی کہ جب اردو اور ہندوستان کی دیگر زبانوں میں جب داستان نگاری کا آغاز ہوا تو ان تمام مشرقی عناصر کو پیش کیا گیا جو مشرق کے لوگوں کی زندگی کا حصہ تھے۔ چنانچہ ہندوستان ہی نہیں بلکہ پورے ایشیا کی مما لک میں مغرب سے علاحدہ ایک ایسا ماحول اور رویہ ملتا ہے جو اپنی منفرد شناخت رکھتا ہے۔

2.5.1 سنسکرت داستانوں کا انداز

ہندوستان بین اللسانی ملک ہے۔ یہاں مختلف مذاہب، رنگ ونسل کے ساتھ ساتھ طرح طرح کی زبانیں اور بولیاں بولنے والوں کی ایک بڑی تعداد موجود ہے۔ اس لحاظ سے یہ دنیا کا ایک مثالی اور انوکھا ملک ہے۔ ان میں آریائی زبانوں میں سنسکرت مراٹھی اور گجراتی زبانیں آتی ہیں

جبکہ یہاں دراوڑی زبانوں میں کنڑ، تلگو، ملیالم اور تمل آتی ہیں۔ تاریخ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس ملک میں آریاؤں کے آنے کے بعد سنسکرت کا چلن بڑھا۔ اسی زبان کے ماننے والوں نے یہاں پہلی دفعہ وید لکھا اور یہاں ویدک مذہب کی بنیاد رکھی۔ جہاں تک سنسکرت میں لکھی گئی داستانوں کی بات ہے تو ان میں پہلی مرتبہ انسان کی عظمت اور اس کی فوقیت کو اجاگر کیا گیا اور یہ باور کرایا گیا کہ انسان ذی شعور ہوتا ہے اور اسے ضابطے میں رہ کر مذہبی زندگی گزارنی چاہیے تاکہ وہ مذہبی قوانین وضوابط کا اتباع کرتے ہوئے انسانیت، ہم آہنگی اور میل جول کو اہمیت دے اوران تمام باتوں سے دور رہے، جو انہیں برائی کی طرف لے جاتی ہیں۔ اس دعوے کی دلیل کے طور پر سنسکرت زبان میں لکھی گئی داستانوں یعنی ’’پنچ تنتر کی کہانیاں، جاتک کتھائیں اور ہتوپدیش کو دیکھا جاسکتا ہے۔ ان داستانوں کا غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان میں تقریباً ہر مقام پر وعظ ونصیحت اور اچھائی کی ترغیب دکھائی دیتی ہے۔ ان میں ایک ایشور کی عظمت اور اسی کی پرستش پر زور ملتا ہے۔ سنسکرت داستانوں کا ایک بڑا خاصہ یہ ہے کہ یہ ایک مخصوص دھرم سے متعلق ہوتے ہوئے بھی عمومی طور پر دنیا میں امن اور آپسی بھائی چارہ پر زور دیتی ہیں۔ نیز یہ خالص ہندوستانی ثقافت، رسم ورواج اور قدیم قصّوں وروایتوں کو اہمیت دیتی ہیں۔

2.5.2 عربی اور فارسی کی داستانیں

سنسکرت داستانوں میں جیسا کہ عرض کیا گیا کہ تہذیب وشائستگی اور انسانیت کو ترجیحی بنیادوں پر جگہ دی، اسی طرح عربی اور فارسی زبانوں میں بھی مذہبی امور، اخلاق، مروت اور اخوت کو اولیت دی گئی کیونکہ یہی چیزیں مشرقی تہذیب کی اصل شناخت تھیں۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ عربی اور فارسی زبانوں کی داستانوں کی نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ ان میں سچ کی جیت، جھوٹ کی ہار اور ظلم واستبداد پر انصاف اور صلۂ رحمی کو اولیت حاصل ہے۔ سنسکرت کی طرح ان زبانوں کی داستانوں میں بھی اخلاق، تہذیب، شائستگی اور صلۂ رحمی کے تمام اوصاف اور انسان کی عظمت کے تمام واقعات یہاں موجود ہیں۔ عربی اور فارسی داستانوں کا تعلق چونکہ مغربی ایشیا سے ہے اور یہی خط مذہب اعتبار سے مذہب اسلام سے زیادہ مانوس ہے، اس لیے ان علاقوں کی داستانوں میں مذہب اسلام کی تعلیمات کو زیادہ سے زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ یہی سبب ہے کہ عربی اور فارسی کی داستانوں میں مذہبی امور اور مذہبی اقدار کا رنگ جابجا جھلکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ حالانکہ عرب کی سرزمین پر یہودی اور عیسائی بھی موجود رہے ہیں، لیکن عربی میں لکھی گئی داستانوں میں ان قوموں کے احوال اور قصے بہت کم ملتے ہیں۔ اسی طرح ایران کی سرزمین پر زرتشت اور بہائی مذہب کو بھی فروغ حاصل ہوا۔ مگر حیرت کی بات یہ ہے کہ فارسی داستانوں میں پارسی اور بہائی قوموں کے احوال اور ان کے طرز زندگی کے آثار کم کم ہی دکھائی دیتے ہیں۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ خلیج عرب اور خلیج فارس میں فارسی اور عربی زبانوں کو ترقی وترویج ضرور حاصل ہوئی مگر ان دونوں پر مذہب کا رنگ غالب رہا اور اسلامی تعلیمات کا اکثر وبیشتر اہتمام ملتا رہا۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ان ممالک کے اکثر داستان ایک طرح سے اسلامی داستان ہی ثابت ہوئے۔ عربوں کی بہادری اور شجاعت کے قصّے دنیا بھر میں مشہور ہیں لہٰذا اس فضیلت کو بھی داستانوں کا خصوصی قصہ بنایا گیا۔ مگر چونکہ داستان گویوں اور داستان نویسیوں کے ذہن میں عوام کی دلچسپی اور رغبت کی بھی بات تھی، اس لیے انھوں نے اپنی داستانوں میں حیرت واستعجاب پیدا کرنے والے عجیب وغریب واقعات کو بھی شامل کیا۔ اس قبیل کی داستانوں میں جیسا کہ پہلے بھی ذکر کیا گیا، سندباد جہازی کا سفرنامہ، الف لیلیٰ، حاتم طائی وغیرہ کے قصّے اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ ان میں مختلف انجان اور پراسرار جزیروں کی سیر کا ذکر ہے اور اس ذکر کے دوران طرح طرح عجیب وغریب جانور اور چرند پرند دکھائی دیتے ہیں۔ عجیب وغریب مخلوقات کا درشن

ہوتا ہے۔ فارسی کی داستانوں میں بہادری اور شجاعت کے ساتھ ساتھ رومانی انداز کی داستانیں بھی ملتی ہیں، جیسے ''شیریں فرہاد''، ''رستم وسہراب'' کے قصوں میں حسن وعشق ہی نہیں بلکہ بہادری اور جوانمردی کے اوصاف بھی ملتے ہیں۔ان داستانوں کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اردو کی بیشتر داستانوں پر مذکورہ داستانوں کے اثرات گہرے ہیں۔

2.5.3 اردو کی داستانیں

اردوزبان چونکہ کئی زبانوں سے مل کر وجود میں آئی ہے اس لیے اردو کے داستانوں پر مختلف زبانوں کی داستانوں کا عکس صاف دکھائی دیتا ہے۔اردوزبان میں کئی فارسی اور عربی داستانوں کے ترجمے ہوئے ہیں، ساتھ ہی سنسکرت اور بھاشا سے بھی کئی داستانیں میں منتقل ہوئی ہیں۔اس لیے اردو داستانوں کے مجموعی مزاج کو دیکھیں تو ظاہر ہوتا ہے کہ ان میں مذہبی اور اخلاقی عناصر اکثر جگہوں پر موجود ہیں۔ جہاں تک سنسکرت کی بات ہے تو سب سے پہلے اس زبان کی داستان کا ترجمہ خلیفہ ہارون رشید نے ''کلیلہ ودمنہ'' کے نام سے اپنے دورِحکومت میں کروایا۔اس ترجمے سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ ہندوستانی داستانوں کو عرب عوام بھی پسند کرتے تھے۔ یہی نہیں آگے چل کر ہندوستان کی دوسری داستانوں کو بھی عربی زبان کے قالب میں ڈھالا گیا۔عربی زبان وادب کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ سرزمین عرب پر خلفائے عباسیہ کے عہد داستان گوئی کے سلسلے کا آغاز ہوا۔جبکہ سرزمین ہند پر سنسکرت کے بعد پشاچی پراکرت میں لکھی داستان ''برہت کتھا'' بہت ہی مقبول ہوئی۔آگے چل کر ایک معروف داستان گوسوم دیو نے ''کتھا سرت ساگر'' لکھی جو بارہویں صدی کی مقبول داستان ہے۔ وہیں دیکھیں تو تو فارسی کی مشہور نامہ داستان ''داستان امیر حمزہ'' بہت حد تک ہندوستان کے مزاج اور ماحول کی عکاسی کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

اس طرح اگر اردو میں تصنیف کردہ داستانوں پر غائر نظر ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اردو میں داستان نگاری کے دوران جہاں ایک طرف رومانی اور عشق عاشقی کی کہانی لکھی گئی تو دوسری طرف نصیحت اور اخلاقی کے درس سے بھری دکانیں بھی رقم کی گئیں تاکہ انسان انھیں پڑھ کر اچھے اخلاق، بہتر طرز معاشرت اور مثالی زندگی حاصل کرسکے۔لیکن داستان نگاروں نے ہر مقام پر اپنے عہد کے لوگوں کے ذوق وشوق اور دلچسپی کو مد نظر رکھتے ہوئے کچھ ایسے انوکھے اور حیرت انگیز واقعات وسانحات اور کچھ ایسے مافوق الفطری کرداروں کو پیش کیا جس سے ہر جگہ تجسس، کشش اور دلچسپی برقرار رہی اور اسے پڑھنے والا اپنے تمام دکھ درد کو بھول کر قصوں کے زیروبم میں غوطہ لگاتا رہا۔اردو کے داستان گویوں اور داستان نگاروں نے اس بات کا خاص اہتمام کیا ہے کہ جادوئی کرشمہ سازی اور عجیب وغریب کرداروں کو پیش کرکے داستان کے سامعین اور قارئین کے دل ودماغ پر ایک سحر کی کیفیت طاری کردیا جائے اور وہ تادیر اس کیفیت کے زیراثر مدہوش رہے۔

2.5.4 اردو کی منظوم داستانیں

اردو کے داستانوی ادب پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ جہاں اردو میں نثری داستانیں لکھی گئی ہیں کہ وہیں منظوم داستانیں بھی تخلیق کی گئی ہیں۔ظاہر ہے منظوم داستانوں میں بھی کم وبیش وہی عجیب وغریب قصے، مہماتی عناصر اور عشق ومعاشقے کے عناصر ملتے ہیں، مگر جب انھیں شعری زبان میں بیان کیا جاتا ہے تو اس کی کشش اور بھی دوبالا ہوجاتی ہے۔اردو میں قصوں کو منظوم کرنے کے لیے مثنوی کی صنف وجود میں آئی۔یہی

وجہ ہے کہ اکثر طویل مثنویوں کو منظوم داستان کے نام سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اردو کی منظوم داستانوں میں ''کدم راؤ پدم راؤ'' بہت ہی اہمیت کی حامل ہے اس منظوم داستان میں روحوں کی تبدیلی کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ اس میں روحوں کی تبدیلی کا قصہ خالص ہندوستانی فلسفے پر مبنی ہے۔ اس کا پورا قصہ امر بید سے تعلق رکھتا ہے اور اسے پڑھ کر کوئی بھی آدمی اپنا جسم تیاگ کر کسی دوسرے مردہ جسم میں داخل ہوسکتا ہے۔ اس میں پورے طور پر سنسکرت داستانوں سے استفادے کا سراغ ملتا ہے۔ اس کے بعد دکن کی قطب شاہی اور عادل شاہی دورِ حکومت میں بہت سی مثنویاں ملتی ہیں جن میں کئی مذاہب کے قصوں کے علاوہ عشقیہ قصوں پر مبنی منظوم داستانیں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر ''یوسف زلیخا'' کو پیش کیا جاسکتا ہے جیسےحضرت یوسف اور حضرت زلیخا کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ اسی طرح دکن کی مثنویوں میں ''چندر بدن ومہیار''، ''علی نامہ'' خاور نامہ وغیرہ بھی ملتی ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں سب سے زیادہ جن دو مثنویوں کو شہرت حاصل ہوئی وہ سحر البیان اور گلزار نسیم ہیں۔ مثنوی کی ہئیت میں موجود ان دونوں منظوم داستانوں کو اس طرح تخلیق کیا گیا کہ ان کے بعد زہر عشق کو چھوڑ دیا جائے تو ان کے مقابلے کی کوئی دوسری منظوم داستان نظر نہیں آتی۔

2.5.5 اردو کی نثری داستانیں

اردو داستانوں کے ارتقاء میں نثری داستانوں کا بہت اہم کردار رہا ہے۔ اردو زبان جیسا کہ عرض کیا گیا کہ کئی زبانوں سے مل کر بنی ہے مگر اس زبان پر فارسی اور عربی زبانوں کے زیادہ اثرات ہیں۔ اس کے ساتھ ہی سنسکرت زبان اور اس کے ادب پاروں سے بھی اردو نے استفادہ کیا ہے وہی وجہ ہے کہ اردو میں ہندوستانی کلچر کی جھلک اکثر و بیشتر نظر آتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ہندوستان میں اردو کے ابتدائی نقوش 1326ء میں ہی ظاہر ہو چکے تھے۔ اس عہد میں امیر خسرو کے نثری اور شعری ادب پارے عوام وخواص میں مقبول تھے۔ اس کے بعد دکن میں جب بہمنی دورِ حکومت کا آغاز ہوا تو ادبی ماحول تابناک ہوا۔ چنانچہ دکن (بیدر) کی سرزمین پر فخر الدین نظامی نے ''کدم راؤ پدم راؤ'' جیسی منظوم داستان لکھی۔ اسے اہالیانِ علم اور ناقدین نے اردو کی اولین مثنوی قرار دیا ہے۔ جبکہ اس سے قبل خواجہ بندہ نواز گیسودراز کی تخلیق کردہ مختصر تمثیلی داستانیں بھی ہیں جو حددرجہ اہمیت کی حامل ہیں۔ ان میں ''شکار نامہ'' بہت ہی معروف ہے۔ اسی طرح اس عہد میں برہان الدین جانم کی کتاب ''کلمۃ الحقائق'' بھی نظر آتی ہے۔ لیکن اصل داستانوں کا آغاز دکن میں ملا وجہی کی ''سب رس'' سے ہوتا ہے۔ ملا وجہی نے لمبی عمر پائی اور قطب شاہی دور کے چار بادشاہوں کا دور دیکھا۔ ان کے ادبی کارناموں اور بالخصوص سب رس کی تخلیق کے سبب ''ملک الشعرا'' کا خطاب بھی ملا۔ اردو میں یہ پہلی نثری داستان تھی جس نے انشاپردازی، انشائیہ نگاری اور بے شمار خوبیوں کے سبب بہت مقبول ہوئی۔

شمالی ہند کی نثری داستانوں میں ''قصہ مہر افروز دبر''، ''نوطرز مرصع'' بہت معروف ہوئے۔ اور جب فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں آیا تو اردو میں نثری داستانوں کا ایک اور سنہرا دور شروع ہوا۔ اس زمانے میں باغ و بہار، رانی کیتکی کی کہانی، اور پھر لکھنؤ کی داستانوں میں خانۂ عجائب کو بہت ہی شہرت حاصل ہوئی۔ اس کے علاوہ داستانِ امیر حمزہ اور طلسمِ ہوشربا جیسی داستانیں بھی اردو کی نثری داستانوں کو قابلِ قدر اور ثروت مند بنانے میں اہم کارنامہ ثابت ہوئے ہیں۔

2.6 اردو داستانوں کا اسلوب

اردو میں افسانوی نثر کے ذریعے ہی اردو نثر کا آغاز ہوا شاید یہی وجہ ہے کہ اردو میں تخلیق کردہ اکثر نثری تخلیقات پر داستانوی اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ اردو کی مختصر نثری داستانوں میں خواجہ بندہ نواز گیسودراز کی تصنیف ''شکارنامہ'' تمثیلی انداز میں تخلیق ہوئی ہے۔ اس میں تخلیقی قصہ اور انسان کو شکار بنانے میں شیطان کی کوششوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس داستان میں قصہ کو پیش کر کے داستان نگار نے انسان کو بہت سی بُری چیزوں سے ہوشیار اور آگاہ رہنے کا فریضہ انجام دیا ہے۔ شکارنامہ کا اسلوب بہت ہی مقبول ہوا اور آگے چل کر اس کے اثرات کئی دوسری داستانوں پر دیکھا گیا۔ یعنی مسجع ومقفی اسلوب، چھوٹے چھوٹے جملوں میں قافیہ پیمائی ہر جگہ موجود ہے۔ سب رس میں بھی اسلوبیاتی سطح پر مسجع اور مقفی جملوں کی بھرمار ہے۔ یہی حال شمالی ہند کی داستانوں کا بھی ہے۔ وہاں بھی اکثر اسلوب بہت ہی مسجع، مقفی نظر آتا ہے۔ نثر کو رواں دواں اور پرکشش بنانے کے لیے اکثر داستان گو نے اپنے اسلوب کو مقفی ومسجع بناتے تھے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ بعد کی نثری داستانیں جو فورٹ ولیم کالج یا فورٹ ولیم کے باہر لکھی گئیں وہاں بھی وہی اسلوب اختیار کیا گیا، جس کے سحر میں آکر داستانوں کے قارئین نے انھیں دل جمعی کے ساتھ پڑھا اور مبہوت ومسحور ہوئے۔

2.7 آپ نے کیا سیکھا

-1 اردو میں سب سے پہلے نثری داستانوں کی ابتدا ہوئی۔ اس کا آغاز قبل مسیح سے پہلے ہی ہوگیا تھا اور قبل مسیح کے بعد بھی جاری رہا۔

-2 انسان جب تحریر کے فن سے واقف نہیں تھا تو اس وقت وہ پتھروں پر تصویروں کو کندہ کر کے ان سے کہانیاں ابھارتا تھا۔ لیکن جب وہ لکھنے کے فن سے آشنا ہوگیا تو دنیا بھر میں تحریری داستانوں کا سلسلہ شروع ہوگیا۔

-3 ہندوستان میں سنسکرت میں لکھی پنچ تنتر کی کہانیاں اور تہوپدیش کو اہم داستانوں میں رکھا جاتا ہے۔ اسی طرح پالی زبان کی جاتک کتھائیں بھی اولین داستانوں کا نمونہ ہیں۔

-4 ہندوستان میں دراوڑی اور اس کے بعد آریائی زبانوں کا دوردورہ تھا۔ اس زمانے میں سنسکرت میں چاروں وید لکھے گئے۔ ان میں بھی تصویری داستانیں پیش کرنے کی کوشش کی گی ہے۔

-5 اجنتا اور ایلورا کے غاروں میں پتھروں پر کندہ تصاویر یہ ثابت کرتے ہیں کہ یہاں بھی تصویری داستانوں کا رواج بہت قدیم ہے۔

-7 داستانوں میں انسانی کرداروں کے ساتھ مافوق الفطری کرداروں کے ذریعے مشرقی قارئین کو مخلوط کیا جاتا تھا۔

-8 اردو کی نثری داستانوں میں سب رس، نوطرز مرصع، باغ وبہار، داستان امیر حمزہ، اور طلسمِ ہوش رُبا کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ مسجع مقفی اسلوب داستانوں کو پرکشش بناتا ہے۔

-9 داستانوں میں مذہبی قصے کے ذریعے نصیحت، اخلاق اور شائستگی کو فروغ دیا گیا ہے۔

2.8 اپنا امتحان خود لیں

-1 یوروپی ممالک اور وہاں کی قدیم داستانوں کا احاطہ کیجیے۔

-2 مشرقی داستانوں سے کیا مراد ہے؟اور ایسی داستانیں کن ممالک میں لکھی گئیں؟

-3 سنسکرت داستانوں کی چند اہم خصوصیات بیان کیجئے۔

-4 عربی اور فارسی داستانوں کے اردو پر اثرات کا جائزہ لیجئے۔

-5 اردو میں داستانوں کی بنیادی روایت کی تفصیل بیان کیجئے۔

2.9 سوالات کے جواب

جواب:1 ایشیائی ممالک کی طرح یوروپی ممالک بھی داستان نگاری کے لیے بہت پہلے سے معروف ہیں۔ برطانیہ میں ایک مشہور داستان نگار بیولیفؔ کا ذکر ہوتا ہے، اس نے رولاںؔ اور آرتھرؔ کے قصّے لکھ کر حیران کیا ہے۔اسی طرح جرمنی اور روم کی داستانیں بھی یوروپ اور دوسرے ممالک میں بہت مشہور ہوئی ہیں۔ان داستانوں میں یہ بتایا گیا ہے کہ انسان نے سب سے پہلے گوشت کو بھون کر کس طرح کھایا؟اس کے متعلق بتایا جاتا ہے کہ ایک دفعہ جب وہ اپنے مویشیوں کو باڑے میں بند کرکے چلا گیا۔رات میں اس باڑے میں آگ لگ گئی اور بیشتر جانور جل گئے۔اور جب وہ صبح باڑے کی طرف نکلا تو اسے دور سے ہی سوندھی سوندھی خوشبو آتی ہوئی محسوس ہوئی اور جب اس نے باڑے کو کھولا تو پایا کہ کئی جانور پوری طرح جل کر کباب بن چکے ہیں۔وہ اس سے بہت خوش ہوا۔کیونکہ اسے گوشت کو بھوننے کا طریقہ معلوم ہو گیا تھا۔بتایا جاتا ہے کہ جرمنی اور روم میں مویشی پالنے والے ایک عرصے تک بھنا ہوا گوشت جاننے کے لیے اپنے باڑوں میں آگ لگا دیتے تھے۔ان ممالک میں اس واقعے کو بھی داستانوں میں خصوصیت کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔دوسری صدی عیسوی میں اٹلی کی سرزمین میں اپیولیئس نے سنہرا گدھا جیسی رومانی کہانی لکھی جو آگے چل کر داستان میں شامل ہوگئی۔ان واقعات سے پتا چلتا ہے کہ یوروپی ممالک میں نویں صدی قبل مسیح (ق م) سے لے کر دوسری صدی عیسوی تک رومانی داستانوں کے لکھنے اور انھیں بیان کرنے کا چلن رہا۔نیز انھیں شوق اور تجسس کے ساتھ سننے اور پڑھنے والوں کی بھی ایک اچھی خاصی تعداد موجود تھی۔

جواب:3 ہندوستان بین اللسانی ملک ہے۔ یہاں مختلف مذاہب، رنگ ونسل کے ساتھ ساتھ طرح طرح کی زبانیں اور بولیاں بولنے والوں کی ایک بڑی تعداد موجود ہے۔اس لحاظ سے یہ دنیا کا ایک مثالی اور انوکھا ملک ہے۔ان میں آریائی زبانوں میں سنسکرت مراٹھی اور گجراتی زبانیں آتی ہیں جبکہ یہاں دراوڑی زبانوں میں کنڑ، تلگو، ملیالم اور تمل آتی ہیں۔تاریخ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس ملک میں آریاؤں کے آنے کے بعد سنسکرت کا چلن بڑھا۔اسی زبان کے ماننے والوں نے یہاں پہلی دفعہ وید لکھا اور یہاں ویدک مذہب کی بنیاد رکھی۔ جہاں تک سنسکرت میں لکھی گئی داستانوں کی بات ہے تو ان میں پہلی مرتبہ انسان کی عظمت اور اس کی فوقیت کو اجاگر کیا گیا اور یہ باور کرایا گیا کہ انسان ذی شعور ہوتا ہے اور اسے ضابطے میں رہ کر مذہبی زندگی گزارنی چاہیے تاکہ وہ مذہبی قوانین وضوابط کا اتباع کرتے ہوئے انسانیت، ہم آہنگی اور میل جول کو اہمیت دے اور ان تمام باتوں سے دور رہے، جو انہیں برائی کی طرف لے جاتی ہیں۔ اس دعوے کی دلیل کے طور پر سنسکرت زبان میں لکھی گئی داستانوں یعنی ''پنچ تنتر کی کہانیاں، جاتک کتھائیں اور ہتوپدیش کو دیکھا جاسکتا ہے۔ان داستانوں کا غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان میں تقریباً ہر مقام پر وعظ ونصیحت اور اچھائی کی ترغیب دکھائی دیتی ہے۔ان میں ایک ایشور کی عظمت اور اسی کی پرستش پر زور ملتا ہے۔سنسکرت داستانوں کا ایک بڑا خاصہ یہ ہے کہ یہ ایک مخصوص دھرم

سے متعلق ہوتے ہوئے بھی عمومی طور پر دنیا میں امن اور آپسی بھائی چارہ پر زور دیتی ہیں۔ نیز یہ خالص ہندوستانی ثقافت، رسم و رواج اور قدیم قصّوں و روایتوں کو اہمیت دیتی ہیں۔

2.10 فرہنگ

الفاظ	معانی	الفاظ	معانی
سطح	اوپری یا بالائی حصہ	مسجع	چھوٹے جملوں میں قافیہ کا استعمال
مقفی	بڑے جملوں میں قافیہ کا پیائی	مافوق الفطری	فطرت سے دور، غیر فطری
محتاج	حاجت مند، مجبور	اہرام	مخروطی شکل کے قدیم مصر کے مقبرے
مسالہ	نئی چیز بنانے کے لیے درکار اشیاء	حنوط	لاش کو محفوظ کرنے کا مصری طریقہ
بھکشو	خدا سے لو لگانے والا انسان	اساطیر	(اسطور کی جمع) دیو مالا
راکشس	جنگلی انسان، انسان کو قتل کرنے والا	شائستگی	تہذیب، اخلاق
مستحکم	پکا، مضبوط	باضابطہ	دستور اور قانون کے مطابق
پرورده	پالا ہوا، پرورش کیا ہوا	یہودی	حضرت یعقوبؑ کے پیرو
نصرانی	حضرت عیسیٰؑ کو ماننے والے	تحیر	حیرت، تعجب
ملک الشعراء	(خطاب) شاعروں کا سردار	مرصع	آراستہ، سجایا ہوا
قافیہ پیائی	قافیہ جوڑنا یا قافیہ بنانا	رومانی	تخئیل پسندی، عشق پرستی
کلچر	تہذیب، اخلاق	ضعیف	کمزور، بوڑھا
رمال	علم نجوم جاننے والا	منجم	نجومی، جوتشی
مثالی	بےنظیر، بےنمونے	قبیلہ	اولاد کی اولاد
گروه	ٹولی، جماعت	کروفر	رعب، دبدبہ
عیش وعشرت	خوش وخرم	عمده	خوب، بہتر
ٹوٹا	جادوگری، منتر	متحرک	حرکت کرنا، حرکت میں ہونا
ترغیب	رغبت والا، شوق	فروغ	روشنی، رونق، ترقی

2.11 کتب برائے مطالعہ

-1	ڈاکٹر گیان چند جین	اردو کی نثری داستانیں
-2	کلیم الدین احمد	اردو زبان اور فن داستان گوئی
-3	وقار عظیم	ہماری داستانیں
-4	وقار عظیم	داستان سے افسانے تک
-5	فرمان فتح پوری	اردو کی منظوم داستانیں

اکائی نمبر 3: ملا وجہی اور سب رس

3.1 اغراض ومقاصد

3.2 تمہید

3.3 سب رس کی فنی خصوصیات

3.4 ملا وجہی: حالات زندگی اور ادبی پس منظر

3.5 داستان ''سب رس'' کا تنقیدی جائزہ

3.6 سب رس کی زبان

3.7 سب رس کی اشاعت

3.8 آپ نے کیا سیکھا

3.9 اپنا امتحان خود لیجیے

3.10 سوالات کے جواب

3.11 فرہنگ

3.12 کتب برائے مطالعہ

3.1 اغراض ومقصد

اس یونٹ کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصہ میں وجہی کے حالات زندگی اور ان کے عہد کے ادبی صورتحال کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے جبکہ دوسرے حصہ میں سب رس کی اہمیت اور خصوصیت پر صراحت کے ساتھ جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اردو کے داستانوی ادب کی تاریخ میں سب رس کی اپنی علاحدہ اور منفرد شناخت ہے۔ اردو کی نثری داستانوں میں اسے اس کے تمثیلی انداز بیان کے سبب ایک علاحدہ اور منفرد مقام حاصل ہے۔ زبان اور اسلوب کی سطح پر بھی اس کی اپنی انفرادیت ہے۔ اس داستان کے ذریعے سترہویں صدی کی زبان اور دکنی لفظیات کو پیش کر کے یہ باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس وقت اردو زبان اپنے ارتقائی مراحل سے گزر رہی تھی اور آگے چل کر رفتہ رفتہ یہ صاف اور شستہ ہوتی چلی گئی۔ اس یونٹ کے ذریعے طلباء اور طالبات کو نہ صرف سب رس کی کہانی، اس کے اسلوب اور انداز بیان کی متعلق واقفیت ہوگی بلکہ اس کے تخلیق کار ملا وجہی کے حالات، ان کے عصری پس منظر اور سلاطین دکن کی بابت بھی جانکاری حاصل ہوگی۔

3.2 تمہید

ملا وجہی نے سب رس کی تخلیق ۱۷ویں صدی میں سلطان عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر کی تھی۔ سب رس اردو کی نثری اصناف میں باضابطہ پہلی تصنیف ہے۔ اسے ملا وجہی نے تمثیلی انداز میں تخلیق کیا نیز اس میں سلطان عبداللہ شاہ کی خواہش کے مطابق وجہی نے ان کے عشقیہ معاملات کو بیان کیا ہے۔ اس ضمن میں ملا وجہی نے لکھا ہے کہ ''سلطان عبداللہ ظل اللہ عالم پناہ، صاحب سپاہ، حقیقت آگاہ، دشمن پرور، ثانئ سکندر، عاشقِ صاحبِ نظر، دل کے خطرے سے باخبر، صورت میں یوسف سے اگلے، آدم بے ہوش ہوئے پتھر سے، حکمت میں افلاطون شاگرد، سخاوت میں حاتم کا دست برد، شجاعت میں رستم گرد، عالمی ہمت، غازی مرد، شمشیر اور ہمت کے صاحب، نیم مصرم اور سنت کے صاحب دار ودر، فرید وفر، کلیم میاں، مسیحا دم، صولت، زہرا عشرت، خورشید علم، صباح کے وقت بیٹھے تخت، یکا یک غیب کے کچھ رمز پا کر دل میں اپنے کچھ لیا کر، وجہی نادر من کوں، دریا دل، گوہر سخن کوں، حضور بلائے، پان دیئے، بہت مان دیئے اور فرمائے کہ انسان کے وجود، بچہ میں کچھ عشق کا بیان کرنا، اپنا ناوعیاں کرنا، کچھ نشان دھرنا۔

ملا وجہی کی داستان سب رس نے ہر طرح کے کوائف کو بیان کیا ہے اس لیے اس کا نام سب رس رکھا ہے۔ اس داستان میں وجہی نے ہر اس جذبے اور احساس کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے، جن سے انسان دوچار ہوتا ہے۔ اس نے اس داستان کے ذریعے مختلف کرداروں کو خلق کیا ہے۔ نیز انسان کے اندرونی جذبے یعنی عشق ومحبت، غیرت وحمیت، ایثار ووفا اور خودداری ہر طرح کے جذبے کو زبان دینے کی کوشش کی ہے۔ ملا وجہی نے جیسا کہ درج بالا سطور میں عرض کیا گیا کہ سب رس کی تخلیق سلطان عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش اور خواہش کے مدنظر کی۔ اس داستان کی تالیف ۱۰۴۵ھ (۱۶۳۵) میں مکمل ہوئی۔ ہجری اور عیسوی سنہ کی توثیق ملا وجہی کے کلام سے واضح ہوتی ہے۔ ملا وجہی نے لکھا ہے کہ ایک ہزار چہل وپنج اس وقت ظہور پکڑ یا یو گنج۔

3.3 سب رس کی فنی خصوصیات

سب رس میں ملا وجہی نے حسن وعشق کے معرکے کو تمثیلی اسلوب میں پیش کیا ہے۔ ملا وجہی کا بڑا خاصہ یہ ہے کہ اس نے دکن کے کئی سلاطین کے ادوار دیکھے تھے اور ان کے احوال وخصائص کو بیان بھی کیا تھا۔ یعنی عبداللہ قطب شاہ والئ گولکنڈہ سے پہلے بھی وہ ان کے دادا محمد قلی قطب شاہ کے دور آخر میں ''قطب مشتری'' جیسی مثنوی تخلیق کر چکے تھے جس میں خود بادشاہ محمد قلی قطب شاہ اور بھاگ متی کی داستان عشق استعارے کے پیکر میں پیش کر چکے تھے۔ قطب مشتری بھی اپنی پرکشش اور دلآویز زبان اور بہترین اسلوب وادا کے سبب کافی مقبولیت اور معروفیت حاصل کر چکی ہے۔ اور اس کا شمار قدیم دکنی اردو کی بہترین مثنویوں میں ہوتا ہے۔

سب کے متعلق جیسا کہ درج بالا سطور میں عرض کیا گیا کہ داستان کی ادبی اہمیت کے ساتھ ساتھ اس کی لسانی اہمیت بھی کم نہیں ہے۔ اس داستان میں ہمیں ابتدائی عہد یعنی تقریباً تین صدی پہلے کی اردو زبان ملتی ہے، جو کہ اس وقت دکن میں بولی اور لکھی جاتی تھی۔

اس عہد کی زبان کے متعلق منفرد ناقدین نے اس بات پر اتفاق کیا ہے کہ اس وقت اردو املے کا انداز آج کے املا سے بالکل جداگانہ تھا۔

سب رس میں بہت سے الفاظ نا موس اورغریب میں مگر وجہی کے اسلوب میں وہ دل کشی ہے کہ وہ غریب اورنا موس الفاظ بھی اکثر مقامات پر مانوس اور فصیح محسوس ہونے لگتے ہیں۔ وجہی کا بڑا خاصہ ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے جملے لکھتے ہیں اوران جملوں کے ذریعے نہ صرف یہ کہ کشش پیدا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں بلکہ ان کی معنویت بھی بھرپور ہوتی ہے۔ان کے یہاں سب رس میں اکثر مقامات پر سابقہ روایات کے مطابق مقفی اور مسجع جملے ملتے ہیں مگر یہ لسانی تکلفات قصے کی ترسیل میں کہیں رکاوٹ نہیں بنتے۔اس داستان میں جو تمثیلی قصہ بیان ہوا ہے مولوی عبدالحق کی تحقیق کے مطابق وجہی نے محمد یحییٰ سیبک فتاحی نیشاپوری کی نثری تصنیف ''قصہ حسن ودل'' سے لیا ہے۔اگر چہ اپنے دیباچہ میں تو کچھ ایسا ظاہر کیا ہے گویا یہ قصہ خود اس کی ایجاد ہو۔

فتاحی شاہ رخ مرزا کے عہد میں ایران کے معروف شعراء میں شمار ہوتا تھا۔اولاً اس نے اس قصے کو مثنوی کی ہیئت میں ۱۴۳۶ء میں دستور عشاق کے نام سے تخلیق کیا تھا۔آگے چل کر اسی کو شبستانِ خیال اور ''حسن ودل'' کے نام سے بھی نثری فارم میں منتقل کیا۔قصہ حسن ودل اس مثنوی میں مندرج قصے کا خلاصہ ہے اوراس میں اس نے مقفی اور مسجع نثر لکھنے کا خاص اہتمام کیا ہے۔نیز صنائع لفظی و معنی بھی خوب کھپائے ہیں اور آگے چل کر اسی راہ کو اپناتے ہوئے ملا وجہی نے بھی سب رس میں مقفی اور مسجع نثر لکھی ہے۔ جہاں تک سب رس کی زبان کی بات ہے تو اس سے قبل عرض کیا گیا ہے کہ اس میں تقریباً ۳۰۰ سال پہلے کی زبان استعمال ہوتے تھے لہٰذا اس کا اتباع کرتے ہوئے سب رس میں بھی مذکورہ زبانوں کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔اس وقت کے مستعمل الفاظ،املا اور تلفظ بھی آج کے عہد سے بہت علاحدہ اور مختلف تھا۔

جہاں تک سب رس کے اسلوب کا سوال ہے،تو اس کا اسلوب اپنے عہد میں تخلیق کردہ تمام داستانوں سے علاحدہ اور ممتاز ہے۔اس داستان میں ملا وجہی نے اپنی زبان اور اسلوب پر خصوصی توجہ مبذول رکھی ہے،اور یہی خصوصیت سب رس کو دوسری داستانوں سے منفرد کرتی ہے۔ یہ داستان جیسا کہ عرض کیا گیا کہ سلطان محمد قلی قطب شاہ کی داستانِ عشق پر مبنی ہے۔اس کے باوجود اس میں پند ونصیحت کی باتیں بیشتر مقامات پر مل جاتی ہیں۔ ملا وجہی کا کمال یہ ہے کہ وہ اردو کے ابتدائی نشو ونما کے دور میں داستان تخلیق کر رہے تھے،لیکن قصے کے بیان کے دوران ان کی فنی چابکدستی یہ ثابت کرتی ہے کہ وہ کس قدر بیدار ذہن اور خلاق طبیعت کے مالک تھے۔ نیز وہ اپنے قارئین کے مزاج شناس میں بھی تھے اور یہ بخوبی سمجھتے تھے کہ وہ کس طرح کی زبان پسند کرتے ہیں۔انھوں نے اس داستان کے ذریعے یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ عقل وخرد ہمیشہ احتیاط اور اعتدال کی راہ پر لے جاتی ہے۔مگر دل کا معاملہ بالکل جدا ہے۔ دل اکثر و بیشتر جذبات کے غلبے میں آجاتا ہے اور بسا اوقات تمام حدیں عبور کر جاتا ہے۔

سب رس کی کہانی ایک تمثیل ہے۔اس کے کردار علامتی ہیں۔ جیسے دل،حسن،نظر،عشق وغیرہ۔حالانکہ ایسے غیر مرئی کرداروں پر مشتمل قصوں میں وہ تاثیر اور کشش نہیں ہوتی جو زندہ اور چلتے پھرتے کرداروں کے ذریعے پیدا ہوتی ہے۔اس قبیل کی داستانوں میں اکثر مقامات پر ایک غیر مانوس اور اجنبی ماحول کا سامنا ہوتا ہے،جس سے قصے کی فضا بوجھل ہوجاتی ہے۔اس کے باوجود اس داستان میں جو کہ مقصدی نوعیت کی بھی ہے، اس میں داستان نگار نے اس طرح قصے کو پیش کیا ہے کہ قاری اس کی کشش کا اسیر ہے کہ اخیر تک پڑھنے پر مجبور ہوجاتا ہے۔اس قصے میں عقل مغرب کا بادشاہ ہے جبکہ عشق مشرق سے وابستہ رکھتا ہے۔عقل کا ملک شبستان ہے۔عشق کی ایک صاحب زادی حسن ہے جبکہ اس میں دل عقل کا صاحب زادہ ہے۔ دل جب عالم شباب میں ہوتا ہے تو کسی سے آب حیات کے متعلق واقفیت حاصل کرتا ہے اور پھر وہ اسے حاصل کرنے کی فکر میں سرگرداں ہوجاتا ہے۔اسے معلوم ہوتا ہے کہ کوہِ قاف میں دیدار نام کی آبادی ہے جہاں ایک بہت ہی خوبصورت باغ ہے جس کو رخسار کہا جاتا ہے اور اسی باغ میں کسی مقام پر آب حیات کا چشمہ رواں ہے۔لہٰذا وہ اپنے جاسوس نظر کے اس کام پر وہاں پہنچتا ہے اور حسن سے مل کر دل کی بے

دکھائی کہ دل بہت مضطرب اور دیوانہ ہو گیا۔ آگے چل کر واقعہ یہ رونما ہوتا ہے کہ دل اپنے جالوس نظر کی باتوں میں آ کر شہر دیدار کی طرف کوچ کرتا ہے۔ مگر یہاں ایک عجیب واقعہ رونما ہوتا ہے، یعنی عقل اور عشق کی فوجوں میں جنگ چھڑ جاتی ہے اور اخیر میں عشق کی پسپائی ہوتی ہے۔ حسن عشق کو میدان چھوڑنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ حسن کی یلغار بڑھتی ہے اور بالآخر عشق اس کے تیر کا ہدف بن جاتا ہے اور گرفتار ہو کر حسن کے سامنے پیش ہوتا ہے۔ یہاں پہنچ کر حسن اور عشق کی ملاقات ہو جاتی ہے۔ لیکن یہاں بدخواہ پیچھے لگ جاتے ہیں۔ اور اس طرح داستان ختم ہوتے ہوتے عقل عشق بادشاہ کا وزیر بن جاتا ہے اور دونوں کے باہمی مشورے سے حسن و عشق کی شادی طے ہو جاتی ہے۔ اور اسی مرحلے پر آ کر یہ داستان اختتام پذیر ہو جاتی ہے۔

مندرجہ داستان کے مختصر خلاصے کے بعد یہ بات بہت ہی وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ سب رس اپنی انوکھی کہانی اور عمدہ زبان و اسلوب کے سبب حد درجہ اہمیت کی حامل ہے۔ سب رس کی ادبی اہمیت کا اعتراف اردو کے تمام اہم ناقدین نے کیا ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر معین الدین نے لکھا ہے کہ:

> ''سب رس میں ملا وجہی نے ایک عام اور عالمگیر حقیقت کو مجاز کے پیرائے میں بیان کیا ہے اور حسن و عشق کی کشمکش اور عشق و دل کے معرکے کو قصے کی صورت میں پیش کیا ہے۔ سب رس کا دیباچہ پڑھنے سے یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ گویا یہ اسی کی ایجاد ہے اور یہ اس کے دماغ کی پیداوار ہے۔ حالانکہ یہ بات نہیں، یہ پر لطف داستان سب سے پہلے محمد یحیٰی ابن سیبک فتاحی نیشاپوری نے لکھی۔ یہ نیشاپور کا علاقہ خراسان کے شاہیر میں ہے اور شاہ رخ مرزا کے عہد میں تھے اور فتاحی تخلص کیا کرتے تھے۔ یہ بہت ہی قادر الکلام شاعر تھے۔ علاوہ دیوان کے ان کی کئی تصنیفات بھی ہیں۔ ان میں سے ایک ''دستور العشاق'' قصہ مثنوی ہے۔ جس میں پانچ ہزار اشعار ہیں (جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ) دس قصے کو مصنف نے ''شبستان خیال'' اور ''حسن دل'' کے نام سے الگ الگ بھی لکھا ہے۔ لیکن یہ دونوں دستور العشاق کا خلاصہ تھیں۔ اس کی مسجع اور مقفی اور صنائع بدائع کی اس میں خوب داد دی ہے۔''

مختصر یہ کہ داستان ''سب رس'' اس دقیق اور رنگین طرز میں تخلیق کی گئی ہے جس میں مسجع اور مقفی اسلوب اپنایا گیا ہے۔ فارسی اور عربی میں اس انداز کی متعدد کتابیں ملتی ہیں۔ مگر اردو کے قدیم یاروں میں اس کی مثالیں خال خال ہی ملتی ہیں، وہ ان سے متاثر ہیں۔

3.4 ملا وجہی: حالاتِ زندگی اور ادبی پس منظر

اسد اللہ ملا وجہی عہد قطب شاہی کے معروف قادر الکلام شاعر، عالم، مدبر اور نثار تھے۔ بہت سے دوسرے دکنی شعراء کی طرح وجہی کے بھی زیادہ حالات معلوم نہیں، یہاں تک کہ ان کی تاریخ پیدائش کا بھی ٹھیک ٹھیک پتا نہیں۔ اندازہ کیا جاتا ہے کہ وہ گولکنڈہ کے چوتھے بادشاہ ابراہیم قطب شاہ کے عہد یعنی 1550 سے 1580ء کے دوران گولکنڈہ میں پیدا ہوئے۔ چونکہ قدرت سے انھیں لمبی عمر ملی تھی اس لیے انھوں نے مزید تین سلاطین محمد قلی قطب شاہ، محمود قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ کے ادوار بھی دیکھے۔

ملا وجہی کے عہد میں متعدد شعراء اور نثار تھے، لیکن ان کے درمیان وجہی کی بڑی قدر تھی اور انھیں ایک استاذ شاعر اور مشاق نثر نگار کے طور پر جانا جاتا تھا۔ اس ضمن میں ایک دکنی شاعر طبعی کا نام آتا ہے جس نے ملا وجہی کے کمالات کا اعتراف کرتے ہوئے اپنی مثنوی ''بہرام وگل اندام''

میں مدحیہ اشعار کہے۔ اسی طرح شاہ افضل قادری نے بھی ملا وجہی کی مدح میں اپنے مقیدے میں اشعار کہے اور اس کی شاعرانہ صلاحیتوں کا کھلے دل سے اعتراف کیا۔

جیسا کہ درج بالا سطور میں عرض کیا گیا کہ وجہی کے سالِ ولادت کا ٹھیک ٹھیک پتا نہیں، اسی طرح اس کے سنہ وفات کے متعلق بھی کوئی حتمی جانکاری موجود نہیں ہے۔ ''پھول بن'' کے خالق ابن غشاطی نے اپنی مثنوی میں مرحوم شعراء کا ذکر کیا ہے مگر اس میں وجہی کا نام شامل نہیں ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ 1066ء میں ملا وجہی' کی موت نہیں ہوئی تھی۔ حالانکہ طبعی اپنے اشعار میں یہ کہتا ہے کہ اس نے خواب میں وجہی کا دیدار کیا ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ وجہی نے 1066ء اور 1088ء کے درمیانی عہد میں اس دنیا کو خیر آباد کہا۔ درج بالا سطور میں عرض کیا گیا کہ وجہؔی نے اپنی زندگی میں قطب مشتری، تاج الحقائق، سب رس اور فارسی دیوان کے علاوہ کئی مرثیے اور غزلیں تخلیق کیں۔ وجہی کی دکنی غزلوں اور فارسی کلام کے غائر مطالعے سے اس کے حالات زندگی کی بابت واقفیت ملتی ہے اور یہ پتا چلتا ہے کہ وہ گرچہ دکنی سلاطین کے درباروں سے متعلق رہا تھا پھر بھی اس کی زندگی تنگ حالی اور عسرت میں گزری۔ اور یہاں تک نوبت آ پہنچی کہ اسے مفلسی اور فاقہ کشی کے حالات سے بھی گزرنا پڑا جبکہ محمد قلی قطب شاہ نے وجہؔی کو اپنے دربار میں ملک الشعراء کا خطاب عطا کیا تھا۔ اس وقت وہ بہت مقبول تھا اس کے باوجود حالات اچھے نہیں تھے۔ وجہی کا وہ سنہرا دور تھا۔ اسی زمانے میں اس نے اپنی مشہور زمانہ مثنوی ''قطب مشتری'' کی تخلیق کی۔ اس مثنوی کے متعلق بتایا جاتا ہے کہ اسے وجہؔی نے محض بارہ دنوں میں تخلیق کیا تھا اور آگے چل کر اس کی یہ طبع زاد مثنوی ایک شاہکار ثابت ہوئی۔ اس مثنوی کو اس لیے بھی بہت اہمیت حاصل ہے کہ اسے گولکنڈہ کی پہلی مثنوی ہونے کا شرف حاصل ہے اور یہ ہمارے کلاسیکی ادبی سرمایے میں ایک اضافہ بھی ہے۔ اس مثنوی میں قلی قطب شاہ اور مشتری کی کہانی بہت ہی دلاویز انداز میں پیش کی گئی ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ وجہؔی نے ریاست گولکنڈہ کے چار سلاطین کے ادوار دیکھے تھے، لیکن اس کی زندگی کا سب سے بہتر دور قلی قطب شاہ کا دورِ حکومت تھا۔ وہ اس دور میں ملک الشعراء اور قلی قطب شاہ کے پسندیدہ فنکار کے طور پر عوام میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے۔ جہاں تک وجہؔی کے استاذ کی بات ہے تو اس نے اپنے اشعار میں ''روح الامین'' کو اپنا استاد ثابت کیا ہے۔ اس کا پس منظر یہ بتایا جاتا ہے کہ ابراہیم قطب شاہ کے دور میں روح الامین تخلص اختیار کرنے والا ایک فارسی شاعر موجود تھا۔ مگر یہ بتانا مشکل ہے کہ وجہؔی نے اپنے اشعار میں خود کو فارسی شاعر روح الامین کا شاگرد کہا ہے یا روح الامین سے اس کی مراد جبرئیل ہیں۔ محمد قطب شاہ کے عہد حکومت میں وجہی کے حالات ذکر گور تھے۔ وہ گمنامی اور تنگ حالی کے شکار تھے۔ انھوں نے اپنی شاہکار مثنوی قطب مشتری میں اس بات کا فخریہ اعلان کیا ہے کہ میں نے اپنے قبل کے معاصر شعراء کو پیچھے چھوڑتے ہوئے اور ان کی ڈگر کو چھوڑتے ہوئے ایک طبع زاد مثنوی تخلیق کی ہے۔ اس مثنوی کا ایک بڑا وصف یہ بھی ہے کہ اس میں شاعر نے ''درشرح شعر گوید'' کے عنوان سے شعر و ادب سے متعلق اپنے خیالات کو بھی پیش کیا ہے اور اس میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اچھے اشعار کی کیا کیا خصوصیات ہیں؟ نیز یہ کہ کن وجوہات کے سبب فن پارہ تاثر اور کشش پیدا کرنے میں ناکام ثابت ہوتا ہے۔ ملا وجہؔی نے قطب مشتری کے مرکزی کردار یعنی محمد قلی قطب شاہ کو ہیرو کے نام سے پکارا ہے۔ حالانکہ پوری مثنوی پڑھ لینے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کا تعلق براہ راست طور پر محمد قلی قطب شاہ سے نہیں ہے۔ وجہؔی کے نام سے ایک اور مثنوی ''ماہ سیما و پری رخ'' کو بھی منسوب کیا جاتا ہے۔ اس کا ذکر کارساں دتاسی نے بھی کیا ہے۔ حالانکہ یہ ابھی تحقیق طلب امر ہے۔ وجہؔی کی مثنویوں اور نثری داستانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے یہاں متصوفانہ خیالات ہر جگہ حاوی ہیں۔

3.5 داستان ''سب رس'' کا تنقیدی جائزہ

سب رس کو اردو نثر کی پہلی تصنیف کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ گرچہ طبع زاد نہیں مگر اس میں طبع زاد والی کئی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ سب رس میں فتاحی نیشاپوری کی مثنوی ''دستور العشاق'' اور ''قصہ حسن ودل'' کو تمثیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ یعنی اس میں جیتے جاگتے کرداروں کی جگہ تشبیہ اور استعارے کے طور پر کچھ ایسے کردار وضع کر لیئے جاتے ہیں جو انسانی جذبات کی علامت ہوتے ہیں۔ یہ قصہ صوفیانہ مکتب فکر کا آئینہ دار ہے۔ یہ سب رس کا قصہ ایک کامیاب تمثیل ہے اس میں حسن ودل اور عقل ودل کی جنگ کو بہت ہی عمدگی کے ساتھ تمثیلی رنگ واسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔ سب رس میں اسلوب بیان نے ایک خاص جادو جگایا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سب رس سے قبل اردو میں نثر کا نمونہ ملتا ہے وہ دورِ بدویت کا نمونہ ہے۔ یعنی سب رس سے پہلے اردو نثر میں نیچے کا روکھا پن ملتا ہے۔ یعنی اس وقت نثر ہر طرح کی آرائش، عمدہ دروبست اور فنکاری سے عاری تھی اس عہد میں اکثر و بیشتر نثر میں مذہبی موضوعات ہی نظر آتے ہیں جن کے مخاطب سیدھا سادے مذہبی مزاج کے لوگ تھے۔ اس عہد میں سادگی، سلاست اور راست بیانی کے علاوہ شیرازہ بندی اور فقروں کی ساخت پر توجہ بہت کم تھی۔ لہٰذا سب رس کی تخلیق کے بعد یہ کہا جاتا ہے کہ سب رس اردو نثر کا ایک ایسا سنگ میل ہے جس میں اس بات کی خصوصی سعی نظر آتی ہے کہ داستان نگار اپنے قصے کو پرکشش اور موثر بناتے ہیں پورا زور صرف کرتا ہے۔

سب رس کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا اسلوب آہنگ ہے، اس کی ترقی یافتہ زبان اور لب ولہجہ ہے۔ سب رس کی تخلیق کے ساتھ ہی اردو کی ایک ترقی یافتہ زبان پہلی دفعہ منصۂ شہود پر آتی ہے۔ اس میں پہلی مرتبہ زبان کے ایسے اسالیب اور زبان کی ایسی ایسی خوبیاں نظر آتی ہیں، جو پہلے نہیں تھیں۔ اس ضمن میں پروفیسر شیرانی نے لکھا ہے کہ جو چیز سب رس کو ہماری نگاہ میں سب سے زیادہ قیمتی بناتی ہے، وہ اس کے اسالیب ہیں جب ہم ان اسالیب کا موجودہ زبان سے تقابل کرتے ہیں تو واضح فرق محسوس ہوتا ہے۔ یعنی سب رس کی زبان اپنے عہد کی مروجہ زبان سے بالکل علاحدہ ہے۔ وہ خود وجہی کی دوسری تصنیفات کی زبانوں سے بھی الگ اور بالکل نکھری ہوئی ہے۔ اس لیے اسے اس عہد کی ترقی یافتہ زبان کہا جاتا ہے۔

سب رس میں ملا وجہی نے اپنے نئے اور انوکھے اسلوب میں قافیہ بندی کا خاص خیال رکھا ہے وجہی کے جملوں کو غور سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اس نے اکثر جملوں میں قافیہ بندی کا اہتمام کیا ہے وہ اس لیے کہ اسے مسجع اور مقفع نثر لکھنے کا بڑا شوق تھا۔ سب رس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے اکثر فقرے دوسرے فقرے سے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھیں:۔

یوں کتاب سب کتاباں کا سرتاج، سب باتاں کا راج، ہر بات میں سو سو معراج، اس کا سواد سمجھے نہ کوئی عاشق باج، اس کتاب کی لذت پائے عالم سب محتاج اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ سب رس میں اکثر مقام پر نثری شاعری کا گمان ہوتا ہے۔

سب رس کا ایک بڑا خاصہ یہ ہے کہ اس میں فارسی اور عربی زبانوں کے اثرات صاف طور پر محسوس کیے جاتے ہیں۔ اکثر عبارتوں میں عربی اور فارسی کے محاوروں اور کہاوتوں کا اہتمام کیا گیا ہے اور انھیں اردو زبان سے ہم آمیز کر کے ایک نیا لسانی ڈھانچہ تیار کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ہندوستان بھر کی مقامی زبانوں کے الفاظ کو بھی مرقع محل کے اعتبار سے استعمال کیا گیا ہے۔ اس عمل سے وجہی نے یہ ثابت کر دکھایا ہے کہ اردو میں

دوسری زبانوں کے الفاظ کو اپنانے کی بے پناہ خصوصیت موجود ہے۔اس داستان میں صرفی ونحوی خوبیوں کو بھی نظرانداز نہیں کر سکتے۔مثلا ایک طرف اگر عربی الفاظ کے املا کو سہل اور آسان بنانے کی کوشش کی گئی ہے تو دوسری طرف فارسی میں ''گی'' کا لاحقہ استعمال کر کے بعض الفاظ بنائے گیے ہیں۔مثلاً بندہ سے بندگی، تابندہ سے تابندگی وغیرہ۔حافظ محمود شیرانی کے مطابق۔ادبی پہلو سے قطع نظر اوراوصاف میں جن کی بنا پر یہ کتاب (سب رس) گونا گوں دلچسپیوں کا مرکز بن جاتی ہے۔نعت ولسان اور قدیم صرف ونحو کے محقق اس کو نعمت غیر مترقبہ سمجھیں گے بالخصوص اس کا وہ حصہ جو قدیم محاورات اور ضرب الامثال سے تعلق رکھتا ہے، سب رس میں جو زبان استعمال ہوئی ہے، اس کو اس کا خالق ہندی سے موسوم کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ اس وقت شمالی ہند کی زبان کو ہندی کہا جاتا تھا۔ ہندوستان میں مغلوں کے عہد میں فارسی اور عربی کے اثرات زیادہ تھے۔جبکہ ہندی اور سنسکرت کے الفاظ۔کم مستعمل تھے۔اس لیے اس زبان میں ہندوستانیت کا عکس بہت کم تھا۔اس لیے ملا وجہی نے اپنی زبان کو فصیح اور قدرتی بنانے کے لیے عوام میں رائج دیسی لفظوں کو بھی استعمال کرنا ضروری سمجھا تاکہ فصاحت کے اعتبار سے یہ معتبر ثابت ہوسکیں۔''

3.6 سب رس کی زبان

داستان سب رس کی زبان بہت قدیم ہے۔تقریباً چار سو سال قبل لکھی گئی اس زبان پر فارسی، عربی اور ہندی زبان کے واضح اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔آج کی مروجہ اردو سے اگر موازنہ کریں تو اس وقت کی اردو بہت مختلف نظر آتی ہے۔ یہاں تک کہ لفظوں کے تلفظ اور املا بھی الگ نظر آتا ہے۔عبارت میں جہاں بھی اسم ضمیر آتا تھا وہ آج کی زبان سے بالکل علاحدہ ہوتا تھا۔مثال کے طور پر''وہ'' کی جگہ ''وو''''یہ'' کی جگہ ''یو'' اور ''انھوں نے'' کی جگہ ''انو'' لکھا جاتا تھا۔لفظ اگر مؤنث ہوتا تھا تو اس صورت میں حرف اضافت کی بھی جمع استعمال کی جاتی تھی جیسے ''دل کے فائدے کہاں بہت تاباں ہیں'' کو کے بجائے ''کون سے''''کے'' کے بجائے ''سوں'' یا ''سی'' مستعمل تھا۔ جہاں تک محاورات کا سوال ہے تو اس عہد کے کچھ محاورے آج بھی استعمال ہوتے ہیں جیسے شان نہ گمان، خالہ کا گھر، کہاں راجا بھوج اور کہاں گنگو تیلی، گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے وغیرہ۔اس کے علاوہ جیسا کہ عرض کیا گیا کہ اردو کی صرف ونحو اور بعض الفاظ کے تغیر وتبدل کا بھی رواج عام تھا۔مذکر اور مؤنث کا معاملہ بھی آج سے بالکل جدا تھا۔اکثر ''آں'' لگا کر واحد سے جمع بنانے کا چلن تھا۔جیسے بات سے باتاں، کتاب سے ''کتاباں'' وغیرہ۔ایسے افعال متعدی جن کی ماضی مطلق، ماضی قریب، ماضی بعید، ماضی احتمالی کے ساتھ ''نے'' آتا ہے تو فعل ہر حال میں مذکر ہی استعمال ہوتا ہے۔خواہ فاعل مؤنث ہی کیوں نہ ہو۔لیکن دکن میں معاملہ بالکل جدا تھا۔اس لیے لکھا جاتا تھا۔اس عورت نے کہی، لڑکے نے شربت پی۔وغیرہ، لیکن آگے چل کر یہ قاعدہ بدلا۔میر تقی میر اور مرزا رفیع سودا کے عہد تک یہ رواج رہا۔اس کے بعد مذکر مؤنث اور افعال کے استعمال کے طریقے بدلے۔اس ضمن میں پروفیسر افتخار احمد شاہ نے اپنے ایک مضمون ''دکن میں اسالیب نثر'' میں اس بابت بہت وضاحت کے ساتھ اشارہ کیا ہے۔

3.7 سب رس کی اشاعت

داستان سب رس کو پہلی مرتبہ بابا کے اردو مولوی عبدالحق صاحب نے 1932ء میں انجمن ترقی اردو ہند کے زیر اہتمام شائع کیا تھا۔اس ایڈیشن کی بڑی خصوصیت یہ تھی کہ اس میں مولوی عبدالحق نے اپنا مفصل مقدمہ بھی شامل کیا تھا جو کہ آگے چل کر بہت ہی اہمیت کا حامل ثابت ہوا۔

انھوں نے پہلی دفعہ سب رس کے متعلق یہ انکشاف کیا کہ یہ اردو افسانے کی قدیم ترین تصنیف ہے۔انھوں نے اپنے اس دعوے سے محمد حسین آزاد کی اس بات سے اختلاف کیا کہ فضلی کی کربل کتھا اردو ونثر کی پہلی کتاب ہے۔عبدالحق نے اپنے مذکورہ مقدمے میں ''دستورالعشاق'' اور فتاحی کی ''حسن ودل'' کے متوردو واقعات نقل کیے اوراس بات پر اکثر زور دیا کہ ملاوجہی کی نظر سے ''دستورالعشاق'' نہیں گزری۔لیکن وہ فتاحی کی حسن ودل اور ملاوجہی کی ''سب رس'' کا بالکل موازنہ نہیں کرتے جس سے یہ پتا دیتا ہے کہ وجہی نے فتاحی کی حسن ودل سے اپنی کتاب تیار کی تھی۔ ''سب رس'' کے متعلق تقریباً تمام ناقدین اور محققین نے اس بات پر اتفاق کیا ہے کہ یہ عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر ان کے عشق کے متعلق ''سب رس'' منصۂ شہود پر آئی۔اس داستان کی سبب تالیب مولوی عبدالحق نے خود بتایا ہے کہ یہ قصہ حسن ودل کے نام سے فارسی میں بہت مقبول و معروف رہی ہے اور وہیں سے فارسی درسیات کے زیراثر دکنی زبان میں پہنچی ہے۔قصہ حسن ودل کا آغاز فارسی زبان میں محمد یحیٰی بن سیبک فتاحی نیشاپوری سے سمجھی جاتی ہے۔اس سے بیشتر اس کا وجود نہیں تھا محمد یحیٰی بن سیبک فتاحی نیشاپوری نے اس پر ایک مثنوی ''دستورالعشاق'' لکھی اور مختصر کر کے حسن ودل کے نام سے نثر میں بھی اسے تحریری کیا۔

سب رس سے پہلے جونثری کتابیں ملتی ہیں ان میں خواجہ بندہ نواز گیسودراز کی کتاب ''معراج العاشقین'' کو تحقیق کی رو سے اولیت کا درجہ حاصل ہے۔مگر اس کے عہد وتالیف کے متعلق محققین کے درمیان اتفاق نہیں ہے۔یہ بھی واضح نہیں ہے کہ یہ خواجہ بندہ نواز گیسودراز کی تصنیف ہے بھی کہ نہیں مگر کہا جاتا ہے کہ سب رس کا ماخذ سنسکرت کا ڈرامہ ''پربودھ چندراودے'' ہے اس کا مصنف کرشن شام نام کے ایک مصنف ہیں۔

3.8 آپ نے کیا سیکھا

1- ملاوجہی کی ادبی شخصیت ہمہ جہت تھی۔وہ عہد قطب شاہی کے ایک معروف قادرالکلام شاعر، عالم، مدبر اور نثر نگار تھے۔اس اکائی میں ملا وجہی کی حیات اوران کے عہد کی ادبی صورتحال پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

2- مطالعے کے دوران یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ملاوجہی نے طویل عمر پائی تھی اورانھوں نے چار سلاطین کے ادوار دیکھے نیز ان کے درباروں سے وابستہ رہے۔وہ اپنے ہم عصر ادیبوں میں ایک مشتاق نثر نگار اور شاعر کے طور پر تسلیم کیے جاتے تھے۔اس یونٹ میں ملاوجہی کے عہد اوراس عہد میں ان کی مقبولیت اور پذیرائی پر بالخصوص روشنی ڈالی گئی ہے۔

3- اس یونٹ میں خاص طور سے ملاوجہی کی تمام تصنیفات اوران کے شانِ نزول پر صراحت کے ساتھ گفتگو کی گئی ہے ان کی مثنوی قطب مشتری شاہکار کا درجہ رکھتی ہے اس کے بعد محمد قطب شاہ کے معاملات عشق سے متعلق ان کی نثری داستان سب رس کا بہت ہی چرچا رہتا ہے۔اس یونٹ میں سب رس کے سنۂ تصنیف اوراس کے پس منظر کو بیان کیا گیا ہے۔

4- اس یونٹ کے اگلے باب میں سب رس کا فنی اور تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا اور یہ تفصیل کے ساتھ بتانے کی کوشش سب رس اردو کی نثری اور مختصر داستانوں میں کن وجوہات کی بنا پر اپنا منفرد اور ممتاز مقام رکھتی ہے۔نیز یہ بھی باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ یہ اردو کی نثری داستانوں میں کئی اسباب سے بہت ہی اہمیت کی حامل ہے۔

5- اس یونٹ کے اخیر میں ملاوجہی کی زبان اوراس کے اسلوب کا ذکر کیا گیا ہے اور بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ وجہی نے اپنی زبان کو فصیح اور مقبول عام وخاص بنانے کے لیے اردو میں اس وقت رائج عربی فارسی زبان کے ساتھ ہندی الفاظ کا بھی جابجا استعمال کیا ہے۔

3.9 اپنا امتحان خود لیجئے

1- ملا وجہی کی حالاتِ زندگی پر روشنی ڈالیے۔

2- سب رس کی فنی خصوصیات پر نوٹ لکھیے۔

3- سب رس کی اشاعت اور اس کی زبان و بیان کے تعلق سے لکھیے۔

4- سلطان عبداللہ شاہ کی خواہش کے مطابق وجہی نے سب رس میں کس طرح کے معاملات کو بیان کیا؟

5- ملا وجہی نے سب رس کو کس اسلوب میں پیش کیا ہے؟

3.10 سوالات کے جواب

جواب: 1 اسداللہ ملا وجہی عہد قطب شاہی کے معروف قادرالکلام شاعر، عالم، مدبر اور نثار تھے۔ بہت سے دوسرے دکنی شعراء کی طرح وجہی کے بھی زیادہ حالات معلوم نہیں، یہاں تک کہ ان کی تاریخ پیدائش کا بھی ٹھیک ٹھیک پتا نہیں۔ اندازہ کیا جاتا ہے کہ وہ گولکنڈہ کے چوتھے بادشاہ ابراہیم قطب شاہ کے عہد یعنی 1550 سے 1580ء کے دوران گولکنڈہ میں پیدا ہوئے۔ چونکہ قدرت سے انھیں لمبی عمر ملی تھی اس لیے انھوں نے مزید تین سلاطین محمد قلی قطب شاہ، محمود قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ کے ادوار بھی دیکھے۔

ملا وجہی کے عہد میں متعدد شعراء اور نثار تھے، لیکن ان کے درمیان وجہی کی بڑی قدر تھی اور انھیں ایک استاذ شاعر اور مشاق نثر نگار کے طور پر جانا جاتا تھا۔ اس ضمن میں ایک دکنی شاعر طبعی کا نام آتا ہے جس نے ملا وجہی کے کمالات کا اعتراف کرتے ہوئے اپنی مثنوی ''بہرام وگل اندام'' میں مدحیہ اشعار کہے۔ اسی طرح شاہ افضل قادری نے بھی ملا وجہی کی مدح میں اپنے مقیدے میں اشعار کہے اور اس کی شاعرانہ صلاحتیوں کا کھلے دل سے اعتراف کیا۔

جواب: 4 تصوف کے معاملات بیان کیے ہیں۔

جواب: 5 تمثیلی اسلوب میں پیش کیا ہے۔

3.11 فرہنگ

الفاظ	معانی	الفاظ	معانی
نیز	اور	خال خال	کبھی کبھی
اصناف	صنف کی جمع، ادب سے متعلق	مقفّی	جہاں قافیے کا اہتمام ہو

سپاہ	فوج،لشکر	ترسیل	کسی تحریر کو عوام تک پہنچانا
ثانی	دوسرا	ہیئت	فارم
صاحب نظر	عقل اور فہم والے	اتباع	کسی کی راہ کو اپنانا، تتبع کرنا
سخاوت	دریادلی	کثرت سے	بڑی تعداد میں، زیادتی مقدار میں
شجاعت	بہادری، جواں مردی	اسلوب	Style لکھنے کا انداز
نیم	آدھا،نصف	پند	نصیحت، اچھی باتیں
کلیم	کلام کرنے والا	مزاج شناس	مزاج کو سمجھنے والا
دریادل	سخی، دل والا	خرد	عقل، سمجھ
عیاں،	ظاہر، واضح	اعتدال	توازن، برابر
کیفیت	حالت،موڈ	بسا اوقات، کبھی کبھی	
خلق کرنا	پیدا کرنا، کچھ تخلیق کرنا	اسیر	قیدی، کسی تحریر میں کھو جانا
عہد	زمانہ، وقت	غیر مانوس	اجنبی، نامعلوم
صراحت	تفصیل سے، وضاحت کے ساتھ	وابستہ	متعلق، کسی سے تعلقات ہونا
منفرد	علاحدہ، الگ	عالم شباب	جوانی کے دن
واقفیت	جانکاری	رواں	جاری، بہنا
بابت	کے متعلق	مامور	کسی عہدے یا منصب پر مامور کرنا
خصائص	خوبیاں، خصوصیات	اضطراب	بے چینی، بے قراری
احوال	حالات	رونما ہونا	ظاہر ہونا، نمایاں ہونا
جداگانہ	علاحدہ، الگ	باہمی	آپسی
دستور	قانون، آئین	قدیم	پرانا، بہت دنوں کا

3.12 کتب برائے مطالعہ

1- حیات وجہی — ڈاکٹر م ن سعید
2- ملا وجہی — ڈاکٹر جاوید وششٹ
3- دکنی غالب ۔ ملا وجہی — مرتب: قیوم صادق
4- سب رس جدید اردو میں — قاضی انیس الحق
5- سب رس کے حروف — آصفہ بیگم
6- سب رس پر ایک نظر — سہیل بخاری

اکائی نمبر 4: میر امن دہلوی اور باغ و بہار: فنی خصوصیات، اہمیت

4.1 اغراض و مقاصد
4.2 تمہید
4.3 باغ و بہار کی فنی خصوصیات
4.4 باغ و بہار تہذیبی قدریں
4.5 باغ و بہار کی اہمیت
4.6 باغ و بہار کی اہمیت سے متعلق چند ناقدین کی رائیں
4.7 آپ نے کیا سیکھا
4.8 اپنا امتحان خود لیں
4.9 سوالات کے جواب
4.10 فرہنگ
4.11 کتب برائے مطالعہ

4.1 اغراض و مقاصد

اس یونٹ کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اس کے پہلے حصے میں باغ و بہار کا جائزہ لیتے ہوئے اس کی فنی خصوصیات اور یکسوئی پر بحث کی گئی ہے۔ اس ضمن میر امن کی جزئیات نگاری کو بطور خاص موضوع بنایا گیا ہے جو کہ میر امن نے اپنے تجربے اور مشاہدے کی بنا پر باغ و بہار میں تفصیل سے پیش کی ہے اور اس سے نہ صرف یہ کہ باغ و بہار کے قصوں کی کشش اور دلچسپی میں اضافہ ہو گیا ہے بلکہ اس سے میر امّن کی لسانی خصوصیات بھی اجگر ہو کر سامنے آتی ہیں۔ اس جائزے کے حصہ دوم میں باغ و بہار میں پیش کردہ ان تہذیبی، ثقافتی اور ادبی امور کو اجاگر کرنے اور ان کا تجزیہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو کہ باغ و بہار جیسی مختصر داستان کو بہت سی طویل اور بھاری بھر کم داستانوں پر کس طرح فوقیت حاصل ہے۔ اس یونٹ کے مطالعے سے یہ معلوم ہوگا کہ باغ و بہار کو کیوں دہلوی تہذیب کا آئینہ کہا گیا ہے؟ نیز یہ بھی معلوم ہوگا کہ باغ و بہار کے اسلوب اور انداز بیان کی وہ کون کون سی خصوصیات ہیں جنھوں نے باغ و بہار کو نہ صرف بلندی کا مقام عطا کیا بلکہ بعد کے وقتوں کے لیے ایک قابلِ قدر نمونہ بھی بنا دیا۔

4.2 تمہید

اردو کی نثری داستانوں پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ابتدا میں اردو کا نثری ادبی سرمایہ زیادہ تر داستانوں پر ہی مبنی ہے۔ باغ و بہار سے قبل لکھی گئی داستانوں میں ملاّ وجہی کی داستان ''سب رس''، عطا حسین تحسین کی داستان ''نوطرز مرصع'' اور شاہ عالم کی داستان ''عجائب القصص'' بہت ہی اہمیت کی حامل رہی ہیں۔ ان داستانوں کے غائر مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان ہی اکثر و بیشتر انشا پردازی اور طرح طرح کے رنگ و آہنگ سے کام لیا گیا ہے۔ جیسا کہ یہ بات عام ہے کہ داستان ''سب رس'' کا انداز و اسلوب تمثیلی رکھا گیا ہے تو وہیں نوطرز مرصع میں رعایت لفظی کے فن سے استفادہ کرتے ہوئے اسے پرکشش اور جاذب بنانے کی سعی کی گئی ہے۔ جبکہ ان دونوں داستانوں سے علاحدہ اسلوب اور لفظیات کا نمونہ ''عجائب القصص'' ہے۔ حالانکہ یہ داستان نوطرز مرصع سے زیادہ ضخیم ہے مگر اس کی دلچسپی اور کشش میں کسی طرح کی کمی نہیں اور اس کے قارئین باوجود طوالت کے اسے ختم کر کے ہی دم لیتے ہیں۔ لیکن فورٹ ولیم کالج کے پرنسپل جان گلکرسٹ نے نوطرز مرصع کو ہی ترجمے کے لیے چنا، اس کی وجہ یہ تھی کہ نوطرز مرصع مختصر داستان تھی اور اسے عوام تک پہنچانے اور اسے آسانی سے پڑھوا لینے کا مقصد واضح تھا۔ میر امّن کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ انھوں نے اپنی فنی چابکدستی اور بیان کی ندرت اور جاذبیت نے اسے ایک داستان بنا دیا۔ میر امّن کی نثر آج ایک عمدہ نمونہ کے طور پر باغ و بہار کی شکل میں ہمارے پاس موجود ہے اور یہ کتاب اپنے عہد کی کتابوں میں سب سے مقبول اور معروف رہی ہیں اور آج بھی اس کی مقبولیت میں کوئی کمی نہیں آئی ہے۔

4.3 باغ و بہار کی فنی خصوصیات

باغ و بہار اور نوطرز مرصع میں قصے اور ان کے کرداروں کی سطح پر بہت حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ ایک طرح سے یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہ دونوں داستانیں الگ الگ نام رکھتی ہیں، مگر ان کا قصہ ایک ہی ہے اور وہ بھی مستعار ہے۔ یعنی ترجمہ شدہ ہے یعنی فارسی قصہ چہار درویش سے پہلے نوطرز مرصع وجود میں آئی بعدہ باغ و بہار ترجمہ کے ذریعہ منصۂ شہور پر نمودار ہوئی۔ کہا جاتا ہے کہ دونوں کی زبان اردو ہے۔ لیکن ایک داستان اپنے اسلوب و انداز کے سبب نوطرز مرصع کہلائی تو دوسری داستان اپنے انداز بیان اور لسانی خصوصیات باعث باغ و بہار کے نام سے موسوم ہوئی۔ اس طرح ہم یہ سوال کر سکتے ہیں کہ ایک ہی قصے کو جب دونوں جگہوں پر استعمال کیا گیا ہے تو یہ داستانیں ایک دوسرے سے علاحدہ کیسے ہیں؟ اس سوال کا جواب بہت آسان ہے اور وہ یہ ہے کہ انداز نگارش یا اسلوب بیان ہر داستان گو کا الگ الگ ہوتا ہے۔ یعنی انسان کی تحریر سے اس کی شخصیت اجاگر ہوتی ہے اور بہت سی ایسی باتیں نئے طور پر آ جاتی ہیں جو ایک دوسرے سے ممتاز اور ممیّز کرتی ہیں۔ اور یہ امتیاز اور فرق انداز، مزاج اور اسلوب کا بھی ہوسکتا ہے اور داستان نگاری کی دلچسپی اور پسند کا بھی ہوسکتا ہے۔ ہر داستان نگر اپنے انداز میں، اپنے اسلوب اور طرز نگارش کے ذریعے قصے رنگ بھرنے کے لیے آزاد ہوتا ہے۔

نوطرز مرصع کی زبان مشکل، پرتکلف اور مسجع مقفّی ہے جبکہ باغ و بہار کا اسلوب و انداز سہل اور پرکشش ہے۔ یہی سبب ہے کہ باغ و بہار کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی، لیکن یہاں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ جس عہد میں نوطرز مرصع سامنے آئی اس عہد کا مذاق بھی نوطرز مرصع سے ہم آہنگ

تھا۔اسی لیے اپنے عہد میں اس کی پذیرائی ہوئی اور سچ تو یہ ہے کہ باغ و بہار کے منظر عام پر آنے کے بعد بھی اس کا سحر کسی نہ کسی شکل میں قائم رہا۔ لیکن وقت اور حالات کے بدلنے کے ساتھ اور ادبی قدروں اور مزاج کے تبدیل ہونے کے ساتھ نوطرز مرصع اور اس کی جیسی متعدد داستانیں ماضی کا محض ایک باب بن کر رہ گئیں۔ نیز نئے دور میں ان داستانوں اور تصانیف کو شہرت اور قبولیت حاصل ہوئی وہ وقت کے تقاضے اور مزاج کے مطابق تھیں۔نوطرز مرصع پر باغ و بہار کی سبقت کا سبب بھی کم و بیش یہی ہے۔اس داستان کا قصہ ہماری اجتماعی شعور کا حصہ بن کر ایک طویل عرصے تک مقبول خاص و عام رہا۔لیکن تغیر زمانہ کے ساتھ میر امّن بھی تبدیل ہوئے اور فورٹ ولیم کالج کی ہدایت اور مقصد کے تحت اپنی زبان کو سہل بنانے پر زور دیا۔اس طرح دیکھا جائے تو قصہ چہار درویش کو بھی ایک نئی چمک دمک حاصل ہوئی۔اس ضمن میں ڈاکٹر سہیل بخاری نے ''باغ و بہار'' کی فنی اور زبانی خصوصیات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''کسی داستان کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کے لیے اسے تین پہلوؤں سے دیکھا ہوتا ہے۔اول قصہ پن، دوم طوالت اور سوم انشا پردازی۔ایک کامیاب داستان وہ ہے جس میں واقعات دلچسپ اور طویل ہوں اور اچھی زبان میں لکھے گئے ہوں۔ اگر کسی داستان میں کچھ کرداروں کے نقوش بھی ہو گئے ہوں تو یہ اس کی عمدہ خصوصیت شمار ہوگی۔لیکن اس خصوصیت کے نہ ہونے پر داستان نگار سے از روئے فن کوئی باز پرس بھی نہیں کی جاسکتی کیوں کہ داستان میں دلچسپی کا دار و مدار صرف واقعہ ہوتا ہے، کردار نہیں۔اس لحاظ سے باغ و بہار کو دیکھا جائے تو اس کے واقعات دلچسپ اور طویل ہیں اور نرم و نازک شیریں زبان میں بیان کیے گئے ہیں۔''
>
> (اردو داستان: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ۔ڈاکٹر سہیل بخاری۔1987ص۔112)

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ معلوم ہوا کہ باغ و بہار میں وہ تمام خصوصیات ہیں، جو عام طور سے داستانوں کے لیے لازمی تصور کی جاتی ہیں۔ یعنی اس میں طبعی اور غیر طبعی کردار بھی ہیں اور داستانیں ہیں حیرت و استعجاب پیدا کرنے کے لیے حیرت انگیز اور ناقابل یقین واقعات بھی ہیں۔ اس میں قصہ کہیں طویل ہے تو کہیں مختصر! باغ و بہار کی بھی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں پیش کیے گئے ذیلی اور ضمنی قصے ایسا لگتا ہے کہ الگ الگ ہیں، مگر بغور دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ آپس میں گتھے ہوئے اور مربوط ہیں۔اور ان قصوں کو داستان نگار نے صفحۂ قرطاس پر اس طرح سجایا ہے کہ قصوں میں کوئی رکاوٹ یا جھول کا احساس نہیں ہوتا۔اس داستان میں چار درویشوں کا قصہ بالتفصیل بیان کیا گیا ہے جو اپنے اپنے ملکوں سے لمبی مسافت طے کر کے ایک خاص مقام پر یکجا ہوتے ہیں۔ایک طلسماتی شہر کے قریب پہنچتے ہیں جس کے بت خانے میں رکھے ایک بت کا چمتکار یہ ہے کہ ہر مسافر کے مسلک و مذہب کی خبر محل میں موجود لوگوں تک پہنچا دیتا ہے۔اس کے بت خانے میں موجود ایک بڑا بت ہے جس کو سجدہ نہ کرنے والوں کے اعضائے تناسل اتنے بڑے اور لمبے ہو جاتے ہیں کہ وہ زمین میں گھسٹنے لگتے ہیں۔اسی طرح دوسرے واقعات میں بھی حیرت کا ایک جہان موجود ہے۔باغ و بہار میں اکثر مقامات پر قصوں میں بہت خامی اور سقم کا احساس ہوتا ہے۔مگر ایسی خامیوں سے ماقبل کی داستانیں بھی بھری پڑی ہیں۔اور یہی عناصر تو داستانوں کو چیز سے دگر بناتے ہیں اور اس کے قاری سحر زدہ ہو کر اسے پڑھنے میں محو ہو جاتے ہیں۔ داستانوں میں بعید از عقل باتوں اور ناقابل یقین عجیب و غریب واقعات کے سبب ہی تجسس اور دلچسپی کے حالات پیدا ہوتے ہیں۔سچ تو یہ ہے کہ اٹھارہویں صدی کے لوگ اتنے راسخ العقیدہ ہوتے تھے کہ وہ سائنسی حقائق کو کچھ نہیں سمجھتے تھے اور بہت آسانی کے ساتھ ایسے واقعات کو سچ مان لیتے تھے جو سراسر فرضی اور بے معنی ہوتے تھے۔

اردو کے داستانوی ادب کے ذکر و اذکار کے دوران اکثر نوطرز مرصع اور باغ و بہار کے مابین تقابل اور موازنہ کا رخ اپنایا جاتا ہے۔عطا حسین تحسین اور میر امّن دونوں نے اصل قصہ چہار درویش [illegible] لیکن اگر ان دونوں کا جائزہ لیں تو معلوم ہوتا

ہے کہ میر امن دہلوی نے قصے کی دلچسپی کو برقرار رکھنے یا اس میں اضافہ کرنے کے لیے اکثر واقعات اور مکالموں میں حذف و اضافہ سے کام لیا ہے۔ میر امن نے باغ و بہار میں جہاں جہاں حذف و اضافے سے کام لیا ہے وہ نوطرز مرصع سے بدرجہا بہتر ہے۔ اور یہی وہ خصوصیت ہے جو میر امن کو ایک صاحب طرز داستان گو کے مقام پر فائز کرتی ہے۔

اب یہاں مذکورہ دونوں داستانوں سے دو حصے بطور مثال ملاحظہ کریں:۔

۱۔ ''اے صاحب زادی میں ایک دخترِ عاجزہ، حاملہ رکھتی ہوں کہ درد زِہ میں گرفتار ہے اور بے اختیار نان و کباب چاہتی ہے۔''

(نوطرز مرصع۔ عطا حسین خاں تحسین)

۲۔ میں غریب رنڈیا فقیری ہوں۔ ایک بیٹی میری ہے کہ وہ دو جی سے پورے دن درد زِہ میں مرتی ہے اور مجھ کو اتنی وسعت نہیں کہ ادھی کا تیل چراغ میں جلاؤں۔ کھانے پینے کو تو کہاں سے لاؤں۔ اگر مر گئی تو گور و کفن کیوں کر کروں گی۔ اور جنی تو دائی جنائی کو کیا دوں گی اور جچہ کو سٹھوارا، اچھونی کہاں سے پلاؤں گی۔ آج دو دن ہوئے کہ بھوکی پیاسی پڑی ہے۔ اے صاحبزادی کچھ ٹکڑا پارچہ دلاؤ تو اس کو پانی پینے کا ادھار ہو۔''

(باغ و بہار۔ میر امّن دہلوی)

ان دونوں اقتباس کو پڑھنے کے بعد فرق صاف صاف معلوم ہو جاتا ہے۔ دونوں جگہ اگر چہ ایک ہی واقعہ اور ایک ہی صورت حال موجود ہے، لیکن انداز و اسلوب بالکل جداگانہ ہے یہاں حد درجہ اختصیار سے کام لیا گیا ہے جبکہ دوسرے اقتباس میں قدرے تفصیل کو اپنایا گیا ہے، لیکن یہ تفصیل گراں نہیں گزرتی بلکہ یہ قصے میں مزید اثر ڈالتی ہے تاکہ پڑھنے والے پر اس کے گہرے اثرات مرتب ہوں۔ دونوں داستانوں میں منظر اور کردار ایک جیسے ہیں لیکن اول الذکر سے آخر الذکر کا پلڑا بہت بھاری ہے۔ اس بیانیہ سے نہ صرف کردار چمک اٹھتا ہے بلکہ واقعے میں بھی ایک جان پڑ جاتی ہے۔ باغ و بہار کی اصل خوبی یہی ہے کہ اس کا بیانیہ انداز، اسلوب و لفظیات ایسی سحر کاری پروفیسر جمیل جالبی نے باغ و بہار کی فنی خصوصیات پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

۱۔ ''اس کے قصے کو میر امّن نے کم و بیش جوں کا توں لے لیا۔ لیکن بیان، جزئیات اور تہذیبی صورت حال کی آمیزش، یہ سب کام میر امن کے اپنے ہیں۔ اس مجموعی عمل سے جو صورت سامنے آئی وہ یہ ہے کہ باغ و بہار ترجمہ نہ رہا۔ بلکہ پوری طرح میر امّن کی تصنیف بن گئی۔''

(تاریخ ادب اردو جمیل جالبی۔ جلد سوم حصہ دوم۔ ص:428)

مندرجہ بالا اقتباس کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ کسی بھی داستان کے ترجمے کو تصنیف کے مقام تک پہنچنے کے لیے اسے تین مرحلوں سے گزرنا ہوگا۔ یعنی اصل تصنیف کے مقابلے میں اس کا اسلوب پرکشش ہو، جزئیات باعث کوفت نہ ہو بلکہ قصے کو مزید دلچسپ بنانے میں معاون ہو۔ اس میں اپنے عہد کی تہذیب و ثقافت کی عمدہ جھلک ہو۔ تب ہی جا کر وہ تصنیف کے درجے کو پہنچ سکتی ہے۔

اب یہاں باغ و بہار کی کچھ ایسی خصوصیات پر بھی غور کرنا ہوگا جو اسے نوطرز مرصع اور دوسری داستانوں سے ممتاز اور منفرد بناتی ہیں۔ یہاں چند مثالیں نقل کی جاتی ہیں:۔

۱۔ ''عجب شہر دیکھا کہ اس شہر کی خوبی کو نہیں پہنچتا۔ ہر ایک بازار اور کوچے میں پختہ سڑکیں بنی ہوئی اور چھڑکاؤ کیا ہوا۔ صفائی ایسی کہ تنکا کہیں پڑا نظر نہیں آیا۔ کوڑے کا تو ذکر کیا ہے۔ اور عمارتیں رنگ برنگ کی، اور رات کو رستے میں دو رستہ قدم بہ قدم

۲۔''دل اس وقت مکدر ہوا اور ناخوشی مزاج پر چھا گئی۔ تس پر قیامت اس ایسے تیسے نے یہ کی کہ ساقی اسی چھنال کو بنایا۔ اس وقت میں اپنا لوہو پیتی تھی اور جیسے طوطی کا کوئی کوّے کے ساتھ ایک پنجرے میں بند کرتا ہے، نہ جانے کی فرصت پائی تھی اور نہ بیٹھنے کو جی چاہتا تھا۔ قصہ مختصر وہ شراب بوند کی بوند تھی جس کے پینے سے آدمی حیوان ہو جائے۔ دو چار جام پے در پے اسی تیزاب کے جوان کو دیئے اور آدھا یہاں جوان کی منت سے میں نے زہر مار کیا۔ آخر وہ پشت، بے حیا بھی بدمست ہو کر، اس مردود سے بے ہودہ ادائیں کرنے لگی اور وہ چٹوے بھی نشے میں بے لحاظ ہو میلا اور نامعقول حرکتیں کرنے لگا۔ مجھے یہ غیرت آئی۔ اگر اس وقت زمین بھی پھاٹے تو میں اس میں سما جاؤں۔ مگر اس کی دوستی کی باعث اس پر بھی چپ رہی۔ پر وہ تو اصل پاجی تھا۔ میرا اس درگزر کرنے کو نہیں سمجھا۔ نشے کی لہر میں اور بھی دو پیالے چڑھا گیا کہ رہتا سہتا ہوش جو تھا، وہ بھی گم ہوا اور میری طرف سے مطلق دھڑکا جی سے اٹھا دیا۔ بے شرمی سے شہوت کے غلبے میں میرے روبرو اس بے حیا نے اس سے صحبت کی اور وہ پچھلی پائی بھی اسی حالت میں نیچے پڑی ہوئی نخرے سے تکی کرنے لگی۔ اور دونوں میں چوما چاٹی ہونے لگی۔ نہ اس بے وفا میں وفا، نہ اس بے حیا میں حیا۔ جیسی روح ویسے فرشتے۔ میری اس وقت یہ حالت تھی جیسے ادسر چوکی ڈومنی گاوے تال بے تال۔ اپنے اوپر لعنت کرتی تھی کہ کیوں تو یہاں آئی۔ جس کی یہ سزا پائی۔ آخر کہاں تک ہوں۔ میرے سر سے پاؤں تک آگ لگ گئی اور انگارے پر لوٹنے لگی۔''

۳۔''ایک کف دست میدان تھا، گویا صحرائے قیامت کا نمونہ کہا چاہیے۔ وہی بونٹ کھاتا ہوا چلا جاتا تھا۔ بعد چار دن کے ایک قلع نظر آیا۔ جب پاس گیا تو ایک کوٹ دیکھا، بہت بلند، تمام پتھر کا اور ہر ایک کا الگ اس کی دو دو کوس کی اور دروازہ ایک سنگ کا تراشا ہوا۔ ایک قفل بڑا سا جڑا تھا۔ لیکن وہاں انسان کا نشان نظر نہ پڑا۔ وہاں سے آگے چلا، ایک ٹیلا دیکھا کہ اس کی خاک سرمے کے رنگ سیاہ تھی۔ جب اس تل کے پار ہوا تو ایک شہر نظر پڑا، بہت بڑا گرد شہر پناہ اور جا بجا بُرج۔ ایک طرف شہر کے دریا تھا بڑے پاٹ کا۔ جاتے جاتے دروازے پر گیا۔ اور بسم اللہ کہہ کر قدم اندر رکھا۔ ایک شخص کو دیکھا، پوشاک اہل فرنگ کے پہنے ہوئے کرسی پر بیٹھا ہے۔ جوں ان نے مجھے اجنبی مسافر دیکھا اور میرے منہ سے بسم اللہ سنی، پکارا کہ آگے آؤ۔ میں نے جا کر سلام کیا۔ نہایت مہربانی سے سلام کا جواب دیا۔ تُرت میز پر پانو روٹی اور سکہ اور مرغ کا کباب اور شراب رکھ کر کہا، پیٹ بھر کھاؤ۔ میں نے تھوڑا سا کھایا اور پیا اور بے خبر ہو گیا۔ جب رات ہو گئی تب آنکھ کھلی۔ ہاتھ منھ دھویا۔ پھر مجھے کھانا کھلایا اور کہا اے بیٹا اپنا احوال کہہ۔ جو مجھ پر گزرا تھا سب کہہ سنایا۔ تب بولا کہ یہاں تو کیوں آیا۔ میں نے ذق ہو کر کہا۔ ''شاید تو دیوانہ ہے۔ میں نے بعد مدت کی محنت کے، اب بستی دیکھی ہے۔ خدا نے یہاں تک پہنچایا اور تو کہتا ہے کیوں آیا۔ کہنے لگا: اب تو آرام کر، کل جو کہنا ہوگا کہوں گا۔''

ان میں پہلا اقتباس جزیرۂ فرنگ کے احوال بیان کرتا ہے۔ اس میں اس وقت کے شہر کلکتہ کی مختصر نقاشی کی گئی ہے۔ دوسری اقتباس میں پہلے درویش کی سیر کی کہانی ہے جب دمشق کی شہزادی یوسف سوداگر سے خریدی ہوئی محل میں جاتی ہے۔ اس واقعے میں جو کچھ دیکھا گیا اسے ہو بہو بیان کیا گیا ہے۔ تیسرے اقتباس میں آزاد بخت کے احوال میں جب وہ خواجہ سگ پرست کو بارہ لعلوں کا واقعہ گوش گزار کرتا ہے۔

ان تینوں اقتباسات کو پڑھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں واقعے کے حساب سے الگ الگ اسلوب اور زبانی کو اختیار کیا گیا ہے۔ لیکن ان میں ایک خوبی مشترک ہے کہ ہر جگہ موقع اور محل کی رعایت سے بیان کا اسلوب اور الفاظ کے انتخاب پر توجہ مبذول رکھی گئی ہے۔ ان میں

استعمال کرتے ہیں۔ایسا لگتا ہے کہ ایک سیل رواں ہے جو بے روک ٹوک کے بہتا چلا جا رہا ہے۔

4.4 باغ و بہار کی تہذیبی قدریں

اردو میں تخئیل اور زبان کی زبردست ساحری کے ذریعے تخلیق کی گئی داستانیں ایک طویل عرصہ تک اردو کے قارئین کو مسحور و مبہوت کرتی رہی ہیں۔لیکن ان کے بنیادی مقصد تفریح طبع کے ساتھ دانستہ یا غیر دانستہ کچھ ایسے عناصر بھی آ گئے جن میں ہماری اس وقت کی تہذیب بھی آئینہ ہو گئی۔باغ و بہار کا ایک بڑا خاصہ یہ بھی ہے کہ اس میں کردار اگر چہ ہماری سر زمین سے تعلق نہیں رکھتے مگر واقعات کے بیان کے دوران ہماری تہذیبی جھلکیاں صاف طور محسوس کی جاسکتی ہیں۔ چونکہ باغ و بہار کا زمانہ معاشرے میں جاگیردارانہ نظام کا زمانہ تھا، اس لیے اس داستان میں معاشرے کے اعلیٰ طبقے کو زیادہ نمائندگی ملی ہے یہی سبب ہے کہ باغ و بہار میں اکثر مقام پر اعلیٰ طبقے کے طور اطوار اور ان کی طرز زندگی کو پیش کرنے میں دلچسپی دکھائی دیتی ہے۔آج ہم باغ و بہار کے جن واقعات کو مختلف تہذیبی اور معاشرتی 9 قدروں کا آئینہ تصور کرتے ہیں۔انھیں میر امن نے ''اسباب بادشاہانہ'' کے نام سے موسوم کیا ہے۔اس صنف میں مزید وضاحت کرتے ہوئے جمیل جالبی نے لکھا ہے کہ:

> ''باغ و بہار میں واقعات کے بیان کے ساتھ آداب، مجلسی طور طریقے، رکھ رکھاؤ، ضیافتوں اور سامانِ آرائش وغیرہ کے بیانات بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ہر واقعہ اس دور کی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کے ساتھ بیان میں آتا ہے اور قصے کی خفا کو مزید دلچسپ اور پر کشش بنا دیتا ہے نہ اس عمل سے باغ و بہار میں زندگی و تہذیب کی ترجمانی کا دلاویز رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ دعوتوں اور ضیافتوں کے بیانات، درباروں کا رکھ رکھاؤ، رسوم و رواج، بادشاہوں کے استقبال کے طور طریقے، ملبوس کی سواری وغیرہ سے اس دور کی جیتی جاگتی زندگی کی تصویریں ان کے سامنے آجاتی ہیں۔ باغ و بہار کو پڑھ کے اس درر کی ایک واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔ یہ تصویریں آج بھی جیتی جاگتی سی محسوس ہوتی ہیں یہ سب واقعاتی ہیں۔ میر امّن نے انھیں اس طرح بیان کیا ہے جس طرح انھوں نے دیکھا۔''

(تاریخ ادب اردو۔جلد سوم۔ص:436)

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ تمام خصوصیات کے باوجود اگر باغ و بہار میں تہذیبی اور معاشرتی عناصر کی تفصیل نہیں ہوتی تو یہ بھی دوسری داستانوں کی طرح اپنی اہمیت اور کشش کھو دیتی۔ باغ و بہار کا سب سے بڑا خاصہ اس کے پر کشش بیانیہ کے ساتھ اس کا تہذیبی ماحول بھی ہے، اگر باغ و بہار کو ایک مخصوص دور میں پروان چڑھنے والی تہذیبی روداد اور منصر کشی بھی کہا جائے تو کچھ بیجا نہ ہوگا۔

4.5 باغ و بہار کی اہمیت

اردو میں جو چند اہم داستانیں تخلیق ہوئی ہیں ان میں امیر حمزہ، الف لیلیٰ، نوطرز مرصع، عجائب اور باغ و بہار ہیں۔ داستان امیر حمزہ اپنے ذیلی ضمنی قصوں کے سبب بہت مقبول ہے۔ جبکہ الف لیلیٰ اپنے عجیب و غریب قصوں کے سبب اور فسانۂ عجائب اپنی رنگینیٔ بیان اور ایک خاص علاقے کی تہذیبی جھلک کے لیے معروف ہے۔ اول الذکر دو داستانوں امیر حمزہ اور الف لیلیٰ کو ہم طویل تر داستانوں میں شمار کرتے ہیں، اس لیے یہ من و عن ہمارے نصاب کا قصہ نہیں بن سکیں۔ مگر اس کے برعکس فسانۂ عجائب اپنے اختصار کے سبب ہمارے نصاب کا حصہ بنی۔ لیکن اس کی وہ شہرت تا

دیر برقرار نہ رہی جو کہ ابتدا میں تھی۔اس داستان کا اسلوب و انداز نوطرز مرصع سے بہت حد تک مماثل ہے، اور اسے قصداً باغ و بہار کے مقابل میں پیش کر کے لکھنوی تہذیب و معاشرت کا عکس قرار دیا گیا۔یعنی باغ و بہار جہاں دہلوی تہذیب اور طرز معاشرت کا آئینہ تھی تو فسانۂ عجائب لکھنوی تہذیب و معاشرت کا آئینہ ثابت ہوئی۔لیکن آگے چل کر جب ان دونوں داستانوں کو شہرت کی رفتار پر نظر پڑتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ باغ و بہار بہت آگے نکل گئی ہے۔بہتر ے اردو کے ناقدین اور مغربی ناقدین نے باغ و بہار کو زیادہ اہمیت دی۔اس کا سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ باغ و بہار کے قصے کو ثانوی اہمیت حاصل ہوئی جبکہ اس کی زبان اور اسلوب بیان نے اولیت حاصل کی اور اس کی تازگی، حسن کاری اور سرسبزی نے اپنے ماقبل کی تمام داستانوں پر سبقت حاصل کر لی۔اور یہی آگے چل کر اس کی بے پناہ شہرت و مقبولیت کی وجہ بنی۔باغ و بہار کی اہمیت اور مقبول کے کئی اسباب ہیں۔ان میں سب سے بڑا سبب اس کی سہل، آسان اور دل کش زبان تھی۔اس میں شامل روزمرے اور محاورے، لفظوں کے برمحل استعمال، مکالمے کا فطری انداز، صاف اور شیریں اسلوب، تکلف اور تصنع سے اجتناب، گرد و پیش کی زبان، مختصر واقعات، مترادفات کی کثرت، تزئین و آرائش کی جگہ فطری انداز اور زبان و اسلوب کی نیرنگی اور شادابی، یہ وہ تمام خوبیاں ہیں جو باغ و بہار کو نہ صرف فسانۂ عجائب سے بلکہ دوسری بہت سی داستانوں سے ممتاز اور منفرد کرتی ہیں۔

جیسا کہ درج بالا سطور میں عرض کیا گیا کہ باغ و بہار میں مترادفات سے تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اسی کی طرح اس میں قافیہ پیمائی، تشبیہات و استعارات، تابع مہمل، وغیرہ پر غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس داستان میں کمیاں اور خامیاں کم اور خوبیاں زیادہ ہیں اور بعض مقامات پر ایسا بھی محسوس ہوتا ہے کہ نامانوس الفاظ کے استعمال کے باوجود اجنبیت کا ماحول نہیں بنتا۔اسے میر امّن کے اجتہادات میں شمار کیا جاتا ہے۔میر امن کو معلوم تھا کہ ''جمعرات'' اور ''مذاق'' کے صحیح املا کیا ہیں، وہ بے خبر نہیں تھے۔اکثر دیکھا جاتا ہے کہ روزمرہ کی زندگی میں متعدد عربی اور فارسی الفاظ کے تلفظ اصل سے الگ ہو جاتا ہے۔آج بھی حیدرآباد اور اس کے گرد و نواح میں بولتے وقت لوگ ''ق'' کو ''خ'' سے بدل دیتے ہیں۔یعنی مذاق کو مزاخ بولتے ہیں۔اس لیے باغ و بہار میں ٹکسالی اور پر تکلف الفاظ کے بعد لے مستعمل الفاظ اور اس کے رائج تلفظ کو اہمیت دی گئی ہے۔میر امن کے یہاں اکثر کتابی اور رسمی زبان کی جگہ عوامی بول چال کو اہمیت دی گئی ہے۔اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ فورٹ ولیم کالج کا یہی منشا اور مقصد تھا کہ عوامی بول چال کی زبان استعمال کی جائے۔مفرد اور معرب زبان کے برعکس آسان، سہل اور پرکشش اسلوب اپنایا جائے تا کہ لوگوں کا ایک بڑا طبقہ اس سے استفادہ کرے اور اسے زبان سیکھنے میں آسانیاں فراہم ہو جائیں۔حالانکہ یہ انداز و اسلوب اپنے عہد میں رائج انداز و اسلوب سے علاحدہ تھا لیکن بعد کے زمانے کے لیے بہت ہی کارآمد اور مفید تھا۔مثال کے طور پر دیکھیں تو انیسویں صدی کے نصف دوم میں سر سید احمد خاں، مرزا غالب اور ڈپٹی نذیر احمد کی نثر اگرچہ میر امن کی نثر سے بہت سادہ اور سہل تھی اور ان میں وہ مقفیٰ اور پر تکلف انداز بھی نہیں جو کہ قبل میں رائج تھی۔لیکن میر امن کا اختصاص اس سبب قائم ہوا کہ انھوں نے سادہ بیانی سے کام لیا ہے اور اس وصف کو اجاگر کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند جین، احسن فاروقی اور دوسرے کئی نقادوں نے اس کی طرف واضح اشارے کئے ہیں۔

4.6 باغ و بہار کی اہمیت سے متعلق چند ناقدین کی رائیں

اردو کے داستانوی ادب پر بہت کچھ لکھا گیا ہے اور آج بھی لکھا جا رہا ہے۔مگر داستانوں میں باغ و بہار کی اہمیت اور مقبولیت کو اجاگر کرتے ہوئے بہت سے ناقدین نے اپنی آراء کا اظہار کیا ہے ان میں سے چند نقادوں کی آراء یہاں ملاحظہ فرمائیں:

۱۔ ''باغ و بہار کی مقبولیت کا خاص سبب اس کی زبان اور اسلوب بیان ہے۔ میر امن کا صاحب طرز ہونا ہر جگہ نمایاں ہے۔ وہ بعض جگہ مروج الفاظ کی جگہ اپنا کوئی مخصوص لفظ لگاتے ہیں جس سے حسن دو بالا ہو کر معنی میں لطافت آ جاتی ہے۔'' رنگا رنگی کی زبان آسان اور سریع الفہم ہے، لیکن 'خشک' روکھی پھیکی ابالی کھچڑی کی طرح نہیں۔ اس میں قدم قدم پر محاورہ اور روزمرہ کی ہے۔ امن کی کوئی عبارت ایسی نہیں ہوتی جس میں جملوں کی درد بست، محاوروں کی بندش سے اعلیٰ نہ ہو۔ اس میں ایک پختہ نہر کی روانی ہے (گیان چند جین)

۲۔ ''میر امن اپنے تخیل اور تصور کی مدد سے جہاں تہاں جو نئے جہاں آباد کرتے ہیں ان میں ہر جگہ ایک خاص معاشرت ایک خاص تمدن اور اس خاص تمدن اور خاص شہرت کا تمدن کی رسم و روایت کا ایک رنگ چھایا ہوا ہے۔'' (وقار عظیم)

۳۔ ''میر امن کی انشا اپنے حدود میں لاجواب ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ ان کی عبارت ہموار ہے۔ اس میں کہیں نشیب و فراز نہیں، تخئیل کی پرواز نہیں، شاعری کی بوقلمونی نہیں، ہنسی کوشی ہو یا درد و غم سبھی کو وہ ایک رنگ میں بیان کرتے ہیں۔ ظرافت اور طنز سے انھیں وسطہ نہیں۔ اس میں غیر معمولی زور نہیں گہرائی نہیں۔ نہ وہ آسمان سے تارے توڑ سکتے ہیں، نہ سمندر کی اتھاہ گہرائیوں سے جواہرات نکال سکتے ہیں۔ ان کے قدم مضبوطی سے محفوظ زمین پر جمے ہوئے ہیں۔'' (کلیم الدین احمد)

۴۔ ''میر امن کی باغ و بہار پاکیزہ اور شفاف اردو کا ابلتا ہوا چشمہ ہے۔ اردو نثر میں روزمرہ کی روانی اور محاورے کے لطف سے پہلی مرتبہ باغ و بہار میں آشنا ہوئی ہے۔ ان کی نثر میں محاورہ خود بخود آتا ہے، بلایا نہیں جاتا۔ باغ و بہار میں اکثر ہمیں یہ کیفیت ملتی ہے کہ محاورہ آپ ہی اپنی شرح بھی ہوتا ہے اور عبارت کو سمجھنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ میر امن کا ایک اور کمال ان کا ذخیرۂ الفاظ ہے۔ ہر موقع کو مناسبت سے ان کے پاس ہلکے پھلکے اور بھاری بھرکم، سیدھے اور شاندار، مختصر اور طویل القامت لفظ موجود رہتے ہیں۔ اگر ان مختلف الفاظ کا شمار کیا جائے تو انشا پرداز کی حیثیت سے میر امن کی عظمت کا ایک اہم پہلو واضح ہو جائے گا۔ اردو کے افسانوی ادب میں میر امن کے ساتھ مولوی نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار کو بھی یہی کمال حاصل ہے۔''۔ (حمید احمد خان)

4.7 آپ نے کیا سیکھا

1- باغ و بہار کی اہمیت اور خصوصیت سے متعلق اس اکائی کا مطالعہ دو طریقوں سے کیا گیا ہے اس میں داستانوں کی ان خصوصیات کو موضوع بحث بنایا گیا ہے جو ترجمہ شدہ ہیں، نیز یہ بھی واضح کیا گیا ہے کہ باغ و بہار نو طرز مرصع اور فسانۂ عجائب جیسی داستانوں سے منفرد اور ممتاز نیت رکھتی ہے۔

2- مطالعے کے دوران باغ و بہار میں در آئی کچھ خامیوں اور فنی نقائص کی طرف بھی اشارے کیے گئے ہیں جو جا بجا موجود ہیں۔ مگر اس داستان کے مجموعی تاثر پر اس کے اثرات نہیں پڑتے۔ کیوں کہ اس طرح کی خامیاں اردو کی اکثر داستانوں میں موجود ہیں۔

3- اس میں یہ بھی باور کرایا گیا ہے کہ داستانوں میں مافوق الفطری عناصر نہ ہوں تو دلچسپی کم ہو جاتی ہے۔

4- مذکورہ اکائی کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں باغ و بہار کے مختلف قصوں میں آئی ان تہذیبی اور معاشرتی قدروں کو موضوع

بنایا گیا ہے، جو ادب کے معاشرتی اور تہذیبی مطالعے میں اس داستان کی اہمیت اور مقبولیت کو اجاگر کرتی ہیں۔

5- اس اکائی کے اخیر میں بعض ناقدین کی آراء کو پیش کیا گیا کہ جو کہ باغ و بہار کی اہمیت اور خصوصیت کو ثابت کرتی ہیں اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے، بعض کمیوں اور خامیوں کے باوجود یہ داستان اپنی اہمیت اور افادیت کے اعتبار سے کلاسیکی اہمیت کی حامل ہے۔ نیز یہ داستان Eastern manners made of thinking سے واقفیت کا ایک اہم ذریعہ ہے۔ اور اسی سوچ اور فکر کو ہندو پاک کے ناقدین نے بھی پیش کیا ہے۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ باغ و بہار اردو نثر کے ارتقائی سفر میں غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے اور اس اہمیت کا راز اس کی طرز نگارش اور اسلوبِ بیان میں پوشیدہ ہے۔

4.8 اپنا امتحان خود لیں

1- باغ و بہار سے قبل لکھی گئی دو داستانوں کے نام بتایئے۔

2- باغ و بہار اور نوطرز مرصع کی زبان و بیان میں کیا فرق ہے؟

3- باغ و بہار کی شہرت کے کیا اسباب ہیں؟

4- باغ و بہار کی تہذیبی اقدار پر ایک نوٹ لکھیے۔

5- باغ و بہار کی فنی خصوصیات کے موضوع پر ایک مفصل مضمون لکھیے۔

4.9 سوالات کے جواب

جواب:2 باغ و بہار کی زبان سادہ اور سلیس ہے جب کہ نوطرز مرصع کی زبان مقفٰی و مسجع ہے۔

جواب:3 باغ و بہار کی شہرت کا سبب اس کی سادہ اور سلیس زبان ہے۔

جواب:4 اردو میں تخئیل اور زبان کی زبردست ساحری کے ذریعے تخلیق کی گئی داستانیں ایک طویل عرصہ تک اردو کے قارئین کو مسحور و مبہوت کرتی رہی ہیں۔ لیکن ان کے بنیادی مقصد تفریح طبع کے ساتھ دانستہ یا غیر دانستہ کچھ ایسے عناصر بھی آ گئے جن میں ہماری اس وقت کی تہذیب بھی آئینہ ہوگئی۔ باغ و بہار کا ایک بڑا خاصہ یہ بھی ہے کہ اس میں کردار اگرچہ ہماری سرزمین سے تعلق نہیں رکھتے مگر واقعات کے بیان کے دوران ہماری تہذیبی جھلکیاں صاف طور محسوس کی جاسکتی ہیں۔ چونکہ باغ و بہار کا زمانہ معاشرے میں جاگیردارانہ نظام کا زمانہ تھا، اس لیے اس داستان میں معاشرے کے اعلیٰ طبقے کو زیادہ نمائندگی ملی ہے یہی سبب ہے کہ باغ و بہار میں اکثر مقام پر اعلیٰ طبقے کے طور اطوار اور ان کی طرز زندگی کو پیش کرنے میں دلچسپی دکھائی دیتی ہے۔ آج ہم باغ و بہار کے جن واقعات کو مختلف تہذیبی اور معاشرتی ۹ قدروں کا آئینہ تصور کرتے ہیں۔ انھیں میرا من نے ''اسباب بادشاہانہ'' کے نام سے موسوم کیا ہے۔ اس صنف میں مزید وضاحت کرتے ہوئے جمیل جالبی نے لکھا ہے کہ:

ا؎ ''باغ و بہار میں واقعات کے بیان کے ساتھ آداب، مجلسی طور طریقے، رکھ رکھاؤ، ضیافتوں اور سامانِ آرائش وغیرہ کے

بیانات بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ہر واقعہ اس دور کی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کے ساتھ بیان میں آتا ہے اور قصے کی خفا کو مزید دلچسپ اور پرکشش بنا دیتا ہے نہ اس عمل سے باغ و بہار میں زندگی وتہذیب کی ترجمانی کا دلاویز رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ دعوتوں اور ضیافتوں کے بیانات، درباروں کا رکھ رکھاؤ، رسوم و رواج، بادشاہوں کے استقبال کے طور طریقے، ملبوس کی سواری وغیرہ سے اس دور کی جیتی جاگتی زندگی کی تصویریں ان کے سامنے آجاتی ہیں۔ باغ و بہار کو پڑھ کے اس درر کی ایک واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔ یہ تصویریں آج بھی جیتی جاگتی سی محسوس ہوتی ہیں یہ سب واقعاتی ہیں۔ میر امّن نے انھیں اس طرح بیان کیا ہے جس طرح انھوں نے دیکھا۔''

(تاریخ ادب اردو۔جلد سوم۔ص:436)

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ تمام خصوصیات کے باوجود اگر باغ و بہار میں تہذیبی اور معاشرتی عناصر کی تفصیل نہیں ہوتی تو یہ بھی دوسری داستانوں کی طرح اپنی اہمیت اور کشش کھو دیتی۔ باغ و بہار کا سب سے بڑا خاصہ اس کے پرکشش بیانیہ کے ساتھ اس کا تہذیبی ماحول بھی ہے، اگر باغ و بہار کو ایک مخصوص دور میں پروان چڑھنے والی تہذیبی روداد اور منصر کشی بھی کہا جائے تو کچھ بیجا نہ ہوگا۔

4.10 فرہنگ

الفاظ	معانی	الفاظ	معانی
تہذیب	آراستگی، اصلاح کرنا	تمدن	شہری بود و باش، سماجی زندگی
اسباب	سب کی جمع، وجہیں، وسیلے	سروش سخن	ایک کتاب جو فسانہ عجائب کے مقابلے لکھی گئی ہے
محاسن	بھلائیاں، خوبیاں، نیکیاں	معائب	جمع عیب کی، برائی، کمی
فنی سقم	فن کا نقص، عیب، خرابی، غلطی	تخیل	خیال کرنا، سوچنا
تصور	دھیان، خیال	نگارش	تحریر، لکھنا
ارتقا	بلند ہونا، ترقی کرنا	کشش	کھینچ، کھچاوٹ

4.11 کتب برائے مطالعہ

1- تاریخ ادب اردو (جلد سوم) — جمیل جالبی

2- اردو ادب کا سماجیاتی مطالعہ — محمد حسن

3- شمالی ہند کی داستانیں — گیان چند جین

4- اردو داستان: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ — سہیل بخاری

اکائی نمبر 5: انشاءاللہ خاں انشااور رانی کیتکی کی کہانی

5.1 اغراض ومقاصد

5.2 تمہید

5.3 تعارف

5.4 رانی کیتکی کی کہانی: فنی خصوصیات،تنقیدی جائزہ

5.5 سید انشاءاور رانی کیتکی کی کہانی۔امتیازات

5.6 خلاصہ

5.7 آپ نے کیا سیکھا

5.8 اپنا امتحان خود لیں

5.9 سوالات کے جواب

5.10 فرہنگ

5.11 کتب برائے مطالعہ

5.1 : اغراض ومقاصد

سید انشاءاللہ خاں انشاءاپنے عہد کے قادرالکلام استاد شاعر تھے۔انھوں نے اپنی شاعرانہ خصوصیات کی بدولت نہ صرف اپنے معاصرین کو متاثر کیا بلکہ بعد کے ادوار میں بھی ان کی اہمیت وعظمت کو تسلیم کیا گیا۔

سید انشاء جتنے بڑے اور معروف شاعر تھے اتنے ہی بڑے نثر نگار اردو زبان شناس تھے۔ان کی تین کتابیں نثر میں موجود ہیں۔جن میں دو کو یعنی ''دریائے لطافت''اور''رانی کیتکی کی کہانی کو بہت ہی شہرت ومقبولیت حاصل ہوئی۔ان کی نثر میں تیسری کتاب''سلک گوہر''ہے۔یہ کتاب بھی اپنے آپ میں منفرد اور ممتاز ہے۔اس میں سید انشاء نے کہیں بھی نقطے کا استعمال نہیں کیا ہے۔یعنی یہ پوری کتاب غیر منقوط ہے۔

''رانی کیتکی کی کہانی''میں انشاء نے ہندی زبان کے فطری استعمال کا کمال دکھایا ہے اور ہندی لفظیات کو اس طرح پرویا ہے کہ وہ اردو زبان کے ہوکر رہ گئے ہیں۔

اس کا اکائی کا مقصد جہاں سید انشاء کی لسانی خصوصیات سے طلباء کو متعارف کرانا ہے وہیں اس کے ذریعے سید انشاء کے کہانی بیان کرنے اور ہندوستانی تہذیب وتمدن کو بخوبی منعکس کرنے کے اوصاف سے بھی آگاہ کرتا ہے۔

5.2 : تمہید

''رانی کیتکی کی کہانی'' انشاءاللہ خاں انشاء کی بہت ہی معروف ومشہور داستان ہے۔ جن دنوں فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں اس عہد کے مشاہیر کے ذریعے مختلف زبانوں کے شاہکار تصنیفات کا ترجمہ ہو رہا تھا، اسی عہد میں یعنی 1803ء میں انشاء نے اس داستان کو تصنیف کیا۔ حالانکہ نثر میں انشاء کا سب سے اہم کام ''دریائے لطافت'' ہے۔ مگر لسانی اعتبار سے ''رانی کیتکی کی کہانی'' بھی بہت ہی اہمیت کی حامل ہے۔ اس داستان کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ اس میں قصداً عربی اور فارسی کے لفظیات سے اجتناب برتا گیا ہے اور کوشش کی گئی ہے کہ خالص ہندی اور ہندوی زبان استعمال کی جائے۔

''رانی کیتکی کی کہانی'' جس عہد میں تصنیف کی گئی وہ عہد عام طور سے کسی دوسری زبان کی اہم تصنیفات کو اردو میں ترجمے کے ذریعے منتقل کرنے کا تھا۔ لیکن سید انشاء نے اس مرتبہ چلن سے الگ ہٹ کر ''رانی کیتکی کی کہانی'' کو خالصتاً ہندوستانی زبان ورنگ دیا۔ ساتھ ہی اس میں خصوصی طور پر اس بات کا اہتمام کیا گیا کہ اس میں قدیم داستانوں کے ماحول اور موضوعات برقرار رہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں پرانی داستانوں کے مقبول موضوعات یعنی عشق ومحبت، تہذیب وتمدن، سماج اور سیاست، جنگ وجدال اور رقص وموسیقی کو پیش کیا گیا۔

''رانی کیتکی کی کہانی'' کا تعلق بھی انھیں موضوعات سے ہے۔ یہ کہانی بھی عشق ومحبت سے مملو ہے۔ اس میں رانی کیتکی اور کنور اودے بھان مرکزی کردار ہیں۔ اور ان دونوں کی داستان محبت کو انشاء نے کمال خوبی اور نیرنگئ زبان واسلوب کے ساتھ بیان کیا ہے۔ اس عہد میں وہی داستان مقبول ہوتی تھیں جن میں تفنن طبع کا سامان موجود ہوتا تھا۔ لہٰذا انشاء نے بھی زمانے کے مزاج کو سمجھا اور ایک ایسی داستان تخلیق کی جس میں داستان کا مرکزی کردار اپنے محبوب کی چاہت میں خود کو فنا کر دینا چاہتا ہے یا اسے حاصل کر لینا چاہتا ہے۔ اس داستان میں کنور اودے بھان جب رانی کیتکی کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے تو اسے کچھ سجھائی نہیں دیتا وہ تمام مصائب اور مشکلات سے نبرد آزما ہونے کے باوجود اپنے محبوب کو ہر حال میں پا لینا چاہتا ہے۔ وہ عشق میں بوڑھا اور کمزور نہیں بلکہ بہت ہی ہمت اور جواں مردی کے ساتھ تمام رکاوٹوں کو دور کرتا ہے اور تمام مخالف عناصر سے لوہا لیتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بالآخر کامیاب وکامران ہوتا ہے۔ اور اس کی قلبی خواہش کے مطابق محبوب اسے مل جاتا ہے۔ اور یہی سے تمام ہوتا ہے جہاں جا کر داستان کا اختتام ہو جاتا ہے۔ لیکن ابتدا تا اخیر سے جن جن کٹھن مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے، ان کا بیان نہ صرف دراز ہے بلکہ دلچسپ بھی ہے۔

5.3 : تعارف

سید انشاءاللہ خاں انشاء جیسا کہ گزشتہ سطور میں عرض کیا گیا ہے کہ وہ ایک نامور اور علمی خانوادے کے چشم وچراغ تھے۔ سید انشاء کے والد حکیم میر ماشاءاللہ خاں ولد حکیم میر نوراللہ خاں کے بزرگوں کا وطن نجف تھا۔ ان کا خاندانی پیشہ حکیمی یعنی طبابت تھا۔ شاید یہی سبب ہے کہ انشاء کے دادا طبابت کی غرض سے ہندوستان آئے۔

سید انشاء کے آباواجداد علم طب میں بڑا شہرہ رکھتے تھے اور اسی قدر معاشرے میں ان کی قدر ومنزلت تھی۔ وہ اپنے عہد کے بڑے بڑے رؤسا اور امراء کی محفلوں میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے۔ یہی وجہ تھی جب وہ ہندوستان پہنچے تو فوراً ہی دربار شاہی تک ان کی رسائی ہو گئی۔

ہی منتخب کیا اور وہیں وہ مستقلاً قیام پذیر ہو گئے۔ مگر ان کے والد میر ماشاءاللہ خاں نے بنگال کے شہر مرشد آباد کا رخ کیا، اور وہیں سکونت پذیر ہو گئے نیز وہیں مرشد آباد میں انشاء 1817ء میں پیدا ہوئے۔ ان کے دادا کی طرح ان کے والد میر ماشاءاللہ خاں بھی کم شہرت کے حامل نہیں تھے۔ وہ جس علاقے میں گئے وہاں عزت اور ناموری سے سرفراز ہوئے۔ کہا جاتا ہے کہ ان کے خاندانی صفات و کمالات کا دلی اور لکھنؤ دونوں مقامات پر شہرہ تھا۔ اس ضمن میں صاحب ''آب حیات'' محمد حسین آزاد نے ان کی خاندانی خصوصیات اور خواتین کی پردہ داری کے متعلق بہت ہی اہم واقعہ بیان کیا ہے۔ اب ایسے واقعات شاید ہی کہیں وقوع پذیر ہوتے ہوں گے۔

وہ لکھتے ہیں:

> ''ان کے خاندان کی خوبیوں اور گھر کے چال چلن کو دلی اور لکھنؤ کے شرفاء سب مانتے تھے (اس کا) ادنیٰ نمونہ یہ ہے کہ ان کے ہاں عورتوں کی پوشاک گھر میں دھوتے تھے یا جلا دیتے تھے۔ دھوبی کو نہ دیتے تھے کہ نامحرم کے ہاتھ میں عورتوں کا لباس نہ جائے۔''[1]
>
> ([1] آب حیات۔ محمد حسین آزاد۔ اردو پریس اردو اکادمی لکھنؤ 1998ء)

غرض یہ کہ سید انشاء کا گھرانہ صرف شرافت اور نجابت میں ہی نہیں بلکہ شعر و سخن اور ادب شناسی میں بھی اپنی خاص پہچان رکھتا تھا۔ میر ماشاء جب تک بنگال میں رہے اپنی طبی اور ادبی خوبیوں کے سبب ہر جگہ ہاتھوں ہاتھ لیے گئے۔ ان کی شاعری کے مداحان کی تعداد دن بہ دن بڑھتی رہی لیکن اسی دوران بنگال میں افراتفری کا ماحول پیدا ہو گیا۔ نتیجتاً انھیں کوچ کر کے لکھنؤ جانا پڑا۔ اس وقت انشاء محض پندرہ سولہ برس کے تھے۔ لکھنؤ میں نواب شجاع الدولہ کا اقبال بلند تھا۔ لہٰذا رفتہ رفتہ سید انشاء دربار کے قریب ہو گئے۔ لیکن یہ مدت بہت طویل نہ رہی۔ نواب شجاع امیر الدولہ کے ارتحال کے بعد کوئی پوچھنے والا نہ رہا۔ اس لیے انھوں نے دلی کا قصد کیا۔ اس وقت دلی میں شاہ عالم کے دربار کی دھوم تھی۔ شعر و سخن کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں اور شعرا داد و تحسین کے ساتھ انعام و اکرام سے نوازے جاتے تھے۔ شاہ عالم خود ایک شاعر تھا، اس لیے انھوں نے انشاء کی صلاحیتوں کو فوراً ہی پہچان لیا۔ جلد ہی وہ انشاء کی شاعری اور ان کی ظرافت کے گرویدہ ہو گئے۔ وہاں سید انشاء کی خوب پذیرائی ہوئی۔

سید انشاء کے حالاتِ زندگی پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کی تعلیم و تربیت بہت ہی تزک و احتشام کے ساتھ ہوئی۔ ان کے والد نے اس زمانے کے تمام ماہر اساتذہ کو مامور کیا کہ وہ ان کے بیٹے کو ہر طرح سے علوم و فنون سے لیس کر دیں۔ لیکن مگر بیٹا خود بہت ذہین و فطین پیدا ہوا تھا۔ ان کے متعلق محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ۔

> ''[1] جب یہ ہونہار تعلیم کے چمن سے نکلا تو ہر ریشہ میں کونپل، پتے، پھول، پھل کی قوائے........... موجود تھیں۔ اس طرح کہ جس سرزمین پر گئے وہیں کی آب و ہوا کے بموجب بہار دکھلانے لگے۔ ایسا طباع اور عالی دماغ آدمی ہندوستان میں کم پیدا ہوا ہوگا۔ وہ اگر علوم میں سے کسی ایک فن کی طرف متوجہ ہوتو صدہا سال تک وحید عصر گنے جاتے۔ طبیعت ایک پہیلی تھی کہ ہر قسم کی صورت پکڑ سکتی تھی۔ باوجود اس کے شوخی اس قدر کہ سیماب کی طرح ایک جا فرانہ تھا... ان کی طبیعت جو شہر کی طرح جھوٹا نہ کھاتی تھی، پیشۂ آبائی پر مائل نہ ہوتی۔''
>
> (آب حیات۔ محمد حسین آزاد۔ ص۔ 248)

سید انشاء ایک فطری فنکار تھے، اور ان کے کارنامے حد درجہ متنوع تھے۔ انھوں نے ایک ساتھ نثر اور شاعری پر طبع آزمائی کی، ساتھ ہی دریائے لطافت، لطائف السعادت، ترکی روزنامچہ اور پھر رانی کیتکی کی کہانی بھی ہے جس نے سید انشاء کے معاصرین میں ان کو ممتاز اور منفرد

غالب فارسی مثنویاں (اردو اور فارسی، ہجویات (کچھ کیڑے مکوڑوں کے حوالے سے) بعض شخصیات کے متعلق دیوان بے نقط، شرح ماہ عامل نظم فارسی، متفرق اشعار (رباعیات، قطعات، فردیات، پہیلیاں وغیرہ۔

سید انشاء کی دو کہانیاں حد درجہ مقبول ہوئیں اور نہ صرف ان کے عہد میں ہاتھوں ہاتھ گئیں بلکہ بعد کے ادوار اور موجودہ دور میں بھی وہ بہت ہی اہم مانی جاتی ہیں۔ یعنی سلکِ گوہر اور رانی کیتکی کی کہانی۔ ان دونوں نثری تخلیقات میں سید انشاء اللہ خاں انشاء نے اپنے عہد کے تخلیقی مزاج اور موضوع سے بالکل علاحدہ انداز و اسلوب اپناتے ہوئے کہانی بیان کرنے کی کوشش کی۔ کمال کی بات یہ بھی ہے کہ انھوں نے صرف اپنے پیش روؤں کو سامنے نہیں رکھا، بلکہ کہانیاں تخلیق کرتے وقت نہ صرف لسانی سطح پر امتیاز پیدا کرنے کی کوشش کی بلکہ جگہ جگہ ایسے لسانی اور تخلیقی تجربات بھی کیے جن کی دوسری مثال شاذ و نادر ہی کہیں ملتی ہے۔ اس ضمن میں معروف فکشن نگار انتظار حسین مرحوم نے لکھا ہے:

> ؎ ''اردو میں اب تک شاعری کی روایت تو مختلف مرحلے طے کر چکی تھی، وہاں شاعر کے لئے نئے نئے تجربے کرنے کی گنجائش تھی، مگر اردو نثر نے ابھی زیادہ مرحلے طے نہیں کیے تھے۔ بیان کے اسلوب ابھی بن رہے تھے۔ ایسے میں تجربے کی نیت کرنا جان جوکھوں کا سلسلہ تھا۔ مگر انشاء نے دو کہانیاں لکھ کر اردو نثر میں دو تجربے کر ڈالے۔ سلکِ گوہر غیر منقوط نثر لکھنے کا تجربہ ہے۔ رانی کیتکی کی کہانی خالص اردو لکھنے کا تجربہ ہے۔ اپنے اوپر اظہار کی پابندیاں عائد کرنا اور ان پابندیوں پر عبور پا کر اپنی قدرت اظہار کا ڈنکا بجانا، یہ سید انشاء کا خاص شوق تھا۔ اس شوق میں انھوں نے نظم و نثر دونوں میدانوں میں مختلف تجربے کیے۔''
>
> (انشاء کی دو کہانیاں۔ رانی کیتکی کی کہانی اور سلکِ گوہر۔ مرتبہ انتظار حسین، مجلس ترقی ادب، لاہور۔ اشاعت دوم 2008ء۔ ص22)

5.4 : رانی کیتکی کی کہانی: فنی خصوصیات، تنقیدی جائزہ

رانی کیتکی کی کہانی: سید انشاء کی معروف و مقبول تصنیف رانی کیتکی کی کہانی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ لسانی اور تاریخی دونوں سطحوں پر ممتاز و منفرد تسلیم کی جاتی ہے، اور نہ صرف یہ اردو بلکہ ہندی زبان میں بھی اپنی مقبولیت کا سکہ جما چکی ہے۔ رانی کیتکی کی کہانی کے تصنیف کے زمانے پر اکثر محققین کے درمیان اتفاق نہیں ہے۔ اس کا زمانہ 1803ء بتایا جاتا ہے مگر گیان چند جین اسے 1803ء سے قبل کی تصنیف مانتے ہیں، جبکہ ایک اور معروف محقق امتیاز علی خاں عرشی اس کا سنہ تصنیف 1808ء بتاتے ہیں۔ پروفیسر گیان چند جین اپنی کتاب ''اردو کی نثری داستانیں'' میں تمام اختلافات آراء پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ؎ ''کتب خانہ رام پور میں انشاء کے ترکی روزنامچے کے چند اوراق متعلق بہ 1803/223 ہیں۔ اسی سال میں ایک روز حسن علی خاں بہادر کی فرمائش پر انشاء نے یہ ٹھیٹ ہندوستانی جملہ کہا۔ ''پرانے دھرانے ڈاگ بوڑھے گھاگ سر ہلا کر منہ تھتھا کر ناک بھوں چڑھا کر یہ کھڑاگ لائے۔'' چونکہ یہ جملہ رانی کیتکی کی کہانی میں موجود ہے۔ اس سے عرشی صاحب نے استدلال کیا کہ کیتکی کی کہانی اس کے بعد کی تصنیف ہے۔ حالانکہ یہ صاحبِ نظر آتا ہے کہ یہ جملہ کوئی آزاد حیثیت نہیں رکھتا۔ بلکہ پہلے سے لکھے ہوئے کسی بیانیے میں سے نکال کر پیش کیا گیا ہے۔ یعنی رانی کیتکی کی کہانی اس سے قبل موجود تھی۔
>
> روزنامچے کے اقتباس سے ثابت نہیں ہوتا کہ کیتکی کی کہانی 1808ء کے بعد لکھی گئی بلکہ ثابت ہوتا ہے کہ 1808ء تک

لکھی جا چکی تھی۔ ہندی ساہتیہ کے اتہاس میں رام چندر شکل نے اس کہانی کا زمانہ 1798ء اور 1803ء کے درمیان قیاس کیا ہے۔ کہانی میں سعادت علی خاں کی مدح ہے۔ 1798ء اس کا سالِ جلوس ہے لیکن آخری سال یعنی 1803ء کے تعین کی کوئی وجہ ظاہر نہیں کی گئی ہے۔ فی الحال یہی قرین قیاس معلوم ہوتا ہے کہ 1803ء تک یہ کتاب وجود میں آچکی تھی۔''

(اردو کی نثری داستانیں۔ گیان چند جین، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی 1969۔ ص 241)

جہاں تک سید انشاء کی کہانی ''رانی کیتکی کی کہانی'' کی دریافت کا معاملہ ہے تو اس ضمن میں مشیر احمد نے اپنے مضمون ''رانی کیتکی کی کہانی: ایک مطالعہ'' میں لکھا ہے کہ:

''رانی کیتکی کی کہانی کی دریافت کا سہرا لا مارٹنیئر کالج لکھنؤ کے پرنسپل ڈبلیو، ایل کلنٹ کے سر ہے۔ جنھوں نے اس کہانی کو پہلی بار 1852ء اور 1855ء کے درمیان رسالہ ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال، کلکتہ میں قسط وار شائع کیا تھا۔ لیکن اس میں اغلاط بہت تھیں۔ مولوی عبدالحق نے اس کی تصحیح کر کے اسے رسالہ اردو کے شمارہ اپریل 1926ء میں شائع کیا۔ پہلی بار ''رانی کیتکی کی کہانی''، انجمن ترقی اردو دکن سے 1933ء میں ''داستان رانی کیتکی اور کنور اودے بھان'' کے نام سے کتابی شکل میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد رام پور رضا لائبریری کے دو مخطوطوں کی روشنی میں ایک نیا تصحیح شدہ ایڈیشن 1955ء میں مولانا امتیاز علی خاں عرشی نے اختلافات نسخ کے ساتھ شائع کیا۔ مولانا عرشی کی مرتبہ مذکورہ کتاب انجمن ترقی اردو پاکستان بابائے اردو روڈ کراچی سے 1955ء کے علاوہ 1975ء اور 1986ء میں بھی شائع ہوئی۔ یہاں اس بات کا ذکر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ 1955ء میں جو ایڈیشن مولانا عرشی کے حواشی کے ساتھ شائع ہوا تھا اس میں بحیثیت مرتب مولانا امتیاز علی خاں عرشی کا نام شامل ہونے سے رہ گیا تھا، اس کے کیا اسباب تھے، اس کا علم نہیں ہو سکا ہے۔ البتہ اس ایڈیشن کے ''حرفے چند'' میں جمیل الدین عالی نے جو انجمن کے معتمد اعزازی تھے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس کے لیے بابائے اردو مولوی عبدالحق نے معذرت بھی کی تھی اور پھر تیسرے ایڈیشن (جو 1975ء میں شائع ہوا تھا) میں مولونا عرشی کا نام مرتب کی حیثیت سے شامل کیا گیا اور ساتھ ہی مولوی عبدالحق اور سید قدرت نقوی کا نام بھی بحیثیت مرتب شامل ہے۔

(رانی کیتکی کی کہانی: ایک مطالعہ۔ مشیر احمد۔ فکر و تحقیق۔ جنوری تا مارچ 2021ء)

بہر حال ''رانی کیتکی کی کہانی'' کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور ان پر ناقدین و محققین کی آراء بھی آچکی ہیں۔ ان میں مرتبین کے مقدمے اور دیباچے بھی موجود ہیں، جنھیں پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ''رانی کیتکی کی کہانی'' کی کیا کیا لسانی اور موضوعاتی خصوصیات ہیں۔

''رانی کیتکی کی کہانی'' سے قبل عام طور سے یہ سمجھا جاتا تھا کہ عربی و فارسی زبان کے استعمال کے بغیر اردو میں کوئی تصنیف مکمل نہیں ہو سکتی۔ مگر سید انشاء کا کمال اور انفراد تھا کہ انھوں نے یہ شکل کام انجام دیا۔ انشاء کا ذہن حد درجہ اختراعی تھا، اس لیے انھوں نے رانی کیتکی کی کہانی اس طرح بیان کی کہ اس میں عربی فارسی زبان کا ایک بھی لفظ استعمال نہ ہوا۔ ڈاکٹر احمد معراج کے مطابق رانی کیتکی کی فنی خصوصیات پر ناقدانہ نظر ڈالنے پر معلوم ہوتا ہے کہ باغ و بہار اور اس میں بہت سی مماثلتیں ہیں۔ جیسے دونوں آسان اور سہل زبان میں تخلیق ہوئی ہیں۔ مگر دونوں کی زبان میں یکسانیت کے باوجود کچھ چیزیں بالکل الگ ہیں۔ یعنی باغ و بہار میں عربی و فارسی کے الفاظ بہت ہی عمدگی کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں اور کہیں بھی ثقالت پیدا نہیں کرتے جبکہ رانی کیتکی کی کہانی میں سرے سے عربی و فارسی زبان کے استعمال سے اجتناب برتا گیا ہے۔ باغ و بہار فارسی کتاب کا ترجمہ ہے جبکہ رانی کیتکی کی کہانی بالکل طبع زاد کہانی ہے۔ باغ و بہار میں عہد مغلیہ کی معاشرت اور تہذیب و تمدن کی عکاسی کی گئی ہے جبکہ رانی کیتکی کی کہانی میں لکھنوی تہذیب کا رنگ غالب ہے

سید انشاء اللہ خاں انشا کی شخصیت مجمع الصفات تھی۔ انھیں بیک وقت زبانوں پر قدرت حاصل تھی۔ وہ اردو، فارسی، عربی کے ساتھ ہندی، پشتو، پنجابی اور ترکی زبان کے جانکار تھے۔ اس ضمن میں محمد حسین آزاد نے لکھا کہ ہندوستان کی زبانیں ان کے گھر کی لونڈی ہیں۔ انشاء جیسی ذہانت، قابلیت، تخلیقی صلاحیت، حاضر جوابی، بزلہ سنجی، قوت ایجاد اور علمیت رکھنے والی شخصیت کم ہی پیدا ہوتی ہے۔

رانی کیتکی کی کہانی کے متعلق جیسا کہ گزشتہ سطور میں عرض کیا گیا کہ تمام زبانوں کو چھوڑ کر سید انشاء نے ہندی زبان کو اپنایا۔ اور اس کہانی کے کردار تک کو ہندی سے ہی لیا۔ ان کرداروں میں سورج بھان، کنور اودے بھان، جگت پرکاش، کیتکی، مدن اور مہندر خاص ہیں، اور یہ ہندو تہذیب اور اس کے کلچر سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کرداروں اور ان کی بولی پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ انشاء کی ہندوستانی تہذیب پر گہری نظر تھی۔ وہ ہندوؤں کی تہذیب، رہن سہن اور ان کے عقائد و رسومات پر گہری نظر رکھتے تھے۔ انھوں نے اپنے عہد کی عام ڈگر سے ہٹ کر خالص ہندو سماج کو اپنی کہانی کا موضوع بنایا۔ انشاء کی یہ کہانی شاید اردو کی اولین کہانی ہے، جو ہندوستانی رسم و رواج، معاشرت اور تہذیب پر مرکوز ہے۔ ایسا کرنے سے انشاء کی ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ کرداروں کے سماجی اور ثقافتی پس منظر کو بیان کرنے کے لیے انھیں اردو یا ہندوستانی الفاظ دستیاب ہوئے۔

رانی کیتکی کی کہانی کو اردو کی مختصر ترین داستان تصور کیا جاتا ہے اس کے اختصار کی وجہ اس کا پلاٹ اور اس کی زبان ہے۔ قصہ روایتی ہے اور پلاٹ بہت سادہ اور اکہرا ہے۔ اس میں ہماری بزرگ داستانوں کی طرح ضمنی اور ذیلی قصوں کی بھرمار نہیں۔ اس میں بس ایک قصہ ہے، جو بہت جلد بحسن وخوبی کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ یہ صفحات کے اعتبار سے بہت طویل نہیں ہوتا۔ پوری داستان خالص ہندی اور ہندوستانی زبان میں تخلیق ہوتی ہے۔ اس تمام کردار بالکل فطری انداز میں اپنے جملے ادا کرتے ہیں۔ بڑا خاصہ یہ ہے کہ کردار طول طویل جملے اور گفتگو کے برعکس چھوٹے چھوٹے جملے ادا کرتے ہیں، جو کہ بارگراں نہیں ہوتے۔

سید انشاء نے اپنے عہد کے ہندو معاشرے کا بڑی گہرائی کے ساتھ مشاہدہ کیا تھا۔ شاید یہی وجہ بھی تھی کہ انھوں نے ہندو سماج میں ذات پات، اونچ نیچ اور چھوا چھوت کو بیان کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ ان بیانات کے دوران ان کا خاصہ یہ رہا کہ انھوں نے کہانی میں بہت جزئیات نگاری اور غیر ضروری مترادفات سے پرہیز کیا۔ اس کہانی میں مسجع اور مقفیٰ عبارتیں بھی ملتی ہیں جو کہ اپنی استادانہ صلاحیت کی دھاک جمانے کے لیے ہیں۔ مگر ایک فرق یہ ہے کہ دوسری داستانوں کی طرح ان کا تناسب بہت کم ہے۔ اس طرح ہم مختصراً کہہ سکتے ہیں کہ انشاء نے اس کہانی کو باضابطہ منصوبہ بنا کر انجام تک پہنچایا اور ہر لحہ اس بات کا خیال رکھا کہ یہ دوسری داستانوں کی تقلید اور چربہ نہ ہو بلکہ اس کے اندر ندرت اور انوکھا پن ہو، تاکہ یہ اپنے عہد میں امتیاز اور انفراد کا نمونہ بن کر ابھرے۔ اور بلا شبہ سید انشاء اپنے اس مقصد میں کامیاب بھی ہوئے اور رانی کیتکی کی کہانی آج ایک عمدہ اور منفرد داستان کے طور پر تسلیم کی جاتی ہے۔

5.5 : سید انشاء اور رانی کیتکی کی کہانی۔ امتیازات

سید انشاء اللہ خاں انشاء اور ان کی کہانی ''رانی کیتکی کی کہانی'' کا سب سے بڑا امتیاز یہ ہے کہ اس میں اپنے عہد کے عام مزاج اور تخلیقی روش کے برعکس سید انشاء نے عربی اور فارسی کا ایک بھی لفظ استعمال نہیں کیا۔ اسے پورے طور پر ہندوی اور ہندوستانی رنگ و آہنگ میں تخلیق کیا۔ سید انشاء کا ایک اور بڑا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے صفتِ غیر منقوط کو استعمال کرتے ہوئے ''سلک گوہر'' کی بھی تخلیق کی اپنی پوری کتاب میں ایک بھی نقطے کا استعمال نہیں کیا۔ یہ اپنے آپ میں ایک بڑا کارنامہ تصور کیا جاتا ہے۔ اسی طرح انھوں نے ایک ایسا قصیدہ بھی لکھا ہے جس میں انھوں نے

رانی کیتکی کی کہانی کے برعکس متعدد زبانوں یعنی عربی، فارسی، پشتو، پنجابی انگریزی اور فرانسیسی جیسی زبانوں کے لفظیات استعمال کیے۔ یہ اپنے آپ میں ایک حیرت انگیز بات ہے۔ وہ اس پے کہ انشاء کا عہد لسانی اعتبار سے اتنا متنوع نہیں تھا۔ عام طور سے شعراء اور انثر نگار عربی فارسی اور اردو تک محدود ہوتے تھے۔ مگر انشاء کی علمیت اور ان کی لسانی وسعت اور رنگارنگی کا ثبوت اس سے بڑھ کر کیا ہوسکتا ہے کہ انھوں نے ایک ساتھ اتنی زبانوں کو نہ صرف جانا بلکہ ان کے الفاظ کو بھی برمحل استعمال کیا۔

''رانی کیتکی کی کہانی'' بھی ایک طرح سے انشاء کا اجتہاد ہی سمجھی جاتی ہے۔ یہ کہانی اس دور میں تخلیق ہوئی جس دور میں عام طور سے پرانی داستانوں کے ترجمے کیے جاتے تھے۔ موضوعات بھی وہی پرانے ہوتے تھے۔ زیادہ تر عشق و معاشقے کے اس کی وجہ یہ ہے کہ اس عہد میں زیادہ تر عشق و محبت اور محیر العقول مہم جوئی کی داستانیں ہی پسند کی جاتی تھیں۔ لہٰذا سید انشاء نے بھی عشق و محبت کو ہی موضوع بنایا لیکن بانداز دگر۔ انھوں نے تمام کردار ہندو سماج سے لیے اور یہ کوشش کی کہ اسے خالص ہندوستانی تہذیب و تمدن کا شفاف آئینہ بنایا جائے۔ انھوں نے رانی کیتکی کی کہانی میں وہی الفاظ استعمال کیے جو کہ ہندو معاشرہ میں خاص طور سے مستعمل تھے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ سید انشاء نے رانی کیتکی کی تخلیق سے قبل ہندوستانی تہذیب و ثقافت اور ہندوانہ رسم و رواج کا غائر مطالعہ اور گہرا مشاہدہ کیا تھا۔ یہی سبب ہے کہ اس کہانی کو پڑھنے کے دوران اس بات کا شدت کے ساتھ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ایک خالص ہندوستانی قصہ ہے، اور زبان سے لے کر اس کے تمام عناصر ہندوستانی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ رانی کیتکی کی کہانی میں ہندوستانی تہذیب و ثقافت، رہن سہن عام خواتین، مہارانیوں، راجکماروں اور دوسرے لوگوں کے گفتگو کے طور طریقے، شادی بیاہ کے مناظر، رسومات، گنگا، جمنا، چندن، ٹیکا اور دوسری سہیلیوں کی بولی ٹھولی، ہنسی ٹھٹھول۔ یہ جملے مرحلے انشاء نے بہت ہی خوبی کے ساتھ طے کیے ہیں۔

اس کہانی کا آب خاص امتیاز یہ بھی ہے کہ اس کے ذریعے معلوم ہوتا ہے کہ قدیم ہندوستان معاشرے میں بھی سیاست کو بہت اہمیت حاصل تھی اور اس کا دخل ہر جگہ موجود تھا۔ نیز یہ کہ اس وقت بھی آج کی طرح چھوا چھوت اور اونچ نیچ کا امتیاز پایا جاتا تھا۔ اس کہانی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت بھی اعلیٰ ادنیٰ طبقے کے افراد کے رہن سہن، بول چال اور سماجی حیثیت میں بہت ہی فرق تھا۔ سید انشاء نے اشارے اشارے میں اس فرق اور امتیاز کو بھی بحسن و خوبی ظاہر کر دیا ہے۔

ہماری زیادہ تر داستانوں میں معاشرے کے اعلیٰ طبقوں یعنی راجے مہاراجے اور بادشاہوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کہانی میں بھی ایسا ہی ہوئے یہاں بھی راجے مہاراجے اور ان مہارانی کے قصے ہیں۔ یہاں عشق کی داستان ہے یہاں بھی جنگ و جدال ہے۔ اس کہانی میں اس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ایسا ہے، جو دوسری جگہ نہیں ہے۔ انشاء کی بیان کردہ کہانی میں اس موضوع کے علاوہ عورتوں کے نکھرے، پردے کا اہتمام، بادشاہوں کی نفسیات، والدین کی محبت، مہذب کی تبلیغ وغیرہ بھی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ یہ کہانی دوسری تمام روایتی کہانیوں سے منفرد اور ممتاز ہے۔

5.6 : خلاصہ

سید انشاءاللہ خاں انشاء ایک قادرالکلام شاعر تھے۔ وہ ایک ساتھ کئی زبانوں پر عبور رکھتے تھے۔ ساتھ ہی وہ شاعری کے علاوہ ایک بہترین نثر نگار بھی تھے۔ نثر میں سلکِ گوہر اور دریائے لطافت کے بعد ان کا سب سے بڑا کارنامہ ''رانی کیتکی کی کہانی'' ہے۔ انشاء نے اس کہانی کو پہلی

دفعہ اپنے عہد کے مروجہ رواج یعنی داستانوں کے ترجمے سے الگ بالکل علاحدہ انداز میں تخلیق کیا۔اس طرح یہ ان کی طبع زاد کہانی کے طور پر آج ہمارے پاس موجود ہے،اس کہانی کا سب سے بڑا امتیاز یہ ہے کہ اس میں عربی فارسی زبانوں کے الفاظ سے اجتناب برتا گیا ہے اور اسے خالص ہندی اور ہندوی میں تخلیق کیا گیا ہے ساتھ اس کا دوسرا بڑا وصف یہ ہے کہ اس میں ہندوستانی تہذیب وتمدن اور ثقافت کو بھرپور طریقے سے منعکس کیا گیا ہے۔

سید انشاء حد درجہ ذہین اور مجمع الصفات تھے۔ان کے دادا اور والد نہ صرف علم طب میں مہارت رکھتے تھے بلکہ ادب میں بھی اپنی شہرت رکھتے تھے۔سید انشاء 1817ء کو مرشدآباد بنگال میں پیدا ہوئے۔ان کے والد میر ماشاء اللہ خاں چونکہ نجف شریف سے ہندوستان میں آکر بس گئے تھے۔لہٰذا سید انشاء اپنے والد کے ساتھ مرشدآباد میں ہی سکونت پذیر تھے۔آگے چل کر جب وہ شعروسخن کے میدان میں آئے تو بنگال سے لے کر لکھنؤ اور دلی تک ان کا شہرہ عام ہوا۔وہ درباروں سے بھی متعلق ہے۔جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ وہ اپنے عہد کے واحد فنکار تھے جنھیں نہ صرف کئی زبانوں پر عبور حاصل تھا بلکہ وہ شاعری اور نثر دونوں میدانوں کے سہسوار تھے۔

5.7 : آپ نے کیا سیکھا

1- سید انشاء اللہ خاں انشاء اپنے عہد کے قادر الکلام شاعر تھے۔انھوں نے اپنی شاعرانہ خصوصیات کی بدولت نہ صرف اپنے معاصرین کو متاثر کیا بلکہ بعد کے زمانے اور موجودہ عہد میں بھی اپنی نمایاں شناخت قائم کی۔

2- سید انشاء کی بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ نثر نگاری پر بھی قدرت رکھتے تھے۔انھوں نے سلکِ گوہر اور رانی کیتکی کی کہانی لکھی۔سلک گوہر کا خاصہ یہ ہے کہ یہ پوری کتاب بے نقط ہے۔جبکہ رانی کیتکی کی کہانی کا امتیاز یہ ہے کہ اس میں عربی فارسی کے لفظیات بالکل استعمال نہ ہوئے۔یہ خالص ہندوستانی تہذیب وتمدن اور معاشرت کا آئینہ ہے۔

3- سید انشاء کو ایک ساتھ کئی زبانوں پر عبور حاصل تھا۔اس لیے اس اکائی میں ان کی لسانی خصوصیات پر بھی خاصی روشنی ڈالی گئی ہے۔

4- رانی کیتکی کی کہانی کا بڑا امتیاز یہ بھی ہے کہ یہ طبع زاد تخلیق ہے۔جبکہ انشاء کے عہد میں زیادہ تر دوسری داستانوں کے ترجمے پیش کیے جاتے تھے۔

5- سید انشاء کا گھرانہ اپنی شرافت اور نجابت ہی میں نہیں بلکہ اپنی ادبی خصوصیات کے سبب بھی بہت معروف تھا۔وہ جب تک بنگال میں رہے ان کا شہرہ رہا۔اس کے بعد جب وہ لکھنؤ کوچ کر کے آئے تو وہاں کی محفلوں کی بھی جان ثابت ہوئے۔وہاں ان کی قابلیت اور ادبی شناخت کے سبب نواب شجاع الدولہ کے دربار تک پہنچ ہوئی۔اس کے بعد وہ دلی پہنچے اور شاہ عالم کے دربار میں ہاتھوں ہاتھ لیے گئے۔

7- سید انشاء ایک فطری فنکار تھے۔انھوں نے شعری تصنیفات کے علاوہ دریائے لطافت، لطائف السعادت، اور ترکی روزنامچے بھی تحریر کیے اور اپنے معاصرین میں ممتاز ہوئے۔

5.8 اپناامتحان خودلیں

1- سیدانشاء کب اور کہاں پیدا ہوئے؟

2- رانی کیتکی کی کہانی کی لسانی خصوصیت کیا ہے؟

3- سیدانشاء کی کسی دومشہور تصانیف کے نام بتائیں۔

4- سیدانشاء نے رانی کیتکی کی کہانی میں کس کا قصہ بیان کیا ہے؟

5- سیدانشاء کی علمی وادبی عظمت پر روشنی ڈالیے؟

5.9 سوالات کے جواب

جواب:1 1817 میں مرشدآباد، یں پیدا ہوئے۔

جواب:2 ''رانی کیتکی کی کہانی'' سے قبل عام طور سے یہ سمجھا جاتا تھا کہ عربی وفارسی زبان کے استعمال کے بغیر اردو میں کوئی تصنیف مکمل نہیں ہوسکتی۔مگرسیدانشاء کا کمال اورانفرادتھا کہ انھوں نے یہ شکل کام انجام دیا۔انشاء کا ذہن حددرجہ اختراعی تھا،اس لیے انھوں نے رانی کیتکی کی کہانی اس طرح بیان کی کہ اس میں عربی فارسی زبان کا ایک بھی لفظ استعمال نہ ہوا۔ڈاکٹر احمد معراج کے مطابق رانی کیتکی کی فنی خصوصیات پر ناقدانہ نظرڈالنے پر معلوم ہوتا ہے کہ باغ و بہاراوراس میں بہت سی مماثلتیں ہیں۔جیسے دونوں آسان اور سہل زبان میں تخلیق ہوئی ہیں۔مگر دونوں کی زبان میں یکسانیت کے باوجود کچھ چیزیں بالکل الگ ہیں۔یعنی باغ و بہار میں عربی وفارسی کے الفاظ بہت ہی عمدگی کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں اور کہیں بھی ثقالت پیدانہیں کرتے جبکہ رانی کیتکی کی کہانی میں سرے سے عربی و فارسی زبان کے استعمال سے اجتناب برتا گیا ہے۔باغ و بہار فارسی کتاب کا ترجمہ ہے جبکہ رانی کیتکی کی کہانی بالکل طبع زاد کہانی ہے۔باغ و بہار میں عہد مغلیہ کی معاشرت اور تہذیب وتمدن کی عکاسی کی گئی ہے جبکہ رانی کیتکی کی کہانی میں لکھنوی تہذیب کا رنگ غالب ہے۔سیدانشاءاللہ خاں انشاء کی شخصیت مجمع الصفات تھی۔انھیں بیک وقت زبانوں پر قدرت حاصل تھی۔وہ اردو، فارسی،عربی کے ساتھ ہندی، پشتو، پنجابی اور ترکی زبان کے جانکار تھے۔اس ضمن میں محمد حسین آزاد نے لکھا کہ ہندوستان کی زبانیں ان کے گھر کی لونڈی ہیں۔انشاء جیسی ذہانت،قابلیت،تخلیقی صلاحیت، حاضر جوابی، بزلہ سنجی،قوت ایجاداورعلمیت رکھنے والی شخصیت کم ہی پیدا ہوتی ہے۔4- سیدانشاء نے رانی کیتکی کی کہانی میں کس کا قصہ بیان کیا ہے؟

جواب:4 ''رانی کیتکی کی کہانی'' کا تعلق بھی انھیں موضوعات سے ہے۔یہ کہانی بھی عشق ومحبت سے مملو ہے۔اس میں رانی کیتکی اور کنوراودے بھان مرکزی کردار ہیں۔اوران دونوں کی داستان محبت کوانشاء نے کمال خوبی اور نیرنگئ زبان واسلوب کے ساتھ بیان کیا ہے۔اس عہد میں وہی داستان مقبول ہوتی تھیں جن میں تفنن طبع کا سامان موجود ہوتا تھا۔لہٰذا انشاء نے بھی زمانے کے مزاج کو سمجھا اورایک ایسی داستان تخلیق کی جس میں داستان کا مرکزی کردارا پنے محبوب کی چاہت میں خودکوفنا کردینا چاہتا ہے یا اسے حاصل کرلینا چاہتا ہے۔اس داستان میں کنور اودے بھان جب رانی کیتکی کے عشق میں گرفتار ہوجاتا ہے تو اسے کچھ سجھائی نہیں دیتا وہ تمام مصائب اور مشکلات سے نبردآزما ہونے کے باوجود

اپنے محبوب کو ہر حال میں پالینا چاہتا ہے۔وہ عشق میں بوڑھا اور کمزور نہیں بلکہ بہت ہی ہمت اور جواں مردی کے ساتھ تمام رکاوٹوں کو دور کرتا ہے اور تمام مخالف عناصر سے لوہا لیتا ہے۔جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بالآخر کامیاب و کامران ہوتا ہے۔اور اس کی قلبی خواہش کے مطابق محبوب اسے مل جاتا ہے۔اور یہی سے تمام ہوتا ہے جہاں جا کر داستان کا اختتام ہو جاتا ہے۔لیکن ابتدا تا اخیر سے جن جن کٹھن مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے، ان کا بیان نہ صرف دراز ہے بلکہ دلچسپ بھی ہے۔

5.10 فرہنگ

الفاظ	معانی	الفاظ	معانی
شاذ و نادر	کبھی کبھی	عہد	زمانہ
قیاس	اندازہ	عظمت	بڑائی
قسط	حصہ،ٹکڑا	منفرد	ممتاز
محقق	تحقیق کرنے والا	ٹھیٹ	خالص
سبب	وجہ	اختراع	نئی چیز پیدا کرنا
غیر منقوط	بغیر نقطے کا	گزشتہ	پچھلا، گزرا ہوا
طبع زاد	فطری، خود ساختہ	عمیق	گہرا
اجتناب برتنا	پرہیز کرنا	دستیاب	مہیّا
رسائی	پہنچ	روایتی	پرانا
سکونت اختیار کرنا	بس جانا	وصف	خوبی
شہرہ	شہرت	متعدد	کئی، ایک زیادہ
حیات	زندگی	وسعت	پھیلاؤ
افراتفری	ہنگامہ، بے سکونی	غائر مطالعہ	گہرا اور سنجیدہ مطالعہ
تحسین	تعریف	عبور حاصل ہونا	قدرت حاصل ہونا
فطین	ذہین، عقل مند	شناخت	پہچان
متفرق	الگ الگ		

5.11 کتب برائے مطالعہ

-----1-----

1-	آب حیات۔	محمد حسین آزاد
2-	اردو کی نثری داستانیں	گیان چند جین
3-	اردو داستان۔ تحقیقی و تنقیدی مطالعہ	سہیل بخاری
4	تاریخ ادب اردو (جلد سوم	ڈاکٹر جمیل جالبی

اکائی نمبر 6: رجب علی بیگ سرور اور فسانۂ عجائب

6.1 اغراض و مقاصد

6.2 تمہید

6.3 تعارف

6.4 حالاتِ زندگی

6.5 فسانۂ عجائب کا تنقیدی جائزہ۔ صنفی خصوصیات

6.6 خلاصہ

6.7 آپ نے کیا سیکھا

6.8 اپنا امتحان خود لیں

6.9 سوالات کے جواب

6.10 فرہنگ

6.11 کتب برائے مطالعہ

6.1 : اغراض و مقاصد

اس اکائی میں ہم رجب علی بیگ سرور کے حالات زندگی کے بارے میں جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم سرور کے عہد کے متعلق جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم فسانۂ عجائب کی فنی خصوصیت جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم فسانۂ عجائب کی لسانی خصوصیت جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم فسانۂ عجائب کی ادبی قدر و قیمت کے بارے میں جانیں گے۔

6.2 : تمہید

رجب علی بیگ سرور اپنے عہد کے ایک معروف شاعر اور نثر نگار تھے۔ انھیں فارسی اور اردو زبان پر یکساں طور پر قدرت حاصل تھی۔ فسانۂ عجائب اپنے زمانے کی شاہکار تصنیف تھی اور لکھنؤ میں گھر گھر پڑھی جاتی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ خواتین فسانۂ عجائب کی کہانی اپنے بچوں کو سنایا کرتی

تھیں اور بار بار پڑھنے سے اس کے جملے اور فقرے زبان پر چڑھ جاتے تھے۔فسانۂ عجائب کو قدیم طرز انشاء کی عمدہ مثال تصور کیا جاتا ہے۔اس داستان کی مقفیٰ عبارت اور مسجع طرز بیان حد درجہ پرکشش اور دل نشین ہیں۔اس میں ادبی مرصع کاری،فنی آرائش اور علمی عمق کو خصوصی طور پر برتنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی فرمائش باغ و بہار کی تخلیق ہوئی تھی۔ باغ و بہار کی سادہ اور سلیس نثر کا ایسا جادو چھایا کہ مولانا فضلی اور مرزا رسوا کے پر تکلف انداز پیچھے چلے گئے اور باغ و بہار کی مقبولیت ہر سو چھا گئی۔اس کے باوجود لکھنؤ کے کئی ادباء ایسے تھے جو کہ اپنے قدیم طرز پر ڈٹے ہوئے تھے اور اسی انداز کو دلکش اور پرکشش مانتے تھے۔رجب علی بیگ لکھنؤ کے انھی ادباء میں شمار ہوتے ہیں اور قدیم طرز نگارش کو ترجیح دیتے تھے۔یہی سبب ہے کہ باغ و بہار کی شہرت و مقبولیت کا چرچہ جب طشت از بام تھا،اس وقت انھوں نے تہیہ کیا کہ قدیم طرز نگارش میں ایک ایسی داستان تخلیق کریں جو باغ و بہار کا جواب پیش کر دے۔لہٰذا انھوں نے باغ و بہار کی سہل اور سلیس زبان کے بالکل برعکس مشکل اور مقفیٰ عبارتیں لکھ کر باغ و بہار کی ضد پیش کی اور حیرت کی بات ہے کہ فسانۂ عجائب کو بھی خوب مقبولیت حاصل ہوئی آج بھی فسانۂ عجائب کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی زبان مانی جاتی ہے۔ابتدا تا آخر اس کی عبارتیں مقفی اور مسجع ہیں۔رجب علی بیگ سرور کا خاصہ یہ ہے کہ وہ موقعے کی مناسبت سے زبان اور اسلوب بیان کو استعمال کرنے میں بہت ہی ماہر تھے۔ان کے یہاں منظر کشی،مختلف فنون کی اصطلاحات، ہر قسم کے ساز و سامان کی تفصیلات عوام الناس کے الگ الگ گروہوں اور طبقوں کا رہن سہن اور ان کا طرز تکلم گویا ان کے یہاں ہر موقعے کی عکاسی بہت ہی مناسب اور موزوں الفاظ میں کی گئی ہے۔سرور کی سب سے بڑی خوبی قافیہ بندی اور عبارت آرائی تھی وہ اس فن میں یدطولیٰ رکھتے تھے۔یہی وجہ ہے کہ باغ و بہار کی بے پناہ مقبولیت کے زمانے میں بھی ان کے فسانۂ عجائب کو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا اور اردو نثر کی تاریخ میں یہ ایک اہم باب ثابت ہوا۔

فسانۂ عجائب کو کئی حوالوں سے بہت ہی قابلِ قدر اور شاہکار تصنیف تصور کیا جاتا ہے۔جس میں چند کا ذکر یہاں لازمی ہے:

ڈاکٹر عابدہ بیگم کے مطابق اس داستان سے ایک ادبی روایت کی مستحکم بنیاد پڑی اردو کی کم کتابوں نے اپنے عہد کی زبان اور ادب پر اتنا اثر ڈالا جتنا کہ فسانۂ عجائب نے فسانۂ عجائب کی زبان کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ایک قسم سلیس اور بامحاورہ زبان کی ہے اور دوسری قسم وہ ہے جو پیچیدہ اور گراں بار زبان کی ہے،جس کو سمجھنے کے لئے قاری کو فرنگی محل کی گلیوں کی خاک چھاننا پڑتی ہے۔فسانۂ عجائب کے متعلق ناقدین کا خیال ہے کہ یہ کتاب اپنے اسلوب کی وجہ سے مقبول ہوئی جبکہ کچھ ناقدین اس کے طرز تحریر سے نالاں ہیں۔غرض یہ ہے کہ اردو کی کم ہی ایسی کتابیں ہوگی جن پر اتنے اعتراضات ہوئے ہوں گے۔ساتھ ہی اس کی خوبیوں کے چرچے بھی ساتھ ساتھ چلتے ہوں گے۔ناقدین کا ماننا ہے کہ فسانۂ عجائب اپنے مخصوص رنگ و آہنگ کے اعتبار سے ایک بہترین تصنیف ہے جس کی عبارت مقفیٰ اور مسجع ہے۔ایسی رنگینی اور قافیہ پیمائی اکثر فارسی داستانوں میں پائی جاتی ہے۔مگر اردو میں اس انداز کو سرور نے اپنایا،اس پے اردو میں اس طرز کے موجد سرور ہی ٹھہرتے ہیں۔ان کی تحریر میں عام طور پر قافیہ بندی نظر آتی ہے۔وہ بعض اوقات کسی پیراگراف کے چند فقروں کو مقفعی کرتے ہیں اور بعض دفعہ پورا پیراگراف مقفی ہوتا ہے۔کئی وہ جملوں کو ہم قافیہ استعمال کرتے ہیں اور کئی بار اس سے زیادہ فقروں کو، جہاں مسلسل قافیہ بندی سے کام لیا گیا ہے۔وہاں قافیے بدلتے رہتے ہیں۔ ان کے یہاں کبھی کبھی دو تین جملوں یا ان کے اجزاء کے بعد قافیہ آتا ہے۔سرور کی اس قافیہ بندی کی ایک مثال ملاحظہ کریں:

''اس رات کی بے قراری،گریہ وزاری،اختر شماری،شہزادے کی کیا کہوں،ہر گھڑی بدحال پریشاں،سوئے آسماں مضطر نگراں تھا کہ رات جلد بسر ہو جائے،نمایاں رخِ سحر ہو۔''

رجب علی بیگ سرور کا یہی وہ مخصوص زبان ہے جس کے سبب اسے ان کے زمانے میں بھی قبولیت کا درجہ حاصل ہوا اور آج تقریباً ڈیڑھ

صدی گزرنے کے بعد بھی اس کی مقبولیت میں کسی طرح کی کمی نہیں آئی

عہد میں نامانوس اور الجھی ہوئی محسوس ہوتی ہے مگر ایک خاص عہد کے پس منظر میں آج بھی اس کی اہمیت مسلم ہے۔ رجب علی بیگ سرور ایک حد درجہ ذہین، طباع اور ماہر فنکار تھے۔ وہ جدید رجحان رکھتے تھے اور یہی وہ خصوصیات ہیں جن کے سبب بعد کے زمانوں میں بھی وہ ہر طبقے میں سراہے گئے، اور انھیں ایک کامیاب داستان گو کی صف میں اعلیٰ مقام حاصل ہوا۔

6.3 : تعارف

رجب علی بیگ سرور 1786ء میں پیدا ہوئے اور 1867ء میں اس جہانِ فانی سے کوچ کیا۔ سرور کو شعر و شاعری سے بہت ہی شغف تھا، ساتھ ہی وہ نثر نگاری میں بھی کمال رکھتے تھے۔ ان کا اصل نام رجب علی بیگ تھا اور تخلص کے طور پر سرورؔ اختیار کیا تھا۔ اگر چہ ان کا وطن لکھنؤ تھا مگر انھوں نے دہلی میں تعلیم پائی۔ یعنی ایک ساتھ لکھنؤ اور دلی جیسے معروف زمانہ دبستانوں سے براہ راست استفادہ تھا۔ وہ ایک ساتھ عربی، فارسی اور اردو زبان پر دستگاہ رکھتے تھے۔ اس کے دوسرے شعلوں کی بات کی جائے تو وہ ایک بہترین خوش نویش تھے۔ علاوہ ازیں وہ موسیقی میں خاص دلچسپی رکھتے تھے۔ وہ چونکہ ایک علم دوست انسان تھے اس لئے ان کے مراسم انہی علم کے ایک بڑے حلقے تک پھیلے ہوئے تھے۔ وہ خوش حال تھے اور ادبی سرگرمیاں شب و روز جاری تھیں۔ لیکن آگے چل کر ان کے ستارے گردش میں آگئے۔ ہوا یہ کہ 1824ء میں وائی اودھ غازی الدین حیدر کسی بات پر ان سے خفا ہو گئے اور اس قدر غضب ناک ہوئے کہ انھیں لکھنؤ سے باہر نکل جانے کا حکم صادر کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ حکم کی تعمیل کے طور پر سرورؔ لکھنؤ چھوڑ کر کانپور چلے گئے۔ اس زمانے میں کانپور میں بھی ادبی سرگرمیاں شباب پر تھیں اور اہالیان ادب اپنے اپنے میدانوں میں طبع آزمائی کر رہے تھے۔ وہاں حکیم اسد علی سے سرور کی ملاقات ہوئی۔ کہا جاتا ہے کہ انہی کے مشورے پر رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عجائب کی تخلیق کی۔ فسانۂ عجائب کے مکمل ہونے اور عوام میں آنے پر بہت ہی شہرت ملی۔ اور اسے خوش نصیبی اور ساعت سعد ہی کہا جائے کہ فسانۂ عجائب کی تکمیل ہوتے ہی انھیں لکھنؤ واپس آنے کی اجازت مل گئی۔ لیکن کچھ ہی عرصے کے بعد ایک نئی مصیبت ان پر پھر ٹوٹ پڑی۔

عارف حسن اپنے مضمون ''رجب علی بیگ سرور اور ان کا فسانۂ عجائب'' میں تحریر کیا ہے کہ:

> ''لکھنؤ جانے کی اجازت ملی تو وہ (رجب علی بیگ سرور) لوٹ گئے اور سلطنت اودھ کے خاتمے کے بعد وظیفہ سے محروم ہو گئے۔ نیز مالی مشکلات اس قدر بڑھیں کہ وہ اب کی دفعہ بہت ہی پریشان اور ہراساں ہو گئے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ عاجز آ کر دوبارہ لکھنؤ چھوڑنے پر مجبور ہو گئے۔ وہ کوچ کر کے بنارس پہنچے۔ بنارس میں وہ مہاراجہ بنارس کے دربار سے وابستہ ہو گئے۔ اس کے علاوہ وہ مہاراجہ الور اور مہاراجہ پٹیالہ کے درباروں سے وابستہ رہے اور کسی طرح زندگی گزرتی رہی۔ اخیر عمر میں وہ سخت علالت کا شکار ہوئے اور بغرض علاج معالجہ کلکتہ کا سفر کیا۔ آنکھوں میں بہت دقت تھی، ساتھ ہی پیرانہ سالی سے بالکل نڈھال ہو چکے تھے۔ ساتھ میں مالی دشواریاں تھیں۔ لہٰذا المیہ یہ ہوا کہ کلکتہ سے آنکھ کے علاج کے بعد واپسی میں کہیں راستے میں یہی انتقال کر گئے۔''

رجب علی بیگ سرور کے والد مرزا اصغر علی بیگ ایک علمی خانوادے سے تعلق رکھتے تھے، اس لیے سرور کی پرورش و پرداخت بھی اسی معیار کے ساتھ ہوئی۔ تعلیم کے ساتھ تربیت بھی ہوتی رہی۔ انھوں نے لکھنؤ میں ہی رہ کر عربی اور فارسی کی شروعاتی تعلیم حاصل کی۔ ساتھ ہی موسیقی اور سپہ گیری بھی ساتھ چلتی رہی اور ان شعبوں میں بھی انھوں نے درک حاصل کیا۔ شاعری میں وہ آغا نوازش حسین خاں نوازش عرف مرزا خانی

لکھنوی کے شاگرد ہوئے۔ حالانکہ وہ شعروشاعری میں زیادہ شہرہ حاصل نہ کرسکے، لیکن داستان گوئی کا میدان ان کے بے حد درجہ باثمر ثابت ہوا۔

رجب علی بیگ سرور کے عہد طفلی اور عہد شباب کی بات کی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ بچپن اور جوانی کے ایام آصف الدولہ (1775-1797)اور سعادت علی خاں (1798-1814ء) کے شاندار شہر لکھنؤ میں گزرے۔ ان احوال کا ذکر ڈاکٹر نیر مسعود نے ''فسانۂ عجائب'' کے دیباچے کچھ اس طرح کیا ہے کہ:

> ''سرور نے جس انداز سے لکھنؤ کے جزئیات کا تذکرہ کیا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ انھوں نے اس شہر طرب کا بھرپور لطف اٹھایا تھا۔ ''بیان لکھنؤ'' خود بتاتا ہے کہ وہ ایسے شخص کا لکھا ہوا ہے جس نے ہر پہلو سے لکھنؤ کی بھرپور سیر کی ہے۔ وہ کھانے پینے کی بہت شوقین ہے۔ اور بخوبی جانتا ہے کہ کون سی چیز کہاں اچھی بنتی ہے۔ وہ نان بائیوں اور حلوائیوں میں بہت دلچسپی رکھتا ہے اور انواع واقسام کے فواکہات کا مزہ چکھے ہوا ہے۔ میلہ ہو یا چوک کا بازار، وہ ہر جگہ دخیل ہے۔''
>
> (رجب علی بیگ سرور: حیات اور کارنامے، ڈاکٹر نیر مسعود رضوی شعبۂ اردو، الہ آباد یونیورسٹی۔ الہ آباد 1967ء)

سرور کی زندگی بہت آرام سے گزری۔ مگر جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ ایک وقت ایسا بھی آیا اور ایک افتاد ایسی بھی پڑی کہ وہ جلاوطنی کے لیے مجبور ہوئے۔ انھیں لکھنؤ چھوڑ کر کانپور کا رخ کرنا پڑا۔ مگر کچھ عرصے کے بعد وقت نے پھر پلٹا کھایا۔ غازی الدین حیدر جس نے انھیں جلاوطن کیا تھا، جب وہ جہان سے کوچ کر گیا اور اس کا بیٹا نصیر الدین حیدر (1827-1837) تخت نشیں ہوا تو سرور نے لکھنؤ آنے کی اجازت مانگی اور اجازت مل بھی گئی۔ آگے چل کر 1847ء میں جب واجد علی شاہ تخت نشیں ہوئے تو انھیں بہت ہی عزت وتوقیر ملی اور وہ ان کے دربار سے جڑ گئے۔ یعنی معاشی کا مسلہ حل ہوگیا۔ مگر یہ سلسلہ 1856ء تک ہی جاری رہا کیوں کہ اس کے بعد واجد علی شاہ کا ستارہ غروب ہوگیا۔ اس کے بعد کی بچی کھچی زندگی بہت پریشانی اور معاشی بدحالی میں گزری۔ رجب علی بیگ سرور نے اپنی زندگی کا آخری ایک عشرہ بنارس میں ہی جیسے تیسے گزارا۔ اور پھر زندگی تمام ہوگئی۔

رجب علی بیگ سرور نے لمبی حیات پائی۔ زندگی میں بہت ہی کٹھن حالات سے گزرے۔ کئی مرتبہ لمبے لمبے سفر بھی اختیار کرنا پڑے۔ بادشاہوں کے درباروں سے عوام کے بازاروں، علم وادب کی مجالس سے قتل کے مقدمے اور سلطنت اودھ کے عروج وزوال تک ان کی زندگی خود ایک فسانہ بن گئی۔ سرور چونکہ ایک فطری فنکار تھے اس لیے ان کی حیات کا بیشتر حصہ لکھنے پڑھنے میں گزرا۔ انھوں نے اردو داستان گوئی کی تاریخ میں فسانۂ عجائب کے ذریعے ایک بیش بہا افسانہ کیا۔ یہ داستان اپنے عہد اور بعد کے ادوار میں حد درجہ مقبول ہوئی اور اس کا سحر آج بھی اسی طرح قائم ہے۔ ان کی دوسری تصنیفات میں سرور سلطانی، شرر عشق شگوفۂ محبت، گلزار سرور، شبستان سرور اور ''انشائے سرور'' بھی قابل ذکر ہیں، لیکن حق یہ ہے کہ جو مقبولیت اور شہرت فسانۂ عجائب کے حصے میں آئی وہ کسی کو حاصل نہ ہوسکی۔ فسانۂ عجائب آج بھی ایک شاہکار کے طور پر موجود ہے۔

6.4 : حالاتِ زندگی

مرزا رجب علی بیگ نام تھا اور سرور تخلص کیا کرتے تھے۔ سرور شاعری اور نثر دونوں میدانوں میں سرگرم تھے۔ مگر شاعری ایسی نہ تھی جس سے وہ کوئی نمایاں مقام حاصل کرسکتے۔ اس لیے نثر کے میدان میں پوری دل جمعی کے ساتھ کام کیا اور ایک بہترین نثار کے طور پر ابھرے۔ ان کی نثر

کی دھوم نہ صرف لکھنؤ اسکول تک محدود تھی بلکہ اس سے باہر ان کو شہرہ حاصل تھا۔ سرور کے والد مرزا اصغر بیگ تھے۔ سرور 1787ء میں پیدا ہوئے۔ جیسا کہ گزشتہ صفحات پر عرض کیا گیا کہ وہ عہد طفلی سے ہی بہت ذہین و فطین تھے اور نہ صرف پڑھنے لکھنے میں تیز تھے بلکہ دوسرے علوم وفنون میں بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ موسیقی سے انھیں خاص لگاؤ تھا اس لیے انھوں نے اس فن میں مہارت حاصل کی، اس کے علاوہ خوش نویسی کے فن پر بھی ان کو دسترس حاصل تھا اور ان سب سے الگ وہ گھوڑ سواری بھی اچھی کر لیا کرتے تھے۔

رجب علی بیگ سرور کا خاصہ یہ تھا کہ وہ ایک ساتھ عربی فارسی اور اردو تینوں زبانوں پر قدرت رکھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ وہ جہاں بھی رہے قدر کی نگاہ سے دیکھے گئے۔ لیکن ان کے حالات ہمیشہ ایک جیسے نہیں رہے۔ ان کی زندگی میں اتار چڑھاؤ کا سلسلہ جاری رہا۔ حالات کے جبر نے انھیں جلاوطنی پر مجبور کیا۔ 1824ء میں نواب غازی الدین حیدر نے انھیں لکھنؤ سے در بدر کرنے کا حکم صادر کیا۔ نتیجتاً وہ لکھنؤ چھوڑ کر کانپور چلے گئے۔ جلاوطنی کا صدمہ اس قدر گہرا تھا کہ وہ کانپور پہنچ کر گوشہ تنہائی میں چلے گئے۔ مگر یہ گوشہ نشینی ان کے لیے ایک طرح سے اچھی ہی ثابت ہوئی۔ انھوں نے اپنی تنہائی کا فائدہ اٹھاتے ہوئے۔ ''فسانۂ عجائب'' جیسی شاہکار تصنیف پیش کی، جب فسانۂ عجائب کا شہرہ دور دور تک پہنچا۔ اسی زمانے میں ایک دفعہ پھر انھیں لکھنؤ جانا نصیب ہوا۔ ہوا یوں کہ غازی الدین حیدر کی حکمرانی ختم ہونے پر نواب نصیر الدین حیدر صاحب اقتدار ہوئے۔ سرورؔ نے تبدیلی اقتدار کے ساتھ ہی موجودہ حکمران سے لکھنؤ واپسی کی اجازت چاہی۔ لہٰذا 1846ء میں وہ انھیں لکھنؤ آنے کی اجازت مل گئی۔ اس کے بعد دوبارہ ان کی ادبی سرگرمیاں پروان چڑھنے لگیں اور ایک وقت ایسا آیا کہ واجد علی شاہ نے انھیں اپنے درباری شعراء میں شامل کر لیا اور ان کے لیے پچاس روپے ماہانہ وظیفہ بھی مقرر کر دیا۔ لیکن یہ خوشحالی کے دن زیادہ دنوں تک برقرار نہ رہ سکے۔ نواب واجد علی شاہ کو جلاوطن کر دیا گیا۔ یعنی سب کچھ اچانک ختم ہو گیا۔ یہ صورتحال رجب علی بیگ سرور کے لیے بہت ہی پریشان کن تھی۔ وہ ایک دفعہ پھر مصائب میں گھر گئے۔ مگر اس دفعہ بھی ان کی دادرسی کی ہموار ہو گئی۔ یعنی ان کو مہاراجہ ایشری پرسادنارائن سنگھ والئی بنارس نے انھیں اپنے دربار میں بلا لیا۔ اور انھیں بہت ہی عزت وتوقیر سے نوازا۔ اس کے بعد تو ان کی قدر دوسری جگہوں پر بھی بہت بڑھ گئی۔ مہاراجہ سیودان سنگھ والئی الورؔ اور مہاراجہ پٹیالہ نے بھی ان کے نام ونمود کا اعتراف کرتے ہوئے اپنے یہاں آنے کی دعوت دی۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے سرور کے لیے جواہر نگار طلائی چوڑیوں کا جوڑا بھی بھیجا۔ مگر اس وقت تک ان کی عمر ضعیفی کے دور میں پہنچ چکی تھی۔ وہ اکثر بیمار رہنے لگے۔ اس پر آنکھوں میں تکلیف بھی رہنے لگی اور یہ تکلیف اخیر وقت تک ان کے ساتھ رہی اور وہ بالآخر 25/ مارچ 1867ء کو اس دارِفانی سے کوچ کر گئے۔

''داستان فسانۂ عجائب ان کی زندگی کا بہترین کارنامہ تھی۔ اسے اردو کی قدیم طرز انشاء کا ایک بے مثال نمونہ تصور کیا جاتا ہے۔ فسانۂ عجائب کی عبارت کی آج بھی دھوم ہے۔ یہ باغ وبہار کے جواب میں تصنیف کی گئی تھی۔ مگر حیرت ہے کہ جہاں باغ وبہار کو اس کی سہل اور سلیس نثر کی وجہ سے سراہا گیا وہیں فسانۂ عجائب کو اس کی قدیم طرز انشاء اور خوبصورت عبارت آرائی کے لیے بھی داد سے نوازا گیا۔ فسانۂ عجائب کا غائر مطالعہ کرنے پر صاف اندازہ ہوتا ہے کہ اس کی عبارتیں مقفی اور مسجع ہیں۔ طرز بیان حد درجہ رنگین اور دلکش ہے۔ نیز یہ کہ اس میں فنی آرائش اور علمی گہرائی کو بھی پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ یہ سرور کی ہنرمندی اور فنی چابکدستی کی لازوال مثال ہے۔ فسانۂ عجائب کی نثر کے نظر یہ کہا جائے تو کچھ بیجا نہ ہوگا کہ اس کے مطالعے کے بغیر اردو کی داستانوی تاریخ کا مطالعہ ادھورا رہے گا۔ یہ داستان صرف ایک کہانی نہیں بلکہ اس میں ایک مخصوص خطے کی تہذیبی جھلک بھی واضح ہے۔ یعنی یہ داستان پورے طور پر اس وقت کی لکھنوی تہذیب کی آئینہ دار ہے۔ اس وقت لکھنؤ کا طرز معاشرت کیا تھا، رہن سہن کیا تھا، گفت وشنید اور نشست وبرخاست کے اطوار تھے اور ان سب سے بڑھ کر اس وقت کے لکھنؤ کے رسوم ورواج کیا تھے؟ یہ تمام چیزیں اس داستان میں آئینہ کی طرح جھلکتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ اور یہ تمام خصوصیات سرور کی زبان دانی اور علمیت کے سبب در آئی

فسانۂ عجائب بےنظیر ہے۔ یہ داستان اپنے عہد کے مروجہ چلن کے برعکس طبع زاد ہے۔ یہ کہیں سے ترجمہ نہیں ہے۔اس کے متعلق خود سرور نے وضاحت کی ہے کہ یہ کہیں سے ترجمہ نہیں کیا گیا ہے۔ یہ معمولی حسن وعشق کی داستان ہے۔اس میں طلسم دیوؤں سے لڑائی، جادوگروں سے مقابلہ،سفر کے عجائبات وغرائب بکثرت پائے جاتے ہیں۔اس داستان میں جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ لکھنؤ کی زندگی،لکھنؤ کی رسومات، وہاں کی نفاست اور شان وشوکت کو اس عمدہ اسلوب میں پیش کیا گیا ہے کہ سب کچھ آنکھوں کے سامنے تصویر کی مانند جھلکنے لگتا ہے۔اس وقت کے لکھنؤ میں توہم پرستی،عقیدے کی فرسودگی، پیشن گوئی اور شگون بدشگون کو بڑا دخل حاصل تھا نیز نجومیوں، پنڈتوں اور اماموں کی بہت ہی اہمیت اور پوچھ تھی۔ ان تمام احوال کو کمال خوبی اور ہنرمندی سے اس داستان میں پیش کیا گیا ہے۔اس داستان کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں داستان نگار نے قصے سے زیادہ اپنے طرز ادا اور اسلوب پر زیادہ توجہ دی ہے اور وہ شے ہے جس نے فسانۂ عجائب اور امتیاز وانفراد کے اعزاز سے نوازا۔

رجب علی بیگ سرور کی دوسری تصنیفات میں سرور سلطانی شررِ عشق،شگوفۂ محبت، انشا کے سرور بھی ہیں۔لیکن ان کتابوں کا ذکر بہت نہیں ہوتا۔یعنی یہ تمام کتابیں صرف ایک کتاب فسانۂ عجائب کے سامنے ماند پڑ گئیں اور رجب علی بیگ سرور صرف اس ایک کتاب کی بدولت آج اردو کی داستانوی ادب کی تاریخ میں ہمیشہ ہمیش کے لیے زندہ جاوید ہو گئے۔

6.5 : فسانۂ عجائب کا تنقیدی جائزہ۔صنفی خصوصیات

رجب علی بیگ سرور نے ''باغ و بہار'' کے جواب میں ''فسانۂ عجائب'' کی تخلیق کی۔ یہ داستان پہلی مرتبہ 1834ء میں شائع ہوئی۔ باغ و بہار اپنی سہل اور سلیس زبان کی وجہ سے معروف ہوئی۔اس کی تصنیف جان گلکرائسٹ کے ایما پر فورٹ ولیم کالج میں ہوئی۔اور یہ فارسی قصہ ''چہار درویش'' کا ترجمہ تھی۔لیکن اسے میر امّن دہلوی نے اس اسلوب اور زبان میں لکھا کہ یہ قصہ ''چہار درویش'' پر سبقت حاصل کر گئی،نتیجہ یہ ہوا کہ ''باغ و بہار'' کو جدید اردو نثر کا نمونہ قرار دیا گیا اور اس کی ہر سطح پر پذیرائی ہوئی لیکن اسی زمانے میں پر تکلف اور مقفٰی و مسجع زبان کے بھی دلدادہ موجود تھے۔یہی سبب ہے کہ رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عجائب کو اسی زبان میں تخلیق کیا اور کمال کی بات ہے کہ ان کے اسلوب کو بھی بہت پسند کیا گیا۔سرور نے اس کے ذریعے باغ و بہار کا جواب دینے کے لیے بھرپور کوشش کی،اور یہ ایک طرح سے ضروری بھی تھا۔وہ اس لیے کہ میر امن نے در پردہ لکھنؤ والوں پر جو چوٹ کی تھی،اس کا بدلہ سرور نے فسانۂ عجائب کے دیباچے میں لے لیا۔

سرور نے نوطرز مرصع کو پیش نظر رکھ کر فسانۂ عجائب میں دقیق زبان کا استعمال کیا۔مقفٰی اور مسجع عبارتیں خلق کیں۔اور اکثر مقامات پر رنگین عبارت آرائی کو بروئے کار لانے کا کام کیا۔سرور نے زبان کے آغاز کی آراستگی کا خوب سے خوب تر استعمال کیا۔عربی اور فارسی زبان کا کثرت سے استعمال کیا۔استعارے اور تشبیہات سے کام لیتے ہوئے اکثر مقامات پر اشعار پیش کیے۔انھوں نے زیادہ تر موقعوں پر رعایت لفظی،صنائع لفظی و معنوی سے عبارت کو بالکل پر تکلف اور آرائشی بنا دیا۔نتیجہ یہ ہوا کہ اس میں باغ و بہار کے برعکس ایک عجیب وغریب رنگینی اور دلکش آ گئی۔اس کا ایک منفی نتیجہ یہ سامنے آیا کہ فسانۂ عجائب کی زبان مشکل پسندی سے بوجھل ہوگئی اور اکثر مقامات پر افہام وتفہیم کا مسئلہ پیدا ہو گیا۔ رموز اوقاف اور اضافتیں لگانے کے بعد ہی عبارت کو پڑھنا ممکن ہو پایا۔مگر اس کی سب سے بڑی خصوصیت اس زبان اور طرز ادا تھی۔ حالانکہ رجب علی بیگ سرور آسان زبان لکھنے پر بھی قدرت رکھتے تھے۔مگر اسے وہ اپنی شان کے خلاف تصور کرتے تھے۔فسانۂ عجائب کا اگر غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کے بعض حصے بالکل آسان اور سہل زبان میں ہیں۔مثلاً بندر کی تقریر جس میں دنیا کی بے ثباتی کا ذکر کیا گیا ہے۔ یا چڑی مار کی گفتگو جو بالکل بول چال کی زبان میں پیش کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ جوتشیوں کی زبان بھی مثال میں پیش کی جا سکتی ہے۔

باغ و بہار کی مقبولیت اپنی جگہ لیکن فسانۂ عجائب بھی ایک زمانے میں بہت مقبول تصنیف مانی جاتی رہی ہے۔ لکھنؤ کے علاوہ دلی اور دوسرے مقامات یا شمالی ہند میں بھی ایک لمبے عرصے تک اس داستان کے اسلوب کی نہ صرف پیروی کی گئی بلکہ اسے ہاتھوں ہاتھ بھی لیا گیا۔ اس سلسلے میں سرسید احمد خاں کی مثال سامنے کی ہے۔ سرسید کو جدید اردو نثر کا بانی مانا جاتا ہے۔ انھوں نے 1847ء میں آثار الصنادید کی تصنیف کی۔ اس کا پہلا ایڈیشن جو مولانا امام بخش صہبائی کے قلم سے لکھا گیا اور دوسرا فسانۂ عجائب کی تقلید میں ہے اور اکثر مقامات پر پرتکلف عبارتیں ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ سرور کا اسلوب بھی اپنے عہد میں لوگوں کے درمیان بہت مقبول تھا۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ فسانۂ عجائب قدیم طرز انشاء کا نمونہ ہوتے ہوئے بھی اردو کی داستانوی تاریخ میں ایک منفرد مقام کی حامل ہے۔

6.6 : خلاصہ

مرزا رجب علی بیگ سرور 1787ء میں پیدا ہوئے۔ وہ ایک ساتھ نثری اور شاعری دونوں میدانوں میں طبع آزمائی کر رہے تھے، لیکن شاعری میں کوئی خاص مقام حاصل نہیں کر سکے۔ ان کا اصل کارنامہ نثر میں ''فسانۂ عجائب'' کی شکل میں ابھر کر منظر عام پر آیا۔ وہ بچپن سے ہی بہت ذہین اور اختراعی مزاج کے فنکار تھے۔ ادب کے علاوہ موسیقی، خوش نویسی اور گھوڑ سواری سے بھی شغف رکھتے تھے۔ اس کے علاوہ وہ ایک ساتھ عربی فارسی اور اردو زبان پر دسترس رکھتے تھے۔

''فسانۂ عجائب'' کی تصنیف مشہور زمانۂ داستان باغ و بہار کے جواب میں منصہ شہود پر آئی۔ باغ و بہار کو اس کی سہل اور سلیس زبان کے لئے سراہا گیا، مگر سرور نے لکھنوی تہذیب اور قدیم طرز تحریر کے تحفظ کے لیے اپنی تصنیف کو وقف کیا اور باغ و بہار کے بالکل برعکس مشکل، پرتکلف اور مقفیٰ مسجع زبان استعمال کی۔ حیرت کی بات ہے کہ باغ و بہار کے آگے ان کی داستان ماند نہیں پڑی بلکہ اس کی بھی لکھنؤ دلی اور شمالی ہند کے مختلف علاقوں میں خوب پذیرائی ہوئی۔

رجب علی بیگ ایک فطری فنکار تھے۔ انھوں نے بہت سے مشکل حالات کا سامنا کیا، جلاوطنی پر مجبور ہوئے۔ مالی مشکلات کے اکثر شکار رہے اور اخیر میں آنکھ کے مرض میں مبتلا ہو کر دنیا سے کوچ بھی کیا مگر تمام حالات میں وہ تخلیقی اور تصنیفی کام کرتے رہے اور عوام وخواص میں اپنی اعتراضات بھی ہوئے۔ لیکن بالآخر اہالیان علوم وادب کو یہ تسلیم کرنا پڑا کہ ''فسانۂ عجائب'' ایک ایسی تصنیف ہے، جس کی اہمیت اور قدر و قیمت ہمیشہ تسلیم کی جائے گی۔

''فسانۂ عجائب'' اپنے عہد اور بعد کے ادوار میں بہت ہی مقبول ہوئی۔ اس کا قدیم طرز انشاء اور پرتکلف انداز واسلوب بہت پسند کیا گیا۔ حالانکہ سرور نے اس کے علاوہ سرور سلطانی، نثر عشق، شگوفۂ محبت، گلزار سرور، شبستان سرور اور انشائے سرور جیسی تصنیفات بھی پیش کیں، مگر فسانۂ عجائب کی بات ہی کچھ اور تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی تمام تصنیفات پر اس کو سبقت حاصل ہو گیا۔ فسانۂ عجائب گرچہ باغ و بہار کی زبردست مقبولیت کے بعد تصنیف کی گئی لیکن اس کے طرز انشاء اور مرصع ومقفی زبان اور دلکش اسلوب نے اسے شاہکار کا درجہ عطا کیا، نیز آج بھی یہ ایک شاہکار کے طور پر اہالیان ادب کے اور طلباء وطالبات کے درمیان موجود ہے۔

6.7 : آپ نے کیا سیکھا

1- رجب علی بیگ سرور اپنے عہد کے ایک معروف شاعر اور نثر نگار تھے انھوں نے گرچہ شاعری میں کوئی ممتاز کارنامہ نہیں پیش کیا۔لیکن نثر کے میدان میں ایسا نقش چھوڑا، جس کی تمثیل ملنا مشکل ہے۔

2- مرزا رجب علی بیگ سرور 1787ء میں پیدا ہوئے۔لکھنؤ مسکن تھا۔وہ عہد طفلی سے ہی بہت ہی ذہین و فطین تھے۔ایک ساتھ کئی زبانوں مثلاً عربی، فارسی اور اردو پر دسترس رکھتے تھے۔اس کے علاوہ وہ خطاطی موسیقی اور گھوڑ سواری سے بھی خاص شغف رکھتے تھے۔

3- ''فسانۂ عجائب'' سرور کی شاہکار تصنیف ہے۔یہ میر امن دہلوی کے باغ و بہار کے جواب میں لکھی گئی۔باغ و بہار میں سہل اور سلیس زبان کا استعمال کیا گیا اور ٹھیک اس کے برعکس فسانۂ عجائب میں ادق زبان کا استعمال ہوا۔مقفی اور مسجع عبارتیں لکھی گئیں۔

4- ''فسانۂ عجائب'' کی تصنیف کا مقصد لکھنؤ کی تہذیب، طرز معاشرت اور رسومات کی عکاسی تھا۔اس کے ذریعے سرور لکھنوی تہذیب اور قدیم طرز انشاء کی اہمیت اور برتری کو ثابت کرنا چاہتے تھے۔

5- رجب علی بیگ سرور کے فسانۂ عجائب پر اس کی پر تکلف کی شکل زبان کی وجہ سے بہت اعتراضات بھی ہوئے۔مگر اس کی اہمیت دن بہ دن بڑھتی گئی اور فسانۂ عجائب ہمارے داستانوی ادب کا ایک بیش بہا نمونہ ہے۔

6- رجب علی بیگ سرور نے زندگی میں بہت سے اتار چڑھاؤ دیکھے۔بہت کٹھن حالات سے گزرے لیکن وہ ہر حال میں ادب کی خدمت میں مصروف رہے۔

6.8 اپنا امتحان خود لیں

1- رجب علی بیگ سرور کب اور کہاں پیدا ہوئے؟

2- فسانۂ عجائب کس داستان کے جواب میں لکھی گئی؟

3- فسانۂ عجائب کی لسانی خصوصیات کیا ہیں؟

4- رجب علی بیگ سرور کے حالات زندگی پر روشنی ڈالیے۔

5- فسانۂ عجائب کی فنی خصوصیات بتائیے؟

6.9 سوالات کے جواب

جواب: 1 رجب علی بیگ سرور 1786 میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔

جواب: 2 فسانۂ عجائب 'باغ و بہار' کے جواب میں لکھی گئی۔

جواب: 3 سرور نے نو طرز مرصع کو پیش نظر رکھ کر فسانۂ عجائب میں دقیق زبان کا استعمال کیا۔ مقفی اور مسجع عبارتیں خلق کیں۔ اور اکثر مقامات پر رنگین عبارت آرائی کو بروئے کار لانے کا کام کیا۔ سرور نے زبان کے آغاز کی آراستگی کا خوب سے خوب تر استعمال کیا۔ عربی اور فارسی زبان کا کثرت سے استعمال کیا۔ استعارے اور تشبیہات سے کام لیتے ہوئے اکثر مقامات پر اشعار پیش کیے۔ انھوں نے زیادہ تر موقعوں پر رعایت لفظی، صنائع لفظی ومعنوی سے عبارت کو بالکل پر تکلف اور آرائشی بنادیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس میں باغ و بہار کے برعکس ایک عجیب وغریب رنگینی اور دلکش آ گئی۔ اس کا ایک منفی نتیجہ یہ سامنے آیا کہ فسانۂ عجائب کی زبان مشکل پسندی سے بوجھل ہوگئی اور اکثر مقامات پر افہام وتفہیم کا مسئلہ پیدا ہوگیا۔ رموز اوقاف اور اضافتیں لگانے کے بعد ہی عبارت کو پڑھنا ممکن ہو پایا۔ مگر اس کی سب سے بڑی خصوصیت اس زبان اور طرز ادا تھی۔ حالانکہ رجب علی بیگ سرور آسان زبان لکھنے پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ مگر اسے وہ اپنی شان کے خلاف تصور کرتے تھے۔ فسانۂ عجائب کا اگر غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کے بعض حصے بالکل آسان اور سہل زبان میں ہیں۔ مثلاً بندر کی تقریر جس میں دنیا کی بے ثباتی کا ذکر کیا گیا ہے۔ یا چڑی مار کی گفتگو جو بالکل بول چال کی زبان میں پیش کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ جیوتشیوں کی زبان بھی شاذ ونادر پیش کی جاسکتی ہے۔

باغ و بہار کی مقبولیت اپنی جگہ لیکن فسانۂ عجائب بھی ایک زمانے میں بہت مقبول تصنیف مانی جاتی رہی ہے۔ لکھنؤ کے علاوہ دلی اور دوسرے مقامات یا شمالی ہند میں بھی ایک لمبے عرصے تک اس داستان کے اسلوب کی نہ صرف پیروی کی گئی بلکہ اسے ہاتھوں ہاتھ بھی لیا گیا۔ اس سلسلے میں سرسید احمد خاں کی مثال سامنے کی ہے۔ سرسید کو جدید اردو نثر کا بانی مانا جاتا ہے۔ انھوں نے 1847ء میں آثار الصنادید کی تصنیف کی۔ اس کا پہلا ایڈیشن جو مولانا امام بخش صہبائی کے قلم سے لکھا گیا اور دوسرا فسانۂ عجائب کی تقلید میں ہے اور اکثر مقامات پر پر تکلف عبارتیں ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ سرور کا اسلوب بھی اپنے عہد میں لوگوں کے درمیان بہت مقبول تھا۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ فسانۂ عجائب قدیم طرز انشاء کا نمونہ ہوتے ہوئے بھی اردو کی داستانوی تاریخ میں ایک منفرد مقام کی حامل ہے۔

6.10 فرہنگ

الفاظ	معانی	الفاظ	معانی
سرگرم	متحرک	نثار	نثر لکھنے والا
محدود	جس کی حد مقرر ہو	دسترس	عبور حاصل ہونا
گزشتہ	پچھلا، گزرا ہوا	قدر	عزت، مقبولیت
گوشہ نشینی	تنہائی	لہٰذا	اس لیے
شہرہ	شہرت	اقتدار	حکومت
توقیر	عزت وقار	طلائی	چاندی کا
ضعیفی	بڑھاپا	بالآخر	آخرکار

سلیس	آسان	لازوال	جس کا زوال نہ ہو
غروب	ڈوبنا	طلوع	نکلنا
فطری	قدرتی	حیات	زندگی
شب	رات	علالت	بیمار

6.11 کتب برائے مطالعہ

1- رجب علی بیگ سرور — نیر مسعود

2- رجب علی بیگ سرور۔ چند تحقیقی مباحث — حنیف نقوی

3- انتخاب فسانۂ عجائب — مرتبہ: ڈاکٹر عمر جہاں

4- فسانۂ عجائب کا بنیادی متن — ڈاکٹر محمود الٰہی

اکائی 7 رتن ناتھ سرشار اور 'فسانۂ آزاد'

ساخت

7.1 اغراض ومقاصد
7.2 تمہید
7.3 رتن ناتھ سرشار کے سوانحی حالات
7.4 سرشار کی ناول نگاری
7.5 سرشار کی ادبی خدمات
7.5.1 ''جامِ سرشار''
7.5.2 ''سیر کہسار''
7.5.3 ''کڑم دھڑم''
7.5.4 ''پی کہاں''
7.6 ''فسانۂ آزاد'' کا تفصیلی مطالعہ
7.6.1 پلاٹ
7.6.2 کردار نگاری
7.6.3 دیگر کردار
7.6.4 زبان وبیان
7.6.5 مکالمہ نگاری
7.6.6 مزاح نگاری
7.7 ''فسانۂ آزاد'' کا انتخاب
7.8 آپ نے کیا سیکھا
7.9 اپنا امتحان خود لیجئے
7.10 سوالات کے جوابات
7.11 فرہنگ
7.12 کتب برائے مطالعہ

7.1 اغراض ومقاصد

اس اکائی میں آپ

- پنڈت رتن ناتھ سرشار کے حالاتِ زندگی سے واقف ہو جائیں گے

- سرشار کی ناول نگاری سے بہرہ ور ہوں گے۔
- سرشار کے ناولوں کے بارے میں جان سکیں گے۔
- سرشار کے شہرہ آفاق ناول 'فسانۂ آزاد' کا تفصیلی مطالعہ کر سکیں گے۔
- 'فسانۂ آزاد' کے پلاٹ اور اس کے کرداروں سے واقفیت حاصل کریں گے۔

7.2 تمہید

عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رسوا کے معاصرین میں پنڈت رتن ناتھ سرشار کا نام بھی ناول نگاری کے میدان میں اہمیت کا حامل ہے۔ وہ لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور مغربی طرز کے ناولوں کی بنیاد پر اردو میں ناول نگاری کی بنیاد رکھی۔ اردو ناول کے ارتقاء میں اہم کردار ادا کرنے میں سرشار کا نام سرفہرست ہے۔ سرشار اردو ناول کے ایسے فن کار ہیں جنھوں نے جو زندگی کو اس کے وسیع پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی۔ انھوں نے قدیم فن کے خلاف بغاوت کا انداز اپنایا، ان کے ناولوں میں لکھنوی تہذیب اور اس کی معاشرت کے ساتھ طبقاتی کشمکش کا بھی مشاہدہ ہوتا ہے۔ ان کے موضوعات میں نوابین اودھ اور سرمایہ دارانہ نظام اور ان کے غور وفکر کے طریقے اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے اپنی تخلیقی قوت اور عمیق مشاہدے کو ناول کا پیرایہ عطا کیا۔ ناول کی طرف ان کے فطری میلان کا ہی نتیجہ ہے کہ اودھ اخبار کے ایڈیٹر ہونے کے باوجود انھوں نے چودہ ناول تخلیق کیے، جن میں فسانۂ آزاد، سیر کہسار، جام سرشار، کامنی، خدائی فوجدار، کڑم دھڑم، بچھڑی ہوئی دلہن، ہشو، طوفان بے تمیزی، پی کہاں، شمس الضحیٰ، والیس کی کتاب کے علاوہ داستان الف لیلیٰ کا ترجمہ اہمیت کے حامل ہیں۔ سرشار کا ناول ''فسانۂ آزاد'' بہت مشہور ہوا۔ یہ اودھ اخبار میں قسط وار چھپتا تھا۔ اس کے علاوہ جام سرشار، سیر کہسار، پی کہاں، کڑم دھم، طوفان بے تمیزی، چنچل نار وغیرہ بھی بہت مشہور ہوئے لیکن جو شہرت فسانۂ آزاد کے حصہ میں آئی ان کے کسی دوسرے ناول کو نہ مل سکی۔ اگرچہ اس ناول میں لکھنؤ کے تمام حالات وکوائف درج ہیں لیکن ان کا تعلق ایک خصوصی عہد سے ہے اور وہ عہدِ خاص 1857 کے بعد کا ہے، جس میں لکھنؤ کے نوابی عہد کا آخری دور نظر آتا ہے۔ اس زوال پذیر معاشرے میں زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ یک لخت نئی روشنی کا استقبال کرنے میں جس کشمکش اور بے اعتدالیوں کا سامنا ہوتا ہے، وہی الجھن اس ناول کا موضوع ہے۔

7.3 رتن ناتھ سرشار کے سوانحی حالات

منشی سجاد حسین، پنڈت تربھون ناتھ در، پنڈت بشن نرائن در، عبدالحلیم شرر اور مرزا رسوا کے ہم عصر ادیبوں میں ایک اہم نام پنڈت رتن ناتھ شرشار کا بھی ہے۔ سرشار سے ان کے دوستانہ مراسم تھے، اگرچہ ان میں سے بعض کے ساتھ معاصرانہ چشمکیں بھی رہتی تھی۔ سرشار کی پیدائش 5 جون 1846ء کو لکھنؤ کے کشمیری محلّہ کے کشمیری گھرانے میں ہوئی۔ ان کا تعلق کشمیری پنڈت خاندان سے تھا۔ سرشار ابھی کمسن ہی تھے کہ والد کا انتقال ہوگیا۔ والد کے انتقال کے بعد والدہ کی زیرنگرانی ابتدائی تعلیم حاصل کی۔ اس کے بعد محلّہ ہی کے ایک مکتب میں اردو، عربی اور فارسی کی تعلیم حاصل کی۔

1857ء کا ہنگامہ فرو ہونے کے بعد جب ملک عزیز میں برطانوی حکومت کا قبضہ ہوگیا تو لکھنؤ میں بھی انگریزی اسکول و کالج کا قیام عمل میں آیا۔ سرشار نے اہلِ خانہ کی خواہش کے مطابق کیننگ کالج (موجودہ لکھنؤ یونیورسٹی) میں داخلہ دلایا لیکن باقاعدہ

طور پر کوئی ڈگری حاصل کیے بغیر تعلیم ترک کر دی، حالانکہ اس دوران انھوں نے انگریزی زبان میں اچھی استعداد پیدا کر لی تھی اور مغرب کے جدید علوم و افکار سے بھی واقف ہو گئے تھے۔ 1875ء میں ضلع کھیری کے ایک اسکول میں درس و تدریس کے فرائض انجام دینے لگے۔ لکھنے پڑھنے کا شوق بچپن سے تھا۔ نتیجتاً وہ لکھتے پڑھتے رہتے تھے اور اپنے عہد کے مسائل سے باخبر رہتے تھے۔ ان کے ابتدائی مضامین ''اودھ پنچ'' اور ''مراسلۂ کشمیر'' میں اشاعت پذیر ہوئے۔ وہ فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں مضامین لکھتے تھے۔ انگریزی سے اردو زبان میں ترجمہ پر بھی انہیں بے پناہ قدرت حاصل تھی۔ طبیعت میں زور، تخیل میں جولانی اور شگفتہ بیانی وغیرہ سرشار کے وہ اوصاف تھے جن کی بنا پر ان کے ابتدائی مضامین نے ہی اہل علم کی نظر میں وقعت قائم کر دی۔ پھر کئی رسائل اور اخبارات سے ان کا مستقل تعلق قائم ہو گیا جس میں ''اودھ اخبار''، ''ریاض الاخبار''، ''مراعات الہند'' وغیرہ اس وقت کے موقر اخبارات تھے۔ جب منشی نول کشور نے ''اودھ اخبار'' جاری کیا تو انہیں ایک باصلاحیت مدیر کی ضرورت تھی، انھوں نے سرشار کے نئے طرز نگارش سے متاثر ہو کر ان کو ادارت کا ذمہ دار قرار دیا گیا۔ چنانچہ سرشار نے اخبار کی ادارت 1878ء کے آخر سے 1893ء یعنی گیارہ سال تک کی۔ گویا اسی عہد سے سرشار کا نیا دور شروع ہوتا ہے اور اسی اخبار میں سرشار کی مشہور تصنیف ''فسانۂ آزاد'' دسمبر 1978 سے دسمبر 1979 تک ضمیمہ کی حیثیت سے کئی قسطیں تواتر سے شائع ہوئیں۔ 1893ء میں سرشار نے اودھ اخبار سے علیحدگی اختیار کر لی اور 1894ء میں آلہ آباد ہائی کورٹ میں بطور مترجم ملازمت شروع کی، لیکن وہ جس آزادی، رند مشربی اور لااُبالی پن سے زندگی بسر کرتے تھے زیادہ دنوں تک سرکاری نوکری کی پابندیوں کو برداشت نہ کر سکے اور استعفیٰ دے کر لکھنؤ واپس آ گئے۔ اس کے بعد 1895ء میں مہاراجہ کرشن پرشاد کی دعوت اور دو سو روپیہ ماہانہ پر حیدر آباد چلے گئے، وہاں نواب حیدر آباد اور دوسرے رؤسا نے ان کی بڑی قدر دانی کی اور ''دبدبۂ آصفی'' کے ایڈیٹر مقرر کیے گئے۔ یہ رسالہ نہایت دیدہ زیب انداز میں شائع ہوتا تھا۔ سرشار نے اس کے لئے بھی مضامین لکھے، حیدر آباد میں ان کی زندگی بڑی بے اعتدالیوں اور پریشانیوں میں گزری، ان کی بے اعتدالیوں سے تنگ آ کر مہاراجہ نے دست شفقت کھینچا تو پھر لکھنؤ واپس آ گئے، لیکن کچھ دنوں بعد پھر انہیں بلا لیا گیا، لیکن اب ان کی طبیعت ویسی نہ رہی، صحت خراب ہو چکی تھی، میعادی بخار نے آن گھیرا اور 27 جنوری 1902 میں حیدر آباد میں انتقال ہو گیا۔

سرشار سرسید تحریک کے حامیوں میں سے تھے لیکن ان کے یہاں وہ شدت نہیں ہے جو سرسید تحریک یا ان کے رفقا میں تھی اور پھر سرشار کی باتیں زیادہ تر ہنسی مذاق میں ٹال دی جاتی تھیں۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں شراب کی برائیاں بیان کی ہیں اور مے نوشی کے مضر نتائج سے آگاہ کیا ہے لیکن ان کی اپنی زندگی کا حال یہ تھا کہ وہ اس بری لت سے تائب نہ ہو سکے۔ سرشار کو مسلمانوں کی تہذیب و معاشرت، تمدن اور اخلاق سے والہانہ لگاؤ تھا۔ ان کے احباب کی کثیر تعداد مسلمانوں ہی کی تھی۔ وہ ہندو-مسلم معاشرت کے پیچ وخم کو بخوبی سمجھتے تھے۔

بنیادی طور پر سرشار ناول نگار تھے، انھوں نے ناول نگاری میں مغربی طرز کا تتبع کیا اور اردو میں مغربی طرز کے ناولوں کی بنا ڈالی۔ ان کا مشہور ناول 'فسانۂ آزاد' ہے۔ یہی وہ ناول ہے جو اردو میں تہذیبی مرقع نگاری کے لحاظ سے ادب عالیہ کا درجہ رکھتا ہے۔ سرشار نے نثر کے ساتھ ساتھ شاعری میں بھی طبع آزمائی کی۔ مظفر علی اسیر سے اصلاح لیتے تھے جو مصحفی کے تلامذہ ارشد میں تھے، سرشار کی غزلوں میں شگفتگی اور رنگینی کے باوجود لکھنؤ کا روایتی رنگ غالب ہے۔ ان کی بعض نظموں میں فکر و احساس کا جدید انداز بھی پایا جاتا ہے۔ وہ ماضی کی صالح قدروں کو عزیز رکھنے کے باوجود ایک جدید ذہن کے مالک تھے۔

7.4 سرشار کی ناول نگاری

سرشار سے قبل نذیر احمد کا نام ناول نگاری کے میدان میں معتبر گردانا جاتا تھا، دونوں کے زمانے میں کوئی زیادہ فرق نہیں ہے، لیکن ان دونوں

کے ناولوں میں جو بنیادی فرق ہے اسے ناول نگاری میں ایک نئے رجحان سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں کا انداز انتہائی مخصوص تھا، انھوں نے اخلاقیات اور مذہبیات کی تبلیغ کے لیے ناول کا سہارا لیا، جبکہ سرشار لاابالی، رنگین مزاج اور شعر و ادب کے دلدادہ تھے۔ سرشار نے انگریزی اسکول اور کالج سے تعلیم حاصل کی تھی اور جس ماحول میں آنکھ کھولی تھی اس میں مذہبیات اور اخلاقیات کا زیادہ چرچا نہیں تھا یہی وجہ ہے کہ سرشار اور نذیر احمد کے ناول ایک دوسرے کی ضد قرار پاتے ہیں۔ سرشار انتہائی ذہین، تیز طرار، رند مشرب اور لاابالی قسم کے انسان تھے، انھوں نے ان معنوں میں مکمل ناول نہیں لکھے جن معنوں میں ہم نے انھیں مغرب سے لیا ہے۔ انھوں نے رچرڈس، فلیڈنگ، اسموٹ اسٹرن، اسکاٹ، ڈکنس اور تھیکرے کے ناولوں کا مطالعہ کا ہی تھا یہی نہیں انھوں نے سروانٹیس کی 'ڈان کوئی خوتے' بھی تفصیل سے پڑھا تھا، جس کا پرتو ہمیں ''فسانۂ آزاد'' میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی نظر سے الف لیلیٰ، انوار سہیلی، رامائن، مہابھارت، قصہ نل ودمن، بیتال پچیسی، گل بکاؤلی، داستان امیر حمزہ، مراۃ العروس اور بنات النعش جیسے ناول گزرے تھے۔ انھوں نے بہت سے انگریزی ناولوں کا بھی مطالعہ کیا تھا اور ان کے نمونے ان کے سامنے تھے یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریروں میں ناول کا اثر زیادہ پایا جاتا ہے۔

''فسانۂ آزاد'' اودھ اخبار میں قسط وار چھپا۔ اس کے علاوہ جام سرشار، سیر کہسار، پی کہاں، کڑم دھم، طوفان بے تمیزی، چنچل نار بہت زیادہ مشہور ہوئے لیکن جو شہرت فسانۂ آزاد کے حصہ میں آئی ان کے کسی دوسرے ناول کو نہ مل سکی۔ اردو ناولوں پر مغربی اثرات کا ذکر آتا ہے تو سب سے پہلے سرشار کا نام آتا ہے۔ جس وقت سرشار نے ناول نگاری کی ابتدا کی اس وقت انگلستان میں ہفتہ وار اخبار نکلا کرتے تھے، ہندوستان میں اودھ اخبار بھی انہی اخباروں کی تقلید میں جاری کیا گیا اور اس سلسلے میں سرشار نے وہ کارنامے انجام دیے جو انگریزوں کے معروف ناول نگار ڈکنس اور تھیکرے کر چکے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ سرشار کی ناول نگاری انگریزی ناول نگاری کی تقلید سے وجود میں آئی۔ انھوں نے ڈنکی خوتے کا اردو ترجمہ 'خدائی فوجدار' کے نام سے کیا۔ فسانۂ آزاد میں جس ہیرو کو پیش کیا ہے وہ سروانٹیس کے ہیرو سے قدرے مختلف ہے۔ آزاد لکھنؤ کے مختلف مقامات پر جاتے ہیں، لکھنؤ کی مختلف رسموں میں شریک ہوتے ہیں اس کے بعد ان کے ساتھ ایک کردار خوجی بھی شامل ہو جاتا ہے۔ خوجی کا کردار سروانٹیس کے سانکو پانزا سے بہت مماثلت رکھتا ہے۔ آزاد اور خوجی ہمیں ہر جگہ نظر آتے ہیں۔ اس طرح سروانٹیس کے دو مرکزی کردار ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سرشار کی جدت یہ ہے کہ ان کے کردار لکھنؤ کی تہذیب کے نمائندے ہیں۔ سروانٹیس کے ڈنکی خوتے کی طرح فسانۂ آزاد میں بھی سراؤں کے بہت سے مناظر ہیں اور دیہاتوں کی زندگی کے بھی بہت سے منظر پیش کیے گئے ہیں۔ سب سے زیادہ خصوصیت کی حامل سرشار کی مزاح نگاری ہے لیکن وہ سروانٹیس کے مقلد نظر آتے ہیں۔ سروانٹیس کی طرح وہ بھی خوجی کو پٹتا ہوا، لڑتا جھگڑتا ہوا دکھا کر ہنساتے ہیں۔ آزاد کے کردار کی تعمیر میں وہ ناکام نظر آتے ہیں لیکن خوجی اردو ناول نگاری میں ناقابل فراموش کردار تصور کیا جاتا ہے۔ مغربی ناول نگاری کی بنیاد ڈنکی خوتے ہے اور فنی ناول نگار فیلڈنگ نے بھی اس کے اثر سے ناول نگاری شروع کی تھی۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ یورپ کی ناول نگاری کی صحیح معنوں میں سب سے پہلے تقلید سرشار نے کی تو غلط نہ ہوگا۔ وہ واقعات کو پیش کرنے میں سروانٹیس سے زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں۔

سرشار نے لکھنؤ کے نوابوں، افیونیوں اور عیاشوں کا مذاق اڑا کر شاید معاشرے کو تبدیل کرنے کی کوشش کی تھی۔ آزاد کو انھوں نے ایک عینی کردار دکھانا چاہا اور آخر میں جب آزاد ترکی سے واپس آتا ہے تو اکثر جگہ وعظ بھی کرتا نظر آتا ہے مگر عام طور سے سرشار کے ناولوں کا اثر اخلاقیات سے زیادہ واقعاتی ہے اور یہی اثر اس تمام ناول نگاری کا ہے جو لکھنؤ سے وابستہ ہے۔ ''فسانۂ آزاد'' سرشار کی بہترین تخلیق ہے، لیکن جام سرشار فنی نقطۂ نظر سے بہتر ہے۔ ان کے دوسرے ناول سوائے 'کامنی' کے کامیاب نہیں ہیں، کیونکہ ان میں سے اکثر ناول محض اخبار کے کالموں کے لیے لکھے گئے تھے۔ بقول علی عباس حسینی ''ان ناولوں میں سارا لطف ان غپوں میں ہے جب وہ بقول 'بے پر کی' اڑاتے ہیں۔'' سرشار مکالمے

جن مقامات کا ذکر کرتے ہیں جن رسوم کو دیکھتے ہیں، جس معاشرے کو پیش کرتے ہیں اس میں مزاح کا عنصر تو زیادہ ہے لیکن یہ امر مسلمہ ہے کہ سرشار کا انداز داستان سے بہت قریب ہے۔ فسانۂ آزاد کا ہیرو آزاد ایک مثالی نوجوان اور اکثر داستانوں میں جس طرح ہیرو بھی پیش ہوتے تھے آزاد بھی ویسا ہی ہیرو ہے۔ اس کا حسن آرا پر عاشق ہونا اور حسن آرا کا اپنی شرائط پیش کرنا اور آزاد کا ان شرائط کو پورا کرنے کے لیے نکل کھڑا ہونا، ساتھ میں خوجی کا ساتھ ہو لینا شرائط پوری ہو جانے کے بعد حسن آرا سے شادی کرنا ہماری داستانوں میں بھی تقریباً سارے ایسے ہی قصے ہیں۔ فسانۂ آزاد کی بعض جگہ کی عبارت تو اس قدر مرصع اور مقفیٰ ہے کہ اس پر فسانۂ عجائب کا گمان ہونے لگتا ہے لیکن سرشار نے جس چیز کا التزام کیا ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنے معاشرے کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ وہ جن واقعات کو پیش کرتے ہیں وہ اس حقیقی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ سرشار کے یہاں زندگی اپنی اصل شکل میں نظر آتی ہے۔ وہ لکھنؤ کی جس عوامی زندگی اور انحطاط پذیر معاشرے کو پیش کرتے ہیں وہ اس قدر جیتی جاگتی ہے کہ بے اختیار سرشار کی فنکاری کو داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ لیکن ان تمام ناولوں میں ایک طرح ہی کی زندگی بیان کی گئی ہے۔ کرداروں میں بھی بڑی مشابہت ہے۔ سرشار کی تحریروں میں سنجیدگی اور غور وفکر کا مادہ کم ہے، اکثر باتیں ہنسنے ہنسانے کے لیے بار بار سامنے لائی گئی ہیں۔ ان کے یہاں کہیں کہیں جو طنزیہ باتیں ہیں ان میں گہرائی نہیں ہے۔ وہ مزاح اور ظرافت کے دلدادہ ہیں لیکن اکثر وہ پھکڑ پن پر اتر آتے ہیں۔

سرشار کی تخلیقی کائنات بہت وسیع ہے، وہ جس بات کا مشاہدہ کرتے ہیں اس کے متعلق کچھ نہ کچھ ضرور اپنی رائے پیش کرتے ہیں۔ فسانۂ آزاد کرداروں اور واقعات کا جنگل ہے۔ وہ ایک لحاظ سے حقیقت نگار بھی ہیں، یہی وجہ ہے کہ انھوں نے جس لکھنؤ کو پیش کیا وہ ایک مکمل تاریخ ہے، اس کو جھٹلانا مشکل ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کو ناولوں میں محفوظ کر دیا ہے۔ اتنی باریک بینی سے کسی معاشرے کا جائزہ لینا ہی ایک بڑا کمال ہے اور پھر سب سے بڑی یہ ہے کہ سرشار اس معاشرے میں ایسے گھل مل گئے ہیں کہ باہر کے آدمی نظر نہیں آتے۔

سرشار کے ناولوں کی بنیادی خوبی ان کا آسان طرزِ اسلوب ہے۔ ہزار ہا صفحات کا پڑھنا آسان نہیں لیکن سرشار نے جس انداز سے بیان کیا ہے اور جس زبان میں بیان کیا ہے اس سے جی نہیں اکتاتا۔ یہ درست ہے کہ ان کی باتوں کو سنجیدگی سے نہیں لیا گیا لیکن ہنسنے ہنسانے اور انحطاط پذیر معاشرے کو بڑے قریب سے دیکھنے کے مواقع ضرور ملتے ہیں۔ عورتوں کے بیان میں ان کا قلم بڑی تیزی سے چلتا ہے۔ لکھنؤ کی زنانہ سیرتوں کے جتنے نقشے سرشار کے یہاں ملتے ہیں کسی اور کے یہاں نہیں۔ ان کے مکالموں میں طنز ومزاح، پھکڑ پن، فحاشی، خوش طبعی، ذہانت، ادبیت اور ابتذال سب کچھ ہے اور صحیح معنوں میں سرشار کی صحیح تصویر یہیں نظر آتی ہے۔ انھوں نے تقریباً سات ہزار صفحات لکھے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کے پلاٹ غیر مربوط اور غیر منظّم ہوتے ہیں۔ ان کے ابواب میں بے ربطی سی نظر آتی ہے۔ وہ ایک دوسرے میں پیوست نظر آتے ہیں اور ان کے کرداروں میں ہمواری اور یک رنگی نہیں ہے۔ اس کی طرف شاید انھوں نے توجہ بھی نہیں دی تھی، اس کے علاوہ ان کے یہاں کوئی گہرا فلسفۂ حیات بھی نہیں ہے۔ وہ معاشرے کی ہو بہو تصویریں کھینچتے ہیں لیکن وہ جذبات نگاری میں اتنے کامیاب نہیں ہیں جتنی ہمیں ان سے توقع ہو سکتی تھی۔ اس کے باوجود انھوں نے جو چیزیں ہمیں دی ہیں ان سے اردو ناول کے ارتقا میں خاصی مدد ملتی ہے۔ انھوں نے زندگی کے پھیلاؤ اور اس کی گہرائی پر احاطہ کرنے کی کوشش کی اور جس طرح انھوں نے اجتماعی اور انفرادی زندگی کے پہلوؤں کی ترجمانی اور مصوری کی وہ اردو ناول نگاری میں ان کا مخصوص حصہ ہے جس سے شاید کسی کو بھی انکار کی گنجائش نہیں ہو سکتی۔ انھوں نے اردو ناول کے کینوس کو جتنی وسعت دی اس کی مثال ان کے ہم عصروں میں نہیں ملتی۔ انھوں نے اپنے عہد کے کسی گوشے کو بھی خالی نہیں چھوڑا۔ پروفیسر، فوٹوگرافر، وکیل، بیرسٹر، اخبار والے، گارڈ، ٹکٹ بابو، میونسپل کمشنر تک کے حقائق سے پردہ اٹھایا ہے۔ وہ ذہین ہیں اور بدلتے ہوئے حالات سے باخبر بھی۔ انھوں نے اردو ناول نگاری میں پہلی بار اس بات کا اعلان کیا کہ معاشرے کی ہر چیز ہمارے ناول میں جگہ پا سکتی ہے۔ اس سے ناول نگاری میں بڑی تبدیلیاں آئیں۔ ان کی کردار نگاری،

7.5 سرشار کی ادبی خدمات

اردو ناول کے ارتقاء میں اہم کردار ادا کرنے والوں میں سرشار کا نام سرفہرست ہے۔ سرشار اردو ناول کے پہلے ایسے فن کار ہیں جنھوں نے جو زندگی کو اس کے وسیع پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی۔ سرشار نے قدیم فن کے خلاف بغاوت کا انداز اپنایا، ان کے ناولوں سے لکھنوی تہذیب اور اس کی معاشرت کے ساتھ طبقاتی کشمکش مشاہدہ ہوتا ہے۔ ان کے موضوعات میں نوابین اودھ اور سرمایہ دارانہ نظام اور ان کے غور وفکر کے طریقے اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے اپنی تخلیقی قوت اور عمیق مشاہدے کو ناول کا پیرایہ عطا کیا۔ ناول کی طرف ان کے فطری میلان کا ہی نتیجہ ہے کہ اودھ اخبار کے ایڈیٹر ہونے کے باوجود انھوں نے چودہ ناول تخلیق کیے، جن میں فسانۂ آزاد، سیر کہسار، جام سرشار، کامنی، خدائی فوجدار، کڑم دھڑم، بچھڑی ہوئی دلہن، ہشو، طوفان بے تمیزی، پی کہاں، شمس الضحیٰ، والیس کی کتاب کے علاوہ داستان الف لیلیٰ کا ترجمہ اہمیت کے حامل ہیں۔

7.5.1 ''جامِ سرشار''

''جامِ سرشار'' سرشار کا اہم ناول ہے۔ اس میں لکھنؤ کے زوال آمادہ نوابی عہد کا نوحہ ہے۔ یہ ایسا ناول ہے جس میں ایک خاص عہد اور ایک طبقے کی زندگی کو اجاگر کیا گیا ہے۔ یہ لکھنؤ کے نوابوں اور امیر زادوں کا وہ طبقہ ہے جو 1857 کے بعد موجود نامساعد حالات میں اپنی نوابی کے بھرم کو برقرار رکھنا چاہتا ہے اور اس زعم میں وہ شرعی اور معاشرتی احکام کو فراموش کر کے اپنی ذات کو بے سمت راہ کی طرف موڑ دیتا ہے۔ زیر نظر ناول کی کہانی تین اہم افراد کے ارد گرد گھومتی ہے۔ ناول میں نواب امین الدین حیدر، نواب نصرت الدولہ اور سیٹھ گوجرمل کی عبرت ناک داستان بیان کی گئی ہے۔ ناول کا سب سے اہم کردار نواب امین الدین حیدر ہیں اور نواب نصرت الدولہ اور سیٹھ گوجرمل کا تعارف ان کے رفقائے عزیز کے طور پر کرایا گیا ہے۔ ان سیدھے سادے نوابوں کو ان کے مصاحبین نے دولت حاصل کرنے کا ذریعہ بنالیا ہے۔ اس لیے وہ ہر طرح سے ان کی خوشامد کر کے انہیں بہکانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ناول کا اسلوب ابتدا سے ہی روانی اور دلچسپی کا حامل ہے۔ اس میں کہیں بھی ثقالت نظر نہیں آتی۔ اس میں عربی وفارسی کے الفاظ بھی بہت کم ہیں اور اشعار کا استعمال بھی نسبتاً کم ہوا ہے۔ اس کے باوجود ناول میں سرشار کا ایک جداگانہ اسلوب کارفرما ہے جو قدیم وجدید کی آمیزش کا مرقع ہے۔ سرشار نے اپنی انفرادیت، شوخی، لطف، روانیِ الفاظ اور برجستہ مکالمات کی مدد سے ناول کو آگے بڑھایا ہے۔ ناول کی منظر نگاری میں لکھنؤ کا خصوصی ماحول اپنی پوری آب وتاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ انھوں نے جس طرح لکھنؤ کے مختلف مقامات کا نقشہ کھینچا ہے وہ مناظر حقیقی معلوم ہونے لگتے ہیں۔

7.5.2 ''سیر کہسار''

زیر نظر ناول بھی زوال آمادہ اودھ، اس عہد کے بگڑے ہوئے نوابوں کے بے جا شغل، اہل لکھنؤ کی مختلف رسومات وعقائد کا بیانیہ ہے۔ ناول کا موضوع اودھ کی زوال آمادہ تہذیب ہے۔ یہ زوال آمادہ اودھ تبدیلیوں سے زیر بار تھا اور یہ تبدیلی ردوقبول کے سطح پر تھی۔ فکر معاش سے بے پروا نوابین اودھ جہاں ہر گام پر اپنی عیاشیوں کی داستان بیان کر رہے تھے۔ وہیں انجانے طور پر معاشرے کی تبدیلی سے بھی اثرات اخذ کر رہے تھے اور اس تبدیلی کا حصہ بن کر اس کا استقبال بھی کر رہے تھے۔ ناول میں نواب محمد عسکری کی کردارکشی اس کی بھرپور تائید کرتی ہے۔ ناول کی کہانی روایتی کہانیوں کے طرز پر بیان کی گئی ہے۔ ناول کے ہیرو نواب محمد عسکری ہیروئن قمرن چوڑی والی اور رقیب نواب بشیر الدولہ ناول کی بنیاد ہیں لیکن کہانی کے اس پلاٹ میں سرشار نے اپنی تخلیقی ذہن کا سہارا لے کر تھوڑی سی تبدیلی کر دی ہے۔ نواب محمد عسکری صاحب بہادر صولت جنگ ناول کا مرکزی کردار ہے۔ شروع سے ہی یہ نواب رنگین طبیعت اور رات دن مصاحبوں کے ساتھ وقت گزاری میں مصروف رہتے ہیں۔ کہانی کے آخر تک

نواب کی آزادانہ طبیعت اور بے معنی مصروفیات رہتی ہیں لیکن اس کردار میں تبدیلی کی رمق نیتی تال میں ہوتی ہے۔ جب سرسید تحریک اور کانگریس پارٹی کا خیر مقدم کرتے ہیں اور پراثر تقریر کرتے ہیں۔ ایسے نازک موقع پر ہندوستانی عوام کا تبدیل ہوتا اور ان تغیرات کو قبول کرتا ذہن صاف نظر آتا ہے۔ اگرچہ نواب اس وقت کے سیاسی ماحول میں دلچسپی لیتے ہیں لیکن یہ بھی ان کے نزدیک وقت گزاری کا ایک ذریعہ ہوتا ہے۔ ان کے علاوہ ایک اہم کردار چوڑی والی بھی ہے۔ کس طرح یہ کردار نواب کے نگاہوں کا مرکز بن کر ان کی زندگی پر قابض ہوتی ہے، لیکن آسودگی نہ ملنے پر اور اپنی جسمانی خواہش کے لیے فضلے برف والے کے پاس بھاگ جاتی ہے۔ ضخامت کے باوجود سرشار نے اسے حتی الوسع منضبط کرنے کی کوشش کی ہے اس کے باوجود ناول میں بعض نقائص بھی نظر آتے ہیں۔

7.5.3 ''کڑم دھڑم''

''کڑم دُھم'' کی کہانی لکھنؤ سے کچھ فاصلہ پر واقع محل میں مقیم بڑے نواب نام کے ایک ذی رعب شخص کی ہے۔ بڑے نواب کی نورِ نظر ''نوشابہ'' ناول کی ہیروئن ہے۔ اس کے علاوہ محل میں نوشابہ کی پھوپھی اور ان کا لڑکا چھوٹے مرزا بھی ساتھ رہتے ہیں۔ نوشابہ محل سے بہ مشکل ایک میل دور جدید طرز کی بنی کوٹھی میں متمکن نواب بہادر کو پسند کرتی ہے۔ نواب بہادر بھی اس پر جان و دل سے فدا ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کے ساتھ پوری زندگی وفا کرنے کی قسمیں کھا چکے ہیں۔ ایک اعلان کے ذریعہ ان کے پھانسی کی خبر سن کر وہ شدید صدمے کے تحت بیہوش ہو جاتی ہے جب کہ ایسا کچھ نہیں ہوتا۔ یہ تمام کارستانی چھوٹے مرزا اور اس کے دوست آغا دولہا کی ہوتی ہے۔ بڑی مشکلوں سے نوشابہ صحت یاب ہوتی ہے اور دونوں میں خط و کتابت کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ یہ بات چھوٹے مرزا کو معلوم ہو جاتی ہے۔ بڑے مرزا اور پھوپھی کی اچانک علالت سے وہ فائدہ اٹھاتا ہے اور نوشابہ پر پہرہ لگا دیتا ہے لیکن نوشابہ کی بہن اور بہنوئی کی وجہ سے وہ ناکامیاب ہو جاتا ہے اور بڑے مرزا کے صحت یاب ہونے پر ان سے نوشابہ کے سلسلے میں غلط بیانی سے کام لیتا ہے۔ جس کے نتیجے میں نوشابہ کے والد بڑے نواب اس سے بدظن ہو کر اس کا عقد چھوٹے مرزا سے کرنے کو کہتے ہیں۔ ان کی مرضی جان کر نوشابہ کے بہن بہنوئی ایک رات اپنے منصوبے کے تحت نواب بہادر کے ساتھ اس کا عقد کرا دیتے ہیں۔ عقد سے ذرا دیر قبل نوشابہ اپنے والد کو خط لکھ کر تمام اصل حالات سے آگاہ کرتی ہے اور اپنے نکاح کے متعلق خبر دیتی ہے۔ حقیقت سے آگاہ ہونے کے بعد نواب مرزا سچے دل سے نواب بہادر اور اپنی بیٹی کو دعا دیتے ہیں۔ اس طرح نوشابہ کی رخصتی اور ایک بار پھر ''کڑم دُھم'' کی زوردار آواز کے ساتھ کہانی کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔

7.5.4 ''پی کہاں''

''پی کہاں'' کی کہانی ناول کے ہیرو راجہ راحت حسین اور ہیروئن نور جہاں بیگم کا بیانیہ ہے۔ راجہ راحت حسین ایک بڑے تعلقہ دار کے بیٹے ہیں۔ بچپن میں ان کے والد کا انتقال ہو جاتا ہے۔ دولت کے حرص سے بڑے تعلقہ دار کا چھوٹا بھائی اپنی بھابھی سے شادی کر لیتا ہے اور راجہ کی تعلیم کا بہانہ کر کے اسے محل سے نکال دیتا ہے۔ یہ لالچی انسان اب تمام سیاہ و سفید کا مالک بن بیٹھتا ہے۔ راجہ کی ماں رانی صاحبہ بالکل بے بس ہو جاتی ہیں لیکن یہ ظلم زیادہ دن نہیں چل پاتا۔ بہت جلد چھوٹے تعلقہ دار کا بھی انتقال ہو جاتا ہے۔ تمام حادثات گزرنے کے بعد بڑی مشکلوں سے راجہ راحت حسین دوبارہ ملتے ہیں۔ اب محل میں چاروں طرف خوشیاں منائی جاتی ہیں لیکن اس خوشی کا تعلق جس سے ہوتا ہے، وہ ہمیشہ افسردہ و ملول رہنے لگتے ہیں۔ اس کی اصل وجہ یہ ہوتی ہے کہ جس نواب کے گھر داروغہ انہیں فرزند بنا کر لے جاتا ہے، وہاں نواب کی ایک لڑکی ہوتی ہے۔ بچپن سے راجہ اور اس لڑکی میں ایک خاص انسیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ وابستگی اتنی شدید ہوتی ہے کہ اس کے آگے محل کا سارا عیش و آرام پھیکا پڑ جاتا ہے۔ جدائی کے غم میں دونوں کی حالت ابتر ہو جاتی ہے لیکن وہ اپنے دل کا حال کسی سے نہیں کہتے۔ بس تلاشِ محبوب میں دونوں کے منہ سے

ہر وقت لفظ ''پی کہاں'' ادا ہوتا رہتا ہے۔ اس لفظ کی تکرار اس وقت مزید بڑھ جاتی ہے جب پپیہے کی آواز ان کے کانوں میں پڑتی ہے۔ انہیں اس پرندے کی آواز میں اپنی آواز ملانے سے اس تڑپ میں سکون کا احساس ہوتا ہے اور اس لیے ایک رات راجہ پپیہوں کے جوڑے کو الگ کر کے انہیں اپنے پاس قید کر لیتا ہے۔ جس سے ان کے جنون میں مزید اضافہ ہوتا ہے۔ اس طرح عاشق معشوق دن ورات ایک دوسرے سے ملنے کے لیے تڑپتے رہتے ہیں۔ آخر کار دونوں کے اہل خانہ کو ان کے درد کی اصلیت معلوم ہو جاتی ہے۔ اب ان کے ملنے کی تدبیر ہونے لگتی ہے۔ جدائی میں یہ محبت کے پیکر ہوش سے بیگانہ ہو کر زندگی گزارنے لگتے ہیں لیکن دیدارِ محبوب ہوتے ہی اور ایک دوسرے پر اپنی جان قربان کر دیتے ہیں۔

7.6 ''فسانۂ آزاد'' کا تفصیلی مطالعہ

سرشار سے قبل نذیر احمد نے دو ناول ''مراۃ العروس'' اور ''بنات النعش'' تحریر کیے تھے، جن میں ایک محدود طبقے کے حالات اور مخصوص معاشرت کی عکاسی کی گئی تھی، لیکن سرشار نے ''فسانۂ آزاد'' میں پورے اودھ کے حالات، تہذیب وتمدن، رہن سہن، نوابین اور عوام کے حالات نیز ان کی معاشرت کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ناول تقریباً چار ہزار صفحات کو محیط ہے۔ ناول میں ابتدا سے لے کر اختتام تک لکھنوی معاشرت کی تمام جھلکیاں، رسوم وعادات اور باشندوں کے رہن سہن کا بیان کیا گیا ہے۔ البتہ یہ تمام حالات وکوائف ایک خصوصی عہد سے متعلق ہیں اور وہ خصوصی عہد 1857 کے بعد کا ہے۔ اس عہد میں لکھنؤ کے نوابی عہد کا آخری دور نظر آتا ہے، جس میں تہذیبیں رو بہ زوال تھیں، معاشرت ملیامیٹ ہو رہی تھی، رسومات وعادات تبدیل ہو رہے تھے اور رہن سہن پر مغربی اثرات مسلط ہو رہے تھے۔ اسی زوال پذیر معاشرے میں زندگی کی تبدیل ہوتی اقدار کے ساتھ ایک نئی روشنی کا استقبال کرنے میں جس کشمکش اور بے اعتدالیوں کا سامنا ہو رہا تھا، وہی کشمکش اس ناول کا موضوع ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب ومعاشرت سرشار کے فسانۂ آزاد کا خاص موضوع ہے۔ اس تہذیب ومعاشرت کے پروردہ افراد کو زندگی گزارنے کا حوصلہ نہیں، اپنی ثقافت کے تحفظ کا احساس نہیں، ہر فرد کے فکر وعمل سے سطحیت، عیش پرستی اور تماش بینی جھلکتی ہے۔ ''فسانۂ آزاد'' کسی سیاح کا روزنامچہ نہیں ہے اور نہ ہی حالات وواقعات کا پلندہ بلکہ یہ ایک زندہ تہذیب ومعاشرت کی مرقع کشی ہے۔ سرشار نے مرقع نگاری کے ذریعے اپنے گرد وپیش کی زندگی کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس زندگی کی عکاسی اتنی صداقت اور سچائیوں کے ساتھ کی گئی ہے کہ اصل اور نقل میں تمیز کرنا مشکل ہے۔ سرشار کا عہد لکھنوی تمدن کا دور انحطاط تھا، لکھنؤ کی زوال آمادہ معاشرت کا تار پود منتشر ہو رہا تھا۔ وہ اس منتشر شدہ معاشرت کی بکھرتی ہوئی تہذیبی اقدار کو محفوظ کرنا چاہتے تھے۔ لہٰذا اس کی نقش گری میں تفصیلی اظہار سے کام لیتے ہوئے اس کی تصویر لکھنؤ کے سماجی پس منظر سے ابھاری ہے۔ اور ان تصویروں میں رنگ بھرنے کے لئے لکھنؤ کی سماجی زندگی کی رنگینیوں سے کام لیا ہے۔ لکھنؤ سے شدید وابستگی ہی فسانۂ آزاد کی کامیابی کا ضامن ہے۔

7.6.1 پلاٹ:

ناول میں پلاٹ کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن پلاٹ کے نقطۂ نظر سے ''فسانۂ آزاد'' ناول کے فن پر پورا نہیں اترتا کیونکہ سرشار نے اس میں مختلف واقعات، ان واقعات کی جزئیات، متعدد کردار اور ان کے حالات کا بیان اور ساتھ ہی جنگی معرکہ آرائی کا بیان کر کے اتنا پھیلا دیا ہے کہ پلاٹ کا شیرازہ منتشر ہو گیا ہے۔ اس میں بے مقصد طوالت اور پیچیدگی پیدا کی گئی ہے۔ حالانکہ سرشار ناول کی پوری کہانی کو ایک کردار آزاد کے ذریعہ مربوط کرنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن ناول کی کہانی مجروح ہوتی ہے۔ ''فسانۂ آزاد'' کا سب سے بڑا نقص اس کا پلاٹ ہی ہے۔ ناول کی کہانی ڈھائی تین ہزار صفحات کو محیط ہے یہی وجہ ہے کہ پلاٹ کا رشتہ کہیں گم ہو گیا ہے۔ اس کا پلاٹ ایک حد درجہ معمولی قصے کو بنایا گیا ہے کہ:

''ایک جوان رعنا آزادؔ پڑھی لکھی نیز اعلیٰ خاندان کی خاتون حسن آرا کی جھلک دیکھتے ہی اس پر ہزار جان سے فریفتہ ہو جاتے ہیں۔حسن آرا بیگم شادی کے لیے یہ شرط لگاتی ہیں کہ وہ جنگ روم وروس میں شریک ہوں۔' آزادؔ اس شرط کو پورا کرتا ہے۔ اور حسن آرا اپنے وعدہ کی تکمیل کرتی ہے۔''

اس مختصر قصہ کو سرشار نے ممکنہ حد تک ضخیم کرنے کی کوشش کی ہے نتیجتاً ناول کا پلاٹ قصے کہانیوں کے درمیان گم ہو کر رہ گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سرشار کے ذہن میں کوئی منظّم پلاٹ نہیں تھا۔سرشار نے داستان نگاری کا عہد دیکھا تھا اور ابھی ابھی ناول نگاری کی ابتدا ہوئی تھی، سرشار نے بھی تخلیقی محرکات کے زیر اثر داستانوی طرز کا ایک قصہ لیا اور اس کی تعمیر میں گذشتہ داستانوں اور قصوں کا وہ طرز اپنایا جس سے قاری کے ذہن میں بار بار یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر کیا ہوا، پھر کیا ہوا اور اس طرح سرشار نے ناول کے کینوس کو لامحدود کر دیا۔ اس کے باوجود فسانۂ آزاد لامقصدیت کا شکار نہیں ہوا۔سرشار نے لکھنؤ کی انحطاطی زندگی کو پیش کرنے پر اس انداز میں اکتفا کیا ہے کہ قاری کے لیے مقصد کا تعین مشکل نہیں رہ جاتا۔سرشار کے عہد میں لکھنؤ کی تہذیبی میراث جاگیردارانہ نظام کی خرابیوں کی نذر ہو چکی تھی۔جاگیردارانہ نظام کی خرابیاں اس لیے نمایاں ہو رہی تھیں کہ وہ اپنی اصل بنیادوں پر قائم نہیں رہی تھیں۔بادشاہ نہیں رہ گئے تھے، صرف امرا رہ گئے تھے۔دربار نہیں تھے لیکن درباری ہر جگہ تھی۔ دولت ختم ہو چکی تھی لیکن اس کی نمائش بدستور باقی تھی۔طاقت نہیں تھی، طاقت کا مظاہرہ تھا۔عیش کا سامان نہیں رہ گیا تھا لیکن عیاشی ہر طرف تھی۔ سپاہی کوئی نہیں تھا لیکن بانکا پن بدستور قائم تھا۔نشہ نہیں تھا البتہ خمار ضرور تھا۔ان حالات میں انسان دن رات بے خودی میں رہنا پسند کرتا ہے۔ لیکن ایک طبقہ زندگی کے بدلتے ہوئے حقائق کو دیکھ رہا تھا اور اس حقیقت کو تسلیم کر چکا تھا کہ نئے حالات سے آنکھیں دوچار کرنے میں ہی بقا کا راز مضمر ہے۔فسانۂ آزاد میں تبدیل ہوتی سماجی زندگی کا احساس واضح طور پر نمایاں ہے۔انگریز ہندوستان پر قابض ہو چکے تھے۔ان کی تہذیبی زندگی بھی آہستہ آہستہ اپنا تسلط جما رہی تھی۔انگریزی تعلیم اور سائنس کی برکتوں سے لوگ آشنا ہوتے جا رہے تھے۔ ریل، ڈاک، تار، مغربی لباس، مغربی رہن سہن، نامانوس نہیں رہ گئے تھے۔لیکن ایک طبقہ ابھی ان چیزوں سے نالاں تھا۔مغربی تہذیب کی کسی بھی چیز کو اختیار کرنا اب بھی اس کے لیے قومی اور مذہبی توہین کے مترادف تھا۔نئی تہذیب سے نفرت کچھ تو حاکم کی مخالفت کی بنا پر تھی، کچھ قدامت پرستی کی وجہ سے اور کچھ قدیم تہذیبی روایات سے محبت کے سبب۔سرشار اس طبقے کو سامنے لاتے ہیں جو قدیم تہذیب کے منتشر ہونے پر نالاں ہے۔پھر وہ قدامت پرستی کی بے شمار خامیاں دکھا کر نئی تہذیب کی اچھائیاں واضح کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ قدیم روش پر اڑے رہنے میں قوم و ملک کا نقصان ہے۔ اپنے اس خیال کو پوری طرح سے پیش کرنے کے لیے سرشار نے اپنے ہیرو کو ایک طرح سے نئی تہذیب کا نمائندہ بنایا ہے۔سرشار اس کی زبانی اس عہد کی سماجی اور معاشرتی خرابیوں پر تنقید بھی کرتے ہیں اور اظہارِ افسوس بھی۔

سرشار نے ''فسانۂ آزاد'' میں اودھ کے خاص خاص مقامات، گلی کوچے اور محلوں کے بیان میں فن کاری کا مظاہرہ کیا ہے۔ناول کی قرأت کے دوران وہاں کی گلیوں میں تفریح کرتے ہوئے اور ان حالات کا مشاہدہ کرتے ہوئے ہم اس میں غدر کے بعد زوال پذیر معاشرے کی کارفرمائیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ناول میں غدر کے بعد کا زوال پذیر معاشرہ اور اہل لکھنؤ کے حالات مذکور ہیں۔ وہ حالات جو شکست و ریخت سے مسمار شدہ عمارت کے نشانات پر تیار ہوئے ہیں۔ یہ ایسا عہد تھا جب ایک شاندار تہذیب طویل مدت کے بعد فنا ہو رہی تھی اور اس کی جگہ نئی تہذیب جنم لے رہی تھی۔ یہ معاشرہ قدیم اقدار حیات اور جدید سائنسی علوم کے مابین عوامی کشمکش کے تصادم کا پیش خیمہ ہے، جس میں قدیم تہذیب کی عکاسی پوری شان کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

''فسانۂ آزاد'' چار قسطوں میں شائع ہوا۔ یہ واحد ایسا ناول ہے جو قسطوار شائع ہونے کے بعد 1880 میں کتابی شکل میں مرتب ہوا۔ناول کی ابتدا سے آخر تک لکھنؤ کے تمام حالات و مساکن، وہاں کے باشندوں کے اعمال و حرکات، رسم و رواج، ادب و آداب سبھی کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس طرح اگر ہم

''فسانۂ آزادؔ'' کو لکھنؤ کے ایک خاص عہد کی انسائیکلو پیڈیا کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔

''فسانۂ آزادؔ'' کی کہانی ایک کردار آزادؔ کی کہانی کے گرد گھومتی ہے۔آزاد کے کارناموں، اس کی تفریحوں، عشق بازیوں، غیر ملک میں اس کی جنگی سرفرازیوں اور شہرت کا بیان ہی اس ناول کا موضوع ہے۔ یہ کردار آزاد طبیعت کا مالک ہے، جس کی سیلانی فطرت اسے ہر وقت سیر وتفریح کے لیے اکساتی ہے اور اس طرح سے آزاد کے تفریحی مشاغل سے ہمیں بھی گھومنے پھرا ور سیر کرنے کا موقع مل جاتا ہے۔ سیلانی فطرت کے حامل آزاد کی نگاہ ایک روز ناول کی ہیروئن حسن آرا سے ملاقات ہوتی ہے، وہ اس کے حسن وزیبائش سے اس قدر متاثر ہوتا ہے کہ اس کو پانے کے لیے بے قرار ہو جاتا ہے، لیکن چونکہ حسن آرا امیر وکبیر گھرانے سے تعلق رکھتی ہے اس لیے وہ بعض شرائط رکھتی کے بعد شادی کے راضی ہوتی ہے۔ حسن آرا آزاد سے شادی کرنے سے قبل ترک و روس کے مابین واقع جنگ میں شرکت کرنے پر اصرار کرتی ہے تا کہ فتح یاب ہونے پر وہ مشہور ہو جائے۔ اس طرح وہ حسن آرا سے شادی کرنے کے قابل ہو سکتا ہے۔ نتیجتاً حسن آرا کی خاطر آزاد ترکوں کی جانب سے جنگ شریک ہوتا ہے۔ جنگ میں شرکت کے بعد آزاد کی شہرت ہمہ گیر ہو جاتی ہے اور سب اس کی تعظیم کرنے لگتے ہیں۔ جنگ سے واپسی پر آزاد اپنے ساتھ میڈا اور کلیریسا کو لے کر آتے ہیں۔ اس کامیابی اور شہرت کے نتیجے میں ان کی شادی حسن آرا سے ہو جاتی ہے اور شادی کے بعد اولاد کی ولادت پر ناول کا خوشگوار اختتام ہوتا ہے۔

7.6.2 کردار نگاری:

کئی سو صفحات پر پھیلے ہوئے ناول ''فسانۂ آزادؔ'' میں کرداروں کی کثرت ہے۔ لیکن ناول میں بیان کردہ وسیع وعریض کہانی کو بیان کرنے کے لیے کرداروں کی یہ کثرت ناگزیر معلوم ہوتی ہے۔ مختلف کرداروں کی موجودگی سے اس وقت کے حالات کا اندازہ بآسانی لگایا جا سکتا ہے۔ سرشار کی کردار نگاری پر بعض اعتراضات بھی ہوئے کہ انھوں نے کرداروں کی کردار کشی کی ہے اور کسی کو بھی سنجیدہ اور متین شکل میں نہیں پیش کیا۔ یہ بھی کہا گیا کہ انہوں نے کرداروں کے سلسلہ میں اکثر مبالغہ سے کام لیا ہے۔ بعض لوگوں نے تو ان کے کرداروں کو کارٹون کہا ہے۔ لیکن اس کے برعکس اکثر ناقدین نے سرشار کی کردار نگاری کی تعریف کرتے ہوئے کہا ہے کہ انھوں نے تمام کرداروں کی تخلیق وتشکیل نہایت چابکدستی سے کی ہے۔ اور زیر نظر ناول اپنے قصے کے سبب نہیں بلکہ کردار نگاری کی وجہ سے ایک خاص مقام کا حامل ہے۔

آزادؔ ''فسانۂ آزادؔ'' کا مرکزی کردار ہے۔ سارا قصہ اسی کے گرد گھومتا ہے۔ وہ ایک آوارہ اور یار باش قسم کا انسان ہے۔ اس کے بارے میں کوئی نہیں جانتا کہ وہ کون ہے، کس کا بیٹا ہے، کہاں سے تعلیم پائی، کس خاندان سے تعلق ہے اور اس کا ذریعۂ معاش کیا ہے۔ اس کے بارے میں صرف اتنا معلوم ہے کہ وہ کشمیری مسلم گھرانے کا فرد ہے۔ وہ ہر طرح کی صحبت میں اٹھتا بیٹھتا ہے۔ حد درجہ عاشق مزاج مگر ہرجائی اور ہوس پرست ہے۔ جھوٹ بولنے اور دھوکا دینے میں اس سے کوئی جیت نہیں سکتا۔ شاعر اور نثر نگار کے علاوہ بے مثال مقرر بھی ہے ساتھ ہی رند مشرب حسین و قوی ہیکل بھی ہے۔ وہ ایک ترقی پسند انسان ہے وہ جھاڑ پھونک اور تعویذ گنڈے کا مخالف ہے۔ تعلیم نسواں کا حامی اور سماج کی ہر دکھتی ہوئی رگ کو بڑی ہوشیاری سے پکڑتا ہے۔ اس کے کارنامے بھی مثالی ہیں وہ اکیلا ہی روسیوں کی صفوں کو الٹ کر رکھ دیتا ہے۔ اگرچہ اس کی محبت کا مرکز حسن آرا ہے مگر دوران مہم جوئی وہ ہرجائی پن اور ہوس پرستی کا مظاہرہ کرتا ہے۔

سرشار نے آزاد کی کردار نگاری کے ذریعہ اس وقت کے نوجوان نسل کی بہترین کردار نگاری کرنے کی کوشش کی ہے اور اس میں حتی الامکان کامیاب ہوئے ہیں۔ دراصل لکھنؤ کی معاشرت میں آزاد جیسے لوگوں کے جو خصائص ہیں وہ آزاد میں بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ مجموعی طور پر یہ کردار دوسرے کرداروں کے مقابلے میں گراوٹ کا آئینہ دار ہے۔

میں زوال پذیر معاشرے کی تمام صفات وقت گزاری، ماضی پرستی، نشہ، ظاہری شان و دبدبہ وغیرہ پائی جاتی ہیں۔ خوجی کے ایک ایک اعمال اور اس کے صفات ہمیں اس کی طرف متوجہ کرتے ہیں اور ہمارے ذہن کو کسی نہ کسی خوشنما واقعے کے لیے تیار کرتے ہیں۔ خوجی آزاد کا بے تکلف دوست ہے۔ وہ کوتاہ قد، کوتاہ گردن، منحنی سا، تنگ پیشانی والا دبلا پتلا شخص ہے۔ داڑھی اس کی بکرے کی طرح لمبی اور چہرہ صفاچٹ ہے۔ وہ سر پر ترکی ٹوپی پہنے رکھتا ہے، وہ ساٹھ برس کی عمر تک پہنچ چکا ہے، لیکن اس کے باوجود خود کو جوانمرد سمجھتا ہے اور ابھی تک شادی کا خواستگار ہے۔ خود کو حسین وجمیل سمجھنے کی بناء پر وہ تصور کرتا ہے کہ دنیا کی ہر حسین وجمیل عورت اس پر فریفتہ ہو جائے گی۔ کبھی وہ مصر کی دوشیزاؤں کا ذکر کرتا ہے تو کبھی پولینڈ کی شہزادیوں کا جو اس پر عاشق ہو گئی تھیں۔ اس نے کئی حسیناؤں سے جوتیاں بھی کھائیں۔ خصوصاً سرائے کی بھٹیارن اور بوا زعفران کے ہاتھوں اس کی کئی بار پٹائی ہوئی۔ وہ خود کو طاقتور اور بہادر سمجھتا ہے اس لئے ذرا سی بات پر لڑائی جھگڑے پر آمادہ ہو جاتا ہے لیکن اندرونی طور پر وہ احساس کمتری کا شکار ہے۔ لیکن بظاہر احساسِ برتری جتاتا نظر آتا ہے۔ وہ بات بات پر جھگڑا کرنے کا عادی ہے اور ہر جھگڑے کے وقت قرولی نکالنے کی دھمکی دیتا ہے۔ خوجی کی ایک کمزوری یہ ہے کہ وہ پانی کے نام سے خوفزدہ ہو جاتا ہے۔ سرشار نے خوجی کی کردارکشی جس طرح کی ہے، وہ لائق تحسین ہے۔

ناول کا مرکزی کردار آزاد ہے پھر بھی خواص وعوام میں ''خوجی'' کو زیادہ شہرت ملی۔ یہ کرشمہ سرشار کے مشاہداتی قوت کے سبب ممکن ہوا۔ سرشار اپنے عہد میں موجود اس کردار سے بخوبی واقف تھے۔ جب کہ آزاد کا کردار ابھی سرشار کی نگاہوں میں اجنبی تھا۔ جو اپنی نئی راہ تلاش کر رہا تھا اور اپنے خدوخال واضح کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔

ناول کی نسوانی کردار حسن آرا بھی اہم کردار کے طور پر ابھرتی ہے۔ یہ حد درجہ حسین، تعلیم یافتہ اور ترقی پسندانہ ذہنیت کی مالک ہے۔ وہ عشق میں تقدیس اور پاکیزگی کی بھی قائل ہے۔ وہ اپنے عاشق کا جذبۂ عشق آزمانے کے لئے اسے امتحان میں ڈالتے ہوئے کہتی ہے کہ اگر جنگ میں مارے گئے تو شہید کہلاؤ گے اور اگر فتح یاب ہو کر لوٹے تو غازی کہلاؤ گے اور میں تم سے شادی کرلوں گی۔ وہ تعلیم نسواں اور عورتوں کی ترقی کی خواہاں ہے۔ اس نے تعلیم نسواں کے لئے اپنے گھر میں ایک اسکول بھی قائم کر رکھا ہے۔ یہ کردار آزاد کی شخصیت تبدیل کرنے، اس میں ایک طرح کی سنجیدگی پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اس کی شخصیت میں پائی جانے والی بعض باتیں آزاد کی طرح تبدیلیٔ معاشرے کا پتہ دیتی ہیں۔ اعلیٰ معاشرے میں پروردہ، جدید ذہنیت کی مالک یہ ایسی کردار ہے جو اپنی آزادی رائے اور حقوق کا استعمال بہتر طور پر جانتی ہے۔ اس لیے اپنے شریکِ حیات کا انتخاب بذات خود کرتی ہے اور آزاد کو پسند کر کے اس سے آزادانہ طور پر ملتی بھی ہے۔ اس کے باوجود اسے آزاد کی گمنامی اور متوسط طبقے سے مناسبت کے سبب شادی کرنے میں تامل ہوتا ہے۔ حسن آرا کی یہ سوچ نظامِ زندگی کے ساتھ انسانی ذہن کی تبدیلی کا پتہ بھی دیتی ہے۔ اسے زندگی کی خوشیاں تو عزیز ہیں لیکن بعض اصولوں کے ساتھ، جس میں کسی طرح کی تبدیلی برداشت نہیں۔

7.6.3 دیگر کردار:

ناول کا ایک دیگر کردار ہمایوں فر کا ہے۔ یہ لکھنؤ کا بگڑا ہوا نواب ہے اور ناول کی ہیروئن حسن آراء پر فریفتہ ہے۔ وہ اپنی محبوبہ کو اپنی جوانمردی کے کارنامے سنا کر اسے رام کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک مرتبہ وہ ایک جلتے ہوئے مکان میں گھس کر ایک بچے کو آگ کے شعلوں سے اٹھا لاتا ہے تو اس کی محبوبہ اس کی جوانمردی سے متاثر ہو کر اس پر جان دینے لگتی ہے۔ آخر میں وہ قتل ہو جاتا ہے۔

سپہر آراء ہمایوں فر کی محبوبہ ہے، جو آزاد خیال، ترقی پسند، ہوشیار اور خوابوں پر یقین رکھنے والی لڑکی ہے۔ اور اپنے خوابوں کی تعبیر دریافت کرتی رہتی ہے۔ وہ ہمایون پر اس وقت فریفتہ ہو جاتی ہے جب اس کی جوانمردی کو اپنی آنکھوں سے دیکھ لیتی ہے۔ اس میں ایک مشرقی عورت کی

تمام صفات موجود ہیں۔

اللہ رکھی کا کردار ایک متحرک اور جاندار کردار ہے۔ وہ ایک بھٹیاری جو کبھی اللہ رکھی کے طور پر سامنے آتی ہے اور کبھی ثریا بیگم کے نام سے پہچانی جاتی ہے۔ وہ میاں آزاد پر فریفتہ ہے۔ عشق میں اسے جوگن کا بھیس بھی اختیار کرنا پڑتا ہے۔ وہ خود کو شریف زادی قرار دیتی ہے اور خود کو حاشیائی عورتوں میں شمار نہیں کرتی۔ وہ ایک بوڑھے شخص کی منکوحہ تھی جو نوجوانی ہی میں اسے چھوڑ کر چل بسا۔ اب وہ میاں آزاد سے نکاح کرنے کی خواہاں ہے۔ لیکن میاں آزاد حسن آراء کے عشق میں مبتلا ہیں۔

ان کرداروں کے علاوہ، سپہر آرا، معصوم نواب، اللہ رکھی وغیرہ بھی اہم کردار ہیں۔ اس ناول میں دیگر کردار بھی کم و بیش خوجی کی طرح ہی یکساں خصوصیت کے حامل ہیں لیکن خوجی تمام کرداروں کے درمیان ابھرتا ہوا اور ایک خاص شناخت کا حامل ہے۔

7.6.4 زبان و بیان:

فسانۂ آزاد کی شہرت کا اہم سبب اس کی زبان و بیان اور اسلوب ہے۔ سرشار نے اپنے بے تکلف اندازِ بیان سے ایسا مرقع پیش کیا ہے کہ قاری کو بے رغبتی کا احساس نہیں ہوتا۔ سرشار نے اس میں لکھنوی زبان کا خصوصی التزام کیا ہے۔ وہ زبان جو لکھنوی تہذیب کا اہم حصہ ہے، جو اہلِ لکھنؤ کی شیرینی اور نوابی شان کی آئینہ دار ہے۔ ردیف و قافیہ سے مرصع، شاعرانہ لہجہ سے پُر، بات بات پر اشعار کی برجستگی، مقامی محاورات کے ساتھ عربی و فارسی جملے اور الفاظ کی آمیزش کے باوجود فسانۂ آزاد کی نثر میں تسلسل کا احساس ہوتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ تسلسل کہیں منقطع نہیں ہوتا۔ جیسا کہ فسانۂ آزاد بغیر کسی منشا و مقصد کے صرف دلچسپی اور لذتِ خاطر کے لیے لکھا گیا تھا، اسی لیے فسانۂ آزاد میں ہر منظر کی بہترین عکاسی نظر آتی ہے۔ چونکہ سرشار کو لکھنؤ کے ہر رسم و رواج، تہوار، میلے ٹھیلے، عقائد اور مذہب کا علم ہونے کے ساتھ خاص طرح کی عقیدت بھی تھی یہی وجہ ہے کہ ہر منظر ان کی نظروں میں مقید تھا اور اسی خوبی سے انھوں نے بھرپور فائدہ اٹھایا نیز فنکاری کے ساتھ فسانۂ آزاد کو خوبصورت مناظر اور شوخیِ جمال سے آراستہ کر دیا۔ سرشار نے اپنی بہترین منظر نگاری کے ذریعہ لکھنؤ کے ہر گوشے پر خاص روشنی ڈالی ہے اور اس کی منظر کشی تمام جزئیات کے ساتھ اس طرح کی ہے کہ نگاہوں کے سامنے پورا سماں آ جاتا ہے۔

7.6.5 مکالمہ نگاری:

ناول نگار اپنے نقطۂ نگاہ کو مکالموں کی مدد سے پیش کرتا ہے۔ معیاری مکالمے کی خوبی یہ ہے کہ وہ مختصر اور دلچسپ ہوں۔ کردار کی شخصیت، اس کے مزاج نیز اس کی علمی اور سماجی حیثیت کے مطابق ہوں۔ مکالموں میں شگفتگی کا عنصر پایا جائے۔ ان خصوصیات کے حوالے سے جب ہم فسانۂ آزاد کی مکالمہ نگاری کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں سرشار کی مہارت اور قدرت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ سرشار کے اسلوب کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہر طبقے اور ہر ماحول کی گفتگو ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں جس طرح وہ ادا کی گئی ہو۔ یعنی کردار معاشرے کے جس طبقے سے تعلق رکھتا ہے وہ اسی زبان اور لہجے میں بات کرتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی عالم دین بات کر رہا ہے تو اس کی گفتگو دینی حوالوں اور عربی الفاظ کی متحمل ہوگی۔ اور اگر کوئی کردار معاشرہ کے ادنیٰ طبقہ سے ہے تو اس کی زبان میں ابتذال اور بازاری پن ہوگا۔ مثلاً ایک بانکے کا مکالمہ دیکھیے، جسے سرشار نے کس مہارت سے ادا کرایا ہے:

> ''اجی حضرت دھمکانا کیسا ہم خود بلا میں پھنس گئے۔ خدا ہی بچائے تو بچیں۔ صاف صاف یوں ہے کہ یہاں ہمارا ایک پٹیت ہے۔ کمیدان ہے بلا کا پھکیت، ستم کا نکیت، قیامت کا ہاتھ۔ اس سے ہم لاگ ڈانٹ ہوگئی۔ کل نوچندی جمعرات کو ہمیں درگاہ میں گھیرے گا۔ کوئی دو سو بانکوں کی جماعت سے ہم پر حربہ کرنے کا قصد ہے۔ اس طرف ساری خدائی ہے۔ ادھر کچھ بھی نہیں۔ ہم سوچتے ہیں درگاہ نہ جائیں تو بانکپن پر حرف آتا ہے۔ جائیں تو کس برتے پر۔ یار تم ساتھ چلو تو مزے ہیں ورنہ بے موت مرے۔''

7.6.6 مزاح نگاری:

سرشار نے اپنے 'فسانۂ آزاد' کے اکثر کرداروں کو مضحکانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ کرداروں کی تضحیک کے ذریعہ دراصل انھوں نے لکھنوی معاشرے کی برائیوں کو تضحیک کا نشانہ بنایا ہے۔ فسانۂ آزاد کے تقریباً سبھی کرداروں سے کوئی نہ کوئی مزاحیہ بات کہلوائی گئی ہے لیکن مزاح پیدا کرنے کے لئے خوجی کا کردار بطور خاص وضع کیا گیا ہے۔ آزاد اور خوجی کا یہ مکالمہ ملاحظہ کیجئے:

خوجی: (آزاد سے) اب طبیعت کیسی ہے؟

آزاد: مر رہا ہوں

خوجی: الحمداللہ!

آزاد خدا کی مار تجھ پر۔ دل لگی کا بھی کیا بھونڈا وقت ہاتھ آیا ہے۔ جی چاہتا ہے اس وقت زہر کھا لوں۔

خوجی: نوش جاں اور اس میں تھوڑی سی سنکھیا بھی ملا لیجئے گا۔

آزاد: مرکم بخت

خوجی: اب بوڑھا ہوں، کس پر، مرنے کے دن تو لد گئے۔''

المختصر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''فسانۂ آزاد' ایک مخصوص عہد کی لکھنوی معاشرت اور تہذیبی زندگی کا آئینہ دار ہے جس میں متعلقہ عہد کے تمام واقعات و حقائق بے کم و کاست دلچسپ انداز میں بیان کر دیے گئے ہیں۔ اس میں لکھنوی زندگی کے تمام طبقات مرد، عورت، بچے، رئیس، امیر، حکیم، نجومی، پہلوان وغیرہ کا ذکر کیا گیا ہے۔ غرض یہ کہ تمام فرقوں، طبقوں اور پیشوں سے وابستہ افراد کرداروں کی شکل میں موجود ہیں جن سے مل کر لکھنؤ کی مکمل معاشرتی زندگی کا نقشہ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔

7.7 فسانۂ آزاد کا انتخاب

تیسرے: خاکسار کا مسکن و مولد خطۂ مینو سوادِ کشمیر جنت نظیر ہے۔ جو باغ نعیم سے بھی زیادہ لچسپ و دلپذیر ہے۔ مرغزار نزہت پیرا، سبزۂ طراوت افزا، واللہ عجب گل زمین ہے۔ باللہ روکش بہشت بریں ہے:

ہر سوختہ جانے کہ بہ کشمیر درآید	گر مرغ کباب است کہ با بال و پر آید
از بسکہ کند جذب رطوبت خطر من نیست	گر کا سۂ چینی زہوا پر حجر آید
این سبزہ و این چشمہ این لالہ وایں گل	آں شرح ندار کہ بگفتار در آید
بنگر کہ رفیقش چہ سود گوہر یکتا	جائیکہ حرف گرد و آنجا گہر آید (عرفی)

چوتھے:

سنا رضواں بھی جس کا خوشہ چیں ہے
وہ بیشک لکھنو کی سرزمیں ہے

سبحان اللہ کیا طبقۂ مردم خیز ہے۔ زبان اور لطف بیاں نکتہ رانی اور غزل خوانی، اہل لکھنؤ ہی کا حصہ ہے۔ جو شاعر ہے خدا کے سخن، جو نثار ہے کامل فن۔

پانچویں:

گفتگوئے عاشقاں در کار شب
جوشش عشق است نی ترک ادب

ہمارا اشعار و دِثار صوفیانِ صافی طینت عالی گوہر راست کردار کا سا ہے عقیدت وطریقت وجود وحدت پر ہے یعنی ہم وحدت وجود کے قائل ہیں۔ روزے سے غرض، نہ نماز سے سروکار جو نقطۂ وحدت سے مل جائے۔ اس کی نجات ہے۔ ہم اُس واحد حقیقی کے افراد ہیں جس کی وحدت سے اس عالم افراد میں یہ کثرت ہے۔ سنو! یقین مانو! وحدت عین، کثرت اور کثرت عین وحدت ہے۔ عالم مشاہدہ میں ایک مثال اس کی دیتا ہوں، جس سے اگر تم سمجھتے ہو کہ یہ مقولہ نظری ہے۔ بدیہی ہو جائے۔ دیکھو ایک تخم خربزہ ہم نے بویا۔ اُس نے اپنی طبیعت سے اپنے کو ایک پودے اور چند پتوں میں ظاہر کیا۔ پھر بڑھتے بڑھتے چند عرصے میں اس نے اپنے تئیں، پھر اپنی اُسی ذات خربزہ میں ظاہر کیا اور اسی تم میں اب دیکھو ایک تخم واحد نے جس میں وحدت ہی وحدت تھی۔ کس قدر کثرت میں اپنے کو جتایا۔ پھر وہی بیج کا بیج چنانچہ ہمارے امام ہدایت اور پیشوائے رشاداتِ نکتہ رس، علی الاطلاق حکیم الاشراق، مولوی صدری ومعنوی قدس سرہ الخفی والجلی اپنی مثنوی میں اس مطلب کی طرف اشارہ بہ ایں اشعار فرماتے ہیں:

بشنو از نے چون حکایت می کند — وز جدائی با شکایت می کند
کز نیستان تا مرا ببریدہ اند — از نفیرم مردو زن نالیدہ اند

نیستاں سے وہی وحدت حقیقی کا بن مراد ہے۔ جس سے کٹ کٹ کر ہم بانسریاں ترانہ سنج ہیں:

شب از مطرب کہ ونخوش باد ویرا — شنیدم نالۂ دل سوزنی را
چنان در جانِ من سوزش اثر کرد — کہ بے رقت ندیدم ہیچ سے را

ہمیں کچھ سالک ومجذوب سے مطلب نہیں۔ ہم اپنی لَو اسی سے لگائے بیٹھے ہیں۔ فقہ وحدیث سے غرض نہیں:

جم جام جم رکھد سے طاق کسریٰ پر
میرا چلّو شراب سے بھر دے

بھلا انما الخمر والمیسر من عمل الشیطان۔ قرآن میں آیا ہے مگر یہ ہم لوگوں کے واسطے نہیں ہے اچھا یہ صحیح ہی سہی، واثمہما اکبر من نفعہما۔ لیکن ہمارے پیر مغاں اور ہادی دوراں دیکھو کدھر جاتے ہیں:

دوش از مسجد سوئے میخانہ آمد پیر ما — چیست یارانِ طریقت با زمیں تدبیر ما
ما مریدان وبسوئے کعبہ چوں اہم چوں — روبسوئے خانۂ خمار دار و پیر ما

باقی رہا عذاب وعقاب، نعیم وجحیم یہ فقط شرعی دھڑ کا ہے۔ ع

بہشت اک باغ ہے دوزخ بھی اک شرعی دھڑ کا ہے

چھٹے:

کیا بادۂ گلگوں سے مسرور کیا دل کو — آباد رکھے داتا ساقی تری محفل کو

صوفی عالی مقام کو ایں جانب کا سلام۔ حضرت آپ کی گفتگوئے عاشقانہ اور کلام صوفیانہ سے طبیعت کو سرور حاصل ہوا۔ یہاں بھی دوزخ اور بہشت کو شرعی دھڑ کا ہی سمجھتے ہیں:

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش کرنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

ہاں روزہ رکھنا اچھا ہے۔ کشف رطوبات ہوتا ہے۔ مے لعل نام وآتش لباس، ہمارے مشرب رندانہ میں بھی جائز ہے۔

ساتویں:

گر بیاید ملک الموت کہ جانم برد

بے دوسہ چھیٹا کشی روح رمیدن مدہم

واہ مولانا چوک گئے۔ مولوی معنوی کے شعر کے معنی اچھے حل کیے :ع

بشنو از نے چون حکایت می کند

نے سے مطلب بھی سمجھے، خاک نہیں۔ اجی حضرت یہ چانڈو کی نے سے عبارت ہے چانڈو کی نے کی دلی تمنا ہے کہ لوگ ہر دم اسے منھ سے لگائے رہیں۔ جب ہی کہا ہے کہ ع

وز جدائی ہا شکایت می کند

آٹھویں:

صوفی بیا کہ آئینہ صاف است جام را تا بنگری صفائی می لعل نام را

رازدرون پردہ ز رندانِ مست پرس کیں حال نیست صوفی عالی مقام را

یہ یاران سرپل کی بیٹھک ہے۔ یہاں زہاد اور صوفیان صافی کا کیا کام۔ جام اور بادۂ گلفام کا ذکر چھڑے۔ یہ حقانی باتیں مزا کر کرا کیے دیتی ہیں۔ والد مرحوم بڑے بے وقوف تھے چپڑغٹو کر کے ہمیں مدرسے بھیجا۔ اسپلنگ بک بھی ہونہ ختم کی تھی کہ ہم بھاگ کھڑے ہوئے۔ سلیٹ کو کلوار کی بھٹی پر گرد رکھ خوب راسی اُڑائی۔ الغرض صبح سے چار بجے تک تر زبانی اور شعر خوانی، بادۂ انگور حور وقصور کی چہ می گوئیاں رہیں۔ لطیفے ہوا کیے۔ چار بجے کے بعد حضرت آزاد نے زبان کھولی تو یہ سب بند ہو گئے۔

آزاد:

دن رات گفتگو ہے شراب و کباب کی

کیا منھ لگوں نے یار کی صحبت خراب ہے

اس صحبت اور جلسے پر خدا کی مار اور شرب خانے پر شیطان کی پھٹکار۔ لاحول ولا قوۃ۔ یارو اخلاق سیکھو۔ آدمی بنو۔ آدمیت کا سبق لو۔ منافع پند احبا و ابرار مضار صحبت اشرا میں تمیز کرو۔ یہ نہیں تڑکے سے بیٹھے تو بھور ہو گیا۔ شام تک سوائے پیمانہ و میخانہ کے کوئی چرچا ہی نہیں۔ ان بزرگوار کی جمعیت کے صدقے کہ اپنے باپ کو بے وقوف بناتے ہیں۔ واللہ کہتے سچ ہیں۔ یہی تو ان کی بے وقوفی ہے۔ الٰہی توبہ! الٰہی توبہ کیا اشغالِ مزخرف ہیں۔ خدا پناہ میں رکھے اور صحبتِ بد سے بچائے۔

حیف از تو کہ روزی کہ مقیم باغی زبلبل غافل و حریف زاغی

صحبت اینجا مو ثرست آگہ باش در آب روی تری در آتش داغی

یہ شراب خانہ خراب نے لاکھوں گھر بلٹائے۔ یہ ہزاروں تاجداروں کو گدائے بینوا بنائے۔ منھ لگائی اور منھ کی کھائی۔ فلک رفعت تاجروں کو اس نے خاک میں ملایا۔ مہاجنوں کا دوالہ اس نے نکلوایا۔ یا خدا مدد دے یا خدا مدد دے:

ز چوبِ تاک گویا عودِ خود را ساخت ایں مطرب

کہ خوش مستانہ بیروں نغمہ ہا از ساز می آید

ان یارانِ صادق و دوستانِ موافق، یارانِ بادہ نوش و بذلہ سنجان عشرت کوش میں دن بھر تو وہ چہل پہل، قہقہے اور چہچہے رہے۔ سرِ شام سے ناچ رنگ کی دھما چوکڑی مچی خانہ باغ میں جس کے در و دیوار سے صحرائیت برستی تھی، شامیانۂ عیش کا شانہ بصد حشمتِ شاہانہ نصب ہوا۔ یاران سرپل

بیٹھے رنگ رلیاں مناتے ہیں۔گل رخان پری چہرہ، شادیانے بجاتے ہیں۔ طبلے پر تھاپ ہے۔گیت بج رہی ہے۔حاضرین جلسہ زیر و بم سے واقف، چڑھاؤ اتار کے سمجھنے والے،خوش رو،خوش گلو،کوئی تان سین بنا بیٹھا ہے۔کوئی بیجو باورا،گردن سب کی ہل رہی ہے۔اہاہاہا۔اہوہوہو،واہ وا واہ،اے سبحان اللہ،اے صدقے قربان جاؤں کیا گلا ہے۔یہ گلبا نگِ توصیف وطنطنہ تعریف ہرسمت بلند ہے۔ایک بت پندار،شوخ وستم گار نے، یہ غزل عجب لطف وانداز برنائی اور شانِ خودآرائی سے ادا کی:

خدا جانے یہ آرایش کرے گی قتل کس کس کو

طلب ہوتا ہے شانہ آئینہ کو یاد کرتے ہیں

اس پر کٹاؤ تھے۔سب بے خود بے ہوش۔بے قابو، بے دل، بے صبر سر وپا کی خبر نہیں، یک رند عالم سوز وآزادہ،نغمہ سنجی کے دلدادہ، نے چو مالے کی فرمائش کی۔کہنے بھر کی دیر تھی۔سارنگی غضب ڈھانے لگی،اور(مچھریا بندیا لیگیومور) کی آواز خوش آنے تھی۔ادھر مطرب کی ناخن بازی، ادھر خوش الحانوں کی نازک آوازی، بے فکروں کی آہ واہ-الحذر-خدا کی پناہ کسی سیہ جردہ شیریں حرکات نے خدیو مصر سخن واقف رموزِ ہرفن،عراقی آں جہانی کی یہ غزل گائی اور ہاتھوں ہاتھ داد پائی:

صنما رہ قلندر سزدار یمن نمائی		کہ دراز، دور و دیدم رہ و رسم پارسائی

بہ طواف کعبہ رفتم زدم ندا بر آمد		کہ برونِ درچہ کردی کہ درون خانہ زائی

در دیر چوزدم لن ز دروں ندا بر آمد		کہ بیا بیا عراقی نورِز خاصگان نائی

اس کا مطلب تو دو ہی چار سمجھے۔مگر ٹوپیاں چوطرفہ اُچھلنے لگیں۔سحر کاذب کے وقت جب پپیہا بولنے لگا۔اورنسیم سحری مشک وعنبر سے بسی ہوئی، بہشت کی لپٹیں لانے لگی۔تو کہروے کی فرمائش ہوئی۔زلفیں پریشان،مست وخوش الحان،سب حاضرین جلسہ شاداں وفرحاں،مگر حضرت آزاد آزردہ دگریاں۔لاحول گویاں۔یہ بے اعتدالی۔اور بے عنوانی بحر بے حیائی کی روانی، وطغیانی، دیکھ کر ان کا دل اس صحبت فسق وفجور سے پھر گیا۔چہرہ مارے غصہ کے لال بھبوکا، بدن میں رعشہ،مزاج کبھی تولہ بھی ماشہ،معلوم ہوتا ہے ایک آدھ کو پھاڑ کھائیں گے۔یا گھن پٹی بتائیں گے۔ چکت دیا ہی چاہتے ہیں۔چکت دیا ہی چاہتے ہیں۔آڑے ہاتھوں لیا ہی چاہتے ہیں۔اتفاق ہے اس تخلیے کی صحبت میں ایک خواجہ صاحب کا بھی گزر ہوا تھا۔میں ہوا تھا۔اور وہ بے چارے نئے پنچھی تھے۔میاں آزاد کے بشرے سے تاڑ گئے کہ اس صحبت سے حضرت بہت کبیدہ خاطر ہیں۔وہ بھی ان سے متفق الرائے تھے۔لہٰذا دونوں میں سرگوشی ہوئی۔

خواجہ: یا حضرت مجرا عرض ہے۔

آزاد: سبحان اللہ ع

اے وقت تو خوش کہ وقت ما خوش کردی

یہ ریش سفید یکمشت و پانزدہ انگشت اور یہ شستہ تقریر، یہ جبہ و دستار، اور غیر شعار، کہنے لگے مجرا عرض ہے تسلیم، آداب، کورنش بندگی السلام علیکم، بالائے طاق، ناچ ورنگ کا ضلع حفظ ہے۔واہ ری جگت بازی استغفر اللہ۔

خواجہ: -قبلہ یہ دیکھے واللہ ہے کہ میں بھی گھبرا اٹھا۔یہ بے حیائی دیکھی نہیں جاتی۔جو ہے مست، جو ہے رند خرابات جو ہے پھکڑ۔یہ دیکھیے واللہ ہے کہ آپ کے چہرے کی رنگت سے بھانپ لیا کہ اتنی محفل میں ایک یہ ہمدرد ہیں۔یہ دیکھیے واللہ ہے، کہ یارلوگوں نے تڑکا کر دیا۔مگر آنکھ تک نہ جھپکی۔دیدے پھاڑ کر دیکھ رہے ہیں۔

آزاد: جی ہاں،اور ابھی کوئی نیک کام کرتے ہوتے تو چراغ جلے ہی سے پڑ رہتے۔ایک جو منکنا۔مگر اس تھرکنے اور چمک دمک کے نربان کہ چار پہر

بیٹھے ہی بیٹھے کاٹ دیے۔ اٹھنا دور ملنے تک کی قسم ہے۔ ستم ستم ہے۔ دمبدم حقہ چلم پر چلم بھری جاتی ہے جمیرا دو سیر مشکبو، دھواں دھار اُڑ رہا ہے۔ گلوریوں پر گلوریاں چلی آتی ہیں۔ عطر کی شیشیاں لنڈھائی جاتی ہیں۔ سچ کہوں حضرت! پہلے تو آپ مجرا ایسا بجالائے کہ میں سمجھا کہ آپ بھی اس چھٹی ہوئی محفل کے چھٹے ہوئے ہیں۔ مگر آپ تو بندے کے ہمدرد نکلے۔

خواجہ: یہ دیکھیے واللہ ہے کہ یہ جتنے حضرات نظر آتے ہیں۔ سب شرفا کے صاحبزادے ہیں۔ نصف تو اُمرا کے لڑکے ہیں دال روٹی سے خوش۔ باقی ماندہ مفلس۔ ٹکا کفن کو پاس نہیں۔ مگر بانکپن پر جان دیتے ہیں۔ گھر میں فاقہ ہے۔ رمضان شریف در پر کھڑے ہیں۔ ہر مہینے مرچڑوں کی طرح اڑے ہیں۔ ٹوپی ہے تو جوتا غائب غلم۔ جوتا ہے تو ٹوپی ندارد۔ لیکن اکڑے نکلتے ہیں۔ پڑھنا لکھنا فلاش معاش سرب کی ڈم میں رسّا لنگوٹی میں پھاگ، کبھی رنگ کبھی راگ، بھیرویں ہو یا اور راگ، امرازادوں کو دیکھیے، واللہ ہے کہ کیا قطع بنائی۔ کیسی وضع بھائی جن کے پاس روٹی کھانے کو نہیں، وہ تحصیل علم سے باز رہیں۔ تو مضائقہ ندارد، مگر ان سے کوئی اتنا تو پوچھے کہ کیوں بھئی تم پر کون ایسی سختی پڑی تھی کہ کالج چھوڑ بیٹھے۔ عربی پڑھی نہ انگریزی۔ موچی گری کرو گے یا رنگریزی جگت بولنے میں سب طاق ہیں۔ ابھی کوئی ضلع بولیے، دیکھیے، واللہ ہے کہ سب کے سب طوطی کی طرح چہچہہ زن ہوتے ہیں یا نہیں۔ ہاں ذرا چھیڑیے تو آپ کو واللہ۔ بس ایک فقرہ چست کر کے چپکے ہو رہیے وہ برسوں تک بکے جائیں گے۔

آزاد:- حضرت مجھے تو ان کی صورت سے نفرت ہو گئی۔ بس چلے تو کھڑے کھڑے شہر بدر کرا دوں۔ ابھی حبس دوام بعبور دریائے شور کا حکم نافذ کروں، یہ ننگِ خاندان پیدا ہوئے ہیں:

زنانِ باردار اے مرد ہشیار اگر وقتِ ولادت بارز ایند
ازاں بہتر بہ نزدیکِ خردمند کہ فرزندانِ ناہموار زایند

7.8 آپ نے کیا سیکھا

- ☆ پنڈت رتن ناتھ سرشار اردو ناول کے ایسے فن کار ہیں جنھوں نے جو زندگی کو اس کے وسیع پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی۔ انھوں نے قدیم فن کے خلاف بغاوت کا انداز اپنایا، ان کے ناولوں میں لکھنوی تہذیب اور اس کی معاشرت کے ساتھ طبقاتی کشمکش کا بھی مشاہدہ ہوتا ہے۔ ان کے موضوعات میں نوابین اودھ اور سرمایہ دارانہ نظام اور ان کے غور وفکر کے طریقے اہمیت کے حامل ہیں۔
- ☆ سرشار نے چودہ ناول تخلیق کیے، جن میں فسانۂ آزاد، سیر کہسار، جام سرشار، کامنی، خدائی فوجدار، کڑم دھڑم، بچھڑی ہوئی دلہن، ہشو، طوفان بے تمیزی، پی کہاں، شمس الضحیٰ، والیس کی کتاب، داستان الف لیلیٰ کا ترجمہ اہمیت کے حامل ہیں۔ سرشار کا ناول ''فسانۂ آزاد'' بہت مشہور ہوا۔ ان کے ناول جام سرشار، سیر کہسار، پی کہاں، کڑم دھم، طوفان بے تمیزی، چنچل نار وغیرہ بھی بہت مشہور ہوئے لیکن جو شہرت فسانۂ آزاد کے حصہ میں آئی ان کے کسی دوسرے ناول کو نہ مل سکی۔
- ☆ سرشار نے ناول نگاری میں مغربی طرز کا تتبع کیا اور اردو میں مغربی طرز کے ناولوں کی بنا ڈالی۔ ان کا مشہور ناول 'فسانۂ آزاد' ہے۔ یہی وہ ناول ہے جو اردو میں تہذیبی مرقع نگاری کے لحاظ سے ادب عالیہ کا درجہ رکھتا ہے۔ سرشار نے نثر کے ساتھ ساتھ شاعری میں بھی طبع آزمائی کی۔ مظفر علی اسیر سے اصلاح لیتے تھے جو مصحفی کے تلامذہ ارشد میں تھے، سرشار کی غزلوں میں شگفتگی اور رنگینی کے باوجود لکھنؤ کا روایتی رنگ غالب ہے۔ ان کی بعض نظموں میں فکر واحساس کا جدید انداز بھی پایا جاتا ہے۔
- ☆ چار سو صفحات کو محیط ''فسانۂ آزاد'' میں پورے اودھ کے حالات، تہذیب وتمدن، رہن سہن، نوابین اور عوام کے حالات نیز ان کی معاشرت کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناول میں ابتدا سے لے کر اختتام تک لکھنوی معاشرت کی تمام جھلکیاں، رسوم وعادات اور باشندوں کے

رہن سہن کا بیان کیا گیا ہے۔ البتہ یہ تمام حالات وکوائف ایک خصوصی عہد یعنی ۱۸۵۷ء سے متعلق ہیں۔ اس عہد میں لکھنؤ کے نوابی عہد کا آخری دور نظر آتا ہے، جس میں تہذیبیں رو بہ زوال تھیں، معاشرت ملیامیٹ ہو رہی تھی، رسومات و عادات تبدیل ہو رہے تھے اور رہن سہن پر مغربی اثرات مسلط ہو رہے تھے۔ اسی زوال پذیر معاشرے میں زندگی کی تبدیل ہوتی اقدار کے ساتھ ایک نئی روشنی کا استقبال کرنے میں جس کشمکش اور بے اعتدالیوں کا سامنا ہو رہا تھا، وہی کشمکش اس ناول کا موضوع ہے۔

☆ ''فسانۂ آزاد'' ایک مخصوص عہد کی لکھنوی معاشرت اور تہذیبی زندگی کا آئینہ دار ہے جس میں متعلقہ عہد کے تمام واقعات وحقائق بے کم و کاست دلچسپ انداز میں بیان کر دیے گئے ہیں۔ اس میں لکھنوی زندگی کے تمام طبقات مرد، عورت، بچے، رئیس، امیر، حکیم، نجومی، پہلوان وغیرہ کا ذکر کیا گیا ہے۔ غرض یہ کہ تمام فرقوں، طبقوں اور پیشوں سے وابستہ افراد کرداروں کی شکل میں موجود ہیں جن سے مل کر لکھنؤ کی مکمل معاشرتی زندگی کا نقشہ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔

7.9 اپنا امتحان خود لیجئے

ا۔ 'فسانۂ آزاد' کس اخبار میں اور کب تک قسط وار شائع ہوا؟

2۔ سرشار کی کب پیدا ہوئے۔ ان کے چند معاصرین کے نام بتایئے؟

3۔ 'فسانۂ آزاد' کا موضوع کیا ہے؟

4۔ 'فسانۂ آزاد' کے مرکزی کردار کے بارے میں نوٹ لکھئے؟

5۔ 'فسانۂ آزاد' کے مرکزی نسوانی کردار کے بارے میں بتایئے؟

7.10 سوالات کے جوابات

1۔ 'فسانۂ آزاد' اودھ اخبار میں دسمبر 1978 سے دسمبر 1979 تک ضمیمہ کی حیثیت سے کئی قسطوں میں تواتر سے شائع ہوا۔

2۔ سرشار کی پیدائش 5 جون 1846ء کو لکھنؤ میں ہوئی۔ ان کے معاصرین میں منشی سجاد حسین، پنڈت تربھون ناتھ در، پنڈت بشن نرائن در، عبد الحلیم شرر اور مرزا رسوا تھے۔

3۔ 'فسانۂ آزاد' کا موضوع لکھنؤ کے نوابین کا وہ آخری دور ہے، جس میں تہذیبیں رو بہ زوال تھیں، معاشرت ملیامیٹ ہو رہی تھی، رسومات و عادات تبدیل ہو رہے تھے اور رہن سہن پر مغربی اثرات مسلط ہو رہے تھے۔ اسی زوال پذیر معاشرے میں زندگی کی تبدیل ہوتی اقدار کے ساتھ ایک نئی روشنی کا استقبال کرنے میں جس کشمکش اور بے اعتدالیوں کا سامنا ہو رہا تھا، وہی کشمکش اس ناول کا موضوع ہے۔

4۔ ''فسانۂ آزاد'' کا مرکزی کردار 'آزاد' ہے۔ وہ ایک آوارہ اور یار باش قسم کا انسان ہے۔ اس کے بارے میں کوئی نہیں جانتا کہ وہ کون ہے، کس کا بیٹا ہے، کہاں سے تعلیم پائی، کس خاندان سے تعلق ہے اور اس کا ذریعۂ معاش کیا ہے۔ اس کے بارے میں صرف اتنا معلوم ہے کہ وہ کشمیری مسلم گھرانے کا فرد ہے۔ وہ ہر طرح کی صحبت میں اٹھتا بیٹھتا ہے۔ حد درجہ عاشق مزاج مگر ہرجائی اور ہوس پرست ہے۔ جھوٹ بولنے اور اور دھوکا دینے میں اس سے کوئی جیت نہیں سکتا۔ شاعر اور نثر نگار کے علاوہ بے مثال مقرر بھی ہے ساتھ ہی رند مشرب حسین وقوی ہیکل بھی ہے۔ وہ ایک ترقی پسند انسان ہے وہ جھاڑ پھونک اور تعویذ گنڈے کا مخالف ہے۔ تعلیم نسواں کا حامی اور سماج کی ہر دکھتی ہوئی رگ کو بڑی ہوشیاری سے پکڑتا ہے۔ اس کے کارنامے بھی مثالی ہیں وہ اکیلا ہی روسیوں کی صفوں کو الٹ کر رکھ دیتا ہے۔ اگر چہ اس کی محبت کا مرکز حسن آرا ہے مگر دوران مہم جوئی وہ ہرجائی پن اور ہوس پرستی کا مظاہرہ کرتا ہے۔

5۔ 'فسانۂ آزاد' کی نسوانی کردار حسن آرا درجہ حسین، تعلیم یافتہ اور ترقی پسندانہ ذہنیت کی مالک ہے۔ وہ عشق میں تقدیس اور پاکیزگی کی قائل ہے۔ وہ اپنے عاشق کا جذبۂ عشق آزمانے کے لئے اسے امتحان میں ڈالتے ہوئے کہتی ہے کہ اگر جنگ میں مارے گئے تو شہید کہلاؤ گے اور اگر فتح یاب ہو کر لوٹے تو غازی کہلاؤ گے اور اس صورت میں میں تم سے شادی کر لوں گی۔ وہ تعلیم نسواں اور عورتوں کی ترقی کی خواہاں ہے۔ اس نے تعلیم نسواں کے لئے اپنے گھر میں ایک اسکول بھی قائم کر رکھا ہے۔ یہ کردار آزاد کی شخصیت تبدیل کرنے، اس میں ایک طرح کی سنجیدگی پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اس کی شخصیت میں پائی جانے والی بعض باتیں آزاد کی طرح تبدیلیٔ معاشرے کا پتہ دیتی ہیں۔ اعلیٰ معاشرے میں پروردہ، جدید ذہنیت کی مالک یہ ایسی کردار ہے جو اپنی آزادی رائے اور حقوق کا استعمال بہتر طور پر جانتی ہے۔

7.11 فرہنگ

لفظ	معنی
کشمکش	کھینچا تانی، کشاکش، کشیدگی، رکاوٹ، الجھاؤ، مشکل، پریشانی
بے اعتدالی	حد سے بڑھنا
چشمک	چھیڑ چھاڑ، طعن و تشنیع، نوک جھونک، رنجش، مخالفت
جولانی	تیز فہمی، طبیعت کی روانی، جوش جوانی، بدن یا دل کی طاقت
رند مشربی	آزادی، بے پروائی، غیر ذمہ داری کے ساتھ بسر کرنا
تائب	توبہ کرنے والا، رجوع کرنے والا، شرمسار ہونے والا
پیچ و خم	موڑ، چکر، بَل، گھماؤ
دلدادہ	فریفتہ، عاشق، مفتون، گرویدہ
ابتذال	اخلاقی پستی، کمینہ پن، بے قدری
کینوس	ولایتی ٹاٹ جس سے بادبان اور خیمے تیار کیے جاتے ہیں
مربوط	ربط کیا گیا، وابستہ، لگا ہوا، پیوستہ، بندھا ہوا
شکست و ریخت	ٹوٹ پھوٹ، نقصان، انتشار، بربادی
مسمار شدہ	جو تباہ و برباد ہو گیا ہو، جو منہدم ہو گیا ہو
سیلانی	آوارہ گرد، پھرنے والا، جہاں گرد، سیر کرنا، سیر کا شوقین
حتی الامکان	جس قدر ممکن ہو، جہاں تک ہو سکے
خصائص	خصوصیت کی جمع، خوبیاں، صفات، عادات
منقطع	جو کاٹ دیا گیا ہو، ٹوٹا ہوا

7.12 کتب برائے مطالعہ

1۔احراز نقوی، پنڈت رتن ناتھ سرشار: بہ حیثیت ناول نگار،مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور 2006

2۔اطہر پرویز، داستان کا فن، اردو گھر، علی گڑھ 2010

3۔ پریم پال اشک، سرشار: ایک مطالعہ، آزاد کتب گھر، دہلی 1964

4۔سہیل بخاری، اردو ناول نگاری، مکتبہ جدید لاہور 1960

5۔رتن ناتھ سرشار، فسانۂ آزاد (چار جلدیں)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی 1904

اکائی نمبر 8: عبدالحلیم شرراور فردوسِ بریں

8.1 اغراض ومقاصد

8.2 تمہید

8.3 تعارف

8.4 حالاتِ زندگی

8.5 اردو میں تاریخی ناول نگاری کی روایت

8.6 فردوسِ بریں کا تنقیدی جائزہ/فنی خصوصیات

8.7 خلاصہ

8.8 آپ نے کیا سیکھا

8.9 اپنا امتحان خود لیں

8.10 سوالات کے جواب

8.11 فرہنگ

8.12 کتب برائے مطالعہ

8.1 : اغراض ومقاصد

اس اکائی میں ہم عبدالحلیم شرر کے حالات زندگی کے بارے میں جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم تاریخی ناول نگاری کی روایت کے متعلق جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم فردوس بریں کا خلاصہ جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم فردوس بریں کی فنی خصوصیت جانیں گے۔

اس اکائی میں ہم فردوس بریں کی ادبی قدر و قیمت کے بارے میں جانیں گے۔

8.2 : تمہید

اردوادب میں باضابطہ ناول نگاری کا رواج بہت بعد میں شروع ہوا۔اس صنف کا آغاز اس وقت ہوا جب ہندوستان میں سر سید تحریک کا

چرچا شباب پر تھا اور سماج میں ہر طرف اس بات پر توجہ دی جا رہی تھی کہ ادب پاروں کو معاشرے کی اصلاح اور تعمیر میں اپنا کردار ادا کرنا چاہیے۔ شاید یہی سبب تھا کہ سرسید کی تحریک سے متاثر ہو کر اس وقت کے ناول نگاروں نے اصلاحی مقاصد کے تحت ناول لکھے اس ضمن کے ناول نگاروں میں ڈپٹی نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر اور پریم چند وغیرہ کے نام بہت ہی اہمیت کے حامل ہیں۔ پریم چند کو چھوڑ دیا جائے تو مذکورہ تمام ناول نگاروں نے فن پر اپنے مقصد کو ترجیح دینے کا کام کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے ناولوں میں فن کا زیادہ اہتمام نہیں کیا گیا، نتیجتاً یہ ناول فنی طور پر اپنا وہ مقام نہیں بنا پائے، جو مقام بعد کے زمانے میں اردو کے بیشتر ناولوں نے بنائے۔

جہاں تک عبدالحلیم شرر اور فردوسِ بریں کی بات ہے تو یہ بھی علی گڑھ تحریک اور سرسید کے افکار سے متاثر تھے۔ شرر اپنے دور کے ایک معروف ادیب تھے۔ انھوں نے ایک ساتھ کئی اصناف میں طبع آزمائی کی اور بہت سا ادبی سرمایہ چھوڑا۔ لیکن اصل میں عبدالحلیم شرر کا میدان تاریخی ناول نگاری ہی تھا۔ انھوں نے اپنے تاریخی ناولوں کے ذریعے اسلامی تاریخ اور اس کے عروج کی طرف توجہ مبذول کرائی اور یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ مغرب خواہ لاکھ اسلامی تاریخ اور اقدار کو مسخ کرنا چاہے، لیکن اسلامی تاریخ اور روایات اس قدر بیش قیمتی اور مستحکم ہیں کہ ان کو ضائع نہیں کیا جا سکتا۔ شرر نے والٹر اسکاٹ کا وہ ناول پڑھا جس میں حضور ﷺ کی شان میں گستاخی کی گئی تھی، اور حضور کو کم تر اور ادنیٰ بنا کر پیش کیا گیا تھا۔

عبدالحلیم شرر کا پہلا ناول ''دلچسپ'' تھا۔ اس کے بعد انھوں نے ''دلکش''، ''فلورا فلونڈا''، ''بدرالنساء کی وصیت''، ''شوقین ملکہ'' اور ''مینا بازار'' جیسے ناول تخلیق کئے اور ان ناولوں کے ذریعہ مغرب کی اسلام دشمنی پر زبردست ضرب کاری کی نیز ہر اس منفی پروپگنڈے کا بھرپور جواب دیا، جو عوام میں اسلام کے خلاف مشتہر کئے جا رہے تھے۔

کہا جاتا ہے کہ اردو میں عبدالحلیم شرر وہ پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے طویل کہانیوں کے لیے مغرب کے لفظ Novel کو اردو میں استعمال کیا۔ ''فردوس بریں'' کو بھی انھوں نے بطور ناول ہی متعارف کرایا۔ یہ شرر کا بہت ہی معروف ناول ہے، نیز اسے ان کا شاہکار کارنامہ بھی تصور کیا جاتا ہے۔ فردوس بریں کے متعلق یہ خیال عام ہے کہ یہ دراصل فرقۂ باطنیہ پر ایک بہت بڑا حملہ ہے اور اس میں اس فرقے کی تاریخی سرگرمیوں کو اجاگر کرنے کا کام کیا گیا ہے۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ فردوس بریں فرقہ باطنیہ کے عروج و زوال کی مفصل اور تخلیقی داستان ہے، تو کچھ بیجا نہ ہوگا۔ اس ناول کے موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے فکشن کے معروف نقاد سید وقار عظیم نے لکھا ہے کہ ''فردوس بریں کے قصے کا موضوع فرقہ باطنیہ کا وہ طوفانِ بلاخیز ہے جو پانچویں صدی ہجری میں دنیائے اسلام کے لیے ایک فتنہ بن کر آیا اور شباب کے انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر اسی طرح زوال پذیر بھی ہو گیا۔''

عبدالحلیم شرر کے مذکورہ ناول یا دوسرے ناولوں کا غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک ماہر قصہ گو ہیں۔ وہ قصہ بیان کرتے وقت اس بات کا خصوصی خیال رکھتے ہیں کہ واقعات فطری ربط کے ساتھ سامنے آئیں تا کہ قصے میں قاری کی دلچسپی ہر مقام پر بنی رہے اور وہ کہانی کے ساتھ ساتھ چلے۔

8.3 : تعارف

فردوسِ بریں عبدالحلیم شرر کے شاہکار ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔ شرر نے اس ناول کی شروعات فرقۂ باطنیہ کے آخری دور سے کی ہے۔ ان دنوں فرقہ باطنیہ کی تحریک اپنے مکر و فریب اور سازشوں کے سہارے بہت برق رفتاری کے ساتھ آگے بڑھ رہی تھی اور یہاں تک کہ یہ ترقی کر کے

ایک حکومت کی شکل اختیار کرنے کو تھی، ساتھ ہی یہ اپنے عروج کے ساتھ کسی نہ کسی طور پر زوال کی طرف بھی گامزن تھی۔ عبدالحلیم شرر جو تاریخی واقعات اوران کے رموز ونکات سے پوری طرح آگاہ تھے۔اس لیے انھوں نے مذکورہ ناول کی ابتداء میں ہی فرقۂ باطنیہ کے زوال کی طرف اشارہ کردیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:''اب تو 651ھ ہے، مگراس سے ڈیڑھ سوسال پیشتر سیاحوں اور خاصیتاً حاجیوں کے لیے وہ کچی اوراونچی نیچی سڑک نہایت ہی اندیشناک اور پرخطر تھی جو بحرِ مخزر کے جنوبی ساحل سے شروع ہوتی ہے۔''

وہ لکھتے ہیں کہ فرقۂ باطنیہ کی تحریک کی عمر ڈیڑھ سوسال ہوچکی ہےاوراس خاندان کا چشم وچراغ رکن الدین خوارشاہ ہے، جو مذہبی امام ورہنما ہونے کے ساتھ مصنوعی جنت سے چمٹا ہوا قلعہ التمونت کے تخت پر شاہانہ سج دھج کے ساتھ حور وغلماں کے مزے لے رہا ہے۔ یہاں شرر نے اپنی لسانی بوقلمونی کا سہارا لیتے ہوئے وہ دلکش اسلوب اپنایا ہے کہ انھوں نے جگہ جگہ دودھ وشہد کی نہروں کے ساتھ ساتھ عشق ومحبت کے سرخ گلاب بھی کھلائے ہیں اوراپنے قاری کواپنی زبان دانی کے سحر میں باندھ رکھا ہے۔

''فردوسِ بریں'' کا مرکزی کردار''حسین'' ہے۔ وہ اس ناول کا ہیرو ہے۔ وہ بہت جری اور شجاعت والا ہے۔ وہ جلا وجمال کا مرقع ہے۔ ناول نگار نے اس کے ذریعے نہ صرف رومان کا ماحول خلق کرنے کی کوشش ہے بلکہ اس کے توسط سے تاریخ کے مخصوص عہد میں بھی پہنچانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ناول کا ہیرو شہر آمل سے رات کی تاریکی میں اپنی معشوقہ کولے کر نکلتا ہے تاکہ وہ حج کے سفر پر روانہ ہوسکے۔لیکن مقام قزوین پہنچنے کی بجائے کوہسار طالقان کے دامن میں زمرد کے کہنے پر نہر ویرنجان کے کنارے کنارے چلتے ہوئے دشوار گزار گھاٹی عبور کرکے ایسے مرغزار میں پہنچ جاتا ہے جس کے بارے میں مشہور ہے کہ یہاں پریوں کے بڑے بڑے ہوشربا غول نکل پڑتے ہیں اور جو کوئی یکہ وتنہا پریوں کے غول میں پڑ جاتا ہے، فوراً مرجاتا ہے۔''اوراسی وادی میں زمرد کا بھائی پریوں کے ہاتھوں موت کے گھاٹ اتر جاتا ہےاور وہیں ایک قبر میں دفن بھی ہوجاتا ہے۔

''فردوسِ بریں'' کا تعارف پیش کرتے ہوئے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ناول نگار کہانی میں تجسس اور دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ہر ترکیب اپناتا ہے۔اس کہانی میں مزید تحیر اور تجسس پیدا کرنے کے لیے کہانی کوایک ایسے موڑ پر لے جایا جاتا ہے جب موسیٰ یعنی زمرد کے بھائی کی قبر پر فاتحہ پڑھنے کے لیے پریوں کا ایک غول آتا ہے۔ جنہیں دیکھ کر حسین تاب نہیں لا پاتے اور وہیں بیہوش ہوجاتے ہیں، کچھ گھنٹے کے بعد جب انھیں ہوش آتا ہے تو وہ موسیٰ کی قبر کے پاس ایک اور قبر دیکھتے ہیں اوراس قبر پر زمرد کا نام کندہ ہوتا ہے۔ یہ جانکاہ صورت حال حسین کے لیے بہت ہی پریشان کن ہے، ساتھ ہی یہ اس کی آزمائش کا امتحان بھی ہے۔اور یہیں سے ہیرو یعنی حسین کی آزمائش اور باطنی فکر کا سلسلہ شروع ہوجاتا ہے۔ اس طرح اچانک زمرد سے جدائی کے سبب حسین کا جذبۂ عشق اور عروج پر پہنچ جاتا ہےاوروہ کسی بھی حالت میں اس جگہ سے کوچ کرنے کے لیے تیار نہیں، جہاں اس کی معشوقہ مدفون ہے۔اور آخر کار ایک دن اسے زمرد کا تحریر کردہ ایک رقعہ موصول ہوتا ہے، اور یہیں سے فرقۂ باطنیہ کی چالبازیوں اور مکاریوں کا سلسلہ دراز ہوتا ہےاور یہ سلسلہ پوری کہانی پر محیط ہوجاتا ہے۔ پھر شیخ علی وجودی، کاظم جنوبی اور شیخ الحب جیسے کرداروں کی آمد ہوتی ہےاور یہ کردار کہانی کومزید حیرت زدہ اور دلچسپ بنادیتے ہیں۔ واضح ہو کہ یہ تینوں کردار فرقہ باطنیہ سے متعلق ہیں۔

اس ناول کو عبدالحلیم شرر نے دلچسپ، معلوماتی اور تحیر خیز بنانے کے لیے کمال ہنرمندی سے کام لیا ہے، اوراپنی فنکارانہ چابکدستی کے ذریعے ناول میں منظرکشی، کردار نگاری اور خوبصورت اور دلآویز زبان کے ذریعہ ایک روح پھونکنے کا کام کیا۔ عبدالحلیم شرر اس ناول میں مکالمہ نگاری، استعارات وتشبیہات اور مرقع نگاری کے ذریعہ ایک ایسا ماحول خلق کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں، جس کے سحر سے شاید ہی کوئی قاری بہ آسانی باہر آسکے۔

کوشش کی ہے۔ یہ ناول پانچویں صدی ہجری میں عالم اسلام کے چہرے کو مسخ اور بدنام کرنے والے فرقۂ قرامطہ کی تحریک ان کی سازشوں اور سیدھے سادے لوگوں پر جبر، حسن بن صباح کی فرضی جنت اوران کے سازشی عقائد کو بے نقاب کرنے والا ایک تاریخی ناول ہے۔اس ناول میں ایک سو چھہتر (176) صفحات اور ''پریوں'' کا غول، پیاری زمرد تو کہاں گئی، ملاء اعلیٰ کا سفر، فردوسِ بریں، افشائے راز اور انتقام جیسے ذیلی عنوانات کے ساتھ نو ابواب پر مشتمل ہے۔اس ناول کی زبان اور اسلوب پر اظہار خیال کرتے ہوئے معروف نقاد پروفیسر قمر رئیس نے لکھا ہے:

''اس ناول کی منظر نگاری اور ماحول کشی میں شرر کی صناعی درجۂ کمال پر نظر آتی ہے۔اس کے تمام کردار منفرد و جاندار ہیں اور اس کے پلاٹ کی تعمیر انتہائی فطری اور متوازن ڈھنگ سے ہوئی ہے۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی تمام تخلیقی صلاحیتوں اور تاریخی شعور نے اپنے مکمل اظہار کے لیے اسی ناول کا انتخاب کیا۔عبدالحلیم شرر پورے ناول میں چار مقامات پر انگریزی کے تین لفظ ''ٹیچر'' پرست، خوفناک ''سین'' اور ''کانشیئس'' استعمال کیے ہیں، جو لباسِ حریر واطلس پر پیوند معلوم ہوتے ہیں اور لمحہ بھر کے لیے قاری یہ سوچنے کے انداز میں ایک لمحہ کو ٹھہرتا ہے، لیکن جلد ہی وہ شرر کی منظر کشی اور زبان و بیان کی خوش دامانی میں محو ہو کر سب کچھ بھول جاتا ہے اور کچھ بعید نہیں کہ چند صفحے پڑھتے ہی رات کتاب کے اختتام کی چاہ میں کٹ جائے۔''

عبدالحلیم شرر کے متعلق عام رائے یہ ہے کہ وہ ایک بہت ہی مشاق اور پختہ کار ناول نگار ہیں۔وہ واقعات کی کڑیوں کو فنکارانہ انداز میں جوڑتے اور اسے ایک دلچسپ تخلیقی ماحول خلق کرتے ہیں اور اس کے ذریعہ ایک تخلیقی ماحول خلق کرنے میں یدطولیٰ رکھتے ہیں۔

فردوسِ بریں کئی لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے۔ یہ تاریخی جبر اور سازشوں کا جہاں پردہ فاش کرتا ہے اور وہیں یہ زبان پر قدرت اور بیان کی دلکشی کے لیے بھی ادبی حلقوں میں نمایاں مقام پاتا ہے۔اس کا پلاٹ حد درجہ کسا ہوا اور مربوط ہے۔ نیز ناول اپنے عنوان کے اردگرد ہمہ وقت آگے بڑھتا رہتا ہے۔اس میں جیسا کہ عرض کیا گیا کہ فرقۂ باطنیہ کی سازشوں بھری تاریخ کو پیش کیا گیا ہے۔ساتھ ہی کچھ ذیلی اور ضمنی واقعات بھی اصل قصے کے ساتھ چلتے ہیں مگر خوبی کی بات یہ ہے کہ کہیں بھی خلاء اور بے ربطی کا احساس نہیں ہوتا۔تمام واقعات آپس میں جڑے ہوئے اور مربوط محسوس ہوتے ہیں اور یہ قاری کو اپنے سحر میں اخیر تک باندھے رکھنے میں کامیاب ہیں۔اس ناول کی فنی خصوصیات کا تجزیہ پیش کرتے ہوئے عمیر یاسر نے لکھا ہے کہ:

''شرر کا یہ ناول پلاٹ کا حامل ناول ہے۔اس ناول کا پلاٹ مضبوط،منطقی، سادہ، مدلل اور ایک وحدت میں ڈھلا ہوا ہے جس کی مثال اردو ناول میں کم ہی ملتی ہے۔ ناول فردوسِ بریں کا اسلوب داستانوی فضا میں گوندھا ہوا اسلوب ہے۔ ناول کے شروع سے ہی ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے یہ کوئی ناول نہیں بلکہ داستان ہے۔آغاز میں ہی طلسماتی اور تخیلاتی فضا سے پالا پڑتا ہے جو ناول کے آنے والے واقعات اور اسلوب کا پتا دیتی ہے ۔ جوں جوں ناول آگے بڑھتا ہے۔ وہ فضا اپنے رنگ بکھیرتے نظر آتی ہے....شرر نے اپنے ناول میں داستانوی اسلوب کو اول تا آخر برقرار رکھا ہے۔

(شرر کے یہاں) داستانی اسلوب کے علاوہ کہیں کہیں سادہ اور عام فہم اسلوب بھی ملتا ہے، مگر زیادہ تر اسلوب داستانوی اور لکھنوی انداز کا ہے۔''

(عبدالحلیم شرر کے ناول۔فردوسِ بریں کا تجزیاتی مطالعہ عمیر یاسر شاہین۔ادبی میراث مارچ 2022)

8.4 : حالاتِ زندگی

''فردوسِ بریں'' کے خالق عبدالحلیم شرر کی پیدائش 1860ء میں لکھنؤ میں ہوئی تھی۔ ان کے والد ماجد کا اسم گرامی تفضّل حسین تھا۔ ان کا عقد ان کے ماموں کی بیٹی سے ہوا تھا۔ شرر ابتدائی زمانے سے ہی بہت ذہین وفطین تھے۔ ان کی تصنیفی زندگی کی ابتدا 1881ء سے ہوئی۔ لکھنؤ اس وقت علم وادب کا گہوارہ تھا۔ اس شہر کی عظمت ورفعت کا ایک زمانہ قائل تھا۔ شہر لکھنؤ کے متعلق ان کا یہ جملہ بہت ہی معروف ہے کہ ''علوم کے اعتبار سے لکھنؤ ہندوستان کا بخارا اور قرطبہ اور اقتصائے مشرق کا نیشاپور تھا۔ عبدالحلیم شرر نے اپنا مشہور زمانہ ناول ''فردوس بریں'' اسی شہر میں رہ کر شروع کیا تھا اور 1899ء میں اسے حیدرآباد میں مکمل کیا۔ ان کا انتقال 1926ء میں لکھنؤ میں ہوا۔

عبدالحلیم شرر نے اپنی حیات میں کئی تاریخی ناول اور ڈرامے تخلیق کیے۔ ساتھ ہی متعدد کتابوں کے ترجمے بھی کیے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے سوانحی وتاریخی تصانیف کے ساتھ تقریباً پچاس ناول لکھے اور کسی نہ کسی طور پر ان ناولوں کے ذریعے اپنے عہد کے احوال اور باریکیوں کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ وہ نثرونگاری کے ساتھ ساتھ شعروشاعری میں بھی سرگرم رہے اور متعدد عمدہ نثری نمونے پیش کیے۔ انھوں نے صحافت کے میدان میں بھی اپنا لوہا منوایا۔ وہ اپنی زندگی میں کئی اخبارات اور مجلّات سے براہ راست متعلق رہے۔ یہی وجہ ہے کہ آگے چل کر 1881ء میں وہ لکھنؤ کے مقبول اور معروف اخبار ''اودھ اخبار'' کے نائب مدیر ہوئے۔ اس کے بعد جب یہ سلسلہ آگے بڑھا تو انھوں نے ایک رسالہ ماہنامہ ''دلگداز'' کے نام سے جاری کیا۔ اور پھر یہ سلسلہ اور بڑھا تو ''دلگداز'' کے تین سال بعد انھوں نے 1890ء میں اپنی نوعیت کا ایک انوکھا اور منفرد ہفت روزہ ''مہذب'' کے نام سے شروع کیا۔ شرر کی صحافتی زندگی اخیر وقت تک جاری رہی۔ وہ اپنی حیات کے آخری زمانے میں روزنامہ ''ہمدرد'' کے مدیر ہوئے۔ شرر نے اپنی افسانوی تحریر سے بالکل علاحدہ ہٹ کر صحافتی تحریریں لکھیں اور یہ ثابت کیا کہ وہ اس میدان کے بھی شہسوار ہیں۔

عبدالحلیم شرر کا بڑا خاصہ اور امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اردو میں پہلی دفعہ باضابطہ تاریخی ناول نگاری کی طرف توجہ کی، اپنی حیات میں جیسا کہ عرض کیا گیا کہ انھوں نے تقریباً 50 ناول تخلیق کیے، جن میں آدھے سے زیادہ ناول تاریخی ہیں۔ انھوں نے 1888ء میں اپنا اولین ناول ''ملک العزیز ورجنا'' تحریر کیا جو کہ خالصتاً تاریخی تھا۔ یہ ناول ان کے رسالے ''دلگداز'' میں قسط وار شائع ہوا۔ ان کے ناولوں کا غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ تاریخی واقعات اور بالخصوص اسلامی تاریخ کے مختلف واقعات وسانحات سے بھرے پڑے ہیں، مگر یہاں ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ مؤرخ اور تاریخ داں ہرگز نہیں تھے۔ انھوں نے ناولوں میں اکثر مقامات پر افسانوی اسلوب وانداز کو اپنایا تاکہ تاریخی واقعات و سانحات بھی کہانی اور ناول کی شکل میں قارئین تک پہنچ جائیں تاکہ وہ اس سے لطف اندوز ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے علم میں اضافہ بھی کر سکیں۔

عبدالحلیم شرر کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے ناولوں میں اپنے عہد کے رواج کے مطابق رومانی اور عاشقانہ ماحول بھی پیدا کرنے میں کامیاب ہیں۔ یعنی ایک طرف تاریخ کے جبر اور جنگ وجدال ہے تو دوسری جانب رومان پرور ماحول کی فضا بندی بھی ہے تاکہ قارئین سحر میں آئے بغیر نہ رہیں۔ اس پر مستزاد یہ کہ ان کی زبان بہت ہی شگفتہ اور پرکشش ہے، انشاء پردازی کا کمال ہر جگہ صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ ''فردوسِ بریں'' بھی ان کے تاریخی ناولوں میں سے ایک ہے۔ یہ ناول جیسا کہ عرض کیا گیا کہ 1899ء میں منظر عام پر آیا اور اس کی شہرت اور مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس کے بعد اس کے متعدد ایڈیشن شائع ہوئے اور یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔

شرر ایک پختہ کارفن کار ہیں۔ انہیں کہانی کہنے کے فن پر زبردست قدرت حاصل ہے۔ وہ کئی زبانوں کے جانکار تھے اس لیے اپنی تخلیقات میں وہ جہاں جس زبان اور اسلوب کی ضرورت ہوتی ہے، اسے بروئے کار لا کر ناول کو دلچسپ، رومانی اور تحیر خیز بنانے میں حد درجہ کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان کی ایک بڑی فنکاری یہ بھی ہے کہ وہ اپنے انوکھے عنوانات کے سبب بہت ذکر میں رہتے ہیں۔ یعنی اکثر یہ محسوس ہوتا ہے کہ ناول کا عنوان موزوں نہیں، لیکن ناول کی قرأت مکمل ہونے کے بعد اندازہ لگتا ہے کہ ناول نگار نے کس طرح ناول کی کہانی کو عنوان سے مربوط اور ہم آہنگ کیا ہے۔

8.5 : اردو میں تاریخی ناول نگاری کی روایت

مغرب میں تاریخی ناول کا باقاعدہ آغاز والٹر اسکاٹ کے پہلے ناول 'ویورلی' (Waverly) سے ہوتا ہے جو 1814 میں شائع ہو کر منظر عام پر آیا۔ مغرب میں تاریخی ناول کے وجود میں آنے کا سبب لوکاس (Lukas) نے انقلاب فرانس اور نپولین کے عروج و زوال کو قرار دیتا ہے۔ اٹھارہویں صدی اور انیسویں صدی کی ابتدائی دہائی میں یورپین میں یہ شعور پیدا ہونے لگا تھا کہ وہ اپنے تاریخی تسلسل کو زور و شور سے بیان کریں۔ لہٰذا تاریخی نویسی کا ایک نیا باب وا ہوا۔

ہندوستان میں سب سے پہلے تاریخی ناول بنگالی زبان میں لکھا گیا۔ 1865 میں بنکم چٹرجی کا پہلا ناول 'درگیشن نندنی' منظر عام پر آیا۔ اس ناول میں بادشاہ اکبر کے زمانے کو پیش کیا گیا ہے۔ جس میں راجا مان سنگھ کے بیٹے جگت سنگھ کی بہادری کے کارنامے اور تلوتما نامی ایک لڑکی سے اس کے عشقیہ داستان کو رقم کیا گیا ہے۔ ناول کا پس منظر بنگال ہے۔ اس ناول کے بعد بنکم چٹرجی نے 13 اور ناول لکھے اور اس طرح سے بنگالی زبان میں تاریخی ناول نویسی کا دور شروع ہوا۔

1857 کے بعد کے حالات نے مسلمانوں کو زندگی کے بارے میں از سرِ نو غور و خوض کرنے پر مجبور کیا۔ چنانچہ مسلمانوں میں ایک تعلیم یافتہ لوگوں کا طبقہ سامنے آیا جن میں معاشرتی، تعلیمی اور تہذیبی اصلاح کا جذبہ کارفرما تھا۔ اس طبقے کی سربراہی سرسید احمد خاں کر رہے تھے۔ غدر سے قبل سرسید کی تعلیمی سرگرمیاں الگ نوعیت کی تھیں مثلاً آثار الصنادید، آئین اکبری اور جلاء القلوب وغیرہ کی تالیف لیکن غدر کے بعد سرسید کے نظریہ میں تبدیلی آئی اور انھوں نے جدید تعلیم پر زور دیا۔ سرسید کا اس بات پر زور تھا کہ مسلمان کس طرح سے انگریزی زبان و ادب، تہذیب و معاشرت سے بہرہ ور ہوں اور ان کی تعلیمی روشنی سے فائدہ اٹھا کر اپنی تعلیمی، معاشرتی، تہذیبی بدحالی کو دور کر سکیں۔ سرسید کو بھی تاریخ سے لگاؤ تھا لیکن وہ تاریخ کو تاریخ کے اسلوب میں دیکھنے کے قائل تھے۔ وہ تاریخ کو افسانوی رنگ میں دیکھنے کے قائل نہیں تھے کیونکہ اس کے مضر اثرات کا انھیں اندازہ تھا۔ سرسید کا واحد مقصد مسلمانوں کی فلاح و بہبود تھا لہٰذا وہ اپنے مقصد کے حصول میں مذہب اور تاریخ کو حائل نہیں ہونے دینا چاہتے تھے۔ باوجود اس کے سرسید نے اپنی فکر سے تاریخ نویسی کو متاثر کیا۔ سرسید کے رفقا میں غالباً سبھی کو تاریخ سے گہری دلچسپی تھی لیکن مولوی ذکاء اللہ اور شبلی نعمانی کو تاریخ سے خاص لگاؤ تھا۔ مولوی ذکاء اللہ کا اہم کارنامہ 'تاریخ ہندوستان' ہے جو دس جلدوں پر مشتمل ہے۔ شبلی کو تاریخ سے خاص شغف تھا۔ انھوں نے المامان، الفاروق، اور سیرۃ النعمان وغیرہ تصنیف کیں۔ مزید یہ کہ مولوی چراغ علی، مولانا الطاف حسین حالی، محسن الملک وغیرہ کو بھی تاریخ سے دلچسپی تھی۔ ان کا مقصد یہ تھا کہ اپنے اسلاف کے کارناموں از سرِ نو تازہ کر کے قوم کو متحرک کیا جا سکے۔ اس طرح مسلمانوں میں تاریخ نویسی کا جذبہ پیدا ہوا۔ اسی دور کے اہم ادیب مولوی عبدالحلیم شرر بھی ہیں۔ عبدالحلیم شرر ایک مورخ، بلند پایہ صحافی، انشا پرداز اور ناول نگار تھے لیکن اردو ادب میں ان کی شہرت بحیثیت تاریخی ناول نگار کے زیادہ ہے۔ عبدالحلیم شرر کو علم و ادب سے گہری دلچسپی تھی۔ مغربی ادب سے بھی اچھی واقفیت رکھتے تھے یہی وجہ ہے کہ جب والٹر اسکاٹ کا ناول 'طلسمان' ان کے مطالعہ میں آیا تو ان کا تاریخی شعور اور حمیت بھڑک اٹھی جس کے جواب میں انھوں نے اپنا پہلا تاریخی ناول 'ملک العزیز ورجینا' اپنے مشہور رسالہ 'دلگداز' میں قسط وار شائع کیا۔ یہیں سے اردو میں تاریخی ناول کی ابتدا ہوتی ہے۔ اس سے قبل اردو میں تاریخی ناول دیکھنے کو نہیں ملتا۔

8.6 : فردوسِ بریں کا تنقیدی جائزہ / فنی خصوصیات

اردو ادب میں ناول نگاری کی عمر زیادہ نہیں۔ اردو کے ابتدائی ناولوں میں فنِ ناول نگاری کا اہتمام نہیں ملتا۔ زیادہ تر ناول یا تو کسی مغربی ناول کے ترجمے ہیں یا داستانی انداز میں لکھی گئی تحریریں ہیں، جن میں مافوق الفطری عناصر اور بعید از عقل عناصر کے سہارے ناول نگار اپنی تخلیقات پیش کرتا تھا۔ شاید یہی سبب ہے کہ اردو کے ابتدائی ناول فنی اعتبار سے بہت کمزور نظر آتے ہیں۔ لیکن آگے چل کر جب سرسید کی تحریک شروع ہوئی تو کچھ تبدیلیاں سامنے آئیں۔ سرسید اور علی گڑھ تحریک کے اثرات کے سبب بہت سے لکھنے والوں نے فرضی اور تخیلاتی کہانیوں کے بدلے اصلاحی اور تعمیری کہانیاں لکھنا شروع کیں۔ اس زمانے میں بہت سے ناول نگاروں کے یہاں تو اتر کے ساتھ اسی رجحان کے تحت ناول لکھے گئے۔ مگر اس تبدیلی نے بھی فن کو نقصان پہنچایا۔ فن پر مقصدیت حاوی ہوگئی۔ اس کی مثال کے طور پر ہم نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار اور عبدالحلیم شرر وغیرہ کو پیش کر سکتے ہیں۔ ان تمام ناول نگاروں نے گرچہ پرانے انداز اور موضوع کو تیاگ کر اصلاحی اور تعمیری موضوعات کو ناولوں میں لیا، مگر ان کے یہاں بھی پورے طور پر فن ناول نگاری کا اہتمام نہیں ملتا۔

سرسید احمد خاں کے دوسرے معاصرین میں عبدالحلیم شرر بھی موجود تھے۔

شرر نے اردو کے نثری ادب پر خصوصی توجہ دی۔ انھوں نے بیک وقت مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی کی۔ انھوں نے ناول نگاری کے لیے اسلامی تاریخ کو منتخب کیا۔ بتایا جاتا ہے کہ ان کی تاریخی ناول نگاری کی ابتداء اس وقت ہوئی جس وقت مغرب کی طرف سے اسلامی تاریخ کو بدنام اور مسخ کرنے کی کوشش جاری تھی۔ شرر نے مغرب کی تحریروں کو پڑھا اور جب والٹر اسکاٹ کے ناول پڑھ چکے تو انھوں نے مصمم ارادہ کر لیا کہ وہ اپنے ناولوں کے ذریعہ اسلامی تاریخ اور اس کی شاندار روایت کا دفاع کریں گے۔ والٹر اسکاٹ نے اپنے ناول کے ذریعہ حضور اکرم کی شان میں گستاخی کی مذموم کوشش کی تھی۔ شرر نے اس کے جواب میں اپنا پہلا ناول ''دلچسپ'' کے عنوان سے پیش کیا۔ اور اس کے بعد یہ سلسلہ دلچسپ، فلورا/ فلونڈا، بدرالنساء کی وصیت شوقین ملکہ اور فردوسِ بریں جیسے ناولوں تک جا پہنچا۔ انھوں نے اپنے ان ناولوں کے ذریعے نہ صرف یہ کہ اسلامی تاریخ کی عظمت اور شان وشکوہ کو اجاگر کیا بلکہ ان کے ذریعے انھوں نے مغربی تہذیب اور عقائد کو بھی اپنا ہدف بنایا۔

عبدالحلیم شرر کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ مشرقی زبانوں یعنی اردو، فارسی اور عربی کے علاوہ انگریزی سے بھی واقف تھے۔ اس لیے اردو ادب میں ان کی یہ دین ہے کہ پہلی دفعہ انھوں نے طویل کہانیوں کے لیے لفظ ناول (Novel) کا استعمال کیا اور اس کے بعد دیکھتے دیکھتے یہ لفظ دوسروں کے یہاں بھی مستعمل ہوگیا۔ فردوس بریں ان کا مشہور زمانہ ناول ہے۔ اسے ادبی حلقوں میں ان کا شاہکار تصور کیا جاتا ہے۔ انھوں نے ''فردوسِ بریں'' کو بھی ناول کا نام دیا۔ ''فردوسِ بریں'' جیسا کہ گزشتہ صفحات میں عرض کیا گیا کہ یہ فرقۂ باطنیہ کی سرگرمیوں پر مبنی ایک ناول ہے جس میں تاریخی حوالے سے روشنی ڈالتے ہوئے فرقۂ باطنیہ کے عروج وزوال کی داستان کو عبرت انگیز انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

اس ناول کا بڑا خاصہ یہ ہے کہ اس کی زبان بہت ہی دلکش پر تجسس اور دلچسپ ہے۔ شرر نے واقعات کے بیان کے درمیان اور مختلف کرداروں کی حرکات وسکنات اور مکالموں کے دوران کمال ہنرمندی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ ناول کے ہیرو، ہیروئن اور دوسرے تمام منفی وسازشی کردار اس طرح واضح ہو کر سامنے آتے ہیں، جیسے کہ ہم پانچویں صدی ہجری میں جی رہے ہوں اور ان تمام واقعات کو بہ چشم خود دیکھ رہے ہوں۔ اس ناول میں شرر کی منظر نگاری کمال کی ہے اور ان کا ہر کردار اپنے تمام کیف وکم کے ساتھ زندہ اور متحرک نظر آتا ہے۔ منظر نگاری ایسی ہے کہ قاری کے سامنے وہ تمام تاریخی واقعات پردہ سیمیں کی طرح وقوع پذیر ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اس ناول میں دلچسپ مکالمے، استعارات و تشبیہات، شستہ وشگفتہ لفظیات خوبصورت اور مرصع جملے وفقرے کہانی کو مزید پرکشش بنانے میں حد درجہ معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اس ناول میں جا بجا ٹکسالی زبان کا اہتمام کیا گیا ہے جو اس کے پڑھنے والوں کو گرد وپیش کے ماحول سے بیگانہ کر دیتی ہے۔ نیز یہ کہ عبدالحلیم شرر جنت کے تصویر کی لفظی

8.7 : خلاصہ

اردو ناول نگاری کی تاریخ میں عبدالحلیم شرر کا نام بہت ہی معروف اور اہم ہے۔ یوں تو شرر نے شاعری بھی کی، متعدد تصنیفات کے ترجمے بھی کیے، لیکن ان کا اصل میدان تاریخی ناول نگاری ہے۔ شرر سرسید کی علی گڑھ تحریک سے متاثر تھے، اس لیے انھوں نے اپنے عہد کے مروجہ رومانی اور عشقیہ کہانیوں کے برعکس تاریخی حقائق کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا۔ انھوں نے درجنوں ناول لکھے، مگر ان میں ''فردوسِ بریں'' کو جو شہرتِ دوام حاصل ہوئی، وہ کسی کو نہیں حاصل ہوئی۔ شرر نے اپنے تاریخی ناولوں کے ذریعے ان مغربی ادباء کو منہ توڑ جواب دیا جو اسلامی تاریخ کو بدنام اور مسخ کرنا چاہتے تھے۔ فردوسِ بریں میں بھی انھوں نے اسلامی تاریخ کا دفاع کرتے ہوئے پانچویں صدی ہجری میں جنمے فرقۂ باطنیہ کے چہرے سے نقاب ہٹایا ہے۔ انھوں نے فردوسِ بریں کا آغاز فرقۂ باطنیہ کے آخری دور سے کیا ہے۔ اس زمانے میں فرقۂ باطنیہ کی تحریک اپنے شباب پر تھی۔ وہ فرقہ اپنے مکر وفریب اور سازشوں کے ذریعے اسلامی تاریخ اور وقار کو مجروح کرنے میں سرگرم تھا اور جب یہ سلسلہ دراز ہوا تو یہ فرقہ ایک نظام اور حکومت کی شکل اختیار کرتا ہوا نظر آیا۔ لیکن اس عروج میں اس کا زوال بھی پنہاں تھا۔ یہ رفتہ رفتہ عوام میں اپنا اثر کھونے لگا۔ شرر جو کہ اسلامی تاریخ کے مختلف ادوار اور اس کے اسرار و رموز سے واقف تھے، اس لیے انھوں نے اس فرقے کی سیاسی اور سازشی چالبازیوں کو بے نقاب کیا۔ اس ناول میں حسین اور زمرد مرکزی کردار کی حیثیت سے آئے ہیں۔ ان کے علاوہ شیخ علمی وجود، کاظم جنوبی اور شیخ الحب جیسے کردار بھی نظر آتے ہیں۔ جو اس ناول کے واقعات کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ عبدالحلیم شرر کا بڑا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس تاریخی ناول کو اپنی پرکشش زبان، انوکھے اسلوب اور رواں بیانیہ کے ذریعے بہت موثر اور دلچسپ بنا دیا ہے۔

8.8 : آپ نے کیا سیکھا

1. عبدالحلیم شرر اردو کے ابتدائی ناول نگاروں میں خصوصیت کے ساتھ شمار ہوتے ہیں۔ ان کی پیدائش 1860ء میں لکھنؤ میں ہوئی۔ ان کے والد کا نام تفضّل حسین تھا۔ شرر عہد طفلی سے ہی بہت ذہین و فطین تھے۔ ان کی پرورش و پرداخت لکھنؤ کے علمی و ادبی ماحول میں ہوئی۔
2. عبدالحلیم شرر نے یوں تو شاعری بھی کی، ترجمہ نگاری بھی کی، مگر ناول نگاری سے ان کو خاص شغف تھا۔ انھوں نے درجنوں ناول لکھے۔ لیکن ان کے ناولوں کے اکثر و بیشتر موضوعات اسلامی تاریخ ہوتے تھے۔ اس لیے انھیں تاریخی ناول نگار کی حیثیت سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔
3. ''فردوسِ بریں'' شرر کا شاہکار ناول ہے۔ اس ناول کے ذریعے انھوں نے پانچویں صدی ہجری میں جنمے اس فرقۂ باطنیہ کو اپنا ہدف بنایا ہے، جس کا مقصد اسلامی تاریخ کو مسخ اور بدنام کرنا تھا۔ شرر نے فردوسِ بریں اور اپنے کئی دوسرے ناولوں کے ذریعے مغرب سے چلائی جا رہی اسلام مخالف سازشوں اور چالبازیوں کا بھرپور جواب پیش کیا۔
4. فردوس بریں کا خاصہ یہ ہے کہ یہ تاریخی ناول ہوتے ہوئے بھی بہت دلچسپ اور تحیر خیز ہے۔ چونکہ ناول نگار کی زبان بہت شفتہ شگفتہ

اور اسلوب بہت دلآویز ہے، اس لیے پورا ناول اس قدر جاذب اور پر کشش ہے کہ اس کے سحر میں اس کا ہر قاری بہ آسانی آ جاتا ہے۔

5. فردوسِ بریں کا مرکزی کردار حسین ہے، زمرد ہیروئنہے۔ ان کے علاوہ شیخ علی وجودی، کاظم جنوبی اور شیخ الحب جیسے کردار بھی ہیں، جو اس ناول کے فطری ارتقاء میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

6. عبدالحلیم شرر کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے اس تاریخی ناول کو اس اسلوب اور زبان میں تخلیق کیا ہے کہ یہ عام موضوعات کے ناولوں سے کسی طرح کم نہیں ہے۔ نیز یہ تاریخ کے ساتھ ساتھ ہمیں ناول کے فن اور اس کی خصوصیات سے بھی آگاہ کرتا ہے۔

8.9 اپنا امتحان خود لیں

-1 عبدالحلیم شرر کب پیدا ہوئے؟ ان کی تعلیم کا آغاز کہاں ہوا؟

-3 فردوسِ بریں کا سنۂ تصنیف کیا ہے؟

-4 فردوسِ بریں کا اصل موضوع کیا ہے؟

-5 فردوسِ بریں کی فنی خصوصیات بتائیے۔

-6 عبدالحلیم شرر کے حالات زندگی بتائیے۔

8.10 سوالات کا جواب

جواب:1 عبدالحلیم شرر 1860 میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔

جواب:2 فردوس بریں 1899 میں مکمل ہوئی۔

جواب:5 شرر نے اردو کے نثری ادب پر خصوصی توجہ دی۔ انھوں نے بیک وقت مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی کی۔ انھوں نے ناول نگاری کے لیے اسلامی تاریخ کو منتخب کیا۔ بتایا جاتا ہے کہ ان کی تاریخی ناول نگاری کی ابتداء اس وقت ہوئی جس وقت مغرب کی طرف سے اسلامی تاریخ کو بدنام اور مسخ کرنے کی کوشش جاری تھی۔ شرر نے مغرب کی تحریروں کو پڑھا اور جب والٹر اسکاٹ کے ناول پڑھ چکے تو انھوں نے مصمم ارادہ کر لیا کہ وہ اپنے ناولوں کے ذریعہ اسلامی تاریخ اور اس کی شاندار روایت کا دفاع کریں گے۔ والٹر اسکاٹ نے اپنے ناول کے ذریعہ حضور اکرم کی شان میں گستاخی کی مذموم کوشش کی تھی۔ شرر نے اس کے جواب میں اپنا پہلا ناول ''دلچسپ'' کے عنوان سے پیش کیا۔ اور اس کے بعد یہ سلسلہ دلچسپ، فلورا/فلونڈا، بدرالنساء کی وصیت شوقین ملکہ اور فردوسِ بریں جیسے ناولوں تک جا پہنچا۔ انھوں نے اپنے ان ناولوں کے ذریعے نہ صرف یہ کہ اسلامی تاریخ کی عظمت اور شان وشکوہ کو اجاگر کیا بلکہ ان کے ذریعے انھوں نے مغربی تہذیب اور عقائد کو بھی اپنا ہدف بنایا۔

عبدالحلیم شرر کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ مشرقی زبانوں یعنی اردو، فارسی اور عربی کے علاوہ انگریزی سے بھی واقف تھے۔ اس لیے اردو ادب میں ان کی یہ دین ہے کہ پہلی دفعہ انھوں نے طویل کہانیوں کے لیے لفظ ناول (Novel) کا استعمال کیا اور اس کے بعد دیکھتے دیکھتے یہ لفظ دوسروں کے یہاں بھی مستعمل ہو گیا۔ فردوس بریں ان کا مشہور زمانہ ناول ہے۔ اسے ادبی حلقوں میں ان کا شاہکار تصور کیا جاتا ہے۔ انھوں نے

''فردوسِ بریں'' کو بھی ناول کا نام دیا۔ ''فردوسِ بریں'' جیسا کہ گزشتہ صفحات میں عرض کیا گیا کہ یہ فرقۂ باطنیہ کی سرگرمیوں پر مبنی ایک ناول ہے جس میں تاریخی حوالے سے روشنی ڈالتے ہوئے فرقۂ باطنیہ کے عروج وزوال کی داستان کو عبرت انگیز انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

8.11 فرہنگ

الفاظ	معانی	الفاظ	معانی
ہیئت	فارم، ساخت	افق	آسمان
فرقۂ باطنیہ	تحیر، حیرت	ترکیب	اپائے، طریقہ
کندہ	کھدا ہوا	ابدی	غیر فانی
حمیت	غیرت	التمونت	فرقۂ باطنیہ کا قلعہ
قادرالکلامی	کلام پر عبور رکھنا	چشم	آنکھ
فردوس	جنت	برق رفتاری	بجلی کی سی تیزی
پرخطر	خطرے سے بھرا ہوا	پیشتر	پہلے

8.12 کتب برائے مطالعہ

1- فردوسِ بریں — عبدالحلیم شرر — مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی۔ 1975

2- عبدالحلیم شرر شخصیت اور فن — شریف احمد — گوہر پبلی کیشنز دہلی 1989

3- بیسویں صدی میں اردو ناول — یوسف سرمست — این سی پی یو ایل، نئی دہلی

4- عبدالحلیم شرر بحیثیت ناول نگار — علی احمد فاطمی — الہ آباد 1986

بلاک:2

اہم ڈرامہ نگار اور ان کے نمائندہ ڈرامے

اکائی ۹: ڈرامے کی تعریف، اجزائے ترکیبی، اردو ڈرامے کا پس منظر، ارتقا اور صورت حال
اکائی ۱۰: اردو میں منظوم ڈرامے کی روایت
اکائی ۱۱: امانت اور اندر سبھا
اکائی ۱۲: آغا حشر کاشمیری اور سلور کنگ
اکائی ۱۳: امتیاز علی تاج اور انارکلی
اکائی ۱۴: محمد مجیب اور آزمائش
اکائی ۱۵: حبیب تنویر اور آگرہ بازار
اکائی ۱۶: محمد حسن اور ضحاک

بلاک 2 کا تعارف

اکائی 9 ''ڈرامے کی تعریف، اجزائے ترکیبی، اردو ڈرامے کا پس منظر، ارتقا اور صورت حال'' پر مبنی ہے۔اس میں ڈرامے کے لغوی و اصطلاحی معنی کو واضح کیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ڈرامے کا فن اور اردو ڈرامے کے پیش منظر پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔اس اکائی میں اردو ڈرامے کا ارتقا اور موجودہ صورت حال سے بھی واقفیت کرائی گئی ہے۔

اکائی 10 ''اردو میں منظوم ڈرامے کی روایت'' کے عنوان سے قائم کی گئی ہے۔اس میں اردو ادب میں منظوم ڈرامے کی ابتدا و روایت پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اکائی 11 ''امانت اور اندرسبھا'' کے عنوان سے قائم کی گئی ہے۔جس میں آغا حسن امانت کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے اردو کا پہلا ڈرامہ ''اندرسبھا'' کا فنی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

اکائی 12 ''آغا حشر کاشمیری اور سلور کنگ'' کے عنوان سے قائم کی گئی ہے۔جس میں آغا حشر کاشمیری کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ان کے ڈرامے ''سلور کنگ'' کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

اکائی 13 ''امتیاز علی تاج اور انارکلی'' پر مبنی ہے۔جس میں امتیاز علی تاج کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ان کے شہرۂ آفاق ڈرامے ''انارکلی'' کا فنی جائزہ لیتے ہوئے اس کے فنی امتیازات کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اکائی 14 'میں' محمد مجیب اور آزمائش'' پر گفتگو کی گئی ہے۔جس میں محمد مجیب کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ان کے ڈرامے '' آزمائش' کا فنی جائزہ لیتے ہوئے اس کے فنی امتیازات کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اکائی 15 'میں' حبیب تنویر اور آگرہ بازار' پر گفتگو کی گئی ہے۔جس میں حبیب تنویر کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ان کے شہرۂ آفاق ڈرامے '' آگرہ بازار' کا فنی جائزہ لیتے ہوئے اس کے فنی امتیازات کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اکائی 16 'میں' محمد حسن اور ضحاک'' پر گفتگو کی گئی ہے۔جس میں محمد حسن کی شخصیت اور احوال پر روشنی ڈالتے ہوئے ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی ان کے شہرۂ آفاق ڈرامے ''ضحاک' کا فنی جائزہ لیتے ہوئے اس کے فنی امتیازات کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اکائی 9۔ ڈرامے کی تعریف اوراجزائے ترکیبی

9.1 اغراض ومقاصد

9.2 تمہید

9.3 ڈرامے کی تعریف

9.4 ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

9.5 ڈرامے کی اقسام

9.6 ڈرامے کی وحدت ثلاثہ

9.7 ڈرامے کی مفاہمتیں اور دیگرلوازم

9.8 آپ نے کیا سیکھا

9.9 اپناامتحان خود لیجئے

9.10 فرہنگ

9.11 سوالات کے جوابات

9.12 کتب برائے مطالعہ

9.1۔اغراض ومقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو یہ بتانا ہے کہ

1- ڈراما کہتے کسے ہیں اس کی جامع تعریف کیا ہے؟

2- اس کے اجزائے ترکیبی میں کون کون سی چیزیں شامل ہیں؟

3- ڈرامے کی کتنی اقسام ہیں؟

4- وحدت ثلاثہ سے کیا مراد ہے اورڈرامے کی وحدت ثلاثہ کون کون سی ہیں؟

5- ڈرامے کے دیگرلوازم میں کون کون سی چیزیں شامل ہیں؟

9.2۔ تمہید

ڈراما ایک قدیم صنف ادب ہے جس کی ابتدا مصر سے ہوئی لیکن وہاں کا کوئی ڈراما دستیاب نہیں، صرف کچھ حوالے ملتے ہیں۔ عالمی پیمانے پر دیکھا جائے تو یونان اور ہندستان ہی ایسے ملک ہیں جہاں ڈرامے کے آغاز وارتقا کا سراغ ملتا ہے اور نہ صرف ان ملکوں کے قدیم ڈرامے دستیاب ہیں بلکہ معیاری ڈرامائی تنقید بھی پہلے پہل ان ہی دونوں ملکوں میں لکھی گئی۔ بوطیقا اور بھرت ناٹیہ شاستر کو ثبوت کے لئے پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان کتابوں میں ڈرامے کے جوفنی اصول مقرر کر دیئے گئے وہ آج تک برتے جاتے ہیں۔ ان دونوں ملکوں نے ڈرامے کے اصول وضوابط اپنے اپنے طور پر مقرر کئے۔ ان

اصول وضوابط کی فکری وفلسفیانہ اساس مختلف ہے لیکن افادیت کا پہلو دونوں میں موجود ہے۔ارسطو ''کیتھارسس'' کے ذریعے اصلاح نفس چاہتا ہے جبکہ بھرت منی شانت رس روح میں تحلیل کردینا چاہتے ہیں جو شرافت نفس بن کر انسان کو ہمیشہ برائی سے بچاتا رہے۔

ارسطو کی بوطیقا ڈرامے کے فن پر لکھی گئی قدیم ترین تصنیف ہے۔ بنیادی طور پر اس میں فن شاعری سے بحث کی گئی ہے۔اسی ضمن میں ڈرامائی شاعری المیہ اور طربیہ کا بھی ذکر آیا ہے۔ارسطو لکھتا ہے:

''رزمیہ شاعری، ٹریجڈی، کامیڈی اور اسی طرح بانسری اور چنگ کے راگ اگر آپ بالکل فنی نقطہ نظر سے دیکھیں تو یہ سب نقلیں ہیں۔'' (ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو، ہند، 1977ء، ص، 34)

صفدر آہ ناٹیہ شاستر کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''ہندو فلسفے کے مطابق، برائی سے جہاد کرنا برائی کا حل نہیں ان کے نقطۂ نظر سے ہنگامے سے ہنگامہ اور جنگ سے جنگ ہی پیدا ہوگی۔بھرت کے نزدیک برائی کا حل برائی کا استفہام ہے۔'' (صفدر آہ، ہندستانی ڈراما، پبلی کیشنز ڈویژن، دہلی 6 ص، 75)

جیسا کہ پہلے کہا گیا یونانی ڈرامے کو شاعری میں ہی شمار کرتے تھے لیکن رفتہ رفتہ یہ الگ فن بن گیا۔ وہاں اس کی ابتدا مذہبی رسوم کی ادائیگی کے تحت ہوئی پھر تفریحی عناصر بھی اس میں شامل ہوگئے اور پھر یونان میں یہ اتنی ترقی کر گیا کہ تمام فنون لطیفہ پر سبقت لے گیا۔یونانی تمدن پر تو یہ اس قدر حاوی ہوگیا کہ اس کے ذکر کے بغیر یونانی تاریخ نامکمل تصور کی جاتی ہے۔اس کے بارے میں صاحبان ناٹک ساگر لکھتے ہیں:

''محققین کی رائے ہے کہ باقاعدہ ایجاد سے بہت پہلے اہل یونان کی طبائع میں ڈراما کا عنصر موجود تھا اور اس کی شہادت ان مذہبی رسوم سے ملتی ہے جنھیں ''اسرار برزخ'' کہتے ہیں۔'' (نور الٰہی ومحمد عمر، ناٹک ساگر، لاہور، 1924ء، ص، 04)

9.3۔ ڈرامے کی تعریف

ڈرامے کی دوٹوک تعریف اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ ادبی وفنی تخلیقات کے متعلق مختلف لوگوں کے خیالات وتصورات مختلف ہوسکتے ہیں بلکہ ہوتے ہیں۔یہی صورت حال ڈرامے کے ساتھ بھی ہے۔مختلف ادوار میں دانشوروں نے ڈرامے سے متعلق مختلف آرا کا اظہار کیا ہے جس سے دشواری اور بڑھ جاتی ہے۔

افلاطون پہلا نقاد ہے جس نے مجموعی طور پر شاعری کو پرکھنے کی کوشش کی، وہ شاعری کو نقل قرار دیتا ہے۔وہ اصل عالم ایک عالم مثال کو مانتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اشیا کی اصل عالم مثال میں موجود ہے اور اس کی نقل اس عالم سفلی میں نظر آتی ہے یعنی اس دنیا کی زندگی عالم مثال کی زندگی کی نقل ہے۔ اس طرح وہ شاعری کو نقل کی نقل قرار دیتا ہے اور اسی لئے شاعروں کو لائق اعتنا نہیں سمجھتا۔

ارسطو نے اپنے استاد افلاطون کے نظریہ نقل سے خوشہ چینی تو کی مگر وہ عالم مثال کا قائل نہیں۔وہ نقل کا قائل ہے مگر نقل کی نقل کا قائل نہیں۔اس کا ماننا ہے کہ شاعری الفاظ کے ذریعے اس دنیا کے افعال واعمال کی نقل کرتی ہے۔لہٰذا وہ المیہ، طربیہ اور ڈرامائی شاعری کو بھی ڈرامے کی صف میں ہی گردانتا ہے۔

ارسطو نے بوطیقا میں مجموعی طور پر ڈرامے کی کوئی تعریف نہیں کی ہے لیکن اس کی پیش کردہ توضیحات سے ڈرامے کی تعریف اس طرح پیش کی جا سکتی ہے۔

''ڈراما انسانی افعال کی ایسی نقل ہے، جس میں الفاظ، 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۔'' (ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، ص، 67)

ارسطو ڈرامے کے لئے تین چیزوں کو ضروری قرار دیتا ہے۔

اول۔ موزونیت، نغمہ اور نظم۔

دوم۔ یہ انسانی افعال کی نقل ہو جس میں ان کو بہتر یا بدتر یا ہو بہو ویسا ہی پیش کیا جائے جیسے کہ وہ ہوتے ہیں۔

سوم۔ اس میں بیانیہ کے برعکس کرداروں کو محوِ گفتگو اور مصروف عمل دکھایا جائے۔ گو کہ یہ ڈرامے کی مکمل تعریف نہیں مگر ان توضیحات سے ڈرامے کا ایک تصور ضرور ابھرتا ہے۔

نقالی کا مادہ انسانی فطرت میں ازل سے موجود ہے جسے انسانی جبلت کہہ سکتے ہیں۔ بچوں کا توتلی زبان میں نقل اتارنا، پاؤں پاؤں چلنا، کسی کو چڑھانے کے لئے اس کی آواز و حرکات کی نقل کرنا انسانی فطرت ہے۔ صنف ڈراما اس جبلت کی سب سے زیادہ مرہون منت ہے۔

ڈرامے کی دوسری محرک اظہار ذات ہے۔ اظہار ذات کا مطلب ہے کہ انسان جو کچھ سوچتا محسوس کرتا، جن مشاہدات، خیالات، تجربات اور جذباتی کیفیات سے گزرتا ہے۔ انھیں دوسروں کو بتانا چاہتا ہے۔ اور جب تک بتا نہ لے اس کے اندر ایک ہیجانی کیفیت کے تحت ابلاغ کی مسلسل خواہش پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اسی خواہش کی تکمیل اظہار ذات ہے۔ اسی سے ادب و فن کے سوتے پھوٹتے ہیں جن میں ڈراما بھی شامل ہے۔

شلڈن چینی نے لکھا ہے کہ ڈراما اس یونانی لفظ سے لیا گیا ہے جس کے معنی ہیں میں کرتا ہوں اور جس کا اطلاق کی ہوئی چیز پر ہوتا ہے۔

ناقدین ڈراما اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ ''ریت'' (Ritul) نے ڈرامے کو جنم دیا ہے۔ یونانی زبان میں ریت کو Dromenon کہتے ہیں، جس کے معنی ہیں کیا ہوا اور کی ہوئی چیز پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ ڈورین قوم ڈرامے کے موجد ہونے کی دعویدار ہے۔ وہ اپنے اس دعوے کی یہ دلیل پیش کرتی ہے کہ ڈراما ڈورک بولی کے لفظ ڈرین کے مترادف ہے جس کے معنی کرنا یا عمل ہے۔ (رحمان مذنب، ڈرامے کی ابتدا، ماہنامہ سیارہ، بابت مارچ 1964ء، ص، 54)

مجموعی طور پر ڈرامے کی درج ذیل تعریف زیادہ واضح ہے اور اس کے تمام زاویوں کا احاطہ کرتی ہے یعنی کہ:

''ڈراما کسی قصے یا واقعے کو اداکاروں کے ذریعے، تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً پیش کرنے کا نام ہے۔''

ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

'اَوَستھا نکرتی ناٹیم'، یعنی کسی واقعے کو پھر سے کرنا ناٹیہ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مغربی اور ہندستانی زبان میں ڈرامے کی بنیادی تعریف زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ارسطو اسے نقل بتاتا ہے اور ناٹیہ شاستر پھر سے کرنا مطلب دونوں کا ایک ہی ہے۔

ان تعریفات میں ''کرنا''، ''کیا ہوا''، ''کر کے دکھائی ہوئی چیز'' یا ''پھر سے کرنا'' جیسے الفاظ بار بار استعمال ہوتے ہیں۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈرامے میں عمل کو اولیت دی گئی ہے۔ لہٰذا یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ ڈراما صرف تحریری ادب نہیں ہے جو لکھے اور پڑھے جانے کی حد تک محدود ہو۔ بلکہ اس کا اسٹیج سے بھی بہت اہم رشتہ ہے۔ یہ مکمل اسی وقت ہوتا ہے جب اسے اداکاروں کے ذریعے عملاً پیش کر دیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں محمد حسن صاحب لکھتے ہیں:

''یعنی ڈرامے پیش کئے جانے کے لئے لکھے جاتے ہیں۔ اس لئے ڈراموں کو صرف مکالموں کا مجموعہ سمجھنا درست نہیں نہ اسے محض افسانوں کی طرح پڑھنا پڑھانا کافی ہے بلکہ اس کے مکالموں کو اسٹیج پر (یا فلم، ریڈیو، ٹیلی ویژن پر) پیش ہونے والے فن پارے کا ڈھانچہ یا اس کا ایک حصہ سمجھ کر پڑھنا چاہئے۔'' (محمد حسن، ادبیات شناسی، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، 1989ء، ص، 134)

چنانچہ ڈرامے کی اسکرپٹ (Script) کی اہمیت اس نقشے کی سی ہے جو کسی عمارت کی تعمیر سے پہلے تیار کیا جاتا ہے لیکن جس طرح نقشہ تیار ہو جانے سے عمارت کی تکمیل نہیں ہو جاتی اسی طرح اسکرپٹ مکمل ہو جانے سے ڈراما مکمل نہیں ہو جاتا۔ اس سے واضح ہوا کہ ڈرامے کی تکمیل اس کی پیش کش کے بغیر ممکن نہیں اور پیش کش میں عمل کی اہمیت بنیادی ہے۔

9.4۔ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

جب ہم کسی صنف یا کسی فنی تخلیق کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کو کلی طور پر سمجھنے کے لئے اس کے اجزا و عناصر کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے۔

بقول ارسطو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی چھ ہیں۔ پلاٹ، کردار، مکالمہ، زبان، موسیقی اور آرائش۔ عشرت رحمانی اپنی کتاب ''اردو ڈراما کا ارتقا''

میں ڈرامے کے اجزائے ترکیبی نو بتاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''ڈرامے میں حسب ذیل فنی لوازم یا اجزائے ترکیبی کا ہونا ضروری ہے۔ اگر ان میں سے ایک بھی کمزور یا غائب ہو تو ڈراما مکمل شکل اختیار نہیں کر سکتا۔ 1- پلاٹ (موضوع یا کہانی کا مواد) یا نفس مضمون، 2- کہانی کا مرکزی خیال یا تھیم، 3- آغاز، 4- کردار و سیرت نگاری، 5- مکالمہ، 6- تسلسل، کشمکش اور تذبذب، 7- تصادم، 8- نقطۂ عروج، کلائمکس۔'' (عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقا، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڈھ، 1978ء، ص، 19)

جب وہ ان کی تفصیل بیان کرتے ہیں تو ایک اور جز یعنی ''انجام'' کا اضافہ کر دیتے ہیں۔ اس پر نمبر نو پڑا ہے۔ جبکہ مذکورہ اقتباس میں اس کا ذکر نہیں ہے۔ مزید یہ کہ عشرت رحمانی کے بیان کردہ اجزائے ترکیبی میں پلاٹ، کردار اور مکالمہ تو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی ہیں لیکن آغاز، نقطۂ عروج اور انجام ڈرامے کے نہیں بلکہ پلاٹ کے اجزا ہیں۔ مرکزی خیال، تسلسل، کشمکش، تذبذب اور تصادم نہ تو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی ہیں اور نہ پلاٹ کے بلکہ یہ ڈرامے کے داخلی عناصر ہیں۔

یہ درست ہے کہ یہ چیزیں ڈرامے میں کہیں نہ کہیں موجود ہوتی ہیں لیکن انھیں اس طرح بیان کرنا الجھن کا سبب ہوتا ہے۔ ارسطو کے بیان کردہ تین اجزا یعنی زبان، موسیقی اور آرائش کو عشرت رحمانی بالکل نظر انداز کر گئے ہیں، جبکہ دوسرے ناقدین اسے اہمیت دیتے آئے ہیں۔

پلاٹ:

جب مختلف واقعات کو ایک فطری و باطنی ربط و تسلسل کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ میں اسباب و علل پر بہت زیادہ زور دیا جاتا ہے۔

ای۔ ایم فارسٹر ناول کے حوالے سے کہانی اور پلاٹ کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتا ہے ''بادشاہ مر گیا اور رانی مر گئی۔'' یہ ایک کہانی یا واقعہ ہوا، پلاٹ سے عاری، لیکن اسی بات کو اسباب و علل کا سہارا لیتے ہوئے اس طرح کہا جائے کہ بادشاہ مر گیا اس لئے اس کے غم میں رانی مر گئی تو یہ صرف واقعہ یا کہانی نہیں رہا بلکہ پلاٹ ہو گیا۔'' (ای۔ ایم فاسٹر، آسپیکٹس آف ناول، ترجمہ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، علی گڑھ، 1978ء، ص، 12)

فاسٹر کی یہ بات ڈرامے پر بھی صادق آتی ہے۔ مزید یہ کہ ڈرامے کے پلاٹ میں واقعات اس طرح ایک کے بعد ایک آگے بڑھتے ہیں کہ ان میں ربط و تسلسل بھی ہوتا ہے اور دلچسپی 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۔ ڈرامے میں وقت کی پابندی کی وجہ سے پلاٹ زیادہ ایجاز و اختصار کا متقاضی ہوتا ہے۔ لہٰذا ڈرامے میں پلاٹ کی تراش خراش اور تشکیل میں خاص فنی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ پلاٹ میں واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ ان میں مسلسل ارتقا ہو۔

پلاٹ دو طرح کے ہوتے ہیں ایک سادہ، دوسرا مخلوط۔ سادے پلاٹ کی یہ تعریف کی جاتی ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کئے جائیں تو وہ سب آپس میں مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک ہی قسم کے جذبات کی رنگا رنگی ہو۔ مخلوط پلاٹ اسے کہتے ہیں کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کئے جائیں تو ضروری نہیں کہ وہ سب آپس میں مربوط ہوں بلکہ دوسرے کرداروں کی مدد سے ضمنی واقعات بھی اس کی شخصیت سے مربوط ہو جائیں اور اس میں قصہ در قصہ پیدا ہوتا چلا جائے۔

پیش کش کے لحاظ سے سادہ پلاٹ زیادہ موزوں ہوتا ہے۔ ارسطو بھی سادے یا اکہرے پلاٹ کو ہی ترجیح دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پلاٹ اکہرا اور مکمل ہونا چاہئے۔ اس میں ضمنی پلاٹ یا جذبات کا اظہار نہ ہو۔ پلاٹ میں قصہ ابتدا سے انتہا تک فطری انداز میں چلتا رہے اور اس میں ایک ہی جذبے کو پیش کیا جائے۔ پلاٹ میں غیر معمولی پیچیدگی، حرکت و عمل میں رکاوٹ بننے کے ساتھ ساتھ ناظرین کی اکتاہٹ اور الجھن کا بھی سبب بنتی ہے۔

ناقدین نے پلاٹ کو چھ مرحلوں میں تقسیم کیا ہے۔ 1- آغاز یا تمہید، 2- ابتدائی واقعہ، 3- عروج کی شروعات، 4- نقطۂ عروج، 5- تنزل، 6- انجام۔

پلاٹ میں آغاز یا تمہید کا مقصد آنے والے واقعات کی طرف مناسب اور ضروری اشارہ کرنا اور بعض چیزوں کی طرف تشریح کرنا ہوتا ہے جس

ڈرامے کا اصل عمل پلاٹ کے دوسرے مرحلے ''ابتدائی واقعہ'' سے شروع ہوتا ہے۔اس مرحلے کی ابتدا میں کسی ابتدائی تصادم سے کوئی واقعہ جنم لیتا ہے اور پلاٹ وجود میں آتا ہے۔

تیسرے مرحلے ''عروج'' سے قصے کا عروج شروع ہوتا ہے۔اس سے پلاٹ میں الجھاؤ نمایاں ہوتا ہے۔دوسرے مرحلے میں جس تصادم نے جنم لیا تھا یہاں وہ بتدریج ترقی پذیر ہوتا ہے۔اس کی شدت بڑھتی رہتی ہے اور عمل اپنے عروج کی طرف بڑھتا ہے لیکن اس کا نتیجہ غیر یقینی رہتا ہے۔

چوتھے مرحلے ''نقطہ عروج'' میں تمام مختلف ومتضاد قوتیں عروج کو پہنچ کر ایک ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں کہ ان میں سے کسی ایک کی کامیابی یقینی ہو جاتی ہے۔کیونکہ متصادم عناصر تصادم کی انتہا کو پہنچ کر زیادہ عرصے تک کشمکش اور الجھاؤ میں مبتلا نہیں رہ سکتے۔یہاں سے قصے کا انجام نظر آنے لگتا ہے۔

پانچویں مرحلے ''تنزل'' میں ڈرامائی تصادم انجام کی طرف بڑھتا ہے۔پچھلے الجھاؤ میں سلجھاؤ اور حل ظاہر ہرنے لگتا ہے اور یہ ظاہر ہونے لگتا ہے کہ انجام طربیہ ہوگا یا المیہ۔یہاں یہ مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے کہ اب دلچسپی کیونکر قائم رکھی جائے۔اس کے لئے پلاٹ میں چند واقعات داخل کر کے انجام میں تاخیر کی جاتی ہے۔یہ واقعات عمل کے زوال میں تھوڑی رکاوٹ پیدا کرتے ہیں جس سے حالات میں غیر یقینی پن اور تشویش پیدا ہوتی ہے اور دلچسپی کسی حد تک برقرار رہتی ہے۔

چھٹے مرحلے انجام میں ڈرامائی عمل کے ایسے پہلو ظاہر ہوتے ہیں جس سے تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔انجام المیہ ہو یا طربیہ اس میں اسباب وعلل کے منطقی اصول کا عموماً خیال رکھا جاتا ہے۔تاکہ انجام گزرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہی ہو۔ایسا انجام جو کرداروں کے اوصاف اور عمل سے براہ راست رونما نہ ہو اور ناگہانی طور پر خارجی دنیا سے نازل ہو جائے ناقص اور پست ہو سکتا ہے۔

''تصادم'' پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں شامل نہیں ہے،مگر یہ پلاٹ کا اتنا اہم عنصر ہے کہ اس کے بغیر ڈرامے کا وجود میں آنا مشکل ہے۔جیسا کہ پہلے کہا گیا پلاٹ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے۔واقعے میں ہمیشہ دو یا دو سے زیادہ چیزیں ہوتی ہیں۔جن میں کسی نہ صورت تضادیت پائی جاتی ہے اور اسی تضادیت سے واقعہ پیدا ہوتا ہے۔یہی پلاٹ کی تعمیر کرتی ہے اور یہی عمل کو زندہ رکھتی ہے۔تضادیت نہ ہو تو پلاٹ کا بننا مشکل ہو جائے اور عمل بھی باقی نہ رہے۔

سنسکرت ڈراما نگار زیادہ تصادم کے قائل نہ تھے۔وہ تصادم کے ذریعے قصے میں نقطۂ عروج بھی پیدا نہیں کرتے تھے بلکہ ہلکے پھلکے تصادم سے صرف واقعہ پیدا کرنے کا کام لیتے تھے۔بعدۂ اس قصے کو رَس اور بھاؤ سے سجاتے تھے۔

کردار:

ڈرامے میں کوئی نہ کوئی کہانی ضرور ہوتی ہے لیکن اس کہانی کا تانا بانا بننے والے لفظی پیکر یعنی کردار ہی ہوتے ہیں۔ان سے ناظرین کی گہری وابستگی جب ہی ممکن ہوتی جب انھیں تراشنے میں خلوص،صداقت اور نفسیاتی تحلیل سے کام لیا گیا ہو اور وہ کردار جیتے جاگتے زندہ سانس لیتے ہوئے ہوں۔

کسی فن پارے کے ایسے کردار جن کی گفتگو،افعال،حرکات وسکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں زندگی کی حقیقی عکاسی پائی جاتی ہو،یا جن میں ایسی ہمہ گیری ہو جو زمانے اور وقت گزر جانے کے باوجود انھیں زندہ رکھ سکے،معیاری کردار کہے جا سکتے ہیں۔ان میں انفرادیت کے باوجود 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 ڈھرے پر رہیں جن کے اندر کسی اثر کو قبول کرنے اور تغیر پذیر ہونے کی صلاحیت نہ ہو وہ جامد کہلاتے ہیں۔کسی بھی فن پارے کے لئے ارتقائی کردار کا وجود ہی مستحسن مانا جاتا ہے۔کردار نگاری میں درج ذیل تین صورتیں معاون ہوتی ہیں:

1- کسی کردار کی دوسری کردار سے گفتگو۔

2- کسی کردار

3- واقعات اورڈرامے کی اندرونی فضا سے کرداروں کی شخصیت پر روشنی پڑنا۔

کردارنگاری 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 اسی کے مطابق استعمال کرے۔ یہاں تک کہ مختلف گروہوں کی گفتگو سے ان کا طبقاتی فرق ظاہر ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ کردار موقع و محل کی موزونیت کے ساتھ ساتھ اپنے مرتبے اور ماحول کے مطابق گفتگو کریں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ تمام کرداروں کی زبان و بیان کا اسلوب حقیقت کے قریب ہو۔

ڈرامے کی ابتدا میں ہی تمام کرداروں کا تعارف ہو جانا احسن مانا جاتا ہے اور تعارف واقعاتی طور پر ہو تو زیادہ بہتر ہے۔ یعنی کسی واقعہ میں ہی کرداروں کی نفسیات اور ان کے آپسی تعلقات واضح ہو جائیں۔ ایسا تعارف جس سے واضح ہو جائے کہ مصنف کرداروں کا تعارف کروا رہا ہے اچھا نہیں مانا جاتا۔

مزید یہ کہ اگر ایک کردار کا تعارف ہو گیا ہے تو دوسرے کردار کا تعارف اسی کے ذریعے ہو۔ تیسرے کردار کا تعارف ان ہی دو کرداروں میں سے کسی ایک کے ذریعے ہو۔

ان باتوں کو ذہن میں رکھ کر ڈرامے کے کرداروں کی تخلیق کی جائے تو اچھے کرداروں کی تخلیق ممکن ہے۔

مکالمہ:

مکالمے میں جو کچھ کہا جاتا یا بیان کیا جاتا ہے سب شامل ہے۔ خواہ کسی بات کو مثبت یا منفی طور پر بیان کیا جائے یا محض کسی رائے کا اظہار کیا جائے۔

مکالمہ ڈرامے کا اتنا اہم جز ہے کہ اس کے بغیر ڈرامے کا وجود میں آنا ہی مشکل ہے، کیونکہ ڈرامے میں بیانیہ نہیں ہوتا پھر بھی اسٹیج، ٹیلی ویژن، ڈرامے اور فلم میں حرکت و عمل کے مقابلے اس کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے کیونکہ ان چیزوں میں اشیا یا اجسام دکھائی دیتے ہیں لہٰذا ان میں چیزوں کو پیش کر دینا کافی ہوتا ہے۔ انھیں بیان نہ بھی کیا جائے تو صورت حال مکمل ہو جاتی ہے۔

ڈرامے میں مکالموں کی زیادتی بھی مناسب نہیں۔ کیونکہ ڈرامے میں ''کیا کہا'' سے زیادہ ''کیا کیا'' اہم ہوتا ہے۔ ڈراما بصری آرٹ پہلے ہے اور سمعی بعد میں۔ لہٰذا مکالمے اتنے ہی ہونے چاہئیں جتنے حرکت و عمل کو قوت بخشنے اور قصے کو آگے بڑھانے کے لئے ضروری ہوں۔

ڈرامے کا وقت محدود اور مقرر ہوتا ہے اس لئے اس میں Economy of Word کی پالیسی اختیار کرنی چاہئے۔ اس میں الفاظ کا انتخاب اس طرح کرنا چاہئے جس طرح ٹیلی گرام کے لئے کیا جاتا ہے۔ اگر کام ایک جملے سے چل جاتا ہے تو دوسرا جملہ ہرگز نہ لکھیں۔ خواہ وہ جملہ کتنا ہی خوبصورت ہو کیونکہ ڈرامے میں خوبصورت جملہ وہ ہوتا ہے جس کی ضرورت ہو، وہ نہیں جس میں خوبصورت الفاظ ہوں۔ مکالموں کو موقع محل سے بھی مناسبت رکھنا چاہئے۔ انھیں کردار کی ذہنی سطح اور معاشرت کے بھی مطابق ہونا چاہئے۔ ہر دو انسانوں میں جو فرق ہوتا ہے وہی ان کے مکالموں میں بھی ہونا چاہئے۔

مزید یہ کہ طویل مکالمے ڈرامے کے لئے مضر ہوتے ہیں۔ مگر بعض حالات میں طویل مکالموں کے بغیر بھی چارہ نہیں ہوتا۔ مثلاً کوئی کردار کسی موضوع پر اظہار خیال کر رہا ہے تو اسے اس موضوع کی ضروری چیزوں کو تو اپنی گفتگو میں سمیٹنا ہی پڑے گا اور ایسی صورت میں اس کا مکالمہ طویل ہو سکتا ہے۔ ڈرامے میں چونکہ ایک ہی کردار کا زیادہ دیر تک بولتے رہنا اچھا نہیں ہوتا اس لئے سامنے کے دوسرے کرداروں کے ذریعے چھوٹے چھوٹے جملے طویل مکالمے کے درمیان میں لا کر اس کے ٹکڑے کر دینا چاہئے، اس طرح یہ طوالت گوارا ہو جائے گی۔

مکالموں میں موزونیت ہو، یہ بے ربطی اور ابہام سے پاک ہوں، صاف اور واضح ہوں، ہر کردار مناسب الفاظ میں اپنا مافی الضمیر ادا کرے۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ مکالمے مختصر ہوں، موقع محل کے لحاظ سے ہوں، سادہ اور سلیس ہوں، کتابی زبان کے بجائے گفتگو کی زبان میں ہوں، ان سے حرکت و عمل میں مدد ملے، ان میں کردار نگاری کا خیال رکھا گیا ہو اور ان سے کرداروں کی نفسیات و معاشرت کی ترجمانی ہو۔

تاثرات کوالفاظ کے ذریعے بیان کرنا زبان کہلاتا ہے۔کرداروں کے عمل اور گفتگو کے ذریعے ڈراما وجود میں آتا ہے اور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے۔ گفتگو کے ذریعے ہی واقعات کا انکشاف ہوتا ہے اور پلاٹ آگے بڑھتا ہے۔اس سے ڈرامے میں زبان کی اہمیت واضح ہوتی ہے۔

ڈرامے کی زبان کے سلسلے میں ہمیشہ اختلافات رہے ہیں۔ کچھ دانشوروں کا کہنا ہے کہ ڈرامے کی زبان روزمرہ بول چال کی زبان سے مختلف، مزین زبان ہونی چاہئے۔بعض کا کہنا ہے کہ اسے عام انسانوں کی بول چال کی زبان ہونی چاہئے۔

جولوگ ڈرامے میں حقیقت نگاری کے قائل ہیں وہ عام فہم زبان کی حمایت کرتے ہیں۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ڈراما فنون لطیفہ کی ایک قسم ہے جس میں حقیقت نگاری ضروری نہیں، ایسے لوگ روزمرہ اور سادہ زبان کے بھی قائل نہیں۔

ناظرین ڈراما میں ہر اہلیت کے لوگ ہوتے ہیں۔اس سے بھی ڈرامے میں روزمرہ بول چال کی زبان کا نظریہ تقویت پاتا ہے، البتہ زبان کی سادگی برقرار رکھتے ہوئے اسے دلچسپ بنایا جاسکتا ہے۔کبھی ہم وزن، ہم آواز، ہم قافیہ اور مترنم الفاظ کا استعمال کر کے اسے مؤثر بنایا جاسکتا ہے۔

زبان کے سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''دوسرے یہ کہ تماشائی کہانی کی مکمل تفہیم چاہتے ہیں۔ڈراما نگار ہمیشہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو مصنف اور اس کے تماشائیوں میں مشترک ہو۔جو زبان عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہو۔اس لئے ضروری ہے کہ ایران میں یونانی المیہ پیش کرتے ہوئے فارسی زبان کو اختیار کیا جائے۔سنسکرت کی کہانی ہمارے سامنے کھیلتے وقت اس کو اردو کا جامہ پہنایا جائے....بہرنوع یہ ڈرامے کی ایک ضروری مفاہمت ہے کہ افسانہ اور کردار خواہ کسی خطہ ارض سے تعلق رکھتے ہوں لیکن اس کی نمائش میں وہ بولی استعمال کی جائے جو کہ وہاں کے تماشائیوں کی زبان ہو۔'' (محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء، ص،76)

مختصر یہ کہ ڈراما نگار کو یہ بات اپنے ذہن میں رکھنی چاہئے کہ اس کے ناظرین کون لوگ ہیں یا ہو سکتے ہیں اور ان کی زبان کیا ہے۔ پھر اسی کی مناسبت سے زبان استعمال کرے تا کہ ناظرین اسے سمجھ کر اس سے پوری طرح لطف اندوز ہوسکیں۔

موسیقی اور آرائش:

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں پانچواں درجہ موسیقی کا ہے۔ارسطو اس لئے اسے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں شامل کرتا ہے اور اس لئے اسے پسند کرتا ہے کہ یہ ٹریجڈی کی تمام مسرت بخشنے والی چیزوں میں سب سے بڑھ کر ہے۔ آرائش کو ارسطو چھٹے درجے پر رکھا ہے اس کے نزدیک یہ کوئی ضروری چیز 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۔ (ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، ص،57)

9.5۔ ڈرامے کی اقسام

زمانہ قدیم سے ہی ڈرامے کو بنیادی طور پر دو اقسام میں تقسیم کیا گیا یعنی 'المیہ' اور 'طربیہ'۔ پھر ان دوعناصر یعنی الم وطرب کی شمولیت سے بھی ڈرامے ترتیب دیئے جانے لگے تو اسے 'الم طربیہ' کا نام دیا گیا۔اس کے علاوہ بھی ڈرامے کی کچھ اور اقسام ہیں جیسے میلوڈراما، فارس، ڈریم اور اوپیرا۔

ٹریجڈی (المیہ):

ٹریجڈی مغرب میں ڈرامے کی سب سے اعلیٰ قسم تصور کی جاتی ہے۔اسے وہاں اس قدر مقبولیت حاصل ہوئی کہ ڈرامے کا دوسرا نام ہی ٹریجڈی پڑ گیا۔اس کی مقبولیت کا اندازہ اے۔ڈبلیو۔سیگل کے اس جملے سے بھی ہوتا ہے کہ ''ٹریجڈی تخیل کی معراج ہے۔'' ٹریجڈی کی تعریف اس طرح بھی کی جاتی ہے:

''اس کا پلاٹ غم واندوہ کے واقعات پر مبنی ہوتا ہے اور اس میں باوقار اعلیٰ طبقے کے کردار شامل کئے جاتے ہیں۔''

ٹریجڈی اور کامیڈی کا فرق واضح کرتے ہوئے ارسطو لکھتا ہے:

’’ٹریجڈی اور کامیڈی بھی اسی طرح ایک دوسرے سے ممتاز ہیں۔ کامیڈی کا مقصد ہے کہ انسان کو ہم جیسا پاتے ہیں انھیں اس سے بدتر دکھایا جائے۔ ٹریجڈی کا مقصد ہے کہ بہتر دکھایا جائے۔‘‘ (ارسطو، بوطقیا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، ص، 37)

افلاطون کا خیال ہے تمثیلی شاعری خصوصاً المیہ ناظرین کی عملی زندگی کے لئے مضر ہے۔ کیونکہ اس کے بھڑکیلے، رنگین، پژمردہ، مضمحل اور نامناسب طور پر ہیجان انگیز وحظ آفریں فنون ناظرین میں سقیم و مریضانہ، متلون و متزلزل سیرت کی پرورش کرتے ہیں۔ وہ اس کے مخرب اخلاق میلانات کی وجہ سے نہ صرف اسے درس گاہوں بلکہ زندگی سے خارج کرتا ہے۔ ارسطو اس سے کلی طور پر اتفاق نہیں کرتا۔ اس کا کہنا ہے کہ المیہ سے پیدا ہونے والے جذبات تماشائیوں کے ذہنوں پر بار نہیں ہوتے بلکہ المیہ سے پیدا ہونے والے جذبات سے اسہال (کیتھارسس) یا تزکیہ ہوجاتا ہے۔

اس جذباتی صفائی یا اصلاح کی وجہ سے المیہ کے اختتام پر ناظرین کے ذہن دہشت و رحم کے جذبات میں ڈوبے رہنے کے بجائے ان سے نجات حاصل کر لیتے ہیں۔

ارسطو المیہ کی اسہالی قدر و قیمت کی بنا پر شدید جذبات کو برانگیختہ کرنے والی پیش کش میں بھی ایک افادی پہلو تلاش کر لیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ انسانی جذبات و احساسات کو مشتعل کرنے والے ہیجان انگیز فنون اگرچہ روح کی روزانہ غذا کے طور پر قابل تعریف 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 تک پہنچتے پہنچتے جذباتی برانگیختگی اپنے پورے شباب پر ہو جس کے دیکھنے سے ناظرین دل کھول کر آہ و زاری کر سکیں اور اس طرح ان کے فاضل مجتمع جذبات کا اسہال یا اصلاح ہوجائے۔ اس سلسلے میں محمد حسن صاحب لکھتے ہیں:

’’ارسطو سے لے کر بریڈلے تک المیے کے سبھی نقاد اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ المیے کا سبب بننے والا واقعہ خود المیے کا شکار بننے والے کردار کی شخصیت سے پیدا ہونا چاہئے اور اس کی اپنی کمزوری، غلط فہمی یا عمل کا نتیجہ ہونا چاہئے۔ حادثہ یا اچانک واقعہ نہیں ہونا چاہئے۔ جس پر کردار کا کوئی قابو نہ ہو۔ کیونکہ ایسی صورت میں دیکھنے والوں کی ہمدردیاں کرداروں پر مرتکز نہ ہوں گی۔‘‘ (محمد حسن، معاصر ادب کے پیش رو، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، 1982ء، ص، 176)

مزید یہ کہ المیے میں تباہی و بربادی اور مصیبت کا پہاڑ ایسے شخص پر ٹوٹتا ہے جو معصوم ہو۔ قطعی اس کا سزاوار نہ ہو۔ کسی شخص کو قتل کے جرم میں سرعام پھانسی دینا سبق آموز ہوسکتا ہے۔ مگر یہ واقعہ المیے کے مرتبے کو نہیں پہنچتا۔ المیے میں مصیبت جس کے سر آئے وہ قطعاً اس کا مستحق نہ ہو۔ تب ہی وہ رحم اور ہمدردی کے جذبات کو ابھارنے میں کامیاب ہوگا۔

ایک خیال یہ بھی ہے کہ المیے کا انجام موت پر ہونا ضروری نہیں لیکن بریڈلے کا کہنا ہے کہ اس کا انجام ناشاد ہونا چاہئے خواہ کرداروں کی موت کے بغیر ہی ہو ورنہ یہ دہشت و رحم کے جذبات ابھارنے میں ناکام رہے گی۔ اس پر یہ اضافہ کیا جاسکتا ہے کہ انجام ہی نہیں بلکہ مجموعی تاثر ناشاد ہونا چاہئے۔

کامیڈی (طربیہ):

طربیہ میں خوشی اور مسرت پیدا کرنے والے واقعات پیش کئے جاتے ہیں۔ اس کے کردار متوسط درجے کے عام انسان ہوتے ہیں۔ اس سے ہمیشہ تفریح و تفنن طبع کا کام لیا گیا ہے، اس میں عموماً مثالی کردار پیش کئے جاتے ہیں۔ اور یہ مبالغہ آمیز تفریحی مواد فراہم کرتی ہے۔ ڈراما نگار اس کے لئے عام طور سے عامیانہ اور گھریلو قسم کے مواد کو اپناتے ہیں۔ یعنی طربیہ کا تعلق معاشرے کے متوسط طبقے سے ہوتا ہے۔ طربیہ کے متعلق محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

’’طربیہ کسی عہد کی حماقتوں کو رنگیلے انداز میں پیش کرتی ہے لیکن ان میں محض ان حماقتوں کی نمائش ہوتی ہے جو ہر عہد میں مستقل حیثیت رکھتی ہیں۔ دائمی قدریں ہر زمانے کی عمدہ طربیہ میں پائی جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مولیئر، شیکسپیئر، کانگریو اور شیریڈن کے طربیہ ڈرامے آج بھی اتنے ہی شگفتہ ہیں جتنے شگفتہ و شاداب تصنیف کے وقت تھے۔ صرف ادنیٰ ڈراما نگار اپنے دور کی خصوصی، عارضی اور وقتی قدروں کو اپنانے کا تکلف کرتے ہیں۔ پست طربیہ اپنے عہد کی عکاسی کرتی ہے اور اس کی اعلیٰ قسم ہر زمانے کی آئینہ دار ہوتی ہے۔‘‘ (محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، ص، 268)

کام نہیں کرتا۔ یہ صرف ہنسنے ہنسانے اور خوش طبعی سے متعلق ہوتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ حماقتوں کو تضحیک کا نشانہ بناتے ہوئے طربیہ میں کہیں کہیں طنزیہ پہلو آ جائے لیکن یہ طربیہ کا مقصد نہیں۔

ہنسی کے جتنے طریقے بتائے جاتے ہیں ان میں سب سے اہم عدم مناسبت یا بے جوڑ پن کو شمار کیا جاتا ہے۔ یہ ہنسی پیدا کرنے کا سب سے اہم اور موزوں ترین ذریعہ ہے۔ یونان کے چوتھے عظیم ڈراما نگار ارسٹوفینز کو طربیہ کا بنیاد گزار مانا جاتا ہے۔ یہ 450ق م میں یونان میں پیدا ہوا۔ اس نے اپنے کئی طربیوں پر پہلا انعام حاصل کیا۔ وہ بھی ایسے ماحول میں جبکہ پورے یونان میں المیہ کی پذیرائی ہو رہی تھی اور جبکہ وہ ہمیشہ حکومت وقت کے خلاف لکھتا تھا۔

الم طربیہ (ٹریجڈی کامیڈی):

بعض ڈراما نگاروں نے خصوصاً رومن ڈراما نگاروں نے سنجیدہ ڈراموں میں خوشی اور مسرت کے عناصر کو داخل کیا اور بہادرانہ روایات اور دیوتاؤں کی کہانیوں سے المیہ اجزا لے کر طربیہ کی بنیادوں پر انھیں آگے بڑھایا جن سے ڈرامے کی ایک نئی قسم وجود میں آ گئی جسے ''الم طربیہ'' کا نام دیا گیا۔ محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''جب نشاۃ ثانیہ میں تھیٹر کی طرف توجہ ہوئی تو دو مختلف النوع کے امتزاج سے ایک نئی چیز تیار کرنے کی طرف زیادہ توجہ مبذول کی جانے لگی۔ بالخصوص برطانیہ میں رومانی روایات کی آزادانہ پیروی سے اس نہج میں اور ترقی ہوئی، چنانچہ رومانی طربیہ سے....اور ایسی المیہ جس میں طربیہ عناصر کی افراط ہو وجود میں آئی....نشاۃ الثانیہ کے اطالوی نقاد المیہ نوع کے ڈرامے کے خوش باش انجام کے بڑے موعد اور علم بردار رہے ہیں۔ عموماً ان کے یہاں سنجیدہ تمثیل کی خوش انجامی میں محض آخری تباہ کاری سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔'' (محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، ص، 112)

میلوڈراما:

''میلوڈراما'' یونانی لفظ ''ڈراما'' اور ''میلوڈی'' (گائے جانے والے گیت) سے مل کر بنا ہے۔ یعنی ایسا ڈراما جس میں گائے جانے والے گیتوں کی زیادتی ہو۔ اس میں پلاٹ پر کم توجہ دی جاتی ہے اور کردار نگاری بھی متاثر کرنے والی نہیں ہوتی۔ یہ المیہ کی طرح کوئی گہرا تاثر بھی قائم نہیں کرتا۔ اس میں جذبات کی کشمکش تو ہوتی ہے مگر انجام غم آگیں نہیں ہوتا اور نہ المیہ کی طرح اس کے پلاٹ سے عظمت وجلال کا احساس ہوتا ہے۔

میلوڈراما کے مکالمے حرکت وعمل میں معاون ہونے کے بجائے جذبات میں شدت پیدا کرنے والے ہوتے ہیں۔ اس میں کبھی کبھی مظلوموں کی طرفداری اور برائی پر اچھائی کی فتح دکھائی جاتی ہے۔ سنگر کا خیال ہے کہ وکٹورین میلوڈراما میں حقیقت نگاری تو ہوتی ہے لیکن بعض سین میں چیزوں کو کافی حد تک بڑھا چڑھا کر پیش کیا جاتا ہے۔

فارس (Farce):

فارس انگریزی لفظ ہے جو لاطینی کے Farcio سے بنا ہے۔ اس میں عوامی سطح کے مضحکہ خیز واقعات پیش کئے جاتے ہیں۔ یہ ایک مختصر مزاحیہ تمثیل ہے جس کی طوالت کم ہوتی ہے۔ اس میں پلاٹ وکردار کے بجائے تمسخر انگیز واقعات پر زور دیا جاتا ہے۔ 1675ء میں جب طربیہ میں انحطاط آیا اس قسم کی چیزوں کو فروغ حاصل ہوا۔ گو کہ یہ طربیہ کے مقابلے میں کمتر تصور کیا جاتا ہے مگر پھر بھی کافی مقبول ہوا۔ مقبولیت کی وجہ یہ ہے کہ یہ ہر طبقے کے لوگوں کو تفریح مہیا کراتا ہے۔ ایک زمانے میں اسے اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ شیکسپیئر اور مولیئر نے اسے اپنے ڈراموں میں جگہ دی پھر آہستہ آہستہ یہ پورے یورپ میں پھیل گیا۔ یورپین معاشرے میں اس کا اس قدر رواج ہو گیا تھا کہ بادشاہ اور امرا کے دربار میں ایک کلاؤن ضرور ہوتا تھا جو اپنے مزاح سے ان کا دل بہلاتا تھا۔

ہندستان میں بھی زمانہ قدیم سے ہی کلاؤن (جوکر) کا وجود ملتا ہے۔ سنسکرت ڈرامے کا ایک کردار 'وِدوشک' ہے جو 'فارس' کے کلاؤن سے مکمل مماثلت رکھتا ہے۔ چنانچہ شیلے گل کا کہنا ہے کہ ''ہر تھیٹر میں ایک کلاؤن ہوتا ہے اور ہندستانی ڈرامے میں یہ پارٹ وِدوشک ادا کرتا ہے۔''

اوپیرا:

ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے جو واقعے کے مطابق متنوع بھی ہوتی رہتی ہے اور اس کا سلسلہ کہیں ٹوٹنے نہیں پاتا۔ یہ موسیقی حسب ضرورت آپ سے آپ رنگ بدلتی چلی جاتی ہے۔

اوپیرا اطالوی زبان کا لفظ ہے۔ اس میں ڈرامے کے تمام اجزا جیسے پلاٹ، کردار، مکالمہ، رقص اور موسیقی پائے جاتے ہیں جو اسے مکمل ڈراما بناتے ہیں۔ اس میں وحدت ثلاثہ کا بھی خیال رکھا جاتا ہے۔ ہر قسم کے تاثرات کو موسیقی میں پیش کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ چنانچہ اوپیرا میں غم، خوشی، فتح اور شکست کے تاثرات موسیقی کے ذریعے پیش کئے جاتے ہیں۔ لہٰذا اوپیرا کی کامیابی و ناکامی میں موسیقی کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔

اوپیرا بنیادی طور پر تھیٹر کی چیز ہے۔ ویسے تو کوئی بھی ڈراما ہو بغیر پیش کش کے مکمل نہیں ہوتا لیکن اوپیرا صرف اور صرف دیکھنے اور سننے کی چیز ہے۔ 1637ء تک اوپیرا کو تھیٹر میں ہی پیش کیا جاتا تھا۔ 1637ء میں ہی اٹلی کے شہر وینس میں اوپیرا کو پیش کرنے کے لئے خصوصی طور پر پہلا اوپیرا تھیٹر ہال بنایا گیا جو ''اوپیرا ہاؤس'' کے نام سے موسوم ہوا۔ پھر اٹلی کے دوسرے شہروں میں بھی اوپیرا ہاؤس بنائے جانے لگے۔ اٹلی سے نکل کر یہ دوسرے ملکوں میں بھی پھیلا اور رفتہ رفتہ پوری دنیا میں پھیل گیا۔

9.6۔ ڈرامے کی وحدت ثلاثہ

ڈرامے کی وحدتیں تین ہیں: ''وحدت عمل''، ''وحدت زمان'' اور ''وحدت مکان''۔ ان وحدتوں کو ارسطو سے منسوب کیا جاتا رہا ہے لیکن یہ درست نہیں ہے۔

وحدت عمل:

صرف وحدت عمل ایک ایسی وحدت ہے جس پر ارسطو زور دیتا ہے۔ اس وحدت کا تقاضا ہے کہ ڈرامے میں ایک ہی مکمل پلاٹ ہو اور اس میں ایسے واقعات لئے 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 پلاٹ کو ایک ایسی اکائی مانتا ہے جو مکمل ہو، یعنی وہ پلاٹ کو واحد واقعہ تسلیم کرتا ہے، جبکہ پلاٹ مختلف واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ ارسطو ان مختلف واقعات کو پلاٹ کی کڑیاں تسلیم کرنے کے باوجود اسے مکمل اور واحد مانتا ہے۔ لہٰذا اس کا کہنا ہے کہ روئیدا کی ان مختلف کڑیوں میں ایک ہی قسم کے جذبات کی رنگارنگی ہوتا کہ اس سے ایک مکمل واقعہ بن سکے۔

وحدت زماں:

وحدت زماں سے یہ مراد لی جاتی ہے کہ ڈرامے کی پیش کش میں کتنا وقت صرف ہو۔ یعنی ڈراما کتنی دیر کا ہو۔ اس وحدت کو ارسطو سے منسوب کیا جاتا رہا ہے لیکن یہ درست نہیں ہے۔ ارسطو نے اس کی طرف صرف یہ اشارہ کیا ہے کہ ''ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی ایک گردش کی حدود یا اس کے قریب قریب وقت کا پابند رہے۔ لیکن رزمیہ شاعری کے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں۔'' (فن شاعری، ص، 21-22)

ارسطو کے اس قول کے یورپ کے نقادوں نے مختلف معنی نکالے۔ کارنےلئی نے ٹریجڈی کے وقت کی مدت چوبیس گھنٹے یا زیادہ سے زیادہ تیس گھنٹے مقرر کی۔ Maggi نے اس کی مدت تین گھنٹے مقرر کی۔

ارسطو کا یہ جملہ کسی حد تک مبہم تو ہے، اس سے چوبیس گھنٹے بھی مراد لئے جا سکتے ہیں اور بارہ گھنٹے بھی لیکن ارسطو نے اسے ٹریجڈی کے اصول کے طور پر نہیں پیش کیا بلکہ وہ ڈرامے کی ایک روایت کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے یہ نہیں کہا کہ اس کی کوشش کرنی چاہئے۔

وحدت مکاں:

وحدت مکاں بھی ارسطو سے غلط منسوب ہے۔ اس کے بارے میں تو اس نے ہلکا سا اشارہ بھی نہیں کیا۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا پلاٹ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے اور واقعات کسی نہ کسی مقام پر رونما ہوتے ہیں۔ وحدت مکاں سے یہی مراد ہے کہ ڈرامے میں پیش آنے والے واقعات کو ایک ہی مقام پر

رونما ہونا چاہئے۔جن نقادوں نے اس وحدت کی تخلیق کی ان کا خیال تھا کہ ایک منظر ایک مقام پر ہو اور دوسرا منظر دوسرے مقام پر میلوں دور ہو تو ناظرین کا ذہن اسے پورے طور پر تسلیم نہیں کر سکتا۔لیکن عزیز احمد کا کہنا ہے کہ انسانی ذہن میں ایسی صلاحیت ہے کہ وہ لحظہ بھر میں ایک مقام کے بعد دوسرے دور دراز مقام کا تصور کرے۔شاید یہی وجہ ہے کہ بہت سے عظیم ڈراما نگاروں نے بھی اس وحدت کو نہیں برتا۔مزید یہ کہ یونانی اسٹیج پر ''پروسینیم'' نہیں ہوتا تھا جو مناظر کی تبدیلی میں معاون ہوتا ہے۔لہٰذا مناظر کی تبدیلی میں دقت پیش آتی ہوگی۔اس لئے اس اصول کو وضع کیا گیا۔

ڈرامے کی دیگر مفاہمتیں اور دیگر لوازم:

ڈرامے میں مصنف اور ناظرین کے درمیان کچھ سمجھوتے ہوتے ہیں جس کے تحت کچھ باتیں مان لی جاتی ہیں۔اس سمجھوتے کو مفاہمت کہتے ہیں۔اس کے ذریعے مصنف کو واقعیت سے انحراف کا موقع مل جاتا ہے اور فن پارے کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے اور ڈرامے پر ہی کیا منحصر ہے، داستانوں میں جن، دیو اور پریوں کا زمین پر ورود اور طلسماتی کرشمے،شعری اصناف میں معشوق کا قد سرو سے بلند اور کمر کا بال سے باریک ہونا بھی حقیقت سے مکمل انحراف ہے۔لیکن ہم فنی مفاہمت کے تحت اس غیر فطری اور غیر حقیقی چیزوں کو گوارا کر لیتے ہیں اور اس طرح ہم فن کار کو غیر فطری ہونے کا موقع دیتے ہیں۔

خود کلامی:

ڈرامے میں ایک طریقہ یہ استعمال کیا جاتا ہے کہ کوئی کردار تنہائی میں اپنے خیالات، ارادوں یا منصوبوں کا اظہار کسی سے مخاطب ہوئے بغیر یا اپنے آپ سے کرتا ہے۔اس طریقہ کار کو خود کلامی کہتے ہیں۔ جب کردار نگاری کے دیگر طریقوں سے کسی کردار کے اندرون تک رسائی مشکل ہو جاتی ہے تو اس مفاہمت کا سہارا لیا جاتا ہے۔ڈراما نگار ناول نگار یا افسانہ نگار کی طرح براہ راست کرداروں کے بارے میں کچھ کہہ نہیں سکتا۔اس لئے کرداروں کو اپنی ذات کے بارے میں وضاحت کی اجازت دے دیتا ہے۔وہ اپنے آپ بلند آواز میں سوچتے ہیں اور ہم اتفاقیہ ان کی آواز سن لیتے ہیں۔

زبان کی مفاہمت:

ناظرین مکمل طور پر کہانی کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ ڈراما نگار ایسی زبان استعمال کرنے پر مجبور ہوتا ہے جو ناظرین سمجھ سکیں۔اسی لئے ڈرامے میں یہ مفاہمت رکھی گئی ہے کہ اس کا قصہ و کردار خواہ کسی خطہ ارض سے تعلق رکھتے ہوں، ان کی معاشرت اور طور طریقہ کچھ بھی ہو مگر ڈرامے کی پیش کش میں ایسی زبان استعمال کی جائے گی جو وہاں کے ناظرین کی زبان ہوگی یا جسے ناظرین سمجھ سکیں۔

مزید یہ کہ کچھ مفاہمتیں اسٹیج کی ضرورت کے تحت بھی بنائی گئی ہیں مثلاً اسٹیج پر موجود کردار اپنی بغل میں کھڑے کردار سے سرگوشی بھی کرے گا تو تیز آواز میں تا کہ آخری لائن میں بیٹھے ناظرین بھی سن سکیں۔

اسٹیج پر جو کمرہ دکھایا جاتا ہے اس کی چوتھی دیوار نہیں ہوتی تا کہ ناظرین کمرے کے اندر کا منظر دیکھ سکیں، پھر تھیٹر میں گانے پیش کئے جاتے ہیں ان میں اس وقت تک رکاوٹ پیدا نہیں کی جاتی جب تک کہ وہ پورے نہ ہولیں۔مزید یہ کہ کردار جنگل، پہاڑ، دریا یا سنسان بیابان میں گانا گائے، قصے کی صورت حال اسے اس وقت تنہا ہی دکھا رہی ہو، پھر بھی موسیقی موجود ہوتی ہے۔یہاں بھی ناظرین اور ڈراما نگار کے درمیان کا وہی سمجھوتہ کام آتا ہے۔

ڈرامے کے دیگر لوازم:

ڈراما نگار کے سامنے اکثر یہ مسئلہ بھی آتا ہے کہ ڈرامے کے لئے کس قسم کی کہانی، قصے یا واقعات کا انتخاب کرنا چاہئے؟ تو اس کے لئے ہمیں ایسے قصے یا واقعات کا انتخاب کرنا چاہئے جس میں کرداروں یا اداکاروں کو حرکت و عمل کا زیادہ سے زیادہ موقع مل سکے۔

ڈرامے کی کہانی کا انتخاب کرتے ہوئے اس بات کا بھی خیال رکھنا چاہئے کہ ڈراما یا ڈرامائی سے یہ بھی مراد لی جاتی ہے کہ یہ کوئی غیر متوقع طور پر رونما ہو کر متحیر کر دینے والی یا چونکا دینے والی چیز ہے۔اس عنصر کی شمولیت بھی کبھی کبھی ڈرامے کو فنی بلندیوں تک پہنچا دیتی ہے۔

ڈرامے میں قصہ یا واقعہ بیان نہیں کیا جاتا بلکہ اداکاروں کے ذریعے کسی مقام پر تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً کر کے دکھایا جاتا ہے۔ یہاں قصے یا واقعے کو پیش کرنے والے بھی انسان ہوتے ہیں اور ناظرین بھی۔انسان گوشت پوست کا بنا ہوا ہے جو تھکتا ہے جس کی قوت برداشت محدود ہوتی

میں رکھنا لازمی ہو جاتا ہے۔

9.8۔ آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی کے ذریعے آپ نے

1- ڈرامے کی تعریف اور اجزائے ترکیبی کے بارے میں جانکاری حاصل کی۔

2- ڈرامے کی مختلف اقسام سے متعارف ہوئے۔

3- ڈرامے کی وحدت ثلاثہ کے بارے میں تفصیلات حاصل کیں۔

4- ڈرامے کی مفاہمتوں سے واقف ہوئے۔

5- ڈرامے کے دیگر فنی لوازم کے بارے میں معلومات حاصل کیں۔

9.9۔ اپنا امتحان خود لیجئے

1- ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں سے دو کے نام لکھئے۔

2- ڈرامے کی اہم اقسام کون کون سی ہیں؟

3- ارسطو ڈرامے کی کس وحدت ثلاثہ پر زور دیتا ہے؟

4- خود کلامی سے کیا مراد ہے؟

5- ڈرامے کی کہانی کے لئے کیسے واقعات کا انتخاب کرنا چاہئے؟

9.10۔ فرہنگ

الفاظ	معنی
اساس	بنیاد
افادیت	فائدہ مندی
استفہام	فہم، سمجھ
اسرار	بھید
عالم برزخ	وہ عالم جس میں مرنے کے بعد قیامت تک روحیں رہیں گی
عالم سفلی	دنیا
توضیحات	وضاحتیں
ابلاغ	پہنچانا، بھیجنا
اسباب	سبب کی جمع، وجہیں، وسیلے، باعث
علل	اسباب
تشکیل	بنانا
مخلوط	ملا ہوا
ترجیح	فوقیت، فضیلت، برتری

بصری	دکھائی دینے والا
سمعی	سنائی دینے والا
معراج	درجہ اعلیٰ، مرتبہ بلند
مبنی	منحصر، جس پر کسی چیز کی بنیاد ہو
سقیم	بیمار، خراب
متلون	غیر مستقل مزاج
متزلزل	ڈگمگانے والا، جنبش کرنے والا
برانگیختہ	بھڑکایا ہوا
تحیر	حیرت
استعجاب	تعجب
عدم مناسبت	مناسبت کا نہ ہونا
انحطاط	گراوٹ
وحدت ثلاثہ	تین وحدتیں

9.11۔ سوالات کے جوابات

1- پلاٹ۔ کردار

2- المیہ۔ طربیہ۔ الم طربیہ۔ اوپیرا

3- وحدت عمل

4- اپنے آپ سے باتیں کرنا

5- ڈرامے میں ایسی کہانی کا انتخاب کرنا چاہئے جس میں کرداروں کو زیادہ سے زیادہ حرکت و عمل کا موقع مل سکے۔

9.12۔ کتب برائے مطالعہ

1- حاتم رامپوری، اردو ڈرامے ایک جائزہ، پٹنہ، 1973ء

2- صفدر آہ، ہندستانی ڈراما، پبلی کیشن ڈویژن، نئی دہلی، 1962ء

3- محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء

4- محمد شاہد حسین، ڈرامافن اور روایت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2007ء

5- نور الٰہی و محمد عمر، ناٹک ساگر، لاہور، 1924ء

اکائی 10۔ اردو ڈرامے کا پس منظر، ارتقا اور صورت حال

10.1 اغراض ومقاصد
10.2 تمہید
10.3 اردو ڈرامے کا پس منظر
10.4 عوامی ڈرامے
10.5 اردو ڈرامے کا ارتقا
10.6 اردو ڈرامے کی صورت حال
10.7 آپ نے کیا سیکھا
10.8 اپنا امتحان خود لیجئے
10.9 فرہنگ
10.10 سوالات کے جوابات
10.11 کتب برائے مطالعہ

10.1۔اغراض ومقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو یہ بتانا ہے کہ

1- اردو ڈرامے کی ابتدا کا پس منظر کیا ہے؟

2- عوامی ڈراموں کی نشو نما اور اردو ڈرامے پر اس کے اثرات۔

3- اردو ڈرامے کے ارتقا کے مختلف مدارج کیا ہیں؟

4- پارسی اسٹیج کے تحت اردو ڈرامے کا ارتقا کس طرح ہوا؟

5- اور اردو ڈرامے کی صورت حال کیا ہے؟

10.2۔ تمہید

اردو ڈرامے کے پس منظر میں سب سے اہم ہندستانی لوک (فوک) ادب ہے۔لوک ادب یا عوامی ادب کا تعلق تحریر سے کہیں زیادہ چلن سے ہوتا ہے۔اس کے تخلیق کاروں کا پتہ نشان بھی معلوم نہیں ہوتا اور یہ ایک مقام سے دوسرے مقام تک سفر کرتا رہتا ہے۔ جہاں جاتا ہے وہاں کی کچھ چیزیں اس میں شامل ہوجاتی ہیں۔اس کا بیشتر حصہ تحریری شکل میں موجود نہیں ہے۔البتہ فضاؤں میں گیت اور آوازیں بن کر بکھرا ہوا ہے اور کبھی کبھی اسٹیج پر کسی نہ کسی شکل میں ظاہر ہوجاتا ہے۔

چنانچہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ لوک ادب اس تحریری یا کلاسیکی ادب سے الگ ہے جو عوام کے لئے لکھا گیا ہے بلکہ یہ وہ ادب ہے جو عوام نے کم وبیش اجتماعی طور پر اپنے لئے خود تخلیق کیا ہے۔

ادب سے ماخوذ ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ ان لوک ادب یا عوامی ادب کے سرچشمے مختلف ہوں مثلاً ان کا تعلق مذہبی دیو مالا سے ہوسکتا ہے، جیسے رام لیلا یا کرشن لیلا۔کبھی کسی تاریخ یا قبل تاریخ کے کسی واقعے یا قصے سے ہوسکتا ہے جیسے شاہنامہ فردوسی کے قصے۔اس کا تعلق کسی کردار سے بھی ہوسکتا ہے جیسے آلھا اودل، کبھی عشق و عاشقی کا کوئی قصہ ہوسکتا ہے جیسے ہیر رانجھا، لیلیٰ مجنوں وغیرہ۔ یہ اس قدر مقبول و مشہور ہو جاتے ہیں کہ آگے چل کر ادب وفن کو نکھارنے اور سنوارنے میں کام آتے ہیں۔

اب دیکھتے ہیں کہ وہ کون کون سی عوامی یا لوک روایات ہیں جو ابتدا میں اردو ڈرامے میں پس منظر کے طور پر استعمال ہوئیں۔

10.3۔ اردو ڈرامے کا پس منظر

اردو ڈرامے کے پس منظر پر نظر ڈالی جائے تو بات پہنچتی ہے سنسکرت ڈرامائی روایات تک۔ یہاں یہ بات ذہن میں صاف رہنی چاہئے کہ اردو ڈراما ہندستان میں پیدا ہوا یہیں اسے فروغ حاصل ہوا۔اس پر نہ عربی زبان وادب کا کوئی اثر ہے اور نہ ہی فارسی زبان وادب کا۔ یہ یہاں کے فکر وفلسفے، رسم ورواج اور تہذیب وتمدن کے ماحول میں پروان چڑھا ہے۔ یہ تو سبھی لوگ جانتے ہیں کہ ہندستان میں ڈرامے کی ایک روشن و مستحکم روایت رہی ہے۔ ''بھرت ناٹیہ شاستر'' جیسی فنی کتاب، ''مرچھ کٹکم'' اور ''شکنتلم'' جیسے ڈراموں کی موجودگی سے اس کی تابناکی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔مگر دسویں صدی عیسوی آتے آتے یہ عظیم روایت گہنا گئی اور یہ کتابوں کی زینت بن کر صرف درس وتدریس کا حصہ ہو گئے۔

سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد خواہ اس کی وجوہات کچھ بھی رہی ہوں لگ بھگ آٹھ سو سال تک ہندستان میں کلاسیکی تھیٹر کی روایات کہیں نظر نہیں آتیں۔لیکن عوامی ڈرامے کی روایات رواں دواں تھیں جو ہمارے تہذیبی ورثے کا حصہ ہیں۔ نئے ہندستانی ڈرامے اور اردو ڈرامے نے انھیں عوامی روایات سے جنم لیا۔

جب برہمنوں اور سنسکرت ڈرامے کو عروج حاصل تھا تو اداکاری کا پیشہ معزز اور پروقار خیال کیا جاتا تھا۔ ایکٹروں کو سوسائٹی میں علماء کے برابر درجہ دیا جاتا تھا اور عام طور پر پڑھے لکھے برہمن ڈراموں میں اداکاری کرتے تھے۔

چنانچہ جب ڈراما اور اس میں کام کرنے والے برہمن دونوں شاہی طبقوں کی سرپرستی سے محروم ہو کر ثقافتی واقتصادی انحطاط کا شکار ہوئے تو انھوں نے اس کسمپرسی کے عالم میں روزی روٹی حاصل کرنے کے لئے ناٹک منڈلیاں بنا کر ڈرامے دکھانے شروع کئے۔ان ناٹک منڈلیوں میں اکثر پڑھے لکھے اداکار بھی ہوتے تھے جو عوام اور خواص دونوں کا خیال رکھتے تھے اور اپنا ایک معیار و مذاق قائم رکھتے تھے۔ان ہی منڈلیوں کی نسبت کہا جاتا ہے کہ ان میں سے ایک نے متواتر نوے دن تک مہابھارت سے پلاٹ لے کر چالیس مختلف ڈرامے دکھائے۔ان منڈلیوں کی ایک خصوصیت یہ بھی تھی کہ چوبیس گھنٹے میں ایک نیا ناٹک تیار کر کے انھیں پیش کر دیتی تھیں۔ان برہمنوں کی دیکھا دیکھی کم پڑھے لکھے بلکہ بغیر پڑھے لکھے لوگوں نے بھی منڈلیاں بنائیں اور مختلف پراکرتوں میں ڈرامے دکھانے لگیں۔اس طرح سنسکرت ڈرامے کی بہت سی روایات جیسے رقص وموسیقی کے ذریعے رَس پیدا کرنا، المیہ عناصر کو پلاٹ میں شامل نہ کرنا، راوی کی شکل میں سوتر دھار کا استعمال اور پیش کش کے بہت سے طریقے اور اسی قسم کی دوسری بہت سی چیزیں تھیں جو عوامی روایات میں جذب ہو گئیں۔

واجد علی شاہ کے عہد میں جب اردو ڈرامے کا آغاز ہو رہا تھا تو ہر طرف رام لیلا، راس لیلا، بھگت بازی، نقالی، کٹھ پتلی کا ناچ، بہروپیے، داستان گوئی، مرثیہ خوانی، مجرے کی محفلوں اور رقص موسیقی کا چرچہ تھا۔اردو ڈراما انھیں روایات سے اثر لے کر وجود میں آیا اور اپنی ایک مستقل و مستحکم روایت قائم کر لی۔

10.4۔ عوامی ڈرامے

رام لیلا:

جس پیش کش میں رام چندر جی کے حالات زندگی پیش کئے جاتے ہیں، انھیں رام لیلا کہتے ہیں۔ یہ مذہبی قسم کا ڈراما ہے جسے ابتدا میں مندروں

میں پیش کیا جاتا تھا۔ پھر رفتہ رفتہ یہ مندروں سے باہر آیا اور کھلے میدانوں میں بڑے اہتمام سے پیش کیا جانے لگا۔ اس میں رام چندر جی کے بن باس جانے اور سیتا جی کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ اس کی پیش کش دشہرے کے تیوہار کے لئے مخصوص ہے۔ دشہرے کے موقع پر جگہ جگہ اس کی پیش کش ہوتی ہے۔

اس میں پیشہ ور اداکاروں کے بجائے چھوٹے بچے رام، لچھمن اور سیتا جی کی شبیہیں بنا کر ان کی زندگی کے حالات پیش کرتے ہیں۔ ابتدا میں اس کی پیش کش کا طریقہ کار یہ تھا کہ زمین پر دری بچھا دی جاتی تھی جسے اسٹیج تصور کر لیا جاتا (اب تو بڑے بڑے شہروں میں باقاعدہ اسٹیج بنائے جاتے ہیں)۔ اداکاروں کے لباس تبدیل کرنے اور میک اپ کے لئے ایک کپڑا تان کر آڑ کر دی جاتی تھی۔ تمام اداکار بیک وقت اسٹیج پر موجود ہوتے۔ اکثر اداکار اپنا پارٹ کرتے کرتے رک کر حقے کا کش لگا لیتے۔ اسٹیج پر ہی داڑھی مونچھیں تبدیل کر لیتے یا مونچھوں کے ساتھ ہی عورتوں کے پارٹ بھی ادا کر دیتے۔ مرے ہوئے کردار خود ہی اٹھ کر سامنے سے چلے جاتے۔ منظر بدلنے یا مقام بدلنے کی اطلاع کوئی کردار کہہ کر دیتا تھا۔ رام لیلا میں گانے اور موسیقی کا استعمال بھی ہوتا تھا۔

بن باس کے دوران سیتا جی کو راون کا ہر لے جانا، رام چندر جی کا لنکا جانا، سیتا جی کو واپس لانا، اسی قسم کے دیگر مناظر جلوس کی شکل میں دکھائے جاتے ہیں۔

بعض حضرات رام لیلا کی مذہبی حیثیت کو بیشتر اور ڈرامائی حیثیت کو کمتر آنکتے ہیں۔ لیکن اس کی ڈرامائی حیثیت کم نہیں ہے۔ یہ ڈرامے کی اس تعریف پر پورا اترتا ہے کہ ''ڈراما کسی قصے یا واقعے کو تماشائیوں کے روبرو، اداکاروں کے ذریعے پھر سے پیش کرنے کا نام ہے۔'' گوکہ اس میں مکالمہ نہیں ہوتا۔ پھر بھی روپ بھرنا، مختلف اشخاص کی شبیہیں بنانا، ایک قصے کو تمثیلی انداز میں پیش کرنا، اسے خاموش ڈرامے اور ''مریکل پلے'' کے درجے تک پہنچا دیتا ہے۔

کرشن لیلا:

ہندستان میں کرشن جی کے جنم دن کے موقع پر ان کے حالات زندگی سے واقعات منتخب کر کے پیش کیا جانا ''راس لیلا'' کہلاتا ہے۔ بنیادی طور پر رہس کے دو شعبے ہیں، ایک تو کرشن اور گوپیوں کا حلقے کا ناچ اور دوسرا کرشن جی کے واقعات زندگی کی تمثیل۔

ابتدا میں رہس کرشن جی کے حالات زندگی تک محدود ہوتے تھے۔ پھر رفتہ رفتہ کرشن جی کی لیلاؤں میں سے کوئی لیلا دکھا کر رسم پوری کر دی جاتی اور پھر مشہور قسم کے مذہبی یا غیر مذہبی قصوں میں سے کوئی قصہ کھیلا جاتا۔ راس لیلا میں رقص و موسیقی کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

ایسے کھیلوں کو کبھی جلوس کی شکل میں پیش کیا جاتا اور کبھی کھلے میدانوں سڑکوں اور بازاروں میں اسٹیج بنا کر۔ تمام کرداروں کو اس عارضی اسٹیج کے ایک کونے میں بٹھا دیا جاتا جو اپنی باری پر اٹھ کر اپنا پارٹ ادا کر کے پھر اپنی جگہ پر بیٹھ جاتے۔ گانوں کے علاوہ اس میں مکالمے بھی منظوم ہوا کرتے تھے اور ایک شخص کسی کردار کے آنے سے پہلے اس کا مختصر سا تعارف بھی کرا دیتا تھا۔ رام لیلا اور رام لیلا کی ڈرامائی حیثیت کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''برعظیم پاکستان اور ہند میں ان مذہبی رسومات پر پیش ہونے والی چیزوں بالخصوص لیلاؤں کی پیش کش کی نوعیت اور اردو ڈرامے کی تاریخ میں ان کی حیثیت وہی ہے جو جرمن ''اوبرامن گو'' کی تھی جس میں مقررہ اوقات پر حضرت مسیح کے حالات زندگی کو پیش کیا جاتا تھا۔ یا جو نوعیت انگریزی ادب میں ''مریکل پلے'' اور ''مسٹری'' ڈراموں کی رہی ہے۔'' (محمد اسلم قریشی، اردو ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب لاہور، 1962ء، ص، 393)

بھنڈیتی یا نقالی:

بھانڈ جنھیں نقال بھی کہتے ہیں، وہ نہ صرف بہروپ بھرتے ہیں بلکہ بیان اور اداکاری کے ذریعے کسی واقعے کو عملاً پیش کرتے ہیں۔ اسے انگریزی میں ''فارس'' اور ہندی میں ''پرہسن'' کہتے ہیں۔ اکثر نقلوں میں صرف ایک اور کبھی کبھی دو تین ڈرامائی سین ہوتے ہیں جسے کئی آدمی مل کر پیش کرتے ہیں۔

[illegible]

وسط اور اختتام ہو۔ پھر بھی ایک زمانے میں اسے کافی مقبولیت حاصل ہوگئی تھی ۔اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''لکھنؤ میں میلوں میں، بازاروں میں، جشنوں میں، بڑی بڑی دعوتوں میں 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 ویران جہاں بھانڈ نہ باشد'' شاہی محفلیں بھی بھانڈوں سے خالی نہ ہوتی تھیں۔'' (مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص، 43)

بھانڈ گو کہ ناچ گانا بھی تھوڑا بہت سیکھ لیتے تھے مگر ان کا اصل کام نقالی تھا۔ یہ جہاں عوام کو خوش ہونے کا موقع فراہم کرنے کے لئے ادنیٰ درجے کی ظرافت سے کام لیتے تھے۔ وہیں اہل علم کی محفلوں میں ایسی نقلیں بھی کرتے تھے جس سے لطف اندوز ہونے کے لئے علمی استعداد درکار ہوتی تھی۔ بھانڈوں میں اکثر پڑھے لکھے اور صاف ستھری پاکیزہ زندگی گزارنے والے بھی ہوتے تھے۔

بھگت باز:

بھگت بازوں کے بارے میں سب سے قدیم بیان پنجاب کے مشہور شاعر مولانا محمد اکرم کی مثنوی ''نیرنگ عشق'' میں ملتا ہے جو 1096ھ میں تصنیف ہوئی۔اس سے واضح ہوتا ہے کہ بھگت باز رقص موسیقی اور نقل میں مہارت رکھتے تھے اور طرح طرح کے روپ بھر کر، ہر طبقے کے لوگوں کی نقل کرتے تھے۔

نقالوں کا کام زبان سے نقلیں اتارنا تھا۔اس میں زنانہ کردار خوش رولڑ کے ادا کرتے تھے۔مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''نقالوں یا بھانڈوں کا کام زبان سے نقلیں یا لطیفے بیان کرتا تھا اور بھگت بازوں کا کام کسی کا بھیس بنا کر ان کے افعال و حرکات کی تمثیل پیش کرنا تھا۔ ناچ گانا دونوں میں مشترک تھا۔ بعد کو یہ فرق باقی نہ رہا۔ نقالی اور بھگت بازی ایک دوسرے میں مدغم ہوگئیں اور بھگتیا و بھگت باز کے الفاظ رفتہ رفتہ متروک ہوگئے۔'' (لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص، 50)

نقالوں اور بھانڈوں کے طائفے عام طور سے بہروپ بھرنے اور اداکاری کرنے میں بڑے ماہر ہوا کرتے تھے۔ وہ جس کی بھی نقل اتارتے اس کے روپ رنگ اور کپڑوں وغیرہ کے علاوہ بات چیت، چال ڈھال، انداز و ادا اور ہر قسم کے جذبات کا اظہار ہو بہو کرتے، ان کے مکالمے فی البدیہہ ہوتے مگر برجستہ اور موقع و محل سے مناسبت رکھتے تھے۔

گو کہ ان کی پیش کردہ چیزوں میں کوئی مسلسل کہانی، قصہ یا پلاٹ نہ ہوتا۔ تاہم من گھڑت واقعات کے مختلف ٹکڑوں کو ڈرامائی انداز میں پیش کرتے تھے۔

بہروپیہ:

بہروپ بھرنے کا فن ہندستان میں زمانہ قدیم سے چلا آ رہا ہے۔ بہروپ بھر کر اپنے فن کا مظاہرہ کرنے والے کو بہروپیہ کہتے ہیں۔ نورالٰہی و محمد عمر صاحبان ''ناٹک ساگر'' میں لکھتے ہیں:

''وہ عجیب و غریب ہستی جو مختلف روپ بھر کر کوچہ بہ کوچہ چکر لگاتی ہے اور جسے عرف عام میں بہروپیہ کہتے ہیں۔ جرمن ڈرامے کی خوشہ چیں ہے۔ کیونکہ بہروپیہ صرف بہروپ بھرنے پر قناعت نہیں کرتا بلکہ حرکات و سکنات اور آواز کو بھی کیریکٹر کے مطابق کر دیتا ہے۔ جناب سرشار کا فسانہ آزاد میں بہروپئے کا داخل کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ ہندستانی سوسائٹی کا تذکرہ اس کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔'' (نورالٰہی و محمد عمر، ناٹک ساگر، لاہور، 1924ء، ص، 352)

اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''نقال اور مسخرے بھی ہندستانی معاشرے اور یہاں کے درباروں سے مخصوص نہیں تھے.... بلکہ ان کی وہی حیثیت تھی جو برطانوی درباروں میں Clowns کی رہی ہے۔

کمپنیاں جوعہد الزبیتھ کے ڈرامے کی پیش رو سمجھی جاتی ہیں۔اسی طرح سوانگ، بہروپ اور نقل کی ہندستان کی ڈرامائی روایت میں وہی حیثیت ہے جو Pageant اور Maygames کی انگریزی ڈرامے کے ارتقا میں ہے۔'' (محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، 1962ء، ص،95)

کٹھ پتلی:

کٹھ پتلیوں کے تماشے کا ذکر سب سے پہلے مہا بھارت میں ملتا ہے جس میں اسے پنچالی کہا گیا ہے۔''مہا بھارت'' میں ایک لڑکی متحرک گڑیوں سے کھیلتی ہے۔اس سے بھی اس تماشے کی قدامت کا اندازہ ہوتا ہے۔ پتلیوں کا تماشا کرنے والا سوتر دھار کہلاتا ہے جس کا مطلب رسیوں کو پکڑنے والا ہے۔ سنسکرت ڈراموں میں اسٹیج منیجر یا ڈائریکٹر کو بھی سوتر دھار کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

زمانہ قدیم میں پتلیوں کے تماشے عام طور سے مذہبی قصوں پر مشتمل ہوتے تھے۔جن میں مہا بھارت اور رامائن کے واقعات دکھائے جاتے تھے۔ بعد میں تاریخی واقعات بھی تمثیل ہونے لگے جیسے سکندر کا ہندستان پر حملہ، پورس کی جنگ، دربار اکبری وغیرہ۔پتلیوں کے ذریعے باقاعدہ پلاٹ پر تیار ڈراما پیش کیا جاتا ہے۔

پتلیوں کے تماشے قدیم ایام سے لے کر عہد حاضر تک ہندستان کے علاوہ انگلستان، جاپان اور امریکہ میں بھی مروج رہے ہیں۔ان ممالک میں قد آدم پتلیاں نہایت اعلیٰ رنگ وروغن سے تیار کی جاتی ہیں، جنھیں میکانکی ذرائع سے متحرک کیا جاتا ہے اور یہ اسٹیج پر بالکل انسانی اداکاروں یا فلمی تصویروں کی طرح متحرک نظر آتی ہیں۔

جاپان نے بھی اس فن میں بہت ترقی کی ہے۔ جاپانی ڈرامے کی تاریخ میں پتلیوں کا وجود Puppet Drama کی شکل میں 1595ء سے پایا جاتا ہے۔ 1710ء کا دور جاپانی پتلیوں کے تماشے کا سنہری دور تسلیم کیا جاتا ہے۔اور ان کے ڈراموں کو جاپانی ڈرامے وادبیات میں خاص مقام حاصل ہے۔

نوٹنکی:

نوٹنکی رقص، نغمہ اور نقالی کی ملی جلی شکل ہے۔اس میں باقاعدہ پلاٹ پر تیار کئے گئے تماشے پیش کئے جاتے ہیں۔ پردے اور دوسرے ساز وسامان کے استعمال کی وجہ سے اس میں اسٹیج کی جھلک نظر آتی ہے۔اسے سنگیت بھی کہتے ہیں۔

عشرت رحمانی نوٹنکی کی تفصیل بیان کرتے ہوئے اس کا اثر اندر سبھا پر دکھاتے ہیں یعنی اسے اردو ڈرامے سے قدیم روایت قرار دیتے ہیں اور نوٹنکی ''شہزادی'' کو سب سے قدیم نوٹنکی بتاتے ہیں۔ نہ ہی وہ اپنے اس بیان کے لئے کوئی حوالہ یا ثبوت پیش کرتے ہیں اور نہ ہی ''شہزادی'' کی تاریخ تصنیف موجود ہے۔لہٰذا یہ بھی تو ہوسکتا ہے کہ نوٹنکی سے اندر سبھا کے متاثر ہونے کے بجائے نوٹنکی اندر سبھا سے متاثر ہو۔ محمد اسلم قریشی کا یہ کہنا زیادہ درست معلوم ہوتا ہے کہ تکنیکی اعتبار سے پلاٹ کو مربوط کرنے کے لئے راوی کی موجودگی ایک ترقی یافتہ تکنیک ہے جو نوٹنکی میں استعمال ہوئی ہے۔اندر سبھا میں اس کی ایک ہلکی سی جھلک ''آمد'' کی شکل میں ہے۔اندر سبھا میں اس کا باقاعدہ اور بھرپور استعمال نہیں ہوا ہے۔اس سے واضح ہوتا ہے کہ نوٹنکی اندر سبھا کے بعد کی ترقی یافتہ شکل ہے۔

مزید یہ کہ رام نرائن اگروال اپنی کتاب ''سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا'' میں لکھتے ہیں کہ بیشک نوٹنکی کے نام سے اب جو چیز پائی جاتی ہے وہ بہت بعد کی چیز ہے لیکن اس میں استعمال ہونے والے عناصر وہی ہیں جو سوانگ اور بھگت میں استعمال ہوتے آئے ہیں اور سوانگ و بھگت بہت پرانی چیزیں ہیں۔اس لئے نوٹنکی کو بھی ایک پرانی روایت کہا جاسکتا ہے۔

چنانچہ یہ نتیجہ نکالنا غلط نہیں ہوگا کہ اردو ڈرامے پر نوٹنکی کا کوئی اثر نہیں ہے۔ یہ بعد کی چیز ہے۔ ہاں نوٹنکی قدیم عوامی روایات سے متاثر ضرور ہے۔

10.5۔ اردو ڈرامے کا ارتقا

سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد لگ بھگ آٹھ سو سال تک کلاسیکی ڈرامے کی روایات کہیں نظر نہیں آتیں۔لیکن عوامی ڈرامے کی روایات

اپنے عروج پر تھیں۔ نئے ہندستانی ڈرامے اور اردو ڈرامے نے انہی عوامی روایات سے جنم لیا۔

سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد جب ڈرامے اور اس میں کام کرنے والے برہمن دونوں شاہی طبقوں کی سرپرستی سے محروم ہو کر ثقافتی و اقتصادی انحطاط کا شکار ہوئے تو انھوں نے روزی روٹی کمانے کے لئے ناٹک منڈلیاں بنا کر ڈرامے دکھانے شروع کئے۔ ان منڈلیوں میں پڑھے لکھے لوگ بھی ہوتے تھے جو عوام و خواص دونوں کا خیال رکھتے ہوئے اپنا ایک معیار قائم رکھتے تھے۔ ان برہمنوں سے متاثر ہو کر کم پڑھے لکھے لوگوں نے بھی منڈلیاں بنائیں اور ڈرامے دکھانے شروع کئے اور رفتہ رفتہ عوامی ڈرامائی روایات کو کافی فروغ حاصل ہوا۔

اودھ کے علاقے کی بات کی جائے جہاں سے اردو ڈرامے کا آغاز و ارتقا ہوا تو وہاں اٹھارھویں صدی کے نصف آخر میں عوامی ڈرامائی روایات کا اس قدر رواج ہو گیا تھا کہ امرا و نوابین بھی اس میں پوری طرح ملوث ہو گئے تھے۔ خصوصاً شاہان اودھ کے عروج نے تو اس کے دن پلٹ دیئے۔ بطور خاص نصیرالدین حیدر کے عہد (37-1827ء) میں کچھ ایسے آثار نظر آتے ہیں کہ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراما پھر سے شاہی محل کی طرف جا رہا ہے۔ نصیرالدین حیدر کے درباری کھیل تماشوں میں دو ایسی چیزیں تھیں جن میں ڈرامائی کیفیت پائی جاتی تھی، ایک تو راگ راگنیوں کا جلسہ دوسری کٹھ پتلیوں کا تماشا۔ نصیرالدین حیدر کے بعد فنون لطیفہ کے عظیم سرپرست واجد علی شاہ نے باقاعدہ ڈرامے کو شاہی محل میں جگہ دے کر عزت کے سنگھاسن پر بٹھایا۔ انھوں نے ڈرامے پر جو احسان عظیم کیا ہے اس کا تقاضا ہے کہ ذرا تفصیل سے اس پر بات کی جائے۔

16 ر جولائی 1842ء کو امجد علی شاہ اودھ کے شاہی تخت پر رونق افروز ہوئے اور واجد علی شاہ ولی عہدی کے عہدے پر فائز ہوئے جس سے ان کے اختیارات اور آمدنی میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا۔ اس وقت واجد علی شاہ کی عمر بیس سال تھی اور ناچ گانے کا شوق شباب پر تھا۔ چنانچہ حسین اور خوش گلو عورتیں جمع کی گئیں، انھیں ناچ گانے کی تعلیم دینے کے لئے استاد مقرر ہوئے۔ یہ عورتیں پریاں کہلاتی تھیں۔ ان کی تعلیم کے لئے ایک مکان آراستہ کیا گیا جو پری خانہ کہلاتا تھا۔ شاہی محل میں جتنے بھی جشن ہوتے تھے یہ پریاں سب میں اپنے فن کا مظاہرہ کرتی تھیں۔ اور واجد علی شاہ کی جتنی ڈرامائی یا نیم ڈرامائی سرگرمیاں ہوتی تھیں سب کی رونقیں اسی پری خانے کی تربیت یافتہ پریوں کی مرہون منت تھیں۔ یہ پری خانہ ایک طرح سے رقص و موسیقی کی تربیت گاہ تھی۔

واجد علی شاہ کی ڈرامائی سرگرمیوں کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک تو وہ جن میں صرف ڈرامائی عناصر پائے جاتے ہیں جیسے ''چھتیس ایجادی رہس''، ''رادھا کنھیا کا قصہ'' (اول) اور ''جوگیا میلے''۔ ان میں ڈرامائی حرکت و عمل تو ہے لیکن واقعہ یا پلاٹ نہیں ہے۔ اس لئے ہم انھیں ڈراما نہیں کہہ سکتے۔

دوسرے وہ جن میں مکمل ڈراما ہے جیسے ''تین اسٹیج مثنویاں'' اور ''رادھا کنھیا کا قصہ'' (دوم) ان میں مکمل پلاٹ ہے، جس میں ابتدا، وسط اور اختتام موجود ہے۔ ان میں ڈرامے کے تمام اجزائے ترکیبی یعنی پلاٹ، کردار، مکالمہ اور زبان کی ترتیب واضح ہے اور ان کی اسٹیج پیش کش کے تمام امکانات روشن ہیں۔

واجد علی شاہ جب پری خانہ ترتیب دے چکے اور پریوں کی تربیت ہو گئی تو رقص و سرود کی تمام محفلوں کے ساتھ ساتھ رہس کے جلسے بھی کرواتے۔ واجد علی شاہ کے دور میں اودھ اور نواح اودھ میں راس لیلا کا جوز ور تھا اس سے واجد علی شاہ کافی متاثر تھے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا راس لیلا کے دو شعبے ہیں، ایک کرشن اور گوپیوں کے حلقے کا ناچ اور دوسرا کرشن کے حالات زندگی کی تمثیل۔ واجد علی شاہ نے اپنی کتاب ''بنی'' میں رہس کے ان دونوں شعبوں کے بارے میں تفصیل سے لکھا ہے۔ پہلے شعبے کے تحت انھوں نے رہس ناچ کی چھتیس طرزیں خود بنائیں اور انھیں پیش کروایا۔ ان رہسوں کے شروع میں ایک مسخرہ آتا ہے اور رہسوں کے ناموں کی مضحکہ خیز نقل اتار کر واپس چلا جاتا ہے۔ باقی پورے رہس میں ناچ گانا ہوتا رہتا ہے۔ ان رہسوں کا تفصیلی ذکر واجد علی شاہ کی تصنیف ''صوت المبارک'' میں درج ہے۔ یہی ''چھتیس ایجادی رہس'' کے نام سے مشہور ہیں۔ دوسرے شعبے کے تحت انھوں نے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' نام کے دو ڈرامے لکھے۔ اس سلسلے کا پہلا ڈراما انھوں نے 1843ء میں لکھا جب وہ ولی عہد تھے۔ اس میں رادھا اور کنھیا کے درمیان کچھ مکالمے دوہروں کی شکل میں ہیں اور پرستش کی رسم ادا کی جاتی ہے۔ کوئی مکمل واقعہ یا پلاٹ نہیں ہے۔ دوسرا معزولی کے بعد مٹیا برج کلکتہ میں لکھا جس کی تفصیل آگے آئے گی۔

اظہار انھوں نے اپنی تین مثنویوں کی ڈرامائی پیش کش سے کیا۔

واجد علی شاہ نے اٹھارہ سال کی عمر میں تین عشقیہ مثنویاں ''افسانہ عشق''، ''دریائے عشق'' اور ''بحر الفت'' کہی تھیں۔ ان مثنویوں کو ڈرامے کی ہیئت میں تبدیل کر کے ان کی پیش کش کروائی۔ ان میں ایک مکمل پلاٹ پایا جاتا ہے۔ ان کے قصے چونکہ طویل ہیں اس لئے انھیں قسطوں میں پیش کیا گیا۔ ان کی پیش کش میں صرف شاہی خاندان کے لوگ ہی شریک ہوتے تھے۔ واجد علی شاہ کے چچا اقتدار الدولہ برابر ان جلسوں میں شریک ہوتے تھے۔ انھوں نے اپنی تصنیف ''تاریخ اقتداریہ'' میں ان کا آنکھوں دیکھا حال بڑی تفصیل سے پیش کیا ہے۔ ان مثنویوں کی پیش کش میں ناظرین کے بیٹھنے کی جگہ محدود ہوتی تھی اور پیش کش کی جگہ لامحدود۔

واجد علی شاہ کے جوگیا میلوں میں بھی ڈرامائی عناصر کی فراوانی ہے۔ جوگیا میلوں میں ہر خاص و عام کو اس شرط کے ساتھ شرکت کی اجازت ہوتی تھی کہ وہ گیروا کپڑے پہن کر آئے۔ یہ میلہ قیصر باغ میں ہوتا تھا۔ جوگیا میلوں میں رہس ناچ تو پیش ہی کیا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ واجد علی شاہ جوگی بنتے تھے، بیگمیں اور پریاں جوگنیں۔

یہ سرگرمیاں اپنے شباب پر تھیں کہ واجد علی شاہ 1856ء میں معزول کر دیئے گئے اور وہ کلکتہ میں 1856ء سے 1887ء تک رہے۔ معزولی کے بعد ان کے ذرائع محدود ہو گئے۔ وہاں ان کے پاس اتنا ساز و سامان مہیا نہ ہو سکتا تھا۔ جتنا مثنویوں کی پیش کش کے لئے درکار تھا۔ چنانچہ اب انھوں نے پوری توجہ رہس ناچ اور رہس ناٹک کی طرف مبذول کر دی۔ ولی عہدی والے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' میں گیارہ نئے کردار شامل کر کے، ایک مکمل قصہ ترتیب دے کر اسے بھرپور ڈراما بنا دیا۔

واجد علی شاہ کی ان تمثیلی کاوشوں میں سنسکرت ڈرامے یا ہندستانی ڈرامے کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ واجد علی شاہ کا صرف یہ امتیاز نہیں ہے کہ انھوں نے اردو ڈرامے کی ابتدا کی بلکہ ان کی وجہ سے عوام میں ڈراما لکھنے، دیکھنے اور پیش کرنے کا شوق پیدا ہوا۔ کیونکہ شخصی حکومتوں میں ''الناس علی دین ملوکھم'' کے مصداق رعایا اپنے آقا کا دین اختیار کرتی ہے۔

یہ درست ہے کہ دربار شاہی کی تمام ڈرامائی سرگرمیوں تک عوام کی پہنچ نہ تھی لیکن جوگیا میلوں میں تو صلائے عام تھی۔ پھر عوام کی دربار شاہی تک رسائی نہ ہو تو بھی دربار میں جو کچھ ہوتا آن کی آن میں لکھنؤ اور نواح لکھنؤ میں مشتہر ہو جاتا اور عوام کا اس سے متاثر ہو جانا ایک فطری امر تھا۔

چنانچہ واجد علی شاہ کی وجہ سے عوام میں جوش پیدا ہو گیا تھا۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ اردو میں ڈرامے لکھے اور کھیلے جانے لگے۔ انھیں کھیلنے کی تیاریاں ہونے لگیں اور ایک طرح کا عوامی اسٹیج وجود میں آ گیا۔

اس عوامی اسٹیج کے لئے جو ڈرامے لکھے گئے ان میں سب سے پہلا ''اندر سبھا'' ہے۔ جس کے مصنف سید آغا حسن امانت لکھنوی ہیں۔ مزے کی بات یہ ہے کہ امانت کا تعلق دور دور تک ڈرامے سے نہ تھا۔ اس سے پہلے نہ انھوں نے کوئی ڈراما لکھا تھا اور نہ بعد میں لکھا۔ وہ بنیادی طور پر شاعر تھے اور صرف شاعر۔ غور طلب ہے کہ جب امانت کو ڈرامے سے ذرا بھی دلچسپی نہ تھی تو انھوں نے ہندستانی ڈرامے کے باب میں ایک ایسا نقش کیونکر ثبت کر دیا جس کی ماہیت دوامی ہے۔

واجد علی شاہ کے جلسوں کی شہرت، ماحول کی سازگاری، خود شاعر کی طبیعت کی مناسبت اور فرمائش کرنے والوں کی پاسداری کے خیال نے امانت کو اس دل کش تخلیق کی طرف راغب کیا اور انھوں نے اندر سبھا تخلیق کر کے اردو ڈرامے کی اس اساس کو مستحکم کر دیا جس کی ابتدا واجد علی شاہ کر چکے تھے۔

اندر سبھا کی تصنیف 1852ء میں مکمل ہوئی۔ ڈیڑھ سال اس کے جلسے کی تیاری میں لگے۔ تیاری مکمل ہو گئی تو اسے پیش کیا گیا۔ پیش کش کے بعد اس کی مقبولیت کا جو عالم تھا اس کے بارے میں عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں:

''میاں امانت نے اپنی اندر سبھا تصنیف کی۔ یہ اندر سبھا جیسے ہی شہر میں دکھائی گئی، ہر شخص والا و شیدا ہو گیا۔ یکا یک بیسویں سبھائیں شہر میں قائم ہو گئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کا اس قدر رواج ہوا کہ گویوں اور ناچنے والی رنڈیوں کا بازار چند دنوں کے لئے سرد پڑ گیا۔ اب امانت کے علاوہ اور بھی بہت

1971ء،ص،249)

مسعود حسن رضوی ادب لکھتے ہیں:

''جہاں کہیں یہ کھیل ہوتا تماشائی ٹوٹ پڑتے تھے بہت سی پیشہ ور منڈلیاں پہلے لکھنؤ میں۔ پھر دوسرے مقامات پر قائم ہوگئیں۔ جو گھر گھر اور شہر شہر بلکہ قصبات اور دیہات میں اجرت پر اندر سبھا کا کھیل دکھاتی پھرتی تھیں۔'' (مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج ،ص،128)

اندر سبھا کے زیر اثر اس کے طرز و اسلوب پر نہ جانے کتنی سبھائیں لکھی گئیں۔ان میں سے بطور نمونہ چند نام یہ ہیں، ''اندر سبھا مداری لال''، ''بزم سلیمان''، ''جشن پرستان''، ''فرخ سبھا''، ''راحت سبھا''، ''ہوئی مجلس جدید''، ''ناٹک جہانگیر''، ''عاشق سبھا'' اور ''مثنوی اندر سبھا''۔

بمبئی میں پارسی تھیٹر قائم ہوا اور 1873ء میں الفسٹن ناٹک کمپنی نے اندر سبھا پیش کی تو وہاں بھی اسے اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ ہر تھیٹریکل کمپنی نے کوئی نہ کوئی سبھا اپنے اسٹیج کے لئے تیار کروائی۔ کہا جاتا ہے کہ جب پارسی کمپنیاں فیل ہونے لگتی تھیں تو اندر سبھا دکھا کر اپنا خسارہ پورا کر لیتی تھیں۔ یہاں تک کہ ملک کے باہر بھی اس کی پیش کش کافی مقبول ہوئی۔ ماڈلے کے شاہی محل میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے جب اسے پیش کیا تو مزید پیش کش کے لئے برابر فرمائشیں ہوتی رہیں اور اس کے ذریعے سے ہزار ہا روپئے اداکاروں اور کمپنی کے منتظمین کو انعام میں ملے۔

مختصر یہ کہ اندر سبھا صرف ڈراما ہی نہیں بلکہ ایک اسلوب ہے، ایک ہیئت ہے، ایک خیال ہے جس نے روایت بن کر اپنے عہد کے عوام کو مسحور کیا، پارسی اسٹیج پر اس کا سکہ رائج الوقت بن کر چلتا رہا۔ دیگر ہندستانی زبانوں نے اس کے اسلوب کو اپنا کر فخر محسوس کیا۔ اندر سبھا کے اس اسلوب میں ہر ایک کی دل بستگی کا سامان موجود ہے۔ چنانچہ یہ ہر ایک کو اپنی طرف راغب کر لیتے تھے۔

اندر سبھا کی شہرت ڈھاکہ پہنچی تو وہاں کے کچھ لوگوں کو بھی اردو ڈرامے اسٹیج کرنے کا خیال آیا۔ مرشد آباد اور ڈھاکہ میں پہلے ہی سے اردو شعر و شاعری اور رقص و نغمہ کا شوق عام تھا۔

اس سلسلے میں حکیم حبیب الرحیم صاحب لکھتے ہیں:

''اس بنگلہ ناٹک نوازی میں محلّہ فراش گنج کے مشہور سوداگران ضامن اکمل و یوسف خان بھی جان و مال سے شریک تھے...کانپور سے نواب علی نفیس مرحوم بلائے گئے۔ انھوں نے متعدد ناٹک لکھے اور تقریباً چالیس کھیل تیار کئے اور تیس کے قریب اسٹیج ہوئے اور دو کھیل کتابی شکل میں چھاپے گئے۔ کانپور کے شیخ پیر بخش بھی آئے اور ان کا ناگر سبھا کھیلا گیا....اس کے بعد پھول پڑیہ والوں پوتو بابو اور دوتو بابو دو ہندو رئیسوں کی سرپرستی میں ''گلشن جانفزا'' اسٹیج ہوا۔ اسے بھی حکیم مرزا حرق نے ''حسن افروز'' کی طرح لکھا تھا۔ اس طرح مہاوت ٹولی والوں نے ماسٹر احمد حسین وافر کا ''بلبل بیمار'' اسٹیج کیا۔ جو چھپ بھی گیا ہے۔'' (کلیم سہسرامی، مشرقی بنگال کا ایک قدیم اردو ڈراما، ہماری زبان، دہلی، 8/نومبر 1988ء)

چنانچہ کلیم سہسرامی کا یہ کہنا غلط نہیں کہ لکھنؤ میں اندر سبھا کے دور کے بعد اردو ڈرامے کی نشو و نما بمبئی سے کہیں پہلے بنگال میں ہوئی اور اس کا سلسلہ کافی عرصے تک جاری رہا۔ ان کے اس بیان کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ بنگال میں ڈرامے کا نشو و نما پارسی تھیٹر کی طرح محض تجارتی نہ تھا۔

بنگال کے اردو ڈراموں میں شیخ امام بخش کانپوری کا لکھا ہوا ڈراما ''ناگر سبھا'' کافی مشہور ہوا۔ گو کہ فنی لحاظ سے یہ ڈراما ناقص ہے اس میں زبان غیر فصیح، مکالمے بے تکے اور اشعار ناموزوں ہیں۔ پھر بھی اسے غیر پڑھے لکھے عوام میں کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کی عوامی مقبولیت کا راز یہ تھا کہ مروجہ ڈراموں کے برعکس اس کے کردار انسان تھے۔ اس کے مقامات کسی طلسماتی دنیا کے بجائے ہمارے جانے پہچانے تھے اور اس کا موضوع اور مرکزی خیال عوام کے اعتقادات کے مطابق تھا۔

اسی طرح وہاں احمد حسین وافر کے ''بلبل بیمار'' نے بھی کافی شہرت حاصل کی اور ''بلبل بیمار'' اس لحاظ سے اندر سبھا امانت سے مختلف ہے کہ اس میں دیو، پری اور فوق فطری عناصر نہیں پائے جاتے اور نہ کہیں مجلس رقص منعقد ہوتی ہے۔ گو کہ اس میں منظوم مکالموں کی کثرت ہے مگر منثور مکالمے بھی اچھی خاصی تعداد میں ہیں اور بقول کلیم سہسرامی اندر سبھائی دور کے ڈراموں میں شاید یہ پہلا ڈراما ہے جس میں نثری مکالمے سب سے زیادہ اور نمایاں طور پر

جس زمانے میں اودھ اور اس کے اطراف و جوانب میں اندر سبھا کی دھوم مچ رہی تھی۔ قریب قریب اسی دور میں بمبئی میں اردو ڈراما جنم لے رہا تھا۔

بمبئی میں ہوئے ڈراموں کو ''پارسی تھیٹر'' کا نام دیا گیا۔ وجہ تسمیہ اس کی یہ تھی کہ ابتدا میں پارسیوں نے اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ حالانکہ اسے تجارتی تھیٹر کے نام منسوب کرنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں تھا۔ کیونکہ یہ اپنی ابتدا سے اختتام تک تجارتی مصلحتوں سے کبھی غافل نہیں رہا۔

بہرحال جب اندر سبھائی روایت استوار ہو رہی تھی اور اس کی گونج بمبئی پہنچی۔ اس وقت بمبئی میں انگریزی، گجراتی اور مراٹھی ڈراموں کے زیر اثر ایک ایسا اسٹیج بھی قائم ہو گیا تھا جس پر اردو ڈراموں کو پیش کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔

عبدالعلیمی نامی ''اردو تھیٹر'' (جلد چہارم) میں 1871ء سے 1854ء کے درمیان درجنوں تھیٹریکل کمپنیوں کے قائم ہونے اور اردو ڈرامے پیش کرنے کا ذکر کرتے ہیں لیکن اس دور کا کوئی ڈراما دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے اس پر بات نہیں کی جا سکتی۔

1871ء کے بعد جو اردو ڈرامے ملتے ہیں۔ ان میں عطیہ نشاط ''خورشید'' کو پارسی اسٹیج کا پہلا اردو ڈراما بتاتی ہیں۔

ابتدا میں کمپنیوں کے پارسی مالکوں نے جنھیں تھوڑی بہت اردو آتی تھی۔ گجراتی ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کر کے پیش کرنا شروع کیا۔ انھوں نے جب دیکھا کہ اردو ڈرامے مقبولیت حاصل کر رہے ہیں تو کچھ غیر پارسی اردو داں لوگوں کو ڈرامے لکھنے کے لئے نوکر رکھا۔

پارسی تھیٹر کے پارسی ڈراما نگاروں میں نسروان جی مہروان جی آرام کا نام بہت اہم ہے۔ ان کے ہم عصروں میں اودے رام کے علاوہ سب کے سب پارسی تھے جیسے ایدل جی گھوری، ڈاکٹر پاریکھ، خورشید جی فرامروز، نادرشاہ کابراجی لیکن سوائے آرام کے کسی پارسی کے بارے میں ابھی تک یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ اس نے براہ راست اردو میں ڈرامے لکھے ہوں۔ پارسی عموماً گجراتی میں ڈرامے لکھتے تھے اور کسی منشی کے ذریعے اس کا ترجمہ اردو میں کرا لیتے تھے۔

ناقدین ڈراما پارسی تھیٹر کو دو ادوار میں تقسیم کرتے ہیں۔ پہلا دور 1853ء سے 1883ء تک اور دوسرا دور 1883ء سے 1935ء تک۔ پہلے دور کے نمائندہ ڈراما نگاروں میں آرام، رونق بنارسی، حباب، حافظ عبداللہ، کریم الدین مراد، ظریف اور نظیر بیگ ہیں۔ دوسرے دور کے نمائندہ ڈراما نگاروں میں طالب بنارسی، احسن لکھنوی، نرائن پرشاد بیتاب اور آغا حشر کاشمیری کا نام اہم ہے۔

واضح ہو کہ پہلے دور کے ڈراما نگاروں کی بہ نسبت دوسرے دور کے ڈراما نگاروں کے یہاں کافی تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ مثال کے طور پر دوسرے دور کے ڈراما نگاروں کے یہاں زبان درست ہوئی۔ اس میں صفائی، روانی اور چستی آئی۔ مکالمے برجستہ اور رواں ہوئے۔ شعروں میں وزن و بحر کا استعمال کیا جانے لگا۔ نثری مکالموں کا استعمال بڑھا، مقفی و مسجع زبان کے بجائے بول چال کی زبان کا استعمال ہونے لگا۔ غیر ضروری مزاحیہ قصوں کا استعمال کم ہوا جس سے پلاٹ کا جھول ختم ہوا۔

دوسرے دور کی ایک اور اہم خصوصیت یہ ہے کہ بہت سے انگریزی ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا گیا۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ انھیں اردو میں ترجمہ کیا گیا بلکہ ان سے مختلف واقعات لے کر انھیں ہندستانی مزاج و معاشرت کے مطابق ڈھالا گیا۔

10.6۔ اردو ڈرامے کی صورت حال

خاموش فلموں اور 31-1930ء میں متکلم فلموں کی ابتدا اور عروج سے پارسی اسٹیج میں زبردست انحطاط آیا۔ عوام ''**جدید لذیذ**'' کے مصداق فلم کی طرف ملتفت ہو گئے اور جو اسٹیج کا عملہ تھا وہ پورے کا پورا فلم میں کام آنے لگا۔

مزید یہ کہ اب ملک کی فضا بدل رہی تھی۔ نیا نظام یہاں کی فضاؤں میں تبدیلیاں پیدا کر رہا تھا۔ اب بڑے ادیب و شاعر ڈرامے کی طرف راغب ہو رہے تھے لیکن ان لوگوں میں یہ احساس تھا کہ جو ڈراما پارسی کمپنیوں کے ذریعے مقبول ہوا ہے وہ ادبیت سے دور اور عوام پسندی کی وجہ سے انحطاط پذیر ہے۔ لہٰذا اس میں اصلاح کی ضرورت ہے۔ ایسا سوچنے والے لوگ انگریزی سے متاثر تھے چنانچہ انھوں نے ڈرامے کی اصلاح کی طرف قدم بڑھایا۔ ان لوگوں نے ڈرامے کو ایک سنجیدہ ادبی صنف مان کر سنجیدہ قسم کے پلاٹ لے کر آسان اور فصیح زبان میں طبع زاد تمثیلیں لکھیں۔ ان ادیبوں میں محمد حسین آزاد

(اکبر)، مرزا محمد ہادی رسوا (مرقع لیلیٰ مجنوں)، عبدالحلیم شرر (شہید وفا)، عبدالماجد دریابادی (زود پشیماں)، پریم چند (کربلا)، چکبست (کملا) اور ظفر علی خاں (جنگ روس و جاپان) اہم ہیں۔

ان لوگوں نے عوام کو اور ڈرامے کی پیش کش کی ضروریات کو نظر انداز کر کے اسے بھی ناول یا افسانے کی طرح فروغ دیا۔ اسٹیج اور اس کی ضروریات سے ناواقفیت کی وجہ سے ان کے ڈرامے کامیاب نہیں ہوئے۔

لیکن اس سے یہ ضرورت ہوا کہ موسیقی، رقص اور ڈرامے کو پیشہ ور لوگوں تک محدود نہیں سمجھا جانے لگا۔ بلکہ انھیں اپنی تہذیب کا ایک حصہ تسلیم کیا جانے لگا۔ ان فنون کی تعلیم اسکولوں اور کالجوں میں دی جانے لگی اور بہت سی جگہوں پر شوقیہ تھیٹر کا سلسلہ شروع ہوا۔

رفتہ رفتہ ایسے ڈراما نگاروں کا ایک طبقہ سامنے آیا جن کی ادبی صلاحیت بھی کافی بلند تھی اور وہ ڈرامے میں پیش کش کی ضروریات سے بھی پوری طرح واقف تھے۔ ایسے ڈراما نگاروں میں امتیاز علی تاج (انارکلی)، محمد مجیب (آزمائش)، محمد فضل الرحمٰن (حشرات الارض)، محمد حسن (ضحاک)، حبیب تنویر (آگرہ بازار) قابل ذکر ہیں۔ ان ڈراما نگاروں نے اردو ڈرامے کو نئے انداز و اسلوب اور نئے رجحانات کا آئینہ دار بنایا۔

10.7۔ آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی کے ذریعے آپ نے

1- اردو ڈرامے کے پس منظر سے آگاہی حاصل کی۔

2- اردو ڈرامے کے پس منظر میں موجود ہونے والے عوامی ڈراموں سے واقفیت حاصل کی۔

3- اردو ڈرامے کے آغاز و ارتقا سے واقف ہوئے۔

4- بنگال میں اردو ڈرامے کے فروغ پر نظر ڈالی۔

5- پارسی اسٹیج کے بعد اردو ڈرامے کی صورت حال سے واقف ہوئے۔

10.8۔ اپنا امتحان خود لیجیے

1- ابتدا میں اردو ڈرامے میں پس منظر کے طور پر استعمال ہونے والی دو عوامی روایات کا نام لکھیے۔

2- مولانا محمد اکرم کی اس مثنوی کا نام بتایئے جس میں بھگت بازوں کا ذکر ہے۔

3- باقاعدہ شاہی محل میں جگہ دے کر ڈرامے کو عزت کے سنگھاسن پر بٹھانے والے بادشاہ کا نام لکھیے۔

4- اندر سبھا امانت کا سال تصنیف بتایئے۔

5- بنگال میں لکھے گئے دو مشہور ڈراموں کے نام بتایئے۔

10.9۔ کلیدی الفاظ

الفاظ	معنی
مستحکم	مضبوط
شبیہیں	شکل
مریکل پلے	معجزاتی ڈراما
مسٹری پلے	پراسرار ڈراما
وسط	درمیان، بیچ

نہ باشد	نہ ہوں
مشترک	ملا ہوا
مدغم	ملا ہوا
کوچہ بہ کوچہ	گلی گلی
خوشہ چیں	کلیاں چننا
قناعت	صبر
متحرک	حرکت کرنے والی
ایام	دن
مرہون منت	احسان مند
ثبت	نقش، تحریر
ماہیت	اصلیت
دوامی	ہمیشگی
پاسداری	نگہبانی، جانبداری
اساس	بنیاد
خسارہ	گھاٹا
مسحور	جادو کیا ہوا

10.10۔ سوالات کے جوابات

1- راس لیلا اور رام لیلا

2- ''نیرنگ عشق''

3- واجد علی شاہ

4- اگست 1852ء

5- بلبل بیمار اور ناگر سبھا

10.11۔ کتب برائے مطالعہ

1- مسعود حسین رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، کتاب گھر، دین دیال روڈ، لکھنؤ، 1968ء

2- صفدر آہ، ہندستانی ڈراما، پبلی کیشن ڈویژن، دہلی، 1962ء

3- محمد شاہد حسین، ڈراما فن اور روایت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2007ء

4- عطیہ نشاط، ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلشرز، لکھنؤ، 1973ء

5- نور الٰہی و محمد عمر، ناٹک ساگر، لاہور، 1924ء

اکائی 11۔ اردو میں منظوم ڈرامے کی روایت

11.1 اغراض ومقاصد

11.2 تمہید

11.3 منظوم ڈرامے کی روایت

11.4 اردو میں منظوم ڈرامے کی روایت

11.5 پارسی اسٹیج اوراردو منظوم ڈرامے کی روایت

11.6 آپ نے کیا سیکھا

11.7 اپنا امتحان خود لیجئے

11.8 فرہنگ

11.9 سوالات کے جوابات

11.10 کتب برائے مطالعہ

11.1۔اغراض ومقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو یہ بتانا ہے کہ

1- منظوم ڈرامے کے امتیازات کیا ہیں۔

2- منظوم ڈرامے کا آغاز وارتقا کہاں سے ہوا۔

3- اردو میں منظوم ڈرامے کی ابتدا کیسے ہوئی۔

4- پارسی اسٹیج میں منظوم ڈرامے کی صورت حال کیا تھی۔

5- جدید عہد اور منظوم ڈرامے کا ارتقا کیسے ہوا۔

11.2۔ تمہید

کسی بھی ادب میں پہلے شعری ادب وجود میں آتا ہے۔نثری ادب کی تخلیق بعد میں ہوتی ہے۔صنف ڈراما کے ساتھ بھی یہی ہوا پہلے منظوم ڈراما وجود میں آیا۔

اس بات میں اختلاف ہے کہ پہلے ڈرامے کی ابتدا کہاں ہوئی۔اس سلسلے میں سب سے پہلے مصر کا نام آتا ہے لیکن وہاں کا کوئی ڈراما ابھی تک دستیاب نہیں ہوسکا ہے اس لئے اس پر بات نہیں ہوسکتی۔لہٰذا یہ بحث دوملکوں تک سمٹ جاتی ہے یعنی ہندستان اور یونان۔ کیونکہ ان ہی دونوں ملکوں کے قدیم ڈرامے موجود ہیں اوران ہی دونوں ملکوں میں صنمیات کا پورا نظام موجود ہے اوراصنام پرستی کو ہی ڈرامے کی بنیاد قرار دیا جاتا ہے۔

ہندستان ہو یا یونان ابتدا میں ڈرامے مکمل طور پر منظوم نہیں ہوتے تھے،لیکن نظمیہ مواد اس کا ایک اہم جز ضرور ہوتا تھا۔چنانچہ اے اے میکڈانل ہندستان میں (ڈھائی ہزار سال قبل مسیح) ڈرامائی عناصر کی نشاندہی کرتے ہوئے ناچ،گانا اور رتھوں کی دوڑ کو ڈرامے کی بنیاد مانتا ہے۔

رگ وید کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناچ اور گانے کی روایت اس میں موجود ہے۔رگ وید کی پہلی کتاب اور اتھر وید کی بارہویں کتاب

میں لڑکیوں کے مذہبی قسم کے ناچوں کا ذکر ہے۔ جب دیوتاؤں کی مورتیوں کو سجا بنا کر لے کر چلتے تھے تو دوشیزائیں ننگے تلے قدموں اور مختلف قسم کی حرکات کے ساتھ رقص کرتی ہوئی ان دیوتاؤں کی تعریف کے گیت گاتی ہوئی آگے آگے چلتی تھیں اور گانے کے سر اور تال سے ہم آہنگ نقل و حرکت کرتی تھیں۔

اسی طرح یونانیوں نے جو دیوی دیوتا بنا رکھے تھے ان کے عقائد کے مطابق وہ اکثر اپنی قوتوں کا مظاہرہ موسموں کے تفاوت اور حالات کے تغیرات کی شکل میں کرتے تھے۔ یونانیوں کا عقیدہ تھا کہ انسانوں کی تقدیر کا فیصلہ دیوتا کرتے ہیں۔ لہٰذا ان کے سامنے ناچ گا کر، ان کا جشن منا کر ان کو خوش رکھنا چاہتے۔

یہ تمام چیزیں ڈرامے کی بنیاد تصور کی جاتی ہیں جن میں گانا ایک اہم جز ہے، یہی گانا بڑھتے بڑھتے منظوم ڈرامے کی روایت بن گیا۔

11.3۔ منظوم ڈرامے کی روایت

سنسکرت میں ڈرامے کی یہ تعریف کی جاتی ہے۔ ''یہ ایک ایسی نظم ہے جسے دیکھا بھی جا سکے اور سنا بھی جا سکے۔'' دراصل سنسکرت میں شاعری کی دو قسمیں ہیں، ایک درشیے (دیدنی)، دوسری شروے (سنیدنی) گو کہ ڈرامے کا تعلق دونوں سے ہے پھر بھی اسے درشیے میں شمار کیا جاتا ہے۔

یونان قدیم میں ڈراما بھی شاعری کے دائرے میں آتا تھا۔ چنانچہ اس دور کے شاعری سے متعلق تنقیدی نظریات کا اطلاق ڈرامے پر بھی ہوتا ہے۔ افلاطون پہلا نقاد ہے جس نے مجموعی طور پر شاعری کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ شاعری کو نقل قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں اس دنیا کی زندگی عالم مثال کی زندگی کی نقل ہے۔ یعنی وہ شاعری کو نقل کی نقل قرار دیتا ہے اور اسی لئے شاعروں کو لائق اعتنا نہیں سمجھتا۔

ارسطو کی بوطیقا ڈرامے پر قدیم ترین تصنیف ہے۔ اس میں فن شاعری پر بھی بحث کی گئی ہے۔ اسی ضمن میں ڈرامائی شاعری، المیہ و طربیہ کا بھی ذکر ہے۔ وہ لکھتا ہے:

''رزمیہ شاعری، ٹریجڈی، کامیڈی، بھجن اور اسی طرح بانسری اور چنگ کے راگ اگر آپ بالکل عام نقطۂ نظر سے دیکھیں تو یہ سب نقلیں ہیں۔''
(ارسطو، بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو ہند، 1977ء، ص، 34)

وہ نقل جو ڈرامے کی شکل اختیار کرتی ہے۔ اس کے لئے ارسطو تین چیزوں کو ضروری قرار دیتا ہے۔

اول : موزونیت، نغمہ اور نظم۔

دوم : یہ انسانی افعال کی نقل ہو، جس میں ان کو بہتر، بدتر، یا ہو بہو ان کو ویسا ہی پیش کیا جا سکتا ہو جیسے کہ وہ ہوتے ہیں۔

سوم : اس میں بیانیہ کے برعکس کرداروں کو گفتگو کرتے ہوئے اور مصروف عمل دکھایا جائے۔

(محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1963ء، ص، 07)

یہاں میرا مقصد ڈرامے کی تعریف پیش کرنا نہیں ہے بلکہ یہ بتلانا ہے کہ قدیم یونان میں شاعری کا دامن بہت وسیع تھا۔ یونانی ادب میں ڈرامے کو بھی گلدستہ شاعری کا ایک گل رعنا تصور کیا جاتا تھا۔

یونانیوں کا عقیدہ تھا کہ انسانوں کی تقدیر کا فیصلہ دیوتا کرتے تھے۔ لہٰذا ان کے سامنے ناچ گا کر ان کا جشن منا کر انھیں خوش رکھنا چاہتے۔ اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''یونان میں دیونی سیس کے احترام میں رقص و سرود کی تقریبات سے یونانی ڈرامے نے جنم لیا۔ یونان میں جشن بہاراں کے موقع پر دیونی سیس کا جلوس نکلتا تھا۔ جلوس کے ساتھ اس دیوتا کی پجارنیں، نیم خدا بنی ہوئی نشے میں مست بکری کی کھال پہنے ہوئے دیوتا کی تعریف و توصیف میں بھجن گاتی ہوئی اور بانسریوں کے آہنگ کے ساتھ رقص کرتی ہوئی چلتی تھیں۔'' (محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1971ء، ص، 22)

کہا جاتا ہے کہ ڈایونس کے تہوار میں شریک ہونے کے لئے خلق خدا دور دور سے آتی تھی۔ دیوتا کے مجسمے کے ساتھ جلوس نکالا جاتا تھا۔ پرستش کے وقت اجتماعی طور پر دیوتا کی تعریف میں گیت گائے جاتے تھے۔

ڈایونس کے جشن کے ڈرامائی مقابلوں میں جو شاعر حصہ لینا چاہتا تھا اس کو پہلے سے اعلان کرنا ہوتا تھا۔ تمام امیدواروں میں سے تین کو چنا جاتا تھا۔ اور پھر انھیں تینوں کے درمیان مقابلہ ہوتا تھا۔ منتخب کئے گئے ہر شاعر کو ایک ایک دن دیا جاتا تھا۔ ہر شاعر کے ڈراموں کے چار اجزا ہوتے جن میں سے تین المیہ اور ایک طربیہ ہوتا تھا۔ اسکائیلس نے ڈرامے میں بہت سی فنی تبدیلیاں کر کے اس کا معیار بلند کیا۔ اس نے کورس کے عنصر کو کم کر کے مکالمے کی اہمیت کو بڑھایا۔

اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ڈرامے کے آغاز و ارتقا میں نظمیہ عنصر کا اوسط کافی زیادہ تھا۔ لیکن اصل میں منظوم ڈرامے کو فروغ دینے میں ''اوپیرا'' کا رول سب سے زیادہ تھا۔

اوپیرا اطالوی زبان کا لفظ ہے۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری میں اس کے معنی غنائی ڈراما درج ہیں۔ اس کی وضاحت ''ناٹک ساگر'' میں اس طرح درج ہے، ''جو ڈراما سر بسر رقص و سرود کے ذریعے پیش کیا جائے وہ اوپیرا ہے۔'' اس میں نثر کا استعمال بالکل نہیں ہوتا اس کے مکالمے بھی منظوم ہوتے ہیں جو تحت کے بجائے گا کر ادا کئے جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس میں رقص و سرود کے عناصر غالب رہتے ہیں اور اس کی یہ بھی خصوصیت ہے کہ اس کی کہانی کے موضوع کے مطابق ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے کہ مواقع کے مطابق متنوع بھی ہوتی رہتی ہے اور اس کا تسلسل 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۔

اوپیرا ایک مکمل منظوم ڈراما ہے جس کے اجزا و عناصر میں پلاٹ، کردار، موسیقی، رقص اور منظوم مکالمے پائے جاتے ہیں۔ ڈرامے میں وحدت تاثر بہت اہم ہے۔ اوپیرا میں یہ موسیقی کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں غم، خوشی، فتح، شکست وغیرہ کے تاثرات موسیقی کے ذریعے اجاگر کئے جاتے ہیں۔ متن بھی اس میں معاونت کرتا ہے۔ اوپیرا کی ناکامی و کامیابی میں موسیقی کا بہت اہم رول ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر اوپیرا تھیٹر کی چیز ہے ویسے تو کوئی بھی ڈراما پیش کش کے بغیر مکمل نہیں ہوتا لیکن اوپیرا صرف اور صرف تھیٹر کی چیز ہے۔

اوپیرا یونانی کلاسیکی ڈرامے اور رومانی ڈرامے کے بیچ کی کڑی ہے۔ اس کے آغاز و ارتقا کا سہرا اٹلی کے سر جاتا ہے۔ اٹلی کے ادبا و شعرا یونانی ڈرامے کے بڑے شائق تھے۔ یہ لوگ یونانی ٹریجڈی کی اس بات سے کافی متاثر تھے کہ اس میں مکالمے بولنے کے بجائے گا کر ادا کئے جاتے تھے۔ چنانچہ ان لوگوں نے یونان و روم کے اساطیری ادب سے استفادہ کر کے یونانی ڈراموں کو موسیقی کے ذریعے از سر نو ترتیب دیا، اس طرح اوپیرا وجود میں آیا۔

1637ء تک اوپیرا ڈرامے کے تھیٹروں میں ہی پیش کیا جاتا تھا۔ 1637ء کو اٹلی کے شہر وینس میں اوپیرا کو پیش کرنے کے لئے خصوصی طور پر پہلا اوپیرا تھیٹر بنایا گیا جسے ''اوپیرا ہاؤس'' کہا گیا۔ پھر اس کا فروغ اٹلی کے دوسرے شہروں میں بھی ہوا اور ہر جگہ اوپیرا ہاؤس تعمیر کئے جانے لگے۔ اٹلی سے نکل کر یہ دوسرے ملکوں میں بھی پھیلا۔ سترہویں صدی کے آخر تک اوپیرا پوری دنیا میں پھیل گیا اور پوری دنیا کو متاثر کرنے میں بھی کامیاب ہو گیا۔

اوپیرا کی ترقی میں جن ملکوں نے اہم رول ادا کیا ان میں اٹلی، فرانس، جرمنی، روس، امریکہ، برطانیہ اور آسٹریلیا اہم ہیں۔ اوپیرا جہاں بھی گیا اس کی بنیادی خصوصیات تو قائم رہیں مگر وہاں کی تہذیب و تمدن کے اثر سے اس میں کچھ مثبت تبدیلیاں بھی ہوئیں اور یہ رفتہ رفتہ فیشن کی شکل اختیار کر گیا۔ اوپیرا ہاؤس جانا، اوپیرا دیکھنا اور سننا بڑے اعزاز کی بات سمجھی جانے لگی۔

صنعتی انقلاب کے تحت جب بڑی بڑی صنعتیں قائم ہوئیں تو اپنی مصنوعات کو فروغ دینے کے لئے انھوں نے اوپیرا کو اسپانسر کرنا شروع کیا۔ اس عمل نے بھی اسے کافی پروان چڑھایا۔ ریڈیو کی ایجاد ہوئی تو اسے ریڈیو کے ذریعے بھی پیش کیا جانے لگا۔ یہاں تک کہا جاتا ہے کہ ریڈیو ڈرامے کی باقاعدہ ابتدا ہی اوپیرا سے ہوئی۔

11.4۔ اردو میں منظوم ڈرامے کی روایت

اردو میں منظوم ڈرامے کی روایت ''اندر سبھا'' امانت سے شروع ہوتی ہے۔ گو کہ اردو ڈرامے کے پیش رو واجد علی شاہ ہیں لیکن ان کے ڈرامے منظوم نہیں ہیں۔ پھر بھی ان کا ذکر اس لئے لازم ہے کہ ان ہی کی ڈرامائی کاوشوں کے اثر سے اردو میں منظوم ڈرامے کی روایت کا آغاز وارتقا ہوا۔

سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد خواہ اس کی وجوہات کچھ بھی رہی ہوں لگ بھگ آٹھ سو سال تک ہندستان میں کلاسیکی ڈرامے کی روایت کہیں نظر نہیں آتی۔ لیکن عوامی ڈرامے کی روایات رواں دواں تھیں۔ جو ہمارے تہذیبی ورثے کا بیش قیمت حصہ ہے۔ نئے ہندستانی ڈرامے اور اردو ڈرامے نے انھیں عوامی روایات سے جنم لیا۔

سنسکرت ڈرامے کے عروج کے زمانے میں راجہ مہاراجہ اور امرا ورؤسا نہ صرف اس کی سرپرستی کرتے تھے بلکہ عملی طور پر اس میں حصہ بھی لیتے تھے۔ لیکن سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد ڈراما خاصی مدت تک کسمپرسی کی حالت میں گلی کوچوں میں بھٹکتا رہا۔ االبتہ شاہان اودھ کے عروج نے اس کے دن پلٹے واجد علی شاہ نے باقاعدہ ڈرامے کو شاہی محل میں جگہ دے کر عزت کے سنگھاسن پر بٹھایا۔

واجد علی شاہ کا صرف یہ امتیاز نہیں کہ انھوں نے اردو ڈرامے کا آغاز کیا بلکہ ان کی وجہ سے عوام میں ڈراما لکھنے، دیکھنے اور پیش کرنے کا شوق پیدا ہوا اور منظوم ڈرامے کی روایت کا آغاز ہوا۔ یہ درست ہے کہ شاہی دربار کی تمام تمثیلی سرگرمیوں میں عوام کو شرکت کی اجازت نہیں ہوتی تھی۔ لیکن جوگیا میلوں میں سبھی کو آنے کی اجازت تھی اور اس میں رہس، ناچ وغیرہ بھی پیش کئے جاتے تھے۔ مزید یہ کہ عوام کی رسائی دربار شاہی تک نہ ہو تو بھی دربار کی تمام سرگرمیاں آن کی آن میں سارے لکھنؤ میں مشہور ہو جاتیں اور عوام کا اس سے متاثر ہو جانا ایک فطری امر تھا۔

واجد علی شاہ کی وجہ سے جو جوش پیدا ہو گیا تھا۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ اردو میں منظوم ڈرامے لکھے اور کھیلے جانے لگے اور منظوم ڈرامے کی روایت فروغ پانے لگی۔ اس طرح جو منظوم ڈرامے لکھے گئے ان میں سب سے پہلا ڈراما اندر سبھا تھا جس کے مصنف سید آغا حسن امانت لکھنوی ہیں۔

اہم بات یہ ہے کہ امانت کا تعلق دور دور تک بھی ڈرامے سے نہ تھا، اس سے پہلے نہ انھوں نے کوئی ڈراما لکھا تھا اور نہ اس کے بعد لکھا، وہ شاعر تھے اور صرف شاعر۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب امانت کو ڈرامے سے ذرا بھی دلچسپی نہ تھی تو انھوں نے اردو ڈرامے کے باب میں ایک ایسا ڈراما کیوں کر تخلیق کر دیا جس کی حیثیت دوامی ہے۔

اودھ میں حسن و جمال کی فراوانی، رقص وموسیقی کی عمومیت اور واجد علی شاہ کی ڈرامائی سرگرمیوں سے متاثر ہو کر عوام کے دلوں میں بھی ایسے جلسے پیش کرنے کی خواہش نے بال و پر نکالے، پھر واجد علی شاہ کی تین اسٹیج مثنویوں کی پیش کش نے فوق فطری قصوں کو پیش کر دینے کے امکانات کو وسیع تر کر دیا تھا۔ لہٰذا چند دوستوں نے بالعموم اور مرزا عابد علی عبادت نے بالخصوص امانت سے فرمائش کی کہ وہ رہس کے طور پر ایک جلسہ تحریر کر دیں جسے عوام کے سامنے پیش کیا جا سکے۔ امانت اس فرمائش کو پورا کرنے کے لئے یوں راضی ہو گئے کہ انھیں عام حسن پرستی، مروجہ موسیقی اور عشقیہ شاعری سے گہری دلچسپی تھی۔ مزید یہ کہ اس سے ملتا جلتا ایک جلسہ وہ اپنی واسوخت خوانی کا پیش کروا چکے تھے اور آپ جانتے ہیں واسوخت بھی منظوم ہوتا ہے۔

بہر حال اگست 1852ء کو اندر سبھا کی تصنیف مکمل ہوئی۔ ڈیڑھ سال اس کے جلسے کی تیاری میں لگے۔ تیاری مکمل ہو گئی تو اسے پیش کیا گیا۔ اندر سبھا ایک مکمل منظوم ڈراما ہے۔ اس میں مختلف قسم کے گانوں اور غزلوں کے علاوہ اس کے تمام مکالمے بھی منظوم ہیں۔

ہر کردار کے داخلے سے پہلے اس کی آمد گائی جاتی ہے۔ آمد میں اس کی خصوصیات بیان کر دی جاتی ہیں۔ جیسے:

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے

پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

آمد ختم ہونے کے بعد کردار اسٹیج پر آتا اور اپنا تعارف خود بھی کرواتا ہے، وہ بھی منظوم ہے، جیسے:

راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام

بن پریوں کی دید کے مجھے نہیں آرام

لاؤ پریوں کو جلدی جا کر ہاں

باری باری آن کر مجرا کریں یہاں

غرض تمام بات چیت تمام گفتگو سب منظوم ہے اور اس شاعری کا معیار کافی بلند ہے۔ پورے ڈرامے میں چار مقام ایسے ہیں جہاں تین تین چار چار جملے نثر کے آ گئے ہیں لیکن وہ بھی مقفی ہیں۔ایک مثال ملاحظہ ہو۔ جوگن کہتی ہے۔ ''رومال انھیں دیجئے تو تنگ دست ہیں، فقیر اپنی کملی میں مست ہیں۔ عشق کی گرمی نے مارا ہے، پشمینے سے کنارا ہے، راجا کے دور میں پلے سے آتی ہوں جو مانگو سو پاؤں۔''

منظوم ہونے کے ساتھ ساتھ رقص و موسیقی کی اس میں بہتات ہے۔اسی بنا پر بعض ناقدین ڈراما نے اسے اوپیرا کہا لیکن مسعود حسن رضوی ادیب اور عبدالحلیم شرر نے یہ ثابت کر دیا کہ یہ اوپیرا نہیں ہے۔اس کے گانے اور موسیقی کہانی سے مربوط نہیں ہیں۔ بہر حال یہ اوپیرا سے مکمل مطابقت نہ بھی رکھتا ہو تو بھی منظوم تو ہے۔منظوم ہونے کے لئے اوپیرا سے مکمل مطابقت ضروری تو نہیں۔

پیش کش کے بعد اندرسبھا کی مقبولیت کا جو عالم تھا اس کے بارے میں عبدالحلیم شرر گذشتہ لکھنؤ میں لکھتے ہیں:

''میاں امانت نے اپنی اندرسبھا تصنیف کی۔ یہ اندرسبھا جیسے ہی شہر میں دکھائی گئی۔ ہر شخص والا شیدا ہو گیا۔ یکا یک بیسیوں سبھائیں شہر میں قائم ہو گئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کا اس قدر رواج ہوا کہ گویوں اور ناچنے والی رنڈیوں کا بازار چند دنوں کے لئے سرد پڑ گیا۔اب امانت کے علاوہ اور بھی بہت سے لوگوں نے نئی سبھائیں بنانا شروع کیں۔اس مذاق نے ڈرامے اور تھیٹر کی مضبوط بنیاد ڈال دی تھی۔''

مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''جہاں کہیں یہ کھیل ہوتا تھا تماشائی ٹوٹ پڑتے تھے۔ بہت سی پیشہ ور منڈلیاں پہلے لکھنؤ میں پھر دوسرے مقامات پر قائم ہو گئیں جو گھر گھر اور شہر شہر بلکہ قصبات اور دیہات میں اجرت پر اندرسبھا کا کھیل دکھاتی پھرتی تھیں۔'' (مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ، 1968ء، ص، 183)

پیش کش کے بعد اندرسبھا کی شہرت دور دور پہنچی اور ہر طرف سے مانگ ہونے لگی تو امانت نے 1271 ھ میں اسے شائع کر دیا۔ کتابی شکل میں بھی اس کی اتنی مانگ ہوئی کہ اسی سال کئی مرتبہ چھاپی گئی اور اس کے بعد سینکڑوں بار چھپتی رہی۔ ہندستان بھر میں جہاں جہاں اردو بولی اور سمجھی جاتی تھی اس میں شاید ہی کوئی شہر ہو جہاں یہ نہ چھپی ہو۔

جرمن مستشرق فریڈرچ روزن نے اس کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا اور اس پر ایک مقدمہ بھی لکھا۔ یہ ترجمہ مع مقدمہ جرمنی کے شہر لائپسنگ سے 1892ء میں شائع ہوا۔اس میں روزن نے مختلف شہروں میں چھپے ہوئے سولہ نسخوں کی فہرست دی ہے۔انڈیا آفس لائبریری لندن میں اندرسبھا کے اڑتالیس ایڈیشن موجود ہیں۔

اندرسبھا امانت منظوم ڈرامے کی بنیاد ہے۔اس نے جو خاکہ پیش کیا۔وہ مدت دراز تک اردو ڈرامے کے رگ و ریشے میں پیوست رہا اور کہیں پس پردہ اور کہیں پیش پردہ اپنا جلوہ دکھاتا رہا۔

اندرسبھا کے زیر اثر اس کے طرز اور اسلوب پر نہ جانے کتنی سبھائیں لکھی گئیں۔ان سبھاؤں میں رقص، موسیقی اور گانے کی بہتات کے ساتھ ساتھ مکالمے بھی منظوم ہیں اور اس طرح منظوم ڈرامے کی روایت بڑے پیمانے پر فروغ پانے لگی۔اندرسبھا امانت کے طرز و اسلوب پر جو سبھائیں لکھی گئیں۔نمونے کے طور پر ان میں سے چند ایک کے نام یہاں درج کئے جا رہے ہیں۔

اندرسبھا مداری لال، ناگر سبھا، بزم سلیمان، جشن پرستان، فرخ سبھا، راحت سبھا، مثنوی اندرسبھا، عاشق سبھا اور ناٹک جہانگیر۔

اندرسبھا مداری لال کا طرز بالکل اندرسبھا امانت کا سا ہے اور اس کی عمارت ہو بہو اندرسبھا امانت کے خاکے پر تیار کی گئی ہے۔امانت ہی کی طرح اس کے مصنف کا مقصد بھی رقص و موسیقی کے ذریعے سامان تفریح مہیا کرنا ہے اور امانت ہی کی طرح مداری لال کا یہ ڈراما بھی پورے کا پورا منظوم ہے۔اس

کے علاوہ اس میں بہتر گانے ہیں۔ جن میں اردو اصناف شاعری کے علاوہ ہندی اصناف شاعری کا بھی استعمال ہوا ہے۔

بزم سلیمان: اس کے مصنف منشی خادم حسین افسوس ہیں۔ افسوس تخلص کی وجہ سے کچھ لوگوں کو یہ شبہ ہوا کہ یہ افسوس شاید میر شیر علی افسوس ہیں، لیکن ایسا نہیں ہے۔

اس ناٹک میں کردار اندر سبھا امانت سے مختلف ضرور ہیں مگر اس کا قصہ ہو بہو اندر سبھا امانت کا ہی ہے۔ امانت کے ڈرامے میں 31 گانے ہیں جن میں سترہ غزلیں ہیں اور چودہ گیت ہیں۔ بزم سلیمان میں 24 گانے ہیں جن میں دس غزلیں ہیں اور چودہ گیت ہیں۔ اس میں بھی سوائے شہزادہ گلفام کے ہر کردار کی آمد گائی جاتی ہے اور ہر کردار حسب حال شعر خوانی بھی کرتا ہے۔ اس کے بھی صرف چند مکالمے نثر میں ہیں باقی تمام مکالمے منظوم ہیں۔

جشن پرستان: اس کے مصنف لالہ بھیرو سنگھ عظمت ہیں۔ عظمت نے اپنے قصے کی بنیاد امانت اور مداری لال کے خاکے پر رکھی ہے اور اپنی طرف سے کچھ دلچسپ اضافے بھی کئے ہیں۔ اس میں عظمت نے اردو اور ہندی کی شعری اصناف کا استعمال کر کے تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی ہے تاکہ ہر ذوق کے ناظرین کی تسکین ہو جائے۔ عظمت کے یہاں امانت اور مداری لال کی بہ نسبت گانوں کا استعمال کم ہے۔ ان کے یہاں منظوم مکالموں کی تعداد زیادہ ہے۔ عظمت کے بہت سے دوغزلے، مثنویاں، گرہ بند، چھند اور دوہرے بھی سوال و جواب کی شکل میں ہیں۔ جو قصے سے مربوط ہیں، جشن پرستان میں گانوں کی تخفیف اور زیادہ شعروں کا قصے سے مربوط ہونے کی وجہ سے خوشگوار ماحول اور فضا پیدا ہوتی ہے۔ اس میں قصے کا تسلسل برقرار رہتا ہے اور قصہ تیزی سے آگے بڑھتا ہے۔ اندر سبھا امانت کی طرح اس میں بھی تمام اہم کرداروں کی آمد گائی جاتی ہے اور وہ کردار اپنے حسب حال شعر خوانی بھی کرتے ہیں۔

نمونے کے لئے ان چند سبھاؤں کا ذکر گیا ورنہ جتنی سبھائیں ہیں سب کی سب منظوم ہیں اور منظوم ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھاتی ہیں۔

11.5۔ پارسی اسٹیج اور اردو منظوم ڈرامے کی روایت

جس زمانے میں اودھ اور اس کے اطراف و جوانب میں اندر سبھاؤں کی دھوم مچ رہی تھی۔ قریب قریب اسی دور میں اردو ڈراما بمبئی میں ظہور پذیر ہو رہا تھا۔ بمبئی میں ہوئی ڈرامائی کاوشوں کو پارسی تھیٹر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ نام اسے اس نے دیا گیا کہ ابتدا میں پارسیوں نے اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ بمبئی میں ڈراما اندر سبھا کی روایت سے متاثر ہوا اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پورا پارسی تھیٹر منظوم ڈرامے کے رنگ میں رنگ گیا۔

اندر سبھائی روایت جب وجود میں آ رہی تھی اس وقت بمبئی میں انگریزی، گجراتی اور مرہٹی اسٹیج کے زیر اثر ایک ایسا اسٹیج بھی قائم ہو گیا تھا جس پر اردو ڈرامے پیش کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ عبدالعلیم نامی ''اردو تھیٹر'' (جلد چہارم) میں 1854ء سے 1871ء تک درجنوں تھیٹریکل کمپنیوں کے قائم ہونے اور اردو ڈرامے پیش کرنے کا ذکر کرتے ہیں لیکن اس دور کا کوئی ڈراما دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے اس پر بحث نہیں کی جا سکتی۔

1872ء کے بعد کے جو ڈرامے ملتے ہیں ان میں عطیہ نشاط ''خورشید'' کو پارسی اسٹیج کا پہلا اردو ڈراما کہتی ہیں۔

خورشید میں کسی حد تک اندر سبھا کی پیروی سے انحراف پایا جاتا ہے۔ اس میں گانے کم ہیں اور منظوم مکالمے بھی نہیں۔ چنانچہ ہم اسے منظوم ڈراما نہیں کہہ سکتے۔ لیکن صرف ایک ڈرامے کی بنا پر یہ نتیجہ نہیں اخذ کیا جا سکتا کہ پارسی اسٹیج نے بمبئی میں ڈرامے کا نیا انداز قائم کیا۔ عطیہ نشاط لکھتی ہیں:

''مختلف تھیٹر کمپنیاں اندر سبھا بھی دکھاتی تھیں اور دوسرے ڈرامے جو اس دور میں لکھے گئے اور مقبول ہوئے وہ بڑی حد تک اندر سبھا کی روایت کے پابند ہیں۔ یعنی ان میں مکالمے منظوم ہوتے ہیں اور تھوڑی تھوڑی دیر بعد گانے پیش کئے جاتے ہیں اور گانوں کے ساتھ رقص بھی ہوتا ہے۔'' (عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلشرز، لکھنؤ، 1973ء، ص، 88)

اس اقتباس سے واضح ہو جاتا ہے کہ پارسی اسٹیج اندر سبھائی روایت سے ہٹ کر کوئی نیا انداز قائم نہ کر سکا بلکہ مجموعی طور پر اندر سبھائی روایت کے زیر اثر ہی رہا۔

پارسی اسٹیج کے ابتدائی ڈراما نگاروں میں نسروان جی مہروان جی آرام کا نام بہت اہم ہے۔ آرام اردو کے پہلے ڈراما نگار ہیں جنھوں نے تھیٹر سے

وابستہ ہوکراس کام کوبطور پیشے کے اختیار کیا اور بہت سے ڈرامے ترجمہ وتصنیف کئے۔آرام کے نام سے چوبیس ڈرامے منسوب کئے جاتے ہیں۔ان میں سے بارہ ایسے ہیں جن میں تھوڑا بہت نثر کا استعمال ہوا ہے۔باقی مکمل طور پر منظوم ہیں۔جن میں نثر کا استعمال ہوا ہے۔نامی صاحب انھیں ڈراما کہتے ہیں، باقی کو اوپیرا۔ان کے منظوم ڈراموں کا تو ذکر ہی کیا،جن ڈراموں میں نثر کا استعمال ہوا ہے،ان میں بھی گانوں اور رقص وموسیقی کا غلبہ ہے۔مثال کے طور پر ''نور جہاں'' میں 27 گانے ہیں،متفرق اشعار الگ۔''گل باصنوبر چہ کرد'' میں 21 گانے ہیں۔آرام کا ایک منظوم ڈراما ''ہوائی مجلس عرف قمرالزماں وماہ لقا'' ہے۔اس کے گانوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ برخلاف آرام کے دوسرے ڈراموں اور راگ ناٹکوں کے اس میں خیال ٹھمری اور دادرے نہیں، بلکہ صرف غزلیں ہی غزلیں ہیں۔

آرام کے ڈرامے ''بےنظیر بدرمنیر'' کا آدھے سے زیادہ حصہ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان پر مشتمل ہے۔اس کے علاوہ مخمس،مسدس،غزل، ٹھمری،لاؤنی کا استعمال بھی بھرپور طریقے سے کیا گیا ہے۔غرض کہ آرام کے یہاں اندرسبھا کی منظوم روایت پوری طرح جلوہ گر ہے۔

پارسی اسٹیج کے دور متقدمین کے غیر پارسی ڈراما نگاروں میں منشی محمود میاں رونق بنارسی کا نام سرفہرست ہے۔رونق نے پہلے کے بہت سے ڈراموں میں ترمیم وتنسیخ بھی کی اور کچھ ڈرامے خود بھی تصنیف کئے ہیں۔رونق کے نام سے 24 ڈرامے منسوب ہیں۔جن میں سے چار ڈرامے مزاحیہ ہیں۔باقی بیس میں سے 17 ڈرامے مکمل طور پر منظوم ہیں۔اوران میں اندرسبھا کی طرح مختلف اصناف شعر کا استعمال کیا گیا ہے۔

رونق کے ڈرامے ''ظلم اظلم'' میں 32 غزلیں،9 ٹھمریاں،12 مسدس،6 لاؤنیاں،5 گیت،ایک قطعہ،ایک ہولی،ایک مثنوی،2 مخمس،2 خمسے پائے جاتے ہیں۔''غرور احمد شاہ'' میں 26 غزلیں،6 ٹھمریاں،2 ہولی،ایک لاؤنی اور ایک کافی پائی جاتی ہے۔رونق کے دیگر ڈراموں کا بھی یہی حال ہے۔

رونق کے ہم عصروں میں حافظ عبداللہ ایک اہم ڈراما نگار ہیں۔گو کہ ان کا تعلق پارسی اسٹیج سے نہیں ہے مگر پارسی اسٹیج کی گرم بازاری نے ہی انھیں اسٹیج کی طرف راغب کیا۔چنانچہ وہ اسی کے زیر اثر رہے۔مزید یہ کہ وہ مذکورہ پارسی ڈراما نگاروں کے ہم عصر تھے۔اس لئے انھیں کے ساتھ ان کا ذکر کیا جاتا ہے۔

حافظ فتحپور ہسوہ کے ایک زمیندار گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔انھوں نے ''انڈین تھیٹریکل کمپنی'' کے نام سے اپنی ایک کمپنی بنائی۔1881ء سے 1890ء کے درمیان انھوں نے اپنی کمپنی کے لئے ساٹھ ڈرامے لکھے اور بہت تزک واحتشام کے ساتھ اسٹیج کئے۔

حافظ کے زیادہ تر ناٹک منظوم ہیں اوران کے منظوم ناٹکوں کا مقصد بھی وہی ہے جو اندرسبھا کا تھا یعنی رقص وسرود کے ذریعے تفریح کا سامان بہم پہنچانا۔حافظ نے یہ مقصد حاصل کرنے کے لئے اپنے ڈرامے ''لیلیٰ مجنوں'' میں غم انگیز دھنوں کے ساتھ ساتھ ایسے گانوں کے مواقع بھی فراہم کئے ہیں جن کی مجموعی کیفیت نشاطیہ ہے۔

حافظ کے منظوم ڈرامے ''شکنتلا'' میں اندرسبھا کے اسلوب وانداز کا بڑا دخل ہے۔ناٹک میں گائے جانے والے گیتوں اور غزلوں کی بھرمار،افراد ڈراما کے مکالموں میں اوران کی خود کلامیوں میں مفرد اشعار سے کہیں زیادہ متعینہ دھنوں میں گائے ہوئے گیتوں کا استعمال قصے کے واقعات اور کرداروں کی کیفیات کا منظوم بیان ایسی باتیں ہیں جو منظوم ڈرامے کی روایت کی پاسدار ہیں۔

''شکنتلا'' کے بارے میں وقار عظیم لکھتے ہیں:

''شکنتلا بھی اسی طرح کا غنائی ناٹک ہے۔جیسے حافظ عبداللہ کے دوسرے ناٹک ان ناٹکوں میں سب سے زیادہ زور گانوں پر ہے اوراس دور کا تماشائی غالباً ناٹک منڈلی میں جاتا ہی اس لئے تھا کہ اسے اپنی پسندیدہ دھنوں میں چند گھنٹے اپنی پسند کے گیت اور غزلیں سننے کو ملیں گی۔'' (وقار عظیم،آغا حشر اوران کے ڈرامے،اعتقاد پبلشنگ ہاؤس،دہلی،1978ء،ص،75-72)

حافظ کے بعد اس عہد کے مشہور ڈراما نگار نظیر بیگ اکبرآبادی ہیں۔نظیر نے اپنی زندگی ایک ایکٹر کی حیثیت سے شروع کی اور رفتہ رفتہ ترقی کر کے ڈائریکٹر اور مینجنگ ڈائریکٹر ہو گئے اور مختلف پارسی کمپنیوں سے وابستہ رہے۔

نظیر چونکہ ایکٹری سے ڈراما نگاری کی طرف آئے تھے۔اس لئے وہ اس دور کے ناظرین کے مزاج اور پسند وناپسند سے بخوبی واقف تھے۔یہی

منظوم ہیں۔ اور نہ صرف یہ کہ نظیر کے ڈراموں میں موسیقی کا غلبہ اور گانوں کی بھر مار ہے بلکہ تنوع کے خیال سے مختلف اصناف نظم کا استعمال بھی ہوا ہے۔

مذکورہ بالا ڈراما نگار پارسی اسٹیج کے دور متقدمین میں نمائندے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے علاوہ جو ڈراما نگار ہیں قریب قریب ان کی بھی یہی روش ہے۔

پارسی اسٹیج کا دورِ متقدمین 1853ء سے 1885ء تک اور دور متاخرین 1885ء سے 1935ء تک قرار دیا جاتا ہے۔ دور متاخرین کے اہم ڈراما نگاروں میں ونائیک پرشاد طالب بنارسی، احسن لکھنوی، نرائن پرشاد بیتاب اور آغا حشر کاشمیری ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ دورِ متاخرین کے ڈراما نگاروں میں خاصی تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ مثلاً ان کے یہاں زبان و بیان میں چستی آ گئی۔ مکالموں میں چست مصرعوں کی وجہ سے زیادہ دلکشی پیدا ہوئی۔ ان کے یہاں فوق فطری اور طلسماتی عناصر سے تحیر پیدا کرنے کا کام متروک ہو گیا۔ اس سب کے باوجود کسی حد تک منظوم ڈرامے کی روایت باقی رہی۔ طالب کے ڈرامے ''نگاہ غفلت'' کے گانوں کے بارے میں وقار عظیم کی رائے ملاحظہ ہو:

''اس ڈرامے کو اس لحاظ سے منظوم ڈراما کہا جا سکتا ہے کہ اس کے مکالمے چند گنتی کے موقعوں کو چھوڑ کر منظوم ہیں۔ ''نگاہ غفلت'' میں اس کے باوجود کہ کم و بیش منظوم ہے۔ گانوں کا استعمال بڑے اعتدال سے ہوا ہے۔ گانوں کی یہ کمی البتہ تحت اللفظ میں اشعار پڑھوا کر پوری کی گئی ہے اور اس کے لئے مسدس و مخمس کے علاوہ دو ایک جگہ مثنوی کا پیرایہ بھی اختیار کیا گیا ہے۔'' (وقار عظیم، طالب بنارسی کے ڈرامے، جلد سیزدہم، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1975ء، ص،16)

یہی حال طالب کے دوسرے ہم عصروں کا بھی ہے۔ اس پورے دور کے بارے میں وقار عظیم ایک جگہ لکھتے ہیں:

''انیسویں صدی کے ختم ہونے سے پندرہ بیس سال پہلے تک ہماری پوری ڈرامائی روایت پر اندر سبھا کا بہت گہرا اثر نظر آتا ہے۔ یہ اثر اول تو ان منظوم ڈراموں کی شکل میں ظاہر ہوا جو اس دور میں ناٹک اور اوپیرا کے نام سے لکھے گئے۔ ان ڈراموں میں لکھنے والے روایت اور مکالمے کی ترتیب میں صرف نظم سے کام لیتے ہیں۔ ان ڈراموں سے الگ وہ ڈرامے ہیں جن میں گو مکالموں میں نثر استعمال کی گئی ہے۔ لیکن ڈرامے کی دلچسپی کا انحصار زیادہ تر گانوں پر ہی ہے۔'' (وقار عظیم، طالب بنارسی کے ڈرامے، جلد سیزدہم مجلس ترقی ادب، لاہور، 1975ء، ص،139)

1930ء کے بعد متکلم فلموں کے آغاز وارتقا کے سبب منظوم ڈرامے کی روایت ختم ہو گئی۔ جدید تر عہد میں کچھ لوگوں نے اردو اوپیرے لکھے جیسے رفعت سروش، ساغر نظامی، سلام مچھلی شہری، شہاب جعفری، قیصر قلندر، سردار جعفری، عمیق حنفی وغیرہ۔ لیکن ان کی یہ تخلیقات اردو منظوم ڈرامے کی روایت سے بالکل مختلف ہیں۔ البتہ یہ اوپیرا سے زیادہ قریب ہیں۔

11.6۔ آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی کے ذریعے آپ نے

1- منظوم ڈرامے کے بارے میں جانکاری حاصل کی۔

2- منظوم ڈرامے کے آغاز وارتقا سے روشناس ہوئے۔

3- اردو میں منظوم ڈرامے کی روایت سے واقفیت حاصل کی۔

4- اہم اردو منظوم ڈراما نگاروں سے متعارف ہوئے۔

5- پارسی سٹیج میں منظوم ڈرامے کی صورت حال کی معلومات حاصل کی۔

11.7۔ اپنا امتحان خود لیجیے

1- اردو میں با قاعدہ پہلا منظوم ڈراما کون سا ہے؟

2- مغرب میں منظوم ڈرامے کی ابتدا کہاں سے ہوئی؟

3- کیا اوپیرا منظوم ڈراما ہے؟

4- اندرسبھائی روایت کے دو منظوم ڈراما نگاروں کے نام لکھیے۔

5- پارسی اسٹیج کا پہلا اردو منظوم ڈراما نگار کون ہے؟

11.8۔ فرہنگ

الفاظ	معنی
منظوم	جو نظم میں لکھا جائے
اصنام پرستی	بتوں کی پوجا
لائق اعتنا	توجہ کے قابل
مصروف عمل	کام کرتے ہوئے
گل رعنا	خوبصورت پھول
پیش رو	آگے آگے چلنے والا، آگے گزرنے والا
امر	کام
واسوخت	بیزار ہونا، معشوق سے منہ پھیر لینا، نظم کی ایک قسم
خوانی	پڑھنا
بہتات	زیادتی
مربوط	لگا ہوا وابستہ
تزک واحتشام	شان وشوکت

11.9۔ سوالات کے جوابات

1- اردو میں باقاعدہ پہلا منظوم ڈراما اندرسبھا ہے۔

2- مغرب میں منظوم ڈرامے کی ابتدا یونان سے ہوئی۔

3- اوپیرا منظوم ڈرامے کی ایک قسم ہے۔

4- مداری لال اور بھیرو سنگھ عظمت۔

5- پارسی اسٹیج کا پہلا اردو منظوم ڈراما نگار نسروان جی مہروان جی آرام ہے۔

11.10۔ کتب برائے مطالعہ

1- ابراہیم یوسف، اندرسبھا اور اندرسبھائیں، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، 1980ء

2- صفدر آہ، ہندستانی ڈراما، پبلی کیشن ڈویژن، دہلی، 1962ء

3- مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، کتاب نگر دین دیال روڈ، لکھنؤ، 1968ء

4- محمد شاہد حسین، اندرسبھا کی روایت، این سی پی یو ایل، نئی دہلی، 2008ء

5- عتیق احمد صدیقی، یونانی ڈراما، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1977ء

اکائی 12۔ امانت اور اندر سبھا

12.1 اغراض و مقاصد

12.2 تمہید

12.3 سید آغا حسن امانت لکھنوی

12.4 اندر سبھا امانت، تعارف، سبب تالیف

12.5 اندر سبھا کا فنی تجزیہ

12.6 اندر سبھا کا اسٹیج اور پیش کش

12.7 آپ نے کیا سیکھا

12.8 اپنا امتحان خود لیجئے

12.9 فرہنگ

12.10 سوالات کے جوابات

12.11 کتب برائے مطالعہ

12.1۔ اغراض و مقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو

1- امانت کے حالات زندگی سے واقف کرانا ہے۔

2- اندر سبھا امانت کا تعارف کرانا ہے۔

3- اندر سبھا کے فنی لوازم سے آپ کو روشناس کرانا ہے۔

4- اندر سبھا کے اسٹیج اور پیش کش کے طریقہ کار سے واقف کرانا ہے۔

5- اور دوسرے ڈراموں پر اندر سبھا کے اثرات کے بارے میں بتانا ہے۔

12.2۔ تمہید

ہندستان کی مختلف ڈرامائی روایات میں اندر سبھا کی روایت اپنا الگ امتیاز رکھتی ہے۔ ہندستانی ڈرامے کا کوئی بھی تاریخ نویس اسے نظر انداز کر کے آگے نہیں بڑھ سکتا۔

دنیا کی زیادہ تر زبانوں میں ڈراما پایا جاتا ہے۔ ہندستان بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ یہاں کی بھی اکثر زبانوں میں ڈراما یا ڈرامائی عناصر پائے جاتے ہیں۔ اردو کی بات کریں تو اس میں ڈراما نگاری بہت تاخیر سے شروع ہوئی اور دوسری اصناف کے مقابلے میں اس پر توجہ بھی بہت کم دی گئی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ابتدا سے ہی اسے مغربی ڈرامے کے اصولوں پر پرکھا جانے لگا۔ ہمارے ادیبوں اور نقادوں کے ساتھ مجبوری بھی تھی کہ وہ سنسکرت ڈرامے کے اصولوں سے بڑی حد تک ناواقف تھے۔ عربی و فارسی ادبیات میں ڈراما معدوم تھا۔ ہمارے ادیبوں اور نقادوں کو اگر کچھ واقفیت تھی تو انگریزی ڈرامے اور

اردو ڈرامے کا نقص قرار دے دیا اور اسے کمتر سمجھ کر اس پر توجہ نہیں دی گئی۔

اردو ڈراما ہندستان میں پیدا ہوا، یہیں پروان چڑھا تو یہاں کی مٹی کی خوشبو اس میں سرایت کر گئی اور یہ ہندستانی ڈرامے کی فنی، تکنیکی، فکری اور تہذیبی اقدار سے آراستہ ہوا جو مغربی اصول وضوابط سے یکسر مختلف ہے۔ مغربی ڈراما 'المیہ' عناصر کو ڈرامے کا سب سے اہم جز قرار دیتا ہے۔ جبکہ ہندستانی ڈراما المیہ عناصر کو سبق آموزی کے لئے بھی اسٹیج پر پیش کرنے کی اجازت نہیں دیتا۔ اس فرق کو سمجھ کر اردو ڈرامے کا جائزہ لیا جاتا اور اس کی تراش خراش ہوتی رہتی تو آج یہ زیادہ بہتر صورت میں ہوتا۔ پھر بھی اردو ڈرامے کا جو سرمایہ ہے وہ کسی سے کم نہیں ہے بشرطیکہ اس پر توجہ دی جائے۔

12.3۔ سید آغا حسن امانت لکھنوی

حالات زندگی:

امانت کے حالات زندگی بہت کم دستیاب ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنی کتاب ''لکھنؤ کا عوامی اسٹیج'' میں امانت کے بارے میں جو کچھ لکھ دیا۔ اس سے پہلے ان پر نہ کچھ لکھا گیا تھا اور نہ اب تک کچھ لکھا گیا۔ لیکن مسعود حسین صاحب نے جو کچھ لکھ دیا وہ مستند ترین ہے۔ اسی سے یہاں استفادہ کیا جا رہا ہے۔

امانت 1231ھ میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام میر آقا علی عرف آغا تھا۔ اس خاندان کے بزرگوں کا تعلق ایران سے تھا۔ مسعود صاحب لکھتے ہیں:

''ان کے دادا کے والد سید علی رضوی مشہد مقدس میں رہتے اور حضرت امام رضا کے روضے کی کلید برداری کا شرف رکھتے تھے۔'' (مسعود حسن رضوی دیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ، 1968ء، ص، 15)

امانت بیس سال کی عمر تک علم حاصل کرنے میں مصروف رہے پھر یکایک کسی مرض کے سبب ان کی زبان بند ہو گئی اور وہ قلم سے زبان کا کام لینے لگے۔ اسی حالت میں عمر عزیز کا دس سال گزر گیا۔ زبان تو بند ہو گئی تھی مگر قلم رواں تھا۔ چنانچہ یہاں بے زبانی سے متعلق ان کے اپنے چند اشعار پیش کئے جا رہے ہیں۔

بے زبانی میں امانت کی وہ ہیں گل ریزیاں
ناطقہ ہو بند اے دل بلبل ناشاد کا
دم بند ہے خموشی سے اس نیم جان کا
مشکل کشا ہو کھول دو عقدہ زبان کا
ہو بہرہ یاب نطق سے یاں تک یہ خستہ جاں
ہر رونگٹا بھی جسم پہ گویا بنے زباں

ان دعاؤں میں گویائی مل جانے کی کتنی شدید خواہش ہے۔ خدائے بزرگ و برتر نے ان کی دعا قبول بھی کر لی۔

امانت 1260ھ میں کربلائے معلیٰ کی زیارت کے لئے گئے اور ایک سال وہاں قیام کیا۔ چنانچہ ایک روز امام حسین کے روضے میں بیٹھے دعا مانگ رہے تھے کہ یکایک ان کی زبان کھل گئی۔ زبان تو کھل گئی وہ باتیں بھی کرنے لگے مگر لکنت تا عمر باقی رہی۔ لکنت شاید زیادہ تھی اس لئے کہیں آتے جاتے نہ تھے۔ شرح اندر سبھا میں خود لکھتے ہیں:

''وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔''

مسعود حسین رضوی ادیب نے معتبر حوالوں سے لکھا ہے کہ امانت نے پندرہ سال کی عمر سے شعر گوئی شروع کر دی تھی۔ مشہور مرثیہ گو دلگیر کی شاگردی اختیار کی تھی۔ ان ہی نے امانت تخلص تجویز کیا تھا۔ امانت نے شاعری کی ابتدا سلام اور نوحے سے کی پھر رفتہ رفتہ غزل کی طرف آ گئے۔ دلگیر چونکہ

غزل گوئی ترک کر چکے تھے اس لئے غزل پر اصلاح دینے سے منع کر دیا۔ امانت پھر اپنے طور پر مشق بہم پہنچاتے رہے۔ مسعود صاحب لکھتے ہیں:

''جب ان کی زبان بند ہو گئی تو دن کا زیادہ حصہ شعر کہنے میں اور رات کے دو پہر شاگردوں کی غزلیں بنانے میں صرف کرنے لگے۔ عراق کے سفر سے واپس آنے کے بعد وہ مرثیہ گوئی کی طرف زیادہ متوجہ ہو گئے اور بقول لطافت سو سوا سو مرثیے لکھے۔'' (مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص، 16)

امانت کے صرف دو بیٹوں کے بارے میں معلومات فراہم ہوتی ہیں۔ بڑے بیٹے کا نام سید حسن لطافت تھا۔ انھوں نے باون سال کی عمر میں لکھنؤ میں وفات پائی۔ چھوٹے بیٹھے کا نام سید عباس حسن فصاحت تھا۔ انھوں نے 75 برس کی عمر میں کربلائے معلیٰ میں وفات پائی۔

امانت نے عمر بہت کم پائی لیکن جو بھی پائی شعر گوئی میں بسر کی۔ وہ صرف چوالیس سال کی عمر میں اس دارِ فانی سے رخصت ہو گئے۔ مسعود صاحب لکھتے ہیں:

''28/ جمادی الاول 1275ھ کو سہ شنبے کے دن شام کے قریب استسقا کے مرض میں ان کا انتقال ہوا اور آغا باقر کے امام باڑے کے قریب مسافر خانے میں دفن کئے گئے۔'' (مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، ص، 20)

امانت کی اپنی اولادیں تو کم تھیں مگر ان کی معنوی اولادوں یعنی شاگردوں کی تعداد کافی تھی جن میں غیر مسلم شاگرد بھی شامل تھے۔ یہ سب جب کسی مصرعہ طرح پر غزلیں پڑھتے تھے تو اچھا خاصا مشاعرہ ہو جاتا تھا۔ امانت نے ایک غزل کہی ہے جس میں ان کے پچیس شاگردوں کے نام آ گئے ہیں۔ اس کا صرف مطلع و مقطع یہاں درج کیا جا رہا ہے۔

کیوں ہوں نہ لطافتؔ سے پُر اشعار امانتؔ
مائل ہے رعایتؔ پہ دلِ زار امانتؔ
کچھ تھوڑے سے شاگردوں کے نام اس میں ہوئے نظم
دیکھو یہ فراستؔ سوئے اشعار امانتؔ

امانت کے ایک شعر سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنے شاگردوں کو بہت عزیز رکھتے تھے اور ان کی تعلیم و تربیت کی تکمیل کے ہمیشہ خواہش مند رہتے تھے۔

میں امانتؔ ہوں شاگردوں کا استاد تو کیا
حق تعالیٰ مرے شاگردوں کو استاد کرے

امانتؔ کے کلام میں مرثیے کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔ پھر غزل کا نمبر آتا ہے جس میں طولانی غزلیں زیادہ ہیں۔ کئی مسدس، مخمس، چند رباعیاں اور قطعات تاریخ بھی شامل ہیں۔ اس کے علاوہ ایک عشقیہ خط مثنوی کی ہیئت میں ہے اور ایک واسوخت بھی شامل ہے جس میں ایک سو سترہ بند ہیں۔

اس کے علاوہ انھوں نے دو واسوخت اور لکھے جس میں ایک سو دس بند کا ایک واسوخت کسی دوست نے مانگا اور پھر کبھی واپس نہیں کیا۔ دوسرا واسوخت تین سو سات بندوں پر مشتمل ہے۔ 1263ھ میں اس کی بلند خوانی کا جلسہ منعقد کیا گیا جس میں شہر کے ادبا اور شعرا شامل ہوئے۔ اس کی وجہ سے امانت کی شہرت و مقبولیت میں چار چاند لگ گئے۔ یہی اندر سبھا کے وجود میں آنے کا محرک بھی ہوا۔ یہ واسوخت متعدد بار چھپ چکا ہے۔

1268ھ میں امانت نے اندر سبھا کی تصنیف کی جس نے انھیں لافانی بنا دیا۔ 1269ھ میں انھوں نے اپنے کلام کا انتخاب ''گلدستہ امانت'' کے نام سے مرتب کیا۔ امانت کے انتقال کے بعد ان کے صاحبزادے لطافت نے ان کا دیوان مرتب کر کے اس کا نام ''خزائن الفصاحت'' رکھا مگر اس کے چھپنے کی نوبت سات سال بعد آئی۔ امانت نے پہیلیاں، چیستانیں اور معمے بھی کہے تھے مگر اب یہ چیزیں دستیاب نہیں ہیں۔ ان کی نثر میں لکھی ہوئی کوئی چیز

ہے۔انھوں نے سادہ زبان لکھنے کے باوجود قافیہ بندی اور رعایت لفظی کا شعوری طور پر التزام کیا ہے جو امانت کا مخصوص انداز ہے۔

امانت کے کلام کی بنیادی خصوصیت رعایت لفظی ہے۔ایک لفظ کی رعایت سے دوسرا لفظ لانا رعایت لفظی کہلاتا ہے۔اندر سبھا کی غزلوں میں بھی رعایت لفظی کا خاصا استعمال ہے مگر سب سے زیادہ اس کا استعمال واسوخت میں پایا جاتا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو امانت کی غزلوں میں قافیہ پیمائی، رعایت لفظی اور محبوب کے سراپا کا ذکر ہے جسے حقیقی شاعری کہنا مشکل ہے۔مگر اس عہد کی شاعری کا یہی طرز اور یہی انداز تھا۔کم از کم اودھ میں اسی کو معیار شاعری تصور کیا تھا۔

12.4۔ اندر سبھا امانت: تعارف، سبب تالیف

ہندستان میں لفظ اندر سبھا مختلف معنوں میں عرصہ دراز سے استعمال ہوتا رہا ہے مگر انیسویں صدی کے وسط سے ان ڈراموں کے لئے استعمال کیا جانے لگا جن میں راجہ اندر کی سبھا، دیو، پریاں اور جوگن کے قصے کو پیش کیا جاتا۔رفتہ رفتہ اسے ان ڈراموں کے لئے بھی استعمال کیا جانے لگا جن میں فوق فطری عناصر ہوں، راجہ اندر کی سبھا ہو یا نہ ہو۔یعنی جلد ہی یہ لفظ اسم خاص عام سے اسم عام بن گیا۔

ڈرامے کے نام کے طور پر لفظ اندر سبھا سب سے پہلے سید آغا حسن امانت لکھنوی نے اپنے اس ڈرامے کے لئے استعمال کیا جس کی تصنیف یکم اگست 1852ء کو مکمل ہوئی اور جو 14 رجنوری 1854ء کو پہلی بار اسٹیج ہوا۔ یہ اپنے عہد کی تہذیبی اقدار کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔امانت نے اس میں ایسے عناصر کو یکجا کیا اور انھیں پیش کرنے کا ایسا طریقہ اپنایا کہ اس سے عوام وخواص یکساں طور پر محظوظ ہونے لگے۔

امانت نے اس کے قصے کا بنیادی تصور اور کچھ کردار دیومالائی اندر سبھا سے لئے اور کچھ قصہ وکردار مثنوی سحر البیان اور گلزار نسیم سے۔اس میں انھوں نے اندر، گلفام، سنگل دیپ اور اختر نگر کو یکجا کر کے دو تہذیبوں کو ہی یکجا نہیں کیا بلکہ غزل اور مثنوی کے ساتھ ٹھمری، بسنت، دوہے اور ہوری کو شامل کر کے اعلیٰ، ادنیٰ، امیر، غریب اور چھوٹے بڑے سب کو یکجا کر دیا۔

امانت نے اس پیش کش میں بھی ان ہی عوامی روایتوں سے استفادہ کیا جو برج اور اودھ میں بھانڈو، بھگت بازوں، بہروپیوں اور رام لیلا وکرشن لیلا کے ذریعے مروج تھیں۔اور ان ہی شہری روایتوں سے اثر لیا جو مثنوی خوانی، داستان گوئی اور مجرے کی محفلوں سے عوامی تفریحی زندگی کا جز بنی ہوئی تھیں۔

اندر سبھا امانت ایک مکمل منظوم ڈراما ہے جس میں تمام مکالمے منظوم ہیں۔اس میں راگ راگنیوں کے ساتھ رقص وموسیقی کے امتزاج نے اسے ایک نئے قسم کی محفل رقص وسرود بنا دیا ہے۔

ہمارے کچھ معتبر ادیبوں کی غلط فہمیوں کی وجہ سے اندر سبھا کے بارے میں درج ذیل باتیں مشہور ہوگئی تھیں:

1- اندر سبھا اوپیرا کی نقل ہے یا اس کے طرز پر لکھی گئی ہے۔

2- یہ سب سے پہلے قیصر باغ میں پیش کی گئی۔

3- واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب تھا جس سے اوپیرا کی تعریف سن کر واجد علی شاہ نے ہندستانی مذاق کا اوپیرا تیار کرنے کا حکم دیا۔

4- امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے اور واجد علی شاہ کی ہی فرمائش پر اندر سبھا تصنیف کی۔

مسعود حسن رضوی ادیب اور عبدالحلیم شرر ان تمام باتوں کو مدلل طور پر غلط ثابت کر چکے ہیں یعنی اندر سبھا نہ تو کبھی قیصر باغ میں کھیلا گیا، نہ ہی واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب تھا، نہ ہی امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے، بلکہ انھیں تو واجد علی شاہ کے دربار تک رسائی بھی حاصل نہیں تھی۔اوپیرا سے اس کا موازنہ اس لئے نہیں کیا جا سکتا کہ اوپیرا میں کہانی کے موضوع کے مطابق ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے جس میں مواقع کے مطابق اس کی موسیقی تبدیل ہوتی رہتی ہے لیکن کہیں اس کا ربط ٹوٹنے نہیں پاتا۔اندر سبھا کی موسیقی اس قدر مربوط اور مسلسل نہیں ہے۔اس کی موسیقی بالکل الگ ہے۔

جن ڈراموں میں موسیقی اور گانوں کا یہ طور ہو مغرب میں انھیں ''میوزیکل کامیڈی'' کہا جاتا ہے۔

سبب تالیف:

امانت شاعر تھے اور صرف شاعر۔ انھوں نے اندر سبھا سے پہلے نہ کوئی ڈراما لکھا تھا اور نہ بعد میں لکھا۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر کون سے محرکات تھے جنھوں نے ان سے اندر سبھا جیسا ڈراما لکھوایا۔ دراصل اودھ میں حسن و جمال کی فراوانی رقص و موسیقی کی عوامی مقبولیت اور واجد علی شاہ کی ڈرامائی سرگرمیوں سے متاثر ہو کر عوام کے دلوں میں بھی ایسے جلسے پیش کرنے کی خواہش نے سر ابھارا۔ واجد علی شاہ کی تین اسٹیج مثنویوں کی پیش کش سے فوق فطری عناصر والے قصوں کو پیش کرنے کے امکانات روشن ہو گئے۔ مزید یہ کہ امانت کے شاگرد رشید نے فرمائش کی کہ زبان کی لکنت کی وجہ سے گھر میں بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ رہس کے طور پر کوئی جلسہ نظم کیجئے کہ دل لگی کی صورت اور خلق میں شہرت ہو۔ امانت اس فرمائش کو پورا کرنے کے لئے تیار ہو گئے کیونکہ مروجہ موسیقی اور عشقیہ شاعری سے انھیں گہری وابستگی تھی۔ دوسرے یہ کہ اس سے ملتا جلتا ایک جلسہ اپنی واسوخت خوانی کا منعقد کروا چکے تھے، جس کی مقبولیت نے زیادہ وسیع پیمانے پر ایک نیا جلسہ منعقد کروانے کا ان میں حوصلہ پیدا کر دیا تھا۔

چنانچہ واجد علی شاہ کے جلسوں کی شہرت، ماحول کی سازگاری، خود شاعر کی طبیعت کی مناسبت اور فرمائش کرنے والوں کی پاسداری کے خیال نے امانت کو یہ دل کش ڈراما تخلیق کرنے کے لئے اکسایا اور انھوں نے اندر سبھا تصنیف کر کے اردو میں ایک مستحکم روایت کا آغاز کر دیا۔

12.5۔ اندر سبھا کا فنی تجزیہ

کسی ڈرامے کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے سب سے پہلے ہمارا سابقہ پلاٹ سے پڑتا ہے۔ جب مختلف واقعات کو ایک فطری ربط و تسلسل اور بامعنی و باطنی ہم آہنگی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ میں ایسا قصہ ہوتا ہے جس میں ابتدا، وسط اور اختتام ہوتا ہے۔ اندر سبھا میں ایک ایسا قصہ موجود ہے۔ اس قصے کا ابتدائی حصہ یعنی اندر کی سبھا کا تصور ہندو دیومالا سے ماخوذ ہے۔ اس میں بس اتنی تبدیلی کی گئی ہے کہ دیومالائی راجہ اندر کی سبھا میں ناچنے گانے والی اپسرائیں ہوتی تھیں اور ان کے ساتھ گندھرو ہوتے تھے۔ امانت نے انھیں پریوں اور دیوؤں سے بدل دیا۔ باقی تمام واقعات مثنوی سحر البیان اور گلزار نسیم سے لئے گئے ہیں۔ یہ دونوں مثنویاں اندر سبھا کی تصنیف سے پہلے شائع ہو کر مقبول عام ہو چکی تھیں۔ البتہ جوگن کا قصہ عوامی روایات سے لیا گیا ہے۔ فن ڈراما نگاری کی رو سے دوسری جگہوں سے اخذ و استفادہ کرنا سرقہ نہیں مانا جاتا۔ دنیا کے بہت سے مشہور ڈرامے اپنے وقت کے قصے کہانیوں سے لیے گئے ہیں۔

امانت کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بکھرے ہوئے واقعات کو ایک لڑی میں پرو کر ڈرامائیت پیدا کی۔ پھر قصے کو شعر کے پیکر میں ڈھال کر، زبان و بیان کا حسن پیدا کر کے اسے شاعرانہ فن کاری سے سجایا۔ اس میں غزلیں، گیت، منظوم مکالمے سب امانت کے اپنے ہیں۔ چنانچہ اسے امانت کا تخلیقی کارنامہ کہنا بالکل درست ہے۔

اندر سبھا کا پلاٹ بالکل سادہ اور اکہرا ہے۔ اس میں واقعات ایک کے بعد ایک فطری انداز میں رونما ہوتے ہیں اور ان میں داخلی ربط و تسلسل بھی پایا جاتا ہے پھر بھی کہیں کہیں کچھ خلا محسوس ہوتا ہے اور یہ خلا قصے کے منظوم ہونے اور فوق فطری عناصر کی وجہ سے ہے۔ اس کا احساس امانت کو بھی تھا۔ لہٰذا انھوں نے اس کی شرح لکھ کر (شرح ایک ہدایت نامہ ہے) ان کمیوں کو پورا کر دیا۔

کردار نگاری:

فوق فطری اور منظوم ہونے کے باوجود اندر سبھا میں کردار نگاری بہت معیاری ہے۔ اس میں کل آٹھ کردار ہیں: راجہ اندر، گلفام، سبز پری، پکھراج پری، نیلم پری، لال پری، کالا دیو اور لال دیو۔

راجہ اندر کا نام سنتے ہی ہمارا ذہن دیومالائی اندر کی طرف جاتا ہے جو تمام انسانی صفات سے بالاتر ملکوتی صفات سے متصف ہے۔ امانت کے راجہ اندر میں بہت ہلکی سی جھلک دیومالائی راجہ اندر کی پائی جاتی ہے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ امانت نے واجد علی شاہ کو نظر میں رکھ کر اپنے راجہ اندر کی تخلیق کی ہے۔

مثال کے طور پر واجد علی شاہ ہی کی طرح امانت کا راجہ اندر بھی بہت بڑی قلمرو کا فرماں روا ہے۔ جس طرح واجد علی شاہ اپنے گرد پری تمثالوں کا مجمع رکھتے تھے اور جس قدر ناچ گانے کے شوقین تھے ٹھیک اسی طرح امانت کا راجہ اندر بھی ناچ گانے کا رسیا ہے اور پریوں کی دید کے بغیر اسے آرام نہیں آتا۔ جس طرح واجد علی شاہ میں عیش وعشرت کے ساتھ مذہبی جذبہ بھی تھا۔ اسی طرح امانت کا راجہ اندر بھی عیش پرست ہونے کے ساتھ ساتھ مذہبی جذبہ رکھتا ہے۔

مزید یہ کہ امانت کے راجہ اندر میں واجد علی شاہی معاشرت کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ وہ شالی رومال اوڑھتا ہے۔ مغلیہ قسم 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 ان الفاظ میں اسے لانے کو کہتا ہے۔

نہ کر دیر اے دیو بہرے خدا　　　اکھاڑے میں میرے اسے جلد لا

غرض یہ کہ امانت نے واجد علی شاہ کی زندگی کے نقوش کو ہی اپنے راجہ اندر میں ابھارا ہے۔

شہزادہ گلفام بھی اس عہد کے شہزادوں اور امیر زادوں کا عکس ہے، کیونکہ اس عہد میں ایسے ہی شہزادے اور امیر زادے پیدا ہو رہے تھے جنھیں عیش پرستی کے علاوہ کوئی کام نہیں تھا۔ ان کے اندر نہ تو عملی جدوجہد کا جذبہ ہوتا تھا، نہ ہی فراست و بردباری۔ گلفام ایسے ہی ماحول کی پیداوار ہے، اس میں بھی نہ تو عملی جدوجہد کا جذبہ ہے، نہ سوجھ بوجھ و 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 مر جانے کی دھمکی دیتا ہے۔ لہٰذا خود بھی قید کی صعوبتیں جھیلتا ہے اور سبز پری کو بھی آفت میں پھنساتا ہے۔ گلفام کا کردار خاصا اہم تھا مگر وہ شروع سے آخر تک بے جان سا رہتا ہے۔ اسے ہم جامد کردار کہہ سکتے ہیں کیونکہ شروع سے آخر تک اس میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔

البتہ سبز پری اس ڈرامے کا سب سے متحرک ارتقائی کردار ہے۔ نسوانی ذہانت و فطانت کا نمونہ ہے۔ گلفام پر عاشق ہوتی ہے تو خود ہی اس سے ملنے کی تدبیر کرتی ہے۔ گلفام اندر کی سبھا میں جانے کی ضد کرتا ہے تو بڑی دوراندیشی سے اسے سمجھاتی ہے۔ گلفام قید ہو جاتا ہے تو بڑی خود اعتمادی سے اسے تلاش کرنے نکلتی ہے۔ اندر کی سبھا سے بال و پر نوچ کر نکالے جانے اور جوگن بن کر دردر کی ٹھوکریں کھانے کے باوجود نہ تو اس کے عزم و حوصلے میں کوئی فرق آتا ہے نہ وفاداری میں۔ بالآخر اپنی دانشمندی اور کمال فن کے ذریعے اپنے محبوب کو حاصل کر لیتی ہے۔

اس ڈرامے میں حرکت و عمل سبز پری کی وجہ سے ہی ہے۔ اس کے اسٹیج پر نمودار ہونے کے بعد ہی واقعات تیزی سے رونما ہوتے ہیں۔ وہ ناظرین کے دلوں پر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتی ہے۔

باقی تین پریوں کے کردار تو ناچ گانے میں تنوع پیدا کرنے کے لئے لائے گئے ہیں۔ کہانی سے ان کا تعلق برائے نام ہے۔ دیوؤں میں کالا دیو دو اہم کام کرتا ہے، ایک تو یہ کہ گلفام کو پرستان میں لا کر عاشق و معشوق کو ملاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس کی وجہ سے جوگن کی رسائی راجہ اندر تک ہوتی ہے۔ اس سے قصے میں اہم موڑ آتا ہے اور قصہ آگے بڑھتا ہے۔ لال دیو کا منفی کردار ہے مگر اہم ہے کہ اس کے عمل کی وجہ سے قصہ آگے بڑھتا ہے۔

امانت کا کمال یہ ہے کہ ان فوق فطری کرداروں کی اندرونی کشمکش اور مختلف جذباتی تصادم کو بالکل انسانی فطرت کے مطابق پیش کیا ہے جس کی وجہ سے ڈرامے کی اندرونی فضا غیر مانوس نہیں لگتی۔ یہ کردار طنز بھی کرتے ہیں اور طنز سے متاثر بھی ہوتے ہیں۔ یہ اپنی انا کا اظہار بھی کرتے ہیں اور انا کے مجروح ہو جانے پر بے چین بھی ہو جاتے 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۔ لہٰذا غم وغصہ، پیار ومحبت، خوف وطمع اور بغض وعداوت کی انسانی صفات ان میں پوری طرح پائی جاتی ہے۔ اسی لیے یہ تمام کردار اپنی عادت واطوار اور بول چال کے اعتبار سے فوق فطری مخلوق کے بجائے لکھنؤ کے باشندے معلوم ہوتے ہیں۔

مکالمہ:

مکالمے میں جو کچھ بیان کیا جاتا ہے سب شامل ہے خواہ یہ کسی چیز کو مثبت ثابت کرے یا منفی یا محض عام رائے کا اظہار ہو۔ یہ عموماً دو اشخاص کے درمیان گفتگو کی صورت میں ہوتا ہے۔ ڈرامے میں اس کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ڈراما سر بسر مکالمے کی ہیئت میں ہی ہوتا ہے۔ اس

میں قصہ ادا ہوا ہے۔

اندر سبھا کے تمام مکالمے صورت حال سے مطابقت رکھتے ہیں۔ ان میں گفتگو کا انداز نمایاں ہے۔ یہ ہر کردار کی حیثیت کے مطابق ہیں اور کرداروں کی داخلی کیفیات و جذبات کے عکاس ہیں۔ ان میں اختصار اور جامعیت پائی جاتی ہے۔ چند مکالمے نمونے کے طور پر پیش ہیں۔ راجہ اندر سبز پری کو لعنت ملامت کرتے ہوئے کہتا ہے:

راجہ اندر : ارے او پری سبز او بے حیا — مرے سامنے جلد آ بیسوا
تھڑی ہے تری ذات بنیاد پر — کہ عاشق ہوئی آدمی زاد پر
سبز پری : جفا و ستم کی سزاوار ہوں — حقیقت میں تیری گنہ گار ہوں
راجہ اندر : ارے دیو کر قصد بے داد کا — پکڑ ہاتھ اس آدمی زاد کا
کنواں وہ جو ہے قاف میں پر — ابھی اس میں جا کر اسے قید کر
خطر
پری سبز جو ہے یہ آگے کھڑی — خطا کی ہے اس بیسوا نے بڑی
سو تو نوچ کر اس کے پر اور بال — اکھاڑے سے میرے ابھی دے نکال
کالا دیو : خدا راجا جی کو رکھے شاد ماں — جو ہو جان بخشی تو کھولوں زباں
پرستان میں جوگن اک آئی ہے — خلائق سب اس کی تماشائی ہے
راجہ اندر : نہ کر دیر اے دیو بہر خدا — اکھاڑے میں میرے اسے جلد لا
کالا دیو : ارے جوگن اب دل میں ہو — کیا ہے تجھے راجہ اندر نے یاد
اپنے شاد
مراد اب ترے دل کی بر آئے گی — جو مانگے گی وہ چیز مل جائے گی
جوگن : یہ باتیں نہ لا نا زباں پر کبھی — فقیروں سے اچھی نہیں دل لگی
بڑا وہ مراد دینے والا ہوا — خوشامد سے منہ تیرا کالا ہوا

زبان:

الفاظ کے ذریعے اپنے احساسات و جذبات کے ظاہر کرنے کو زبان کہتے ہیں۔ ڈراما کرداروں کے عمل اور گفتگو کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے۔ لہٰذا ڈرامے کے لئے زبان کا جز بھی خاصا اہم ہو جاتا ہے۔ ڈرامے کے ناظرین میں ہر طبقے اور ہر اہلیت کے لوگ ہو سکتے ہیں۔ اس سے بھی ڈرامے میں روزمرہ بول چال کی زبان کا استعمال مناسب رہتا ہے۔ ناظرین کہانی کی مکمل تفہیم چاہتے ہیں اس لئے ڈرامے میں ہمیشہ ایسی زبان استعمال کی جاتی ہے جو مصنف اور ناظرین میں مشترک ہو جو زبان عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہو۔

اندر سبھا میں صاف اور شستہ زبان کا استعمال ہوا ہے۔ البتہ مختلف شعری اصناف کے استعمال کی وجہ سے زبان میں تنوع بھی ہے، جس کی تفصیل اس طرح ہے۔ 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 کا استعمال کرتے ہیں۔ دونوں چوبولوں کی زبان بھی اردو ہے۔ البتہ 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‘‘ اور ’’تیر کلیجے کھائے۔‘‘ اسی 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‘‘ اور ’’سروپ‘‘۔

میں ہیں اور کچھ اردو الفاظ کا دیہاتی تلفظ ہیں۔ باقی تیرہ گیت اودھ کی دیہات کی بولی میں ہیں۔لیکن وہ کسی ایک خطے کی بولی نہیں بلکہ مختلف خطوں کی بولیوں کا مجموعہ ہے۔جس میں جگہ جگہ اردو الفاظ بھی نظر آتے ہیں۔اودھ کے شہری مصنفوں کے گیت عام طور سے اسی ملی جلی زبان میں ہیں۔اس سلسلے میں اگر اس بات کو سامنے 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 میں رائج ہے تو یہ بات آسانی سے واضح ہوجاتی ہے۔

12.6۔ اندر سبھا کا اسٹیج اور پیش کش

امانت شرح اندر سبھا 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 ملا کر دور بینوں کے ہوش کھوتے ہیں۔سرخ پردہ زرتار مثل لکۂ شفق گلنار محفل میں تانا جاتا ہے۔'' (لکھنؤ کا عوامی اسٹیج،ص، 181)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ ابتدا میں اندر سبھا کی پیش کش کے لئے نہ کوئی ہال تھا اور نہ ہی شامیانہ وغیرہ لگایا جاتا تھا۔ بلکہ یہ کسی کھلی جگہ کسی صحن یا میدان میں پیش کی جاتی۔اداکاری کے لئے نہ ہی کوئی عارضی اسٹیج بنایا جاتا اور نہ ہی اداکاروں و ناظرین کے درمیان کوئی فاصلہ ہوتا۔ بلکہ محفل میں جمع شدہ لوگوں کو تھوڑا تھوڑا پیچھے ہٹا کر ایک طرف اندر کا تخت بچھا دیا جاتا اور پریوں کے لئے کرسیاں رکھ دی جاتیں۔ پردے کا استعمال بھی کسی فنی نقطۂ نظر سے نہیں تھا۔ بلکہ سرخ زرتار پردہ ہر کردار کی آمد کے وقت تانا جاتا اور داخلے کے بعد اسے ہٹالیا جاتا۔اس سلسلے میں امانت شرح میں لکھتے ہیں:

''پھر پردہ تنتا ہے۔ساز ملائے جاتے ہیں۔آمد کے شعر اس طرح گائے جاتے ہیں۔''

امانت اسی طرح تمام پریوں اور جوگن کی آمد پر ''پردہ پھر تنتا ہے'' لکھتے ہیں۔امانت کے اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ سرخ زرتار پردہ اسٹیج پر مستقل نہیں تنا رہتا تھا (اور تنتا بھی کہاں با قاعدہ اسٹیج تو تھا ہی نہیں) بلکہ کسی کردار کی آمد کے وقت تانا جاتا تھا۔

اندر سبھا کو سینوں اور ایکٹوں میں نہیں بانٹا گیا تھا۔اس میں سین کی تبدیلی کسی کردار کے بیان سے ہوتی تھی۔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 کر لی جاتی ہے۔ایک کردار کا اپنا رول پورا کر کے تھوڑا کنارے ہٹ جانا، دوسرے کردار کا سامنے آکر اپنا رول کرنا سین بدل جانے کے مترادف ہوتا تھا۔ لہٰذا جب گلفام کو قید کا حکم ہوتا ہے تو ایک دیو اسے پکڑ کر ایک کونے میں بٹھا دیتا ہے۔ وہ تماشائیوں کے سامنے موجود رہتا ہے۔ درمیان میں دوسرے واقعات پیش 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 آ کر جوگن کی آمد کی اطلاع دیتا ہے اور راجہ کے بلانے پر اسے دو تین قدم آگے بڑھا دیتا ہے۔

اندر سبھا کی پیش کش میں کچھ تکنیکی چیزوں کے استعمال سے بھی اسے مؤثر بنایا جاتا تھا۔مثال کے طور پر جب راجہ اندر کی آمد کے لئے پردہ تانا جاتا ہے اور اس کی آمد گائی جا رہی ہوتی ہے تو راجہ پردے کے پیچھے سے ٹھہر ٹھہر کر پاؤں کے گھنگرو بجاتا ہے۔جس سے یہ اثر پیدا ہوتا ہے کہ راجا آرہا ہے، راستے میں ہے۔آمد ختم ہوتی ہے تو راجہ پردہ اٹھا کر سامنے آتا ہے اور اپنا تعارف خود بھی کرواتا ہے کہ:

راجا ہوں میں قوم کا اِندر میرا نام

بن پریوں کی دید کے مجھے نہیں آرام

یہی عمل تمام پریوں اور جوگن کی آمد پر بھی دہرایا جاتا ہے لیکن جس طرح اس جدید دور میں موقع ومحل کی مناسبت سے رنگ برنگی جلتی بجھتی روشنیوں سے طرح طرح کے اثرات مرتب کئے جاتے ہیں، اسی طرح اندرسبھا میں کسی پری کے داخلے کے وقت مہتابی روشن کی جاتی تھی اور جس رنگ کی پری ہوتی تھی مہتابی کی روشنی بھی اسی رنگ کی ہوتی تھی۔ امانت شرح میں ہر کردار کی آمد پر لکھتے ہیں۔''پردہ اٹھتا ہے، مہتابی چھوٹتی ہے'' اور اس کی روشنی میں کردار داخل ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ بہت سے واقعات جیسے دیوؤں کا اڑ کر پریوں کا بلانے کے لئے جانا۔ پریوں کا اڑ کر سبھا میں آنا، گلفام کو کوٹھے پر سوتا ہوا دیکھ سبز پری کا اس کے کوٹھے پر اترنا، اسے پیار کرنا اور اپنا چھلا اسے پہنا آنا، کالے دیو کا شہزادے کی تلاش میں اڑ جانا اور اسے سوتا ہوا اٹھالانا، گلفام کو قاف کے کنویں میں قید کرنا، پھر رہائی کا حکم ہونے پر اسے کنویں سے باہر نکالنا، اسٹیج پر عملاً پیش نہیں کیا جاتا بلکہ اسے صرف بیان کر دیا جاتا ہے۔ اس طریقہ کار کا استعمال یونانی اسٹیج پر یہاں تک شیکسپیرین اسٹیج پر بھی ملتا ہے۔ اس وقت یہاں کے عوامی ڈرامے بھی اسی طرح پیش کئے جاتے تھے۔ اندرسبھا میں یہ طریقہ عوامی روایات سے ہی ماخوذ ہے۔

12.7۔ آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی کے ذریعے آپ نے

1- سید آغا حسن امانت کی زندگی کے حالات معلوم کئے۔

2- اندرسبھا امانت سے متعارف ہوئے۔

3- سبب تالیف اندرسبھا سے واقفیت حاصل کی۔

4- اندرسبھا امانت کے فنی عناصر سے روبرو ہوئے۔

5- اندرسبھا امانت کے اسٹیج اور اس کی پیش کش کے طریقہ کار کی جانکاری حاصل کی۔

12.8۔ اپنا امتحان خود لیجئے

1- آغا حسن امانت کا سنہ وفات بتائیے۔

2- اندرسبھا امانت منظوم ڈراما ہے یا منثور؟

3- امانت نے اندرسبھا کس کی فرمائش پر لکھی تھی؟

4- اندرسبھا میں کل کتنے کردار ہیں؟

5- ابتدا میں اندرسبھا کا اسٹیج کیسا تھا؟

12.9۔ فرہنگ

الفاظ	معنی
نویس	لکھنے والا
گل ریزیاں	پھول بکھیرنا
ناطقہ	بولنے کی قوت
نیم جاں	ادھ موا، کمزور، لاغر
نطق	گویائی
خستہ جاں	زخمی، گھائل

ناشاد	ناخوش
نوحہ	ماتم،ایک شعری صنف
موسوم	نام رکھا گیا
وسط	بیچ،درمیان
منظوم	نظم کیا گیا
سبب	وجہ
تالیف	دو چیزوں کو باہم ملانا یا جمع کرنا،کتاب مرتب کرنا
واسوخت	منہ پھیر لینا معشوق سے
متصف	تعریف کیا گیا
بہرے خدا	خدا کے واسطے
فراست	سمجھداری،چالاکی
بردباری	ہوشیاری
طمع	لالچ

12.10۔ سوالات کے جوابات

1- 1275 ھ

2- اندرسبھا امانت منظوم ڈراما ہے۔

3- عبادت شاگرد امانت

4- آٹھ

5- ابتدا میں اندرسبھا کا اسٹیج بالکل سادہ ہوتا تھا۔ باقاعدہ بنا ہوا اسٹیج نہیں ہوتا تھا۔

12.11۔ کتب برائے مطالعہ

1- مسعود حسین رضوی ادیب،لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، کتاب گھر، دین دیال روڈ،لکھنؤ،1968ء

2- محمد شاہد حسین،اندرسبھا کی روایت،قومی اردو کونسل،نئی دہلی،2008ء

3- وقار عظیم،مقدمہ اندرسبھا امانت،لاہور،1959ء

4- عشرت رحمانی،اردو ڈراما کا ارتقا،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،1978ء

5- عبدالحلیم شرر،گذشتہ لکھنؤ،مکتبہ جامعہ،نئی دہلی،1971ء

اکائی 13۔ آغا حشر کاشمیری اور سلور کنگ

13.1 اغراض ومقاصد
13.2 تمہید
13.3 آغا حشر کے حالات زندگی
13.4 آغا حشر بحیثیت خطیب اور شاعر
13.5 آغا حشر کی ڈراما نگاری کی ابتدا
13.6 آغا حشر کی ڈراما نگاری: مجموعی جائزہ
13.7 سلور کنگ کا فنی جائزہ
13.8 آپ نے کیا سیکھا
13.9 اپنا امتحان خود لیجئے
13.10 فرہنگ
13.11 سوالات کے جوابات
13.12 کتب برائے مطالعہ

13.1۔اغراض ومقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو

1- آغا حشر کی زندگی کے نشیب وفراز سے واقف کرانا ہے۔

2- آغا حشر کی ڈراما نگاری کی ابتدا کس طرح ہوئی، اس کے محرکات کیا کیا ہیں اس کی جانکاری دینی ہے۔

3- آغا حشر کی خطابت اور شاعرانہ عظمت سے روشناس کرانا ہے۔

4- مجموعی طور پر آغا حشر کی ڈراما نگاری سے آپ کو واقف کرانا ہے۔

5- سلور کنگ کی فنی خصوصیات سے روشناس کرانا ہے۔

13.2۔ تمہید

اردو ڈرامے کی ابتدا کا سہرا واجد علی شاہ کے سر جاتا ہے۔ وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے ڈرامے کو شاہی محل کی رونق بنا کر اسے عزت کے سنگھاسن پر بٹھایا۔ ان ہی کی ڈرامائی سرگرمیوں سے متاثر ہو کر عوام کو ڈرامے تخلیق کرنے، انھیں اسٹیج کرنے کا شوق پیدا ہوا۔ ان ہی کے اثر سے اندرسبھائی روایت پروان چڑھی۔

اسی زمانے میں مغربی اثرات کے زیر اثر پارسی اسٹیج وجود میں آیا۔ عبدالعلیم نامی اردو ڈرامے کی ابتدا کا سہرا پارسی اسٹیج سے منسلک کرتے ہوئے پرتگالیوں کے سر باندھتے ہیں۔ مگر اس عہد کا کوئی ڈراما دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے اس پر بات نہیں کی جا سکتی۔ بہر حال اس سے صرف نظر کریں تو پارسی

اسٹیج روبہ ترقی نظر آتا ہے۔

دراصل اٹھارہویں صدی کے وسط تک ہندوستان میں خصوصاً سمندر کے ساحلی علاقوں میں انگریزوں کی آبادی اوران کا اثر کافی بڑھ گیا تھا۔ان ساحلی علاقوں میں بمبئی بھی شامل ہے۔انگریز اپنے ساتھ ڈرامے کی ایک مستحکم روایت لائے تھے۔لہٰذا اپنی آبادیوں میں انھوں نے ڈرامے اسٹیج کرنے شروع کئے۔ابتدا میں یہ ڈرامے کھلے میدانوں،ملٹری اسٹورزاور کوٹھیوں کی دالانوں میں پیش کئے جاتے۔پھر 1750ء میں ایک تھیٹر ہال تعمیر ہونے کے بھی ثبوت ملتے ہیں،جس میں 1835ء تک وقفے وقفے سے ڈرامے پیش ہوتے تھے۔1835ء میں اقتصادی مسائل کی بنا پر اس تھیٹر ہال کو نیلا کر دیا گیا۔اس تھیٹر میں انگریزی ڈرامے دکھائے جاتے تھے جس میں ہندستانیوں کا داخلہ ممنوع تھا۔

اس ہال کے بند ہوجانے کے بعد ہندوستانیوں کے دلوں میں ڈراما اسٹیج کرنے کا خیال آیا۔ابتدا میں بمبئی کے پارسیوں نے اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔اسی لئے اسے پارسی اسٹیج کہا جاتا ہے۔

اردو ڈرامے کی تاریخ میں پارسی اسٹیج ایک اہم مقام رکھتا ہے کیونکہ اس میں اردو ڈراما اپنی پرانی ساخت سے باہر نکلا اور جدید عناصر کو جذب کر کے مزید پرکشش بنا۔ڈرامے کی ساخت اور پیش کش کی تکنیک کی وجہ اس دور کی بڑی اہمیت ہے۔خصوصاً آغا حشر،احسن،طالب اور بیتاب نے اسے جو معیار عطا کیا اس جواب ممکن نہ ہوسکا۔

13.3۔ آغا حشر کے حالات زندگی

بمبئی میں مغربی اثرات کے تحت شروع ہوئی ڈرامائی سرگرمیوں میں ابتداً پارسیوں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ان ڈرامائی سرگرمیوں کا مقصد نہ تو آرٹ،ادب اور کلچر کا فروغ تھا اور نہ ہی سماج میں بیداری لانا۔اس کا صرف اور صرف مقصد مالی منفعت تھا۔اس کی وجہ سے ہونے والے تہذیبی وثقافتی زیاں کے احساس کے باوجود کبھی اس مقصد سے صرف نظر نہیں کیا گیا۔رہس یا اندرسبھائیں کبھی ٹکٹ لگا کر نہیں دکھائی گئیں۔ان کی حیثیت یا تو تفریح کی تھی یا تو جشن کی جس میں لوگ بغیر کسی مالی فائدے کے حصہ لیتے تھے۔لیکن بمبئی میں ڈرامے ابتدا سے ہی ٹکٹ لگا کر دکھائے جانے لگے۔

آغا حشر نے جب ڈراما نگاری کی ابتدا کی اس وقت طالب،احسن اور بیتاب کی شہرت ومقبولیت کا سورج نصف النہار پر تھا۔مگر انھوں نے اس شان سے ڈراما نگاری شروع کی کہ پارسی اسٹیج پر حشر برپا کر دیا۔

آغا حشر کاشمیری النسل تھے۔ان کے بزرگوں میں سے سید احسن شاہ شالوں کی تجارت کے سلسلے میں بنارس آئے۔صبح بنارس نے وہ جادو کیا کہ وہیں کے ہور ہے۔انھوں نے 1868ء میں اپنے بھانجے غنی شاہ کو بنارس بلا کر اسی کام میں لگا دیا۔30/جولائی 1868ء کو غنی شاہ کی شادی احسن شاہ کی سالی سے ہوئی۔تین اور چار اپریل 1879ء کی درمیانی شب میں ان کے یہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا نام محمد شاہ رکھا گیا بعد کو وہی آغا حشر کے نام سے موسوم ہوا۔

آغا حشر کی جائے پیدائش متنازعہ فیہ ہے مگر ان کے خاندان کے معتبر حوالوں سے تصدیق ہوتی ہے کہ آغا حشر کی جائے پیدائش بنارس ہی ہے۔

آغا حشر کے والد غنی شاہ انگریزی تعلیم کو برا سمجھتے تھے اور خاندان مذہبی روایات کا پاسدار تھا۔اس لئے آغا حشر کی ابتدائی تعلیم کا آغاز مولوی عبدالصمد صاحب کے مدرسے سے ہوا۔جہاں انھوں نے عربی،فارسی اور اردو درسیات کی تکمیل کی۔حفظ قرآن کا سلسلہ بھی شروع کیا مگر مکمل نہ کر سکے۔خاندان کے دباؤ اور کچھ لوگوں کے اصرار پر،مدرسے کی تعلیم حاصل کر لینے کے بعد آغا حشر کا داخلہ جے نرائن اسکول میں کرایا گیا۔جہاں انھوں نے کچھ مغربی تعلیم بھی حاصل کی۔لیکن ان کا دل پڑھنے سے زیادہ دوستوں کی صحبت میں گپ شپ،سیر وتفریح،ورش،کشتی اور تیراکی میں لگتا تھا۔شطرنج بھی بہت اچھا کھیلتے تھے شعر گوئی کی ابتدا مدرسے کے زمانے میں ہوگئی تھی۔ابتدا میں کچھ غزلیں فارسی میں کہیں۔اسکول کے زمانے میں اردو شعر گوئی کی طرف راغب ہوئے۔ترنم ہو یا تحت آغا حشر کا اسلوب شعر خوانی لاجواب تھا اور شعر بھی اچھے کہہ لیتے تھے۔چنانچہ جلد ہی دوستوں کی محفل سے نکل کر مقامی مشاعروں تک رسائی حاصل کر لی مگر اس سب کی وجہ سے تعلیم کا سلسلہ آگے نہ بڑھ سکا۔

1913ء میں آغا حشر کی شادی لاہور میں ہوئی۔1914ء میں ان کے یہاں بیٹا پیدا ہوا مگر تین ماہ بعد اس کا انتقال ہوگیا۔پھر آغا حشر کے یہاں

کوئی اولاد نہیں ہوئی۔ 1915ء میں جب آغا حشر کلکتہ کے سیالدہ اسٹیشن پر گاڑی کے انتظار میں ٹہل رہے تھے کہ پلیٹ فارم سے نیچے گر پڑے اور داہنے پیر کے پنڈلی کی ہڈی ٹوٹ گئی۔ پہلے تو ڈاکٹروں نے ٹانگ کاٹ دینے کی بات کی مگر پھر علاج سے ٹھیک ہو گئے لیکن ٹانگ میں لنگ آخر تک باقی رہا۔

1918ء میں آغا حشر کی اہلیہ کا بھی لاہور میں انتقال ہو گیا۔ آغا حشر کو اپنی اہلیہ سے بہت محبت تھی۔ انھیں اتنا صدمہ ہوا کہ کچھ دنوں کے لئے ہوش وحواس کھو بیٹھے۔ ترک مے نوشی کی وجہ سے آغا حشر کی صحت 1929ء سے ہی خراب رہنے لگی تھی۔ ڈاکٹروں کی رائے تھی کہ وہ تھوڑی تھوڑی لیتے رہیں مگر انھوں نے توبہ توڑنا گوارا نہ کیا۔ یہاں تک کہ 20/اپریل 1935ء کو آفتاب حشر، موت کی ظلمت میں ہمیشہ کے لئے غروب ہو گیا۔ آغا حشر کی وصیت کے مطابق لاہور کے میانی صاحب قبرستان میں ان کی اہلیہ کی قبر کے بغل میں انھیں سپرد خاک کیا گیا۔

آغا حشر ایک منفرد شخصیت کے مالک تھے۔ ایک طرف ان کی شخصیت میں تیزی وطراری تھی تو دوسری طرف ان کی شخصیت میں خلوص اور محبت کے جذبات پوشیدہ تھے۔ وہ ایک ایسا دردمند دل رکھتے تھے جو انسان دوستی اور انسانی ہمدردی کے جذبات سے مملو تھا۔ آغا حشر کو غریبوں اور زیردستوں سے بہت ہمدردی تھی، وہ اکثر بیواؤں، یتیموں اور نادار عزیزوں کی خفیہ طور پر مالی امداد کرتے تھے۔ وہ بہت زندہ دل اور باغ و بہار طبیعت کے مالک تھے۔ آغا حشر بہت ملنسار تھے۔ چھوٹے سے چھوٹے خوانچے والا ان کی دوستی کا دم بھرتا اور حاکم وقت بھی انھیں اپنا رفیق جانتا تھا۔

13.4۔ آغا حشر: ڈراما نگاری کی ابتدا و ارتقا

ایک زمانہ تھا جب پارسی کمپنیاں شہر شہر گھوم گھوم کر ڈرامے دکھایا کرتی تھیں۔ ابھی سنیما وجود میں نہیں آیا تھا۔ ڈراما تفریح کا سب سے بڑا ذریعہ تھا۔ بہر حال 1897ء میں الفریڈ جوبلی کمپنی بنارس آئی اور احسن لکھنوی کے ڈرامے ''چندراولی'' کا بڑا شہرہ ہوا۔ آغا حشر بھی اپنے چند دوستوں کے ساتھ ڈراما دیکھنے گئے اور رعایتی ٹکٹ چاہا جو عام طور پر کمپنیاں طلبا کو دیا کرتی تھیں لیکن اس کمپنی نے رعایتی ٹکٹ دینے سے انکار کر دیا۔ آغا حشر وغیرہ نے پورا ٹکٹ لے کر ڈراما دیکھا۔ دوسرے روز ''رفیع الاخبار'' میں ''احسن کے ڈرامے'' کے عنوان سے ایک مضمون شائع کروایا۔ کمپنی کی طرف سے جواب شائع ہوا۔ پھر جواب الجواب کی نوبت آئی تو کمپنی نے مصالحت میں ہی عافیت سمجھی۔ صلح اس بات پر ہوئی کہ آغا حشر مع احباب بلا ٹکٹ ڈراما دیکھیں گے۔

کمپنی ڈائریکٹر امرت لال اور ڈراما نویس احسن سے ملاقاتیں ہونے لگیں۔ ایک روز احسن اور آغا حشر میں کسی بات پر بحث ہو گئی اور آغا حشر یہ کہہ کر چلے آئے کہ آپ جیسے ڈرامے ایک ہفتے میں لکھ سکتا ہوں۔ بظاہر یہ طفلانہ تعلّی تھی مگر جلد ہی دوستوں کے کلب کے لئے آغا حشر نے اپنا پہلا ڈراما ''آفتاب محبت'' لکھا۔ یہ ڈراما جواہر اکسیر پریس نے 1897ء میں شائع کیا جو مطبوعہ حالت میں آج بھی دستیاب ہے۔

آغا حشر کی تعلیمی مشاغل سے بیگانگی کو دیکھتے ہوئے والد نے انھیں تجارت میں لگانا چاہا مگر تجارت میں بھی ان کا دل نہ لگا۔ لہٰذا ان کے والد نے میونسپلٹی میں ایک ملازمت کا انتظام کروایا اور انھیں لے کر زرضمانت جمع کروانے گئے۔ آغا حشر کو ضمانت جمع کرنے کے لئے وہاں چھوڑ کر خود کسی دوسرے کام سے چلے گئے۔ کسی وجہ سے اس دن ضمانت جمع نہ ہو سکی۔ واپس آتے ہوئے کچھ دوست احباب مل گئے اور ضمانت کی آدھی سے زیادہ رقم دوستوں کی ضیافت میں صرف ہو گئی۔ لہٰذا والد کی خفگی کے خوف نے ان کے قدم گھر کے بجائے اسٹیشن کی طرف موڑ دیئے۔ اور انھوں نے بمبئی کا ٹکٹ کٹا لیا۔ بمبئی کا رخ اس لئے کیا کیونکہ بمبئی میں ان کے دوست عبداللہ بسلسلہ تجارت مقیم تھے۔

بمبئی میں کچھ دنوں بعد ان کی ملاقات امرت لال ڈائریکٹر الفریڈ جوبلی کمپنی سے ہوئی۔ بنارس کی جان پہچان تھی۔ امرت لال انھیں کمپنی کے مالک گھٹاؤ جی کے پاس لے گئے۔ گھٹاؤ جی نے کم سنی کے سبب آغا حشر پر سنجیدگی سے توجہ نہیں کی اور از راہ تفنن سامنے رکھی ہوئی چائے کی پیالی پر شعر کہنے کو کہا (اس زمانے میں ڈراما نگاری کی پہلی خصوصیت اچھا شاعر ہونا مانی جاتی تھی)۔ آغا حشر نے چائے کی پیالی پر فی البدیہہ شعر کہہ کر سنا دیا۔ گھٹاؤ جی نے انھیں دوسرے روز آنے کو کہا۔ آغا حشر دوسرے روز نہیں گئے اور بنارس واپس جانے کا ارادہ کر لیا۔ واپسی کا ٹیلی گرام دینے جا رہے تھے کہ راستے میں امرت لال مل گئے۔ انھوں نے دوسرے روز نہ آنے کی شکایت کی۔ آغا حشر نے ناامیدی سبب بتایا۔ امرت لال نے کہا فوراً جا کر ملو وہ تمہارا انتظار کر رہے ہیں۔ چنانچہ آغا حشر گھٹاؤ جی سے ملے اور 15 روپیہ یا 35 روپیہ ماہوار پر ان کا تقرر بحیثیت ڈراما نگار ہو گیا۔

احسن اس کمپنی کے پختہ کار ڈراما نویس تھے۔ آغا حشر ایسا کچھ کر دکھانا چاہتے تھے جو احسن سے بہتر ہو لہٰذا تھیٹر رنگ میں کسی ٹوٹی کرسی پر بیٹھ کے اور کسی بکس کو میز بنا کر دن رات ایک کر دیا۔

13.5۔ آغا حشر بحیثیت خطیب اور شاعر

آغا حشر ڈراما نگار کے ساتھ ساتھ بہت اچھے مقرر بھی تھے۔ ان کی تعلیم تو زیادہ نہیں تھی لیکن ذوق مطالعہ نے ان کے علم کو وسیع تر کر دیا تھا۔ پھر ان کی ذہانت اور قوت گویائی نے اسے دو آتشہ بنا دیا تھا۔ چنانچہ انھوں نے خطابت کے میدان میں قدم رکھا تو وہاں بھی اپنے کو دوسروں سے ممتاز تر ثابت کیا۔ وہ تقریر کرتے تو سننے والوں پر وجد کا عالم طاری ہو جاتا۔ ڈاکٹر راجیند ر پرشاد نے شملہ کانفرنس کے موقع پر کہا تھا کہ اگر آغا حشر کانگریس میں شامل ہو جاتے تو چوٹی کے لیڈروں میں شمار ہوتے۔ (اے۔ بی۔ اشرف، آغا حشر اور ان کا فن، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1980ء، ص 110)

قیام لاہور کے دوران انجمن حمایت اسلام لاہور کے جلسے میں انھیں تقریر کے لئے مدعو کیا گیا تو علم و معارفت کا ایسا دریا بہایا کہ علمائے کرام کی وہ جماعت جو ان کی تقریر سے قبل اراکین جلسہ سے اس لئے ناراض تھی کہ انھوں نے ایک ناٹک والے کو اس جلسے میں تقریر کے لئے کیوں بلایا۔ تقریر کے اختتام پر اٹھ اٹھ کر نہایت عقیدت سے ان کے ہاتھ چوم رہی تھی۔ آغا حشر کی خطابت کے بارے میں آغا جانی کشمیری لکھتے ہیں:

’’ کلکتے میں ایران کے مشہور شاعر عرفی کا جنم دن منایا جا رہا تھا۔ مولانا ابوالکلام آزاد بولے، جناب نصیر حسین خیال بولے، سلیمان ندوی بولے، ان سب کے بعد لوگ چیخے حشر صاحب، حشر صاحب، یہ بیباک مصنف کھڑا ہوا، اس نے کہا۔ دوستو عرفی ایران کا شاعر تھا۔ اس زمانے میں پیدا ہوا تھا۔ جب بچے بھی تلوار باندھتے تھے۔ گھوڑے کی سواری کرتے تھے۔ بات بات پر گردن دے دی جاتی تھی۔ میں اپنے ملک کے سب سے بڑے شاعر انیس کے بارے میں کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ انیس نے اس زمانے میں تلوار کی تعریف کی ہے جب تلوار ٹوٹ چکی تھی۔ گھوڑے کی سواری ختم ہو چکی تھی۔ ملک اجڑ چکا تھا۔ لوگ بہار کا موسم بھول چکے تھے۔

ایک گھنٹے تک یہ بے مثال مقرر جسے ہم پہلی بار سن رہے تھے۔ بولتا رہا، انیس کے مرثیے کے بند کے بند سناتا رہا۔ پہلے عرفی کے شعر پڑھے۔ پھر اسی مضمون کے انیس کے شعر پڑھے۔ ایک گھنٹے تک بولتا رہا یہ شخص اور تالیاں بجتی رہیں۔‘‘ (آغا جانی کشمیری، سحر ہونے تک، دہلی امپیریل پریس، 172-73)

آغا حشر کی گفتگو میں ایک خاص دلکشی ہوتی تھی۔ وہ لطیفوں، چٹکلوں، پھبتیوں اور مزے دار فقروں سے خشک سے خشک مباحث کو بھی دلچسپ بنا دیتے تھے اور ایسی ایسی دلیلیں ڈھونڈ ڈھونڈ کر لاتے تھے کہ حریف سے جواب بن نہ پڑتا تھا۔ ان کی حاضر جوابی اور ضلع جگت کا یہ عالم تھا کہ اس فن کے بڑے بڑے مشاقوں کو بھی ان کے سامنے منہ کھولنے کا حوصلہ نہ ہوتا تھا۔

خطیب کے ساتھ ساتھ آغا حشر ایک خوش گو، خوش فکر اور رموز فن سے واقف شاعر بھی تھے۔ ان کے کلام کا انتخاب آغا جمیل کاشیری نے مرتب کیا ہے جو اردو اکیڈمی یو پی سے شائع ہو چکا ہے۔

مدرسے میں عربی و فارسی تعلیم کے دوران فارسی زبان کی شیرینی نے انھیں اپنی طرف راغب کیا۔ لہٰذا انھوں نے شاعری کی ابتدا فارسی گوئی سے کی۔ فارسی میں وہ شاہی تخلص اختیار کرتے تھے۔ فارسی میں انھوں نے بہت سی غزلیں کہیں مگر وہ غزلیں دستیاب نہیں کی جاسکیں۔ اردو میں انھوں نے ماہر علم وعروض مرزا محمد حسن فائز سے اصلاح لی۔ تحت اور ترنم میں لہجہ منفرد تھا۔ لہٰذا بہت جلد انھیں شاعر کی حیثیت سے مقبولیت حاصل ہوئی۔ بمبئی پہنچے تو ابتدائی شہرت بھی شعر گوئی ہی کی بدولت حاصل ہوگئی۔ ڈرامے کی دنیا میں بھی انھیں داخلہ زور بیان اور بدیہہ گوئی کی ہی بدولت ملا۔

ڈائریکٹر امرت لال کے انتقال پر آغا حشر نے فارسی میں مرثیہ لکھا۔ یہ مرثیہ رسالہ ’’شیکسپیئر بمبئی‘‘ میں 1907ء میں شائع ہوا۔ 1907ء میں ہی جب والیٔ افغانستان امیر حبیب اللہ خاں ہندستان تشریف لائے تو ان کی شان میں آغا حشر نے ایک قصیدہ فارسی میں پیش کیا۔ اس کے چند اشعار ملاحظہ ہوں جو ان کی فارسی گوئی کا ثبوت ہیں۔

صبح دم پیشم بیامد نازنینے مہ رخ	خندہ برلب، جام برکف، جلوہ پاش و برق بار
ناز پرور، ناز گستر، نازنیں، ناز آفریں	گل بدن، گل پیرہن، گلگوں قبا، گلگوں عذار
جستم و در بر کشیدم، بوسہ دادم پے بہ پے	باز پرسیدم کہ اے جاں در لبم بر تو نثار
کیستی جوں آمدی، خندید و با صد ناز گفت	اے فصیح کاشمر، اے شاعر معجز نگار
آنم از مشرق بہ مغرب نور افشانی کنم	آنم اندر عالم ایجاد چوں شمس النہار
از شمیم جود ما گلشن بدا ماہر ختن	از نسیم لطف ما فردوس در ہر کوہسار

فارسی کے علاوہ انھوں نے اردو میں بھی قابل قدر شاعری کا نمونہ چھوڑا ہے۔ ان کی غزلوں میں لطف و اثر اور بھرپور تغزل جلوہ گر ہے۔ ان کے اسلوب کی سادگی، تشبیہ و استعارے کا فن کارانہ استعمال، رنگین بندشیں اور چست ترکیبیں سادگی میں پرکاری کا حکم رکھتی ہیں۔ چند اشعار دیکھیں:

چوری کہیں کھلے نہ نسیم بہار کی
خوشبو اڑا کے لائی ہے گیسوئے یار کی
جانتا تھا کھا رہا ہے بے وفا جھوٹی قسم
سادگی دیکھو کہ پھر بھی اعتبار آ ہی گیا
یہ تو مئے انگور ہے کیا بات ہے اس کی
تو زہر بھی ہاتھوں سے پلائے تو مزہ دے

آغا حشر نے بہت سی نظمیں بھی کہیں ہیں جو زور و اثر سے معمور ہیں۔ خصوصاً انجمن حمایت اسلام لاہور کے جلسوں میں پڑھی گئی ان کی نظمیں ''شکریہ یورپ'' اور ''موج زمزم'' نے بے انتہا مقبولیت حاصل کی۔ جس جلسے میں ''شکریہ یورپ'' پڑھی گئی اس کی روداد علیم الدین سالک نے اس طرح بیان کی ہے۔

''آغا صاحب نے اپنی نظم شروع کی اس وقت محفل کی حالت دیکھنے کے قابل تھی۔ اہل درد رو رہے تھے۔ ملت بیضا کے شیدائی سسکیاں لے رہے تھے، نوجوان جوش کی وجہ سے بے قابو ہو رہے تھے، عوام پر سکتہ کا عالم طاری تھا، بچے بت بنے سناٹا کھینچے بیٹھے تھے۔ آخر مناجات والا بند آیا۔ آغا صاحب نے آستین چڑھا کر، اثر میں ڈوبے ہوئے انداز میں پہلا شعر پڑھا۔

آہ جاتی ہے فلک پر رحم لانے کے لئے
بادلو ہٹ جاؤ دے دو راہ جانے کے لئے

محفل تڑپ اٹھی، بے خودی اور اضطراب کی حالت میں ہزاروں ہاتھ بارگاہ ایزدی میں دعا کے لئے بلند ہوئے۔ اور آمین آمین کی آواز نے آسمان میں گونج پیدا کر دی۔'' (بحوالہ آغا جمیل کاشمیری، آغا حشر حیات اور کارنامے، عصری ادب، شمارہ 51، جنوری 1981ء، ص، 28-27)

برطانوی گورنمنٹ نے آغا حشر کے خلاف کارروائی کرتے ہوئے اس نظم کو ضبط کر لیا تھا۔

13.6۔ آغا حشر کی ڈراما نگاری کا مجموعی جائزہ

پارسی اسٹیج کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ اردو ڈرامے کا ترقی یافتہ دور ہے۔ لیکن یہ ترقی پیش کش کی تکنیک تک محدود ہے۔ اب ڈراموں کو ایکٹوں اور سینوں میں بانٹا جانے لگا، پروسینیم استعمال کیا جانے لگا اور پیچھے سین سینری والے پردے لگائے جانے لگے، جن سے مقام کا تصور پیدا کیا جاتا۔ ہر ذیلی سین پر آگے کا پردہ (پروسینیم) گرنے اور اٹھنے لگا۔ طرح طرح کی کلوں سے دیو کو اڑتا ہوا دکھایا جاتا۔ اسٹیج پر اپنے آپ تختہ کھسک کر قاف کا کنواں بن جاتا۔ عوام ان ڈراموں کو دیکھ کر بہت مرعوب ہوتے۔ لیکن پارسی اسٹیج کے اردو ڈراموں کے اسلوب، ساخت اور اجزا و عناصر میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔

خصوصاً پارسی اسٹیج کے پہلے دور کے ڈراما نگاروں پر جس میں آرام، حافظ عبداللہ، رونق بنارسی، کریم الدین مراد، ظریف اور نظر بیگ آتے ہیں۔ اندر سبھائی روایت ان پر حاوی نظر آتی ہے۔

البتہ دوسرے دور میں جن کے اہم ڈراما نگار طالب بنارسی، احسن لکھنوی، نرائن پرشاد بیتاب اور آغا حشر ہیں کچھ تبدیلیاں رونما ہونے لگی تھیں۔ مثلاً فوق فطری عناصر کا غلبہ کم ہوا۔ زمینی کردار و واقعات بڑھے۔ گانوں کی تعداد کم ہوئی، سادہ اور سلیس نثر کا استعمال ہونے لگا۔ لیکن آغا حشر کے پہلے تک یہ تبدیلیاں کم واقع ہوئیں۔

پارسی اسٹیج کی تمام کمپنیوں کا مقصد پیسہ کمانا تھا۔ ڈراما نویس تھیٹر کمپنیوں کے ملازم ہوتے تھے۔ لہٰذا مالکان کمپنی کی مرضی اور ہدایت سے انحراف نہیں کر سکتے تھے۔ مالکان کا تقاضا ہوتا تھا کہ عوام کی پسند و ناپسند کو ترجیح دی جائے۔ ناظرین میں ہر طبقے اور مذاق کے لوگ ہوتے تھے۔ چنانچہ مختلف مذاق کے لوگوں کی دلچسپی اور تفریح کا سامان فراہم کرنا ڈراما نویسوں پر لازم آتا تھا۔ آغا حشر بھی اس سے الگ نہیں تھے لیکن انھوں نے رفتہ رفتہ اس میں اصلاح کر کے عوام کے مذاق کو بدلنے کی کوشش کی۔

آغا حشر نے اپنا پہلا ڈراما ''آفتاب محبت'' 1897ء میں بنارس میں لکھا یہ کبھی اسٹیج نہیں ہوا۔ آغا حشر کا انتقال 1935ء میں ہوا۔ ان کا آخری ڈراما ''رستم و سہراب'' ہے جو انھوں نے 1930ء میں لکھا۔ لیکن وہ 1934ء تک فلم کے لئے کہانیاں اور مکالمے لکھتے رہے۔ فلمی کہانیوں کو بھی شامل کر لیا جائے تو ان کے ڈراموں کی کل تعداد 38 ہے۔

آغا حشر کے ابتدائی ڈراموں میں زیادہ تعداد مغربی ڈراموں سے ماخوذ ڈراموں کی ہے جن میں ''مرید شک'' (1899ء)، ''اسیر حرص'' (1900ء)، ''شہید ناز'' (1902)، ''سفید خون'' (1907ء)، ''صید ہوس'' (1906ء)، ''خواب ہستی'' (1908ء)، ''سلور کنگ'' (1910ء) اور ''یہودی کی لڑکی'' شامل ہے۔ جسے ہم ان کی ڈراما نگاری کا پہلا دور کہہ سکتے ہیں۔

دوسرے دور میں آغا حشر کے مشرقی ماخذ والے ڈرامے آتے ہیں جنھیں تاریخی یا نیم تاریخی واقعات سے حاصل کیا گیا ہے جیسے ''سیتا بن باس''، ''بھیشم پرتگیہ'' اور ''رستم سہراب''۔

تیسرا دور ان کے طبع زاد اور (ہندی طبع زاد) ڈراموں کا ہے جن میں زیادہ تر ڈرامے سماجی و اصلاحی موضوعات پر لکھے گئے، جن میں ''خوبصورت بلا'' (1909ء)، ''پہلا پیار'' (1911ء)، ''بھارت منی'' (سنہ تصنیف نامعلوم)، ''مدھر مرلی'' (سنہ ندارد)، ''بھگیر تھ گنگا'' (سنہ ندارد)، ''بلوا منگل'' (1920ء)، ''ہندستان'' (تین حصے، 1921ء)، ''ترکی حور''، (1922ء)، ''آنکھ کا نشہ'' (1924ء)، ''دھرمی بالک'' (1929ء)، ''بھارتی بالک'' (1929ء)، ''دل کی پیاس''، (1930ء) اہم ہیں۔

آغا حشر نے مغربی ڈراموں سے ماخوذ اپنے تمام ڈراموں کا انجام المیہ سے طربیہ کر دیا۔ کیوں کہ یہ ڈرامے مشرقی عوام کے لئے لکھے جا رہے تھے جن کا مذاق اور مزاج طربیہ سے مطابقت رکھتا ہے۔ آغا حشر نے ان ڈراموں کو ہندستانی تہذیب، معاشرت اور روایات میں اس طرح رنگا کہ ان سے ماحول کی اجنبیت دور ہو گئی۔ کرداروں کے طور طریقوں اور قول و فعل میں اپنائیت اور یہاں کی خوشبو سرایت کر گئی اور یہ ڈرامے اسی زمین کا پودا معلوم ہونے لگے۔

آغا حشر کے ابتدائی ڈراموں میں اصل پلاٹ کے ساتھ ایک مزاحیہ پلاٹ بھی چلتا رہتا تھا جس کا اصل پلاٹ سے کوئی تعلق نہیں ہوتا تھا۔ اس سے وحدت تاثر متاثر ہوتی تھی اور مزاح بھی بہت پست اور عامیانہ ہوتا تھا۔ انھیں نچلے طبقے کے ناظرین کی تفریح کے لئے رکھا جاتا تھا۔

آغا حشر نے کچھ عرصہ بعد مزاحیہ پلاٹ کو اصل پلاٹ کا جز بنانا شروع کر دیا۔ اس کی مثال ''ترکی حور'' میں مل جاتی ہے۔ آخری دور میں انھوں نے مزاحیہ پلاٹ کو اپنے ڈراموں سے بالکل نکال دیا۔ لہٰذا ''آنکھ کا نشہ''، ''رستم و سہراب''، ''عشق اور فرض'' اور دیگر کئی ڈراموں میں مزاحیہ پلاٹ نہیں پائے جاتے۔

کی ترتیب میں منطقی ربط و تسلسل اور فنی سلیقہ و ہنر مندی ہے۔

آغا حشر کے ابتدائی دور کے ڈراموں کے کردار مثالی ہیں اور ان میں اکثر جامد بھی ہیں لیکن رفتہ رفتہ ان کے کردار ارتقائی ہو گئے ہیں۔ان کے یہاں ایسے کردار بھی ہیں جنھیں ہم معیاری کہہ سکتے ہیں۔آغا حشر نے اپنے نسوانی کرداروں پر زیادہ توجہ دی ہے، ان کی شخصیت زیادہ نمایاں ہے۔آغا حشر کے کسی دور کے ڈرامے ہوں، سب میں انھوں نے فوق فطری کے بجائے انسانی کرداروں کو فوقیت دی ہے۔ان کرداروں کے طور طریقے، طرز معاشرت، انداز گفتگو اور جذبات کے اظہار کو فطری انداز میں پیش کیا ہے۔جس طبقے کا کردار ہے اسی سطح سے سوچتا ہے اور اپنے مرتبے کے لحاظ سے گفتگو کرتا ہے۔

ابتدائی دور میں آغا حشر نے گانوں، متفرق اشعار اور مقفع و مسجع نثر کا خاصا استعمال کیا ہے۔دوسرے دور میں گانوں اور متفرق اشعار میں کمی آئی۔ نثری مکالمے بڑھے اور قافیوں کا استعمال کرتے وقت اس بات کا خیال رکھا کہ قافیے روانی اور شگفتگی میں خلل نہ ڈالیں۔لہٰذا دوسرے اور تیسرے دور میں انھوں نے قافیوں کا استعمال بہت اعتدال سے کیا ہے۔وہ یہ بہت اچھی طرح جانتے ہیں کہ کون سے الفاظ اور اشعار کس کردار کی زبان پر زیب دیں گے۔

آغا حشر کے تیسرے دور کے ڈراموں میں زبان و بیان بدلتی ہوئی ادبی روایات سے ہم آہنگ ہے جس میں سادگی، برجستگی اور روانی کے ساتھ ساتھ تاثر اور ادبیت نمایاں ہے۔لیکن اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے ڈرامائیت اور بلند آہنگی کو قائم رکھا ہے۔

آغا حشر کے ہندی ڈراموں پر اردو تو اردو ہندی والوں نے بھی توجہ نہیں دی جبکہ انھوں نے اپنے ہندی ڈراموں میں ایسی شستہ و شگفتہ ہندی لکھی ہے کہ بڑے بڑے ہندی ودوان بھی ششدر رہ جاتے ہیں۔''بھارت رمنی''، ''آنکھ کا نشہ''، ''سیتا بن باس''، ''بھیشم پرتگیہ''، ''بھارتی بالک''، ''بلوامنگل''، ''بھاگیرتھ گنگا''، ''مدھر مرلی''، ''پہلا پیار عرف سنسار چکر'' ان کے اہم ہندی ڈراموں میں شمار ہوتے ہیں۔آغا حشر کو نہ صرف ہندی زبان و بیان پر عبور تھا بلکہ انھیں ہندو عقائد و نظریات، رسم و رواج، طور طریقے اور ہندو روایات کا بھی گہرا علم تھا۔ ہندو مذہب و روایات سے متعلق تمام معلومات انھوں نے مناظروں اور حیدرآباد کے قیام کے دوران سوامی مرادی دیو اور پنڈت جگت نرائن کی صحبت میں حاصل کی تھیں۔

صنف ڈراما اور دوسری اصناف میں سب سے بڑا فرق پیش کش کا ہے۔دوسری اصناف ادب پڑھنے کے لئے لکھی جاتی ہیں۔ڈراما دیکھنے کے لئے تخلیق کیا جاتا ہے۔ڈرامے وہی کامیاب ہوتے ہیں جو اسٹیج کی ضروریات کو پیش نظر رکھ کر لکھے جاتے ہیں۔

آغا حشر نے اپنے ڈراموں کو سینوں اور ایکٹوں میں بانٹا ہے۔ان کے یہاں ہر نئے سین کے ساتھ منظر بدل جاتا ہے۔ان کے یہاں ڈراپ کرٹن (پروسینیم) کا استعمال ایکٹ کے اختتام پر ہوتا ہے۔آغا حشر عموماً اپنے ڈراموں میں ایسے مقامات نہیں لاتے جسے اسٹیج پر پیش کرنا ممکن نہ ہو۔مزید یہ کہ وہ مقام کو اس طرح پلاٹ کا حصہ نہیں بناتے کہ اس کے بغیر پلاٹ کی معنویت پوری طرح واضح نہ ہو سکے یا اس کی اثر پذیری کم ہو جائے۔ جہاں کہیں ایسا منظر لانا پڑتا جسے اسٹیج پر پیش نہ کیا جا سکے تو اسے کسی کردار کے ذریعے یہاں بیان کروا دیتے تھے۔مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ آغا حشر کے ڈراموں میں ایسے مقامات بہت کم ہیں جو پیش کش کے لحاظ سے نامناسب ہوں۔

13.7۔ سلور کنگ کا فنی جائزہ

آغا حشر نے اپنے ڈرامے ''سلور کنگ'' کا مواد ہنری آرتھر جونز اور ہنری ہرمن کے ڈرامے موسومہ ''سلور کنگ'' سے ہی لیا ہے۔اسے انھوں نے 1910ء میں ''دی گریٹ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی آف حیدرآباد'' کے لئے لکھا تھا۔یہ کمپنی انھوں نے حیدرآباد کے راگھوندر راؤ کی شراکت میں خود ہی بنائی تھی۔بعد میں آغا حشر ہی اس کے تنہا مالک ہو گئے تھے۔

آغا حشر نے اس کے پلاٹ کو سلور کنگ سے لیا مگر اس کا ترجمہ نہیں کیا بلکہ اس سے واقعات لے کر انھیں ہندستانی تہذیب و معاشرت کے مطابق ڈھالا۔کرداروں کا طور طریقہ، رہن سہن، مجرموں کا طریقہ جرم، مظلوموں کے ساتھ ہمدردی کے جذبات سب میں ہمارے معاشرے کا پرتو ہے۔ پہلے باب کے پہلے منظر میں جوئے خانے کے سین میں کچھ مغربی معاشرت جھلکتی ہے۔اس کے علاوہ اس ڈرامے کی پوری فضا اس قدر ہندستانی ہے کہ اس پر ماخوذ ہونے کا شبہ تک نہیں ہوتا۔

سلور کنگ کا پلاٹ اس طرح ہے کہ اس ڈرامے کا مرکزی کردار افضل ایک شریف انسان ہے۔ منیر اور اسد اس کے دوست ہیں۔ یہ تینوں پروین نام کی مالدار لڑکی سے شادی کے امیدوار ہیں۔ اس میں کامیابی افضل کو ملتی ہے۔ افضل کو کچھ برے دوستوں کی صحبت میں شراب اور جوئے کی لت لگ جاتی ہے اور وہ پروین کی ساری دولت اس لت میں اڑا دیتا ہے۔

ایک روز پروین اور اس کا بوڑھا نوکر تحسین افضل کو سمجھا بجھا کر گھر لانے کے لئے قمار خانے جاتے ہیں مگر وہ خجالت کی وجہ سے واپس نہیں آتا۔ پروین اور تحسین افضل سے ناامید ہو کر واپس آ رہے تھے کہ راستے میں ان کی ملاقات منیر سے ہو جاتی ہے اور اس سے ان کی گفتگو بھی ہوتی ہے۔ افضل کہیں سے انھیں منیر سے بات کرتے ہوئے دیکھ لیتا ہے۔ نشے میں تو تھا ہی، بدگمانی اس کے دل میں سر اٹھاتی ہے۔ وہ آ کر منیر سے الجھ جاتا ہے اور بات یہاں تک بڑھ جاتی ہے کہ افضل پستول نکال لیتا ہے۔ منیر بھاگ کر اپنے گھر جاتا ہے۔ وہاں ابو، نبو اور اسد اس کے منتظر ہیں۔ حالانکہ منیر کی غیر موجودگی میں یہ اس کی تجوری پر ہاتھ صاف کرنے کا پروگرام بنا رہے تھے۔ منیر وہاں گھبرایا ہوا پہنچتا ہے تو سب اس کی پریشانی کا سبب دریافت کرتے ہیں۔ یہ پوری بات بتاتا ہے تو سب پروین کو لے کر اس پر چھینٹا کشی کرتے ہیں۔ منیر لاکھ سمجھاتا ہے کہ شادی کے بعد اب وہ میری بہن کی طرح ہے، مگر یہ سب باز نہیں آتے تو بات بڑھ جاتی ہے۔ نبو منیر کو ڈرانے کے لئے پستول نکال لیتا ہے۔ غلطی سے لبلبی دب جاتی ہے اور منیر کا خون ہو جاتا ہے۔ اسی وقت افضل وہاں پہنچ جاتا ہے۔ یہ تینوں اسے پیچھے سے پکڑ کر، کلوروفارم سنگھا کر بیہوش کر دیتے ہیں اور اس کے کپڑوں پر خون لگا کر اور پستول ہاتھ میں تھما کر فرار ہو جاتے ہیں۔ آدھی رات کے قریب افضل کو ہوش آتا ہے تو اپنے ہاتھ میں خالی پستول اور سامنے منیر کی لاش دیکھ کر سمجھتا ہے کہ شاید نشے کی حالت میں اسی کے ہاتھوں منیر کا خون ہو گیا ہے۔ افضل گھبرایا ہوا گھر آتا ہے اور ساری بات پروین اور تحسین کو بتاتا ہے۔ دونوں اسے کہیں بھاگ جانے کی صلاح دیتے ہیں۔ تحسین نے اپنے وقت بے وقت کے لئے کچھ پیسے پس انداز کر رکھے تھے جو وہ افضل کو دیتا ہے، افضل وہ پیسے لے کر فوراً فرار ہو جاتا ہے۔

افضل جس ٹرین سے فرار ہو رہا تھا وہ حادثے کا شکار ہو گئی اور یہ مشہور ہو گیا کہ افضل مر گیا۔ لیکن افضل نے جائے حادثہ سے کچھ پہلے ٹرین بدل لی تھی۔ پروین کپڑے وغیرہ سی کر گزر بسر کرتی ہے۔ تحسین کرسیاں وغیرہ بن کر نہ صرف پروین کی مدد کرتا ہے بلکہ پوری طرح پروین اور اس کی بچی کی حفاظت اور سرپرستی کرتا ہے۔

افضل کی غیر موجودگی میں اسد پروین کو اپنے قابو میں کرنے کے لئے طرح طرح کے جال بنتا ہے۔ مگر پروین پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا، وہ اپنی حفاظت کر لیتی ہے۔ پروین اسد کے مکان میں کرائے دار ہے۔ کرایہ ادا نہ ہونے کی صورت میں اسد قرقی لا کر اس کو گھر سے نکلوانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس وقت تک افضل کو گئے ہوئے تین سال ہو جاتے ہیں جس وقت پروین کا سامان قرق ہو رہا تھا اسی وقت افضل فقیر کے بھیس میں تحسین سے مل کر اسے کچھ اشرفیاں دیتا ہے جس سے اس کا کرایہ ادا ہو جاتا ہے اور قرقی رک جاتی ہے۔

افضل تین سال تک افریقہ میں رہ کر تجارت کے ذریعے کافی دولت کما کر واپس آیا ہے لیکن وہ روپوش رہ کر منیر کے قتل کی حقیقت جاننا چاہتا ہے۔ اسے شبہ ہے منیر کا قتل اس سے نہیں ہوا ہے۔ ابھی صرف تحسین کو ساری بات بتاتا ہے۔ اصل راز جاننے کے لئے اسد کے یہاں گونگے کے بھیس میں نوکری کر لیتا ہے۔ اسد اسے اپنے خفیہ تہہ خانے کی دیکھ ریکھ کے لئے مقرر کرتا ہے۔ اسد کا جب کوئی بس نہیں چلتا تو وہ پروین کا اغوا کر کے اسی تہہ خانے میں لے آتا ہے اور پروین کی پاکدامنی پر داغ لگانا چاہتا ہے۔ پروین پوری طرح اپنا دفاع کرتی ہے تو اسد پروین کی بیٹی بانو کا بھی اغوا کرا لیتا ہے اور پروین کے رضامند نہ ہونے پر بیٹی کو جان سے مار دینے کی دھمکی دیتا ہے۔

اسد کا ساتھی ابو پہلے ہی اس جرم میں اس کا شریک نہیں تھا اور اس موقع پر بھی وہ اسد کو روکتا ہے۔ اسد نہیں مانتا تو وہ باہر چلا جاتا ہے۔ افضل یہ سب کچھ دیکھ رہا تھا۔ ابو ہی یہ راز فاش کرتا ہے کہ منیر کا قاتل اسد ہے۔ چنانچہ پولیس اسد اور نبو کو گرفتار کر لیتی ہے۔ افضل پروین، بانو اور تحسین کے ساتھ نئی زندگی شروع کرتا ہے۔

اس پلاٹ میں دو تین جگہ خلا محسوس ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ کسی کو یہ معلوم نہیں تھا کہ افضل اسی ٹرین سے سفر کر رہا تھا جس کا حادثہ ہوا۔ پھر افضل کی

اس واقعے کا عینی شاہد ہے۔لہٰذا یہ ایک غلطی ہے۔لیکن اسی کے ساتھ ساتھ سلور کنگ کے پلاٹ میں کچھ خوبیاں بھی ہیں جیسے اس کے پلاٹ کا ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہے اور مزاحیہ کا مک کو نظر انداز کر دیا جائے تو پلاٹ کی تمام کڑیاں آپس میں مربوط ہیں۔انجام گزرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہے۔آغا حشر نے بے جوڑ رقص اور گانے کم کر دیئے جس سے اس کا مجموعی تاثر بہتر ہوا۔سلور کنگ کا پلاٹ گو کہ مغربی ڈرامے سے ماخوذ ہے مگر حشر نے اس کی جزئیات کو مقامی رنگ دے کر زیادہ حقیقی اور اثر انگیز بنا دیا۔

تصادم ڈرامے کا اتنا اہم عنصر ہے کہ اس کے بغیر ڈرامے کا وجود میں آنا ہی مشکل ہے۔اس میں واقعاتی تصادم اور افراد سے افراد کا تصادم تو ہے ہی نیکی اور بدی کا بھی تصادم ہے۔

کردار نگاری ڈرامے کا دوسرا بڑا جز ہے۔ڈراما دراصل کردار کی کہانی ہے اس کی کامیابی کا انحصار بڑی حد تک جاندار کردار نگاری پر ہوتا ہے۔ چنانچہ اس میں ایسے کردار ہیں جن کو فنی اعتبار سے ارتقائی کہا جا سکتا ہے۔وہ اسی دنیا سے تعلق رکھنے والے عام انسان ہیں، جن میں اچھائیاں اور برائیاں دونوں پائی جاتی ہیں۔مثال میں افضل کو پیش کیا جا سکتا ہے جو بری صحبتوں میں پڑ کر بری عادتوں کا شکار ہو جاتا ہے لیکن وقت اور حالات کی تبدیلی کے ساتھ اپنے کو بدل کر ایک نیک اور شریف انسان بھی بن جاتا ہے۔قتل کے جرم میں ملوث کئے جانے کے بعد سپر نہیں ڈالتا بلکہ پورے حوصلے کے ساتھ حالات کا مقابلہ کرتا ہے۔پردیس میں رہ کر ایمانداری سے دولت کماتا ہے اور سب سے پہلے اپنی بیوی اور بچی کی خبر لیتا ہے۔پھر بڑی ہوشیاری سے اپنے کو روپوش رکھ کر اصل قاتلوں کا پتہ لگاتا ہے۔اور اپنے کو بے گناہ ثابت کرنے میں کامیاب ثابت ہو جاتا ہے۔چنانچہ ہم اسے بلاشبہ ایک زندہ، متحرک ارتقائی کردار کہہ سکتے ہیں۔

منیر گو کہ بہت تھوڑی دیر کے لئے سامنے آتا ہے پھر بھی اس کی شخصیت ہمیں متاثر کر جاتی ہے۔شادی کے بعد پروین کے سلسلے میں اس کا بدلہ ہوا رویہ انسانی فطرت کے ایک رخ کا غماز ہے۔ابو گو کہ غلط کاموں میں ملوث ہے لیکن ایک بے کس عورت اور معصوم بچی پر حد سے بڑھتا ہوا ظلم دیکھ کر اس کے دل میں جو ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے وہ نہ صرف اس کے کردار کو حقیقی بناتا ہے بلکہ فن کارانہ چابکدستی کی بھی گواہی دیتا ہے۔

افضل کے وفادار نوکر تحسین کا رول بھی بہت اہم ہے۔لیکن فنی نقطۂ نظر سے یہ ایک جامد کردار ہے جو شروع سے آخر تک یکساں رہتا ہے اس میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔پھر بھی یہ ہمیں متاثر کرتا ہے کیونکہ یہ حقیقی کردار ہے۔ہمارے معاشرے میں ایسے نوکر آج کمیاب ہوں تو ہوں پہلے کمیاب نہیں تھے۔

پروین بلاشبہ نیکی کا استعارہ ہے۔تمام مصیبتوں کو سہنے اور پریشانیوں کو برداشت کرنے کے باوجود اس کی وفاداری اور شرافت میں فرق نہیں آتا۔ پھر بھی ہم اسے ارتقائی کردار نہیں کہہ سکتے۔ہاں یہ مثالی کردار ضرور ہے۔یہ کردار ہماری ہمدردیاں اس لئے حاصل کر لیتا ہے کہ اس میں واقعیت ہے اور یہ حقیقی زندگی سے وابستہ ہے۔پروین جیسی وفادار اور شوہر پرست بیویوں کی کمی نہ پہلے تھی اور نہ اب ہے۔

اسد اور نبو بھی جامد کردار ہیں۔ان میں حرکت و عمل تو ہے مگر یہ شروع سے آخر تک ایک ہی ڈھرے پر رہتے ہیں۔وہ آخر تک پتھر دل بنے رہتے ہیں۔لیکن ہمارے معاشرے میں اس قسم کے سنگ دل مجرم اس وقت بھی پائے جاتے تھے اور آج بھی پائے جاتے ہیں۔سلور کنگ کی کردار نگاری بہت اعلیٰ قسم کی تو نہیں لیکن اوسط درجے کی ضرور ہے۔ان میں ایسا کوئی کردار نہیں جو ہمارے دلوں پر نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جائے، پھر بھی یہ ہمیں اس حد تک ضرور متاثر کرتے ہیں کہ تھیٹر ہال سے باہر بھی ہم ان پر گفتگو کریں۔

اشخاص کے درمیان ہونے والی گفتگو کو مکالمہ کہتے ہیں۔مکالموں کا موقع و محل سے مناسبت رکھنا بھی ضروری ہے۔انھیں کرداروں کی ذہنی سطح اور معاشرت کے بھی مطابق ہونا چاہئے۔سلور کنگ میں گانے اور متفرق اشعار کی کمی کی وجہ سے نثری مکالموں کا استعمال زیادہ ہوا ہے۔مگر ان میں قافیوں کا استعمال ہوا ہے اور اس احتیاط کے ساتھ ہوا ہے کہ قافیے روانی اور شگفتگی میں خلل انداز نہ ہوں۔البتہ قافیوں نے عبارت کے آہنگ اور ترنم میں اضافہ کیا ہے جس سے صوتی تاثر بڑھ جاتا ہے۔اس میں نثر میں کہی گئی بات کو شعر میں دہرایا گیا ہے۔یہ تکرار کہیں کہیں بار خاطر ہوتی ہے۔

پلاٹ پر ہوتا ہے۔ مزاحیہ کامک اس سے مستثنیٰ ہے۔

ڈراما کرداروں کے عمل اور گفتگو کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے۔ اس لئے ڈرامے کے سلسلے میں زبان بہت اہم ہو جاتی ہے۔ سلور کنگ میں استعمال ہونے والے الفاظ روزمرہ کی فطری گفتگو کا جز ہیں نہ کہ کتابی زبان کے الفاظ ہیں۔ اس کی زبان سنجیدہ، باوقار اور برمحل ہے۔ اس میں استعمال ہونے والے الفاظ میں غرابت نہیں ہے، یہ عوام میں مقبول ہیں اور ان کی صحت میں کوئی شبہ نہیں ہے۔

پیش کش کے نقطۂ نظر سے سلور کنگ کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ آغا حشر نے اسے سینوں اور ایکٹوں میں تقسیم کیا ہے۔ ہر سین کا مقام اور منظر بدل جاتا ہے۔ انھوں نے اس میں ایسے مقامات نہیں رکھے ہیں جنھیں اسٹیج پر پیش نہ کیا جا سکتا ہو۔ جہاں کہیں ایسے مقامات آئے ہیں جنھیں اسٹیج پر پیش نہ کیا جا سکتا ہو تو انھیں کرداروں کے ذریعے بیان کروا دیئے ہیں۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ پیش کش کے لحاظ سے یہ ڈراما بالکل مناسب ہے اور شاید اس کی کامیابی کا راز بھی اسی میں مضمر ہے۔

13.8۔ آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی کے ذریعے آپ نے

1- آغا حشر کاشمیری کے حالات زندگی سے واقفیت حاصل کی۔

2- آغا حشر کی خطابت اور شاعرانہ عظمت کی جانکاری حاصل کی۔

3- آپ آغا حشر کی ڈراما نگاری کی ابتدا کے محرکات سے روشناس ہوئے۔

4- مجموعی طور پر آغا حشر کی ڈراما نگاری کی معلومات حاصل کی۔

5- آپ سلور کنگ کے فنی رموز سے واقف ہوئے۔

13.9۔ اپنا امتحان خود لیجئے

1- بشمول فلمی کہانیاں آغا حشر نے کتنے ڈرامے لکھے؟

2- آغا حشر کے دو ہندی ڈراموں کے نام بتایئے۔

3- سلور کنگ کس ڈرامے سے ماخوذ ہے؟

4- آغا حشر کی دو مشہور نظموں کے نام بتایئے۔

5- آغا حشر نے اپنا پہلا ڈراما کس سنہ میں لکھا اور کہاں لکھا؟

13.10۔ فرہنگ

الفاظ	معنی
ممنوع	منع
منفعت	فائدہ
موسوم	نام دیا گیا
مملو	بھرا ہوا
تفنن	تفریح
ممتاز	انتخاب کیا گیا، چنا ہوا
وجد	بے خود ہو کر جھومنا

خجالت	شرمندگی
روپوش	چھپ جانا
صوتی	آوازی
غرابت	نامانوس

13.11۔ سوالات کے جوابات

1- 38

2- بلوامنگل، سیتابن باس

3- سلور کنگ نام کے ڈرامے سے ہی لیا ہے۔

4- ''شکریہ یورپ''اور''موج زمزم''

5- 1897ء میں بنارس میں لکھا

13.12۔ کتب برائے مطالعہ

1- عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1978ء

2- اے۔بی۔اشرف، آغا حشر اوران کا فن، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1980ء

3- محمد شاہد حسین، ڈرامافن اورروایت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2008ء

4- محمد شاہد حسین، اردو ڈرامے کی فکری وفنی اساس، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2019ء

5- وقار عظیم، آغا حشر اوران کے ڈرامے، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1978ء

اکائی14۔ امتیاز علی تاج اور انار کلی

14.1 اغراض ومقاصد

14.2 تمہید

14.3 امتیاز علی تاج کی زندگی کے نشیب وفراز

14.4 امتیاز علی تاج کی ادبی خدمات

14.5 امتیاز علی تاج کی صحافتی خدمات

14.6 امتیاز علی تاج کی ڈراما نگاری

14.7 امتیاز علی تاج کی فلم نویسی اور ریڈیائی خدمات

14.8 انار کلی کا تعارف

14.9 انار کلی کا فنی تجزیہ

14.10 آپ نے کیا سیکھا

14.11 اپنا امتحان خود لیجئے

14.12 فرہنگ

14.13 سوالات کے جوابات

14.14 کتب برائے مطالعہ

14.1۔اغراض ومقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو

1- امتیاز علی تاج کے حالات زندگی سے واقف کرانا ہے۔

2- امتیاز علی تاج کی ادبی خدمات سے روشناس کرانا ہے۔

3- امتیاز علی تاج کی صحافتی خدمات سے متعارف کرانا ہے۔

4- امتیاز علی تاج کی ڈراما نگاری،فلم نویسی اور ریڈیائی خدمات کے روبرو لانا ہے۔

5- انار کلی کے فنی امتیازات سے واقف کرانا ہے۔

14.2۔ تمہید

امتیاز علی تاج نے جب ڈرامے کی دنیا میں قدم رکھا اس وقت نامور ان اردو ڈراما اپنا عروج حاصل کر چکے تھے اور اردو ڈراما مغربی اثرات کے تحت جدید عناصر کو جذب کر کے ایک نئی روش کا مظاہرہ کر رہا تھا۔ایسی صورت میں امتیاز علی تاج کے لئے بحثیت ڈراما نگار اپنی شناخت قائم کرنا آسان نہ تھا۔مگر انھوں نے اس میدان میں اس شان سے قدم رکھا کہ اس فن کی تمام داد وتحسین اپنے نام کرلیا۔ایک طرف تو امتیاز علی تاج کو بے حد سراہا گیا لیکن

دوسری طرف ان کی تمام بصیرت و آ گہی کو نظر انداز کر دیا گیا۔ اس میں شبہ نہیں کہ 'انارکلی' ان کا لازوال کارنامہ ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے تحقیق، ترجمہ، طنز ومزاح، صحافت اور ادب اطفال میں جو کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں ان کا اعتراف بھی ہونا چاہئے۔

اردو ڈرامے کی تاریخ میں جتنی عزت افزائی اور مقبولیت انارکلی کو ملی، شاید ہی کسی اور ڈرامے کو ملی ہو۔ انارکلی جب منظر عام پر آئی (1922ء) اس وقت پورے ہندستان میں پارسی اسٹیج ڈراموں کی دھوم مچ رہی تھی۔ پارسی تھیٹر کمپنیاں پورے ملک میں گھوم گھوم کر ڈرامے اسٹیج کرتیں۔ مگر انھوں نے انارکلی کو اسٹیج نہیں کیا۔ کمپنیاں اس میں کچھ ترمیم چاہتی تھیں جو تاج کو منظور نہیں تھیں، لیکن 1932ء میں شائع ہونے کے بعد اسے بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ پنجاب ٹکسٹ بک بورڈ نے اس پر ایک ہزار کا انعام دیا۔ اسے تمام یونیورسیٹیوں، کالجوں اور اسکولوں کے نصاب میں شامل کیا گیا۔ تاج کی زندگی میں ہی یہ بیسیوں بار شائع ہوا اور تاج کی زندگی میں ہی اس پر فلمیں بنیں۔ یہ اس وقت سے اب تک کتنی بار شائع ہوا اور کہاں کہاں شائع ہوا اس کا شمار نہیں کیا جا سکتا۔ اس کی تعریف و تنقیص میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔

14.3۔ امتیاز علی تاج کی زندگی کے نشیب وفراز

جتنا 'انارکلی' پر لکھا گیا اور جتنا لوگ انارکلی کو جانتے ہیں اس کے مصنف امتیاز علی تاج کے بارے میں اتنا ہی کم جانتے ہیں۔ امتیاز علی تاج کے جد امجد بخارا سے ہجرت کر کے ہندستان آئے اور انبالہ کے شہر جگادھری میں سکونت اختیار کی۔ کچھ عرصہ بعد اس خاندان کے ایک بزرگ دیوبند آ گئے اور اسی کو اپنا مسکن بنالیا۔ یہیں امتیاز علی تاج کے دادا سید ذوالفقار علی پیدا ہوئے۔ ان کے صاحبزادے ممتاز علی تھے جن کے فرزند امتیاز علی تاج ہیں۔

ممتاز علی ایک مذہبی عالم، باکمال صحافی اور بلند پایہ ادیب تھے۔ سرسید سے ان کے قریبی روابط تھے۔ محمد حسین آزاد، حالی اور شبلی ان کے دوستوں میں تھے۔ مجاہد آزادی محمود حسن کے ہم درس اور اس عہد کے جید عالم ومجاہد آزادی مولانا قاسم نانوتوی کے شاگردوں میں سے تھے۔ انھوں نے عصری تعلیم بھی حاصل کی تھی۔ کچھ عرصہ ''پنجاب چیف کورٹ'' میں ملازمت کرنے کے بعد ملازمت ترک کر دی اور ''دارالاشاعت پنجاب'' کے نام سے اپنا اشاعتی ادارہ قائم کیا۔

ممتاز علی کی دو شادیاں ہوئیں، پہلی بیوی سے وحیدہ بیگم اور حمید علی دو اولادیں ہوئیں۔ پہلی بیوی کے تپ دق میں مبتلا ہو کر وفات پا جانے کے بعد انھوں نے دوسری شادی سید احمد شفیع کی صاحبزادی محمدی بیگم سے 1897ء میں کی۔ انھیں کے بطن سے 13/ اکتوبر 1900ء کو لاہور میں ایک لڑکے کی پیدائش ہوئی، نام امتیاز علی رکھا گیا، ماں پیار سے تاج پکارتی تھیں، بعد میں تاج نے اس عرفیت کو اپنے نام کا حصہ بنالیا۔

محمدی بیگم کا تعلق دِلی کے ایک پڑھے لکھے معزز خاندان سے تھا۔ وہ ایک تعلیم یافتہ اور روشن خیال خاتون تھیں۔ محمدی بیگم کی صحافتی، ادیبہ، مدیرہ اور مصلح نسواں کی خدمات آب زر سے لکھے جانے کے قابل ہیں۔

محمدی بیگم نے تاج کی پرورش و پرداخت بڑے سلیقے اور قرینے سے کی۔ تاج اسکول میں عصری تعلیم پاتے رہے اور گھر میں عربی و فارسی کی تدریس ہوتی رہی۔ تاج نے ابتدا سے ہی لاہور کے بہترین اسکول و کالج میں تعلیم حاصل کی جہاں ان کی صلاحیتوں کو پروان چڑھنے کا موقع ملا۔ لاہور میں انھیں اچھے اساتذہ بھی ملے اور انھوں نے علامہ اقبال، فقیر محمد چشتی، ظفر علی خاں، پریم چند اور آغا حشر کی ادبی سرگرمیوں سے تحریک بھی حاصل کی۔ دین محمد تاثیر، پطرس بخاری اور شوکت تھانوی جیسے دوستوں کی صحبت سے فیض بھی اٹھایا۔

کالج کا کوئی علمی، ادبی اور ثقافتی پروگرام تاج کے بغیر مکمل نہ ہوتا تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ تاج کی دلچسپی شاعری میں بھی تھی۔ سترہ سال کی عمر سے افسانہ لکھنا اور انگریزی کہانیوں کا ترجمہ کرنا شروع کر دیا تھا جو مخزن، نقاد، کہکشاں اور تہذیب نسواں میں شائع ہوتیں۔

تاج نے 1922ء میں بی۔اے آنرز (انگریزی) امتیازی نمبروں سے پاس کیا اور ایم اے انگریزی میں داخلہ لیا لیکن دوسری مشغولیات کی وجہ سے حاضری کم ہوگئی اور وہ امتحان نہ دے سکے اور اسی کے ساتھ تعلیم کا سلسلہ منقطع ہو گیا۔ اس کے باوجود انگریزی کا مطالعہ جاری رکھا اور بعد میں ڈرامے کے فن پر جو مضامین لکھے ان میں انگریزی ڈرامے کی روایت سے استفادہ کیا۔

بی۔اے کر لینے کے بعد تاج دارالاشاعت پنجاب کے کام میں والد کا ہاتھ بٹاتے تھے۔1934ء میں تاج کا نکاح سید محمد اسماعیل کی بیٹی حجاب اسماعیل کے ساتھ ہوا جو بعد میں حجاب امتیاز علی ہو گئیں۔شادی کے بعد اخراجات بڑھ گئے۔پھر سال سوا سال کے بعد والد کا بھی انتقال ہو گیا تو مالی مشکلات اور بڑھ گئیں۔دارالاشاعت کی آمدنی تو اچھی خاصی تھی مگر والد کے انتقال کے بعد اس پر سوتیلے بھائی وحید علی کا قبضہ تھا۔اس لئے تاج کو برابر کا حصہ نہیں مل پاتا تھا۔چنانچہ وہ فلم کی طرف رجوع ہوئے۔انھیں ڈرامے لکھنے،اداکاری کرنے اور ہدایت دینے کا تجربہ کالج کے زمانے سے ہی تھا۔لہٰذا وہ فلم میں بھی کامیاب ہوئے اور اس زمانے میں فلم سے لاکھوں روپئے کمائے اور شاہانہ ٹھاٹ باٹ سے زندگی گزارنے لگے۔1937ء سے پہلے تاج کا رابطہ ریڈیو سے بھی ہو گیا تھا۔انھوں نے اس میں بھی خاصی کامیابی حاصل کی۔تقسیم ہند کے بعد فلمی صنعت کا مرکز بمبئی منتقل ہو گیا تو تاج کو ایک بار پھر مالی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔اس وقت ریڈیو نے سہارا دیا مگر مالی فراغت کا وہ زمانہ لوٹ کر نہیں آیا جو فلم نگاری کے دور میں تھا اور وہ مجموعی طور پر پریشان ہی رہے۔

حسن اتفاق کہ اسی زمانے میں مجلس ترقی ادب لاہور میں ناظم کی آسامی آئی،تاج کا اس پر تقرر ہو گیا اور وہ 1960ء سے اس عہدے پر کام کرنے لگے۔اس کا مشاہرہ اچھا خاصا تھا۔اس طرح تاج کا معاشی مسئلہ حل ہو گیا۔تاج نے مجلس کی ذمہ داریاں اس حسن وخوبی سے نبھائیں کہ پچھلے سارے ریکارڈ توڑ دیئے۔اس ادارے نے دس سال میں تیس کتابیں شائع کی تھیں۔تاج نے دس سال میں دوسو چار (204) کتابیں شائع کیں۔

مجلس ترقی ادب کی ملازمت کے بعد تاج کی زندگی نہایت ہموار،پرسکون اور باوقار طریقے سے گزر رہی تھی۔18/اپریل 1970ء کی رات دیر رات تک کام کرنے کے بعد،تھکے ماندے چھت پر جا کر لیٹ گئے۔بغل کی مسہری پر حجاب سو رہی تھیں۔بارہویں کے چاند کی ہلکی روشنی ہر طرف پھیلی ہوئی تھی کہ یکا یک تاج کی چیخ رات کے سناٹے کو چیرتی چلی گئی۔حجاب گھبرا کر اٹھیں تو دیکھا دو آدمی منہ پر ڈھاٹا باندھے ہوئے تاج پر بڑے چاقوؤں سے برابر وار کئے جا رہے ہیں۔حجاب نے مزاحمت کی تو ان پر بھی وار کر دیا۔وہ بھی زخمی ہو کر گر پڑیں۔چیخ و پکار سن کر جب تک لوگ اوپر آتے دونوں قاتل ایک کے بعد ایک چھتیں پھلانگتے ہوئے فرار ہو گئے۔تاج کو اسپتال لے جایا گیا۔تمام تر کوششوں کے باوجود اردو ڈرامے کا یہ آفتاب دن میں دو بجے ہی غروب ہو گیا۔پولیس نے کیس قائم کر کے کافی تگ و دو کی بہت سے لوگوں کو گرفتار بھی کیا مگر اصل ملزموں کا پتہ نہ چل سکا اور کیس دو سال بعد بند کر دیا گیا۔

مبدائے فیاض نے امتیاز علی تاج کو ذہن کی ایسی شادابی اور اظہار کا ایسا سلیقہ عطا کیا تھا کہ وہ ہر محفل پر چھا جاتے تھے اور ہر ایک کو اپنا گرویدہ بنا لیتے تھے۔وہ بہت ہی یار باش قسم کے انسان تھے۔دوستوں کی محفلوں کو گلزار بنائے رکھتے تھے۔تاج ایک ایسا آئینہ تھے جس سے ان کی میانہ روی،توازن انصاف،انسان دوستی اور شرافت نفس روز روشن کی طرح عیاں تھی۔

14.4۔ امتیاز علی تاج کی ادبی خدمات

تاج ڈراما نگار کی حیثیت سے تو جانے جاتے ہیں لیکن بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ انھوں نے ''بھارت سپوت'' کے نام سے گاندھی جی کی سوانح عمری اردو میں لکھی ہے۔اس کا دیباچہ موتی لال نہرو نے لکھا جو اس وقت امرت سر کانگریس شاخ کے صدر تھے۔''بھارت سپوت'' گاندھی جی کی زندگی کے پچاس سال یعنی 1869ء سے 1919ء تک کے حالات کا احاطہ کرتی ہے۔(محمد سلیم ملک،سید امتیاز علی تاج فن اور زندگی،اردو اکادمی،لاہور،2003ء، ص،79)

تاج نے ایک تعارفی نوعیت کا کتابچہ ''مجلس ترقی ادب'' کے نام سے بھی تحریر کیا۔انھوں نے ادب اطفال سے متعلق بھی بہت کام کیا ہے۔چودہ سال کی عمر میں جب وہ چوتھی کلاس میں تھے،بچوں کے لئے تین طویل کہانیاں ''موت کا راگ''،''سمندری شہزادی''اور''ابوالحسن''،لکھیں جو دارالاشاعت سے شائع ہو کر بیحد مقبول ہوئیں۔بچوں کی بہادری سے متعلق انھوں نے دو کہانیاں ''ظفر آ گیا'' اور'' ہار جیت''،لکھیں۔اس کے علاوہ انھوں نے بچوں کے لئے بہت سی کہانیاں لکھیں جن میں ''بقراط اور جالینوس''،''شہزادہ عزیز''،''جادو کا برج''،''کپو اور مانو''،''ہنسی کی باتیں'' اور''واہ رے میں'' اہم ہیں۔تاج

نے بہت سی درسی کتابیں بھی مرتب کیں اور کچھ شخصیات اور اصناف پر ان کے آٹھ مضامین مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔

تاج نے ''نیرنگ خیال'' کے لئے دس مضامین ''چچا چھکن'' کے عنوان سے لکھے۔ پہلے دو مضامین انھوں نے جیروم۔کے۔ جیروم کی کتاب ''ایک کشتی کے تین سوار'' سے اخذ کئے، باقی ان کے اپنے تصنیف کردہ ہیں۔ یہ مزاحیہ مضمون بے حد مقبول ہوئے اور ابھی تک مقبول ہیں۔

اس کے علاوہ غیر ملکی بڑے ادیبوں کی اٹھارہ کہانیوں کا ترجمہ اردو میں کیا۔ فرانسیسی ادیب مورس لیول کے پندرہ افسانوں کا ترجمہ اس کے علاوہ ہے جو شاید انھوں نے انگریزی سے کیا ہے۔ انھوں نے برطانوی ناول نگار کے ناول ''لیلیٰ یا محاصرہ غرناطہ'' کا ترجمہ اتنی عمدگی سے کیا کہ ماحول کی اجنبیت دور ہوگئی۔ اس کے علاوہ تاج نے درجنوں کتابوں پر دیباچے لکھے۔

14.5۔ امتیاز علی تاج کی صحافتی خدمات

صحافت تاج کو ورثے میں ملی تھی۔ انھوں نے لکھنے کی ابتدا اپنے والد کے رسالے ''پھول'' سے کی۔ پھول بچوں کا رسالہ تھا جس میں شائع ہونے والے مواد کی زبان کا آسان بلکہ آسان تر ہونا ضروری تھا۔ تاج نے اس کے لئے آسان زبان میں کہانیاں، قصے اور لطیفے لکھے اور یہیں سے ان کی آسان نویسی کی تربیت ہوئی جو صحافتی تحریر کا جزو اعظم ہے۔

امتیاز علی تاج کی ادارت میں پہلا ادبی ماہ نامہ ''کہکشاں'' شائع ہوا۔ اس کی ادارت میں عبدالمجید سالک ان کا ہاتھ بٹاتے تھے۔ یہ رسالہ ستمبر 1918ء سے جولائی 1920ء تک ہی جاری رہا۔ اس کا معیار بہت بلند تھا۔ اس میں بڑے ادیبوں اور شاعروں کی نگارشات شائع ہوتی تھیں جیسے خواجہ حسن نظامی، برج موہن دتاتریہ کیفی، عبدالحلیم شرر، سجاد حیدر یلدرم، پریم چند، راشد الخیری، مولوی ممتاز علی اور نیاز فتح پوری۔

جولائی 1898ء کو ممتاز علی نے محمدی بیگم کی ادارت میں ایک رسالہ ''تہذیب نسواں'' کے نام سے جاری کیا۔ 1908ء میں محمدی بیگم کے انتقال کے بعد کچھ دوسری خواتین برائے نام اس کی مدیرہ رہیں، سارا کام ممتاز علی اور تاج ہی دیکھتے تھے۔ 1922ء میں تعلیم سے فارغ ہونے کے بعد ہی سے تاج ''تہذیب نسواں'' کی ادارت کرنے لگے تھے۔ 1935ء میں ممتاز علی کے انتقال کے بعد تاج کا نام باقاعدہ مدیر کی حیثیت سے لکھا جانے لگا۔ تاج 1951ء تک باقاعدہ اس کے مدیر رہے۔ تاج نے پس پردہ اور پیش پردہ 29 سال ''تہذیب نسواں'' کی ادارت کی۔

ممتاز علی نے بچوں کا رسالہ ''پھول'' 1909ء میں جاری کیا۔ 1922ء سے تاج نے ''پھول'' کی ادارت بھی سنبھال لی، لیکن 1935ء تک ممتاز علی کی سرپرستی بھی اسے حاصل تھی۔ 1935ء میں ان کے انتقال کے بعد تاج مکمل طور پر ''پھول'' کی بھی ادارت کرنے لگے۔ اور انھوں نے 1955ء تک یعنی بیس سال بلا شرکت غیرے اس کی ادارت کی اور اسے نئی بلندیوں سے ہم کنار کیا۔

''پھول'' میں جو بھی شائع ہوتا تھا اس میں بچوں کی عمر، ذہنی سطح اور دلچسپیوں کا خیال رکھا جاتا تھا۔ وہ اس بات کا بھی خیال رکھتے تھے کہ ہر عمر کے بچوں کی ذہنی ضیافت کا سامان پھول میں موجود ہو، شاید اس کی مقبولیت اور لمبی عمر کا راز بھی اسی میں پوشیدہ تھا۔ اتنا مختلف النوع مواد ہر ہفتے حاصل کر کے ترتیب دینا اور پابندیٔ وقت کے ساتھ شائع کرنا کوئی آسان کام نہ تھا۔

14.6۔ امتیاز علی تاج کی ڈراما نگاری

تاج نے اپنے کو ڈراما نگاری میں غرق کرلیا تھا۔ ڈراما نگاری ہو، اداکاری ہو یا ہدایت ان کے لئے کوئی بھی چیز شجر ممنوعہ نہ تھی۔ انھوں نے جو ڈرامے لکھے سو لکھے بہت سے ڈرامے ترجمہ بھی کئے یا مغربی ڈراموں سے مواد اخذ کر کے تالیف کئے۔ تاج نے بائیس ریڈیو ڈرامے لکھے جن میں سے کچھ ریڈیو سے نشر ہوئے اور کچھ رسالوں میں شائع ہوئے۔ انھوں نے دوسری زبانوں کے 21 ڈرامے اردو میں ترجمہ کئے جن میں رابندر ناتھ ٹیگور، ایم مارٹن، سیرافن وجوکوین، ہنری اے ہیرنگ، لوسین چینٹل، اناطول فرانس، پریم چند، لارنس ہاؤس مین، ڈبلیو ڈبلیو جیکب، پیٹر ڈیر، گیپ گایا کوزا، اینتھونی آرم اسٹرانگ اور چیخوف جیسے بڑے ادیب شامل ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے 16 سہ بابی ڈرامے دوسری زبانوں سے ترجمہ کئے یا مواد اخذ کر کے ترتیب دیا۔ اس کے علاوہ ان کے 16 یک بابی ڈرامے اور ہیں جو انھوں نے ہرش دیو، شیکسپیئر، پریم چند، ٹرنر، کیرل چیکپ اور مولیئر کے ڈراموں سے ترجمہ یا ماخوذ

کئے ہیں۔

قرطبہ کا قاضی تاج کے یک بابی ڈراموں کا مجموعہ ہے جس میں پانچ یک بابی ڈرامے ہیں۔ یہ بھی مغربی ڈراموں سے ماخوذ ہیں۔ تاج نے اپنا شاہکار ''انارکلی'' 23-1922ء میں مکمل کیا۔ تاج چاہتے تھے کہ کوئی بڑی پارسی کمپنی اسے اسٹیج کرے۔ پارسی کمپنیاں کچھ ترمیم چاہتی تھیں جس کے لئے تاج تیار نہ ہوئے اور یہ اسٹیج ہونے سے رہ گیا۔ تاج نے بچوں کی کہانیوں کے ساتھ ساتھ بچوں کے لئے ڈرامے بھی لکھے جو ''پھول'' اور دوسرے رسالوں میں شائع ہوئے۔ سلیم ملک نے ایسے پندرہ ڈرامے حاصل کئے ہیں جس کی فہرست انھوں نے اپنی کتاب ''امتیاز علی تاج زندگی اور فن'' میں دی ہے۔

مزید یہ کہ کلاسیکی ڈراموں کی تدوین کے لئے بھی انھیں ہمیشہ یاد کیا جائے گا۔ مجلس ترقی ادب لاہور سے وابستہ ہونے کے بعد انھوں نے منصوبہ بنایا کہ کلاسیکی اردو ڈراموں کی تدوین کر کے انھیں تیس جلدوں میں شائع کیا جائے۔ چنانچہ انھوں نے بڑی محنت اور جانفشانی کے بعد قریب ڈیڑھ سو ڈرامے حاصل کئے پھر ان میں سے سو ڈراموں کا انتخاب کیا۔ یہ بھی طے کر دیا کہ کون کون سے ڈرامے کن کن جلدوں میں رکھے جائیں گے۔ اور بہت سی جلدوں کی ترتیب و تدوین اور تحشئے کا کام مکمل کر دیا مگر ان کی زندگی میں چھ جلدیں ہی شائع ہوسکیں۔ آٹھویں اور نویں جلد کو تاج نے مرتب کر دیا تھا۔ ان جلدوں کو مجلس ترقی ادب نے ان کی وفات کے بعد شائع کروایا۔

تاج نے تدوین کا یہ کام جس جانفشانی کے ساتھ کیا، اس کی مثال شاید ہی مل سکے۔ انھوں نے مرتب کردہ ڈراموں کے شروع میں تنقید و تبصرہ لکھا، آخر میں حواشی اور تحشئے لکھے، نامانوس الفاظ کے معنی درج کئے، مصنف کی سوانح لکھی، اس کے فن کا ذکر مقدمے میں کیا اور اس وقت تک مسودے کو آخری شکل نہیں دی جب تک پوری طرح مطمئن نہ ہو گئے۔

تاج نے جو یک بابی ڈرامے لکھے ہیں ان میں المیہ بھی ہیں اور طربیہ بھی لیکن طربیہ کی تعداد زیادہ ہے جن میں انھوں نے متوسط طبقے کی معاشرت پیش کی ہے۔ ان میں داخلی اور خارجی دونوں طرح کے تصادم سے پلاٹ کا ارتقا ہوا ہے۔ جملے بازی، حاضر جوابی اور سادہ بیانی ان پلاٹوں کو دلکشی عطا کرتی ہے۔ رومانیت تاج کے مزاج کا خاصہ ہے اس سے یہاں بھی مفر نہیں۔ تاج کے سہ بابی ڈرامے بھی زیادہ تر طربیہ ہیں۔ ان میں قدیم ڈراموں کی طرز پر داستانی پلاٹ والے بھی ہیں اور ایسے بھی جن کا رشتہ روزمرہ زندگی سے استوار ہے۔ ان میں واقعات ایک کے بعد ایک اس طرح آگے بڑھتے ہیں کہ ربط و تسلسل قائم رہتا ہے اور دلچسپی میں اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے اور انجام گزرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہوتا ہے۔ تاج کے داستانوی قسم کے ڈراموں میں اشعار کا بھی استعمال ہوا ہے، قافیہ پیمائی بھی ہے اور خود کلامی بھی۔

تاج کے مغربی ڈراموں سے اخذ و استفادہ کئے گئے ڈرامے جیسے ''قرطبہ کا قاضی''، ''دندان ساز کی کرسی''، ''بوکس اور کوکس'' نہ لفظی ترجمہ ہیں، نہ ہی واقعات کو ہو بہو لیا گیا ہے۔ ان میں انھوں نے واقعات کے ساتھ ساتھ مکالموں میں بھی رد و بدل کیا ہے اور کرداروں کو ہندستانی معاشرت سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ داستانی ڈراموں کے چند فوق فطری کرداروں سے صرف نظر کریں تو ان کے زیادہ تر کردار عام انسان ہیں۔ جن میں کچھ مثالی ہیں اور کچھ ارتقائی بھی ان میں موقع و محل کی تبدیلی کے ساتھ تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ سبھی اپنے مرتبے اور حیثیت کے مطابق گفتگو کرتے ہیں۔ جن میں حقیقت نگاری کا عنصر غالب ہے۔ تاج کے ایسے ہی ڈراموں سے ان کی ڈراما نگاری کا معیار بلند ہوتا ہے۔

مکالمہ ڈرامے کا ایک اہم جز ہے۔ ڈراما سر تا سر مکالمے میں ہی لکھا جاتا ہے۔ تاج کے مکالموں میں جامعیت اور اختصار ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں موقع و محل کی مناسبت سے اپنے کرداروں سے مکالمے ادا کراتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں مکالموں کی زیادتی یا طوالت نہیں ہے۔ اس سے کرداروں کو عمل و حرکت کا زیادہ موقع ملتا ہے۔ تاج کے زیادہ تر مکالمے چست اور رواں ہیں۔ ان میں الفاظ کا استعمال ضرورت کے مطابق ہے، ورنہ الفاظ کی زیادتی مکالمے کا اثر زائل کر دیتی ہے۔

تاج کے زیادہ تر ڈراموں کی زبان صاف، شستہ اور رواں ہے۔ برجستگی جس کی خصوصیت ہے۔ انھوں نے کتابی زبان کے بجائے بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔ ڈرامے کے لئے ایسی ہی زبان کی سفارش کی جاتی ہے۔ ان کی زبان حالات و صورت حال میں واقعیت پیدا کر دیتی ہے۔

14.7۔ امتیاز علی تاج کی فلم نویسی اور ریڈیائی خدمات

پہلے یہ بتایا جا چکا ہے کہ 1935ء میں تاج کے والد کے انتقال کے بعد تاج معاشی مسائل سے دوچار ہو گئے۔ کیونکہ یہ وہ زمانہ تھا جب خاموش فلمیں اپنا عروج حاصل کر چکی تھیں اور متکلم فلمیں مائل بہ عروج تھیں اور عوام سنیما کے دیوانے ہو رہے تھے۔ تاج کالج کے زمانے سے ہی ڈراما نگاری، ہدایت کاری اور اداکاری کرتے آ رہے تھے۔ 1922ء میں ان کا ڈراما ''انارکلی'' مکمل ہو چکا تھا اور اس کے پانچ ابواب ماہنامہ ''نیرنگ'' میں شائع ہو چکے تھے جس سے ان کو ڈراما نگار کی حیثیت سے کافی شہرت مل چکی تھی۔ پہلی متکلم فلم ''عالم آرا'' کے 1931ء میں ریلیز ہونے تک اور بھی بہت سے ڈرامے لکھ چکے تھے۔ چنانچہ انھیں فلم پروڈیوسرس نے بھی ہاتھوں ہاتھ لیا۔

تاج نے 1934ء سے فلم کے لئے لکھنا شروع کیا۔ ان کی پہلی فلم ''سورک کی سیڑھی'' ہے۔ یہ فلم 34-1933ء میں ریلیز ہوگئی۔ اسے پنجاب کی پہلی متکلم فلم بھی کہا گیا ہے۔ مگر اس کے اشتہار سے اس بات کی تصدیق نہیں ہوتی۔ البتہ یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ یہ مکمل متکلم فلم ہے۔

تاج کی اس فلم کو کامیابی نصیب نہ ہوئی۔ اس نے نہ ہی شہرت کمائی نہ ہی دولت۔ تاج نے اسی زمانے میں اپنی فلم کمپنی ''تاج پروڈکشنز لمٹیڈ'' کے نام سے بنائی اور اس کے تحت ''سہاگ کا دان'' نام کی فلم بنائی۔ اس میں ملک شریف حصے دار تھے۔ انھوں نے سرمایہ بھی لگایا تھا۔ اس کی کہانی منظر نامہ اور مکالمہ تاج نے لکھا تھا۔ یہ 1936ء میں پیش ہوئی لیکن اس نے زیادہ نفع نہ کمایا بلکہ تاج کو نقصان ہوا۔ لہٰذا انھوں نے آئندہ فلم بنانے یا سرمایہ لگانے سے توبہ کر لی لیکن اس سے انھیں فائدہ یہ ہوا کہ وہ کہانی کار، مکالمہ نگار، منظر نگار اور اسکرین پلے رائٹر کی حیثیت سے فلمی دنیا میں کافی مشہور ہو گئے۔ اب بہت سے فلم سازان سے رجوع کرنے لگے۔

اس کے بعد تاج نے فلم ''سوامی'' کی کہانی لکھی جو پریم چند کے افسانے ''تریا چرتر'' سے ماخوذ ہے۔ یہ فلم اتنی مقبول ہوئی کہ بہت سے فلم سازوں نے اس موضوع پر فلمیں بنائیں۔ پھر تاج نے ''خزانچی'' فلم کی کہانی اور منظر نامہ خادم محی الدین نے لکھا۔ اس کی کہانی سموئل ٹیلر کے ناول Ways of All Flesh سے تاثر لے کر لکھی گئی ہے۔ پنچولی آرٹ فلم کی یہ پہلی اردو فلم تھی جو 1941ء میں ریلیز ہوئی۔ اس کے نغمے غلام حیدر اور شمشاد بیگم نے گائے تھے۔ یہ فلم بے حد کامیاب ہوئی۔ بمبئی کے کرشنا سنیما میں پچاس ہفتے تک دکھائی گئی۔ ابھی اس کی شہرت اپنے عروج پر تھی کہ پنچولی آرٹ فلم کی دوسری فلم ''خاندان'' کا بھی ڈنکا بجنے لگا۔ اس میں بھی وہی جوڑی تھی۔ اس کی کہانی HRS JASEHWOOD کے ناول EAST LYNE سے متاثر یا ماخوذ ہے۔ اسے 1942ء میں پردہ سیمیں پر پیش کیا گیا۔ یہ خزانچی سے بھی زیادہ مقبول ہوئی۔ بمبئی اور کلکتہ میں گولڈن جوبلی منائی۔ اس سے فلمی دنیا میں تاج کی شہرت آسمان کی بلندیوں کو چھونے لگی۔ فلم نویسوں میں ان کا مقام بہت بلند ہو گیا۔ بڑے بڑے فلم ساز تاج سے وابستگی پر فخر محسوس کرنے لگے۔

تاج نے دیہی پس منظر میں ''زمیندار'' فلم کی کہانی اور مکالمے دونوں لکھے۔ راول پنڈی، بمبئی اور دہلی میں عوام نے اسے بیحد پسند کیا۔ پنچولی آرٹ کا سابقہ معیار اس نے بھی قائم رکھا اور اسی طرح فائدہ بھی دیا۔ اس کی نمائش 1942ء کے دسمبر میں ہوئی۔ تاج نے فلم ''دھمکی'' کی کہانی، اسکرین پلے اور مکالمے لکھے، ساتھ ہی ہدایت بھی کی۔

یہ ایک جاسوسی فلم تھی جسے پنچولی آرٹ نے مارچ 1945ء میں نمائش کے لئے پیش کیا؛ ''جیل یاترا'' کی کہانی اور منظر نامہ و مکالمہ تاج نے لکھے۔ جاگیر دار نے اس میں سرمایہ بھی لگایا، ہدایت بھی کی اور ہیرو کا رول بھی ادا کیا، اسے 1946ء میں نمائش کے لئے پیش کیا گیا۔ تاج نے پنچولی آرٹ فلم ''پگڈنڈی'' کی کہانی، مکالمے اور منظر نامے لکھے اور اس کو پروڈیوس بھی کیا۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ تاج نے کچھ فلموں کی کہانیاں لکھیں، کچھ کے مکالمے لکھے اور کچھ کے منظر نامے۔ اس طرح ان کی کل فلموں کی تعداد مشمولہ 'انارکلی' 35 ہے۔ تیرہ دستاویزی فلمیں اس کے علاوہ ہیں جو انھوں نے قیام پاکستان کے بعد لکھیں۔ ان دستاویزی فلموں کا دورانیہ دس سے تیس منٹ ہے۔ تاج کی لکھی ہوئی فلموں میں سے زیادہ تر نے مقبولیت حاصل کی اور بعض نے نئی روایت قائم کی۔

تاج کی آخری فلم ''شام ڈھلے'' ہے جس کی کہانی انھوں نے لکھی۔ یہ فلم 1966ء میں ریلیز ہوئی۔ اس کے بعد تاج نے کسی فلم کی کہانی، مکالمے یا

منظر نامے نہیں لکھے۔

تقسیم ہند کے بعد فلم سازی کا مرکز بمبئی منتقل ہو گیا اور فلموں کا اسلوب و مزاج بھی بدل گیا۔ لہٰذا تاج کی فلمی مشغولیت بھی کم ہو گئی۔ لہٰذا تاج کو پھر ریڈیو سے رجوع کرنا پڑا۔ حالانکہ 1937ء سے قبل تاج کا رابطہ ریڈیو سے قائم ہو گیا تھا۔ لیکن فلمی مشغولیت کی وجہ سے وہ زیادہ آگے نہ بڑھ سکا تھا۔ بہر حال تقسیم کے بعد جب پھر سے وہ ریڈیو کی طرف راغب ہوئے تو اس کی ابتدا کچھ اس طرح ہوئی کہ اس وقت مہاجرین کو بسانا اور انھیں سہولیات فراہم کرنا ایک مسئلہ تھا۔ لہٰذا لاہور کے ڈپٹی کمشنر ظفر حسن نے تاج کو مشورہ دیا کہ کوئی ایسا کالم لکھیں کہ مہاجرین کا حوصلہ بڑھے اور لوگ ان کی مدد کریں۔ تاج نے اخباری کالم کے بجائے ریڈیو فیچر کا پروگرام بنایا اور ان کا فیچر ''پاکستان ہمارا'' نشر ہونے لگا۔ جس میں ان کی معاونت شوکت تھانوی کرتے تھے۔ یہ پروگرام بیحد مقبول ہوا۔ ایک روز کسی اخبار میں خبر چھپی کہ مہاجرین کے پاس لحاف وغیرہ نہ ہونے کی وجہ سے کئی سردی سے ٹھٹھر کر مر گئے۔ تاج نے اپنے فیچر اور شوکت تھانوی نے اپنی نظم ''بعد از وقت'' کے ساتھ اس پروگرام کو اتنے دل دوز انداز میں پیش کیا کہ سامعین بیحد متاثر ہوئے۔ بہت سے لوگوں نے اس فیچر کو سننے کے لئے شام کو سنیما جانا چھوڑ دیا اور بتایا جاتا ہے کہ کئی لوگوں نے یہ پروگرام سن کر اغوا کی ہوئی عورتیں واپس کر دیں۔ ہندستان میں مس سارا بائی نے کہا۔ ''اگر ریڈیو کا کوئی پروگرام سن کر میں روئی ہوں تو یہی پروگرام ہے۔''

گاندھی جی نے بھی اپنی ایک تقریر میں تاج اور شوکت کا نام لے کر اس پروگرام کی تعریف کی۔ تاج نے تقریباً ایسے سو پروگرام پیش کئے۔ (سلیم ملک، سید امتیاز علی تاج: زندگی اور فن، اردو اکیڈمی، لاہور، 2003ء، ص، 33)

گاندھی جی کی شہادت پر ریڈیو پاکستان نے تاج کا تیار کیا ہوا تعزیتی پروگرام نشر کیا۔ تاج نے اسے اتنے اچھے ڈھنگ سے ترتیب دیا تھا کہ اس وقت کے ہندستانی ڈپٹی ہائی کمشنر کے۔ ایل۔ پنجابی نے یہ پروگرام آل انڈیا ریڈیو کے تمام تعزیتی پروگراموں سے بہتر قرار دیا۔

قائد اعظم محمد علی جناح، لیاقت علی خاں اور صدر جان کینیڈی کی وفات پر بھی تاج نے بہت پر اثر پروگرام پیش کئے۔ تاج ریڈیو کی صدا کاری میں بھی مہارت رکھتے تھے۔ وہ ہر طرح کی آوازیں نکالنے پر قادر تھے۔ اس صوتی زرخیزی نے انھیں ریڈیو میں کافی مقبولیت عطا کی۔ تاج کی صدا کاری کی فہرست کافی طویل ہے۔ تاج کے اپنے تین درجن ڈرامے ہیں جو انھوں نے خصوصی طور پر ریڈیو کے لئے لکھے اور جن میں انھوں نے صدا کاری کی۔ دوسروں کے ڈرامے بھی کافی ہیں جن میں انھوں نے اپنی آواز کا جادو جگایا اور مذکورہ فیچر کو بھی شامل کر لیا جائے تو یہ تعداد سینکڑوں تک پہنچتی ہے۔

14.8۔ انارکلی ایک تعارف

گردش زمانہ نے نہ جانے کتنے ادبی فن پاروں کو فراموش کر دیا مگر ''انارکلی'' کی تازگی و شادابی ایک صدی گزر جانے کے باوجود آج بھی برقرار ہے۔ اس کی کہانی کی بنیاد لاہور میں موجود ایک مقبرہ ہے جسے لوگ انارکلی (اکبر کے دربار کی ایک کنیز) کا مقبرہ کہتے ہیں۔ اس مقبرے کے اندر لاہور کے محکمہ آثار قدیمہ کی طرف سے ایک فریم میں جو داستان آویزاں ہے اس کا ترجمہ تاج نے انارکلی کے دیباچے میں اس طرح کیا ہے:

''لاہور کا سول اسٹیشن انارکلی کے نام سے مشہور ہے۔ یہ خطاب شہنشاہ اکبر کے حرم میں نادرہ بیگم یا شرف النسا بیگم ایک منظور نظر کنیز کو ملا تھا۔ ایک روز اکبر شیش محل میں بیٹھا تھا۔ نوجوان انارکلی اس کی خدمت میں مصروف تھی تو اکبر نے آئینے میں دیکھ لیا کہ وہ سلیم کے اشاروں کا جواب تبسم سے دے رہی ہے۔ بیٹے سے مجرمانہ سازش کے شبہ پر شہنشاہ نے اسے زندہ گاڑنے کا حکم دیا۔ چنانچہ حکم کی تعمیل میں اسے مقررہ مقام پر سیدھا کھڑا کر کے اس کے گرد دیوار چن دی گئی۔ سلیم کو اس کی موت کا بیحد صدمہ ہوا۔ تخت پر بیٹھنے کے بعد اس نے انارکلی کی قبر پر ایک نہایت شاندار عمارت بنوادی۔''

اس قسم کی بہت سی کہانیاں تھوڑے تھوڑے فرق کے ساتھ گڑھی گئی ہیں، لیکن سب نے اس کا رشتہ اکبر کے دربار سے جوڑا ہے۔ جس سے یہ شبہ ہوتا ہے کہ یہ حقیقی تاریخی واقعہ ہے لیکن ہندستان کی تاریخ میں ایسے کسی واقعے کا ذکر نہیں ہے۔ بلکہ مغل تاریخ ایسی کسی خاتون کو جانتی ہی نہیں جس کا نام انارکلی ہو۔ ''تزک جہانگیری'' میں جہانگیر نے اپنی کمزوریوں کا بھی ذکر کیا ہے مگر انارکلی کا ذکر کہیں نہیں۔ اس نے لاہور میں بنوائی ہوئی اپنی عمارتوں اور باغات کا ذکر تزک میں بڑی صراحت سے کیا ہے مگر انارکلی کے مقبرے یا باغ کا کوئی ذکر نہیں۔ مزید یہ کہ اس عہد کے مشہور و مستند تاریخ نویس ابوالفضل،

بخشی نظام الدین احمد اور عبدالقادر بدایونی کے یہاں بھی ایسے کسی واقعے کا ذکر نہیں ملتا۔ بعد کی تاریخوں میں بھی کہیں اس کا ذکر نہیں۔اس سے اتنی بات واضح ہو جاتی ہے کہ حقیقت سے اس کہانی کا کوئی تعلق نہیں۔ یہاں محمد حسن صاحب کے اس قول سے اتفاق زیادہ مناسب ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''یہ بات اچھی طرح جان کر بھی کہ یہ قصہ فرضی ہے اور انارکلی نام کی کنیز کے عشق میں شہزادہ سلیم (جس کا کردار فرضی ہے) کبھی مبتلا نہیں ہوا اور تاریخ میں اس رومان کا کوئی ثبوت نہیں ہے، ہم کو انارکلی ڈرامے کی جمالیاتی انبساط میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی۔'' (محمد حسن، مقدمہ انارکلی، مکتبہ الفاظ، علی گڈھ، 1983ء، ص، 12)

اس کی کہانی کے بارے میں امتیاز علی تاج انارکلی کی پہلی اشاعت کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''میرے ڈرامے کا تعلق صرف روایت سے ہے بچپن سے انارکلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حسن وعشق اور ناکامی ونامرادی کا جوڈراما میرے تخیل نے مغلیہ حرم کی شوکت وتجمل میں دیکھا اس کا اظہار ہے۔''

14.9۔ انارکلی کا فنی تجزیہ

امتیاز علی تاج نے انارکلی کے لئے کہانی کا جو تانا بانا تیار کیا ہے وہ دلچسپ بھی ہے اور متاثر کن بھی۔اس کا پلاٹ اس طرح ہے کہ دربار اکبری کی کنیزوں میں دلا رام ممتاز حیثیت کی حامل ہے۔ وہ اپنی بہن کی بیماری کے سبب کچھ دنوں کی چھٹی لے کر گھر جاتی ہے۔اس کی غیر موجودگی میں دربار میں رقص کرنے کے لئے نادرہ نام کی کنیز آتی ہے۔ اکبر اعظم اس کے حسن، رقص اور نغمے سے متاثر ہو کر اسے انارکلی کا خطاب دیتا ہے اور ولی عہد سلطنت شہزادہ سلیم اسے اپنا دل دے بیٹھتا ہے۔

دلا رام واپس آتی ہے تو دربار کا نقشہ بدلا ہوا پاتی ہے۔اب ہر ایک کی زبان پر انارکلی کا نام ہے۔اس سے پہلے سلیم کا کسی قدر التفات دلا رام کی طرف تھا۔ دلا رام انارکلی کی ہر دل عزیزی تو برداشت کر سکتی تھی مگر شہزادے کو کسی قیمت پر کھونا نہیں چاہتی تھی۔ کیونکہ اس کی نظر ہندستان کی ملکہ کے تاج پر تھی۔ چنانچہ اب وہ اپنی تمام تر عیاری وچالاکی کے ساتھ انارکلی کو راستے سے ہٹانے کے درپے ہو گی۔

انارکلی کی چھوٹی بہن ثریا سلیم اور انارکلی کی ہم راز ہے۔ایک روز دیر شام انارکلی سلیم سے ملنے جا رہی تھی۔ جاتے وقت ثریا اسے چھیڑتی ہے۔ دلا رام کھمبے کی آڑ سے دونوں کی گفتگو سن لیتی ہے اور جب پائین باغ کی تنہائی عاشق ومعشوق کے درمیان کے سارے فاصلے مٹا دیتی ہے تو دلا رام اپنی موجودگی وہاں ظاہر کر دیتی ہے۔

سلیم کسی بہانے سے دلا رام کو اپنے ایوان میں بلواتا ہے اور اس راز کو راز رکھنے کی قیمت پوچھتا ہے۔وہ اس کے جواب میں اپنے عشق کا اظہار کر دیتی ہے۔ پردے کے پیچھے سے سلیم کا دوست بختیار باہر آتا ہے۔ جسے سلیم نے پہلے سے وہاں چھپا رکھا تھا۔اس طرح دلا رام پر بھی وہی جرم عائد ہو جاتا ہے جس کی مرتکب انارکلی ہے۔اس وقت دلا رام سلیم کے قدموں پر گر کر اسے یقین دلاتی ہے کہ وہ اس کی وفادار اور اس کے حکم کی طابع رہے گی۔ سلیم نہ صرف اس پر اعتبار کر کے اسے اپنا ہم راز بنا لیتا ہے بلکہ اسے اپنے اور انارکلی کے درمیان وسیلے کے طور پر بھی استعمال کرتا ہے۔

جشن نوروز کے موقع پر سلیم دلا رام سے ملاقات کی کوئی صورت نکالنے کو کہتا ہے۔ دلا رام صورت اس طرح نکالتی ہے کہ سلیم اور انارکلی کے بیٹھنے کا انتظام آمنے سامنے کرواتی ہے اور ایک طرف قد آدم آئینہ اس طرح نصب کرواتی ہے کہ اس میں بادشاہ دونوں کے اشارے کنائے دیکھ سکے۔

رقص کے دوران انارکلی ثریا سے پانی مانگتی ہے۔ دلا رام عرق میں شراب ملوا کر پہلے سے تیار رکھتی ہے اور مروارید سے انارکلی کو دلواتی ہے جسے انارکلی پی لیتی ہے اور نشے کی وجہ سے قدرے بیباکانہ انداز سے اشارے کنائے کرتی ہے۔اس وقت دلا رام اکبر کے قریب جا کر اس کی توجہ انارکلی کی طرف مبذول کرا دیتی ہے۔ جلال اکبر جوش میں آجاتا ہے اور انارکلی قید کر لی جاتی ہے۔

انارکلی کے لئے بہت سے لوگوں نے رحم کی درخواست کی، خصوصاً مہارانی نے، ہوسکتا ہے کہ یہ رحم کی درخواستیں قبول کر لی جاتیں مگر اکبر کو شبہ ہوا کہ دلا رام شاید اس سلسلے کے کچھ اور راز جانتی ہے کیونکہ اسی نے انارکلی کے اشاروں کی طرف اس کی توجہ مبذول کرائی تھی لہٰذا وہ دلا رام سے باز پرس کرتا

ہےتو وہ کہتی ہے کہ یہ لوگ پائین باغ میں چھپ چھپ کر ملا کرتے تھے اور انارکلی آپ کے خلاف صاحب عالم کو اکساتی تھی کیونکہ وہ ہندستان کی ملکہ بننا چاہتی ہے۔ میں چھپ کر یہ باتیں سن رہی تھی کہ صاحب عالم کی نظر مجھ پر پڑ گئی۔ انھوں نے مجھ کو دھمکی دی کہ انارکلی کا لفظ زبان پر آیا تو پچھتانا پڑے گا۔ جھوٹی گواہی پیش کی جائے گی کہ تو مجھے چاہتی تھی، میں نے مایوس کر دیا تو تو نے اپنا انتقام لینے کے لئے یہ ڈھنگ نکالا۔ میں سہم کر خاموش ہوگئی۔

ادھر سلیم بختیار کے ذریعے داروغہ زنداں کو رشوت دے کر انارکلی سے ایک ملاقات طے کرا لیتا ہے اور جب ملاقات کے لئے زنداں پہنچتا ہے تو انارکلی سے کہتا ہے میں تمہیں یہاں سے لے جانے کے لئے آیا ہوں۔ یہ باتیں داروغہ زنداں سن لیتا ہے، چنانچہ بادشاہ سلامت کے اچانک زنداں کے معائنے کے لئے آجانے کا بہانہ کرکے سلیم کو اپنی کوٹھری میں چھپا دیتا ہے اور باہر سے دروازہ بند کرکے خود بادشاہ کے پاس پہنچ کر سارا واقعہ اس طرح بیان کرتا ہے کہ صاحب عالم نے بزور شمشیر انارکلی کو بھگا لے جانا چاہا اور انارکلی نے انھیں بغاوت پر اکسایا۔

ابھی بادشاہ سلامت سے دلا رام کی گفتگو ختم بھی نہیں ہوئی تھی کہ داروغہ زنداں وہاں پہنچ کر بادشاہ کو یہ واقعہ سناتا ہے جسے سن کر جلال اکبری مزید بھڑک اٹھتا ہے۔ رحم کی سابقہ تمام درخواستیں رد کر دی جاتی ہیں اور انارکلی زندہ دیوار میں چنوا دی جاتی ہے۔ بعد کو راز کھلتا ہے تو بادشاہ سلامت اور صاحب عالم دونوں دلا رام کی چالوں سے واقف ہوتے ہیں۔ اکبر اعظم کو سلیم پر ترس آتا ہے اور وہ اپنے کئے پر پچھتاتا ہے۔

انارکلی کے اس پلاٹ میں ابتدا، وسط اور اختتام واضح ہے۔ اس کا ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہے جس سے تسلسل برقرار رہتا ہے۔ لیکن کہیں کہیں مکالموں کی طوالت اور زیادتی سے قصہ سست رفتاری سے آگے بڑھتا ہے لیکن ماحول کی رومانیت اور مکالموں کی برجستگی و دل آویزی اکتاہٹ نہیں پیدا ہونے دیتی۔

پلاٹ کا ایک اہم عنصر تصادم بھی ہے۔ اس میں تصادم پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہے۔ کہیں داخلی شکل میں ہے جیسے اکبر اعظم کے اندر باپ اور شہنشاہ کے درمیان۔ مہارانی میں اکبر کی شریک حیات اور سلیم کی ماں کے درمیان، انارکلی میں کنیز اور عورت کے درمیان۔ کہیں کہیں یہ خارجی شکل میں بھی ہے جیسے اکبر اعظم اور سلیم کے اندر انارکلی کو پا لینے اور نہ پا لینے کے لئے۔ کہیں یہ دلا رام کی عیارانہ چالوں سے ابھرتا ہے تو کہیں انارکلی اور سلیم کی معصوم نادانیوں سے اور کہیں یہ شہنشاہ اور کنیز کی طبقاتی کشمکش کے ذریعے عروج حاصل کرتا ہے۔

انارکلی میں کردار نگاری کی بات کریں تو اس میں چار مرکزی کردار ہیں۔ اکبر اعظم، شہزادہ سلیم، انارکلی اور دلا رام۔ اس کے علاوہ کچھ دوسرے درجے کے کردار ہیں جن کا بہت اہم رول نہیں ہے جیسے مہارانی، بختیار، ثریا، انارکلی کی ماں اور داروغہ زنداں۔ یہ کہیں نہ کہیں قصے کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ کچھ کنیزیں اور خواجہ سرا ہیں جو ہلکے پھلکے مزاح سے ماحول میں شگفتگی پیدا کرتے ہیں۔

اکبر اعظم اپنی عالی ہمتی، رعب داب اور ہر قیمت پر مقاصد کی تکمیل کی خو سے بھی اکبر اعظم ہے۔ وہ اکثر موقعوں پر ٹھوس رویہ اختیار کرتا ہے۔ وہ امور سلطنت سے پوری طرح واقف ہے۔ وہ اپنی حکومت کو استحکام بخشنے اور اس کا مستقبل سنوارنے کی پوری کوشش کرتا ہے۔ یہ ایک ارتقائی کردار ہے جس کے اندر بادشاہ کی ساری خصوصیات پائی جاتی ہیں۔

سلیم ایک ناتجربہ کار شہزادہ ہے۔ عشق و عاشقی جس کا شیوہ ہے۔ انارکلی سے اسے سچی محبت ہے اور اس میں اتنا ثابت قدم ہے کہ اکبر اعظم اور تخت و تاج کی بھی پرواہ نہیں کرتا۔ لیکن اس کے اندر ہوشیاری اور سمجھداری کی کمی ہے، ورنہ دلا رام اتنی آسانی سے اپنی چالوں میں کامیاب نہیں ہوتی۔ اس کے اندر بے عملی بھی پائی جاتی ہے۔ زنداں میں انارکلی سے ملاقات کے وقت موقع تھا مگر وہاں بھی وہ اپنے باعمل ہونے کا کوئی ثبوت نہیں دیتا۔ پھر بھی ہم اسے جامد کردار نہیں کہہ سکتے کیونکہ اس کی شخصیت میں کہیں کہیں تبدیلی رونما ہوتی ہے انارکلی سے پہلے اس کا عشق تھوڑی دیر کی دلبستگی کے لئے تھا مگر انارکلی سے اسے سچا عشق ہے۔

انارکلی کو بعض ناقدین نے اردو ڈرامے کا بہترین نسوانی کردار قرار دیا ہے کیونکہ اس کا عشق محض خواہش یا جذبہ نہیں بلکہ زندگی ہے۔ وہ سلیم کو اس لئے نہیں چاہتی کہ وہ شہزادہ ہے بلکہ اسے سلیم سے محبت ہے جو اتفاق سے شہزادہ ہے۔ اسے اپنی محبت پر اتنا اعتماد ہے کہ اپنے کو سلیم کے حوالے کرکے سب

محبت سے دیتی ہے جس سے قصہ نقطۂ عروج کی طرف بڑھتا ہے۔ ورنہ اس میں ابتدا سے اختتام تک کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ ابتدا سے ہی وہ ڈری سہمی رہتی ہے اور آخر تک وہ اپنی اس کیفیت سے باہر نہیں نکل پاتی۔ جشن نوروز کے موقع پر وہ تھوڑی بیباک ہوتی بھی ہے تو نشہ آور مشروب کی بدولت، نشہ اترتے ہی پھر اپنی پہلی والی کیفیت پر آ جاتی ہے۔ ایسی صورت میں اسے ارتقائی کردار نہیں کہا جا سکتا۔

دلارام کو ہمارے ناقدین برائی کا پیکر کہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں وہ ایک چالاک، ہوشیار بلکہ عیار دوشیزہ ہے۔ اسے سلیم سے نہیں تخت و تاج سے محبت ہے۔ یہ بھی بجا کہ اس کی فطرت میں تمام تخریبی و منفی رویے پائے جاتے ہیں۔ پھر بھی اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ وہ ایک باعمل اور متحرک کردار ہے۔ ڈرامے میں تمام تر حرکت و عمل، تصادم اور کشمکش اسی کی بدولت رونما ہوتی ہے۔ اس کو اپنا خواب ٹوٹا بکھرتا نظر آتا ہے تو وہ الزام قسمت کے سر تھوپ کر اور دو آنسو بہا کر خاموش نہیں ہو جاتی۔ بلکہ انارکلی کو راستے سے ہٹانے کے لئے بڑی ہوشیار سے جال بچھاتی ہے اور اکبر اعظم جیسے ذہین اور معاملہ فہم کو بھی اپنے جال میں پھنسا لیتی ہے۔ اسے بلاخوف تر دید اردو ڈرامے کا بہترین متحرک وارتقائی نسوانی کردار کہا جا سکتا ہے۔

ثریا ایک شوخ، چنچل اور بیباک چھوٹی بہن ہے۔ اس کی وجہ سے فضا بندی، ڈرامائی عمل اور پلاٹ کے ارتقا میں مدد ملتی ہے، بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ثریا کی بیبا کی کہیں کہیں حد اعتدال سے تجاوز کر کے غیر فطری ہوگئی ہے۔ انارکلی کی موت کے بعد وہ جس طرح شہنشاہ اور ولی عہد سلطنت سے سوال کرتی ہے ایک کنیز کے لئے یہ لہجہ اور گفتگو غیر فطری ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ غم کی شدت نے اس کے دل سے شہنشاہیت کا رعب اور ولی عہدی کا دبدبہ یہاں تک کہ اپنی موت کا خوف نکال دیا ہے۔ وہ اس وقت شہنشاہ یا ولی عہد سے نہیں بلکہ اپنی معصوم بے نگاہ بہن کے موت کے ذمہ داروں سے مخاطب ہے اور ایسی صورت میں اس کے لہجے یا گفتگو کو غیر فطری نہیں کہا جا سکتا۔ بقیہ کردار موقع محل کے لحاظ سے فضا بندی اور ماحول بنانے میں مددگار رہوتے ہیں۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ انارکلی میں کردار نگاری اعلیٰ معیار کی ہے۔ جس طبقے کا کردار ہے اسی سطح سے سوچتا اور اپنے مرتبے کے لحاظ سے گفتگو کرتا ہے۔ تاج نے اپنے کرداروں کی چال ڈھال، بولی ٹھولی، انداز و ادا اور آؤ بھاؤ کو اس طرح پیش کیا ہے کہ زندگی رواں دواں ہوگئی ہے اور کردار زیادہ جاندار اور حقیقی ہو گئے ہیں۔

انارکلی کے مکالموں کی بات کریں تو اس کے مکالمے نہایت برجستہ اور شگفتہ ہیں۔ ہر جملہ بے محابا اور بے لاگ ہونے کے ساتھ ساتھ ماحول اور موقع و محل سے مناسبت رکھتا ہے۔ مصنف اس فضا اور ماحول کو پیدا کرنے میں کامیاب ہے جو وہ کرنا چاہتا ہے۔ محمد حسن صاحب لکھتے ہیں:

''مختلف کردار خود اپنی زبان میں اپنے مزاج کے مطابق بے محابا اور بلا تکلف گفتگو کرتے ہیں۔'' (محمد حسن، مقدمہ انارکلی، مکتبہ الفاظ، علی گڑھ، 1983ء، ص، 19)

انارکلی میں کرداروں کی زبان سے نکلا ہوا ہر ہر لفظ نہ صرف ان کے منہ پر پھبتا ہے بلکہ ان کی شخصیت کو استحکام بھی بخشتا ہے۔ بادشاہ اور غلام کا فرق اس کی گفتگو سے واضح ہو جاتا ہے۔

انارکلی کے مکالموں کا اسلوب قصے کی رومانی فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ البتہ اس کے مکالموں میں جذباتیت زیادہ پائی جاتی ہے اور کہیں کہیں مکالمے طویل ہو گئے ہیں مگر گفتگو کا فطری انداز اسے گوارا بنا دیتا ہے۔ پھر بھی انارکلی میں واقعات کی بہ نسبت مکالموں کی زیادتی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس سلسلے میں محمد حسن صاحب کا یہ قول بے محل نہ ہوگا۔

''اس میں شک نہیں کہ رومانیت کے غلبے کی بنا پر تاج نے مکالموں کو غیر ضروری طول دے دیا ہے اور ان طویل مکالموں میں جذباتیت بھی غالب آ گئی ہے۔ لیکن اس کمزوری کے باوجود شاید انارکلی کو اردو کا بہترین ڈراما قرار دینا مبالغہ نہ ہوگا۔'' (محمد حسن، مقدمہ انارکلی، مکتبہ الفاظ، علی گڑھ، 1983ء، ص، 81)

ڈراما کرداروں کے عمل اور گفتگو کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے۔ اسی لئے زبان کو ڈرامے کا ایک اہم جز قرار دیا جاتا ہے۔ ڈرامے کے ناظرین میں ہر طبقے اور ہر اہلیت کے لوگ ہوتے ہیں اس لئے ڈرامے میں روزمرہ بول چال کی زبان کے استعمال کا نظریہ

لہٰذا سمع نوازی کے لحاظ سے انارکلی کی زبان صاف، رواں اور شستہ ہے۔ سادگی اس کا طرۂ امتیاز ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس کے اسلوب، الفاظ کی ترتیب اور انداز واداامیں ادبی شان بھی ہے۔ تاج کو ہر طبقے کی بولی ٹھولی پر نہ صرف قدرت حاصل تھی بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی عوامل کام کرتے ہیں ان سے بھی وہ پوری طرح واقف تھے۔

انارکلی جب تصنیف کیا گیا اس وقت پارسی کمپنیاں اپنے عروج پر تھیں، پھر بھی انارکلی اس عہد کے مروجہ اسٹیج پر پیش نہیں ہوا۔ دراصل اسے اسٹیج پر پیش کرنے میں دقتیں تو ہیں۔ اس میں مقام لاہور کا قلعہ ہے جس میں کہیں ثمن برج ہے، کہیں پائین باغ ہے تو کہیں سنگ مرمر کا چبوترہ، کہیں ایوان تو کہیں برج یہاں تک کہ دریائے راوی بھی ہے۔ اس پس منظر کو کسی کردار کے ذریعے بیان نہیں کروایا گیا ہے۔ بلکہ ہدایت میں شامل ہے یعنی اس کا سیٹ لگایا جائے جو بہت مشکل ہے۔

دوسرے اسٹیج پراپرٹی بہت قیمتی ہے اور کاسٹیوم بھی بہت اعلیٰ معیار کے ہیں۔ منظر جلدی جلدی بدلتے ہیں تو سیٹ بھی بدل جاتا ہے۔ اسی لئے اس کی پیش کش میں دقتیں آتی تھیں اور پارسی کمپنیاں اس میں ترمیم کی خواستگار تھیں مگر تاج کو کوئی تبدیلی منظور نہ تھی۔ ایسا نہیں ہے کہ تاج کو ان دشواریوں کا اندازہ نہیں تھا مگر یہ قصہ ایسا ہے کہ بغیر اس پس منظر کے ڈرامے کا صحیح تاثر قائم نہیں ہوسکتا تھا۔ دراصل اس ڈرامے میں مقامات صرف وحدت مکاں کی تکمیل کے لئے نہیں ہیں بلکہ وہ کہانی کا جز ہیں اس کے بغیر قصے سے مطلوبہ تاثر پیدا ہی نہیں ہوگا۔ البتہ فلم میں ان مناظر اور ملبوسات کو پیش کرنا ممکن ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس قصے پر بنی فلمیں بے حد مقبول ہوئیں۔

14.10۔ آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی کے ذریعے آپ نے

1- امتیاز علی تاج کے حالات زندگی سے واقفیت حاصل کی۔

2- امتیاز علی تاج کی ادبی خدمات کی جانکاری حاصل کی۔

3- امتیاز علی تاج کی صحافتی خدمات کی تفصیلات سے روشناس ہوئے۔

4- امتیاز علی تاج کی ڈراما نگاری اور فلم نویسی سے متعارف ہوئے۔

5- ڈراما انارکلی کے فنی امتیازات سے واقف ہوئے۔

14.11۔ اپنا امتحان خود لیجیے

1- امتیاز علی تاج نے ابتدائی اور ثانوی تعلیم کہاں حاصل کی؟

2- امتیاز علی تاج کے معاشی مسائل کی وجہ کیا تھی؟

3- امتیاز علی تاج نے جن رسائل کی ادارت کی ان میں سے کسی دو کے نام لکھئے۔

4- امتیاز علی تاج کی لکھی فلموں میں سے کسی دو کے نام لکھئے۔

5- انارکلی کس سنہ میں شائع ہوا۔

14.12۔ فرہنگ

الفاظ	معنی
روابط	تعلقات، میل جول
مسکن	رہنے کی جگہ
رجوع	راغب ہونا

فراغت	آرام، آسودگی
معاشی	روزی اور بسر اوقات کے متعلق
مبدائے فیاض	خدائے تعالیٰ
ورثہ	ترکہ، میراث
مفر	جائے فرار، چارہ کار
معاشرت	مل جل کر زندگی بسر کرنا
نویس	لکھنے والا
فلم ساز	فلم بنانے والا
مشمولہ	شامل کیا گیا
دستاویزی فلم	ڈاکومنٹری
راغب	مائل، خواہش مند
دل دوز	دل پر اثر کرنے والا
زرخیزی	سرسبزی، شادابی
صراحت	تفصیل
انبساط	خوشی
التفات	توجہ
مبذول	ملتفت
زنداں	قید خانہ، جیل

14.13۔ سوالات کے جوابات

1- امتیاز علی تاج نے ابتدائی وثانوی تعلیم لاہور میں حاصل کی۔

2- امتیاز علی تاج کے معاشی مسائل کی وجہ 1934ء میں والد کا انتقال اور دارالاشاعت پنجاب پر بڑے سوتیلے بھائی کا قبضہ تھا۔

3- انھوں نے کہکشاں اور پھول کی ادارت کی۔

4- امتیاز علی تاج کی لکھی دو فلمیں ''خزانچی'' اور ''زمیندار'' ہیں۔

5- انارکلی کتابی شکل میں 1932ء میں شائع ہوا۔

14.14۔ کتب برائے مطالعہ

1- حاتم رامپوری، اردو ڈرامے ایک جائزہ، پٹنہ، 1973ء

2- محمد حسن، انارکلی، (مرتبہ) مکتبہ الفاظ علی گڑھ، 1983ء

3- محمد سلیم، امتیاز علی تاج زندگی اور فن، اردو اکادمی، لاہور، 2003ء

4- محمد سلیم، امتیاز علی تاج کی تمثیل شناسی، مجلس ترقی ادب، لاہور، 2010ء

5- محمد شاہد حسین، امتیاز علی تاج (مونوگراف)، این سی پی یو ایل، نئی دہلی، 2017ء

اکائی 15۔ محمد مجیب اور آزمائش

15.1 اغراض ومقاصد

15.2 تمہید

15.3 محمد مجیب کے حالات زندگی

15.4 محمد مجیب بحیثیت ادیب اور مترجم

15.5 محمد مجیب کی ڈراما نگاری

15.6 آزمائش کا فنی تجزیہ

15.7 آزمائش کی پیش کش کے امتیازات

15.8 آپ نے کیا سیکھا

15.9 اپنا امتحان خود لیجئے

15.10 فرہنگ

15.11 سوالات کے جوابات

15.12 کتب برائے مطالعہ

15.1۔اغراض ومقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو

1- محمد مجیب کے حالات زندگی سے متعارف کرانا ہے۔

2- محمد مجیب کی ادبی ومترجم کی خصوصیات سے واقف کرانا ہے۔

3- محمد مجیب کی ڈراما نگاری کے امتیازات سے روشناس کرانا ہے۔

4- آزمائش کی فنی خصوصیات کی جانکاری فراہم کرانا ہے۔

5- آزمائش کی پیش کش کی تکنیک کی جانکاری دینا ہے۔

15.2۔ تمہید

مجیب صاحب ایک تاریخ داں، بلند پایہ ادیب ودانشور، کئی زبانوں کے ماہر، بہترین مترجم، غیر معمولی انتظامی صلاحیتوں کے حامل ہونے کے ساتھ ساتھ اچھے ڈراما نگار بھی تھے۔ انھیں سنگ تراشی، مجسمہ سازی، مصوری، فن تعمیر سے بھی رغبت تھی اور مزے کی بات یہ کہ وہ اپنی تمام ادبی وانتظامی مصروفیتوں کے باوجود ان چیزوں کے لئے بھی وقت نکال لیتے تھے۔

مجیب صاحب نے کچھ عرصہ یورپ میں گزارا تھا۔ وہیں انھیں ڈرامے سے دلچسپی پیدا ہوگئی، وہاں کے ڈرامے اور اس کی پیش کش نے انھیں کافی متاثر کیا۔ پارسی اسٹیج کے متاخرین ڈراما نگاروں کے ذریعے اردو ڈرامے کا معیار کافی بہتر ہوگیا تھا۔ پھر بھی ہندستان آنے کے بعد مجیب صاحب نے اردو ڈرامے پر نظر ڈالی تو یہ ان کے معیار پر پورا نہیں اتر رہا تھا۔ وہ اسے اور بہتر بنانا چاہتے تھے کیونکہ ان کی نظر میں مغربی ڈرامے کا معیار تھا۔

مجیب صاحب بنیادی طور پر تاریخ داں ہیں۔ یہ ان کا پسندیدہ موضوع ہے۔ تاریخ سے متعلق انھوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ تاریخ ان کے یہاں ان رجحانات کی تلاش کا نام ہے جو سیاست، مذہب، علم و ادب اور فنون لطیفہ کے ذریعے معاشرے کی تشکیل میں معاون ہوتے ہیں۔ یہی تاریخی شعور ان کے ڈرامے آزمائش میں کارفرما ہے۔

مجیب صاحب نے ڈرامے صرف جمالیاتی تلذذ حاصل کرنے کے لئے نہیں لکھے بلکہ وہ اس کے ذریعے خیر و شر کا امتیاز اور آزادئ فکر و عمل پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ ان کا یہی نظریہ آزمائش کے پیچھے بھی کارفرما ہے۔

ڈرامے سے مجیب صاحب کی خصوصی دلچسپی کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنی کتاب ''تمدن ہند'' میں ہندستانی تھیٹر کا بہت تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ پھر کچھ روسی ڈراموں کا اردو میں ترجمہ کیا ہے جسے مکتبہ جامعہ نے شائع کیا ہے۔ رابندر ناتھ ٹیگور کے کچھ ڈراموں کو بھی اردو میں منتقل کیا ہے۔ انھوں نے جامعہ میں ''جامعہ ڈراما سوسائٹی'' قائم کی۔ جس کے ذریعے بہت سے ڈرامے پیش کئے گئے۔ اس طرح انھوں نے اردو ڈرامے کی فکری و فنی معیار کو بلند کرنے کی کوشش کی۔

15.3۔ محمد مجیب کے حالات زندگی

پروفیسر محمد مجیب کی شخصیت بہت ہی منفرد تھی۔ نسلی اثرات، علاقائی روایات، اسلامی تصوف اور مغربی تعلیم نے انھیں یہ انفراد بخشا تھا۔ ذہانت و سنجیدگی نسلی امتیاز تھا، مزاج کی نفاست اور توازن و تناسب لکھنوی تہذیب کی دین تھی۔ مغربی تعلیم نے ان کے علمی و فکری معیار کو پروان چڑھایا تھا۔ ان کا صبر و تحمل، قناعت اور نفس کشی صوفیانہ اثرات کا نتیجہ تھی۔

محمد مجیب کا آبائی وطن بہلول گڑھی ضلع بارہ بنکی تھا مگر ان کے والد نے لکھنؤ کو وطن ثانی بنالیا تھا گو کہ یہ ایک زمیندار گھرانہ تھا۔ مگر ان کے والد محمد نسیم نے وکالت کا پیشہ اختیار کرلیا تھا اور اس میں بہت کامیابی حاصل کی۔ ان کی مقبولیت، ان کی قابلیت، حسن اخلاق، فیاضی اور رحم دلی کی وجہ سے بھی تھی۔

محمد نسیم کے تین بیٹے اور دو بیٹیاں تھیں۔ بڑے بیٹے محمد وسیم نے باپ کا ہی پیشہ اختیار کیا اور ایڈوکیٹ جرنل کے عہدے تک پہنچے۔ دوسرے بیٹے محمد حبیب مشہور مؤرخ تھے جو علی گڑھ یونیورسٹی کے شعبہ تاریخ میں پروفیسر کے عہدے پر فائز تھے اور تیسرے صاحبزادے محمد مجیب تھے۔

مجیب صاحب کے خاندان میں عصری تعلیم بہت پہلے آگئی تھی۔ ان کے خاندان کا ہر فرد اعلیٰ تعلیم سے بہرہ ور تھا، مگر رہن سہن اور طور طریقے میں لکھنوی تہذیب حاوی تھی۔ مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ ان کا خاندان قدیم و جدید تہذیب کا سنگم تھا۔

مجیب صاحب کی عربی، فارسی اور اردو کی تعلیم ایک استاد کے ذریعے گھر پر ہی ہوئی، اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے دینی تعلیم بھی حاصل کی۔ پھر انھوں نے عصری تعلیم لکھنؤ کے Loreto Convent اور دہرہ دون کے پبلک اسکول سے حاصل کی۔ مجیب صاحب کو حساب سے بالکل دلچسپی نہ تھی۔ والد نے اس کے لئے ایک استاد الگ سے مقرر کردیا تھا۔ حساب سے تو انھیں رغبت پیدا نہ ہوسکی، البتہ استاد کی نگرانی میں انھوں نے شیکسپیئر کے ڈرامے، انجیل اور گیتا کا مطالعہ کر ڈالا۔

1919ء میں انھیں قانون کی تعلیم حاصل کرنے کے لئے آکسفورڈ بھیجا گیا لیکن قانون سے ذہنی مناسبت نہ ہونے کی وجہ سے انھوں نے تاریخ میں بی۔اے آنرس کیا۔ اس وقت مجیب صاحب کی عمر 20 سال تھی۔ کم عمر ہونے کی وجہ سے انھیں کسی اور مضمون میں داخلہ نہ مل سکا۔ لہٰذا وہ طباعت کا کام سیکھنے کے لئے جرمنی چلے گئے۔ ڈاکٹر عابد حسین اور ڈاکٹر ذاکر حسین پہلے سے جرمنی میں موجود تھے۔ وہاں مجیب صاحب نے جرمن زبان بھی سیکھی اور برلن

کے کاویانی پریس میں طباعت کا کام بھی سیکھا۔ ذاکر صاحب کی فرمائش پر دیوان غالب اسی پریس سے شائع ہوا جس کی کمپوزنگ مجیب صاحب نے اور پروف ریڈنگ عابد حسین صاحب نے کی۔

جرمنی کے شہر لائپزنگ (Leipzig) میں عابد صاحب اور مجیب صاحب ایک سال تک ساتھ رہے۔ عابد صاحب کی دوستانہ رہنمائی میں مجیب صاحب کو اردو ادب سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ وہیں انھوں نے غالب اور انیس کا بطور خاص مطالعہ کیا۔

1917ء کے انقلاب روس کی وجہ سے بہت سے روسی مہاجرین جرمنی آ گئے تھے۔ وہیں مجیب صاحب کو روسی ادب سے دلچسپی پیدا ہوئی اور انھوں نے روسی زبان سیکھی اور ٹالسٹائی، چیخوف و دوستووسکی کی تخلیقات کا مطالعہ بھی کیا۔

یہ وہ زمانہ تھا جب ہندستان میں تحریک آزادی زوروں پر تھی۔ تحریک خلافت، تحریک عدم تعاون اور ترک موالات کی تحریکیں اپنے شباب پر تھیں۔ لہٰذا مولانا شوکت علی، مولانا محمد علی، مولانا محمود حسن، گاندھی جی اور گوکھلے وغیرہ نے مل کر 29/اکتوبر 1920ء کو جامعہ ملیہ اسلامیہ کی بنیاد ڈالی۔ جس کا مقصد وطن سے محبت اور متحدہ قومیت کے نظریے کو فروغ دینا تھا۔ 1922ء میں تحریک خلافت مختلف وجوہات کی بنا پر بند ہو گئی۔ جامعہ کے اخراجات کا بڑا حصہ خلافت کمیٹی دیتی تھی۔ جامعہ کے لئے فنڈ حاصل کرنے کے دوسرے ذرائع بہت محدود تھے۔ خلافت کمیٹی سے فنڈ ملنا بند ہو گیا تو جامعہ کی مالی حالت بہت خراب ہو گئی۔ لہٰذا اسے بند کر دینے پر غور کیا جانے لگا۔

1925ء میں ڈاکٹر انصاری اور حکیم اجمل خاں یورپ گئے تو ذاکر صاحب، عابد صاحب اور مجیب صاحب سے بھی ملے اور جامعہ کی حالت زار سے مطلع کیا۔ ان تینوں حضرات نے جامعہ کو بند نہ ہونے دینے کا عہد کیا۔ 1926ء میں یہ حضرات واپس ہندستان آئے تو انھوں نے جامعہ کی تجدید کے لئے نئے منصوبے بنائے اور یہ عہد کیا وہ بیس سال تک جامعہ کی خدمت کریں گے اور 150/روپیہ ماہانہ سے زیادہ مشاہرہ نہ لیں گے۔

مجیب صاحب کا تقرر بی۔ اے کے طلبہ کو تاریخ پڑھانے کے لئے ہوا تھا۔ مگر انھوں نے جلد ہی بہت سی انتظامی ذمہ داریاں بھی اپنے سر لے لیں۔ 1948ء میں ذاکر صاحب علی گڑھ چلے گئے تو مجیب صاحب جامعہ کے وائس چانسلر ہو گئے اور ان کی کوششوں سے جامعہ رفتہ رفتہ فروغ حاصل کرنے لگا۔ 1962ء میں جامعہ کو ڈیمڈ یونیورسٹی کا درجہ ملا۔

مجیب صاحب 47 سال تک جامعہ سے وابستہ رہے جس میں سے 25 سال وہ وائس چانسلر رہے۔ اس 47 سالہ سفر میں انھوں نے اپنی ساری قوت اپنے ہم وطنوں کو جدید طریقے سے تعلیم فراہم کرنے میں صرف کر دی۔ وہ اپنی صلاحیتوں کو قومی تعمیری کاموں میں صرف کرنا چاہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ سوچے سمجھے منصوبے کے تحت انھوں نے ایسے ادارے میں کام کرنے کا فیصلہ کیا جو مالی بدحالی کا شکار تھا۔ وہ چاہتے تو ایسے ادارے سے بھی وابستہ ہو سکتے تھے جہاں مالی آسودگی بھی ہوتی اور روشن مستقبل بھی۔

مجیب صاحب نے جامعہ کی تعلیمی و تہذیبی معیار کو مختلف طریقوں سے بلند کرنے کی کوشش کی۔ جامعہ کا ذریعہ تعلیم اردو تھا۔ لہٰذا انھوں نے ایسے علاقوں میں جہاں اردو جاننے والے کم تھے اردو مراکز کھلوائے۔ اردو خط و کتابت کورس اور شعبۂ تصنیف و تالیف شروع کروایا۔ جامعہ میں شعبہ اردو قائم کروایا۔

مجیب صاحب نے علمی، ادبی اور ثقافتی مقاصد کے تحت سرکاری و نیم سرکاری ذرائع سے بیرونی ممالک کے متعدد سفر کئے۔ اندرون ملک بھی وہ ثقافتی و علمی کانفرنسوں میں شریک ہوتے رہے۔ علمی، ادبی اور قومی خدمات کے صلے میں حکومت نے انھیں پدم بھوشن کے ایوارڈ سے نوازا۔

مجیب صاحب کے مزاج کی یہ بڑی خوبی تھی کہ وہ نہایت سنجیدگی اور خاموشی سے کام کو عبادت سمجھ کر کرتے تھے اور ہر کام کے لئے خلوص و دیانتداری کو پہلی شرط ٹھہراتے تھے۔ ان کی طبیعت میں فیاضی اور رحم دلی تھی۔ وہ ضرورت مندوں کی مدد بھی کرتے تھے۔ انھیں کتب بینی، سنگ تراشی، فن تعمیر، مجسمہ سازی، مصوری اور باغ بانی میں بہت دلچسپی تھی۔ وہ 20 جنوری 1985ء کو اپنی گراں قدر خدمات انجام دے کر اس عالم ناپائیدار سے رخصت ہو گئے اور جامعہ کے قبرستان میں انھیں سپرد خاک کیا گیا۔

موضوع تھا۔ تاریخ پر ان کی پہلی تصنیف ''تاریخ فلسفۂ سیاسیات'' 1936ء میں شائع ہوئی۔ 1938ء میں ان کے نثری مضامین کا مجموعہ ''دنیا کی کہانی'' منظر عام پر آیا۔ اس میں انھوں نے عہد قدیم سے دور جدید تک کے تہذیب وتمدن کے ارتقا پر روشنی ڈالی ہے۔ 1940ء میں روسی ادب کی تاریخ دو جلدوں میں شائع ہوئی۔ 1951ء میں ان کی معرکۃ الآرا تصنیف ''تمدن ہند'' معرض وجود میں آئی۔ ورلڈ ہسٹری ہیریٹیج (World History Heritage) بہ زبان انگریزی 1960ء میں شائع ہوئی۔ تاریخ وتہذیب پر مجیب صاحب کے مضامین کا مجموعہ 1965ء میں The Educational and Tradition Values کے نام سے طبع ہو کر شائع ہوا۔ ان کے دوسرے مضامین کا مجموعہ Islamic Influence in Indian Society ہے، یہ 1972ء میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ مجیب صاحب نے مختلف موضوعات پر ڈیڑھ سو کے قریب مضامین لکھے جن میں کچھ انگریزی میں ہیں۔ یہ مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔

مجیب صاحب نے کچھ افسانے بھی لکھے ہیں مگر وہ اس صنف کا ساتھ بہت دور تک نہ نبھا سکے۔ ان کے افسانوں کا ایک مجموعہ ''کیمیا گر'' کے نام سے دستیاب ہے جس میں آٹھ افسانے ہیں۔

15.4۔ محمد مجیب بحیثیت مترجم

مجیب صاحب کی شناخت بحیثیت مترجم بھی قائم ہے۔ انھوں نے روسی اور انگریزی سے اردو میں اور اردو سے انگریزی میں ترجمے کئے ہیں۔ مثلاً روسی کہانیوں اور ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا۔ ایملی ڈکنسن کی طویل نظموں کے بعض حصے اردو میں ترجمہ کئے۔ رابندر ناتھ ٹیگور کے کچھ ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کیا جسے ''تین ناٹک'' کے نام سے ساہتیہ اکیڈمی نے 1962ء میں شائع کیا۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی کتاب ''انڈیا ونس فریڈم'' کا ''ہماری آزادی'' کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔ اس کے علاوہ ان کا ایک اہم ترجمہ ''انتخاب کلام غالب'' ہے۔ ان تراجم پر سرسری نظر ڈالنے سے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ مجیب صاحب ایک بہت اچھے مترجم بھی تھے۔

15.5۔ محمد مجیب کی ڈراما نگاری

بیسویں صدی میں مغربی تعلیم کی وجہ سے بہت سی سماجی تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ مثلاً عقلیت پسندی کا رجحان بڑھ رہا تھا۔ شہروں کی تہذیب میں فرق آ رہا تھا۔ فنون لطیفہ میں موسیقی، رقص اور ڈراما اب صرف پیشہ وروں تک محدود نہیں رہا۔ اب شوقیہ تھیٹر کا سلسلہ بھی چل نکلا اور ڈرامے تعلیمی اداروں میں بھی کھیلے جانے لگے۔ اور نئے قسم کے ڈراموں کی ضرورت محسوس کی جانے لگی۔ چنانچہ کچھ ایسے اہل قلم اس طرف راغب ہوئے جو مغربی ڈرامے کی روایت سے پوری طرح واقف تھے۔ محمد مجیب ان میں سے ایک تھے۔

مجیب صاحب نے اردو ڈرامے پر اس وقت توجہ دی جب متکلم فلموں کی آمد سے اس کی حالت غیر ہو رہی تھی۔ گو کہ پارسی اسٹیج کے دورِ متاثرین کے ڈراما نویسوں نے اردو ڈرامے کا معیار کافی بہتر کر دیا تھا۔ مگر مجیب صاحب اور بہتری کی ضرورت محسوس کر رہے تھے۔ کیونکہ ان کی نظر میں مغربی ڈرامے کے معیار تھے۔ مغربی ڈرامے سے ان کی واقفیت کتابی نہیں تھی بلکہ قیام یورپ کے دوران انھوں نے اس کا براہ راست مشاہدہ وتجربہ کیا تھا، لہٰذا مجیب صاحب جامعہ ملیہ میں فنون لطیفہ کی سرپرستی کر کے نئے تخلیقی ذہن کی پرورش وپرداخت میں کوشاں تھے۔ حبیب تنویر ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اس زمانے میں محمد مجیب جامعہ ملیہ کے وائس چانسلر تھے۔ وہ خود بہت اچھے ڈراما نگار بھی تھے اور خود ڈائریکشن بھی کیا کرتے تھے۔ انھوں نے ہی جامعہ ڈراما سوسائٹی کی بنیاد ڈالی تھی اور بچوں میں، ٹیچروں میں ڈرامے کے لئے کچھ ایسا شوق پیدا کر دیا تھا کہ ڈرامے میں حصہ لینے والے بڑے چھوٹے سب ان کے آگے پیچھے رہتے تھے۔ مجیب صاحب نے جب دیکھا ایک شخص نیا نیا جامعہ آیا ہے، وہ بس ایک ہی دھن لئے پھرتا ہے اور وہ دھن تھیٹر کی دھن ہے، تو انھوں نے اپنا سارا زور ہر طرح سے میری مدد کرنے میں لگا دیا۔'' (حبیب تنویر، دورنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2005ء، ص، 14)

ترجموں کو چھوڑ کر اردو میں مجیب صاحب کے صرف آٹھ ڈرامے ہیں جو بار بار شائع بھی ہو چکے ہیں اور اسٹیج بھی۔ان میں ''خانہ جنگی''، ''حبہ خاتون'' اور ''آزمائش'' تاریخی موضوعات پر مبنی ہیں۔''کھیتی''، ''انجام''، ''ہیروئن کی تلاش'' اور ''دوسری شام'' کے موضوعات سماجی ہیں۔''آؤ ڈراما کریں''،انھوں نے بچوں کو اصول ڈراما نگاری سے واقف کرانے اور ڈرامے کی طرف راغب کرنے کے لئے تحریر کیا تھا۔

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ارسطو ڈرامے میں اکہرے اور سادہ پلاٹ کی سفارش کرتا ہے۔ اکہرے پلاٹ سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کئے جائیں تو سب آپس میں مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک ہی قسم کے جذبات کی رنگارنگی ہو۔

مجیب صاحب کے زیادہ تر ڈراموں کے پلاٹ اکہرے اور سادہ ہیں۔ان میں ایسی کوئی غیر معمولی پیچیدگی نہیں ہے جو حرکت وعمل میں رکاوٹ بنے یا ناظرین کی اکتاہٹ کا سبب بنے۔ان کے ڈراموں کے واقعات آپس میں مربوط ہیں۔ان میں فطری تسلسل اور ارتقا ہے،مثال میں ''کھیتی''، ''خانہ جنگی'' اور ''ہیروئن کی تلاش'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔لیکن ''کھیتی'' اور ''خانہ جنگی'' میں اصلاحی نظریہ ڈرامائی فن کو مجروح کرتا ہے۔

کردار نگاری کی بات کریں تو ڈرامے کے لئے کردار نگاری بھی کافی اہم ہے۔کردار دو طرح کے ہوتے ہیں،ارتقائی اور جامد۔زمانے کے تغیر و تبدیلی یا کسی حادثے یا واقعے سے متاثر اور متبدل ہونے والے کردار ارتقائی کردار ہوتے ہیں۔جو شروع سے آخر تک ایک ہی نہج پر رہیں،کسی حادثے یا واقعے سے متاثر نہ ہو سکیں وہ جامد کردار کہلاتے ہیں۔کسی بھی فن پارے یا صنف کے لئے ارتقائی کردار ہی بہتر مانے جاتے ہیں۔

مجیب صاحب کے ڈراموں میں مثالی اور جامد کردار بھی ہیں لیکن ارتقائی کرداروں کی بھی خاصی تعداد ہے۔مثلاً ''کھیتی'' میں حشمت اور عبدالغفور کا کردار ارتقائی ہے۔''خانہ جنگی'' کا ملا عبدالقاسم بھی ارتقائی کردار ہے۔وہ نہ صرف باعمل عالم ہے بلکہ حق گوئی و بیباکی میں بھی اپنی مثال آپ ہے۔وہ حضرت سرمد کا معتقد و طرفدار ہے تو آخر تک رہتا ہے خواہ اس کے لئے اورنگ زیب جیسے بادشاہ کی حکم عدولی ہی کیوں نہ کرنی پڑے۔اسی طرح نسوانی کرداروں میں ''آزمائش'' کی منی بائی، رانی کشن کنور، سلما اور بھاگوتی بھی بہت منفرد اور ارتقائی کردار ہیں۔مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے مجیب صاحب کے ڈرامائی فن کا تدریجی ارتقا ہوا ہے۔جیسے جیسے ان کی ڈراما نگاری میں نکھار آیا ہے ویسے ویسے ان کے کردار بھی نکھرتے گئے ہیں۔

کہنے کو تو اسٹیج ڈراموں میں مکالموں کی اہمیت ثانوی ہوتی ہے۔اصل اہمیت اشیا، اشخاص اور حرکت وعمل کی ہوتی ہے لیکن ڈراما مکالمے کی ہیئت میں لکھا جاتا ہے،اس لئے اس کے بغیر مفر نہیں۔

مجیب صاحب کی مکالمہ نگاری کی بات کی جائے تو ان کے ابتدائی ڈراموں میں مکالمہ نگاری غیر معیاری ہے مثلاً ان کے پہلے ڈرامے کھیتی میں بعض مکالمے کافی طویل ہو گئے ہیں جو ڈرامائی فن کے منافی ہیں۔ان کے کچھ ڈراموں میں مکالموں کی زیادتی بھی کھلتی ہے جس سے ڈراما کر کے دکھائی جانے والی چیز کے بجائے ناول یا افسانے کی طرح پڑھنے کی چیز ہو کر رہ گیا ہے۔لیکن مجیب صاحب نے بتدریج اس کمزوری پر قابو پایا ہے۔ان کے بعد کے ڈراموں میں مکالمے نہ طویل ہیں، نہ ضرورت سے زیادہ۔مثلاً خانہ جنگی میں کچھ طویل مکالمے بھی ہیں لیکن زیادہ تر مکالمے کرداروں کی ذہنی سطح اور موقع و محل سے مطابقت رکھتے ہیں۔

آزمائش کے مکالمے بھی مختصر، برجستہ اور جامع ہیں۔ان میں ادبی شان بھی پائی جاتی ہے۔کہیں کہیں طنز کی نشتریت کافی گہری ہے۔مجیب صاحب کے اکثر ڈراموں میں رواں اور چست مکالمے بھی ہیں اور کرداروں کے طبقاتی مرتبے سے مطابقت بھی رکھتے ہیں۔ہر کردار اپنے پیشے اور حیثیت کے مطابق گفتگو کرتا ہے۔

ڈرامے کے لئے عام فہم، سادہ اور بول چال کی زبان کی سفارش اس لئے کی جاتی ہے کہ ڈرامے کے ناظرین میں ہر طبقے اور ہر حیثیت کے لوگ ہوتے ہیں۔مجیب صاحب نے اپنے زیادہ تر ڈراموں میں سادہ، سلیس، عام فہم اور بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔انھیں نہ صرف مختلف طبقوں کی زبان پر دسترس ہے بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی عوامل کام کرتے ہیں وہ ان سے بھی کماحقہ واقف ہیں۔مثال کے طور پر آزمائش میں بخت خاں اپنی علاقائی

تھوڑی مشکل بھی ہوگئی ہے، مگر یہ موضوع کا تقاضا تھا۔

مجیب صاحب ڈرامے اور اسٹیج کے رشتے سے بخوبی واقف ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ ڈراما خلوت میں پڑھے جانے والی چیز نہیں ہے۔ انھیں معلوم ہے کہ کون سا سین اسٹیج پر پیش کیا جا سکتا ہے اور کون سا نہیں کیا سکتا جو پیش نہیں کیا جا سکتا اسے فن کارانہ طریقے سے کرداروں کے ذریعے مکالموں میں ادا کروا دیتے ہیں۔ خصوصاً آزمائش میں ان کی پیش کش کی تکنیک اپنے عروج پر ہے۔ وہ ایک بڑے علاقے میں پھیلی ہوئی جنگ کے کچھ ٹکڑے اسٹیج پر بڑے فن کارانہ طریقے سے پیش کرواتے ہیں۔ باقی حصہ مکالموں میں ادا کرواتے ہیں جس سے دیدہ وشنیدہ کا مکمل لطف حاصل ہوتا ہے۔ پیش کئے گئے ٹکڑے سے مکالمے میں بیان کئے گئے ٹکڑے کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے اور پورے واقعے کو چشم تصور سے دیکھ لینا آسان بھی ہو جاتا ہے۔

15.6۔ آزمائش کا فنی تجزیہ

مجیب صاحب کا شمار بڑے تاریخ دانوں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اس موضوع پر کئی قابل قدر تصنیفات چھوڑی ہیں۔ ''آزمائش'' میں بھی انھوں نے تاریخ سے ہی مواد حاصل کیا ہے۔ اس میں انھوں نے 1857ء کی جنگ آزادی کو بنیاد بنایا ہے اور ان واقعات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ان کی ڈرامائیت عروج کو پہنچ گئی ہے۔ اس میں جو تھوڑی بہت افسانویت آئی ہے اس کی بنیاد بھی حقیقت پر استوار ہے۔ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ کو اولیت حاصل ہے۔ لہٰذا پہلے اسی پر بات کرتے ہیں۔ آزمائش کا پلاٹ اس طرح ہے۔

شہزادے مرزا مغل کے دیوان خانے میں رقص وسرور کی محفل جمی ہوئی ہے۔ اس میں سیٹھ رام سہائے مل، منشی جوالا پرشاد (مرزا مغل کا پرائیویٹ سکریٹری)، راجہ نہار سنگھ (بلبھ گڑھ کا راجا)، رجب علی کوتوال، محمد یوسف (جوہری) اور منی بائی طوائف موجود ہیں۔ منی بائی غزل پیش کر رہی ہے کہ درمیان میں ہی شاہی طبیب حکیم احسن اللہ خان آ کر منی بائی کو خاموش کرا دیتا ہے اور یہ اطلاع دیتا ہے کہ میرٹھ کی فوج نے بغاوت کر دی ہے، باغی قلعے تک آ گئے ہیں اور بادشاہ سلامت سے گزارش کر رہے ہیں کہ ان کی قیادت قبول کر لیں۔ بات چیت کرنے کے لئے بادشاہ سلامت نے انھیں طلب کیا تھا۔ انگریز افسروں کو بھی بلوایا گیا تھا۔ مگر باغیوں کے سامنے ان کی بھی نہ چلی۔

اسی وقت ایک باغی فوجی سدھاری سنگھ دس پندرہ فوجیوں کے ساتھ اندر آ جاتا ہے اور مرزا مغل سے گزارش کرتا ہے کہ وہ اس بغاوت کی سرداری قبول کر لیں۔ حکیم احسن اللہ کہتا ہے کہ اس وقت شاہی خاندان کے لئے باغیوں کی سربراہی مناسب نہیں ہوگی۔ لیکن سدھاری سنگھ ان کی دلیلیں ماننے کو تیار نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ اب ایسی باتیں کرنے کا وقت نہیں رہا۔ بات بہت آگے بڑھ گئی ہے۔ اور ایک خون آلود کپڑے کی پوٹلی سے ایک کٹا ہوا ہاتھ نکال کر مرزا مغل اور احسن اللہ کے سامنے پھینکتا ہے۔ مرزا مغل کی چیخ نکل جاتی ہے اور احسن اللہ دونوں ہاتھوں سے چہرہ ڈھک لیتا ہے۔ سدھاری سنگھ کہتا ہے یہ ایک ہاتھ ہے جو حکومت کی قلم چلاتا تھا، کبھی اپنی مصلحت سے ہمیں تھپکیاں دیتا تھا، کبھی تمانچے مارتا تھا۔ ہم نے اسے کاٹ دیا ہے اور یہ کٹا ہی رہے گا۔ جب تک ہمارے سر تن سے جدا نہ کر دیئے جائیں۔

اسی وقت ایک ہرکارہ آتا ہے کہ بادشاہ سلامت شہزادے صاحب کو یاد فرما رہے ہیں۔ مرزا مغل اور احسن اللہ چلے جاتے ہیں۔ باقی لوگ بھی جانا چاہتے ہیں مگر سدھاری سنگھ انھیں روک لیتا ہے۔ وہ بیٹھ کر مشورہ کرنے لگتے ہیں اور کافی مایوس ہیں کہ اب تو وہی ہوگا جو احسن اللہ چاہے گا کیونکہ بادشاہ سلامت تو اسی سے مشورہ لیتے ہیں۔ سدھاری سنگھ کہتا ہے کہ اس کا انتظام کر لیا گیا ہے کہ بادشاہ سلامت راضی نہ ہوں تو بھی انھیں ہمارا ساتھ دینا پڑے۔ میں جانتا ہوں کہ وہ ضعیف ہیں، کمزور ہیں پنشن پر گزارہ کر رہے ہیں لیکن ان کے بغیر ہمارا کام نہیں چلے گا۔ شہر کی حالت بہت خراب ہے۔ تمام انگریز افسر مارے جا چکے ہیں۔ سپاہیوں پر کنٹرول کرنا تو ایک مسئلہ ہے ہی، لٹیروں اور غنڈوں پر قدغن لگانا بھی مشکل ہو رہا ہے اور یہ ساری ذمہ داری ہم لوگوں کے سر جائے گی۔

وہاں موجود سبھی لوگ جنگ میں شامل ہونے کا اقرار کرتے ہیں اور اپنی اپنی خدمات پیش کرتے ہیں۔ منی بائی ناچ گانے سے توبہ کر کے اپنے

سارے زیورات اتار کر دے دیتی ہے۔اسی وقت ہرکارہ خبر لاتا ہے کہ بادشاہ سلامت نے اس لڑائی کی قیادت قبول کر لی ہے اور کمپنی بہادر کے خلاف اعلان جنگ سا ہو گیا ہے۔سدھاری سنگھ کو جرنل بنایا جاتا ہے۔پھر سدھاری سنگھ اور رجب علی بیگ کوتوال کو شہر میں غنڈوں اور لٹیرے سپاہیوں پر قابو پانے کی ذمہ داری دی جاتی ہے۔محمد یوسف کی منگیتر سلمٰی بھی لڑائی میں شامل ہو جاتی ہے اور عورتوں کی پلٹن میں چلی جاتی ہے جسے منی بائی نے قائم کیا ہے۔

تیسرے ایکٹ میں جرنل بخت سامنے آتا ہے۔اب ساری کارروائی اس کے حکم سے ہوتی ہے۔مذکورہ تمام لوگ اسی کے ماتحت کام کر رہے ہیں۔ان لوگوں کی پریشانی یہ ہے کہ سپاہیوں کے ساتھ بہت سے شہری بھی مورچے پر جانے کو آجاتے ہیں۔یہ غیر تربیت یافتہ ہیں۔اس لئے مورچے پر پسپائی ہاتھ آتی ہے۔

چوتھے ایکٹ میں واقعات کو بڑے ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔دہلی کے محاصرے کا آخری دن ہے۔شہر میں ہر طرف افراتفری ہے۔شاہی فوج اور حکومت کا جو بھی نظام تھا سب درہم برہم ہو گیا ہے۔سپاہی مورچہ چھوڑ چھوڑ کر بھاگ رہے ہیں۔نہ انھیں رسد پہنچ رہی ہے نہ گولہ بارود۔پھر بھی سدھاری سنگھ اور محمد یوسف فوجی لباس میں مسلح ہو کر نظم و نسق قائم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔کہاروں کی ایک ٹولی صرف لاٹھی لے کر مورچے پر لڑنے جا رہی تھی۔انھیں ان لوگوں نے بہت سمجھایا اور روکا مگر وہ نہیں مانے اور لڑنے چلے گئے۔کچھ لڑکے بچھڑا پلٹن کی وردیاں پہنے ہوئے لڑنے کو جا رہے تھے۔انھیں ان لوگوں نے بہت روکا مگر وہ ان لوگوں کو چھلاوا دے کر چلے گئے۔

اگلے ایکٹ میں کہاروں کی ٹولی واپس آتی ہے۔اپنے ایک زخمی ساتھی کو پکڑا کر لے جاتے ہوئے جو اسٹیج پر دم توڑ دیتا ہے۔یہ بہت کم بچے ہیں۔لڑکے بھی واپس آتے ہیں وہ بھی بہت کم بچے ہیں۔وہ ایک زخمی بچے کو پکڑا کر لے جا رہے ہیں۔پھر ایک لڑکھڑاتی ہوئی سبز پوش عورت سامنے آتی ہے۔یوسف اور سدھاری سنگھ اسے سہارا دینے کے لئے آگے بڑھتے ہیں۔مگر وہ ہاتھ کے اشارے سے انھیں روک دیتی ہے،چہرے سے چادر ہٹاتی ہے تو وہ منی بائی ہے۔جس کے سینے پر دو بڑے بڑے خون کے دھبے ہیں۔وہ کہتی ہے یوسف بھیا ہم نے اپنے زخموں کو دیکھنے کے لئے سر نہیں جھکایا اور فرش پر گر کر جاں بحق ہو جاتی ہے۔

پھر جرنل بخت خاں سامنے آتا ہے اور اس کی گفتگو سے معلوم ہوتا ہے کہ دہلی پر پھر سے انگریزوں کا قبضہ ہو گیا ہے اور بادشاہ سلامت قلعہ چھوڑ کر ہمایوں کے مقبرے میں پناہ لینے کو جا رہے ہیں۔بخت خاں بھی بادشاہ سلامت کے ساتھ جاتا ہے اور دہلی سے باہر جا کر اس لڑائی کو جاری رکھنے کا ارادہ رکھتا ہے۔

پانچویں اور آخری ایکٹ میں دہلی کا حال مکالموں میں ادا کیا گیا ہے۔سیٹھ رام سہائے مل اپنی پتنی سے پوچھتا ہے کہ پانی مل گیا تو وہ کہتی ہے کہ ہاں رام پرساد بہت دور سے لایا ہے۔آس پاس کے تو سارے کنویں لاشوں سے بھرے پڑے ہیں۔

سیٹھ رام سہائے کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی پتنی نے کچھ عورتوں کو گھر میں چھپا رکھا ہے تو وہ پریشان ہو جاتا ہے لیکن جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ عورتیں راجہ نہار سنگھ کی پتنی رانی کشن کنور اور سلمٰی ہیں تو اسے اطمینان ہو جاتا ہے۔تب ہی چار فوجی انگریزی فوج کی وردیوں میں گھر میں گھس آتے ہیں اور رانی و سلمٰی کی مشکیں کس کر اور گلے میں رسی ڈال کر شہر سے باہر لے جاتے ہیں۔بعد میں پتہ چلتا ہے کہ یہ فوجی بخت خاں کے آدمی تھے جو رانی اور سلمٰی کو لینے کے لئے آئے تھے۔

فنی نقطۂ نظر سے یہ پلاٹ ایک گٹھا ہوا پلاٹ ہے جس کا ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہے اور تمام واقعات میں ربط و تسلسل ہے۔اس میں واقعات کو اتنے دلچسپ انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ ناظرین کی توجہ ایک لمحے کے لئے بھی منتشر نہیں ہوتیں۔اس میں تحیر و تجسس مسلسل قائم رہتا ہے۔تمام واقعات میں ڈرامائیت کا عنصر غالب ہے۔

آزمائش کی کردار نگاری بہت اعلیٰ معیار کی ہے۔اس کا ہر کردار ناظرین کے دلوں پر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتا ہے۔مثال کے طور پر جب باغی سپاہی بادشاہ سلامت سے اس لڑائی کی قیادت کی گزارش کرتے ہیں تو ان کا قیادت سے انکار کر دینا بہت فطری ہے۔لیکن جب وہ یہ جانتے ہوئے بھی

جھلکنے لگتا ہے۔ یہ عمل ان کو ایک متحرک ارتقائی کردار بنا تا ہے۔

جرنل بخت خاں کا کردار بھی بہت خوبصورتی سے تراشا گیا ہے۔ وہ افراتفری، انتشار اور بدنظمی پر قابو پا کر باقاعدہ جنگ کی شکل دینے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ ایک تجربہ کار انسان ہے اور اچھی طرح جانتا ہے کہ شکست اس لڑائی کا مقدر ہے پھر بھی ایک جانباز جرنل کی طرح آخر تک اپنی ذمہ داری نبھاتا ہے۔

اس لڑائی کا ایک نہایت ہی باعمل اور متحرک کردار سدھاری سنگھ ہے جس کی مثبت سوچ دوسروں کے اندر حوصلہ پیدا کرتی ہے۔ وہ ایک گرتی ہوئی دیوار کو تھوڑی دیر کے لئے سہارا دینے میں کامیاب ہے۔ یہ چند باغی سپاہیوں کو ساتھ لے کر دہلی آیا ہے اور ہر صورت میں اس بغاوت کو جنگ آزادی میں تبدیل کرنا چاہتا ہے۔ وہ اس جنگ میں ان سرفروشوں کی طرح سر ہتھیلی پر لے کر شامل ہوا ہے جن کا نام تاریخ کے صفحات پر سنہرے حروف میں لکھا جائے گا۔

اس ڈرامے کے ضمنی کردار بھی ہمیں متاثر کرتے ہیں اور ہمارے ذہنوں پر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتے ہیں۔ نسوانی کرداروں میں سب سے متحرک باعزم اور باحوصلہ کردار منی بائی کا ہے۔ وہ نہ صرف ناچنے گانے سے توبہ کرتی ہے بلکہ بہتوں کو جنگ میں شامل ہونے کا حوصلہ بھی دیتی ہے۔ رانی کنور کشن اور سلمٰی کا کردار بھی بہت جرأت مندانہ ہے۔ وہ مکانوں کی چھتوں سے گولیاں چلاتی ہیں۔ سیٹھ رام سہائے مل کی پتنی بھاگوتی کا کردار بھی ایک نہایت منفرد کردار ہے۔ انگریز پھر سے دہلی پر قبضہ کر کے اسے تخت وتاراج کر رہے تھے۔ ایسے میں بھی وہ رانی اور سلمٰی کو اپنے گھر میں چھپانے کا حوصلہ دکھاتی ہے۔

آزمائش کے تمام کردار ارتقائی اور متحرک ہیں اور کہانی کو دلچسپ بنانے میں ہر ایک کا اہم رول ہے۔ ہر کردار اپنی سماجی حیثیت اور مرتبے کے مطابق گفتگو کرتا ہے۔ کچھ کردار اپنی علاقائی بولی بولتے ہیں جیسے جرنل بخت خاں اور کہاروں کی ٹولی اس سے یہ زیادہ حقیقی ہو گئے ہیں۔

مجیب صاحب کی ڈرامانگاری کا تدریجی ارتقا ہوا ہے۔ آزمائش تک پہنچتے پہنچتے ان کے مکالمے جامع، شستہ اور برجستہ ہو گئے ہیں۔ جن میں ادبیت کی چاشنی بھی ہے۔ اس میں کتابی زبان کے بجائے بول چال کی عام فہم زبان استعمال کی گئی ہے۔ طنز کا استعمال بھی بہت فن کارانہ ہے۔

ابتدا میں ہی تمام کرداروں کا تعارف ہو جانا ایک بہتر طریقہ ہے۔ مجیب صاحب نے ابتدا میں ہی تمام کرداروں کا تعارف ان کی گفتگو کے ذریعے کروا دیا ہے۔ اس سے آنے والے واقعات کی طرف اشارے بھی ہو گئے ہیں۔

15.7۔ آزمائش کی پیش کش کے امتیازات

آزمائش کی پیش کش میں بھی مجیب صاحب کا فن عروج کو پہنچا ہوا ہے۔ اس کی پیش کش میں انھوں نے بالکل منفرد طریقہ استعمال کیا ہے۔ پیش کش کا یہ طریقہ تو عام ہے کہ جن واقعات یا پس منظر کو اسٹیج پر پیش نہیں کیا جا سکتا اسے کرداروں کے ذریعے مکالموں میں بیان کروا دیا جاتا ہے۔ لیکن آزمائش میں مصنف نے بیان بھی کروایا ہے اور اس کا چھوٹا سا ٹکڑا اسٹیج پر پیش بھی کروا دیا ہے۔ جس سے بیان کردہ واقعے کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے اور پورا منظر بہ آسانی چشم تصور سے دیکھ لیا جاتا ہے۔ مثلاً جب سدھاری سنگھ شہزادے مرزا مغل سے اس لڑائی کی قیادت کی گزارش کرتا ہے اور حکیم احسن اللہ اس کی مخالفت کرتا ہے تو سدھاری سنگھ کہتا ہے کہ بات بہت آگے بڑھ چکی ہے اور ان باتوں کا وقت گزر چکا ہے۔ حکیم احسن اللہ پھر بھی اپنی بات پر قائم رہتا ہے تو سدھاری سنگھ ایک خون آلود کپڑے کی پوٹلی سے ایک کٹا ہوا ہاتھ نکال کر ان کے سامنے پھینکتا ہے اور کہتا ہے کہ مخالفوں کے ہاتھ کاٹ دیئے گئے ہیں اور اس وقت تک کٹتے ہی رہیں گے جب تک ہمارے سرتن سے جدا نہ کر دیئے جائیں۔ یہ کٹا ہوا ہاتھ اور سدھاری سنگھ کا بیان جذبہ حب الوطنی اور بغاوت کی شدت کو علامتی انداز میں پیش کرتا ہے۔ حکیم احسن اللہ نے جو بغاوت کی خبر دی تھی اس سے نہ صرف اس کی تصدیق ہو جاتی ہے بلکہ صورت حال کی سنجیدگی کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور آگے آنے والے واقعات کا پس منظر بھی تیار ہو جاتا ہے۔

منی بائی کا زخموں سے نڈھال اسٹیج پر آنا اور دم توڑ دینا۔ کہاروں کی ٹولی کا پسپا ہو کر اسٹیج پر آنا اور ان کے ایک زخمی ساتھی کا وہیں فوت ہو جانا۔ بچھڑا پلٹن کے کچھ لڑکوں کا اپنے ایک زخمی ساتھی کو لے کر اسٹیج سے گزر جانا۔ رانی اور سلمٰی کو انگریز فوجیوں کی وردی میں آ کر سیٹھ رام سہائے مل کے گھر سے بخت

خاں کے آدمیوں کا قید کر کے شہر کے باہر پہنچا دینا، ایسے ہی واقعات ہیں جو کافی بڑے علاقے میں پھیلے ہوئے جنگ وجدل کے واقعات کا ناظرین کو مکمل احساس دلا دیتے ہیں، یہ مجیب صاحب کے فن کا کمال ہے۔ مجیب صاحب کا تاریخی شعور اس ڈرامے میں پوری طرح کار فرما ہے۔

15.8۔ آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی سے آپ نے

1- محمد مجیب کے حالات زندگی کی جانکاری حاصل کی۔
2- محمد مجیب کی ادبی اور ترجمہ نگاری کی تفصیلات سے واقف ہوئے۔
3- محمد مجیب کی ڈراما نگاری کے امتیازات سے روشناس ہوئے۔
4- محمد مجیب کے ڈرامے آزمائش کی فنی خصوصیات کا علم حاصل کیا۔
5- آزمائش کی پیش کش کے فن اور تکنیک سے باخبر ہوئے۔

15.9۔ اپنا امتحان خود لیجئے

1- محمد مجیب کے والد کا پیشہ کیا تھا؟
2- محمد مجیب کی تعلیم کہاں ہوئی ؟
3- جامعہ ملیہ اسلامیہ میں محمد مجیب کس عہدے پر فائز تھے؟
4- محمد مجیب نے کل کتنے ڈرامے لکھے؟
5- آزمائش کے دو کرداروں کے نام لکھئے۔

15.10۔ فرہنگ

الفاظ	معنی
تاریخ داں	فن تاریخ سے واقف
معاشرہ	جماعتی زندگی
تلذذ	لذت
جمالیاتی	حسن شناسی سے متعلق
خیروشر	اچھائی اور برائی
امتیاز	ترجیح، تفریق
منفرد	یکتا، یگانہ
توازن	ہم وزن ہونا، تناسب
ثانی	مانند، ہم پلہ، ہم سر
آسودگی	راحت، چین، آرام

ناپائیدار	کمزور
معتقد	اعتقاد رکھنے والا
حکم عدول	حکم نہ ماننا
استوار	مضبوط، پائیدار
محاصرہ	گھیرا ڈالنا

15.11۔ سوالات کے جوابات

1- محمد مجیب کے والد کا پیشہ وکالت تھا۔

2- محمد مجیب کی تعلیم لور یٹو کانونٹ لکھنؤ، دہرہ دون پبلک کھوں اور آکسفورڈ سے ہوئی۔

3- جامعہ ملیہ میں محمد مجیب وائس چانسلر تھے۔

4- محمد مجیب نے کل آٹھ ڈرامے لکھے۔

5- بخت خاں اور سدھاری سنگھ۔

15.12۔ کتب برائے مطالعہ

1- صادقہ ذکی، محمد مجیب اور اردو خدمات، خواجہ پبلی کیشن جامعہ نگر، نئی دہلی، 1984ء

2- زبیر رضوی، عصری ہندستانی تھیٹر، مصنف، 2013ء

3- عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1978ء

4- عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلشرز، لکھنؤ، 1973ء

5- محمد شاہد حسین، اردو ڈرامے کی فکری وفنی اساس، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2019ء

اکائی 16۔ حبیب تنویر اور آگرہ بازار

16.1 اغراض و مقاصد

16.2 تمہید

16.3 حبیب تنویر کے سوانحی کوائف

16.4 حبیب تنویر کی ڈراما نگاری

16.5 آگرہ بازار کا تجزیاتی مطالعہ

16.6 آگرہ بازار کی پیش کش کا طریقہ کار

16.7 آپ نے کیا سیکھا

16.8 اپنا امتحان خود لیجئے

16.9 فرہنگ

16.10 سوالات کے جوابات

16.11 کتب برائے مطالعہ

16.1۔اغراض و مقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو

1- حبیب تنویر کے حالات زندگی سے روشناس کرانا ہے۔

2- حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کے امتیازات سے واقف کرانا ہے۔

3- حبیب تنویر کے ڈرامے آگرہ بازار سے متعارف کرانا ہے۔

4- آگرہ بازار کی فنی خصوصیات کی جانکاری فراہم کرانا ہے۔

5- آگرہ بازار کی پیش کش کے طریقہ کار کی جانکاری دینا ہے۔

16.2۔ تمہید

حبیب تنویر کو قدرت کی طرف سے کئی خصوصیات عطا ہوئی تھیں۔ وہ جتنے اچھے ڈراما نگار تھے اتنے ہی اچھے ہدایت کار بھی۔ انھوں نے کئی بڑے فلموں میں اداکاری بھی کی، کئی فلمی رسالوں کی ادارت بھی کی۔

ڈراما ایک منفرد صنف ادب ہے۔ اس میں کسی قصے یا واقعے کو صرف بیان نہیں کیا جاتا بلکہ عملاً کر کے دکھایا بھی جاتا ہے چونکہ کوئی واقعہ کسی جگہ یا کسی مقام پر رونما ہوتا ہے، لہٰذا اسے دکھانے کے لئے اسٹیج کی ضرورت ہوتی ہے، پھر اسٹیج کی پراپرٹیز ہوتی ہیں، اداکار ہوتے ہیں جو واقعے کو عملاً پیش کرتے ہیں۔ ان تمام چیزوں میں مناسب ترتیب قائم کرنے کے لئے ایک ہدایت کار کی ضرورت ہوتی ہے اور حبیب تنویر کو ہدایت کاری میں کمال حاصل تھا۔

پذیری سے عاری رہ جاتا ہے۔

ہدایت کاری کے معاملے میں حبیب تنویر کا ذہن بہت رسا تھا۔ وہ معمولی معمولی واقعات کو اس طرح پیش کردیتے تھے کہ اس کی ڈرامائیت اپنے عروج کو پہنچ کر ناظرین کے دلوں پر ایک دیرپا اثر چھوڑ جاتی تھی۔ انھوں نے پیش کش کے سلسلے میں کچھ اجزا مغربی روایت سے اور کچھ ہندستانی فوک سے لے کر اپنی ایک نئی تکنیک ایجاد کی جو اتنی متاثر کن تھی کہ ناظرین کے دلوں کو چھو لیتی تھی۔

حبیب تنویر نے پیش کش کا ایک طریقہ یہ بھی نکالا کہ تین طرف ناظرین کھڑے ہوتے تھے اور ایک طرف اداکار۔ وہیں سے اداکار آ کر اپنا رول ادا کرتے اور پھر جا کر وہیں کھڑے ہو جاتے، گانے والے بھی وہیں سے کھڑے کھڑے گانے پیش کرتے۔ ویسے تو یہ جدید تکنیک ہے مگر اس میں فوک کی بھی جھلک نظر آتی ہے۔ فوک ڈراموں میں بھی یہی ہوتا تھا کہ سارے کردار اسٹیج پر موجود رہتے تھے اور باری باری اپنا رول ادا کرتے رہتے تھے۔ انھوں نے ایک طریقہ یہ بھی نکالا تھا کہ ایک آدمی ایک پوسٹر لے کر آتا اور ایک سپاہی کی وردی میں دونوں آپس میں جھگڑنے لگتے، بھیڑ اکٹھا ہو جاتی اور یہ لوگ اپنا ڈراما پیش کرتے۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ صرف ہدایت کار تھے۔ وہ جتنے اچھے ہدایت کار تھے۔ اتنے ہی اچھے ڈراما نگار بھی تھے۔ انھوں نے اردو اور ہندی کے علاوہ انگریزی اور چھتیس گڑھی میں بھی ڈرامے تخلیق کئے ہیں۔ وہ ایک فراخ دل انسان تھے۔ ان کے یہاں نہ لسانی تعصب تھا نہ کسی تہذیب و ثقافت سے کشیدگی۔ ان کے زیادہ تر ڈرامے سماجی موضوعات پر مبنی ہیں وہ اپنے ڈراموں میں سماجی ناانصافی، ظلم و استبداد اور استحصال کے خلاف احتجاج درج کراتے ہیں۔

16.3۔ حبیب تنویر کے سوانحی کوائف

حبیب تنویر متعدد صفات سے متصف تھے۔ وہ ڈراما نگار، ہدایت کار، اداکار، فلم نویس، صحافی اور مترجم بھی تھے اور نہایت اچھے انسان بھی۔

حبیب تنویر کے والد حافظ محمد حیات خاں انیسویں صدی کے آخر میں پیشاور سے ترک سکونت کر کے مختلف شہروں کی خاک چھانتے ہوئے رائے پور پہنچے اور اسی کو اپنا وطن بنا لیا۔ وہیں ان کا خاندان پھلا پھولا۔ ان کی چار لڑکیاں اور تین بیٹے تھے۔ حبیب تنویر بیٹوں میں سب سے چھوٹے تھے۔ یہ ایک ستمبر 1923ء کو رائے پور میں پیدا ہوئے۔ ان کا اصل نام حبیب احمد خاں تھا۔

حبیب تنویر کی ابتدائی تعلیم گھر اور مدرسے میں ہوئی۔ عصری تعلیم کے لئے میونسپل ہائی اسکول میں داخل کرایا گیا۔ جہاں سے انھوں نے 1940ء میں میٹرک پاس کیا۔ اور مزید تعلیم کے لئے ناگپور چلے گئے۔ 1944ء میں مورس کالج سے بی اے پاس کیا۔ پھر اعلیٰ تعلیم کے لئے علی گڑھ چلے گئے اور ایم اے اردو میں داخلہ لیا۔ مگر ان کے مزاج کی رومانیت علی گڑھ کی رومانی فضا میں ایسی مدغم ہوئی کہ کلاس سے زیادہ وقت دوستوں کی صحبت میں گزرنے لگا۔ پھر تو وہی ہوا جو ہونا یا نہیں ہونا چاہئے تھا۔ حاضری کی کمی امتحان میں شامل نہ ہونے کا سبب بنی۔ لہٰذا حبیب تنویر نے چار و ناچار بمبئی کے لئے رخت سفر باندھا۔

بمبئی میں بے روزگروں کی بھیڑ میں روزگار تلاش کر لینا آسان نہ تھا۔ وہ کافی عرصے تک تلاش معاش میں سرگرداں رہے۔ پھر اماں ملی تو کہاں ملی۔ ایک بارود کے ڈبے بنانے والی فیکٹری میں۔ پاؤں رکھنے کی جگہ ملی تو ان کی فطری صلاحیتوں نے بال و پر نکالے اور اپنی ناکامیوں کو کامیابی کا زینہ بناتے ہوئے منزلیں طے کرتے رہے۔ فلموں میں کام کرنے کی دیرینہ خواہش بھی پوری ہوئی۔ انھیں فلم ''آپ کے لئے'' میں ہیرو کا رول مل گیا۔ فلم مکمل بھی ہو گئی مگر کسی آپسی جھگڑے کی وجہ سے ریلیز نہ ہو سکی۔ بمبئی کی سڑکوں کی خاک چھاننا پھر ان کا مقدر بن گیا۔ کچھ عرصہ بعد ان کی ملاقات ذوالفقار احمد بخاری سے ہو گئی۔ بخاری صاحب نے ان کے لہجے، آواز اور شائستگی سے متاثر ہو کر انھیں آل انڈیا ریڈیو بمبئی میں ایک ملازمت دے دی۔ بچوں و خواتین کے پروگرام، ڈرامے اور فلموں پر تبصرے ان کے فرائض منصبی ٹھہرے۔

ریڈیو کی ملازمت ان کی زندگی کا اہم موڑ تھا۔ وہاں ان کی ملاقات بہت اہم شخصیات سے ہوئی۔ کچھ عرصہ بعد بابوراؤ پٹیل نے انھیں اپنے انگریزی ماہنامے ''فلم انڈیا'' میں سب ایڈیٹر شپ کی پیش کش کردی۔ جسے حبیب تنویر نے خوشی خوشی قبول کرلیا۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ ریڈیو کی ملازمت ترک کرنا صحیح تھا یا نہیں مگر اتنا ضرور ہوا کہ اس کے ذریعے فلمی دنیا کی راہ پھر سے ہموار ہوگئی اور اسی کے ساتھ ان کی صحافتی زندگی کا بھی آغاز ہوا۔ جہاں انھوں نے صحافت کے اصول وآداب سے آشنائی حاصل کی۔ کچھ عرصہ بعد سہ ماہی ''ٹکسٹائل جرنل بمبئ'' کے ایڈیٹر ہوگئے۔ پھر 1948ء سے 1950ء تک ہفت روزہ ''باکس''، بمبئ کے ایڈیٹر رہے۔ یہ ایک فلمی اخبار تھا۔

1950ء سے 1953ء تک حبیب تنویر نے بابوراؤ کی ''فینس پکچرز'' کے لئے چھوٹی چھوٹی اشتہاری فلمیں بنائیں اور آٹھ فیچر فلموں میں اداکاری بھی کی۔ جس کی تفصیل اس طرح ہے کہ ضیا سرحدی کی فلم ''فٹ پاتھ'' میں دلیپ کمار کے ساتھ۔ خواجہ احمد عباس کی فلم ''راہی'' میں دیو آنند کے ساتھ، ایس کے جھا کی فلم ''ناز'' میں اشوک کمار کے ساتھ، شیوراج کی فلم ''لوک مانیہ تلک'' میں جاگیردار کے ساتھ، سدھیر مشرا کی فلم ''یہ تو وہ منزل نہیں'' میں بی۔ ایم شاہ اور منوہر سنگھ کے ساتھ اداکاری کے جوہر دکھائے۔ فلم ''دی رائزنگ'' میں حبیب تنویر نے بہادر شاہ ظفر کا اور عامر خاں نے منگل پانڈے کا رول ادا کیا۔ فرقہ پرستی کے خلاف بنی فلم ''بلیک اینڈ وہائٹ'' میں انھوں نے کامیابی سے شاعر کا رول ادا کیا۔ اس کے علاوہ آٹھ انگریزی فلموں میں بھی اداکاری کی۔ غرض یہ کہ فلمی دنیا میں کوئی بھی چیز ان کے لئے شجر ممنوعہ نہ تھی۔ ان کے اندر کسی بھی کام کو اچھی طرح انجام دے لینے کی صلاحیت تھی لیکن بنیادی طور پر وہ ہدایت سے دلچسپی رکھتے تھے۔

1917ء کے انقلاب روس نے دنیا کے تمام استحصال زدہ عوام کے حقوق کے لئے لڑنے والوں کو متحد کردیا تھا۔ ان کے ذریعے جس تحریک کا آغاز ہوا اسے ترقی پسند تحریک کا نام دیا گیا۔ اس تحریک کو فروغ دینے والوں میں بہت سے ادیب، شاعر اور دانشور شامل تھے۔ حبیب تنویر بھی اس تحریک کے فروغ دینے والوں میں شامل ہوگئے۔ ناتھی رام لکھتے ہیں:

''مارکسزم پرولٹریٹ سروہارا کا فلسفہ ہے۔ حبیب تنویر نے اس فلسفے کو اپنی زندگی کا مقصد بنالیا تھا اور اپنے مقصد کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لئے انڈین پیپلز تھیٹر (IPTA) سے منسلک ہوگئے تھے۔ بلراج ساہنی اور خواجہ احمد عباس کی صحبت میں رہ کر آپ کا نظریہ اور اعتقاد اور پختہ ہوتا چلا گیا۔ IPTA ایک ایسی تنظیم تھی جس کی شاخیں ہندستان کے تمام صوبوں میں پھیل چکی تھیں۔''

اس کے بعد حبیب تنویر اس خیال سے دہلی آگئے کہ اب وہ باقاعدہ تھیٹر کریں گے۔ دہلی میں اپنے تھیٹر کی ابتدا کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں۔

''اطہر پرویز کا ٹیلی فون آیا کہ 14 / مارچ کو جامعہ ملیہ اسلامیہ میں انجمن ترقی پسند مصنفین جامعہ ملیہ کی طرف سے یوم نظیر منایا جارہا ہے۔ کیا اچھا ہو کہ میں اس سلسلے میں نظیر پر ایک ڈراما تیار کروادوں، نظیر کے کلام سے مجھے دلچسپی تو مدت سے رہی ہے۔ مگر نظیر پر ڈراما لکھنے کا خیال کبھی نہ آیا تھا۔ انشا کے بارے میں البتہ سوچا کرتا تھا کہ اردو کے اس باکمال مگر نامراد شاعر کے کلام اور زندگی پر ایک بہت رنگین ٹریجڈی لکھی جاسکتی ہے۔

نظیر کی نظموں کو ذرا غور سے دیکھا تو ہماری معاشرت کی بہت سی تصویریں نگاہ کے سامنے کھینچ آئیں جن کی رنگینی انشا کیا اردو کے بڑے سے بڑے شاعر کے کلام کو پھیکا کردیتی ہے۔ اس کی نظموں کے آہنگ میں رجائیت اور افادیت کی گونج سنائی دی اور میں اس خیال سے پھڑک گیا کہ نظیر کی آواز اردو کے ہر شاعر سے الگ ہے۔ مگر انسانیت کی آواز ہے اور یہ ہمہ گیری کسی اور کو نصیب نہ ہوئی۔'' (حبیب تنویر، دورنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2005ء، ص، 43)

حبیب تنویر کے دماغ میں پیشہ ور تھیٹر بنانے کا منصوبہ بہت دنوں سے چل رہا تھا۔ اس وقت تک دہلی میں کوئی پیشہ ور تھیٹر تھا بھی نہیں زیادہ تر شوقیہ تھیٹر کرنے والی منڈلیاں تھیں۔ نظیر اکبرآبادی کی زندگی پر ڈراما پیش کرنے کی پیش کش میں انھیں اپنے خوابوں کی تعبیر نظر آئی۔ چنانچہ وہ نظیر کی زندگی پر ڈراما پیش کرنے کے لئے رضامند ہوگئے۔ جس میں پروفیسر محمد مجیب وائس چانسلر جامعہ ملیہ اسلامیہ نے ان کی بہت مدد کی۔ بہرحال آرٹ ڈپارٹمنٹ کے کھلے منچ پر آگرہ بازار کا پہلا شو پیش ہوا۔ پھر رفتہ رفتہ جامعہ میں حبیب تنویر کی مخالفت شروع ہوگئی۔ ایک تو یہ کہ مولانا قسم کے لوگوں کا جامعہ میں کافی زور تھا اور وہ

بات ڈال دی کہ حبیب تنویر آرٹ ڈپارٹمنٹ پر قابض ہونا چاہتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے بھی مخالفت شروع کر دی اور جامعہ میں انھیں پھر اور تھیٹر کرنا مشکل ہو گیا۔ اس موقع پر بیگم قدسیہ زیدی نے ان کی بہت مدد کی۔ یہاں تک کہ وہ اپنے ذاتی ذرائع سے ان کی دل کھول کر معاشی مدد کرتی تھیں۔

دہلی کے مختلف حلقوں میں آگرہ بازار کے شو کیئے گئے۔ شہر کے ادبی اور ثقافتی حلقوں میں یہ ڈراما بہت مقبول ہوا اور حبیب تنویر کو ڈراما نگار اور ہدایت کار کی حیثیت سے ایک مستقل شناخت مل گئی۔ تھیٹر سے دلچسپی رکھنے والے لوگ حبیب تنویر سے ملاقات کے خواہش مند رہتے تھے۔ کافی ہاؤس میں قدم رکھتے ہی وہ دوستوں سے گھر جاتے تھے۔

1955ء میں حبیب تنویر نے ''ہندستانی تھیٹر'' کے نام سے ایک گروپ بنایا جس کی سرپرست بیگم قدسیہ زیدی تھیں۔ ہندستانی تھیٹر کے تحت حبیب تنویر نے سنسکرت کا مشہور ڈراما ''مٹی کی گاڑی'' (مرچھ کٹکم) اپنی ہدایت میں پیش کیا۔ اس کے ذریعے کلاسیکی اور عوامی روایت کو ایک نقطہ اتصال پر لا کر اہم کام انجام دیا۔ اس میں انھوں نے عوامی گانوں کو شامل کر کے ایک خوبصورت تجربہ کیا جو بہت سراہا گیا۔

1955ء میں حبیب تنویر حکومت ہندستان کی فیلوشپ پر تھیٹر کی تعلیم حاصل کرنے کے لئے ''رائل اکیڈمی آف ڈرامیٹک آرٹس'' (لندن) اور ''برسٹل اوڈوِک اسکول'' (برسٹل یو کے) گئے۔ جہاں تین سال تک ڈرامے اور تھیٹر کا کا مطالعہ کر کے ڈگری حاصل کی۔ تھیٹر اور اسٹیج کے بہت سے رموز و نکات سے روشناس ہوئے۔ جدید تکنیک اور ڈرامے کے جدید اسلوب سے اپنے کو آراستہ کیا۔ جرمنی اور روس کا بھی سفر کیا اور وہاں بریخت کے تھیٹر سے استفادہ کیا۔ بعد میں اسے اپنے ڈراموں کی پیش کش میں کامیابی سے استعمال کر کے ہندستانی اسٹیج کو نئی تکنیک اور نئے اسلوب سے روشناس کیا۔ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

''آگرہ بازار کے پیش ہونے کے بعد ہی تھیٹر میں مزید تعلیم حاصل کرنے کے لئے مجھے ہندستانی حکومت سے 1955ء میں وظیفہ ملا۔ میں نے ایک تھیٹر گروپ ''ہندستانی تھیٹر'' قائم کیا اور انگلینڈ کے لئے چل پڑا، اس وقت سے مسلسل یورپی ممالک کا سفر کر رہا ہوں اور یورپ کے ڈراموں کو اس امید کے ساتھ دیکھتا رہا ہوں کہ جو کہ مجھے لگتا ہے کہ ٹھیک بھی ہے کہ یہ میرے اندر نئے نئے خیالات کو اجاگر کریں گے اور میں گھر واپس جا کر اپنے تجربوں کو جاری رکھ سکوں گا۔'' (حبیب تنویر، دلی کا پہلا پروفیشنل تھیٹر، مژگاں اردو ڈراما نمبر، جنوری تا جون، 2004ء، کلکتہ)

یورپ کے سفر سے واپس آنے کے بعد حبیب تنویر نے مونیکا مشرا کے ساتھ مل کر اپنا ایک تھیٹر گروپ ''نیا تھیٹر'' کے نام سے قائم کیا اور ''پھانسی''، ''رستم وسہراب''، ''میرے بعد''، ''شطرنج کے مہرے''، ''گوری گورا'' اور ''چرن داس چور'' جیسے درجنوں ڈرامے پیش کر کے تھیٹر کی دنیا میں ایک نہ مٹنے والا نقش قائم کر دیا۔ مونیکا مشرا امریکہ سے تھیٹر کی تعلیم حاصل کر کے واپس آتی تھیں، بعد میں حبیب تنویر اور مونیکا مشرا رشتہ ازدواج میں منسلک ہو گئے۔

مغربی ممالک کے دورے سے واپس آنے کے بعد حبیب تنویر چھتیس گڑھ کے فوک کلا کاروں کو اپنے ڈراموں میں اداکاری کا موقع دینا چاہتے تھے لیکن بیگم قدسیہ زیدی ان کلا کاروں کو تھیٹر میں رکھنا نہیں چاہتی تھیں۔ بہر حال حبیب تنویر نے ''ہندستانی تھیٹر'' چھوڑ دیا لیکن ان کلا کاروں کو نہیں چھوڑا۔

اب صورت حال یہ تھی کہ حبیب تنویر کے پاس نہ رہنے کے لئے مکان تھا اور نہ آمدنی کا کوئی ذریعہ، اسی دوران مونیکا مشرا سے ان کی شادی بھی ہو گئی تھی، لہٰذا انھیں سویت لینڈ نامی رسالے میں نوکری کرنی پڑی۔ 1967ء حبیب تنویر کی زندگی کا اہم موڑ تھا۔ اسی سال کانگریس پارٹی دو حصوں میں تقسیم ہو گئی۔ ایک کی قیادت مرار جی دیسائی اور کامراج کر رہے تھے اور دوسرے حصے کی رہنما اندرا گاندھی بنیں۔ سماجوادی خیالات کے لوگ اندرا گاندھی کا ساتھ دے رہے تھے۔ حبیب تنویر کی ہمدردیاں اندرا گاندھی والی کانگریس یعنی کانگریس آئی کے ساتھ تھیں۔ 1967ء کے جنرل الیکشن میں قدامت پرستوں اور ترقی پسندوں میں کانٹے کی ٹکر تھی۔ اس وقت حبیب تنویر نے کانگریس آئی کے لئے نکڑ ناٹک لکھے اور گاؤں گاؤں گھوم گھوم کر انھیں پیش کرنے لگے۔ الیکشن کمیٹی نے ایک ٹرک کو اسٹیج کی شکل میں تبدیل کروا دیا تھا اور باقی اخراجات بھی کمیٹی ہی دیتی تھی۔ اس وقت حبیب تنویر نے قریب چالیس چھتیس گڑھ کے کلا کاروں کو بلوا لیا تھا اور وہ ان کے ساتھ کافی عرصے تک رہے۔ اس الیکشن میں کانگریس آئی کو شاندار جیت ملی۔ 1972ء میں حبیب تنویر راجیہ سبھا کے رکن بنے۔ جس سے سیاسی حلقوں میں ان کا رسوخ کافی بڑھ گیا۔ بہت سی صوبائی ریاستوں میں خصوصاً جہاں جہاں کانگریس کی حکومت تھی۔ اپنے صوبے

مدھیہ پردیش کی سرکاروں نے اپنے صوبے کے مختلف قصبوں میں ''چرن داس چور'' اور'' آگرہ بازار'' کے شو کروائے۔

حبیب تنویر کو مختلف قومی و بین الاقوامی ایوارڈ سے بھی نوازا گیا ہے۔ تاریخی ترتیب سے دیکھیں تو 1969ء میں سنگیت ناٹک اکیڈمی، 1979ء میں جواہر لال نہرو فیلوشپ، 1983ء میں پدم شری، 1990ء میں کالیداس سمان، 1996ء میں سنگیت ناٹک اکیڈمی فیلوشپ اور 2002ء میں پدم بھوشن کے اعزازات سے نوازا گیا۔ 1982ء میں ان کے ڈرامے چرن داس چور نے ''ایڈنبرا انٹرنیشنل ڈراما فیسٹیول'' میں ''فرنج فرسٹ ایوارڈ'' جیتا۔ اس کے علاوہ ''چرن داس چور'' کو آزادی سے 2007ء کے دور کی ہندستان ٹائمس کی 60 بہترین تخلیقات میں شمار کیا گیا۔

حبیب تنویر کو شاعری سے بھی دلچسپی تھی۔ جس سے انھیں ڈراما نگاری میں بھی کافی مدد ملی۔ اپنے کئی ڈراموں کے گانے انھوں نے خود لکھے۔ انھوں نے اچھی خاصی تعداد میں غزلیں، نظم اور آزاد نظمیں لکھیں جو مختلف رسالوں میں شائع ہوئی ہیں۔ لیکن ان کا دیوان مرتب نہ ہو سکا۔ مسعود الحسن نے ان کی کچھ غزلوں اور نظموں کو اکٹھا کر کے، جولائی، اگست اور ستمبر 2009ء کے اردو ادب میں شائع کروا دیا ہے جس سے ان کی شاعری کے معیار کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

16.4۔ حبیب تنویر کی ڈراما نگاری

ڈراما، ناول یا افسانے کی طرح صرف تحریری ادب نہیں ہے، یہ صرف لکھ دینے سے مکمل نہیں ہوتا بلکہ یہ مکمل ہوتا ہے اداکاروں کی اداکاری، میک اپ، لباس، آواز، موسیقی، پس منظر اور دیگر ساز و سامان کے مناسب تناسب سے اور یہ تناسب پیدا کرنا ہدایت کار کا کام ہوتا ہے جس میں حبیب تنویر کو یدِ طولیٰ حاصل تھا۔ لیکن اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہئے کہ وہ صرف ہدایت کار تھے وہ جتنے اچھے ہدایت کار تھے۔ اتنے ہی اچھے ڈراما نویس بھی تھے۔

حبیب تنویر کے نام سے 73 ڈرامے منسوب کئے جاتے ہیں جن میں سے کچھ طبع زاد ہیں، کچھ ماخوذ ہیں، کچھ ترجمہ اور کچھ ایسے ہیں جن میں انھوں نے صرف ہدایت دی ہے۔

73 ڈراموں میں اٹھارہ اردو کے، 18 ہندی کے، 23 چھتیس گڑھی کے، آٹھ انگریزی کے، 2 ہندستانی کے، دو ہریانوی کے اور 2 اڑیا کے ہیں۔ 73 میں سے 25 ان کے طبع زاد ہیں۔ جن میں دس اردو کے، سات ہندی کے، سات چھتیس گڑھی کے اور ایک انگریزی کا ہے۔ لیکن کوئی بھی زمرہ کسی سے کمزور نہیں، ہر زمرہ ان کی فنی بصیرت کا گواہ ہے۔ درج ذیل ڈراموں کا شمار ان کے مقبول ترین ڈراموں میں ہوتا ہے۔

آگرہ بازار	1954ء
شطرنج کے مہرے	1954ء
لالہ شہرت رائے	1954ء
مٹی کی گاڑی	1958ء
دیکھ رہے ہیں نین	1962ء
گاؤں کا ناؤں سسرال	1973ء
چرن داس چور	1975ء
ایک عورت ہپسیا بھی تھی	1980ء

حبیب تنویر کی ڈراما نگاری میں ہندستانی کلاسیکی اور عوامی روایات کا خوبصورت امتزاج نظر آتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ان کی ڈراما نگاری اور ہدایت کاری کا جزو اعظم عوامی روایات ہی ہیں۔ موضوعات بھی عوامی ہوں، پیش کش کا انداز بھی عوامی ہو اور اداکار بھی عوامی ہوں۔ یہ ایک بڑا مثبت نظریہ تھا۔ چنانچہ انھوں نے اپنے ''نیا تھیٹر'' کی ابتدا چھتیس گڑھ کے عوامی فن کاروں کو لے کر کی۔ انھیں پوری زندگی اپنے ساتھ رکھا اور زیادہ تر ڈرامے ان

ہی کے ذریعے پیش کیے۔ یہاں تک کہ ایڈمبرا انٹرنیشنل ڈراما فیسٹیول میں بھی ''چرن داس چور'' ان ہی اداکاروں کے ذریعے پیش کیا جسے ''فرنج فرسٹ'' ایوارڈ ملا۔ لوک کلاکاروں کو منظر عام پر لانے کے پس پشت یہ نظریہ کارفرما تھا کہ لوک کلاکاروں کے اندر پوشیدہ فن کو منظر عام پر لایا جائے تاکہ ان کے فن کا بھی اعتراف ہو اور لوگ ان کی اہمیت کو سمجھیں۔

حبیب تنویر نے یورپ کے قیام میں بریخت کے ساتھ کام کرنے والوں سے ملاقات کر کے بریخت کی تکنیک اور ڈرامے سے متعلق اس کے نظریات کو اچھی طرح سمجھا۔ ہندستان آنے کے بعد بریخنین، کلاسیکی اور عوامی روایات کے اتصال سے انھوں نے اپنا ایک نیا انداز اور نیا اسلوب تخلیق کیا جو ان کی دوامی شہرت کا ذریعہ بنا۔

بریخت کے نظریات پر ہی نکڑ ناٹک کی اساس قائم ہوئی ہے، جسے ہندستان میں اپٹا نے فروغ دیا۔ اپٹا سے حبیب تنویر کا تعلق بیان کیا جا چکا ہے اور یہ بھی بتایا جا چکا ہے کہ نکڑ ناٹک کی طرز پر انھوں نے بہت سے ناٹک پیش کیے اور اس میں نئی نئی طرزیں نکالیں۔

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں کے لئے شعوری طور پر ایسے موضوعات کا انتخاب کیا جس کا مرکزی کردار پس ماندہ طبقے کا ہو۔ مثال کے طور پر ''آگرہ بازار'' میں لکڑی بیچنے والا یا ''چرن داس چور'' میں انھوں نے ایک چور کو مرکزیت عطا کی جو غریبوں کا ہمدرد تھا۔ ''مٹی کی گاڑی'' کا مرکزی کردار بھی ایک مہر چور ہی تھا۔

حبیب تنویر کے ڈراموں کا اہم عنصر حقیقت نگاری ہے۔ یعنی جس عہد کی کہانی لیتے ہیں اس زمانے کی معاشرت کی مکمل اور صحیح عکاسی اس میں پیش کرتے ہیں۔ وہ اس زمانے کی سیاسی، سماجی، معاشی، اقتصادی صورت حال کی عکاسی تو کرتے ہی ہیں، تہذیب وتمدن اور ادبی وثقافتی صورت حال کو بھی پیش کرتے ہیں۔ مثال کے لئے ''آگرہ بازار'' کافی ہے۔

مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ حبیب تنویر نے اپنی محنت، مشقت، سنجیدگی اور استقلال سے اردو ڈرامے کو اس لائق بنادیا کہ اسے دوسرے ڈراموں کے مقابلے میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ حبیب تنویر کا نام اردو تھیٹر بلکہ ہندستانی تھیٹر کی تاریخ میں سنہرے حروف میں لکھا جائے گا۔

16.5۔ آگرہ بازار کا تجزیاتی مطالعہ

14/مارچ 1954ء کو جامعہ ملیہ اسلامیہ میں یوم نظیر اکبرآبادی منانے کا پروگرام بنا تو حبیب تنویر کو نظیر پر ایک ڈراما پیش کرنے کے لئے مدعو کیا گیا۔ حبیب تنویر بمبئی میں کافی عرصہ گزار کر اور فلم وتھیٹر کا کافی تجربہ حاصل کر کے دہلی اس خیال سے آئے تھے کہ اب باقاعدہ دہلی میں پروفیشنل تھیٹر کریں گے۔ چنانچہ اس موقع کو غنیمت جانتے ہوئے نظیر پر ڈراما پیش کرنے کی منظوری دے دی۔

یہی چیز آگرہ بازار کے وجود میں آنے کا محرک بنی۔ ''آگرہ بازار'' نظیر اکبرآبادی کی زندگی پر تیار کردہ ایسا ڈراما ہے جس میں آگرہ کی لوک روایات اور تہذیبی حسیت کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ اس ڈرامے کو پیش کرنے کا جدید اور منفرد انداز لوگوں کو حیران کر دیتا ہے۔ گو کہ اس میں روایتی قسم کا پلاٹ نہیں ہے۔ روایتی سے مراد یہ ہے کہ جس میں مروجہ طریقے سے ابتدا، وسط اور اختتام ہو۔ مگر اس میں چھوٹے چھوٹے واقعات کو اس خوش اسلوبی سے ترتیب دیا گیا ہے کہ یہ ایک عہد کا رزمیہ بن گیا ہے۔ حبیب تنویر نے اس میں عوامی زندگی کے جس تہذیبی، تاریخی اور سماجی شعور کو پیش کیا ہے۔ وہ حقیقت نگاری کی بھی مثال ہے۔ اس کا مشاہدہ ناظرین کو اس عہد میں پہنچا دیتا ہے۔ کہنے کو تو یہ آگرہ کی کناری بازار کے ایک چوراہے کا مرقع ہے پھر بھی یہ پورے ہندوستان کی تہذیبی، سماجی اور اقتصادی حالت کا آئینہ دار ہے۔

آگرہ بازار 14/مارچ کے یوم نظیر کے موقع پر پہلی بار جامعہ ملیہ اسلامیہ کے کھلے منچ پر انجمن ترقی پسند مصنفین کی طرف سے پیش کیا گیا۔ بقول شخصے یہ وہ زمانہ تھا جب جامعہ کی مٹی کو ترقی پسند تحریک نے نم کرنا شروع کر دیا تھا اور پروفیسر محمد مجیب کا ثقافتی شعور اسے سیرابی عطا کر رہا تھا۔ اس کے اداکاروں میں جامعہ کے اساتذہ اور طلبا کے علاوہ دلی کے مضافات کے لوگ بھی شامل تھے۔

آگرہ بازار میں پیش ہونے والے واقعات کی ترتیب اس طرح ہے کہ آگرہ کے کناری بازار میں دوطرفہ دکانیں لگی ہوئی ہیں، جن میں پنواڑی، کمہار، درزی، پنساری، کتب فروش اور پتنگ فروش کی دکانیں ہیں۔ان دکانوں میں کتب فروش، پتنگ فروش اور پان فروش کی دکان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔کچھ پھیری والے بھی ہیں جیسے ککڑی والا، لڈو والا، تربوز والا، کان صاف کرنے والا، یہ آواز لگا لگا کر اپنا سامان فروخت کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔بازار میں کچھ لوگ چل پھر رہے ہیں، مگر خرید فروخت بالکل ڈھپ ہے۔کچھ دکاندار حقہ پی رہے ہیں۔کچھ سو رہے ہیں کچھ بیٹھے بیٹھے کچھ کھیل رہے ہیں۔

ابتدا میں بازار میں دو فقیر آتے ہیں اور نظیر کی یہ نظم ''جب آگرے کی خلق کا ہو کاروبار بند'' گا کر چلے جاتے ہیں۔پھر مداری آتا ہے اور بندر سے مزے مزے کی حرکتیں کرواتا ہے۔جب پیسے مانگنے کا وقت آتا ہے اور مداری کے کہنے پر بندر جا جا کر لوگوں کے پیروں پر سر رکھتا ہے تب ہی ککڑی والا، لڈو والا اور تربوز والا اپنا اپنا سامان بیچنے کے لئے زور زور سے آواز لگانا شروع کر دیتے ہیں۔اور لوگ ادھر ادھر چلے جاتے ہیں۔مداری، ککڑی والا اور لڈو والا آپس میں لڑنے لگتے ہیں۔مداری کہتا ہے کہ تم لوگوں کی وجہ سے ہمارے تماشائی پیسہ دیئے بغیر چلے گئے۔

دکاندار ایک ہو جاتے ہیں اور مداری ماحول اپنے خلاف دیکھ کر دھیرے سے چلا جاتا ہے۔پھر دکاندار آپس میں ہی لڑنے لگتے ہیں۔بڑی مشکل سے جھگڑا ختم ہوتا ہے۔اس کے بعد ککڑی والا، تربوز اور لڈو والا ہر آنے جانے والوں کے پیچھے اپنا سامان لے کر دوڑتے ہیں مگر کوئی دھیان نہیں دیتا۔ دوسرے دکانداروں کے کاروبار بھی بند ہیں۔فقیر اس وقت نظیر کی نظم روٹیاں گاتے ہوئے گزر جاتے ہیں۔اس سے ککڑی والے کے دماغ میں یہ بات آتی ہے کہ ہماری ککڑی پر بھی کوئی نظم لکھ دے تو یہ بکنے لگیں گی۔ککڑی والا ایک اجنبی کو دیکھ کر اس کی طرف لپکتا ہے مگر وہ انکار کر دیتا ہے۔پھر ککڑی والا شاعر اور اس کے ساتھی کو آتا ہوا دیکھ کر ان سے بڑی لجاجت سے اپنی بات کہتا ہے۔مگر وہ اس کا مذاق اڑاتے ہیں اور کتب فروش کی دکان پر جا کر بیٹھ جاتے ہیں پھر شاعر ایک کتاب اٹھا کر یہ شعر پڑھتا ہے ؎

دلی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انھیں
تھا کل تلک دماغ جنھیں تخت و تاج کا

پھر کتب فروش شاعر اور ہمجولی کے درمیان میر تقی میر کے حالات زندگی پر گفتگو شروع ہو جاتی ہے۔دوران گفتگو دلی کی بدحالی کا نقشہ بھی سامنے آتا ہے۔میر کے قیام لکھنؤ کے بیان کے ساتھ فرنگیوں کی لکھنؤ کی غارتگری کی طرف بھی اشارہ ہوتا ہے، سلطنت مغلیہ کی حالت پر کتب فروش ایک بلیغ تبصرہ کرتا ہے۔شاعر اور ہمجولی اس کی خوب تعریف کرتے ہیں، یہاں تک کہ کتاب فروش شاعر کا دیوان چھاپنے پر رضامند ہو جاتا ہے۔تب ہی فقیر نظیر کی یہ نظم گاتے ہوئے گزرتے ہیں جو خوشامد کرے خلق اس سے صدا راضی ہے۔سچ تو یہ ہے کہ خوشامد سے خدا راضی ہے۔پھر غزل کی تنگ دامانی اور نظم کی وسعت دامانی کا بھی ذکر آتا ہے۔تب ایک تذکرہ نویس آتا دکھائی دیتا ہے ککڑی والا دوڑ کر اس کے پاس جاتا ہے اور اپنی بات کہتا ہے مگر وہ جواب تک نہیں دیتا اور کتب فروش کی دکان پر چلا جاتا ہے۔

اب ایک طرف سے ایک ٹولی رنگین کپڑا پہنے نظیر کی نظم ''بلدیو جی کا میلہ'' گاتی ہوئی آتی ہے۔دوسری طرف سے سکھوں کی ٹولی ''مدح نانک شاہ گرو'' گاتی ہوئی آتی ہے۔دونوں کا سامنا ہو جانے پر کچھ تناؤ ہو جاتا ہے لیکن پھر دونوں گاتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔اب ایک سجی سنوری حسینہ سامنے سے آتی ہے۔اس کے ساتھ ایک نوجوان ہے جسے مصنف نے شہدے کا نام دیا ہے۔دونوں باتیں کرتے ہوئے چلے جاتے ہیں بعد کو پتہ چلتا ہے کہ حسینہ کوٹھے والی ہے اور نوجوان کوئی پردیسی ہے۔

اس دوران کتب فروش، شاعر اور تذکرہ نویس کی گفتگو جاری رہتی ہے اور ککڑی والا ہر آنے جانے والے کے پیچھے دوڑتا ہے پھر مایوس ہو کے بیٹھ جاتا ہے۔اب مخنثوں کی ایک ٹولی آتی ہے۔راموں کے گھر کے سامنے دستک دیتی ہے۔راموں کے گھر لڑکا پیدا ہوا ہے۔راموں پہلے تو انھیں ڈانٹ کر بھگانا چاہتا ہے مگر وہ اڑ جاتے ہیں تو راموکو نرم پڑنا پڑتا ہے۔جو دکاندار وہاں اکٹھا ہو گئے تھے۔وہ راموں سے گانا سنانے کو کہتے ہیں۔برتن والا اپنی دکان

تو مخنثوں کی ٹولی نظیر کی نظم ''کیا کیا کہوں میں کرشن کنہیا کا بال پن'' گاتی ہے۔ نظم ختم ہوتی ہے تو داروغہ آ جاتا ہے۔ اسے دیکھ کر سب ادھر ادھر بکھر جاتے ہیں۔ داروغہ جھگڑے کی تفتیش کرنے آیا ہے۔ وہ تمام دکانداروں اور پھیری والوں پر ایک روپیہ جرمانہ لگاتا ہے۔ سارے دکاندار پریشان ہو جاتے ہیں کہ ہم لوگوں نے کیا کیا۔ یہ سارا جھگڑا پھیری والے رذیلوں کا ہے۔ لیکن داروغہ کسی کی نہیں سنتا اور جاتے ہوئے تربوز والے کا ایک تربوز اٹھا کر ہاتھوں پر اچھالتا ہوا چلا جاتا ہے۔

اسی وقت نظیر کی نو دس سال کی نواسی ''کیا کیا کہوں میں کرشن کنہیا کا بال پن'' گاتی اچھلتی کودتی پنساری کی دکان پر آتی ہے اور کہتی ہے چاچا نانا نے آم کا اچار منگایا ہے۔ پنساری اسے اچار دیتا ہے اور کہتا ہے۔ تمہارے نانا کہاں ہیں۔ ان سے کہو کہ اس ظلم کے خلاف بھی ایک نظم لکھیں جو یہاں ہو رہا ہے۔ کتاب فروش کی دکان پر ہجولی اور تذکرہ نویس باتیں کرتے ہوئے نظیر کو بہت اچھا انسان اور بہت خراب شاعر قرار دیتے ہیں۔ نواسی پھر آتی ہے۔ چاچا نانا نے اچار واپس کیا ہے اور یہ پرچہ بھی دیا ہے اسے پڑھ لیجئے۔ پنساری پرچہ پڑھتا جاتا ہے اور ہنستا جاتا ہے۔ پرچے پر نظیر نے ایک نظم لکھ دی تھی ''کیا زور مزے دار ہے اچار چوہوں کا''۔ پنساری دونے سے مسالے میں لت پت مرا ہوا چوہا نکال کر پھینکتا ہے۔

یہاں پہلا ایکٹ ختم ہو جاتا ہے۔ دوسرا ایکٹ دوسرے دن شروع ہوتا ہے۔ صبح کا وقت ہے۔ دکاندار دکانیں کھول رہے ہیں۔ پھیری والے آوازیں لگا رہے ہیں۔ پتنگ فروش ہاتھ میں طوطے کا پنجرہ لئے ہوئے آتا ہے اور دکان کھولتا ہے۔ برتن والے کے پوچھنے پر بتاتا ہے کہ وہ کل میاں نظیر کے ساتھ پیراکی کا میلہ دیکھنے گیا تھا۔ اسی وقت ایک لڑکا حمید پتنگ خریدنے آتا ہے۔ وہ بہت خوش گلو ہے۔ پتنگ والا اس سے نظیر کی نظم پیراکی کا میلہ سنتا ہے۔ دوسرے دکاندار بھی موجود ہیں۔ سب بہت محظوظ ہوتے ہیں۔

پھر ہولی والوں کی ٹولی آتی ہے اور نظیر کی نظم ''جب گھنگھرو تال جھنکتے ہوں تب دیکھ بہاریں ہولی کی'' گاتے ہیں۔ اب ککڑی والے کو اندازہ ہوتا ہے کہ میاں نظیر شاعر ہیں اور پتنگ والے سے ان کا کافی ربط ضبط ہے۔ وہ پتنگ فروش سے ان کا پتہ لے کر سیدھا ان کے گھر بھاگتا ہے۔ اسی دوران دو سپاہی آتے ہیں اور شہدا جیسے ہی بے نظیر کے کوٹھے سے نیچے اترتا ہے اسے دبوچ لیتے ہیں۔ شہدا ان سے پوچھتا ہے کہ آخر کس جرم میں پکڑ رہے ہو۔ سپاہی جواب دیتے ہیں کہ کل فساد کرانے کے جرم میں۔ سارے دکاندار شہدے کی سفارش کرتے ہوئے اسے بے گناہ بتاتے ہیں۔ لیکن سپاہی ایک نہیں سنتے اور اسے تھانے لے جاتے ہیں۔

ککڑی والا بہت ہشاش بشاش ککڑی پر لکھی نظیر کی نظم گاتا ہوا آتا ہے۔ اور کچھ ککڑیاں بیچنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ پھر لڈو والا اور تربوز والا بھی نظیر کی لڈو اور تربوز پر لکھی نظم گاتے ہوئے آتے ہیں اور تینوں مل کر ناچتے گاتے ہوئے باہر چلے جاتے ہیں۔ داروغہ آتا ہے اور بے نظیر کے کوٹھے پر سکہ جماتا ہے۔ فقیر نظیر کی نظم ''آدمی نامہ'' گاتے ہوئے آتے ہیں اور نظم کے ختم ہونے کے ساتھ ہی ڈرامے کا بھی اختتام ہو جاتا ہے۔

آپ نے دیکھا کہ اس ڈرامے میں مختلف واقعات تو ہیں لیکن ان میں کوئی بامعنی و منطقی ربط و تسلسل نہیں ہے۔ جس سے ایک مکمل واقعہ، قصہ یا کہانی بنتی ہو۔ صرف ایک ککڑی والے کا قصہ ایسا ہے جس کا سلسلہ شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے۔ حبیب تنویر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مختلف واقعات کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ ناظرین کی دلچسپی شروع سے آخر تک برقرار رہتی ہے۔ پھیری لگانے والوں کی آپسی لڑائی ہو، بندر کی نقلیں ہوں، حمید کی گائیکی ہو، کتاب کی دکان پر ہونے والی ادبی گفتگو ہو، طوائف کا کوٹھا ہو یا پولیس کی دھاندلی، سب حقیقی زندگی کے گواہ ہیں اور دلچسپی قائم رکھنے کے ذرائع۔

اس ڈرامے کے سارے کردار لاجواب ہیں۔ وہ سب ڈرامے کے ماحول اور فضا سے مطابقت رکھتے ہیں۔ پتنگ والے کا ہی کردار لے لیجئے۔ وہ نظیر سے اپنے تعلقات پر بہت نازاں ہے۔ ہولی گانے والی ٹولی جب ہولی گا چکتی ہے تو پتنگ والا بنی پرشاد سے کہتا ہے۔ سن لیا بنی پرشاد ہولی پر اس سے بہتر نظم ہو سکتی ہے۔ کتاب فروش کی دکان پر جب لوگ حمید کی زبانی نظیر کی نظم سن کر جز بز ہوتے ہیں تو پتنگ والا اسے اپنی دکان پر لاتا ہے۔ حمید اس سے پوچھتا ہے کہ کیا سناؤں، وہ کہتا ہے۔ نظیر کا کلام سناؤ اور کیا سناؤ گے۔ اس کا ہر شعر بے نظیر ہے۔ حمید نظیر کی نظم سنانے کی اجازت چاہتا ہے، تو کہتا ہے۔ ''اجازت! اماں تم شعر و شاعری کا کاروبار کرنے والوں کی دکان پر نہیں بیٹھے ہو، شعر و شاعری پر جان دینے والوں کی دکان پر بیٹھے ہو۔ سناؤ اور کھلے بندوں

بچے کی پیدائش پر مخنثوں کی ٹولی کا آنا اور ناچ گا کر انعام حاصل کرنا ہندستانی ثقافت کا غماز ہے۔شہدے کا رول بہت تھوڑا ہے مگر ہمیں متاثر کرتا ہے۔وہ طوائف کے کوٹھے پر آتا ہے تو وہاں وقوع پذیر ہونے والی صورت حال سے نپٹنے کا حوصلہ بھی رکھتا ہے۔پہلے دن داروغہ بےنظیر کے کوٹھے سے چلا جاتا ہے تو وہ شہدے سے کہتی ہے۔جانتے نہیں شہر کا داروغہ ہے تو شہدا جواب دیتا ہے۔''داروغہ ہے تو کیا گھول کر پی جائے گا'' دوسرے روز صبح داروغہ کے بھیجے ہوئے سپاہی شہدے کو پکڑ لیتے ہیں،وہ کہتا ہے:

''ابے بڑا نامرد نکلا تیرا داروغہ کا بچہ،ہم سمجھے مقابلہ راون سے ہے،سیتا ہرن ہوگا۔دو دو ہاتھ ہوں گے۔ہمیں کیا معلوم تھا کہ تمہارا شہر جنت کی چڑیوں سے بھرا پڑا ہے۔''

آگرہ بازار کے کردار موقع و محل کی موزونیت کے ساتھ ساتھ اپنے مرتبے اور ماحول کے مطابق ہی گفتگو کرتے ہیں۔ان میں انفرادیت کے باوجود ایسی عمومیت ہے کہ وہ اپنے سماج کے کسی طبقے کی روایات و نظریات کے ترجمان بن گئے ہیں۔

مکالموں کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو آگرہ بازار میں مکالموں کی زیادتی ہے۔ڈراما نظری فن ہے نہ کہ سمعی۔یہ اس ڈرامے کی کمزوری ہے کہ اس میں مکالمے زیادہ ہیں۔اس کا احساس حبیب تنویر کو بھی تھا۔لہٰذا وہ ''دورنگ'' کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

''تخفیف کے لئے سب سے زیادہ گنجائش ان مکالموں میں ہے جو کتب فروش کی دکان پر بولے جاتے ہیں۔''

اس کمی سے صرف نظر کریں تو آگرہ بازار کے مکالموں میں وہ تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں جو ڈرامے کو ڈراما بناتی ہیں۔یعنی اس کے زیادہ تر مکالمے کرداروں کی ذہنی سطح اور معاشرت سے مطابقت رکھتے ہیں اور نہ صرف لب و لہجے بلکہ الفاظ و محاورات،پیشہ ورانہ اصطلاحیں اور تکیہ کلام بھی مناسبت رکھتا ہے۔

اس ڈرامے میں حبیب تنویر نے ہر کردار کی نجی زبان تک رسائی حاصل کر لی ہے بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی عوامل کام کرتے ہیں ان کی اس پر بھی دسترس ہے۔مزید یہ کہ ان کے یہاں طویل مکالمے کم ہیں زیادہ تر مکالمے مختصر اور جامع ہیں اور ان میں بول چال کی زبان کا استعمال کیا گیا ہے۔یہ مکالمے بے ربطی،تکرار اور ابہام سے پاک ہیں اور ڈرامے کی فضا بندی میں پوری طرح معاون ہیں اور ان میں کہیں کہیں ادبی شان پیدا ہوگئی ہے۔چنانچہ یہ مکالمے دیکھیں:

شہدا : اے دل آرام،جے سیتا رام

بےنظیر : (مسکرا کر) کیا چاہتے ہو۔

شہدا : عرض حال

بےنظیر : فرماؤ۔

شہدا : شری رام چندر جی نے لنکا فتح کیا اور تمہارے سور ما حسن نے میرے دل کا گڑھ،بود در زود دل من راون،رام کردند بتاں رام کی سوں۔

بےنظیر : اس بات کا گواہ۔

شہدا : ہنومان (حسینہ ہنس دیتی ہے)۔اے چھیل چھبیلی،رنگ رنگیلی،گانٹھ گھٹیلی،تجھے کس نام سے پکاریں۔

بےنظیر : لونڈی کو بےنظیر کہتے ہیں۔کیا میں جناب کا اسم شریف دریافت کر سکتی ہوں۔

شہدا : مجھے بدر منیر کہتے ہیں اور رہنے والی تم کہاں کی ہو۔

بےنظیر : میں رہنے والی حسن پورہ کی ہوں اور سرکار۔

شہدا : ناچیز عشق نگر میں رہتا ہے۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ آگرہ بازار کے مکالمے مکالمہ نگاری کی اچھی مثال ہیں۔آگرہ بازار کی زبان کی بات کریں تو حبیب تنویر نے،جیسا

بول چال کی زبان ہے۔

16.6۔ آگرہ بازار کی پیش کش کا طریقہ کار

آگرہ بازار کے پلاٹ کی طرح اس کے پیش کش کا طریقہ کار بھی بہت عجیب وغریب ہے۔اس میں مقام آگرہ کے کناری بازار کا ایک چوراہا ہے۔اسے کرداروں کے مکالموں کے ذریعے بیان نہیں کروایا گیا ہے بلکہ اس کا سیٹ لگایا گیا ہے۔اس میں ہر سین ہر ایکٹ میں منظر بدلتا نہیں ہے۔ بلکہ تمام واقعات یہیں پیش آتے ہیں۔آسانی یہ ہے کہ یہ بازار ہے کسی کا گھر یا محل یا ایوان یا دربار نہیں ہے۔اس ایک بازار میں تمام الگ الگ واقعات کو پیش کرنے کی گنجائش ہے۔ مداری یہاں بندر کا تماشا دکھا سکتا ہے۔ پھیری والے یہاں جھگڑ سکتے ہیں۔شاعر،ہمجولی اور تذکرہ نویس یہاں کتاب کی دکان پر بیٹھ کر ادبی گفتگو کر سکتے ہیں۔مخنثوں کی ٹولی یہاں اپنا ناچ گانا کر سکتی ہے۔فقیر تو بازار سے گزرتے ہی رہتے ہیں، بالا خانہ بھی عموماً بازار میں ہی ہوتا ہے، مختصر یہ کہ یہ بازار بہت سوچ سمجھ کر رکھا گیا ہے۔ جہاں تمام واقعات کو پیش کرنے کی گنجائش ہے۔بس ایک تیراکی کا میلہ یہاں نہیں دکھایا جا سکتا تھا اسے مکالموں میں بیان کروا دیا گیا ہے۔اس میں حبیب تنویر کی پیش کش کا انداز اتنا حقیقی ہے کہ کناری بازار کا پورا منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔

16.7۔ آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی سے آپ نے

1- حبیب تنویر کے حالات زندگی کی جانکاری حاصل کی۔
2- حبیب تنویر کی ہدایت کاری سے متعارف ہوئے۔
3- حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کے بارے میں تفصیلات حاصل کیں۔
4- آگرہ بازار کی فنی خصوصیات سے روشناس ہوئے۔
5- آگرہ بازار کی پیش کش کے طریقہ کار سے واقف ہوئے۔

16.8۔ اپنا امتحان خود لیجئے

1- حبیب تنویر کس شہر میں پیدا ہوئے؟
2- حبیب تنویر علی گڑھ یونیورسٹی سے ایم اے اردو کیوں مکمل نہیں کر سکے؟
3- آگرہ بازار پہلی بار کہاں پیش کیا گیا؟
4- حبیب تنویر نے کس سیاسی پارٹی کا ساتھ دیا؟
5- آگرہ بازار کے دو کرداروں کا نام لکھئے۔

16.9۔ فرہنگ

الفاظ	معنی
اثرپذیری	اثرانداز
عاری	عاجز،مجبور

فوک	عوامی
فراخ	چوڑا، بڑا
متصف	جس کی صفت بیان کی گئی ہو
اتصال	قرب، نزدیکی
یدطولیٰ	مہارت، کمال
رزمیہ	جنگی داستان یا نظم
مضافات	قرب وجوار
طبع زاد	اپنی ایجاد یا اختراع
اختراع	ایجاد
زمرہ	گروہ، جتھا
معاشرت	مل جل کر زندگی بسر کرنا
مطلوبہ	طلب کیا گیا
استحصال	حاصل کرنا، چھین لینا
استبداد	ظلم وجور سے حکومت کرنا
خلقی	پیدائشی
رخت سفر	سفر کا سامان

16.10۔ سوالات کے جوابات

1- حبیب تنویر رائے پور میں پیدا ہوئے۔

2- حاضری کم ہو جانے کی وجہ سے حبیب تنویر کو امتحان میں بیٹھنے کی اجازت نہیں ملی۔

3- آگرہ بازار پہلی بار جامعہ ملیہ اسلامیہ میں پیش ہوا۔

4- حبیب تنویر نے کانگریس آئی کا ساتھ دیا۔

5- ککڑی والا اور کتب فروش۔

16.12۔ کتب برائے مطالعہ

1- حبیب تنویر، دورنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2005ء

2- عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1978ء

3- عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلشرز، لکھنؤ، 1973ء

4- محمد حسن، اردو ڈراموں کا انتخاب، این سی پی یو ایل، نئی دہلی، 1989ء

5- محمد شاہد حسین، اردو ڈرامے کی فکری وفنی اساس، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2019ء

اکائی 17۔ محمد حسن اور ضحاک

17.1 اغراض ومقاصد

17.2 تمہید

17.3 محمد حسن کے حالات زندگی

17.4 محمد حسن کی ادبی خدمات

17.5 محمد حسن کی ڈراما نگاری

17.6 ضحاک کا فنی جائزہ

17.7 ضحاک کی پیش کش کے امکانات

17.8 آپ نے کیا سیکھا

17.9 اپنا امتحان خود لیجئے

17.10 فرہنگ

17.11 سوالات کے جوابات

17.12 کتب برائے مطالعہ

17.1۔اغراض ومقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو

1- محمد حسن صاحب کے حالات زندگی سے متعارف کرانا ہے۔

2- محمد حسن صاحب کی تنقید نگاری کے امتیازات سے روشناس کرانا ہے۔

3- محمد حسن صاحب کی ڈراما نگاری کی جانکاری دینی ہے۔

4- ڈراما ضحاک کی فنی خصوصیات سے واقف کرانا ہے۔

5- ضحاک کی پیش کش کے امکانات کی جانکاری دینا ہے۔

17.2۔ تمہید

ایک زمانہ تھا کہ طبقہ اشرافیہ ناٹک وغیرہ سے کافی گریز کرتا تھا لیکن بیسویں صدی کے نصف آخر میں مغربی تعلیم وطرز فکر نے لوگوں کے سوچنے سمجھنے کے طریقے کو بدل دیا۔اب رقص،موسیقی اور تھیٹر میں دلچسپی لینا شائستگی کا معیار بن گیا۔ چنانچہ اب معتبر ادیب بھی ڈرامے میں دلچسپی لینے لگے اور پارسی اسٹیج کے بعد ایسے ڈرامے معرض وجود میں آئے کہ اسے ادبی ڈراموں کا دور کہا جانے لگا۔اس دور کے ڈراما نگاروں نے اچھے ڈرامے تخلیق کئے،مگر یہ

لوگ اسٹیج کے تقاضوں سے پوری طرح واقف نہ تھے لہٰذا ان کے ڈرامے اسٹیج پر پوری طرح کامیاب نہ ہو سکے۔

اس کے کچھ عرصہ بعد ایسے ڈراما نگار سامنے آئے جو ادب سے بھی واقف تھے اور اسٹیج کے تقاضوں سے بھی۔ پھر یہ کہ ریڈیو کی آمد نے زیادہ لوگوں کو ڈرامے کی طرف راغب کیا۔ اس عہد کے ڈراما نگاروں نے اسٹیج کے ساتھ ساتھ ریڈیو ڈرامے بھی لکھے اور بعض نے تو ایک ہی اسکرپٹ میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے دونوں جگہ استعمال کیا۔

اب ڈرامے میں زندگی کے مسائل اس کی کجی، ہمواریاں، ناہمواریاں، انتشار، پراگندگی اور تمدنی نشیب وفراز کا اظہار فن اور تخیل سے ہم آہنگ ہو کر ہونے لگا۔ اس عہد میں مغربی ڈراموں کے ترجمے بھی ہوئے اور ان سے مواد اخذ کر کے بھی ڈرامے ترتیب دیئے گئے۔ یہاں تک کہ پیش کش کی تکنیک بھی اخذ کر لی گئی۔ اس سے اردو ڈرامے کو کافی فروغ حاصل ہوا۔ لیکن ٹیلی ویژن کی ایجاد کے بعد اسٹیج اور ریڈیو دونوں کو کافی دھچکا لگا۔ سوشل میڈیا اس پر ایک اور تازیانہ ہوا۔ گو کہ ڈرامے نے سیریل کی شکل میں ٹیلی ویژن پر دھاک جما رکھی ہے لیکن اب لوگ مختلف وجوہات کی بنا پر ٹیلی ویژن سے بھی اکتاتے جا رہے ہیں۔ ہو سکتا ہے تاریخ اپنے آپ کو دہرائے اور اسٹیج ڈرامے کا پھر سے دور دورہ ہو جائے۔

بہر حال اس دور کا ڈراما نئے رجحانات کا آئینہ دار ہے۔ اس دور کے ڈراما نگاروں نے اردو ڈرامے کو حقیقت سے قریب تر کر دیا ہے۔

17.3۔ محمد حسن کے حالات زندگی

پروفیسر محمد حسن صاحب مختلف صفات کے حامل تھے۔ وہ نقاد بھی تھے اور دانشور بھی، صحافی بھی تھے اور بلند پایہ ڈراما نگار بھی، مگر ادبی دنیا میں انکی شناخت بحیثیت نقاد اور ڈراما نگار قائم ہے۔ ان کی تحریروں میں ہر جگہ دقت نظر تنقیدی بصیرت اور تازگی فکر پائی جاتی ہے۔ ان کے ڈرامے نہ صرف اردو ڈرامے کی تاریخ میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں بلکہ انھوں نے ڈرامے کی تنقید کو بھی نئی جہتوں سے آشنا کیا۔ وہ ہدایت کاری میں بھی اچھا خاصا دخل رکھتے تھے۔

حسن صاحب 1/جولائی 1926ء کو اتر پردیش کے شہر مراد آباد میں پیدا ہوئے۔ یہ شہر جگر مراد آبادی اور پیتل کی مصنوعات کے لئے مشہور خلائق ہے۔ کہتے ہیں کہ اس شہر کو شاہ جہاں کے جرنیل رستم خاں نے شہزادہ مراد کے نام پر بسایا تھا۔ حسن صاحب کے والد کا نام الطاف حسن تھا، ان کا شمار مراد آباد کے بڑے جاگیرداروں اور سربرآوردہ شخصیات میں ہوتا تھا۔ وہ نہایت مذہبی انسان تھے مگر مزاج سخت گیر تھا۔

حسن صاحب کی پرورش و پرداخت نہایت ناز و نعم میں ہوئی کیونکہ وہ دس سال تک اپنے والدین کی تنہا اولاد تھے۔ ان کی ابتدائی تعلیم گھر اور مدرسے میں ہوئی۔ عصری تعلیم کے لئے ان کا داخلہ مشن ہائی اسکول مراد آباد میں کرایا گیا۔ مگر ایک سال بعد وہ ہیویٹ مسلم ہائی اسکول میں آ گئے۔ اس اسکول سے 1934ء میں ہائی اسکول پاس کیا۔ بارہویں کا امتحان پرائیویٹ پاس کرنے کے بعد وہ لکھنؤ آ گئے اور لکھنؤ یونیورسٹی میں داخلہ لے کر 1944ء میں بی اے اور 1946ء میں ایم اے اردو امتیازی نمبروں سے پاس کیا۔

1952ء میں مسعود حسن رضوی ادیب کی نگرانی میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی جس کا موضوع ''لکھنؤ کی ادبی خدمات'' تھا۔ تعلیم کے دوران ہی تلاش معاش دامن گیر ہوئی۔ ملازمت کی ابتدا انھوں نے 1950ء میں انگریزی اخبار پانیئر میں معاون مدیر کی حیثیت سے کی۔ کچھ عرصہ بعد لکھنؤ یونیورسٹی میں عارضی لکچرر ہو گئے لیکن یہ سلسلہ زیادہ دنوں تک نہ چل سکا۔ چار و ناچار انھوں نے پھر صحافت کا دامن تھاما۔ 1953ء میں پانیئر ہی کے پندرہ روزہ فلمی رسالے ''فلم میل'' کے مدیر ہو گئے۔ 1954ء میں فلم میل کے بند ہو جانے کے بعد وہ پھر بیکاری کا شکار ہو گئے۔ مگر جلد ہی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں لکچرر کی حیثیت سے ان کا تقرر ہو گیا۔ علی گڑھ میں ہی 1958ء میں ان کی شادی ہوئی۔ 1965ء میں ریڈر کی حیثیت سے حسن صاحب دہلی یونیورسٹی آ گئے۔ 1971ء میں پروفیسر ہو کر کشمیر یونیورسٹی چلے گئے۔ 1975ء میں جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی میں ہندستانی زبانوں کا مرکز قائم ہوا تو حسن صاحب کو پروفیسر شپ کی پیش کش کی گئی جسے انھوں نے قبول کر لیا اور جے این یو آ گئے۔ یہیں سے 1991ء میں ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔ سبکدوش

ہونے کے بعد انھیں پروفیسر ایمریٹس کے اعزاز سے نوازا گیا اور تاعمر وہ پروفیسر ایمریٹس رہے۔ سبکدوش ہونے سے پہلے ہی انھیں ''نہرو فیلوشپ'' ملی جس کے تحت انھوں نے پورے ہندوستان میں جگہ جگہ لکچر دیئے۔ 24 اپریل 1910ء کو وہ اس عالم ناپائیدار سے رخصت ہو گئے۔ ورثا میں اہلیہ، ایک بیٹی اور دو بیٹے ہیں۔

حسن صاحب کے مزاج میں خلوت پسندی، کم آمیزی اور کام سے کام رکھنے کا رجحان پایا جاتا تھا۔ اس کی وجہ سے کچھ لوگ انھیں مغرور کہتے تھے اور کچھ خشک مزاج۔ وہ مغرور بالکل نہیں تھے، ہاں ان کے مزاج میں کچھ خشکی ضرور تھی۔

حسن صاحب کا خاندان قدیم طرز معاشرت کو اپنائے ہوئے تھا۔ ہائی اسکول تک انھیں اسکول لانے اور لے جانے کے لئے ایک بڑے میاں ملازم تھے۔ انھیں پاس پڑوس کے لڑکوں کے ساتھ کھیلنے کی بھی اجازت نہیں تھی اور نہ ہی کوئی دوست گھر آسکتا تھا لہٰذا مطالعے کی طرف ان کا رجحان بڑھا۔ جوں جوں ادب سے ان کا رشتہ استوار ہوا وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر مارکسی نظریات سے متاثر ہوتے گئے۔ تعقل پرستی، انسان دوستی اور دبے کچلے لوگوں سے ہمدردی ان کے مزاج کا جز بنتی گئی۔

حسن صاحب نے مارکسزم کو فیشن کے طور پر اختیار نہیں کیا بلکہ اسے پورے خلوص سے اپنے اندر اتار لیا اور اس مارکسی روایت کے امین قرار پائے جو پروفیسر احتشام حسین سے ہوتی ہوئی ان تک پہنچی تھی۔

حسن صاحب کی ادبی زندگی کی ابتدا طالب علمی کے زمانے میں ہی افسانہ نگاری سے ہوئی۔ ان کا پہلا افسانہ ''وار فنڈ'' تھا۔ اسے انھوں نے ''مصور'' میں اشاعت کے لئے بھیجا جو سعادت حسن منٹو کی ادارت میں بمبئی سے نکلتا تھا۔ منٹو نے اس کی تعریف و توصیف تو کی مگر ڈیفنس آف انڈیا رولز کی وجہ سے شائع نہ کر سکے۔ لیکن دوسرا افسانہ ''علاج'' مصور میں شائع ہوا۔ 1945ء میں ''مرجھائے ہوئے پھول'' آل انڈیا ریڈیو سے نشر ہوا اور ''تاریک گوشے'' آج کل میں شائع ہوا۔ لیکن افسانہ نگاری انھیں زیادہ راس نہ آئی۔ اسی زمانے میں انھوں نے ریڈیو ڈرامے اور فیچر آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ کو بھیجے۔ ریڈیو والوں نے انھیں نشر کرنا منظور کر لیا اور دونوں کا مجموعی معاوضہ چالیس روپیہ دیا۔ یہ حسن صاحب کی ڈراما نگاری کی ابتدا تھی۔ اسی کے ساتھ ان کے فیچر بھی آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ سے نشر ہونا شروع ہوئے۔ ''یہ لکھنؤ ہے''، ''اکبر اعظم''، اور ''نقش فریادی'' ان کے اہم فیچر ہیں۔

17.4۔ محمد حسن کی ادبی خدمات

جیسا کہ پہلے کہا گیا بچپن سے ہی حسن صاحب کا رجحان ادب کی طرف ہو گیا تھا۔ گھر میں پابندی سے اردو کے ادبی رسالے آتے تھے۔ جن کی وجہ سے اور بھی ادب کی طرف مائل ہوئے۔ مجاز کے آہنگ اور منٹو و بیدی کے افسانوں نے انھیں افسانہ نگاری کی طرف متوجہ کیا۔

1942ء سے 1946ء کا زمانہ ان کی زندگی کا اہم موڑ ہے کیونکہ اسی دوران ان کی ملاقات شہزادے امیر الدین اور احمد حسن سے ہوئی۔ احمد حسن بڑے رنگین قسم کے رومانی افسانے لکھتے تھے۔ شہزادے کچھ بے فکر اور لاابالی قسم کے انسان تھے، ان دونوں نے حسن صاحب کے سوچنے سمجھنے کے ڈھنگ کو متاثر کیا۔ اسی دوران سلام مچھلی شہری کے توسط سے مجاز اور نصیر الدین حیدر سے ان کی ملاقات ہوئی۔ ان دونوں کے درد و کرب نے بھی انھیں کافی متاثر کیا۔

حسن صاحب نے کچھ دوستوں کے ساتھ مل کر ایک ادبی انجمن ''حلقہ ارباب'' کے نام سے بنائی۔ اس کا مقصد اردو ادب کی جملہ اصناف پر باری باری سے مقالے پیش کرنا تھا اور ہندوستان کی تمام علاقائی زبانوں پر مقالے پیش کروانا تھا۔ اس کے اجلاس باقاعدگی سے 1942ء سے 1946ء تک ہوتے رہے۔ اس کے افتتاحی اجلاس کی صدارت احتشام حسین نے کی اور افتتاح بابائے اردو مولوی عبدالحق نے کیا۔ حسن صاحب چونکہ اس کے سکریٹری تھے اسلئے وہ ہر اجلاس میں مضمون ضرور پڑھتے تھے۔ حسن صاحب کی کتابوں کی فہرست اس طرح ہے:

1- ادبی تنقید

2- اردو ادب میں رومانی تحریک

3- شعرنو

4- دہلی میں اردوشاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر

5- جدیداردوادب

6- عرض ہنر

7- ہیئتی تنقید

8- شناسا چہرے

9- مارکسزم اورادب

10- معاصرادب کے پیش رو

11- ادبی سماجیات

12- قدیم اردوادب کی تنقیدی تاریخ

13- ادبیات شناسی

14- مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ

15- ہندوستانی رنگ

16- ہندی ادب کی تاریخ

17- اردوادب کی سماجیاتی تاریخ

18- آخری سلام

19- غالب (ماضی، حال، مستقبل)

20- طرزخیال

اس کے علاوہ جلال لکھنوی، مشرقی تنقید، مطالعہ سودا، مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، تذکروں کا تذکرہ، دیوان آبرو، انتخاب سراج، انتخاب میر، انارکلی اور امراؤ جان ادا پر لکھے گئے ان کے مقدمات بھی تنقیدی بصیرت کے حامل ہیں۔حسن صاحب نے دو ناول بھی لکھے، پہلا ''زلفیں زنجیریں'' ہے جو منظر سلیم کے نام خطوط کی ہیئت میں لکھا گیا ہے اور دوسرا ناول ''غم دل وحشت دل'' ہے جو سوانحی انداز کا ہے۔اس میں انھوں نے مجاز کی زندگی کا احاطہ کیا ہے۔ان کے ڈراموں کے مجموعے اس کے علاوہ ہیں۔

حسن نے بھی شاعری بھی کی ہے۔ان کے دو مجموعے ''زنجیر نغمہ'' اور ''خواب نگر'' منظر عام پر آئے ہیں۔شاعری انھوں نے بس مزا منہ کا بدلنے کے لئے کی۔بحیثیت شاعر انھیں کوئی نہیں جانتا۔جبکہ صحافت کے میدان میں ان کی حیثیت مستحکم ہے۔ان کی انگریزی صحافت کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔اسکے علاوہ ان کا سہ ماہی رسالہ ''عصری ادب'' مجلّاتی صحافت میں اپنا ایک مقام رکھتا ہے۔اس کا اداریہ ''آڑے ترچھے آئینے'' اپنے عہد کے مقبول ترین اداریوں میں سے تھا۔جس میں سیاسی، معاشی، معاشرتی اور فکری مباحث زیر بحث آتے تھے۔عصری ادب میں شائع ہونے والے مضامین مدیر کی بالغ نظری کا آئینہ ہیں۔حسن صاحب نے کچھ تراجم بھی کئے ہیں جن میں ''جوالا مکھی''، ''گرونانک''، ''ہندی کے یک بابی ڈرامے''، ''اقبال'' (ہندی)، ''گزشتہ لکھنؤ'' (ہندی) اور ''چندر گپت'' اہم ہیں۔

17.5۔ محمد حسن کی ڈرامانگاری

حسن صاحب اپنی ڈرامانگاری کی ابتدا کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ڈرامے لکھنے شروع کئے تو مرادآباد کے اس ٹوٹتے، بکھرتے، لڑکھڑاتے ہوئے تہذیبی ڈھانچے نے مدد کی۔ یہ ڈرامے میری توقع سے زیادہ مقبول ہوئے۔ بار بار کئی ریڈیو اسٹیشنوں سے براڈ کاسٹ ہوئے۔ اسٹیج کئے گئے اور اس طرح میں ڈراما نگار بن گیا۔ پھر اس داستان نے طول کھینچا۔ اسٹیج ڈراموں کا شوق ہوا۔ اس کے بارے میں مطالعہ کیا، عملی تجربے حاصل کرنے کے لئے ایک منڈلی بنائی۔ ہندستان کے اہم مقامات کا سفر کیا۔'' (محمد حسن، نقوش، آپ بیتی نمبر، ادارہ فروغ اردو لاہور، جون 1964ء، ص، 48-1247)

ذکر آچکا ہے کہ حسن صاحب کی ڈراما نگاری کی شروعات ریڈیو ڈرامے سے ہوئی۔ ان کے ریڈیو ڈرامے کا پہلا مجموعہ ''پیسہ اور پر چھائیں'' 1955ء میں شائع ہوا اس میں نو ڈرامے شامل ہیں لیکن اس وقت تک وہ تین درجن ڈرامے لکھ چکے تھے۔ اس مجموعے میں شامل ڈراموں کے بارے میں ان کا بیان ہے:

''یہ ڈرامے میں نے ریڈیو کے لئے لکھے گئے اپنے تین درجن ڈراموں سے انتخاب کئے ہیں۔ ان میں سے اکثر آل انڈیا ریڈیو سے بار بار براڈ کاسٹ ہو چکے ہیں۔'' (محمد حسن، پیسہ اور پر چھائیں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، 1955ء، ص، 8)

حسن صاحب کے اسٹیج ڈراموں کا پہلا مجموعہ ''میرے اسٹیج ڈرامے'' 1961ء میں شائع ہوا، اس میں چھ ڈرامے ہیں۔ ان کا ایک طویل ڈراما ''کہرے کا چاند'' 1965ء میں زیور طبع سے آراستہ ہوا۔ ان کا ایک اور طویل ڈراما ''تماشا اور تماشائی'' 1975ء میں شائع ہوا۔ ''مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے'' ریڈیو ڈرامے کا مجموعہ بھی 1975ء میں شائع ہوا، اس میں سات ڈرامے ہیں۔ ان کے اسٹیج ڈراموں کا ایک مجموعہ ''نئے ڈرامے'' کے نام سے 1975ء میں ہی شائع ہوا۔ اس کے علاوہ ان کا شاہکار ڈراما ''ضحاک'' 1980ء میں شائع ہوا۔ حسن صاحب نے ایک منظوم ڈراما ''عمر خیام'' کے نام سے تحریر کیا جو ان کے شعری مجموعے ''زنجیر نغمہ'' میں شامل ہے، یہ مجموعہ 1989ء میں شائع ہوا۔

فنی نقطۂ نظر سے حسن صاحب کے ڈراموں کا جائزہ لیں تو واضح ہوتا ہے کہ ان کے ڈراموں کے پلاٹ کے مختلف واقعات آپس میں منسلک ہیں۔ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقع کا منطقی نتیجہ ہے۔ ان کے یہاں واقعات کی ترتیب اس طرح ہے کہ کہانی مرکزی نقطے پر مرکوز رہتے ہوئے آہستہ آہستہ نقطۂ عروج کی طرف بڑھتی ہے اور انجام عموماً گزرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہوتا ہے۔ ان کے پلاٹ میں تصادم اور کشمکش مختلف صورتوں میں جاری رہتی ہے۔ وہ واقعات کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ معنی کی مختلف جہات پیدا ہو جاتی ہیں۔ ان کے موضوعات میں تنوع ہے۔ وہ اپنے آپ کو دہراتے نہیں ہیں۔ فلیش بیک کی تکنیک کو بڑی فن کاری سے استعمال کرتے ہیں، مثال میں ڈرامے ''نظیر اکبرآبادی'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

حسن صاحب کے ڈراموں مین مارکسی نظریہ ہمیشہ احتجاجی لے کے ساتھ اظہار پاتا ہے، کہیں کہیں یہ لے کافی تیز ہو جاتی ہے۔ مثال میں ''کہرے کا چاند'' اور ''ضحاک'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ ضحاک کے بارے میں گیان چند جین لکھتے ہیں:

''دم بھر میں یہ فراموش کر دیتا ہوں کہ یہ ڈراما کس نے اور کب لکھا۔ اور میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ اردو کے تخلیقی ادب میں ایمرجنسی کے خلاف اتنا پرزور، اتنا شدید، اتنا رچا ہوا اور ساری فضا پر چھایا ہوا احتجاج اور کہیں نہیں ملتا۔'' (محمد حسن، ضحاک، دیباچہ گیان چند جین، ادارہ تصنیف، دہلی، 1980ء، ص، 13-12)

حسن صاحب نے اپنے کردار ہر طبقے سے لئے ہیں۔ کہیں ان کے مرکزی کردار نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں تو کہیں انھوں نے متوسط گھرانوں کے عام انسانوں کو اپنے ڈراموں کا ہیرو بنایا ہے۔ ان میں اساطیری کردار بھی ہیں اور بڑے شاعر بھی۔ ان کے زیادہ تر کردار متحرک ہیں جن میں زندگی کی حرارت پائی جاتی ہے۔ بعض مرکزی کردار تو تھوڑی ہی دیر کے لئے سامنے آتے ہیں مگر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتے ہیں، وہ اپنی گفتگو، حرکات و سکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں حقیقی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔ حسن صاحب جس طبقے کا کردار خلق کرتے ہیں اس کی مکمل نفسیات نمایاں کر دیتے ہیں۔ ان کے کردار اپنے سماجی مرتبے کے مطابق گفتگو کرتے ہیں۔ ''پیسہ اور پر چھائیں'' کے جیب کترے، ''سرخ پردے'' کے نواب صاحب کے سماجی مرتبے کا فرق ان کی گفتگو سے ہی نمایاں ہو جاتا ہے۔ ان میں انفرادیت کے باوجود ایسی عمومیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے طبقے کے ترجمان بن جاتے ہیں۔

ایمائیت واشاریت اور معنی کی تہہ داری ملتی ہے۔ ایک مثال دیکھیں ضحاک میں ملکہ نوشابہ جو ایک کسان کی بیٹی ہے جسے اغوا کر کے لایا گیا ہے، فریدوں سے کہتی ہے:

نوشابہ : جب تک یہ کسان کی بیٹی مجھ میں جاگتی رہی میں انکار کرتی رہی، پھر ایک دن میں نے ملکہ کا تاج پہنا اور اس بچی کی لاش کو گدھوں نے نوچ نوچ کر کھا لیا۔

ایک جگہ فریدوں کہتا ہے:

فریدوں : میرا کوئی ملک نہیں، میری کوئی قوم نہیں، میرا کوئی شہنشاہ نہیں، میں اس طرح چاہتا ہوں کہ میرے اندر انکار زندہ رہے۔

محل سرا کے مکالموں کے بارے میں قمر اعظم ہاشمی لکھتے ہیں:

''محل سرا کے مکالمے مختصر ہیں مگر معنوی اعتبار سے ان مکالموں میں جامعیت، وسعت اور برجستگی ملتی ہے۔ ان میں کرداروں کے ذہنی و جذباتی کیفیتوں کے واضح اثرات موجود ہیں۔'' (قمر اعظم ہاشمی، اردو ڈراما نگاری، پٹنہ آرٹ پریس، 1975)

اختصار اور جامعیت کے باوجود ان کے مکالمے کہیں کہیں طویل بھی ہو گئے ہیں۔ طویل مکالمے لکھنا کبھی کبھی ڈراما نگار کی مجبوری بھی ہو جاتی ہے، حسن صاحب کے مکالمے جہاں کہیں طویل ہوتے ہیں موقع و محل اور صورت حال کے تحت ہی طویل ہوتے ہیں۔ حسن صاحب نے ریڈیو ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے دونوں لکھے ہیں اور وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ دونوں میں کیا فرق ہوتا ہے، وہ ریڈیو کے مکالموں میں شعوری طور پر ایسے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جو ہماری قوت متخیلہ کو پورے طور پر بیدار کر دیں اور ہم چشم تصور سے اسی طرح چیزوں کو دیکھتے چلے جائیں جس طرح اسٹیج یا پردے پر دیکھتے ہیں۔

حسن صاحب نے زبان بھی ہر کردار کے سماجی مرتبے کے مطابق استعمال کی ہے۔ انھیں ہر طبقے کی زبان پر اور اس کے تہذیبی پس منظر پر دسترس حاصل ہے۔ ان کے ڈراموں کی زبان صاف، شستہ اور رواں ہے اور ان میں ایسی ادبی شان ہے کہ ناظرین کبھی کبھی قصے کو بھول کر زبان کے جمالیاتی تلذذ میں گم ہو جاتے ہیں۔ حسن صاب ایک جگہ لکھتے ہیں:

''ذرا مبالغے سے کام لیا جائے تو یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ ہر شخص کی ایک نجی زبان ہوتی ہے۔ اس نجی زبان کے الفاظ مخصوص ہوتے ہیں۔ ڈراما نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر کردار کی قدرتی زبان یا نجی زبان تک رسائی حاصل کرے۔ جس طرح ہر شخص کا طرز عمل مختلف ہوتا ہے اسی طرح اس کا لب ولہجہ الفاظ و محاورات، پیشہ ورانہ اصطلاحیں اور جملے بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ہر شخص اپنے الفاظ و اعمال سے پہچانا جاتا ہے۔'' (محمد حسن، ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، 1989، ص، 141)

پیش کش ڈرامے کا ایک بہت اہم جز ہے۔ پیش کش ہی ڈرامے کو دوسری اصناف سے ممتاز کرتی ہے کیونکہ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے۔ کوشش کے باوجود اردو کے بعض بڑے ادیب اس صنف میں کامیابی حاصل نہ کر سکے کیونکہ اسٹیج تکنیک اور اسٹیج کی اہمیت و افادیت سے کما حقہ واقف نہیں تھے لیکن حسن صاحب نے پیش کش کا باقاعدہ تجربہ حاصل کیا تھا، چنانچہ وہ اپنے ڈراموں میں (ضحاک کو چھوڑ کر) ایسے مقامات کو پیش نہیں کرتے جنھیں اسٹیج پر پیش کرنا ممکن نہ ہو۔ ایسے مقامات یا صورت حال کو جنھیں اسٹیج پر پیش نہ کیا جا سکتا ہو مکالموں میں ادا کر دیتے ہیں۔

حسن صاحب نے کامیاب ڈرامے ہی نہیں لکھے بلکہ ڈرامے کی نہایت جامع اور وقیع تنقید بھی کی۔ انھوں نے ڈرامے کی ماہیئت، فن اور پیش کش پر بہت باریک بینی اور گہرائی سے نظر ڈالی ہے۔ وہ ڈرامے کے بارے میں لکھتے ہیں:

''حقیقت یہ ہے کہ ڈراما محض مکالموں کا نام نہیں۔ البتہ مکالمے اس نئی تخلیق کا ایک حصہ ضرور ہیں جو پلاٹ اور کرداروں کے ذریعے ہی وجود میں نہیں آتی بلکہ رنگ، صوت اور سایوں سے اور ساز سے مل کر بنتی ہے۔ اس مکمل تخلیق کا نام ہے ڈراما اور تحریری شکل محض اس کا ایک حصہ ہے۔'' (محمد حسن، ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، 1989، ص، 134)

ہڈسن اپنی کتاب ''انٹروڈکشن ٹو دی اسٹڈی آف لٹریچر'' میں ڈرامے کی کردار نگاری کے سلسلے میں ارتکاز، اختصار اور معروضیت پر زور دیتا ہے۔

لیکن حسن صاحب کا کہنا

''یہ تینوں شرطیں محض کردارنگاری کے سلسلے میں اہم نہیں بلکہ ڈرامے کی تنقید میں مرکزی اہمیت رکھتی ہیں۔ پلاٹ ہو یا کردارنگاری ہو، مکالمہ ہو یا واقعہ ہرصورت میں ڈرامے کوارتکاز سے کام لینا ہوتا ہے ورنہ اس کے بہک جانے کا خطرہ ناول یا داستان کے مقابلے میں زیادہ ہوتا ہے۔'' (ادبیات شناسی،ص،138)

اس کے علاوہ بھی انھوں نے ڈرامے پر بہت کچھ لکھا ہے۔مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح حسن صاحب کے ڈراموں سے اردوڈرامے کا وقار بلند ہوا ہے،اسی طرح ڈرامے پران کی تحریروں سے ڈرامائی تنقید میں گہرائی وگیرائی آتی ہے۔

17.6۔ ضحاک کا فنی جائزہ

حسن صاحب نے کافی ڈرامے اور فیچر لکھے جن میں ریڈیو ڈرامے بھی ہیں اوراسٹیج ڈرامے بھی،ان کے ڈراموں کی پذیرائی بھی خوب خوب ہوئی لیکن''ضحاک''ان کا شاہکار ہے۔اس میں جوموضوع اختیار کیا گیا ہے وہ ہرایک کو اپنے دل کی آواز معلوم ہوتی ہے۔اس میں جواحتجاج ہے وہ عوام کا احتجاج ہے،اسی لئے سب کو بھاتا ہے۔حسن صاحب نے اسے ایمرجنسی کے زمانے میں تصنیف کیا مگراس کی پیش کش 1978ء میں ہوئی۔اس کی پہلی پیش کش میں جواہرلال نہرو یونیورسٹی کے اردواور ہندی کے طلبا شامل تھے۔اس کی پہلی پیش کش کیمپس کے اندر ہوئی،دوسری پیشکش شری رام سینٹرنئی دہلی میں طلبا کے ہی ذریعے ہوئی۔اس کے بعد تو اس کی پیش کش کا سلسلہ چل نکلا اورآج تک جاری ہے۔

ضحاک میں حسن صاحب نے زندگی کے سماجی،سیاسی،معاشی،تہذیبی اور تاریخی مسائل کوفن اور تخیل سے ہم آہنگ کر کے احتجاجی لے میں پیش کیا ہے۔گیان چن جین نے ایمرجنسی سے متعلق احتجاج بتایا ہے۔لیکن یہ ظلم،جبراوراستحصال کے خلاف احتجاج ہے خواہ وہ دنیا میں کہیں بھی ہورہا ہواور کبھی بھی ہورہا ہو۔یہ زماں ومکاں کی قید سے آزاد ہے۔

ضحاک کا بنیادی قصہ ایرانی اساطیر سے ماخوذ ہے۔گوکہ اس کی مختلف روایات ہیں جن میں کچھ اختلافات بھی ہیں۔لیکن شاہنامہ فردوسی میں دیا ہوا اس کا قصہ سب سے زیادہ مشہور ہے۔حسن صاحب نے بنیادی خیال اسی سے اخذ کیا ہے مگر ڈرامائی ضروریات اوراپنے نظریے کے ترسیل کے لئے اس میں کچھ چیزیں الگ سے بھی شامل کردی ہیں۔

ضحاک میں چھ مناظر ہیں،پہلے سین کی ابتدا کورس سے ہوتی ہے جسے ہم تمہید کہہ سکتے ہیں۔کورس میں بتایا گیا ہے کہ کسی زمانے میں کسی ملک میں ایک نوجوان نے سازش کر کے جمشید کا تخت وتاج چھین لیا اوراسے زندہ آرے سے چروادیا۔اس سازش میں شیطان اس کا شریک تھا۔فتح کے موقع پر شیطان نے اس کے دونوں کاندھوں کو بوسہ دیا۔چنانچہ اس کے کاندھوں پر دوسانپ اُگ آئے جو اسے ڈستے رہتے تھے۔لہٰذا وہ دن رات کرب میں مبتلا رہتا تھا۔وہی لٹیرا شہنشاہ آج بھی اپنے محل میں بے چین کھڑا ہے۔

کورس کے بعد اصل پلاٹ شروع ہوتا ہے۔ضحاک کے سامنے رقاصہ ناچتے ناچتے شل ہوکر گر پڑی ہے۔سازندوں کے ہاتھ تھکن سے کانپ رہے ہیں۔بین کی آواز ایک لمحے کے لئے رکتی ہے تو سانپ شہنشاہ کو پھن مارنا شروع کردیتے ہیں۔وہ درد سے چیخ اٹھتا ہے۔اپنے درد کا مداوا تلاش نہ کرنے پر درباریوں کواور خاص طور سے وزیر کولعنت وملامت کرتا ہے۔وزیر مجبوری کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ روئے زمین پر موجود تمام طبیب اپنی تدبیروں میں ناکام ہو چکے ہیں۔تمام ساحر،جادوگر،مذہبی وروحانی پیشوا اپنی آبروکھو چکے ہیں۔اعلیٰ ترین دماغ تھک گئے اورعلم ودانش اپنی شکست تسلیم کر چکی ہے۔ضحاک کوان باتوں سے کوئی تسلی نہیں ہوتی۔اسے تو اپنے درد کا علاج چاہئے۔وہ چوبداروں کو حکم دیتا ہے کہ قلعے کے دروازے کھول دیں۔دربارعام اوردربارخاص کے ایوانوں سے پردے اٹھالئے جائیں۔تاکہ اس کے اعلان کی آواز راجدھانی کے کونے کونے تک پہنچ سکے۔پھراعلان کرتا ہے کہ اگر ہمارے درد کا درماں تلاش نہ کیا گیا تو شہر کے ایک ایک باسی کوقتل کر کے راجدھانی کی اینٹ سے اینٹ بجادے گا۔شہر کوجلا کرراکھ کردے گا۔وزیر اور درباری رحم کی درخواست کرتے ہیں تو کہتا ہے کہ اس لفظ کو ہماری مملکت سے جلاوطن کردیا گیا ہے۔ہمارے لئے زندگی یا سب کے لئے موت۔اسی

وقت ایک پاگل بوڑھا اندر آتا ہے اور کہتا ہے، ہم جانتے ہیں اس درد کا علاج کیا ہے۔ مگر مکمل شفا ہمارے اختیار میں نہیں، ہاں تیری اذیت دور ہوسکتی ہے۔ اس کے بدلے میں اس کی روح کا سودا کرتا ہے اور علاج یہ بتاتا ہے کہ ان سانپوں کو انسانی بھیجا صبح وشام کھلا دے۔ یہ تجھے ڈسنے سے باز رہیں گے۔ ضحاک کہتا ہے مگر تو نے مجھے ان سانپوں سے نجات دلانے کا وعدہ کیا تھا۔ بوڑھا کہتا ہے کہ میں نے ایسا کوئی وعدہ نہیں کیا تھا۔ ضحاک جھوٹا دغاباز کہتے ہوئے اس پر تلوار کا وار کرتا ہے مگر بوڑھا غائب ہوجاتا ہے۔ ضحاک درباریوں کو لعن طعن کرتا ہے کہ ایک بوڑھا سر دربار ہماری توہین کر کے چلا گیا اور تم اسے روک نہیں سکے۔ تمام درباری دہائی دیتے ہیں کہ انھوں نے کسی بوڑھے کو نہیں دیکھا، اس پر ضحاک غصے میں تلوار کھینچ کر، درباریوں پر ٹوٹ پڑتا ہے کہ تم اپنے بادشاہ سے بھی مذاق کرتے ہو۔ لوگ جان بچانے کے لئے ادھر ادھر بھاگتے ہیں۔ دو چوبدار سامنے پڑ جاتے ہیں، انھیں قتل کر دیتا ہے اور تلوار کی نوک سے ان کے بھیجے نکال کر شراب کے پیالوں میں رکھ کر سانپوں کے سامنے رکھتا ہے۔ سانپ بھیجے کھاتے ہیں اور اسے ڈسنا بند کر دیتے ہیں۔ تھوڑی دیر میں ضحاک تھکان سے گر پڑتا ہے اور سو جاتا ہے۔

دوسرے سین میں سب ایک کمرے میں مقدس گدھ کی پرستش کر رہے ہیں، وزیر مقدس گدھ کو گواہ بنا کر سبھی درباریوں سے قسم لیتا ہے، راہب جب یہ لفظ دہراتا ہے کہ شہنشاہ کے کاندھوں پر دو سانپ ہیں جنھیں ہر روز دو انسانوں کے بھیجے درکار ہیں تو وزیر اس کا سر تن سے جدا کرتے ہوئے کہتا ہے جو بھی اس لفظ کو زبان پر لائے گا اس کا یہی حشر ہوگا۔

شاعر، استاد، رقاصہ، جج، فوجی افسر سب وفاداری کی قسم کھاتے ہیں۔ لوگوں کا مزاج اور ان کی ذہنیت بدلنے کا وعدہ کرتے ہیں تاکہ لوگ اپنی مرضی سے مرنے کو تیار ہوجائیں اور سانپوں کو بھیجے دستیاب ہوتے رہیں۔

وزیر کے چلے جانے کے بعد سبھی احتجاج کرتے ہیں کہ ہم سے یہ نہیں ہوگا تو فوجی افسر کہتا ہے۔ تم میں سے کسی کا قد تلوار سے لمبا نہیں اور تم اپنی چمکدار قباؤں اور اعزازات کے باوجود غلام ہو اور صرف غلام، اس سے آگے کچھ بھی نہیں۔ یہ کہہ کر فوجی افسر کمرے سے چلا جاتا ہے۔

تیسرا سین ضحاک کی خلوت سے شروع ہوتا ہے۔ ضحاک ملکہ نوشابہ سے کہتا ہے کہ ہر رات وہ خوفناک بوڑھا ہمیں خبردار کرتا رہتا ہے کہ سیتان کی پہاڑیوں کے پار اس کا قاتل کسان کے کسی قبیلے میں پل کر جوان ہو رہا ہے اور ایک دن محنت کا خونی جھنڈا اٹھائے اس کے تخت کو پلٹ دے گا۔ نوشابہ اسے تسلی دیتی ہے کہ سیتان کا ہر قبیلہ تہہ تیغ کر دیا گیا ہے اور ملک کے لوگ اتنے بے بس اور بے حس کر دیئے گئے ہیں کہ وہ ظلم کو خوشی خوشی برداشت کرتے ہیں۔

دوسرے دن وزیر دربار میں دس قیدیوں کو کھینچتا ہوا لاتا ہے۔ ان کی زنجیریں کھولنے، ہونٹوں کے ٹانکے کاٹنے، ان کے ماتھے کو صندل سے سجانے اور گلے میں پھولوں کا ہار ڈالنے کے بعد انھیں یہ باور کرایا جاتا ہے کہ وہ ملک کے لئے قربانی دے کر ملک کے عظیم سپوتوں میں شامل ہوں گے اور ان سے باری باری یہ اقرار کرایا جاتا ہے کہ وہ اپنی مرضی سے ملک کے لئے قربانی دینے کو تیار ہیں۔ جب چھٹے قیدی فریدوں کی باری آتی ہے تو وہ اقرار کرنے کے بجائے چیخ کر کہتا ہے کہ میرا کوئی شہنشاہ نہیں، میرا کوئی ملک نہیں، تم سب ظالم ہو، مجھے موت نہیں زندگی چاہیے...راہب اور جج کے سمجھانے کے باوجود بھی وہ یہی کہتا رہتا ہے تو ضحاک اس کے قتل کا حکم دیتا ہے۔ فوجی افسر تلوار کا وار کرنا ہی چاہتا ہے کہ نوشابہ کھڑی ہوکر اسے روک دیتی ہے۔ اور کہتی ہے کہ اگر اس کے خون کا ایک قطرہ بھی بہا تو ہمارا پاکیزہ نظام مجروح ہوجائے گا۔ ہم سب مجرم ہوجائیں گے۔ وہ اس کی تعلیم وتربیت کرنے اور اسے نروان کے لئے تیار کرنے کی ذمہ داری لیتی ہے۔ فریدوں کے علاوہ تمام قیدیوں کو نروان عطا کیا جاتا ہے۔

چوتھا سین رات کے وقت نوشابہ کے کمرے سے شروع ہوتا ہے جہاں فریدوں اور نوشابہ ہیں۔ نوشابہ فریدوں کے ہونٹوں کو بوسہ دے کر اپنی پیاس بجھانا چاہتی ہے۔ مگر فریدوں انکار کر دیتا ہے۔ وہ بہت سمجھاتی ہے مگر وہ رضامند نہیں ہوتا۔ تو نوشابہ کہتی ہے میں بھی ایک کسان کی بیٹی ہوں، مجھے میرے خاندان سے چھین کر لایا گیا ہے۔ میں بہت دنوں تک انکار کرتی رہی مگر ایک دن مجبور ہوکر مجھے ملکہ کا تاج پہننا پڑا۔ پھر کہتی ہے تم اپنے فیصلے پر نظر ثانی کرو۔ آج رات ہمارے محل اور قید خانے کا دروازہ کھلا رہے گا۔

پانچواں سین ایک نامکمل مکان کے تہہ خانے سے شروع ہوتا ہے جہاں رقاصہ، جج، استاد اور شاعر اکٹھا ہیں۔ سب کا ضمیر بیدار ہوگیا ہے۔ شاعر

ہے۔ شاعر کہتا ہے اب یہ ذلت مجھ سے اور برداشت نہیں ہوتی ہے، نئی صبح کا آخری جام پینے جارہا ہوں۔ میرے جام میں زہر ملا ہوا ہے۔ تم سب گواہ رہنا کہ میں موت سے پہلے سچ بول سکتا تھا۔ دوسرے لوگ بھی ایسی ہی باتیں کرتے ہیں۔ اسی لمحے فوجی افسر پردے کے پیچھے سے نکلتا ہے اور سب کو گرفتار کر لیتا ہے۔

چھٹے سین میں سارے درباری قیدیوں کی شکل میں پیش کئے جاتے ہیں جن میں نوشابہ بھی ہے۔ ان قیدیوں میں فریدوں کے نہ ہونے پر ضحاک وزیر کو سخت سست کہتا ہے۔ قیدیوں کے نقاب ہٹائے جاتے ہیں مگران کے ہونٹوں کے ٹانکے نہیں کاٹے جاتے۔ بغیر کوئی رسم پوری کئے ضحاک نذرانہ پیش کرنے کا حکم دیتا ہے۔ جلاد آگے بڑھتے ہیں تب ہی فریدوں داخل ہوتا ہے۔ سپاہی اسے گرفتار کر کے جلاد کے روبرو لے جاتے ہیں۔ باہر شور بڑھتا ہے اور زور کا دھماکہ ہوتا ہے۔ ایک بڑا ہجوم محل کے اندر داخل ہو جاتا ہے۔ فریدوں ہجوم کو غیرت دلاتا ہے، مگر وہ خاموش رہتے ہیں۔ ضحاک فریدوں کی گردن مارنے کا حکم دیتا ہے۔ جلاد آگے بڑھتے ہیں، فریدوں انھیں یہ کہہ کر روک دیتا ہے کہ ہمارے اوپر وہی ہاتھ اٹھائے جو کسان کا بیٹا نہ ہو اور جسے کھیت کھلیان، کارخانوں اور بازاروں سے اغوا کر کے نہ لایا گیا ہو۔ جلاد تلوار لئے ہوئے ضحاک کے گرد کھڑے ہو جاتے ہیں۔ فریدوں انھیں روک کر تلوار چھین کر ضحاک پر جھپٹتا ہے۔ اسی وقت بوڑھا اپنے خوفناک قہقہوں کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور فریدوں کو روک کر کہتا ہے۔ اس کی روح میری ہے، میں اس کا سودا کر چکا ہوں اور اس کا جسم سانپوں کی ملکیت ہے۔ فریدوں کہتا ہے ہم انتقام لیں گے۔ بوڑھا کہتا ہے تو کس کس سے انتقام لے گا۔ ضحاک ہر جگہ ہر دور میں پیدا ہوں گے اور ان کے کاندھوں کے سانپ تمہارے بھیجوں پر پلتے رہیں گے۔ ضحاک یکایک غائب ہو جاتا ہے۔ فریدوں بوڑھے پر وار کرتا ہے مگر اس پر کوئی اثر نہیں ہوتا اور وہ بھی غائب ہو جاتا ہے۔ فریدوں کہتا ہے ان کے ہونٹوں کے ٹانکے کاٹ دو، آؤ ہم نئے ضحاک کی تلاش میں چلیں۔

ضحاک میں قصے کی کئی سطحیں ہیں۔ پہلی سطح میں ضحاک، فریدوں، نوشابہ اور دوسرے کرداروں کے ذریعے ظلم و جبر کے خلاف احتجاج اور آخر میں مظلوموں کی کامیابی دکھائی گئی ہے۔ دوسری سطح سیاسی تمثیل کی ہے۔ مصنف نے اس کے واقعات کو اس طرح ترتیب دیا ہے اور اس کے مکالموں کو اس طرح برتا ہے کہ یہ پوری طرح ایمرجنسی پر منطبق ہو گیا ہے بلکہ یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ حسن صاحب کو اس کے پردے میں آمرانہ رویے اور ظلم و جبر کی نقاب کشائی منظور ہے جو ہندستان کے عوام ایمرجنسی کے زمانے میں جھیل رہے تھے۔ تیسری سطح مارکسی نظریے کی ترسیل ہے جو پورے ڈرامے میں کہیں سطح آب پر اور کہیں موج تہہ نشیں کی طرح رواں ہے۔

فنی نقطۂ نظر سے یہ پلاٹ ایک معیاری پلاٹ ہے جس میں ابتدا، وسط اور اختتام اپنی اپنی جگہ پر منطقی ترتیب کے ساتھ موجود ہے اور تمام واقعات آپس میں اس طرح مربوط ہیں کہ کسی واقعے کو نکالا نہیں جا سکتا۔ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہے اور انجام بھی گزرے ہوئے واقعات کا فطری نتیجہ ہے اور ہر عمل کا فطری و قابل قبول جواز بھی موجود ہے۔

ضحاک میں چار کردار مرکزی حیثیت کے حامل ہیں جیسے ضحاک، فریدوں، نوشابہ اور بوڑھا باقی چھ کردار معاون کردار ہیں جو فضا بناتے ہیں۔

فریدوں اس ڈرامے کا سب سے متحرک اور باعمل کردار ہے۔ پوری کہانی میں اسے مرکزیت حاصل ہے۔ وہ ایک غریب کسان کا بیٹا ہے، مگر دنیا کی سب سے عالیشان حکومت کے سب سے طاقتور بادشاہ کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہے۔ اور صرف زبانی بغاوت نہیں کرتا بلکہ جیسے ہی اسے موقع ملتا ہے۔ جیل سے فرار ہو کر عوام کو اکٹھا کر کے محل پر دھاوا بول دیتا ہے۔ مصنف نے اس کو اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ انقلاب کا استعارہ بن گیا ہے۔ جو کسی عہد یا علاقے تک محدود نہیں بلکہ جب بھی جہاں بھی ضحاک سر اٹھائے گا۔ فریدوں کا یا اس کے کسی بھائی یا بہن کا ہاتھ بھی ضرور اٹھے گا۔ اس طرح وہ ایک لازوال کردار بن گیا ہے۔ جو ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

ضحاک بھی اس ڈرامے کا بہت اہم کردار ہے۔ یہ ایک اسطوری کردار ہے جو شاہنامہ فردوسی سے ماخوذ ہے۔ پورا قصہ اسی کے گرد گھومتا ہے لیکن مصنف کا مقصد کسی اسطوری کردار کو پیش کرنا نہیں بلکہ اسے ظلم و جبر کی علامت بنا کر پیش کرنا ہے یہ ایک متحرک ارتقائی کردار ہے۔

نوشابہ کے کردار میں بھی ارتقا پایا جاتا ہے۔ وہ ایک متحرک اور باشعور کردار ہے۔ جب تک اسے موقع نہیں ملتا وہ خاموش رہتی ہے۔ جیسے ہی موقع ملتا ہے۔ وہ اپنی دانشمندی کا مظاہرہ کرنے سے نہیں چوکتی۔ فریدوں جب اس کی پیش کش ٹھکرا دیتا ہے تو اس سے ملکہ

اس کے اندر کسان کی بیٹی پھر سے زندہ ہو جاتی ہے، وہ دانستہ طور پر فریدوں کو فرار ہونے کا موقع دیتی ہے۔اس کے اس عمل سے قصہ آگے بڑھتا ہے اور کہانی میں اہم موڑ آتا ہے۔ایسے ہی کردار کسی فن پارے کی مقبولیت کے ضامن بن جاتے ہیں۔اردو ڈرامے کی تاریخ میں سبز پری اور دل آرام کے بعد یہ تیسرا سب سے اہم نسوانی کردار ہے۔

بوڑھے کی حیثیت ایک غیر مرئی شیطان کی ہے۔گیان چندجین کے مطابق اس کا تصور گوئٹے کے ''فاؤسٹ'' سے لیا گیا ہے۔ بہر حال بوڑھے کو فوق فطری قوت حاصل ہے جس کے استعمال سے بنیادی قصہ جنم لیتا ہے اور ارتقائی منزلیں طے کرتا ہوا نقطۂ عروج تک پہنچتا ہے۔ڈرامے میں اس کا رول محدود ہونے کے باوجود اہم ہے۔اس کی وجہ سے کہانی میں ایسے موڑ آتے ہیں جس سے بنیادی ڈھانچہ تشکیل پاتا ہے۔یہ اپنے منفی عمل کے باوجود ناظرین کے دلوں میں گھر کر لیتا ہے۔

بقیہ کردار جیسے رقاصہ، جج، راہب، شاعر اور استاد آخر میں سب کے ضمیر بیدار ہو جاتے ہیں اور وہ اس ذلت بھری زندگی سے باہر آنے کا عہد کرتے ہیں۔عقل و دانش کی یہی برتری تبدیلیوں کی راہ ہموار کرتی اور انھیں سرخروئی عطا کرتی ہے۔ یہ سارے کردار ارتقائی ہیں جو فضا بنانے اور قصے کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔

ضحاک کے مکالموں کے بارے میں گیان طور پر فریدوں کو فرار ہونے کا موقع دیتی ہے۔اس کے اس عمل سے قصہ آگے بڑھتا ہے اور کہانی میں اہم موڑ آتا ہے۔ایسے ہی کردار کسی فن پارے کی مقبولیت کے ضامن بن جاتے ہیں۔اردو ڈرامے کی تاریخ میں سبز پری اور دل آرام کے بعد یہ تیسرا سب سے اہم نسوانی کردار ہے۔

بوڑھے کی حیثیت ایک غیر مرئی شیطان کی ہے۔گیان چندجین کے مطابق اس کا تصور گوئٹے کے ''فاؤسٹ'' سے لیا گیا ہے۔بہر حال بوڑھے کو فوق فطری قوت حاصل ہے جس کے استعمال سے بنیادی قصہ جنم لیتا ہے اور ارتقائی منزلیں طے کرتا ہوا نقطۂ عروج تک پہنچتا ہے۔ڈرامے میں اس کا رول محدود ہونے کے باوجود اہم ہے۔اس کی وجہ سے کہانی میں ایسے موڑ آتے ہیں جس سے بنیادی ڈھانچہ تشکیل پاتا ہے۔یہ اپنے منفی عمل کے باوجود ناظرین کے دلوں میں گھر کر لیتا ہے۔

بقیہ کردار جیسے رقاصہ، جج، راہب، شاعر اور استاد آخر میں سب کے ضمیر بیدار ہو جاتے ہیں اور وہ اس ذلت بھری زندگی سے باہر آنے کا عہد کرتے ہیں۔عقل و دانش کی یہی برتری تبدیلیوں کی راہ ہموار کرتی اور انھیں سرخروئی عطا کرتی ہے۔ یہ سارے کردار ارتقائی ہیں جو فضا بنانے اور قصے کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔

ضحاک کے مکالموں کے بارے میں گیان چندجین کے اس بیان کی تصدیق کرنی ہوگی کہ ''رنگینیٔ گفتار کے باوجود گرمیٔ گفتار میں کمی نہیں آتی''۔ ایسا اس لئے کہا گیا ہے کہ ضحاک کے مکالموں میں کہیں کہیں غزل کی سی ایمائیت، اشاریت اور تہہ داری ہے۔ان میں ایسی وسعت و گہرائی ہے جو ناظرین کو مسحور کر دیتی ہے۔

ضحاک کے مکالموں میں کہیں کہیں تھوڑی طوالت ہے مگر اتنی زیادہ بھی نہیں کہ ناظرین کے ذہن پر بار ہو اور جو ہے وہ موقع و محل کی ضرورت کے تحت ہے۔

ضحاک کی زبان میں گفتگو کا انداز نمایاں ہے اور اس گفتگو میں استعمال ہونے والے الفاظ کرداروں کے منہ پر پھبتے ہیں اور کرداروں کے پیشے اور منصب سے مطابقت رکھتے ہوئے الفاظ اور اصطلاحیں استعمال ہوئی ہیں۔مصنف نے جگہ جگہ اشارے کنائے سے بھی کام لیا ہے اور علامتی انداز بھی اپنایا ہے۔

17.7۔ ضحاک کی پیش کش کے امکانات

اس میں شبہ نہیں کہ حسن صاحب کو پیش کش کا عملی تجربہ تھا اور وہ اس کی اثر پذیری کے معترف تھے۔لیکن ضحاک ایک مقصدی ڈراما ہے۔ چنانچہ مقصد کی برآوری کے لئے یا اپنی بات کو زیادہ مؤثر بنانے کے لئے انھوں نے کہیں کہیں فن کو مقصد پر قربان کر دیا ہے۔ پہلے سین میں یہ ہدایت درج ہے:

''سب لوگ ادھر ادھر ہو جاتے ہیں، البتہ دو چوبدار سامنے آجاتے ہیں۔اور ضحاک تلوار سے ان پر حملہ کرتا ہے۔ایک زخمی ہو کر نیچے گرتا ہے اور دوسرا اسے سہارا دینے کے لئے آگے بڑھتا ہے۔ضحاک اس پر بھی حملہ آور ہوتا ہے۔ وہ بھی زخمی ہو کر تڑپنے لگتا ہے۔ضحاک تلوار سے دونوں کی کھوپڑیوں سے بھیجے نکال کر شراب پینے کے پیالوں میں ڈال کر سانپوں کے سامنے رکھتا ہے۔ سانپ اسے ڈسنا بند کر دیتے ہیں اور تھوڑی دیر میں وہ تھکان سے گر پڑتا ہے اور سو جاتا ہے۔''

یہ واقعہ کسی کردار کی زبانی بیان نہیں ہوا ہے بلکہ ہدایت میں درج ہے جس کا مطلب ہے کہ اسے اسٹیج پر پیش کیا جائے جو کسی طرح ممکن نہیں۔اسی طرح دوسرے سین میں وزیر راہب کی گردن پر تلوار کا وار کرتا ہے خون کا فوارہ چھوٹ جاتا ہے۔ یہ بھی ہدایت میں درج ہے۔اسے بھی اسٹیج پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔ پھر ضحاک کے کاندھوں پر اُگے ہوئے دو سانپ، جو قصے کی بنیاد ہیں۔ان کا بھی ضحاک کے کاندھوں پر اگ آنا اور بار بار پھن مارنا بھی ہدایت میں درج ہے۔اسے بھی پیش کرنا بہت مشکل ہے۔حسن صاحب نے اس کی بہت سی توضیحات پیش کی ہیں۔لیکن تمام تر توضیحات کے باوجود پیش کش کی ان کمیوں سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ پیش کش کی ان دو کمیوں کے بمقابلہ اس کی خوبیاں ہزار ہیں۔

ضحاک کے مکالموں کے بارے میں گیان چند جین کے اس بیان کی تصدیق کرنی ہوگی کہ ''رنگینیٔ گفتار کے باوجود گرمیٔ گفتار میں کمی نہیں آتی''۔ایسا اس لئے کہا گیا ہے کہ ضحاک کے مکالموں میں کہیں کہیں غزل کی سی ایمائیت، اشاریت اور تہہ داری ہے۔ان میں ایسی وسعت و گہرائی ہے جو ناظرین کو مسحور کر دیتی ہے۔

ضحاک کے مکالموں میں کہیں کہیں تھوڑی طوالت ہے مگر اتنی زیادہ بھی نہیں کہ ناظرین کے ذہن پر بار ہو اور جو ہے وہ موقع و محل کی ضرورت کے تحت ہے۔

ضحاک کی زبان میں گفتگو کا انداز نمایاں ہے اور اس گفتگو میں استعمال ہونے والے الفاظ کرداروں کے منہ پر پھبتے ہیں اور کرداروں کے پیشے اور منصب سے مطابقت رکھتے ہوئے الفاظ اور اصطلاحیں استعمال ہوئی ہیں۔مصنف نے جگہ جگہ اشارے کنائے سے بھی کام لیا ہے اور علامتی انداز بھی اپنایا ہے۔

17.8۔ آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی سے آپ نے

1- محمد حسن صاحب کے حالات زندگی کی جانکاری حاصل کی۔

2- محمد حسن صاحب کے ادبی کارناموں سے واقفیت حاصل کی۔

3- محمد حسن صاحب نے پہلا ڈراما کہاں لکھا اس سے بھی روشناس ہوئے۔

4- ضحاک کا قصہ کہاں سے ماخوذ ہے اس سے بھی واقف ہوئے۔

5- ضحاک کی پیش کش کی کمیوں سے واقف ہوئے۔

17.9۔ اپنا امتحان خود لیجیے

1- محمد حسن صاحب کے والد کا شمار کن لوگوں میں ہوتا تھا؟

2- ڈراما نگاری کے علاوہ محمد حسن صاحب کی دوسری شناخت کیا ہے؟

3- محمد حسن صاحب نے پہلا ڈراما کہاں لکھا؟

4- ضحاک کا قصہ کہاں سے ماخوذ ہے؟

5- ضحاک کے دو اہم کرداروں کے نام لکھیے۔

17.10۔ فرہنگ

الفاظ	معنی
معرض وجود	وجود میں آنا، ظاہر ہونا
حامل	لے جانے والا
امین	امانت رکھنے والا، معتمد، ایماندار
بصیرت	عقلمندی، دانائی
مستحکم	مضبوط
مرکوز	ایک نقطہ پر جمع کیا گیا
عروج	بلندی
جامعیت	جس میں سب کچھ آ گیا ہو
جہات	سمتیں، طرفیں
وقیع	وقعت رکھنے والا، معزز
ارتکاز	ایک مرکز پر جمع ہونا
معروضیت	خارجی، واقعی
موج تہہ نشیں	نیچے یا تہہ میں رہنے والی موج
علم بغاوت	بغاوت کا جھنڈا
اساطیری	قصے کہانیوں والے
امتیاز	ترجیح، فرق
خلوت	تنہائی کی جگہ
جمشید	ایک بادشاہ کا نام

17.11۔ سوالات کے جوابات

1- حسن صاحب کے والد کا شمار مراد آباد کے بڑے جاگیرداروں اور سر برآوردہ شخصیات میں ہوتا تھا۔

2- ڈراما نگار کے علاوہ محمد حسن صاحب کی دوسری حیثیت نقاد کی ہے۔

3- محمد حسن صاب نے پہلا ڈراما لکھنؤ میں ریڈیو کے لئے لکھا۔

4- شاہنامہ فردوسی سے۔

5- فریدوں اور نوشابہ

17.12۔ کتب برائے مطالعہ

1- حاتم رام پوری، اردو ڈرامے ایک جائزہ، پٹنہ، 1973ء

2- عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلشرز، لکھنؤ، 1973ء

3- محمد حسن، ادبیات شناسی، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، 1989ء

4- گیان چند جین، ضحاک (پیش لفظ)، ادارہ تصنیف، دہلی، 1980ء

5- محمد شاہد حسین، اردو ڈرامے کی فکری وفنی اساس، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2019ء