بیسویں صدی میں اُردو ناول

ڈاکٹر یوسف سرمستؔ

ناشر

نیشنل بُک ڈپو۔ مچھلی کمان۔ حیدرآباد

* ناشر : نیشنل بک ڈپو، مچھلی کمان حیدرآباد
* حسن کار : قیصر سرمست
* خوش نویس : محمد ولی الدین مولوی فاضل

* تاریخ اشاعت : ڈسمبر ۱۹۷۳ء
پہلی بار : تعداد ایک ہزار

* قیمت : پندرہ روپیہ 15/00

* مطبع : نیشنل فائن پرنٹنگ پریس حیدرآباد، آندھرا پردیش

اپنے والد تمکین سرمست اور والدہ کے نام

بصد خلوص و احترام

تعارف

اُردو میں تنقید کا وجود اقلیدس کا فرضی خیالی نقطہ اور معشوق کی موہوم کمر ہو نہ ہو ناول کی تنقید کا جہاں تک تعلق ہے یہ بیان حقیقت بن جاتا ہے۔ اُردو میں ناول پر تحقیق تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔ تحقیق کی کم مائیگی نے تنقید کی راہیں بھی ناہموار کر دیں۔ ایک عرصہ تک تو اس "جدید صنف" یعنی ناول کو جو بجائے خود ایک "وحدت" ہے "داستان اور قصص کی کثرت میں گم کر دیا گیا۔ یعنی اسے داستان اور قصّے ہی کے مماثل قرار دیدیا گیا۔ اور ممیّز نہیں کیا گیا۔ بالآخر اس کی سمت متعیّن ہوئی۔ اور ٹکنک کے اعتبار سے اس کو علٰحدہ صنف مانا گیا۔ تب بھی "خامہ" پریم چند پر رُک گیا۔ "مابعد پریم چند" دور کو تو جنس ممنوع کی طرح چھونے کی کسی کو ہمت ملی نہ توفیق ہوئی۔ وقار عظیم صاحب نے ناقدانہ نظر ڈالی، محقق کی آنکھ سے نہیں دیکھا۔

زیرِ نظر تصنیف میں ڈاکٹر یوسف سرمست صاحب نے بیسویں صدی کے اُردو ناولوں پر محققانہ نظر ڈالی ہے، اور صحیح معنوں میں تحقیق کا حق ادا کیا ہے۔ "محققانہ" میں اس لئے کہہ رہی ہوں کہ بیسویں صدی ہی میں کئی ناول نگار ایسے تھے جن کے کارناموں سے نہ صرف اہلِ علم بے خبر تھے بلکہ ان کارناموں کی صحیح قدر و قیمت کا بھی اندازہ نہیں کیا گیا تھا۔ اس کے سوا تاریخِ ادب کے بعض تسامحات ایسے تھے جن پر تحقیق کی ضرورت تھی۔ مثال کے طور پر منشی سجاد حسین (ایڈیٹر اودھ پنچ) اور سجاد حسین انجم مصنّف نشتر کے بارے میں مصنف نے جو مباحث اٹھائے ہیں اس سے ان کی کد و کاوش اور محنت و جستجو کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ یہی نہیں، انہوں نے بعض ناول نگاروں جیسے قاری سرفراز حسین عزمی مصنف "شاہد رعنا" جن کی فکر و فن کا ابھی تک سیر حاصل جائزہ نہیں لیا گیا تھا، نہ صرف مکمل جائزہ لیا ہے بلکہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ عزمی ہی امراؤ جان ادا کے "نقش گرِ اول" ہیں۔ کیونکہ رسوا نے اپنا ناول امراؤ جان ادا، شاہد رعنا کے خطوط پر ڈھالا تھا۔ اسی طرح نذیر احمد کے کارناموں کو جسے نقادوں نے تمثیل کا نام دے کر ناول سے جداگانہ صنف بتانے کی سعی کی تھی مصنّف نے ناول کی جدید ٹکنک کی کسوٹی پر پرکھنے کی اچھی کوشش

کی ہے ۔ زیرِ نظر تصنیف میں بیسویں صدی کے کم و بیش ہر ایک ناول نگار کے جملہ کارناموں کا تفصیلی جائزہ پیش کیا گیا ہے ۔ وہ ناول بھی ان کی نگاہِ دور بین سے نہ بچ سکے جو مقبول عام کے زمرہ میں آتے ہیں ۔ ناول کے اقسام کی باعتبارِ نوعیت یہ تقسیم یعنی " SERIOUS ' اعلیٰ ادبی اور " POPULAR ' عوام پسند ' ان کے ناولوں کے مطالعہ کا ایک دلچسپ اور فکر انگیز پہلو ہے ، جس پر مستقبل کے نقاد روشنی ڈال سکتے ہیں ۔

زیرِ نظر تصنیف کا سب سے قابلِ قدر حصّہ معاصر کارناموں کا تنقیدی جائزہ اور اُردو ناول کی ٹکنک پر مغرب بالخصوص انگریزی ناول کی ٹکنک کے اثرات کا مطالعہ ہے ۔ سچ تو یہ ہے کہ اُردو میں ناول کا آغاز مغرب ہی کی دین ہے ۔ اُردو ناول نے مغربی ادبی دھاروں کا گہرا تاثر قبول کیا ہے جس کی جھلک معاصر کارناموں میں نظر آتی ہے ۔ بالخصوص " شعور کی رو " والی ٹکنک ، اس کو بھی نوجوان مصنّفہ نے اپنے طور پر واضح کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے ۔ معاصر کارناموں کا مطالعہ اصل میں اپنے عہد کے اقدار و افکار کا مطالعہ ہوتا ہے اس اصول پر بھی انھوں نے بعض ناولوں کو جانچا ہے جن میں خاص طور پر قابلِ ذکر سجاد ظہیر کی " لندن کی ایک رات " ہے جس میں معاصر افکار و تحریکات کا پرتو نظر آتا ہے ۔ ان کی یہ سعی و کاوش قابلِ داد ہے ۔ مجھے امید ہے کہ ادبی حلقوں میں اس کی خاطر خواہ پذیرائی ہوگی — کیونکہ اس تصنیف کی حیثیت اردو ناول کے ارتقار کے لئے سنگِ میل کی سی ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ اُردو ناول نے کتنا سفر طے کیا اور کتنا طے کرنا باقی ہے ۔

رفیعہ سلطانہ

پھول بن ۲ ۔ ۲ ۔ <u>۱۲</u>
اندرانگر ۔ حیدر آباد ۔

حرفِ آغاز

بیسویں صدی میں اردو ناول کے ارتقا پر اب تک کوئی اہم تنقیدی اور تحقیقی کام نہیں ہوا ہے۔ حالانکہ یہی اُردو ناول کے شباب کا زمانہ ہے اور اسی عہد میں اردو ناول عالمی ادب کی تحریکات سے متاثر ہوا ہے اور اس نے فکر و فن کی کئی منزلیں طے کی ہیں۔ اسی لئے اس کتاب میں اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ اُردو ناول نے بیسویں صدی کے ابتدائی پانچ دہوں میں جو ارتقائی منزلیں طے کی ہیں ان کا مکمل طور پر تحقیقی اور تنقیدی جائزہ لیا جائے۔

یہ صحیح ہے کہ بعض کتابوں میں چند ایک بیسویں صدی کے ناول زیر بحث آئے ہیں لیکن یہ جائزے ہر لحاظ سے تشنہ ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ صرف تنقیدی طور پر ان پر بحثیں ہوئی ہیں اور تحقیقی پہلو کو بالکل نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ مغربی ادب میں ناول نے جو ترقی کی ہے اور اس فن کو جانچنے کے لئے جو بیحد اہم تنقیدی اصول اور معیار قائم کئے گئے ہیں ان کو اکثر ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے۔ حالانکہ ان باتوں کو پیش نظر رکھے بغیر نہ تو ہم اپنے ناول نگاروں سے حقیقت میں انصاف کر سکتے ہیں اور نہ ہی ان کے مقام کو صحیح معنوں میں متعین کیا جا سکتا ہے۔ اس لئے راقم نے انہی باتوں کو سامنے رکھ کر اس موضوع پر قلم اُٹھایا ہے۔

ناول اور افسانہ کے موضوع پر جو کتابیں اب تک لکھی جا چکی ہیں ان میں استاد محترم پروفیسر عبدالقادر سروری مرحوم کی "دنیائے افسانہ" اور "کردار و افسانہ" اولیت کا امتیاز رکھتی ہیں لیکن ان کتابوں میں مجموعی اعتبار سے فسانوی ادب یعنی (FICTION) اور اس کے فن سے بحث کی گئی ہے۔ اور پھر چونکہ "دنیائے افسانہ" سنہ ۱۹۲۶ء میں لکھی گئی تھی اس لئے اس میں صرف چند ایک ناول نگاروں کا سرسری سا ذکر ملتا ہے۔ شاید ان ہی اسباب کی وجہ سے خود پروفیسر سروری مرحوم نے

پہلے پہل راقم الحروف کو اس موضوع پر کام کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ پروفیسر سروری مرحوم کے بعد مجنوں گورکھپوری نے بھی ایک مختصر سی کتاب " افسانہ " کے عنوان سے لکھی تھی۔ اس میں بھی مجموعی طور پر اُردو فکشن کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی انتہائی سرسری جائزہ تھا۔ اس کے علاوہ جمیل احمد کی کتاب " افکارِ نو " میں انتہائی مختصر طور پر ناول کی تکنک کے متعلق چند عمومی باتیں بیان کی گئی ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی اور ڈاکٹر احسن فاروقی کی کتاب " ناول کیا ہے " بھی صرف ناول کی تکنک اور اس کے عناصرِ ترکیبی، پلاٹ، کہانی، کردار نگاری وغیرہ کا زیادہ تفصیلی انداز سے جائزہ لیتی ہے۔

ان کتابوں میں ڈاکٹر شائستہ اختر سہروردی کا انگریزی مقالہ " اے کریٹکل سروے آف دی ڈیولپمنٹ آف دی اردو ناول اینڈ شارٹ اسٹوری " اور وقار عظیم کی کتاب " داستان سے افسانے تک " تنقیدی اعتبار سے کسی قدر اہمیت رکھتے ہیں لیکن یہ دونوں کتابیں بھی مجموعی اعتبار سے اُردو فکشن کا جائزہ لیتی ہیں۔ اس لئے یہ کتابیں بھی بالکل ہی سرسری انداز میں اُردو ناول سے بحث کرتی ہیں۔ ان کتابوں کے علاوہ دو ایک کتابیں ایسی بھی ہیں جن میں کسی ایک ناول نگار کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے پریم چند کی ناول نگاری پر تحقیقی کام کیا ہے۔ اور ڈاکٹر میمونہ بیگم نے مرزا ہادی رسوا پر مقالہ لکھا ہے۔ ان کتابوں میں ظاہر ہے کہ صرف ایک ناول نگار سے بحث کی گئی ہے۔ اس لئے ان کتابوں کی اہمیت ایک دوسری نوعیت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ چونکہ انفرادی ناول نگاروں پر کام کرنے والوں کے پیشِ نظر پوری ناول نگاری کا ارتقا رہتی نہیں ہوتا اس لئے زیرِ بحث ناول نگار کے مقام کے تعین کا فیصلہ بھی ادھورا سا رہتا ہے۔ اصل میں پوری ناول نگاری کو سامنے رکھ کر کسی ناول نگار کے متعلق کوئی قطعی رائے دی جا سکتی ہے۔

ان ساری کتابوں میں صرف تین کتابیں ایسی ہیں جو بالکلیہ اُردو ناول سے متعلق ہیں۔ ان میں سے ایک تو علی عباس حسینی کی " ناول کی تاریخ و تنقید " ہے۔ دوسری ڈاکٹر احسن فاروقی کی " ناول کی تنقیدی تاریخ "۔ اور تیسری کتاب سہیل بخاری کی " اُردو ناول نگاری " ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کی ایک اور کتاب " ادبی تخلیق اور ناول " کے نام سے شائع ہوئی ہے۔ لیکن یہ کتاب مختلف مضامین کا مجموعہ ہے جس میں سے طویل ترین مضامین مغربی ناول کے شاہکاروں سے متعلق ہیں۔

جو تقریباً آدھی کتاب کو گھیر لیتے ہیں۔ مجموعی طور پر یہ تمام کتابیں بیحد سرسری طور پر اردو ناول کا تنقیدی جائزہ لیتی ہیں۔ علی عباس حسینی کی کتاب "ناول کی تاریخ و تنقید" گو نقشِ اول کی حیثیت رکھتی ہے لیکن یہ کتاب بھی بیحد تشنہ ہے۔ تقریباً آدھی کتاب میں انگریزی ناول کی تاریخ اور مغربی ناولوں سے بحث کی گئی ہے۔ اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں زیادہ تر توجہ ابتدائی ناول نگاروں پر صرف کی گئی ہے۔ خود پریم چند کی ناول نگاری پر بھی اچٹتی نظر ڈالی گئی ہے اور ۱۹۳۶ء کے بعد ہونے والی ناول نگاری کا جائزہ تو بے انتہا سرسری حیثیت رکھتا ہے۔ اسی طرح احسن فاروقی کی کتاب میں بھی زیادہ تر زور نذیر احمد، سرشار اور رسوا پر صرف ہوا ہے۔ اس میں بھی پریم چند اور ان کے بعد کی ناول نگاری کا جائزہ بڑا ہی سرسری ہے۔ سہیل بخاری نے اپنی کتاب میں گو بہت سے ناول نگاروں کا ذکر کیا ہے لیکن اس کی حیثیت صرف ایک "تذکرہ" کی سی ہے۔

ان تینوں کتابوں میں جو بات بری طرح کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ یہ کتابیں مختلف ناول نگاروں پر تنقیدی انشائیوں کا مجموعہ معلوم ہوتی ہیں۔ کیونکہ ان کتابوں میں بیسویں صدی کی ناول نگاری کے مخصوص رجحانات، بیسویں صدی کی ناول نگاری کی امتیازی خصوصیات، جدید ناول نگاری کا تدریجی ارتقاء، ہیئت اور مواد کی تبدیلی، ان تبدیلیوں کو پیدا کرنے والے اہم محرکات کا قطعی کوئی جائزہ نہیں لیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کتابوں کو پڑھ کر بیسویں صدی کی ناول نگاری کی خصوصیات اور ان کی تدریجی ترقی کا موہوم ترین خاکہ بھی قاری کے ذہن میں نہیں ابھرتا۔ ان کتابوں میں اگر ادوار کی تقسیم ہوئی بھی ہے تو اس سے قطعی یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ ایک دَور دوسرے دَور سے کن وجوہات کی بنا پر ممتاز ہوتا ہے اور یہ کہ ایک دَور نے دوسرے دَور کو کیا دیا۔ اسی لئے راقم نے ان تمام باتوں کو ملحوظ رکھ کر بیسویں صدی کی ناول نگاری کا مکمل جائزہ لینے کی حتی المقدور کوشش کی ہے۔

اس کام کو امکانی حد تک مکمل بنانے کے لئے راقم نے مغربی تنقید اور ناول کے فن پر لکھی گئی کتابوں کو خاص طور پر پیش نظر رکھا ہے۔ کیونکہ مغرب میں یہ صنف جن بلندیوں پر پہنچ گئی ہے اور جو اہمیت حاصل کر چکی ہے اس کے پیش نظر مغربی معیار اور اصولوں کو ملحوظ رکھنا بے انتہا ضروری ہے۔ اُردو ناول پر لکھی گئی مذکورہ بالا کتابوں میں ناول کے مغربی اصولوں اور معیاروں کو عملی طور پر

بہت کم برتا گیا ہے۔ اس لئے بھی یہ جائزے بڑے ہی نامکمل نظر آتے ہیں۔

مذکورہ بالا تمام باتوں کے پیش نظر زیر نظر کتاب سات ابواب میں تقسیم کی گئی ہے:۔

پہلا باب "پس منظر" سے متعلق ہے۔ اس باب میں ہندوستان کی سماجی زندگی کا جائزہ لیا گیا ہے۔ کیونکہ ناول بنیادی طور پر ایسی صنفِ ادب ہے جو زندگی کی تبدیلیوں سے راست رابطہ رکھتی ہے۔ اور اس کی تبدیلیوں سے خود بھی بدلتی ہے، اور ان تبدیلیوں کو ظاہر بھی کرتی ہے۔ اس باب میں اس بات کو بھی پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ناول مغرب سے برآمد کی ہوئی صنف نہیں ہے بلکہ یہ ہندوستان کے مخصوص حالات ہی کی بنا پر یہاں مروّج ہوئی ہے۔ سارے ہندوستان کی زبانوں میں اس صنف کا کم و بیش ایک ساتھ فروغ پانا اس بات کی محکم دلیل ہے۔ ناول کے آغاز کے ساتھ اس صنف کی وسعت و لچک کو بھی پیش کر دیا گیا ہے۔ کیونکہ بغیر اس کو پیشِ نظر رکھے نہ تو اس صنف کی اہمیت کا اندازہ ہو سکتا ہے نہ ہی مختلف ناول نگاروں کی اہمیت اور بڑائی ظاہر ہو سکتی ہے۔ ادبی پس منظر میں سرشار اور نذیر احمد کی ناول نگاری کا ذکر بھی بالکل ناگزیر تھا کیونکہ بیسویں صدی کی ناول نگاری کی خصوصیات کو سمجھنے کے لئے انیسویں صدی کے ناولوں کو بھی نظر میں رکھنا ضروری تھا۔

دوسرے باب کا عنوان "بیسویں صدی کا شعور" ہے۔ اس میں سجاد حسین انجم، سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ، قاری سرفراز حسین، مرزا ہادی رسوا، آغا شاعر اور شرر کے ناولوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اگرچہ کہ ان ناول نگاروں کے اکثر اہم کارنامے انیسویں صدی کے آخری سالوں میں سامنے آ گئے تھے لیکن ان تمام ناول نگاروں کے ناولوں میں بیسویں صدی کی ناول نگاری کی امتیازی اور اہم خصوصیات اپنی ابتدائی شکل میں نظر آتی ہیں۔ اس طرح یہ ناول نگار بیسویں صدی کی ناول نگاری کے شعور کا ثبوت دیتے ہیں۔ یہ ناول نگار اگرچہ کہ بیسویں صدی کی ناول نگاری کے نقیب اور ہراول ہیں لیکن سوائے رسوا اور شرر کے اس دور کے دوسرے ناول نگار بڑی حد تک نظر انداز کئے گئے۔ حالانکہ ان میں سے ہر ایک اپنی ایک انفرادیت رکھتا ہے۔ ان ناول نگاروں کے ساتھ اب تک جس طرح کا سلوک ہوا ہے وہ اس بات

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind) Library

سے ظاہر ہے کہ سجاد حسین انجم کی لکھی ہوئی کتابیں سجاد حسین ایڈیٹر "اودھ پنچ" سے منسوب کر دی جاتی ہیں۔ اور ایسی کتابیں جو حقیقت میں ڈرامے کے طور پر لکھی گئی تھیں اور جو سجاد حسین کی تصنیف کردہ بھی نہیں تھیں وہ بھی سجاد حسین سے منسوب کر دی جاتی ہیں۔ پھر یہ کہ خود سجاد حسین کی ناول نگاری کے ساتھ آج تک جیسا کہ چاہئے انصاف نہیں ہوا ہے۔ حالانکہ یہ ناول نگار منشی پریم چند سے بہت پہلے سیاسی ہلچل، معاشی حالات اور قومی تصورات کو اپنی ناولوں میں جگہ دیتا ہے۔ قاری سرفراز حسین بھی بُری طرح عدم توجہ کا شکار رہے ہیں۔ حالانکہ انھوں نے "امراؤ جان ادا" سے بہت پہلے اپنا ناول "شاہد رعنا" لکھا تھا، اس میں سب سے پہلے ایک طوائف کی آپ بیتی پیش کی گئی ہے۔ اور سب سے بڑی اور اہم بات یہ کہ "شاہد رعنا" اور رُسوا کے ناول "امراؤ جان ادا" میں ایسی صاف مماثلتیں ہیں جس سے ثابت ہوتا ہے کہ رُسوا اس ناول سے بیحد متاثر رہے ہیں اور اس کو بنیاد بنا کر اور اپنی ذہانت سے کام لے کر انھوں نے اپنا شاہکار ناول لکھا ہے۔ اس لحاظ سے "امراؤ جان ادا" کو ایک مختلف نقطۂ نظر سے دیکھنے اور جانچنے کی شدید ضرورت پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے راقم نے نئی معلومات کی روشنی میں "امراؤ جان ادا" کی اہمیت اور عظمت کو متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ رُسوا کے دوسرے ناولوں کا جائزہ بھی ایک دوسرے نقطۂ نظر سے لیا گیا ہے اور ان کی قدر و قیمت متعیّن کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آغا شاعر کے پاس سب سے پہلے "داخلی خود کلامی" کے آثار ملتے ہیں۔ اس وجہ سے ان کی ناول نگاری اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔ شرر کی ناول نگاری کا ذکر دو جگہ آگیا ہے۔ کیوں کہ ۱۸۹۹ء ہی میں "فردوس بریں" لکھ کر انھوں نے بیسویں صدی کی ناول نگاری کے شعور کا ثبوت دیا ہے۔ اس لئے بیسویں صدی کے شعور میں ان کا ذکر ضروری تھا۔ اسی بنا پر صرف ہیئت کے اعتبار سے ان کی ناول نگاری کا جائزہ اس باب میں لیا گیا ہے۔ اور اس کے بعد کے باب میں ان کی ناول نگاری کا مکمل جائزہ لیا گیا ہے۔

تیسرا باب بیسویں صدی کے رُبع اوّل کی ناول نگاری کے متعلق ہے۔ یہ عہد بظاہر کسی قدر طویل معلوم ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بعض غالب رُجحانات اس پوری ربع صدی

تک ایسے چھائے رہے کہ اس عہد کی مزید تقسیم ممکن نہیں تھی۔ اس کے علاوہ بعض اہم ناول نگار اس پورے عرصہ میں مسلسل لکھتے رہے۔ شرر اپنے انتقال (۱۹۲۶ء) تک ناول لکھتے رہے راشد الخیری کی ناول نگاری ربع اول کے ختم ہونے کے بعد بھی جاری رہی۔ خود پریم چند کی ناول نگاری ۱۹۰۳ء سے شروع ہو کر ان کی زندگی کے ساتھ ۱۹۳۶ء میں ختم ہوتی ہے لیکن پریم چند ہر لحاظ سے چونکہ ایک جداگانہ اور منفرد مقام کے حامل ہیں اس لئے ان کی ناول نگاری کا جائزہ ایک بالکل علحدہ باب میں لیا گیا ہے۔

اس لئے چوتھے باب کا عنوان "پریم چند ــــ ایک عہد" ہے۔ پریم چند کی ناول نگاری ایک عہد کی حیثیت رکھتی ہے۔ پریم چند بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں سے اپنے انتقال تک مسلسل لکھتے رہے۔ ہندوستان کی ساری سیاسی، سماجی، معاشی زندگی ان کے ناولوں میں منعکس ہوتی رہی ہے۔ ہندوستان کے اس عہد کو جس میں پریم چند لکھتے رہے ہیں سمجھنے کے لئے پریم چند کے ناولوں کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ اس طرح پریم چند کی ناول نگاری ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ بیسویں صدی کے اُردو ناول کو سمجھنے کے لئے پریم چند کی ناول نگاری بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ کیونکہ اس سے نہ صرف ماضی کی ناول نگاری کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ مستقبل کے امکانات اور رجحانات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ راقم نے پریم چند کی ناول نگاری کا جائزہ بھی مغرب کے بڑے اور اہم ناول کے نقادوں کے تنقیدی اصولوں کی روشنی میں لینے کی کوشش کی ہے اور مغرب کے اہم اور بڑے ناولوں کو پیش نظر رکھ کر پریم چند کے مقام کے تعین کی بحث کی ہے۔

پانچواں باب "ربع ثانی کے دس سال" (۱۹۲۶ء تا ۱۹۳۶ء) پر مشتمل ہے۔ اگرچہ یہ دَور پریم چند کے متوازی چلتا ہے لیکن یہ اپنی بعض خصوصیات کے اعتبار سے بالکل علحدہ نوعیت رکھتا ہے۔ ربع ثانی میں ہندوستان اور دنیا کے مخصوص حالات کی بنا پر جو بے اطمینانی پھیل رہی تھی اور سماجی بندشوں اور فرسودہ مذہبی اور اخلاقی قدروں سے جو انحراف ہو رہا تھا اس کے ابتدائی آثار اس عہد کی ناول نگاری میں ملتے ہیں۔ قاضی عبد الغفار

مجنوں گورکھپوری اور عظیم بیگ چغتائی اس دور کے اہم اور نمائندہ ناول نگار ہیں ۔ یہ دور اصل میں آنے والے دور کی ناول نگاری کے رجحانات کی ابتدائی شکل ہے ۔ اردو ناول رفتہ رفتہ جس طرح عالمی فضاء سے متاثر ہو رہا تھا اور ناول کی ہیئت اور مواد میں جو تبدیلیاں آنے لگی تھیں اس کو اس دور کی ناول نگاری میں ظاہر کیا گیا ہے ۔ جاسوسی ناول کیوں ادبی قدر و قیمت نہیں رکھتے اس کو بھی اس باب میں اُجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔

چھٹے باب کا عنوان ہے " ترقی پسند تحریک ـــ اس کا اثر اردو ناول پر"۔ اس باب میں ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کی ناول نگاری کا جائزہ لیا گیا ہے ۔ اس باب میں اس بات کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کس طرح اُردو ناول رفتہ رفتہ عالمی رجحانات کا آئینہ دار بن گیا. اور کس طرح جدید اور نئے حالات کی وجہ سے عالمی ناول نگاری کے سارے کے سارے رجحانات اُردو ناول میں بھی منعکس ہونے لگے تھے ۔ اُردو ناول جدید عالمی ناول نگاری سے کن حالات اور کن وجوہات کی بناء پر مطابق ہو گئی اس کو تفصیل کے ساتھ نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ اس دور کی ناول نگاری کو پیش کرتے ہوئے جدید ناول نگاری کے عالمی رجحانات اور ان کی خصوصیات کا مغربی ناقدین نے جس طرح تجزیہ کیا ہے اسی کی روشنی میں ہندوستان کے مخصوص پس منظر کو نمایاں کرتے ہوئے اُردو ناول نگاری کے جدید رجحانات کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ اس سلسلے میں شاید اس حقیقت کا اظہار بے جا نہ ہوگا کہ راقم الحروف نے جس زمانے میں یہ باب لکھا تھا اس وقت اُردو میں " جدیدیت "کے بارے میں کچھ بھی نہیں لکھا گیا تھا ۔ حالانکہ جدیدیت کی توضیح اس باب میں موجودہ مفہوم کے مطابق راقم نے کی ہے ۔ یہ صرف مغربی ادب کے جدید ادبی رجحانات کو سامنے رکھنے کی وجہ سے ممکن ہوا ہے ۔ اگرچہ کہ ۱۹۳۶ء کے بعد ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اُردو ناول نگاری نے ایک نیا موڑ لیا تھا لیکن اس سے قبل اور اس زمانے میں جدیدیت کے جو رجحانات عالمی حالات اور عالمی ادبی رجحانات کی وجہ سے اُردو ناول نگاروں میں فروغ پا رہے تھے ' ان کی کھوج اور نشان دہی راقم نے سب سے پہلے کی ہے ۔ اور ان رجحانات کا ممکن حد تک تجزیہ کیا ہے ۔ اس دور کے بعض جدید اور اہم ناول نگاروں

کو اب تک بالکل ہی نظر انداز کر دیا گیا تھا۔ حالانکہ ابراہیم جلیس کا ناول " چور بازار" اور سعادت حسن منٹو کا ناولٹ " بغیر عنوان کے" اردو کی جدید ناول نگاری میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ لیکن ان کی ناول نگاری پر آج تک روشنی نہیں ڈالی گئی تھی۔ راقم ہی نے پہلی بار ان کی قدر و قیمت اور اہمیت ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کتاب میں صرف اہم سنجیدہ اور نمائندہ ناول نگاروں کے ناولوں سے بحث کی گئی ہے۔ اس لئے اس باب میں اس بات کو بھی نمایاں کرنے کی کوشش کیگئی ہے کہ " مقبول" اور " سنجیدہ" ناولوں میں کیا فرق ہے۔ سنجیدہ ناول نگاروں اور ناولوں کی وہ کونسی خصوصیات ہیں جن کی بنا پر ان کو اہمیت دی جاتی ہے۔ مغربی ادب میں یہ تقسیم کن بنیادی باتوں کو ملحوظ رکھ کر کی گئی ہے۔ مقبول ناولوں کی وہ کونسی کمزوریاں ہوتی ہیں جو ان کی اہمیت ختم کر دیتی ہیں ان تمام باتوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ساتواں باب " نصف صدی کے آخری تین سال کی ناول نگاری" سے متعلق ہے۔ اس باب میں اس بات کا جائزہ لیا گیا ہے کہ تقسیم کے بعد ناول میں کیا اہم تبدیلیاں آئیں۔ ترقی پسند تحریک کے اثر سے ہونے والی جدید ناول نگاری کی روایات کا تسلسل اس عہد میں کس طرح اور کیوں جاری رہا اور اس میں کیوں شدت پیدا ہوگئی۔ اس باب میں بھی صرف تین اہم اور نمائندہ ناول نگاروں سے بحث کی گئی ہے۔ اس باب کے آخر میں ان اسباب اور وجوہات سے بحث کی گئی ہے جس کی وجہ سے اردو ناول نگاری مغربی ناول نگاری کے پہلو بہ پہلو نہیں ہو سکی ہے۔ اس طرح سے ان پانچ دہوں میں اردو ناول نگاری کے کیا رجحانات رہے اور کس طرح سے جدید ناول نگاری کی خصوصیات اردو میں پیدا ہوئیں ان کا حتی المقدور بھرپور جائزہ لیا گیا ہے۔

راقم الحروف نے چونکہ اس کتاب میں بعض ایسے اہم ناولوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے جس کو یا تو بالکل نظر انداز کر دیا گیا ہے یا جن کا ذکر سرسری کیا گیا تھا۔ اس لئے اسے اکثر جگہ اقتباسات پیش کرنے پڑے ہیں۔ لیکن اقتباسات کی پیش کشی کے سلسلے میں مسز کیو ڈی لیوس مصنف " فکشن اینڈ دی ریڈنگ پبلک" نے جو کہا ہے بالکل وہی بات یہاں کہنی پڑتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ناول پر تنقید کرنے والوں کے ساتھ زبردست مشکل یہ ہے کہ وہ ایک باب کو بھی

اقتباس کے طور پر پیش نہیں کر سکتے ۔ حالانکہ ناول کے "آہنگ" کو پیش کرنے کے لئے ایک یا دو پیراگراف قطعی کافی نہیں ہوتے ۔ اس کے علاوہ راقم نے چونکہ "شعور کی رو" کی ٹکنک اور ناول میں جو نئے تجربے ہوئے ہیں ان کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے ۔ اس لئے بھی بغیر اقتباسات کے پیش کئے نہ تو "شعور کی رو" کی ٹکنک پر روشنی ڈالی جا سکتی ہے نہ ہی جدید ناول کے نئے اور اہم رجحانات کو سامنے لایا جا سکتا ہے ۔ اس لئے ہر جگہ اہم ناولوں کے اقتباسات سے کام لے کر راقم نے ہر لحاظ سے اردو ناول نگاری کے اس جائزہ کو مکمل بنانے کی کوشش کی ہے ۔

چونکہ راقم نے بیسویں صدی کی ناول نگاری کے مخصوص رجحانات کا تجزیہ کر کے اس کے مختلف ادوار کو نمایاں کیا ہے اور ان کی تقسیم کی ہے ، اس لئے اسے ناگفتہ بہ مشکلات سے دوچار ہونا پڑا ہے ۔ کیونکہ اُردو ادب میں ناول نگاری پر بہت کم توجہ کی جاتی ہے اور ناول کو اردو ادب میں اب تک وہ مقام اور حیثیت بھی حاصل نہیں ہوئی ہے جو اس کو مغربی ادب میں حاصل ہے ۔ اس لئے اُردو میں ناول پر تحقیق کرنے والے کو بے شمار مشکلات سے دوچار ہونا پڑتا ہے ۔ ہمارے ہاں ناولوں پر تو خاص طور پر سنہ لکھنے کی کوئی ضرورت ہی نہیں سمجھی جاتی ۔ اگر کسی کتاب پر سنہ مل بھی جاتا ہے تو اس بات کی کوئی صراحت نہیں ملتی کہ اس کتاب کا پہلا ایڈیشن کب چھپا تھا ۔ اس لئے ادوار کی تقسیم کرنا بے حد مشکل ہو جاتا ہے کیونکہ اس بات کا پتہ ہی نہیں چلتا کہ کوئی ناول کس سنہ میں پہلی مرتبہ چھپا تھا ۔ پھر مطلوبہ ناولوں کی دستیابی بھی بڑا اہم مسئلہ بن جاتی ہے ۔ کیونکہ اکثر کتب خانوں میں مقبول اور غیر اہم ناول تو صدہا مل جاتے ہیں لیکن سنجیدہ اور اہم ناول نہیں ملتے ۔ اس لئے ان تمام کتابوں کو مختلف مقامات سے حاصل کرنا اور پھر ان کے سنین کا تعین کرنا راقم کے لئے بڑا ہی صبر آزما ثابت ہوا ۔

راقم کبھی ان تمام مشکلات سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتا تھا اور یہ کام اپنی تکمیل کو کبھی نہ پہنچ سکتا اگر محترم اور شفیق استاد ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ صدر شعبۂ اُردو عثمانیہ یونیورسٹی

کی رہنمائی اور مشورے حاصل نہ ہوتے۔ کتاب کو تکمیل کے مرحلے پر پہنچانے میں راقم ان کی شفقت، رہنمائی اور توجہ کو کبھی بھی نہیں بھول سکتا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ راقم اپنی احسانمندی اور ممنونیت کا اظہار رسمی شکریہ کے ذریعہ ادا ہی نہیں کر سکتا۔

محترم اُستاد پروفیسر سروری مرحوم کی گراں قدر رہنمائی کا شکریہ کس طرح ادا کیا جائے افسوس یہ ہے کہ وہ آج ہم میں نہ رہے۔ راقم ہمیشہ ان کا احسانمند رہے گا۔

ڈاکٹر مسعود حسین خاں سابق صدر شعبۂ اُردو جامعہ عثمانیہ موجودہ وائس چانسلر جامعہ ملیہ کا بھی راقم بیحد ممنون ہے کیونکہ ان کی وجہ سے یہ کام جلد تکمیل کو پہنچ سکا، ورنہ معلوم نہیں اور کتنی مدت لگ جاتی۔ گو اس کی اشاعت بعض ناشرین کی ستم ظریفی کی وجہ سے اب تک ٹلتی رہی ورنہ یہ کتاب کب کی شائع ہو چکتی۔

راقم پروفیسر آل احمد سرور کا بھی احسانمند ہے۔ کیونکہ اس کام کو دیکھ کر اور اپنی پسندیدگی کا اظہار کر کے نہ صرف انھوں نے حوصلہ افزائی کی بلکہ بعض گراں قدر مشورے بھی عنایت کیے۔

بڑی ناسپاسی کی بات ہوگی اگر اپنی شریکِ حیات کا شکریہ ادا نہ کروں جس نے اس کتاب کی تکمیل کے ہر مرحلے میں میری مدد کی۔ برادرِ خورد قیصر سرمست بھی میرے شکریہ کے مستحق ہیں، جنھوں نے اس کتاب کا دیدہ زیب سرورق بنایا اور اس کام میں ہاتھ بٹایا۔

میں اپنی کتاب کے ناشر اعظم علی صاحب کا شکریہ ادا کرنا ضروری سمجھتا ہوں جن کی کوشش سے کتاب کی اشاعت جلد ممکن ہو سکی۔

یوسف سرمست
شوکت منشن ۔ یاقوت پورہ
حیدرآباد (آندھرا پردیش)

Anjuman Taraqqi Urdu
Library

فہرست

۱ — پس منظر • سماجی حالات • ادبی پس منظر • داستان اور ناول • نذیر احمد اور سرشار — ۱
پیش رو ناول نگاروں کی اہمیت اور ان کی دین • بیسویں صدی کے اہم ادبی رجحانات تحریکیں تصورات

۲ — بیسویں صدی کا شعور • بیسویں صدی کی ناول نگاری کی خصوصیات اور اسکے ابتدائی اثرات — ۳۶
ناول میں اہم تبدیلیاں لانے والے محرکات • سجاد حسین انجم، منشی سجاد حسین، قاری سرفراز حسین عزمی
شاہد رعنا اور امراؤ جان ادا، آغا شاعر، شرر کا فن، حکیم محمد علی خاں۔

۳ — ربع اوّل • شرر کی تاریخی ناول نگاری • راشد الخیری • مرزا محمد سعید • نیاز فتح پوری — ۱۰۴
• کرشن پرشاد کول • علی عباس حسینی • مرزا عباس حسین ہوش اور دوسرے • خواتین کی ناول نگاری

۴ — پریم چند — ایک عہد • پریم چند کے موضوعات • پریم چند کے ناولوں کا فنی ارتقا اور — ۱۶۴
ہندستان کا سماجی، سیاسی، اور معاشی پس منظر • پریم چند کی بعض کمزوریاں • پریم چند کا کارنامہ۔

۵ — ربع ثانی کے ابتدائی دس سال (۱۹۲۶ تا ۱۹۳۶ء) • ناول نگاری کے — ۲۳۳
نئے رجحانات اور ان کے پیدا ہونے کے اسباب • قاضی عبد الغفار کی ناول نگاری • مجنوں گورکھپوری
کے ناولٹ • فیاض علی کے ناول • مقبول ناول نگاری کی ایک مثال۔

۶ — ترقی پسند تحریک — اس کا اثر اردو ناول پر (۱۹۳۶ تا ۱۹۴۷ء) • سائنس کے
اثرات اور قدروں کی تبدیلی • مارکسیت اور اشتراکیت کی طرف رجحان اور اس کے اسباب
• عریاں نگاری • کردار نگاری میں نفسیاتی تجزیہ • ہیئت میں انفرادیت اور اس کے اسباب
• اردو ناول میں جدیدیت • لندن کی ایک رات اور شعور کی رو • عزیز احمد کے ناول • کرشن
چندر کا ناول شکست • ابراہیم جلیس کا ناول چور بازار • عصمت چغتائی کی ناول نگاری • عزیز
احمد کے ناول • منٹو کا ناولٹ • مقبول ناول نگار، سنجیدہ اور مقبول ناول نگاروں کا فرق۔

۷ — نصف صدی کے آخری تین سال کی ناول نگاری (۱۹۴۷ تا ۱۹۵۰ء) — ۴۴۰
• نئے رجحانات کا تسلسل • ہندوستان کی تقسیم کا اثر • میرے بھی صنم خانے اور شعور کی رو کی
تکنیک • عزیز احمد کا ناول ایسی بلندی ایسی پستی • احسن فاروقی کا ناول شام اودھ —
• اردو میں مغرب کی طرح عظیم ناول نہ لکھے جانے کے اسباب۔ — ۴۹۵

۱

پس منظر

بیسویں صدی میں اُردو ناول، موضوع، اسلوب اور فن کے لحاظ سے زندگی سے جتنا قریب ہوگیا اس سے پہلے کے دَور میں اتنا قریب کبھی نہیں ہوا تھا۔ یہ قربت طبعی اور ذہنی دونوں طرح کی ہے۔ ان کے خلاق ذہن زندگی کے مختلف پہلوؤں سے جیسے متاثر ہوئے ان کا عکس ہم کو ناول میں جیسا واضح ملتا ہے کسی اور تحریر میں نہیں ملتا۔ بیسویں صدی کا ادبی ذہن زندگی کی تبدیلیوں سے راست طور پر اس لئے متاثر ہوا کہ سائنس کی نئی ایجادوں نے خلوت کو بھی انجمن میں تبدیل کر دیا تھا۔ جیساکہ اسکاٹ جیمز نے کہا ہے کہ ریڈیو، ٹیلی فون، موٹر کار، ہوائی جہاز اور دوسری تمام ایجادوں نے نہ صرف لوگوں کی عادتوں کو تبدیل کر دیا تھا بلکہ اب ان کے لئے ناممکن تھا کہ وہ زندگی کی تبدیلیوں سے غافل رہ سکیں[1]۔ ادیب اور ناول نگار چونکہ بیحد حساس ہوتے ہیں اس لئے وہ ان حالات سے شدید طور پر متاثر ہوئے۔ اور یہ تاثر ان کے ادبی کارناموں کا جزو بن گیا۔ یہ اثر پذیری اپنی ایک بالکل علٰحدہ نوعیت اس لئے رکھتی ہے کہ دنیا کی کروڑہا سال کی تاریخ میں اس صدی کے یہ پچاس سال اپنی بالکل جداگانہ اہمیت اور انفرادیت رکھتے ہیں۔ کیونکہ اس سے پہلے دنیا کے عظیم ترین انقلاب قدرت اور فطرت کے ہاتھوں ظہور پذیر ہوئے تھے لیکن اس نصف صدی میں جو کچھ ہوا وہ انسانی قدرت کا مظہر ہے۔ انسانی عظمت اور قدرت نے نہ صرف زمین پر ہی جھنڈے گاڑ دیئے ہیں بلکہ وہ زمین کی تنگنائے سے نکل کر خلا اور کائنات پر بھی کمندیں پھینک رہی ہے۔ انسان کی حیرت انگیز اور معجزنما ایجادات اور اس کی فطرت کو تسخیر کرنے کی قوت نے جہاں اُسے زمین کی خدائی سونپ دی ہے وہیں انھی ایجادات اور اسی قوت نے اس پر یہ بھی روشن کر دیا ہے کہ وہ کائنات میں ایک ذرّہ سے بھی کم وقعت رکھتا ہے۔ سائنس کی ساری ایجادات اور دریافتوں نے انسان کو حد درجہ خود آگاہ بنا دیا ہے اور اسی خود آگہی کی وجہ سے ناول کی اہمیت تمام اصنافِ ادب میں سب سے بڑھ کر ہو جاتی ہے۔ کیونکہ ان تیزی سے ہونے والی تبدیلیوں کو تحقیقی اور تفصیلی طور پر ناول نگار ہی

---

[1] FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE. P, 9

پیش کر سکتا ہے اور اپنے قاری کے سامنے دنیا کا تخیلی نظارہ پیش کر کے انھیں اس "عجیب دنیا" سے پوری طرح متعارف کرا دیتا ہے جس میں وہ رہتے بستے ہیں، کیونکہ اس واقفیت سے فائدہ اُٹھا کر وہ ان حالات و واقعات سے نبرد آزما ہو سکتے ہیں جس میں کہ وہ گھرے ہوئے ہیں۔ [1]

انسان اس سے پہلے اتنا خود آگاہ کبھی نہیں ہوا تھا لیکن یہ خود آگہی اس کے لئے جنّت بھی ہے جہنم بھی۔ اس خود آگہی کی بدولت وہ اپنی بے پناہ صلاحیتوں اور طاقتوں سے آگاہ ہوا لیکن اس خود آگہی نے اسے یہ بھی بتا دیا کہ وہ کتنا بے بس اور مجبور ہے۔ یہ آگہی اس کے لئے اس لئے بھی عذاب بن جاتی ہے کہ اب وہ یہ جاننے لگا ہے کہ وہ کیا کچھ نہیں جانتا۔ اس وجہ سے آج کا ذہن مہیب بے ترتیب اور عجیب و غریب احساسات سے پُر ہے۔ [2]

پھر انسانی زندگی کی یہ بھی عجیب خصوصیت ہے کہ اسے ہونے کی اتنی خوشی نہیں ہوتی جتنا نہ ہونے کا غم، اس لئے سارے مذاہب نے انسان کے اس "نہ ہونے" کے غم کو مٹانے کے لئے دوسری دنیا اور دوسری زندگی کی بشارت دی، لیکن رفتہ رفتہ مذاہب کی گرفت اس صدی میں کمزور پڑنے لگی اس لئے کہ اس سلسلہ میں بھی وہاں کے "وجود" کی خوشی یہاں کے "معدوم" ہونے کے غم پر غالب نہ آسکی اس طرح التباسات کا ٹوٹنا اس دور کی اہم خصوصیت بن گیا۔ [3]

یہ نہ ہونے کا احساس اپنے اندر بیک وقت بے پناہ منفی و مثبت قوتیں رکھتا ہے۔ یہی تہی دامانی کا احساس سائنس کی معجز نما ترقی اور محیّر العقل ایجادات کی صورت میں ظاہر ہوا اور یہی جذبہ دنیا کی خونریز ترین جنگوں کی صورت میں ظاہر ہوا اور یہی وجہ ہے کہ یہ دَور متضاد اور متصادم حالات و خیالات کی آماجگاہ بن گیا ہے اس لئے پریسٹلی کہتا ہے کہ یہ دَور کہتا ایک ہے اور کرتا ایک ہے۔ [4]

ہندستان میں بھی ساری دنیا کی اس فضا کا اثر پڑا اور یہاں بھی مختلف متضاد اور متصادم حالات و خیالات رہے یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کا پہلا نصف حصہ سیاسی، معاشی اور سماجی حیثیت سے ہندستان میں بڑے ہیجان و انقلاب کا زمانہ رہا ہے۔

اس ہیجان و انقلاب کے اثرات اُردو ناول میں بھی جھلکتے ہیں لیکن یہاں اس بات کا ذکر بیجا نہ ہوگا کہ گو ادیب یا ناول نگار اپنے تجربہ اور زندگی کا وہ جو مجموعی تصوّر رکھتا ہے اس کو پیش کرتا ہے مگر یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ وہ پوری زندگی کو پیش کرتا ہے یا اپنے عہد کی مکمل عکاسی کرتا ہے۔ [5] یہی وجہ ہے مختلف ناول نگاروں کے پاس سیاسی، سماجی یا معاشی حالات کی بعض وقت کوئی جھلک ملتی ہے اور بعض وقت نہیں ملتی۔ اس لئے یہاں سیاسی، معاشی اور سماجی حالات کا جائزہ لینا ضروری نہیں کیونکہ جن ناولوں میں ان حالات نے جس طرح اثر ڈالا ہے ان کا جائزہ ناولوں کے ساتھ ہی لیا گیا ہے۔ لیکن ادبی پس منظر کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کیونکہ ادبی روایات ایک دوسرے پر گہرا اثر ڈالتی ہیں۔

ے۱ ESSAYS ON LITERATURE AND IDEAS. P, 33

ے۲ HARDY THE NOVELIST. P, 7

ے۳ GRANITE AND RAINBOW. P, 12

ے۴ LITERATURE AND WESTERN MAN. P, 443

ے۵ THEORY OF LITERATURE. P, 90

ادبی پس منظر

۱۸۵۷ء سے پہلے اُردو ادب میں داستانوں کا دور رہا ہے۔ داستانوں کے شباب کا زمانہ ۱۸۰۰ء سے ۱۸۲۵ء تک پھیلا ہوا نظر آتا ہے[1]۔ یہ وہ زمانہ تھا جبکہ ہندستان سیاسی، معاشی اور سماجی حیثیت سے بڑی ہی پستی میں چلا گیا تھا۔ چونکہ اس زمانہ میں ادب کی سرپرستی درباروں میں ہوتی اور ادیب دربار سے متوسّل ہوا کرتے، اس لئے ہماری اکثر اہم اور بڑی داستانیں کسی بادشاہ یا امیر کی فرمائش پر لکھی گئی ہیں[2]۔ چونکہ بادشاہ یا امیر بالکل بے دست و پا ہو گئے تھے اس لئے وہ کسی خیالی دنیا میں کھو جانا چاہتے تھے۔ ان میں حقائق سے آنکھیں چار کرنے کی تاب نہ تھی۔ انھیں تو بس "افیون" چاہئے تھی[3]۔ داستانیں ایک گونہ بے خودی پیدا کرنے میں جس طرح معاون ہو سکتی تھیں وہ غالب کے ایک خط سے ظاہر ہے جس میں انھوں نے لکھا ہے کہ دنیا سے بے فکر اور بے تعلق کرنے کے لئے ان کے پاس " اولڈ ٹام " کی دو بوتلیں ہیں اور پانچ جزو داستانِ امیر حمزہ[4]۔ کیونکہ داستانوں میں ایسا ماحول اور فضا پیش کئے جاتے جن سے حقیقی دنیا کے تلخ حقائق سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہوتا۔ ہر داستان میں مافوق الفطرت عناصر کی بہتات ہوتی۔ قصہ در قصہ ہوتا۔ غیر ضروری عبارت آرائی ہوتی۔ عیش و نشاط کی محفلیں ہوتیں، امن و سکون ہوتا۔ غرض وہ سب کچھ ہوتا جو خیال میں آسکتا ہے، اور جس کی تمنا کی جا سکتی ہے لیکن داستانوں میں دو باتیں ایسی ہوتی ہیں جن سے اُس زمانہ کے کرب پر روشنی پڑتی ہے۔ آغاز میں باوجود " شاہ گردوں وقار " کو سب کچھ حاصل ہونے کے کسی ایک چیز کی ایسی حسرت رہتی ہے جو اس کے سارے عیش و طرب ختم کر دیتی ہے۔ یہ تمنا آبِ حیات کے لئے ہوتی ہے یا کسی شہزادی کے لئے ہوتی ہے یا " نام لیوا اور پانی دیوا " نہ ہونے کی وجہ سے۔ داستانوں کے آخر کا جملہ بہت زیادہ معنی خیز ہوتا ہے۔

---

[1] ہماری داستانیں ص ۱۶

[2] شمالی ہند کی نثری داستانیں۔ ص ۲۳۲

[3] اُردو اور داستان گوئی۔ ص ۱۱

[4] بحوالہ، ہماری داستانیں۔ ص ۴۷

اور اس حقیقت کو ظاہر کرتا ہے جو داستان سرائی کے عہد میں ہر دل میں جاگزیں ہو گئی تھی۔ داستان سرا کا آخر میں یہ کہنا کہ "جس طرح ان کے دن پھرے اسی طرح خدا ہمارے دن بھی پھیر دے" اس بات کو صاف طور پر ظاہر کرتا ہے کہ داستان سرا اپنی یا جن کو وہ داستان سنا رہا ہے ان کی موجودہ زندگی سے مطمئن نہیں ہے بلکہ وہ ایک بہتر زندگی چاہتا ہے۔ اور اس کے لئے دعا کرتا ہے۔ اگر حقیقی زندگی میں اسے وہی آسودگی نصیب ہو جاتی جو وہ داستان میں دکھاتا ہے تو پھر یہ دعا کرنا کوئی معنیٰ نہ رکھتا۔ اس کے علاوہ گو داستانوں میں گو خیالی دنیا پیش کی جاتی ہے جن میں کثرت سے فوق الفطرت عناصر ملتے ہیں لیکن ان عناصر کی بہتات اُس زمانے کے عام اعتقاد کا نتیجہ تھی۔ اس زمانہ کی توہم پرستی کی وجہ سے لوگ بڑی شدت سے جادو ٹونے، بھوت پریت، جن، دیو وغیرہ پر یقین رکھتے تھے۔ سماجی زندگی کے بعض حقیقی پہلو بھی ان داستانوں میں مل جاتے ہیں۔ داستان نگاری کے آخری عہد میں حقیقت نگاری کی طرف ایک رجحان پیدا ہو گیا تھا۔ خواہ یہ کتنا دبا دبا سا مضمحل اور مفلوج ہی کیوں نہ ہو۔ داستان نگار محسوس کر رہے تھے کہ داستانوں کو "کذب صریح" اور "سراسر جھوٹ" نہ ہونا چاہئے۔ "بوستان خیال" کا مصنف میر تقی خیالؔ "داستان امیر حمزہ" پر بھی اعتراض کرتا ہے اور کہتا ہے کہ "قصہ گو کو چاہئے ایسا سخن منہ سے نکالے جو معلوم ہو کچھ عجب نہیں زمانہ ماضی میں گزرا ہوگا۔" اس نے "داستانِ امیر حمزہ" کی کردار نگاری پر بھی اعتراض کیا ہے اس کا کہنا ہے کہ "افراسیاب کو پہلے تو اس قدر قوت کا حامل قرار دیا گیا ہے کہ وہ 'ذری ہونٹ ہلائے تو سارا جہاں فنا ہو جائے' لیکن بعد میں اہل اسلام اور عیار جیسی چاہے خرابی کرتے ہیں۔۔۔' ایسی صورت میں صاحب عقل نہ کہے گا کہ وہ قدرت اس کی کیا ہوئی، کہاں مر نے گئی۔ مگر نافہم لوگ اس کو اچھا جانتے ہیں خدا ان کو عقل عطا کرے[1]۔"۔۔۔ اسی طرح اس داستان کے مترجم خواجہ امان داستانوں میں اس خوبی پر سب سے زیادہ زور دیتے ہیں کہ "تمہیدِ قصہ میں تواریخ گزشتہ کا لطف حاصل ہو۔ نقل و اصل میں ہرگز فرق نہ ہو سکے[2]" داستانوں میں حقیقت نگاری کا یہ شعور زمانہ کی تبدیلی کو ظاہر کرتا ہے۔ چونکہ خواجہ امان کا یہ ترجمہ انیسویں صدی کے وسط میں ہوا تھا، اس لئے

---

[1] خزینۃ الاسرار ص ۵۰۶ [2] حدائق الابصار۔ ص ۳۲۹

حقیقت نگاری کی خواہش ان میں سب سے زیادہ اور پختہ نظر آتی ہے لیکن وہ بھی ایک دربار کے ملازم تھے اور راجہ کی فرمائش پر ترجمہ کر رہے تھے۔[۱] اس لئے ان کی مجبوری ظاہر ہے۔ البتہ ۱۸۵۷ء کے بعد جب دنیا بدلی، تو حقیقت نگاری کا آغاز ہو گیا۔

۱۸۵۷ء کے بعد زندگی کے ہر شعبہ میں انقلاب آیا۔ چونکہ زندگی بدل گئی تھی اس لئے اب ادب میں بھی تبدیلی آئی۔ ادب کو تبدیل کرکے اس کو زندگی کے بدلے ہوئے حالات کے مطابق بنانے کا حوصلہ سرسید اور ان کے ساتھیوں نے کیا۔ سرسید نے بتایا:

"زمانہ اور زمانہ کی طبیعت اور علوم اور علوم کے نتائج تبدیل ہو گئے ہیں۔"[۲]

اور حالی نصیحت کرتے ہیں:

"ہر بات کا ایک محل اور ہر کام کا ایک وقت ہوتا ہے۔ عشق عاشقی کی ترنگیں اقبال مندی کے زمانہ میں زیبا تھیں۔ اب وہ وقت گیا۔ عیش و عشرت کی رات گزر گئی اور صبح نمودار ہوئی۔ اب لنگڑے اور بھاگ کا وقت نہیں رہا۔ جوگئے کی الاپ کا وقت ہے۔"[۳]

محمد حسین آزاد بھی نئے حالات کی نقش گری سے پوری طرح واقف ہیں:

"ملک ہمارا عنقریب آفرینش جدید کے وجود میں قالب تبدیل کیا چاہتا ہے۔ نئے نئے علوم ہیں، نئے نئے فنون ہیں۔ سب کے حال نئے ہیں، دل کے خیال نئے ہیں، عمارتیں نئے نئے نقشے کھینچ رہی ہیں۔ رستے نئے خاکے ڈال رہے ہیں۔"[۴]

یہ حالت صرف اُردو تک محدود نہیں تھی بلکہ سارے ہندوستان کی زبانیں اس تبدیلی کی وجہ سے نئے قالب میں ڈھل رہی تھیں۔ البتہ اصلاح کا خیال تمام زبانوں میں عام تھا۔[۵] چترجی کا خیال ہے کہ اس زمانہ میں انگریزی ادب کے ذریعہ یورپ کی روح سے متعارف ہونے کی وجہ سے ہندوستانی نشاۃ ثانیہ ہوا جس

---

[۱] شمالی ہند کی نثری داستانیں ص ۱۹۹ — [۲] تہذیب الاخلاق جلد سوم ص ۱۵۱

[۳] مقدمہ شعر و شاعری ص ۱۴۰ — [۴] نیرنگِ خیال حصہ اول۔ دیباچہ ص ۱

[۵] THE MAIN CURRENT OF INDIAN CULTURE, P. 232

نے تمام جدید ہندستانی زبانوں کے ادب کو ایک نئی شاہراہ پر ڈال دیا[1] سارے ہندستان کی زبانوں نے وقت کے تقاضوں کا جواب دینے کے لئے نئے طرز فکر، نئے تصورات اور نئے خیالات کو جگہ دی اور فکر و خیال کی اس جدت نے ادب کے اصناف میں تبدیلی کا مطالبہ کیا۔ جس کی وجہ سے نئی اصناف ادب کی ضرورت پڑی۔ اس ضرورت کے نتیجہ کے طور پر ناول کی صنف بھی وجود میں آئی۔

اگرچہ ناول کا لفظ اور اس کی ہیئت انگریزی ادب کے ذریعہ ہندستان آئے۔ لیکن اصل میں ہندستان کے وہ مخصوص حالات تھے جنھوں نے یہاں کے ادیبوں کو ناول نگاری کی طرف راغب کیا۔ حقیقت میں یہ ایک ضرورت تھی کیونکہ کہانی ہر زمانہ میں ادب کی مقبول ترین صنف رہی ہے۔ اس مقبولیت کو پیش نظر رکھ کر ہندستانی ادیبوں نے زندگی کی حقیقتوں اور اپنے خیالات کو قصوں میں سمونا شروع کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہندستان میں ۱۸۵۷ء سے پہلے کسی زبان میں بھی کوئی ناول نہیں لکھا گیا۔ اگر یہ بالکلیہ درآمد کی ہوئی صنف ہوتی تو بہت پہلے ہی ہندستان میں چل نکلتی۔ کیونکہ انگریزی تعلیم اور کالج ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے قائم ہو چکے تھے۔ ڈاکٹر چٹرجی نے مراٹھی زبان کے ادیب نند شنکر اور تلجا شنکر کے ناول "کرن گھیلو" (۱۸۶۶ء) کو پہلا ناول قرار دیا ہے۔[2] ۱۸۶۶ء میں ہندستان میں پہلے ناول کا لکھا جانا اس بات کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد نئے حالات کو جب پورا استحکام ہوا تو ناول نگاری کا آغاز ہوا۔

ناول ایک مخصوص سماج ہی میں پیدا ہوتا ہے۔ اردو میں ناول کا آغاز اہم سماجی تبدیلیوں کا مظہر ہے۔ یورپ میں بھی ناول کا آغاز اس وقت ہوا جب کہ زندگی کو دوسرے زاویہ سے دیکھا جانے لگا۔ جب کہ انسان اپنی تقدیر کا آپ مالک نہیں رہا بلکہ حالات اور ماحول اس پر غالب آنے کی کوشش کرنے لگتے ہیں۔[3] اس وجہ سے رالف فاکس ناول کی پیدائش کے بارے میں لکھتا ہے :

"ناول فطرت سے بحث کرتا ہے۔ یہ فرد کی سوسائٹی اور فطرت کے خلاف جدوجہد کا رزمیہ ہے اور یہ اس سوسائٹی میں ترقی کر سکتا ہے جب کہ انسان اور سوسائٹی کے

---

[1] LANGUAGES AND LITERATURE OF MODERN INDIA. P, 105 ....

[2] " " " " " 242 ....

[3] THE DEVELOPMENT OF ENGLISH NOVEL. P, 61 ....

درمیان توازن ختم ہوگیا ہو، جب کہ انسان خود آدمیوں اور فطرت کے ساتھ برسرِ پیکار ہو۔ ایسی سوسائٹی سرمایہ دارانہ سوسائٹی ہی ہو سکتی ہے۔" ؎۱

اور جے بی پرسیٹلی کا کہنا ہے کہ :

"ناول تیزی سے بڑھتے ہوئے غیر منظم طریقے پر پھیلتے ہوئے بدلتے ہوئے، غیر مربوط سماج اور ایسے حالات میں جن میں قدیم سماجی اور تمدنی نمونے تیزی سے ختم ہو رہے ہوں وجود میں آتا ہے اور وہ ایسے ہی سماج کو منعکس کرتا ہے۔" ؎۲

اس زمانہ میں ہندستانی سماج میں وہ تمام حالات پیدا ہو گئے تھے جو ناول کی پیدائش کے لئے ضروری ہیں اُردو میں ناول کا آغاز بالکل ان ہی اسباب کی بنا پر ہوا جن حالات کی بنا پر انگلستان میں ناول نگاری کا آغاز ہوا تھا۔ ہڈسن نے انگریزی ناول کی پیدائش کے جو اسباب متعین کئے ہیں اس کی درجہ بندی یوں ہو سکتی ہے :

(۱) مختلف قسم کی چیزیں پڑھنے والوں کی تعداد میں بہت زیادہ اضافہ جس میں عورتوں کی تعداد قابلِ لحاظ تھی۔

(۲) جدید ذہنیت جو پرانی بندشوں سے آزاد ہو رہی تھی۔ اس صنف کے ذریعہ آزادانہ طور پر اپنے خیالات کا اظہار کر سکتی تھی۔

(۳) جمہوریت کی طرف بڑھتا ہوا رجحان۔

(۴) پرانے جاگیردارانہ طبقہ کے اثر کا خاتمہ اور متوسط طبقہ کا سماجی اور سیاسی طاقت حاصل کر لینا۔ ؎۳

ہندستان میں بھی یہ تمام حالات پیدا ہو گئے تھے، اس لئے اُردو میں ناول نگاری کا آغاز ہوتا ہے۔ مختلف تعلیمی سرگرمیوں، مدرسوں اور کالجوں کے قیام کی وجہ سے مختلف قسم کے پڑھنے والوں کی تعداد بڑھ گئی تھی۔ عورتوں کی تعلیم اور ان کے مطالعہ کے لئے ہی نذیر احمد نے اُردو میں ناول نگاری کا

؎۱ THE NOVEL AND THE PEOPLE. P, 74

؎۲ WESTERN MAN AND LITERATURE. P, 223

؎۳ AN OUTLINE HISTORY OF ENGLISH LITERATURE. P, 150

آغاز کیا۔ حالیؔ نے بھی "مجالس النساء" صرف اس طبقہ کے مطالعہ کی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے لکھی۔ جدید ذہنیت نے ناول کو جو اظہارِ خیال کا آلہ بنایا اس کا ثبوت نذیر احمد سے لے کر شررؔ اور رسواؔ تک ہر ایک کی ناول نگاری ہے۔ آزادانہ اظہارِ خیال کے لئے ناول نگاری کو سب ہی نے اختیار کیا۔ شاہی کے ختم ہونے پر جمہوریت کی طرف لازمی اور ناگزیر طور پر رجحان ہو گیا تھا۔ رہا پرانے جاگیردار طبقہ کے اثر کا خاتمہ اور متوسط طبقہ کا سماجی اور سیاسی طاقت حاصل کر لینا تو یہ اتنی کھلی ہوئی حقیقت ہے جس کے متعلق کچھ بھی کہنا تحصیل حاصل ہوگا۔

اُردو ناول کے متعلق کچھ کہنے سے پہلے ناول کے فن اور اس کی وسعت کے بارے میں بھی کچھ کہنا ضروری ہے۔ کیونکہ اگر یہ پیشِ نظر نہ رہے تو کسی بھی ناول یا ناول نگار کے متعلق شک کیا جا سکتا ہے کہ ناول کے فن کے دائرے میں ہے یا نہیں۔

داستان اور ناول

ناول کا فن قصہ گوئی کے وہ سارے طریقے جو ہندستان میں مروج تھے' ان سے مختلف ہے۔ یہ بالکل جدید فن ہے۔ ناول سے پہلے داستانیں لکھی جاتی تھیں۔ داستانیں رومانس سے بہت مشابہ ہیں۔ یورپ میں ناول نگاری سے پہلے رومانس بہت مقبول تھے۔ داستان کو بالکلیہ طور پر ہندستانی رومانس کہا جا سکتا ہے۔ وہی فرق جو رومانس اور ناول میں ہوتا ہے' بجنسہٖ وہی فرق داستان اور ناول میں ہوتا ہے۔ ایڈتھ وارٹن نے بجا طور پر رومانس کے لئے "توہماتی زمانہ" کو موزوں قرار دیا ہے۔[1] یہی حال داستانوں کا ہے لیکن ناول صرف حقیقت پسندی کے زمانہ میں فروغ پا سکتا ہے۔ کلا رَیوز نے ناول اور رومانس کا جو فرق ظاہر کیا ہے وہی ناول اور داستان کا ہے:

"ناول اس زمانہ کی حقیقی زندگی اور طور طریقوں کی تصویر ہوتی ہے جس میں کہ وہ لکھا گیا۔ رومانس (داستان) میں بلند بانگ اور خاص زبان میں ان واقعات کو بیان کیا جاتا ہے جو کبھی وقوع پذیر

THE NOVELIST ON THE NOVEL. P. 45 [1]

نہ ہوئے تھے اور نہ جن کا ہونا ممکن ہے۔" ؎۱

سر والٹر اسکاٹ نے بھی اس فرق کو بڑی عمدگی سے نمایاں کیا ہے:

"رومانس (داستان) نظم یا نثر میں ایک فسانوی بیانیہ ہے جس کی دلچسپی کا انحصار محیر العقل اور غیر معمولی واقعات پر ہوتا ہے ..... ناول، رومانس (داستان) سے مختلف فسانوی بیانیہ ہے اس لئے کہ اس میں واقعات، معمولی انسانی حالات اور جدید تر سماجی حالات کے اندر واقع ہوتے ہیں۔" ؎۲

ان بیانات سے کسی حد تک ناول کی تعریف ہو جاتی ہے اور ناول کی سب سے اہم خصوصیت یعنی حقیقی زندگی کی عکاسی پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ لیکن ناول کی یہی خصوصیت اس کی جامع اور مانع تعریف کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ ناول کا فن زندگی کو پیش کرتا ہے، اس کی باز تخلیق کرتا ہے لیکن خود زندگی بڑی ہی بے کراں اور بے کنار چیز ہے، اس کا کوئی اور ہے نہ چھور۔ ناول کی تمام تر کوشش زندگی کو بھرپور طریقہ پر پیش کرنے پر مرکوز ہوتی ہے۔ اور چونکہ زندگی کی کوئی حد بندی نہیں کی جا سکتی، اس کو محدود نہیں کیا جا سکتا، اس لئے ناول کی بھی کوئی جامع اور مانع تعریف نہیں کی جا سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ فورسٹر ناول کی اس تعریف پر اکتفا کرتا ہے کہ ناول "ایک خاص طوالت کا نثری فسانہ ہے" ؎۳ وہ ناول کے حدود کا تعین بھی حد درجہ وسعت سے کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ناول کے ایک طرف تاریخ کا سلسلۂ کوہ ہے اور دوسری جانب شاعری کا کہسار۔ پرسیٹلی نے بھی ناول کی غیر واضح تعریف کی ہے:

"ناول بیانیہ نثر ہے جس میں خیالی کرداروں اور واقعات سے سروکار ہوتا ہے۔" ؎۴

ناول کے فن کی وضاحتی تعریف کرنا مشکل ہے، البتہ اس کی تعریفی وضاحتوں کی کمی نہیں ہے۔ کلارا ریوز کے نزدیک روزمرہ آنکھوں کے سامنے ہونے والے واقعات کے "مانوس ربط" کا نام ناول ہے۔ ؎۵

؎۱ THE NOVELIST ON THE NOVEL. P. 45

؎۲ " " " "

؎۳ ASPECTS OF THE NOVEL. P. 9

؎۴ THE ENGLISH NOVEL. P. 5

؎۵ NOVELIST ON THE NOVEL. P. 45

Library Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

ڈیوڈ سیس ناول کو اس حد تک فنی کارنامہ قرار دیتا ہے کہ وہ ہم کو ایک " زندہ دنیا" سے متعارف کرے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی شرط عاید کرتا ہے کہ ناول میں پیش کردہ دنیا ہماری اپنی دنیا سے "مشابہ" بھی ہو اور اپنی ایک "الگ انفرادیت" بھی رکھتی ہو۔[۱] پروفیسر بیکر کے نزدیک ناول میں (۱) انسانی زندگی کی ترجمانی ہو۔ (۲) ایک سائنٹفک فلسفیانہ یا کم از کم ایک ذہنی تنقید حیات ہو۔ (۳) وہ نثر میں ہو۔ (۴) حقیقی زندگی کی ہو بہو تصویر یا اس سے مشابہ ہو۔ (۵) ایک خاص ذہنی رجحان کے زیر اثر اس میں ایک طرح کی یکرنگی و ربط موجود ہو ــــــ پرسی لیک ناول کو "زندگی کی تصویر" اور "زندگی کی شبیہ" سے تعبیر کرتا ہے۔[۲] اسمولٹ ناول کو ایک وسیع (DIFFUSED) تصویر قرار دیتا ہے جس میں زندگی کے مشابہ کردار اور ان کے مختلف رجحان دکھائے گئے ہوں۔ لیکن وہ اس تصویر کو ایک خاص منصوبہ کے تحت مکمل کرنے پر زور دیتا ہے[۳] ــــ انتھونی ٹرولوپ کے نزدیک بھی ناول گو ایک تصویر ہے لیکن اس میں عام زندگی کے مسرت و غم اس طرح دکھائے جاتے ہیں کہ وہ تصویر جاندار نظر آتی ہے۔ وہ اس تصویر کو قابلِ توجہ بنانے کے لیے ناول کے کینوس کو بہت وسیع اور حقیقی شبیہوں سے معمور ہونے کو ضروری سمجھتا ہے اور اس کے ساتھ پیش کردہ کردار کو زندگی کی عام خصوصیات سے مملو ہونے کی بھی شرط عاید کرتا ہے[۴] ــ اسکاٹ جیمس کا کہنا ہے کہ ناول فن ہے۔ اس لئے کہ ناول نگار ان چیزوں کو پیش کرتا ہے جو زندگی کے جیسی ہیں، یا زندگی کے مطابق ہیں[۵] ــــ انڈرے مرائے کا خیال ہے کہ ناول کسی فرد کی زندگی کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ ہم اس کو اس طرح جاننے لگتے ہیں کہ جس طرح ہم اپنے آپ کو جانتے ہیں۔[۶]

ارنلڈ کیٹل کا خیال ہے کہ وہ ناول جو فنی اعتبار سے کامیاب ہیں ان میں دو خصوصیات یعنی زندگی اور نمونے (PATTERN) کا پایا جانا ضروری ہے۔[۷]

ه۱ HARDY THE NOVELIST. P, 13

ه۲ THE CRAFT OF FICTION. P, 9

ه۳ WRITERS ON WRITING. P, 123

ه۴ " " P, 123

ه۵ THE MAKING OF LITRATURE. P, 65, 366.

ه۶ THE ART OF WRITING. P, 13

ه۷ THE EPIC STRAIN IN THE ENGLISH NOVEL. P, 18

اس طرح مختلف لوگوں نے ناول کی مختلف تعریفیں کی ہیں ___ گو ناول کی تعریفی وضاحت ہو سکتی ہے، لیکن اس فن کی وضاحتی تعریف کرنا بہت مشکل ہے۔ اگر ایسی کوشش کی بھی جائے تو بار آور نہیں کہی جا سکتی ___ کیونکہ اس میں اتنی جامعیت نہیں ہو سکتی جو اپنے دائرے میں ہر قسم کے ناولوں کو شامل کر سکے۔ اس لئے ناول کے فن کو ملحوظ رکھ کر لچکدار تعریفیں کی گئی ہیں ___ ہنری جیمس نے بھی ناول کی مختصر لیکن خوب صورت تعریف کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ :

" ناول اپنی وسیع ترین تعریف میں زندگی کا شخصی اور راست اثر ہے " ۔ لے

اس تعریف سے ناول کے فن کا حقیقی زندگی سے تعلق، زندگی کو پیش کرنے اور اس کی عکاسی کرنے کی کوشش روز مرہ کی معمولی زندگی، ناول نگار کا نقطۂ نظر یعنی اس کا فلسفۂ زندگی یہ سب باتیں اس کے تحت آجاتی ہیں لیکن یہ تعریف مکمل نہیں کہی جا سکتی۔ کیونکہ زندگی کا راست اور شخصی اثر کسی بھی صنفِ ادب میں ظاہر ہو سکتا ہے۔ اصل میں ناول کی کوئی جامع اور مانع تعریف کا نہ ہو سکنا اس فن کی غیر معمولی وسعت کو ظاہر کرتا ہے، جس کو محصور نہیں کیا جا سکتا ___ ورجینیا وولف کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ اس فن کی بڑائی اور مقبولیت اس کی اسی وسعت اور لچک میں مضمر ہے۔ اس سلسلہ میں اس کا یہ کہنا بھی بالکل درست ہے کہ :

" ناول کی ساری دنیا مسلسل تبدیل ہوتی نظر آتی ہے (لیکن) ایک عنصر تمام ناولوں میں مستقل طور پر باقی رہا ہے یعنی انسان۔ ناول انسانوں کے متعلق لکھے گئے ہیں (اسلئے) وہ ہمارے اندر ایسے ہی احساسات ابھارتے ہیں جیسا کہ انسان حقیقی دنیا میں ابھارتے ہیں۔ ناول فن کی وہ واحد ہیئت ہے (جس کی واقعیت) ہم کو یقین کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ یعنی وہ حقیقی انسان کی زندگی کا بھرپور اور صداقت شعارانہ ریکارڈ پیش کرتا ہے " ۔ ۲ہ

چونکہ ناول کا موضوع انسانی زندگی ہے اس لئے یہی وہ واحد صنفِ ادب ہے جس میں زندگی کا ہر موضوع

لہ THE FUTURE OF THE NOVEL. P9

۲ہ THE GRANITE AND RAINBOW. P, 141

جگہ پا سکتا ہے۔ بقول ورجینا وولف ہی کے "ناول میں کہانی کہنے کے لئے، ٹریجڈی کے لئے، تنقید کے لئے، معلومات کے لئے، فلسفہ و شاعری کے لئے جگہ ہوتی ہے[1]"۔۔۔ ناول کی اس وسعت کے پیش نظر ڈی۔ ایچ لارنس افلاطون کے مکالموں کو بھی "خاص قسم کے مختصر ناول" کہتا ہے۔[2]

پیش رو

مذکورہ بالا ناول کی تعریف اس فن کی وسعت و لچک اور اس کی خصوصیات کو پیش نظر رکھ کر دیکھا جائے تو اُردو میں جس کو پہلا ناول کہا جا سکتا ہے وہ نذیر احمد کا "مراۃ العروس" ہی ہو سکتا ہے یہ ۱۸۶۹ء میں لکھا گیا۔ نذیر احمد کے اس ناول کو احسن فاروقی نے "تمثیلی قصے" ثابت کرنے کی ناکام کوشش کی ہے۔[3] اگر وہ ناول کے فن کی لچک اور اس کی ہیئت کی وسعت کو نظر انداز نہ کرتے تو شاید کبھی ایسا نہ کہہ سکتے۔ بعض ناقدین نے تسامح کی بنا پر سرشار کو پہلا ناول نگار سمجھ لیا ہے، جیسے ڈاکٹر عبداللطیف نے "فسانۂ آزاد کے بعد ہونے والی ناول نگاری کا ذکر کرتے ہوئے نذیر احمد کے ناولوں کا ذکر کیا ہے"[4]۔ حالانکہ "فسانۂ آزاد" ۱۸۷۹ء میں لکھا گیا۔ اسی طرح ڈاکٹر شائستہ اختر سہروردی بھی بڑی مدت تک اسی غلط فہمی میں رہیں۔ انھوں نے سرشار کا پہلے ذکر کیا ہے اور بعد میں نذیر احمد کا۔ اپنی کتاب کی طباعت کے دوران میں انھیں اپنی غلط فہمی کا احساس ہوا۔ اس لئے سرشار والے باب کے بعد علٰحدہ نوٹ میں اس بات کی وضاحت کی ہے کہ پہلے "مراۃ العروس" لکھا گیا اور بعد میں "فسانۂ آزاد"[5] ڈاکٹر زور نے بھی سرشار کو اسی وجہ سے پہلا ناول نگار کہہ دیا ہے۔[6] یہ تمام باتیں بالکل تسامح کی بنا پر لکھی گئی ہیں۔

نذیر احمد اُردو ناول نگاری میں بڑی اہمیت کے مالک ہیں۔ ان کی اہمیت صرف اس بنا پر ہی

---

[1] THE GRANITE AND RAINBOW. P. 141 — [3] ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۵۸

[2] SELECTED LITERARY CRITISIM. P, 117 — [6] اُردو کے اسالیب بیان، ص ۳۰

[4] THE IN-FUENCE OF ENGLISH LITERATURE ON URDU LIT. P, 95

[5] A CRITICAL SURVEY OF THE DEVOLOPMENT OF URDU NOVEL AND SHORT STORY. P, 40

نہیں ہے کہ انھوں نے اُردو میں ناول نگاری کی بنیاد رکھی[1] یا صرف اس بنا پر ہی نہیں کہ اُن کے ناول اُردو ادب میں مشرقی تقشف کی بہترین مثال ہیں[2] یا انھوں نے " بعید از قیاس داستانوں کی جگہ اصلی واقعات اور صحیح معاشرت" کو ناول کی صورت میں پیش کیا[3]۔ نذیر احمد کے ناولوں کو صرف اس بنا پر ہی اہمیت حاصل نہیں ہے کہ انھوں نے عورتوں کے لئے ناول لکھے اور ان سماجی برائیوں کو نمایاں کیا جن سے عورتیں متاثر ہو سکتی تھیں[4]۔ یا صرف اس لئے بھی نہیں کہ اُنھوں نے عورتوں یا لڑکیوں کی تعلیم اور مسلم گھرانے کی اصلاح کے لئے ناول لکھے[5]۔ بلکہ ان کی اہمیت اس لئے بھی ہے کہ اُنھوں نے اردو ناول نگاری کو بعض ایسی صحت مند اور مستحکم روایات دی ہیں کہ آج بھی اُردو ناول نگاری ان سے کسی نہ کسی حد تک فائدہ اُٹھا رہی ہے۔ نذیر احمد کا کمال یہ ہے کہ انیسویں صدی میں رہ کر بھی انھوں نے بیسویں صدی کے ناول کے نقاد کے مطالبوں کو کسی حد تک ضرور پورا کیا۔ اندرا سورا لکھتا ہے:

" حقیقی ناول کبھی صرف رومانی نہیں ہوتا۔ اس کے لئے حقائق کا سہارا اور حقیقی سوسائٹی کا پس منظر ضروری ہے۔"[6]

نذیر احمد کے پورے ناول اس زمانے کی مختلف سماجی حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں۔ اس زمانے کے سماجی مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں اور انیسویں صدی کی حقیقی سوسائٹی ہی کو پس منظر بناتے ہیں۔ " مراۃ العروس" " بنات النعش" " توبۃ النصوح" " فسانۂ مبتلا" " ابن الوقت" " ایامیٰ" " رویائے صادقہ" میں سے کوئی ایک ناول بھی ایسا نہیں ہے جس میں انیسویں صدی کی سماجی زندگی اور اس زمانے کے مسلمان گھرانوں کی حقیقت شعارانہ عکاسی نہیں کی گئی ہو۔ انھوں نے زندگی کے حقائق اور اس کے ٹھوس پہلوؤں کو ہمیشہ سامنے رکھا۔ کیونکہ ان کا مقصد انسان اور انسانی سماج کو بہتر بنانا تھا۔ یہ مقصدیت جب کہ

۱؎ اُردو کا پہلا ناول نگار۔ ص ۱۸۴ ۲؎ ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۲۰۶

۳؎ داستان تاریخ ادب اُردو ص ۵۱۵

۴؎ THE INFLUENCE OF ENGLISH LITERATURE ON URDU LITERATURE. P. 97.

۵؎ HISTORY OF URDU LETERATURE. P. 89.

۶؎ THE ART OF WRITING. P. 29.

خلوص پر مبنی ہو اور ناول نگاری کا محرک اصلی یہی ہو تو ناول کے فن کو زیادہ مجروح نہیں کرتی۔ کیونکہ

"تمام اچھے ناولوں کا مقصد انسان کو تبدیل کرنا اور انسان کے ذریعہ سماج کو تبدیل کرنا ہے۔"[1]

نذیر احمد کے تمام ناولوں کا مقصد انسانی زندگی کو بہتر بنانا رہا ہے۔ اسی وجہ سے انھوں نے سب سے پہلے نئے حالات کو سمجھ کر اس کے مطابق عمل کرنے کا جذبہ پیدا کرنے کی کوشش کی۔[2] کیونکہ وہ فرد اور سماج کے ربط کا بڑا گہرا شعور رکھتے تھے۔ ان کے پیش نظر سماج کی یہ اکائی یعنی فرد اور اس سے سماج کے سارے روابط اور رشتے رہا کرتے ہیں۔ اس لیے وہ افراد کی زندگی کا سماجی زندگی پر بھی جو اثر ہوتا ہے اس کو پیش کیا کرتے ہیں۔ اس بات کی گواہی ان کا ہر ایک ناول دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں بعض وقت وعظ و نصیحت کا پہلو زیادہ ابھر آیا ہے۔ لیکن ان کا خلوص اور صداقت ان کی اس کمزوری پر بڑی حد تک غالب آجاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے زمانہ میں بیحد مقبول ہوئے اور آج بھی ان کے ناولوں میں دلچسپی کا بڑا سامان موجود ہے۔ گو ان لوگوں کو جو ناول کو صرف حُسن و عشق کی داستان سرائی سمجھتے ہیں مایوسی ہوتی ہے۔ لیکن یہ بھی ان کے فن کارانہ خلوص کی صداقت کا نتیجہ ہے کہ انھوں نے کبھی غیر ضروری طور پر حُسن و عشق کی باتیں بیان نہیں کیں۔ کیونکہ نذیر احمد کی پرورش جس ماحول میں ہوئی ان کے اپنی زندگی جس طرز اور انداز پر گزری اور پھر ان کے اپنے خیالات اور نظریات جو ایک مخصوص نوعیت رکھتے تھے، یہ تمام باتیں حُسن و عشق کی نزاکتوں کو بیان کرنے ہی مانع رہیں۔ اگر نذیر احمد ایسی کوئی کوشش کرتے تو بھی اس سے ان کے فن کو کوئی فائدہ پہنچ سکتا تھا نہ ہی اُسے قابلِ تحسین کہا جا سکتا تھا۔ کیونکہ اس طرح ان کے ناولوں میں ایک آورد کی کیفیت پیدا ہو جاتی اور ان کی بے ساختگی ختم ہو جاتی۔

لیکن اس کے قطعی یہ معنے نہیں ہیں کہ وہ محبت اور عشق کے جذبہ سے ناواقف تھے، جیسا کہ علی عباس حسینی نے کہا ہے اور نذیر احمد کو "ملّائے مسجدی" اور "کٹر مولوی" جیسے القاب سے یاد کیا ہے اور ان کی ناول نگاری کے تعلق سے کہا ہے کہ زندگی کی ساری رنگارنگی "قال اللہ اور قال الرسول"

---

[1] THE NOVEL TODAY. P. 15

[2] ادب اور ادیب۔ ص ۳۸

کی تکرار میں غائب ہو جاتی ہے۔ علی عباس حسینی کا یہ بھی خیال ہے کہ :

"ان کی متشرع طبیعت رنگین محبت ہی نہیں بلکہ زن و شوہر کی محبت کے نام سے لجاتی ہے۔" [۱]

پھر وہ "جنسی جذب" کے نہ بیان کئے جانے کو فرض کر لیتے ہوئے اس کے نہ ہونے کا سبب یہ قرار دیتے ہیں کہ

"ہمارے نزدیک اس لطیف ترین جذبہ کے ذکر سے اغماض کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ یا تو مولانا ان کا ذکر ہی بے حیائی سمجھتے ہیں یا انھیں اس دنیا سے کلیتہً ناواقفیت ہے۔" [۲]

سہیل بخاری، علی عباس حسینی کے اتباع میں کہتے ہیں :

"مولانا کے مذہبی تقشف نے ان کتابوں کو اور بے رنگ خشک اور بے مزہ بنا دیا۔" [۳]

حالانکہ "ایامیٰ" کو جس کسی نے غور سے پڑھا ہے وہ شاید یہ اعتراضات کر ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ اس ناول کے مرکزی کردار آزادی بیگم کے آخری وقت کا بیان ان باتوں کی ایسی کھلی اور روشن تردید ہے جس کے بعد مزید کچھ کہنے کی گنجائش نہیں رہتی۔ ایامیٰ پڑھنے کے بعد یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ مولانا نہ صرف محبت اور جنسی جذب سے واقف تھے بلکہ انسانی زندگی میں اس کی اہمیت کو تسلیم کر لینے میں ہی سماجی اصلاح ممکن دیکھ رہے تھے۔ مولانا نے آزادی بیگم کی زبانی محبت کی بے پناہ ضرورت کو اس طرح ظاہر کیا ہے

"اگر تعلق مناکحت کی غرض و غایت یہ ہے کہ مرد کمائے اور عورت پہنے اور کھائے تو اس تعلق میں کچھ بھی مزہ داری نہیں اور نہ یہ تعلق کچھ بڑی قدر کی چیز ہے اور ایسا ہوتا تو امیر اپنی بیٹیوں کو بیاہنے کا نام ہی نہ لیتے بلکہ اصلی غرض اس تعلق سے مرد و عورت کا ایک دوسرے کی محبت سے متمتع ہونا ہے اور باقی برکتیں جو خانہ داری سے پیدا ہوتیں اور فائدے ایک دوسرے سے پہنچیے سب فروعی ہیں اس راحت رساں اور مسرت اور تسکین دہ محبت کے۔" [۴]

ایک دوسری جگہ نذیر احمد جذبۂ جنس کو خیر و شر کی آماجگاہ ثابت کرتے ہوئے یہ ظاہر کرتے ہیں کہ انسانی زندگی

---

[۱] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۱۸۴

[۲] " " " ص ۱۸۴، ۱۸۵

[۳] اُردو ناول نگاری۔ ص ۵۵

[۴] ایامیٰ۔ ص ۱۷۵

میں "جنسی جذبہ" کو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ آزادی بیگم کھلے طور پر اعتراف کرتی ہے۔

"جسم پر میرا بس چلتا تھا اور اس کی میں نے حفاظت کی ۔۔۔۔۔ لیکن دل تو میرے اختیار میں نہ تھا۔ وسوسوں کو کیونکر روکتی، خیالات کو کس طرح ٹالتی۔ پس میرا بدن بالکل بے گناہ ہے لیکن دل، نہ میں اس کو بے گناہ سمجھتی ہوں اور نہ بے گناہ کہتی ہوں ۔۔۔۔۔۔ مجھ پر ایک وقت گزرا ہے۔ دن نہیں، ہفتے نہیں، مہینے نہیں بلکہ برس، کہ مرد کی آواز میرے کانوں کو بھلی معلوم ہوتی تھی۔ رات کو چوکیدار پکارتا یا دن کو سودے والے صدا لگاتے تو کان لگا کر سنتی۔ بلکہ ایک دفعہ تو بے اختیار ہو کر ڈیوڑھی میں جا کر کھڑی ہو گئی۔" [1]

جنس کی اہمیت کو ایامیٰ میں نذیر احمد واضح تر انداز میں پیش کرتے ہیں۔ آزادی بیگم بیواؤں کی اصلی حالت ظاہر کرتے ہوئے کہتی ہے۔

"ان بے چاریوں کے شوہر فوت ہوئے ہیں نہ کہ وہ ضرورت جس کی وجہ سے دنیا جہان میں نکاح ہوتے ہیں، اور جس کی وجہ سے خود ان کے پہلے نکاح ہوئے تھے۔" [2]

ایامیٰ میں نذیر احمد نے محبت اور جنسی زندگی کی اہمیت پر جس طرح زور دیا ہے، اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ وہ ان رنگین جذبات کو پوری طرح ان کا جائز مقام دیتے تھے لیکن وہ بے ضرورت ان باتوں کو نہ تو بیان کرتے ہیں نہ ہی اس کے بے جا ذکر کو اچھا سمجھتے ہیں۔ وہ جہاں تک ممکن ہو سکتا ہے ان جذبات کے بیان سے گریز بھی کرتے ہیں لیکن جب ضروری سمجھتے ہیں کھل کر اس پر بحث بھی کرتے ہیں لیکن اس طرح کہ کوئی لذت کی کیفیت نہ پیدا ہو ــــ ان جذبات کے بیان سے ان کا گریز اس کی خطرناک رنگینیوں کو پوری طرح محسوس کر لینے ہی کا نتیجہ ہے۔ اس لئے ان کا یہ اجتناب ان کی کمزوری نہیں بلکہ ان کے اپنے مخصوص حالات کا تقاضا تھیں۔

ایامیٰ نذیر احمد کا ایسا ناول ہے، جو اپنی بعض خصوصیات کی وجہ سے بیسویں صدی کے ناولوں کے بھی پہلو بہ پہلو ہو سکتا ہے۔ اس ناول میں انھوں نے ایک بیوہ کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیت کی مرقع کشی

---

[1] ایامیٰ۔ ص ۱۸۲، ۱۸۳ [2] ایامیٰ۔ ص ۱۸۱

کی ہے۔ نذیر احمد نے ناول کو اس انداز میں لکھا ہے کہ ایک طرح سے خود نوشت ناول کی بنیاد پڑ گئی۔ یہ اور بات ہے کہ اس کی طرف اب تک توجہ نہیں کی گئی جس کی وجہ سے ایامیٰ کی بنیادی اہمیت اُجاگر نہیں ہو پائی لیکن اس سے اس کی اہمیت میں فرق نہیں آتا۔ اس ناول میں آزادی "شاہد رعنا" یا "امراؤ جان" کی طرح اپنے حالات بیان نہیں کرتی۔ لیکن اس کی ذہنی کشمکش اس کے تصورات آخر میں آزادی کی طویل وصیت ناول کو آپ بیتی کا رنگ دے دیتے ہیں۔ اس طرح نذیر احمد غیر شعوری طور پر ناول کی ایک جدید تکنک کا تجربہ کر گئے۔ ناول میں "شعور کی رو" کے ذریعہ کردار کو نمایاں کرنا اور اس کے ذریعہ ناول کو آگے بڑھانا بالکل حال کی بات ہے۔ اس تکنک کی وضاحت کرتے ہوئے رابرٹ ہمفری نے لکھا ہے کہ:

"یہ ناول، اپنے مواد کی پیش کشی کے لحاظ سے پہچانے جاتے ہیں۔ اس تکنک میں (اس کے کہنے کے مطابق) کسی ایک یا کئی کردار کے شعور کے پردے پر ناول کا مواد پیش کیا جاتا ہے۔" [۱]

ایامیٰ میں بھی کسی حد تک نذیر احمد نے آزادی بیگم کے شعور کے پردے پر ناول کے مواد کو ہی پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تکنک بالکل جدید ہے اور نذیر احمد کا اس کو پوری طرح برتنا محالات میں سے تھا لیکن خواہ یہ کتنی ہی غیر ترقی یافتہ اور مبہم صورت میں نذیر احمد کے پاس ملے، اس سے نذیر احمد کی ذہانت واضح ہو جاتی ہے۔ اس ناول میں انھوں نے آزادی بیگم کے کردار کی صورت گری میں زیادہ تر صرف آزادی کے خیالات اور اس کی ذہنی کیفیت کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ آزادی کے کردار کی تبدیلیاں اس کے ذہنی اور فکری رویہ سے ظاہر ہوتی ہیں۔ آزادی کی نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیاں اُجاگر کرنے میں نذیر احمد کا انداز کچھ نفسیاتی تحلیل کا سا ہو گیا ہے۔ آزادی بیگم کے کردار کے متعلق خود مصنف یا کوئی دوسرا کردار کچھ نہیں کہتا۔ قاری کے سامنے آزادی کا کردار صرف اس کے ذہنی بیانات اس کے ذہن میں گزرتے ہوئے خیالات و تصورات کے توسط سے ظاہر ہوتا ہے جیسا کہ اُوپر دیئے گئے ایامیٰ کے اقتباسات سے صاف ظاہر ہے۔

کردار کی نفسیاتی پیشکش کے لحاظ سے نذیر احمد کا ناول "فسانۂ مبتلا" بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے

---

[۱] STREAM OF CONSCIOUSNESS IN THE MODERN NOVEL. P.2

اُنھوں نے بڑی عمدگی سے اس ناول میں یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ مخصوص ماحول کا مبتلا کی نفسیاتی زندگی پر کیا اثر پڑتا ہے۔ وہ کن کن ذہنی اور نفسیاتی حالتوں سے گزرتا ہے۔ اور جب وہ دو بیویوں کا شوہر بن جاتا ہے تو اس کی جذباتی اور نفسیاتی کشمکش کا کیا حال ہوتا ہے۔

نذیر احمد نے اپنے مختلف ناولوں میں جس نفسیاتی بصیرت سے کام لیا ہے۔ اس کے پیش نظر پروفیسر سروری نے انھیں بجا طور پر ماہر نفسیات کہا ہے[1]۔ ڈاکٹر احسن فاروقی جو نذیر احمد کے ناولوں کو تمثیلی قصّے کہتے ہیں وہ اُردو کے ہر اس ناول نگار کو جو یورپ کے فن کو اپنی ادبی روایات کے مطابق برتنا چاہتا ہے، اس بات کا مشورہ دیتے ہیں کہ وہ نذیر احمد کے ناولوں کو غور سے پڑھے کیونکہ "ان کے ذریعہ نفسیاتی حالات ادا کرنے کا فن وہ بالکل اس طرح سیکھ سکتا ہے جیسے کسی ناول نگار سے"[2]۔

فسانۂ مبتلا صرف نفسیاتی پیش کشی کے لحاظ سے ہی اہم نہیں ہے بلکہ اس میں نذیر احمد کا فن نکھرتا ہے اور وہ آنے والوں کے لئے فنی لحاظ سے بھی ایک اچھا نمونہ چھوڑتے ہیں۔ گو اس ناول میں بعض طول طویل بلکہ کسی قدر غیر ضروری وعظ بھی ملتے ہیں جس سے نہ تو کرداروں پر کوئی روشنی پڑتی ہے نہ ہی پلاٹ کے ارتقاء میں مدد ملتی ہے لیکن اس کے باوجود ناول میں ایک تناسب کا احساس ضرور ملتا ہے۔

نذیر احمد کے ناولوں میں "ابن الوقت" بھی بہت اہم ناول ہے۔ اس میں نذیر احمد نے جس سیاسی اور اقتصادی حالات کے شعور کا ثبوت دیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان حالات کو سمجھنے کی کتنی گہری بصیرت رکھتے تھے۔ نذیر احمد نے "ابن الوقت" میں انگریزوں کے سیاسی تسلط سے ہندستان کا صدہا سال کا سیاسی نظامِ زندگی جس طرح تباہ ہوگیا تھا اس کا جائزہ بالکل ایک مورخ کی طرح لیا ہے۔ وہی نتائج اخذ کئے ہیں جو کارل مارکس سے لے کر ہندستان کی معاشی تاریخ کے مورّخ رمیش دت اور پنڈت جواہر لعل جیسے مدبّر نے اخذ کئے ہیں۔ نذیر احمد نے، انگریزوں نے جو قدیم نظام ختم کر کے جدید نظام قائم کیا اور اس کی وجہ سے ہندستان میں جو معاشی ابتری آئی اس کا بڑا ہی تفصیلی اور بصیرت افروز

---

[1] دنیائے افسانہ۔ ص ۱۶۴ [2] ناول کی تنقیدی تاریخ ص ۵۸، ۵۹

جائزہ لیا ہے۔ نذیر احمد نے جس خوبی سے ہندستان کے معاشی حالات کا جائزہ لیا ہے وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔

اس ناول کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ انھوں نے مختلف مسائل کو جن میں انگریزی اقتدار معاشی حالات، مغربی تمدن کی تقلید، انگریزی حکومت کے روشن پہلو شامل ہیں، بڑی ہی عمدگی سے بیان کر دیا ہے۔ نذیر احمد کے ناول میں ان سب مسائل کے بیان کرنے اور ان پر بحث کرنے سے ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ نذیر احمد ناول کے فن کی لچک اور وسعت کا خواہ غیر شعوری طور پر ہی سہی ایک احساس ضرور رکھتے تھے۔ اس لئے انھوں نے اس ناول میں پلاٹ، کہانی، منظر نگاری وغیرہ کی طرف کوئی توجہ نہیں کی ہے۔ حالانکہ یہ ناول ۱۸۸۸ء میں لکھا گیا ہے، جبکہ وہ چار ناول لکھ چکے تھے۔ اس ناول کی کہانی بھی بے حد معمولی ہے۔ ایک شخص ابن الوقت غدر کے ہنگامہ میں ایک انگریز نوبل نامی کی جان بچاتا ہے۔ غدر کے بعد اُسے اعلیٰ عہدہ مل جاتا ہے۔ وہ نوبل کی صحبت، انگریزی تعلیم، ان کی ترقی اور کچھ اپنے عہدے کی وجہ سے بالکل مغربی طرزِ زندگی اختیار کر لیتا ہے لیکن نوبل کے جانے کے بعد دوسرے انگریز عہدہ دار اس بات کو اپنی ہمسری سے تعبیر کرتے ہیں اور اس کے مخالف ہو جاتے ہیں۔ شاید اس کا عہدہ بھی چلا جاتا لیکن حجۃ الاسلام کی وجہ سے اور ان کی سفارشوں کی وجہ سے غلط فہمی دور ہوتی ہے۔ اور ابن الوقت یہ محسوس کر لیتا ہے کہ مغربی تقلید میں ہندستانیوں کی نجات نہیں ہے لیکن اس معمولی کہانی اور پلاٹ میں نذیر احمد نے انیسویں صدی کے سارے اہم مسائل اور رجحانات سے بحث کی ہے۔ اسی وجہ سے سبط حسن اس ناول کو ناول کہنے کے لئے تیار نہیں[1]۔ حالانکہ مغربی ادب میں ایسے بہت سے اہم ترین ناول لکھے گئے ہیں جن کو معمولی مفہوم میں مشکل ہی سے ناول کہا جا سکتا ہے۔ بٹلر کے مشہور و معروف ناول کے متعلق کہا گیا ہے:

> "دی وے آف آل فلش (۱۹۰۳ء) دلچسپ اور بڑی اہم کتاب ہے۔ اس کو معمولی مفہوم میں مشکل ہی سے ناول کہا جا سکتا ہے۔"[2]

اصل میں ابن الوقت کو نذیر احمد نے معمولی مفہوم میں ناول نہ بنا کر اور اس میں مختلف قسم کی اہم بحثیں کر کے

---

[1] دیباچہ ابن الوقت۔

[2] THE TWENTETH CENTURY NOVEL. P.33

اُردو میں انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے اس ناول کی بنیاد رکھ دی ہے جس کو NOVEL OF DISCUSSION کہا جاتا ہے۔[1] اور جس کی وکالت میں ایچ، جی ویلز کہتا ہے

"ہم سیاسی اور سماجی مسائل سے بحث کریں گے۔ ہم آدمیوں کو اس وقت تک پیش نہیں کر سکتے جب تک کہ یہ آزادی ہمیں حاصل نہ ہو۔ لوگوں کی کہانی کہنے سے کیا حاصل اگر ایک ناول نگار آزادی کے ساتھ ان کے مذہب، ان کے اعتقادات اور اس نظام سے بحث نہ کر سکے جو انھیں اپنی گرفت میں رکھنے کی کوشش میں کامیاب، یا ناکام ہے۔"[2]

نذیر احمد نے اس طرح سے بیسویں صدی کی ناول نگاری کو بڑی صحت مند اور پائندہ روایات دی ہیں۔

نذیر احمد کے بعد سرشار کی ناول نگاری گوناگوں خصوصیات کی بنا پر بڑی اہم قدر و قیمت رکھتی ہے۔ سرشار نے "زندگی کے پھیلاؤ اور اس کی گہرائی کا احاطہ کرنے کی طرح ڈالی۔"[3] گو انھوں نے صرف لکھنؤ کے معاشرے اور اس کی زندگی کو پیش کیا ہے لیکن اس معاشرے کی یہ ایسی مکمل اور جامع تصویر ہے کہ اس میں زندگی کا ہر پہلو ملتا ہے، ہر جذبہ ملتا ہے۔ اس میں محلوں سے لے کر بازار تک، زاہدانِ خشک سے رنگین مزاجوں تک، بیگمات سے لے کر مہریوں تک، حرم سراؤں سے کوٹھوں تک، معشوقانِ عشق پیشہ کی عیاریوں سے لے کر حسن پردہ نشیں کی سادہ پُرکاریوں تک، ہر مقام اور ہر شخص کا حال سچا بھی ہے اور دلآویز بھی ہے۔ اس طرح سرشار کے ہاں "دیوزادوں کی وسعتِ خیال" ملتی ہے۔[4] زندگی کے مختلف پہلو سرشار اس لئے پیش کرنے میں کامیاب ہوسکے کہ وہ خود ایک رند مشرب آدمی تھے۔ انھوں نے ہر رنگ اور ہر صحبت کو دیکھا ہے۔[5] زندگی کی وسعت کا احاطہ کرنا ناول کا بہت بڑا اور اہم ترین منصب ہے۔

---

[1] AN ASSESSMENT OF TWENTIETH CENTURY LITERATURE. P. 23

[2] " " " "

[3] "داستان سے افسانہ تک"۔ ص ۶۴

[4] تنقیدی اشارے۔ ص ۱۲۷

[5] سرشار کی ناول نگاری۔ ص ۴۸

"اس کا (ناول کا) کام عام اور معمولی جذبات کی پیش کشی ہے اور نہ زندگی کی گہرائی بلکہ اس کی وسعت کو پیش کرنا ہے۔" ؎۱

اس لحاظ سے سرشار کی کامیابی کی گواہی "فسانہ آزاد" کے ڈھائی ہزار صفحات دیتے ہیں۔ زندگی کی وسعتوں کو پیش کرنے کی گو ناول نگار کو پوری آزادی رہتی ہے لیکن ایک شرط کے ساتھ۔ کانراڈ کا کہنا ہے:

"آپ ناول کے ذریعہ جو چاہے کر سکتے ہیں۔ زندگی کے کسی بھی گوشہ میں جھانک سکتے ہیں، دنیائے فکر کے کسی بھی شعبہ کی چھان بین کر سکتے ہیں لیکن بحیثیت مصنف کے آپ کسی بھی مقصد کا پروپگنڈا نہیں کر سکتے۔" ؎۲

اس لحاظ سے بھی سرشار جس طرح کامیاب ہوئے ہیں وہ اس بات سے ظاہر ہے کہ سرشار شراب کی مذمت میں ناول لکھتے ہیں اور بظاہر شراب کی مذمت کرتے نظر نہیں آتے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا سرشار پر یہی اعتراض ہے:

"کتاب کا موضوع شراب خوری اور اس کے بُرے نتائج بتایا گیا ہے۔ یہ امر ضمنی رہ جاتا ہے اور زیادہ زور عیاشی پر صرف ہو جاتا ہے۔" ؎۳

لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔ گو سرشار نے شراب کی خرابی پر راست طور پر کوئی لکچر دیا ہے، نہ ہی کوئی وعظ کیا ہے۔ اس کے باوجود انھوں نے بڑے سلیقہ سے "ام الخبائث" ظاہر کر دیا ہے۔ کیونکہ اس کی وجہ سے طوائفیں، نواب اور سیٹھ کو ٹھگتی ہیں۔ اس کی وجہ سے امین الدین حیدر اپنی ڈیوڑھی میں ہنگامہ مچاتا ہے۔ اسی کی وجہ سے وہ شدید عیاشی کرتا ہے اور یہی امین الدین حیدر اور اس کے دونوں دستوں کو جرئل اور نصیر الدولہ کی تباہی اور بربادی کا بنیادی سبب بنتی ہے۔ اس لئے احتشام حسین نے کہا ہے کہ بظاہر ان کی ناول نگاری بے مقصد نظر آتی ہے لیکن غور سے دیکھا جائے تو یہ بات سمجھنا مشکل نہیں رہ جاتا کہ وہ کن قدروں کو محض رسمی اور بے سود سمجھتے تھے اور کن میں انھیں زندگی کی جھلک ملتی تھی۔ ؎۴

؎۱ THE NOVELIST ON THE NOVEL P.102 ؎۲ THE GRANITE AND RAIN-BOW. P,144

؎۳ ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۷۶ ؎۴ ذوقِ ادب و شعور۔ ص ۳۸

سرشار کے ناولوں میں "فسانۂ آزاد" بلاشبہ ان کا کارنامہ ہے۔ فنی طور پر یہی سب سے کمزور ہے۔ یہ نام ہی سے داستانوں سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ اس کی طوالت اور کمزور پلاٹ اور کہانی داستانوں کے اثر کی نشاندہی کرتے ہیں۔ فسانۂ آزاد کی کمزور کہانی اور پلاٹ کی شکایت ہر ناقد نے کی ہے۔ کہانی کے معمولی ہونے کا ذکر چکبست[۱] سے لے کر علی عباس حسینی[۲] تک سب ہی نے کیا ہے۔ پنڈت بشن نرائن در یہاں تک لکھ گئے ہیں کہ "اس سے بدتر اور بے مزہ شاید ہی کوئی قصہ انسانی دماغ سے نکلا ہو۔"[۳] پلاٹ کے لحاظ سے بھی "فسانۂ آزاد" کی کمزوری کا ذکر سب ہی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر لطیف پلاٹ اور کردار کے لحاظ سے اس میں ناول کی بنیادی خصوصیات نہیں پاتے[۴]۔ ڈاکٹر شائستہ اختر واقعات میں ربط و اتحاد نہ ہونے اور پلاٹ کی تعمیر میں واقعات کے معاون نہ ہونے کی بنا پر قصہ کو پلاٹ سے عاری قرار دیتی ہیں۔[۵] احسن فاروقی کا کہنا ہے کہ اس میں "سینکڑوں پلاٹ" ہیں جنکو ملا جلا کر ایک مرکب پلاٹ بنایا جا سکتا تھا۔[۶] لیکن اصل میں دیکھا جائے تو فسانۂ آزاد کی تمام تر کامیابی اور شہرت، اس کمزور پلاٹ کی رہینِ منت ہے۔ کیونکہ پلاٹ کی اس بے ربطی سے سرشار کو اس بات کا موقعہ ملا کہ وہ ہر قسم کے واقعات اس ناول میں سمو سکیں۔ اس آزادی سے فائدہ اٹھا کر سرشار نے حقیقی زندگی کی ایسی دلچسپ دلاویز اور چلتی پھرتی بولتی چالتی تصویریں فسانۂ آزاد میں پیش کی ہیں۔ اس کے علاوہ احتشام حسین کا یہ خیال بھی صحیح ہے کہ:

> "اگر کوئی باقاعدہ پلاٹ ہوتا، کوئی بنیادی خیال ہوتا تو خوبی وہ نہ ہوتا جو آج ہمیں ملا ہے۔ وہ اس بے ترتیبی اور عدم تسلسل کا نتیجہ ہے"[۷]

ان کے اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ یہ بے ترتیبی اور عدم تسلسل اعلیٰ ناول نگاری کے اصولوں پر غور کرنے سے باز رکھتے ہیں۔[۷] اس کے برخلاف فسانۂ آزاد لکھ کر سرشار نے بیسویں صدی کے ناول نگاروں پر ثابت کر دیا کہ ناول میں اصل اور بنیادی چیز زندگی کی پیش کشی ہے۔ جیسا کہ پرسی لبک نے کہا ہے:

۱۔ مضامین چکبست۔ ص ۲۱ ۔ ۲۔ ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۲۲۵

۳۔ بحوالہ افکار نو۔ ص ۶۸ ۔ ۴۔ THE INFUENCE OF ENGLISH LITERATURE ON URDU LITERETURE. P.95

۵۔ A CRITICAL SURVEY OF DEVOLOPMENT OF URDU NOVEL AND SHORT STORY. P.41

۶۔ ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۴۷۔ ۷۔ ادب اور سماج۔ ص ۹۱

"ہم جانتے ہیں کہ ان ناولوں میں جو زندگی سے معمور ہوں اور جس کی ساخت کی خرابی کا ہر ایک اعتراف کرتا ہو. ساخت اہمیت نہیں رکھتی." ؎۱

فسانۂ آزاد کی ساخت بالکل معمولی ہے. اس میں صرف کہانی کہنے کی ٹکنک سے کام لیا گیا ہے. پلاٹ بیان کرنے کے ہنر سے نہیں. فورسٹر ان دونوں کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ کہانی کو پڑھتے وقت قاری کے ذہن میں یہ سوال بار بار ابھرتا ہے کہ "پھر کیا ہوا" لیکن پلاٹ کے سلسلہ میں "ایسا کیوں ہوا" کا سوال ذہن میں ابھرتا ہے. اس وجہ سے فورسٹر کا کہنا ہے:

"پلاٹ اونگھتے ہوئے تماشائیوں جیسے غار میں رہنے والے قدیم انسان یا جابر سلطان یا پھر ان کے پیرو سنیما کی پبلک سے نہیں کہا جا سکتا. ان کو بیدار اور ان کی دلچسپی کو برقرار رکھا جا سکتا ہے، صرف اور پھر کیا ہوا کے تجسس آمیز سوال کے ذریعہ لیکن پلاٹ ذہانت اور یادداشت کا بھی مطالبہ کرتا ہے." ؎۲

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو "فسانۂ آزاد" کی ساری دلچسپی قصہ گوئی کی ٹکنک میں مضمر ہے. وقار عظیم نے "فسانۂ آزاد" کے بارے میں یہ بالکل صحیح کہا ہے کہ پلاٹ ناپید ہے. اس کا کوئی آغاز و انجام نہیں اس میں کوئی بنیادی مسئلہ نہیں ہے، اور نہ ہی اس کا کوئی خاص موضوع. نہ اس میں کوئی الجھن ہے نہ کشمکش لیکن ان کا یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ اس میں اشتیاق ہے اور نہ پڑھنے والے کے دل میں یہ سوال کہ دیکھیں اب کیا ہو؟ ؎۳ حالانکہ فسانۂ آزاد کی ساری دلچسپی صرف اس بات پر منحصر ہے کہ اس میں "اب کیا ہو" والا اشتیاق کسی نہ کسی حد تک برقرار رکھا گیا ہے. اور اس زمانہ میں جب کہ وہ بالاقساط شائع ہو رہا تھا تو یہی سوال بہت بڑی حد تک اس کی مقبولیت کا باعث ہوا. کوئی بھی کہانی یا داستان بغیر اس دلچسپی کو برقرار رکھے سنائی نہیں جا سکتی. "فسانۂ آزاد" میں کوئی ایسا پلاٹ نہیں جس کو سمجھنے کے لئے ذہانت یا یادداشت کی ضرورت ہو. لیکن اس وجہ سے سرشار کے ہاتھوں اردو میں یکا رنگ ناول

؎۱ THE CRAFT OF FICTION. P.10

؎۲ THE ASPECTS OF THE NOVEL. P. 83

؎۳ داستان سے افسانہ تک. ص ۶۳

نگاری کی بنیاد پڑ گئی۔

فسانۂ آزاد پکارسک ناول کی تعریف پر بڑی حد تک پورا اُترتا ہے۔ بکنر نے پکارسک ناول کی یہ تعریف کی ہے:

"پکارسک ناول ایک آوارہ گرد کی سوانح ہوتی ہے جو عموماً واحد متکلم میں ہوتی ہے اور عام طور پر مہمات کے سلسلہ کو ڈھیلے ڈھالے طریقہ پر جوڑنے پر مبنی ہے۔" [۱]

پکارسک ناول میں ہیرو اپنی آوارہ گردی اور مہمات کی وجہ سے مختلف لوگوں سے ملتا ہے۔ وہ ہر جگہ کی سیر کرتا ہے۔ سماج کے مختلف پہلو اور رنگوں کو دیکھتا ہے۔ چونکہ ہیرو کو مختلف افراد سے سابقہ پڑتا ہے اس لئے اس قسم کے ناولوں میں جب تک کردار نگاری میں دست گاہ نہ ہو ناول نگار کامیاب نہیں ہو سکتا۔ سرشار مختلف انداز سے مختلف طبقوں کے کردار پیش کرنے میں پوری طرح کامیاب ہوئے ہیں۔ سرشار نے اتنے کردار پیش کئے ہیں کہ آج تک بھی ان کا جواب نہیں ملتا۔ ان کا ہر ایک کردار اپنے اپنے طبقہ کی پوری پوری نمائندگی بھی کرتا ہے۔ احسن فاروقی کا خیال ہے کہ "سرشار کا تمام تر زور کردار نگاری پر ہے۔" [۲] اور ڈاکٹر لطیف حسین کا کہنا ہے:

"یہ کردار ہی ہیں جو فسانۂ آزاد جیسی بے ہنگم تصنیف کو اپنے ستونوں پر روکے ہوئے ہیں۔" [۳]

اختر انصاری لکھتے ہیں:

"فسانۂ آزاد کے اہم ترین اور نمایاں ترین اوصاف میں اگلی چیز کردار نگاری ہے۔ سرشار کو اس فن میں بڑی دستگاہ حاصل تھی۔ انھوں نے سینکڑوں مختلف اور متنوع کردار اپنے ناول میں خلق کئے ہیں۔" [۴]

اور مجنوں گورکھپوری کا سرشار کی ناول نگاری کے متعلق خیال ہے کہ:

"اُردو افسانوں میں اب تک سیرت نگاری کو کوئی فنی امتیاز حاصل نہیں تھا۔ سب سے

---

[۱] WORLD LITERATURE VOL, 2. P. 146

[۲] ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۸۸ [۳] سرشار کی ناول نگاری۔ ص ۱۶۳

[۴] مطالعہ و تنقید۔ ص ۱۶۲

پہلے جس نے اُردو میں سیرت نگاری کی طرف توجہ کی اور اس میں نام پیدا کیا۔ ہمارے نزدیک پنڈت رتن ناتھ سرشار ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں جیسی دلچسپ اور زندگی سے معمور سیرتیں ہم کو دی ہیں اب تک کسی اُردو افسانہ نگار نے نہیں دی تھیں۔" لے

یہاں پروفیسر مجنوں نے اس بات کی تشریح نہیں کی ہے کہ سرشار نے کیا فنی امتیاز اُردو سیرت نگاری میں کیا اور یہ کس بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ نذیر احمد کی سیرت نگاری کو فنی امتیاز حاصل نہیں ہے۔ حالانکہ نذیر احمد نے سب سے پہلے زندگی سے معمور سیرتیں دیں لیکن ان کے کردار چونکہ سرشار سے مختلف تھے اس لئے نہ تو وہ سرشار کے کرداروں کی طرح دلچسپ تھے نہ ہی اتنے یاد رکھے جا سکتے تھے۔ سرشار کی کردار نگاری کا امتیازی وصف ان کے یکرُخے * (FLAT) کردار پیش کرنے میں مضمر ہے۔*

فورسٹر نے یکرُخے کردار کی خصوصیت کو یوں نمایاں کیا ہے:

"یکرخے کردار سترھویں صدی میں مزاحیہ کہلاتے تھے۔ بعض وقت وہ ٹائپس یا خاکے کہلاتے ہیں۔ وہ اپنی خالص ترین شکل میں کسی ایک خیال یا صفت کے اطراف تعمیر کئے جاتے ہیں۔ اور جب ان میں ایک سے زیادہ رُخ ہوتے ہیں تو یہ پہلوداری کی طرف مائل ہونے لگتے ہیں۔" ۲ہ

یکرُخے کرداروں کی واضح ترین اور کامیاب ترین مثالیں سرشار کے خوجی اور مہاراج بلی ہیں۔

یکرخے* کرداروں کے فائدے کے بارے میں فورسٹر لکھتا ہے:

"یکرخے کردار کا ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ قاری انھیں فوراً پہچان جاتا ہے ..... (ناول نگار کے لئے یہ سہولت ہوتی ہے) ان کو کبھی دوبارہ متعارف کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ دوسرا فائدہ یہ کہ قاری انھیں بعد میں بھی آسانی سے یاد رکھتا ہے

لہ افسانہ۔ ص ۱۱۹

** FLAT کردار کا ترجمہ یہاں "یکرُخے" کردار کیا گیا ہے اور فورسٹر جنھیں 'ROUND' کردار کہتا ہے ان کو "پہلودار" کردار سے تعبیر کیا گیا ہے۔

ASPECTS OF THE NOVEL. P, 75 — ۲ہ

" " " P,76'77 — ۳ہ

Library Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

وہ اس کے ذہن میں رہتے ہیں کیونکہ حالات و واقعات اس میں کوئی تبدیلی نہیں لاتے۔" ؎۱

فورسٹر نے پہلودار اور یکرُخے کردار کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے :

"یکرُخے کردار کی جانچ کے لئے دیکھنا ہوتا ہے کہ آیا وہ یقین آفریں طریقے پر متحیر کرسکتا ہے یا نہیں۔ اگر وہ کبھی متحیر نہیں کرسکتا تو وہ یکرخہ ہے۔ اگر وہ یقین آفریں نہیں تو وہ پہلوداری کی طرف مائل ہے۔" ؎۲

سرشار نے اُردو کا بہترین یکرخہ کردار یعنی خوجی پیش کیا ہے۔ اس طرح ان کے اکثر "فسانۂ آزاد" کے کردار یکرُخے ہیں۔ اس کو دیکھ کر ڈاکٹر شوکت سبزواری نے فسانۂ آزاد کی کردار نگاری پر یہ اعتراض کیا ہے۔

"کردار نگاری کے لحاظ سے فسانۂ آزاد کا سب سے بڑا عیب یہ ہے کہ اس کے کردار جامد اور غیر متحرک ہیں۔" ؎۳

چونکہ "فسانۂ آزاد" کے کردار اکثر یکرُخے ہیں اس لئے جامد اور غیر متحرک معلوم ہوتے ہیں۔ ان کا جامد اور غیر متحرک ہونا عیب نہیں ہے۔ کیونکہ یکرخے کردار بھی کردار نگاری کی ایک ٹکنک ہے جس سے ان کی انفرادیت قائم رہتی ہے۔ جیسا کہ فورسٹر کے مذکورہ بالا بیانات سے ظاہر ہے اور یہ بھی صحیح نہیں ہے کہ فسانۂ آزاد کے تمام کے تمام کردار یکرخے ہیں کیونکہ حسن آرا، سپہر آرا، اور اللہ رکھی کے کردار پہلوداری کی طرف مائل ہیں۔ ان کے دوسرے ناولوں میں بھی امین الدین حیدر، ظہورن، قمرن، نواب عسکری اور نازو کے کردار بھی بڑی حد تک پہلودار ہیں۔ سرشار کی کردار نگاری کا تنوع اور شادابی بیسویں صدی کے ناول نگاروں کے لئے بھی مشعل راہ رہے گی۔ سرشار نے اپنی مکالمہ نگاری سے بھی اپنی کردار نگاری کو جاندار بنایا ہے۔ ان کے کرداروں کے مکالمے نہ صرف اس کردار کو انفرادیت بخشتے ہیں بلکہ اس کے اپنے طبقے اور پیشے کا بھی تعین کرتے ہیں۔ مکالمے کے ذریعہ کرداروں کو اُبھارنے اور ان میں تنوع پیدا کرنے کی بہترین مثالیں سرشار نے اُردو ناول کو دی ہیں۔ ڈکنس کے کرداروں

؎۱ ASPECTS OF THE NOVEL. P. 76, 77

؎۲ " " " P. 83

؎۳ اُردو ادب کی نئی پرانی قدریں۔ ص ۲۴۷

کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ ان کا وجود اس کے مکالموں کی وجہ سے نمایاں ہوتا ہے۔[1] یہی بات بالکل سرشار پر بھی صادق آتی ہے۔ سرشار نے اپنی ان ہی خصوصیات سے اُردو ناول نگاری میں نئی راہیں کھولیں۔ بیسویں صدی کی ناول نگاری کے لئے نذیر احمد اور سرشار کا چھوڑا اثاثہ اس قدر اہم اور وقیع ہے کہ بغیر اس کو پیشِ نظر رکھے بیسویں صدی کی ناول نگاری کو نہیں سمجھا جا سکتا کہ اس میں کون سی نئی راہیں طے کیں۔

نذیر احمد اور سرشار کے معاصرین میں حالیؔ، شاد عظیم آبادی اور افضل الدین کے نام قابلِ ذکر ہیں لیکن ان ناول نگاروں نے اُردو ناول کو کسی نئی روایت سے روشناس نہیں کیا۔ ان کی کوششیں تمام تر تقلیدی ہیں۔ جیسا کہ علی عباس حسینی[2] اور وقار عظیم کا بھی خیال ہے۔[3] اس میں بیسویں صدی کو جو کچھ ملا وہ نذیر احمد اور سرشار ہی سے ملا۔ لیکن صحیح معنوں میں بیسویں صدی کے شعور کا آغاز مولانا عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رُسوا، سجاد حسین، انجم کسمنڈوی، سجاد حسین (اڈیٹر آزاد پنچ) اور قاری سرفراز حسین کی ناول نگاری سے ہوتا ہے۔ لیکن ان ناول نگاروں کے نئے شعور کو دیکھنے سے پہلے بیسویں صدی کے اہم رجحانات پر ایک نظر ڈالنی ضروری ہے جو بیسویں صدی کی ساری ناول نگاری پر چھائے رہے۔

اہم ادبی رُجحانات، تحریکیں اور تصوّرات

بیسویں صدی کے اہم ادبی رجحانات، تحریکیں اور تصورات ہندستان کی سیاسی، سماجی اور معاشی زندگی سے وابستہ رہے اور ان کا اثر ناول نگاری میں بھی پوری طرح نمایاں ہوا۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد زندگی کے حقائق سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ عام ہوا تو ادب میں بھی حقائق کو پیش کرنے پر زور دیا گیا اور اس ضرورت کی تکمیل کے لئے ناول کا آغاز ہوا۔ لیکن حقائق کو دیکھنے اور دکھانے کے لئے اور اپنی اصلی حالت کا احساس دلانے کے لئے جہاں حقائق کو جوں کا توں پیش کیا گیا وہیں ماضی کی عظمت کو بھی پیش کیا گیا۔ تاکہ ماضی سے تقابل کے بعد حال کی پستی محسوس ہو،

---

[1] THE NOVELIST ON THE NOVEL. P, 210

[2] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۲۰۶

[3] داستان سے افسانے تک۔ ص ۴۶

اور اس سے نکلنے کی کوشش کی جائے جیسا کہ اس وقت کی مذہبی و سماجی تحریکوں میں کیا گیا۔ حالی کی نیچرل شاعری اور ان کا مسدس "مدوجزرِ اسلام" حقائق کو پیش کرنے کے دو مختلف طریقے ہیں۔ یہ دو مختلف طریقے مثال کے طور پر رسوا اور شرر کے ناولوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ رسوا موجودہ حقائق کو پیش کر کے حال کی زبوں حالی دکھاتے ہیں، شرر ماضی کی عظمت دکھا کر حال کی پستی کا احساس پیدا کرنا چاہتے ہیں رسوا کی ناول نگاری حقیقت نگاری کے شعور کو پیش کرتی ہے۔ اور شرر کی ناول نگاری رومانیت کو۔ جس طرح والٹر اسکاٹ کے متعلق کہا گیا ہے کہ "وہ بہت بڑا رومانوی ہے اگرچہ کہ رومانویت سے تعلق نہیں رکھتا"[1] بالکل یہی بات شرر سے متعلق کہی جا سکتی ہے۔ لیکن بیسویں صدی کے رجحانات کی نشاندہی آسانی سے نہیں کی جا سکتی کیونکہ جوں جوں بیسویں صدی کی طرف ہم بڑھتے جاتے ہیں دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں کی تیز رفتاری کی وجہ سے ادب میں بھی تبدیلیاں اتنی تیز ہوتی جاتی ہیں کہ مختلف رجحانات کا ایک، دوسرے سے الگ کرنا مشکل بنتا جاتا ہے۔[2]

سر سید نے بعض سیاسی اور معاشی مصلحتوں کے لحاظ سے جو "پیروی مغربی" کی ضرورت پر زور دیا تھا وہ رجحان بھی ادب میں جاری رہا۔ لیکن اس کے ساتھ وطن پرستی کی وجہ سے اکبر الٰہ آبادی کی مغرب بیزاری اور مشرق پرستی بھی جاری رہی۔ اقبال، چکبست اور دوسرے شاعروں کی قومیت اور وطن پرستی بھی ایک اہم ادبی رجحان بنتی جا رہی تھی کیونکہ سیاسی بیداری پھیل رہی تھی۔ الہلال، کامریڈ کی وجہ سے بھی عقلیت پسندی بڑھ رہی تھی۔ ساتھ ہی نئی اور پرانی قدروں کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش ہو رہی تھی۔ یہ تمام رجحانات ناول میں پوری طرح نظر آتے ہیں۔

مغرب اور دوسرے ملکوں سے رابطہ بڑھنے سے مغربی اور دوسرے ملکوں کے ادبی رجحانات اردو ادب میں پھیل رہے تھے۔ اردو کی رومانوی تحریک اصل میں دنیا کی "جمالیاتی تحریک" کا پرتو ہے۔ اگرچہ ڈاکٹر محمد حسن نے جمالیاتی تحریک کے اس اثر کی نشاندہی نہیں کی ہے۔ لیکن انھوں نے بھی رومانوی ادیبوں کی جمال پرستی کا ذکر کیا ہے۔[3] جمالیاتی تحریک انیسویں صدی کے آخر میں فرانس میں

---

[1] LITERATURE AND WESTERN MAN. P, 145.

[2] FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE. P, 163

[3] اردو میں رومانوی تحریک۔ ص ۳۷

شروع ہوئی۔ اور انگلستان میں والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کی وجہ سے مقبول ہوئی[۱]۔ اسی وجہ سے آسکر وائلڈ کی آزاد خیالی اور اس کے انداز بیان کی جھلکیاں اس تحریک سے متاثر ادیبوں میں صاف طور پر نمایاں ہیں۔

ہندستان میں بیسویں صدی میں نئے خیالات، نئے علوم اور نئی ایجادات تیزی سے پھیلنے لگے۔ یہ جدت کی لہر ساری دنیا میں دوڑی ہوئی تھی۔ جس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ:

"نئے خیالات اور نئی ایجادات نے جو بہتری کے لئے بھی تھے اور بدتری کے لئے بھی تھے نوعِ انسانی کو بدل دیا۔"[۲]

نئے خیالات اور نئی ایجادات اور نئے علوم نے دنیا کی ذہنی اخلاقی اور مذہبی حالت میں زبردست تبدیلیاں کر دیں۔ جس کی وجہ سے ناول میں بھی تبدیلیاں ہوئیں۔ ناول کی اس تبدیلی کے تعلق سے یہ بات صحیح کہی گئی ہے کہ:

"مجموعی طور پر بیسویں صدی کے ناول میں زبردست تبدیلی ٹکنک میں اتنی نہیں ہوئی جتنی اخلاقی اقدار پر نئے تصورات کے اثر سے ہوئی۔"[۳]

ناول ہی میں نہیں پورے ادب میں یہ تبدیلیاں ہوئی تھیں اس لئے اخلاقی قدروں میں حالی سے لے کر میراجی تک پہنچتے ہوئے جو تبدیلی ہوئی ہے یا نذیر احمد سے عزیز احمد تک جو کایا پلٹ ہوئی ہے وہ محتاجِ تشریح نہیں ہے۔ بعض سائنسی نظریات کی وجہ سے باوجود انسان تسخیرِ جہاں کرنے کے اپنے آپ کو بےبس اور مجبور محسوس کرنے لگا۔ اڈمنڈ ولسن نے یہ بات بالکل ٹھیک ہی کہی ہے کہ:

"یہ نظریۂ ارتقاء کا نتیجہ ہے کہ انسان ہیرو کی بلند سطح سے ..... گر کر بےبس جانور کی طرح بن گیا۔ پھر سے وہ کائنات میں ہیچ ہو کر اس کی مختلف قوتوں کے رحم وکرم پر ہو گیا۔"[۴]

اس لئے جوں جوں زمانہ گزرتا گیا انسان کو اپنی بےبسی اور لاچارگی کا احساس زیادہ ہونے لگا۔ دُوسرا

۱ے FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE. P, 5

۲ے ENGLISH LITERATURE OF TWENTIETH CENTURY. P, 1

۳ے " " " " P, 140

۴ے AXCELS CASTLE. P, 2

کے ناولوں کا وہ انسان جو اپنے عمل سے زندگی بناتا ہے مجنوں گورکھپوری تک پہنچتے ہوئے بڑا بے بس بن جاتا ہے۔ اس کی وجہ صرف نئے تصورات ہی نہیں بلکہ انگریزوں کی غلامی یعنی سیاسی بے بسی سے لے کر معاشی اور سماجی پستی تک کئی عناصر تھے جس کی وجہ سے اس رجحان میں بعض وقت بڑی شدت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔

لیکن نئے خیالات اور نئے علوم نے انسان کو اپنے بارے میں یہ سوچنے پر مجبور کر دیا کہ وہ "لوزینہ" ہے یا نہیں۔ اس کی وجہ سے فرد کی نفسیات کا مطالعہ بڑھنے لگا کیونکہ سیاسی، معاشی اور سماجی بندشیں بھی ایسی تھیں جس کی وجہ سے انسان اپنی ذات اور باہر کے حالات پر غور کرنے پر مجبور ہو گیا اس لئے ادب میں نفسیاتی زندگی کی پیش کشی اہمیت اختیار کرتی گئی۔ اُردو ناول میں بھی یہ نفسیاتی زندگی کی پیش کشی جوں جوں زمانہ گزرتا گیا اہمیت اختیار کرتی گئی۔ یہ سمجھنا صحیح نہیں ہے کہ ہر وہ ناول نگار جو انسانی نفسیات کو پیش کرتا ہے وہ فرائڈ یا کسی ماہر نفسیات کے خیالات سے متاثر ہے بلکہ نفسیات کا مطالعہ اسی دور کے حالات ہی کا نتیجہ ہے۔ اسکاٹ جیمز نے یہ بالکل ٹھیک کہا ہے کہ فرائڈ کے تحلیل نفسی کا علم خود موجودہ زمانہ کے خاص حالات کا نتیجہ تھا۔[1] یہی وجہ ہے کہ راقم الحروف نے ادب پر فرائڈ کے اثرات دکھانے کی بجائے ان دونوں میں جو متوازیت اور مماثلت ہے اس کو ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جوں جوں نفسیات کا علم بڑھتا گیا ناول میں انسان کے مطالعہ کی نوعیت میں فرق آتا گیا۔ جوڈ نے ناول نگاری پر نفسیاتی علم کے اثر کے تعلق سے لکھا ہے:

> "اب حقیقی لوگ اچھے ہوتے ہیں نہ بُرے۔ وہ ان دونوں کا ایسا سادہ آمیزہ بھی نہیں ہوتے جس میں نیکیوں اور بدیوں کے عناصر آسانی سے پہچانے جا سکیں...... انسان اب ان عناصر سے مل کر نہیں بنتے جسے صفات کہا جا سکے.... نفسیاتی علم بتاتا ہے انسانی ہستی صفات کے مجموعہ سے زیادہ دریا سے مشابہ ہے جو کبھی تیز بہتا ہے کبھی آہستہ کبھی صاف رہتا ہے کبھی گندہ۔ وہ ہر لمحہ ایک مختلف سطح کو سامنے لاتا ہے۔"[2]

---

[1] FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE. P, 125

[2] GUIDE TO MODERN THOUGHT. P, 290

انسانی نفسیات کے تعلق سے یہ انداز تحلیلِ نفسی کے علم سے پہلے بھی کسی نہ کسی قدر ضرور موجود تھا بہرحال نفسیاتی علم کا اثر بیسویں صدی کے ادب پر چھاتا گیا۔ نفسیاتی علم کی وجہ سے جنسی جذبہ کی پیش کشی بھی ضروری بنتی گئی۔ ایک تو اس لئے کہ نفسیاتی زندگی کا اہم ترین پہلو جنسی زندگی ہے۔ دوسرے فرائیڈ نے اپنے نظریوں اور تجربوں سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ انسان کا سارا نفسیاتی کردار اس کے جنسی کردار پر استوار ہوتا ہے۔ اس نے بتایا کہ کس طرح سماج کی تمام غیر پسندیدہ باتیں تحت الشعور میں دبی رہتی ہیں لیکن دبی رہتی ہیں ختم نہیں ہو جاتیں[۱]۔ اس لئے جب کبھی اور جہاں کہیں موقعہ ملتا ہے، وہ اُبھر آتی ہیں یا اپنی تشفی عجیب و غریب طریقے سے کر لیتی ہیں۔ فرائڈ کے نزدیک فن کاری بھی ان ہی جذبات کی تشفی کی ایک صورت ہے[۲]۔ خیالات کے اثر کی وجہ سے جذبہ کی پیش کشی ضروری سمجھی جانے لگی۔ لارنس کے نزدیک تو "فحاشی" اصل میں اخفا ہی سے پیدا ہوتی ہے[۳]۔ ان خیالات کے اثر سے اُردو ادب میں بھی عریانی فن کی ایک ٹکنک بن گئی[۴]۔ نفسیاتی علم نے جو ادب پر اثر ڈالا اس کے متعلق یہ صحیح کہا گیا ہے کہ:

"نئے نفسیاتی علم نے خاص طور پر تحت الشعور کے علم نے اور فرائیڈ اور ینگ کے نظریات نے ادب پر ایسا اثر ڈالا جو ہمیشہ گہرا ہوتا رہے گا۔"[۵]

بیسویں صدی کے مختلف حالات کی وجہ سے ادب میں سیاسی پس منظر اور زندگی کی پیش کشی میں عصری سیاست کو نمایاں کرنے کا رجحان بھی عام ہونے لگا۔ کیونکہ اس صدی میں زندگی کے ہر شعبہ پر سیاسی حالات اس قدر چھائے رہے کہ ان کا ادب میں جگہ پانا بالکل ناگزیر تھا۔ ناول میں بھی یہ اثرات زمانہ کے ساتھ گہرے ہوتے گئے۔ اس سلسلہ میں فلپ ہینڈرسن نے ٹھیک لکھا ہے:

"ہمارے اپنے المناک اور باغیانہ عہد میں جہاں سیاست، اخلاقیات اور مذہب

۱؎ COLLECTED PAPERS VOL, IV. P, 86

۲؎ " " " P, 19

۳؎ SEX, LITERATURE AND CENCORS 41 P, 77

۴؎ نقدِ حیات۔ ص ۵۹

۵؎ ENGLIS LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY, P, 8

پر چھا گئی ہے۔ ہم اپنے ناول نگاروں سے سوائے اس کے کوئی اور توقع نہیں کر سکتے کہ وہ سیاسی تبدیلی کو اپنا مطمحِ نظر بنائیں گے۔" [1]

بیسویں صدی میں سیاست کے ساتھ معاشی مسائل کو اہمیت حاصل ہونا بھی لازمی تھا کیونکہ معاشی مسائل دن بہ دن ابتر ہوتے جا رہے تھے۔ اس کے علاوہ اب زندگی کی ترقی کا مفہوم صرف مادی ذرائع کی استواری پر قائم ہو گیا تھا۔ زندگی کے مادی پہلو پر زور دینے سے سائنس کو ناگزیر طور پر ترقی ہوئی اور سائنس کی ترقی نے اپنی باری میں زندگی کی مادی ترقی کی رفتار کو بے حد تیز کر دیا۔ اس لئے ہندوستان میں معاشی حالات اور مادی حالات کی بہتری کی خواہش شدید ہونے لگی۔ چونکہ مارکس نے مادی ترقی اور معاشی حالات کو اپنے نظریات میں بنیادی اہمیت دی تھی اس لئے مارکسزم کی طرف رجحانات بڑھنے لگے۔ مارکس نے اپنے فلسفہ کا اطلاق زندگی کے ہر شعبہ پر کیا۔ مارکس کے اس نقطۂ نظر نے ادب میں نہ صرف مقبولیت حاصل کی بلکہ ادب میں مادی نقطۂ نظر فروغ پانے لگا۔ کیونکہ مارکس نے ثابت کیا تھا کہ پیداوار کے مادی وسائل ساری سماجی سیاسی اور ذہنی زندگی کے عمل کو منضبط کرتے ہیں۔ اس لئے وہ زندگی کے مادی اور معاشی حالات کو بنیاد قرار دے کر زندگی کے دوسرے سارے پہلوؤں کو اوپری ڈھانچہ کہتا ہے۔ [2] اس طرح اڈمنڈ ولسن کے کہنے کے مطابق مارکس اور اینگلز نے ادب کا بھی تعلق مادی اور سماجی حالات سے ثابت کر کے معاشی نظام کی اہمیت کو واضح کر دیا۔ [3] جیسے کہ سماجی پس منظر میں بھی بیان کر دیا گیا ہے کہ ہندوستان میں دنیا کے اور خود اس کے اپنے حالات کی وجہ سے اشتراکیت کا رجحان بڑھنے لگا۔ خاص طور سے جنگِ عظیم کے بعد۔ حالانکہ ہندوستانی ادب پر پہلی جنگِ عظیم کا ویسا اثر نہیں ہوا تھا جیسا کہ مغربی ممالک کے ادب پر ہوا لیکن اشتراکی رجحانات پہلی جنگِ عظیم کے بعد ہی زیادہ فروغ پانے لگے۔ [4] "۱۸۳۰ء کے بعد چند سال میں سوشلزم کا نظریہ درمیانہ طبقہ کے دانشوروں میں عام طور سے پھیل گیا۔" اس وجہ سے ترقی پسند تحریک جوں ہی انگلستان سے ہندوستان آئی تو

---

[1] THE NOVEL TODAY. P, 15

[2] KARL MARX; SELECTED WORKS VOL, II. P, 29

[3] THE TRIPLE THINKERS. P, 204, 205

[4] روشنائی۔ ص ۸۲

تو وہ تیزی سے ادب پر چھا گئی[1] اور اس کے اثرات اُردو ادب اور اُردو ناول پر بڑے دُور رس پڑے۔ ترقی پسند تحریک کے بعد ادبِ اُردو میں سنہ ۱۹۶۰ء تک کوئی قابلِ ذکر تحریک شروع نہیں ہوئی۔

جب ادب اور زندگی میں اتنی اور ایسی تبدیلیاں ہونے لگیں تو ناول کی ہیئت میں بھی تبدیلی قطعی ناگزیر تھی۔ کیونکہ ناول کی صنف راست زندگی سے اپنا مواد لیتی ہے اور جوں جوں زندگی میں تبدیلی آتی ہے ویسے ویسے ناول میں تبدیلی آنا قطعی لازمی ہے۔[2] اصل میں مواد ہی ہیئت کا تعین کرتا ہے۔ اور وہی ہیئت بہترین کہی جاسکتی ہے جو مواد کو پوری طرح کام میں لاسکے۔ اس لئے پرسی لبک لکھتا ہے:

"بہترین ہیئت وہی ہے جو اپنے موضوع کو بہترین طریقے پر اُجاگر کردے۔ فسانہ میں اس کے سوا ہیئت کی کوئی اور تعریف نہیں ہوسکتی۔"[2]

اس طرح موضوعات کی تبدیلی نے ہیئت میں بھی تبدیلی پیدا کردی۔ یہ تبدیلی مسلسل طریقہ پر ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کا کوئی بندھا ٹکا فارم یا تکنیک نہیں ہے۔ ہر بڑے ناول نگار نے اسے اپنی مرضی کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ لیکن پھر بھی انگریزی اور مغربی ناولوں کی مقبولیت اور اشاعت سے اُردو ناول نے ہیئت اور ساخت کے بہت سے اصول اخذ کئے۔ اور اُردو میں اچھی ساخت کے ناول لکھے جانے لگے۔ اسی وجہ سے بیسویں صدی میں مجموعی طور پر اچھی ساخت کے ناولوں کی بہتات رہی ہے۔ لیکن یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اچھی ساخت کا ناول لازمی طور پر اچھا ناول نہیں ہوتا۔

"اچھی ساخت کا ناول ضروری نہیں کہ عظیم ناول بھی ہو۔ نہ ہی عظیم ناول کے لئے ضروری ہے کہ وہ اچھی ساخت کا بھی ناول ہو۔"[3]

اُردو میں ساخت پر ناول نگاروں کو قابو پیدا ہوگیا تو اس سے فائدہ اُٹھا کر بے شمار ناول لکھے گئے، اور اس طرح اردو میں دوسرے اور تیسرے درجے کے ناول نگاروں نے بھی اچھی ساخت کے ناولوں کا ایک انبار سا لگا دیا۔ لیکن اس سلسلہ میں بھی وارن بیچ کی اس رائے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ

---

[1] اُردو ادب پہلی جنگِ عظیم کے بعد۔ ص ۱۱

[2] THE CRAFT OF FICTION. P, 40

[3] THE TWENTIETH CENTURY NOVEL P. 621

[4] " " " P 121

"بہت سے ناول جو 'اچھی ساخت' کے کہلانے کے بہترین مستحق رہتے ہیں۔ کمزور تخیل یا معمولی ذہن کی پیداوار ہوتے ہیں۔ عموماً ٹکنک کا بہت زیادہ خیال رکھنا آرٹ کے تنزل کی نشاندہی کرتا ہے۔" ؎۱

بیسویں صدی میں صرف ناولوں کی بہتات ہی نہیں رہی بلکہ اس صدی میں انواع واقسام کے ناول لکھے گئے۔

"اس دور میں مختلف ناول نگار مختلف قسموں کے ناولوں کی طرف متوجہ ہوئے کسی نے جاسوسی ناول نگاری شروع کردی تو کسی نے ہیجانی ناول لکھے۔ بعضوں نے مہماتی، بعضوں نے سنسنی خیز اور پراسرار ناول لکھے تو بعض واقعاتی اور تخیل پرستی کی طرف مائل ہوئے۔" ؎۲

ناول کی ہیئت کے سلسلہ میں ناول میں ایک اہم تبدیلی بھی نظر آتی ہے۔ وہ یہ کہ ناول نگار پہلے کی طرح راست طور پر قاری سے مخاطب نہیں ہوتا بلکہ وہ بیسویں صدی میں ایک طرح سے ناول سے غائب ہوجاتا ہے۔ ورنہ پہلے:

"کرداروں سے متعلق قاری سے باتیں کرنے کا شوق ملتا ہے۔ کرداروں کی طرفداری دیا مخالفت کی جاتی ہے اور قاری کو بتایا جاتا ہے کہ کرداروں کے بارے میں اس کی کیا رائے ہونی چاہیئے۔" ؎۳

اور جب ناول سے ناول نگار ہٹ گیا تو ناولوں میں ڈرامائی پیش کشی پیدا ہوگئی۔ ڈرامائی پیش کشی سے ناول کا تاثر بڑھ جاتا ہے۔ گویا اس طرح کی ناول نگاری سے قاری ناول کے واقعات کا چشم دید مطالعہ کرتا ہے۔

اس کے علاوہ بھی بیسویں صدی کے ناول نگاری اپنی ہیئت کے تجربوں کے لحاظ سے بھی

؎۱ — THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P, 121

؎۲ THE ENGLISH LITERATURE IN THE TWENTIETH CENTURY. P,14

؎۳ — THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P, 20.

بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اُردو کے بہت سے ناول اپنی ہیئت کے اعتبار سے روایتی ناولوں سے اس قدر مختلف ہو جاتے ہیں کہ روایتی انداز کی ناول نگاری کو پیشِ نظر رکھنے والے ان کو ناول کہنے کے لئے پس و پیش کرتے ہیں۔ اُردو میں بھی اچھی ساخت کے ناولوں سے انحراف ہوا کیونکہ اچھی ساخت میں بھی مختلف تحدیدیں عاید ہوتی ہیں جو زندگی کی بھرپور پیش کشی میں رکاوٹ بن جاتی ہیں۔ اس لئے ناول میں نئے نئے انداز اختیار کئے گئے۔ آپ بیتی کے انداز میں ناول لکھے گئے۔ مکتوباتی ناول لکھے گئے۔ کبھی ڈائری کے انداز کو اپنانے کی کوشش کی گئی۔ کبھی شعور کی رو کے ذریعہ ناول نگاری ہوئی۔ کبھی کرداروں کو ان کے نفسیاتی تجزیہ یا ان کی ذہنی فضا کے ذریعہ پیش کیا گیا اور اس طرح مختلف طریقوں سے زندگی کی بھرپور اور مکمل پیش کشی ناول نگاروں کا مطمحِ نظر رہا ہے۔

اس طرح دنیا کے اور ہندستان کے مختلف حالات نے اُردو ناول نگاری میں ہیئت اور مواد دونوں میں بڑی اہم اور زبردست تبدیلیاں کیں جن کا مطالعہ تفصیلی طور پر آئندہ ابواب میں پیش کیا گیا ہے۔

بیسویں صدی کا شعور

گزشتہ باب میں بیسوی صدی کے اہم رجحانات کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے اس کے ابتدائی آثار اپنی واضح شکل میں سب سے پہلے عبدالحلیم شرر، سجاد حسین انجم کسمنڈوی، منشی سجاد حسین ایڈیٹر "اودھ پنچ"، قاری سرفراز حسین، مرزا ہادی رسوا اور آغا شاعر کے کارناموں میں نظر آتے ہیں۔ شرر کے بعض ناولوں کے سوا ان تمام ناول نگاروں کے تمام اہم ناول بیسویں صدی شروع ہونے سے پہلے ہی معرض وجود میں آگئے تھے۔ سجاد حسین کسمنڈوی کا ناول "نشتر" ۱۸۹۳ء میں لکھا گیا اور سجاد حسین ایڈیٹر "اودھ پنچ" کے تمام اہم ترین ناول ۱۹۰۲ء سے بہت پہلے ہی لکھے جا چکے تھے[1]۔ قاری سرفراز حسین کا شاہکار "شاہد رعنا" ۱۸۹۷ء میں تخلیق ہوا۔ رسوا کا شاہکار "امراؤ جان ادا" ۱۸۹۹ء میں وجود پذیر ہوا۔ رسوا کے دوسرے بھی تمام اہم ناول ۱۹۱۰ء تک لکھے جا چکے تھے[2]۔ اور خود شرر کا بھی بہت ہی اہم ناول "فردوسِ بریں" ۱۸۹۹ء میں لکھا گیا۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ شرر کی ناول نگاری مجموعی اعتبار سے ایک جداگانہ نوعیت رکھتی ہے۔ اس دور کے دوسرے ناول نگار خواہ وہ رسوا ہوں یا سجاد حسین حقیقت نگاری کی طرف زیادہ مائل رہے۔ لیکن شرر کے ہاں غالب رجحان رومانیت پسندی کا رہا۔ اسی وجہ سے وہ زیادہ تر تاریخی ناول لکھتے رہے۔ جیسا کہ پچھلے باب میں اشارہ کیا گیا ہے اور جس کی تفصیل آئندہ آئے گی۔ بہر حال اگرچہ کہ یہ تمام ناول انیسویں صدی میں لکھے گئے لیکن ان تمام ناولوں میں بیسویں صدی کی ناول نگاری کے نئے رجحانات ملتے ہیں۔ اس لئے ادبی نسلوں میں حد فاصل صرف سنہ و تاریخ کے لحاظ سے نہیں کی جا سکتی بلکہ اہم اور بنیادی بات ان کے خیالات ہوتے ہیں

---

[1] اودھ پنچ ۹ رستمبر ۱۹۰۲ء

[2] مرزا محمد ہادی، مرزا رسوا: سوانح حیات اور ادبی کارنامے۔ ص ۱۸۸

اس سلسلہ میں اسکاٹ جیمس نے جو کچھ کہا ہے اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ وہ لکھتا ہے:

"ادبی نسل اشخاص کی ذہنی خصوصیت اور وہ جو لکھتے ہیں اس سے پہچانی جاتی ہے رجحانات موجود رہتے ہیں اور انھیں بیان بھی کیا جا سکتا ہے لیکن بعض افراد اپنے نرالے پن سے نمایاں ہو کر ہم پر ایسے وارد ہوتے ہیں کہ رجحانات کی عمومیت کو مضحکہ خیز بنا دیتے ہیں۔ بعض غیر معمولی افراد ماضی کا احیار کرتے ہیں اور بعض وقت مستقبل کے ہراول بن جاتے ہیں۔" [۱]

مذکورہ بالا ناول نگار مستقبل کے نقیب تھے۔ بیسویں صدی کے وہ رجحانات جو آگے چل کر بہت واضح اور گہرے ہوتے جاتے ہیں ان ناول نگاروں کے پاس اپنی ابتدائی شکل میں نظر آتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ یہ تمام ناول نگار ناول کا ایک واضح تصوّر رکھتے ہیں۔ ورنہ اس سے پہلے سرشار اور نذیر احمد کے پاس یہ تصور واضح نہیں تھا اور جس طرح رچرڈسن اور ہنری فیلڈنگ مخصوص حالات کے نتیجہ میں "اتفاقی" اور "غیر متوقع" طور پر ناول نگار بن گئے تھے [۲] بالکل اسی طرح نذیر احمد اور سرشار کی ناول نگاری کا حال رہا ہے۔ جیسا کہ پہلے باب میں کہا جا چکا ہے کہ ہندستان میں بھی ناول نگاری کا آغاز خاص حالات کا رہین منت رہا ہے۔ یہی سبب ہے کہ نذیر احمد اپنے ناولوں کو "قصّے" کہتے ہیں۔ اور سرشار نے اپنے شاہکار کو "فسانہ" ہی کہنا مناسب سمجھا لیکن اس کے برخلاف رُسوا، شرر وغیرہ ناول کا چونکہ ایک واضح تصور رکھتے ہیں اس لئے اُنھوں نے ناول کے فن کو شعوری طور پر اپنایا اور اس بنا پر ان کے ناولوں میں پلاٹ کا وہ سلیقہ ملتا ہے جو ارسطو کے زمانہ سے مستحسن سمجھا جاتا ہے یعنی ان ناولوں میں آغاز، درمیان اور انجام ایک باہمی ربط کے ساتھ موجود ہوتے ہیں۔ [۳] اور سب سے بڑی بات یہ کہ خود ناول کے مختلف عناصر ترکیبی یعنی پلاٹ، کہانی، کردار نگاری، پس منظر اور نظریۂ حیات میں ایک آہنگ اور توازن ملتا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کے ناول ساخت کے اعتبار سے بہتر بن گئے ہیں اور

---

۱ FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE, P, 2

۲ HISTORY OF ENGLISH NOVEL. P, 16 ———

۳ بوطیقا۔ ص ۴۹

یہ ساخت کی بہتری بیسویں صدی کے ناول نگاری کی خصوصیات میں سے ایک ہے۔ [1]

اس عہد کی ناول نگاری صرف ہیئت کے اعتبار سے ہی نہیں بلکہ سب سے اہم بات یہ کہ مواد کے اعتبار سے بھی بیسویں صدی کی ناول نگاری کی خصوصیات اپنے اندر رکھتی ہے۔ اس اعتبار سے جو پہلی بات انھیں اپنے پیشرو ناول نگاروں سے جدا کرتی ہے وہ ہے ان کی نفسیاتی بصیرت۔ اس دور کے ناول نگار انسان کو اس کے داخلی اور اندرونی احساسات اور جذبات کے آئینہ میں دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ نقطۂ نظر نذیر احمد اور سرشار کے ہاں نہیں ملتا۔ نذیر احمد اور سرشار کے ہاں زیادہ زور کرداروں کے خارجی اعمال پر ہوتا ہے اور بہت کم داخلی جذبات کی کشمکش دکھائی جاتی ہے۔ یہ کردار کی نفسیاتی حالت کو پیش کرنے کی کوشش ہی کا نتیجہ ہے کہ ان ناول نگاروں میں سے اکثر نے آپ بیتی کے انداز پر ناول لکھے ہیں جیسے "نشتر" "شاہد رعنا" اور "امراؤ جان ادا"۔ ناول نگاری کے اس انداز کے متعلق لبک نے لکھا ہے کہ اس طرح مرکزی کردار کی اخلاقی اور جذباتی زندگی آسانی سے پیش کی جا سکتی ہے۔[2] کیونکہ اس طریقے سے کردار اور قاری میں راست رابطہ پیدا ہو جاتا ہے، اور مصنف نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ اس بات کو وارن بیچ بیسویں صدی کے ناول نگاری کی خصوصیت قرار دیتا ہے۔[3] "درون بینی" کے ابتدائی آثار بھی بعض وقت ان ناولوں میں ملتے ہیں جو آج کے ناولوں کی خصوصیت سمجھے جاتے ہیں۔[4] جیسے "ہیرے کی کنی" میں آغا شاعر نے بعض جگہ ایک طرح سے "داخلی خود کلامی" سے کام لیا ہے جس کی تفصیل آگے آئے گی۔ کردار کا نفسیاتی مطالعہ کسی قدر بدلی ہوئی شکل میں شرر کے سماجی اور معاشرتی ناولوں میں ملتا ہے۔ جیسے "دلچسپ" اور "دلکش" میں وہ رینالڈس کے زیر اثر کردار کی نفسیاتی حالت کی پیش کشی کے لئے اس کے چہرے کے اُتار چڑھاؤ اور اس کی حرکات وسکنات میں خاص تبدیلی دکھاتے ہیں۔

نفسیاتی بصیرت کی وجہ سے یہ ناول نگار سیاسی، سماجی اور معاشی حالات سے آگہی کو اپنے

---

[1] THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P, 318

[2] THE CRAFT OF FICTION. P, 134

[3] THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P, 116

[4] THE NOVEL TODAY. P, 19

ناولوں میں بڑے سلیقے سے برتتے ہیں۔ آج کے سنجیدہ ناول نگار بھی یہی خصوصیت رکھتے ہیں۔ وہ صرف یہی نہیں بتاتے کہ ان پر کیا بیت رہی ہے بلکہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ ان پر یہ بپتا کیوں پڑی اور ان کے اطراف کیا ہو رہا ہے۔[1] نذیر احمد کے ہاں "ابن الوقت" میں گو ہندستان کی معاشی ابتری کا بڑا گہرا شعور ملتا ہے لیکن ان حالات کے اثر سے خود ان کے کردار کسی حد تک متاثر ہوئے ہیں۔ اس کا بیان کہیں نہیں ملتا۔ اس کے برخلاف سجاد حسین نے اپنے ناول "میٹھی چھری" میں اقتصادی حالات کا اثر جس طرح کرداروں کی نفسیاتی زندگی پر پڑتا ہے اس کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے دوسرے ناول "کایا پلٹ" میں سیاسی ہلچل کے اثرات عام زندگی پر جس طرح پڑ رہے تھے اس کے نقشے ملتے ہیں "احمق الدین" میں بھولے نواب کی معاشی جدوجہد کے ساتھ اس وقت کی سماجی تبدیلیاں ریاستوں کی سیاسی حالت بھی نمایاں ہوتی ہے۔ "نشتر" میں حسن شاہ کی معاشی مجبوریاں ہی اس ناول کے تاثر کو بڑھاتی ہیں۔ رُسوا کے "شریف زادہ" کا کردار اس کی معاشی جدوجہد ہی کی وجہ سے اُبھرتا ہے۔ "ذاتِ شریف" کی زندگی معاشی زندگی سے غفلت ہی کی وجہ سے عبرت کا مرقع بن جاتی ہے۔ "اختری بیگم" میں معاشی اور مالی حالات انسانی زندگی میں جو مدوجزر پیدا کرتے ہیں اور دولت کے حصول کے لئے جو جدوجہد ہوتی ہے اس کی تصویریں ملتی ہیں۔ "امراؤ جان ادا" کا موضوع ہی بعض کے نزدیک لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب ہے۔[2] ظاہر ہے کہ تہذیب میں زندگی کا ہر پہلو شامل ہوتا ہے۔ اس طرح سے ان ناول نگاروں نے اقتصادی سیاسی اور سماجی زندگی کی اہمیت کو واضح کیا اور اس انداز کی حقیقت نگاری سے کام لیا جو بیسویں صدی کی امتیازی خصوصیت سمجھی جاتی ہے۔[3]

بیسویں صدی کا شعور ایک اور طرح سے بھی ان ناول نگاروں کے ہاں ملتا ہے۔ وہ یہ کہ یہ ناول نگار ہر انسان میں کمزوریاں بھی دیکھتے ہیں، خوبیاں بھی۔ پچھلے ناول نگار اپنے کرداروں کے روشن پہلو پر زور دیتے ہیں یا تاریک پہلو پر۔ ان کے پاس وسعتِ نظر نہیں ملتی۔ لیکن اب انسان کے مطالعہ کے تعلق سے ایک وسیع اور زیادہ ہمہ گیر نقطۂ نظر ترقی کر جاتا ہے۔ طوائف کو نذیر احمد نے بھی پیش کیا ہے

---

[1] THE LIVING NOVEL. P. 223   [2] تنقیدیں ص ۱۱۵، مطالعہ اور تنقید ص ۱۸۸

[3] CONTEMPORARY BRITISH LITERATURE. P. 15

سرشار نے بھی۔ گو نذیر احمد کے "فسانۂ مبتلا" میں ہریالی جو ایک طوائف تھی نہایت سگھڑ، سلیقہ مند، اور شوہر کی خدمت کرنے والی بیوی بن جاتی ہے۔ لیکن جب مبتلا کا انتقال ہوتا ہے تو ہریالی مال و اسباب سمیٹ کر بھاگ نکلتی ہے اور اس طرح آخر میں اپنے طوائف ہونے کا ثبوت دیتی ہے۔ اس کے برخلاف غیرت بیگم مبتلا کی دوسری بیوی جو حد درجہ بدمزاج اور ہمیشہ شوہر سے لڑنے والی تھی وہ شوہر کے نام پر بیٹھی رہتی ہے۔ سرشار کے پاس بھی طوائف برائیوں کی پوٹ نظر آتی ہے۔ اس کے برخلاف سجاد حسین انجم، قاری سرفراز حسین اور مرزا رسوا طوائف کو ایک دوسرے نقطۂ نظر سے پیش کرتے ہیں۔ "نشتر" میں طوائف محبت اور وفا کی دیوی نظر آتی ہے۔ وہ جس سے محبت کرتی ہے اس کے لئے مرمٹتی ہے۔ "شاہد رعنا" کی ننھی جان اور "امراؤ جان ادا" کی ادا اگرچہ کہ صحیح معنوں میں طوائف رہتی ہیں اور اپنے ماحول کے تقاضوں کو بھی پورا کرتی ہیں لیکن اس کے باوجود ان میں نیکی اور بدی کی کشمکش ہوتی رہتی ہے۔ ان کی نیکی کی قوتیں ان کے ماحول کی برائی پر غالب آنے کی کوشش کرتی ہیں اور ماحول کی برائیاں ان کی نیک تمناؤں کو پورا ہونے سے روکتی ہیں۔ اس وجہ سے ان ناول نگاروں کے کردار زندگی سے قریب معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ اچھائی میں برائی دیکھنے سے کردار نگاری اتنی متاثر نہیں ہوتی جتنی برائی میں اچھائی نہ دیکھ سکنے سے مسخ ہوتی ہے۔[1] ان ناول نگاروں نے بدی میں نیکی کو دیکھ اور دکھا کر انسان کو زیادہ بھرپور طریقے سے پیش کیا ہے، جو بیسویں صدی کی ناول نگاری کا ایک اہم رجحان ہے۔[2]

محرکات

اصل میں یہ تبدیلی ناول نگاروں کے نقطۂ نظر کی تبدیلی کی غماز ہے۔ کیونکہ وہ تمام سماجی، سیاسی مذہبی اور تعلیمی تحریکیں جو ۱۸۵۷ء سے پہلے یا اس کے بعد شروع ہوئیں اور جن کا تفصیلی جائزہ پچھلے باب میں لیا جا چکا ہے اب بارآور ہونے لگی تھیں۔ ۱۸۸۵ء میں کانگریس کا قیام عمل میں آیا۔ سماجی

ء۱ MAN IN MODERN FICTION . P, 29

ء۲ THE MODERN WRITER AND HIS WORLD . P, 15

اصلاح کے کئی قوانین نہ صرف اب تک رائج ہو گئے تھے بلکہ سماجی مصلحین کی کوششیں بھی اب کامیاب صورت میں ظاہر ہو رہی تھیں۔ اس لئے سماجی اور مذہبی زندگی میں بھی تبدیلی ہو رہی تھی۔ تعلیمی اعتبار سے بھی یہ زمانہ بڑی اہمیت رکھتا ہے کیونکہ مختلف تعلیمی اداروں اور کالجوں کے فارغ التحصیل اب میدان میں آرہے تھے۔ منشی سجاد حسین ایڈیٹر 'اودھ پنچ' قاری سرفراز حسین اور مرزا رسوا نے کالج کی تعلیم حاصل کی تھی۔ اس طرح مغربی خیالات کا راست طور پر انھوں نے مطالعہ کیا تھا اور یوں بھی مختلف طریقوں سے مغربی دنیا سے رابطہ بڑھ رہا تھا۔ مغربی علوم کی کتابیں یا ترجمے پھیل رہے تھے۔ اخبار اور رسائل کے ذریعہ وہاں کے خیالات عام ہو رہے تھے۔ اور خود مختلف اشخاص انگلستان کا سفر کرکے وہاں کے تاثرات کو ہندستان میں پھیلا رہے تھے۔ خود شرر انگلستان میں کئی سال رہ کر آئے تھے لیکن یہ سلسلہ بہت پہلے سے جاری تھا کیونکہ ۱۸۳۴ء ہی میں میر حسن نے انگلستان جاکر نہ صرف انگریزی سے واقفیت حاصل کی بلکہ انھوں نے گولڈ اسمتھ کے مشہور ناول "دی ویکار آف ویکفیلڈ" کے ایک باب کا ترجمہ بھی کیا تھا۔[۱] ان تمام حالات کا نتیجہ تھا کہ زندگی کو نئے زاویہ سے دیکھنے کی کوشش ہونے لگی۔ زندگی کا ایک وسیع اور ہمہ گیر تصور فروغ پانے لگا۔ نئی قدریں ابھرنے لگیں اور ان کو پھیلانے اور عام کرنے کی ضرورت بھی محسوس ہونے لگی۔

اس وجہ سے اس زمانہ میں اس جدید صنفِ ادب کی اہمیت بڑھتی جا رہی تھی۔ کیوں کہ ناول کے ذریعہ ہر قسم کے موضوعات پر آزادانہ طور پر اظہارِ خیال کیا جا سکتا تھا۔ اور اس کے ذریعہ زندگی کے مختلف تجربات اور زندگی کی نئی آگہی کو پوری تکمیل کے ساتھ پیش کیا جا سکتا تھا۔[۲] اس ضرورت کے پیشِ نظر اس زمانہ میں انگریزی ناولوں کے ترجمے ہونے لگے۔ ان ترجموں کا بڑا مقصد یہی تھا کہ اس ذریعہ سے اس فن کے نمونے اردو میں منتقل ہوں تاکہ آئندہ لکھنے والے اس کو مثال بنائیں۔ یوں تو ناول کے ترجمے کی پہلی کوشش ۱۸۳۴ء میں ہوئی جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے۔ لیکن اس وقت صرف ایک باب کا ترجمہ کیا گیا تھا۔ لیکن انگریزی ناول کا شاید پہلا پورا ترجمہ ۱۸۸۵ء میں ہوا۔ یہ

---

[۱] منتخباتِ ہندی جلد ۱ ص ۱۳۵

[۲] ESSAYS ON LITERATURE AND IDEAS . B 34.

بھی عجیب بات ہے کہ یہ ترجمہ بھی " ویکار آف دی ویکفیلڈ " کا تھا جس کو عبدالرحمٰن نے اردو میں منتقل کیا۔ ان کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ ان سے پہلے کسی نے بھی اس میدان میں قدم نہیں اٹھایا تھا۔

" ایک زمانہ اس خیال میں گزر گیا اور ہمیشہ فکر میں رہا کہ کوئی دلچسپ قصہ ترجمہ کے لئے منتخب کروں۔ کبھی اس خیال نے میرے دل کو پریشان کیا کہ ایسا نہ ہو میں آرزو پسند کے موافق کسی ناول کا ترجمہ کروں اور اپنے اوقاتِ عزیز کو اس کے نذر کروں۔ اہلِ نظر میری اس جانفشانی کی کچھ داد نہ دیں اور نامرغوب تصور کریں تو محنت برباد اور گناہ لازم ٹھہرے۔ اس خیال کی تلافی یوں کرے کہ چندے صبر کیا جائے تاکہ کوئی اور صاحب بھی میرے ہم خیال پیدا ہو جائیں اور اس راستہ میں مجھ سے پہلے قدم رکھیں بہر نوع ہم ان کے پیچھے اپنی سلامت روی کی چال چل نکلیں گے۔ چونکہ اس کو زمانہ ممتد گزر گیا اور کسی نے پہل قدمی نہ کی اور میری دیرینہ خواہش نے میرے دل کو بے چین کیا تب تو میں نے ہرچہ بادا باد کہہ کر ہمت چست کی اور ویکار آف ویکفیلڈ کو ترجمہ کے لئے پسند کر کے اپنے سامنے رکھ لیا۔" [1]

مترجم کے اس بیان سے ظاہر ہے کہ اس نے ہی سب سے پہلے مغربی ناول کا ترجمہ اردو میں کیا اس بنا پر اس ترجمہ کو دیکھ کر بورڈ آف اگزامنرس کے سکرٹری ایچ لیس میرٹ نے یہ بات کہی تھی کہ

" اس کتاب کو ختم کرو۔ ہمارے علم و ادب میں اس کی بڑی وقعت ہے اور بجائے خود میں خیال کرتا ہوں کہ اگر اہلِ ہند اس کو بغور پڑھیں گے اور محاسن پر نظر کریں گے تو انھیں ناول نویسی کا ڈھنگ آجائے گا۔ [2]

اس قسم کی کوششیں مسلسل ہوتی رہیں۔ رینالڈز کے ناول " سمٹرس " کا ترجمہ نولکشور نے ۱۸۹۱ء میں " سوزِ عشق " کے نام سے بشمبر ناتھ نے کیا۔ ان کا مقصد بھی اس ترجمہ سے یہی تھا، اس لئے وہ

---

[1] نیرنگِ زمانہ۔ ص ۲

[2] " " ص ۳

لکھتے ہیں :

"جب تک زیادہ نہیں تو دس بیس ہی انگریزی ناول نظر سے نہ گزریں ہوں اور ان کے مطالب فی الذہن نہ کرلئے گئے ہوں ممکن ہی نہیں کہ چربہ اُتر سکے ۔" [1]

انگریزی ادب کے ساتھ بنگالی ادب کا بھی اثر اُردو ناول نگاری پر پڑ رہا تھا۔ ڈاکٹر سنتی کمار چٹرجی کا خیال ہے کہ انگریزی ادب کے بعد بنگالی ادب کا اثر تمام ہندستانی زبانوں کے ادب پر پڑا۔ [2] شرر نے بھی بنگالی ناول " درگیش نندنی " کا (۱۸۸۶ء) ترجمہ کیا۔ شرر کی تاریخی ناول نگاری بھی انگریزی ناول کے اثر سے شروع ہوئی۔ انھوں نے سروالٹر اسکاٹ کے تاریخی ناول TALISMAN کو پڑھنے کے بعد اپنا پہلا تاریخی ناول " ملک العزیز ورجینا " ۱۸۸۸ء میں لکھا جس کا ذکر فراق گورکھپوری [3] سے لے کر عزیز احمد تک سب ہی نے کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شرر کی وجہ سے ' ناول ' کا لفظ اُردو میں رائج ہوگیا۔ کیونکہ شرر نے مغربی نمونہ پر ناول نگاری شروع کی تھی [4] اور اس لفظ کا حقیقی معنوں میں رواج اُردو میں ان ہی کی کوشش سے ہوا۔ جس کا ذکر ڈاکٹر شائستہ اختر [5] سے لے کر ڈاکٹر احسن فاروقی [6] سب ہی کے پاس ملتا ہے۔

اس طرح ناول کے فن سے واقفیت گہری ہوتی گئی۔ انگریزی ناولوں کے مطالعہ کا رواج زیادہ عام ہوگیا۔ راست طور سے بھی اور ترجموں کے ذریعہ بھی۔ اس لئے اس عہد کے ناول نگاروں کے ہاں ناول نگاری کا ایک گہرا اور پختہ شعور ملتا ہے اور وہ اس کی اہمیت کو محسوس کر کے شعوری طور پر اس سے کام لیتے ہیں۔ شرر کو یہ احساس ہے کہ یہ فن قوموں کی زندگی پلٹ سکتا ہے۔

"یہ سب کو معلوم ہے کہ یہی ناول اور اس طرح کے عاشقانہ مذاق کے ناول ہیں جنھوں نے یورپ کو اتنی ترقی دلائی کہ گزشتہ یورپ کو موجودہ یورپ بنا دیا۔" [7]

---

۱ تمہید سوزِ عشق۔ ص ۳۔

۲ THE LANGUAGES AND LITERATURE IN MODERN INDIA. P, 106

۳ اندازے۔ ص ۱۳۵

۴ ترقی پسند ادب۔ ص ۲۳۶

۵ دنیائے افسانہ۔ ص ۱۶۴

۶ THE CRITICAL SURVEY OF THE DEVELOPMENT OF URDU ..... NOVEL AND SHORT STORY. P, 66

۷ ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۱۰۱

ایک دوسری جگہ وہ لکھتے ہیں :

" اخلاقی تعلیم دینے کا اس سے زیادہ دلچسپ طریقہ آج تک دنیا کو معلوم نہیں ہوا اور ساری قوم نے یہ تسلیم کر لیا ہے کہ ناول ہی اخلاق کے اصلی مصلح ہو سکتے ہیں ۔" ؎۱

اسی طرح رسوا کے ہاں ناول کا فن عصری تاریخ کا فن بن جاتا ہے ۔ بلکہ وہ تاریخ سے زیادہ ناول کو اہمیت دیتے ہیں جس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اب ناول کے فن کا شعور بالکلیہ طور پر پختہ ہو گیا تھا ۔ وہ لکھتے ہیں :

" قصہ کہانیوں کے لکھنے والے بھی ایک قسم کے مورخ ہوتے ہیں ، بلکہ ان کی لکھی ہوئی تاریخ یعنی ان کا لکھا ہوا واقعہ اس واقعہ نویسی سے جسے تاریخ کہتے ہیں ایک حیثیت سے زیادہ قابلِ لحاظ اور قدر کے لائق ہے ۔ اس لئے کہ تاریخ نویسی خاص کر شخصیتوں کے اخلاقی یا تمدنی حالات سے بحث کیا کرتے ہیں ۔ ممکن ہے کہ ایک شخص کی سیرت میں باعتبار کسی خصوصیت کے کوئی مادہ یا قوت حد اعتدال سے کم یا زیادہ ہو ، لہٰذا اس شخصِ واحد کے واقعات اور حالات میں عمومیت نہیں ۔" ؎۲

ناول کے بارے میں رسوا کے یہ خیالات مغرب کے اور بیسویں صدی کے بڑے ناول نگاروں کے مماثل ہیں ۔ کانراڈ بھی ناول کو تاریخ سے زیادہ اہم قرار دیتے ہوئے لکھتا ہے :

" فسانہ تاریخ ہے اور انسانی تاریخ (تو اہم ہے) ورنہ کچھ بھی نہیں ۔ بلکہ وہ تاریخ سے زیادہ اہم ہے ۔ کیونکہ اس کی بنیاد ٹھوس حقائق اور سماج کے مطالعہ پر ہوتی ہے اس کے برخلاف تاریخ لکھی ہوئی چیزوں اور ایسے تاثرات پر مبنی ہوتی ہے جو دوسروں کے توسط سے حاصل ہوتے ہیں ۔ اس طرح فسانہ حقیقت سے زیادہ قریب تر ہوتا ہے ۔" ؎۳

فورسٹر نے بھی تاریخ اور ناول کا مقابلہ کیا ہے ۔ وہ اس مقابلہ میں بتاتا ہے کہ تاریخ میں ظاہری اعمال کو

؎۱ بحوالہ مقدمہ فردوس بریں ۔ ص ۳ ؎۲ دیباچہ ذاتِ شریف ۔ ص ۱۱

؎۳ NOTES ON LIFE AND LETTERS. P, 17

پیشِ نظر رکھا جاتا ہے ۔ اور ناول میں داخلی جذبات بھی مدنظر رہتے ہیں ۔ تقریباً یہی بات رُسوا نے بڑی خوبصورتی سے یہ کہہ کر ظاہر کردی ہے کہ ناول نگار کے فن میں عمومیت ہوتی ہے کیونکہ وہ عام جذبات اور احساسات کی عکاسی کرتا ہے ۔ رُسوا ناول کی اہم ترین خصوصیت کو پہچان گئے تھے اس لئے انھیں ناول نگار کے اہم منصب کا بھی پورا احساس تھا اور اسی بنار پر وہ ناول کو زندگی کی تصویر کہتے ہیں :

"ناول تو بس ان واقعات کو علی العموم تحریر کر دیتا ہے جو اس نے اپنے زمانہ میں دیکھے ہیں یا اسے دوسری عبارت میں یوں کہئے کہ زمانہ کی تصویریں جو اس کے دل و دماغ کے مرقع پر موجود ہیں ۔ ان ہی کی نقلیں اُتار اُتار کے ناظرین کو دکھاتا ہے ۔" [۱]

اسی طرح سے منشی سجاد حسین کے ہاں بھی اس فن کے اہم ترین پہلوؤں کا ادراک ملتا ہے ۔ وہ ناول نگار کو "جذباتِ انسانی کے کرشمے لکھنے والا" کہتے ہیں [۲] سجاد حسین انجم کسمنڈوی کو بھی نہ صرف یہ احساس ہے کہ ناول مغرب کی صنف ہے [۳] بلکہ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اس صنف نے "معجز نما" ترقی کرلی ہے ۔ [۴]

اس طرح مواد اور ہیئت دونوں اعتبار سے بیسویں صدی کی ناول نگاری کا گہرا شعور ان ناول نگاروں کے ہاں ملتا ہے ۔ اس شعور سے انفرادی طور پر ہر ایک ناول نگار نے جس طرح کام لیا ہے وہ ان کے مختلف کارناموں میں دیکھا جا سکتا ہے ۔

سجّاد حسین انجم کا ناول "نشتر"

اوپر کی بحث سے مقصود اس دور کے اہم رجحانات کو پیش کرنا تھا ۔ ان ہی رجحانات کے پیشِ نظر جو اہم ناول سب سے پہلے سامنے آتا ہے وہ سجاد حسین انجم کا "نشتر" ہے ۔ سجاد حسین ان ناول نگاروں میں سے ہیں جن کی طرف جیسا کہ چاہئے توجہ نہیں دی گئی ۔ نہ صرف یہ کہ ان کو تاریخ ادب میں وہ مقام نہیں دیا گیا جس کے وہ مستحق تھے بلکہ ان کے ساتھ یہ بھی ستم کیا گیا کہ ان کی ایک تصنیف کو دوسرے

---

[۱] دیباچہ ذات شریف ۔ ص ۳
[۲] میٹھی چھری ۔ ص ۴
[۳] دیباچہ حیات شیخ چلی ۔ ص ۲
[۴] التماسِ مترجم "نشتر" ص ۴

مصنف سے منسوب کر دیا گیا۔ "حیاتِ شیخ چلی" انجم کمنڈری کی تصنیف ہے لیکن اس کو رام بابو سکسینہ سے لے کر سہیل بخاری تک کئی مورخ اور ادیب منشی سجاد حسین ایڈیٹر 'اودھ پنچ' کی تصنیف قرار دیتے ہیں۔ حالانکہ یہ انجم کی تصنیف ہے۔ اس کے دوسرے ایڈیشن میں سرورق پر ہی اس بات کی پوری تفصیل ملتی ہے

"حیاتِ شیخ چلی۔ مولفہ منشی سجاد حسین انجم مرحوم مصنف 'کائنات و نشتر' باہتمام بندہ محمد سجاد حسین ایڈیٹر 'اودھ پنچ' و مالک مطبع عام اودھ لکھنؤ۔ طبع شد۔۔۔ طبع ثانی ۱۹۰۵ء"

یہی نہیں آخر میں تقریظ بھی منشی سجاد حسین کی ہے[۱] جس میں انھوں نے اس کتاب کی تعریف کی ہے اور اس کے مصنف کی بھی تعریف کی ہے لیکن معلوم نہیں صرف نام کی یکسانیت کی وجہ سے کیوں یہ غلط فہمی اب تک چلی آرہی ہے۔ یہاں "حیاتِ شیخ چلی" سے بحث نہیں کیونکہ وہ ناول نہیں ہے۔ لیکن کہنے کا مقصد یہ ہے کہ سجاد حسین کو ادب میں وہ مقام نہیں ملا جس کے وہ مستحق تھے۔ لیکن پھر بھی عزیز احمد[۲] مبارزالدین رفعت[۳] اور اختر انصاری[۴] نے ان کو روشناس کرنے کی کوشش کی۔ انجم کے ناول "نشتر" کے متعلق ان اصحاب کا یہ خیال بھی صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ ناول ترجمہ نہیں ہے بلکہ طبع زاد ناول ہے۔ اس سلسلہ میں بعض شواہد بھی ایسے ملتے ہیں جو اس 'خیال' کو 'حقیقت' میں تبدیل کرتے نظر آتے ہیں۔ گو خود انجم نے اس کو ترجمہ قرار دیا ہے اور انھوں نے دیباچہ میں لکھا ہے:

"اصل کتاب سیدھی سادی فارسی ہندی آمیز زبان میں قلمی میرے پاس موجود ہے۔ سال تصنیف ۱۲۰۵ھ اور تاریخ کتابت ۱۲۱۷ھ ہے۔ شریف مصنف نے اپنے عشق و محبت کا واقعہ نہایت سادہ الفاظ و عبارت میں لکھا ہے۔ تکلف اور تصنع غالباً بہت ہی کم ہے اور سچا قصہ ہے۔"[۵]

اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ۱۲۰۵ھ میں یہ کتاب لکھی گئی۔ اگر یہ اس وقت اس شکل میں ہوتی جیسی کہ

---

[۱] تقریظ حیاتِ شیخ چلی۔ ص ۵۸

[۲] ترقی پسند ادب۔ ص ۲۳۹

[۳] حیدر آباد کے ادیب جلد ۲ ص

[۴] مطالعہ و تنقید۔ ص ۱۷۴

[۵] " " ص ۱۷۴

'نشتر' میں ہے تو انجم ضرور اس بات کی طرف اشارہ کرتے کہ ہندستان میں ناول کی بنیاد ۱۷۹۳ء کے لگ بھگ ہی پڑ چکی تھی۔ اس کے برخلاف انھوں نے لکھا ہے :

"البتہ جن حضرات نے اصل کتاب دیکھی ہے وہ اس ترجمہ کو بھی ملاحظہ فرمائیں گے تو میری جگر کاوی اور خونابہ دل کی رنگ آمیزیوں کی داد دیتے ہی بن پڑے گی۔" [۱]

پھر اس سلسلہ میں وہ جس انکسار سے کام لیتے ہیں اس سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس ناول کی سرخروئی صرف ان ہی کی خونابہ کشی کا حاصل ہے۔ وہ لکھتے ہیں :

"آج فسانہ نگاری اور ناول نویسی کی معجز نما ترقی انشار پردازانِ وقت کی عالی دماغی اور روشن خیالی کی بدولت بہت اونچے مقام پر ہے جہاں تک میرا ادراک ٹھوکر پر ٹھوکر کھاکر بھی نہیں پہنچ سکتا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اگر ان کا کمال اعلیٰ درجہ پر ہے تو میری بے کمالی بھی اپنی شانِ تنزل میں اکیلی نظر آئے گی۔" [۲]

لیکن ایک جگہ تو یہ پردہ بھی بالکل اُٹھ گیا ہے۔ اور اُنھوں نے صاف صاف لکھ دیا ہے کہ "نشتر" ان کا لکھا ہوا ناول ہے وہ حیاتِ شیخ چلّی کے دیباچہ میں لکھتے ہیں :

"ایک ناول لکھ ڈالا جس کو "نشتر" کہتے ہیں۔" [۳]

نشتر اُردو کا ایک بہت اہم ناول ہے۔ عزیز احمد کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ یہ اُردو کے چند اہم ناولوں میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔ کیونکہ کرداروں کے والہانہ جذبات کی عکاسی اس میں بڑے ہی سلیقہ سے کی گئی ہے۔ ان کا یہ خیال بھی صحیح ہے کہ انگریزوں کے ڈیرہ دار طوائفوں سے تعلقات، ان کے ادبی مذاق اور ذوق پر صرف اسی ناول سے روشنی پڑتی ہے۔ [۴]

ان باتوں کے علاوہ 'نشتر' کی اردو ناول کی تاریخ میں اس لئے بھی اہمیت رہے گی کہ یہی وہ سب سے پہلا ناول ہے جو آپ بیتی کے انداز پر لکھا گیا۔ انجم نے اس طریقہ سے پورا فائدہ اُٹھاکر کرداروں کی جذباتی اور نفسیاتی زندگی کو ممکنہ طور پر پیش کرنے کی کوشش کی۔ ناول نگاری کے اس طریقہ میں ایک

۱۔ التماسِ مترجم نشتر۔ ص ۴

۲۔ ؍؍ ؍؍ ؍؍ ص ۴

۳۔ دیباچہ حیاتِ شیخ چلّی۔ ص ۳

۴۔ ترقی پسند ادب۔ ص ۲۴۰

خرابی یہ ہوتی ہے کہ آپ بیتی بیان کرنے والا جب دوسروں کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے تو اس کی کی شخصیت اس بیان میں رکاوٹ بننے لگتی ہے لیکن انجم نے اس طریقہ کی اس خرابی کو بھی دور کر دیا ہے۔ کیونکہ انھوں نے خانم کے خطوط کے ذریعہ اس کی نفسیاتی اور جذباتی کیفیات کی عکاسی کی ہے۔ ناول کی دوسری اہم خوبی اقتصادی مجبوریوں کی فن کارانہ پیش کشی ہے جس کا ذکر آچکا ہے۔

"نشتر" کی کردار نگاری بھی اس ناول کو بڑی ہی اہمیت بخشتی ہے۔ خاص طور پر خانم جان کا کردار ناول کی ہیروئنوں میں ممتاز مقام رکھتا ہے۔ یہ کردار اتنا خوب صورت اور جاندار ہے کہ ایک بار پڑھ لینے کے بعد اَنمٹ نقش چھوڑ جاتا ہے۔ خانم جان پندرہ سولہ برس کی ایک لڑکی ہے لیکن وہ بلا کی ذہین بے حد حساس، حد درجہ شوخ، انتہائی حاضر جواب، بڑی ہی شریر، بہت ہی سنجیدہ، بے انتہا الھڑ، بہت زیادہ فہیم، بڑی ہی وضع دار، بہت جذباتی اور بہت ہی دور اندیش ہے۔ وہ متضاد صفات کی حامل نہیں ہے بلکہ اس کے کردار کے بے شمار پہلو ہر ایک انسان کی طرح وقت اور موقعہ کے لحاظ سے سامنے آتے ہیں۔ اس وجہ سے اس کی تصویر میں بڑی رنگینی آگئی ہے۔ جس میں ہر رنگ اپنے صحیح مقام پر صرف ہوا ہے۔ اس لئے تصویر دلربا بھی ہے اور دیدہ زیب بھی۔ یہ بڑی ہی بھرپور تصویر ہے۔ حیرت ہے کہ نگار خانۂ ادب میں اس کو وہ مقام اب تک نہیں ملا ہے جس کی وہ مستحق ہے۔ خانم جان کے کردار میں امراؤ جان کی ایسی پختگی اور ٹھہراؤ نہیں۔ خانم جان جذبات کی تصویر ہے اور امراؤ جان وقوف جذبات کی۔ وہاں ذہن کی حکمرانی ہے یہاں دل کی۔ امراؤ جان کے یہاں ماضی کی یقین آفرینی ہے، خانم جان کے پاس مستقبل کی غیر یقینی حالت۔ امراؤ جان شعلہ بداماں ہے اور خانم جان شعلہ مستعجل۔ یہ جل رہا ہے بھڑکنے کے لئے۔ وہ بھڑک رہا ہے بجھنے کے لئے۔ ہر ایک کی شان جدا ہے۔

طائفہ کے دوسرے کردار طوائف کے ماحول کو بڑی خوب صورتی سے اُبھارتے ہیں۔ طائفہ کے ہر ایک کردار میں ایک خاص انفرادیت ہے اور اصل میں ان ہی کرداروں کے بیچ میں خانم جان کا کردار اُبھرتا ہے۔ منگو صاحب کا کردار ایک شریف باذوق اور شوقین مزاج انگریز افسر کی اچھی تصویر ہے۔ سید حسن شاہ اپنی وارفتگی اور جذباتیت کے لحاظ سے اپنی انفرادیت کو بڑی حد تک قائم رکھتا ہے۔ لیکن خانم جان کے کردار کی حرارت خلوص اور چمک کے آگے یہ کردار سرد اور پھیکا سا محسوس ہونے لگتا ہے۔

"نشتر" میں ان تمام خوبیوں کے ساتھ چند ایک خامیاں بھی ہیں۔ پلاٹ میں بعض وقت کچھ جھول سا آگیا ہے، جو کردار کو بعض وقت پوری طرح سمجھنے نہیں دیتا۔ چنبیلی جان کی تعلیم و تربیت کے باوجود اور پیشہ ور طوائفوں کے ماحول میں رہ کر بھی خانم جان کا عصمت و عفت کا اتنا اعلیٰ تصوّر رکھنا پوری طرح ظاہر نہیں کیا گیا۔ پھر "فعلِ حرام" سے اتنی نفرت اس شخص کے سلسلہ میں بھی جس سے خانم انتہائی محبت کرتی ہے اور جس کے لئے جان دیتی ہے اس بات کی ضرورت کو اور واضح کرتا ہے۔ اس کے علاوہ جب دونوں نکل بھاگنے کی طے کر لیتے ہیں اس وقت بھی صرف گھوڑے نہ ملنے کی صورت میں اس ارادہ کو دوسرے وقت کے لئے اُٹھا رکھنا بھی کچھ زیادہ جچتا نہیں۔ لیکن اس کے باوجود ماحول کی سچی عکاسی کے پسِ منظر میں حسن و عشق کی وارفتگیوں کی جاندار پیش کشی اور اس کے دوسرے محاسن اس ناول کو اہم بنا دیتے ہیں۔ اور اپنے ان ہی محاسن کی وجہ سے یہ اُردو ناول نگاری میں اپنی اہمیت اور انفرادیت کو قائم رکھے گا۔

منشی سجّاد حسین کے ناول

اس عہد کی ناول نگاری کے اہم رجحانات منشی سجاد حسین ایڈیٹر 'اودھ پنچ' کی ناول نگاری میں بھی پوری طرح موجود ہیں۔ بلکہ سیاسی اور اقتصادی حالات کی پیش کشی کے لحاظ سے سجّاد حسین پریم چند اور اُردو کے سارے دوسرے ناول نگاروں پر تقدّم زمانہ رکھتے ہیں۔ سجّاد حسین کے ہاں ان کے عہد میں ہونے والے واقعات کا جو بھرپور شعور ملتا ہے اس کے اعتبار سے نہ صرف انھیں بیسویں صدی کا گہرا شعور رکھنے والا ناول نگار کہنا پڑتا ہے بلکہ انھیں سنجیدہ ناول نگار کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ایک مغربی نقاد ناول کے جدید اور نئے رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے اپنے زمانہ کی آگہی کو پیش کرنے والے ناولوں کو سنجیدہ ناول (SERIOUS NOVEL) کہتا ہے۔ [1] لیکن اپنی ان غیر معمولی صلاحیتوں کے باوجود بھی منشی سجّاد حسین ناول نگار کی حیثیت سے اُردو ادب میں وہ

---

[1] THE LIVING NOVEL. P,223

Library
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

مقام حاصل نہیں کر پائے ہیں جو اُن کا حق ہے۔ ان کی محرومی ایک اور طرح کی ہے۔ یہ بحیثیتِ صحافی مزاح نگار اور ادیب کے بڑی شہرت اور اہمیت کے مالک رہے ہیں۔ لیکن ان کی اس شہرت اور اہمیت کے زیرِ سایہ ان کی ناول نگاری چھپ سی گئی ہے۔ ان کا ناول نگار کی حیثیت سے ذکر بھی ہوتا ہے تو صرف ان کی ناول نگاری کے مزاحیہ پہلو کو سراہا جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ "حاجی بغلول" اور "احمق الذین" کے سوا ان کے دوسرے ناولوں کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ کیونکہ ان کے ان دو ناولوں کے سوا کبھی ان کے کسی دوسرے ناول پر تنقید کی گئی ہے نہ ہی اِس کا پوری طرح سے جائزہ لیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منشی سجاد حسین ایڈیٹر" اودھ پنچ" کے نام سے ناولوں کی جو فہرست منسوب کی جاتی ہے اس میں سے دو کتابیں ایسی بھی ہیں جو نہ تو ان کی تصنیف ہیں نہ ہی یہ ناول ہیں۔ رام بابو سکسینہ جیسے مورخ کے ہاں سجاد حسین کے ناولوں کی جو فہرست ملتی ہے اس میں "حاجی بغلول" طرحدار لونڈی" پیاری دنیا" احمق الذین" میٹھی چھری" کایا پلٹ" اور حیات شیخ چلی" کے نام ملتے ہیں۔[1] سہیل بخاری نے بھی بالکل یہی فہرست دی ہے۔[2] اس کے علاوہ بھی دوسری کئی تاریخوں اور مختلف کتابوں میں یہی فہرست ملتی ہے۔ وقار عظیم "حاجی بغلول" کے ساتھ "طرحدار لونڈی" کو بھی سجاد حسین کا ناول قرار دیتے ہیں۔[3]

علی عباس حسینی[4] اور احسن فاروقی[5] نے حاجی بغلول، کایا پلٹ، پیاری دنیا اور احمق الذین کے نام گنائے ہیں۔ ان ناولوں میں سے 'حیات شیخ چلی' اور 'طرحدار لونڈی' نہ صرف یہ کہ یہ منشی سجاد حسین کے لکھے ہوئے نہیں ہیں بلکہ یہ سرے سے ناول ہی نہیں ہیں۔ 'حیات شیخ چلی' سجاد حسین انجم کی تصنیف ہے جس کا ذکر انجم کی ناول نگاری کے سلسلہ میں ہو چکا ہے۔ 'طرحدار لونڈی' بھی نہ تو سجاد حسین کی تصنیف ہے نہ ہی ناول ہے جس کا ثبوت خود "اودھ پنچ" سے ملتا ہے۔ اودھ پنچ میں پہلے سید محمد آزاد کا ڈرامہ "نوابی دربار" شائع ہوتا رہا۔ اس کے ختم ہونے پر منشی سجاد حسین نے اپنے قارئین سے کہا کہ "اب تو اسٹیج پر پردہ پڑتا ہے لیکن آئندہ وہ ایک اور ڈرامہ شائع کریں گے۔ یہ وعدہ ۱۶ر جولائی کو کیا جاتا

---

[1] تاریخِ ادب اُردو (حصہ نثر)، ص ۱۰۴

[2] اُردو ناول نگاری۔ ص ۷۵

[3] داستان سے افسانے تک۔ ص ۱۴۷

[4] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۲۰۳

[5] ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۱۸۸

ہے اور آئندہ ہفتہ یعنی ۲۳ رجولائی کو ایفا کر دیا جاتا ہے۔[۱] یہ ڈرامہ "گڑ کھاؤں گلگلوں سے پرہیز" کے نام سے اودھ پنچ میں مسلسل شائع ہوتا رہا۔ "نوابی دربار" جب کتابی شکل میں شائع ہوا تو عبدالغفور شہباز نے بھی اس بات کا ذکر اس کے دیباچہ میں اس طرح کیا:

"خود اودھ پنچ میں اس ڈرامہ کے بعد ہی دوسرا ڈرامہ 'گڑ کھاؤں گلگلوں سے پرہیز' کے عنوان سے چھپا۔"[۲]

یہ 'گڑ کھاؤں گلگلوں سے پرہیز' نامی ڈرامہ بعد میں کتابی صورت میں 'طرحدار لونڈی' کے نام سے ۱۹۰۴ء میں چھپا۔ اس کے مصنف کا نام مرزا احمد بیگ طرحدار لکھنوی ہے۔ یہ بھی مطبع عام اودھ سے چھاپا گیا ہے۔ اور سرِ ورق پر "طرحدار لونڈی یا آستین کا سانپ" نام درج ہے۔ "نوابی دربار" اور طرحدار لونڈی" کے سلسلہ میں ایک بات قابلِ ذکر یہ ہے کہ یہ ڈرامے اسٹیج کرنے کے لئے نہیں لکھے گئے اس لئے اسٹیج کی ضرورتوں کا اس میں کوئی خیال نہیں رکھا گیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ ناول کی ہیئت سے بہت قریب ہو گئے ہیں۔ بہرکیف منشی سجاد حسین کی تصانیف میں "پیاری دنیا" ایسی تصنیف ہے جس کے متعلق یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ کس کی تصنیف ہے۔ یہ اودھ پنچ میں ۲۸ رنومبر ۱۹۰۷ء سے ۲۷ اگست ۱۹۰۸ء تک شائع ہوتا رہا۔ آخری قسط میں صرف یہ لکھا ہے کہ "اس کا مصنف ایک دنیادار ہے۔"[۳] اگر یہ سجاد حسین ہی کا لکھا ہوا تھا تو نام کو مخفی رکھنے کا کوئی سبب سمجھ میں نہیں آتا۔ اس لئے یہ قیاس ہوتا ہے کہ یہ بھی سجاد حسین کا لکھا ہوا نہیں تھا۔

البتہ حاجی بغلول، احمق الذین، کایا پلٹ اور میٹھی چھری سجاد حسین کی ناول ہیں۔ یہ تمام ناول ۱۹۰۲ء سے پہلے چھپ چکے تھے، جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے۔ یہ ناول اپنے مختلف موضوعات نئے تصورات اور رجحانات کے لحاظ سے بیسویں صدی کی ناول نگاری کی اہم خصوصیات اپنے اندر رکھتی ہیں لیکن اس کے باوجود سجاد حسین کے ناول اب تک صرف مزاحیہ سمجھے جاتے رہے ہیں۔ علی عباس حسینی ان کی "ظرافت نگاری" کے قایل ہیں اور ان کی ناولوں کو "آلۂ تفریح و تفنن" سمجھتے ہیں[۴] اور ڈاکٹر

---

[۱] اودھ پنچ ۲۳ رجولائی ۱۸۷۸ء

[۲] دیباچہ نوابی دربار ص ۲

[۳] اودھ پنچ ۲۷ اگست ۱۹۰۸ء

[۴] ناول کی تاریخ و تنقید ص ۳۰۳

احسن فاروقی کے نزدیک سجاد حسین کے ناولوں کی اس لئے اہمیت ہے کہ ان کے کردار "ہمیشہ ہنساتے رہیں گے"[1] اور سہیل بخاری ان دونوں سے ایک قدم آگے بڑھ کر یہ تک کہہ جاتے ہیں کہ "سجاد حسین کا مقصد ہنسنے ہنسانے کے سوا کبھی کچھ اور ہوتا ہی نہیں"[2]

یہ تنقیدیں 'حاجی بغلول' تک تو کسی حد تک صحیح ہیں چونکہ 'حاجی بغلول' بالکل مزاحیہ ناول ہے لیکن اس میں بھی اس زمانہ کی عام زندگی جیسے لباس، وضع قطع، بولی ٹھولی اور عقاید کے ساتھ نئی تہذیب کے بڑھتے ہوئے اثرات، انگریزی تعلیم اور مختلف علوم کے پھیلنے کا ذکر ملتا ہے۔ ہندستانی زندگی میں جس طرح جلسہ اور تقاریر داخل ہو رہے تھے، صحافت کی طرف جو رجحان بڑھتا جا رہا تھا اس کا بھی ذکر ملتا ہے۔ اس کے علاوہ اس ناول کا مرکزی کردار "حاجی بغلول" اُردو ناول کے کبھی نہ بھولے جانے والے کرداروں میں سے ایک بن گیا ہے۔ حالاں کہ اس کردار پر ڈان کوئیک زاٹ اور خوجی کا گہرا اثر ہے۔ لیکن اس کردار میں چونکہ دونوں کی کچھ کچھ خصوصیات اکٹھا ہو گئی ہیں اس لئے اس میں ایک انفرادی رنگ بھی آگیا ہے۔ اور اس کردار کی وجہ سے لکھنؤ کی معاشرت کے بہت سے رُخ سامنے آجاتے ہیں۔ اس پسِ منظر کی وجہ سے حاجی بغلول کے کردار کا بانکپن اُبھرتا ہے۔ یہ ناول اپنی اس حقیقی پسِ منظر کی وجہ سے اُردو کا ایک ایسا مزاحیہ ناول بن گیا ہے جس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ناول لکھ کر سجاد حسین نے مزاحیہ ناول نگاری کی بنا ڈالی جس کو عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی وغیرہ نے بعد میں فروغ دیا۔ اُردو کا پہلا مزاحیہ ناول حاجی بغلول ہی ہے کیونکہ سرشار کے یہاں مزاحیہ کردار ملتے ہیں لیکن پورے کا پورا مزاحیہ ناول سجاد حسین ہی نے لکھا ہے۔

حاجی بغلول اور احمق الذین کا عموماً ایک ساتھ نام لیا جاتا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کونسی مشترکہ خصوصیات ہیں جن کی بنا پر بعض نقّاد اِن دونوں پر بالکل ایک انداز سے تنقید کرتے ہیں۔ احسن فاروقی سجاد حسین کی ناول نگاری پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"حاجی بغلول اپنی عجیب شکل اور احمق الذین اپنی عجیب قطع کے ساتھ ہمیشہ زندہ رہیں گے

---

[1] ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۱۸۸

[2] اُردو ناول نگاری۔ ص ۵۷

مگر سوال یہ ہے کہ کیا ان خاکوں کے مجموعوں کو ناول کہا جاسکتا ہے یا ناول سے انکا
کوئی رشتہ ملایا جاسکتا ہے۔" لہ

حیرت ہے کہ احسن فاروقی 'حاجی بغلول' اور 'احمق الذین' کو مضامین کا مجموعہ کہتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ 'حاجی بغلول' میں پلاٹ گتھا ہوا نہیں ہے لیکن اس کے باوجود اس کا کوئی بھی حصّہ اپنے اگلے اور پچھلے حصّوں سے بالکلیہ علٰحدہ نہیں ہے اور احمق الذین کے متعلق یہ کہنا تو یہ شبہ پیدا کرتا ہے کہ شاید انھوں نے اس کا بالاستیعاب مطالعہ نہیں کیا کیونکہ اس کی ساخت اچھی ہے اور اس میں ایک واضح آغاز، درمیان اور انجام ہے۔ پھر وہ احمق الذین پر اس طرح تنقید کرتے ہیں جیسے اس ناول میں اس نام کا کوئی کردار ہے، حالانکہ احمق الذین نامی کوئی کردار ناول میں نہیں ہے بلکہ بھولے نواب اس ناول کا مرکزی کردار ہیں۔ اور اسی کردار کی وجہ سے ناول میں ایک واضح پلاٹ بھرتا ہے اور اس کردار کا ارتقار سامنے آتا ہے مختلف حالات وواقعات سے بھولے نواب کا کردار بنتا ہے۔ حاجی بغلول کی طرح یہ کردار یک رُخہ نہیں ہے بلکہ پہلودار ہے۔ بھولے نواب حاجی بغلول کی طرح یکسر بے وقوف اور احمق نہیں ہے۔ رفاہی کاموں کے سلسلہ میں اس کے مناظرے، اس کی ہوشیاری اور سوجھ بوجھ کا محکم ثبوت ہیں۔ ریاستوں میں بڑی بڑی ملازمتیں حاصل کرلینا بھی اس کی ذہنی صلاحیتوں کو ظاہر کرتا ہے۔ بہرکیف اس کردار کا حاجی بغلول سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ بھولے نواب بذاتِ خود احمق نہیں ہے بلکہ حالات اسے مضحکہ خیز بنا دیتے ہیں۔ مصنّف کو خود اس بات کا احساس ہے اس لئے دیباچہ میں اس نے اس بات کی صراحت کردینا ضروری سمجھی۔ وہ لکھتا ہے:

"دنیا میں کسی کو حماقت اور عقلمندی کا سارٹیفکٹ دینا واقعات کا کام ہے۔ یہی جو چاہے بنائیں، جہاں چاہے لے جائیں۔ نام کوئی چیز نہیں۔ اس کتاب کے رستم داستان کوئی غیر معمولی آدمی نہ تھے۔ نتائج کا عالم امکان میں کوئی ذمّہ دار نہیں ... کامیابی اور ناکامی دھوپ چھاؤں کے رنگ ہے۔ اس کا لطف دیکھیے، جی بہلائیے، اور اپنا کام کیجئے۔" ٢ہ

ہ١ ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۱۸۸ ہ٢ دیباچہ احمق الذین۔ ص ۱

بھوے نواب کو بھی اس کی ناکامی کی بنا پر بے وقوف اور احمق سمجھنا خود مصنّف کے منشا کے خلاف ہے۔ چونکہ بھوے نواب اچھے کام کے لئے بھی کوشش کرتا ہے تو نتائج اس کے اچھے نہیں نکلتے۔ بھوے نواب کو اس کے کاموں کا تنہا ذمہ دار قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس کی اصلاحی کوششوں کی ناکامی کا تجزیہ کرتے ہوئے خود ناول نگار بتاتا ہے :

"کاہل سوسائٹی میں چہل پیدا کرنے پر پرانے وضع دار خفا ہوئے نئی بات پھیلاتے ہیں۔ کج فہم غیرت دار خفا ہوئے بے غیرتی کرتے ہیں۔ معقول لوگ خفا ہوئے بے تمیزی سے اچھی بات کو بگاڑتے ہیں۔ زمانہ شناس خفا ہوئے قبل از وقت شورش کرتے ہیں۔ حاسد خفا ہوئے نام چاہتے ہیں۔ رفارمر خفا ہوئے سب سے ان سے، اہلِ وطن سے، شہر سے، ہندو سے، مسلمان سے، عورت سے، مرد سے، اپنی ذات سے اس بنا پر کہ ہم سے خفا ہیں۔" [۱]

سجاد حسین نے یہاں بڑی خوبی سے اس زمانہ میں رفارمر کو جو مشکلات پیش آتی تھیں اس کا خاکہ پیش کر دیا ہے۔ یہاں انھوں نے یہ بھی ظاہر کر دیا ہے کہ بھوے نواب کی بہ حیثیت رفارمر کے ناکامی حالات کا نتیجہ تھی۔ اس طرح دیسی ریاست میں بھوے نواب کی ناکامی بھی صرف حالات کا نتیجہ ہی قرار دی جاسکتی ہے۔ بھوے نواب کی ریاست میں ملازمت کے سلسلہ میں سجاد حسین نے بڑی عمدگی سے انگریزوں کے احساس برتری، ان کی مطلق العنانی، ریاستوں میں ان کے اثر و نفوذ، رعایا کی بے دست و پائی، غرض انگریزی حکومت کے استبداد کو مختلف پہلوؤں سے نمایاں کر دیا ہے۔ اس زمانہ میں ایک معمولی انگریز بھی بڑے سے بڑے ہندستانی عہدہ دار کے خلاف صرف اپنے انگریز ہونے کی وجہ سے من مانی چلا سکتا تھا۔ خواہ اس کے ساتھ انصاف ہو یا نہ ہو۔ پھر اس جھوٹے دعوی کی کہیں شنوائی نہیں ہو سکتی تھی۔

اردو ناول میں سب سے پہلے سجاد حسین نے ہی برطانوی حکومت کی استبداد کو اس کے صحیح رنگوں میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ یہ ناول صرف انگریزی حکومت کے استبداد و ظلم کی ہی جھلک نہیں پیش کرتا بلکہ مغربی تہذیب و تمدن کی تکذیب بھی کرتا ہے۔ بھوے نواب کا انگریزی وضع قطع اختیار کرنے میں

---

[۱] احمق الذین۔ ص ۶۵

مضحکہ خیز بن جانا، چھری کانٹے سے کھاتے وقت مصیبت میں پھنس جانا اور پھر ایک میم سے شادی کر کے دولت اور عزت سے ہاتھ دھو بیٹھنا اور آخر کو پاگل خانے جانا، مغرب زدگی اور مغرب کی اندھی تقلید کے بڑے ہی عبرت ناک مرقع ہیں۔

احمق الذین میں مجموعی طور پر اس وقت کے سماجی مسائل پر زور دیا گیا ہے۔ لیکن 'کایا پلٹ' میں سماجی مسائل کے ساتھ اس دور کے سیاسی اور معاشی مسائل بھی پیش کئے گئے ہیں۔ اس لحاظ سے کایا پلٹ منشی سجاد حسین کا بڑا ہی اہم ناول ہے۔ گو پلاٹ کے لحاظ سے یہ بہت کمزور ہے کیونکہ مختلف واقعات میں جیسا کہ چاہئے ربط اور تسلسل نہیں ہے لیکن اس ناول کو اہمیت بخشنے والی سب سے اہم بات سیاسی، معاشی اور سماجی مسائل کی سچی عکاسی ہے۔

اس ناول میں اس عہد کی سیاسی فضا سانس لیتی نظر آتی ہے۔ سجاد حسین نے اپنے پختہ سیاسی شعور کی وجہ سے اس ناول میں ان تمام عناصر کا احاطہ کر لیا ہے جو اس زمانہ کی سیاسی فضا کی تعمیر میں حصہ لے رہے تھے۔ پہلی بات تو یہ کہ مسٹر جونس کو ہندستانیوں کا قومی لیڈر بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ یہاں اس بات کو پیش نظر رکھنا چاہئے کہ انڈین نیشنل کانگریس کی ابتدا کا سہرا ایک انگریز کے سر ہے۔ سجاد حسین نے اس بات پر طنز کیا ہے کہ انگریز لیڈر تو بن بیٹھے ہیں اور ایک بیداری بھی پیدا کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ لیکن ان باتوں میں خلوص ہے نہ سچائی، نہ ہی یہ ہندستانیوں کے حقیقی مسائل سے واقف ہیں۔ لیکن پھر بھی وہ گورنمنٹ کو اس کے وعدے یاد دلانے میں کچھ کام ضرور کر رہے تھے۔

اس طرح اس سیاسی آگہی کے ساتھ معاشی حالات سے بھی سجاد حسین کی واقفیت اس ناول میں نمایاں ہے۔ اردو ناول نگاروں میں ان کے پاس سب سے پہلے مزدوروں کے حقوق کا احساس ملتا ہے۔ جو ان کی انسان دوستی اور محنت کش طبقہ سے سچی ہمدردی کا بین ثبوت ہے۔ وہ مزدور کے حق اور بیگار کی برخواستگی کا ذکر مسٹر جونس کی زبانی یوں کرتے ہیں:

> یہ مزدور کی خوشی کی بات ہے بلکہ انصاف تو یہ ہے کہ اگر مزدور کا جی چاہے کہ سرکار کی مزدوری نہ کریں تو سرکار تک اس پر زبردستی نہیں کرسکتا۔ پچھلے زمانہ کا خراب دستور بیگار کا کچھ کچھ باقی ہے۔ ہم لوگ اس کے واسطے کوشش کرتے ہیں موقوف ہو۔[1]

---

[1] کایا پلٹ۔ ص ۳۷

لیکن یہ سیاسی ہلچل پیدا کرنے والے ایسے انگریز تھے جو ہندستانی عوام سے زیادہ خلوص نہ رکھتے تھے۔ اِدھر ہندستانی صرف صاحب کی آواز پر سر دُھننا جانتے تھے۔ انھیں اس بات سے کوئی مطلب نہ تھا کہ صاحب کی باتیں کس حد تک پُر مغز ہیں۔ اس لئے اس سیاسی شعور کے ساتھ سجاد حسین کو اس بات کا بھی شدید احساس تھا کہ ہندستانی زندگی میں سائنس اور نئے علوم کی وجہ سے پُرانی قدریں ختم ہو رہی ہیں مادّیت کا زور بڑھتا جا رہا ہے، روحانیت ختم ہوتی جا رہی ہے جس کا نتیجہ مذہبی اور اخلاقی پستی کی صورت میں ظاہر ہو رہا ہے۔ کیونکہ مادّی ترقی میں ساری سوسائٹی اس کے اعتقاد، اخلاق اور مذہب کی بنیادیں ہلا دی ہیں۔ ان تمام باتوں کو انھوں نے اپنے ناول 'کایا پلٹ' میں بڑی ہی تفصیل سے پیش کیا ہے۔

کایا پلٹ کے ساتھ 'میٹھی چھری' بھی سجاد حسین کا بے حد اہم ناول ہے۔ اس میں انھوں نے سب سے پہلے جاگیردارانہ نظام کا کھوکھلا پن اُجاگر کیا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ کوئی دوسرا ناول نگار جاگیردارانہ تہذیب کی کمزوریوں کو اتنی تکمیل کے ساتھ پیش نہیں کر سکا ہے، تو یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ پریم چند جاگیردارانہ نظام کی خرابی کو کسانوں کی حالت کے ذریعہ نمایاں کرتے ہیں اور سجاد حسین راست طور پر جاگیرداروں کی کمزوریوں کو دکھاتے ہیں۔

'میٹھی چھری' میں سجاد حسین نے نوابوں اور جاگیرداروں کی غفلت اور بدمستی سے ہونے والی تباہیوں کو پیش کیا ہے۔ اس ناول میں ایک نواب صاحب اپنے مشاغل میں لگے رہتے ہیں اور ایک بنئے کو ساری جائیداد اور جاگیر کا انتظام سونپ دیتے ہیں۔ لالہ اپنی تاجرانہ فہم اور ساہوکارانہ چالاکی سے نہ صرف نواب کی ساری جائیداد ہی کا مختار بن بیٹھتا ہے بلکہ نواب کے مزاج میں اتنا دخیل ہو جاتا ہے کہ نواب لالہ کی آنکھ سے دیکھتے اور اس کی عقل سے سوچنے لگتے ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نواب کا بال بال قرض میں بندھ جاتا ہے۔ مالی تفکرات سے نواب صاحب کی صحت اور بھی بیٹھ جاتی ہے۔ ان کی اس دگرگوں حالت کو دیکھ کر تین باتیں نمایاں ہو کر سامنے آ جاتی ہیں:

"ایک تو دونوں بیٹوں میں نفسا نفسی بڑھ گئی۔ دوسرے خودسری کی ہوا دماغوں میں سما گئی۔ تیسرے بیگم کو رنڈسالے میں تو خلعت آزادی کا انتظار رہنے لگا، اور اس گھات میں ہوئیں کہ حکومت ملکیت کی باگ جب ضعیف ہاتھوں سے

چھوٹے تو اپنے ہی قابو میں آئے۔" ؎۱

یہ نفسا نفسی اور خود غرضی بڑھتی ہی جاتی ہے۔ اور اپنی معراج پر پہنچ کر انتہائی بھیانک اور مکروہ شکل میں یوں سامنے آتی ہے کہ ماں، اقتدار و ملکیت کی ہوس میں بیٹوں کو زہر دے کر اپنے راستے سے ہٹا دیتی ہے۔ اس طرح سجاد حسین نے جاگیردارانہ نظام کی کھوکھلی حقیقتوں اور اس کے تاریک گوشوں کو بے نقاب کیا ہے۔

مالی اور معاشی حالات کے تباہ ہونے سے نفسیاتی زندگی جس طرح تاراج ہوتی ہے اس کو پیش کرنا سجاد حسین کی بصیرت کی دلیل ہے۔ اردو ناول میں اس بات کو شعوری طور پر بہت بعد میں پیش کیا گیا۔ لیکن سجاد حسین نے اس حقیقت کو اس زمانہ میں محسوس کر لیا تھا۔ مالی حالت کی تباہی کی وجہ سے بیگم کی نفسیاتی کیفیت کو سجاد حسین نے بڑی فن کاری سے اس طرح پیش کیا ہے:

"بیگم زندہ دل، خندہ پیشانی، ہنس مکھ تھیں۔ اب ہر وقت ناک چوٹی گرفتار ہیں۔ مزاج چڑچڑا ہو گیا ہے۔ زچ رہنے سے اکثر سرکہ جبین رہتی ہیں۔ تنگی ترشی ہی ایسی ہے۔ تلخی میں بسر کرتی ہیں۔ دن ہی کڑوے کسیلے ہیں۔ پژمردہ خاطری ہے، نواب کو شگفتہ نہیں پاتیں۔ زبان دراز ہو گئی ہیں۔" ؎۲

صرف بیگم کا مزاج ہی نہیں بدلا۔ گھر کی ساری فضا معاشی حالات کی پستی کی وجہ سے مکدّر ہو گئی ہے:

"پیش خدمتیں کام میں کوتاہی کرتی ہیں۔ اور سب سے بڑھ کر عسرت بہت ستاتی ہے۔ کسی طرح نکالے بھی نہیں نکلتی۔ خانہ داری میں اگلا سلیقہ ملحوظ نہ انتظام میں اصول پیشِ نظر۔ نوکر چاکر بد دل ہو کر لاپروا سے، بد تمیز بد تمیز سے گستاخ ہو گئے۔ تنخواہیں چڑھ کر ملتی ہیں۔ مزاج شناس آرام دہ اپنی اپنی راہ چلے گئے۔ دوسری جگہ طلب زیادہ تھی... گھامڑ بد سلیقہ گنوار رہ گئے۔ ان کو اتنا بھی سہارا نہ ملا۔ اولاد پُرشور ناہنجار، معلم صاحب ناہموار۔" ؎۳

؎۱ میٹھی چھری ص ۲۳ ؎۲ میٹھی چھری ص ۲

؎۳ " " "

سجاد حسین کی انسانی زندگی سے آگہی اور دلچسپی کا نتیجہ ہے کہ ان کی نگاہیں حقیقت تک پہنچ جاتی ہیں اور وہ انسانی جذبات ہی کو نہیں بلکہ انسان کے معاشی حالات کو بھی پوری طرح سمجھ جاتے ہیں۔ اس لئے ان کو اس نظام سے قطعی دلچسپی نہیں ہے جو محنت کش طبقہ کا استحصال کرتا ہے۔ وہ جب موقعہ ملتا ہے اس استبداد کا پردہ چاک کرتے ہیں۔ انھوں نے اپنے اس ناول میں جاگیرداروں اور زمینداروں کی اخلاقی پستی ہی کو نہیں بلکہ ان کی جھوٹی شان و شوکت کے نتیجہ میں ہونے والے بھیانک نتائج کو بھی دیکھ لیا ہے جو خود ان ہی کا نہیں بلکہ کسانوں کی تباہی کا بھی موجب بنتے ہیں۔

"دیہات کے آسامیوں پر اول تو نیگ کے طور پر شادی ٹیکس لگایا یعنی شادی کی نذر کے نام سے بہت کچھ وصول کیا۔ جو زردار تھے وہ دے نکلے۔ اگرچہ اس شادی پر غمگین ہوکو اور جن سے کچھ نہ ہو سکا ان سے نقد کی جگہ جنس لے لی اور جو بالکل قلاش تھے ان کے بیل اور ہل اور کدالی تک ضبط کرلی۔ پانی کو لٹیا تک نہ رکھی۔ مٹی کے برتنوں تک نوبت آگئی۔" لہ

جاگیردارانہ اور زمیندارانہ نظام میں بیچ کے لوگ جو تباہی مچاتے ہیں اور جن کی وجہ سے یہ نظام بد سے بدتر صورت میں اپنا کام چلاتا تھا، سجاد حسین کی نظر اس پر بھی ہے۔ اس کو انھوں نے یوں ظاہر کیا ہے :

"لالہ صاحب ایک درجہ تک دخیل ہو چکے، کفیل ہو چکے، ٹھیکے دار ہو چکے، مدارالمہام ہو چکے۔ ان کے رسوخ کے سورج کی کرنیں زمینداری علاقہ داری کے وسیع اور زرخیز کشت زار کی تہہ تک پہنچیں اور فصل کی پیداوار کے رگ و ریشے تک دوڑیں۔" ٢ے

یہ لالہ کے اثر و رسوخ کا نتیجہ تھا کہ دیہات کے آسامیوں پر اتنا زبردست شادی ٹیکس نافذ کیا گیا اور اس طرح یہ نظام بیچ کے لوگوں کی وجہ سے بد سے بدتر صورت اختیار کر گیا تھا جس کو سجاد حسین نے سب سے پہلے محسوس کیا اور اپنے اس ناول میں پیش کیا۔

لہ میٹھی چھری ص ۵۱   ٢ے میٹھی چھری ص ۱۸

جاگیردارانہ اور زمینداری نظام کی خرابیاں معاشی ابتری کے نفسیاتی اثرات ایسے موضوعات ہیں جو سجاد حسین سے پہلے کبھی بھی چھوئے نہ گئے تھے۔ اس لحاظ سے ان کے ناولوں کو بڑی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے لیکن اُردو کے ناقدین اور مورخین ان کی ناول نگاری میں سوائے مزاح کے کسی اور بات کو نہیں دیکھ سکے ہیں۔ حالانکہ سجاد حسین کے ناولوں کو پڑھنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ وہ بیسویں صدی کے ناول نگاری کا مکمل شعور رکھتے تھے بلکہ ان کی ناول نگاری اپنے عہد سے ایک اعتبار سے آگے بھی کیونکہ سیاسی اور معاشی زندگی کو پیش کرنے کا اور اس کو اہمیت دینے کا رجحان اُردو ادب میں بعد میں فروغ پایا۔ لیکن سجاد حسین اس زمانہ میں بیسویں صدی کے نقادوں کے مطالبوں اور ان کی توقعات کو پورا کرتے ہیں۔ آج کا بیسویں صدی کا نقاد ناول نگار سے متوقع ہے کہ وہ سیاسی تبدیلی کو اپنا مقصد بنائے[1] سجاد حسین اس توقع کو پورا کرتے ہیں۔ ایک دوسرا نقاد بیسویں صدی کے ناول نگار سے مطالبہ کرتا ہے کہ وہ نہ صرف اپنے کردار پر نظر رکھے بلکہ اس کی نظر اپنے اطراف کی دنیا پر بھی ہونی چاہئے[2] اس مطالبہ کو بھی سجاد حسین پورا کرتے ہیں۔ سجاد حسین کی یہ سیاسی اور معاشی حالات سے دلچسپی کسی بیرونی اثر کا نتیجہ نہ تھی۔ وہ کانگریس کے آغاز سے بہت پہلے ہی سے قومی جذبات کو ابھارنے اور سیاسی بیداری پھیلانے کے لئے کام کر رہے تھے۔[3] یہی خلوص ان کے پورے ناولوں میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔ بقول آڈن خلوص ہی ادب کی بات کو مستند بناتا ہے۔[4] اس طرح کئی اعتبار سے سجاد حسین کی ناول نگاری اُردو ناول کی تاریخ میں بڑا امتیازی اور منفرد مقام رکھتی ہے۔

---

[1] THE NOVEL TODAY. P, 15

[2] SOME PRINCIPLES OF FICTION. P, 17

[3] اودھ پنچ ۔ ۱۶ر جنوری ۱۸۸۷ء

[4] W. H. AUDEN: SELECTED ESSAYS. P, 27

قاری سرفراز حسین عزمی کا "شاہدِ رعنا"

قاری سرفراز حسین عزمی دہلوی بھی ان ناول نگاروں میں سے ہیں جو باوجود اُردو ناول نگاری کو بہت کچھ دینے کے مورخین اور ناقدین کی بیگانہ وشی کے شکار رہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ 'شاہدِ رعنا' کے سوا ان کا کوئی بھی دوسرا ناول ایسا نہیں ہے جو اہمیت رکھتا ہو لیکن خود 'شاہدِ رعنا' انھیں زندہ رکھنے کے لئے کافی ہے۔ الجسم کے بعد قاری سرفراز حسین نے طوائف کی زندگی کو ہمدردانہ نقطۂ نظر سے پیش کیا اور اس کی نفسیاتی کیفیات اور ذہنی کشمکش کو فن کارانہ چابک دستی سے نمایاں کیا۔ عزمی نے بھی اس نفسیاتی مطالعہ کے لئے اپنے ناول کو آپ بیتی کے انداز میں لکھا۔ اس کے علاوہ اس ناول کی اُردو میں اس لئے بھی ناقابلِ فراموش اہمیت رہے گی کہ رُسوا کا شاہکار 'امراؤ جان ادا' اس سے بہت کچھ متاثر ہے۔ 'امراؤ جان ادا' کو 'شاہدِ رعنا' سے متاثر کس بنیاد پر کہا جا سکتا ہے اور یہ اثر پذیری کس حد تک رہی ہے؟ یہ چونکہ تفصیلی بحث چاہتا ہے اس لئے شاہدِ رعنا پر ایک نظر ڈالنے کے بعد 'امراؤ جان ادا' اور 'شاہدِ رعنا' کے عنوان کے تحت اس پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

سرفراز حسین کے ناولوں میں 'شاہدِ رعنا' اتنا اہم ناول ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا لیکن اس کے باوجود سرفراز حسین عزمی کو بُری طرح نظر انداز کیا گیا اور ان کی ناول نگاری کے متعلق بڑی سرسری رائے دی گئی۔ علی عباس حسینی لکھتے ہیں :

> "ان کا مقصد ان کے فن پر غالب ہے۔ تبلیغ و اصلاح کا رنگ بہت تیز ہے۔ اس لئے ان کے ناول ادب و انشار کی تمام خوبیوں کے باوجود فنی حیثیت سے اتنے بلند نہیں ہیں اور نہ اس درجۂ اعلیٰ پر فائز ہیں جو امراؤ جان ادا کا حصّہ ہے۔ . . . . ہندی بیسواؤں کی پوری زندگی کا ایک ماہر نفسیات کی طرح مکمل تجزیہ پیش کیا ہے۔ جسے اس کوچہ کی سیر منظور ہو اس پر لازم ہے کہ وہ عزمی کی ان کتابوں کا ضرور مطالعہ کرے۔" [۱]

---

[۱] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۲۴۶

اور احسن فاروقی، عزمی کی ناول نگاری پر یوں تنقید کرتے ہیں :

"قاری صاحب طوائفوں کی زندگی سے اس طرح واقف نظر آتے ہیں جیسے کہ مولانا راشد الخیری) گھریلو عورتوں کی زندگی سے ۔ ان کی طوائفیں بھی اسی طرح ایک ٹھپے کی اُتری ہوئی ہیں جیسے کہ ان کی بہو بیٹیاں ۔"[1]

سہیل بخاری علی عباس حسینی کی کہی ہوئی باتوں کو دہراتے ہوئے اس میں اس قدر اضافہ کرتے ہیں:

"موضوع تو امراؤ جان ادا کا بھی وہی ہے جو عزمی کی ناولوں کا ہے لیکن یہاں اس کا ذکر کرنا گویا چاند کو گہن لگانا ہے ۔"[2]

مذکورہ بالا تنقیدوں میں قاری سرفراز حسین کی طوائف کی زندگی سے واقفیت کو سبھی مانتے ہیں ۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ واقعی موضوع سے مطابقت کے باوجود وہ کامیاب نہیں ہو سکے ہیں کیونکہ یہ بات مسلم ہے کہ ناول کے لئے ایک واضح موضوع کا ہونا ضروری ہے[3] موضوع سے مصنف کے مزاج کی مطابقت اتنی اہمیت رکھتی ہے کہ شاہکار کا راز اس میں مضمر سمجھا جاتا ہے[4] اگرچہ کہ عزمی کی اپنے موضوع سے مطابقت مانی ہوئی بات ہے لیکن ان کی اصلاحی اور تبلیغی کوششوں کو ناپسندیدگی سے دیکھا جاتا ہے ۔ جہاں تک "شاہدِ رعنا" کے سوا دوسرے ناولوں کا تعلق ہے یہ اعتراض بالکل بجا ہے، کیونکہ دوسرے ناولوں میں عزمی راست طور پر وعظ و نصیحت کرنے لگتے ہیں ۔ جیسے 'سعادت' میں وہ لکھتے ہیں :

"اے بے خبر سونے والے تجھے خبر ہے کہ غریبوں پر کیا گزر رہی ہے اور کیا خدا نے تجھے دولت صرف عیش کرنے کے لئے دی ہے ۔ فکرِ معیشت سے فارغ البال تھا تو تجھے غریبوں کی مصیبت میں کندھا لگانا چاہئے تھا ۔"[5]

یہی حال ان کے دوسرے ناولوں 'سعید'، بہارِ عیش'، قمارِ عیش'، سرابِ عیش'، سزاِ عیش کا ہے ۔

---

[1] ناول کی تنقیدی تاریخ ۔ ص ۲۰۲ [2] اُردو ناول نگاری ۔ ص ۹۵

[3] THE MAKING OF THE LITERATURE . P, 244

[4] TREATISE ON THE NOVEL . P, 37 [5] سعادت ص ۸

ظاہر ہے کہ یہ تبلیغ و اصلاح ناول کے فن کو بُری طرح مجروح کر دیتی ہے۔ لیکن 'شاہدِ رعنا' میں ایسا نہیں ہوا ہے۔ اس لئے دوسرے ناولوں کے انداز پر اس پر تنقید کرنا صحیح نہیں ہے۔ یہ عزمی کا بیحد کامیاب ناول ہے اتنا کامیاب کہ رسوا جیسا فن کار بھی اس سے بہت کچھ اخذ کئے بغیر نہ رہ سکا جس کی تفصیل آگے آئے گی۔

شاہدِ رعنا کی خوبیوں میں جس بات پر سب سے زیادہ نظر پڑتی ہے وہ اس کی ہیئت ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے یہ ڈرامائی ناول کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ڈرامائی ناول (DRAMATIC NOVEL) میں کردار کے صفات سے عمل متعیّن ہوتا ہے، اور اعمال سے کردار میں تبدیلی آتی ہے۔ اور اس طرح سے ناول انجام کی طرف بڑھتا ہے[1]۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کے تمام عناصر ترکیبی میں توازن، اور ہم آہنگی ہے۔ ناول میں کردار فطری انداز میں متعارف ہوتے ہیں۔ واقعات کی ترتیب اور بہاؤ بھی فطری ہے، مکالموں میں روانی اور برجستگی ہے۔ ناول کا ماحول اور پسِ منظر بھی حقیقی اور سچے نظر آتے ہیں اور سب سے بڑھ کر مرکزی کردار یعنی ننھی جان کی نفسیاتی و ذہنی زندگی کی کامیاب تصویر کشی اس میں ملتی ہے جو ناول کو کامیاب بناتی ہے۔

"شاہدِ رعنا" کا مرکزی کردار ننھی جان دہلی کی ایک طوائف ہے جو اپنی زندگی کے حالات خود بیان کرتی ہے۔ ناول میں طوائف کی زندگی کی ساری جزئیات کو بھی بڑے ہی دلچسپ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس پیش کشی کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس ماحول میں ننھی جان کا کردار جس طرح سے ارتقا پاتا ہے اس کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ چونکہ یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ خاندان اور ماحول انسان کی تعلیم اس کے محبت و جنس کے تصور اور اس کے احساسات کو ایک خاص صورت دینے میں بڑا اہم حصّہ ادا کرتے ہیں[2]۔ عزمی نے اس بات کو پوری طرح پیشِ نظر رکھا ہے۔ ننھی جان کی تربیت جس ماحول اور جس طرح ہوئی اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ اس نے کم عمری ہی میں طوائفوں کے مخصوص انداز سیکھ لئے۔

---

[1] STRUCTURE OF THE NOVEL. P, 41

[2] THEORY OF LITERATURE. P, 66

لیکن تربیت سے انسانی فطرت بدل نہیں جاتی۔ انسان فطری طور پر مسرت کا جویا ہوتا ہے۔ ۱
اس لئے ننھی جان اپنی تعلیم کے باوجود جب ایک قبول صورت نوجوان نواب کو دیکھتی ہے اور اس کی باتیں سنتی ہے تو بے چین ہوئے بغیر نہیں رہتی۔ وہ لکھتی ہے۔

"میری تعریف نواب نے کچھ ایسے سچے دل سے کی کہ میرا جی بے چین ہوگیا اور یہ سمجھ میں آنے لگا کہ ایسے شخص سے محبت کرنا کیسی نعمت کی بات ہے.... نواب صاحب نے پان لیتے وقت میری پتلی انگلیوں اور مہندی سلیقہ سے لگی ہوئی ہونے کی تعریف کی اور اس پیارے پن سے کی کہ میرا دل نواب سے بالکل بے تکلف ہوگیا۔" ۲

لیکن ننھی جان کی ماں اور اس کے اُستاد جی کی تجربہ کار نگاہیں اس بات کو تاڑ جاتی ہیں۔ اس لئے ننھی کو سمجھایا جاتا ہے کہ اگر طوائف کسی سے دل لگائے تو اس کو کن مصیبتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ کیوں کہ حقیقت میں اس سے کوئی محبت نہیں کرتا۔ استاد جی اسے یہ بھی سمجھاتے ہیں کہ اس موقعہ سے فائدہ اُٹھا کر کس طرح اس سے فرمائشیں کرنی چاہئیں۔ اور جب اُستاد جی نے یہ کہا:

"یہ لوگ پہلے پہلے محبت جتاتے ہیں اور جب کام نکل جاتا ہے تو ستاتے ہیں، تو میرے دل میں گھونسا سا لگا کہ اگر خدانخواستہ نواب کی آج کی باتیں بھی اسی طرح کی ہیں تو میرا کیا حال ہوگا۔" ۳

اس طرح عزمی نے ہر جگہ ننھی جان کی جذباتی اور ذہنی کیفیت کی عکاسی کی ہے۔ پھر اس ماحول اور ان واقعات کو پیش کیا ہے جن سے ایک طوائف آئے دن دوچار ہوتی ہے۔ اور جس کی وجہ سے اس کے کردار میں مختلف تبدیلیاں آتی ہیں۔ ایک دن قوالی کے دوران میں مرزا نامی ایک صاحب ننھی کے پاؤں پر سر رکھ کر روتے روتے بے ہوش ہو جاتے ہیں۔ ننھی اس کیفیت سے نہ صرف حیران و پریشان ہوتی ہے بلکہ بہت متاثر بھی ہوتی ہے اور اپنی ماں سے پوچھتی ہے کہ مرزا کی یہ حالت کیوں ہوئی تھی۔ اس کے جواب میں اس کی ماں کہتی ہے۔ "یہ لوگ خدا سے محبت کرتے ہیں اور اس کے لئے روتے ہیں۔" وہ

---

۱ FREUDIANISM AND LITERARY MIND. P. 22

۲ شاہد رعنا۔ ص ۷ ۳ شاہد رعنا۔ ص ۱۰

ننھی کو یہ بھی بتاتی ہے کہ یہ لوگ مُرید بھی اسی لئے ہوتے ہیں۔ یہ باتیں سن کر ننھی کہتی ہے:

"تو ہم بھی کسی کے مرید ہوں گے۔ دیکھیں تو خدا کے رستہ میں کیا مزہ آتا ہے۔" [۱]

یہاں ابتدا ہی میں مرزا کو ننھی سے متعارف کر کے اور اس کے متاثر ہونے سے ناول نگار نے ننھی کے تائب ہونے کے لئے بہترین اسباب فراہم کر دیئے ہیں۔

یوں ناول نگار نے ننھی کے کردار کے اس پہلو کو اُجاگر کیا ہے جس میں خوفِ خدا اور انسانی ہمدردی شامل ہے۔ لیکن ننھی حالات کے تقاضوں سے ماحول کی وجہ سے اور اپنی ماں کی تربیت کی وجہ سے اپنے پیشہ میں بھی طاق ہوتی جاتی ہے لیکن جب ننھی کو بہ یک وقت مختلف لوگوں سے محبت کرنا سکھایا جاتا ہے تو وہ ایک ذہنی اور نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ جب نواب صاحب کے بعد ڈپٹی صاحب اس کی زندگی میں داخل ہوتے ہیں تو وہ سوچتی ہے:

"ایک دل کہتا تھا کہ ڈپٹی صاحب جو آ کر بیٹھیں تو بیٹھتے ہی کہہ دوں کہ جناب مجھے اختر زماں سے محبت ہے۔ اماں نے جو کچھ آپ سے کہا وہ جانے اور آپ ـــ ساتھ ہی اس کے جب یہ خیال آجاتا تھا کہ جب وہ بے چارے اتنی ساری چیزیں میرے لئے دے گئے ہیں کچھ نہ کچھ تو اُنھیں مجھ سے محبت ہے ہی جو اتنا خرچ کیا...... اس شش و پنج میں تھی کہ دل میں خود بخود یہ امنگ پیدا ہوئی کہ کرنا تو وہی پڑے گا جو اماں کہہ گئی ہیں پھر اسے ایسی خوب صورتی سے کیوں نہ کروں کہ ڈپٹی صاحب کا دل مان جائے ..... اب لگی منصوبے باندھنے کہ یوں بن کے بیٹھوں گی، یہ کہوں گی وہ کہوں گی مگر معاً یہ معلوم ہونے لگا کہ اس وقت نواب صاحب دیکھ رہے ہوں گے۔ اس سے میں سر د پڑ گئی، دل میں ڈرنے لگی۔ بارے میری پریشانی اس آواز سے رفع ہوئی کہ "ننھی! یہیں آ بیٹھ"۔" [۲]

یہاں بہترین انداز میں عزمی نے ننھی کی نفسیاتی کیفیت کو اُجاگر کیا ہے۔ خصوصاً ماں کی آواز آنے پر

---

[۱] شاہد رعنا ص ۱۸

[۲] " " ص ۱۷

ساری پریشانی کا دور ہو جانا بڑا ہی بلیغ اشارہ ہے۔ کیونکہ ننھی کے دل میں خود ایک "اُمنگ" پیدا ہو رہی تھی۔ ساتھ ہی اس کا ضمیر اسے ملامت کر رہا تھا لیکن جوں ہی ماں کا سہارا ملتا ہے اس کی پریشانی دور ہو جاتی ہے۔ کیونکہ ننھی کی ماں اس کی نگران کار اور رہبر بھی تھی۔ ننھی اس کے حکم کے آگے جا بھی نہیں سکتی تھی۔ اس لئے اپنی ماں کی آواز سے اُسے اس شش و پنج سے چھٹکارا مل جاتا ہے۔

جب ننھی کی شہرت اور مانگ بڑھنے لگتی ہے تو اس کا نفسیاتی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نواب کی محبت دھندلی پڑنے لگتی ہے۔ لیکن مرزا کی صحبت میں ایک بار پھر ننھی بے جھگڑے زندگی گزارنے کی سوچتی ہے مگر جب رحیم پور کا رئیس پھنس جاتا ہے تو پھر ننھی کا طوائف پن اُبھر آتا ہے۔ وہ رحیم پور جا کر رئیس کو من مانے طریق سے لوٹتی ہے لیکن جب وہ حاملہ ہو جاتی ہے اور زچگی کے دوران میں اس کی حالت اتنی خراب ہو جاتی ہے کہ اسے بچنے کی امید نہیں رہتی تو پھر وہ عہد کر لیتی ہے کہ کبھی کسی کو نہیں ستائے گی اس طرح ننھی کی زندگی میں مد و جزر آتے رہتے ہیں لیکن رفتہ رفتہ ننھی کو یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ مرزا کی محبت اس کے دل میں گھر کرتی جا رہی ہے۔

"مرزا صاحب کی محبت مع اپنی پاک منشی کی چاشنی کے میرے دل میں چوری چوری گھس آئی ہے اور میں کسی طرح اُسے پرے نہیں کر سکتی"۔[۱]

اس کے ساتھ ننھی کے سامنے اپنی ماں کے بڑھاپے کی حالت اور مختلف طوائفوں کے عبرت ناک حالات کچھ ایسے سامنے آتے ہیں کہ وہ کسی کے گھر بیٹھ جانے کی بابت سوچتی ہے لیکن جب وہ اپنی لڑکی کی سالگرہ کے موقعہ پر مختلف طوائفوں سے طوائف کے نکاح کرنے کے خطرناک نتائج کے بارے میں سنتی ہے تو پھر ایک بار اس کا خیال متزلزل ہو جاتا ہے لیکن آخر کار وہ طے کر لیتی ہے کہ وہ یہ پیشہ چھوڑ دے گی۔

ننھی اس پیشہ کو چھوڑ کر مرزا سے نکاح کر لیتی ہے۔ نہ صرف وہ خود تائب ہوتی ہے بلکہ اپنی حکمت سے ٹومبی اور دُرگیا کا نکاح کرواتی ہے اور اسی طرح میر صاحب اور خورشید کا نکاح بھی صرف ننھی کی کوشش کے نتیجہ میں ہو جاتا ہے۔ ننھی اپنی لڑکی کی شادی کر کے مرزا صاحب کے ساتھ فریضۂ حج بھی ادا کرتی ہے۔ یہاں ناول ختم ہو جاتا ہے۔

۱؎ شاہد رعنا، ص ۱۲۱

عزمی کے اس ناول میں ان کی طوائف کی زندگی سے واقفیت اور واقعات کی وہ ترتیب قابلِ تحسین ہے جو پلاٹ کو بہت سڈول بھی بناتا ہے اور کرداروں کی انفرادیت کو بھی پوری طرح نمایاں کرتی ہے۔ عزمی کی اس ناول میں پلاٹ اور کہانی کی وہ خصوصیات ملتی ہیں جو سامرسٹ مام کے نزدیک ضروری ہیں۔ مام پلاٹ کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ کرداروں میں جو دلچسپی پیدا ہوتی ہے اس کو پلاٹ ہی کے ذریعہ پورا کیا جاسکتا ہے اور ناول کی کہانی کے متعلق لکھتا ہے:

"اس میں ایک تناسب ہونا چاہئے۔ موضوع کی ضروریات کے لئے گنجائش ہونی چاہئے۔ اور کردار کے ارتقاء کو پیش کرنے کی صلاحیت بھی ہونی چاہئے۔ کیونکہ کردار نگاری موجودہ دور کے ناول نگاری میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اور کہانی اتنی مکمل بھی ہونی چاہئے کہ جب کہہ دی جائے تو اس کے اشخاص کے بارے میں کوئی بات تشنہ نہ معلوم ہو۔" ؎۱

عزمی اس لحاظ سے اپنی ناول میں بہت کامیاب رہے ہیں۔ اچھی کہانی اور اچھے پلاٹ کے لوازم ان کے ناول میں ملتے ہیں۔ ان تمام خصوصیات کے علاوہ یہ ناول اس لئے بیحد اہمیت رکھتا ہے کہ اس نے رسوا کو بیحد متاثر کیا اور انھوں نے اپنے شاہکار "امراؤ جان ادا" کے لئے بہت کچھ اس سے اخذ کیا ہے۔

"شاہد رعنا" اور "امراؤ جان ادا"

کم از کم اس اعتبار سے کہ "امراؤ جان ادا" "شاہد رعنا" سے متاثر ہوا ہے، شاہد رعنا کو اردو ناول نگاری میں بڑی اہمیت حاصل ہونی چاہئے تھی لیکن یہ بھی عجیب بات ہے کہ باوجود اپنی اس اہمیت کے بھی یہ نظر انداز کیا گیا۔ حالانکہ بعض وقت اس سلسلہ میں کچھ اشارے ضرور کئے گئے جیسا کہ شاہد احمد دہلوی لکھتے ہیں:

"شاہد رعنا کے جواب میں مرزا رسوا نے امراؤ جان ادا لکھی۔" ؎۲

؎۱ SUMMING UP. P. 138 ؎۲ نقوش، شخصیات نمبر، جنوری ۱۹۵۵ء ص ۸۲۷

بعض لوگ اس بات کی تردید کرتے ہیں جیسے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں :

" اس کی (شاہد رعنا کی) تاریخ تصنیف قطعی طور پر متعین نہیں ہے۔ اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ یہ امراؤ جان ادا سے پہلے کی تصنیف ہے۔ اور اس حیثیت سے یہ حضرات کہتے ہیں کہ امراؤ جان ادا کو شاہد رعنا سے ماخوذ سمجھنا چاہیے۔" [۱]

بعض حضرات شاہد رعنا کو امراؤ جان ادا سے بہتر ناول ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں [۲] لیکن ان تمام ادیبوں اور نقادوں میں ان مماثلتوں کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا ہے جو 'شاہد رعنا' اور 'امراؤ جان ادا' میں ملتی ہیں۔ کیونکہ اس کو پیش نظر رکھا جائے تو اس حقیقت سے انکار ہی نہیں کیا جا سکتا کہ ان میں سے کوئی ایک ناول نگار دوسرے سے متاثر ہوا ہے لیکن ان مشابہتوں کو دیکھنے سے پہلے ان دونوں ناولوں کے سن کا تعین بیحد ضروری ہے۔ کیونکہ اس سے معلوم ہو سکتا ہے کہ کون کس سے متاثر ہوا ہے۔

سن کا تعین :

امراؤ جان ادا کے سنہ کے تعلق سے یہ بات یقینی ہے کہ یہ ۱۸۹۹ء میں شائع ہوئی۔ ڈاکٹر میمونہ انصاری جنھوں نے مرزا رسوا پر تحقیقی کام کیا ہے لکھتی ہیں :

" مرزا محمد ہادی کی سب سے مشہور ناول امراؤ جان ادا ہے، یہ سنہ ۱۸۹۹ء میں ورما برادرس نے شائع کی۔" [۳]

یہی نہیں انھوں نے مختلف رسائل کے حوالوں سے بھی اس بات کا ثبوت بہم پہنچایا ہے کہ 'امراؤ جان ادا' سنہ ۱۸۹۹ء میں شائع ہوئی [۴]۔ اس کے علاوہ مرزا رسوا کے مختلف دوستوں کے بیانات سے بھی یہی اندازہ انھوں نے لگایا ہے کہ سنہ ۱۸۹۸ء میں یہ کتاب زیر تصنیف تھی۔ [۵] مثنوی 'جنون انتظار' کے سنہ اشاعت (۱۸۹۹ء) سے بھی یہی ثابت ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ سب ہی مورخ و ادیب

---

۱ مقدمہ امراؤ جان ادا۔ ص ۴۲ (اکیڈمی لائبریری کراچی ۱۹۶۱ء)

۲ ساقی (کراچی) مارچ سنہ ۱۹۶۱ء — ۳ مرزا محمد ہادی، مرزا رسوا۔ ص ۲۱۵

۴ مرزا محمد ہادی، مرزا رسوا۔ ص ۱۰ — ۵ " " ص ۱۸۸

امراؤ جان ادا کا یہی سنہ تصنیف بتاتے ہیں۔ بہر حال یہ بات بالکل قطعی ہے کہ " امراؤ جان ادا " ۱۸۹۹ء سے پہلے شائع نہیں ہوئی تھی۔

اس کے برخلاف ' شاہد رعنا ' ۱۸۹۷ء کے ختم ہونے سے پہلے شائع ہو گیا تھا۔ اگرچہ کہ راقم الحروف کو ' شاہد رعنا ' کا پہلا ایڈیشن نہیں مل سکا لیکن قاری سرفراز حسین عزمی کے تیسرے ناول " سعادت " کا پہلا ایڈیشن اسے دستیاب ہوا ہے جو سالار جنگ میوزیم کے کتب خانہ میں موجود ہے اور جس کے سرورق پر لکھا ہے :

" نصیحت آمیز قصوں کا سلسلہ ــــ سعادت ــــ یعنی چند شریف زادوں اور ایک طوائف کا راہِ راست پر آنا ــــ مصنفہ قاری سرفراز حسین صاحب عزمی دہلوی مصنف ناولہا " سعید " و " شاہد رعنا "

اور آخر میں " التماس مصنف " کے عنوان سے جو عبارت لکھی گئی ہے اس میں نہ صرف سنہ درج ہے، بلکہ تاریخ و مقام بھی درج ہے :

" خاکسار محمد سرفراز حسین نینی تال ۲۰ر ڈسمبر ۱۸۹۷ء " [۱]

اس کے علاوہ سہیل بخاری نے بھی قاری سرفراز حسین کے ناولوں کا ذکر کرتے ہوئے ' شاہد رعنا ' کی تاریخ اشاعت کے بارے میں لکھا ہے :

" ۱۸۹۷ء تک یعنی ایک سال کے عرصہ میں انھوں نے تین ناول ' سعید، سعادت ' اور شاہد رعنا ' تصنیف کئے ــــ جو یو پی گورنمنٹ کی سالانہ رپورٹ میں اسی سال کی تصانیف میں بہترین قرار دیئے گئے تھے۔ " [۲]

مذکورہ بالا تمام باتیں اس بات کو ثابت کرتی ہیں کہ " شاہد رعنا ' امراؤ جان ادا ' سے کم و بیش دو سال پہلے شائع ہو چکی تھی اس لئے یہ بات بھی بالکل یقینی ہے کہ مرزا رسوا نے شاہد رعنا سے بہت کچھ اخذ کیا۔ اس بارے میں ' شاہد رعنا ' اور ' امراؤ جان ادا ' کی مشابہتوں اور مماثلتوں کو دیکھنے کے بعد کسی قسم کا کوئی شک و شبہ باقی نہیں رہ سکتا۔

---

[۱] سعادت۔ ص ۸۴   [۲] اُردو ناول نگاری ص ۹۳

مماثلتیں

'شاہدِ رعنا' اور 'امراؤ جان ادا' میں شروع سے آخر تک بے شمار مماثلتیں اور مشابہتیں ملتی ہیں۔ لیکن رسوا کی ذہانت نے امراؤ جان ادا میں بہت سے اضافے بھی کئے ہیں جس کی وجہ سے یہ ناول بظاہر 'شاہدِ رعنا' سے مختلف نظر آتا ہے۔ رسوا کا فن کارانہ کمال اس میں جھلکتا ہے۔ کہ انھوں نے شاہدِ رعنا کے واقعات یا پلاٹ کے اجزاء کی باز تعمیر کچھ ایسے انداز سے کی کہ اگر غائر نظر سے نہ دیکھا جائے تو پورا ناول ان کی اپنی ذہنی اپج کا کرشمہ نظر آتا ہے۔

شاہدِ رعنا کا مرکزی کردار ننھی جان ایک طوائف ہی کے گھر میں پیدا ہوتی ہے۔ لیکن رسوا نے امراؤ کا تعلق ایک شریف گھرانے سے بتا کر اپنے ناول میں یہ بات پیدا کر دی ہے کہ بعض وقت حالات و واقعات کسی شریف لڑکی کو بھی طوائف بنا دیتے ہیں۔ لیکن امراؤ کے خانم کے پاس پرورش پانے اور ننھی جان کی ابتدائی زندگی میں بہت سی مماثلتیں ملتی ہیں۔ "شاہدِ رعنا" کی ننھی جان کی طرح امراؤ جان ابتداء میں اپنے سے بڑی عمر کی رنڈیوں کو دیکھ کر ان کی جیسی زندگی اختیار کرنے کا ارمان رکھتی ہے۔ ننھی جان لکھتی ہے :

> "نو ساڑھے نو برس کی ہوئی ہوں گی کہ میری تعلیم دو وقت پابندی سے ہونے لگی۔ اور مجھے اچھے اچھے کپڑے پہننے کو ملنے لگے ..... مگر مجھے خوب یاد ہے کہ آپا کی مسہری کی خوشبو اور سجا ہوا کمرہ دیکھ کر میرے دل میں بڑے بڑے ارمان پیدا ہوتے تھے۔"[1]

بالکل اسی طرح ادا بھی کہتی ہے :

> "اگرچہ میں کم سن تھی مگر پھر بھی عورت ذات بڑی ہوشیار ہوتی ہے۔ اپنے مطلب کی سمجھتی تھی۔ بسم اللہ خورشید کو ناچتے گاتے دیکھ کر میرے دل میں خود بخود ایک اُمنگ سی پیدا ہوتی۔ پہلے خود گنگنانے اور تھرکنے لگی۔ اس عرصہ میں میری تعلیم بھی شروع ہو گئی۔"[2]

---

[1] شاہدِ رعنا۔ ص ۲ (مطبوعہ جید برقی پریس دہلی۔ آٹھویں بار)
[2] امراؤ جان ادا ص ۱۰۱ (مکتبہ شاہراہ دہلی ۱۹۵۸ء)

"شاہد رعنا" کی ننھّی جان اپنے ہم سن لڑکوں میں خوش رہتی ہے۔ وہ لکھتی ہے :

"بڑی عمر کے لوگ تو مجھے زہر معلوم ہوتے تھے مگر جوان یا ہم سن ناچ میں مجھ سے ہنسی مذاق کرتے تھے تو اندر سے میرا دل خوش ہوتا تھا۔" لہ

اور ادا کہتی ہے :

"گوہر مرزا کے اور میرے سن میں کچھ بہت فرق ہوگا.... گوہر مرزا کے ستانے سے اب مجھ کو مزہ آنے لگا۔" ؎۲

ان اقتباسات سے رسوا نے عزمی کا کس حد تک اتباع کیا وہ نمایاں ہے۔ امراؤ جان اور ننھّی جان کا پہلا معاشقہ بھی بالکل ایک جیسا ہے۔ رسوا صاف طور پر شاہد رعنا کے واقعات کو اخذ کرتے نظر آتے ہیں۔ ننھّی جان کے پہلے عاشق ایک نواب صاحب ہیں بالکل اسی طرح امراؤ جان ادا کے بھی۔ ننھّی جان کے نواب جس طرح تخلیہ میں ملنا چاہتے ہیں اسی طرح امراؤ جان کے سلطان نواب بھی تنہائی چاہتے ہیں۔ اس واقعہ کے متعلق ننھّی جان لکھتی ہے :

"ایک دن دوپہر کو ایک بوڑھا آدمی جو صورت سے کسی امیر کا نوکر معلوم ہوتا تھا کوٹھے پر پوچھتا ہوا (آیا)..... اماں نے اسے منگوالیا اور آنے کا سبب پوچھا۔ اس نے بتایا کہ میاں نے دریافت کرایا تھا کہ آپ کے ہاں تخلیہ کا وقت کون سا ہے۔ اماں نے کہا کہ میری طرف سے عرض کر دینا کہ حضور کے لئے ہر وقت تخلیہ ہے۔" ؎۳

امراؤ جان ادا نے بالکل اسی انداز سے یہ واقعات پیش کئے ہیں :

"خدمت گار (سلام کرکے) مجھے سلطان صاحب نے بھیجا ہے..... اور فرمایا ہے کہ میں کسی وقت آپ کے پاس آنا چاہتا ہوں بشرطیکہ جس وقت میں آؤں اس وقت کوئی اور نہ ہو" —— میں —— "نواب صاحب سے میری تسلیمات کہنا اور کہنا

لہ شاہد رعنا۔ ص ۲ ؎۲ امراؤ جان ادا۔ ص ۱۱۰

؎۳ شاہد رعنا۔ ص ۳

شام کو جب چاہیں تشریف لائیں، تخلیہ ہو جائے گا۔" [1]

نتھی جان کے نواب اختر زمان اور ادا کے نواب سلطان کا حلیہ بھی بہت کچھ ملتا جلتا ہے۔ نتھی جان لکھتی ہے :

"سولہ سترہ برس کی عمر، نہایت مقبول صورت، جامہ زیب، بڑے اچھے ہاتھ پاؤں ...... ان کی خوب صورت، وسیع پیشانی، کسرتی بدن، جامہ زیبا، محبت کی باتیں ...... یاد آرہی تھیں۔" [2]

ادا سلطان نواب کے متعلق بتاتی ہے :

"سن اٹھارہ انیس برس کا تھا۔ گوری گوری رنگت جیسے گلاب کا پھول، ستواں ناک، پتلے پتلے ہونٹ، ...... کتابی چہرہ، اونچا ماتھا، بڑی بڑی آنکھیں بھرے بھرے بازو ...... بلند و بالا کسرتی بدن۔" [3]

نتھی اور ادا بالکل ایک ہی طریقہ سے پہلی ہی ملاقات میں اپنے اپنے نوابوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ نتھی جان لکھتی ہے :

"ایک گھنٹے کے قریب وہ میرے پاس بیٹھے رہے اور جب سے آیا مری تھیں کبھی دن بھر میں بھی اس قدر خوش نہیں ہوئی جس قدر ایک گھنٹہ بھر میں ہوئی۔ ...... نواب کے جاتے وقت مجھے ماں اور لوگوں کا آجانا بہت ناگوار معلوم ہوا۔" [4]

اسی طرح خان صاحب کے بے دھڑک آجانے پر ادا بھی جز بز ہو کر رہ جاتی ہے :

"ہائے کیا مزے کی صحبت تھی۔ اس کمبخت نے کیسے مزے میں خلل ڈالا ...... آج تو ایسا ایک قدرداں ملا تھا جس سے مدتوں سے میرا جی ڈھونڈھتا تھا اور آج ہی اس آفت کا سامنا ہوا۔" [5]

---

[1] امراؤ جان ادا۔ ص ۱۲۶
[2] شاہد رعنا۔ ص ۸۰۵
[3] ” ” ص ۱۳۹
[4] ” ” ص ۸۰۷
[5] ” ” ص ۱۴۳

Library Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

یہاں رسوا نے ناول میں ڈرامائی انداز پیدا کرنے کے لئے اور یہ بتانے کے لئے کہ طوائف کے کوٹھے پر ہر قسم کے لوگ آتے ہیں اور ہر قسم کے واقعات ہو سکتے ہیں خاں صاحب کو ناول میں داخل کیا ہے یہ واقعہ پورے ناول سے پوری طرح ہم آہنگ ہوتا ہے، نہ ہی یہ بات زیادہ یقین آفریں معلوم ہوتی ہے کیونکہ خانم جیسی نائکہ ایسی غفلت سے کام نہیں لے سکتی جبکہ نواب نے آنے سے پہلے تخلیہ کی شرط رکھی تھی۔ اس کے علاوہ خانم کے ہوتے ہوئے اس کے چکلے میں تکرار بڑھ کر گولی چلنے کی نوبت آجانا بھی زیادہ قرین قیاس نہیں معلوم ہوتا۔ اس میں رسوا خود اس جھول کو محسوس کر رہے تھے۔ اس لئے صفائی کے طور پر لکھتے ہیں:

> "پہلے ہی جب وہ آئے تھے آدمی کی زبانی پیشتر بہت تاکید تخلیہ کے لئے کر دی تھی بوا حسینی نے اقرار کر لیا تھا کہ کوئی نہ آنے پائے گا۔ مگر اتنی چوک ہو گئی کہ دروازہ پر کسی کو نہ بٹھا دیا۔ خاں صاحب از غیبی ڈھیلہ خدا جانے کہاں سے آن پڑا۔" [۱]

اس طرح رسوا نے ہر جگہ اپنے ناول کو ایک نئی صورت دی ہے لیکن پھر بھی جگہ جگہ ان دونوں ناولوں کی مشابہتیں نمایاں ہو ہی جاتی ہیں جیسے "شاہد رعنا" میں ننھی کو نواب اختر زماں سے پہلے ہی ملاقات میں محبت ہو جاتی ہے:

> "مجھے تو ان سے ابھی سے محبت ہو چلی ہے۔" [۲]

اور ادا بھی بالکل اسی انداز میں پہلی ہی ملاقات میں دل دے بیٹھتی ہے:

> "مجھے ان سے محبت سی ہو گئی تھی۔" [۳]

مجروں میں نواب اختر زماں سے ننھی کی جو ملاقاتیں ہوتی ہیں اسی طرح سلطان نواب سے ادا ملتی ہے۔ فرق اتنا ہے کہ سلطان نواب دوبارہ پھر کبھی ادا کے کوٹھے پر نہیں آتے ہیں اور اختر زماں گھر پر بھی آتے ہیں اور مجروں میں بھی بلاتے ہیں۔ لیکن نواب اختر زماں اور ننھی جان کی ملاقاتوں میں

۱۔ امراؤ جان ادا۔ ص ۱۴۸ ۲۔ شاہد رعنا۔ ص ۱۰، ۱۱

۳۔ امراؤ جان ادا ص ۱۴۸

ایک رکاوٹ ضرور رہتی ہے کیونکہ نواب اختر، ماں جیسی کہ چاہیے ننھی کی ماں گو رقم نہیں دے پاتے اس لئے وہ ان دونوں کو بے تکلفی سے ملنے نہیں دیتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ رسوا نے اس بات کو ایک بالکل مختلف صورت دینے کے لئے خاں صاحب کے واقعہ کا سہارا لیا ہے۔

رسوا نے اس کے بعد اپنے ناول کو بہت مختلف صورت دینے کی بڑی ہی کامیاب، اور فن کارانہ کوشش کی ہے لیکن اس کے باوجود اکثر جگہ انھوں نے شاہد رعنا میں پیش کئے گئے واقعات کا سہارا لیا ہے۔ شاہد رعنا میں ننھی جان سونی پت سے دہلی جاتے ہوئے ایک مسجد میں ایک مولوی صاحب سے ملتی ہے جس کی تفصیل وہ یوں بیان کرتی ہے:

"مزار ہی کے پاس مسجد تھی۔۔۔۔ میں نے دیکھا مسجد کی دیوار کے پاس نیلا تہمد باندھے نہ کرتہ نہ ٹوپی ایک عجیب الخلقت استنجا رسکھا رہے ہیں۔ ان کا رنگ گندمی تھا، ہاتھ پاؤں صورت شکل سب کچھ خاص تھی مگر منڈھے ہوئے سر نے عجائب گھر کے لائق کر دیا تھا۔ طرّہ اس پر یہ کہ کوئی تیرھویں داڑھی کہنیوں کے برابر سے ایسی بے ہنگم لٹک رہی تھی کہ دیکھ کر بے ساختہ ہنسی آتی تھی۔ بے چاروں کے ہونٹ موٹے اور بڑے بڑے تھے۔ خیر اس کا کیا مضائقہ۔ جیسا خدا نے چاہا بنا دیا۔ مگر انھوں نے مونچھوں کا وہ دل کھول کر ستیاناس کیا تھا کہ دس پانچ گز ہی سے سوائے ایک سرمہ کی سی تحریر کے اور کچھ نہ دکھائی دیتا تھا۔" [1]

ادا بھی کانپور کی ایک مسجد میں ایک مولوی صاحب سے ملتی ہے جن کی ہیئت کذائی یہ ہے:

"اس گلی میں ایک مسجد تھی۔ میں نے خیال کیا کہ سب سے بہتر خدا کا گھر ہے۔ میں درّانہ اندر چلی گئی۔ یہاں ایک مولوی صاحب سے سامنا ہوا۔ کالے سے تھے۔ سر منڈھا ہوا۔ ایک میلی تہمد باندھے ہوئے دھوپ میں ٹہل رہے تھے۔" [2]

لیکن رسوا نے کمال یہ کر دیا ہے کہ تیسرے ہی صفحہ پر ان ہی مولوی صاحب کا حلیہ بالکل مختلف لکھا

---

[1] شاہد رعنا۔ ص ۶۱
[2] امراؤ جان ادا۔ ص ۲۱۹

ہے۔ جب رُسوا ادا سے پوچھتے ہیں کہ اس کو مولوی صاحب میں کون سی ایسی بات نظر آئی جس کی وجہ سے اس کی طبیعت مذاق کرنا چاہتی تھی تو ادا جواب میں کہتی ہے :

"کیا کہوں کچھ بیان نہیں ہو سکتا، جوان آدمی تھے، صورت بھی کچھ بُری نہ تھی، سانولی رنگت تھی، چہرہ پر ہوتق پن تھا، سر پہ لمبے لمبے بال تھے، منہ پر داڑھی تھی مگر کچھ ایسی بے تکے پن کی حد سے بھی زیادہ بڑھی ہوئی مونچھوں کا بالکل صفایا تھا، تہمد بہت اونچی بندھی ہوئی تھی، سر پر بڑی سی ٹوپی جو سر کی پوری چوہدی کو ڈھانکے ہوئے تھے۔" [1]

شاہد رعنا میں مولوی صاحب کا جو حلیہ پیش کیا گیا ہے اس سے رسوا کے مولوی کی مشابہت بالکل ظاہر ہے۔ حالانکہ رسوا نے دو مختلف حلیے پیش کئے ہیں۔ لیکن لطف یہ ہے کہ دونوں جگہ "شاہد رعنا" کے مولوی صاحب کا اثر نمایاں ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ رُسوا کے ذہن میں شاہد رعنا کا مولوی نقش ہو گیا تھا جس کو انھوں نے اپنے الفاظ میں پیش کر دیا ہے۔

رسوا کا پورا ناول ایک طرح سے شاہد رعنا پر استوار ہوا ہے لیکن انھوں نے ناول میں ہر جگہ اپنی جدت اور ذہانت سے کام لے کر امراؤ جان ادا کو شاہد رعنا سے مختلف صورت دے دی ہے۔ شاہد رعنا میں ایک کردار مرزا نامی شروع سے آخر تک ملتا ہے جو بعد میں ننھی جان سے شادی بھی کر لیتا ہے۔ لیکن ناول کی ابتدا میں یہ کردار ننھی جان سے کوئی جذباتی تعلق نہیں رکھتا۔ اسی طرح امراؤ جان ادا میں بھی مرزا رسوا شروع سے آخر تک موجود ہوتے ہیں۔ وہ ادا سے مسلسل ملتے بھی رہتے ہیں لیکن اس سے کوئی جذباتی تعلق نہیں رکھتے۔ دونوں مرزا صاحبین ان طوائفوں کے ماضی سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ شاہد رعنا کے مرزا ننھی جان کی پچھلی زندگی کے متعلق دریافت کرتے ہیں اور وہ ننھی سے ایک خط میں اپنی اس خواہش کا اظہار یوں کرتے ہیں :

"سچ عرض کرتا ہوں اگر آپ مہربانی فرما کر اپنے قلب کی کیفیت، خیالات کا رُخ اور گزشتہ واقعات کا ایک شمہ بھی فرما دیں تو میرے دل کو راحت ہو۔" [2]

---

[1] امراؤ جان ادا۔ ص ۲۲۱ [2] شاہد رعنا۔ ۱۲۲

مرزا کی اس درخواست پر نھنّی جواب دیتی ہے :

"کیا آپ میرا حال سُننا چاہتے ہیں یعنی قلب کی کیفیت، خیالات کا رخ، گزشتہ واقعات جناب مجھ پر کوئی واقعہ ایسا دلچسپ یا رنج دینے والا نہیں گزرا جو قابلِ بیان ہو۔" [۱]

اس طرح مرزا رسوا جب چھیڑ چھیڑ کر امراؤ جان سے اس کے گزشتہ حالات پوچھتے ہیں تو وہ جواب میں کہتی ہے :

"سُنئے مرزا رسوا صاحب۔ آپ مجھ سے کیا چھیڑ چھیڑ کے پوچھتے ہیں۔ مجھ کم نصیب کی سرگزشت میں ایسا کیا مزہ ہے جس کے آپ مشتاق ہیں۔" [۲]

رُسوا کی فن کاری کا راز یہ ہے کہ انھوں نے شاہدِ رعنا سے واقعات اخذ تو کئے ہیں لیکن ان کو بالکل مختلف انداز سے استعمال کیا ہے اور قاری کو گمان تک بھی نہیں ہوتا کہ یہ واقعہ "شاہدِ رعنا" سے ماخوذ ہے مثلاً شاہدِ رعنا میں نواب اختر زماں کی مالی حالت بہت خستہ و خراب ہو جاتی ہے۔ رسوا نے بجائے ادا کے عاشق سلطان نواب کی حالت کو خراب بتانے کے اس واقعہ کو بسم اللہ جان کے سلسلہ میں پیش کیا ہے۔ بسم اللہ کے عاشق نواب چھبن کی مالی حالت نواب اختر زماں کی طرح بالکل ردی ہو جاتی ہے۔

نھنّی جان نواب اختر زماں کی حالت کے متعلق لکھتی ہے :

"جب نواب نے دالان میں قدم رکھا تو میرے دل میں گھونسا سا لگا کہ اللہ اکبر آج وہی نواب جو کس کرّوفر سے مجھ سے پہلے پہل ملے تھے جن کی خوش پوشی، خوب صورتی اور دلکش باتوں نے مجھے لونڈی بنا رکھا تھا آج گردن جھکائے میلی لیس کی ٹوپی سر پر، برے سے ابرے کی اگلے برس کی رزائی اوڑھے ہوئے نیچے چھینٹ کا انگرکھا لٹھے کا پاجامہ سادی سلیم شاہی جوتی، ایڑیاں پھٹی ہوئی جرابیں، بال پریشان، چہرہ غمگین، مفلسی برستی ہوئی اس گھر میں چلے آئے ہیں۔" [۳]

اور ادا نواب چھبن کے بارے میں بتاتی ہے :

---

[۱] شاہدِ رعنا۔ ص ۱۲۵۔ [۲] امراؤ جان ادا۔ ص ۷۹ [۳] شاہدِ رعنا۔ ص ۱۵۵

"نواب صاحب تشریف لائے۔ پاپیادہ، اکیلے، چہرہ پر اداسی چھائی ہوئی تھی، آنکھوں میں آنسو بھرے ہوئے تھے۔ نہ وہ شان نہ وہ شوکت نہ وہ رعب و داب نہ وہ بے تکلفی، چُپکے سے آکے بیٹھ رہے۔ سچ کہوں میری تو آنکھوں میں آنسو بھر آئے۔" [۱]

دونوں میں جو مماثلت ہے وہ ظاہر ہے۔ بادی النظر میں یہ پتہ ہی نہیں چلتا کہ نواب اختر زماں کے کردار ہی کے حصہ سے ایک بالکل علٰحدہ کردار تشکیل پاتا ہے۔ امراؤ جان ادا میں خاں صاحب بالکل تھوڑی دیر کے لئے آتے ہیں۔ لیکن شاہد رعنا کا یہ کردار ناول میں شروع سے آخر تک رہتا ہے۔ رسوا نے بڑی عمدگی سے شاہد رعنا کے بعض کرداروں کی خصوصیات کو لے کر بعض جگہ مختصر طور پر پیش کر دیا ہے اور بعض جگہ کسی ایک پہلو کو لے کر ایک مکمل کردار کے روپ میں ڈھال دیا ہے۔ امراؤ جان ادا کی خورشید "شاہد رعنا" کی خورشید کے کردار کی ایک پہلو سے لے کر تشکیل دی گئی ہے۔ یہاں تو نام تک رسوا نے شاہد رعنا ہی سے لیا ہے۔ صرف نام ہی نہیں بلکہ صورت و شکل میں بھی رسوا کی خورشید "شاہد رعنا" کی خورشید کا عکس ہے۔ خورشید کے متعلق شاہد رعنا میں لکھا گیا ہے:

"خورشید کا میدا اور شہاب رنگ، رسیلی آنکھیں، سیاہ بال، سرخ ہونٹ، لسنتی دوپٹہ اور سب سے خوب، کمر پر ہاتھ رکھ کر ناز سے بازو پر پاؤں دھرے ہوئے بیٹھنا میرے دل میں کھب گیا۔ خورشید کی پیاری ننھی کانوں کی بجلیاں خوب صورت جھومر پھولوں کا کنٹھا اور دوپٹہ سے دور کی جھلک مجھ سے نہ دیکھی گئی۔ ہلکے رنگ کا تنگ پاجامہ جس میں بھری ہوئی پنڈلیاں اپنی آن بان دکھا رہی تھیں۔" [۲]

امراؤ جان ادا کی خورشید کا حلیہ یہ ہے:

"پری کی صورت تھی، رنگ میدا شہاب، ناک نقشہ گویا صانع قدرت نے اپنے ہاتھوں سے بنایا تھا۔ آنکھوں میں یہ معلوم ہوتا تھا کہ موتی کوٹ کوٹ کر بھر دیئے ہیں، ہاتھ پاؤں سڈول نور کے سانچے میں ڈھلے ہوئے۔ بھرے بھرے بازو،

---

[۱] امراؤ جان ادا ص ۱۶۳ [۲] شاہد رعنا۔ ص ۲۹

گول کلائیاں، جامہ زیبی وہ قیامت کی کہ جو پہنا معلوم ہوا کہ یہ اسی کے لئے مناسب تھا۔ اداؤں میں دلفریبی و بھولا پن جو ایک نظر دیکھے ہزار جان سے فریفتہ ہو جائے جس محفل میں جا کر بیٹھ گئی معلوم ہوا کہ ایک شمع روشن ہو گئی۔" ۱

امراؤ جان ادا کی خورشید، شاہد رعنا کی خورشید کی طرح بہت باوفا اور گھریلو تو نہیں ہے لیکن وہ میر صاحب کے سلسلہ میں باوفا ہے اور ان کے لئے اپنا پیشہ چھوڑ کر گھر بیٹھ جانے کی شدید خواہش رکھتی ہے:

"بڑی درد کی آواز سے کہا نمنھی تجھ سے اب کیا چھپانا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ مجھے میر صاحب سے دلی محبت ہے مگر خدا ان خان صاحب کا بھلا کرے کہ جن کے پنجہ میں میں پھنسی ہوئی ہوں کسی طرح ملنے ہی نہیں دیتے۔ میر صاحب سا محبت کرنے والا اور اپنے تابہ مقدور دینے والا مجھے تو عمر بھر نہ ملے گا۔ میں تو خدا کی قسم ان کے گھر بیٹھ جاتی مگر خدا ان استاد جی کا ستیاناس کرے، انھیں اس بے چارہ سے ناحق ضد ہو گئی ہے۔" ۲

امراؤ جان ادا کی خورشید بھی پیارے صاحب سے محبت کرتی ہے۔ وہ بھی شاہد رعنا کے میر صاحب کی طرح اس پر جان دیتے تھے اور انھوں نے بھی خورشید سے ہزاروں روپے کا سلوک کیا تھا۔ خورشید نے بھی انھیں اچھی طرح کسا۔ جب اطمینان ہو گیا کہ سچا عشق ہے خود جان دینے لگی اور وہ بھی گھر بیٹھ جانے کی آرزو مند ہوئی:

"اب یہ ضد ہوئی کہ مجھے گھر میں بٹھا لو۔" ۳

شاہد رعنا کی خورشید اور امراؤ جان ادا کی خورشید میں فرق یہ ہے کہ امراؤ جان ادا کی خورشید "رنڈی بننے کے لائق نہ تھی" لیکن شاہد رعنا کی خورشید طوائف ہے وہ میر صاحب سے تو محبت کرتی ہے لیکن اپنے پیشے کے تقاضوں کو پورا بھی کرتی ہے۔ وہ امراؤ جان ادا کی خورشید کی طرح ایک سے محبت کرتی ہے تو دوسرے سے بے اعتنائی نہیں برتتی بلکہ ہر ایک کو خوش کرنے کی کوشش کرتی ہے — وہ

---

۱ امراؤ جان ادا۔ ص ۱۸۵۔ ۲ شاہد رعنا۔ ص ۵۴۔ ۳ امراؤ جان ادا۔ ص ۱۸۵، ۱۸۷

خاں صاحب سے بے وفائی کرکے نواب اختر زماں سے پینگیں بڑھاتی ہے اور نواب کو نخفی سے پوری طرح چھین بھی لیتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور مماثلت بھی ملتی ہے۔ شاہد رعنا میں میر صاحب اور خورشید کی پہلی ملاقات "بھولا شاہ کے بسنت میں ہوتی ہے[1]" اور امراؤ جان ادا کی خورشید" عیش باغ کے میلے" میں غائب ہوتی ہے[2] لیکن ایک فرق یہ ہے کہ شاہد رعنا میں بسنت کے میلے کی تفصیل نہیں ملتی مگر امراؤ جان ادا میں عیش باغ کے میلے کا تفصیلی بیان ملتا ہے۔

اس طرح رسوا نے اپنے کرداروں کی تخلیق میں شاہد رعنا سے جو مدد لی ہے وہ امراؤ جان کے بہترین سے بہترین کردار میں دیکھی جا سکتی ہے لیکن رسوا کی ذہانت اور فن کاری بہر طور قابلِ تحسین ہے کہ وہ شاہد رعنا کے کرداروں کی چند اہم خصوصیات کو لے کر بعض ناقابلِ فراموش کردار بھی پیش کرتے ہیں۔ بسم اللہ جان کا کردار غائر نگاہ سے دیکھا جائے تو بڑی حد تک شاہد رعنا کی ننھی جان اور خورشید کی بے وفائیوں سے مرکب ہے۔ ننھی جان انیس الرحمٰن اور ڈاکٹر کو بُری طرح لوٹتی ہے۔ خورشید، خاں صاحب سے طوطا چشمی کرتی ہے لیکن یہ کردار بعد میں اپنے کئے پر متاسف بھی ہوتے ہیں لیکن بسم اللہ جان پکی رنڈی ہے۔ وہ سبھی کے ساتھ بڑی بے دردی کے ساتھ پیش آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ رنڈی کے کردار کے اس پہلو کا بنیادی خیال انھوں نے شاہد رعنا سے اخذ کیا لیکن اپنی فن کارانہ چابک دستی سے انھوں نے اس کو اس طرح استوار کیا ہے اور اس میں ایسے ایسے اضافے کئے ہیں کہ یہ کردار بالکل منفرد بن گیا ہے۔ انھوں نے ننھی جان کے کردار کی بعض صفات سے بالکل متضاد اور مختلف بسم اللہ جان کا کردار دکھایا ہے جس کی کہیں کہیں جھلک مل جاتی ہے۔ "شاہد رعنا" میں جب نواب اختر زماں بالکل تباہ ہو جاتے ہیں اور ادھر ننھی جان بھی اس پیشہ کو ترک کر دیتی ہے تو وہ نواب کو بلا کر انھوں نے جو کچھ اس کو دیا تھا لوٹا دیتی ہے[3] لیکن اس کے برخلاف امراؤ جان ادا نے جب تباہ حالت میں نواب چھبّن بسم اللہ جان کے ہاں آتے ہیں تو وہ انھیں سونے کے وہ کڑے جو حسنو نے جعل کر کے نواب سے حاصل کئے تھے دکھاتی ہے اور رسماً پوچھ کر رکھ

---

[1] شاہد رعنا۔ ص ۲۹۔ [2] امراؤ جان ادا۔ ص ۳۰۔ [3] شاہد رعنا۔ ص ۱۵۷

لیتی ہے۔[۱] یہاں وہ ننھی جان کے بالکل برعکس نواب کی خستہ حالی کو دیکھ کر انھیں ان کا مال لوٹا نہیں دیتی حالانکہ یہ کپڑے چوری کے تھے اور نواب چھبن نے بسم اللہ کو دیئے بھی نہیں تھے۔ اس طرح شاہد رعنا کے خان صاحب کا کردار کسی قدر بدلی ہوئی شکل میں امراؤ جان ادا کے خان صاحب کی صورت میں ملتا ہے شاہد رعنا کے خان صاحب بھی بدتمیز اور جاہل ہیں وہ خورشید کی طوطا چشمی پر اس کی ناک کاٹ ڈالتے ہیں۔ اور امراؤ جان ادا کے خان صاحب بھی انتہائی اجڈ اور جاہل ہیں۔ وہ خواہ مخواہ نواب سلطان سے بدتمیزی سے پیش آتے ہیں اور لڑنے جھگڑنے لگتے ہیں۔

اس کے علاوہ شاہد رعنا کی ننھی جان اور امراؤ جان کی زندگی کے بہت سے واقعات میں بھی مماثلت ہے۔ ننھی جان کے پہلے "خوشہ چین" حقیقت میں ڈپٹی صاحب ہیں لیکن ننھی کی ماں اس بات کو بالکل مخفی رکھتی ہے، اور نواب اختر زماں سے باقاعدہ طور پر مسی کرتی ہے۔ ادا کا "خوشہ چین اول" گوہر مرزا ہے لیکن خانم بھی اس معاملہ کو دبا دیتی ہے اور مسی کے لئے علی نامی "آنکھ کے اندھے اور گانٹھ کے پورے" کو پھانستی ہے۔ ننھی جان کی مسی کی رسم کی تفصیلات شاہد رعنا میں ملتی ہیں[۲] تو بسم اللہ جان کی مسی کی رسم کی دھوم دھام امراؤ جان ادا میں دی گئی ہے[۳] ننھی جان اور ادا دونوں ہی گھر بیٹھ جاتی ہیں۔ لیکن فرق یہ ہے کہ ادا عارضی طور پر گھر بیٹھتی ہے اور ننھی جان مستقلاً گھر کی ہو رہتی ہے۔ لیکن دونوں اپنی پچھلی زندگی سے تائب ہو جاتی ہیں۔ ننھی جان کی طرح ادا بھی گھر بیٹھ جانے کی خواہش رکھتی ہے لیکن وہ صرف اس لئے نہیں بیٹھتی کہ لوگ اس بات کو بھی شک کی نگاہ سے دیکھیں گے۔ وہ کہتی ہے:

"جب میں ان افعال سے تائب ہوئی جن کو میں نے اپنے نزدیک بُرا سمجھا تھا تو اکثر میرے جی میں آیا کہ کسی مرد آدمی کے گھر بیٹھ جاؤں لیکن پھر یہ خیال آیا کہ لوگ کہیں گے آخر رنڈی تھی تا کفن کا چونگہ کیا۔"[۴]

---

[۱] امراؤ جان ادا۔ ص ۱۶۴ — [۲] شاہد رعنا۔ ص ۸۷، ۸۸

[۳] " " ۔ ص ۱۱۶ — [۴] امراؤ جان ادا۔ ص ۲۱۸

ننھی جان حج کرتی ہے، مدینہ منورہ کی زیارت کرتی ہے[1] تو ادا کربلائے معلّٰی کی زیارت کرتی ہے۔[2]

یہ تمام باتیں بدیہی طور پر اس بات کو ثابت کرتی ہیں کہ امراؤ جان ادا لکھتے وقت مرزا رسوا کے پیشِ نظر قاری سرفراز حسین عزمی کا شاہد رعنا رہا ہے۔ اس بات کی وجہ سے "شاہد رعنا" کی اہمیت اُردو ناول نگاری میں بہت بڑھ جاتی ہے، کیونکہ یہ ناول امراؤ جان ادا جیسے ناول کی تخلیق کا باعث ہوا۔

مرزا رُسوا کے ناول

اُوپر کے صفحات پر ہم دیکھ آئے ہیں کہ "امراؤ جان ادا" مجموعی طور پر "شاہد رعنا" سے بہت متاثر ہے اور بہت سی باتیں رُسوا نے اس سے اخذ کی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ "شاہد رعنا" کی وجہ سے "امراؤ جان ادا جیسا ناول اُردو کو ملا تو یہ بات بالکل صحیح ہوگی۔ اس سلسلے میں "شاہد رعنا" کو نظر انداز کرنا یقیناً "کفرانِ ادبی" ہوگا۔ "شاہد رعنا" اور "امراؤ جان ادا" کی مماثلتیں اور مشابہتیں امراؤ جان ادا کو ایک دوسرے نقطۂ نظر سے دیکھنے کی ضرورت کو واضح کرتی ہیں۔ کیونکہ شاہد رعنا ہی کو پیشِ نظر رکھ کر امراؤ جان ادا کی اہمیت اور انفرادیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اور بہت سی ایسی باتوں پر روشنی پڑتی ہے جو اب تک ایک معمہ کی صورت میں ہمارے سامنے موجود ہیں۔ امراؤ جان ادا کے سلسلہ میں ایک بڑی گتھی یہ ہے کہ واقعی اس نام کی کوئی طوائف تھی بھی یا نہیں۔

امراؤ جان ادا کے متعلق بہت سے لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ وہ ایک حقیقی طوائف تھی لیکن اب تک یہ بات ثابت نہیں ہو سکی ہے بلکہ تحقیق سے یہی ثابت ہوا ہے کہ رسوا کی امراؤ جان ادا کسی حقیقی طوائف کی زندگی کی کہانی نہیں ہے۔ ڈاکٹر میمونہ بیگم اس سلسلہ میں تحقیق کرنے کے بعد لکھتی ہیں:

"یہ بھی ممکن ہے کہ لکھنؤ میں اس نام کی کوئی مشہور طوائف ہو بلکہ وہاں کے لوگوں کا کہنا ہے کہ وہاں اس نام کی ایک طوائف بہت مشہور گزری ہے لیکن مسلسل تلاش اور

---

[1] شاہد رعنا۔ ص ۱۹۱ [2] امراؤ جان ادا۔ ص ۱۱۳

جستجو کے بعد بھی یہ بات پائے ثبوت کو نہیں پہنچ سکی کہ امراؤ جان ادا کی ہیروئن لکھنؤ کی کوئی مشہور طوائف ہے۔" [1]

گو ڈاکٹر میمونہ بیگم کی اس تحقیق سے بالکلیہ اتفاق کیا جا سکتا ہے لیکن اس سلسلے میں رابرٹ لیڈل نے جو بات کہی ہے اس کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ :

"ناول نگار کے لئے حقیقی کردار کی کوئی بھی نمایاں بات خواہ وہ دیکھی ہوئی ہو، یا سُنی ہوئی ہو کافی ہوتی ہے۔ یہ بات یا تاثر اس وقت تک اس پر مسلط رہتا ہے جب تک کہ وہ اس کردار کو زندگی نہیں بخش دیتا۔" [2]

رُسوا کے ناول "افشائے راز" اور "امراؤ جان ادا" کو پڑھنے کے بعد یہ بات بالکل یقینی معلوم ہوتی ہے کہ کسی طوائف نے مرزا کو متاثر ضرور کیا تھا۔ ممکن ہے لکھنؤ کی مشہور طوائف امراؤ جان ہی نے ان کو متاثر کیا ہو۔ اس کے لئے قطعی ضروری نہیں کہ امراؤ جان ادا کی ہیروئن لکھنؤ کی وہی مشہور طوائف ہو جیسا کہ ڈاکٹر میمونہ سمجھتی ہیں۔ بلکہ یہ بات یقینی ہے کہ مرزا نے جس طرح امراؤ جان ادا کو زندہ اور حقیقی بنا کر پیش کیا ہے وہ صرف غلط باور کرانے کی کوشش تھی۔ ڈاکٹر میمونہ اس بات پر حیرت ظاہر کرتی ہیں کہ عام قاری کے ساتھ بعض ناقدین بھی امراؤ جان ادا کو حقیقی سمجھنے کی غلط فہمی میں مبتلا ہیں لیکن یہ غلط فہمی چونکہ خود مرزا کی پھیلائی ہوئی تھی اس لئے ناقدین بھی کسی حد تک مجبور تھے جیسا کہ خود ڈاکٹر میمونہ نے لکھا ہے :

"ناول اور مرزا کی مثنوی "نالہ رسوا" دونوں پڑھنے کے بعد اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے یہ بات باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ امراؤ جان ایک حقیقی کردار ہے۔" [3]

مرزا نے ہر ممکن طریقے سے امراؤ جان ادا کو ایک حقیقی کردار باور کرانے کی کوشش کی۔ اس سلسلے میں

---

[1] مرزا محمد ہادی۔ مرزا رسوا۔ ص ۲۱۶ ۔ [2] A TREATISE ON THE NOVEL. P.99.

[3] مرزا محمد ہادی۔ مرزا رسوا۔ ص ۲۱۵

سب سے بڑا حربہ تو " نالۂ رسوا " کی اشاعت تھا جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ امراؤ جان واقعی ایک طوائف تھی اور جب مرزا رسوا نے اس کے حالات لکھ کر شائع کیے تو اس نے انتقام لینے کے لئے مرزا کی ناتمام مثنوی نالۂ رسوا" جو اس کے " ہاتھ آگئی تھی" اس کو " جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا " کے نام سے شائع کیا۔ اس مثنوی کی اشاعت سے اس غلط فہمی کا عام ہو جانا یقینی اور لازمی تھا کہ امراؤ جان ادا واقعی ایک طوائف ہے۔ اس کے علاوہ بھی مرزا نے اپنے ملنے والوں کو بھی باور کرایا کہ ادا واقعی ایک طوائف گزری ہے اور یہی امراؤ جان ادا کی ہیروئن ہے۔ تمکین کاظمی لکھتے ہیں:

" چونکہ میں امراؤ جان ادا کے مطالعہ سے مرزا سے روشناس ہوا تھا اس لئے مرزا سے اکثر اس کے بارے میں پوچھا کرتا تھا۔ مرزا کہا کرتے تھے۔ ادا واقعی ایک عورت تھی اور یہ قصہ سچا ہے " [1]

اس سلسلہ میں ایک اور بھی بات ایسی بات ملتی ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا اپنی زندگی میں کسی طوائف سے ضرور متاثر ہوئے تھے اور اس طوائف نے ایک نقش ضرور ان کے ذہن پر چھوڑا تھا۔ کیونکہ اپنی پہلی ناول " افشائے راز " میں بھی وہ امراؤ جان کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ اس کے بارے میں بتاتے ہیں:

" ہائے امراؤ جان خدا بخشے کیا مردم شناس رنڈی تھی۔ سانولی سی تھی لمبی سی۔ بہت بنیاد اور اس تیاری پر انتہا کی جامہ زیب۔ رخساروں پر ناک کے پاس چیچک کے داغ تھے۔ یہ معلوم ہوتا کہ ستارے جڑے ہیں۔ گلا تو اچھا نہ تھا مگر ناچنے میں خصوصاً بتانے میں فرد تھی " [2]

ڈاکٹر میمونہ بیگم نے " افشائے راز " پر غور نہیں کیا۔ یہاں بھی امراؤ جان کا ذکر آیا ہے۔ لیکن "افشائے راز" میں امراؤ جان کے اس ذکر سے یہ بات بھی صاف اور قطعی ہو جاتی ہے کہ مرزا رسوا

---

[1] "اختتامیہ" امراؤ جان ادا۔ (مکتبۂ سویرا۔ پاکستان) ص ۳۲۳

[2] افشائے راز۔ ص ۴۳۔

**

نے "امراؤ جان ادا" کے نام سے "جنونِ انتظار" چھپوا کر لوگوں کو غلط باور کرانے اور فریب دینے کی کوشش کی۔ کیونکہ "افشائے راز" کے مندرجہ بالا اقتباسات سے صاف ظاہر ہے کہ ۱۸۹۶ء سے پہلے امراؤ جان ادا کا انتقال ہو چکا تھا اس لئے کہ "افشائے راز" یکم اپریل ۱۸۹۶ء میں چھپا تھا۔ اور "جنونِ انتظار" یکم اپریل ۱۸۹۹ء کو امراؤ جان ادا کے نام سے چھپتی ہے جس کے صاف معنے یہ ہیں کہ اگر امراؤ جان نامی کوئی طوائف تھی بھی تو اس کے انتقال کے کم از کم تین سال بعد یہ مثنوی چھپی۔ اس سے یہ بات بالکل یقینی بن جاتی ہے کہ یہ مثنوی خود مرزا نے امراؤ جان ادا کے نام سے چھپوائی تھی۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر مرزا نے اس طرح لوگوں کو غلط باور کروانے کی کیوں کوشش کی؟ کیوں انھوں نے امراؤ جان ادا کو حقیقی اور زندہ طوائف ثابت کرنے کے لئے اتنے پاپڑ بیلے۔ اس پر ڈاکٹر میمونہ بیگم نے بھی کوئی روشنی نہیں ڈالی ہے۔ اصل میں یہ گتھی اگر "شاہد رعنا" کو پیش نظر رکھا جائے تو سلجھ سکتی ہے۔ مرزا نے یہ سب کچھ اس لئے کیا کہ انھیں یہ خوف تھا کہ انھوں نے شاہد رعنا سے جو باتیں اخذ کی ہیں ان تک کسی کی نظر نہ پہنچ جائے۔ اس لئے اپنے کو اس الزام سے بری رکھنے کے لئے اور لوگوں کی توجہ کو دوسری طرف منعطف کرنے کے لئے انھوں نے یہ بات باور کرائی۔ مرزا رسوا کو اس بات میں مکمل کامیابی ہوئی۔ اس کامیابی کی سب سے اہم وجہ یہ تھی کہ گو رسوا نے "شاہد رعنا" سے بہت کچھ اخذ کیا لیکن پھر بھی "امراؤ جان ادا" کی انفرادیت اور اس کی جداگانہ نوعیت برقرار رہی۔ کیونکہ اس ناول میں مرزا کی ذہانت تخلیقی صلاحیت اور قوت پوری طرح بروئے کار آئی ہے اور شاید یہی وجہ تھی کہ آج تک بھی شاہد رعنا اور امراؤ جان ادا کی مماثلتوں پر کسی کی نظر نہیں گئی تھی۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ مرزا کی تخلیقی شان اور فن کارانہ آن "امراؤ جان ادا" میں کیوں بھرپور

** ڈاکٹر میمونہ نے اس مثنوی کے بارے میں لکھا ہے۔ "ادا ایک ناتمام مثنوی جنونِ انتظار لے اڑیں۔ اور نالۂ رسوا کے نام سے شائع کر کے انتقام لیا۔" (مرزا محمد ہادی مرزا اور رسوا ص ۲۱۶) معلوم نہیں "نالۂ رسوا" کے نام سے کب اور کہاں سے مثنوی چھپی۔ راقم الحروف کو سالار جنگ میوزیم کے کتب خانہ سے جو مثنوی ملی ہے وہ اگرچہ کہ مرزا رسوا کی مثنوی "نالۂ رسوا" ہے لیکن وہ "جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا" کے نام سے چھپی ہوئی ہے، جس پر یکم اپریل ۱۸۹۹ء کی تاریخ لکھی ہوئی ہے اور یہ گلاب سنگھ پریس لکھنؤ کی چھپی ہوئی ہے۔

طریقہ سے ظاہر ہوئے ہیں ؟ کیوں ان کے دوسرے ناول اس کے مقابلہ میں پست ہیں ۔ حالانکہ " امراؤجان ادا " میں بہت کچھ " شاہدِ رعنا " سے اخذ کیا گیا ہے ؟ اس کی وجہ بھی موضوع اور مصنف کی شخصیت میں وہ ہم آہنگی ہے جو شاہکار کا بنیادی راز ہوتی ہے۔[ا] لیکن یہاں " امراؤجان ادا " کے موضوع کے تعین کا مسئلہ سامنے آتا ہے ۔ " امراؤجان ادا " کا کیا موضوع ہے ؟ علی عباس حسینی[۲] اور دوسرے بہت سے ناقد طوائف کو " امراؤجان ادا " کا موضوع قرار دیتے ہیں ۔ لیکن خورشید الاسلام[۳] اور اختر انصاری[۴] کے نزدیک لکھنؤ کا معاشرتی زوال امراؤجان ادا کا موضوع ہے حالانکہ اس کا موضوع بالکلیہ طور پر طوائف ہے نہ معاشرتی زوال ۔ کیونکہ اگر صرف معاشرتی زوال ہی امراؤجان ادا کا موضوع ہوتا تو پھر " ذاتِ شریف " کو اس سے زیادہ کامیاب ناول ہونا چاہیئے تھا ۔ کیونکہ انھوں نے لکھنؤ کی پوری معاشرت کو اس ناول میں زیادہ تفصیل سے پیش کیا ہے جیساکہ دیباچہ میں انھوں نے ہر جگہ یہ ظاہر کیا ہے ۔ " ذاتِ شریف " کا موضوع لکھنؤ کا زوال ہے اور یہ ناول اس کی تفصیل ہے ۔

" واقعات کے سمجھانے کے لئے صرف موجودہ حالت کا ذکر بے موقع نہیں گویا کہ یہ چند کلمے اس بے سروپا افسانے کی طلسم کی کنجی ہیں " ۔[۵]

یا اگر صرف طوائف ہی " امراؤجان ادا " کا موضوع ہوتا تو پھر مرزا کا یہ کہنا کوئی معنی نہ رکھتا کہ :

" یہ افسانہ اور اس کے علاوہ اور ناول ہم نے تحریر کئے ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اصل منشا ہمارا اس افسانہ نویسی سے نظامِ معاشرت کے واقعات کی فراہمی ہے " ۔[۶]

اس لئے امراؤجان ادا کا موضوع صرف لکھنؤ کی معاشرت ہے ۔ نہ ہی صرف طوائف ہے بلکہ لکھنؤ کی معاشرت میں گھری ہوئی طوائف " اس کا موضوع ہے جیساکہ ' مادام بواری ' کے موضوع کے بارے میں پرسی لیبک نے لکھا ہے :

[ا] A TREATISE ON THE NOVEL. P. 37

[۲] ناول کی تاریخ و تنقید ۔ ص ۳۲۸

[۳] تنقیدیں ۔ ص ۱۱۵   [۴] مطالعہ و تنقید ص ۱۸۸

[۵] " دیباچہ " ذاتِ شریف ۔ ص ۵

[۶] ذاتِ شریف ۔ ص ۱۶۲

۔ جہاں تک موضوع کا تعلق ہے بیشک سب سے پہلے (اس کا موضوع) ایما بواری ہے۔ یہ کتاب۔ ۔ ۔ ۔ اپنے محدود اور بیزار کن ماحول میں گھری ہوئی عورت کی تصویر ہے۔"[۱]

بالکل یہی حال ـ امراؤ جان ادا" کا ہے۔ اس کا موضوع مقدم طور پر طوائف ہے۔ لیکن یہی سب کچھ نہیں ہے بلکہ اس کا ماحول بھی اتنی ہی اہمیت رکھتا ہے۔ "مادام بواری" کے موضوع کی مزید تشریح کرتے ہوئے لیک نے جو بات کہی ہے وہ صد فی صد "امراؤ جان ادا" پر بھی صادق آتی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

" وہ (مادام بواری) تنہا اس کی (فلابیر کی) کتاب کا موضوع نہیں ہے۔ ۔ ۔ ۔ (بلکہ) اس کا ماحول بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنی کہ وہ خود۔ اسی وجہ سے یہ کتاب انشبیہ ہے نہ ہی کردار کی خاطر کردار کا مطالعہ ہے بلکہ اپنی فطرت میں ڈرامہ کی مانند ہے جس میں دو اداکار ہیں۔ عورت ایک جانب اور اس کا سارا ماحول دوسری جانب ـــ یہ مادام بواری ہے۔"[۲]

"امراؤ جان ادا" میں بھی اہم اور بنیادی کردار دو ہی ہیں۔ ایک طرف طوائف ہے دوسری طرف اس کا پورا ماحول ہے۔ اس ناول کا موضوع بھی ان ہی دو کرداروں کی پیش کشی ہے اس لئے طوائف اور اس کا ماحول اس ناول کا موضوع ہے۔ ظاہر ہے کہ طوائف کے ماحول کو بنانے میں اس وقت کی پوری معاشرتی حالت حصہ لیتی ہے جس میں کہ وہ رہتی ہے۔

اس موضوع سے مرزا کے مزاج کی مطابقت اور ہم آہنگی کا سوال بھی اہم ہے۔ مرزا اپنی زندگی میں ایک طوائف سے متاثر ضرور ہوئے تھے جیسا کہ "افشائے راز" میں بھی طوائف کو پیش کرنے سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہاں یہ بات ذہن میں رکھنا اور دہرا دینا ضروری ہے کہ مصنف جب کسی حقیقی کردار سے متاثر ہوتا ہے تو اس کی ہوبہو تصویر پیش نہیں کرتا جیسا کہ مام نے کہا ہے کہ ناول نگار حقیقی کرداروں کی نقل نہیں کرتا۔ وہ ان سے اپنی ضرورت کے مطابق صفات اخذ کر لیتا ہے جو اس کے تخیل کو مہمیز لگاتے ہیں۔[۳] اور ترگنف کہا کرتا تھا کہ وہ بغیر حقیقی انسانوں کو پیش نظر رکھے کے کوئی کردار تخلیق نہیں کر سکتا۔[۴] بالکل یہی حال رُسوا

---

[۱] THE CRAFT OF FICTION. P, 78

[۲] " " " " P, 80

[۳] SUMMING UP. P, 133

[۴] A TREATISE ON THE NOVEL. P, 90

کا معلوم ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ حقیقی کرداروں کو بغیر پیش نظر رکھے اپنے ناول لکھ ہی نہیں سکتے کیونکہ ان کے تمام کے تمام ناول خود ان کی اپنی زندگی سے بڑا گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ مصنف یا تو حقیقی زندگی سے کردار اخذ کرتا ہے یا پھر دوسری کتابوں سے۔ رابرٹ لیڈل کا کہنا ہے کہ اگر کوئی کردار بالکل فرضی ہے تو یہ بات یقینی ہے کہ دوسرے فسانوی کرداروں سے وہ اخذ کیا گیا ہے۔[1] امراؤ جان ادا کے سلسلہ میں بھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کے کردار کسی حد تک حقیقی کرداروں سے اور بہت کچھ "شاہدِ رعنا" سے اخذ کئے گئے ہیں۔ رسوا کے ذہن میں کسی طوائف کا جو تاثر تھا وہ "شاہدِ رعنا" کو پڑھنے کے بعد اس قدر واضح اور روشن ہوگیا کہ انھوں نے طوائف کو اپنے ناول کا محور و مرکز بنایا۔ پھر چونکہ ان کا مقصد ہمیشہ "نظامِ معاشرت کے واقعات کی فراہمی" ہوا کرتا اس لئے طوائف سے بہتر ان کے ناول کا کوئی مرکزی کردار نہیں ہوسکتا تھا۔ کیونکہ لکھنؤ کی معاشرت پر اس زمانہ میں طوائف بُری طرح چھائی ہوئی تھی۔

آنند نرائن ملا اس بارے میں لکھتے ہیں:

> "رقص و موسیقی میں تو وہ اتنی تیز ہوتی تھیں کہ اس فن کو انھوں نے اپنا لیا تھا۔ شعر و سخن سے بھی ذوق ہونا لازمی تھا۔ بعض طوائفیں اس زمانہ میں مشاعرے میں بھی شریک ہوتی تھیں۔ پوشاک میں بھی تراش قراش نہیں سے نکلتی تھی۔ اور وہ اپنے وقت کے فیشن کی موجد ہوتی تھیں ...... ہمارے رئیس زادے آدابِ محفل سیکھنے کے لئے کسی مشہور طوائف کے سپرد کئے جاتے تھے گویا طوائف کا مکان تہذیب کا ادارہ تھا۔"[2]

اس طرح امراؤ جان ادا کا موضوع رسوا کے مزاج اور مشاہدے سے پوری طرح ہم آہنگ تھا۔ اور یہی بات اس ناول کی کامیابی اور رسوا کی فنی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی ضامن بنی۔

اس ناول کی کامیابی کی ایک اہم وجہ رسوا کی اپنی شخصیت اور ذات کا وہ اظہار ہے جو وہ سب سے مخفی رکھنا چاہتے تھے۔ "نام نہاد" امراؤ جان ادا کے کہنے کے مطابق:

> "یہ وہ شخص ہیں جو اپنا نام تک لوگوں سے چھپاتے ہیں۔"[3]

۱؎ A TREATISE ON THE NOVEL. P, 91.

۲؎ زمانہ (کانپور) فروری سنہ ۱۹۴۶ء۔ ۳؎ جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا۔ ص ۱

اگرچہ کہ مرزا محمد ہادی ناولوں میں صرف مرزا رسوا کے نام سے سامنے آتے ہیں لیکن ان پردوں میں ان کی حقیقی زندگی نمایاں ہوتی ہے۔ "افشائے راز" ان کا پہلا ناول ہے لیکن یہ بھی ان کی آپ بیتی ہے جو بالکل ناتمام رہا ہے۱۔ اس سلسلہ میں ڈاکٹر میمونہ بیگم لکھتی ہیں:

"سید محمد زکی (افشائے راز کا ہیرو) "شریف زادہ" کے مرزا عابد حسین اور خود مرزا محمد ہادی مرزا آپس میں بڑی مماثلت رکھتے ہیں اور اس بات پر مزید شہادت دیتے ہیں کہ "افشائے راز" مرزا کی آپ بیتی ہے۔"۲

لیکن ان تمام باتوں سے زیادہ اہم خود مرزا کا بیان ہے جو انھوں نے "شریف زادہ" "ذات شریف" اور "امراؤ جان ادا" کے تعلق سے دیا ہے۔ سید محمد عسکری کا سے ایک ملاقات میں انھوں نے بتایا کہ:

"میری تینوں ناولیں شریف زادہ، ذات شریف اور امراؤ جان ادا آپس میں ایک قسم کا اندرونی تعلق رکھتی ہیں۔ شریف زادہ کا کردار مجھ سے ذرا بلند تر اور ذات شریف کا پست تر ہے۔ امراؤ جان کے ہاں میں نے چند باتیں ڈال دی ہیں جو اپنے سے منسوب کرتے شرم آتی ہے۔"۳

مرزا کا یہ بیان انہی کی نہیں کسی بھی ناول نگار کی فن کاری کو سمجھنے میں کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔ اگرچہ ناول میں حقائق کی پیشکشی بڑی اہمیت رکھتی ہے اور اس کا سہارا ضروری ہے لیکن صرف حقائق کو پیش کر دینا ناول کو کامیاب نہیں بنا سکتا۔ اس بنا پر ڈیوڈ سیسل نے لکھا ہے:

"ناول سائنسی کتاب کی طرح خارجی انداز میں جمع کئے ہوئے حقائق (FACTS) کا ریکارڈ نہیں ہے بلکہ مصنف کے مزاج کے ذریعہ حقائق کو داخلی طور پر دیکھنا اس کا کام ہے۔"۴

اس بات کو پیش نظر رکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ رسوا کے دوسرے ناول "امراؤ جان ادا" کے مقابلہ

۱۔ افشائے ماجد۔ ص ۲۶ باب ۳ (ج ۲) ۲۔ مرزا محمد ہادی مرزا رسوا۔ ص ۱۳۲

۳۔ ادیب لکھنؤ (فروری و مارچ ۱۹۳۲ء)

۴۔ EARLY VICTORIAN NOVELS, P, 88

میں زیادہ کامیاب کیوں نہیں ہوئے۔ ذاتِ شریف اور شریف زادہ میں جو خرابی رہ گئی ہے وہ یہی ہے کہ حقائق ان میں زیادہ اُبھر آئے ہیں۔ شریف زادہ کے متعلق مرزا نے لکھا ہے:

"اگرچہ میری تالیفات میں "شریف زادہ" یعنی مرزا عابد حسین کی سوانح عمری کا تیسرا نمبر ہے لیکن میرے خیالات کے سلسلہ میں یہ پہلا ناول ہے جو میں نے بطورِ سوانح عمری تحریر کیا ہے۔" [۱]

اصل میں ناول کا سوانح عمری بن جانا اس کو فنی اعتبار سے ختم کر کے رکھ دیتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی[۲] نے اس ناول کی خشکی کی شکایت کی ہے لیکن ساتھ ہی وہ اس کے پلاٹ اور ایک آدھ کردار کی تعریف کرتے ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر میمونہ بیگم اس کے پلاٹ کو مرزا کی "فنی صلاحیتوں کا نمونہ" قرار دیتی ہیں اور اس کی کردار نگاری میں مرزا کی "فنی مہارت کا ثبوت" پاتی ہیں۔ لیکن انھوں نے بھی اس کی خشکی کی شکایت کی ہے۔[۳] ان ناقدین نے اس بات پر غور نہیں کیا ہے کہ پلاٹ اور کردار نگاری کے لحاظ سے یہ ناول کامیاب ہے تو پھر وہ کونسی بات ہے جو اسے اس قدر خشک اور بے مزہ بنا دیتی ہے۔ اس سلسلہ میں مولانا عبدالماجد دریابادی کا تنقیدی شعور بڑا پختہ نظر آتا ہے۔ انھوں نے شریف زادہ کے متعلق لکھا ہے:

"شریف زادہ" کو ...... ناول کہنا بھی درست نہیں۔" [۴]

حقیقت یہ ہے کہ شریف زادہ" ناول نہیں ہے بلکہ سوانح عمری ہے جس کا اعتراف خود رُسوا نے بھی کیا ہے جیسا کہ مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے۔ ایک ناول اور سوانح عمری میں جو فرق ہوتا ہے اس کو فورسٹر نے عمدگی سے ظاہر کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"اگر ناول کا کردار بالکل ملکۂ وکٹوریہ کی طرح ہے۔ ملکۂ وکٹوریہ کے جیسا نہیں بلکہ بالکل اس کی طرح تو پھر وہ حقیقت میں ملکہ وکٹوریہ ہی ہے (اس لئے) اس ناول یا اس کردار سے وابستہ تمام باتیں سوانح عمری بن جاتی ہیں۔" [۵]

---

[۱] دیباچہ شریف زادہ۔ ص ۳۔ [۲] ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۱۲۵

[۳] مرزا محمد ہادی مرزا و رسوا۔ ص ۲۰۸، ۲۱۱۔ [۴] انشارِ ماجد ص ۱۱۔ جلد ۲۔

[۵] ASPECTS OF THE NOVEL. P. 52.

اصل میں "شریف زادہ" سوانح عمری بن کر رہ گیا ہے اور یہی اس کی ناکامی کا سبب ہے۔ "ذاتِ شریف" اگرچہ کہ شریف زادہ کے مقابلہ میں بہت ہی کامیاب ناول ہے لیکن یہ بھی "امراؤجان ادا" کے پایہ کو نہیں پہنچ سکا ہے۔ خورشید الاسلام "ذاتِ شریف" اور "امراؤجان ادا" دونوں کا موضوع لکھنؤ کی معاشرت قرار دیتے ہیں[۱] لیکن انھوں نے اس بات سے بحث نہیں کی ہے کہ موضوع ایک ہونے کے باوجود بھی "امراؤجان ادا" کے مقابلہ میں "ذاتِ شریف" کیوں پست نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ "ذاتِ شریف" میں مرزا کی تاریخ نگاری کا رجحان کسی قدر زیادہ اُبھر آیا ہے۔ جیسا کہ اس ناول کے آخر میں لکھتے ہیں:

"ہمارے ناولوں کو موجودہ زمانہ کی تاریخ سمجھنا چاہیئے۔"[۲]

لیکن ناول اور تاریخ میں بہرحال ایک بنیادی فرق رہتا ہے جس کو فورسٹر فرانسیسی نقاد الین کے حوالے سے یوں بیان کرتا ہے:

"ہر انسانی زندگی کے دو رُخ ہوتے ہیں جو فسانہ اور تاریخ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تمام باتیں جو ظاہر ہیں اور دیکھی جا سکتی ہیں یعنی اس کے اعمال اور اس کا روحانی وجود، جو اس کے اعمال سے مترشح ہے، تاریخ کے زمرہ میں آجاتا ہے لیکن اس کے رومانوی پہلو میں صرف جذبات ہوتے ہیں جیسے اس کے خواب، اس کی مسرتیں، غم اور اپنی ذات کا اظہار جس کو وہ اخلاق یا شرم کی وجہ سے بیان نہیں کر سکتا۔"[۳]

فورسٹر اسی وجہ سے انسانی فطرت کے رومانوی پہلو کو پیش کرنا ہی ناول کا اہم ترین منصب سمجھتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ یہ رُخ صرف کرداروں کے ذریعہ ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس لحاظ سے رسوا کا ناول "اختری بیگم" بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ بہ وقت مرزا کی خامیوں اور خوبیوں کو پیش کرتا ہے۔ اس ناول میں جہاں کہیں انھوں نے انسان کے "رومانوی پہلو کو پیش کیا ہے ان کا قلم سحر کار بن گیا ہے لیکن جیسے ہی انھوں نے لکھنؤ کے چالوں اور چالبازوں کی تصویرکشی شروع کی ہے وہ "ذاتِ شریف"

۱۔ تنقیدیں۔ ص ۱۹۱ ۲۔ ذاتِ شریف، ص ۱۶۲

۳۔ ASPECTS OF THE NOVEL. P. 53, 54.

کا چربہ بن کر رہ گیا ہے ۔ یہی نہیں بلکہ وہ جب بالکل توازن کھو چکتے ہیں تو ان کا یہ ناول جاسوسی اور اور اسراری بن کر رہ جاتا ہے ۔ مرزا کی فن کاری کی بلندیوں اور پستیوں کا مطالعہ کرنے کے لئے اس ناول کو پڑھنا ضروری ہے ۔ مولانا عبدالماجد دریابادی نے یہ بالکل ٹھیک لکھا ہے کہ :

" جس نے اس کو (افشائے راز کو) اور امراؤ جان ادا اور اختری بیگم کو نہیں پڑھا، اس نے مرزا صاحب کو جانا ہی نہیں " ۔[1]

ان تمام ناولوں میں " امراؤ جان ادا " شاہکار اس لئے بن گیا ہے کہ اس ناول میں انسانی زندگی کے تاریخی اور رومانوی پہلو کا ایسا نپا تُلا امتزاج ہے جو کسی بھی دوسری ناول میں نظر نہیں آتا ۔ امراؤ جان ادا کی کامیابی کا اصلی سبب درحقیقت صرف یہی ہے کہ انھوں نے معاشرت کی عکاسی تک اپنے آپ کو محدود نہیں کر لیا بلکہ ادا اور دوسرے کرداروں کے احساسات اور جذبات کو بھی پوری طرح پیش کیا اور اس پیش کشی میں رسوا نے ایسی بہت سی باتیں ڈالدی ہیں جن کو اپنے سے منسوب کرتے ہوئے انھیں " شرم " آتی تھی ۔ گویا یہاں رسوا کی شخصیت کا " رومانوی " پہلو بے نقاب ہو گیا ہے ۔ وہ بھی شاید فلابیر کی طرح یہ کہہ سکتے ہوں کہ " میں امراؤ جان ادا ہوں " ۔ اس سلسلے میں یہ بات بالکل صحیح کہی گئی ہے کہ فن پارہ مصنف کی حقیقی زندگی سے زیادہ اس کا " خواب " ہو سکتا ہے یا " نقاب " ہو سکتا ہے یا اس کی " منفی ذات " ہو سکتی ہے[2] کیونکہ اس خواب کے پیچھے، اس نقاب کے پیچھے اس کی اپنی شخصیت چھپی ہوئی رہتی ہے ۔ یہیں رسوا کے سلسلہ میں ان کے دوست اور ساتھی محمد ہادی عزیز لکھنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ " مرزا ہمیشہ کے رنگین مزاج تھے "[3] مرزا کی اس رنگین مزاجی کی منہ بولتی تصویر " امراؤ جان ادا " ہے ۔ کیونکہ اس میں ان کی زندگی کے وہ تمام تجربات آگئے ہیں جو وہ " شرم " کی وجہ سے کسی اور جگہ ظاہر نہیں کیا کرتے تھے ۔ اس لئے " امراؤ جان ادا " کا موضوع طوائف اور اس کا ماحول ہی قرار دیا جا سکتا ہے ۔ اور اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ " امراؤ جان ادا " کا موضوع لکھنو کا معاشرتی زوال ہے ، نہ ہی اس کے موضوع کو طوائف کی زندگی کہہ کر محدود کیا جا سکتا ہے ۔ زندگی

---

[1] انشائے ماجد ۔ ص ۳۸ ۔ جلد ۱ ۔

[2] THEORY OF LITERATURE. P. 72.

[3] زمانہ ۔ (کانپور) جنوری سنہ ۱۹۳۳ء ۔

کے مانند ناول میں بھی خارجیت اور داخلیت کا توازن ہونا چاہئے اور یہی توازن امراؤ جان ادا کی بڑائی کا راز ہے۔

کیونکہ ناول میں داخلی زندگی ہی تک اپنے آپ کو بالکلیہ محصور کر لینا بھی اچھا نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کے لئے "حقیقت کا سہارا" اور "حقیقی سماج کا پسِ منظر" بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ اسی لئے اندرے موروانے لکھا ہے:

"اگر ناول زندگی سے قریب ہونا چاہے تو اسے چاہئے کہ وہ سماج کے حقائق سے وابستہ ہو۔"[۱]

رسوا نے سماج کے حقائق کو بھی ملحوظ رکھ کر اپنے ناول کو زندگی سے بہت قریب کر دیا ہے۔ انھوں نے داخلیت اور خارجیت کے توازن کو برقرار رکھتے ہوئے فرد اور سماج کے رشتہ کو اس عمدگی سے پیش کیا ہے کہ اس کی مثال امراؤ جان ادا سے پہلے کہیں نہیں ملتی اور اس لحاظ سے یہ "شاہد رعنا" پر سبقت لے جاتا ہے۔ فرد پر اس کے مخصوص ماحول کا جو اثر پڑتا ہے اور پھر فرد اپنی خواہشات کی بنا پر اس ماحول کو بدلنے کی جو کوشش کرتا ہے اس چیز کو پیش کرنے میں رسوا نے جس سلیقہ کا ثبوت دیا ہے اس کی وجہ سے "امراؤ جان ادا" میں فلابیر کے ناول "مادام بواری" کی سی شان پیدا ہو گئی ہے۔ پرسی لبک نے "مادام بواری" کے متعلق لکھا ہے:

"یہ کتاب حقائق کی قطار نہیں ہے (بلکہ) ایک واحد خیال (IMAGE) ہے۔ کیونکہ حقائق بذاتِ خود کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ وہ کچھ بھی نہیں ہوتے جب تک کہ ان کو استعمال نہیں کیا جاتا۔"[۲]

"امراؤ جان ادا" کو بھی زندگی کے حقائق کو کام میں لا کر ایک ایسا پیکر بنایا گیا ہے جو اپنی جگہ مکمل ہے۔ کیونکہ اس میں بھی حقائق کی فن کارانہ پیش کشی ملتی ہے۔

"امراؤ جان ادا" اپنی اس خصوصیت سے آغاز ہی سے نہ صرف قاری کی دلچسپی ہی کو اپنی طرف منعطف کر لیتا ہے بلکہ قاری خود بھی اپنے آپ کو اس ماحول میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ آغاز ہی سے

---

[۱] THE ART OF WRITING. P. 29.

[۲] THE CRAFT OF FICTION. P. 62

لکھنؤ کی تہذیبی اور تمدنی زندگی اپنی خصوصیات سمیت آنکھوں کے سامنے گھومنے لگتی ہے۔ ایک مشاعرہ میں قاری، امراؤ جان سے متعارف ہوتا ہے۔ مشاعرہ کے سلسلہ میں لکھنؤ کی مجلسی زندگی کے مختلف پہلو سامنے آنے لگتے ہیں۔ رسوا سے مشاعرہ ہی میں اداکی ملاقات کے بعد کہانی شروع ہوتی ہے۔ کہانی فطری رفتار سے آگے بڑھتی ہے۔ امراؤ کا اغوا کے وقت ایک کمسن لڑکی کی نفسیاتی حالت اس کی دہشت اور اس کے خیالات خود اس کی زبانی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ ادا خانم کے ہاتھ فروخت ہوتی ہے۔ اس طرح وہ ایک وسیع تر اور بالکل مختلف دنیا میں پہنچ جاتی ہے۔ اب نئے نئے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ خانم اور بوا حسینی سے ابتدا میں وہ دوچار ہوتی ہے۔ اور اپنی تعلیم و تربیت کے مراحل طے کرتی ہے۔ اس دوران میں وہ بچپن سے جوانی کی منزل میں پہنچ جاتی ہے۔ گوہر مرزا جو خانم کے گھر کا پروردہ تھا ادا کا سب سے پہلا گلچیں بن جاتا ہے۔ ادا رفتہ رفتہ باقاعدہ طوائف بن جاتی ہے، بنادی جاتی ہے۔ امیرن سے امراؤ جان بننے تک جو جو ادا کی نفسیاتی حالتیں و کیفیتیں رہتی ہیں وہ پوری فن کارانہ چابکدستی سے سامنے لائی جاتی ہیں۔ اس پورے حصہ میں رسوا نے "شاہد رعنا" سے بہت کچھ فائدہ اٹھاتے ہوئے بھی اپنی انفرادیت باقی رکھی ہے۔

طوائف بننے کے بعد ادا کو اپنی قوت اور صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کی خود اعتمادی کو یقین کے درجہ تک پہنچانے والے اس کے چاہنے والے تھے۔ خانم کے چکلے میں ادا کی انفرادیت بھرپور انداز میں ابھر کر سامنے آتی ہے۔ ادا کی طبیعت میں جو شائستگی، وضع داری، سنجیدگی، ٹھہراؤ، ایک خاص پندار، رچا ہوا ادبی ذوق اور ایک خاص شریفانہ انداز اسے سب طوائفوں میں ممتاز کردیتا ہے لیکن اس کے باوجود خانم کے چکلے کی مختلف طوائفوں کو پیش کرتے ہوئے ان کی انفرادیت کو پوری طرح مکمل انداز میں نمایاں کیا گیا ہے۔ امراؤ جان کے بعد بسم اللہ جان کا شوق و شنگ کردار طالب توجہ نظر آتا ہے۔ یہ خانم کی لڑکی ہے اس وجہ سے مکمل طوائف ہے اور چونکہ چکلے میں خانم کی بیٹی ہونے کی وجہ سے سب سے زیادہ اس کی اہمیت ہے۔ اس لئے اس میں ایک انا پیدا ہوگئی ہے۔ وہ اپنی خود بینی اور خودی کی وجہ سے دلچسپ بن گئی ہے اور چونکہ خانم کی خاص تربیت کا نتیجہ ہے اس لئے ہر لحاظ سے "معشوقِ عشق پیشہ" ہے۔ وہ بے مروت ہے سفاک ہے،

بے رحم ہے، مردوں کو کھلونا سمجھتی ہے، انھیں بے وقوف بنانا جانتی ہے۔ انھیں ہر طرح سے لوٹتی ہے، گویا ایک پکی طوائف ہے۔ اس کے برخلاف خورشید جان ہے جو خوبصورت ہونے کے باوجود بازار کے نرخ پر حسن نہیں بیچتی۔ چونکہ اس کے مزاج میں گھریلوپن ہے وہ محبت کی پیاسی ہے۔ وہ ایک طوائف سے زیادہ بیوی بننے کے لئے موزوں ہے۔ ان کے ساتھ بیگم جان بھی ہے اور امیرن جان بھی۔ بیگم جان کی بدصورتی کی تلافی اس کی خوش گلوئی سے ہو جاتی ہے۔ امیرن جان اپنی نزاکت کی وجہ سے ان سب سے علحدہ نظر آتی ہے۔ ان کرداروں کے ساتھ امراؤ کے ملنے والے ہیں جن میں راشد علی بھی ہیں، سلطان نواب بھی ہیں، خان صاحب اور فیضو بھی۔ ان تمام کرداروں کے آنے سے پلاٹ میں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے۔ کہانی میں دلچسپ الجھاؤ پیدا ہوتا ہے۔ جیسے جیسے اس الجھن اور پیچیدگی میں اضافہ ہوتا ہے ویسے ویسے کہانی میں دلچسپی بڑھتی جاتی ہے۔ کہانی اور کرداروں کا ارتقا ہوتا ہے۔ پلاٹ اور کہانی کا یہ ارتقا فطری رفتار کے ساتھ نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ اس منتہٰی کے بعد منطقی نتائج نکلتے ہیں جن میں عورت کی گھریلو زندگی گزارنے کی خواہش لیکن بعض سماجی اقدار کی وجہ سے اس کی یہ محرومی بڑے موثر انداز سے سامنے آتی ہے۔ "امراؤ جان ادا" میں اگرچہ کہ جگہ جگہ "شاہدِ رعنا" سے مختلف باتیں اخذ کی گئی ہیں لیکن یہاں زندگی کی جو وسعت ملتی ہے "وہ شاہدِ رعنا" میں مفقود ہے رسوا نے ایک بڑے کہانی نویس کی طرح اپنے ناول کو پیش کیا ہے، یہاں زندگی کی گھما گھمی اور چہل پہل پوری طرح نظر آتی ہے۔ اس ناول کی ایک اور نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں زندگی کے بارے میں ایک جچا تلا فلسفہ ملتا ہے جو اس کو ایک انفرادی شان بخشتا ہے۔ اس بارے میں اندرے موروانے یہ بالکل ٹھیک کہا ہے کہ "کوئی بھی ادیب اس وقت تک بڑا نہیں بن سکتا جب تک کہ اس کا اپنا کوئی بڑا فلسفہ نہیں ہوتا"[1] رسوا کو "فلسفہ سے ایک فطری ذوق ہمیشہ سے تھا"[2] اس فلسفیانہ ذوق نے ان میں ایک فلسفیانہ نقطۂ نظر پیدا کر دیا۔ اس فلسفیانہ نقطۂ نظر کو ان کی نفسیاتی ژرف نگاہی اور علمی تبحر نے اور زیادہ جلا دے دی ہے۔ رسوا نے سب سے پہلے ادب کو نفسیاتی حیثیت سے دیکھنے

---

[1] THE ART OF WRITING. P.12. [2] زمانہ۔ (کانپور) جنوری ۱۹۳۳ء

کی کوشش کی جیسا کہ ان کے تنقیدی مراسلات سے ظاہر ہے۔[1] اس پر مستزاد ان کا سائنس سے غیر معمولی شغف تھا۔ ان تمام باتوں نے رسوا کے نقطۂ نظر میں بڑی وسعت بڑی گہرائی اور لچک پیدا کر دی تھی۔ یہی نقطۂ نظر ان کے اس ناول پر چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں مذہبی اور اخلاقی اقدار پر اعتماد ملتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ متعصبانہ انداز میں زندگی کی کسی چیز کو دیکھتا ہے نہ پیش کرتا ہے۔ اس طرح اس نقطۂ نظر میں ایک سائنسی انداز ملتا ہے جس میں چیزوں کی تحلیل و تجزیہ کر کے ان کی اصلی ماہیت تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ رسوا کا زندگی کے بارے میں یہ زاویہ نگاہ انھیں اپنے تمام پیش رو ناول نگاروں سے علیحدہ کر کے ممتاز بنا دیتا ہے۔ وہ بری چیز کو صرف برا کہہ کر منہ نہیں پھیر لیتے بلکہ برائی پیدا کرنے والے محرکات کا اپنی حد تک پوری طرح تجزیہ کرتے ہیں اور پھر اس برائی میں چھپی ہوئی اچھائیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ اس سائنسی نقطۂ نظر کے باوجود وہ چیزوں کو غیر ہمدردانہ انداز سے نہیں دیکھتے بلکہ انسان دوستی کا جذبہ ہر جگہ نظر آتا ہے۔ اصل میں یہی انسان دوستی ہے جس کی وجہ سے وہ سماج کے مسلّمہ برے انسانوں میں بھی چھپی ہوئی اچھائیوں کو دیکھنے اور دکھاتے ہیں، اور اسی انسان دوستی کی وجہ سے "امراؤ جان ادا" میں مضحکہ خیز حالات اور انسانوں کو پیش کرنے میں ان کے ہاں طنز کی بجائے ایک اعلیٰ اور لطیف مزاح ابھر آیا ہے۔

"امراؤ جان ادا" اپنے ڈرامائی فن کی وجہ سے بھی اردو ناول کی ترقی اور ارتقاء میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ گو اس بات کا تصفیہ کرنا آسان نہیں ہے کہ "امراؤ جان ادا" کو کرداری ناول کہنا چاہیے یا ڈرامائی یا پکارسک۔ ڈاکٹر احسن فاروقی "امراؤ جان ادا" کو بیک وقت کرداری اور پکارسک کہتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ "اس ناول کا فارم پکارسک یا کرداری ناول کے قسم کا ہے"[2] حالانکہ پکارسک ناول میں اصل مقصد سماج کی تصویر کشی ہوتی ہے[3] اور کرداری ناول کا پلاٹ بہت غیر مربوط ہوتا ہے۔ تاکہ کرداروں کو ابھارا جا سکے۔[4] ان دونوں کے برخلاف ڈرامائی ناولوں میں کردار کے صفات سے عمل ہوتا ہے اور عمل سے کرداروں میں تبدیلی آتی ہے۔[5] کرداری ناول اور ڈرامائی ناول میں یہی فرق ہے کہ

۱۔ زمانہ (کانپور) مئی سنہ ۱۹۳۳ء و جون سنہ ۱۹۳۳ء (مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن)

۲۔ ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۱۲۷۔

۳۔ THE STRUCTURE OF THE NOVEL. P, 32

۴۔ " " " " P, 27

۵۔ " " " " P, 41

ڈرامائی ناول زندگی کے تجربات کو پیش کرتا ہے اور کرداری ناول زندگی گزارنے کے طریقوں کو۔[1] اس لحاظ سے "امراؤ جان ادا" کو ڈرامائی ناول ہی کہا جا سکتا ہے۔ ڈرامائی ناول کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ اس کو ڈرامے میں ڈھالا جا سکتا ہے۔[2] "امراؤ جان ادا" کی ڈرامائیت ہر جگہ نمایاں ہے۔ اس کے مختلف مناظر اپنے اندر پوری ڈرامائیت رکھتے ہیں۔ جس طرح "مادام بواری" میں اس کے ڈرامائی منظر اس کی کہانی کے خطوط کو ابھارتے ہیں،[3] بالکل اسی طرح "امراؤ جان ادا" میں بھی اس کے مختلف ڈرامائی مناظر اس کی کہانی کو متعین کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے بھی "امراؤ جان ادا" ڈرامائی ناول کہلانے کا مستحق ہے۔

"امراؤ جان ادا" اپنی تمام خوبیوں کے ساتھ چند ایک خامیاں بھی رکھتا ہے۔ یہ خامیاں اکثر اس کو "شاہد رعنا" سے مختلف بنانے کی کوشش میں نمایاں ہوئی ہیں۔ مثلاً بعض بعض وقت مکالمے ضرورت سے زیادہ طویل ہیں جس کی شکایت ڈاکٹر خورشید الاسلام بھی کرتے ہیں۔[4] یہ نقص "شاہد رعنا" سے مختلف بنانے کی کوشش میں پیدا ہوا ہے۔ خان صاحب کا واقعہ بھی کچھ غیر ضروری سا ہے۔ "امراؤ جان ادا" کی زچگی کا ذکر بھی صرف بھرتی کا معلوم ہوتا ہے، کیونکہ ناول کی پوری رفتار اور مختلف اجزا سے اس کا تعلق سطحی سا ہے۔ غدر کے واقعہ کا ذکر ہوا ہے لیکن غدر کے پہلے اور غدر کے بعد کی زندگی میں مرزا کوئی اہم اور بنیادی تبدیلی دکھانے سے قاصر رہے ہیں۔ حیرت ہے کہ ڈاکٹر خورشید الاسلام نے امراؤ جان ادا کے خود اپنے ماضی کو یاد کرنے سے غدر کے بعد کے تغیرات کو وابستہ کر دیا ہے۔ انھوں نے جو لمبا اقتباس اس سلسلے میں امراؤ جان ادا سے لیا ہے اس کے چند جملے یہاں نقل کیے جاتے ہیں:

"کمرہ کھولا دیکھا کمرے میں چاروں طرف جالے لگے ہیں، پلنگ پر منوں گرد پڑی ہے فرش فروش الٹا ہوا پڑا ہے، ادھر ادھر کوڑا پڑا ہے۔"

ادا کے کمرے کی اس تبدیلی سے ڈاکٹر خورشید الاسلام جو نتیجہ نکالتے ہیں اس کو وہ یوں بیان کرتے ہیں:

---

1. THE STRUCTURE OF THE NOVEL. P. 60
2. 〃 〃 〃 〃 P. 148
3. THE CRAFT OF FICTION. P. 263
4. تنقیدیں۔ ص ۱۱۸

"اس میں غدر کے اثرات جس خوبی کے ساتھ دکھائے گئے ہیں اس پر تنقید کی ضرورت نہیں ...... یہی کمرہ ماضی کا ترجمان اور اس کا ملجاو ماویٰ تھا.... اب یہاں نہ جلی آئینے ہیں نہ فانوس ہیں نہ چھت گیریاں۔ فرش الٹے پڑے ہیں.... کوئی قافلہ ادھر سے گزرا ہے جبھی تو در و دیوار غبار ہو گئے ہیں۔" [۱]

ڈاکٹر خورشید الاسلام نے امراؤ جان کے کمرہ کی گرد آلودگی کو ایک علامت (SYMBOL) بنانے کی کوشش کی ہے جس سے گویا رسوا نے غدر کے بعد کے تاثرات کو پیش کیا ہے۔ حالانکہ یہ بالکل شخصی تاثر اور ذاتی حالت تھی۔ مرزا رسوا کا منشا بھی اس شخصی تبدیلی کو پیش کر دینے کے سوا کچھ بھی نہیں تھا کیونکہ اگر یہ کمرہ غدر کے بعد کے حالات کی علامت ہوتا تو پھر امراؤ جان اس کو چند ہی منٹ میں اپنی گزشتہ حالت میں لے آنے پر کبھی قادر نہ ہو سکتی۔ ڈاکٹر خورشید کے دیئے گئے اقتباس میں یہ بھی صاف طور پر ظاہر کیا گیا ہے کہ یہ کمرہ اپنی گزشتہ حالت پر پھر سے آ جاتا ہے:

"جب فرش درست ہو گیا میں نے پلنگ کے بچھونے اٹھوا کر جھڑوائے۔ کوٹھڑی میں سے سنگھار دان، پاندان، اگالدان اٹھا لائی۔ سب چیزیں اپنے اپنے قرینہ سے لگا دیں۔ جس طرح کسی زمانہ میں لگی رہتی تھیں۔"

یہاں اس اقتباس کے سلسلے میں ایک اور دلچسپ بات قابلِ غور ہے کہ اس میں رسوا نے کہیں بھی جلی آئینوں، فانوس اور چھت گیریاں کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن اس کے باوجود ڈاکٹر خورشید الاسلام نے کمرہ کی گرد آلودگی کے ساتھ اپنے طور پر ان اشیاء کا اضافہ کر دیا ہے [۲]، تاکہ کسی طرح اسے غدر کے بعد کے واقعات سے وابستہ کیا جا سکے۔ اس کے علاوہ "امراؤ جان ادا" کمرے کو ٹھیک ٹھاک کر کے جو کچھ سوچتی ہے وہ صاف اور قطعی طور پر اس کی اپنی شخصی زندگی کے ماضی کی یاد ہے۔ یہ ٹکڑا بھی ڈاکٹر خورشید الاسلام کے دیئے گئے "امراؤ جان ادا" کے اقتباس کا ایک حصہ ہے جس میں وہ کہتی ہے:

"آئینہ سامنے لگا کے منہ دیکھا۔ شباب کی تصویر آنکھوں میں پھر گئی اس زمانہ کے قدر دانوں کا تصور بن گیا۔"

---

[۱] تنقیدیں۔ ص ۱۶۳ [۲] تنقیدیں۔ ص ۱۶۱، ۱۶۳

یہ بالکل ادا کے ماضی کا شخصی تاثر ہے۔ اصل میں امراؤ جان ادا میں غدر سے پہلے اور بعد کی زندگی میں کوئی نمایاں فرق نہیں ہے۔ زندگی کی وہی چہل پہل غدر کے بعد بھی برقرار نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام بھی اس بات کا ذکر کرتے ہیں لیکن اس کو وہ "زخم کے مسکرانے" سے تعبیر کرتے ہیں[1] لیکن خود دہن زخم امراؤ جان ادا میں نظر نہیں آتا۔ بہرکیف امراؤ جان ادا میں اس کمزوری کے علاوہ ایک اور نقص بھی ہے وہ یہ کہ امراؤ جان اکبر علی کے گھر بیٹھ جاتی ہے لیکن بعد میں پھر کیوں اپنے پیشے کو اختیار کرتی ہے اس پر قطعی کوئی روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ یہاں بھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا رسوا نے اپنے ناول کو "شاہد رعنا" سے مختلف بنانے کے لئے امراؤ جان کو پھر سے طوائف بنا دیا۔ لیکن انھوں نے اس بے ربطی کو دور نہیں کیا ہے جو یہاں پیدا ہو رہی تھی۔ یہ نقائص بہت کچھ مرزا کی ناول نگاری سے عدم توجہی کا نتیجہ بھی ہیں۔ علی عباس حسینی نے مرزا کے جو حالات لکھے ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا نے کبھی بھی ناول لکھنے کے لئے محنت نہیں کی نہ ہی اس فن کو پوری سنجیدگی کے ساتھ اپنایا۔ ان کی ناول نگاری روپے کمانے کا ایک ذریعہ تھی۔ اس روپے سے وہ اپنے دوسرے علمی مشاغل پورے کیا کرتے تھے۔ شاید اسی وجہ سے انھوں نے اس فن کو اپنے اصلی نام سے منسوب ہی نہیں کیا تھا۔ مرزا اپنی ناولوں پر نظر ثانی تک نہیں کیا کرتے تھے[2] یہی وجہ ہے کہ ایک ہی مولوی کا حلیہ تیسرے صفحہ پر بالکل بدل گیا ہے جس کا ذکر "شاہد رعنا اور امراؤ جان ادا" کے سلسلہ میں ہو چکا ہے۔

لیکن ان تمام باتوں کے باوجود مرزا نے اپنے مختلف ناولوں کے ذریعہ بیسویں صدی کی ناول نگاری کی راہ میں چراغ روشن کئے۔ خاص طور پر "امراؤ جان ادا" میں بیسویں صدی کی ناول نگاری کے سارے اہم رجحانات جنس سے لے کر سیاست تک اس قدر فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ نظر آتے ہیں کہ یہ ناول سنگ میل کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے لیکن امراؤ جان ادا کو اس مقام تک پہنچانے میں "شاہد رعنا" نے جو حصہ ادا کیا ہے اس کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

Library
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

---

[1] تنقیدیں۔ ص ۱۵۹۔

[2] نقوش۔ شخصیات نمبر۔ جنوری ۱۹۵۵ء۔ ص ۷۱،۶۹۔

آغا شاعر کے ناول

اس عہد کے لکھنے والوں میں آغا شاعر بھی اہمیت رکھتے ہیں، اگرچہ کہ انھیں بھی ناقدین نے بری طرح نظرانداز کیا ہے۔ حالانکہ بعض جگہ انھوں نے بیسویں صدی کی ناول نگاری کے شعور کا اتنا گہرا ثبوت دیا ہے کہ انھیں بالکل نظرانداز کر دینے سے اُردو میں نفسیاتی ناول کے ارتقار کو سمجھنے میں شاید کچھ جھول سا آجائے۔ یوں تو ان کے ناولوں میں "نقلی تاجدار" "ہیرے کی کنی" "ناہید" اور "ارمان" کے نام ملتے ہیں لیکن ان میں سے خاص طور پر "ہیرے کی کنی" اور "ارمان" قابلِ ذکر ہیں۔

"ہیرے کی کنی" (سنہ ۱۹ء) اپنی ایک خصوصیت کے اعتبار سے سب سے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ اگرچہ کہ یہ ناول مختصر ہے لیکن اس کی کردار نگاری بڑی اہمیت اور انفرادیت رکھتی ہے۔ کیونکہ اس میں بعض جگہ ناول نگار نے ایک طرح سے "شعور کی رو" کی ٹیکنک سے کام لے کر اپنے کرداروں کو اُبھارا ہے یہ بالکل غیر شعوری طور پر آغا شاعر نے کیا ہے۔ "شعور کی رو" کے ناولوں کے بارے میں رابرٹ ہمفری کا کہنا ہے کہ ان ناولوں میں ایک یا کئی کرداروں کے شعور کو پیش کیا جاتا ہے۔ اور اس شعور کے ذریعہ ناول کا مواد سامنے آتا ہے۔ وہ گفتگو کرنے سے پہلے کے ذہنی عمل کو "شعور" قرار دیتا ہے۔[1] اس طرح شعور کے رو کے مشہور ناول "یولی سیس" کے سلسلے میں ایک ناول کے نقاد اڈگر نے "ذہنی زندگی" کی پیش کشی کا ذکر کیا ہے۔[2] اس نئے تجربے کے بارے میں ڈاکٹر احسن فاروقی اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے لکھا:

> طریقہ یہ تھا کہ کردار کے ذہن میں کسی خاص وقت پر اچھے یا بُرے، اعلیٰ و پست جیسے بھی خیالات آسکتے ہیں ان سب کو بے کم و کاست قلم بند کر دیا جائے۔"[3]

کچھ اسی طرح آغا شاعر اپنے کرداروں کو اُبھارتے ہیں۔ "ہیرے کی کنی" میں ناول شروع ہی ہوتا ہے "میں" سے۔ یہ ایک اَن بیاہی لڑکی کا "میں" ہے۔ اس کے شعور کی رو سے اس کا کردار یوں اُبھرتا ہے:

"میں یہ میٹھی ٹکیاں جو اماں نے بڑی چاہ سے پکائی ہیں میں کھا تو رہی ہوں لیکن رہ رہ کر

---

[1] STREAM OF CONSIUSNESS IN THE MODERN NOVEL. P, 23.

[2] THEART OF NOVEL. P, 311.

تم یاد آرہے ہو۔ قسم ہے نوالہ حلق سے نہیں اترتا۔ حیراں ہوں کہ ان بے چینیوں کا ایک دن
کیا نتیجہ ہوگا۔ اچھا میں کہتی ہوں کنوار پتا تو ساری دنیا کا ہوتا آیا ہے۔ یہ خدائی مار۔ ہمارا
کنوار پتا کوئی تاڑی کا جلن جلا ہے کہ ایک گھڑی نگوڑی چین سے نہیں کٹتی۔ توبہ ہے۔ اماں
بادا۔ آپ تو چین کرتے ہیں لیکن ہمیں یوں ہی پچھتا کرکے بٹھا رکھا ہے۔ کہیں کوئی بات ہی سمجھ
میں نہیں آتی۔" [1]

یہاں اس لڑکی کے شعور کی رَو کو پیش کرکے آغا شاعر آج کے ناول نگار کی طرح بے تعلق تو نہیں رہتے بلکہ اس پر تبصرہ بھی کرتے ہیں اور بتاتے ہیں "یہ نامہذب اور مکروہ فقرے تھے جو ایک پندرہ سولہ برس کی لڑکی عالم خیال میں ادا کر رہی تھی۔ لیکن "عالم خیال" سے کام لے کر کردار کی پیش کشی اس ناول میں اہمیت رکھتی ہے۔ اسی طرح وہ ایک دوسری لڑکی کے کردار کو یوں پیش کرتے ہیں:

"شاید وہ لڑکی کہیں ایسی ہی قبول صورت ہو جس پر ہر ایک دیکھنے والے کی نگاہیں قربان ہو جاتی ہوں۔ پھر تو تعجب نہیں ہے اگر نواب اس پر جان دیتا ہے۔۔۔۔ لیکن ہائے اللہ میں کہتی ہوں ہر شخص تو قربان ہو جائے جوتی کی نوک سے ہو جائے، کیا نواب جہانگیر احمد خاں جیسا بھی ۔۔۔ اف ۔۔۔ یہ تو حسنِ مجسم ہے خود ۔۔۔ پھر اس کی بلا کو کیا غرض پڑی تھی جو اسنا ارذل قوم سے آنکھ لگائی۔ توبہ ہے۔" [2]

ان کا دوسرا ناول "ارمان" بھی اُردو کے اچھے ناولوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے۔ اس ناول میں دو کرداروں جوشی اور ناصر کی محبت کو آغا شاعر نے جس نفسیاتی ژرف نگاہی سے پیش کیا ہے، وہ ناول کو بڑی اہمیت بخشتا ہے۔

مجموعی طور پر اُردو ناول میں نفسیاتی پہلو کی پیش کشی میں آغا شاعر نے جو حصہ ادا کیا ہے وہ بڑا قابلِ قدر اور وقیع ہے۔

---

[1] ہیرے کی کنی۔ ص ۱
[2] ؍؍ ؍؍ ۔ ص ۱۶

شرر کی ناول نگاری

شرر کی ناول نگاری ۱۸۸۵ء سے شروع ہوتی ہے اور ۱۹۲۵ء پر ختم ہوتی ہے۔ اس لئے وہ ایسے ناول نگار ہیں جن کا ذکر اس باب میں بھی آیا ہے اور آئندہ باب میں بھی۔ جیسا کہ اس باب کے ابتداء میں کہا جا چکا ہے کہ شرر کی ناول نگاری میں رومانیت چھائی ہوئی ہے، اس وجہ سے ان کے ناول میں اس عہد کے دوسرے رجحانات کم ہی ملتے ہیں۔ انھوں نے تاریخی ناول لکھنے کی طرف زیادہ توجہ کی۔ لیکن شرر کا کارنامہ اس عہد میں یہ رہا ہے کہ انھوں نے ناول کی ہیئت کو ترقی دی۔ اور "فردوسِ بریں" (۱۸۹۹ء) لکھ کر ہیئت کا بہترین نمونہ بیسویں صدی کے ناول نگاروں کو دیا۔ ہیئت کے اعتبار سے "فردوسِ بریں" ان کا بہترین ناول ہے۔ لیکن تاریخی ناول نگاری کے لحاظ سے ان کا یہ ناول اتنا کامیاب نہیں ہے۔ شرر کی تاریخی ناول نگاری پر بحث چونکہ آئندہ باب میں تفصیل سے کی گئی ہے اس لئے یہاں صرف "فردوسِ بریں" کی ہیئت سے بحث کی گئی ہے۔ "فردوسِ بریں" کے علاوہ بھی شرر نے بہت سے ناول اس دور میں لکھے۔ ۱۸۸۵ء میں انھوں نے اپنا پہلا ناول "دلچسپ" لکھا۔ ۱۸۸۸ء میں پہلا تاریخی ناول "ملک العزیز ورجینا"۔ ۱۸۸۹ء میں "حسن انجلینا"۔ ۱۸۹۰ء میں "منصور و موہنا"۔ ۱۸۹۱ء میں "قیس و لبنیٰ"۔ ۱۸۹۲ء تا ۱۸۹۶ء میں "دلکش" "یوسف نجمہ" اور "فلورا فلورنڈا"۔ ۱۸۹۹ء میں "ایام عرب" کا پہلا حصہ اور "فردوسِ بریں"۔ ۱۹۰۰ء میں "ایام عرب" کا دوسرا حصہ اور "مقدس نازنین" لکھے۔ لیکن ان سب میں اور ان کے پورے ناولوں میں ہیئت کے اعتبار سے "فردوسِ بریں" ہی ان کا شاہکار ہے۔

یہ ناول بھی اُردو ناول کی ہیئت میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ناول کا وہ آہنگ جس میں ناول کے پورے عناصرِ ترکیبی مل کر ایک مکمل تاثر پیدا کرتے ہیں شرر کے "فردوسِ بریں" میں پوری طرح نظر آتا ہے۔ اس ناول میں پلاٹ کہانی، کردار، مکالمے، ماحول، جذبات نگاری اور فلسفۂ حیات مل کر وہ آہنگ پیدا کرتے ہیں جو ڈرامائی ناول کا امتیازی وصف ہے۔ شرر نے "فردوسِ بریں" لکھ کر اُردو ناول کی ہیئت میں ڈرامائی ناول نگاری کی بنیادیں مستحکم کیں۔ رسوا کے سلسلہ میں ڈرامائی ناول کی امتیازی

خصوصیات کی بحث آچکی ہے۔ "فردوسِ بریں" میں بھی ڈرامائی ناول کا امتیازی وصف یعنی زندگی کے تجربات کی تصویر کشی ملتی ہے۔ "فردوسِ بریں" میں شرر نے اس ناول کے ہیرو حسین کے ان تجربات کو پیش کیا ہے جن سے وہ دوچار ہوتا رہتا ہے۔ ڈرامائی ناول کی یہ خصوصیت بھی "فردوسِ بریں" میں پوری طرح موجود ہے کہ کردار کی صفات سے عمل متعین ہوتا ہے اور عمل اس کے کردار میں تبدیلی لاتا ہے۔ اس طرح سے ان دونوں کے عمل اور ردِعمل سے ناول انجام کی طرف بڑھتا ہے۔ [۱] یہی ڈرامائی اور اچھی ساخت کے ناول کی خصوصیت ہوتی ہے۔ اچھی ساخت کے ناول بیسویں صدی کی ناول نگاری کی خصوصیت رہے ہیں۔ صرف ہندستان ہی نہیں بلکہ ساری دنیا میں۔ [۲] ان ناولوں میں ابتداء میں جو اسرار پیدا ہوتا ہے اس کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ اس میں ایسی پیچیدگی ہو جو ناول کے آخر آخر میں واضح ہو سکے۔ [۳] کیونکہ ناول میں یہی اسرار ناول کے مختلف عناصر کو ایک مرکز پر لاتا ہے اور یہی ارتکاز ناول کی اچھی ساخت کا ضامن ہوتا ہے۔ "فردوسِ بریں" میں بھی ایک بنیادی اسرار ہے جو زمرد کے غائب ہو جانے کے بعد شروع ہوتا ہے۔ اس اسرار میں حسین رفتہ رفتہ الجھتا جاتا ہے۔ اسے دوسری دنیا سے زمرد کے پیغامات ملتے ہیں اور وہ ان پر عمل کر کے فرقہ باطنیہ میں شامل ہو جاتا ہے۔ فرقہ باطنیہ میں حسین کی شمولیت اس فرقہ کی غیر معمولی قوت، اپنے معتقدین کو قابو میں رکھنے کی حیرت ناک ذرائع، اس فرقہ کی بعض غیر معمولی شخصیتیں، اس فرقہ کی وجہ سے ہونے والی تباہیاں، اس فرقہ کے ہاتھوں میں پڑ کر حسین کے بہیمانہ جرائم کا ارتکاب، ان کی تعمیر کردہ مصنوعی جنت اور آخر میں اس فرقہ کی تباہی اور تمام پراسرار حالات کا انکشاف سامنے آتا ہے۔ اس طرح سے تمام ناول کے عناصر ترکیبی میں پوری ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے اور ایک ایسی فضا طاری و ساری نظر آتی ہے جو دلچسپ بھی ہے اور تحیر زا بھی۔ پلاٹ کی تنظیم کے ساتھ کردار نگاری کے بعض بہترین نمونے "فردوسِ بریں" میں ملتے ہیں۔ خصوصاً شیخ علی وجودی کا کردار نہ صرف شرر کے کرداروں میں سب سے اونچا ہے [۴] بلکہ یہ اردو کے بہترین کرداروں میں سے بھی ایک ہے۔ اس کردار کو

---

[۱] THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P. 318

[۲] 〃 〃 〃 P. 234

[۳] داستان سے افسانے تک۔ ص ۱۳۵۔

ابھارنے میں شرر نے مکالموں سے زبردست کام لیا ہے۔ وجودی کا دیو قامت کردار شرر کی بہترین مکالمہ نگاری کی وجہ سے بھی بڑی چھا جانے والی کیفیت رکھتا ہے۔ شیخ وجودی کے اطراف جو پراسرار فضا سار رہتی ہے اس کی ہمہ گیر شخصیت کی وجہ سے فرقہ باطنیہ کی جبرانہ سرگرمیاں جو نوعیت اختیار کرلیتی ہیں اس کی وجہ سے ناول کا مجموعی تاثر بڑا ہی پُراثر بن گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو کے تمام ادیبوں اور ناول کے نقادوں نے اسے سراہا ہے۔ علی عباس حسینی اسے شرر کے کوہ فذف کا کوہ نور کہتے ہیں اور اسے ہر طرح مکمل بتاتے ہیں۔[1] سہیل بخاری بھی علی عباس حسینی کی تقلید میں اسے مکمل کہتے ہیں۔[2] اویس احمد ادیب کی بھی یہی رائے ہے۔[3] احسن فاروقی "فردوس بریں کو شرر کی تمام زندگی کا حاصل اور ان کی فن کاری کا "فردوس بریں" کہتے ہیں۔[4] اور حقیقت بھی یہ ہے کہ ہیئت کے لحاظ سے شرر اس ناول میں حد درجہ کامیاب ہوئے ہیں۔ اور اس اعتبار سے یہ بلاشبہ شرر کی اعلیٰ ترین تخلیق ہے لیکن اگر تاریخی ناول کے فن کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو اس میں بہت سی کمزوریاں بھی نظر آئیں گی جن سے آئندہ باب میں بحث کی جائے گی۔

حکیم محمد علی خاں طبیب کے ناول

شرر کی تقلید اور ان کے جواب میں حکیم محمد علی خاں طبیب بھی ناول لکھا کرتے تھے۔ ان کے کم و بیش تمام ناول بیسویں صدی کے شروع ہونے سے پہلے لکھے گئے۔ جس زمانہ میں شرر اپنی ناول اپنے رسالہ "دلگداز" میں چھاپا کرتے تھے اس زمانہ میں طبیب بھی اپنے رسالہ "مرقع عالم" میں اپنی ناولوں کو قسط وار شائع کرتے تھے لیکن حکیم محمد علی خاں کی ناول نگاری تقلیدی تھی۔[5] نہ صرف تقلیدی تھی بلکہ ہر لحاظ سے شرر کی ناول نگاری سے پست تھی۔ جس کا ذکر علی عباس حسینی[6] سے لے کر احسن فاروقی[7] تک سبھی کرتے ہیں۔

---

[1] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۲۸۲
[2] اردو ناول نگاری۔ ص ۷۱
[3] تنقیدی مطالعہ۔ ص ۳۳۴
[4] ناول کی تنقیدی تاریخ ص ۱۱۹
[5] ناول کیا ہے۔ ص ۱۵۰
[6] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۲۹۲۔
[7] ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۱۸۵

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی اختراعی قوت بھی بعض وقت ان کا ساتھ نہیں دیا کرتی تھی۔ کیونکہ "نیل کا سانپ" (۱۸۹۶ء۔ ۱۸۹۷ء) میں انھوں نے شیکسپیر کے دو ڈراموں یعنی "جولیس سیزر" اور "انتونی اور قلوپطرہ" کو اپنے الفاظ میں بیان کر دیا ہے۔ واقعات اور ان کی ترتیب میں بھی کوئی فرق نہیں ہے۔ پھر یہ کہ انھوں نے اس بات کا ذکر بھی نہیں کیا ہے کہ وہ شیکسپیر کے ڈراموں کو اپنے الفاظ میں پیش کر رہے ہیں۔ بہرکیف ان کے ناولوں میں کسی بھی جگہ سے کوئی ایسی بات نہیں ملتی جو قابلِ ذکر ہو۔

اس عہد کی ناول نگاری میں سجاد حسین انجم، ساجد حسین ایڈیٹر "اودھ پنچ" آغا شاعر، قاری سرفراز حسین عزمی۔ مرزا رسوا اور عبدالحلیم شرر ہر ایک ناول نگار نے کسی نہ کسی صورت سے بیسویں صدی کے شعور اور اس کے اہم رجحانات کو پیش کیا ہے، بعد میں یہی رجحانات زیادہ سے زیادہ واضح شکل اختیار کرتے گئے جس کی تفصیل آئندہ باب میں دی گئی ہے۔

باب (۳)

رُبع اوّل

پچھلے باب میں بیسویں صدی شروع ہونے سے کچھ ہی پہلے لکھے گئے ان ناولوں کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی جس میں بیسویں صدی کی ناول نگاری کے اہم رجحانات موجود تھے۔ اور جس کو پیش کر کے گزشتہ دور کے ناول نگاروں نے بیسویں صدی کے شعور کا ثبوت دیا تھا۔ اس صدی کے ربع اول میں ان رجحانات کے ساتھ دوسرے مسائل سامنے آئے تو یہ رجحانات ان سے مل کر ایک دوسری صورت اختیار کر گئے اور اپنی بدلی ہوئی شکل میں بیسویں صدی کے ربع اول کے ختم تک جاری رہے۔ یہاں پورے ربع اول کا جائزہ لینا اس لئے ضروری تھا کہ اس دور کے غالب رجحانات کسی نہ کسی صورت میں پورے ربع اول پر چھائے رہے۔ بعض اہم ناول نگاروں نے ان رجحانات کو جاری رکھا یا پھر ان سے متاثر مصنّفین نے ان کو قائم رکھا۔ بعض ناول نگار ایسے بھی تھے جو رُبع اوّل کی ابتدا سے اس کے ختم تک لکھتے رہے۔ جیسے شرر، راشد الخیری اور پریم چند۔ پریم چند تو ۱۹۳۶ء تک برابر لکھتے رہے۔ اس طرح ان کی ناول نگاری بجائے خود ایک عہد بن جاتی ہے۔ اس لئے اس باب میں صرف ان کی ناول نگاری کے رجحانات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اور ان کی ناول نگاری سے ایک علٰحدہ باب میں تفصیلی بحث کی گئی ہے۔

رُبع اول کے رجحانات میں جو رجحان پہلے سامنے آتا ہے وہ ماضی پرستی کا تھا۔ یہ رجحان انیسویں صدی ہی میں تاریخی ناول نگاری کی صورت میں شروع ہو چکا تھا۔ یہ رجحان اصل میں رومانوی رجحان ہی کہا جا سکتا ہے۔ جس طرح والٹر اسکاٹ کو رومانیت سے تعلق نہ رکھنے والا سب سے بڑا "رومانوی"

کہا جاتا ہے[1]، بالکل اسی طرح شرر کو بھی رومانوی تحریک سے غیر متعلق رومانیت پسند کہا جا سکتا ہے کیونکہ احتشام حسین کے کہنے کے مطابق رومانیت جذباتی آرزومندی' ہوتی ہے[2] اور یہ بات شرر کے پاس موجود ہے۔ یہ جذباتی آرزومندی بعد میں ماضی پرستی سے بالکل الگ اور قطعی طور پر اس سے علحدہ صورت میں رومانوی اور جمالیاتی تحریک کے لکھنے والوں کے ہاں ملتی ہے اور اس طرح ناول نگاری میں ایک بالکل علحدہ رجحان پرورش پاتا ہے۔ ماضی پرستی کے ساتھ مشرقی روایات کے تحفظ کا رجحان بھی اس دور میں ایک علحدہ رجحان کی شکل اختیار کر لیتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی روایت پر تنقید کا رجحان بھی ناولوں میں نظر آتا ہے۔ روایت پر تنقید کے علاوہ نئی اور پرانی تہذیب کے امتزاج پر بھی زور دیا جانے لگا اور یہ بھی ایک رجحان کی صورت میں نمایاں ہوا۔ ان رجحانات کے ساتھ قومی اور سیاسی مسائل کی پیش کشی کا بھی رجحان برابر کام کرتا رہا۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ گزشتہ باب میں بعض رجحانات کا خاص طور پر ذکر کیا گیا تھا۔ جیسے نفسیاتی حالت کی پیش کشی یا اپنے اطراف کی زندگی کی آگہی۔ لیکن اب ان رجحانات کو علحدہ صورت میں پیش کرنے کی ضرورت نہیں رہی۔ کیونکہ یہ باتیں ناول نگاری کا جز بن چکی تھیں البتہ ان میں جہاں کہیں، اور جب کہیں کمی یا زیادتی نظر آتی ہے اس کو واضح کر دیا گیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان رجحانات کی تقسیم غالب رجحان کو دیکھ کر کی گئی ہے، کیونکہ ایک ہی ناول میں بعض وقت کئی رجحانات ملتے ہیں۔

مذکورہ بالا رجحانات ربع صدی کے خاص حالات کا نتیجہ تھے جیسا کہ ڈیوڈ سیسل نے کہا ہے کہ فن کار اپنے ماحول اور فضا کے بارے میں بڑا حساس ہوتا ہے اور شک اور بے اطمینانی کے دور میں کبھی مذہب کا سہارا لیتا ہے، کبھی پرانے معتقدات میں تازگی محسوس کرتا ہے اور کبھی تخیل اور حسن کی دنیا میں پناہ لیتا ہے[3]۔ ہندستان میں اب بے اطمینانی کی کیفیت بڑھ رہی تھی کیونکہ دو مختلف قوتوں کی زور آزمائی پھر شروع ہو چکی تھی۔ ایک طرف انگریز ان کی حکومت اور ان کی ساری تہذیب تھی،

ا۔ WESTERN MAN AND LITRATURE. P, 145.

۲۔ پگڈنڈی (جلد دوم نمبر) ص ۱۱۹

۳۔ HARDY THE NOVELIST. P, 21, 22

دوسری طرف ہندستانیوں کی محکومیت اور ان کا پورا تمدن تھا۔ ایسے موقع پر ترک و اختیار کا مسئلہ اہم صورت اختیار کر لیتا ہے۔ جان وین نے لکھا ہے کہ یورپ میں نازی ازم جب پھیل رہا تھا، تو انگلستان کی ناول نگاری کا محرک یہی مسئلہ تھا کہ مختلف اور متضاد حالات میں کن چیزوں کو اختیار کرنا چاہئے، کن کو چھوڑنا چاہئے۔ کونسی باتیں سماج کے لئے مفید ہو سکتی ہیں اور کون سی مضر۔[1] غرض بالکلیہ یہی مسائل ہندستان میں اس وقت موجود تھے اور یہی اس زمانے میں ناول نگاری کا محرک بنے ہوئے تھے۔ اس کے علاوہ اسکاٹ جیمس نے جس طرح انگلستان کے بارے میں لکھا ہے کہ سائنس اور صنعت کی ترقی نے پرانے نظام کے بارے میں سوچنے پر مجبور کر دیا — کیوں کہ اہم سوال یہ تھا کہ پرانے نظام کی کون سی چیزیں ایسی ہیں جو محفوظ رکھے جانے کے قابل ہیں اور کون سی چیزیں ناکارہ اور فرسودہ ہو گئی ہیں جنھیں رد کیا جائے۔[2] یہی سوال ہندستان کے سامنے بھی تھا جس کا جواب ناول نگار ڈھونڈھ رہے تھے۔ اسی وجہ سے رالف فاکس کہتا ہے کہ ناول نگار اسی بات کو پیش کرتا ہے جو اس کے عہد کی روح ہوتی ہے۔[3] اپنے زمانہ کی روح اس ربع اول کی ناول نگاری میں جاری و ساری نظر آتی ہے۔

غرض بدلے ہوئے حالات میں جو مختلف رجحانات اس دور میں کام کر رہے تھے، ان کا ذکر اور ان رجحانات کے تحت جو ناول لکھے گئے، ان کی تفصیل آئندہ صفحات پر ملے گی۔

۱۔ ESSYS ON LITERATURE AND IDEAS. P 42.

۲۔ FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE. P, 10

۳۔ THE NOVEL AND THE PEOPLE. P. 55

شرر ۔ موضوع اور فن

شرر نے نہ صرف ربع اول میں اُردو ناول میں تاریخی رجحان کو عام کیا بلکہ ربع اول سے پہلے ہی انھوں نے ناول کے لفظ کو اُردو میں رائج کیا۔ اور اس کی ہیئت کو ترقی دے کر اچھے ساخت کے ناول لکھنے کا رواج ڈالا۔ ان تمام باتوں کا ذکر گزشتہ باب میں ہو چکا ہے۔ یہاں شرر کے موضوعات کے لحاظ سے ان کی فن کاری کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اُردو ناول نگاری میں شرر کی نمایاں اور ممتاز حیثیت ان کی تاریخی ناول نگاری کی وجہ سے ہے۔ ان کے تاریخی ناولوں کی تعداد بھی ان کے دوسرے ناولوں سے کہیں زیادہ ہے۔ شرر نے تاریخی ناول نگاری کے فن میں کس حد تک کامیابی حاصل کی اس کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے خود تاریخ اور تاریخی ناول کے بارے میں کچھ کہنا ضروری ہے۔

تاریخ کی تعریف کرتے ہوئے آگسٹائن برل (AUGUSTINE BIRREL) نے کہا ہے کہ زمین پر آدمی کی کہانی یقینی طور پر تاریخ کہلائے گی[1] لیکن اناطول فرانس صرف اسی کو کافی نہیں سمجھتا۔ اس کے نزدیک تاریخ ایک ایسا فن ہے جس کو تخیل کے ذریعہ لکھا جانا چاہیے[2] اور بٹرفیلڈ کا کہنا ہے کہ تاریخ انسان کی کہانی نہیں بلکہ "انسان کا رزمیہ" ہے[3]۔ یہاں تاریخ کی ان تعریفوں کی وجہ سے یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ تاریخ اور ناول میں کیا فرق ہوتا ہے۔ کیونکہ ناول میں بھی انسان کی کہانی بیان ہوتی ہے اور اسے بھی تخیل کے ذریعہ لکھا جاتا ہے اور اس کو بھی تاریخ کہا گیا ہے تاریخ انسان کے ظاہری اعمال پر مشتمل ہوتی ہے اور ناول میں انسانی جذبات سے بحث ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے فورسٹر نے فرانسیسی نقاد الین کے کہنے کے مطابق انسانی زندگی کے دو پہلو قرار دیئے ہیں۔ ایک کو وہ تاریخی پہلو کہتا ہے اور دوسرے کو رومانوی پہلو۔ انسانی زندگی کا تاریخی پہلو اس کے اعمال

۱؎ THE ART AND PRACTICE OF HISTORICAL NOVEL. P.12

۲؎ " " " P. 15

۳؎ ——— THE HISTORICAL NOVEL (BY. H.B). P. 7

سے مترشح ہوتا ہے۔ اور اس کا رومانوی پہلو اس کے جذبات سے عبارت ہوتا ہے[1]۔ فورسٹر ناول میں انسان کے رومانوی پہلو کی پیش کشی پر زور دیتا ہے۔ لیکن چونکہ تاریخی ناول میں پورا ناول انسانی زندگی کے تاریخی پہلو کو اجاگر کرنے کے لئے لکھا جاتا ہے اس لئے تاریخی ناول نگار کے لئے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ ان تاریخی واقعات کو پیش کرے جس سے اس عہد کی زندگی سامنے آجائے اور ساتھ ہی انسانی احساسات اور جذبات کی ترجمانی بھی ہو جائے کیونکہ تاریخی ناول نگار کو بہ یک وقت ایک مورخ کا بھی کام انجام دینا ہوتا ہے اور ایک فن کار کا بھی۔ ٹالسٹائی کے کہنے کے مطابق مورخ واقعات کے نتائج سے بحث کرتا ہے اور فن کار خود واقعات کو موضوع بناتا ہے[2]۔ یہی وجہ ہے کہ جان لوکن نے تاریخی ناول کی تعریف یہ کی ہے :

" تاریخی ناول وہ ناول ہے جو زندگی کی بازتعمیر کرتا ہے اور اس فضا کی دوبارہ تسخیر کرتا ہے جو اس کے مصنف کا عہد نہ ہو۔"[3]

پھر عہد کی تشریح کرتے ہوئے اس نے لکھا ہے کہ " عہد مصنف سے دو ایک نسل پہلے کا بھی ہو سکتا ہے اور ہزاروں سال بیشتر کا بھی "۔ اس کے علاوہ تاریخی ناول کے لئے جوناتھن نیلڈ (JONATHAN NEELD) ایک اور بات کو ضروری سمجھتا ہے وہ یہ کہ تاریخی ناول میں تاریخی واقعات و شخصیات ہوں، اس لئے اس نے تاریخی ناول کی تعریف یوں کی ہے :

" ایک ناول تاریخی ناول اُس وقت ہو سکتا ہے جب کہ اس میں ایسی تاریخی شخصیات اور واقعات داخل کئے جائیں جن کی شناخت بآسانی ہو سکتی ہو۔"[4]

تاریخی ناول نگاری کے فن کو متعین کرنے کے بعد اس روشنی میں شرر کی فن کاری کو دیکھنا ہوگا۔ شرر کے ناولوں میں " فردوس بریں " شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے۔ گو بحیثیت ایک ناول کے وہ

۱۔ THE ASPECTS OF THE NOVEL. P, 53, 54

۲۔ WRITERS ON WRITING. P, 136

۳۔ THE ART AND PRACTICE OF HISTORICAL FICTION. P, 15

۴۔ " " " " " " "

بہت کامیاب ہے لیکن تاریخی ناول کی حیثیت سے اس میں بعض جھول نظر آتے ہیں۔ بعض اعتبار سے ایک ناول اچھا تو ہو سکتا ہے لیکن ایک اچھا تاریخی ناول نہیں ہو سکتا۔ جیسا کہ بٹرفیلڈ نے کہا ہے کہ ایک "تاریخی ناول" ایک اچھی کتاب ہو سکتا ہے ایک اچھی کہانی ہو سکتا ہے، ایک اچھی تاریخ ہو سکتا ہے لیکن ایک اچھا تاریخی ناول نہیں ہو سکتا جب تک کہ اس میں تاریخی ناول کی اچھائیاں نہ ہوں[1]۔
"فردوس بریں" اپنی تمام خوبیوں کے باوجود اچھا تاریخی ناول نہیں بن سکا ہے۔ اس ناول میں شرر نے اس میں شک نہیں ایک پُراسرار فضا بھی پیدا کی ہے۔ اور فرقہ باطنیہ کے طریقۂ عمل کو بھی نہایت ہی فن کارانہ انداز سے پیش کیا ہے لیکن اس ناول میں جیسا کہ تاریخی ناول سے مطالبہ کیا جاتا ہے اس عہد کی پوری زندگی سامنے نہیں آتی جس کو کہ وہ پیش کرتا ہے[2]۔ شرر کو اس ناول میں ایک خاص فضا پیدا کرنے میں کسی قدر جو کامیابی ہوئی ہے وہ بھی بڑی حد تک اس وجہ سے ہے کہ اس میں انھوں نے بعض جغرافیائی حالات کو کسی نہ کسی حد تک پیش نظر رکھا ہے۔ جیسا کہ بٹرفیلڈ نے کہا ہے کہ تاریخی ناولوں کی جڑیں حقیقت میں پیوست ہوتی ہیں اور ان میں سے ایک جڑ جغرافیائی حالات سے وابستہ ہوتی ہے[3]۔ لیکن تاریخی ناول میں اس عہد کی پوری زندگی کی پیش کشی اور اس عہد کی باز تعمیر مقدم حیثیت رکھتی ہے[4]۔ یہی وجہ ہے کہ "فردوس بریں" سے زیادہ تاریخی اعتبار سے "بابک خرمی" (سنہ ۱۹۱۷ء) کامیاب نظر آتا ہے۔ کیونکہ اس میں نہ صرف ان جغرافیائی حالات کو پیش کیا گیا ہے جن کی وجہ سے "بابک خرمی" سلطنتِ عباسیہ سے سرکشی کرنے کے باوجود محفوظ رہتا ہے بلکہ اس میں خرمیوں کے وہ سماجی اور اخلاقی حالات ملتے ہیں اور ان کی وہ مجرمانہ سرگرمیاں بھی پیش کی گئی ہیں جو اس وقت کی عام سماجی زندگی کو متاثر کر رہی تھیں۔ اس ناول میں بھی اس وقت کی عام سماجی زندگی کی پوری طرح عکاسی نہیں ہوئی ہے۔ لیکن باہر کی زندگی سے اس کا رشتہ ٹوٹا نہیں ہے۔ اس کے برخلاف "فردوس بریں" فرقہ باطنیہ کی اندرونی سرگرمیوں میں محصور ہو کر رہ گیا ہے۔ اس

۱ے THE HISTORICAL NOVEL. BY(BUTTER FIELD) P.
۲ے " " " " " " P, 23
۳ے " " " " " " P, 27
۴ے " " BY(GEORGE LUKACS) P, 282

وقت کے سیاسی حالات کیا تھے۔ اس وقت کے حکمراں کون تھے۔ وہ کیا تدابیر اس فتنے کے تدارک کے تعلق سے اختیار کر رہے تھے۔ اس کے متعلق کچھ بھی نہیں معلوم ہوتا۔ ناول میں صرف فرقہ باطنیہ اور اس کی سرگرمیاں ہی مدِ نظر رہتی ہیں۔ اس فرقہ سے اس زمانہ کی زندگی پر کیا اثر مترتب ہو رہا تھا اس عہد کی سماجی زندگی کس انداز میں متاثر ہو رہی تھی۔ اس عہد کی عام زندگی کا کیا نہج تھا۔ فرقہ باطنیہ سے متعلق لوگوں کے کیا خیالات اور تاثرات تھے۔ اس پر بالکل روشنی نہیں پڑتی۔ بلکہ متضاد قسم کی باتیں ملتی ہیں۔ ایک طرف تو حسین اور زمرد "پریوں" پر اس شدت سے اعتقاد رکھتے نظر آتے ہیں کہ چند عورتوں کو مشعلیں لے جاتے ہوئے دیکھ کر پریاں سمجھ بیٹھتے ہیں اور اس دہشت سے بے ہوش ہو جاتے ہیں۔ حسین کی توہم پرستی کا تو یہ حال رہتا ہے کہ وہ زمرد کا خط پاکر بلا پس و پیش اسے "فردوس بریں" سے بھیجا ہوا سمجھ بیٹھتا ہے لیکن ساتھ ہی جب اس خط کے ذریعہ اسے یہ حکم ملتا ہے کہ وہ گھر واپس جاکر تمام حال کہہ سنائے تو وہ سوچتا ہے " بالفرض جاؤں بھی تو اس قصہ کا یقین کسے آئے گا۔ سب مجھے جھٹلا کے بے وقوف بنائیں گے۔" اس سے صاف ظاہر ہے کہ اس زمانہ میں ایسی باتوں پر یقین نہیں رکھا جاتا تھا۔ پھر حسین اور زمرد کس طرح اس درجہ توہم پرست بن گئے اس کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی۔ فردوس سے خط و کتابت پر توہم پرست سے توہم پرست تک بھی یقین نہیں کر سکتا لیکن حسین اس پر مکمل یقین رکھتا ہے۔ حسین کی توہم پرستی پر اس عہد یا اس کے اپنے ماحول کا کیا اثر رہا یہ بھی معلوم نہیں ہوتا۔ اصل میں تاریخی ناول کی تمام تر کامیابی کا انحصار اس بات میں مضمر ہوتا ہے کہ وہ جس عہد کو اپنا موضوع بنائے اسے زندہ کرے اور اس کی باز تعمیر کرے۔ جیسا کہ تاریخی ناول کی تعریف ہی سے ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن شرر اس بات میں بہت کم کامیاب ہوئے ہیں۔ " فردوس بریں" میں یہ نقص پوری شدت سے موجود ہے لیکن فرقہ باطنیہ کے طریقۂ کار اور اس کی پر اسرار چالیں اس کی بڑی حد تک پردہ پوشی کر دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ علی عباس حسینی سے لے کر احسن فاروقی تک سب ہی ناول کے ناقد "فردوس بریں" کے بارے میں رطب اللساں ہیں۔ حالانکہ وہ جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ ناول کی عام خصوصیات کے اعتبار سے تو کامیاب ہے لیکن تاریخی ناول کی خصوصیات سے پوری طرح عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ تاریخی ناول میں تاریخی اور غیر تاریخی افراد کو

اس طرح پیش کرنا ہوتا ہے کہ اس وقت کا پورا سماج اپنی ساری پیچیدگی سمیت سامنے آجائے[1]۔ "فردوسِ بریں" میں اس بات کا فقدان ہے۔ اس سے اس وقت کے سماجی حالات پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ اگر شرر خود سنہ اور مقام کا تعین نہ کرتے تو پڑھنے والا اسکے سے گزشتہ زمانہ میں کسی بھی مقام اور وقت سے وابستہ کر سکتا تھا۔ سماجی حالات کی پیش کشی سے کسی عہد کو زندہ کر دینا تاریخی ناول کے لئے سب سے اہم اور بنیادی خصوصیت ہے۔

لیکن یہ شرر کے بہت ہی کم ناولوں میں نظر آتی ہے۔ بلکہ یقینی طور سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ سوائے دو تین ناولوں کے شرر کے کم و بیش سارے ناول ایسے ہیں جن میں وہ عہد جس کو وہ موضوع بناتے ہیں زندہ نہیں ہوتا۔ وجہ یہ ہے کہ ان ناولوں کا پس منظر ایسے ممالک ہیں جن کی تہذیب و معاشرت سے جیسا کہ چاہئے تھا شرر واقف نہیں ہوتے تھے۔ دوسرے یہ کہ انھوں نے اپنے زمانہ سے صدیوں پہلے کا زمانہ منتخب کیا۔ اور سب سے اہم بات یہ کہ اس پس منظر کو زندگی بخشنے کے لئے جتنی محنت اور ریاضت کی ضرورت تھی انھوں نے نہیں کی۔ حالانکہ ہر اچھا تاریخی ناول نگار اپنے پس منظر کو موثر بنانے کے لئے بڑا اہتمام کرتا ہے الکزینڈر ڈوما نے اپنے ناولوں کے پس منظر سے شخصی طور پر واقفیت حاصل کرنے کے لئے طول طویل سفر کئے تھے۔ والٹر اسکاٹ بھی اپنے ناولوں کا مواد جمع کرنے میں بڑا اہتمام کیا کرتا تھا۔ اس کے علاوہ اس نے شرر کے برخلاف اسکاٹ لینڈ اور انگلستان ہی کو اپنی ناولوں کا پس منظر بنایا ہے جس سے وہ بخوبی واقف تھا۔ دوسرے یہ کہ اس نے چالیس سال کی عمر سے تاریخی ناول نگاری شروع کی تھی۔ لیکن وہ بچپن ہی سے تاریخی مواد اکٹھا کرتا رہا تھا جیسا کہ رچرڈ چرچ نے لکھا ہے:

> "بچپن ہی سے وہ ماضی کے لباس، اسلحہ، گھریلو اور فوجی طور طریقے، رسم و رواج، قیاسی قصے اور حقیقی واقعات، شاہی زندگی اور دیہاتوں کے بارے میں۔ گزشتہ زمانہ میں لڑی گئی جنگوں کے بارے میں، غرض سب پرانی اور گزری ہوئی باتوں کے بارے میں وہ معلومات اکٹھا کر رہا تھا۔"[2]

شرر نے بھی جب کبھی ماضی کے حالات جمع کرنے میں محنت کی اور اس کے بعد ناول لکھا ہے قرآن کا ناول

---

[1] THE ART AND PRACTICE OF HISTORICAL FICTION. P, 149

[2] THE GROWTH OF ENGLISH NOVEL. P, 132-133

کامیاب ہوا ہے۔" ایامِ عرب کی کامیابی اس بات پر منحصر ہے، پروفیسر محمود گیلانی کا یہ خیال صحیح ہے کہ "اردو میں کسی کہانی کا سٹنگ اس کد و کاوش سے تخلیق نہیں کیا گیا۔"[1] لیکن ایامِ عرب کا پہلا حصہ (سنہ ۱۸۹۹ء) ہی ایسا ہے جس کے متعلق یہ بات کہی جا سکتی ہے۔ اس کا دوسرا حصہ (سنہ ۱۹۰۰ء) کمزور پڑ گیا ہے۔ اصل میں پہلا حصہ خود ایک مکمل ناول ہے۔ دوسرا حصہ صرف مرکزی کرداروں کو لے کر آگے بڑھایا گیا ہے۔ اس حصہ میں ناول کا پس منظر عرب کی بجائے بڑی حد تک ایران بن جاتا ہے۔ پہلے حصے میں ایامِ جاہلیت کا عرب اپنی پوری سماجی، سیاسی اور مذہبی خصوصیات کے ساتھ سامنے آ جاتا ہے۔ اس کے بازار، اس کے رسم و رواج، جشن، میلے ٹھیلے، معتقدات، معرکے اور لڑائیاں۔ اس کے دربار، عرب قبیلوں کی دشمنیاں، اظہارِ محبت کے طریقے۔ سیاسی حالات، سیاسی رشتے، محلوں کی سجاوٹ، خیموں کی رہائش، نکاح کے طریقے، غرض زندگی کے وہ مختلف اور گوناگوں پہلو جس سے اس عہد کی زندگی ایک ملک کی زندگی، دوسرے عہد اور ملک سے صاف طور پر پہچانی جاتی ہے، اس میں موجود ہیں۔ لیکن عام طور پر شرر اپنے تاریخی ناول اس اہتمام سے نہیں لکھا کرتے تھے جس کا تقاضا تاریخی ناول نگاری کرتی ہے۔

چارلس ریڈ نے اپنا مشہور ناول "دی کلوائسٹر اینڈ دی ہرتھ" لکھا تھا تو اس میں وہ ساری معلومات جو اس نے مختلف ذرائع سے حاصل کی تھیں کام میں لائیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ناول کے متعلق کہا گیا ہے:

> "یورپ کی وہ تصویر جو نشاۃِ ثانیہ کے وقت تھی زندگی کا ہر رخ محل سے لے کر خانقاہ، اور شاہراہ تک، ہر قسم کا کردار پادری سے لے کر امیر فقیر اور رہزن تک اس میں پیش کیے گئے ہیں۔ یہ تصویر بیک وقت وسیع بھی ہے، شاندار بھی، خوبصورت بھی ہے اور ساتھ ہی بھرپور بھی۔"[2]

زندگی کی ایسی مکمل اور اتنی بھرپور عکاسی شرر کے ہاں بہت کم ملتی ہے، بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایسی مکمل عکاسی بڑی حد تک صرف "زوالِ بغداد" (سنہ ۱۹۱۲ء) میں ملتی ہے، تو غلط نہ ہوگا۔ کیونکہ "ایامِ عرب" کا دوسرا حصہ بہت کچھ پھیکا پڑ گیا ہے۔ لیکن "زوالِ بغداد" اس عہد کی بھرپور اور مکمل عکاسی کرتا ہے۔

---

[1] گلدان (لاہور) سالنامہ سنہ ۱۹۳۳ء ص ۲۲۶

[2] A LITRARY HISTORY OF ENGLAND. P. 1354.

المستعصم باللہ کے وقت بغداد کی جو حالت تھی اپنی ساری جزئیات سمیت "زوالِ بغداد" میں پیش کر دی گئی ہے۔ اس ناول کی کامیابی کا بڑا سبب یہ بھی ہے کہ شرر نے اس ناول میں ایک ایسے دور کو لیا ہے جو تاریخی ناول کیلئے بہترین سمجھا جاتا ہے۔ بٹر فیلڈ کے کہنے کے مطابق وہ عہد تاریخی ناول کیلئے بہترین ہوتا ہے جس میں عوامی زندگی کسی کا خانگی اور شخصی معاملہ بنجاتی ہے۔ جسطرح میری کوئن کے موڈ سے انگلستان کی زندگی وابستہ ہو گئی تھی۔ کیونکہ اس صورت میں شخصی زندگی کے آئینہ میں ایک ملک اور قوم کی حالت دکھائی جا سکتی ہے۔[1] چونکہ المستعصم باللہ کے زمانہ میں بغداد کی قومی اور ملکی زندگی اس کے نجی اور شخصی موڈ کا معاملہ بن کر رہ گئی تھی۔ اس لئے بھی شرر کی فن کارانہ صلاحیت یہاں پوری طرح اپنے جوہر دکھاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "فردوسِ بریں" سے اگر اس کا مقابلہ کیا جائے تو یہ ناول تاریخی ناول کی حیثیت سے "فردوسِ بریں" سے کہیں اعلیٰ وارفع ٹھہرے گا۔ کامیاب تاریخی ناول کی ایک نشانی یہ بھی ہے کہ اگر اس کو درمیان سے بھی کھول کر پڑھا جائے تو ناول کی فضا اور ماحول زمان و مکان کی بہت کچھ نشان دہی کرتے ہیں۔ اس وجہ سے لوکاکس نے تاریخی ناول کا مقصد یہی ٹھہرایا ہے:

> "تاریخی ناول کا مقصد کیا ہے۔ سب سے پہلے ان انفرادی حالات کی پیشکشی جو راست طور پر اور مخصوص طور پر اس عہد کے مسائل کو ظاہر کر سکیں۔"[2]

"فردوسِ بریں" اور "زوالِ بغداد" میں یہی فرق ہے کہ "فردوسِ بریں" میں فرقہ باطنیہ کی ساری کارروائیاں تو سامنے آجاتی ہیں لیکن ان کی وجہ سے اس عہد کی زندگی جن مسائل سے دوچار ہو رہی تھی اس پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ اس کے برخلاف "زوالِ بغداد" میں عیاروں کی چالاکیاں اور ان کے اسرار مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن ان کارروائیوں سے جو سماجی، سیاسی اور دوسرے مختلف مسائل اُٹھ کھڑے ہوئے تھے وہ پورے کے پورے سامنے آتے ہیں۔ "فردوسِ بریں" کے برخلاف اس میں ان سارے سیاسی سماجی عوامل کو ظاہر کیا گیا ہے جو ہر دور میں ایک الگ اور مخصوص حیثیت رکھتے ہیں۔ حقیقی زندگی کے ہر دور کی طرح زوالِ بغداد میں بھی جس طرح مختلف قوتیں ایک دوسرے سے برسرِپیکار رہتی ہیں۔ مختلف مسائل جس انداز میں دست بگریباں ہوتے ہیں جس طور پر مختلف سیاسی سماجی اور مذہبی قوتوں کے ٹکراؤ اور تصادم سے

۱۔ THE HISTORICAL NOVEL (by-H.B) P.76

۲۔ THE HISTORICAL NOVEL (GEORGE LUKAS) P.284

تاریخی حالات بنتے اور بگڑتے ہیں اور پھر اس تصادم اور ٹکراؤ سے اس زمانہ کی روزمرّہ کی زندگی پر جو اثرات مترتب ہوتے ہیں ان پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ رالف فاکس کے کہنے کے مطابق ناول اس وقت تاریخی بن سکتا ہے جب کہ وہ ان لوگوں کی کہانی بیان کرے جو حقیقی طور پر زندگی گزارتے دکھائے جاتے ہیں، جو زندگی کی تبدیلیوں سے خود بھی بدلتے ہیں مرتے ہیں اور جیتے ہیں۔[1] اس لحاظ سے بھی "زوال بغداد" بڑا ہی کامیاب ناول ہے۔ شرر نے اس ناول میں تاریخ کی بڑی شخصیت سے لے کر ناول کی ہیروئن تک کے ذریعہ اس دور کی تصویرکشی کی ہے۔ بغداد کا حکمراں المستعصم باللہ ہرچند کہ علم وفضل سے خاص شغف رکھتا تھا لیکن معاملاتِ حکومت سے اسے کوئی زیادہ دلچسپی نہیں تھی۔ حکومت کی طرف اس کی کس قدر توجہ تھی اس کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ سال میں صرف ایک بار وہ اپنی زہرہ جبینوں کے درمیان سے طلوع ہو کر باہر دربار میں آیا کرتا تھا۔ شرر نے خلیفہ مستعصم کی زندگی پیش کرتے ہوئے اس کے محل کے حالات، اس کی مصروفیات، ایک نکمّے بادشاہ کا طرزِ حکومت، بادشاہ کی کاہلی اور غفلت سے پیدا ہونے والے نتائج، حکومت کے معاملات میں اعلیٰ عہدہ داروں کا عمل دخل بڑی خوبصورتی سے دکھائے ہیں۔ پھر وہ ان تمام باتوں کا اثر عام سیاسی، سماجی اور مذہبی حالات پر، ملک کے نظم ونسق پر، اور رعایا پر جس طرح اور جس انداز میں پڑ رہا تھا اس کو بھی پوری فن کارانہ چابکدستی سے پیش کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ بادشاہ کی نااہلی کی وجہ سے امراء کی رسہ کشی، ان کی سیاسی ریشہ دوانیاں، مختلف تخریبی قوتوں کا اُبھر آنا اور اس کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی بے چینی سارے ملک کے نظام کی درہمی برہمی خوف وہراس کی وہ کیفیت جو زندگی کو تہہ وبالا کر کے رکھ دیتی ہے بڑے ہی سلیقہ کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔ بغداد میں اس زمانہ میں عیاروں کی وجہ سے حکومت اور رعایا کا ناطقہ بند تھا۔ اس کو نمایاں کرنے میں بھی شرر نے کمال کر دکھایا ہے۔ عیاروں کی تنظیم اگرچہ کہ بنیادی طور پر چوروں اور اچکوں کی تنظیم تھی لیکن انھوں نے اتنی طاقت بہم پہنچالی تھی کہ حکومت اور عوام کی متفقہ کوشش بھی اس پر قابو پانے میں ناکام ہو رہی تھی۔ یہ اپنے آپ کو چھپائے رکھتے تھے اور اس طرح حکومت اور عوام کے لئے انتہائی پراسرار اور خوفناک بن گئے تھے۔ ان کی بھی ایک نقلی جنت تھی جس کا بیان "فردوسِ بریں" کی جنت سے کچھ کم پرفریب نہیں ہے۔ اس گروہ کا ایک کم عمر سردار

---

[1] THE NOVEL AND THE PEOPLE. P. 156.

تھا لیکن اس گروہ اور اس کی جنت کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ یہ "فردوس بریں" کی جنت اور فرقہ باطنیہ کی طرح نہ تو زمان و مکان کی بندش سے آزاد تھا نہ ہی اس کا تعلق ملک کی عام زندگی سے، اور روز مرہ کے واقعات سے ٹوٹا ہوا تھا۔ یہ گروہ حکومت، سیاسی قوتوں اور سماجی طاقتوں سے ہر جگہ برسرپیکار نظر آتا ہے۔ یہ رعایا میں پھوٹ اور تفرقہ ڈال کر اپنا الو سیدھا کرتا ہے۔ اس گروہ کے افراد بغداد کے کوچہ و بازار میں گھومتے نظر آتے ہیں جس کی وجہ سے بغداد کی عام زندگی کا نقشہ بھی ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ یہ گروہ بغداد کی اس زمانہ کی زندگی پر جو اثرات مترتب کر رہا تھا اور زندگی کے سکون کو جس طرح درہم برہم کر رہا تھا اس کا نقشہ بھی ہمیں مل جاتا ہے۔ اس ناول میں پلاٹ کی وہ خصوصیت بھی پوری طرح موجود ہے جس کو فورسٹر نے اسرار (MYSTERY) سے تعبیر کیا ہے[1] جس کی وجہ سے "فردوس بریں" کی بھی دلچسپی قائم رہتی ہے۔ شرر نے "زوال بغداد" کے ذریعہ ایک مقصد کو بھی پیش کیا ہے۔ بغداد کی تباہی کے اسباب کو بڑی ہی مہارت سے پیش کرتے ہوئے انھوں نے یہ ظاہر کیا ہے کہ مسلمانوں کی آپس کی پھوٹ نے کس طرح بغداد جیسے ملک کی اینٹ سے اینٹ بجادی تھی۔ یہ پھوٹ چونکہ شرر کے زمانہ میں بھی باقی تھی اس لئے انھوں نے ماضی کی تباہی کا ذکر کر کے حال کو بہتر بنانے کا جذبہ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لئے کہا گیا ہے کہ ایسے ناولوں سے ماضی ہی کی ترجمانی نہیں ہوتی بلکہ حال پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اور حال کے رجحانات کا بھی پتہ چلتا ہے[2] اس ناول میں شرر نے شیعہ سنیوں کے جھگڑوں کو اور ان کے اسباب کو نکھار کی بحثوں کو بھی پیش کیا ہے۔ ان بڑی مذہبی جماعتوں کے اختلافات کے ساتھ خود شیعہ اور سنیوں میں بھی حنبلیوں اور شافعیوں میں جو کشمکش تھی، اسماعیلیوں اور ملاحدۂ باطنیہ میں جو رسہ کشی ہو رہی تھی وہ بھی اپنی ساری جزئیات سمیت نظر آتی ہے۔ اس طرح سے بغداد کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کر کے شرر نے تاریخی اور سماجی قوتوں کو اپنے حقیقی رنگ میں پیش کیا ہے۔ ان قوتوں کی پیش کشی سے تاریخی دھارا جن حالات اور واقعات سے اپنا رخ بدلتا ہے اور وہ مختلف عوامل جو تاریخ مترتب کرتے ہیں پوری طرح سامنے آجاتے ہیں۔ اور یہی تاریخی ناول کی کامیابی کی اہم ترین خصوصیت ہے۔

---

[1] ASPECTS OF THE NOVEL. P, 95

[2] MODERN WORLD FICTION. P, 89

شرر کے دوسرے تاریخی ناول گو اہم تاریخی واقعات کو موضوع بنا کر لکھے گئے ہیں، لیکن صرف تاریخی واقعہ کے بیان سے تاریخی ناول نگاری کا حق ادا نہیں ہوتا جیسا کہ لوکاکس نے کہا ہے:

"تاریخی ناول میں بڑے تاریخی واقعات کو دوبارہ پیش کرنا اہمیت نہیں رکھتا بلکہ جو اشخاص ان واقعات میں حصہ لیتے ہیں ان کو زندہ اور متحرک پیش کرنا اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں جو بات اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم ان سماجی اور انسانی محرکات کو پھر سے محسوس کرنے لگیں جنھوں نے اس عہد کے تاریخی حالات کی وجہ سے اس زمانہ کے لوگوں کو سوچنے محسوس کرنے اور عمل کرنے پر مجبور کیا تھا۔" [۱]

شرر اکثر جگہ صرف تاریخی واقعات کو پیش کر دینے پر اکتفا کرتے ہیں۔ وہ ایسی فضا پیدا نہیں کرتے جس سے ہم اس عہد کے سماجی اور انسانی محرکات کا پھر سے تجربہ کر سکیں۔ انھوں نے "جویائے حق" میں آنحضرت کی پوری زندگی اور اس کے پہلے اور بعد کے حالات پیش کئے ہیں۔ لیکن یہ ناول صرف تاریخ بن کر رہ گیا ہے۔ شرر اس کو ایک اچھا تاریخی ناول نہیں بنا سکے ہیں۔ انھوں نے اس ناول میں آنحضرت سے پہلے کا زمانہ بھی پیش کیا ہے اور آنحضرت کے پیغمبر ہونے کے بعد کا بھی۔ لیکن وہ اسلام کی اشاعت سے عرب کی پوری زندگی میں جو انقلاب عظیم آیا تھا اس کو نمایاں نہیں کر سکے ہیں۔ حالانکہ تاریخی ناول نگار کا کام ہے کہ وہ جس عہد کو پیش کر رہا ہے اس کے سماجی، سیاسی، مذہبی اور دوسرے تمام مسائل کو اس طرح پیش کرے کہ وہ عہد بالکل زندہ اور متحرک ہو کر سامنے آجائے۔ کیونکہ ہر عہد اپنی زندگی کے بالکل علٰحدہ مسائل رکھتا ہے اور اپنے ان ہی مسائل سے وہ دوسرے عہد سے ممیز ہوتا ہے [۲]۔ اگرچہ اس ناول کے لکھنے میں شرر نے ذہانت سے کام لیا ہے۔ اور ایک طرح سے ٹیکنک میں جدت پیدا کی ہے کیونکہ انھوں نے خطوط کے ذریعہ اس عہد کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ جویائے حق یعنی حضرت سلمان جو آنحضرت کے حالات معلوم کرتے ہیں اپنے عیسائی پیشوا بحرا کو لکھ بھیجتے ہیں۔ کیونکہ وہ حق کی تلاش میں یہودی سے عیسائی ہوئے تھے لیکن عیسائیت میں بھی ان کو سکون قلب حاصل نہیں ہوا تھا۔ اس لئے بحرا ہی کے مشورہ پر حق کی تلاش اسلام میں کرتے ہیں، اور یہاں انھیں

---

۱ THE HISTORICAL NOVEL (GEORGE LUCKAS) P, 42

۲ " " (by H.B) P, 34.

اطمینانِ قلب حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح زیادہ تر خطوط کے ذریعہ ناول کے واقعات کو پیش کیا گیا ہے۔ لیکن مکتوباتی انداز میں ناول لکھنے سے شرر کی ایک اور کمزوری سامنے آگئی ہے۔ مکتوباتی ناولوں میں انسانی احساسات اور جذبات کو پیش کرنے کی پوری پوری آزادی رہتی ہے اور یہ طریقہ اکثر ذہنی اور جذباتی زندگی کو پیش کرنے کے لئے اختیار کیا جاتا ہے۔[1] لیکن اس ناول میں شرر کے مکتوب نگار خواہ وہ حضرت سلمان ہوں یا کوئی اور، بالکل خارجی انداز میں چیزوں کو دیکھتے اور بیان کرتے ہیں۔

اسی طرح ان کے دوسرے ناولوں جیسے "فلپانا" (سنہ ۱۹۱۰ء) "ماہ ملک" (سنہ ۱۹۱۰ء) "بدرالنساء کی مصیبت" (سنہ ۱۹۱۳ء) "فاتح مفتوح" (سنہ ۱۹۱۶ء) "عزیز مصر" (سنہ ۱۹۲۰ء) اور "مینا بازار" (سنہ ۱۹۲۵ء) میں تاریخی واقعات پیش کر دیئے گئے ہیں۔ ان ناولوں میں زندگی کی گھماگھمی اور اس کا عمل اور ردعمل نہیں ملتا۔ ان تمام ناولوں میں یا تو جنگوں کے بیانات ہیں یا حسن و عشق کی گھاتیں۔ لیکن ان میں بھی کوئی جدت نہیں ہے۔ ایک ہی قسم کی جنگیں ہیں اور ایک ہی قسم کی محبتیں ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شرر مختلف عہدوں کو ان کے مختلف رنگوں میں نہیں پیش کرتے۔ اس کے برخلاف اسکاٹ کی بڑائی اس لئے تسلیم کی گئی ہے کہ وہ مختلف تاریخی عہدوں کی خصوصیات کو ہمیشہ پیش نظر رکھتا تھا۔[2] اسکاٹ ماضی کے حالات کو بڑی کدو کاوش سے جمع کیا کرتا تھا لیکن شرر نے بہت کم مختلف تاریخی عہدوں کے حالات جمع کرنے میں محنت و ریاضت کی ہے۔ حالانکہ تاریخی ناول نگار کی کامیابی کا انحصار بالکلیہ اس واقفیت پر ہوتا ہے۔ والٹر اسکاٹ بھی جب اپنے عہد سے پہلے کا زمانہ لیتا ہے تو زیادہ کامیاب نہیں ہونے پاتا۔ اس لئے اس کے متعلق کہا گیا ہے کہ:

> "اسکاٹ اس وقت بہترین (طریقہ پر کامیاب) ہوتا ہے جب کہ وہ سترھویں اور اٹھارویں صدی کے اسکاٹ لینڈ کو پیش کرتا ہے۔"[3]

اپنے قریب کے زمانہ کو پیش کرنے میں کامیابی اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ ناول نگار جب اس زمانہ کو پیش کرتا ہے جس سے وہ پوری واقفیت حاصل کر سکتا ہے تو کامیاب ہوتا ہے۔ والٹر اسکاٹ کا بہترین کام اس دنیا سے متعلق ہے جس کو وہ جانتا تھا۔ یعنی اسکاٹ لینڈ کا وہ ماضی جو سو سال کے اندر تھا جو اس کے

---

[1] THE CRAFT OF FICTION. P. 152 — [2] THE HISTORICAL NOVEL (by G.L) P. 45

[3] AN OUTLINE HISTORY OF ENGLISH LITERATURE. P. 118

بچپن میں لوگوں کے ذہن اور حافظہ میں محفوظ تھا۔[1] اگرچہ شرر نے کبھی اتنے قریب کے زمانہ کو اپنا موضوع نہیں بنایا لیکن شاہ جہاں کا عہد بہ نسبت اور زمانوں کے بہت قریب کا تھا۔ پھر یہ وہ ہندستان ہی سے متعلق تھا۔ لیکن اس کے باوجود "مینا بازار" شرر کا بے حد کمزور ناول ہے۔ وہ مغلیہ دور کے حالات اور عظمت کا مطلق کوئی نقش نہیں چھوڑتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس ناول کو لکھنے میں شرر نے کسی قسم کی کوئی محنت ہی نہیں کی ہے۔ اس ناول کا پس منظر اس قدر کمزور ہے کہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا کوئی پس منظر ہے ہی نہیں۔ ناول نگار جب ناول میں کسی عہد کو نمایاں کرنے میں کامیاب نہیں ہوتا تو اس کی کردار نگاری بھی مجروح ہو جاتی ہے۔ کیونکہ :

"زندگی کی طرح ہم ناول میں بھی کردار کے متعلق اس وقت واقف ہو سکتے ہیں جب وہ خاص حالات اور واقعات سے دوچار ہوتا ہے۔"[2]

چونکہ شرر عموماً خاص ماحول اور حالات پیدا نہیں کرتے جن سے کردار اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ اس لئے ان کے کرداروں میں یکسانیت بھی ہوتی ہے اور وہ نمایاں بھی نہیں ہوتے ہیں۔ ان کے جتنے جنگجو ہیرو ہیں وہ سب اپنی بہادری، شجاعت، شرافت، جوشِ مذہب، جذبۂ جہاد میں بالکل ایک نظر آتے ہیں۔ ان کے ہیرو انفرادی خوبیوں یا خامیوں سے قطعی آزاد دکھائی دیتے ہیں۔ شرر کی اس کمزور کردار نگاری پر علی عباس حسینی[3] سے لے کر سہیل بخاری[4] تک سبھی نے اعتراض کیا ہے۔ شرر کی کردار نگاری ایک تو اس لئے کمزور نظر آتی ہے کہ وہ ان خاص حالات اور ماحول کو پیش نہیں کرتے جس کی وجہ سے کردار اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ وہ عرب، ایران، اندلس وغیرہ سے اپنے کردار چنتے ہیں، جن کی اہم صفات اور خصوصیات سے شرر کی واقفیت سطحی تھی۔ کردار نگاری کے لئے بھی شخصی واقف کاری بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ جیسا کہ والٹر اسکاٹ کے کرداروں کے متعلق بھی کہا گیا ہے :

"وہ سادہ کرداروں کو پیش کرنے میں بہت کامیاب ہوتا ہے، خاص طور سے جو مرد

---

[1] THE LITERARY HISTORY OF ENGLAND. P. 1216

[2] WHAT HAPPENS IN LITERATURE. P. 83

[3] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۲۷۷   [4] اُردو ناول نگاری۔ ص ۶۸

اور عورتیں اسکاٹ لینڈ کی زندگی سے راست طور پر لی جاتی ہیں وہ اپنے وکیلوں، سپاہیوں، کسانوں دہقانوں اور پرانے طرز کے لوگوں سے خوب واقف ہے۔"[1]

لیکن جن ناولوں میں شرر ایک مخصوص فضا اور ماحول پیدا کرنے میں کامیابی حاصل کرتے ہیں وہاں ان کی کردار نگاری بھی بہت کامیاب ہے۔ کردار نگاری کے اعتبار سے "فردوسِ بریں" "زوالِ بغداد" اور "بابک خرمی" سب سے اونچی حیثیت رکھتے ہیں۔ "فردوسِ بریں" اگرچہ کہ تاریخی اعتبار سے ایک کامیاب ناول نہیں ہے لیکن چونکہ یہاں شرر ایک خاص پُراسرار فضا پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں اس لئے اس ناول کے کردار حسین زمرد اور شیخ علی وجودی ناقابل فراموش بن گئے ہیں۔ اسی طرح "زوالِ بغداد" کے سب ہی کردار خلیفہ المستعصم سے لے کر ناول کی ہیروئن زبیدہ تک جاندار بھی ہیں اور پوری انفرادیت بھی رکھتے ہیں۔ خلیفہ المستعصم کا کردار شرر کے کامیاب ترین کرداروں میں سے ایک ہے۔ شرر نے بادشاہوں کے جتنے بھی کردار پیش کئے ہیں ان میں کوئی ایسی انفرادی خصوصیت نہیں ہے جو ذہن پر گہرا نقش چھوڑ سکے لیکن بادشاہوں کے کردار میں المستعصم بالکل منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ اس کردار کو پیش کرنے میں شرر نے جس سلیقہ سے کام لیا ہے وہ اپنا آپ جواب ہے۔ اس کے علاوہ اس ناول میں وزیر اعظم علقمی رکن الدین اور ام عنقودہ کے کردار بھی بڑے زندہ متحرک اور جاندار ہیں۔ بابک خرمی میں افشین اور خاص طور پر بابک خرمی کی ساقیہ ماہ آفرید کا کردار بڑا دلچسپ ہے۔ اصل میں تاریخی ناول میں کردار اس وقت زندہ ہوتے ہیں، جب شخصی حالات سماجی اور تاریخی تقدیر سے وابستہ دکھائے جاتے ہیں۔[2] لیکن شرر کے ہاں عام طور پر یہ وابستگی بہت کم ملتی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کردار مصنف کے ہاتھ میں کٹھ پتلی بنے نظر آتے ہیں۔ کیونکہ ناول نگار کی شخصیت اس کے کرداروں پر حاوی ہو جاتی ہے۔ اسی لئے کرداروں کی تخلیق کے بارے میں فلابیر کہتا ہے:

"ناول نگار کو چاہئے کہ وہ ذہنی کوشش سے اپنے آپ کو کردار میں منتقل کردے ۔۔۔ اور کردار کو اپنی جانب نہ کھینچے۔"[3]

---

1. AN OUTLINE HISTORY OF ENGLISH LITERATURE. P.219.

2. THE HISTORICAL NOVEL (By G.L) P.285

3. A TREATISE ON THE NOVEL. P.104.

چونکہ شرر اپنے کرداروں کو اپنی مرضی پر چلاتے ہیں اس لئے ان کے کرداروں کے جذبات میں کوئی گہرائی آتی ہے نہ ہی وہ زندہ اور متحرک معلوم ہوتے ہیں۔

شرر کے ناولوں میں ایک اور نقص نمایاں طور پر نظر آتا ہے وہ یہ کہ اکثر دفعہ وہ ایسے واقعات پیش کرتے ہیں جو ناقابلِ یقین معلوم ہوتے ہیں، اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ کہانی کی رفتار کو ایک خاص موڑ دینے یا ہیرو کے کسی کارنامہ کو پیش کرنے کے لئے واقعات کی یہ صورت پیش کی گئی ہے۔ خود "فردوس بریں" میں حسین کا قلعہ التمونت سے نکل کر من مانے انداز میں کام کرنا یعنی بلغان خاتون سے ملنا اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ اب تک ناول نگار جس طرح واقعات کو پیش کرتا آیا ہے خود ہی اس کی تکذیب کر رہا ہے۔ فرقہ باطنیہ جس انداز میں کام کرتا تھا اس کا لازمی تقاضا تھا کہ قلعہ سے نکلنے کے بعد حسین کے ہر فعل کی سخت نگرانی کی جائے چونکہ ناول میں ہر جگہ یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ اس فرقہ کے افراد کی بڑی سخت نگرانی ہوتی تھی بلکہ خود زمرد بھی آخر میں حسین کو یہی بتاتی ہے کہ "کچھ تم ہی پر منحصر نہیں ان باطنین کے پنجہ میں جو شخص پڑتا ہے اس طرح نظروں میں رکھا جاتا ہے۔" لیکن حسین پر بعد میں مطلق نگرانی نہیں رکھی جاتی۔ وہ قلعہ سے نکل کر زمرد کی قبر پر جاتا ہے۔ حالانکہ یہ وہی وادی تھی جو باطنین کے خاص تصرف میں تھی اور یہاں سے حسین کو ہٹانے کے لئے ہی مختلف تدبیریں کی گئی تھیں۔ لیکن اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہی وادی جہاں پریاں گشت لگایا کرتی تھیں اور اس فرقہ کے لوگ جس کی مسلسل نگرانی کیا کرتے تھے بالکل سونی ہو گئی۔ کیونکہ یہیں سے حسین بلغان خاتون کے ہاں جاتا ہے۔ بلغان خاتون بھی یہیں آتی ہے اور وہ وادی جو اس فرقہ کی سرگرمیوں کی آماجگاہ تھی وہی یکایک اس فرقہ کے خلاف ہونے والی کارروائیوں کا مرکز بن جاتی ہے۔ لیکن یہ انتہائی پراسرار اور منظم فرقہ ان مخالفانہ کارروائیوں سے جو خود اس کے اپنے علاقہ میں ہوتی ہیں قطعی لاعلم اور بے خبر رہتا ہے۔

اسی طرح "عزیزِ مصر" میں احمد بن طولون والئ مصر اور امیر خراج بن مترد کی گفتگو کے دوران میں حبشی غلام اور بازاری لوگوں کا محل میں گھس آنا دکھایا گیا ہے۔ نہ تو ان کو روکا جاتا ہے نہ ہی اس بات کی اطلاع عزیزِ مصر کو ہوتی ہے۔ "بابک خرمی" میں بھی معتصم باللہ جیسے جلیل القدر خلیفہ کے ساتھ خود اہلِ بغداد جس طرح پیش آتے ہیں وہ بھی قرینِ قیاس نہیں ہے۔ "ماہِ ملک" میں ناول کا ہیرو اور اس کا ساتھی صرف دو مل کر یلدز کے ایک بڑے لشکر پر ٹوٹ پڑتے ہیں۔ اور پورے لشکر کو چیرتے ہوئے

"دونوں سوار اکڑی کمان کے تیروں کی طرح یلدز کے پاس پہنچ کر "تلوار کا بھرپور ہاتھ" ایسا مارتے ہیں کہ "اس کا کام تمام" ہو جاتا ہے۔ اس طرح ایک پورا لشکر جرار ان دونوں سواروں کی بہادری کی وجہ سے خائف ہو کر بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ ہیرو کی یہ غیر معمولی اور ناقابلِ یقین بہادری ان کے پہلے تاریخی ناول "ملک العزیز ورجینا" میں بھی موجود ہے۔ اور "حسن انجلینا" "منصور موہنا" "فیس ولینیے" "فلورا فلورنڈا" "فلپانا" میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس طرح ابتدا سے آخر تک مستقل طور پر ان نقائص کا ہونا اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ شرر کے فن میں بعد میں بھی کوئی ارتقاء ہوا نہ ہی انھوں نے ان کمزوریوں کو دور کرنے کی کوشش کی۔

شرر ناول کو ایک خاص موڑ دینے کے لئے ایک ہی بات کو بڑی تکرار سے دہراتے ہیں حالانکہ اس سے ان کا پلاٹ کمزور بن جاتا ہے اور اس کی یقین آفرینی مجروح ہو جاتی ہے۔ "ملک العزیز ورجینا" میں شرر نے صلاح الدین اور رچرڈ میں صلح کروانے کے لئے عزیز کو پادری کے بھیس میں رچرڈ کے دربار میں پہنچا دیا ہے۔ ایک بات تو یہ کہ واقعہ تاریخی حقائق کے خلاف ہے۔ دوسرے یہ کہ قرینِ قیاس بھی نہیں ہے۔ بالکل اسی انداز میں "ماہ ملک" میں سعد الدین اور شرف الدین 'رزم اور بزم' دو کنیزوں کے بھیس میں دن رات شہزادی ماہ ملک اور اس کی سہیلیوں کے ساتھ رہتے دکھائے گئے ہیں۔ نہ صرف یہ لوگ ساتھ رہتے ہیں بلکہ موقعہ بے موقعہ شہزادی اور اس کی ایک سہیلی سے بوس و کنار بھی کرتے ہیں۔ لیکن کسی کو ان پر شبہ تک نہیں ہوتا۔ یہی نہیں انھوں نے "فلورا فلورنڈا" میں بتایا ہے کہ فلورا نو مہینے کے حمل کے ساتھ مردانہ لباس پہن کر گھومتی پھرتی ہے اور سب اُسے مرد ہی سمجھتے ہیں۔ "الفانسو" میں انجام کو طربیہ بنانے کے لئے انھوں نے یہ بتایا ہے کہ الفانسو کا رقیب مرکیس الفانسو کے ہاتھوں مارا جاتا ہے لیکن مرتے مرتے وہ الفانسو اور اپنی معشوقہ ضیا کو بھی ختم کر دیتا ہے۔ لیکن بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ قتل ہونے والی ضیا نہیں تھی بلکہ اس کی پھوپی زاد بہن سلطانہ تھی جو ضیا کے بھیس میں ماری گئی۔ اس طرح بھیس بدلنے کے واقعات شرر کے پاس تکرار سے لیکن ناقابلِ یقین صورت میں ملتے ہیں۔ البتہ "زوالِ بغداد" میں عیاروں کے کم عمر سردار کا بھیس بدل کر سامنے آنا بعید از قیاس نہیں معلوم ہوتا۔ کیونکہ وہ ایسی پُر اسرار فضا میں عورت کے بھیس میں آتا ہے کہ دیکھنے والا ماحول کی وجہ سے ایسا متاثر رہتا ہے کہ اس کا ذہن کسی دوسری طرف منتقل نہیں ہو سکتا۔ یہاں بھیس بدلے جانے کو شرر نے بالکل یقین آفرینی

انداز میں پیش کیا ہے ۔

مذکورہ بالا شرر کے تمام ناول اس بات کو ظاہر کرتے ہیں کہ شرر کو تاریخی ناول نگاری سے خاص شغف تھا اور مجموعی اعتبار سے وہ تاریخی ناول نگار کی حیثیت ہی سے اُردو میں بہت زیادہ اہمیت رکھتے ہیں ۔ لیکن تاریخی ناول نگاری کے ساتھ انھوں نے بعض اہم سماجی اور معاشرتی مسائل کو بھی اپنے ناولوں کا موضوع بنایا ۔ لیکن ان ناولوں میں شرر کو زیادہ کامیابی حاصل نہیں ہوئی ۔

شرر نے "بدر النساء کی مصیبت" (سنہ ۱۹۰۱ء) میں پردے کی خرابیوں کو پیش کیا ہے ۔ پردے کی مخالفت کا خیال ان کے اپنے زمانہ کے لحاظ سے بڑی حد تک انقلابی تھا ۔ گو شرر نے اس میں پردے کی مخالفت کی ہے اور اس کے بھیانک اور خطرناک نتائج دکھانے کی کوشش کی ہے لیکن ان کا یہ بہت ہی مختصر ناول ، اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوا ہے بلکہ ناقابلِ یقین اتفاقات کا مجموعہ بن کر رہ گیا ہے ۔ حیرتناک بات یہ ہے کہ ڈاکٹر شائستہ اختر اس ناول پر تنقید کرتے ہوئے اس بات پر حیرت ظاہر کرتی ہیں کہ پردے کی وجہ سے ایسے واقعات کیوں آئے دن نہیں ہوتے[1] معلوم نہیں ناول پڑھنے کے باوجود ڈاکٹر شائستہ اختر نے یہ بات کیسے کہہ دی ۔ کیونکہ ناول میں صرف ان باتوں کو پیش کیا گیا ہے جو حقیقی زندگی میں کبھی دیکھنے میں آتے ہیں نہ ہی سننے میں ۔ نہ ہی یہ خیال ہوتا ہے کہ ایسی باتیں حقیقی زندگی میں ہوسکتی ہیں ۔

پردے کی مخالفت میں شرر نے "آغا صادق کی شادی" (سنہ ۱۹۰۸ء) بھی لکھا ہے ، لیکن یہاں بھی ناول نگار اپنے مقصد کو اچھی طرح پیش کرنے میں ناکام رہا ہے ۔ چونکہ ناول میں پیش کردہ واقعہ سے پردے کی خرابی ظاہر ہوتی ہے نہ شادی سے پہلے بیوی کو نہ دیکھنے کی برائی ظاہر ہوتی ہے ۔ البتہ دھوکے اور جعل کی خرابیاں ضرور ظاہر ہوتی ہیں ۔

شرر کی ان ناولوں میں یہی کمزوری ہے کہ وہ واقعات ایک پیش کرتے ہیں اور نتائج بالکل دوسرے ہی نکالتے ہیں ۔ پھر یہ کہ وہ مستثنیٰ واقعات کو لے کر عمومی نتائج نکالنے کی کوشش کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی بات کا وزن قائم رہتا ہے نہ ہی ناول کی دلچسپی برقرار رہتی ہے ۔ کیونکہ ناول کی

---

[1] THE CRITICAL SURVEY OF THE DEVELOPMENT OF URDU NOVEL . P, 83

دلچسپی افراد کے حقیقی عمل اور اور حقیقی محرکات سے وابستہ ہوتی ہے۔[1]

"غیب دان دولہن" (سنہ ۱۹۱۱ء) اصلاحی ناول ہے۔ اس ناول کی کردار نگاری کسی قدر بہتر ہے۔ "طاہرہ" (سنہ ۱۹۲۳ء) بھی اصلاحی ناول ہے جو مذہبی تنگ نظری اور ملاپن کے خلاف لکھا گیا ہے۔ اس میں کوئی قابلِ ذکر خوبی نہیں ہے۔

ان ناولوں کے علاوہ شرر نے دو ناول "حسن کا ڈاکو" (سنہ ۱۹۱۳ء پہلا حصہ سنہ ۱۹۱۴ء دوسرا حصہ) اور "اسرار دربار حرام پور" (سنہ ۱۹۱۴ء دو حصے) لکھے جن میں والیانِ ریاست کی غیر انسانی عیش پسندی، بے رحمی اور بد اعمالیوں کو ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ ان ناولوں کے لکھنے کا محرک اس زمانہ کے نواب رام پور کی عیش پرستی اور ہوس کوشی تھی جس کی وجہ سے شریف رعایا بے حد پریشان تھی۔ کیونکہ نواب کی اخلاق سوز حرکتوں کی وجہ سے کسی کی بھی بہو بیٹی کی عزت محفوظ نہ تھی۔[2] اگرچہ شرر نے یہ ناول لکھ کر اخلاقی جرأت اور انسان دوستی کا ثبوت دیا ہے اور اس کے ذریعہ بعض جگہ والیانِ ریاست کی عیش پرستی، عیاشی اور ان کی غیر انسانی حرکتوں کے اچھے نقشے کھینچے ہیں۔ لیکن اکثر جگہ انھوں نے مبالغہ سے کام لیا ہے۔ جس کی وجہ سے ناولوں کی واقعیت بُری طرح مجروح ہوگئی ہے اور ان کے بیانات غیر حقیقی سے نظر آتے ہیں۔ پھر شرر ان کو یقین آفریں طریقہ سے بھی پیش نہیں کرتے۔

ورجینا وولف کے کہنے کے مطابق ناول ہی ایک ایسی صنفِ ادب ہے جو ہم کو یہ باور کراتی ہے کہ یہ ایک حقیقی انسان کا سچا اور حقیقی حال ہے۔[3] لیکن شرر کے ان ناولوں میں اکثر جگہ یہ حال سچا معلوم ہوتا ہے نہ ہی حقیقی نظر آتا ہے۔

شرر کے مذکورہ بالا تمام معاشرتی ناولوں میں ایک یہ بھی خرابی ہے کہ ان کا تخیل کچھ بے لگام سا ہوگیا ہے، اور تخیل اور حقیقت کا وہ توازن جو ناول کو بہتر بناتا ہے ختم ہوگیا ہے۔ دوسری ایک اور خرابی یہ ہے کہ وہ اپنے مقصد کو اُبھارنے کے لئے ناول کے واقعات اور کرداروں کو بالکلیہ اپنی مرضی کے مطابق جیسا چاہے ڈھال لیتے ہیں۔ اور یہ ناول کی زبردست کمزوری ہوتی ہے۔ لیکن باوجود ان کمزوریوں کے

۱ؔ THE MODERN WRITER AND HIS WORLD. P,15

۲ؔ نقوش (لاہور) شخصیت نمبر، جنوری ۱۹۵۵ء، ص ۵۱۱۔

۳ؔ THE GRANITE AND RAINBOW. P141.

شرر نے پردہ اور نوابوں کی مخالفت میں زورِ قلم صرف کرکے ایک ایسے رجحان کی نشاندہی کی جو بعد میں بیسویں صدی کا بڑا غالب اور اہم رجحان بن گیا۔ کیونکہ پرانی اقدار سے روگردانی بیسویں صدی کا ایک اہم رجحان رہا ہے۔

شرر کے سماجی اور معاشرتی ناولوں کے مقابلہ میں ان کے تاریخی ناول انھیں اُردو ناول کی تاریخ میں ایک بلند مقام دیتے ہیں۔ کیونکہ نہ صرف انھوں نے ناول کو ایک مقصد کے لئے استعمال کرکے اس کی وسعت کو ظاہر کیا بلکہ اس طرح انھوں نے والٹراسکاٹ کی مانند ناول نگاری کی ایک نئی 'سمت' کو دریافت کیا۔[1]

شرر کی ناول نگاری سے مجموعی طور پر زندگی کے تعلق سے اُس وقت جو نقطۂ نظر کام کر رہا تھا وہ بھی سامنے آتا ہے۔ کیونکہ ادیب زندگی کے تعلق سے جو انداز کسی عہد میں ہوتا ہے' اس کا اظہار کرتا ہے۔[2] اس طرح تاریخی ناول لکھ کر شرر نے فن کارانہ تخلیق کے ایک بڑے مطالبہ کو کسی نہ کسی حد تک پورا کیا۔ کیونکہ اس طرح اُنھوں نے انسان کی دلچسپی کا دائرہ ذاتی تجربے کی محدود فضاء سے آگے بڑھایا۔[3] لیکن شرر کی بسیار نویسی اور زود نویسی نے اُن کی ناول نگاری کو زبردست نقصان پہنچایا۔ ورنہ ان کی صلاحیتوں سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی تمام تر کوتاہیوں کے باوجود وہی اب بھی اُردو کے سر والٹر اسکاٹ کہے جاسکتے ہیں۔

راشد الخیری * مقصد اور فن

شرر نے اپنی تاریخی ناول نگاری کے ذریعہ اسلام کی عظمت کو ظاہر کیا اور راشد الخیری نے اپنی ناول نگاری کی مدد سے مشرقی روایات کو قائم و باقی رکھنے کی کوشش کی۔ اصل میں یہ دونوں رجحان مغربی تہذیب اور مغربی برتری کے سیلاب کو روکنے کے لئے رُونما ہوئے تھے۔ راشد الخیری اپنے ناولوں کے

ل۱ REALITIES OF FICTION. P, 27

ل۲ THEORY OF LITERATURE. P, 113

ل۳ THE MAKING OF LITERATURE. P, 237.

ذریعہ وہی کام انجام دے رہے تھے جو اکبر الٰہ آبادی اپنی شاعری کے ذریعہ کر رہے تھے۔ راشد الخیری نے مشرقی روایات اور مغرب زدگی کو رد کرنے کے لئے اپنے ناول لکھے۔ اصل میں راشد الخیری کا مقصد مشرقی روایات اور تہذیب کی حفاظت کرنا تھا۔

اس میں شک نہیں کہ بظاہر مولانا کی زندگی کا مقصد صرف یہی معلوم ہوتا ہے لیکن اصل میں اپنی قدیم تہذیب کو قائم و باقی رکھنے کا جذبہ ہی طبقۂ نسواں کی خدمت کی صورت میں ظاہر ہوا۔ چونکہ ماں کی گود بچہ کا پہلا مدرسہ ہوتی ہے اور جیسا کہ ویلک اور وارن نے کہا ہے کہ خاندان ہی انسان کی زندگی کے بارے میں سارے تصورات کی تشکیل کرتا ہے[1] راشد الخیری نے اسی وجہ سے طبقۂ نسواں کی خدمت کو اپنا شعار بنایا۔ کیونکہ اس کے ذریعہ وہ ملک اور قوم کی خدمت کر سکتے تھے۔ مغربی تہذیب کو بیخ و بن سے اکھاڑنے کے لئے گھر سے بڑھ کر کوئی موزوں جگہ نہیں ہو سکتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے تمام ناولوں میں گھریلو زندگی محور اور مرکز کی حیثیت رکھتی ہے جس میں پورے سماج کی تبدیلیاں منعکس نظر آتی ہیں۔ کیونکہ سب سے پہلے یہ تبدیلیاں گھریلو فضا میں ہی پروان چڑھتی ہیں۔

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind) Library

راشد الخیری مشرق اور مغرب کی تہذیبی کشمکش کو ظاہر کرتے ہوئے مشرقی تہذیب کی پاسداری اس لئے بھی کرتے ہیں کہ وہ اس میں مذہبی قدروں کو چھپا ہوا دیکھتے ہیں۔ مولانا یہ محسوس کر رہے تھے کہ مغربی تمدن کی وجہ سے مذہب سے بیگانگی بڑھ رہی ہے اور مذہب سے بیگانہ ہونے کے بعد ان کے نزدیک کوئی بھی ترقی "تنزل" سے بھی بدتر ہو جاتی ہے۔

راشد الخیری مشرقی تہذیب اور مذہب کو مترادف سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک مغربی تہذیب اور مذہب میں سمجھوتہ کی کوئی صورت ممکن نہیں ہے۔ "سراب مغرب" میں مغربی تہذیب کو اختیار کرنے کی وجہ سے میر اچھن کی لڑکی بیچنے والے کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا مشرق کی ہر چیز کو سراہتے ہیں۔ انھوں نے ہندستان کے مختلف رسوم کو جو عموماً فرسودہ اور بیکار سمجھی جاتی ہیں جائز قرار دیا اور ان کی اچھائیوں کو ثابت کرنے کی کوشش کی۔ جیسے وہ "مائیوں" کی رسم کو اس لئے ضروری قرار دیتے ہیں کہ اس میں لڑکی کو تنہائی میں اپنے مستقبل کے بارے میں غور کرنے کا موقعہ ملتا ہے۔[2]

---

[1] THEORY OF LITRATURE. P, 101 [2] جوہر قدامت۔ ص ۶۹

پھول کی رسم کو وہ اس لئے جائز قرار دیتے ہیں کہ اس سے "باہمی محبت و اخوت بڑھتی ہے"۔[1] پردے کے متعلق وہ بتاتے ہیں کہ اس نے "مسلمانوں کی اچھی بری لاج اور تھوڑا بہت بھرم رکھ لیا"۔[2] اس طرح انھوں نے ہندستان کی ہر رسم اور اس کے ہر رواج میں بہت سی خوبیاں ڈھونڈ نکالی تھیں۔ اس طرح مغربی تہذیب کی ہر بات کو رد کرکے انھوں نے مشرقی تہذیب کی بہتری اور برتری کو ہر ممکن طریقے سے ثابت کیا تھا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اکبر الہ آبادی کی طرح یہ احساس ہو چلا تھا کہ وہ ایک ایسی جنگ لڑ رہے ہیں جس میں ان کی ہار یقینی ہے۔ وہ لکھتے ہیں :

> "مغربی سیلاب اور طرزِ جدید کی رو اندھا دھند امنڈتی چلی آ رہی تھی اور ایک میرا چھین کیا اگر تمام دنیا کے سیّد زادے زور لگا دیتے تو یہ طوفان رکنے والا اور یہ بہاؤ ٹھہرنے والا نہیں تھا"۔[3]

ایک دوسری جگہ وہ بتاتے ہیں کہ کس طرح "عروسِ مغرب" کی "شاہانہ سواری" نہ صرف دلہنوں کے ہاتھوں کو "رنگِ حنا" سے محروم کر دے گی بلکہ "بہارِ مشرق" کا لباس "خزاں" ہو جائے گا۔[4] راشد الخیری نے اس طرح اپنے ناولوں میں ہندستانی زندگی کے ایک بہت اہم موڑ کی نشاندہی کی۔ اور "سرابِ مغرب" کے مقابلہ میں "جوہرِ قدامت" کی اصلیت اور اس کی حقیقی چمک دمک کو ظاہر کیا لیکن اس مقصد کی پیش کشی میں وہ اس درجہ منہمک ہو گئے کہ انھوں نے ناول کے فن کے مطالبات کو بالکل نظرانداز کر دیا۔

راشد الخیری اپنے ناولوں کے ذریعہ سماج کی اصلاح کرنا چاہتے تھے اس لئے انھوں نے عورتوں کی تربیت اور ان کی تعلیم کو بنیادی اہمیت دی کیونکہ یہی کل کے دن مائیں بنتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناول میں مقصدیت ایک اہم مقام رکھتی ہے بلکہ اس صنفِ ادب کا مقصد ہی بعض کے نزدیک انسان کو بدلنا اور انسان کے ذریعہ سماج کو بدلنا ہے۔[5] لیکن ایسے نقاد جو ناول میں مقصد کو سب سے اہم ترین مقام دیتے ہیں وہ بھی یہی کہتے ہیں کہ :

---

[1] جوہرِ قدامت۔ ص ۱۳۰
[2] بنت الوقت۔ ص ۴۷
[3] سرابِ مغرب۔ ص ۱
[4] " " ص ۵۵
[5] THE NOVEL TODAY. P. 15

"جب کبھی ناول عملی طور پر تبلیغ کرنے لگتا ہے تو ہم اس کی تخلیقی حقیقت پر اعتماد کرنا چھوڑ دیتے ہیں۔" [1]

راشد الخیری کی ناول نگاری کا سب سے بڑا نقص یہی ہے کہ وہ تبلیغی انداز اختیار کر لیتے ہیں۔ اور راست طور پر تعلیم و تربیت کرنے لگتے ہیں۔ "شامِ زندگی" مولانا کی بہت ہی مقبول اور نمائندہ تصنیف ہے۔ یہ ۱۹۱۷ء میں لکھا گیا جب کہ مولانا کا اندازِ تفکر اور ان کی ناول نگاری کا اسلوب پختہ ہو چکا تھا۔ اس کتاب کی وجہ سے انھیں "مصورِ غم" کا لقب بھی ملا تھا۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ صرف اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ صرف نو مہینے میں اس کے تین ایڈیشن ہاتھوں ہاتھ بک گئے۔ اور مولانا کی زندگی میں اس کے سترہ ایڈیشن بک چکے تھے[2]۔ مولانا جس شدت سے ناول میں لڑکیوں کی تعلیم و تربیت کا اہتمام کرتے ہیں، وہ اس میں پوری طرح نمایاں ہے۔ اس ناول کی ہیروئن نسیمہ اپنی نندوں رابعہ اور ہاجرہ کو بتاتی ہے کہ بھوت پریت کیا ہے۔ توہمات اور غلط تصورات سے کیا نقصانات ہوتے ہیں۔ بچوں میں توہمات کس طرح پرورش پاتے ہیں۔ بچوں کی تربیت کس طرح کرنی چاہیے غرض پورے گیارہ صفحوں کا ایک لکچر وہ دے ڈالتی ہے، پھر رابعہ کی شادی سے پہلے نسیمہ نو دس صفحات پر مشتمل ایک لیکچر دیتی ہے ایک دوسرے موقعہ پر ہاجرہ کے سامنے سائنسی معلومات پر مبنی ایک تقریر کر ڈالتی ہے۔ اور اچھی بیوی کے فرائض اور ذمہ داریوں کے تعلق سے نو دس صفحات پر مشتمل ایک نصیحت کر ڈالتی ہے۔ اس کے بعد ہی نسیمہ محلّہ کی ایک انجمن میں میاں بیوی کے تعلقات کے متعلق سات آٹھ صفحات پر پھیلی ہوئی تقریر کرتی نظر آتی ہے اور جب رابعہ اور اس کے شوہر میں رنجش پیدا ہوتی ہے تو نسیمہ رابعہ کو چار صفحات پر مشتمل ایک نصیحت کرتی ہے اور ساڑھے چار صفحات پر مشتمل لباس اور ہوا کے متعلق تقریر کرتی ہے۔ جانے سے پہلے اسلام کی تعلیمات کی روشنی میں عورت اور مرد کے حقوق کے تعلق سے نسیمہ کی ایک تقریر ہوتی ہے اور پھر بچوں کی پرورش پر نو صفحات پر مشتمل ایک لیکچر ہوتا ہے جس میں علاوہ اور باتوں کے زچگی کے موقعہ پر دی جانے والی دواؤں کی تفصیل، زچگی کے موقعہ پر جن چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے ان کی فہرست، نوزائیدہ بچہ کی

۱؎ THE NOVEL TODAY. P, 73.

۲؎ عصمت (دہلی)، راشد الخیری نمبر۔ جولائی ۱۹۳۶ء۔ ص ۲۶۲۔

دیکھ بھال کس طرح کرنی چاہیے اُسے کس طرح غسل دینا چاہیے ان تمام باتوں کے متعلق معلومات فراہم کردی گئی ہیں۔ حد یہ کہ مولانا نہ صرف پوتڑہ باندھنے کا عمدہ طریقہ بیان کرتے ہیں بلکہ اس کی وضاحت کے لئے ایک نقشہ بھی دے دیتے ہیں[۱]۔ اس طرح ایک سو بیالیس صفحات کے ناول میں پچاس ساٹھ صفحے صرف راست تقریروں، وعظوں اور نصیحتوں کی نذر ہو گئے ہیں۔ "صبح زندگی" (سنہ ۱۹۰۷ء) میں بھی نسیمہ کی پھوپھی سنجیدہ کبھی کوئی "چھوٹا سا وعظ" کہتی ہے کبھی کوئی لمبی چوڑی نصیحت کرتی ہے۔ ناول میں ہر جگہ نصیحتیں اور تقریریں ملتی ہیں۔ اس کے ساتھ بال بڑھانے کے نسخے[۲]، پانی صاف کرنے کے طریقے، مختلف کھانے پکانے کے طریقے اور ان کی ترکیبیں، سینے اور کترنے کے مختلف طریقے بھی بیان کئے گئے ہیں۔ یہاں بھی مولانا نے کمال یہ کیا ہے کہ کپڑے کترنے کے طریقوں کی وضاحت کے لئے مختلف نقشے دیئے ہیں[۳]۔ یہ تفصیل کوئی بیس صفحات پر مشتمل ہے۔ یہاں پہنچ کر قاری کی سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ وہ ناول پڑھ رہا ہے یا فن خیاطی کے بارے میں کوئی کتاب۔ مقصد کا اس طرح اُبھر آنا ناول کی ایک ایسی خامی ہے جس کو وہ نقاد بھی مستحسن قرار نہیں دیتے جو ناول میں کسی خاص مقصد کی اشاعت کو ضروری سمجھتے ہیں۔ رالف فاکس اشتراکی ادیب ہے لیکن وہ بھی یہی کہتا ہے کہ "مصنف کا کام وعظ کرنا نہیں ہے بلکہ حقیقی زندگی کی تصویرکشی ہے"[۴]۔

اس وعظ و نصیحت کے ساتھ بعض باتوں کو راشد الخیری بڑی تکرار کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناول "مراۃ العروس" کی طرح راشد الخیری کے تقریباً ہر ناول میں ایک اچھے کردار کے مقابل ایک بُرا کردار ملتا ہے۔ "صبح زندگی" میں نسیمہ کے مقابلہ میں منجھلی بیگم کا کردار آتا ہے۔ "شام زندگی" میں نسیمہ کے کردار ہی کے مقابلہ میں اس کی جیٹھانی کا کردار پیش کیا گیا ہے۔ "جوہر قدامت" میں زاہدہ کے برعکس شاہدہ کا کردار ہے اور "ستونتی" میں منوّر کے برعکس حارثہ کا۔ "سوکن کا جلاپا" میں محمودہ کے مقابلہ میں آمنہ کا کردار۔ "شب زندگی" حصہ اول میں وسیم دلہن کے مقابلہ میں نسترن اور "شب زندگی حصہ دوم میں فاطمہ کے مقابلہ میں ثریا کا کردار پیش کیا گیا ہے۔ پھر ان کے اچھے کرداروں کی

---

[۱] شام زندگی۔ ص ۱۱۴ — [۲] "صبح زندگی" ص ۹۶

[۳] صبح زندگی۔ ص ۱۳۰۔۱۵۰ — [۴] THE NOVEL AND THE PEOPLE. P, 138

صفات بھی بالکل ایک جیسی ہوتی ہیں۔ ان میں سے ہر ایک کا شوہر پرست ہونا اور ساس کی خدمت کرنا نہایت مظلوم غریبوں کی ہمدرد، فراخ حوصلہ، سخی اور اسلامی احکام کی پابند ہونا بالکل لازمی اور ناگزیر ہے۔ ان کے خراب کردار ان کے اچھے کرداروں کے بالکل برعکس ہوتے ہیں۔ جس طرح ان کی اچھائیاں مخصوص ہوتی ہیں بالکل اسی طرح ان کی برائیاں بھی مخصوص ہوتی ہیں۔ چونکہ راشد الخیری کی پوری ناول نگاری بالکلیہ مقصدیت کے تابع رہی ہے اس لئے ناول کی پوری فضا اس کے مطابق ڈھلتی ہے۔ راشد الخیری کی ناول نگاری پر ڈاکٹر شائستہ اختر کا یہ اعتراض بالکل صحیح ہے کہ:

> "ان کے ناول اوسط حالات کو اُجاگر نہیں کرتے . . . . ان کے تمام ناول کسی سماجی بُرائی کے گرد گھومتے ہیں۔ کردار اس کی اضافت سے دکھائے جاتے ہیں۔ وہ یا تو اس مخصوص سماجی برائی کو قائم رکھنے والے ہوتے ہیں۔ یا اس کا شکار۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کردار کی شخصیت کا واضح تصور سامنے نہیں آتا۔ وہ انسان بننے سے زیادہ کسی خیال کا مجسمہ بن کر رہ جاتے ہیں۔" لے

مولانا کے کردار جو کسی خیال کا مجسمہ بن کر سامنے آتے ہیں اس کی بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ وہ خود اپنی شخصی صفات کو ان کرداروں کے ذریعہ بار بار پیش کرتے ہیں۔ غریبوں سے ہمدردی اور یتیموں کی خدمت ایک ایسی صفت ہے جو اُن کے ہر اچھے کردار میں دیکھی جا سکتی ہے۔ یہ غریبوں اور یتیموں کی امداد کا جذبہ خود مولانا میں بھی بدرجۂ اتم موجود تھا۔[۲] مصنف کے اپنے ذاتی حالات کو ناول میں پیش کرنے کے تعلق سے سامرسٹ مام نے بڑی اہم بات کہی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ناول نگار کو اپنی زندگی کے حقائق ناول میں اسی وقت پیش کرنے چاہئیں جب کہ وہ کردار سے پوری طرح ہم آہنگ ہوتے ہوں۔ اگر وہ کردار نگاری کی "منطق" پر پورے نہیں اُترتے تو "ان حقائق کو اٹھا کر پھینک دینا چاہیئے"[۳] راشد الخیری اپنی زندگی کے ان حقائق کو کہیں بھی پھینکتے نظر نہیں آتے بلکہ وہ کسی نہ کسی طرح

لے CRITICAL SURVEY OF THE DEVELOPMENT OF URDU NOVEL AND SHORT STORY. P.107 -

ﷲ کیا خوب آدمی تھا۔ ص ۸ ۔

سے SUMMING UP. P.182

ان کو اپنی کردار نگاری میں صرف ہی کرڈالتے ہیں جس کی وجہ سے ان کے ناولوں میں یکسانیت سی آگئی ہے۔

بہر حال راشد الخیری کے ناولوں کے کئی فنی نقائص ہیں جس کی وجہ سے ناول کے ہر نقاد نے اُن کی ناولوں پر اعتراض کئے ہیں۔ علی عباس حسینی ان کے ناولوں کو "حقیقت کے ترجمان" نہیں بلکہ "تبلیغی رومان" کہتے ہیں[1] سہیل بخاری بھی علی عباس حسینی کی رائے سے بالکل متفق ہیں اور انہی کی رائے کو اپنے الفاظ میں بیان کر دیتے ہیں۔[2] اور بعض ناقدین تو راشد الخیری کی ناول نگاری کے بارے میں یہ تک کہتے ہیں کہ "راشد الخیری کے یہاں ناول، رجعتِ قہقہری کرتا دکھائی دیتا ہے"۔[3] راشد الخیری کے فن پر یہ اعتراضات بہت زیادہ حد تک بجا اور درست ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مجموعی اعتبار سے راشد الخیری نے ناول کے فن کو ترقی دینے میں کوئی نمایاں حصہ نہیں لیا لیکن زبان و بیان کے لحاظ سے ان کے ناول ہمیشہ زندہ رہیں گے۔

مرزا محمد سعید کے ناول

مرزا محمد سعید مولانا راشد الخیری کے برخلاف مغربی تہذیب میں اچھائیاں بھی دیکھتے ہیں لیکن اچھائیوں کے ساتھ ان کی نظر اس کی برائیوں پر بھی رہتی ہے۔ خود انہی کے الفاظ میں وہ "گُل" کے ساتھ "خار" کو بھی دیکھتے ہیں۔ اور "گنج" کے ساتھ "مار" کو بھی۔ اس لئے وہ اپنے ناولوں میں اس رجحان کو پیش کرتے ہیں جو اپنے اندر مغرب اور مشرق کی بہترین خصوصیات کو سمیٹ لینا چاہتا تھا۔ لیکن معلوم نہیں کیوں پروفیسر احتشام حسین مرزا محمد سعید کو رومانی تحریک کے لکھنے والے ناول نگاروں میں شامل کرتے ہیں۔ انھوں نے نیاز اور یلدرم کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "میں مرزا محمد سعید کے ناولوں کو بھی انہی رومانی قصّوں میں شامل کرتا ہوں۔ اگرچہ پلاٹ کردار نگاری اور سماجی احساس کے لحاظ سے انھوں نے زیادہ دقّتِ نظر سے کام لیا ہے"۔[4]

---

[1] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۳۴۳

[2] اُردو ناول نگاری۔ ص ۹۱

[3] ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص

[4] ذوقِ ادب و شعور ص ۴۲۔

احتشام حسین نے یہاں ان اسباب کو ظاہر نہیں کیا جن کی وجہ سے وہ مرزا محمد سعید کو رومانوی تحریک سے وابستہ کرتے ہیں۔ کیونکہ رومانیت کی وہ خصوصیات جو اس سلسلہ میں انھوں نے بیان کی ہیں وہ مرزا محمد سعید کے ناولوں میں نہیں ملتیں۔ نہ تو مرزا محمد سعید کے ان ناولوں میں "قدیم نسل" سے "تخیلی اور ذہنی بغاوت" ملتی ہے نہ ہی "سماجی قید و بند کو توڑنے" "نئی راہوں پر چلنے" اور "تخیل کے ذریعہ اپنی خواہشات کو پورا کرنے کا جذبہ" ملتا ہے۔ بلکہ اس کے برخلاف "یاسمین" میں تو انھوں نے سماجی قید و بند توڑنے اور نئی راہوں پر چلنے کی مخالفت کی ہے جس کی تفصیل آئندہ صفحات پر ملے گی۔ اس کے علاوہ مرزا محمد سعید کے ناولوں میں رومانوی تحریک کی وہ خصوصیات بھی نہیں ہیں جس کو احتشام حسین "جذباتی آرزومندی" سے تعبیر کرتے ہیں۔ اور جس میں "سیاسی یا سماجی پس منظر" بالکل دب کر رہ جاتا ہے۔ اس لئے انھیں رومانوی تحریک سے وابستہ نہ کرنا ہی زیادہ صحیح اور مناسب معلوم ہوتا ہے۔

مرزا محمد سعید کی ناول نگاری ۱۹۰۵ء سے شروع ہوتی ہے۔ اس سال انھوں نے اپنا پہلا ناول "خواب ہستی" لکھا۔ ان کا دوسرا ناول "یاسمین" ۱۹۰۸ء میں لکھا گیا۔ ان دونوں ناولوں نے اُردو ناول کی ترقی میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ "خواب ہستی" اور "یاسمین" میں سماجی حالات کے تغیرات اور فرد کی کشمکش کو بڑی ہی عمدگی سے پیش کیا گیا ہے۔ چونکہ فرد کی زندگی ادب کا مرکزی اور بنیادی موضوع ہوتا ہے۔ اس لئے ہر اچھے ادب میں فرد کبھی نظروں سے اوجھل نہیں ہوتا۔[1] فرد اور سماج میں جو آویزش ہوتی ہے وہ ان دونوں ناولوں میں پوری طرح پیش کی گئی ہے۔ فرد اور سماج کی اس کشمکش سے اس تہذیبی امتزاج کا نقشہ اُبھرتا ہے جو بیسویں صدی کے پہلے دہے ہی سے ہندستان میں اپنے قدم جما رہا تھا۔

"خواب ہستی" میں عثمان کا کردار ناول میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ عثمان ابتدائی بیسویں صدی کا وہ نوجوان ہے جو معاشرہ کی تبدیلی اور اس کے انتشار میں اپنی راہ کو متعین نہیں کر سکا ہے۔ بیسویں صدی کی ابتدا میں جسم و روح، مادیت اور روحانیت کی ایسی کشمکش چل رہی تھی کہ فرد اس سماج میں توازن

---

[1] پگڈنڈی (امرتسر) سجاد حیدر یلدرم نمبر (شمارہ ۵) ص ۱۱۹

کھو بیٹھتا ہے ۔ "خوابِ ہستی" میں اگرچہ کہ معاشرہ کی تبدیلیوں سے فرد کی نفسیاتی کیفیت پر جو اثرات مترتب ہوتے ہیں ان کو بڑی حد تک فنکارانہ طور پر پیش کیا گیا ہے لیکن اس ناول پر علی عباس حسینی کا یہ اعتراض بالکل صحیح ہے کہ :

"مرزا صاحب کی اس پہلی اصلاحی کاوش میں کچھ خامیاں بھی ہیں۔ تقریروں میں بیجا اطناب ہے۔ نصیحت و وعظ کی آمیزشیں بے موقع ہیں اور کرداروں کے لئے لمبے چوڑے تعارفی نوٹ بے ضرورت ؟" [۱]

"خوابِ ہستی" کے برعکس "یاسمین" مرزا سعید کا ایسا ناول ہے جو مذکورہ بالا خامیوں ہی سے نہ صرف پاک ہے بلکہ اپنی بعض خصوصیات کے اعتبار سے بڑی ہی منفرد حیثیت کا حامل ہے ۔ اگرچہ کہ "یاسمین" ایک مقصدی ناول ہے جیساکہ اس کے دیباچہ میں مرزا محمد سعید خود لکھتے ہیں :

"جہاں گل ہے وہاں خار بھی ہے جہاں گنج ہے وہاں مار بھی ہے ۔ تعلیم نسواں میں اگر سینکڑوں فوائد ہیں تو چند خطرات اور مشکلات بھی ہیں ۔ جیساکہ ناظرین پر مندرجہ ذیل واقعات کے مطالعہ سے واضح ہوجائے گا ۔" [۲]

لیکن یہ مقصد جس حسن کارانہ اور فنکارانہ طریقہ سے پیش کیا گیا ہے وہ اس ناول کو اور بھی زیادہ اہمیت بخشتا ہے ۔ کیونکہ اس طرح کانٹ جس بات پر زور دیتا ہے اور جس کو وہ "بغیر مقصد کے مقصدیت" (PURPOSIVENESS WITHOUT PURPOSE) سے تعبیر کرتا ہے [۳] یہاں پوری طرح نظر آتی ہے ۔ اس ناول میں "خار" کے ساتھ گل کو اور "گل" کے ساتھ "خار" کو دیکھنے کا حوصلہ اسے مقصدیت کا شکار ہونے سے بچا لیتا ہے ۔ اصل میں مقصد کا ہونا فن کو نقصان نہیں پہنچاتا بلکہ فن کا مقصدیت کا شکار ہوجانا اسے نقصان پہنچاتا ہے ۔ کیونکہ بغیر کسی مقصد اور نظریہ کے کوئی بھی ناول یا فن پارہ کی تخلیق نہیں ہوسکتی ۔ اسی وجہ سے آرتھر کوسلر نے کہا ہے :

---

[۱] ناول کی تاریخ و تنقید ۔ ص ۲۱۷ [۲] مقدمہ یاسمین ۔ ص ۶

[۳] بحوالہ THEORY OF LITERATURE . P. 251

"ہم کو فن کی مقصدیت کے متعلق کوئی التباس نہیں رکھنا چاہئے۔ کیونکہ فن کے پیچھے کوئی نہ کوئی نظریہ ضرور رہتا ہے۔"[1]

"یاسمین" کی یہی خصوصیت ہے کہ اس میں مقصد تو ملتا ہے لیکن اس کو ناول نگار نے راست انداز سے کہیں بھی پیش نہیں کیا ہے۔ یہاں ناول نگار کہانی پلاٹ اور کرداروں کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ خود قاری ان سے نتائج اخذ کر لیتا ہے۔

مقصد کو خوشگوار طریقہ پر پیش کر دینے کے علاوہ اس ناول کی اہم ترین خوبی اور خصوصیت کرداروں کی نفسیاتی پیش کشی ہے۔ فورسٹر کے کہنے کے مطابق چھپے ہوئے جذبات ہی کو پیش کرنا ناول نگار کا سب سے بڑا کام ہے[2]۔ ڈیوڈ سیسل نے بھی یہی کہا ہے کہ ناول نگار کا کام "انسانی فطرت سے مکمل آگہی" کو ظاہر کرنا ہے[3]۔ انسانی فطرت اور انسانی نفسیات سے یہ آگہی جس تکمیل کے ساتھ مرزا محمد سعید کے ہاں ملتی ہے اس عہد کے کسی دوسرے ناول نگار کے پاس نہیں ملتی۔ انھوں نے انسانی نفسیات سے آگہی کا ایسا حیرتناک ثبوت دیا ہے کہ ان کے کرداروں کی نفسیاتی پیش کشی آج کے تحلیل نفسی کے علم پر پوری اترتی نظر آتی ہے۔ نفسیاتی علم کی باتیں جو بعد میں دریافت ہوئیں اور عام ہوئیں، ان کے ناولوں میں اس لئے نظر آتی ہیں کہ انھوں نے انسانی نفسیات کا بڑا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے علمی تبحر اور وسیع مطالعہ نے ان میں یہ ژرف نگاہی پیدا کر دی تھی۔ کیونکہ وہ نہ صرف انگریزی کے ایم اے اور پروفیسر تھے بلکہ انھیں منطق، ادب، فلسفہ، تاریخ غرض ہر شعبۂ علم میں کامل دسترس حاصل تھی[4]۔

یاسمین میں کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ شروع سے آخر تک ملتا ہے۔ ناول کا ہیرو اختر ہے۔ اس کی پرورش اس کے باپ غضنفر علی کرتے ہیں جو "عقل مجسم" تھے۔ اختر کی پرورش ایسے سخت گیر ماحول میں ہوئی کہ اس کی فطری خواہشات اور جبلتیں اپنی نکاسی کے لئے راہیں تلاش کرنے لگیں۔ فرائیڈ کہتا ہے کہ فن کار تصوّر کی دنیا میں اس لئے کھو جاتا ہے کہ وہ حقیقی دنیا میں اپنی جبلی خواہشات کی

---

[1] QUEST (QUARTERLY) APRIL. JUNE. P, 1953

[2] ASPECTS OF THE NOVEL. P. 53

[3] HARDY THE NOVELIST. P. 50

[4] نقوش (لاہور) شخصیات نمبر۔ جنوری ۱۹۵۵ء ص ۷۲۶

تسکین نہیں کر سکتا؂۱ بالکل یہی بات مرزا سعید نے اختر کی مصوری میں انہماک کے تعلق سے "یاسمین" میں پیش کی ہے۔ وہ بتاتے ہیں:

"جوانیِ عنفوانِ جوانی کی وہ بہار جو صرف کثرتِ مشاغل کی روک تھام سے ہی رک سکتی ہے۔ اس کے خون میں ہیجان پیدا کر رہی تھی اور اپنی حرارت سے دماغ کو دھواں دھار کرنے کی دھمکی دیتی تھی۔ اس بخار کے دفعیہ کی صرف ایک تدبیر اختر کے قبضۂ قدرت میں تھی یعنی اس کی مصوری"؂۲

اس طرح اس کی جبلی خواہشوں کی "تمجید" (SUBLIMATION) ہوتی ہے۔ اختر اپنے جذبات کی "تمجید" شاعری کی صورت میں بھی کرنا چاہتا ہے۔ اس سلسلہ میں لاشعور میں جو جذبات موجود رہتے ہیں ان کو بھی مرزا سعید نے اس طرح ظاہر کیا ہے:

"یہ غزلیات تو صرف اس کی مواج طبیعت کا سطحی جھاگ تھیں جن کے نیچے عمیق اور ناقابلِ بیان خیالات کا تاریک سمندر جوش زن تھا"؂۳

یہاں "تاریک" اور "عمیق" سمندر کہہ کر مرزا محمد سعید نے ذہن کے اس حصہ کی طرف اشارہ کیا ہے، جس کو فرائیڈ "اِڈ" (ID) کہتا ہے۔ یہ ذہن کا وہ "تاریک" اور "ناقابلِ پہنچ" حصہ ہوتا ہے جس میں انسان کی جبلی خواہشات اور مطالبات چھپے رہتے ہیں؂۴ لیکن غضنفر علی خاں اختر کو اپنی جبلی خواہشات کو پورا کرنے کا موقعہ خیال کی دنیا میں بھی دینا نہیں چاہتے تھے اس لئے وہ شاعری بند کر دینے کا اختر کو حکم دیتے ہیں لیکن اس طرح سے جو جذبات اور خواہشیں دبائی جاتی ہیں۔ وہ فرائیڈ کے کہنے کے مطابق صرف "تکلیف" یا "الم" سے بچنے کے لئے دب جاتی ہیں؂۵ کیونکہ ان کو قائم رکھنے سے کوئی سماجی قوت انھیں تکلیف پہنچا سکتی ہے۔ اس لئے ایسی خواہشیں رد کر دی جاتی ہیں؂۶ لیکن یہ لاشعور میں قائم و باقی رہتی ہیں۔ مرزا محمد سعید انسان کی اس عمیق نفسیاتی کیفیت کا اظہار

؂۱ COLLECTED PAPERS. VOL. IV. P. 9   ؂۲ یاسمین۔ ص ۶۵

؂۳ یاسمین۔ ص ۶۸   ؂۴ FREUD; HIS DREAM AND SEX THEORIES. P, 88

؂۵ COLLECTED PAPERS. P, 92   ؂۶ COLLECTED PAPERS. P, 86

اپنے الفاظ میں یوں کرتے ہیں :

"یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ اختر کو اب تک ان قیود کا کوئی ناگوار احساس تھا جو اس کے والد نے اس پر عاید کردی تھیں، یا یہ کہ کوئی پوری مشکل خواہشیں یا آرزوئیں اس کے دل میں تھیں جن کو پورا کرنے کے لئے وہ تلملاتا تھا۔ نہیں بلکہ اپنے والد کے احکام اس کو داب پدری کا معمولی لازمہ معلوم ہوتے تھے۔ اور صحیح دماغی اور جسمانی عاداتِ زندگی نے اس کو ناپاک و ممنوع خواہشات سے بالکل بچائے رکھا تھا۔ لیکن فطرت پر کوئی قابو نہیں پا سکتا۔ اس نے اختر کے دل میں وہ سب مواد جمع کر رکھا تھا جو اچھی اور بری دونوں جگہ خرچ ہو سکتا تھا۔ گو وہ خود اس تاثرات کے خزانہ کی ہستی سے لاعلم تھا۔"[1]

اس لئے بظاہر غضنفر علی خاں اختر کی فطرت کو بالکلیہ اپنی مرضی کے مطابق موڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ لیکن اختر کے "لاشعور" میں فطری خواہشیں برابر پرورش پاتی رہتی ہیں۔ غضنفر علی خاں اختر کی عمر کے تقاضہ سے بالکل بے خبر نہ تھے۔ اب انھیں یہ خوف ہونے لگا تھا کہ کہیں اختر جوانی کے تقاضوں کا جواب دینے کے لئے ان کے "قبضۂ اقتدار" سے نہ نکل جائے۔ اس لئے وہ اس کی شادی کر دیتے ہیں تاکہ ایک "معاون و مددگار" کے ذریعہ اختر کے اندر پیدا ہونے والی "کسی بھی نامعلوم طاقت" پر غلبہ حاصل کرسکیں۔ اختر کی شادی بغیر اس کا منشا یا مرضی معلوم کئے صفیہ سے کردی جاتی ہے۔ غضنفر علی خاں کے اس بے لچک اقتدار اور غلبہ کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اختر کو جیسے ہی کچھ آزادی ملتی ہے وہ کھل کھیلتا ہے بنارس کے بعد اختر کلکتہ جاتا ہے اور وہاں جب مغربی تعلیم اور تہذیب سے مزیّن یاسمین کی جیتی جاگتی، چلتی پھرتی بولتی چالتی تصویر کو دیکھتا ہے تو اس پر بری طرح فریفتہ ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ ادھر یاسمین بھی اختر سے محبت کرنے لگتی ہے۔ اختر شادی ہو جانے کے باوجود کیوں یاسمین کی محبت میں گرفتار ہوتا ہے، اس کے بالکلیہ نفسیاتی اسباب مرزا محمد سعید نے ظاہر کئے ہیں۔ گو صفیہ ہر ممکن طریقہ سے شوہر کی خدمت اور دلجوئی کرتی ہے اور اختر کو بھی گھر میں ہر طرح کا سکون و آرام تھا اور پھر صفیہ کا معصوم "سادہ حسن" بھی جاذبِ نظر تھا لیکن اختر کی طبیعت "اس سے زیادہ پیچیدہ اور بانکے حسن کی طلب گار تھی۔"

---

[1] یاسمین۔ ص ۷۱

یہ وہ حُسن تھا جو سال ہا سال سے اختر کی فکر و خیال کی دنیا پر چھایا ہوا تھا۔ اگرچہ غضنفر علی خاں نے "نسوانی اثرات" سے اختر کو بچانے کی امکان بھر کوشش کی تھی لیکن یونگ کہتا ہے کہ ہر مرد "ایک عورت" کا تصور اپنے ذہن میں رکھتا ہے۔ یہ کسی حقیقی عورت کا تصور نہیں ہوتا۔ بس ایک عورت کا تصور ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ لاشعور میں چھپی ہوئی اس عورت کو تخیلی طور پر کسی وقت بھی جسمانی صورت دی جا سکتی ہے[1]۔ اختر نے بھی اپنے تخیل اور تصور کی اس عورت کو جسمانی صورت و شکل بھی دے لی تھی۔ کیونکہ وہ مصوّر تھا۔ قاری ناول کی ابتدا ہی میں اختر کی بنائی ہوئی ایک ایسی تصویر سے متعارف ہو جاتا ہے جس کو دیکھ کر اختر کی زندگی کی کہانی کہنے والا "بے اختیار طور پر متوجہ ہو گیا تھا۔"[2] یہ تخیلی تصویر بالکل یاسمین کے جیسی تھی۔ اس لئے اختر کا یاسمین کو دیکھ کر دل دے بیٹھنا بالکل لازمی اور ناگزیر تھا۔ ادھر یاسمین نے بھی ایک مرد کی جو خیالی تصویر اتاری ہے وہ بھی بالکل اختر کے مشابہ رہتی ہے۔ یونگ ہی کے کہنے کے مطابق جس طرح ایک مرد کے لاشعور میں ایک عورت کی تصویر ہوتی ہے بالکل اسی طرح ہر عورت اپنے لاشعور میں ایک مرد کی تصویر رکھتی ہے[3]۔ اسی طرح یاسمین اور اختر سالہا سال سے ایک دوسرے کو "چاہ" رہے تھے۔ اسی لئے جب دونوں ہی ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں تو ایک دوسرے سے شدید طور پر وابستہ ہو جاتے ہیں اور جیسے ہی موقعہ ملتا ہے بھاگ نکلتے ہیں۔ اس طرح غضنفر علی خاں کی یہ غیر فطری اور بے لچک تعلیم و تربیت رنگ لاتی ہے۔ اختر کے کردار کے اس ردعمل کو پیش کر کے یہاں بھی مرزا محمد سعید نے گہری نفسیاتی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ یونگ کہتا ہے کہ ماں باپ اپنے بچوں کو ایسی زندگی گزارنے پر مجبور کرتے ہیں جس کو وہ حاصل کرنا چاہتے تھے لیکن حاصل نہ کر پائے تھے، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بہت زیادہ اخلاق پر زور دینے والے ماں باپ کے بچے غیر اخلاقی حرکتوں میں زیادہ مبتلا ہو جاتے ہیں، یا پھر اس کے برعکس ہوتا ہے۔ کیونکہ ماں باپ جو زندگی مصنوعی محرکات کی بنا پر گزارتے ہیں وہ بچوں کو مسخ شدہ حالت میں ملتی ہے[4]۔ غضنفر علی خاں کی سخت گیری نے اختر کے کردار میں بھی یہی بات

۱۔ CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY. 199   ۲۔ یاسمین۔ ص ۲۱

۳۔ P.199 " " "

۴۔ P.191 " " "

پیدا کر دی تھی۔ اسی وجہ سے وہ ساری بندشوں اور قیود کو توڑ کر آزاد ہو جاتا ہے۔ اختر کی اس آزادانہ روش اور اپنی بہن سے اس کی وابستگی میں صفیہ کی محبت۔ اور ازدواجی زندگی کی ذمہ داریاں بھی رکاوٹ نہیں بنتیں۔ اس لئے کہ اختر کے کردار کی نفسیاتی اٹھان کچھ اس طرح ہوئی تھی کہ صفیہ کی محبت جو پرستاری کی حد تک پہنچ گئی تھی وہ بھی بالآخر اس کی خود پسندی کو مطمئن کرتی تھی :

"کیونکہ اختر اس کو دل کا طبعی خراج سمجھنے کے بدلے وہ جزیہ تصور کرتا تھا جس کے وصول کرنے کا اسے حق حاصل تھا۔ اس کی یکطرفہ تربیت میں اس کو اس زریں اصول سے قدرے بے بہرہ رکھا تھا کہ دنیا میں ہر شئے کا ایک عوض ہوتا ہے۔" [1]

اختر اپنی اس نفسیاتی حالت کے ساتھ صفیہ سے ازدواجی تعلقات قائم کئے ہوئے تھا۔ ایسے میں زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات جو دور رس نفسیاتی نتائج پیدا کرتے ہیں اس کو بھی مرزا محمد سعید نے بڑی فنکارانہ چابک دستی سے پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر ایک جگہ اختر ایک نئی شیروانی پہن کر صفیہ سے اس کی سلائی کی تعریف چاہتا ہے۔ لیکن صفیہ خاموش رہتی ہے۔ یہ چھوٹا سا واقعہ ان دو دلوں میں جو نفسیاتی الجھنیں پیدا کرتا ہے اس کو مرزا محمد سعید یوں پیش کرتے ہیں :

اختر۔ کیوں کیا تمھیں پسند نہیں ــــ ؟

صفیہ۔ جب تمھیں پسند ہے تو مجھے پسند ہے۔

اختر کو یہ اتفاق رائے اختلاف سے بڑھ کر ناپسند ہوا۔ انسان کی رائے کیا گنبد کی صدا ہے جو یہ کہے وہی دوسرا کہے۔

اختر۔ آخر تمھاری اپنی کچھ رائے ہے یا نہیں ــــ ؟ اس کے لہجہ میں قدرے خشونت تھی جو صفیہ کے نازک کانوں میں کھٹکی۔

صفیہ۔ میری رائے تو وہی ہے جو تمھاری رائے ہے۔

اختر نے اس جواب کو اس قدر ہیچ سمجھا کہ خاموش ہو رہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ صفیہ آنکھیں نیچی کئے سامنے بیٹھی تھی۔ اس وقت اختر کے دل میں صفیہ کی جانب سے ناراضگی تھی جس کی وجہ سمجھنے

---

[1] یاسمین۔ ص ۱۰۱

سے وہ خود دو چار تھا۔ تاہم وہ استمالت کو قبول کرنے کے لئے آمادہ تھا۔ ادھر یہ مشکل تھی کہ صفیہ بھی اس کی ناراضگی سے آگاہ تھی اور اس ناخوشی سے اس کے دل کا شفاف آئینہ اس قدر مکدر ہوگیا تھا کہ کوئی پیرایہ اس کو دور کرنے کا سمجھ میں نہیں آتا تھا۔"[۱]

اس واقعہ کے بیان سے ایک اور اہم نفسیاتی بات بھی سامنے آتی ہے۔ وہ یہ کہ صفیہ مجہول انداز پر اختر کی رائے سے اتفاق کرتی ہے تو یہ اتفاق اختر کو اختلاف سے زیادہ شاق گزرتا ہے۔ اس طرح میاں بیوی کا بالکل ایک جیسا ہو جانا بھی اچھی ازدواجی زندگی کی علامت نہیں ہوتی۔ یونگ ہی کے کہنے کے مطابق بہترین شادیوں میں انفرادی اختلاف بالکلیہ طور پر ختم نہیں ہوجاتے اور میاں بیوی کی انفرادیت ایک دوسرے میں ضم ہو کر نہیں رہ جاتی۔[۲] اس طرح مرزا محمد سعید نے ازدواجی زندگی کے ایک اہم نفسیاتی پہلو کو بھی اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

یوں جگہ جگہ مرزا سعید نے نفسیاتی بصیرت کا ثبوت دیا ہے اور زندگی کی حقیقت شعارانہ عکاسی کی ہے۔ البتہ یاسمین اور اختر کی پہلی ملاقات کسی قدر غیر فطری اور مصنوعی سی نظر آتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مرزا سعید نے انھیں غائبانہ طور پر ایک دوسرے سے واقف دکھایا ہے اور دونوں ملنے سے پہلے ہی سے ایک دوسرے کو "چاہ" رہے تھے اس لئے ان کی وارفتگی اور خود رفتگی بڑی حد تک بجا کہی جاسکتی ہے۔ لیکن پھر بھی پہلی ہی ملاقات میں اختر کا اظہارِ عشق شروع کر دینا اور یاسمین کے ہاتھ کا بوسہ بھی بڑی بے تکلفی سے لے لینا اور ادھر یاسمین کا بھی ان جسارتوں کو خندہ پیشانی کے ساتھ قبول کرلینا گراں گزرتا ہے۔ کیونکہ یہاں کردارنگاری کی اہم شرط استقامت یا وضع داری (CONSISTENCY) متاثر ہوگئی ہے۔[۳] اس جھول کے علاوہ پورے ناول میں انسانی فطرت اور زندگی کے حقائق کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ جیسے اختر اور یاسمین جب ایک دوسرے سے علحدہ ہوجاتے ہیں اور یاسمین پھول چندر سے پینگیں بڑھاتی ہے تو اس بات پر اختر اور پھول چندر میں تکرار ہوجاتی ہے۔ اس وقت یاسمین کے تاثرات کو مرزا سعید نے بڑی ہی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ وہ بتاتے ہیں:

---

[۱] یاسمین۔ ص ۱۰۳، ۱۰۴

[۲] CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY. P, 199

[۳] THE IDEA IN FICTION. P, 103

"یاسمین اس نظارہ کو تبسم بر لب کسی قدر حیرت اور قدرے خوشی سے دیکھ رہی تھی۔
اس کی تصنع پسند طبیعت اس خیال سے خوش تھی کہ دو آدمی اس کے لئے لڑ رہے ہیں۔
اور جب اس نے اختر کی آنکھ میں خطرناک چمک اور اس کے بازو میں عضبی تحریک۔
محسوس کی جو لڑائی کا مقدمہ سمجھی جاتی ہے تو اس کا دل اختر کی جانب مائل ہو گیا۔ اور
وہ اگر پھول چندر کو اس کی گستاخی کی قرار واقعی سزا دے دیتا تو وہ اس کے ہاتھ چوم
لیتی۔" ؎۱

لیکن جب اختر پھول چندر کو صرف ملامت کرتا ہے تو یاسمین کو بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ وہ اختر کے تحمل کو بزدلی سمجھتی ہے اور اس سے نفرت کرنے لگتی ہے۔ یاسمین کی یہ بیوفائی اور اس کے کردار کے اس پہلو کو دکھا کر مرزا سعید کوئی وعظ یا نصیحت نہیں کرتے بلکہ قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کرتے ہیں کہ یاسمین کی اس بے راہ روی کا باعث کیا ہے۔ ناول کا یہی فکری پہلو ہوتا ہے، جو کسی بھی ناول کو اہمیت بخشتا ہے۔

اپنی ان تمام خوبیوں کی وجہ سے اُردو ناول نگاری میں "یاسمین" کی اہمیت ہمیشہ رہے گی۔ یوں تو کرداروں کی بہترین تحلیل نفسی ہی اس ناول کو ناقابلِ فراموش بنانے کے لئے کافی ہے لیکن اس کے ساتھ اس میں اور بھی وہ تمام خوبیاں ہیں جو ایک ناول کو اہمیت بخشتی ہیں۔ اس میں اپنے عہد کے سماجی حالات کی وہ آگہی ملتی ہے اور قدروں کی وہ آمیزش اور آویزش نظر آتی ہے جو ناول کے لئے لازمی قرار دی جاتی ہے۔ پھر ان قدروں اور خواہشات کے تصادم سے کرداروں کے ذہن پر جو کچھ گزرتی ہے اس کا فنکارانہ بیان جو ناول کی دلچسپی کے لئے ضروری سمجھا جاتا ہے؎۲ اس میں پوری طرح موجود ہے۔ اور ان سب سے بڑھ کر اس ناول میں مصنف کی ذہانت، اس کی آگہی، معلومات اور تجربات کا وہ نچوڑ ملتا ہے جو سی ایس لیوس کے کہنے کے مطابق ہر اچھے اور بڑے فن کار کے پاس ہونا ضروری ہے؎۳ اصل میں کسی بھی فن پارہ کی اہمیت اور گہرائی اس کی اس خصوصیت پر منحصر ہے کہ اسی وجہ سے "یاسمین" اُردو ناول نگاری میں ایک ممتاز اور منفرد حیثیت کا حامل رہے گا۔

؎۱ یاسمین ص ۳۰۳ ؎۲ ادبی تخلیق اور ناول۔ ص ۷۳

؎۳ THE IDEA IN FICTION. P, 80

نیاز کی جمالیاتی رومان پرستی

ربع اول میں نئی اور پرانی قدروں کی کشمکش میں جہاں بعض قدروں کو قائم و باقی رکھنے کے لئے اور ان میں امتزاج پیدا کرنے کے لئے راشد الخیری، مرزا سعید اور دوسرے ناول نگار جدوجہد کر رہے تھے وہیں ان قدروں سے بیزارگی اور ان سے بغاوت کا رجحان بھی پرورش پا رہا تھا۔ اصل میں رومانوی تحریک اسی باغیانہ رجحان کی نشاندہی کرتی ہے جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ اردو میں جمالیاتی و رومانوی تحریک مغربی اور بیرونی ممالک کے ادب کی وجہ سے آئی۔ جمالیاتی رومان پسندی بھی اس وقت کے ہندستان کے اہم انقلابی رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔ کیونکہ رومانیت کی اہم ترین خصوصیت یعنی اپنی دنیا سے فرار کی خواہش[۱] بھی اصل میں اپنی حقیقی دنیا سے بیزارگی اور اس کو بدل دینے کی خواہش کا نتیجہ ہوتی ہے جو تخیل کے ذریعہ پوری کرلی جاتی ہے۔ چونکہ اس رومانیت میں جمالی پرستی غالب تھی اس لئے حسن کی پرستش ہر رنگ میں ہونے لگی۔ زبان و بیان میں بھی حسن کاری سے کام لیا گیا اور موضوع اور مواد میں بھی حسن اور عشق کو مقدم جگہ دی گئی۔ ایک ایسی دنیا کی خواہش اور تمنا کی گئی جس میں محبت اور عشق کی آزادی ہو۔ جس میں حسن پرستی پر کوئی پابندی نہ ہو۔ اس تحریک کے بارے میں احتشام حسین کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ :

> "یہ محض قدیم نسل سے نئی نسل کی تخیلی اور ذہنی بغاوت نہیں تھی بلکہ خیالوں کی مدد سے ایک آسودہ حال مکمل رنگین اور نشاط آور دنیا بنانے کی کوشش تھی۔ اصلاحی تحریکات زندگی میں نئے امکانات کے یقین، مغربی اثرات اور آزادی کی خواہش نے جہاں کچھ لوگوں کو عمل پر اکسایا تھا وہاں کچھ لوگوں کے خیالات کو مہمیز کیا تھا اور سماجی قید و بند کے توڑنے نئی راہوں پر چل نکلنے اور تخیل کے ذریعہ اپنی خواہشات کے پورا کرنے پر آمادہ کیا تھا"[۲]

ان تخیلی دنیا کی تعمیر کی وجہ سے حقیقی دنیا کی طرف ان ادیبوں نے کم توجہ کی ہے۔ جب نیاز فتح پوری

---

[۱] THE NOVEL TODAY. P, 56

[۲] ذوقِ ادب و شعور۔ ص ۱۴۴

سے یہی سوال کیا گیا کہ ان کے افسانوں میں سیاسی یا سماجی پسِ منظر دب کر کیوں رہ جاتا ہے تو انھوں نے اس کا سبب یہ ظاہر کیا کہ :

"رہا افسانے میں سیاسی اور سماجی پس منظر۔ سو اس کا خیال آپ کو ۱۹۵۹ء میں ہونا ہی چاہیے، جب کہ انسان سیاسی اور سماجی حیوان کے سوا کچھ بھی نہیں رہا۔ اگر آج سے پچاس سال قبل کی دنیا میں آپ ہوتے تو شاید آپ یہ سوال نہ کرتے۔ جب کہ انسان محض انسان تھا، بے سوچے سمجھے انسان تھا۔ اور ایسا انسان خالص رومانی انسان ہی ہو سکتا ہے۔" [۱]

اصل میں یہ بھی رومانی اندازِ استدلال ہے کیونکہ نیاز کی ناول نگاری سے پہلے نذیر احمد سے لے کر پریم چند تک کئی ناول نگار مسلسل سماجی اور سیاسی پسِ منظر کو پیش کر رہے تھے۔ اصل میں اس وقت کی دنیا کو بدلنے کی کوشش ہر ایک اپنے اپنے طور پر کر رہا تھا۔ بعض حقائق کو دیکھ کر ان کو پیش کر کے اس دنیا کو بدلنے کی کوشش کر رہے تھے۔ بعض صرف تخیل اور خیال کے زور پر ایک نئی دنیا کی تعمیر کر رہے تھے۔ اصل میں رومانوی تحریک کے اکثر ادیب دوسرے ممالک کے بہتر حالات اور نئے خیالات کو دیکھنے میں ایسے منہمک تھے کہ ان کی نظر اپنے سیاسی اور سماجی حقائق سے بڑی حد تک بیگانہ ہوگئی۔ نیاز بھی ترکی ادب اور یونانی صنمیات سے متاثر ہو کر انگریزی ادیبوں کے اثر کو قبول کر رہے تھے۔ وہ اپنی سب سے نمائندہ تصنیف "شہاب کی سرگزشت" کے بارے میں لکھتے ہیں :

"آسکر وائیلڈ کا منطقی (PARA DOX) مجھے بے حد پسند تھا...... علی الخصوص شہاب کی سرگزشت میں آسکر وائیلڈ بہت چھپا ہے۔" [۲]

ان اثرات کا نتیجہ ہے کہ نیاز کی ناول نگاری کا ایک مخصوص انداز بن گیا ہے، جو اُن کے دونوں مختصر ناولوں میں پوری طرح نمایاں ہے۔ "ایک شاعر کا انجام" ۱۹۱۳ء میں لکھا گیا۔ اس ناولٹ میں سب سے پہلے نیاز کی عبارت آرائی پر نگاہ جاتی ہے۔ فارسی تراکیب کا کثرت سے استعمال، پُرشکوہ اور ادق

۱۔ پگڈنڈی (امرتسر) سجاد حیدر یلدرم نمبر (شمارہ ۵) ص ۱۱۹

۲۔ " " " " " "

الفاظ کی ریل پیل صاف ظاہر کردیتی ہے کہ مقصود صرف کہانی بیان کرنا نہیں ہے بلکہ انشاء پردازی کی شان بھی دکھانا ہے۔ یہ آسکر وائیلڈ کے ہاں "ادب برائے ادب" کا جو رجحان تھا[1] اس کے اثر کا نتیجہ ہے جیسا کہ گزارش ہی سے ظاہر ہے:

"غالباً دورانِ مطالعہ میں نوائے تراکیب لطافتِ بیان پاکیزگی تخیلات آپ ہر جگہ پائیں گے۔ اور یہی میرا ذوقِ حدیث ہے۔"

زبان اور بیان کی اس خصوصیت کے ساتھ جو ناول کے لئے موزوں نہیں ہوا کرتی۔ ایک اور بات اس ناولٹ میں بڑی نمایاں طور پر نظر آتی ہے 'یہ جذبات کا وفور ہے۔ جذبات کی ایسی شدت اس ناول میں نظر آتی ہے جو زندگی سے مطابق ہوتی نہیں دکھائی دیتی بلکہ ناول میں قدم قدم پر جو شدید جذباتی ارتعاشات ہیں اس سے زندگی پناہ مانگتی نظر آتی ہے۔ اس ناول کے ہیرو افضال کو معمولی سے معمولی واقعہ بے کل و بے حال کر دینے کے لئے کافی ہوتا ہے۔ افضال کا دوست جب اس کے قنوطی اندازِ فکر کا سختی سے مخالف ہوتا ہے تو صرف اتنی سی بات پر افضال کی یہ حالت ہو جاتی ہے:

"سپید آنسو اس کے رخساروں سے جلدی جلدی ڈھلک کر گرتے کے دامن کو بھگو رہے تھے۔ کان سرخ تھے اور چونکہ وہ اس گریۂ بے اختیار کو نہایت جبر کے ساتھ ضبط کر رہا تھا اس لئے برآمدہ میں تو صرف اس کی کرسی اور اس کا بدن کانپ رہا تھا مگر میری نگاہ میں اس وقت ساری کائنات کانپ رہی تھی۔"[2]

افضال کے کانپنے سے اس کے دوست کے نزدیک "ساری کائنات" کا کانپنا اس بات کو ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے کہ اس ناولٹ کا ہر کردار اسی جذباتیت کا شکار ہے۔ اصل میں ہر رومانوی تحریک میں ایسی جذبات پرستی نظر آتی ہے۔ اسی لئے ٹی' ایس' ایلیٹ رومانیت کی اس شدید جذباتیت پر معترض ہے۔ اس کا کہنا ہے:

"یہ انتہائی جذباتیت مجھے زوال پذیری کی علامت معلوم ہوتی ہے۔ یہ رومانوی عہد

---

[1] FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE. P.5.

[2] ایک شاعر کا انجام۔ ص ۱۱

کا ایک اہم اعتقاد ہے کہ . . . . . شدید جذبہ میں بذات خود کچھ سراہے جانے والی بات ہوتی ہے۔" ؎۱

ایلیٹ اس جذباتیت پر کیوں معترض ہے اس کا سبب بتاتے ہوئے لکھتا ہے :

" وہ جو اپنے آپ کو بغیر کسی روک کے ہیجانات کے حوالہ کر دیتے ہیں وہ استدلال سے محروم ہو جاتے ہیں اور احساسات کے آلۂ کار بن جاتے ہیں اور اپنی انسانیت کھو بیٹھتے ہیں۔" ؎۲

" ایک شاعر کا انجام " کی یہی کمزوری ہے کہ اس میں کردار اپنے آپ کو جذباتی ہیجانات کے حوالے کر دیتے ہیں اور اس طرح اپنی انسانیت کھوتے نظر آتے ہیں۔ مجتبیٰ حسین کا یہ خیال صحیح ہے کہ :

" ایک شاعر کا انجام جوانی کے ہیجانات اور اضطراب سے لبریز ہے۔ قصہ بے سروپا ہے اور آغاز و انجام سے بے نیاز۔" ؎۳

نیاز کا دوسرا ناولٹ " شہاب کی سرگزشت " ہر لحاظ سے " ایک شاعر کا انجام سے بہتر ہے۔ اس میں اسلوب زیادہ نکھرا ہوا نظر آتا ہے اور اس کا بوجھل پن محسوس نہیں ہوتا۔ ان دونوں ناولوں کو دیکھنے سے فلابیر نے جو بات اپنے متعلق کہی تھی اس کی عمومیت ظاہر ہوتی ہے۔ اس نے اپنے متعلق کہا تھا کہ مجھ میں دو شخصیتیں کام کر رہی ہیں۔ ایک وہ جو نازک خیالی، بلند پروازی غنائیت کی طرف مائل ہے اور جو دقیق اسلوب کو پسند کرتی ہے اور دوسری وہ جو حقائق اور روزمرہ کے معمولی واقعات اور عام انسانی جذبات کی پیش کشی کی طرف راغب ہے ؎۴ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر ایک ناول نگار میں یہ دو شخصیتیں کام کرتی ہیں۔ جب کبھی ناول نگار ان دونوں سے کام لینے میں توازن کھو بیٹھتا ہے تو وہ زندگی سے دور ہو جاتا ہے یا پھر زندگی کی معمولی باتیں پیش کر دیتا ہے، کوئی فکر انگیز بات نہیں کہہ پاتا۔ " ایک شاعر کا انجام " میں نیاز فتح پوری نے یہ توازن کھو دیا ہے۔ لیکن " شہاب کی سرگزشت " میں یہ توازن باقی ہے۔ یہی توازن اس ناول کو وقعت بھی بخشتا ہے اور اہمیت بھی۔

؎۱ THE NOVEL TODAY. P, 34 ؎۳ ادب و آگہی۔ ص ۲۰۲

؎۲ " " " P, 36 ؎۴ NOVELIST ON THE NOVEL. P, 51' 52.

"شہاب کی سرگذشت" میں شدید جذباتیت بھی نہیں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نیاز نے "شاعر کا انجام" میں دل کی حکمرانی کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اور "شہاب کی سرگذشت" میں دماغ کے تسلط کو ظاہر کیا ہے۔ لیکن یہ عقلیت بھی جذباتی ہے اس لئے شہاب محمود کو مشورہ دیتا ہے کہ:

"میں چاہتا ہوں کہ تم طلوع و غروب کے مناظر دیکھو اور ان میں بالکل جذب ہو جاؤ۔

.... چاند کو دیکھو اور بے قرار ہو جاؤ —— یہاں تک کہ تمھاری ہر نظر تمھارے لئے ایک دفتر جذبات ہو جائے اور تم اپنے وجود کو بالکل بھول جاؤ۔" [۱]

اسی بنا پر وقار عظیم نے ان دونوں ناولوں کے متعلق لکھا ہے:

"ان دونوں کہانیوں میں چلنے پھرنے والے کردار حقیقت کی دنیا سے کردار نظر آنے کے باوجود خیال کی دنیا میں رہنے بسنے سوچتے اور محسوس کرتے ہیں۔ اور ان کے عمل اور رد عمل کے پیچھے ایک ایسا فلسفہ کام کرتا نظر آتا ہے جس کی تشکیل و تعمیر فکر سے زیادہ جذبہ کی مرہونِ منت ہے۔" [۲]

لیکن ان دونوں ناولوں کو بالکل ایک انداز سے دیکھنا ٹھیک نہیں کیونکہ "شہاب کی سرگذشت" میں "ایک شاعر کا انجام" کی جیسی نِری جذباتیت نہیں ہے بلکہ یہاں رومانیت ذہنی بغاوت کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ شہاب مذہب اور سماج سے بغاوت کا جذبہ رکھتا ہے "وہ اصولِ مذہب سے منحرف ہو جاتا ہے یا کچھ ایسی تاویلیں کرنا پسند کرتا ہے جسے کوئی مذہبی شخص نہیں سُن سکتا۔" یہ رومانیت کی خاص علامت ہے کہ اس میں تمام مروجہ اصولوں سے بغاوت ملتی ہے۔ جیسا کہ شہاب کے یہ کہنے سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ:

"مجھے دنیا اور اس کے مراسم مفروضہ اخلاق و مذہب اور اس کے اُصول سے بحث نہیں۔" [۳]

اسی وجہ سے لوکاس نے رومانیت کو ذہن کے اس حصّہ سے وابستہ کیا ہے جو (ID) کہلاتا ہے۔

---

[۱] شہاب کی سرگذشت۔ ص   [۲] نگار (کراچی) سالنامہ۔ نیاز نمبر ۱۹۶۳ء ص ۲۰۰

[۳] ،، ،، ص ۵

فرائیڈ "اِڈ" ذہن کے اس حصّہ کو کہتا ہے جہاں انسان کی فطری خواہشات اور جبلتیں چھپی رہتی ہیں۔ جبلی خواہشوں اور سماجی اصولوں اور بندشوں میں ہمیشہ زور آزمائی ہوتی ہے۔ سماجی اصولوں اور بندشوں ہی کے خوف سے یہ خواہشیں ذہن کے عمیق ترین حصّہ میں چھپ جاتی ہیں یا دبا دی جاتی ہیں۔ لیکن جیسا ہی انھیں موقعہ ملتا ہے پھر اُبھر آتی ہیں۔ گویا انسان کے سارے مذہبی سماجی اور اخلاقی اصولوں اور بندشوں کے خلاف سرگرمیوں کا مرکز یہی ذہن کا حصّہ ہوتا ہے[1] رومانیت کی اس خصوصیت کے ساتھ اس ناول کا ایک متعین موضوع بھی ہے۔ "شہاب کی سرگذشت" کا موضوع "وصل میں مرگِ آرزو ہجر میں لذتِ طلب" ہے۔ اس لئے شہاب کہتا ہے کہ جس سے محبت کی جائے اس سے شادی نہ کیجائے وہ اپنے جگری دوست کو بتاتا ہے:

> "تم سمجھتے ہو کہ نکاح میں بھی وہی لذت ہے جو اس کے خیال میں ہے۔ کیا تمھیں یقین ہے کہ کسی سے مل جانا ملنے کی آرزو سے زیادہ پرلطف ہے۔ کیا تم واقف نہیں کہ آرزو کا حصول آرزو کی موت ہے۔ یاد رکھو لطف کا حقیقی راز صرف خلش ہے اور اگر یہ چیز ہم میں نہ ہو تو ہماری زندگی بے کار ہے"[2]

اس لئے شہاب محبت اور ازدواج کو بالکل الگ رکھنے پر زور دیتا ہے۔ کیونکہ نکاح اس کے نزدیک بالکلیہ عمرانی مسئلہ ہے۔ اس لئے سماج کو پیش نظر رکھ کر اسے انجام دینا ضروری ہے۔ اسی وجہ سے شہاب اختر سے محبت ہونے کے باوجود چار بچوں والی ایک بیوہ سے نکاح کر لیتا ہے۔ کیونکہ اس کے نزدیک محبت و نکاح دو مختلف چیزیں ہیں۔ نکاح کا تعلق محبت سے بالکل نہیں ہے صرف معاشرت سے ہے[3] اور پھر "معاشرتاً" محبوبہ کسی دوسرے کی ہوسکتی ہے۔ لیکن "روحانی" لحاظ سے ہمیشہ محبوب کی ہوتی ہے۔ لیکن ناول نگار اپنے اس نظریہ کو ثابت کرنے میں کامیاب نہیں ہوسکا ہے۔ اس لئے گو محمود اور سکینہ کی ازدواجی زندگی کی تلخی کو محبت کی شادی سبب قرار دیا گیا ہے لیکن وہ خود ہی اپنے بیان کی تکذیب بھی کر جاتا ہے۔ چونکہ ناول نگار نے بعد میں ان دونوں کی ازدواجی زندگی میں پیدا ہونے والی

---

[1] FREUD: HIS DREAM AND SEX THEORIES. P, 88

[2] شہاب کی سرگذشت۔ ص ۱۸

[3] شہاب کی سرگذشت۔ ص ۲۳

تلخیوں کا ذکر کرتے ہوئے دوسرے اسباب ظاہر کئے ہیں۔ جیسا کہ ناول نگار بتاتا ہے کہ سکینہ اپنی سسرال سے علٰحدہ رہنا چاہتی ہے۔ کیونکہ محمود کی ماں سے اس کے تعلقات کشیدہ ہو گئے تھے۔ محمود چاہتا ہے کہ ان کے تعلقات میں جو کشیدگی پیدا ہوگئی ہے اُسے دور کرے۔ لیکن اسے کامیابی نہیں ہوتی اس لئے وہ "ہندستانی معاشرت کے ناقابلِ علاج نقائص سے بیزار ہو کر پھر بمبئی چلا جاتا ہے"[۱]۔ محمود سکینہ کو علٰحدہ اس لئے بھی نہیں رکھ سکتا تھا کہ اس کی مالی حالت اسے اس بات کی اجازت نہیں دے رہی تھی۔ ظاہر ہے کہ یہ تمام ایسے اسباب ہیں جو محبت کی شادی یا بغیر محبت کی شادی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ خود شہاب اور اختر کی زندگی بھی کوئی ایسی مثال پیش نہیں کرتی جس سے "ہجر کی بے پایاں وسعت میں" ترقی "کے لامحدود امکانات ثابت ہو جاتے۔ اختر ایک زنانہ اسکول کھول لیتی ہے اور شہاب کی تمام تر صلاحیتیں ایک بیوہ اور اس کے بچوں کو پالنے میں "کام" آتی ہیں۔ لیکن ان تمام کوتاہیوں کے باوجود "شہاب کی سرگذشت" کے خاص طور پر اور "ایک شاعر کا انجام" کی کسی حد تک اُردو ناول نگاری میں اہمیت رہے گی۔ کیونکہ ان ناولوں میں وقار عظیم کے کہنے کے مطابق "رومان کی روایت کے پرچم کو اونچا" کیا گیا اور یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ "رومان حقیقت سے بھی زیادہ موثر اور دل نشیں بن سکتا ہے"[۲]۔

ان باتوں کے علاوہ "شہاب کی سرگذشت" کی اس لئے بھی اہمیت رہے گی کہ اس میں زندگی کے بعض تجربوں کو شاعرانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ خاص طور پر اس ناول کے خطوط، لباس اور مناظر کی تصویر کشی، رقص کے وقت اعضا کی جنبش کا مصورانہ بیان، مکالموں کی برجستگی اور استدلالی کیفیت ناول نگار کی زبان و بیان پر قدرت ہی کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ زندگی کے ان رومانی ارتسامات کو بھی ظاہر کرتے ہیں جو زندگی کے ایک خاص انداز سے مطالعہ اور تجربہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اور ان سب سے بڑھ کر "شہاب کی سرگذشت" میں زندگی کے بارے میں ناول نگار کا اپنا نظریۂ حیات ملتا ہے۔ خواہ وہ ناقابلِ قبول ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن فکر انگیز ضرور ہے۔ ناول میں نظریہ یا فلسفہ کی اس لئے

---

[۱] شہاب کی سرگذشت۔ ص ۱۰۱

[۲] نگار (کراچی) نیاز نمبر۔ سالنامہ ۱۹۶۳ء۔ ص ۲۸۲

اہمیت ہوتی ہے کہ اس کی وجہ سے ناول کی قدر و قیمت بڑھ جاتی ہے۔ کیونکہ یہ ناول میں فنی ربط اور ترکیب پیدا کر دیتا ہے[۱]۔ لیگٹ کے نزدیک تو موضوع اور نظریہ ہی سب سے مقدم حیثیت رکھتے ہیں۔ کیوں کہ ناول نگار کے شعور میں جو احساسات، جو نظریہ، جو تیاسات، جو فیصلے اور جو قدریں جمع ہوتی رہتی ہیں وہ کسی مخصوص خیال یا نظریہ کی مدد سے ابھر کر ناول کی شکل میں سامنے آتی ہیں[۲]۔ اس لحاظ سے نیاز کا ناول ـــ "شہاب کی سرگذشت" بہت ہی کامیاب ناول ہے۔ ہکسلے کی ناول نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ بات کہی جاتی ہے کہ وہ بنیادی طور پر "فلسفیانہ انشائیہ نگار" ہے[۳]۔ یہی بات نیاز پر بھی بڑی حد تک صادق آتی ہے۔ نیاز نے بھی اپنے نظریات اور اپنی انشار پردازی کے جوہر دکھا کر ناول کی وسعت کو واضح کرنے میں نمایاں کام کیا ہے۔ اور اردو میں ایک طور پر ہکسلے کی طرح "فکری" یا "تصوراتی ناول" (NOVEL OF IDEAS) لکھنے کی بنا ڈالی۔ اس لئے عزیز احمد یا کسی اور کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے اردو ناول کو نقصان پہنچایا۔ بلکہ نیاز نے اردو ناول کی اہم خدمت انجام دی۔ اور اس کو نہ صرف ایک نئی وسعت سے روشناس کیا بلکہ اپنی رومانی بغاوت سے آئندہ آنے والے ناول نگاروں کے انقلابی رجحانات کے لئے راستہ صاف کیا ہے۔

Library Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

کشن پرشاد کول + باغیانہ شعور

رومانی بغاوت کے وہ رجحانات جو نیاز فتح پوری کے ہاں ملتے ہیں کشن پرشاد کول کے ناول "شاما" میں ایک واضح شکل وصورت اختیار کر لیتے ہیں۔ گو یہاں بھی مذہب اور سماج سے بیزارگی ملتی ہے لیکن یہ بیزارگی بعض ٹھوس سماجی حقائق کے رد عمل کے طور پر پیدا ہوتی ہے۔ حقائق کا یہ ادراک نیاز کے ہاں نہیں ملتا اور نیاز کے برخلاف کشن پرشاد کول کے ناول میں ایک واضح سیاسی اور سماجی پس منظر ملتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر کشن پرشاد کے اس ناول کا انداز رومانی ہے۔ کیونکہ "شاما" کی بغاوت صرف ذہنی رہتی ہے، عملی صورت اختیار نہیں کرتی۔ یہاں بھی بس ایک "جذباتی آرزومندی" ملتی ہے جو رومانی تحریک کے

۱۔ THEORY OF LITERATURE. P.122

۲۔ THE IDEA IN FICTION. P.19. ۳۔ THE NOVEL TODAY. P.118

لکھنے والوں کا امتیازی وصف ہے۔

"شاما" ۱۹۱۷ء کے بعد لکھا گیا۔ کیونکہ اس میں مسز اینی بیسنٹ کی گرفتاری اور ان کی سماجی اور سیاسی خدمات کا ذکر ہے۔ "شاما" کا پس منظر بھی اس زمانہ کی سیاسی، سماجی اور اصلاحی سرگرمیاں ہیں یہ سیاسی، سماجی سرگرمیاں جس طرح اس زمانہ کی زندگی پر اثر ڈال رہی تھیں وہ نہ صرف "شاما" میں نظر آتی ہیں بلکہ اس کے نتیجہ میں اس ناول کا مقصد متعین ہوا ہے۔ ناول کا مقصد "ہندستانی سماج" اور خاص طور سے ہندو سماج میں عورتوں پر جو بیجا قسم کی سماجی اور مذہبی بندشیں ہیں ان کے خلاف احتجاج کرنا ہے۔ اس ناول میں کشن پرشاد کول سماج سے اپنی بیزارگی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اور اس کی فرسودگی کو ہدفِ ملامت بناتے ہیں۔ رُبع اول میں نئی اور پرانی قدروں میں جو کش مکش ہو رہی تھی اس کے نتیجہ میں بہت سی پرانی اخلاقی قدریں اپنی وقعت کھو رہی تھیں۔ بیسویں صدی میں اخلاقی قدروں میں اس طرح جو تبدیلی آرہی تھی اس کے تعلق سے ہربرٹ مولر نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ "پرانے تمام اعتقادات پھینک دیئے گئے تھے اور ان کی جگہ ابھی پُر نہیں ہوئی تھی"[1] شاما میں بیسویں صدی کا یہ اہم رجحان پوری طرح ملتا ہے۔ "شاما" اس سوشیل نظام کے خلاف اپنی آواز بلند کرتی ہے اور اس کی باغیانہ روح سماج کی ان زنجیروں کو توڑ پھینکنا چاہتی ہے۔ کیونکہ انہی زنجیروں نے اس کی زندگی میں زہر گھول دیا تھا۔ وہ پڑھی لکھی تھی، اور ایک روشن خیال خاندان کی فرد تھی۔ ایسے خاندان کی فرد جہاں کمسنی کی شادی کو ناپسند کیا جاتا تھا۔ اور لڑکیوں کو جاہل اور اَن پڑھ رکھنا کسی صورت میں گوارہ نہیں کیا جاتا تھا۔ اس تعلیم اور روشن خیالی کے ساتھ اتفاق سے وہ ایسے گھر بیاہ دی جاتی ہے جس کا ماحول حد درجہ غیر مہذب اور رجعت پسندی سے معمور تھا۔ شاما کے لئے اپنے عیاش اور اَن پڑھ شوہر اور انتہائی بدمزاج ساس کے ساتھ نباہ کرنا ناممکن تھا۔ جب اس کی ساس ایک بالکل چھوٹی اور غیر اہم بات پر اس کی بُری طرح زد و کوب کرتی ہے تو وہ میکے چلی آتی ہے اور پھر زندگی بھر سسرال کی صورت نہیں دیکھتی۔

شاما کے سسرال میں قیام کے دوران کے سلسلہ میں کشن پرشاد کول نے گھریلو جھگڑے، ساس بہوؤں کے تعلقات اور شاما کی ساس محبوب بی کی بدمزاجی اور غصیلی طبیعت کو بہترین طور پر اُجاگر کیا ہے لیکن

---

[1] MODERN FICTION. P, XII

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بہت سے افراد کو ایک ساتھ پیش کرنا کشن پرشاد کے لئے شاید ممکن نہ تھا۔ کیونکہ جب وہ شاما کے جیٹھ نندوجی اور ان کی بیوی کے واقعات کو پیش کرتے ہیں تو شاما اور اس کا شوہر بالکل پس منظر میں چلے جاتے ہیں اور اس طرح جب شاما اور شوہر بشن جی کے حالات اور تعلقات پیش کئے جاتے ہیں تو نندوجی اور بڑی بہو غائب ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ بہت سے لوگوں کو ایک ساتھ پیش کرنے ہی میں ناول نگار کی جانچ ہوتی ہے[1] کشن پرشاد کول اس آزمائش پر پورے نہیں اُترتے۔ لیکن ناول کی یہ کمزوری زیادہ نہیں کھٹکتی۔ کیونکہ "شاما" ایک کرداری ناول ہے۔ کرداری ناول کا پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہوتا ہے۔ اس لئے کہ اس کا اہم مقصد کرداروں کو اُبھارنا ہوتا ہے[2] تاکہ ان کی زندگی گزارنے کے مختلف طریقے سامنے آجائیں[3] اس ناول میں بھی دوسرے کرداروں کے علاوہ شاما کے کردار اور اس کی زندگی کو پوری طرح اُبھارنے میں ناول نگار کامیاب ہوا ہے۔ اس لئے پلاٹ کا یہ جھول زیادہ نمایاں ہونے نہیں پاتا۔

شاما ناول کا مرکزی کردار ہے جیسا کہ ناول کے نام ہی سے ظاہر ہے۔ اس کو پیش کرنے میں کشن پرشاد کول نے بڑے سلیقہ کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن معلوم نہیں علی عباس حسینی نے یہ بات کیوں کہہ دی کہ :

> " خود شاما کے کردار میں سوائے ناکامی کے کوئی ایسی بات نہیں ملتی جو ہم پر کوئی دیرپا اثر ڈالتی ہو۔ اس کی ساس مکھو بی بی دنیا جہاں کے کوسنے پر بھی ہمیشہ زندہ رہنے والی شخصیت ہے۔"[4]

ڈاکٹر احسن فاروقی بھی علی عباس حسینی کی تقلید میں یہی کہتے ہیں کہ :

> " شاما " کی ساس مکھو بی بی سب سے زیادہ دلچسپ کردار ہے۔"[5]

حالانکہ ان ناقدین نے ناول کے ختم پر کشن پرشاد کول کے مندرجہ ذیل بیان کو نقل کرکے اس کو خاص طور پر سراہا ہے جس میں کشن پرشاد کہتے ہیں :

---

[1] THE LIVINENG NOVEL . P, 185 .
[2] THE STRIKTURE OF THE NOVEL . P, 27
[3] THE STRIKTURE OF THE NOVEL . P,60
[4] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۲۹۱
[5] ناول کی تنقیدی تاریخ ۔ ص ۲۰۷

"وقائع نگار نے جو کچھ دیکھا اور سنا قلمبند کیا۔ حق و باطل کی چھان بین اس کا کام نہیں۔ رشن جی کی بیوی ہوتے ہوئے شیاما کا پرکاش سے رشتۂ محبت پیدا کرنا، پرکاش کا شیاما سے مائل بہ محبت ہوتے ہوئے غیر سے شادی کرنا اور آخر کار شادی کی ذمہ داریوں سے پنڈ چھڑا کر سنیاس آشرم میں پناہ لینا کہاں تک شرطِ ایمان ہے اور کہاں تک جرم اخلاق اس کا وزن کرنا فلسفی اور ناصح کا کام ہے۔ انسانی فطرت کا مبصر صرف یہ جانتا اور کہہ سکتا ہے کہ ایسا بھی ہوتا ہے۔ اور دل میں درد رکھنے والے انسان ہی ایسا کرتے ہیں۔"[۱]

اس بیان کی جو کچھ اہمیت ہے وہ صرف شیاما کے کردار کی پیش کشی کی وجہ سے ہے۔ کیونکہ انھوں نے یہ بات صرف بیان ہی نہیں کر دی ہے بلکہ اپنی "وقائع نگاری" کا عملی ثبوت شیاما کے کردار میں دیا ہے۔ شیاما کی کردار نگاری ہی میں کشن پرشاد کول کا کمال نظر آتا ہے۔ انھوں نے اس کردار کو بالکل حقیقی رنگوں میں پیش کیا ہے۔ شیاما کی خوبیاں خامیاں، لغزشیں محبتیں، مجبوریاں خود مختاریاں سب ہمارے سامنے آ جاتی ہیں اور اس کا کردار فطری، بھرپور اور جاندار بن جاتا ہے۔ اس جاندار اور مکمل کردار کے آگے مکھو لال کے کردار کو مذکورہ بالا ناقدین نے صرف اسی وجہ سے ترجیح دی ہے کہ مکھو لال کا کردار بالکل سادہ اور یکرخہ (FLAT) ہے۔ اور ایسے کرداروں کا یہی فائدہ ہوتا ہے کہ وہ قاری کو زیادہ آسانی سے یاد رہ جاتے ہیں۔ کیونکہ واقعات اور حالات یکرُخے کرداروں میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں کرتے[۲] لیکن موجودہ مذاق پہلودار (ROUND —) کرداروں کو پسند کرتا ہے[۳] کیونکہ موجودہ دور حقیقت پسندی کا دَور ہے اور پہلودار کردار حقیقی انسانوں کی طرح ہوتے ہیں۔[۴] شیاما کا کردار بڑا پُراثر اور حد درجہ دلچسپ ہے۔ حیرت ہے کہ علی عباس حسینی اس کردار میں سوائے "ناکامی" کے کچھ اور نہیں دیکھ سکے۔ حالانکہ اس کے کردار میں ہر جذبہ پوری طرح نظر آتا ہے جو ہر حقیقی انسان میں موجزن ہوتا ہے۔ وہ جب تک سسرال میں رہتی ہے اس وقت تک جلتی ہے کڑھتی ہے لڑتی ہے جھگڑتی ہے۔ وہ مایوسی

---

[۱] شیاما۔ ص ۲۰۵ — [۲] ASPECTS OF THE NOVEL. P, 77

[۳] THE STRUCTURE OF THE NOVEL. P, 25

[۴] ASPECTS OF THE NOVEL. P, 77

کی حالت میں بھی حالات کا مقابلہ جی جان سے کرتی ہے۔ اور جب اس کو ذلیل کیا جاتا ہے، تو اس کی باغیانہ روح جاگ اُٹھتی ہے۔

شیاما کی یہ بغاوت صرف ذہنی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ شیاما یہ ذہنی بغاوت صرف سماج اور مذہب ہی سے نہیں کرتی بلکہ وہ سیاسی طور پر بھی باغیانہ خیالات رکھتی ہے ـــ گو سیاسی طور پر بھی وہ باغیانہ خیالات رکھتی ہے لیکن بنیادی طور پر اس کی یہ بغاوت سماج اور مذہب سے ہوتی ہے۔ چونکہ اس زمانہ میں یہ بھی ایک مسئلہ تھا کہ سماجی اصلاح کو سیاست پر ترجیح دی جائے یا سیاست کو سماجی اصلاح پر۔ جیساکہ "شیاما" کا یہ ایک کردار کہتا ہے:

"یہ تو بڑا اہم مسئلہ ہے کہ پالٹیکس کو سوشیل رفارم پر ترجیح دی جائے یا اس کے برعکس۔"[1]

لیکن شیاما سماجی اصلاح کو سیاست پر ترجیح دیتی ہے اور کہتی ہے:

"پہلے آپ اپنی قوم کی حالت سنبھال لیے پھر آزادی کے خواہاں ہوئیے۔"[2]

اس لئے اپنے آخری خط میں وہ سماج اور مذہب پر کڑی تنقید کرتی ہے اور چاہتی ہے کہ:

"دھرم شاستر کی پرانی مریادا کو بالائے طاق رکھ کر قانون میں اس طرح ترمیم ہونی چاہیے کہ مرد صرف ایک شادی کر سکیں اور دوسرے عورتوں کو بھی دوسری شادی کرنے کا حق حاصل ہو۔"[3]

شیاما اس طرح سماجی اور مذہبی بندشوں کے خلاف احتجاج کرتی ہے اور ان بندشوں کے باوجود پرکاش سے آخری دم تک محبت کرتی ہے اور اس کی محبت میں جان دے دیتی ہے۔ اس لئے اگر شیاما کے کردار کے متعلق یہ کہا جائے کہ "سوائے ناکامی کے اس میں کوئی ایسی بات نہیں جو ہم پر دیرپا اثر ڈال سکے"، تو ظاہر ہے کہ یہ شیاما کے کردار ہی کے ساتھ نہیں بلکہ پورے ناول کے ساتھ بھی انصاف نہ ہوگا . . . . اگر شیاما کی کردار نگاری

---

[1] شیاما۔ ص ۱۴۳

[2] شیاما۔ ص ۱۴۴

[3] شیاما۔ ص ۱۸۱

کو کامیاب قرار نہ دے کر ناول کو سراہنے کی کوشش کی جائے تو یہ اتنی متضاد قسم کی بات ہوگی جس کے متعلق کچھ کہنا تحصیلِ حاصل ہوگا۔ کیونکہ شیاما کا کردار اس ناول کا محور و مرکز ہے اور اس کردار کی اخلاقیات سے اس ناول کے سارے دوسرے کردار اُبھرتے ہیں۔ ناول کی تمام تر دلچسپی اور فن کاری بھی اسی کردار کی کشمکش میں مضمر ہے۔

"شیاما" کا اُردو ناول نگاری میں صرف اچھی کردارنگاری اور ناول کے فن کو سلیقہ سے برتنے کے اعتبار ہی سے ممتاز مقام نہیں رہے گا بلکہ اس کی اہمیت اس بناء پر بھی رہے گی کہ یہ ناول اپنے اندر "مباحثی ناول" (NOVEL OF DISCUSSION) کی بھی بہت سی خوبیاں رکھتا ہے۔ ایچ۔جی۔ویلز "مباحثی ناول" کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ کیونکہ اس کے نزدیک ناول نگار کا کام صرف کہانی کہنا نہیں ہے بلکہ ان سماجی، مذہبی اور سیاسی قوتوں سے بحث بھی کرنا ہے جو انسانی پر قابو پانے رہتی ہیں۔ یا قابو پانے میں ناکام رہتی ہیں۔[1] شیاما میں سماجی، مذہبی اور سیاسی موضوعات سے بحث کی گئی ہے اور جس طرح سماجی اور مذہبی بندشیں انسانی شخصیت پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ان میں اور انسان میں جو کشمکش ہوتی ہے اس کو فن کارانہ طور پر ظاہر کیا گیا ہے۔ ان سماجی اور مذہبی بندشوں کے خلاف اس میں بڑی فکر انگیز بحثیں بھی کی گئی ہیں۔ اس طرح اس ناول میں کشن پرشاد کول نے جس باغیانہ شعور کا ثبوت دیا ہے وہ اس ناول کو بڑی اہمیت بخشتا ہے۔ اس میں بعض سماجی اور مذہبی قدروں سے بغاوت کر کے اور ذہنی طور پر انھیں رد کر کے کشن پرشاد کول نے بیسویں صدی کے اس اہم انقلابی رجحان کو واضح کیا ہے جو مرورِ زمانہ کے ساتھ ساتھ شدت اختیار کرتا گیا۔ اس لئے انھیں باغیانہ شعور کا نقیب کہا جا سکتا ہے۔

علی عبّاس حسینی کا رومانی ناول

علی عبّاس حسینی نے اپنا پہلا ناول "سرسید احمد پاشا یا خاف کی پری" ۱۹۱۹ء میں لکھا۔ اس میں بھی رومانیت ملتی ہے لیکن علی عبّاس حسینی کی رومانیت نیاز فتح پوری اور کشن پرشاد کول سے بالکل

---

[1] AN ASSESSMENT OF TWENTIETH CENTURY LITERATURE. P. 24

مختلف ہے۔ یہ رومانیت محض حسن و عشق کی باتوں کو ایک تخیلی ماحول اور فضا میں پیش کر دینے کی حد تک محدود ہے۔ اس میں نہ تو نیاز کی سی فکر انگیزی ہے نہ ہی کشن پرشاد کول کا سا باغیانہ شعور بلکہ اپنے اطراف واکناف کی دنیا اور اس کے حقائق سے فرار حاصل کر کے یہ خیالی دنیا میں پناہ لینے کا جذبہ ہے۔ اگرچہ کہ یہ ناول بالکلیہ تخیلی اور رومانی ہے اور اس میں ایسی بھی کوئی بات نہیں جو اُردو ناول نگاری میں اس کو اہم بنا سکے تاہم ایک بات قابلِ ذکر ضرور ہے۔ ناول کے ہیرو سر سید احمد پاشا اور ہیروئن طیبہ کے جذبات کو ناول نگار نے بعض جگہ بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ اس ناول کا یہ حصہ بہتر ہے جس میں ان دونوں کی محبت کی کشمکش کو دکھایا گیا ہے۔ لیکن کیو، ڈی، لیوس کے کہنے کے مطابق کوئی بھی ناول اپنے اچھے یا بُرے حصوں کی وجہ سے اہمیت اختیار نہیں کرتا۔ بلکہ مجموعی طور پر ناول کو دیکھنا ہوتا ہے[۱] اس لحاظ سے "سر سید احمد پاشا" کو کامیاب ناول نہیں کہا جا سکتا۔ اس میں قاری کی دلچسپی کو برقرار ضرور رکھا گیا ہے اور اس بات کو سہیل بخاری نے مصنف کے "کمال" سے تعبیر کیا ہے[۲] لیکن یہ ایسی بات نہیں جس کی وجہ سے ناول کی اچھائی یا بُرائی متعین ہو سکے۔ کیونکہ یہ دلچسپی ہر اچھے ساخت کے ناول میں ہوتی ہے۔ اس لئے وارن بیچ کہتا ہے کہ ہر اچھے ساخت کا ناول اچھا ناول نہیں ہوتا[۳] اور اسی بنا پر ایک اچھے ناول نگار کے لئے ایک اچھا فن کار ہونا ضروری نہیں ۔۔۔ مام نے دوستوسکی کو عظیم ناول نگار کہا ہے لیکن وہ اُسے خراب فن کار ٹھیراتا ہے[۴] بہر کیف "سر سید احمد پاشا" یا "قاف کی پری" ایک ایسا ناول ہے جو علی عباس حسینی جیسے ادیب سے وابستہ توقعات کو پورا نہیں کرتا۔

۱؎ FICTION AND READING PUBLIC. P, 213

۲؎ اُردو ناول نگاری۔ ص ۱۱۸

۳؎ THE NOVEL IN THE TWENTIETH CENTURY. P, 121

۴؎ GREAT NOVELIST AND THEIR NOVELS. P, 202

مرزا عباس حسین ہوش اور دوسرے ناول نگار

مذکورہ بالا ناول نگاروں کے علاوہ بھی دوسرے بعض ناول نگار رُبع اول کے مختلف رجحانات کی نمائندگی کرو رہے تھے جیسے مرزا عباس حسین ہوش کے ہاں سیاسی رجحان ملتا ہے۔ عام طور پر ان کے دو ناول "ربط ضبط" اور "افسانہ نادر جہاں" زیادہ مشہور ہیں۔ "افسانۂ نادر جہاں" پر وہ نادر جہاں کا نام بحیثیت مصنف لکھا ہوا ہے۔ لیکن علی عباس حسینی کی تحقیق کے مطابق یہ ناول مرزا عباس کا لکھا ہوا ہے۔ لیکن اس کی حیثیت یکسر تقلیدی ہے۔ جیسا کہ خود علی عباس حسینی نے اسے "مراۃ العروس" کا "نقش ثانی" کہا ہے۔[1] "ربط ضبط" میں کوئی قابل ذکر خوبی نہیں ہے۔ لیکن ہوش کے ناولوں میں ایک غیر معروف ناول "المیمون" (سنہ ۱۹۰۴ء) اپنی ایک انفرادیت رکھتا ہے اور وہ امتیازی حیثیت کا حامل ہے۔ کیونکہ اس ناول سے ہوش کے سیاسی اور سماجی شعور پر روشنی پڑتی ہے۔

اس ناول میں انھوں نے تمثیلی رنگ اختیار کر کے انگریزی تسلط اور اُس کے اثرات پر بعض جگہ بڑا گہرا طنز کیا ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ کس طرح ہندستان میں انگریزوں کے پوری طرح قدم جم گئے تو وہ اپنی من مانی چلانے لگے:

> "جب سلطنت کی چاروں چولیں ٹھیک بیٹھ گئیں اور وسعتِ حکومت کی خوش خبریوں نے کان بھر دیئے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس وقت ایک تغیّر ہوا جو دوسری زبان میں خلل کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ دارالسلطنت سے ہندستان، وہاں سے کوہِ ہمالیہ، پھر سمندر کے کناروں تک عملداری ایسی نہ تھی کہ مزاج کے تھرمامیٹر والے پارے کو مردہ سا پڑا رکھتی یا دماغی قوتوں میں کسی طاقت کی آرزو کو روک لیتی، یا ارمانوں کا حوصلہ نہ نکلنے دیتی۔"[2]

---

[1] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۳۰۷ [2] المیمون۔ ص ۵۷

لیکن ان آرزوؤں اور ارمانوں کا حوصلہ نکلنے کی جو تفصیل انھوں نے دی ہے وہ اتنی غیر واضح اور مبہم ہے کہ سمجھ میں نہیں آتا ان کی مراد کیا ہے اور وہ کس بات کو پیش کرنا چاہ رہے ہیں۔ البتہ کہیں کہیں واضح اشارے ہیں ___ انگریزوں کی تقلید سے ہندستانی تہذیب میں جو تبدیلی آرہی تھی، اس کی طرف اُنھوں نے اشارہ کیا ہے۔ اس طرح مرزا عباس حسین نے اپنے اس ناول میں اپنی سیاسی بصیرت کا ثبوت دے کر اُسے اہمیت بخش دی۔ لیکن اس ناول کا بہت بڑا اور زبردست نقص اس کے غیر واضح اشارے اور مبہم انداز ہے۔

محمدؐ سجّاد مرزا بیگ دہلوی نے بھی دو ناول "دلفگار" اور "تمنائے دید" لکھے۔ ان میں "تمنائے دید" اہمیت رکھتا ہے۔ اس ناول پر سنہ درج نہیں ہے لیکن اندرونی شہادتوں سے پتہ چلتا ہے کہ یہ بیسویں صدی کے پہلے دہے میں لکھا گیا۔ اس ناول میں اس وقت ہندستان میں جو سیاسی اور تعلیمی سرگرمیاں ہو رہی تھیں ان پر روشنی پڑتی ہے۔ اس طرح سے اس ناول سے اس زمانہ کے سیاسی بیداری پر روشنی پڑتی ہے۔ اسی طور پر سجّاد مرزا نے اس زمانہ کی تعلیمی سرگرمیوں اور سماجی حالت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ کس طرح ناول کے فن کی وسعت سے فائدہ اُٹھا کر رُبع اول کے پہلے دہے ہی میں ہر قسم کے خیالات ناول میں پیش کئے جا رہے تھے۔

ناول میں سماجی زندگی کی تبدیلیوں کو پیش کرنے کے لحاظ سے محمدؐ امجد حسین المعروف بہ ہمایوں مرزا کا ناول "خواب شکستہ" بھی قابلِ ذکر ہے۔ یہ ناول چار حصّوں میں چھپا ہے۔ اس میں بھی وہ تہذیبی امتزاج ملتا ہے جو ہندستان میں عام ہوتا جا رہا تھا۔ مغربی تہذیب کی اچھی باتوں کو اختیار کرنے اور مشرق کی اہم روایات کو قائم رکھنے کا رُجحان اس ناول میں ہر جگہ ملتا ہے۔ مغربی تہذیب کی برکتوں کے ساتھ اس کے بُرے اثرات کو اس ناول میں پیش کیا گیا ہے۔ ان باتوں کے علاوہ اس ناول میں اعلیٰ طبقے کے مسلمانوں کی معاشرت اور ان کے مشاغل پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ پھر طوائف کی بیوفائی اور طوطا چشمی کے مقابلہ میں شریف لڑکیوں کی پاکیزہ محبت کے نقشے بھی پیش کئے گئے ہیں۔ بعض جگہ جذبات کی عکاسی بھی اچھی کی گئی ہے۔

ان تمام ناولوں کی یہی اہمیت ہے کہ ان سے اس زمانہ کے سماجی حالات اور سیاسی

حقائق پر روشنی پڑتی ہے۔ کیونکہ ناول کے کردار اس وقت کے سماجی رجحانات کو ظاہر کرتے ہیں۔ جس عہد میں کہ وہ لکھا گیا ہے۔ اس لحاظ سے یہ ناول کسی قدر قابلِ ذکر ہیں ورنہ ان میں کوئی دوسری خوبی نہیں ہے۔

خواتین کی ناول نگاری

ربع اول کی ابتدا ہی سے اردو میں خواتین نے ناول نگاری شروع کر دی تھی۔ وقار عظیم کا یہ خیال صحیح ہے کہ خواتین کے ناول، بیسویں صدی کے آغاز سے پہلے نہیں ملتے۔[۱] لیکن ایک بار جب وہ ناول نگاری کی طرف متوجہ ہوئیں تو صرف اسی کی ہو رہیں۔ اور اس صنف میں انھوں نے زبردست کارنامے انجام دیئے۔ ناول میں عورتوں کے جس قدر اہم اور وقیع کارنامے ملتے ہیں کسی اور صنف میں نہیں ملتے۔ اس بات کا تجزیہ کرتے ہوئے ورجنا وولف نے دو اہم باتیں کہی ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ ناول ایک بیحد لچکدار صنف ادب ہے۔ اس لئے ذہن اور خیال کو مستقل اور مسلسل طور پر مرکوز کرنے کی ضرورت پیش نہیں آتی اور اس بنا پر نظم یا ڈرامے کے برخلاف اس کے مختلف حصے مختلف اوقات میں لکھے جا سکتے ہیں۔ اس لئے عورتیں اپنے گھریلو کام کرتے ہوئے بھی اسے لکھ سکتی ہیں۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ عورتوں کی زندگی کا دائرہ محدود ہوتا ہے۔ لیکن گھریلو زندگی میں ان کا سابقہ مختلف انسانوں سے رات دن پڑتا رہتا ہے۔ اس لئے ان کو گہری نظر سے انسانوں کا مطالعہ کرنے کا موقع ملتا ہے۔ گویا اس طرح ان کی تربیت ہی ناول نگار کی حیثیت سے ہوتی ہے نہ کہ شاعر کی حیثیت سے۔[۲] یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کی ابتدا ہی سے ناول نگاری میں عورتوں نے نمایاں حصّہ لیا ہے۔

ربع اوّل کے ناول نگاروں میں، صغریٰ ہمایوں مرزا، نذر سجاد حیدر، طیبہ بیگم خدیو جنگ وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ لیکن فکر و فن کا وہ سانچہ جو ربع اول میں بن گیا تھا ایک مدت تک خواتین کی ناول نگاری اسی میں ڈھلتی نظر آتی ہے۔ اسی لئے بہت سے ایسے ناول جو ربع اوّل کے بعد

THEORY OF LITERATURE . P,100 ۱؎

GRANITE AND RAINBOW . P 78-79 ۳؎ — ۱۰۰ ۲؎ داستان سے افسانے تک۔ ص

لکھے گئے جیسے "شوکت آرا بیگم" از خاتون (سنہ ۱۹۳۲ء)، "اختری بیگم" از ظفر جہاں بیگم (سنہ ۱۹۳۲ء)، "روشنک بیگم" از اصغر حسن صاحب۔ "ثروت آرا بیگم" از حمیدہ سلطان مخفی دہلوی (سنہ ۱۹۳۲ء) وغیرہ اپنے اندر ربع اول کی ناولوں کی ساری خصوصیات رکھتے ہیں۔ اس لئے ان ناولوں کا ذکر ربع اول ہی کے ناول نگاری میں کیا جا سکتا ہے۔ وقار عظیم نے ان تمام خواتین کو بجا طور پر "دور اول" کی ناول نگار قرار دیا ہے[۱]۔ اس طرح طویل عرصہ میں جتنے بھی ناول لکھے گئے ہیں ان کا موضوع کسی نہ کسی طرح تعلیم ہی ہے۔ عورتوں کی ناول نگاری پر نذیر احمد سے زیادہ راشد الخیری کا اثر رہا ہے۔ کیوں کہ نذیر احمد نے عورتوں کے لئے صرف تعلیم کی اہمیت و ضرورت کو واضح کیا تھا اور راشد الخیری اس کے ساتھ عورتوں کی مظلومیت اور مجبوری کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ سبھی خاتون ناول نگار ہر لحاظ سے نذیر احمد یا راشد الخیری کی مقلد رہی ہیں، اور نہ ہی ان کے اثر کو قبول کیا ہے؛ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض کے ہاں نذیر احمد اور راشد الخیری کا بیحد گہرا اثر ملتا ہے اور ان کا رنگ بالکل تقلیدی ہو کر رہ گیا ہے۔ جیسا کہ بیگم شاہنواز کے ناول "حسن آرا" میں اصغری کی طرح حسن آرا اپنی اچھی تعلیم و تربیت کی وجہ سے گھر کو سنبھال لیتی ہے۔ ضیاء بانو کے تمام ناول "فغان اشرف" "انجامِ زندگی" اور "فریبِ زندگی" بالکلیہ راشد الخیری سے متاثر ہیں۔ "خاتونِ اکرم" "پیکرِ بقا" میں راشد الخیری کی طرح مغرب زدہ تہذیب زدہ عورت کی بیوفائی کو ظاہر کرتی ہیں۔ محمدی بیگم کی "شریف بیٹی" بھی راشد الخیری کی شریف لڑکیوں کی طرح ہر مصیبت سہتی ہے۔ لیکن باپ دادا کی عزت پر آنچ آنے نہیں دیتی۔ ان کے دوسرے ناولوں "آج کل" اور "صفیہ بیگم" میں بھی نذیر احمد اور راشد الخیری کی طرح مقصد ہر درجہ غالب ہے۔ "آج کل" کا مقصد آج کے کام کو کل پر نہ ٹالنے کی تلقین کرنا ہے۔ اور "صفیہ بیگم" میں بچپن کی شادی کے خطرناک نتائج پیش کئے گئے ہیں۔ عباسی بیگم کی "زہرہ بیگم" عورت کی سماجی مجبوری اور مظلومیت کو ظاہر کرتی ہے۔ لیکن ان ناولوں کے علاوہ بہت سے ایسے ناول ہیں جو نذیر احمد اور راشد الخیری کی تقلید اور ان کے اثر سے صاف طور پر باہر نظر آتے ہیں۔ اس لئے ان ناولوں کی مصنفہ اپنی انفرادیت بھی رکھتی ہیں۔ نذیر احمد مغربی تہذیب

---

[۱] داستان سے افسانے تک۔ ص ۱۰۲

کے ساتھ مذہبی احکام کی بجاآوری کو ناممکن سمجھتے تھے۔ راشد الخیری کے ہاں تو مغربی تہذیب کا اختیار کرنا گویا مذہب ہی سے نہیں بلکہ اخلاق سے بھی بیگانہ ہو جانے کا نام ہے لیکن اس کے برخلاف ایسی تمام خواتین ناول نگار جو نذیر احمد اور راشد الخیری کے اثر سے باہر ہیں نہ صرف مغربی تہذیب کے ساتھ مذہبی احکام کی بجاآوری کو ممکن سمجھتی ہیں بلکہ اس کو مستحسن قرار دیتی ہیں۔ اس لئے وہ مغربی تہذیب کے ساتھ مشرقی قدروں کو بھی اپنانے پر زور دیتی ہیں۔ یہ رجحان صغریٰ ہمایوں کے ناول "زہرہ یا مشیر نسواں" سے لے کر بیگم ا۔ ظ حسن تک "روشنک بیگم" تک سبھی کے پاس ملتا ہے۔ "زہرہ" میں انگریزی وضع پر آراستہ مکان ملتے ہیں اور ساتھ ہی یہ بھی تعلیم دی جاتی ہے کہ "کسی قوم کے رسم و رواج کی آنکھیں بند کر کے تقلید کرنی فضول ہے، البتہ اس کے ہنر سیکھنے چاہئیں۔"[۱] صغریٰ ہمایوں اپنے دوسرے ناول "سرگذشت ہاجرہ" میں اس تہذیبی امتزاج کو اپنے کردار کے ذریعہ ظاہر کرتی ہیں:

"آداب مجلس و آداب سوسائٹی مشرقی اور مغربی دونوں طریقوں سے تمہاری ماں نے تم کو ماہر کرا دیا ہے۔"[۲]

نذر سجاد حیدر کی ہیروئن اختر النساء اس اعتبار سے اور زیادہ روشن خیال اور ترقی پسند ہے۔ وہ گو انتہائی ظلم و ستم سہتی ہے لیکن جب اسے گھر سے نکال دیا جاتا ہے تو اپنی زندگی خود آپ بناتی ہے۔ وہ فرضی نام اختیار کر کے تعلیم بھی حاصل کرتی ہے اور ملازمت بھی کرتی ہے۔ یہ ناول بیسویں صدی کے پہلے دہے میں لکھا گیا۔ لیکن اس کے باوجود اس ناول کی ہیروئن ایسا جرات مندانہ اقدام کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ نذیر احمد اور راشد الخیری کی کوئی ہیروئن اس قدر جرات سے کام نہیں لے سکتی تھی۔ یہ مغربی تہذیب کی بعض باتوں کو اپنانے کا جذبہ ہی تھا جو عورتوں کی آزادی اور ان کو سماجی مساوات دینے کے مطالبہ کی صورت میں ظاہر ہوا۔ مغربی تہذیب کے ساتھ مشرقی قدروں اور خاص طور پر مذہب پر کاربند رہنے کا جذبہ بھی پوری شدت کے ساتھ ان ناول نگاروں کے پاس ملتا ہے۔ نذر سجاد حیدر ہی نے اپنے ناول "نجمہ" میں تین خاندانوں کی زندگی کا مقابلہ کر کے مغرب زدہ اور دقیانوسی انداز اختیار کرنے کے خطرناک نتائج دکھائے ہیں۔ اس کے برخلاف مغربی تہذیب کے

---

[۱] زہرہ۔ ص ۲۶

[۲] سرگذشت ہاجرہ۔ ص ۶

ساتھ جو خاندان مذہبی احکام پر کاربند تھا وہ ان کے نزدیک نصب العین کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ناول کے آخر میں بچہ کے المناک انجام کو ظاہر کرنے کے بعد مغربی تعلیم و تربیت کے ساتھ مذہبی تعلیم اور مشرقی اقدار کی پاسداری کی ضرورت اور اہمیت کو ظاہر کیا گیا ہے۔

یہ مذہب کے ساتھ مغربی تہذیب کو اپنانے کا جذبہ اس وقت کے بہت سے ناولوں میں اپنی پوری شدت سے کارفرما نظر آتا ہے۔ "روشنک بیگم" کا ہیرو ہمایوں فرخ دس برس تک انگلستان میں رہتا ہے لیکن "لندن کے قیام میں صوم وصلوٰۃ کا پابند" رہتا ہے[۱]۔ وہ مغربی لباس کو اختیار کرنا اسلام کے منافی نہیں سمجھتا اور یورپ کی لڑکیوں کی طرح ہندستان کی لڑکیوں کے موسیقی سیکھنے کو ہنر ظاہر کرتا ہے[۲]۔ اس طرح مغربی اور مشرقی تہذیب کے اچھے عناصر کو حاصل کر لینے کا جذبہ ان تمام ناول نگاروں میں جاری وساری نظر آتا ہے۔ البتہ مذہب اور اخلاق کی پابندی پر ان میں سے ہر ایک ناول نگار نے زور دیا ہے۔ اصل میں خواتین پر مذہب کی گرفت زیادہ رہتی ہے، خواہ وہ ہندستان کی ہوں یا انگلستان کی۔ مذہب و اخلاق پر زور انگلستان کی بھی خاتون ناول نگاروں کے ہاں ملتا ہے۔ مس فیلڈ نے سوسن فریر (SUSAN FRAER) کے متعلق لکھا ہے کہ "اس کے تمام ناول اخلاقی مقاصد کے لئے لکھے گئے[۳]" اور اس نے دوسری ناول نگار میریا اجورتھ (MARIA EDGEWORTH) کے پاس ضرورت سے زیادہ اخلاقیات پر زور دینے کا ذکر کیا ہے[۴]۔ اسی طرح مس ینگ (MISS YOUNG) کے ناولوں کو اس نے "مذہبی پروپگنڈا" قرار دیا ہے[۵] اور جارج بلیٹ کے ہاں سائنس اور مذہب کی کشمکش کا ذکر کیا ہے۔ مذہب اور اخلاق کی یہ پاسداری ہماری خواتین ناول نگاروں کے پاس بھی بڑی شدت سے ملتی ہے۔ اس مذہبی رجحان کی وجہ سے انھوں نے نذیر احمد کے زمانہ سے جو توہمات کو ختم کرنے کی کوشش ہو رہی تھی اس کو جاری رکھا۔ جیسا کہ ایک سائنس دان فلسفی نے کہا ہے کہ "توہم کے خلاف مذہب کی یہ جنگ

۱؎ روشنک بیگم۔ ص ۶۵ ۲؎ روشنک بیگم ص ۱۵۹

۳؎ WOMEN NOVELISTS. P, 83

۴؎ " " P, 94 ۵؎ WOMEN NOVELISTS. P, 200

ہمیشہ جاری رہی۔ کیونکہ توہم اتفاقی ذہن سے آسانی سے جدا ہوتا نظر نہیں آتا۔[۱] توہم کے ساتھ غیر ضروری رسم و رواج کے خلاف بھی خواتین ناول نگاروں نے اپنی جنگ جاری رکھی۔

اس طرح مشرقی اقدار کے ساتھ مغربی تہذیب کی اہمیت کو ظاہر کرکے مشرقی اور مغربی تہذیب کی کشمکش میں خواتین نے ان دونوں تہذیبوں کے امتزاج کی ضرورت کو نمایاں کیا۔ چونکہ یہ سماجی مسئلہ راست طور پر ان کی گھریلو زندگی سے وابستہ تھا اس لیے اس مسئلہ کو انھوں نے روزمرہ کی گھریلو زندگی کے تعلق سے دیکھا اور دکھایا ہے۔ وہ زندگی کا کوئی وسیع پس منظر پیش نہیں کرتیں۔ کیونکہ ان کا دائرۂ عمل محدود تھا۔ اس بارے میں ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ:

"یہ ناول خواتین کی گھریلو زندگی اور سماجی رجحانات کے اچھے عکاس تھے ..... ظاہر ہے کہ ان کا ماحول ہوٹلوں، بازاروں اور عشق و عاشقی کے بکھیڑوں کا نہیں ہوسکتا تھا۔"[۲]

ہنری جیمس بھی خواتین کی اس خصوصیت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ان کی آنکھیں "مانوس" اور "حقیقی" چیزوں پر مرکوز ہوتی ہیں۔ اور وہ روزمرہ پیش ہونے والی باتیں بیان کرتی ہیں۔[۳] اپنے آپ کو اپنے مخصوص دائرہ میں رکھنے کی وجہ سے خواتین کی ناول نگاری میں حقیقت اور واقعیت آجاتی ہے۔ کیونکہ انھوں نے اپنے طبقہ اور اپنے معاشرت کی زندگی کی عکاسی کی، جس سے وہ واقف تھیں۔ اس لحاظ سے اس دور کی خواتین کی ناول نگاری اہمیت رکھتی ہے اپنے محدود "دائرۂ عمل" کی سچی اور حقیقی عکاسی کرنے کی وجہ سے ان کی حیثیت امتیازی ہوگئی ہے۔ ان خواتین میں سب سے پہلا نام نذر سجاد حیدر کا آتا ہے۔ اُنھوں نے کئی ناول لکھے ہیں جن میں "اخترالنساء" "آہِ مظلوماں" "حرماں نصیب" اور "جانباز" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان کی ناول نگاری جس طرح اپنے معاشرے اور اپنے عہد کی عکاسی کرتی ہے اس کے متعلق

۱؎ HUMAN DESTINY. P. 122 ۲؎ اردو ادب کی ترقی میں خواتین کا حصہ۔ ص ۱۰۷

۳؎ THE HOUSE OF FICTION. P. 91

قرۃ العین حیدر نے بالکل سچ لکھا ہے کہ :

" اس نے چودہ سال کی عمر میں ایک نہایت ترقی پسند اصلاحی ناول لکھا، جس کی ہیروئن اختر النساء بیگم نے مردوں کے معاشرے کے مظالم کا نہایت عقلمندی سے مقابلہ کیا اور آخر میں فتح مند ہوئی ...... اس کے یہ سارے ناول ان کے طبقہ کے اس پس منظر کی بہت عمدہ عکاسی کرتے ہیں جس نے پچھلی صدی کے آخر میں اور اس صدی کے شروع میں یورپین تہذیب اختیار کرنی شروع کر دی تھی۔ لڑکیاں پردے میں تھیں لیکن یورپین نرسیں انھیں انگریزی پڑھاتی اور پیانو بجانا سکھاتی تھیں ۔" [1]

اس طرح طیبہ بیگم نے اپنے ناولوں میں اپنی معاشرت کی بہترین عکاسی کی ہے ۔ مولوی عبدالحق نے ان کے ناول " حشمت النساء " اور " انوری بیگم " کے متعلق لکھا ہے :

" ان دونوں ناولوں میں انھوں نے حیدرآباد کی معاشرت کی سچی تصویر کھینچی ہے انوری بیگم کے قصہ میں اور ترقی کی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانہ میں معاشرت اور خیالات میں کیا کیا تغیرات ہوئے ہیں ۔ لائق مصنفہ نے اپنی سوسائٹی کو غائر نظر سے دیکھا ہے ۔ پرانے توہمات اور تعصبات اور خیالات کو باتوں باتوں میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے ۔" [2]

اس طور پر " شوکت آرا بیگم " جو خاتون (مسز س عباس طیب جی) کا لکھا ہوا ہے متوسط طبقہ کی زندگی اور اس کے مسائل اور معاشرت سے بحث کرتا ہے ۔ یہ ناول تین حصوں پر مشتمل ہے اور ایک وسیع کینوس پر پیش کیا گیا ہے ۔ اسی طرح والدہ افضل علی کا ناول " گودڑ کا لعل " بھی تین حصوں میں منقسم ہے اور غریب، متوسط اور امیر تینوں طبقوں کی معاشرت کی عکاسی کرتا ہے ۔ حمیدہ سلطان مخفی دہلوی کا ناول " ثروت آرا بیگم " بھی اس لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے ۔ اسی طرح سے تمام خواتین نے معاشرتی اور گھریلو زندگی کی عکاسی کی ہے ۔ لیکن اس سے یہ نہیں سمجھ لینا چاہئے کہ

---

[1] سفینۂ غم دل ۔ ص ۴۰

[2] مقدمہ انوری بیگم ۔ ص ۸، ۹

وہ ملک اور قوم کی سیاسی بیداری یا تبدیلیوں سے ناواقف تھیں۔ سیاسی تبدیلیوں اور سیاسی واقعات سے واقفیت کا بھی ثبوت اس دور کی ناول نگاروں نے دیا ہے۔ جیسا کہ نذر سجاد حیدر کے ناول "جانباز" کا موضوع ہی وطن پرستی ہے۔ اس کی ہیروئن عملی طور پر اس وقت کی سیاست میں حصہ لیتی ہے اور ملک کی جدوجہد آزادی میں شامل ہو جاتی ہے۔ سیاسی سرگرمیوں اور سیاسی مسائل کا بیان صرف نذر سجاد حیدر ہی کے پاس نہیں بلکہ بعض دوسری خواتین کے ہاں بھی ملتا ہے۔ جیسے صغریٰ ہمایوں مرزا نے اپنے ناول سرگذشتِ ہاجرہ میں اس وقت کی سیاسی ہلچل کو پیش کیا ہے۔

اس طرح سے خواتین ناول نگاروں نے سماجی زندگیوں کی تبدیلیوں کے ساتھ سیاسی مسائل بھی پیش کئے لیکن سماجی اور معاشرتی زندگی ہی مجموعی طور پر ان کی ناول نگاری کا موضوع رہی ہے۔ اپنی معاشرتی زندگی کو پیش کرتے ہوئے انھوں نے اپنے زمانہ کے بعض رسوم و رواج کو جس طرح بیان کیا ہے اور ہندوستانی زندگی کے بعض پہلوؤں کی جو اب مٹ چکے ہیں یا ختم ہو گئے ہیں، جس طرح عکاسی کی ہے وہ ان کے ناولوں کو اہمیت بخشتی ہے۔ اپنی دیکھی بھالی زندگی کی عکاسی ہی اس دور کی خواتین کی ناول نگاری کو وقیع بناتی ہے۔ جیسا کہ ہنری جیمس نے کہا ہے کہ :

"جو کوئی بھی نقطہ نظر زندگی کے راست تاثر سے پیدا ہوتا ہے دلچسپ ہوتا ہے۔" [1]

اصل میں ان تمام ناولوں کا زندگی سے راست طور پر تاثر حاصل کر کے اسے پیش کر دینا انھیں اُردو ناول نگاری میں ایک امتیازی حیثیت دیتا ہے۔ حالانکہ وقار عظیم کا خواتین کے ناولوں پر یہ اعتراض بڑی حد تک صحیح ہے کہ وہ "فن کے محاسن اور نزاکتوں سے قطعی عاری ہیں۔" [2] لیکن اس کوتاہی کے باوجود چونکہ انھوں نے زندگی کے وہی پہلو پیش کئے ہیں جو ان کے محدود "دائرۂ عمل" میں شامل تھے اس لئے ان کی ناول نگاری کی اہمیت کسی نہ کسی حد تک بلکہ بہت بڑی حد تک بہر طور باقی رہتی ہے۔ کیونکہ بعض کے نزدیک ناول کا وجود ہی ناول نگار کے راست شخصی تاثر اور اس کے "مخصوص تجربہ" سے عبارت ہوتا ہے۔ [3] اصل میں ناول کے لئے بہترین

---

[1] THE HOUSE OF FICTION. P, 46 — [2] TECHNIQUE IN FICTION. P, 2

[3] A TESTISE ON THE NOVEL. P, 46

"دائرہ عمل" وہی ہوتا ہے جس سے ناول نگار پوری طرح واقف ہوتا ہے[1]۔ اس دور کی خواتین ناول نگار اُردو ناول میں اپنی اپنی خصوصیات کی وجہ سے ہمیشہ ایک انفرادی اور امتیازی حیثیت رکھتی ہیں۔

رُبع اوّل کی ناول نگاری کا یہ دور ہندوستان کی سیاسی، سماجی زندگیوں کی تبدیلیوں کا آئینہ دار ہے۔ یہ تمام تبدیلیاں دو تمدنوں اور تہذیبوں کے تضاد اور تصادم کی وجہ سے رونما ہوئی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ناول نگاری کے اس عہد میں بڑے متضاد اور متصادم قسم کے رجحانات ملتے ہیں۔ کیونکہ نئے حالات اور نئے خیالات کی وجہ سے نئی اور پرانی قدروں میں شدید کشمکش ہو رہی تھی۔ اس پورے دور کی ناول نگاری میں ہر ایک ناول نگار کے پاس قدروں کی یہ کشمکش اور تبدیلی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس عہد کے ناول نگاروں نے قدروں کی ان تبدیلیوں کو ظاہر کر کے ایک نئے شعور کو تیار کرنے میں بڑا کام کیا۔ کیونکہ بقول سی، ای، ایم جوڈ مغربی تہذیب نے نہ صرف پرانی روایات سے ہندوستان کو آزاد کیا بلکہ ایک ایسی تبدیلی پیدا کر دی جس کے دور رس نتائج کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا[2]۔ اس اہم تبدیلی کا اندازہ کر کے اس دور کے ناول نگاروں میں ایک نئے شعور کو بنانے کا کام بڑی ہی خوش اسلوبی سے انجام دیا۔ اصل میں ناول کا اہم کام بھی نئے شعور کو تیار کر کے اسے اس قابل بنانا ہے کہ وہ نئی تبدیلیوں کو برداشت کر سکے[3]۔ یہی وجہ ہے کہ ربع ثانی کے ابتدائی دس سال کی ناول نگاری میں ہم کو ایک نئے ذہن اور ایک نئے شعور کا احساس ہونے لگتا ہے۔ جو ترقی پسند تحریک ۱۹۳۶ء کے شروع ہونے کے بعد کی ناول نگاری میں ایک شدید صورت اختیار کر لیتا ہے۔ گویا رُبع ثانی کے دس سال ترقی پسند تحریک کی ناول نگاری کا پیش خیمہ تھے۔ لیکن ابتدائی بیسویں صدی سے ۱۹۳۶ء تک کی اُردو ناول نگاری کا یہ عہد پریم چند کی ناول نگاری میں پوری طرح نمایاں ہوا ہے۔ اور اس طرح وہ بذات خود ایک عہد کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لئے ربع ثانی کے ابتدائی دس سالوں کی ناول نگاری کا جائزہ لینے سے پہلے پریم چند کی ناول نگاری کو دیکھنا ضروری ہے۔ اس لئے آئندہ باب میں صرف انہی کی ناول نگاری سے بحث کی گئی ہے۔

۱۔ STORY OF INDIAN CIVILISATION, P, 140   ۲۔ REALITIES IN FICTION. P. 6

باب (۴)

پریم چند ۔ ایک عہد

جیسا کہ گذشتہ باب میں کہا جا چکا ہے کہ پریم چند اُردو ناول میں ایک عہد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کیونکہ وہ سارے رُجحانات جو ابتدائی بیسویں صدی سے ۱۹۳۶ء تک اُردو ناول میں رہے وہ کم و بیش کسی نہ کسی صورت میں پریم چند کی ناول نگاری میں نمایاں ہوتے رہے ہیں۔ اس طرح ان کی ناول نگاری ایک پورے عہد کی عکاسی کرتی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ پریم چند کی ناول نگاری اپنے عہد کی سیاسی، سماجی اور معاشرتی حالات سے براست طور پر وابستہ رہی ہے۔ پریم چند نے ساحل سے طوفان کا نظارہ نہیں کیا تھا بلکہ انھوں نے طوفان کے تھپیڑے بھی کھائے تھے۔ ان کی زندگی ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور معاشرتی حالات کے طوفان سے عملی طور پر نبرد آزما ہونے میں گزری۔ اسی طوفان کے مدوجزر میں ان کی زندگی کے نشیب و فراز صاف طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ ملکی اور قومی معاملات سے یہی وابستگی کا نتیجہ تھا کہ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ "سوزِ وطن" (۱۹۰۸ء) انگریزی حکومت کو اس قدر پریشان کر دیتا ہے کہ وہ اُسے ضبط کر لیتی ہے۔ اسی وجہ سے "نواب رائے" کو پریم چند کا نام اختیار کرنا پڑا۔ لیکن اس واقعہ کے بعد بھی پریم چند اپنے ناولوں کے ذریعہ ملکی اور قومی خدمت انجام دیتے رہے۔ کیونکہ وہ یہ جانتے تھے کہ ہندوستان کی آبادی کا سب سے بڑا حصہ محنت کش عوام پر مشتمل ہے اور جو بارہ گھنٹے محنت کرنے کے بعد یا تو ناول ہی پڑھ سکتا ہے یا کچھ بھی نہیں پڑھتا۔[۱] اس لئے پریم چند نے ناولوں کے ذریعہ سماجی، سیاسی اور معاشی مسائل پیش

۱؎ MUNSHI PREM CHAND. P, 86

پیش کئے۔ ان کی نگاہ ہمیشہ ملک کے انہی حالات پر رہتی تھی۔ لیکن انھوں نے بہت جلد یہ محسوس کر لیا کہ حکومت کی ملازمت کا جوا لاد کر وہ ملک و قوم کی خدمت کی گاڑی کو زیادہ دور تک نہیں کھینچ سکتے۔ اس لئے "جنگِ آزادی کا یہ سپاہی" ملازمت سے استعفیٰ دے کر (۱۹۲۱ء) عدم تعاون کی تحریک میں کود پڑتا ہے لیکن مدن گوپال کے الفاظ میں چونکہ اس سپاہی کی تربیت صحافت اور کتابیں لکھنے تک محدود تھی[1] اس لئے وہ اس کے ذریعہ اپنی پوری توانائیوں کے ساتھ ملکی و قومی حالات کو بہتر بنانے کی جدوجہد میں شریک ہو جاتا ہے۔ یہی نہیں پریم چند ہندستان کے سماجی مسائل کو حل کرنے میں بھی مجاہدانہ انداز اختیار کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کے پہلے دہے میں پریم چند کا ایک بیوہ سے شادی کرنا صرف ان کی جرأت مندی اور باغیانہ رجحان ہی کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ اس بات کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ اس وقت کے سماجی مسائل سے ان کی زندگی کس شدت سے وابستہ ہو گئی تھی۔ سماجی اور سیاسی مسائل کے ساتھ خود ان کی معاشی زندگی اور مالی حالت ہندستان کی معاشی پست حالی کو ظاہر کرنے کے لئے کافی تھی۔ کیونکہ پریم چند کی زندگی معاشی اور مالی طور پر بھی کبھی آسودہ نہیں رہی تھی۔ اور پھر چونکہ بچپن بھی دیہاتوں میں گذرا تھا اور ملازمت کے سلسلہ میں بھی انھیں دیہاتوں میں رہنے کا موقعہ ملا تھا۔ اور ملازمت چھوڑنے کے بعد تو وہ دیہات میں رہ کر کسانوں اور دیہاتیوں کے مسائل اور ان کی مشکلات کے بارے میں خود دیہاتیوں اور کسانوں سے گفتگو کرتے تھے[2] اس لئے ہندستان کی نوّے فی صد آبادی کی معاشی اور اقتصادی پست حالی انھیں زندگی بھر متاثر کرتی رہی۔ پریم چند کے صاحبزادہ امرت رائے اس بارہ میں لکھتے ہیں:

> "پریم چند کا تمام فکری سرمایہ اس حقیقت کا ثبوت ہے کہ انھوں نے سماج کے سب سے درماندہ اور مظلوم طبقہ پر غیر منصفانہ طبقاتی جبر کو تسلیم نہ کرنے کے لئے ساری زندگی بھر جدوجہد کی۔"[3]

---

[1] MUNSHI PREMCHAND. P, 177

[2] MUNSHI PREMCHAND. P. 178

[3] شانتی کے جودھا - پریم چند (ہندی) ص ۲۸.

پریم چند کے ناولوں میں اُردو ناول کے کم و بیش تمام مختلف اور متضاد رجحانات سمٹ آئے ہیں۔ اس لئے ان کے پاس رومانیت بھی ملتی ہے حقیقت نگاری بھی۔ مغربی اور مشرقی تہذیب کا امتزاج بھی ملتا ہے اور ان دونوں کی ٹکر بھی۔ روایات کا تحفظ بھی ملتا ہے اور روایات سے بغاوت بھی۔ اصلاح پسندی بھی ملتی ہے اور انقلابی شعور بھی۔ اس طرح پریم چند کے ناولوں میں اردو ناول کے سارے رجحانات ہی نہیں بلکہ جیسا کہ کہا جا چکا ہے ان کے اپنے عہد کے سارے ہندستان کی زندگی جھلک آتی ہے۔ لیکن ادب مجہول طور پر سیاسی، سماجی یا ذہنی ترقی کو منعکس نہیں کرتا[1]۔ بلکہ ادیب ذاتی تجربہ اور زندگی کے بارے میں اپنے مجموعی تصوّر کو پیش کرتا ہے[2] اسی لئے کہا گیا ہے کہ ناول میں سماجی زندگی کا مطالعہ کرنے کے لئے دوسرے ذرائع سے فراہم کی ہوئی معلومات ہی اس بات پر روشنی ڈال سکتی ہیں کہ ناول نگار کے ہاں کہاں تک صرف تخیّل ہے کہاں تک حقیقت نگاری ہے اور کہاں تک اس کی تمنائیں اور آرزوئیں ہیں[3] اس لحاظ سے پریم چند کی ناول نگاری کا مطالعہ کرنا ضروری ہے۔ اس سلسلہ میں پریم چند کے ناولوں کے موضوعات کو دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ کس طرح ہندستان کے حالات کی تبدیلی نے ان کے موضوعات کو بھی تبدیل کیا ہے۔ پھر ان موضوعات کا اس زمانہ کی سماجی، سیاسی اور معاشی زندگی سے جو تعلق رہا ہے اور ان کی شخصی زندگی سے جو واسطہ رہا ہے اس کا مطالعہ صاف طور پر ظاہر کر دیتا ہے کہ کہاں تک پریم چند نے حقیقت نگاری کی ہے، کہاں تک ان کی یہ رومانیت یا تخیل پرستی کام کرتی رہی ہے۔ اور کہاں تک ان کی تمنائیں یا آرزوئیں جلوہ گر ہوتی رہی ہیں۔ اس سلسلہ میں سب سے پہلے ان کے موضوعات سامنے آتے ہیں جو حالات کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں۔

پریم چند کے موضوعات

ناول میں موضوع بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ آرنلڈ بینٹ نے کہا ہے کہ ہر ناول کا ایک مرکزی موضوع ہونا چاہئے جو دس الفاظ میں بیان کیا جا سکے[4]۔ لیکٹ

---

[1] THEORY OF LITERATURE. P. 277
[2] THEORY OF LITERATURE . P, 90
[3] " " " P,100
[4] THE MAKING OF LITERATURE .P, 244

بھی مرکزی خیال (IDEA) کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ کیونکہ اس کے نزدیک اس "خیال" کے ذریعہ ناول نگار اپنے سارے تجربات، احساسات اور خیالات جو "خام مواد" کی حیثیت رکھتے ہیں انھیں پیش کرتا ہے۔ اس لئے وہ ہیئت کو ثانوی حیثیت دیتا ہے اور موضوع یا "خیال" کو بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیتا ہے[۱]۔ پریم چند کے ناولوں میں ہمیشہ ایک واضح موضوع ملتا ہے جو اُن کے اجتماعی اور انفرادی تجربات کا نچوڑ ہوتا ہے۔ اجتماعی زندگی کی یہ تبدیلیاں چونکہ پریم چند کے موضوعات کو بدلتی رہی ہیں اس لئے پریم چند کے ہاں جو موضوعات کا تنوع ملتا ہے وہ اُردو کے کسی اور ناول نگار کے ہاں نہیں ملتا۔ اس تنوع کی وجہ سے پریم چند کا دائرۂ عمل (RANGE) اُردو کے دوسرے تمام ناول نگاروں سے بہت زیادہ وسیع ہے۔ انھوں نے زیادہ سے زیادہ وسیع پیمانہ پر زندگی کی وسعتوں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اپنی کوشش میں اس لئے کامیاب ہوئے ہیں کہ انھوں نے صرف خارجی انداز میں حقیقتوں کو بیان نہیں کر دیا ہے بلکہ زندگی کا وہ جو شخصی تصوّر رکھتے تھے وہ بھی ان کے ناولوں میں ہر جگہ موجود ہے۔ اس لئے ڈیوڈ سیسل نے کہا ہے کہ "ناول نگار نہ صرف حقیقی دنیا کی عکاسی کرتا ہے بلکہ وہ اس کے تعلق سے اپنے شخصی تصوّر کو بھی پیش کرتا ہے"[۲]۔ چونکہ پریم چند کے موضوعات میں بھی ان کے شخصی تصورات کام کرتے رہے ہیں، اس لئے کسی خاص مقصد کو موضوع بنانے کے باوجود بھی ان کی ناول نگاری مقصدیت کا شکار نہیں ہوئی ہے بلکہ اس کے برخلاف مقصد کی وجہ سے ان کے ناولوں میں ایک خاص گہرائی پیدا ہو گئی ہے۔

پریم چند کے ناولوں کے موضوعات جس طرح سے ان کے عہد کے مختلف تاریخی حالات سے وابستہ رہے ہیں اور ان حالات میں جس طرح سے ان کے موضوعات میں تبدیلی کی ہے اور اس کی وجہ سے ان کے ناولوں میں جو فنی ارتقاء ہوا ہے اس کا جائزہ لینا ضروری ہے۔

۱؎ THE IDEA IN FICTION. P. 19

۲؎ HARDY THE NOVELIST. P.

کیونکہ ہندستان کے سیاسی، سماجی اور معاشی پس منظر کو سامنے رکھنے سے پریم چند کے ناولوں کا ارتقا سمجھ میں آسکتا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے ذکر آچکا ہے کہ ادیب صرف مجہول انداز سے زندگی کو پیش نہیں کرتا بلکہ وہ زندگی کے تعلق سے اپنے شخصی تصور اور ذاتی نقطۂ نظر کو بھی پیش کرتا ہے۔ مارکس جو انسانی شعور کو مادی حالات کا پروردہ کہتا ہے وہ بھی یہ بتاتا ہے کہ "انسان ہی اپنی تاریخ آپ بناتے ہیں[۱]" اس لئے ادیب سماجی حالات سے صرف متاثر ہی نہیں ہوتا بلکہ اسے متاثر بھی کرتا ہے[۲]۔ یہی وجہ ہے کہ وہ زندگی کو جوں کا توں پیش نہیں کر دیتا۔ بلکہ اسے اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ اسی وجہ سے موپاساں نے کہا ہے کہ ادیب کو اپنا موضوع متعین کرنے کے بعد زندگی سے وہی تفصیلات لینی چاہئیں جو اس کے موضوع کے لئے مفید ہو سکتی ہیں۔ اور باقی تمام باتوں کو اسے رد کر دینا چاہئے[۳]۔ اس لحاظ سے پریم چند کی ناول نگاری میں جو ہندستان کے تاریخی پس منظر کی تبدیلی کی وجہ سے ارتقاء ہوا، اس کو پیش نظر رکھنا چاہئے۔

پریم چند کے ناولوں کا فنی ارتقاء، اور ہندستان کا سماجی سیاسی اور معاشی پس منظر

اصل میں ناول اور سماج کا بڑا ہی گہرا اور مضبوط ربط ہوتا ہے۔ اسی لئے لائینل ٹرلنگ ناول کو تمدنی زندگی کا خلاصہ کہتا ہے[۴] اور زولا کا کہنا ہے کہ ناول نگار کا کام ہی یہی ہے کہ سماج اور فرد میں جو عمل اور ردِّ عمل ہوتا ہے اس کو دکھائے[۵]۔ اس لحاظ سے پریم چند بیحد کامیابی سے اپنے ہر ناول میں پوری سماجی زندگی کو اس کے مختلف پہلوؤں سمیت پیش کرتے ہیں اور اپنے ہر ناول میں سماج اور فرد میں جو عمل اور ردِ عمل ہوتا ہے اس کو اجاگر کرتے ہیں[۶]۔ پریم چند کی اپنے دور کے مخصوص حالات سے یہی وابستگی ان کے ناولوں کو ایک ارتقائی صورت دیتی ہے اور اس طرح یہ ارتقائی صورت بالکل تاریخی حالات کا نتیجہ ہوتی ہے۔

---

[۱] KARLMARX SELECTED WORK. VOL.1. P.30

[۲] THEORY OF LITERATURE. P.97

[۳] NOVELIST ON THE NOVEL. P.71

[۴] THE LIBERAL IMAGINATION. P.266

[۵] 〃 〃 〃 P.303

اسی وجہ سے لائینیل ٹرلنگ نے ادب کو کسی نہ کسی اعتبار سے "تاریخی مطالعہ" کہا ہے اور وہ ادب کو "تاریخی فن" کہتا ہے۔[1] پریم چند کے ناول بھی ایک طرح سے بالکل تاریخی فن بن گئے ہیں۔

پریم چند کے ناولوں کو "تاریخی فن" اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ تاریخ کے دھارے میں جو سماجی، سیاسی اور معاشی تبدیلیاں ہندستان میں پیدا ہوئیں وہ ان کے ناولوں میں منعکس ہوتی رہیں۔ یہی وجہ ہے کہ "اسرار معابد" سے "گئو دان" تک فنی ارتقار کی ایک بہت بڑی مسافت پریم چند طے کرتے نظر آتے ہیں۔ اردو ناول میں پریم چند ہی وہ منفرد ناول نگار ہیں جن کے فن کا تدریجی ارتقار واضح ترین صورت میں سامنے آتا ہے۔ چونکہ یہ ہندستان کے اس دور کے حالات سے بالکلیہ طور پر وابستہ ہے اس لئے پریم چند کی ناول نگاری کے ارتقار کے مطالعہ کے لئے ہندستانی زندگی کے سماجی، سیاسی اور معاشی حالات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔

پریم چند ابتدا ہی سے اپنے ناولوں میں ہندستان کے اس دور کے خاص حالات کو پیش کرتے رہے ہیں۔ ان کا پہلا ناول "اسرار معابد" (سنہ ۱۹۰۳ء تا سنہ ۱۹۰۵ء) ہندستان میں مذہبی اور سماجی اصلاح کی کوششوں کو ظاہر کرتا ہے۔ "اسرار معابد" کا موضوع مذہبی پیشواؤں کی وجہ سے جو معاشرتی خرابیاں پیدا ہو رہی تھیں ان کا پردہ چاک کرنا تھا۔ لیکن سنہ ۱۹۰۴ء سے ہندستان میں سماجی اور معاشرتی اصلاح بنیادی حیثیت حاصل کر لیتی ہے۔ کیونکہ اسی سنہ میں سوشیل کانفرنس کے ایک اجلاس میں معاشرتی خرابیوں کو جڑ سے اکھیڑ دینے کا ارادہ کیا جاتا ہے۔ اور اسی زمانہ میں اصلاح کے موافقین اور مخالفین میں رسہ کشی ہوتی ہے۔[2] انہی اسباب کا نتیجہ ہے کہ جب سنہ ۱۹۰۶ء کے لگ بھگ پریم چند اپنا ناول "ہم خرما و ہم ثواب" لکھتے ہیں تو اس میں معاشرتی اصلاح ہی کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ اس میں بھی اصلاح کی مخالفت اور موافقت کرنے والوں میں زور آزمائی ہوتی دکھائی گئی ہے۔ یہاں بھی گو مذہبی پیشواؤں کی ریاکاری کا ذکر ہوتا ہے لیکن وہ بالکل ضمنی اور ثانوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ رام کلی کا کردار "اسرار معابد"

---

[1] THE LIBERAL IMAGINATION. P

[2] انگریزی عہد میں ہندستان کے تمدن کی تاریخ۔ ص ۲۳۰

میں امو کزی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن یہاں اس کی حیثیت بالکلیہ ثانوی اور غیر اہم بن جاتی ہے۔
"ہم خرما و ہم ثواب" میں ہندستان کی معاشرتی خرابیوں کو جس طرح موضوع بنایا گیا ہے، وہ
دھنگ۔ دھاری لال کی تقریر سے واضح ہوتا ہے۔

اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ پریم چند کے اس ناول میں رومانیت کسی قدر زیادہ اُبھر آئی ہے۔ لیکن مجموعی طور پر قومی زندگی اور قومی خدمت کا جذبہ مذہبیت سے مل کر اس وقت کے ہندستان پر جس طرح چھا رہا تھا وہ اس ناول سے پوری طرح ظاہر ہوتا ہے۔ اس ناول سے پریم چند زندگی کے حقائق سے بھی جس طرح قریب ہو رہے تھے اس کا اندازہ ہوتا ہے۔ "جلوۂ ایثار" میں جہاں متوسط طبقہ کی زندگی پیش کی گئی ہے وہیں اس میں دیہاتی زندگی کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند کو ابتدا ہی سے دیہاتی زندگی اور محنت کش طبقہ سے ہمدردی تھی۔ ناول کی ہیروئن برجن اپنے خطوط میں اپنے شوہر کملاچرن کو دیہاتی زندگی کے بارے میں وہ سب کچھ لکھتی ہے جو وہ دیکھتی ہے۔ ان خطوط میں دیہاتیوں کے افلاس، اُن کی کسمپرسی، اُن کی توہم پرستی، ان کے تیوہاروں کے ریت رسم، ان کی زندگی، ان کی دشمنی، ان کی محبت، خلوص، ان کے ناچ گانے کا سرسری لیکن موثر نقشہ ملتا ہے۔ پریم چند نے دیہاتیوں کی جہالت، ان کے غلط قسم کے تصورات اور ریت رسم پر تنقید بھی کی ہے لیکن ہر جگہ ان کی ہمدردی اور محبت نمایاں ہے۔ انھیں کسانوں کی مجبوری اور ان پر ہونے والے ظلم کا احساس اس زمانہ سے ہو چلا تھا۔ "جلوہ ایثار" میں دیہاتیوں اور کسانوں کی زندگی پریم چند نے جس طرح پیش کی ہے اس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند ساحل سے طوفان کا نظارہ کر رہے ہیں۔ لیکن جوں جوں ہندستان کی سیاسی اور سماجی جدوجہد میں معاشی حالات کو اہمیت حاصل ہوتی رہی اور دیہاتی زندگی اور کسانوں کی اس حالت پر توجہ کی جانے لگی۔ اسی طرح پریم چند کے ہاں دیہاتی زندگی کی پیش کش کی نوعیت بدل گئی۔ بعد کے ناولوں میں پریم چند جس طرح دیہاتی زندگی پیش کرتے ہیں اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ہندستان کی قومی بیداری اب دیہات میں بھی پہنچ گئی ہے اور آزادی کی جنگ وہاں بھی لڑی جا رہی ہے۔

"جلوۂ ایثار" میں پریم چند فنی ارتقا کی جانب ایک اور قدم آگے بڑھاتے ہیں۔ زندگی کے

مختلف گوشے اور پہلوؤں کے ساتھ زندگی کے ان روابط تک ان کی نظر جاتی ہے جو افراد کی زندگی کو تبدیل کرنے میں اہم حصہ لیتے ہیں۔ اس ناول میں ان کے پیش نظر چونکہ سوامی وویکانند کی شخصیت تھی اس لئے پرتاب چندر کے کردار کو پیش کرتے ہوئے لازمی طور پر وہ کردار کے اس ارتقار کو پیش کرتے ہیں جس میں ایک شخص کی زندگی "غم جاناں" سے نکل کر "غم دوراں" کو اپناتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند کو ناول کا بنیادی خیال قومی حالات کے اس تقاضہ سے ملا کہ قوم کو ایسے افراد کی ضرورت ہے جو اس کے لئے اپنی زندگی وقف کر دیں۔ پریم چند نے فطری انداز میں پرتاب چندر کو سادھو ہوتے دکھایا ہے۔ اور اس کی داخلی اور ذہنی کشمکش کو حتی المقدور پوری طرح ظاہر کیا ہے۔ پریم چند سے ان کی ناول نگاری کے ابتدائی دور ہی میں اس سے زیادہ کرداروں کی تحلیل نفسی کی توقع رکھنا بالکل بے جا ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے پرتاب چندر کے کردار پر یہ اعتراض کیا ہے کہ مادھوری کی والہانہ محبت کو دیکھ کر پرتاب چندر کا اس کے ساتھ شادی کرنے کے لئے تیار ہو جانا "اس کردار کا انتہائی زوال ہے"[۱] اس بات سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ڈاکٹر قمر رئیس نے اس کردار پر یہ اعتراض اس کو بالکل سوامی وویکانند جی سمجھ کر کیا ہے۔ کیوں کہ آگے چل کر وہ یہی کہتے ہیں کہ "اس طرح پریم چند نہ تو سوامی وویکانند کے ساتھ انصاف کر سکے اور نہ ہی اپنے ناول اور اس کے ہیرو کے ساتھ"[۲] ڈاکٹر قمر رئیس کا یہ اعتراض اس غلط فہمی پر مبنی ہے کہ ناول کا کردار بالکل حقیقی انسان کے کردار کے جیسا ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ای' ایم فورسٹر نے لکھا ہے "اگر ناول کا کردار بالکل ملکۂ وکٹوریہ کی طرح ہے اور اس کے جیسا نہیں تو پھر وہ واقعی ملکۂ وکٹوریہ ہے اور یہ کردار یا ناول بالکل سوانح بن گیا ہے"[۳] پریم چند نے بالاجی یا پرتاب چندر کو بالکل سوامی وویکانند جیسا نہ بنا کر اس ناول کو سوانح ہونے سے بچا لیا۔ اصل میں ناول کا فن حقیقی انسانوں کو جوں کا توں پیش کرنے کی اجازت نہیں دیتا۔ اسی وجہ سے ہکسلے نے ایک سوال کا جواب دیتے ہوئے یہی بات کہی کہ وہ اپنے کرداروں کو

---

[۱] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۲۱۱ [۲] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۲۱۳

[۳] ASPECTS OF THE NOVEL. P, 52

کسی حد تک حقیقی انسانوں کے مطابق دکھتا ہے۔[1] اور میگرٹ کا کہنا ہے کہ ناول نگار کا کام یہ ہے کہ وہ معینہ حالات میں کردار کو اس طرح پیش کرے گا کہ انسانی فطرت کو تخیلی طور پر قاری سمجھ سکے۔[2] اس لحاظ سے "جلوۂ ایثار" کی کردار نگاری بڑی حد تک کامیاب ہے۔ یہ ناول پریم چند کے ناولوں میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ کیونکہ اس ناول میں ان کی فنی صلاحیتیں پر تولتی نظر آتی ہیں۔ اس ناول سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان کی نگاہ اب زندگی کے مختلف گوشوں اور طبقوں پر پڑنے لگی ہے۔ متوسط طبقہ کی زندگی کی سچی عکاسی کے ساتھ اونچے متوسط طبقے کے مشاغل اور پھر دیہاتی زندگی کے مسائل پریم چند پیش کرنے لگے تھے۔ سوامی وویکانند کی زندگی کے پیش نظر رکھنے کی وجہ سے ناول کا پلاٹ بھی بڑا گٹھا ہوا اور اچھی ساخت کا بن گیا ہے کیونکہ اس میں ایک واضح آغاز، درمیان اور اختتام موجود ہے۔ "جلوۂ ایثار" پریم چند کے ناولوں کے فنی ارتقاء کو سمجھنے کے لئے اس لئے بھی اہمیت رکھتا ہے کہ "گوشۂ عافیت" اور اس میں ایک طرح کی مماثلت ہے۔

"جلوۂ ایثار" کے بعد پریم چند نے سنہ ۱۹۱۶ء سے "بازارِ حسن" لکھنا شروع کیا۔ "بازارِ حسن" کا موضوع ایک بار پھر سماجی اصلاح بن گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس وقت ہندستان کی سیاسی فضا بڑی حد تک پرسکون تھی اور ملکی و قومی معاملات میں اصلاحی کاموں پر زیادہ توجہ کی جارہی تھی۔ اور سنہ ۱۹۱۱ء سے سنہ ۱۹۱۷ء تک حکومت نے ہندستانیوں کے اصلاحی معاملات سے دلچسپی کا بھی اظہار کیا تھا۔ سنہ ۱۹۱۱ء میں بنگال کی تقسیم منسوخ ہوئی۔ اس سنہ میں فیکٹری ایکٹ نافذ ہوا۔ سنہ ۱۹۱۲ء میں پبلک سروس کے متعلق رائل کمیشن مقرر کیا گیا۔ جو ہندستانیوں کو ملازمت میں مختلف مراعات دینے پر غور کر رہا تھا۔ ادھر چونکہ سنہ ۱۹۱۴ء سے پہلی جنگِ عظیم بھی چھڑ گئی تھی اس لئے داخلی انتشار سے بچنے کے لئے حکومت نے ہندستانیوں کے مطالبات پر غور کرنا بھی شروع کر دیا تھا۔ ہندستانی بھی اصلاحی کاموں میں

۱؎ WRITERS AT WORK. P, 175

۲؎ THE IDEA IN FICTION. P, 118

اس زمانہ میں بہت سرگرمی سے حصہ لے رہے تھے۔ ۱۹۱۱ء میں سوشل لیگ قائم ہوگئی تھی۔ ۱۹۱۶ء میں سیوا سمتی کا قیام عمل میں آیا۔ عورتوں کی حالت پر بھی اس زمانہ میں خاص طور پر توجہ کی جانے لگی۔ کئی انجمنیں بھی اس سلسلہ میں قائم ہوئیں۔ ۱۹۱۶ء میں پونا میں انڈین ویمنس یونیورسٹی کا بھی قیام عمل میں آیا۔[1] مسز اینی بیسنٹ اور دوسرے اہم لیڈر بھی اس زمانہ میں سماجی اصلاح کے تعلق سے نمایاں خدمات انجام دے رہے تھے۔ اسی وجہ سے "بازارِ حسن" میں سماجی اصلاح اور خاص طور پر عورتوں کے سماجی مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔

"بازارِ حسن" کا موضوع بظاہر طوائف کی زندگی ہے لیکن پریم چند طوائف کی زندگی کو پیش کرنے میں قطعی ناکام ہوئے ہیں۔ اس موضوع پر "شاہدِ رعنا" اور "امراؤ جان ادا" ایسے ناول ہیں جن سے بازارِ حسن کا کوئی مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے ان ناولوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "پریم چند اپنی ناول میں اس بلندی کو نہ چھو سکے۔"[2] اس بلندی کو چھونا تو بہت دور کی بات ہے پریم چند یہاں بالکل جیسا کہ کہا جا چکا ہے قطعی ناکام نظر آتے ہیں۔ پریم چند نے ناول کی ہیروئن سمن کو کوٹھے پر تو بٹھا دیا ہے لیکن وہ اس سے کسی اعتبار سے طوائف نہیں بن سکی ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ پریم چند طوائف کے ماحول اور اس کے کاروبار سے شاید بالکل ناواقف تھے۔ ان کی زندگی کے واقعات سے بھی ایسا ہی معلوم ہوتا ہے کہ انھیں کبھی "معشوقانِ عشق پیشہ" سے سابقہ نہیں پڑا تھا۔ لیکن "بازارِ حسن" میں یہ جھول شاید اس لئے بھی ہے کہ اس ناول میں طوائف کی زندگی کو پیش کرنا مقصود بالذات نہیں ہے بلکہ فحاشی کے ادارہ کا سماج پر جو اثر ہوتا ہے اس کو پیش کرنا ہے۔ اور اس کے اثر سے سماج کو بچانے کے وسائل پر غور کرنا ہے اس کے ساتھ ہی پریم چند بے سہارا عورتوں کی کس مپرسی اور ان کی بے کسی کی حالت پیش کر کے اس بات پر زور دیتے ہیں کہ سماج میں ایسی عورتوں کو پناہ لینے کے لئے کوئی جگہ یا مقام ہونا ضروری ہے۔ اسی وجہ سے ڈاکٹر رام ولاس شرما لکھتے ہیں کہ "بازارِ حسن" کا بنیادی مسئلہ ہندوستانی عورت

۱؎ AN ADVANCE HISTORY OF INDIA. P 925-61

۲؎ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ص ۲۲۵

کی غلامی ہے۔[1] حقیقت میں اس ناول کا موضوع ان ہی دو حصوں پر مشتمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو میں اس ناول کا نام "بازارِ حسن" ہے تو ہندی میں پریم چند نے اس کا نام "سیوا سدن" رکھ دیا ہے۔

"بازارِ حسن" میں پریم چند نے ایک سماجی مسئلہ کو موضوع بنایا ہے۔ لیکن اس ناول کا کینوس ان کی تمام پچھلی ناولوں سے وسیع ہے۔ وہ انفرادی مسائل کو اجتماعی زندگی کے پس منظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ انفرادی مسائل پوری سماجی زندگی سے جس طرح وابستہ ہوتے ہیں ان کے روابط کا تجزیہ پریم چند اس ناول میں زیادہ چابک دستی سے کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں نہ صرف کرداروں کی بہتات ہے بلکہ زندگی کی گہما گہمی اور چہل پہل بھی ان کے گذشتہ ناولوں سے کہیں زیادہ ہے۔ پریم چند فرد کے سماج سے تعلق کو اس ناول میں بڑی بصیرت کے ساتھ نمایاں کرتے ہیں۔ ناول میں فرد اور سماج کے اس تعلق کی پیش کشی ضروری بھی ہوتی ہے۔ کیونکہ رالف فاکس کے الفاظ میں ہر انسان کی دو تاریخیں ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ سماج کا رکن ہونے کی وجہ سے ایک "سماجی تاریخ" رکھتا ہے اور دوسری بحیثیت فرد کے اس کی ایک "شخصی تاریخ" ہوتی ہے۔ اس لئے رالف فاکس کا کہنا ہے کہ ناول نگار فرد کی قسمت کی کہانی اس وقت تک نہیں لکھ سکتا جب تک کہ وہ مجموعی طور پر فرد کی زندگی کو نہ پیش کرے۔[2] یعنی ناول نگار کو فرد کی سماجی اور شخصی دونوں تاریخیں پیش کرنی ہوتی ہیں۔ "بازارِ حسن" میں پریم چند ان سارے سماجی، اقتصادی اور نفسیاتی عوامل کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو سُمن کے کردار کی تشکیل کرتے ہیں۔ اور اس طرح اس کی زندگی کی دونوں تاریخیں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سُمن کی شخصی اور سماجی زندگی کو پیش کرتے ہوئے پریم چند نے بتایا ہے کہ کس طرح اقتصادی مجبوریوں کی وجہ سے سُمن کی شادی ایک مفلس سن رسیدہ شخص سے ہوتی ہے اور چونکہ وہ ایک خوشحال گھرانے سے تعلق رکھتی ہے اس لئے وہ کس طرح مفلسی کی وجہ سے نت نئی نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ اس کی یہ الجھنیں ایک سماجی برائی یعنی بھولی بائی طوائف کی وجہ سے اور بڑھ جاتی ہیں۔ اور وہ شوہر کے گھر سے نکال دینے پر بھولی بائی کے کوٹھے پر

---

[1] پریم چند اور ان کا یگ (ہندی) ص ۲۳

[2] THE NOVEL AND THE PEOPLE. P. 86

چڑھ جاتی ہے، لیکن وہ بہت جلد اپنے آپ کو اس ماحول سے باہر نکال لاتی ہے اور وہ دھوا آشرم چلی جاتی ہے۔ اسی زمانہ میں طوائفوں کو شہر سے ہٹانے کی تحریک چلتی ہے۔ اور آخر میں انھیں شہر سے ہٹا دیا جاتا ہے۔ اور سب بیسواؤں کی لڑکیوں کو پالنے کے لئے "سیوا سدن" کے نام سے آشرم قائم ہوتا ہے تو سمن اس کی نگران اور معلمہ بن جاتی ہے۔ اس طرح سمن کی شخصی اور سماجی زندگی کو پیش کرتے ہوئے ایک بہت بڑے سماجی مسئلہ کا حل گویا پریم چند "سیوا سدن" کی تعبیر میں ڈھونڈھ نکالتے ہیں۔

"بازارِ حسن" میں پریم چند کا فن اپنی فنی پختگی کی جانب قدم بڑھاتا نظر آتا ہے۔ پریم چند اب انفرادی مسائل کو اپنے سماجی تانے بانے میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ کیونکہ پریسٹلی کے کہنے کے مطابق سماج میں کرداروں کی پیش کشی ناول کو ناول بناتی ہے اور قابلِ قبول کرداروں کو قابلِ شناخت سماج میں پیش کرنا ہی ناول کا کام ہے۔[1] اس لحاظ سے "بازارِ حسن" پریم چند کا کامیاب ناول کہلایا جاسکتا ہے۔

"بازارِ حسن" کے بعد پریم چند "گوشۂ عافیت" سے اپنے فن کے شباب پر پہنچ جاتے ہیں۔ پریم چند نے اپنا یہ ناول ۲ مئی ۱۹۱۸ء سے لکھنا شروع کیا تھا۔ اور ۲۵ فروری ۱۹۲۰ء کو انھوں نے اس کو ختم کرلیا تھا۔ یہ ہندستانی تاریخ کا وہ دور تھا جبکہ ہندستان میں سیاسی اضطراب اور ہیجان پیدا ہوگیا تھا۔ اس زمانہ میں پہلی جنگِ عظیم ختم ہوئی تھی۔ لیکن اس کے ساتھ انگریزی حکومت کی وعدہ خلافی اور اس کا غیر ہمدردانہ سلوک بھی نمایاں ہوگیا تھا۔ جنگِ عظیم کے دوران میں انگریزی حکومت نے جو وعدے کئے تھے اب وہ صاف طور پر ان سے پھر چکی تھی۔ جنگ کی وجہ سے ساری دنیا معاشی بحران میں مبتلا ہوگئی تھی۔ ہندستان کی معاشی پستی اپنی انتہا کو پہنچ چکی تھی۔ اسی لئے مشہور امریکی پروفیسر ول ڈیورنٹ نے نہ صرف انگریزی حکومت کے خلاف ہندستانیوں کی جدوجہد کو سراہا ہے بلکہ انگریزی حکومت کو ہندستان کو معاشی پستی کی جس حالت

---

[1] LITERATURE AND WESTERN MAN. P. 83

میں مبتلا کر دیا تھا اس کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے:

"وہ شخص جو اس جرم کو دیکھتا ہے اور کچھ نہیں کرتا وہ بزدل ہے۔ ہر وہ انگریز اور امریکی جو اس بات کو دیکھے اور اس سے بغاوت نہ کرے وہ اپنے ملک اور اپنے نام کو بٹہ لگائے گا۔" [۱]

انگریزی حکومت ابتدا ہی سے ہندستان کے معاشی حالات اور اقتصادی بدحالی کا اگرچہ کہ سبب بنی ہوئی تھی لیکن وہ اس سے قطعی بے پرواہ تھی۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد تو اس نے ہندستانیوں کے ہر مطالبہ کو شدت سے کچلنا شروع کر دیا تھا۔ رولٹ ایکٹ کا نفاذ صرف اسی غرض سے ہوا تھا۔ لیکن اس اعتبار سے ہندستانیوں کی سیاسی اور معاشی جدوجہد تیز تر اور شدید تر ہوگئی تھی۔ اسی زمانہ میں مزدور بھی اپنے آپ کو زیادہ سے زیادہ منظم کر رہے تھے وہ اپنے مطالبات منوانے کے لئے ہڑتالیں کر رہے تھے۔ اسی طرح کسانوں میں بھی بیداری پھیل رہی تھی۔ اور انھیں اپنی معاشی پست حالی کا شدید احساس ہونے لگا تھا۔ اصل میں اس زمانہ کے سیاسی اضطراب کی آبیاری شدید معاشی ناآسودگی ہی سے ہو رہی تھی۔ عبداللہ یوسف علی نے اس زمانہ کے حالات کا جائزہ لیتے ہوئے یہ بالکل صحیح لکھا ہے کہ:

"ہندستان میں سیاسی بے چینی کا بہت بڑا حصہ یقینی طور پر اقتصادی اسباب کا نتیجہ ہے۔" [۲]

انگریزی حکومت بجائے ان اقتصادی حالات پر توجہ کرنے اور ان کو دور کرنے کی کوشش کرنے کے غیر انسانی ظلم و تشدد سے کام لے کر ہندستانیوں پر من مانے مظالم ڈھا رہی تھی۔ جلیان والا باغ کا خونچکاں واقعہ جو انگریزی حکومت کے جرائم کی روشن ترین اور محکم ترین مثال ہے اسی زمانہ میں پیش آیا۔ ان حالات کی وجہ سے ہندستانیوں میں حکومت کے خلاف غم و غصہ اور نفرت بڑھتی ہی گئی۔ ہندستانی گاندھی جی کی قیادت میں اپنی پوری توانائیوں کے ساتھ عدم تعاون اور سول نافرمانی

---

[۱] THE CASE FOR INDIA. P, 51

[۲] انگریزی عہد میں ہندستان کے تمدن کی تاریخ۔ ص ۲۷۰

کے ذریعہ معاشی اور سیاسی آزادی کی جنگ لڑ رہے تھے۔ اس پسِ منظر میں پریم چند کا ناول "گوشۂ عافیت" مکمل ہوتا ہے۔

"گوشۂ عافیت" میں ہندستانی حالات کے اس پسِ منظر کی وجہ سے معاشی مسائل بنیادی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں۔ اور معاشی مسائل کی پیش کشی پریم چند کو لازمی طور سے ہندستان کے ان نوّے فیصدی باشندوں کی زندگی کی طرف متوجّہ کر دیتی ہے جو دیہاتوں میں زندگی بسر کرتی ہے۔ پریم چند نے دیہاتی زندگی کے مسائل کو جس تکمیل اور جس بھرپور انداز سے پیش کیا ہے، اس لحاظ سے ڈاکٹر اندر ناتھ مدان کا خیال بالکل صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ ہندستانی ادب کا پہلا ناول ہے جس میں دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل کی عکاسی کی گئی ہے[۱]۔ سردار جعفری کا بھی یہی کہنا ہے کہ:

"اردو ہی نہیں بلکہ پورے ہندستانی ادب میں یہ پہلا ناول ہے جس میں دیہاتی زندگی کے بنیادی مسائل پیش کئے گئے ہیں اور جاگیردارانہ نظام کی سبھی اور کئی پہلوؤں سے مکمل تصویر کشی کی گئی ہے۔"[۲]

لیکن "گوشۂ عافیت" کی بڑائی اور اہمیت کا راز صرف دیہاتی زندگی کی حقیقت شعارانہ پیش کشی تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کی اہمیت اور بڑائی اس وجہ سے ہے کہ اس میں مختلف پہلوؤں سمیت پوری ہندستانی زندگی جھلکتی ہے۔ ناول میں زندگی کو اپنی وسعت کے ساتھ پیش کرنا بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ٹالسٹائی کی "جنگ و امن" کی عظمت کا انحصار اس کی زندگی کو مکمل انداز میں پیش کرنے میں منحصر ہے ــ سامرسٹ مام "جنگ و امن" کو دنیا کا عظیم ترین ناول اس وجہ سے قرار دیتا ہے کہ اس میں زندگی کو بھرپور انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ "جنگ و امن" صحیح معنوں میں رزمیہ ہے[۳]۔ "گوشۂ عافیت" بھی ایک بڑا ناول اس لئے بن گیا ہے کہ اس میں بھی بڑی حد تک رزمیہ ناول کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ کیونکہ یہ ناول رزمیہ کی اس بنیادی خصوصیت کو پورا کرتا ہے جس کے بارے میں ٹلیارڈ نے لکھا ہے:

---

[۱] پریم چند ایک (ہندی) ص ۸۷

[۲] ترقی پسند ادب۔ ص ۳۲:

[۳] THE WORLDS GREATEST NOVELS. P. 15

"ایپک (رزمیہ) کو ایپک بنانے والی اہم چیز اس کی عوامی اور جمہوری خصوصیت ہے۔ ایپک لکھنے والے کو چاہئیے کہ وہ اپنے یا اپنے قریبی زمانہ میں رہنے والے بہت بڑے طبقہ کے احساسات کا اظہار کرے۔" [1]

"گوشۂ عافیت" میں ہندستان کے سب سے بڑے طبقے یعنی دیہاتیوں اور کسانوں کے احساسات اور ان کی جدوجہد کو پیش کیا گیا ہے۔ "گوشۂ عافیت" میں دیہاتیوں اور کسانوں کی زندگی کو اس تکمیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ ان سے تعلق رکھنے والے ہر طبقہ کی حقیقی خصوصیات سامنے آجاتی ہیں۔ یہاں گائتری جیسی متلوّن مزاج رانی اور اس کا سرمایہ دارانہ ماحول ہے اور شردھا، دیا اور بڑی بہو جیسی جاگیردارانہ طبقہ سے تعلق رکھنے والے شوہر پرست اور دردمند دل رکھنے والی عورتیں بھی ہیں۔ یہاں گیان شنکر جیسا ذہین لیکن مکار حریص اور بے حس زمیندار بھی ہے۔ اور پریم شنکر جیسا خدا ترس، کسانوں کا بہی خواہ اور خدمت اور ایثار کو زندگی کا نصب العین بنانے والا زمیندار بھی۔ اور اس طبقہ سے تعلق رکھنے والے پربھاشنکر اور رائے کملانند جیسے ہمدرد زمیندار اور جاگیردار بھی ہیں۔ ان جاگیرداروں اور زمینداروں کے ساتھ اس نظام کو اور پیچیدہ اور ذلیل بنانے والے ضمیر فروش، پیسے کے لالچی غوث خاں اور گردھر جیسے بیچ کے لوگ بھی ہیں۔ جاگیردارانہ اور زمیندارانہ نظام سے تعلق رکھنے والے ان افراد کے ساتھ جوالا سنگھ اور دیا شنکر جیسے حاکم، اور عہدہ دار بھی ہیں جو رفتہ رفتہ غریبوں کی مشکلات کو سمجھتے ہیں۔ اور یہی اندازِ فکر رکھنے والے ڈاکٹر عرفان علی، ایجاد حسین اور شمشیر شاہ جیسے متوسط طبقہ کے افراد ہیں۔ پھر کسانوں اور محنت کش دیہاتیوں کے طبقہ میں ہر قسم کے لوگ ہیں۔ اس میں منوہر اور بلراج جیسے جیالے غیور ہر قوت سے ٹکر لینے والے انقلابی اور باغی کسان بھی ہیں، اور قادر خاں جیسے صلح جو اور مفاہمت پسند کسان بھی۔ یہاں دکھرن بھگت بھی ہیں سکھو چودھری بھی، اور ان کے وہ تمام ساتھی بھی جو اپنی زندگی کو بہتر بنانے کی جدوجہد میں حصّہ لے رہے ہیں۔ اس طرح پریم چند نے ہر طبقہ کے افراد کو پیش کیا ہے۔ اور ان کی ذہنی، جذباتی، تہذیبی اور سماجی زندگی اور روایات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ خاص

---

[1] THE EPIC STRAIN IN THE ENGLISH NOVELS. P. 15

طور پر سرمایہ دار اور محنت کش طبقہ کے افراد کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو پریم چند نے بڑے ہی سلیقہ سے اس ناول میں اُبھارا ہے۔ غرض "گوشۂ عافیت" میں بے شمار کردار ہیں۔ اور ہر کردار اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔ انہی کرداروں کے مسائل ان کی الجھنیں ان کے غموں اور خوشیوں سے اس ناول کے واقعات اُبھرتے ہیں۔ جان برسلے نے اپنے ایک مضمون " ہم عصری تاریخ کے ناول" میں ایسے ناولوں کی خصوصیات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

> " اس قسم کے ناول کا کام بہرحال واقعات کو اُجاگر کرنا نہیں ہے۔ اس میں ان انسانی افراد کو اُجاگر کیا جاتا ہے جو اِن واقعات سے دوچار ہوتے ہیں۔" [۱]

"گوشۂ عافیت" میں پریم چند نے اس بات کا التزام رکھا ہے۔ اس لئے انھوں نے اس میں بہت سے کردار پیش کئے ہیں۔ کرداروں کی یہ پیش کشی ان کے فن کے ارتقاء کو ظاہر کرتی ہے کیونکہ پریجیٹ کے کہنے کے مطابق بہت سے کرداروں کو ایک ساتھ پیش کرنے میں بھی ناول نگار کی جانچ ہوتی ہے [۲]۔ پریم چند اس کسوٹی پر پورے اُترتے ہیں۔ انھوں نے اس ناول میں بہت سے کردار پیش کئے ہیں۔ یہ ان کے اس ناول کی کامیابی اور ان کی فنی پختگی کی دلیل ہے۔

"گوشۂ عافیت" کسانوں کی بیداری کی کہانی ہے۔ لیکن یہ کہانی مکمل نہیں ہوتی اور اس ناول میں وہ فنی پختگی نظر نہ آتی جو اب نظر آرہی ہے اگر پریم چند کسانوں کے ساتھ ان پر ظلم کرنے والوں کی مرقع کشی نہیں کرتے۔

"گوشۂ عافیت" میں پریم چند نے دونوں طبقوں کی اس کشمکش کو پیش کیا ہے۔ اس کشمکش کو پیش کرتے ہوئے انھوں نے اس ناول میں کسانوں پر ہونے والے اس ظلم و ستم کی حقیقی تصویر کشی کی ہے جو اس زمانہ میں کسانوں پر ہورہے تھے اور جس کے متعلق پنڈت جواہر لال نہرو نے لکھا ہے:

> " مجھے معلوم ہوا وہ لگان کے روز افزوں بوجھ سے دبے جارہے ہیں۔ ناجائز طور پر ان سے زبردستی روپیہ وصول کیا جاتا ہے۔ انھیں کھیت سے بے دخل کیا جاتا ہے۔

۱۔ THE WRITERS BOOK. P.27

۲۔ THE LIVING NOVELS. P.185

اور ان کی جھونپڑیاں تک چھین لی جاتی ہیں۔ پھر اوپر سے مار پڑتی ہے۔ غرض چاروں طرف سے خون خوار گدھ (یعنی زمینداروں کے کارندے، مہاجن، اور پولیس وغیرہ) ان پر ٹوٹ پڑتے ہیں۔ اور ان کی بوٹیاں نوچ نوچ کر کھاتے ہیں۔ وہ بے چارے سارا دن محنت کرتے ہیں۔ چوٹی سے ایڑی تک پسینہ بہاتے ہیں لیکن شام کو انھیں پتہ چلتا ہے کہ ہم نے جو کچھ کیا وہ ہماری چیز نہیں ہے۔ ہمارا نام تو صرف ٹھوکریں اور گالیاں ہیں اور فاقہ ہماری قسمت میں لکھا ہے۔" [1]

ان حقائق کو پریم چند اپنی ماہرانہ فن کاری سے افسانوی صداقت بنا دیتے ہیں۔ یہ تمام تاریخی حقائق پورے کے پورے "گوشۂ عافیت" میں پیش کیے گئے ہیں۔ وہ ان حقائق کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ان کے ناول میں "روحِ عصر" سمٹ آئی ہے۔ گو ڈاکٹر قمر رئیس پریم چند کے اس فنی کمال کا اعتراف کرتے ہیں لیکن ان کا خیال ہے کہ پریم چند نے اپنی ملازمت کی وجہ سے "جان بوجھ کر قومی تحریک کی عصری سرگرمیوں سے دامن بچایا ہے۔" کیونکہ ان کے ناول میں "سیاسی ہنگامہ آرائیوں کا کوئی واضح نقش نہیں ملتا جو حکومت کے خلاف عدم تعاون، بائیکاٹ یا سودیشی کی صورت میں رونما ہوتی تھیں۔" [2] پریم چند کے سیاسی حقائق کو نہ پیش کرنے کو صرف ان کی ملازمت سے وابستہ کرنا پریم چند اور ان کے فن کے ساتھ انصاف نہ کرنے کے مترادف ہے۔ کیونکہ پریم چند نے کبھی راست طور پر سیاسی حقائق کو ناول میں پیش نہیں کیا ہے۔ اس لیے کہ وہ ادب کو سیاست کے پیچھے چلنے والی حقیقت نہیں سمجھتے تھے بلکہ سیاسیات کو مشعل دکھانے والی حقیقت مانتے تھے۔ [3] اس کے علاوہ جیسا کہ جان وین نے کہا ہے کہ راست طور پر سیاسی حقائق کو پیش کرنا ناول کے فن کو مجروح کر دیتا ہے۔ [4] اس سلسلہ میں ایک اور اہم بات یہ بھی پیش نظر رکھنی چاہئے کہ ناول میں بقول ہنری جیمس وہی نقطۂ نظر سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور دلچسپ ہوتا ہے جو زندگی

---

[1] میری کہانی۔ ج ۱۔ ص ۹۶ [2] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۲۵۶

[3] "خطبۂ صدارت" پریم چند ص ۲۹۸

[4] ESSAYS ON LITERATURE AND IDEAS. P, 47

کے راست تاثر کا نتیجہ ہوتا ہے۔[1] پریم چند کو ابتدا ہی سے چونکہ دیہاتی زندگی کے مطالعہ کا موقعہ ملا تھا اور دیہاتی زندگی کے مسائل نے راست طور پر انھیں متاثر کیا تھا اس لیے ان کا یہ نقطۂ نظر زندگی کے راست اثر سے ابھرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں "گوشۂ عافیت" میں اس قدر کامیابی حاصل ہوئی ہے اور اسی سبب سے سیاسی حقائق کا ذکر نہ کرنے کے باوجود انھوں نے اپنے ناول میں "روحِ عصر" کو پیش کر دیا ہے۔

پریم چند نے دیہاتی مسائل کو پیش کرتے ہوئے بڑی ہی حقیقت شعارانہ فن کاری سے کام لیا ہے۔ منوہر اور بلراج کے باغیانہ جذبات اس وقت کی عام فضا کو پیش کرتے ہیں۔ کیوں کہ ۱۹۱۷ء میں روس کے محنت کش طبقے کی کامیابی نے جیسا کہ پنڈت جی نے لکھا ہے ساری دنیا خاص طور سے ہندستان کی توجہ کو اپنی طرف منعطف کر لیا تھا۔[2] روسی حالات سے ہندستانیوں کی یہ دلچسپی "گوشۂ عافیت" میں خاص طور پر نمایاں ہے۔ کیونکہ ہندستانی بھی اب یہ سمجھنے لگے تھے کہ وہ اب روس کے نقشِ قدم پر چل کر اپنی زندگی کو بہتر بنا سکیں گے۔ بلراج اسی خیال کی نمائندگی کرتے ہوئے کہتا ہے:

> "تم لوگ تو ایسی ہنسی اُڑاتے ہو۔ جانوں کا سکار کوئی چیج ہی نہیں ہوتا۔ وہ جمیندار کی گلامی ہی کرنے کے لئے بنایا گیا ہے۔ لیکن ٹھاکر چچا کے گھر جو اکبار آتا ہے اس میں لکھا ہے کہ روس دیس میں کاسنکاروں ہی کا راج ہے۔ وہی جو چاہتے ہیں کرتے ہیں۔"[3]

پریم چند نے کسانوں کی یہ بغاوت دکھا کر جس پیش بینی کا ثبوت دیا ہے اس کی گواہی "چورا چوری" کا وہ مشہور واقعہ ہے جو دیہاتیوں کے غم و غصہ کے اظہار کا عملی ثبوت تھا۔ یہ واقعہ "گوشۂ عافیت" لکھے جانے کے دو سال بعد ہی ظہور میں آیا۔ اس واقعہ کا محرک بھی کسانوں پر ہونے والا بے جا ظلم و ستم ہی تھا۔ پنڈت جی نے اس واقعہ کے بارے میں لکھا ہے:

---

[1] THE FUTURE OF THE NOVEL. P, 29

[2] SOVIET RASSIA. P, 2

[3] میری کہانی۔ ج ۱۔ ص ۱۴۲

"یہ موضع گورکھپور کے ضلع میں ہے۔ یہاں دیہاتیوں کے مجمع نے پولیس کے مظالم سے تنگ آکر تھانے کو آگ لگادی اور چھ سات سپاہیوں کو جلادیا۔[۱]

اس طرح پریم چند نے اس وقت کے حقائق کو اپنے ناول میں سمولیا ہے۔ لیکن اس حقیقت نگاری کے ساتھ پریم چند کے ہاں رومانیت بھی ملتی ہے۔ ڈاکٹر رام رتن بھٹناگر نے "گوشۂ عافیت" کے بارے میں لکھا ہے کہ " پریم چند حقیقت نگاری سے آغاز کرتے ہیں اور ان کے ناول کا انجام آدرش پر ہوتا ہے[۲]۔" اور سردار جعفری نے لکھا ہے " ناول کا خاتمہ تک پہنچتے پہنچتے وہ خواب و خیال کی دنیا میں کھو جاتے ہیں اور حقیقت نگاری کی جگہ مثالیت اور تصوریت حاوی ہو جاتی ہے[۳]۔" ڈاکٹر قمر رئیس نے ناول کے اختتام کے بارے میں لکھا ہے " انھوں نے حسب عادت آدرش واد کا سہارا لیا ہے اور اس آدرش واد میں بڑی حد تک مہاتما گاندھی کے مفاہمانہ تصورات جھلکتے ہیں[۴]۔" پریم چند کی رومانیت اور نصب العینیت "گوشۂ عافیت" میں نمایاں ہے لیکن یہ کوئی قابلِ اعتراض بات نہیں ہے۔ کیونکہ حقیقت نگاری کے ساتھ رومانیت ادب میں اکثر جگہ پاتی ہے۔ ادب میں رومانیت اور حقیقت نگاری کا تجزیہ کرتے ہوئے لوکس نے کہا ہے کہ " انسانی فطرت میں رومان پرستی ہے اور حقیقت پسندی بھی۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے بڑے بڑے ادیبوں کے ہاں حقیقت نگاری کے ساتھ رومانیت ملتی ہے۔" لوکس اپنے اس دعویٰ کے ثبوت میں بالزاک ڈکنس اور اسٹنڈہل کی روشن مثالیں پیش کرتا ہے[۵]۔ گورکی جیسے حقیقت نگار ناول نویس کی ابتدائی تحریروں میں رومانیت ملتی ہے[۶]۔ یہی وجہ ہے کہ گورکی صرف حقیقت کی پیش کشی کو کافی نہیں سمجھتا۔ اس کا کہنا ہے کہ صرف حقیقت کو پیش کر دینا اور جو باتیں موجود ہیں ان کی عکاسی کر دینا، ادیب کا کام نہیں ہے، بلکہ ادیب کو چاہیے کہ وہ ان باتوں کو بھی پیش کرے جن کی وہ خواہش کرتا

۱؎ میری کہانی۔ جلد ۱۔ ص ۱۴۲ ۔۔۔ ۲؎ پریم چند (ہندی) ص ۷۱

۳؎ ترقی پسند ادب۔ ص ۱۳۲ ۔۔۔ ۴؎ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ص ۲۷۶

۵؎ LITERATURE AND PSYCHOLOGY. P 97

۶؎ "INTRODUCTION": LITERATURE AND LIFE. P. 9

ہے اور جن کا حصول ممکن ہے[1]۔ اس لحاظ سے "گوشۂ عافیت" کی رومانیت اور آدرش وادبھی ضروری بن جاتے ہیں۔ کیونکہ پریم چند نے صرف حقیقت کی عکاسی ہی نہیں کی بلکہ اپنی ہی نہیں لاکھوں کروڑوں ہندستانیوں کی خواہش کا اظہار انھوں نے اس میں کیا ہے۔ یوں پریم چند نے ہندستانی زندگی کے حالات اور واقعات کو پیش کرنے میں بے حد کامیابی حاصل کی ہے۔ اس لئے ان کا یہ ناول ان کے فنی ارتقا میں بیحد اہمیت رکھتا ہے۔ سردار جعفری اس کے بارے میں لکھتے ہیں "میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ "گئودان" کے بعد پریم چند کا سب سے اہم ناول ہے[2]۔" ڈاکٹر رام دلاس شرما بھی "گئودان کے بعد" "گوشۂ عافیت" ہی کو پریم چند کا دوسرا بہترین ناول قرار دیتے ہیں[3]۔ اور حقیقت بھی یہ ہے کہ گوشۂ عافیت" کسانوں کی زندگی کی پیش کشی کے لحاظ سے "گئودان" کے بعد پریم چند کا دوسرا بہترین ناول قرار دیا جاسکتا ہے۔

"گوشۂ عافیت" کے بعد "نرملا" میں پھر ایک بار پریم چند نے سماجی مسئلہ کو اپنی ناول کا موضوع بنایا ہے۔ اگرچہ اس ناول میں ان کی فنی پختگی پوری طرح نمایاں ہے لیکن اس کے باوجود انھوں نے ہندستان کی معاشی اور سیاسی جد وجہد کو اپنا موضوع نہیں بنایا ہے۔

"نرملا" "چوگانِ ہستی" اور "پردۂ مجاز" ایسے دور میں لکھے گئے ہیں جبکہ پریم چند کی تخلیقی قوت پوری شدت کے ساتھ بروئے کار آگئی تھی۔ یہی وجہ ہے "چوگانِ ہستی" جیسا ضخیم ناول لکھنے کے فوراً بعد ہی انھوں نے "پردۂ مجاز" لکھنا شروع کر دیا تھا۔ "چوگانِ ہستی" وہ یکم اپریل سنہ ۱۹۲۴ کو ختم کرتے ہیں اور ۱۰ اپریل سنہ ۱۹۲۴ سے "پردۂ مجاز" لکھنا شروع کر دیتے ہیں[4]۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ملازمت سے مستعفی ہونے کی وجہ سے ان کا ذہن ایک بہت بڑے بوجھ اور انتشار سے سبکدوش ہوگیا تھا۔ ان کی صحت بھی اسی سبب سے سنبھل گئی تھی۔ وہ قلم کے ذریعہ قوم کی خدمت کرنا چاہتے تھے۔ اور قلم ہی کے ذریعہ انھیں اپنے معاشی مسائل حل کرنے تھے۔ اس لئے ان کے قلم

---

[1] INTRODUCTION : LITERATURE AND LIEE . P, 145 [2] "ترقی پسند ادب"۔ ص ۱۳۲

[3] پریم چند اور ان کا یگ۔ (ہندی) ص [4] MUNSHI PREMCHAND . P, 224

میں ایسی تیزی اور روانی آگئی تھی جو اس سے پہلے کبھی نظر نہیں آتی کیونکہ اب نوکری سے استعفےٰ دینے کی وجہ سے انھیں فرصت بھی حاصل ہوگئی تھی اور قلم کے ذریعہ ملک و قوم کی خدمت کرنے کی وہ خواہش جو سالہا سال سے ناآسودہ تھی اس کی بھی پوری طرح تشفی ہو رہی تھی۔ اس لئے ان چند سالوں میں پریم چند نے جتنا کچھ لکھا شاید اس سے پہلے یا بعد میں اتنی مختصر مدت میں اتنا زیادہ کبھی نہیں لکھا۔

"نرملا" میں جو سیاسی سرگرمیاں پیش نہیں کی گئی ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ پریم چند اس زمانہ میں "چوگانِ ہستی" لکھ رہے تھے یا لکھ چکے تھے (کیونکہ مدن گوپال کے کہنے کے مطابق پریم چند نے "نرملا" اس وقت لکھا جب وہ "پردۂ مجاز" لکھ رہے تھے[1]) اور چونکہ "چوگانِ ہستی" میں وہ بھرپور انداز سے اس عہد کے سیاسی حالات اور سیاسی جدوجہد پیش کر رہے تھے۔ اس لئے "نرملا" میں انھوں نے سماجی زندگی کے مسئلہ کو مرکزی اہمیت دی ہے۔ اس بارے میں مدن گوپال کا یہ خیال بھی صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ ناول ان کے کسی ابتدائی ناول کی مختصر شکل ہی ہے۔ کیونکہ ابتدائی دور میں پریم چند ایسے ہی موضوعات پر لکھا کرتے تھے[2]۔

"نرملا" میں اگرچہ کہ اس دور کے سیاسی پس منظر کو پیش نہیں کیا گیا ہے لیکن اس کے باوجود بھی یہ ناول پریم چند کے بہترین ناولوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے۔ لیکن چونکہ اس میں سیاسی پس منظر پیش نہیں کیا گیا اس لئے ناقدین نے اس کو وہ مقام نہیں دیا ہے جس کا وہ مستحق ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس اس کو "فکری اعتبار سے ہلکا پھلکا اصلاحی ناول" سمجھتے ہیں۔ کیونکہ اس میں پریم چند نے ان کے کہنے کے مطابق "فلسفیانہ گہرائی کے ساتھ اپنے عہد کی اجتماعی زندگی کے اہم مسائل کو نہیں چھیڑا بلکہ ایک مصور کی طرح متوسط طبقہ کی معاشرت کے چند پہلوؤں کو بے نقاب کر دیا ہے[3]۔" حالانکہ ناول کی اہمیت صرف خارجی حالات یا اجتماعی مسائل کی پیش کشی تک محدود نہیں ہوتی اگر ایسا ہوتا تو جین آسٹن کا "پرائڈ اینڈ پریجوڈس" دنیا کے بہترین ناولوں میں شمار کیا جاتا، نہ ہی ایملی براونٹس کا ناول "وودرنگ ہائیٹس"۔ سمرسٹ مام نے ان دونوں ناولوں کا شمار دنیا کے

۱؎ MUNSHI PREMCHAND - P, 251

۲؎ " " " "

۳؎ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۲۹۰ - ۲۹۱

دس بہترین ناولوں میں کیا ہے[1]۔ اصل میں ناول کی اہمیت انسانی جذبات اور احساسات کی پیش کشی پر بھی منحصر ہوتی ہے۔ فورسٹر نے انسان کے چھپے ہوئے جذبات ہی کو پیش کرنا ناول نگار کا اہم ترین منصب قرار دیا ہے[2]۔ رالف فاکس بھی فورسٹر کے اس خیال کا موید ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ناول صرف نثری فسانہ نہیں ہے بلکہ یہ "انسانی زندگی کی نثر ہے"۔ اس لئے یہ جن انسان کو بھرپور طریقہ سے پیش کرتا ہے اور دوسری اصناف سے ممتاز بنانے والی اس کی یہی خصوصیت ہے کہ وہ انسان کی اندرونی زندگی کو نمایاں کرسکتا ہے[3]۔ اسی سبب سے ناول میں کردار نگاری بیحد اہمیت رکھتی ہے۔ ڈیوڈ سیسل نے لکھا ہے کہ ناول انسان کے بارے میں لکھی گئی کہانی ہے۔ اگر ناول کے کردار ہمیں یقین آفرین انسان نہیں معلوم ہوتے تو پھر ان کی کہانی ہمیں متاثر نہیں کرتی[4]۔ اس لئے ناول کا اہم ترین منصب یہ ہے کہ اس میں کرداروں کے احساسات اور جذبات کو پیش کیا جائے، لیکے ان کے اندرونی اور چھپی ہوئی زندگی کو نمایاں کیا جائے اور کرداروں کو یقین آفریں طریق سے ابھارا جائے۔ اس اعتبار سے "نرملا" پریم چند کے بہترین ناولوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے۔ اس میں پریم چند نے کرداروں کا بہترین نفسیاتی تجزیہ کیا ہے۔ خاص طور سے "نرملا" کا کردار اس لحاظ سے ان کے اہم ترین کرداروں میں سے ایک ہے۔ اس کے علاوہ "نرملا" کے سارے کردار یقین آفریں، زندہ اور متحرک ہیں۔ انھوں نے اپنے اس ناول میں متوسط طبقہ کی معاشرت، اس کی گھریلو زندگی کو نہایت عمدگی سے پیش کیا ہے۔ یہ پیش کشی نہایت سچی اور یقین آفریں اس لئے بن گئی ہے کہ پریم چند نے ہندستانی زندگی کا جائزہ لیتے ہوئے سماجی اور سیاسی مسائل کی اہمیت کو بڑی شدت سے محسوس کیا تھا۔ وہ اب یہ دیکھنے لگے تھے کہ یہ مسائل کس طرح انسانی زندگی اور اس کی نفسیاتی کیفیات پر اثرانداز ہوتے ہیں۔ "نرملا" کی اہمیت اس لئے ہے کہ انھوں نے سماج اور معاشی حالات جس طرح

۱؎ THE WORLD'S TEN GREATEST NOVELS. P, 83'118

۲؎ ASPECTS OF THE NOVEL. P

۳؎ THE NOVEL AND THE PEOPLE. P, 52

۴؎ HARDY THE NOVELIST. P, 83

نفسیاتی حالات کو متاثر کرتے ہیں اس کو پورے فنکارانہ رکھ رکھاؤ کے ساتھ پیش کیا ہے۔ "نرملا" میں اقتصادی حالات کی خرابی سے سماجی برائی پیدا ہوتی ہے۔ یعنی اقتصادی حالات سے مجبور ہوکر "نرملا" کی شادی ایک سن رسیدہ شخص سے کر دی جاتی ہے۔ اس طرح سے یہ سماجی برائی نفسیاتی مسائل پیدا کرتی ہے طوطا رام اپنی سن رسیدگی کی وجہ سے اپنی بیوی اور بیٹے پر شک کرنے لگتا ہے۔ جو نرملا کا ہم عمر ہوتا ہے۔ اس نفسیاتی پیچیدگی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ طوطا رام کا لڑکا اس صدمہ سے گھل گھل کر ختم ہو جاتا ہے۔ منسا رام کی موت طوطا رام کی نفسیاتی حالت کو اور بھی تاراج کر کے رکھ دیتی

اس نفسیاتی الجھن کا اثر اس کی اقتصادی اور مالی حالت پر پڑتا ہے۔ کیونکہ ان حالات سے اس کی وکالت بے حد متاثر ہو گئی تھی۔ اور یہ اقتصادی تباہی پوری شدت کے ساتھ نفسیاتی زندگی پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس کو بالکل ہی تباہ کر کے رکھ دیتی ہے۔ طوطا رام گھر بار چھوڑ کر نکل جاتا ہے اور نرملا گھٹ گھٹ کے ختم ہو جاتی ہے۔ اس طرح یہ ناول ایک سادا اور بہت گتھے ہوئے پلاٹ کو بھی پیش کرتا ہے۔ پلاٹ کی تعمیر کے لحاظ سے بھی یہ ناول پریم چند کے ناولوں میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ پریم چند نے کردار نگاری میں معاشی اور سماجی مسائل کو جس طرح پیش کیا ہے اس سے پہلے یہ فنی پختگی ان کے دوسرے کسی بھی سماجی موضوع پر لکھے گئے ناول میں نہیں ملتی۔ اصل میں ہندستان کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات کے غائر مطالعہ سے ہی ان کے ناول میں یہ فنی پختگی پیدا ہوئی۔ یہ فنی پختگی نرملا کے کردار کی نفسیاتی پیش کشی کے لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتی ہے۔

"نرملا" کے بعد "چوگان ہستی" کا مطالعہ قاری کو ایک دوسری دنیا میں پہنچا دیتا ہے۔ "نرملا" جس قدر مختصر ہے "چوگان ہستی" اسی قدر طویل ہے۔ "نرملا" میں زندگی کا ایک پہلو پیش کیا گیا ہے اور "چوگانِ ہستی" میں ہندستانی زندگی کے سارے پہلو آگئے ہیں۔ وہ "جزو" ہے اور یہ "کل"۔ وہ قطرہ ہے اور یہ دریا"۔ "چوگانِ ہستی" پریم چند کا ضخیم ترین ناول ہے۔ ٹالسٹائی کے "جنگ و امن" کے متعلق پرسی لبک نے کہا تھا کہ "یہ زندگی سے بھرپور ہے اور لوگوں اور مقاموں کا طویل اور مسلسل منظر نامہ ہے"[1]۔ بالکل یہی بات "چوگانِ ہستی" کے متعلق کہی جا سکتی ہے۔ اس میں

[1] THE CRAFT OF FICTION. P.26 -27

ہندوستانی زندگی کے ہر رخ کو اور ہندستان کی سیاسی جدوجہد کے اہم ترین دور کو اس کی پوری وسعت کے ساتھ سمیٹ لیا گیا ہے۔ "چوگانِ ہستی" ہندستان کی سیاسی جدوجہد کا مکمل اشاریہ ہے اور گاندھی جی کے فلسفۂ عدم تشدد کی بھرپور تفسیر ہے۔ عدم تشدد کی وہ جنگ جو مہاتما گاندھی کی سرکردگی میں ابتدا سے اس ناول کے لکھے جانے تک لڑی گئی اس کی پوری تصویر کشی "چوگانِ ہستی" میں ہوتی ہے۔

"چوگانِ ہستی" سنہ ۱۹۲۲ء سے سنہ ۱۹۲۴ء تک لکھا جاتا رہا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب عدم تعاون اور سیول نافرمانی کی تحریک اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر ایک دم تعطّل میں پڑ گئی تھی۔ لیکن یہی وہ زمانہ تھا جب مہاتما گاندھی کی شخصیت اور ان کا فلسفۂ عدم تشدد روشن ترین اور نمایاں ترین صورت میں سامنے آئے تھے۔ سنہ ۱۹۲۱ء میں احمد آباد میں کانگریس نے اپنے ایک تاریخی اجلاس میں نہ صرف عدم تشدد اور عدم تعاون کے پروگرام کو پورے استحکام کے ساتھ جاری رکھنے کا ارادہ کیا بلکہ سیول نافرمانی کو بھی منظم کرنے کا فیصلہ کیا۔ اس وقت مہاتما گاندھی کو کانگریس نے قومی تحریک کی رہنمائی کی ساری ذمہ داری سونپ دی تھی[۱]۔ ایسے وقت جبکہ مہاتما گاندھی کی قیادت میں ساری قوم اپنی پوری توانائیوں کے ساتھ عدم تعاون اور سیول نافرمانی کی تحریک کو انتہائی شدت سے چلا رہی تھی چورا چوری کا واقعہ پیش آیا۔ جس میں مشتعل دیہاتیوں نے پولیس کے جبر و ستم سے تنگ آکر پولیس اسٹیشن کو آگ لگا دی تھی اور جس کی وجہ سے کئی پولیس کے سپاہی جل کے ختم ہو گئے تھے۔ مہاتما گاندھی جو اس تحریک کو بالکلیہ عدم تشدد کی بنیاد پر چلانا چاہتے تھے اس واقعہ سے اس درجہ متاثر ہوئے اور دلگرفتہ ہوئے کہ انھوں نے پوری تحریک ۱۲ فروری سنہ ۱۹۲۲ء کو نامعلوم مدت تک کے لئے ملتوی کر دی۔ گاندھی جی نے یہ فیصلہ اپنے تمام ساتھیوں کو ناراض کر کے کیا تھا۔ پنڈت جی نے لکھا ہے:

"چورا چوری کے حادثہ کی وجہ سے تحریک کا ملتوی ہو جانا غالباً مہاتما گاندھی کے سوا تمام نمایاں کانگریسی لیڈروں کو ناگوار ہوا۔"[۲]

---

[۱] AN ADVANCE HISTORY OF INDIA. P, 986 [۲] میری کہانی۔ جلد ۱۔ ص ۱۴۳

لیکن اس واقعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مہاتما گاندھی عدم تشدد کو کس قدر عزیز رکھتے تھے اور ان کے پاس اس کی کس درجہ اہمیت تھی۔ انھوں نے کہا تھا:

"عدم تشدد میرے مذہب کا پہلا اور آخری اصول ہے"[1]

اصل میں مہاتما گاندھی کا یہ قول صرف قول ہی بنا رہتا لیکن چوراچوری کے واقعہ کے بعد مہاتما گاندھی نے اپنے قول و فعل کی یکسانیت اور مطابقت کو ثابت کرکے دکھایا۔ بقول ول ڈیورنڈ کے کہ گاندھی جی کا یہ اقدام ان کی اخلاقی جرأت کی ایسی مثال ہے جس کا جواب تاریخ میں نہیں ملتا۔[2] گاندھی جی کی شخصیت کے اس روپ کے اجاگر ہونے کے بعد پریم چند نے "چوگانِ ہستی" لکھا ہے۔ یہ ناول گاندھی جی کے خیالات اور ان کی تعلیمات کی تفسیر ہے۔ گاندھی جی کا اہنسا اور عدم تشدد "چوگانِ ہستی" کے ہیرو سورداس کی شکل میں مجسم ہوگیا ہے۔ پریم چند کے ناولوں پر گاندھی جی کا اثر "گوشۂ عافیت" سے نمایاں ہونے لگتا ہے۔ کیونکہ اس ناول کو لکھنے سے پہلے ہی پریم چند اپنے آپ کو گاندھی جی کا چیلہ سمجھنے لگے تھے اور وہ ان کے گنوں کو اپنانے کی کوشش کرتے تھے۔ جب شیورانی دیوی پریم چند سے سوال کرتی ہیں "اس کا مطلب ہے آپ بھی مہاتما گاندھی کے چیلے ہوگئے" تو وہ اس کے جواب میں کہتے ہیں:

"چیلہ بننے کا مطلب کسی کی پوجا نہیں، اس کے گنوں کو اپنانا ہوتا ہے۔ میں نے انھیں اپنا کر ہی تو "پریم آشرم" (گوشۂ عافیت) لکھا۔"[3]

گو گنوں کو اپنانے کی یہ کوشش "گوشۂ عافیت" سے شروع ہوتی ہے لیکن اس کی تکمیل "چوگانِ ہستی" میں ہوتی ہے۔ کیونکہ گوشۂ عافیت میں ہنس راج رہبر کے کہنے کے مطابق "منوہر غوث خاں کو قتل کرتا ہے اور پریم چند محض جانبداری سے اس کے فعل کی تائید کرتے ہیں۔۔۔ لیکن گاندھی جی نے منوہر کے فعل کی کبھی تائید نہیں کی۔"[4] اس لئے "گوشۂ عافیت" میں گاندھی جی کے پورے چیلے پریم چند بنتے نظر نہیں آتے۔ البتہ "چوگانِ ہستی" میں پریم چند بالکلیہ گاندھی جی

---

[1] خیالات گاندھی۔ ص ۲۳

[2] THE CASE FOR INDIA. P, 130

[3] پریم چند گھر میں۔ ص ۱۲۵

کے "چیلے" بن گئے ہیں اور سور داس کے قالب میں پریم چند نے گاندھی جی کے سارے گنوں کو ڈھال دیا ہے۔ پریم چند مہاتما گاندھی کے ساتھ ٹالسٹائی سے بھی بہت متاثر تھے۔ جیسا کہ بنارسی داس چترویدی نے لکھا ہے "پریم چند جی ٹالسٹائی کے بڑے مدّاح اور قدر داں تھے"۔[1] سور داس کے کردار میں پریم چند نے گاندھی جی اور ٹالسٹائی کے عدم تشدد کا پورا فلسفہ بیان کر دیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی سور داس کے کردار اور اس کی جدوجہد کو پیش کرتے ہوئے انھوں نے ہندستان کی پوری تحریکِ آزادی کی جدوجہد کا احاطہ کر لیا ہے۔ اصل میں سور داس کا کردار ایک علامت کی (SYMBOL) کی حیثیت حاصل کر گیا ہے۔ سور داس ہندستان کی جدوجہد آزادی کی علامت ہے جو مہاتما گاندھی کی سرکردگی میں عدم تشدد کے ذریعہ لڑی جا رہی تھی۔ سور داس اپنے حق کے لئے لڑتا اور اپنی زمین کے لئے لڑتا ہے۔ جان سیوک سور داس سے اس کا یہ حق یعنی اس کی زمین چھین لینا چاہتا ہے۔ ان دونوں کی جدوجہد سے پورا ناول تشکیل پاتا ہے۔ لیکن پریم چند کے فن کا کمال یہ ہے کہ ان دونوں کی جدوجہد کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ نہ صرف پورے ہندستان کی سیاسی جدوجہد سامنے آجاتی ہے بلکہ ہندستانی زندگی کے مختلف گوشے اور مسائل بھی پوری طرح نمایاں ہو جاتے ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس ناول میں جدوجہد آزادی کی پوری فضا کو حد درجہ کامیابی کے ساتھ سمیٹ لینے کی وجہ سے پریم چند کا فن اپنے ارتقار اور پختگی کی معراج پر نظر آتا ہے۔ پریم چند کی یہ آرزو کہ وہ حصولِ آزادی کو مقصد بنا کر ناولیں لکھیں اس میں بڑی تکمیل کے ساتھ پوری ہو گئی ہے۔ انھوں نے اپنے ایک خط میں لکھا تھا

> "ہاں یہ ضرور چاہتا ہوں کہ دو چار بلند پایہ تصنیفات چھوڑ جاؤں، لیکن ان کا مقصد بھی حصولِ آزادی ہی ہو۔"[2]

پریم چند اپنے اس مقصد کو اس درجہ فن کارانہ چابک دستی سے اس ناول میں حاصل کرتے ہیں کہ ہندستان کے سارے سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل ہی کا احاطہ نہیں ہو جاتا بلکہ ہندستان

---

[1] زمانہ (کانپور) پریم چند نمبر۔ ص ۱۴۷

[2] " " " ص ۲۰۷

Library Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

کی زندگی کے ہر گوشہ اور ہندستان کے ہر طبقہ کے حالات سامنے آجاتے ہیں۔ سورداس اور اس کے ساتھیوں نائک رام، بھیرو، بجرنگی، جمنی، ٹھاکردین، سوبھاگی، جگ دھر، مستری اور مٹھو وغیرہ سے غریب اور محنت کش طبقہ کی زندگی اور ان کے مسائل پر روشنی پڑتی ہے۔ ماہر علی اور اس کا خاندان نچلے مسلمان متوسط طبقہ کی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ جان سیوک اور منوہر جان سیوک کے ذریعہ سرمایہ داروں کی ذہنیت اور دولت کی حرص و ہوس سامنے آجاتی ہے۔ پھر جان سیوک اور ان کے خاندان کی پیش کشی سے ہندستانی عیسائیوں کی زندگی پر سے بھی نقاب اٹھتا ہے۔ کلارک اور براؤن کا کردار انگریزی حکام اور حکومت کی رعونت، ان حکام کی عیش پرستی، ہندستانیوں سے ان کا غیر انسانی سلوک اور انگریزی سلطنت کے جبر کو ظاہر کرتا ہے۔ رانی جانٹری، راجہ بھرت سنگھ اور راجہ مہیندر کمار جاگیر دار طبقہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر گنگولی اور اور اندردت متوسط طبقہ کے خیالات کی عکاسی کرتے ہیں۔ لیکن خود ونے صوفیا اندو گو جاگیردار سرمایہ دار طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں لیکن وہ حقیقی معنوں میں پڑھے لکھے متوسط طبقہ کے جذبات و احساسات اور ان کے انداز فکر کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان کرداروں کے ساتھ دیسی ریاستوں کے حکام کے کردار بھی نمایاں کئے گئے ہیں۔ اس ناول میں سورداس کے برخلاف، تشدد کے ذریعہ جدوجہد کرنے والے بیرپال سنگھ جیسے کردار بھی ہیں۔ اس طرح کرداروں کی اس بہتات کے ساتھ ہی مختلف قسم کے ہندستانی مسائل سامنے آگئے ہیں۔ اس ناول میں سرمایہ داری اور صنعتی دور کا ہندستان میں قدم جمانا بھی دکھایا گیا ہے۔

ڈاکٹر قمر رئیس کا کہنا ہے کہ "چوگانِ ہستی" میں پانڈے پور کی تاراجی اور اسے سرمایہ دارانہ تہذیب کی شوروشر کی گرفت میں دکھا کر وہ حقیقت پسندی کے مسلک پر عمل کرتے ہیں اور سمجھوتہ کے آدرش کو پیچھے چھوڑ دیتے ہیں۔"[۱] پریم چند کی اس حقیقت پسندی کے باوجود اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ سورداس بالکل ایک آدرش کردار ہے۔ وہ اپنے اندر مہاتماؤں اور دیوتاؤں کی صفات رکھتا ہے۔ کیونکہ اس کا عدم تشدد اور عفو عام انسانی صفات سے بہت بالاتر ہے۔

---

[۱] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۳۲۱

سبھاگی کو پناہ دینے پر بھیرو سورداس پر شک کرتا ہے اور اس کی جھونپڑی کو آگ لگا دیتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس کی زندگی بھر کی پونجی جو پانچ سو روپے پر مشتمل تھی اسے بھی اُڑا لے جاتا ہے۔ لیکن سورداس کو یہ تمام باتیں معلوم ہو جانے کے باوجود بھیرو کی طرف سے اس کے دل میں ذرا بھی میل نہیں آتا۔ وہ بھیرو کے ہر فعل کو معاف ہی نہیں کر دیتا بلکہ سبھاگی جب بھیرو کے پاس سے رقم کی تھیلی اُڑا کر سورداس کو لاکر دیتی ہے تو سورداس کہتا ہے:

"یہ میری چیز نہیں، بھیرو کی چیز ہے۔ اس کے لئے بھیرو نے اپنی آتما بیچی ہے مہنگا سودا کیا ہے۔ میں اسے کیسے لے لوں؟" [1]

وہ سوچتا ہے کہ "کیا چور کے گھر چوری کرنا پاپ نہیں ہے۔ کیا اپنے روپے کے بدلے اس کے روپے لے سکتا ہوں؟" اور آخر میں سورداس اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ بھیرو کو روپے واپس کر دینے چاہئیں۔ وہ اپنے روپیوں کی تھیلی بھیرو کو لوٹا دیتا ہے۔ سورداس کا یہ مثالی کردار ہر جگہ دیکھا جا سکتا ہے۔ جان سیوک کی وجہ سے سورداس ہر ممکن تکلیف اُٹھاتا ہے، لیکن انتقام کا جذبہ پیدا ہونا تو بہت دور کی بات ہے وہ نہ صرف اسے معاف کر دیتا ہے بلکہ ایک مشتعل مجمع جب سورداس کی ہمدردی میں جان سیوک کے گودام کو آگ لگا دینا چاہتا ہے تو سورداس اپنی جان دینے کی دھمکی دے کر اس گودام کو بچاتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

"بھائیو تم ادھم مچا کر مجھے کیوں کلنک لگا رہے ہو۔ آگ لگانے سے میرے دل کی آگ نہ بجھے گی۔ لہو بہانے سے میرا دل شانت نہ ہوگا۔" [2]

اسی طرح کارخانہ کے قیام کے بعد مزدور جب ایک گھساری کو چھیڑتے ہیں تو سورداس انھیں منع کرتا ہے جس کے جواب میں مزدور اس کی ٹانگ پکڑ کر اس زور سے کھینچتے ہیں کہ وہ بُری طرح گرتا ہے، دو دانت ٹوٹ جاتے ہیں، ہونٹ کٹ جاتا ہے اور وہ پندرہ بیس دن تک بے ہوش پڑا رہتا ہے لیکن اس کے باوجود نائک رام کے پوچھنے پر بھی وہ یہ نہیں بتاتا کہ اُسے یہ چوٹ کس کے ہاتھوں سے لگی۔ کیونکہ وہ "جانتا تھا کہ نائک رام غصہ میں آجائے گا تو مرنے مارنے

---

[1] "چوگانِ ہستی" ج ۱۔ ص ۲۷۶   [2] چوگانِ ہستی۔ ج ۱۔ ص ۳۳۵

سے نہ ڈرے گا۔[۱] یوں سورداس پکا عدم تشدد کا پیرو اور پورا ستیہ گرہی ہے جس کے متعلق گاندھی جی نے کہا تھا:

"ستیہ گرہی نہ تو کوئی زمانی حد رکھتا ہے اور نہ ہی اس کی قوتِ برداشت کبھی محدود ہوتی ہے۔"[۲]

اور ایک دوسری جگہ گاندھی جی نے لکھا ہے:

"ایک ستیہ گرہی خوف کو ہمیشہ کے لئے ترک کر دیتا ہے۔ اس لئے وہ اپنے دشمن پر بھی بھروسہ کرنے سے نہیں ڈرتا بلکہ اگر دشمن اسے بیس بار دھوکہ دے تو بھی ستیہ گرہی اس پر اکیسویں بار اعتماد کرنے کے لئے تیار رہے گا۔ کیونکہ انسانی فطرت پر اعتمادِ کامل اس کے عقیدہ کا اصلی جوہر ہے۔"[۳]

سورداس بالکل یہی صفات رکھتا ہے اور اس طرح اس کا کردار ہر جگہ بالکل مثالی اور آدرش بن گیا ہے۔ پریم چند نے خود ڈاکٹر اندر ناتھ مدان کے نام ایک خط میں اسے اپنا آدرش کردار کہا ہے۔[۴] لیکن اس کے باوجود پریم چند کے اس ناول میں ان کی حقیقت نگاری مجروح نہیں ہوتی ہے۔ کیونکہ ناول زندگی کی نقل نہیں ہوتا بلکہ اس میں زندگی کی باز تعمیر ہوتی ہے۔ لیگٹ کے کہنے کے مطابق ناول میں زندگی کی باز تعمیر کچھ اس انداز سے ہوتی ہے کہ جو چیز یا جو بات حقیقی زندگی میں موجود نہیں ہوتی وہ ناول میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ ہم ناول کی اس خصوصیت کو زندگی پر تبصرہ یا زندگی کے انداز یا زندگی کی قدر و قیمت کا تعین کہہ سکتے ہیں۔[۵] لیگٹ کی بتائی ہوئی یہ خصوصیت "چوگانِ ہستی" کی کامیابی کی دلیل ہے۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے سورداس کا کردار ہندستان کی جدوجہد آزادی کی ایک علامت اشارہ یا رمز کی صورت میں ابھرتا ہے۔ سورداس کا کردار علامت یا رمز کی تعریف پر پورا اترتا ہے۔ علامت یا رمز (SYMBOL) کی تعریف

---

[۱] چوگانِ ہستی۔ ج ۲۔ ص ۳۰۱   [۲] خیالاتِ گاندھی۔ ص ۵۹

[۳] خیالاتِ گاندھی۔ ص ۷۵

[۴] پریم چند (ہندی) ص ۱۵۳   [۵] THE IDEA IN FICTION. P. 13

ڈبلیو، وائی ٹنڈل نے یہ کہی ہے کہ "یہ کسی نظر نہ آنے والی بات کا نظر آنے والا نشان ہے"۔[1] اس نے یہ بھی کہا ہے کہ "علامت" کو شعوری طور پر بھی پیش کیا جاتا ہے اور غیر شعوری طور پر بھی۔ یہاں پریم چند نے سورداس کے کردار کو غیر شعوری طور پر "علامت" بنا دیا ہے۔ ٹنڈل کے کہنے کے مطابق "علامت" قاری اور مصنف میں ابلاغ پیدا کرتی ہے۔ اور یہ غیر محدود انداز میں چیزوں کو پیش کرتی ہے۔[2] "چوگانِ ہستی" میں سورداس کو غیر شعوری طور پر علامت بنا کر پریم چند نے آزادی کی پوری جدوجہد کو پیش کر دیا ہے جو عدم تشدد اور ستیہ گرہ کے ذریعہ اس وقت لڑی جا رہی تھی۔ سورداس کے کردار کی رمزیت اس ناول کی وسعت اور اس کی کامیابی کو ظاہر کرتی ہے۔ کیونکہ اس کے ذریعہ جدوجہد آزادی کی پوری فضا سامنے آجاتی ہے جو اس وقت موجود تھی۔ اصل میں پریم چند اس ناول میں فنی کامیابی اس لئے حاصل کر سکے ہیں کہ وہ اس رمزیت سے کام لے کر حقیقی سماجی، معاشی اور تاریخی حقائق کو ہندستان کی جدوجہد آزادی کے ارتعاشات میں اس طرح سمو کر پیش کرتے ہیں کہ ہم ایک بالکل نئے تجربہ سے دوچار ہوتے ہیں۔ سی، ایس لیوس کے کہنے کے مطابق ہر اچھا ادب ہم کو بعض ایسے تجربات سے دوچار کرتا ہے جو ہمارے اپنے تجربات سے مختلف ہوتے ہیں۔[3] "چوگانِ ہستی" بھی ایسے ہی مختلف تجربات سے قاری کو متاثر کرتا ہے۔ "چوگانِ ہستی" کی یہ خصوصیت اکثر جگہ ٹھوس تاریخی حقائق پر استوار ہوتی ہے۔ ونے کا جسونت نگر میں قیام دیسی ریاستوں کی اس دور کی حقیقی اور سچی تصویر ہے جسے دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ دیسی ریاستوں کے حالات کے بارے میں پریم چند نے "چوگانِ ہستی" میں جو کچھ لکھا ہے اس کو پڑھنے کے بعد "میری کہانی" میں پنڈت جی نے ریاست نابھ کے جو واقعات لکھے ہیں اس کا مطالعہ کرنے کے بعد ان دونوں کی مطابقت حیرت ناک معلوم ہوتی ہے۔ اسی طرح برطانوی تسلط میں میونسپلٹی کی جو حالت پنڈت جی نے بیان کی ہے[4] بالکل وہی حالت پریم چند نے "چوگانِ ہستی" میں کونسل کی دکھائی ہے۔[5] اس طرح

۱؎ THE LITERARY SYMBOL. P, 5

۲؎ THE LITERARY SYMBOL. P, 6

۳؎ AN EXPERIMENT IN CRITICISM. P, 139

۴؎ میری کہانی۔ جلد اول۔ ص ۲۴۹

۵؎ چوگانِ ہستی۔ ج ۲۔ ص ۱۴۳۔

ہر جگہ پریم چند ٹھوس تاریخی حقائق کو پیش کرتے ہوئے "چوگانِ ہستی" کی فضا کی تعمیر کرتے ہیں۔ اور انگریزی ظلم کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں۔ جی۔ ایس فریزر کے کہنے کے مطابق پچھلے ناولوں کی بڑائی کا راز یہ تھا کہ کسی مستقل نظام کی تائید یا مخالفت میں وہ لکھے جاتے تھے۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی نظام کے متعلق ناول نگار کی آگہی بڑی اہمیت رکھتی ہے اور اس کے ناول کے درجہ کو ممتاز بناتی ہے[۱]۔ "چوگانِ ہستی" کی اہمیت اور خوبی بھی اسی بات میں مضمر ہے کہ رالف فاکس کا بھی یہی کہنا ہے کہ "ناول نگار کو چاہیے کہ وہ ناول میں انفرادی مقصد اور دوسروں کے مقاصد میں جو ٹکراؤ یا کشمکش ہوتی ہے اسے دکھائے[۲]۔" اصل میں یہ کشمکش ہی ناول میں "رزمیہ" کی شان پیدا کرتی ہے۔ جیساکہ رالف فاکس نے کہا ہے کہ "ناول فرد سے بحث کرتا ہے اور یہ فرد اور سماج کی کشمکش کا رزمیہ ہے[۳]۔" یہاں سماج سے رالف فاکس کا مقصد حکمران یا سرمایہ دار طبقہ ہے۔ اس کا یہ کہنا ہے کہ ناول کا یہی رزمیہ انداز ہی ناول کی سب سے بڑی کامیابی کی دلیل ہوتا ہے[۴]۔ اس لحاظ سے "چوگانِ ہستی" پریم چند کا اتنا کامیاب ناول ہے کہ اردو کا کوئی دوسرا ناول اس کا جواب نہیں پیش کر سکتا۔ پریم چند خود اندر ناتھ مدان کو لکھے گئے ایک خط میں اسے اپنا سب سے بہترین ناول قرار دیتے ہیں[۵]۔ گو انھوں نے یہ فیصلہ سنہ ۱۹۳۴ء میں کیا تھا جبکہ "گئودان" نہیں لکھا گیا تھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ جدوجہد آزادی کی فضا کو پیش کرنے میں "چوگانِ ہستی" اور پھر "میدانِ عمل" اپنا آپ جواب ہیں۔

"چوگانِ ہستی" لکھنے کے فوراً بعد پریم چند نے "پردۂ مجاز" لکھنا شروع کر دیا تھا۔ یہ ناول ۱۰ اپریل سنہ ۱۹۳۴ کو شروع کیا گیا اور ۳۱ جنوری سنہ ۱۹۳۵ کو ختم کیا گیا۔ یہ ناول اس وقت شروع کیا گیا جبکہ ہندستان میں سیاسی جدوجہد، داخلی خلفشار کی وجہ سے سست پڑ گئی تھی — گاندھی جی سنہ ۱۹۳۳ء میں قید ہو کر اسی سال قید سے رہا ہوئے تھے۔ لیکن ان کے قید کے دوران میں

---

[۱] THE MODERN WORLD AND HIS WORLD. P, 7

[۲] THE NOVEL AND THE PEOPLE. P, 65

[۳] " " " " " P, 74

[۴] " " " " " P, 99

[۵] پریم چند ایک وودی چند (ہندی) ص ۱۵۳

ہندستان کی سیاسی فضا مکدر ہو چکی تھی۔ پنڈت جی نے " ہندستان میں پھوٹ " کے عنوان سے اپنی آپ بیتی میں اس زمانہ کے حالات لکھے ہیں۔ جس میں ہندستان کی سیاسی اور مذہبی پھوٹ کا جائزہ لیا گیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ " سوراج پارٹی " کے مقابل میں پنڈت مدن موہن مالویہ اور لالہ لاجپت رائے نے ایک نئی پارٹی " نیشنلسٹ پارٹی " کے نام سے قائم کر لی تھی۔ یہ پارٹی اعتدال پسند تھی اور فرقہ وارانہ مسائل پر زیادہ پابندیاں عاید کرنے کی قائل نہ تھی[۱]۔ گاندھی جی اگرچہ رہا ہو گئے تھے لیکن وہ اس زمانہ میں جیل کی صعوبتوں، برتوں اور آپریشن کی وجہ سے اتنے کمزور ہو گئے تھے کہ وہ کئی سال تک اپنے آشرم میں آرام لینے پر مجبور ہو گئے[۲]۔ اس زمانہ میں وہ تحریکیں جو ہندوؤں اور مسلمانوں کو متحد کئے ہوئے تھیں وہ بھی ختم ہو گئیں۔ خلافت کی تحریک بھی ختم ہو چکی تھی۔ عدم تعاون اور ترک موالات کی تحریکیں بھی معطل ہو چکی تھیں۔ نہرو رپورٹ کے بعد مسلمانوں کا ایک بڑا طبقہ کانگریس سے کٹ کر مسلم لیگ کی تشکیل جدید کر رہا تھا۔ اس طرح فرقہ وارانہ ہم آہنگی کی جگہ فرقہ واریت اپنی پوری شدت سے اُبھر آئی تھی۔ پنڈت جی نے بھی ان حالات کے بارے میں اپنی آپ بیتی میں تفصیل سے لکھا ہے[۳]۔

اس پس منظر میں " پردۂ مجاز " لکھا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ خاص مذہبی عقیدہ تناسخ کو پریم چند نے ناول کا موضوع بنایا ہے جیسا کہ خود ناول کے نام " پردۂ مجاز " سے بھی ظاہر ہے۔ لیکن اس مذہبی فضا میں پریم چند نے فرقہ وارانہ یگانگت دکھائی ہے۔ محمود اور جشنو داد دونوں سیوا سمیتی کے کارکن دوش بدوش سب جاتریوں کی خدمت کرتے دکھائے گئے ہیں۔ اس کے ساتھ جگہ جگہ ہندستان کی اس وقت کی حقیقی فضا کو پریم چند نے پیش کیا ہے اور فرقہ وارانہ کشیدگی کے نتیجہ میں ہونے والے انسانیت سوز واقعات کو بھی پیش کیا ہے۔ لیکن ہر جگہ اُنھوں نے واقعات کا صحیح تجزیہ کیا ہے۔ پریم چند نے غیر جانبدارانہ لیکن فن کارانہ انداز سے اس فرقہ وارانہ فضا کو اپنے اس ناول میں اسیر کر لیا ہے جو اس وقت ہندستان پر چھائی ہوئی تھی۔ پریم چند نے

۱؎ میری کہانی۔ ج ۱۔ ص ۲۷۰۔

۲؎ میری کہانی۔ ج ۱۔ ص ۲۸۰۔

۳؎ THE CASE FOR INDIA, P.

اس زمانہ کی فضار کو نمایاں کیا ہے اور اس کے ساتھ ان مسائل پر بھی جو ہندستانی زندگی میں بڑی اہمیت رکھتے تھے روشنی ڈالی ہے۔ زمینداروں کی عیش کوشی اور کسانوں پر ان کے ظلم کو یہاں بھی اُجاگر کیا گیا ہے۔ اس طبقہ واری کشمکش کو نمایاں کرتے ہوئے انھوں نے کسانوں کی بیداری کو بھی ظاہر کیا ہے۔

" پردۂ مجاز " میں اگرچہ کہ پریم چند نے زندگی کے حقائق کو پس منظر بنایا ہے۔ لیکن ناول میں بنیادی اور مرکزی حیثیت تناسخ کے مسئلہ کو ہی حاصل ہے۔ لیکن اس ناول میں دو کہانیاں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ ایک دیو پریاں اور راجہ مہیندر کمار کی کہانی ہے جس میں یہ دونوں جنم جنم کے ساتھی تین جنم لیتے ہیں لیکن وصل سے شاد کام نہیں ہوتے۔ دوسرے منورما اور چکر دھر کا قصہ ہے جس میں یہ دونوں ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں لیکن منورما ایثار اور قربانی سے کام لے کر چکر دھر کو اس کی قومی خدمت میں مالی امداد کرنے کے لئے راجہ بشال سنگھ سے شادی کر لیتی ہے۔ یہ دونوں قصے ناول میں اتنا وزن رکھتے ہیں کہ ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے ڈاکٹر بھٹناگر نے کہا ہے:

> " پردۂ مجاز کا پلاٹ ہمیں چکر میں ڈال دیتا ہے۔ کون سا قصہ مرکزی ہے، اور کون سا ضمنی ـــــ پریم چند کیا کہنا چاہتے ہیں، کون سا موضوع اہم ہے، قاری سمجھنے سے معذور رہتا ہے۔" [1]

پریم چند کی قسمت پرستی 'پردۂ مجاز' میں اپنی پوری شدت کے ساتھ نمایاں ہوئی ہے۔ پریم چندیوں تو ہمیشہ سے قسمت پرست رہے [2]، جس کا ثبوت ان کا جوتش پر کامل یقین ہے۔ لیکن قسمت پرستی کے بے روک اظہار کا موقع پریم چند کو ہندستان اور اپنی شخصی حالات کی وجہ سے " پردۂ مجاز " میں ملا۔ یہی وجہ ہے کہ دوسرے ناولوں میں پریم چند کی یہ قسمت پرستی " اُبھرنے نہیں پائی۔ اس سلسلہ میں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہئے کہ ان تمام شخصی اور اجتماعی

---

[1] پریم چند (ہندی) ص ۱۲۲

[2] پریم چند (ہندی) ص ۱۱۲

حالات کے ساتھ پریم چند کا یہ پہلا ناول سب سے پہلے ہندی ہی میں لکھا گیا تھا۔ ورنہ اس سے پہلے وہ اُردو میں لکھ کر ہندی میں اپنے ناولوں کا ترجمہ کرتے تھے۔ اس لئے اس ناول میں ہندی داں طبقہ خاص طور سے پریم چند کے پیشِ نظر رہا ہے۔ اس لئے بھی انھوں نے ہندو مت کے ایک مقبول عقیدے کو اپنی ناول کا موضوع بنایا ہے۔ ڈاکٹر رام رتن کا یہ خیال ہے کہ پریم چند نے متوسط طبقہ کے قاریوں کی دلچسپی کے لئے دیو پریا اور مہیندر کمار کا مافوق الفطرت قصہ اس ناول میں پیش کیا ہے[1]۔ اور ڈاکٹر اندرناتھ مدان کا یہ کہنا ہے کہ :

"ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے پریم چند نے یہ ناقابلِ فہم قصہ ان قاریوں کو سامنے رکھ کر لکھا ہے جو کہانی میں عجیب وغریب واقعات کے لئے بے چین رہتے ہیں[2]"۔

یہ رائیں بڑی حد تک صحیح ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس ناول کو لکھتے وقت قاری بھی ان کے پیشِ نظر تھے لیکن اس کے ساتھ اس عہد کے حالات اور پریم چند کے ذاتی اور شخصی واقعات نے انھیں یہ موضوع سجھایا۔ ان تمام باتوں ہی کی وجہ سے پریم چند نے اس ناول میں ایسے موضوع کو اپنایا ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے یہ ناول بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس ناول میں بھی پریم چند نے بہت سے کردار پیش کئے ہیں لیکن ہر کردار کی انفرادیت کو پوری طرح نمایاں کرتے ہوئے اس کے احساسات اور نفسیات کی فنکارانہ عکاسی کی ہے۔ پریم چند کی یہ فنی کامیابی اور ترقی بھی ہندستان کے سیاسی، معاشی اور سماجی حالات کا نتیجہ ہے۔ جب پریم چند کی توجہ کو خارجی حالات نے بالکلیہ اپنی طرف منعطف نہیں کیا تو انھیں داخلی دنیا کی عکاسی کرنے کا موقعہ مل گیا۔ پردۂ مجاز کی اہمیت پریم چند کے ناولوں میں اس خصوصیت کی بنا پر ہمیشہ رہے گی اور اسی وجہ سے اسے ایک امتیازی حیثیت حاصل رہے گی۔

"پردۂ مجاز" کے بعد پریم چند نے "بیوہ" لکھا۔ یہ کوئی بالکل نیا ناول نہیں ہے، بلکہ

---

[1] پریم چند (ہندی)، ص ۱۱۲

[2] پریم چند ایک وویچن (ہندی)، ص ۵۶

مدن گوپال کے الفاظ میں " نئی بوتل میں پرانی شراب ہے[1] " بیوہ " اصل میں ہندی میں پرتگیا " کے نام سے ۱۹۲۷ء میں شائع ہوا ۔ یہ ناول پریم چند کے ابتدائی ناول " ہم خرما و ہم ثواب " پر استوار کیا گیا ہے ۔ اگرچہ کہ پلاٹ اور کردار تقریباً وہی ہیں لیکن اس میں پریم چند نے جو بعض تبدیلیاں کی ہیں وہ ان کے فنی ارتقاء اور پختگی کو ظاہر کرتی ہیں ۔

" ہم خرما و ہم ثواب " اور " بیوہ " میں ہندستانی حالات کی تبدیلی نے ان کے فکر و فن میں جو تبدیلی کی ہے وہ نمایاں ہے ۔ " بیوہ " تک پہنچتے پہنچتے پریم چند کے نزدیک قومی خدمت اور ایثار ہی سب کچھ بن گئے تھے ۔ وہ اب " ہم خرما و ہم ثواب " کے برخلاف " بیوہ " میں جذباتی آسودگی کا ذریعہ شادی کی بجائے بھگتی اور قومی خدمت کو قرار دینے لگے تھے ۔ یہ بحث دوسری ہے کہ پریم چند کا یہ نقطۂ نظر کس حد تک درست ہے ۔ کیونکہ ہر ادیب اور فنکار جیسا کہ کہا گیا ہے اپنی قدروں کے لحاظ سے مواد انتخاب کرتا ہے ، پیش کرتا ہے اور اس کی ترجمانی کرتا ہے[2] یہاں صرف اس بات کو دیکھنا مقصود ہے کہ تاریخی حالات کے نتیجہ میں پریم چند کے نقطۂ نظر میں کیا تبدیلی آئی ۔

پریم چند " بیوہ " میں پورنا اور امرت رائے کو انفرادی خواہشات کی تسکین کی بجائے قومی خدمت کو اپنی زندگی کا مقصد قرار دیتے دکھاتے ہیں ۔ کیونکہ ہندستان کو اس وقت کسی قومی جذبہ اور ایثار کی ضرورت تھی ۔ دان ناتھ امرت رائے سے جب اس کی شادی کے تعلق سے پوچھتا ہے تو امرت رائے جواب دیتا ہے ۔ " یہ ازدواج واحد کے عہد کرنے کا وقت ہے متعدد ازدواج کے دن گئے " اس وقت کے تقاضہ کی وجہ سے امرت رائے توقومی خدمت ہی سے بیاہ رچالیتا ہے ۔ جب دان ناتھ پوچھتا ہے کہ اس کی دولھن کہاں ہے تو وہ کہتا ہے " آشرم کی طرف اشارہ کرکے " وہ دیکھو ایسی حسینہ تم نے اور کہیں دیکھی " اور اپنی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا ، " ایسی ایسی اور کئی جانیں اس پر قربان کرسکتا ہوں[3] " امرت رائے کا یہ ایثار قومی اور ملکی حالات کی ضرورت تھا ۔ اس لئے پریم چند نے قومی خدمت کو ہر بات پر مقدم ظاہر کیا ہے ۔ لیکن پریم چند

---

[1] MUNSHI PREMCHAND . P, 251

[2] PREFACE TO LITERATURE . P,130 [3] " بیوہ " ص ۱۸۸

کی ناول نگاری ہندستانی حالات کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چلتی نظر آتی ہے۔

"بیوہ" کے بعد پریم چند نے "غبن" لکھا۔ یہ ناول ڈاکٹر رئیس کے کہنے کے مطابق ۱۹۳۰ء میں لکھا گیا۔[۱] لیکن مدن گوپال کا کہنا ہے کہ پریم چند نے "غبن" ۱۹۲۶ء سنہ ۱۹۲۷ء سے لکھنا شروع کیا تھا اور ۱۹۲۸ء تک ختم کر لیا تھا کیونکہ وہ فروری ۱۹۲۹ء سے "میدانِ عمل" لکھنے میں مشغول تھے۔[۲] مدن گوپال کا خیال زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے کیونکہ اگر ۱۹۳۰ء کو صحیح مان لیا جائے تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ "میدانِ عمل" کے ساتھ پریم چند "غبن" لکھ رہے تھے۔ "غبن" ضخیم ناول ہے۔ اس کے ساتھ "میدانِ عمل" جیسا ضخیم ناول لکھنا زیادہ قرینِ قیاس نہیں معلوم ہوتا۔ اس کے علاوہ سب سے اہم بات یہ کہ "غبن" کی اندرونی شہادت بھی اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ پریم چند نے اس کو ۲۷-۱۹۲۶ء میں ہی لکھنا شروع کیا ہوگا کیونکہ یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ہندستان میں سیاسی طور پر ایک طرح کا "سناٹا" چھایا ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ "غبن" کے بہت بڑے حصے میں سیاسی ہلچل کی کوئی بھی جھلک نہیں ملتی۔ لیکن ناول کے آخر میں ایک طرح سے سیاسی ہلچل کا ایک ارتعاش کس قدر نمایاں ہوا ہے۔ کیونکہ یہ ناول جب ختم ہو رہا تھا اس وقت یعنی ۱۹۲۸ء میں ہندستان پنڈت جی کے الفاظ میں "تازہ دم مستعد اور جوش سے بھرا ہوا تھا۔" غبن میں واضح طور پر سیاسی فضا کی تبدیلی کا اثر کہیں بھی نمایاں نہیں ہوا ہے۔ کیونکہ یہ ناول پریم چند کے ایک ابتدائی ناول "کشنا" پر استوار ہوا ہے۔ "کشنا" کا موضوع عورتوں کے زیورات کے شوق کے زبوں نتائج دکھانا تھا۔ "غبن" کا بھی یہی مقصد ہے۔ "کشنا" دستیاب نہیں ہوتا ورنہ اس ناول سے بھی ہندستانی حالات کی تبدیلی سے پریم چند کے فکر و فن میں جو تبدیلی آتی ہے اس پر بہت اچھی روشنی پڑ سکتی تھی۔

"غبن" میں پریم چند کے فنی ارتقاء کے ایک خاص پہلو پر روشنی پڑتی ہے، وہ یہ کہ پریم چند راست طور پر سیاسی ہلچل کو پیش کئے بغیر بھی اس زمانہ کی روح کو اسیر کر لیتے ہیں۔ پریم چند کو ناول کے فن پر جو گرفت حاصل ہو گئی تھی یہ اس کی ایک مثال ہے۔ "غبن" اگرچہ کہ بالکلیہ سماجی موضوع سے

---

[۱] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۲۸۹

[۲] MUNSHI PREMCHAND. P, 274

متعلق ہے لیکن یہاں انھوں نے اس زمانہ کی سیاسی فضا کو بھی بالکل نئے انداز سے اسیر کرلیا ہے۔ ویلک اور وارن نے کہا ہے کہ ادب میں کوئی خاص خیال یا تصور اگر خام مواد، یا معلومات کی شکل میں ہے تو وہ اہمیت نہیں رکھتا۔ لیکن جب یہی بات خود کہانی بن جاتی ہے، تو اہمیت اختیار کرلیتی ہے۔[1] "غبن" میں پریم چند نے انگریزی حکومت یا آزادی کی جدوجہد کے متعلق ایک بات بھی نہیں کہی ہے۔ لیکن رامانا تھ کے سرکاری گواہ بن جانے کے واقعہ کو پیش کرتے ہوئے اس تعلق سے اس وقت کے لوگوں کے جو خیالات تھے ان کو بھی پیش کردیا ہے۔ لیکن اس پیش کشی سے وہ پوری نفرت اور بے اعتمادی جو پولیس اور حکومت کے تعلق سے اس وقت موجزن تھی وہ بھرپور طریقہ سے سامنے آجاتی ہے۔

اصل میں "غبن" کی اہمیت اس لئے ہے کہ یہاں پریم چند نے اس وقت کی زندگی کے تعلق سے اپنا نقطۂ نظر بڑے واضح طریقہ سے پیش کیا ہے۔ ہنڈرسن کے کہنے کے مطابق مصنف کے کام کو اہمیت بخشنے والی چیز اس کا زندگی کے تعلق سے رجحان یا نقطۂ نظر ہوتا ہے، جو کسی خاص توجیہ کے تعلق سے اس کی زندگی کے پورے تجربہ کی غماضی کرتا ہے۔[2] "غبن" کی یہی خصوصیت ہے کہ یہاں پریم چند اس زمانہ کی زندگی کے تعلق سے اپنے نقطۂ نظر اور زندگی کے تجربات کو منعکس کردیا ہے۔ انگریزی ناول کے تعلق سے آئیفر ایونز نے یہ بات کہی ہے کہ انگریزی ناولوں میں انگلستان کا قومی کردار ابھرتا ہے۔[3] بالکل یہی بات پریم چند کے ناولوں کے تعلق سے کہی جاسکتی ہے کہ ان کے ناولوں سے ہندستان کا قومی کردار سامنے آتا ہے۔ قومی کردار کے کسی نہ کسی رُخ کو سامنے لانے کی وجہ سے ان کا ہر ناول کچھ نہ کچھ اہمیت اختیار کرجاتا ہے۔ "غبن" کی بھی اہمیت ان کے ناولوں میں اسی بنا پر ہے۔

"غبن" کے بعد پریم چند نے پھر ہندستان کی قومی اور سیاسی جدوجہد کو اپنے ناول "میدانِ عمل" کا موضوع بنایا ہے۔ "میدانِ عمل" پریم چند نے سنہ ۱۹۲۹ء میں لکھنا شروع کیا اور سنہ ۱۹۳۱ء میں

۱؎ THEORY OF LITERATURE. P, 121

۲؎ THE NOVEL TODAY. P, 16

۳؎ ENGLISH LITERATURE VALUES AND TRADITIONS. P, 73

اسے ختم کیا۔ مدن گوپال نے لکھا ہے کہ "میدانِ عمل" کے مسودہ کے ایک صفحہ پر ۱۶ / اپریل ۱۹۳۱ء درج ہے[1] مگر معلوم نہیں ڈاکٹر قمر رئیس نے کس بنا پر یہ لکھا ہے کہ "پریم چند نے یہ ناول ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۲ء میں لکھا"[2] بہر کیف یہ ناول اس وقت لکھا گیا جب کہ ہندستان اپنی سستانی حالت سے نکل کر شدید حرکت و ہیجان کی فضا میں پہنچ چکا تھا۔ ۱۹۲۸ء سے ہندستان میں سیاسی کشمکش زیادہ شدید صورت اختیار کر چکی تھی جس کے متعلق پنڈت جی نے لکھا ہے۔

"۱۹۲۸ء میں وہ تازہ دم مستعد اور دبے جوش سے بھرا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ ہر جگہ اس کے آثار نظر آتے تھے۔ مزدوروں میں کاشتکاروں میں اوسط طبقہ کے نوجوانوں میں اور عموماً تمام تعلیم یافتہ لوگوں میں"[3]

"میدانِ عمل" اس اجمال کی تفسیر ہے۔ اس میں بھی متوسط طبقہ کے نوجوانوں، کاشتکاروں، مزدوروں اور دوسرے تمام افراد کی قومی جدوجہد کو پورے فنکارانہ طریقہ سے پیش کر دیا گیا ہے۔ ۱۹۲۸ء اور اس کے بعد مسلسل کچھ ایسے حالات پیدا ہوتے گئے جس کی وجہ سے یہ ہیجان زیادہ شدت اختیار کرتا گیا۔ اسی سال سائمن کمیشن آیا اور آل پارٹیز کانفرنس کا انعقاد عمل میں آیا۔ سائمن کمیشن کے ساتھ مکمل بائیکاٹ کیا گیا۔ ہر جگہ اس کے خلاف جلوس ہڑتالیں اور مظاہرے ہوئے۔ حکومت نے زیادہ سختی سے اس کو دبانے کی کوشش کی۔ بالکل پُرامن مظاہروں پر بھی لاٹھی چارج ہوا۔ لاٹھی چارج کے دوران میں لالہ لاجپت رائے جیسے مقتدر اور معمّر لیڈر بھی اس کی زد میں آ گئے، جس کی وجہ سے ہندستانیوں کے غیض و غضب نے اور شدت اختیار کر لی۔ پنڈت جی نے لالہ لاجپت رائے پر جو لاٹھی چارج ہوا تھا اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اس قومی ذلّت کا احساس ہندستان کے دل و دماغ پر چھایا ہوا تھا۔ اور تھوڑے دن بعد جب لالہ جی نے وفات پائی تو لوگوں نے اس کی وجہ سے بھی اس کو حملہ قرار دیا، اور ان کے دلوں میں طیش کا جذبہ اِس شدّت سے اُٹھا کہ غم پر بھی غالب آ گیا

---

[1] MUNSHI PREMCHAND. P, 283. [2] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۳۸۲

[3] میری کہانی۔ ج ۱۔ ص ۲۸۸۔

اس بات کو اچھی طرح ذہن نشین کرلینا چاہیئے چونکہ اس کی مدد سے ہم بعد کے
واقعات کو سمجھ سکتے ہیں۔" [1]

ایسے واقعات کے بعد جدوجہد کی رفتار میں تیزی آجانا بالکل ناگزیر تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۹۲۹ء کے حالات لکھتے ہوئے پنڈت جی نے بتایا ہے:

"سیاسی کشمکش بڑھتی جاتی تھی اور لڑائی کی فضا تیزی سے چھارہی تھی۔ آنے والی
لڑائی کے آثار سارے ملک میں نظر آرہے تھے۔" [2]

یہ "لڑائی کی فضا" یکم جنوری ۱۹۳۰ء نے سارے ہندستان پر پوری طرح چھاگئی۔ کیونکہ کانگریس نے اسی تاریخ کو کامل آزادی کی تحریک شروع کردی تھی۔ ۲۶ جنوری ۱۹۳۰ء کو یوم آزادی سارے ہندستان میں انتہائی جوش وخروش سے منایا گیا۔ اب پھر گاندھی جی کی قیادت میں جنگِ آزادی لڑی جانے لگی۔ ۶ مارچ کو گاندھی جی نے ستیہ گرہ اور اہنسہ پر کاربند ہوکر سول نافرمانی کا اعلان کیا، اور ۱۲ مارچ کو انھوں نے پاپیادہ نمک کا قانون توڑتے ہوئے سمندر کی جانب اپنا سفر شروع کیا، اور ۱۶ اپریل کو سمندر کے کنارے پہنچ کر انھوں نے نمک بنایا۔ اسی زمانہ میں صدر کانگریس پنڈت جواہرلال نہرو گرفتار ہو گئے۔ [3] اور یوں آزادی کی یہ جنگ تیز سے تیز تر ہوتی گئی۔ حکومت نے ناقابلِ بیان ظلم وستم ڈھائے لیکن ستیہ گرہ اور سول نافرمانی کی یہ جنگ حیرت ناک عدم تشدد کے ساتھ برابر شدت اختیار کرتی گئی۔ اس سیاسی ہیجان کے بارے میں پنڈت جی نے لکھا ہے:

"ان دنوں ہر طرف سے بڑی ہیجان انگیز خبریں آیا کرتی تھیں، جلوس نکلتے تھے،
لاٹھیاں اور گولیاں برسائی جاتی تھیں، مشہور لیڈروں کی گرفتاری کی وجہ سے
ہڑتال ہوتی رہتی تھی۔" [4]

سیاسی حالات کے اس پسِ منظر کو سامنے رکھ کر "میدانِ عمل" کا مطالعہ کیا جائے تو ایسا محسوس ہوتا ہوتا ہے کہ ہم ہندستان کی افسانوی تاریخ کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ اس سارے ہیجان کو پریم چند نے

---

[1] میری کہانی۔ ج ۱۔ ص ۲۹۵
[2] میری کہانی۔ ج ۱۔ ص ۳۱۹
[3] THE CASE FOR INDIA. P, 140.
[4] میری کہانی۔ ج ۱۔ ص ۳۵۴

جس درجہ فنی رکھ رکھاؤ سے سمیٹ لیا ہے اس کا اندازہ اس بات سے کیا جاتا ہے کہ مذکورہ بالا سارے تاریخی حقائق میں سے کسی ایک کو بھی پریم چند نے راست طور پر بیان نہیں کیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود سیاسی ہیجان کی یہ پوری فضا "میدانِ عمل" میں سانس لیتی نظر آتی ہے۔ اس ناول میں صرف سیاسی فضا ہی نہیں بلکہ معاشی اور سماجی حالات بھی پورے فنکارانہ سلیقہ کے ساتھ پیش کر دیئے گئے ہیں۔ لیکن یہاں ہر جگہ حقیقت کو (FACT) کو سچائی (TRUTH) بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ دراصل ادب میں تاثیر اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب ٹھوس عقاید کو سچائی بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ کہا گیا ہے کہ فن جو حقائق پیش کرتا ہے وہ زندگی کے حقائق کی نقل نہیں ہوتے بلکہ اس سے بڑھ کر کچھ اور ہوتے ہیں۔ ذہن احساس کی دنیا سے خاص چیزیں لیتا ہے اور پھر اس کو عمومی شکل دے کر ایک ایسی مخصوص چیز بنا دیتا ہے جو حقیقی دنیا میں موجود نہیں ہوتی[1]۔ یہی بات اور خصوصیت "میدانِ عمل" میں ملتی ہے۔ رالف فاکس نے بھی یہی کہا ہے کہ ناول وہیں تک تاریخ ہے جہاں تک وہ انسانوں کی کہانی کو پیش کرتا ہے۔ جس میں انسان موجود ہوتے ہیں، ارتقا پاتے ہیں، زندہ رہتے ہیں اور کبھی مر بھی جاتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ ناول حقیقی تاریخ سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا[2]۔ "میدانِ عمل" بھی تاریخ نہیں ہے بلکہ انسانوں کی داستان ہے۔ یہ امرکانت اور اس کے خاندان اور اس کے ساتھیوں کی کہانی ہے۔ ابتدا میں امرکانت اور سلیم کی کالج کی زندگی سامنے آتی ہے۔ پھر امرکانت کے گھر کا ماحول پیش کیا گیا ہے جس میں اس کے خاندان کے مختلف افراد یعنی اس کے باپ لالہ سمرناتھ اور اس کی بیوی سکھدا اور مینا کے کردار ابھرتے ہیں۔ ان کرداروں کا دائرہ زیادہ وسیع ہوتا ہے اور ان میں سکھدا کی ماں اور امرکانت پروفیسر ڈاکٹر شانتی کمار کے کردار سامنے آتے ہیں۔ اس کے بعد زندگی کا ایک نیا رخ یعنی انگریزوں کا ظلم سامنے آتا ہے جو منّی کی عصمت دری کے واقعہ کے سلسلہ میں نمایاں ہوتا ہے۔ منّی کا مقدمہ انگریزوں کے خلاف ہندستانیوں کے غم و غصہ اور نفرت کو ظاہر کرتا ہے۔ بڑھیا پٹھانی سے امرکانت کا تعارف غریب مسلمان طبقہ کی معاشی حالت

۱ے PREFACE TO LITERATURE. P, 76

۲ے THE NOVEL AND THE PEOPLE. P, 156

اور کسمپرسی کو ظاہر کرتا ہے۔ امر کانت کا سکینہ سے محبت کر کے گھر سے فرار دیہاتی زندگی کے مسائل کسانوں اور زمینداروں کی کشمکش اور کسانوں کی سیاسی و معاشی جدوجہد کو پیش کرتا ہے۔ سلیم کا سرکاری ملازمت سے استعفادہ پر اس جدوجہد میں شریک ہونا عدم تعاون کی تحریک کو نمایاں کرتا ہے۔ سکھدا کا اچھوتوں کی حمایت میں گھر سے باہر نکلنا ہندستان کے سماجی مسائل کی نشاندہی کرتا ہے۔ پھر سکھدا اور ڈاکٹر شانتی کمار کا مزدوروں کے مکانات کے لئے میونسپل کارپوریشن سے لڑنا مزدوروں کی سرمایہ داروں اور حکومت کے خلاف جنگ اور ان کی قومی جدوجہد کو نمایاں کرتا ہے۔ اور پھر شہر اور دیہات کی اس جدوجہد میں امر کانت، سکھدا، سلیم، منّی، پٹھانی، سمر کانت، راما دیوی، سکینہ اور ڈاکٹر شانتی کمار کا گرفتار ہو کر جیل جانا اس ناول کے نکتۂ عروج ہی کو نہیں بلکہ ہندستان کی سیاسی و معاشی جدوجہد کے اس ہیجان اور شدت کو ظاہر کرتا ہے جو اس زمانہ میں ہندستان میں ہر جگہ موجود تھا۔ اسی طرح ہندستانی زندگی کے بے شمار رُخ اور پہلو اس ناول میں بے نقاب ہوتے ہیں۔ ان تمام باتوں کی ایسی پیش کشی پریم چند کے فنّی ارتقار کے معراج کو ظاہر کرتی ہے۔ فن کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ اس کا مقصد وہ خصوصیت پیدا کرنا ہے جو اپنے اندر عمومیت یا آفاقیت رکھتی ہو[1] یعنی یہاں قطرہ میں دریا کو دکھانا ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے "میدانِ عمل" بڑا ہی کامیاب ناول ہے۔

"میدانِ عمل" سے ظاہر ہوتا ہے کہ پریم چند کو اب ناول کے فن پر پورا عبور حاصل ہو گیا تھا وہ اس ناول میں اپنے پورے مواد کو انتہائی سلیقہ سے پیش کرتے ہیں۔ پریم چند ہندستان کی پوری سیاسی، سماجی اور معاشی زندگی کو اس ناول میں جس طرح سمیٹ لیتے ہیں اس کی مثال کسی دوسرے ناول میں نہیں ملتی۔ اوکانور نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ وہ ناول نگار جو ٹیکنک کا زیادہ خیال رکھتے ہیں وہ ایسا طریقہ دریافت کرنا چاہتے ہیں جس کے ذریعہ وہ مختلف حالات و واقعات کو پورے ڈرامائی طریقہ سے پیش کر سکیں[2] اڈون میور نے بھی ایسے ناولوں کے بارے میں جو زندگی کی تصویر بہت بڑے پیمانہ پر پیش کرتے ہیں، کہا ہے کہ ناولوں میں واقعات کا بہاؤ ہوتا ہے اور

---

[1] PHILOSOPHY IN LITERATURE. P, 10

[2] FORMS OF MODERN FICTION. P, 7

ایک واضح اور مضبوط چوکھٹا ہوتا ہے۔ وہ ان دونوں باتوں کو ایسے ناولوں کے لئے ضروری اس لئے قرار دیتا ہے کہ اگر چوکھٹا نہ ہو تو ناول بالکل بے ہیئت بن جائے گا، اور واقعات کا بہاؤ نہ ہو تو وہ بے جان ہو جائے گا۔[۱] یہی وجہ ہے کہ پریم چند نے "میدانِ عمل" میں ٹیکنک کا خاص طور پر خیال رکھا ہے۔ اس ناول کی ٹیکنک بالکل واضح اور روشن ہے۔ یہاں پریم چند نے ہندستان کی سیاسی، سماجی اور معاشی زندگی کے ہر گوشہ اور ہر پہلو کو اس تکمیل کے ساتھ سمیٹ لیا ہے کہ اس کا جواب اُردو ناول کی تاریخ میں نہیں ملتا ہے۔ اس پورے مواد کو "میدانِ عمل" میں سمیٹ لینا پریم چند کی فنی پختگی کا کمال ہی نہیں بلکہ اس ناول کی بہترین ہیئت کا ثبوت ہے۔

میکسم گورکی نے اچھے اور بڑے ادیب کے تعلق سے کہا ہے کہ وہ اپنے ملک اور طبقہ کی "جذباتی زبان" ہوتا ہے، وہ ان کی آنکھ ہوتا ہے، کان ہوتا ہے، دل ہوتا ہے اور اپنے عہد کی آواز ہوتا ہے۔[۲] یہ بات پریم چند پر بالکل صادق آتی ہے جس کا روشن اور مکمل ثبوت "میدانِ عمل" ہے۔ اس ناول کے تعلق سے مالک رام نے بڑی اہم اور سچی بات کہی ہے۔ ان کا کہنا ہے:

"درحقیقت اس ناول میں ہمارے پچھلے دس پندرہ برس کی تمام تحریکوں کا نفسیاتی مطالعہ ہے۔ کہیں اچھوتوں کے لئے مندروں کے دروازے کھل رہے ہیں تو کہیں سیوا آشرم بن رہے ہیں، کہیں لگان کی تخفیف کی تحریک ہے تو کہیں گرام سدھار کی کوشش ہے۔ کہیں مزدوروں کی تنظیم ہے تو کہیں ان کی اقتصادی بہتری کے وسائل کا بیان۔"[۳]

"میدانِ عمل" کی اس خصوصیت کے ساتھ مالک رام نے اس ناول کی دوسری بڑی اہم خصوصیت کی نشاندہی بھی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"غرض 'میدانِ عمل' میں جہاں پچھلے چند برس کی تحریکوں پر سیر حاصل تبصرہ ہے،

---

[۱] THE STRUCTURE OF THE NOVEL. P, 97

[۲] LITERATURE AND LIFE. P, 53

[۳] زمانہ (کانپور) پریم چند نمبر۔ ص ۲۲۷

وہاں اس کے کردار بھی ہماری طرح گوشت پوست کے انسان ہیں۔ ان کے جذبات اور احساسات، خواہشیں اور اُمنگیں، رشک وحسد کے جذبات بھی ویسے ہی ہیں جیسے واقعی اس دنیا کے لوگوں کے ہوتے ہیں۔" [۱]

"میدانِ عمل" میں پریم چند نے خارجی دنیا کو تکمیل کے ساتھ پیش کرنے کے علاوہ داخلی دنیا پر بھی اچھی طرح روشنی ڈالی ہے۔ یہ توازن اس ناول کی وقعت کو اور بھی بڑھاتا ہے۔ پرسٹلی کے کہنے کے مطابق ناول میں اس توازن کو برقرار رکھنا بہتر ہوتا ہے۔[۲] اس لحاظ سے بلاشک وشبہ یہ ناول پریم چند کا زبردست فنی کارنامہ ہے۔ اور جہاں تک ہندستانی زندگی کے سیاسی، سماجی اور معاشی پہلوؤں کی بھرپور عکاسی کا سوال ہے یہ پریم چند کا شاہکار ہے۔ کیونکہ اس سے پہلے ہندستان کی جدوجہد آزادی کو اس کے مختلف پہلوؤں سمیت اس درجہ فنکارانہ تکمیل سے پریم چند نے کبھی نہیں پیش کیا تھا؛ اور نہ بعد میں بھی وہ ایسا کر سکے ہیں۔

"میدانِ عمل" کے بعد پریم چند نے اپنا شاہکار "گئودان" مکمل کیا۔ یہ ناول انھوں نے ۱۹۳۲ء میں شروع کیا لیکن نومبر ۱۹۳۴ء تک بھی اس کے آخری صفحات لکھے جانے باقی تھے اس لئے مدن گوپال کا خیال ہے کہ یہ ناول انھوں نے بمبئی سے بنارس آنے کے بعد یعنی ۱۹۳۵ء میں مکمل کیا ہوگا۔[۳]

جیسا کہ "میدانِ عمل" کے سلسلہ میں ذکر ہو چکا ہے کہ پریم چند کانگریس کے کام کے سلسلہ میں دیہاتوں کا دورہ کیا کرتے تھے۔ اس طرح کسی نہ کسی طور سے پریم چند کو کسانوں اور دیہاتیوں کی زندگی کو قریب سے دیکھنے اور ان کے مسائل کا مطالعہ کرنے کا موقع ملتا رہا۔ اور یوں دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل سے پریم چند کا تعلق زندگی بھر رہا۔ پریم چند کی خواہش بھی یہی تھی کہ ۔۔۔ وہ دیہاتیوں کی خدمت میں اور دیہات میں زندگی گذار دیں۔ انھوں نے اوپیندر ناتھ اشک کو ایک خط

۱۔ LITERATURE AND WESTERN MAN. P, 82

۲۔ MUNSHI PREMCHAND. P, 425 ——

۳۔ زمانہ (کانپور) پریم چند نمبر۔ ص ۱۲۷

میں لکھا ہے " بھائی انسان کا بس چلے تو کہیں دیہات میں جا بسے۔ دو چار جانور پال لے اور زندگی کو دیہاتیوں کی خدمت میں گزار دے"[1]۔ اس خواہش کا نتیجہ تھا کہ پریم چند نے اپنے آبائی موضع پانڈے پور میں مکان بنا لیا تھا[2]۔ بہرکیف پریم چند تمام عمر دیہات اور دیہاتیوں کی زندگی کا مطالعہ کرتے رہے یہی وجہ ہے کہ کسانوں کی زندگی اور ان کے مسائل نے خاص طور پر انھیں متاثر کیا۔ یہی زندگی بھر کے تاثرات پوری فنکارانہ ریاضت سے پریم چند نے "گئودان" میں سمو دیئے ہیں۔ پاسٹرناک نے کہا ہے کہ کسی مصنف کی بڑائی موضوع میں نہیں ہوتی بلکہ اس بات میں ہوتی ہے کہ وہ موضوع کس حد تک مصنف کو متاثر کرتا ہے[3]۔ چونکہ دیہاتی زندگی نے پریم چند کو زندگی بھر متاثر کیا تھا اس لئے کسانوں کی زندگی کو موضوع بنانے کی وجہ سے "گئودان" پریم چند کا شاہکار بن گیا ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ "میدانِ عمل" میں پریم چند نے قومی جدوجہد کو موضوع بنانے کے فوراً بعد "گئودان" میں ایک طرح سے اس موضوع کو بالکل ترک کر کے صرف کسانوں کی زندگی کو کیوں موضوع بنایا۔ اس کے لئے اس زمانہ کے ہندستان کے تاریخی پس منظر کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ پریم چند نے جب یہ ناول لکھنا شروع کیا اس وقت پھر ہندستان کی قومی جدوجہد کی رفتار سست پڑنے لگی تھی۔ کیونکہ مارچ ۱۹۳۱ء میں گاندھی اروِن سمجھوتہ ہو گیا تھا۔ اس سمجھوتہ کے جو اثرات سارے ہندستان پر پڑنے والے تھے اس کا تجزیہ کرتے ہوئے پنڈت جی نے لکھا ہے:

" میں کہتا تھا کہ حکومت سے عارضی تصفیہ ہو گیا تو سول نافرمانی بند ہو جائے گی۔ اور محصول نہ دینے کی تحریک سیاسی بنا، ختم ہو جائے گی"[4]۔

یہ تو اس تحریک کے ختم ہو جانے کے معاشی پہلو تھے۔ سیاسی پہلو پر اس سمجھوتہ کا جو اثر پڑنے والا تھا، اس کے متعلق پنڈت جی لکھتے ہیں:

" اب دوسری چیز باقی رہی۔ یعنی ہمارا کامل آزادی کا مقصد۔ معاہدہ کی دفعہ (۲)

---

[1] زمانہ (کانپور) پریم چند نمبر۔ ص ۱۳۸۔ [2] زمانہ (کانپور) پریم چند نمبر۔ ص ۳۸

[3] WRITERS AT WORK (SECOND SERIES) P, 114

[4] میری کہانی۔ ج ۱۔ ص ۴۲۵۔

کو پڑھ کر مجھے معلوم ہوا کہ اس کی بھی خبر نہیں ہے۔ کیا اسی دن کے لئے ہماری قوم اس بہادری سے سال بھر لڑتی رہی۔ کیا ہمارے سارے کارناموں اور لمبے چوڑے دعوی کا یہی انجام ہونا تھا . . . . . میرے دل پر اُداسی چھائی ہوئی تھی جیسے کوئی قیمتی چیز کھوگئی ہو، اور اس کے ملنے سے قریب قریب مایوسی ہو۔ دنیا کا انجام یہی ہونا ہے، نہ دھماکہ نہ دھڑاکا بلکہ ٹائیں ٹائیں فش۔" ؎

پریم چند نے "گئودان" اس مایوس کن پس منظر میں لکھا۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں آزادی کی جدوجہد اور قومی تحریک کے تعلق سے کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ نہ ہی دیہاتیوں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے ان کی جدوجہد کو پیش کیا گیا۔ گاندھی اروِن معاہدہ کے نتیجہ میں کسانوں کو لگان دینا بھی واجب تھا۔ اس سے کسانوں کی حالت انتہائی ناگفتہ بہ اور دردناک ہوگئی تھی۔

"گئودان" کسانوں کی اس بے کسی اور کسمپرسی کی کہانی ہے۔ اس حقیقی پس منظر کی وجہ سے پریم چند کی حقیقت نگاری بے پناہ بن گئی ہے۔ کسانوں کی زندگی کی اتنی اور ایسی سچی تصویر کشی کی مثال سارے اُردو ادب میں نہیں ملتی۔ ہوری اور اس کے ساتھی زمینداروں کے ظلم سہتے ہیں، مصیبتیں جھیلتے ہیں۔ لیکن وہ ان پر ہونے والے ظلم کے خلاف کوئی احتجاج نہیں کرتے، کسی قسم کی جدوجہد نہیں کرتے۔ ہر وقت لگان کو خاموشی سے ادا کر دیتے ہیں۔

پریم چند کی انصاف دوستی، حق پرستی ابتدا ہی سے نمایاں حیثیت رکھتی تھی اور وہ ابتدا ہی سے سماجی و معاشی مساوات پر زور دیتے تھے۔ "جلوۂ ایثار" اور "گئودان" میں کوئی فرق ہے تو یہ ہے کہ "جلوۂ ایثار" کے کسانوں کے برخلاف "گئودان" کا کسان ہوری ہر مصیبت کو خاموشی سے سہہ لیتا ہے۔ نوکھی رام بے دخلی کا دعوی کر دیتا ہے۔ ہوری کو اس وقت کہیں سے دو روپیہ بھی ملنے کی امید نہ تھی۔ زمین اس کے ہاتھ سے نکلی جا رہی تھی اور اس کی ساری عمر اس کے بعد مزدوری کرتے گزرنے والی تھی۔ لیکن اس کے باوجود وہ کوئی شکایت نہیں کرتا، کوئی احتجاج نہیں کرتا۔ ہر مصیبت

؎ میری کہانی۔ ج ۱۔ ص ۲۳۶

کے آگے سر جھکا دیتا ہے۔ وہ سوچتا ہے:

"بھگوان کی اِچھا۔ رائے صاحب کو کیوں دکھ دے۔ اسامیوں ہی سے تو ان کا بھی گجر ہے۔ اس پر آدھے سے ادھک گھروں پر بے دخلی آ رہی ہے تو آوے۔ اوروں کی جو دسا ہوگی وہی اس کی بھی ہوگی۔" ۱؎

اس لئے یہ کہنا بھی صحیح نہیں ہے کہ "گئودان" میں پریم چند نے کسانوں کے انقلابی شعور کو پیش کیا ہے۔ ہوری کے کردار میں جو اس ناول کا مرکزی اور سب سے اہم کردار ہے کسی قسم کا کوئی بھی انقلابی شعور نہیں ملتا۔ دراصل پریم چند "گئودان" میں بھی اشتراکی عقیدہ سے کسی طرح بھی قریب ہوتے نظر نہیں آتے۔ "گئودان" کے مقابلہ میں پہلے کے ناولوں میں کسان زیادہ جدوجہد کرتے نظر آتے ہیں۔ کیونکہ اس وقت سارے ہندستان میں سیاسی اور قومی جدوجہد شدت سے ہو رہی تھی۔ لیکن اب چونکہ جدوجہد سرد پڑ گئی تھی اس لئے پریم چند بھی کسانوں کو جدوجہد کرتا نہیں دکھاتے۔ لیکن ڈاکٹر قمر رئیس کا خیال ہے کہ "پریم چند کانگریس کے اس افسوسناک رجحان اور مہاتما گاندھی کی سمجھوتہ پرستی سے پہلے ہی بددل تھے اب بیزار ہو گئے۔ یہی وجہ ہے کہ اس زمانہ میں وہ عملی سیاست سے قطع تعلق کر کے لکھنے پڑھنے کے کام میں ہمہ تن مصروف ہو گئے" ۲؎ حالانکہ پریم چند عملی سیاست میں اس لئے حصہ نہیں لے سکتے تھے کہ اس وقت ہندستان میں پوری سیاسی تحریک بقول پنڈت جی "سُن" ہو کر رہ گئی تھی کہ سول نافرمانی کی تحریک کے ختم ہونے کا اعلان ہو گیا تھا۔ حکومت تمام اہم لیڈروں کو جیل میں ٹھونس چکی تھی۔ اور سیاسی جدوجہد کو آگے بڑھانے کے سارے راستے مسدود ہو کر رہ گئے تھے۔ ۳؎

ظاہر ہے کہ اس پوری فضا میں پریم چند کے عملی سیاست میں حصہ لینے کا کیا سوال پیدا ہو سکتا تھا۔ دوسری اہم بات یہ بھی ہے جس کی طرف غالباً ڈاکٹر قمر رئیس نے بالکل توجہ نہیں کی کہ اس زمانہ میں پریم چند کی مالی حالت بے حد سقیم ہو گئی تھی۔ پریم چند کے اقتصادی حالات اس زمانہ میں جبکہ وہ "گئودان" لکھ رہے تھے جس حد تک خراب ہو چکے تھے اس کا تفصیلی ذکر مدن گوپال نے کیا ہے۔

۱؎ گئودان۔ ص ۵۷۳ ۳؎ میری کہانی۔ ج ۲۔ ص ۹۸

۲؎ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۱۶۴

اس کے علاوہ پریم چند کو اپنے ہندی رسالہ "ہنس" میں مسلسل گھاٹا ہوتا جا رہا تھا۔ ایسے میں انھوں نے ۱۹۳۲ء ہی میں ایک ہندی ہفتہ وار "جاگرن" کا دردِ سر بھی مول لیا۔ اس کی وجہ سے ان کی مالی پریشانی میں شدید اضافہ ہوگیا تھا۔[۱] ان حالات کی وجہ سے وہ "ہمہ تن لکھنے پڑھنے میں مصروف" نہیں ہو گئے تھے جیسا کہ ڈاکٹر قمر رئیس کا خیال ہے بلکہ صحافتی اور مالی پریشانیوں میں اُلجھ کر رہ گئے تھے۔ اگر اس زمانہ میں صرف لکھنے پڑھنے کی مصروفیت پریم چند کو ہوتی تو انھیں درمیان میں "گئودان" کی تصنیف کو روک دینا نہ پڑتا۔[۲] دراصل اس زمانہ میں پریم چند کی مالی مشکلات اپنی انتہا کو پہنچ چکی تھیں۔ ان ہی کو حل کرنے کے لئے انھیں ۱۹۳۴ء میں بمبئی بھی جانا پڑا۔[۳]

مذکورہ تمام سیاسی اور ذاتی حالات کو سامنے رکھنے کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پریم چند کا عملی سیاست میں حصہ لینا کسی بھی لحاظ سے ممکن نہ تھا۔ لیکن ان حالات کو سامنے رکھ کر "گئودان" کا مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت ناقابلِ تردید بن جاتی ہے کہ پریم چند کی ناول نگاری بنیادی طور پر کانگریس سے وابستہ رہی۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ پریم چند کی سب سے بڑی تمنا یہ تھی کہ "ہم اپنی آزادی میں کامیاب ہوں۔" اور ان کی دوسری تمنا یہ تھی کہ "دو چار بلند پایہ تصنیفیں چھوڑ جاؤں لیکن ان کا مقصد بھی حصول آزادی ہو۔"[۴] یہ دونوں مقاصد اس زمانہ میں کانگریس سے وابستہ رہنے پر بھی حاصل ہو سکتے تھے۔ کیونکہ کانگریس کا بنیادی اور اہم ترین مقصد آزادی کا حصول ہی تھا۔ اس کے علاوہ پریم چند کے ذہن اور فکر کا ڈھانچہ ایسا تھا جس میں تشدّد کے لئے خواہ وہ کسی بھی مقصد کے لئے کیوں نہ ہو گنجائش کم تھی۔ وہ "تخریب" کو قاضی نذرالاسلام کے الفاظ میں "نئی تعمیر کا درد" نہیں سمجھتے تھے، بلکہ ان کے نزدیک تخریب بہرحال تخریب تھی۔[۵]

پریم چند کے خیالات صاف طور پر اشتراکی خیالات سے مختلف اور جُداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن جہاں تک محنت کش طبقہ سے ہمدردی اور ان کی حمایت کا سوال ہے وہ بڑے سے بڑے

۱؎ MONSHI PREMCHAND. P, 337-343

۲؎ ,, ,, P, 362 ۴؎ زمانہ (کانپور) پریم چند نمبر۔ ص ۲۷

۳؎ شخصیات نمبر، نقوش۔ ص ۵۷۶ ۵؎ پریم چند ایک دویکن (ہندی) ص ۱۵۵

اشتراکی سے بھی آگے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آخری زمانہ میں پریم چند ترقی پسند تحریک سے بھی وابستہ ہو گئے تھے اور انھوں نے بنارس میں صرف اپنی کوشش کی بنا پر انجمن ترقی پسند مصنفین کی ایک شاخ بھی قائم کی تھی۔[۱] اس تحریک میں حصّہ لینے کی وجہ بھی صرف یہی تھی کہ اس کے ذریعہ پریم چند عوام اور محنت کش طبقہ کی خدمت کے امکان دیکھ رہے تھے۔ اس تحریک میں حصّہ لینے سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہے کہ انھوں نے اشتراکی خیالات کو اپنا لیا تھا۔ بات دراصل یہ تھی کہ ان کے ذاتی اور شخصی حالات نے بھی انھیں ایک طرح سے محنت کش طبقہ سے وابستہ کر دیا تھا۔ اسی وجہ سے وہ پوری شدت سے ان کے غم اور مصیبت کو سمجھ سکتے تھے۔ اس بارے میں وہ خود لکھتے ہیں،

> مجھے فخر ہے کہ فطرت اور قسمت نے میری مدد کی اور مجھے غریبوں کا شریکِ غم بنا دیا۔ اس سے مجھے روحانی تسکین ملتی ہے۔[۲]

"گئودان" پریم چند کے اس جذبہ کی بھرپور عکاسی کی وجہ سے ان کا شاہکار بن گیا ہے ـــ "گئودان" میں ان کا یہ جذبہ بے پناہ بن گیا ہے۔ کیونکہ اس ناول میں کسی انقلابی رومانیت کے ذریعہ ان کے اس جذبہ کی عکاسی نہیں ہو سکتی تھی، اس لئے وہ اعلیٰ ترحقیقت نگاری کی صورت میں ظاہر ہوا۔ یہاں کسانوں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے پریم چند نے کسی قسم کی رومانیت سے کام نہیں لیا۔ وہ اس ناول میں کسانوں کی زندگی پیش کرنے کی حد تک بال برابر بھی حقیقت نگاری سے نہیں ہٹتے ہیں۔ حقیقت نگاری کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ یہ قاری کو ان باتوں کا قوی احساس دلاتی ہے جو حقیقی تجربہ میں آتے ہیں، اور روزمرہ کی زندگی میں واقع ہوتے ہیں۔[۳] "گئودان" حقیقت نگاری کی اس تعریف پر پورا اُترتا ہے۔ اس میں پریم چند کی حقیقت نگاری حیرت ناک بن گئی ہے حقیقت نگاری کی معراج شاید یہی ہے کہ فن پارہ کا مطالعہ کرنے کے بعد قاری کو یہ یقین ہونے لگے کہ زندگی یہی ہے، اس کے سوا کچھ اور ہے اور نہ ہو سکتی ہے۔ حالانکہ فن میں جو زندگی پیش ہوتی ہے،

---

[۱] روشنائی۔ ص ۱۴۵ [۲] زمانہ (کانپور) پریم چند نمبر۔ ص ۲۷

[۳] MODERN FICTION. P. 38

وہ حقیقی زندگی کی طرح نہیں ہوتی بلکہ اسکاٹ جیمس نے جیسا کہ کہا ہے وہ زندگی سے زیادہ یا زندگی سے کم ہوتی ہے[۱]۔ "گئو دان" میں پیش کی گئی زندگی زندگی سے زیادہ یا کم نظر نہیں آتی بلکہ بالکل زندگی کے جیسے ہی نظر آتی ہے۔ اس میں ہوری اور دوسرے کسانوں کی زندگی جس درجہ سچائی اور حقیقت شعارانہ انداز سے پیش کی گئی ہے اس کا اندازہ پنڈت جی کے اس بیان سے ہوتا ہے جو انھوں نے ہندستانی کسانوں کے تعلق سے دیا ہے:

" ہندستانی کسان میں مصیبت جھیلنے کی حیرت انگیز صلاحیت ہے۔ اور اس کے حصہ میں مصیبت آتی بھی رہتی ہے۔ قحط، طغیانی یا بیماری اور مسلسل افلاس، اور فلاکت ـــ اور جب یہ انھیں نہیں جھیل پاتا تو ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں چپ چپاتے حرف شکایت زباں پر لائے بغیر پڑھا رہتا ہے اور مرجاتا ہے۔ اس کا مصیبت سے بچنے کا طریقہ بس یہی ہے"[۲]

" گئو دان" کسانوں کی اس قدر سچی تصویر ہے کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پنڈت جی نے کسانوں کی زندگی کا یہ تاثر حقیقی زندگی سے نہیں بلکہ "گئو دان" پڑھنے کے بعد حاصل کیا ہے۔ "گئو دان" کی عظمت کا راز یہی ہے کہ یہ حقائق کی سچائی پر استوار ہوا ہے۔ جیسا کہ لوکس نے کہا ہے ـــ کہ خوب صورتی اضافی چیز ہے۔ اس کو مطلق نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن "حقائق کی سچائی" اپنی مطلق قدر و قیمت رکھتی ہے[۳]۔

" گئو دان" پریم چند کا فنی معجزہ اس لئے بن گیا ہے کہ اس میں انھوں نے کسانوں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے اس حقیقت کو انتہائی سلیقہ سے ظاہر کر دیا ہے کہ کسانوں کی محنت کے استحصال پر جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام قائم ہے۔ اس ناول میں پریم چند نے مجموعی طور پر اس نظام سے اپنی بیزارگی کا اظہار کیا ہے لیکن جاگیردارانہ نظام کے لئے وہ اپنے دل میں ہمدردی ضرور رکھتے ہیں۔

۱۔ THE MAKINK OF LITERATURE. P, 231

۲۔ میری کہانی۔ ج ۲۔ ص ۴۳۔

۳۔ LITERATURE AND PSYCHOLOGY. P, 216

وہ قطعی طور پر اس کے خلاف ہوتے نظر نہیں آتے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ذہن اس سلسلہ میں بٹا ہوا تھا ۔ وہ جب کبھی اس نظام کے پیدا کردہ بُرے افراد کو پیش کرتے ہیں تو ساتھ ہی کچھ ایسے افراد کو بھی اُبھارتے ہیں جن کی اچھائیوں کی وجہ سے قاری کی تمام ترہمدردیاں ان سے وابستہ ہو جاتی ہیں ۔ "گوشۂ عافیت" میں پریم شنکر، مایا شنکر اور رائے صاحب کا کردار ۔ "چوگانِ ہستی" میں ونے اور اس کی ماں کا کردار اس بات کی روشن مثالیں ہیں ۔ اگرچہ کہ ہر طبقہ میں اچھے کرداروں کو دکھانے سے پریم چند کی وسعتِ نظر اور حقیقت پسندی ظاہر ہوتی ہے لیکن "گئودان" میں پریم چند کا یہ ذہنی تضاد بالکل واضح ہوگیا ہے ۔ وہ اس ناول میں ایک جگہ رائے صاحب پر طنز کرتے ہیں لیکن دوسری جگہ اس کے ہر فعل کو حق بجانب قرار دے کر ان کی مجبوری پر محمول کرتے ہیں ۔ "گئودان" میں پریم چند کا یہ ذہنی تضاد ڈاکٹر رام بلاس شرما[1] اور ڈاکٹر قمر رئیس[2] کے پیش نظر نہیں رہا ہے ۔ اس لئے ان اصحاب کا یہ خیال ہے کہ پریم چند کا طنز کسانوں کو لوٹنے والے طبقہ کے خلاف اس ناول میں گہرا اور تیکھا ہوگیا ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کسانوں کو لوٹنے والے بہت سے افراد جیسے داتا دین، جھینگی سنگھ، نوکھے رام اور لسویشری وغیرہ کے خلاف پریم چند طنز سے ضرور کام لیتے ہیں لیکن یہ صرف "گئودان" کی خصوصیت نہیں ہے ۔ "گوشۂ عافیت" میں تو انھوں نے جاگیردار کے کارندے غوث خاں کو قتل ہوتے دکھایا ہے ۔ اس کے علاوہ سب سے اہم بات یہ کہ اس پورے نظام کے سب سے اہم مہرے رائے امر پال سنگھ کے تعلق سے پریم چند کے خیالات الگ نوعیت رکھتے ہیں ۔ آخر میں بحیثیت ناول نگار وہ یہی ثابت کرنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں کہ رائے صاحب کسانوں پر مجبوراً سختی کیا کرتے تھے ۔ ورنہ انھیں اس بات سے "دلی نفرت" تھی ۔ پریم چند رائے صاحب کی شخصیت کا تجزیہ کر کے یہ ثابت کرتے ہیں کہ وہ بنیادی طور پر نیک اور رحم دل تھے ۔[3]

---

[1] پریم چند اور ان کا یگ (ہندی)، ص ۱۱۶

[2] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ۔ ص ۴۲۷ ۔ [3] گئودان ۔ ص ۱۷

اس لئے ڈاکٹر قمر رئیس اور ڈاکٹر بلاس شرما کا یہ خیال کہ "گئو دان" میں کسانوں کو لوٹنے والوں کے خلاف پریم چند کا طنز زیادہ گہرا اور تیکھا ہوگیا ہے، صحیح نہیں ہے۔ البتہ پروفیسر احتشام حسین نے یہ بات بالکل صحیح کہی ہے کہ پریم چند جاگیردارانہ نظام میں بعض خصوصیات جیسے "رحم دلی، سخاوت، صلۂ خدمت، بہادری، خودداری، شرافتِ نفس وغیرہ" ایسی دیکھتے ہیں جس کی وجہ سے وہ اس نظام کے مظالم اور عیوب نہ دیکھ سکے اس لئے وہ اس نظام کی تائید بھی کرتے ہیں۔[1] اس لئے "گئو دان" میں پریم چند رائے اگر پال کے ہر فعل کو درست ثابت کرتے ہیں۔

"گئو دان" میں پریم چند کا فن ان کی حقیقت نگاری کی وجہ سے بہت نکھر آیا ہے۔ اگرچہ کہ ناول نگار کا پہلا کام رالف فاکس کے کہنے کے مطابق یہی ہے کہ وہ زندگی کی سچائی کو پیش کرے جیسی کہ وہ ہے[2] لیکن زندگی کا یہ تاثر پیدا کرنا ایسے ناول نگاروں کے لئے بہت مشکل ہوتا ہے، جو زندگی کو وسیع پیمانہ پر پیش کرتے ہیں۔ پریچیٹ کا کہنا ہے کہ ناول نگار کی قوت اس کے لمبے مناظر اور لوگوں کے بڑے گروہوں کو پیش کرنے اور ان کو مسلسل طور پر ڈرامائی انداز میں ظاہر کرنے پر نمایاں ہوتی ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ ناول نگار کا کام یہ ہے کہ وہ شادی، موت یا پیدائش کے کسی بھی واقعہ کو اس طرح پیش کرے کہ وہ واقعہ بالکل حقیقی اور واقعی معلوم ہونے لگے۔[3] پریم چند "گئو دان" میں ناول نگار پر عائد کی گئی اس کڑی آزمائش پر پورے اُترتے ہیں۔ انھوں نے اس ناول میں پورے گاؤں کی زندگی کو، اس کے پورے افراد کو اور اس کے سارے مناظر کو اور اس کی زندگی کے ہر رُخ کو اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ رائے اگر پال سنگھ سے لیکر سلیا چمارن تک گاؤں کی زندگی کا کوئی پہلو اور گوشہ ایسا نہیں ہے جس کی عکاسی پریم چند نے "گئو دان" میں نہ کی ہو۔ پھر ہر واقعہ سچا اور حقیقی معلوم ہوتا ہے، خواہ وہ روپا اور سونا کی شادی ہو یا ہوری کی موت۔ "گئو دان" میں گاؤں کی زندگی کے بے شمار مسئلے اور اَن گنت پہلو دکھائے گئے ہیں۔ لیکن ہر جگہ زندگی سانس لیتی نظر آتی ہے۔ یہی اس ناول کی امتیازی خصوصیت ہے کیونکہ

---

۱ تنقید اور عملی تنقید۔ ص

۲ THE NOVEL AND THE PEOPLE. P, 84

۳ THE LIVING NOVEL. P, 185

جیسا کہ پروفیسر لیون کے کہا ہے کہ فن زندگی کا اظہار ہوتا ہے لیکن یہ بالکلیہ زندگی یا سماج کا عکس نہیں ہوتا نہ اس میں مکمل سچائی بیان ہوتی ہے، نہ ہی اس کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں سوائے سچ کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کے برخلاف اس میں حذف اور اضافہ سے کام لیا جاتا ہے۔ [1] زندگی سے مواد حاصل کر کے اس میں اس طرح حذف و اضافہ کرنا کہ زندگی کی حقیقی تصویر سامنے آجائے، فن کار کی کامیابی کی سب سے بڑی دلیل ہے۔ "گئودان" میں پریم چند نے یہی کامیابی حاصل کی ہے جو اس سے پہلے کسی بھی ناول میں انھیں حاصل نہیں ہوئی تھی۔ "گئودان" کے دیہاتی زندگی کے تاثر کو اُبھارنے اور اس مجموعی فضا، کو پیش کرنے میں جو کسان کی محنت کی رہینِ منت ہے لیکن اس کا استحصال کرتی ہے، پریم چند نے شہری زندگی بھی پیش کی ہے۔ اس طرح شہری اور دیہاتی زندگی کے بے شمار کردار اور اَن گنت واقعات و حوادث "گئودان" میں پریم چند نے اس خوب صورتی سے پیش کئے ہیں کہ زندگی کی وسعت اپنی پوری رنگا رنگی کے ساتھ سامنے آجاتی ہے۔

بالزاک کے متعلق پرسی لبک نے کہا ہے کہ وہ افراد کے مجمع اور واقعات اور سب سے بڑھ کر وقت کے اثر کو اپنے ناولوں میں سمو لیتا ہے۔ اس نے یہ بھی کہا ہے کہ بالزاک کے سوا یہ بات کوئی نہیں جانتا کہ کس طرح اتنے سارے تجربات کو چند سو صفحات میں سمیٹ لیا جائے۔ [2] یہی بات بڑی حد تک پریم چند پر بھی منطبق ہوتی ہے۔ انھوں نے زندگی کے بے شمار اور گوناگوں تجربات کو "گئودان" میں اس طرح سمودیا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ "گئودان میں مالتی اور مہتا کی افلاطونی محبت بھی ہے اور متھرا اور سلیا کی جسمانی اور جنسی کشش بھی۔ اس میں گوبندی کی شہری زندگی کی شائستگی و مہذب ایثار اور خدمت بھی ہے اور دھنیا کا دیہاتی اور کھُردرا ایثار و خدمت بھی — یہاں رائے صاحب کی مالی اُلجھنیں بھی ہیں اور ہوری کی مالی پریشانیاں بھی۔ یہاں امیروں کی عزّت و وقار کے مسائل بھی ہیں اور غریبوں کی "مرجادا اور اِجّت" کی باتیں بھی۔ یہاں رائے صاحب اور راجہ صاحب کی حسد اور رقابتیں بھی ہیں اور ہوری اور ہیرا کی حسد اور جلن بھی۔ یہاں بڑے

---

[1] THE NOVELIST AS THINKER. P, 147-148

[2] THE CRAFT OF FICTION. P, 207

پڑھے لکھے اور بہت امیر آدمیوں کی اصولوں اور اخلاق ضابطوں سے تعلق ۔ یہ خالی خولی بحثیں بھی ہیں۔ اور محنت کشوں اور کسانوں کا ان اصولوں اور ضابطوں کو زندگی میں برتنے کا حوصلہ بھی۔ یہاں کسانوں کو بے دخل کرنے والوں کی جابر قوت بھی ہے اور ان "بے دخلیوں" کو برداشت کرنے والوں کی تاب مقاومت بھی۔ یہاں مہاجنوں کی ریاکاریاں اور چالبازیاں بھی ہیں اور کسانوں کی معصومیت اور مظلومیت بھی۔ برہمن کا جبر بھی ہے اور اچھوتوں کا انتقام بھی۔ یہاں مذہبی ٹھیکے داروں کے اخلاقی جرم بھی ہیں اور ان کی دوسروں کو سزائیں دینے کی مجرمانہ جسارتیں بھی۔ یہاں شہر کا ہنگامہ شور و غل، ملوں کی گھڑگھڑاہٹ اور اس کی پُرتصنع زندگی بھی ہے اور گاؤں کے فطری مناظر اس کی خاموش ہلچل، اس کی سادگی اور بے ساختگی بھی۔ غرض دیہاتی اور شہری زندگی کے ان گنت اور بیشمار پہلو اس ناول میں پیش کیے گئے ہیں۔ لیکن ڈاکٹر قمر رئیس نے پریم چند کی شہری زندگی کی پیش کشی پر اعتراض کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے

> "بلاری گاؤں میں رہ کر پریم چند نے جو کچھ کہا ہے وہ فن کارانہ چابک دستی کا نمونہ ہے۔ وہ حقیقت نگاری کا لازوال شاہکار ہے۔ لیکن اس دائرہ سے نکل کر جب وہ شہر میں آتے ہیں اور اپنے موضوع اور محرک کرداروں سے دور ہو جاتے ہیں تو فن کی دلکشی اور حقیقت نگاری کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے۔ یہاں کرداروں سے الگ افکار و تصورات کا وجود ناول کی فضا کو بوجھل کر دیتا ہے۔" [۵]

ڈاکٹر قمر رئیس کا یہ خیال کہ شہری زندگی کی پیش کشی میں پریم چند کا قلم پھیکا پڑ گیا ہے اور افکار و تصورات کا وجود ناول کو بوجھل کر دیتا ہے خود پریم چند کی کامیابی کی دلیل ہے۔ پریم چند دیہات اور دیہاتیوں کی زندگی کی سادگی، خلوص، بے ریائی، بے لوثی اور فطری انداز کو پیش کرنا چاہتے تھے۔ اس کے برخلاف اور اس کے مقابلہ میں وہ یہ دکھانا چاہتے تھے کہ شہری زندگی پُرتصنع بناوٹی اور غیر فطری ہوتی ہے۔ پھر پڑھے لکھے لوگوں کے اجتماع کی وجہ سے شہری زندگی میں

---

[۵] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ۔ ص ۲۵۳

غور و فکر کی بہتات ملتی ہے۔ اور خیالات کا تبادلہ بھی زیادہ ہوتا ہے۔ اسی لئے افکار و تصورات کا بوجھ پن بھی شہری زندگی کا خاصہ بن جاتا ہے۔ اور کرداروں سے الگ ان افکارات و تصورات کا بوجھ پن بھی ضروری ہوتا ہے۔ کیونکہ جو گفتار کے غازی ہوتے ہیں وہ بہت کم کردار کے غازی بن سکتے ہیں۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے غور نہیں کیا کہ یہ پریم چند کی فنی کامیابی کا زبردست ثبوت ہے کہ انھوں نے شہری زندگی اور دیہاتی زندگی کے اس تضاد اور فرق کو کس درجہ تکمیل کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ یہاں اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ پریم چند کا دیہاتی زندگی کا یہ تاثر ان کی زندگی بھر کے تجربات کا نچوڑ تھا۔ وہ دیہاتی زندگی میں ایک کشش اور حسن پاتے تھے جیسا کہ پچھلے صفحات پر ذکر آچکا ہے کہ ان کی دلی تمنا تھی کہ وہ دیہات میں رہیں، اور دیہاتیوں کی خدمت میں زندگی بسر کردیں۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ شہری زندگی کو پسند نہیں کیا کرتے تھے۔ اس لئے "گئودان" میں اس فرق کو اتنے بہترین طریقہ سے نمایاں کرنا ان کی حقیقت نگاری کی کامیابی کو ظاہر کرتا ہے۔ کیونکہ حقیقت نگاری کا پہلا تقاضہ یہی ہوتا ہے کہ زندگی کو جس طرح دیکھا جائے اسی طرح پیش کردیا جائے۔ فلپ ہیڈرسن کا کہنا ہے کہ ایک اچھا فن کار خوب صورتی کا نہیں زندگی کا اظہار کرتا ہے بلکہ زندگی کے اس اس حصہ کا جس کا اسے تجربہ حاصل ہوتا ہے[1]۔ ہنری جیمس تو زندگی کے راست اور شخصی تجربہ ہی کو ناول کہتا ہے[2]۔ اس لحاظ سے پریم چند نے شہری اور دیہاتی زندگی کے فرق کو نمایاں کرنے میں جو کامیابی حاصل کی ہے وہ ان کے فن کی معراج ہے۔

ڈاکٹر قمر رئیس کے اعتراض کی طرح "گئودان" پر ڈاکٹر احسن فاروقی نے بھی اعتراض کیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

"تین خاص پلاٹوں کے سلسلے بہت سطحی طریقہ پر ایک دوسرے سے متعلق ہیں، اور اس لئے مل جل کر کوئی مکمل نقشہ نہیں بناتے۔ اس میں اتحاد مقصد

۱۔ THE NOVEL TODAY. P. 82

۲۔ THE FUTURE OF THE NOVEL. P. 9

اور اتحاد تاثر نہیں رہ جاتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اعلیٰ اور اوسط طبقہ کو بلا ضرورت لایا گیا ہے۔ کیونکہ ہوری اس کے گاؤں والے اس کے لڑکے وغیرہ کے حالات ہی پر ناظر کی خاص توجہ رہتی ہے اور اگر محض دیہاتیوں ہی کو اس ناول میں جگہ دی جاتی تو یہ بہتر فن پارہ ہوتا۔" [1]

یہ اعتراض کرتے وقت ڈاکٹر احسن فاروقی نے اس بات کو پیشِ نظر نہیں رکھا ہے کہ دنیا کے وہ تمام عظیم ناول جو زندگی کی بڑے پیمانہ پر عکاسی کرتے ہیں وہ لازمی طور پر ہیئت کے اعتبار سے ناقص ہوتے ہیں جیسا کہ جارج بی، ایلیٹ نے کہا ہے کہ دنیا کے عظیم ترین ناول جیسے ٹالسٹائی کا "جنگ و امن"۔ فیلڈنگ کا "ٹام جونس"، دوستوسکی کا "دی برادرس کارامازوف" وغیرہ ہیئت کے لحاظ سے ناقص اور غیر خالص قرار دیئے گئے ہیں[2] لیکن ظاہر ہے کہ اس کی وجہ سے ان کی بڑائی میں فرق نہیں آتا بلکہ ان کی عظمت کا انحصار اس نقص میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ کیونکہ یہاں ہیئت کی کمی کو مواد کے ذریعہ پورا کیا جاتا ہے۔ ٹالسٹائی کے بارے میں رابرٹ لیڈل نے یہی بات کہی ہے کہ اس نے ہیئت کی کمی کو مواد کے ذریعہ پورا کیا ہے[3]۔ بالکل یہی بات پریم چند کے تعلق سے کہی جا سکتی ہے۔ انھوں نے بھی ہیئت کی کمی کو مواد کے ذریعہ پورا کر لیا ہے۔ اصل میں ہیئت ہی ناول میں سب کچھ نہیں ہوتی۔ پرسی لبک نے "جنگ و امن" کی ہیئت پر اعتراض کرتے ہوئے اس ناول کی عظمت کو نہ صرف تسلیم کیا ہے بلکہ ٹالسٹائی کو سب سے عظیم ناول نگار تسلیم کیا ہے[4]۔ اس لئے "گئو دان" کی تمام خوبیوں کو نظر انداز کر کے صرف ہیئت کے اعتبار سے اسے جانچنا کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔

"گئو دان" اصل میں ایک گہرے اور مکمل تاثر کی طرف قاری کو رفتہ رفتہ لے جاتا ہے۔ اس تاثر کو بھرپور اور مکمل بنانے کے لئے پریم چند نے نہایت وسیع کینوس لیا ہے۔ انھوں نے اس وسعت سے فائدہ اُٹھا کر نہ صرف اس پورے استحصالی نظام کو پیش کیا ہے جو کسان کی

---

[1] ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۲۲۰ [2] THE AMERICAN REVIEW (QUATERLY) JANUARY, 1965. P, 85

[3] A TREATISE ON THE NOVEL. P, 50. [4] THE CRAFT OF FICTION. P, 58.

محنت پر قائم ہے۔ بلکہ اس طرح انھوں نے ہندستانی زندگی کے ہر رُخ کو پیش کر دینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ان تمام باتوں کو پیش کرنے کے لئے انھوں نے ایک ادھیڑ عمر کے کسان ہوری کو ناول کا محور و مرکز بنایا ہے۔ اس کسان کی زندگی کو اس کے سارے سماجی اور معاشی تانے بانے کے ساتھ پریم چند نے جس تکمیل اور جس انداز سے پیش کیا ہے وہ حقیقت نگاری کا ایک ایسا اعجاز ہے جس کا جواب اُردو ناول نگاری میں نہیں ملتا۔ ہوری کی زندگی اور دیہاتی زندگی کا ہر رُخ "گئو دان" میں قاری کے سامنے آتا ہے۔ ہوری کی زندگی کے آئینہ میں سارے ہندستانی کسانوں کی زندگی کا عکس نظر آتا ہے، اور اس کی زندگی سارے کسانوں کی زندگی کی نمائندگی کرتی ہے۔ ہوری کی گھریلو زندگی، اس کے مختلف مسائل، بیوی بچوں سے اس کے تعلقات، بھائی بندوں کی رقابتیں ان کی محبتیں نفرتیں، شادی و غم، دُکھ درد، آرزوئیں امنگیں، ان کے تہوار و رسم و رواج، ان کے اخلاقی اقدار پر مر مٹنے کے حوصلے، دیا دھرم کی پاسداری بے ضرر چالاکیاں، درد مندی اور ہمدردیاں، مجبوریاں و بے بسیاں، غرض ہوری کی زندگی میں کسانوں اور دیہاتی زندگی کا کوئی بھی پہلو ایسا نہیں ہے جس کو پریم چند نے پیش نہ کیا ہو۔ لیکن پریم چند کے فن کا کمال اور اعجاز اصل میں ہوری کی زندگی کو بالکل فطری انداز میں گزرتے ہوئے دکھانے میں مضمر ہے۔ ہوری کی زندگی اس قدر حقیقی انداز میں گزرتے دکھائی گئی ہے کہ اس کے متعلق کچھ کہنا اس کے حسن کو محدود کر دیتا ہے۔ ہوری کی زندگی میں کوئی ڈرامائیت نہیں ہے۔ کوئی اچانک پن نہیں ہے۔ وقت کے خاموش بہاؤ میں اس کی زندگی بہتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وقت کو اس کے فطری انداز میں گذرتے دکھانا ناول کے فنی اعجاز اور عظمت کو ظاہر کرتا ہے۔

ٹالسٹائی وقت کے بہاؤ کو پیش کرنے میں جو قدرت رکھتا ہے وہ پرسی لبک کے نزدیک ٹالسٹائی کی عظمت اور انفرادیت کی محکم ترین دلیل ہے[1]۔ "گئو دان" میں بھی پریم چند نے وقت کے بہاؤ کو جس طرح پیش کیا ہے وہ ان کی بڑائی کو ظاہر کرتا ہے۔ ہم اس ناول میں صاف طور پر وقت کو گزرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ لیکن یہ وقت کا گزرنا بالکل حقیقی زندگی کی طرح بڑی

THE CRAFT OF FICTION. P. 50—51 [1]

آہستگی اور خاموشی سے ہوتا ہے۔ سونا اور روپا جو ہوری کے کاندھے پر چڑھتی اور بچپن کی معصوم لڑائیوں میں الجھی رہتی ہیں رفتہ رفتہ بڑی ہوتی جاتی ہیں۔ ان میں گمبھیرتا آتی جاتی ہے۔ وہ بڑی ہو جاتی ہیں۔ پوری سنجیدگی سے اپنے اطراف کی زندگی کو دیکھتی ہیں۔ سونا کا اپنے سسرال یہ کہلا بھیجنا کہ وہ جہیز کا مطالبہ نہ کریں۔ سونا جو وقت کے گزرنے سے تبدیل ہوتی ہے اس کو بھرپور طریقہ سے ظاہر کرتا ہے۔ گوبر کا ایک بے پروا لڑکے سے ایک باشعور نوجوان بن جانا اس وقت کے بہاؤ کو پیش کرتا ہے۔ پھر ہم ہوری میں اور اس کے حالات میں وقت کے بے رحم بہاؤ کی آواز سنتے ہیں۔ ہوری کمزور سے کمزور تر ہوتا جاتا ہے۔ اس کے مصائب بڑھتے جاتے ہیں۔ اور وہ رفتہ رفتہ موت کے قریب ہوتا جاتا ہے۔ اور پھر وہ موت کی آغوش میں چلا جاتا ہے۔ شاید فطری انداز میں موت کو پیش کرنا ناول میں مشکل ترین مرحلہ ہوتا ہے۔ اسی لئے ناولوں میں کرداروں کی موت بہت کم حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ ہمیشہ ایسا ہی محسوس ہوتا ہے کہ موت کو پیش کر کے یا تو ناول نگار ناول کو ختم کرنا چاہتا ہے یا کسی کردار کو ہٹانا چاہتا ہے۔ اسی وجہ سے رابرٹ لیڈل اس بات پر خاص طور پر زور دیتا ہے کہ بعض کرداروں کو ہٹانے کے لئے حادثات کا سہارا لے کر انھیں موت کے گھاٹ اتارا جا سکتا ہے۔ لیکن مرکزی کردار کے تعلق سے ایسا نہیں کیا جا سکتا۔[1] کیونکہ ناول کا پورا تاثر اس کردار سے وابستہ ہوتا ہے۔ اگر یہ ذرا بھی غیر فطری نظر آئے تو پھر ناول کے اثر میں بہت کمی آ جاتی ہے۔ پھر موت کی پیش کشی اس لئے بھی انتہائی مشکل ہے کہ موت حقیقی زندگی میں بھی اٹل اور یقینی ہونے کے باوجود ہمیشہ کچھ غیر متوقع اور اچانک سی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن "گئودان" میں وقت کا بہاؤ پریم چند نے کچھ اس درجہ فنی اعجاز کے ساتھ پیش کیا ہے کہ یہ بالکل حقیقی اور فطری معلوم ہوتا ہے جس کی وجہ سے ہوری کی موت بھی انتہائی فطری اور قدرتی معلوم ہوتی ہے ورنہ ناول میں جب کبھی موت پیش کی جاتی ہے تو مصنف یا ناول نگار کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے اور ہمیشہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ کردار کی موت میں مصنف کی مرضی کو کچھ نہ کچھ دخل ضرور ہے۔ یا تو یہ احساس ہوتا ہے کہ مصنف کو چھپا ہوا ہے،

---

[1] SOME PRINCIPLES OF FICTION. P, 93

لیکن کہیں نہ کہیں ہے ضرور۔ اور کبھی اس کے وجود کا نہیں تو اس کے سایہ کا ہونا یقینا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ہوری کی موت فطرت اور قدرت کا اٹل قانون معلوم ہوتی ہے جس میں کسی کو کچھ دخل نہیں۔ یہاں مصنف خود مجبور اور بے بس نظر آتا ہے۔ ہوری کی موت پریم چند کے فنی اعجاز کا ایسا کرشمہ ہے جس کا جواب سارے اُردو ادب میں نہیں ملتا۔ دراصل پریم چند اس ناول میں وقت کے بہاؤ کے ساتھ واقعات اور حادثات کو اتنے فطری اور حقیقی رنگ میں پیش کیا ہے کہ ہوری کی موت بالکل ناگزیر اور فطری بن گئی ہے۔ یوں "گئودان" ہر لحاظ سے پریم چند کا ایسا شاہکار بن گیا ہے جس میں ان کا فن اپنی بلندی کی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ شاید وہ زندہ بھی رہتے تو اس سے اعلیٰ فن پارہ تخلیق نہ کر سکتے۔ گو ان کے نامکمل ہندی ناول "منگل سوتر" کے چار باب ہی لکھے گئے تھے لیکن اس کے موضوع اور کردار نگاری کو سامنے رکھ کر ڈاکٹر قمر رئیس نے یہی اندازہ کیا ہے کہ وہ "فنی تکمیل کے معیار" کے لحاظ سے "گئودان" سے بلند نہ ہو سکتا تھا۔[۱]

بہرحال گئودان پریم چند کی ناول نگاری کی فنی پختگی اور ارتقا کی معراج ہے۔ پریم چند کی ناول نگاری ہندستان کے سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل سے وابستہ ہو کر خوب سے خوب تر ہوتی گئی اور آخر میں ہندستان کے کروڑہا باشندوں یعنی دیہاتیوں کی زندگی کو ان کے طبقاتی، سماجی اور معاشی پس منظر میں پیش کر کے اُردو ناول کو حقیقت نگاری اور زندگی کی وسعتوں اور پہنائیوں کو سمیٹنے کا سلیقہ بخش دیا۔ اس طرح "گئودان" اُردو ناول نگاری میں ایک روشنی کا مینار، اور سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

پریم چند کے ناولوں کی بعض اہم کمزوریاں

پریم چند کے ناولوں کی ایک نمایاں کمزوری تو یہ ہے کہ وہ اپنے ناولوں کو عموماً بڑی کمزور بنیاد پر استوار کرتے ہیں۔ وہ کہانی بیان کرنے کے لئے اور پلاٹ کو آگے بڑھانے کے لئے اکثر وقت غیر یقین آفریں واقعات کا سہارا لیتے ہیں۔ اس کمزوری کی وجہ یہ تھی کہ وہ اپنے ناول میں تکنیک کے جدید طریقوں سے کام لینے کی صلاحیت نہ رکھتے تھے۔ حالاں کہ ان کے پیشِ نظر

---

[۱] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۴۷۴

رُسوا کی مثال تھی۔ رُسوا اپنے ناول " امراؤجان ادا " میں عام اور قدیم انداز میں شروع سے کہانی بیان نہیں کرتے بلکہ وہ ناول کو کردار کی درمیانی زندگی سے شروع کرتے ہیں۔ قاری ایک مشاعرہ میں امراؤ جان ادا سے متعارف ہوتا ہے۔ اور پھر اس کی پچھلی اور بعد کی زندگی سے واقف ہوتا ہے۔ پریم چند تکنک کی ایسی کوئی جدّت سے کام لینے کی قطعی صلاحیت نہ رکھتے تھے۔ وہ خود اپنے ایک خط میں اس بات کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

" میں پُرانا ہوگیا ہوں اور پرانے طرزِ تحریر کو نبھائے جا رہا ہوں۔ کہانی کو درمیان سے شروع کرنا یا اس طرح شروع کرنا کہ جس سے ڈرامہ کا سا انداز پیدا ہوجائے میرے لئے مشکل ہے۔" [1]

اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ ناول کے پلاٹ کو ابتدا رسے شروع کرتے ہیں اور کہانی کو آگے بڑھانے کے لئے بے شمار حادثات اور اتفاقات کا پورا سہارا لینے پر مجبور ہوجاتے ہیں۔ جیسے کہ ان کے ناول " نرملا " کے ابتدائی حصّے میں ہوا ہے۔ اس ناول کے بارے میں مدن گوپال کا خیال ہے کہ پلاٹ کی تعمیر ایسی وحدت رکھتی ہے جس کی مثال ان کے دوسرے کسی ناول میں نہیں ملتی [2]۔ اس میں شک نہیں کہ بعد میں " نرملا " کا پلاٹ سڈول ہوگیا ہے لیکن شاید مدن گوپال نے اس ناول کی ابتدا پر غور نہیں کیا کہ پریم چند نے اس کی کہانی کس درجہ غیر یقین آفریں بنیادوں پر استوار کی ہے۔ نرملا کی شادی طے ہوجاتی ہے، گھر میں مہمان جمع رہتے ہیں لیکن نرملا کے ماں باپ میں شادی میں اسراف پر تکرار ہوجاتی ہے۔ لیکن چونکہ پریم چند کو جہیز کا مسئلہ اور بے میل شادی کے لئے زمین تیار کرنی تھی اس لئے اور ھطے یہاں کو وہ گھر چھوڑنے پر مجبور کرتے ہیں تاکہ بعد میں وہ انھیں قتل کراسکیں۔ ایک اور بات بھی یہاں کچھ قرینِ قیاس نہیں معلوم ہوتی۔ گھر میں مہمان موجود ہونے پر اور ایسے میں جب کہ شادی بھی قریب ہے۔ صاحب خانہ کا بیوی سے ایک چھوٹے سے جھگڑے پر گھر چھوڑ کر نکل جانا کچھ عجب سا معلوم ہوتا ہے۔ اس کے بعد پریم چند

---

[1] نقوش (لاہور) شخصیات نمبر جنوری ۱۹۵۵ء ص ۵۷۔

MUNSHI PREMCHAND. P, 251 [2]

"کارکنانِ قضا و قدر" کا سہارا لے کر یا بو اودھے بھان کو قتل کروا دیتے ہیں۔ ہوتا یہ ہے کہ اودھے بھان کے سرکاری وکیل کی حیثیت سے وکالت کرنے کی وجہ سے ایک ڈاکو منی کو تین سال کی سزا ہو جاتی ہے اور وہ ان کے "خون کا پیاسا" ہو جاتا ہے۔ موقعہ ملنے پر وہ انھیں قتل کر دیتا ہے۔ یہ بات بھی عجیب ہے کہ ڈاکو بجائے جج سے عداوت رکھنے کے ایک بے چارے سرکاری وکیل سے عداوت رکھتا ہے۔ اور صرف تین سال کی سزا ہونے پر اسے موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ چونکہ پریم چند کو پیسے نہ ہونے کی وجہ سے "نرملا" کی بے میل شادی ہوتے دکھانا تھا اس لئے وہ واقعات کو یوں غیر فطری موڑ دے کر اپنی مرضی کے مطابق ڈھال لیتے ہیں ــــ اسی طرح "غبن" میں کہانی اور پلاٹ بہت کمزور ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ پریم چند جس بات کو پیش کرنا چاہتے تھے اسے موثر انداز سے نہ پیش کر سکے۔ پریم چند دکھانا تو یہ چاہتے تھے کہ عورتوں کے زیورات کے شوق کے کتنے زبوں نتائج ہوتے ہیں۔ لیکن وہ یہاں عورتوں کے اس شوق کی خرابی سے زیادہ رمانا تھ کے کردار کی کمزوری پر قاری کی توجہ کو مرکوز کر دیتے ہیں۔ کیونکہ رمانا تھ جھوٹی شان اور شیخی سے کام لے کر جالپا پر اپنی اصلی حالت ظاہر نہیں کرتا اور وہ اپنی اصلی حالت چھپا کر اپنی جھوٹی شان کے لئے نت نئی مصیبتوں میں پڑتا ہے۔ پھر رمانا تھ کا گھر سے فرار بھی بالکل ناقابلِ یقین ہے۔ رمانا تھ دفتر سے غبن کرتا ہے اور ایسے میں جب کہ نوکری جانے اور جیل ہونے کا یقین ہوتا ہے تب بھی وہ جالپا سے کچھ نہیں کہتا حالانکہ وہ خود یہ محسوس کرتا ہے کہ جالپا اس کی شریکِ درد ہونے کے لئے بے قرار ہے[1] یہ محسوس کرنے کے بعد بھی اس وقت جب کہ اس کی عزت پر بن گئی تھی اور اسے گھر دار، ماں باپ اور بیوی کو بھی چھوڑنا پڑ رہا تھا وہ خاموش رہتا ہے۔ یہ تمام باتیں اتنی ناقابلِ یقین اور متضاد ہیں کہ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ناول نگار قصہ کو آگے بڑھانے کے لئے یہ مصنوعی طریقے اختیار کر رہا ہے۔ ایسا کرنے سے صرف پلاٹ ہی میں جھول نہیں آجاتا بلکہ کردار بھی یقین آفرین بننے نہیں پاتے اور فورسٹر کے کہنے کے مطابق کردار نگاری کا یہ بہت بڑا سقم ہے کہ کردار یقین آفرین نہ بن سکیں[2]۔ اور

---

[1] غبن ۔ ص ۱۴۰

[2] ESSAYS ON LITERATURE AND IDEAS . P, 46

جہاں وین کے کہنے کے مطابق واقعات اور کرداروں کو گونگا بنا دینا ناول کی سب سے بڑی کمزوری اور خرابی ہوتی ہے۔

پریم چند اکثر جگہ اپنے کرداروں اور واقعات کو یقین آفریں انداز میں پیش نہیں کرتے۔ "بازارِ حسن" میں پریم چند نے اگرچہ کہ سُمن کے کوٹھے پر بیٹھنے کے اسباب انتہائی عمدگی سے پیش کئے ہیں لیکن اس کے کوٹھے کی زندگی بالکل ناقابلِ یقین ہے۔ جس کی وجہ سے سُمن کے کردار میں نقص پیدا ہو گیا ہے۔ کیونکہ پریم چند نے سُمن کے کردار میں جو شوخی اور رنگین مزاجی دکھائی تھی، اس کا لازمی نتیجہ تو یہ ہونا چاہئے تھا کہ وہ کسی نہ کسی حد تک کھل کھیلتی، اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ سُمن کو اپنی ناموس کا بڑا پاس تھا اور اس نے اس کی حفاظت کی۔ تب بھی پریم چند کے لئے لازم تھا کہ وہ اس کشمکش کو دکھاتے جو سُمن کو اپنی عزت و ناموس کی حفاظت کرنے میں پیش آنا ضروری تھی۔ ظاہر ہے کہ کوٹھے پر ہر قسم کے لوگ آتے ہیں۔ ان سب سے اپنی عصمت بچانے میں جو دقتیں سُمن کو پیش آئی ہوں گی ان کی وضاحت لازمی تھی۔ لیکن اس کے برخلاف سُمن کوٹھے پر جا کر اپنے گھر سے بھی زیادہ محفوظ سی ہو جاتی ہے۔ یہاں تو مدرسہ جانے والے لڑکوں یا شہدوں کی شوخ نظریں بھی اس تک پہنچتی دکھائی نہیں دیتیں۔ یہاں "بازارِ حسن" کی یہ زبردست کمزوری اس بنا پر ہے کہ پریم چند نے طوائف کی زندگی پیش کر کے اپنے دائرہ عمل سے باہر جانے کی کوشش کی ہے۔ لیڈل کے کہنے کے مطابق ناول نگار کو انہی چیزوں کو بیان کرنا چاہیئے جو اس کے تجربہ کا حصہ ہوں، اس سے باہر جا کر تباہی نہ مول لینی چاہیئے [1]

"چوگانِ ہستی" میں بھی جاہنوی کے کردار کو پیش کرنے میں پریم چند نے سلیقہ سے کام نہیں لیا ہے۔ انھوں نے رانی جاہنوی کو وطن پرست دکھایا ہے۔ وہ دعا کرتی ہے کہ اس کا بیٹا قوم کا خادم نکلے۔ لیکن یہاں پریم چند نے ایک بالکل عجیب اور خلافِ فطرت بات پیش کی ہے۔ جاہنوی خود تو بالکل رانی جیسی زندگی گزارتی ہے لیکن اس کا بیٹا وِنے انتہائی تیاگ کی زندگی بسر کرتا ہے یہ تضاد کس درجہ ناقابلِ یقین ہے۔ رانی جو اپنے لڑکے سے محبت کرتی ہے جو ایک آدرشی ماں ہے،

---

[1] A TREATISE ON THE NOVEL. P, 44.

جو قوم پر سے اولاد جیسی چیز تک کو قربان کر دینے کے لئے تیار ہے۔ جو یہ چاہتی ہے کہ اس کا بیٹا زندگی کے ہر خواہش کو تیاگ دے، ہر جذبہ فنا کر دے۔ جو صرف قوم کی خدمت کرے، اور زندگی کی کسی بھی لذت، کسی بھی آرام سے واسطہ نہ رکھے۔ ایسی عورت اور ایسی ماں خود عیش و آرام کی زندگی گزارتی ہے اور اپنے آرام میں فرق آنے نہیں دیتی حالانکہ اس کو بھی عیش کی زندگی ترک کر دینا لازم تھا۔ یہی بات اس کے کردار کو عظمت بھی بخش سکتی تھی لیکن حیرت ہے کہ پریم چند جاہنوی کی عیش پسندی سے اس کا کردار جس پستی کی طرف جا رہا تھا اس کا کوئی خیال ہی نہیں رکھا ہے۔ شاید قمر رئیس نے جاہنوی کے کردار کی اس کمزوری کی طرف بالکل ہی غور نہیں کیا اس لئے وہ لکھتے ہیں:

"ایسا اچھوتا اور زندہ کردار جس کا دل ملک و قوم کی محبت سے سرشار ہو، جو ممتا کی تصویر ہو پریم چند ہی تخلیق کر سکتے تھے۔" [1]

جاہنوی کا کردار مذکورہ بالا کمزوری کی وجہ سے موثر نہیں بن سکا ہے۔ دراصل کردار کا مربوط اور حقیقی نظر آنا ضروری ہے۔ ٹی، ایس ایلیٹ کولیس کے کرداروں کی اس لئے تعریف کرتا ہے کہ وہ مربوط اور حقیقی نظر آتے ہیں[2]۔ اس سلسلہ میں مام نے بھی یہی بات کہی ہے کہ ناول نگار کی "مخلوق" کے اعمال ان کے کرداروں کا نتیجہ ہوں۔ قاری کو کسی کردار کے متعلق یہ کہنے کا موقعہ ہی نہ ملے کہ وہ کردار ایسا کر ہی نہیں سکتا تھا۔ بلکہ اس کے برخلاف کردار کے اعمال قاری کی توقع کے مطابق ہوں[3]۔

پریم چند نے "چوگانِ ہستی" ہی میں نہیں بلکہ "میدانِ عمل" میں بھی اس اہم اصول کا خیال نہیں رکھا ہے۔ کردار کے مطابق اس کے عمل کو نہ پیش کر سکنے کی مثال "میدانِ عمل" میں سکینہ کے کردار میں بھی ملتی ہے۔ ایک آدھ بار کی ملاقات ہی میں سکینہ جیسی شریف اور حیا پرور لڑکی کا امرکانت کا ہاتھ پکڑ کر یوں اظہارِ عشق کرنا "واہ بابوجی۔ تم تو مجھے بھول ہی گئے، اسی کا نام

۱؎ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۲۴۲

۲؎ SELECTED ESSAYS. P, 482

۳؎ THE WORLD'S TEN GREATEST NOVELS. P, 16.

محبت ہے[1]؟ حد درجہ ناقابلِ یقین ہے۔ اسی طرح "میدانِ عمل" میں منّی کا کردار بھی پریم چند نے متضاد طور پر پیش کیا ہے۔ منّی جس کی زندگی حرماں نصیبی اور یاس انگیزی سے عبارت تھی دیہات پہنچ کر بالکل شوخ و شنگ عورت نہیں بلکہ لڑکی نظر آتی ہے۔ وہ بھی ایسی لڑکی جسے زندگی کے نشیب و فراز سے جیسے کوئی واقفیت ہی نہ ہو۔ گاؤں میں امرکانت سے پہلی ہی ملاقات میں بغیر اسے پہچانے منّی اس سے بڑے لگاؤ اور لگاوٹ کی باتیں کرنے لگتی ہے۔ وہ کہتی ہے:

"کل چلے جاؤ گے تو یہ باتیں یاد آئیں گی۔ اور پردیسی کا کیا اعتبار۔ پھر ادھر کیوں آنے لگے۔ منّی کا چہرہ اداس ہو گیا۔"[2]

منّی کے کردار کی اس کمزوری پر شاید ڈاکٹر رام رتن بھٹناگر کی نظر نہیں گئی ہے جبھی تو وہ اس کردار کے متعلق لکھتے ہیں:

"منّی کو لے کر پریم چند نے ہندو عورت کا ایک بلند کردار ہمیں دینا چاہا۔۔۔۔ منّی کے خیالات سے یہی ثابت کیا گیا ہے کہ ہندو عورت اپنے پتی ورتا دھرم میں کیسے ایثار، کتنی پاکیزگی اور استواری کی حامل ہوتی ہے۔"[3]

حیرت یہ ہے کہ ڈاکٹر قمر رئیس بھی اس رائے کو جوں کا توں قبول کر لیتے ہیں[4]۔ حالانکہ منّی کے کردار کا تضاد ڈاکٹر رام رتن کے خیالات کی تردید کرتا ہے۔ گو مالک رام کا یہ خیال صحیح ہے کہ "امرکانت اور منّی کا رومان نفسیاتی حقیقت نگاری کے اعتبار سے ناول کے سب سے کامیاب حصّوں میں سے ہے"[5]۔ لیکن منّی کی پچھلی زندگی کو پیش نظر رکھا جائے تو منّی کے کردار میں اس صبر و ضبط، بُردباری و تحمّل اور دکھ رکھاؤ کی کمی نظر آتی ہے جو اس کے کردار کے ارتقاء کا لازمی تقاضہ تھا۔ اس لئے ڈاکٹر رام رتن اور ڈاکٹر رئیس قمر کا منّی کے کردار میں ہندو عورت کے "بلند کردار" کو اس کے "پتی ورتا دھرم" کو اور اس کے "ایثار و پاکیزگی" کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کو کامیاب نہیں کہا جا سکتا

---

[1] میدانِ عمل۔ ص ۱۶۵
[2] پریم چند (ہندی) ص ۱۵۶
[3] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۴۱۰
[4] زمانہ (کانپور) پریم چند نمبر ص ۲۳۱
[5] WHAT HAPPENS IN LITERATURE. P, 81

کیونکہ کردار کا تضاد کردار نگاری کی بڑی کمزوری ہوتی ہے جیساکہ ایگٹ نے کہا ہے کہ کرداروں میں تضاد نہ ہونا چاہئے ۔ روسنہیم نے بھی یہی کہا ہے کہ ناول کے کردار یقین آفریں ہوں اور ان کے اعمال غیر متوقع نہ ہوں یعنی ان کے قول وفعل میں ایک اندرونی ربط ہو اور وہ اپنے کردار کے اندر ہی رہیں[1] پریم چند نے کردار نگاری کے دوران میں اپنے بہت سے ناولوں میں ان باتوں کا خیال نہیں رکھا ہے جیساکہ اوپر دی گئی چند ایک مثالوں سے صاف ظاہر ہے ۔

پریم چند کی ناول نگاری کی بہت سی کمزوریاں ان کی تکنیک میں جدت سے کام نہ لینے کا نتیجہ ہیں ۔ پریم چند کی ناول نگاری کی بنیادی اور مرکزی کمزوری یہ ہے کہ وہ ناول میں ڈرامہ کا انداز پیدا نہیں کر سکتے ۔ خود ان کے الفاظ میں ناول کو " اس طرح شروع کرنا کہ جس سے ڈرامہ کا سا انداز پیدا ہو جائے میرے لئے مشکل ہے ۔" دراصل ڈرامائی انداز ناول نگاری میں سب سے عمدہ اور بہترین سمجھا جاتا ہے ۔ کیونکہ اس طرح ناول نگار خارجی انداز میں چیزوں کو پیش کر سکتا ہے ۔ وہ اس طریقہ کو کام میں لاکر واقعات اور کرداروں کو کٹھ پتلی بنانے کی غلطی کر سکتا ہے اور نہ ہی کردار اور واقعات کے درمیان آکر ان کی تشریح یا توضیح کرکے ان کی اثر اندازی کو متاثر کر سکتا ہے ۔ اسی وجہ سے فلابیر نے کہا ہے کہ عظیم ادب " سائنٹفک اور غیر شخصی ہوتا ہے ۔" اس نے اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے ایک دوسری جگہ یہ بھی کہا ہے کہ فن کار کو خدا کی طرح اس کی تخلیق میں ہونا چاہئے یعنی وہ نظروں سے اوجھل ہو لیکن قادر مطلق کی طرح ہم اس کو ہر جگہ محسوس بھی کریں لیکن دیکھیں کہیں بھی نہیں[2] ۔ اسی وجہ سے پرسی لبک ناول میں " نقطہ نظر " (POINT OF VIEW) کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے ۔ اس کے نزدیک کہانی اور کہانی کہنے والے میں جو تعلق ہے وہی بنیادی اہمیت رکھتا ہے[3] ۔ اس کے نزدیک اس لحاظ سے ڈرامائی انداز سب سے زیادہ اہم اور اچھا طریقہ ہوتا ہے ۔ کیونکہ اس صورت میں ناول نگار کو کرداروں

---

۱ WHAT HAPPENS IN LITERATURE. P. 81.

۲ NOVELISTS ON THE NOVEL. P. 271

۳ THE CRAFT OF FICTION, P. 251

اور واقعات کو بیان کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ راست واقعات اور کرداروں پر روشنی پڑتی ہے۔[1] پریم چند اپنے ناولوں میں ڈرامائی انداز اختیار نہیں کرتے اس لئے وہ اپنے ناولوں میں اکثر موجود رہتے ہیں اور کرداروں اور واقعات کی تشریح اور توضیح کرتے نظر آتے ہیں۔ پریم ناتھ درو نے اپنے ایک مضمون میں اس بات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ پریم چند بعض وقت اس تشریح اور توضیح کے سلسلہ میں ایسے "اُپدیش" دیتے ہیں کہ باشعور قاری متنفر ہو جاتا ہے اور سوچنے لگتا ہے "یہ مصنف ناول نگار ہے یا ابتدائی درجوں کا مدرس"۔[2] یہی بات ان کے ناولوں کی خرابی کا باعث بن جاتی ہے۔ کیونکہ ایسی صورت میں ناول نگار کی شخصیت ناول میں اُبھر آتی ہے اور اگر یہی صورت شدت اختیار کرے تو پھر ناول نگار خالق کے اعلیٰ ترین مرتبہ سے گر کر کٹھ پتلی کا کرتب دکھانے والا بن جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ناول نگار کا بالکل بے تعلق رہنا اور ناول میں دخل انداز نہ ہونا بھی ناممکن ہے۔ جیسا کہ مام نے کہا ہے کہ ہر ناول نگار کے لئے بالکل غیر شخصی ہو جانا ممکن نہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ خود فلابیر سے بھی یہ ممکن نہ ہو سکا تھا۔ اس لحاظ سے پریم چند بھی بہت زیادہ موردِ الزام نہیں ٹھیرتے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کی ناول نگاری میں بہت سی کمزوریاں ہیں اور ان کے ناول ناول نگاری کے اعلیٰ ترین معیار پر بھی پورے نہیں اُترتے ہیں نہ ہی وہ دنیا کے بڑے ناولوں کے پہلو بہ پہلو ہو سکتے ہیں۔ لیکن ہندستان اور اُردو میں ان کے کارنامے بہر طور قابلِ قدر ہیں۔ کیونکہ مجموعی طور پر ان کی خوبیاں ان کی خامیوں سے کہیں زیادہ ہیں اس لئے پریم چند کے تعلق سے بھی وہی بات کہی جا سکتی ہے جو ڈیوڈ سیسل نے ہارڈی کے تعلق سے کہی ہے۔ اس نے ہارڈی کو بڑا فن کار لیکن بُرا صنّاع (CRAFTS MAN) قرار دیا ہے۔[3] پریم چند کا بھی کچھ ایسا ہی حال ہے، وہ فن کار اچھے ہیں لیکن صنّاع اچھے نہیں۔

---

[1] THE CRAFT OF FICTION. P, 267

[2] پریم چند اور گورکی۔ (ہندی) ص ۲۸۲

[3] HARDY THE NOVELIST. P, 111

پریم چند کا کارنامہ | پریم چند کا ایک اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف سارے ہندستان کی زندگی پیش کی بلکہ اس کے بعض ایسے اہم گوشوں پر سے نقاب اُٹھایا جس کی طرف دوسرے ناول نگاروں کی بہت کم توجہ ہوئی تھی۔ پریم چند سے پہلے تمام ناول نگاروں نے شہری زندگی تک اپنے آپ کو محدود رکھا تھا۔ گو "ابن الوقت" میں نذیر احمد نے سب سے پہلے کسانوں اور دیہاتیوں کی معاشی زبوں حالی کے اسباب کا تعین حد درجہ سائنٹیفک انداز سے تاریخی حقائق کی روشنی میں کیا ہے لیکن خود کسانوں اور دیہاتی زندگی سے وہ قطعی ناواقف تھے اسی طرح سجاد حسین نے "میٹھی چھری" میں کسانوں پر ہونے والے ظلم وستم کی ایک بیحد ہلکی سی جھلک پیش کی ہے لیکن وہ بھی دیہاتی زندگی سے واقفیت کا کوئی ثبوت نہیں دیتے۔ یہ پریم چند ہی ہیں جنھوں نے دیہاتی زندگی کی اس قدر سچی اور اچھی مصوّری کی ہے۔ انھوں نے ہی سب سے پہلے دیہاتیوں کے رُخ سے نقاب اُلٹا۔ کشن پرشاد کول بھی اسی بات کے معترف ہیں، اسی لئے وہ "گئودان کا جائزہ" لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "اس سے زیادہ صاف آئینہ جس میں دیہاتی زندگی کی سب ہی قسم کی جیتی جاگتی اور بولتی چالتی تصویریں دکھائی دیتی ہیں، اُردو زبان وادب میں دوسرا نہیں۔"[1]

پریم چند کا یہ بھی کچھ کم کارنامہ نہیں ہے کہ انھوں نے عوام کو اپنے ناولوں میں مرکزی مقام دیا — "گئودان" میں انھوں نے محنت کش طبقہ کے ایک فرد ہوری یعنی بوڑھے کسان کو لے کر ناول کا ہیرو بنا دیا ہے۔ اور یوں اُردو ادب کو اس طبقہ سے تعلق رکھنے والا ایک لافانی کردار بخش دیا ہے۔ پریم چند کی اس انفرادی خصوصیت کے متعلق احتشام حسین نے لکھا ہے:

> "یہ پریم چند کا کام تھا کہ انھوں نے محنت کش عوام کو اپنے افسانوں اور ناولوں کا ہیرو بنایا . . . . پریم چند پہلے ادیب ہیں جنھوں نے شعوری طور پر ادب کے ذریعہ عوام کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش میں انسان دوستی کی طرف یہ قدم اُٹھایا۔"[2]

---

[1] نیا ادب۔ ص ۱۷۶ [2] پیش لفظ۔ پریم چند۔ ص ۱۲

پریم چند نے عوام ہی کو اپنے ناولوں میں مرکزی جگہ نہیں دی بلکہ عوامی جدوجہد کو پیش کرکے اپنے ناولوں میں انھوں نے "رزمیہ" کا انداز پیش کیا۔ انھوں نے عوامی زندگی کو پیش کرتے ہوئے جس طرح ہندستان کی آزادی کی جدوجہد کو پیش کیا ہے اس کی مثال بھی سوائے ان کے کسی اور دوسرے ناول نگار کے پاس نہیں ملتی۔ اس لئے سردار جعفری لکھتے ہیں:

"حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کی عظمت کا اندازہ ہندستان کی جنگِ آزادی اور انقلابی جدوجہد کے پس منظر سے الگ کرکے کبھی نہیں کیا جاسکتا۔"[1]

یوں پریم چند نے ہندستانی زندگی کے ہر اہم گوشہ کو بے نقاب کرکے ایک گراں قدر کارنامہ انجام دیا۔ علی عباس حسینی بھی پریم چند کی اس بات کے معترف ہیں کہ پریم چند نے ہندستان کے شعور اور جذبات کی ترجمانی کی۔[2] اس سلسلہ میں پروفیسر رشید احمد صدیقی نے بڑے پتہ کی بات کہی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ "اُردو ادب میں پریم چند سے زیادہ ہندستانی کوئی اور ہندستانی ناول نگار نظر نہیں آتا۔"[3] اس درجہ ہندستانی ہونا بھی پریم چند کی انفرادیت کو ظاہر کرتا ہے۔

پریم چند کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے اُردو ناول کو ایک سادہ لیکن پرکار اسلوب دیا۔ عزیز احمد نے لکھا ہے:

"ان کے اسلوب کی بڑی خوبی اس کی سادگی ہے۔ ان کی زبان حتی الامکان آرائشوں سے پاک ہے۔ زبان کہانی یا اصلاحی مقصد کی خدمت کرتی ہے۔ اور اس کی حیثیت محض ثانوی ہے۔ ان کی زبان قصہ کا تسلسل برقرار رکھنے میں بڑی مدد دیتی ہے۔ طرزِ تحریر میں وہ اُردو اور ہندی اسالیب کو ایک دوسرے سے قریب لاتی ہے۔"[4]

پریم چند کا یہ اسلوب بھی انھیں اُردو ناول نگاروں میں منفرد حیثیت دیتا ہے۔

---

[1] ناول کی تاریخ و تنقید ص ۲ [2] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص

[3] تعارف۔ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۱۱

[4] ترقی پسند ادب۔ ص ۲۴۸

پریم چند کا کارنامہ ایک یہ بھی ہے کہ نہ صرف ناول کو نئی وسعتوں سے روشناس کیا بلکہ اُردو ناول کی پہلے کی فنی اقدار کو قائم رکھتے ہوئے اس میں بہترین اضافے کئے ہیں۔ پریم چند نے نہ صرف ماضی کی روایات کو ہی اپنا کر عظمت حاصل نہیں کی بلکہ انھوں نے حال کی وسعتوں کو اپنے ناولوں میں سمو کر مستقبل کے ترقی کے امکانات کو بھی اس طرح سمیٹ لیا ہے کہ آج تک ان کی ناول نگاری کے مقام میں کوئی فرق نہیں آیا ہے۔

پریم چند کا یہ عظیم کارنامہ ہے کہ انھوں نے ناول کو ایسی وسعت بخشی اور اس کو ایسے مقام پر پہنچا دیا کہ وہ اس سے اونچا ہوتا نظر نہیں آتا۔ پریم چند نے اُردو ناول کو کیا کیا کچھ دیا اس کا ذکر پچھلے صفحات میں بڑی تفصیل سے ہو چکا ہے۔ ان تمام باتوں کا جائزہ لینے کے بعد یہ ایک بات صاف طور پر نمایاں ہو جاتی ہے کہ پریم چند اُردو کے عظیم ناول نگار ہیں۔ پریم چند کے دَور میں اور اس کے بعد بھی پریم چند جیسی ہمہ گیری اور وسعت جو دوسرے ناول نگاروں کو حاصل نہ ہو سکی اس کے جہاں اور اسباب ہیں وہاں ایک اہم اور بنیادی سبب یہ بھی ہے کہ پریم چند کی طرح دوسرے ناول نگاروں کے سامنے کوئی مخصوص اور اہم منزل نہیں تھی جس کا حصول ان کی ادبی زندگی کا مقصدِ وحید بن گیا ہو۔ پریم چند اصل میں ایک نظام کے خلاف لڑ رہے تھے۔ اس نظام کی خامیاں روشن ترین صورت میں ان کے سامنے تھیں۔ جنھیں دور کرنے کے لئے انھوں نے اپنی ساری ہی توانائیاں مرکوز کر دی تھیں۔ ناول نگار کو بڑائی بخشنے والی ایک اہم چیز بھی کسی نظام کی تائید یا تردید ہوتی ہے۔ جیسا کہ جدید اور قدیم ناول نگاروں کے تعلق سے جی' ایس فریسر نے کہا ہے کہ ماضی کے عظیم ناولوں کے پیچھے جو بات انھیں عظمت دینے کے لئے کام کر رہی ہے وہ اس زمانہ کے ناول نگاروں کی اس وقت کے نظام سے آگہی تھی۔ خواہ وہ نظام اچھا ہو یا بُرا۔ لیکن ایک نظام ضرور ان کے پیشِ نظر تھا جس کی تائید یا تردید انھوں نے بھرپور انداز سے کی۔ یہ بات بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ کیونکہ یہی ان کی ناول نگاری کی عظمت کا باعث تھی۔ فریسر کا کہنا ہے کہ موجودہ زمانہ میں چونکہ کوئی خاص نظام باقی نہیں رہا ہے اس لئے موجودہ ناولوں کو وہ پس منظر بھی میسّر نہیں جس کی وجہ سے گزشتہ ناولوں کو عظمت حاصل ہوئی

تھی۔[۱] یہ خاص نظام خواہ سیاسی ہو یا اخلاقی یا سماجی یا معاشی یا مذہبی۔ بہرکیف اس کا ہونا اور اس کے وجود سے ناول نگار کی شدید آگہی بے حد ضروری ہے۔ کیونکہ اس طرح ناول نگار کو ایک عظیم موضوع ہاتھ آجاتا ہے، خواہ اس کی تائید کے سلسلہ میں ہو یا اس کی تردید میں اس لئے کہ بغیر عظیم موضوع کے کوئی عظیم کارنامہ ظہور پذیر نہیں ہو سکتا۔[۲] اور پھر عظیم موضوع ہی کافی نہیں ہوتا بلکہ جیسا کہ پاسٹرناک نے کہا ہے کہ اس موضوع کا مصنف کو متاثر کرنا بھی ضروری ہے۔[۳] یہ اس صورت میں ممکن ہے جبکہ کسی نظام کے رد کرنے یا قبول کرنے کے لئے ناول نگار کی ساری توانائیاں مرکوز ہو جائیں۔ یہ صورتِ حال دنیا میں بیسویں صدی میں ختم ہونے لگی تھی۔ اس لئے ہندستان میں بھی رفتہ رفتہ یہ ختم ہو گئی۔ اور ربع اول کے بعد نمایاں صورت میں سامنے آنے لگی۔ یہی وجہ ہے کہ ربع ثانی کے وہ ناول نگار جو پریم چند کے ہم عصر ہیں وہ کسی مخصوص نظام کو رد کرنے یا قبول کرنے کے لئے اپنی ساری قوتوں کو مرکوز نہیں کر دیتے بلکہ ان کے ہاں ہر چیز کے تعلق سے ایک بیزارگی ایک جھنجھلاہٹ، ایک خاص پریشانی، ایک تشکیک اور ایک غیر یقینی اور غیر اطمینان بخش صورتِ حال کا احساس ملتا ہے۔ یہ صورتِ حال پریم چند کے ہاں نہیں ملتی۔

آئندہ باب میں ناول نگاری کے بیسویں صدی کے اس مخصوص رجحان کا جائزہ لیا گیا ہے جو زمانہ کے گزرنے کے ساتھ شدت اختیار کرتا گیا۔

۱۔ THE MODERN WRITER AND HIS WORLD. P, 49

۲۔ MAN IN THE MODERN FICTION. P, 57

۳۔ WRITERS AT WORK. P, 114.

باب ۵

رُبع ثانی کے ابتدائی دس سال

سنہ ۱۹۳۶ء تا ۱۹۴۶ء

گزشتہ باب کے آخر میں اس بات کا ذکر آچکا ہے کہ پریم چند کے سامنے ایک ایسا نظام تھا جس کی انھوں نے جی جان سے مخالفت کی۔ یعنی پریم چند کے پاس چند قدریں، چند اصول کچھ معتقدات اور بعض ایسے نظریے تھے جن کو وہ عزیز رکھتے تھے۔ گویا ان کے پیشِ نظر بعض ٹھوس حقائق اور سچائیاں ایسی تھیں جن پر انھیں بھرپور اعتماد تھا اور جن کا حصول ان کی زندگی کا سب سے بڑا مقصد تھا۔ لیکن جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ رُبع اول میں نئے حالات کی وجہ سے مختلف قدروں میں ٹکراؤ اور تصادم بڑھتا گیا۔ قدروں کی اس کشمکش نے پھر سے ان کا جائزہ لینے پر مجبور کیا اور رفتہ رفتہ اس جائزہ سے نہ اگلی قدروں پر اعتقاد رہا نہ ہی نئی قدریں ہاتھ آئیں۔ البتہ تشکیک بڑھ گئی۔ سی، ای، ایم جوڈ نے بیسویں صدی کی اس تبدیلی کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے کہ سائنس اور آرٹ میں گزشتہ روایات سے رشتہ توڑ کر نئے طریقوں کو اپنانے اور نئے تجربے کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ اب انسان کی نگاہیں ماضی سے زیادہ مستقبل کی جانب رہنے لگیں۔ کیونکہ حال کی غیر یقینی کیفیت نے انسان کو ایسا کرنے پر مجبور کر دیا تھا۔ جوڈ کا یہ بھی کہنا ہے کہ اس احساس کی وجہ سے جدید خیالات کی خصوصیت تشکیک اور نئے دعوے کرنے کی آزادی بن گئی ہے [۱]

رُبع ثانی کے ابتدائی دس سال کی ناول نگاری میں اس بات کے آثار اپنی ابتدائی صورت میں ملتے ہیں۔ رابرٹ مولر نے جدید ادب کی کوئی متعین منزل نہ ہونے کا اظہار کرتے ہوئے کہا ہے کہ اس میں کوئی شک نہیں جدید ادب کہیں جا رہا ہے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ بیک وقت ہر جگہ

---

[۱] GUIDE TO MODERN THOUGHT. P, 27 - 29

جارہا ہے۔ جیسے جیسے اس کی رفتار بڑھ رہی ہے اس اعتبار سے اس کی منزل غیر یقینی ہوگئی ہے[1]۔
اُردو میں ربع ثانی کی ناول نگاری میں بھی یہی خصوصیت ملتی ہے۔ حالانکہ پریم چند کے پاس جو
اس دور کے ناول نگاروں کے بھی ہم عصر ہیں ایک منزل گہہ مقصود کا پتہ چلتا ہے۔ دراصل بیسویں
صدی میں ہونے والی تبدیلیوں، نئی ایجادوں، نئے نظریوں، نئے خیالات، نئے سوچنے کے انداز کو
بدل دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند اور اس دور کے لکھنے والوں میں بڑا بُعد نظر آتا ہے۔ حالانکہ
یہ ایک دوسرے کے ہم عصر ہیں۔ یہ بُعد اور اختلاف کوئی نئی بات نہیں۔ بعض وقت ہم عصر ادیبوں میں
اس درجہ اختلاف نظر آتا ہے کہ نہ تو وہ ایک عہد کے نظر آتے ہیں نہ ہی ایک قوم کے۔ ترگنیف
اور دوستوسکی کے تعلق سے پرسٹلی نے کہا ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے سے اس قدر مختلف ہیں
کہ اس بات پر یقین نہیں آتا کہ یہ ایک ہی دور اور ایک ہی قوم سے تعلق رکھتے ہیں[2]۔ اور پھر آرتھر
میزینر کے کہنے کے مطابق ناول نگار عموماً "فطرت" یا اپنے گردوپیش کے حالات کا وہی رُخ
انتخاب کرتے ہیں جو انھیں سب سے زیادہ حقیقی اور اہم معلوم ہوتا ہے[3]۔ بیسویں صدی میں اِن
اختلافات کی یوں بھی بے انتہا گنجائش ہے، کیونکہ اسکاٹ جیمس کے کہنے کے مطابق بیسویں
صدی میں تیزی سے ہونے والی تبدیلیوں کی وجہ سے ادبی نسلیں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہوجاتی
ہیں۔ ابھی پرانی نسل کے لوگ چھائے رہتے ہیں کہ ان کے جانشین اُبھرنے لگتے ہیں۔ بقول اسکاٹ
جیمس ہی کے کہ اگر یہ ادبی نسلوں کا اختلاط نہ ہو تو ادبی مورخ کا کام آسان ہوجائے[4]۔ کیونکہ اس
اختلاط کی وجہ سے ان میں حدِ فاصل آسانی سے قائم نہیں کی جاسکتی۔ پریم چند کی زندگی ہی میں جو
ناول نگاروں کی نئی ادبی نسل اُبھر آئی تھی اس میں قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری، عظیم بیگ
چغتائی، ل احمد وغیرہ شامل ہیں۔ یہ سب کے سب ناول نگار انگریزی اور مغربی ادب سے
خاص طور پر متاثر ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کا ذکر ناول نگار کی حیثیت سے کبھی کیا ہی نہیں جاتا، حالانکہ

ا؎ MODERN FICTION. P. 14.   ۲؎ LITERATURE AND WESTERN MAN. P. 246

۳؎ THE SENSE OF LIFE IN THE MODERN NOVEL. P. 20

۴؎ FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE. P. 163

ان کے افسانے اصل میں ناولٹ ہیں۔ اور اگرچہ کہ ان کا مرکزی خیال زیادہ تر ہارڈی کے ناولوں سے لیاگیا ہے لیکن پوری فضار ہندستانی ہے۔ اس تعلق سے تفصیلی بحث آگے آئے گی۔ بہرحال ربع ثانی کے پہلے دہے میں پریم چند کی ناول نگاری کے ساتھ اور اس کے متوازی ناول نگاری کا ایک دوسرا رجحان ملتا ہے جو ترقی پسند تحریک اور اس تحریک کے زمانے میں ہونے والی ناول نگاری کے لئے راہ ہموار کرتا ہے۔

سنہ ۱۹۲۶ء سے سنہ ۱۹۳۶ء تک کی ناول نگاری کا یہ دور بظاہر کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ کیونکہ اس دور میں کوئی قد آور ناول نگار ملتا ہے نہ کوئی ایسے کارنامے جو نمایاں طور پر عہد آفرین کہے جاسکیں۔ لیکن اس دور کی اہمیت اس لئے ہے کہ اس عہد کے ناول نگاروں نے جو نمایاں کام انجام دیا وہ یہ تھا کہ انھوں نے نئے شعور کو تیار کیا اور آنے والی تبدیلیوں کے لئے راہ ہموار کی۔ ناول کے متعلق یہ کہاگیا ہے کہ وہ نئے حالات کے لئے شعور کو تیار کرتا ہے۔ کیونکہ بغیر اس ذہنی تیاری کے حالات کی تبدیلی کا صدمہ ناقابلِ برداشت ہو جاتا ہے[۱]۔ اس دور کے ناول نگاروں نے اس نئے شعور کو تیار کرنے میں بڑا حصہ لیا اور اس طرح ناول نگاری کے آنے والے دور کی نشاندہی بھی کی۔ بیسویں صدی میں ہندستان ہی میں نہیں بلکہ ساری دنیا میں ہونے والی شدید تبدیلیوں نے پرانی قدروں کی شکست وریخت شروع کر دی تھی۔ حالانکہ ابھی نئی قدریں پیدا نہیں ہوئی تھیں۔ مذہب اور سماج کے تعلق سے اب خیالات بدلنے لگے تھے۔ اس لئے کہ نئے نظریوں اور نئے خیالات کی روشنی میں قدیم عقیدے قائم نہ رہ سکتے تھے۔ نیوٹن، ڈارون، آئن اسٹائن اور دوسرے سائنس دانوں کے نظریات اور نئی سائنسی دریافتوں نے بعض مذاہب کے بہت سے عقائد پر کاری ضرب لگائی تھی۔ پروفیسر اے، این وائٹ ہیڈ نے "سائنس اور مذہب" کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے کہ دنیا کے ایسے ممالک میں بھی جہاں مذہب سے زیادہ دلچسپی لی جاتی ہے، وہاں بھی جیسے جیسے نسلیں گزر رہی ہیں مذہب سے دلچسپی کم ہوتی جا رہی ہے۔ اس کے کہنے کے

---

[۱] REALITIES OF FICTION. P.6

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind) Library

مطابق مذہب اپنی پرانی قوت اور گرفت اس وقت تک حاصل نہیں کر سکتا جب تک کہ وہ اپنے اندر ویسی ہی تبدیلیاں پیدا نہ کرے جو سائنس میں ہو رہی ہیں۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ جب کبھی سائنس کوئی اہم ترقی کرے مذہبی عقائد اور احکامات میں بھی اس کے مطابق ترمیم اور تبدیلی ہونی چاہئے۔[1]

ہندوستان بھی اگرچہ بنیادی طور پر مذہبی ملک ہے لیکن یہاں بھی وقت کے ساتھ مذہبی خیالات میں بھی تبدیلی آتی گئی۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند بھی گو خدا پر عقیدہ نہیں رکھتے تھے لیکن مذہب اور سماجی اقدار کے تعلق سے ان کے ناولوں میں ایک خاص احترام اور عقیدہ ملتا ہے۔ لیکن قاضی عبدالغفار مجنوں گورکھپوری اور ان کے ساتھیوں کے ہاں یہ کیفیت نظر نہیں آتی۔ دراصل ربع اول ہی کے بعض ناول نگاروں میں مذہبی اور سماجی قدروں سے بے اطمینانی کے آثار ملنے شروع ہوتے ہیں۔ اس سلسلہ میں خاص طور پر نیاز فتح پوری اور کشن پرشاد کول قابل ذکر ہیں۔ یہی آثار ربع ثانی میں زیادہ نمایاں شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس دور کے ناول نگاروں کے لب ولہجہ میں پرانی قدروں سے بے اطمینانی اور نئی قدروں کے فقدان کی وجہ سے زندگی سے ایک بیزارگی اور ایک خاص تُندی و تیزی ملتی ہے، جو وقت کے گزرنے کے ساتھ بڑھتی گئی اور ترقی پسند تحریک کے ساتھ اپنی انتہا کو پہنچ گئی۔ ربع ثانی کے ابتدائی دس سالوں میں دراصل احساس کی وہ تلخی پیدا ہو گئی ہے جو سماجی اور مذہبی قدروں کے نہ ہونے کا نتیجہ ہے۔ اس تلخی کے احساس کو زیادہ نمایاں کرنے والے اس وقت کے خاص حالات بھی تھے۔

جیسا کہ پچھلے باب میں ذکر ہو چکا ہے کہ سیاسی اور معاشی طور پر بھی ہندوستان اس دور میں حد درجہ ناآسودہ تھا۔ یہ ناآسودگی سنہ ۱۹۲۶ سے سنہ ۱۹۳۶ تک جو سیاسی اور معاشی تحریکیں اٹھتی رہی ہیں ان سے بھی ظاہر ہے کہ اس عرصہ میں سیاسی جدوجہد میں جو سب سے اہم تبدیلی آئی تھی وہ یہ تھی کہ اب صرف سیاسی آزادی ہی کو نصب العین نہیں بنایا گیا تھا بلکہ اس کے ساتھ سماجی اور معاشی حالات کی بہتری بھی ضروری سمجھی جانے لگی۔ سنہ ۱۹۳۰ء کے حالات کا ذکر کرتے ہوئے

ENGLISH LITERATURE AND THE IDEAS IN THE TWENTIETH CENTURY. P. 3. [1]

بابو راجندر پرشاد نے لکھا ہے:

"کراچی کانفرنس میں ہندستانیوں کے حقوق کے متعلق ایک ریزولیوشن پاس ہوا۔ اور سوشیل اور اقتصادی پروگرام مرتب کیا گیا۔" ؎۱

سماجی اور اقتصادی حالات پر اس توجہ کے علاوہ اس دور میں سیاسی جدوجہد بھی سست پڑ گئی تھی۔ کیونکہ یہ وہ زمانہ تھا جب سول نافرمانی کی تحریک دھیمی پڑ گئی تھی۔ اور بعد میں تو اس کے التوا کا اعلان ہوگیا تھا۔ بقول پنڈت جواہر لعل نہرو "حکومت کے جبر و تشدد نے سارے ہندستان کو سُن کردیا تھا۔" اس سیاسی فضا کے ساتھ سماجی حالات کی بہتری کا خیال زیادہ سے زیادہ اہمیت اختیار کرتا گیا بلکہ سماجی مسائل ایک طرح سے بنیادی حیثیت کر رہے تھے، جیسا کہ اس بارے میں پنڈت جی نے لکھا ہے:

"ہندستان اور ہندستان سے باہر جو واقعات رونما ہوئے تھے، اُن سے قدرتاً سماجی مسئلہ روز بروز ہمارے سامنے آتا گیا۔ اور یہ ظاہر ہوگیا کہ ہم اپنی سیاسی آزادی کو اس سے الگ نہیں کرسکتے۔" ؎۲

یہی وجہ ہے کہ سماجی مسائل کی اہمیت کو اس دور کے ناول نگاروں نے بھی واضح ترین انداز میں پیش کیا ہے اور وہ بھی اس بات پر زور دیتے ہیں کہ بغیر سماجی مسائل کو حل کیے سیاسی آزادی کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ قاضی عبدالغفار "لیلیٰ کے خطوط" میں لکھتے ہیں:

"یہ بھی سمجھ لیں کہ جب تک ہندستان کی عورت کے ساتھ پورا انصاف نہیں کیا جائے گا سیاسی آزادی اور قومی ترقی کا ادعا محض حرفِ غلط رہے گا۔" ؎۳

مجنوں گورکھپوری نے بھی سماجی زندگی کی اہمیت کی وضاحت کرتے ہوئے اپنے مختصر ناولوں کے دیباچہ میں لکھا ہے:

"مجھے یقین ہوگیا ہے کہ جب تک زندگی کا سارا نظام نہ بدل جائے افراد کی

؎۱ تعارف۔ تواریخ کانگریس۔ ص ؎۲ میری کہانی۔ ج ۲۔ ص ۱۴۴
؎۳ مقدمہ۔ لیلیٰ کے خطوط۔ ص ۵

انفرادی زندگی اور ان کی شخصی قدر و غایت کا سوال اُٹھانا بے وقت کا راگ ہے۔

اور عبث ہے۔ ہماری سماجی زندگی میں شدید اور قوی انقلابات کی ضرورت ہے۔

جن کو ہونا ہے اور ہو کر رہیں گے: ؎[1]

اگرچہ کہ سماجی زندگی پر زور دیا جا رہا تھا لیکن اس کی بہتری کے کوئی آثار پیدا نہیں ہو رہے تھے۔ ادھر سیاسی اور معاشی تحریکیں اضطراب اور ہیجان تو پیدا کر رہی تھیں لیکن برطانوی تسلّط انھیں بار آور ہونے کا موقع نہیں دے رہا تھا۔ اور یہ سیاسی اور معاشی ابتری سماجی زندگی میں زہر گھول رہی تھی۔ اپنی اس بے بسی کے احساس نے اس دور کے ناول نگاروں کا اعتقاد ہر چیز پر سے اٹھا دیا تھا۔ پھر ملکی اور مقامی حالات کے ساتھ ساری دنیا میں نئی ایجادات اور نئے حالات نے بھی ایسی فضا پیدا کر دی تھی کہ اسٹاپ فورڈ بروک نے بہت پہلے صرف خوردبین و دوربین کی ایجادات کا ذکر کرتے ہوئے بتایا تھا کہ خوردبین نے لاکھوں چھوٹی چھوٹی دنیاؤں کو ان کے کروڑہا رہنے والوں سمیت انسان کے سامنے پیش کیا تھا اور دوربین نے لاکھوں عظیم دنیاؤں کے وجود کو ثابت کیا ہے جن کی پنہائیوں اور وسعتوں کی حد و انتہا نہیں تھی۔[2] ان دو دنیاؤں کے درمیان انسان کی حقیقت ایک ذرّہ سے بھی کم رہ گئی ہے۔ انسان جو اپنے آپ کو کائنات کا مرکز سمجھتا تھا وہ کچھ بھی نہیں رہ گیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس بے بسی اور بے چارگی نے موجودہ دور کے ادیبوں کے لہجہ میں ایک زہرناکی پیدا کر دی تھی۔ اس احساس کے ابتدائی آثار ربع ثانی کے ناول نگاروں میں ملتے ہیں اور انہی تمام حالات کے نتیجہ میں وہ باغیانہ جذبہ بھی پرورش پاتا ہے جو سماجی، مذہبی اور اخلاقی بندشوں کو خاطر میں نہیں لاتا۔ "لیلیٰ کے خطوط" میں چونکہ یہ تمام باتیں بڑے نمایاں طور پر موجود ہیں اس لئے اس پر یہی اعتراض ہوا تھا جس کا ذکر کرتے ہوئے قاضی عبدالغفار نے لکھا ہے:

"میرے اکثر احباب نے مجھے اس امر پر متنبہ کرنا ضروری سمجھا کہ لیلیٰ کا طرز

---

[1] سوامب: ص ۷

[2] RELIGION IN LITERATURE AND LIFE. P, 39

بیان بہت بے حجاب ہے اور اعتدال کی حد سے گزرا ہوا۔ بعض نے تو یہ بھی کہا
کہ لیلیٰ کی یہ جسارت کہ وہ مذہب اور انسانیت کے بہترین مسلّمات کے ساتھ
کھیلتی ہے اور مذہب کی سنجیدگی کے ساتھ شوخیاں کرتی ہے قطعاً ناروا ہے۔"[1]

اس عہد کے تمام ناول نگاروں کی یہی خصوصیت رہی ہے کہ وہ بہت سے سماجی، اخلاقی اور مذہبی مسلّمات کے خلاف بغاوت کرتے نظر آتے ہیں۔ یہی باغیانہ جذبہ ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے کے بعد شدت اختیار کر لیتا ہے۔ کیونکہ یہ جذبہ سب سے نمایاں طور پر قاضی عبدالغفار کے ناول "لیلیٰ کے خطوط" میں نظر آتا ہے اس لئے عزیز احمد نے بجا طور پر اس کے بارے میں لکھا ہے کہ:

"قاضی عبدالغفار کا "لیلیٰ کے خطوط" پہلا ترقی پسند ناول ہے۔"[2]

سماجی اصولوں کے خلاف اس بغاوت کی وجہ ڈیوڈ ڈیچس کے کہنے کے مطابق یہ تھی کہ سماجی ضوابط موجودہ حالات میں اس قدر کھوکھلے ہو گئے تھے کہ انسانوں کی اندرونی زندگی سے ان کا کوئی واسطہ ہی نہیں رہ گیا تھا۔[3] یہی وجہ ہے کہ اس عہد کے تمام ہی ناول نگار سماجی، اخلاقی اور مذہبی مسلّمات کے خلاف احتجاج کرتے ہیں۔ اس کا تفصیلی ذکر ہر ایک کی ناول نگاری کے سلسلہ میں آئے گا۔

سماجی اور مذہبی ضوابط سے یہ بغاوت اور ان پر یہ تنقید اصل میں رُوح کی بے چینی کو ظاہر کرتی ہے، جو پرانے اعتقادات کے ٹوٹنے کی وجہ سے پیدا ہوئی تھی۔ اس لئے لارنس اور فاسٹر کی "جدیدیت" کو اسی "روحانی بے چینی" میں مضمر قرار دیا گیا ہے[4] اور حقیقت میں یہی روحانی بے چینی نئے پن کی دلیل ہے۔ یہ نیا پن اس دور کے ناول نگاروں میں بھی نظر آتا ہے۔ اس روحانی بے چینی کی وجہ سے کردار نگاری میں نفسیاتی کیفیات کا اظہار لازمی طور پر

---

[1] روزنامچہ (مجنوں کی ڈائری) ص ۷ [2] ترقی پسند ادب۔ ص ۱۵۵

[3] THE NOVEL AND THE MODERN AGE. P. 9

[4] ENGLISH LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY. P. 184

اہمیت اختیار کرتا گیا۔ والٹر الین نے بیسویں صدی کی ناول نگاری کی خصوصیات بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ اس دور کے ناول اپنے عہد کا آئینہ ہیں۔ لیکن یہ آئینہ صرف خارجی حالات کی عکاسی نہیں کرتا بلکہ افراد کی " اندرونی زندگی" کو بھی پیش کرتا ہے[1] یہ دروں بینی جنگِ عظیم کے بعد کے خاص حالات کا بھی نتیجہ تھی جو ہندستان میں پیدا ہو رہی تھی۔ جنگ کے بعد کے حالات نے ہندستان کو جس طرح سے متاثر کیا تھا اس کی عکاسی بھی اس دور کی ناول نگاری میں ایک مخصوص انداز میں ہوئی ہے۔ جنگ کے بعد کے حالات کے متعلق آل احمد سرور نے لکھا ہے:

" اس کے بعد سے اب تک جو کچھ ہوا وہ طلسم ہو یا نہ ہو ہوشربا ضرور ہے بیس سال کے تھوڑے سے عرصہ میں زندگی کی رفتار تیز ہوگئی ہے۔ ذہن زیادہ حساس ہوگیا، نفسیاتی شعور بڑھ گیا۔ چیزوں کو توڑنے اور پھر سے جوڑنے بت شکنی کرنے اور نئے بت بنانے کا شوق عام ہے۔ انقلابی تصوّرات صرف سیاسی مسائل ہی میں نہیں زندگی کے ہر شعبہ میں دخیل ہیں "[2]

یہ تمام حالات اس دور کی ناول نگاری میں صاف طور پر نظر آتے ہیں۔ اس حسّاس ذہن اور "بڑھے ہوئے نفسیاتی شعور" کا نتیجہ ہے کہ اس دور کے ناول نگار فرد کے احساسات و جذبات اور اس کی ذہنی حالت کو پیش کرتے ہیں۔ لیکن اس نفسیاتی پیش کشی میں اُردو کے اس دور کے ناول نگاروں کے پیش نظر کرداروں کا جذباتی پہلو ہی رہا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس دور کے ناول نگار اُردو کی رومانوی اور جمالیاتی تحریک سے بہت متاثر رہے ہیں اور ان کا شمار بھی رومانوی تحریک کے لکھنے والوں میں کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رومانوی تحریک کے اہم ارکین جیسے ابوالکلام آزاد اور نیاز فتح پوری کے اسلوبِ نگارش کا اثر قاضی عبدالغفار اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ پر کافی حد تک ہے۔ نیاز فتحپوری

---

[1] READING A NOVEL. P, 18

[2] دیباچہ۔ شعرائے عصر کے کلام کا انتخاب جدید۔ ص ٦۔

کے خیالات کا اثر بھی ان ناول نگاروں پر بعض جگہ نظر آتا ہے۔

یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ خود نیاز مغربی ادب کے خیالات خاص طور پر آسکر وائلڈ سے بیحد متاثر رہے ہیں۔ اور چونکہ اس عہد کے لکھنے والوں نے مغربی ادب کا راست طور پر مطالعہ کیا تھا اس لئے ان کے خیالات پر مغربی مصنفین کا اثر بھی صاف طور پر نمایاں ہے۔

مغربی ادب اور مغربی خیالات سے اثر پذیری بھی اس دور کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے ناول نگاروں میں بعض وقت مغربی ادب سے مرکزی خیال کو لے کر اس کو اپنی زبان اور اپنے ماحول کا جامہ پہنایا ہے۔ بہرحال رومانوی یا جمالیاتی تحریک کے اس اثر یا وابستگی سے اس دور کے لکھنے والوں پر جذبات کا غلبہ نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خود رومانیت ذہن کے خلاف جذبات کی بغاوت ہے[1]۔ جذبات ان ناول نگاروں کے ہاں جس انداز سے حاوی رہتے ہیں، اس کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے:

> "عبدالغفار کے ہاں رومانوی طرز نگارش کا تمام سرمایہ اپنے پورے شباب پر ملتا ہے۔ ان میں جذباتی وفور ہے اور خوبصورت اور شدید تاثرات۔ زندگی سے بیزارگی اور بغاوت ہے۔"[2]

اور مجنوں گورکھپوری کے متعلق ڈاکٹر محمد حسن رقم طراز ہیں:

> "مجنوں کے افسانوں میں رومانیت کی ایک سنبھلی ہوئی شکل ملتی ہے۔ اس میں جذبہ کے وفور کے ساتھ ساتھ تشکیک کی جھلکیاں بھی دکھائی دیتی ہیں۔"[3]

اگرچہ عظیم بیگ چغتائی رومانوی تحریک سے زیادہ متاثر نہیں ہیں لیکن جب کبھی وہ جذبات نگاری کرتے ہیں اس میں وفور کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ شاید اسی لئے عصمت چغتائی نے عظیم بیگ کے متعلق لکھا ہے کہ "جذبات کی عریانی ان کے یہاں عام ہے"[4]۔ اس طرح اس دور کے تمام

---

[1] LITERATURE AND PSYCHOLOGY. P. 96 [2] اردو ادب میں رومانوی تحریک۔ ص ۵۶

[3] اردو ادب میں رومانوی تحریک۔ ص ۴۴-۴۵ [4] نئے ادب کے معمار (عصمت چغتائی) ص ۴۸

ہی لکھنے والے جذبات کی شدّت کو کسی نہ کسی طور پر پیش کرتے ہیں۔

سماجی، مذہبی بندشوں سے بیزارگی اور جذباتیت کے وفور کے ساتھ اس دور کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ادبِ لطیف کی چاشنی عام طور پر موجود نظر آتی ہے۔ اس طرزِ انشاء کے متعلق یہ کہا گیا ہے کہ یہ وسعتِ علم احساسِ شعریت اور حکیمانہ نزاکتِ خیال کے امتزاج کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ اسلوب کی یہ خصوصیت بھی دراصل مواد کی تبدیلی کو ظاہر کرتی ہے۔ کیونکہ حالات کی تبدیلی کی وجہ سے ان ناول نگاروں کے موضوعات بھی بدل گئے تھے۔ اور مارک اسکورر کے کہنے کے مطابق اسلوب انسان کی شخصیت نہیں بلکہ موضوع ہوتا ہے۔ اس نے اپنے ایک مضمون میں کہا ہے کہ بوفان کے اس قول کی تصحیح ہونی چاہئے کہ اسلوب انسان کی شخصیت ہوتا ہے۔ بلکہ اس کے کہنے کے مطابق اسلوب کا تعلق شخصیت سے نہیں بلکہ بالکلیہ موضوع سے متعلق ہوتا ہے[1]۔ اسلوب کی یہ خصوصیت کسی نہ کسی حد تک یوں تو دوسروں کے پاس بھی ملتی ہے لیکن خاص طور پر اس دور کے اہم ناول نگاروں جیسے قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری اور ل، احمد کے پاس صاف طور پر نمایاں نظر آتی ہے۔

ان خصوصیات کے علاوہ ایک اور اہم خصوصیت جو سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ اس دور کے ناول نگار مارکسیت اور اشتراکیت کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ مارکسیت کی طرف یہ رجحان بھی بیسویں صدی کی ناول نگاری کا خاص وصف ہے، اور جدیدیت کی ایک نمایاں خصوصیت۔ رابرٹ مولر نے اس کو سب سے زیادہ "فیشن ایبل" ادبی رجحان کہا ہے[2]۔ مجنوں گورکھپوری نے اس رجحان کا ذکر کرتے ہوئے اپنے ایک مختصر ناول کے دیباچہ میں لکھا ہے:

"سنہ ۱۹۳۲ء میری زندگی میں ایک سرحدی نشان کا حکم رکھتا ہے۔ یہ میرے التباسات کا آخری سال ہے۔ اس کے بعد میرے بہت سے دھوکے جن کو میں جان کی طرح عزیز رکھتا تھا دُور ہو گئے، اور پھر اُن کی جگہ نئے دھوکے

---

1. FORMS OF MODERN FICTION. P, 27

2. MODERN FICTION. P, 3

پیدا نہ ہو سکے۔ اس سے پہلے میرے لئے افراد کا انفرادی وجود بڑی اہمیت رکھتا تھا۔ اور میں اس کی اصل و غایت اور اس مقدر پر بڑی محویت کے ساتھ سوچا کرتا تھا۔ لیکن اب مجھے احساس ہونے لگا ہے کہ افراد کا وجود ہیئتِ اجتماعی سے علٰحدہ ہو کر کوئی معنیٰ نہیں رکھتا۔ اور انسانیت کائنات کے لامتناہی سلسلہ سے الگ ہو کر اپنی ساری اصلیت اور قدر کھو دیتی ہے۔ اس کے ساتھ تقدیر کا تصور بھی جو پہلے مبہم اور کچھ ماورائی تھا اب واضح ہو گیا اور میں اس نتیجہ پر پہنچا کہ تقدیر کوئی غیر محسوس غیبی قوت نہیں ہے بلکہ مختلف محسوس اور مادی اسباب و عوارض کی ایک ترکیب ہے۔ جن میں سے زیادہ تر سماج اور انسانی ماحول سے متعلق ہے۔" ؎۱

مجنوں گورکھپوری کے یہ خیالات صاف طور پر مارکسی فلسفہ سے اثر پذیری کا نتیجہ ہیں۔ سنہ ۱۹۳۲ء میں مجنوں کے خیالات میں اس تبدیلی کا آنا اس بات کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ کس طرح رفتہ رفتہ مارکسی فلسفہ عام ہو رہا تھا، اور اشتراکیت کی طرف رجحان بڑھ رہا تھا۔ قاضی عبدالغفار نے بھی اشتراکیت کی طرف اس بڑھتے ہوئے میلان کا تجزیہ کرتے ہوئے اس زمانہ کے نوجوانوں کے تعلق سے لکھا ہے:

"وہ دونوں طرف سے ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ مذہب والے ان کو مردود اور ملعون کہہ کر دھتکارتے ہیں۔ اور دنیا والے ان کو دو وقت کی روٹی کمانے نہیں دیتے۔ ہر طرف سے تنگ آ کر وہ یا تو مذہب والوں کی خامیوں کو مذہب سے منسوب کر دیتے ہیں اور دہریہ اور منکر ہو جاتے ہیں یا تعلیم دینے والوں کے تمام ان عیوب کو علم سے منسوب کر کے معاشیات اور اقتصادیات کے موجودہ نظام سے بغاوت کرتے ہیں۔ اور سوشلزم کے جھنڈے کے نیچے زندگی کا ایک نیا نقشہ بنانے کی کوشش شروع کر دیتے ہیں۔" ؎۲

؎۱ دیباچہ سرنوشت۔ ص ح۔ ؎۲ شرح کلام روزنامچہ (مجنوں کی ڈائری) ص ۱۰

اشتراکیت کی طرف یہ رجحان اپنی ابتدائی صورت میں ان ناول نگاروں کے ہاں ملتا ہے۔ یہ رجحان بعد میں ترقی پسند تحریک کے ساتھ زیادہ شدت اختیار کر لیتا ہے۔ اس طرح اس دور میں آنے والے دور کے اہم رجحانات اپنی ابتدائی شکل میں نظر آتے ہیں۔

اس دور کی یہ بھی خصوصیت رہی ہے کہ اس میں ناول کی ہیئت میں کافی تنوع ہوا ہے۔ ہیئت میں تبدیلی بھی حالات کی تبدیلی اور سماجی تبدیلی کی غماز ہوتی ہے۔ جانوین کے کہنے کے مطابق ہیئت میں یہ تبدیلی سماجی اسباب ہی کی بنا پر ہوتی ہے۔ چونکہ اس عہد میں دروں بینی بڑھ گئی تھی اس لئے ناول کی ایسی ہیئت اختیار کی گئی ہے جو زیادہ سے زیادہ اندرونی احساسات اور جذبات کی عکاسی کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے ناولوں میں ڈائری اور خطوط کا طریقہ اختیار کیا گیا۔ وان اوکانر نے اپنے ایک مضمون میں کہا ہے کہ ہر دور کا ادب دوسرے دور کے ادب سے مماثلتیں رکھتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی اپنی خصوصیت بھی قائم رکھتا ہے۔ یہ خصوصیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب اصناف کی روح اور مواد بدل جاتے ہیں۔ اور اس طرح ہیئت کی اس تبدیلی کو ضروری بنا دیتے ہیں۔[۱] اس لئے مارک اسکورر نے ناول کی اس ہیئت پر اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ جو مواد پہلی مرتبہ پیش کیا جاتا ہے ناول کی تکنیک اس کی ترتیب پر منحصر ہوتی ہے۔[۲] چونکہ اس دور میں بھی مواد کی نوعیت بدل گئی تھی اس لئے اس کی پیش کشی کے لئے ہیئت میں بھی تبدیلی آئی۔ قاضی عبدالغفار نے لیلیٰ کے خطوط کے نام سے اُردو میں سب سے پہلے مکتوباتی ناول (EPISTALORY NOVEL) لکھا۔ اس میں لیلیٰ کے خطوط کے ذریعہ ناول کی کہانی پلاٹ اور مختلف کردار سامنے آتے ہیں۔ اسی زمانہ میں مجنوں گورکھپوری نے اپنا طبع زاد ناولٹ "سراب" لکھا۔ اس میں بھی مکتوباتی طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ لیکن یہاں کسی ایک ہی کردار کے خطوط نہیں پیش کئے گئے ہیں، بلکہ مختلف کردار جو ایک دوسرے کو خط لکھتے ہیں اسی سے پوری کہانی اور پلاٹ بنتا ہے اور مختلف کرداروں کی ذہنی حالت سامنے آتی ہے۔ اس طرح

۱؎ FORMS OF MODERN FICTION. P. 2

۲؎ " " " " P. 10

خود مکتوباتی طریقہ میں بھی مجنوں گورکھپوری نے جدت سے کام لیا ہے۔ مجنوں ہی نے ڈائری کے انداز میں ناول نگاری کی طرح ڈالی۔ ان کے مختصر ناول " ایک نکمہ" کی سرگزشت" یا سرنوشت" کی ہیئت اگرچہ کہ ترگنیف کے ناول (A DIARY OF A SUPERFLOUS MAN.) سے ماخوذ ہے لیکن اُردو داں طبقہ کو اس ہیئت سے انھوں نے ۱۹۳۲ء ہی میں متعارف کروایا۔ اس کے بعد ۱۹۳۴ء میں قاضی عبدالغفار نے اس ہیئت میں " مجنوں کی ڈائری یا روزنامچہ " لکھا۔ ل احمد کا ناول " فسانۂ محبت " گوکسی مغربی ناول سے ماخوذ ہے لیکن اس میں بھی روئیداد بیان کرنے کی نئی ٹکنک ملتی ہے۔ یہ ناول ایک بیاہتا جوڑے کی سرگزشت ہے۔ ناول کے پہلے باب میں شوہر اپنی ازدواجی زندگی کی سرگزشت شروع کرتا ہے۔ دوسرے باب میں بیوی قصہ بیان کرتی ہے۔ پھر تیسرے باب میں شوہر۔ اس طرح ناول کی کہانی اور پلاٹ بیان ہوتے ہیں۔ آخری باب میں پہلے اس خاندان کا ایک قریبی دوست ان دونوں کی کہانی بیان کرتا ہے۔ اور آخر میں دونوں مل کر اپنی روئیداد سناتے ہیں اور اس طرح سے ناول ختم ہو جاتا ہے۔

اس دور میں ہیئت کے تنوع کے ساتھ ناول کی قسموں میں بھی تنوع نظر آتا ہے۔ یہ تنوع اس دور میں اس لئے نمایاں نظر آتا ہے کہ مختلف ناول نگاروں نے اختصاصی طور پر مختلف اقسام میں سے کسی ایک قسم کو اپنایا۔ قاضی عبدالغفار نے عشق پیشہ عاشق و معشوق کو موضوع بنایا۔ عظیم بیگ چغتائی نے مزاحیہ ناول لکھے۔ ظفر عمر نے جاسوسی ناول لکھے اس طرح سے ناول کی مختلف قسموں میں کسی ایک رنگ کو اپنانے کا رواج بھی اس دور میں عام ہونے لگا۔

اس دور کی خصوصیات کی وضاحت کے لئے اس دور کے نمائندہ ناول نگاروں کے کارناموں کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ اسی لئے یہاں انفرادی طور پر ان ناول نگاروں کے کارناموں سے بحث کی جا رہی ہے۔

قاضی عبدالغفار کی ناول نگاری

قاضی عبدالغفار نے "لیلیٰ کے خطوط" ۱۹۳۲ء میں لکھے اور "مجنوں کی ڈائری" ۱۹۳۴ء میں لکھی۔ "لیلیٰ کے خطوط" اور "مجنوں کی ڈائری" کے متعلق خود عبدالغفار نے لکھا ہے کہ وہ ان تصانیف کو ناول یا افسانہ کا نام نہیں دینا چاہتے۔ وہ "لیلیٰ کے خطوط" کے مقدمہ میں لکھتے ہیں:

"مجھ پر ظلم ہوگا اگر ان صفحات کو ناول یا افسانہ سمجھ کر پڑھا گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کاغذی پیرہن میں خراب آباد ہندستان کی نسوانی زندگی کے چند نقوش پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اگر اس بدنصیب ملک میں کچھ لوگ ان نقوش کے معنیٰ سمجھ سکیں تو سمجھ لیں۔" [1]

"مجنوں کی ڈائری" (روزنامچہ) میں بھی عبدالغفار نے انہی خیالات کا اظہار کیا ہے:

"درحقیقت میں نے کوئی ناول نہیں لکھا نہ کوئی افسانہ قلمبند کیا اور نہ ہی "ادب لطیف" کا کوئی شاہکار تیار کیا۔ صرف اپنے 'مطالعہ' کے لئے دو تین کردار وضع کئے۔ ان کے لئے ایک پس منظر اور ماحول پیدا کیا۔ اس پسِ منظر اور ماحول میں ان کی نفسیات کے ایسے نقش و نگار بنانے کی کوشش کی جو زندگی کے ناقابلِ انکار حقائق سے قریب ہوں۔" [2]

ڈاکٹر محمد حسن بھی شاید اسی بنا پر لکھتے ہیں:

"قاضی عبدالغفار کے مختصر ناولوں میں رومانی طرزِ تحریر کو ایک نئے حُسن سے آشنا کیا۔ 'لیلیٰ کے خطوط' کو فنی حیثیت سے ناول کہنا صحیح نہ ہوگا۔ قصے کے لحاظ سے بھی یہ پلاٹ کو تعمیر کرنے اور کردار کو قابلِ قبول بنانے میں ناکام ہے۔" [3]

---

[1] مقدمہ۔ لیلیٰ کے خطوط۔ ص ۵
[2] روزنامچہ (مجنوں کی ڈائری)، ص ۲۶
[3] اُردو میں رومانوی تحریک۔ ص ۴۵

دراصل ناول کو صرف پلاٹ اور کردار نگاری کے مخصوص انداز سے جانچنا صحیح نہیں ہے. جیسا کہ ڈینس تھامسن نے کہا ہے:

"ناول پر بہت کم ذہانت کے ساتھ تنقید ہوتی ہے. اکثر نقاد کردار نگاری یا پلاٹ سازی کی توصیف پر قناعت کر لیتے ہیں. یہ طریقہ تنقید کے کام کو ترقی دینے والا نہیں ہوتا. کیونکہ اس طریقۂ امتحان سے ایڈگر والس شیکسپیر جتنا اچھا یا اس سے بہتر ہو جائے گا." [1]

اس لئے عبدالغفار کے ناولوں کو مخصوص انداز کی پلاٹ سازی اور کردار نگاری کے لحاظ سے جانچنا ان کے ساتھ ظلم کرنا ہے. یہ ناول اُردو ناول نگاری میں اس لئے اہمیت رکھتے ہیں کہ ان ناولوں میں اس ذہن کو پیش کیا گیا ہے جو اس وقت کے مخصوص حالات میں ہندستان میں پیدا ہو رہا تھا. جیسا کہ ڈیوڈ ڈیچس نے کہا ہے کہ بیسویں صدی کی ناول نگاری کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ اس میں فرد کی شخصیت اس کی یادوں اور شعور سے وابستہ ہو گئی [2]. اس لئے فرد کی شخصیت کو صحیح طور پر پیش کرنے کے لئے ذہن اور شعور کو پیش کرنا ضروری ہوا. فرد کے ذہن میں آنے والے خیالات اور تصورات کو پیش کرکے اس کے کردار کو نمایاں کرنے کی بنیاد سب سے پہلے قاضی عبدالغفار اور مجنوں گورکھپوری نے اُردو میں ڈالی. کیونکہ خطوط اور ڈائری ناول کی وہ ہیئت ہے جس کے متعلق پرسی لبک نے کہا ہے کہ ان کے ذریعہ ذہنی خیالات اور اس کے عمل کو پیش کیا جا سکتا ہے [3].

بیسویں صدی کے تیسرے دہے میں جب ایک بڑی جنگ لڑی جا چکی تھی اس کے بھیانک نتائج پھیل چکے تھے اور دوسری جنگ کا خوف ساری دنیا پر چھایا ہوا تھا. دنیا کا ہر فرد ایک ذہنی خلفشار میں مبتلا تھا. پرانی قدروں کی شکست و ریخت ہو رہی تھی، اور نئی قدریں ابھی پیدا نہیں ہوئی تھیں. اس انتشار کو قاضی عبدالغفار کا "مجنوں" پوری شدت سے محسوس کرتا ہے اور اس کو بیان کر سکتا ہے. اس لئے وہ ان حالات کے پیش نظر کہتا ہے:

---

[1] A TEATISE ON THE NOVEL. P, 22 — [3] THE CRAFT OF FICTION. P, 152

[2] THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P, 7

"انسان کا سب سے زیادہ فطری مذہب "مذہب تشکیک" ہے۔ اس مذہب کی تعلیمات کو دنیا میں کیوں نہ پھیلایا جائے۔ مختلف ناموں سے پہلے بھی اسی قسم کے عقائد کی تبلیغ کی جا چکی ہے۔ لیکن "مذہب تشکیک" کی کامل کامیابی کے لئے گزرے ہوئے زمانے کچھ زیادہ موزوں نہ تھے۔ لیکن اب۔۔ عقل و مذہب کی آویزش نے اس مذہب کے لئے نہایت موزوں فضا پیدا کر دی ہے۔"[۱]

"تشکیک" مجنوں کا مذہب ہے۔ مجنوں کا ہی نہیں بلکہ دنیا کے ہر اس نوجوان کا مذہب ہے جس کی ذہنی پرداخت بیسویں صدی کے مخصوص حالات میں ہوئی ہے، کیونکہ اسے مذہب تسکین دے سکتا ہے نہ علم و عقل سکون بخش سکتی ہے۔ اس لئے مجنوں اپنے دور کے نوجوانوں کی ذہنی حالت کی نمائندگی کرتے ہوئے کہتا ہے:

> "دنیا کو تباہ کیا علم کی افزونی اور عقل کی افزائش نے۔ ہم کو راحت اور سکونِ قلب سے محروم کیا علوم کی ترقی نے۔۔۔۔۔۔ جو کام پہلے مذہب کرتا تھا وہ اب سائنس انجام دیتی ہے۔"[۲]

وہ مذہب سے اس لئے بیزار ہے کہ مذہبی تعصب نے انسانوں کو انسان سے لڑایا، خون کی ندیاں بہائیں، اور اس طرح مذہبی تعصب نے انسان کا صبر و سکون چھین لیا۔ وہ ریل تار برقی، بجلی، ٹیلیفون اور آلاتِ ہوائی غرض ساری سائنسی ترقیوں سے اس لئے نالاں ہے کہ ان ایجادوں نے انسان کا اطمینان اور سکون چھین لیا ہے۔ وہ مذہبی اور سماجی اقدار کو اس لئے بھی خاطر میں نہیں لاتا کہ ان کی وجہ سے اس میں "مجہولیت اور بزدلی" پیدا ہوتی ہے۔[۳] وہ عشق کرنا چاہتا ہے بغیر نکاح کے، کیونکہ نکاح عشق کی شعریت کو فنا کر دیتا ہے۔[۴] وہ نکاح پر اس لئے یقین نہیں رکھتا کہ "دو بول" پڑھ دینے سے سماج کا انضباط نہیں ہو سکتا۔[۵] مجنوں

---

[۱] روزنامچہ (مجنوں کی ڈائری) ص ۱۴۷

[۲] روزنامچہ (مجنوں کی ڈائری) ص ۱۲۶

[۳] " " ص ۴۴

[۴] " " ص ۳۷

[۵] " " ص ۴۸

کے ان خیالات پر نیاز کے "شہاب" کا اثر صاف نمایاں ہے۔ قاضی عبدالغفار ان خیالات کو پیش کرتے ہوئے نیاز کے خیالات سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ "مجنوں کی ڈائری" میں آسکر وائلڈ کے خیالات کا اثر بھی بیحد نمایاں ہے۔ بلکہ بعض خیالات تو صرف آسکر وائلڈ کے جملوں کا لفظی ترجمہ ہیں۔ جیسے آسکر وائلڈ اپنی مشہور و معروف تصنیف "پکچر آف ڈورین گرے" میں کہتا ہے:

"THE ONLY WAY TO GET RID OF TEMTETION IS TO YIELD TO IT." [1]

"مجنوں" کا بھی فلسفیانہ اور حکیمانہ اصول یہی ہے کہ "وسوسہ اور ترغیب کا علاج امتناع نہیں ہے ارتکاب ہے"۔[2] تجربہ کے متعلق آسکر وائلڈ کہتا ہے:

"IT WAS MERELY THE NAME MEN GAVE TO THEIR MISTAKES." [3]

اور قاضی عبدالغفار اس بات کو مجنوں کی زبانی یوں دُہراتے ہیں:

"گزشتہ غلطیوں کا نام تجربہ ہے۔" [4]

آسکر وائلڈ کے خیالات سے یہ دلچسپی بھی اس بات کا نتیجہ ہے کہ قاضی عبدالغفار بھی "مجنوں" کے ذریعہ تمام مسلمہ مذہبی اور سماجی اصولوں کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اپنے سماج سے مجنوں کی یہ بیزارگی اور برگشتگی اسے اشتراکیت کی طرف مائل کرتی ہے۔ اور سماج کو بہتر بنانے کے لئے اس کی نگاہیں روس کی طرف لگ جاتی ہیں۔ کیونکہ اس کا خیال ہے:

"مہذب دنیا اب لغویات سے آزاد ہوتی جاتی ہے اور جنگِ عظیم کے بعد تو عورت اور مرد کے جنسی اور اجتماعی تعلقات کا ایک بالکل نیا تجربہ روس میں کیا جا رہا ہے۔ وہاں خانگی اور خاندانی پابندیاں یکسر مٹائی جا رہی ہیں۔ اور زندگی کا سارا نقشہ بدلا جا رہا ہے۔" [5]

اس طرح قاضی عبدالغفار کا یہ ناولٹ بیسویں صدی کے نوجوانوں کے اہم ذہنی رجحانات کو بڑی

---

[1] THE PICTURE OF DORIAN GRAY. P, 18 — [2] روزنامچہ (مجنوں کی ڈائری) ص ۶۲

[3] " " P, 57 — [4] " " ص ۶۰

[5] " " ص ۸۶

ہی عمدگی سے پیش کرتا ہے۔ لیکن "مجنوں کی ڈائری" کے مقابلہ میں عموماً "لیلیٰ کے خطوط" کو ترجیح دی جاتی ہے[۱]۔ اس بات کا ذکر اختر انصاری نے بھی کیا ہے۔ گو وہ بذاتِ خود زبان و بیان کے لحاظ سے "مجنوں کی ڈائری" کو "لیلیٰ کے خطوط" پر ترجیح دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ 'لیلیٰ کے خطوط' کے مقابلہ میں 'مجنوں کی ڈائری' ایک کمتر درجہ کا ادبی کارنامہ ہے۔ میرے خیال میں یہ صحیح نہیں۔ دونوں کی ادبی اہمیت اور عظمت یکساں ہے۔ بلکہ جہاں تک محض زورِ قلم اور زورِ بیان کا تعلق ہے 'ڈائری' کو 'خطوط' پر برتری حاصل ہے۔ . . . . جہاں تک زندگی کی تند و تلخ حقیقتوں سے دست بگریباں ہونے کا تعلق ہے دونوں کارنامے یکساں اجتماعی مقاصد کو پورا کرتے ہیں۔"[۲]

لیکن ایک لحاظ سے "مجنوں کی ڈائری" "لیلیٰ کے خطوط" سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ کیونکہ ناول کی بڑائی کا انحصار ناول کے موضوع پر بھی ہوتا ہے[۳]۔ موضوع کے لحاظ سے 'ڈائری' کو 'خطوط' سے کہیں زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ "لیلیٰ کے خطوط" کا موضوع محدود ہے۔ اس میں صرف ایک طوائف کے ذہنی ارتعاشات کو پیش کیا گیا ہے۔ وہ مردوں کے بنائے ہوئے سماج سے بیزار ہے۔ کیونکہ اس سماج نے عورت پر من مانے ظلم توڑے ہیں۔ قاضی عبدالغفار خود "لیلیٰ کے خطوط" کے موضوع کے متعلق لکھتے ہیں:

"یہ صفحات اپنی شرح خود ہیں۔ ایک چھوٹا سا آئینہ ہے جو ہندستان کے نام نہاد مصلحینِ قوم اور مذہبی رہنماؤں کے سامنے رکھ دیا گیا ہے کہ وہ اس میں عورت کے متعلق اپنی غفلت شعاریوں کا مکروہ چہرہ دیکھ سکیں۔ . . . . ایک بازاری عورت کی ظاہری اور باطنی زندگی کا یہ عکس . . . . حسن فروشی کے بازار میں عورت کی خونچکاں فطرت کا ایک مطالعہ ہے۔"[۴]

۱؎ ترقی پسند ادب۔ ص ۲۴۳

۲؎ ایک ادبی ڈائری۔ ص ۲۴۲

۳؎ مقدمہ لیلیٰ کے خطوط ص ۵ - ۶

۴؎ روزنامچہ (مجنوں کی ڈائری) ص ۹

اس کے برخلاف " مجنوں کی ڈائری " کے موضوع کے متعلق وہ رقمطراز ہیں :

" یہ روزنامچہ ایک قلمی تصویر ہے جس میں عہد جدید کے ہندستانی نوجوان کی معنوی کیفیات کو بے نقاب کرنے کے چند پہلو پیدا کئے گئے ہیں " [1]

ظاہر ہے کہ عہدِ جدید کے نوجوان کی معنوی کیفیات پیش کرنا جتنا وسیع موضوع ہے اتنا بازارِ حُسن کی عورت کی فطرت کا مطالعہ کرنا نہیں ہوسکتا ۔ اور پھر ان دونوں ناولوں کی ہیئت خود اپنی اپنی وسعتوں کو ظاہر کرتی ہے ۔ خطوط لکھنے میں راقم کو اتنی آزادی نہیں رہتی جتنی کہ ڈائری لکھنے میں اسے حاصل ہوتی ہے ۔ ڈائری میں ہر ایک ذہنی کیفیت ہر تصوّر ہر خیال اور ہر تجربہ کو پیش کرنے کی گنجائش ہوتی ہے ۔ لیکن خطوط میں ایسی گنجائش نہیں ہوتی ۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ خط کی مخصوص صورت و شکل ہوتی ہے ۔ دوسرے یہ کہ خطوط میں مخاطب کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے ، اور اس کو سامنے رکھ کر اپنے خیالات کا اظہار کرنا ہوتا ہے ۔ انہی وجوہات کی بنا پر ڈیوڈ ڈیچس نے ناول میں ڈائری کی ہیئت کو خطوط پر ترجیح دی ہے ۔ [2]

ان دونوں ناولوں میں ہیئت کے لحاظ سے ایک اور فرق بھی ہے ۔ " لیلیٰ کے خطوط " میں " مجنوں کی ڈائری " کے برخلاف بڑی حد تک ایک واضح پلاٹ ہے ۔ لیلیٰ بھی امراؤ جان ادا کی طرح طوائف بننے پر مجبور ہوتی ہے ۔ وہ اس واقعہ کو کہ وہ کس طرح طوائف بننے پر مجبور ہوئی یوں بیان کرتی ہے :

" ہم کہیں جا رہے ہیں ۔ ریل کا اسٹیشن ہے ۔ میرے والد کے ساتھ ایک خوشرو نوجوان ہے ۔ مردانہ حسن کی ایک تصویر جو ہنوز مکمل نہیں ہوئی تھی ۔ یہ میرا منگیتر ہے جس کے ساتھ میری جوانی اور بڑھاپا گزرنا تھا ــــ میں اس کی طرف نیچی نگاہوں سے دیکھ رہی ہوں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ پھر ایک بائیس سالہ جوان رعنا اس دریچہ کے سامنے سے گزرا ــــ یہ میرا پہلا مرد ہے جس نے

---

[1] روزنامچہ (مجنوں کی ڈائری) ص ۹

[2] THE NOVEL AND THE MODERN WORLD . P. 20

مجھے عورت بنایا مگر بیوی نہ بنایا۔ جس نے میری شاخ سے پھول چن کر چند روز گلے کا ہار بنایا اور پھر مسل کر بدرو میں پھینک دیا۔" [1]

لیکن اس واقعہ کو سامنے رکھنے سے گو ایک پلاٹ کی صورت تو ابھرتی ہے لیکن لیلیٰ کے بے پناہ غصہ اور عتاب کی معقولیت جو مردوں کے سماج سے رکھتی ہے، مشتبہ ہونے لگتی ہے۔ کیونکہ اس واقعہ سے یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ لیلیٰ پر کوئی جبر یا زیادتی ہوئی ہے بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ باپ اور منگیتر کے ہونے کے باوجود لیلیٰ جو "جوان رعنا" کے ہتھے چڑھی تو اس میں اس کی مرضی اور منشا بھی شامل تھا۔ کیونکہ یہاں قاضی عبدالغفار یہ ظاہر کرنے سے قاصر رہے ہیں کہ لیلیٰ کیوں اپنے آپ کو "جوان رعنا" کے حوالہ کر دیتی ہے۔ وہ کون سے حالات تھے جن کی وجہ سے وہ نوجوان لیلیٰ پر قابو حاصل کر لیتا ہے۔ پھر یہ بھی نہیں معلوم ہوتا کہ ایسے کون سے واقعات درپیش ہوئے جن کی بنا پر لیلیٰ کو طوائف کی زندگی اختیار کرنے پر مجبور ہوئی۔ حالانکہ ان تفصیلات کا اظہار لیلیٰ کے غم و غصہ اور اس کی سماج سے شدید بیزارگی کو بامعنی بنا سکتا تھا دراصل یہ جھول لیلیٰ کے واقعہ کو پیش کر کے ناول میں ایک پلاٹ کو ابھارنے کی کوشش کی وجہ سے آیا ہے۔ اگر قاضی عبدالغفار اس واقعہ کو پیش نہ کرتے تو ناول میں یہ جھول پیدا نہ ہوتا کیونکہ مکتوباتی ناولوں میں کسی کہانی اور پلاٹ کو پیش کرنا ضروری نہیں ہوتا۔

پرسی لبک کے کہنے کے مطابق مکتوباتی ناولوں میں واقعات اہمیت نہیں رکھتے بلکہ احساسات اور جذبات بنیادی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان ناولوں میں کردار کی ذہنی کشمکش اور نفسیاتی پیش کشی محوری اور مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ [2] اگر قاضی عبدالغفار "لیلیٰ کے خطوط" میں کسی پلاٹ کو ابھارنے کی کوشش نہ کرتے تو بہتر ہوتا۔ کیونکہ یہ خطوط بغیر اس سہارے کے لیلیٰ کی ذہنی اور جذباتی زندگی کو پوری طرح پیش کرتے ہیں۔ اور چونکہ ناول نگار کا مقصد بھی طوائف کے ذہنی کرب اور اس کی کشمکش کو پیش کرنا تھا اس لئے یہ ناول پلاٹ کے سہارے کے بغیر بھی بیحد

---

[1] لیلیٰ کے خطوط۔ ص ۴۷، ۴۸

[2] THE CRAFT OF FICTION. P. 154

کامیاب ہے۔ لیلیٰ اپنے ذہنی کرب اور نفسیاتی حالت کا اظہار حد درجہ کامیابی کے ساتھ کئی طرح سے کرتی ہے۔ لیلیٰ کی ذہنی اور نفسیاتی زندگی کی پیش کشی کے لحاظ سے لیلیٰ کی شخصیت جس طرح مکمل ہو جاتی ہے اس کے متعلق عزیز احمد نے بالکل صحیح لکھا ہے:

"اس کی شخصیت اتنی مکمل ہو جاتی ہے اس کی داخلی حد تک دنیا اور خصوصاً طرح طرح کے مردوں کے خارجی تجربوں کا ملمع ایسا چڑھ جاتا ہے کہ وہ اس سوداگری کے عالم میں بھی تماشائی ہو کے ہندستان کے تمدن کا کھیل دیکھتی ہے۔ اور طنز — گہرے چبھتے ہوئے طنز سے اسے بیان کرتی ہے؟" [1]

لیلیٰ صرف طنز ہی نہیں کرتی بلکہ سماج اور مذہب کے خلاف اپنی شدید بیزارگی اور نفرت کا اظہار بھی کرتی ہے۔ قاضی عبد الغفار نے لیلیٰ کی ذہنی کشمکش کو جو مجنوں کی محبت کی وجہ سے اس کے دل میں پیدا ہوئی تھی، اسے نمایاں کر کے لیلیٰ کے کردار کو بہترین طریقے سے واضح کیا ہے۔ لیلیٰ مردوں پر اعتبار نہیں کرتی۔ وہ ہر مرد کی محبت کو کھوکھلا اور نقلی سمجھتی ہے لیکن ایک مجنوں کی صادق محبت اسے محبت کی صداقت کا معترف بنا دیتی ہے اور آخر میں لیلیٰ کو اعتراف شکست کرنا ہی پڑتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو مجنوں کے حوالہ کر ہی دیتی ہے اور کہتی ہے:

"وہ آ گیا جس کے وجود سے میری زبان انکار کرتی تھی۔ اور جس کو میری روح پکارتی تھی۔" [2]

لیلیٰ ابتدا میں اپنی روح کی اس پکار کو نہیں سنتی اور ہر ممکن طریقہ سے اس کا گلا گھونٹ دینا چاہتی ہے۔ وہ روح کی پیاس بجھانے کے لئے جسم کو ٹھنڈا کرتی ہے اور ہر وہ ممکن طریقہ اختیار کرتی ہے جو اس کی روح کو خوابیدہ اور جسم کو بیدار کر دے۔ وہ لکھتی ہے:

"میری زندگی کا ہر لمحہ نئے عشاق کی تلاش میں گزرنے لگا اور ہر شب میں نے عہد کر لیا کہ میرا بستر خالی نہ رہے گا۔ کم و بیش تین سو پینسٹھ دن اور تین سو پینسٹھ راتیں میں اسی طرح گزار چکی۔ اپنے خیال میں میں نے ازدواجی زندگی

---

[1] لیلیٰ کے خطوط۔ ص ۱۳۰

[2] لیلیٰ کے خطوط۔ ص ۵۰

سے تمام امکانات کا خاتمہ کرلیا۔ اب تو میرا وجود معنوی بھی اس قدر گندہ ہوگیا ہے اور میرا ظاہری حسن بھی اس قدر پھیکا پڑگیا ہے کہ تم ایک دفعہ دیکھ کر منھ پھیر لوگے۔ میری روح کا تعلق میرے جسم کے ہر اونگٹے سے نکل رہا ہے :[1]

لیلیٰ سمجھتی ہے کہ اس کی روح تک متعفن ہوگئی ہے۔ حالانکہ اس کی روح کی پاکیزگی بدستور قائم رہتی ہے۔ اور یہی روحانی پاکیزگی ہوتی ہے جو اسے جسم کی ناپاکیوں کا اس درجہ شدید احساس دلاتی ہے۔ جسم اور روح کی یہ تفریق اردو ناول کی طوائفوں میں صرف لیلیٰ ہی کرتی نظر آتی ہے۔ گو امراؤ جان ادا اور "شاہد رعنا" کی ننھی جان بھی پڑھی لکھی طوائفیں ہیں لیکن وہ اس طرح اپنی حالت کا تجزیہ نہیں کرپاتیں اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اگلے وقتوں کی ہیں لیکن لیلیٰ بیسویں صدی کے جدید نفسیاتی علم اور فلسفہ کی گود میں پرورش پائی ہوئی ہے۔ اس لئے وہ اس طرح کی فلسفیانہ اور نفسیاتی موشگافیاں کرتی ہے۔ خود اس کے کہنے کے مطابق " اگر میں فلسفی نہ ہوتی تو ان رشحاتِ عاشقانہ اور تمام لوگوں کے اس ہزیانِ نفس نے مجھے پاگل کردیا ہوتا[2]" لیلیٰ اپنی ذات کا تجزیہ گہری نظر سے کرتی ہے اور گرد و پیش کے سماجی حالات کا مطالعہ حد درجہ غائر نظر سے کرتی ہے۔ اس داخلی و خارجی کیفیات اور حالات کی آگہی نے اس کے لب و لہجہ کو تند و تیز کردیا ہے اور اس میں تلخی آگئی ہے۔ وہ سماج سے متنفر و بیزار ہے۔ وہ امراؤ جان ادا یا ننھی جان کی طرح مخالف حالات کو بے چوں وچرا قبول نہیں کرلیتی بلکہ ان کے خلاف بغاوت کرتی ہے اور اپنے غم و غصہ کا اظہار کرتی ہے۔ وہ حالات کے مطابق اپنے آپ کو ڈھالنا نہیں چاہتی بلکہ اپنی خواہش کے مطابق حالات کو ڈھالنے کا حوصلہ اور ولولہ رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لادی ہوئی اخلاقی قدروں کو ماننے کے لئے تیار نہیں ہے اس لئے وہ عورت اور مرد کے تعلقات کے بارے میں کہتی ہے :

" مرد اور عورت کے اس معاملہ میں دنیا کی کسی طاقت کو دخل نہیں ہے۔ یہ معاملہ حکومت، قانون اور مذہب سب سے بالاتر بلند اور آزاد ہے "[3]

---

[1] لیلیٰ کے خطوط۔ ص ۱۳۰

[2] " " ص ۱۴۶

[3] لیلیٰ کے خطوط۔ ص ۵۰

عورت اور مرد کے تعلقات کو ایک جداگانہ اور علیحدہ نوعیت دینے کا رجحان اس دور کی پوری ناول نگاری پر چھایا نظر آتا ہے۔ یہ اس دور کی ناول نگاری کی خصوصیت میں داخل ہوگیا ہے۔ درحقیقت "لیلیٰ کے خطوط" اور "مجنوں کی ڈائری" کی اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ یہ ناول اس دور کے ذہن کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کے اس انسان کی جھلک جس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ اپنا داخلی سکون بھی کھو چکا ہے اور بیرونی سلامتی بھی[1] ان ناولوں میں ابھرتی نظر آتی ہے اور جو بعد کے دور میں پوری طرح ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔

مجنوں گورکھپوری کے ناولٹ

مجنوں گورکھپوری کا ذکر بحیثیت ناول نگار کے کبھی نہیں کیا جاتا۔ اس کی پہلی وجہ تو شاید یہ ہو کہ ان کے تمام ناولٹ کم و بیش انگریزی سے ماخوذ ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ انھوں نے اپنے مختصر ناولوں کے لئے خود بھی کبھی ناول یا ناولٹ کا لفظ استعمال نہیں کیا۔ اس لئے یہ مختصر ناول افسانوں ہی کے نام سے موسوم کئے جاتے ہیں۔ اور مجنوں گورکھپوری کا ذکر ہمیشہ صرف افسانہ نگاری کی حیثیت سے ہی کیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مجنوں کے اکثر ناولٹ ہارڈی کے ناولوں سے ماخوذ ہیں۔ لیکن انھوں نے اپنے ناولوں کے صرف مرکزی خیال انگریزی ناولوں سے لئے ہیں۔ جہاں تک ناول کی پوری فضا کا تعلق ہے وہ مکمل طور پر ہندستانی ہیں۔ جیسا کہ وہ خود "صید زبوں" (۱۹۲۸ء) کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

"یہ افسانہ ہارڈی ہی کے ایک ناول (WOOD LANDERS) کو پڑھنے کے بعد لکھا گیا ہے لیکن اس کو نہ ترجمہ کہہ سکتے ہیں نہ ماخوذ، ماحول اور فضا سب اپنے گرد و پیش کے ہیں۔ ہارڈی کا ناول پڑھ کر میرا افسانہ پڑھئے تو آپ کو زیادہ سے زیادہ یہ احساس ہوگا کہ ہارڈی کے ناول کی یاد باقی ہے اور میرے افسانہ میں کام کر رہی ہے۔"[2]

---

[1] THE SPIRITUAL CRISIS OF MAN. P. 7 [2] دیباچہ صید زبوں۔ ص ۷

اسی طرح "سرنوشت" کے دیباچہ میں بھی وہ لکھتے ہیں جو ۱۹۳۲ء میں "ایوان" میں "ایک نکمہ کی سرگزشت" کے نام سے چھپا تھا:

"اسی اثناء میں ٹورگنیف کا افسانہ (A DIARY OF A SUPERFLOUS MAN) پڑھنے کا اتفاق ہوا۔ اور میرے ذہن میں فیصلہ کیا کہ ہیئت اور اس کا عنوان کیا ہونا چاہیئے۔ میں ٹورگنیف کا اس سے زیادہ ممنون نہیں ہوں کہ افسانہ کا نام 'ایک نکمہ کی سرگزشت' رکھا اور اس کو روزنامچہ کی صورت میں لکھا۔ اور بعض موقعوں پر موسم اور فضا کو بیان کرتے ہوئے ٹورگنیف کے افسانہ کے کچھ نقوش میرے افسانہ میں بھی آگئے۔ اس سے بہت زیادہ میں جارج ایلیٹ کا ممنون ہوں۔ لیکن پھر بھی میرا افسانہ ایلیٹ کے افسانہ کا نہ ترجمہ ہے نہ ماخوذ۔"[1]

نہ صرف یہ کہ مجنوں اپنے مختصر ناولوں کو انگریزی سے صرف خیال لے کر بالکل نئی شکل دیتے ہیں۔ بلکہ ان کے دو ایک ناول بالکل طبع زاد بھی ہیں جیسے کہ وہ اپنے ناولٹ "سراب" کے دیباچہ میں اپنے اس ناولٹ کے بارے میں لکھتے ہیں:

"یہ افسانہ میرے اپنے تخیّل کی پیداوار ہے اور اس کے لئے کسی حد تک بھی کسی دوسرے کا ممنون نہیں ہوں۔ جن واقعات اور حالات کا اور جن افراد سے افسانہ کی ترکیب ہوئی ہے وہ اگرچہ فرضی ہیں لیکن ہمارے ہندستان کی معاشرت کی سچی تمثیل ہیں۔"[2]

ان تمام باتوں سے صاف ظاہر ہے کہ مجنوں نے صرف مرکزی خیال انگریزی ناولوں سے اخذ کیا ہے۔ اور اس کو ایک بالکل نئی صورت دی ہے۔ جس کی وجہ سے وہ تقریباً طبع زاد سے بن جاتے ہیں۔ اب رہا یہ سوال کہ یہ "افسانے" مختصر کہانیاں ہیں یا مختصر ناول ہیں۔ اگرچہ کہ مجنوں گورکھپوری نے خود اپنے مختصر ناولوں کو افسانہ ہی کہا ہے لیکن اس زمانہ میں عموماً افسانہ (FICTION) کے معنوں میں استعمال ہوا کرتا تھا۔ جیسا کہ پروفیسر سروری نے بھی اپنی کتابوں کا نام "کردار اور افسانہ"

---

[1] دیباچہ سرنوشت۔ ص ۵ [2] دیباچہ سراب۔ ص ۸

اور "دنیائے افسانہ" رکھا۔ حالانکہ اس میں ناولوں سے بحث ہوئی ہے۔ خود مجنوں گورکھپوری نے اپنی کتاب کا نام "افسانہ" ہی رکھا ہے۔ حالانکہ اس میں بھی ناولوں پر تنقید ہوئی ہے۔ "شہاب کی سرگزشت" کے مختصر ناول ہونے میں کوئی دو رائیں نہیں ہوسکتیں لیکن اس کے باوجود مجنوں گورکھپوری نے اسے "افسانہ" ہی لکھا ہے[۱]۔ ان تمام باتوں کے علاوہ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ یہ کتابیں اپنی خصوصیات کے لحاظ سے افسانہ کی ذیل میں نہیں آتیں۔ کیونکہ فورسٹر کے کہنے کے مطابق ہر وہ نثری افسانہ جو پانچ ہزار الفاظ سے زیادہ پر مشتمل ہو ناول کہلانے کا مستحق ہے[۲]۔ اس بنا پر ایک ادبی مورخ نے کہا ہے کہ بیسویں صدی میں پانچ ہزار سے زیادہ الفاظ پر مشتمل کوئی بھی کہانی ناول کہلائی جاسکتی ہے[۳]۔ اس لحاظ سے بھی مجنوں گورکھپوری کے اکثر "نام نہاد" افسانے ناول ہی کہلائے جاسکتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ طوالت ناول اور افسانے ایک اہم فرق ضرور ہے۔ اس لئے کہ اگر یہ فرق اہمیت نہیں رکھتا ہوتا تو آج پانچ پانچ سو ہزار ہزار صفحات کے افسانے لکھے جاتے۔ لیکن شاید آج تک دنیا کے سارے ادب میں ایسی کوئی مثال نہیں ہے۔ اگرچہ کہ افسانہ اس قدر طویل ہونے پر ناول بن جاتا ہے لیکن ناول مختصر ہونے پر افسانہ نہیں بن جاتا۔ اسی وجہ سے ملکم کاولے کا خیال ہے کہ صرف طوالت ہی افسانہ اور ناول کے درمیان حدِ فاصل قائم کرنے والی چیز نہیں ہے۔ وہ اپنے اس دعویٰ کے ثبوت میں سائمن کے ناولوں کو پیش کرتا ہے جو عموماً بعض مختصر کہانیوں سے زیادہ طویل نہیں ہوتے۔ اس کا یہ بھی خیال ہے کہ افسانہ کا ارتقا واضح ترین صورت رکھتا ہے لیکن ناول میں یہ وضاحت قائم نہیں رہتی۔ وہ ٹرومین کیاپوٹ کے حوالہ سے کہتا ہے کہ افسانہ کا پورا تاثر بھرپور طریقہ سے سامنے آتا ہے، اور اس کے شروع ہونے سے پہلے اس کا انجام اس کے لکھنے والے کے پیش نظر ہوتا ہے[۴]۔ لیکن ناول میں ایسی کوئی بات ناول نگار کے پیش نظر نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ ایک

---

[۱] زیتون کا حشر۔ ص ۷

[۲] ASPECTS OF THE NOVEL. P, 9

[۳] A SHORT HISTORY OF FRENCH LITERATURE. P, 235.

[۴] WRITERS AT WORK (SECOND SERIES) P, 14-15

[۵] " " " " " 196

مختصر کہانی کا انجام جب پیش نظر نہیں رہتا تو وہ آسانی سے ناول بن جاتی ہے جب کہ ہمنگ وے کے بعض ناول بطور افسانہ یا مختصر کہانی کے شروع ہوئے اور بعد میں ناول بن گئے[۱] اس کے برخلاف ایک ناول کو مختصر کر کے ایک افسانہ نہیں بنایا جا سکتا۔ افسانہ میں جیسا کہ مام نے کہا ہے، ایک ہی واضح موضوع اور عنوان ہوتا ہے، واقعات بے حد مربوط ہوتے ہیں اور ان میں کسی حذف و اضافہ کی گنجائش نہیں ہوتی[۲]۔ ایک دوسری جگہ مام نے افسانہ یا مختصر کہانی کے متعلق بتایا ہے کہ افسانہ میں کسی ایک ہی واقعہ کو بیان کیا جاتا ہے۔ جس کو نمایاں کرنے کے لئے اور ڈرامائی ربط قائم رکھنے کے لئے کسی بھی غیر ضروری بات کو بیان کرنے سے احتراز کیا جاتا ہے اور غیر ضروری حصول کو نکال دیا جاتا ہے[۳]۔ اس طرح افسانہ میں کسی ایک ہی کردار کسی ایک ہی واقعہ یا زندگی کے کسی ایک ہی پہلو کو نمایاں کیا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے مجنوں کے تمام طویل افسانے درحقیقت ناول ہی ہیں کیونکہ مجنوں نے ان تصانیف میں خواہ وہ "سوگوار شباب" ہو یا "سراب" یا "بازگشت" یا "گردش" یا "صیدِ زبوں" یا "سرنوشت" کئی کردار کئی تاثرات کئی واقعات اور زندگی کے کئی پہلو پیش کئے ہیں۔ اس لئے یہ تمام کی تمام تصانیف کسی طرح بھی افسانے یا مختصر کہانی کی تعریف میں نہیں آتیں۔ بلکہ انھیں ناولٹ یا مختصر ناول ہی کہا جا سکتا ہے۔ اور پھر اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ مجنوں کی یہ تصانیف انگریزی ناولوں پر استوار ہوئی ہیں۔ جیسا کہ وہ خود لکھتے ہیں:

> "میں نے ہارڈی کے سات ناولوں کو اردو میں ڈھالنے کے لئے منتخب کیا تھا۔ ان میں سے ابھی پانچ ہی کو اپنے کام میں لا یا تھا . . . ."[۴]

یہ بات بھی اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ مجنوں کی یہ تمام کتابیں صرف ناول ہی کہلائی جا سکتی ہیں۔ انھیں کسی طرح بھی مختصر کہانی یا افسانہ نہیں کہا جا سکتا۔

۱۔ WRITERS AT WORK (SECOND SERIES) P. 1496

۲۔ THE WORLD'S TEN GREATEST NOVELS. P. 17

۳۔ THE SUMMING UP, P. 130

۴۔ دیباچہ گردش۔ ص ۷

مجنوں نے اپنے تمام مختصر ناول ۱۹۲۴ء اور ۱۹۳۲ء کے دوران لکھے تھے۔ جیسے وہ خود اپنی زندگی میں "افسانہ کا دور" کہتے ہیں[1]۔ اور یہ اُردو ناول کا وہی دور ہے جبکہ مختلف حالات نے جیسا کہ اُوپر ذکر ہو چکا ہے پُرانی قدروں کو جھٹلانے میں تیزی پیدا کر دی تھی۔ اور جیسا کہ یونگ نے کہا ہے کہ پُرانی قدروں کے گم ہو جانے کا لازمی نتیجہ انتشار ہوتا ہے۔ اس نے یہ بھی کہا ہے کہ آج کا انسان روایتی نقطۂ نظر پر قانع نہیں رہ سکتا۔ وہ ہر بات کے متعلق "کیوں" کا سوال اُٹھاتا ہے[2]۔ بالکل یہی کیفیت مجنوں کے مختصر ناولوں میں ملتی ہے۔ جیسا کہ انھوں نے خود لکھا ہے:

"مذہب، اخلاق، معاشرت، سماج کے بہت سے مروّجہ روایتی تصوّرات، اور مفروضات مجھے جھوٹے اور انسانیت کے دامن پر غلیظ داغ معلوم ہوتے تھے۔ میں بچپن سے ان رواجی اور روایتی تصوّرات کو انسانی ترقی کے راستے میں رُکاوٹ سمجھتا تھا۔ اور میری طبیعت کو ان سے شدید بغاوت تھی۔ یہ بغاوت جا بجا میرے افسانوں میں بھی ظاہر ہوتی رہی ہے۔ مذہب و اخلاق اور سماج کے قائم کئے ہوئے بتوں کو توڑنے کی اپنی سکت بھر میں نے کوشش کی ہے۔۔۔۔۔ غرض کہ میں نے اپنی بغاوت اور انحراف کے جرائم کو رومانیت کی صورت میں پیش کیا[3]۔"

مجنوں کی ناول نگاری کی اصلی اہمیت بھی اس بات پر منحصر ہے کہ ان کے ناول اس دور کی ناول نگاری کے اور اس دور کے اہم رجحانات کی پوری پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے ناولوں کے کردار مروّجہ اخلاقی اور مذہبی پابندیوں میں جکڑے ہوئے نہیں ہیں۔ خاص طور سے محبت اور شادی کے معاملات میں ان کے کردار مروّجہ سماجی اور اخلاقی بندشوں کو کبھی خاطر میں نہیں لاتے۔ "صید زبوں" میں بدورا ڈاکٹر ابوالخیر سے بیاہ کر لیتی ہے لیکن اس کی ازدواجی زندگی کامیاب نہیں گزرتی۔ اس کے دل میں پھر احمد کی محبت جوان ہو جاتی ہے۔ وہ شادی کے بعد احمد سے اظہارِ محبت کرتی ہے اور کہتی ہے:

۱؎ سوگوارِ شباب۔ ص ۹ ۳؎ دیباچہ سوگوارِ شباب۔ ص ۷

۲؎ CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY. P, 210.

"مجھ کو اب پتہ چلا ہے کہ دراصل میں تم سے محبت کرتی رہی ہوں ۔ احمد! مجھے تم سے محبت ہے ۔ یہ کوئی گناہ نہیں جس کے لئے میں نادم ہوں" [۱]

یہی نہیں بلکہ ابوالخیر کے بغیر طلاق دیئے کے غائب ہونے پر وہ احمد کے پاس مستقل سکونت اختیار کرلیتی ہے ۔ اس طرح "سوگوار شباب" میں صائرہ جس کا شوہر آٹھ سال سے غائب رہتا ہے مشتاق سے محبت کرنے لگتی ہے ۔ مشتاق اور صائرہ کئی راتیں ساتھ بسر کرتے ہیں یہاں تک کہ سائرہ محسوس کرنے لگتی ہے کہ "واقعی وہ جوان ہے اور اس کی جوانی کی داد دینے والا بھی کوئی ہے" [۲]۔ اس طرح ان کے تمام ناولوں میں ان کے کردار مروّجہ اخلاق اور سماجی پابندیوں کو ملحوظ نہیں رکھتے ۔ یہ اپنے بنائے ہوئے اصولوں پر چلتے ہیں ۔ لیکن اس کے باوجود بھی وہ زندگی سے حد درجہ غیر مطمئن رہتے ہیں ۔ اس لئے ناامیدی کے عالم میں کہتے ہیں :

"دنیا کی خوشی کو خوشی، دنیا کے رنج کو رنج سمجھنا غلطی ہے ۔ ہم کو خدا کے دیئے ہوئے رنج اور اس کی دی ہوئی خوشی سے بے نیاز رہنا چاہیئے ۔ جس طرح کہ خدا ہم سے بے نیاز ہے" [۳]

اس طرح خدا اور مذہب سے یہ انحراف بدلتی ہوئی قدروں کو پیش کرتا ہے ۔ دراصل قدروں کی یہ تبدیلی ہی ان کے ناولوں کے کرداروں کو ہر چیز سے منحرف اور ناامید بناتی ہے ۔ قدروں کی اس تبدیلی اور ناامیدی کا یہ عالم بنیادی طور پر اس وقت کے سماجی نظام کی خرابی اور مادی و معاشی ذرائع کی ابتری سے وابستہ ہے ۔ ان تمام حالات سے خدا مذہب اور روحانیت سے ہٹ کر خیال جس طرح مادیت اور اشتراکیت کی جانب جارہا تھا اس کو بھی مجنوں گورکھپوری نے اپنے ناولوں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے ۔ اور یہ میلان اپنی موجودہ زندگی سے ناآسودگی کو اور زیادہ شدید صورت میں ظاہر کرتا گیا ۔ یہی وجہ ہے کہ مجنوں کے کردار گردوپیش کے حالات سے اپنی بیزارگی اور ناآسودگی کو ہر جگہ ظاہر کرتے نظر آتے ہیں ۔ یہ بیزارگی اور ناآسودگی ان کے احساسات کو بیحد تلخ بنادیتی ہے جس کا

---

۱ صید زبوں ۔ ص ۱۰۲ — ۲ سوگوار شباب ۔ ص ۴۸

۳ گردش ، ص ۱۱۱

اظہار وہ یوں کرتے ہیں :

"سوائے تلخیوں اور اندوہناکیوں کے انسان کے مقدر میں کچھ نہیں ہے۔ یہاں ایک لمحہ سرور و انبساط کا ہے تو ایک پوری عمر رنج والم کی ہے" [1]

زندگی سے یہ ناآسودگی اور بے اطمینانی کی کیفیت جیسا کہ کہا جا چکا ہے بیسویں صدی کے مخصوص حالات کی دین ہے۔ پرسٹلی نے کہا ہے کہ زندگی کی اقدار کا وہ ڈھانچہ جو صدیوں سے چلا آرہا تھا، اب ٹوٹ پھوٹ کر ختم ہو رہا تھا جس کی وجہ سے انسان ایک گہری بے اطمینانی کی حالت میں اپنے آپ کو پارہا تھا۔[2] مجنوں گورکھپوری کی ناول نگاری اس وجہ سے قابلِ قدر ہے کہ انھوں نے اپنے دور کی اس بے اطمینانی کی کیفیت کی صحیح عکاسی کی۔ مجنوں نے چونکہ اپنے دور اور اپنے ماحول کی خصوصیات کو پوری طرح سے محسوس کیا ہے۔ اس لئے ان کے ناولوں میں ایک خاص فضا اور ماحول کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہی فضا اور ماحول مجنوں کے ناولوں کی جان ہے۔ ورنہ ان کے پلاٹ اور کرداروں میں کوئی ایسی ندرت نہیں جو انھیں ناقابلِ فراموش بنا سکے۔ البتہ ان کی کردار نگاری اس دور کی ایک نمایاں خصوصیت کو بھرپور انداز سے پیش کرنے کی وجہ سے امتیازی اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے کردار بھی قاضی عبدالغفار کے کرداروں کی طرح حرکت و عمل سے زیادہ غور و فکر سے کام لیتے ہیں۔ ان کے ناول کے کردار اپنے عمل سے زیادہ اپنے ذہن کی وجہ سے نمایاں ہوتے ہیں۔ ان کے خیالات ان کے تصورات، ان کی ذہنی کشمکش انھیں ابھار کر سامنے لاتی ہے جو جدید ناول نگاری کی ایک بنیادی اور اہم خصوصیت ہے۔ یہ ناول ہمیں دعوتِ فکر دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے مجنوں گورکھپوری کی ناول نگاری اردو ناولوں میں اہمیت رکھتی ہے۔

عظیم بیگ چغتائی کی ناول نگاری

جیسے کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ اس دور میں مختلف ناول کے اسلوب میں بعض ناول نگاروں نے خصوصی حیثیت حاصل کی۔ عظیم بیگ چغتائی نے مزاحیہ ناول نگاری کو مستقل طور سے

---

[1] صید زبوں۔ ص ۱۲

[2] LITERATURE AND WESTERN MAN. P. 442-443

اپنا کر ایک اختصاصی حیثیت حاصل کرلی ہے۔ یوں تو سجاد حسین ایڈیٹر "اودھ پنچ" نے سب سے پہلے مکمل مزاحیہ ناول "حاجی بغلول" لکھا لیکن مزاحیہ ناول نگاری کو بیسویں صدی میں ایک مستقل حیثیت اور صورت دینے میں عظیم بیگ چغتائی کا بڑا ہاتھ ہے۔ بعد میں شوکت تھانوی نے بھی یہی راستہ اختیار کیا۔ اور یوں اردو میں مزاحیہ ناول نگاری کا سلسلہ قائم رکھا۔

عظیم بیگ چغتائی کی ناول نگاری صرف مزاحیہ ہی نہیں ہے۔ انھوں نے ہنسنے ہنسانے ہی کو اپنا مقصود نہیں بنایا ہے بلکہ انھوں نے اس دور کے دوسرے ناول نگاروں کی طرح سماجی اور اخلاقی بندشوں سے بغاوت کی ہے۔ عصمت چغتائی نے عظیم بیگ چغتائی کے متعلق یہ بالکل ٹھیک لکھا ہے:

> "آج میں ان کی کتابیں دیکھ کر کہتی ہوں ..... میرے لئے تو وہ مر کر بھی جئے اور نہ جانے کتنوں کے لئے وہ مرنے کے بعد پیدا ہوں گے اور برابر پیدا ہوتے رہیں گے۔ ان کا پیغام "دکھ سے لڑو، نفرت سے لڑو اور مر کر بھی لڑتے رہو" یہ کبھی نہ مر سکے گا۔ ان کی باغیانہ روح کو کوئی نہیں مار سکتا۔"[1]

عظیم بیگ چغتائی کے یہاں بھی ایک باغیانہ روح ملتی ہے لیکن اکثر جگہ ظرافت اور مزاح کا اتنا دبیز لبادہ اوڑھے ہوئے ملتی ہے کہ پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ بعض جگہ بالکل نمایاں ہو کر بھی سامنے آجاتی ہے۔ جیسا کہ ان کے ناولٹ "ڈیمپائر" میں ہوا ہے۔ اس میں ایک شریف لڑکی کی عصمت دری کا واقعہ بیان کیا گیا ہے اور یہ واقعہ اس لڑکی میں جس قسم کے جذباتی ہیجان اور تلاطم کو پیدا کرتا ہے اس کی بہترین تصویر کشی کی گئی ہے۔ عظیم بیگ چغتائی کے اکثر ناولوں کی طرح یہ ناول بھی واحد متکلم میں لکھا گیا ہے۔ انھوں نے عصمت ریزی کے بعد اس لڑکی کے جو احساسات اور جذبات ہوتے ہیں اس کی عکاسی بڑے ہی بلیغ انداز میں بعض چھوٹے چھوٹے جملوں سے کی ہے۔ ایک جگہ وہ کہتی ہے:

> "میں ساری دنیا کو متحیر ہو کر دیکھ رہی تھی کہ اس میں نمایاں تبدیلی نہیں ہوئی ہے۔

---

[1] نئے ادب کے معمار (عصمت چغتائی) ص ۴۴، ۴۵

میری ذاتی تباہی سے ایک دنیا بے غم تھی۔" ۱؎

اس لڑکی کا یہ خیال جس طرح اس کی نفسیاتی حالت پر روشنی ڈالتا ہے وہ تشریح کا محتاج نہیں۔ اپنی ذاتی تباہی سے ایک دنیا کو بے غم پانا اس کی اپنی شدید تباہی کے احساس کو ظاہر کرتا ہے۔ اس واقعہ کے بعد زندگی کی ہر بات اسے جس طرح بے رس اور بے کیف سی معلوم ہو رہی تھی۔ اس کو یوں ایک جملہ میں بھرپور طریقہ سے ظاہر کر دیا گیا ہے:

"میں اپنے غم میں مبتلا رہی اور شادی کی گھما گھمی مجھے ایک مصنوعی مجمع سا معلوم ہوا۔" ۲؎

اس حو کو اپنی تباہی کا احساس ہر موقعہ پر کچلتا رہتا ہے۔ جب وہ ایک دوشیزہ کو دیکھتی ہے تو فوراً اس سے اپنا مقابلہ کرتی ہے اور سوچتی ہے:

"اور میں۔ افسوس ..... ایک کچلا ہوا شباب، ایک روندی ہوئی اور پامال شدہ جوانی۔ ایک مسلا ہوا پھول، جوتے سے مسلا ہوا اور وہ بھی ایسا کہ جوتے کی نجاست پھول کی ہر پنکھڑی میں زہر کی طرح لس گئی تھی ..... میں خود اپنے ہی لئے متعفن تھی۔ خود اپنی بدبو سے میری جوانی شرمندہ تھی۔ میں گناہوں کی پوٹ اور معصیت کا پشارہ تھی ..... میں پھر بھی معصوم تھی۔" ۳؎

یہاں عظیم بیگ چغتائی نے ایک اہم نفسیاتی نکتہ بیان کیا ہے۔ اگرچہ کہ اس لڑکی کو یہ کامل یقین رہتا ہے کہ وہ "معصوم" ہے لیکن اس کے باوجود وہ شدید قسم کے احساس گناہ میں مبتلا رہتی ہے۔ جدید نفسیات کی روح سے گناہ کا احساس دراصل باہر کی طاقت یعنی سماج کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ ۴؎ یہاں عظیم بیگ چغتائی نے اس بات کو بڑی کامیابی سے ظاہر کیا ہے۔ اس لئے یہ لڑکی سماج کے قوانین سے اپنی نفرت اور بیزارگی کا اظہار کرتی ہے۔ وہ کہتی ہے:

"غور کرنے کا مقام ہے۔ سماج کی بے رحمی تو دیکھئے کہ اگر کوئی دوشیزہ کسی بدکار کی ستم رانی کا شکار ہوتی ہے تو وہ خود اس طرز کو پوشیدہ رکھنے پر مجبور ہے۔

۱؎ ویمپائر۔ ص ۳۸ ۲؎ ویمپائر۔ ص ۴۵

۳؎ " ص ۶۱ ۴؎ " ص ۶۵، ۶۶

سوال یہ ہے کہ کیوں نہیں وہ خود اس ظلم کی ٹہنی کو نوچ کر پھینک دیتی، پبلک کے سامنے کہ دیکھو یہ نامراد ظالم ہے اور اس کو سزا دو۔ لیکن وہ ایسا نہیں کرسکتی۔ مجبور ہے۔ کیونکہ اگر وہ کہیں ایسا کرے تو مجرم کو تو سوسائٹی ایک "حبذا" اور "ہرّا" کے ساتھ چھوڑ دے گی اور خود مظلومہ کو سخت ترین سزا دے گی۔ وہ یہ کہ جھوٹے برتن کی طرح اور پھوڑ مارنے کی چیز تصور کریں گے۔ سوسائٹی اس کی پیشانی کو بدنامی کے گرم لوہے سے داغ دے گی۔ . . . . وہ اس لائق نہیں کہ کوئی نوجوان اس کی طرف شادی کی نیت سے دیکھ بھی سکے۔ بلکہ اس کی طرف دیکھنا بھی معصیت اور آلودگی ہے، وہ قابلِ نفرت ہے اور گلے اور سڑے حصۂ جسم کی طرح سوسائٹی اور خاندان سے کوڑے پر پھینک دیئے جانے کے لائق ہے۔ یہ وہ سزا ہے جو ہمارا انصاف پسند قانون ایک سچی اور سیدھی اور انتہا سے زیادہ پاکباز خاتون کو دیتا ہے۔" [۱]

اس لمبے چوڑے اقتباس کو یہاں نقل کرنے سے مقصود یہ ظاہر کرنا ہے کہ لہجہ کی تندی اور تیزی اور سماجی بندشوں سے بیزارگی کس طرح اس دور کے ناول نگاروں میں مشترک طور پر نظر آتی ہے۔ سماج سے یہ بیزارگی اور اس سے بغاوت ان کے دوسرے ناولوں میں بھی ملتی ہے۔ "مسز کرٹھلے" (سنہ ۱۹۲۳ء) کی تصنیف کا بھی محرک یہی جذبہ رہا ہے۔ جس کے متعلق شاہد احمد دہلوی کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ:

"چغتائی کا ہیرو حق و صداقت کے لئے سماج کے رسمی قوانین سے بغاوت کرتا ہے اور گھربار عزیز رشتہ دار روپیہ پیسہ غرض سب کچھ چھوڑ دیتا ہے اور اس عورت کا ہو رہتا ہے جسے اس کا دل چاہتا ہے۔ مذہب اسے شادی کی اجازت دیتا ہے مگر ہماری سوسائٹی اس کو حد درجہ مذموم سمجھ کرنا جائز قرار دیتی ہے۔" [۲]

---

[۱] ویمپائر۔ ص ۶۵، ۶۶ — [۲] دیباچہ مسز کرٹھلے۔ ص ۳

سماجی زندگی کی خرابیوں کو نمایاں کرنے کے علاوہ عظیم بیگ چغتائی ناول نگار کے اہم فرض یعنی انسانی جذبات کو پیش کرنے سے بھی خوب واقف ہیں۔ بقول عصمت چغتائی، وہ "جذبات کو عریاں" دیکھ لیتے ہیں۔[1] یوں تو ان کے مختلف ناولوں میں یہ صلاحیت جگہ جگہ نظر آتی ہے لیکن اس لحاظ سے ان کا ناول "چمکی" شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے۔ چونکہ اس میں مختلف عورتوں کے مختلف جذبات کو بہترین طریقہ سے پیش کیا گیا ہے۔ اس میں ایک 'بڑی بی' کے معاشقے کو پیش کرتے ہوئے ایک بڑی عمر کی عورت ایک نوجوان مرد کے لئے جو 'مادرانہ جذبات' رکھتی ہے اس کو بھی پیش کرنے میں عظیم بیگ چغتائی نے کمال کر دکھایا ہے۔ بڑی بی کا معاشقہ نفسیاتی حیثیت سے بے حد کامیاب ہے۔ اس کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ عظیم بیگ کیسی گہری نفسیاتی بصیرت اور نفسیاتی ژرف نگاہی رکھتے تھے۔ نفسیاتی تحلیل کا ماہر یونگ بڑی عمر کی عورتیں جو کم عمر جوانوں سے عشق کرتی ہیں اس کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ایسی عورتیں ان نوجوانوں کی کمزوریوں اور مجبوریوں کو پسند کرتی ہیں۔ کیونکہ یہ باتیں ان کے مادرانہ ترحم (MATERNAL COMPASSION) کے جذبات کو ابھارتی ہیں اور وہ انھیں اپنی مادرانہ فضا (MATERNAL ATMOSPHERE) میں لپیٹ کر محفوظ کر لیتی ہیں۔[2] یونگ کے اس بیان کی تفسیر اپنی پوری تکمیل کے ساتھ "چمکی" میں "بڑی بی نمبر ۲" کے عشق میں نظر آتی ہے۔ اس ناول کے ہیرو کی کسمپرسی، لاپروائی اور اس کا بے یار و مددگار ہونا بڑی بی کے "مادرانہ ترحم" کے جذبات کو اُبھارتا ہے۔ اور وہ اس نوجوان کی ہر طرح سے مدد کرنا اور اس کو ہر ممکن طریقہ سے آرام پہنچانا اور اسے اپنی "مادرانہ فضا" میں لپیٹ کر محفوظ کر لینے کے لئے اس سے شادی کر لیتی ہے۔ عظیم بیگ کی یہ گہری نفسیاتی بصیرت ان کی زندگی کے گہرے مطالعہ اور مشاہدہ کا پتہ دیتی ہے۔ عظیم بیگ کا یہ نفسیاتی مطالعہ اس ناول کے دو اور کرداروں میں بھی بھرپور طریقہ پر ظاہر ہوا ہے۔ انھوں نے ایک کنیز "چمکی" کی اپنے آقا سے والہانہ محبت کو حد درجہ

---

1. چوٹیں۔ ص ۱۵۳

2. CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY P, 219

کامیابی اور نفسیاتی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس ناول میں ایک غیور بیوی کی اپنے شوہر سے خوددارانہ محبت حد درجہ فنکارانہ چابک دستی اور نفسیاتی دروں بینی کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔ "چمکی" کے متعلق عصمت چغتائی نے لکھا ہے:

"چمکی ایک دہکتا ہوا شعلہ ہے۔ یقین نہیں آتا کہ اس قدر سوکھا مارا انسان جس نے اپنی بیوی کے علاوہ کسی کو آنکھ اٹھا کر نہیں دیکھا تخیل میں کس قدر عیاش بن جاتا ہے۔ افوہ، وہ چمکی کی خاموش نگاہوں کے پیغام، وہ ہیرو کا اس کی حرکتوں سے مسحور ہو جانا اور پھر خود مصنف کی زندگی۔ کس قدر مکمل جھوٹ۔ یہ عظیم بھائی نہیں ان کا ہمزاد ہوتا تھا۔ جو ان کے جسم سے دور ہو کر حسن اور عشق کی عیاشیاں کراتا تھا۔"[۱]

"چمکی" کی کردار نگاری کی کامیابی کا راز دراصل اس "مکمل جھوٹ" میں چھپا ہوا ہے۔ جیسا کہ کہا گیا ہے، کامیاب کردار ناول نگار کی "مخفی ذاتوں" (POTENTIAL SELVES) کی شبیہ ہوتے ہیں[۲] یعنی "ناکردہ گناہوں کی حسرت" سے جو کردار بنتے ہیں وہی بہترین ہوتے ہیں۔

عظیم بیگ چغتائی جہاں "مکمل جھوٹ" بولتے ہیں وہی سرتاسر سچائی کو بھی بیان کرتے ہیں۔ "خانم" ان کی سچائی کی سب سے مکمل مثال ہے۔ لیکن خانم کے متعلق کچھ کہنے سے پہلے اس بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ "خانم" ناول کے زمرہ میں آتا بھی ہے یا نہیں۔ اگر آتا ہے تو کس حد تک اور اگر نہیں تو کیوں۔ دراصل "خانم" ہے تو مختلف افسانوں کا مجموعہ کیونکہ یہ ناول کے طور پر نہیں لکھا گیا ہے۔ اس کو پڑھنے سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ لکھنے والے کے پیش نظر ناول لکھنا نہیں تھا۔ "خانم" کے افسانے علٰحدہ علٰحدہ لکھے گئے تھے۔ جیسا کہ شاہد احمد دہلوی کے اس بیان سے ظاہر ہے:

"انھوں نے اپنے افسانے کی شانِ نزول بتائی کہ "کل جو تم نے مجھے اسٹیشن پر نہیں پہچانا تو خاصی پریشانی ہوئی۔ مگر واقعی میری تصویر مجھ سے نہیں ملتی۔ اور بھئی وہ تصویر کس کام کی جو اصل سے مل جائے۔ یہ افسانہ اپنی تصویر پر لکھا ہے اس

---

[۱] چوٹیں۔ ص ۱۵۲

[۲] A TREATISE ON THE NOVEL. P. 103

کا عنوان ہے ' یہ کس کی تصویر ہے ۔'' [1]

اس بیان سے یہ بات صاف طور پر ثابت ہوتی ہے کہ خود عظیم بیگ نے " خانم " کے مختلف حصوں کو افسانہ کے طور پر لکھا تھا اور وہ انھیں افسانے ہی سمجھتے تھے ۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ علی عباس حسینی [2] سے لے کر سہیل بخاری [3] تک کسی نے بھی اس طرف اشارہ نہیں کیا ہے بلکہ سبھی نے بھی اس پر ایک مکمل اور مبسوط ناول کی حیثیت سے تبصرہ کیا ہے جس سے یہ شبہ پیدا ہوتا ہے کہ ان حضرات نے شاید اس کا بالاستعاب مطالعہ نہیں کیا ۔ خانم کے مختلف حصے ایک دوسرے سے علٰحدہ ہیں اور مکمل ہیں ۔ کیونکہ وہ اصل میں افسانے ہی ہیں اس لئے نہ تو ان مختلف افسانوں کے ملنے سے کوئی پلاٹ ابھرتا ہے اور نہ ہی کوئی کہانی سامنے آتی ہے ۔ اس لئے نہ تو کرداروں کا ارتقاء ہوتا ہے اور نہ مختلف واقعات میں کسی قسم کا ربط یا تسلسل پیدا ہوتا ہے ۔ کہانی کہنے والے نے کہیں اپنی ملازمہ سے اپنے معاشقہ کا ذکر کیا ہے تو کہیں اپنے گم ہوجانے اور اپنی بیوی خانم کے پریشان ہونے کا ذکر کیا ہے ۔ کہیں " یہ تصویر کس کی ہے " کے عنوان سے کوئی واقعہ بیان کیا گیا ہے تو کسی جگہ " میں ایک بدمعاش میاں ہوں " کے عنوان سے کوئی واقعہ بیان کیا گیا ہے ۔ کہیں " سانپ " نکلنے کا واقعہ بیان کیا گیا ہے تو کہیں " مٹھو بیٹے " کا ذکر ہے کبھی " ہنس مکھ موہن " کا کوئی واقعہ بیان کر دیا گیا ہے تو کبھی " ہیرے کے بندے " معرض بحث میں آتے ہیں ۔ اس طرح سے مختلف واقعات بیان کئے گئے ہیں جن میں کوئی گہرا ربط ہے اور نہ تعلق ۔ دراصل خانم " ہے تو مختصر کہانیوں کا مجموعہ لیکن اس میں بعض باتیں ایسی ہیں جو ایک قسم کا اندرونی ربط پیدا کرتی ہیں ۔ اور ناول کی ایک مبہم سی صورت اس اندرونی ربط کی وجہ سے سامنے آتی ہے ۔ اس اندرونی ربط کے پیدا کرنے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ ان مختلف افسانوں کے تمام کردار مشترک ہیں ۔ چند مخصوص کرداروں کو " خانم " کے پورے افسانوں میں بار بار پیش کیا گیا ہے ۔ جس کی وجہ سے لازمی طور پر ایک ربط پیدا ہو گیا ہے ۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان تمام قصوں اور واقعات کا ایک

---

[1] نقوش (لاہور) شخصیات نمبر ۔ جنوری ۱۹۵۵ء ۔ ص ۱۲۴

[2] ناول کی تاریخ و تنقید ۔ [3] اردو ناول نگاری ص ۱۲۱

ہی پسِ منظر اور ایک ہی ماحول ہے ۔ اور تیسری بات یہ ہے کہ یہ تمام واقعات واحد متکلم کے ذریعہ بیان کئے گئے ہیں ۔ خود کہانی بیان کرنے والا ان تمام افسانوں کا ہیرو ہے اور اس کی بیوی خانم اس کی ہیروئن ۔ اس لحاظ سے خانم کو ناول نما افسانوں کا مجموعہ کہا جا سکتا ہے ۔ یہ مختلف حصّے یا افسانے مجموعی طور پر متوسط طبقہ کی زندگی کے بعض پہلوؤں پر اس طرح روشنی ڈالتے ہیں کہ زندگی کی سچی تصویر سامنے آجاتی ہے ۔ اس لئے عصمت چغتائی " خانم " کے بارے میں لکھتی ہیں :

" شاید اوروں کے لئے خانم کچھ بھی نہیں لیکن سوائے لکھنے والے کے اور باقی سارے کیرکٹر درست اور زندہ ہیں ۔ بھائی صاحب، بھابی جان، نانی اماں شیخانی، والد صاحب، بھتیجے، بھنگی، بہشتی یہ سب کے سب ہیں اور رہیں گے ۔ یہی ہوتا تھا بالکل یہی اور اب بھی سب گھروں میں ایسا ہی ہوتا ہے ۔ کم از کم میرے گھر میں تو تھا اور ایک ایک لفظ گھر کی سچی تصویر ہے ۔ جب عظیم بیگ لکھتے تھے تو سارا گھر اور ہم سب ان کے لئے ایکٹنگ کیا کرتے تھے ۔ ہم ہلتے جُلتے کِھلونے تھے اور وہ ایک نقاش جس نے بالکل اصل کی نقل کی ۔ " [1]

اس طرح " خانم " متوسط گھرانے کی سچی اور جیتی جاگتی اور بولتی چالتی تصویر ہے ۔ اس میں متوسط گھرانوں کی زندگی کے خط و خال نمایاں ہوتے نظر آتے ہیں ۔ اصل میں مصنف کی اسی کامیابی کی وجہ سے یہ ناول نما افسانوں کا مجموعہ آرٹ کی قلم رو میں داخل ہوتا نظر آتا ہے ۔ جیسا کہ ۔ ڈیوڈ سیسل نے کہا ہے کہ ناول اس وقت آرٹ بن جاتا ہے جب ناول نگار ہم کو ایک زندہ دنیا سے متعارف کرتا ہے [2] ۔ یہاں عظیم بیگ چغتائی نے اپنے قاری کو ایک زندہ دنیا سے متعارف کرا دیا ہے ۔

عظیم بیگ چغتائی کی ناول نگاری اپنی انہی خصوصیات کی وجہ سے ہمیشہ ایک مستقل اہمیت

---

[1] چوٹیں ۔ ص ۱۴۷

[2] ـــــــ HARDY THE NOVELIST . P. 13

کی حامل رہے گی۔ گو انھوں نے اپنی صلاحیتوں کے ساتھ پورا انصاف نہیں کیا۔ عظیم بیگ چغتائی کی بسیار نویسی اور زود نویسی نے انھیں بہت نقصان پہنچایا۔ عظیم بیگ کس درجہ زود نویس اور بسیار نویس تھے اس کا پتہ شاہد احمد دہلوی کے مختلف بیانات سے ملتا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

"بس بھئی کل کی روانگی ملتوی کرو تو ہم اپنا یہ ناول مکمل کر کے تمھیں دیدیں گے ۔۔۔۔ غرض میں سوتا ہی رہا اور انھوں نے "ویمپائر" مکمل کر دیا اور دو ایک افسانے بھی لکھ کر تھما دیئے۔" [۱]

اس کے علاوہ عظیم بیگ چغتائی پوری سنجیدگی، توجہ، انہماک اور پوری ریاضت کے ساتھ بھی نہیں لکھا کرتے تھے۔ شاہد احمد ان کے لکھنے کے انداز کے بارے میں بتاتے ہیں:

"انھوں نے افسانہ سنایا۔ حیرانی ہوئی کہ قلم برداشتہ ایسا شگفتہ افسانہ۔ اور اس کے بعد تو میں نے ان کی یہ کیفیت دیکھی کہ باتیں بھی کرتے جا رہے ہیں افسانہ بھی لکھ رہے ہیں۔ عدالت میں مقدمہ بھی پیش کر رہے ہیں اور افسانہ بھی لکھ رہے ہیں۔" [۲]

ایک اور جگہ شاہد احمد دہلوی عظیم بیگ چغتائی کی زود نویسی کے متعلق بتاتے ہیں کہ جب انھوں نے "چغتائی نمبر" نکالنے کا ارادہ ظاہر کیا تو عظیم بیگ نے چند دن میں اس نمبر کے سارے مضامین لکھ دینے کا وعدہ کیا اور:

"اگلے دن دو مضمون تو انھوں نے لکھ کر دیدیئے اور بیسویں پلاٹ سنائے۔ پھر کہنے لگے۔ لکھتے لکھتے میرا ہاتھ تھک جاتا ہے۔ اگر کوئی شارٹ ہینڈ لکھنے والا مل جائے تو میں کئی ناول بول دوں۔" [۳]

اسی زود نویسی اور بسیار نویسی کا نتیجہ ہے کہ ان کے مختصر ناولوں کی ایک لمبی چوڑی فہرست ملتی ہے جیسے "کول تار" "کھرپا بہادر" "شریف بیوی" "جنت کا پھول" "تفولیض" "شہزوری" "قصر صحرا"

---

[۱] نقوش (لاہور) شخصیات نمبر۔ جنوری سنہ ۱۹۵۵ء۔ ص ۱۲۴
[۲] " " " " ص ۱۲۴
[۳] " " " " (") " ص ۱۲۵

"کمزوری" "خطوط کی ستم ظریفی" "چینی انگوٹھی اور لوٹے کا راز" وغیرہ۔ ان ناولوں میں ان کی صلاحیتیں کہیں کہیں اور کبھی کبھی نمایاں ہو جاتی ہیں۔ ورنہ اکثر جگہ ان کے بعض ناول عصمت چغتائی کی زبان میں بالکل "مردی" نظر آتے ہیں۔ اگر عظیم بیگ چغتائی اپنی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار لاتے تو اُردو ناول نگاری میں اپنی موجودہ جگہ سے کہیں بلند تر بہت ہی ممتاز اور منفرد مقام حاصل کر لیتے۔

فیاض علی کے ناول

فیاض علی نے دو ناول "شمیم" اور "انور" لکھے۔ "شمیم" دسمبر ۱۹۲۴ء میں لکھا گیا۔ اور اس کے چند سال بعد "انور" کی اشاعت عمل میں آئی۔ "شمیم" اور "انور" نے بیحد مقبولیت حاصل کی۔ ان کی مقبولیت کا سلسلہ اب بھی چلا آرہا ہے۔

"شمیم" میں مقبولیت حاصل کرنے کی تمام صفات موجود ہیں۔ عشق و محبت، تجسّس اور سنسنی خیزی، کسی قدر سُراغ رسانی اور پھر ہیرو ہیروئن کا ملاپ۔ "شمیم" ناول کا ہیرو ہے جو پڑھا لکھا بھی ہے، دولت مند بھی، جو حُسن سیرت بھی رکھتا ہے اور حُسن صورت بھی، جو بہادر بھی ہے غیور بھی، جو بذلہ سنج بھی ہے اور ذہین بھی، غرض دنیا جہان کی ساری خوبیوں سے متّصف ہے۔ یہی خصوصیات مقبول ناولوں کی امتیازی خصوصیات ہیں۔

اُردو میں یوں تو مقبول اور سنجیدہ ناول ابتدا ہی سے لکھے جاتے رہے۔ لیکن جیسا جیسا زمانہ گزرتا گیا مقبول اور سنجیدہ ناولوں میں بعد بڑھتا گیا۔ پہلے اکثر سنجیدہ ناول بھی بہت زیادہ مقبولیت حاصل کر لیتے تھے لیکن بعد میں سنجیدگی اور مقبولیت کا بُعد مستقل طور پر بڑھتا گیا اور سنجیدہ ناول بہت کم مقبولیت حاصل کرنے لگے۔ گرین وائل ہکس نے اپنے ایک مضمون میں "سنجیدہ ناول (SERIOUS NOVELS) اور مقبول ناول (POPULAR NOVELS) کی اس تخلیق کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مقبول ناول نگار اس عدم توجہی کے زمانہ میں بالکل مطمئن رہتا ہے۔ کیونکہ وہ اپنے قاری سے کسی بات کا مطالبہ نہیں کرتا۔ وہ صرف اپنی تجارت سے غرض رکھتا ہے۔ وہ صرف یہ دیکھتا ہے کہ کس چیز کی مانگ ہے۔ وہ ان کو جو کچھ مانگتے ہیں وہی

دیتا ہے[1]۔ پھر وہ سنجیدہ ناول کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ ناول اس شخص کا کارنامہ ہوتا ہے جس نے اپنے اندر اور اپنے باہر جو کچھ ہو رہا ہے اس پر توجہ کرنا اور غور کرنا سیکھ لیا ہے[2]۔ ظاہر ہے کہ مقبول ناول نگار اپنی داخلی اور خارجی دنیا پر غور کرتا ہے نہ اس کے متعلق سوچتا ہے۔ وہ صرف تجارتی کامیابی کو اپنی منزلِ مقصود بناتا ہے۔ تجارت کو مطمحِ نظر بنانے کا یہ رجحان بعد میں حالات کی یہ تبدیلی اور پڑھنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہونے کی وجہ سے ترقی کرتا گیا۔ اس لئے اُردو میں بھی بے شمار مقبول ناول نگار پیدا ہو گئے۔ "شمیم" اور "انور" بھی اس سلسلہ کی اہم اور قابلِ ذکر کڑی ہیں۔

"انور" "شمیم" سے کسی قدر اہم ناول ہے۔ کیونکہ "انور" میں کرداروں کی یکسانیت اور اُکتا دینے والی کیفیت نہیں ملتی۔ اس میں کشور سلطانہ اور مہ جبین بالکل علٰحدہ اور منفرد نظر آتے ہیں۔ یہی حال "انور" اور ممتاز کا بھی ہے۔ یہ دونوں اپنا اپنا بالکل علٰحدہ اور منفرد کردار رکھتے ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر شیرازی اور زہرہ جمال کے کرداروں کی انفرادیت بھی بالکل نمایاں ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور اہم بات جو اس ناول کی قابلِ ذکر ہے وہ یہ کہ اس کے مکالموں کے ذریعہ اس عہد کے ان ذہنی رجحانات اور تشکیک پر کہیں کہیں روشنی پڑتی ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ خاص طور پر ممتاز کے خیالات بڑی حد تک عام سماجی اور مذہبی اصولوں اور بندشوں سے انحراف کرتے نظر آتے ہیں۔ ممتاز کے خیالات نیاز کے "شہاب" اور قاضی عبدالغفار کے مجنوں کی آواز بازگشت ہیں۔ شاید اسی بناء پر آل احمد سرور نے "قابلِ ذکر" اور "اچھے" ناولوں میں اس کا نام لیا تھا[3]۔ اور علی عباس حسینی تو صرف اسی بناء پر اسے مطالعہ کا مستحق قرار دیتے ہیں[4]۔ لیکن انھوں نے "انور" کے ساتھ "شمیم" کو بھی شامل کر دیا ہے جو کسی طرح بھی حق بجانب نظر نہیں آتا۔ "شمیم" کے مکالموں اور کرداروں میں "انور" جیسی کوئی بھی قابلِ توجہ بات نہیں ہے۔ خود "انور" میں دلچسپی کا اصلی مرکز بعد میں سنسنی خیز واقعات اور جاسوسی کارناموں میں سمٹ آتا ہے۔ اور یہاں

---

[1] THE LIVING NOVEL. P, 217   [3] تنقیدی اشارے۔ ص ۱۰

[2] " " " P, 221   [4] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۳۸۶

بھی مقبول ناولوں کی اہم خصوصیت یعنی پلاٹ کے اسرار سے کام لیا گیا ہے، جس کی وجہ سے اس ناول کی اہمیت اور وقعت گھٹ گئی ہے۔

ل۔ احمد کا "فسانہ محبت"

"فسانۂ محبت" ۱۹۳۵ء میں لکھا گیا۔ یہ ناول کسی انگریزی ناول سے ماخوذ ہے[1] لیکن کس انگریزی ناول سے اخذ کیا گیا ہے اس کے متعلق ل۔ احمد نے کچھ نہیں بتایا ہے۔ گو ناول انگریزی سے ماخوذ ہے لیکن اس کی پوری فضا، اور پس منظر بالکلیہ ہندستانی ہے۔ ناول کا موضوع ازدواجی زندگی کی پیش کشی اور اس کی برقراری کا مسئلہ ہے۔

ل۔ احمد چونکہ رومانوی تحریک سے بیحد متاثر رہے ہیں اس لئے ان کے ناول میں سماجی اور سیاسی پس منظر بالکل دب کر رہ گیا ہے۔ ناول کی پوری فضا، یکسر رومانی ہے۔ محبت کی الجھنوں کے سوا، زندگی کے دوسرے حقائق کا یہاں کوئی گزر نہیں۔ ناول میں کوئی دوسری حقیقت سامنے آتی ہے تو وہ کچھ اس قسم کی ہوتی ہے جیسے "جب رمضان جو آیا تو اس خوفناک حقیقت کا اظہار ہوا کہ بڑے دانے کی شکر موجود نہ تھی۔" یہ باتیں اس لئے زیادہ نہیں کھٹکتی ہیں کہ ناول میں نئے بیاہے جوڑے کے ابتدائی زمانہ کو دکھایا گیا ہے۔ ناول کا یہ پورا زمانہ ایک بہت بڑی اور پُرآسائش کشتی میں گزرتا ہے۔ اس لئے ناول کی اہمیت تمام تر ازدواجی زندگی کی چھوٹی بڑی الجھنوں کی پیش کشی اور ان کی گرہ کشائی پر مشتمل ہے۔ یہاں دکھایا گیا ہے کہ میاں بیوی کے مزاجوں میں فرق ہونا بالکل قدرتی بات ہے۔ لیکن اس تفرقہ کو ختم کرنے میں ہی ازدواجی زندگی کی کامیابی کا راز مضمر ہے۔ یہاں یہ بات بھی پیش کی گئی ہے کہ ازدواجی زندگی میں جذباتی ٹکراؤ بھی ناگزیر ہے۔ کیونکہ مرد ایک خاص نفسیاتی زندگی بسر کرنے کا عادی ہوتا ہے اور عورت کی اپنی الگ نفسیاتی حالت ہوتی ہے۔ شادی کے بعد ان دو مختلف نفسیاتی حالتوں کو ہم آہنگ کرنا ہی سب سے اہم مسئلہ ہوتا ہے۔ ناول میں ازدواجی زندگی کی ان ہی نفسیاتی

---

[1] فسانۂ محبت۔ ص ۹

الجھنوں اور کیفیتوں کو سلیقہ سے پیش کیا گیا ہے۔

فسانۂ محبت" میں زندگی سے بے اطمینانی یا بیزارگی تو نہیں ملتی لیکن اس دور کی اہم خصوصیت یعنی سماجی اور مذہبی اصولوں اور عقائد سے بیزارگی ضرور ملتی ہے، خاص طور سے ازدواج و محبت کے سلسلہ میں۔ ناول کا ہیرو جمالی اپنی بیوی سے کہتا ہے:

"ازدواج کسی مذہبی معاشرتی قانون یا رسم و رواج کی خانہ پری کا نام نہیں۔ خطبۂ نکاح اور منتروں کے دُہرانے کا نام نہیں۔ کسی عقدہ گرہ یا قید و پابندی کا نام نہیں بلکہ وہ ایسی حالت کا نام ہے جس میں تغیر" ہوتا ہے جس میں روئیدگی ہے جس میں حرکت و عمل ہے اور جس کے اندر دو تضاد باہم دگر مدغم ہو جاتے ہیں، اور ایک بن جاتے ہیں۔" [1]

اس خاص رجحان کے علاوہ اس ناول میں ہیئت کی بھی جدت ملتی ہے۔ ناول میں جمالی اور بیگم جمالی دونوں اپنے اپنے تاثرات بیان کرتے ہیں۔ ایک باب میں جمالی اپنے تاثرات پیش کرتا ہے، تو دوسرے باب میں بیگم جمالی کے خیالات سامنے آتے ہیں۔ اس طرح سے دونوں کے نقطۂ نظر اور دونوں کی ذہنی اور جذباتی کیفیت کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناول کے آخر آخر میں جمالی کا ایک گہرا دوست درّانی ان دونوں کی زندگی کے متعلق اپنے تاثرات پیش کرتا ہے۔ اور آخری باب میں دونوں یعنی جمالی اور بیگم جمالی مل کر ناول کو ختم کرتے ہیں۔ گویا دونوں کا "میں" اب ختم ہو گیا اور وہ "ہم بن گئے۔ اگرچہ ناول کا مجموعی تاثر رومانی ہے لیکن مکالموں میں بعض فکر انگیز باتیں مل جاتی ہیں اور بعض جگہ نفسیاتی کیفیات کا اظہار بھی عمدگی سے ہوا ہے۔ ان وجوہات کی بنا پر یہ ناول قابلِ ذکر بن جاتا ہے۔

جاسوسی ناول

جاسوسی ناول بھی "مقبول ناولوں" کی اہم قسم ہے۔ جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے کہ ان ناولوں میں بھی سنجیدہ ناولوں کے برخلاف اپنی اور اپنے اطراف کی زندگی کی کوئی آگہی نہیں ملتی۔ اس دور

---

[1] فسانۂ محبت۔ ص ۳۳۹ - ۳۴۰

کی ناول نگاری کا ایک رجحان یہ بھی رہا ہے کہ مختلف ناول نگاروں نے خاص خاص قسم کے ناول لکھنے میں ایک اختصاصی حیثیت حاصل کرلی۔ جاسوسی ناول کی مقبولیت زیر بحث دور ہی میں نہیں بلکہ آئندہ بھی بیحد بڑھ گئی۔ اس مقبولیت کی وجہ بھی زندگی سے عام بے اطمینانی ہی معلوم ہوتی ہے جاسوسی ناولوں سے غیر معمولی دلچسپی "افیون" کی خواہش اور زندگی سے فرار کی غمّاز ہے۔ جاسوسی اور اس قسم کے عام مقبول ناولوں میں ادب کے اہم منصب سے روگردانی ملتی ہے۔ کیونکہ ادب کا کام زندگی سے آگہی پیدا کرنا ہے۔ وہ ہمیں جگاتا ہے اور زندگی کی مختلف باتوں سے زیادہ سے زیادہ آگاہ کرتا ہے[1] اور ناول کی صنف تو ادب میں انسان کی بڑھتی ہوئی آگہی کی تشفی کے لئے وجود میں آئی تھی[2] اسی لئے جی، ایس فریزر ناول نگار سے خاص طور پر یہ مطالبہ کرتا ہے کہ اس کے پاس حقیقت کا احترام ہونا چاہئے[3] لیکن جاسوسی ناولوں میں حقیقت کا احترام ہونا تو بڑی بات ہے ان میں سرے سے حقیقت ہی کا فقدان ہوتا ہے۔ جاسوسی ناول اور ایک سنجیدہ سماجی ناول میں جو فرق ہوتا ہے اس کو ایک مضمون میں راقم الحروف نے یوں ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ جاسوسی ناولوں میں نہ تو اس دور کے حالات کا جس میں کہ وہ لکھا گیا ہے کوئی گہرا شعور ملتا ہے نہ ہی زندگی سے متعلق کوئی بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ جاسوسی ناول میں روزمرہ کی زندگی جرائم کی تاریکیوں میں بھٹکتی نظر آتی ہے۔ ناول کا پلاٹ انسان کے خون سے سرخرو ہوتا ہے۔ یہاں سماجی مسائل کو پیش کرنے کی بجائے پولیس کے مسائل کو ظاہر کرنے میں ناول نگار اپنی ساری قوت صرف کرتا ہے۔ زندگی کا محور پولیس اسٹیشن یا قاتلوں یا ڈاکوؤں کے ٹھکانے بن جاتے ہیں۔ اور زندگی کی ساری وسعتیں سمٹ کر کسی قتل وخون کے واقعہ میں سماجاتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جرم کا ارتکاب خود ایک زبردست سماجی مسئلہ ہے۔ لیکن جاسوسی ناول کا کمال یہی ہوتا ہے کہ یہ اہم ترین سماجی مسئلہ تفتیش کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتا ہے۔ جاسوسی ناول پڑھنے والے کے لئے قتل وخون ایک معمولی بات بن کر رہ جاتے ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف ایک "سنجیدہ"

---

۱. THROUGH LITERATURE TO LIFE. P, 28-29
۲. THE LIVING NOVEL. P, 64
۳. THE MODERN WRITER AND HIS WORLD. P, 19

سماجی ناول نگار کے لئے یہی واقعہ اہم ترین مسئلہ بن جاتا ہے۔ اور اس کا قاری بھی اس کی اہمیت کو دیکھ کر تھرّا اٹھتا ہے۔ دوستوسکی کے ناول "جرم اور سزا" کی بنیاد بھی قتل کے ایک واقعہ پر رکھی گئی ہے۔ لیکن اس ناول میں قاری کا ذہن جرائم کی پراسراریت سے لذّت گیر نہیں ہوتا، بلکہ وہ اس کی تلخی اور کڑواہٹ کو بڑی شدت سے محسوس کرتا ہے۔ اور پھر جب ناول نگار یہ کہتا ہے کہ "ہر جُرم کسی نہ کسی سماجی ناانصافی کے خلاف پر تشدّد احتجاج ہوتا ہے" تو وہ چونک سا پڑتا ہے۔ اس کے ذہن کے دریچے کھلنے لگتے ہیں۔ فکر کی روشنی سماجی زندگی کے تاریک گوشوں کو منوّر کرنے لگتی ہے۔ قتل کے بعد ناول کے ہیرو روسنیکوف کے شدید نفسیاتی ردعمل میں سماجی زندگی کا عمل درآمد ظاہر ہوتا ہے۔ اور ناول پڑھنے والا سماجی زندگی کے اثر سے پیدا ہونے والے مسائل اور ان مسائل سے پیدا ہونے والی نفسیاتی گتھیوں کے متعلق سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے[1]۔ لیکن جاسوسی ناول میں کوئی ایسی فکر انگیز بات نہیں ملتی۔ یہاں تو زندگی کے حقائق سے آنکھیں چرا کر گزر جانا ہی سب کچھ ہوتا ہے۔ اس لئے ادب میں جاسوسی ناولوں کی اہمیت نہ ہونے کے برابر ہے۔

اُردو میں جاسوسی ناولوں کی مقبولیت سے فائدہ اٹھا کر ظفر عمر نے جاسوسی ناول لکھنے شروع کئے۔ ظفر عمر کے بعد اُردو میں جاسوسی ناول نگاری کا جو سلسلہ شروع ہوا وہ بڑھتا ہی گیا جس میں اب بیحد اضافہ ہو گیا ہے۔

ربعِ اوّل کی روایات کا تسلسل

اس عہد میں مذکورہ بالا رجحانات کے ساتھ پچھلی روایات کا سلسلہ بھی چلتا رہا جیسا کہ حسب ذیل ناول نگاروں کے ناولوں سے ظاہر ہوتا ہے۔

محمد مہدی تسکین کی ناول نگاری بھی پچھلی روایات کے سلسلہ کو جاری رکھتی ہے۔ تسکین فیاض علی کے ساتھیوں میں سے ہیں۔ ان کے دو ناول "مستانہ عشق" اور "حُسن پرست" تو طبع زاد ہیں لیکن "برف کی دیوی" انگریزی سے ترجمہ ہے۔ "حُسن پرست" کے متعلق

---

[1] الشجاع (کراچی) مئی ۱۹۶۳ء

علی عباس حسینی کا خیال ہے کہ وہ صفحۂ اول کے ناولوں میں جگہ پانے کا مستحق ہے[1]۔ لیکن معلوم نہیں کہ وہ کون سی خصوصیات ایسی ہیں جن کی وجہ سے علی عباس حسینی اسے اس قدر اہمیت دیتے ہیں۔ لے دے کے اس میں ماشاء اللہ کا کردار ملتا ہے جس کی تعریف ڈاکٹر احسن فاروقی نے بھی کی ہے[2]۔ یہ کردار یک رُخہ ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس میں کوئی انفرادیت بھی نہیں ہے۔ جس کا اعتراف خود علی عباس حسینی نے بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"غرض حاجی بغلول اور خوجی کی اس آمیزش میں حضرت تسکین نے خوب رنگ آمیزی کی ہے۔"[3]

مجموعی طور پر تسکین کے ناول اچھے ہیں۔ لیکن پلاٹ کردار نگاری ٹکنک یا کسی اور لحاظ سے ان میں کوئی ایسی بات نہیں جو قابلِ ذکر ہو اور جو انھیں ناقابلِ فراموش بنا سکے۔

تاریخی ناول نگاری کا سلسلہ اس دور میں بھی چلتا رہا۔ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے ۱۹۳۱ء میں ایک تاریخی ناول "نہتا رانا یار واداری" کے نام سے لکھا۔ ناول کا مقصد اصلاحی ہے۔ اس کا مقصد ان تعصبات کو ختم کرنا ہے جو ہندو مسلم ایک دوسرے کے لئے رکھتے ہیں۔ اس ناول میں کسی قسم کی کوئی خوبی نہیں ہے۔ اس کا ذکر صرف اس لئے ضروری بن جاتا ہے کہ یہ پنڈت دتاتریہ کیفی کا لکھا ہوا ہے۔

اس دور میں سُدرشن کے بھی کئی ناول ملتے ہیں۔ انھوں نے پریم چند کی تقلید میں ملکی اور قومی مسائل کو موضوع بنا کر کئی ناول لکھے۔ جیسے "راج سنگھ" "قدرت کے کھیل" "پھولوتی" "بیگناہ مجرم" اور "کنج عافیت" وغیرہ سدرشن کے ناول مقصدیت کا شکار ہوتے ہیں۔ وہ اپنے مقصد کو سامنے لانے کے لئے کرداروں اور واقعات کو بالکل غیر فطری موڑ دیتے ہیں۔ ان کا کوئی بھی ناول کوئی تاثر نہیں چھوڑتا کیونکہ وہ نہ تو واقعات کو یقین آفریں طریقہ سے پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں نہ کرداروں کو، نہ ہی ان کے ناولوں میں کوئی ایسی بات ہوتی ہے جو قابلِ ذکر ہو۔

---

[1] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۲۷۷
[2] ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۲۰۴
[3] " " " ص ۳۸۹

اوپندر ناتھ اشک کا ناول "ستاروں کے کھیل" بھی اسی دور میں لکھا گیا۔ یہ ناول ہندی میں ۱۹۳۷ء میں چھپا اور اُردو میں اس کی اشاعت ۱۹۴۲ء میں عمل میں آئی۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں "ترقی پسندی" تو کم ہے رومانیت زیادہ[1]۔ دراصل یہ ناول پریم چند کی تقلید اور رُبع اوّل کی روایات کے اثر کا نتیجہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں نئی اور پُرانی رسموں کی خوبیوں اور خامیوں کو اُجاگر کر کے دونوں میں توازن کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے۔ اور شادی کی کامیابی کو قربانی اور ایثار کے جذبہ پر منحصر قرار دیا ہے۔ البتہ رُبع ثانی کی ناول نگاری کی ایک خصوصیت یعنی جذبات کا وفور یہاں ضرور ملتا ہے۔ بنسی لال کا لتا سے مایوس ہو کر دماغی توازن کھو بیٹھنا شدتِ جذبات کو ظاہر کرتا ہے۔ اشک کے اس ناول کے متعلق عزیز احمد کی یہ رائے بالکل صحیح ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"خوبیاں بہت کم ہیں۔ ایک طرح کی مریضانہ رومانیت قصہ اور کردار نگاری دونوں کو اعلیٰ فنی معیار سے نیچے گرائے دیتی ہے۔"[2]

جہاں تک مذکورہ بالا رُبع اول کی روایات کے تسلسل کو قائم رکھنے والے ناولوں کا سوال ہے یہ اُردو ناول نگاری میں زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ لیکن اس دور کے وہ ناول جو جدید خیالات اور احساسات کی آئینہ داری کرتے ہیں وہ اُردو ناول نگاری کے ایک اہم موڑ کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اور ناول نگاری کے آنے والے دور کے لئے راہ ہموار کرتے ہیں۔ اس دور کی ناول نگاری کے وہ رجحانات جو بڑی حد تک مبہم اور غیر واضح تھے وہ آنے والے دور میں واضح اور روشن ہو جاتے ہیں، جس کی تفصیل آئندہ باب میں ملے گی۔

---

[1] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۴۳۰

[2] ترقی پسند ادب۔ ص ۲۵۰

باب ۶

ترقی پسند تحریک * اس کا اثر اردو ناول پر

(سنہ ۱۹۳۶ء تا سنہ ۱۹۴۷ء)

گزشتہ باب میں جن رجحانات کا جائزہ لیا گیا وہ اس دور کے نئے رجحانات کی ابتدائی شکل تھے۔ ان رجحانات میں غالب رجحان سماجی اور مذہبی عقاید سے بغاوت تھی اور زندگی سے ناآسودگی اور بیزارگی۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے، یہ ناآسودگی اور بے اطمینانی بیسویں صدی کے قومی اور بین قومی حالات کا نتیجہ تھی۔ سائنس اور نئے نظریات نے پرانے عقاید اور تمام پرانی قدروں کی جڑیں ہلادی تھیں۔ خواہ وہ مذہبی ہوں یا اخلاقی یا سماجی۔ سائنس نے دنیا پر جو اثرات مرتب کئے ان کا ذکر کرتے ہوئے برٹرینڈ رسل نے سب سے پہلے اس بات کا ذکر کیا ہے، کہ سائنس نے روایاتی عقاید کو ختم کر دیا اور پھر آخر میں وہ اس کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے کہتا ہے کہ سائنسی علم نے انسان کا کائنات میں جو مقام تھا اس کا تصوّر بدل دیا ہے[1]۔ اس کے بعد رسل نے زندگی میں جو "میکانکی نقطۂ نظر" اور نیا تصور پیدا ہوا ہے اس کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ سائنس کی وجہ سے ایک تصور تو یہ پیدا ہوا کہ حقائق کا اظہار اب مشاہدہ اور تجربہ پر ہونا ضروری قرار پایا۔ دوسرے یہ تصوّر فروغ پایا کہ دنیا خود کار نظام پر چل رہی ہے، اور جس میں تبدیلیاں قانونِ فطرت کے مطابق ہوتی ہیں۔ تیسرے یہ کہ ہماری دنیا کائنات کا مرکز ہے نہ ہی انسان اس کائنات کا مقصد اور منتہی[2]۔ ظاہر ہے کہ ان باتوں کی وجہ سے مذہبی عقاید پر کاری

---

[1] IMPACT OF SCIENCE ON SOCIETY. P, 25--26

[2] " " " " " P, 32

ضرب لگی۔ اور جب یہ قدریں اور اعتقاد جاتے رہے تو بے اطمینانی کی کیفیت میں اور اضافہ ہوا۔ جیسا کہ لارڈ رسل ہی نے کہا ہے کہ خدا اور آخرت کی زندگی پر یقین کی وجہ سے انسان کو زندگی گزار دینے میں اتنی دقت نہیں ہوتی جتنی کہ تشکیک کے ساتھ بسر کرنے میں ہوتی ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ آج کے نوجوان ان عقاید پر اعتقاد اِس وقت کھو چکے ہیں جبکہ ناامیدی آسان ہے اس لئے زندگی میں مسرت کے نہ ہونے کا شدید احساس ہے[1] یہی احساس نئے ادب کی نمایاں خصوصیت بن گیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس دور کا ادب، زندگی کے تلخ حقائق سے پُر ہے۔ رابرٹ لیڈل نے اسی بنا، پر موجودہ ادب سے یہ مطالبہ کیا ہے کہ وہ ایک غم اور افسردگی کے احساس کو پیش کرے اور اس بات کا اظہار کرے کہ زندگی کے مسائل کا کوئی آسان حل نہیں ہے۔ پھر وہ یہ بھی مطالبہ کرتا ہے کہ نیا ادب زندگی کی ناپائیداری اور کمزوری کا احساس دلائے۔ کیونکہ ہم کو معصومیت کے نہیں بلکہ تجربہ کے گمبھیر نغموں کی ضرورت ہے[2]۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کا ہر سنجیدہ ناول نگار اپنے ناولوں میں اسی احساس کو پیش کرتا ہے۔ خواہ وہ کرشن چندر کی "شکست" ہو یا ابراہیم جلیس کا "چور بازار" ہر ناول میں زندگی کے تعلق سے یہی احساس جاری و ساری نظر آتا ہے۔ کیونکہ علم کی ترقی نے جیسا کہ ول ڈیورنڈ نے کہا ہے زندگی کے التباسات کو ختم کر دیا۔ اور ہماری نسل کی روح کو کچل دیا ہے۔ ول ڈیورنڈ نے بتایا ہے کہ کس طرح سے مختلف علوم نے انسانی زندگی کو غیر اہم بنا دیا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق ماہرینِ فلکیات نے بتایا کہ انسانی زندگی ستاروں کے مقابلہ میں ایک ثانیہ سے بھی کم مدت رکھتی ہے۔ ماہرینِ ارضیات نے بتایا کہ ہماری تہذیب زمین کی زندگی میں ایک انتہائی چھوٹا سا وقفہ ہے۔ ماہرینِ نباتات نے ثابت کیا کہ ساری زندگی ایک جدوجہد ہے، ہر جگہ تنازع للبقاء چل رہا ہے۔ افراد میں گروہوں میں، قوموں میں اور مختلف نسلوں میں۔ ماہرینِ تاریخ نے ترقی کو دھوکہ قرار دیا، کیونکہ ہر عروج کے بعد تباہی اور زوال ہے۔ ماہرینِ نفسیات نے کہا ہے کہ انسانی ارادہ و خیال

---

[1] BERTRAND RUSSEL'S BESTS. P. 40

[2] SOME PRINCIPLES OF FICTION. P. 13

اس کا اپنا نہیں ہوتا بلکہ یہ توارث اور ماحول کا آلۂ کار ہوتا ہے۔ پھر وہ ان تمام باتوں کے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ خدا جو ہماری چھوٹی سی زندگی میں سکون اور مصیبت کے وقت پناہ دیتا تھا وہ بظاہر اس پورے منظر سے غائب ہے کوئی خورد بین اور دُور بین اس کو دیکھ سکی ہے نہ ہی دریافت کر سکی ہے۔ اس طرح زندگی میں اس کے کہنے کے مطابق سوائے شکست اور موت کے ہر چیز غیر یقینی بن گئی ہے[1] یوں سائنسی علوم کی ترقی اور دوسرے نظریات نے پرانے تمام عقاید اور قدروں کی ایک طرح سے بیخ کنی کر دی۔ پروفیسر وہائٹ ہیڈ۔ نے بھی یہی کہا ہے کہ سائنس کی وجہ سے مذہب سے دلچسپی بتدریج ختم ہوتی جا رہی ہے[2] ان تمام حالات اور تبدیلیوں کو مہمیز لگانے میں پہلی جنگِ عظیم نے بھی بڑا حصہ لیا ہے۔ کیونکہ اس جنگ کے بعد ان تبدیلیوں میں غیر معمولی تیزی اور سُرعت پیدا ہو گئی تھی۔ والٹر الین کے کہنے کے مطابق اس جنگ کے بعد سماجی تبدیلی میں جو تیزی آگئی تھی وہ اس سے پہلے کبھی نہیں آئی تھی۔ اس جنگ نے محنت کش طبقہ کو آزاد کیا، عورتوں کو آزادی دی، موٹر اور ہوائی جہاز کو عام کر دیا۔ اس جنگ نے ہر چیز کو اور ہر ایک کو متاثر کیا۔ کوئی بھی چیز اپنی پہلی شکل میں نہیں رہی[3] ہندستان میں بھی یہ تمام تبدیلیاں رفتہ رفتہ رونما ہوئیں اور جیسا جیسا زمانہ گزرتا گیا ان میں تیزی پیدا ہوتی گئی، اور ایک مدّت کے بعد یہاں بھی وہ ساری تبدیلیاں نمایاں ہونے لگیں جو ساری دنیا میں ہو رہی تھیں، اور ہو چکی تھیں — سائنس کی ترقی نے اور نئے خیالات اور نظریات نے جس طرح ساری دنیا کے عقاید اور قدروں میں تبدیلی پیدا کر دی تھی۔ وہ اپنی نمایاں شکل میں ہندستان میں بیسویں صدی کے تیسرے دہے میں ظاہر ہوئیں۔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ لکھنے والوں کی جو نسل اُبھری وہ تو بالکلیہ طور پر سائنس کی وجہ سے پرانی قدروں اور عقاید سے منحرف نظر آتی ہے۔ کیونکہ سائنس اور جدید خیالات اور نظریات کی وجہ سے پرانے تمام عقاید التباسات اور قدریں ختم ہو گئیں اور یوں پُرانی قدروں کی شکست و ریخت نے نئی قدروں کی تلاش کی طرف مائل کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ساری دنیا میں اشتراکیت

ل۔ ON THE MEANING OF LIFE. P, 4,5   ۲۔ SCIENCE AND THE MODERN WORLD. P, 187.

۳۔ TRADITION AND DREAM. P, 1.

اور مارکسیت کی طرف رُجحان بڑھنے لگا۔ ان حالات کے ساتھ پہلی جنگِ عظیم کے بعد کے اقتصادی بحران نے کمیونزم کو پھیلانے اور مارکسی رُجحانات کو عام کرنے میں زبردست حصّہ لیا ہے۔ ان تمام حالات میں روس میں اشتراکی حکومت کے قیام نے ساری دنیا کو اشتراکیت کی طرف متوجہ کر دیا تھا۔ جیسا کہ پنڈت جواہر لال نہرو نے روس کے تعلق سے ۱۹۲۸ء میں لکھا ہے:

"ساری دنیا اس کی طرف دیکھ رہی تھی۔ بعض خوف و نفرت سے اور دوسرے اس راستہ کو اختیار کرنے کی امید اور خواہش کے ساتھ"[۱]

اسی طرح پرانے ہر نظام سے عقیدہ اور اعتماد اب اٹھتا جا رہا تھا، خواہ وہ اقتصادی نظام ہو یا سماجی یا مذہبی یا اخلاقی۔ دنیا نئے نظام اور نئی قدروں کی تلاش میں تھی۔ ایسے میں چونکہ روس میں مارکسیت کو اختیار کر کے ایک زبردست تجربہ کیا جا رہا تھا اس لئے ساری دنیا کی نظریں اس کی طرف لگی ہوئی تھیں۔ ساری دنیا میں اشتراکیت کا پھیلنا اور اس کی طرف مائل ہونا اور ہربرٹ مولر کے الفاظ میں اس زمانے کا سب سے زیادہ "فیشن ایبل" ادبی رجحان بن جانا[۲] دراصل انہی مختلف حالات کے پیدا ہونے اور پرانے عقاید کے ٹوٹنے اور پرانی قدروں پر سے اعتماد اُٹھ جانے کا نتیجہ تھا۔ اس زمانہ میں ساری دنیا کے ادیب اور دانشور اشتراکیت کی طرف مائل ہونے پر مجبور ہو گئے تھے، جیسا کہ آرتھر کوئسلر نے اپنے کمیونسٹ بن جانے کے متعلق لکھا ہے:

"میں کمیونسٹ اس لئے بنا کہ اس تبدیلی کے لئے پہلے ہی سے تیار تھا۔ میں ایک ایسے انتشار پذیر سماج کا فرد تھا جو عقیدہ کی تلاش میں مضطرب تھا۔"[۳]

اندرے ژید جس وجہ سے اشتراکیت کی طرف مائل ہوا تھا اس کا ذکر کرتے ہوئے اینڈ شارر نے لکھا ہے:

"ژید یہ بات ماننے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ خدا کے بغیر آدمی شکست و مایوسی سے اس وقت تک نہیں بچ سکتا جب تک خدا کی بجائے وہ کسی اور عقیدہ کو اپنا نہ لے

۱۔ SOVIET RUSSIA. P, 1

۲۔ MODERN FICTION. P, 3

۳۔ پتھر کے دیوتا۔ ص ۱۹

ڈرامہ کا ہیرو خدا کو چھوڑ کر انسان کو اپنا لیتا ہے اور ژید نے کمیونزم کو اپنا لیا۔[1]
خود ژید بھی اپنے خیالات کی تبدیلی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے :

"میری تبدیلی عقیدہ کی تبدیلی ہے۔ میری تمام شخصیت صرف ایک مرکز پر مرکوز ہو گئی ہے۔ میرے تمام خیالات غیر ارادی طور پر مجھے اس طرف لے جا رہے ہیں جدید دنیا جس قابلِ افسوس حالت میں مبتلا ہے اس میں صرف سویٹ یونین کی اسکیم ہی مجھے نجات کا راستہ دکھاتی ہے۔ یہ چیز مجھے ایمان لانے پر مجبور کرتی ہے۔"[2]

اس طرح سے اشتراکیت کی جانب بڑھتا ہوا یہ رجحان ساری دنیا کے حالات کا تقاضا تھا۔ اصل میں اس پس منظر میں رکھ کر بھی ترقی پسند تحریک اور جدید ناول نگاری کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اگر ان تمام حالات کو پیش نظر نہ رکھا جائے تو یہ بھی شبہ پیدا ہو سکتا ہے کہ ۱۹۳۶ء کے بعد کے ناول نگاروں نے ہندستان کے تاریخی حالات یا تاریخی تقاضوں سے روگردانی کی ہے۔ حالانکہ حقیقت ایسی نہیں ہے۔ کیونکہ دنیا کی تاریخ خود ایک نیا موڑ لے رہی تھی اور اس کا تقاضا جدید ناول نگاری ہے۔ اس سلسلہ میں جی، ایس فریزر نے بالکل صحیح لکھا ہے :

"ہم جس کو جدید یا نیا ادب کہتے ہیں وہ دنیا کے سارے ممالک میں چند مشترک خصوصیات رکھتا ہے۔ اور اس طرح جدید تاریخ کا ارتقا بھی تمام ممالک میں ہوا ہے۔"[3]

اپنے عہد سے اور اس کے اہم رجحانات سے ناول نگار کا جو تعلق ہوتا ہے، اس بارے میں رابرٹ اسکنڈر نے بالکل صحیح لکھا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ پوری تاریخ میں ادبی طبقہ فکری لحاظ سے رائج خیالات اور طریقوں سے ماورا رہا ہے۔ ادبی شخصیتیں اپنے حقیقی سماجی حالات کی سچی بصیرت رکھتی ہیں اور ہم عصری قدروں اور خیالات پر تنقید کر کے غالب فکری رجحان کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس لئے وہ کہتا ہے کہ اگر ناول نگار کے خیالات اپنے دور کے تسلیم شدہ تصورات سے

---

[1] پتھر کے دیوتا۔ ص ۲۰۲   [2] پتھر کے دیوتا۔ ص ۲۱۰

[3] THE MODERN WRITER AND HIS WORLD. P. 2

الگ ہوں تو ذہنی اور تمدنی مورخ کو اپنے مواد کا جائزہ پھر سے لینا چاہئے۔ کیونکہ ادبی طبقہ اپنے دَور کے رجحانات اور رایوں کی آئینہ داری بھی کرتا اور انسانی حالات کی عکاسی بھی کرتا ہے۔[1] ہندستان میں بھی ناول نگاروں کا سیاسی جدوجہد کو پیش نہ کر کے افراد کی ذہنی ناآسودگی اور اشتراکیت کی طرف بڑھتے ہوئے رجحان کو پیش کرنا بھی اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ اس دَور کے ناول نگار اپنے عہد کے غالب فکری رجحانات کو ظاہر کر رہے تھے۔ کیونکہ دنیا کے حالات کچھ ایسے تھے جس کی وجہ سے قومی مسائل پسِ منظر میں چلے گئے تھے۔ پنڈت جی نے اس صورتِ حال کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"دنیا کے مصائب اور نزاعات پر اس طرح غور کرتے کرتے میں اپنی ذاتی اور قومی مصیبتوں کو بھول گیا ......"[2]

یوں ساری دنیا میں ناآسودگی اور بے چینی پھیلی ہوئی تھی۔ کیونکہ حال پریشان کن تھا اور مستقبل غیر یقینی۔ دنیا میں معاشی بحران پھیلا ہوا تھا اور دنیا دو عظیم جنگوں کے درمیان سانس لیتے ہوئے ایک عجیب بے چینی کی حالت میں تھی۔ ایچ 'دی روتھ کے کہنے کے مطابق پرانی تمام قدریں ٹوٹنے لگی تھیں حالانکہ ابھی نئی قدریں بنی نہیں تھیں۔[3] ایسے میں مارکسیت اور اشتراکیت جس طرح روشنی کا مینار بنے ہوئے تھے۔ اس کا بھی ذکر کرتے ہوئے پنڈت جی نے لکھا ہے:

"مارکسیت کے نظریہ اور اس کے فلسفہ نے میرے ذہن کے بہت سے تاریک گوشوں کو منور کر دیا۔ اب میرے نزدیک تاریخ کے معنی ہی بدل گئے۔ مارکسی تفسیر نے اسے کہیں زیادہ روشن اور واضح کر دیا اور مجھے یہ محسوس ہونے لگا کہ یہ ڈرامہ ہے جو گویا بتدریج کھیلا جا رہا ہے۔ اور اس کی تہہ میں ایک مقصد اور نظام موجود ہے خواہ وہ غیر شعوری ہی کیوں نہ ہو۔ ماضی اور حال کی دل ہلا دینے

۱؎ FIVE NOVELIST OF THE PROGRESSIVE ERA. P, 5,6

۲؎ میری کہانی۔ ج ۲۔ ص ۱۴۳

۳؎ ENLISH LITERATURE AND THE IDEAS IN THE TWENTYETH CENTURY. P3

والی تباہی اور بربادی کے باوجود مستقبل میں ہزارہا خطروں کے ساتھ امید کی روشنی جلوہ گر ہے۔ مارکسیت کا جو پہلو مجھے خاص طور پر پسند آیا وہ اس کا علمی طرزِ خیال اور اذعانی عقیدے سے قطعاً آزاد ہونا ہے۔" [1]

ایسے میں ساری دنیا اشتراکیت کی طرف ہی پر امید نظروں سے دیکھ رہی تھی۔ جیسا کہ پنڈت جی نے لکھا ہے:

"جب اور تمام نظام اور نظریے اندھیرے میں بھٹک رہے تھے، یہی ایک اصول تھا جس نے کم و بیش صحت کے ساتھ ان مشکلات کی توضیح کی اور ان کا حقیقی حل پیش کیا۔" [2]

اسی طرح اشتراکیت کی طرف ساری دنیا راغب ہو رہی تھی۔ ہندستان میں بھی اس کی روز افزوں مقبولیت بالکل ناگزیر تھی۔ یہی وجہ ہے کہ زیر بحث دور کے تمام اہم ناول نگار مارکسیت کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک بھی چونکہ بنیادی طور پر مارکسیت سے وابستہ تھی اس لئے وہ بھی اس وقت ساری دنیا پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ مغربی ممالک میں تو یہ ایک عام رجحان بن گئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ہندستان کی ترقی پسند تحریک کی بنیاد بھی انگلستان میں پڑی جیسا کہ سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

"ترقی پسند مصنفین کا پہلا طبقہ ۱۹۳۵ء میں چند ہندستانی طلباء نے لندن میں قائم کیا تھا۔" [3]

ہندستان میں اپریل ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس منعقد ہوئی۔ دراصل اس تحریک کا مقصد ہی نہ صرف ادب کو ہندستانی سماج میں رونما ہونے والے انقلابی تبدیلیوں کے مطابق بنانا تھا بلکہ سائنس، عقلیت پسندی کو بھی رواج دینا تھا۔ ترقی پسند مصنفین کے اعلان نامہ کا یہ فقرہ اس تحریک کے اس انقلابی رجحان کو ظاہر کرتا ہے جس میں کہا گیا ہے کہ؛

---

[1] میری کہانی۔ ج ۲۔ ص ۱۴۱

[2] " " " [3] روشنائی ص ۱۱

"ہندستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں۔ ان کا فرض ہے کہ وہ اس قسم کے اندازِ تنقید کو رواج دیں جسے خاندان، مذہب، جنس، جنگ اور سماج کے بارے میں رجعت پسند، ماضی پسند اور ماضی پرستی کے خیالات کی روک تھام کی جا سکے۔"[1]

ترقی پسندی کے اس رجحان میں ادیب کو بڑی حد تک وہ آزادی عطا کی تھی جس کے ذریعہ وہ اپنا مافی الضمیر بلاجھجک ادا کر سکے۔ ادیب کی اس آزادی نے ادب میں بعض ایسی باتوں کو بھی عام کر دیا جو اب تک شجرِ ممنوعہ سمجھی جاتی تھیں۔ اس انقلابی اور باغیانہ رجحان نے ادیب کو جو آزادی بخش دی تھی وہ تحریک یا تنظیم سے وابستہ ادیبوں تک محدود نہیں رہی تھی بلکہ ادب کی ساری فضا پر چھا گئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے ادیب جو راست طور پر اس تحریک یا تنظیم سے وابستہ نہیں رہے وہ بھی اس کے زیرِ اثر آ گئے۔ اس تحریک کے وسیع اثرات کے متعلق آل احمد سرور نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ:

"بحیثیتِ مجموعی اپنے نصب العین اپنے اثرات اور اپنے امکانات کی وجہ سے علیگڑھ تحریک کے بعد اُردو میں یہ دوسری بڑی تحریک ہے۔"[2]

اس میں شک نہیں کہ یہ تحریک افراط و تفریط سے محفوظ نہ رہ سکی۔ اور اس تحریک کے اوّلین آثار ایک اُبال کی صورت میں جس طرح "انگارے" میں ظاہر ہوئے اس کا جائزہ لیتے ہوئے عزیز احمد کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ:

"اس کتاب میں ہزار نقائص سہی، لیکن اس کی اہمیت سے انکار نہیں۔ اس کی اشاعت سے نئے ادب نے خود مختاری کا علم بلند کیا۔ یہ سماج پر پہلا وحشیانہ حملہ تھا اور اگرچہ کہ اس حملہ میں غیر ضروری خوں ریزی بھی بہت تھی جس کا

---

[1] ترقی پسند مصنفین کا اعلان نامہ، ترقی پسند ادب۔ ص ۲۳۔

[2] تنقید کیا ہے۔ ص ۱۶۵

وجہ سے ترقی پسند تحریک کئی سال تک پنپ نہ سکی۔ لیکن جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں، اس کتاب کا مقصد نئی اقدروں کی تعمیر سے زیادہ پرانے اصولوں کی تخریب تھی۔[۱] "انگارے" ترقی پسند مصنّفین کا کوئی اہم کارنامہ نہیں تھا۔ کیونکہ احتشام حسین کے کہنے کے مطابق اس کے لکھنے والوں کے لہجہ میں انقلابی شعور سے زیادہ "طنز، تیزی، جوش اور جذباتیت" تھی۔ لیکن پھر بھی اس کتاب سے "زمین عملی کام کے لئے ہموار ہوگئی، عمل اور ردعمل کی منزلیں ختم ہوکر ایک نتیجہ برآمد ہونے کی امید ہوئی اور وہ نتیجہ 'انجمن ترقی پسند مصنفین' تھی"۔ پھر اس کی کہانیوں کے بارے میں احتشام حسین لکھتے ہیں۔" اس کے مصنف خود "انگارے" کی بعض کہانیوں کو کوئی اعلیٰ ادبی کارنامہ نہیں سمجھتے بلکہ اسے ہوا کا رُخ ظاہر کرنے کا آلہ سمجھتے ہیں"۔[۲] بہرحال ترقی پسند تحریک نے مجموعی اعتبار سے اُردو ادب کی روش بدل دی۔ اور اس میں بعض اہم اور بنیادی تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ دراصل اس تحریک کی وجہ سے اُردو ادب عالمی ادب کے رجحانات کی حکاسی کرنے لگا۔ ترقی پسند تحریک نے اُردو ادب کی جو اہم خدمات انجام دی ہیں اس کا جائزہ لیتے ہوئے آل احمد سرور نے یہ بالکل ٹھیک لکھا ہے:

> "اس نے مریض روحانیت تصوف اور نام نہاد مذہب کی آمریت کے خلاف جو آواز اٹھائی وہ صحیح تھی۔ اس نے خوابوں کی دنیا میں واقعیت کی ننگی تلوار سے ہلچل بھی ڈال دی۔ اس نے نفسیاتی تحقیق سے کام لے کر لاشعور کے سربستہ رازوں کو بھی خوب بے نقاب کیا۔ اس نے معاشرت کے زخموں کو کرید کر علاج کے لئے نئی فضا بھی پیدا کی۔ اس کے فارم میں تجربے خیال انگیز بھی ثابت ہوئے۔ اس نے فن کاروں کے افق ذہن کو وسیع بھی کیا۔ اس نے عوام سے قربت کی خواہش ظاہر کرکے گویا زندگی سے قریب بھی ہونا چاہا"۔[۳]

درحقیقت ترقی پسند تحریک کی امتیازی خصوصیت اس کی حقیقت نگاری ہے۔ حقیقت نگاری کا وہ رجحان جو ساری دنیا میں پھیلا ہوا تھا ترقی پسند تحریک کی وجہ سے اُردو میں بھی فروغ پایا۔ یہی

---

[۱] ترقی پسند ادب ص ۷۴۔ [۲] تنقیدی جائزے ص ۳۵۔ [۳] تنقید کیا ہے۔ ص ۱۶۹۔

وجہ ہے اس دور کے ناولوں میں جیسی حقیقت نگاری ملتی ہے وہ اس سے پہلے کبھی نظر نہیں آتی۔ اگرچہ کہ حقیقت نگاری رُسوا سے بلکہ نذیر احمد سے لے کر پریم چند تک سب ہی کے پاس ملتی ہے لیکن اپنی نمایاں ترین صورت میں یہ اس تحریک کے ساتھ ہی اُردو میں فروغ پا سکی۔ حقیقت نگاری جدید ناول کی امتیازی خصوصیت ہے۔ ہربرٹ جے مولر نے جدید ادب میں حقیقت نگاری کے ساتھ قنوطیت کو بھی وابستہ کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ یہ دونوں سائنس کی غیر معمولی ترقی کا نتیجہ ہیں[۱]۔ جیسا کہ اوپر بھی ذکر ہو چکا ہے کہ سائنس کی وجہ سے انسان کو کائنات میں اپنی حیثیت کا علم ہوا جس کی وجہ سے اس کا قنوطی بن جانا فطری بات تھا کیونکہ سائنسی علم نے ڈی' ایچ لارنس کے کہنے کے مطابق کائنات کو ہمارے لئے مردہ بنا دیا۔ سورج کو اس نے مار کر ختم کر دیا اور اسے ایک داغدار گیاس کا گولہ بنا کر رکھ دیا۔ علم نے چاند کو بھی قتل کر دیا وہ ایک چیچک زدہ مردہ چھوٹی سی زمین بن کر رہ گیا اور مشینوں نے زمین کو مار ڈالا کیونکہ وہ اب ہمارے لئے ایک ایسی سطح بن گئی ہے جس پر ہم مصروفیت کے ساتھ سفر کرتے ہیں[۲]۔ سائنس ہی کی وجہ سے چیزوں اور واقعات کو ان کے اصلی رنگ میں دیکھنے اور ان کا تجزیہ کرنے کی عادت پڑی۔ جس کی وجہ سے لازمی طور پر حقیقت نگاری کا شعور پیدا ہوا۔ اس لئے حقیقت نگاری اور قنوطیت اس دَور کے ہر سنجیدہ ناول میں نظر آتی ہے۔ یہ کرشن چندر کی "شکست" میں بھی دیکھی جا سکتی ہے اور عزیز احمد کے "گریز" میں بھی۔

ان ناول نگاروں کی حقیقت نگاری پچھلے ادوار کی حقیقت نگاری سے اس لئے مختلف ہے کہ انھوں نے خوب صورتی بدصورتی، برائی اور اچھائی کو جوں کا توں پیش کرنے کی کوشش کی۔ نہ انھوں نے اچھائی کو سراہا نہ ہی بدی کی مذمت کی۔ اس لئے مولر کا کہنا ہے کہ جدید ناول نگاروں نے حقیقت تک نئے انداز میں رسائی حاصل کی۔ اس کا کہنا ہے کہ نئے لکھنے والوں نے مالوس تجربات کو ٹھوس حقائق کے احساس کے ساتھ پیش کیا[۳]۔ اور فرلیبر کا کہنا ہے کہ حقیقت نگار ادیب سچائی کا مشاہدہ حقائق میں کرتا ہے۔ وہ خارجی حقائق کو بھی پیش کرتا ہے، داخلی حقائق کو بھی۔ وہ

۱؎ MODERN FICTION. P. 37 ۲؎ SEX, LITERATURE AND CERCORSHIP. P. 117

۳؎ " P. 39

علیتی یا تصوری ادیب کی طرح زندگی کو خواہ مخواہ خوشگوار بنا کر پیش نہیں کرتا[1] حقیقت اور سچائی کو پیش کرنا اس دور کے تمام ناول نگاروں کی خصوصیت رہی ہے، خواہ وہ کسی جگہ اور مقام ہی کے کیوں نہ ہوں۔ جے، آئی زاکس نے مختلف ناول نگاروں جیسے کیتھرائن مینس فیلڈ اور ہیمنگوے کے خیالات کے حوالے سے کہا ہے کہ کس طرح سے آج کا ہر ناول نگار سچائی اور حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ خود اس کا خیال ہے کہ ایک اچھا ناول اپنے زمانہ کی تاریخ بن جاتا ہے۔ کیونکہ وہ عصری احساسات کی ترجمانی کرتا ہے[2]۔ اس طرح حقیقت نگاری کی وجہ سے جدید ناول میں زندگی کے ہر قسم کے حقائق پیش کیے گئے ہیں۔

حقیقت نگاری کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ اس دور کے ادیب داخلی اور خارجی دونوں زندگیوں کو پیش کرنے پر مجبور ہو گئے۔ خارجی زندگی کی پیش کشی میں مارکس کے نظریات کی وجہ سے ماحول اور سماج کا تجزیہ ضروری قرار پایا۔ اور فرائیڈ کے اثر کی وجہ سے داخلی زندگی کی حقیقت شعارانہ عکاسی کے لئے جدید نفسیاتی علم اور تحلیل نفسی کو مدنظر رکھنا لازمی ہو گیا۔ لیکن ہارٹلی کے کہنے کے مطابق مارکس اور فرائیڈ نے فرد کی ذمہ داری کے احساس کو ختم کر دیا[3]۔ کیونکہ مارکس ماحول اور سماج کو انسان کے کردار کی ساخت اور پرداخت میں بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق پیداواری طریقے سماجی، سیاسی اور ذہنی زندگی کو متعین کرتے ہیں۔ اس لئے انسانی شعور اس کی شخصیت کو متعین نہیں کرتا بلکہ اس کی سماجی حالت اس کے شعور کو متعین کرتی ہے[4]۔ اسی طرح فرائیڈ کے کہنے کے مطابق انسان کی جبلتیں بالکل غیر شعوری ہوتی ہیں[5]۔ اس لیے انسانی افعال صرف اس کے ارادے اور خیال کے تابع نہیں رہتے بلکہ انسان چونکہ مسرت کا جویا ہوتا ہے اس لئے وہ تکلیف سے بچنے کے لئے اپنی ان خواہشات کو دبا دیتا ہے۔ جن کی تشفی کی اجازت سماج نہیں دیتا[6]۔ لیکن یہ دبی ہوئی یا دبائی گئی خواہشات ختم نہیں ہو جاتیں، بلکہ

۱ے THE MODERN WRITER AND HIS WORLD. P, 18

۲ے AN ASSESMENT OF TWENTIETH CENTURY LITERATURE. P, 79

۳ے ENGLISH (MAGAZINE) VOL, XII. NO, 77. SUMMER. 1961

۴ے KARL MARX SELECTED WORKS. VOL. 1. P, 29

۵ے COLLECTED PAPERS. VOL, IV. P, 103

۶ے " " " P, 92

صرف شعور سے پرے رہتی ہیں۔ اور لاشعور میں پرورش پاتی ہیں[1]۔ اس لئے جب کبھی موقعہ ملتا ہے عجیب و غریب طریقے سے یہ خواہشات اپنی تشفی کا سامان کرلیتی ہیں۔ فرائیڈ آرٹ کو بھی جنسی خواہشات کی تسکین کا ایک ذریعہ ثابت کرتا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق چونکہ فن کار حقیقی دنیا میں اپنی خواہشات کی تشفی نہیں کرپاتا۔ اس لئے وہ خیال کی دنیا میں ان کی تشفی کرلیتا ہے[2]۔ فرائیڈ کے ان نظریات نے جدید ادب کو بیحد متاثر کیا ہے۔ لائینل ٹرلنگ کے کہنے کے مطابق زندگی کا کوئی نقطۂ نظر فن کار کے کام کو اتنا بہتر نہیں بناسکتا جتنا کہ فرائیڈ کا۔ اس کا کہنا ہے کہ فرائیڈ کا نظریہ فن کار کے لئے انسانی دنیا کو سادا یا محدود نہیں بناتا بلکہ اس کو بڑی وسعت اور پیچیدگی بخشتا ہے[3]۔ پول مارکس اور فرائیڈ کے نظریات نے فن کار کے کام کو بیحد مشکل بنادیا۔ اب ناول نگار کے لئے سماجی اور معاشی زندگی کی ساری پیچیدگیوں کا تجزیہ کرتے ہوئے افراد کی نفسیاتی تحلیل کرنا بھی ضروری ہوگیا۔ اس لئے اب کردار نگاری بیحد مشکل اور پیچیدہ بن گئی ہے۔ اس لئے آج کے ناول نگار کو کردار کی حقیقت شعارانہ پیش کشی کے لئے نئے طریقے اختیار کرنے پڑتے ہیں۔ ڈیوڈ ڈیچس کے کہنے کے مطابق پہلے کردار نگاری کے دو طریقے تھے۔ ایک تو یہ کہ ابتدا میں کردار بالکل مبہم اور غیر واضح ہوتے۔ لیکن واقعات اور ان کے ردعمل سے ان کی شخصیت اُبھر کر سامنے آتی اور وہ زندہ اور متحرک بن جاتے۔ دوسرا طریقہ یہ تھا کہ ابتدا ہی میں ناول نگار کردار کی شخصیت اس کے عادات و اطوار اس کے رجحانات کی وضاحت کردیتا۔ جس کی تصدیق بعد کے واقعات سے ہوجاتی تھی[4] لیکن ان دونوں طریقوں سے موثر طریقہ ان طریقوں کے امتزاج سے بنا تھا۔ جس میں کردار کی نفسیات کو اہمیت حاصل ہوجاتی ہے۔ اس طریقہ میں گو ابتدا میں کسی حد تک کردار کی شخصیت اور اس کے ماحول کو بیان کردیا جاتا۔ لیکن پورا کردار اس طرح واضح اور نمایاں نہیں ہوتا تھا۔ پورا کردار اسی وقت اُبھر کر سامنے آتا ہے جب کہ واقعات کا ردعمل اس پر پیش کیا جاتا[5]۔ ڈیچس کے کہنے کے مطابق پہلے دو طریقے خاص طور پر

---

[1] COLLECTED PAPERS. VOL. IV. P. 36

[2] P. 19

[3] THE LIBERAL IMAGINATION. P. 57

[4] THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P. 12-13

[5] " " " " P. 14

ایسے تھے جو ابتدا سے اب تک ناول نگاری میں رائج تھے لیکن موجودہ زمانہ میں جدید نفسیاتی علم کی وجہ سے یہ طریقے زیادہ تشفی بخش نہیں رہے۔ اب کردار کو صرف واقعات کے ردِ عمل سے نمایاں نہیں کیا جاسکتا تھا۔ یعنی اب شعور اور لطافت کا تعلق پہلے کی طرح واقعہ اور وقت سے نہیں رہا تھا بلکہ اب شعور واقعات کے تسلسل سے آزاد پیش کیا جانے لگا۔ اب ایک تجربہ کی نوعیت کسی مخصوص واقعہ تک محدود نہیں رہی۔ بلکہ ایسے ہی گزشتہ زمانہ میں گزرے ہوئے بہت سے واقعات سے وابستگی پر منحصر ہوگئی۔[1] اس طرح "شعور کی رو" کو ناول نگاری میں اہمیت حاصل ہوگئی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے ناول نگار عموماً کردار نگاری کے لئے تیسرے طریقہ کو اختیار کرتے ہیں۔ کیونکہ اس طریقہ سے کردار کے ارتقار کو پوری طرح پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی کردار نگاری میں اس دور کے ناول نگاروں میں شعور کی رو کی ٹکنک کو کام میں لانے کے ابتدائی رجحانات بھی ملتے ہیں۔ سجاد ظہیر کی " لنڈن کی ایک رات " تو شعور کی رو کی ٹکنک کی ابتدائی شکل ہے، لیکن ان کے علاوہ بھی اس عہد کے دوسرے ناول نگاروں کے پاس اس ٹکنک کے کچھ کچھ آثار ملتے ہیں۔ کیونکہ اب بعض دوسرے ناول نگار بھی ماضی کی یادوں اور تجربات کو حال کے تجربہ سے وابستہ کر کے حال کے تجربہ کی نوعیت کو متعین کرتے نظر آتے ہیں۔ گویہ طریقہ اس دور کے ناولوں کے بعض بعض حصوں میں ملتا ہے لیکن ملتا ضرور ہے۔ جیسے "گریز" "ٹیڑھی لکیر" اور "شکست" کے بعض حصوں میں یہ دیکھا جاسکتا ہے۔ اس دور کے یہ ناول نگار خواہ کوئی بھی طریقہ اختیار کریں، وہ اس دور کی جدید روح کو ضرور پیش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی ناول نگاری میں اگر ہیئت کا بظاہر کوئی نیا تجربہ نہیں بھی ملتا ہے تو بھی ان ناولوں کا مواد ان کو الگ نوعیت دے دیتا ہے۔ جیسا کہ ڈی، ایچ لارنس کے متعلق کہا گیا ہے کہ وہ بظاہر روایتی انداز کی ٹکنک میں بالکل نئی چیز پیش کرتا ہے[2] بالکل یہی بات اس دور کے تمام اہم و سنجیدہ ناول نگاروں کے متعلق کہی جاسکتی ہے۔

اس دَور کے ناول نگار چونکہ حقیقت نگاری سے کام لے رہے تھے اور اپنے کردار کا

ے[1] THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P, 14-15

ے[2] 〃 〃 〃 〃 〃 〃 P, 137

تجزیہ اور ارتقا جدید نفسیات کی روشنی میں پیش کر رہے تھے۔ اس لئے اس دَور کے کسی نہ کسی حد تک ہئیت کا تنوع یا انفرادیت ضرور ملتی ہے۔ جیسا کہ گزشتہ باب میں تفصیل سے اس بات کا جائزہ لیا جا چکا ہے کہ جب مواد میں تبدیلی آتی ہے اور اس کی نوعیت بدلتی ہے تو اس کے مطابق ہئیت میں بھی تبدیلی آتی ہے۔ اور جیسا کہ ہوفمین نے بھی کہا ہے کہ ادبی ہئیت کی تبدیلی اس وقت ہوتی ہے جبکہ روایتی ہئیت پر سے اعتماد اُٹھ جاتا ہے۔ پرانی ہئیت چونکہ مواد کو پوری طرح سے پیش کرنے سے قاصر رہتی ہے اس لئے ہئیت کو بدلنے کی ضرورت ہوتی ہے۔[1] چونکہ آج کا ذہن ورجینیا وولف کے کہنے کے مطابق عجیب وغریب احساسات اور جذبات سے پُر ہے۔ انسان کو اب یہ احساس ہو گیا ہے کہ زمین کی عمر اربوں سال کی ہے لیکن انسانی زندگی اس کے مقابلہ میں صرف ایک ثانیہ کی ہے۔ پھر یہ بھی سوچتا ہے کہ زندگی گو خوب صورت ہے لیکن اس کے ساتھ ہی تکلیف دہ بھی ہے۔ اس لئے ورجینیا وولف کا کہنا ہے کہ چونکہ سائنس نے تمام اعتقادات ختم کر دیئے ہیں اس لئے آج کے ادیب کو یہی شک اور کشمکش کی فضار کی تخلیق کرنی ہوتی ہے۔[2] ظاہر ہے کہ جب ادیب اس نئی فضار کی تخلیق کرتا ہے تو اس کی ہئیت بھی اس سے متاثر ہوتی ہے۔ اور اس میں لازمی طور پر تبدیلی آجاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں ہئیت کا جو تنوع ملتا ہے وہ اس سے پہلے کے دور میں کہیں نہیں ملتا۔ اس دور کا ہر ایک ناول نگار ایک جداگانہ انداز سے اپنے مواد کو پیش کرتا نظر آتا ہے۔ ابراہیم جلیس کے "چور بازار" کی جو ہئیت ہے اس سے عزیز احمد کے ناول "آگ" کو کسی قسم کا کوئی واسطہ نہیں ہے — اور عصمت کی "ٹیڑھی لکیر" کرشن چندر کے ناول "شکست" سے بالکل ہی مختلف ہئیت رکھتی ہے — ڈی ایچ لارنس نے ہئیت کے متعلق ایک بڑے ہی پتہ کی بات کہی ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق ناول کی تعمیر اور بناوٹ کے اصول انہی ناولوں کے لئے اہمیت رکھ سکتے ہیں جو دوسرے ناولوں کی نقل ہوتے ہیں۔ اور جو ناول کسی دوسرے ناول کی نقل نہیں ہوتا اس کی اپنی بناوٹ اور تعمیر کے علٰحدہ اصول ہوتے ہیں۔[3] اس لئے میوراک نے ایک انٹرویو میں کہا ہے کہ ہر ناول نگار کو چاہئے کہ

---

[1] FREUDIANISM AND THE LITERARY MIND. P, 322.

[2] GRANITE AND RAINBOW. P, 12

[3] FROM A WRITER'S NOTE BOOK. P, 99

وہ اپنی علٰحدہ ٹکنک پیدا کرے۔ کیونکہ ہر قابلِ ذکر ناول ایک علٰحدہ کرّہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس کی اپنی دنیا کے الگ اصول وضوابط ہوتے ہیں[۱]۔ اس لئے اس دور کے تمام اہم ناول نگار اپنے اپنے ناولوں میں الگ الگ ٹکنک سے کام لیتے ہیں۔ کیونکہ ہر ایک ناول نگار کا زندگی کے تعلق سے ایک علٰحدہ اور منفرد تجربہ ہوتا ہے۔ جوزف وارن بیچ نے کہا ہے کہ بیسویں صدی کا ناول نگار اپنے تجربہ کی نوعیت اور اثر کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ وہ اپنے پورے تجربے کو خواہ وہ جنس ہوں یا کوئی دوسرے جو بھی اس کے موضوع کے تحت آتے ہیں انھیں پوری تکمیل کے ساتھ پیش کر دینا چاہتا ہے[۲]۔ ہر جذبہ کو پیش کرنے کی یہ کوشش لازمی طور پر ہیئت کی تبدیلی کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اور چونکہ اس دور کے ہر سنجیدہ ناول نگار نے بھی اپنے تجربہ کو پوری تکمیل کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لئے اس دَور میں ہیئت کا تنوع نمایاں طور پر سامنے آتا ہے۔

اس دور کے ناول نگاروں نے جیسا کہ ابھی کہا گیا ہے کہ ہر قسم کے تجربات کو جوں کا توں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی وجہ سے جہاں ہیئت میں تبدیلی آئی وہاں مواد میں بھی تبدیلی آئی۔ اور اب جنسی احساسات اور جذبات کو بھی کھُل کر بیان کیا جانے لگا۔ کیونکہ اب جے مولر کے کہنے کے مطابق فن کی عظمت کی کسوٹی انسانی تجربے کو اپنی ساری تکمیل اور پوری کشادہ دلی کے ساتھ پیش کرنے پر منحصر ہو گئی تھی[۳]۔ اس لحاظ سے جنس کا اظہار ادب میں ناگزیر ہی نہیں، ضروری بھی قرار پایا۔ جیسا کہ ہگ والپول نے بھی لکھا ہے کہ اس میں کوئی شک نہیں، زندگی میں جنس کے علاوہ بھی بہت سی چیزیں ہیں لیکن یہ بات بھی یقینی ہے کہ جدید نفسیاتی علم اور جدید زندگی میں پرانی بندشوں اور پابندیوں کو مہمل اور فضول قرار دے دیا[۴]۔ انہی اسباب کی بنا پر عریاں نگاری اس دور میں لازمی طور پر اُبھر آئی ہے۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ سائنس کی ترقی نے مذہب اور اخلاق کی گرفت کو ڈھیلا کر دیا اور دوسری طرف نئے سائنسی علوم نے انسانی شخصیت کے قدیم تصوّر کو بدل کر رکھ دیا تھا اس لئے اب

۱؎ WRITERS AT WORK. P, 37 ۲؎ THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P, 24.

۳؎ MODERN FICTION. P, 17

۴؎ TENDENCIES OF THE MODERN NOVEL. P, 26

انسان کی شخصیت کو شعور اور لاشعور کے پیچیدہ راستوں سے گزر کر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش ہونے لگی۔ اب فلپ ہینڈرسن کے کہنے کے مطابق ناول نگار کی تمام تر توجہ فرد کے شعور کو پیش کرنے پر مبذول ہوگئیں۔ اس لئے ناول نے "ذاتی تجربہ" کی حیثیت حاصل کر لی ہے[۱]۔ یہ ذاتی تجربہ اس لئے ضروری قرار پاگیا کہ بقول پرل ایس بک کے انسان کے کردار کا حقیقی قد وقامت اس کے لاشعور میں چھپا ہوتا ہے[۲]۔ اس لئے لاشعور کو پیش کرنے پر ہی انسان کا کردار اب حقیقی رنگ میں پیش کیا جا سکتا ہے اور جب ناول نگار لاشعور کی دنیا کو پیش کرنا چاہتا ہے تو وہ لازمی طور پر جنسی جذبہ سے دوچار ہوتا ہے۔ چونکہ فرائیڈ کی "عمق نفسیات" میں لاشعور ہی "اِڈ" ہے۔ یہ شعور یا ذہن کا وہ عمیق ترین حصہ ہے جس میں جنسی خواہشات اور انسانی جبلتیں چھپی رہتی ہیں اور جس میں "جنسی توانائی" کا پورا ذخیرہ محفوظ رہتا ہے[۳]۔ اسی وجہ سے جدید ناول نگار کردار کی نفسیاتی پیش کشی کے دوران جنسی جذبات کو پیش کئے بغیر رہ ہی نہیں سکتا۔ اس دور کے ناول نگاروں کے ہاں اسی بنا پر جنسی کیفیات کی پیش کشی کسی نہ کسی حد تک ضرور ملتی ہے۔ عزیز احمد اور عصمت کے پاس عریاں نگاری بہت نمایاں شکل میں نظر آتی ہے۔ گو یہ بات مسلّم ہے کہ جدید ناول نگاری میں عریاں نگاری سے مفر نہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ عریاں نگاری کس حد تک عیب ہے اور عریاں نگاری کب فحش نگاری بن جاتی ہے۔ یونگ کے کہنے کے مطابق جنسیت پر بہت زیادہ زور دینا ذہنی انتشار کی دلیل ہے لیکن وہ یہ بھی کہتا ہے کہ جنس پر یہ زور اس سے قبل کے زمانہ میں جنس کو نظر انداز کر دینے کا نتیجہ ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق فرائیڈ سے پہلے کوئی بھی بات جنس نہیں ہوسکتی تھی لیکن فرائیڈ کے بعد ہر بات جنس بن گئی ہے۔ وہ کہتا ہے اگرچہ کہ ہم جنس کے ساتھ پہلے انصاف نہیں کر سکے تھے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ اب سوائے جنس کے ہم اور کچھ نہ دیکھیں اور ہر خوبصورتی اور قدر کو جنس سے وابستہ کر دیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جنس کے مسئلہ کے تعلق سے ہم کہیں غلطی پر ضرور ہیں[۴]۔ بہر کیف جنس کی اہمیت کو

۱؎ THE NOVEL TODAY. P. 13 ۲؎ THE WRITER: BOOK. A/A

۳؎ FREUD: HIS DREAM AND SEX THEORIES. P. 88.

۴؎ CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY. P. 346-47

یونگ بھی تسلیم کرتا ہے لیکن اس پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کو غلط رجحان سے تعبیر کرتا ہے۔
جدید ناول نگاروں میں عصمت اور عزیز احمد کہیں کہیں اس پر ضرورت سے زیادہ زور دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود ان کی ناول نگاری فحش کے دائرے میں نہیں پہنچتی۔ عریاں نگاری اصل میں حقیقت نگاری کا ایسا مطالبہ ہے جس سے مونہہ نہیں موڑا جاسکتا۔ ڈی، ایچ لارنس کے کہنے کے مطابق جنس کے ساتھ یہی مصیبت ہے کہ ہم اس کے متعلق فطری طور پر سوچنے پر تو مجبور ہیں لیکن اس کے بارے میں کچھ نہیں کہتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ہم کو اگر جنس کا یہ غیر معمولی اور غیر ضروری خوف نہ رہے تو ہم بالکل ٹھیک رہیں گے[1]۔ اس دور کے ناول نگاروں کا اہم کام یہی رہا ہے کہ انھوں نے عریاں نگاری سے کام لے کر جنس کے تعلق سے جو غیر ضروری خوف و خجالت کا احساس تھا اس کو کم کیا اور اس پر وسیع النظری کے ساتھ غور کرنے کا رجحان پیدا کیا۔ اس لئے عریاں نگاری تو ہر لحاظ سے جائز قرار دی جاسکتی ہے لیکن فحش نگاری کسی طرح بھی قابل قبول نہیں بن سکتی۔ اس لئے یہاں یہ دیکھنا ہوگا کہ ان دونوں میں کیا فرق ہے اور ان میں کونسی حد فاصل قائم کی جاسکتی ہے۔
فحش اور عریاں نگاری کے فرق کو ظاہر کرنے کی اس دور کے ادیبوں نے کوشش کی ہے۔
ممتاز حسین نے عریاں نگاری اور فحش نگاری کے درمیان حد فاصل قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے کہنے کے مطابق:

"عریاں نگاری حقیقت نگاری کی ایک ٹکنک ہے جس سے کسی خاص موقعہ پر تصویر کو بالکل ہی بے نقاب کیا جاتا ہے۔ فنکار نے اس کام میں کہاں تک مصروفیت سے کام لیا ہے، یہ اس کی کامیابی کا راز ہے۔ لیکن جب یہی عریاں نگاری خود مقصد بن جاتی ہے اور فنکار غلاظت سے لطف اندوز ہونے لگتا ہے تو وہ فحش نگاری کا روپ اختیار کرلیتی ہے۔"[2]

---

[1] SEX. LITERATURE AND CENSORSHIP. P. 65

[2] نقد حیات۔ ص ۱۵۹

ایک اور جگہ ممتاز حسین ہی نے ان دونوں کے فرق کو یوں نمایاں کیا ہے :

"عریانی فن کی ایک ٹکنک ہے جس کے محض کسی مقصد کے لئے استعمال کیا جاسکتا ہے ۔ اگر عریانی کا مقصد صرف لذّت حاصل کرنا ہو تو یقیناً اخلاقی ادب کے خلاف ہے ۔ چونکہ ادبی تجربہ اس علم اور شعور کا نتیجہ ہے جس کو پورے سماج نے صدیوں کی کوشش کے بعد پیدا کیا ہے ۔ ایسی صورت میں اگر اسے ذاتی اغراض یا نفسانی لذّت کے لئے استعمال کیا جائے جس میں پورا سماج آپ کا شریک نہیں ہے تو وہ غیر سماجی ہے ۔ فحش ایک سماجی تصور ہے جو گالی گلوچ یا کمزوری کے مترادف ہے ۔" [۱]

درحقیقت عریانی اگر فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ سامنے آئے تو وہ ہرگز فحش کے زمرے میں داخل نہیں ہوتی بلکہ اپنی قدر و قیمت منوا ہی لیتی ہے ۔ جیسا کہ آل احمد سرور نے حقیقت نگاری کا ذکر کرتے ہوئے اس بات کا اعتراف کیا ہے ۔ انھوں نے لکھا ہے :

"حقیقت نگاری نے جابجا عریانی اور عریانی نے کہیں کہیں جنسی کج روی کی جگہ لے لی ہے ۔ عریانی اور لذّتیت اس بچّہ کی سی ہے جسے سخت پابندیوں کے بعد کھل کھیلنے کی اجازت مل گئی ہو ۔ لیکن عصمت اور منٹو کے یہاں جو عریانی ملتی ہے ، یہ حیرت انگیز فنی پختگی اور حقیقت نگاری کے اعجاز کی دلیل ہے ۔" [۲]

یہ بات گو آل احمد سرور نے عصمت اور منٹو کے افسانوں سے متعلق کہی ہے لیکن یہ بات عصمت کے ناول "ٹیڑھی لکیر" اور منٹو کے مختصر ناول "بغیر عنوان کے" پر بھی پوری طرح صادق آتی ہے ۔ یہی بات عزیز احمد کی عریاں نگاری کے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے ۔ عزیز احمد جو اپنی عریاں نگاری کے لئے مشہور ہی نہیں بلکہ بدنام بھی ہیں، اس مسئلہ پر

---

[۱] نقد حیات ۔ ص ۵۹

[۲] تنقید کیا ہے ۔ ص ۱۸۱

خود بھی روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں،

"وہ عریانی جس سے زندگی کے سمجھنے یا تنقید میں مدد ملے۔ انسان پرست تنقید میں ہمیشہ جائز رہے گی۔ عریانی خواہ وہ بدن ہی کی کیوں نہ ہو، اگر جمال کی قدر کو نمایاں کرے تب بھی وہ زندگی میں ایک مقام رکھے گی البتہ ایسی عریانی جس کا مقصد زندگی سے فرار اور محض عیاشی ہو جو ادب کو زندگی سے بے توجہ کرنا چاہے اس کی روک تھام ضرور تنقید کا فرض ہے۔"[1]

ادب اور آرٹ میں عریانی اپنی ایک ناقابلِ تردید قدر و قیمت رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عریاں مجسمے، عریاں تصاویر اور ادبی عریاں نگاری قبل مسیح سے لے کر اب تک حسن و جمال کا جزو بنے ہوئے ہیں۔ اور جمالیاتی احساس کی آبیاری کرتے ہیں۔ لیکن عریاں نگاری اس وقت غلیظ اور مکروہ ہو جاتی ہے جب وہ فحش بن جاتی ہے۔ فحش اور عریانی کا نمایاں ترین فرق اپنی پوری وضاحت کے ساتھ ایک اعلیٰ درجہ کی اس عریاں تصویر سے جو کہ کسی میوزیم کی زینت بنی ہوئی ہے اور اس فحش تصویر کے فرق سے نمایاں ہو جاتا ہے جو کسی چھپی ہوئی دیوار پر کسی مصوری سے ناواقف نوجوان نے بنائی ہو۔ اگرچہ کہ دونوں میں انسانی اعضاء کو عریاں طریقہ سے پیش کیا جاتا ہے۔ لیکن اعلیٰ مصور کی عریاں تصویر اپنے فنی جمال کو اس بھرپور طریقہ سے پیش کرتی ہے کہ ذہن "کیا ہے" کی نچلی سطح سے بلند ہو کر "کیسا ہے" کی اونچی سطح تک پہنچ جاتا ہے۔ اور ایک اناڑی کی فحش تصویر کو دیکھ کر ذہن صرف "کیا ہے" کے غیر جمالیاتی سوال میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اور "کیسا ہے" کے فنکارانہ اور جمالیاتی سوال کی طرف ذہن منتقل ہونے نہیں پاتا۔ اصل میں عریانی اور فحاشی میں لطافت اور کثافت کا فرق ہے۔ فحش نگاری جمالیاتی حس کو ختم کر دیتی ہے اور عریاں نگاری جمالیاتی حس کو بیدار اور متحرک کر دیتی ہے۔ میوزیم کی عریاں تصویر کو بار بار دیکھا جا سکتا ہے اور دیکھا جاتا ہے لیکن ایک اناڑی مصور

---

[1] نیا دور (تیرھواں شمارہ) ص ۷

کی فحش تصویر کو نظر بھر کے بھی بمشکل دیکھا جا سکتا ہے۔ اول الذکر کو دیکھنے سے جو انبساط کا احساس ہوتا ہے وہ موخر الذکر میں بالکل ختم ہو جاتا ہے۔ اسی وجہ سے ڈی، ایچ لارنس فحش اور عریانی میں یہ فرق کرتا ہے کہ فحش میں اخفار لازمی ہے لیکن عریانی میں کوئی بات مخفی نہیں ہوتی۔[1] فحش میں جس طرح اخفار لازمی بن جاتا ہے اس کی روشن ترین مثال یہ ہے کہ وہی وہانوی اپنی غلاظت کے طومار کو فرضی نام سے چھاپتا ہے اور عصمت اور منٹو اپنے عریاں فن کا مظاہرہ پوری بے باکی اور دھڑلے سے کرتے ہیں۔ اس بات ایک اور بیّن ثبوت یہ ہے کہ ایک مصوری سے ناواقف شخص اپنی فحش تصویر کو کسی چھپی ہوئی دیوار پر ہی اتارنے کی جرأت کرتا ہے لیکن ایک اعلیٰ مصور ہر ممکن طریقہ سے اپنی عریاں تصویر کی نمائش کرتا ہے۔ کیونکہ وہ جانتا ہے کہ شہوانی جذبات کو ابھارنا اس کے لئے مقصود بالذات نہیں ہے بلکہ وہ اس سے ایک اونچی سطح پر پہنچنا چاہتا ہے اور پہنچ جاتا ہے۔ اس کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ اگر کوئی جنسی جذبہ ابھارتا بھی ہو تو اس کو ترفع بخش دیتا ہے۔ اس لئے وہ ایک انبساطی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ لیکن اس کے برخلاف اناڑی مصوّر صرف شہوانی جذبات کو مشتعل کر کے رکھ دیتا ہے۔ اس لئے وہ ایک بے چینی پیدا کرتا ہے، جس سے صرف تکلیف ہوتی ہے۔ بہر حال عریاں نگاری پر غور کرتے ہوئے اس فرق کو مدنظر رکھنا ضروری ہے۔ اس فرق کے پیش نظر آج کے اہم اور سنجیدہ ناول نگاروں کی عریاں نگاری ایک اہمیت اور قدر و قیمت رکھتی ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

اس دَور کا ادب اپنی انہی خصوصیات کی وجہ سے ایک ممتاز مقام رکھتا ہے۔ عریاں نگاری اصل میں تمام مذہبی اور اخلاقی قدروں سے بیزارگی اور بغاوت کی بھی نشان دہی کرتی ہے لیکن مجموعی طور پر اس بغاوت اور انقلاب کا کوئی متعین رُخ نہیں ہے۔ مور کے کہنے کے مطابق جدید دور میں کوئی مشترکہ نصب العین نظر آتا ہے نہ ہی کوئی ایسا

---

[1] SEX. LITERATURE AND CENSORSHIP. P, 65.

عقیدہ نظر آتا ہے جو سب میں مشترک ہو، نہ ہی اس دور میں کوئی ایسا مشترک مقصد پیش نظر دکھائی دیتا ہے جس کے حصول کے لئے سب کی توانائیاں مرکوز ہوں[1] اس دور میں کوئی مشترک سماجی رجحان کی بجائے انفرادی رجحانات نظر آتے ہیں۔ اس لئے اس دَور کے ناول نگاروں میں بھی کسی ایک مشترک مقصد یا کوئی متعین منزل کی طرف بڑھنے کا رجحان نہیں ملتا۔ اس کے برخلاف گزشتہ ادوار میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ بعض مشترک مقاصد ناول نگاروں کے پیش نظر تھے جس کے حصول کے لئے وہ جدوجہد کر رہے تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دَور میں کوئی مشترک قدر نظر نہیں آتی لیکن جیسا کہ مولر ہی نے کہا ہے کہ انسان کے بالکل عجیب اختلافات بھی ان کی بنیادی مماثلت کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس لئے وہ کہتا ہے کہ ایک اچھا اور بڑا ادیب بالکل نئے حالات اور نئی باتوں کے سامنے آنے کے باوجود بھی انسان کے مستقل جذبات اور دلچسپیوں کی عکاسی کرتا ہے[2] انسانی جذبات کی سچی عکاسی میں ہی ناول نگار کی اہمیت پوشیدہ ہوتی ہے۔ اس دور کے ناول نگار انسانی جذبات کی تہہ در تہہ گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ان کے ناولوں میں ایک تنوع اور رنگا رنگی پیدا ہو جاتی ہے اور اس طرح سے جو گہرائی اور بصیرت ان کے ناولوں میں آجاتی ہے وہی ان کو اہمیت بخشتی ہے۔

اس دَور کے ناولوں میں جو حد سے بڑھی ہوئی انفرادیت، نفسیاتی گہرائی اور بصیرت ملتی ہے اس کی ایک اہم وجہ یہ بھی ہے کہ یہ ناول زیادہ تر آپ بیتی کے انداز میں لکھے گئے ہیں۔ ڈیچس نے انگریزی کے جدید ناول نگاروں جیسے لارنس اور جوائس کے پاس آپ بیتی کے ایک بڑے عنصر کے ہونے کا ذکر کیا ہے[3] اردو میں بھی آپ بیتی کا یہ عنصر اس دور کے تمام اہم اور سنجیدہ ناول نگاروں کے پاس ملتا ہے۔ خواہ وہ عصمت ہو یا کرشن چندر ہو یا عزیز احمد۔ یہی وجہ ہے کہ ان ناولوں میں گو پچھلی قدروں سے انحراف ملتا ہے لیکن اس کے باوجود ان کے

---

[1] MODERN FICTION. P, 92

[2] MODERN FICTION. P, 104

[3] THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P, 141

خلوص سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اور خلوص ہی اڈن کے کہنے کے مطابق مصنف کی بات کو مستند اور معتبر بناتا ہے۔ اس لئے اڈن ادب میں خلوص کی اہمیت پر بہت زور دیتا ہے[1] خلوص ہی اس دور کے ناول نگاروں کے کارناموں کو اہمیت بخشتا ہے۔

اس دور میں چونکہ شدید انفرادیت ملتی ہے اور انسانی احساسات، جذبات اور اس کے خیالات کو پیش کرنا ہی سب سے زیادہ اہمیت حاصل کر لیتا ہے اس لئے اب ناولوں میں پلاٹ اور کہانی مرکزی اور محوری حیثیت نہیں رکھتے۔ یہی وجہ ہے کہ پلاٹ اور کہانی سے جو قاری اپنی دلچسپی وابستہ رکھنا چاہتے ہیں انھیں جدید ناولوں کو پڑھ کر مایوسی ہوتی ہے۔ آج کے ناول کی دلچسپی کا مرکز کہانی یا پلاٹ نہیں ہوتے بلکہ کرداروں کی نفسیاتی اور جذباتی پیش کشی ہوتی ہے۔ اندرے ژید نے کہا ہے، کہ ناول نگار کرداروں کی تخلیق کرتا ہے اور ان سے اپنی حالت کا اظہار کرواتا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق ایک سچا ناول نگار اپنے کرداروں کی باتیں غور سے سنتا ہے اور ان کے حرکات وعمل کا مطالعہ کرتا ہے۔ وہ ان کو سمجھنے سے پہلے ان کی باتیں سنتا ہے اور پھر ان کی باتیں ہی سن کر رفتہ رفتہ وہ ان کو سمجھنے لگتا ہے، اور جانتا ہے کہ وہ کون ہیں[2] یہی انداز اس دور کی ناول نگاری میں عام طور سے ملتا ہے۔ اسی لئے جدید ناول میں ورجینیا وولف نے تاثرات کی پیش کشی ہی کو بنیادی اور مرکزی اہمیت دی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر ایک ناول نگار آزاد ہے اور غلام نہیں ہے تو وہ اپنے فن کی بنیاد اپنے احساسات پر ہی رکھے گا۔ وہ تسلسل کو اپنا مقصد نہیں بنائے گا۔ اس لئے اس کے پاس عام مفہوم کے اعتبار سے نہ کوئی پلاٹ ہوگا، نہ ٹریجڈی ہوگی، نہ کامیڈی ہوگی، نہ محبت کی عام دلچسپی ہوگی۔ کوئی بھی بات بہر کیف عام یا روایتی نہیں ہوگی[3]

۱؎ W. H. AUDEN: SELECTED ESSAYS. P, 27.

۲؎ THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P, 466

۳؎ THE COMMON READER. P, 188.

اس طرح جدید ناول نگار احساسات اور تاثرات پر ہی اپنی ناول نگاری کی بنیاد رکھتے ہیں۔ والٹر ایلن کے کہنے کے مطابق جدید ناول نگار زندگی کے تمام مصائب اور اپنے وجود کے سارے حقائق کو انفرادی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ وہ زندگی کے اثر کو مفرد انسان کے ردِ عمل سے جانچتے ہیں۔ اور ان اثرات کا مطالعہ انسان پر بحیثیتِ سماج کی ایک اکائی کے نہیں کرتے۔ وہ ہر چیز کو فرد کے جذباتی تجربے کی کسوٹی پر جانچتے ہیں[1]۔ فرد کے جذباتی تجربات کو پیش کرنے میں اس دور کے ناول نگاروں نے انسان کو مکمل طور پر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لئے جدید ناولوں کا کوئی بھی کردار عینی یا مثالی نہیں ہوتا۔ اس میں اچھائیاں اور برائیاں پوری طرح موجود ہوتی ہیں۔ اور اس طرح موجود ہوتی ہیں کہ کوئی حد فاصل قائم نہیں کی جاسکتی۔ جدید کردار نگاری کے متعلق جوڈ نے بالکل صحیح کہا ہے کہ اب اچھے لوگ بالکل اچھے ہوتے ہیں اور نہ بُرے بالکل بُرے۔ وہ ان دونوں کا ایسا سادہ آمیزہ بھی نہیں ہوتے جس میں نیکیوں اور بدیوں کے عناصر آسانی سے پہچانے جاسکیں۔ ان کے کردار ان عناصر سے مل کر بھی نہیں بنتے جنھیں صفات کہا جاسکے۔ کیونکہ جدید نفسیات کی روشنی میں انسانی ہستی صفات کے مجموعہ سے زیادہ دریا سے مشابہ ہے جو کبھی تیز بہتا ہے کبھی آہستہ، ابھی صاف رہتا ہے ابھی گدلا۔ وہ ہر لمحہ ایک مختلف سطح کو پیش کرتا ہے[2]۔ اس طرح کی جدید کردار نگاری اس دور کے اکثر ناول نگاروں کے پاس ملتی ہے۔ یوں مجموعی طور پر اس دور کی ناول نگاری پچھلے ادوار کی ناول نگاری سے بالکل مختلف نوعیت رکھتی ہے۔

مذکورہ بالا تمام باتیں سنجیدہ ناولوں تک محدود ہیں۔ مقبول ناولوں میں یہ تمام باتیں بہت کم نظر آتی ہیں۔ اس کے برخلاف مقبول ناول روایتی انداز پر لکھے جاتے رہے ہیں۔ اس دور میں صدہا مقبول ناول لکھے گئے۔ مقبول اور سنجیدہ ناولوں میں جو فرق ہے،

---

[1] READIND A NOVEL. P, 25

[2] GUIDE TO MODERN THOUGHT. P, 290

اور جن وجوہات کی بنا پر مقبول ناول نگار اپنی اہمیت کھو دیتے ہیں۔ ان تمام باتوں پر سنجیدہ ناول نگاروں کے ناولوں کا جائزہ لینے کے بعد روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس لئے ذیل میں انفرادی طور پر اس عہد کے اہم اور سنجیدہ ناول نگاروں کے ناولوں سے بحث کی جاتی ہے۔

"لندن کی ایک رات" اور "شعور کی رو"

پریم چند کے ناول "گئو دان" (سنہ ۱۹۳۶ء) کے بعد جو اہم ناول اردو میں لکھا گیا وہ سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" ہے۔ یہ ناول اصل میں سنہ ۱۹۳۶ء میں لکھا گیا لیکن اس کی اشاعت سنہ ۱۹۳۸ء میں عمل میں آئی۔ جیسا کہ خود دیباچہ میں سجاد ظہیر نے اس کے متعلق لکھا ہے:

"اس کتاب کو ناول یا افسانہ کہنا مشکل ہے۔ یورپ میں ہندستانی طالب علموں کی زندگی کا ایک رخ اگر دیکھنا ہو تو اسے پڑھئے۔ اس کا بیشتر حصہ لندن، پیرس اور ہندستان واپس آتے ہوئے جہاز پر لکھا گیا۔ آج اسے دو سال سے زیادہ ہو گئے۔ اب میں اس مسودہ کو پڑھتا ہوں تو اسے چھاپتے ہوئے رکاوٹ ہوتی ہے۔ یورپ میں کئی برس طالب علم کی حیثیت سے رہ چکنے کے بعد اور تعلیم ختم کرنے کے بعد چلتے وقت پیرس میں بیٹھ کر ایک مخصوص جذباتی کشمکش سے موثر ہو کر سو ڈیڑھ سو صفحے لکھ دینا اور بات ہے اور ہندستان میں ڈھائی سال مزدوروں، کسانوں کی انقلابی تحریک میں شریک ہو کر کروڑوں انسانوں کے ساتھ رہنا اور ان کے دل کی دھڑکن سننا دوسری چیز ہے۔ میں اس قسم کی کتاب اب نہیں لکھ سکتا اور نہ میں اس کا لکھنا ضروری سمجھتا ہوں۔"[1]

---

[1] "دیباچہ" لندن کی ایک رات

یہ دیباچہ پورے کا پورا اس لئے نقل کیا گیا ہے کہ یہ بعض اہم باتوں پر روشنی ڈالتا ہے پہلی بات تو یہ کہ سجاد ظہیر اپنی کتاب کو " ناول یا افسانہ " کہتے ہوئے جھجکتے ہیں کیونکہ اس میں کسی روایتی یا بندھی ٹکی ٹکنک کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے۔ روایتی انداز کی ناول نگاری سے یہ بالکل مختلف چیز ہے۔ سجاد ظہیر اس کو ناول یا افسانہ اس لئے نہیں کہتے کہ انھوں نے زندگی کے حقائق اور اپنے تاثرات کو قلمبند کیا ہے۔ " گئودان " اور " لندن کی ایک رات " کی ٹکنک کا اگر مقابلہ کیا جائے تو دونوں میں کسی قسم کی کوئی مماثلت ہی نظر نہیں آئے گی۔ جیسا کہ گزشتہ باب میں کہا گیا ہے کہ ناول نگاری کی عام روش میں قاضی عبدالغفار اور مجنوں گورکھپوری نے کس قدر تبدیلی پیدا کی تھی۔ ان ناول نگاروں نے ہیئت میں نئے پن سے کام لیتے ہوئے جو نئے حالات اور جدید رجحانات کی عکاسی پہلے پہل کی تھی وہ اپنی بھرپور شکل میں " لندن کی ایک رات " میں نظر آتی ہے۔ شاید اسی جدید ٹکنک سے دھوکہ کھا کر بعض نقادوں نے اسے طویل افسانہ کہہ دیا ہے اور پھر چونکہ سجاؔد ظہیر نے خود اسے افسانہ یا ناول نہیں کہا ہے اس لئے بھی بعض دفعہ اس کو طویل افسانہ کہہ دیا جاتا ہے۔ جیسا کہ اختر انصاری نے کہا ہے[۱] لیکن جیسا کہ ناول اور افسانہ کے فرق کی وضاحت گزشتہ باب میں مجنوں گورکھپوری کی ناول نگاری کے سلسلے میں کی جا چکی ہے، اس کے پیشِ نظر " لندن کی ایک رات " کو قطعی طور پر طویل افسانہ نہیں کہا جا سکتا۔ افسانہ میں کسی ایک تاثر، ایک خیال، ایک کردار یا زندگی کے ایک پہلو کو پیش کیا جاتا ہے۔ لیکن " لندن کی ایک رات " میں کئی کردار، بے شمار تاثرات، زندگی کے کئی پہلو پیش کئے گئے ہیں۔ " لندن کی ایک رات " میں چونکہ ایک رات کی زندگی پیش کی گئی ہے اور یہ ناول مختصر بھی ہے اس لئے بعض لوگ دھوکہ کھا جاتے ہیں اور اسے طویل افسانہ سمجھ بیٹھتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ روبی میکالے نے کہا ہے کہ

---

[۱] مطالعہ اور تنقید۔ ص ۲۵۷

افسانے یا مختصر کہانی کو زندگی کے درمیان سے شروع کیا جاتا ہے اور قلیل مدت کے لئے زندگی کی ایک جھلک دکھا کر افسانہ کو ختم کر دیا جاتا ہے۔ لیکن ناول میں وقت اور مقام کے اور زندگی کے کئی پہلو دکھائے جاتے ہیں اور لوگوں کو بدلتے ہوئے اور پختہ ہوتے ہوئے دکھایا جاتا ہے[۱]۔ چونکہ " لندن کی ایک رات " میں کرداروں کی زندگی کو درمیان سے پیش کیا گیا ہے، وہ بھی چند گھنٹوں کے لئے۔ اس لئے یہ دھوکہ پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن اس لحاظ سے دیکھا جائے تو جیمس جوائس کی آٹھ سو صفحات کی طویل ناول " یولیسیس " کو بھی طویل افسانہ قرار دیا جائے گا۔ کیونکہ اس میں بھی چند گھنٹوں کی زندگی پیش کی گئی ہے۔ لیکن ان چند گھنٹوں میں مختلف کرداروں کی پوری پوری زندگی بیان ہوتی ہے اور کرداروں کا مکمل ارتقاء پیش کیا جاتا ہے اور زندگی کے بے شمار پہلو بے نقاب کئے جاتے ہیں۔ اس لئے " لندن کی ایک رات " کو طویل افسانہ کہنا کوئی معنیٰ نہیں رکھتا۔

" لندن کی ایک رات " اردو ناول نگاری میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کیونکہ مواد اور ہیئت دونوں اعتباروں سے یہ اس دور کی ناول نگاری کے سارے اہم رجحانات کو پیش کرتا ہے۔ اس ناول کے بارے میں شائستہ اختر سہروردی کے بیان کے مطابق ملک راج آنند نے کیمبرج میں " انڈین مجلس " کے ایک اجلاس میں یہاں تک کہہ دیا ہے کہ گزشتہ چند سال میں دنیا کے ہم عصری ادب میں یہ بہترین ناول ہے۔ شائستہ اختر کا کہنا ہے کہ یہ رائے گو بہت اونچی ہے لیکن " لندن کی ایک رات " اس کی مستحق ہے[۲]۔ ملک راج آنند کی یہ رائے بہت مبالغہ آمیز ہے لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ " لندن کی ایک رات " اردو کا ایک اہم اور اچھا ناول ہے۔ اردو میں نہ صرف جدید ناول نگاری کی ابتداء اس ناول سے ہوتی ہے بلکہ اس ناول سے اردو

TECHNIQUE IN FICTION. P, 13 [۱]

A CRITICAL SURVEY OF THE DEVELOPMENT OF URDU NOVEL & SHORT STORY. P, 107 [۲]

ناول نگاری "شعور کی رو" کی ٹکنک سے سب سے پہلے متعارف ہوتی ہے۔

"شعور کی رو" اصل میں نفسیات کی اصطلاح ہے جس کو وضع کرنے کا سہرا ولیم جیمس کے سر ہے۔ جیمس نے سب سے پہلے اس بات کا اظہار کیا کہ خیالات اور احساسات مسلسل دریا کی شکل میں بہتے رہتے ہیں، اس لئے وہ ان تمام اصطلاحوں کو رد کرتا ہے جن میں خیالات کے جڑے ہوئے ہونے کا مفہوم پیدا ہوتا ہے۔ چونکہ ذہن میں خیالات کا بہاؤ دریا کی طرح مسلسل ہوتا ہے اس لئے وہ ذہنی خیالات کے بہاؤ کے لئے "شعور کی رو" "خیال کی رو" یا داخلی زندگی کی رو" کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے[۵] اس کا کہنا ہے کہ کوئی شخص بھی اپنے داخلی تجربہ کی بنا پر اس حقیقت سے انکار نہیں کرسکتا کہ وہ ہر وقت کسی نہ کسی طرح کی شعوری حالت سے دوچار رہتا ہے۔ یعنی اس کے ذہن میں خیالات یا احساسات کا بہاؤ برابر جاری رہتا ہے۔ گو ذہن کی کیفیتیں بدلتی رہتی ہیں، لیکن ان کا بہاؤ کبھی ختم نہیں ہوتا[۶] گو اس اصطلاح کو ولیم جیمس نے وضع کیا تھا لیکن "شعور کی رو" کی اصطلاح کو مے سنکلر نے جو کہ نفسیات اور فلسفہ کی طالب علم تھی ۱۹۱۸ء میں ڈورتھی رچرڈسن کے ناول "پلگریمیج" (PILGRIMAGE) پر تبصرہ کرتے ہوئے استعمال کیا[۷] اس کے بعد ہی سے یہ اصطلاح ادب میں رواج پا گئی۔ "شعور کی رو" ناول نگاری کی وہ ٹکنک ہے جس میں ذہن کی اور شعور کی بدلتی ہوئی اور گزرتی ہوئی کیفیات کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ ہم کردار کی پوری زندگی اس کی ذہنی فضا، اس کے ذہنی تجربے، اس کی داخلی زندگی اور اس کی ماضی کی یادوں کی وجہ سے اس کی گزشتہ زندگی اور حال کے خیالات سے اس کی نفسیاتی حالت سے پوری طرح واقف ہو جاتے ہیں۔ رابرٹ ہمفری کے کہنے کے

---

۵ PSYCHOLOGY . P,150

۶ " P, 134

۷ THE MODERN NOVEL . P.15.

مطابق شعور کی رو کے ناول اپنے مواد کے لحاظ سے آسانی سے پہچانے جاتے ہیں. وہ ٹکنک مقاصد یا اپنے موضوعات کے اعتبار سے اتنی آسانی کے ساتھ نہیں پہچانے جاتے۔ اس کا کہنا ہے کہ شعور کی رو کی ٹکنک جن ناولوں میں استعمال کی جاتی ہے اس میں ایک یا ایک سے زیادہ افراد کے شعور کو پیش کیا جاتا ہے۔ ان ناولوں میں شعور ایک اسکرین یا پردے کی طرح ہوتا ہے جس پر ناول کے سارے مواد کو پیش کیا جاتا ہے[1]۔ جس طرح شعور کے پردے پر ناول کے واقعات ابھرتے ہیں اس کی وضاحت کرتے ہوئے ڈیوڈ ڈیچیس نے کہا ہے کہ شعور کی رو سے ناول نگار وقت کے پنجے سے آزاد ہو جاتا ہے۔ اس میں ماضی کی یادوں کو حال میں پیش کیا جاتا ہے۔ حال کے کسی واقعہ کے ردعمل کو پیش کرتے ہوئے ناول نگار ذہن کی حالتوں کی عکاسی کرتا ہے جس میں بہت سے حال کے واقعات سے وابستہ گزرے ہوئے واقعات شامل ہوتے ہیں۔ اس طرح ذہنی حالت کی پیش کشی سلیقے سے کی جائے تو ناول نگار ایک تیر سے دو پرندے شکار کر سکتا ہے۔ ایک تو وہ حال کے تجربہ کی حقیقی نوعیت پیش کر سکتا ہے اور دوسرے حال کے واقعہ سے وابستہ ماضی کے واقعات کو پیش کرتے ہوئے وہ کردار کے پورے ماضی کو سامنے لا سکتا ہے۔ اس طرح ناول میں خواہ کرداروں کی زندگی چند گھنٹوں ہی کے لئے کیوں نہ پیش کی جائے۔ اس ٹکنک کے ذریعہ کرداروں کو بھرپور انداز سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ تاریخی اعتبار سے بھی اور نفسیاتی اعتبار سے بھی[2]۔ یہی وجہ ہے کہ "لندن کی ایک رات" میں صرف ایک رات کا ذکر ہوا ہے لیکن اس میں کردار بھرپور طریقے سے پیش کئے گئے ہیں۔ ہم نہ صرف کرداروں کی نفسیاتی حالت سے واقف ہو جاتے ہیں بلکہ ہم ان کے پورے ماضی سے بھی واقف ہو جاتے ہیں۔ اس طرح سے کردار کا پورا ارتقار ہماری نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ "لندن کی ایک رات" میں نعیم شیلا گرین سے ملتا ہے۔ شیلا کو دیکھ کر اس کے خیالات کی رو بہہ نکلتی ہے اور اس کے شعور کے پردے پر

ا۔ STREAM OF COSQUOSNES IN THE MODERN NOVEL. P, 2

۲۔ THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P, 16 - 17

یہ باتیں منعکس ہوتی ہیں :

" آخر یہ کون ہے۔ کیا کرتی ہے، راؤ اسے کہاں ملا ہوگا۔ خوبصورت لڑکی ہے خوبصورت۔ لیکن میں۔ مجھے کوئی خوبصورت کہہ سکتا ہے۔ مجھ پر کوئی لڑکی عاشق نہیں ہوئی۔ اس کی آخر کیا وجہ ہے۔ میں موٹا بہت ہوں۔ میرے اور اس کے درمیان میری توند حائل ہے۔ معلوم نہیں یہ لڑکی مجھے کیسا سمجھتی ہے۔ توند سے کیا ہوتا ہے۔ اکثر دنیا کے بڑے بڑے انسانوں کی توندیں تھیں۔ لیکن اگر توند نہیں، تو پھر کونسی چیز۔ شاید مجھے عورت سے بات کرنے کا سلیقہ نہیں۔ اب یہ لڑکی اتنی دیر سے یہاں ہے اور مجھ سے ایک بھی ٹھکانے کی بات نہیں کی جاتی۔ اپنے دل میں خیال کرتی ہوگی کہ کتنا غیر دلچسپ گھامڑ آدمی ہے۔ لیکن میں نے دیکھا ایسے لوگ جن سے دو لفظ بھی ٹھکانے سے نہیں بولے جاتے۔ عشق میں کامیاب ہوتے ہیں۔ پھر آخر مجھ میں کونسی کمی ہے۔ میرے دوست خیال کرتے ہیں کہ مجھے ان باتوں سے دلچسپی ہی نہیں۔ اچھی صورت دیکھ کر مجھ پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا غلط بالکل غلط۔ " مرا در دلیست اندر دل اگر گویم زباں سوزد " دوسرا مصرعہ اس وقت یاد نہیں آتا۔ کیا یہ سچ ہے کہ میرا حافظہ رفتہ رفتہ کمزور ہوتا جا رہا ہے۔ میں یہاں برسوں سے اپنا وقت ضائع کر رہا ہوں۔ میں کند ذہن تو نہیں ہوگیا۔ اسکول میں جو ایک لڑکا میرے ساتھ بیٹھتا تھا اس کی سمجھ میں کوئی بات آتی بھی نہیں تھی اور حساب میں وہ بے چارہ ہمیشہ فیل ہوتا تھا۔ میں تو کبھی اپنے اسکول اور کالج کے امتحانوں میں فیل نہیں ہوا بلکہ ہمیشہ شان کے ساتھ پاس ہوتا تھا۔ میں کند ذہن۔ کون کہتا ہے۔ میر اور غالب کی مجھے جتنے شعر یاد ہیں شاید ہی کسی کو یاد ہوں۔ مجھ سے کوئی بیت بازی کرے، دیکھیں کون جیتتا ہے۔ کیا اس وقت ایک حرف بھی مجھ سے نہ بولا جائے گا۔ اتنی دیر سے یہ بیچاری بیٹھی ہوئی ہے اور میں نے اس سے ایک بات بھی نہیں کی۔" (لندن کی ایک رات۔ ص ۲۳، ۲۴)

اس طرح نعیم کی "شعور کی رو" نعیم کے کردار پر روشنی ڈالتی ہے۔ ہم بیک وقت اس کے ماضی سے بھی واقف ہو جاتے ہیں۔ اور اس کی نفسیاتی حالت بھی ہم پر مکمل طور پر روشن ہو جاتی ہے۔ "شعور کی رو" کی ٹکنک میں "آزاد تلازم خیال" (FREE ASSOCIATION OF IDEAS) بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور اس کو کام میں لاکر ناول نگار بظاہر بے ربط خیالات کو مربوط کرتا ہے۔ اوپر کے اقتباس میں نعیم کو لڑکی کی خوبصورتی سے اپنی صورت کا خیال آتا ہے اور اپنی صورت سے اپنے عشق و محبت کے معاملات کا خیال آتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی اپنی توند کا خیال آجاتا ہے اور توند کے سلسلہ میں ذہن میں اپنے سلیقے سے بات نہ کرنے کا خیال آتا ہے شعور کے اس بہاؤ میں وہ اپنی نفسیاتی حالت کا تجزیہ کرنے لگتا ہے۔ اور اپنے حسن سے متاثر ہونے کی طرف اس کا ذہن منتقل ہوتا ہے۔ پھر ایک شعر اسے یاد آجاتا ہے اور چونکہ اس کا دوسرا مصرعہ اس کے حافظہ سے اتر جاتا ہے تو اس کا ذہن فوراً اپنے حافظہ کی طرف منتقل ہوتا ہے، اور اس انتقالِ ذہنی سے اس کے سامنے اس کا بچپن آجاتا ہے اور اس طرح ماضی کی ایک جھلک سامنے آتی ہے۔ ماضی کے خیال کے ساتھ اپنے حافظہ کے قوی ہونے کا خیال آتا ہے۔ اپنے حافظہ کے قوی ہونے کے ساتھ ہی پھر لڑکی سے بات نہ کرنے کا خیال آتا ہے۔ اور لڑکی کی طرف اس کا ذہن دوبارہ منتقل ہو جاتا ہے۔ یوں نعیم کی "شعور کی رو" سے قاری اس کے کردار سے پوری طرح واقف ہو جاتا ہے۔ نعیم کی زندگی کا تاریخی اور نفسیاتی ہر ایک پہلو قاری کے سامنے آجاتا ہے۔ لیکن یہ تمام باتیں "آزاد تلازم خیال" کو ملحوظ رکھے بغیر ممکن نہیں۔ اس لئے رابرٹ ہمفری نے کہا ہے کہ تمام شعور کی رو کے ناول بڑی حد تک "آزاد تلازم خیال" کے اصول پر منحصر ہوتے ہیں[۱] ملون فرائڈ نے اس ٹکنک کے بارے میں کہا ہے کہ اس میں ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کو پورے شعور کی وسعت سے کام لیا جاتا ہے اور ناول کے موضوعات، مرکزی خیال اور پلاٹ سب کے سب کردار کے شعور کے پردے پر ظاہر ہوتے ہیں۔ پھر وہ بیانیہ ناول اور شعور کی رو کے ناول میں فرق کرتے ہوئے بتاتا ہے

STREAM OF CONSCIOUSNESS IN MODERN NOVEL. P, 48 ۱ے

کہ ان دونوں میں کرداروں کے سوچنے کے طریقوں میں فرق ہوتا ہے۔ بیانیہ ناول میں روایتی انداز سے خیالات کو ترتیب کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اور شعور کی رو میں بغیر خیالات کا سلسلہ توڑے ذہن میں وہ جس طرح اور جس انداز میں آتے جاتے ہیں پیش کر دیئے جاتے ہیں۔ ان میں ماضی کی یادیں بھی ہوتی ہیں۔ اور مستقبل کی توقعات بھی۔ اس کے بعد وہ بتاتا ہے کہ شعور کی رو کی ٹکنک میں بھی مختلف طریقے استعمال کئے جاتے ہیں، جس میں نمایاں طریقہ "داخلی خود کلامی" کا ہے۔ اس طریقہ کو استعمال کرتے ہوئے ناول نگار اپنے بیانیہ کے اسلوب اور کردار کے احساسات کی پیش کشی کے اسلوب میں نمایاں فرق پیدا کرتا ہے۔ جب مختلف کرداروں کی "داخلی خود کلامی" پیش کی جاتی ہے تو جملوں کی نحوی ترکیب کو بھی بدلنا ہوتا ہے اور ہر کردار کی ذہنیت کے مطابق زبان لکھنی پڑتی ہے۔ جیمس جائیس نے اس فرق کو پوری طرح سے ملحوظ رکھا ہے۔[1] ظاہر ہے کہ شعور کی رو کی ٹکنک کی یہ تمام نزاکتیں "لندن کی ایک رات" میں نہیں مل سکتیں۔ لیکن سجاد ظہیر نے "داخلی خود کلامی" کے ذریعہ بھی کرداروں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اعظم کی "داخلی خود کلامی" کافی طویل ہے، جس میں اس کے اور جین کے سارے تعلقات پر روشنی پڑتی ہے۔ اور اعظم کے ذہن میں اس کے اور جین کے تعلقات کے بارے میں جو خیالات آتے ہیں اس کی وجہ سے اس کے ذہن کی پوری ڈرامائی کیفیت سامنے آجاتی ہے۔ اعظم کی "داخلی خود کلامی" کا سلسلہ یوں جاری رہتا ہے:

> "پہلے ایک بار اس نے سنیچر کی شام کو ملنے کا وعدہ کیا تھا۔ کہا ساڑھے سات بجے آئے گی۔ چھ بجے تک اسے دفتر میں کام کرنا ہوتا ہے۔ اس کے بعد گھر جائے گی اور پھر ساڑھے سات بجے تک میرے یہاں پہنچ جائے گی۔ ساڑھے سات بجے سے آٹھ بجے، آٹھ سے نو، اور نو سے دس۔ میں کھانا کھانے بھی نہیں جا سکا۔ انتظار انتظار۔ دس بجے کمرے کے دروازے

---

1. STREAM OF CONSCIOUS: A STORY IN LITERARY METHOD. P. 35.

پر کھٹ کھٹ۔ غصّہ کے مارے میں نے جواب تک نہیں دیا کہ " ہاں چلے آؤ"
دروازہ کھلا۔ کون۔ وہ نہیں بلکہ خادمہ " مسٹر اعظم! آپ سے کوئی ٹیلیفون
پر بات کرنا چاہتا ہے۔ معلوم ہوتا تھا کہ میرے جسم کا سارا خون ایک لمحہ
کے لئے دوڑ کر میرے سر میں پہنچ گیا۔ گرم گرم خون ۔ [1]

اس طرح یہ ٹکنک رابرٹ ہمفری کے کہنے کے مطابق خود مقصود بالذات نہیں ہے، بلکہ یہ اس حقیقت کی بنیاد پر استوار ہے کہ انسانی ذہن میں ایک ڈرامہ پوری قوت کے ساتھ کھیلا جاتا ہے[2] یہاں اس بات کو ملحوظ رکھنا چاہیے کہ سجاد ظہیر کی یہ اُردو میں ابتدائی کوشش تھی اس لئے انھوں نے اس ٹکنک کو بھرپور انداز سے استعمال نہیں کیا۔ کیونکہ کرداروں کی ذہنی فضا کو مکمل انداز میں پیش کرنا مشکل ہے۔ ایڈل کا خیال ہے کہ شعور کی رَو کے ناول نگاروں میں صرف جوائس ہی اپنے بے مثال ذخیرۂ الفاظ کی وجہ سے ذہنی فضا کو پوری تکمیل کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب ہو سکا ہے[3] ذہنی فضا، اور ذہنی ڈرامہ کی پیش کشی شعور کی رو کے ناولوں میں بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ اس کے لئے بعض وقت جوائس کی طرح الفاظ اور نحوی ترکیب کو ایک خاص شکل و صورت دینی پڑتی ہے۔ ڈاکٹر کمار نے شعور کی رو کے ناول نگاروں پر برگساں کے فلسفے کے اثر کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے کہ زبان برگساں کے کہنے کے مطابق ذہانت کا ایسا آلہ ہے جس کے ذریعہ خیالات اور جذبات کی صورت گری ہوتی ہے۔ حقیقت پھلتی پھولتی اور بدلتی ہوئی چیز ہے لیکن الفاظ جامد اور بے جان ہوتے ہیں۔ اس لئے حقیقت کو بیان کرنے اور اس کی نمائندگی کرنے سے وہ قاصر ہوتے ہیں۔ اس لئے ایک جری ناول نگار سیال حقیقت کو پیش کرنے کے لئے الفاظ کی صورت بدل کر روایتی انداز کے برخلاف ان کو ترتیب دے کر اور ان کا نیا امتزاج پیدا کر کے انھیں نئی صورت دیتا ہے[4] ذہنی فضا، اور شعوری تسلسل کو پیش کرنے کے لئے جوائس نے

---

[1] لندن کی ایک رات۔ ص ۳۰۲
[2] STREAM OF CONCIOUSNESS IN THE MODERN NOVEL. P. 21
[3] PSYCHOLOGICAL NOVEL. P. 115.
[4] BERGSON AND THE STREAM OF CONCIOUSNESS, P. 33

اوقاف اور اعراب تک اڑا دیئے ہیں، اور بالکل ایک نئی زبان تخلیق کی ہے[1]۔ بہر حال شعور کی رو کی ٹکنک کی تمام باریکیاں اور گہرائیاں سجاد ظہیر کے پاس نہیں ملتیں۔ لیکن جیسا کہ جوزف وارن بیچ نے کہا ہے کہ اس ٹکنک کو متعین کرنے والی چیز شعور کی بے ربطی و انتشاری کیفیت ہے۔ ہماری نفسی حالت ایسی غیر منظم ہے کہ اس میں یادوں کے ذخیرے احساسات محسوسات، ہیجانات اور تحریکات ایسے ہوتے ہیں کہ اگر ان کو سختی سے قابو میں نہ رکھا جائے تو کسی بھی بات سے وہ متحرک اور باعمل ہو جاتے ہیں[2]۔ شعور کی رو کا ناول نگار شعور کی اسی حالت کو پیش کرتا ہے اور اس طرح کردار کی داخلی زندگی کی مکمل تصویر کشی کرتا ہے۔ شعور کی رو کی ٹکنک کے متعلق کہی گئی یہ تمام باتیں کو مکمل طور پر اور بھرپور طریقے پر "لندن کی ایک رات" میں نہیں ملتیں۔ لیکن جس طرح اس ٹکنک میں یہ تمام باتیں پیش نظر ہوتی ہیں اس کا اندازہ کسی قدر اس ناول سے ضرور ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اعظم کی شعور کی رو میں ان تمام باتوں کی جھلکیاں دیکھی جاسکتی ہیں:

"آج شام رسل اسکوائر کے اسٹیشن پر مجھے کتنی سردی کھانی پڑی۔ اور ذلت بھی میری ہوئی۔ وہ تو خیریت ہوئی کہ راؤ مجھے ملا۔ اگر کوئی اور ہوتا تو کیا ہوتا۔ جین آج اس کے ساتھ ناچا تو ضرور مگر وہ خوشی جو مجھے شروع شروع میں اس سے ملنے سے ہوئی تھی نہیں ہوئی۔ خوشی۔ اصلی بہشت وہ ہے جسے ہم کھو چکے۔ یہ کس کا قول ہے۔ فرانسیسی ناول نویس۔ ارادہ کوشش، سمجھ داری، جدوجہد یہ سب محض الفاظ ہیں۔ اس طرح کہ جن کا تعلق مستقبل سے ہے۔ اور اس لئے فضول ہے۔ لیکن گزشتہ کی یاد بھی کچھ مسرت نہیں پہنچاتی۔ یادیں کیا ہیں۔ اصلیت سے کتنی مختلف ہوتی ہیں۔ خوشی کا ایک موقعہ اور پھر تھوڑے دنوں بعد اس کی یاد۔ دونوں بالکل الگ الگ چیزیں ہیں۔ پھر بھی ایک ہیں۔

---

[1] BERGSON AND THE STREAM OF CONSCIOUSNESS. P, 38 113

[2] THE TWENTYETH CENTURY NOVEL.. P, 517

اکیلا ہونا بھی اس دنیا میں کتنا بُرا ہے۔ کاش کہ جین اس وقت میرے ساتھ
ہوتی۔ آخر کیوں چلی گئی، پیرس۔ اگر میں وہاں ہوتا تو اچھا ہوتا۔ وہی عورتیں
جو اس مرتبہ دیکھی تھیں، ہوتیں۔ میں بھی اس زمانہ میں کیا احمق تھا۔ سو فرانک
بالکل مفت میں خرچ کر ڈالے۔ بالکل برہنہ عورتیں۔ ان میں سے ایک نے میرا
ہاتھ تھام کر اپنے سینے پر رکھ لیا تھا۔ پھر میں وہاں سے بھاگ آیا۔ تاریک گلی
سی تھی اور دروازہ پر سُرخ لیمپ لگا ہوا تھا۔ راؤ کہتا ہے فرانس مفت میں
بدنام ہے۔ برائی کہاں نہیں ہے۔ فرانسیسیوں کے ہاں ریاکاری اوروں سے
کم ہوتی ہے۔ مجھے نہیں معلوم .... جین تم یہاں کہاں۔ تم اور پیرس۔
آج تمھیں میرے پاس آنے کی چھٹی کیسے مل گئی۔ کیا میری آماں جان کی ڈر کی وجہ
سے تم میرے پاس نہیں آتی تھیں۔ بیوقوف لڑکی میرے پاس بہت روپے ہیں
میں اپنے والدین کا محتاج نہیں۔ تم نے کپڑے کیوں اتار ڈالے۔ تمھیں سردی
نہیں لگتی۔ اور شطرنج کھیلو گی میرے ساتھ۔ یہ باجہ کتنے زوروں میں بج
رہا ہے۔ مجھے پسند نہیں۔ اب تم واپس تو نہ جاؤ گی..... یہیں رک جاؤ۔
اب کبھی میرے پاس سے نہ جانا...... یہ میری چھوٹی بہن ہے اس سے
مل لوں........ "[1]

یہاں سجاد ظہیر نے اعظم کی ذہنی فضا کو پیش کرتے ہوئے اڈورڈ ہولنگ نے شعور کی رو کے متعلق جو کہا ہے بالکل وہی انداز اختیار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اس ٹکنک میں ناول نگار "راست ذہن کا اقتباس" (DIRECT QUOTATION OF THE MIND) پیش کرتا ہے[2]۔ اس ٹکنک کے تعلق سے جے ڈبلیو کرچ نے کہا ہے کہ اس میں مختلف النوع مبہم، منتشر یادوں سے مملو احساسات، خواہشیں انبساطی

---

[1] لندن کی ایک رات۔ ص ۹۹، ۱۰۰

[2] MODERN WORLD FICTION. P, 184

اور حزنیہ، معمولی اور اہم باتیں ایک کے بعد دوسری جب تک ہم جاگتے رہتے ہیں، بہتی ہوئی پیش کی جاتی ہیں۔ موت یا نیند کے قریب یہ رو دھیمی پڑ جاتی ہے اور پھر مدھم ہو جاتی ہے[1]۔ "لندن کی ایک رات" کے اوپر دیئے گئے اقتباس سے بھی شعور کی رو کے اس تکنک پر روشنی پڑتی ہے۔ اعظم کے شعور کی رو جس طرح نیند کے قریب مدھم ہوتے ہوئے غائب ہو جاتی ہے، وہ بھی مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے۔ اڈمنڈ ولسن نے "یولیسیس" کے بارہ میں جو بات کہی تھی وہ "لندن کی ایک رات" پر بھی بڑی حد تک صادق آتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ، اس ناول کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کے ذریعہ ہم شعور کے طریقۂ عمل اور اس کی فطرت سے بخوبی واقف ہو جاتے ہیں۔ ولسن کا یہ بھی کہنا ہے کہ "یولیسیس" کی وجہ سے ہم اس سے بھی واقف ہو جاتے ہیں کہ ہم زندگی میں کس طرح حصہ لیتے ہیں اور لمحہ بہ لمحہ ہماری زندگی کی کیا نوعیت ہوتی ہے[2]۔ "لندن کی ایک رات" سے خواہ بہت ہی چھوٹے پیمانہ پر ہی کیوں نہ ہو، ہم شعور کی رو کی کارکردگی اور لمحہ بہ لمحہ گزرتی ہوئی زندگی سے کسی حد تک واقف ضرور ہوتے ہیں۔ اعظم اور نعیم کے شعور کی رو سے یہ بات صاف مترشح ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباس سے بھی اس پر روشنی پڑتی ہے:

"یہ لڑکی کیا کہہ رہی ہے۔ اس کی زندگی دلچسپیوں سے لبریز ہو گئی۔ کیا عشق میں مبتلا ہے۔ کیا معلوم اس کا عشق کس قسم کا ہے۔ اسے ضرور اپنے عشق میں مایوسی ہوئی ہوگی۔ جب ہی اس طرح سے باتیں کر رہی ہے۔ اس کا عاشق کس قسم کا آدمی ہوگا۔ نعیم نے محسوس کیا کہ اسے یہ خیال تک برا معلوم ہوا۔ مجھ سے کیا مطلب۔ لیکن جب بھی اس کی باتوں میں مایوسی ملی ہوئی ہے۔ نعیم کو اس خیال سے خوشی سی ہوئی۔ یہ گفتگو کرتے کرتے ایک بار رک کیوں گئی۔ مجھے اب کچھ کہنا چاہیے۔ کیا کہوں اس کی پنڈلیاں

---

[1] MODERN WORLD FICTION. P.183

[2] AXCEL'S CASTLE. P, 218

کتنی خوبصورت ہیں اور اس کی انگلیاں بھی۔ اسے کچھ پریشانی سی ہو رہی ہے
کہیں مجھے مخص اور غیر دلچسپ تو یہ نہیں سمجھ رہی ہے۔ میں اس کی باتوں کا
کیا جواب دوں۔ یہ خاموشی تکلیف دہ ہوتی جا رہی ہے۔ شاعری کی باتیں ہو رہی
تھیں۔ آگ کے شعلوں کو دیکھو کس طرح ناچ رہے ہیں۔ میں موٹا ہونے
کی وجہ سے ناچتے وقت ضرور بدنما معلوم ہوتا ہوں گا۔ آخر میں کیوں موٹا
ہوں۔ یہ سب میری اپنی سستی کا نتیجہ ہے۔ فرانسیسی شاعر تھا ناجس نے کہا
سستی زندہ باد۔ یہ ہے میری معشوقہ۔ یہ مصرعہ مجھ پر صحیح اترتا ہے۔ کیا موٹا ہونا
بہت بڑا عیب ہے۔ بہت موٹا تو میں نہیں۔ معلوم نہیں یہ لڑکی مجھے دیکھ کر
اپنے دل میں کیا کہتی ہوگی۔ کیا معلوم شاید اس کا خیال میری طرف بالکل گیا ہی
نہ ہو۔ کس قدر اپنے خیال میں محو معلوم ہوتی ہے۔ مگر مجھے کچھ تو اب کہنا چاہئے۔
ہمارے یہاں ناچنا کتنا معیوب سمجھا جاتا ہے۔ بھانڈوں اور طوائفوں کا پیشہ
اور اگر مرد اور عورت کو ساتھ مل کر ناچتے ہوئے ہمارے مولوی صاحبان ملاحظہ
کریں تو ان کے دل کی حرکت رک جائے۔ ہماری شاعری دراصل ۔ ۔ ۔ [1]

اس طرح نعیم کے شعور کے ذریعہ اس کا پورا کردار ہی سامنے نہیں آتا بلکہ اس کے مختلف
خیالات زندگی کے مختلف حقائق پر سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ یہ طریقہ کم سے کم وقت میں
زندگی کے بارے میں زیادہ سے زیادہ واقفیت فراہم کر دیتا ہے۔ خاص طور پر کردار کی نفسیاتی
حالت کو پیش کرنے میں اس ٹکنک کی بڑی اہمیت ہے۔ کیونکہ کردار کی داخلی زندگی کو پیش
کرتے ہوئے یہ ناول نگار بقول ملون فرائڈ جدید نفسیاتی تحلیل کے ماہرین فرائیڈ اور،
یونگ کے نظریات سے بہت استفادہ کرتے ہیں[2] اور نفسیاتی حالت کا تجزیہ کرتے ہوئے

---

[1] لندن کی ایک رات۔ ص ۳۸

STREAM OF CONSIOUSNES: A STUDY IN LITERARY-
-METHOD. P, 99 [2]

فرائیڈ کی عمیق نفسیات کو مدنظر رکھ کر کردار کے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کو پیش کرتے ہیں۔ اس طرح یونگ کا "اجتماعی شعور" بھی ان کے پیش نظر ہوتا ہے۔ شاید ذہن کی اس تہہ در تہہ گتھیوں کو پیش کرنے کی وجہ سے بعض لوگ اس ٹکنک پر اعتراض کرتے ہیں۔ جیسا کہ آئی زاکس نے ایسے معترضین کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ شعور کی رو پر ایک عجیب اعتراض یہ ہوتا ہے کہ یہ ٹکنک ساری دنیا کو پاگل اور تاریک ظاہر کرتی ہے۔ معترضین کا یہ کہنا ہے کہ اگر پاگل پن کو پیش کر دیا جائے تو یہ طریقہ ٹھیک ہے لیکن عام زندگی کی پیش کشی کے لئے یہ موزوں نہیں ہے۔ اس کے جواب میں آئی زاکس کہتا ہے، نفسیات کے جدید محققین نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ آزاد تلازم خیال کا اصول ہر انسان کی سوچ اور فکر میں بھی پوری طرح کام کرتا ہے اور یہ کہ یہ تلازمی ڈھانچہ منطقی یا ترتیبی ڈھانچہ پر حاوی رہتا ہے۔ اس لئے اگر ناول نگار حقیقت سے انحراف نہیں کرنا چاہتا تو اس کو لامحالہ یہی طریقہ اختیار کرنا پڑے گا ورنہ وہ بالکل سطحی اور مسخ ہو جائے گا۔ اس لئے آئی زاکس کا کہنا ہے کہ شعور کی ٹکنک نہیں بلکہ راست اور مربوط بیانیہ طریقہ حقیقت کو مسخ کر دیتا ہے[1] چونکہ ذہن میں ترتیب اور ربط کے ساتھ خیالات نہیں آتے۔ اس لئے موجودہ نفسیاتی تحقیق کی روشنی میں حقائق کے اظہار کا یہی بہترین طریقہ ہے۔ اس بناء پر آئی زاکس ہی نے اس ٹکنک کے متعلق کہا ہے کہ شعور کی رو کی ٹکنک زمانہ کی ضرورت اور مطالبہ کا نتیجہ ہے۔ وہ اپنے عہد اور وقت کی روح اور جسم کو ظاہر کرتی ہے۔ اگر ہم سے کہا جائے کہ اس نے کس شعور کو ظاہر کیا ہے تو ہم بلا جھجک کہہ سکتے ہیں کہ اس نے اپنے عہد کے اجتماعی شعور کو ظاہر کیا[2] حقیقت یہ ہے کہ شعور کی رو کی ٹکنک سے اجتماعی شعور اور زندگی پر بڑی گہری روشنی پڑتی ہے اور یہ اپنے عہد کی زندگی کو مکمل انداز سے پیش کرتی ہے۔ "لندن کی ایک رات" صرف ۱۲۴ صفحات پر مشتمل مختصر سا ناول

---

[1] AN ASSESMENT OF TWENTYETH CENTURY LITERATURE. P, 93, 94.

[2] " " " " " P, 100

ہے لیکن چونکہ اس میں شعور کی رو کے تکنک سے کام لیا گیا ہے اس لئے اس سے نہ صرف لندن کے ہندستانی نوجوانوں کی نفسیاتی اور ذہنی زندگی پر مکمل روشنی پڑتی ہے بلکہ اس کے ذریعہ ہندستان کے اس وقت کے نوجوانوں کے ذہن، ان کے سوچنے کے طریقے اور ان کے مختلف اور اہم رجحانات بھی مکمل طور پر سامنے آجاتے ہیں۔ صرف یہی نہیں، اس کے ذریعہ ہندستان کے مختلف مسائل پر روشنی پڑتی ہے۔

اس زمانہ میں ہندستان جن حالات سے دوچار تھا اور جو خیالات نوجوانوں میں پرورش پا رہے تھے جس کا تفصیلی اظہار اس باب کی تمہیدی حصہ میں ہو چکا ہے، اس ناول میں جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جبکہ ملک کے نوجوانوں میں انقلابی رجحان تشدد کی طرف مائل ہو گیا تھا۔ کیونکہ اشتراکی خیالات جڑ پکڑتے جا رہے تھے۔ اعظم اور راؤ میں جو گفتگو ہوتی ہے اس میں راؤ انہی خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> "وطن کی بھلائی کے لئے کوشاں ہیں۔ ذرا مجھے بتائیے تو سہی، کسی کو یہ تک معلوم نہیں، وطن کی بھلائی ہے کس چڑیا کا نام۔ اس کے لئے کوشاں ہونا تو درکنار، زنانہ بن کر چرخہ کاتنے میں وطن کی بھلائی ہے یا مہاتما گاندھی کی طرح سچ کی کھوج کرنے میں وطن کی بھلائی ہے یا کونسل کی ممبری یا منسٹری میں وطن کی بھلائی ہے یا سوشیل ریفارم اور اچھوت کانفرنس میں حصہ لینے میں وطن کی بھلائی ہے۔"[1]

اس طرح پوری عدم تشدد کی پالیسی پر طنز کیا گیا ہے۔ راؤ اور اعظم پب میں جاتے ہیں تو وہاں بھی ہندستان کی سیاست موضوع بحث بنی رہتی ہے اور یوں "لندن کی ایک رات" میں سیاسی تبدیلی کی شدید خواہش کو بھی پیش کیا گیا ہے جو جدید ناول نگاری کا ایک اہم رجحان ہے۔ جیسا کہ فلپ ہینڈرسن نے کہا ہے کہ ہمارے اپنے المناک اور باغیانہ عہد میں

---

[1] لندن کی ایک رات۔ ص ۱۱

جہاں سیاست، اخلاقیات اور مذہب پر چھاگئی ہے، ہم اپنے اہم ناول نگاروں سے سوائے اس کے کوئی اور توقع نہیں کرسکتے کہ وہ سیاسی تبدیلی کو اپنا مطمحِ نظر بنائیں۔[1]

"لندن کی ایک رات" میں مختلف اور متضاد رجحانات رکھنے والے نوجوانوں کو پیش کیا گیا ہے اور ان میں سے ہر کردار سے ایک کہانی وابستہ ہے۔ یہ کہانی کردار کو ابھارتی ہے۔ اس کی نفسیاتی زندگی پر روشنی ڈالتی ہے۔ راؤ گو اشتراکی خیالات کی طرف مائل ہے لیکن وہ بنیادی طور پر تشکیک پسند ہے۔ وہ لڑکیوں سے بہت جلد دوستی پیدا کرلیتا ہے۔ لیکن ان کی دوستی کو کوئی اہمیت نہیں دیتا۔ کیونکہ وہ خود زندگی کو اہمیت نہیں دیتا۔ وہ انسانی زندگی کے متعلق کہتا ہے :

"زندگی اور اس پر بحث۔ اس سے بڑھ کر کیا حماقت ہوسکتی ہے۔ انسان اپنے کو کس قدر عظیم الشان ہستی خیال کرتا ہے۔ لیکن نظامِ کائنات میں ہمارا درجہ کیا ہے۔ زمین پر رینگنے والے کیڑوں میں سے ذلیل ترین کیڑے۔ اور ہم اپنی زندگی کو اتنی زیادہ اہمیت دیتے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ کائنات کے مرکز ہیں یہ کتنی مضحک بات ہے۔"[2]

یہ راؤ کے خیالات نہیں بلکہ بیسویں صدی کا وہ ذہن ہے جو گزشتہ جنگ اور آنے والی جنگ کے اثر سے اور جدید سائنسی نظریات کی وجہ سے انسان کی عظمت کو خوار و زبوں ہوتا ہوا دیکھنے پر مجبور ہے۔ وہ دنیا میں کسی چیز کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا۔ لیکن اس کی ذہانت بیکار و بے فیض سی بھی معلوم ہوتی ہے۔ کیونکہ اس کے مستقبل کے متعلق یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ کیا ہوگا۔ راؤ کے بالکل برعکس احسان ہے جو پکا اشتراکی ہے۔ جو صرف انگریز سامراج کے خلاف ہی نہیں بلکہ جو اس بات پر بھرپور ایقان رکھتا ہے کہ یہ سرمایہ داری کی ناؤ زیادہ نہیں چلے گی۔ وہ کہتا ہے :

---

[1] THE NOVEL TODAY. P. 16

[2] لندن کی ایک رات۔ ص ۵۹

"تم سب کے سب رئیس، بنئے، مہاجن، بیرسٹر، وکیل، ڈاکٹر، پروفیسر، انجینئر، سرکاری نوکر جونک کی طرح ہو۔ اور ہندستان کے مزدوروں اور کسانوں کا خون پی کر زندہ رہتے ہو۔ ایسی حالت قیامت تک قائم نہ رہے گی۔ کسی نہ کسی دن تو ہندستان کے لاکھوں، کروڑوں مصیبت زدہ انسان خواب سے چونکیں گے۔ پس اسی دن تم سب کا ہمیشہ کے لئے خاتمہ ہو جائے گا۔"[1]

احسان کے پہلو بہ پہلو عارف بھی ہے جو آئی اے ایس کے امتحان کی تیاری کر رہا ہے۔ اس کی زندگی کا مقصد وحید اپنے اس امتحان میں کامیابی حاصل کرنا ہے۔ اس کی عقل بھی سرکاری ہے اور وہ اپنی زندگی کا ہر لمحہ اس مقصد کے پیچھے لگا دینا چاہتا ہے۔ عارف کی اس کی اپنی کوئی رائے ہے نہ ہی اس کی اپنی کوئی نظر۔ یہ "لیلیٰ سیول سروس کا مجنوں" ہر بات میں صاحب لوگوں کی تقلید کرتا ہے۔ یہ ہر ایک لڑکی کو اپنی طرف ملتفت کرنے کی کوشش کرتا ہے، اور اس میں ناکامی ہونے پر جھلا کر خاموش رہ جاتا ہے۔ عارف کی طرح اعظم بھی اپنی ناکامی پر جھنجلاتا ہے۔ لیکن اعظم صرف ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے۔ وہ جین کے خیال میں گم ہے۔ جین ہمیشہ ایسا وعدہ کرتی ہے جو کبھی وفا نہیں کرتا۔ اعظم کڑھتا ہے، کھولتا ہے لیکن جب کبھی جین کو دیکھ لیتا ہے اپنی ساری کلفتیں بھول جاتا ہے۔ مگر وہ اپنی زندگی سے مطمئن نہیں ہے۔ وہ اپنے مستقبل سے بھی مطمئن نہیں۔ وہ سوچتا ہے:

"آج کل بیروزگاری کتنی بڑھتی جا رہی ہے۔ اس کا انجام کیا ہوگا۔ میرا انجام کیا ہوگا۔ میں اپنے امتحان میں بھی پاس ہوں گا یا نہیں۔ اور اگر ہو بھی گیا تو پھر اس کے بعد نوکری بھی ملے گی یا نہیں۔ اور جو لوگ گولی سے مارے گئے ان کے بیوی بچوں کا کیا حشر ہوگا؟"[2]

یہ تمام نوجوان اپنے خیالات کا ہی اظہار نہیں کرتے ہیں بلکہ اپنے دَور کے ہندستانی نوجوانو

---

[1] لندن کی ایک رات۔ ص ٦٦

[2] 〃 〃 ص ٩٧

کی پوری پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ ان نوجوانوں کے ذہنوں میں بیسویں صدی کا جدید ذہن کام کر رہا ہے، جو بیک وقت روشن بھی ہے اور تاریک بھی۔ جن سے قدیم اقدار چھن گئی ہیں اور جو جدید قدروں کے لئے سرگرداں ہیں۔ ناول کا ہر کردار اپنی ایک انفرادیت رکھتا ہے، اور پوری طرح واضح ہے۔ ان تمام کرداروں میں دو اور بہت ہی دلچسپ کردار نعیم اور شیلا گرین کے ہیں۔ جیسا کہ پچھلے اقتباسات سے ظاہر ہے کہ نعیم ایک کاہل لیکن نیک دل ہندستانی طالب علم ہے جو سالہا سال سے لندن میں مقیم ہے، لیکن جو کسی طرح اپنا تھیسس مکمل کرنے ہی نہیں پاتا۔ نعیم کے دل میں ہر ایک کے لئے ہمدردی ہے، اس لئے:

"نعیم سے سب کو ایک محبت سی تھی۔ وہ ہمیشہ ہر شخص کی مدد کرنے کے لئے تیار رہتا اور اس سے وہ لوگ بھی جو اس کے دوست نہیں تھے جائز، ناجائز فائدہ اُٹھاتے۔"[۱]

نعیم اپنے کردار کی اس خوبی کی وجہ سے ہندستانی طالب علموں میں امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی زندگی میں رومانیت بہت کم ہے۔ وہ اپنی ناول بینی اور اپنے احباب میں مگن رہتا ہے۔ لیکن شیلا گرین کی بڑی بڑی آنکھیں، گلابی گال، سنہرے بال نعیم الدین کو متاثر کئے بغیر نہیں رہتے۔ نعیم الدین اور شیلا گرین کی ملاقات اور گفتگو میں سجاد ظہیر نے بڑی عمدگی سے نعیم الدین کی شعوری اور زیر نفسی کیفیات کو پیش کیا ہے جو پچھلے اقتباسات سے صاف نمایاں ہے۔

نعیم اور شیلا گرین کی گفتگو بھی ناول کے دلچسپ حصے میں جس میں زندگی، ادب، آرٹ، فلسفہ، شعر و سیاست غرض سب ہی موضوعات پر بحث ہوتی ہے۔ یہ گفتگو پڑھے لکھے اور سوچنے سمجھنے والے دماغوں کی بہترین غمازی کرتی ہے۔ پارٹی کے ختم پر شیلا گرین اپنی محبت کی داستان سناتی ہے۔ شیلا ایک بنگالی نوجوان ہیرن پال سے محبت کرتی ہے۔ گویہ محبت سوئٹزرلینڈ میں پروان چڑھتی ہے لیکن اس کا حقیقی پس منظر بھی ہندستان

---

[۱] لندن کی ایک رات۔ ص ۲۸

کے سیاسی اور سماجی حالات ہیں۔

اس طرح سے یہ مختصر ناول تہہ درتہہ جذباتی اور نفسیاتی زندگی کی پیچیدگیوں کو ظاہر کرتے ہوئے ہندستان کے سیاسی اور سماجی حالات کی ژولیدگی کی بھی پوری پوری عکاسی کرتا ہے۔ اس ناول کے ذریعہ ہندستانی زندگی کے مختلف رجحانات، اہم مسائل اور نوجوانوں کی ذہنی جذباتی اور نفسیاتی حالت وکیفیت سامنے آجاتی ہے۔ اور زندگی کے یہ مختلف پہلو صرف سوا سو صفحات میں سمیٹ لئے گئے ہیں۔ سجاد ظہیر نے یہ شعور کی رو کی ٹکنک کو کام میں لاکر حاصل کیا ہے۔

سجاد ظہیر نے "لندن کی ایک رات" میں شعور کی رو کی ٹکنک جیمس جوائیس کے ناول "یولیسیس" کو دیکھ کر استعمال کی ہے اور اس طرح اُردو میں سب سے پہلے اس کو رواج دینے کی کوشش کی۔ لیکن ان کے کارنامے کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی۔ سجاد ظہیر نے بے حد چھوٹے پیمانے پر ہی سہی ایک عظیم ادبی تجربے کا عکس اُردو میں پیش کیا۔ "یولیسیس" ایک زبردست اور عظیم ادبی تجربہ ہے اور سجاد ظہیر اس سے بے حد متاثر ہیں اور انھوں نے "لندن کی ایک رات" لکھتے ہوئے اس کو پیش نظر رکھا ہے۔ "یولیسیس" ۱۶ر جون ۱۹۰۴ء کی صبح آٹھ بجے سے شروع ہوتا ہے اور دوسری صبح دو بجے ختم ہوتا ہے[۱]۔ اور "لندن کی ایک رات" شام کو چھ بج کر دس منٹ سے شروع ہوتا ہے اور "صبح کی پھیکی روشنی" پر ختم ہوتا ہے۔ اس لئے علی عباس حسینی نے یہ بات تو کہہ دی ہے کہ "وہاں ڈبلن کا ایک دن تھا، یہاں لندن کی ایک رات ہے، وہ تحت الشعور کی انسائیکلوپیڈیا ہے یہ جیمس ڈکشنری"[۲] لیکن یہ کہنے کے باوجود بھی انھوں نے اس ناول کا بے حد سرسری جائزہ لیا ہے اور اس کے ساتھ کسی قسم کا کوئی انصاف نہیں کر پائے ہیں۔ علی عباس حسینی ہی نے نہیں بلکہ کسی بھی دوسرے اُردو کے نقاد نے "لندن

---

[۱] THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P. 93

[۲] ناول کی تاریخ وتنقید۔ ص ۳۳۴

کی ایک رات" کے ساتھ جیسا کہ چاہیئے انصاف نہیں کیا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنی کتاب " ناول کی تنقیدی تاریخ " میں تو سرے سے اس کا ذکر ہی نہیں کیا ہے۔ اسی طرح سہیل بخاری[1] سے لے کر وقار عظیم[2] تک سب ہی نے اس کا بے حد سرسری اور سطحی حیثیت سے ذکر کیا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ ان ناقدین نے شعور کی رو کی ٹکنک کو سامنے نہیں رکھا۔ اس ٹکنک سے ناواقفیت کی وجہ سے اس ناول کا تفصیلی جائزہ اب تک نہیں لیا گیا تھا۔ ورنہ سجاد ظہیر پہلے شخص ہیں جنھوں نے شعور کی رو کی ٹکنک کو اُردو میں سب سے پہلے استعمال کیا اور اسے رواج دیا۔ اس لحاظ سے یہ ان کا ناقابلِ فراموش کارنامہ ہے۔ جیسا کہ پچھلے صفحات پر ذکر آچکا ہے کہ یہ ٹکنک بھرپور انداز سے اور اپنی تمام نزاکتوں اور باریکیوں کے ساتھ ان کے پاس نہیں ملتی کیونکہ انھوں نے اس کو لکھنے کے لئے جوائیس کی طرح شدید ریاضت کی تھی، اور نہ ہی اس کی طرح معجزۂ فن کی نمود کے لئے اپنی زندگی کے دس سال صرف کئے تھے[3] نہ ہی اتنا خون جگر کھایا تھا کہ زندگی کی ساری وسعت اور زندگی کا ہر رُخ پستی سے لے کر بلندی تک، معمولی سے لے کر غیر معمولی تک، نجاست سے لے کر پاکی تک، اور نیکی سے لے کر بدی تک " یولیسیس" کی طرح سامنے آجائے[3]۔ نہ ہی انھوں نے داخلی احساسات کے ذریعہ خارجی دنیا کی تصویرکشی ایسی کی ہے کہ ان کا ناول جوائیس کے ناول کی طرح بذات خود ایک شہر بن جائے۔ جس میں بقول ولسن کے کسی بھی سمت سے داخل ہوا جا سکتا ہے[4]۔ نہ ہی ان کا ناول " یولیسیس" کی طرح فورسٹر کے کہنے کے مطابق ہمارے زمانے کا دلچسپ ترین تجربہ ہے[5]۔ لیکن پھر بھی اُردو میں اس تجربہ کی

---

[1] اُردو ناول نگاری ص ۱۶۳ [2] داستان سے افسانہ تک۔ ص ۴۸

[3] THE ART OF NOVEL. P, 85 [4] AXCEL'S CASTLE. P, 218

[5] " " P, 210 "

اہمیت سے انکار کرنا یا اس کا ذکر نہ کرنا زبردست "کفرانِ ادبی" ہے۔ "لندن کی ایک رات" بہرحال ایک اہم ناول ہے اور اُردو ناول کے سارے رجحانات کی آئینہ داری کرنے کی وجہ سے سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

عزیز احمد کے ناول

اس دور کے اہم ترین ناول نگاروں میں عزیز احمد ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ سنہ ۱۹۴۷ء تک ان کے جو اہم کارنامے سامنے آئے ان میں "ہوس" "مرمر اور خون" ان کے ابتدائی ناول ہیں لیکن "گریز" اور "آگ" ایسے ناول ہیں جن میں ان کے فن کا شباب نظر آتا ہے۔ یہ ناول ان کی فنی پختگی اور فن کارانہ چابک دستی کی روشن مثالیں ہیں، اس لئے شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ عزیز احمد کی ناول نگاری پر ایک اعتراض عام طور پر یہ کیا جاتا ہے کہ وہ جنسی کیفیات کے اظہار میں بے باکانہ انداز اختیار کرتے ہیں۔ علی عباس حسینی نے ان کی ناول نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے "ہوس" اور "مرمر اور خون" کو یہی کہہ کر رد کر دیا کہ "زمانہ طالب علمی کی لکھی ہوئی چیزیں ہیں جب اعصاب پر جنسی ہیجان غالب تھا۔"[1] اور "گریز" کی تعریف کرتے ہوئے اس پر بھی یہی اعتراض کیا ہے کہ "جنسیات کے بیان میں وہ نامناسب افراط سے کام لیتے ہیں۔"[2] علی عباس حسینی نے تو عزیز احمد کے فن کے مختلف روشن پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ اعتراض کیا ہے لیکن دوسرے نقاد تو عزیز احمد کے پاس سوائے جنس کے اور کوئی چیز دیکھتے ہی نہیں۔ وقار عظیم کو بھی سوائے جنس کے کوئی دوسری قابلِ ذکر بات "گریز" میں نظر ہی نہیں آئی۔ وہ لکھتے ہیں:

---

[1] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۴۳۶

[2] 〃 〃 〃 ۔ ص ۴۳۸

"ناول کے سیاسی اور معاشی پس منظر میں جنسی حقائق کا غلبہ ہے۔ جنھیں مصنّف نے مزے لے لے کر بیان کیا اور اپنے قاری کو اس مزے میں پوری طرح شریک ہونے کی دعوت دی ہے۔ جنسی معاملات کے اس طرح غیر ضروری آزادی اور بے باکی سے بیان کرنے میں بظاہر فرائڈ کی جنسی نفسیات کا سہارا لیا گیا ہے ـــ لیکن اس ناول میں یہ سہارا نفسیاتی یا فنی سہارا ہونے کی بجائے محض اس کا فریب معلوم ہوتا ہے۔" [۱]

ڈاکٹر احسن فاروقی نے بھی عزیز احمد کی ناول نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے جگہ جگہ یہی اعتراض کیا ہے۔ وہ "گریز" کے ہیرو کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اس کی خاص بیماری جنسی بھوک ہے۔ وہ اپنے خاندان کی ایک لڑکی بلقیس سے محبت کرتا ہے اور ساتھ ساتھ اس لڑکی کی جوان ماں کے بدن میں بھی اپنے درجہ کے موافق دلچسپی لیتا ہے ..... (گریز میں) کوئی عورت ایسی نظر نہیں آتی جس کی جنس کے علاوہ اس کی بابت کوئی اور تاثر بھی قائم ہو۔ اس معنی میں "گریز" فرائڈی فلسفہ کی ایک چیز ہی سمجھی جائیگی مگر غور سے دیکھیے تو ڈی، ایچ لارنس نے عریاں نگاری کو اس کے صنفی اثر کی بنا پر جائز رکھا تھا اور اس طرح اس پر عمل کیا تھا کہ اس تمام ماحول سے نفرت پیدا ہو جس کی جکڑبندیوں نے انسان کے لاشعور کو گندہ کر رکھا ہے ...... مگر عزیز احمد تو اس رنگ پر چل گئے اور باوجود تمام علمیت اور قابلیت یہ نہ سمجھے کہ یہ عریاں نگاری کیا تھی۔" [۲]

اس طرح عزیز احمد کی ناول نگاری کو صرف جنس کی کسوٹی پر کس کر رد کر دینا صحیح نہیں ہے،

---

[۱] داستان سے افسانے تک۔ ص ۸۵

[۲] ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۳۳۴، ۳۳۵

معترضین نے یہ اعتراضات بیسویں صدی کی انقلابی تبدیلیوں اور باغیانہ رجحانات کو پیش نظر رکھ کر نہیں کئے تھے۔ جیساکہ اس باب کے تمہیدی حصے میں اس بات کا بھرپور طریقے سے جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے کہ جدید ناولوں میں عریاں نگاری دنیا کے بدلے ہوئے حالات کا نتیجہ تھی۔ سائنس نے مذہب اور قدیم اخلاقی اقدار کی بنیادیں ہلادی تھیں، اور جدید نفسیاتی علم نے انسانی زندگی کی حقیقت شعارانہ عکاسی کے لئے جنسی کیفیات کے اظہار کو لازمی اور ضروری قرار دے دیا تھا۔ اس لئے عریاں نگاری اور جنس سے دلچسپی پورے جدید عالمی ادب کی امتیازی نشانی بن گئی ہے۔ اس کے علاوہ پچھلے صفحات میں اس بات کا بھی اظہار کردیا گیا ہے کہ فحش نگاری اور عریاں نگاری میں کیا فرق ہے اور عریاں نگاری کیوں جائز ہے۔ عریاں نگاری کی جو فنی قدر وقیمت ہے اس پر بھی پچھلے صفحات پر تفصیل سے روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے اس لئے اس بحث کا یہاں دہرانا قطعی تحصیل حاصل ہوگا۔

عزیز احمد کی امتیازی خصوصیت ان کی نفسیاتی بصیرت اور ژرف نگاہی ہے۔ ناول میں جذباتی زندگی کے مدوجزر کو پیش کرنے میں وہ اپنا جواب نہیں رکھتے ۔۔ اسکاٹ جیمس نے لارنس کی خوبی اور قوت اس بات میں مضمر دیکھی ہے کہ اس نے جسمانی احساسات اور محسوسات کو ترفع بخشا ہے۔ صرف جنس ہی نہیں بلکہ تمام جسمانی احساسات کو[ا]۔ بالکل یہی بات عزیز احمد کے متعلق کہی جاسکتی ہے۔ اگرچہ کہ "ہوس" اور "مرمر اور خون" ان کے ابتدائی اور زمانہ طالب علمی کے ناول ہیں لیکن ان میں بھی ان کی نفسیاتی بصیرت پورے طور پر نمایاں ہے۔ وہ نفسیاتی اور جنسیاتی احساسات کو حد درجہ فنکارانہ سلیقہ سے پیش کرکے انھیں ترفع بخش دیتے ہیں۔ جیساکہ بابائے اردو مولوی عبدالحق جیسے اخلاقی اقدار کو ملحوظ رکھنے والے ثقہ نقاد نے بھی اس بات کا اعتراف

ا۔ FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE. P. 129.

Library
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

کیا ہے :

" اس ناول میں مصنّف نے آرٹ کی آڑ میں عشق و جذبات، محبت، ہوس، مرد و عورت کے تعلقات کی کشاکش کو بڑی خوش اسلوبی سے دکھایا ہے۔ جہاں تک مجھے علم ہے کہ اس خوش اسلوبی اور صحت کے ساتھ بیان کیا ہے کہ پڑھنے والا قائل ہوجاتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔" [1]

پھر اس کے بعد عبدالحق نے بتایا ہے کہ عزیز احمد کس درجہ نفسیاتی حقائق کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ اور ان کے اظہار میں کس قدر فن کارانہ سلیقہ کا ثبوت دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں :

" دراصل مصنف کا مقصد اس ناول کے لکھنے سے موجودہ رسم پردہ کا تاریک پہلو دکھانا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس پر غور کرتے وقت نفسیاتی عنصر جو اس کا لازمی جزو ہے فراموش نہیں کرنا چاہیئے ۔ اس اہم جزو کو مصنف نے اس موقعہ پر بڑے سلیقہ سے دکھایا ہے ۔ اس سے اس کی نظر کی گہرائی اور سچائی ظاہر ہوتی ہے ۔ اور یہی نظر ہے جو روزمرہ کی معمولی باتوں اور واقعات میں ان چیزوں کو دیکھ لیتی ہے ، جو دوسروں کو نظر نہیں آتیں، اور یہی تصنیف کی جان ہوتی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ مصنف کو خیالات کے ادا کرنے کی قدرت ہے، خصوصاً جہاں وہ نفسیاتی کیفیتیں بیان کرتا ہے وہاں اس کا قلم مصور کا موقلم بن جاتا ہے ۔" [2]

مولوی عبدالحق کا یہ تبصرہ ان کی وسیع النظری کو ہی نہیں ظاہر کرتا بلکہ وہ ناول کے فن کو سمجھنے کی جو بصیرت رکھتے تھے اس پر بھی روشنی ڈالتا ہے ۔ لیکن یہ کتنے تعجب کی بات

---

[1] دیباچہ 'ہوس' ص

[2] دیباچہ 'ہوس'

ہے کہ علی عباس حسینی خود ناول نگار ہوتے ہوئے بھی " ہوس " اور " مرمر اور خون " میں جنسی ہیجان کے سوا کچھ نہیں دیکھ سکے ہیں۔ اور ہمارے دوسرے بھی جدید نقاد عزیز احمد کی جنسیت کو تو ظاہر کرتے ہیں لیکن جنسی جذبات کو پیش کرنے میں عزیز احمد نے جو حیرت ناک فنی رکھ رکھاؤ اور سلیقہ کا ثبوت دیا ہے، اس کا کہیں ذکر نہیں کرتے۔ حالانکہ ناول میں بقول فورسٹر انسان کی " اندرونی یا داخلی " زندگی کی پیش کشی ہی سب کچھ ہوتی ہے[1] لیکن داخلی زندگی کو پیش کرنا کچھ آسان نہیں ہوتا۔ یہ ناول نگار کے لئے کٹھن ترین مرحلہ ہوتا ہے۔ جیساکہ مڈلٹن مرے نے کہا ہے کہ جذبات و احساسات کو بیان کرنا مشکل ترین کام ہے[2] عزیز احمد اس مشکل ترین کام سے اس تکمیل کے ساتھ عہدہ برآ ہوتے ہیں، وہ اس سے ظاہر ہے کہ بقول عبدالحق ان کا قلم مصور کا " موقلم " بن جاتا ہے۔ جذبات نگاری کا یہ سلیقہ ان کے ہر ناول میں موجود ہے۔ " ہوس " اگرچہ کہ ان کی ابتدائی کوشش ہے لیکن وہ بھی اپنی اس خصوصیت کی بنا پر اردو ناول نگاری میں امتیازی مقام پانے کا مستحق بن جاتا ہے۔ اس ناول میں انھوں نے مختلف جذبات کے نازک فرق کو بھی نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ناول میں انھوں نے " محبت " اور " ہوس " کے فرق کو بڑی عمدگی سے نمایاں کیا ہے۔ گو " ہوس " عزیز احمد کا سب سے پہلا ناول ہے لیکن اس میں بھی جذبات کے اتار چڑھاؤ کی وہ بہترین عکاسی کرتے نظر آتے ہیں۔ عزیز احمد انسانی فطرت کے بہترین نباض ہیں۔ رابرٹ لیڈل نے کہا ہے کہ بہترین زبان میں انسانی فطرت کی گہری واقفیت کا ثبوت دینا اور اس کی سچی عکاسی کرنا ناول نگار کا کام ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ اگر ناول نگار انسانی فطرت سے واقف ہے اور ان کے فرق کو پوری طرح سے نمایاں کرنے پر قادر ہے تو اس کی قدریں انسان پرستانہ (HUMANIST) ہوں گی[3] عزیز احمد کی بڑائی کا راز

---

[1] ASPECTS OF THE NOVEL. P, 53.

[2] THE PROBLEM OF STYLE. P, 30.

[3] A TREATISE ON THE NOVEL. P, 53.

اسی انسانی فطرت کی واقفیت اور اس کے فن کارانہ اظہار میں مضمر ہے۔ ان کا ہر ناول اس لحاظ سے بڑی قدر و قیمت رکھتا ہے۔ "مرمر اور خون" بھی ان کا ابتدائی اور طالب علمی کے زمانے کا ناول ہے لیکن اس کے متعلق بھی بجا طور پر عبدالحق نے یہ لکھا ہے:

"نفسیاتی اور خاص کر جذباتی کیفیتوں کو بعض موقعوں پر بڑی خوبی اور دلکشی سے بیان کیا ہے جس میں کہیں استادانہ کمال نظر آتا ہے۔"[1]

"مرمر اور خون" میں عزیز احمد نے جذباتی کیفیات کے اتار چڑھاؤ کو پیش کرنے میں جو "استادانہ کمال" دکھایا ہے وہ ناول میں ہر جگہ نظر آتا ہے۔ نفسیاتی اور جذباتی کیفیات کا یہ اظہار عزیز احمد کا ایک ایسا امتیازی وصف ہے جو ان کی ناول نگاری میں شروع سے لے کر آخر تک جاری و ساری نظر آتا ہے۔ ان کی ناولوں کو ایک خاص اخلاقی نقطۂ نظر سے، دیکھنے سے پہلے اس بات کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ ناول لائینل ٹریلنگ کے کہنے کے مطابق مستقل طور پر سچائی اور صداقت کی تلاش اور کھوج کا نام ہے۔ یہ کھوج کا میدان سماجی زندگی ہوتی ہے۔ اور اس تلاش کا موضوع اور مواد انسانی طور طریقے ہوتے ہیں، جس سے انسان کی روح ظاہر ہوتی ہے۔[2] اس لئے ٹریلنگ کہتا ہے کہ ایک سنجیدہ ناول وہی ہوگا جو سماج کی عکاسی کرے اور سماج کے اس عکس کو دیکھ کر ہم اسے رد یا قبول کر سکیں۔[3] ظاہر ہے کہ جو ناول نگار سماجی زندگی کی عکاسی اس انداز سے کرتا ہے وہ ہمارے لئے لمحۂ فکریہ پیدا کرتا ہے۔ اور ہم سماجی خرابیوں کو ان کی اصلی شکل میں دیکھنے لگتے ہیں۔ اس لئے ٹریلنگ کہتا ہے کہ ناول کی بڑائی اور افادیت اس بات میں مضمر ہے کہ وہ قاری کو اخلاقی زندگی پر غور کرنے پر مجبور کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ حقیقت صرف وہی نہیں ہے جس کو اس کی رواجی اور رسمی تعلیم

---

[1] مقدمہ مرمر اور خون۔ ص ۷

[2] THE LIBERAL IMAGINATION. P, 212

[3] P, 217

نے پیش کیا ہے، بلکہ حقیقت کے اور بھی روپ ہیں۔ پھر ٹریلنگ نے کہا ہے کہ ناول ہی وہ صنف ہے جس میں انسانوں کے فرق اور اس فرق کی قدر وقیمت کو نمایاں کیا جاتا ہے۔[1] اس لئے ایسا ناول جو مذکورہ بالا تمام باتوں کو پیش کریگا اہمیت رکھے گا۔ عزیز احمد کے تمام ناول ان تمام حقائق کو پوری طرح پیش کرتے ہیں۔ عزیز احمد کے ناولوں کی اخلاقی اہمیت اصل میں اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ حقائق کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ قاری ان کے بارے میں سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ فورسٹر کے کہنے کے مطابق ناول نگار کی بڑائی کا انحصار صرف اس بات پر ہے کہ وہ ہم کو کس قدر "چونکا" سکتا ہے۔[2] عزیز احمد کے ناولوں میں یہی چونکا دینے والی کیفیت ہے۔ ہم ان کے ناولوں کو پڑھ کر چونکتے ہیں اور ان کی پیش کردہ باتوں کو رد یا قبول کرنے سے پہلے ان پر غور کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ ان کی عریاں نگاری کی اہمیت بھی اسی بات میں مضمر ہے، اور ان کی ناول نگاری کی اہمیت کا راز بھی یہی ہے۔

اپنی اس چونکا دینے والی خصوصیت کے اعتبار سے "گریز" ان کے ناولوں میں امتیازی مقام رکھتا ہے۔ یہ ۱۹۴۵ء میں شائع ہوا۔ "گریز" عزیز احمد کا بے حد مشہور و مقبول ناول ہے۔ یہ ایک ایسے ہندستانی نوجوان کی کہانی ہے جو آئی، اے، ایس کے لئے منتخب ہوتا ہے اور امتحان دینے کے سلسلے میں انگلستان اور یورپ کی سیر کرتا ہے۔ ناول میں ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۲ء تک کا زمانہ دکھایا گیا ہے۔ ایک ہندستانی آئی، اے، ایس کی ذہنیت انگلستان جاکر کیا ہو جاتی ہے، زندگی کو وہ کس رنگ سے دیکھتا ہے اور اس کی زندگی میں عیش کوشی اور لذت پرستی، یورپ کے ماحول سے جس طرح داخل ہوتی ہے اس کی بہترین تصویر "گریز" میں پیش کی گئی ہے۔ "گریز" زندگی سے گریز ہے، زندگی کے تلخ حقائق سے گریز ہے۔ حد یہ کہ محبت اور عشق کی تلخیوں سے بھی ناول کا ہیرو نعیم گریز کرتا ہے۔ نعیم ناول کا مرکزی

---

[1] THE LIBERAL IMAGINATION. P. 222.

[2] ASPECTS OF THE NOVEL. P. 86

کردار ہے۔ یہ کردار بیسویں صدی کے تمام اہم رجحانات اور میلانات کا آئینہ دار ہے۔ نہ تو اس کے پاس اخلاقی قدروں کا واضح تصوّر ہے، نہ ہی مذہبی بندشوں کا لحاظ۔ وہ ایک تشکیک کی حالت میں ہے۔ وہ سائنس اور نئے علوم اور نئے نظریات سے پوری طرح واقف ہے۔ لیکن اس آگہی کی وجہ سے وہ زندگی سے غیر مطمئن ہے۔ کیونکہ "گریز" کا ہیرو ذہین ہے فرانسیسی ناول میں ذہین ہیرو کے مرکزی اور محوری کردار بن جانے کے متعلق وکٹر برومبٹ نے کہا ہے کہ اس کی وجہ سماجی، تاریخی اور تہذیبی عوامل کے ساتھ نظریاتی ادب کے اثر و نفوذ میں دیکھی جا سکتی ہے[1]۔ "گریز" میں بھی ذہین ہیرو کا مرکزی کردار بن جانا اصل میں سماجی، تاریخی اور تہذیبی عوامل کا نتیجہ ہے۔ ان عوامل کی وجہ سے ہندستانی زندگی میں جو تبدیلیاں آئیں انھوں نے غور وفکر کو مہمیز لگائی اور ان ہی عوامل کے نتیجہ میں تعلیم عام ہوئی۔ اور علم کی وجہ سے دنیا کے مختلف بڑے بڑے نظریات سے آگہی حاصل ہوئی۔ پھر جدید سائنسی ترقی کی وجہ سے حمل ونقل کے ذرائع آسان ہوجانے کی بنا پر علوم و نظریات تیزی کا سے جدید ذہنوں کو متاثر کرنے لگے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے ناولوں کے ہیرو جس قدر ذہین ہیں اور دنیا کے مختلف علوم اور نظریات سے آگاہ ہیں اس سے پہلے کے کسی دور کے ہیرو نہیں ہیں۔ اسی لئے "گریز" میں صرف نعیم کی زندگی ذہنی اور جذباتی انداز سے سامنے آجانے کی وجہ سے اس دور کے ہندستان اور عالمی مسائل اور نظریات سامنے آجاتے ہیں۔ اس کے علاوہ "گریز" میں اس کردار کی اضافت سے ناول کے ہر واقعے اور ہر کردار کو پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول میں مختلف واقعات بڑے لقین آفرین طریقے سے پیش کئے گئے ہیں۔ یہ یقین آفرینی اس لئے بھی پیدا ہوگئی ہے کہ ناول میں اکثر جگہ واحد متکلم کا طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ اس طریقے سے جارج بی ایلیٹ کے کہنے کے مطابق واقعات معتبر اور مستند سے بن جاتے ہیں۔ کیونکہ کہنے والا وثوق سے کہتا

THE INTELLECTUAL HERO. P, 14. [1]

ہے کہ "میں وہاں تھا، میں نے یہ دیکھا"[1] گو بعض جگہ ہی واحد متکلم کا طریقہ استعمال کیا گیا ہے لیکن چونکہ پورا ناول نعیم کے نقطۂ نظر سے پیش کیا گیا ہے اس لئے پورے ناول میں یہی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ اڈورڈ روسن ہیم کے کہنے کے مطابق جب ناول کسی ایک کردار کے نقطۂ نظر سے پیش کیا جاتا ہے تو بھی بالکل واحد متکلم کا تاثر پیدا ہو جاتا ہے کیونکہ اس طریقے کی وجہ سے اس کردار کے تجربات اور اس کے محسوسات ہی کے ذریعہ ناول کا پلاٹ ابھرتا ہے[2] اس طریقے کو استعمال کر کے عزیز احمد نے اس ناول میں بڑا ڈرامائی انداز پیدا کر دیا ہے۔ انھوں نے "گریز" میں راست طور پر اپنے کرداروں کی نفسیات کو پیش کیا ہے۔ جوزف وارن بیچ نے ڈرامائی طریقے کی تعریف ہی یہی کی ہے کہ یہ وہ طریقہ ہے جس میں مصنف کرداروں کی تشریح یا ان پر تبصرہ کئے بغیر راست طور پر ان کی ذہنی حالتوں کو نمایاں کرتا ہے[3] گویا یوں ناول داخلی ڈرامہ بن جاتا ہے۔ "گریز" میں بھی یہی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ اس میں بھی شروع سے آخر تک نعیم کی داخلی اور نفسیاتی حالت قاری کے سامنے رہتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی خارجی زندگی کی وہ تمام باتیں جو نفسیاتی زندگی پر اثر انداز ہوتی ہیں وہ بھی ناول میں بڑی تکمیل اور عمدگی کے ساتھ دکھائی گئی ہیں۔ جوائیس کے "یولیسیس" کے بارے میں کولیس نے کہا ہے کہ اس میں ہیرو کے شعور کے داخلی احساسات کے ذریعہ خارجی دنیا کی تصویر کشی کی گئی ہے[4] بالکل یہی بات "گریز" کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے۔ اگرچہ کہ عزیز احمد نے شعور کی رو کی ٹکنک کو اس ناول میں استعمال نہیں کیا ہے لیکن چونکہ انھوں نے صرف نعیم کے شعور اور نقطۂ نظر کے ذریعہ پورے ناول کو بیان کیا ہے اس لئے اس ناول میں

---

[1] AMERICAN REVIEW (QUATERLY) JAN. 1965. P, 93.

[2] WHAT HAPPENS IN LITERATURE. P, 72.

[3] THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P, 180.

[4] ENGLISH LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY. P, 136

اس ٹکنک کی بعض جھلکیاں آگئی ہیں۔ جیسے نعیم اور بلقیس کی محبت کو پیش کرتے ہوئے انھوں نے ظاہر کیا ہے کہ بلقیس کی محبت نعیم کی نفسیاتی زندگی کا ایک جزر بن کر رہ جاتی ہے۔ بلقیس کی یاد نعیم کو طرح طرح سے ستاتی ہے۔ نعیم کے شعور کی رو گھوم پھر کر بلقیس کی یاد کا طواف کرتی ہے اور وہ بار بار اس کا تصور کرتا ہے۔

"رات کو سونے سے پہلے طرح طرح کے رومان انگیز خواب؛ عاشقانہ تخیلات۔ عشرت منزل ایک ڈاک بنگلہ بن گئی۔ موٹر کا سفر۔ حادثہ۔ مسافر بنگلے میں رات۔ بند کمرہ۔ دروازے بند۔ باہر حفاظت کے لئے آدمی۔ حادثہ کا پہلا تصور کہ میں زخمی ہوں اور بلقیس تیمارداری کر رہی ہے۔ پھر بلقیس حادثہ میں زخمی ہو گئی اور میں تیمار داری کر رہا ہوں۔ عین دم واپسیں بلقیس کا اقرارِ محبت۔"[1]

اسی طرح نیم خوابی کی حالت کو ایک دوسری جگہ پیش کرتے ہوئے انھوں نے نعیم کی ذہنی کیفیت یوں نمایاں کی ہے:

"دماغ نے ذرا سی کوشش کی تو بلقیس سامنے کھڑی تھی۔ مذاق اڑا رہی تھی کہ سمندر کے اس ذرا سے تلاطم میں آپ کا یہ حال ہو گیا۔ واہ نعیم واہ۔ پھر مذاق اڑاتے اڑاتے مجھے بیمار اور پریشان دیکھ کر وہ خود بھی پریشان ہو گئی اور تسلی دینے لگی۔ جہاز نے دائیں جانب حرکت کی تو اس نے میرے بائیں کان میں جھک کے محبت کا اقرار کیا۔ پھر وہ مسکرائی۔ پھر میں مذاق اڑایا۔ پھر ہنسی۔ پھر میری ہنسی اڑائی۔ پھر فرشتوں کی طرح میری پریشانی سے پریشان ہوئی۔ مجھے تسلی دی اور نیند کے ساتھ مل جل کر غائب ہو گئی۔"[2]

اس طرح نیم خوابی کی حالت میں شعوری رو کو پیش کرتے ہوئے عزیز احمد نے فرائڈ کی

---

[1] گریز۔ ص ۳۰

[2] " ۔ ص ۴۱

نفسیاتی تحلیل کو پیش نظر رکھا ہے۔ فرائڈ کے کہنے کے مطابق دن کے خواب یا حالتِ بیداری کے خواب ہماری ذہنی زندگی کا ایک لازمی جزو ہیں[۱] کیونکہ خواب خواہ دن کے ہوں یا رات کے، ہماری غیر آسودہ خواہشوں کی آسودگی کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ یہاں بھی بلقیس کا نعیم کے تصور اور خیال میں اس کے اتنے قریب آجانا نعیم کی اس غیر آسودہ خواہش کی آسودگی کا ذریعہ تھا۔ نعیم جدید زمانے کا پڑھا لکھا نوجوان ہے، وہ فرائڈ کے نظریات سے بخوبی واقف ہے اور وہ فرائڈ کے مجموعۂ مضامین کو پڑھا کرتا ہے[۲] اس لئے وہ اپنی نفسیاتی حالت کا تجزیہ پوری طرح کرتا ہے۔ وہ اپنی ڈائری میں بلقیس سے اپنی محبت کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"جب سے میں نے سنا تھا کہ خانم چاہتی ہیں اس کی شادی مجھ سے ہو، تب سے بلقیس کی "شانِ نارسائی" میں فرق آگیا تھا۔ کشش کا بہت بڑا باعث یہ تھا کہ میری مفلسانہ طالب علمی کے زمانے میں وہ میری پہنچ سے باہر تھی۔ آئی، سی، ایس کے انتخاب نے مجھے اتنا اوپر اٹھا دیا کہ میرا ہاتھ اس تک پہنچ سکتا تھا۔ اس سے ناامیدانہ اشتیاق کا خاتمہ ہوگیا اس کی جگہ دلچسپی، لطف اور زیادہ مادی قسم کے جذبات نے لے لی تھی۔"[۳]

نعیم آج کا وہ نوجوان ہے جس کا ذہن بیسویں صدی کے نئے علوم کی آماجگاہ ہے۔ وہ اپنی اور اپنے اطراف کی زندگی کی پوری آگہی رکھتا ہے۔ اس لئے زندگی سے قطعی ناآسودہ ہے۔ رابرٹ لیڈل نے آج کے ناول نگار کے لئے یہ ضروری قرار دیا ہے کہ نہ صرف وہ اپنے کردار کی زندگی کو پیش کرے بلکہ اپنے اطراف کی زندگی کو بھی پیش کرے[۴]۔ لیڈل

---

[۱] FREUD: HIS DREAM AND SEX THEORIES. P, 49.

[۲] گریز۔ ص ۳۰ [۳] گریز۔ ص ۲۴

[۴] SOME PRINCIPLES OF FICTION. P, 17.

کا کہنا ہے کہ ہم آج ایسے ناول نگار کی تخلیق پر بھروسہ نہیں کر سکتے جو زندگی کی بے اطمینانی اور غیر یقینی کیفیت کو پیش کرنے سے قاصر ہے۔[1] "گریز" کی اہمیت اور بڑائی یہی ہے کہ اس میں موجودہ دور کی غیر یقینی اور بے اطمینانی کی حالت کو پوری شدت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ نعیم کی نفسیاتی حالت بیسویں صدی کی زندگی کی غیر اطمینان بخش حالت کی پوری پوری عکاسی کرتی ہے۔ نعیم کی بے اطمینانی کی کیفیت کو ناول میں جگہ جگہ بڑی عمدگی سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک جگہ عزیز احمد بتاتے ہیں:

> " ایک طرح کی اعصابی کمزوری نعیم پر حاوی ہونے لگی ..... وہ سوچنے لگا، میں اس طرح کب تک گریز کرتا رہوں گا۔ کب تک یہ ذہنی اور جذباتی انتشار باقی رہے گا۔ اور کوئی ترکیبی نتیجہ کوئی امتزاج میری روح اور ذہن اور جسم کی فضا میں ابھرے گا۔ کب تک میں زندگی سے گریز کرتا رہوں گا۔ کب تک میں زندگی سے بچ بچ کے خوابوں کی دنیا میں عاشقی میں پناہ لیتا رہوں گا اور عاشقی بھی خالص جذباتی عاشقی۔ جس میں کوئی ذہنی اطمینان نہیں۔[2]

یہ وہ ذہنی انتشار ہے جو روح کی گہرائیوں میں اتر گیا ہے، جو ایک عظیم جنگ کو بھگت چکنے کے بعد دوسری جنگ کے شروع ہونے پر ذہن اور فکر کے ہر گوشہ پر موت کے اندیشے کی وجہ سے مسلط ہے۔ لیوا ایلین نے نئی دنیا میں یونانی ٹریجڈی کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ ایک بات جو انسانی زندگی کے تعلق سے یقینی ہے وہ ہے اس کی موت۔ موت کے خوف کا مقابلہ کرنے کی دو ہی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ یا تو ہم مرنے والوں کو اپنی نظروں کے سامنے نہ آنے دیں یا پھر اپنے میں موت سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ پیدا

---

[1] SOME PRINCIPLES OF FICTION. P, 14.

[2] گریز ص ۱۹۸

کریں۔ پھر وہ موجودہ حالات کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "موت کا خیال اور خوف آج کے دور میں ہر جگہ اور ہر وقت ملتا ہے۔ صبح جب ہم اخبار اٹھاتے ہیں تو کوئی نہ کوئی سرخی ضرور ایسی مل جاتی ہے جو موت کے خیال کو تازہ کردیتی ہے۔ اس دور کی ذہنی آگہی ہم کو بتاتی ہے کہ ہم چاروں طرف سے تخریبی قوتوں میں گھرے ہوئے ہیں۔ آج ہم موت کے متعلق سوچنے پر جتنے مجبور ہو گئے ہیں ہمارے اجداد کبھی نہ ہوئے تھے۔[۱] جدید دور کی اس ذہنی فضا کو عزیز احمد نے انتہائی فنکارانہ صداقت سے ہر جگہ ابھارا ہے۔ نعیم ایک حادثہ میں ایک عورت کو مرتا ہوا دیکھتا ہے اور موت کا احساس پوری شدت سے اس کے ذہن پر چھا جاتا ہے۔ وہ سوچتا ہے:

"اس حادثہ کی ہیبت نعیم پر دن بھر رات بھر طاری رہی۔ زندگی کا یہی ایک اصلی واقعہ اور تمام افسانوی نقوش باطل معلوم ہونے لگے۔ یہی زندگی کا ڈرامہ تھا۔ ایک منٹ کے اندر انسانی جسم کی شکست چند لمحوں میں موت۔ برتھا اکسل سن کی ہرجائی نگاہیں۔ ایلس کی وفا اور بے وفائی۔ بلقیس کے متعلق شاعرانہ تخیلات۔ میری پاول کا عشق۔ کراکسلے اور ہروشہ کی دوستی۔ خانم کی دنیاداری سب کھیل تھے۔ مگر قدرت کے اس معمولی کھیل کے سامنے ہیچ۔ ایک سواری سنبھل نہ سکی اور جوشِ حرکتِ حیات ہمیشہ کے لئے خاموش۔ اور زندگی کی ساری دلچسپیاں کیا ہیں۔ اس خاموشی اور اس خاتمہ کو بھول جانے کی ناکام کوشش۔ تمام عشق محض افزائشِ نسل اور افزائشِ نسل کا انجام فنا۔"[۲]

یوں عزیز احمد نے اپنے دور کی مکمل نمائندگی کی ہے۔ عزیز احمد نے "گریز" میں خارجی

---

[۱] GREEK TRAGEDY AND THE MODERN WORLD. P. 1.

[۲] گریز۔ ص ۲۷۴

اور داخلی زندگی کے بے شمار گوشے بے نقاب کئے ہیں۔ جنگ کے دوران میں ساری دنیا کی جو ذہنی اور جذباتی حالت تھی، دنیا پر جو کچھ بیت رہی تھی اس کا بھی مکمل تاثر "گریز" میں ملتا ہے۔ ہکسلے کے ناولوں کے متعلق ہوفمین نے کہا ہے کہ اس کے ناولوں کی اہم ترین بات یہ ہے کہ وہ اپنے عہد کی بڑی روشن تصویر ہیں۔ یا کم از کم اس کی ذہنی دلچسپیوں اور عادات کی تصویر ہیں[1]۔ یہی بات "گریز" پر بھی صادق آتی ہے۔ عزیز احمد نے اس ناول میں اپنے عہد کی تصویر پیش کر دی ہے۔ جدید نوجوان ذہن جن خیالات، تصورات اور علوم سے واقف تھا اور دنیا کے حالات نے جس طرح اس کی ذہنی زندگی میں ہیجان پیدا کر رکھا تھا اس کی مکمل تصویر جگہ جگہ اس ناول میں ملتی ہے۔ ہروشہ اور کراکسلے کی یہ گفتگو دوسری جنگِ عظیم کے سائے میں پلنے والے ذہین نوجوانوں کی عکاسی کرتی ہے:

> "زور، حرکت، حیات . . . . ہروشہ نے اپنے پائپ کا ایک کش لیا، اور کش بھی طنز کے انداز میں لیا۔ یہ زندگی کیا ہے جو محض ایک کارتوس سے بجھائی جا سکتی ہے۔ یہ زورِ حرکتِ حیات کیا کہ اگر درجۂ حرارت ذرا کم ہو جائے تو اس کائنات کا خاتمہ ہو جائے۔" کراکسلے نے کہا، لیکن ارتقائے تخلیقی سے کارتوس اور درجۂ حرارت کا توڑ پیدا ہو جائے گا۔ اور ہروشہ نے اب پہلی مرتبہ ذرا جوش سے اپنا پائپ جھٹک کر کہا "میرے دوست یہ کبھی نہ ہوگا۔ اس وقت فرانس میں کسی گوشہ تنہائی میں بیٹھا ایک شخص ارتقائے تخلیقی کا افسانہ گھڑ رہا ہے۔ اور ایک ہزار کارخانے کارتوس بنا رہے ہیں۔ یہ ہے آپ کا زورِ حرکتِ حیات۔ یہاں برگساں اور نٹشے ملتے ہیں"[2]

عزیز احمد نے حد درجہ فن کارانہ چابک دستی سے . . اس طرح دنیا

---

[1] FORMS OF MODERN FICTION. P, 200.

[2] گریز۔ ص ۱۳۴

اور یورپ کی ذہنی فضا کو پیش کرتے ہوئے اس کے سیاسی پس منظر کو بھی ابھارا ہے جنگ کے قریب یورپ کی جو مخصوص حالت تھی اور ایک کرب اور بے چینی جس طرح پھیلی ہوئی تھی' اس کی عکاسی ہر دشہ کے اس خط سے بھی ہوتی ہے :

"یہ بڑا پُر لطف زمانہ ہے۔ عظیم الشان تخریب کا زمانہ۔ معاشرتی اہال اقدار اور پیمانوں کے زلزلوں کا زمانہ۔" لے

اس طرح بیسویں صدی کے ہیجان اور اس کی غیر یقینی حالت کو ہر جگہ عزیز احمد نے نمایاں کیا ہے۔ ایک خط میں کراکسیلے نعیم کو لکھتا ہے :

"دنیا بھر کی حالت ذلیل ہے ...... اس دنیا کا رہنے والا کون انسان کہہ سکتا ہے کہ کل کیا ہوگا..." ٹے

ان تمام حالات سے 'ہر چیز سے' ہر اعتقاد سے جو بیزارگی' بے تعلقی اور بے اطمینانی کا احساس پیدا ہو رہا تھا اس کا ذکر میری پال کی زبانی یوں کیا گیا ہے :

"ذاتی طور پر تو میں یورپ اور تمدن اور اشتمالیت سب سے بیزار ہوگئی ہوں۔" سے

اس طرح جدید دور کا نوجوان ذہن اور اس کی تشکیکی حالت پوری طرح سے سامنے آجاتی ہے۔ ان حالات میں ایک ذہین' جدید علوم سے واقف ہندستانی نوجوان کی جو حالت ہو سکتی ہے وہ بھی بے حد عمدگی سے نمایاں کی گئی ہے۔ نعیم غلام ہندستان کا باشندہ ہے۔ اور غیر قوم کی خدمت کرنے پر مجبور ہے۔ اگرچہ کہ اسے اپنے مقصد میں کامیابی حاصل ہوگئی ہے' جس کی اس نے خواہش کی تھی۔ یعنی وہ آئی سی ایس ہو گیا ہے اور ایک بڑے

لے گریز۔ ص ۲۹۳

ٹے " ص ۲۹۷' ۲۹۸

سے " ص ۳۰۱

عہدے پر مامور ہے۔ لیکن ایک ذہین اور حساس نوجوان کی قومی اور بین قومی حالات کی اس کشمکش میں جو حالت ہو سکتی ہے اس کی بہترین تصویر کشی کرتے ہوئے عزیز احمد بتاتے ہیں:

"نعیم نے یہ بھی محسوس کیا کہ اس کی شخصیت ٹوٹ رہی ہے۔ انفرادیت مندمل ہو رہی ہے۔ سیاسیات میں اس کا نقطۂ نظر محض ایک تماشائی کا سا رہ گیا تھا۔ ہندستان آنے کے کچھ ہی دنوں بعد کانگریس اور لیگ کی جنگ میں اس کی نام نہاد اشتمالیت ختم ہوئی۔ سرکار سے اسے کوئی ہمدردی نہ تھی۔ اس واسطے سرکار کا آدمی بن کے چمکنے کا اسے کوئی موقع نہ تھا۔ اس طرح خارجی سیاسیات میں بھی اس کی ہمدردی نہ تھی۔ . . . . ذہنی تفکرات میں امتزاج کے فقدان کی وجہ سے وہ کوئی فلسفۂ حیات نہ بنا سکا۔ اور اچھا بھی تھا۔ سرکاری ملازمین کو اس کی ضرورت ہی کیا ہے۔ سیاسیات میں اشتمالیت اور اسلام کے درمیان وہ کوئی قطعی فیصلہ نہ کر سکا تھا۔ . . . . . پہلے بھی خیالات بے ارادہ بے عمل تھے، اب بھی رہے۔ . . جذباتی امتزاج کی بجائے انتہا درجہ کا انتشار تھا۔"[1]

نعیم کا یہ ذہنی انتشار کی کیفیت خارجی اور داخلی زندگی کی آسودگیوں کا نتیجہ تھی۔ ناول میں شروع سے آخر تک نعیم کی جذباتی اور ذہنی کیفیت قاری کے سامنے رہتی ہے۔ اور اس کی پیش کشی میں عزیز احمد کا کمال نظر آتا ہے۔ عزیز احمد کو اردو کا ڈی ایچ لارنس کہا جا سکتا ہے۔ لارنس کے متعلق ڈیوڈ ڈیچس نے کہا ہے کہ وہ ہمیشہ انسانی تعلقات کی پیش کشی کو مد نظر رکھتا ہے۔ وہ انسانی زندگی کے تعلقات جیسے محبت،

---

[1] گریز۔ ص ۲۸۷

دوستی، شادی اور اچھی زندگی سے، فرد کی زندگی کے بھرپور بننے کے امکانات پر غور کرتا کرتا ہے۔ ان تعلقات کا فقدان یا کمی جس طرح فرد کی زندگی کو اداس، مایوس کن یا مسخ بنا سکتی ہے اس کی پیش کشی لارنس کی ناول نگاری کا مقصد رہتی ہے۔ وہ فرد کے ان تعلقات کو پیش کرتے ہوئے پرانے یا بے جان طریقوں اور روایتوں کو رد کرتا ہے۔[1] بالکل یہی بات عزیز احمد کے پاس ملتی ہے۔ نعیم کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے عزیز احمد نے بتایا ہے کہ نعیم کی نا آسودہ زندگی میں بنیادی طور پر انہی تعلقات کی کمی رہتی ہے۔ ڈیچس نے یہ بھی کہا ہے کہ لارنس کی ناول نگاری راست اور مرکزی طور پر شادی اور دوستی بلکہ موجودہ سماج میں سچی دوستی اور سچی شادی کے امکانات سے متعلق رہتی ہے۔[1] "گریز" میں نعیم کے سارے تعلقات ان ہی دو بنیادی باتوں کے گرد گھومتے نظر آتے ہیں۔ اور مردوں کے ساتھ سچی دوستی کے امکانات اور تمام عورتوں کے ساتھ سچی دوستی اور شادی کے امکانات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ نعیم کی محبت جو بلقیس سے لے کر ایلس تک اور ایلس سے لے کر میری پال تک پیش کی گئی ہے۔ اسمیں سچی شادی کے امکانات مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ نعیم اور میری کی ساری خط و کتابت اسی سچی دوستی اور شادی کے امکانات کے موضوع پر مبنی ہے۔ یہی حال بلقیس اور ایلس سے نعیم کی محبت کا ہے۔

لارنس کے ناول "سنس اینڈ لورس" کے متعلق ڈیوڈ ڈیچس نے یہ کہا ہے کہ یہ ناول جدید تمدن اور محبت کی قسموں اور اس کی بگڑی ہوئی شکلوں سے متعلق ہے۔[2] "گریز" بھی جدید تمدن اور تہذیب کے ساتھ محبت کی مختلف قسموں اور نوعیتوں کو پیش کرتا ہے۔ نعیم کے مختلف معاشقے، مختلف نوعیت رکھتے ہیں۔ "گریز" میں نعیم کی بلقیس سے خیالی اور تصوری محبت بھی ہے، اور برتھا اکسل سن سے جسمانی اور جنسی محبت بھی ہے۔ میری پاول یا "گل سرخ" سے اس کی محبت ذہنی، فلسفیانہ اور "دوستانہ" نوعیت رکھتی ہے۔

---

[1] THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P, 162.

[2] " " " " " P, 146

میری پاؤل سے نعیم کی محبت میں مشرقی اور مغربی محبت میں فرق اور فلسفۂ محبت کے تعلق سے بڑی فکر انگیز باتیں اور بحثیں بھی ملتی ہیں۔ پھر نعیم کی ایلس سے محبت ہے۔ یہاں "ہوس" کا سلسلہ "پیار" تک پہنچتا دکھایا گیا ہے۔ نعیم کی امریکی لڑکی ایلس سے وابستگی ابتدار میں یکسر جنسی نوعیت رکھتی ہے لیکن رفتہ رفتہ وہ عشق میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جنسیت جس طرح رفتہ رفتہ عشق میں تبدیل ہو جاتی ہے اس کو دکھانے اور پیش کرنے میں عزیز احمد نے کمال دکھایا ہے۔ نعیم جو ایلس سے اپنے جنسی جذبات کی آسودگی چاہتا تھا، اور اس کے پورے نہ ہونے پر بے چین ہو کر تعلقات کو ترک کر دینے کے متعلق سوچا کرتا تھا۔ ابتدار میں نعیم کی جذباتی کیفیت کی یہ حالت ہوتی ہے:

"اس تشنگی کی وجہ سے نعیم بہت بے چین ہو جاتا۔ بعض وقت وہ یہ بھی چاہتا کہ ایلس کا پیچھا چھوڑ دے اور کوئی اور ایسی لڑکی تلاش کرے جس سے اس کی مدعا برآری زیادہ آسان ہو۔" [1]

لیکن بعد میں وہی نعیم رفتہ رفتہ یہ محسوس کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے:

"بہت جلد نعیم کو محسوس ہونے لگا کہ وہ صبح ہی سے سہ پہر کا منتظر رہتا ہے، جب ایلس کے ساتھ کا وقت آئے گا، اس کو کہیں ساتھ لے جانے کا وقت آئے گا۔ اور پھر اسے یہ بھی محسوس ہونے لگا کہ ایلس اس کے لئے کتنی ضروری ہوتی جا رہی ہے ..... اس کا دل نرم ہونے لگا، یہ ایسی نرمی تھی جو اس نے اب تک کسی عورت کے لئے محسوس نہیں کی تھی۔ وہ ایلس کے لئے محسوس کرنے لگا۔ اسے بات بات کا خیال رہنے لگا۔ اگر رات زیادہ آگئی ہے اور دونوں کھلی سڑکوں پر ہیں تو اس کا خیال ہوتا کہ کہیں ایلس کو سردی نہ لگ جائے۔ جس دن اس کی طبیعت کسل مند ہوتی نعیم اس سے زیادہ پست ہو جاتا۔" [2]

---

[1] گریز۔ ص ۱۰۲ [2] گریز۔ ص ۱۲۱

اس طرح نعیم کی پوری جنسیت محبت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ایلس کی پوری شخصیت اب اس کے سامنے ایک دوسرے ہی رنگ میں آتی ہے۔ محبت کی بنیاد جنس ہے لیکن اس بنیاد پر جب محبت کی عمارت کھڑی ہوتی ہے تو یہ نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے، اب ایلس کی ہر بات میں نعیم ایک جداگانہ کیفیت پانے لگتا ہے۔

"اب تک وہ ہزاروں بار ایلس کے بوسے لے چکا تھا، لیکن ان بوسوں میں کوئی خاص کیفیت نہ تھی۔ جیسے اور کسی لڑکی کے بوسے لئے جائیں۔ جیسے ان تمام لڑکیوں کے بوسے جو اس نے اب تک لئے تھے۔ مگر اب جب وہ ایلس کا بوسہ لیتا تو معلوم ہوتا کہ اس کا دل اس کے ہونٹوں میں آگیا ہے۔ معلوم ہوتا کہ جتنی لذت اس ایک بوسے میں ہے اتنی لذت اور کسی چیز میں نہیں۔ اور ایلس کی انگلیوں کے ناخن تک اسے عزیز معلوم ہوتے" [1]

محبت جب جنسیت پر غالب آجاتی ہے تو پھر مرد اور عورت کے تعلقات ایک نئی فضاء میں پرورش پانے لگتے ہیں۔ اس فضاء کو پیش کرنے میں عزیز احمد کی نفسیاتی ژرف نگاہی اور انسانی جذبات سے مکمل آگہی ظاہر ہوتی ہے وہ اس بدلی ہوئی فضاء کو جو جنسیت کے محبت میں تبدیل ہونے سے پیدا ہوئی تھی یوں پیش کرتے ہیں۔

"اور وہ خواہش جو ایلس کی دوستی کے ساتھ ظہور میں آئی تھی ایلس کے جسم، ایلس کے کنوارے پن کو فتح کرنے کی خواہش اور اس کا کہیں نام و نشان بھی نہ تھا۔ ایلس اب بھی کنواری تھی لیکن وہ احترام جو ایک عرصے سے آہستہ آہستہ نعیم کے دل میں پیدا ہو رہا تھا، اس ایک لحظہ میں جذبۂ پرستش بن گیا۔ اس کی محبوبہ اس کی ہونے والی بیوی کسی سے یہاں تک

---

[1] گریز۔ ص ۱۲۱، ۱۲۲

کہ اس سے کبھی آلودہ نہیں ہوئی۔ مشرق کا تصورِ عصمت اسے ایلیس کے اطراف اس وقت اس طرح چھایا ہوا نظر آرہا تھا ــــ جیسے مہتاب کے گرد ہالا۔" لہ

عزیز احمد نے اس ناول میں انتہائی فنکارانہ انداز سے اس بات کو پیش کیا ہے کہ محبت کی " لطافت " جنسیت کی " کثافت " کو زنگار بنا کر جلوہ پیدا کرتی ہے۔ پھر محبت کی اس جلوہ نمائی میں جو پاکی اور روحانیت پیدا ہو جاتی ہے اور جو سکون بخش کیفیت ظاہر ہوتی ہے، اس کو نمایاں کرنے میں عزیز احمد اپنا جواب نہیں رکھتے۔ وہ محبت کی لطیف کیفیت کو یوں ظاہر کرتے ہیں۔

" لطافت، نرمی۔ دل کی نرمی۔ جسم کی نرمی۔ روح کی نرمی۔ یہی وہ چیز تھی جو اسے اپنی اور ایلیس کی محبت کی اصل معلوم ہوتی تھی۔ کہیں جذبات کی آندھی نہیں تھی، کہیں طوفان نہیں، کہیں طغیانی نہیں، کوئی زور و شور نہیں، کوئی ہلچل نہیں۔ محبت کی ہوا آہستہ آہستہ چل رہی تھی...... ہر طرف سکون، ایسا سکون، ایسا لطیف سکون، ایسی لطافت جو اس کی روح میں آج تک محسوس نہیں کی تھی۔ اسے کچھ کچھ اندازہ ہونے لگا کہ صوفیائے کرام جب خدا سے لَو لگاتے ہوں گے تو ان کی روحیں کیسا سکون کیسا لطیف سکون محسوس کرتی ہوں گی۔ کائنات کا سارا جوش و خروش، اجزائے کائنات کا سارا تصادم ختم ہو چکا تھا۔ زمین اپنے محور پر سکون کے ساتھ گھوم رہی تھی۔" ٢ہ

اس طرح عزیز احمد نے جنسیت کو محبت کے لطیف ترین جذبہ میں تبدیل ہوتے دکھایا ہے

لہ گریز ص ۱۴۸

٢ہ گریز ص ۱۴۹

جو اُردو ناول نگاری میں آپ اپنی مثال ہے۔

عزیز احمد کی ناول نگاری ہر اعتبار سے اُردو ناول نگاری کے ایک اہم موڑ کی نشاندہی کرتی ہے۔ وہ زندگی کو بھرپور طریقے سے پیش کرنے کی جتنی اور جیسی قوت رکھتے ہیں، وہ اُردو ناول نگاروں میں کمیاب ہے۔ لیکن اگر اس کے باوجود ہم ان کی ناول نگاری میں سوائے جنس کے اور کچھ نہ دیکھ سکیں تو شاید یہ خود ہماری جنسی زدگی ہوگی۔ پھر جنسی جذبات کی جیسی لطیف اور حقیقی عکاسی انھوں نے کی ہے، اُردو کے دوسرے ناول نگار بہت کم کر پائے ہیں۔ لارنس نے کہا ہے کہ جنسی جذبات میں کوئی برائی نہیں ہے اگر وہ کھلے اور راست طریقے سے پیش کئے جائیں۔ صحیح قسم کی جنسی بیداری روزمرہ کی زندگی کے لئے ضروری ہے۔[1] اس کا کہنا ہے کہ فحش نگاری نہ ہونا چاہیے۔ پھر وہ بتاتا ہے کہ جب کبھی جنس کو پیش کرنے میں جنس کو ذلیل کرنے یا اس کو ذلیل سمجھنے کی خواہش کام کرتی ہے، تب ہی جنسیت فحش بن جاتی ہے۔[2] عزیز احمد راست اور کھلے طور پر جنسیت کو پیش کرتے ہیں۔ وہ جنسی جذبہ کو ذلیل سمجھتے ہیں، نہ ذلیل دکھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس لئے آج تک ان کی عریاں نگاری فحش نہیں بنی ہے بلکہ اس کے برخلاف جنس کا عنصر ان کی ناول نگاری میں بڑی فنی قدر و قیمت رکھتا ہے جس کا اظہار پچھلے صفحات پر ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ اُردو ناول نگاری کو سچی جنسی محبت کی پیش کشی کی ضرورت بھی تھی۔ کیونکہ نذیر احمد سے لے کر پریم چند تک محبت اور جنس میں جو گہری اور اٹوٹ وابستگی ہے اور جس طرح جنسی خواہش محبت کی رفعت حاصل کرلیتی ہے اور محبت جنسی اتصال سے جس طرح محکم و مضبوط ہوسکتی ہے اس کو پیش ہی نہیں کیا گیا تھا۔ اس لحاظ سے بھی عزیز احمد کے ناولوں میں جنسی جذبہ کا عنصر بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

---

[1] SEX, LITERATURE AND CENSORSHIP. P. 74.

[2] 〃 〃 〃 〃 P. 76-77

عزیز احمد نے "گریز" میں خارجی اور داخلی زندگی کے بے شمار پہلو پیش کیے ہیں۔ انھوں نے خالص جنسی وابستگی کو بھی پیش کیا ہے۔ جلسی محبت کو بھی اور روحانی محبت کو بھی۔ یورپ کی سماجی زندگی بھی پیش کی ہے اور سیاسی زندگی بھی۔ جنگ عظیم کے خوف کو بھی پیش کیا ہے اور خارجی ہیجان کو بھی۔ زندگی کی بے کیفی کو بھی پیش کیا ہے۔ اور اس کی غیر یقینی حالت کو بھی۔ ذہنی زندگی بھی پیش کی ہے، نفسیاتی زندگی بھی۔ نئے علوم کی آگہی کو بھی پیش کیا ہے اور اشتراکی اور اشتمالی خیالات کو پھیلتے ہوئے بھی دکھایا ہے۔ غرض زندگی کے اتنے اور بے شمار پہلو اتنے بھرپور طریقے سے پیش کرنا نہ صرف ان کی زندگی سے گہری واقفیت کو ظاہر کرتا ہے بلکہ اس سے ناول نگاری کی ٹکنک پر ان کی غیر معمولی قدرت بھی نمایاں ہوتی ہے۔ اس بات کا اعتراف احسن فاروقی بھی کرنے پر مجبور ہوگئے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> "عزیز احمد کا ٹکنک پر قابو داد کے قابل ہے۔ ان کے مطالعہ اور علم نے اس معاملہ میں ان کی پوری مدد کی اور اُردو ناول کا ٹکنیکی معیار انھوں نے بہت بلند کیا" [۱]

ٹکنک پر عزیز احمد کی غیر معمولی قدرت اس بات سے ظاہر ہے کہ انھوں نے اس ناول میں جہاں ضرورت پڑی ہے وہاں وہی انداز اختیار کیا ہے جو ان کے مواد کو مکمل اور بہتر سے بہتر طریقے پر ظاہر کر سکے۔ چونکہ ان کا مواد بے حد وسیع تھا اور انھیں زندگی کے مختلف اور متضاد گوشوں کو پیش کرنا تھا اس لئے انھوں نے اس ناول میں ناول نگاری کے مختلف طریقوں سے کام لیا ہے۔ اس لئے "گریز" میں خطوط بھی ملتے ہیں، ڈائری بھی اور تاثراتی انداز بھی۔ پرسی لبک کے کہنے کے مطابق ناول نگاری کے اتنے طریقے ہیں اور ان مختلف طریقوں کو ترکیب دینے سے ایسے طریقے پیدا ہو سکتے ہیں جن کا اب تک استعمال

---

[۱] THE CRAFT OF FICTION. P. 173.

نہیں کیا گیا۔[1] "گریز" میں عزیز احمد نے ناول نگاری کے مختلف طریقوں سے فائدہ اٹھایا ہے اور ان کے امتزاج سے اپنا ایک مخصوص انداز پیدا کیا ہے۔ پرسی لبک کے کہنے ہی کے مطابق ناول کی بہترین ہیئت وہی ہوتی ہے جو ناول کے پورے مواد کو مکمل طریقے پر ظاہر کرتی ہے اور بہترین طریقہ وہی ہوتا ہے جس میں پورا مواد کھپ سکتا ہے۔[2] "گریز" میں یہی خصوصیت پورے طریقے سے ملتی ہے۔ عزیز احمد نے اس میں مکتوباتی طریقہ بھی استعمال کیا ہے۔ ڈائری کے طریقے کو بھی کام میں لایا ہے اور کسی حد تک شعور کی رو اور تاثراتی طریقے کو بھی اختیار کیا ہے۔ یہ تمام طریقے اپنی اپنی علٰحدہ اور مختلف نوعیت رکھتے ہیں۔ خطوط اور ڈائری کے طریقے سے متعلق ڈیچس نے لکھا ہے کہ خطوط کے ذریعہ کرداروں کے خیالات اور موڈ پیش کیے جا سکتے ہیں۔ اور ڈائری میں مختلف موقعوں پر جو ذہن کی کیفیت اور حالت ہوتی ہے اس کو پیش کیا جا سکتا ہے۔[3] شعور کی رو اور تاثراتی طریقے سے کردار کی نفسیاتی حالت کو مکمل ترین انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ اور زندگی کے ہر رخ کو بے نقاب کیا جا سکتا ہے۔ لیکن جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ انھوں نے اس ناول میں شعور کی رو کے طریقے کو کہیں بھی پورے طریقے سے اپنایا نہیں ہے۔ البتہ تاثراتی انداز سے انھوں نے موقعہ محل سے استفادہ کیا ہے۔ اس طرح انھوں نے مختلف طریقوں کو اختیار کرکے اپنے مواد کا مکمل ترین اظہار کیا ہے۔ مجموعی طور سے دیکھا جائے تو "گریز" کی ہیئت بظاہر روایتی معلوم ہوتی ہے کیونکہ اس میں ایک واضح پلاٹ ہے، کہانی ہے اور پھر ناول کا ابتدائی، درمیانی اور اختتامی حصہ پوری طرح واضح ہے۔ عزیز احمد نے گو ناول کی ہیئت میں کوئی ایسی غیر معمولی تبدیلی نہیں کی ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کا انداز

---

[1] HE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P. 19, 20.

[2] THE CRAFT OF FICTION. P, 40.

[3] THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P, 19. 20

بالکل منفرد ہے۔ لارنس کے ناولوں کے متعلق بھی یہی کہا جا سکتا ہے کہ اس نے روایتی انداز کے خلاف نہ تو کوئی بغاوت کی ہے نہ ہی کوئی نیا تجربہ کیا ہے۔ لیکن وہ بظاہر روایتی انداز میں بالکل نئی چیز پیش کرتا ہے اور نئے انداز میں پیش کرتا ہے[1]۔ لارنس کے متعلق یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ ایسے رجحانات اور عناصر کو پیش کرتا ہے جو مخصوص طور پر اور قطعی طور پر جدید ہوتے ہیں[2]۔ یہ تمام باتیں عزیز احمد پر صد فی صد صادق آتی ہیں۔ اس لئے ہر لحاظ سے عزیز احمد اُردو کے ایک بہت بڑے اور منفرد ناول نگار ہیں اور ان کا ناول "گریز" اُردو کے عظیم ناولوں میں سے ایک ہے۔

عزیز احمد کا دوسرا اہم کارنامہ ان کا ناول "آگ" ہے۔ یہ ناول ۱۹۴۷ء سے پہلے لکھا گیا ہے۔ اس میں ۱۹۰۸ء سے لے کر ۱۹۴۲ء تک کی کشمیری زندگی پیش کی گئی ہے۔ یہ ناول اردو ناول نگاری میں عزیز احمد کا دوسرا اہم کارنامہ ہے۔ اس ناول میں اور ڈی۔ ایچ لارنس کے ناول "ایرونس رڈ" (A ARON'S ROD) میں بڑی مماثلت ہے۔ ڈیوڈ ڈیچس نے اس کے متعلق کہا ہے کہ اس ناول کو سفرنامہ کی طرح پڑھا جا سکتا ہے[3]۔ بالکل یہی حال "آگ" کا ہے۔ جس طرح وہ بغیر ہیئت کا ناول ہے ویسے ہی "آگ" بھی ہے۔ جس طرح اس میں اٹلی کو پیش کیا گیا ہے اسی طرح "آگ" میں کشمیر کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ ناول دو حصوں میں منقسم ہے۔ پہلا حصہ "شنیدہ" ہے اور دوسرا حصہ "دیدہ" ہے۔ دوسرا حصہ زیادہ تر ایک سفرنامہ کی سی حیثیت رکھتا ہے۔ اور وہ شروع بھی ہوتا ہے اس طرح سے:

" میں واحد متکلم بڑے شش و پنج میں ہوں۔ کسی ایسی قوم کا کارنامہ لکھنا

۱؎ THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P, 139

۲؎ MODERN FICTION. P, 269

۳؎ THE NOVEL AND THE WORLD. P, 175

> جس سے لکھنے والا محض خارجی طور پر واقف ہو بہت مشکل ہے۔ اور شنیدہ سے دیدہ کی طرف آتے ہوئے بھی میں واحد متکلم محض ناظر رہ جاتا ہوں۔۔۔۔ ظاہر ہے کہ اندر کی زندگی مجھ واحد متکلم نے کم دیکھی ہے۔ اور اس لئے میں واحد متکلم ناظر ہوں، تماشائی ہوں۔۔۔۔۔۔ اور سنہ ۱۹۴۲ء کے اپریل کے پہلے ہفتے میں ناظر میں تماشائی کشمیر آتا ہوں۔"[1]

اس طرح یہ ناول بظاہر صرف کشمیری زندگی تک محدود ہے لیکن اصل میں اس ناول میں کشمیر کی زندگی کی اضافت سے سنہ ۱۹۰۸ء سے سنہ ۱۹۴۵ء تک کے ہندستانی حالات کو بھی ایک طرح سے پیش کیا گیا ہے۔ کیونکہ اس دوران میں ہندستان کی سماجی، سیاسی اور معاشی زندگی میں جو تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں ان کی جھلکیاں کشمیری زندگی کی تبدیلی میں صاف طور پر نمایاں ہو گئی ہیں۔ اس طرح سے بہت بڑے پیمانے پر "آگ" میں کشمیر کی زندگی کی اضافت سے ہندستانی زندگی کی جھلکیاں بھی دکھائی گئی ہیں۔ اس وسیع زندگی کے سارے حقائق ناول نگار اپنے مشاہدے اور تجربے کی بنا، پر حاصل کرتا ہے اور ان کو پیش کرتا ہے۔ اس لئے ناول میں یا تو کسی قدر "شنیدہ" حصہ ہے یا پھر بڑا حصہ "دیدہ" ہے۔ موجودہ عہد کے ناول نگار کے متعلق جی۔ ایس فریسر نے کہا ہے کہ ایک اچھا ہم عصر ادیب خاص طور پر ناول نگار حقیقت اور سچائی کا احترام رکھتا ہے۔ لیکن اس سچائی اور حقیقت کو خود دریافت کرتا ہے اور اس طرح سے اپنے نقطۂ نظر سے اس کو پیش کرتا ہے۔[2] "آگ" میں یہی خصوصیت ملتی ہے۔ عزیز احمد نے اپنے مشاہدے اور تجربے کی بنا پر کشمیری زندگی اور ہندستانی زندگی کو پیش کیا ہے۔ اس طرح سے "آگ" ہنری جیمس کی ناول کی تعریف پر بھی پورا پورا اترتا ہے۔ ہنری جیمس زندگی کے راست اور شخصی اثر

---

[1] آگ۔ ص ۱۲۷

[2] THE MODERN AND HIS WORLD. P, 19

کو ناول کہتا ہے[1] "آگ" میں ہر جگہ زندگی کا یہی راست اور شخصی اثر ملتا ہے۔ ان باتوں کے لحاظ سے "آگ" اردو ناول نگاری میں ایک امتیازی مقام رکھتا ہے۔

"آگ" عزیز احمد کا ایسا ناول ہے جس میں کشمیر کی زندگی بالکل بے نقاب ہو گئی ہے اور اس کا ہر رخ سامنے آگیا ہے۔ یہاں کشمیر "جنت نشاں" ہی نہیں "جہنم زار" بھی نظر آتا ہے۔ یہاں قدرت کا رحم و کرم ہی نہیں بلکہ اس کا قہر و غضب بھی اپنی نمایاں ترین شکل میں سامنے آتا ہے۔ کشمیر کی ایسی اور اتنی سچی تصویر اردو کے کسی اور ناول میں نظر نہیں آتی۔ کشمیر کا افلاس اور اس کی غربت، اس کی گندگیاں اس کی نجاستیں، اس کے بے کس و مجبور عوام، اس کی بھوک اور افلاس سے روندی ہوئی مخلوق اور اس بھوک اور افلاس کے ہاتھوں تباہ ہوتی ہوئی اخلاقی حالت۔ غرض اس میں کشمیری زندگی کے سب ہی کرب ناک پہلو سامنے آگئے ہیں۔ پھر اس افلاس اور غربت میں اضافہ کرنے والوں کی زندگی کو بھی نمایاں کیا گیا ہے جو دن بہ دن امیر سے امیر ترین بنتے جا رہے ہیں، جو اپنے سرمایہ سے کشمیری غریبوں کی محنت، عزت اور حمیت کو کوڑیوں کے مول خرید لیتے ہیں اور اس سے ہر طرح کا ناجائز فائدہ حاصل کرتے ہیں۔ کشمیر کی زندگی کو زہر آلود بنانے میں ڈوگرہ شاہی، سرمایہ داری اور انگریزی تسلط کا جو ہاتھ رہا ہے وہ بھی ہر جگہ دیکھا جا سکتا ہے۔ اس ناول کی اہم ترین خوبی یہی ہے کہ اس میں کشمیری زندگی کا ہر پہلو نمایاں ترین صورت میں ملتا ہے۔ اس میں خواجہ غضنفر جو، سکندر جو اور انور جو کا خاندانی سلسلہ ہے، جو سرمایہ داری کے نمائندے ہیں۔ جن میں سے غضنفر جو اور سکندر جو کی زندگی صرف دولت کمانے اور عیاشی کرنے میں گزرتی ہے۔ ان کی دولت کشمیری حسن کو خریدتی ہے۔ ان کے چاندی اور سونے کے سکوں کے مارے مفلس حسن کے عصمت و عفت کے شیشے چکنا چور ہوتے رہتے ہیں۔ اس میں ظہری صاحب

---

[1] THE FUTURE OF THE NOVEL. P. 8

جیسے متوسط طبقے کے پڑھے لکھے لوگ ہیں، جو تعلیم کی اہمیت اور ضرورت کو بھی واضح کرتے ہیں۔ اور جو جمہوریت پسند بھی ہیں اور غریبوں کے حامی بھی۔ اور جو یہ کہتے ہیں :

"با خدا خواجہ صاحب اپنے ملک کی حالت دیکھ کے، میری آنکھوں میں خون اتر آتا ہے۔ ہم لوگوں سے بھیڑ بکریاں گھوڑے خچر اچھے ہیں۔ وہ مار کھاتے ہیں تو کبھی کبھی سرکشی بھی کرتے ہیں۔ ہم کو تو کسی چیز کا احساس ہی نہیں۔ یہ بھوک دیکھیے۔ یہ غربت دیکھیے۔ یہ افلاس۔ یہ سب دیکھ کے میرا خون کھولتا ہے۔" [1]

لیکن یہی ظہری صاحب جو غریبوں کی حمایت میں یہ تقریر کرتے ہیں وہی جب ڈوگرہ حکومت کی ملازمت اختیار کر لیتے ہیں تو انھیں ہندستان کی آزادی کی جدوجہد "واہیات" معلوم ہوتی ہے۔ یہاں امیر اور متوسط طبقے کے ان خود غرض افراد کے ساتھ بے حس، مجبور، اور غریب نچلے طبقہ کے افراد بھی ہیں۔ ان میں زون اور فضلی بھی ہیں جن کا بے مثال حسن چند چاندی کے ٹکڑوں کے عوض غضنفر جو اور سکندر جو خرید لیتے ہیں۔ یہاں زون کا شوہر رجبا ہے جو اپنی بیوی کو غضنفر جو کے حضور میں پیش کرتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں "زون کے نئے پھیرن بنتے گئے۔ کنواج اور دور اور تالا زر پر سونے کا ملمع ہوگیا۔ رجبا کے کپڑے سفید اور نئے معلوم ہونے لگے۔ یہاں تک کہ چھوٹی سی فضلی بھی اجلے اجلے کپڑے پہننے لگی۔ یہ سلسلہ غضنفر جو تک ہی محدود نہیں رہتا۔ جب اس کا لڑکا سکندر جو علیگڈھ سے تعلیم پا کر واپس آتا ہے تو زون کی لڑکی فضلی کے حسن سے مسحور ہو کر رہ جاتا ہے۔ ان دونوں کو ملانے میں غضنفر جو کا قدیم اور وفادار نوکر امدو ایڑی چوٹی کا زور لگاتا ہے۔ اور آخر سکندر جو کی شادی کی دوسری رات ہی نقب لگا کر فضلی اور سکندر جو کو ملا دیتا ہے۔ اور اس طرح اپنی

---

[1] آگ۔ ص ۴۴

وفاداری کو سرخرو کرتا ہے، اور حقِ نمک ادا کرتا ہے۔ اس طرح یہاں غریبوں امیروں کا وہ "لین دین" سامنے آتا ہے جو دونوں کے لئے باعث شرم ہے۔ پھر اس میں حالات کی وہ تبدیلی بھی ملتی ہے جب کہ سکندر جو کا لڑکا انور جو نئے حالات کو محسوس کرتے ہوئے بڑی حد تک اپنے آپ کو ان کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔ "آگ" میں اس طرح کشمیر کی زندگی اپنی پوری گہرائی اور گیرائی کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ یہ کشمیری زندگی کی حقیقی تصویر ہے۔ اس تصویر میں امرار اور سرمایہ دار طبقہ سے غریب طبقہ تک ہر ایک کی زندگی پوری طرح نمایاں ہوتی ہے۔ بے شمار کردار سامنے آتے ہیں اور کئی کہانیاں بنتی اور بگڑتی ہیں۔ اور یوں زندگی کی ساری گھما گھمی سامنے آجاتی ہے۔ بالزاک کے متعلق ہنری جیمس نے کہا تھا کہ کمیت اور شدت اس کے ناولوں کا امتیازی وصف ہے اور یہ کہ وہ بہت سے حقائق کو دیکھتا ہے۔ سماجی حقائق کو بھی تاریخی حقائق کو بھی اور پھر ان کے متعلق بے شمار خیالات اور تصورات رکھتا ہے[1]۔ بالکل یہی بات عزیز احمد کے اس ناول کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ "آگ" میں انھوں نے کشمیری زندگی کو پیش کرتے ہوئے بے شمار سماجی تاریخی سیاسی اور معاشی حقائق کو پیش کیا ہے۔ ان حقائق کو پیش کرنے کے لئے عزیز احمد نے ناول کی کسی بندھی ٹکی ٹکنک کی پیروی نہیں کی ہے۔ اس لئے اس ناول میں سرمایہ دار طبقے کی تین نسلوں کی زندگی کی اضافت سے کشمیری زندگی کے ہر رُخ کو اور اس کی ساری تبدیلیوں کو پیش کیا گیا ہے۔

اس طرح "آگ" میں بظاہر کشمیر کی تین نسلوں کی کہانی بیان کی گئی ہے، لیکن حقیقت میں یہ "جو" خاندان کی کہانی بھی نہیں ہے۔ "آگ" ایک ایسا ناول ہے جس کا کوئی پلاٹ نہیں ہے، جس کی کوئی واضح کہانی نہیں ہے۔ ایک طرح سے اس ناول کا کوئی ہیرو بھی نہیں ہے نہ ہی کوئی ہیروئن ہے۔ البتہ کشمیری سماج اور کشمیری زندگی ہی اس ناول کے مرکزی اور محوری کردار ہیں۔ پرسٹلی نے کہا ہے کہ ناول نگار کا کام فرد کو سماج میں پیش کرنا ہے اس

ل THE HOUSE OF FICTION. P. 69-70

لئے سماج خود بڑے ناولوں میں ایک اہم کردار بن جاتا ہے۔[1] "آگ" میں بھی کشمیری سماج اس ناول کا اہم ترین اور مرکزی کردار بن گیا ہے۔ اس لئے ناول نگار خود کہتا ہے:

"میں واحد متکلم پھر سوچ رہا ہوں۔ اس ناول میں ہیروئن کا ملنا تو مشکل ہی تھا کیونکہ شریف گھر کی کشمیرن کو کون دیکھ سکتا ہے۔ معصومیت سے اجنبی سیاح اسے کیا جانے۔ اس کا جسم اس کا چہرہ اس کا حسن اس کی آواز سب پردہ کرتی ہے۔۔۔۔۔ صرف کھڑکیوں پر جھروکوں سے جھانکتی ہے اور اس کی ٹوپی اور سر سے لٹکتا ہوا کپڑا بھی ایسا ہی میلا ہوتا ہے، جیسے اس کی نوکرانیوں کا۔ وہ علم سے آزادی سے سورج کی روشنی سے تازہ ہوا سے مرد کی نگاہوں سے سچی محبت سے محروم ہے۔"[2]

اس طرح "آگ" میں ہیروئن کی بجائے کشمیری زندگی ہی کی تفصیل ملتی ہے اور ہیروئن کے نہ ملنے کا سبب بتاتے ہوئے ناول نگار نہ صرف کشمیری زندگی کو پیش کرتا ہے بلکہ اس کی کھوج میں وہ ان سارے سماجی معاشی اور سیاسی اسباب تک بھی پہنچ جاتا ہے جس کی وجہ سے یہ ہیروئن کہیں گم ہوگئی ہے۔ وہ بتاتا ہے:

"برطانوی حکومت برطانوی سرمایہ کی غلام ہے۔ گورنمنٹ آف انڈیا برطانوی حکومت کی، ریاست گورنمنٹ آف انڈیا کے سیاسی محکمے کی کشمیر کے شرفار ریاست کے غلام ہیں۔ اور شرفار کی بیویاں شرفار کی غلام ہیں، اور یہ پورا نظام کھنکتے ہوئے سکّوں کی جھنکار پر چمکتے ہوئے سکّوں کی جگ مگ پر قائم ہے۔ میں واحد متکلم اجنبی ملک کا رہنے والا اس سرزمین میں ہیروئن کہاں سے ڈھونڈوں، جہاں سوائے مزدور عورتوں کے دوسرے طبقے کی عورتیں گھر کو

---

[1] LITERATURE AND WESTERN MAN. P, 412.

[2] "آگ" ص 119

پر چلتی پھرتی دکھائی نہیں دیتیں۔ دکانوں میں سودا نہیں خریدتیں۔ ڈنگوں میں بیٹھ کر باغوں کو ضرور جاتی ہیں مگر ان کے ساتھ ان کے مرد ہوتے ہیں جو ان کی ہر اٹھتی نگاہ ان کی گردن کی ہر جنبش، ان کے برقعے کی ہر شکن پر احتساب کرتے ہیں۔ میں واحد متکلم ان عورتوں اور ان کے احساسات کی تفصیل، ان کی ذہنیت، ان کا طرز عشق کیا جانوں، کیا لکھوں؟" [1]

اس طرح تہہ در تہہ غلامی کے اس سلسلے میں اس ناول کی ہیروئن گم ہوگئی ہے۔ لیکن اس میں ناول کے ہیرو کی بھی حیثیت ثانوی ہی ہے۔ پرسی لبک نے "مادام بواری" کے متعلق کہا تھا کہ یہ ناول ایک قسم کا ڈرامہ ہے جس میں ایک عورت مختلف حقائق سے دوچار ہوتی ہے۔ یہ ڈرامہ اپنے اندر جو تصویر رکھتا ہے اس کو پیش کرنے کے لئے منتخب کیا گیا ہے۔ یہ ڈرامہ اس لئے سامنے آتا ہے کہ مختلف لوگ جس طرح زندگی بسر کرتے ہیں اس کو نمایاں کیا جائے[2] اس لئے اس کے نزدیک مادام باوری اور اس کا سماج اور ماحول ناول کے اہم ترین کردار ہیں۔ "آگ" کا ڈرامہ بھی اپنے اندر جو تصویر رکھتا ہے اس کو نمایاں کرنے کے لئے لکھا گیا ہے۔ یہ تصویر کشمیری زندگی کی تصویر ہے، اسی کو پیش کرنے کے لئے "جو" خاندان کی زندگی پیش کی گئی ہے۔ اس طرح سے یہاں بھی "مادام باوری" کی طرح "جو" خاندان اور ان کا ماحول اور سماج یعنی کشمیری زندگی ناول کے اہم ترین کردار بن گئے ہیں۔ لیکن ان دونوں کرداروں میں فوقیت کشمیری زندگی ہی کو حاصل ہے جیسا کہ "واحد متکلم" لکھتا ہے:

"مجھے سب سے زیادہ فکر اس بات کی ہے کہ ہیرو بھی میرے ہاتھ سے نکلا جا رہا ہے۔ سکندر جو کی جگہ کشمیر کے مناظر اور کشمیر کی زندگی اس ناول کے ہیرو بنے جا رہے ہیں۔ کیونکہ میرا ہیرو ایک امیر تاجر ہے۔ اس کے جذبات

---

[1] "آگ"۔ ص ۱۹۹

[2] THE CRAFT OF FICTION / P. 83.

ین گہرائی نہیں ۔ اس کے دل میں سپے عشق کی آگ بھڑکتی ہی نہیں ۔ یا اگر زونی کی لڑکی فضلی کے لئے بھڑکی بھی تو وہ جھوٹی آگ تھی جہنم کی آگ۔ نہیں لاوے کی آگ نہیں، پھلجھڑی کی آگ پٹاخے کی آگ ۔ اس کا دماغ زیادہ سے زیادہ پیسے کمانے اور زیادہ سے زیادہ عورتوں کو پھانسنے کے سوا کسی فکر سے آشنا نہیں ۔" [1]

حقیقتاً " آگ " کے ہیرو اور ہیروئن " کشمیر کے مناظر اور کشمیر کی زندگی " ہیں ۔ فلپ ہنڈرسن کا کہنا ہے کہ ناول کا سب سے اہم اور تخلیقی کام یہ ہے کہ وہ انسانی زندگی سے وابستہ رہے اور اس طرح سماجی مسائل کو پیش کرے ۔ اس کا کہنا ہے کہ بڑے لکھنے والوں کا مقصد ہمیشہ انسان اور اس کے ماحول کو دیکھنا اور دکھانا رہا ہے[2] " آگ " میں بھی بنیادی مقصد کشمیر کے باشندوں ان کے سماجی مسائل اور اس پورے ماحول کو پیش کرنا ہے جس میں ان کی زندگی جکڑی ہوئی ہے ۔ اس لئے اس ناول کا موضوع " آگ " ہے اور اس کا عنوان بھی " آگ " ہے ۔ اس میں کشمیر میں بھڑکنے والی ہر قسم کی آگ کو پیش کیا گیا ہے ۔ نئے حالات کی آگ سیاسی حالات کی آگ، اشتراکیت کی آگ، بیداری کی آگ، انقلاب کی آگ اور ان سب سے بڑھ کر بھوک کی آگ کشمیر میں بھڑکتی نظر آتی ہے ۔ عزیز احمد لکھتے ہیں :

" واقعتاً کشمیر میں آگ کے سوا ہے کیا ۔ بھوک کی آگ جو خواجہ سکندر جو اور ان کی طرح کے بیچ کے پونچھ کھانے والوں نے پھیلائی ہے ۔ لکڑی کا کے کھودنے والے دیدے پھوڑ کر کپڑے پر رنگ برنگی پھول کاڑھنے والے دیدہ ریزہ کر کے قالین بنانے والے ہر سال ابتدا ر بہار میں زولاجی کے گیارہ ہزار فیٹ عبور کرنے والے مزدوروں کی محنت کا یہ ثمر ——— مگر کیا یہ آگ

---

[1] " آگ " ۔ ص ۲۰۰

[2] THE NOVEL TODAY. P, 35.

اس کو اور اس مہاجنی نظام، جاگیرداری نظام کو نہ جلائے گی۔ ہر طرف آگ
ہی آگ۔ بھوک کی آگ، چنار کی آگ، لاوے کی آگ، بیماریوں کی آگ۔[1]

یہاں عزیز احمد نے کشمیر میں بھڑکنے والی ہر قسم کی آگ کو پیش کرتے ہوئے انقلاب اور بغاوت کی اس آگ کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو کسی قدر رفتہ رفتہ پھیل رہی تھی۔ اور جو کسی بھی موقعہ پر پوری شدت کے ساتھ بھڑک سکتی تھی۔ لیون نے اپنے ایک مضمون میں کہا ہے کہ ایک صحیح معنوں میں بڑا فن کار انقلاب کے بعض پہلوؤں کی لازمی طور پر عکاسی کرتا ہے۔[2] عزیز احمد نے ہندستان اور خاص طور پر کشمیری زندگی میں رفتہ رفتہ جو انقلاب آرہا تھا اس کی بھی عکاسی کی ہے۔ جس کی ایک روشن مثال انورجو کے خیالات کی تبدیلی میں نظر آتی ہے۔ انورجو جو ملک التجار سکندر جو کا لڑکا ہے وہ بعض ایسی سرگرمیوں میں حصّہ لیتا ہے اور اس کی ہمدردیاں محنت کش طبقے اور سیاسی جدوجہد سے ایسی وابستہ ہو جاتی ہیں کہ "انورجو پر سرکار کی نظریں ذرا شک کے ساتھ کھٹک کر پڑ رہی تھیں۔"[3] اس لحاظ سے "آگ" کو پرولتاری ناول کہا جا سکتا ہے۔ فلپ ہنڈرسن کہتا ہے کہ پرولتاری ادب میں محنت کش اور غریب عوام کی مصیبتوں اور ان کی تکالیف سے بحث کی جاتی ہے اور ان کو پیش کیا جاتا ہے۔[4] "آگ" میں بھی بنیادی طور پر وہاں کی مفلسی، غربت، بھوک اور نچلے اور محنت کش طبقے کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ اونچے طبقے کی زندگی کو بھی مکمل انداز میں پیش کر کے اس استحصال کو بھرپور طریقے سے نمایاں کیا گیا ہے جو وہاں صدیوں سے ہو رہا تھا۔

کشمیر میں بھڑکتی ہوئی مختلف قسم کی آگ اس ناول کا موضوع بھی ہے اور اس

---

[1] آگ ص ۱۲۴

[2] —— LITERATURE AND MARXISM. P. 7.

[3] آگ ص ۲۹۵ [4] —— THE NOVEL TODAY. P. 37

کا پس منظر بھی۔ ناول میں ۱۹۰۸ء سے لے کر ۱۹۲۵ء تک کا زمانہ پیش کیا گیا ہے۔ اتنے طویل عرصہ کی بازتعمیر بڑا مشکل کام تھا لیکن عزیز احمد نے انتہائی خوش اسلوبی سے اس پورے عرصہ کو تین سو صفحات کے اندر اسیر کر لیا ہے۔ ناول نگار کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ہندستان ہی نہیں بلکہ دنیا کی تبدیلی کے پس منظر میں کشمیری زندگی کی تبدیلی کو پیش کرنے کی انتہائی کامیاب کوشش کی ہے۔ نئے حالات کی رو نئے خیالات کی آمد نئے رجحانات، نئی بیداری، نئی سماجی اور سیاسی تبدیلیاں کشمیری زندگی میں سرایت کرتی دکھائی گئی ہیں۔ اس تبدیلی کو جس طرح پیش کیا گیا ہے، اس کی ایک مثال یہ ہے:

"یہ ۱۹۱۸ء کا ذکر ہے۔ اس زمانہ میں غضنفر جو کے کاروبار میں کئی طرح کے انقلاب آگئے تھے۔ سمرقند اور بخارہ وغیرہ کی طرف بدامنی کی وجہ سے اُدھر کا مال آنا بالکل رک گیا تھا۔ کابل میں بھی بے چینی، اور بدامنی بڑھتی جا رہی تھی اور اس کی وجہ سے چمڑوں اور سموروں کی تجارت پر اثر پڑ رہا تھا۔۔۔۔۔ سکندر جو کے کالج میں پڑھنے کی ان کے خیال میں ایسی زیادہ ضرورت نہیں تھی۔ ان کے لالہ خوشحال چند نے جو اس زمانہ میں ہوم منسٹر تھے یہ بھی کہہ دیا تھا کہ زیادہ پڑھنے سے دماغ خراب ہوتا ہے۔ اس کی مثال لالہ خوشحال چند نے اپنے لڑکے کے حالات بیان کر کے دی تھی، جو پہلے لاہور اور پھر بمبئی میں پڑھتا تھا اور ایم اے تک پڑھنے کے بعد سب کچھ چھوڑ چھاڑ کے گاندھی جی کے ساتھ ہو گیا تھا۔ اس نے اپنے سارے سوٹ اتار کر رکھ دیئے تھے، یا شاید انھیں جلا ڈالا تھا اور ایک کھادی کی لنگوٹی باندھے پڑا پھرتا تھا۔ بہرحال خواجہ غضنفر جو اس روپ میں سکندر جو کو ہرگز نہیں دیکھنا چاہتے تھے۔" [1]

---

[1] آگ۔ ص ۶۰

اس طرح جوں جوں زمانہ گزرتا جاتا ہے ناول میں ہندستان کے سیاسی حالات کا تذکرہ بڑھتا جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ سارے ہندستان میں سیاسی بیداری، اور آزادی کی جدوجہد پھیلتی جا رہی تھی' بڑھتی جا رہی تھی۔ کانگریس اور لیگ کے اختلافات دوسری جنگ عظیم کے اثرات پاکستان کے قیام کی بحثیں اشتراکیت کی طرف میلان' آزادی آزادی حاصل کرنے کی خواہش اور اس کے لئے جہدو جہد' سیاسی شورشیں اور ہنگامے، غرض حقیقی زندگی کے یہ مختلف پہلو اور یہ ساری چہل پہل "آگ" میں جھلکتی نظر آتی ہے۔ اور اس کے ساتھ ان تمام حالات سے زندگی میں جو بے چینی اور اضطراب پیدا ہو رہا تھا وہ بھی ہر جگہ انتہائی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ زندگی کے پورے نظام اور موجودہ تمدنی ڈھانچہ سے جو بے اطمینانی پھیل رہی تھی وہ بھی عمدگی کے ساتھ نمایاں کی گئی ہے۔ سکندر جوکے یہ الفاظ جدید دور کی زندگی اور اس کی تمدنی کیفیت کو ظاہر کرتے ہیں:

"اس تمدن کی ہر چیز سڑی اور گلی ہوئی ہے۔ غریب اور امیر کوئی اس اثر سے بچ نہیں سکتے۔ اس تمدن کی ہڈیاں تک سڑ گل گئی ہیں"۔ [1]

غرض اس ناول میں زندگی کے مختلف اور متضاد روپ اور اس کی تبدیلیاں مکمل انداز میں پیش کی گئی ہیں۔ اس میں ان تمام باتوں کی پیش کشی بھرپور طریقے سے اس لئے ممکن ہو سکی ہے کہ اس ناول میں کوئی مرکزی کہانی اور پلاٹ ایسا نہیں ہے جو مواد کو پھیلاؤ سے روک سکے۔ یہ پورا ناول تاثراتی انداز کا ہے۔ تاثراتی انداز میں صرف بیرونی خدوخال کو نہیں بلکہ پورے جسم کو دیکھا جاتا ہے۔ جوزف وارن بیچ نے تاثراتی انداز کے متعلق لکھا ہے کہ اس میں کسی بات کو ڈرامائی شکل میں پیش نہیں کیا جاتا بلکہ اس کے حقیقی اور زندہ احساس سے تعلق رکھا جاتا ہے۔[2] یعنی ناول نگار اس طریقے میں اپنے محسوسات کو پیش

---

[1] آگ۔ ص ۲۹۵

[2] THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P. 383

کر دیتا ہے۔ آگ میں بھی مختلف باتوں اور واقعات کی ڈرامائی پیش کشی نہیں ملتی بلکہ یہ واقعات اور باتیں جو تاثر مرتسم کرتے ہیں اور جو احساس پیدا کرتے ہیں انھی کو پیش کیا گیا ہے۔ ناول کی یہ خوبی کہیں کہیں اس کی خامی بھی بن گئی ہے۔ چونکہ اس میں کشمیری زندگی کے بے شمار تاثرات کو اکٹھا کر دیا گیا ہے اس لئے دلچسپی کا کوئی ایسا مرکز نہیں ہے جو قاری کی توجہ کو مستقل طور پر اپنی طرف منعطف رکھ سکے لیکن اس کے باوجود اس ناول کی اہمیت میں کوئی فرق نہیں آتا کیونکہ اس ناول میں ہم عصری تاریخ ملتی ہے۔ اس کی یہی خصوصیت اس کو ممتاز بناتی ہے۔ ایسی ناول نگاری میں سب سے بڑی دشواری اور مشکل ترین کام یہی ہے کہ ناول نگار کو کہانی وقتی بنانے کی بجائے غیر وقتی بنانی ہوتی ہے[1]۔ اپنے ناول کو وقتی بنانے سے بچانے کے لئے ناول نگار کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ وہ بقول جان ہنری کے واقعات پر روشنی نہ ڈالے بلکہ ان انسانوں کو ابھارے جو ان واقعات اور حادثات کا شکار ہیں۔[1] عزیز احمد ہم عصری تاریخی ناول نگاری کی اس اہم ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوتے ہیں۔ وہ وقتی حالات یا واقعات کو پیش نہیں کرتے بلکہ مختلف کرداروں کو اس طرح اور ایسے انداز سے ابھارتے ہیں کہ مختلف واقعات کی اہمیت اور اس کا اثر صاف طور پر نمایاں ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "آگ" میں بیسیوں کردار پیش کئے گئے ہیں لیکن ہر کردار اپنی پوری انفرادیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ ہر کردار واضح اور روشن ہے۔ اتنے سارے کرداروں کو اس طرح پیش کرنا کہ زندگی کی گھما گھمی سامنے آجائے، ناول نگار کی کامیابی کی زبردست دلیل ہے۔ پریچٹ نے ناول نگار کی بڑائی اور عظمت کی کسوٹی یہی قرار دی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ بہت سے کرداروں اور لمبے مناظر کو مسلسل انداز میں پیش کرنے کی قدرت ہی کے ذریعہ ناول نگار کی آزمائش ہوتی ہے۔[2] عزیز احمد اس کسوٹی پر پورے

---

[1] THE WRITERS BOOK. P, 27.

[2] THE LIVING NOVEL. P, 185

اترتے ہیں جو ان کی بڑائی کی دلیل ہے۔

"آگ" کی سب سے اہم ترین خصوصیت اور اس کا ممتاز وصف جو اُردو ناول نگاری میں اس کو بڑی اہمیت بخشتا ہے یہ بھی ہے کہ "آگ" میں وقت کے بہاؤ کو اور زمانے کے گزرنے کو اپنے پورے فطری رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں غضنفر جو کی جوانی بڑھاپے میں تبدیل ہوتی دکھائی گئی ہے اور بڑھاپا موت کی آغوش میں جاتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ اور سکندر جو کا بچپن جوانی میں، جوانی بڑھاپے میں اور بڑھاپا موت میں تبدیل ہوتا دکھایا گیا ہے۔ اس کے ساتھ انور جو کی بچپن سے لے کر جوانی تک کی تبدیلیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ ان تینوں کرداروں کی عمریں بالکل فطری اور حقیقی انداز میں گزرتی دکھائی گئی ہیں۔ عمر کے ساتھ انسان کے کردار میں جو تبدیلی آتی ہے اس کو صحیح اور حقیقی رنگ میں پیش کرنا صرف بڑے ناول نگار ہی سے ممکن ہے۔ پرسی لبک نے ٹالسٹائی کے ناول "جنگ و امن" کے متعلق کہا تھا کہ وقت اس ناول میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ "جنگ و امن" کی بنیادی خوبی بھی اسی میں مضمر دیکھتا ہے، اور کہتا ہے:

> "وقت خاموشی سے گزر جاتا ہے، لوگ زندگی کے کاموں میں مصروف رہتے ہیں اور اسے بھول جاتے ہیں لیکن وقت ان کے چہروں سے مترشح ہوتا ہے، ان کی حرکات سے بھی اور ان کے خیالات سے بھی۔ وہ اس کے گزرنے کا اس وقت خیال کرتے ہیں جب کہ اس کا بہترین حصہ چلا جاتا ہے۔"[1]

"آگ" میں بھی وقت کا یہ خاموش فطری بہاؤ اپنے حقیقی ترین رنگوں میں نمایاں کیا گیا ہے جو اس ناول کو غیر معمولی اہمیت بخشتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ اُردو کا منفرد ناول ہے جس کی بڑائی میں کوئی شک نہیں کیا جا سکتا۔

مجموعی طور پر عزیز احمد کی ناول نگاری اُردو ناول نگاری کا بڑا ہی گراں قدر سرمایہ ہے۔ اور وہ اُردو کے عظیم ناول نگاروں میں سے ایک ہیں۔

THE CRAFT OF FICTION. P. 51. [1]

کرشن چندر کا ناول
"شکست"

کرشن چندر نے اپنا ناول "شکست" ۱۹۴۳ء میں لکھا۔ جدید دور کی ناول نگاری میں "شکست" اپنی بعض خصوصیات کے لحاظ سے امتیازی مقام رکھتا ہے لیکن "شکست" کے بارے میں بعض وقت بڑی متضاد رائیں بھی ملتی ہیں۔ عزیز احمد نے اس کے بارے میں لکھا ہے:

"غالباً وہ اُردو کا بہترین ناول ہے"[1]

احسن فاروقی نے "شکست" کو "صحافتی" اور "وقتی دلچسپی کی چیز" ثابت کرنے کی کوشش کی ہے[2] ان کا کہنا ہے کہ:

"ناول کا قصہ بھی ایسے سطحی محض سنسنی خیز فرضی اور وقتی اثر رکھنے والے واقعات پر مبنی ہے جو اخباری اور فلمی قصوں میں عام طور پر انھیں کامیاب بنانے کے لئے ان میں داخل کئے جاتے ہیں"[2]

موضوع کے اعتبار سے "شکست" میں کسی قسم کی کوئی ندرت نہیں ہے، بلکہ اس کا موضوع بظاہر پامال ہے یعنی سماج اور محبت کرنے والوں کی آویزش۔ مصنف خود موضوع کی کمزوری کو محسوس کر رہا تھا۔ اس لئے ناول میں ہیرو شیام موہن سنگھ اور چندرا کی گفتگو سن کر سوچتا ہے:

"وہی عشق و محبت کی فرسودہ باتیں۔ میں یہ کروں گا اور تم وہ کرو گی ــ راجپوت مرد اچھوت عورت برہمنوں کا سماج نتیجہ صاف ظاہر ہے۔ یہ

---

[1] ترقی پسند ادب۔ ص ۱۷۸

[2] ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۲۲۴، ۲۲۷۔

عورت ایک حرامی بچّہ جنے گی ...... اور کیا کرے گی ۔" ۱؎

کرشن چندر کے اس بیان سے ظاہر ہے کہ "شکست" کے موضوع میں کوئی جدّت نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود موضوع اور کہانی کی پیش کشی بالکل جدید انداز میں ہوئی ہے۔ اس لئے اس ناول کی جدت طرازی مسلم ہے۔ ولیم فاکنر کے کہنے کے مطابق آرٹسٹ کی اہمیت جو کچھ وہ تخلیق کرتا ہے اس کی اہمیت پر مبنی ہوتی ہے۔ کیونکہ دنیا میں کوئی بھی ایسی چیز نہیں جو بالکل نئی ہو اور جس کا اظہار نہ کیا گیا ہو۲؎ کرشن چندر کے اس ناول میں بھی جس انداز سے انھوں نے چیزوں کو پیش کیا ہے اس کی اہمیت ہے، ان کی تخلیقی صلاحیت کی اہمیت ہے۔ انھوں نے نئے ذہن کو فرسودہ حالات میں پیش کر کے ان دونوں کی کشمکش کو بہترین طریقے سے نمایاں کیا ہے۔

یہ ناول اس طرح جدید دور کے انتشار اور بے چینی اور کرب کو بھی پوری طرح سے پیش کرتا ہے۔ قدروں کی تبدیلی سے نوجوانوں کے ذہنوں میں اور خیالات میں جو تبدیلیاں ہو رہی تھیں یا پیدا ہو چکی تھیں ان کو بھی اس ناول میں ہر جگہ نمایاں کیا گیا ہے۔ یہ تمام باتیں کشمیر کے فطری حسن کے رومان انگیز پس منظر میں پیش کی گئی ہیں۔ "شکست" میں فرسودہ نظام کے مقابلے میں صحت مند اور تازہ و توانا نوجوانوں کی فطری اور صحت مند محبت کی "شکست" پیش کی گئی ہے۔ ان دونوں کی کشمکش کو پیش کرتے ہوئے کرشن چندر نے فرسودہ نظام کی فولادی اور مضبوط گرفت کو ظاہر کیا ہے جس میں شیام اور ونتی کی محبت کامیاب ہوتی ہے نہ ہی چندرا اور موہن سنگھ کا عشق کامیابی حاصل کرتا ہے۔ چندرا اپنے پریمی موہن سنگھ کے مرنے پر پاگل ہو جاتی ہے۔ کیونکہ پنڈت سروپ کشن مذہب کا ٹھیکیدار اور فرسودہ سماجی نظام کا پاسباں تھا۔ وہ کس طرح گوارہ کر سکتا تھا کہ ایک

۱؎ "شکست" ص ۱۳۱

۲؎ ——— WRITERS AT WORK. P, 111.

راجپوت کا دھرم بھرشٹ ہو جائے۔ کیونکہ ایسا ہو جانے پر اس کی خود غرضانہ اور عیارانہ اہمیت ختم ہو جاتی تھی۔ ونتی اور شیام بھی برہمن سماج کے فولادی ہاتھ سے نہ بچ سکے۔ کیونکہ پنڈت سروپ کشن ونتی کی شادی اپنی انتہائی کریہہ صورت لڑکے درگا داس سے کرنا چاہتا تھا۔ تاکہ اس سے اپنی گھناؤنے مقاصد کی تکمیل کا موقعہ حاصل ہو سکے۔ ونتی کی شادی اس کے ماموں کو رشوت دے کر درگا داس سے کردی جاتی ہے لیکن شیام کے شگن کے دن ونتی ان مصائب کی تاب نہ لاکر جان دے دیتی ہے۔ کرشن چندر نے چونکہ ایک پامال موضوع کو اپنایا ہے۔ اس لئے علی عباس حسینی کا اس ناول پر یہ اعتراض ہے:

"یہ زندگی وہی ہے جو رومانیت سے پُر ہے جس میں محبت کرنے کی آزادی نہ ملنا ہی سب سے بڑی اذیت ہے، اور جس میں جنسی تعلقات پر سے ہر طرح کی پابندی اٹھ جانا سب سے بڑی راحت:"[1]

"شکست" کی یہ رومانیت صرف رومانیت ہی نہیں ہے بلکہ اس دور کی حقیقت نگاری بھی ہے۔ یہ وہ دور ہے جس میں پورے قدیم عقاید ٹوٹ چکے ہیں۔ اور نئے حالات میں نئی قدروں کی تلاش ہو رہی ہے، پرانی بندشوں سے یہ بیزارگی نئے حالات اور وقت کا مطالبہ تھی۔ یونگ کا کہنا ہے کہ ہم اب دنیا کے ایک "نقلی تصور" سے زور آزما ہیں۔ اس لیے حقیقت کی اعلیٰ قوت سے بے حد متاثر ہیں۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ دنیا کی تصویر اور اس کا جو تصور ہم رکھتے ہیں کبھی بھی بدل سکتا ہے۔ جیسا کہ ہمارے متعلق خود ہمارا تصور بدل جاتا ہے۔ ہر نئی دریافت ہر نیا خیال دنیا کو ایک نئی شکل دیتا ہے۔ ہم کو اس کے لئے یعنی اس تبدیلی کے لئے تیار رہنا چاہئے ورنہ ہم یکایک اپنے آپ کو فرسودہ دنیا میں پائیں گے[2]۔ علی عباس حسینی نے چونکہ دنیا کے اس بدلتے ہوئے تصور اور تبدیلی کو پیش نظر

---

[1] ناول کی تاریخ و تنقید۔ ص ۴۳۱۔ ۴۳۲

[2] ـــــ CONTRIBUTION TO ANELYTICAL PSYCHOLOGY. P, 145

نہیں رکھا ہے۔ اسی لئے انھوں نے اس ناول پر یہ اعتراض کیا ہے۔ انھوں نے اس بات پر غور نہیں کیا ہے کہ اچھا ناول نگار آنے والی تبدیلیوں کے لئے ہمارے شعور کو تیار کرتا ہے۔ جیسا کہ نیفس ہال نے کہا ہے کہ ناول شعور کو تیار کرنے والا ہوتا ہے۔ کیونکہ اگر یہ شعور کو آنے والی تبدیلیوں کے لئے تیار نہ کرے تو نئے حالات کا صدمہ ناقابل برداشت ہو جائے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ ادبی تاریخ اس بات کی گواہ ہے کہ ناول میں سماجی، سیاسی اور اخلاقی تبدیلیوں کے لئے دنیا کے ذہن کو تیار کیا۔[1] "شکست" میں بھی نئے حالات اور نئی قدروں کے لئے ذہن کو تیار کرنے کی بے اختیارانہ کوشش کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ علی عباس حسینی کا یہ اعتراض اس لئے بھی بجا نہیں ہے کہ محبت اور جنسی تعلقات پر سے ہر طرح کی پابندی اٹھا لینے کی آرزو اس ناول میں کی ہی نہیں گئی ہے۔ ناول نگار نے صرف غلط اور فرسودہ سماجی بندھنوں اور بندشوں کو نمایاں کیا ہے۔ شاید علی عباس حسینی نے مذکورہ بالا اعتراض کرتے وقت اس بات پر غور نہیں کیا کہ بیمار اور مریضانہ جنسی تعلقات کو ناول نگار نے خاص طور سے ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ پنڈت سروپ کشن کی بیوی کے مختلف نوجوانوں سے جنسی تعلقات اور پنڈت بسنت کشن کی بوالہوسی ناول نگار نے جس انداز سے پیش کی ہے وہ اس بات کی روشن مثالیں ہیں۔ اصل میں ناول نگار کا مقصد سماج کی ان غلط اور خودغرضانہ بندشوں کی پردہ دری کرنا ہے جو صحت مند اور اخلاقی نقطۂ نگاہ سے بھی ہر طرح سے جائز محبت کو تو ہر ممکن طریقے سے کچلنے کی کوشش کرتی ہیں۔ لیکن غیر صحت مند اور ہر لحاظ سے قابلِ ملامت جنسی تعلقات کی طرف سے چشم پوشی کر لیتی ہیں۔ چونکہ یہ بندشیں قطعی اور صاف طور پر نا انصافی پر مبنی ہیں۔ اسی لئے ناول نگار انھیں قابلِ ملامت قرار دیتا ہے۔ اس سے قطعی یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا کہ ناول نگار کے نزدیک "جنسی تعلقات پر سے ہر طرح کی پابندی اُٹھ جانا بڑی راحت" ہے۔

---

[1] REALITIES OF FICTION- P.6

علی عباس حسینی نے اپنے اعتراض میں "شکست" کی رومانیت کا کچھ ایسے انداز میں ذکر کیا ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ رومانیت کا پایا جانا ناول کا ایک زبردست نقص ہے۔ حالانکہ اعلیٰ ترین ادب میں بھی رومانیت پائی جاتی ہے۔ ایف۔ ایل لوکس کے کہنے کے مطابق بہترین ادب وہی ہوتا ہے جس میں رومانیت، حقیقت اور کلاسکیت میں توازن ہوتا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق ہومر سے لے کر شیکسپیئر تک دنیا کا اعلیٰ ترین ادب اسی توازن کو پیش کرتا ہے۔ اس لئے رومانیت کا ادب میں پایا جانا کوئی عیب نہیں ہے۔ رومانیت ادب کا ایسا عنصر نہیں ہے جس کو بالکلیہ رد کیا جا سکے۔ جیساکہ مولر نے کہا ہے کہ ہر ادب ایک مفہوم میں "فراری" ہوتا ہے۔ یہ ایک فرار محدود سے غیر محدود یا آفاقیت کی طرف ہوتا ہے۔ مخصوص حالات سے مثالی یا علیٰ حالات کی طرف ہوتا ہے۔ مولر کا کہنا ہے کہ ناپسندیدہ اور غیر معقول حالات کو رد کرنا صرف فطری ہی نہیں بلکہ سمجھداری کی بھی بات ہے اصل میں دیکھنا یہ ہے کہ یہ فرار "کہاں" سے کس جگہ یا "کس میں" ہو رہا ہے۔[1] "شکست" میں بھی صرف رومانیت کا ذکر کر کے اس کی اہمیت کو گھٹانا انصاف پر مبنی نہیں ہے۔ کرشن چندر کا اپنے اطراف کے حالات سے بیزارگی ظاہر کرنا بالکل فطری ہے۔ ان کی یہ رومانیت صحت مند ہے، مریضانہ نہیں۔ کیونکہ یہ حقائق کے ادراک سے پیدا ہوئی ہے۔ کرشن چندر نے ہندستانی زندگی کے تلخ سماجی حقائق کو پیش کیا ہے۔ اور اس کو بھرپور طریقے پر پیش کرنے کے بعد ہی اپنی رومانیت ظاہر کی ہے۔ اسی وجہ سے کرشن چندر کی رومانیت بھی وقعت رکھتی ہے، اور اس ناول کی اہمیت میں اضافہ کرتی ہے۔

جس طرح علی عباس حسینی نے ناول سے غلط نتیجہ اخذ کر کے اس کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے، بالکل اسی انداز سے عزیز احمد نے "شکست" میں ان خوبیوں کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی ہے جو اس میں نہیں ہیں۔ اس ناول کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

---

[1] MODERN FICTION. P, 15.

"اس دیہاتی زندگی میں سرمایہ اور محنت کا تنازعہ آہستہ آہستہ اُبھر کر ایک مہیب شکل اختیار کر لیتا ہے۔ سرمایہ اور محنت کی اس لڑائی میں محبّت کا خون ہو جاتا ہے۔ ہر طرح کی کشمکش جو بقول کرشن چندر کے اس "مہاجنی نظام" کا نتیجہ ہے۔ اس سلسلے میں واقعتاً یا ضمناً اپنی جھلک دکھاتی ہے۔"[1]

معلوم نہیں ناول کے کس واقعہ سے "سرمایہ اور محنت" کا تنازعہ عزیز احمد کو ابھرتا ہوا نظر آیا۔ محبت کا خون سرمایہ اور محنت کی لڑائی کی وجہ سے نہیں ہوتا بلکہ سماج کے فرسودہ رسوم اور سماجی ٹھیکہ داروں کی عیاری کی وجہ سے ہوتا ہے۔ چندرا اور موہن سنگھ کی محبت میں میں جو بات سدِ راہ بنتی ہے وہ " یا سماج کی روایت پرستی اور جاہلیت" ہوتی ہے اور اس روایت پرستی اور جاہلیت کی مضبوط چٹان پنڈت سروپ کشن کی ذات ہوتی ہے۔ جس کے متعلق شیام سوچتا ہے:

"اگر چندرا باغی تھی تو سروپ کشن روایت پرست۔ ایسا کٹر روایت پرست اس نے اپنی زندگی میں بہت کم دیکھا تھا۔ موجودہ تہذیب سے کہیں بھی کسی حالت میں بھی وہ صلح کرنے کو تیار نہ تھا۔ یا وہ شاید سچ مچ ایک وحشی بیدرد سنگ دل انسان تھا۔ جسے اپنے ہم جنسوں کو ذلیل کرنے اور ستانے میں مزہ آتا تھا۔ وہ کیوں ان دونوں نوجوان دلوں کی رفاقت کو تباہ و برباد کرنا چاہتا ہے۔ اس سے اسے کیا حاصل ہو سکتا ہے۔ شاید زندگی جس دھارے پر جاری تھی وہ اس کی رو میں چٹان بن کر کھڑا ہونا چاہتا ہے اور دنیا کو بتا دینا چاہتا ہے کہ پرانی قدریں اب بھی صحیح ہیں۔"[2]

اس اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ سرمایہ اور محبت کی کشمکش سے "محنت کا خون" نہیں

۱؎ ترقی پسند ادب۔ ص ۲۵۲

۲؎ شکست۔ ص ۸۶

ہوا، بلکہ روایت پرستی اور فرسودہ سماجی بندشوں کی وجہ سے ہوا۔ جس طرح موہن سنگھ اور چندرا کی محبت میں سرمایہ اور محبت کی کشمکش کا کوئی ہاتھ نہیں اسی طرح ونتی اور شیام کی محبت میں بھی محنت اور سرمایہ کے تنازعہ کا کوئی ہاتھ ہو ہی نہیں سکتا۔ شیام تحصیلدار کا لڑکا ہے، اور ونتی بھی متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ محنت کش طبقے سے تو ان دونوں کا کوئی تعلق بھی نہیں ہے۔ پھر نہ جانے کیوں عزیز احمد نے "شکست" میں محنت اور سرمایہ کے تنازعہ کی "مہیب شکل" دیکھ لی۔ دراصل "شکست" میں نئی اور پرانی قدروں کی ٹکر دکھائی گئی ہے۔ کرشن چندر نے نمایاں طور پر اسی بات کو پیش کیا ہے کہ ابھی نوجوان نسل میں اتنی طاقت اور جان پیدا نہیں ہوئی ہے کہ وہ پرانی قدروں کی بیڑیوں کو اور فرسودہ سماجی بندشوں کو توڑ پھینکیں۔ یہی اس ناول کا موضوع ہے اور اسی کو انھوں نے ناول میں ہر جگہ پیش کیا ہے۔

"شکست" کی اہمیت اس کی نئی اور پرانی قدروں کی کشمکش کو پیش کرنے کے ساتھ اس کی منظر کشی میں بھی مضمر ہے۔ اس ناول کا سارا حسن اس کے پس منظر کی فن کارانہ پیش کشی میں نمایاں ہوتا ہے۔ فطرت کا حسن اور سماج کی بدصورتی اس ناول میں طرح طرح سے نمایاں کئے گئے ہیں۔ ان دونوں چیزوں سے کرشن چندر شدید طور پر متاثر ہوئے تھے۔ اور یہی تاثر ان کے اس ناول میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔ وہ جس طرح سے ان دونوں چیزوں سے متاثر ہوئے تھے اور جس شدت سے متاثر ہوئے تھے، اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "میرا بچپن کیونکہ کشمیر میں گزرا ہے اور زیادہ تر فطرت کی آغوش میں گزرا ہے۔ اس لئے زندگی کی سب سے بڑی شخصیت جس نے مجھے متاثر کیا ہے، وہ فطرت ہے۔ سردیوں میں برف کے گرنے سے بہاروں میں پھولوں کے کھلنے تک میں نے فطرت کی گوناگوں کیفیتوں کا قریب سے مطالعہ کیا ہے ...... میری زندگی کے علاوہ میرے ادب میں جو احساسِ جمال کسی کو ملتا ہے اس کا منبع یہی فطرت ہے۔ واقعیت اور حقیقت نگاری

کا پہلا درس بھی مجھے ایک طرح سے فطرت ہی نے دیا۔ کشمیر کی خوبصورت وادیوں اور مرغزاروں میں رہنے والوں کی تہی دستی، مجبوری، بے چارگی، اور غربت کا تضاد اس قدر واضح اور شدید تھا کہ میں سوچے بغیر نہ رہ سکا کہ ایسا کیوں ہے۔ اس کے اسباب وعلل پر غور کرنے کا جو سلسلہ چلا تو پھر بہت دور تک پہنچا۔" [۱]

کشمیر کا یہ حسن اور "کشمیر کی خوب صورت وادیوں اور مرغزاروں میں رہنے والوں کی مجبوری اور بے چارگی" اس ناول کا موضوع ہیں۔ اس موضوع سے کرشن چندر بے حد متاثر تھے۔ اس لئے اس ناول کی تمام تر تاثیر اسی بات میں مضمر ہے۔ پاسٹرناک نے کہا ہے ناول نگار کی بڑائی موضوع پر منحصر نہیں ہے بلکہ اس بات پر منحصر ہے کہ وہ جس موضوع پر لکھ رہا ہے اس موضوع سے اسے کس حد تک متاثر کیا ہے [۲]۔" شکست" کی اہمیت کا راز بھی موضوع سے متاثر ہونے میں چھپا ہوا ہے۔ کرشن چندر نے "شکست" میں کشمیر کے فرسودہ سماجی نظام کو کشمیر کے حسن کے پس منظر میں ابھارا ہے۔ فطرت کے حُسن کو اردو کا کوئی بھی ناول نگار اس تکمیل اور اس درجہ کامیابی کے ساتھ پیش کرنے میں کرشن چندر سے آج تک سبقت لے جانے میں کامیاب نہیں ہو سکا ہے۔ "شکست" کے مناظر اپنی اثر انگیزی کے لحاظ سے قاری کے لئے عکسی تصویر کا حکم رکھتے ہیں۔ ناول کی ابتدا سے اختتام تک فطرت کے حسن کی نیرنگیاں بکھری ہوئی ہیں۔ ناول کا یہ پس منظر ناول کے مختلف کرداروں کا جز بنتا نظر آتا ہے۔ خاص طور سے چندرا اور نوراں کے کردار اس پس منظر سے علٰحدہ کر کے نہیں دیکھے جا سکتے۔ بعض واقعات کا تاثر اور اثر انگیزی بھی تمام تر اس پس منظر سے وابستہ ہے۔ عزیز احمد نے ونتی کی موت کے منظر کے متعلق لکھا ہے کہ یہ

---

[۱] شخصیات اور واقعات جنھوں نے مجھے متاثر کیا۔ ص ۱۴۰، ۱۴۱

[۲] WRITERS AT WORK. P, 114.

"اُردو نثر کے زندہ جاوید شاہکاروں میں شمار ہوگا۔"[1]

اس منظر کا بھرپور تاثر بھی حقیقت میں فطرت ہی کی منظر نگاری میں مضمر ہے۔

یہ ناول اپنے پس منظر کی وجہ سے پر تاثیر بن گیا ہے۔ اور صرف اس کی وجہ سے گہرا اثر ثبت کرتا ہے۔ کیتھرائن ین پورٹر نے کہا ہے کہ کوئی بھی سچا فن کار یونانیوں کے الفاظ میں (CATHARSIS) تزکیہ نفس کرتا ہے۔ یہ اپنے سچے اور درست انجام کو پیش کر کے ذہن اور تخیل کو پاک کرتا ہے[2]۔ "شکست" میں ونتی کی موت انجام میں دکھا کر کرشن چندر نے بھی یہی بات پیدا کر دی ہے، لیکن ناول کے اس حصے اور پورے ناول کی اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ کرشن چندر نے ڈرامائی طریقے سے ناول کے واقعات کو پیش کیا ہے۔ احسن فاروقی کا بنیادی اعتراض اس ناول پر یہی ہے کہ یہ ناول "فلمی ڈھنگ" کا ہے۔ حالانکہ یہی اس ناول کی وہ خوبی ہے جس کی وجہ سے اس ناول کی ساری اہمیت ہے۔ پرسی لبک کے کہنے کے مطابق ناول میں اہم ترین بات ناول نگار کا نقطۂ نظر ہوتا ہے۔ یعنی کہانی کہنے والے اور کہانی میں جو تعلق یا رشتہ ہوتا ہے وہی بنیادی اہمیت رکھتا ہے[3]۔ پھر وہ مختلف نقاطِ نظر سے وضاحت کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ بہترین نقطۂ نظر وہی ہوتا ہے جس میں ناول نگار ناول کے واقعات اور کرداروں کو ڈرامائی انداز میں پیش کرتا ہے۔ اور جب کہ بیانیہ ختم ہو جاتا ہے اور راست طور پر روشنی کرداروں اور ان کے اعمال پر پڑتی ہے۔ یہ اثر پیدا کرنے کے لیے اس کے کہنے کے مطابق ناول نگار کو کہانی کے مناظر کو بنیادی اہمیت دینی ہوتی ہے[4]۔ "شکست" میں حتی الامکان کرشن چندر

---

[1] ترقی پسند ادب ۔ ص ۱۸۰

[2] THE CRAFT OF FICTION. P, 257.

[3] WRITERS AT WORK. (SECOND SERIES) P, 139

[4] THE CRAFT OF FICTION. P, 251

نے ڈرامائی انداز سے ناول کی کہانی اور واقعات کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کوشش میں ان کی کامیابی اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ اس میں فلمی پیش کشی کا انداز پیدا ہوگیا ہے۔ "شکست" کے اکثر مناظر فلمی تصویروں کی سی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ تصویریں کرشن چندر نے الفاظ کے ذریعہ کھینچی ہیں۔ یوں تو جگہ جگہ ایسی تصویریں ملتی ہیں لیکن ونتی کی موت کا منظر اور "لیتری" والا منظر اس لحاظ سے ان کے شاہکار ہیں جس کو اردو کا ہر نقاد سراہنے پر مجبور ہے۔ "شکست" میں اس ڈرامائی پیش کشی میں ناول کے جدید رجحانات پوری طرح شامل ہیں۔ کرشن چندر نے جدید ذہن کی تشکیک اور اس کی بے اطمینانی کو بھی عمدگی سے پیش کر دیا ہے۔ اس سلسلہ میں خاص طور پر علی جو اور شیام کے مکالمے بڑے فکر انگیز ہیں۔ اور اس کے ذریعہ کرشن چندر نے نئے خیالات اور نئے ذہن کو پیش کیا ہے۔ یہ جدید ذہن باغیانہ خیال رکھتا ہے۔ اپنے پورے سماج سے اور اس کی ساری بندشوں سے یہ بیزار ہے اور وہ ان بندشوں کو توڑ دینا چاہتا ہے۔ لیکن ابھی اس میں اتنی قوت پیدا نہیں ہوئی ہے کہ وہ فرسودہ نظام کو شکست دے سکے۔ وہ اپنی اس کوشش میں خود ہی شکست کھا جاتا ہے۔ اس لئے "شکست" میں رومانیت ابھر آئی ہے لیکن جیسا کہ ہوف مین نے کہا ہے کہ پہلی جنگِ عظیم کے بعد اخلاقی اور سماجی بندشوں کے خلاف بغاوت بنیادی طور پر "رومانی احتجاج" کی حیثیت رکھتی ہے۔[۱] "شکست" میں بھی یہی رومانی احتجاج ملتا ہے۔ اس کے علاوہ جیسا کہ ویلیک اور وارن نے کہا ہے کہ یہ تصور کرنا کہ ادب کسی مخصوص زمانہ کے حالات کو جوں کا توں پیش کر دیتا ہے۔ صحیح نہیں ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ادب سماجی صداقت کا کوئی پہلو پیش کرتا ہے۔ ایک مصنف لازمی طور پر اپنے تجربات اور زندگی کا وہ مجموعی تصور جو وہ رکھتا ہے اس کو پیش کرتا ہے۔ وہ پوری زندگی کو بھرپور طریقے سے پیش نہیں کرتا۔[۲]

---

۱ FREUDIANISM AND THE LITERARY MIND. P, 73

۲ THEORY OF LITERATURE. P, 9

"شکست" میں بھی کرشن چندر نے اپنے مخصوص زاویہ نگاہ سے زندگی کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اس ناول کی اہمیت اصل میں کشمیر کے حسین پس منظر میں جدید نسل، اور جدید خیالات کی پیش کشی اور فرسودہ سماج سے اس کی آویزش پر منحصر ہے۔

ابراہیم جلیس کا ناول
"چور بازار"

"چور بازار" ان ناولوں میں سے ہے جو اُردو کے بہترین ناولوں میں سے ایک ہونے کے باوجود آج تک نقادوں کی بے التفاتی کا شکار رہا۔ جہاں تک راقم الحروف کو علم ہے اس پر آج تک نہ تو کوئی مضمون لکھا گیا ہے نہ ہی ناول پر لکھی جانے والی کتابوں میں کسی ایک میں بھی چند سطریں اس کے بارے میں لکھی گئی ہیں۔ عموماً ناول نگاروں کی طویل ترین فہرست میں بھی جلیس کا کہیں ذکر نہیں آتا۔ حالانکہ ابراہیم جلیس کا "چور بازار" اردو کا بے حد منفرد ناول ہے، اور ہر لحاظ سے اُردو کا جدید ترین ناول ہے۔ ورجینا وولف نے کہا ہے کہ جدید ناول نگار زندگی کے قریب آنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور پورے خلوص اور پوری دیانت داری سے انہی باتوں کو اپنے فن میں جگہ دیتے ہیں جن سے وہ متاثر ہوئے ہیں۔ اس لئے وہ عام ناول نگار جن باتوں کو ملحوظ رکھتے ہیں انھیں ترک کر دیتے ہیں[۱]۔ "چور بازار" میں بھی زندگی کو پورے خلوص اور دیانت داری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس لیے اس میں ناول نگاری کی تمام قدیم روایات سے انحراف ملتا ہے۔ سبے آئی زاکس نے آج کے ناول نگار سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ وہ انسانی مقدر اور انسان جن آزمائشوں اور حالات میں گھرا ہوا ہے ان کو پیش کرے[۲]۔ "چور بازار" میں بھی آج کے

۱۔ THE COMMON TEADER. P.188.

۲۔ AN ASSESSMENT OF TWENTIETH CENTURY LITERATURE. P.108

انسان کے مقدر اور وہ جن حالات میں گھرا ہوا ہے اور جن آزمائشوں سے گزر رہا ہے اس کو بھرپور طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ بہر حال "چور بازار" جدید ناول کے سارے مطالبات کو پورا کرتا ہے۔ یہ جس طرح جدید حالات کو پیش کرتا ہے اور ان کے مطالبات کو پورا کرتا ہے اس کی تفصیل آگے آئے گی۔

"چور بازار" سنہ ۱۹۴۶ء میں شائع ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ہندستان اور ساری دنیا ایک بحرانی دور سے گزر رہے تھے۔ دوسری جنگ عظیم اگرچہ کہ ختم ہو گئی تھی لیکن اس کے اثرات ہر طرف پھیلے ہوئے تھے۔ دنیا کے ہیجانی اور اضطرابی حالات کے نتیجہ میں اس زمانہ کا نوجوان ذہن بڑے ہی انتشاری دور سے گزر رہا تھا۔ زندگی میں اقتصادی اور سیاسی حالات کی گرفت اتنی سخت ہو گئی تھی کہ اس وقت کا نوجوان ذہن سوائے اس کی تلخی کو محسوس کرنے کے اور کچھ نہ کر سکتا تھا۔ "چور بازار" کی اہمیت اُردو ناول نگاری کی تاریخ میں ہمیشہ اسی لئے قائم رہے گی کہ جلیس نے اس زمانے کے سیاسی اور اقتصادی حالات نے جو مایوس کن اثرات نوجوان ذہنوں پر چھوڑے تھے ان کو بھرپور انداز سے پیش کیا ہے۔ خصوصاً ایسے نوجوان جو فارغ التحصیل ہو کر جامعات سے نکل رہے تھے، لیکن بیروزگاری کا شکار ہو گئے تھے۔ وہ ان حالات کی تلخی کو بڑی شدت سے محسوس کر رہے تھے۔ برطانوی استبداد اور دوسری جنگ عظیم کے ہولناک اثرات ہندستان کے لیے اور ہندستانی نوجوانوں کے لئے جس قدر تکلیف دہ، روح فرسا، یاس انگیز، اور مایوس کن تھے وہ ناول کے ایک ایک حرف سے نمایاں ہیں۔ لیون نے اپنی ایک مضمون میں کہا ہے کہ فن کار کی بڑائی کا راز اس بات میں مضمر ہے کہ وہ پوری فن کارانہ قوت کے ساتھ جابر نظام حکومت کے خلاف عوام میں جو نفرت، غصہ اور احتجاج کے جذبات کام کر رہے ہیں ان کو پوری طرح سے پیش کرے۔[1] "چور بازار" کی برائی اس بات میں مضمر

---

[1] LITERATURE AND MARXISM. P. 2.

ہے کہ اس وقت انگریزی حکومت کے خلاف سارے ہندستان میں غم وغصہ پھیلا ہوا تھا اس کو جلیس نے پوری دیانت داری کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ ان حالات کی پیش کشی میں جدید ذہن کو پیش کیا گیا ہے۔ اس پیش کشی کے لئے جلیس نے ناول کی بندھی ٹکی تکنک یا روایتی انداز کو اختیار نہیں کیا ہے بلکہ انھوں نے صرف ان حالات کو پیش نظر رکھا ہے جس کا وہ بھرپور اظہار کرنا چاہتے تھے۔ اس کے لئے انھوں نے ایک بالکل منفرد، اور جداگانہ انداز اختیار کیا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کے ناول کی ٹکنک بالکل اچھوتی اور نرالی ہوگئی ہے۔ جیسا کہ کرشن چندر نے بھی اس بات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"چور بازار" ایک عجیب ناول ہے جس کا کوئی ہیرو نہیں، اس کی کوئی ہیروئن نہیں۔ اس میں کوئی خوب صورت منظر نہیں۔ شیریں رومانیت نہیں، خواب اور فلسفے نہیں، جنھیں پڑھ کر قاری طربناک سپنوں میں کھو جائے عشق کی افیون نہیں جسے چاندنی راتوں میں گھول کر پیا جائے......

چور بازار، نشہ اور نیند لانے والی کتاب نہیں، جگانے والی کتاب ہے۔

اپنی تلخ ترین واقعیت کے باوجود یہ شام زندگی نہیں، نوید سحر ہے[1]"

کسی ہیرو کا نہ ہونا، کسی ہیروئن کا نہ ہونا، کسی مرکزی کہانی کا نہ ہونا "چور بازار" کی خصوصیت ہے اور یہی اس کی بڑائی کی علامت اور یہی اس کی انفرادیت کی ضامن ہے۔ جیسا کہ لارنس نے کہا ہے کہ ناول کے تعمیر کے اصول صرف انہی ناولوں کے لئے اچھے ہو سکتے ہیں جو دوسری ناولوں کی نقل ہوں[2]۔ لیکن ظاہر ہے کہ وہ ناول جو بالکل منفرد ہیں انھیں ناول نگاری کے عام اصولوں کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ لائینل ٹرلنگ نے کہا ہے کہ اچھے ناول کی ہیئت احتیاط کے ساتھ پلاٹ بنانے یا کسی سوچے سمجھے منصوبے کا نتیجہ نہیں ہوتی

---

[1] - تعارف چور بازار۔ ص ۸

[2] - SOME PRINCIPLES OF FICTION. P, 11.

بلکہ اچھے ناولوں کی اہمیت ہمیشہ کہانی کے مرکزی خیال کے مطالبات کا نتیجہ ہوتی ہے۔ چور بازار میں بھی مرکزی خیال ہی کے مطابق ناول کی ہیئت متعین کی گئی ہے۔ یہ بھی اس کی برائی اور اچھائی کی ضامن ہے۔ کیونکہ ہندستان کے جدید دور کے نوجوانوں کی ذہنیت ان کے مخصوص حالات کو ان کے مخصوص پس منظر میں پیش کرنے کے لئے اس سے بہتر کوئی ہیئت ممکن ہی نہیں تھی۔" چور بازار" روایتی انداز کا ناول نہیں ہے۔ اس کی ہیئت بالکل ہی جدید ہے۔ اس لئے اس میں کوئی ایک مرکزی کہانی بھی نہیں ملتی۔ یہ بظاہر چار دوستوں کی کہانی ہے لیکن اصل میں اس میں چار علٰحدہ علٰحدہ کہانیاں ہیں۔ یہ ایک دوسرے سے بالکل مختلف بھی ہیں اور الگ بھی لیکن اس کے ساتھ ہی بے حد مربوط بھی ہیں، کیونکہ یہ کہانیاں ایک ہی طرح کے حالات کے نتیجہ میں ظہور پذیر ہوئی ہیں۔ کرشن چندر ان کہانیوں کو وجود میں لانے والے کرداروں کے متعلق بتاتے ہیں کہ:

"یہ چاروں کردار نوجوان ہیں۔ یونیورسٹی کے تعلیم یافتہ دل میں شاداب آرزوؤں اور لہلہاتی ہوئی امنگوں کے باغ لئے ہوئے یہ طالب علم یونیورسٹی سے باہر نکلے۔ ماں باپ نے ان کی فرضی آسودگی کے لئے بلکہ ان کے دل و دماغ کے نشوونما کے لئے تعلیم نہیں دی ہے، انھوں نے اپنا پیٹ کاٹ کر انھیں پڑھایا لکھایا ہے تاکہ وہ فارغ التحصیل ہو کر اپنے کنبے اور اپنے گھر کی معاشی حالت بہتر بنا سکیں۔ اور اس خاندان کا نام روشن کر سکیں۔"[1]

لیکن ہندستان میں خاندان کا نام "علم و ہنر سے نہیں" سکوں کے زور سے" روشن ہوتا ہے۔ یہ چاروں بھی اس روشنی کی تلاش میں زندگی کی راہوں میں بھٹک جاتے ہیں۔ مہندر "مرد بیسوا" بن جاتا ہے وہ اپنی بیروزگاری سے تنگ آکر اپنے جسم کا کاروبار شروع کر دیتا ہے۔ اپنے دوستوں سے علٰحدہ ہو جاتا ہے اور آخر میں آتشک میں مبتلا ہو کر ختم ہو جاتا

---

[1] تعارف چور بازار، ص ۹

ہے۔ ظفر جو ہمیشہ قہقہے لگاتا ہے اور قہقہے لگانے پر مجبور کرتا ہے، بنگال کے قحط کا شکار ہے۔ اپنی بہن کو کوٹھے پر دیکھ کر اس کی ساری شگفتگی اور زندہ دلی رخصت ہو جاتی ہے۔ اس کی محبوبہ ایک پیسے والے بوڑھے سے بیاہ دی جاتی ہے۔ وہ ان پے در پے حملوں کا مقابلہ نہیں کر سکتا اور دق میں مبتلا ہو جاتا ہے اور جب اپنی طوائف بہن کو ایک بھکارن کے روپ میں دیکھتا ہے تو گرلز اسکول کی لاری کے نیچے آکر خودکشی کر لیتا ہے۔ نوح تعلقدار کا لڑکا تھا۔ تینوں دوست اس کے گھر میں رہتے تھے کیونکہ اس کے ابا اسے ماہانہ چالیس روپے بھیجا کرتے تھے۔ نوح اپنے کلکٹر دوست کی وجہ کلرک بن جاتا ہے اور جہیز کی خاطر اپنے باپ کی مرضی کے مطابق شادی کر لیتا ہے۔ جلیل کے ماں باپ کھیتی باڑی کر کے اس کی تعلیم کے اخراجات پورے کرتے تھے۔ وہ بی۔ اے۔ پاس کر کے گاؤں پہنچتا ہے تو اس کی شادی اس کی ایک رشتے کی بہن فاطمہ سے ہوتی ہے۔ وہ روزگار کی تلاش میں پھر شہر آتا ہے اور اپنے دوستوں کے ساتھ رہتا ہے۔ مہندر اور ظفر کے چلے جانے کے بعد وہ اور نوح ساتھ رہتے تھے۔ نوح کی بیوی جب شہر آتی ہے تو وہ اپنی محدود آمدنی میں جلیل کے بوجھ کو ناقابل برداشت محسوس کرتی ہے اس لئے جلیل پر جھوٹا الزام لگاتی ہے۔ جلیل کو نوح کا گھر چھوڑنا پڑتا ہے۔ وہ ایک رئیس کے ہاں کچھ دن ان کو تقریر لکھ کر دینے کے سلسلے میں ٹھیرتا ہے اور جب کوئی روزگار ملنے کی صورت نظر نہیں آتی تو گاؤں چلا جاتا ہے اور پھر فوج میں بھرتی ہو جاتا ہے۔ یوں ان چار دوستوں کی کہانی شروع ہو کر ختم ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر نے لکھا ہے:

> "چار کردار ایک جگہ مجتمع ہو کر اس ناول کو جنم دیتے ہیں ...... یہ ناول ان چار کرداروں کے ملنے اور بچھڑنے کی داستان ہے۔ یہ لوگ ملتے ہیں تو ناول وجود میں آتا ہے۔ جب یہ لوگ جدا ہو جاتے ہیں تو ناول ختم ہو جاتا ہے۔ یہ بیسویں صدی کا قصہ "چہار درویش" ہے ...... یہاں شروع سے آخر تک تلخی ہے، بیکسی ہے، نامرادی ہے، ایک قوم کا نوحہ

ہے۔ ایک ایسی نسل کی چیخ و پکار ہے جو ہماری آنکھوں کے سامنے بے قصور سنگ سار کرکے دفنائی جارہی ہے ۔" ؎۱

ناول کی یہی تلخی اور اس کے کرداروں کی یہی بے کسی اور نامرادی جدید دور کی روح کو پیش کرتی ہے ۔ اور اس ناول کو جدید ناول نگاری میں ایک رتبہ اور مقام دیتی ہے ۔ جیساکہ کولینس نے کہا ہے جدیدیت روح کی بے چینی کی پیش کشی پر منحصر ہے ؎۲ " چور بازار " کا ہر کردار جدید دور کی اسی بے چینی میں مبتلا نظر آتا ہے ۔ پورے ناول میں " بے قصور سنگ سار " کی جانے والی نسل کی زندگی پیش کی گئی ہے ۔ دنیا کے ہیجان اور اضطراب کے علاوہ پوری قوم برطانوی تسلط سے جس طرح کراہ رہی تھی اس کی تصویریں اس ناول میں ہر جگہ ملتی ہیں ۔ جلیل فارغ التحصیل ہوتا ہے تو وہ یوں محسوس کرتا ہے :

" یونیورسٹی کے پھاٹک سے ہمیشہ کے لئے باہر نکلا تو ایسا محسوس ہونے لگا جیسے پردیس سے پھر اپنے دیس میں آگیا ہوں ۔ یونیورسٹی پردیس ہی تو ہے ۔ ایک پردیسی زبان ، پردیسی تہذیب ، پردیسی آداب و اخلاق اور پردیسی علوم وفنون کا گہوارہ ...... اب طاسمور کی خیالی دنیا ملٹن کی فردوس ہے گم گشتہ اور ورڈس ورتھ کی لیک لینڈ سے نکل کر اپنے دیس ہی کی اس کھوری کھردری زمین پر چل رہا ہوں تو ایسا عجیب معلوم ہو رہا ہے جیسے اس سرزمین پر چل ہی نہ سکوں گا ۔" ؎۳

جلیل یونیورسٹی سے نکل کر قدم قدم پر ہندستانی زندگی کے تلخ حقائق سے دوچار ہوتا ہے ۔

؎۱ ENGLISH LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY. P, 194.

؎۲ چور بازار ص ۱۵

؎۳ " ص ۱۷

پندرہ سال یونیورسٹی کے "گوشۂ عافیت" میں رہ کر وہ اپنی حقیقی دنیا سے اس قدر بیگانہ ہوگیا تھا کہ وہ اپنے آبائی گاؤں میں قدم رکھتا ہے تو یوں محسوس کرتا ہے:

"کس ویرانے میں آگیا ـــ سڑک کے دونوں طرف ٹوٹے پھوٹے مکان بوسیدہ دیواریں گھورے کھنڈر قبرستان سناٹا سکوت خاموشی ـــ ان مکانوں کے مکین کہاں گئے۔ وہ تاج محل کہاں ہے جس نے ہندوستانی حُسن کو دوام عطا کیا، وہ گوکل کے چھورے بنسری کیوں نہیں بجاتے ـــ گوپیاں کیوں نہیں ناچتیں ـــ میرے دیس کی سرحد شروع ہوگئی" [1]

اس طرح ناول میں فرد کی وہ شدید حساسیت ملتی ہے جو مارٹن ٹرنل کے کہنے کے مطابق جدید ناول کی امتیازی خصوصیت ہے [2]۔ جلیل کی حساسیت اس کو اپنے اطراف کے تلخ حالات کا قدم قدم پر شدید احساس دلاتی ہے۔ جب وہ گاؤں میں قدم رکھتا ہے تو چھم چھم کی آواز آتی ہے اور ایک خوب صورت لڑکی "ایک پیسہ دے دو بابوجی" کہہ کر ہاتھ پھیلا دیتی ہے۔ اور جلیل ایک چونّی اس کی طرف پھینک دیتا ہے۔ ایک بوڑھا یہ دیکھ کر اس کی طرف بڑھتا ہے اور کہتا ہے:

"آپ نے تو بیکار اسے چونّی دے دی۔ اس سے تو میری لاڈلی بیلا لاکھ درجہ اچھی ہے اور اس کی طرح بیمار بھی نہیں۔" [3]

جلیل کو اب معلوم ہوتا ہے اس کے دیس کے حقیقی نظارے کیا ہیں:

"پھیلے پھیلے میلے ڈوپٹے اور بھیک کے کاسے میرے دیس کی پہلی آوازیں ایک پیسہ ـ ایک روٹی ـــ مین پول اور الفنسٹن کی تاریخوں میں کتنا جھوٹ بھرا ہے۔ کولار میں سونے کی کان ہے، گولکنڈہ میں ہیرے نکلتے

---

[1] چور بازار ص ۱۷

[2] THE NOVEL IN FRANCE. P. 5

[3] " ص ۱۵

ہیں۔ دوآبے کے کھیت ساری دنیا کی بھوک مٹا سکتے ہیں۔" ؎۱

افلاس، غربت اور بے روزگاری ہندستان کی زندگی کو جس طرح کھوکھلا اور بے رنگ بنا رہی تھی اس کو جلیس نے جگہ جگہ نمایاں کیا ہے۔

"شادی کے تیسرے ہی مہینے فاطمہ کے ہونٹ پھیکے پڑ گئے۔ جسم میں وہ آتش نہ رہی، نظروں میں کشش نہ رہی، زلفوں میں مہک نہ تھی، اعضا میں لچک نہ تھی۔ بیروزگاری میں عورت بھی مزہ نہیں دیتی۔" ؎۲

ان ہولناک حالات میں "چور بازار" کے یہ کردار زندگی گزارتے ہیں۔ اس ناول کے چاروں کردار بڑے ہی حساس ہیں۔ اس لئے ان حالات سے متاثر ہو کر قنوطی بن گئے ہیں۔ لیکن جب تک وہ ساتھ رہتے ہیں ہر غم کو ہنس کر برداشت کر لیتے ہیں۔ چاروں آپس میں لڑتے ہیں جھگڑتے ہیں، مذاق کرتے ہیں، طنز کرتے ہیں، نوک جھونک کرتے ہیں اور یوں زندگی کی تلخیوں کو قابلِ برداشت بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان چاروں کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے جلیس نے جدید دور کے حالات اور اس کے مایوس کن اثرات کو بہترین طریقے سے نمایاں کیا ہے۔ کرشن چندر ان چاروں دوستوں کی زندگی کے متعلق لکھتے ہیں:

"یہ لوگ کیسی کیسی عجیب باتیں کرتے ہیں ــــ یہ ناول پڑھ کر ان پر مجھے بہت ہنسی آتی ہے۔ کیسی غیر فطری جاہلانہ، احمقانہ باتیں کرتے ہیں۔ یہ کردار ــــ اپنی وش فل تھنکنگ کے قلعے میں محصور ایک عجیب ڈرامائی انداز میں اپنی معمولی زندگی کو دیکھتے ہیں۔" ؎۳

یہ کردار نہ تو احمق ہیں نہ ہی جاہل نہ ہی ان کی باتیں غیر فطری ہیں۔ اگرچہ کہ وہ ہماری طرح

؎۱ چور بازار، ص ۱۹

؎۲ " " ص ۳۵

؎۳ تعارف، چور بازار، ص ۱۱

نہیں ہیں لیکن اس کے باوجود اس سے ان پر کوئی حرف نہیں آتا۔ جیساکہ ای ایم فورسٹر نے لکھا ہے "وہ حقیقی ہیں، اس لئے نہیں کہ وہ ہمارے جیسے ہیں بلکہ اس لئے کہ وہ یقین آفریں ہیں[۱]۔" چور بازار "کے کردار بھی بالکلیہ حقیقی ہیں کیونکہ یہ بیحد یقین آفریں ہیں۔ ان میں احساس کا وہ کرب ہے جو اس دور کے مخالف حالات کا لازمی نتیجہ ہے۔ جلیس نے یوں ان نوجوانوں کے خیالات کی عکاسی کر کے جدید ناول کے اہم ترین رجحان کو پیش کیا ہے۔ دلیم فلپس کے کہنے کے مطابق موجودہ زمانے میں لکھی جانے والی کتابیں دو حصّوں میں تقسیم کی جاسکتی ہیں۔ ایک حصّہ وہ ہے جس میں غیر دلچسپ لوگوں کی زندگی پیش کی جاتی ہے، دوسرا حصّہ ان ناولوں پر مشتمل ہے جو نئے خیالات اور جدید ذہن کو پیش کرتا ہے۔ فلپس کا کہنا ہے کہ جدید خیالات اور جدید ذہن کو پیش کرنے والے ناول ہی بے حد اہمیت رکھتے ہیں[۲]۔ یہ جدید ذہن اور جدید خیالات کی کارفرمائی ہے کہ اس ناول کے تمام کردار اپنے لب و لہجہ میں بڑی تلخی اور زہرناکی رکھتے ہیں۔ یہ زہرناکی اور تلخی برطانوی اقتدار اور دولت کی غیر مساوی تقسیم سے اور بھی شدت اختیار کر لیتی ہے۔ انگریزی اقتدار کے استبدادیت پر اس ناول میں ہر جگہ طنز کیا گیا ہے۔ جلیل کہتا ہے:

" زندگی کا اصل لطف تو ادھر ۱۸۵۷ء کے بعد سے آنے لگا ہے۔ لوگ بات بے بات خوش ہونے لگتے ہیں۔ کلرکی مل گئی تو نوح خوش ہو گیا ہے۔ دو دفعہ کی بجائے تین دفعہ کھانے کو مل گیا تو اچھل پڑا۔ زندہ رہو تو یوں ہنستے کھیلتے زندہ رہو ــــ ناراض ہو کر برگد کے پیڑ تلے زندگی گزار دینے میں رجائیت کہاں؟"[۳]

۱۔ ASPECTS OF THE NOVEL . P, 69

۲۔ THE ADVANCE OF THE ENGLISH NOVEL . P, 13

۳۔ چور بازار ص ۱۴۰، ۱۴۱

مہندر جب ایک مدت کے بعد آتا ہے تو اس موقعہ پر بھی جلیل کو ہندستانی حالات پر طنز کرنے کا موقعہ مل جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

"تم بہت دنوں بعد ملے ہو اس لئے ہمارے لئے نئے ہو جیسا کہ ہندستانیوں کا دستور ہے وہ اپنا ہر خانگی یا سیاسی لاینحل مسئلہ نئے آدمیوں کے سامنے فیصلے کے لئے پیش کرتے ہیں۔ میں بھی تم سے رجوع ہوتا ہوں"۔[1]

اس طرح ناول میں انگریزوں کے تسلط اور ان کی غلامی سے زندگی میں جو زہر گھل گیا تھا اور جو تلخی پیدا ہو گئی تھی اس کا اظہار پوری شدت کے ساتھ ہر جگہ کیا گیا ہے۔ ایک جگہ ناول کا ایک کردار کہتا ہے:

"کوئی ہندستانی دوزخ میں نہیں جائے گا — ہندستانی کی موت کو شہادت کا رتبہ حاصل ہے۔ وہ غلام ہوتا ہے۔ غلامی اور استبدادیت سے مجبور ہو کر گناہ بھی کرے تو اس کو گناہ نہیں کہتے۔ گناہ تو وہ ہے جس کے محرک انسان کے نفسیات ہوں۔ اگر کوئی ضروریات زندگی سے مجبور ہو کر گناہ کرے تو خدا بھی اس کو گنہگار نہیں سمجھتا"۔[2]

اس لہجہ کی تندی و تیزی میں زندگی کے انتہائی تلخ اور سچے واقعات پیش کر دیئے گئے ہیں۔ یہ مختلف بیانات اس دور کی زندگی کی سچی عکاسی کرتے ہیں۔ اس طرح کے ہمعصری ناولوں کے متعلق جان بروکس نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ ایسے ناول نگار کا منشا یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانہ کی روح اور اس کے حقائق کو اس طرح پیش کرے کہ انسان ایسے ہر موقعہ پر جو روحانی بے چینی اور کشمکش محسوس کرتا ہے وہ پوری طرح سامنے آجائے[3]

---

[1] چور بازار، ص ۱۵۵

[2] چور بازار، ص ۲۳۷

[3] THE LIVING NOVEL. P, 44 —

زندگی کے ان تلخ حقائق نے بقول جے، مولر جدید ناول نگاروں کو بدنام حد تک قنوطی بنادیا ہے[1] یہی قنوطیت "چور بازار" میں ہر جگہ نظر آتی ہے اور اسی احساس کی وجہ سے اس ناول کے کردار کسی بھی چیز پر اعتبار کرتے نظر نہیں آتے۔ ہر چیز پر سے ان کا اعتماد اٹھ گیا ہے۔ اس لئے ایک دوست جب اخبار کے تراشوں کو بیچنا چاہتا ہے تو دوسرا کہتا ہے:

"کیا بکتے ہو۔ میں ایک پرزہ نہ دوں گا۔ ان تراشوں میں اطلانتک چارٹر ہے، معاہدہ ورسائے ہے۔ پاکستان اسکیم ہے، کرپس آفر ہے، کانگریس کے تمام صدارتی خطبے ہیں، چرچل کی تقریریں ہیں، گاندھی جی کا فلسفہ عدم تشدد ہے۔ ارے سب ہی کچھ ہے"[2]

لیکن یہ سب کچھ یعنی ماضی اور مستقبل دونوں ان نوجوانوں کے لئے "ردّی" کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کیونکہ یہ نوجوان ان دونوں پر اعتماد کھو چکے ہیں۔ پرسٹی نے لکھا ہے کہ ہمارا زمانہ گہری مایوسی کا ہے اور شدید طور پر پُر آشوب ہے۔ اس لئے ایک ذہین اور باشعور فن کار اپنے زمانے کے اہم تقاضوں کا جواب دینے پر مجبور ہے۔ وہ اپنے زمانے میں جو کچھ دیکھتا ہے اسے بیان کر دیتا ہے[3] اسی لئے جدید ناول میں مایوسی اور تشکیک گہری ہوتی چلی گئی ہے۔ اور جدیدیت کا امتیازی وصف بن گئی ہے۔ "چور بازار" میں یہ مایوسی اور تشکیک پوری شدت سے نمایاں ہے۔ یہاں ماضی اور مستقبل پر ہی سے یقین نہیں اُٹھ گیا ہے بلکہ خدا اور محبت پر بھی یقین متزلزل ہو گیا ہے۔ ایک کردار کہتا ہے:

"جس طرح لوگ خدا کے وجود اور عدم وجود پر بحث کرتے کرتے اعتقاداً اس کو مان لیتے ہیں اسی طرح اعتقاداً میں بھی محبت کو مان لینے پر مجبور ہوں ورنہ سچ پوچھئے تو خدا اور محبت دونوں کے وجود کے بارے میں کبھی کبھی میرے

---

[1] MODERN FICTION. P, 20. [2] چور بازار ص ۶۴

[3] LITERATURE AND THE WESTERN MAN. P, 443

دل میں شکوک پیدا ہو جاتے ہیں ؎[1]

اس تشکیک پسندی نے لہجہ میں بڑی تندی اور تلخی پیدا کر دی ہے ۔ اور طنز کو بے حد گہرا کر دیا ہے ۔ اس دور کے ہندستان پر اس ناول میں جگہ جگہ بہترین طنز کیا گیا ہے ۔ جلیس نے ہندستانیوں پر طنز کرتے ہوئے لکھا ہے :

" ہم ہندستانی ہیں اور ہماری تاریخ ہمیں سکھاتی ہے کہ اپنی ماؤں، بہنوں اور بیٹیوں کو بیسوا بن جانے دو مگر نمک حرامی نہ کرو " [2]

ہندستانیوں کی دوسری جنگ عظیم میں شرکت کے تعلق سے طنز کرتے ہوئے جلیس لکھتے ہیں :

" ہم ہندستانیوں کو اپنی بہادری دکھانے کا ایک ہی تو موقعہ ملتا ہے، جب دنیا کے بڑے بڑے انسان آپس میں لڑ پڑتے ہیں " [3]

یہ طنز اپنے اطراف کے حالات اور اپنی زندگی سے شدید بے اطمینانی کو ظاہر کرتا ہے ۔ زندگی کی اس بے اطمینانی اور زندگی کے ان ہی تلخ تجربات نے جدید ذہن کو خوفزدہ کر دیا ہے ۔ یہ خود زندگی سے ڈرنے لگا ہے ۔ اس لئے "چور بازار" کا ایک کردار کہتا ہے :

" زندگی تو موت سے کئی گنا بھیانک ڈراونی اور مکروہ ہے ۔ زندگی میں کیسی کیسی اذیتوں اور تکلیفوں اور مظالم کا مقابلہ کرنا پڑتا ہے " [4]

اور ایک دوسرا کردار اپنے اطراف کی زندگی کا جائزہ لینے کے بعد یہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ :

" زندگی سے بڑا بھی اور کوئی مرض ہے " [5]

زندگی سے یہ خوف زندگی صرف اس ناول ہی کا امتیازی وصف نہیں ہے، بلکہ یہ جدید

---

[1] چور بازار، ص ۱۶۲
[2] چور بازار، ص ۲۶۳
[3] " " ص ۲۵۸
[4] " " ص ۱۷۷
[5] " " ص ۱۸۴

دور کا طرۂ امتیاز ہے۔ یہ خوف ساری دنیا میں پھیلا ہوا ہے۔ اس لئے جے مولر نے کہا ہے کہ آج کے فن کار زندگی کے خوف میں جس طرح مبتلا ہیں اس سے پہلے کسی نسل میں یہ خوف نظر نہیں آتا۔[1] اس طرح "چور بازار" میں جدید زندگی کی ہولناکیاں پوری شدت کے ساتھ ملتی ہیں۔ زندگی کی ان ہولناکیوں کو ہندستان کے سچّے اور حقیقی پس منظر میں چونکہ اُبھارا گیا ہے، اس لئے خود ہندستان ہی اس ناول کا اہم ترین اور مرکزی کردار بن گیا ہے۔ ہندستان کا کردار جلیس کے ناول میں ہر جگہ اُبھرا ہے۔ اس ناول کے چاروں کردار خواہ کہیں بھی جائیں خواہ کچھ بھی کریں، ان کے ہر عمل سے ہندستان کی تصویر نمایاں ہوتی ہے۔ ایک جگہ ہندستان کی تصویر کو یوں اُبھارا گیا ہے۔

> "بیرے نے کٹلس اور مٹن چاپس سامنے رکھ دیئے اور ہم نے بھیڑوں کے گوشت سے بنائے ہوئے ان گرم گرم سوندھے کٹلس اور مٹن چاپس میں میں ولایتی کانٹے اور چھریاں چلا چلا کر پلیٹوں میں خالی ہڈیاں چھوڑ دیں ____
> نوح مسکراتے ہوئے کہنے لگا "یہ پلیٹ ہندستان ہے"۔[2]

ہندستان کا یہ کردار اپنی جلوہ نمائی اس وقت بھی کرتا ہے جب نوح اور ظفر میں مصنوعی لڑائی ہو جاتی ہے۔ ظفر نوح کو چکمہ دیتا ہے کہ برابر کے مکان میں ایک لڑکی ہے جس سے اس کی آنکھیں لڑ گئیں ہیں۔ نوح یہ سن کر لڑکی کو دیکھنے باہر جاتا ہے۔ جب لَوٹتا ہے تو ظفر لڑ پڑتا ہے کہ وہ اس کی محبوبہ کو دیکھ رہا تھا اور لڑ کر گھر سے نکل جاتا ہے۔ نوح غصّے میں جلیل سے بھی کہتا ہے کہ تم بھی چلے جاؤ۔ اور جب جلیل واقعی بستر لپیٹتا ہے تو ظفر ہنستے ہوئے واپس آتا ہے۔ نوح ہاکی اسٹک سے کر ظفر کی طرف دوڑتا ہے اور ظفر غسل خانے میں چھپ جاتا ہے۔ نوح باہر سے دروازہ لگا دیتا ہے اور جب شام کو نوح دروازہ کھولتا

---

[1] MODERN FICTION . P, 426

[2] چور بازار۔ ص ۸۵

ہے تو ظفر خلاف توقع نوح کے گلے سے لپٹ جاتا ہے۔ اس موقعہ پر جلیس لکھتے ہیں:

"یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ لڑائی اور صلح سخت ڈھونگ تھا، ہم تینوں کی آنکھوں میں آنسو آگئے ـــــ جانے کیوں ـــــ ہم نے بڑی دیر تک آنکھوں سے آنسو نہ پونچھے بلکہ چپ چاپ ایک دوسرے کے گالوں پر بہتے ہوئے یہ آنسو دیکھتے رہے۔ ان آنسوؤں میں کیا کیا نہ تھا ـــــ کاش اس وقت کوئی مصوّر ہم تینوں کی تصویر دیکھتا اور وہ تصویر ہندستان کی موجودہ سیاسی تاریخ میں لگادی جاتی ـــــ۔" [1]

یہاں جلیس نے کچھ نہ کہہ کر بھی اتنا سب کچھ کہہ دیا ہے جس کی تشریح ممکن ہی نہیں۔ ہندستان کے اس زمانے کے حالات کے اثر سے نوجوانوں کے ذہنوں پر جو کچھ بیت رہی تھی اس کا اتنے کم الفاظ میں اتنا بھرپور اظہار جلیس کے فن کا اعجاز ہے۔ اس طرح جلیس نے بہترین طریقے سے جدید ذہن اور غلام ہندستان کی تصویر کشی کی ہے۔ اس ناول میں ابراہیم جلیس نے کسی مخصوص تکنیک یا کسی بھی روایتی طریقہ کا سہارا نہیں لیا ہے۔ ہنری جیمس کے ایک ناول "آکورڈ ایج" کے متعلق پرسی لیک نے لکھا ہے، پوری کتاب ایک منظر کی طرح قاری کے سامنے سے گزرتی ہے۔ کتاب میں سوائے خود کتاب اور مخصوص موقعوں پر کرداروں کے مکالموں کے سوا اور کچھ پیش نہیں کیا گیا ہے۔[2] "چور بازار" کی بھی یہی خصوصیت ہے۔ یہاں بھی ساری کتاب اور اس کا مواد صرف کرداروں کے مکالموں کے ذریعہ سامنے آتا ہے۔ اس ناول میں نہ تو کوئی مسلسل کہانی بیان کی گئی ہے، نہ ہی اس کا کوئی مرکزی پلاٹ ہے۔ نہ ہی اس ناول کا کوئی ہیرو ہے نہ ہی ہیروئن۔ اس کے باوجود جلیس نے اپنے مواد کو بالکل اچھوتے انداز میں بھرپور طریقے سے پیش کر دیا ہے۔ یہ جلیل کی ذہانت اور اس ناول کی بڑائی کی دلیل ہے۔

---

[1] چور بازار۔ ص ۷۹

[2] THE CRAFT OF FICTION. P, 190

ورجینا وولف نے کہا ہے، ناول میں ہر ایک طریقہ اچھا ہے، کوئی بھی طریقہ اچھا ہے جس سے اس بات کا بھرپور اظہار ہو جائے جس کو ہم ظاہر کرنا چاہتے ہیں[1]۔ ابراہیم جلیس کے اس ناول میں ان کا اپنا مخصوص انداز ناول کے مواد کو بھرپور طریقے سے ظاہر کر دیتا ہے۔ اس لئے یہی اس ناول کے لئے موزوں ترین طریقہ ہو سکتا تھا۔ جلیس نے اپنے اچھوتے طریقے کو کام میں لا کر ہندستان کے مخصوص حالات اور پرانی قدروں کی شکست اور ریخت کے پس منظر میں نئے عہد کے نوجوان ذہن کی جس تکمیل سے پیش کشی کی ہے وہ اس ناول کو بیحد اہمیت بخشتی ہے۔ اردو ناول نگاری میں جلیس کا یہی ایک ناول انھیں زندہ جاوید بنانے کے لئے کافی ہے۔ بہرحال جلیس کے اس بے حد اچھوتے اور منفرد ناول کی اردو ناول نگاری کی تاریخ میں ہمیشہ اہمیت رہے گی۔

عصمت چغتائی کی ناول نگاری

عصمت چغتائی کا پہلا ناول "ضدی" ہے۔ یہ ناولچہ ان کی ابتدائی کوشش ہے۔ اس ناول میں زندگی کا کوئی خاص پہلو اُجاگر ہوتا ہے نہ ہی اس کا کوئی مخصوص رُخ اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ البتہ پورن کے کردار کی پیش کشی اچھی ہے۔ وہی پورن جس کی زندگی کا واحد مقصد بظاہر صرف ہنسنا ہنسانا تھا وہ آشا کے چلے جانے کے بعد حزن و ملال کی تصویر بن جاتا ہے۔ عصمت نے پورن کے غم کو بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ اس کردار کے ذریعہ عصمت چغتائی نے سرمایہ دارانہ نظام کے عزت و آبرو کے تصورات پر گہرا طنز کیا ہے۔ یہی طنز اس ناول کو قابل ذکر بناتا ہے۔ اس کے علاوہ ناول میں کوئی بھی خاص بات نہیں ہے۔

"ضدی" کے بعد عصمت نے اپنا شاہکار ناول "ٹیڑھی لکیر" لکھا۔ ٹیڑھی لکیر ۱۹۴۷ء میں چھپا۔ یہ ناول سوانحی انداز کا ہے۔ اس میں ایک کردار کا مطالعہ بچپن سے جوانی تک اس تفصیل اور گہری نظر سے کیا گیا ہے کہ اردو ناول نگاری میں اس کا جواب نہیں ملتا۔ اس طرح بچپن سے

---

[1] THE COMMON READER. P. 191

Library Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

جوانی تک اُردو ناول میں کسی بھی کردار کا مطالعہ اتنی تفصیل سے اور اس قدر نفسیاتی ژرف نگاہی سے نہیں کیا گیا تھا۔ اس ناول میں بھی اس دور کے بہت سے ناولوں کی طرح صرف شمن کے کردار کی اضافت سے ناول کے پورے واقعات اور کردار اُبھارے گئے ہیں۔ "ٹیڑھی لکیر" میں آپ بیتی کا عنصر بیحد غالب ہے۔ بلکہ یہ بنیادی طور پر خود عصمت چغتائی کی ان کی اپنی زندگی پر استوار ہوا ہے۔ ناول کا نام "ٹیڑھی لکیر" ہے۔ کیونکہ اس میں اس کے مرکزی کردار شمن کے کردار کے ٹیڑھے پن کو دکھایا گیا ہے۔ شمن کے کردار کا سارے کا سارا ٹیڑھا پن خود عصمت کی زندگی سے ماخوذ ہے۔ عصمت نے اپنے بارے میں لکھا ہے:

"وہ بیج جس سے میری ہستی وجود میں آئی قطعی ٹیڑھا میڑھا نہ تھا۔ ضرور پالنے پوسنے میں کہیں بھول چوک ہوگئی" ؎[1]

پالنے پوسنے میں "بھول چوک" ہو جانے کی وجہ سے عصمت کا کردار جس طرح خود ان کے بیان کے مطابق ٹیڑھا میڑھا ہوگیا ہے بالکل اسی طرح اس غلط پرورش کی وجہ سے شمن کے کردار میں بھی ٹیڑھا پن آتا دکھایا گیا ہے۔ عصمت کئی بچوں کے بعد پیدا ہوئی تھیں، اور شمن بھی "پیٹ کی کھرچن" تھی۔ عصمت اپنے بارے میں لکھتی ہیں:

"مجھے بذاتِ خود اس ماحول سے کوئی شکایت نہیں جہاں میری تراش خراش ہوئی۔ کچر پچر بچوں کے جم غفیر میں پا پیادہ سپاہی کی طرح تربیت پائی، نہ لاڈ ہوئے نہ نخرے۔ نہ کبھی تعویذ گنڈے بندھے نہ نظر اُتاری گئی۔ نہ کبھی خود کو کسی کی زندگی کا اہم حصہ محسوس کیا" ؎[2]

عصمت نے "ٹیڑھی لکیر" میں شمن کی پیدائش بھی بالکل انہی حالات میں دکھائی ہے۔ وہ بھی بچوں کے "جم غفیر" میں پیدا ہوتی ہے، اور اس کے ساتھ بھی کسی قسم کی کوئی ناز برداری نہیں

؎[1] شخصیات اور واقعات جنھوں نے مجھے متاثر کیا۔ ص ۲۰۳

؎[2] " " " " " ۔ ص ۲۰۳

ہوتی۔ عصمت شمن کے بارے میں لکھتی ہیں :

"وہ پیدا ہی بہت بے موقعہ ہوئی ...... نو بچوں کے بعد ایک کا اضافہ' جیسے گھڑی کی سوئی ایک دم آگے بڑھ گئی اور دس بج گئے ..... حد ہو گئی تھی۔ بہن، بھائی اور پھر بہن بھائی۔ بس معلوم ہوتا تھا بھیک منگوں نے گھر دیکھ اڈے چلے آتے ہیں۔ ویسے ہی کیا کم موجود تھے جو اور پے در پے آرہے تھے ...... دو ایک، بھائی بہنوں نے تو ذرا چاؤ چونچلے کئے پر اب بڑی آپا کا بھی جی بھر چکا تھا، اور وہ بیزار تھیں۔ خیر اتنا سوجود تھی اور وہ پل رہی تھی :" [1]

عصمت نے اپنی زندگی کے تاثرات اور واقعات ہر جگہ "ٹیڑھی لکیر" میں پیش کر دیئے ہیں۔ وہ خود اپنے متعلق بتاتی ہیں کہ کس طرح انھیں بوڑھیوں سے نفرت تھی :

"ان بوڑھیوں سے بھی ٹھن گئی جو مجھے چھجوں پر قلانچیں بھرتا دیکھ کر ہیبت زدہ ہو جاتیں۔ نوج نچھو کی لونڈیا ہے کہ موا بجار توبہ توبہ :" [2]

"ٹیڑھی لکیر" میں بالکل یہی حالات اور تاثرات عصمت نے یوں پیش کر دیئے ہیں :

"اس نے بوڑھیوں کو خوب چھیڑا۔ یہاں تک کہ وہ مچل مچل گئیں۔ اے ہے' نوج جو ہمارے زمانے کی لڑکیاں ایسی بے شرم ہوتیں ..... جب دیکھو جب ٹھی ٹھی' جب دیکھو چوکڑی۔ لڑکیاں ہیں کہ گھوڑے :" [3]

عصمت نے اپنی زندگی میں اسکول سے کالج میں جانے پر جو فرق آیا تھا اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں :

---

[1] ٹیڑھی لکیر۔ ص ۹، ۱۰

[2] شخصیات اور واقعات جنھوں نے مجھے متاثر کیا۔ ص ۲۰۴

[3] ٹیڑھی لکیر۔ ص ۱۹۱

"بی۔ اے کے بعد دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ چار سال میں انسان کتنا بڑا ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔ یونانی ڈرامے پیش پلے اور شیکسپیئر سے لے کر البسن اور برنارڈ شاہ تک بہت کچھ پڑھ ڈالا:" ؎۱

شمن بھی اسکول سے کالج میں جا کر اسی احساس سے دوچار ہوتی ہے۔ وہ بھی اپنے مطالعے کو اس زمانے میں وسیع کرتی ہے۔ عصمت "ٹیڑھی لکیر" میں لکھتی ہیں:

"اسکول اور کالج میں کتنا لمبا چوڑا فرق ہے۔۔۔۔۔ چند ہی دنوں میں اس نے انگنت کتابیں پڑھ ڈالیں جن میں سے "جین ایر" نے اسے حد سے زیادہ متاثر کیا۔۔۔۔ ٹیگور کی کہانیاں، ہارڈی کی مشہور ناول "ٹیس"۔۔۔۔ بائرن شیلے اور کیٹس کی شاعری۔۔۔:" ؎۲

اس طرح خود عصمت کی زندگی اور "ٹیڑھی لکیر" کی شمن کی زندگی میں بڑی ہی مشابہت ہے۔ مذکورہ بالا مشابہتوں کے علاوہ بھی بے شمار مشابہتیں عصمت کی زندگی اور ان کے ناول کی ہیروئن کی زندگی میں ملتی ہیں۔ عصمت بی۔ اے۔ بی ٹی ہیں اور ٹیچر بھی رہ چکی ہیں، انسپکٹر آف اسکولس بھی۔ شمن بھی اسکول کی ٹیچر ہے۔ عصمت اپنے متعلق لکھتی ہیں:

"وہ شرم و حیا جو عام طور پر درمیانی طبقے کی لڑکیوں میں لازمی صفت سمجھی جاتی ہے پنپ نہ سکی۔ چھوٹی سی عمر سے دوپٹہ اوڑھنا، جھک کر سلام کرنا، شادی بیاہ کے ذکر پر شرمانے کی عادت بھائیوں نے چھیڑ چھیڑ کر پڑنے ہی نہ دی۔" ؎۳

عصمت کے کردار کا یہ رخ شمن کے کردار کا سب سے نمایاں پہلو ہے بلکہ اس اجمال کی تفصیل شمن کا کردار ہے۔ اس طرح یہ پورے کا پورا ناول خود عصمت کی زندگی پر استوار ہوا ہے۔

؎۱ شخصیات اور واقعات جنھوں نے مجھے متاثر کیا۔ ص ۲۲۰، ۲۲۱

؎۲ ٹیڑھی لکیر۔ ص ۱۰۲، ۲۲۱

؎۳ شخصیات اور واقعات جنھوں نے مجھے متاثر کیا۔ ص ۲۰۳

اس ناول کے تمام اہم موڑ خود عصمت کی زندگی کے اہم موڑ ہیں۔ ماں بننا چونکہ ایک عورت کی زندگی میں بڑا ہی زبردست موڑ ہوتا ہے اس لئے عصمت نے بھی ناول کو یہاں لاکر ختم کر دیا ہے اور اس تخلیقی عمل کی عظمت کو ظاہر کر دیا ہے۔ لیکن جب وہ "ٹیڑھی لکیر" لکھ رہی تھیں تو خود بھی اس تجربے سے دوچار ہو رہی تھیں۔ خالد لطیف نے عصمت چغتائی کے بارے میں لکھا ہے:

"عصمت اس وقت تک انسپکٹرس آف اسکولس تھیں لیکن دفتر نہیں جا رہی تھیں ـــــ کچھ دنوں بعد انھیں ماں بننا تھا.... عصمت اس زمانے میں "ٹیڑھی لکیر" لکھ رہی تھیں۔" [۱]

گویا ماں بننے تک عصمت زندگی کے جن تجربات سے گزری تھیں اس کو انھوں نے "ٹیڑھی لکیر" میں پیش کر دیا ہے کیونکہ یہ ناول شمن کے اس احساس پر ختم ہوتا ہے کہ وہ ماں بننے والی ہے۔ اس احساس کو عصمت نے "ٹیڑھی لکیر" میں یوں ظاہر کیا ہے:

"اس وقت اسے ایسا محسوس ہوا جیسے اس کی ساری دنیا سمٹ کر اس کی ہستی میں سما گئی ہے۔ آج اس بے کسی کی تنہائی میں بھی چہل پہل تھی۔ اتنی بے سروسامانی میں کتنی سلجھی ہوئی سجاوٹ تھی۔ آج وہ کتنی متحیر لیکن خوش تھی۔ اس سے قبل اس نے اپنے آپ کو اتنا کمزور، اتنا بہادر، اتنا پریشان مگر اتنا مطمئن کبھی نہ محسوس کیا تھا۔ اور دنیا کتنی حسین ہو گئی ـــــ زندگی کتنی عزیز ـــــ" [۲]

ماتما کے اس جذبے کو عصمت اپنی حقیقی زندگی میں بھی جس شدت سے محسوس کرتی ہیں اور اس کو جس احترام کی نگاہ سے دیکھتی ہیں، وہ ان کی اپنی زندگی کے اس واقعے سے بھی

---

[۱] نقوش۔ شخصیات نمبر (لاہور) جنوری ۱۹۵۵ء۔ ص ۳۹۳

[۲] ٹیڑھی لکیر۔ ص ۵۸۴

ظاہر ہے :

"میں پہنچی تو ڈھنڈھار اُجڑے ہوئے کمرے میں میری اماں بیٹھی تھیں ...

میرے دل میں پیار کا طوفان ابل آیا ۔ ماممتا جاگ اٹھی ۔ میں نے اپنی ماں کی طرف دیکھا ۔ پھر اپنی بچی کی طرف دیکھا اور ان دونوں ہستیوں کے بیچ میں خود کو جکڑا ہوا پایا ۔ اپنی ماں کو دیکھ کر مجھے پہلی دفعہ ساری دنیا کی بڈھیوں پر پیار آنے لگا ، جو دنیا کو بساتی ہیں ۔ مر مر کر جنم دیتی ہیں ، انھیں پالتی پوستی ہیں۔"[1]

یوں "ٹیڑھی لکیر" عصمت کی آپ بیتی پر استوار ہوا ہے ۔ والٹر ایلن کے کہنے کے مطابق ہر اچھا ناول "آپ بیتیانہ (AUTOBIOGRAFICAL) ہوتا ہے ، اور اس کے کردار جن کو ناول نگار سمجھتا ہے کہ اس نے عام زندگی سے لئے ہیں وہ اس کے کردار ہی کے پہلو ہوتے ہیں۔[2] لیکن یہ بھی عجیب بات ہے کہ وہی ناول جو بالکل آپ بیتی جیسے ہوتے ہیں کبھی کامیاب نہیں ہوتے ۔ موراک نے کہا ہے کہ ہم بعض ناولوں میں اپنے آپ کو بہت زیادہ نمایاں کرتے ہیں ۔ اس لئے شاید وہ ہمارے بہترین ناول نہیں ہوتے۔[3] اصل میں موراک کا یہ خیال تو بالکل صحیح ہے کہ جہاں ناول نگار اپنے آپ کو یا اپنی زندگی کو بہت زیادہ ظاہر کر دیتا ہے وہ ناول بہترین ثابت نہیں ہوتے ۔ لیکن اس نے یہ نہیں بتایا کہ کیوں ایسے بہت سے ناول جس میں اپنی زندگی کو اور اپنے آپ کو بھرپور انداز سے پیش کیا گیا ہے وہ دنیا کے بہت بڑے ناولوں میں ہی نہیں بلکہ عہد آفریں ناولوں میں شمار ہوتے ہیں ۔ جیسے جیمس جوائس کے ناول یا ڈی ، ایچ لارنس کے ناول یا مارسل پروست کے ناول ۔ فورسٹر نے البتہ سوانح اور ناول کے فرق کو نمایاں کرتے ہوئے کہا ہے کہ اگر کوئی کردار بالکل ملکۂ وکٹوریہ کی طرح ہے تو وہ واقعی ملکۂ وکٹوریہ ہے

---

[1] شخصیات اور واقعات جنھوں نے مجھے متاثر کیا ۔ ص ۲۱۴

[2] READING A NOVEL. P, 31.

[3] WRITERS AT WORK. P, 4!

اور ناول نہیں، بلکہ سوانح ہے۔ پھر وہ ان دونوں کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے "ایک سوانح یا تاریخ شواہد پر مبنی ہوتی ہے اور ناول ایک نامعلوم عنصر "لا" کے اضافے یا کمی سے ناول بنتا ہے۔ وہ اس نامعلوم عنصر کو ناول نگار کی افتادِ طبع سے تعبیر کرتا ہے جو شواہد کے اثر کو بالکل مختلف اور دوسرا رنگ دیتی ہے۔[1] لیکن یہاں "لا" ناول نگار کی افتادِ طبع کے علاوہ بھی کچھ اور ہے اس لئے فورسٹر پہلے اسے "لا" کہتا ہے اور پھر اس کی تشریح کرتے ہوئے اسے ناول نگار کی افتادِ طبع سے تعبیر کرتا ہے۔ اصل میں جو بات ناول کو ناول بناتی ہے وہ "میں" کا اظہار ہے۔ لیکن اس کی پیش کشی انتہائی پیچیدہ اور مشکل کام ہے۔ کیونکہ یہاں ناول نگار کو بیک وقت شخصی بھی رہنا پڑتا ہے اور غیر شخصی بھی۔ یہی متضاد بات ناول میں بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ یہ تضاد فلابیر کے ان دونوں بیانات سے بھی بھرپور طریقے سے ظاہر ہوتا ہے، جس میں اس نے ایک جگہ کہا تھا، کہ "میں مادام بواری ہوں" اور دوسری جگہ اس نے کہا تھا کہ "مادام بواری کی تخلیق میں میں نے اپنی شخصیت سے کچھ بھی نہیں لیا ہے۔ میری شخصیت میرے لئے کبھی اتنی بے کار نہیں ہوئی جتنی اس ناول کو لکھتے وقت ہو گئی ہے۔ وہ فن کار کے غیر شخصی رہنے پر بڑی شدت سے زور بھی دیتا ہے۔[2] اصل میں ان دونوں باتوں کے تضاد کو صرف نفسیاتی علم ہی کے ذریعے سمجھا جا سکتا ہے۔ ولیم جیمس نے بعض اہم باتیں انسانی ذات اور اس کی شخصیت کے متعلق کہی ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ انسان کی شخصیت دو حصوں میں بٹی ہوتی ہے جس کو وہ "آئی" (I) اور "می" (ME) سے تعبیر کرتا ہے۔ یہاں ہم "آئی" کو شخصی ذات اور "می" کو سماجی ذات سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ کیونکہ ولیم جیمس کے کہنے کے مطابق (ME) یعنی سماجی ذات، مادی، سماجی روحانی اس طرح کے بہت سے حالات سے وابستہ ہوتی ہے۔ سماجی ذات کے بے شمار

ASPECTS OF THE NOVEL. P.52. ۔[1]

A TREATISE ON THE NOVEL. P.104. ۔[2]

پہلو ہوتے ہیں۔ انسانی شخصیت کا دوسرا پہلو (1) یعنی شخصی ذات کا ہے۔ ولیم جیمس کہتا ہے کہ اس شخصیت کے متعلق کچھ کہنا بہت مشکل ہے کیونکہ یہ سوچنے والا یا مفکر حصہ ہوتا ہے یہ انسانی شعور اور خیالات سے مملو ہوتا ہے۔[1] اصل میں انسان کی ان ہی دونوں ذاتوں کو توازن کے ساتھ پیش کرنا اور زندگی کے ہر واقعے کو "شخصی ذات" کی اضافت سے پیش کرنا ناول نگار کا کام ہے۔ جب کبھی ناول نگار صرف "سماجی ذات" کو پیش کرے گا تو وہ کتاب تاریخ، سوانح یا کچھ اور بن جائے گی لیکن ناول نہ بن سکے گی۔ اس کے برخلاف اگر ناول نگار صرف "شخصی ذات" کو پیش کرے تو وہ ناول بہر حال ناول رہے گا۔ یہ اور بات ہے کہ وہ ایک خاص قسم کا ناول یعنی "شعور کی رو" کا ناول بن سکتا ہے کیونکہ شخصی ذات کے آئینے میں سماجی ذات جھلکتی ہے لیکن سماجی ذات کی پیش کشی میں "شخصی ذات" کا نظر آنا قطعی ضروری نہیں ہے۔

اصل میں "آپ بیتی" اور "آپ بیتیانہ ناول" میں یہی بنیادی فرق ہے۔ آپ بیتی میں لکھنے والا اپنی سماجی ذات ہی کو پیش کرتا ہے، شخصی ذات کو نہیں۔ اور ناول میں شخصی ذات ہی کو پیش کرنا مقصود ہوتا ہے۔ "آپ بیتی" میں عصمت صرف اس بات کی طرف اشارہ تو کر سکتی تھیں کہ ان کی پرورش میں "بھول چوک" ہوئی۔ لیکن اس بھول چوک سے وہ کتنے شعوری، ذہنی، جذباتی، فکری، نفسیاتی اور تخیلی مراحل سے گزریں اس کا بھرپور اظہار ناول ہی میں ممکن تھا۔ اسی وجہ سے ناول کے کامیاب کرداروں کے متعلق رابرٹ لیڈل نے کہا ہے کہ وہ ناول نگار کی "مخفی ذاتوں کا اظہار ہوتے ہیں"۔[2] دراصل ناول میں اور آپ بیتی میں بنیادی فرق یہی ہوتا ہے کہ آپ بیتی میں صرف "کردہ گناہوں" کا حساب پیش کر دیا جاتا ہے لیکن "آپ بیتیانہ ناول" میں ناکردہ گناہوں کی حسرت کی داد حاصل کی جاتی ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" میں بھی چونکہ یہی بات پیدا ہو گئی ہے اس لئے یہ اُردو کا بہترین "آپ بیتیانہ ناول" ہے۔

---

[1] PSYCHOLOGY. P, 176-177

[2] A TREATISE ON THE NOVEL. P, 103.

فلا بیر نے کہا تھا کہ ایک ناول کے لئے بہترین موضوع وہ ہوتا ہے جو ایک دم پورے کا پورا ناول نگار کے ذہن میں آتا ہے ۔ یہ موضوع یا مرکزی خیال ہی ہوتا ہے جس کے پیچھے ناول کا سارا بہاؤ ہوتا ہے ۔ اس کا کہنا ہے کہ کوئی بھی ادیب ہر ایک موضوع پر بہترین طریقے سے نہیں لکھ سکتا ۔ اس لئے وہ کہتا ہے کہ شاہکار کا راز موضوع سے مصنف کی طبیعت کی مطابقت ہے۔[1] "ٹیڑھی لکیر" کو شاہکار بنانے میں بھی مصنف کی موضوع سے یہی مطابقت کام کر رہی ہے ۔ عصمت نے خود اپنے "ٹیڑھے میڑھے" کردار کو خارجی انداز سے "ٹیڑھی لکیر" میں دیکھنے کی کوشش کی ہے ۔ ناول کا موضوع شمن کے کردار کا ٹیڑھا پن ہے جو اس ناول کے نام ہی سے ظاہر ہے ۔ شمن کے کردار کے ٹیڑھے پن اور اس کے ارتقاء سے عصمت کی دلچسپی بالکل فطری اور قدرتی امر ہے ۔ موضوع سے اس مطابقت نے "ٹیڑھی لکیر" کو عصمت کا شاہکار بنا دیا ہے ۔

"ٹیڑھی لکیر" میں شمن کے کردار کے ارتقاء کو پیش کرتے ہوئے عصمت نے جس طرح معاشی اور نفسیاتی عوامل کا تجزیہ کیا ہے وہ اپنا جواب نہیں رکھتے ۔ ہوفمین نے کہا ہے کہ بظاہر فرائڈ اور مارکس کے نظریات میں مطابقت پیدا کرنا ناممکن ہے[2] ، لیکن عصمت نے ان دونوں نظریات کے سہارے اپنے کردار کے ارتقاء کو بہترین طریقے سے پیش کیا ہے ۔ انہوں نے معاشی حالات جس طرح کردار کی ساخت پرداخت میں حصہ لیتے ہیں ، اس کا بھی ذکر کیا ہے ، اور ان حالات سے جو نفسیاتی گتھیاں پیدا ہوتی ہیں ان کا بھی تجزیہ کیا ہے ۔ شمن اس وقت پیدا ہوئی جب "دو بھینسوں کا دودھ" بھی "تبرک" ہوگیا تھا ۔ اور ابتدا ہی سے نفسیاتی گرہیں اس میں اس لئے پیدا ہوئیں کہ وہ ماں کی محبت سے محروم ہوگئی تھی ۔ اس لئے کہ ماں اور باپ کے پلنگوں کی "پٹی سے پٹی جڑی رہتی" جس کے نتیجے

۱؎ A TREATISE ON THE NOVEL. P, 37.

۲؎ FREUDINNISM AND LITERARY MIND. P, 81

میں وہ انّا کے حوالے کر دی گئی تھی، لیکن وہ "گرم گرم انّا" کے سینے سے چمٹ کر ماں کے پیٹ میں سونے کے مزے سے بھی بہت جلد محروم ہو گئی۔ شمن کو پہلا نفسیاتی جھٹکا اسی وقت لگتا ہے جب کہ وہ "سانولی سلونی گدگدی انّا" سے محروم ہو کر "شیشے کی ذلیل بوتل" سے اپنے پیٹ کی آگ بجھانے پر مجبور ہو گئی تھی۔ انّا کے جانے کے بعد شمن اپنی بہن منجھو کی زیر نگرانی چلی جاتی ہے۔ منجھو کے پاس شمن کو محبت تو ملتی ہے لیکن ماما نہیں ملتی۔ وہ اس لئے کہ بقول صفیہ اختر:

> "منجھو شمن کو شدت سے چاہتی ہے مگر وہ خود ماں تو نہیں ہے نہ اسے وہ بنیادی تجربے حاصل ہیں جو ایک عورت کو ماں بننے کی تربیت کرتے ہیں منجھو کی طبیعت میں وہ تحمل، وہ برداشت، احساسات میں وہ استواری نہیں جو ایک عورت کے ماں بن کر ہی آسکتی ہے۔" [1]

لیکن منجھو کی محبت بھی شمن کو زیادہ دن میسّر نہیں آتی۔ منجھو کی شادی ہو جاتی ہے اور شمن پھر سے تنہا رہ جاتی ہے۔ شمن کے احساسات کی ترجمانی عصمت نے بڑی ہی عمدگی سے کی ہے۔ اس وقت کے احساسات کی ترجمانی جب کہ منجھو ایک مدت کے بعد میکے آتی ہے اور شمن کی طرف متوجہ ہوتی ہے، عصمت نے یوں کی ہے:

> "منجھو کس کس کے دو گھونسے جمائے۔ شمن پھوٹ پڑی۔ دکھ سے نہیں، ان توجہ بھرے گھونسوں کی لذت سے۔ اس کا جی دکھ اٹھا۔ گھسیٹتی ہوئی اسے غسل خانے میں لے گئی۔ شمن کا دل زور زور سے دھڑکنے لگا۔ آنسو بیتاب ہو کر بہہ نکلے۔ گھٹے ہوئے بخار امڈ پڑے۔ منجھو کے گھونسے کی شیرینی جس کے لئے وہ ترس گئی تھی۔ اس کی رگ رگ میں تیر گئی۔" [2]

---

[1] انداز نظر۔ ص ۹

[2] ٹیڑھی لکیر۔ ص ۳۷

شمن کو یہ توجہ بھرے گھونسوں کی لذت تھوڑی دیر کے لئے ہی میسر ہوتی ہے۔ اس کی مستقل نگراں اب بڑی آپا بن گئی تھیں۔ کیونکہ شمن کی ماں کو اتنی فرصت نہ تھی کہ وہ اس کی طرف توجہ کر سکے۔

"اماں کو تو دنیا کا بس ایک کام آتا تھا اور وہ بچے پیدا کرنا ہے۔ اس کے آگے نہ انھیں کچھ معلوم اور نہ کسی نے بتانے کی ضرورت محسوس کی۔ ابا جان کو بچوں سے زیادہ اماں کی ضرورت لاحق" [1]

ان حالات کے نتیجے میں شمن کے کردار میں ایک کجی استوار ہونے لگی۔ ڈاکٹر آبرٹنڈراف کے کہنے کے مطابق بچے کی ساری جذباتی زندگی کا ارتقاء ماں باپ سے بچے کے تعلقات پر منحصر ہوتا ہے[2]۔ عصمت نے یہاں حد درجہ نفسیاتی بصیرت سے کام لے کر اس بات کو پیش کیا ہے اور ظاہر کیا ہے کہ کس طرح شمن کا کردار ان حالات میں ٹیڑھے پن کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ انھوں نے شمن کے کردار کے ارتقاء کو دکھانے کے لئے ان بے شمار چھوٹے چھوٹے واقعات کو بڑے سلیقے اور ہنر مندی سے پیش کر دیا ہے جو شمن کے کردار پر دور رس اثرات مترتب کر رہے تھے۔ بڑی آپا شمن کی نگراں تو بن گئی تھیں لیکن وہ شمن کی تربیت نہیں کرتی تھیں، بلکہ اپنی لڑکی نوری کی تربیت کے لئے شمن کو آلۂ کار بناتی تھیں۔ نوری کو نصیحت کرنے کے لئے شمن کی ہر حرکت کو عبرت انگیز طور پر پیش کیا جاتا۔ گھر کے اس معاندانہ ماحول میں شمن کی طبیعت کا ٹیڑھا پن مستقل صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اور جب وہ اسکول میں داخل ہوتی ہے تو وہاں کی مریضانہ فضا میں یہ اور واضح صورت میں ظاہر ہونے لگتا ہے۔ شمن کو زندگی میں جیسا کہ چاہئے خلوص اور محبت کبھی نہیں ملے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی ٹیچر مس چرن جب اس سے ہمدردی کے ساتھ پیش آتی ہے تو شمن کو اس سے شدید وابستگی

---

[1] ٹیڑھی لکیر۔ ص ۴۵

[2] PSYCHOANALYSIS TODAY. P. 85 —

اور اُنس پیدا ہو جاتا ہے لیکن یہ وابستگی مریضانہ تھی۔ شمن کی والہانہ شیفتگی زیادہ دنوں تک چھپی نہ رہ سکی، اور مس چرن کو اس الزام میں کہ وہ "لڑکیوں کی اخلاقی حالت خراب کر رہی ہیں نکال دیا جاتا ہے۔

مس چرن سے اس جذباتی لگاؤ کے بعد شمن مشن اسکول میں داخل ہو جاتی ہے۔ یہاں عصمت چغتائی نے زنانی مدرسوں کی اقامتی زندگی کی بہترین تصویر کشی کی ہے۔ زنانی مدرسوں کی اقامتی زندگی میں مریضانہ جنسیت کے پہلو کو "ٹیڑھی لکیر" میں جس تفصیل اور تکمیل سے نمایاں کیا گیا ہے اس کی مثال ملنا ممکن نہیں۔ کسی بھی اُردو ناول میں زنانی اسکول کے اس پہلو کو نہیں پیش کیا گیا تھا۔ لڑکیوں کی غیر صحت مندانہ اور مریضانہ لگاؤ اور وابستگیوں کو یہاں بہترین طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ عصمت کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے لڑکیوں کی جنسی زندگی بڑی ہی تفصیل سے پیش کی ہے لیکن اس کو اس طرح پیش کیا ہے کہ اسے پڑھنے سے ایک تنفر کا سا احساس ہوتا ہے اور گھٹن سی محسوس ہوتی ہے۔ عصمت نے اس طرح کے تعلقات کو پیش کر کے حیرت ناک نفسیاتی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ یونگ کا کہنا ہے کہ بلوغ کے زمانے میں "ہم جنس" لذت پرستی کا رجحان جتنا کہ عام ہے اتنا ظاہر نہیں کیا جاتا۔[1] عصمت ہی وہ پہلی ناول نگار ہیں جنھوں نے اس عام رجحان کو بھرپور طریقے سے ظاہر کیا ہے۔

اسکول ہی کی زندگی میں شمن اپنی زندگی کی "دوسری منزل" میں داخل ہوتی ہے۔ کیونکہ اب اسکول کا ماحول بدلنے لگتا ہے۔ بہت سے چاہنے اور چاہے جانے والی لڑکیاں اسکول کی تعلیم ختم کر کے چلی جاتی ہیں اور سب سے اہم بات یہ کہ اسکول کی پرنسپل اب بدل گئی تھیں اس تبدیلی کا اثر سارے اسکول پر پڑ رہا تھا۔ اس تبدیلی کا اثر شمن کی زندگی پر بھی پڑتا ہے اور وہ بھی نئی باتوں سے واقف ہونے لگتی ہے۔ پرنسپل کی بہن بلقیس شمن کو پہلی بار بتاتی ہے:

"میں خود پہلے تجمہ پر مرتی تھی۔ مگر آپا بی نے مجھے بتایا کہ لڑکیوں کو ہمیشہ

---

[1] CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY. P, 369

لڑکوں پر مرنا چاہیے :[1]

اس نئی تعلیم ہی کی روشنی میں شمن اور بلقیس کے بھائی رشید کا معاشقہ شروع ہوتا ہے. اس طرح عصمت نے انسان کی نفسیات میں جو تبدیلی آتی ہے اس کو ہر جگہ نمایاں کیا ہے. یونگ کا کہنا ہے کہ یہ بات ہمیشہ ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ نہ صرف مختلف اوقات میں ہماری نفسیاتی حالت مختلف ہوتی ہے بلکہ عمر کے مختلف حصّوں میں ہماری نفسیاتی حالت بدلتی رہتی ہے.[2] عصمت نے عمر کے ساتھ بدلتی ہوئی شمن کی نفسیاتی تبدیلیوں کا ہر جگہ بڑا گہرا مطالعہ کیا ہے. رشید اور شمن کا معاشقہ اس بات کی ایک مثال ہے. اس معاشقے میں بھی اس کی چھوٹی چھوٹی ساری تفصیلات ناول میں حقیقت کا رنگ بھرتی ہیں، اس کا جو اثر شمن پر ہوتا ہے اس کو عصمت نے بڑی ہی عمدگی سے یوں پیش کیا ہے :

"شمن کو ایسا معلوم ہوا کہ جیسے فلم کی ریل چلتے چلتے بیچ میں سے ٹوٹ گئی، اور ہال کی بجلیاں بھک سے روشن ہوگئیں. ان کی کرخت روشنی کی نکیلی شعاعوں سے اس کی آنکھیں چندھیا کے جھپک گئیں. خاموش اور خوفزدہ وہ سانس روک کر سمٹ گئی":[3]

مختلف واقعات اور حالات کو پیش کرتے میں عصمت نے ڈرامائی طریقہ اختیار کیا ہے ـ اوپر کا اقتباس بھی اس کی ایک مثال ہے. اس طریقے میں جوزف وارن بیچ کے کہنے کے مطابق کرداروں کی ذہنی حالت بغیر کسی تشریح اور تبصرے کے راست طور پر پیش کر دی جاتی ہے[4] اس طریقے کو اختیار کرنے کی وجہ سے "ٹیڑھی لکیر" بھی اثرانگیزی میں بہت بڑھ گئی ہے.

---

[1] ٹیڑھی لکیر، ص ۱۲۶

[2] CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY. P, 215.

[3] ٹیڑھی لکیر، ص ۱۶۱

[4] THE TWENTIETH CENTORY NOVEL. P, 180.

شمن کو گھر آنے کے بعد اپنے خالہ زاد بھائی اعجاز کی "مریل اور گھناؤنی وفا پیشگی" سے سابقہ پڑتا ہے۔ شمن اعجاز کی اس محبت کا کسی طرح جواب نہیں دے سکتی تھی، کیوں کہ اعجاز کی محبت میں اسے کسی قسم کی کوئی جاذبیت ہی نظر نہیں آتی تھی، بلکہ وہ اعجاز کی محبت سے نفرت کرتی تھی۔ شمن کا اعجاز کی محبت سے یہ نفرت کرنا خود عصمت کے اس قسم کی محبت سے شدید تنفر کو بھرپور طریقے سے ظاہر کرتا ہے۔ عصمت اپنی حقیقی زندگی میں بھی ایسی محبت کو قطعی ناپسند کرتی ہیں۔ وہ محبت کے تعلق سے جو تصور رکھتی ہیں اس کے متعلق لکھتی ہیں:

> "جذباتیت سے مجھے سخت کوفت ہوتی ہے۔ عشق قطعی وہ آگ نہیں جو لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بجھے۔ عشق میں محبوب کی جان کو لاگو ہو جانا خودکشی کرنا، واویلا کرنا میرے مذہب میں جائز نہیں۔ عشق مقوی دل و دماغ ہے نہ کہ جی کا روگ"؛ [۱]

عصمت کا محبت کے تعلق سے یہ تصور ناول میں ہر جگہ جاری و ساری نظر آتا ہے۔ شمن کے سارے معاشقے عصمت کے اس فلسفۂ محبت کو پیش کرتے ہیں۔ بہرحال اعجاز کے مقابلے میں شمن اپنے دوسرے خالہ زاد بھائی عباس کو گو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتی ہے لیکن اس کے محبت کے تصور سے بھی اسے گھن آتی ہے۔ کیونکہ وہ ہر اس لڑکی کی طرف بڑھتا ہے جو اس کے سامنے آجاتی تھی۔ عباس کی آمد کے ساتھ شمن کے گھر میں جو انقلاب آتا ہے اس کی پیش کشی صرف عصمت ہی کا حصہ تھی۔ ایسے متوسط گھرانے جہاں کئی لڑکیاں بن بیاہی ہوں وہاں اگر کوئی لڑکا لندن سے انجینیری کا امتحان پاس کر کے آجائے تو اس کی جتنی بھی خاطر مدارات کی جائے کم ہے۔ شمن کے گھر میں بھی عباس کو ہر ممکن طریقے سے خوش رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے اور ہر لڑکی کے ماں باپ کی یہی خواہش تھی کہ عباس ان

---

[۱] شخصیات اور واقعات جنھوں نے مجھے متاثر کیا۔ ص ۲۱۲

کی لڑکی کی طرف متوجہ ہو جائے۔ عصمت نے یہی بات دوسری دفعہ بھی اعجاز پڑھ لکھ کر آتا ہے تو بڑی عمدگی سے پیش کی ہے۔ اس طرح "ٹیڑھی لکیر" میں ایک محدود فضا، ضرور ملتی ہے کیونکہ پورے ناول کا مرکز اور محور صرف متوسط طبقے کی زندگی اور اس طبقے سے تعلق رکھنے والی ایک لڑکی کے زندگی کی نشیب و فراز اور اس کے تجربات ہیں۔ گو عصمت نے اپنا دائرۂ عمل محدود رکھا لیکن اس سے ان کی بڑائی میں کوئی فرق نہیں آتا کیونکہ ناول کی بڑائی صرف وسیع تجربات کو پیش کرنے پر ہی منحصر نہیں ہوتی۔ لیڈل کے کہنے کے مطابق ناول کو وسیع نہیں بلکہ گہرے تجربات کی ضرورت ہوتی ہے[۱]۔ اسی لئے دنیا کے کئی عظیم ناول وسیع نہیں بلکہ محدود تجربات کو گہرائی کے ساتھ پیش کرنے کی وجہ سے عظیم بن گئے ہیں۔ جین آسٹن کے ناول اور ایملی برونٹی کا ناول "وذرنگ ہائیٹس" اس بات کی روشن ترین مثال ہیں۔ "ٹیڑھی لکیر" کی اہمیت بھی تجربات کی وسعت پر نہیں بلکہ ان کی گہرائی پر منحصر ہے۔

شمن اسکول سے نکل کر امریکن مشنری کالج میں داخلہ لیتی ہے۔ اب اسے معلوم ہوتا ہے کہ "دنیا کتنی لمبی چوڑی ہے"۔ کیونکہ کالج کی زندگی میں "ادبی جلسے، دلچسپ لکچر، پُر زور تقریریں، ہنگامہ خیز سیریں، اور قیامت انگیز عشق بازیاں" روزمرہ کی باتیں تھیں۔ یہاں آنے کے بعد شمن اپنی سہیلی پریما کے ساتھ اس کے والد رائے صاحب سے ملتی ہے۔ شمن رائے صاحب کی شخصیت سے اس درجہ متاثر ہوتی ہے کہ ان سے والہانہ محبت کرنے لگتی ہے، اور ایک خاص لمحہ میں اس کا اظہار بھی کر بیٹھتی ہے۔ رائے صاحب سے شمن کی محبت کا تجزیہ کرتے ہوئے صفیہ اختر نے لکھا ہے:

> "پہلی بات اس کے جواز میں یہ ملتی ہے کہ شمن اپنے بچپن میں باپ کی شفقت سے قطعاً محروم رہ گئی ہے ــــ (ELECTRA COMPLEX) کے نفسیاتی دور سے اگر سو فی صدی نہیں تو اکثر و بیشتر لڑکیاں ضرور گزرتی ہیں۔ دوسری

---

[۱] SOME PRINCIPLES OF FICTION P.22

طرف مشنری کالج کی فضا، جہاں عشق کا اتھاہ ساگر ٹھاٹھیں مار رہا تھا۔ پھر رائے صاحب کی پُرعظمت و رومان انگیز شخصیت میں بڑھاپے کی شفقت، جوانی کی چستی اور رعنائی، بچپن کی شوخی و معصومیت کا عجیب امتزاج ہے۔" [1]

لیکن شمن کا یہ عشق بھی مریضانہ ہی تھا۔ کیونکہ یہ "کمپلیکس" یونگ کے کہنے کے مطابق لازمی طور پر مریضانہ ہوتا ہے۔[2] رائے صاحب سے شمن کا یہ لگاؤ بھی اس کے نفسیاتی ٹیڑھے پن کا نتیجہ تھا۔ لیکن خود رائے صاحب بھی گو شعوری طور پر صحت مند جذبات رکھتے تھے لیکن لاشعوری طور پر وہ بھی مریض ہی نظر آتے ہیں۔ رائے صاحب تو خیر رائے صاحب تھے، یونگ کے کہنے کے مطابق تو خود باپ بھی بیٹی سے غیر شعوری طور پر محبت کرنے لگتا ہے۔[3] شمن کے سلسلے میں یہی ہوا تھا۔ شمن کے کردار کے ٹیڑھے پن کے ساتھ خود رائے صاحب کی غیر شعوری محبت رنگ لاتی ہے۔ رائے صاحب کا شمن سے برتاؤ اس قدر بے تکلفانہ اور دوستانہ ہوتا ہے کہ شمن اظہار عشق کر بیٹھتی ہے۔ اس کو گود میں اٹھا لینا اور دوستانہ چھیڑ چھاڑ کرنا اس کے لئے جرأت آزما ثابت ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شمن رائے صاحب سے اس وقت اظہار عشق کرتی ہے جبکہ وہ اسے اپنی گود میں اُٹھا لیتے ہیں۔ یہاں عصمت نے ایسے انسانوں کی بہترین تصویر کشی کی ہے جو شعوری طور پر کھلے دل اور انتہائی خلوصِ نیت سے سب کچھ کر گزرتے ہیں۔ ایسے لوگ صرف اپنے آپ کو شعوری طور پر دیکھتے ہیں۔ وہ نہ تو یہ دیکھتے ہیں نہ ہی دیکھ سکتے ہیں کہ ان کے لاشعور میں کیا ہے، نہ ہی وہ یہ دیکھتے ہیں کہ ان کی ان حرکتوں کا دوسرے پر کیا اثر مترتب ہو رہا ہے۔ رائے صاحب سے عشق اور اس کے بعد ان کی موت شمن کو شدید ذہنی

---

[1] اندازِ نظر۔ ص ۱۶

[2] CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY. P

[3] " " " " P. 340-41

صدمہ پہنچاتے ہیں۔

رائے صاحب سے عشق کے بعد شمن کو دوسرا شدید ذہنی جھٹکا اس وقت لگتا ہے جب دوبارہ اعجاز بہت ہی معقول بن کر شمن کے گھر آتا ہے اور وہ اعجاز جو شدید ترین بخار کی حالت میں شمن کا جوتا اپنے سینے سے بھینچے ہوئے تھا وہی اعجاز خود شمن سے کہتا ہے کہ اس کی شادی وہ بلقیس سے کروادے۔ شمن بعد میں نہ صرف اعجاز سے شادی سے انکار کرکے انتقام لیتی ہے بلکہ وہ ہر "گرفت" سے آزاد ہو جاتی ہے، اور روح کی گہرائیوں کے ساتھ ہر چیز سے بغاوت پر آمادہ ہو جاتی ہے۔ اس باغیانہ روح کے ساتھ جب وہ کالج کے پریسیڈنٹ افتخار سے ملتی ہے تو اس سے لازمی طور سے محبت کرنے لگتی ہے۔ کیونکہ افتخار کی شخصیت میں بھی بغاوت کا بے پناہ جذبہ کروٹیں لے رہا تھا جو کبھی کبھی یوں ظاہر ہوتا ہے۔

" اس کا اصلی چہرہ تو بہت تھوڑی دیر کے لئے صرف پرنسپل نے اپنے دفتر کے پرائیویٹ لمحوں میں دیکھا تھا۔ یا کبھی کبھی جب وہ خود کو بھول جاتا تو دیکھنے والے اس کے چہرے سے مکدر خاطر ہو جاتے۔ اس کے ہونٹ حملہ آور بھیڑیئے کی طرح ہونٹوں پر سے کھنچ جاتے اور آنکھوں میں صدیوں کی دبی ہوئی غلامی کی خاموش بغاوت سلگنے لگتی "۔ [۱]

افتخار کی باغیانہ فطرت سے شمن کی طبیعت کی مماثلت میں لازمی طور پر شمن میں افتخار کے تعلق سے ایک ذہنی رفاقت کا احساس پیدا کر دیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ :

" قدرتی طور پر شمن کی نظر بار بار افتخار کی طرف اٹھی، گو وہ بہت کم اس سے بات کرتا مگر جب کبھی وہ ملتے ایسا معلوم ہوتا وہ ایک دوسرے کو برسوں سے پہچانتے ہیں۔ وہ اس کی ہر بات کا آنکھ میچ کر صاد کرنا اپنا

---

[۱] ٹیڑھی لکیر۔ ص ۲۷۴

فرض سمجھ چکی تھی"۔ [1]

عصمت نے یوں ہر جگہ ٹیڑھی لکیر میں کرداروں کی داخلی زندگی اُبھاری ہے۔ بیسویں صدی کے ان ناولوں کی اس خصوصیت کا ذکر کرتے ہوئے جوزف وارن بیچ نے لکھا ہے کہ ناولوں میں اب کہانی مقصود بالذات نہیں رہی۔ اب ہر چیز کردار کی اضافت سے دکھائی جانے لگی۔ بنیادی چیز کردار کی روح کی پیش کشی بن گئی ہے [2] "ٹیڑھی لکیر" میں بھی کرداروں کی روح یعنی ان کی داخلی زندگی کو حد درجہ تکمیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

افتخار کی رفاقت سے شمن کی داخلی زندگی میں تبدیلی آنے لگتی ہے اور اس میں خود اعتمادی بڑھتی جاتی ہے۔ اس خود اعتمادی اور خودی کے ساتھ وہ زندگی کی "تیسری منزل" میں قدم رکھتی ہے۔ افتخار کے سینٹوریم بھیجد یئے جانے کے بعد سینٹ کالج کا پریسیڈنٹ بنتا ہے اور شمن کے سر پر بہت سی ذمہ داریوں کا بوجھ ڈال دیتا ہے اور یوں شمن کی شخصیت میں دبا ہوا "استقلال اور بغاوت" کا لاوا ذمہ داریوں سے نبرد آزما ہونے سے اُبل پڑتا ہے۔ "پرانی شمن" اب خود اسے اپنی نظروں میں "بودی اور حقیر" معلوم ہونے لگتی ہے۔ یہاں عصمت چغتائی نے بڑی عمدگی سے شمن کے شعور و احساس کی نئی سرحدوں کو اُجاگر کیا ہے۔ زندگی کی اس منزل میں شمن کو اپنے گرد و پیش کی دنیا کا علم ہوتا ہے۔ شمن کے اس نئے شعور ہی کے ذریعے ناول کا سیاسی، سماجی اور اقتصادی پس منظر اُبھر کر سامنے آنے لگتا ہے۔ عصمت نے ناول کے اس حصے میں بڑی ہی فنکارانہ چابک دستی سے ہندستان کے سیاسی حالات اور مسائل پیش کر دیئے ہیں۔ یہی حالات آرش ٹیلر اور شمن کی محبت اور ازدواج

---

[1] "ٹیڑھی لکیر" ص ۲۷۴

[2] THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P, 319

کا پس منظر ہیں۔ شمن کے کردار کی کجی سفید نسل کے ایک باشندے ٹیلر سے شادی کرنے کے بعد مکمل ہو جاتی ہے۔ ٹیلر اور شمن گو ایک دوسرے کو چاہتے ہیں لیکن ہندستانیوں کی انگریزوں سے نفرت اور انگریزوں سے ہندستانیوں کا تعصب ان دونوں کی ازدواجی زندگی میں در آتے ہیں۔ حالانکہ ٹیلر امریکن تھا لیکن چونکہ وہ سفید نسل سے تعلق رکھتا تھا اس لئے یہ نفسیاتی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ اور ان کی ازدواجی زندگی کو تباہ کر کے رکھ دیتی ہیں۔ یہاں جس تکمیل اور خوبی سے ان دونوں نسلوں کے تعصبات اور حکومت و رعایا کے تعلقات کو عصمت نے پیش کیا ہے وہ لاجواب ہے۔

افتخار کی محبت سے ٹیلر کی محبت تک شمن بے شمار مراحل سے گزرتی ہے۔ شمن کالج سے نکل کر ایک اسکول کی ہیڈ مسٹرس بن جاتی ہے۔ خانگی اسکولوں میں ہونے والی انتظامی اور تعلیمی بدعنوانیوں کا اس قدر سچا اور حقیقی نقشہ عصمت نے اسی خوبی سے کھینچ دیا ہے جس کی تعریف کرنا مشکل ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ اس ناول میں عصمت نے شروع سے آخر تک غیر معمولی حقیقت نگاری سے کام لیا ہے، جو ناول کے ہر صفحہ سے مکمل طور پر نمایاں ہوتی ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" کی اصلی خوبی اس کی بڑائی اور اس کی اہمیت اس کی اسی غیر معمولی حقیقت نگاری ہی میں پوشیدہ ہے۔ سی، الیس، لیوس نے حقیقت نگاری کی دو قسمیں کی ہیں۔ ایک وہ جو مواد سے متعلق ہوتی ہے۔ دوسری وہ جو مواد کی پیش کشی سے تعلق رکھتی ہے۔ پیش کشی کی سچائی کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ یہ مواد کو ہمارے قریب لانے' اس کو وضاحت سے پیش کرنے اور اسے غائر نظر سے دیکھنے میں مدد دیتی ہے۔ دوسری حقیقت نگاری وہ ہے جس میں مواد زندگی کے جیسا یا جس کی سچائی زندگی کے مطابق ہوتی ہے[1]۔ "ٹیڑھی لکیر" میں حقیقت نگاری کی یہ دونوں قسمیں پوری تکمیل کے ساتھ ملتی ہیں۔

---

[1] AN EXPERIMENT IN CRITISM. P. 57-59

شمن کو دورانِ ملازمت میں جہاں غمِ دوراں کے مختلف تجربات سے اور زندگی کی تلخ حقیقتوں سے واسطہ پڑتا ہے وہیں وہ غمِ جاناں کے بھی ایک تلخ تجربے سے دوچار ہوتی ہے۔ افتخار جس کے لئے اس کے دل میں تقدس آمیز محبت تھی۔ وہ اپنی اصلی شکل میں سامنے آجاتا ہے۔ اس کی بیوی حسین بی بتاتی ہے کہ افتخار اس طرح کئی عورتوں سے عشق جتاکر روپیہ پیسہ ان سے بٹورتا ہے۔ یوں شمن کی محبت کی "سلطنت تاراج ہو جاتی ہے"۔
بعض جگہ عصمت چغتائی نے شمن کی خارجی دنیا سے آگہی کو پیش کرتے ہوئے ہندستان ہی نہیں بلکہ اس وقت کے بین الاقوامی حالات بھی ناول میں پیش کر دیئے ہیں۔ لیکن ان حالات کی پیش کشی کی سب سے اہم اور بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ تمام خارجی حالات داخلی انداز سے پیش کئے گئے ہیں۔ ولیم ٹنڈل نے کارنڈ کے اس بیان کو نقل کیا ہے جس میں اس نے کہا ہے کہ اس کا پورا افسانوی ادب اندرونی جذبات اور احساسات کی بیرونی علامت ہے۔ پھر اس نے یہ بھی کہا ہے کہ کہانی کی تخلیق کرنے کے لئے ادیب کو اپنے دل کے تاریک گوشوں میں جھانکنا پڑتا ہے۔ [۱]
بالکل یہی بات عصمت کے پاس ملتی ہے۔ وہ ہر موقعہ پر اندرونی احساسات کو بیرونی علامات کے ذریعہ پیش کرتی ہیں۔ خواہ وہ شخصی زندگی کے واقعات ہوں یا عالمی حالات کے مسائل ہوں۔ ہر واقعہ کو پیش کرتے ہوئے وہ اپنے کرداروں سے دل کے تاریک ترین گوشوں پر روشنی ڈالتی ہیں۔ افتخار کی بے وفائی کے انکشاف کے بعد شمن صبح اٹھ کر اخبار دیکھتی ہے اور ایک سرخی پر اس کی نظر پڑتی ہے۔ جس میں لکھا ہوا ہوتا ہے:

"جرمنی نے روس پر ہلّہ بول دیا"

اس خبر کو پڑھنے سے شمن کی جو ذہنی حالت ہوتی ہے اس کی پیش کشی میں عصمت نے حد درجہ فنکارانہ سلیقے سے کام لے کر بین الاقوامی سیاست کے تعلق سے شمن کے خیالات کو ہی نہیں، بلکہ اس کی ان داخلی کیفیات کو بھی اُجاگر کیا ہے جو اس وقت اس کے اندر ہلچل مچائے ہوئے تھیں۔

---

[۱] THE LITERARY SYMBOL. P, 86

خارجی حالات کو یوں داخلی زندگی کے آئینہ میں منعکس کر دکھانا عصمت کی نفسیاتی بصارت وبصیرت اور ان کی فن کارانہ قدرت کی دلیل ہے ۔ مذکورہ بالا خبر کو پڑھ کر شمن سوچتی ہے :

" اسے حسین بی کو دیکھ کر اتنا تعجب نہ ہوا تھا جتنا اس خبر کو پڑھ کر ہوا ۔ مگر جانے وہ کیوں مسکرادی ۔ خبریں اگر نئی صورتیں اختیار کرکے آئیں تو انسان مسکرا ہی پڑتا ہے کل تک روس اور جرمنی گلے میں باہیں ڈالیں ایک دوسرے کو چمکار رہے تھے اور آج یہ جوتم بیزار شروع ہوگئی ۔ شبہ تو تھا مگر اتنا قریب نہیں ۔ بائیس جون بھی تاریخ میں یادگار رہے گی ۔ کسی کو معلوم نہیں کہ روس کے علاوہ کسی اور کی سلطنت کو بھی تاراج کر دیا گیا تھا ۔ آنے والی پود اس تاریخ کو رٹتے وقت اس سلطنت کی شکست خوردہ رانی کے خواب سے واقف بھی نہ ہوگی ۔ مگر پھر بھی یہ دن کسی نہ کسی صورت میں دنیا کے دماغ میں بسا رہے گا ۔ اور اس خیال سے ایک گونہ تسلی ہوگی ۔ جو کچھ بھی کیا ہٹلر نے ٹھیک کیا ورنہ یادداشت کے لئے اسے اپنی ڈائری خراب کرنی پڑتی ۔ یہ حسین خوابوں کی ڈائری میں یہ دھبہ کتنا بدنما معلوم ہوتا ۔ " [۵]

شمن اپنے حسین خوابوں کے ٹوٹنے پر " پٹہ بازی " شروع کر دیتی ہے ۔ وہ اپنے ہر ملنے والے کو اپنی محبت کا یقین دلاتی ہے اور اس طرح سے خود کو ایک طرح کی اذیت بھی پہنچاتی ہے ۔ پری سی جونس نے اپنے ایک مضمون " شخصی کہانی " میں کہا ہے کہ ہم اپنے پیشروؤں سے زیادہ سچے ہیں ۔ اور اذیت پسندی کی ایک فضا سی ہمارے دور میں عام ہے ۔ ہم اپنی غلطیوں کے لئے ناول کے کرداروں کو سزا نہیں دیتے بلکہ خود ہی اپنے آپ کو ایذا پہنچاتے ہیں [۶] " آپ بیتی یا نہ ناول میں یہی سب کچھ ہوتا ہے اور مرکزی کردار کے ذریعہ اذیت پسندی کی یہ فضا ظاہر کی جاتی ہے عصمت نے بھی " ٹیڑھی لکیر " میں اسی سچائی اور اس فضا کو پیش کیا ہے ۔ شمن " پٹہ بازی " شروع کر کے

---

۵ ٹیڑھی لکیر ۔ ص ۱۴۴

۶ THE CRAFT OF LETTERS IN ENGLAND. P, 42.

اپنے آپ کو دھوکا دینا چاہتی ہے اور اپنے آپ کو سزا بھی دینا چاہتی ہے۔ اس لئے وہ آج کامریڈ صمد کی موٹر میں نظر آتی ہے تو کل انجینئر صاحب کے ساتھ۔ کسی دن شاعر کے ساتھ کسی بوسیدہ ریسٹورنٹ میں بیٹھی ہوتی ہے، تو کسی دن پروفیسر رحمٰن کی نیم تاریک لائبریری میں نظر آتی ہے لیکن جیسے ہی وہ اس کی طرف بڑھنے لگتے ہیں وہ انھیں "سوکھے تپوں کی طرح جھاڑ دیتی ہے۔" اس موقعہ پر پروفیسر، شمن کے کردار کا بہترین تجزیہ کرتا ہے اور وہ اس طرح سے اپنے آپ کو جس انداز میں سزا دے رہی تھی اس پر روشنی ڈالتا ہے۔ وہ شمن سے کہتا ہے:

"زیادہ حساس بننے کی کوشش نہ کرو۔ میرے خیال میں جتنے دکھ سہہ کر تم ڈھٹائی سے ہنس سکتی ہو قابلِ داد ہے مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ تم بہادر اور مضبوط ہو، انتہائی بزدل ہو۔ سوئی کے زخم کو بھالا بنالیتی ہو۔ تم سمجھتی ہو کہ تمہارا یہ رویہ جو ہم سب کے ساتھ رہا ہے یہ طاقت کا ثبوت ہے۔ قطعی نہیں۔ یہ خوف تمہارا اپنی نسائیت کو چھوئی موئی بنا کر رکھنا یہ تمہاری سب سے بڑی بزدلی ہے۔" [۱]

پروفیسر شمن کے کردار کی تہوں کو پلٹ کر رکھ دیتا ہے۔ جب شمن کہتی ہے کہ وہ اپنی حفاظت کرنا جانتی ہے تو اس کے جواب میں پروفیسر بتاتا ہے:

"ہاں ہاں یہ تو میں جانتا ہوں کہ تم اس قدر ہوشیار ہو کہ اپنے ساتھ اور چار چھ کو بچالے جاؤگی۔ ناقدری اور دوسروں کی بے مروّتی کی تم اچھی طرح عادی ہو چکی ہو دنیا نے تمہارے زخم دکھا دکھا کر بے حس بنا دیا ہے۔ اس لئے تمہارا وار زیادہ خطرناک ہوتا ہے۔ ضرور شاعر سے تم نے اپنے کسی عاشق کا بدلہ لیا ہے جو تمہیں نامراد سِسکتا چھوڑ دیا ہے۔" [۲]

پروفیسر اسے بتاتا ہے کہ وہ دنیا ہی کو نہیں، اپنے آپ کو بھی دھوکا دے رہی ہے۔ وہ شمن کی حقیق

---

[۱] ٹیڑھی لکیر۔ ص ۴۶۱

[۲] " " ص ۴۶۲، ۴۶۳

حالت کو بڑی بے دردی کے ساتھ بیان کر دیتا ہے :

"مجھے تمہاری تنہائی پر ترس آتا ہے ۔ بالکل اس سڑک کی طرح جس کے سینہ پر رات دن راہ گیر چلتے ہیں، پھر وہ خود اکیلی خاموش اور بے جان ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ معاف کرنا میں نے بارہا تمہارے چہرے پر بھرے مجمع میں تنہائی کا کرب دیکھا ہے ۔" [۱]

وہ شمن کے ہر فعل کی بڑی ہی کامیاب نفسیاتی تحلیل کرتا ہے :

"میں جانتا ہوں تم احساس کی حدوں سے باہر ہو چکی ہو ۔ تمہاری خودداری کو اتنی ٹھوکریں لگی ہیں کہ وہ ایک بے حیا گڑیا بن گئی ہے ۔ تم سے اتنا چھینا گیا ہے کہ اب تم خود ہی سب کچھ اٹھا کر پھینک دیتی ہو ۔" [۲]

تنہائی کا احساس ہی شمن کی زندگی میں زہر گھولتا ہے ۔ اس کی وجہ سے وہ ردعمل کے طور پر خود ہی ہر چیز کو اپنے سے دور کر دیتی ہے ۔ تنہائی کا یہ احساس آج کے دور کا امتیازی وصف ہے ۔ اس وجہ سے موجودہ زمانے میں انسان اس کرب میں جس شدت سے مبتلا ہے اس کا ذکر کرتے ہوئے کارل جیسپر نے کہا ہے کہ انسان کی تنہائی کسی طرح کم نہیں ہو سکتی ، خواہ وہ کتنا ہی سماجی زندگی میں الجھا ہوا کیوں نہ ہو ۔ کیونکہ آخر کار ہر انسان موت کے سامنے ، اپنے آپ کو بالکل تنہا اور قطعی بے سہارا محسوس کرتا ہے [۳] شمن بھی جدید تہذیب اور جدید ماحول کی پروردہ ہے ۔ اس لئے وہ بھی اسی شدید تنہائی کا شکار ہے ۔ شمن اپنی تنہائی کے کرب کو مٹانے کے لئے تمام طریقے آزما لیتی ہے ۔ حد یہ کہ وہ اپنی بہنوں کے بچوں کو گود لینے لگتی ہے لیکن اسے بہت جلد معلوم ہو جاتا ہے کہ :

"پیسہ خرچ کر کے سب کچھ خریدا جا سکتا ہے، جنسی بھوک مٹائی جا سکتی ہے ۔ پیٹ ناک تک بھرا جا سکتا ہے ، مگر مامتا کسی دام نہیں ملتی، کسی بچے

۱ے ٹیڑھی لکیر ۔ ص ۴۶۳ — ۲ے ٹیڑھی لکیر ۔ ص ۴۶۴

۳ے IRRATIONAL MAN. P. 30 ——

کو اپنانے کی کوشش ایسی ہی احمقانہ حرکت ہے، جیسے کوّا دم میں مور کے پَر لگاکر مور بننے کی کوشش کرے۔[1]

ٹیلر سے شادی کے بعد بھی شمن کی تنہائی کا درد کم نہیں ہوتا۔ ہندستان میں غلامی سے آزاد ہونے کی جدوجہد اور سفید رنگ کے نسلی تعصبات دونوں کی ازدواجی زندگی کو تلخ ہی نہیں ناقابلِ برداشت بنادیتے ہیں۔ ٹیلر شمن سے روٹھ کر چلا جاتا ہے اور شمن کی تنہائی کی شورشیں اور بے چارگی کا آزار اس کی زندگی کو دوبھر بنا رہا تھا اور جب کہ ٹیلر سے شمن کے تعلقات ایک ایسے موڑ پر آگئے تھے کہ وہ ٹوٹ بھی سکتے تھے۔ ایسے میں شمن کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ماں بننے والی ہے اس کا زاویۂ نظر زندگی کے تعلق سے بالکل بدل جاتا ہے۔ ازدواجی زندگی تلخ ہونے کی بجائے اسے یکایک شیریں معلوم ہونے لگتی ہے اور وہ ٹیلر کے لئے بھی بڑی محبت اور خلوص اور خاص لگاؤ اپنے دل میں محسوس کرنے لگتی ہے۔ یونگ نے کہا ہے کہ بچوں کی پیدائش سمنٹ کی طرح ازدواجی تعلقات کو جوڑے رکھتی ہے[2]۔ عصمت نے یہاں یہی نفسیاتی نکتہ پیش کیا ہے۔ شمن کی نہ صرف ازدواجی زندگی سُدھر جاتی ہے۔ بلکہ اس کا احساسِ تنہائی بھی مٹ جاتا ہے۔ اب وہ محسوس کرنے لگتی ہے جیسے "ساری دنیا سمٹ کر اس کی ہستی میں سما گئی ہے"۔ ماں بننے کا احساس اس کے سارے تنہائی کے کرب اور بھیانک تنہائی کو ایک ایسی آسودگی میں تبدیل کردیتا ہے جس کی لذت اپنے سوا اسے سارکا دنیا سے مستغنی کردیتی ہے۔ اب وہ یہ محسوس کرنے لگتی ہے کہ:

"آج اس بے کسی کی تنہائی میں بھی چہل پہل تھی۔ اتنی بے سروسامانی میں بھی کتنی سُلجھی ہوئی سجاوٹ تھی۔ آج وہ کتنی متحیر مگر خوش تھی۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ دنیا کتنی حسین ہوگئی، زندگی کتنی عزیز؟"[3]

---

[1] ٹیڑھی لکیر۔ ص ۴۶۴

[2] CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY. P. 213

[3] ٹیڑھی لکیر۔ ص ۵۸۴

گویا اب شمن کو اپنی زندگی کا حاصل مل جاتا ہے۔ وہ اپنی زندگی کے منتہیٰ پر پہنچ جاتی ہے۔ اس کی زندگی کا مقصد پورا ہوجاتا ہے۔ اس لئے یہاں ناول ختم ہوجاتا ہے۔

"ٹیڑھی لکیر" اپنی خصوصیات کے لحاظ سے بہت ہی منفرد اور اُردو کے بہترین ناولوں میں سے ایک ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" کا محور اور مرکز شمن کا کردار ہے۔ اس کردار کی اور ناول کی بڑائی خود عصمت کی اپنی شخصیت کی جلوہ نمائی کا کرشمہ ہے۔ پچھلے صفحات میں عصمت اور شمن کی زندگی میں جو مماثلت ملتی ہے اس کی تفصیل پیش کردی گئی ہے۔ اس لئے ناول کا محور اور مرکز شمن کا کردار ہے اور اس کے ارتقاء کو ناول میں پیش کیا گیا ہے۔ لیکن حقیقی زندگی میں جس طرح ہر انسان کی زندگی بیسوں افراد سے وابستہ رہتی ہے۔ اسی طرح شمن کی زندگی بھی جن جن اشخاص سے دوچار ہوتی ہے ان سب کو پوری فنکارانہ سچائی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس لئے اس ناول میں بے شمار کردار ملتے ہیں۔ شاید اُردو کی پوری ناول نگاری میں چھ سو صفحات کے ناول میں اتنے سارے کردار اس درجہ روشن اور واضح طریقہ پر نہیں پیش کئے گئے۔ ماٗم نے "جنگ و امن" کو دنیا کی عظیم ترین ناول قرار دیا ہے۔ اور اس کی عظمت کی ایک اہم وجہ یہ بھی بتائی ہے کہ ٹالسٹائی بے شمار کرداروں کو پوری وضاحت اور انفرادیت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔[1]

"ٹیڑھی لکیر" کی بڑائی بھی بہت بڑی حد تک اس بات پر ہی منحصر ہے کہ عصمت نے اس ناول میں پچاسوں کرداروں کو بہترین طریقہ سے ابھارا ہے۔ ان کرداروں کو پیش کرتے ہوئے اور ان کو اُبھارتے ہوئے عصمت نے زندگی کے بے شمار حقیقی پہلوؤں کی عکاسی کی ہے، جو اس ناول کی اہمیت میں زیادہ سے زیادہ اضافہ کرتی ہے۔ ڈبلیو ایل کراس کا یہ کہنا ہے کہ ناول سے صرف اس بات کا تقاضا نہیں کیا جاتا کہ اس کی ساخت موزوں ہو بلکہ اس کو حقیقی زندگی کے بعض پہلوؤں کا مشاہدہ اور گہرا مطالعہ بھی ہونا چاہیئے۔[2] "ٹیڑھی لکیر" ناول سے

---

[1] THE WORLD'S TEN GREATEST NOVELS. P, 26

[2] DEVELOPMENT OF ENGLISH NOVEL. P, 26

کئے گئے اس مطالبہ کو بدرجہ اتم پورا کرتی ہے۔ حقیقی زندگی نگاہی مطالعہ ناول نگار کو سماجی تنقید پر مجبور کرتا ہے۔ این پٹرے نے اپنے ایک مضمون میں سماجی تنقید اور ناول کے ربط کو ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دنیا کے بہترین ناولوں میں بہر طور سماجی تنقید ملتی ہے۔ خواہ وہ شعوری طور پر ہو یا غیر شعوری طور پر۔ نمایاں طور پر ہو یا کسی قدر غیر نمایاں طور پر۔ بہر حال سماجی تنقید بہترین ناولوں کے لئے ضروری ہے[1] "ٹیڑھی لکیر" میں بھی یہ سماجی تنقید ملتی ہے، جو اس کی بڑائی کی ضامن ہے۔ اس ناول کی ایک اہم اور نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں سماجی تنقید راست انداز میں نہیں کی گئی ہے۔ لیڈل کا کہنا ہے کہ ایک اچھا فن کار کبھی راست طور پر اپنی اطراف کی زندگی پر تنقید کرتا ہے نہ ہی اپنے اظہار کے جذبہ کو آسودہ کرتا ہے[2] عصمت نے بھی راست طور پر کہیں بھی سماجی حالات پر تنقید نہیں کی ہے نہ ہی انھوں نے راست انداز سے اپنے اظہار کے جذبہ کو آسودہ کیا ہے۔ اس ناول کی یہی خصوصیت اس کی فن کاری کو ایک اعلیٰ سطح پر لے جاتی ہے ــــ

"ٹیڑھی لکیر" میں عصمت چغتائی نے ایک متوسط گھرانے میں پروان چڑھنے والی لڑکی کی جذباتی اور نفسیاتی زندگی اور وہ ماحول جس میں کہ وہ پرورش پا رہی ہے، اس قدر تکمیل کے ساتھ اور اس درجہ فن کارانہ چابک دستی سے پیش کیا ہے کہ "ٹیڑھی لکیر" اُردو ناول نگاری کی تاریخ میں سنگِ میل بن گئی ہے۔ یہ "آپ بیتیانہ ناول" اپنی اس خصوصیت سے جیمس جائیس کے ناول " اے پورٹریٹ آف دی آرٹسٹ ایز اے ینگ مین ــ A PORTRAIT OF THE ARTIST) ــ AS A YOUNG MAN) کے پہلو بہ پہلو ہو سکتا ہے۔ جوائیس نے

---

[1] WRITERS AT WORK. P, 33

[2] SOME PRINCIPLES OF FICTION. P, 30

"پورٹریٹ" میں کولنس کے کہنے کے مطابق بھیس بدل کر خود اپنے بچپن و جوانی کے ارتقار کو پیش کیا ہے۔[1] بالکل یہی بات عصمت نے "ٹیڑھی لکیر" میں پیش کی ہے۔ شمن کے روپ میں عصمت نے خود اپنی زندگی پیش کر دی ہے۔ اور جس طرح آپ بیتی اور ناول کے امتزاج سے جائس کے ناول کی اہمیت بے حد بڑھ گئی ہے بالکل اسی طرح "ٹیڑھی لکیر" اس امتزاج سے بہترین فن پارہ بن گیا ہے۔ ڈیوڈ ڈیچس نے "پورٹریٹ" کے متعلق لکھا ہے کہ وہ بہ یک وقت آپ بیتی بھی ہے اور ناول بھی ہے۔ اس نے کہا ہے کہ وہ ناول اس لحاظ سے ہے کہ واقعات کا انتخاب اور ان کی ترتیب بے حد فن کارانہ ہے اور اس قدر مکمل ہے جس میں کسی قسم کی کوئی کمی یا بیشی ممکن نہیں۔ اس کی ہر تفصیل فن کارانہ اور سوانحی دونوں اعتبار سے ضروری اور مربوط ہے۔ اور بحیثیت آپ بیتی کے "پورٹریٹ" غیر معمولی سچائی کا حامل ہے اور زندگی کے حقائق پر مبنی ہے۔ ناول ہونے کے اعتبار سے اس میں وحدت ہے ربط ہے، یقین آفرینی ہے اور دوسری وہ تمام جمالیاتی خصوصیات ہیں جس کی جستجو ہم ایک فن پارہ میں کرتے ہیں۔ اسی لئے ڈیچس "پورٹریٹ" کے متعلق کہتا ہے کہ یہ ناول انگریزی ادب کی چند ایک کامیاب ترین مثالوں میں سے ایک ہے۔ جس میں آپ بیتی کو بڑے عمدہ طریقے سے ناول میں استعمال کیا گیا ہے۔[2] "ٹیڑھی لکیر" میں بھی "پورٹریٹ" کی یہ ساری کی ساری خوبیاں ملتی ہیں۔ اس لیئے یہ اُردو کا وہ واحد ناول ہے جس میں آپ بیتی کو اس مکمل انداز اور تکمیل کے ساتھ ناول میں صرف کیا گیا ہے۔ بہرحال ہر لحاظ سے "ٹیڑھی لکیر" اُردو کے اعلیٰ ترین ناولوں میں سے ایک ہے۔

ENGLISH LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY. P.213 ۱؎

THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P.83 ۲؎

منٹو کا ناولٹ "بغیر عنوان کے"

"بغیر عنوان کے" یہ ناولٹ منٹو نے ۱۹۴۷ء سے پہلے لکھا تھا۔ اُردو کے جدید ناولوں میں اس ناول کو جو اہمیت حاصل ہونی چاہیئے تھی وہ اسے اب تک حاصل نہیں ہوئی۔ اُردو کی کسی بھی ناول پر لکھی جانے والی کتاب میں اس کا کوئی تذکرہ نہیں ملتا۔ حالانکہ یہ ناول قطعی ایسا نہیں ہے جس کو یوں نظر انداز کیا جا سکے۔ اُردو میں یوں بھی اچھے ناولوں کی کمی ہے لیکن اس کے باوجود بھی بعض اچھے ناولوں کو، وہ بھی مستند ادیبوں کے لکھے ہوئے ناولوں کو جس طرح نظر انداز کیا گیا ہے وہ حیرتناک ہے۔ ابراہیم جلیس کا "چور بازار" اور سعادت حسن منٹو کا "بغیر عنوان کے" اس بات کی روشن ترین مثالیں ہیں۔ منٹو کا یہ ناول اپنی خصوصیات کے لحاظ سے اس دور کے اہم ترین سنجیدہ ناولوں میں جگہ پانے کا مستحق ہے۔ جہاں تک بعض نفسیاتی کیفیات کے اظہار کا تعلق ہے منٹو کا یہ ناول غیر معمولی اہمیت اور انفرادیت رکھتا ہے۔ اس ناول میں انھوں نے مرکزی کردار یا ہیرو کی جس طرح نفسیاتی تحلیل کی ہے وہ اپنا جواب آپ ہے۔ ادب میں تحلیل نفسی نے جو اہم ترین کام انجام دیا ہے وہ ہوف مین کے کہنے کے مطابق "دروں بینی" کو مرکزی اہمیت اور بنیادی حیثیت قرار دینے کی وجہ سے ہے[۱] اس "دروں بینی" کی وجہ سے آج کے ناولوں میں کردار نگاری محوری حیثیت رکھتی ہے۔ اسی وجہ سے آج کے ناول میں انسانی احساسات و خیالات کی پیش کشی ناول میں سب کچھ ٹھیرتی ہے۔ اس وجہ سے جدید ناول نگاری کے تعلق سے بروم برٹ نے گون کور برادران کی پیش گوئی کا ذکر کیا ہے جس میں انھوں نے کہا تھا کہ مستقبل کا ناول اپنے آپ کو بجائے دل کے انسان کے ذہن میں جو کچھ ہوتا ہے اس سے متعلق رکھے گا۔[۲] منٹو کے ناول "بغیر عنوان کے" میں بھی سعید کی ذہنی زندگی پیش کی گئی ہے۔ منٹو نے ایک نوجوان کی جذباتی اور ذہنی زندگی کی کشمکش کو اپنے ناول کا موضوع بنایا ہے۔ ناول کا تانا بانا اس کے ہیرو سعید کی نفسیاتی اور ذہنی کیفیات کے اظہار سے تیار کیا گیا ہے۔ سعید کی نفسیاتی زندگی کو پیش کرتے ہوئے

۱ے FREUDIANISM AND THE LITERARY MIND. P, 75.

۲ے THE INTELLECTUAL HERO. P, 16 ——

جدید نفسیاتی علم کا سہارا لیا گیا ہے اور اسی کو مدنظر رکھ کر اس کے کردار کی نفسیاتی تحلیل کی گئی ہے. اس لئے فرائیڈ کے نظریات کی گہری چھاپ اکثر جگہ نظر آتی ہے. اس دَور کے دوسرے ناولوں کی طرح اس میں بھی آپ بیتی کا انداز پیدا ہوگیا ہے. کیونکہ پورے ناول میں صرف سعید کے احساسات اور جذبات کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے اور اس کے نقطۂ نظر سے ناول کے سارے واقعات پیش کئے گئے ہیں. جدید ناول نگار سے مطالبہ بھی کردار کو اس طرح پیش کرنے کا کیا جاتا ہے. بہرحال اُردو کی جدید ناول نگاری میں منٹو کے ناول کا ذکر نہ کرنا خود منٹو ہی پر نہیں جدید ناول نگاری پر بھی ظلم کرنے کے مترادف ہوگا.

اس ناول کا مرکزی کردار سعید ایک بیس سالہ نوجوان ہے. اس نوجوان کے خیالات کی رو سے کہانی ابھرتی ہے. سعید کی زندگی میں ایک تشنگی اور کمی تھی جو اسے ہمیشہ بے چین رکھا کرتی. وہ اب تک کسی سے محبت نہیں کرسکا تھا اور یہی خیال اس کو بے چین بنائے ہوئے تھا. وہ سوچا کرتا:

> "بیس برس کا عرصہ جس میں کئی برس اس کے بچپن کی بے شعوری کی دھند میں لپٹے ہوئے تھے، کبھی کبھی اس کے سامنے لاش کی مانند اکڑ جاتا تھا. اور وہ سوچتا کہ اس کا وجود اب تک بالکل بے کار ہے. محبت کے بغیر آدمی کیونکر مکمل ہوسکتا ہے: [1]

اس احساس کی وجہ سے سعید کے خیالات مسلسل بھٹکتے رہتے ہیں اور ان ہی خیالات سے ناول میں ایک ایک کرکے کئی واقعات اور کردار اُبھرتے ہیں لیکن یہ تمام کردار اور واقعات صرف سعید کی آنکھوں سے دیکھے جاسکتے ہیں. یوں ناول کے واقعات اور کرداروں کو پیش کرکے منٹو آج کے ناول نگار سے جو مطالبے کئے جاتے ہیں ان کو ہر طرح سے پورا کرتے ہیں. آرٹیگا نے کہا ہے کہ جدید ناول بالراست کی بجائے راست ہوگیا ہے. اب کہانی بیان نہیں کی جاتی بلکہ پیش کی جاتی ہے. اس لئے آج کا ناول ذاتی مشاہدہ بن گیا ہے. اب ہم کسی کردار کے بارے میں مصنّف کی زبانی کچھ

---

[1] بغیر عنوان کے - ص ۲۰

سننا نہیں چاہتے بلکہ ہم خود اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہتے ہیں، کہ وہ کیسا ہے[۱] منٹو کے اس ناول میں بھی جدید ناول نگاری کا یہی طریقہ مکمل انداز سے اختیار کیا گیا ہے۔ منٹو نے ناول کے تمام واقعات اور ناول کے پورے کردار ہمارے سامنے ڈرامائی طریقہ سے پیش کر دیئے ہیں۔ وہ خود ان کے بارے میں کچھ نہیں کہتے بلکہ ہم خود اپنی آنکھوں سے دیکھ کر ان کے متعلق نتائج نکالتے ہیں اور رائے قائم کرتے ہیں۔ سعید کے خیالات اور اس کی خواہشیں سعید کے ذہن کے پردے پر اُبھرتی ہیں جن کو قاری دیکھتا ہے۔ سعید عشق کرنا چاہتا ہے اور عشق کرنے کے متعلق جب وہ سوچتا ہے تو نو لڑکیاں اس کے ذہن میں آتی ہیں۔ اس طرح سے مختلف کردار سامنے آتے ہیں۔ حمیدہ کا کردار سعید کے اس کے متعلق سوچنے کی وجہ سے یوں اُبھرتا ہے:

"اگر اس سے وہ کبھی کہتا، حمیدہ میں تم سے محبت کرنا چاہتا ہوں تو یقیناً اس کے دل کی دھڑکن بند ہو جاتی۔ ..... حمیدہ سے وہ کچھ نہیں کہہ سکتا تھا۔ وہ اس قابل ہی نہیں تھی کہ اس سے محبت کی جاتی، وہ صرف شادی کے قابل تھی۔ کوئی بھی خاوند اس کے لئے مناسب تھا۔ چونکہ اس کے جسم کا ہر ذرہ بیوی تھا۔ اس کا شمار ان لڑکیوں میں ہو سکتا تھا جن کی ساری زندگی شادی کے بعد گھر کے اندر سمٹ کر رہ جاتی ہے، جو بچے پیدا کرتی ہیں اور چند ہی برسوں میں اپنا سارا رنگ روپ کھو بیٹھتی ہیں اور رنگ روپ کھو کر بھی جن کو اپنے میں کوئی خاص فرق محسوس نہیں ہوتا۔"[۲]

اس طرح سعید کے خیالات سے حمیدہ کا کردار بھرپور طریقے سے سامنے آجاتا ہے۔ اور اس کا نفسیاتی تجزیہ بھی ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد سعید کے ذہن کے پردے پر صغریٰ اور نجمہ کی تصویریں ابھرتی ہیں جن سے محبت کرنے کے بارے میں سعید سوچتا ہے۔ لیکن ایک کٹر مولوی کی لڑکیاں تھیں۔

۱۔ ASPECTS OF THE FICTION. P, 173

۲۔ بغیر عنوان کے۔ ص ۲۱

اور مسجد سے ان کی غیر معمولی وابستگی کی وجہ سے ان کے خوبصورت چہرے بھی سعید کو "محراب نما" معلوم ہوتے لگے تھے۔ سعید ان کی تربیت سے خوفزدہ تھا۔ کیونکہ:

"صغریٰ اور نجمہ کی اس دنیا میں اس طور پر تربیت ہو رہی تھی کہ وہ دوسرے جہاں میں بھی نیکوکار مردوں کے کام آسکیں۔" [۱]

اس کے بعد سعید کے ذہن میں پُشپا، بملا اور راج کماری کے نام آتے ہیں۔ لیکن ہندو لڑکی سے محبت کے خطرناک نتائج بھی سعید کے سامنے آجاتے ہیں اس لئے وہ ایسی جرأت کرنے کا خیال نہیں کر سکتا تھا۔ ساتواں نمبر فاطمہ عرف بھاتو کا تھا لیکن:

"بھاتو خالی نہیں تھی اس کے دونوں ہاتھ عشق سے بھرے ہوئے تھے۔" [۲]

وہ پہلے ہی سے "ایک پتنگ سے دو پیچ" لڑا رہی تھی۔ تیسرے پیچ سے الجھاؤ پیدا ہو جانا یقینی تھا اور سعید اُلجھاؤ سے گھبراتا تھا۔ اس کے بعد زبیدہ عرف بیدی کا خیال سعید کو آتا ہے۔ لیکن وہ سوچتا ہے:

"اگر اس کو اپنی محبت کا پیغام دینا چاہتا تو اپنی زبان استعمال کرتا، جو دوسرے ہی روز کاٹ لی جاتی۔ عمل جراحی کرنے سے پہلے زبیدہ کا بھائی کبھی نہ پوچھتا کہ بات کیا ہے۔ بس وہ غیرت کے نام پر چھُری چلا دیتا۔ اس کو اس کا خیال کبھی نہ آتا کہ وہ چھ لڑکیوں کی عصمت برباد کر چکا ہے، جن کی داستانیں وہ بڑے مزے سے اپنے دوستوں کو سُنایا کرتا۔" [۳]

یوں سعید کے خیالات سے نہ صرف مختلف کردار اُبھرتے ہیں بلکہ ان کرداروں کا ماحول اور ان سے وابستہ مختلف افراد کی زندگی اور ان کے طرزِ فکر پر بھی عمدگی سے روشنی پڑتی ہے۔ یوں سعید ہر لڑکی کے بارے میں سوچتے ہوئے آخر میں راجو کا خیال کرتا ہے۔ راجو پشمینہ کے چار سوداگر بھائیوں کے ہاں

---

[۱] بغیر عنوان کے۔ ص ۲۱
[۲] بغیر عنوان کے۔ ص ۲۶
[۳] " " ص ۲۹

ملازم تھی ۔ یہ چاروں بھائیوں کی خدمت کرتی ۔ یہ لڑکی اب عورت بن گئی تھی ۔ سعید اسے دیکھ کر ہمیشہ یہی خیال کرتا کہ اس میں ایک عورت نہیں بلکہ تین چار عورتیں اکٹھی ہیں ۔ وہ ہمیشہ خوش رہا کرتی تھی ۔ اس کی اس خوشی کو دیکھ کر سعید پر جو ردِ عمل ہوتا ہے وہ بڑا ہی نفسیاتی ہے ۔ اس کو منٹو نے بڑی عمدگی سے ظاہر کیا ہے :

" وہ ہر وقت خوش رہتی تھی اور اس کو دیکھ کر سعید کو بہت دکھ ہوتا ۔ خدا معلوم کیوں اس کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی تھی کہ وہ خوش نہ رہے ۔" [۱]

سعید کی اس نفسیاتی کیفیت کا تجزیہ کرنا مشکل ہے لیکن یہ ایک ایسی حقیقی کیفیت ہے جو ہر ایک پر کبھی نہ کبھی کسی نہ کسی کے سلسلہ میں ضرور طاری ہوتی ہے ۔

سعید راجو کی ہر حرکت کو غور سے دیکھنے لگا تھا ۔ راجو ایک رات کو کسی ایک بھائی سے لڑ کر صرف ایک بنیان اور شلوار سے باہر نکل آتی ہے ۔ سعید اس کو اس حالت میں دیکھ لیتا ہے ۔ سعید عشق و محبت میں لطافت بھی چاہتا تھا ۔ وہ یہ جانتا تھا کہ " محبت اور زندگی " کو ایم ، اسلم کی آنکھوں سے دیکھنے والے خوش رہتے ہیں لیکن سعید جو محبت کو اپنی " صاف و شفاف " آنکھوں سے دیکھتا تھا ، مغموم تھا اور بے حد مغموم تھا ۔ بہرکیف سعید کو راجو کو اس حالت میں دیکھنے سے بڑا ذہنی دھکا لگتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی سعید پر ایک خاص نفسیاتی حالت طاری ہو جاتی ہے :

" اس کو دُکھی دیکھ کر سعید کے ایک نامعلوم جذبے کو تسکین ضرور پہنچی تھی ، لیکن اس کے ساتھ ہی اس کے دل میں رحم بھی پیدا ہوا تھا ۔ کسی عورت سے اس نے آج تک ہمدردی ظاہر نہیں کی تھی ۔ وہ اس کو دُکھی دیکھنا چاہتا تھا تاکہ وہ اس سے ہمدردی کا اظہار کر سکے ۔ وہ اس سے ہمدردی کا اظہار کر سکتا تھا اس لئے کہ وہ اس کو سہہ لیتی ۔ اگر وہ گلی کی کسی اور لڑکی سے ہمدردی کا اظہار کرتا تو ظاہر ہے بہت بڑی آفت بپا ہو جاتی ۔ کیونکہ اس ہمدردی کا مطلب کچھ اور ہی لیا جاتا ۔" [۲]

---

[۱] بغیر عنوان کے ۔ ص ۳۱ [۲] بغیر عنوان کے ۔ ص ۴۱

سعید کا ذہن راجو کی ہمدردی کے سلسلہ میں سماج اور فرد کی اس کشمکش کی طرف جاتا ہے جس کے بارے میں فرائیڈ نے کہا تھا کہ جبلتیں اپنی تشفی چاہتی ہیں لیکن سماج انھیں ایسا کرنے سے روکتا ہے۔ اس طرح انسانی شخصیت دو حصوں میں منقسم ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر الیگزینڈر نے فرائیڈ کے اس نظریے کے پیش نظر کہا ہے کہ انسان کی شخصیت کا ایک حصہ سماجی مطالبات کو اور اس کے احکامات کو پوری طرح قبول کر لیتا ہے۔ لیکن دوسرا حصہ جس میں انسان کی جبلتیں اور اس کی بنیادی خواہشیں رہتی ہیں، سماج کے ان مطالبات اور احکامات کو نہیں مانتا۔ اس لئے ان دونوں حصوں میں ہمیشہ کشمکش ہوتی رہتی ہے[1] منٹو نے اس کشمکش کو سعید کی زندگی میں اجاگر کیا ہے۔ سعید اسی کشمکش کے تعلق سے سوچتا ہے:

"سعید سوچتا کہ یہ کتنی تکلیف دہ مصنوعی زندگی ہے۔ کسی کو اجازت نہیں کہ وہ اپنی زندگی کے گڑھے دوسروں کو دکھائے۔ وہ لوگ جن کے قدم مضبوط نہیں ان کو اپنی لڑکھڑاہٹیں چھپانا پڑتی ہیں چونکہ اس کا رواج ہے۔ ہر شخص کو ایک زندگی اپنے لئے اور ایک دوسروں کے لئے بسر کرنا ہوتی ہے۔ آنسو بھی دو قسم کے ہوتے ہیں، قہقہے بھی دو قسم کے۔ ایک وہ آنسو جو زبردستی آنکھوں سے نکالنے پڑتے ہیں اور ایک وہ جو خود بخود بہہ نکلتے ہیں۔ ایک قہقہہ وہ ہے جو تنہائی میں بھی بلند کیا جا سکتا ہے، دوسرا وہ ہے جو خاص آداب اور خاص اصولوں کے تحت حلق سے بلند کرنا پڑتا ہے۔"[2]

سعید مسلسل اس کشمکش میں مبتلا رہتا ہے، ایک دوسری کشمکش بھی اس کے اندر شروع ہو جاتی ہے۔ راجو سوداگروں کے پاس سے نکل کر سعید کی ماں کے پاس ملازم ہو جاتی ہے اور سعید کی وہ ذہنی کشمکش جو محبت اور نفرت کے درمیان جھولتی رہتی ہے۔ راجو کی دن رات کی موجودگی کی وجہ سے شدید تر ہو جاتی ہے۔ سعید راجو کو اپنے ذہن سے جھٹک دینا چاہتا ہے لیکن مسلسل اس کے

---

1. PSYCHOANALYSIS TODAY. P, 143'144. ‏ 2. بغیر عنوان کے۔ ص ۱۴۱، ۱۴۲

بارے ہی میں سوچتا ہے اسی دوران میں سعید بیمار پڑ جاتا ہے۔ اسے تیز بخار ہو جاتا ہے۔ بخار کی حالت میں ذہن جس طرح کام کرتا ہے اور جیسے خیالات ذہن میں آتے ہیں اور جس تیزی سے آتے ہیں اس کو منٹو نے بہترین طریقے سے پیش کیا ہے:

"یہ عجیب بات ہے کہ جب سعید کو شدت سے بخار چڑھتا تو اس کا ذہن غیر معمولی طور پر تیز ہو جاتا۔ ایسی ایسی باتیں اس کے ذہن میں آتیں جو ویسے کبھی سوچ ہی نہیں سکتا تھا۔ قوتِ فکر اس قدر تیز ہو جاتی اور طبیعت میں اتنی جولانی پیدا ہو جاتی کہ وہ گھبرا جاتا۔ بخار اس کے دل و دماغ میں ایک نیا زاویہ پیدا کر دیتا تھا جس کا تصوّر وہ معمولی حالت میں نہیں کر سکتا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا کہ اس کے تمام خیالات سان پر لگ کر نکیلے اور تیکھے ہو گئے ہیں۔" [1]

بخار کی سی حالت و کیفیت میں وہ راجو سے اظہارِ محبت بھی کر بیٹھتا ہے۔ وہ اس سے کہتا ہے:

"جانتی ہو میں تمہاری محبت میں گرفتار ہوں۔ اس طرح میں تمہاری محبت میں پھنس گیا ہوں جس طرح کوئی دلدل میں ہو۔ میں جانتا ہوں تم محبت کے قابل نہیں ہو مگر میں یہ جاننے بوجھنے تم سے محبت کرتا ہوں۔ لعنت ہو مجھ پر۔" [2]

راجو سے سعید کیوں محبت کرتا ہے یہ خود اس کی سمجھ میں نہیں آتا۔ وہ راجو سے کہتا ہے:

"ہاں مجھے تم سے محبت ہے۔ اس لئے نہیں کہ تم محبت کرنے کے قابل ہو، اس لئے نہیں کہ تم مجھ سے محبت کرتی ہو ـــــ پھر کس لئے ـــــ کاش کہ میں اس کا جواب دے سکتا۔ میں تم سے محبت کرتا ہوں۔ اس لئے کہ تم نفرت کے قابل ہو۔ تم عورت نہیں بلکہ ایک سالم مکان ہو، ایک بہت بڑی بلڈنگ ہو مگر مجھے تمہارے سب کمروں سے محبت ہے اس لئے کہ وہ غلیظ ہیں، ٹوٹے ہوئے ہیں .... مجھے تم سے محبت ہے۔ کیا یہ عجیب بات نہیں۔" [3]

---

[1] بغیر عنوان کے ص ۶۴ [2] بغیر عنوان کے۔ ص ۶۹ [3] بغیر عنوان کے ۶۹

اس طرح سعید کی ذہنی اور جذباتی زندگی بالکل نفسیاتی طریقے سے اُبھاری گئی ہے۔ جوڈ نے جدید نفسیاتی علم کا ادب پر اس کے اثر کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے "موجودہ ناولوں میں انسان کے ظاہری اعمال نہ تو سب کچھ ہیں نہ ہی کچھ اہمیت رکھتے ہیں۔ بلکہ جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ خیال اور احساس کی داخلی زندگی ہے۔ اس لئے اس کے کہنے کے مطابق آج کے ناول نگار کا موضوع اور مواد صرف انسان کی نفسیاتی زندگی بن گئی ہے"[۱] منٹو نے بھی اس پورے ناول میں انسانی نفسیات کو پیش نظر رکھا ہے اور اس کی تہہ بہ تہہ اُلجھنوں اور گتھیوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ سعید راجو کی وجہ سے شدید نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ سے اس کی بیماری بھی طول کھینچتی ہے۔ وہ جسمانی نہیں بلکہ روحانی کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ راجو سے بھاگنا چاہتا ہے لیکن راجو ہی اس کی تیمارداری کرتی ہے۔ وہ اپنی ماں سے کہہ کر راجو کو گھر سے نکلوا دینا چاہتا ہے لیکن کوئی اندرونی جذبہ اس کو روکتا ہے۔ بیماری بڑھنے کے بعد وہ اصرار کر کے ہسپتال چلا جاتا ہے۔ وہاں اس کی صحت بہت تیزی سے بحال ہونے لگتی ہے۔ کیونکہ اسے یہاں محبت اور نفرت کی کشمکش سے چھٹکارا مل جاتا ہے۔ یہاں اس کی ملاقات ایک نرس سے بھی ہوتی ہے جو اس سے بڑے التفات سے پیش آتی ہے۔ سعید گھر واپس آجاتا ہے۔ یہاں آکر سعید نرس فریا کو ایک ساڑی اپنے ایک دوست عباس کے ذریعہ بھیجتا ہے۔ محبت کے متعلق ان دونوں میں بڑی دلچسپ گفتگو ہوتی ہے جس سے ان دونوں کے کرداروں پر روشنی پڑتی ہے۔ عباس سعید کو فریا کے التفات کا جواب دینے پر اکساتا ہے۔ وہ اپنا فلسفہ اس بارے میں یوں بیان کرتا ہے:

"وہ ایک غلطی کر کے رونا چاہتی ہے۔ جاؤ اس کو اپنی زندگی کی پہلی غلطی میں مدد دو ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ بے وقوف نہ بنو۔ غلطیاں نہ ہوتیں تو عورتیں بھی نہ ہوتیں ۔ ۔ ۔

۔ ۔ ۔ میری سمجھ میں نہیں آتا تمہارا فلسفہ کیا ہے۔ بھئی ایک جوان لڑکی تمہارے ذریعہ سے اپنی زندگی کا فسانہ رنگین بنانا چاہتی ہے۔ تم اگر اپنا رنگوں کا بکس

---

[۱] GUIDE TO MODERN THOUGHT. P, 296.

بند کر لو تو یہ تمہاری حماقت ہے ..... کاش تمہاری جگہ میں ہوتا۔ پھر
دیکھتے کیسے کیسے شوخ رنگ اس کی زندگی میں میں بھرتا۔" [1]

سعید دورانِ گفتگو میں پھر راجو کے متعلق سوچتا ہے۔ وہ اس کو ایک نظر دیکھ لینا چاہتا ہے — "محبت بھری نظروں سے" "نہیں تو کم از کم " نفرت آلود نگاہوں سے" اس طرح راجو اور سعید کے تعلقات کو منٹو نے پیش کیا ہے۔ یہاں سعید کے ذہن میں نفرت اور محبت کے جذبات میں جو کشمکش ہوتی ہے اس کو پیش کرنے میں منٹو نے کمال کر دکھایا ہے۔ لوکس نے لکھا ہے محبت اور نفرت کی ایسی کشمکش بڑی تباہ کن ہوتی ہے کیونکہ معشوق عاشق کی شخصیت کا جزو بن جاتا ہے اور عاشق کو اپنے ہی ایک حصہ سے گویا نفرت کرنی پڑتی ہے۔ اس لئے لوکس کہتا ہے کہ اگر کوئی خوش رہنا چاہے تو اسے ایسی بٹی ہوئی خواہشوں اور ذہنی کشمکش سے بچنا چاہئے جس میں اپنا ہی ایک حصہ اپنی ہی شخصیت کے دوسرے حصے سے جنگ میں مصروف ہوجاتا ہے اور ساری توانائی اس بدترین اندرونی "خانہ جنگی" میں صرف ہوجاتی ہے[2] منٹو نے سعید کے ذہن میں ہوتی ہوئی اسی "خانہ جنگی" کو بڑی ہی عمدگی اور حد درجہ فنکارانہ سلیقہ سے پیش کیا ہے۔ اصل میں راجو اور سعید کی محبت میں جو چیز رکاوٹ بنتی ہے وہ وہی کشمکش ہے جو انسان کی جبلّی خواہشوں اور سماجی تصورات کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ سعید جبلّی طور پر راجو کی طرف کھنچتا ہے اور اس سے محبت کرتا ہے لیکن سماج نے جو تصورات اور معیار اس کو دیئے ہیں۔ چونکہ راجو ان پر پوری نہیں اترتی اس لئے وہ اس کی طرف سے اپنی توجہ کو ہٹا لینا چاہتا ہے، اور اس سے نفرت کرتا ہے۔ اس لئے ڈاکٹر الیکزینڈر نے کہا ہے کہ سماج کا خوف نہ ہو تو لوگوں کی بڑی تعداد ایسی ہوگی جو ایسی زندگی گزارے گی جو سماجی معیاروں پر بہت کم پوری اترے گی[3] سعید سماج ہی کے خوف سے راجو سے نفرت کرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ سماج ہی نے اس کو ایسا معیار دیا ہے جس پر راجو پوری نہیں اترتی۔ سعید محبت کا

---

[1] بغیر عنوان کے۔ ص ۹۱

[2] LITERATURE AND PSYCHOLOGY. P. 46

[3] PSYCHOANALYSIS TODAY. P. 144.

جو معیار رکھتا ہے اس کے متعلق عباس سے کہتا ہے :

"محبت وہ چیز نہیں جس کا ذکر تم کرتے ہو۔ تم ایک عورت سے صرف ایک دو برس تک محبت کرنے کے قائل ہو مگر میں تو عمر بھر کا پٹہ لکھوانا چاہتا ہوں۔ اگر مجھے کسی سے عشق ہو جائے . . . . تو میں اس پر اپنی ملکیت چاہتا ہوں — وہ عورت ساری کی ساری میری ہونی چاہئے۔ اس کا ایک ایک ذرہ میری محبت کے ماتحت ہونا چاہئے۔ عاشق اور ڈکٹیٹر میں میں کچھ زیادہ فرق نہیں سمجھتا۔ دونوں طاقت چاہتے ہیں۔ دونوں حکمرانی کی آخری حد کے خواہشمند ہیں . . . . اگر تمہاری کسی شہوت کی بھوکی عورت سے ملاقات ہو جائے تو کیا تم کہو گے 'میں نے عشق لڑایا ہے . . . . یہ محبت نہیں، محبت کچھ اور ہے۔ میں یہ نہیں کہتا، محبت ایک نہایت پاک جذبہ کا نام ہے اور جیسا ہمارے بزرگ کہتے ہیں کہ یہ شہوت سے بالکل ملوث نہیں ہوتی۔ میں اس کو بھی نہیں مانتا۔ مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مجھے معلوم ہے محبت کیا ہے . . . . مگر . . . . میں واضح طور پر اپنا مافی الضمیر بیان نہیں کرسکتا"۔ [1]

راجو سعید کے اس معیار پر پوری نہیں اتر سکتی تھی۔ اس لئے سعید راجو کی محبت سے بچنا چاہتا تھا۔ اور اس کے دل میں محبت کے ساتھ نفرت کا بھی جذبہ پرورش پا رہا تھا۔ سعید کے اس بیان سے ناول نگار نے سعید جن قدروں پر بھروسہ رکھتا ہے ان کو بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ یہ بات ناول نگاری کی فن کاری کے لئے ضروری سمجھی گئی ہے کہ وہ اپنے تخیلی دنیا کے اصولوں اور قدروں کو بھی اس طرح پیش کرے جن سے معلوم ہو کہ اس کے کردار ان قدروں پر کتنا بھروسہ کرتے ہیں اور ان سے کس حد تک بغاوت کرتے ہیں یا ان کو تبدیل کرنے کی کوشش کرتے ہیں یا ان میں کہاں تک ترمیم کرتے ہیں [2]۔ ان ہی قدروں پر کرداروں کے اعتماد اور ان پر چلنے کی کوشش، کرداروں میں کشمکش پیدا کرتی

---

[1] بغیر عنوان کے۔ ص ۹۶، ۹۷ [2] THE AMERICAN REVIEW (QUATERLY) JAN. 1966

ہے اور اس کے ذریعہ کردار اُبھرتا ہے۔ سعید بھی اس کشمکش میں شدید طور پر مبتلا ہو جاتا ہے۔ کیونکہ ایک طرف اس کی جبلّی خواہشیں تھیں جس کی وجہ سے وہ راجو سے شدید محبت کرتا تھا، دوسری طرف سماج کا دیا ہوا وہ محبت کا معیار تھا جس پر راجو قطعی پوری نہیں اُترتی تھی اور جس کی وجہ سے وہ اس سے نفرت بھی کرتا تھا۔ اس کشمکش سے تنگ آکر امرت سر چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ وہ خود چلا جاتا ہے لیکن اس کے ذہن میں یہ بات کبھی نہیں آتی کہ وہ راجو کو نکال سکتا ہے۔ یہاں منٹو نے سعید کے جذبات کی نزاکت کو بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔ سعید امرت سر سے لاہور چلا آتا ہے۔ یہاں اچانک اس کی ملاقات فریا سے ہوتی ہے۔ فریا کو کسی نے محبت کا فریب دیا تھا لیکن اس سے شادی نہیں کی۔ سعید کے اچانک مل جانے سے فریا کو ایک مونس و غمخوار مل جاتا ہے۔ یہاں بھی سعید سوسائٹی کے احتساب اور جبلّی تقاضوں کی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ یہیں سعید کی مالی و معاشی حیثیت قاری کے سامنے آتی ہے، اور اس کے ماضی پر روشنی پڑتی ہے۔ سعید کے ماضی کے سامنے آنے سے معلوم ہوتا ہے کہ سعید کی نفسیاتی الجھنوں میں اس کے گھریلو حالات کا کتنا ہاتھ ہے۔ اس کا باپ بے حد سخت گیر آدمی تھا لیکن ماں انتہا سے زیادہ اس سے محبت کرتی تھی۔ گھر کے اس ماحول کا بچے کے کردار کے ارتقا پر زبردست اثر پڑتا ہے، اور اس کی وجہ سے وہ کسی بھی قسم کی نفسیاتی الجھن میں مبتلا ہو سکتا ہے۔ سینڈر لارڈ نے کہا ہے کہ بچپن میں ماحول سے پوری طرح مطابقت نہ ہونے کی وجہ سے بچہ نفسیاتی الجھن کا شکار ہو جاتا ہے۔ ایڈپس کے زمانے میں جب کہ بچہ اپنی ماں سے بہت قریب رہتا ہے اگر اس وقت باپ سے محبت اور نفرت کی الجھن سلجھ جائے تو بچہ باپ کو اپنا دشمن سمجھنے کی بجائے، اس کو اپنا نصب العین سمجھنے لگتا ہے اور اس سے محبت کرتا ہے۔ لیکن اگر ابتدائی عمر میں گھریلو ماحول کی وجہ سے اور ماں باپ کے تعلقات کی وجہ سے یہ الجھن نہ سلجھ سکے تو بچہ اپنے باپ سے نفرت کرنے لگتا ہے۔[۱] یہاں سعید کی اسی نفسیاتی الجھن کو منٹو نے پیش کیا ہے۔ وہ سعید کے معاشی حالات کو ابھارتے ہوئے باپ کے مرنے کے بعد

---

[۱] PSYCHOANALYSIS. P, 211.

سعید کے جو احساسات ہوتے ہیں ان کو پیش کرتے ہوئے سعید کے اس " ایڈپس کامپلکس" کو نمایاں کیا ہے۔ باپ کے مرنے پر سعید کو یہ احساس ہوتا ہے:

"باپ کو قبر کے سپرد کر کے جب وہ اپنے دوستوں اور رشتہ داروں کے ہمراہ گھر واپس آیا تھا اور رات کو اکیلے میں اسے یہ محسوس کر کے بہت تعجب ہوا تھا کہ وہ بہت ہلکا ہو گیا ہے۔ جیسے اس کے وجود پر سے منوں وزن ہٹا دیا گیا ہے۔ اس کا مطلب سمجھنے کی اس نے کوشش کی مگر ناکام رہا۔" [۱]

اس طرح منٹو نے یہاں عمدگی کے ساتھ " ایڈپس کمپلکس" کو پیش کیا ہے۔ اس کمپلکس میں ماں سے محبت باپ سے حسد کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اور باپ سے دشمنی اور اس کو ہٹا دینے کی خواہش پر منتہی ہوتی ہے۔[۲] بہر صورت سعید اپنی ساری نفسیاتی گرہوں کے ساتھ فریا کے ساتھ رہتا ہے۔ یہاں پھر سماج کے احتساب، اور جبلی خواہشوں میں کشمکش شروع ہو جاتی ہے۔ وہ فریا کو بتاتا ہے:

"میں تم سے بارہا کہہ چکا ہوں۔ میں نے ایسی فضا میں پرورش پائی ہے جہاں آزادیٔ گفتار اور آزادیٔ خیال بہت بڑی بدتمیزی تصور کی جاتی ہے۔ جہاں سچی بات کہنے والا بے ادب سمجھا جاتا ہے۔ جہاں اپنی خواہشات کا دبانا بہت بڑا ثواب خیال کیا جاتا ہے۔" [۳]

منٹو نے سعید کے کردار میں سماج کے اس دباؤ کو پیش کیا ہے اور اس دباؤ کی وجہ سے جو الجھن پیدا ہوتی ہے اس کو بڑی ہی عمدگی سے ظاہر کیا ہے۔ فریا جب سعید سے پوچھتی ہے کہ تم چاہتے کیا ہو، تو اس کے جواب میں وہ کہہ دیتا ہے " میں چاہتا ہوں کہ تم میرے پاس رہو۔" لیکن وہ یہ

---

[۱] بغیر عنوان کے۔ ص ۱۲۹

[۲] FRUED: HIS DREAM AND EX THEORIES. P, 200

[۳] بغیر عنوان کے۔ ص ۱۳۰، ۱۳۱

بات کہنے کے بعد اس قدر محجوب اور پریشان ہو جاتا ہے کہ فوراً گھر سے نکل پڑتا ہے اور شام کو بھی ہچکچاتے ہوئے فریا کے سامنے آتا ہے ۔ سعید فریا کے ساتھ سکون اور اطمینان سے نہیں رہ سکتا ہے کیونکہ سماج کی بندش اس کے فطری تقاضوں کو دبائے رکھنا چاہتی ہے اور سعید اپنے میں اتنی تاب نہیں پاتا کہ ان بندشوں کو توڑ ڈالے ۔ حالانکہ وہ سوچتا ہے :

"میں اگر عورت کو اپنے ساتھ رکھنا چاہتا ہوں تو اس میں دوسروں کی اجازت لینے کا مطلب ہی کیا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ کیا میں اپنے افعال کا خود ذمہ دار نہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔
لیکن پھر وہ سوچتا ہے کہ ایسی باتوں پر غور و فکر کرنا بالکل فضول ہے ۔ اس لئے کہ وہ معاشرتی نظام کی ان خرابیوں کو دور کرنے کی طاقت نہیں رکھتا ۔ وہ ایک معمولی انسان ہے جس کی آواز شورشِ کائنات میں کبھی نہیں ابھر سکتی" [۱]

سعید کو خلوتِ رنگین میں بھی دنیا کا خیال ڈستا رہتا ہے ۔ اس وقت بھی جبکہ فریا سپردگی پر آمادہ رہتی ہے وہ فریا سے دور ہو جاتا ہے ۔ وہ فریا سے کہتا ہے :

"تم آزاد ماحول کی پیداوار ہو ۔ تم انگریز نہیں ہو ، تمہارا رنگ حاکم قوم کے رنگ سے نہیں ملتا لیکن اس کے باوجود غیر محفوظ طور پر یہ محسوس کرتی ہو کہ تمہارا درجہ ہم ہندستانیوں سے بہت اونچا ہے ــــ لیکن چھوڑو اس کو ۔ تم علانیہ مجھے ڈارلنگ کہہ سکتی ہو لیکن تخلیہ میں بھی تمہیں ڈارلنگ کہتے ہوئے میری زبان رک جاتی ہے ۔
تم جانتی ہو کہ تمہارا مشرب کیا ہے لیکن مجھے میرا مشرب کچھ اور ہی بتایا گیا ہے ۔
تمہارے اعصاب آزاد ہیں لیکن میرے غلط ماحول کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے ہیں ۔
تم مکمل ہو لیکن مجھے میرے تمدن نے ادھورا چھوڑ دیا ہے ۔ ایسی جگہ پر ادھورا چھوڑا ہے کہ میری تکمیل میرے احساسِ نا تکمیلی سے بھی نہیں ہو سکتی" [۲]

---

[۱] بغیر عنوان کے ۔ ص ۱۴۰ ، ۱۴۱

[۲] " " ص ۱۲۶

اس طرح منٹو کے حد درجہ فن کارانہ اور بڑی ہی نفسیاتی آگہی سے سعید کی ذہنی اور جذباتی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ یہ کشمکش جس طرح اپنی انتہا کو پہنچ کر اخلاقی بندشوں یا مروجہ سماجی بندشوں کو توڑتی ہے اس کو نمایاں کیا ہے۔ یونگ نے کہا ہے کہ اس بات کی سچائی میں کوئی شبہ نہیں کیا جا سکتا کہ جنسی جبلت اکثر اور بے حد نمایاں طور پر اخلاقی نقطۂ نظر سے ٹکر لیتی ہے۔[۱] یہاں منٹو نے اخلاقی اقدار اور جنسی جبلت کی اس ٹکر کو بے حد سلیقہ سے نمایاں کیا ہے۔ اس کشمکش میں آخر جبلت کی فتح ہوئی ہے۔ اور سعید اپنے آپ کو فطری تقاضوں کے حوالہ کر دیتا ہے۔ اور یہاں یہ ناول ختم ہو جاتا ہے۔

یہ ناولٹ منٹو کی ناول نگاری کی صلاحیت پر روشنی ڈالتا ہے، اور جدید ناول نگاری کے ان تمام رجحانات کو سامنے لاتا ہے جن کا تذکرہ پچھلے صفحات پر تفصیل سے ہو چکا ہے۔ منٹو کے اس ناول کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اگر وہ پوری سنجیدگی سے اس طرف متوجہ ہوتے تو یقیناً اُردو ناول نگاری میں بہترین اضافے کرتے لیکن افسوس کہ انھوں نے ناول نگاری کی طرف بالکل توجہ نہیں کی۔ اس کے باوجود ان کا یہ ناولٹ اُردو ناول نگاری میں اہمیت رکھتا ہے۔ انھوں نے اس مختصر ناول میں انسانی نفسیات کو جس گہرائی اور بصیرت سے پیش کیا ہے اس سے ان کی نفسیاتی ژرف نگاہی پر روشنی پڑتی ہے۔ سعید کے جذبات کو نمایاں کرنے میں منٹو نے جس تحلیلِ نفسی سے کام لیا ہے وہ ان کے اس ناول کو بڑی اہمیت بخشتی ہے۔ ڈیوڈ ڈیچیس نے لکھا ہے کہ ناول لکھنے والا تخیلی واقعات اور مواقع پیدا کر کے ایک بصیرت پیدا کرتا ہے۔[۲] یہی بصیرت منٹو کے ناول میں ملتی ہے۔ اسی وجہ سے اُردو کی جدید ناول نگاری کا ذکر منٹو کے اس ناول کے ذکر کے بغیر ادھورا سا رہے گا۔ یہ جدید اُردو ناول نگاری میں قابلِ قدر اضافہ ہے۔

منٹو کے ذکر کے ساتھ اس دَور کے سنجیدہ ناولوں کا ذکر مکمل ہو جاتا ہے۔ سنہ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کی ناول نگاری کے دَور میں مذکورہ بالا ناول نگار ہی ایسے ہیں جو سنجیدہ ناول نگار ہیں لیکن اس دَور میں دوسرے بہت سے ناول نگار بھی ملتے ہیں۔ آئندہ صفحات میں اس بات سے

۱۔ CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY. P, 63

۲۔ A STUDY O LITERATURE. P, 5A

بحث کی گئی ہے کہ سنجیدہ اور مقبول ناول نگار میں کیا فرق ہے۔ اور کیوں سنجیدہ ناول نگار اہمیت رکھتے ہیں۔ کیونکہ اس وضاحت سے جدید دور کی ناول نگاری میں جو بے شمار نام ملتے ہیں ان کے مقام کا تعین ہو سکے گا ورنہ یہ بات واضح نہیں ہو سکتی۔ جیسے مذکورہ بالا ناول نگاروں کا تفصیلی ذکر اس دَور میں کیوں کیا گیا۔ اور ان کے دوسرے بے شمار ہم عصروں کو جو بے انتہا مقبول بھی ہیں اس صف میں جگہ کیوں نہیں دی گئی۔ اس لئے آئندہ صفحات پر اس بات کی وضاحت کی گئی ہے۔

اس دَور کے مقبول ناول نگار

مذکورہ بالا سنجیدہ ناول نگاروں کے ساتھ اس دَور میں بہت سے مقبول ناول نگار ملتے ہیں۔ اس دَور میں جتنے ناول نگار اور ناول ملتے ہیں اس سے پہلے کسی دور میں ناول نگاروں کی اتنی بہتات نہیں ملتی۔ اس دَور میں نہ صرف بے شمار ناول لکھے گئے بلکہ مختلف اقسام کے بھی ناول بے حد و بے شمار لکھے گئے۔ کولنس نے لکھا ہے کہ اس دور میں مختلف ناول نگار مختلف قسموں کے ناولوں کی طرف متوجہ ہوئے۔ کسی نے جاسوسی ناول نگاری شروع کر دی تو کسی نے ہیجانی ناول لکھے۔ بعضوں نے مہماتی ناول لکھنے میں اپنی توانائی صرف کی تو بعضوں نے پُراسراری ناول لکھنے ہی کو اپنا شعار بنایا۔ بعض صرف سائنسی ناول لکھنے لگے اور بعضوں نے واقعاتی ناول لکھے۔ بعضوں نے تاریخی ناول نگاری کو اپنا مقصود ٹھیرایا تو بعضوں نے تخیل پرستی کو اپنی منزل قرار دی ہے۱ اگرچہ کہ اس دَور میں بے شمار ناول لکھے گئے اور بے شمار اقسام کے ناول لکھے گئے لیکن صفِ اول کے ناول نگار پھر بھی صرف انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں، جن کا تذکرہ گزشتہ صفحات میں آچکا ہے۔ مگر جہاں تک مقبولیت کا سوال ہے، ایسے ناول نگار جو عوام میں بے حد مقبول رہے ہیں ان کی کافی لمبی چوڑی فہرست بنائی جا سکتی ہے۔ ان ناول نگاروں میں جو ۱۹۴۷ء تک مشہور و مقبول ہو گئے تھے اور جنھوں نے مقبولیت میں ایک نمایاں مقام حاصل کر لیا تھا ان میں قیس رامپوری، رشید اختر ندوی، ایم اسلم،

---

۱ ENGLISH LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY, P.146,147

رئیس احمد جعفری، نسیم حجازی، خاں محبوب طرزی، شوکت تھانوی، اے آر خاتون، عادل رشید، اے حمید، انتظار حسین قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ بھی دوسرے مقبول ناول نگار رہے ہیں لیکن ابھی جن ناول نگاروں کا ذکر ہوا ہے انھوں نے بے حد مقبولیت حاصل کی۔ ان میں سے بہت سے ناول نگاروں کے اب تک کئی کئی ایڈیشن ہاتھوں ہاتھ بک گئے ہیں اور ان کا ہر نیا ناول بہت آسانی سے بک جاتا ہے ان ناول نگاروں کے مقام کا تعین اب تک نہیں کیا گیا۔ یا تو ان کا سرے سے ذکر ہی نہیں کیا جاتا جیسے احسن فاروقی نے اپنی کتاب "ناول کی تنقیدی تاریخ" میں سرے سے ان کا ذکر کیا ہے نہ ہی ان کا نام تک گنایا ہے۔ اس کے علاوہ بھی ناول پر بعض جو مضامین لکھے گئے ہیں جس میں احتشام حسین سے لے کر آل احمد سرور تک بہت سے اہم نقادوں کے مضامین شامل ہیں ان میں بھی ان ناول نگاروں کا نام نہیں گنایا گیا ہے۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ ان کی ادبی قدر و قیمت مشکوک ہے اور وہ ادبی نقطۂ نگاہ سے کسی قسم کی کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ یا تو ان کا بالکل ذکر نہیں کیا جاتا یا پھر ان کا ذکر اس طرح کیا جاتا ہے کہ وہ اُردو کے اہم ترین ناول نگاروں میں شمار ہونے کے مستحق معلوم ہوتے ہیں۔ بلکہ بعض وقت اُردو کے اہم ترین ناول نگاروں سے بھی اہم معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اس بات کی سب سے روشن مثال وقار عظیم کی کتاب "داستان سے افسانے تک" ہے۔ اس کتاب کا طویل ترین مضمون "ناول کا ارتقاء" ہے۔ اس مضمون میں اُردو کی پوری ناول نگاری کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس جائزہ میں نسیم حجازی کا تذکرہ تو ۳۸ سطروں پر مشتمل ہے جس میں نسیم حجازی کے ناولوں کے مختلف پہلوؤں کو بڑی تفصیل سے سراہا گیا ہے لیکن "ٹیڑھی لکیر" کا ذکر صرف دس سطروں میں کیا گیا ہے۔ "لندن کی ایک رات" کے لئے صرف نو ہی سطریں کافی سمجھی گئی ہیں۔ "شکست" کے حصے میں تو صرف پانچ ہی سطریں آئیں۔ خیر یہ تو کوئی ایسی اہم بات نہیں لیکن بعض جگہ تو صاف طور پر ایسا انداز اختیار کیا گیا ہے کہ مقبول ناول نگار صفِ اول کے ناول نگاروں سے بھی بہت آگے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر اے آر خاتون کے متعلق تو یہ کہا گیا ہے:

"اے آر خاتون . . . . کے فن کا خلوص اس بات سے ظاہر ہے کہ یہ . . . . صرف اس ماحول کو اپنے ناول کا موضوع بناتی ہیں

جس سے وہ پوری طرح واقف ہیں ؟ لہ

اور عزیز احمد کی ناول نگاری کے بارے میں وقار عظیم یوں رقمطراز ہیں :

" اس خلوص کی کمی اگر تقسیم کے بعد کے ناولوں میں کہیں سب سے زیادہ نظر آتی ہے تو وہ عزیز احمد کے ناول " شبنم " میں ..... عزیز احمد کی ناول نگاری عہدِ حاضر میں فن کے استحصال اور ناقدری کی سب سے نمایاں مثال " ۲ہ

یہاں وقار عظیم اے آر خاتون اور عزیز احمد کا مقابلہ کر کے خاتون کو جس طرح سراہا ہے اور عزیز احمد کا جس طرح مذمت کی ہے اس سے ان کے تنقیدی انداز پر جو کچھ روشنی پڑتی ہے اس کے متعلق کچھ کہنا تحصیلِ حاصل ہے ۔ لیکن ان تمام باتوں کے ذکر سے مقصود یہاں یہ کہنا ہے کہ ناول پر لکھی جانے والی کتابوں میں اکثر یا تو ایسی تنقیدیں ملتی ہیں جو ہر قسم کے ناول نگار کو تھوڑے بہت فرق سے ایک ہی صف میں کھڑا کر دیتی ہے یا پھر خاموشی اختیار کر لی جاتی ہے ۔ علی عباس حسینی نے بھی اپنی کتاب " ناول کی تاریخ و تنقید " میں قیس رام پوری سے لے کر سجاد ظہیر تک کا ذکر کچھ اس طرح کیا ہے جس سے ان ناول نگاروں میں جو فرق ہے وہ قطعی نمایاں ہونے نہیں پاتا ۔ اسی طرح سہیل بخاری کی کتاب " اُردو ناول نگاری " میں ہر ناول نگار کا ذکر اس تفصیل سے اور اس انداز سے ملتا ہے کہ سنجیدہ ناول نگاروں اور مقبول ناول نگاروں اور معمولی ناول نگاروں میں کسی قسم کا کوئی بنیادی اور اہم فرق نمایاں ہونے ہی نہیں پاتا ۔ اور جو نقاد اپنی کتابوں میں ان ناول نگاروں کے تعلق سے جو خاموشی اختیار کر لیتے ہیں تو بھی یہ پتہ ہی نہیں چلتا کہ اگر یہ ناول نگار اس قدر غیر اہم ہیں کہ ان کا نام بھی نہیں گنایا جا سکتا تو اس کی وجہ کیا ہے ، اور وہ کیوں قابلِ ذکر نہیں ہیں ۔ حالانکہ جیسا کہ ڈیوڈ ڈیچیس نے کہا ہے کہ ایک ادبی نقاد اگر کسی کتاب کو ادبی نہیں سمجھتا تو اس کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ خاموش رہے لیکن اگر کوئی تصنیف ادب کے نام پر پیش کی جا رہی ہو تو اس کے لئے لازم ہو جاتا ہے کہ وہ یہ بتائے

لہ داستان سے افسانے تک ص ۹۸

۲ہ " " " ص ۹۸ ، ۹۹

کہ وہ کیوں اسے غیر ادبی یا غیر اہم سمجھتا ہے۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ اگر ٹیلیفون کی ڈائرکٹری تک کو بھی اس کا مصنف یا پبلشر ادب کہہ کر پیش کرے تو نقاد کا فرض ہو جاتا ہے کہ وہ اس کو غیر ادبی کہنے کی وجوہات بتائے[1]۔ اس لئے مقبول ناول نگاروں کے ادبی مقام کے بارے میں کچھ کہنا لازمی اور ضروری ہے کیونکہ یہ تمام ناول ادبی کہہ کر پیش کئے جاتے ہیں اور ادب سے ان کا تعلق بھی لازمی طور پر ہے۔ اصل میں یہ ناول نگار صفِ اول کے ناول نگاروں میں اس لئے جگہ نہیں پاتے کہ یہ ناول نگار صرف "مقبول" ہیں لیکن "سنجیدہ" نہیں ہیں۔

سنجیدہ اور مقبول ناول نگاروں کا فرق

اُردو میں صفِ اول کے ناول نگاروں اور دوسرے ناول نگاروں میں فرق کرنے کے لئے کوئی مخصوص لفظ عموماً استعمال نہیں کیا جاتا، نہ ہی کوئی مخصوص لفظ اس تعلق سے ملتا ہے۔ لیکن انگریزی ادب میں خاص طور پر جدید دَور کے ناولوں میں صفِ اول کے اور دوسرے ناولوں میں فرق کرنے کے لئے "سنجیدہ ناول" (SERIOUS NOVEL) اور "مقبول ناول" (POPULAR NOVEL) کی اصطلاحیں استعمال کی جاتی ہیں۔ مقبول اور سنجیدہ ناولوں کا یہ فرق اس زمانہ میں جتنا نمایاں ہوا اور اس کو ملحوظ رکھنے کی اب جتنی ضرورت پڑ رہی ہے اتنی پہلے کے دور کے ناولوں کے تعلق سے نہیں پڑتی تھی۔ پہلی بات تو یہ کہ وقت سب سے بڑی کسوٹی ہے جس کی جانچ بڑی فیصلہ کن ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج سرشار اور نذیر احمد کے ساتھ جو بہت سے ناول نگار اس زمانہ میں لکھنے لگے تھے ان کے نام سے بھی اب کوئی واقف نہیں یا پھر رُبع اول کے ناول نگاروں میں بھی ایسے ہی بے شمار ناول نگار ملتے ہیں لیکن ان کے ناول آج پڑھے جاتے ہیں نہ ہی ان کا کوئی ذکر کیا جاتا ہے۔ لیکن جدید دَور میں ناول کی ہیئت پر چونکہ مختلف ناول نگاروں کو قابو حاصل ہو گیا ہے اس لئے آج کا ایک اوسط درجہ کا ناول نگار بھی ایسے ناول لکھ جاتا ہے کہ بعض بیرونی خصوصیات کو مدنظر

---

[1] A STUDY OF LITERATURE. P, 11.

رکھا جائے تو یہ ناول نگار اہم ترین ناول نگاروں کے پہلو بہ پہلو جگہ پا جاتا ہے۔ جس طرح کہ علی عباس حسینی، وقار عظیم اور سہیل بخاری کی ناول پر لکھی جانے والی کتابوں میں ہوا ہے۔ اس لئے اسکاٹ جیمس نے کہا ہے کہ اس دور میں اچھے انداز میں لکھے ہوئے ناول بہت بڑی تعداد میں ملتے ہیں اور اب بہت سے ہوشیار ناول نگار ایسے مل جاتے ہیں جنھوں نے ناول کی اچھے ساخت کی تکنک پر اتنا قابو پالیا ہے کہ پرسی لبک کے بتائے ہوئے اصولوں پر وہ پورے اُترتے ہیں۔[۱] اس لئے اگر صرف اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو مقبول ناول نگار بہترین ناول نگاروں سے بھی ایک قدم آگے نظر آتے ہیں۔ اس کی ایک مثال "گئودان" اور قیس رام پوری کا ناول "رونق" ہے۔ اگر پلاٹ کی تعمیر واقعات کے ربط اور تسلسل کو مدنظر رکھا جائے تو "رونق" یقینی طور پر "گئودان" سے بڑا ناول ثابت ہوگا۔ یا پھر نسیم حجازی کی ناول نگاری پریم چند کی ناول نگاری سے زیادہ وقعت حاصل کر جائے گی۔ وقار عظیم نسیم حجازی کے ناول "آخری چٹان" کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "آخری چٹان میں ...... واقعات آہستہ آہستہ اُبھرتے ہیں اور نقطۂ عروج پر پہنچتے پہنچتے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں ..... کرداروں کے نقش واضح ہیں اور ان کی گفتگو میں اختصار، ایجاز اور معنوی گہرائی ہے۔ یہ سب کچھ اس لئے ہے کہ مصنف نے کہانی کے مختلف پہلوؤں پر غور کر کے ہر چیز کو اس کی مناسب حیثیت دی ہے۔"[۲]

اگر کہانی کے مختلف حصوں میں اس ربط، تسلسل اور واقعات کے بہاؤ کو مدنظر رکھا جائے تو "گئودان" "آخری چٹان" سے بھی کم درجہ کا ناول ٹھہرے گا۔ کیونکہ "گئودان" پر احسن فاروقی کا یہی اعتراض ہے کہ اس کے مختلف حصوں میں ربط نہیں ہے یا پھر جیسا کہ اختر حسن رائے پوری کا پریم چند کی ناول نگاری کے متعلق جو خیال ہے وہ صحیح معلوم ہوگا کہ وہ افسانوں کے بادشاہ تھے،

۱؎ FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE. P.166.

۲؎ داستان سے افسانے تک۔ ص ۹۸

ناول کے فن میں اُلجھ کر نکل آنا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ ان تمام باتوں کا تذکرہ پریم چند والے باب میں تفصیل سے کیا گیا ہے۔ اس لئے یہاں ان کے دہرانے کی ضرورت نہیں۔ کہنا یہ ہے کہ اگر ناول کے ظاہری اصولوں کے اعتبار سے دیکھا جائے تو بہت سے مقبول ناول نگار اُردو کے کسی بھی بڑے سے بڑے ناول نگار سے آگے نظر آئیں گے۔ لیکن ظاہر ہے کہ صرف اس اعتبار سے ناول کو نہیں جانچا جا سکتا اور اگر جانچا جائے تو یہ بڑی بے بصیرتی کی بات ہوگی۔ اسی لئے لیڈل نے ڈینس تھامسن کا یہ قول نقل کیا ہے کہ فسانوی ادب پر ذہانت کے ساتھ تنقید کم ہوئی ہے۔ بہت سے نقاد کردار نگاری اور پلاٹ کی تعمیر کی تعریف و توصیف پر ہی قناعت کر لیتے ہیں حالانکہ اگر اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اڈگر ویلاس شیکسپیئر کے جتنا اچھا یا اس سے بہتر فن کار ثابت ہوگا۔[ل] اصل میں پلاٹ کی تعمیر یا ناول کی ساخت و بناوٹ یا صرف کردار نگاری کسی بھی ناول کو اونچا درجہ نہیں دے سکتے۔ اسی وجہ سے کیو۔ ڈی لیوس کا کہنا ہے کہ وہ تنقید جو پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ نویسی اور اسی طرح کی دوسری اصطلاحات پر ہی مبنی ہوتی ہے، بالکل فضول ہوتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ کردار زندگی کے مانند ہونے پر ہی کامیاب ہو سکتے ہیں یا یہ کہ ناول کی اہمیت موضوع یا مرکزی خیال ہی پر منحصر ہوتی ہے تو پھر اس کے یہ معنی ہوں گے کہ ویلس جین آسٹن یا ہنری جیمس سے اچھا ناول قرار پائے گا۔ اور ایتھل ایم ڈل کے ناول ایملی براونٹی کے ناول "وودرنگ ہائیٹس" اور رچرڈسن کے ناول "کلریسا" سے زیادہ اہم ہو جائیں گے۔[ٹ] اس لئے تو جوزف وارن بیچ نے کہا ہے کہ بہت سے ناول جو اپنی ساخت کے کہلانے کے ہر طرح مستحق رہتے ہیں، کمزور تخیل یا معمولی ذہن کی پیداوار ہوتے ہیں۔ عموماً ٹکنک کا بہت زیادہ خیال رکھنا آرٹ کے تنزل کی نشاندہی کرتا ہے۔[ٹ] اس لئے ناول کے مختلف حصے الگ الگ کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ اور اسی بنا پر ناول کی ساخت اور اس کی بناوٹ پر زیادہ زور دینا یا

ل A TEATISE ON THE NOVEL. P. 22.

ٹ FICTION AND READING PUBLIC. P. 232

ٹ THE TWENTIETH CENTURY NOVEL. P. 121.

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind) Library

اس کا بہت زیادہ خیال رکھنا کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ بلکہ یہ بات ناول کے بڑے بڑے نقادوں نے تکرار کے ساتھ دہرائی ہے کہ ضرورت سے زیادہ ٹکنک پر زور دینا یا اس کا خیال رکھنا ہمیشہ ناول کے لئے نقصان دہ رہا ہے۔ پرسی لبک کا کہنا ہے کہ ناول میں بہت زیادہ فن کا خیال رکھنا یا اس کو بالکل نظرانداز کر دینا دونوں نقصان دہ ہوتے ہیں۔[۱] یہی وجہ ہے کہ دنیا کے عظیم ترین ناول اس اعتبار سے ناقص رہے ہیں۔ جیساکہ گزشتہ صفحات میں کئی بار ذکر آچکا ہے کہ عظیم ترین ناول "جنگ و امن" سے لے کر "وورنگ ہائیٹس" تک ہیئت اور پلاٹ کی تعمیر کے لحاظ سے ناقص کہے گئے ہیں۔ یہی حال اُردو کے بھی بڑے بڑے ناولوں کا رہا ہے۔ نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار سے پریم چند تک کوئی اُردو کا اہم ناول نگار ایسا نہیں ہے جس پر کسی نہ کسی نقاد نے اور بعض وقت متفقہ طور پر سب ہی نقادوں نے ان کے ناولوں کی ہیئت یا اس کی تعمیر و تشکیل پر اعتراض نہ کیا ہو۔ لیکن اس کے برخلاف قیس رامپوری سے لیکر نسیم حجازی تک اور نسیم حجازی سے لے کر شوکت تھانوی تک بہت سے مقبول ناول نگار ہیئت پر بڑا ہی قابو رکھتے ہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ وہ کونسی چیز ہے جو ناول کو "سنجیدگی یا" "عظمت" بخشتی ہے۔

ناول میں جیساکہ بے شمار بار کہا جا چکا ہے، زندگی کو بھرپور طریقے سے پیش کرنا سب کچھ ہوتا ہے اور صرف یہی کسوٹی ناول کی بڑائی اور اس کی اہمیت کی ضامن ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے ڈیوڈ ڈیچس نے دنیا کے عظیم ترین ناولوں کے فنی نقطۂ نظر سے ناقص ہونے کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ وہ ہیئت کو مکمل اس لئے بنانے سے قاصر رہ جاتے ہیں کہ زندگی کا کوئی رُخ جس کو وہ پیش کرنا چاہتے ہیں وہ ان پر اس درجہ حاوی اور مسلّط ہو جاتا ہے اور اس کی پیش کشی میں وہ اتنے گم ہو جاتے ہیں کہ اکثر اوقات وہ اپنے فارم یا ہیئت کے باہر چلے جاتے ہیں تاکہ زندگی کے اس رُخ کو اتنے بھرپور طریقے سے سامنے لے آئیں کہ قاری بھی اس کو پوری شدت سے محسوس کرنے لگے۔[۲] اسی وجہ سے دنیا کا کوئی بھی سنجیدہ ناول نگار ہو، یا تو اس کے پاس ناقص ہیئت ملے گی یا پھر وہ ہیئت کا کوئی نیا تجربہ کریگا۔

---

[۱] THE CRAFT OF FICTION. P. 151.

[۲] A STUDY OF LITERATURE. P. 118' 119.

اُردو میں بھی خواہ وہ نذیر احمد ہوں یا سرشار، پریم چند یا کوئی دوسرا اہم ناول نگار اس کے پاس زندگی کو بھرپور انداز میں پیش کرنے کا یہی حوصلہ ہوتا ہے اور یہی قوت ہوتی ہے جو ہیئت کی بندشوں کو توڑتی نظر آتی ہے۔ ان ناول نگاروں کی ساری بڑائی زندگی کی اس بھرپور پیش کشی میں پوشیدہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بظاہر بے ربط اور بعض وقت بے ہنگے سے نظر آتے ہیں لیکن اس کے باوجود وہ اس قدر مکمل ہوتے ہیں کہ ان میں کسی قسم کی کوئی کمی یا بیشی نہیں کی جا سکتی۔ "فسانۂ آزاد" کو جب مختصر کر کے مسلسل اور مربوط بنانے کی کوشش کی گئی تو حد درجہ ناکام رہی۔ اسی طرح "گئو دان" کے وہ حصے جن کو بعض ناقدین بے ربط بتاتے ہیں اور اپنی دانست میں غیر ضروری سمجھتے ہیں ان کو اگر حذف کر دیا جائے تو "گئو دان" کی آج جو اہمیت ہے اور آج جو اس کی عظمت ہے وہ قطعی باقی نہیں رہے گی۔ درحقیقت زندگی کا بھرپور تاثر بڑے ناولوں میں ان کی اس ناقص ہیئت کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے اور اس بھرپور تاثر کو پیش کرنے کی کوشش ہی میں بعض دوسرے ناول نگار ہیئت کے نئے تجربے کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے گرین وائی ہکس نے کہا ہے کہ ناول کے حدود خود ناول نگار متعین کرتا ہے نہ کہ نقاد۔ یہ حدود اسی وقت تک حدود رہتے ہیں جب تک کہ کوئی ناول نگار ان کو عبور نہیں کرتا۔[۱] یہی وجہ ہے کہ اس دور میں سجاد ظہیر سے لے کر منٹو تک ہر ایک سنجیدہ ناول نگار نے یا تو ہیئت کا کوئی نیا تجربہ کیا ہے یا ہیئت میں ایک طرح کی جدّت پیدا کی ہے۔ اس کے برخلاف وہ ایم اسلم ہوں یا خواہ محبوب طرازی یا کوئی اور مقبول ناول نگار ہر ایک کے پاس وہی روایتی انداز ملتا ہے اور ہر ایک کے پاس ناول کی بہت ہی اچھی ساخت ملتی ہے۔ لیکن زندگی کا وہ بھرپور تاثر نہیں ملتا جو سنجیدہ ناول نگاروں کے پاس لازمی طور پر نظر آتا ہے۔ اسی لئے سنجیدہ اور مقبول ناول نگاروں کے فرق کو اُجاگر کرتے ہوئے ہکس نے سنجیدہ ناول کے متعلق کہا ہے کہ یہ ایسے انسان کا کارنامہ ہے جس نے اپنی زندگی پر اور اپنے اطراف کی زندگی پر بھرپور توجہ دینے کا طریقہ سیکھ لیا ہے۔ یہ نہ صرف زندگی کے اور دنیا کے اس رُخ کو سامنے لاتا ہے جس کا حقیقت

۱۔ THE LIVING NOVEL. P. 215.

میں مطالعہ کیا گیا ہے۔ بلکہ یہ پُراسرار طریقے سے ہمارے تجربے کی صلاحیت بڑھاتا ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ جس قدر ہم سنجیدہ ناولوں پر غور کریں گے اور اپنے آپ کو ان میں منہمک کریں گے اسی قدر خود ہمارا تجربہ ہمارے لئے قیمتی بن جائے گا۔ پھر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ سنجیدہ ناول نگار فیصلے صادر نہیں کرتا بلکہ وہ تصویر کے دونوں رُخ پیش کر دیتا ہے اور قاری کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اس پر غور و فکر کر کے خود ہی نتائج اخذ کرے۔[1] مقبول ناول نگاروں کے پاس یہ تمام باتیں نہیں ملتیں نہ تو ان کے پاس اپنی زندگی اور اپنے اطراف کی زندگی کی ایسی بھرپور آگہی ملتی ہے نہ تو ہمارے تجربے میں وہ کوئی اضافہ کرتے ہیں اور نہ ہی ان کو پڑھنے کے بعد ہم کو اپنے تجربات کی قدر و قیمت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ تصویر کا ایک ہی رُخ پیش کرتے ہیں اور اس کی وکالت بھی کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مقبول ناول نگاروں کو پڑھنے سے نہ تو ذہن کے دریچے کھلتے ہیں نہ ہی فکر و خیال کو مہمیز لگتی ہے۔ اس فرق کو سنجیدہ اور مقبول ناولوں کو غور سے پڑھنے کے بعد محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر عزیز احمد کے ناول "گریز" کا بھی ہیرو عیاشی کرتا ہے اور قیس رامپوری کی ناول "رونق" کا ہیرو بھی عیاشی کرتا ہے لیکن دونوں ناولوں کو پڑھنے کے بعد قاری جو تاثرات حاصل کرتا ہے وہ بالکل مختلف ہوتے ہیں۔ "گریز" پڑھنے کے بعد محبت اور ہوس کا فرق، محبت کی نوعیتیں اور زندگی کے بے شمار تجربے اس پورے پس منظر سمیت جس میں کہ ہیرو کی زندگی بسر ہوتی ہے بھرپور طریقے سے سامنے آتے ہیں۔ اور فکر و خیال کو مہمیز لگتی ہے۔ ہیرو کا انجام اور ہیرو کی زندگی ایک باشعور قاری کے لئے لمحۂ فکر بن جاتا ہے۔ اس کے برخلاف "رونق" کو پڑھنے کے بعد زندگی کے کسی بھی نئے تجربے سے قاری کو آگہی حاصل ہوتی ہے اور نہ ہی کوئی فکر انگیز بات وہ محسوس کرتا ہے۔ بلکہ رٹا رٹایا اخلاقی نتیجہ ناول نگار نکال لیتا ہے۔ اور بتا دیتا ہے کہ عیاشی بڑی بُری چیز ہے۔ وہ یہ فیصلہ صادر کرنے ہی کے لئے واقعات کو اس ڈھنگ سے پیش کرتا ہے کہ وہ آخر میں اسی نتیجہ کو پیش کر سکے، اور اپنی بات کو ثابت کر سکے۔ اسی لئے اوسط درجہ

---

[1] THE LIVING NOVEL. P 223.

کے ناول نگاروں کا تذکرہ کرتے ہوئے فلپ ہنڈرسن نے کہا ہے کہ یہ زندگی کو محفوظ لیکن بے جان طرح تک محدود رکھتے ہیں یعنی وہ صرف اسی چیز کو پیش کرتے ہیں جس کے لوگ عادی ہیں اور جس کی اجازت عام رسم ورواج دیتے ہیں۔ وہ جہاں تک ممکن ہوتا ہے کسی بھی بدنما چیز کو پیش کرتے ہیں نہ دیکھنے کی جرأت کرتے ہیں۔ خواہ وہ کتنی ہی سچی اور حقیقی کیوں نہ ہو[1] ظاہر ہے کہ اس طرح مقبول ناول نگار اپنی نظر کو محدود کر لیتے ہیں اور حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کی تاب رکھتے ہیں نہ ہی اس کو بھرپور طریقے سے پیش کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ اور اس طرح ناول کے اہم ترین منصب کو پیش کرنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔ لائینل ٹریلنگ نے ناول کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے یہی کہا ہے کہ وہ قاری کو اخلاقی زندگی پر غور کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اور بتاتا ہے کہ حقیقت صرف وہ ہی نہیں ہے جس کو روایتی علم میں پیش کیا گیا ہے بلکہ اس کے سوا بھی کچھ اور ہے۔ ناول نے یہ بتایا ہے کہ انسان کس درجہ مختلف ہوتے ہیں۔ اور یہ اختلاف کیا قدر وقیمت رکھتا ہے[2] اس طرح سے سنجیدہ ناول فکر انگیز ہوتے ہیں اور زندگی کے مختلف اور متضاد تجربات کو پیش کرکے ان پر غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ اس فرق کو یوں محسوس کیا جاسکتا ہے کہ ایم اسلم کے سارے ناول پڑھ لینے کے بعد بھی قاری کو وہ بصیرت حاصل ہوتی ہے اور نہ ہی زندگی کے ان تجربات کا علم حاصل ہوتا ہے جتنا کہ سجاد ظہیر کے ایک مختصر ناول کو پڑھنے سے حاصل ہوتا ہے۔ اس فرق کو ہر ایک سنجیدہ اور مقبول ناول میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اے آر خاتون بھی متوسط گھرانے کی زندگی کو پیش کرتی ہیں اور عصمت چغتائی بھی۔ لیکن دونوں کو پڑھنے کے بعد قاری کا حد درجہ مختلف اور متضاد تاثرات حاصل کرتا ہے۔ عصمت کے ناول کو پڑھنے سے قاری کے ذہن کے دریچے کھلتے ہیں۔ وہ زندگی کے بعض مختلف پہلوؤں سے پہلی بار آگہی حاصل کرتا ہے اور ان پر غور کرتا ہے، اس کے تجربات میں اضافہ ہوتا ہے اور وہ زندگی کو ایک نئے زاویہ سے دیکھنے کا

۱؎ THE NOVEL TODAY. P, 15

۲؎ THE LIBERAL IMAGINATION. P, 222.

اپنے اندر حوصلہ بھی پاتا ہے۔ اس طرح زندگی کے مختلف اور بعض بالکل نئے اور اچھوتے پہلو اس کے سامنے آتے ہیں کہ وہ ان پر غور و فکر کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف اے آر خاتون کے کسی بھی ناول کو پڑھنے کے بعد ان میں سے کوئی تاثر پیدا نہیں ہوتا۔ اس طرح سنجیدہ ناولوں اور مقبول ناولوں میں زبردست فرق ہوتا ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ مقبول ناول میں کوئی بھی اچھی بات نہیں ہوتی بلکہ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ان دونوں کا مجموعی تاثر بالکل مختلف ہوتا ہے۔ اور یہی تاثر ان دونوں کے فرق کو نمایاں کرتا ہے۔ اس لئے ناول کے نقادوں نے ناول کو صرف پلاٹ، کردار نگاری، مکالمے، منظر کشی وغیرہ کے لحاظ سے جانچنے کو ناپسند کیا ہے۔ جیسا کہ ابھی کہا جا چکا ہے کہ اگر انہی باتوں کو ملحوظ رکھا جائے تو عظیم ناول نگار اپنے رتبہ سے گر جائیں گے۔ اسی لئے ناول کو مجموعی طور پر دیکھنے پر زور دیا جاتا ہے۔

ناول مجموعی طور پر ہی سب کچھ ہوتا ہے اور اس بنا پر اپنی اہمیت رکھتا ہے۔ اسی وجہ سے کیو، ڈی لیوس نے کہا ہے کہ ناول کو صرف اس کے مختلف حصّوں کو مدنظر رکھ کر نہیں جانچا جا سکتا کیونکہ اس میں کمزور حصے بھی ہوتے ہیں۔ ہارڈی، کانراڈ اور جارج الیٹ کے ناولوں میں بہت سے کمزور حصے ملتے ہیں، لیکن اس کے باوجود وہ سنجیدہ اور اہم ناول نگار مانے جاتے ہیں۔ اس لئے لیوس کا کہنا ہے کہ ناول کا مجموعی تاثر ہی اہمیت رکھتا ہے اور وہ قاری سے مسلسل توجہ کا مطالبہ کرتا ہے۔ اسی وجہ سے وہ ہنری جیمس کے اس خیال سے متفق ہے کہ کسی فن پارے کی بنیادی خوبی کا انحصار اس کے تخلیق کرنے والے ذہن کی خصوصیت پر منحصر ہوتا ہے۔ چونکہ مقبول ناول نگاروں میں غیر معمولی ذہنی اُپج نہیں ہوتی اس لئے اس کا کہنا ہے کہ بہترین مارکٹ رکھنے والے ناول نگار عموماً ایک ہی ناول کو بار بار لکھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ حقیقت میں ایک ہی ناول لکھنے کی قدرت رکھتے ہیں۔ لیکن کسی ایک ناول کی ہر قسم مقبول ہوتی ہے۔ کیونکہ عام قاری کے خواب و خیال کی دنیا اس سے آسودہ ہوتی ہے[1]۔[2] مقبول ناول نگار جس طرح

۱۔ FICTION AND READING PUBLIC. P, 282.

۲۔ " " " " P, 233

ایک ہی ناول کو بار بار لکھتے ہیں۔ وہ یوں تو ہر ایک مقبول ناول نگار کے پاس بڑی شدت اور تکمیل دیکھی جا سکتی ہے لیکن اس کی ایک روشن مثال شوکت تھانوی کی مزاحیہ ناول نگاری ہے۔ شوکت تھانوی بالکل بندھے ٹکے انداز میں ایک ہی قسم کے واقعات کو بار بار اپنے ہر ناول میں پیش کرتے ہیں۔ اس لئے ایک اچھے اور سنجیدہ ناول نگار کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے قاری کو "چونکا دیتا ہے" اور اس کو ذہنی طور پر بیدار کرتا ہے۔

ای۔ ام فورسٹر نے اہم ناول نگار کی یہی پہچان بتائی ہے اور اس کی عظمت کا انحصار اسی بات پر منحصر قرار دیا ہے کہ وہ اپنے قاری کو "چونکاتا" ہے[1]۔ کیو۔ ڈی لیوس نے بھی یہی کہا ہے کہ سنجیدہ اور بڑا ناول نگار قاری کے خیالات اور تاثرات کو مسلسل "صدمات" پہنچاتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ قاری کے وہ خیالات جو وہ انسان کے بارے میں رکھتا ہے کہ انسانوں کے اعمال کیا ہوتے ہیں، اور کیوں ہوتے ہیں۔ ان میں سے کونسی باتیں قابلِ تحسین ہیں اور کون سی قابلِ مذمت، ان ہی کو نمایاں کرنے کے لئے اور ان ہی پر غور کرنے کے لئے ناول نگار مخصوص حالات میں انسانوں کو پیش کر دیتا ہے۔ اور قاری کی ذہنی عادات کو آزمائش میں ڈال کر ان کو بدلنے یا ان کو زندہ اور متحرک کر کے ان میں نئی روح پھونکنے کی کوشش کرتا ہے[2]۔ یہ تمام باتیں سنجیدہ ناول نگاروں کے پاس ملتی ہیں۔ ان تمام باتوں کا خیال رکھنا مقبول ناول نگاروں کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ اسی وجہ سے ڈیوڈ ڈیچیس کا کہنا ہے کہ اچھے ناول نگار کے لئے ایک بہت سنجیدہ بات یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کو دوسرے معیار کے لحاظ سے بھی اچھا ہونا پڑتا ہے۔ اس طرح اس کو کئی معیاروں پر پورا اترنا پڑتا ہے[3]۔ اسی وجہ سے ڈیچیس نے کہا ہے کہ ناول نگار کا ایک خاص مقصد بھی ہوتا ہے اور وہ اپنے ایک عمومی مقصد کو بھی پیش کرتا ہے۔ اصل میں ناول کی یہی

ASPECTS OF THE NOVEL. P, 86 ۔۱

FICTION & READING PUBLIC. P, 256 ۔۲

A STUDY LITERATURE. P, 58 ۔۳

عمومیت ہوتی ہے جو ہر زمانہ میں قدر و قیمت رکھتی ہے۔ پریم چند کا مقصد اپنے اکثر ناولوں میں آزادی کی جدوجہد کو پیش کرنا تھا۔ یہ ان کا خاص مقصد تھا لیکن ان کا عمومی مقصد ہندستانی زندگی کی تصویر کشی کرنا تھا۔ ان کا خاص مقصد تاریخی حیثیت رکھتا ہے لیکن ان کا عمومی مقصد ہر زمانہ میں ہر ایک کی دلچسپی کا باعث ہوتا ہے۔ اسی طرح اس دور کے سنجیدہ ناول نگاروں نے اپنے اطراف کی زندگی اور اپنے دور کی غیر یقینی حالت کو پیش کرنا اپنا مقصد بنایا ہے لیکن یہ ان کا خاص مقصد ہے۔ ان کا عمومی مقصد مخصوص حالات میں انسان کی زندگی کو ابھارنا ہے۔ مقبول ناول نگاروں کے پیشِ نظر نہ کوئی خاص مقصد ہوتا ہے نہ ہی کوئی ایسا عمومی مقصد ہوتا ہے جس میں اتنی ہمہ گیری اور مضبوطی ہو کہ وہ وقت کے دھارے میں قدم جما سکے۔ سنجیدہ اور اہم ناولوں میں اتنی پہلوداری ہوتی ہے کہ وہ زندگی کا اتنا گہرا اور بھرپور تاثر چھوڑتے ہیں کہ ویلیک اور وارن کے کہنے کے مطابق سنجیدہ فن کو فلسفیانہ اصطلاحوں میں بیان کیا جا سکتا ہے[۱]۔ لیکن مقبول ناولوں میں اتنی گہرائی اور پہلوداری نہیں ہوتی۔ مقبول ناول نگار گو حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں اور حقائق کی بازتعمیر سے اپنے ناولوں کو جاندار بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود انھیں خاطر خواہ کامیابی نہیں ہوتی۔ لیگٹ نے کہا ہے بعض وقت بعض مصنفین مشہور جرائم کے واقعات کو دوبارہ بیان کرتے ہیں۔ اس کے لئے وہ ہر ممکن ذریعہ سے معلومات حاصل کرتے ہیں۔ اور ان کے بیان میں بھی سوائے حقائق کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ لیکن اس کے باوجود اس بازتعمیر میں کچھ ایسی بات ہوتی ہے جو اسے غیر یقینی سچا بنا دیتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ گو وہ حقائق کو جمع کرتے ہیں لیکن یہ حقائق ترکیب پا کر ایک مکمل اکائی بننے نہیں پاتے[۲]۔ یعنی ان کا مجموعی تاثر گہرا اور بھرپور نہیں ہوتا۔ مقبول ناول میں بھی حقائق کا اظہار کیا جاتا ہے اور زندگی کی بہت سی صحیح باتیں بیان کی جاتی ہیں لیکن ان میں بھی وہی مجموعی تاثر کی کمی ہوتی ہے

۱؎ THEORY OF LITERATURE. P, 27

۲؎ IDEA IN FICTION. P, 13.

اور مختلف باتیں ایک اکائی بنتی نظر نہیں آتیں جو سنجیدہ ناولوں کا امتیازی وصف ہے۔

اس لئے فورسٹر سے لے کر کیو، ڈی، لیوس تک نے جیساکہ کہا جا چکا ہے اچھے سنجیدہ اور اہم ناولوں کی یہی خصوصیت بتائی ہے کہ وہ مجموعی طور پر اچھے ہوتے ہیں۔ ان کا مجموعی تاثر فکر انگیز ہوتا ہے اور وہ قاری کو "چونکاتے" ہیں۔ اور مسلسل انداز میں ایسے جھٹکے دیتے ہیں کہ قاری ایک مختلف اور نئے زاویہ سے زندگی کو دیکھتا ہے۔ اور زندگی کے کسی خاص پہلو سے بھرپور آگہی حاصل کرتا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مقبول ناول نگار کیوں مقبول ہوتے ہیں اور سنجیدہ ناول نگار عموماً کیوں مقبول نہیں ہوتے۔ اس کی سب سے پہلی اور اہم ترین وجہ یہ ہے کہ مقبول ناول نگار عام لوگوں کی ذہنی سطح تک اپنے آپ کو لے جاتا ہے اور سنجیدہ ناول نگار عام ذہنی سطح کو اونچا کر کے اپنی سطح تک لے آنا چاہتا ہے۔ جیساکہ ابھی کہا گیا ہے، سنجیدہ ناول نگار زندگی کے کسی خاص رُخ کو بھرپور اور مکمل انداز سے اس طرح پیش کرتا ہے کہ قاری کے ذہن اور اس کے عام نقطۂ نظر کو مسلسل صدمے سے پہنچتے ہیں جن کی تاب عام قاری نہیں لا سکتا۔ اور چونکہ سنجیدہ ناول کا مجموعی تاثر بڑا اہمیت رکھتا ہے اس لئے کیو، ڈی لیوس کے کہنے کے مطابق قاری کو مسلسل طور پر ذہنی ریاضت کرنی پڑتی ہے[۱] جس کے لئے عام قاری تیار نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ایسا قاری جو جاسوسی ناول کا رسیا ہو وہ دوستووسکی کے ناول "جرم و سزا" کو پڑھنے کی تاب نہیں لا سکتا۔ حالانکہ قتل کا واقعہ اور اس کی تفصیل دونوں میں پیش کی جاتی ہے۔ لیکن دوستووسکی کے پاس قتل کا واقعہ انسانی نفسیات اور پورے سماجی نظام کو پس منظر میں رکھ کر اس بھرپور طریقے سے پیش کیا گیا ہے کہ قتل کے تصور ہی سے قاری لرز اٹھتا ہے، اور پورے ناول میں اس کو قتل کے واقعہ سے پیدا ہونے والی تہہ در تہہ نفسیاتی حالتوں اور سماجی نظام کی پیچیدگیوں سے اس طرح گزرنا پڑتا ہے کہ اس کا ذہن ہر لمحہ بیدار رہتا ہے۔

FICTION AND READING PUBLIC. P, 214. [۱]

اور ہر قدم پر اس کی فکر کو مہمیز لگتی ہے ۔ وہ ان ہی ذہنی جھٹکوں کی وجہ سے قتل کے واقعہ کو ایک بالکل نئی اور جداگانہ روشنی میں دیکھتا ہے ۔ اس کے برخلاف جاسوسی ناول میں قتل کا واقعہ بالکل افیون کا سا اثر پیدا کرتا ہے ۔ قاری کا ذہن انسانی زندگی کی گتھیوں میں الجھنے کی بجائے پولیس کی کارروائیوں میں اُلجھ کر آسودہ ہو جاتا ہے کیونکہ سراغ رساں یا پولیس بڑی چابک دستی سے تفتیش شروع کر کے ایک واقعے کو قاری کے سامنے لاتی ہے ۔ قاری کا ذہن بڑی بے فکری کے ساتھ سراغ رساں یا پولیس کی ان کارروائیوں کا معائنہ کرتا ہے ۔ قاری کو اپنے ذہن کو کسی قسم کی زحمت دینے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی ۔ کیونکہ کوئی فکر انگیز بات سامنے ہی نہیں آتی ۔ یہی حال ہر مقبول ناول کا ہوتا ہے ۔ یہاں زندگی کو اس درجہ سطحی انداز سے دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی جاتی ہے ، کہ ذہن کسی طرف منتقل ہی نہیں ہوتا ۔ قاری کو اس طرح کی افیون مقبول ناول نگار طرح طرح سے دیتا ہے ۔ بعض وقت وہ سائنس اور نفسیاتی علم کا سہارا بھی اس سلسلہ میں لیتا ہے ۔ اس بارے میں کیو، ڈی لیوس نے بڑی پتے کی بات کہی ہے کہ سائنس اور نفسیات کے عام ہونے سے مقبول ناول نگاروں نے بے حد فائدہ اٹھایا ہے ۔ کیونکہ وہ بعض سائنسی یا نفسیاتی باتیں پیش کر کے ایک اوسط ذہن کے قاری کو بہت مطمئن کر دیتے ہیں ۔ اس طرح ان کو کسی واقعہ کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کی زحمت کرنی پڑتی ہے نہ ہی کسی منظر کو موثر بنانے کی تکلیف اُٹھانی پڑتی ہے ۔[1] اس بات کی ایک مثال خان محبوب طرزی کی ناول نگاری ہے جس میں اکثر سائنسی معلومات اور ایچ جی ویلس کے ناولوں سے فائدہ اٹھا کر تخیلی طور پر سائنسی ترقیوں کو پیش کیا گیا ہے ۔ اسی طرح نفسیات سے آج کے ہر مقبول ناول نگار نے موقعہ بے موقعہ فائدہ اٹھانے کی کوشش کی ہے ۔ جاسوسی ناولوں میں بھی اس سے فائدہ اٹھا کر ہر جاسوسی ناول نگار اپنی دانست میں اپنے کرداروں کا الٹا سیدھا نفسیاتی تجزیہ کرتا نظر آتا ہے ۔ بعض وقت یہ ناول نگار جا و بے جا اپنی نفسیاتی معلومات کو صرف کر دیتے ہیں ۔ حالانکہ ناول میں بعض معلومات کو اکٹھا کر دینے سے ناول کی ادبی اہمیت نہیں بڑھتی اور نہ ہی وہ سنجیدہ

---

[1] FICTION AND READING PUBLIC. P, 253.

ناولوں میں اس وجہ سے شمار ہو سکتا ہے ۔ اسی لئے ڈیوڈ ڈیچس نے کہا ہے کہ ایک ناول چین کی زندگی کے بارے میں اگر گھر بیٹھے اچھی معلومات فراہم کردے تو اس سے اس ناول کی جداگانہ اہمیت ضرور ہوجائیگی اور وہ ایک اچھا معلوماتی یا صحافتی ناول کہلائے گا ۔ لیکن یہ ناول اپنی ان معلومات کی وجہ سے درجہ اول کا یا سنجیدہ ناول نہیں کہلا سکتا[1] ۔ اردو میں بھی بعض اچھے معلوماتی ناول لکھے گئے ہیں ۔ مثال کے طور پر مویدالدین حسن نے " عاصمہ " (سنہ ۱۹۳۹ء) کے نام سے ایک ناول لکھا ہے ۔ یہ ناول اگرچہ غیر معروف ہے لیکن حیدرآباد کی ڈیوڑھیوں کی زندگی کے بعض گوشوں پر سے بہترین طریقے پر نقاب اٹھاتا ہے ۔ اس اعتبار سے اس ناول کی بڑی اہمیت ہے ۔ گو یہ ناول اچھا معلوماتی ناول ہے لیکن یہ صف اول کے ناولوں میں جگہ پانے کا مستحق نہیں بن سکا ہے ۔ کیونکہ اس کا مجموعی تاثر بھرپور اور جاندار نہیں ہے ۔ اسی وجہ سے ڈیوڈ ڈیچس نے کہا ہے کہ چین کی زندگی کو ناول کے روپ میں پیش کرنے پر ایک ادبی نقاد اس کو یہ کہہ کر نظر انداز کر سکتا ہے کہ وہ ادبی معیار پر پورا نہیں اترتا[2] ۔ اس لئے ایسے تمام ناول جو بعض اعتبار سے اہم ہونے کے باوجود ادبی قدر و قیمت نہیں رکھتے ان کا ذکر یہاں نہیں کیا جا سکتا ۔

سنجیدہ ناولوں اور مقبول ناولوں میں ایک اور بھی فرق ایسا ہوتا ہے جس کی وجہ سے سنجیدہ ناول مقبول ہونے نہیں پاتے ۔ سنجیدہ ناول کیونکہ ایک ایسے دماغ کی پیداوار ہوتے ہیں جس نے اپنی اور اپنے اطراف کی زندگی کا بڑی سنجیدگی اور غور و فکر سے مطالعہ کیا ہے اس لئے اس میں وہی گہرائی اور تفکر آجاتا ہے جس کو ایک عام قاری کا ذہن بغیر کوشش کے قبول نہیں کر سکتا ۔ اس کے علاوہ چونکہ سنجیدہ ناول نگار زندگی کا کوئی اہم گوشہ ایک بالکل نئے اور اچھوتے زاویہ سے دیکھتا اور دکھاتا ہے اس لئے مصنف کے نقطۂ نظر سے زندگی کو دیکھنے میں دقت پیش آتی ہے اور بغیر کوشش کے اس مخصوص زاویہ سے نہ تو زندگی کو دیکھا جا سکتا ہے نہ ہی اس کو سمجھا جا سکتا ہے ۔

---

[1] A STORY OF LITERATURE. P. 10.

[2] " " " " P. 11

اس لئے قاری سنجیدہ ناولوں میں دلچسپی بھی بہت کم پاتے ہیں۔ اس لئے گرینوایل ہکس نے کہا ہے کہ آج کے سنجیدہ ناول میں پہلے کے بڑے ناول نگاروں کی طرح مقبولیت حاصل کرنے کے عناصر ہوتے ہیں لیکن یہ عناصر اتفاقی ہوتے ہیں۔ کیونکہ سنجیدہ ناول نگار کا بنیادی مقصد تو قاری کے تخیل و خیال کو مہمیز لگانا اور ایک ذہنی ریاضت کے لئے قاری کو مجبور کرنا ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف مقبول ناول نگار کا قطعی یہ مقصد نہیں ہوتا کہ وہ قاری کو ذہنی طور پر بیدار کرے۔ اس کا بنیادی مقصد تو اپنی تجارت کو فروغ دینا ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے گرینوایل ہکس نے کہا ہے کہ اس عدم توجہی کے دور میں مقبول نگار بہت اطمینان سے رہتا ہے۔ کیونکہ وہ اپنے قاری سے کوئی مطالبہ نہیں کرتا بلکہ اس کا قاری اس سے جو مانگتا ہے وہ اس کو جاننے کی کوشش کرتا ہے اور اس کی مانگ کو ہر ممکن طریقے سے پورا کر دیتا ہے۔ لیکن سنجیدہ ناول نگار تو اس کے بالکل برعکس عوام کی مانگ کو قطعی رد کر دیتا ہے۔ وہ زندگی کے اس تجربے کو جو اس پر گہرا اور شدید اثر چھوڑتا ہے، اس کو پیش کرتا ہے[1] اس لئے عوام کی مانگ کا خیال کئے بغیر سنجیدہ ناول نگار وہی لکھتا ہے جو اسے لکھنا ہوتا ہے۔ بہر حال سنجیدہ ناول نگاروں اور مقبول ناول نگاروں میں بے حد فرق ہوتا ہے اور اسی فرق کی بنا پر سنجیدہ ناول نگار بڑی اہمیت رکھتے ہیں اور زندگی کی بھرپور آگہی اور پیش کشی سے عہد آفریں کارنامے انجام دیتے ہیں۔ اصل میں زندگی کا یہی بھرپور تجربہ ان کے ناولوں کو وسیع بناتا ہے۔ اسی وجہ سے لوکس ٹالسٹائی کے اس خیال کو بہت اہمیت دیتا ہے کہ فن "متعدی" ہوتا ہے۔ اس لئے ہر بڑا فنکار جب کوئی شدید تجربہ حاصل کرتا ہے تو اس تجربہ کو دوسرے تک پہنچانے کی قدرت بھی رکھتا ہے[2] درحقیقت زندگی کے تجربات کو شدت سے محسوس کر کے دوسروں تک پہنچانا ہی کسی بھی ادبی تخلیق کو اہم بنا سکتا ہے لیکن اس اہم تجربے کو دوسروں تک پہنچانا آسان کام نہیں ہوتا۔ اس کے لئے شدید ریاضت کرنی پڑتی ہے۔ اور اسی بنا پر کہا گیا ہے کہ معجزہ فن کی نمود "خون جگر" کے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔

۱۔ THE LIVING NOVEL. P, 217

۲۔ LITERATURE AND PSYCHOLOGY. P, 288

الیف، ایل لوکس نے بھی "جینیس" کو ریاضت کرنے کے فن سے تعبیر کیا ہے[۵]۔ اس نے بتایا ہے کہ دنیا کے عظیم ترین ناول نگار کس طرح شدید ریاضت اور محنت سے اپنے ناولوں کو خوب سے خوب تر بناتے ہیں۔ یہی ریاضت اور شدید محنت ہی سنجیدہ ناولوں کو اہمیت بخشتی ہے، اور اسی کی وجہ سے سنجیدہ ناول بے حد کم لکھے جاتے ہیں۔ سنجیدہ ناول اس لئے لکھے جاتے ہیں کہ نہ صرف سنجیدہ ناول نگار اپنے ناول کے خوب سے خوب تر بنانے کے لئے ریاضت کرتا ہے بلکہ اس کی سب سے بڑی اور اہم ترین وجہ یہ ہے کہ سنجیدہ ناول نگار اس وقت قلم اٹھاتا ہے جب زندگی کا کوئی گہرا اور بھرپور تجربہ اس کو اس کے اظہار پر مجبور کر دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ زندگی کے بڑے اور گہرے تجربات بار بار حاصل نہیں ہوتے۔ اسی وجہ سے سنجیدہ ناول نگار بہت کم لکھا کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف مقبول ناول نگار پچاسوں ہی نہیں بلکہ سینکڑوں ناول لکھ جاتے ہیں۔ ایم اسلم، قیس رامپوری، نسیم حجازی، خان محبوب طرزی اور رئیس احمد جعفری وغیرہ کے ناولوں کی تعداد اب پچاسوں سے نکل کر سینکڑوں تک پہنچتی نظر آتی ہے۔ سب ہی ناول نگار جو مقبول ہوتے ہیں وہ تجارتی مانگ کے مطابق اپنے ناول لکھتے ہیں۔ اس لئے ان کے ناولوں کی تعداد مسلسل بڑھتی ہی جاتی ہے۔ اصل میں یہ ناول نگار ایک فارمولا سا بنا لیتے ہیں اور اس کے مطابق ناول گھڑتے جاتے ہیں۔ ان تمام باتوں سے ظاہر ہے کہ سنجیدہ ناول غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں اور ان میں اور مقبول ناولوں میں فرق کرنا اور ان کے مقام کا تعین کرنا بیحد ضروری ہے۔ اس لئے یہاں اس فرق کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی گئی۔

اس طرح اس باب کے ختم ہونے کے ساتھ اُردو کی ۱۹۴۷ء تک کی ناول نگاری کا جائزہ ختم ہو جاتا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کے تین سالوں میں یعنی ۱۹۵۰ء تک ناول نگاری کا جو انداز رہا ہے اور ان تین سالوں میں جو اہم اور سنجیدہ ناول سامنے آجاتے ہیں ان کا جائزہ آئندہ باب میں لیا گیا ہے۔

۵۔ LITERATURE AND PSYCHOLOGY. P. 171 ' 174.

باب (۷)

نصف صدی کے آخری تین سال کی ناول نگاری

۱۹۴۷ء ــــ تا ــــ ۱۹۵۰ء

سنہ ۱۹۴۷ء ہندستان کی تاریخ میں زبردست موڑ اور سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ سال جہاں ہندستان کے لئے فخر اور سربلندی کا ہے وہیں انتہائی شرمساری اور باعث ننگ بھی ہے۔ اس سال آزادی حاصل کرکے وہ بھی عدم تشدد، ستیہ گرہ اور اہنسہ کے اصولوں پر چل کر ہندستان نے دنیا کی تاریخ میں غیر معمولی اور بے مثال کارنامہ انجام دیا تھا لیکن اس کے ساتھ ہی گوتم بدھ کے نام لیوا اول چشتی اور نانک کے ماننے والوں نے جس درندگی، بہیمیت، وحشت، بربریت اور غیر انسانی ہونے کا ثبوت دیا ہے اس کی بھی مثال شاید دنیا کی تاریخ میں نہیں ملے گی۔ یہ تضاد عجیب وغریب اور ناقابل فہم ہے لیکن یہ تضاد جدید دور کی سب سے اہم اور نمایاں خصوصیت ہے۔ پرسٹلی نے کہا ہے کہ ہمارا یہ دور شدید مایوسی اور تضاد کا دور ہے۔ اس میں انسان کہتا ایک ہے اور کرتا ایک ہے[1] یہی تضاد اپنی انتہائی ہولناک صورت میں ہندستان کی تقسیم کے بعد سامنے آتا ہے۔ عدم تشدد اور اہنسہ کے ذریعہ آزادی حاصل کرنے کے بعد ہندستانیوں اور پاکستانیوں نے فسادات کی صورت میں جو کچھ کیا اور فسادات میں جو کچھ ہوا اور جس نفرت و رقابت، قتل وخون، لوٹ اور غارت گری کے انسانیت سوز مظاہرے ہوئے وہ اس قدر روح فرسا، اس درجہ مایوس کن رہے ہیں کہ تمام انسانی قدریں ہیچ، بے ثبات، بودی اور قطعی بے فائدہ اور بے حاصل نظر آتی ہیں۔ اس لئے تقسیم کے بعد اور آزادی حاصل کرنے کے باوجود اردو ناول نگاری کے اہم رجحانات میں کسی قسم کی کوئی

---

[1] LITERATURE AND WESTERN MAN. P, 443.

تبدیلی نظر نہیں آتی۔ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک اردو ناول نگاری کے جو رجحانات رہے ہیں انہی میں ان واقعات کے بعد شدت پیدا ہوگئی۔ زندگی کے تعلق سے بے اطمینانی اور بڑھ گئی۔ تشکیک میں اور اضافہ ہوگیا۔ اخلاقی اور مذہبی قدروں پر سے اعتقاد اور بھی زیادہ ختم ہوگیا۔ مایوسی اور حرماں نصیبی کی کیفیت اور بڑھ گئی۔ اپنی تنہائی، بے بسی اور بے چارگی کے احساس میں اور اضافہ ہوگیا۔ ذہنی انتشار اور جذباتی خلفشار میں شدت پیدا ہوگئی بلکہ ان سب چیزوں کے ساتھ ایک اتحاد کے ختم ہونے، ایک مشترکہ تہذیب کے مٹنے، ایک تمدن کے گزرنے اور ایک دور کے ختم ہو جانے کا احساس شدید صورت میں ظاہر ہوا اور اس کی یاد شدید ہوگئی۔

غرض ۱۹۳۶ء کے بعد اُردو ناول نگاری کی وہ پورے کے پورے رجحانات جن کا جائزہ گزشتہ باب میں تفصیل کے ساتھ لیا گیا ہے، اس دور میں بھی پوری شدت کے ساتھ چھائے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہندستان کے ان تمام حالات کے ساتھ ساری دنیا میں بھی یہی اضطراب اور ہیجان پھیلا ہوا تھا۔ اگرچہ کہ ۱۹۴۵ء ہی میں دوسری جنگ عظیم ختم ہوگئی تھی لیکن جنگ کی تباہ کاریوں نے اور اس کے اثرات نے جنگ کے دوران کے تمام احساسات اور رجحانات کو اور شدید صورت دیدی تھی۔ انسان گو اب جوہری توانائی کے دور میں داخل ہو چکا تھا لیکن اس کو خود اپنی توانائی کے کھو جانے کا غم تھا۔ یہ تضاد جو جنگ سے پہلے بھی تھا جنگ کے ختم ہونے کے بعد اور بھی بھرپور بن گیا۔ احتشام حسین نے اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"آج ادیب اس وسیع کائنات میں خود کو کھویا پاتا ہے۔ صنعتی اور میکانکی ترقی نے جہاں انسان کو پہنچا دیا ہے اس کے مقابلے میں وہ اپنے وجود کو بے بس اور بے حقیقت محسوس کرتا ہے۔ حالانکہ وہ یہ بھی سمجھتا ہے کہ اس کی ذہنی قوت، علم محنت اور جذبۂ تسخیر فطرت نے یہ سب کچھ پیدا کیا ہے۔ قوت اور بے بسی، عظمت اور بے حقیقی فتح مندی اور شکست کا ایک ساتھ محسوس کرنا اس کے لئے سوہانِ روح ہے۔ وہ تہذیب کی ترقی کے ساتھ بہیمیت اور درندگی کی فراوانی کے ہوتے ہوئے بھی بھوک۔ افزائش دولت کی موجودگی میں افلاس زندگی بخش

قوتوں کے سایہ میں موت اور تباہ کاری دیکھ کر خوف زدہ ہے۔ اسے یہ بھی محسوس ہو رہا ہے کہ زندگی میں توازن مفقود ہے اور سیاسی اقدار کے مالک اب تک دنیا کو رہنے کے قابل جگہ بنانے میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں"۔ [۱]

زندگی کے تضاد اور اپنی بے بسی اور بے چارگی کا یہ احساس اس دور کی ناول نگاری میں بھی پوری طرح جاری و ساری نظر آتا ہے۔ اس دور کے بھی سنجیدہ ناول نگار انہی محسوسات کو پیش کرتے ہیں۔

تقسیم کے بعد فسادات کے خونچکاں واقعات کو اکثر مقبول ناول نگاروں نے اپنا موضوع بنالیا ہے۔ اس موضوع پر ایم اسلم نے "رقصِ ابلیس" لکھا۔ رشید اختر نے "۱۵ راگسٹ" میں بھی اسی موضوع کو پیش کیا ہے۔ قیس رامپوری نے "خون" "بے آبرو" "اعد" "فردوس" بھی اسی موضوع پر لکھے ہیں۔ رئیس احمد جعفری کا ناول "مجاہد" اور نسیم حجازی کا ناول "خاک اور خون" بھی اسی موضوع پر لکھے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ اس موضوع پر سب سے پہلا لکھا گیا ناول رامانند ساگر کا "اور انسان مر گیا" ہے لیکن ان تمام ناولوں میں کوئی بھی ایسی بات نہیں ہے جو ان کو ادبی قدر و قیمت عطا کر سکے۔ یہ تمام ناول وقتی اور صحافتی حیثیت رکھتے ہیں۔

یہ ناول مقبول ناول نگاروں کے قلم سے نکلے ہیں، اس لئے ان ناولوں میں فنی اقدار کو تلاش کرنا سود مند ہو سکتا ہے نہ ہی ان کے لکھنے والوں سے فنی رکھ رکھاؤ کا مطالبہ کیا جا سکتا ہے۔ اسی بات کے پیش نظر ڈیوڈ ڈیچیس نے لکھا ہے کہ آج کے ادب میں بہت زبردست فرق پیدا ہو گیا ہے۔ اس لئے آج ہم کو سب سے پہلے یہ سوال کرنا پڑتا ہے کہ "آیا یہ سنجیدہ لکھنے والا ہے یا "تجارتی" لکھنے والا ہے"۔ [۲] اصل میں "تجارتی" لکھنے والے یا مقبول ناول نگار وقتی مانگ اور ضرورت کو پیش نظر رکھتے ہیں اور چونکہ بازار کا بھاؤ اور اس کی مانگ، ان کا مطمح نظر ہوتا ہے اس لئے وہ جذبے کی گہرائی اور شدت اور زندگی کا ایسا تاثر جو مستقل قدر و قیمت رکھتے ہیں نہیں پیش

---

[۱] الشجاع۔ کراچی۔ جولائی سنہ ۱۹۶۲ء

[۲] A STUDY OF LITERATURE. P. 4.

کر سکتے۔ اس لئے ان کے ناولوں کی حیثیت بالکل وقتی اور صحافتی ہوتی ہے جیسا کہ پچھلے باب میں اس سلسلہ میں بحث ہو چکی ہے کہ ان میں اور سنجیدہ ناول نگاروں میں یہی فرق ہوتا ہے کہ سنجیدہ ناول نگار زندگی کے کسی رُخ سے جب تک بھرپور انداز میں متاثر نہیں ہوتا اس کو پیش کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس لئے ہکسلے نے ناول کو مستقل ریاضت کا ثمر کہا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ناول لکھنے کے لئے انسانوں کے بارے میں اور ان کے حقیقی ماحول کے بارے میں مستقل اور مسلسل وجدان کی ضرورت ہوتی ہے اور اسی وجدان کی بنیاد پر شدید محنت کرنی پڑتی ہے۔ تب کہیں ناول لکھا جا سکتا ہے۔[۱] مقبول ناول نگار چونکہ ان مراحل سے کبھی نہیں گزرتے اس لئے ان کے ناول وقتی چیز بن کر رہ جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف سنجیدہ ناول نگار اپنی اس محنت کا ثمر پاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں یعنی ان تین سالوں کے عرصہ میں بہت سے مقبول ناول لکھے گئے لیکن صرف تین ہی سنجیدہ ناول لکھے گئے ہیں جن میں قرۃ العین حیدر کا ایک ناول "میرے بھی صنم خانے"۔ عزیز احمد کا ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" اور ڈاکٹر احسن فاروقی کا ایک ناول "شام اودھ" شامل ہے۔ یہ تمام سنجیدہ ناول نگار بھی گو مجموعی طور پر زندگی کی تبدیلی کا مطالعہ کرتے ہیں اور ان سب نے ایک دور کے مٹنے، ایک تہذیب کے ختم ہونے کا بھرپور انداز سے جائزہ لیا ہے لیکن انھوں نے راست انداز سے فسادات یا ہندستان کی تقسیم کو موضوع نہیں بنایا ہے۔ اگر ان کے پاس فسادات کا ذکر آیا بھی ہے تو جیسے کہ "میرے بھی صنم خانے" میں تو وہ مجموعی تبدیلی اور زندگی کی رفتار کا جزو ہے وہ زندگی کی تبدیلی کی نشاندہی کرتا ہے اور اس کا تاثر بڑا ہی شدید اور گہرا ہے۔ یہ ناول مقبول ناولوں کی طرح ہیجانی اور جذباتی اُبال کو پیش کر کے وقتی اثر پیدا نہیں کرتا بلکہ فکر انگیز طریقے سے ہندستانی زندگی کی تبدیلی اور اس کے نتائج کو پیش کرتا ہے۔ ان تمام سنجیدہ ناول نگاروں نے ہندستانی زندگی کی تبدیلیوں کا بڑا گہرا اور بھرپور مطالعہ پیش کیا ہے۔ اصل میں آزادی کے بعد چونکہ ہم ایک نئی دنیا میں داخل ہو رہے تھے اس لئے اس دنیا کو ان سنجیدہ ناول نگاروں نے ایک بار

---

[۱] WRITERS AT WORK (SECOND SERIES) P, 170.

پھر پلٹ کر دیکھا جو مِٹ رہی تھی، جو مٹ چکی تھی، جو ختم ہو رہی تھی اور ختم ہو چکی تھی اور جسے چھوڑ کر ہم آگے بڑھ آئے تھے۔ جان دین نے کہا ہے کہ جب زندگی میں تبدیلی آتی ہے اور اس کا ڈھانچہ بدلنے لگتا ہے تو ادیب اس تبدیلی کو مدنظر رکھ کر اس بات کا مطالعہ کرتا ہے کہ پچھلے دور کی کونسی قدریں قابلِ قدر تھیں، کونسی روایتیں قابلِ احترام تھیں اور کونسی فرسودہ اور بے کار تھیں۔ قدیم قدروں میں سے کن کو اپنایا جا سکتا ہے، کن کو رد کرنے کی ضرورت ہے، کونسی باتیں سماج کے لئے مفید ہو سکتی ہیں اور کونسی مضر۔[۱] ان تمام باتوں کا جائزہ ان تینوں سنجیدہ ناولوں میں بڑے ہی بھرپور انداز سے لیا گیا ہے اور اس طرح ماضی کو پیش کیا گیا ہے کہ اس کے روشن اور تاریک دونوں پہلو سامنے آ جاتے ہیں۔ زندگی کی یہی پیش کشی ان ناولوں کو قدر و قیمت بخشتی ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" اور شعور کی رَو کی ٹکنک

قرۃ العین حیدر نے اپنا ناول "میرے بھی صنم خانے" دسمبر ۱۹۴۷ء میں مکمل کیا۔ اس میں بھی "شعور کی رَو کی ٹکنک" کو استعمال کیا گیا ہے۔ "شعور کی رَو" کی ٹکنک سے متعلق تفصیلی بحث سجاد ظہیر کے ناول "لندن کی ایک رات" کے سلسلہ میں بھی آ چکی ہے۔ "لندن کی ایک رات" میں سجاد ظہیر جیمس جوائس کے "یولیسس" سے متاثر ہیں اور قرۃ العین پر ورجینیا وولف کا اثر بالکل صاف اور نمایاں ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے:

"قرۃ العین حیدر نے ورجینیا وولف کا بہت اچھا مطالعہ کیا ہے۔"[۲]

قرۃ العین اور ورجینیا وولف کے فن میں بڑی مماثلت ہے۔ ورجینیا وولف پر عموماً یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس کا فن "فرصت کوشی" کا فن (ART OF LEISURE) ہے۔[۳] بالکل

۱۔ ESSAYS ON LITERATURE AND IDEAS. P. 42

۲۔ نقوش (لاہور) پنجاب نمبر۔ فروری۔ مارچ ۱۹۵۲ء۔ ص ۱۵۴

۳۔ THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P. 183.

یہی اعتراض قرۃ العین پر بھی کیا جاتا ہے۔ جس کی شکایت خود انھوں نے یوں کی ہے :

"اس روز تو مجھے بہت ہی کوفت ہوئی جب میں نے کرشن چندر صاحب کی (جن کی میرے دل میں بڑی عزت ہے) یہ رائے پڑھی کہ "میرے بھی صنم خانے" میں سوائے پارٹیوں کے تذکرے کے اور کچھ نہیں ہے۔ اے لیجیے یہاں ہم نے تو اپنی طرف سے ایک عظیم انسانی ٹریجڈی کی داستان قلمبند کی تھی۔ کرشن چندر نے لے کے ایک جملے میں نہایت خوش اسلوبی سے قصہ مختصر کر دیا۔ اب آپ ہی بتائیے کہ کیا کیا جائے۔" [۱]

قرۃ العین حیدر پر اس طرح کے اعتراضات اکثر ہوتے ہیں۔ جلال الدین احمد نے "میرے بھی صنم خانے" کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے یہی اعتراض کیا ہے :

"قرۃ العین کی دنیا سایوں گمبھیر نادلوں، پرچھائیوں، مبہم تصورات اور ایک رُخے خاکوں یا سلہٹوں کی دنیا ہے۔ ان کے یہاں ہر چیز اسٹیج پر عکس کی طرح نمودار ہوتی ہے۔ دھندلاہٹوں میں کھوئی ہوئی، خیال انگیز، اور خیال فریب۔ حیرت اور استعجاب کے سہارے کھسکتی ہوئی ـــــ اور اسی طرح خاموشی سے گزر بھی جاتی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ غرض زندگی سے لے کر موت تک ہر چیز قرۃ العین کے صنم خانے میں سایوں کی طرح چلتی ہوئی آتی ہے اور سایوں کی طرح گزر جاتی ہے۔ پُراسرار ناقابلِ فہم، غیر واقعی، خیال انگیز، خیال فریب۔" [۲]

اصل میں یہ اعتراض اس بنا پر کیا گیا ہے کہ جلال الدین نے "شعور کی رو" کی تکنیک کو ملحوظ نہیں رکھا۔ اور آج کے ناول میں جو تبدیلی آئی ہے اور جس طرح سے خارجی دنیا سے ہٹ کر زور داخلی زندگی کی عکاسی اور اس کی پیش کشی پر چلا گیا ہے وہ ان کے قطعی پیش نظر نہیں ہے۔ اس لئے وہ

۱؎ نقوش (لاہور) شخصیات نمبر۔ جنوری ۱۹۵۵ء۔ ص ۴۳۵

۲؎ " " سالنامہ ۱۹۵۱ء ص ۵۷

"شام اودھ" سے مقابلہ کرتے ہوئے "شام اودھ" کی ہر بات کو "ٹھوس" اور "واقعی" بتاتے ہیں اور "میرے بھی صنم خانے" میں انھیں ہر چیز سایوں اور پرچھائیوں کی طرح نظر آتی ہے۔ اصل میں یہ فرق قدیم اور جدید تکنیک کا فرق ہے۔ جدید تکنیک میں چونکہ داخلی دنیا پیش کی جاتی ہے اور داخلی دنیا کے آئینوں میں جو خارجی دنیا عکس ریز ہوتی ہے اس کو پیش کیا جاتا ہے۔ اسی لئے ورجینیا وولف نے قدیم انداز کے ناول نگاروں کو "مادیت پرست" یا مادّی ناول نگار کہا ہے اور جدید ناولوں کو اس نے "روحانیت پسند" یا روحانی ناول نگار کہا ہے۔[1] اس کا کہنا ہے کہ روایتی انداز کے ناول نگار یا مادیت پرست ناول نگار زندگی کی حقیقت کو جیسی کہ وہ ہے پیش نہیں کرتے۔ وہ ان کے ناولوں کو پیش نظر رکھ کر سوال کرتی ہے کہ کیا زندگی ایسی ہوتی ہے۔ پھر وہ خود ہی جواب دیتی ہے کہ زندگی ایسی نہیں ہوتی۔ وہ کہتی ہے کہ ایک لمحہ کے لئے ایک دن کی زندگی کو دیکھئے۔ ذہن تمام دن میں کتنے بے شمار اثرات قبول کرتا ہے اور ان تاثرات کی نوعیت کس قدر الگ اور جداگانہ ہوتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ یہ تاثرات مسلسل ذہن پر نقش ہوتے ہیں۔ اور ہر روز ان کا نہج اور انداز الگ ہوتا ہے۔ اس لئے اسی کے کہنے کے مطابق ایسا ادیب آزاد ہے جو روایت کا غلام نہیں۔ وہ اپنے احساسات ہی پر اپنی تخلیق کی بنیاد رکھے گا۔ اس لئے عام مفہوم میں اس کے ناول میں کوئی پلاٹ ہوگا نہ کوئی ٹریجڈی ہوگی نہ کامیڈی ہوگی نہ ہی عام محبت کا انداز ہوگا۔[2] قرۃ العین حیدر بھی روایت کی غلام نہیں ہیں۔ انھوں نے بھی دنیا کے جدید ناول نگاروں کی طرح اپنی ناول کی بنیاد احساسات و جذبات کی پیش کشی پر رکھی ہے اس لئے وہ "مادیت" یا "ٹھوس" اور "واقعی" انداز جو روایتی ناولوں کا ہوتا ہے، ان کے ناول میں قطعی مفقود ہے۔ رہا کرشن چندر کا اعتراض تو اس کے بارے میں ڈیوڈ ڈیچیس نے ورجینیا وولف پر ہونے والے ایسے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے جو کچھ کہا وہ قرۃ العین پر بھی مکمل طور پر صادق

---

[1] THE COMMON READER. P, 190

[2] " " " P, 189

آتا ہے ۔ ورجینیا وولف پر کیے گئے ایسے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے ڈیوڈ ڈیچس نے کہا تھا کہ اس کے ناولوں میں جو بات اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ ورجینیا وولف مختلف تجربات کے مختلف رنگوں کو پیش کرتی ہے اور زندگی سے انسانی شعور جس طرح متاثر ہوتا ہے اس کو بڑی تکمیل کے ساتھ پیش کرتی ہے ۔ یہ بات اس کے فن کو حقیقی اور متحرک بناتی ہے[1] ۔ قرۃ العین کا بھی یہی فن ہے ۔ رابرٹ ہمفری نے کہا ہے کہ " شعور کی رو " کے لکھنے والے ہر سنجیدہ لکھنے والوں کی طرح کچھ کہنا چاہتے ہیں ۔ وہ بھی چند قدروں کا اظہار کرتے ہیں ۔ وہ دوسرے لکھنے والوں کے برخلاف داخلی دنیا کے نفسیاتی عمل کو پیش کر کے مختلف قدروں کو ڈرامائی انداز سے پیش کرتے ہیں[2] ۔ قرۃ العین حیدر بھی جیسا کہ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہے کہ مختلف کرداروں کے شعور کے ذریعہ وہ جو زندگی کی قدریں رکھتے ہیں ان کو پیش کرتی ہیں ۔ زندگی کی پیش کشی شعور کی رو کے ناولوں میں اس لئے بالکل مختلف انداز سے ہوتی ہے ۔ ورجینیا وولف کی ناول نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے اسکاٹ جیمس نے کہا ہے کہ اس کے ناولوں میں عام مفہوم کے اعتبار سے پلاٹ نہیں ہوتا ۔ اس کی جگہ زندگی کے واقعات اور زندگی میں پیش آنے والے مختلف " موقعوں " کو اُجاگر کر دیا جاتا ہے ۔ جس میں کئی افراد شامل ہوتے ہیں ۔ ان کی زندگی کو ان کے ذہنوں میں جو خیالات یا تصوّرات گزرتے ہیں اس کے ذریعہ پیش کر دیا جاتا ہے[3] ۔ قرۃ العین کی ناول نگاری کا بھی بالکل یہی انداز ہے یہاں عام انداز کا پلاٹ ہوتا ہے نہ ہی عام انداز کی کردار نگاری ۔ اس ٹکنک کے ذریعہ کرداروں کو متعارف بھی بالکل مختلف انداز سے کیا جاتا ہے ۔ زندگی کے کسی مخصوص موقعہ کو پیش کرتے ہوئے خیالات کے بہاؤ سے کردار اُجاگر کئے جاتے ہیں ۔ یہاں نہ صرف سوچنے والے کی زندگی اور اس کا کردار

---

1. THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P, 189

2. STREAM OF CONCIOUSNESS IN THE MODERN NOVEL. P, 63

3. FIFTY YEARS OF ENGLISH LITERATURE. P, 145

نمایاں ہوتا ہے بلکہ جس کے متعلق سوچا جارہا ہے، اس کی زندگی پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ رخشندہ ایک ایسے موقع پر قمر آرا کی جھکی ہوئی پلکیں دیکھ کر سوچتی ہے:

" اس کی جھکی ہوئی کالی پلکیں دیکھ کر دفعتاً رخشندہ کو بڑی تکلیف دہ شدت سے کوئی بہت پرانی یاد آگئی۔ قمر آرا کی آنکھیں۔ خورشید کی آنکھیں متجسس خوفزدہ، وحشی کالی آنکھیں۔ ان آنکھوں نے کہا تھا۔ تم ہمیں بہت جلد بھول جاؤ گی اس لئے رنجیدہ زیادہ نہ ہو۔ وہ زیادہ کیا ذرا بھی رنجیدہ نہ ہوئی تھی۔۔۔ حالانکہ خورشید مدتوں سے غائب تھا۔ خورشید جو کانپور میں مزدوروں کے ساتھ رہتا تھا۔ مئی اور جون کی گرمیوں میں ٹین کے تپتے سائبانوں کے نیچے لیٹتا تھا۔ نل کا گرم پانی پیتا تھا اور ترقی پسند شاعری کرتا تھا۔ ۔ ۔ ۔ انڈر گراؤنڈ ہونے سے پہلے وہ عرصہ تک پچیس روپے ماہوار پر جو اسے پارٹی کی طرف سے ملتے تھے، بمبئی جیسی جگہ میں گزر کرتا تھا۔ ساٹھ روپے ماہوار تو رخشندہ کے شوفر کی تنخواہ تھی ـــــ خورشید ـــــ خورشید ـــــ اس کے پاس اس کے اپنے کپڑے کبھی نہ ہوتے تھے۔ کسی نے کوٹ دیدیا وہ پہن لیا۔ کسی کا کمبل یا شال اوڑھ لی۔ کسی کی چادر لپیٹ لی اور کامریڈ خورشید غفران منزل چلے آرہے ہیں۔ اپنی ذاتی ضروریات سے زیادہ جو کچھ اس کے پاس ہوتا وہ فوراً پارٹی کے دوسرے ساتھیوں کو دیدیا جاتا۔ وہ بچوں کی طرح ہنس پڑتا تھا اور اپنے حلقہ میں بہت مقبول تھا۔" [1]

اس طرح اس ٹکنک کے ناول میں کردار پیش کئے جاتے ہیں۔ اس ٹکنک میں آزاد تلازم خیال کے اصول کو ملحوظ رکھنا لازمی اور ناگزیر ہے۔ اس لئے رابرٹ ہمفری نے کہا ہے کہ شعور کی حرکت اور اس کی حالت کو قابو میں رکھنے کے لئے اس ٹکنک میں " آزاد تلازم خیال" کا طریقہ کام

---

[1] میرے بھی صنم خانے۔ ص ۹۲، ۹۳۔

میں لایا جاتا ہے۔ یہ نہ صرف شعور کے بے روک بہاؤ میں ایک منطقی تسلسل پیدا کرتا ہے بلکہ ایک نظام بناتا ہے جس کے ذریعہ ادیب اظہار کرتا ہے اور اس کے ذریعہ قاری اس اظہار کو سمجھ سکتا ہے۔ اس اصول کے ذریعہ شعور کو اس طرح ظاہر کیا جا سکتا ہے کہ کردار کے ماضی کے تجربات اور حال کی کیفیت دونوں بیک وقت سامنے آجاتی ہیں۔[1] جیسا کہ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہے کہ قمر کی "جھکی ہوئی پلکیں" دیکھ کر رخشندہ کو خورشید کی پلکیں یاد آجاتی ہیں اور خورشید کی یاد آنے کے ساتھ ہی اس کے شعور کی رَو بہہ نکلتی ہے اور خورشید سے وابستہ ماضی کی مختلف باتیں یاد آجاتی ہیں جس سے نہ صرف ان دونوں کے تعلقات ہی پر روشنی پڑتی ہے بلکہ اس کے ذریعہ خورشید کا کردار، اس کی زندگی، اس کے سیاسی خیالات، غرض اس پورے شعور کے بہاؤ کے ذریعہ اور بھی کئی باتوں پر روشنی پڑتی ہے۔ رابرٹ ہمفری نے کہا ہے کہ ذہنی زندگی کی تصویر کشی کے لئے تلازم خیال ہی کی طرح سینما کا طریقہ بھی اختیار کیا جاتا ہے۔ جس کو مانتیج (MONTAGE) کہا جاتا ہے۔ اس طریقہ میں بہ یک وقت دو زمانے دو چیزیں دکھائی جاتی ہیں۔[2] اسی طرح سینما کے فن کے اور دوسرے طریقوں سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ اوپر کے اقتباس سے بھی ان طریقوں کو جس طرح کام میں لایا جا سکتا ہے اس پر روشنی پڑتی ہے کیونکہ اس میں بھی بیک وقت دو زمانے یعنی ماضی اور حال پیش کئے گئے ہیں۔ اسی طرح کئی باتوں کو اور کئی چیزوں کو ایک ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ جس طرح سینما میں ایک واقعے یا ایک منظر کو پیش کرنے کے بعد ایک بالکل مختلف واقعہ یا منظر پیش کیا جاتا ہے۔ اس طرح شعور کی رَو کے ناولوں میں بھی کیا جاتا ہے۔ جیسے کہ "میرے بھی صنم خانے" میں پیچو اس کی بہن اور اس کے دوستوں کا ذکر کرتے کرتے ناول نگار بالکل ایک مختلف ادا اور منظر یعنی کشور صاحب کی زندگی کو سامنے لاتا ہے۔ ان دونوں مناظر کے آخری اور ابتدائی حصے یہاں پیش کئے جا رہے ہیں:

---

[1] STREAM OF CONCIOUSNESS IN THE MODERN NOVEL. P, 120

[2] " " " P, 50

"ان چاروں کا دل چاہ رہا تھا کہ بہت سی باتیں کریں۔ لیکن اتنی ڈھیروں باتیں تھیں کہ سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ کہاں سے شروع کریں۔"

" اپنے جھولتے ہوئے صوفے پر سے اُتر کر کنور صاحب نے قانون شیخ بند کی اور لالہ اقبال نارائن کو بلانے کے لئے گھنٹی بجائی؛ [1]

اس طرح سے سینما کے ان تمام طریقوں کو کام میں لاکر ناول نگار جو چیز پیش کرنا چاہتا ہے وہ زندگی کے تجربات ہیں۔ ان کا مقصد ان ہی تجربات کی تصویر کشی یا عکاسی کرنا ہوتا ہے۔ وولف کی ناول نگاری کے متعلق لکھتے ہوئے ڈیچس نے کہا ہے کہ جدید ناول نگاری میں اپنے تجربات کا بھرپور اظہار بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ مسئلہ ورجینیا وولف کے لئے شخصی ضرورت کی حیثیت رکھتا تھا۔ ڈیچس نے کہا ہے کہ وہ ناول میں ایسا طریقہ اختیار کرنا چاہتی تھی جس سے وہ اپنے شخصی تجربات کی بصیرت کو مکمل انداز سے پیش کر سکے [2] قرۃ العین کا بھی بالکل یہی مقصد ہے۔ اسی وجہ سے انھوں نے بھی مسز وولف کی تقلید میں ناول نگاری کا یہ طریقہ اختیار کیا۔ کیونکہ زندگی کے تجربات کی بصیرت کو اور داخلی زندگی کے ساتھ خارجی زندگی کو بھرپور طریقے سے اس ٹکنک کے ذریعہ پیش کیا جاسکتا ہے۔ رخشندہ کے خیالات کی رو سے زندگی کے ان دونوں پہلوؤں پر قرۃ العین حیدر یوں روشنی ڈالتی ہیں :

" رخشندہ کو اس وقت یاد آیا بھئی واہ زندگیوں کا چکر ہے کہ چلا جارہا ہے۔ اس میں جانے کتنے دل ٹوٹیں گے، کتنی مایوسیاں اٹھانی پڑیں گی، کتنے انقلاب آئیں گے۔ پچھلا ہفتہ بارہ بنکی اور فیض آباد میں کس قدر دلچسپی سے گزرا۔ وہ دور دور تک پگڈنڈیوں پر گھومی۔ "گلیمر لوائے" والے ایڈونچر پہ قہقہے لگائے۔ میوزک کانفرنس کی تنقیدیں کیں۔ بیل گاڑیوں پر چڑھ کر گئے

---

[1] میرے بھی صنم خانے۔ ص ۵۲۔

[2] THE NOVEL AND THE MODERN WORLD. P, 107

کھائے اور اب یہاں وہی پرانی زندگی شروع ہو جائے گی۔ کالج کی دوپہریں دلکشا کلب کی شامیں۔ زندگی فی الحال بڑی مکمل۔ وہ ان لمحوں کے لئے خدائے قدوس کی شکرگزار تھی۔ کیوں نہیں لوگ اسی طرح بشاش رہتے۔ لیکن دفعتاً اس کے من میں جانے کہاں چھپے ہوئے چور نے اُچک کر چپکے سے کہا، رخشندہ یہ غلط ہے۔ تم کبھی بھی خوش نہیں رہیں۔ تم کو ہمیشہ اپنے آپ کو دھوکہ دیتے رہی ہو۔ تم زندگی سے قانع تو کبھی بھی نہیں ہوئیں: [1]

موجودہ دَور کے ناول نگاروں نے اس طرح اس بات کو بڑی شدت سے محسوس کیا کہ انسان کی داخلی زندگی ایک ناقابلِ انکار حقیقت ہے۔ اصل میں اس داخلی زندگی کی پیش کشی کے لئے شعور کی رَو کی ٹکنک استعمال کی جانے لگی۔ رابرٹ ہمفری نے کہا ہے کہ بیسویں صدی میں اس آگہی کی وجہ سے کہ فرد کے شعور میں ایک ڈرامہ مسلسل طور پر ہوتا رہتا ہے۔ اس ڈرامہ کی پیش کشی کے لئے یہ طریقہ استعمال کیا گیا۔[2] رابرٹ ہمفری نے یہ بھی بتایا ہے کہ ولیم جیمس اور برگساں کے خیال کے مطابق انسان کی شعور کی رو دریا کی طرح بہتی رہتی ہے۔ اور ذہن اپنا ایک علحدہ زمان ومکان کا تصوّر رکھتا ہے جو خارجی دنیا سے بالکل علحدہ ہوتا ہے۔ اسی داخلی زمان و مکان کے تصوّر کے پیش کرنے کے لئے نفسیاتی زندگی کے اس بہاؤ اور رَو کو ناولوں میں پیش کیا جانے لگا اور شعور کی رَو کی ٹکنک کو ترقی دی گئی۔[3] اسی لئے وقت ان ناولوں میں بنیادی اور محوری حیثیت رکھتا ہے۔ ہینس میر ہوف نے کہا ہے کہ آج کا ذہن وقت کا بڑا شدید احساس رکھتا ہے کیونکہ انسان اور سماج کو جاننے کے لئے یہی سب کچھ ہوتا ہے اور یہی چیز آج کے ادب میں بھی پوری شدت سے محسوس ہوتی ہے۔ اس لئے وقت آج کے ادب کا مرکزی اور محوری

---

[1] میرے بھی صنم خانے ص ۱۰۳

[2] STREAM OF CONSCIOUSNESS IN THE MODERN NOVEL. P, 144.

[3] 〃 〃 〃 〃 〃 〃 P, 12

موضوع بن گیا ہے۔[1] شعور کی رو میں بھی وقت ہی کی پیش کشی سب کچھ ہوتی ہے۔ وقت کے گزرنے کے شدید ترین احساس کی وجہ سے مارسل پروست نے اپنے ناول میں اس کو دوبارہ تسخیر کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس لئے اس نے اپنے ناول کا نام فرانسیسی زبان میں "کھوئے ہوئے وقت کی تلاش" رکھا ہے۔[2] وقت کا یہ شدید احساس قرۃ العین کے ناول میں بھی مرکزی اور محوری مقام رکھتا ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" میں وقت جس طرح گزرتا ہے اس کا ذکر اکثر جگہ ملتا ہے۔ ایک جگہ رخشندہ سوچتی ہے:

" اس تیز گام زندگی میں جس کا ہر لمحہ ہمیں اس زناٹے سے مستقبل کی ان دیکھی وادیوں کی طرف ڈھکیلتا آگے نکل جاتا ہے۔ ایسے وقتوں کی جنھوں نے ہمیں تھوڑی سی دیر کے لئے بھی مسرت بخشی اور ایسے ساتھیوں کی جو ان چھوٹی چھوٹی خوشیوں میں ہمارے شریک رہے ہمیں قدر کرنی چاہئے۔ جی چاہتا ہے ان ساری نعمتوں کے لئے تہہ دل سے خدائے قدوس کا شکریہ ادا کیجئے۔"[3]

وقت انسانی نفسیات میں الگ نوعیت رکھتا ہے۔ وقت کا داخلی احساس خارجی وقت یا گھڑی کے وقت سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ نفسیاتی یا داخلی طور پر وقت کبھی بے حد آہستہ گزرتا ہے اور منٹ بھی برس معلوم ہوتے ہیں۔ اور کبھی برس بھی منٹوں میں گزرتے نظر آتے ہیں۔ اسی وجہ سے برگساں نے وقت کی اس "الگ نوعیت یا قسم" کو "دوران" (DURATION) کہنا پسند کیا ہے۔ وقت کے مسلسل بہاؤ ہی کو برگساں نے "دوران" کہا ہے۔[4] اس نفسیاتی وقت کا ریکارڈ کرنے والا آلہ انسانی ذہن ہوتا ہے۔ اس آلہ کے متعلق میرہوف نے کہا ہے کہ یہ

---

۱ — TIME IN LITERATURE. P, 3

۲ — MODERN WORLD FICTION. P, 138

۳ — میرے بھی صنم خانے۔ ص ۱۰۳

۴ — INTRODUCTION TO MODERN PHILOSOPHY. 95.

بے حد پیچیدہ آلہ ہے۔ اس میں مختلف یادیں گڈمڈ اور مخلوط ہوتی ہیں۔ اس میں ماضی کا خوف بھی ہوتا ہے اور مستقبل کی امید بھی۔ اور حقائق خواہ وہ وہم میں تبدیل نہ ہوں لیکن جو حقائق ذہن میں رہتے ہیں ان میں تبدیلی آتی ہے، ان کی شکل وصورت بدلتی رہتی ہے، ان کی نئی ترجمانی ہوتی ہے اور انھیں حال کی ضرورت ماضی کے خوف اور مستقبل کی امیدوں سے وابستہ کیا جاتا ہے[1]۔ وقت کا یہی انداز اور داخلی وقت کی یہی تمام صورتیں جو انسانی ذہن ریکارڈ کرتا ہے یا محفوظ کرتا ہے وہ شعور کے ناولوں میں پیش کی جاتی ہیں۔ "میرے بھی صنم خانے" میں وقت کے بہاؤ کو جسطرح انسانی ذہن محفوظ کرتا ہے یا یہ کہ اس کے بہاؤ کے جو اثرات ذہن پر مرتب ہوتے ہیں ان کو جگہ جگہ پیش کیا گیا ہے۔ ایک جگہ اس کو اس طرح سامنے لایا جاتا ہے:

"بڑی عجیب بات تھی کہ آج اتنے برسوں بعد اسے شمشیر اور پرنس منظفر اور یہ سب پرانی یادیں ایک ایک کر کے یاد آرہی تھیں۔ اب جبکہ وہ ایک زیادہ وسیع، بہت مختلف دنیا میں پہنچ چکی تھی اور آج جب کہ اس نے اس شخص کے ساتھ والز کیا تھا۔ جب وہ اسکول چھوڑ کر عفران منزل واپس آئی اور اس مختلف دنیا کی سوسائٹی میں آنے جانے لگی تو اسے یہ سوسائٹی بہت زیادہ نہ بھائی۔ چنانچہ یہ وہ زندگی ہے جس کے خواب دیکھتے دیکھتے لڑکیاں مری جاتی ہیں۔ ایسا لگتا تھا جیسے سب رنگ برنگے بھیس بدلے فینسی ڈریس کے دلوانے سے ناچ میں تیزی سے گھوم رہے ہیں زندگی کی وسعتیں یقیناً۔ اس کا جی چاہتا تھا کہ ان سب چیزوں کو چھوڑ ہمالیہ کی اونچی چوٹیوں پہ پائن کے جنگلوں میں چھپی ہوئی اپنی پرانی خانقاہ کو واپس چلی جائے...... راحت تو مجھے کبھی نصیب نہ ہوگی بھئی۔ اللہ میں کیا کروں۔ اور دوسرے لمحے پی چو اور کرن اور فیروز اور گنی آدھمکتے اور شام کے پروگرام بننے لگتے تو گویا پھر بھی

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind) Library

---

[1] TIME IN LITERATURE. P, 21, 22

دنیا بڑی اچھی محبت کے لائق تھی . . . . . کیا عجیب باتیں وہ سوچے جا رہی تھی۔ انسان جب جذباتی طور پر مضطرب ہو تو غالباً بہت حساس ہو جاتا ہے بڑے عجیب و غریب غیر منطقی خیالات دماغ میں کہیں سے آگھستے ۔۔ وہ آوارہ گرد خانہ بدوش ـــــــ جیس وائلڈ گیٹ ـــــ مون اینڈ سکس پنس۔

اسے پھر نیند آگئی" لہ

اس طرح شعور کی رَو میں وقت مرکزی اہمیت رکھتا ہے ۔ شعور کے بہاؤ کے ذریعہ ماضی کی یادیں، حال کی کیفیت اور مستقبل کی خواہشیں بیک وقت پیش کر دی جاتی ہیں ۔ اصل میں شعور کی رَو کے ناولوں کا مقصد کوئی کہانی یا قصہ بیان کرنا نہیں ہوتا ۔ وہ صرف داخلی زندگی اس کے تجربات اور ذہنی حالت کو پیش کرتے ہیں اس لئے جوزف وارن بیچ نے کہا ہے کہ میریڈتھ کی نفسیاتی کیفیات کی ترجمانی قاری پر گراں گزرتی ہے اور اسے پریشان کر دیتی ہے ۔ لیکن پروست کی نہیں کیونکہ وہ کوئی ڈرامائی کہانی نہیں بیان کرتا کہ اس نفسیاتی ترجمانی سے اس کے تسلسل میں فرق آجائے ۔ اس کا کام تو صرف اپنی یادداشتوں، اپنے خیالوں اور اپنے تصورات کو بڑے اطمینان اور فرصت سے بیان کرنا ہے ۔ اب یہ قاری کی مرضی ہے کہ اس سے دلچسپی لے یا نہ لے[۲] لیکن یہ ماضی کی یاد شعور کی رَو کے ناولوں میں نفسیاتی وقت کے اعتبار سے ہوتی ہے ۔ ماضی کے واقعات کی ترتیب تاریخی اعتبار سے نہیں ہوا کرتی ۔ اسی لئے اس میں ماضی، مستقبل اور حال ایک دوسرے سے ملے ہوئے اور ایک دوسرے سے وابستہ ہوتے ہیں ۔ اگلے پچھلے واقعات خلط ملط ہوتے ہیں ۔ یہاں وقت انسانی نفسیات پر جو اثر چھوڑتا ہے اس کو پیش کر کے انسانی زندگی کو ابھارا جاتا ہے ۔ اس لئے میرہاف کے کہنے کے مطابق وقت سے انسانی ذات کا یہی رابطہ بڑا اہم ہوتا ہے ۔ پھر آگے چل کر اس نے

لہ میرے بھی صنم خانے ۔ ص ۱۲۷

۲ـہ THE TWENTIETH CENTURY NOVEL . P. 48

بتایا ہے کہ ہم جو کچھ بھی کرتے ہیں وہ وقت کے اندر ہی رہ کر کرتے ہیں اور یہ کہ ہم مستقل طور پر وقت کے ساتھ بدل رہے ہیں۔ وقت ہی ہم کو بنا رہا ہے وقت ہی ہم کو بگاڑ رہا ہے۔ وقت طبعی اور جسمانی طور پر بھی ہم کو بالکل بدل کر رکھ دیتا ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ ہر چند سال کے بعد انسانی جسم کے سارے کے سارے خلئے بدل جاتے ہیں۔ نفسیاتی اعتبار سے بھی شعور کی رَو مستقل طور پر بدلتی رہتی ہے اور اس اعتبار سے انسان بھی بدلتا رہتا ہے[1]۔ وقت کی اس تخلیقی اور تخریبی قوت کا احساس ہر شعور کی رَو کے ناول نگار کے پاس ملتا ہے۔ وقت کی اس قوت کا ذکر قرۃ العین نے بھی اس ناول میں اس طرح بڑی تکمیل کے ساتھ یوں کیا ہے:

> "ہم سب اس مخصوص لمحے میں اس مخصوص جگہ خود کو موجود پا رہے ہیں۔ زندگی کے معمے کے مختلف ٹکڑے اس وقت اس خاص نمونہ سے کسی طرح جمع ہو گئے ہیں۔ پھر کچھ ہو گا۔ کوئی ایسی بات ہو جائے گی جس سے یہ ٹکڑے بکھر جائیں گے۔ پھر وقت کی پرواز کے ساتھ کوئی نیا معمہ بن جائے گا۔ کوئی نیا حل تلاش کر لیا جائے گا۔ ہم جہاں ہیں اس جگہ نہ ہوں گے۔ یہ سمے آگے نکل جائے گا۔ زندہ رہنے کی، خوش رہنے کی خواہش، زندگی کی مقناطیسی روح وقت کے ریگستانوں میں کھو جائے گی۔ یہ چھوٹے چھوٹے معصوم بے بس انسان آنے والے دن اور آنے والی راتیں ان سب کے لئے کیا لائیں گی۔ ان کی آنکھیں ابھی کیا کیا دیکھیں گی۔ ان کے دل کیوں دھڑکیں گے۔ کوئی نہیں جانتا یہ سب کیوں ہے۔" [2]

وقت کے گزرنے کے اس شدید احساس کی وجہ سے لازمی طور پر اپنے وجود کا احساس قوی تر ہو جاتا ہے۔ وقت کے اس احساس کو اپنے وجود کے احساس سے الگ نہیں

---

[1] TIME IN LITERATURE. P. 22 - 29

[2] میرے بھی صنم خانے۔ ص ۱۸۱/۱۸۲

کیا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ ان ناول نگاروں کے پاس بلکہ اس دور کے ہر ناول نگار کے پاس فلسفۂ وجودیت کی گہری چھاپ لگی نظر آتی ہے[1] اصل میں وقت کا یہ احساس ہی وجودیت کے فلسفہ کو ظاہر کرتا ہے۔ کیونکہ وقت کے احساس سے انسانی وجود کا اثبات ہوتا ہے، اور انسانی وجود وقت کے دھارے اور اس کے بہاؤ کو ظاہر کرتا ہے۔ وقت کے گزرنے کے ساتھ وجود کا احساس شدید تر ہو جاتا ہے۔ اس لئے "میرے بھی صنم خانے" کا ایک کردار وقت کے گزرنے کے احساس کو یوں پیش کرتا ہے:

"یہ زندگی بار بار حاصل نہ ہوگی۔ یہ لمحات جن میں سرخ پھول باغ کی ٹھنڈی زمین پر گر رہے ہیں پھر واپس نہ آئیں گے۔ کیا تم وقت سے خوفزدہ نہیں۔ کیا تم ان پرانی یادوں سے خوفزدہ نہیں"[2]

یوں اس ناول میں بھی وقت کے احساس کے ساتھ وجود کے کرب کو بھی دکھایا گیا ہے۔ پی چو سوچتا ہے:

"تم ٹھیک کہتے تھے فیروز بھائی۔ یہ سب عجیب چیز ہیں۔ ان سے بچنا ناممکن ہے، بالکل ناممکن۔ اور پھر میں تو یوں ہی ایک عرصہ سے اس مصیبت میں مبتلا۔ . . . . جہنم میں جاؤ تم سب ہشی رخشندہ کے آئیڈیلیس اور کرن کا فلسفہ اور غفران منزل کی روایات۔ یہ سب مل کر اس کے دکھ کو کم نہیں کر سکتے۔ کہیں سے اس کے لئے تھوڑا سا سکون نہیں منگوا سکتے۔ تھوڑا سا سکون"[3]

پی چو غفران منزل کا چشم و چراغ بھی زندگی سے قطعی غیر مطمئن ہے۔ حالانکہ بظاہر زندگی کی وہ تمام

---

[1] TIME IN LITERATURE. P, 28

[2] میرے بھی صنم خانے۔ ص ۲۸۹

[3] " " ۔ ص ۲۴۷

نعمتیں جس کی عموماً خواہش کی جاتی ہے اس کو میسّر ہیں۔ وہ امیر گھرانے سے تعلق رکھتا ہے۔ بیحد ذہین ہے۔ اس نے یونیورسٹی کے سارے ریکارڈ کھٹا کھٹ توڑ ڈالے ہیں۔ اس کے حُسن کا یہ عالم ہے کہ وہ اپنی برق رفتار موٹر بائیک یا واکس ہال سے جدھر نکل جاتا کالج کی ہر وہ لڑکی جو اسے دیکھتی اس پر مرمٹتی۔ مقابلوں کے امتحانوں میں بیٹھ کر وہ ہندستان بھر کے سارے مسلمان امیدواروں میں اول آیا تھا۔ اور پھر اے، ایس، پی بن کر ساری لڑکیوں کی ماؤں کے لئے موضوعِ سخن بن گیا۔ لیکن یہی پیچو اپنی زندگی سے قطعی غیر مطمئن ہے اور تھوڑے سے سکون کا خواہشمند ہے۔ اس طرح اس ناول کا ہر کردار غیر مطمئن ہے۔ اپنے وجود کے کرب سے گھبرایا ہوا ہے۔ جیسا کہ پچھلے اقتباسات سے ظاہر ہے کہ زندگی کی یہ غیر اطمینان بخش کیفیت سارے ناول میں جاری وساری ہے۔ اس طرح سے قرۃ العین نے اس دَور کے کرب اور اس دَور کے انسان کے غیر تشفی بخش داخلی زندگی کو گہرے فن کارانہ سلیقہ سے ظاہر کیا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے شعور کی رَو کی ٹکنک سے کام لے کر ناول میں ایک خاص فضا اور ایک خاص تاثر پیدا کیا ہے۔ اگرچہ کہ عام مفہوم میں اس ناول میں کوئی خاص پلاٹ ہے اور نہ ہی کوئی مربوط کہانی۔ لیکن اس کے باوجود یہ ناول ارتقائی منزلوں سے گزرتا ہوا آخر میں ایک بھرپور تاثر چھوڑ کر ختم ہوتا ہے۔ ناول شروع ہوتا ہے بلکہ شروع ہونے سے پہلے انیسؔ کا یہ شعر ملتا ہے ؎

انیسؔ دم کا بھروسہ نہیں ٹھہر جاؤ   چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

اس شعر میں بڑی رمزیت ہے اور قاری ناول میں درپیش ہونے والی ٹریجڈی کو غیر محسوس طور پر جان لیتا ہے۔ ناول کے تین حصّوں کو " تراشیدم " " پرستیدم " اور " شکستم " سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ بھی ناول کی ارتقائی رفتار کو پوری طرح پیش کر دیتے ہیں۔ اس کے بعد ناول کے پہلے حصّے کا عنوان سامنے آتا ہے۔ یہ عنوان ہے " چلی جائے موری نیّا کنارے کنارے " دوسرے حصّے کا عنوان " دھنستے ہوئے ساحل " رکھا گیا ہے؛ اور تیسرے حصّے کا عنوان ہے " منزلِ لیلیٰ "۔ اس طرح یہ تین حصّے مل کر رفتہ رفتہ پورے ناول کو ایک

زبردست ٹریجڈی کی طرف لے جاتے ہیں. قرۃ العین کا یہ دعویٰ حق بجانب ہے کہ انھوں نے اس ناول میں " ایک عظیم انسانی ٹریجڈی کی داستان قلم بند کی ہے": یہ ٹریجڈی ہندستان کی تقسیم ہے جس کی وجہ سے لاکھوں انسانوں کا خون بہایا گیا اور ایک ایسی تہذیب، ایک ایسے تمدّن اور ایک ایسی ثقافت کو ختم کیا گیا جو صدیوں کے اتحاد کی ایک عظیم الشان نشانی تھی.

ناول کی ابتدا ہی سے زندگی کے گزرنے اور وقت کے بدلنے کا احساس ہر جگہ ملتا ہے. جس کا اظہار ایک جگہ یوں کیا گیا ہے:

> " ایک کارواں ہے جو آگے بڑھتا جاتا ہے. ماضی کا ٹھوس اور فردا کی فکر اس کی رفتار پر اثر انداز نہیں ہو سکتے. نئے دن آتے ہیں، نئی راتیں آتی ہیں. جھکڑ چلتا ہے، آندھیاں اٹھتی ہیں. انسان جیتے ہیں اور مرتے ہیں. دل ٹوٹتے اور جڑتے ہیں. کسی کو موت آتی ہے، کسی کو نہیں آتی. یہ چکّر یوں ہی چلتا رہے گا. سب نشچنت ہیں، سب دکھی ہیں." [۱]

یہی وقت کے گزرنے کا احساس یہی زندگی کی تبدیلی کو محسوس کرنے کی قوت اس ناول کے تمام کرداروں کو ابتدا ہی سے زندگی کی ہر تبدیلی کے لئے تیار رکھتی ہے. یہاں قرۃ العین کا فنی کمال ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے بڑے ہی لطیف اشاروں سے اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ ان کے یہ تمام کردار وقت اور زندگی کی تبدیلیوں سے واقف ہیں. اس لئے زندگی کی ہر تبدیلی جو تلخ سے تلخ حقیقت ان کے سامنے لا سکتی ہے وہ اسے قبول کرنے اور اس کا مقابلہ کرنے کی تاب رکھتے ہیں. اسی لئے یہ " ایوری برج " میں رہنے والے خاک و خون میں لتھڑی ہوئی دنیا کو بھی بھرپور انداز سے دیکھتے ہیں اور مقدور بھر اس کی خدمت کرتے ہیں. کلکتہ، نواکھالی، بہار اور پنجاب کے ریلیف فنڈ کے لئے یہی کردار

---

[۱] میرے بھی صنم خانے. ص ۲۶.

ڈرامہ آرگنائیز کرتے ہیں اور تن من دھن سے انسانیت کے زخموں پر پھایا رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ "مارتے مرتے جانداروں کی وجہ سے جو انسان کہلاتے ہیں" اپنے پر خواب وخور حرام کر لیتے ہیں اور" دوپہر کو سونے کی بجائے " گھنگروں کے بوجھ سے تھک کر چور ہونا" پسند کرتے ہیں۔ اس لئے " دھنستے ہوئے ساحل " کی تلخ حقیقت کو محسوس کرنے کے باوجود اور اس پر موجود ہونے کے باوجود اپنا توازن نہیں کھوتے ۔ وہ " منزلِ لیلیٰ " کی بھیانک بے حد تکلیف دہ ، حد درجہ اندوہناک دنیا کو جس میں زمین آسمان ساری دنیا ساری کائنات سرخ ہو گئے تھے پوری طرح دیکھتے ہیں ۔ یہ بھی دیکھتے ہیں کہ " اَن گنت مرے ہوئے انسان چاروں طرف سے نیچے گر رہے ہیں ." نئی سرحد کو عبور کرنے والے ہزاروں لاکھوں انسانوں کے قافلے پیدل ، بیل گاڑیوں پر خون آلود ٹرینوں میں اِدھر سے اُدھر ہو رہے تھے ان قافلوں میں اَن گنت شکستہ انسان سینکڑوں ہزاروں برہنہ عورتیں اور لڑکیاں شامل تھیں ۔ اور وہ بھی دیکھتے ہیں کہ چلتے چلتے تھک کر شرم وغیرت سے نڈھال ہو کر جب یہ عورتیں اور لڑکیاں سڑک پر بیٹھ جاتیں تو کوئی ان کی پرواہ نہ کرتا ۔ اس طرح اس ناول کے کردار انسانیت کی ٹریجڈی کے عظیم کارواں کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں ۔ اس ناول میں قرۃ العین حیدر نے بہترین طریقے سے اور بیحد پُر اثر انداز سے انسانیت کی زبردست ٹریجڈی کو پیش کیا ہے ۔ وہ یہ بھی بتاتی ہیں کہ یہ ٹریجڈی کیوں پیش آئی اور "منزلِ لیلیٰ" اتنی بھیانک اور انسانیت سوز کیوں ہوئی ۔ یہ سب کچھ اس لئے ہوا کہ جس " ساحل " پر یہ منزل بنائی گئی تھی وہ دھنس چکا تھا ، ڈوب چکا تھا ۔ ایک مشترک تمدّن ، ایک مشترک تہذیب ختم ہو چکی تھی اور اس " دھنستے ہوئے ساحل " کے ساتھ انسانیت قعرِ مذلّت میں گر چکی تھی ۔ ناول نگار اس عظیم الشان ٹریجڈی کو پیش کرتے ہوئے کہتا ہے :

" دنیا بدل رہی تھی ۔ پُرانی دنیا ختم ہو چکی تھی . . . . . جو کچھ باقی تھا وہ اس وقت بے کس ، اتنا حماقت زدہ ، ایسا مجبور تھا کہ دنیا اس کا مذاق اڑا رہی تھی ۔ تہذیب کے مرکزوں اور گہواروں میں پلنے والے دربدر کی ٹھوکریں کھانے

کے لئے صحراؤں کی طرف نکل گئے ۔ امام باڑے ویران اور مسجدیں شکستہ ہوگئیں ۔ پرانے خاندان مٹ گئے ۔ زندگی کی پرانی قدریں خون اور نفرت کی آندھیوں کی بھینٹ چڑھ گئیں ۔ ایک عالم تہ و بالا ہوگیا ۔ وہ تہذیب ہندوؤں مسلمانوں کا وہ معاشرتی اور تمدنی اتحاد، وہ روایات، وہ زمانہ سب کچھ ختم ہوگیا۔" [1]

اس طرح قرۃ العین حیدر نے حد درجہ فن کارانہ بصیرت سے ہندستان کی تقسیم کے بعد کے بھیانک نتائج کو پیش کر کے واقعی " ایک عظیم انسانی ٹریجڈی کی داستان کو قلمبند کیا ہے۔" انھوں نے اس تہذیب کی موت کو پیش کرنے سے پہلے اس کی پوری زندگی اس کے بہترین عناصر کو ناول میں بڑے ہی سلیقے سے پیش کردیا ہے ۔ جس کی وجہ سے ناول بیحد موثر بن گیا ہے اور اس انسانی ٹریجڈی کو پیش کرنے میں انھیں اس قدر کامیابی حاصل ہوئی ہے ۔ ہندستانی تہذیب کے عناصر، اس کے اخلاق اور عادات، اس کے فنونِ لطیفہ اس کا معاشرتی انداز غرض اس مشترک تہذیبی ورثہ کی بنیادی اور اہم خصوصیات کو انھوں نے شعور کی ٹکنک سے کام لے کر داخلی اور خارجی دونوں انداز سے پیش کیا ہے ۔ اس ٹکنک میں ناولوں میں جس طرح خارجی اور داخلی دنیا کو پیش کیا جاتا ہے اس پر روشنی ڈالنے کی کوشش کرتے ہوئے راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون " جدید نفسیاتی ناول " میں لکھا ہے :

" اس طرح کے ناولوں میں ناول نگار خود کہیں نظر نہیں آتا ۔ وہ صرف اپنے مختلف کرداروں کے شعور کی رَو کو پیش کر دیتا ہے ۔ یہاں قاری خارجی دنیا کے واقعات کا تجربہ بھی کسی کردار کے ذہن سے ہی حاصل کرتا ہے ۔ اس ناول میں ہم کئی ذہنوں کی سیر کرسکتے ہیں ۔ کئی افراد کے ذہنوں میں رہتے ہیں ۔ ہم روزمرہ کی زندگی میں صرف اپنے ہی شعور میں مقید رہتے ہیں ـــــ

---

[1] میرے بھی صنم خانے ۔ ص ۴۰۲

دوسروں کے شعور تک رسائی نہیں حاصل کر سکتے۔ داخلی ناول نگار ہمارے ذہنی تجربے کو وسیع کرتا ہے اور نئی شعوری کیفیات اور تاثرات سے آگاہ ہونے کا موقعہ فراہم کرتا ہے۔" ؎۱

یہ تمام باتیں قرۃ العین کے "میرے بھی صنم خانے" میں ملتی ہیں۔ اسی وجہ سے اس ناول کی قدر و قیمت بڑھ گئی ہے۔ انھوں نے شعور کی رَو کی ٹکنک کے امکانات کو "لندن کی ایک رات" کے بعد اور واضح کیا۔ اور اس کو کام میں لاکر انسانی شعور اور احساسات اور جذبات کے پردے پر ایک مٹتی اور گزرتی ہوئی تہذیب کے نقوش کو بہترین طریقے سے نمایاں کیا۔ اس ٹکنک کے ذریعہ قرۃ العین نے بھی ورجینیا وولف کی طرح انسانی جذبات و احساسات پیش کئے ہیں۔ اڈگر نے ورجینیا وولف کی ٹکنک کو شاعرانہ کہا ہے۔ کیونکہ اس کے کہنے کے مطابق نثری خیالات مقصدی ہوتے ہیں اور شاعرانہ خیالات "تلازمی" ہوتے ہیں بشاعر تخلیق کے وقفوں میں زندگی کے مسائل سے عام انسانوں کی طرح اُلجھا رہتا ہے اور بڑی ریاضت اور گہرائی کے ساتھ فکر کرتا ہے۔ لیکن تخلیق میں اس کی ذہنی ریاضت منطقی انداز میں سامنے آتی ہے، نہ ہی اس کے گہرے جذبات۔ بلکہ ان کا نچوڑ اور ان کا نتیجہ سامنے آتا ہے۔ ایڈگر نے کہا ہے کہ مسز وولف نے شاعرانہ انداز سے ذہن کی رفتار اور اس کے غور و فکر کے نتائج کو پیش کرنے کے لئے یہ ٹکنک، اختیار کی ؎۲۔ بالکل یہی حال قرۃ العین حیدر کا ہے انھوں نے بھی اس ٹکنک سے کام لے کر شاعرانہ انداز سے آزاد تلازم خیال کے اصول کو کام میں لاکر اپنی زندگی کے گہرے تجربات، تاثرات اور اپنے غور و فکر کے نتائج کو پیش کر دیا ہے۔ اس لئے یہ ناول ہر لحاظ سے جدید اُردو ناول نگاری میں ممتاز مقام رکھتا ہے۔

؎۱ صبا۔ (حیدرآباد) اکتوبر سنہ ۱۹۶۱ء۔

؎۲ THE ART OF NOVEL. P, 335 - 336

عزیز احمد کا ناول
"ایسی بلندی ایسی پستی"

سنہ ۱۹۵۰ء کے اندر لکھے جانے والے ناولوں میں " ایسی بلندی ایسی پستی " بھی شامل ہے۔ یہ عزیز احمد کا تیسرا ایجد اہم ناول ہے۔ اس سے پہلے لکھے گئے دو اہم ناولوں " گریز " اور " آگ " کا ذکر گزشتہ باب میں آچکا ہے۔ یہ ناول ان کی فکر و فن کی پختگی کا ثمر ہے۔ یہ نومبر سنہ ۱۹۴۸ء میں چھپا۔ " ایسی بلندی ایسی پستی " عزیز احمد کے سب سے گہرے اور سب سے طویل مشاہدے کا نچوڑ ہے۔ کیونکہ یہ حیدر آباد کی زندگی سے متعلق ہے یعنی ان کے اپنے وطن سے متعلق ہے۔ ہنری جیمس نے ناول کو زندگی کا راست اور شخصی تاثر کہا ہے اور فن کے تعلق سے اس کا کہنا ہے کہ ناول کا فن جو کچھ ہم دیکھتے ہیں اس سے بحث کرتا ہے۔ فن میں یہی سب سے اہم اور مقدم چیز ہوتی ہے کہ وہ مشاہدے پر مبنی ہو اور راست زندگی سے لیا جائے۔ اس کا کہنا ہے کہ زندگی کے علاوہ کسی دوسری جگہ سے لی ہوئی چیز بے مزہ بھی ہوگی اور ناقابلِ قبول بھی۔[1] عزیز احمد فن کے اس اہم مطالبہ کو ہر طرح پورا کرتے ہیں۔ ان کا فن زندگی کے جیسا نہیں ہوتا۔ بلکہ خود زندگی ہوتا ہے۔ زندگی کو اپنی پوری واقفیت کے ساتھ سمیٹ لینے میں عزیز احمد اپنا ثانی نہیں رکھتے، ان کا فن تاثرات کا فن ہے۔ وہ زندگی کے بھرپور گہرے اور انمٹ تاثرات کو بے انتہا سچائی اور واقفیت کے ساتھ پیش کر دیتے ہیں۔ وہ خود اپنے فن کے بارے میں " ایسی بلندی ایسی پستی " میں لکھتے ہیں :

> " یہاں مجھے ایک واقعہ یاد آیا۔ " گریز " کو پڑھ کے کرشن چندر نے مجھ سے کہا تھا۔ مجھے ڈر تھا کہ کہیں تم آخر میں نعیم الحسن اور بلقیس کی شادی نہ کرا دو۔ میں نے جواب میں کہا تھا کہ نعیم اور بلقیس کی شادی ناول میں اس لئے نہیں ہو سکی کہ زندگی میں بھی نہیں ہوئی تھی۔ یہ تو مصنف کے اختیار

---

1. THE FUTURE OF THE NOVEL. P, 53.

کی بات نہیں۔ ماحول اور ہیرو اور ہیروئن کے اختیار کی بات ہے۔ اپنی حد تک صرف مجھے اتنا کہنا ہے کہ میں نے حقیقت نگاری کو ہمیشہ فوٹو گرافی سمجھا۔ ممکن ہے کبھی کبھی شیشہ دھندلا ہو یا فلم خراب ہو۔ یا فلم لیتے وقت روشنی ٹھیک نہ ہو یا میری البصارت یا البصیرت میں فرق ہو۔ لیکن میں نے زندگی کی تنقید ہمیشہ زندگی کی عکاسی کے اندر سے کی ہے اور میں اصلی اور حقیقی کے فرق کا قائل نہیں" [۱]

اصل میں فن کار کا یہی اعلیٰ ترین منصب ہے۔ اس لئے فن کے "غیر شخصی" ہونے پر فلابیر سے لے کر ٹی، ایس ایلیٹ تک ہر عظیم ادیب نے زور دیا ہے۔ فلابیر کا کہنا ہے کہ مصنّف کو ذہنی کوشش کر کے اپنے آپ کو اپنے کرداروں میں منتقل کرنا چاہئے۔ ان کو اپنی مرضی کے مطابق بنانے کی بجائے اپنے کو ان کی مرضی کے مطابق چلنے پر مجبور کرنا چاہئے۔ وہ مصنّف کے "غیر شخصی" (IMPERSONAL) ہونے کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اگر مصنّف کرداروں کی زبان سے خود بولنے کی بجائے کرداروں کو ان کی اپنی زبان میں بولنے دے تو نتائج بہترین نکلیں گے۔[۲] اسی طرح ٹی، ایس ایلیٹ بھی فن کا "غیر شخصی" نظریہ رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک بھی شاعر یا فن کار "غیر شخصی" اسی وقت ہو سکتا ہے جب وہ اپنے آپ کو اپنی تخلیق یا کام کے حوالے کر دیتا ہے۔[۳] عزیز احمد کا بھی یہی نظریۂ فن ہے جو اوپر کے اقتباس سے صاف ظاہر ہے۔ عزیز احمد اپنے اسی "غیر شخصی" نظریۂ فن کی وجہ سے اُردو کے ایک عظیم المرتبت ناول نگار بن جاتے ہیں۔ وہ اپنی زندگی کے شخصی اور ذاتی تجربات کو بھی اس درجہ غیر شخصی انداز سے پیش کرتے ہیں کہ ان کے وہ تجربات پوری زندگی کی نمائندگی کرنے لگتے ہیں۔ "ایسی بلندی ایسی پستی"

---

[۱] "ایسی بلندی ایسی پستی" ص ۲۲۶

[۲] A TREATISE ON THE NOVEL. P, 104.

[۳] LITERARY CRITICISM IN AMERICA. P, 238

میں انھوں نے حیدرآباد کی تہذیب اور اس کی تبدیلیوں کو پیش کیا ہے۔ لیکن اس ناول سے صرف ایک تہذیب، ایک تمدّن اور اس تمدن و تہذیب کے پروردہ انسانوں ہی سے واقفیت نہیں ہوتی بلکہ پوری انسانیت سے واقفیت بڑھ جاتی ہے۔ جلال الدین احمد نے اس بات کا اظہار کر کے اس ناول کے بارے میں لکھا ہے:

"جس طرح کہ ناول ہماری زبان میں لکھے گئے ہیں ان میں اس تصنیف کا درجہ یقیناً بلند ہے۔ ان صفحات میں ہمیں انسانی کردار جذباتی پس منظر اور عمل کا اظہار کچھ ایسے تسلسل اعتماد معروضیت کے ساتھ ملتا ہے کہ باوجود ان زمانی و مکانی حدود کے جن کی پابندی ناول کے ماحول پلاٹ اور اس کے مخصوص اور منفرد اشخاص کو کرنی پڑتی ہے۔ ہم محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ان سے الگ ہٹ کر خود عام اور وسیع انسانیت کے بارے میں ہمیں ایک نئی بصیرت ملی ہے۔"[1]

عزیز احمد کا اسی مخصوص واقعہ کو عمومیت بخشنا ان کی بڑائی کی دلیل ہے۔ اڈون میور نے کہا ہے کہ ایک عظیم فنی کارنامے میں ہر چیز مخصوص ہوتی ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ہر چیز آفاقی یا عمومی معلوم ہوتی ہے[2] عزیز احمد اپنی بے پناہ حقیقت نگاری کی وجہ سے اپنے فن میں یہ آفاقیت یا عمومیت پیدا کرتے ہیں۔ ہنری جیمس کے کہنے کے مطابق حقیقت کی یہی فضا پیدا کرنا ناول نگار کی اہم ترین اور سب سے بڑی خوبی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ناول کی دوسری تمام خوبیاں صرف اسی خوبی پر منحصر ہوتی ہیں۔[3] اسی حقیقی فضا کو پیدا کرنے کے لئے ناول نگار کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ وہ انسان کو اس کے صحیح اور سچے پس منظر میں پیش کرے۔ اسی لئے پرسٹی

---

[1] نقوش (لاہور) مئی سنہ ۱۹۵۲ء ص ۲۴۳

[2] THE STRUCTURE OF THE NOVEL. P, 92.

[3] LITERARY CRITICISM IN AMERICA. P, 149.

نے کہا ہے کہ ناول نگاری کے لئے بنیادی اور ضروری شرط یہ ہے کہ ناول کے کردار کسی نہ کسی طرح ان کی اپنی دنیا میں متحرک اور زندہ نظر آئیں اور جن میں اتنی قوت ہو کہ ہمارے تخیل کو اپنی گرفت میں لے سکیں۔ وہ کہتا ہے کہ اگر ناول کے کردار اپنا اس کوشش میں ناکام رہیں یعنی اگر وہ متحرک اور زندہ نظر نہ آئیں تو پھر کتاب میں دنیا بھر کی خوبیاں ہی کیوں نہ ہوں وہ بحیثیت ناول کے کسی طرح بھی کامیاب نہیں قرار دیا جاسکتا ہے[۱] عزیز احمد بھی اپنے کرداروں کو زندہ اور متحرک پیش کرنے کی بے پناہ قدرت رکھتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کو حقیقی اور واقعی بنانے کے لئے پہلے اس سماجی اور تہذیبی پس منظر کو پیش کرتے ہیں جس کے بغیر کردار جاندار اور متحرک نہیں ہو سکتے۔ ان کے کردار چونکہ حقیقی زندگی کی طرح مختلف خیالات، مختلف تہذیبی قدریں رکھتے ہیں اس لئے عزیز احمد تہذیبی اور تمدنی تبدیلیوں کو بھی بھرپور انداز سے پیش کرتے ہیں۔ کیونکہ ان تبدیلیوں کی وجہ سے قدریں بنتی اور بگڑتی ہیں۔ اصل میں یہی قدریں ہوتی ہیں جو انسانوں کی انفرادیت اور ان کے مزاج کو ظاہر کرتی ہیں۔ سرسید کے دور سے ہندستان کی آزادی تک جو تہذیبی اور تمدنی تبدیلیاں آئی تھیں ناول نگار نے حد درجہ فن کارانہ انداز سے ان کا جائزہ لیتے ہوئے بتایا ہے کہ کس طرح سے اور کس حد تک اس کے کردار ان تبدیلیوں سے متاثر ہوئے تھے۔

وہ لکھتا ہے:

"تین مرتبہ امیر گھرانوں پہ مغربی تمدن کی لہریں امنڈ چکی ہیں۔ پہلے تو غدر کے بعد سرسید کے زمانہ میں فابل جنگ اور مشہور الملک نے اسی زمانے میں اپنی معاشرت بدلی۔ یہ اسی قسم کی مغربیت تھی جیسے ترکی اور مصر کی مغربیت آج ہے۔ یعنی انگریزی رہائش، انگریزی کپڑے، رائیڈنگ، لڑکیوں کے لئے فراکیں، گھر میں ہر ایک ڈارلنگ کتے، انگریزی کھانا، شراب بٹلر، کرسچن آیائیں، غرض صاحب لوگ بننے کی تحریک۔ دوسری مرتبہ

---

[۱] LITTRATRE AND THE WESTERN MAN - D.229

مغربیت کی یورش ہوئی، اس نے اندر سے بدلنا چاہا۔ اس کے سامنے قوم پرستی خودداری، وقار اور مغرب کے ادبی علوم و فنون، سائنس وغیرہ کی رغبت۔ اس دوسری طرح کی مغربیت کا ہمارے ناول کے کرداروں پر کم اثر پڑا، چونکہ اس دوسرے دور کی داخلی مغربیت کے ساتھ ہی ساتھ وہی انگریزی کپڑوں، بول چال، کلب، ناچ، وسکی اور سوڈا کا ایک ریلا بھی آیا جو ہمارے کرداروں کو بہالے گیا اور تیسری اور آخری مغربیت۔ اسے مغربیت کہہ لیجئے یا مزدکیت یعنی اشتراکی آزاد خیالی۔ یہ تحریک پھیلی تو سہی مگر گشن پلی تک محض ایک ذہنی فیشن بن کر آئی۔ اس نے ہندستان کے عوام میں انقلاب کیا ہو یا نہ کیا ہو، ہمارے قصبہ کے افراد کو اس سے سروکار نہ تھا اور نہ اب ہے۔" [۱]

اس طرح " ایسی بلندی اور ایسی پستی " میں ایک بہت وسیع کینوس پر زندگی کی تبدیلیوں کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ یہ ایک دور کی، ایک تمدن کی، اور ایک تہذیب کی تاریخ ہے۔ ناول نگار کو اس پس منظر میں زندگی کے ڈرامہ کو پیش کرنے پر بے پناہ قدرت حاصل ہے۔ وہ ناول میں ہر جگہ دیکھی جاسکتی ہے۔ گورکی کے متعلق پریچیٹ نے کہا ہے کہ اس کے آرٹ متضاد چیزوں کو نمایاں کرنے میں چھپا ہوا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کی زندگی پہلے خارجی طور پر بیان کرتا ہے۔ اور پھر ان کی داخلی زندگی کا ایک حصہ غیر متوقع طور پر ظاہر کر دیتا ہے [۲] عزیز احمد کے بھی فن کی یہی خصوصیت ہے بلکہ وہ دونوں ہی زندگیوں کو بھرپور طریقہ سے پیش کر دیتے ہیں۔ عزیز احمد نے فرخندہ نگر میں ہونے والی تمدنی تبدیلیوں کو پیش کر کے اس حقیقی زندگی کو پیش کیا ہے جو بالکل مشرقی تھی، نہ بالکل مغربی بلکہ ان دونوں متضاد عناصر سے مل کر ایک تہذیبی خلفشار کا نمونہ بن گئی تھی۔ ناول نگار اس بات کو انتہائی فنکارانہ صداقت سے اپنے ناول میں پیش کرتا ہے

---

[۱] ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص ۱۷، ۱۸

[۲] THE WORKING NOVELIST. P, 143.

نور جہاں جو ایک طرح سے ناول کی ہیروئن ہے اسی تہذیبی کشمکش کی پروردہ ہے۔ اس کو دیکھنے کے لئے جب دولھے والے آتے ہیں تو اس تہذیبی انتشار کو ناول نگار اسطرح نمایاں کرتا ہے :

" زمانہ نے کیا عجب اُلٹی ترقی کی تھی۔ ترقی کی پہلی رَو کا زور ختم ہوچکا تھا اور دوسری رَو جس پر وہ خود بہنے والی تھی ابھی زور نہیں پکڑنے پائی تھی۔ خورشید زمانی بیگم تو اپنی شادی کے دن خود مہمانوں کی خاطر تواضع کر رہی تھیں اور وہ تھی کہ نسبت سے بھی پہلے جب پیام بھیجنے والے اسے دیکھنے آئے تھے۔ اُلّوؤں کی طرح آنکھ بند کئے بیٹھی تھی۔ کانونٹ میں اور پھر پنچ گنی میں پڑھا کے ممی کو یہ سب نخرے کیا ضرور تھے۔ مگر سسرال والے پُرانے خیال کے تھے، اور خورشید زمانی بیگم نے سوچا جیسا گاہک ویسا لین دین " [1]

تمدنی اور تہذیبی پس منظر اور حقیقی سماجی حالت کو پیش کر کے عزیز احمد نے اپنے ناول کو تاریخ بنا دیا ہے۔ کانراڈ نے کہا ہے کہ اگر ناول انسانی تاریخ نہیں ہے تو کچھ بھی نہیں ہے۔ پھر وہ تاریخ سے زیادہ ناول کو اہمیت دیتے ہوئے بتاتا ہے کہ ناول مضبوط بنیادوں پر استوار ہوتا ہے۔ کیونکہ یہ سماجی مظاہر اور اس کے حقیقی طور طریقوں پر استوار ہوتا ہے اور تاریخ دوسروں کے تاثرات اور دستاویزوں پر لکھی جاتی ہے۔ اس لئے اس کا کہنا ہے کہ چونکہ ناول راست طور پر زندگی سے حاصل کردہ مواد پر استوار ہوتا ہے اس لئے وہ زیادہ سچا اور حقیقی ہوتا ہے۔ اس لئے کانراڈ کے کہنے کے مطابق ناول نگار ایسا مورخ ہوتا ہے جو انسانی تجربات کو محفوظ رکھتا ہے ان کو بیان کرتا ہے اور ان کی تشریح اور توضیح کرتا ہے [2] وہ ایک تاریخی اور تمدنی تبدیلی کو انسان کے احساس و شعور کے آئینہ میں یوں دکھاتا ہے :

---

[1] ایسی بلندی ایسی پستی ص ۶۲

[2] NOTES ON LIFE AND LETTERS. P. 17

"نوری ڈارلنگ یہ کس کی غلطی ہے۔ میں اٹھارہ سال کی ہوں اور اُردو نہیں بول سکتی تم سے اس وقت انگریزی میں باتیں کر رہی ہوں۔ تمہاری اُردو پر مجھے رشک آتا ہے۔ مجھے کلمہ پڑھنا نہیں آتا۔ میں نے عمر بھر کبھی نماز نہیں پڑھی۔ بتاؤ یہ کس کی غلطی ہے۔ میری یا ممی اور پپا کی۔ اب جیسی میں ان کے بنانے سے بن گئی ہوں وہ مجھ سے یہ توقع کرتے ہیں کہ جس کے ہاتھ میں میرا ہاتھ پکڑا دیں اور جس سے مجھے محبت ہے اسے میں ان کے پسند کے مسلمان اجنبی کے لئے چھوڑ دوں تو بتاؤ یہ ظلم ہے کہ نہیں۔" [1]

یوں ناول نگار انسانی تجربات کو سمیٹ کر اس طرح پیش کر دیتا ہے کہ حقیقی زندگی اپنی تمام جزئیات سمیت قاری کی آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ مورخ ٹھوس واقعات کو بیان کرتا ہے۔ اس لئے وہ واقعات کے صرف خارجی پہلو میں اُلجھ کر رہ جاتا ہے لیکن ناول نگار زندگی کے تاثرات کو پیش کرتا ہے۔ اسی وجہ سے موپاسان نے کہا ہے کہ ایک با صلاحیت حقیقت نگار کو "التباسی" (ILLUSIONIST) کہنا چاہیے [2] عزیز احمد بھی زندگی کا التباس پیش کرتے ہیں۔ اس ناول میں راجہ کرشن پرشاد یعنی حیدرآباد کے مشہور امیر اور وزیر اعلیٰ کی شخصیت کو راجہ راجایان کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ ان کی زندگی کے تاثرات کو ناول نگار اس طرح بیان کرتا ہے کہ ان کی زندگی کے متعلق لکھی گئی ساری تاریخیں اور سوانح پڑھ لینے کے بعد میں ان کی زندگی اور شخصیت کے تعلق سے وہ سب کچھ معلوم نہیں ہوتا، جو اس ناول میں پیش کر دیا گیا ہے۔ ایک جگہ ناول نگار نے ان کی شخصیت کو یوں نمایاں کیا ہے:

"خدا جانے ان آنکھوں کے پپوٹوں کے پیچھے اس دماغ کے خلیوں اور خانوں کے اندر کیا تھا۔ خان حضرت سے بے انتہا خلوص اور محبت اور وفاداری

---

[1] ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص ۱۲۱

[2] WRITERS ON WRITING. P, 126

تاج برطانیہ سے بے حد و انتہا اخلاص اور محبت اور وفاداری ۔ غریبوں کی پرورش اور فیاضی ۔ امیروں سے اخلاق ، مصاحبین سے مروّت اور دنیا کی ہر عورت سے محبت ۔ چھوٹی رانی کی ترچھی راجپوتی آنکھوں کے لئے محبت ۔ بیگم کی بڑی بڑی شربتی آنکھوں کے لئے ، میموں کے لئے محبت ، دھیڑنیوں کے لئے محبت دوسروں کی بہو بیٹیوں کے لئے محبت ، ماماؤں اور لونڈیوں کی ملگجی ساڑیوں کے لئے محبت ـــــ فضا رحقہ کی خوشبو سے مہک گئی اور راجہ نے آنکھیں کھولیں

" خان حضرت زندہ باد ـ سلطنتِ سلیمانیہ پائندہ باد " [۱]

عزیز احمد کی ناول نگاری کا زبردست وصف ایسے ہی زندہ اور متحرک کرداروں کو پیش کرنا ہے وہ اپنے ہر کردار کو زندہ اور متحرک بنانے کی قدرت رکھتے ہیں ۔ خواہ وہ کوئی راجہ راجایان کی طرح تاریخی شخصیت ہو یا بالکل خیالی اور فرضی ۔ اس کے ساتھ ہی عزیز احمد بے شمار کرداروں کو انفرادیت کے ساتھ پیش کرنے کا ملکہ رکھتے ہیں ۔ یہ ناول نگار کی بڑائی اور عظمت کی دلیل ہے ۔ عزیز احمد ان کرداروں کو پیش کرتے ہوئے زندگی کی حقیقی گھماگھمی اور اس کی چہل پہل کو پیش کردیتے ہیں ۔ ٹالسٹائی کے متعلق ورجینیا وولف نے کہا ہے کہ زندگی اس پر حاوی رہتی ہے [۲] ۔ یعنی وہ زندگی کو بھرپور اور مکمل انداز سے پیش کرتا ہے ۔ یہی بات عزیز احمد کے متعلق کہی جاسکتی ہے ۔ ان ناولوں میں زندگی کی حقیقی وسعت نظر آتی ہے ۔ " ایسی بلندی اور ایسی پستی " کا موضوع اصل میں بلندیوں کی پستیاں دکھانا ہے کیونکہ امیر طبقہ یا اونچا متوسط طبقہ ہی اس ناول کا مرکز و محور ہے لیکن جسطرح حقیقی زندگی میں ہر طبقہ دوسرے طبقہ سے وابستہ رہتا ہے ۔ اس طرح سے اس ناول میں بھی ہر طبقہ کی زندگی سامنے آجاتی ہے ۔ امیر طبقہ کی زندگی کی عمارت بنانے میں جس طرح محنت کش طبقہ خون پسینہ ایک کرتا ہے اس کی ایک مثال یہ ہے :

---

[۱] ایسی بلندی ایسی پستی ۔ ص ۱۱

[۲] THE COMMON READER P, 231

"سلطان حسین کشن پی کی چھوٹی چھوٹی بلندیوں پر بیسوں مکانوں کو بنتا اور بڑھتا دیکھ رہا تھا۔ ہزاروں وڈر معلق چٹانوں کو مکانوں کے لئے پتھریں تبدیل کر رہے تھے، ان کے قوی بازو اور ان کے مضبوط اوزار پتھروں پہ ضرب لگاتے اور پتھر ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتا۔ ہزاروں کو ہنی تھے جو کشن پی کے عظیم الشان محلّہ کے لئے ستون پر ستون تراشتے چلے جا رہے تھے۔ ان فرہادوں کی شیریں ہزار ہا شیریں ننگے سینے جو کبھی ساڑی کے موٹے پلو سے ڈھکے رہتے، کبھی کھل جاتے۔ مٹی کے ٹوکرے سر پر رکھے اِدھر سے اُدھر مشینوں کی طرح گھومتی رہتیں اور راتوں کو ہزاروں طرح کے خسروان سے اپنا پہلو گرم کرتے . . . . . بنتے ہوئے مکانوں کے پیچھے انسانی اعصاب اور قوتِ بازو کا بھی صرفہ شامل تھا۔ پسینہ خون بھاری بوجھ کے نیچے دل کی دھڑکن۔ کبھی کبھی پیٹ میں بچہ سر پر مٹی کا ٹوکرا اور دل کی دھڑکن۔" [1]

"ایسی بلندی اور ایسی پستی" میں عزیز احمد نے زندگی کو زیادہ سے زیادہ بھرپور طریقے سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ زندگی کی بھرپور پیش کشی جس طرح نچلے طبقہ کے ذکر کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتی اسی طرح متوسط طبقہ کو بغیر پیش کئے زندگی کا کوئی بھی خاکہ تکمیل نہیں پا سکتا۔ اس لئے ناول نگار اس طبقہ پر بھی پوری طرح روشنی ڈالتا ہے۔ سریندر اپنے طبقہ کے بارے میں کہتا ہے:

"مجھے اپنے طبقہ پر ناز ہے۔ متوسط طبقہ پہ۔ جہاں بغیر طبقوں والی سوسائٹی ہوگی۔ روس نہ تم گئے ہو نہ میں۔ لیکن جہاں طبقے ہیں وہاں کوئی طبقہ ہمارا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ اعلیٰ طبقہ بھی اسی طرح ہماری نقل کرتا ہے جیسے ادنیٰ طبقہ۔ وہ اس طرح کے علوم و فنون سب کی رہنمائی ہمارے ہاتھ میں ہے۔ ہم ایجادیں کرتے ہیں، ہم کتابیں لکھتے ہیں۔ ہم فنونِ لطیفہ کے بانی اور پھیلانے والے ہیں۔" [2]

---

[1] ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص ۱۳۸

[2] " " " ص ۱۳۶

پھر سریندر بتاتا ہے کہ دنیا کے " تمام سیاسی فلسفے متوسط دماغ سے نکلے ۔میکاولی سے مارکس تک ، افلاطون کی جمہوریت سے ہٹلر کی جدوجہد تک سارے نقشے اسی طبقہ نے کھینچے ہیں ۔لیکن اس کے ساتھ ہی اس طبقہ کی کمزوری " روپیہ " ہے ۔ سریندر اس بات کا اعتراف کرتا ہے اور کہتا ہے :

" یہ ہماری بڑی کمزوری ہے ۔ ہم راجاؤں، مہاراجاؤں کے خلاف کتابیں لکھتے ہیں ، مضامین لکھتے ہیں ، آپس میں باتیں کرتے ہیں، لیکن ذرا کسی مہا راج کمار کے پاس سے چائے کی دعوت آجائے ، سگے بھائی کو مرتا چھوڑ کر ضرور جائیں گے ۔ میں نے مہاراجہ مان سرور سے اس روز یہی کہا کہ ہم لوگ آپ کو تہذیب سکھاتے ہیں ، آپ کو دل میں اپنے سے کمتر سمجھتے ہیں ۔ آپ کے خلاف لوگوں کو بغاوت پر اکساتے ہیں ۔لیکن آپ سے ملنا ، بات چیت کرنا ، آپ کی پارٹیوں میں شریک ہونا بھی اپنے لئے عزت کا موجب سمجھتے ہیں ۔" [1]

عزیز احمد اس طرح ہر طبقہ کی مخصوص خصوصیات اور اس کے افراد کو پیش کرکے زندگی کی سچی اور مکمل عکاسی کرتے ہیں ۔ وہ افراد ہی کو نہیں بلکہ ان کے احساسات اور جذبات کو بھی اس درجہ یقین آفریں اور حقیقی انداز سے پیش کرتے ہیں کہ ہر انسان کو اس آئینہ میں اپنی صورت نظر آتی ہے ۔ عزیز احمد انسانی جذبات و احساسات کو پیش کرنے میں اپنا جواب نہیں رکھتے رابرٹ لیڈل نے کانراڈ کے حوالے سے کہا ہے کہ نازک احساسات کو انسانی زبان میں ادا کرنا ناممکن ہے ۔ ہمارے لکھے ہوئے الفاظ ایک قسم کے ترجمے کی حیثیت رکھتے ہیں [2] ظاہر ہے کہ جو کوئی فن کار اس ناممکن کام کو ممکن کر دکھائے وہ بہت بڑا آرٹسٹ ہوگا ۔

---

[1] ایسی بلندی ایسی پستی ۔ ص ۱۲۸

[2] SOME PRINCIPLES OF FICTION. P. 196

عزیز احمد کی بڑائی بھی ان احساسات و جذبات کو ادا کرنے میں ظاہر ہوتی ہے جہاں زبان بھی پوری طرح ساتھ نہیں دیتی۔ انھوں نے سلطان حسین اور نور جہاں کی ازدواجی زندگی کو پیش کرتے ہوئے ہر جگہ جس طرح ان دونوں کے احساسات و جذبات کو پیش کیا ہے وہ اُردو ادب کا وقیع سرمایہ ہے۔ ان دونوں کے تعلقات کی کشیدگی کو بڑھتے ہوئے دکھانا اور آخر میں رفتہ رفتہ اس خلیج کا خلع کی صورت اختیار کرنا عزیز احمد کے فن کے کمال کو ظاہر کرتا ہے۔ اُردو ناول نگاری میں شاید ہی آج تک کسی نے اس قدر فطری انداز سے ازدواجی زندگی کی کشیدگی کو پیش کیا ہو۔ یہ کشیدگی ان دونوں کے احساسات و جذبات کی کشمکش کے ذریعہ جس طرح پیش کیگئی ہے وہ صرف پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ اور ان احساسات اور جذبات کی پیش کشی کی اہمیت کو ناول کے پورے پس منظر ہی میں رکھ کر اچھی طرح سے دیکھا جا سکتا ہے۔ نور جہاں اور سلطان حسین کی زبانی تکرار جب بڑھ جاتی ہے تو سلطان حسین نور جہاں کو مار بیٹھتا ہے۔ اس وقت کے جذبات کی مصوّری عزیز احمد نے اس طرح کی ہے:

"نور جہاں کے اندر کوئی چیز آگ کی طرح سلگ کر بجھ گئی۔ غصّے کی بجائے رنج، ذلت، اور بےبسی کا ایسا تلخ احساس جو اس نے اس سے پہلے کبھی محسوس نہیں کیا تھا۔۔۔۔۔ ایک عجیب انکشاف تھا جس سے اس کی ہستی، سمندروں کی سب سے نیچی تہہ کی طرف بہہ گئی، یہ کہ اسے کوئی مار سکتا ہے، اور اسے کوئی ذلیل کر سکتا ہے۔ ایک ایسا نیا تجربہ جس کا ذکر ہی سن کر اس کے بدن کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے۔ اس نے سوچنا بند کر دیا۔ چند منٹ تک وہ بالکل خلا کے عالم میں تھی۔ ہر چیز مفقود تھی۔ وہ خود۔ سلطان حسین۔ خورشید زمانی بیگم۔ وہ بچہ جو ابھی اس کے پیٹ میں تھا۔ ہر چیز مفقود تھی۔ ایسا خواب جو دیکھا جا چکا ہو اور جو اب محو ہو چکا ہو۔ صرف اس کی یاد سی باقی ہو۔ اب صرف کسک ہی کسک تھی۔ تھپڑ اس کے گال اس کے بھیجے، اس کے دل پر ضرب لگاتا ہوا اس کی روح کو مفلوج کر چکا تھا

اب اس کی پوری روح سسکیوں میں منتقل ہو چکی تھی۔ اس کی حالت ایسی تھی،
جیسے کسی کو ابھی ابھی موت آئی ہو۔" [1]

دراصل ناول میں یا ادب میں ایسے ہی انسانی جذبات اور تجربات کی سچی اور بھرپور عکاسی اہمیت رکھتی ہے۔ ڈبلوڈ ڈیس نے کہا ہے کہ ادب کی قدر و قیمت صرف اس لئے ہے کہ انسانی تجربات کی قدر و قیمت اور اس کی بصیرت کی اہمیت ہے[2] عزیز احمد انسانی تجربات اور انسانی جذبات کو بصیرت افروز طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ " ایسی بلندی ایسی پستی " میں جگہ جگہ انسانی جذبات کی یہی آگہی ملتی ہے۔ سلطان حسین دوسری دفعہ نور جہاں کو اس بری طرح مارتا ہے کہ اس کا سر تجوری سے جا ٹکراتا ہے۔ اسوقت سلطان کے جذبات کو عزیز احمد یوں پیش کرتے ہیں:۔

" وہ جب بے ہوش ہو کر گری ہے تو سلطان حسین پر پہلی کیفیت جو طاری ہوئی وہ سکتہ کی تھی۔ اس کی سمجھ میں نہیں آیا کہ کیا ہو گیا۔ ریڑھ کی ہڈی پر سے ہیبت کی سردی کی ایک لہر دوڑ گئی۔ پہلا خوف کا احساس لئے کہ کہیں نور جہاں مر تو نہیں گئی۔ اس وقت نور جہاں کی مظلومیت پر پچھتاوے کے ایک ناقابل بیان احساسات کے ساتھ قتل کے مقدمہ کے خوف کا ایک ایسا اثر اس کے دل پر طاری ہوا کہ بجلی کی طرح یہ تجویز اس کے ذہن میں دوڑ گئی کہ وہ خود ہی اپنا کام تمام کرلے۔ پانی! آگ۔ زہر۔" [3]

عزیز احمد کی جذبات نگاری کا کمال ان اقتباسات کے ذریعہ نمایاں نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ وہ پورے ماحول کو تدریجی طور پر ناول میں اس طرح پیش کرتے ہیں اور ایسی فضا پیدا کرتے

---

[1] ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص ۱۸۹

[2] A STUDY OF LITERATURE. P, 228

[3] ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص ۲۰۸

ہیں کہ ان کی جذبات نگاری حد درجہ موثر اور فطری بن جاتی ہے ۔ اصل میں ناول کے ہر واقعہ کی تاثیر اور پورے ناول کا اثر زمان و مکان کی حقیقت شعارانہ پیش کشی پر منحصر ہوتا ہے ۔ ہر بڑا ناول نگار زمان و مکان کو واقعیت کے ساتھ پیش کرتا ہے ۔ ٹالسٹائی کے متعلق اڈون میور نے کہا ہے کہ اس کے پاس وقت اور مقام بالکل حقیقی نظر آتے ہیں ۔ پھر وہ کہتا ہے کہ ناول کا پورا " عمل " وقت میں ہوتا ہے اور صرف وقت ہی میں ہوتا ہے[1] دراصل " ایسی بلندی ایسی پستی " کی اہمیت بھی اسی لئے ہے کہ یہاں زمان و مکان بالکل حقیقی معلوم ہوتے ہیں اور ناول میں وقت بنیادی اور مرکزی اہمیت رکھتا ہے ۔

جن ناولوں میں وقت محور اور مرکز کی حیثیت رکھتا ہے ان کو اڈون میور نے " کرانیکل " (CHRONICLE) یعنی " عہد نامہ " کہا ہے ۔ اس نے اپنی کتاب میں ناول کی پانچ قسمیں قرار دی ہیں یعنی پکارسک ناول ، کرداری ناول ، ڈرامائی ناول ، عصری ناول — (PERIOD NOVEL) اور آخری و پانچویں قسم کو اس نے " کرانیکل " یا عہد نامہ کہا ہے — ناول کی اس قسم کو وہ تمام اقسام میں اونچا اور اعلیٰ قرار دیتا ہے ۔ " ایسی بلندی ایسی پستی " اسی پانچویں قسم کے ذیل میں آتا ہے ۔ عہد نامہ کیا ہوتا ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے میور نے لکھا ہے کہ ڈرامائی ناول میں بھی وقت کے ذریعہ کردار ابھرتے ہیں اور عہد نامہ میں بھی ۔ لیکن دونوں میں فرق ہے ۔ عہد نامہ لکھنے والے کے لئے پیدائش سے موت تک دس بیس تیس چالیس پچاس سال کے عرصے عمر کے نازک مراحل ہوتے ہیں ۔ کیونکہ ہر زندگی ان کے نزدیک ایک اکائی کی حیثیت رکھتی ہے اور ہر عمر کی ایسی منزل کردار کو اس کے اختتام کی طرف یعنی اس کی موت کی طرف لے جاتی ہے ۔ ایک جوان آدمی اور ایک بوڑھا آدمی عہد نامہ میں زندگی کی تبدیلی اور اس کے اثر اور وقت کے گزرنے کی مکمل نمائندگی کرتا ہے ۔ لیکن ڈرامائی ناول میں گو وقت کو پیش کیا جاتا ہے لیکن یہاں کرداروں کا مقدر اہمیت رکھتا ہے اور وقت کے

---

[1] THE STRUCTURE OF THE NOVEL . P, 95

گزرنے کا احساس مستقل طور پہ سامنے نہیں رہتا ۔ انسانی مقدر کا احساس وقت کے احساس پر غالب رہتا ہے لیکن عہد نامہ میں وقت مستقل طور پہ سامنے رہتا ہے اور ناول ختم بھی ہو جاتا ہے تو اس کے گزرنے کا احساس دل و دماغ پر چھایا رہتا ہے[1] " ایسی بلندی ایسی پستی " میں بھی وقت کے گزرنے کا احساس اور اس کی رفتار شروع سے آخر تک سامنے رہتی ہے ۔ پرسی لبک نے ٹالسٹائی کے وقت کو پیش کرنے کے متعلق کہا ہے کہ اس نے بعض نسلوں کو ابھرتے اور ختم ہوتے دکھایا ہے ۔ اگرچہ وقت کا پہیہ طویل عرصے تک گھومتا نہیں دکھایا گیا ہے لیکن جتنی بھی اس کی گردش دکھائی گئی ہے وہ بیحد صاف اور واضح ہے ۔ وقت جو تبدیلیاں پیدا کرتا ہے اور یہ تبدیلیاں جوانی سے بڑھاپے تک جس طرح نمایاں ہوتی ہیں وہ بھی حد درجہ واضح ہیں ۔ پندرہ سال کی مدت ناول میں پیش کی گئی ہے لیکن وقت کے اس عرصہ کے گزرنے کا پورا ، مکمل اور بھرپور تاثر ناول میں موجود ہے ۔ پرسی لبک نے انسانی عمر کی تبدیلیوں کو دکھانے میں ٹالسٹائی کو سب سے اونچا مقام دیا ہے ۔ اس کا کہنا ہے کہ عورتیں اور مرد بالکل اسی طرح بوڑھے ہو جاتے ہیں اور جوان نہیں رہتے جسطرح کہ حقیقی زندگی میں ہوا کرتا ہے ۔ وہ بالکل ہماری طرح بوڑھے ہوتے دکھائی دیتے ہیں[2] اردو ناول نگاری میں عزیز احمد کی عظمت بھی اسی لئے رہے گی کہ انھوں نے بھی وقت کو اس کے فطری اور حقیقی انداز میں گزرتے ہوئے دکھایا ہے ۔ وقت کا بالکل حقیقی اور فطری بہاؤ " ایسی پستی ایسی بلندی " میں ملتا ہے ۔ یہاں بھی چند نسلیں ابھرتی اور ختم ہوتی دکھائی گئی ہیں ۔ اور وقت جو تبدیلیاں انسانی زندگی میں پیدا کرتا ہے اس کو ناول میں شروع سے آخر تک نمایاں کیا گیا ہے ۔ وقت جس طرح گزرتا ہے اس کو اس ناول کے ایک کردار خورشید زمانی بیگم کی زندگی میں بھی دیکھا جا سکتا ہے ۔ ناول میں اس کردار کا بچپن سے لیکر بڑھاپے تک ارتقار دکھایا گیا ہے ۔ خورشید زمانی بیگم اپنے بچپن میں " پیا " پیا " کہتی ہوئی

لہ THE STRUCTURE OF THE NOVEL. P,100-102.

لہ THE CRAFT OF FICTION. P,50-52

اپنے باپ کے گلے میں باہیں ڈالے شوخی اور شرارت کرتی نظر آتی ہے۔ پھر اس کی شادی ہو جاتی ہے اور وہ ماں بن جاتی ہے۔ اور ایک دن جب وہ سو کر اٹھتی ہے تو "اپنے سر میں اتنے سفید بال دیکھ کر سہم جاتی ہے۔ خورشید زمانی بیگم پر عمر کے گزرنے کا جو اثر ہوتا ہے اس کو ناول نگار نے جس طرح پیش کیا ہے اس کی ایک مثال یہ بھی ہے:

"انھوں نے چست سے چست بلاوز پہننے شروع کئے۔ بالکل اٹھارہ برس کی لڑکیوں کا ایسا فیشن شروع کیا۔ . . . . . . قصہ مختصر دشمن سے مقابلہ کرنے کے لئے ہر حربہ انھوں نے استعمال کیا مگر دشمن تھا کہ بڑھتا ہی چلا آیا۔ اس نے خضاب کے برقعہ کے اندر سے بالوں کو سفید سے سفید تر بنانا شروع کیا۔ اس نے چہرے کی رنگت چھین لی۔ جگہ جگہ سے گوشت اور چربی کے ڈھیر کے ڈھیر تھوپ دیئے۔ شکنوں پر شکنیں ڈالنا شروع کر دیں۔"[۱]

اس طرح خورشید زمانی بیگم کی بچیاں بچپن سے جوانی کی طرف جاتی ہیں۔ وہ جوان ہوتی ہیں۔ ان کی نسبتیں طے ہوتی ہیں، ان کی شادیاں ہوتی ہیں اور ان کی ازدواجی زندگی کی خوشگواریوں اور تلخیوں کو بالکل حقیقت شعارانہ اور فطری انداز میں وقت کے بہاؤ کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول میں ہر چیز وقت کے دریا کے ساتھ بہتی نظر آتی ہے۔ ناول کا ہر کردار وقت کے دھارے کے ساتھ بہتا دکھائی دیتا ہے۔ اور وقت جس طرح حقیقی زندگی میں اثر ڈالتا ہے بالکل وہی اثر انگیزی ناول میں بھی پوری واقفیت کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ناول کا ہر کردار وہ نور جہاں ہو یا سرتاج، خاقان ہو یا نیازی، سنجر بیگ ہو یا ابوالہاشم، اصغر ہو یا دل افروز، یا مشہور النساء، غرض ناول کا کوئی بھی کردار ہو وہ حقیقی زندگی کی طرح وقت کے دھارے میں بہتا ہوا اور تبدیل ہوتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ اگرچہ کہ ناول میں بے شمار کردار پیش کئے گئے ہیں لیکن ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ اس نے ہر کردار میں وقت کی اثر انگیزی کو حد درجہ واقفیت کے ساتھ

---

[۱] ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص ۲۸

نمایاں کیا ہے۔ اس ناول میں وقت کے دریا ہی سے مختلف کردار ابھرتے ہیں اور اسی میں غرق ہوکر ختم ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ ناول نگار عمر کی رفتار اور وقت کے گزرنے کو جس طرح دکھاتا ہے، اس کی ایک روشن مثال سلطان حسین کا کردار ہے جس میں وقت کے گزرنے کو یوں پیش کیا گیا ہے:

"اور پھر زندگی کے مکان میں جو ایک ہلکی سی دراڑ تھی وہ ایک بھیانک خلا سا بننے لگی۔ مسوری میں ہر سال اس کا رُخ گرتا جاتا۔ اس وجہ سے کہ اس کی عمر میں ہر سال اضافہ ہو ہی رہا تھا اور نئی جوان ہونے والی لڑکیاں نئے جوان ہونے والے لڑکوں سے معاشقہ کر رہی تھیں۔" [1]

اور پھر ایک دن ایسا بھی آتا ہے کہ سلطان حسین عمر کے گزرنے کا شدید احساس کرنے لگتا ہے۔ وہ جب اپنی کنپٹیوں کے سفید بالوں کے ساتھ ایک نوجوان اور شوخ حسینہ سے محبت کی پینگیں بڑھانے کی کوشش کرتا ہے تو وہ لڑکی اس سے صاف طور پر کہتی ہے کہ یہ "ڈبلیو ٹی" (ویسٹ آف ٹائم) ہے۔ اس وقت سلطان حسین کو معلوم ہوتا ہے:

"ڈبلیو ٹی کے معنی اب سلطان حسین اچھی طرح سمجھ سکا۔ اب کہیں جاکر اس کی مشینوں میں اُلجھنے والی کھوپڑی پر یہ نکتہ ظاہر ہوا کہ اب تک وہ لڑکیوں کے ساتھ اپنا اور ان کا وقت ضائع کر رہا ہے۔ اب جبکہ جوانی کے دن ختم ہو رہے ہیں، حسین نوجوان لڑکیاں اس کی بھی روادار نہیں رہیں کہ وہ ان کا وقت ضائع کرے۔" [2]

سلطان حسین شادی کو "ناگزیر" سمجھنے لگتا ہے۔ نور جہاں سے شادی کے وقت 'وقت' کا دھارا اس کی ازدواجی زندگی کو کاٹ کر رکھ دیتا ہے اور پھر وہی اس کی زندگی کو ختم بھی کر دیتا ہے۔۔۔ "گئودان" کے ہوری کے بعد شاید سلطان حسین ہی کی موت سارے اُردو ناول نگاری میں انتہائی

---

[1] ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص ۶۳، ۶۴

[2] " " ص ۶۷

فطری اور قدرتی معلوم ہوتی ہے۔ اگرچہ کہ حرکتِ قلب بند ہوجانے کی وجہ سے سلطان حسین کی موت واقع ہوتی ہے اور ناول نگار کسی قدر معذرت کے انداز میں یہ بھی کہتا ہے:

"کہا جاتا ہے کہ حادثہ کا ادب میں کوئی مقام نہیں لیکن حادثہ بہرحال پیش ہی آتے ہیں۔ ڈاکٹر نے سلطان حسین کو دیکھ کر کہا کہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ قلبی حملہ پہلے علاماتِ موت ہی ہو"۔ ؎ ۱

ناول نگار کی یہ معذرت قطعی غیر ضروری ہے۔ سلطان حسین کی موت حد درجہ یقین آفرین اور قدرتی انداز سے پیش کی گئی ہے۔ پریم چند "گئودان" میں ہوری کی موت اور عزیز احمد "ایسی بلندی ایسی پستی" میں سلطان حسین کی موت اس لئے یقین آفرین طریقے سے پیش کر سکے ہیں کہ انھوں نے وقت کے بہاؤ اور اس کے گزرنے کو پوری واقعیت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اصل میں چونکہ وقت کا بہاؤ ان کرداروں کی زندگی کو بہائے جاتا ہے اور وقت کے دریا ہی میں غرق ہوکر ان کی زندگی ختم ہوتی ہے اس لئے ان کرداروں کا یہ خاتمہ بالکل فطری اور حقیقی بن گیا ہے۔

وقت کی اہمیت ایک اور لحاظ سے اس ناول میں اہمیت رکھتی ہے۔ یہاں وقت کے گزرنے کو شعوری طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ناول کے کردار بھی وقت کی اہمیت اور اس کے گزرنے کا پورا پورا شعور رکھتے ہیں۔ "گئودان" یا اس سے پہلے کے عہد کے ناولوں میں یہ بات بالکل نظر نہیں آتی۔ اصل میں وقت کا یہ شعوری احساس جدید دنیا بلکہ جدید تر دنیا کی دین ہے۔ اس سے پہلے قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری کے سلسلہ میں اس بات کا ذکر ہوچکا ہے کہ ادب میں وقت کا یہ شعوری احساس بنیادی اور مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ وقت کے اسی شدید احساس کی وجہ سے آج کا ادب شعوری اور غیر شعوری طور پر "فلسفۂ وجودیت" سے متاثر ہے اور غیر محسوس طور پر اس کو پیش کرتا ہے۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا نامناسب نہ ہوگا کہ وقت کے احساس سے وجود کا احساس شدید ہوجاتا ہے۔ اور اسی احساس کی وجہ سے

۱؎ ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص ۲۵۴

وجودیت کا تصوّر ادب میں فروغ پانے لگا۔ نہ کہ " فلسفۂ وجودیت کی وجہ سے وقت کا احساس ادب میں پیدا ہوا"۔ اسی وجہ سے میرہوف نے کہا ہے کہ وقت انسان کے لئے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ کیونکہ انسانی زندگی وقت ہی کے سائے میں بسر ہوتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ" میں کیا ہوں" کا سوال اسی وقت مفہوم پیدا کرتا ہے جب کہ" میں کیا تھا یا کیا بن گیا" کا احساس ہو یعنی خارجی تاریخ کے حقائق کے ساتھ انسان کے روابط انسانی سوانح یا اس کی ذات کی انفرادیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ اسی لئے میرہوف کا کہنا ہے کہ ہر لحاظ سے فلسفۂ وجودیت کی ہر قسم ادبی فلسفہ ہی کی مختلف قسمیں رہی ہیں۔ کیونکہ وقت یا اور بھی کوئی وجودیت کا اہم عنصر انسانی تجربے ہی میں بامعنی بن سکتا ہے۔ انسانی تجربے یا وجود سے باہر کی چیز کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اسی لئے وہ یہ کہتا ہے کہ ادب " وجودی " رہا ہے کیونکہ یہ وقت کے انہی پہلوؤں سے بحث کرتا ہے، جو انسانی زندگی میں اہمیت رکھتے ہیں۔ فلسفۂ وجودیت کا بھی بنیادی مقصد یہی ہے[1] اصل میں وقت ہی انسانی وجود کو بناتا اور بگاڑتا ہے۔ وقت کا یہی احساس وجودیت کے فلسفہ کے تمام عناصر جیسے زندگی سے بے اطمینانی، اپنے وجود کا شدید ترین احساس، اپنے وجود کو سب کچھ سمجھنا، وجود کے کرب کا احساس، زندگی کی غیر یقینی حالت کا احساس، ہر قسم کی آزادی کی خواہش غرض وجودیت کے ان تمام عناصر یا پہلوؤں پر حاوی رہتا ہے۔ موجودہ ناولوں میں بھی جیسا کہ گزشتہ باب کی ناول نگاری کے سلسلہ میں کہا جا چکا ہے کہ یہ تمام عناصر ملتے ہیں۔ اس لئے آج کا ادب وقت کی رفتار کو شدت سے محسوس کرنے کی وجہ سے غیر محسوس طور پر فلسفۂ وجودیت کو پیش کرتا ہے۔

" ایسی بلندی ایسی پستی" میں بھی سریندر کی ناول کے آخر میں " داخلی خود کلامی " وجودیت ہی کے فلسفہ پر مبنی ہے۔ یہاں عزیز احمد نے شعور کی رَو کی ٹکنک استعمال کر کے اور اس طرح آزاد تلازم خیال کے اصول کو کام میں لاکر زندگی اور وقت کی ماہیت پر جس طرح

---

[1] TIME IN LITERATURE. P. 28

آج کا ذہن غور کرتا ہے اس کو پیش کیا ہے سلطان حسین کی موت پر سریندر سوچتا ہے:

"بہتا ہوا پانی۔ دریا، سمندر، وقت۔ لیکن تخیل زندگی کا وہ نام ہے اور زندگی وقت کے دریا کی مسخری ہے اور وقت جو ساری دنیا کا احتساب کرتا ہے وہ بھی رُکتا رہے گا۔ یوں کہا شیکسپیئر نے۔ اور بہت سے ماہرین طبیعات نے۔ زندگی وقت کے دریا کی مسخری۔ میں تم سلطان حسین۔ میری ابتدا ہیں میری انتہا ہے۔ پیدائش افزائش نسل اور موت۔ سب کے سب بے معنی ہیں کیونکہ متوسط طبقہ کا دہریہ بہتے ہوئے پانی بپتسمہ کے چھینٹے زنار کے دھاگے، تسبیح کے دانے پر یقین نہیں رکھتا۔" [1]

یہ وجودیت کا فلسفہ ہی ہے جو کسی بھی قدر پر یقین نہیں رکھتا۔ یہ جدید حالات کی دین ہے جس کی وجہ سے جیسا کہ گزشتہ باب میں تفصیل سے ذکر آچکا ہے، تمام پرانی قدریں مسمار ہوگئی ہیں۔ اس لئے اپنا وجود اور اپنی زندگی ہی انسان کے لئے سب کچھ بن گئی ہے۔ یہاں سریندر کے شعور کی رَو وقت کے اس بہاؤ ہی کو ظاہر نہیں کرتی جو موت کی طرف بہہ رہا ہے، بلکہ اس موت سے وہ آگہی بھی ظاہر ہوتی ہے، جس کو آج کا انسان شدت سے محسوس کرتا ہے۔ مشہور اور اہم وجودی فلسفی ہائیڈیگر نے کہا ہے کہ انسان ہی وہ تنہا مخلوق ہے کہ اپنے آپ سے یعنی اپنے وجود سے آگہی رکھتی ہے۔ اور اپنی موت سے پہلے ہی سے واقف رہتی ہے۔[2] انسان کی موت سے یہ آگہی وقت کے گزرنے کی آگہی کا نتیجہ ہے۔ کیونکہ یہی ہمارے وجود کے "وقتی ہونے کو ظاہر کرتا ہے۔ سریندر کے شعور کی رَو وقت پر زندگی کے ان تمام مسائل اور فلسفۂ وجودیت کو پوری طرح نمایاں کرتی ہے۔ وہ سوچتا ہے:

"اور ندی سمندر کی یاد دلائے اور سمندر وقت کی اور وقت کا ماضی مستقبل

---

[1] ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص ۲۶۰

[2] TIME IN LITERATURE. P. 67 ——

اور حال ناقابلِ تقسیم ہے ۔ ایک آنِ واحد ۔ اچھا ہوا تو چل دیا ۔ ہم بچارے آنِ واحد کے شکار بڑی مشکل میں ہیں ۔ پہلے ہم بوئے بھلیس سے لے کر برگساں تک سب سے سنتے رہے کہ خالق کا وقت اور ہے اور مخلوق کا وقت اور ۔ اب یہ مسخرے طبیعات والے کہہ رہے ہیں کہ شاید یہ زمان و مکان ہمارے ہی تخیل کی پیداوار ہیں ۔ چہ زمان وچہ مکاں ، شوخیٔ افکارِ من است ۔ چوتھا بعد ۔ ان سارے بعدوں کی ایسی کی تیسی ۔ تو سلطان حسین بڑے مزے میں مکان بناتا بناتا تین سو کھی چٹانوں سے ٹکرا گیا ۔ دریا ' سمندر ' وقت ساحل پر بڑی تا کی تپسیا ۔ یہ وقت جو تباہ کرتا ہے یہی حفاظت بھی کرتا جاتا ہے"[1]

اس طرح سریندر کے خیالات میں فلسفۂ وجودیت جاری و ساری نظر آتا ہے ۔ اس فلسفہ کے بارے میں ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے اس نظامِ فکر کے اہم فلسفی کیرک گارڈ کے حوالہ سے کہا ہے کہ " اس نے اندرونی حقیقت یا داخلیت پر زور دیا اور کہا ہے کہ صرف داخلیت حق ہے ۔ اس نے مختلف انواع کے فکری نظاموں مثلاً ماورائیت ' عینیت اور مادیت کو ٹھکرا کر وجود اور اس کے روزمرہ کے ٹھوس و تلخ حقائق کو اپنایا جو داخلیت کے دائرے میں تھے "[2] اس فلسفہ کے اسی بنیادی رجحان کا ذکر کرتے ہوئے ولیم بیرٹ نے بھی یہی کہا ہے کہ یہ فلسفہ تمام دوسرے فلسفیوں کے برعکس پورے انسان کو اپنی گرفت میں لینا چاہتا ہے ۔ وہ انسانی وجود کے ان حصوں کو بھی شعور میں لے آنا چاہتا ہے جو انسانی زندگی کے بڑے تاریک اور سوالیہ گوشے ہیں ۔ اس طرح یہ فلسفہ خود ہمارے اپنے زمانے کے عصری تجربات کا مستند اظہار ہے[3] " ایسی بلندی ایسی پستی " میں سریندر کے شعور کی رَو کے ذریعہ عزیز احمد نے

---

[1] ایسی بلندی ایسی پستی ۔ ص ۲۶۳

[2] فن اور فن کار ۔ ص ۳

[3] IRRATIONAL MAN. P, 19

ہمارے اپنے عہد کے ایک اہم فلسفیانہ رجحان کو بیحد عمدگی سے پیش کیا ہے۔ جیساکہ اوپر دیئے گئے اقتباسات سے ظاہر ہے۔ عزیز احمد کا کمال یہی ہے کہ وہ اپنے عہد کے فلسفیانہ خیالات سے لے کر مزدوروں کی محنت تک زندگی کے ہر پہلو کو اپنے ناولوں میں سمو لیتے ہیں۔ یہ ان کی ناول کی ٹکنک پر غیر معمولی قوت کی دلیل ہے۔

عزیز احمد اپنے ناولوں میں کسی مخصوص ہیئت یا فارم کی پیروی نہیں کرتے بلکہ اپنے مواد کے لئے خود اپنی انفرادی ٹکنک استعمال کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ "ایسی بلندی ایسی پستی" میں شعور کی رَو کی ٹکنک سے لے کر ہمہ داں مصنف تک یا پرسی لبک نے کہانی بیان کرنے کے جتنے طریقے بیان کئے ہیں وہ سب کے سب یہاں ملتے ہیں۔ وہ زندگی کا ہر ممکن طریقے سے بھرپور اظہار کرتے ہیں۔ ان کی یہی خصوصیت ان کے ناولوں کو بیحد تنوع اور اہمیت بخشتی ہے۔ ان کا مطمح نظر صرف زندگی کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔ اس لئے وہ مختلف طریقے استعمال کرتے ہیں اور زندگی کو مکمل انداز میں پیش کر دیتے ہیں۔ ورجینیا وولف کے کہنے کے مطابق ناول میں ہر وہ طریقہ بہترین طریقہ ہوتا ہے جو زندگی کے اظہار کو زیادہ سے زیادہ مکمل بنا سکے، اور ہم کو زندگی سے قریب کر دے۔[1] عزیز احمد ناول نگاری کے اس اہم ترین منصب سے واقف ہیں۔ اس لئے وہ ہر ممکن طریقے سے زندگی کے زیادہ سے زیادہ گوشے اور رُخ سامنے لاتے ہیں۔ کسی بھی ناول نگار کی عظمت کو جانچنے کا یہی سب سے اہم ذریعہ ہے۔ چونکہ ٹالسٹائی نے حد درجہ مکمل انداز سے زندگی کا بھرپور اظہار کیا ہے اور زندگی کے ہر رُخ کو اور اس کی وسعتوں اور گہرائیوں کو ہر ممکن طریقے سے اُجاگر کیا ہے اس لئے وہ متفقہ طور پر دنیا کا عظیم ترین ناول نگار تسلیم کیا گیا ہے اور اسی بنا پر پرسی لبک[2] سے لے کر سامرسٹ ماہم[3] تک دنیا کے ہر نقاد اور ادیب نے اسے دنیا کا عظیم ترین ناول نگار

۱۔ THE COMMON READER. P, 192

۲۔ THE CRAFT OF FICTION. P,

۳۔ THE WORLDS TEN GREATEST NOVELS. P, 25

قرار دیا ہے۔ اُردو ادب میں بھی عزیز احمد کی بڑائی اور عظمت اسی لئے رہے گی کہ انھوں نے بھی زندگی کو زیادہ سے زیادہ بھرپور انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی اور وہ اس میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ وہ اسی لئے دورِ حاضر کے سب سے قدآور ناول نگار ٹھیرتے ہیں۔ ان کے ناول زندگی کے گہرے تجربات اور زندگی کی بھرپور پیش کشی کی وجہ سے خود زندہ متحرک اور سانس لیتے نظر آتے ہیں۔ ان کے ناولوں کا ہر حصّہ زندگی سے لبریز ہوتا ہے۔ اسی لئے وہ زندہ جسم کی طرح مربوط ہوتے ہیں۔ ہنری جیمس کا کہنا ہے کہ ناول زندہ جسم کی طرح مربوط اور ایک ہوتا ہے۔ اس لئے اس کا ہر حصّہ دوسرے حصّے سے وابستہ ہوتا ہے[۱]۔ ناول میں یہ خصوصیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جبکہ ناول نگار حقیقی زندگی کو اپنی گرفت میں لینے میں کامیاب ہوتا ہے اور اس کو مکمل انداز میں پیش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ کیونکہ حقیقی زندگی بھی بقول ورجینیا وولف "قمقموں کی قطار" نہیں ہوتی بلکہ ایک "روشن ہالہ" ہوتی ہے[۲]۔ اس لئے ناول بھی وہی اچھا اور بڑا ہوگا جو زندگی کے اس "روشن ہالہ" کو اس مکمل انداز سے پیش کرے کہ اس کا ناول خود ایک روشن ہالہ بن جائے۔ عزیز احمد کی عظمت کا راز یہی ہے کہ ان کے ناول ایک روشن ہالہ کی طرح ہوتے ہیں۔ وہ اسی بنا پر موجودہ ناول نگاروں میں سب سے بڑے ناول نگار نظر آتے ہیں اور ان کا ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" اُردو کے بہترین اور عظیم ناولوں میں سے ایک بن جاتا ہے۔

۱؎ THE FUTURE OF THE NOVELS. P, 15

۲؎ COMMON READER. P, 183

احسن فاروقی کا ناول
"شامِ اودھ"

"ایسی بلندی ایسی پستی" جس سال شائع ہوا اسی سال ڈاکٹر احسن فاروقی کا ناول "شام اودھ" بھی شائع ہوا۔ یہ دونوں ناول ۱۹۴۸ء میں شائع ہوئے۔ "ایسی بلندی ایسی پستی" کو پڑھنے کے بعد "شام اودھ" پڑھنے سے قاری ایک بالکل ہی مختلف تاثر سے دوچار ہوتا ہے۔ ان ناولوں کو پڑھنے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم دو مختلف دنیاؤں کی سیر کر رہے ہیں: "ایسی بلندی ایسی پستی" کو پڑھ کر اگر "شام اودھ" پڑھا جائے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جدید دنیا سے نکل کر ہم ایک قدیم دنیا میں پہنچ گئے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ ہم ایک جدید ذہن سے نکل کر قدیم ذہن میں پہنچ گئے ہیں۔ زندگی کی گھماگھمی اور زندگی کا وہ بھرپور تاثر جو "ایسی بلندی ایسی پستی" میں ملتا ہے وہ یہاں نظر نہیں آتا۔ ناول میں سب سے پہلی چیز جو محسوس ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ زندگی کے مطابق ناول ڈھلتا نظر نہیں آتا، بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناول کے سانچے میں زندگی کو ڈھالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس لئے اس دور کے دوسرے سنجیدہ ناولوں میں جو زندگی کی چہل پہل ملتی ہے وہ یہاں نظر نہیں آتی۔ حقیقی زندگی کی چہل پہل کا یہ فقدان اس ناول کی اہمیت کو بڑی حد تک مجروح کرتا نظر آتا ہے۔

"شام اودھ" میں زندگی کی بھرپور عکاسی کرنے کی بجائے، ناول نگار نے ناول کی ساخت کا بیحد خیال رکھا ہے۔ یہاں ناول کا روایتی انداز کارفرما نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی ناول کے روایتی انداز ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں۔ اس لئے وہ اپنی ناول نگاری پر لکھے گئے ایک مضمون "مقدمہ ناول نگاری" میں لکھتے ہیں:

"ناول قصہ ہوتی ہے اور اس کے سوا کچھ نہیں۔" [۱]

یہ ناول کا نہ صرف روایتی تصوّر ہے بلکہ یہ ناول کا بیحد محدود تصوّر بھی ہے۔ کیونکہ دنیا کا کوئی بھی

---

[۱] ادبی تخلیق اور ناول۔ ص ۹

بڑا اور اہم نقاد یا ناول نگار ایسا نہیں ہے جو ناول کو صرف قصہ سمجھتا ہو۔ فورسٹر جس کی کتاب کو احسن فاروقی بھی سراہتے ہیں وہ بھی اس کتاب میں قصہ کو ناول کی صرف بنیاد کہتا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی کا اظہار ہی سب کچھ ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ کہانی وقت کے لحاظ سے زندگی کو بیان کرتی ہے۔ اور ایک اچھا ناول صرف وقت کے لحاظ سے کہانی کو بیان نہیں کرتا بلکہ زندگی کو مختلف قدروں کے اعتبار سے بھی ظاہر کرتا ہے[1] پرسی لبک جس کو ناول پر تنقید لکھنے کا ڈاکٹر فاروقی بھی سب سے زیادہ اہل سمجھتے ہیں وہ بھی ناول کو زندگی کی تصویر یا اس کی شبیہ کہتا ہے[2] اسی طرح ہنری جیمس جس کے مضمون "آرٹ آف فکشن" کو احسن فاروقی بھی اہم سمجھتے ہیں۔ وہ بھی ناول کو نہ صرف زندگی کا اظہار سمجھتا ہے بلکہ اس نے تو ناول کی تعریف ہی یہ کی ہے کہ ناول زندگی کا راست اور شخصی تاثر ہوتا ہے[3] لیکن حیرت ہے کہ ان سب اہم نقادوں کو پڑھنے کے باوجود اور یہ دعویٰ کرنے کے باوجود کہ "شاید اُردو کا کوئی ناول نگار مجھ سے زیادہ ناول کے فن سے کبھی واقف ہوا ہو"[4] وہ ناول کو صرف قصہ کے سوا کچھ نہیں سمجھتے۔ یہی سبب ہے کہ قصہ کو سب کچھ سمجھنے اور اس پر پورا زور اور توجہ صرف کرنے کی وجہ سے وہ زندگی کو بھرپور انداز میں پیش نہیں کر سکے ہیں۔ ان کا یہ ناول، زندگی کا راست اور شخصی تاثر بننے نہیں پایا ہے۔ حالانکہ وہ یہی ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ یہ ناول ان کے شخصی تاثرات کا نتیجہ ہے، جیسا کہ انھوں نے خود اس بارے میں لکھا ہے:

> "شام اودھ" کو لوگ محض تخیلی ہی سمجھتے ہیں کیونکہ اس میں جو حالات ہیں وہ عام زندگی سے بہت دور ہو گئے ہیں مگر ۱۹۳۹ء تک میں جس ماحول میں رہا وہ بالکل اسی طرح کا ماحول تھا۔"[5]

---

[1] ASPECTS OF THE NOVEL. P, 36-37 [2] THE CRAFT OF FICTION. P, 9.

[3] THE FUTURE OF THE NOVEL. P, 9

[4] ادبی تخلیق اور ناول۔ ص ۵۳ [5] ادبی تخلیق اور ناول۔ ص ۱۵

اگر واقعی احسن فاروقی نے اس ناول میں اپنے زمانے کی زندگی پیش کرنے کی کوشش کی تھی تو پھر یہ کوشش قطعی ناکام ہوئی ہے۔ کیونکہ اس میں کسی بھی رُخ سے ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ بیسویں صدی کے تیسرے دہے کے حالات پیش کئے جا رہے ہیں۔ بیسویں صدی کے تیسرے دہے کی زندگی "شام اودھ" میں پیش کردہ زندگی سے کسی قسم کا کوئی ربط یا علاقہ رکھتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ "شام اودھ" کی زندگی تو قدیم لکھنؤ کی زندگی ہے۔ کیونکہ اس کے کردار صرف "اودھ پنچ" پڑھتے ہیں[1] اور جن کے نزدیک عورتوں کا پڑھنا لکھنا عظیم ترین بدعت ہے۔ جب نواب ذوالقدر جنگ کو معلوم ہوتا ہے کہ انجمن آرا، پڑھنا سیکھ رہی ہے تو وہ آگ بگولہ ہو جاتے ہیں اور کہتے ہیں:

> "آئیں" نواب صاحب نے بڑے زور سے کہا اور ان کا چہرہ لال ہوگیا۔
> "آئیں" انجو یہ کیا۔ لکھنا۔ ہمارے خاندان میں لڑکیاں نہیں سیکھتیں۔ ہماری ناک کٹ جائے گی۔ بس بس حد ہوگئی۔ ہمارے خاندانی طریقوں میں چوں و چرا کی گنجائش نہیں۔ ہمارا حکم اٹل ہے۔ کس کو خط لکھنے کی شدت پڑی ہے۔ جو لکھنا سیکھنے پر جان جاتی ہے۔ ابھی تو پوری جوان بھی نہیں ہوئی ہو صاحبزادی۔ کھلائے سونے کا نوالہ دیکھے خون کی نگاہ۔ بس حد ہوگئی"[2]

یہی نہیں یہاں سرشار اور منشی سجاد حسین کے عہد کے لکھنؤ کی طرح لوگ "کبوتر بازی" کرتے ہیں اور خوجی کی طرح "پینک" میں رہتے ہیں[3]۔ اس طرح پورے ناول کی فضا شروع سے آخر تک یکسر انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے ابتدائی زمانے کی معلوم ہوتی ہے۔ دراصل اس ناول کی ساری اہمیت ہے بھی صرف قدیم ماحول اور اس کے پس منظر کو

---

[1] شام اودھ ص ۳۴ [2] شام اودھ ص ۳۶

[3] " " ص ۵۲، ۵۳۔

پیش کرنے کی وجہ سے ۔ اس لئے یہ ناول تاریخی ناول کی حیثیت رکھتا ہے ۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کردینا شاید بے جا نہ ہوگا کہ تہذیبی پس منظر اور اس کی تاریخی تبدیلیوں کو پیش کرتے سے کوئی ناول تاریخی ناول نہیں بن جاتا ۔ یہی وجہ ہے " ایسی بلندی ایسی پستی " اور میرے بھی صنم خانے " میں اگرچہ کہ تہذیبی پس منظر اور قدیم ماحول اور اس کی تبدیلی کو پیش کیا گیا ہے لیکن ان ناولوں میں موجودہ زمانے یا جدید زمانے کی اضافت سے قدیم زمانے کو یا اس کے ماحول کو دکھایا گیا ہے۔ اسی لئے جدید دور ہی ان ناولوں کا موضوع اور اس کا محور و مرکز ہے ۔ اس کے برخلاف تاریخی ناولوں میں قدیم دور کی اضافت سے جدید دور کی آمد کو پیش کیا جاتا ہے ۔ ان ناولوں میں گو آنے والی تہذیبی اور تمدنی تبدیلیوں کو دکھایا جاتا ہے لیکن قدیم دور ہی بنیادی طور پر ناول کا مرکز و محور رہتا ہے ۔ اس لئے لوکاکس نے کہا ہے کہ تاریخی ناول کا بنیادی مسئلہ انسان کی عظمت گزشتہ تاریخ میں دکھانا ہوتا ہے[۱] " شام اودھ " کا بنیادی مسئلہ اور موضوع بھی انسان کی عظمت کو گزشتہ زمانے میں ظاہر کرنا ہے ۔ جیسا کہ نواب کی موت پر ناول کے آخر میں ظاہر کیا گیا ہے :

> " نواب صاحب ایک فرد ہی نہ تھے بلکہ ایک سوشل انسٹیٹیوشن تھے جو عرصہ سے کمزور ہوتے ہوتے آج بالکل ختم ہو گئی تھی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اب نواب صاحب کے ختم ہونے پر نوابی بھی جاتی رہے گی ۔ اور پوری دنیا تہ و بالا ہو جائے گی ۔ ہائے یہ دنیا نہ مٹتی ۔ مگر کیسے نہ مٹتی ۔ اسے مٹنا ہی تھا ۔ وہ مٹ کر ہی رہی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ یہ سب ایک فرد کو نہیں ایک تہذیب کو ، ایک طرزِ عمل ایک معاشرت کو رونے آرہے ہیں ۔ انھیں خیال آیا کہ نواب صاحب نے ڈاکٹر کے علاج سے انکار کیا شاید اپنی جان ان کی اور انجمن کی محبت پر قربان کردی ۔ نواب صاحب کو سب ہی کچھ معلوم ہو گیا تھا ۔ مگر وہ

---

۱ THE HISTORICAL NOVEL. P, 127

منصور علی خاں کو بات مت چکے تھے اور اب انکار کرنا تہذیب، وضع داری اور اخلاق سب کے خلاف تھا۔ شاید ان کے دماغ میں وضع داری اور محبت کے درمیان شدید جنگ جاری تھی۔ اور اسی جنگ نے ان کو فنا کر دیا۔ شہید وضع داری، شہید محبت۔ وہ ایک بدلتے ہوئے زمانے میں آئے۔ پرانے زمانے کی مکمل ساخت اس نئے زمانے میں ڈال دی گئی تھی۔" [۱]

اس طرح گزشتہ عہد کی عظمت ناول میں پیش کی گئی ہے۔ یہی ناول کا بنیادی اور اہم مقصد ہے۔

"شام اودھ" ایک نیم تاریخی ناول ہے جیسا کہ خود مصنف نے بھی کہا ہے۔ تاریخی ناول کی حیثیت سے یہ ناول گو کامیاب بھی ہے لیکن یہ ناول ایک بڑا تاریخی ناول نہیں بن سکا ہے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ناول نگار اپنے ناول کو صرف دلچسپ بنانا چاہتا تھا۔ اس کا مطمحِ نظر ایک بڑے تاریخی ناول نگار کی طرح زندگی کی بازیافت نہیں تھا۔ حالانکہ کسی مخصوص دور کی زندگی کی مکمل بازیافت اس طرح کرنا کہ گزشتہ عہد کی زندگی اپنے تمام پہلوؤں سمیت سامنے آجائے، تاریخی ناولوں کو عظمت بخشتی ہے [۲] اناطول فرانس کا ناول "تائیس" ایک نیم تاریخی ناول ہے لیکن اس کی عظمت اس بنا پر ہے کہ جس تاریخی عہد کو اناطول نے پیش کیا ہے اس کا ہر گوشہ سامنے آجاتا ہے۔ خانقاہوں سے لے کر بازاروں تک اور راہبوں کی زندگی سے لے کر طوائف کی زندگی تک اس عہد کی زندگی کا کوئی بھی گوشہ ایسا نہیں ہے جس پر اس ناول سے روشنی نہ پڑتی ہو۔ اسی وجہ سے "تائیس" کے دیباچہ نگار نے اس ناول کی عظمت کا راز یہی قرار دیا ہے کہ یہ گزشتہ عہد کی بازیافت یا بازتسخیر ہے [۳]

---

[۱] شام اودھ۔ ص ۴۶۶، ۴۶۷ [۲] THE HISTORICAL NOVEL. P, 127-129

[۳] INTRODUCTION THAIS. P

"شام اودھ" میں زندگی کو اتنے بھرپور انداز میں پیش نہیں کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناول نگار کا مقصد زندگی کو بھرپور طریقے سے پیش کرنا نہیں تھا، بلکہ وہ یونانی ڈراموں کے اصولوں پر چل کر ناول کی ہیئت اور ساخت کو زیادہ سے زیادہ بہتر اور مکمل بنانا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک ناول میں بھی ارسطو کے بتائے ہوئے اصولوں پر چلنا ضروری ہے۔ وہ اسی لئے وحدتِ زمان وحدتِ عمل اور وحدتِ مکان ہی کو سب کچھ سمجھتا ہے جیساکہ خود ناول نگار نے اس بارے میں کہا ہے:

> "ناول یونانی ڈراموں کے اصول پر ہے۔ قصر الفضا سے باہر نہیں جاتی۔ تین ماہ کے زمانے میں پوری ہو جاتی ہے۔ اگر باہر ہو جاتی ہے۔ جیسے شروع میں گومتی کے کنارے آخر میں کربلا میں تو قصر الفضا اس کے ساتھ جاتا ہے۔ اتحاد تسلسل اور واقعہ نواب صاحب اور لوبہار کے درمیان کشمکش میں نمایاں ہوتا ہے۔" ؎۱

ڈاکٹر احسن فاروقی شاید پہلے ناول نگار ہیں جو یونانی ڈراموں کے اصول پر ناول کو ڈھال کر اس کی وسعت کو محدود کرنا چاہتے ہیں۔ حالانکہ اس صنف کی وسعت اور لچک ہی اس کے لئے سب کچھ رہی ہے اور آج اس کی ساری عظمت اور ترقی صرف اس کی اس لچک اور وسعت پر منحصر ہے۔ جیساکہ پہلے باب سے اب تک مختلف جگہوں پر مستند نقادوں اور ادیبوں کے حوالے سے یہ بات کہی جا چکی ہے۔ اس کے علاوہ اگرچہ کہ ڈاکٹر احسن فاروقی کا یہ دعویٰ ہے کہ ناول کے فن سے ان سے زیادہ کوئی ناول نگار واقف نہیں ہے لیکن انھوں نے ناول کے متعلق کہی گئی ایک اہم ترین بات کو پیشِ نظر نہیں رکھا ہے۔ وہ یہ کہ ناول کی ساخت یا ٹکنک کا ضرورت سے زیادہ خیال رکھنا ناول کو مجروح کر دیتا ہے۔ اس بارے میں گزشتہ باب میں تفصیل سے بحث کی گئی ہے۔ پرسی لبک سے لے کر جوزف وارن بیچ اور ڈیوڈ ڈیچیس

؎۱ ادبی تخلیق اور ناول۔ ص ۴۴

جیسے مستند ناول کے نقادوں نے صاف طور پر بتایا ہے کہ ناول میں ساخت یا ہیئت کا ضرورت سے زیادہ خیال رکھنا اس فن کو مجروح کر دیتا ہے اور یہ بات اس فن کے تنزل کی بھی دلیل ہوسکتی ہے۔ گزشتہ باب ہی میں سنجیدہ اور مقبول ناولوں کے فرق کے سلسلہ میں یہ تمام باتیں زیر بحث آ چکی ہیں۔ اس لئے ان کا یہاں دہرانا تحصیلِ حاصل ہے۔ بہرکیف یہ مسلّمہ بات ہے کہ ناول میں ہیئت یا ساخت بالکل ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لئے ساخت کے لحاظ سے دنیا کا کوئی بھی عظیم ناول مکمل نہیں ہے۔ اس بات کا بھی ذکر گزشتہ صفحات میں کئی بار آ چکا ہے۔ لیکن "شام اودھ" میں احسن فاروقی نے صرف ساخت اور ہیئت کو ناول کے فن کی معراج سمجھ لیا ہے۔ اس لئے بھی اس ناول کی اچھائی بڑی مجروح ہوئی ہے۔ یہاں ایک اور دلچسپ بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ احسن فاروقی نے ناول میں "آہنگ" جس کو فورسٹر نے (RYTHM) کہا ہے پر بیجد زور دیا ہے۔ فورسٹر کا حوالہ دیتے ہوئے انھوں نے "آہنگ" کے معنی صرف ہیئت اور فارم کے لئے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> "فورسٹر ہیئت میں دلچسپی سی رکھتا ہے، اور ناول کو پرانے ڈھرے پر چلانا چاہتا ہے۔ مگر اس تنقید سے یہ ظاہر ہے کہ بیسویں صدی کے اور خاص طور پر جنگِ عظیم کے بعد والے ناول نگار ہیئت یا فارم پر کتنا زور دے رہے ہیں۔"[1]

لیکن فورسٹر ڈاکٹر احسن فاروقی کی طرح "آہنگ" کا قطعی محدود تصور نہیں رکھتا۔ گو اس نے آہنگ کے سلسلہ میں اناطول فرانس کے ناول "تائیس" کی بہترین ہیئت کا ذکر کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی وہ مارسل پروست کے ناول "یادِ ماضی" (THE REMEMBRANCE OF THE THINGS PAST) کو بھی "آہنگ" کی ایسی مثال قرار دیا ہے جو ہر طرح سے اس کی وضاحت کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ یہ کتاب بڑی گڈ مڈ ہے۔ اس کی تعمیر

---

[1] ادبی تخلیق اور ناول۔ ص ۴۸

بڑی ہی ناقص ہے۔ اور اس کی کوئی خارجی ہیئت ہے ہی نہیں۔ لیکن اس کے باوجود یہ مربوط ہے کیونکہ اندرونی طور پر یہ منسلک ہے۔ اس لئے یہ ایک "آہنگ" رکھتی ہے[1] لیکن تعجب ہے کہ احسن فاروقی نے "آہنگ" کے اس مفہوم کو بالکل ہی نظرانداز کر کے صرف ہیئت اور ساخت کی اچھائی کو آہنگ سمجھ لیا ہے۔ اگر وہ آہنگ کے وسیع مفہوم کو مدنظر رکھتے تو ان کا ناول "شام اودھ" زیادہ بہتر ہو سکتا تھا۔ اور وہ اتحادِ ثلاثہ کے چکّر سے نکل کر زندگی کو زیادہ بھرپور طریقے سے پیش کر سکتے تھے۔

"شام اودھ" کو ایک اور بات بھی مجروح کرتی نظر آتی ہے۔ وہ یہ کہ ناول نگار نے ناول کے فن اور ناول کی اچھائی کی کسوٹی صرف قصّہ کی دلچسپی قرار دی ہے۔ چنانچہ وہ لکھتا ہے:

> "کامیاب ناول وہی ہے جس کا پہلا جملہ قصہ شروع کرے۔ توجہ کھینچ لے دل کو لگا لے۔ دلچسپی شروع کر دے۔ پہلا باب اس واقعہ یا ان واقعات کو شروع کرے جو تمام قصے کی بنیاد رہیں گے۔"[2]

اگر ڈاکٹر احسن فاروقی کے کہنے کے مطابق صرف دلچسپی یا مقبولیت کو کسوٹی بنایا جائے تو پھر اس دَور کے تمام عظیم ناول نگار بالکل فضول اور بے کار ہو کر رہ جائیں گے۔ جیمس جائس کے "یولیسس" سے لے کر مارسل پروست کے ناول "یادِ ماضی" تک اور پروست کے عظیم ناول سے ولیم فالکنر کے ناول "دی ساؤنڈ اینڈ دی فیوری" تک اور ولیم فالکنر کے ناول سے ورجینیا وولف کے ناولوں تک اس دور کے اور دنیا کے اہم اور عظیم کارنامے اس کسوٹی کے لحاظ سے ختم ہو کر رہ جائیں گے۔ کیونکہ ان میں سے کوئی بھی ناول نہ تو "پہلے جملے" سے قصہ شروع کر دیتا ہے نہ ہی پہلا جملہ قاری کی توجہ کو اپنی جانب کھینچ لیتا ہے، نہ ہی

---

[1] ادبی تخلیق اور ناول۔ ص ۳۸

[2] " " ص ۲۲۶

یہ عوام کے پلّے پڑ سکتے ہیں نہ ہی یہ مقبول ہو سکتے ہیں۔ اسی وجہ سے گرین وائیل ہکس نے کہا ہے کہ یہ تمام ناول پہلی مرتبہ بیحد مشکل معلوم ہوتے ہیں اور ان کو کوشش کے ساتھ ہی پڑھا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ دلچسپی خود ایک اضافی چیز ہے۔ اس لئے اس کو معیار قرار نہیں دیا جا سکتا۔ کیوں کہ اس لحاظ سے ہر دور کے دنیا کے عظیم ناول جن کی بڑائی کا اعتراف خود ڈاکٹر احسن فاروقی بھی کرتے ہیں وہ بھی اس کسوٹی پر پورے نہیں اتر سکتے۔ بالزاک کے ناول "پیرز ورلیو" کے متعلق احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ اس سے دلچسپ کوئی ناول نہیں[1]۔ لیکن اگر عام لوگوں کی دلچسپی ہی کو کسوٹی بنایا جائے جیسا کہ احسن فاروقی بناتے ہیں تو یہ ناول بھی اس پر پورا اتر نہیں سکیگا۔ کیونکہ آج جاسوسی ناول جتنی دلچسپی سے پڑھے جاتے ہیں، اتنا بالزاک کا ناول نہیں پڑھا جاتا۔ اس کے علاوہ ایسے اصحاب جن کی تعداد ناول پڑھنے والوں میں سب سے زیادہ ہے وہ مقبول ناولوں کے رسیّا ہیں، وہ سطحی اور مقبول ناولوں کو دنیا کے عظیم ناولوں پر ترجیح دیتے ہیں[2]۔ احسن فاروقی نے اہم اور بڑے ناولوں کے ان تمام باتوں کو نظر انداز کرتے ہوئے عوام کی مقبولیت ہی کو سب کچھ سمجھ لیا ہے۔ وہ "شام اودھ" کی مقبولیت سے متعلق لکھتے ہیں:

> "میرے لئے سب سے اہم بات یہ ہے کہ عوام میں سے کوئی فرد ایسا نہ ملا جس نے اسے دلچسپ نہ کہا ہو۔ لیس سنسنی خیز ناول کو محض قصے کے لئے پڑھنے والے اس کی بابت کہتے ہیں کہ اب جو پڑھنے بیٹھے تو ختم ہی کر کے چھوڑی ہے[3]۔"

اس لحاظ سے بھی "شام اودھ" کے مصنّف کو کامیابی حاصل نہیں ہو سکی ہے۔ اگر صرف عام لوگوں کی مقبولیت کو معیار قرار دیا جائے تو احسن فاروقی کا یہ ناول دوسرے مقبول ناول نگاروں کے مقابلہ میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ اس دور کے مقبول ناول نگاروں جیسے نسیم حجازی کا، یا

---

[1] ادبی تخلیق اور ناول۔ ص ۲۲۶

[2] FICTION AND READING PUBLIC. P, 232

[3] ادبی تخلیق اور ناول۔ ص ۴۶

اے، آر خاتون کے ضخیم سے ضخیم ناول ہر کتب فروش اور ہر عوامی کتب خانہ میں مل جاتے ہیں لیکن "شامِ اودھ" کو ایسی مقبولیت حاصل نہیں ہے۔ اسی طرح ایک معمولی جاسوسی ناول نگار آج جتنی مقبولیت حاصل کرتا ہے وہ بھی "شامِ اودھ" کے مصنف کو حاصل نہیں۔ ابن صفی کے نام سے آج کا مقبول ناول پڑھنے والا ناممکن ہے کہ واقف نہ ہو۔ لیکن "شامِ اودھ" سے اور اس کے مصنف سے ایسے قاری بہت ہی کم واقف ہیں۔ اسی لئے عام قاریوں کا ذکر کرتے ہوئے کیو، ڈی، لیوس نے کہا ہے کہ عام قاری زندگی محبت شادی جنس اور عورت وغیرہ کے متعلق بندھے ٹکے انداز میں سوچنے کے عادی ہوتے ہیں، اس لیے وہ سنجیدہ ناول کی سب سے اہم خصوصیت یعنی چونکا دینے یا فکر انگیزی کی طاقت کو برداشت نہیں کر سکتے۔[1] احسن فاروقی کا بھی مطمحِ نظر چونکہ صرف عام قاری کا دل بہلانا اور مقبولیت حاصل کرنا رہا ہے اس لئے بھی "شامِ اودھ" کو اس اندازِ فکر سے بہت نقصان پہنچا۔

ایک اور بات جو "شامِ اودھ" میں محسوس ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ ناول کے مصنف کا لکھنؤ کی زندگی کے تعلق سے مطالعہ بالکل کتابی معلوم ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناول لکھتے ہوئے سرشار کے ناول اور خاص طور پر "فسانۂ آزاد" ناول نگار کے ذہن پر بری طرح مسلط رہے ہیں۔ اس لئے ناول نگار نے تو اپنی دانست میں سنہ ۱۹۳۹ء کا ماحول پیش کیا ہے لیکن یہ ماحول بالکلیہ سرشار کے زمانے کا ماحول معلوم ہوتا ہے۔ یہاں بھی سرشار کے ناولوں کی طرح بالکلیہ وہی نوابی ماحول ہے، وہی دربارداری ہے، بارہ دریاں، باغ، محلات، ناچ رنگ کی محفلیں، مجلسیں، چراغاں، درباری مسخرے، برات کے جلوس، تعزیے کے جلوس، نوابی ٹھاٹ باٹ، اپنی بات رکھنے کے لئے لاکھوں روپے لٹا دینا۔ غرض وہ تمام باتیں جن کو سرشار بھرپور طریقے سے اور اپنی ساری جزئیات سمیت بیان کرتے ہیں یہاں بعید اختصار سے پیش کر دی گئی ہیں، لیکن زندگی کی وہ گھما گھمی اور زندگی کی چہل پہل کا وہ بھرپور تاثر جو سرشار

---

[1] FICTION AND READING PUBLIC. P. 256

کے پاس ملتا ہے، یہاں بالکل مفقود ہے۔ حالانکہ ناول نگار نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ "اتنے پھیلاؤ کا قصہ اُردو میں نہیں لکھا گیا، کتنے متنوع کردار ہیں۔[۱] حالانکہ ناول میں قطعی پھیلاؤ نہیں ہے کیونکہ اتحادِ ثلاثہ کو ناول نگار نے ہر جگہ ملحوظ رکھا ہے۔ ناول "قصر الفضار" سے باہر قدم نہیں رکھتا۔ اگر بڑی مشکل سے کبھی گومتی کے کنارے تک جاتا ہے تو بھی بقولِ ناول نگار کے "قصر الفضار" اس کے ساتھ رہتا ہے۔ اور پھر چونکہ ناول نگار نے واقعات کو حد درجہ تسلسل اور مربوط انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے اس لئے "قصر الفضار" کی زندگی کے سوا زندگی کا کوئی دوسرا پہلو سامنے نہیں آتا۔ ناول نگار کا یہ دعویٰ بھی بے بنیاد ہے کہ اس نے بہت سے متنوع کردار پیش کئے ہیں۔ عزیز احمد اور عصمت چغتائی نے جتنے اور جیسے متنوع کردار پیش کئے ہیں ان کے ایک چوتھائی کردار بھی اس ناول میں نہیں ملتے۔ بہر حال ناول کی ساخت اور بنیاد پر ضرورت سے زیادہ زور دینے سے ایک اچھے ناول کو بھی جو نقصان پہنچ سکتا ہے اس کی ایک روشن ترین مثال "شام اودھ" ہے۔

"شام اودھ" اپنی تمام کوتاہیوں کے باوجود صرف مقبول ناول ہو کر نہیں رہ گیا ہے۔ حالانکہ ناول نگار نے اس کو مقبول بنانے کی کوشش میں اسے بے حد مجروح کر دیا ہے لیکن جیسا کہ سی لیس لیوس نے کہا ہے کہ ایک اچھا ادبی فن کار جذبات اور خیالات کے اعتبار سے بالکل سطحی نہیں ہو سکتا۔ یہ ہو سکتا ہے کہ کہانی جو اس نے انتخاب کی ہو وہ غیر یقین آفریں یا روزمرہ کی زندگی کے مطابق نہ ہو لیکن مصنّف کی وجہ سے ایسی کوتاہیاں بڑی حد تک چھپ جاتی ہیں، اور پھر بھی اس کا کلام جاندار رہتا ہے۔[۲] دراصل یہی بات "شام اودھ" کو سطحی اور صرف مقبول ناول ہونے سے بچا لیتی ہے۔ کیونکہ یہاں مصنّف نے محدود ہی طور پر سہی قدیم تہذیب کو زندہ کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے، اور بعض

---

[۱] ادبی تخلیق اور ناول۔ ص ۴۴

[۲] AN EXPERIMENT IN CRITICISM. P, 81

کرداروں کو اس مخصوص ماحول میں بڑی ہی عمدگی سے ابھارا ہے۔ اس کے علاوہ چونکہ ناول نگار نے وقت کی رفتار پر خاص طور پر نظر رکھی ہے اس لئے بھی ناول کے واقعات میں ایک فطری بہاؤ آگیا ہے۔ ناول کا اختتام بھی اسی وجہ سے بہت کامیاب بن گیا ہے۔ نواب صاحب کی موت بڑی فطری انداز میں پیش کی گئی ہے۔ "گئودان" ایسی بلندی ایسی پستی کے بعد یہ تیسرا اُردو ناول ہے جس میں کردار کی موت حد درجہ یقین آفرین اور قدرتی انداز سے پیش کی گئی ہے۔ موت کو اس طرح فطری انداز سے پیش کرنا بھی اس ناول کی کامیابی کی دلیل ہے۔ اگر ناول نگار کا مطمحِ نظر ناول کو مقبول بنانا نہ ہوتا اور اگر اس نے ناول کی ساخت اور ہیئت کو بہتر بنانے کی بجائے ناول میں زندگی کی بھرپور پیش کشی کو اپنا مطمحِ نظر بنایا ہوتا تو یہ ناول بہت کامیاب ہو سکتا تھا۔ ان تمام باتوں کے باوجود یہ ناول مجموعی طور پر موجودہ دَور کے سنجیدہ ناولوں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

اس باب کے ختم کے ساتھ اُردو ناول نگاری کے پچاس سال کا جائزہ مکمل ہو جاتا ہے۔ اُردو ناول نگاری میں ابتدار سے اب تک مسلسل ترقی کی ہے اور ہر دَور کے اچھے اور بڑے ناول نگاروں میں اپنے اپنے عہد کی زندگی کی بھرپور عکاسی بھی کی ہے۔ زمانہ کی تبدیلی کے ساتھ وقت اور حالات کے بدل جانے سے اُردو ناول میں بھی تبدیلی آتی رہی۔ یہی بات اُردو ناول نگاری کی زندگی اور اس کی قوت و توانائی کی سب سے روشن مثال ہے۔ جیسا کہ پچھلے تمام ابواب میں زندگی کی تبدیلیوں کے ساتھ ناول میں جو جو تبدیلیاں آئی ہیں اور اچھے ناول نگاروں نے جس جس طرح سے زندگی کی تبدیلیوں کے پیشِ نظر ناول میں بھی تبدیلی کی ہے، اس کا بھی جائزہ لیا گیا ہے اور ہر دور کی ناول نگاری کی جو خصوصیات رہی ہیں ان کو نمایاں کر دیا گیا ہے۔ اور ہر دَور کے اہم ناول نگاروں کا انفرادی طور پر جائزہ لے کر ان کی ادبی قدر و قیمت بھی متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس پورے عرصہ کے جائزہ سے یہ بات بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ اُردو ناول نگاری مجموعی طور پر ترقی کی جانب قدم بڑھاتی رہی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کی

ترقی کی سمت اور رُخ بدل گیا ۔ لیکن رُخ اور سمت کی تبدیلی بھی قطعی طور پر ہندستان کے تاریخی حالات کا نتیجہ تھی ۔ جیسا کہ پچھلے تمام ابواب کے جائزے سے ظاہر ہے ۔ اس لئے یہ کہنا کہ اُردو ناول نگاری نے ترقی نہیں کی یا وہ انحطاط کی طرف مائل رہی یا بعد میں انحطاط کی طرف مائل ہو گئی کسی طرح صحیح نہیں ہے ۔ کسی بھی زبان کی ناول نگاری کا جائزہ لیتے وقت اس زبان کے اچھے، بڑے اور سنجیدہ ناول نگاروں کو پیش نظر رکھ کر ہی کچھ کہا جاسکتا ہے ۔ کیونکہ کسی بھی زبان کے نمائندہ ناول نگاروں کے کارنامے ہی اس زبان کی ناول نگاری کے مقام کو متعین کرتے ہیں ۔ اس لحاظ سے اُردو ناول نگاری مایوس نہیں کرتی ۔ اُردو میں مسلسل اچھے ناول لکھے جاتے رہے ہیں اور لکھے جارہے ہیں گو ان کی تعداد بے حد کم ہے لیکن بہرحال یہ سلسلہ بہت ہی محدود پیمانے پر ہی سہی اب تک جاری ہے اور یہ بات بڑی طمانیت کی ہے ۔

اب ایک سوال یہ رہ جاتا ہے کہ اُردو ناول میں وہ عظمت کیوں نہیں آئی جو مغربی زبانوں کے ناولوں میں ملتی ہے یا یہ کہ اُردو میں ایسے ناول کیوں نہیں لکھے گئے جو دنیا کے عظیم ناولوں کے پہلو بہ پہلو ہو سکیں ۔ دراصل یہ سوال بے حد پیچیدہ ہے، کیونکہ یہ بات ہندستانی زندگی کے دوسرے بے شمار مسائل سے وابستہ ہے ۔ اس کا تعلق تہذیبی، تمدنی سماجی، سیاسی، لسانی، تعلیمی، علمی غرض زندگی کے بے شمار دوسرے مسائل اور مختلف شعبوں سے وابستہ ہے ۔ اس سوال کا ایک جواب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ چونکہ اُردو کا مزاج ابتدا ہی سے تغزل کا مزاج رہا ہے اس لئے اشاریت اور اختصار ہی کو اس زبان میں فروغ حاصل ہو سکتا ہے اور ہوتا رہا ہے ۔ غزل اس لئے شروع سے اب تک بے انتہا مقبول رہی اور اُردو شاعری کی آبرو بنی رہی ۔ اس لئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اسی تہذیبی مزاج کی وجہ سے اُردو افسانہ اُردو ناول کے مقابلہ میں بہت زیادہ ترقی کر گیا ۔ لیکن صرف یہی جواب کافی نہیں ہو سکتا ۔ کیونکہ ہم دیکھتے ہیں، جب غزل کا فن اپنے شباب پر تھا اس وقت طویل ترین داستانیں لکھی گئیں ۔ اگر اُردو کا تہذیبی مزاج صرف اختصار ہی کا جویا تھا تو اتنی ضخیم داستانوں کو اتنی مقبولیت اور فروغ حاصل نہ ہونا چاہیئے تھا ۔ لیکن ہم دیکھتے

ہیں کہ داستانیں اس زمانہ میں بے حد مقبول تھیں۔ اس کے لئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس زمانہ کی سماجی حالت طویل قصوں کے لئے سازگار تھی۔ کیونکہ لوگ اتنی فرصت اور وقت رکھتے تھے کہ داستانیں سنیں اور ان کو پڑھیں۔ اب زندگی مصروف ہوگئی ہے اس لئے طویل قصوں کا لکھنا یا پڑھنا مشکل ہوگیا ہے۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ مغربی ممالک میں جہاں کی زندگی کی تیز رفتاری کا مقابلہ ہماری زندگی کی رفتار سے کیا ہی نہیں جاسکتا۔ وہاں ناول ہی شروع سے بہت بڑی اور اہم صنف ادب رہی ہے۔ اس لئے صرف سماجی زندگی کی تیز رفتاری سے اس مسئلہ کو وابستہ نہیں کیا جاسکتا۔ سماجی حالات بھی جب کوئی تشفی بخش جواب نہیں دیتے تو اس پیچیدہ سوال کے حل کے لئے معاشی حالات کی طرف نظریں اٹھتی ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ مسئلہ بڑی حد تک اور فیصلہ کن حد تک معاشی حالات ہی سے وابستہ رہا ہے۔ گزشتہ زمانہ میں داستانوں کی مقبولیت اور ان کا لکھا جانا خود اس بات پر روشنی ڈالتا ہے۔ گزشتہ زمانہ میں چونکہ ادب درباروں سے وابستہ رہا کرتا تھا اور ادیبوں کو ایک طرح سے معاشی فراغت حاصل رہتی تھی اس لئے وہ اسی کو ذریعہ معاش بنا کر پوری توجہ اور انہماک سے اپنا سارا وقت داستان سرائی میں صرف کرسکتے تھے۔ جیسا کہ پہلے باب میں ظاہر کیا جاچکا ہے کہ اُردو کی تمام بڑی اور اہم داستانیں درباروں سے وابستہ ادیبوں نے لکھی تھیں۔ لیکن چونکہ اب ادیبوں کو یہ معاشی فراغت حاصل نہیں رہی ہے اس لئے وہ طویل ادبی کام میں مشغول نہیں ہوسکتے لیکن اس کے ساتھ ہی یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آج کا ادیب کیوں ادب کو ذریعہ معاش بنانے سے قاصر ہے اور کیوں اسے معاشی فراغت حاصل نہیں ہے۔ لیکن اس سوال کے ساتھ ہی سیاسی، علمی، اور لسانی مسائل سامنے آجاتے ہیں۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہندستان کی غلامی اور یہاں کا سیاسی نظام ایسا رہا ہے کہ جہاں ادیبوں کو معاشی طور پر فراغت حاصل نہیں رہی۔ لیکن صرف سیاسی نظام ہی فیصلہ کن ثابت نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ زار کے زمانہ میں روس کا سیاسی نظام کچھ ایسا نہ تھا کہ ادیب اپنے کو معاشی اور ذہنی طور پر محفوظ سمجھ سکے۔ لیکن اس کے باوجود وہاں ٹالسٹائی سے لے کر دوستوسکی تک اور دوستوسکی سے لے کر ترگنیف تک

دنیا کے عظیم ترین ناول نگار اسی انتشاری دور میں پیدا ہوئے۔ لیکن یہ کہا جا سکتا ہے کہ ٹالسٹائی اور ترگنیف انفرادی طور پر مالی اور معاشی لحاظ سے خوشحال تھے۔ لیکن یہ بات دوستوسکی اور گورکی کو حاصل نہیں تھی۔ کیونکہ گورکی کے بھی اہم کارنامے زارہی کے زمانہ میں سامنے آچکے تھے۔ اس لئے سیاسی نظام کے ساتھ لسانی مسئلہ وابستہ ہو چکا تھا۔ کیونکہ کسی ملک کی ایک زبان ہونے سے ادیب اپنے آپ کو نفسیاتی طور پر محفوظ سمجھتا ہے۔ اور پھر اسے یہ سکون حاصل رہتا ہے کہ اس کے اپنے ملک کا سب سے بڑا طبقہ اس کے خیالات کو سمجھ سکتا ہے۔ اور اس طرح انسان کی بقار کی خواہش اور اپنے آپ کو نمایاں کرنے کا حوصلہ یوں غیر محسوس طور پر پورا ہو جاتا ہے۔ لیکن، جس ملک میں بہت سی زبانیں ہوں اور ہر زبان خاص حلقے تک محدود ہو تو ادیب وہ سکون حاصل نہیں کر سکتا جو کسی ایک زبان ہونے کی وجہ سے اسے حاصل ہوتا ہے۔ ہندستان میں لسانی مسئلہ بے حد الجھا ہوا ہے۔ یہاں زبانوں کی سرپرستی سے لے کر مختلف تعصبات تک بہت سی باتیں وابستہ ہیں۔ لسانی مسئلہ کس طرح ادیب پر اثر انداز ہوتا ہے اس کی ایک روشن ترین مثال پریم چند کی ناول نگاری ہے۔ پریم چند کا اردو کی بجائے بعد میں ہندی میں لکھنا ہندستان کے لسانی معاشی اور تعلیمی مسائل کو سامنے لے آتا ہے۔ پریم چند کا بعد میں ہندی زبان کو اختیار کر لینا اور اسی میں لکھنا بنیادی طور پر معاشی حالات سے وابستہ رہا ہے۔ پریم چند کو چونکہ ہندی میں معقول معاوضہ مل رہا تھا اس لئے وہ ہندی میں لکھنے لگے۔ ہو سکتا ہے کہ اس میں کسی حد تک اردو ہندی کی لسانی کشیدگی نے بھی کام کیا ہو اور ہندی میں خاص طور پر پریم چند کی سرپرستی کی گئی ہو لیکن یہ بات مسلم ہے کہ اردو میں پریم چند کو اپنے ناولوں کا بہت کم معاوضہ ملتا تھا۔ اور ان کی کتابیں اردو میں دیر سے چھپا کرتی تھیں۔ لیکن اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا خود یہ بات اردو داں طبقہ کی معاشی پستی کی غماز تو نہیں ہے یا اس کی وجہ یہ تو نہیں ہے کہ تعلیمی اعتبار سے اردو داں طبقہ کس قدر پیچھے رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں بھی ناول کی ترقی پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ یوں بھی مجموعی طور پر تعلیمی پس ماندگی سارے ہندستان پر چھائی رہی ہے — یہ بھی اچھے ناولوں کی تخلیق میں رکاوٹ ڈالتی ہے۔ کیونکہ جب ایک محدود طبقہ پڑھنے والوں کا ہو تو

وہ فضا پیدا نہیں ہوتی جو اچھے ناول کی تخلیق میں معاون ہو سکے۔ محدود تعلیمی طبقہ کے ہونے کی وجہ سے ادب کو ذریعہ معاش بھی نہیں بنایا جا سکتا۔ اور تعلیمی پسماندگی خود علمی ترقی کو محدود کر دیتی ہے۔ اور علمی ترقی کے محدود ہونے کی وجہ سے اعلیٰ درجہ کے ناولوں کی تخلیق پر بھی زبردست اثر پڑتا ہے کیونکہ ناول ایک ایسی صنف ہے جس میں تمام علوم کے لئے گنجائش رہتی ہے اور مختلف علوم کی ترقی راست طور پر ناول کی ترقی پر اثر انداز ہوتی ہے۔ دراصل علمی فضاء اور فلسفیانہ نظریات و خیالات ناول کی تخلیق میں لازمی طور پر شامل ہو جاتے ہیں۔ اس لئے ہر دور کا ناول نگار اپنے زمانہ کے علمی اور فلسفیانہ خیالات و نظریات سے متاثر رہتا ہے۔ اور وہ خیالات و نظریات لازمی طور پر اس کی ناولوں میں جگہ پا لیتے ہیں۔ ہکسلے نے ناول کی صنف کو اسی لئے اہمیت دی ہے کہ اس کے ذریعہ نہ صرف زندگی کی تصویر کو پیش کیا جا سکتا ہے بلکہ اس کے ذریعہ فلسفیانہ مذہبی اور سماجی خیالات و تصورات کو بہترین طریقے سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ دوستووسکی مشہور وجودی فلسفی کیرکیگارڈ سے اسی لئے چھ گنا گہرا ہے کہ وہ ناول نگار ہے۔[1] علمی فضاء ناول کو جس طرح عظمت بخشتی ہے اس کی ایک روشن ترین مثال پروست کی ناول نگاری ہے۔ پروست کا عظیم ناول "یاد ماضی" برگساں کے گہرے مطالعہ کا نتیجہ ہے۔[2] بہرحال ناول میں گہرائی اور عظمت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جبکہ علمی ماحول ناول نگار کو میسّر ہو۔ لیکن یہ تعلیمی اور علمی پسماندگی خود معاشی اور سیاسی حالات سے وابستہ رہتی ہے۔ اس طرح سے یہ ایک چکّر سا بن جاتا ہے۔ اسی لئے اُردو میں عظیم ناولوں کی تخلیق کے نہ ہونے کا سوال بیحد پیچیدہ صورت رکھتا ہے۔

ان سارے مسائل کے ساتھ لیکن انہی سے وابستہ یہ مسئلہ بھی سامنے آتا ہے کہ اُردو کے ناول نگاروں میں ناول لکھنے کے لئے وہ ریاضت و مشقت نہیں کی جو دنیا کے عظیم ناول نگاروں نے کی ہے۔ فلابیر نے اپنا شاہکار ناول لکھنے کے لئے سالہا سال صرف کئے۔ اور شدید ترین ذہنی مشقت

---

[1] WRITERS AT WORK (SECOND SERIES) P, 178

[2] MODERN FICTION. P, 139

اٹھائی۔ فلابیر کی طرح دوسرے عظیم ادیبوں نے اپنے کارناموں کو خوب سے خوب تر بنانے کے لئے جو غیر معمولی محنت و مشقت کی ہے اس کا ذکر کرتے ہوئے ایف، ال، لوکاس نے کہا ہے کہ ان کی محنت حیرتناک ہوا کرتی تھی۔ اس نے بتایا ہے کہ اناطول فرانس اپنے مسودہ کو مسلسل بدلتا رہتا تھا۔ اور جب چھپنے کے لئے دیتا تھا تب بھی آٹھ پروف تک اس میں مسلسل تبدیلیاں کرتا رہتا تھا۔ بالزاک ستائیس پروف ہونے تک بھی اپنی تحریر میں تبدیلی کیا کرتا تھا۔ ٹالسٹائی نے اپنا بارہ چودہ سو صفحات کا ناول "جنگ و امن" سات مرتبہ لکھا تھا۔ جب کہیں وہ مطمئن ہو سکا تھا۔ لیکن اس کے باوجود بھی ایک لفظ بدلنے کے لئے اس نے اپنے پبلشر کو تار دیا تھا۔[۱] اسی طرح جوائس نے "یولیسس" لکھنے کے لئے دس سال صرف کئے تھے۔[۲] پروست نے اپنا ناول "یاد ماضی" چودہ سال میں مکمل کیا تھا۔[۳] اسی طرح اکثر عظیم ناول نگار ایسے رہے ہیں جنھوں نے غیر معمولی محنت و ریاضت کی۔ لیکن اس کے برخلاف اُردو میں اپنے ناولوں کو دوبار لکھنے والے بھی کم ہی ملتے ہیں۔ بلکہ ہمارے اکثر بڑے اور اہم ناول نگار ایسے بھی ہیں جنھوں نے اپنے کارناموں پر نظر ثانی بھی نہیں کی ہے۔ ناول لکھنے میں سخت ذہنی محنت و مشقت کم ہی ناول نگاروں نے اٹھائی ہے۔ بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ عظیم ناول نگاروں کے مقابلہ میں اُردو کے ناول نگاروں نے بالکل ہی محنت نہیں کی، تو یہ بات کچھ غلط نہ ہوگی۔ یہاں خود یہ سوال اہمیت رکھتا ہے کہ کیوں اس قدر سنجیدگی اور محنت سے ہمارے ناول نگاروں نے ناول نہیں لکھے۔ یہاں پھر معاشی حالات پر نظر جاتی ہے۔ کیونکہ ہمارے ادیبوں کو وہ فارغ البالی کبھی نصیب نہیں ہو سکتی ہے کہ وہ بالکلیہ صرف ادب ہی کی طرف اپنے آپ کو متوجہ کر سکیں۔ اور شاید اس میں کسی حد تک ہماری سستی یا کاہلی کا بھی ہاتھ رہا ہے کیونکہ ہم کسی بھی شعبۂ زندگی میں شدید محنت اور توجہ صرف کر کے دنیا میں سربلند نہیں ہونے پاتے۔ اور یہ شدید محنت و ریاضت میں کوتاہی خود ملک کی آب و ہوا اور ان سارے عوامل سے وابستہ ہے جن کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ اس طرح اُردو میں مغربی ادب کی طرح بڑے اور عظیم ناول نہ

۱؎ LITERATURE AND PSYCHOLOGY. P, 174.

۲؎ THE ART OF NOVEL. P, 85

۳؎ MODERN FICTION. P, 138

لکھے جاتے کا سوال بیحد پیچیدہ ہے اور بے شمار مسائل سے وابستہ ہے ۔

ان تمام مسائل کے ساتھ ایک اور بات بھی ایسی نظر آتی ہے جس کا کوئی بھی تشفی بخش جواب دینا مشکل ہے ۔ اُردو کی ناول نگاری کے عظیم نہ ہونے کے اسباب ہندستان کے معاشی حالات سے لے کر اس کی آب و ہوا تک میں تلاش کئے جا سکتے ہیں ۔ لیکن خود انگریزی ناول نگاری کے متعلق کیا کہا جا سکتا ہے جبکہ وہ خود فرانسیسی اور روسی ناول نگاری کے مقابلہ میں پست ہے ۔ اس بات کا اعتراف خود انگریزی کے ادیبوں نے کیا ہے ۔ ورجینیا وولف روسی انداز میں ناول لکھنے کو ہی سب کچھ سمجھتی ہے اور اس کے سوا ناول نگاری کو "تضیع اوقات" کہتی ہے[1] ۔ فورسٹر نے تو بڑی وضاحت سے اس بات کا ذکر کیا ہے ۔ وہ کہتا ہے کہ عظیم ناول نگاری کا ذکر کرتے ہوئے "ایک غیر قوم پرستانہ" اور "ناخوشگوار حقیقت اور سچائی سے دوچار ہونا پڑتا ہے ۔ اس کا کہنا ہے کہ انگریزی میں ٹالسٹائی کے جیسا کوئی عظیم ناول نگار نہیں گزرا ہے جس نے انسانی زندگی کا مکمل احاطہ کیا ہو ۔ یعنی جس نے رزم اور بزم دونوں پہلوؤں کو پیش کیا ہو ، نہ ہی ایسا ناول انگریزی میں لکھا گیا جس میں انسانی روح کو اس درجہ گہرائی سے نمایاں کیا گیا ہو جس طرح کہ دوستوسکی نے کیا ہے ۔ اسی طرح فرانسیسی ناول نگار مارسل پروست کی طرح جدید شعور کا تجزیہ اس درجہ کامیابی کے ساتھ کرنے والا ناول نگار بھی انگریزی ادب میں کوئی نظر نہیں آتا[2] ۔ اب جبکہ انگریزی ناول نگاری بھی روسی اور فرانسیسی ناول نگاری کے مقابلہ میں پست اور کمتر نظر آتی ہے تو اردو ناول نگاری کا ذکر کیا ۔ اس طرح سے یہ بات خود قومی مزاج اور قومی خصوصیات سے وابستہ ہو جاتی ہے اس لئے اُردو ناول نگاری میں اپنے مخصوص اور نامساعد حالات میں رہ کر جو کچھ بھی کیا وہ بڑی حد تک غنیمت ہے ۔ اس لحاظ سے اُردو ناول نگاری کے یہ پچاس سال کافی بارآور رہے ہیں ۔ اُردو ناول نگاری اس پورے دور میں ترقی کرتی رہی ، اور اب بھی ترقی کر رہی ہے ۔ یہ بات اس کی پھلتی پھولتی زندگی کا ثبوت ہے اور ہر لحاظ سے باعثِ طمانیت ہے ۔

---

[1] THE COMMON READER. P, 193

[2] INTRODUCTORY" ASPECTS OF THE NOVEL. P, 1A.

کتابیات

(۱)	اُردو ناول کی تنقیدی تاریخ	ڈاکٹر محمد احسن فاروقی	۱۹۶۲ء	لکھنؤ
(۲)	ادبی تخلیق اور ناول	〃 〃	۱۹۶۳ء	کراچی
(۳)	اُردو ناول نگاری	سہیل بخاری	۱۹۶۰ء	لاہور
(۴)	ادبی اور قومی تذکرے	کرشن پرشاد کول	۱۹۵۱ء	دہلی
(۵)	اُردو ادب کی ترقی میں خواتین کا حصّہ	ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ	..	حیدرآباد
(۶)	انگریزی عہد میں ہندستان کے تمدن کی تاریخ	عبداللہ یوسف علی	۱۹۳۶ء	الٰہ آباد
(۷)	افادی ادب	اختر انصاری	۱۹۴۶ء	دہلی
(۸)	اُردو ادب میں رومانوی تحریک	ڈاکٹر محمد حسن	۱۹۵۵ء	لکھنؤ
(۹)	ادب اور زندگی	مجنوں گورکھپوری	..	گورکھپور
(۱۰)	ادب اور سماج	سید احتشام حسین	۱۹۴۸ء	بمبئی
(۱۱)	ادبی تنقید	ڈاکٹر محمد حسن	۱۹۵۴ء	لکھنؤ
(۱۲)	۱۹۵۱ء کا بہترین ادب	مرتبہ: سردار جعفری وغیرہ	۱۹۵۲ء	دہلی
(۱۳)	اُردو ادب میں طنز و مزاح	غلام احمد فرقت کاکوری	۱۹۵۷ء	لکھنؤ
(۱۴)	اُردو ادب جنگِ عظیم کے بعد	ڈاکٹر سید عبداللہ	۱۹۴۱ء	لاہور
(۱۵)	ادب و آگہی	مجتبیٰ حسین	..	کراچی
(۱۶)	ادبی رجحانات کا تجزیہ	راجیندر ناتھ شیدا	۱۹۵۶ء	دہلی
(۱۷)	انشاءِ ماجد (حصہ دوم)	عبدالماجد دریابادی	۱۹۶۱ء	لکھنؤ

(۱۸) افسانہ	مجنوں گورکھپوری	۱۹۳۵ء	گورکھپور
(۱۹) ایک ادبی ڈائری	اختر انصاری	۱۹۴۴ء	لاہور
(۲۰) ادب اور ادیب	ڈاکٹر اعجاز حسین	۱۹۵۷ء	الہ آباد
(۲۱) اُردو کے اسالیب بیاں	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۱۹۴۰ء	حیدرآباد
(۲۲) اندازے	فراق گورکھپوری	..	دہلی
(۲۳) ادب اور شعور	ممتاز حسین	۱۹۶۱ء	کراچی
(۲۴) ادب کا تنقیدی مطالعہ	سلام سندیلوی	۱۹۵۹ء	لکھنؤ
(۲۵) ادب کا مطالعہ	اطہر پرویز	۱۹۶۲ء	علیگڈھ
(۲۶) اصول انتقاد ادبیات	عابد علی عابد	۱۹۶۰ء	لاہور
(۲۷) انداز نظر	صفیہ اختر	۱۹۶۰ء	بمبئی
(۲۸) اُردو کی نثری داستانیں	گیان چند جین	۱۹۵۴ء	کراچی
(۲۹) افکارِ نو	جمیل احمد	..	لاہور
(۳۰) اُردو زبان اور فنِ داستان گوئی	کلیم الدین احمد	..	پٹنہ
(۳۱) اُردو کا پہلا ناول نگار	اویس احمد ادیب	..	یو، پی

ناول

(۳۲) امراؤ جان ادا	مرزا ہادی رُسوا	۱۹۵۸ء	دہلی
(۳۳) " (مرتبہ ابو اللیث صدیقی)	" "	۱۹۶۱ء	کراچی
(۳۴) ایام عرب	عبد الحلیم شرر	۱۹۱۵ء	لکھنو
(۳۵) احمق الذین	منشی سجاد حسین	۱۹۰۲ء	"
(۳۶) المیمون	محمد عباس حسین ہوش	۱۹۰۶ء	"
(۳۷) انور	منشی فیاض علی بیگ	..	حیدرآباد
(۳۸) ایامیٰ	ڈپٹی نذیر احمد	۱۸۹۱ء	دہلی
(۳۹) اسرار دربار حرم پور	عبد الحلیم شرر	۱۹۱۹ء	لکھنو

۴۰	آغا صادق کی شادی	عبدالحلیم شرر	۱۹۰۱ء	دہلی
۴۱	الفانسو	"	۱۹۱۶ء	لکھنؤ
۴۲	ابن الوقت (مرتبہ سید سبط حسن)	ڈپٹی نذیر احمد	۱۹۶۱ء	لاہور
۴۳	ایسی بلندی ایسی پستی	عزیز احمد	۱۹۴۸ء	"
۴۴	آگ	"	۱۹۵۶ء	"
۴۵	ایک شاعر کا انجام	نیاز فتح پوری	۱۹۱۳ء	لکھنؤ
۴۶	اختری بیگم	مرزا ہادی رسوا	۱۹۵۳ء	کراچی
۴۷	افشائے راز	"	۱۸۹۶ء	لکھنؤ
۴۸	انوری بیگم	طیبہ بیگم بلگرامی	۱۳۴۶ھ	حیدرآباد
۴۹	انقلاب اولین	خان محبوب طرزی	۱۹۴۰ء	لکھنؤ
۵۰	انشاء اللہ	شوکت تھانوی	..	لاہور
۵۱	اصلاح معیشت	بشیر الدین احمد	۱۹۲۱ء	دہلی
۵۲	انجام غفلت	موید الدین حسن فاروقی	۱۹۲۷ء	حیدرآباد

(ب)

۵۳	بوطیقا (مترجمہ عزیز احمد)	ارسطو	۱۹۴۱ء	دہلی
۵۴	بدرالنساء کی مصیبت	عبدالحلیم شرر	..	آگرہ
۵۵	بابک خرمی	"	۱۹۱۷	لکھنؤ
۵۶	بغیر عنوان کے	سعادت حسن منٹو	..	
۵۷	بنت الوقت	راشد الخیری	۱۹۳۳ء	دہلی
۵۸	بازگشت	مجنوں گورکھپوری	..	حیدرآباد
۵۹	بے گناہ مجرم	سید رشن	..	لاہور
۶۰	برہنہ	قیس رام پوری	..	لکھنؤ
۶۱	بوستان خیال (ریاض الابصار)	خواجہ بدرالدین	۱۳۰۰ھ	دہلی

(پ)

۶۲	پریم چند، شخصیت اور کارنامے	ڈاکٹر قمر رئیس	۱۹۶۲ء	دہلی

۶۳	پریم چند	ہنس راج رہبر	۱۹۵۰ء	دہلی
۶۴	پریم چند کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر قمر رئیس	۱۹۶۳ء	علیگڈھ
۶۵	پردۂ مجاز	پریم چند	۱۹۶۴ء	دہلی
۶۶	پی کہاں	پنڈت رتن ناتھ سرشار	۱۸۹۴ء	لکھنؤ
	(ت)			
۶۷	تنقید کیا ہے	آل احمد سرور	۱۹۵۹ء	دہلی
۶۸	تنقیدی اشارے	"	۱۹۴۲ء	علیگڈھ
۶۹	تنقیدیں	خورشید الاسلام	۱۹۵۷ء	لکھنؤ
۷۰	ترقی پسند ادب	عزیز احمد	۱۹۴۵ء	حیدرآباد
۷۱	تنقیدی شعور	اختر تلہری	..	لکھنؤ
۷۲	تنقیدی جائزے	سید احتشام حسین	۱۹۵۶ء	"
۷۳	ترقی پسند ادب	سردار جعفری		دہلی
۷۴	تواریخ کانگریس	ڈاکٹر بی پٹا بھی سیتارامیا	۱۹۳۵ء	لاہور
۷۵	تنقیدی مطالعہ	اویس احمد ادیب	۱۹۴۵ء	الہ آباد
۷۶	تاریخ عروج عہد سلطنتِ انگلشیہ ہند	محمد ذکاء اللہ	۱۹۰۴ء	دہلی
۷۷	تاریخ ادب اردو	رام بابو سکسینہ	۱۹۵۲ء	لکھنؤ
۷۸	" "	(مرتبہ ڈاکٹر نذیر احمد، ڈاکٹر عباداللہ)	..	علیگڈھ
۷۹	تنقید و عملی تنقید	احتشام حسین	..	
۸۰	تعبیر، تشریح، تنقید	مسیح الزماں	۱۹۵۵ء	الہ آباد
۸۱	تمنائے دید	محمد سجاد مرزا بیگ		حیدرآباد
۸۲	تسنیم	قیس رام پوری	۱۹۴۴ء	"
۸۳	تاریخی ناول	محمد حسین خاں	۱۹۳۶ء	افغانستان
۸۴	توبۃ النصوح	ڈپٹی نذیر احمد	۱۸۷۴ء	آگرہ
۸۵	ٹیڑھی لکیر	عصمت چغتائی	۱۹۴۵ء	
	(ج، چ، ح، خ)			
۸۶	جنونِ انتظار (افسانہ مرزا رسوا)	امراؤ جان ادا	۱۸۹۹ء	لکھنؤ

۸۷	جلوۂ ایثار	پریم چند	۱۹۱۲ء	الٰہ آباد
۸۸	جانباز	نذر سجاد حیدر	۱۹۳۵ء	دہلی
۸۹	جویائے حق	عبدالحلیم شرر	..	لکھنؤ
۹۰	جوہرِ قدامت	راشد الخیری	..	دہلی
۹۱	جعفر و عباسہ	حکیم محمد علی خاں طبیب	۱۸۹۶ء	لکھنؤ
۹۲	جام سرشار	پنڈت رتن ناتھ سرشار	۱۹۰۰ء	”
۹۳	چوٹیں (افسانوں کا مجموعہ)	عصمت چغتائی	۱۹۶۰ء	دہلی
۹۴	چمکی	عظیم بیگ چغتائی	..	”
۹۵	چور بازار	ابراہیم جلیس	۱۹۴۶ء	حیدرآباد
۹۶	چوراہا	قیس رام پوری	..	”
۹۷	حیات النذیر	افتخار بلگرامی	۱۹۱۲ء	دہلی
۹۸	حیات شیخ چلی	سجاد حسین انجم	۱۹۰۵ء	لکھنؤ
۹۹	حسن کا ڈاکو	عبدالحلیم شرر	..	”
۱۰۰	حسن انجلینا	” ”	۱۸۹۵ء	سادھورہ
۱۰۱	حسنِ معاشرت	بشیر الدین احمد	۱۹۱۲ء	لکھنؤ
۱۰۲	حیاتِ صالحہ	راشد الخیری	۱۹۳۰ء	دہلی
۱۰۳	خیالات گاندھی	نرمل چندر	..	”
۱۰۴	خواب کلکتہ	امجد حسین (ہمایوں مرزا)	۱۹۱۳ء	لکھنؤ
۱۰۵	خوابِ ہستی	مرزا محمد سعید	۱۹۳۷ء	لاہور
۱۰۶	خونی جورو	مرزا رسوا	۱۹۲۸ء	لکھنؤ
۱۰۷	خونی شہزادہ	” ”	..	”
۱۰۸	خدائی فوجدار	رتن ناتھ سرشار	۱۹۰۳ء	”
۱۰۹	خطوط کی ستم ظریفی	عظیم بیگ چغتائی	۱۹۳۵ء	دہلی
	(د، ڈ، ر، ڑ)			
۱۱۰	دنیائے افسانہ	عبدالقادر سروری	۱۹۳۵ء	حیدرآباد
۱۱۱	دید اور دریافت	نثار احمد فاروقی	۱۹۶۴ء	دہلی

۱۱۲	دید اور دریافت	نثار احمد فاروقی	۱۹۶۴ء	دہلی
۱۱۳	داستان سے افسانے تک	وقار عظیم	۱۹۶۰ء	کراچی
۱۱۴	دوسری جنگِ عظیم	محمد مرزا دہلوی	۱۹۴۱ء	دہلی
۱۱۵	داستان تاریخ اُردو	حامد حسن قادری	۱۹۴۱ء	آگرہ
۱۱۶	دلکش	عبدالحلیم شرر	۱۹۰۰ء	دہلی
۱۱۷	دلچسپ	"	۱۹۰۰ء	آگرہ
۱۱۸	ذوقِ ادب و شعور	احتشام حسین	۱۹۵۵ء	لکھنؤ
۱۱۹	ذات شریف	مرزا ہادی رسوا	۱۹۲۱ء	"
۱۲۰	روایت اور بغاوت	احتشام حسین	۱۹۵۶ء	"
۱۲۱	روشنائی	سید سجاد ظہیر	۱۹۵۹ء	دہلی
۱۲۲	رویائے صادقہ	ڈپٹی نذیر احمد	۱۸۹۹ء	"
۱۲۳	رونق	قیس رام پوری	۱۹۴۵ء	"
۱۲۴	روضۃ الکبریٰ	عبدالحلیم شرر	۱۹۱۴ء	لکھنؤ
۱۲۵	روسیاہ	رئیس احمد جعفری	۱۹۴۹ء	کراچی
۱۲۶	روشنک بیگم	بیگم الف بعض حسن	..	لاہور
۱۲۷	زوالِ بغداد	عبدالحلیم شرر	۱۹۱۲ء	لکھنؤ
۱۲۸	زہرہ المعروف مشیر نسواں	صغریٰ ہمایوں مرزا	۱۹۰۶ء	حیدرآباد

(س، ش، ص، ض، ط)

۱۲۹	سرشار کی ناول نگاری	ڈاکٹر سید لطیف حسین ادیب	۱۹۶۱ء	کراچی
۱۳۰	سعادت حسن منٹو	کرشن چندر	۱۹۴۸ء	بمبئی
۱۳۱	سنگِ میل	اختر حسین رائے پوری	۱۹۴۹ء	"
۱۳۲	سرگذشت ہاجرہ	صغریٰ ہمایوں مرزا	۱۹۲۶ء	حیدرآباد
۱۳۳	سر سید احمد پادشاہ یا قاف کی پری	علی عباس حسینی	۱۹۱۱ء	لکھنؤ
۱۳۴	سعید	قاری سرفراز حسین عزمی	۱۸۹۷ء	میرٹھ
۱۳۵	سعادت	"	"	"
۱۳۶	سوکن کا جلاپا	راشد الخیری	۱۹۳۰ء	لاہور

۱۳۷	سرابِ مغرب	راشد الخیری	۱۹۲۷ء	دہلی
۱۳۸	سودائی	رشید اختر ندوی	۱۹۴۴ء	لاہور
۱۳۹	سنجوگ	راشد الخیری	۱۹۳۳ء	״
۱۴۰	سرنوشت	مجنوں گورکھپوری	۱۹۴۴ء	حیدرآباد
۱۴۱	سراب	״	۱۹۴۵ء	״
۱۴۲	سوگوارِ شباب	״	۱۹۴۱ء	گورکھپور
۱۴۳	سزا	قیس رام پوری	۱۹۴۴ء	حیدرآباد
۱۴۴	سوزنِ عشق (مترجمہ شمبھو ناتھ)	رینالڈس	۱۸۹۱ء	لکھنؤ
۱۴۵	سیرِ کوہسار	رتن ناتھ سرشار	۱۸۹۰ء	״
۱۴۶	سماج کا ارتقار	کلیم اللہ	..	بمبئی
۱۴۷	شخصیات اور واقعات جنھوں نے مجھے متاثر کیا	(مرتبہ) جنید احمد	..	״
۱۴۸	شاہ ولی اللہ اور ان کی سیاسی تحریک	مولانا عبید اللہ سندھی	۱۹۴۴ء	لاہور
۱۴۹	شعرائے عصر کے کلام کا انتخاب	مرتبہ عزیز احمد و آل احمد سرور	۱۹۴۲ء	علیگڑھ
۱۵۰	شیاما	کشن پرشاد کول	..	الہ آباد
۱۵۱	شمع	اے، آر، خاتون	..	دہلی
۱۵۲	شبِ زندگی	راشد الخیری	..	״
۱۵۳	شہاب کی سرگزشت	نیاز فتح پوری	..	آگرہ
۱۵۴	شمیم	منشی فیاض علی	۱۹۲۴ء	لاہور
۱۵۵	شاہدِ رعنا	قاری سرفراز حسین عزمی	..	دہلی
۱۵۶	شامِ اودھ	محمد احسن فاروقی	..	لکھنؤ
۱۵۷	شوقینِ ملکہ	عبدالحلیم شرر	۱۹۰۶ء	״
۱۵۸	شام و سحر	ایم، اسلم	۱۹۴۵ء	حیدرآباد
۱۵۹	صیدِ زبوں	مجنوں گورکھپوری	۱۹۴۴ء	..
۱۶۰	صبحِ زندگی	راشد الخیری	..	دہلی
۱۶۱	ضدی	عصمت چغتائی	..	..
۱۶۲	طوفانِ بے تمیزی	رتن ناتھ سرشار	..	لکھنؤ
۱۶۳	طوفان	رئیس احمد جعفری	۱۹۴۵ء	״

ع، غ، ف، ق، ک، گ، م،

۱۶۴	عصمت چغتائی	سعادت حسن منٹو	۱۹۴۸ء	بمبئی
۱۶۵	علامہ راشد الخیری	مرتبہ وقار عظیم	۱۹۴۵ء	دہلی
۱۶۶	عاصمہ	موید الدین حسن	۱۹۳۹ء	حیدرآباد
۱۶۷	عروج وزوال	رشید اختر ندوی	۱۹۵۲ء	لکھنؤ
۱۶۸	غبن	منشی پریم چند	۱۹۴۵ء	الہ آباد
۱۶۹	فرانسیسی ادب	ڈاکٹر یوسف حسین خاں	۱۹۶۲ء	علیگڈھ
۱۷۰	فسانہ خورشیدی	افضل الدین احمد خاں	۱۸۸۶ء	"
۱۷۱	فلپانہ	عبد الحلیم شرر	۱۹۱۵ء	لکھنؤ
۱۷۲	فاتح مفتوح	" "	۱۹۱۶ء	"
۱۷۳	فتح اندلس	" "	۱۹۱۰ء	"
۱۷۴	فلورا فلورنڈا	" "	۱۹۱۳ء	"
۱۷۵	فردوس بریں (مرتبہ وقار عظیم)	" "	۱۹۶۱ء	لاہور
۱۷۶	فسانۂ آزاد	رتن ناتھ سرشار	۱۹۳۵ء	لکھنؤ
۱۷۷	فسانۂ محبت	ل۔ احمد	..	..
۱۷۸	قومی تہذیب کا مسئلہ	عابد حسین	..	..
۱۷۹	قرونِ وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب	گوری شنکر اوجھا (ترجمہ پریم چند)	۱۹۳۱ء	الہ آباد
۱۸۰	کیا خوب آدمی تھا	..	۱۹۴۱ء	دہلی
۱۸۱	کائنات	سجاد حسین انجم	۱۹۰۰ء	..
۱۸۲	کڑم دھم	سرشار	..	لکھنؤ
۱۸۳	کردار	ماہر القادری	۱۹۴۴ء	حیدرآباد
۱۸۴	کنجِ عافیت	سدرشن	۱۹۲۶ء	..
۱۸۵	کھرپا بہادر	عظیم بیگ چغتائی	۱۹۳۹ء	دہلی
۱۸۶	کانجی ہاؤس	ماہر القادری	۱۹۴۸ء	بمبئی
۱۸۷	کامنی	رتن ناتھ سرشار	۱۹۵۸ء	لکھنؤ
۱۸۸	گوشۂ عافیت	منشی پریم چند	۱۹۲۹ء	لاہور
۱۸۹	گؤدان	" "	۱۹۶۱ء	دہلی

۱۹۰	گریز	عزیز احمد	..	دہلی
۱۹۱	گلدستۂ پنچ	کرشن پرشاد کول	۱۹۱۵ء	لکھنؤ
۱۹۲	گلشنِ ہند	مرزا علی لطف	۱۹۰۶ء	لاہور
۱۹۳	گردشں	مجنوں گورکھپوری	۱۹۴۳ء	دہلی
۱۹۴	مطالعہ و تنقید	اختر انصاری دہلوی	۱۹۶۵ء	"
۱۹۵	میری کہانی	پنڈت جواہر لال نہرو	۱۹۳۹ء	"
۱۹۶	مضامین محمد علی		۱۹۴۰ء	"
۱۹۷	مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات	ڈاکٹر محمد حسن	۱۹۶۱ء	علیگڑھ
۱۹۸	مباحث گلزار نسیم (مولفہ)	مرزا محمد شفیع شیرازی	۱۹۱۳ء	لکھنؤ
۱۹۹	مرزا محمد ہادی۔ مرزا اور رسوا	ڈاکٹر میمونہ بیگم انصاری	۱۹۶۳ء	لاہور
۲۰۰	مضامین چکبست	چکبست	۱۹۲۸ء	الہ آباد
۲۰۱	مشاہیر اردو کے خطوط	مہیش پرشاد	۱۹۵۳ء	"
۲۰۲	منتخب ادب (مرتبہ)	سید احتشام حسین، غلام ربانی تاباں	..	دہلی
۲۰۳	مسلمانوں کا روشن مستقبل	طفیل احمد منگلوری	..	..
۲۰۴	منتخبات ہندی	(مرتبہ) جان شکسپیر	۱۸۳۴ء	کلکتہ
۲۰۵	مقدمہ شعر و شاعری	خواجہ الطاف حسین حالی	۱۹۴۵ء	لاہور
۲۰۶	میرے بھی صنم خانے	قرۃ العین حیدر	۱۹۴۸ء	دہلی
۲۰۷	میدانِ عمل	منشی پریم چند	۱۹۵۲ء	"
۲۰۸	مینا بازار	عبد الحلیم شرر	..	لکھنؤ
۲۰۹	منصور اور موہنا	"	۱۹۰۳ء	آگرہ
۲۱۰	ماہ ملک	"	۱۹۱۰ء	لکھنؤ
۲۱۱	ملک العزیز ورجینا	"	..	سادھورہ
۲۱۲	میٹھی چھری	منشی سجاد حسین	۱۹۰۶ء	لکھنؤ
۲۱۳	سنر کڑھلے	عظیم بیگ چغتائی	۱۹۳۸ء	دہلی
۲۱۴	مراۃ العروس	نذیر احمد	۱۸۸۶ء	کانپور
۲۱۵	مرمر اور خون	عزیز احمد		لاہور

(ن، و، ہ، ی)

۲۱۶	نئے زاویے (مرتبہ)	کرشن چندر	..	لاہور
۲۱۷	نئے ادبی رجحانات	ڈاکٹر اعجاز حسین	۱۹۵۷ء	الہ آباد
۲۱۸	نیا ادب	کرشن پرشاد کول	۱۹۴۹ء	کراچی
۲۱۹	نیرنگِ خیال	محمد حسین آزاد	۱۹۱۴ء	لاہور
۲۲۰	نثر تاثیر (مرتبہ)	فیض احمد فیض	۱۹۶۳ء	"
۲۲۱	ناول کیا ہے	ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی	۱۹۶۰ء	لکھنؤ
۲۲۲	نیا ہندوستان	(مترجمہ علی سردار جعفری، محمد کلیم اللہ، رجنی پام دت)	۱۹۴۶ء	لاہور
۲۲۳	نوائے آزادی	..	۱۹۵۷ء	بمبئی
۲۲۴	نئی پرانی قدریں	ڈاکٹر شوکت سبزواری	۱۹۶۱ء	کراچی
۲۲۵	نقدِ حیات	ممتاز حسین	۱۹۵۰ء	الہ آباد
۲۲۶	نوابی دربار	محمد حسین آزاد	۱۹۰۱ء	لاہور
۲۲۷	نہتا رانا	برج موہن دتاتریہ کیفی	۱۹۳۱ء	"
۲۲۸	نرملا	منشی پریم چند	..	دہلی
۲۲۹	نیلی چھتری	ظفر عمر	۱۹۲۶ء	..
۲۳۰	نوحہ زندگی	راشد الخیری	۱۹۲۰ء	دہلی
۲۳۱	نشتر	منشی سجاد حسین	۱۳۱۵ھ	حیدرآباد
۲۳۲	نیرنگِ زمانہ (مترجمہ کلیم الرحمن)	گولڈ اسمتھ	۱۸۸۵ء	کلکتہ
۲۳۳	نجمہ	نذر سجاد حیدر	۱۹۴۲ء	دہلی
۲۳۴	ویمپائر	مرزا عظیم بیگ چغتائی	..	"
۲۳۵	ہماری آزادی (مترجمہ محمد مجیب)	ابوالکلام آزاد	۱۹۶۱ء	"
۲۳۶	ہماری داستانیں	وقار عظیم	۱۹۵۶ء	لاہور
۲۳۷	ہم خرما و ہم ثواب	منشی نواب رائے	..	لکھنؤ
۲۳۸	ہیرے کی کنی	آغا شاعر	۱۹۰۰ء	دہلی
۲۳۹	ہوس	عزیز احمد	..	لاہور
۲۴۰	ہتیا اور دوسرے افسانے	مجنوں گورکھپوری	۱۹۳۵ء	دہلی

۲۴۱ یاسمین — مرزا محمد سعید — ۱۹۳۵ء — لاہور
۲۴۲ یاسمین شام — علامہ راشد الخیری — ۱۹۴۰ء — "

رسائل

(۱) ہمارا ادب (سہ ماہی): مرتبہ رضیہ، سجاد ظہیر وغیرہ۔ جولائی ۱۹۵۲ء گورکھپور
(۲) فن کار ———— پرکاش پنڈت شمارہ ۵ دہلی
(۳) نقوش (شخصیات نمبر) —— محمد طفیل جنوری ۱۹۵۵ء لاہور
(۴) " (حصہ دوم) اکتوبر ۵۶ء — (۵) نقوش (ادب عالیہ نمبر) جولائی ۵۰ء "
(۶) " (مکاتیب نمبر) " ۵۷ء — (۷) " اگست ۶۰ء "
(۸) " (پنجسالہ نمبر) فروری، مارچ ۵۳ء — (۹) " مارچ ۵۶ء "
(۱۰) " جون ۵۶ء (۱۱) " مئی ۵۲ء "
(۱۲) " (سالنامہ) ۵۱ء "
(۱۳) نگار (علوم اسلامی و اسلام نمبر) نیاز فتح پوری ۵۵ء لکھنؤ
(۱۴) " (سالنامہ) " ۱۹۶۳ء کراچی
(۱۵) ساقی ———— شاہد احمد دہلوی مارچ ۶۱ء "
(۱۶) " مئی ۶۱ء (۱۷) ساقی جولائی ۶۱ء "
(۱۸) " اپریل ۶۱ء (۱۹) " اکتوبر ۶۱ء "
(۲۰) " مارچ ۶۰ء (۲۱) " اپریل ۶۰ء "
(۲۲) " جون ۶۰ء (۲۳) جون ۵۶ء "
(۲۴) زمانہ ———— دیا نرائن نگم جون ۳۳ء کانپور
(۲۵) " جنوری ۳۳ء (۲۶) زمانہ مئی ۳۳ء "
(۲۷) " ستمبر ۳۹ء (۲۸) " مارچ ۳۷ء "
(۲۹) " فروری ۴۲ء (۳۰) " جنوری و فروری ۴۷ء "
(۳۱) " (پریم چند نمبر) ۱۹۳۷ء "
(۳۲) اودھ پنچ — جولائی ۱۸۷۸ء — منشی سجاد حسین لکھنؤ
(۳۳) " ۱۶ر جنوری ۱۸۷۷ء (۳۴) اودھ پنچ ۱۳ر مارچ ۱۸۷۷ء "

(۳۵) اودھ پنچ ۱۴؍اگست ۱۸۷۷ء (۳۶) اودھ پنچ ۳۰؍اگست ۱۸۸۸ء لکھنؤ

(۳۷) ؍؍ ؍؍ ۲۱؍نومبر ۱۸۸۸ء (۳۸) ؍؍ ؍؍ ۱۲؍دسمبر ۸۸ء ؍؍

(۳۹) ؍؍ ؍؍ ۱۵؍اکتوبر ۸۹ء (۴۰) ؍؍ ؍؍ جنوری ۱۸۹۱ء ؍؍

(۴۱) ؍؍ ؍؍ ۳؍مارچ ۸۲ء (۴۲) ؍؍ ؍؍ ۲۶؍فروری ۷۸ء ؍؍

(۴۳) ؍؍ ؍؍ ۲۶؍مارچ ۷۸ء (۴۴) ؍؍ ؍؍ ۲؍اپریل ۷۸ء ؍؍

(۴۵) ؍؍ ؍؍ ۹؍ستمبر ۱۹۰۲ء ؍؍

(۴۶) نیادور ______ صمد شاہین ۱۳ شمارہ دہلی

(۴۷) کاروان (سالنامہ) مرتبہ: تاثیر ایم اے ۱۹۳۳ء لاہور

(۴۸) اورنٹیل کالج میگزین دہلی اگست ۱۹۳۸ء

(۴۹) تہذیب الاخلاق (جلد سوم) سر سید احمد خاں ۱۸۷۳ء علیگڑھ

(۵۰) ادب لطیف (سالنامہ) مرزا ادیب۔ ۱۹۵۰ء اور ۱۹۶۱ء لاہور

(۵۱) عصمت (راشد الخیری نمبر) رازق الخیری جولائی ۳۶ء دہلی

(۵۲) الشجاع ۔ شجاع الدین۔ ۱۹۶۳ء (۵۳) الشجاع جنوری ۱۹۶۳ء کراچی

(۵۴) آجکل ۔ جوش ملیح آبادی جون ۱۹۴۹ء دہلی۔ (۵۵) ہم قلم۔ رائٹرز گلڈ۔ مارچ ۶۱ء ؍؍

(۵۶) نیا ادب (جلد ۴) قاضی عبد الغفار۔ ۱۹۴۴ء حیدر آباد

(۵۷) پگڈنڈی (سجاد حیدر یلدرم نمبر) امریک آنند۔ شمارہ ۵ امرتسر (۵۸) پگڈنڈی ستمبر ۶۰ء امرتسر

(۵۹) صبا ۔ سلیمان اریب۔ اکتوبر ۱۹۶۱ء ۔ حیدر آباد۔

(۶۰) ادبی دنیا۔ (دور پنجم) صلاح الدین احمد۔ شمارہ ۳ ۔ لاہور۔

(ہندی)

(۱) پریم چند گھر میں ۔ (شیورانی پریم چند ۱۹۵۲ء) ـــ (۲) پریم چند اور ان کا یگ (ڈاکٹر رام ولاس شرما ۱۹۵۲ء) ـــ (۳) پریم چند ایک ووچن (ڈاکٹر اندر ناتھ مدان) (۴) پریم چند ایک ادھین (ڈاکٹر رام رتن بھٹناگر ۱۹۵۴ء) ـــ (۵) پریم چند کرتیاں اور کلا۔ (پریم نارائن ٹنڈن ۱۹۵۴ء) ـــ (۶) پریم چند سماجک اپنیاس کار (ڈاکٹر مہیندر بھٹناگر) (۷) پریم چند (ڈاکٹر ترلوکی نارائن دکشت ۱۹۵۲ء) ـــ (۸) شاتی کے جودھا پریم چند (امرت رائے ۱۹۵۰ء) ـــ (۹) ساہتیہ کا ادیش (پریم چند ۱۹۵۴ء)

(۱۰) پریم چند اور گورکی (شچی رانی گرٹو ۱۹۵۵ء)

(۱۱) کچھ وچار (پریم چند ۱۹۵۰ء)

BIBLIOGRAPHY

1	The Art of Writing.	Andre Maurois. Translated : Genard Hopkins.	1960	London.
2	Axel's Castle.	Edmund Vilson.	1953	London.
3	An Outline History of English Literature.	W. H. Hudson.		London.
4	A Critical Survey of the Development of the Urdu Novel and short story.	Shaista Akhtar Banu Suharwardy.	1945	London.
5	The Art and Practice of Historical Fiction.	Alfred Tresidder. Shappard.	1930	London.
6	Aspects of the Novel.	E. M. Forster.	1962	London.
7	The Art of Novel.	Pelham Edgar.	1933	New-York.
8	Aspects of Fiction.	Howard E. Hugo	1962	Boston.
9	The Advance of the English Novel.	W. Lyon Phelps.	1916	New York.
10	An Assessment of Twentieth Century Literature.	J. Isaaces.	1952	London.
11	An Advanced History of India.	R.C. Majumdar ete.		London.
12	All Men are Brothers.	Mahatama Gandhi. (Ed. K. Kriplani)	1950	Ahmedabad.
13	The American Review.	(Magazine)	Jan. 1965	New Delhi.
14	Books in General.	V. S. Pritchett.	1953	London.
15	Bergson And the Stream of Consciousness Novel.	Shiv K Kumar.	1962	London.
16	The Craft of Fiction.	Percy Lubbock	1939	London.
17	The Craft of Letters in England.	Edt. John Lahmann.	1956	London.
18	Criticism & Ficition.	Howells.		New-York.
19	The Common Pursuit.	F. R. Leavis.	1962	London.
20	Collected Papers Vol. IV.	Sigmund Freud.	1948	London.

21	The Common Reader.	Virginia Woolf.	1933	London.
22	The Development of English Novel.	Wilbur L. Cross.	1959	London.
23	The Discovery of India.	Jawaharlal Nehru.	1951	London.
24	The Epic Strain in the English Novel.	E.M.W. Tillyard.	1958	London.
25	Englis Literature of the Twentieth Century.	A. S. Collins.	1962	London.
26	English titerature and Indias in the Twentieth Century.	H. V. Routh	1950	London.
27	English Literature : Values and Traditions.	Ifor Evans.	1962	London.
28	The English Novel.	Edt. John Maddison & K. Garwood.	1938	London.
29	The English Novel.	Sir Walter Raleigh.	1935	London.
30	An Experiment in Criticism.	G. S. Lewis.	1961	London.
31	Essays on Literature & Ideas.	John Wain.	1963	London.
32	English (Magazine) Vol. XIII.	Summer.	1961	London.
33	The Economic Develop-ment of India,	Vera Anstey.	1946	London.
34	The Economic History of India, in the Victo-rian Age.	Ramesh Dutt.	1903	London.
35	Fifty years of English Literature.	R. A. Scott James.	1953	London.
36	Forms of Modern Fiction.	Edt. W. Van O' Conner.	1962	Bloomington.
37	The Future of the Novel.	Henry James.	1956	New-York.
38	Five Novelists of the Progressive Era.	Robert W. Schnei-der.	1965	New-York.
39	Fiction and the Reading Public.	Q. D. Leavis.	1939	London.
40	From a Writers Note Book.	Van Wyck Brooks.	1958	New-York.

41	Freudianism and the Literary Mind.	Frederick J. Hoffman.	1959	New-York.
42	Freud His Dream and Sex theories.	Edt.	1948	London.
43	Granite & Rainbow.	V. Woolf.	1958	London.
44	Guide to modern Thought.	C. E. M. Joad.	1943	London.
45	Greek Tragedy and the Modern World.	Leo Aylen.	1964	London.
46	The History of English Novel. (from Richardson to Sterne)	Ernest A. Baker.		London.
47	The Historical Novel.	Georg Lukacs.	1962	London.
48	A History of Western Literature.	J. M. Cohen.	1956	London.
49	Hardy the Novelist.	David Cecil.	1956	London.
50	The Historical Novel.	H. Butterfield.	1924	London.
51	The House of Fiction.	Henry James.	1957	London.
52	History of Urdu Literature.	T. Grahame Bailey.	1932	Calcutta.
53	Human Destiny.	Lecomte du Nouy	1949	New York.
54	History of Mediaval India.	Ishwari Prasad.	1952	Allahbad.
55	Irrational Man.	William Barrett.	1958	New York.
56	Influence of English Literature on Urdu Literature.	A. Abdul Lateef.	1924	London.
57	Intellectural Hero	Victor Brombert.	1961	London.
58	The Impact and Science on Society.	Bertrand Russle.	1957	London.
59	The Individual Psychology of Alfred Ader.	Edited : Heinz L. Anstacher & Rowena Ansbacher.		London.
60	The Indian Heritage.	Humayun Kabir.	1955	London.
61	Introduction To Modern Philosophy.	C.E.M. Joad.	1946	London.
62	Judgment In Literature.	W. Basil Worsfold.	1957	London.
63	The Literary Symbol.	W. York Tindall.	1955	New-York.

64	Literary criticison in America.	Ed. A.D. Van Mostrand.	1957	New York.
65	The Liberal Imagination.	Lionel Trilling.	1961	London.
66	The Living Thoughts of Tolstoi.	Stefanz Weig.	1945	London.
67	Literature and Marxism.	Ed. Angel Flores.	1945	Allahabad.
68	The Living Novel.	Pritchett.	1954	London.
69	Literature and Western Man.	J B. Priestley.	1960	London.
70	Literature and Psychology.	F. L. Lucas.	1962	U. S. A.
71	Literary History of England.	Ed. A. C. Baugh.	1948	London.
72	The Living Novel.	Ed. Granville Hicks.	1957	New York.
73	The London Magazine.	Ed. John Lehmenn.	May 1956	London.
74	The Modern Writer and His World.	G. S. Fraser.	1961	Bombay.
75	The Making of Literature.	R. A. Scott-James.	1958	London.
76	Modern World Fiction.	Drothy Brewster and J. A. Birrell.	1951	U. S. A.
77	Modern Fiction.	J. Muller	1937	New-York.
78	Man in Modern Fiction.	Edward Fuller.	1958	New-York.
79	Munishi Premchand.	Madan Gopal.	1964	Delhi.
80	Modern Novel.	Walter Allen.	1964	New-York.
81	Modern Indian Culture.	Dharjuti Prasad Mukerji.	1948	Bombay.
82	Modern Hinduism			
83	Novelist on the Novels.	Ed. Miriam Allctt.	1959	London.
84	Notes on Life and letters.	Joseph Conrad.	1949	London.
85	The Novel Today.	Philip Hinderson.	1936	London.
86	The Novel and the Modern World.	David Daiches.	1964	Chicago.

87	The Novel in France	Martin Tarnell.	1963	London.
88	The Novelist As Thinker.	Ed. by B. Rajan.		London.
89	The Outline of Literature.	Ed. John Drink Water.	1957	London.
90	Osmania Journal (Magazine)	Ed. Shive Kumar.	1961	Hyd.
91	On The Meaning of Life.	Will Durant.	1933	London.
92	Philosophy in Literature.	Julian L. Rose.	1949	London.
93	Protest	Ed. Gene Feldman & Max Jartenverg.	1959	London.
94	A Preface to Literature.	Edward Wagen Knecht.	1954	Yew-York.
95	The Problem of Style.	F. Middleton Murry.	1961	London.
96	The Plain Man and the Novel.	Rozer Dataller.	1940	London.
97	The Psychological Novel.	Leon Edel.		New-York.
98	Psychology.	William James.	1920	New-York.
99	Psycho Analysis Today.	Ed. Sandor Lord.	1948	London
100	The Picture of Dorain Gray.	Oscar Wilde.	1945	New-York.
101	Quest (Magazine)	Editor Abu Sayeed Ayyub.	April/June 1959	Bombay.
102	The Rise of the Novel.	Ian Watt.	1957	London.
103	Russian Literature.	Richard Hare.	1947	London.
104	Reading A Novel.	Walter Allen.	1956	London.
105	Realities of Fiction.	Nancy Hale.	1962	Canada.
106	Some Principal of Fiction.	Robert Liddell.	1954	Indiana.
107	Stream of Consciousness in Modern Novel.	Robert Hunphery.	1962	U. S. A.
108	A short History of French Literature.	Geoffery Bereton.	1954	London.

109	The Summing up	W. Somerset Mangham.	1957	U. S. A.
110	The Sense of Life in the Modern Novel.	Arthur Mizener.	1965	London.
111	Some studies in Modern Novel.	Dorathy M. Hoare.		London.
112	A study of Literature.	David Daichas.	1948	New-York.
113	Sex Literature and Censor-ship.	D. H. Lawrence.	1953	New-York.
114	Selected Essays.	T. S. Elliot.	1951	London.
115	Selected Literary Criticsn.	D. H. Lawrence.	1961	London.
116	Science and the Modern World.	A. N. White head.	1952	U. S. A.
117	A Treatise on the Novel.	Robert Liddell.	1960	London.
118	The Twentieth Century Novel.	Joseph Warren Beach.	1932	New-York.
119	Tradition And Dream.	Walter Allen.	1964	London.
120	Tendencies of the Modern Novel.	Hugh Walpole and others.	1936	London.
121	Theory of Literature.	Rene Wallek and Austin Warren.	1961	London.
122	Through Literature to Life.	Ernest Raymond.	1937	London.
123	Time in Literature.	Hans Meyerhoff.	1955	California.
124	Theory of Novel in England.	Richard Stang.	1959	London.
125	Technique in Fiction.	Robie Macalay and George Lanning	1964	New-York.
126	Writers on Writing.	Ed. Walter Allen.	1954	London.
127	Writer Book.	Ed. Helon Hull. Barnes & Noble.	1956	New-York.
128	The world's Ten Greatest Novel.	W. Somesset Maugham.	1956	New-York.
129	Writer At Work (2nd Series)	Ed. Melcolm Cowley.	1963	London.
130	Writers at Work.	-do-	1958	London.
131	The working Novelist.	V. S. Prichett.	1965	London.
132	What is Classic.	T. S. Eliot IV Impression.		Glasgow.
133	What Happens in Literature.	Edword W. Rosanheim.	1961	London.

134 W. H Auden Selected Essys.	W. H. Auden.		London.

SUPPLEMENTARY LIST.

135 The Achievement of American Critisiam.	Selected : Clarence Arthor Brown.	1954	New-York.
136 Bertrand Russel's Best.	Ed. Robert E. Egner.	1960	New-York.
137 Contemporary British Literature.	Fred. B. Millett,	1950	London.
'38 Contribution to Analytical Psychology.	C. G. Jung (Translated : H. G. and Carry F. Baynes.	1945	London.
.39 The English Novel.	J. B. Priestley.	1905	London.
140 Freedom Movement in India.	Tarachand (Vol. I)	1961	Calcutta.
141 History of Bengali Literature.	Dr. Sukumar Sen.	1966	Calcutta.
142 Karl Mak : Slected Works.	Ed. V. Adorastsky.	1945	London.
143 Languages & Literature of Modern India.	Suniti Kumar Chaterji.	1963	Bengal.
144 Literature in A changing Age.	Ashley H. Thorndike.	1925	New-York.
145 Main currents of Ind. Culture.	S. Natarajan.	1960	Hyderabad.
146 The Novel and The People.	Ralph Fox.	1956	Moscow.
47 Religion in Literature & Life.	Stoppord A.Brooke.	1900	London.
.48 Style in Prose Fiction	Ed. Harold C. Martin.	1959	New-York.
149 The Story of a Novel.	Thomas Wolf.	1936	New-York.
150 Slected Prose : T. S. Eliot.	Ed. John Hayward.	1963	London.
51 Short Story Writing.	Walter B. Pitkin.	1919	New-York.
2 The Structure of The Novel.	Edwin Muir.	1963	London.
3 The Spiritual Crisis of Man.	Paul Brunton.	1952	London.
The Technique of the Novel.	Thomas H. Uzzel.	1947	U. S. A.
The Triple Thinkers.	Edmund Wilson.	1948	London.

2255