ignou
THE PEOPLE'S
UNIVERSITY

اندرا گاندھی نیشنل اوپن یونیورسٹی
اسکول آف ہیومینیٹیز

BUDC-131
اردو ادب میں نثری و شعری اصناف کا امطالعہ

بلاک
1

افسانوی اصناف

کورس کا تعارف	3
بلاک 1 کا تعارف	5
اکائی 1	
داستان: تعریف، سماجی محرکات، مختصر تاریخ	7
اکائی 2	
ناول: تعریف، مختصر تاریخ، اجزائے ترکیبی	17
اکائی 3	
افسانہ: تعریف، مختصر تاریخ، اجزائے ترکیبی	29
اکائی 4	
اردو ڈرامہ: فن اور روایت	39

EXPERT COMMITTEE

Professor Satyakam
Director, School of Humanities
IGNOU, New Delhi.

Professor Mohd. Shahid Husain
603/7, Shahjahanabad Apartments
Plot No. 1, Sector -11, Dwarka, New Delhi

Professor Mohd. Saghir Beg Afraheim
Gul-e-Afraheim, Street No.4A, Near Sunny
P.C.O, By Pass Road, Dhorrah, Aligarh, U.P.

Professor Wahajuddin Alvi
Department of Urdu, Jamia Millia Islamia
New Delhi.

Professor Shabnam Hameed
Department of Urdu, University of Allahabad,
Prayagraj, U.P.

Professor Diwan Hannan Khan
DEL, NCERT
New Delhi.

COURSE COORDINATOR

Professor Satyakam, Director, School of
Humanities, IGNOU,New Delhi.

Dr. Qudsia Nasir, Consultant
School of Humanities, IGNOU, New Delhi.

EDITOR

Professor Mohd. Shahid Husain
603/7, Shahjahanabad Apartments
Plot No. 1, Sector -11, Dwarka, New Delhi

COURSE PREPARATION

Unit Writer	Units
Dr. Qudsia Nasir Consultant Urdu, School of Humanities, IGNOU, New Delhi	1, 2, 3 & 4
Dr. Abdul Hafiz Consultant Urdu, School of Humanities, IGNOU, New Delhi,	5, 6 & 7
Professor Wahajuddin Alvi, Department of Urdu, Jamia Millia Islamia, New Delhi	08
Professor Mohd. Shahid Husain Shahjahanabad Apartments, Sector -11, Dwarka, New Delhi	09
Professor Shabnam Hameed Department of Urdu, University of Allahabad, Prayagraj, U.P.	10
Dr. Shafiuzzama Khan CIL Jawaharlal Nehru University, New Delhi	11
Dr. Kafeel Ahmad Naseem Department of Urdu, Central University of South Bihar Gaya, Bihar	12
Professor Nauman Khan F.3,Goyal Hari Apart. PNB Colony, Idgah Hills, Bhopal, M.P.	13
Dr. Zahir Ali Khan Zakir Husain College (Evening), New Delhi	14

PRODUCTION

Mr. K.N. Mohanan	Mr C.N. Pandey	Mr. Bablu Lal Rewadia
Assistant Registrar (Pub.)	Section Officer (Pub)	Section Officer (Pub)
MPDD, IGNOU, New Delhi	MPDD, IGNOU, New Delhi	MPDD, IGNOU, New Delhi

July, 2019

© Indira Gandhi National Open University, 2019

ISBN: 978-93-89200-45-4

All rights reserved. No part of this work may be reproduced in any form, by mimeograph or any other means, without permission in writing from the copyright holder.
Further information on the Indira Gandh National Open University courses may be obtained from the university's office at MaidanGarhi, New Delhi-110068 or the official website of IGNOU at www.ignou.ac.in

Printed and Published by Registrar, MPDD, IGNOU, on behalf of the Indira Gandhi National Open University, New Delhi

CRC Prepared by Tessa Media & Computers

Printed at : A-One Offset Printers, 5/34, Kirti Nagar Indl. Area, New Delhi - 110 015

کورس کا تعارف

اس کورس کا نام 'اردو ادب میں نثری و شعری اصناف کا مطالعہ' ہے۔ اس کورس کا مقصد طلبہ کو اردو ادب کے نثری اور شعری اصناف کے متعلق معلومات فراہم کرانا ہے تا کہ وہ اردو ادب کی تمام اصناف کو بخوبی سمجھ سکیں۔

اس کورس کا مطالعہ کرنے والے ایسے طلبہ بھی ہوں گے جن کی مادری زبان اردو ہے۔ وہ بچپن سے اسے بولتے، سنتے اور پڑھتے آئے ہوں گے۔ کچھ ایسے بھی ہوں گے جن کی مادری زبان اردو نہیں ہے لیکن اردو کو دوسری زبان کے طور پر پڑھا اور اپنایا ہے۔ اس کورس کو تیار کرتے ہوئے ان سبھی کا خیال رکھا گیا ہے۔

ہم نے اس کورس کو تین بلاک میں تقسیم کیا ہے۔ اس کورس میں کل 14 اکائیاں ہیں۔ اس پورے نصاب کا مقصد اردو ادب کی تمام اصناف کی تفصیلی جانکاری فراہم کرانا ہے۔

پہلے بلاک کا تعلق افسانوی اصناف سے ہے جس میں کل 4 اکائیاں ہیں۔

اکائی 1: 'داستان: تعریف، سماجی محرکات، مختصر تاریخ' میں داستان کی تعریف کے ساتھ اس کے سماجی محرکات اور مختصر تعریف کا ذکر ہے۔

اکائی 2: 'ناول: تعریف، مختصر تاریخ، اجزائے ترکیبی' میں ناول کی تعریف، مختصر تاریخ اور اجزائے ترکیبی کی تفصیل ہے۔

اکائی 3: 'افسانہ: تعریف، مختصر تاریخ، اجزائے ترکیبی' ہے۔ اس اکائی میں افسانہ سے متعلق تمام جزئیات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 4: 'اردو ڈرامہ: فن اور روایت' ہے۔ اس میں ڈرامہ کی تاریخ، فن اور اقسام کی تفصیل پیش کی گئی ہے۔

دوسرا بلاک غیر افسانوی اصناف سے متعلق ہے۔ اس بلاک میں کل 4 اکائیاں ہیں۔

اکائی 5: 'اردو میں مکتوب نگاری'۔ اس اکائی میں اردو ادب میں مکتوب نگاری کی تفصیل بیان کی گئی ہے۔

اکائی 6: 'اردو میں طنز و مزاح، انشائیہ اور مضمون نگاری'۔ اس اکائی میں اردو ادب میں طنز و مزاح، انشائیہ نگاری اور مضمون نگاری کے فن اور تاریخ کا ذکر ہے۔

اکائی 7: 'خاکہ نگاری: فن اور روایت'۔ اس اکائی میں اردو ادب میں خاکہ نگاری کے فن اور تاریخ کا بیان ہے۔

اکائی 8: 'اردو میں سوانح نگاری، خودنوشت اور سفرنامہ کی روایت اور فن'۔ اس اکائی میں اردو ادب میں سوانح نگاری، خودنوشت، سفرنامہ وغیرہ اصناف کے فن اور تاریخ پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

تیسرا بلاک اردو ادب کے شعری اصناف پر مشتمل ہے۔ اس میں کل 6 اکائیاں ہیں۔

اکائی 9: 'قصیدہ: تعریف، اجزائے ترکیبی اور مختصر تاریخ'۔ اس اکائی میں اردو ادب کے قدیم شعری صنف قصیدہ کی تعریف، اجزائے ترکیبی اور تاریخ پیش کی گئی ہے۔

اکائی 10: 'مثنوی: تعریف، اجزائے ترکیبی اور مختصر تاریخ'۔ اس اکائی میں مثنوی کی تفصیل پیش کی گئی ہے'۔

اکائی 11: 'غزل: ہیئت، تعریف اور ارتقاء'۔ اس اکائی میں اردو ادب کی سب سے مقبول صنف غزل کا بیان ہے۔

اکائی 12: 'مرثیہ: تعریف، اجزائے ترکیبی اور مختصر تاریخ'۔ اس اکائی میں مرثیہ کی تفصیل پیش کی گئی ہے۔

اکائی 13: 'جدید اردو نظم: تعریف اور ارتقاء'۔ اس اکائی میں اردو ادب میں نظم کے فن اور آغاز و ارتقاء کی جانکاری حاصل ہوگی۔

اکائی 14: 'اردو کی دیگر شعری اصناف'۔ اس اکائی میں اردو ادب کے دیگر شعری اصناف کا ذکر ہے۔

ignou
THE PEOPLE'S
UNIVERSITY

بلاک 1 کا تعارف

پہلے بلاک کا تعلق افسانوی اصناف سے ہے جس میں کل 4 اکائیاں ہیں۔

اکائی 1: 'داستان: تعریف، سماجی محرکات، مختصر تاریخ' میں داستان کی تعریف کے ساتھ اس کے سماجی محرکات اور مختصر تعریف کا ذکر ہے۔

اکائی 2: 'ناول: تعریف، مختصر تاریخ، اجزائے ترکیبی' میں ناول کی تعریف، مختصر تاریخ اور اجزائے ترکیبی کی تفصیل ہے۔

اکائی 3: 'افسانہ: تعریف، مختصر تاریخ، اجزائے ترکیبی' ہے۔ اس اکائی میں افسانہ سے متعلق تمام جزئیات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

اکائی 4: 'ڈرامہ: مختصر تاریخ، اقسام، اجزائے ترکیبی' ہے۔ اس میں ڈرامہ کی تاریخ، فن اور اقسام کی تفصیل پیش کی گئی ہے۔

ignou
THE PEOPLE'S
UNIVERSITY

اکائی 1 داستان : تعریف، سماجی محرکات، مختصر تاریخ

ساخت

1.1 اغراض ومقاصد
1.2 تمہید
1.3 داستان کی تعریف
1.4 داستان کی سماجی محرکات
1.5 داستان کی مختصر تاریخ
1.6 آپ نے کیا سیکھا
1.7 اپنا امتحان خود لیجئے
1.8 سوالات کے جوابات
1.9 فرہنگ
1.10 کتب برائے مطالعہ

1.1 اغراض ومقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو

- اردو میں داستانوں کی روایت سے واقف کرانا ہے
- داستان کی تعریف سے باخبر کرنا ہے
- اردو داستانوں کے سماجی محرکات پر روشنی ڈالنی ہے
- اردو داستان کی مختصر تاریخ کو بیان کرنا ہے

1.2 تمہید

اردو میں داستان نگاری کی روایت 17 ویں صدی سے شروع ہوتی ہے اور بیسویں صدی کے ربع اول تک قائم رہتی ہے۔ یہ فن اردو میں عربی و فارسی سے آیا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کی زیادہ تر داستانیں عربی و فارسی سے ماخوذ ہیں یا ان کا ترجمہ ہیں۔ طبع زاد داستانیں بھی لکھی گئیں لیکن وہ انگلیوں پر گنی جاسکتی ہیں۔ داستانوں نے اردو کو بیانیہ دیا۔ اردو نثر کو مالا مال کیا اور اس میں اتنی استعداد پیدا کی کہ وہ زندگی کے کسی بھی موضوع پر اظہار کرسکتی ہے۔ داستانوں کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب اور معاشرت کی بھرپور عکاسی کرتی ہیں۔ اردو میں زبان کا رچاؤ داستانوں ہی کا مرہون منت ہے۔ داستانوں میں اردو نثر کے متعدد اسالیب محفوظ ہیں۔ جو زبان کی عظمت کی گواہی دیتے ہیں اور داستانوں میں قصہ در قصہ اور ذیلی طور پر چھوٹے چھوٹے واقعات، حادثات اور حالات ہوتے ہیں۔ انہیں اگر الگ الگ کرکے دیکھا جائے تو اردو میں ناول اور افسانے کی فضا ہموار ہوچکی تھی۔ اس طور پر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ داستانوں کے ذریعے اردو میں افسانوی ادب کی اصناف کا غیر شعوری طور پر ارتقاء ہو رہا تھا۔ اردو میں ناول اور افسانے کے فنی محاسن تو مغرب سے آئے ہیں لیکن اس سلسلے میں ہمارے یہاں پہلے سے بہت کچھ موجود تھا۔

1.3 داستان کی تعریف

داستان ادب کی ایک ایسی صنف ہے جس میں قصہ کے تمام اقسام شامل ہوتے ہیں۔عربی و فارسی کے توسط سے اردو میں داستان کا لفظ کہانی، قصہ، افسانہ اور داستان کے لئے استعمال ہوتا تھا لیکن مغربی ادب کے اثرات سے اس کے اصطلاحی معنی الگ الگ مقرر ہو گئے اور کہانی، ناول و افسانہ الگ معنوں میں استعمال ہونے لگا۔آج انگریزی کے لفظ TALE کو اردو میں قصہ کے مترادف خیال کیا جاسکتا ہے۔جس میں فرضی طور پر خیالی واقعات کا بیان ہوتا ہے اور ہماری روزمرہ کی زندگی سے اس کا کوئی لینا دینا نہیں ہوتا۔دوسری قسم PARABLE ہے اردو میں جسے علامتی یا تمثیلی قصہ کہنا مناسب ہوگا۔ان کی ظاہری صورتوں کا معنی سے حقیقی تعلق نہیں ہوتا بلکہ سیدھے سادے لفظوں کے تہذیبی معنی پوشیدہ ہوتے ہیں۔اردو میں اس کی بہترین مثال ''سب رس'' ہے۔کہانی کی تیسری قسم FABLE ہے۔معنوی اعتبار سے یہ قصہ اور تمثیل کے درمیان کی چیز ہے۔اس میں پرندوں اور جانوروں کے وسیلے سے کوئی داستان بیان کی جاتی ہے۔اردو میں طوطی نامہ اس قسم کے قصے کی واضح مثال ہے۔ چوتھی قسم کی کہانیوں کے لئے انگریزی میں ROMANCE کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ یہ سب سے اہم اور وسیع معنی میں استعمال ہوتی ہے۔عشق و محبت کے واقعات کے ساتھ ہر قسم کے حادثات و مہمات اس میں داخل ہیں۔رومان کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کوئی مرتب پلاٹ نہیں ہوتا اس میں المیہ و طربیہ دونوں قسم کے واقعات خلط ملط ہوتے ہیں۔مرکزی قصے کے گرد چھوٹے چھوٹے قصے گردش کرتے ہیں۔عشق، مذہب اور جنگ رومان کے اہم عناصر ہیں۔ان قصوں میں مافوق الفطرت عناصر کا غیر معمولی دخل ہوتا ہے۔اس لئے یہ بھی کہا گیا ہے کہ رومان میں اتفاقات و حوادث قسمتوں کو بنانے بگاڑنے میں اتنا حصہ لیتے ہیں کہ انسان زندگی کی منطق کو بے معنی اور بے حقیقت سمجھنے لگتا ہے۔یہ ساری خصوصیات انگریزی اصطلاح رومانس میں پائی جاتی ہیں جسے ہم اردو میں داستان کہتے ہیں۔

داستان کے لئے ضروری ہے کہ اس میں کوئی مرکزی قصہ ہو خواہ اکہرا ہو یا قصہ در قصہ اور خواہ زندگی کے کسی شعبے سے تعلق رکھتا ہو۔اس میں شاعرانہ تخیل کا دبیز پردہ پڑا ہوتا ہے۔داستانوں میں زندگی کی تصویر ہوتی ہے لیکن اس کا تعلق حال سے کم اور ماضی بعید سے زیادہ ہوتا ہے۔کرداروں کو جاندار بنانے کے لئے اس کے تانے بانے ایسے خیالی تاروں سے بنائے جاتے ہیں جو سننے یا پڑھنے والے کے ذہن و ہوش کی رسائی سے بالاتر ہوں۔ پلاٹ اور کردار فرضی ہوتے ہیں لیکن ان میں حرارت ہوتی ہے۔داستان کی فضا میں دوری کا وجود ضروری ہے جو زمانی اور مکانی دونوں قسم کی ہوتی ہے۔ یہ خصوصیت داستان کے حسن میں اضافہ کرتی ہے۔ داستان کی فنی خصوصیت میں طوالت بھی ضروری ہے۔داستان کو طول دینے کے لئے مرکزی داستان کو ضمنی داستانوں کی مدد سے طول دیا جاتا ہے۔ یہ طول سامعین یا قارئین پر گراں نہیں گزرتا بلکہ وہ اس کے ختم نہ ہونے کی دعائیں مانگتے ہیں۔داستان مافوق الفطرت عناصر کے حیرت انگیز مظاہرات پیش کرتی ہے۔ یہ کبھی بھوت پریت اور دیو پری کے دلکش افسانے ہوں گے تو کبھی ضمنی کہانیوں کی شکل میں حادثات اور مہلک جنگوں کی تفصیل پر مشتمل ہوتے ہیں اور کبھی عشق و محبت کے عجیب و غریب واقعات جنسی آسودگی اور لذت خیزی کا سبب بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔غرض داستان میں رنگا رنگی اور ہمہ گیری اکثر ضمنی قصوں کی مدد سے ہی پیدا کی جاتی ہے۔

عشق و محبت بھی داستان کا ایک اہم عنصر ہے بلکہ اکثر عشق و محبت ہی کی بدولت داستان وجود میں آتی ہے۔عشق ہی کی مہمات سر کرنے میں داستان میں طوالت و پیچیدگی کے ساتھ ساتھ عام انسانی زندگی کی دلچسپی کا سامان پیدا ہوتا ہے۔داستان میں عشق و محبت کی شمولیت سے دو خاص فائدے ہیں۔پہلی باقاعدہ داستان میں رنگینی اور

دلکشی کے ساتھ ساتھ وصال، ہجر، حسرت و یاس، رقابت و شکایت، امید و بیم، خود رفتگی، مقاومت و صفاولت سے رنگا رنگ موضوعات پیدا ہوتے ہیں۔ دوسرے، عشق کی بدولت اصل داستان کو طول دینے میں مدد ملتی ہے۔ عشق و محبت کا عنصر داستان میں مختلف طریقوں سے چار چاند لگا دیتا ہے۔

داستان کی ایک اہم شرط اس کا بیان ہے۔ بیان جس قدر سادہ، مربوط، مسلسل، مؤثر اور دلکش ہوگا داستان اسی قدر مقبول ہوگی۔ اس لئے کہ داستان بنیادی طور پر لکھنے لکھانے کا ہنر اور سننے سنانے کا فن ہے، جو حسن بیان کے بغیر کامیاب نہیں ہوسکتا۔ طرز بیان کی اہمیت اس لئے اور بڑھ جاتی ہے کہ مواد اور موضوع سے بے نیاز رہ کر محض باتوں سے اپنایا کسی کا دل بہلانا آسان کام نہیں ہے۔ طرز بیان ہی کا فرق داستان کے فنی و ادبی مراتب میں فرق پیدا کرتا ہے۔

1.4 داستان کے سماجی محرکات

داستان نگاری کا فن اس سماج کی پیداوار ہے جہاں لوگوں کے پاس فرصت اور اطمنان کی افراط تھی۔ داستان جاگیردارانہ نظام میں ہی پھول پھل سکتی تھی ۔ جس سماج میں فارغ البالی تھی اسی سماج میں داستان کو فروغ حاصل ہوسکتا تھا۔ داستانوں میں جو خیالی دنیا آباد تھی اس میں پناہ لینا بھی ان سماجی حالات میں ناگزیر تھا۔ ان سماجی محرکات کے بغیر داستانیں وجود میں نہیں آسکتی تھیں۔ پروفیسر ابن کنول اپنی کتاب ''داستان سے ناول تک'' میں لکھتے ہیں:

> ''دراصل داستان ایسی ذہنی آسودگی کا نام ہے جو پریشانیوں کے احساس کو ختم کر کے نیند کی پُر سکون وادی میں پہنچا کر حسین خوابوں کے جھروکے کھول دیتی ہے، خوابوں کے یہ جھروکے بالخصوص اس جاگیردار طبقہ کے لئے تھے جن کے درمیان داستان کو زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ اسی طبقہ نے اس صنف ادب کی سرپرستی کی۔ یہی سبب ہے کہ داستانوں کی معاشرت جاگیردارانہ معاشرت اور نظام کی عکاسی کرتی ہے۔''

انسان جس وقت جنگلوں میں رہتا تھا، اس نے ابھی لکھنا پڑھنا نہیں سیکھا تھا تب بھی وہ قصہ کہنے اور سننے کا شوق رکھتا تھا۔ غاروں میں زندگی گزارنے والے اس انسان کا سماجی شعور ابھی بے دار نہیں ہوا تھا لیکن قصہ کہنے اور سننے میں اس کی دلچسپی بے دار ہو چکی تھی، اسی دلچسپی اور شوق کی تکمیل داستان کی ابتدا ہے۔ لیکن فن کی حیثیت سے داستان کو مستحکم ہونے میں ذرا وقت لگا۔ اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر اجمل اجملی لکھتے ہیں:

> ''داستان ایک فن کی حیثیت سے جاگیردارانہ عہد میں وجود میں آئی جب زندگی میں استحکام پیدا ہو چکا تھا، انسان نے ایک مضبوط سیاسی اور سماجی تنظیم بنا لی تھی۔ تہذیب کافی آگے بڑھ آئی تھی۔''

دراصل فرصت کے اوقات میں ہی داستان کے فن کو عروج مل سکتا تھا۔ جاگیردارانہ عہد میں عیش پسندی کے تمام سامان مہیا تھے۔ فرصت تھی اور بھرپور وقت و اطمینان تھا۔ اس سماج میں بادشاہوں، راجاؤں، نوابوں، وزیروں، رئیسوں کی تفریح اور دل بہلانے کا ایک ذریعہ داستان گو بن چکے تھے۔ غالب نے بھی حدایق النظار کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ داستان دل بہلانے کے لئے اچھا فن ہے۔ داستان گو اپنی تمام تر صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر اپنے فن کا مظاہرہ کرتے تھے تو داد عیش دینے کے لئے نوابین بھی موجود تھے۔ داستانوں میں ایک خیالی دنیا آباد

ہوتی تھی جس کی سیر سے انسان ذرا دیر کو سکون محسوس کرتا۔ اگر چہ یہ ایک طرح کا فرار بھی تھا۔ لیکن اس سماجی حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ وہ سماج ایک خیالی دنیا میں سکون کی تلاش میں تھا۔ داستان گو اپنے زمانے کی بات کرتا تب بھی اس کا انداز بیان ایسا ہوتا جیسے وہ کسی اور زمانے کی بات کر رہا ہے۔ وہ اپنے عہد کے کسی فرد کو داستان کا کردار بنانے کے بجائے داستان ہمیشہ اس طرح شروع کرتا کہ بہت پہلے کی بات ہے فلاں ملک میں فلاں بادشاہ کی کوئی اولاد نہ تھی۔ اگر وہ اپنے عہد کی عکاسی بھی کرتا تو اس انداز میں جیسے صدیوں پہلے کی کہانی بیان کر رہا ہو۔

داستان نے انسان کے لئے عملی زندگی کا ایک ایسا ضابطہ مرتب کیا جس میں عیش و عشرت کی فراوانی ہے۔ جرأت، ہمت، شجاعت اور مردانگی کے بدلے ابدی سکون و راحت کا انعام ہے۔ مروت، محبت اور دردمندی کے بدلے دائمی راحت ہے۔ اس دنیا کو مشاہدہ اور تجربے نے نہیں بلکہ تصور اور تخیل نے آباد کیا ہے اور ان کی تزئین میں ادبیت و شعریت نے اپنی پوری قوتیں صرف کیں ہیں۔ اس لئے ہر طرف حسن و جمال کے جلوے ہیں اور یہی بات قاری کے لئے کشش کا باعث ہے۔ داستانوں نے کہانی میں دلچسپی اور دل فریبی کی، کشمکش اور جدوجہد کی اور پھر باطل پر حق کی فتح، ان کی اور فطرت کے تصادم اور ہم آہنگی کی فضا بنائی اور اس طرح ایک ایسی دنیا بسائی جو کبھی کبھی حقیقت کی دنیا سے زیادہ سچی اور قابل یقین نظر آتی ہے۔ جو کچھ فطری نہیں وہ یہاں فطری اور جو نا قابل یقین ہے وہ یقینی اور قابل قبول بن جاتا ہے۔

1.5 داستان کی مختصر تاریخ

دنیا کی دوسری ترقی یافتہ اور شائستہ زبانوں کی طرح اردو میں بھی داستانوں کا سراغ منظوم داستان ''کدم راؤ پدم راؤ'' کی شکل میں ملتا ہے جو آج سے تقریباً ساڑھے پانچ سو برس پہلے 1460 میں لکھی گئی بنیادی طور پر نثری داستانوں کا آغاز سب رس سے ہوا ہے۔ تمثیلی اسلوب کی وجہ سے اس سے صرف نظر کریں تو ''سب رس'' کے بعد ''قصہ مہر افروز و دلبر'' ایک اہم داستان ہے۔ یہ عیسوی خاں بہادر کی طبع زاد داستان ہے۔ ''قصہ مہر افروز و دلبر'' دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں اصل قصہ بیان کیا گیا ہے جبکہ دوسرے حصے میں نصیحت نامہ پیش کیا گیا ہے۔ اردو کے محققین نے ''قصہ مہر افروز و دلبر'' کی تصنیف کا زمانہ 1720 سے 1754 کے درمیان طے کیا ہے۔ 1774 میں فارسی کے قصے ''چہار درویش'' سے ترجمہ کی گئی ''نوطرز مرصع'' ایک اہم داستان ہے۔ اس کے بعد سرسید کی تحریک تک مختصر اور طویل سینکڑوں داستانیں لکھی گئیں۔ لیکن باغ و بہار، آرائش محفل، رانی کیتکی کی کہانی، فسانہء عجائب، گل صنوبر، سروش سخن، طلسم حیرت، داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال کو قبول عام کی سند ملی۔ آرائش محفل (1801) میں حیدر بخش حیدری نے حاتم طائی کی مہمات کا ذکر کیا ہے۔ میر امن نے 1802 میں باغ و بہار لکھی جس میں چار درویشوں کی کہانی ہے۔ اسی برس انشا اللہ خاں انشا نے رانی کیتکی کی کہانی لکھی۔ 1821 میں رجب علی بیگ کی فسانہء عجائب منظر عام پر آئی۔ نیم چند ہری نے 1826 میں گل صنوبر کو فارسی سے اردو میں منتقل کیا۔ رجب علی بیگ سرور نے ایک اور کتاب ''شگوفۂ محبت'' (1856) میں لکھی جس کا جواب قمر الدین نے ''سروش سخن'' کے نام سے تحریر کیا۔ جعفر علی شیون کاکوری نے 1876 میں سروش سخن کے جواب میں ''طلسم حیرت'' لکھی۔ 1801 میں خلیل احمد خاں اشک نے داستان امیر حمزہ جیسی عظیم داستان اردو کو دی اور اس کے جواب میں خواجہ امان نے بوستان خیال کے نام سے ایک طویل داستان کی بنیاد ڈالی۔

ان داستانوں میں آرائش محفل، گل صنوبر، سروش سخن، طلسم حیرت وغیرہ رفتہ رفتہ پردۂ خفا میں چلی گئیں۔ البتہ سب رس، باغ و بہار، رانی کیتکی کی کہانی اور فسانۂ عجائب آج بھی مقبول ہیں۔ دہلوی تمدن کی آئینہ داری سے قطع نظر باغ و بہار کا اسلوب کچھ اتنا دلکش، سادہ اور شگفتہ ہے کہ موضوع اور نفس داستان سے عدم دلچسپی کے باوجود وہ ہمیشہ ہماری توجہ کا مرکز رہے گی۔ اس داستان کے ذریعہ اردو کو ایک معیاری اسلوب ملا ہے جس کے نقوش آنے والی نسلوں میں بالخصوص غالب و سرسید، حالی اور عبدالحق کے یہاں صاف نظر آتے ہیں۔ رانی کیتکی کی کہانی اکہرے پلاٹ کی مختصر داستان ہے جس میں انشا نے یہ التزام کیا ہے کہ اس میں عربی، فارسی اور سنسکرت (بھاکا) کا کوئی لفظ نہ آنے پائے۔ مافوق الفطرت عناصر کم ہیں۔ کہانی کے پاؤں شروع ہی سے داستانوں کے برعکس زمین پر جمے ہوئے ہیں اس لئے اسے داستان اور افسانے کے بیچ کی کڑی کہا جا سکتا ہے۔ فسانۂ عجائب بظاہر طبع زاد نظر آتی ہے لیکن ایسا نہیں ہے۔ مصنف نے مختلف قصوں کی مدد سے اس کا پلاٹ مرتب کیا ہے اس لئے پلاٹ بھی پیچیدہ ہو گیا ہے اور داستانوی عناصر گم ہو گئے ہیں۔ فسانۂ عجائب کی انشا پردازی ایک پُر تکلف و پُر شکوہ نثری اسلوب کی بنیاد ڈالتی ہے۔

داستان امیر حمزہ اردو کی سب سے اہم اور طویل داستان ہے یہ داستان بہ شمول طلسم ہوشربا 46 جلدوں پر مشتمل ہے۔ ہر جلد میں بڑی سائز کے ایک ہزار صفحات ہیں۔ بوستان خیال کا بھی یہی حال ہے۔ داستان جہازی سائز کی نوضخیم جلدوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ خواجہ امان نے داستان کے دیباچہ میں اس فن کی خصوصیات بتاتے ہوئے لکھا ہے داستان کی ایک اہم بات یہ ہے کہ اس میں تاریخ گزشتہ کا لطف آئے اور اصل و نقل میں کوئی فرق نہ ہو۔ داستان کا پلاٹ پیچیدہ اور گنجلک ہے لیکن وہ زبردست انداز بیان رکھتی ہے۔ اپنی داستانوں کے بیانوں میں اردو زبان جتنا فخر کرے کم ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ دنیا کی دوسری زبانوں میں اتنا بڑا سرمایہ محفوظ نہیں ہے جتنا اردو کی داستانیں محفوظ کئے بیٹھی ہیں۔ داستانوں پر ایک تنقید یہ ہوئی ہے کہ وہ زندگی کی حقیقتوں سے دور دیوں اور پریوں کی کہانی قصوں، طوطا مینا کی کہانیوں اور جھوٹ و مبالغہ کا انبار ہوتی ہیں۔

اردو کی داستانوں میں ''سب رس'' کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔ قلی قطب شاہ کے درباری شاعر مُلّا وجہی نے سب رس لکھ کر اردو کے داستانوی ادب کو مالا مال کیا۔ وجہی کے نام سے تین تصانیف وابستہ ہیں ایک ''قطب مشتری''، دوسری ''سب رس'' اور تیسری ''تاج الحقائق''۔ ان کے علاوہ مُلّا وجہی کا ایک فارسی دیوان بھی ہے۔ اردو کے تمام ناقدین اور محققین ''سب رس'' کو قدیم ادب کا شاہکار مانتے ہیں۔ اردو کے داستانوی ادب کی تاریخ کی ابتدا ''سب رس'' ہی سے ہوتی ہے۔ وجہی نے چار سلاطین کا عہد دیکھا اور ''ملک الشعرا'' کے خطاب سے نوازے گئے۔ پروفیسر ابن کنول اپنی کتاب ''داستان سے ناول تک'' میں لکھتے ہیں:

> ''قطب شاہی خاندان کے بادشاہ عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر یہ قصہ ۱۰۴۵ ہجری میں تصنیف کیا گیا۔ اس کا اصل ماخذ محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی مثنوی ''دستور عشاق'' اور نثری قصہ ''حسن و دل'' ہے۔ لیکن یہ ''حسن و دل'' کا من و عن ترجمہ نہیں بلکہ مُلّا وجہی کے تخیل کی پرواز بھی اس میں شامل ہے۔ ''سب رس'' ایک تمثیلی داستان ہے۔''

جس وقت تک ''قصہ مہر افروز و دلبر'' دستیاب نہیں ہوئی تھی ''نوطرز مرصّع'' کو شمالی ہند کی پہلی نثری داستان سمجھا جاتا تھا۔ میر محمد عطا حسین خاں تحسین کی تصنیف ''نوطرز مرصّع'' میں چہار درویش کا وہ مشہور قصہ ہے جس کے بارے میں مختلف روایتیں بیان کی جاتی ہیں۔ نوطرز مرصع کے مصنف میر محمد عطا حسین خاں تحسین اتر پردیش کے ضلع اٹاوہ کے رہنے والے تھے۔ انھوں نے یہ قصہ جنرل اسمتھ کے ساتھ کلکتہ کے کشتی کے سفر کے دوران لکھنا

شروع کیا۔ بقول پروفیسر ابن کنول:

''جنرل اسمتھ کا کلکتہ کا سفر ۱۷۶۸ء میں ہوا۔ اس لئے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ ''نوطرز مرصّع'' کی ابتدا ۱۷۶۸ء میں ہوئی۔ ۱۷۶۹ء میں جنرل اسمتھ نے ہندوستان چھوڑ دیا یعنی تحسین کا تصنیفی کام بھی ٹھہر گیا۔ عظیم آباد کی ملازمت کے دوران انھوں نے کچھ نہیں لکھا اور پھر فیض آباد آ گئے۔ یہاں شجاع الدولہ کے انتقال سے قبل داستان کو مکمل کیا۔ شجاع الدولہ کا انتقال ۱۷۷۵ء میں ہوا۔ گویا ''نوطرز مرصّع'' ۱۷۷۵ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ مذکورہ بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اس داستان کا زمانہ تصنیف ۱۷۶۸ء اور ۱۷۷۵ء کے درمیان کا ہے۔''

میر عطا حسین خاں تحسین نے نوطرز مرصع میں اس قدر دقیق الفاظ، فارسی تراکیب، تشبیہات و استعارات سے اپنی نثر کو مزین و آراستہ کیا کہ ان کے حصے میں شہرت دوام تو آئی لیکن قبول عام سے وہ محروم رہے۔ چہار درویش کے اسی قصے کو جب میر امّن نے ''باغ و بہار'' کے نام سے لکھا تو اسے شہرت دوام کے ساتھ ساتھ قبول عام بھی نصیب ہوا۔ نوطرز مرصع کے بعد باغ و بہار سے پہلے ایک اور اہم داستان ''عجائب القصص'' کا ذکر بھی ضروری ہے۔ شاہ عالم ثانی 1759 میں دلّی کے تخت پر بیٹھے۔ وہ ایک ایسے بادشاہ تھے جنھیں علم و ادب سے دلچسپی تھی۔ شاہ عالم ثانی کی ادبی کاوشوں میں ''عجائب القصص'' کو ایک اعلیٰ مقام حاصل ہے۔

''باغ و بہار'' میر امّن دہلوی کا شاہکار ہے۔ میر امّن تقریباً ۶ سال تک فورٹ ولیم کالج سے وابستہ رہے۔ اسی دوران انہوں نے دو کتابیں تالیف کیں "باغ و بہار" اور "گنج خوبی"۔ "باغ و بہار" ایک داستان ہے۔ یہ میر امّن کی طبع زاد داستان نہیں ہے بلکہ میر عطا حسین خان تحسین کی مشہور تصنیف "نوطرز مرصع" کا آزاد اور سہل ترجمہ ہے۔ میر امّن نے اسے 1801 میں لکھنا شروع کیا اور 1803 میں مکمل کیا۔ ''باغ و بہار'' کے منظر عام پر آنے کے بعد اسے بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی جو آج بھی برقرار ہے۔ مولوی عبدالحق نے لکھا ہے کہ ''باغ و بہار'' ترجمہ نہیں ہے بلکہ اپنی زبان میں قصہ کا بیان ہے۔ اس سلسلے میں رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

''تحسین کے ترجمہ کو میر امن نے اپنی زبان میں لکھا ہے کیونکہ اس میں اکثر غیر مانوس فارسی و عربی الفاظ تھے جن کو میر امن نے نکال دیا اور اپنی کتاب کو اس قدر صاف و سلیس و با محاورہ عبارت میں لکھا کہ بقول سر سید مرحوم کے جو مرتبہ میر تقی میر کو نظم میں حاصل ہے وہی میر امن کو نثر میں ہے۔ یہ قصہ نہ صاف دلچسپ ہے بلکہ اس میں اس زمانے کے رسم و رواج اور طرز معاشرت کے مرقعے نہایت وضاحت سے کھینچے گئے ہیں۔''

''فسانۂ عجائب'' رجب علی بیگ سرور کا ایک نا قابل فراموش نثری کارنامہ ہے۔ دراصل میر عطا حسین خاں تحسین نے ''نوطرز مرصع'' کی شکل میں اردو نثر کو جو انداز بیان دیا تھا، فسانۂ عجائب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ میر امن نے ''باغ و بہار'' میں جس سادہ، سلیس اور آسان زبان کا استعمال کیا ہے اس کے مقابلے ''فسانۂ عجائب'' کی زبان نہایت پُر شکوہ اور مقفیٰ و مسجع ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی خوبی بیان کرتے ہوئے پروفیسر ابن کنول اپنی کتاب ''داستان سے ناول تک'' میں لکھتے ہیں:

''اس کی اہمیت اس کے اسلوب میں پوشیدہ ہے، اپنے مسجع، مقفیٰ اور مرصّع انداز بیان کی وجہ سے سرور ''باغ و بہار'' کے مصنف میر امن کے ادبی حریف بھی سمجھے جاتے ہیں۔ ''باغ و بہار'' اور ''فسانۂ عجائب'' کے اسلوبی فرق کی وجہ سے دہلی اور لکھنؤ کی نثر میں فرق کیا جانے لگا۔ جبکہ یہ فرق علاقائی نہیں بلکہ مزاج اور عہد کا ہے۔''

رجب علی بیگ سرور صاحب دیوان شاعر بھی تھے۔غزلوں کے علاوہ قصیدے، رباعی، مثنوی، قطعات وغیرہ میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔لیکن ان کی شناخت بحیثیت نثر نگار ہی قائم ہوئی۔ وہ بہت خوش مزاج، خوش گفتار اور ملنسار انسان تھے۔لکھنو کے شرفا کے ساتھ ان کا میل ملاپ تو تھا ہی ، دہلی میں مرزا غالب سے بھی ان کے تعلقات تھے۔غالب نے ان کی کتاب ''گلزار سرور'' پر تبصرہ بھی کیا ہے۔فسانۂ عجائب انھوں نے اپنے ناپسندیدہ شہر کانپور میں 1824 میں اپنے ایک دوست کی فرمائش پر لکھی۔

رجب علی بیگ سرور نے ''فسانۂ عجائب'' کے علاوہ شگوفۂ محبت، گلزار سرور اور شبستان سرور جیسی داستانیں بھی لکھیں۔لیکن انھیں فسانۂ عجائب کی وجہ سے ہی شہرت ملی۔فسانۂ عجائب کی وجہ سے ہی سرور کا شمار اردو کے بڑے داستان نگاروں میں ہوتا ہے۔اگر چہ ''فسانۂ عجائب'' رجب علی بیگ سرور کا طبع زاد قصہ ہے لیکن اس عہد میں رائج دوسرے قصوں سے مختلف نہیں ہے۔سرور نے اس میں شہزادہ جان عالم اور شہزادی انجمن آرا کے عشق کی کہانی بیان کی ہے۔اس داستان میں کرداروں کی بھرمار نہیں ہے۔شاہزادہ جان عالم اس داستان کا مرکزی کردار ہے۔یہ داستانوں کے روایتی ہیرو کی طرح ایک مثالی کردار ہے۔اس کے علاوہ انجمن آرا، ملکہ مہر نگار، ماہ طلعت اور وزیرزادے کے کردار اہم ہیں۔توتے نے بھی اس داستان میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

''فسانۂ عجائب'' کا امتیاز اس کے اسلوب میں مضمر ہے۔''باغ و بہار'' کے جواب میں لکھی گئی اس داستان میں لکھنو کی زندگی کے گوناگوں پہلوؤں کی بڑی صحیح عکاسی کی گئی ہے۔یقیناً اس داستان کی ہردلعزیزی کی وجہ اس کا اسلوب ہے جس میں مقفیٰ و مسجع نثر کو بڑے خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے۔رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عجائب کو دلچسپ بنانے میں مختلف داستانوں سے استفادہ کیا ہے۔محمد بخش مہجور کی ''گلشن نو بہار'' اور میر حسن کی ''سحر البیان'' کے علاوہ پدماوت میں بکھرے ہوئے داستانی اجزا سے استفادہ کرتے ہوئے سرور نے ''فسانۂ عجائب'' کو داستانوی ادب کا ایک شاہکار بنایا ہے۔اس کا پلاٹ خالص تفریحی نوعیت کا حامل ہے لیکن قصے کے درمیان مصنف نے بصیرت افروز نکات بیان کر کے زندگی کی مزاج شناسی کا ثبوت دیا ہے۔فسانۂ عجائب کے مطالعہ سے رجب علی بیگ سرور کی ادبی ذکاوت اور ذہانت کا ثبوت ملتا ہے۔اس میں ''باغ و بہار'' کی سلاست اور سادگی نہیں ہے لیکن اس کی نثر میں ایک جادو ہے۔جو پڑھنے والوں کو مسحور کر لیتا ہے۔سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

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

سب رس، نوطرز مرصع، باغ و بہار اور فسانۂ عجائب کے ساتھ ساتھ ''رانی کیتکی کی کہانی'' بھی ایک اہم داستان ہے۔اس مختصر داستان کے مصنف انشا اللہ خاں انشاء اپنی بذلہ سنجی، حاضر جوابی، ظرافت طبع اور ذہانت کے لئے مشہور تھے۔وہ طب، فقہ، فلسفہ اور نجوم وغیرہ سے واقف تھے اور کئی زبانوں پر دسترس رکھتے تھے۔وہ 1754 میں کلکتہ میں پیدا ہوئے، قیام دہلی میں بادشاہ شاہ عالم کے دربار سے وابستہ ہو گئے تھے، 1791 میں انتقال کیا اور لکھنو میں سپرد خاک ہوئے۔انشا اللہ خاں انشاء کے نثری کارناموں میں ایک ''دریائے لطافت'' بھی ہے جو فارسی میں لکھی گئی ہے، مثالیں اردو میں دی گئی ہیں، اس میں پہلی بار قواعد اور زبان کے موضوع پر شرح وبسط کے ساتھ اظہار خیال کیا گیا ہے۔انشا اللہ خاں کا دوسرا ادبی کارنامہ ''رانی کیتکی کی کہانی'' ایک طبع زاد قصہ ہے۔ اس کی مقبولیت کا راز سلیس اور شستہ زبان میں مضمر ہے۔یہ 1780 میں لکھی گئی۔اس میں کوئی لفظ عربی، فارسی

اور سنسکرت کا استعمال نہیں ہوا ہے۔ ''رانی کیتکی کی کہانی'' کو داستان اور افسانے کے بیچ کی کڑی بھی کہا گیا ہے۔

ابتدائی اردو نثر پر عربی فارسی کا بہت اثر تھا۔ فارسی شاعری کا ایسا اثر تھا کہ نثر میں جگہ جگہ قافیے لائے جاتے تھے۔ کبھی فقروں اور جملوں میں وزن کا بھی خیال رکھا جاتا تھا۔ تراکیب اور قواعد بھی عربی و فارسی سے مستعار تھیں۔ اس قسم کی نثر کی مثالوں میں عطا حسین خاں تحسین کی ''نوطرز مرصع'' رجب علی بیگ سرور کی ''فسانۂ عجائب'' اور میر امن کی ''باغ و بہار'' کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ ان اثرات کی موجودگی کا سبب یہ تھا کہ اردو نثر ابھی اپنے پر پُرزے نکال رہی تھی۔ اس کا ابھی آغاز ہی تھا، اس پر مقامی بولیوں کے ساتھ ساتھ درباری اور مذہبی زبانوں کے اثرات ہونے لازمی تھے۔ لیکن نثر کے اس شجر میں ایک شاخ ایسی بھی پھوٹی کہ جس میں عربی فارسی کے لفظوں کے استعمال سے دامن بچایا گیا۔ ''رانی کیتکی کی کہانی'' کے مصنف خود کہتے ہیں:

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

راجکمار کنور اودے بھان اور شاہزادی رانی کیتکی کے پیار کی کہانی کو انشا اللہ خاں نے اس خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے کہ پوری کہانی میں ایک بھی لفظ عربی، فارسی یا سنسکرت کا نہیں آیا ہے۔ یہی ان کا کمال ہے۔ یہ کہانی نثر میں حمد اور نعت کے چند جملوں سے شروع ہوتی ہے، جیسے کہ اس زمانے میں کہانی یا مثنوی لکھتے وقت حمد و نعت شامل کرنے کی روایت تھی۔ بیچ میں کہیں کہانی کے بیان کو مثنوی کے شعروں میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ منظر نگاری اس کہانی میں اہمیت رکھتی ہے۔ باغ میں جھولا جھولتی عورتیں، راجا اندر کی سبھا میں گیت گائن کا سماں اور کیتکی کا جنگل میں بھٹکنا، جیسے مناظر کو مصنف نے بڑی فنکاری سے پیش کیا ہے۔

1.6 آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی میں آپ نے

1۔ داستان کی تعریف، اس کی حقیقت و ماہیت سے آگاہی حاصل کی
2۔ داستان کے وجود میں آنے کے سماجی محرکات سمجھا
3۔ اردو داستان نگاری کی ابتدا و ارتقاء سے واقفیت حاصل کی
4۔ ملا وجہی اور ان کے عہد کے بارے میں معلومات حاصل کیں
5۔ باغ و بہار کی قدر و قیمت متعین کی
6۔ فسانۂ عجائب کے اسلوب کی خصوصیات سے واقفیت حاصل کی
7۔ رانی کیتکی کی کہانی کی قدر و قیمت سے واقفیت حاصل کی

1.7 اپنا امتحان خود لیجئے

1۔ ''سب رس'' کس کی فرمائش پر لکھی گئی؟
2۔ باغ و بہار سے قبل قصۂ چہار درویش کا ترجمہ کس نے اور کس نام سے کیا تھا؟
3۔ فسانۂ عجائب کے اسلوب کی بنیادی خصوصیت کیا ہے؟
4۔ رجب علی بیگ سرور کی کس کتاب پر غالب نے رائے دی تھی؟

5۔ انشا اللہ خاں انشاء کی کیا شناخت ہے؟

1.8 سوالات کے جوابات

1۔ سب رس گولکنڈہ کے بادشاہ عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر 1635 میں لکھی گئی

2۔ باغ و بہار سے قبل قصۂ چہار درویش کا اردو ترجمہ میر عطا حسین خاں تحسین نے ''نوطرز مرصع'' کے نام سے کیا تھا

3۔ فسانۂ عجائب کے اسلوب کی بنیادی خصوصیت مقفیٰ اور مسجع عبارت ہے

4۔ رجب علی بیگ سرور کی تصنیف ''گلزار سرور'' پر غالب نے تبصرہ کیا تھا

5۔ انشا اللہ خاں انشاء کی شناخت ان کی ذہانت اور بذلہ سنجی کے علاوہ زبردست لسانی شعور ہے۔ ایک اندازے کے مطابق وہ عربی، فارسی، ترکی اور مقامی زبانوں میں اردو، ہندی، پنجابی، کشمیری وغیرہ ملا کر کل نو زبانیں جانتے تھے۔ انھوں نے پہلی بار اردو قواعد کی معیار بندی کی اور بولیوں پر اظہار خیال کیا۔ وہ اردو کے مشہور غزل گو شاعر بھی تھے جن کے کلام پر درد کے تغزل کی چھاپ ہے۔ ''سلک گوہر'' میں بنا نقطوں کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ پوری کتاب بلا نقط ہے۔ انشا اللہ خاں علم نجوم، طب، فنون لطیفہ، فقہ اور سپہ گری پر عبور رکھتے تھے۔ وہ بذلہ سنجی، حاضر جوابی، ظرافت اور اپنی ذہانت کی وجہ سے مشہور تھے۔ یہی ان کی شناخت ہے۔

1.9 فرہنگ

ندیم	=	دوست
عبث	=	بے کار
طمع	=	لالچ ، خواہش
عالم پناہ	=	عالم کو پناہ دینے والا، دنیا کو سنبھالنے والا (بادشاہ)
جہاں دیدہ	=	دنیا دیکھا ہوا، تجربہ کار
وصف	=	خوبی
کرّوبی	=	فرشتہ
قیافہ	=	چہرہ دیکھ کر کسی کے مزاج کو پہچاننا
تفاوت	=	فرق
راست	=	سیدھا
دل پذیر	=	دل پر اثر کرنے والا، پسندیدہ
باغ و بہار	=	سرسبز و شاداب
شنگرف	=	سیندور (ایک قسم کا لال مرکب)
ماہی	=	مچھلی
جوبن	=	بہار
دبیز	=	موٹی
پری زاد	=	پری جیسی خوبصورت

شیر خوار	=	دودھ پیتا بچہ
نمش	=	برف
یاقوتی	=	ایک قسم کی مٹھائی، یاقوت سے نسبت رکھنے والا
عسل مصفّیٰ	=	صاف شہد
گھامڑ	=	بے عقل
نقرئی ورق	=	چاندی کے ورق
پاش پاش	=	ٹکڑے ٹکڑے
کنور	=	شہزادہ
جی کو جی سے ملاپ ہے	=	دل سے دل کو راہ ہوتی ہے (کہاوت)
سر رہتا رہے، جاتا جائے	=	کسی بات کی پرواہ نہیں (روزمرہ)

1.10 کتب برائے مطالعہ

1۔ ڈاکٹر ابن کنول	داستان سے ناول تک	شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی۔2001
2۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری	اردو نثر کا فنی ارتقا	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، کوچہ پنڈت، دہلی 2006
3۔ سید احتشام حسین	اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی۔1997
4۔ رام بابو سکسینہ	تاریخ ادب اردو	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، کوچہ پنڈت، دہلی۔2007
5۔ رشید حسن خاں	باغ و بہار : میر امن دہلوی	انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی۔1992
6۔ ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی	اردو داستان : تحقیق و تنقید	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2000

اکائی 2 ناول : تعریف، مختصر تاریخ، اجزائے ترکیبی

ساخت

2.1 اغراض ومقاصد

2.2 تمہید

2.3 ناول کی تعریف

2.4 ناول کی مختصر تاریخ

2.5 ناول کے اجزائے ترکیبی

2.6 آپ نے کیا سیکھا

2.7 اپنا امتحان خود لیجئے

2.8 سوالات کے جوابات

2.9 فرہنگ

2.10 کتب برائے مطالعہ

2.1 اغراض ومقاصد

اس اکائی میں ناول کی تعریف سے بحث کرتے ہوئے

1۔ ناول کی مختصر تاریخ پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

2۔ اس کے اجزائے ترکیبی کا جائزہ لیا گیا ہے۔

3۔ اس کی خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔

4۔ اس کی ہئیت سے متعلق مختلف آراء بیان کی گئی ہیں۔

5۔ ناول اور داستان کے فرق کو واضح کیا گیا ہے۔

2.2 تمہید

فنون لطیفہ میں ہیئت کے اصول زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں اور یہی اصول ان کی تکنیک کہلاتے ہیں۔ فن کی حیثیت سے ناول کی بھی ایک تکنیک ہوتی ہے مگر اس کی جامع تعریف کرنا مشکل ہے۔ بعض ناقدین نے ڈرامائی تکنیک کو مدنظر رکھتے ہوئے ناول کی تکنیک کی یہی تعریف کی ہے مگر وہ قابل اعتبار نہیں کیونکہ دوسرے فنون کے مقابلے میں ناول زندگی سے زیادہ قریب ہوتا ہے اس لئے تکنیک کی خرابیوں کا خیال نہ تو ناول نگار کو پریشان کرتا ہے اور نہ ناول پڑھنے والوں کو اور یہی وجہ ہے کہ اکثر ناول باوجود تکنیک کی خرابی کے بڑے اعلیٰ پایہ کے سمجھے جاتے ہیں جیسے سرشار کا 'فسانہ آزاد' اور ہادی رسوا کا 'امراؤ جان ادا'۔ ناول کے فارم یا طریقہ کی کامیابی یہ ہے کہ وہ اس زندگی کے موافق ہو جو ناول نگار پیش کرنا چاہتا ہے۔ اب تک جو ناول بے ہیئت کہے گئے ہیں ان میں دو بڑے ناول ٹالسٹائے کا ''وار اینڈ پیس'' اور فلابیر کا ''مادام بواری'' (Madame Bovary) سرفہرست ہیں۔ اس سلسلے میں اردو میں رتن ناتھ سرشار کے ''فسانہ آزاد'' کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

ناول میں زندگی کو پیش کرنے کے دو خاص طریقے ہوسکتے ہیں جو اپنی جگہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں ایک مصوارانہ (Panoramic) طریقہ جو ٹالسٹائے کا ہے اور دوسرا منظریہ طریقہ جو فلابیر کا ہے۔ ناول میں

کرداروں کا ایک گروہ ہوتا ہے جن کی دنیا مخصوص ہے۔ اگر قصہ گو آپ بیتی بیان کر رہا ہے تو اس کی ہیئت ڈرامائی ہو جاتی ہے۔ قصہ گو محض راوی نہیں رہتا بلکہ اکثر و بیشتر اپنے تئیں ایک کردار کی حیثیت سے پیش کرتا ہے اس طرح ناول نگار ڈرامہ نگاری کے دائرے میں آجاتا ہے اور اس ڈرامائی جز کو تصویری جز سے ملا کر ناول کی تخلیق کرتا ہے۔

ناول نگار کو اپنے قصہ وغیرہ پر پورا قابو ہونا چاہئے۔ اسباب کی کڑی کو ٹوٹنے نہیں دینا چاہئے۔ ناول میں وہ جس زندگی کا انکشاف کرنا چاہتا ہے اس کو ناول نگار نے کسی خاص نقطۂ نظر سے ضرور دیکھا ہوگا۔ یہ نقطۂ نظر بالکل صاف ہونا چاہئے۔ ایک سے زیادہ بھی نقطۂ نظر پیش کئے جاسکتے ہیں لیکن وہ ایک دوسرے میں خلط ملط نہ ہونے پائیں۔ زندگی ہمارے سامنے ایک کثرت پیش کرتی ہے مگر ہمارا نقطۂ نظر اس میں ایک وحدت پیدا کرتا ہے۔

آج کل جن ناول نگاروں نے فارم پر زیادہ زور دیا ہے وہ امریکی ناول نگار ہنری جیمس کی پیروی کر رہے ہیں۔ جیمس کے ناولوں میں فارم بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے آخری ناولوں میں فارم اس قدر مسلط ہوگیا کہ وہ میکانکی چیز ہو کر رہ گئے ہیں۔ فارم کو ضرور اہمیت دینا چاہئے کیونکہ ناول میں فارم کی ضرورت ہوتی ہے۔ اچھے ناولوں میں فارم کی خوبی ہونا ضروری ہے مگر محض فارم کے اچھے ہونے سے ناول اچھا نہ ہوگا۔

2.3 ناول کی تعریف

ناول پر گفتگو کرنے سے پہلے داستان اور ناول کے فرق کو سمجھ لینا چاہیے۔ داستان کی طوالت کی کوئی حد نہیں جبکہ ناول ایک حد پر آکر ختم ہو جاتا ہے۔ داستان میں قصہ در قصہ ہوتا ہے جن کے درمیان کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا۔ اس کے مقابلے میں ناول کے بیانیہ میں کئی قصے آسکتے ہیں جو اصل قصے کی ذیلی شکلیں ہوتے ہیں اور وہ مرکزی خیال کی وضاحت کے لئے ضروری ہوتے ہیں۔ داستان کہنے کا مقصد تفریحی ہوتا ہے اور ناول زندگی کے کسی بڑے مقصد کو لے کر لکھے جاتے ہیں۔ داستان کے کردار فوق فطری اور جامد جبکہ ناولوں کے کردار انسان ہوتے ہیں جو انسان کی زندگی کی سچی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ ان کے مکالمے بھی روزمرہ کی زندگی سے لئے جاتے ہیں۔ داستان خیال و خواب کی دنیا سے ابھر کر سامنے آتی ہے جبکہ ناول میں زندگی کی جیتی جاگتی تصویریں ہوتی ہیں۔ اسے حقیقت نگاری کا مرقع کہا جاتا ہے۔ داستان میں جو باتیں انسان کے بس میں نہیں ہوتیں انہیں کسی غیبی طاقت سے حل کرلیا جاتا ہے یا ان پر قابو پالیا جاتا ہے۔ ناول میں واقعات و حالات کی پیچیدگیاں منطقی طور پر حل کی جاتی ہیں۔

داستان میں کرداروں کی بھرمار ہوتی ہے جبکہ ناول میں اتنے ہی کردار ہوتے ہیں جتنے کہ اصل قصہ کے بیان کے لئے ضروری ہیں۔ اس کے علاوہ ناول کے بیانیہ میں بلاوجہ کی جزئیات نہیں ہوتی اور نہ اس میں واقعات و حالات کی تکرار ہوتی ہے۔ ناول میں داستان کے مقابلے میں ڈرامائی کیفیت زیادہ ہوتی ہے۔

ناول اطالوی زبان کے لفظ Novella سے ماخوذ ہے جو انگریزی کے واسطے سے ہمارے یہاں ناول کی شکل میں رائج ہوا۔ ناول کے موضوع ایسے حالات اور واقعات ہیں جو روزانہ ہماری زندگی میں پیش آتے ہیں۔ یا کہہ سکتے ہیں خوشی کے حالات اور واقعات ہوں یا یاس انگیز اور حزن آفریں حالات جنہیں ہم دیکھتے ہی پہچان لیں۔ ناول میں اس حقیقت نگاری کے حصول کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ اسے آسان اور فطری انداز میں ہر واقعہ، منظر یا حالت کو بیان کیا جائے کہ ہم حکایت پر حقیقت کا دھوکہ کھا جائیں اور افراد قصہ کے رنج و الم اور ان کی مسرت و شادمانی سے اس طرح متاثر ہونے لگیں گویا یہ سب کچھ خود ہم پر گزر رہا ہے۔ اس امتیاز کی وضاحت اس طرح کی جاسکتی ہے:

''ایسا نثری قصہ جو حقیقت کا حامل ہوتے ہوئے واقعی حالات انسان کا بیان ہو عام گفتگو میں اور ادبی تنقید میں

نمایاں طور پر ناول کہلانے کا مستحق ہے، ایسا نثری قصہ جو زندگی کو غلط یا غیر معمولی طریقہ سے پیش کرے یا جہاں عجیب وغریب ماحول یا ناممکن الوقوع حالات پیش آجائیں یا جہاں فطرت انسانی کی خیر وشر کو مثالی رنگ میں ابھارا گیا ہو ''رومانس'' کہلاتا ہے۔''

پرسٹلی ناول کی تعریف کچھ یوں کرتا ہے:

''ناول بیانیہ نثر ہے جس میں خیالی کرداروں اور واقعات سے سروکار رہوتا ہے۔''

ہینری جیمس نے بھی ناول کی مختصر لیکن خوبصورت تعریف کی ہے، وہ لکھتا ہے:

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

ناول کی اس تعریف کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس صنف کی خصوصیات اسے نمایاں کرتی ہیں۔ ناول جذبے کے تحت حیات انسانی کے اتار چڑھاؤ کی کہانی ہی کا نام ہے۔ یہ رزمیہ سے مختلف ہوتا ہے کیونکہ اس میں ایک عام انسان کی زندگی کی تصویر ہوتی ہے۔ حیات انسانی کے معمولی لیکن مؤثر، روزمرہ پیش آنے والے واقعات کو سیلس و سادہ انداز میں پیش کر دیا جائے تو ناول کے عام مفہوم کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ جدید ناول بحیثیت ایک صنف اس سوال کا جواب بھی دیتا ہے کہ ناول کا مقصد کیا ہے اور اسے کیا ہونا چاہئے۔

2.4 اردو ناول کی مختصر تاریخ

1857 سے قبل اردو داستانوں کا دور رہا ہے جو 1800 سے 1825 تک پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔ اس زمانے میں ادب کی سرپرستی درباروں میں ہوتی تھی۔ اس لئے ہماری اکثر بڑی داستانیں کسی بادشاہ یا امیر کی فرمائش پر لکھی گئیں ہیں۔ 1857 کے بعد زندگی کے ہر شعبہ میں انقلاب آیا۔ زندگی میں تبدیلیاں رونما ہوگئی تھیں اس لئے ادب میں بھی تبدیلی آئی جس کا سہرا سرسید احمد خاں کے سر جاتا ہے۔ اگرچہ ناول اور اس کی جہت انگریزی ادب کے ذریعہ ہندوستان میں آئی لیکن اس کے لئے وہ مخصوص حالات بھی ذمہ دار تھے جنہوں نے اردو کے ادیبوں کو ناول نگاری کی طرف راغب کیا۔

چنانچہ اردو کا پہلا ناول 1869 میں نذیر احمد نے ''مراۃ العروس'' کے نام سے لکھا۔ نذیر احمد اپنے ناولوں میں سماجی حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں۔ مراۃ العروس، بنات النعش، توبۃ النصوح، فسانہ مبتلا، ابن الوقت اور رویائے صادقہ میں سے کوئی بھی ایسا ناول نہیں ہے جس میں انیسویں صدی کی سماجی زندگی اور اس زمانے کی مسلمان گھرانوں کی حقیقت شعارانہ عکاسی نہ کی گئی ہو۔ بعض ناقدین نے رتن ناتھ سرشار کو پہلا ناول نگار کہا ہے۔ لیکن یہ درست نہیں ہے کیونکہ انہوں نے 1879 میں ''فسانۂ آزاد'' لکھا جبکہ ڈپٹی نذیر احمد 1869 میں 'مراۃ العروس' لکھ چکے تھے۔

انیسوی صدی کے ادبی رجحانات، تحریکیں اور تصورات کا اثر ناول نگاری پر بھی پڑا اور 1857 کے بعد زندگی کے حقائق سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ عام ہوا۔ جسے مرزا محمد ہادی رسوا اور عبدالحلیم شرر کے ناولوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ رسوا اپنے عہد کے حقائق کو پیش کر کے حال کی زبوں حالی کو دکھاتے ہیں اور 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۔ اس دور میں بہت سے ناول لکھے گئے وہ اپنے جہت کے تجربوں کے لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ مواد کے اعتبار سے جو پہلی بات رسوا کو اپنے پیشتر ناول نگاروں سے جدا کرتی ہے وہ ان کی نفسیاتی بصیرت ہے۔ 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 رتن ناتھ سرشار کے یہاں نہیں

تھا۔ بیسویں صدی کے ناول انسان کو زیادہ بھرپور طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ زندگی کی نئی آگہی کو پوری تکمیل کے ساتھ پیش کرنے کے لئے انگریزی ناولوں کے ترجمے بھی ہونے لگے جنہوں نے فن کے اعلیٰ نمونوں کو اردو میں منتقل کیا تا کہ آئندہ لکھنے والے اس کو مثال بنائیں۔ انگریزی ناول کا پہلا ترجمہ عبدالرحمٰن نے 1885 میں کیا۔ رینالڈز کے ناول 'سمسٹرس' کا ترجمہ 1891 میں بشمبر ناتھ نے 'سوزان عشق' کے نام سے کیا۔ ہندوستانی زبانوں میں شرر نے بنگالی ناول درگیش نندنی کا 1886 میں ترجمہ کیا۔ عبدالحلیم شرر کا تاریخی ناول 'ملک العزیز ورجینیا' 1888 میں لکھا گیا۔ رسوا اور شرر کی طرح منشی سجاد حسین کے یہاں بھی ناول کے فن کے اہم ترین پہلوؤں کا ادراک ملتا ہے۔ اس طرح مواد اور ہیئت دونوں اعتبار سے بیسویں صدی کی ناول نگاری کا گہرا شعور ان ناول نگاروں کے ذریعہ اردو میں آیا۔

منشی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ کے ناولوں میں اس عہد کی ناول نگاری کے اہم رجحانات موجود ہیں بلکہ سیاسی اور اقتصادی حالات کی پیشکش کے لحاظ سے وہ پریم چند اور دوسرے ناول نگاروں میں تقدم زمانی رکھتے ہیں۔ وہ بحیثیت صحافی مزاح نگار اور ادیب کے بڑی شہرت اور اہمیت کے مالک رہے ہیں۔ حاجی بغلول، طرحدار لونڈی، پیاری دنیا، میٹھی چھری، کایا پلٹ اور حیات شیخ چلی ان کے اہم ناول ہیں۔ یہ تمام ناول 1902 سے پہلے چھپ چکے تھے۔ یہ ناول اپنے موضوعات، تصورات اور رجحانات کے لحاظ سے بیسویں صدی کی ناول نگاری کی اہم خصوصیات اپنے اندر رکھتے ہیں۔ سجاد حسین پہلے ناول نگار ہیں جنہوں نے برطانوی حکومت کی استبداد کو اس کے صحیح رنگوں میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ ان کے ناول مغربی تہذیب وتمدن کی تکذیب بھی کرتے ہیں۔ جاگیر دارانہ اور زمین دارانہ نظام کی خرابیاں، معاشی ابتری کے نفسیاتی اثرات ایسے موضوعات ہیں جو سجاد حسین سے پہلے کبھی نہیں چھوئے گئے تھے۔ کانگریس کے آغاز سے بہت پہلے ہی سے وہ قومی جذبات کو ابھارنے اور سیاسی بیداری پھیلانے کے لئے کام کر رہے تھے۔ ان کی ناول نگاری اردو ناول کی تاریخ میں بڑا امتیازی اور منفرد مقام رکھتی ہے۔

قاری سرفراز حسین نے کئی ناول لکھے ہیں 'شاہد رعنا' ان کا کارنامہ ہے۔ انہوں نے اس ناول میں طوائفوں کی زندگی کو ہمدردانہ نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔ ان کے دوسرے ناولوں میں سعید، بہار عیش، قمار عیش، اور سراب عیش وغیرہ کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ 'شاہد رعنا' کی خوبیوں میں جس بات پر سب سے زیادہ نظر پڑتی ہے وہ اس کی حقیقت نگاری ہے۔ اس اعتبار سے اسے ڈرامائی ناول کہا جا سکتا ہے۔ اس ناول کے تمام عناصر ترکیبی میں توازن اور ہم آہنگی ہے۔ کردار فطری انداز میں متعارف ہوتے ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار ننھی جان اپنی زندگی کے حالات خود بیان کرتی ہے۔ ناول میں جذبات نگاری غضب کی ہے۔ سرفراز حسین عزمی نے طوائف کی نفسانی کیفیتوں کو بڑے فنکارانہ طریقے سے اجاگر کیا ہے۔ بعض ناقدین نے شاہد رعنا کو امراؤ جان ادا سے بہتر ناول ثابت کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا کا شاہکار 'امراؤ جان ادا' ایک نفسیاتی ناول ہے۔ کچھ لوگوں نے 'شاہد رعنا' سے اس کا موازنہ کیا ہے جو درست نہیں ہے۔ امراؤ جان کو پڑھ کر طوائف کی شکل میں کسی حقیقی کردار کا گمان ہوتا ہے۔ یہی اس ناول کی عظمت ہے جبکہ ایسا کوئی کردار اس عہد کے کسی معاشرے میں نہیں تھا۔ رسوا کے دوسرے ناولوں میں افشائے راز، ذات شریف اور شریف زادہ ہیں۔ لیکن موضوع، اس کی طرف مصنف کا ردعمل، کردار، مکالمے، انداز بیان، نقطۂ نظر اور ابتداء، عروج اور انتہا، غرض ناول کے فنی تقاضوں کے اعتبار سے امراؤ جان ادا مکمل ناول مانا جاتا ہے۔ کرداروں کی نفسیاتی زندگی کو اس چابکدستی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ اردو ناول کی تاریخ میں یہ ناول خود اپنا جواب بن گیا ہے، یہ ناول اس لئے بھی شاہکار ہے کہ اس میں انسانی زندگی کے تاریخی اور رومانوی پہلوؤں کا ایسا نپا تلا امتزاج ہے کہ اس نے معاشرت کی عکاسی تک اپنے کو محدود نہیں رکھا بلکہ امراؤ جان اور دوسرے کرداروں

کے احساسات اور جذبات کو بھی پوری طرح پیش کیا ہے۔امراؤ جان اپنے ڈرامائی فن کی وجہ سے بھی اردو ناول کی ارتقاء میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔اس ناول میں جنس سے لے کر سیاست تک سارے اہم رجحانات اس قدر فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ نظر آتے ہیں کہ یہ ناول سنگ میل کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔

عبدالحلیم شرر کی ناول نگاری 1885 سے شروع ہوتی ہے اور 1935 میں ختم ہوتی ہے۔ان کی ناول نگاری میں روحانیت چھائی ہوتی ہے جس کی وجہ سے ان کی ناولوں میں اس عہد کے دوسرے رجحانات کم ہی ملتے ہیں۔ انہوں نے زیادہ تر تاریخی ناول لکھے اور اسی وجہ سے مشہور ہوئے۔ان کا کارنامہ یہ ہے کہ ہیئت کا تجربہ کر کے انہوں نے 'فردوس بریں' لکھا اور بیسویں صدی کے ناول نگاروں کو 1899 میں ایک تحفہ دیا۔شرر نے 'فردوس بریں' کے علاوہ بھی بہت سے ناول لکھے ہیں جیسے حسن انجلینا، منصور وموہنا، قیس ولبنیٰ، دلکش، فلورا فلورنڈا، ایام عرب وغیرہ۔ان سب میں ہیئت کے اعتبار سے فردوس بریں ہی ان کا شاہکار 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 کے تاریخی ناول اس لئے کمزور کہے جاتے ہیں کیونکہ وہ تاریخی ناول کے فن کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتے۔

عبدالحلیم شرر کی طرح راشد الخیری نے بھی تاریخی ناول لکھے، انہوں نے اسلام کی عظمت کو ظاہر کیا اور مشرقی روایت کو قائم و باقی رکھنے کی کوشش کی۔دراصل یہ دونوں رجحان مغربی تہذیب کی برتری کے سیلاب کو روکنے کی کوشش تھی۔راشد الخیری ناولوں کے ذریعے وہی کام کر رہے تھے جو اکبر الہ آبادی اپنی شاعری سے کر رہے تھے۔ راشد کا یہ جذبہ طبقہ نسواں کی خدمت کی صورت میں ظاہر ہوا یعنی ماں کی گود ہی بچے کا پہلا مدرسہ ہوتا ہے۔وہ اپنے ناولوں میں مشرق اور مغرب کی تہذیبی کشمکش کو ظاہر کرتے ہوئے مشرق کی پاسداری کرتے ہیں۔سماج کی اصلاح کے لئے انہوں نے عورتوں کی تربیت اور ان کی تعلیم کو بنیادی اہمیت دی۔راشد الخیری کے ناولوں کا سب سے بڑا نقص ناولوں میں تبلیغی انداز کا اختیار کرنا ہے۔'شام زندگی' ان کی مقبول اور نمائندہ تصنیف ہے۔اس کتاب کی وجہ سے انہیں 'مصور غم' کا لقب ملا اور ان کی زندگی میں اس ناول کے سترہ ایڈیشن چھپے۔

اس دور میں نئی اور پرانی قدروں کی کشمکش میں ان سے بیزاری اور بغاوت کا رجحان بھی پروان پا رہا تھا۔اردو ادب میں رومانوی تحریک اس باغیانہ رجحان کی نشاندہی کرتی ہے۔اردو میں جمالیاتی اور رومانوی تحریک مغربی اور بیرونی ممالک کے ادب کی وجہ سے آئی۔رومانیت کی اہم ترین خصوصیات یعنی اپنی دنیا سے بیزاری اور اس کو بدل دینے کی خواہش کا نتیجہ ہوتی ہے جو تخیل کے ذریعہ پوری کر لی جاتی ہے۔چونکہ اس رومانیت میں جمال 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 و مواد میں بھی۔نیاز فتح پوری کی ناول نگاری کا یہی انداز بن گیا جو ان کے دونوں مختصر ناولوں میں پوری طرح نمایاں ہے۔'ایک شاعر کا انجام' عبارت آرائی کی مثال ہے۔اس میں بلا کے جذبات ہیں۔دوسرا ناولٹ 'شہاب کی سرگزشت' قدرے بہتر ہے۔رومانی بغاوت کے رجحان کرشن پرشاد کول کے ناول 'شاما' میں واضح صورت میں نظر آتے ہیں۔یہاں بھی مذہب اور سماج سے بیزاری ملتی ہے۔لیکن یہ بعض سماجی حقائق کے ردعمل کے طور پر پیدا ہوئی ہے۔حقائق کا یہ ادراک نیاز فتح پوری کے یہاں نہیں ملتا۔علی عباس حسینی کی رومانیت نیاز اور کول سے بالکل مختلف ہے۔'سرسید احمد پاشا' یا 'قاف کی پری' (1919) میں نہ تو نیاز کی سی فکر انگیزی ہے اور نہ کول کا سا باغیانہ شعور بلکہ اپنے اطراف کی دنیا اور اس سے فرار حاصل کر کے یہ خیالی دنیا میں پناہ لینے کا جذبہ ہے۔

بیسویں صدی کے ابتداء ہی سے اردو میں خواتین کی ناول نگاری شروع ہو گئی تھی۔ناولوں میں جو کارنامے عورتوں

کے ملتے ہیں کسی دوسری ادبی صنف میں نہیں۔ یہاں صغریٰ ہمایوں، نذر سجاد حیدر، طیبہ بیگم وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ ناول کا جو ڈھانچہ اس صدی کی ابتدائی دہائیوں میں بن گیا تھا بعد کی خواتین ناول نگاروں نے بھی اس کی پیروی کی۔ اس سلسلے کی خواتین میں شوکت آرا بیگم، ظفر جہاں بیگم، اختری بیگم، حسن صاحبہ اور حمیدہ سلطان وغیرہ اہم ہیں۔ خواتین ناول نگاروں پر نذیر احمد کے بجائے راشد الخیری کا زیادہ اثر ہے۔ ان ناولوں کے موضوعات میں تعلیم و تربیت کو ترجیح دی گئی ہے۔ عورت کی سماجی مجبوری اور محرومی خواتین ناول نگاروں کے پسندیدہ موضوع رہے ہیں۔

پریم چند اردو ناول میں ایک عہد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ سارے رجحانات جو بیسویں صدی کے ابتدائی دہائیوں سے 1936 تک اردو ناول میں رہے وہ کم و بیش کسی نہ کسی صورت میں پریم چند کی ناول نگاری میں نمایاں ہوتے رہے ہیں۔ پریم چند کی ناول نگاری اپنے عہد کے سیاسی، سماجی اور معاشرتی حالات سے راست طور پر وابستہ رہی ہے۔ ملکی اور قومی معاملات سے ان کی یہی وابستگی ان سے 'سوز وطن' کے افسانے لکھواتی ہے جسے حکومت نے ضبط کرلیا۔ جنگ آزادی کا یہ سپاہی سرکاری ملازمت چھوڑ کر عدم تعاون کی تحریک میں کود پڑتا ہے۔ پریم چند کے کارناموں میں متضاد اور مختلف رجحانات سمٹ آئے ہیں۔ اس لئے ان کے یہاں رومانیت بھی ہے اور حقیقت پسندی بھی۔ روایت کا تحفظ بھی ملتا ہے اور روایت سے بغاوت بھی اور اصلاح پسندی بھی ملتی ہے اور انقلابی شعور بھی۔ پریم چند کے موضوعات میں زبردست تنوع ہے۔ یہ خصوصیت اردو کے کسی دوسرے ناول نگار کے یہاں نہیں ہے۔ پریم چند زندگی کو جوں کا توں نہیں پیش کرتے بلکہ اسے ایک مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں اور دکھاتے ہیں۔

پریم چند کا پہلا ناول 'اسرار معابد' (1903) ہے جس میں مذہبی پیشواؤں کی وجہ سے جو معاشرتی خرابیاں پیدا ہوئیں ہیں ان کا پردہ فاش ہوا ہے۔ 'ہم خرماں و ہم ثواب' (1906) میں معاشرتی اصلاح ہی کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ 'جلوہ ایثار' میں متوسط طبقے کی زندگی پیش کی گئی ہے اور دیہاتی زندگی کی بھی جھلکیاں ملتی ہیں۔ اس ناول میں افلاس، کسمپرسی، توہم پرستی، تیوہار اور رسم و رواج، محبت، دشمنی، خلوص، ناچ گانا سب کچھ ملتا ہے۔ اس ناول کے بعد انہوں نے 1916 میں 'بازار حسن' لکھا۔ اس کا موضوع سماجی اصلاح ہے۔ ناول کا کینوس پچھلے ناول سے کہیں بڑا ہے۔ اور پریم چند کا فن جلا پاتا ہے۔ 'گوشۂ عافیت' (1920) سے پریم چند اپنے فن کے شباب پر پہنچ جاتے ہیں۔ ناول میں معاشی مسائل بنیادی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں اور ان نوے فیصدی باشندوں کی زندگی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں جو دیہاتوں میں زندگی بسر کر رہے ہیں۔ انہوں نے دیہاتی زندگی کو بڑے فنکارانہ طریقے سے پیش کیا ہے۔ یہ ناول کسانوں کی بیداری کی کہانی ہے۔ گوشۂ عافیت کے بعد 'نرملا' آتا ہے۔ یہاں بھی انہوں نے سماجی مسائل کو اپنے ناول کا موضوع بنایا ہے۔ اس کے بعد 'چوگان ہستی اور 'پردۂ مجاز' ناول آتے ہیں۔ پریم چند مہاتما گاندھی اور ٹالسٹائے سے کافی متاثر تھے۔ 'بیوہ' ناول ہندوستانی حالات کی تبدیلی سے ان کے فکر و فن میں جو تبدیلی آئی تھی اس کی بہترین مثال ہے۔ 'غبن' ناول کے فن پر جو گرفت حاصل ہوگئی تھی اس کی ایک مثال ہے اس ناول میں انہوں نے زمانے کی سیاسی فضا کو بالکل نئے انداز سے اسیر کرلیا ہے۔ اس ناول میں انہوں نے اپنا نقطۂ نظر بڑے واضح طور پر پیش کیا ہے۔ 'میدان عمل' (1931) میں مکمل ہوا۔ اس میں ہندوستان کی شدید حرکت و ہیجان کی فضا پیش کی گئی ہے۔ اس ناول کے بعد پریم چند نے اپنا شاہکار 'گئو دان' 1932 میں مکمل کیا۔ 'میدان عمل' میں پریم چند کا موضوع قومی جدوجہد ہے اور 'گئو دان' دیہاتی زندگی کی عکاسی کرتا ہے۔ اس میں کسانوں کی بے کسی اور کسمپرسی کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ ایسی سچی تصویریں ہندوستان کے کسی ادب میں نہیں ملتیں۔ یہ ناول حقیقت نگاری کی اعلیٰ مثال پیش کرتا ہے۔ اس ناول میں ناول کا فن آسمان کی بلندیوں کو چھو رہا ہے۔ پریم چند کی ناولوں میں فنی اعتبار سے کچھ ناہمواریاں بھی ہیں۔ جیسے کرداروں کا ہجوم، اپنے

نقطۂ نظر سے مسائل کو دیکھنا اور اس کا حل تلاش کرنا اور ناولوں میں ڈرامائی عنصر کا نہ پیدا کر پانا وغیرہ۔

پریم چند کے بعد کی دہائیوں میں آنے والے ناول نگاروں نے نئے شعور کو تیار کیا اور آنے والی تبدیلیوں کے لئے راہ ہموار کی۔ وہ سماجی، اخلاقی اور مذہبی جبر کے خلاف بغاوت کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ باغیانہ جذبہ ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے کے بعد شدت اختیار کر لیتا ہے۔ اس جذبے کی نمائندگی قاضی عبدالغفار 'لیلیٰ کے خطوط' میں کرتے ہیں۔ وہ فرد کے احساسات وجذبات اور اس کی ذہنی حالت کو پیش کرتے ہیں۔ وہ اردو کے رومانی اور جمالیاتی تحریک سے بہت متاثر رہے ہیں اور ان کا شمار بھی رومانی تحریک کے لکھنے والوں میں کیا جاتا ہے۔ ابو الکلام آزاد اور نیاز فتح پوری جیسے رومانی تحریک کے اہم اراکین کے اسلوب کا اثر قاضی عبدالغفار اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ پر بھی پڑتا ہے۔ مجنوں کے یہاں رومانیت ایک سنبھلی ہوئی شکل میں ملتی ہے۔ عظیم بیگ چغتائی رومانی تحریک سے زیادہ متاثر نہیں ہیں لیکن جب کبھی وہ جذبات نگاری کرتے ہیں اس میں وفور کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس لئے عظیم بیگ چغتائی کے بارے میں عصمت چغتائی کہتی ہیں کہ ان کے یہاں جذبات کی عریانی عام ہے۔ سماجی اور مذہبی بندشوں سے بیزاری اور جذبات کے وفور کے ساتھ اس دور کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ادب لطیف کی چاشنی عام طور پر نظر آتی ہے۔ یہاں ایک دوسری خصوصیت یہ سامنے آتی ہے کہ اس دور کے ناول نگار مارکسیت اور اشتراکیت کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ جس کا اظہار مجنوں گورکھپوری نے اپنے ناولٹ کے دیباچہ میں کیا ہے۔ اس دور میں ناول کی ہیئت میں کافی تنوع پیدا ہوا ہے۔ ناولوں میں ڈائری اور خطوط کا طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ اس دور میں مواد کی نوعیت بھی بدل گئی تھی۔ اس لئے پیش کش کی ہیئت میں تبدیلی آئی۔ قاضی عبدالغفار نے سب سے پہلے مکتوباتی ناول 'لیلیٰ کے خطوط' لکھا۔ مجنوں نے بھی اپنا ناولٹ 'سراب' مکتوباتی انداز میں ہی لکھا تھا لیکن اس میں جدت پیدا کی اسے ڈائری کی شکل میں لکھا۔ اس ہیئت میں قاضی عبدالغفار نے 'مجنوں کی ڈائری' یا روزنامچہ لکھا۔ ل۔ احمد کا ناول 'فسانہ محبت' گو مغربی ناول سے ماخوذ ہے لیکن اس میں روداد بیان کرنے میں نئی تکنیک استعمال کی ہے۔ اس دور میں ہیئت کے تجربوں کے ساتھ ناول کی قسموں میں بھی تنوع نظر آتا ہے۔ قاضی عبدالغفار نے عاشق، معشوق اور عشق کو موضوع بنایا ہے۔ عظیم بیگ نے مزاحیہ ناول لکھے اور ظفر عمر نے جاسوسی ناول لکھے۔

پریم چند کے ناول 'گئودان' (1936) کے بعد جو اہم ناول اردو میں لکھا گیا وہ سجاد ظہیر کا 'لندن کی ایک رات' (1938) ہے۔ یہ ناول اردو ناول نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ مواد اور ہیئت دونوں اعتبار سے یہ اس دور کی ناول نگاری کے سارے اہم رجحانات کو پیش کرتا ہے۔ اس ناول سے اردو میں جدید ناول نگاری کی ابتداء ہوتی ہے۔ اس ناول نے 'شعور کی رو' کی تکنیک کو سب سے پہلے متعارف کیا جو جیمس جوائیس کے ناول 'یولیسیس' سے متاثر ہو کر اختیار کی گئی ہے۔ اس دور کے اہم ترین ناول نگاروں میں عزیز احمد کا نام بھی آتا ہے جنہوں نے 'ہوس' 'مرمر اور خون' 'آگ' اور 'گریز' جیسے ناول لکھے۔ 'گریز' ان کی فنی پختگی اور فنکارانہ چابک دستی کی روشن مثال ہے۔ وہ زندگی کو بھرپور طریقے سے پیش کرنے کی قدرت رکھتے ہیں۔ ان کے ناولوں میں جنسی جذبات حاوی ہیں۔ 'گریز' میں خارجی اور داخلی زندگی کے بے شمار پہلو پیش کئے گئے ہیں۔ گریز میں خطوط بھی ملتے ہیں۔ ڈائری بھی اور تاثراتی انداز بھی۔ ناول کا ایک کمال یہ ہے کہ جہاں جیسی ضرورت پڑتی ہے وہاں وہی انداز اختیار کیا ہے اور مواد کو مکمل اور بہتر طریقے سے پیش کیا ہے۔ 'آگ' 1947 میں لکھا گیا جس میں کشمیری زندگی پیش کی گئی ہے۔ اس زمانے میں عزیز احمد کا ناول 'کیسی بلندی کیسی پستی' لکھا گیا۔ یہ ناول ان کے گہرے اور سب سے طویل مشاہدے کا نچوڑ ہے۔ عزیز احمد کا کسی مخصوص واقعہ کو عمومیت بخشنا ان کی بڑائی کی دلیل ہے۔ وہ اپنے بے پناہ حقیقت نگاری کی وجہ سے اپنے فن میں آفاقیت یا عمومیت پیدا کرتے ہیں۔ کرشن چندر نے اپنا ناول 'شکست' 1943 میں لکھا۔ اس کا موضوع سماج اور محبت کرنے والوں کی آویزش ہے اور جدید دور کے انتشار،

بے چینی اور کرب کو پیش کرتا ہے۔ 'شکست' میں رومانیت ہی نہیں حقیقت نگاری بھی ہے۔ کرشن چندر کے دوسرے ناولوں میں 'ایک گدھے کی سرگزشت'، 'میری یادوں کے چنار'، 'چاندنی کا گھاؤ' اور 'جب کھیت جاگے' وغیرہ اہم ہیں۔ ابراہیم جلیس کا 'چور بازار' (1946) ہر لحاظ سے اردو کا جدید ترین ناول ہے۔ اس میں زندگی پورے خلوص اور دیانت داری سے پیش کی گئی ہے۔

اردو ناول نگاری کی تاریخ میں ایک بڑا نام عصمت چغتائی کا لیا جاتا ہے۔ ان کا پہلا ناول 'ضدی' ہے جس میں سرمایہ دارانہ نظام کے عزت و آبرو کے تصورات پر گہرا طنز کیا گیا ہے۔ عصمت کا شاہکار 'ٹیڑھی لکیر' ہے جو 1947 میں چھپ کر منظر عام پر آیا۔ اس ناول کی نوعیت سوانحی ہے۔ اردو ناولوں میں کسی مرکزی کردار کا اتنی تفصیل اور ژرف نگاری سے مطالعہ نہیں کیا گیا شمن کے کردار میں عصمت نے جس طرح معاشی اور نفسیاتی عوامل کا تجزیہ کیا ہے وہ اپنا جواب نہیں رکھتے۔ ناول میں واقعات اور حالات کو پیش کرنے میں عصمت نے ڈرامائی طریقہ اختیار کیا ہے۔ ان کے دوسرے ناولوں کے نام یہ ہیں: معصومہ، سودائی وغیرہ۔ اس دور میں مزید کئی ناول لکھے گئے۔ کسی نے جاسوسی ناول لکھے تو کسی نے سائنسی، واقعاتی، مہماتی اور تاریخی ناول لکھے۔ 1947 تک مشہور و مقبول ہونے والے ناول نگاروں میں قیس رامپوری، رشید اختر ندوی، ایم۔ اسلم، رئیس جعفری، نسیم حجازی، محبوب طرزی، شوکت تھانوی، اے۔ آر۔ خاتون، عادل رشید، اے۔ حمید، اور انتظار حسین قابل ذکر ہیں۔ ان ناولوں کو سنجیدہ اور مقبول ناولوں کی اصطلاحوں سے یاد کیا جا سکتا ہے۔

1947 کے بعد ہندوستانی تاریخ بڑی عجیب و غریب ہے۔ ایک طرف آزادی نے فخر اور سربلندی دی تو دوسری طرف حالات و واقعات و فسادات نے انتہائی شرمسار بھی کیا۔ یہ تضاد جدید دور کی سب سے اہم اور نمایاں خصوصیت ہے۔ تقسیم ہند کے بعد فسادات کے خونچکاں واقعات کو اکثر ناول نگاروں نے اپنا موضوع بنایا۔ ایم۔ اسلم نے ''رقص ابلیس' لکھا۔ رشید اختر نے '15 اگست' میں بھی اسی موضوع کو پیش کیا۔ قیس رامپوری نے 'خوف' اور 'فردوس' وغیرہ ناول اسی موضوع پر لکھے۔ رئیس جعفری کا 'مجاہد' اور نسیم حجازی کا ناول 'خاک و خون' اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔ رامانند ساگر کے ناول 'اور انسان مر گیا' کی بڑی پذیرائی ہوئی۔

قرۃ العین حیدر نے اپنا ناول 'میرے بھی صنم خانے' 1947 میں لکھا۔ اس میں شعور کی رو کی تکنیک استعمال ہوئی ہے۔ ان کے ناول پر ورجینیا وولف کا اثر صاف نظر آتا ہے۔ ناول میں مختلف کرداروں کے شعور کے ذریعے وہ جو زندگی کی قدریں رکھتے ہیں ان کو پیش کیا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر فنکارانہ بصیرت سے ہندوستان کی تقسیم کے بعد کے بھیانک نتائج کو پیش کر کے ایک عظیم انسانی ٹریجڈی کو قلمبند کرتی ہیں۔ 'سفینۂ غمِ دل'، 'گردشِ رنگ چمن' اور دوسرے بڑے ناول بھی لکھے جن میں 'آگ کا دریا' بلندیوں کی انتہا کو پہنچ گیا۔ 1948 میں احسن فاروقی کا ناول 'شام اودھ' بھی چھپ کر منظر عام پر آیا۔ ناول میں زندگی کی عکاسی کے بجائے ناول کی ساخت پر زیادہ دھیان دیا گیا ہے۔ یہ نیم تاریخی ناول ہے جو یونان کے ڈرامے کے اصولوں پر ڈھال کر لکھا گیا ہے۔

شوکت صدیقی کا ناول 'خدا کی بستی' ہمارے سماج کی بے حد تاریک پہلوؤں کی عکاسی کرتا ہے۔ 1961 میں جمیلہ ہاشمی کا ناول 'تلاش بہاراں' سامنے آتا ہے۔ ان کے دوسرے ناول کا نام 'آتش رفتہ' ہے جس میں سکھوں کی زندگی اور ان کے رسم و رواج اور ان کی روایات کا عمیق تجزیہ ہے۔ ممتاز مفتی کا 'علی پور کا ایلی' اس دور کے اہم ناولوں میں سے ایک ہے۔ اس طویل ناول کا زیادہ تر حصہ ناول نگار کی سوانح سے تعلق رکھتا ہے۔ خدیجہ مستور کے ناول 'آنگن' کی نقادوں نے دل کھول کر تعریف کی ہے۔ عبداللہ حسین نے کئی ناول لکھے لیکن 'اداس نسلیں' ان کا مقبول ترین ناول ہے۔ انتظار حسین کا 'بستی' بھی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ جدید ناول نگاروں میں ایک نام قاضی عبدالستار کا بھی ہے۔ انہوں نے زیادہ تر تاریخی ناول لکھے۔ 'صلاح الدین ایوبی'، 'خالد بن ولید'،

'غالب'، 'داراشکوہ' ان کے مشہور تاریخی ناول ہیں۔ وہ اپنے اسلوب سے زیادہ پہچانے جاتے ہیں۔ حیات اللہ انصاری کا ناول 'لہو کے پھول' جنگ آزادی کی کہانی بیان کرتا ہے اور اپنی طوالت کی وجہ سے بھی مشہور ہے۔ جیلانی بانو کا ناول 'ایوان غزل' ہندوستان میں لگی امرجینسی کے پس منظر میں لکھا گیا ناول ہے۔ الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا' کوئلے کے کانوں کے مزدوروں کی عجیب وغریب کہانی ہے۔ پیغام آفاقی کے ناول 'مکان' میں شہر کی ایک عورت کے مکان کو لے کر جدوجہد کا بیان ہے۔ جوگندر پال، غیاث احمد گدی بھی اپنے ناولوں سے پہچانے جاتے ہیں۔

2.5 ناول کے اجزائے ترکیبی

پلاٹ، کردار، بیانیہ، مکالمہ، پس منظر، زبان اور نقطۂ نظر سے ناول عبارت ہے۔ آیئے ان باتوں پر قدرے تفصیل سے نظر ڈالیں۔

پلاٹ: واقعات اور حالات کے اس خاکے کو پلاٹ کہتے ہیں جو ناول نگار کے پیش نظر شروع ہی سے رہتا ہے۔ قصہ کی ساری دلچسپیاں اسی کی ترکیب پر مبنی ہیں۔ اسے جاننا چاہئے کہ وہ کیونکر قصہ کو شروع کرے گا۔ ناظر کی دلچسپی کس طرح بڑھائے گا اور اس دلچسپی میں مدوجزر کہاں کہاں سے پیدا کرے گا۔ ناول نگار کو قصہ اس طرح سے کہنا ہے کہ وہ مؤثر ہو اور اس مقصد اور غرض کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جس کے لئے اس نے ناول لکھا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ پلاٹ ناول کی روح اور اس کا اہم ترین جزو ہے گویا بہترین ناول کی پہلی شرط اعلیٰ درجے کا پلاٹ ہے۔ اردو کے شروع کے ناولوں میں پلاٹ کی کمی کھٹکتی ہے۔ نذیر احمد کا 'مرآۃ العروس'، سرشار کا 'فسانہ آزاد'، ہادی رسوا کا 'امراؤ جان ادا' اور پریم چند کے بہت سے ناول جو فنی شاہکار ہیں، پلاٹ کے بغیر عظیم ہیں۔ اس لئے ایک خیال یہ بھی ہے کہ ناول میں پلاٹ ہی سب کچھ نہیں ہے۔ جو لوگ ناول کے فن میں پلاٹ کی اہمیت پر غیر معمولی زور دیتے ہیں ان کے پیش نظر دراصل دور اول کے سادہ بیانیہ طرز کے ناول ہوتے ہیں جہاں واقعات کی ترتیب سے ہی منطقی نتائج مرتب ہوئے ہیں۔ اصل فن کا اظہار زندگی کی ترجمانی میں ظاہر ہوتا ہے جو کرداروں کے عمل ان کی گفتگو اور عالم خیال میں ان سے ہم کلام ہو کر ان کا ہمراز بن کر ہی حاصل ہوتا ہے۔ پلاٹ کی خوبی دراصل انتخاب پر مبنی ہے اور یہی اس کمال کو پرکھنے کا پہلا معیار ہے۔ ناقدین نے پلاٹ کو تین حصوں میں بانٹا ہے یعنی ابتداء، عروج اور انتہا۔ ابتداء سے مراد قصہ کا آغاز ہے جہاں ہمارا تعارف کسی کردار یا واقعہ سے اس طرح کرایا جاتا ہے کہ ہم اس کی آئندہ روش اور مستقبل میں دلچسپی لینے لگتے ہیں۔

ناول ایک بیانیہ طرز ہونے کے باوجود اسے تمہید وتعارف کی ضرورت نہیں ہے جیسا کہ بعض ناول نگار کرتے ہیں۔ فنی اعتبار سے یہی ایک بھونڈا پن ہے جس سے ناول کے حسن پر ضرب پڑتی ہے۔ ہمیں یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ ناول انسان کی زندگی کی جھلکیوں کو دیکھنے کے لئے لکھا جاتا ہے نہ کہ وعظ سننے کے لئے۔

کردار: کردار کے انتخاب سے ہی ناول نگار کے سلیقے کا کا اندازہ ہوتا ہے۔ زیادہ کردار دیہاتی میلے کی بھیڑ بھاڑ کے مترادف ہوتے ہیں۔ کردار نگاری کا سلیقہ یہ ہے کہ ایک مرکزی کردار منتخب کیا جائے اور سارے واقعات اور حالات اسی کے محور پر گردش کریں۔ دوسرے کرداروں کی حیثیت ذیلی ہونی چاہئے۔ ان کا مقصد مرکزی کردار کی بعض ذہنی، نفسیاتی یا دوسری کیفیات کو ظاہر کرنا ہوتا ہے۔

اعلیٰ درجے کی کردار نگاری میں ہر کردار عام انسانی سرشت میں شامل ہوتے ہوئے بھی ان صفات اور خصوصیات کا امتیازی نشان لئے ہوتا ہے جنہیں ناول نگار اس کے ذریعے پیش کرنا چاہتا ہے۔ ناول میں جہاں کہیں آپ کی اس سے ملاقات ہو آپ اسے خود پہچان لیں۔ اس کا ہر فعل ہر مکالمہ اس کی انفرادیت اور شخصیت کا غماز ہو۔

انسان نہ صرف شیطان ہے اور نہ صرف فرشتہ۔ وہ تو ایک انسان ہے جس میں خامیاں اور خوبیاں دونوں ہوتی

ہیں۔ وہ گناہ بھی کرتا ہے اور نیکیاں بھی۔ اس لئے کرداروں کو پیش کرتے وقت اس کا خیال بھی رکھنا چاہئے کہ ناول نگار کو پلاٹ اور کردار نگاری میں ایک ربط اور توازن برقرار رکھنا چاہیے۔ جس طرح ناول نگار اس کا خیال رکھتا ہے کہ واقعات اور حالات میں سے کسے اہم اور بنیادی حیثیت حاصل ہے اور انہیں پلاٹ میں شامل کرنا چاہیے بالکل اسی طرح یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ کون سے ایسے کردار ہیں جن سے کام لیا جاسکتا ہے۔

مکالمہ نگاری: ناول میں کردار کی شخصیت سے ہمارا تعارف دو وسیلوں سے ہوتا ہے۔ نمبر ایک واقعات کے تعلق سے اسے بے نقاب کیا جاتا ہے اور دوسرے مکالموں کے ذریعہ ہم اس کے دل کی آواز سنتے ہیں۔ لیکن شخصیت کے تمام پہلو روشن کرنے کے لئے صرف واقعات سے مدد لی جائے تو قصہ کا طویل ہوجانا لازمی ہے اس لئے مکالموں سے یہ کام بن جاتا ہے۔ اس کے لئے تین شرطیں ہیں: مکالمے ضروری، مختصر اور فطری ہوں۔

اس التزام سے ناول میں ڈرامائی اثر پیدا ہوجاتا ہے۔ مقصدی ناول میں مکالموں کے طویل ہونے کا خطرہ زیادہ ہوتا ہے۔ نذیر احمد، شرر اور سرشار تینوں اس بیماری میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ طویل مکالموں سے نظریں پھسل کر آگے بڑھ جاتی ہیں۔ مکالموں کی زبان کا سوال بھی نہایت اہم ہے۔ ہر زبان میں تحریر و تقریر کے محاورے میں فرق ہوتا ہے۔ پھر مختلف عمر کے لوگ، مختلف پیشے کے لوگ، مختلف جنسوں کے لوگ اور مختلف علاقوں کے لوگ اپنے اپنے محاورے رکھتے ہیں۔ اگر مکالمہ نگار اس فرق سے واقف نہیں ہے تو وہ مکالموں کے ساتھ انصاف نہیں کرسکتا۔ اس کے مکالمے محض کتابی ہوکر رہ جاتے ہیں اور ان میں وہ تازگی اور زور نہیں ہوتا جو چلتے پھرتے انسانوں کی تقریر میں ہوتا ہے۔ روزمرہ گفتگو کی زبان سادہ بے تکلف اور برجستہ ہوتی ہے۔ اس میں تصنع یا آورد کا نام نہیں ہوتا۔ ناول کے اچھے مکالموں کا بھی یہی انداز ہونا چاہیے۔

منظر کشی: بعض ناقدین کا خیال ہے کہ طویل منظر کی روایت ناول میں پرانی ہوچکی ہے اور جدید ناول میں اس کی گنجائش نہیں ہے۔ دراصل جدید ناول پلاٹ، کردار اور مکالموں میں ہر جگہ انتخاب کا عمل قبول کرتا ہے اور وہی صورت مناظر میں بھی پیش آتی ہے۔ مناظر کا مقصد دراصل کہانی کے واقعات، افراد قصہ، ان کے حالات اور حوادث، ان کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کے لئے پس منظر کا کام کرتا ہے۔ مناظر کے بغیر ناول ایسے ہی ہوگا جیسے خوبصورت تصویر بغیر پس منظر کے ہوتی ہے۔ پس منظر کا مقصد دراصل اس تاثر کو بڑھانا ہوتا ہے۔ پس منظر کو منتخب کرکے جوں کا توں پیش کردینا ہی ناول نگار کا کام نہیں یہ تو ایک فوٹو گرافر بھی کرسکتا ہے بلکہ اسے ایسے پس منظر میں جان پیدا کرنا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب اس نے فطرت کے وسیع ذخیرہ کو آنکھ کھول کر دیکھا ہو۔ سوکھے درخت پر بیٹھا بوڑھا گدھ کوئی خاص منظر نہیں رکھتا لیکن ایک ناول نگار جو ہوس اور ہنگامے کی دنیا میں ایک المناک حادثہ کا حال لکھ رہا ہو تو وہ اس منظر کو سب سے زیادہ اجاگر کرے گا۔

جہاں تک ناول میں زبان و بیان کا تعلق ہے تو اچھا ناول نگار ان سب تقاضوں کو پورا کرتا ہے اور ایسا سادہ دل نشیں اور ہمہ گیر انداز اختیار کرتا ہے کہ بات جو قلم سے نکلے تو دل میں اتر جائے۔ ناول نگار عوام کا ترجمان ہوتا ہے اس کو لغات سے دور کی کوڑی لانے کی ضرورت نہیں بلکہ عوام کی رنگا رنگ زندگی کو روزمرہ یا عوام کے لہجے میں پیش کرے۔

2.6 آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی میں آپ نے سیکھا:

1۔ ناول کی تعریف کیا ہے۔

2۔ ناول کی مختصر تاریخ کا جائزہ لیا۔

3۔ اردوناولوں کے اہم موضوعات کی جانکاری حاصل کی۔
4۔ ناول کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں۔
5۔ ناول نگار اپنے ناول کو کن عناصر کی مدد سے بڑا بناتا ہے۔
6۔ ناول اور داستان میں کیا فرق ہے۔

2.7 اپنا امتحان خود لیجئے

1۔ نمائندہ ناول نگاروں اوران کے ناولوں کے نام بتائیے؟
2۔ پریم چند کے ناولوں کے موضوعات بتائیے۔
3۔ شعور کی رو کی تکنیک کے تحت لکھے گئے ناولوں کے نام بتائیے۔
4۔ ناول میں پلاٹ کی کیا اہمیت ہے؟
5۔ کردار نگاری کی خصوصیات بیان کیجئے۔
6۔ ناول کے اجزائے ترکیبی بتائیے۔
7۔ مکالمہ نگاری کا اصول کیا ہے؟
8۔ ناول کے پلاٹ کو کتنے حصوں میں بانٹا جاسکتا ہے؟

2.8 سوالات کے جوابات

1۔ (i) نذیر احمد اوران کے اہم ناول ہیں: مراۃ العروس، ابن الوقت، توبۃ النصوح۔
(ii) عزیز احمد اوران کے اہم ناول ہیں: گریز، کیسی بلندی اور کیسی پستی، آگ۔
(iii) پریم چند اوران کے اہم ناول ہیں: بازار حسن، میدان عمل، گوشۂ عافیت، چوگان ہستی اور گئودان۔
(iv) عبداللہ حسین کے مشہور ناول کا نام: اداس نسلیں۔
(v) قرۃ العین حیدر اوران کے رناولوں کے نام: آگ کا دریا، میرے بھی صنم خانے، چاندنی بیگم۔

2۔ پریم چند کے ناولوں کے موضوعات ہیں: مزدوروں اور کسانوں کا استحصال، سماجی اور معاشی مسائل، جدوجہد آزادی، دیہات کی زندگی اوراس کی کسمپرسی، معاشی اصلاح وغیرہ۔

3۔ سجاد ظہیر: لندن کی ایک رات، عزیز احمد: گریز اور قرۃ العین: آگ کا دریا، میرے بھی صنم خانے، گردش رنگ چمن وغیرہ۔

4۔ ناول میں پلاٹ کی بہت اہمیت ہے۔ پلاٹ ناول کی روح اوراس کا اہم ترین جزو ہے۔ بہترین ناول کی پہلی شرط اعلیٰ درجے کا پلاٹ ہے۔ ویسے پلاٹ کے بغیر بھی بڑے ناول لکھے گئے ہیں جیسے ٹالسٹائے کا 'وار اینڈ پیس' اور سرشار کا 'فسانہ آزاد'۔

5۔ اعلیٰ درجے کی کردار نگاری میں ہر کردار عام انسانی سرشت میں شامل ہوتے ہوئے بھی ان صفات اور خصوصیات کا امتیازی نشان لئے ہوتا ہے جنہیں ناول نگار اس کے ذریعہ پیش کرنا چاہتا ہے۔ اس کا ہر فعل ہر مکالمہ اس کی انفرادیت اور شخصیت کا غماز ہو۔ کردار کو نہ شیطان ہونا چاہیے اور نہ فرشتہ۔ وہ انسان ہونا چاہیے جس میں نیکی اور بدی دونوں ہوتی ہیں۔

6۔ ناول کے اجزائے ترکیبی یہ ہیں: قصہ، پلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر نگاری، نقطۂ نظر: زبان و بیان اور اختتام

7۔ ناول میں کردار کی شخصیت سے ہمارا تعارف دو وسیلوں سے ہوتا ہے۔ واقعات اور مکالمہ۔ معیاری مکالموں

کی تین شرطیں ہیں۔ وہ ضروری، مختصر اور فطری ہوں۔ ہر زبان میں تحریر و تقریر کے محاورے میں فرق ہوتا ہے۔ پھر مختلف عمر کے لوگ، مختلف پیشے کے لوگ، مختلف جنسوں کے لوگ اور مختلف علاقوں کے لوگ اپنے اپنے محاورے رکھتے ہیں۔ اور مکالمہ نگار کو اس فرق سے واقف ہونا چاہئے۔ مکالموں کی زبان مکالمے بولنے والوں کے روزمرہ کے قریب ہوں۔

8۔ ناول کے پلاٹ کو تین حصوں میں بانٹا جاسکتا ہے۔ ابتداء، عروج و انتہا۔

2.9 فرہنگ

معرکۃ الآرا	زبردست
بصیرت	دانائی
بنات النعش	قطب شمالی کی طرف ستاروں کا جھرمٹ
شعور کی رو	ایک اصطلاح جس میں خود کلامی کا انداز ہوتا ہے اور ذہنی لہروں کے مطابق جو خیالات آتے ہیں انہیں اس کے مطابق رقم کیا جاتا ہے
گریز	فرار، بھاگنا، موڑ، علیحدگی
فائرایریا	خطرناک علاقہ
سرشت	خو، خمیر، طبیعت
استدلال	دلیل، ثبوت
مدوجزر	اتار چڑھاؤ
آراء	رائے کی جمع، خیال
فنون لطیفہ	وہ فنون یا ہنر جس میں اعلیٰ درجہ کی ذہنی کشش پائی جائے، جیسے شاعری، مصوری، سنگ تراشی وغیرہ
حزن آفریں	رنج و غم سے بھرا ہوا
افتادِ طبع	فطرت
تجویز	صلاح، سوچ بچار، تدبیر

2.10 کتب برائے مطالعہ

1۔ عظیم الشان صدیقی — اردو ناول کا آغاز و ارتقا — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، کوچہ پنڈت، لال کنواں، دہلی۔2005

2۔ یوسف سرمست — بیسویں صدی میں اردو ناول — ترقی اردو بیورو، نئی دہلی۔1995

3۔ فرمان فتح پوری — اردو نثر کا فنی ارتقاء — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، کوچہ پنڈت، لال کنواں، دہلی۔2006

4۔ ڈاکٹر سلیم محی الدین — اردو ناول: تنقید و تجزیہ — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، کوچہ پنڈت، دہلی۔ 2016

5۔ ڈاکٹر انور پاشا — ہند و پاک میں اردو ناول: تقابلی مطالعہ — پیش رو پبلیکیشنز، منرکا، نئی دہلی۔110067

اکائی 3 افسانہ: تعریف، مختصر تاریخ، اجزائے ترکیبی

ساخت

3.1 اغراض ومقاصد

3.2 تمہید

3.3 افسانہ کا فن، تعریف

3.4 اردو افسانے کی مختصر تاریخ

3.5 افسانے کے اجزائے ترکیبی

3.6 آپ نے کیا سیکھا

3.7 اپنا امتحان خود لیجئے

3.8 سوالات کے جوابات

3.9 فرہنگ

3.10 کتب برائے مطالعہ

3.1 اغراض ومقاصد

اس اکائی کا مقصد آپ کو

- افسانے کے فن سے متعارف کرانا ہے
- افسانے کی تعریف سے متعارف کرانا ہے
- اردو افسانے کی مختصر تاریخ پر ایک نظر ڈالنا ہے
- اردو افسانے کے اجزائے ترکیبی سے بحث کرنی ہے
- اردو افسانے کی قدر و قیمت متعین کرنا ہے

3.2 تمہید

جدید اردو نثر کی زیادہ تر اصناف مغربی ادب سے مستعار ہیں۔ ان میں ناول، مضمون، سوانح اور انشائیہ کی طرح افسانہ بھی شامل ہے۔ اردو افسانے کے اجزائے ترکیبی مغربی افسانہ کے فن کو سامنے رکھ کر ہی مقرر کیے گئے ہیں۔ یوں تو اردو کی داستانوں، تمثیلی اور غیر تمثیلی قصوں کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے دیکھیں تو افسانہ نگاری کا فن کروٹیں لیتا ہوا نظر آئے گا لیکن افسانہ کا باقاعدہ فن اردو میں مغرب کے نمائندہ افسانوں کے تراجم سے متعارف ہوا۔ اس کی شروعات سجاد حیدر یلدرم نے کی۔ انھوں نے روسی، انگریزی اور فرانسیسی افسانوں کو سامنے رکھ کر افسانے لکھے اور ترجمے بھی کیے۔ اردو کا پہلا باقاعدہ افسانہ پریم چند کا ''انمول رتن'' ہے جسے انھوں نے 1907 میں لکھا۔ اس سے پہلے سجاد حیدر یلدرم کا افسانہ وجود میں آچکا تھا لیکن ترکی زبان سے ترجمہ ہونے کی وجہ سے اسے اردو کا پہلا افسانہ نہیں مانا جاتا۔ اردو میں شروع شروع میں رومانوی افسانے لکھے گئے۔ سجاد حیدر یلدرم اپنی طرز میں رومانیت کی طرف مائل تھے۔ نیاز فتح پوری بھی اپنے افسانوں میں ان کی پیروی کرتے نظر آتے ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری ادب لطیف، ٹیگوریت اور مولانا ابوالکلام آزاد کے اسالیب سے متاثر تھے۔ اسی زمانے میں مجنوں گورکھپوری کے افسانوں نے ایک نیا رنگ اختیار کیا لیکن پریم چند کی حقیقت نگاری نے اسے نیا روپ

دیا۔ 1936 میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اردو افسانے میں خوشگوار تبدیلی رونما ہوئی اور اس کے موضوعات میں زبردست تنوع آیا۔ تقسیم ہند کے بعد کے حالات، واقعات اور فسادات نے اردو افسانے کو بالکل نئی شکل دے دی۔ جدید افسانے پر فرد حاوی ہوتا نظر آتا ہے اور جدیدیت کے تحت اردو افسانہ علامتی طرز اختیار کر لیتا ہے۔ آج اردو افسانہ اپنی تکنیک، رجحان اور موضوع و مواد کے اعتبار سے اپنی اُپج اور اپنی انفرادیت کا مظہر ہے۔ آج اردو افسانے کو ہم مشرق و مغرب کے کسی بھی افسانے کے مقابل رکھ سکتے ہیں۔

3.3 افسانہ کا فن، تعریف

مختصر افسانہ 19 ویں صدی کے آخری دور کی پیداوار ہے۔ اس سے قبل بھی افسانے لکھے جاتے تھے لیکن وہ باقاعدہ افسانہ نہیں تھے۔ ان افسانوں میں اختصار بھی ہوتا تھا لیکن اس کے باوجود وہ داستان اور ناول سے زیادہ قریب تھے کیونکہ ان میں پھیلاؤ اور وسعت ہوتی تھی۔ وہ افسانے پلاٹ کی سنجیدگی اور کرداروں کی رنگارنگی کے سہارے آگے بڑھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا کینوس بڑا ہوتا تھا۔ وحدت اور ہم آہنگی کی طرف بہت کم توجہ دی جاتی تھی۔ بیسویں صدی کے آغاز سے قبل ہر زبان میں ان افسانوں کی خاصی تعداد نظر آتی ہے۔ انگریزی میں ڈکنس، فرانسیسی میں بالزاک اور روسی میں ٹالسٹائی کے یہاں اس قسم کے افسانے ملتے ہیں۔ جہاں تک اردو کا تعلق ہے، رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر، ڈپٹی نذیر احمد اور راشد الخیری کے یہاں اس طرح کے افسانوں کی فراوانی نظر آتی ہے۔ غرض مختصر افسانے کی تخلیق سے قبل کوئی بھی ملک ایسے افسانوں سے خالی نہیں تھا۔ یہ افسانے فنی اعتبار سے اپنے اندر کوئی انفرادی شان پیدا نہ کر سکے۔ صرف کہانی کا نشیب و فراز انھیں دلچسپ بناتا تھا۔

19 ویں صدی کی آخری دہائیوں میں دنیا میں تبدیلی کی رفتار کچھ زیادہ ہی تیز تھی۔ زندگی ایک ایسے موڑ پر آ گئی تھی جہاں معاملات و مسائل بالکل الگ الگ پہچانے جاتے تھے۔ انسان کے مذاق میں زبردست تبدیلی رونما ہوئی، بدلتی فضا میں جمالیاتی تقاضے کچھ اور ہو گئے تھے۔ انھیں فنی شعور اور جمالیاتی تقاضوں نے مختصر افسانے کو جنم دیا۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ صنعتی انقلاب نے مختصر افسانے کو جنم دیا۔ انسان کی مصروف زندگی میں اتنا وقت نہیں تھا کہ وہ طویل تحریر کو پڑھ سکے۔ اسی لئے اس نے اپنی جمالیاتی تسکین کے لئے ناول کی جگہ مختصر افسانے کی بنیاد رکھی۔ حالانکہ وقت کی قلت نے ناولوں کو بھی مختصر کیا ہے۔

تعریف

مختصر افسانے میں اختصار اور اجمال ہوتا ہے۔ فنکار اسی میں معنویت کا ایک جہان سمو دیتا ہے۔ اس کے یہاں انتشار نہیں ہوتا۔ اس کے اظہار کے لئے ایک محور ضروری ہے۔ یہ محور خیال کی وحدت کے سہارے پیدا ہوتا ہے۔ وحدت خیال اور وحدت تاثر کے بغیر مختصر افسانے کو فنی طور پر مختصر افسانہ نہیں کہہ سکتے۔ ناول کی طرح مختصر افسانے میں بھی ایسے عناصر ہوتے ہیں جن کے بغیر وہ مکمل نہیں ہوتا۔ افسانے کے لئے پلاٹ ضروری ہے، کردار یا کردار کا پہلو ضروری ہے اور کوئی نقطہ نظر یا نظریہ حیات ضروری ہے۔ ایک انداز بیان یا اسلوب ضروری ہے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ اِدھر جو تجربات ہوئے ہیں انھوں نے کئی پابندیوں سے افسانے کو آزاد کر دیا ہے۔

برانڈر میتھیوز نے چھوٹی کہانی اور مختصر افسانے کے امتیاز کو خوبصورت لفظوں میں بیان کیا ہے۔

''مختصر افسانہ ان کہانیوں سے بالکل مختلف اور امتیازی صنف ہے جو اتفاق سے کہانی ہونے کے علاوہ مختصر بھی ہوتی ہیں۔ یہ کہانی کی ایک واضح فنی صورت ہے اور ایجاز و اختصار، جدت، فنی حسن اور تخیل کی چاشنی اس کی امتیازی خصوصیات ہیں۔'' مختصر افسانہ کی تعریف بیان کرتے ہوئے وقار عظیم اپنی کتاب ''فنِ افسانہ نگاری'' میں لکھتے ہیں:

''افسانے اور دوسری طرح کی مختصر کہانیوں کا باہمی فرق بتاتے ہوئے A.J.J. Ratcliff نے لکھا ہے کہ'' مختصر افسانہ سیدھی سادی کہانی نہیں بلکہ ایک ایسی فنی تخلیق ہے جس میں فن کار کے ارادے اور حکمت عملی کو دخل ہوتا ہے'' یہ فنی تخلیق خود Ratcliff کے الفاظ میں اور امریکہ کی معروف افسانہ نگار خاتون مس الزبتھ بودین کے نزدیک عہد حاضر کی پیداوار ہے۔ H.G.Wells نے مختصر افسانے کی تعریف کرتے ہوئے اسے 'قصے کی ایسی قسم' بتایا ہے جسے 'آدھ گھنٹے میں پڑھا جا سکے'۔ چیخوف کے خیال میں مختصر افسانے کا امتیاز یہ ہے کہ نہ اس کا واضح آغاز ہوتا ہے اور نہ واضح انجام۔

بہت سے مغربی ناقدین اور تخلیق کاروں نے اپنے اپنے ڈھنگ سے مختصر افسانے کی تعریف بیان کی ہے۔ اردو میں جن ناقدین نے ابتدائی زمانے میں اردو افسانے کے فکر وفن پر بہت کچھ لکھا ہے ان میں ایک اہم نام وقار عظیم کا ہے۔ وقار عظیم ان تمام مغربی ماہرین کی تعریف پر غور وفکر کے بعد رقم طراز ہیں:

''ان سب تعریفوں کا تجزیہ کیا جائے تو جو باتیں نمایاں طور پر سامنے آتی ہیں وہ یہ ہیں:

۱۔ مختصر افسانہ نثر کی ایک بیانیہ تحریر (تخلیق) ہے۔ جو ایک واحد ڈرامائی واقعے کو ابھارتی ہے۔

۲۔ مختصر افسانے میں کسی ایک کردار (یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ) کے نقوش نمایاں کئے جاتے ہیں

۳۔ مختصر افسانے میں واقعات کی تفصیل اتنے اختصار اور ایجاز کے ساتھ بیان کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس کا ایک (واحد) اثر قبول کرے۔

اس کے علاوہ ان مختلف تعریفوں میں جن دوسری باتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، وہ یہ ہیں:

۱۔ مختصر افسانہ ایسا ہونا چاہئے کہ اسے آدھ گھنٹہ میں پڑھا جا سکے۔

۲۔ مختصر افسانے میں کوئی واضح آغاز اور انجام نہیں ہوتا۔''

3.4 اردو افسانے کی مختصر تاریخ

افسانہ زندگی کا ادبی عکس ہے۔ اردو میں اس کی عمر تقریباً سوا سو برس ہے۔ دیگر کئی اصناف کی طرح اردو افسانہ بھی مغربی ادب سے مستعار ہے۔ یہاں ان کہانیوں، حکایتوں یا چھوٹے چھوٹے ایسے قصوں کا ذکر نہیں ہے جو پنچ تنتر یا قصہ چہار درویش میں پائے جاتے ہیں۔ اگر ہم داستانوں کے حصے کر لیں یا فسانہ آزاد میں سے ٹکڑے نکال لیں اور انھیں افسانوں کی شکل دے دیں تو وہ قصہ کہے جا سکتے ہیں لیکن وہ مختصر افسانے نہیں ہونگے۔ مختصر افسانے لکھنے کا فن شعوری طور پر 1900 میں شروع ہوا۔ 20 ویں صدی میں جو ابتدائی افسانہ نگار اردو میں نظر آتے ہیں وہ سجاد حیدر یلدرم اور منشی پریم چند ہیں۔ دونوں کے افسانے لکھنے کی ابتدا کم وبیش ایک ہی زمانے میں ہوتی ہے۔ پریم چند کا ''انمول رتن'' اردو کا پہلا افسانہ ہے۔ پریم چند کے 'سوز وطن' کے افسانے زیادہ ہی مصنوعی نظر آتے ہیں، اس میں ایک داستانی فضا ہے۔ ان افسانوں میں اگر چہ شعریت اور رنگینی ہے مگر پریم چند کا بنیادی تصور حُب وطن اور آزادی کی جدوجہد کی تصویر کشی ہے۔ یلدرم نے ان موضوعات کے بجائے سماج میں عورتوں کا مقام اور محبت کو اپنا موضوع بنایا۔ ان کے 'خیالستان' اور 'حکایات واحتساسات' میں جتنے افسانے ہیں ان کا مرکزی تصور عورت یا محبت ہے۔ ہندوستانی سماج میں قدامت پرستی اور بدحالی کی وجہ سے عورت اور مرد کے درمیان بڑی خلیج حائل تھی۔ اس موضوع پر یلدرم نے قلم اٹھایا۔ پریم چند کی طرح وہ بھی ہندستانی سماج کے ایک مخصوص پہلو کو گرفت میں لانے کی کوشش کر رہے تھے۔ دونوں کا نقطہ نظر الگ الگ تھا اس لئے دو متوازی لہریں چلتی

دکھائی دیتی ہیں۔ پریم چند کے انداز میں لکھنے والا حقیقت پسند اور یلدرم کے طرز کو اختیار کرنے والا رومانیت کا حامل تھا۔ نیاز فتح پوری اپنے افسانوں میں یلدرم کی پیروی کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ زبان و بیان میں ٹیگور کے ادب لطیف اور ابوالکلام آزاد کی خطابت سے متاثر تھے اس لئے بعد میں یلدرم سے دور ہو گئے۔ ''نقاب اٹھ جانے کے بعد'' میں ایسے افسانے ہیں جو انھیں سماجی حقیقتوں سے قریب کر دیتے ہیں۔ اس عہد میں آزادی کی جد وجہد کے سلسلے میں ایک رخ ہماری زندگی میں یہ بھی پیدا ہو گیا کہ جہاں ہم سیاسی آزادی اور سماجی آزادی کا مطالبہ کر رہے تھے وہیں ہم مذہب پرستوں سے بھی آزاد ہونا چاہتے تھے۔ یہاں مجنوں گورکھپوری کا نام بھی لیا جا سکتا ہے جنھوں نے رومانی افسانے لکھے ہیں۔ وہ نیاز فتح پوری سے زیادہ قریب نظر آتے ہیں۔

افسانہ نویسی کا یہ ارتقائی اور تعمیری دور 1905 سے 1930 تک چلتا ہے۔ 1930 تک بہت سے افسانہ نویس نظر آتے ہیں لیکن انھوں نے کچھ خاص تجربات نہیں کئے البتہ انفرادیت کی وجہ سے ان کے افسانوں میں ایک تنوع پیدا ہو گیا۔ ہر افسانہ نگار اپنا کوئی اخلاقی اور سماجی نقطہ نظر رکھتا تھا۔ اسی دور میں بعض ادیبوں نے امریکی، روسی، فرانسیسی اور انگریزی افسانوں کے ترجمے کئے۔ چینی، جاپانی اور دوسری زبانوں سے بھی ترجمے ہوئے جس کا فائدہ یہ ہوا کہ ہمیں پلاٹ بنانے کا شعور، کردار نگاری کا شعور اور کہانی کو کیسے شروع اور کیسے ختم کیا جائے کا شعور پیدا ہو گیا۔ ان مترجمین میں محمد مجیب، منصور احمد، خواجہ منظور حسین، عبدالقادر سروری وغیرہ اہم نام ہیں۔ یہ لوگ اردو افسانے کو مغربی افسانے کے ہم پلہ بنانے کی فکر میں تھے۔ محمد مجیب کا مجموعہ ''کیمیا گر'' یہاں اہمیت رکھتا ہے۔ ان حضرات نے فن کے لوازمات کی طرف ہمیں متوجہ کر دیا۔ یہی ان مترجمین کا کارنامہ ہے۔

یہاں آ کر چار چیزیں ایسی اکٹھی ہو جاتی ہیں جن کا اردو افسانے کے ارتقا سے گہرا تعلق ہے۔ پہلی چیز ہندستان کی سماجی و معاشی بدحالی ہے۔ دوسری پریم چند کی حقیقت نگاری تیسری بے باک، رومانوی اور تخلیقی ادبی انداز نظر اور چوتھی ہندستان کی سیاسی جدوجہد ہے۔ ان چیزوں میں جب مغربی تعلیم کا اضافہ ہوا اور ادب کے اچھے نمونوں کی طرف ہماری توجہ مرکوز ہوئی تو ان سب باتوں نے مل کر ایک نئی افسانوی تحریک کو جنم دیا۔ اس کی ایک نامکمل شکل ''انگارے'' کے افسانوں میں دیکھنے کو ملتی ہے جہاں نیاز فتح پوری کے مذہبی کھوکھلے پن اور انتہا پسندی کے خلاف جہاد ہے، ہندستان کی آزادی کی تحریک ہے۔ مغربی افسانہ نویسی کے فنی لوازم کے اثرات ہیں۔ یہاں رومانیت اور حقیقت کا ایک خاص انداز بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ ''انگارے'' میں افسانہ نگاری کے اعلیٰ نمونے دیکھنے کو نہیں ملتے۔ اس کے افسانے غیر پختہ اور ہیجان انگیز انقلابی ذہنوں کی تخلیق ہیں۔ لیکن ان میں نئے تجربے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہ زندگی کے مسائل کو پیش کرنے کے لئے نئے میڈیم اور نئے طرز کو استعمال کرنے کی جرأت پیدا کرتے ہیں۔ اور بعض ایسی نئی چیزوں کی طرف توجہ دلاتے ہیں جو ابھی تک نگاہوں سے اوجھل تھیں یعنی سوشلزم کا تصور اور تحلیل نفسی اور جنسی زندگی پر کھل کر اظہار خیال وغیرہ۔

اردو ادب اور خصوصاً اردو افسانے کے حوالے سے 1936 کو ہم ایک تاریخی موڑ کہہ سکتے ہیں اور ادبی زندگی میں ایک ادبی منزل تصور کر سکتے ہیں۔ یہ موڑ ترقی پسند تحریک کی شکل میں سامنے آیا۔ یہ متذکرہ بالا اثرات کا ہی نتیجہ تھا۔ نئے لکھنے والوں کی ایک پوری کھیپ سامنے آئی جن میں سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، اپندر ناتھ اشک، حیات اللہ انصاری، اختر حسین رائے پوری اور خواجہ احمد عباس وغیرہ خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ یہ لوگ خیال پرستی اور رومانیت کی منزلیں طے کر کے ترقی پسندی تک پہنچتے ہیں۔ اگر کرشن چندر کے ''نظارے'' اور ''طلسم خیال'' کو پڑھیں تو دو الگ کرشن چندر نظر آئیں گے۔ ترقی پسندوں کے یہاں جنسی موضوعات محض جنس کی حیثیت سے نہیں بلکہ سماج کی ایک حقیقت کی حیثیت سے نظر آتے ہیں جو پورے سماجی نظام کو درہم برہم کرتی اور توازن بگاڑتی ہے اور اس طرح ایک اہم سماجی مسئلہ بن جاتی ہے۔ اس عہد میں جو

افسانے لکھے گئے ان کے موضوعات میں تنوع ملتا ہے۔ جنس کے علاوہ سیاسی جدوجہد اور مزدور تحریک کے موضوع پر بھی افسانے لکھے گئے۔ سماجی نا برابری، ناانصافی اور ظلم و جبر بھی اس عہد کے افسانوں کے اہم موضوعات ہیں۔ بھوک، افلاس، غریبی اور جنگ سے نفرت کو بھی ترقی پسند افسانہ نگاروں نے موضوع بنایا۔

1936 سے 1947 کے درمیان جن افسانہ نگاروں نے افسانے کے فن کو بڑا بنایا ان میں علی عباس حسینی، کوثر چاند پوری، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، احمد علی، سعادت حسن منٹو، رشید جہاں، حیات اللہ انصاری، اوپندر ناتھ اشک، عصمت چغتائی، اختر انصاری، سہیل عظیم آبادی، ممتاز مفتی، ابراہیم جلیس، ہنسراج رہبر، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، رضیہ سجاد ظہیر، بلونت سنگھ، غلام عباس، انتظار حسین، شوکت صدیقی، مہندر ناتھ، دیوندر ستیارتھی، حسن عسکری، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس وغیرہ چھوٹے بڑے افسانہ نگار آتے ہیں۔ شہرت اور اہمیت کے لحاظ سے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری کے کارناموں پر نظر جاتی ہے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے فکر اور فن، موضوع و مواد اور انداز بیان پر قدرت حاصل کر کے اس میدان کو وسیع کیا جو پریم چند چھوڑ گئے تھے۔ کرشن چندر بدلتی ہوئی ہندستانی زندگی کے ساتھ رومانیت سے حقیقت کی طرف بڑھے۔ ان کے لکھنے کے انداز میں جذباتی وفور اور شاعرانہ گداز ملتا ہے۔ انھوں نے مواد کے لئے اس زندگی کو سامنے رکھا جو ہر لمحہ نئے سانچے میں ڈھلنے کے لئے تلملا رہی تھی۔ ان کے موضوعات کا تنوع بھی حیرت خیز ہے۔ بالکونی، ان داتا، ٹوٹے ہوئے تارے، زندگی کے موڑ پر، تین غنڈے جیسے افسانے لکھ کر اردو افسانے کے نگار خانے میں بڑے حسین مرقعے یکجا کر دئے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی نے کم لکھا لیکن دانہ و دام اور گرہن کے اکثر افسانوں میں شعور فن کا مظاہرہ کیا۔ انھوں نے ایسے مواد سے کام لیا جو اَن دیکھے خزانے کی طرح چھپا ہوا پڑا تھا۔ گرہن، گرم کوٹ، دس منٹ، بارش میں اور لمس ایسے ہی افسانے ہیں۔ سعادت حسن منٹو کا فنی شعور افسانہ نگاری کے لئے بہت موزوں تھا۔ اس میں فطری بہاؤ اور زبردست آمد تھی۔ ان نئے افسانوں کے ڈرامائی اختتام خاص طور پر متوجہ کرتے ہیں۔ ان کے متعدد افسانے اپنے عہد کی افسانہ نگاری کا لازوال مرقع ہیں۔ عصمت چغتائی کی بے باک ذہنیت، ان کی قوت اظہار سے اس طرح ہم آہنگ تھی کہ ابتدا ہی سے ان کے افسانوں نے متوجہ کیا۔ شروع شروع میں سماج کی گندگی کی طرف وہ متوجہ ہوئیں۔ زخموں کو کریدا اور پڑھنے والوں کو الجھن میں ڈال دیا۔ لیکن جب انھیں اپنے عہد کے حقائق کا احساس ہوا تو ان کے موضوع اور مواد میں وزن پیدا ہو گیا۔ حیات اللہ انصاری نے کم لکھا مگر زندگی کی نبض پر ہاتھ رکھ کر لکھا۔ افسانہ نگاری کا یہ سفر جاری تھا کہ ملک آزاد ہوا اور تقسیم ہند کا حادثہ بھی پیش آیا۔ تقسیم وطن نے افسانہ نگاروں کے ذہن و دل پر گہرا اثر ڈالا۔

1947 کے واقعات، حادثات اور فسادات کی وجہ سے جو افسانہ نگار لکھ رہے تھے ان کی رفتار تیز ہو گئی۔ مثلاً سعادت حسن منٹو نے تقسیم وطن کے بعد بہت لکھا اور ان کے کئی مجموعے منظر عام پر آئے۔ 'بادشاہت کا خاتمہ' 'خالی بوتلیں اور خالی ڈبے' چند دنوں میں مکمل ہوئے افسانوں کے مجموعے ہیں۔ اسی طرح کرشن چندر نے دل کو چھو جانے والے کئی افسانے لکھے۔ خواجہ احمد عباس بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ اس کی وجہ بدلتے ہوئے حالات تھے۔ راجندر سنگھ بیدی نے 'لاجونتی' اور 'اپنے دکھ مجھے دے دو' جیسے لازوال افسانے لکھے۔ عصمت چغتائی کا 'چوتھی کا جوڑا' 'جڑیں' اور 'ننھی کی نانی' اسی زمانے کے یادگار افسانے ہیں۔ حیات اللہ انصاری کا افسانہ 'شکر گزار آنکھیں' اور 'آخری کوشش'' بھی اسی عہد کی پیداوار ہیں۔ اسی زمانے میں ایک اور نسل پروان چڑھی جس نے اپنے فن کی پختگی سے اپنی شناخت قائم کی۔ اس میں غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، شوکت صدیقی، ہاجرہ مستور، خدیجہ مسرور، عزیز احمد، اے حمید، ممتاز شیریں، ہنسراج رہبر، بلونت سنگھ، رضیہ سجاد ظہیر، انتظار حسین، ممتاز مفتی اور قرۃ العین حیدر وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ اس کے پیچھے ایک اور صف ہے جس میں رام لعل، جیلانی بانو، قاضی

عبدالستار، اقبال متین، اقبال مجید، پریم ناتھ، واجدہ تبسم، عابد سہیل، غیاث احمد گدی، آمنہ ابوالحسن، اشفاق احمد اور رتن سنگھ وغیرہ نظر آتے ہیں۔

ملک کی تقسیم نے ذہن، جذبہ اور ضمیر کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ آزادی آئی لیکن وہ خوشی اور مسرت لے کر نہیں آئی جس کی تلاش تھی۔ بلکہ بہت سے شک وشبہات، بہت سی نفسیاتی الجھنیں اور بہت سی مادی پریشانیاں اپنے ساتھ لائی۔ افسانہ نگاروں نے اس کا اظہار اپنی تخلیقات میں دل کھول کر کیا۔ البتہ یہاں ایک خاص پہلو ابھر کر ضرور سامنے آیا اور وہ مسائل کی نوعیت تھی یعنی غیر ملکی جبر وستم کے خلاف جو ہمارا احتجاج تھا وہ اب ہماری افسانہ نگاری میں باقی نہیں رہا۔ افسانہ نگاروں کا اب زیادہ فوکس فسادات پر تھا۔ مہاجروں کے مسائل تھے۔ بچوں کی کمشدگی، عورتوں کا اغوا تھا۔ سرحد کی دونوں جانب ہندوؤں اور مسلمانوں پر ہونے والی زیادتیاں افسانے کا موضوع بن گئیں۔

1960 کے آس پاس اردو ادب میں جدیدیت کا نعرہ بلند ہوا۔ ''سوغات، بنگلور'' ''شب خون، الہ آباد'' اور ''تحریک، دہلی'' جیسے رسائل نے جدیدیت کو فروغ دینے میں کلیدی رول ادا کیا۔ اپنے اندر کی شکست، داخلیت، انتشار، اپنی ذات میں گم ہونے اور بے زاری کو جدیدیت پرستوں نے اختیار کیا۔ جدیدیت پرست شاعر وادیب اپنی ذات میں اس قدر گم تھے کہ یہ سب ایک طرح کی نرگسیت کے شکار نظر آتے ہیں۔ اس تصور سے اردو ادب میں استعاریت، اعلامائیت، تنہائی، لایعنیت، خودکلامی، ایہام اور انفرادیت کو فروغ ملا۔ اردو افسانے پر بھی اس کے زبردست اثرات دیکھنے کو ملے۔ مختصر افسانے ندرت کے نام پر تجربات سے گزرے۔ افسانے سے کہانی لگ بھگ غائب ہوگئی۔ خیالات کو افسانہ بنایا گیا۔ افسانے استعارات وعلامات سے بوجھل ہونے لگے۔ تمام طرح کے فنی تجربات نے افسانے کے کینوس کو وسیع کیا مگر عام قاری افسانے سے دور ہونے لگا۔ اس عہد کے بڑے افسانہ نگاروں میں انور سجاد، سریندر پرکاش، بلراج مینرا، جوگندر پال اور بلراج کومل کا نام لیا جاسکتا ہے۔ کچھ ناقدین کا خیال ہے کہ اردو میں جدیدیت کا آغاز ترقی پسند تحریک کے ردعمل کے طور پر ہوا جس کے سبب علامتی اور تجریدی افسانے لکھنے کا چلن ہوا۔ بلراج مین را نے 'آتمارام' 'بھاگوتی' 'ماچس' 'ایک مہمل کہانی' اور 'تہہ در تہہ' جیسے افسانے لکھ کر اردو کے افسانوی ادب کو کچھ بالکل نئے موضوعات اور اسلوب عطا کئے۔ سریندر پرکاش نے باز گوئی، ساحل پر لیٹی ہوئی عورت، سرکس اور بجوکا جیسے افسانے لکھ کر اردو افسانے کے کینوس کو مزید وسعت بخشی۔ اسی سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے انور سجاد نے چوراہا، سازشی، سونے کی تلاش اور نہ مرنے والا جیسے افسانے جبکہ جوگندر پال نے سانس سمندر، مارکیٹ اکانومی، محشر، عقب اور ہیر رانجھا جیسے افسانے تخلیق کئے۔ جدیدیت کے اس دور میں جو افسانے تخلیق کئے گئے ان میں علامتی اور تجریدی افسانوں کی بھرمار ہے۔ عام قارئین کے لئے ان افسانوں میں کشش ذرا کم تھی۔ مشہور ومعروف ادیب ظفر اوگانوی خود جدیدیت کے علم بردار تھے، انھوں نے لکھا ہے:

''1960 کے بعد کچھ لوگوں نے لائن کھینچ کھینچ کر اور کچھ لوگوں نے خطوط لکھ کر یہ دعویٰ کرنا شروع کر دیا کہ یہ افسانہ ہے۔ کچھ لوگوں نے یہ بھی کہا کہ افسانہ اس طرح پڑھنا چاہئے کہ پڑھتے وقت افسانے کی بو باس محسوس ہو۔''

1980 کے بعد اردو افسانے نے پھر ایک نئی کروٹ لی۔ ایسے کئی اہم افسانہ نگار ابھر کر سامنے آئے جنھوں نے ترقی پسندی اور جدیدیت سے الگ اپنی راہ نکالی۔

3.5 افسانے کے اجزائے ترکیبی

پلاٹ، کردار، مکالمہ، مرکزی خیال، ابتدا، کلائمکس، اختتام، فضا اور ماحول مختصر افسانے کے اہم اجزا ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ افسانے کے فن کے لئے جو اجزائے ترکیبی وضع کیے گئے ہیں ان کی پابندی لازمی طور پر

سارے افسانہ نگار نہیں کرتے۔ بغیر پلاٹ اور بغیر کردار کے بھی افسانے لکھے گئے ہیں۔

پلاٹ کہانی کی ترتیب کا نام ہے جس کے بغیر افسانے میں افسانویت نہیں رہتی۔ افسانے میں کہانی کا عنصر ہونا بھی لازمی ہے۔ اس کا احساس ہی افسانے میں پلاٹ کا وجود قائم کرتا ہے۔ افسانے میں کرداروں کی ارتقائی کیفیت نہیں ہوتی اس لئے کسی نہ کسی صورت میں پلاٹ کا ہونا ضروری ہے۔ مختصر افسانے میں بعض اوقات کوئی ایک معمولی سا واقعہ ہی پلاٹ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ پلاٹ میں وحدت اور تسلسل ایک بنیادی چیز ہے۔ مشہور افسانہ نگار اور ناقد مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

''کسی افسانے میں سب سے پہلے جو چیز ہمارے ذہن کو اپنی طرف منتقل کرتی ہے وہ چند واقعات ہوتے ہیں جن پر افسانے کی بنیاد ہوتی ہے، انھیں واقعات کی ترتیب کو ماجرا یا پلاٹ کہتے ہیں۔''

پلاٹ کی ایک اور تعریف وقار عظیم کے لفظوں میں اس طرح ہے:

''افسانہ حیات انسانی کے مختلف پہلوؤں، ان کے تاثرات، ان کی بلندی و پستی، ان کی تبدیلی، ان کے جمود و تحریک اور اس قسم کی دوسری چیزوں کا ایک ادبی اور فنی عکس ہے اور پلاٹ ان واقعات یا تاثرات کو ایک فنی ترتیب دیتا ہے۔''

جب واقعات کی ترتیب ہو جائے تو ان میں حرکت پیدا کرنے کے لئے کرداروں کی ضرورت پڑتی ہے۔ اسی لئے پلاٹ کے ساتھ کردار کو بھی اہم جز و افسانہ تصور کیا جاتا ہے۔ مختصر افسانے میں کردار نمایاں نہیں ہوتے بلکہ کردار کا کوئی پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ اس لئے بعض ناقدین کا خیال ہے کہ مختصر افسانے میں کردار نگاری کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہے۔ وہ صرف اپنی جھلک دکھلاتے ہیں جس سے اس کو پہچانا جاتا ہے۔ پلاٹ کی طرح کرداروں کی تفصیل اور جزیات نہیں ہوتی بلکہ کچھ اشارے ہوتے ہیں۔ مختصر افسانے میں کرداروں کی خصوصیات پر روشنی ڈالنے سے کچھ ڈرامائی سا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ مختصر افسانے میں کردار نگاری مقصد نہیں بلکہ ذریعہ ہے۔ افسانہ نگار اپنے بنیادی خیال کی وضاحت کے لئے انھیں ذریعہ بناتا ہے۔ افسانہ نگاری میں کرداروں کی کوئی بنیادی حیثیت نہیں ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ایسے افسانے لکھے ہی نہیں جاتے جن کی بنیاد بعض کرداروں پر ہو۔ منٹو کا 'موذیل' اور ممتاز مفتی کے بیشتر افسانے اس طرح کے افسانوں کے بہت اچھے نمونے ہیں۔ ویسے اردو افسانوں میں کردار نگاری کو رائج کرنے کا سہرا پریم چند کے سر ہے۔

پلاٹ اور کردار مختصر افسانے میں اپنی اپنی جگہ ایک حیثیت رکھتے ہیں لیکن ان دونوں کی کوئی بڑی فنی اہمیت نہیں ہے۔ ان کی بنیاد کسی نہ کسی مرکزی خیال پر استوار ہوتی ہے۔ پلاٹ اور کردار کسی بنیادی نقطۂ نظر کے گرد گھومتے ہیں۔ دراصل مختصر افسانے کے فنکار کا نقطۂ نظر ہی پلاٹ اور کردار کی عمارت کھڑی کرتا ہے۔ اس لئے مختصر افسانے کے فن میں نقطۂ نظر کی بڑی اہمیت ہے۔ جسے افسانے کا موضوع بھی کہتے ہیں۔ موضوع کے مقابلے میں پلاٹ اور کردار کی حیثیت ضمنی ہوتی ہے۔ مختصر افسانے میں موضوع پر بحث نہیں ہوتی اور نہ تفصیل ہوتی ہے۔ صرف جگہ جگہ اشارے کئے جاتے ہیں اور ان اشاروں کا سلسلہ شروع سے آخر تک جاری رہتا ہے۔ اس لئے کہا جاتا ہے کہ مختصر افسانہ کچھ نہ کہنے کے باوجود بہت کچھ کہتا ہے اور اس سے دلچسپی رکھنے والے کچھ نہ سمجھنے کے باوجود بہت کچھ سمجھتے ہیں۔

مختصر افسانے میں بظاہر فضا اور ماحول کا بیان بہت ہی کم ہوتا ہے کیونکہ اس میں بیانیہ انداز اختیار کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی لیکن بنیادی نقطۂ نظر کو سامنے رکھ کر اس کی تخلیق کی جاتی ہے اس لئے کوئی نہ کوئی پس منظر ضرور ہوتا ہے۔ اور اسی کے سہارے افسانے میں فضا اور ماحول کے نقوش ابھرتے ہیں۔ تفصیل کی گنجائش نہ ہونے کی وجہ

سے یہاں بھی اشاروں کے ذریعے فضا اور ماحول کی تصویر کشی کی جاتی ہے جو بڑی موثر ثابت ہوتی ہے۔ پڑھنے والے کا شعور اور ذہن برابر اس سے متاثر ہوتا رہتا ہے لیکن مختصر افسانے میں فضا اور ماحول کی بذاتِ خود کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ وہ صرف احساس اور تاثر میں اضافہ کرتا ہے۔

پلاٹ، کردار، نقطۂ نظر، فضا اور ماحول، ان تمام اجزا کی اہمیت مختصر افسانے کے فن میں مسلّم ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس میں سارا کھیل اسلوب، انداز بیان اور طرز ادا کا ہوتا ہے۔ یوں تو ادب کی ہر صنف میں اسلوب، انداز بیان اور طرز ادا کو نمایاں حیثیت حاصل ہے لیکن مختصر افسانے کے فن میں اسلوب کو کچھ زیادہ ہی اہمیت حاصل ہے۔ دراصل افسانہ کا میدان بہت مختصر ہوتا ہے اس لئے اس سے عہدہ برآ ہونے کی خاطر فنکار کو ایک ایسا انداز اختیار کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے جو اس اختصار سے مطابقت رکھتا ہو لیکن جس سے اظہار و ابلاغ میں کسی قسم کی الجھن نہ ہو۔ گویا مختصر افسانے کا فن کار ایسے اسلوب کی تشکیل کرتا ہے جس میں محدود ہونے کے باوجود ایک وسعت ہو۔ ایک ایک لفظ کے استعمال سے فنکار بڑے بڑے کام لیتا ہے۔ ایسا بھی دیکھا گیا ہے کہ ایک ہی لفظ پر پورے افسانہ کی بنیاد کھڑی ہوتی ہے۔ اور اگر اس لفظ کو ہٹا دیا جائے تو افسانے کا وجود خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ افسانے میں الفاظ اپنے وجود کو بدل دیتے ہیں اور فنکار نئے سیاق میں لا کر ان کی معنویت پیدا کر دیتا ہے۔ یہی حال جملوں کی ساخت اور فقروں کی دروبست کا ہوتا ہے۔ اس کی بھی مختلف صورتیں افسانے میں نظر آتی ہیں۔ فنکار ان سب سے اپنے مقصد کے پیش نظر کام لینے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی لئے زبان و بیان پر پوری قدرت مختصر افسانے کے فنکار کے لئے بہت ضروری ہے۔ اگر ایسا نہیں ہوتا تو افسانے کی ادبی تیکنیک متاثر ہوتی ہے۔ انشا پردازی افسانے کے فن کو مجروح کرتی ہے۔ مختصر افسانے میں الفاظ شاعری کی طرح مربوط ہوتے ہیں۔ وہ پہلو دار ہوتے ہیں۔ ان میں اگر ہیرے جیسی ترشی ہوئی کیفیت نہ ہو تو خاطر خواہ اثر نہیں ہوگا۔ فنکار کو ایسا کرنے میں بڑی چابکدستی سے کام لینا پڑتا ہے۔ موضوع اور مواد کی بنیادی خصوصیت مختصر افسانے میں اسلوب اور انداز بیان کو پیدا کرتی ہے۔ اسی لئے ہر افسانہ نگار کے یہاں اسلوب ایک مخصوص ڈھانچے میں ڈھلا ہوا نظر آتا ہے۔

ان تمام عناصر کی بنیادی خصوصیات جب یکجا ہو جاتی ہیں تب مختصر افسانے کے فن کی تشکیل ہوتی ہے اور افسانہ ایک مخصوص ہیئت اختیار کرتا ہے۔ اس ہیئت میں بنیاد تو وہی اختصار ہے جو مختصر افسانے کے ساتھ مخصوص ہے اور جس کی وجہ سے پلاٹ، کردار اور اسلوب سب کے سب اس میں ایک نیا روپ اختیار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس نئے روپ سے افسانے میں ایک انفرادیت پیدا ہوتی ہے، افسانے کی اپنی ایک الگ دنیا آباد ہوتی ہے۔ اس دنیا میں جو چیز سب سے زیادہ اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ اس کے لئے تاثر کی وحدت ہے۔ افسانے کی ہیئت ضمنی باتوں کے اظہار کی اجازت نہیں دیتی اس لئے صرف مرکزی خیال کو پیش نظر رکھنا اور مختلف زاویوں سے اس پر روشنی ڈالنا افسانہ نگار کے پیش نظر ہوتا ہے۔ مرکزی خیال پیچیدہ نہیں ہوتا، اس میں ہمہ گیری نہیں ہوتی اس لئے افسانہ اپنے محدود دائرے سے باہر نہیں نکلتا۔ فنکار اسی بنیادی خیال پر اپنی توجہ مرکوز رکھتا ہے۔ افسانے میں ایک سے زیادہ خیال نہیں ہوتا اس لئے اس میں بذات خود بھی ایک وحدت ہوتی ہے۔ فنکار اس کو ایک وحدت سمجھ کر ہی اس کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ اس کے اظہار میں بھی ایک وحدت کی خصوصیت نمایاں ہونے لگتی ہے چنانچہ تاثر کی یہ وحدت مختصر افسانے کا بڑا اہم جز بن جاتی ہے۔ اس بات سے ہر کوئی اتفاق کرتا ہے کہ افسانے میں شروع سے آخر تک تاثر کی یہ وحدت کارفرما ہونی چاہئے اس کے بغیر افسانہ معیاری نہیں ہوسکتا۔ افسانہ میں تاثر موضوع اور صورت، مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی کا فطری نتیجہ ہوتا ہے۔

تاثر کی اس وحدت کے ساتھ ساتھ مختصر افسانے کے فن میں اس کی رمزیت اور ایمائیت بھی اہم ہوتی ہے۔ ابتدا

سے لے کر آخر تک اس میں ایک ایمائی انداز کا ہونا ضروری ہے، اس کا آغاز کسی ایسے واقعے سے ہوتا ہے جو حقیقت پر مبنی ہوتا ہے لیکن جس کو زندگی کے درمیان سے لیا جاتا ہے اور اس پر اس طرح روشنی ڈالی جاتی ہے کہ وہ سب کچھ واضح نہیں ہونے دیتا۔ اسے فنکار واضح کرنے کے لئے اشاروں سے کام لیتا ہے اور خاتمے پر یہ پُر اسرار ایمائی کیفیت اور بڑھ جاتی ہے اور پڑھنے والا سوچتا رہ جاتا ہے۔ اگر افسانے میں یہ خصوصیت نہ ہو تو وہ فنی اعتبار سے کمزور افسانہ کہلاتا ہے۔

3.6 آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی میں آپ نے

- افسانہ کے فن کے بارے میں معلومات حاصل کیں
- اردو افسانے کی مختصر تاریخ پر نظر ڈالی
- مختصر افسانے کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کی
- افسانے کے اجزائے ترکیبی سے بحث کی
- اردو افسانہ نگاری کا عہد بہ عہد جائزہ لیا
- اردو افسانے کے موضوعات کو سماجی تبدیلیوں کے تناظر میں دیکھا
- اردو افسانے کا مقام متعین کیا

3.7 اپنا امتحان خود لیجئے

1۔ افسانے کے اجزائے ترکیبی بتایئے
2۔ اردو کے پانچ بڑے افسانہ نگار اور ان کے نمائندہ افسانے بتایئے
3۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں کی اہم خصوصیات بیان کیجئے
4۔ تقسیم ہند کے بعد لکھے گئے افسانوں کے موضوعات کیا ہیں
5۔ کن افسانہ نگاروں کے یہاں رومانیت کا اثر زیادہ ہے

3.8 سوالات کے جوابات

1۔ افسانہ کے اجزائے ترکیبی یہ ہیں:

۱۔ پلاٹ، ۲۔ اختصار، ۳۔ کردار، ۴۔ مرکزی خیال، ۵۔ فضا اور ماحول، ۶۔ نقطہ نظر

2۔ اردو کے پانچ بڑے افسانہ نگار اور ان کے نمائندہ افسانے یہ ہیں:

۱۔ پریم چند ۔۔۔۔۔۔ بڑے گھر کی بیٹی، عیدگاہ، نمک کا داروغہ، کفن
۲۔ کرشن چندر۔۔۔۔۔ ان داتا، مہالکشمی کا پُل، حسن اور حیوان، کالو بھنگی
۳۔ سعادت حسن منٹو ۔۔۔۔ موذیل، ہتک، نیا قانون، ٹوبہ ٹیک سنگھ، بو
۴۔ عصمت چغتائی ۔۔۔۔۔ چوتھی کا جوڑا، ننھی کی نانی، بچھو پھوپھی
۵۔ راجندر سنگھ بیدی ۔۔۔۔۔ لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، بھولا، بّل

3۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں کی اہم خصوصیات یہ ہیں:

۔ سماجی استحصال کے خلاف احتجاج

- حقیقت نگاری
- سیاسی جدوجہد، مزدور تحریک اور اس کے اثرات
- سوشلزم
- جنسی موضوعات کا برملا اظہار

4۔ تقسیم وطن کے بعد لکھے گئے افسانوں کے موضوعات میں سب سے اہم فسادات ہیں۔ 1947 کے حادثات اور واقعات ہیں۔ سماج میں شک وشبہات کی جو فضا بنی اسے افسانہ نگاروں نے موضوع بنایا۔

5۔ سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھپوری کے افسانوں میں رومانیت کی ایک فضا پائی جاتی ہے۔

3.9 فرہنگ

مستعار	=	مانگا ہوا، ادھار لیا ہوا
متعارف	=	مشہور، معروف، آپس میں جان پہچان والے
متعین	=	مقرر کیا ہوا، کسی کام پر لگایا ہوا
تمثیل	=	تشبیہ دینا، مشابہت، مطابقت
تنوع	=	قسم قسم کا ہونا، گونا گونی
انفرادیت	=	خودی، انانیت
نشیب وفراز	=	اونچ نیچ، اُتار چڑھاؤ
انتشار	=	پراگندگی، تِتر بتر ہونا، پریشانی، فکر
تخیل	=	تصور، خیال
عکس	=	سایہ، پرچھائیں
متوازی	=	برابر فاصلے پر رہنے والا
ارتقا	=	اُوپر چڑھنا، بتدریج ترقی کرنا

3.10 کتب برائے مطالعہ

1۔ فرمان فتح پوری — اردو نثر کا فنی ارتقا — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، کوچہ پنڈت، دہلی 6، 2006

2۔ قمر رئیس — نیا افسانہ: مسائل ومیلانات'' — اردو اکادمی دہلی، 1992

3۔ شمس الرحمٰن فاروقی — افسانے کی حمایت میں — مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، 2006

4۔ علی سردار جعفری — ترقی پسند ادب — انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، 1951

5۔ خلیل الرحمٰن اعظمی — اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک — ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ، 1996

6۔ گوپی چند نارنگ — نیا اردو افسانہ — اردو اکادمی دہلی، 2010

اکائی 4 اردو ڈراما: فن اور روایت

ساخت

4.1 اغراض ومقاصد

4.2 تمہید

4.3 اردو ڈراما: فن اور روایت

4.3.1 اردو ڈرامے کی تعریف

4.3.2 ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

4.3.3 ڈرامے کے اقسام

4.3.4 ڈرامے کی وحدت ثلاثہ

4.3.5 ڈرامے کا آغاز وارتقاء

4.3.6 پارسی تھیٹر

4.3.7 پارسی تھیٹر کے بعد اردو ڈراما

4.4 آپ نے کیا سیکھا

4.5 اپنا امتحان خود لیجیے

4.6 سوالات کے جوابات

4.7 فرہنگ

4.8 کتب برائے مطالعہ

4.1 اغراض ومقاصد

اس اکائی کا مقصد ہے کہ

1- آپ کو ڈرامے کی تعریف بتائی جائے۔

2- آپ کو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی سے واقف کرایا جائے۔

3- آپ کو ڈرامے کی اقسام بتائی جائیں۔

4- آپ کو اردو ڈرامے کے آغاز وارتقاء سے واقف کرایا جائے۔

4.2 تمہید

ڈراما نہ صرف مکالمے میں لکھی تحریر کا نام ہے نہ محض واقعات وکردار کے مجموعے کو ڈراما کہا جاسکتا ہے بلکہ جب تک اسے پیش نہ کردیا جائے وہ مکمل نہیں ہوتا۔ ڈرامے کی روایت اتنی ہی قدیم مانی جاتی ہے جتنا کہ خود انسان۔ زمانہ قدیم سے ہی انسان سوچتا، سمجھتا، محسوس کرتا اور مختلف قسم کے تجربات سے گزرتا تھا۔ مگر اس وقت اس کے پاس ان احساسات اور جذبات کے اظہار کے صرف دو ذرائع تھے، ایک آواز اور دوسرا حرکات وسکنات اور یہی قدیم وسائل ڈرامے کے اظہار کی بنیاد ہیں۔

قیاس کیا جاتا ہے کہ جب انسان غاروں اور جنگلوں میں رہتا تھا اور جانوروں کا شکار کر کے اپنا پیٹ پالتا تھا تو

اسے درندوں سے بھی واسطہ پڑتا رہا ہوگا۔ان سے نبرد آزما ہوتے ہوئے کبھی ان پر فتح پاتا ہوگا کبھی شدید زخمی ہوتا ہوگا اور کبھی خود اسے جان سے ہاتھ دھونا پڑتا ہوگا۔ وہی وحشی انسان جب کسی کوہ کنج یا الاؤ کے گرد اپنے ساتھیوں کے ساتھ بیٹھتا ہوگا تو شکار حاصل کر لینے کی خوشی میں اچھلنے کودنے کے ساتھ ساتھ اپنی بے ہنگم آواز اور اعضاء کی حرکات سے، ان حادثات، تجربات وجذبات کا بھی اظہار کرتا ہوگا جو شکار کرتے ہوئے، جنگلوں میں گھومتے ہوئے یا اپنے دوسرے ہم جنسوں سے ملتے ہوئے اسے پیش آئے ہونگے۔اس کے جذبات وتجربات کے یہ اظہار ہی ڈرامے کے دھندلے دھندلے نقوش اولیں ہیں جو تہذیب وتمدن کے ارتقا کے ساتھ ساتھ نکھرتے اور واضح ہوتے چلے گئے۔

4.3 اردو ڈراما: فن اور روایت

4.3.1 اردو ڈرامے کی تعریف

انسائیکلوپیڈیا بریٹانیکا کے مطابق لفظ ڈراما یونانی زبان کا لفظ ہے جس کے معنیٰ ہیں" کر کے دکھائی ہوئی چیز"۔

شیلڈن چینی کی نظر میں:

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

عام زبان میں ڈراما کی تعریف یوں پیش کی جاسکتی ہے:

" کسی قصے یا واقعہ کو کرداروں کے ذریعے تماشائیوں کے روبرو عملاً پیش کرنے کو ڈراما کہتے ہیں"۔

ان تعریفات میں عمل کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے۔ دراصل ڈراما ناول یا افسانے کی طرح صرف تحریری ادب نہیں ہے جو لکھے یا پڑھے جانے کی حد تک محدود ہو بلکہ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے۔ یہ مکمل اسی وقت ہوتا ہے جب اسے اداکاروں کے ذریعے اسٹیج پر عملاً پیش کر دیا جاتا ہے۔ گویا ڈرامے کی تحریری شکل (script) کی اہمیت اس نقشے کی سی ہے، جو کسی عمارت کی تعمیر سے پہلے تیار کیا جاتا ہے۔ گو کہ نقشے میں عمارت کی تمام تفصیلات موجود ہوتی ہیں، پھر بھی نقشہ تیار ہو جانے سے عمارت کی تکمیل نہیں ہوتی، اسی طرح اسکرپٹ تیار ہو جانے سے ڈراما مکمل نہیں ہو جاتا جس طرح عمارت کی تکمیل کے لئے نقشے کے بعد اینٹ، پتھر، سیمنٹ، لوہا، لکڑی، کاریگر اور مزدور کی ضرورت ہوتی ہے، اسی طرح ڈرامے کی تکمیل کے لیے اس کے علاوہ اداکار، تماشائی، اسٹیج، آواز، روشنی، موسیقی، لباس وزیبائش اور دوسری بہت سی چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ مختصر یہ کہ ڈرامے کی تکمیل اس کی پیشکش کے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔

4.3.2 ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

ارسطو کے مطابق ڈرامے کے اجزائے ترکیبی چھ ہیں:

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

پلاٹ: جب مختلف واقعات کو ایک فطری تسلسل، بامعنی وباطنی ربط وآہنگ کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ میں اسباب وعلل پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ چنانچہ ناول کے حوالے سے ای-ایم-فورسٹر کہانی اور پلاٹ کا فرق واضح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ،"بادشاہ مر گیا اور رانی مر گئی"، یہ ایک کہانی یا واقعہ ہوا لیکن اس بات کو اسباب وعلل کا سہارا لیتے ہوئے اس طرح کہا جائے کہ "بادشاہ مر گیا اور اس کے غم میں رانی مر

گئی" تو یہ صرف واقعہ یا کہانی نہیں رہا بلکہ پلاٹ بن گیا۔

وقت متعین اور محدود ہونے کی وجہ سے ڈرامے کا پلاٹ ایجاز و اختصار کا تقاضہ کرتا ہے۔ لہذا اس کی تراش خراش اور تشکیل میں ایک خاص فنی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہاں واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جانا چاہیے کہ ان میں مسلسل ارتقا ہو، یہاں تک کہ وہ نقطۂ عروج کو پہنچ جائیں۔

عام طور سے پلاٹ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ اکہرے اور تہہ دار۔ اکہرے سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو وہ سب آپس میں مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک ہی طرح کے جذبات کی رنگارنگی ہو۔ تہہ دار پلاٹ سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کئے جائیں تو ضروری نہیں کہ ان کا آپس میں ربط ہو۔ دوسرے کرداروں کی مدد سے جزوی واقعات بھی اس کی شخصیت سے وابستہ ہو جائیں اور اس میں قصہ در قصہ پیدا ہوتا چلا جائے۔ پیش کش کے لحاظ سے اکہرا اور سادہ پلاٹ زیادہ موزوں ہوتا ہے۔ پلاٹ میں غیر معمولی پیچیدگی حرکت و عمل میں رکاوٹ بننے کے ساتھ ساتھ تماشائیوں کی اکتاہٹ اور الجھن کا بھی سبب بنتی ہے۔

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

کردار: پلاٹ کو پیش کرنے کے لئے کردار کی ضرورت پیش آتی ہے اور ہر کردار اپنی تعلیم، ماحول، نفسیات، سماج، تہذیب اور ثقافت کو اپنے ساتھ لیے ہوتا ہے۔ کسی فن پارے کے ایسے کردار جن کی گفتگو، افعال، حرکات و سکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں زندگی کی حقیقی عکاسی پائی جاتی ہو یا جن میں ایسی ہمہ گیری ہو جو زمانہ اور وقت گزر جانے کے باوجود انہیں زندہ رکھ سکے۔ ایسے کردار معیاری بلکہ متحرک اور زندہ کردار کہے جاسکتے ہیں۔ ان میں انفرادیت کے باوجود ایسی عمومیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے سماج کے کسی طبقے کی روایات و نظریات کی ترجمان بن جاتے ہیں۔ ان کا مزاج اپنی عہد اور معاشرے سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔

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

کردار نگاری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کرداروں کی زبانی ایسی گفتگو پیش کی جائے جو ان کی فطرت ماحول اور معاشرت کے مطابق ہو، جو کردار جس سماج یا طبقہ سے تعلق رکھتا ہو زبان بھی اس کے مطابق ہو۔ مختلف طبقوں اور گروہوں کے لوگوں کی گفتگو سے طبقاتی فرق بھی ظاہر ہو۔ کردار صرف آپس میں گفتگو نہ کرے بلکہ پلاٹ کو آگے بڑھائے۔ کردار موقع و محل کی موزونیت و مناسبت کے ساتھ اپنے مرتبے و ماحول کے مطابق گفتگو کریں۔

مکالمہ: ڈراما چونکہ اسٹیج پر دکھایا جاتا ہے اس لیے اکثر کرداروں یا اشیا کو پیش کر دینا کافی ہوتا ہے۔ انہیں بیان نہ بھی کیا جائے تو بات مکمل ہو جاتی ہے۔ یعنی اسٹیج ڈرامے میں بہت سے ایسے مکالمے ہوتے ہیں جنہیں لکھا نہیں جاتا بلکہ کرداروں کی مدد سے دوران پیشکش ان کے جسمانی حرکات و سکنات کے ذریعے ادا کیے جاتے ہیں۔ اس سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ ڈرامے میں مکالمہ کی زیادتی مناسب نہیں کیونکہ ڈرامے میں 'کہنے' سے زیادہ 'کرنا' اہم ہوتا ہے۔ مکالمے حرکت و عمل کو قوت بخشنے اور قصے کو آگے بڑھانے کے لیے ہوتے ہیں۔ چونکہ ڈرامے کا وقت محدود

ہوتا ہے، اس لئے کم سے کم الفاظ کا استعمال کرنا چاہیے، اس میں الفاظ کا انتخاب اس طرح کرنا چاہیے جس طرح ٹیلیگرام کے لیے کیا جاتا ہے۔ اگر کام ایک جملے سے چل جاتا ہے تو دوسرا جملہ ہرگز نہیں لکھنا چاہیے خواہ وہ کتنا ہی خوبصورت ہو۔ ڈراما کیلئے خوبصورت جملہ وہ ہے جس کی ضرورت ہو، وہ نہیں جس میں خوبصورت الفاظ ہوں۔

مکالموں کا موقع ومحل سے مناسبت رکھنا بھی ضروری ہے، انہیں کردار کی ذہنی سطح اور معاشرت کے مطابق ہونا چاہیے۔ ڈراما نگار کا یہ فرض ہے کہ وہ ہر کردار کو اس کی گفتگو اور لہجے کی مدد سے ابھارے۔ ہر دو انسان میں جو فرق ہوتا ہے وہی ان کے مکالموں میں بھی ہونا چاہیے۔ مکالموں میں فطرت و معاشرت کی صحیح عکاسی کے لیے مختلف طبقوں کی زبان پر دسترس ہونی چاہیئے اور نہ صرف زبان بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی و ثقافتی عوامل کام کرتے ہیں ان سے بھی واقفیت ہونی چاہیے۔ بقول پروفیسر محمد حسن:

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

زبان: ڈرامے کی زبان کا انحصار اس کے موضوع پر ہوتا ہے۔ مثلاً ڈراما تاریخی یا نیم تاریخی موضوع پر مبنی ہے یا کسی ہلکے پھلکے سماجی موضوع پر۔ چنانچہ ایک تاریخی ڈرامے کی زبان اور ایک ہلکے پھلکے سماجی ڈرامے کی زبان میں فرق ہونا لازمی ہے۔

ڈرامے کی زبان کا تعین موضوع کے ساتھ ساتھ کردار کی مناسبت سے بھی ہوتا ہے۔ یعنی تمام کردار ایک ہی زبان میں گفتگو نہیں کرتے۔ ان کی تعلیم، تہذیب و ثقافت، سماج، ماحول اور دوسرے کردار سے رشتے کی مناسبت سے بھی زبان کا تعین کیا جاتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ عام زندگی میں ہم میں سے تقریباً سبھی بعض اوقات ایک ہی شخص سے ماحول کی مناسبت سے مختلف زبان میں بات کرتے ہیں یعنی اگر خوشی کا ماحول ہے تو زبان مختلف ہوتی ہے اور اگر غصہ یا ناراض ہیں تو مختلف طرح کے الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں یا غیر ارادی طور پر زبان سے ادا ہوتا ہے۔ اس لئے مختلف کردار کی زبان مختلف ہونی چاہیے یعنی اردو ہونے کے باوجود ان کے ذریعے ادا کیے جانے والے جملے کی ساخت، الفاظ کے انتخاب اور بولنے کا لہجہ مختلف ہونا چاہیے۔

جدید ڈرامے کی پیشکش کا ایک اہم حصہ موسیقی ہے۔ ارسطو نے بھی ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں پانچواں درجہ موسیقی کو دیا ہے۔ موسیقی کے ذریعے ماحول، حالات اور کردار کی ذہنیت اجاگر کرنے میں بہت مدد ملتی ہے۔ اسی طرح اب روشنی بھی ڈرامے کی پیشکش کا اٹوٹ حصہ بن گیا ہے۔ روشنی کی مدد سے حالات، ماحول مقام وغیرہ کو بخوبی پیش کیا جاتا ہے۔ چھٹا درجہ آرائش و زیبائش کا ہے۔ بہت سی باتوں اور نکات کو صرف آرائش اور لباس کے ذریعے ہی کامیابی کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے اور کیا جاتا ہے۔ حالانکہ ارسطو نے آرائش کا ذکر کیا ہے لیکن اس کو اتنی اہمیت نہیں دی ہے، جتنا زور دوسرے اجزاء پر صرف کیا ہے یعنی وہ اس کے اثر کا معترف ہوتے ہوئے بھی اسے زیادہ اہمیت نہیں دیتا اس کا خیال ہے کہ اس کا تعلق شاعر سے زیادہ کاریگر سے ہے اور ہم جانتے ہیں کہ ڈرامے کی پیشکش میں کاریگری کس قدر اہمیت رکھتی ہے۔

4.3.3 ڈرامے کے اقسام

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

1- ٹریجیڈی (Tragedy) یعنی المیہ

2- کامیڈی (Comedy) یعنی طربیہ

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

ٹریجیڈی (المیہ): مغرب میں یہ ڈرامے کی سب سے اعلیٰ قسم تصور کی گئی، اور اس قدر مقبول ہوئی کہ ڈرامے کا دوسرا نام ہی ٹریجیڈی پڑ گیا، ٹریجیڈی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کا پلاٹ غم واندوہ کے واقعات پر مبنی ہوتا ہے اور اس میں باوقار اعلیٰ طبقے کے کردار شامل کیے جاتے ہیں۔

کامیڈی (طربیہ): طربیہ کو ہمیشہ دوسرے درجے کا ڈراما سمجھا گیا اور اس سے تفریح وتفنن طبع کا کام لیا گیا۔ یہ ڈرامے کی ایسی قسم ہے جس کے پلاٹ میں خوشی ومسرت پیدا کرنے والے واقعات پیش کئے جاتے ہیں اور اس کے کردار متوسط درجے کے عام انسان ہوتے ہیں۔ اس میں مثالی کردار پیش کئے جاتے ہیں اور یہ مبالغہ آمیز پر تفنن اور تفریحی سامان فراہم کرتے ہیں۔

ٹریجیڈی کامیڈی (الم طربیہ): بعض ڈراما نگاروں نے سنجیدہ ڈراموں میں خوشی ومسرت کے عناصر بھی داخل کرنے کی کوشش کی۔ کچھ رومن ڈراما نگاروں نے بہادرانہ روایات اور دیوتاؤں کی کہانیوں کے المیہ اجزاء لے کر طربیہ کی بنیاد پر انہیں آگے بڑھایا اس طرح طربیہ اور المیہ کی خصوصیات کو ملا کر ڈرامے کی ایک نئی قسم موجود میں آئی جسے "الم طربیہ" کہا گیا۔

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

فارس: فارس ڈرامے میں عوامی سطح کے مضحکہ خیز واقعات پیش کئے جاتے ہیں۔ اس قسم کے ڈرامے میں مبالغہ آمیز انداز میں تفریح کو مرکزیت حاصل رہتی ہے اس لیے اس میں طنز ومزاح کا عنصر غالب رہتا ہے۔ اکثر اس طرح کے ڈراموں میں پلاٹ اور کردار نگاری پر زیادہ زور نہیں دیا جاتا اور تمسخرانگیز واقعات پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے۔

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

اوپیرا: یہ کہا جاتا ہے کہ جو ڈراما سر بسر رقص وسرود کے ذریعے پیش کیا جائے وہ اوپیرا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اوپیرا میں رقص وسرود کے عناصر غالب رہتے ہیں لیکن اس کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کہانی کے موضوع کے مطابق ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے جو مواقع کے مطابق متنوع بھی ہوتی ہے اور کسی قسم کے وقفے سے اس کا تسلسل بھی کہیں ٹوٹنے نہیں پاتا ہے یعنی اول سے آخر تک مواقع کے ساتھ بغیر تسلسل ٹوٹے موسیقی حسب ضرورت آپ سے آپ رنگ بدلتی چلی جاتی ہے۔

4.3.4 ڈرامے کی وحدت ثلاثہ

ڈرامے کی تین وحدتیں بیان کی گئی ہیں:

1- وحدت عمل

2- وحدت زماں

3- وحدت مکاں

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

وحدت زماں: وحدت زماں سے عموماً یہ مراد لی جاتی ہے کہ ڈرامے کے پیشکش میں کتنا وقت صرف ہو یا ڈراما کتنی دیر کا ہو لیکن ارسطو کی توضیحات سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ڈرامے میں جو قصہ یا واقعہ پیش کیا جائے وہ کتنے وقت پر محیط ہو۔

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

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

4.3.5 ڈرامے کا آغاز وارتقاء

ڈرامے کی ابتدا کے متعلق اگر یہ کہا جائے تو شاید بیجا نہ ہو کہ انسان کی پیدائش کے ساتھ ساتھ ڈراما وجود میں آیا کیونکہ انسان نے باضابطہ کوئی زبان نہ ہونے کی صورت میں اپنی ضرورت کے تحت پہلے پہل اشارے کنایے کی مدد سے اپنے تاثرات کا اظہار کیا ہوگا اور ہم اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ یہ عمل داری کا اہم جز شمار کیا جاتا ہے۔ اور جب وحشی انسان شکار کے دوران پیش آنے والے واقعات اور حادثات کو مختلف قسم کی آوازوں، حرکات وسکنات اور تاثرات کے ذریعے بیان کرتا ہوگا اسے ڈرامے کی ابتدائی شکل بھی کہہ سکتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں ڈرامے کی روایت بہت قدیم اور مستحکم ہے۔ رسم ورواج کے تحت دیوی دیوتاؤں کے آگے اور بالخصوص "برہما" کے آگے قسم قسم کے سوانگ بھرنا، رقص کرنا اور مختلف رسموں وحرکتوں سے عقیدت کا اظہار کرنا یہاں کا پرانا شیوہ رہا ہے۔ رفتہ رفتہ انہیں افعال وحرکات نے رنگا رنگ صورت اختیار کر کے ڈرامے کی شکل لے لی۔ یہی صورت یونانی ڈراموں کی ہے جس کی ابتدا ڈایونیسس (Dionysus) کے آگے نذرانہ عقیدت پیش کرنے کے طور پر ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں سالانہ جلسے ہوتے تھے اور گانے بجانے نقل وحرکت کے خوب مقابلے ہوتے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامے کے سلسلے کے پہلے یہ اصول ایک طرف ہمیں ارسطو کی "بوطیقا" میں نظر آتے ہیں تو دوسری طرف بھرت منی کے "ناٹیہ شاستر" میں دکھائی دیتے ہیں۔ ہندوستان میں سنسکرت ڈراموں کا چلن بہت پرانا ہے۔ زمانہ قدیم سے ہی اس نے بعض ایسے ڈرامے پیش کر دیئے جن پر تاریخ آج بھی فخر کرتی ہے۔

اردو ڈراموں کے آغاز سے قبل خطہ اودھ میں نوٹنکیاں خاصی تیزی سے ترقی کر رہی تھیں، جو گاؤں گاؤں، قصبہ قصبہ پہنچ کر عوام کی دل جوئی کا سامان فراہم کرتی تھیں۔ اس کے علاوہ کٹھ پتلی کا ناچ، بھانڈ وں کی نقلیں، تماشا، رام لیلا، اور بہت سی دوسری لیلائیں اکثر پیش کی جاتی تھیں۔ رام لیلا اور راس لیلا میں زیادہ تر مذہبی قصوں کو دکھایا جاتا تھا۔ عقیدت کے تحت اس میں ہر کس وناکس شریک ہوتا۔ بنگال میں اسکو جاترا (یاترا) کہا جاتا رہا ہے۔

لکھنؤ کے نواب واجد علی شاہ کو رقص و سرود وغیرہ سے بے پناہ دلچسپی تھی جو انہیں وراثت میں ملی تھی۔ طبیعت میں حسن پرستی اور نفاست پسندی کوٹ کوٹ کر بھری تھی۔ رقص و موسیقی کا ذوق جنون کی حد تک تھا۔ دولت کی فراوانی تھی چنانچہ انہوں نے "کرشن لیلا" اور "راس لیلا" سے متعلق کھیل رہس کو پسند کیا جس میں کرشن گوپیوں سے وعدہ کرتے رہتے ہیں کہ وہ ان کی تمنا جلد پوری کریں گے، گوپیوں کی بے قراری، کرشن کی قربت و صحبت، پھر اس کے بعد کرشن کا غائب ہو جانا، جمنا کے کنارے ان کا ظاہر ہونا، گوپیوں کا گھیرا بنا کر گھیر لینا، اس طرح تمام رات گوپیوں کے ساتھ بسر کرنا رہس کہلاتا تھا جسے نواب بے حد پسند کرتے تھے کیونکہ اس میں ہر طرح کا تعیش اور تفریح کا سامان نظر آتا۔ گویا واجد علی شاہ رہس کے ادب و فن سے پوری طرح واقف تھے اور اس سے انہیں بے حد لگاؤ تھا۔ اپنے دربار میں انھوں نے باقاعدہ رہس خانہ بنوایا تھا، اور بہت سی رقاصائیں اس رہس خانے میں موجود تھیں۔ ان کی مدد سے پہلے انہوں نے اپنی مثنوی کو پیش کیا اور پھر اس کے بعد رادھا کنہیا کا قصہ لکھا اور اسے باقاعدہ دربار میں پیش کیا۔

پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے واجد علی شاہ کے اس رہس کو اردو کا پہلا ڈراما کہا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ رادھا کنہیا کا قصہ باضابطہ ڈراما نہیں بلکہ رہس ہے جو محض کرشن لیلاؤں سے متاثر ہو کر ترتیب دیا گیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کی پیشکش میں ان کی اپنی جدتِ طبع اور افتادِ ذہنی کام کرتی رہی اور رقص سرود کی کچھ نئی شکلیں سامنے آئیں۔ ایک قصے کو کرداروں کے ذریعے پیش کرنے کی یہ کوشش ڈرامے کی ابتدائی منزل ہے اور اسی لئے ان کی اس کوشش کو اردو ڈرامے کا پہلا قدم تو کہا جا سکتا ہے لیکن اس کو اردو کا پہلا ڈراما نہیں کہا جا سکتا کیونکہ اس کا پلاٹ نامکمل ہے۔ دراصل واجد علی شاہ نے اسے مکمل صورت میں کلکتہ کے مٹیا برج میں پیش کیا۔

چونکہ 'رادھا کنہیا کا قصہ' مکمل صورت میں لکھنؤ میں واجد علی شاہ نے نہیں کھیلا اس لیے اب تک کی تحقیق کے مطابق سید آغا حسن امانت لکھنوی اردو کے پہلے ڈراما نگار اور 'اندر سبھا' اردو کا پہلا ڈراما ہے جو 4 جنوری 1854 کو پیش کیا گیا جب کہ یکم اگست 1852 کو یہ ڈراما مکمل ہو چکا تھا۔ اس کے متعلق خود امانت لکھنوی لکھتے ہیں:

"ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی، یگانہ ازلی، رفیق شفیق، مونس و غمخوار، قدیمی جانثار، شاگرد اول، موزوں طبیعت، مخلص عبادت، عاشق کلام امانت جنہوں نے از راہ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے، ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر نظم ہونا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہو رہے ... غرضیکہ چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ھ اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چہار باب، چار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔"

پہلی بار عوام کے سامنے ڈراما نما پیش کیا گیا جس میں اس عہد کے لکھنؤ کے مذاق اور مزاج کا پورا پورا خیال رکھا گیا تھا اور گھر گھر اس کے چرچے سنے جانے لگے۔ مختلف مثنویوں کے حصول کو لے کر دیوا اور گلفام کے علاوہ اندر کی شوقین طبیعت کے ذریعے اس عہد کے معاشرے کی بھرپور تصویر پیش کی گئی اور اسی لیے بے حد پسند کی گئی۔ اندر سبھا کی مقبولیت کے بعد اس طرز پر بہت ساری سبھائیں لکھی اور پیش کی گئیں جن میں اندر سبھا، مداری لال، فرخ سبھا، بندر سبھا، جشن پرستان وغیرہ اہم ہیں۔ یہ تمام سبھائیں لکھنؤ اور اس کے قرب و جوار میں بہت ہی شان کے ساتھ پیش کی جانے لگیں لیکن یہ سبھائیں اس مقام تک نہیں پہنچ سکیں جہاں تک اندر سبھا پہنچی۔ گو کہ اس بات سے کسی کو انکار نہیں کہ اردو ڈرامے کی ابتدا اودھ میں ہوئی۔ اندر سبھائی دور کے بعد لکھنؤ میں اردو ڈرامے کا زوال نظر آتا ہے اور اب یہ اودھ سے بنگال کی جانب کوچ کرتا ہے اور اس سلسلے میں پروفیسر کلیم سہسرامی لکھتے ہیں:

"اندر سبھائی دور کا آغاز 1270ھ/ 54-1853ء سے ہوتا ہے۔ بعض مؤرخین کا خیال ہے کہ لکھنو کے بعد اس کے دور کا آغاز بمبئی میں ہوا اور پارسی کمپنیوں نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ لیکن تاریخی نقطہ نظر سے یہ درست نہیں۔ واجد علی شاہ نواب اودھ کے زوال سے متاثر ہو کر جس طرح بعض شاعر و ادیب ان کے ساتھ مٹیا برج منتقل ہو کر

چلے آئے۔اسی طرح کانپور سے نواب علی نفیس اور شیخ پیر بخش ناٹک کمپنیوں کی دعوت پر ڈھاکہ چلے آئے اور عوام وخواص کے ذوق کی تسکین کے لیے چند ناٹک ترتیب دے کر اپنی فنکاری کا ثبوت پیش کرتے رہے۔ پھر جب یہاں ناٹک کمپنیوں کی مالی حالت زوال پذیر ہوئی تو بمبئی میں پارسیوں کے ذریعے اردو ڈرامے کا آغاز ہوا۔"

مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جب لکھنؤ میں ڈرامے کی روایت کو زوال کا سامنا کرنا پڑا تو اس کی آبیاری کی ذمہ داری بنگال نے قبول کی۔ڈھاکہ میں اول تو "اندر سبھا" امانت پیش کیا گیا پھر طبع زاد ڈرامے پیش کیے جانے لگے جن کی سرپرستی وہاں کے نوابوں اور رئیسوں نے کی۔اس وقت تک ڈھاکہ میں اردو کا اچھا خاصا رواج ہو چکا تھا۔

ڈراما کے شائقین کے رجحان کو دیکھتے ہوئے کئی اور کمپنیاں قائم ہوگئیں۔ان کمپنیوں میں سے ایک کمپنی نے اس دور کا مشہور ڈراما "حسن افروز" پیش کیا۔غرض ڈرامے کی سرگرمی پورے شباب پر تھی کہ آپسی جھگڑے اور پیشہ ورانہ رقابت کی بنا پر ان میں سے بیش تر کمپنیاں بند ہوگئیں جن میں مشہور و معروف فرحت افزا تھیٹر یکل کمپنی بھی شامل تھی۔اس کے باوجود وہاں ڈرامے کی سرگرمی ختم نہیں ہوئی بلکہ حکیم مرزا حرق نے ' گلشن جاں فزا' اور احمد حسین وافر نے "بلبل بیمار" لکھ کر اردو ڈرامے کو ایک نیا موڑ عطا کیا۔اس دور کے پیش کردہ ڈراموں میں دو ایسے ڈرامے ہیں جنھوں نے اردو ڈرامے کو ایک نیا رخ دیا۔ پہلا ڈراما "ناگر سبھا" ہے،اس نے اردو ڈرامے کو مافوق الفطری دنیا سے باہر نکال کر جیتی جاگتی دنیا میں لا کھڑا کیا۔لکھنؤ میں جتنی بھی سبھائیں پیش کی گئیں سب کی سب فوق الفطری قصے پر مبنی تھیں جس میں محض خیال پردازی تھی۔ناگر سبھا نے پہلی بار مقامی عقائد کو ڈرامے کا موضوع بنایا۔اس ڈرامے میں ایک معمولی سپیرا ہیرو ہے اس طرح یہ عام انسان کو ڈرامے کا مرکزی کردار بنانے کی راہ ہموار کرتا ہے۔اس سے پہلے اندر سبھاؤں میں عام انسان کا دخل بالکل نہ تھا۔ بلکہ صرف شہزادے، شہزادیاں اور پریاں ہی ہیرو اور ہیروئن ہوسکتے تھے۔ یہ روایت سنسکرت سے ہی چلی آ رہی تھی۔ناگر سبھا میں بنگال کے جادو کو بنیاد بنایا گیا ہے۔اسے ہم معمولی سمجھ کر نظر انداز نہیں کر سکتے کیونکہ اس زمانے میں ہندو مسلمان دونوں جادو اور مافوق الفطری قوتوں میں یقین رکھتے تھے۔دوسرا ڈراما "بلبل بیمار" ہے جس میں ایک عشقیہ قصہ بیان کیا گیا ہے۔اس کی ہیروئن نہایت خوبصورت ہے جس کی شہرت دور دور تک ہے۔لوگوں نے اسے بلبل کا لقب دیا ہے۔بلبل کے دو خاص عاشق ہیں جو اس پر جان دیتے ہیں اور اس سے شادی کرنا چاہتے ہیں۔ایک کو کامیابی ملتی ہے لیکن دوسرا محبت میں ناکامی کے بعد مجنوں کی طرح در در کی ٹھوکریں کھاتا ہے۔

''بلبل بیمار" سے پہلے اردو میں عشقیہ ڈراما تو ملتا ہے لیکن وہ کسی شہزادے اور شہزادی کے گرد گردش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔انسان کا اس میں کوئی دخل نہیں ہے۔اس طرح اگر ہم یہ کہیں کہ بنگال میں لکھے گئے ڈرامے نے اردو ڈرامے کو ایک نیا موڑ عطا کیا جس کی پیروی کر کے پارسی تھیٹر نے شہرت حاصل کی تو بے جا نہ ہوگا۔

"شیخ فیض بخش کانپوری نے فرحت افزا تھیٹر یکل کمپنی قائم کی۔اس کمپنی کے لیے کانپور سے منشی نواب علی نفیس بلائے گئے۔ انہوں نے چالیس ناٹک مرتب کیے۔تیس کے قریب اسٹیج ہوئے۔ دو کھیل کتابی صورت میں چھاپے گئے۔ پھر کانپور سے شیخ پیر بخش آئے۔ان کا ناٹک "ناگر سبھا" اسٹیج ہوا۔چار برس کی مدت میں یہ کمپنی ختم ہوگئی۔اس کے بعد "حسن افروز" اور " گلشن جاں فزا" کے نام سے دو ڈرامے اسٹیج کیے گئے۔ان دونوں کے مرتب حکیم حسن مرزا حرق تھے۔اس طرح محلّہ مہاوت ٹولی والوں نے ماسٹر احمد حسین وافر متخلص کا، "بلبل بیمار" اسٹیج کیا جو چھپ بھی گیا ہے اور اب نایاب ہے۔ یہ یہاں کا پہلا ناٹک ہے جس میں کسی قدر ڈرامے کی شان ہے ورنہ سب کے سب اوپیرا تھے۔ پھر تو ناٹک کا ڈربہ کھل گیا اور کم ایسے محلے ہیں جہاں یہ بیماری نمودار نہیں ہوئی۔ جن محلوں میں کوئی کھیل میسر نہ ہوا وہاں "اندر سبھا" اسٹیج ہوا حتیٰ کہ شہر سے 30 میل دور حبیب پور جہاں اردو کا

رواج برائے نام ہے یعنی صرف خاندان ریاست میں لوگ ہندوستانی بولتے اور سمجھتے ہیں، وہاں بھی "اندر سبھا" اسٹیج ہوا، اور" ... جوگن آتی ہے پری بن کے پرستان کے بیچ" کی سریلی صدا گونجنے لگی۔''

نواب سر احسن اللہ مرحوم نے بھی چند مختصر ڈرامے لکھے اور ان کے خاندانی اسٹیج پر کھیلے گئے۔ خواجگان ڈھاکہ میں میرزا والی جان قمر نے بہت سے ڈرامے لکھے اور پیش کیے۔ اس طرح بالکل عیاں ہو جاتا ہے کہ اردو ڈرامے نے لکھنؤ کے بعد بنگال کی جانب کوچ کیا نہ کہ بمبئی کی طرف۔ بعض ناقدین بنگال پر بمبئی کو فوقیت دیتے ہیں لیکن مندرجہ بالا باتوں سے یہ بات بالکل صاف ہو جاتی ہے کہ جب ڈھاکہ میں تھیٹریکل کمپنی ٹوٹنے لگی تو انہیں ڈراما نگاروں نے ڈھاکہ سے بمبئی کی جانب کوچ کیا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر کلیم سہسرامی نے اپنی مرتبہ کتاب "بیمار بلبل" میں بالکل صاف لفظوں میں لکھا ہے:

"اردو ڈرامے کا آغاز بمبئی سے پہلے مشرقی بنگال میں ہو چکا تھا اور یہ کہ ڈرامے باضابطہ اسٹیج کئے جانے لگے تھے۔ اگر مشرقی بنگال میں ناٹک کمپنیوں کو زوال نہ ہوتا تو کون جانتا ہے کہ بمبئی میں اردو ڈرامے کی نوعیت کیا ہوتی؟ گویا مشرقی بنگال میں اردو ڈرامے کی خزاں سے بمبئی کے اردو ڈرامے کی بہار آراستہ کی گئی۔"

اب تک کی تحقیق کے مطابق بنگال سے شائع ہونے والا پہلا اردو ڈراما سید ابوالفضل کا "صولت عالمگیری" ہے۔ 150 صفحات پر مشتمل یہ ڈراما 2 اکتوبر 1876 کو شائع ہوا۔ دوسرا شائع شدہ ڈراما سید محمد آزاد کا "نوابی دربار" ہے۔ یہ 1878 میں ہفتہ روزہ "اودھ پنچ" لکھنؤ میں متعدد قسطوں میں شائع ہوا۔ یہ کتابی شکل میں 1901 میں لکھنو سے شائع ہوا لیکن لکھا بنگال میں ہی گیا کیونکہ سید محمد آزاد ڈھاکہ کے رہنے والے تھے۔ اس کے بعد بنگال سے مولوی احمد حسین وافر کا ڈراما "بلبل بیمار" 1867 میں شائع ہوا۔

مشرقی بنگال کی ابتدائی ڈرامائی سرگرمیوں میں دو باتیں غور طلب ہیں۔ اول تو یہ کہ جس طرح لکھنؤ میں اندر سبھا کی تقلید میں بہت ساری اندر سبھائیں لکھی گئیں ٹھیک اسی طرح بنگال میں بھی "ناگر سبھا" کی تقلید میں بہت ساری ناگر سبھائیں لکھی گئیں۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب دو ناگر سبھاؤں کا ذکر کرتے ہیں، جن میں پہلی تو امام بخش کی مطبوعہ ہے اور دوسری اشرف علی کی ہے جو غیر مطبوعہ ہے۔ تیسری ناگر سبھا کا ذکر کرتے ہیں ابراہیم یوسف اپنی کتاب "اردو ڈرامے کی تنقید کا تنقیدی جائزہ" میں لکھتے ہیں:

''میرے کتب خانے میں ناگر سبھا کا ایک اور مطبوعہ نسخہ ہے۔ افسوس کہ اس کے ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے بہت ساری معلومات حاصل نہیں ہو سکیں کہ اس کا اختتام کس طرح ہوا ہے۔ ممکن ہے کہ بعد میں کوئی قطعہ تاریخ بھی ہو جس سے اس کے سن تصنیف کا پتہ چلتا۔ اس کے مصنف منشی گرودیال ہیں اور یہ مطبع آفتاب عالم تاب میں منشی دیبی پرشاد کے اہتمام سے چھپی ہے۔"

دوسری اہم بات یہ ہے کہ لکھنؤ اور دوسرے ڈراما مراکز میں عورتوں کا کردار کم سن لڑکے ادا کیا کرتے تھے۔ عورتوں کا اسٹیج پر آنا معیوب سمجھا جاتا تھا اس لئے عورت اسٹیج پر کردار ادا کرنے سے قاصر تھی۔ اس کے برخلاف ڈھاکہ میں عورتیں اسٹیج پر بلا جھجھک کردار ادا کرتی تھیں یہاں تک کہ مردوں کا کردار بھی عورتیں ادا کرتی تھیں۔ اس کی تقلید میں دوسرے مراکز میں عورتیں اسٹیج پر آئیں۔ مشرقی بنگال میں اردو ڈرامے کا زوال پارسی کمپنیوں کی آمد سے شروع ہوتا ہے۔ سب سے پہلی پارسی تھیٹریکل کمپنی جو کلکتہ آئی وہ وکٹورین ناٹک منڈلی تھی۔ 1877 سے پہلے اردو ڈراما دکھانے والی کوئی کمپنی کلکتہ نہیں آئی تھی۔ اس لئے جب کنور جی ناظر اپنی وکٹوریا ناٹک منڈلی لے کر کلکتہ آئے تو ان کا زبردست خیر مقدم کیا گیا۔ موجودہ رائل تھیٹر کو اس وقت ڈراما دکھانے کے لئے کرایہ پر لیا گیا۔ جب پارسی کلکتہ آئے تو ان کے حوصلے بلند تھے لیکن جب وہ بنگالی اداکاروں سے ملے تو انہیں اپنی اوقات کا اندازہ ہوا اور وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ وہ بنگالی اداکاروں کے مقابلے میں ناتجربہ کار ہیں لہذا خورشید جی بالی والا نے

کنور جی ناظر کو مشورہ دیا کہ وہ دادا بھائی ٹھوٹھی، ڈاکٹر نسروان جی پارکھ اور ڈوسا بھائی پاش کو کلکتہ بلالیں۔ ایسا ہی کیا گیا اور پھر ان کی مدد سے اندر سبھا پیش کیا گیا جو کافی دنوں تک چلتا رہا۔

4.3.6 پارسی تھیٹر

ایک طرف لکھنؤ میں واجد علی شاہ اور امانت کی یہ کوششیں جو اپنے پیچھے تہذیب و تعیش اور راس لیلاؤں کا ایک طویل پس منظر رکھتی ہیں اور اپنے عہد کی سیر و تفریح عیش و مستی اور بکھرتے ہوئے معاشرے، کھوکھلی ہوتی ہوئی سماجی اور سیاسی صورتوں پر بھرپور طنز کرتی ہیں تو دوسری طرف ڈرامے کے مستقبل کے امکانات بھی پیدا کرتی ہیں۔ عین اسی عہد میں لکھنؤ سے دور بنگال میں ڈراما اپنی زلفیں سنوارتا نظر آتا ہے تو اس کے بعد لکھنؤ اور بنگال سے کافی دور بمبئی میں مغربی اثرات کے تحت پارسی تھیٹر بہت تیزی سے اپنے بال و پر کھول رہا تھا۔ انگریزوں کے بڑھتے ہوئے غلبے نے ان کی تہذیب و مذاق کو بھی زندہ کیا۔ انگریزوں نے ہندوستان میں داخل ہونے کے پچاس برس کے اندر تقریباً ڈیڑھ سو ڈرامے پیش کئے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے اپنی کتاب میں باقاعدہ ان کی فہرست دی ہے۔ ان ڈراموں کی وجہ سے اتنا اندازہ ہوتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کے نصف آخر تک بمبئی میں باقاعدہ ایک تھیٹر قائم ہو چکا تھا لیکن ایک مخصوص عہد تک اس میں صرف انگریزی ڈرامے ہی ہوتے رہے۔ ہندوستانیوں کو دیکھنے کی اجازت نہ تھی۔ 1835 میں بعض دشواریوں کی وجہ سے یہ تھیٹر نیلام ہو گیا اور اس کی عمارت کو مسمار کر دیا گیا اور جب اسے دوبارہ بنوانے کی فکر ہوئی تو ایسے میں ایک مراٹھی شخص جگن ناتھ شنکر سیٹھ نے اس کی تعمیر کی پیشکش کی جسے انگریزی حکومت نے بعض مصلحتوں سے منظور کر لیا۔ جب یہ تھیٹر بن کر تیار ہوا تو اس میں سب سے پہلے مراٹھی ڈرامے ہوئے لیکن اس میں سیٹھ کو کافی نقصان ہوا تب اسے خیال آیا کہ مراٹھی ڈراموں کی جگہ پر دو ایک اردو ڈرامے کھیلے جائیں جس سے نقصان کی تلافی ہو سکے اور شہرت بھی مل سکے۔ کہا جاتا ہے کہ اس اسٹیج پر پہلی بار ڈاکٹر بھاد واجی لاڈ کا لکھا ہوا "راجہ گوپی چند اور جلندھر" نام کا ڈراما 6 نومبر 1853 اور 7 جنوری 1854 کو پیش کیا گیا مگر اس کا متن آج تک دستیاب نہیں ہو سکا ہے۔

یہ وہ دور ہے جب انگریزی، مراٹھی اور گجراتی ڈرامے تیزی سے ابھر رہے تھے اور ایک دوسرے کا چربہ پیش کر رہے تھے۔ چنانچہ 1864 میں گجراتی زبان میں "اندر سبھا" پیش کی گئی اور اس کے بعد 1867 میں گجراتی ڈراما "گلروز رینہ" کھیلا گیا جو بعد میں اردو زبان میں بھی پیش کیا گیا۔ اسی طرح کئی ایک ڈرامے جو کبھی گجراتی کبھی مراٹھی تو کبھی اردو میں کھیلے جاتے ان کو پیش کرنے والوں اور لکھنے والوں کو یہ اندازہ ہو رہا تھا کہ یہ ڈرامے اردو میں زیادہ مقبول ہو رہے ہیں چنانچہ اردو زبان کی مقبولیت اور عام پسندیدگی ابھر کر سامنے آئی۔ نفع و نقصان بھی پیش نظر رہتا ہے جس کی وجہ سے مراٹھی اور پارسی قلم کار اور ہدایت کار اردو کی طرف متوجہ ہوئے۔

آدان پردان اور منتقلی کے اس دور میں بھائی سہراب جی پٹیل نے جو ان دنوں اسٹیج کی دنیا کے جانی مانی شخصیت تھے 1881ء میں گجراتی ڈرامے کو اردو میں منتقل کیا جو "خورشید" کے عنوان سے مشہور ہوا اس عہد کا یہ واحد ڈراما ہے جو دستیاب ہے۔ اور جسے 1973 میں ڈاکٹر مسیح الزماں نے مقدمے کے ساتھ شائع کر دیا ہے۔

ڈرامے کے ارتقاء میں پارسی کمپنیوں کے اہم کردار کا نتیجہ یہ نکلا کہ نہ صرف عوام میں ڈراموں سے دلچسپی پیدا ہوئی بلکہ ڈراما نگاروں نے بھی پارسی تھیٹر کے طرز پر ڈرامے لکھنا شروع کیے۔ ان ڈراما نگاروں میں نسروان جی مہروان جی آرام، حسینی میاں ظریف، طالب بنارسی، احسن لکھنوی، نرائن پرشاد بے تاب بنارسی اور آغا حشر کاشمیری کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔

اردو کے سب سے پہلے پارسی ڈراما نگار نسروان جی مہروان جی آرام ہیں آرام دراصل "اوریجنل وکٹوریا کلب"

کے اداکار تھے۔ آرام نے پارسی تھیٹر کے ابتدائی زمانے میں ہی ڈراما "خورشید" اور "نور جہاں" کا اردو میں ترجمہ کیا۔ اس کے علاوہ باغ و بہار، عالمگیر، گوپی چند، حاتم طائی، گل صنوبر، جواں بخت (مرچنٹ آف وینس)، اور گل بکاولی وغیرہ ان کے نثری ڈرامے اور بے نظیر بدر منیر، جہانگیر شاہ گوہر، چھل بٹاؤ، موہنا رانی، شکنتلا، پدماوت اور لیلی مجنوں منظوم ڈرامے مانے جاتے ہیں۔

مہدی حسن احسن لکھنوی بنیادی طور پر شاعر تھے لیکن جب الفریڈ کمپنی کے مستقل ڈراما نویس کی حیثیت سے انہوں نے فن ڈراما نگاری کی طرف توجہ دی تو اس پر قدامت کا رنگ چڑھا ہوا تھا۔ احسن نے ارادی طور پر زبان کی سلاست اور فصاحت کا خیال رکھا اور بعض بہت اچھے ڈرامے لکھے۔ احسن لکھنوی نے 1897 سے ڈرامے لکھنا شروع کیے۔ سب سے پہلے انہوں نے مثنوی زہر عشق کو ڈرامے کی شکل میں لکھا جو ان کے نانا نواب مرزا شوق کی تصنیف تھی۔ اس کا نام انہوں نے "دستاویز محبت" رکھا، لیکن یہ اسٹیج نہیں ہو سکا۔ لیکن اسی سال وہ اپنا ڈراما چندراولی الفریڈ کمپنی کے بینر تلے اسٹیج کرانے میں کامیاب ہو گئے۔ ایسا لگتا ہے کہ انہوں نے پارسی اسٹیج کے ذریعہ خاص طور پر شکسپیر کو تماشائیوں کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کی۔ آٹھ سال تک انہوں نے ڈرامے لکھے پھر اس میدان سے کنارہ کش ہو گئے۔ احسن نے جو ڈرامے لکھے ان میں چندراولی، نیک نیت عرف گلستان عصمت (1897)، خون ناحق عرف مار آستین (ہیملٹ) 1898، بزمِ فانی عرف گلنار فیروز (رومیو جولیٹ) 1898، دل فروش (عرف مرچنٹ آف وینس) 1900، بھول بھلیوں عرف کامیڈی آف ایررز 1901، چلتا پرزہ 1902، شریف بدمعاش 1903، کنگ تارا 1904، اوتھیلو 1904 اہمیت کے حامل ہیں۔

طالب بنارسی نے تجارتی کمپنیوں کے لئے ڈرامے لکھے جن میں نیا پن تھا اور داستانی رنگ بھی۔ انھوں نے بعض اہم اور کامیاب ڈرامے لکھے۔ ان ڈراموں کی تعداد بیس سے اوپر ہے۔ طالب بنارسی 38 برس تک وکٹوریا کمپنی سے وابستہ رہے اور ڈرامے لکھتے رہے۔ انہوں نے ڈراموں کی زبان کو پہلے سے زیادہ سلیس اور رواں بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ ان کے اہم ڈراموں میں گوپی چند، نازاں، وکرم ولاس، نگاہ غفلت، اور لیل ونہار قابل ذکر ہیں۔

اسی دور کا ایک اور اہم نام نرائن پرشاد بیتاب کا ہے۔ انہوں نے پہلا ڈراما "قتل نظیر" لکھا جسے 1901 میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی نے اسٹیج کیا۔ بیتاب 1915 تک الفریڈ تھیٹریکل کمپنی سے منسلک رہنے کے بعد سبکدوش ہو گئے لیکن ڈرامے لکھتے رہے۔ قتل نظیر کے علاوہ ان کے مقبول ڈراموں میں حسن فرنگ 1902، کرشن اوتار 1902، میور دھوج 1903، کسوٹی 1905، میٹھا زہر 1906، زہری سانپ 1907، امرت 1907، پھوٹ کا پھل 1908، ایزیولائک اِٹ، علی بابا، توبہ شکن 1910، گورکھ دھندا 1913، مہا بھارت، رامائن 1915، پتنی پرتاپ، کرشن سداما، گنیش جنم، مدرانڈیا، سماج، سیتا اور شکنتلا اہم ہیں۔

آغا حشر کاشمیری (پیدائش: 3 اپریل 1879 - وفات: 28 اپریل 1935) اس دور کے سب سے اہم، ہنگامی اور قابل قدر ڈراما نگار ہیں جنہوں نے پہلا ڈراما "آفتاب محبت" 1897 میں لکھا اور پھر اس میدان میں ایسے کارہائے نمایاں انجام دیے جن سے وہ اپنے قدماء اور اپنے ہم عصروں سے کہیں آگے نکل گئے اور ایک طرح سے نہ صرف پارسی تھیٹر بلکہ اردو تھیٹر کو نئی زندگی بخشی۔ حشر تقریباً 23 سال تک ڈرامے کی دنیا سے وابستہ رہے۔ طبع زاد ڈرامے لکھے ترجمے کیے، اور ہندی میں بھی ڈرامے لکھے اور ہر طرح کے ڈراموں میں عوام کی پسندیدگی، فنی نزاکت اور اسٹیج کے لوازمات کا بھرپور خیال رکھا۔ آغا حشر نے اسیر حرص، مار آستین، مرید شک، میٹھی چھری، شہید ناز جیسے ڈراموں سے اپنا سفر شروع کیا لیکن یہ ڈرامے زیادہ تر اسی انداز کے ہیں جیسا کہ اس وقت ماحول بنا ہوا تھا لیکن حشر نے جلدی ہی اس حصار سے اپنے آپ کو نکال لیا اور آگے بڑھ کر سفید خون، صید ہوس، خواب ہستی، خوبصورت بلا، سلور کنگ جیسے ڈرامے لکھے۔ ان ڈراموں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان

کے پلاٹ شکسپیر سے لئے گئے ہیں لیکن حشر نے انکے انجام بدل دئے ہیں، مزاج بدل دیے ہیں اور یہ سب کرنے میں انہوں نے اتنی مہارت برتی کے ناظرین کو طبع زاد ڈراموں کا لطف آ گیا۔ اسکے بعد انہوں نے یہودی کی لڑکی، خواب ہستی، پہلا پیار، بن دیوی، بلوا منگل، شیر کی گرج، ترکی حور، بھیشم پرتگیا، سیتا بن باس، بھارتی بالک، رستم وسہراب، آنکھ کا نشہ، دل کی پیاس جیسے ڈرامے لکھے۔ ان ڈراموں میں ان کا فن، سلیقہ اور تجارتی نقطہ نظر عروج پر ہے۔ ان سب میں ان کے عہد کی زندگی کے مسائل آسان اور دلچسپ زبان میں پیش کئے گئے ہیں جن میں فارسی کم ہندوستانی زیادہ ہے، جن کی وجہ سے ڈراما روایتی تصور سے ہٹ کر سماجی شعور سے وابستہ ہو گیا ہے۔ حشر نے جس وقت یہ ڈرامے لکھے اس وقت تک بڑے بڑے ہال، مائیکروفون وغیرہ نہیں ہوا کرتے تھے یہ ڈرامے منڈووں یا پنڈال میں ہوا کرتے تھے۔ ہزاروں کا مجمع ہوتا اس لئے کرداروں کو مکالمے بلند آواز سے بولنے پڑتے۔ اس لئے ویسے ہی مکالمے لکھے جاتے جن میں بلند آہنگی اور گھن گرج ہو۔ رفتہ رفتہ حشر کے ڈراموں کا یہ مزاج بن گیا جو تجارتی تھیٹر کی ضرورت بھی تھی۔

حشر کے اس تجارتی انداز نے اردو ڈرامے کو وہ عوامی مقبولیت ادا کی کہ جس شہر میں آغا حشر کی منڈلی پہنچ جاتی ایک دھوم مچ جاتی۔ ان کی کامیابی کو دیکھ کر نہ جانے کتنی منڈلیاں، نوٹنکیاں اسی طرز پر ڈراما کھیلنے کی کوشش کرتیں۔ مذہب وزبان کی تفریق سے بے نیاز ہندی ڈراموں میں اردو کے مکالمے بولے جاتے اور اردو ڈراموں میں ہندی کی ڈائیلاگ پسند کیے جاتے۔ ناظرین جن میں ہر مذہب وملت کے لوگ ہوتے اس سے لطف اندوز ہوتے اور ڈرامے کی روح میں ایسا اتر جاتے کہ انہیں اپنے آپ کا ہوش نہیں رہتا۔ ظاہر ہے کہ یہ کارنامے آغا حشر کے تھے جنہوں نے عوامی پسندیدگی اور ڈرامے کے نرم ونازک فن میں اتنی قربت اور لچک پیدا کر دی کہ ان دونوں کے درمیان فاصلے کم سے کم ہوتے گئے۔ ان سب غیر معمولی اسباب کی وجہ سے ہی اردو ڈرامے کی تاریخ میں آغا حشر ایک سنگ میل کی حیثیت سے یاد کیے جاتے ہیں۔

ایک جانب پارسی تھیٹر کے تحت ڈرامے کھیلے جا رہے تھے تو دوسری جانب کتابی ڈرامے یعنی ایسے ڈرامے لکھے جا رہے تھے جس میں اسٹیج پر کھیلے جانے کی صلاحیت نہ تھی کیونکہ یہ اسٹیج کے نقطہ نظر سے لکھے ہی نہیں گئے تھے۔ ان مصنفین کو اسٹیج کی واقفیت نہیں تھی لہذا ان کے ڈراموں میں اسٹیج کے لوازمات کہاں سے آتے۔ ان ڈراموں میں محمد حسین آزاد کا تمثیل نما ڈراما 'اکبر' 1888، ہادی رسوا کا 'لیلی مجنوں' 1871 اور 'طلسم اسرار'، عبدالحلیم شرر کا 'شہید وفا' اور 'میوۂ تلخ'، عبدالماجد دریابادی کا ڈراما 'زود پشیماں' 1917، پریم چند کا ڈراما 'کربلا'، برج نرائن چکبست کا ڈراما 'کملا'، وغیرہ کو شمار کیا جاتا ہے۔ اسی سلسلے کی ایک کڑی امتیاز علی تاج کا ڈراما 'انارکلی' ہے، جو 1922 میں لکھا گیا اور 1932 میں پہلی بار شائع ہوا۔ یہ ڈراما بھی صرف پڑھنے کی غرض سے لکھا گیا اس لئے اب تک پیش نہیں کیا جا سکا۔ اس لیے ایسے ادبی حلقے میں اسے شاہکار کا درجہ دیا گیا جس کا تعلق اسٹیج یا کھیلے جانے والے ڈراموں سے نہیں تھا۔

''انارکلی'' کی اس مقبولیت کے پیش نظر کچھ اور سنجیدہ لوگوں نے بھی ڈرامے کی طرف توجہ دی جن میں عابد حسین اور محمد مجیب خاص ہیں جن کے ڈرامے "پردہ غفلت" اور "خانہ جنگی" اپنے موضوعات کی سنجیدگی، اصلاحی مقاصد اور تقاضائے وقت سے وابستگی کے باعث اعلیٰ ادب کا حصہ تو بن گئے لیکن اسٹیج کے لوازمات سے یہ ڈرامے بھی مفقود رہے۔ اشتیاق حسین قریشی کے ڈراموں کا بھی یہی انجام ہوا۔

4.3.7 پارسی تھیٹر کے بعد اردو ڈراما

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی تک پہنچتے پہنچتے ڈراما اپنے تکنیکی وسائل اور اسٹیج کے لوازمات میں دن دونی

رات چوگنی ترقی کرنے لگا۔ پہلے خاموش پھر بولتی ہوئی فلموں کا چلن شروع ہوا اس کے بعد ریڈیو عام ہوا جس نے ریڈیائی ڈرامے کو جنم دیا ساتھ ہی مختلف تعلیمی اداروں میں اسٹیج مقبول ہونے لگا۔ کمپنیوں اور کلبوں نے یک بابی ڈرامے کو اسٹیج کرنا شروع کیا۔ اس دور تک پہنچتے پہنچتے اردو ڈرامے نے بھی اتار چڑھاؤ دیکھے۔ ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا اور اس کے ساتھ ہی اپٹا Indian People's Theatre Association کی شکل میں عوامی تھیٹر کا قیام 1943 میں عمل میں آیا جس نے ڈرامے کی دنیا میں اسے ایک نیا اور جیتا جاگتا رخ دے دیا اور ڈراما ادبی و تجارتی رخ سے الگ ہو کر سماجی شعور میں ڈوب کر ایک نئے رنگ و آہنگ اور تیور میں نظر آنے لگا۔ خواجہ احمد عباس کا ڈراما 'زبیدہ'، 'ایٹم بم'، اور 'انناس'، کرشن چندر کا 'سرائے سے باہر'، 'کتاب کا کفن'، 'نیل کنٹھ'، بیدی کا 'نقل مکانی'، 'خواجہ سرا'، 'چانکیہ'، 'تلچھٹ'، 'آج'، 'رخشندہ'، اور 'ایک عورت کی نہ'، عصمت چغتائی کا 'دھانی بانکیں'، 'سانپ'، سردار جعفری کا 'یہ کس کا خون'، منٹو کا 'اس منجدھار میں'، ساتھ ہی بیگم قدسیہ زیدی کے ڈرامے اور پرتھوی راج کپور کے 1943 میں قائم کردہ پرتھوی تھیٹر کے ڈراموں، 'پٹھان'، 'کسان'، 'پیسہ'، 'دیوار'، وغیرہ کے تجربات نے اردو ڈرامے کو نئے موضوعات اور نئے لوازمات سے مالا مال کر کے اسے آج کی دنیا اور آج کے مطالبات سے جوڑ دیا۔ اب اردو ڈراما بڑے بڑے ڈراموں سے آنکھ ملانے لگا۔ اس دور میں کچھ ادیبوں اور شاعروں سے متعلق بھی ڈرامے لکھے گئے۔ غالب صدی کے موقع پر سید محمد مہدی نے 'غالب کون ہے؟''، حبیب تنویر نے 'میرے بعد'، محمد حسن نے 'تماشا اور تماشائی'، 'کہرے کا چاند'، اور سرندر ورما نے 'قید حیات' لکھا جو ہندوستانی اسٹیج پر بہت کامیابی سے پیش کئے گئے۔ اعجاز حسین نے آتش، مجاز، انشاء اور اکبر الہ آبادی پر ڈرامے لکھے۔ حبیب تنویر، ابراہیم القاضی اور محمد حسن نے اس صنف کی طرف خصوصی توجہ دی۔ حبیب تنویر نے 'آگرہ بازار'، 'دیکھ رہے ہیں نین'، 'شطرنج کے مہرے'، 'آگ کی گیند'، 'موٹے رام کا ستیہ گرہ' وغیرہ ڈرامے لکھ کر اپنے ناٹک گروپ نیا تھیٹر کے ذریعے ہندوستانی اسٹیج کے ساتھ ساتھ عالمی اسٹیج پر بھی لوہا منوایا۔ ابراہیم القاضی نے نیشنل اسکول آف ڈراما کے بینر تلے سینکڑوں ڈرامے ترجمے پیش کیے اور کروائے۔ محمد حسن، ابراہیم یوسف، ساگر سرحدی، ریوتی سرن شرما، نادرہ ظہیر، زاہدہ زیدی، کمال احمد، شاہد انور، ظہیر انور، انیس اعظمی وغیرہ نے قابل قدر ڈرامے لکھ کر اس صنف کو آگے بڑھانے میں اہم رول ادا کیا۔

4.4 آپ نے کیا سیکھا

اس اکائی میں آپ نے سیکھا:

1- ڈرامے کی تعریف کیا ہے۔
2- ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں۔
3- ڈرامے کی اقسام کیا ہیں۔
4- اردو ڈرامے کا آغاز و ارتقاء کب اور کیسے ہوا۔

4.5 اپنا امتحان خود لیجیے

1- پارسی تھیٹر سے کیا مراد ہے؟
2- ڈرامے کی اجزائے ترکیبی بیان کیجئے۔
3- ڈرامے کی اقسام بتائیے۔
4- اردو ڈرامے کا آغاز کب ہوا؟

4.6 سوالات کے جوابات

1- کسی قصے یا واقعے کو کرداروں کے ذریعے تماش بینوں کے روبرو عملاً پیش کرنے کو ڈراما کہتے ہیں ڈرامے کی تحریری شکل عمارت کے نقشے کی سی ہے لیکن اسٹیج ہونے کے بعد وہ ڈراما کہلاتا ہے۔

2- ڈرامے کے اجزائے ترکیبی یہ ہیں: پلاٹ، کردار، مکالمہ، زبان، موسیقی، آرائش۔

3- ڈرامہ کے اقسام یہ ہیں:

بنیادی اقسام: المیہ وطربیہ

ذیلی اقسام: المطربیہ (ٹریجیڈی + کامیڈی)، میلوڈراما، فارس، ڈریم، اوپیرا۔

4- اردو ڈرامے کا آغاز رہس سے ہوتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین رضوی نے واجد علی شاہ کے رہس کو اردو کے پہلے ڈرامے کا نام دیا ہے جو کرشن لیلا سے متاثر ہو کر ترتیب دیا گیا تھا۔ اردو کا پہلا باقاعدہ ڈراما امانت کی "اندر سبھا" ہے جو 1852 میں لکھا گیا اور 1854 میں پیش ہوا۔

4.7 فرہنگ

اطلاق	=	عائد ہونا
لوازمات	=	سامان، اسباب
وحدت	=	یکتائی
ثلاثہ	=	تین
مافوق الفطرت	=	جن وبھوت پریت وغیرہ
تدریجی	=	درجہ بدرجہ
غیر مطبوعہ	=	غیر شائع شدہ
طبع زاد	=	تخلیق
جرائد	=	جریدہ کی جمع

4.8 کتب برائے مطالعہ

1-	ابراہیم یوسف	اردو کے اہم ڈراما نگار	مالوہ پبلشنگ ہاؤس فتح گڑھ، بھوپال 1984ء
2-	عشرت رحمانی	اردو ڈراما کا ارتقا	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علیگڑھ 1978ء
3-	محمد اسلم قریشی	ڈراما نگاری کا فن	مجلس ترقی ادب، لاہور 1963ء
4-	محمد شاہد حسین	اردو ڈراما	فن اور روایت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 2017ء