اردو ادب اور میڈیا: نظریہ تواخذ کے تناظر میں غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیاتی مطالعہ

مقالہ برائے ایم فل اُردو

مقالہ نگار:

ثوبیہ عمر

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد

جولائی ۲۰۲۲ء

اردو ادب اور میڈیا: نظریہ تواخذ کے تناظر میں غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیاتی مطالعہ

مقالہ برائے ایم فل اُردو

مقالہ نگار:

ثوبیہ عمر

یہ مقالہ

ایم فل اُردو

کی ڈگری کی جزوی تکمیل کے لیے پیش کیا گیا
فیکلٹی آف لینگو یجز
(اُردو زبان و ادب)

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد

جولائی ۲۰۲۲ء

مقالے کے دفاع اور منظوری کا فارم

زیر دستخطی تصدیق کرتے ہیں کہ انھوں نے مندرجہ ذیل مقالہ پڑھا اور مقالے کے دفاع کو جانچا ہے، مجموعی طور پر امتحانی کارکردگی سے مطمئن ہیں اور فیکلٹی آف لینگوئجز کو اس مقالے کی منظوری کی سفارش کرتے ہیں۔

مقالے کا عنوان: اردو ادب اور میڈیا: نظریہ تواخذ کے تناظر میں غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیاتی مطالعہ

پیش کار: ثوبیہ عمر، رجسٹریشن نمبر: MP-URD-S20-19163

ماسٹر آف فلاسفی

شعبہ: (اردو زبان و ادب)

ڈاکٹر ارشاد بیگم

____

نگران مقالہ

ڈاکٹر جمیل اصغر جامی

____

ڈین فیکلٹی آف لینگوئجز

بریگیڈئیر سید نادر علی

____

ڈائریکٹر جنرل

تاریخ: ________________

اقرار نامہ

میں ثوبیہ عمر حلفیہ بیان کرتی ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا کام میرا ذاتی ہے اور نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد کے ایم فل اسکالر کی حیثیت سے ڈاکٹر ارشاد بیگم کی نگرانی میں کیا گیا ہے۔ میں نے یہ کام کسی اور یونیورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا ہے اور نہ آئندہ کروں گی۔

ثوبیہ عمر

مقالہ نگار

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

جولائی ۲۰۲۲ء

فہرست ابواب

عنوان	صفحہ نمبر
مقالہ کے دفاع اور منظوری کا فارم	iii
اقرار نامہ	iv
فہرست ابواب	v
Abstract	viii
اظہار تشکر	ix
باب اول: موضوع کا تعارف اور بنیادی مباحث	۱
الف۔ تمہید	۱
۱۔ موضوع کا تعارف	۱
۲۔ بیان مسئلہ	۳
۳۔ مقاصد تحقیق	۴
۴۔ تحقیقی سوالات	۴
۵۔ نظری دائرہ کار	۴
۶۔ تحقیقی طریقہ کار	۶
۷۔ مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق	۶
۸۔ تحدید	۷
۹۔ پس منظری مطالعہ	۷
۱۰۔ تحقیق کی اہمیت	۸

ب۔ڈرامے کی روایت ۸
ج۔ایجنڈا سیٹنگ تھیوری ۱۳
۱۔ ایجنڈا سیٹنگ کی تعریف ۱۴
۲۔ پس منظر ۱۵
۳۔ ایجنڈا کسے کہتے ہیں؟ ۱۶
۴۔ ایجنڈا کی اقسام ۱۷
۵۔ فریمنگ کیا ہے؟ ۱۸
د۔تواخذ کا مفہوم اور بنیادی مباحث ۱۸
۱۔ تواخذ کی تاریخ ۲۱
۲۔ تواخذ کے نظریات ۲۳
حوالہ جات ۳۳
باب دوم: غلام عباس کے منتخب افسانوں کا تعارف و تجزیہ ۳۶
الف۔غلام عباس کا تعارف اور مختصر حالات زندگی ۳۷
ب۔غلام عباس کے افسانوی مجموعوں کا تعارف ۳۹
۱۔ آنندی ۴۳
۲۔ جاڑے کی چاندنی ۴۴
۳۔ کن رس ۴۵
ج۔غلام عباس کے افسانوں کے موضوعات ۴۶
۱۔ جنس / طوائف کا موضوع ۴۷
۲۔ معاش کا موضوع ۴۹
۳۔ سماج کے قوانین اور جبری ماحول ۵۰

۴۔ متوسط طبقہ کے مسائل کی عکاسی ۵۴
د۔ "کتبہ" کا تعارف و تجزیہ ۵۶
ہ۔ "اوورکوٹ" کا تعارف و تجزیہ ۵۷
و۔ "حمام میں" کا تعارف و تجزیہ ۵۹
حوالہ جات ۶۳
باب سوم: غلام عباس کے افسانوں کے ڈرامائی تواخذ کا جائزہ ۶۶
الف۔ بیانیہ تھیوری ۶۸
ا۔ بیانیہ عناصر ۶۸
۲۔ کردار ۶۹
۳۔ راوی ۶۹
ب۔ اوورکوٹ کا ڈرامائی تواخذ ۷۱
ج۔ "کتبہ" کا ڈرامائی تواخذ ۷۴
د۔ "حمام میں" کا ڈرامائی تواخذ ۸۶
ہ۔ ماحصل ۱۰۰
و۔ نتائجِ تحقیق ۱۰۴
ز۔ سفارشات ۱۰۴
حوالہ جات ۱۰۵
کتابیات ۱۰۸
ضمیمہ اول انٹرویو فرحین چودھری، بتاریخ ۸ مارچ، ۲۰۲۲ء، اسلام آباد ۱۱۲
ضمیمہ دوم انٹرویو شکیل عدنان ہاشمی، بتاریخ ۸ دسمبر ۲۰۲۱ء، اسلام آباد ۱۱۴

ABSTRACT

Title: Urdu Literature and Media: An Analytical Study of the Dramatic Formation of Ghulam Abbas Selected Short Stories in the Light of Adaptation Theory.

Adaptation is a process in which text is presented in shape of videos. During adaptation, there are some changes are mandatory as the text is not written for videos. Drama holds a prominent place in world literature and is one of the oldest forms of art. Ghulam Abbas is a prominent short story writer in Urdu Literature. His fiction writings portray the social evils of the contemporary society. In the study, his three short stories have been selected on which One Act plays are made. The purpose of the study to analyze those One Act plays under the adaptation theory and what were the effects on society after adaptation. Historical Research Method was adopted to research in the study. All the concerned books and literature was studied for collection of data. Some semi structured- interviews were also conducted. Data was analyzed on the basis of different adaptation theories. All the three One Act plays are harmonized with the original text of the writers. Although there are some avoidable deviations from the text. These deviations were not necessary for screen play or to propagate the themes of the play.

اظہار تشکر

میں سب سے پہلے اللہ سبحان تعالیٰ کا شکر ادا کرتی ہوں جس نے مجھے اس مقام تک پہنچایا اور اتنی ہمت عطا کی کہ میں کئی مشکلات کے باوجود اپنا کام مکمل کرنے میں کامیاب رہی۔ اس کے بعد نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز کے شعبہ اردو کے تمام اساتذہ کرام کی شکر گزار ہوں جن کا تعاون ہمیشہ میرے ساتھ رہا۔ میں اپنی نگرانِ مقالہ ڈاکٹر ارشاد بیگم شعبہ اردو کی خاص طور پر شکر گزار ہوں جن کی بدولت تحقیق کے ہر مشکل مرحلے میں ان کی بھرپور رہنمائی میرے ساتھ رہی۔ جنھوں نے ابتدا سے اب تک ہر مشکل مرحلہ پر، چاہے وہ موضوع کا انتخاب ہو، مواد کا حصول ہو یا دیگر فنی و تکنیکی باریکیاں، راہنمائی اور حوصلہ افزائی کی۔ جس کی بدولت یہ تمام مراحل آسانی سے طے ہوئے۔ والدین کی دعائیں میرے لیے سرمایہ حیات ہیں اور میں ان کے درجات کی بلندی کے لیے دعا گو ہوں کہ اللہ تعالیٰ ان پر اپنا خصوصی کرم کرے اور کروٹ کروٹ جنت نصیب کرے (آمین)۔

مقالے کی تحقیق میں اپنے دوستوں میں بشریٰ جلیل کی خاص طور پر شکر گزار ہوں جن کے قیمتی مشورے، نیک خواہشات اور حوصلہ افزائی مجھے میسر رہی۔ اپنے بہن بھائیوں اور دیگر اہلِ خانہ اور دوست احباب کا بھی ضرور شکریہ ادا کرنا چاہوں گی، خصوصاً اپنے شریکِ حیات اور بچوں کا جنھوں نے یکسوئی کے ساتھ کام کرنے کے لیے ماحول فراہم کیا اور دیگر مصروفیات سے بری الذمہ کیا۔ انھوں نے مجھے تحقیق کے لیے تحریک دی تاکہ بروقت اپنا تحقیقی کام مکمل کر سکوں۔ اللہ تعالیٰ سب کو جزائے خیر دے آمین۔

ثوبیہ عمر

سکالر ایم۔ فِل اُردو

۳۱مارچ، ۲۰۲۲ء

باب اول:

موضوع تحقیق کا تعارف اور بنیادی مباحث

الف۔ تمہید:

i۔ موضوع کا تعارف:

غلام عباس کے تذکرے کے بغیر اُردو افسانے کی تاریخ مکمل نہیں ہوتی اور آپ نے معروف افسانہ نگار، مترجم اور مدیر کے طور پر اپنی خدمات پیش کیں۔اس مقالے کا موضوع "اردو ادب اور میڈیا: نظریہ تواخذ کے تناظر میں غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیاتی مطالعہ" ہے۔ اس موضوع میں غلام عباس کے تین افسانے "کتبہ"، "اوور کوٹ" اور "حمام میں" کی ڈرامائی تشکیل کا جائزہ لیا گیا ہے ۔ ان کے تین افسانوی مجموعے منظر عام پر آئے جن میں "آنندی"، "جاڑے کی چاندنی" اور "کن رس" شامل ہیں اوران کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ انھوں نے سماج میں موجود حقیقی کرداروں کے ذریعے افسانوں میں رنگ بھرے ہیں اور آپ کی معاشرے پر گہری نظر تھی۔ اسی لیے انھوں نے ناہموار معاشرے کے نظامِ اقدار کی تصویر کشی نہایت عمدگی سے کی ہے اور آپ کے افسانوں میں اپنے عہد کا گہرا سیاسی و سماجی شعور موجود ہے۔

ڈراما عالمی ادب میں ایک امتیازی مقام رکھتا ہے اور فنون لطیفہ کی قدیم ترین شکلوں میں سے ہے۔ ڈرامے کی تاریخ دو ہزار سال پرانی ہے اور ڈراما یونانی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی "کرنا" یا "کر کے دکھانا" کے ہیں اور اسے انسانی زندگی کی نقل اور عملی تصویر بھی کہا جاتا ہے اور یہ زندگی کی اصل تصویر سے قریب ہوتا ہے۔ڈراما محض مکالمے کی صورت میں لکھی تحریر کا نام نہیں اور نہ محض تفریح کا ذریعہ بلکہ یہ امن کا پیغام ہے اور سماج میں پھیلی ان برائیوں کا پردہ فاش کرتا ہے جو سماج کو کھوکھلا کرتی ہیں۔ اس کی ابتدا اگرچہ انسانی ارتقاء کے ساتھ ہی ہوئی اور رفتہ رفتہ اس میں تبدیلیاں ہوتی گئیں اور ابتداء میں ڈرامے میں دیوتاؤں کی خوشنودی کے لیے ناچ کا رواج تھا۔ دسویں صدی عیسویں میں ڈرامے کا آغاز ہوا اور یورپی ڈرامے کا آغاز یونان سے جوڑا جاتا ہے اس کے بعد ڈراما روم، فرانس، اٹلی، سپین کا سفر کرتا ہوا انگلستان پہنچا اور یوں ہندوستان میں "رگ وید" کو ڈرامائی ترویج کا اولین دور کہا جاتا ہے اور اس کے بعد شکنتلا کو شہرت ملی۔

ہندوستان میں قصہ خوانی، داستان گوئی کی روایات سے ہے جس کا تعلق ڈرامائی فن سے ہے۔اس طرح تپلی تماشے اور مذہبی کھیلوں سے بھی اس فن کا آغاز ہوااوریوں اُردو ڈرامے کا آغاز واجد علی شاہ کے ڈرامے "رادھا کنہیا" سے ہوا اور "اندر سبھا" کو ۱۸۵۲ء میں اسٹیج کیا گیا۔ اس ڈرامے سے اُردوڈرامے نے ارتقاء کے دروازے کھول دیے اس طرح لکھنے والوں میں امتیاز علی تاج، آغاحشر کاشمیری، حکیم احمد شجاع، احسن لکھنوی قابل ذکر ہیں۔ بیسویں صدی میں امتیاز علی تاج، محمد حسین آزاد، مرزاہادی رسوا، شرر، عبدالماجد، پریم چند اہم ہیں۔ریڈیو پاکستان سے بھی ڈرامے نشر کیے گیے اور پھر ٹیلی ویژن نے ڈرامے کو عروج پہنچایا۔

ٹیلی ویژن پر کئی اُردوماخوذڈرامے پیش کیے گیے جو اُردوزبان وادب کے مختلف ناولوں اورافسانوں سے اخذ کیے گئے ہیں اور ۱۹۶۴ء میں پاکستان ٹیلی ویژن کا آغاز ہوا تو ماخوذ کہانیوں کا سہارا لیا گیا۔ ان پیش کردہ ڈراموں میں نا صرف مقامی زبان بلکہ مغربی زبان کے ادب سے اخذ کیے گئے ڈرامے بھی پیش کیے گئے اوراس سلسلے کی پہلی کڑی ولیم شیکسپیئر کا ڈراما "جولیس سیزر" ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا سلسلہ چل نکلا اور لکھنے والوں میں اشفاق احمد، بانو قدسیہ، منٹو، غلام عباس اور دوسرے معروف افسانہ نگاروں کے ادب پاروں کی بھی ڈرامائی تشکیل کی گئی۔ فلم ہو یا ڈراما اس نے ہر دور میں سماج میں ہونے والے سچائیوں کو اپنے دور کے حالات وواقعات کو پیش کیا ہے اور ڈرامانے تو ہر دور میں صحت مند سماج کی عکاسی کرتا ہے۔

تلاش، جستجو اور کھوج روزِاول سے ہی انسان کی جبلی اوصاف کا خاصہ رہے ہیں اور یہی وہ امتیازی اوصاف ہیں جو انسان کو دیگر مخلوقات سے الگ کرتے ہیں۔ گفتار اور حرکات وسکنات کے ذریعے کسی عمل کی تجسیم وتشکیل کرنا بھی روزِاول سے ہی انسان کی سرشت میں شامل رہا ہے یعنی نقل اتارنا انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ نقل کے ساتھ انسانی فطرت میں دوسری اہم چیز اظہارِ ذات کی خواہش ہے۔ یہ ایک فطری لازمہ ہے کہ انسان جو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے اس کا اظہار دوسروں سے کرنا چاہتا ہے۔اس کے دماغ میں مسلسل ہیجان برپا رہتا ہے اور ابلاغ کی خواہش مسلسل ابھرتی رہتی ہے۔ یہی ابلاغی عمل کا آغاز جسمانی حرکات وسکنات سے ہونے والے ابلاغی عمل کو پہلے واضح اور متاثر کن بنا دیا۔ انسان کے اسی احساس اور تجسس نے انھیں مختلف مشاہدات کرنے پر اکسایا۔ یہی عمل تخلیق کا نقطہ آغاز ہے۔ اسی عمل سے گزر کر انسان نے فطری اصوات سے حروف تراشے اور حروف کے باہمی ملاپ سے الفاظ اوران الفاظ سے مختلف معانی وابستہ کر کے زبان کی بنیاد ڈالی۔ یہیں سے ڈرامے کی ابتدا ہوئی۔ ڈاکٹر اے۔بی اشرف لکھتے ہیں: ”گفتار اور حرکات وسکنات کی مدد سے اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کا نام ڈراما ہے“۔(۱)

ابتدا میں دیوتاؤں کی خوشنودی پر انسانی زندگی کا دارومدار تھا اور وہ دیوتاؤں سے ابلاغ کے لیے مختلف جسمانی حرکات وسکنات کا سہارا لیتا تھا۔ انہی حرکات وسکنات نے بعد میں رقص کی شکل اختیار کر لی۔ اس حوالے سے اسلم قریشی کہتے ہیں:

> "ناچ جذبات کے نکاس اور اظہارِ ذات کا قدیم ترین ذریعہ ہے۔ ابتدائی انسان ناقص اور نامکمل زبان اور ابلاغ واظہار کے محدود ذرائع کی وجہ سے اپنے خیالات، گہرے اور عمیق جذبات وکیفیات کا اظہار موزوں اشارات، حرکات وسکنات اور اپنے قدموں کی جنبش سے کرتا تھا۔ اسی لحاظ سے ناچ کو اظہارِ ذات کا منبع قرار دیا جاتا ہے"۔(۲)

اسی رقص نے ناٹک کی صورت اختیار کر لی۔ ڈراما کا آغاز یونان سے تصور کیا جاتا ہے اور اس کی تاریخ دو ہزار سال پرانی ہے اور یہ لفظ یونانی لفظ "Draw" سے ماخوذ ہے جس کے معنی کھینچنا یا کر کے دکھانا ہیں۔ اسلم قریشی ڈرامے کی ابتدا کے بارے میں لکھتے ہیں۔ "ڈرامے کی روایت اس قدر قدیم ہے جس قدر خود انسان"۔(۳)

ڈراما عالمی ادب میں ایک امتیازی مقام رکھتا ہے اور فنون لطیفہ کی قدیم ترین شکلوں میں سے ہے اور اسے انسانی زندگی کی شکل اور عملی تصویر بھی کہا جاتا ہے اور یہ زندگی کی اصل تصویر سے قریب ہوتا ہے۔ قومی انگریزی اردو لغت میں ڈرامے کے معانی درج ذیل دیے گئے ہیں۔ "ڈرامے سے مراد تمثیل، سوانگ اور ناٹک ہے"۔(۴)

اس تحقیق میں بھی افسانوں کتبہ، اوور کوٹ اور حمام میں کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس بات کی بھی تحقیق کی گئی کہ ڈرامائی تشکیل مجموعی تاثر قائم کرنے میں کہاں تک کامیاب رہی ہیں۔

ii۔ بیان مسئلہ

ڈراما اور افسانہ کو عالمی ادب میں امتیازی مقام حاصل ہے یہ فنون لطیفہ کی قدیم ترین شکلوں میں سے ہے۔ اس تحقیقی مقالے میں افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا جائزہ لیا جائے گا اور تجزیہ کیا جائے گا کہ ڈرامائی تشکیل کے بعد افسانے کے حُسن اور اس کی روح پر کیا اثر پڑا ہے؟ ادب سے مواد لے کر ڈراما بنانا کوئی نیا عمل نہیں ہے اور اگر یہ کہا جائے کہ غلام عباس کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے حوالے سے بھی تحقیقی کام نہیں ہوا تو یہ بات بھی بجا ہے۔ اسی تحقیقی مقالے میں منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیہ کیا جائے گا جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے اہم اور منفرد کام ہو گا۔

مجوزہ تحقیق میں ایک ہئیت سے دوسری ہئیت میں ڈھالنے کے دوران ہونے والی تبدیلیوں کا تجزیہ کیا جائے گا اوراس میں افسانے کے کردار، واقعات اور موضوعات کے تحت افسانے کی ڈرامائی تشکیل کا جائزہ بھی شامل ہے۔ مجوزہ تحقیق میں منتخب افسانوں (کتبہ، اوور کوٹ، اور حمام میں) کی ڈرامائی تشکیل میں تبدیلیوں، مطابقت اورانحراف کا بھی جائزہ لیا جائے گا۔

iii۔ مقاصد تحقیق

ہر تحقیق کا کوئی نہ کوئی مقصد ہوتا ہے۔ اس مجوزہ تحقیق کے مندرجہ ذیل مقاصد ہیں:

ا۔ غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تواخذ کا جائزہ لینا۔

۲۔ ڈرامائی تواخذ سے ہونے والی تبدیلیوں کا تحقیقی مطالعہ کرنا۔

۳۔ ڈرامائی تواخذ کے دوران پیدا ہونے والی صورتحال کی نشان دہی کرنا۔

iv۔ تحقیقی سوالات

الف۔ غلام عباس کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل میں حالات وواقعات کو کس طرح پیش کیا گیا ہے؟

ب۔ غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے بعد افسانہ اورڈراما کس حد تک اپنا حقیقی تاثر قائم رکھنے میں کامیاب رہے؟

ج۔ غلام عباس کے افسانوں کے متن اورڈرامے میں مطابقت اورانحراف کس حد تک پایا جاتا ہے؟

v۔ نظری دائرہ کار

اُردو افسانے اورڈراما میں کردار سازی کو خاص اہمیت اور مقام حاصل ہے۔ کرداروں کے ذریعے ہی افسانہ اورڈراما زندگی سے متعلق اپنا مشاہدہ اور تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ مجوزہ تحقیق میں یہ بھی دیکھا جائے گا کہ ڈرامے نے کس مسئلے یا پہلو کو ناظرین تک پہنچایا اور کس مقصد کے پیش نظر ڈرامائی تشکیل کی گئی اور یہ بھی دیکھا جائے گا کہ ڈرامائی تشکیل کے بعد افسانے کے حُسن اور روح پر کوئی اثر پڑا ہے۔ ادب سے مواد لے کر ڈراما بنانا کوئی نیا عمل نہیں ہے اور ماضی میں بھی کئی دوسرے معروف ادیبوں (احمد ندیم قاسمی، منشاء یاد، خدیجہ مستور، بانو قدسیہ، اشفاق احمد، منٹو وغیرہ) کے افسانوں اورناولوں کی ڈرامائی تشکیل بالخصوص پاکستان ٹیلی ویژن سے پیش کی جاچکی ہے۔

دوران تحقیق تواخذ کی تھیوری اپنائی گئی۔ تواخذ کی ابتدا یونان سے ہوئی اور انہوں نے کہانی کو ناول، ڈرامے اورا فسانے سے اخذ کیااور تصویر کی شکل دی۔ تواخذ ایک میڈیم سے دوسرے میڈیم میں منتقلی کانام ہے اورایک صنف سے دوسرے صنف میں ڈھالنے کانام ہے۔ تواخذ کی اصطلاح عام طور پر ناول سے منسوب کی جاتی ہے مگر در حقیقت میں تواخذ کا تعلق فکشن کی دوسری اصناف (افسانے،ڈرامے) سے بھی ہے۔ مجوزہ تحقیق میں تحقیق کی بنیاد تواخذ کے تجزیے پر کی جائے گی اور یہ تجزیہ اینڈریو کے وضع کردہ فریم ورک کے مطابق کیا گیا۔

تواخذ میں اس بات کا خیال رکھاجاتا ہے کہ زبان آسان اور عام فہم ہو تاکہ ہر عمر اور طبقے کے لوگ حظ اٹھاسکیں اوران کی اصلاح یاتربیت کی جاسکے۔ صرف اس ناول، افسانہ یا کہانی کا تواخذ کیا جاتا ہے جسے عوامی سطح پر بہت پذیرائی حاصل ہو۔ اس بات کا بھی خیال رکھاجاتا ہے کہ ڈرامے میں موجود کرداروں کی تعداد ایک خاص حد سے زیادہ یا کم نہ ہو تاکہ ڈرامے کی کہانی میں توازن برقرار رہے۔ افسانے یاناول میں وقت کو زمانی ترتیب سے استعمال نہیں کیاجاتا لیکن تواخذ کے دوران بصری ڈراموں کے کرداروں اورواقعات کو زمانی ترتیب سے پیش کیاجاناچاہیے اوراس کے پلاٹ سے غیر اخلاقی مواد حذف کردیناچاہیے۔ اینڈریو نے تواخذ کے تین طریقے ۱۹۸۴ء میں اپنی کتاب "Concept in the Film Theory" میں بیان کیے ہیں

۱۔ تضمینی طریقہ Guarantee Method

۲۔ تقاطعی طریقہ Intersection Method

۳۔ تقلیدی طریقہ The imitative Method

اس کے ساتھ ڈرامائی تشکیل میں ایجنڈا سیٹنگ تھیوری کو بھی مدنظر رکھا گیا ہے۔ جسے ۱۹۷۲ء میں ڈونلڈ شا اور میکسویل میکو مبز نے پیش کیا۔ اس نظریے کے مطابق ماس میڈیا کی ایجنڈے کو واضح کیا گیا ہے اور دیکھا گیا ہے کہ میڈیا اپنے کس ایجنڈے کے تحت اس بات کا تعین کرتا ہے کہ حقیقت کے کس پہلو کو نمایاں کیا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ اس طرح میڈیا کے ایجنڈے کے مطابق حقیقت جاننے والا انسان کس طرح رائے قائم کرتا ہے۔ اس تھیوری کے ذریعے ڈراموں میں پیش کیے جانے والے حالات وواقعات کی پیش کش کے لیے اپنائے جانے والے ایجنڈے کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور یہ جاننے کی کوشش کی گئی کہ کس ایجنڈے کے تحت ڈراموں میں ادب کے کن پہلوؤں کو نمایاں کیا گیا ہے اور کن پہلوؤں کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ ایجنڈا سے کیا مراد ہے اور ایجنڈا کی کون کون سی اقسام ہوتی ہیں:

۱۔ عوامی ایجنڈا

۲۔ میڈیا کا ایجنڈا

۳۔ پالیسی ایجنڈا

تواخذ ایک میڈیم کی دوسرے میڈیم میں منتقلی کا نام ہے جس کے تحت افسانے کو ڈرامے میں ڈھالا گیا ہے۔ اس کے ساتھ جیفری ویگنرز کے فریم ورک کو بھی مد نظر رکھا جائے گا۔ جس میں متن سے انحراف اور مطابقت کا تجزیہ کیا گیا ہے اور اس بات کی تحقیق کی گئی کہ ڈراما اور افسانہ کس حد تک اپنا حقیقی تاثر قائم رکھنے میں کامیاب رہا ہے اور اس کے مرکزی خیال میں کوئی تبدیلی تو نہیں آئی۔

vi۔ تحقیقی طریقہ کار

تحقیق کا موضوع " غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل: نظریہ تواخذ کی روشنی میں " ایک تحقیقی مقالہ ہے جس میں منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تحقیقی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ تحقیق میں دستاویزی طریقہ تحقیق اپنایا گیا ہے۔ مجوزہ تحقیق سے متعلق تواخذ کی تھیوری اپنائی گئی ہے اور تحقیق میں تواخذ کے عمل کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ مقالہ میں منتخب افسانوں کے اُن پہلوؤں کا بھی جائزہ لیا گیا ہے جو زیادہ نمایاں رہے اور ان کا بھی جو ایک ہیت سے دوسری ہیت میں تبدیلی کے بعد نمایاں نہ ہو سکے اور اس حوالے سے افسانہ اور ڈرامے پر لکھی گئی کتب، تحقیقی مضامین اور مقالہ جات سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ مختلف جامعاتی سرکاری و نجی کتب خانوں اور آن لائن ادبی مواد سے بھی حسب ضرورت استفادہ کیا گیا ہے۔ ان میں ادارہ فروغ قومی زبان، نذیر لائبریری، ریختہ، گوگل اور اہم ویب سائٹ شامل ہیں۔

vii۔ مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق

ڈراما نگاری پر بہت سی کتابیں لکھی جا چکی ہیں اور اس طرح غلام عباس پر بھی کافی کام کیا جا چکا ہے۔ ڈرامے کے حوالے سے "اُردو ڈراما کے فن اور منزلیں"، "اُردو ڈراما تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ"، "اُردو ڈرامے میں نئے رجحانات"، "بر صغیر کا ڈراما"، "ڈرامے کا تاریخی اور تنقیدی پس منظر" زیادہ اہم ہیں۔

اسی طرح غلام عباس پر بھی کئی کتب اور مقالات تحریر کیے جا چکے ہیں۔ جن میں "غلام عباس فکر و فن "از ایم خالد فیاض، "غلام عباس تنقیدی مطالعہ اور منتخب افسانے" از محمد حمید شاہد، "غلام عباس: سوانح و فن کا تحقیق جائزہ" از سویامانے یاسر کے نام اہم ہیں۔ کئی جامعات میں ان پر تحقیقی کام بھی کیا جا چکا ہے۔ جس میں سید علمدار حسین نے "غلام عباس: حیات اور ادبی خدمات" کے عنوان سے علی گڑھ یونیورسٹی میں مقالہ

تحریر کیا۔ کبریٰ پروین نے "غلام عباس کے افسانوں کے انگریزی تراجم" پر مقالہ تحریر کیا اور زر تاشیہ نور" چیخوف اور غلام عباس کے افسانوں کا تقابلی مطالعہ" کے عنوان سے نیشنل یونیورسٹی آف سائنس اینڈ لینگویجز میں ایم فل کا مقالہ لکھ رہی ہیں۔ ادب سے مواد لے کر ڈراما بنانا کوئی نیا عمل نہیں ہے لیکن ان تمام تحقیقی کاموں میں غلام عباس کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے حوالے سے کام نظر نہیں آتا۔ لہٰذا مجوزہ تحقیق کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں باقاعدہ طور پر منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تحقیقی مطالعہ کیا گیا ہے جو آگے چل کر تحقیقی حوالوں سے نئے باب وا کرتا ہے۔

غلام عباس کے افسانوں کی شہرت مسلمہ ہے۔ منٹو، قاسمی، اشفاق احمد، منشایاد اور دیگر اہم افسانہ نگاروں کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل ہو چکی ہے اور احمد ندیم قاسمی کے تحریر کردہ افسانے خاص طور پر قابل ذکر ہیں جنھیں بہت زیادہ شہرت ملی۔ معروف افسانہ نگار سعادت حسن منٹو کی زندگی کے فن کے حوالے سے بھی فلمیں اور ڈرامے پیش کیے جا چکے ہیں۔

viii۔ تحدید

مجوزہ عنوان کے حوالے سے تحقیق کی تحدید غلام عباس کے تین افسانوں پر محیط ہے۔ ان افسانوں کو ڈراما بنانے کے لیے کن کن تبدیلیوں سے گزارا گیا اور افسانوں کے موضوعات، ان کے کردار اور چھوٹے بڑے واقعات کو کس انداز اور کس تناظر میں ڈرامائی رنگ میں ڈھالا گیا۔ کن عناصر اور کن واقعات کو ڈرامے سے حذف کر دیا گیا اور کن واقعات یا عناصر کو ڈرامائی اور تصویری یا کرداری انداز میں ڈھالا گیا۔ اس لیے مجوزہ موضوع صرف افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے تجزیے اور اس سلسلہ کی تحقیق پر مبنی ہے۔ اس تحقیق میں افسانوں کے ڈرامائی روپ میں آنے تک کے مراحل کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔

ix۔ پس منظری مطالعہ

ڈراموں، افسانوں اور غلام عباس پر ادب میں کافی کام ہو چکا ہے اور اس طرح آپ پر کئی طرح کا تحقیقی کام کیا جا چکا ہے اور ڈراما اور افسانہ پر کئی کتابیں لکھی جا چکی ہیں اور ان کے افسانوں کے مختلف موضوعات کے فنی و فکری پہلوؤں پر بھی تحقیقی کام ہو چکا ہے۔ تاہم ان کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے حوالے سے کام ہونا باقی ہے اور اسی گنجائش کے پیش نظر " غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل: نظریہ تواخذ کی روشنی میں" کا موضوع منتخب کیا گیا ہے۔ فکشن کی دنیا کے کئی ایسے فن پارے ہیں جنھیں چھوٹی اور بڑی اسکرین

پر دکھایا جاچکا ہے اوران میں ناول سے فلم اورڈراموں کی تشکیل بھی شامل ہے اور پھر بدلے ہوئے میڈیم کے حوالے سے ان فن پاروں کا تحقیقی و تجزیاتی مطالعہ بھی کیا گیا ہے۔ان میں خدیجہ مستور کا ناول "آنگن" اور منشا یاد کا ناول "ٹاواں ٹاواں تارا" بین الاقوامی اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد کی طالبہ طاہرہ غفور نے بھی اسی نوعیت کا کام ۲۰۱۸ء میں کیا ہے جس میں ان کا تحقیقی موضوع "امراؤجان ادا" ناول اور جے پی دتہ کی فلم ۲۰۰۶ء کا تقابلی تجزیہ "ہے۔

x۔ تحقیق کی اہمیت

یہ موضوع ادب کی دو اصناف افسانہ اورڈراما کے گرد گھومتا ہے اور ان دونوں اصناف کے ذریعے ایک خاص پیغام کو بہتر انداز سے عوام تک پہنچایا جاتا ہے۔ اردوادب میں ان دونوں اصناف پر کئی کتب لکھی جاچکی ہیں او رغلام عباس پر بھی کافی کتب اور تحقیقی مقالہ جات بھی لکھے جاچکے ہیں۔ مگر غلام عباس کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے حوالے سے کوئی قابلِ قدر تحقیقی کام نہیں ہوا اور مجوزہ تحقیق میں دونوں اصناف کے مطالعے کے ساتھ ساتھ ان کے ضروری لوازمات اور محرکات کا جائزہ لیا جائے گا۔ایک میڈیم سے دوسرے میڈیم میں منتقلی کے دوران ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ لیا جائے گا اور غلام عباس کے افسانے چوں کہ عام آدمی کے افسانے ہیں اور حقیقت کے بھی قریب ہیں اسی لیے وہ عام آدمی کے ترجمان ہیں۔ ڈراما کی صنف میں اگر عام آدمی کی زندگی کو دکھایا جائے تو اس کی اثر پذیری میں اضافہ ہو سکتا ہے۔غلام عباس کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے حوالے سے تحقیقی کام نہیں ہوا اور مجوزہ تحقیق کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تحقیقی مطالعہ کیا گیا ہے اور دیکھا گیا ہے کہ معیاری افسانوں کی ڈرامائی تشکیل اس کے لیے کیا اہم کردار ادا کیا ہے۔

ب۔ ڈرامے کی روایت

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ڈرامامیں تبدیلیاں رونما ہوتی گئیں اور کئی مراحل سے گزر کر اس نے باقاعدہ فن کی شکل اختیار کی۔ ڈراما محض مکالمے کی صورت میں لکھی گئی تحریر کا نام نہیں اور نہ محض تفریح کا ذریعہ ہے بلکہ یہ امن کا پیغام ہے اور سماج میں پھیلی ان برائیوں کا پردہ فاش کرتا ہے جو سماج کو کھوکھلا کرتی ہیں۔ ڈراما یونان کے بعد روم، فرانس، اٹلی، سپین کا سفر کرتا ہوا ہندوستان پہنچا اور یوں ہندوستان میں "رگ وید" کو ڈرامائی ترویج کا اولین دور بھی کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد شکنتلا کو شہرت ملی۔ ہندوستان میں قصہ گوئی

داستان گوئی کی روایات سے ہے جس کا تعلق ڈرامائی فن سے ہے۔ اس طرح پتلی تماشے اور مذہبی کھیلوں سے بھی اس فن کا آغاز ہوا۔ اردو ڈرامے کی یہ کمزور روایت انگریزوں کے دور میں داخل ہوئی تو انگریزی ڈراموں کے تراجم کا سلسلہ چل پڑا اور شیکسپئیر کے ڈرامے "ہیملٹ" کا اردو ترجمہ ہوا اور پھر شکنتلا کا ترجمہ ہوا۔ اردو ڈرامے کا آغاز واجد علی شاہ کے ڈرامے "رادھا کنہیا" سے ہوا۔ مسعود حسن رضوی لکھتے ہیں:

"واجد علی شاہ کے زمانے تک اردو میں ڈرامے کا وجود نہ تھا۔ انھوں نے ولی عہدی کے زمانے میں "رادھا کنہیا" کی داستانِ محبت پر مبنی ایک چھوٹا سا ناٹک لکھا۔ فنی اعتبار سے اس کا درجہ کچھ بھی ہو، اردو کا پہلا ڈراما ہونے کی حیثیت سے وہ بڑی اہمیت کا حامل ہے"۔(۵)

اسی ڈرامے سے متاثر ہو کر امانت لکھنوی نے "اندر سبھا" لکھا جس کو ۱۸۵۲ء میں اسٹیج کیا گیا۔ اس ڈرامے سے اردو ڈرامے نے ارتقا کے دروازے کھول دیے۔ اندر سبھا نے بہت مقبولیت حاصل کی جس نے اسٹیج کی مقبولیت میں بھی حیرت انگیز اضافہ کیا۔ سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

"۱۸۵۳ء میں جب اندر سبھا کی شہرت اودھ اور اس کے اطراف وجوانب میں ہوئی تو ہندوستان کے بعض دوسرے حصوں میں بھی اس کے زیر اثر ڈرامے لکھے اور کھیلے جانے لگے اور ڈھاکہ اور بمبئی میں بھی ڈرامے کا وہ دور شروع ہوا جسے حقیقت میں اردو ڈرامے کا دور کہنا چاہیے"۔(۶)

اس ڈرامے کی مقبولیت نے برصغیر میں اردو ڈرامے کے لیے اسٹیج کی مقبولیت کو بھی بڑھایا اور جگہ جگہ تھیٹروں کا چرچا بڑی تیزی سے ہونے لگا۔ اندر سبھا دور میں اردو ڈراما اپنی ابتدائی منازل سے گزر رہا تھا۔ بیسویں صدی سے جدید ڈرامے کا آغاز ہوا اور اہم ڈراما نگاروں میں امتیاز علی تاج، محمد حسین آزاد، مرزا ہادی، شررؔ، رسواؔ، اور پریم چند اہم نام ہیں۔ پہلے پہل اردو ڈرامے ریڈیو سے پیش کیے گئے۔ ریڈیو پاکستان کی مانگ نے اردو ڈرامے کو نئی زندگی دی۔ ٹیلی ویژن نے ڈرامے کو عروج پہنچایا۔ ڈراما ایک ادبی صنف ہے۔ ڈراما نگار اور اداکار سامعین و حاضرین کی نفسیات پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ساتھ ان کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈراما ناظرین پر محبت ، نفرت، غصہ، پیار، خوشی، اور غم وغیرہ کے اثرات چھوڑتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی ذکر کیا گیا کہ ڈراما کی ابتدا انسانی نقالی سے ہوئی اور رسومات نے اسے فروغ دیا۔ رفتہ رفتہ ڈرامانے مذہبی حدود سے نکل کر زندگی کے دوسرے شعبوں میں اہم حیثیت حاصل کی۔ ڈراما میں فنونِ

لطیفہ کی تمام اصناف کی خصوصیات موجود ہیں۔ ناول یا افسانے میں مصنف کہانی کے پھیلاؤ تک محدود ہوتا ہے جبکہ ڈراما نگار کہانی کے کرداروں کو متحرک کرتا ہے اور مکالمہ بازی کرواتا ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''کہانی نے ارتقا کی بے شمار منزلیں طے کر کے مختلف صورتیں اختیار کیں۔ ان میں ناول اور ڈرامے کا سب سے اونچا مقام ہے اور اپنی حیثیت کے لحاظ سے سب سے اہم ہیں۔ دونوں کے اجزائے ترکیبی ایک سے ہیں۔ فنی نقطہ نظر سے دونوں میں بنیادی فرق ہیں۔ ناول پڑھے جانے کے لیے لکھا جاتا ہے اور ڈراما عملی طور پر دکھائے جانے کے لیے۔''۔(۷)

ڈراما نگار چہرے کے تاثرات، آواز کے اتار چڑھاؤ، حرکت و عمل، ادائیگی، لب ولہجہ اور گفتگو کے ذریعے کہانی کو کامیاب کرتا ہے اور یہ تمام تاثرات عوام کو بھی بے چین کر دیتے ہیں۔ یہ ادبی ہیئتوں سے مختلف ہے اور خارجی صورت ہے۔ ڈراما ایک ذاتی اور شخصی تخلیق نہیں بلکہ عام عوام کے جذبات واحساسات کا بھی ترجمان ہے۔ پروفیسر سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''ڈرامائی عمل میں کشمکش کا رنگ موجود ہے اور ڈراما نگار نے اس کشمکش کو پوری طرح کرداروں کی زندگی سے مربوط کیا ہے تو اس کی حرکت و عمل میں تسلسل بھی ہوگا اور تماشائی کی توجہ بھی قائم رہے گی۔ وہ ڈرامے کو شروع سے آخر تک دیکھیں گے۔ اسے اشتیاق، تذبذب یا Suspense کہتے ہیں''۔(۸)

المختصر یہ کہ انیسویں صدی کے نصف آخر سے شروع ہونے والی ڈرامائی روایت بیسویں صدی کے چھٹے عشرے تک کئی اتار چڑھاؤ سے گزری۔ پھر تھیٹر اور ریڈیو نے اپنے اپنے انداز میں اس پر مثبت اور منفی اثرات مرتب کیے۔ ۱۹۶۴ء میں ٹیلی ویژن کے قیام کے بعد ایسے فن کی صورت اختیار کر گئے کہ جس پر اردو ڈرامے کی تاریخ کو آج بھی ناز ہے۔ ٹیلی ویژن سے کئی ماخوذ ڈرامے پیش کیے گئے جو اردو زبان کے مختلف ناولوں اور افسانوں سے اخذ کیے گئے ہیں۔ ان پیش کردہ ڈراموں میں نا صرف مقامی بلکہ مغربی زبان کے ادب سے اخذ کیے گئے ڈرامے بھی پیش کیے گئے اور اس سلسلہ کی پہلی کڑی ولیم شیکسپئیر کا ڈراما "جولیس سیزر" ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا بھی سلسلہ چل نکلا اور کئی مصروف ادیبوں اور افسانہ نگاروں نے خود بھی ٹیلی ویژن کے لیے ڈرامے لکھے۔ فلم ہو یا ڈراما، اس نے ہر دور میں سماج میں پھیلی برائیوں کو پیش کیا ہے۔ اردو ڈرامے کی روایت اصنافِ ادب میں سب سے زیادہ مقبول اور مضبوط ہوگئی۔ اکیسویں صدی میں

معاشرے پر اثرانداز ہونے والا ایک اہم ذریعہ الیکٹرانک میڈیا ہے جس میں ٹیلی ویژن ڈرامے کو جو مقام حاصل ہے وہ کسی دوسری صنف کو شاید حاصل نہ رہا ہو۔ اس کا سبب یہ بھی ہے کہ ڈرامے میں چلتے پھرتے کردار، حقیقت سے قریب کہانیاں اور زندہ مکالمات ناظرین کو اپنے زیادہ قریب محسوس ہوتے ہیں۔ وہ خود کو اس کردار میں تراش لیتے ہیں۔ معاشرے اور ذرائع ابلاغ کے اس گہرے تعلق کا ہی یہ سبب ہے کہ ٹیلی ویژن کے ڈراموں کے موضوعات زیادہ معاشرتی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ معاشرتی سطح پر پیش کیے جانے والے اردو ٹی وی ڈراموں کے موضوعات میں سیاسی، معاشرتی، جاگیردارانہ، اور سرمایہ دارانہ نظام کے حوالے سے بھی کئی ڈرامے پیش کیے اور عام آدمی کی زندگی کے قریب تر مسائل کو دکھایا اور استحصالی اور متوسط طبقے کی تصویر کشی کی۔ دراصل ڈراما ہماری سوچ کا عکاس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ہر عام وخاص میں پسند کیا جاتا ہے۔ روز بروز دیکھنے والوں میں اضافہ ہوتا جارہا ہے۔ بڑھتی ہوئی ترقی نے صرف دنیا کو ہی مختصر نہیں کیا بلکہ انسان کو بھی اختصار پسند اور سہل پسند بنا دیا ہے۔ اب وہ کسی افسانوی فن پارے کو پڑھ کر تخیل میں جانے کے بجائے ٹیلی ویژن پر سب کچھ پر سکون انداز سے دیکھ لینا پسند کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ تحریر صرف خواندہ افراد کی تفریح اور رہنمائی کرسکتی ہے جبکہ اردو بولنے اور سمجھنے والے ناخواندہ افراد بھی ڈرامائی ادب سے آشنائی حاصل کرسکتے ہیں۔

مجموعی طور پر ٹیلی ویژن سے تفریح کے ساتھ ساتھ ملی و قومی جذبے، اخلاقی، ثقافتی، تہذیبی اور مذہبی اقدار کی تبلیغ میں بھی ڈرامے کا موثر کردار ہے اور آج کی نسل اور آنے والی نسل کو بہت سے موضوعات سے آگاہی بھی دیتے ہیں جن کی ترسیل شاید ڈرامائی تشکیل کے بغیر موثر انداز سے شاید ممکن نہیں ہوتی۔ ٹیلی ویژن ڈراما عوام کے لیے ہوتا ہے اس لیے اس میں معاشرتی زندگی کی روح کا ہونا بھی لازم ہے۔ اس حوالے سے اشفاق احمد کہتے ہیں:

> "جوں جوں ٹی۔وی ڈرامے کی روایت مضبوط ہوتی چلی گئی توں توں پاکستان میں تھیٹر اور فلم کمزور سے کمزور ہوتے چلے گئے۔ اس کا سبب یہ تھا کہ فلم کے خیال انگیز رومان خیزی کے برعکس پی۔ٹی۔وی ڈراما حقیقت کی بازگشت تھا۔ اس کے کردار فلمی فوق البشر کرداروں کے برعکس ہماری زندگیوں میں ہمارے سامنے آنے والے گوشت پوست کے جیتے جاگتے انسان تھے۔ چنانچہ پی۔ٹی۔وی ڈرامے کے سامنے عظیم اور اعلیٰ درجے کی روایات کی حامل فلم سکڑنے لگی تھی اور ٹی۔وی کی سکرین پھیلنے لگی تھی۔"(۹)

جس طرح معاشرہ اور معاشرے کے رویے مسلسل ارتقاپذیر ہیں اسی طرح ادب اورادب کے وسیلہ ہائے اظہار میں ارتقائی مراحل سے گزررہے ہیں۔ داستانوں نے ناولوں اور ناول نے افسانے اورافسانے نے افسانچے کی صورت اختیار کرلی ہے۔ اس ارتقاکے پیچھے اختصاراوروقت کی بڑھتی رفتار ہے۔ اسی طرح کتاب بینی کادورزوال پذیر ہوا تو ادب نے پیش کاری میں پناہ لی اوراس پیش کاری کی موثرترین صورت ڈراما ہے۔ الیکٹرانک میڈیامیں جب لوگوں کے پاس ریڈیویافلم کے علاوہ کوئی اورذریعہ نہیں تھاتوٹیلی ویژن ڈرامے نے پاکستانی معاشرے پراپنا سحر جگایا۔ ڈراما اردوادب کی معروف صنف ہے اور ٹیلی ویژن اس کی زندہ تصویر ہے۔ ٹیلی ویژن نے ادب کاوہ ذمہ داری انجام دی، جس کے تحت ادب معاشرتی برائیوں کو منظرِعام پرلانے کے ساتھ ساتھ اس کی اصلاح بھی کرتا ہے۔ کیونکہ ٹیلی ویژن نے بھی تہذیبی ، ثقافتی موضوعات کے ساتھ ساتھ معاشرتی برائیوں کی اصلاح، نفسیاتی الجھنوں، جرم وسزا، نوجوانوں کے مسائل اور دیگر سائنسی اور علمی موضوعات پرڈرامے پیش کیے۔ ناولوں اورافسانوں کی ڈرامائی تشکیل نے ادب کے فروغ کے ساتھ ساتھ ٹی۔وی ڈراما کو بھی فروغ دیا۔ اشفاق احمد لکھتے ہیں:

> "الیکٹرونک میڈیاکے ذریعے جو مواد جمع ہو کر سامنے آرہا ہے وہ کاغذ سے زیادہ دیرپاہو گا۔ ولایت میں ایسی لائبریریاں عام ہو گئی ہیں جہاں ویڈیو کیسٹ میں ڈرامے، افسانے۔ شاعری غرض یہ کہ ہر قسم کاادب موجود ہے۔ چھپے ہوئے الفاظ کے ساتھ گو ہمارا ربط پرانا ہے۔ لیکن چھپاہوالفظ علم کواس طرح عام نہیں کرتاجس طرح بولاہوالفظ (Spoken Word) کرتا ہے۔ لوک ورثے کی زبان میں اسے (Oral Tradition) کہتے ہیں۔ بابابدھاکے زمانے سے حضوؐر تک دانش کی ساری باتیں زبانی کی گئی ہیں اوریہ بڑے علوم جو ہمیں ورثے میں ملے ہیں اسے ایک سننے والے نے دوسرے سننے والے کو منتقل کیا۔ علم آدمی کو آدمی کے ذریعے منتقل کیاجاتا ہے"۔[۱۰]

ڈرامائی تشکیل بڑے اور چھوٹے پردے پر برسوں سے ہوتی آرہی ہے۔ ادب کی تخلیق کے بہت عرصے بعد اسٹیج اور تھیٹر کا آغاز ہوا اور سینما کی تاریخ پرانی نہیں ہے اور یہی تحریر جب تصویر کی صورت میں سامنے آتی ہے تو تواخذ کہلاتی ہے۔ مگر ایک ہئیت سے دوسری ہئیت میں ڈھالنے کے بعد بہت سی تبدیلیاں بھی

ہوتی ہیں اور یہ ممکن نہیں کہ تحریر کو من و عن سکرین پر پیش کر دیا جائے کیوں کہ سکرین کے اپنے کچھ اصول وضوابط ہیں جن کو مد نظر رکھا جاتا ہے۔ اس لیے ادب سے ڈراما یا فلم بنانے کے لیے اس میں تبدیلی کی جاتی ہے مگر اس تبدیلی کو کرنے والے یعنی ڈراما نگار کو بھی ادب اور سکرین دونوں سے واقفیت ہونا لازمی ہے۔ ورنہ ادب پر اس کے منفی اثرات مرتب ہو سکتے ہیں۔ کیونکہ ہر لفظ کو تصویر کی صورت میں ڈھالا جاتا ہے اور ایک خاص وقت کا فریم ورک ترتیب دیا جاتا ہے جس میں کہانی دکھائی جاتی ہے۔ جسے پڑھنے میں شاید کئی ہفتے لگ جاتے ہیں۔ ہمیں مگر کسی ڈراما یا فلم کی صورت میں اسے خاص وقت میں دکھایا جاتا ہے۔

ج۔ ایجنڈا سیٹنگ کا تعارف

ذرائع ابلاغ کی اہمیت سے انکار کبھی بھی ممکن نہیں رہا۔ ہر دور میں اس کی ضرورت اور اہمیت مسلم رہی ہے۔ جدید دور میں ابلاغ کی جدت نے اس کی اہمیت میں مزید اضافہ کر دیا ہے۔ ذرائع ابلاغ کی ترقی نے فاصلوں کو سمیٹ دیا ہے۔ ذرائع ابلاغ میں رسائل وجرائد سے لے کر ریڈیو، ٹیلی ویژن، ٹیلی فون، فلم، ڈراما اور سوشل میڈیا سے جڑے تمام ذرائع شامل ہیں۔ یہ تمام ذرائع کسی نہ کسی صورت میں لوگوں کی سوچ اور آرا پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ ٹیلی ویژن اس لحاظ سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ ٹیلی ویژن ترسیلِ ابلاغ کے اہم وسیلوں میں سے ایک ہے۔ یہ دنیا بھر کی حرکت پذیر تصویروں اور آوازوں کو کروڑوں گھروں تک پہنچاتا ہے۔ آج اس کی وسعت اس قدر ہو چکی ہے کہ یہ سامانِ تعیش کی جگہ ضرورت کی چیز بن گیا ہے۔ اس لیے اس پر انحصار بھی پہلے کے مقابلے میں کافی بڑھ گیا ہے۔

ذرائع ابلاغ میں فلم اور ڈراما زیادہ اثر پذیر ہیں کیوں کہ ان میں بہت سے معاشرتی مسائل سے روشناس کروایا جاتا ہے۔ مختلف موضوعات جن میں ذات پات، جاگیر داروں کی مذمت، سچائی، دیانتداری، اور کم عمری کی شادی جیسے مسائل پر ڈرامے اور فلمیں بنا کر عام انسان کی رہنمائی کی جاتی ہے۔ فلم یا ڈراما ایک وسیلہ بھی بنا ہے جس کے ذریعے نظریات وخیالات کو کہانی کی صورت میں نظریاتی ایجنڈے کے تحت عام افراد تک پہنچایا جاتا رہا ہے۔ امریکہ اور روس کی نظریاتی سرد جنگ میں فلم نے اہم کردار ادا کیا ہے اور ان دونوں ملکوں نے فلمی کہانیوں کے ذریعے سے دنیا میں اپنے اپنے نظریات مختلف ملکوں کے فلم بین طبقے تک پہنچائے ہیں۔

ذرائع ابلاغ میں کسی خبر یا واقعہ کو عوام تک پہنچانے کے ساتھ ساتھ کسی قوم، کسی خطے، یا طبقے کے بارے میں بھی معلومات فراہم کی جاتی ہیں۔ یہ معلومات کسی خاص پیش کش کے ذریعے ممکن ہیں۔ اس کی واضح مثال مغربی ذرائع ابلاغ میں اسلام اور مسلمانوں کی پیش کش ہے۔ مغرب کا میڈیا اسلام اور مسلمانوں کے

بارے میں سخت رویہ رکھتا ہے اور ایسی تصویر دکھاتا ہے جو حقیقت پر مبنی نہیں ہوتی یا دنیا کو مسلمانوں کے حوالے سے تصویر کا ایک رخ دکھایا جاتا ہے جس میں مسلمانوں کو انسانیت سے گرا ہوا دکھایا جاتا ہے اور خود کو ہیرو کے طور پر دکھایا جاتا ہے۔ اس حوالے سے وہ اپنے تصورات کے اظہار کے لیے اخبار اور رسائل کے ساتھ ساتھ الیکٹرانک میڈیا کا سہارا لیتا ہے اور مختلف چینلوں پر اسلامی ثقافت پر گہری ضرب لگانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

اسی لیے مغرب نے ایسی فلمیں بنائیں جن کے ذریعے اسلام اور مسلمانوں کے خلاف نفرت اور بغض کے ساتھ ساتھ امریکہ کو طاقت ور پیش کرنے کا ایجنڈا کار فرما تھا۔ اس حوالے سے ایڈورڈ سعید لکھتے ہیں:

> ”ہم امریکی میڈیا میں جو کچھ دیکھتے ہیں اس میں ظاہر یہی کیا جاتا ہے کہ جارحیت صرف مسلمانوں کی طرف سے ہو رہی ہے اور جارحیت "اسلام" کا خاصہ ہے۔۔۔ مغرب میں صرف ایک جانب کی سرگرمیاں دکھائی جاتی ہے اور مغرب کیا کر رہا ہے اسے چھپا لیا جاتا ہے۔“(۱۱)

اسلام کے بارے میں مغرب کا رویہ بہت انتہا پسند رہا ہے اور جب کبھی مغرب میں اسلام اور مسلمانوں کے حوالے سے بحث کی جاتی ہے تو غیر منصفانہ رویہ اختیار کیا جاتا ہے۔ دنیا میں کہیں بھی کوئی حادثہ یا واقعہ پیش آئے تو وہاں قرآن و سنت اور مسلمانوں کو ہدف بنا کر الزامات عائد کیے جاتے ہیں۔ مغربی میڈیا اپنی اس قسم کی پیش کش سے عوام کے ذہن میں اسلام اور امریکہ کے بارے میں مخصوص نظریات قائم کرنے میں کامیاب رہا ہے۔

ا۔ ایجنڈا سیٹنگ کی تعریف

ایجنڈا سیٹنگ تھیوری کے مطابق میڈیا کا کسی اہم واقعے یا خبر کو اہمیت دینا یا نظر انداز کر دینا رائے عامہ پر اثر انداز ہوتا ہے۔ انسائیکلوپیڈیا آف ماس میڈیا کے مطابق:

> ”ایجنڈا سیٹنگ تھیوری کے مطابق میڈیا کے فیصلہ سازوں کے ذریعے عوام کو دستیاب خبروں اور دیگر معلومات کے ذرائع آخر کار یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ کیا اہم سمجھا جائے“۔(۱۲)[1]

1- Agenda setting theory states that the means of news and other information made available to the public by media decision makers ultimately defines what is considered significant.

میڈیا عوام کی رائے متعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ جن واقعات کو اہمیت دیتا ہے عوام بھی اسے اہمیت دینے لگتے ہیں۔ یعنی ایجنڈا سیٹنگ تھیوری کے مطابق میڈیا کا ایجنڈا عوامی ایجنڈا بن جاتا ہے اور میڈیا کا اہم سمجھا گیا واقعہ عوام کے نزدیک بھی اہم بن جاتا ہے۔

۲۔ پس منظر

ایجنڈا سیٹنگ تھیوری کا تصور سب سے پہلے لیپ مین نے ۱۹۲۲ء میں اپنی کتاب میں پیش کیا۔ اس کے مطابق ذرائع ابلاغ دنیا کی تصویر بناتے ہیں جو کہ زیادہ تر میڈیا مبہم اور نامکمل دکھاتا ہے مگر یہ حقیقت کا عکس ہوتی ہے اور یہ عکس ہمیں کسی مسئلے پر سوچنے کے لیے مجبور کر دیتا ہے۔ اس تصور کو بھومیکا بیگانے ان الفاظ میں پیش کیا:

> "ممکن ہے کہ اکثر میڈیا یہ بتانے میں کامیاب نہ ہو کہ کیا سوچا جائے لیکن حیرت انگیز طور پر میڈیا یہ بتانے میں ہمیشہ کامیاب ہو جاتا ہے کہ کس بارے میں سوچا جائے"۔(۱۳)[۲]

اس سے مراد یہ ہے کہ دنیا میں بیک وقت بے شمار واقعات رونما ہوتے ہیں۔ مگر اس بات کا فیصلہ میڈیا کرتا ہے کہ کس چیز کو عوام میں اہمیت دے کر مقبول کیا جائے یا کس کو نظر انداز کر دیا جائے۔ میڈیا کی پیش کش کا انداز انسان کی سوچ کے زاویے کا بھی تعین کرتا ہے۔ چنانچہ انسان میڈیا کی پیش کی گئی خبر کو میڈیا کے انداز یا مختلف انداز سے سوچنے پر مجبور ضرور ہو جاتا ہے۔ نارتھ کیرولینا یونیورسٹی کے موکومس اور ڈونلڈ شانے ۱۹۷۲ء میں ایجنڈا تھیوری کو ایک مضمون " ذرائع ابلاغ کا ایجنڈا سیٹنگ فنکشن آف ماس میڈیا" میں پیش کیا۔ اس تحقیق میں ایک طرف تو لیپ مین کے نظریے کو پرکھنا اور دوسری طرف یہ جاننا تھا کہ میڈیا کے ایجنڈے کے عوام پر کیا اثرات ہوتے ہیں۔ اس تحقیق میں ۱۹۶۸ء کے الیکشن میں صدارتی مہم کی رائے دہندگان کو منتخب کیا گیا اور ان سے بنیادی سوالات کیے گئے۔ دوسری جانب بڑے میڈیا چینلز کے مواد کا تجزیہ کیا گیا کہ یہ چینلز کس طرح کے مسائل کو پیش کر رہے ہیں۔ نتائج کے مطابق عوام کے ایجنڈے اور میڈیا کے ایجنڈے میں حیرت انگیز حد تک مماثلت پائی گئی۔ جس سے ثابت ہوا کہ میڈیا کی پیش کش عوام کی سوچ پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اس حوالے سے میکس ویل اور ڈونلڈ شانے ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

---

2. Press may not be successful much of the time in telling people what to think, but it is stunningly successful in telling what to think about.

"اخبار کا عملہ اور ناشرین خبروں کے انتخاب اور پیش کش کے ذریعے سیاسی حقیقت کی عکاسی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ پڑھنے والا صرف مدعے کو نہیں جانتا بلکہ اس کے متعلق دی گئی معلومات اور اخبار میں اس کے مقام سے مدعے کی اہمیت سے بھی آگاہ ہو جاتا ہے۔"(۱۴)۳

اس نظریے کے مطابق یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کسی مدعے کو عوام کے سامنے جس انداز میں پیش کیا جاتا ہے وہ اس مدعے کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔ اس حوالے سے ایجنڈا سیٹنگ کے دو بنیادی مفروضات سامنے آتے ہیں۔

۱۔ میڈیا ہمیشہ اہم عوامی مسائل کا عکس پیش نہیں کرتا بلکہ وہ حقیقت کو چھان کر اس کی شکل تبدیل کر کے پیش کرتا ہے۔ بجائے اس کے کہ من و عن مسئلہ کو پیش کر دے۔

۲۔ میڈیا جس واقعہ یا مدعے کو زیادہ توجہ دے عوام بھی اس مدعے کو زیادہ اہم تصور کرتے ہیں۔ اس طرح میڈیا صرف چند مخصوص مسائل پر سوچنے میں مدد دیتا ہے۔

مجوزہ تحقیق میں بھی درج بالا تھیوری کے زیرِ نظر ڈرامائی تشکیل کے دوران مطابقت اور انحراف کا جائزہ کچھ اس انداز سے لیا جائے گا۔

۳۔ ایجنڈا کسے کہتے ہیں؟

ایجنڈا سے مراد کسی خاص وقت یا مقام پر کون سے مدعے یا واقعہ کو زیرِ بحث لایا جائے گا اور کون سا واقعہ ایجنڈے کا حصہ نہیں ہو گا۔ اس رویے کے تحت میڈیا اپنا ایجنڈا ترتیب دیتا ہے جس میں یہ فیصلہ کیا جاتا ہے کہ کون سا مدعا عوام کو پیش کیا جائے اور کسے نظر انداز کیا جائے۔ اس کے ساتھ ساتھ ترتیب بھی طے کی جاتی ہے کہ سب سے اہم واقعہ کو سب سے پہلے بیان کیا جائے اور کم اہم واقعہ کو اس کے بعد بیان کیا جائے۔ اسے ایجنڈا سیٹنگ کہا جاتا ہے۔

اسی طرح ڈراما میں بھی بیان کیے جانے والی کہانی اور کرداروں کی پیش کش ایجنڈے کے تحت ہوتی ہے جو ناظرین پر مختلف انداز سے اثر انداز ہوتی ہے۔ یعنی اگر کسی مصنف کی زندگی پر بنایا جانے والا ڈراما میں

---

3. In choosing and displaying newsroom staff, broadcasters play an important part in shaping political reality. Readers learn not only about a given important issue but also how much importance to attach to that issue from the amount of information in a new story and its position.

اس کی شخصیت کا خاص پہلو نمایاں کر کے دکھایا جائے تو ناظرین کے ذہنوں میں ان پہلوؤں کا خاکہ تیار ہو جائے گا جسے ڈراما میں پیش کیا گیا ہے اور باقی کو نظر انداز کر دیا جائے گا۔

۴۔ ایجنڈا کی اقسام

ایجنڈا کی تین اقسام ہیں۔

i. عوامی ایجنڈا

ii. میڈیا کا ایجنڈا

iii. پالیسی ایجنڈا

i۔ عوامی ایجنڈا

یہ ایجنڈا سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ کسی معاشرے میں رہنے والے افراد کا کسی خاص موضوع پر توجہ مرکوز کرنا یا اظہارِ خیال کرنا عوامی ایجنڈا کہلاتا ہے۔ اس میں عوام کی حیثیت معمولی ہوتی ہے یعنی میڈیا اپنے ایجنڈے کی بنیاد پر لوگوں کی سوچ پر اثر انداز ہوتا ہے۔

ii۔ میڈیا کا ایجنڈا

میڈیا کا ایجنڈا عوام کے ایجنڈے پر میڈیا کے اثرات کا جائزہ لینا ہے یعنی میڈیا کس طرح عوام کے ایجنڈے کو ترتیب دیتا ہے یا پہلے سے موجود ایجنڈے کو متاثر کرتا ہے۔ میڈیا کے ایجنڈے کی اصل بنیاد کیا ہے؟ اس حوالے سے مختلف لوگوں نے اپنی آرا کا اظہار کیا ہے۔ کچھ محققین کے نزدیک میڈیا کا ایجنڈا عوام کی دلچسپی کو مد نظر رکھتا ہے۔ میڈیا اس بات کو مد نظر رکھتا ہے کہ عوام کی دلچسپی کیا ہے اور وہ کیا دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ عوام کی رائے کو جاننے کے لیے مختلف ذرائع جیسے ریٹنگ، تحقیق، اور سروے وغیرہ ہیں۔ کچھ محققین کے مطابق میڈیا کا ایجنڈا اکثر سیاسی اور عوامی تعلقات کی طرف سے تشکیل دیا جاتا ہے اور حکومتیں بھی اپنی پالیسی کو فروغ دینے کے لیے میڈیا کا ایجنڈا تشکیل دیتی ہیں۔

iii۔ پالیسی ایجنڈا

میڈیا کا ایجنڈا دیگر پالیسیاں بھی مرتب کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ ایجنڈا کا کسی پالیسی کے زیر اثر ہونا یا پالیسی پر اثر انداز ہونا پالیسی ایجنڈا کہلاتا ہے۔

۵۔ فریمنگ کیا ہے؟

فریمنگ ایجنڈا کی ترویج میں مدد دیتی ہے۔ جب کہ خبر یا شخصیت کے حوالے سے کوئی ایجنڈا ترتیب دیا جاتا ہے تو کچھ عناصر کو مد نظر رکھا جاتا ہے اور کچھ کو نظر انداز بھی کر دیا جاتا ہے۔ جینی کٹز نگر لکھتی ہیں:

> ''فریمنگ ایسا عمل ہے جس میں حقیقت کو منظم کیا جاتا ہے، واقعات کو مخصوص انداز میں ترتیب دیتے ہوئے چند پہلوؤں کو دوسروں کی نسبت زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ واقعے کے محرکات اور مقاصد طے کیے جاتے ہیں۔''(۱۵)[4]

ماخذ متن سے ڈراما میں فریمنگ کرتے ہوئے کچھ متن کو حذف کرنا اور کچھ کو منتخب کرنا بھی اسی عمل کا حصہ ہے اور اہمیت کا حامل ہے۔ مواد کی اس فریمنگ سے پیدا ہونے والی صورت حال کا جائزہ "ایجنڈا سیٹنگ تھیوری" کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ اس نظریے کے تحت مجوزہ تحقیق میں شامل ڈراموں کا جائزہ لیا گیا ہے اور اس کے ایجنڈے کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس بات کا بھی جائزہ لیا گیا ہے کہ کس قسم کی فریمنگ کو اپنا کر ماخذ متن کے کن پہلوؤں کو نظر انداز کیا گیا ہے اور کن کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اس سے پیدا ہونے والے اثرات کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔

د۔ تواخذ کا مفہوم اور بنیادی مباحث

انسان کی قوتِ گویائی ہی ادب کی ابتدا ہے۔ یہی گویائی جب بصری ذریعے یعنی تحریر کے ذریعے سے دوسرے انسانوں تک پہنچتی ہے تو انھیں متاثر کرتی ہے۔ اس بصری مواد کو جب متحرک بصری مواد میں تبدیل کر کے لوگوں کے سامنے پیش کیا جائے تو یہ ان کے اذہان پر گہرے اثرات مرتب کرتی ہے۔ بصری مواد کو متحرک بصری مواد کے ذریعے لوگوں کے سامنے پیش کرنے کا نام "تواخذ" ہے۔ اسے ہم کسی تحریر کا بصری ترجمہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی "تواخذ" کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''لفظ "تواخذ" عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی لے لینا، اختیار کرنا یا نئی شکل دینا کے ہیں۔ اصطلاح میں اس سے مراد ادب کی کسی صنف کو نئی شکل دے کر لوگوں کے سامنے پیش کرنا ہے۔ یہ ایک نئی اصطلاح ہے لیکن اس کا استعمال زمانہ قدیم سے ہو رہا ہے''۔(۱۶)

---

4. Framing refers to the process whereby we organize reality-categorizing events in particular ways, paying attention to some aspects rather than others, deciding what an event means or how it came back.

یہ کوئی نیا نظریہ نہیں ہے۔ زمانہ قدیم میں انگریزی ادب میں بھی بے شمار کتابوں کو فلمایا گیا اور اسٹیج پر بھی پیش کیا گیا۔ مثال کے طور پر انگریزی ادب کے مایہ ناز ڈراما نگار شیکسپیر نے بھی ثقافتی لوک کہانیوں کو سٹیج پر پیش کر کے انگریزی ادب میں اپنی اہلیت کا لوہا منوایا۔ شیکسپیر کے ڈرامے "رومیو اینڈ جولیٹ" پر فلم بنائی گئی جس نے شاندار کامیابی حاصل کی۔

کسی کتاب، ناول، یا افسانے کو نئے ناظرین کے سامنے نئے انداز سے پیش کرنا "تواخذ" کہلاتا ہے۔ تواخذ پہلے سے پڑھے ہوئے مواد کو سمجھنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ "Merriam Webster" لغت "تواخذ" کی تعریف اس طرح کرتی ہے:

i۔ موزوں بنانا (جیسا کہ کسی مخصوص یا نئے استعمال یا صورت حال کے لیے اکثر ترمیم کے ذریعے)

ii۔ موافقت کا عمل یا موافقت پذیر ہونے کی حالت

iii۔ جو کچھ موافقت پذیر ہے خاص طور پر ایک نئی صنف میں لکھی گئی تحریر (۱۷)[5]

ڈاکٹر جمیل جالبی تواخذ کے حوالے سے کہتے ہیں:

"مطابقت پذیری یا مناسب ڈھال لینے یا موزوں بنالینے کا عمل توافق وہ جسے ڈھال لیا گیا ہو"۔ (۱۸)

کوئی بھی فن پارہ جب بصری طور پر ناظرین کے سامنے پیش کیا جاتا ہے تو اس کی جزئیات میں کچھ تبدیلیاں ناگزیر ہو جاتی ہیں۔ فرحین چودھری ڈائریکٹر، افسانہ نگار، شاعرہ اور رفاہ یونیورسٹی میں بطور استاد اپنی خدمات سرانجام دے رہی ہیں۔ فرحین چودھری اپنے انٹرویو میں وہ کہتی ہیں:

"کوئی بھی ادبی فن پارہ من و عن اسکرین پر پیش نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اسے بصری صورت میں ڈھالنے کے لیے بہت سے سہارے لانے پڑتے ہیں۔ تحریر میں مصنف کو آزادی حاصل ہوتی ہے جب کہ ایک ڈراما نگار کے لیے بہت سی مشکلات سامنے آتی ہیں۔ افسانہ نگار پر یہ پابندی نہیں ہے کہ اسے خاص وقت اور کم الفاظ میں بات کہنی

5- (i). To make fit (as for a specific or new use or situation often by modification.

(ii). The act or process of adapting. The state of being adapted.

(iii). Something that is adapted; specifically, a composition rewritten into a new form.

ہوتی ہے بلکہ افسانہ نگار کو یہ آزادی بھی حاصل ہے کہ وہ اپنے بیانیہ میں بے شمار باتیں اپنے قاری کے سامنے لا سکتا ہے اور کم الفاظ کے ذریعے ہی وہ کسی خاص مقام اور خاص وقت کی تصویر بھی کھینچ لیتا ہے کہ قاری کے ذہن میں پورا سماں آنکھوں کے سامنے آجائے۔ اس کے برعکس ڈراما نگار کو ان تمام لکھے ہوئے بیانیہ کو دکھانے کے لیے بہت محنت درکار ہوتی ہے۔"(۱۹)

یعنی مصنف اپنے ادبی شہ پارے میں مناظر واقعات، کردار، احساسات، تصورات کو خود تخلیق کرتا ہے اور اسے آزادی حاصل ہے کہ وہ ان کو جس طرح قاری کے سامنے پیش کرے۔ مگر ڈراما نگار کی حقیقت مختلف ہے۔ اس پر پابندی ہے کہ وہ محدود وقت میں اسکرین کے اصول وضوابط کو مد نظر رکھتے ہوئے اپنی تخلیق پیش کرے۔ اس کے لیے رائٹر کو بہت سے دوسرے سہارے لینے پڑتے ہیں اور یہ تمام تر تبدیلیاں اسکرپٹ رائٹر اور دائریکٹر کے عقل و فہم پر منحصر ہے۔ اس حوالے سے فرحین چودھری بیان کرتی ہیں:

"اگر افسانے کی فضا میں ڈائریکٹر اور رائٹر نہیں اتریں گے تو اسکرین پر جو نظر آئے گا وہ کھوکھلا دکھائی دے گا۔ اور اگر وہ افسانے کی روح میں اتر کر تبدیلیاں کرتے ہیں تو وہ تخلیق خوبصورت اور کلاسک نظر آئے گی۔"(۲۰)

اس طرح ادبی تواخذ کی کامیابی ڈائریکٹر، رائٹر کرداروں پر بھی منحصر ہے۔ اس حوالے سے فرحین چودھری اپنے خیالات کا اظہار کرتی ہیں:

"جس لفظ کو کردار میں ڈھالا نہیں جا سکتا اسے ٹائم فریم اور بیانیہ میں گزار دیا جاتا ہے۔ اگر افسانے میں کردار غریب اور متوسط گھرانے سے تعلق رکھتا ہے تو سکرین پر بھی اسے یہ کہا نہیں جا سکتا کہ وہ غریب ہے بلکہ اس سے متعلقہ تمام ماحول، چیزیں، لباس، گھر، کو بھی غریب طبقہ کی ہی نمائندگی کے طور پر دکھایا جائے گا۔"(۲۱)

تواخذ کے عمل کا مطلب افسانے یا ناول سے فلم یا ڈراما بنانے کا ہے۔ تواخذ ایک ترجمے کا عمل بھی ہے۔ تواخذ کے ذریعے ادبی متن کے چند عناصر کو ہی ڈھالا جا سکتا ہے۔ ادب اور میڈیا دو مختلف ذرائع ہیں۔ ان دونوں کی اپنی طاقت اور کمزوریاں بھی موجود ہیں۔ ادبی تواخذ میں بہت سی باتوں کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ تواخذ کے نتیجے میں پیغام وہی ہوتا ہے جو ادب سے تعلق رکھتا ہے مگر اس کو مختلف ذرائع ابلاغ سے پہنچایا جاتا ہے۔ تواخذ کے عمل میں بہت سی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں اور اس تواخذ کے نتیجے میں اصل سے مختلف نتیجہ

ہوتا ہے۔ تواخذ کا عمل ناگزیر ہے اور یہ ہر جگہ موجود ہے اور میڈیا اور آرٹ کی تمام شکلوں میں ہو رہا ہے جن میں ناول، مصوری، ڈرامے، فلم، ویڈیو گیم وغیرہ۔

ا۔ تواخذ کی تاریخ

تواخذ کی ابتدا یونان سے ہوئی انھوں نے کہانی کو ادب سے اخذ کیا اور تصویر کی شکل دی۔ ۱۹۳۰ء میں ٹیلی ویژن میں تواخذ شروع ہوا۔ تواخذ سترہویں صدی میں آیا اور اس کا (لفظ لاطینی لفظ adapter یعنی Fit in کے ہیں کوئی بھی متن جو ہم اڈاپٹ کرتے ہیں چاہے وہ افسانے یا ناول ہو دوسری فام میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

ہالی وڈ کے کلاسک دور میں تقریباً تیس فیصد داستانی فلمیں بھی مختلف ناولوں اور افسانوں سے اخذ کی گئی تھیں جو کہ ۱۹۲۰ء سے لے کر ۱۹۵۰ء کی آخری دہائی تک اور ۱۹۶۰ء کی دہائی کے اوائل تک تھیں۔ اس طرح ۱۹۶۴ء میں جب پاکستان ٹیلی ویژن کا آغاز ہوا تو ماخوذ تحریروں سے سہارا لیا گیا۔ تاریخ کے مطالعہ سے پتا چلتا ہے کہ ہر ادب کا آغاز آزاد تراجم اور ماخوذ تحریروں سے ہوا ہے۔ ان تحریروں میں دوسری زبان کی کسی صنفِ ادب سے اخذ کر کے ایسی زبان اور صنف میں ڈھالا گیا اور وہ تحریریں بھی جنھیں اپنی زبان کی کسی ایک صنف سے دوسری میں ڈھالا گیا ہو۔ تقریبا تیس فیصد فلمیں ہالی وڈ کے کلاسیکی دور میں ناولوں اور مختصر کہانیوں سے ماخود تھیں۔

ٹیلی ویژن کے اردو ڈراموں میں بڑی تعداد ماخوذ ڈراموں پر مشتمل ہے۔ یہ وہ ڈرامے ہیں جو نہ صرف اردو زبان بلکہ دنیائے ادب کے مختلف ناولوں اور افسانوں سے اخذ کیے گئے ہیں۔ دیگر اصنافِ ادب کی طرح اردو ڈراما میں بھی اخذ شدہ تحریروں سے نئے چراغ روشن کیے گئے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر سہیل احمد خان کہتے ہیں:

> "تخلیق، ادب کی عظمت کو تسلیم کرنا ضروری ہے۔ مگر یہ کہنے سے تخلیقی ادب کی نفی نہیں ہوتی کہ تخلیقی ادب کی بہت سی اعلیٰ شکلوں کے پیچھے ترجے یا اخذ شدہ چیزوں کی چمک بھی موجود ہے"۔ (۲۲)

۱۹۶۴ء میں پاکستان ٹیلی ویژن کا آغاز ہوا تو نیا میڈیم ہونے کے باعث پی۔ٹی۔وی کو بھی ماخوذ کہانیوں کا سہارا لینا پڑا۔ اس طرح پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے بہت سے کھیل ایسے بھی ہیں جو مقامی زبان اور مغربی زبانوں کے ادب سے اخذ کیے گئے۔ دراصل کہانی کہیں نہ کہیں سے اخذ کی جاتی ہے۔ کہانی کے ماخذ ہمارے گردوپیش کے حالات، معاشرتی رویے، تاریخی واقعات اور پرانے قصے کہانیاں وغیرہ ہوتے ہیں۔ اس

کے بعد افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا ایک لمبا سلسلہ بھی موجود ہے۔ جس میں "آج کا کھیل"، اور "سٹوڈیو تھیٹر" میں طبع زاد کہانیوں کے ساتھ ساتھ اشفاق احمد، بانو قدسیہ، سعادت حسن منٹو، غلام عباس اور ایسے ہی معروف افسانہ نگاروں کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل شامل تھی۔ ۱۹۶۷۔۱۹۶۹ء میں "میری پسندیدہ کہانی" کراچی سے پیش کیا گیا اور اس کے تمام تر کھیل مختلف افسانوں سے ماخوذ تھے۔ ان کھیلوں میں شوکت صدیقی کے "شریف آدمی"، سعادت حسن منٹو "بادشاہت کا خاتمہ"، انور عنایت اللہ کے "رد عمل" ، اشفاق احمد کے "کالی بلی" اور قدرت اللہ شہاب کے "سرخ فیتہ" جیسے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل شامل ہے۔

افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے ساتھ ساتھ ناولوں کی ڈرامائی تشکیل کا پہلا کامیاب تجربہ "خدا کی بستی" جو کہ ۱۹۶۹۔۱۹۷۰ء اور پھر ۱۹۷۳ء میں بھی نشر کیا گیا۔ اس کے ساتھ ۱۹۷۰ء میں اسلام آباد مرکز سے "تصور شرط" کے نام سے ایک ڈراما سیریز پیش کی گئی جس میں مختلف داستانوں، قصوں اور ناولوں کی مختصر ڈرامائی تشکیل شامل تھی۔ ان معروف قصوں میں "باغ و بہار"، "ابن الوقت"، مرۃ العروس" اور "توبتہ النصوح" شامل رہے۔ اسی طرح کے ماخوذ ڈراموں کے سلسلے میں اہم ڈراما ۱۹۷۲ء میں "قربتیں اور فاصلے" شامل ہے جو کہ Turgenev کے ناول "Fathers and Sons" ۱۸۶۲ء سے ماخوذ ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ الطاف فاطمہ کے ناول "دستک نہ دو" کی بھی کامیاب ڈرامائی تشکیل کی گئی۔ ۱۹۷۷ء میں حسینہ معین نے ہنری جیمز کے ناول "پورٹریٹ آف اے لیڈی' 'پر مبنی ڈرامے "پرچھائیاں" میں ایسے رنگ بھر دیے اور ٹیلی ویژن کی روایت میں ایک شاندار اضافہ کیا۔ اسی طرح ۸۰ کی دہائی کے آخر میں ماخوذ ڈراموں میں معروف ڈراما "جانگلوس" میں شوکت صدیقی نے اپنے ناول کی ڈرامائی تشکیل خود کی۔ اسی طرح ۱۹۹۲ء میں ماخوذ ڈراموں کی بہترین مثال میں "عروسہ" زبیدہ خاتون کے ناول سے ماخوذ سلسلہ وار کھیل سامنے آیا۔ ۱۹۹۸ء میں منشا یاد نے اپنے پنجابی ناول "ٹاواں ٹاواں تارا" کو "راہیں" کے نام سے ڈرامے کی تشکیل دی۔ اس کے علاوہ "قاسمی کی کہانیاں ۱۹۹۴ء"، "کہانی گھر ۱۹۹۶ء بھی شامل ہیں۔ کئی دوسرے افسانوں اور ناولوں کی ڈرامائی تشکیل کی گئی۔ جن میں کامیاب، ناکامیاب، مقبول اور غیر مقبول ہر طرح کی ڈرامائی تشکیل شامل ہے۔ ان افسانہ نگاروں میں احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، اشفاق احمد، غلام عباس، انتظار حسین، بانو قدسیہ، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب اور کئی دوسرے افسانہ نگار بھی شامل ہیں۔ اس حوالے سے محمد طاہر اپنے مقالے "ٹیلی ویژن کے اردو ڈرامے" میں احمد سلیم کے انٹرویو کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”میرے خیال میں اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ شروع میں ٹیلی ویژن والوں کو مطلوبہ
مقدار میں کہانیاں میسر نہیں تھیں جس کی کمی کو ناولوں اورافسانوں کو ان ناظرین تک
پہنچایا جو یہ ناول اورافسانے نہیں پڑھ سکتے تھے“۔(۲۳)

ڈرامائی تشکیل کے لیے غیر ملکی ادب کی تحاریر کو بھی اخذ کیا گیا مگر ان کو اپنی تہذیب وثقافت کو مد نظر رکھتے ہوئے ڈھالا گیا۔ اس اس کی ایک مثال ٹیلی ویژن سے پیش کیا جانے والا پہلا ڈراما ولیم شیکسپئیر کا "جولیس سیزر" ہے۔ اس حوالے سے محمد طاہر اپنے مقالے میں آغا ناصر کے انٹریو کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”حقیقت تو یہ ہے کہ اس ڈرامے میں کرداروں کے ناموں کے علاوہ شیکسپئیر کا اور کچھ
بھی نہیں ہے۔ اس کہانی سے مد دلی گئی تھی اور کھیل کو اپنی تہذیب اور دستیاب
سہولیات کے پیش نظر اپنے حالات میں ڈھال دیا گیا تھا“۔(۲۴)

ناول یا افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کرتے وقت یہ بات مد نظر رکھنی چاہیے کہ ان کے ناظرین کس طرح کی کہانیاں دیکھتے ہیں اور ان میں سے کتنے اسے سمجھ بھی سکتے ہیں یا نہیں۔ اس لیے مغربی ادب کو اپنے ماحول کے مطابق ڈھالا جانا چاہیے۔ تاکہ ناظرین اس سے استفادہ کر سکیں۔

۲۔ تواخذ کے نظریات

نظریہ تواخذ پر بات کرنے والے ماہرین نے اسے مختلف انداز سے دیکھا ہے اوراس حوالے سے وہ مختلف نظریات پیش کرتے ہیں۔ ماہرین نے مختلف طریقوں اوراقسام کو ترتیب دیا ہے اوراس کی درجہ بندی کی کوشش کی ہے۔ مختلف ماہرین کے نظریات کو درج ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔

اس حوالے سے آندرے بزین تواخذ کو لسانی اور بصری میڈیم میں ترجمے کی بنیاد پر دیکھتا ہے اور جارج بلیوسٹون اسے ادب میں نئی تخلیق شمار کرتا ہے جہاں تواخذ کا عمل سرانجام دینے والا ایک تخلیق کار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہمارے ہاں تو تواخذ ایک طریقے سے دوسرے طریقے میں منتقل کرنے کا نام ہے اور یہ منتقلی کا عمل ادب اور ڈراما کے درمیان پائے جانے والے اختلافات اور مماثلتوں کو سمجھنے کا ذریعہ بھی ہے۔

اسی طرح جان ڈرائیڈن اپنی تھیوری کو بھی ترجمے کی تھیوری سے منسوب کرتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”تواخذ کا عمل ایک میڈیم سے دوسرے میڈیم میں ترجمہ کرنے کے مترادف ماناجاتا
ہے“۔(۲۵)

اس حوالے سے دیکھا جائے تو تواخذ اور ترجمے میں جو مطابقت سامنے آتی ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ایک مترجم کی طرح ایک ڈرامانگار بھی ماخذ متن کے ساتھ وفادار رہتے ہوئے اسے ڈرامائی زبان میں منتقل کرتا ہے اور اس نئی زبان کے ساتھ ایک نیا ادب پارہ بھی تشکیل ہوتا ہے۔

جیوفری ویگنرز بھی جان ڈرائیڈن کی طرح تواخذ کے تین طریقے بیان کرتے ہیں۔

۱۔ میڈیم کی تبدیلی

۲۔ بیانیہ

۳۔ مشابہت یا تشبیہ

میڈیم کی تبدیلی

اس طریقے میں کسی بھی ادبی متن میں واضح مداخلت کے بغیر براہ راست سکرین پر منتقل کیا جاتا ہے۔ مگر جیوفری ویگنرز خود اس طریقہ کار سے مطمئن نہیں ہیں۔

بیانیہ

اس طریقے میں اصل متن کو جان بوجھ کر یا نادانستہ طور پر شامل کیا جاتا ہے یا تعمیرِ نو کے لیے شامل کیا جاتا ہے۔

مشابہت یا تشبیہ

اس طریقہ میں فکشن کو نقطہ آغاز کی حیثیت حاصل رہتی ہے۔ کسی بھی ادب پارے کی ڈرامائی تشکیل کی کامیابی کا جائزہ لینے کے لیے اس کے تخلیق کار کی مہارتوں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ تخلیق کار کی مہارتوں کا اندازہ اس کی تخلیق میں اصل متن کی تشبیہ اور اس کے ساتھ برتی گئی تکنیک سے لگایا جاتا ہے۔[۲۶]

ڈیوڈلی اینڈریو اپنی کتاب فلم تھیوری کے نظریات "Concepts in Film Theory" میں تواخذ پر بحث کرتے ہوئے تواخذ کے تین ڈھانچے بیان کرتے ہیں:

تضمینی طریقہ (Guarantee Method)

اس طریقے میں اصل متن کی ہو بہو نقل پیش کی جاتی ہے بلکہ تواخذ کے عمل کو سرانجام دینے والا ماخذ متن سے مرکزی خیال کو اپنا کر اور ناظرین کی دلچسپی کو مد نظر رکھتے ہوئے جدت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ عام طور پر اس طریقے میں ادبی فن پارے کے کسی پر اثر پہلو کو منتخب کیا جاتا ہے اور اداکار اس میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس حوالے سے اینڈریو لکھتے ہیں:

"تواخذ جو ادب کو موسیقی، اوپیرا یا مصوری کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ اس نوعیت کے تواخذی عمل میں شمار ہوتا ہے"۔(۲۷)٦

تقاطعی طریقہ (Intersection Method)

اس طریقے میں ماخذ متن کی مکمل پیروی پیش کی جاتی ہے بلکہ ڈرامائی تشکیل کی ضروریات کو مد نظر رکھتے ہوئے تبدیلیاں کی جاتی ہیں یعنی نئے انداز سے دوبارہ تحریر لکھی جاتی ہے اور جدت کے ساتھ پیش کی جاتی ہے۔ اس طریقے میں ماخذ متن کا کچھ حصہ دانستہ یا غیر دانستہ طور پر تواخذ میں نمودار ہو جاتا ہے۔ مگر مکمل من و عن پیروی نہیں شامل ہوتی اور اصل تاثر قائم رکھنے کی کوشش کے لیے مختلف تکنیکوں کے استعمال سے کی جاتی ہے۔ اس حوالے سے اینڈریو کہتے ہیں:

"یہ اصل متن کی انفرادیت ہے جو اس حد تک محفوظ ہے کہ اسے جان بوجھ کر تواخذ میں بے نیاز چھوڑ دیا گیا ہے"۔(۲۸)٧

اینڈریو مزید کہتے ہیں کہ وہ کسی بھی ادب پارے کے عمل کو مکمل طور پر تبدیل کرنا ناممکن ہے۔ وہ ادب پارے کی اہمیت اور اس کا تواخذ کے ساتھ تعلق کی تعریف بھی کرتے ہیں اور اس کی اہمیت بھی مانتے نظر آتے ہیں۔ وہ یہاں ادب پارے کو فانوس اور ڈراما / فلم کو ٹارچ سے تشبیہ دیتے ہیں کہ ایک فانوس پورے کمرے کو روشن کرتا ہے جبکہ ایک ٹارچ کمرے کے ایک خاص حصے کو ہی روشن کر سکتی ہے۔ اینڈریو کا واضح طور پر اشارہ ماخذ متن کی طرف ہے۔ اینڈریو تواخذ کی سماجی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔

تقلیدی طریقہ (The Imitative Method)

اس تواخذ کے عمل میں ادب پارے کو ادبی میڈیم سے دوسرے میڈیم میں منتقل کیا جاتا ہے اور اس میں زیادہ تر ماخذ متن کی اصل تحریر کو ہی اپنایا جاتا ہے مگر دورانِ تواخذ ضروریات کے مطابق تھوڑی بہت تبدیلی کی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ماخذ متن کی روح کو منتقل کرنے کی خاطر بیانیہ حصہ بھی ڈراما میں شامل کیا جاتا ہے جو کرداروں اور پلاٹ کی وضاحت کے ساتھ ساتھ رابطہ قائم کرنے میں مدد دیتا ہے۔ اس

6- Adaptation presents from literature to music, opera or paintings are of this nature۔

7- Here is the uniqueness of the original text is preserved to such an extent that it is intentionally left unassimilated in adaptation.

تواخذ کا تعلق بیک وقت الفاظ اوران کی روح کے ساتھ ہوتا ہے اور یہ سب سے مشکل تواخذ ہے جس میں ماخذ متن کی روح کی پیروی کی جاتی ہے۔ یعنی ادبی فن پارے کے اصل متن، منظر نگاری اور معاشرتی قدروں سے جو تاثر ادبی فن پارہ پیدا کرتا ہے اسی کی کوشش تواخذ کے عمل میں کی جاتی ہے مگر یہ ممکن نہیں ہے کہ کسی بھی ادب پارے کی من و عن پردے پر منتقلی کی جائے۔ اس لیے ایک ہی پہلو پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ یہ طریقہ ادبی فن پارے میں ڈرامائی تشکیل اور تنقیدی مضمون کی حیثیت لکھنا ہے۔ اینڈریو لکھتے ہیں:

"اس صورت میں فلم ادب کو جانچنے کا ایک پیمانہ بن جاتی ہے یاناظرین فلم اورادب کے تقابل کی توقع کرنے لگتے ہیں"۔(۲۹)۸

اینڈریو کے مطابق تواخذ کو ہم کہانیوں سے اخذ کی گئی روزمرہ کی گفتگو میں بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اس طرح تاریخ میں بھی تواخذ کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔

بلیوسٹون

جارج بلیوسٹون بھی بالاز سے بہت زیادہ متاثر تھے۔ وہ کہتے ہیں کہ ناول اور فلم دونوں ہی متن کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جارج بلیوسٹون اپنی کتاب "ناولز اور فلمز" میں یہ بھی کہتے ہیں کہ تواخذ میں اسکرپٹ رائٹر کو فلم کے میڈیم کی حدود کو سمجھنا چاہیے۔ اس طرح تواخذ کرنے والا حقیقی مصنف بن جاتا ہے نہ کہ کسی دوسرے کام کا مترجم۔ بلیوسٹون بھی تواخذ کی صورت میں ڈراما کو الگ فن مانتے ہیں جو کہ کسی ادب پارے میں مختلف ہوتا ہے جس طرح کوئی تاریخی پینٹنگ تاریخی واقعہ سے مختلف ہوتی ہے۔ جارج بلیوسٹون کے مطابق تواخذ خام مال کی ایک قسم ہے جو موضوعاتی مواد کی تشریح بھی کرتی ہے۔ بلیوسٹون لکھتے ہیں:

"تواخذ ایک خام شے تھی جس نے مرکزی خیال کو دوبارہ اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے"۔(۳۰)۹

وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ تواخذ کرتے ہوئے متن کے اہم پہلوؤں کو من و عن پیش کرنے کے لیے زیادہ فکر مند نہیں ہونا چاہیے کیوں کہ کچھ متن تواخذ کے لیے موزوں نہیں ہوتے۔ جارج بلیوسٹون لکھتے ہیں:

---

8. Here we have a clear-cut case of film trying to measure up to a literary work, or of an audience expecting to make such a comparison.

9. An adaptation was a type of raw material that paraphrases thematic contact.

"کسی بھی مخصوص فلم یا مخصوص ناول کو اس کا لازمی حصے میں تبدیل کیے بغیر تواخذ نہیں کیا جاسکتا۔ یہی وجہ ہے کہ "پراؤسٹ" اور "جوائس" کا فلمی تواخذ بہت بھونڈا لگے گا"۔ (۳۱)[10]

کچھ ادبی متون ایسے ہوتے ہیں جو اپنی صنف میں ہی خوبصورت لگتے ہیں۔ اگر ان کا تواخذ کیا جائے تو ان کے بنیادی ڈھانچے میں تبدیلی کیے بغیر ان کا تواخذ ممکن نہیں۔ جو کہ تواخذ کے بنیادی اصولوں سے انحراف ہو گا اور ادبی فن پارے سے بھی زیادتی ہو گی۔

بلاز

بلیوسٹون، بلاز سے متاثر تھے اور تقریباً مندرجہ بالا جارج کے نظریات کی تشریح کرتا ہے۔ اس طرح بلاز کے نظریات (۱۹۳۰ء۔۱۹۲۰ء) کے درمیان ظاہر ہوئے اور تواخذ کے تاریخی تناظر کے لیے اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے مطابق فلم کا سکرپٹ ایک نئی ادبی شکل ہے۔ ادبی متن کو وہ خام مال کے طور پر دیکھتے ہیں جسے سکرپٹ رائٹر اپنی مرضی سے تبدیل کرتا ہے یعنی اس متن میں نئی ٹیکنالوجی ڈیزائن موضوعاتی اور ادبی تبدیلیاں اور ایک نئے نقطہ نظر رکھنے والوں کی نمائندگی حاصل ہے جس سے یہ نیا ادب پارہ یا نئی تخلیق بن جاتا ہے۔ اس حوالے سے بالاز کہتے ہیں:

"یہ بھی تسلیم کیا جاتا ہے کہ نئے فن، نئے سکرپٹ کی ادبی بنیاد اتنی ہی خاص ہے جتنی کہ تحریری سٹیج ڈرامے کی۔ ان تحریروں کے ادبی شاہکار بننے میں کوئی رکاوٹ نہیں ہے۔ فلم کا سکرپٹ مکمل طور پر ایک نئی شکل ہے۔" (۳۲)[11]

اس باب میں تواخذ کے کچھ نظریاتی مباحث کا جائزہ لیا گیا ہے جس میں جیوفری ویگنرز، جے اینڈریو، بلیوسٹون، بالاز، اور ہچسن نے تواخذ پر اپنے نظریات پیش کیے ہیں۔ درحقیقت سینما کی تاریخ بھی تواخذ کی بھی تاریخ ہے۔ ایک فن کے طور پر جہاں میڈیا نے بہت ترقی کی اور یہ ترقیِ ادب سے بنیادی طور پر متاثر نظر آتی ہے۔ ابتدائی سالوں میں میڈیا نے ادبی ذرائع پر انحصار کیا۔ یہ آغاز سے ہی ماہرینِ تعلیم اور فلم ساز دونوں ذرائع کے مابین فطری اور تصوراتی اختلافات نے طویل بحث کا آغاز کیا۔

10- What is peculiary filmic and what is peculiary novelistic cannot be converted without destroying an integral part of each. That is why Proust and Joyce would seem absurd for film.

11- It is also admitted that the literary foundation of the new art, new script is just as much specific, independent literary from as the written stage play there is nothing to prevent them from being literary master pieces the film scripts is an entirely new from.

یہ اختلاف دونوں ذرائع کے درمیان جمالیاتی اختلاف نہیں تھا بلکہ مصنفین اور میڈیا کے تعصب کے درمیان تھا جو کہ صرف عوام کی تفریح کے لیے ادب اور میڈیا کا اتحاد تھا۔ مصنفین کو خطرہ تھا کہ ادب سے منتقلی سے اصل ادبی متن کی پیچیدگی اور خوبصورتی ختم ہو جائے گی۔ کیوں کہ ان کا یہ خیال تھا کہ میڈیا عوام کے لیے محض تفریحی ذریعہ ہے۔ جیسا کہ گولڈاوسم اپنی کتاب "ڈبل ایکیسپوزر، فکشن ٹو فلم" ۱۹۸۵ء میں کہتے ہیں:

> "تعریف کے اعتبار سے ادب کا کام معیاری اور پیچیدہ ہوتا ہے جو تعلیم یافتہ اشرافیہ سے مخاطب ہوتا ہے۔ اس کے برعکس یہ فلمیں اپنے ناظرین کے لیے، جو کسی نے بھی بنائی ہوں اور کسی کتاب سے اخذ کی گئی ہوں، محض تفریحی کام ہیں۔ یہ فلمیں غیر تعلیم یافتہ اور غیر متفاوت عوام کے لیے ہیں۔ یہ لوگ محدود فہم وادراک کے مالک ہوتے ہیں۔ تواخذ، غداری کے مترادف ہے"۔ (۳۳)[۱۲]

گولڈ بوئم بھی یہ اظہار کرتے ہیں کہ ادب کا کام پیچیدگی اور معیار کا کام ہے اور پڑھے لکھے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے۔ اس کے برعکس میڈیا محض تفریح ہے جو ہر کسی کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے یعنی وہ تواخذ کو دھوکہ دہی کے مترادف مانتے ہیں۔

دنیا بھر میں ناولوں اور مختصر کہانیوں پر ڈرامے اور فلمیں بنائی گئی ہیں اور بعض فلمیں اور ڈرامے یادگار ترین لمحات ہیں۔ پھر بھی ان دونوں ذرائع کے درمیان اختلافات پر نظریہ سازوں نے تفصیل سے بحث کی ہے۔ تاہم بیش تر نظریہ سازوں نے ادبی متون کی تواخذ پر انتہائی موقف اختیار کیے ہیں اور اس حوالے سے دو آرا سامنے آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ میڈیا کو ادب پر انحصار نہیں کرنا چاہیے اور اپنے میڈیم کے تحت اپنا کام کرنا چاہیے۔ دوسری رائے یہ کہ ادبی کلاسیکی کام کو سلور سکرین پر پیش کرنا چاہیے اور اسی رائے کو نظریہ سازوں نے مزید آگے بڑھایا اور یہ موقف سامنے آیا کہ تواخذ کے دوران ادبی متن میں چھیڑ چھاڑ نہ کی جائے۔

---

12. A work of literature is by definition a work of complexity and quality that is addressed to an educated elite that movies, in contrast, are mere entertainment directed at any one and everyone and that to adapt a book is of necessity to activist it not so much to its new medium as to its audience. That is to the uneducated undifferentiated mass with its inevitably limited comprehension and prediction for the homiletic sentiment. Adaptation is synonyms with betrayal.

بالازاپنی تھیوری میں میڈیا کی زبان کو تشکیل دینے والے رسمی اصولوں کا جائزہ لیتے ہیں۔ ان کے مطابق تواخذ اس وقت قابل قبول ہے۔ جب یہ میڈیا کی زبان میں اپنا کام کرے۔ آندرے بیزن کے مطابق تواخذ میں ڈراما یا فلم کو اصل متن سے زیادہ قریب رہنا چاہیے۔ اس طرح بلیوسٹون کی کتاب کو تواخذ کے موضوع پر پہلی کتاب سمجھا جاتا ہے اور یہ بھی بالاز کے خیالات سے بہت متاثر نظر آتے ہیں۔ وہ بھی ادبی متن کو خام مال کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ جیوفری ویگنرز اور اینڈریو جیسے ناقدین نے تواخذ میں دونوں ذرائع ابلاغ کے درمیان تعلقات پر زیادہ توجہ دی۔ دونوں کے نقطہ نظر میں فرق بھی ہے مگر شروع میں بہت مماثل تھا۔ اینڈریو تواخذ کی سماجی اہمیت پر بحث کرتے ہیں۔

اس طرح تواخذ کے نظریات کو مائیکل کلین اور گلیان پار کر اپنی کتاب "The English Novel and the Movie" میں تواخذ کی تشکیل پر گفتگو کرتے ہیں۔ وہ تواخذ کی تین صورتیں بیان کرتے ہیں:

۱۔ حقیقی تاثر قائم کرنا

۲۔ متن کو تبدیل کیے بغیر دوبارہ ترتیب دینا

۳۔ ماخذ متن کو بطور خام مواد استعمال کرنا[۳۴]

اس فریم ورک کے حوالے سے اس کی پہلی صورت متن کا جائزہ لینے کے لیے اہم ہے یعنی حقیقی تاثر کو قائم رکھنا اور اس فریم ورک کی تیسری صورت ڈرامائی تواخذ کا جائزہ لینے کے لیے اہم ہے۔ یعنی پہلی قسم میں اصل متن سے وفادار رہنا اور حقیقی تاثر کو قائم رکھنا۔ دوسری قسم میں بیانیہ کی ساخت کو برقرار رکھنا یعنی اصل متن کی دوبارہ تشریح اور ترتیب اور اصل متن کو دوبارہ ترتیب دینا ہے۔ تیسری قسم میں ماخذ متن کو خام مواد کے طور پر استعمال کرنا یعنی اصل متن سے کسی خیال کو لے کر اس کی ڈرامائی تشکیل کرنا اور صرف تھیم کو ڈھالنا۔

جان ڈرائیڈن کے بیان کردہ ترجمے کی تھیوری کے مطابق: "تواخذ کے عمل کو ایک میڈیم سے دوسرے میڈیم میں ترجمہ کرنے کے مترادف گردانتے ہیں"۔[۳۵]

لفظی ترجمہ (Metaphrase)

اس طریقے میں لفظ کا لفظ بلفظ ترجمہ کیا جاتا ہے یعنی اس طریقے میں ساخت کے لحاظ سے اصل متن سے قریب رہنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

توضیحی (Paraphrase)

اس طریقے میں ماخذ متن کا لفظ بلفظ ترجمہ نہیں کیا جاتا بلکہ اصل متن کا تاثر قائم رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

مشابہت (Imitation)

اس طریقے میں مترجم آزاد ہوتا ہے اور لفظی ترجمے کو نظر انداز کرتے ہوئے ماخذ متن سے کچھ اشارے لے کر اسے اپنے الفاظ میں بیان کرتا ہے۔

مندرجہ بالا اقسام میں ترجمے اور فلمی تواخذ میں مطابقت پائی جاتی ہے۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو کسی مترجم کی طرح فلم ساز بھی ماخذ متن کے ساتھ وفادار رہتے ہوئے اسے ڈرامائی زبان میں منتقل کرتا ہے اور ایک نئی زبان اور ادب پارہ سامنے آتا ہے۔ پہلی قسم میں مکمل وفاداری کا تقاضا کرتا ہے۔ جب کہ دوسری قسم میں اسے اپنے انداز سے لکھنے کی آزادی دی جاتی ہے جس میں ماخذ متن کو ڈرامائی زبان میں نئے سرے سے ترتیب دیا جاتا ہے۔ تیسرے زمرے میں ماخذ مواد کو خام مال تصور کیا جاتا ہے۔

لینڈا ہچسن تواخذ کے لیے ایک نیا نقطہ نظر رکھتی ہیں اور اس حوالے سے وہ سامعین کو مصروف رکھنے کے تین نمایاں طریقے بتاتی ہیں جن میں بتانا، دکھانا اور بات چیت کرنا یعنی بتانا، دکھانے کا عمل اور باہمی ذریعہ یا انٹر ایکٹو موڈ، شامل ہیں۔

بتانا

"کہنے یا بتانے کے موڈ میں ہم تخیل کے ذریعے خیالی دنیا میں ڈوب جاتے ہیں"۔ (۳۶)[13]

دکھانے کا عمل

"یہ طریقہ (ڈرامے اور فلمیں) میں اور زبانی اور بصری تاثر کے ذریعے ہمیں شامل رکھتا ہے۔" (۳۷)[14]

باہمی ذریعہ یا انٹر ایکٹو موڈ

اس طریقے میں ویڈیو گیمز کے ذریعے نمائندگی کی جاتی ہے اور یہ طریقہ ورچوئل کی حقیقت پر مبنی ہے اور کمپیوٹر سسٹم کا مجموعہ ہے۔ یعنی پہلا طریقہ ناولوں اور مختصر کہانیوں کے لیے نمایاں ہے جبکہ دوسرا طریقہ میڈیا ہے جو کہ بصری طریقے سے ناظرین کو شامل کرتا ہے۔ یہ طریقہ جدید ٹیکنالوجی سے متعلق ہے اور یہ تواخذ کا جدید ترین عمل ہے جسے ڈیجیٹل ٹیکنالوجی کہا جاتا ہے۔

ہچسن کے مندرجہ بالا تینوں طریقوں کے حوالے سے بات کی جائے تو پہلا طریقہ جس میں مصنف پرسے وہ کردار اوران کی ایک نسبتی / تصویر ہمارے ذہنوں پر ثبت ہو جاتی ہے اور کسی ڈرامے میں ہمیں

13. The telling mode immerses us through imagination in a fictional world.

14. The showing mode (plays and films) immerses us through the perception of the oral and visual.

اداکاروں کے چہرے کے تاثرات، ان کے اتار چڑھاؤ اور اشاروں سے اس بات کا اندازہ لگایا جاتا ہے کہ وہ کیا سوچ رہے ہیں۔ دکھانے کے عمل کا یہ فائدہ ہے کہ اس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ صرف الفاظ ہی معنی نہیں رکھتے بلکہ بصری عوامل، آواز، موسیقی بھی کردار کے جذبات کی نمائندگی کے لیے اہم ہیں۔

تجزیہ(Analysis)

تواخذ کے ماہرین نے تواخذ کو مختلف انداز سے دیکھا ہے۔ آندرے بزن نے جہاں اسے لسانی میڈیم سے بصری میڈیم کے ترجمے کے طور پر دیکھا ہے وہیں بلیوسٹون نے اسے نئے فن پارے کا نام دیا ہے اور اڈپٹر کو تخلیق کار قرار دیا ہے۔ جان ڈرائیڈن نے اپنے نظریے میں بھی تواخذ کو ترجمے سے تشبیہ دی ہے اور جیوفری ویگنرز بھی ڈرائیڈن سے ملتا جلتا نظریہ پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ ڈیوڈلی اینڈریو نے بھی تواخذ کے مباحث کو آگے بڑھایا اور تمام نمائندگی کرنے والی فلموں کو تواخذ کے زمرے میں شامل کرتے ہیں اور ان کے مطابق ہر نمائندہ فلم پیشگی تصور اپناتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ تواخذ کو ادب کے ساتھ ساتھ تاریخ اور روزمرہ گفتگو سے بھی اخذ کیا جاسکتا ہے۔ وہ ناول کو ایک محرک دیکھتا ہے اور اڈیٹر کو ترجمان قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک: ''ایک اچھا تواخذ حرف اور روح کا نچوڑ ہے''۔[۳۸][۱۵]

شکیل عدنان ہاشمی ڈرامے کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے بتاتے ہیں ''ایک تصویر ایک ہزار الفاظ کے برابر ہے''۔[۳۹]

یعنی ایک تصویر کے منظر میں ڈرامانگار بہت کچھ کہہ دیتا ہے۔ اس منظر نگاری میں کئی دوسرے عناصر بھی شامل ہیں جیسے روشنی، موسیقی، آواز، گیت، رنگ، حرکت اور مکالمہ وغیرہ۔ یہ تمام عناصر مل کر منظر نگاری کو مکمل کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ انسانی احساسات اور جذبات کو بھی اسکرین پر پیش کرنے کے لیے، چہرے کے تاثرات، جسمانی حرکات و سکنات، مکالمہ، موسم اور مصروفیت وغیرہ کا سہارا بھی لیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں شکیل ہاشمی کہتے ہیں:

> ''انسان حرکت کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ یعنی ڈراما کا دارومدار بھی اسکرین پر حرکت و عمل پر ہے۔ یہ کرداروں کی حرکت و عمل ہی ہے جو ناظرین کی دلچسپی کو قائم رکھتی ہے''۔[۴۰]

15- A good adaptation is the essence of the letter and the spirit۔

تواخذ کے حوالے سے مندرجہ بالا نظریات میں یہ بات تو طے ہے کہ کوئی بھی نظریہ ساز تواخذ کو مکمل نہیں مانتا اورادب سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ بے شک ادب اور میڈیا الگ ذرائع ابلاغ ہیں اوران کے اپنے اپنے فائدے اور نقصان بھی موجود ہیں۔ ڈراما کسی بھی طرح ادب کے سارے پہلوؤں پر روشنی نہیں ڈال سکتا۔ جبکہ میڈیامیں نئے ذرائع ابلاغ متعارف ہونے کی وجہ سے تحریری لفظ کی طاقت کم ہوا ہے تاہم موجودہ دور میں فلم اورڈراما کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

حوالہ جات

۱۔ اے۔بی اشرف، اردو سٹیج ڈراما، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء، ص ۳۵

۲۔ اسلم قریشی، ڈاکٹر، برصغیر کا ڈراما، تاریخ، افکار اور انتقاد، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۹

۳۔ اسلم قریشی، ڈاکٹر، ڈرامے کا تاریخی اور تنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء، ص ۱۱

۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی اردو لغت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص ۶۲۰

۵۔ مسعود حسن، رضوی، لکھنؤ کا شاہی سٹیج، نظامی پریس لکھنؤ، ۱۹۸۶ء، ص ۱۹

۶۔ وقار عظیم، سید، اردو ڈراما فن اور منزلیں، ص ۲۲۳

۷۔ وقار عظیم، سید، پروفیسر، اردو ڈراما فن اور منزلیں، یونیورسل بکس لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۲۲

۸۔ وقار عظیم، سید، پروفیسر، اردو ڈراما کا تنقیدی جائزہ اور تجزیاتی مطالعہ، ص ۵۹

۹۔ اشفاق احمد، عرض مصنف، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۵۲

۱۰۔ ایضاً

۱۱۔ ایڈورڈ سعید، اسلام اور مغربی ذرائع ابلاغ، ظہیر جاوید (مترجم)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۱۶

۱۲۔ Bhomika Beggar, Encyclopedia of Mass media, Anmol Publications, 2006, P13

۱۳۔ Ibid

۱۴۔ Maxwell McCombs and Donald Shaw, The Agenda Setting Function of Mass Communication, The Public Opinion (Quarterly), issue 36, 1976, P.176

۱۵۔ Jenny Kitzinger, Framing and Frame Analysis, Sage Publications, Eion Devereux, London, 2007, P.134.

۱۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی لغت، ص ۲۵۷

۱۷۔ www.merriamwebster.com, retrieved on 7 December, 2021 at 1800 Hrs.

۱۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، مولف، قومی انگریزی لغت، ص ۲۴

۱۹۔ ایضاً

۲۰۔ ایضاً

۲۱۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر، ترجمہ، تالیف، تلخیص اور اخذ کا فن، مشمولہ لاہور، جون ۱۹۸۴ء، ص ۲۳

۲۲۔ احمد سلیم (انٹرویو)، مشمولہ، ٹیلی ویژن کے اردو ڈرامے، مقالہ نگار محمد طاہر، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۱۸۶

۲۳۔ طاہر، محمد، ٹیلی ویژن کے اردو ڈرامے، (مقالہ)، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۲۰۰۹، ص ۱۸۶

۲۴۔ برین میکلین، Novel to Film Brian Mcarlane، آکسفورڈ کلارڈن پریس ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۰

۲۵۔ جیوفری ویگنرز، "The Novel and the Cinema"، یونیورسٹی پریس، لندن، ۱۹۷۵ء، ص ۲۳۱

۲۶۔ Dudley Andrew, Concept in Film Theory, Oxford University Press, 1984, P. 98.

۲۷۔ Ibid

۲۸۔ Ibid, P. 100

۲۹۔ George Bluestone, Novels in the Film 1957, Berkley University of California's Press, 1957, P. 135.

۳۰۔ Ibid

۳۱۔ Bela Balaz, Theory of the Film 1950, P.246-247

۳۲۔ Ibid

۳۳۔ Bela Balaz, Theory of the Film 1950, P.246-247

۳۴۔ Lum Joy Gould, Fiction into Film, Seagul Books, Calculta, 1985, P. 8

۳۵۔ Michael Klein and Gillian Parker, The English Novel and the Movies, Newyork, 1981, P.9

۲۶۔ برین میکلین، Novel to Film Brian Mcarlane، آکسفورڈ کلارڈن پریس ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۰

۳۷۔ Linda Hutcheon, A Theory of Adaptation, Routledge, Taylor and Francis Group, London, 2006, P. 22.

۳۸۔ Ibid

۳۹۔ Ander Bazin, What is Cinema Trans. By Hugh Gray University of California Press, 1967, P. 138.

۴۰۔انٹرویو شکیل عدنان ہاشمی، بتاریخ ۸ دسمبر ۲۰۲۱ء، چار بجے شام، اسلام آباد

۴۱۔ایضاً

باب دوم:

غلام عباس کے منتخب افسانوں کا تعارف و تجزیہ

افسانہ اردو نثر کی جدید ترین شکل ہے۔ ناول کی طرح افسانہ بھی مغرب سے مستعار لیا ہے۔ افسانہ ایسی کہانی ہے جس میں ایجاز و اختصار بنیادی وصف ہو اور زندگی کے مسائل فنی نزاکتوں کے ساتھ مختصراً بیان کیے جائیں۔ اس کی ابتدا ہمارے یہاں بیسویں صدی میں ہوئی۔ یہی وہ صدی ہے جب صنعتی انقلاب نے انسان کی مصروفیات میں اضافہ کیا۔ انسان اپنی مصروفیات کے باوجود طویل قصے داستانوں اور ناول کا مطالعہ نہیں کر سکتا اور یہی ضرورت افسانہ کی تخلیق کی بنیاد بنی۔ انسان کی زندگی ہمیشہ اصناف ادب کا موضوع رہی ہے۔ اسی طرح بیسویں صدی کے بحران اور انتشار نے باقاعدہ افسانے کی بنیاد ڈالی۔ افسانہ مختلف اصناف ادب کی خصوصیات کو اپنے دامن میں سمیٹ کر منظر عام پر آیا تو قاری نے اسے دلچسپ اور موثر صنف ادب قرار دیا۔ افسانے کی سادگی اور اختصار سے اپنی اہمیت اور دلکشی میں اضافہ کیا۔ انگریزی میں اسے " شارٹ سٹوری " کہا جاتا ہے۔ سید وقار عظیم کے افسانے کے بارے میں کہتے ہیں:

> "مختصر افسانہ ایک ایسی مختصر فکری داستان ہے۔ جس میں ایک خاص کردار، کسی ایک خاص واقعہ پر روشنی ڈالی گئی ہو۔ اس میں پلاٹ ہو اور پلاٹ کے واقعات کی تفصیلیں اس طرح گھٹی ہوئی اور اس کا بیان اس قدر منظم ہو کہ وہ ایک متحد اور اثر پیدا کر سکے۔"(۱)

ایڈ گر ایلن پو افسانے کے بارے میں کہتے ہیں:

> "افسانہ وہ مختصر کہانی ہے جو آدھے گھنٹے سے لے کر ایک یا دو گھنٹے کے اندر پڑھی جا سکے۔ کہانی ایک ایسی صنف ہے جو اتنی مختصر ہو کے ایک بیٹھک میں ختم کی جا سکے۔ جس سے قاری کو متاثر کرنے کے لئے لکھا گیا ہوں اور جس سے وہ تمام اجزاء خارج کر دیے گئے ہو جو تاثر قائم نہیں رکھ سکتے۔"(۲)

افسانے کی بڑی خصوصیت اور خوبصورتی اس کا اختصار یعنی مختصر ہونا ہے۔ غیر ضروری طوالت کا شکار افسانے، افسانے کے دائرے سے خارج ہو جاتے ہیں۔ اس میں کسی بھی قسم کی غیر ضروری وسعت اور پھیلاؤ کی

گنجائش نہیں ہوتی۔ افسانے لکھنے والوں میں پریم چند، یلدرم، منٹو، راشد الخیری، غلام عباس، ندیم قاسمی کے نام اہم جانے جاتے ہیں افسانے کا موجد کون ہے اس حوالے سے مصنفیں کی مختلف رائے ہے۔ اس حوالے سے کچھ کا خیال ہے کہ اردو میں افسانے کے موجد "پریم چند" ہیں اور کچھ یلدرم کو اس کا موجد قرار دیتے ہیں۔ دیگر نثری اصناف کی طرح افسانے کے بھی تشکیلی اجزاء ہوتے ہیں جو کہ کہ مناسب ترتیب کے ساتھ ایک بہترین افسانے کی تخلیق میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ یہ اجزاء پلاٹ، کردار، ماحول وفضا، طرز بیان، آغاز واختتام اور وحدت تاثر ہیں۔ ایک کامیاب افسانے کے لیے ضروری ہے کہ اس کا ماحول اور کردار پلاٹ سے ہم آہنگ ہو۔ افسانہ ہر عہد میں حقیقتوں کا ترجمان اور ہر زمانے کے مسائل کا عکاس رہاہے۔ اس طرح افسانہ نگاروں نے زندگی سے قریب ترین مسائل کو افسانے کے موضوعات کا حصہ بنایا۔ ۱۹۳۲ء میں، "انگارے" کی اشاعت کے بعد اردو افسانے نے نئ کروٹ لی اور معاشرے میں موجود برائیوں اور بد عنوانیوں کو اپنا موضوع بنایا۔ افسانے نے عدم مساوات، مذہبی رواداری، مزدور اور عام آدمی کو افسانے کا موضوع بنایایعنی اس کے موضوعات حقیقت سے قریب تھے۔ یعنی افسانے کی اہم خوبی حقیقت نگاری بھی ہے۔ اسی حوالے سے ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

"یہ کہنا مبالغہ نہ ہو گا کہ اردو افسانے کی کی سب سے اہم روایت حقیقت نگاری ہے۔"(۳)

الف۔ غلام عباس کا تعارف اور مختصر حالات زندگی

غلام عباس (۱۹۰۹-۱۹۸۲) اپنے دور کے ایک بڑے افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۲۵ میں کیا۔ یہ وہ زمانہ تھاجب اردوافسانہ انگریزی، روسی اور فرانسیسی کے جدید ادب میں ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ادب میں بھی ترقی کر چکا تھا۔ آپ نے بہت کم لکھا مگر بہت خوب لکھاہے۔ آپ کا پہلا افسانوی مجموعہ آنندی ۱۹۴۸ میں شائع ہوا۔ ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ "جاڑے کی چاندنی" ۱۹۶۰ میں شائع ہوا اس پر انھیں آدم جی ایوارڈ دیا گیا۔ ۱۹۶۷ میں حکومت پاکستان نے انہیں ستارہ امتیاز سے نوازا۔ ۱۹۶۴ میں تیسرا افسانوی مجموعہ "کن رس" شائع ہوا۔ اس کے علاوہ الحمرا، چاند تارا، گوندنی والا تکیہ، جلاوطنی، جزیرہ سخنوراں اور کلیات غلام عباس شامل ہیں غلام عباس کے آنندی، جاڑے کی چاندنی اور کن رس کی صورت میں تین افسانوی مجموعے اردوادب کو دیے ان میں کل "۳۳" افسانے ہیں اور کل ملا کر پچاس ہیں۔ وواپنی ادبی انفرادیت اورادبی زندگی کی بدولت پر اعلی سطح کے نصاب اور انتخاب کا حصہ ضرور بنتے رہیں گے۔ غلام عباس کو زمانہ طالب علمی سے ہی کتب بینی کا شوق تھااور تیرہ

چودہ سال کی عمر میں ہی اردو کلاسیکی ادیبوں کو پڑھنا شروع کر دیا تھا۔ ساتویں جماعت میں انہوں نے پہلی کہانی بکری کے عنوان سے ۱۹۲۲میں لکھی۔ آپ اپنی ادبی تحریریں اپنے استاد محترم لطیف علی کو دکھاتے جو کہ ادب کے بڑے رسیا تھے۔ استاد محترم نے آپ کی خوب حوصلہ افزائی کی یہ حوصلہ پاکر غلام عباس نے پسندیدہ انگریزی کہانیوں اور نظموں کا بھی ترجمہ کیا۔ غلام عباس کم عمری میں راشد الخیری، حسن نظامی اور مرزا سودا کو پڑھ چکے تھے۔ آپ کو جس افسانے میں زیادہ شہرت حاصل ہوئی وہ ٹالسٹائی کا افسانہ "جلاوطن" تھا۔ غلام عباس نے اسے زمانہ میں لکھنا شروع کیا جب اردوافسانہ نگریزی ،روسی اور فرانسیسی کے جدید ادب اورادب کے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر کافی ترقی کر چکا تھااوران کے ہم عصروں میں منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی اور دوسرے بہت سے افسانہ نگار ہیں۔ اسی بارے میں غلام عباس اپنے معاصرین کے بارے میں رائے دیتے ہیں:

> "ہمارے زمانے میں مشہور لکھنے والوں میں سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، منشی پریم چند اور رابندر ناتھ ٹیگور تھے۔ نیاز فتح پوری سے بڑے مرعوب تھے۔ یہ تین چار آدمی بڑے ٹاپ پر تھے۔ ہم سب ان چاروں سے بڑے متاثر تھے۔"(۴)

غلام عباس کا مطالعہ بہت وسیع تھااور فکشن کو زیادہ پسند کرتے تھے آپ شاعری اور تنقیدی مضامین اوردوسرے موضوعات جیسے نفسیات اور جنسیات کو بھی پڑھا مگر ادب میں افسانے کو زیادہ ترجیح دی اوراس کے علاوہ فنون لطیفہ سے بھی خاص لگاؤ تھا جس میں موسیقی کو اولیت حاصل رہی۔ غلام عباس کا اپنا میدان افسانہ تھا مگروہ بچوں کے ادیب بھی رہے اور "ماہنامہ پھول" کی ادارت بھی کی۔ وہ کبھی بھی کسی تحریک یا ادبی گروہ کا حصہ نہیں رہے۔ اس حوالے سے وہ کہتے ہیں:

> "میں نے اپنے آپ کو ترقی پسند تحریک کا ادیب کہلوانا پسند نہیں کیا لیکن یہ سچ ہے کہ اس تحریک نے سب کی افسانہ نگاری پر اثر ڈالا ہے۔"(۵)

غلام عباس خود ایک غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اور کم عمری سے ہی گھر کی ذمہ داریاں سنبھال لیں اور محنت مزدوری بھی کی۔ انھوں نے زندگی کا گہرا مشاہدہ کیااور تجربات بھی حاصل کیے انہوں نے گردوپیش میں جو حالات دیکھے اور غریب لوگوں کے درمیان رہ کر جو تجربات حاصل کیے ان کو بہت خلوص اور مہارت کے ساتھ پیش کر دیا۔ حالانکہ آپ کے دور میں کئی دوسری تحریکوں کا بہت رجحان تھا۔ مگر آپ نے صرف حقیقت

نگاری کے رجحان کو اختیار کیا کیونکہ آپ اس دور کے معروف حقیقت نگاروں سے بہت متاثر تھے۔ اسی حوالے سے ڈاکٹر جمیل جالبی کا خیال ہے:

"غلام عباس نے مسائلی افسانے بھی لکھے بلکہ ان انسانی صورتوں کی کہانیاں لکھی ہیں جو آفاقی اور ابدی ہیں۔ اسی لیے ان کے افسانے وقت کے ساتھ ساتھ اپنی دلچسپی نہیں کھوتے بلکہ اسی طرح تازہ اور زندہ رہتے ہیں۔"(۶)

آپ نے خود بھی موضوعات پر لکھا اس خوبصورتی اور تخلیقی انداز سے اسے بیان کیا کہ وہ موضوعات آفاقی اور ابدی صورت اختیار کر گئے اور یہی وجہ ہے کہ آج پچاس سال گزرنے کے باوجود بھی آپ کے افسانے آج بھی تر و تازہ اور موجودہ مسائل اور صورتحال کو بھی بیان کرتے نظر آتے ہیں۔

ب۔ غلام عباس کے افسانوی مجموعوں کا تعارف

موجودہ مقالہ میں غلام عباس کے تین افسانوی مجموعوں کا تعارف شامل ہے۔ جس میں "آنندی"، "جاڑے کی چاندنی" اور "کن رس" شامل ہیں۔ غلام عباس کے افسانوں کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

"غلام عباس کے افسانے زیادہ تر متوسط اور نچلے طبقے کی عکاسی کرتے ہیں"۔(۷)

اردو کے افسانوی ادب میں جہاں پریم چند، نیاز فتح پوری، یلدرم، منٹو، بیدی اور خواجہ احمد عباس وغیرہ جیسے عظیم افسانہ نگاری کی شخصیت روشن ستاروں کی طرح نظر آتی ہے۔ انہی میں ایک شخصیت غلام عباس کی بھی ہے یہ بات اور ہے کہ غلام عباس کو وہ مقام نہیں ملا جو مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کو ملا غلام عباس ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنہوں نے بہت سارے افسانے لکھے مگر" آنندی "لکھ کر اپنا الگ مقام بنالیا۔ افسانوی ادب کے نقادوں نے غلام عباس کا ذکر تو کیا لیکن ان کا نام سرسری طور پر لیا گیا ہے۔ اس حوالے سے محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

"غلام عباس نے اتنے ہی اچھے افسانے لکھے ہیں جتنے اردو کے کسی اور افسانہ نگار نے اگر ان کے اچھے افسانوں کا مقابلہ اردو کے دوسرے اچھے افسانوں سے کیا جائے تو غلام عباس کے افسانے کسی طرح بھی پیچھے نہیں رہیں گے مگر پھر بھی انھیں وہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی جس کے وہ مستحق تھے۔ عام طور پر افسانے کے متعلق جو تنقیدی مضامین لکھے جاتے ہیں ان میں غلام عباس کا ذکر بھولے بھٹکے ہی ہوتا ہے۔ مضمون نگار ذرا باخبر اور ستھرے ذوق کا ہوا تو اس نے ان کے متعلق کچھ لکھ دیا ورنہ غائب"۔(۸)

غلام عباس کے افسانوں میں اپنے عہد کا گہرا شعور نظر آتا ہے وہ اپنے افسانوں میں معاشرے کے کمزور پہلوؤں کی طرف متوجہ کرتے ہیں اور انسان کی مشکلات الجھنوں اور خواہشوں کی عکاسی کرتے ہیں غلام عباس نے حقیقت نگاری کی صورت اختیار کی اور جذباتی اوراور بے باکی کی جگہ دھیمے پن اور مدہم احتجاج کو اپنایا۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں سکون اطمینان اور مستقل مزاجی نمایاں نظر آتی ہے۔ انہوں نے معمولی واقعات کو بھی زندگی کی پرپیچ حقیقتوں کے ذریعے پیش کیا۔ اسی حوالے سے انتظار حسین رقمطراز ہیں:

"راجندر سنگھ نے افسانے کو جہاں چھوڑا تھا غلام عباس افسانے کو اس سے آگے لے گئے ہیں۔ اس کا اسٹائل بڑا سلجھا ہوا ہے۔ لفظوں کا دروبست اور فقروں کی چستی جو مختصر افسانے کے لئے ضروری ہے وہ غلام عباس کے پاس موجود ہے وہ افسانے کا (Tempo) متوازن رکھتے ہیں۔ نقارہ نہیں بجاتے"۔[۹]

غلام عباس کے زیادہ تر افسانے متوسط اور نچلے طبقے کی عکاسی کرتے ہیں ۔ غلام عباس واحد افسانہ نگار ہیں جنہوں نے افسانہ نگاری کو اپنی زندگی کا مقصد بنالیا تھا اور تمام افسانے زندگی کے حقائق اور گہرے مشاہدے پر مبنی ہیں۔ انہوں نے کسی کی تقلید نہیں کی بلکہ اپنے مشاہدہ اور مطالعہ سے ادب پاروں کی تخلیق کی۔ انہوں نے زندگی کے تلخ حقائق کے اظہار میں فنی ہنر مندی دکھائی اور کسی بھی صورت حال کو بیان کرنے کے لیے جدت اور ندرت کا سہارا نہیں لیا بلکہ فطری اور سیدھے سادے انداز میں پیش کیا۔ آپ نے کسی خاص اسلوب یا موضوع کو اپنی پہچان نہیں بنایا بلکہ ذاتی تجربات اور مشاہدات کے تحت اپنے فن کو پیش کیا۔ بقول شہزاد منظر:

"غلام عباس بنیادی طور پر حقیقت نگار تھے اس لیے انہوں نے زندگی بھر حقیقت نگاری کے دامن کو مضبوطی سے تھامے رکھا اور معاشرے میں جو برائیاں اور اچھائیاں دیکھیں انہیں ہو بہو پیش کرنے پر اکتفا کیا"[۱۰]

غلام عباس نے اپنے عہد کے ہم عصروں میں سب سے کم افسانے لکھے ہیں مگر خوب لکھے ہیں ۔ کم افسانے لکھے اور افسانہ نگاری میں اپنا اہم مقام بنایا اس کی بھی مثال کم نظر آتی ہے۔ غلام عباس کو افسانے کی روایت میں نظر انداز کرنا ناممکن ہے۔ آپ کے افسانے لمحاتی اثرات کے بجائے دائمی اثرات رکھتے ہیں جو کہ نسل در نسل منتقل ہوتے ہیں۔ آپ کے افسانوں میں عام آدمی اور اس کی زندگی جابجا نظر آتی ہے۔ آپ کو انسانی زندگی

سے خاص دلچسپی ہے اورانسانی زندگی کا گہرا شعور بھی رکھتے ہیں ۔وہ انسانوں کی خطاؤں اور لغزشوں کو معاف کرنے کے قائل ہیں اور سمجھتے ہیں کہ انسان ایسی راہوں کا مسافر نہیں ہوتا مگر حالات ،خواہشات انسان کو ایسے راستوں کا مسافر بنادیتی ہیں۔وہ ایسے مسافروں سے نفرت کے بجائے ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں اور یہ بات بھی سمجھانے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں کہ انسانی معاشرے ایسے حالات پیدا کر دیتے ہے کہ وہ سماج سے کٹ جاتے ہیں۔اس حوالے سے انور سدید کے بقول:

"وہ ایک ایسا افسانہ نگار ہے جو زمانے کو اپنے فرد کے گرد طواف کرنے اوراس پر پر مہرِ دوام ثبت کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے"۔(۱۱)

غلام عباس کے یہاں حقیقت نگاری کی پیشکش میں بنیادی اہمیت اشرف المخلوقات کی نیرنگیوں کو حاصل ہے۔وہ مسائل اور مصائب کا احاطہ کرتے ہوئے انسان سے گہری محبت کا اظہار کرتے ہیں ۔ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ زندگی سے باتیں کر رہے ہوں، سن رہے ہوں اور یہی انداز انہیں منفرد بناتا ہے۔اس کی مثال آنندی ہے۔ جس میں انہوں نے ایک ایسے مسئلے سے افسانے کا آغاز کرتے ہیں اور پھر ایک نئے سرے سے ابھرتے مسئلے پر اس کا اختتام کرتے ہیں۔دائروں کی شکل میں آغاز واختتام کو جس انداز سے انہوں نے پیش کیا اس کی مثال ملنی مشکل ہے۔بقول ن م راشد:

"غلام عباس ہی وہ واحد افسانہ نگار ہے جس کا فن انسانی زندگی کے رنگارنگ مسائل کا احاطہ کرنا ہے۔جسے زندگی سے گہری محبت ہے۔اتنی گہری محبت کہ وہ اس کے بخیے ادھیڑتا ہے نہ اپنی انا سے اسے مرعوب کرتا ہے بلکہ زندگی کو اپنا محرم راز جانتا ہے۔ اس سے سرگوشیاں کرتا ہے اوراس کی سنتا ہے"۔(۱۲)

غلام عباس کو سمجھنا اتنا آسان نہیں ہے۔وہ ایسے افسانہ نگار ہیں کہ ان کی کہانیوں کے کردار خارجی روپ لے کر ظاہر ہوتے ہیں مگر وہ اپنے باطن میں ایک وسیع سماج کے آئینہ دار نظر آتے ہیں۔ہم نے مقالے میں صرف منتخب افسانوں کی بات کی ہے مگر غلام عباس کے تمام افسانے اپنے عہد کے سماجی شعور کے عکاس نظر آتے ہیں اور ہر افسانے کا کردار گہرے سماجی شعور کا آئینہ دار نظر آتا ہے۔ان کے ہاں کسی خاص سماج یا طبقے کی بات نہیں نظر آتی بلکہ انہوں نے مختلف طبقات اور سماج کو اپنی کہانیوں میں جگہ دی ہے۔آپ نے انسانی زندگی کے جن

موضوعات کو اپنی کہانیوں میں منتخب کیا وہ تمام کردار ہمارے اردگرد فعال نظر آتے ہیں۔عام آدمی کی زندگی کو ایک فعال کردار کی صورت میں پیش کیا۔اگر ان کے افسانے "فینسی ہیئر سیلون" کی بات کریں تو وہاں کے چار مہاجر کہانی کے کردار ہیں مگر اگر موجودہ حالات سے بھی اسے دیکھا جائے تو چار مہاجر چار صوبوں کی صورت بھی ہو سکتے ہیں اور حمام کی دکان ایک ملک بھی ہو سکتا ہے۔اس کہانی میں بظاہر تو عام لوگوں کے مسائل کی بات کی گئی ہے مگر دیکھا جائے تو ایک پورے سماج کے شعور کی بات کی گئی ہے۔بقول عبادت بریلوی:

"غلام عباس کے پاس سماجی شعور کی گہرائی موجود ہے اور وہ نظام اقتدار کی کیفیت طبقاتی تفریق، غربت اور افلاس اور ایک نئے نظام کے قیام کو پوری طرح سمجھتے ہیں"۔[۱۳]

غلام عباس کے افسانوں میں ہمیں فطری اور معاشرتی جبر کے علاوہ نظام کا جبر بھی نظر آتا ہے۔اس جبر کو وہ طنز کے بجائے کرداروں کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔اس لیے وہ فطرت انسانی کے گوشوں کو بے نقاب کرتے ہیں انسانوں کی منافقت کو آشکار کرتے ہیں اس حوالے سے آنندی ،حمام میں، اوورکوٹ، سمجھوتہ ،سیاہ سفید اور کتبہ اہم افسانے ہیں۔آپ کسی مخصوص نظریے کے تابع نہیں رہے اور خود کو کسی ادبی تحریک یا گروہ سے وابستہ نہیں کیا۔ذاتی زندگی کی محرومیوں کی نمائش نہیں کی غلام عباس منافقت ریاکاری کو ناپسند کرتے ہیں مگر وہ اپنے افسانے میں اس کا اظہار چیخ کر کرنے کے بجائے ہلکی سی مسکراہٹ کے ساتھ ہمارے تضادات کو ہمارے سامنے لا کر لاتعلقی سے مسکرانے لگتے ہیں۔

اوورکوٹ بہروپیامیں بھی اس انداز کو اپنایا اور اس کے کرداروں سے نفرت نہیں دلائی بلکہ یہ ملال انگیز احساس ابھارا کہ ایک سماجی دباؤ اور دوسرے کو پیٹ کی مجبوری نے اصل روپ چھپانے پر مجبور کیا۔ آپ کے افسانے زیادہ تر عورت کے حوالے سے سماجی رویوں اور منفی کرداروں اور زندگی کی پیچیدگیوں کو سمجھانے کی کوشش کی اس حوالے سے " آنندی"،"اس کی بیوی"،"بردہ فروش "،"بھنور" کے کردار اہم ہیں۔آپ نے اپنے ہم عصروں کی طرح یا باقی افسانہ نگاروں کی طرح عورت کے موضوع کو کھول کر بیان نہیں کیا۔

ا۔ آنندی

اس افسانوی مجموعے میں دس افسانے شامل ہیں جس میں (۱) "جواری "(۲) "ہمسائے "(۳) "کتبہ "(۴) "حمام میں "(۵) "ناک کاٹنے والے "(۶) "چکر "(۷) "اندھیرے "(۸) "سمجھوتہ "(۹) "سیاہ سفید "(۱۰) "آنندی "۔ یہ افسانوی مجموعہ "۱۹۴۷ "مکتبہ جدید لاہور سے شائع ہوا۔

"آنندی " کے نام سے منظر عام پر آنے والا افسانوی مجموعہ ۱۹۴۷ء کو مکتبہ جدید لاہور سے شائع ہوا اور انھیں شہرت کی بلندیاں عطا کیں۔ اس مجموعہ کے اکثر افسانے بہت مشہور ہوئے جن کی بنا پر غلام عباس کو بھی شہرت نصیب ہوئی۔ ان میں آنندی، حمام میں، کتبہ، ہمسائے، سمجھوتہ، سیاہ سفید جیسے مقبول افسانے شامل ہیں جنہوں نے نہ صرف خواص پسند طبقے بلکہ عوامی سطح پر بھی بہت پذیرائی ملی جس نے غلام عباس کا نام قاری کے ذہن میں ثبت ہو گیا۔ اس مجموعہ کے حوالے سے غلام عباس خود کہتے ہیں:

"یہ افسانے میں نے دلی میں ۱۹۳۹ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کے وقفوں سے لکھے۔"[۱۴]

اس مجموعہ کا مشہور اور شاہکار افسانہ "آنندی "جس سے لکھ کر انہوں نے خود کو تخلیق کار کے طور پر پیش کیا اور یہ افسانہ ان کے فن کو عجب طرح کی توقیر دے گیا۔ اس افسانے کی خاص بات یہ بھی ہے کہ اس کا خیال آتے ہی غلام عباس کا تصور قاری کے ذہن پر خود بخود آجاتا ہے یہ بات صحیح ہے کہ آپ کے باقی افسانے اتنے کامیاب نہیں ہیں جتنا آنندی نے تاثر دیا ہے۔ یہ افسانہ معاشرتی ہے اور اجتماعی احساس کا حامل ہے۔ اس کا اجتماعی کردار کھوکھلے ترقی پسند سماج پر کاری ضرب لگاتا ہے۔ اس کا موضوع طوائف ہے مگر جس طرح آپ کے ہم عصروں نے طوائف پر افسانے لکھے یہ اس سے بالکل مختلف اسلوب کا حامل ہے۔ طوائف کے موضوع پر آنندی نے اپنی الگ حیثیت قائم کی ہے۔ آنندی کے حوالے سے ن-م راشد کہتے ہیں:

"چند برس ہوے ایک کہانی شائع ہوئی "آنندی "جس نے عباس کے لیے یکایک ایک اردو کے بڑے افسانہ نگاروں میں جگہ پیدا کرادی۔"[۱۵]

آنندی میں غلام عباس کے ابتدائی دور کے افسانے موجود ہیں اور اس افسانوی مجموعے اور دوسرے مجموعوں میں پلاٹ کا فرق ہی ان کو الگ کرتا ہے۔ آنندی مجموعے میں ان کا فن اتنا پختہ نظر نہیں آتا۔ مجموعہ آنندی میں الگ مقام رکھنے والے افسانے "آنندی "جواری، حمام میں اور کتبہ ہیں۔ یہ مجموعہ ترقی پسند تحریک

کے عروج پر لکھا گیا اور جس کا موضوع مقبول تھا مگر غلام عباس نے جنس کے موضوع کو نہیں اپنایا حالانکہ آپ نے طوائف کے بارے میں عمدہ افسانے لکھے مگر جنس کا تذکرہ کھلم کھلا نہیں نظر آتا۔ "حمام میں" اس کا تذکرہ نہایت شائستہ انداز سے کیا اور اشاروں اور کنایوں میں اس پر لکھا۔

۲۔ جاڑے کی چاندنی

اس مجموعے میں کل کوئی چودہ افسانے شامل ہیں جن میں (۱)" اوور کوٹ "(۲)"اس کی بیوی"(۳)" بھنور"(۴) "باسے والا"(۵)"سایہ"(۶)"سرخ جلوس"(۷)"فینسی ہیئر کٹنگ"(۸)"بردہ فروش"(۹)" تنکے کا سہارا"(۱۰)" تپلی بائی"(۱۱)" مکرجی بابو کی ڈائری"(۱۲)" ایک دردمند دل"(۱۳)" دو تماشے"(۱۴)" غازی مرد"۔ یہ افسانوی مجموعہ ۱۹۶۰ میں شائع ہوا۔

یہ افسانوی مجموعہ آپ کے دوسرے دور(۱۹۴۷ سے ۱۹۶۰) تک کا ہے اور اس میں کل ۱۴ افسانے شامل ہیں۔ پہلی بار یہ جولائی ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا اس کی بڑی کامیابی یہ تھی کہ ۱۹۶۰ء میں پہلا آدم جی انعام اسی مجموعے کو ملا۔ اس مجموعے کے افسانوں کے حوالے سے ن-م راشد لکھتے ہیں۔

> ”غلام عباس ایک پرامن اور پرآہنگ گھریلو زندگی کا فنکار ہے جس میں بعض دفعہ ایسے غلط سر بھی اٹھنے لگتے ہیں جو اس آہنگ کو برہم کر دیتے ہیں ۔خوبصورت ہستے بستے گھر موت سے اجڑ جاتے ہیں پیارے پیارے بچے ناگہانی زندگی کے گرداب میں بھی پھنس جاتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے غریب اور بدنصیب عورتوں کے لئے بھی پرامن زندگی کا خواہاں رہتا ہے جو اخلاقی یا معاشرتی نقطہ نظر سے ہے۔“(۱۶)

اس مجموعہ کا افسانہ "اوور کوٹ" اہم افسانہ سمجھا جاتا ہے اوور کوٹ اور فینسی ہیئر کٹنگ سیلون ایک علامت کے طور پر سامنے آتے ہیں جس میں غلام عباس نے ہمارے سماجی ڈھانچے کی کمزوریوں کا پردہ فاش کیا ہے۔ اس طرح بھنور میں بھی ایک طوائف کو بیان کیا گیا ہے آنندی سے یہ افسانہ مختلف ہے۔ اس طرح باسے والا ایک انوکھی کہانی ہے جو ایک قاضی صاحب کے گرد گھومتی ہے۔ اسطرح اسی مجموعے کے باقی افسانے بھی الگ کہانی پیش کرتے ہیں جس میں" مکرجی بابو کی ڈائری" عورت کی کہانی ہے اس طرح اس مجموعے کے تمام ہی افسانے سماج کی کمزوریوں کو بیان کرتے نظر آتے ہیں اور الگ موضوع رکھتے ہیں۔

۳۔ کن رس

اس میں نوافسانے شامل ہیں جن میں (۱)" کن رس "(۲)" بہروپیا" (۳)"بحران"(۴) "سرخ گلاب"(۵)"یہ پری چہرہ لوگ"(٦)" جوار بھاٹا"(۷)" فراز"(۸) "چکر"(۹)"اوتار"۔ یہ افسانوی مجموعہ ۱۹٦۹ءشائع ہوا۔ ان افسانوں کے حوالے سے محمد علی صدیقی لکھتے ہیں:

> "غلام عباس کے افسانوں کے تیسرے مجموعے کن رس ۱۹٦۹ء میں پاکستانی سماج کی ظاہری حقیقتوں کے اندر موجود گھناؤنے رخوں سے جس بے دردی سے پردہ اٹھایا گیاہے۔ خاص طور پر سے غلام عباس کا افسانہ "جوار بھاٹا" پاکستان کی افسوس ناک سماج (Landscape) کے ادنیٰ سے ادنیٰ جزو سے لے کر اعلیٰ سے اعلیٰ طبقے کے افراد کی اخلاقی زبوں حالی کا نوحہ ہے"۔[۱۷]

"کن رس" ایک ایسا افسانہ ہے جس کو انسانی کمزوریوں کا ترجمان کہا جائے تو صحیح ہو گا۔ اس افسانے میں خیر و شر نیکی و بدی کا امتزاج نظر آتا ہے ایک طرف تو بازارِ حسن اور دوسری طرف دین دار لوگوں کی کہانی ہے جس میں فیاض خود ہی اپنے گھر کی بربادی کا سبب بنتا ہے اور اور اپنے شوق اور جنون کی خاطر ایک ایسے محلے میں اپنی بیوی اور بچیوں سمیت آجاتا ہے جو بازارِ حسن کہلاتا ہے۔ "لچک" میں چار تقاریر ہیں جو کہ قوم پرست ہندوستانی مسلمانوں کے حوالے ہے جس میں ہندو مسلم اختلافات کے بارے میں غلام عباس نے بہت خوبصورتی سے لکھا ہے اور قومی اتحاد کی ایک کوشش کی یعنی شریعت میں لچک پیدا کی جائے اور حکومت وقت کے قوانین اوراحکام کو قبول کیا جائے اسی طرح "اوتار" میں بھی فرقہ وارانہ فسادات کو علامتی انداز سے بیان کیا گیا ہے اسے دیومالائی کہانی بھی کہا جا سکتا ہے۔

"یہ پری چہرہ لوگ" اس افسانے میں معاشرتی رویوں کو بیان کیا گیا ہے خصوصا اس طبقہ پر جو خود کو شریف کہلوانا اور سننا پسند کرتے ہیں اور دوسروں کی برائیوں سے پردہ چاک کر کے خوش ہوتے ہیں۔

" بہروپیا" دو بچوں کی کہانی ہے جو کئی دن تک ایک بہروپیے کا پیچھا کرتے ہیں اور وہ ہر دفعہ نیا روپ دھار لیتا ہے اور آخر بچے تنگ آکر اس بہروپیے کا اصل روپ دیکھنے کا ارادہ ترک کر دیتے ہیں۔ اس میں بچوں کے بچپن حیرت اور تجسس کو ملے جلے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ "بحران" یہ افسانہ غریب جس کی آرزو گھر تعمیر

کرنے کی ہوتی ہے اوراس حوالے سے جو جو مشکلات سامنے آتی ہیں ان کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے۔ ایک عام آدمی کی مشکلات اور پھر مختلف لوگوں کی کہانی بیاں کی گئی ہے۔

غلام عباس اپنی تخلیقی زندگی میں آنندی، جاڑے کی چاندنی اور کن رس کی صورت میں جو تین افسانوی مجموعے (۳۳ افسانے) ادب کو دیے ہیں یہ اپنی سادگی، انفرادیت اور اثر آفرینی میں الگ مقام رکھتے ہیں۔

ج۔ غلام عباس کے افسانوں کے موضوعات

ہر مصنف کے پاس کوئی نظری خیال یا موضوع ہوتا ہے جسے وہ اپنے انداز سے دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ حالانکہ وہ خود اس بات سے انکاری ہیں کہ وہ کسی خاصی مقصد کے تحت نہیں لکھتے۔ مگر ان کے موضوعات قاری کو جکڑ لیتے ہیں۔ آپ نے عام موضوعات پر ہی اپنی افسانوی زندگی کا آغاز کیا۔ ان کے موضوعات میں تنوع ملتا ہے اور عام انسان کے چھوٹے چھوٹے مسائل کو بہت خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔

عام آدمی کی زندگی کو موضوع بنانا تو شائد آسان ہو مگر اسی میں درست انداز سے ان مسائل کا گہرا مشاہدہ کر کے اسے بیان کرنا مشکل کام ہے۔ مگر غلام عباس کے اپنے حالات زندگی بھی کچھ اچھے نہ تھے تو ان کے افسانوں کے تمام ہی موضوعات پر وہ بذات خود اپنے ذاتی تجربے اور مشاہدے کی بنیاد پر لکھتے ہیں اور اس کی معقول وجہ بھی بیان کرتے ہیں آپ کی کہانیوں میں عام آدمی کی زندگی بھرپور نظر آتی ہے اور تمام ایسے مسائل کی بھی عکاسی نظر آتی ہے جو کہ عہد حاضر میں بھی جابجا نظر آتے ہیں اسی لیے ان کے افسانے آج پچاس سال بعد بھی اپنی اہمیت بر قرار رکھے ہوئے ہیں اس حوالے سے ن م راشد لکھتے ہیں:

> "غلام عباس محض جھوٹے آدمی کا داستان گو ہے اسے کبھی وہ شہر کے کسی دور افتادہ محلے میں جا ڈھونڈتا ہے اور کبھی کسی گاؤں سے جا نکلتا ہے۔ سب سے پہلے اس کے گرد و پیش کی تصویر کھینچتا ہے کیونکہ اپنے آپ میں سر مست نہیں بلکہ ایسے ماحول کا لازمی جز ہے۔"[۱۸]

غلام عباس کے افسانوں کے موضوعات میں سے چند ایک مندرج ذیل ہے:

۱۔ جنس اور عورت کا موضوع

۲۔ معاش کا موضوع

۳۔ سماج کے قوانین اور جبری ماحول

۴۔ متوسط طبقہ اور معاشرتی محرومیاں

اس حوالے سے ڈاکٹر علمدار حسین بخاری نے افسانوں کی موضوعاتی تقسیم کے حوالے سے ان عوامل کو بیان کیا ہے:

> "معاش کا موضوع، کتبہ، چکر، اوورکوٹ، فینسی ہیئر کٹنگ سیلون، دو تماشے، ایک درد مند دل، (جاڑے کی چاندنی) معاش و جنس کا مخلوط موضوع بنے۔ اندھیرے میں سیاہ سفید، سمجھوتہ، حمام میں، سایہ، بردہ فروش، مکرجی بابو کی ڈائری، غازی مرد، جنس، آنندی، اس کی بیوی، بھنور، باہے والا، تپلی بائی، سماج، قانون اور ماحول کا جبر،، جواری، ہمسائے، ناک کاٹنے والے، لیکن ان میں بعض افسانوں کے بارے میں یہ موقف بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ کوئی بھی افسانہ واحد الموضوع نہیں ہے۔ ہر افسانہ دو موضوعائی ہے یعنی ان میں سے ہر افسانے میں عام آدمی کو معاشی تنگ دستی کا شکار دکھایا گیا ہے اور بے کیفی، بے لطفی اور جنسی ناآسودگی بھی"۔(۱۹)

ا۔ جنس / طوائف کا موضوع

غلام عباس کے افسانے آنندی، اس کی بیوی، بھنور، بردہ فروشی، تپلی بائی، باہے والا، سمجھوتہ زنا بازاری کے کاروباری زندگی کے مختلف انداز واطوار سے سامنے آتے ہیں۔ ان افسانوں میں جنس کا موضوع خاص طور پر نمایاں ہے۔ جنس کا فنی اظہار اور جنس سے گریز ہی غلام عباس کا نمایاں ہنر ہے۔ آپ نے کبھی بھی جنس یا طوائف کے موضوع کو ہتھیار کے طور پر استعمال نہیں کیا وہ خود ہی ایک جگہ اسی حوالے سے لکھتے ہیں:

> "میں نے جنس پر بہت کچھ پڑھا ہے مگر مجھے اس سے لذت کے بجائے گھن ہی آنے لگتی ہے۔"(۲۰)

غازی مرد کا افسانہ مردانہ وجاہت اور محبت کے رشتے اس کی مجبوریوں اور معذوریوں کے گرد گھومتا ہے۔ "چراغ بی بی" اندھی لڑکی ہے اور "علیا" ہی اس کی دعاؤں کا حصہ ہے اس طرح تپلی بائی بھی یکطرفہ محبت کی داستان ہے جو کہ طوائف ہے۔ اسطرح جنس کے ساتھ ساتھ جنسی استحصال کا ہدف "طوائف"، (آنندی، ناک کاٹنے والے، سمجھوتہ، اس کی بیوی، بھنور، بردہ فروش، تپلی بائی وغیرہ) اس کا منہ بولتا ثبوت ہیں مگر غلام عباس نے طوائف کو دوسری عورتوں سے الگ نہیں کیا اور اس طبقے سے ہمدردی کا اظہار کیا- عورت اور طوائف دونوں

کو مردانہ سماج میں استحصال کا شکار دکھایا ہے۔ اور اس کردار کو ماحول سے الگ نہیں دکھایا بلکہ اس کا حصہ دکھایا ہے۔ طوائف کے حوالے سے آپ کا انداز آپ کے ہم عصروں اور منٹو سے بالکل مختلف ہے۔ اس حوالے سے شفیق انجم لکھتے ہیں:

> "طوائف کو انھوں نے کسی بھی جنسی ضرورت کے طور پر استعمال نہیں کیا بلکہ اسے معاشرتی پس منظر میں رکھ کر دکھایا ہے۔ وہ معاشرے کا ستایا ہوا ایسا کردار ہے جس کے لیے پیٹ بھرنے کی۔ اس کے سوا کوئی صورت نہیں کہ وہ اپنے پیشے کو نہ چاہتے ہوئے بھی جاری رکھے"۔ (۲۱)

غلام عباس کے ہاں طوائف بھی معاشرے میں بے بس اور کمزور طبقے کا نمائندہ ہے۔ ادب میں طوائف کا موضوع نیا نہیں ہے مگر غلام عباس نے اسے نئے انداز سے پیش کیا ہے۔ ان کے ہاں طوائف کو بھی معاشی جبریت کا شکار دکھایا ہے جو کہ ہوس یا خواہش سے یہ کام نہیں کرتی بلکہ پیٹ کی مجبوری اسے یہ سب کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ "اس کی بیوی" کا کردار نسرین بھی ایسا ہی ایک کردار ہے اور نسرین کے اندر عورت کے وہی جذبات ہیں جو کہ ایک عام عورت کے ہوتے ہیں۔ اس طرح "ناک کاٹنے والی" میں ننھی جان بھی ایسی ہی بے بسی کی علامت ہے۔

غلام عباس کی طوائف معاشرے کے متوسط طبقے کا ہی نمائندہ ہے اور اس کا پیشہ کسی ہوس کے بجائے معاش کی تکمیل ہے۔ غلام عباس نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ یہ طوائف بھی عام عورت کی طرح سوچتی ہے اور اس کی خواہشات بھی عام عورت جیسی ہی ہیں جیسے کہ اپنا گھر، محفوظ تحفظ اور کسی مرد کا ساتھ۔ مگر یہ بھی ان افسانوں میں نظر آتا ہے کہ طوائف ہمیشہ اس دھندے سے ناخوش نظر آتی ہے۔ اسی طرح ان کا شاہکار افسانہ "آنندی" کا موضوع بھی یہی ہے مگر انھوں نے اس میں صرف ایک کردار کو نہیں پورے سماج کو ہی اس کا موضوع بنا ڈالا ہے۔ اس بارے میں انور سدید رقمطراز ہیں:

> "غلام عباس نے کسی ایک شخص کا افسانہ لکھنے کے بجائے پورے ایک محلے یا پورے ایک شہر کا افسانہ لکھنے کی کاوش کی ہے"۔ (۲۲)

غلام عباس کے افسانوں میں "حمام میں "، "کی فرخندہ ہو"، " بردہ فروش کی ریشماں"، "ناک کاٹنے والے"، کی ننھی جان، کن رس کی لڑکیاں یا سمجھوتہ کی طوائف کہیں نہ کہیں اندرونی شکست وریخت اور توڑ پھوڑ میں مبتلا نظر آتی ہے۔ یہ طبقہ بھی اپنی خواہش کے مطابق زندگی گزارنے کا آرزومند ہے۔ غلام عباس کے ہاں طوائف ہمیں زیست وزینت نہیں بلکہ ایک عام عورت کے طور پر نظر آتی ہے۔ غلام عباس نے برا سمجھنے یا قصور وار ٹھہرانے کے بجائے مرد کا تسلط جو کہ ہمیشہ عورت پر قائم رکھنا چاہتا ہے، کو بھی بے نقاب کیا ہے اور معاشرہ میں موجود ان حالات کو بھی سامنے لایا جو کہ عورت کو اس دھندے پر مجبور کرتے ہیں۔ اس حوالے سے شہزاد منظر لکھتے ہیں:

> "غلام عباس کے افسانوں میں طوائف کے کردار کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے اس طبقے اور اس کے مسائل کو بڑی دردمندی سے پیش کیا ہے جس میں اس طبقہ سے ان کی ہمدردی ظاہر ہوتی ہے"۔(۲۳)

۲۔ معاش کا موضوع

غلام عباس افسانہ نگاری میں معاشی الجھنوں کو بہت باریک بینی اور خوبصورتی سے بیان کرتے ہیں۔ افسانہ "چکر" کا کردار لالہ چیلارام بھی معاشی الجھن کا شکار ہے اور بے بس اور دبے ہوئے طبقے کا نمائندہ بھی ہے۔ زندگی نے اسے تھکا دیا ہے اور وہ زندگی سے اکتا چکا ہے۔ گرمی کے تپتے دن میں بھوک اور پیاس نے چیلارام کی زندگی کئی مشقتوں کا آئینہ ہے۔ وہ گھر والوں کے لیے صرف نیم مردہ اور جذبات سے خالی حرکت کرتا جسم ہے جو صرف روٹی اور سانس کے اشاروں سے زندہ محسوس ہوتا ہے۔ زندگی کی معاشی الجھن نے چیلارام کے اندر روکھا اور ترش انداز گفتگو پیدا کرتی ہے۔ اوورکوٹ کا نوجوان بھی اوورکوٹ کے طفیل اپنی ناداری اور غربت کو چھپاتا ہے۔

"سرخ جلوس" کا کردار فکرِ معاش میں گھرا ہے۔ اسے ملازمت کے دوران امریکن خاتون سے معاشی الجھن کی وجہ سے جھوٹ کا سہارا لیتا ہے۔ افسانہ "دو تماشے" میں سماج کے تنگ دست اور معاشی الجھنوں میں الجھے ہوئے کردار جرائم میں مبتلا ہو جاتے ہے اور بنک میں دولت کی چمک اور زندگی کے معاشی مسائل اس کو اندر سے بے چین رکھتے ہیں اور وہ ایسے جرم کا مرتکب ہو جاتا ہے کہ اپنے خاندان کو مزید گمنامی میں دھکیل دیتا ہے۔ طاہر فاروقی لکھتے ہیں:

"بنک کے ایک چپراسی کو اس الزام میں کہ اس نے بنک لوٹنے میں چوروں کی مدد کی، پانچ سال قید کی سزا ہو جاتی ہے۔ اس چپراسی کی بیوی مر چکی ہے مگر اس کا ایک چار سالہ بیٹا جو اپنی بوڑھی دادی کے پاس رہتا ہے۔ چپراسی کے قید ہو جانے پر دادی پوتا بھوکوں مرنے لگتے ہیں۔ ادھر کوٹھڑی کا کرایہ نہ ملنے پر مالک مکان انھیں گھر سے نکال دیتا ہے۔ بڑھیا پوتے کا ہاتھ پکڑ کر بازار میں بھیک مانگنے لگتی ہے۔"(۲۴)

"فینسی ہئیر کٹنگ" کے کردار بھی معاشی الجھنوں کو سلجھانے کے طریقے اشتراکیت میں تلاش کرتے ہیں۔

"ساجھا ایک کنبہ کی طرح ہے جس میں کھانے والے افراد اپنی اپنی بساط کے مطابق کنبہ کی پرورش کرتے ہیں۔ کم و بیش کمانے والوں یا نہ کمانے والوں میں کسی قسم کی تفریق نہیں کی جاتی اور یہ ایثار کی حد درجہ کم ظرفی ہے کہ وہ زیادہ ہنر مند کا سوال اٹھا کر ساجھے میں تفریق کرنا چاہتا ہے"۔(۲۵)

دکان کے چار حجام اپنی دکان کو اپنی مشترکہ ملکیت سمجھ کر پوری ایمان داری سے کام میں مگن ہیں۔ چاروں ناداری، غربت اور تنگ دستی میں مبتلا ہو کر بھی حسبِ حیثیت امداد بھی کرتے ہیں اور منشی کو انسانی ہمدردی کے ناطے اسے دکان میں رہنے اور کھانے کی اجازت بھی دیتے ہیں۔ مگر منشی اپنی عیاری سے حجاموں کو مقروض کر کے دکان پر قبضہ کر لیتا ہے۔ "تنکے کا سہارا" کی بیوہ سیدانی بھی معاشی اور اقتصادی پریشانیوں سے چھٹکارے کے لیے اہلِ محلہ کی ہر پسند و ناپسند کو قبول کرتی ہے۔

۳۔ سماج کے قوانین اور جبری ماحول

غلام عباس کے ہاں اعلیٰ طبقے کی نمائندگی میں ہمیں "مجسمہ"، "نواب صاحب کا بنگلہ"، "بندر والا"، اور "پری چہرہ لوگ" اہم افسانے سمجھے جاتے ہیں۔ مجسمہ میں بادشاہ اور ملکہ کے درمیان ایک طبقاتی کشمکش ملتی ہے۔ بادشاہ کا جاہ و جلال ملکہ پر حاوی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کی ازواجی زندگی اس طبقاتی کشمکش میں اکتاہٹ کا شکار ہے۔

"نواب صاحب کا بنگلہ۔۔ یہ خستہ حال بنگلہ ہے مگر نواب صاحب نے اپنی خاندانی وجاہت قائم رکھنے کی پوری کوشش کی ہے جو کہ ہر اعلیٰ طبقے کی کوشش ہوتی ہے۔ نواب صاحب زیردست طبقے پر اپنا رعب قائم رکھنے کے بھی خواہش مند ہیں۔ اس حوالے سے ایک اقتباس اس افسانے کا دیکھیں:

"ان کا شمار معززینِ شہر میں ہوتا تھا اور انہیں اکثر شہری تقریبات میں شمولیت کے لیے دعوت نامے آیا کرتے تھے۔ اس کی وجہ ان کی اعلیٰ نسبی، خاندانی وجاہت اور ذاتی شرافت تھی"۔ (۲۶)

"بندر والا" افسانہ میں اعلیٰ طبقے کی خاص سوچ اور نچلے طبقے کے اندر مادی اشیا کے حصول کے لیے جنون کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اس افسانے میں مسٹر شاہ کی خوش حالی کا ذکر یوں ہے:

"ڈرائنگ روم بڑے تکلف سے سجایا گیا تھا۔ قیمتی قالینوں پر خوش نما تصاویر پر چینی ظروف، آرٹ کے نوادر، غرض ہر چیز ان کی خوش حالی کی غمازی کرتی ہے"۔ (۲۷)

اس افسانے میں مسٹر شاہ دعوتوں میں متوسط طبقے کو بلاتے ہیں اور پھر اپنی اولاد کی تعریفیں کرتے اور خوشامد اور تعریف سمیٹنے کے خواہش مند ہیں تاکہ نچلے طبقے پر اپنا رعب قائم رکھ سکیں۔ یہ "پری چہرہ لوگ" کی بیگم تراب کا کردار بھی ایسا ہی ہے وہ غریب مہترانی کی بیٹی کی گفتگو سن کر غضب ناک ہو جاتی ہیں اور ان پر اپنا رعب وجلال قائم رکھنے کی بھرپور کوشش کرتی ہیں۔ سایہ افسانہ کا کردار بھی دولت مند وکیل صاحب کی کہانی ہے۔ یوں چکر کے چیلا رام بھی اسی طبقے کا نمائندہ ہے اور اس کی غربت اور افلاس کی تصویر کچھ یوں سامنے آتی ہے:

"چونکہ اسے دن بھر چلتے پھرتے رہنا پڑتا تھا۔ اس لیے یہ جوتا، بوٹ چپل وغیرہ کی نسبت زیادہ پائیدار ثابت ہوا تھا۔ اسی جوتے نے شروع شروع میں اس کے پیروں کو بہت تکلیف پہنچائی تھی مگر جب اس نے اس کے ٹخنوں اور پیروں کی انگلیوں پر سخت سیاہ گٹے ڈال دیے تو تکلیف رفع ہو گئی۔"(۲۸)

یوں اوورکوٹ کا بے نام اور بے روزگار نوجوان بھی اعلیٰ طبقے اور نظام کی لوٹ کھسوٹ، ناآسودگی اور بے چینی کا شکار ہے۔ اس کے لیے زندگی میں اپنی غربت کو چھپانے کے لیے مصنوعی حربوں کا استعمال ایک ناکام کوشش ہے اور نوجوان اوورکوٹ کا سہارا لیتا ہے۔ اس افسانے کے اقتباس کو ملاحظہ فرمائیے:

"نوجوان کے گلوبند کے نیچے نکٹائی اور کالر کیا سرے سے قمیض ہی نہیں تھی۔ اوورکوٹ اتارا گیا تو نیچے سے ایک بہت بوسیدہ اونی سویٹر نکلا جس میں جابجا بڑے بڑے سوراخ تھے۔ ان سوراخوں اور سویٹر سے بھی زیادہ بوسیدہ اور میلا کچیلا بنیان نظر آ رہا تھا"۔ (۲۹)

افسانہ "جواری" میں بھی بیٹھک کا مالک نکو بھی ظاہر اور باطن کے تضاد پر مشتمل کردار ہے جو جواریوں کے پکڑے جانے پر رشوت کی بدولت صبح سے پہلے حوالات سے نکل آتا ہے۔ جو کہ ساری باتیں جھوٹی ہوتی ہیں اور یوں باقی جواری نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں تو وہ سزا پاتے ہیں۔ اس حوالے سے اس افسانے کا اقتباس مندرجہ ذیل ہے:

> "او جواریو! سنو داروغہ صاحب نے حکم دیا ہے کہ تم سب کے سب دھوتی پاجامہ کھول کر زمین پر ایک قطار میں اوندھے لیٹ جاؤ۔ پھر تم میں سرے والا آدمی ایک ایک کر کے اٹھے اور ہر ایک کے دس دس جوتے لگا کر خود دوسرے سرے پر اوندھا لیٹ جائے۔ غرض اس طرح سب کے سب باری باری ہر ایک کے دس دس جوتے لگائیں۔"[۳۰]

"ناک کاٹنے والے" میں ننھی جان پر بھی قانون کی جبریت تین پٹھانوں کی صورت میں سامنے آتی ہے اور وہ سماج کے کم زور طبقات پر بالا دست طبقات کی طاقت اور استحصال کا استعارہ بھی ہے۔ اس افسانے کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "اس کے جواب میں تیرے آدمی نے یکبارگی آگے بڑھ کر زور کا ایک مکا اس کے منہ پر مارا۔ اس ناگہانی سے حسین بخش کی آنکھوں کے آگے اندھیرا آ گیا۔ آنسو اس کی آنکھوں میں چھلکنے لگے۔ اس نے سر جھکا لیا"۔[۳۱]

مندرجہ بالا تمام افسانوں میں اعلیٰ طبقات اور ان کی مشرقی روایات سے گہری عقیدت نظر آتی ہے۔ معاشرے کے غریب طبقے کو خود سے کم تر سمجھتے ہیں۔ اعلیٰ طبقات کا اپنی برتری قائم رکھنے اور نچلے طبقے پر اپنا رعب قائم رکھنے کے لیے مختلف حربوں کے استعمال کا بھی ذکر کیا ہے۔ نچلے طبقات کے اندر احساسِ کمتری اکتاہٹ، مایوسی، بے چینی کی وجہ سے جرائم کو بھی ابھرتا دکھایا ہے کہ نچلا طبقہ معاشی کمزوری کی وجہ سے جرائم کی طرف بڑھتا ہے۔ ان افسانوں میں نچلے اور اعلیٰ طبقے کے ایسے کردار سامنے آتے ہیں جو بالا دست طبقات کے کردار ہیں اور اپنی برتری قائم کرنے اور خواہشات کی تکمیل کے لیے سمجھوتہ کرتا ہے اور نچلے طبقات کا استحصال بھی کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ غلام عباس معاشرے میں ناانصافی کو سامنے لاتے ہیں۔ غلام عباس خود بھی زندگی کے اتار چڑھاؤ کا شکار رہے اور اس تکلیف اور ان احساسات کو خود بھی محسوس کیا اور ان کو اپنے افسانوں کے

موضوعات میں بھی استعمال کیااس حوالے سے ان کے افسانے اوور کوٹ، کتبہ، چکر، بردہ فروش، سرخ جلوس، دو تماشے، ایک درد مند دل وغیرہ اہم ہیں۔ حمام میں غلام عباس کا طویل افسانہ ہے جس میں مخصوص معاشی ماحول متوسط طبقے کے کرداروں کے ذریعے بہت خوبصورتی سے دکھایا ہے۔ اس افسانے کے تقریباً تمام ہی کردار معاشرتی طور پر کمزور ہیں وہ اپنی اپنی حسرتوں اور ضرورتوں کو پورا کرنے کے لئے ایک دوسرے کا سہارا ڈھونڈتے ہیں اسی طرح کتبہ کا شریف ہو، اوور کوٹ کا بے نام نوجوان، سرخ جلوس کا کردار جو ان کے معاشی الجھن کی وجہ سے جھوٹ کا سہارا لیتا ہے۔

چکر کا چیلارام، دو تماشے کا "اندھا فقیر"، "ایک درد مند دل" کے فضل کا والد، بردہ فروش کا چودھری گلاب اور کرم دین، بردہ فروش کی ریشماں، ان افسانوں کے کردار ایسے سماجی، معاشرتی اور معاشی حالات سے نبرد آزما نظر آتے ہیں اور متوسط طبقہ کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں یہ کردار ملازمت پیشہ ہوتے ہیں اور بنیادی طور پر محدود معاشی آزادی اور ناکافی وسائل حیات سے الجھتے نظر آتے ہیں۔ ان افسانوں میں غلام عباس ان کرداروں کی بے چینی ،احساس کمتری، فرار اور بیگانگی جیسے احساسات اور جذبات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر عبادت بریلوی اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

> "غلام عباس نے اپنے عہد کی منافقتوں، مجبوریوں اور معاشی ناہمواریوں پر کہانیاں لکھی ہیں اور مسلسل موضوعات کو متنوع زاویوں کے ساتھ نقش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں اپنے عہد کا سماجی تصور موجود ہے معاشرے کے کمزور پہلو کی عکاسی اور عام انسانوں کی معاشرتی مشکلات ان کا خاص میدان رہا۔"(۳۲)

کتبہ کا شریف حسین اور آنندی میں طوائفوں کا مسئلہ معاشی بدحالی ہے۔

مندرجہ بالا افسانوی مجموعوں میں موجود افسانے اس کے نمائندہ ہیں ان افسانوں میں طبقاتی جبر کو مختلف اور متنوع صورتوں میں اس کا ذکر ملتا ہے جہاں غریب اور متوسط طبقات اعلیٰ طبقات کی جبریت کا شکار ہوتے ہیں۔ عدم مساوات، سماجی محرومیاں، بے حس احساسات بصیرت کا فقدان اور تذلیل انسانیت کے تحت احساس کمتری کا رجحان ملتا ہے۔ اس حوالے سے "سرخ گلاب"، سماج کی ظالمانہ سوچ اور سنگ دل روایات میں کمال مہارت سے بیان کیا ہے۔ اسطرح "چکر" کا سیٹھ ملازم سے محنت پوری اور معاوضہ نہ دینے کا قائل دکھایا گیا ہے۔ کتبہ

کا شریف حسین اور "بحران"، کا پروفیسر بھی بالادست طبقے کی جبر کا شکار ہیں۔ بقول سویامانے یاسر: "ایک بے بس یا کم نصیب آدمی کی علامت کے طور پر "کلرک" کا کردار پیش کیا گیا ہے۔"(۳۳)

کن رس کا فیاض، "حمام میں "کی "فرخندہ"، بھابی مندرجہ بالا تمام کردار طبقات مسائل اور معاشرتی جبر کے باوجود زندگی کے سامنے بے بس ہو کر زندگی گزارتے نظر آتے ہیں۔ تمام کردار اپنی مرضی کے برعکس جینے کی کی تگ ودو کرتے ہیں اور ایک الجھاؤ اور الجھن کا شکار ہیں اکثر افسانوں میں سماجی جبریت اور معاشی الجھنوں کے شکار لوگ نظر آتے ہیں۔

۴۔ متوسط طبقہ کے مسائل کی عکاسی

غلام عباس کے افسانوں میں متوسطہ طبقے کا وجود حوالوں سے سامنے آتا ہے سرکاری ملازم پیشہ طبقہ اور کلرک کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کے ملازم پیشہ افراد متوسطہ طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں یہ طبقہ معاشی الجھن اور ضروریات زندگی کی عدم دستیابی، صاحبِ جائیداد ہونے کی خواہش، ناتمام آرزوئیں اور کئی دوسری الجھنوں اور سماجی کشمکش کا شکار ہیں۔ ان کے افسانوں میں ہے یہ طبقہ اپنے مسائل کا گہرا ادراک رکھتا ہے اور اپنی حیثیت کے مطابق اپنے مسائل پر قابو پانے کی جستجو کرتا بھی نظر آتا ہے۔ غلام عباس نے اس طبقے کے اندر چھپی ہوئی حسرتوں اور آرزوؤں کو گہرائی سے ٹٹولنے کی کوشش کی ہے۔اس حوالے سے فیضل جعفری لکھتے ہیں:

> "غلام عباس خواہ" کن رس "جیسا دردمندی سے بھرپور افسانہ لکھیں یا "کتبہ"، "سیاہ وسفید" اور "اندھیرے میں"، جیسے افسانوں میں متوسط طبقے کے مسائل ومصائب کو پیش کیا ہے"۔(۳۴)

اس طبقے کے حوالے سے بحران، غازی مرد، کتبہ، فینسی ہیئر کٹنگ، حمام میں، اوورکوٹ، بہروپیا، چکر، سمجھوتہ اور کتبہ وغیرہ اہم افسانے ہیں غلام عباس نے خود اپنے افسانوں کے بعض کرداروں کا تعلق متوسطہ طبقے سے بتایا ہے۔ اس لیے ان کی افسانہ نگاری میں ان کرداروں کو آسانی سے پہچانا جاسکتا ہے۔ ان کے افسانوں میں "حمام میں" کی فرخندہ بھابھی ہوں یا اس کے ساتھی، کتبہ کا شریف حسین ہو یا باقی افسانوں کے کردار تمام ہی اپنی زندگی میں ایسے ہی طبقے سے تعلق رکھتے نظر آتے ہیں۔ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں: "یہ شریف حسین ہی کی نہیں نچلے متوسط طبقے کے تمام کلرکوں کی کہانی ہے"۔(۳۵)

اس سلسلے میں فیصل جعفری لکھتے ہیں:

" غلام عباس نے اس طبقے کی ناآسودگیوں، سسکتی زندگی، اور مفلسی اور پھر زندگی اور اس کے ساتھ ان کو پورا کرنے کی کوششوں کو جس خوبصورتی سے بیان کیا ہے وہ کمال ہے۔"(۳۶)

غلام عباس کا افسانہ "اوور کوٹ" ان کے افسانوی مجموعے "جاڑے کی چاندنی" کا پہلا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ۱۹۸۳ - ۱۹۰۹ کے زمانے کا ہے۔ یہ افسانہ اس لیے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ ایک تو یہ غلام عباس کا واحد افسانہ ہے جس کو انگریزی میں ترجمہ کیا گیا ہے۔" اوور کوٹ "فی الوقت پاکستان کی اعلیٰ ثانوی جماعتوں میں انگریزی اور اردو دونوں زبانوں میں پڑھایا جا رہا ہے۔ یہ افسانہ غلام عباس کو بھی بہت پسند تھا۔ آپ کے تمام ہی افسانوں کے موضوعات حقیقی زندگی سے قریب تر ہیں اور آپ خود بھی اس بات کا اکثر اظہار کیا ہے کہ ان کے ہر افسانہ ان کے ذاتی تجربے یا مشاہدہ پر مبنی ہوتا ہے اور وہ اس افسانے کے کردار میں خود کو سامنے رکھتے ہیں اس سے یہ تمام موضوعات انسانی زندگی اور حقیقی زندگی اور عام آدمی کی زندگی سے بہت قریب محسوس ہوتے ہیں۔ اس افسانے " اوور کوٹ " کے حوالے سے غلام عباس لکھتے ہیں:

"اس کہانی کا خیال یوں سوجھا کہ دہلی میں ایک بار گئی رات ہم ایک موٹر میں نظام الدین اولیاء کو جانے والی سڑک پر چلے جا رہے تھے۔ مقصد تفریح اور گپ بازی تھا کار پطرس بخاری چلا رہے تھے اور کار کے دوسرے مسافروں میں تاثیر، فیض، کرنل مجید اور خاکسار شامل تھا۔ میں نے اوور کوٹ پہن رکھا تھا۔ یہ اوور کوٹ اور مفلر بالکل ظاہر نہیں ہونے دیتے تھے کہ میں نے صرف پھٹا ہوا بنیان اور پاجامہ پہن رکھا ہے۔ موٹر چلی جا رہی تھی اور شعر و شاعری پر دلچسپ بحث ہو رہی تھی کہ اتنے میں سڑک کے بیچوں بیچ ایک ٹرک کچھ زیادہ تیز رفتاری سے سامنے آگیا۔ اگر پطرس صاحب جلدی سے موٹر ایک طرف نہ کر لیتے تو ٹکر ہو جانے میں کوئی کسر نہ رہ جاتی۔ مجھے خیال آیا کہ فرض کرو اگر ٹکر ہو گئی ہوتی تو ہم سب لوگ مرے پڑے ہوتے یا زخمی ہمیں اس اس حالت میں اسپتال پہنچایا جاتا تو دیکھنے والے یہ دیکھ حیران ہو جاتے کہ سب لوگ ٹھیک ٹھاک ہیں لیکن اس شخص نے عجیب حلیہ بنا رکھا ہے کہ اوپر سے قیمتی کوٹ اور مفلر ہے اور اندر پھٹا ہوا بنیان اور پاجامہ ہے"۔(۳۷)

غلام عباس نے اس صورت حال کو افسانوی شکل دے دی اس افسانے میں ہمیں اپنے معاشرے کے ساتھ کافی حد تک مشابہت نظر آتی ہے۔ نقادوں نے اس افسانے پر کئی پہلوؤں سے تجزیہ کیا ہے۔ اس افسانے کو پڑھنے کے بعد ایک ملال انگیز احساس بیدار ہوتا ہے۔ اور سماج میں موجود دباؤ اور محرومی محسوس ہوتی ہے۔

د۔ "کتبہ" کا تعارف و تجزیہ

غلام عباس کا افسانہ "کتبہ" ان کے افسانوی مجموعے "آنندی" میں شامل ہے۔اس کا مرکزی کردار شریف حسین نامی شخص ہے۔جو کہ صاحب جائیداد اور باعزت مقام حاصل کرنے کی تگ ودو کرتا ہے اور اس کی تشنہ خواہشات اندر رہی اندر دم توڑ دیتی ہیں۔"کتبہ" اس افسانے میں ہمارے سماجی نظام اور اس کی بے حسی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ مرکزی کردار شریف حسین ایک کلرک ہے اور وہ اپنی تھوڑی تنخواہ میں بڑی مشکل سے گزارہ کرتا ہے۔اس کی بیوی کچھ دن میکے جاتی ہے بیوی کی غیر موجودگی میں وہ اکثر گھر دیر سے آتا ہے اس دوران اس کی نظر ایک کباڑی کی دکان پر سنگ مرمر کے صاف شفاف ٹکڑے پر پڑتی ہے اسے یہ ٹکڑا کسی مغل بادشاہ کے مقبرے کا ٹکڑا معلوم ہوتا ہے۔اس نے اس ٹکڑے کی قیمت پوچھی حالانکہ وہ اسے لینے کا ارادہ نہ رکھتا تھا۔ کباڑی نے تین روپے بتائے۔ قیمت سن کر وہ آگے بڑھ گیا مگر کباڑی کی آواز آئی کہ آپ کیا دیں گئے۔اس نے جان چھڑانے کو ایک روپیہ کہہ دیا مگر وہ حیران رہ گیا کہ کباڑیا وہ ٹکڑا ایک روپیہ پر دینے کو تیار ہو گیا ہے۔شریف حسین نے اس ٹکڑے پر اپنا نام کندہ کرایا اور سوچا کہ اسے اپنے مکان کے باہر لگائے گا لیکن گھر کے باہر کوئی ایسی جگہ نہ تھی جہاں وہ اسے لگا سکتا۔ یوں وہ ساری زندگی خوش حال زندگی کا متمنی رہا اور اپنا ذاتی مکان کی خواہش دل میں لئے سوچتا رہا۔

> "گھر پہنچنے پر شریف حسین پر پہلی بار یہ انکشاف ہوا کہ اس کے مکان کے باہر ایسی کوئی جگہ نہیں کہ اس پر بورڈ لگایا جاسکے "۔(۳۸)

یہ سنگ مرمر کا ٹکڑا اس کے دماغ پر اتنا چھا جاتا ہے کہ اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ عرصے سے اسی ٹکڑے کی تلاش میں تھا وہ اس ٹکڑے کو گھر میں بھی سنبھال سنبھال کر رکھتا اور مستقبل کے خواب دیکھنے لگا۔

"رات کو جب وہ کھلے آسمان کے نیچے اپنے گھر کی چھت پر اکیلا بستر پر کروٹیں بدل رہا تھا تو اسی سنگ مرمر کا ایک مصرف اس کے ذہن میں آیا خدا کے کارخانے عجیب ہیں وہ بڑا غفور الرحیم ہے۔ کیا عجیب اس کے دن پھر جائیں وہ کلرک کے درجہ دوم سے ترقی کر کے سپریڈنٹ بن جائے اور اس کی تنخواہ چالیس سے بڑھ کر چار سو ہو جائے۔ یہ نہیں تو کم سے کم ہیڈ کلرک ہی سہی۔ پھر اسے ساجھے کے مکان میں رہنے کی ضرورت نہ رہے۔ بلکہ وہ کوئی چھوٹا سا مکان لے لے اور اس مرمریں ٹکڑے پر اپنا نام کندہ کرا کے دروازے کے باہر نصب کر دے"۔(۳۹)

اس طرح شریف حسین اپنی زندگی اچھے مستقبل کے خواب دیکھتا رہتا ہے اور اپنے ذاتی مکان کی خواہش دل میں دبا کر رکھتا ہے مگر وہ مشکل اپنے خاندان کا پیٹ پالتا ہے۔ اب وہ پنشن لیتا ہے اور بچے بھی جوان ہو چکے ہیں مگر اس کی یہ خواہش پوری نہیں ہوتی۔ اچانک سردیوں کی رات میں اسے نمونیا ہو جاتا ہے اور چار دن بعد انتقال کر جاتا ہے۔ اس کی موت کے بعد اس کا بیٹا گھر کی صفائی کراتا ہے تو اس کی نظر اس کتبے پر پڑتی ہے اور وہ غم کی کیفیت میں مبتلا ہو جاتا ہے:

"کتبہ پر باپ کا نام دیکھ کر اس کی آنکھوں میں بے اختیار آنسو بھر آئے اور وہ دیر تک محویت کے عالم میں اس کی خطاطی اور نقش و نگار کو دیکھتا رہا اچانک ایک بات سو جھی جس نے اس کی آنکھوں میں چمک پیدا کر دی۔ اگلے روز وہ کتبہ کو ایک سنگ تراش کے پاس لے گیا اور اس کتبہ کی عبارت میں تھوڑی سی ترمیم کروائی اور پھر اسی شام اپنے باپ کی قبر پر نصب کر دیا"۔(۴۰)

ان مختصر جملوں میں جو تصویریں پیش کی گئی ہیں وہ معاشرے پر گہرا طنز کر رہی ہیں بلکہ اس میں شریف حسین کی صورت میں ہر اس متوسط طبقے کے آدمی کی بھی خواہشات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے بڑے خوب صورت انداز سے غلام عباس نے عام آدمی کی حرکتوں اور ان خواہشات کو بیان کیا ہے جو انسان کے ساتھ ساری زندگی اس کے دل میں رہتی ہیں اور موت کے بعد اس کی قبر کے سرہانے آنسو بہاتی ہیں۔

ہ۔ "اوور کوٹ" کا تعارف و تجزیہ

غلام عباس کو عام انسان کا داستان گو کہا جاتا ہے۔ اس کی وجہ ان کے ہاں معاشرے کے عام انسانوں کے مسائل پریشانیوں، معاشی جبریت، عدم مساوات اور نفسیاتی الجھنوں کو بیان کیا ہے۔ اس کے علاوہ

آپکے افسانوں میں طبقاتی جبریت، معاشی، جنس، ماحول و قانون کے علاوہ بے شمار مسائل کا ذکر موجود ہے۔ اوور کوٹ کا نوجوان بھی سماجی حقیقت کو برقرار رکھنے کے لئے ایک احساس کمتری کا شکار ہے۔ افسانے میں کردار کو کوئی نام نہیں دیا گیا مگر اس کے حلیے کی تفصیل نے اس کی شناخت قائم کر دی گئی ہے۔ یہ ہے مرکزی کردار۔ نوجوان اپنے حلیے سے انگریز دکھنا چاہتا ہے:

> "بادامی رنگ کا گرم اوور کوٹ پہنے ہوئے جس کے کاج میں شربتی رنگ کا گلاب کا ادھ کھلا پھول لگا ہوا۔ سر پر سبز فلیٹ ہیٹ ایک خاص انداز سے ٹیڑھی رکھی ہوئی سفید سلک کا گلوبند گلے کے گرد لپٹا ہوا ایک ہاتھ کوٹ کی جیب میں دوسرے میں بید کی چھوٹی چھڑی پکڑے ہوئے جسے کبھی کبھی وہ مزے میں آ کے گھمانے لگتا تھا"۔ (۴۱)

اوور کوٹ بیسویں صدی کے نصف اول میں برصغیر کی سماجی صورت کی تصویر کے ساتھ ساتھ سماجی اور معاشی تعصبات کی بھینٹ چڑھنے والے سماج کی پکار ہے۔ نوجوان انگریزی تہذیب سے مرعوب اور معاشی و مفلسی کے ہاتھوں مغلوب بھی نظر آتا ہے۔ آدھ کھلا پھول سماج کی ادھوری خواہشات کی عکاسی کرتا ہے جبکہ بید کی چھڑی حاکم غرور پسند اور اقتدار پسندی کی علامت بن گیا ہے۔ ہوٹل میں انگریزی موسیقی، شکریہ کے بجائے "نو تھینک یو" اور "لٹل سول" جیسے الفاظ کا استعمال اور ملکہ کے مجسمے کو دیکھ کر عقیدت کا اظہار بھی نئی تہذیبی لہر کی جھلک نظر آتی ہے۔ نوجوان جوڑے کی گفتگو بھی ایک بدبودار معاشرے کی عکاسی کرتی ہے۔ اختتام میں نوجوان کا ہائی کورٹ کے سامنے کچلے جانے، گاڑی والے کا بھاگ جانا اور نوجوان کا دم توڑ جانا بھی ہمارے معاشرے میں عدل وانصاف پر سوالیہ نشان بھی ہے۔ افسانہ مکمل بیانیہ انداز میں لکھا گیا ہے۔ افسانہ آغاز سے اختتام تک معاشرتی، سماجی اور طبقاتی علامتوں سے بھرپور ہے۔ اختتام میں نوجوان کا اسپتال کے آپریشن تھیٹر کا منظر کچھ یوں بیان کیا گیا ہے:

> "نوجوان کے گلوبند کے نیچے نکٹائی اور کالر کیا سرے سے قمیض ہی نہیں تھی اوور کوٹ اتارا گیا تو نیچے سے ایک بوسیدہ اونی سویٹر نکلا۔ جس میں جابجا بڑے بڑے سوراخ تھے۔ ان سوراخوں سے سوئیٹر سے بھی زیادہ بوسیدہ اور میلا کچیلا بنیان نظر آرہا تھا۔ نوجوان سلک گلوبند کو کچھ اس ڈھب سے گلے پر لپیٹے رکھتا تھا کہ اس کا سارا سینہ چھپا رہتا تھا۔ سوئٹر اور بنیان کے بعد پتلون کی باری آئی پتلون کو پیٹی کے بجائے ایک پرانی دھجی سے جو شاید کبھی نکٹائی

ہو گی خوب کس کر باندھا گیا تھا، نہ بٹن اور بکسوئے غائب تھے۔ اب بوٹ اور جرابوں کی باری آئی بوٹ تو پرانے ہونے کے باوجود خوب چمک رہے تھے مگر ایک پاؤں کی جراب دوسرے پاؤں کی جراب سے بلکل مختلف تھی۔ پھر دونوں جرابیں پھٹی بھی ہوئی تھیں۔"(۴۲)

اوور کوٹ کے نیچے کا حلیہ بھی ہمارا گلا سڑا سماج ہی ہے جو ظاہری شان و شوکت اور اندرونی طور پر کھوکھلا ہے۔ ہم سب نے بھی ایک اوور کوٹ اپنی غلاظتوں کو چھپانے کے لیے پہن رکھا ہے۔ ہم سب نے بھی اس نوجوان کی طرح مصنوعی خول میں خود کو بند کرر کھا ہے۔ خالی جیب کے باوجود اپنی ظاہری شان وشوکت اور جھوٹی عزت حاصل کرنے کی خاطر دکھلاوے کی کوشش ہمارے معاشرے کے ہر فرد کی کہانی ہے۔ دوسروں کو خوش کرنا داد وصول کرنا اور بے جا رسم ورواج بھی اسی دکھلاوے کی بدولت ہمارے معاشرے کے لیے ناسور ثابت ہورہے ہیں۔ اس غیر ضروری نمودونمائش کے سبب معاشرے میں توازن برقرار نہیں رہا اور ہر فرد جھوٹی نمودونمائش کے جال میں پھنسا ہوا ہے۔ یہ افسانہ ہمارے موجودہ معاشرے کے دوہرے معیار اور منافقت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ ایسے معاشرے کا غماز ہے جو جھوٹ اور دکھاوا کی علامت ہے جو معاشرے پر ایک تنقید اور تشویش کی علامت بھی ہے. ہم نے اپنے معاشرے سے "اوور کوٹ" کو کبھی اتارا ہی نہیں اور یہ مکڑی کے جالے کی طرح ہر طرف لپٹا ہوا ہے۔

و۔ "حمام میں" کا تعارف و تجزیہ

غلام عباس کا یہ طویل افسانہ ہے جو ان کے افسانوی مجموعے "آنندی" میں شامل ہے۔ یہ افسانہ بہت موثر انداز رکھتا ہے۔ اس افسانے کا موضوع جنس و معاش کے گرد گھومتا ہے۔ اس افسانے کے حوالے سے کہا جاتا ہے کہ یہ غلام عباس کو بھی بہت پسند تھا۔ اس حوالے سے وہ اپنے ایک انٹرویو میں کہتے ہیں:

"کہ ایک ماں کو اپنے شریر بچے زیادہ پیارے لگتے ہیں مجھے اپنا افسانہ "حمام میں" بہت اچھا لگتا ہے۔"(۴۳)

اس کو تخلیق کرنے کے حوالے سے کوئی واضح صورت سامنے نہیں آئی اور نہ غلام عباس نے اس حوالے سے کوئی واضح محرکات پر بات کی۔ اس افسانے کا مرکزی کردار "فرخندہ" ہے اور اس کا تعارف کچھ ان الفاظ میں کرایا گیا ہے:

> "نام تو تھا فرخندہ بیگم مگر سب لوگ فرخ بھابھی کہا کرتے تھے۔ یہ ایک طرح کی رسم پڑ گئی تھی۔ وہ چھوٹے قد کی ایک چھوٹی سی عورت تھی مگر اس کا چہرہ اس کے قد کے تناسب سے کافی بڑا تھا۔ اس کی عمر اٹھائیس برس کے لگ بھگ تھی مگر دیکھنے میں ۔وہ اس کی آنکھوں کی غیر معمولی چمک تھی جس نے اس کے چہرے کے سادہ خدوخال کو حد درجہ جاذب بنادیا تھا۔"(۴۴)

اس کا موضوع معاش، جنس کے گرد گھومتا ہے اور معاش کے حوالے سے طبقہ میں مایوسی، سمجھوتہ بازی بے یقینی کی صورت حال پیدا ہو جاتی ہے۔ افسانہ میں بھی کردار اپنی معاشی ضروریات کی تکمیل کے لیے فرخندہ کے گرد جمع نظر آتے ہیں یہ تمام کردار اپنی اپنی ضروریات کی خاطر فرخندہ کے ارد گرد منڈلاتے ہیں مگر معاشرتی جبر کی وجہ سے ان کے درمیان کوئی مضبوط تعلق نہیں ہوتا۔ اس کے ہاں آنے والوں میں ہر عمر کے لوگ موجود تھے اور وہ سب مختلف شعبوں سے بھی تعلق رکھتے تھے۔ یہ تمام لوگ کسی نہ کسی سطح پر معاشرے کے جبر کا شکار تھے مگر فرخندہ کا گھر ان کے لئے سکون کا باعث تھا۔ فرخندہ معمولی عورت ہونے کے باوجود غیر معمولی شخصیت کی حامل ہے۔ شہر میں فرخندہ کا کوئی رشتہ دار نہ تھا اور نہ ہی کوئی سرپرست مگر وہ بالکل بھی ایسی ویسی عورت نہیں تھی۔ فرخندہ غریب ہونے کے باوجود پڑھی لکھی اور باعزت زندگی گزارنے کی خواہش رکھتی تھی۔ فرخندہ ایک اٹھائیس سالہ بیوہ خاتون ہے اورافسانے میں اسے مرکزی حیثیت حاصل ہے افسانہ فرخندہ کے گرد گھومتا ہے فرخندہ "فرخ بھابھی" کے نام سے مشہور ہے وہ ہر ایک سے شفقت سے پیش آتی ہے اور ہر ایک کے کام آتی ہے شام کو تمام کردار اس کے گھر جمع ہوتے ہیں اور مختلف موضوعات پر گئی رات تک بحث چلتی رہتی ہے۔ جس میں فرخندہ شامل گفتگو رہتی ہے اور خاطر داری بھی کرتی ہے۔ اس افسانے کا کردار "عدیل" جو کہ کئی ناولوں کا مصنف ہے مگر اس کا کوئی ناول منظرعام پر نہیں آیا۔یہ فرخندہ کا پرانا دوست بھی ہے جس نے جذبہ انسانیت

کے ناطے فرخندہ کو مکار بڑھیا کے چنگل سے چھڑایا اسے ایک گھر کرائے پر دلوا دیا اور ایک سلائی مشین کا بھی انتظام کر دیا۔ اس حوالے سے فیضل جعفری لکھتے ہیں:

> "کوئی سال بھر پہلے جب وہ اپنے شوہر کی جوانا مرگی کے بعد سسرال والوں کی سختیوں سے تنگ آ کر بھاگ آئی تھی تو ریلوے اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر سب سے پہلے اس کی ملاقات عدیل ہی سے ہوئی تھی۔ عدیل ہی نے اسے اس مکار بڑھیا کے چنگل سے چھڑایا تھا۔ جو اسے کھاتے پیتے گھر میں استانی کی جگہ دلوانے کا لالچ دے کر نکال لائی تھی"۔ (۴۵)

فرخندہ کے ارد گرد کے کردار سب معمولی سی آمدنی میں برابر شریک ہوتے تھے۔ اور چندہ دے کر سب رات کا کھانا فرخندہ کے ہاں کھاتے تھے۔ فرخندہ ایک جوان، قبول صورت اور بے سہارا تھی اور یہاں آنے والوں کے دلوں میں اس کے لیے کسی کسی طرح کے خیالات بھی جنم لیتے ہوں گے مگر اس کی مادرانہ شفقت کی وجہ سے انہیں ان خیالات کے اظہار کا جرأت نہیں ہوئی۔ اسی دوران فرخندہ کی سلائی مشین چوری ہو جاتی ہے جو کہ اس کی آمدنی کا واحد ذریعہ بھی تھی۔ سب لوگ سلائی مشین کو ڈھونڈ لانے کا وعدہ کرتے ہیں اور بڑے بڑے دعوے بھی مگر وہ وعدے اور دعوے کسی نے بھی پورے نہ کیے اور سب اس کے گھر بدستور رات کو جمع ہوئے اور ان کی خاطر داری کے لیے فرخندہ کے برتن تک بک جاتے ہیں مگر کوئی بھی اس کی مدد کے لئے سامنے نہیں آتا اور یہ باتیں باتیں ہی رہ جاتی ہیں۔ اسی کشمکش کے حوالے فیضل جعفری رقمطراز ہیں:

> "جہاں تک فرخندہ کا سوال ہے اس کا ماضی بھی تلخ تجربات سے عبارت ہے اور اس کے حال کو بھی خوشگوار نہیں کہا جا سکتا چونکہ وہ مکمل زندگی گزار چکی ہے اس لئے اسے معلوم ہے کہ ایک بھری بھری عورت ہونے کا کیا مطلب ہوتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ اس کے یہاں آنے جانے والوں میں کوئی دم خم نہیں ہے۔ وہ سب کے سب کسی نہ کسی فرسٹریشن کا شکار اور سہارے کی تلاش میں ہیں۔" (۴۶)

پھر اچانک ایک دن "میر نوازش علی" ان کرداروں میں شامل ہو جاتا ہے۔ جسے مولانا صاحب لے کر آتے ہیں باقی کرداروں کو ان کا آنا بالکل پسند نہیں ہوتا مگر فرخندہ ان کو دستر خوان پر بٹھا لیتی ہے اور یوں آہستہ آہستہ فرخندہ کے دوستوں نے محسوس کیا کہ وہ کچھ بدلی ہوئی ہے۔ وہ بناؤ سنگھار سے دور بھاگتی تھی مگر اب سجنے سنورنے لگی ہے اور گھر سے بھی غائب رہنے لگی تھی یہ تبدیلی اس کے ارد گرد کرداروں کو ناگوار گزرتی

ہے۔مگراب یہ تبدیلی اس کا معمول بن جاتی ہے اوروہ راتوں کو دیر سے آتی ہے اورایک دن توسب اس کا انتظار کرتے ہیں مگر وہ غائب ہو جاتی ہے یعنی بہت رات تک نہیں آتی اورافسانہ یہاں ختم ہو جاتا ہے۔

تجزیہ(Analysis)

افسانہ جنس، معاشی اور سمجھوتہ کے گرد گھومتا ہے اور دکھایاجاتا ہے کے فرخندہ مشین چوری ہونے کے بعد ہمت سے کام لینے کے بجائے حالات سے سمجھوتہ کرلیتی ہے اورارد گردوہ تمام کردار بھی اس کے گھرپر موجود رہتے ہیں اور فرخندہ کے بدلاؤ سے سمجھوتہ کرلیتے ہیں یہاں غلام عباس نے ایک عورت کی نفسیات کے حوالے سے بھی لکھا ہے کہ کس طرح ایک عورت کو ایک مضبوط سہارے کی ضرورت ہوتی ہے فرخندہ بھی ایک عزت والی زندگی گزارنا چاہتی ہے مگر اسے کوئی سہارا دینے کو تیار نہیں ہیں۔جو بھی ہے وہ صرف اپنی ضروریات کے تحت اس کے ارد گرد منڈلاتے نظر آتے ہیں اوریوں جب فرخندہ کو اپنی معاشی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے بھی سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے۔یعنی انسان کی بنیادی ضروریات میں جنس و معاش بھی شامل ہیں۔اگر وہ پوری نہ ہوں تو معاشرے میں ایک بے چینی،مایوسی پھیل جاتی ہے۔

جس طرح اس افسانے کا موضوع "حمام میں" ہے اس طرح غلام عباس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ حمام میں سب ننگے ہوتے ہیں اسطرح ایک بیوہ کی کفالت کرنے کے بجائے اسے جسم فروشی پر مجبور کر دیتے ہیں۔

مختصر یہ "حمام میں" کا اسلوب بیانیہ ہے اورافسانے میں چند اشارات اورواقعات دیئے گئے جن کی مدد سے قاری خود افسانے کے اختتامیہ کو کھولتا ہے کہ فرخندہ بھابھی اس رات واپس آئی یا نہیں۔اس حوالے سے افسانے میں کچھ نہیں بتایا گیا بلکہ پڑھنے والا سمجھ سکتا ہے کہ فرخندہ سمجھ گئی تھی اب زندگی ایسے بسر نہیں ہوسکتی۔ پڑھنے والے کا ذہن کبھی میر نوازش اور کبھی فرخندہ کی طرف جاتا ہے اور قاری سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ کیا فرخندہ نے جسم فروشی کا دھندہ شروع کرلیا؟ یہ افسانہ سوالیہ نشان چھوڑ کر اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔

حوالہ جات

۱. وقار عظیم پروفیسر، فن افسانہ نگاری اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۱، ص ۸

۲. جمال آرا نظامی، مختصر افسانے کا ارتقا، علی گڑھ، ۱۹۸۵ء، ص ۲۰

۳. سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانہ نگار، تنقیدی مطالعہ، سنگ میل پبلیکیشنز لاہور ۱۹۹۱ء، ص ۴۳

۴. شہزاد منظر، غلام عباس ایک مطالعہ، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۲

۵. ایضاً، ص ۳۲

۶. جمیل جالبی، ڈاکٹر، غلام عباس، مشمولہ غلام عباس: فکر و فن، مرتب ایم خالد فیاض، نقش گر پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۱۰ء، ص ۲۰

۷. ایم خالد فیاض، غلام عباس فکر و فن، نقش گر پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۱۰ء، ص ۱۱۰

۸. محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۷۶ء، ص ۱۵۸

۹. انتظار حسین، اردو افسانے میں روایت اور تجربے، مشمولہ نقوش نمبر ۷، ۱۹۵۷ء، جلد دوم، ص ۹۸۵

۱۰. شہزاد منظر، علامتی افسانے میں ابلاغ کا مسئلہ، منظر پبلی کیشنز، کراچی، ۱۹۹۰ء، ص ۱۴۹

۱۱. انور سدید، اردو افسانے کی کروٹیں، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۴۵

۱۲. غلام عباس، جاڑے کی چاندنی، انجمن پریس کراچی، ۱۹۶۰ء، ص ۱۲

۱۳. ایم خالد فیاض، غلام عباس فکر و فن، ص ۷۴

۱۴. محمد حمید شاہد، غلام عباس تنقیدی مطالعہ اور منتخب افسانے، پرنٹرز، پبلشرز اینڈ بک ڈپو، جہلم، پاکستان، ص ۱۱

۱۵. ایم خالد فیاض، غلام عباس فکر و فن، ص ۳۲

۱۶. غلام عباس، جاڑے کی چاندنی، انٹرنیشنل پریس کراچی، ۱۹۶۰ء، ص ۱۶

۱۷. محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، غلام عباس کی افسانہ نگاری، مشمولہ غلام عباس: فکر و فن"، مرتب ایم خالد فیاض، "، نقش گر پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۱۰ء، ص ۲۰۸

۱۸. غلام عباس، جاڑے کی چاندنی، ص ۹

۱۹. علمدار حسین بخاری، ڈاکٹر، اردو افسانے کی روایت میں غلام عباس کا مقام (پی ایچ ڈی مقالہ)، زکریا یونیورسٹی ملتان، ۲۰۰۰ء، ص ۱۹۴۔۱۹۵

۲۰. انٹرویو،بشیر نیاز، مشمولہ، ٹیلیویژن کے اردوڈرامے (پی ایچ ڈی مقالہ)، مقالہ نگار محمد طاہر، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص۹

۲۱. شفیق انجم، غلام عباس کی افسانہ نگاری، مرتبہ ایم خالد فیاض " غلام عباس فکر و فن"، نقش گر پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۱۰ء، ص۲۳۹

۲۲. انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے کی کروٹیں، غلام عباس معاشرتی حقیقت کا نمائندہ، گنج شکر پرنٹرز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص۶۷

۲۳. شہزاد منظر، غلام عباس کا ایک مطالعہ، پورب اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص۳۴

۲۴. طاہر منصور فاروقی، غلام عباس کے بے مثال افسانے، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص۳۰۱

۲۵. غلام عباس، زندگی نقاب چہرے، ذکی سنز پرنٹرز کراچی، اشاعت ششم، ۲۰۰۰ء، ص۲۶۰

۲۶. ایم خالد فیاض، مشمولہ غلام عباس فکر و فن، ص۳۲۱

۲۷. ایضاً، ص۴۴۱

۲۸. ایضاً، ص۱۰۸

۲۹. غلام عباس کے بے مثال افسانے، مرتب طاہر منصور فاروقی، الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص۶۳

۳۰. ایضاً، ص۱۱۹

۳۱. غلام عباس، زندگی نقاب چہرے، ص۹۵

۳۲. شفیق انجم ڈاکٹر، مضمون غلام عباس کی افسانہ نگاری، مشمولہ، غلام عباس کی فکر و فن، مرتب ایم خالد فیاض، نقش گر پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۱۰ء، ص۲۴۲

۳۳. سویا مانے یاسر، غلام عباس سوانح و فن کا تحقیقی جائزہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص۲۱۴

۳۴. فیضل جعفری، مضمون غلام عباس کا افسانوی ادب، مشمولہ، غلام عباس فکر و فن، ص۱۰۰

۳۵. انور احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، فیصل آباد، ۲۰۰۷ء، ص۳۵۰

۳۶. فیضل جعفری، مضمون غلام عباس کا افسانوی ادب، مشمولہ، غلام عباس فکر و فن، ص۱۰۰

۳۷. ایضاً، ص۱۹

۳۸. غلام عباس، آنندی، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۴۸، ص۵۵

۳۹.	ایضاً، ص۵۷

۴۰.	غلام عباس، زندگی نقاب چہرے، ص۶۶

۴۱.	غلام عباس، کلیاتِ غلام عباس، مرتب ندیم احمد، رہروانِ ادب، کلکتہ، ۲۰۱۶ء، ص۲۲۹

۴۲.	کلیات غلام عباس، ص۲۳۶

۴۳.	ایم خالد فیاض، غلام عباس فکر و فن، ص۱۶۳

۴۴.	غلام عباس، آنندی، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۴۸، ص۵۵

۴۵.	فیضل جعفری، سوغات، بینگلور، انڈیا، شمارہ نمبر ۶، مارچ ۱۹۹۴ء، ص۳۲۔۳۳

۴۶.	ایضاً، ص۳۴

باب سوم:

غلام عباس کے افسانوں کے ڈرامائی تواخذ کا جائزہ

اظہارِ ذات انسانی فطرت کی خواہش ہے۔ یہ فطرت اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ انسان جو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے، اس کا اظہار دوسروں سے بھی کرتا ہے۔ یعنی ابلاغ کی شدید خواہش نے انسان کو حرکت و عمل پر مجبور کیا۔ اس عمل سے گزر کر انسان نے فطری اصوات سے حروف تراشے اور ان حروف کے باہمی ربط سے مختلف معانی کی بنیاد ڈالی اور یوں ڈراما یا ناچ کا رواج سامنے آیا۔ اولادِ آدم کی اولاد بڑھی تو قبیلوں کی شکل اختیار کرلی تو رہن سہن اور زندگی گزارنے کے نئے نئے طریقے اور حربے وجود میں آئے۔

پھر کیا تھا ہر طرف کہانیاں ہی کہانیاں تھیں۔ اور زندگی کہیں فنا اور کہیں بقا اور کتنے ہی نشیب و فراز سے گزرتی یہ زندگی نئی داستانیں رقم کرتی چلی گئی۔ یوں زندگی کے نشیب و فراز سے گزرتے جنگلوں اور قبیلوں میں زندگی گزارنے اور اپنی زندگی کی بقا کی خاطر آپس کی لڑائیوں کا آغاز ہوا۔ جدوجہد نے بڑے واقعات اور قصوں نے انسان کے ذہن میں کہیں شعوری اور لاشعوری طور پر اپنی جگہ بنالی۔ آگے چل کر وقت بدلا تو جہاں پُتلی تماشوں نے تھیٹروں اور ڈراموں کی شکل اختیار کرلی۔ یوں انسان کو فرصت کے لمحات میسر آئے تو ان لمحات میں انسان کو سوچنے اور سمجھنے کے بھی مواقع میسر آئے۔

اس طرح انسان نے گزرے لمحات میں پیش آئے مختلف واقعات کو سننے اور سنانے کا رواج ڈالا۔ اس رواج نے داستانوں، قصوں اور لوک کہانیوں کو جنم دیا اور داستانوں اور قصوں نے باقاعدہ فن کی صورت اختیار کرلی۔ ان میں کچھ سچ اور کچھ من گھڑت قصے ہوا کرتے تھے۔ وقت کے بدلنے کے ساتھ ساتھ ان سنے سنائے قصوں نے تحریری صورت اختیار کرلی اور کتابوں میں محفوظ ہوتے گئے اور اس طرح نئی نسل کو منتقل ہوتے رہے۔ ہر دور میں انسان کے لیے مسرت و لطف کا باعث بنے۔ زمانے کی تبدیلی نے داستانوں، لوک کہانیوں اور منظوم ڈراموں کی جگہ ناول ، ڈراما اور افسانے نے لے لی اور اگر کہا جائے کہ یہی ہمارا بیانیے کا آغاز تھا تو غلط نہ ہوگا۔ اب زندگی سے جڑا شاید ہی کوئی قصہ ہو جس کو بیانیہ کی بنیاد پر پرکھا نہ گیا ہو۔ بیانیہ اب صرف فکشن یا چند قصوں تک محدود

نہیں بلکہ پوری زندگی کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ اسی لیے گوپی چند نارنگ ایک فرانسیسی مفکر کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں: "یعنی بیانیہ حیات کے برابر ہے اور عدم بیانیہ موت ہے"۔ (۱)[1]

بیانیہ کیا ہے؟

بیانیہ دراصل مختلف واقعات کو زمانی ترتیب کے ساتھ بیان کرنے کا عمل ہے۔ ان مختلف واقعات کو بیان کنندہ کے ذریعے جو ایک یا ایک سے زیادہ بھی ہو سکتے ہیں۔ زبانی یا تحریری صورت میں بیان کیا جاتا ہے۔ بیانیہ کے پیچھے کئی کرداروں، مختلف مناظر، قاری، اور بیان کنندہ وغیرہ کا ناگزیر عمل دخل رہتا ہے۔ بنیادی طور پر واقعہ بیانیہ کو متشکل کرتا ہے۔ واقعہ ہی ہے جو بیانیہ کے عمل سے گزر کر کہانی کی صورت میں ڈھل جاتا ہے، بیانیہ تو دراصل واقعاتی تسلسل پر مشتمل ہوتا ہے۔ جس میں وقتی ربط پایا جاتا ہے۔ اس حوالے سے شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں:

"بیانیہ سے مراد ہر وہ تحریر ہے جس میں کوئی واقعہ یا واقعات بیان کیے جاتے ہیں"۔ (۲)

بیانیہ کی بنیادی شرط واقعہ ہے مگر واقعہ کو اس سے کوئی غرض نہیں کہ یہ سچ پر مبنی ہے یا جھوٹ پر۔ مختصر یہ کہ واقعات کے بیان کرنے کو بیانیہ کہتے ہیں۔ کسی بھی فن پارے یا تحریر میں واقعات کی مختلف ترتیب ہوتی ہے۔ بیان کرنے والے کو راوی کہتے ہیں۔ مصنف خود راوی کا کردار ادا کرتا ہے تو کہیں خود کو بیانیہ سے الگ رکھ کر فرضی راوی بن جاتا ہے۔ بیانیہ مختلف واقعات کے ساتھ ساتھ کئی طرح کے کرداروں، مکالموں اور مختلف مناظر کو زمانی ترتیب دے کر ایک کہانی کی تعمیر کرتا ہے۔ اس حوالے سے ممتاز شیریں رقمطراز ہیں:

"بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ ہم بیانیہ کو بقول عسکری "کہانیہ" بھی کہہ سکتے ہیں"۔ (۳)

کبھی مصنف بیان کی ذمہ داری کرداروں پر ڈالتا ہے اور اس طرح سارے معاملات طے کرواتا ہے۔

1- Narrators equals life: the absence of narration is death۔

الف۔ بیانیہ تھیوری:

بیانیہ تھیوری پر بحث افلاطون اورارسطو کے دور میں شروع ہوئی۔ مگر انگریزی میں "Narratology" کی اصطلاح مستعمل ہے۔اس کا باقاعدہ آغاز فرانس سے ہوا۔ یہ زیوتان تادارروف تھا جس نے ۱۹۶۹ء میں اپنی شہرہ آفاق کتاب "Grammar of De Caneron" میں اس اصطلاح کا استعمال کیا۔ تب فرانسیسی زبان میں یہ "Narratosogie" تھی اورانگریزی زبان میں آکر "Narratology" بن گئی اوراردو میں آکر "بیانیات" ہوگئی۔ بیانیات علم کا ایسا شعبہ ہے جس میں بیانیہ سے جڑے عناصر کا مطالعہ کیاجاتاہے۔ بیانیہ کی بحث تو ارسطواورافلاطون کے دور میں بھی ہوئی مگر یہ باقاعدہ اصطلاح کی شکل میں بہت بعد میں آئی۔ اور پہلے پہل توبیانیہ صرف فکشن تک محدود تھا۔ مگر اب شاید ہی کوئی ایسا شعبہ ہو جہاں بیانیہ نہ ہو۔ وقت کے ساتھ ساتھ بیانیہ بھی کئی تبدیلیوں سے گزرااوروسعت اختیار کی۔ تاہم جو چیز بیانیہ نے نہیں بدلی وہ واقعہ کا بیان ہے۔ یعنی اگر واقعہ ہے توبیانیہ ہے اوراگر واقعہ نہیں ہے توبیانیہ نہیں ہے۔ مغربی ناقدین بھی اس بات پر متفق ہیں کہ ایک بیانیہ ایک کہانی یعنی مربوط واقعات کا ایک سلسلہ ہےاوربیانیہ بذاتِ خود ایک ڈھانچہ ہے جو آزاد ہے۔ اس حوالے سے سیمور چیٹ مین لکھتے ہیں:

> "تمام کہانیاں کسی بھی میڈیم میں ہوں، پلاٹ کے واقعات کے وقت کی ترتیب، تاریخ کے وقت (کہانی کے وقت) کو متن میں ان واقعات کی پیش کش کے وقت جوڑتے ہیں جسے "ڈسکورس ٹائم" کہتے ہیں۔"[(۴)۲]

ا۔ بیانیہ عناصر:

کسی بھی بیانیہ میں کچھ عناصر بھی موجود ہوتے ہیں جیسے کہ واقعہ، کردار، راوی، پلاٹ، مکالمہ نگاری، منظر نگاری، تجسس، آغازوانجام وغیرہ۔ یہ عناصر مل کر بیانیہ ترتیب دیتے ہیں۔ مندرجہ بالا تعریفوں میں یہ بات واضح ہوتی ہے کہ واقعہ یاواقعات کا بیان، واقعات کی ترتیب اور کم سے کم ایک صورت حال کا تبدیل ہونا بیانیہ کی

---

2. All narratives in whatever medium, combine the time sequence of plot events, the time of histories (story time) with the time of the presentation of those events in the text which we call ‘discourse time.

تشکیل کے لیے اہم ہے۔ ان تمام تعریفوں میں ایک لفظ "واقعہ" مشترک ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ بیانیہ کے لیے واقعہ شرط ہے۔ شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں:

"وہ بیان جس میں کسی قسم کی تبدیلیِ حال کا ذکر ہو، واقعہ (Event) کہا جائے گا"۔(۵)

بیانیہ کا تعلق چونکہ واقعہ سے ہے جو کہ ایک فعل ہے اور واقعہ بیانیہ کا وہ ناگزیر جز ہے جس کے بغیر بیانیہ قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ بیانیہ کی بنیاد میں کتنے ہی عناصر اپنا کردار ادا کرتے ہیں مگر بیانیہ کی بنیاد صرف اور صرف واقعہ ہی ہے۔ واقعہ کی نوعیت، اہمیت اور وقفہ اہم نہیں ہے اور نہ ان واقعات کے حقیقی یا غیر حقیقی ہونا اہم ہے۔

۲۔ کردار:

بیانیہ میں واقعہ کے بعد کردار وہ عنصر ہے جو زیادہ زیر بحث ہے۔ یعنی کوئی بھی واقعہ کسی کے ساتھ پیش آتا ہے وہ کوئی بھی ہو ایک کردار ہی کہلاتا ہے۔ بیانیہ میں کردار اور واقعات ساتھ ساتھ چلتے ہیں گویا جہاں یعنی کوئی واقعہ ہو گا کوئی نہ کوئی کردار بھی ضرور ہو گا۔ کردار کے حوالے سے قاضی افضال حسین لکھتے ہیں:

"واقعہ کی چوتھی صفت یہ ہے کہ واقعہ کا تصور کردار کے بغیر قائم نہیں ہو سکتا۔ یعنی واقعہ کسی نہ کسی کو پیش آتا ہے، کسی پر گزرتا ہے، یہ کوئی ذی حیات ہو سکتا ہے جس میں انسان سے لے کر چرند پرند اور نباتات تک شامل ہیں۔ یا غیر حیات ہو سکتا ہے۔ جس میں تمام مظاہر فطرت شامل ہیں۔ لیکن جس پر بھی واقعہ گزرے گا وہ اصلاحاً کردار ہی کہلائے گا"۔(۶)

کردار کے بغیر واقعہ کی اہمیت نہیں۔ یعنی کردار اور واقعہ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ کردار جو بیانیہ میں موجود رہتا ہے وہ واقعہ کے تابع ہوتا ہے اور کردار واقعہ کے بغیر اپنا وجود نہیں منوا سکتا۔ کردار کی اہمیت اپنی جگہ مگر وہ واقعہ سے زیادہ اہم نہیں کیوں کہ ایک واقعہ ہی کردار کو سامنے لاتا ہے۔

۳۔ راوی:

ہر واقعہ جو کسی بھی متن میں بیان ہوتا ہے، اسے کوئی بیان کرتا ہے جسے راوی کہتے ہیں یعنی انگریزی میں "Narrator" کہلاتا ہے۔ دراصل واقعہ کے کوئی معنی نہیں ہوتے اگرچہ وہ کسی بھی نوعیت کا ہو۔ معنی سے خالی ہوتا ہے مگر اس کو معنی دینا واقعہ کا بیان ہے۔ واقعہ میں موجود راوی کا بیان واقعہ کو معنی دیتا ہے۔ قاضی افضال حسین راوی کے بارے میں لکھتے ہیں:

"متن میں واقعہ بیان کرنے والے کو اصلاحاً راوی کہتے ہیں یعنی ہر نوع کے بیانیے میں ایک بیان کرنے والا لازماً ہوتا ہے لیکن جس واقعے کی نوعیت قسم کے اعتبار سے بیانیہ کی لسانی صفت بدل جاتی ہے۔ اس طرح واقعہ کے بیان کی نوعیت بدل جانے سے راوی کی صفات وکردار بدل جاتے ہیں"۔(۷)

بعض بیانیہ میں راوی کو تشکیل نہیں دیا جاتا بلکہ راوی خود مصنف ہوتا ہے جیسا کہ غیر افسانوی اصناف میں ہوتا ہے اور بعض صورت میں مصنف بطورِ راوی متن میں موجود ہوتا ہے اور یہ اس وقت ہوتا ہے جب بحیثیت کردار وہ متن میں موجود ہو۔ راوی کے بارے میں قاضی افضال حسین لکھتے ہیں:

"متن کا مصنف مرتب اور اس کا راوی خواہ وہ مصنف خود ہی کیوں نہ ہو ایک ہی شخص نہیں ہوتے بلکہ متن میں واقعہ تعمیر کرتے ہوئے مصنف راوی میں منقلب ہو جاتا ہے اور اس پر بھی محاکمے کے وہی اصول جاری ہو جاتے ہیں جو کسی دوسری نوع کے راوی کے لیے معیار تصور کیے جاتے ہیں۔"(۸)

راوی تین طرح کے صیغے استعمال کرتا ہے۔

i. فرسٹ پرسن یعنی "میں" اور "ہم" کا استعمال کرتا ہے۔

ii. سیکنڈ پرسن، اس میں آپ کا استعمال کرتا ہے۔

iii. تھرڈ پرسن، اس میں راوی "وہ" کا استعمال کرتا ہے۔

ادب میں زیادہ تر فرسٹ اور تھرڈ پرسن کا صیغہ استعمال کیا جاتا ہے اور سیکنڈ پرسن کا صیغہ بہت کم استعمال ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ بیانیہ میں واقعہ کردار راوی کے علاوہ یعنی کئی عناصر سرگرم عمل ہوتے ہیں جو مل کر بیانیہ کی شکل متعین کرتے ہیں حالانکہ یہ بھی ضروری نہیں کہ کسی بیانیہ میں تمام عناصر ہی ایک ساتھ موجود ہوں اور نہ کسی بیانیہ کی تشکیل دینے میں تمام عناصر کا عمل دخل ضروری ہے۔ ماسوائے واقعہ کے کیوں کہ واقعہ کے بغیر بیانیہ کا تصور محال ہے اور باقی تمام عناصر تو ہر بیانیہ میں ضرورت کے حساب سے ان عناصر کا معاملہ خود طے کرتے ہیں۔

ب۔ "اوور کوٹ" ڈرامائی تواخذ

باب دوم میں غلام عباس کے تمام افسانوں پر تفصیلی بات کی گئی ہے۔ اس تحقیق میں غلام عباس کے تین افسانے، "اوور کوٹ"، "حمام میں" اور "کتبہ" کی ڈرامائی تشکیل کا جائزہ لیا گیا ہے۔

یہ افسانہ غلام عباس کے افسانوی مجموعے "جاڑے کی چاندنی" میں شامل ہے۔ اس افسانے میں ایک ایسے نوجوان کردار کو دکھایا گیا ہے جو کہ اپنے حلیے سے خاصا فیشن ایبل ہے۔ غلام عباس نے اس کے حلیے کو بہت تفصیل سے بیان کیا ہے۔ مٹر گشت کرتا نوجوان، مختلف سٹالوں پر رکتا اور قیمتیں پوچھتا ہے مگر خریدتا نہیں ہے۔ پھر ایک نوجوان جوڑے کی باتوں سے حظ اٹھاتا ہے اور ان کا پیچھا کرتا ہے اور ہائی کورٹ کی عمارت کے سامنے ایک گاڑی سے حادثے کا شکار ہو جاتا ہے۔ ہسپتال پہنچنے پر اوور کوٹ اتارنے پر اس کا پھٹا پرانا بنیان سامنے آتا ہے اور اس منظر کو غلام عباس نے کمال مہارت سے بیان کیا ہے۔ افسانے کا مرکزی خیال تو معاشرے میں پھیلی ریاکاری، دوغلا پن اور منافقت ہے۔ پروفیسر گلزار احمد لکھتے ہیں:

> "غلام عباس کا یہ افسانہ ہماری معاشرتی زندگی کے دوہرے پن یا منافقت پر ایک کاری ضرب ہے۔ غلام عباس ہمارے کردار کے ظاہر و باطن کے تضاد اور کشمکش کی غمازی کرتے ہیں۔ یہ دوغلا پن غلام عباس کی اکثر کہانیوں میں پایا جاتا ہے۔ یہ دوغلا پن کبھی کرداروں کی صورت میں ہوتا ہے اور کبھی نیکی اور بدی کے تصادم کے ذریعے ہماری زندگی کے تضادات کو نمایاں کرتا ہے۔ یہی غلام عباس کا فن ہے اور انھیں اس فن پر کمال ہے "اوور کوٹ" بڑے معتدل روش اور متوازن رویے کے ساتھ لمحہ لمحہ آگے بڑھتا ہے۔"[10]

اس افسانے میں بے نام نوجوان کا کردار اہمیت کا حامل ہے۔ یہ افسانہ بیانیہ اور سیدھا سادہ اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ آغاز سے ہی واقعات ایک خاص ترتیب کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں اور کہیں کوئی وقفہ نہیں ہے جو قاری کے سحر کو توڑ دے۔ قاری مسلسل افسانے کے واقعات میں ڈوب جاتا ہے اور یہ سحر آخر تک جاری رہتا ہے۔ مکالمے ضرورت کے مطابق ہیں۔ آغاز مختصر ہے مگر جامع انداز میں ہے۔ آغاز میں مکالمہ نہیں ہے۔ درمیان میں، کردار نگاری، منظر نگاری سے اس کو موثر بنایا گیا ہے۔ مسلسل واقعات پیش کیے گئے ہیں۔ اختتام بھی مختصر مگر جامع ہے اور "اوور کوٹ" کے پلاٹ میں حال کا ہی ذکر موجود ہے۔

ڈرامائی تواخذ میں "اوور کوٹ" کا کردار اقبال حسین نے ادا کیا ہے اور یہ ڈراما پی ۔ٹی۔وی اکیڈمی اسلام آباد سے ۲۰۰۰ء میں پیش کیا گیا۔ اس ڈرامے کو شکیل عدنان ہاشمی نے ڈائریکٹ کیا اور اسکرپٹ بھی لکھا۔ یوٹیوب ویڈیو کا ایک معروف پلیٹ فارم ہے اس پر اس ڈرامے کی ویڈیو ۷ انومبر ۲۰۰۹ء کو پیش کی گئی۔ یہ ڈراما سات منٹ اور ترپین سیکنڈ کے دورانیے پر مشتمل ہے۔

ڈرامائی تشکیل میں "تضمینی ڈھانچہ "اپنایا گیا ہے اور پلاٹ کو مختصر کر دیا ہے۔ افسانے میں نوجوان کردار کی مٹر گشت کو بہت تفصیل سے بیان کیا گیا ہے مگر ڈراما میں صرف اس کو مٹر گشت کرتے دکھایا گیا ہے اور چند ایک مناظر کو پیش کیا گیا ہے۔ واقعات کی ترتیب بھی آگے پیچھے ہے۔ یعنی "اوور کوٹ" کے مرکزی خیال کو اپنایا گیا ہے اور جدت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مکالمہ نہ ہونے کے برابر ہے مگر تواخذ کے دوران ڈراما میں بھی چند مکالمے ہیں مگر وہ بھی من و عن نہیں پیش کیے گئے بلکہ خود ساختہ مکالمے شامل کیے گئے ہیں جو افسانے کا حصہ نہیں۔ دراصل یہ افسانہ معاشرے کے دوغلے پن اور منافقت کو پیش کرتا ہے۔ معاشرہ میں موجود ریاکاری اور ظاہر و باطن کے تضاد اور کشمکش کی علامت ہیں۔ مگر تواخذ کی صورت میں بہت سی ایسی علامتیں جو افسانے کا حصہ تھیں وہ حذف کر دی گئی ہیں۔ پس منظر میں ایک دھن مسلسل بجتی ہے۔ افسانے میں ایک جگہ لکھا ہے:

"پیانو کی آواز سن کر دکان کا ایک کارندہ اس کی طرف بڑھا۔ "گڈ ایوننگ سر"، کوئی خدمت؟۔ "نہیں، شکریہ۔ ہاں گراموفون ریکارڈوں کی فہرست دے دو اس مہینے کی"۔(۱۱)

مگر ڈراما میں صرف ہاتھ کے اشارے سے وہ دکان دار کو منع کر دیتا ہے۔ اس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کہ رہا ہو کہ میں صرف دیکھ رہا ہوں لینا کچھ نہیں ہے اور انگریزی میں دکان دار کو کہتا ہے:

"معاف کیجیے گا، مہربانی کر کے مجھے نئی سی ڈیوں کی لسٹ دکھائیے گا"۔(۱۲)۳

اسی طرح افسانے میں لکھا گیا ہے:

"ایک ریستوران میں آرکسٹرا بج رہا تھا۔ اندر سے زیادہ باہر ہجوم تھا حالانکہ دھن اور ساز اجنبی تھے۔ نوجوان پل بھر کے لیے رکا اور آگے بڑھ گیا"۔(۱۳)

---

3. Excuse me, new CDs list please.

مگر ڈراما میں وہ وہ ریستوان میں داخل ہوتا ہے اور ایک ٹیبل پر بیٹھ جاتا ہے۔ ویٹر اس کو مخاطب کرتا ہے۔ ساز بج رہا ہے مگر نوجوان جاکر اپنی پسند کی دھن کی "جان بھی دے دوں" فرمائش کرتا ہے، جو کہ سازوالا بجانے لگتا ہے۔ آگے افسانے میں نوجوان جوڑے کی گفتگو کو کچھ اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"سنو میرا کہنا مانو"، لڑکے نے تعجب سے کہا۔ "ڈاکٹر میرا دوست ہے، کسی کو کانوں کان خبر نہ ہو گی۔

نہیں، نہیں، نہیں۔

میں کہتا ہوں، نہیں ذرا تکلیف نہ ہو گی۔

لڑکی نے کچھ جواب نہ دیا۔

تمھارے ماں باپ کو کتنا رنج ہو گا، ذرا ان کی عزت کا بھی تو خیال کرو۔

چپ رہو، ورنہ میں پاگل ہو جاؤں گی"۔ (۱۴)

یہ وہی جوڑا تھا جس نے نوجوان کو اپنی طرف متوجہ کیا اور یہ ان کی گفتگو سننے کے لیے ان کا پیچھا کرنے لگا۔ ان کے الفاظ ڈراما میں کچھ یوں بیان کیے گئے ہیں:

"لڑکی: بڑی بدنامی ہو گی، کچھ تم کرو۔

لڑکا: تمھیں اتنی جلدی کیوں ہے؟

لڑکی: جلدی؟، تین ماہ ہو چکے ہیں۔ تم میری پریشانی سمجھنے کی کوشش کرو۔ مجھے ابھی جواب چاہیے، ابھی۔

لڑکا: چیخو مت آؤ۔" (۱۵)

تواخذ میں مندرجہ بالا مکالمہ کو تبدیل کیا گیا ہے اور صرف معنی سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مکالمہ افسانے کے متن کی پیروی نہیں کرتا لیکن یہ الفاظ اس بات کی عکاسی کرتے ہیں کہ جوڑے کے درمیان کوئی ایسا رشتہ ہے جو وہ معاشرے میں بدنامی کے ڈر سے چھپا رہے ہیں۔

حادثے کے بعد افسانے میں ہسپتال میں جو منظر پیش کیا گیا ہے وہ بھی تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ دکھایا گیا ہے مگر افسانے میں موجود نرسوں کا مکالمہ حذف کر دیا گیا ہے جو کہ مندرجہ ذیل ہے:

"شہناز نے گل سے کہا، کسی بھلے گھر کا معلوم ہوتا ہے۔

گل دبی آواز میں بولی، خوب بن ٹھن کر نکلا تھا بے چارہ ہفتے کی شام منانے"۔

ڈرائیور پکڑا گیا یا نہیں؟"، نہیں بھاگ گیا"۔

کتنے افسوس کی بات ہے"۔(١٦)

ڈراما میں مندرجہ بالا مکالمے کو حذف کر دیا گیا ہے۔ مگر ڈراما کے مناظر میں تمام تر عکاسی انہی الفاظ میں کی گئی ہے کہ نرسیں اس کا اوور کوٹ اتارتے ہوئے معنی خیز نظروں سے ایک دوسرے کو دیکھتی جاتی ہیں اور افسانے کا مرکزی خیال وہ حلیہ جو اوور کوٹ کے اندر چھپایا گیا تھا۔ اسے اسی طرح دکھایا گیا ہے اور کیمرہ نے باقاعدہ نوجوان کا حلیہ آپریشن تھیٹر میں پوری طرح دکھایا ہے اور ساتھ ہی الفاظ کا سہارا لیا گیا ہے:

جس جھولی میں سو چھید ہوئے اس جھولی کا پھیلانا کیا

انشاجی اٹھو، اب کوچ کرو، اس شہر میں جی کا لگانا کیا(١٧)

مختصر یہ کہ انشاجی کی غزل کے یہ الفاظ پس منظر میں افسانے کے مختلف پہلوؤں بلکہ مرکزی خیال کی بھی عکاسی کرتے ہیں۔ یعنی افسانے کے متن کے بجائے موسیقی کے تاثرات کا سہارا لیا گیا ہے۔ اینڈریو کے تضمینی ڈھانچہ کو اپناتے ہوئے اس افسانے کا تواخذ کیا گیا ہے۔ افسانہ توبیانیہ انداز میں ہے اور مکالمے بھی ضرورت کے مطابق ہیں جن کا اظہار ڈرامے میں صوتی اثرات، اشاروں اور جملوں کی تبدیلی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

ج۔ "کتبہ" کا ڈرامائی تواخذ

افسانہ کتبہ غلام عباس کے افسانوی مجموعے آنندی (١٩٤٨ء) میں شامل ہے۔ اس کا مرکزی کردار شریف حسین جو کہ دفتر میں کلرک ہے اور سارا افسانہ اسی کے گرد گھومتا ہے۔ یہ وہ کردار ہے جو اپنی بنیادی ضرورتوں کو پورا کرنے کی خواہشیں دل ہی میں دبائے مر جاتا ہے۔ یہ کردار سنگِ مرمر کا ایک ٹکڑا ایک روپیہ میں خرید لیتا ہے اور پھر اس پر اپنا نام لکھواتا ہے۔ اسے حسرت ہے کہ وہ اپنا ذاتی گھر بنائے گا تو اس کے باہر لگائے گا۔ لیکن سالہا سال کی کوشش کے باوجود اس کا خواب پورا نہیں ہو سکتا۔ آخر کار وہ کتبہ اس کی قبر پر لگا دیا جاتا ہے۔

افسانے میں مکالمہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ کہیں کہیں خود کلامی بھی موجود ہے۔ مگر جو مکالمے ہیں وہ عین ضرورت اور کردار کے مطابق ہیں۔ غلام عباس کا کمال یہ ہے کہ وہ کہ وہ چھوٹی چھوٹی باتوں اور واقعات کو لے کر افسانے کی شکل دیتے ہیں تو قاری متحیر ہو جاتا ہے۔ وہ راہ چلتے بے جان چیز کو بھی افسانے میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسا ہی واقعہ دلی میں انھیں پیش آیا جو کہ "کتبہ" کی بنیاد بنا۔ اس حوالے سے محمد حمید شاہد لکھتے ہیں:

> "یاد رہے کہ دلی میں سرکاری ملازمین کے کوارٹروں میں غلام عباس رہا کرتے تھے اور اس افسانے کے آغاز کا منظر وہیں کا ہے۔ یہ کوارٹر کناٹ پیلس نئی دلی کے نواح میں گورنمنٹ نے بنوائے تھے اور بقول غلام عباس ایک مرتبہ وہ چراغ حسین حسرت کے ساتھ تانگے پر حوض قاضی سے فتح پوری جا رہے تھے کہ انھیں سنگ تراش کی دکان پر ایک پتھر نظر آیا جس میں بس ایک نام لکھا ہوا تھا۔ اس سے انھیں لکھنے کا خیال سوجھا تھا۔ اس خیال کو انھوں نے سادہ سی کہانی میں نہیں رکھا بلکہ ایک افسانے میں ڈھال کر ہمیں زندگی کی گہری معنویت بھی سمجھا دی ہے۔ ایسی معنویت جو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ کچھ اور گہری ہوتی جا رہی ہے"۔(۱۸)

"اوورکوٹ" اور دیگر افسانوں کی طرح معاشرتی کشمکش اور منافقت کی عکاسی کرتا ہے۔ افسانے میں جزئیات نگاری، حلیہ نگاری، اور منظر کشی بہت مہارت سے کی گئی ہے۔ افسانے میں کلرک پیشہ حضرات سے ہمدردی دکھائی گئی ہے اور یہ کردار زیادہ تر افسانوں میں پیش کیا ہے۔ اس افسانے میں کلرک شریف حسین کی زندگی کے نشیب و فراز کو کمال مہارت سے بیان کیا ہے۔ اس افسانے کا پلاٹ بہت مضبوط ہے اور واقعات کا سلسلہ قارئین کو اپنی گرفت میں رکھتا ہے۔ کلرکوں کا حلیہ اور دفاتر کی منظر کشی بہت باریک بینی سے کی ہے کہ سارا منظر قاری کی نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ اس افسانے کے مرکزی خیال کے بارے میں ن۔م راشد کہتے ہیں:

> "اس افسانے کا مرکزی خیال انسانی خواہشات اور خواب ہیں۔ وہ سوتے جاگتے ان خوابوں کی تلاش میں رہتا ہے اور چاہتا ہے کہ اس کی تمام آرزوئیں اور ارمان پورے ہو جائیں لیکن اس کے تمام خواب کبھی پورے نہیں ہوتے۔ وہ اپنی تمام زندگی ان کے حصول میں صرف کر دیتا ہے۔"(۱۹)

افسانہ "کتبہ" انسانی خواہشات اور خوابوں کی عدم تکمیل کا نوحہ بھی ہے۔ اس افسانے میں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ انسان ہزاروں خواہشوں اور خواب دیکھتا ہے مگر ضروری نہیں کہ ہر خواب اور خواہش پوری ہو۔ یہ افسانہ بھی شریف حسین کی آرزوؤں اور خواہشات کی تکمیل کے لیے کولھو کے بیل کی طرح جتے رہنے کے باوجود پایہ تکمیل نہیں ہوتیں اور علامت بن جاتی ہیں۔

کہانی کا آغاز کم الفاظ یعنی مختصر مگر جامع ہے۔ کردار کا تعارف بھی مختصر مگر جامعیت کے ساتھ کروایا جاتا ہے۔ جزئیات نگاری کی وجہ سے کہانی میں حقیقت نگاری کا انداز پیدا ہوتا ہے۔ کہانی کا اختتام بھی کم الفاظ کے ساتھ مگر مکمل ہے۔ یہ افسانہ حال اور ماضی کے تسلسل میں لکھا گیا ہے اور انداز اس کا بیانیہ ہے۔

اس ڈرامائی تواخذ میں اینڈ ریو کا پیرویانہ ڈھانچہ اپنایا گیا ہے۔ اس ڈھانچے کے مطابق جو کہ افسانے کے متن کی مکمل پیروی کرتے ہوئے اپنایا گیا ہے۔ اس ڈھانچے میں زیادہ تر ماخذ متن کی اصل تحریر کو ہی اپنایا گیا ہے مگر اسکرین کی ضروریات کو مد نظر رکھتے ہوئے تھوڑی بہت تبدیلیاں بھی کی جاتی ہیں۔ ڈرامامیں مکالموں کی تعداد زیادہ ہے اور زیادہ تر مکالموں میں ہی اصل متن کو شامل کیا گیا ہے۔ اصل متن میں مکالمہ نہ ہونے کے برابر ہے اور خود کلامی موجود ہے۔ ڈرامامیں بعض جگہ مکالمے اپنی مرضی سے بھی شامل کیے گئے ہیں جو کہ اصل متن کا حصہ نہیں ہیں۔ اصل متن میں غلام عباس نے جو کلرکوں کے حلیے اور سرکاری عمارتوں کا جو نقشہ کھینچا ہے ڈرامامیں انہیں دو کرداروں یعنی مرکزی کردار شریف حسین اور ضمنی کردار کے مکالموں کی صورت میں دکھایا گیا ہے۔ اصل متن میں تو صرف شریف حسین ہی کا کردار اہم ہے مگر ڈرامامیں مزید بھی ضمنی کردار جسے دفتر کا ایک ساتھی شریف حسین کی بیوی رقیہ اور بھی دو چار ذیلی کردار بھی۔ مگر تمام افسانہ مکالموں کے ساتھ ڈرامایا گیا ہے۔ مگر چند ایک مناظر ایسے بھی ہیں جو افسانے کا بالکل بھی حصہ نہیں ہیں جیسے ڈرامامیں مرکزی کردار دوسروں کرداروں کے ساتھ گفتگو ملاحظہ کیجیے:

> "یاد رکھنا، شریف حسین! آدمی زندگی بھر اپنی قبر کھودتا ہے۔ جتنی مٹی وہ نکالتا ہے اتنی ہی اس کی قبر کا مقدر رہوتی ہے۔ قبر کھودو ایمانداری سے، لمبی سی، گہری سی، صاف سی اور کشادہ۔"(۲۰)

مندرجہ بالا گفتگو ڈراما کا حصہ ہے مگر ایسے کوئی بھی الفاظ اصل متن کا حصہ نہیں ہیں۔ اس گفتگو کے بعد شریف حسین کے چہرے کے تاثرات یکدم بدل جاتے ہیں اور وہ اداس نظر آتا ہے اور اس کے بعد سیدھا قبرستان پہنچتا ہے اور گورکن اسے باپ کی قبر دکھاتا ہے اور کہتا ہے:

"گورکن: شریف میاں ، آؤ۔ یہ ہے قبر تمھارے والد کی۔ بڑے نیک آدمی تھے۔
ہر جمعرات کو تمھارے دادا کی قبر پر ضرور آتے تھے۔
شریف حسین: باباجی یہ قبرستان تو پہچانا ہی نہیں جاتا۔
گورکن: ہاں شریف حسین! قبرستان تو آباد ہوتے ہوئے شہر جیسے ہوتے ہیں۔ سال دو سال بعد آئیں تو ہر طرف مکان ہی مکان ہو جاتے ہیں۔ آدمی پریشان ہو جاتا ہے کہ میں کس طرف نکل آیا ہوں۔
شریف حسین: بجا فرمایا آپ نے۔
گورکن: شریف حسین صاحب، ایک بات بتاؤں آپ کو؟ آپ جانتے ہیں آدمی کب مرتا ہے؟
شریف حسین: کب مرتا ہے باباجی؟
گورکن: جب اس کی اولاد اس کی قبر پر آنا چھوڑ دیتی ہے"۔[۲۱]

مندرجہ بالا اقتباس اصل متن کا حصہ نہیں ہیں بلکہ اس اقتباس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ڈائریکٹر نے مصنف کے مرکزی خیال کی ایک جھلک اس طرح دکھائی ہے کہ یہ دنیا عارضی ہے اور ناپائیدار ہے اور یہاں ہر خواہش پوری نہیں ہوتی۔ انسان سے جڑا ہر رشتہ عارضی ہے۔ لوگ اپنے ماں باپ کو دفنا کر اس کی قبر تک بھول جاتے ہیں اور ہم اس سے کوئی سبق حاصل نہیں کرتے۔ یہاں تک کہ ایک دن ہم بھی دفنا دیے جاتے ہیں۔

اصل ماخذ میں غلام عباس نے بازار اور وہاں پر دکانداروں کی جو منظر نگاری کی ہے اور جزئیات نگاری اس خوبصورتی سے کی ہے کہ سارا منظر قاری کی آنکھوں کے سامنے حقیقت کا روپ دھار لیتا ہے مگر ایسی کوئی بھی منظر نگاری یا کوئی بھی حصہ ڈرامے کا حصہ نہیں بنایا گیا مگر کتبہ خریدنے کے بعد شریف حسین کو گھر آ کر اسے حسرت

سے دیکھتے ہوئے دکھایا گیا ہے اور اس کے چہرے کے تاثرات متن میں موجود الفاظ کے بالکل مطابق نظر آتے ہیں اور جب اس کی بیوی اس سے کتبہ کے بارے میں دریافت کرتی ہے کہ:

"بیوی: ایک بات تو بتائیں۔

شریف: جی

بیوی: (کتبہ کی طرف ہاتھ کا اشارہ کر کے پوچھتی ہے) یہ کیا ہے؟

شریف: ہاں یہ بھی ہے بس! (مسکراتا ہے۔) اگر اسے نہ خرید تا تو بڑی بھول ہوتی"۔[۲۲]

ڈراما میں شریف حسین کے چہرے کے تاثرات بہت کمال کے دکھائے گئے ہیں۔ جب وہ "یہ بھی ہے بس" کہہ کر بستر کے ساتھ ٹیک لگاتا ہے تو چہرے کے اتار چڑھاؤ بہت کچھ کہتے ہیں۔ حالانکہ مندرجہ بالا اقتباس ماخذ کا حصہ نہیں ہے مگر اصل متن کا یہ اقتباس گویا وہ ایک عرصے سے اس قسم کے ٹکڑے کی تلاش میں تھا۔ اصل متن میں شریف حسین کی گھریلو زندگی زیادہ تفصیل سے نہیں بیان کی گئی۔۔ مگر ڈراما میں بہت خوبصورتی سے اس کو دکھایا گیا ہے اور ااس کے بچوں کا بچپن بھی دکھایا گیا ہے اور شریف حسین کو بحیثیت باپ اپنے بچوں سے شفقت اور محبت کرتے نظر آتے ہیں۔ ڈراما میں بھی کتبہ کو بار بار دکھایا گیا ہے جو کہ اصل خیال ہے اور افسانے اور ڈرامے کا نام بھی۔ افسانہ کی طرح ڈرامے میں بھی شریف حسین کو محنت کرتے دکھایا گیا ہے کہ کس طرح وہ اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے محنت مشقت کرتا ہے اور ایک امید بھی ہے کہ شاید ترقی ہو جائے اور دن پھر جائیں۔ شریف حسین کے بارے میں غلام عباس اپنے افسانے میں لکھتے ہیں:

"شریف حسین نے اپنے مستقبل کے متعلق زیادہ سوچنا چھوڑ دیا تھا۔ دفتروں کے رنگ ڈھنگ دیکھ کر وہ اس نتیجے پر پہنچ گیا تھا کہ ترقی لطیفہ غیبی سے نصیب ہوتی ہے۔ کڑی محنت اور جان کھپانے سے کچھ حاصل نہ ہو گا"۔[۲۳]

مندرجہ بالا اقتباس میں شریف حسین کو محنت کرتے کئی سال گزر جاتے ہیں اور اب وہ مایوس ہو کر یہ سمجھنے لگا کہ ترقی تو خدا ہی دے سکتا ہے۔ محنت کرنے کا کوئی فائدہ نہیں ہے۔ اسی اقتباس کو ڈرامے میں مکالمے کی شکل میں پیش کیا گیا ہے:

"ہم نے تو اپنی ضرورتوں کو بہت محدود کر دیا ہے اور اپنی حد سے آگے سوچنا ہی چھوڑ دیا ہے۔ دفتر کے رنگ ڈھنگ دیکھ کر میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ ترقی تو پردہ غیب سے ہوتی ہے۔ کڑی محنت اور جان کھپانے سے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔"(۲۴)

مندرجہ بالا دونوں کی اقتباس اور ان کا اصل مقصد دونوں ہی اچھی طرح واضح نظر آتا ہے۔ یعنی مصنف نے بیانیہ اور رائٹر نے مکالہ کی صورت میں بات کو واضح کر دیا ہے۔

افسانے میں موجود مرکزی کردار کی جدوجہد اور مستقبل کی خیالی تصویریں، امید اور مایوسی کو بہت خوبصورتی سے بیان کیا گیا۔ مرکزی کردار شریف حسین کو جب عارضی ترقی ملتی ہے تو اس کی خوشی دیکھنے والی ہوتی ہے۔ غلام عباس کہتے ہیں:

"افسروں نے اس کی دیانت داری اور پرانی کارگزاری کا خیال کر کے اسے تین مہینے کے لیے عارضی طور پر درجہ اول کلرک کی جگہ دے دی جو چھٹی جانا چاہتا تھا۔ جس روز اسے یہ عہدہ ملا اس کی خوشی کی انتہا نہ رہی۔ اس نے تانگے کا بھی انتظار نہ کیا بلکہ تیز تیز قدم اٹھاتا ہوا پیدل ہی بیوی کو یہ مژدہ سنانے چل دیا۔ ہاں جب کبھی اس کلرک کی واپسی کا خیال آتا تو اس کا دل بجھ سا جاتا۔ کبھی کبھی وہ سوچتا ممکن ہے وہ اپنی چھٹی کی معیاد بڑھوا لے۔ ممکن ہے وہ بیمار پڑ جائے۔ ممکن ہے وہ کبھی نہ آئے۔"(۲۵)

ڈراما کے مناظر میں شریف حسین کو بھی بہت خوش دکھایا گیا ہے۔ وہ مٹھائی، ٹیبل کرسی لے کر گھر پہنچا اور کتبہ کو دھو کر سامنے ٹیبل پر لگا دیا اور مکالمہ کی صورت میں یوں دکھایا گیا ہے:

"بیوی: السلام علیکم

شریف حسین: وعلیکم السلام (بہت مسکرا کر)

بیوی: آج تو بہت خوش نظر آ رہے ہیں؟

شریف حسین: باچھیں تو تمھاری بھی کھلی جا رہی ہیں مٹھائی دیکھ کر۔

بیوی: مجھے بھی تو معلوم ہو کس خوشی میں آئی ہے آج کی مٹھائی، ویسے آج آپ بہت دنوں کے بعد خوش نظر آ رہے ہیں۔

شریف حسین: ہاں— خوش تو میں ہوں۔ تم بھی خوش ہو جاؤ گی یہ سن کر کہ مجھے جناب کلرک درجہ اول بنا دیا گیا ہے۔

بیوی: ہائے۔۔سچ۔(ہنس کر)

شریف حسین: سچ تو ہے یہ بیگم، لیکن ہے عارضی۔ ہمارے کلرک درجہ اول ہیں ناظھور دین صاحب۔ ان کو بیماری کے باعث طویل رخصت پر بھیج دیا گیا ہے۔ بس اب تم صرف دعا کرو اور خود کلامی کے انداز میں (کہ ان کی بیماری طویل ہو جائے اور ان پنشن بھیج دیا جائے)۔

بیوی: آپ کچھ کہہ رہے تھے؟

شریف حسین: کیا کہہ رہا تھا میں؟

بیوی: کہہ رہے تھے کہ دعا کرو۔"(۲۶)

مندرجہ بالا اقتباس افسانے کا حصہ نہیں ہے مگر شریف حسین کی خوشی، امید، مایوسی اور خود کلامی کی کیفیت کو افسانے میں جس خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے اسی طرح ڈرامے کے رائٹر نے بھی مندرجہ بالا اقتباس، مکالموں اور چہرے کے تاثرات کے اتار چڑھاؤ سے اس میں جان ڈال دی ہے۔ غلام عباس کے افسانے کی چند سطور جو کہ ہماری اس وقت اور موجودہ وقت کی کمزوری، انگریزی اور انگریزوں سے مرعوب ہونے ہماری ذہنی غلامی کی تصویر کشی بہت خوبصورتی سے کی ہے۔ غلام عباس لکھتے ہیں:

"افسروں کو خوش رکھنے کی انتہائی کوشش کی مگر اس کی حالت میں کوئی تبدیلی نہ ہوئی"۔(۲۷)

غلام عباس نے افسر اور نوکر کے تعلقات کو بہت اچھے اور عمدہ طریقے سے بیان کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"افسر کی ایک نگاہ، لطف و کرم کا نشہ اسے آٹھ آٹھ دن رہتا"۔(۲۸)

مندرجہ بالا اقتباس بہت مختصر ہے مگر بہت جامع ہے اور اپنے اندر بہت سے معانی رکھتا ہے۔ غلام عباس نے یہاں دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے اور ڈراما میں اس کو یوں بیان کیا گیا ہے:

"شریف حسین: السلام علیکم

بیوی: وعلیکم السلام

شریف حسین: کیا بات ہے بڑی خوش لگ رہی ہو آج۔

بیوی: بات ہی کچھ ایسی ہے۔ میں نے عمران سے پوچھا کیا کر رہے ہو؟ تو کہنے لگا اپنے دوست کو خط لکھ رہا ہوں۔

شریف حسین: اسے لکھنا کب آتا ہے؟

بیوی: (ہنستے ہوئے) تو اس کے دوست کو پڑھنا کب آتا ہے؟

شریف حسین: (زور سے ہنستے ہوئے اور بچے کے چہرے کو چومتے ہوئے) ماشااللہ بہت ذہین بچہ ہے۔ مجھے تو پہلے دن سے انگریز لگتا ہے۔

بیوی: (کانوں کو چھوتے ہوئے) ہائے توبہ توبہ! کیسی باتیں کر رہے ہیں آپ؟

شریف حسین: نہیں بیگم! جینا مرنا تو بس انگریز کا ہے۔ پتا ہے آج کیا ہوا؟

بیوی: کیا ہوا؟

شریف حسین: میرے انگریز صاحب نے مجھے اپنے پاس بلایا، باتیں کیں اور ہنسا بھی۔ بس کیا پوچھتی ہو، پورے مہینے کی تھکن دور ہو گئی۔

بیوی: کیا دفتر میں بلایا تھا؟

شریف حسین: نہیں نہیں، وہ اپنی ڈم ڈم سے اتر رہے تھے میں پاس چلا گیا سلام کرنے کو۔

بیوی: انگریز ہنستے ہوئے کیسے لگتے ہیں؟

شریف حسین: ہنستے ہوئے انگریز کچھ زیادہ اچھے تو نہیں لگتے، مگر جب ہنستے ہیں ناں بیگم، ہمیں بہت خوشی ہوتی ہے۔"(۲۹)

مندرجہ بالا اقتباس ڈراما کا مکالمہ ہے جو کہ شریف حسین اور اس کی بیوی کے درمیان ڈرامایا گیا ہے۔ اصل متن میں غلام عباس نے جو افسر شاہی اور متوسط طبقے کے ایک خاص طبقہ کلرک کو بہت خوبصورتی سے افسانے میں پیش کیا ہے۔ رائٹر نے بھی مکالموں کی صورت میں اس خیال کو خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ کس طرح افسر کی ایک نگاہ اور ہنس کر دیکھنا بھی اس طبقے کے لیے کتنا اہم ہوتا ہے اور ساتھ ہی انگریزوں کے حوالے سے جو اس وقت ایک خاص رویہ پایا جاتا ہے اس کو بھی بہت خوبصورتی سے ڈراما میں دکھایا گیا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو ڈرامے کے

مکالمے اورافسانے کے متن دونوں میں ہی بہت خوبصورتی سے ایک بہت بڑی داستان بلکہ ایک الگ کہانی بیان کی گئی ہے۔ اس طرح ڈرامے میں شریف حسین کے چہرے کے تاثرات بھی کمال کے نظر آتے ہیں جو کہ ان الفاظ کاساتھ دیتے ہیں جو وہ ادا کررہا ہے۔ ڈراما میں شریف حسین کو دن رات محنت کرتے اورافسروں کو خوش کرتے دکھایا گیا ہے اور یوں تین مہینے گزر جاتے ہیں اور ایک دن چپراسی آکر کہتا ہے:

"چپراسی: بابو جی، بڑے صاحب نے آپ کو بلایا ہے۔

شریف حسین: (چپراسی کی طرف دیکھتے ہوئے، ہاتھ کا اشارہ اپنی طرف کرتے ہوئے) مجھے؟

چپراسی: جی

شریف حسین: (چہرے پر خوشی کے تاثرات کے ساتھ ، ساتھ بیٹھے ساتھی کی طرف دیکھتے ہوئے)، بڑے صاحب نے بلایا ہے۔

ساتھی: گردن ہلا کر جانے کا اشارہ کرتا ہے۔

شریف حسین: (جلدی سے اٹھ کر پہلے آئینے کے سامنے بال سنوارتا ہے اور پھر کمرے میں داخل ہو کر ادب سے ہاتھ باندھ کر)، گڈ آفٹر نون۔

افسر: گڈ آفٹر نون، شریف حسین صاحب! اپنے افسران کے مکمل اطمینان کے لیے سخت محنت کی ہے۔ آپ ایک ثابت قدم انسان ہو اور تم ہماری توقعات پر پورا اترے ہو۔ اب آپ جاسکتے ہیں۔[۴]

شریف حسین: تھینک یو سر (ہاتھ باندھ کر چلتے ہوئے کمرے سے باہر نکل آتا ہے)۔"(۳۰)

---

4. Good Afternoon Mr. Shareef Hussain! You have worked hard to entire satisfaction of your supervisors. You are a man of dedication and you have come up to the expectation. You may go now.

جیسے ہی شریف حسین کمرے سے نکل کر آتا ہے تو سامنے کرسی پر ظہور حسین نظر آتے ہیں جسے دیکھ کر شریف حسین کی مسکراہٹ ایک دم غائب ہو جاتی ہے اور وہ بہت مایوس ہو جاتا ہے اور ایک دم بجھ جاتا ہے۔ اس کے دماغ میں افسر کے الفاظ گونجنے لگتے ہیں۔ اس سارے منظر کو افسانہ "کتبہ" میں غلام عباس یوں لکھتے ہیں:

"مگر جب تین مہینے گزرے تو نہ تو کلرک نے چھٹی کی معیاد بڑھوائی اور نہ ہی بیمار پڑا۔ البتہ شریف حسین کو اپنی پرانی جگہ پر آجانا پڑا۔ اس کے بعد جو دن گزرے وہ اس کے بڑی مایوسی اور افسردگی کے تھے۔ تھوڑی سی خوشحالی کی جھلک دیکھ لینے کے بعد اب اسے اپنی حالت پہلے سے بھی زیادہ ابتر معلوم ہونے لگی تھی۔ اس کا جی کام میں مطلق نہ لگتا تھا ہر وقت بیزار سار ہتا ہے۔ نہ کبھی ہنستا، نہ کسی سے بولتا چالتا۔"(۳۱)

مندرجہ بالا دونوں اقتباسات مختلف ہیں۔ ان میں ایک ڈراما کا ایک اقتباس ہے اور دوسرا "کتبہ" کا متن ہے۔ مگر دونوں ہی ایک ہی خیال اور تصور کو پیش کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ڈراما میں شریف حسین گھر جاتا ہے اور بیوی پریشان ہو کر اسے دیکھتی ہے اور پوچھتی ہے کیا ہوا۔ اس پر شریف حسین بہت دکھ اور کرب کے ساتھ بتاتا ہے:

"کیا ہوا؟ سینگ نکل آئے میرے؟ دیکھو کیسے دیکھ رہی ہے مجھے۔ ارے میں کوئی عجوبہ ہوں؟ کوئی پہلا تنکا ہوں جسے دریا بہا کر لے گیا ہے یا پیلا پھول ہوں جسے سیج کے بجائے کسی مزار پر چڑھادیا گیا۔ کیا ہوں میں ؟ بولو! کیا ہوں میں ، کیا ہوں؟ کیا ہوں؟ (بڑبڑاتے ہوئے) ارے میں پہلا گھر ہوں جو بھری برسات میں راکھ ہو گیا ہوں یا کوئی پہلا پتھر ہوں جو گھر کے دروازے کے بجائے کسی مزار پر چڑھادیا گیا ہے۔ (اسی دوران منظر میں شریف حسین کا بیٹا دکھایا گیا ہے جو کتبہ پر سیاہی سے لکھ کر اسے خراب کر رہا ہے)۔ میں کوئی پہلی آنکھ نہیں ہوں جس کے خواب پھوڑ دیے گئے ہوں۔ نہ ہی وہ پہلا گھر ہوں جو کسی سانحے کے مکان میں دفن ہو گیا ہو۔ (روتے ہوئے) رو۔ جی بھر کر رو رضیہ بیگم! (اسی دوران بیوی شریف حسین کو بہت پریشانی، حیرت اور روتے ہوئے دیکھتی ہوئی دکھائی گئی ہے)۔ جی بھر کر رو۔ اصل میں، میں تمھارا پہلا آنسو ہوں (روتے ہوئے) جو تمھارے دامن میں جذب ہو گیا ہے۔"(۳۲)

مندرجہ بالا مکالمے میں شریف حسین کے الفاظ اس کے دکھ کی ترجمانی کرتے ہیں اور کرداروں نے بھی بہت خوبصورتی سے چہرے کے تاثرات سے ان میں مزید جان ڈال دی ہے۔ یعنی غلام عباس کے الفاظ اور خیال کی بھی ترجمانی نظر آتی ہے۔

غلام عباس نے افسانے میں شریف حسین کی جتنی خواہشات کا ریٹائرمنٹ کے بعد ذکر کیا وہ تمام ڈراما میں بھی خود شریف حسین کی زبانی ڈرامایا گیا ہے۔ تمام تر بیانیہ کو مکالموں کی صورت میں ڈراما میں مرکزی کردار شریف حسین خود ادا کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ غلام عباس نے افسانے میں جہاں اس کی بیوی کے لیے کچھ یوں الفاظ لکھتے ہیں:

> "اپنی کفایت شعاری اور بیوی کی سلیقہ مندی کی بدولت اس نے بڑے بیٹے اور بیٹی کی شادیاں خاصی دھوم دھام سے کر دی تھیں۔ ان ضروری کاموں سے نمٹ کر اس کے جی میں آئی کہ حج کر آئے۔ مگر اس کو توفیق نہ ہو سکی۔ البتہ کچھ دنوں مسجدوں کی خوب رونق بڑھائی مگر جلد ہی بڑھاپے کی کمزوریوں اور بیماریوں نے دبانا شروع کر دیا اور زیادہ تر چارپائی پر پڑا رہنے لگا"۔(۳۳)

مندرجہ بالا اقتباس اصل افسانہ "کتبہ" کا متن ہے۔ اس ہی کو ڈراما میں شریف حسین کی بیوی (رقیہ بیگم) کو بہت خوبصورتی سے دکھایا گیا ہے:

> "بیوی: آپ کیا کہہ رہے تھے؟
>
> شریف حسین: ارے اب کیا رہ گیا ہے کہنے کو؟ بھئی پنشن لی تھی اس لیے کہ حج کرلوں گا لیکن شاید اس کو قبول نہیں تھا۔ دوچار دن مسجد کی رونق بڑھائی، بڑھاپے کی بیماریوں نے آن لیا۔ کمزوری اس قدر ہو گئی کہ اب یہ شیخوپورہ تک جانا ہے لیکن تن میں مشقت نہیں ہے۔ یہ شادی آج ہے؟
>
> بیوی: ہاں آج رات کی شادی ہے۔ کل دوپہر کا ولیمہ ہے۔ بہت دیر بھی ہوئی ناتو عصر تک پہنچ جائیں گے۔ اجی دیکھیے سردی بہت ہے۔ اپنا خیال رکھیے گا اور ہاں باہر گھومنے پھرنے نہ نکل جایئے گا وقت بے وقت۔ ویسے بھی آپ بہت بے پرواہ ہو گئے ہیں۔ کپڑے لتھے سے۔

شریف حسین: (اٹھتے ہوئے) رقیہ بیگم ہمارا تو گھر گرہستی بھی تم ہو اور کپڑا لتّا بھی تم ہو۔ تم نے ہمارے تن کو جس طرح معاشرے میں خوش لباس رکھا ہم اس حد تک تمھاری آبرو نہیں بڑھا سکے۔ تم نے اپنی عزت کروائی۔ ہمارے خاندان میں بھی اور اپنے خاندان میں بھی۔ اب میں تمھارا لباس تو ہوں پر کچھ ایسا خوش نما نہیں۔ لیکن تم میرا ایسا لباس ہو کہ جس کی وجہ سے میں معاشرے میں سربلند ہوں۔ بس اب تم لوگ جاؤ۔ اللہ نگہبان۔

بیوی: آپ گھبرائیے گا نہیں۔ ہم انشاءاللہ کل یہاں ہوں گے۔"[۳۴]

مندرجہ بالا اقتباس ڈراما کا حصہ ہے اور مرکزی کردار کی زبانی اس کی بیوی کی ساری زندگی کی مشقت اور سلیقہ مندی، تابعداری اور ایک اچھی بیوی کے تمام خوبیوں کا اعتراف مرکزی کردار مکالمے کی صورت میں ادا کرتا ہے اور اصل متن سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ مکالمے کے جملے الفاظ موقع کے حساب سے بہت خوبصورت اور مکمل معانی رکھتے ہیں۔

اس سے اگلے حصے میں شریف حسین ایک خواب دیکھتا ہے جس میں وہ ایک خوبصورت گھر میں بیٹھا ہے اور اس کا بیٹا وہ کتبہ ایک دیوار پر لگا رہا ہے اور کہتا ہے، "نعمان! چھینی اور ہتھوڑا لانا یہاں اچھا لگے گا ابا کا نام"۔[۳۵]

شریف حسین گھبرا کر اٹھ جاتا ہے۔ یہ مکالمہ بھی اصل متن کا حصہ نہیں ہے مگر اس کے مرکزی خیال کی خوب عکاسی کرتا ہے کہ وہ کتبہ جسے وہ اپنی زندگی میں گھر کے دروازے پر لگانا چاہتا تھا مگر ڈراما میں جب مرکزی کردار شریف حسین کی موت دکھائی تو دکھایا گیا کہ پیچھے ریل کی آواز آتی ہے اور ساتھ سفید چادر سے شریف حسین کے چہرے کو ڈھانپ دیا جاتا ہے۔ یہاں ریل کی آواز بھی زندگی اور موت کی کیفیت کو بیان کرتی ہے کہ ہر کوئی مسافر ہے اور اپنے اپنے وقت آنے پر وہ چلا جاتا ہے۔

افسانہ اور ڈراما دونوں "کتبہ" جسے پڑھ کر اور دیکھ کر عام آدمی کی مشکلات، مصائب اور پریشانیوں کا اندازہ ہر کوئی لگا سکتا ہے کیوں کہ ہم میں سے ہر دوسرا شخص شریف حسین ہے اور یہ "کتبہ" صرف ایک پتھر کا ٹکڑا نہیں ہے بلکہ یہ وہ تمناؤں، آرزوؤں، خواہشوں اور ضرورتوں کا استعارہ ہے۔ ساری زندگی یہ کتبہ مختلف صورتوں میں ہمارے ساتھ رہتا ہے۔ ساری زندگی کتبہ کو گھر کی دہلیز پر لگا دیکھنے کی خواہش سے لے کر قبر کے سرہانے لگا دینے تک کی کہانی بہت دردناک ہے۔

د۔ "حمام میں" کا ڈرامائی تو اخذ

یہ افسانہ افسانوی مجموعہ آنندی میں شامل ہے۔ اس افسانے کا اسلوب بیانیہ ہے۔ اس میں اشاروں کنایوں سے بات کی گئی ہے۔ باب دوم میں موضوعات کا ذکر بھی کیا گیا ہے تو یہ افسانہ بھی جنس اور معاش کا مشترکہ موضوع ہے۔ غلام عباس نے جنس پر کھل کر نہیں لکھا۔ یہ افسانہ بھی ایسے ہی سوالیہ نشان پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ غلام عباس کا یہ افسانہ دیگر افسانوں سے منفرد بھی ہے۔ اور یہ طویل افسانہ بھی ہے۔ اس کا مرکزی کردار جس کے گرد افسانہ گھومتا ہے وہ نسوانی کردار "فرخندہ" ہے۔ غلام عباس کے باقی افسانوں کی طرح اس افسانے میں بھی جزئیات نگاری بہت کمال مہارت سے پیش کی گئی ہے۔ ذاتی طور پر غلام عباس کو بھی اپنا افسانہ بہت پسند تھا۔ غلام عباس کے کردار ہمارے معاشرے کے چلتے پھرتے کردار ہیں۔ ہماری اور آپ کی طرح بھی اس افسانے کے بھی تمام ہی کردار معاشرے کے ستائے ہوئے اور معاشی تنگ دستی کا شکار ہیں۔ اس افسانے میں ہمیں سمجھوتہ بھی نظر آتا ہے۔ زندگی سے سمجھوتہ، فطرت سے سمجھوتہ، اور اپنی اپنی ضرورتوں کے تحت ایک دوسرے سے سمجھوتہ اور تقریباً سبھی کردار زندگی کی تمام نفسیاتی الجھنوں اور مصائب کے ساتھ سمجھوتہ بھی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ غلام عباس کو یہ مہارت حاصل ہے کہ ان کے افسانوں میں زندگی کے رنگا رنگ مسائل جابجا نظر آتے ہیں۔ اور کردار اپنے اپنے طبقوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس حوالے سے غلام عباس کہتے ہیں:

> "کردار نگاری کے ساتھ ساتھ ایک بہت ضروری چیز ہے، جزئیات نگاری ان جزئیات کو براہ راست زندگی کے مشاہدے اور تجربے سے حاصل ہونا چاہیے۔ بعض اوقات ایک معمولی سی بات فرض کر کے کے لکھ دی جاتی ہے۔ اگر وہ تجربے کے خلاف ہو تو افسانے کے سارے تاثر کو اسی طرح ختم کر دیتی ہے جس طرح ایک غلط سُر پورے راگ کو غارت کر کے رکھ دیتا ہے"(۳۶)

حمام میں بھی باقی افسانوں کی طرح بیانیہ انداز اپنایا گیا ہے۔ اس میں مرکزی کردار بھی فرخندہ اور محسن عدیل ہیں اور باقی سبھی کردار بھی موجود ہیں۔ باقی افسانوں کی طرح اس افسانے میں بھی حلیہ نگاری، جزئیات نگاری کمال کی ملتی ہے۔ اس افسانے کی کہانی نسوانی کردار فرخندہ بھابھی کے گرد گھومتی ہے جو کہ خدمت گزار اور اچھی عورت ہے مگر میاں کی وفات کے بعد سسرال والوں کے ظلم سے تنگ ہو کر گھر چھوڑ دیتی ہے وہ ایک استانی بننا

چاہتی ہے وہ نہایت ملنساراور شریف خاتون ہے۔ ریلوے اسٹیشن پر محسن عدیل سے ملاقات ہوتی ہے اور وہ اسے ایک ٹوٹا پھوٹا مکان کرایہ پر دلواتا ہے اور ایک عدد سلائی مشین بھی جس سے وہ اپنی روٹی روزی خود کما سکے۔ یوں آہستہ آہستہ اس کے گھر شام کو محفل لگتی ہے جس میں کچھ احباب روز شام کو جمع ہوتے ہیں اور فرخندہ احباب کی خوب خاطر مدارت کرتی ہے۔ مگر اس کا نوکر اس کی سلائی مشین چوری کر کے بھاگ جاتا ہے جو کہ واحد ذریعہ معاش تھی۔ کچھ دن تو کچھ رہی سہی پونجی سے کام چلتا رہتا ہے مگر نوبت فاقوں کی آ جاتی ہے۔ اس کی مدد کوئی نہیں کرتا مگر سب بڑے بڑے وعدے اور دعوے کرتے ہیں مگر کچھ بر آمد نہیں ہوتا۔ ایک دن منیر صاحب شریک محفل کے توسط سے آتے ہیں جو کہ بہت کھاتے پیتے گھرانے سے تعلق رکھتے ہیں۔

وہ محفل میں بڑھ چڑھ کر شریک ہوتے ہیں اور فرخندہ بھابھی کیلئے قیمتی تحائف بھی لاتے ہیں۔ یہ بات باقی احباب کو بالکل پسند نہیں آتی کچھ دن یہ سب جاری رہتا ہے مگر پھر اچانک محفل سے فرخندہ بھابھی غائب رہنے لگتی ہے۔ اور منیر صاحب بھی تشریف نہیں لاتے۔ فرخندہ بھابھی کا بناؤ سنگھار بھی بڑھنے لگتا ہے اور وہ اب ہفتے میں ایک دو دن اسی طرح غائب رہتی ہے۔ اور واپسی پر آ کر نہانے میں مشغول ہو جاتی ہے۔ اور یوں احباب میں سے ایک شخص اس کے لیے پانی گرم کرتا ہے کہ وہ آ کے ٹھنڈے پانی سے نہاتی ہے۔

اس افسانے کی ڈرامائی تشکیل ۱۹۹۷ء میں لاہور پی ٹی وی کہانی گھر، سے لانگ پلے کی صورت میں پیش کی گئی اس کی ڈرامائی تشکیل خالد احمد نے کی اور اداکاری کے جوہر توقیر ناصر اور صبا حمید نے دکھائے ہیں۔ ڈراما کے آغاز میں ہی فرخندہ کو سفید لباس پہنے دکھایا گیا ہے۔ اس افسانے کا ڈرامائی تو اخذ بھی اینڈریو کا بتایا گیا پیر ویانہ ڈھانچہ اپنایا ہے۔ جس کے مطابق ماخذ متن کی پیروی کی جاتی ہے۔ فرخ بھابھی بہت ہمدردی اور خدمت گزار دکھائی گئی ہے۔ مگر غلام عباس نے جس خوبصورتی سے مرکزی کردار فرخندہ کا حلیہ بتایا ہے وہ ڈراما میں اس طرح بہت تفصیل سے تو نظر نہیں آتا مگر اداکارہ "صبا حمید" کے چہرے کے نقوش بہت حد تک افسانے کی فرخندہ سے مشابہت رکھتے ہیں۔ فرخ بھابھی نے پوری دل جمعی سے اور پر خلوص انداز سے ان سب کی مدد کرتی دکھائی گئی ہیں۔ مگر افسانے میں ایک مکالمہ غلام عباس نے یوں لکھا ہے۔

"بھابھی میری پتلون کا بٹن اکھڑ گیا ہے کمبخت ابھی ابھی یہ راستے میں ہی اکھڑا ہے۔ میں ویسے دفتر چلا جاتا مگر راستے میں تمہارا گھر پڑتا تھا۔ خیال آیا تم ہی سے ٹنکواتا چلوں۔ اور کہیں سے اکھڑا ہوتا تو گزارا ہو جاتا کمبخت سامنے ہی سے اکھڑا ہے"۔(۳۷)

ڈراما میں اس مکالمے کو کچھ اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ ایک صاحب بھاگتے ہوئے فرخ بھابھی کے گھر میں آواز لگاتے ہوئے فرخ بھابھی، فرخ بھابھی کہتے داخل ہوتے ہیں ہاتھ میں قمیض ہے اور بنیان کے اوپر کوٹ رکھا ہے اور وہ بھی اس طرح کہ ایک ہاتھ کوٹ میں اور دوسرا کوٹ کے باہر اور گلے کی ٹائی بھی لٹکا رکھی ہے:

"فرخ بھابی، فرخ بھابی (فرخندہ) آتی ہوں بھیا، ہاں کیا بات ہے؟ (فرخ بھابھی ضمنی کردار) بٹن اکھڑ گیا ہے ذرا جلدی ٹانک دیں مجھے دفتر کو دیر ہو رہی ہے۔ (فرخندہ) ابھی ٹانک دیتی ہوں کردار، ذرا جلدی ٹانکیے گا دفتر کو بہت دیر ہو گئی ہے"۔(۳۸)

مندرجہ بالا اقتباس متن کا حصہ نہیں ہیں مگر دونوں میں کافی مماثلت نظر آتی ہے غلام عباس کے افسانے میں پتلون کے سامنے کے بٹن کو لکھا گیا ہے۔ مگر ڈراما میں اسے قمیض کے بٹن سے بدل دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ سکرین پر ایسے الفاظ کو ڈرامائی تشکیل دینا ممکن نہیں ہے۔ اور سکرین اور ٹی وی کے کچھ اصول وضوابط کو بھی مد نظر رکھنا پڑتے ہیں۔ اور معاشرتی اقتدار میں مد نظر رکھے جاتے ہیں۔ مگر ڈراما کے مکالمے سے اصل بات واضح ہو جاتی ہے کہ ہر کوئی فرخ بھابھی سے خدمتیں کرواتا ہے۔ اس کا دروازہ ہر کسی کے لیے ہر وقت کھلا رہتا ہے۔ مولانا کو بھی گھر لا کر اس کی خدمت کرتی ہے۔ وہی ان کا علاج کرواتی ہے۔ اور پہلے کی طرح تندرست ہو جاتے ہیں۔ افسانے میں ایک جگہ غلام عباس لکھتے ہیں:

"وہ کپڑے اتار کر میلی سی چادر باندھ لیتا اور حجامت کروانے بیٹھ جاتا۔ ادھر وہ جھٹ شیروانی کو ٹب سے نکال کر تسلے میں ڈال اس پر صابن رگڑنا شروع کر دیتی اور اس کے بغیر فرخندہ اس کا کرتا پاجامہ اور مفلر دھوتی۔ اس کے بعد وہ اپنے صندوق میں سے پلنگ کی اجلی چادر نکال کر اسے دیتی لیجئے عدیل میاں۔ اسے لپیٹ کر دھوپ میں چارپائی پر بیٹھ جایئے۔ ذرا سی دیر میں کپڑے سوکھ جاتے ہیں۔ میں اتنے میں استری گرم کراتی ہوں۔ حجامت کے بعد عدیل کو گرم پانی سے نہلایا جاتا وہ خود اس کی پیٹھ اور سر میں صابن ملتی"۔(۳۹)

مندرجہ بالا اقتباس افسانے کا حصہ ہے مگر تواخذ کے دوران اسے ڈرامے میں پیش نہیں کیا گیا ہے کیونکہ اس میں کچھ رومانوی اور معیوب واقعات کا ذکر غلام عباس نے کیا ہے جو کہ اسکرین پر پیش کرنا ممکن نہیں ہے۔اس طرح کی کوئی بھی منظر نگاری پیش نہیں کی گئی اور اس کے بر عکس فرخ بھابھی کو عدیل کا خیال رکھتے دکھایا گیا ہے۔اس کی شیروانی کی سلائی کرتے اور نصیحت کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔اس دوران دونوں ایک دوسرے کو نظر بچا کر دیکھتے ہیں۔اور ان کے تاثرات سے لگتا ہے کہ وہ ایک دوسرے سے بہت کچھ کہنا چاہتے ہیں مگر اظہار نہیں کر رہے۔اس مکالمے کو بے شک ڈراما کا حصہ نہیں بنایا گیا مگر یہ تاثر واضح کیا گیا ہے کہ وہ دونوں دل ہی دل میں ایک دوسرے کو پسند کرتے ہیں۔فرخندہ سب کا بڑی آپا یا ماں کی طرح ان کا خیال کرتی ہے۔اور ان کی کوئی بات نہیں ٹالتی۔مولانا کا کردار افسانے میں کچھ نمایاں نظر نہیں آتا باقی کرداروں کی طرح اس پر بھی سرسری روشنی ڈالتے ہیں۔

کی طرح اس پر بھی روشنی ڈالتا ہے مگر ڈراما میں مولانا کا کردار تھوڑا الگ طرح سے دکھایا گیا ہے۔افسانے میں غلام عباس مولانا کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ”کبھی کبھی جادو اور دوسرے سفلی علوم پر بھی اظہار خیال کیا جاتا صرف یہی ایک موضوع ایسا تھا جسے وہ پسند نہیں کرتی تھی اس گفتگو میں سب سے زیادہ جوش و فروش سے حصہ مولانا لیا کرتے۔ان کا قول تھا کہ موجودہ تہذیبوں کی بے حسیوں اور ناانصافیوں کو دور کرنے کا صرف ایک ہی طریقہ ہے وہ یہ ہے کہ انسان سے بالا و برتر قوتوں پر قابو حاصل کیا جائے اور ان کی مدد سے دنیا میں انصاف بھائی بندی اور امن قائم کیا جائے وہ یہ بھی کہا کرتے تھے خدا جانے اس میں کہاں تک سچ ہے کہ کم و بیش تمام قدیم تہذیبوں کے عروج و ترقی میں سفلی علوم کو بہت دخل رہا ہے“۔[۴۰]

مندرجہ بالا اقتباس کو ڈراما میں استعمال نہیں کیا گیا نہ تو جادو، جنات اور سفلی کا ذکر ملتا ہے۔مگر مولانا کہنے کو تو مولانا ہیں مگر ان کے کام اور سازشیں ان کے بر عکس دکھائی گئی ہیں۔یعنی وہ دہری شخصیت کے مالک دکھائے گئے ہیں۔اسی حوالے سے ڈرامے کا ایک مکالمہ ملاحظہ کریں جس میں فرخندہ کے نوکر غفار کو چوری پر ورغلاتے ہیں:

"مولانا: ہاں بھئی غفار آج کتنے پیسے کماڈالے ؟ غفار (ساڑھے چار روپے)

مولانا: ارے ماشاء اللہ دکھاؤ تو سہی کہاں ہیں ساڑھے چار روپے ؟

غفار: وہ تو میں نے دے دیے فرخ بھابی کو۔

مولانا: ارے سارے کے سارے ؟

غفار: ہاں سب کے سب۔

مولانا: اچھا اور فرخ کیا کرے گی ان پیسوں کا ؟

غفار: کپڑوں کی کترنیں منگوالے گی اور ان کی نکٹائیاں اور بٹوے سییں گی۔

مولانا: اور پھر بیچنے چلے جائیں گے ؟

غفار: یہ ان کا کام نہیں، یہ کام میرا ہے۔

مولانا: اچھا تو تم بیچو گے بٹوے۔ اچھا تو تمہارا کیا حصہ ہو گا؟

غفار: میرا کیا حصہ ہو گا؟ وہ مجھے تنخواہ نہیں دیتی؟ ہر مہینے پانچ روپے کھانا پینا ان کے ساتھ ہے کپڑا لتھا الگ ہے اور وہ مجھے پڑھاتی بھی ہیں۔

مولانا: اچھا! وہ تمہیں پڑھاتی ہیں۔ کھانا کھلاتی ہیں اور جو کچھ تم کما کر لاتے ہو وہ سارا خود کھا جاتی ہیں۔ تمہارے ہاتھ میں پکڑا دیتی ہیں پانچ روپے اور وہ بھی مہینے کے بعد۔ یہ بٹوا تو تم بیچتے ہو ادھر آواز لگاتے ہو ادھر آواز لگاتے ہو مشین چلانا نہیں جانتے تم کپڑا کہاں سے ملتا اور کیا بھاؤ ملتا ہے ؟ (غفار جانتا ہوں)

مولانا: اٹھاؤ یہ مشین اور بھاگ لو۔

غفار: جی، مشین چوری کر لوں اور بھاگ جاؤں کیا بات کرتے ہو استاد۔ اچھے دین دار آدمی ہو۔

مولانا: اچھا تم مجھے دین پڑھاؤ گے۔ ارے مجھے تو مولوی دین نہ پڑھا سکے۔ تم کیا پڑھاو گے۔ لیکن جو پٹی میں تمہیں پڑھا رہا ہوں بیٹے یہ تمہیں کوئی نہیں پڑھائے گا۔ ساری زندگی اسی طرح گزار دو گے۔ کبھی زندگی میں اپنے پیروں پر کھڑے نہ ہو سکو گے سوچ لو"۔ (۴۱)

مندرجہ ذیل بالا اقتباس ڈراما کا حصہ ہے۔ مگر اصل متن کا حصہ نہیں ہے۔ یہ اقتباس مولانا کے ساری شخصیت کو کھول کر رکھ دیتا ہے کہ وہ کسی طرح غفار کو بھٹکاتا ہے اور بھگا دیتا ہے۔ غلط پٹی پڑھاتا ہے حالاں کہ غفار کی گفتگو سے اس کی معصومیت اور وفاداری نظر آتی ہے مگر مولانا کے زیادہ زور دینے پر وہ گہری سوچ میں پڑ جاتا ہے اور واقعی ایک رات مشین لے کر غائب ہو جاتا ہے۔ اس اقتباس میں غفار کے الفاظ "اچھے دیندار آدمی ہو تم" بہت گہری معنویت رکھتا ہے۔ غلام عباس نے جس طرح بیانیہ جملوں میں مولانا کو بیان کیا ہے ڈراما میں بھی اس کی شخصیت اصل خیال کے قریب معلوم ہوتی ہے۔ چہرے کے تاثرات اور اتار چڑھاؤ اس کو مزید تقویت دیتے ہیں کہ کہنے کو تو وہ مولانا ہے مگر برائے نام ہی، کیوں کہ نہ تو دینی ذمہ داریاں ادا کرتے ہیں اور نہ دین پر عمل کرتے نظر آتے ہیں اور یہ افسانہ اور ڈراما میں مشترکہ بیان کیا گیا ہے۔ دوسرے منظر میں مولانا کو فرخندہ کی منت سماجت کے بعد غفار کو ڈھونڈنے بھیجتی ہے تو غفار اسے راستے میں ملتا ہے تو مولانا کہتے ہیں:

> "ارے او مردود! ابھی تک یہی پہنچا ہے۔ بدبخت بھاگ لے۔ اگر فرخ بیگم نے میرے بجائے غلطی سے کوئی اور آدمی بھیج دیا ہوتا ناں تو آج کی رات تو تھانے میں گزارتا پکڑ (مشین اور بستر غفار کے ہاتھ میں پکڑاتے ہوئے) قدرت نے تجھے دوسرا موقع دیا ہے ایک رات میں دو دو موقع مقدر والوں کو ملا کرتے ہیں ابھی مشعل روشن کر کے بھاگ لے"۔ [۴۲]

مندرجہ ذیل بالا مکالمہ بھی افسانے کا حصہ نہیں بنایا گیا مگر یہ تاثر واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ مولانا صرف نام کے ہی مولانا ہیں اور اپنے ساتھ احسان کرنے والوں کو دھوکہ دے رہے ہیں۔ اور جب وہ فرخندہ کو تسلی دیتے ہیں کہ مل جائے گی مشین پریشان نہ ہو اور ساتھ ہی پھونک مار کر چراغ بجھاتے ہیں، اور چہرے کے تاثرات پر ہلکی سے مسکراہٹ دکھائی گئی ہے جو کہ واضح کرتی ہے کہ جیسے وہ بازی جیت گئے ہوں۔ سب کردار اس سے بلند و بانگ وعدے کرتے ہیں اور تسلی دیتے ہیں اور وہ پریشان ہو کر کمرے میں جاتی ہے اور دعا کرتے دکھائی گئی ہے۔ اس کے الفاظ مرکزی کردار "فرخندہ" کے مکالمہ کی صورت میں ادا کرتے دکھائے گئے ہیں:

"میرے مولا مجھے حوصلہ دے، مجھے حوصلہ دے کہ میں تیرے بے چین اور بیزار بندوں کا حوصلہ بنی رہوں۔میرے مولا وہ مجھ پر انحصار کرتے ہیں۔میرے مولا مجھے حوصلہ دے، اور انہیں ہدایت عطا فرما"۔[۴۳]

مندرجہ بالا الفاظ بھی ڈراما کا حصہ ہیں مگر اصل متن کا حصہ نہیں ہیں۔ مگر مندرجہ ذیل الفاظ میں غلام عباس نے جس طرح فرخندہ کی خدمت گزاری کا بار بار ذکر افسانے میں کیا ہے یہ الفاظ بھی اسی کی عکاسی کرتے ہیں کہ وہ اپنے ارد گرد موجود دوستوں سے کوئی امید نہیں رکھتی اور نہ شکوہ کرتی ہے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ وہ سب بھی اسی پر انحصار کرتے ہیں ان الفاظ کو اصل متن میں غلام عباس کچھ یوں لکھتے ہیں۔

"وہ اپنے دوستوں کو اپنی پریشانیوں میں شریک کرنا نہیں چاہتی تھی نہ اسے اپنے کسی دوست سے گلہ یا شکایت تھی۔کیونکہ وہ خوب جانتی تھی کہ خود ان میں سے کئی کی حالت بھی اطمینان بخش نہ تھی۔اگر دس دن کام کرتے تو بیس دن بیکار پھرتے تھے"۔[۴۴]

مندرجہ بالا دونوں اقتباسات فرخندہ کے خلوص اور خدمت گزاری کی عکاسی کرتے ہیں۔

ڈراما میں مزید جب فرخندہ مولانا صاحب کو نکٹائیاں اور بٹوے بیچنے پر بڑی منت سماجت کے بعد بھیجتی ہے تو اور واپسی پر فرخندہ کے بٹوے کم ہوتے ہیں۔اور مولانا صاحب بار بار کہتے ہیں کہ قرآن مجید اٹھوا لو۔میں نے ایک ہی بٹوا بیچا ہے۔اسی لیے میں جانا نہیں چاہتا تھا اس منظر کے الفاظ مرکزی کردار فرخندہ کے مکالمے کے الفاظ یوں ڈراما میں دکھائے گئے ہیں۔

"مولانا: یہ تو ایسی بات ہو گی (نیکی برباد گناہ لازم)، فرخندہ، چھوڑیں ماسٹر جی نیکی بھی کبھی برباد ہوتی ہے (مایوسی سے) وقت ہی نہیں ہے لوگوں کے پاس (اس دوران محسن عدیل کمرے میں داخل ہوتا ہے اور فرخندہ کا منہ دوسری طرف ہے)۔وقت ہوتا تو چلے نہ جاتے غفار کے گاؤں، میری مشین کا کھوج لگانے، بیکار لوگوں سے زیادہ مصروف لوگ ملنا محال ہے اس دنیا میں، ہر کوئی اپنے حالات کا اسیر ہے۔مجھے مشین نا لا دیتے قسطوں پر سوئی دھاگے سے بٹوے بناتے دیکھتے ہیں۔آنکھیں پھوڑتے دیکھتے ہیں مجھے اپنے خوابوں کے لیے۔ناول کا ایک نکتہ ادھر سے ادھر نہیں ہو سکتا، دنیا ادھر ادھر ہو سکتی ہے لیکن غفار کے گاؤں کی طرف قدم نہیں اٹھ سکتا (طنز سے کہتے ہوئے) شاید یہ بھی کوئی سمجھوتا ہے"۔[۴۵]

ڈراما کا یہ اقتباس اصل متن کا حصہ نہیں مگر مرکزی خیال ضرور ہے کہ اس کے ارد گرد موجود سب احباب اپنی اپنی ضرورتوں اور کمزوریوں کے مارے ہیں اور انہوں نے زندگی سے سمجھوتہ کر لیا ہے۔ یہ صرف بلند و بانگ دعوے ہی کر لیتے ہیں۔ اور عملی طور پر کچھ بھی کرنے کے لئے کوئی بھی تیار نہیں صرف زبانی کلامی مدد کا اعلان، مشین دلوانے کے وعدے، غفار کو ڈھونڈ لانے کے وعدے سب بیکار ثابت ہوئے۔ نہ غفار ملا اور نہ مشین۔ ڈراما میں ایک سے زائد بار دکھایا گیا ہے کے محسن عدیل پروف خوانی کے دوران ایک ناول پڑھتا ہے اس کے الفاظ کچھ یوں بیان کئے گئے ہیں:

> "طلعت نے مسعود کے اجڑے اجڑے چہرے کو دیکھا تو اسے یہ احساس ہوا کہ یہ شخص اندر سے ٹوٹ چکا ہے۔ اسی شکست کو وہ جیت سکتی تھی لیکن جب وہ اپنی بیوگی کی طرف نگاہ ڈالتی تو دل میں سوچ کر رہ جاتی (اس دوران محسن عدیل کے چہرے کے تاثرات بدلتے دکھائے گئے ہیں اور وہ گہری سوچ میں ڈوب جاتا ہے) وہ سوچتی ہے کہ اس نوجوان کے دل میں ایک بیوہ کے لیے کیوں کر بنا سکتی ہے۔ ادھر مسعود طلعت کو سفید جوڑے میں دیکھ کر سوچتا ہے کہ اس پری کو اسی عمر میں بیوہ ہونا تھا۔ کاش میں اسے لبھا سکتا، کاش میرا چہرہ اسے لبھا سکتا لیکن کون ہو گی جو اس مخلص کو جس کا کوئی مشغلہ بھی نہیں۔ دل سے قبول کرے مسعود کی سوچ اس کی راہ کی دیوار تھی۔ اور اس دیوار کی دوسری جانب ایک ہجوم ایک نوجوان بیوہ کے خواب وناک جذبوں کا"۔ [۴۶]

مندرجہ بالا اقتباس افسانہ کا حصہ نہیں ہاں مگر مرکزی خیال ہے جسے غلام عباس نے کچھ اشاروں کنایوں میں لکھا ہے۔ اس اقتباس میں بھی محسن اور فرخندہ کے درمیان جو ایک ان کہے جذبوں کی کہانی ہے جسے نہ کبھی محسن نے کہا اور نہ فرخندہ نے کہا۔ دونوں نے ہی اپنے درمیان ایک دیوار کھڑی کر رکھی ہے جس سے وہ چاہ کر بھی ہٹا نہیں سکتے۔ دونوں ایک دوسرے کے بارے میں یہ سوچتے ہیں کہ میں بیوہ ہوں وہ مجھے کیوں قبول کرے گا۔ اور محسن عدیل بھی بزدلی کا ثبوت دیتا ہے۔ اپنے جذبات کا اظہار یہ سوچ کر نہیں کرتا میں بے روزگار آدمی ہوں کیوں کوئی لڑکی مجھے اپنا ہیرو سمجھے گی۔ ڈراما میں آگے عدیل کو خیالوں میں گم دکھایا گیا ہے اور اس میں وہ خیالوں میں فرخندہ سے کہتا ہے:

"تم نے میرا ناول پڑھا ہے؟(فرخندہ)ہاں پڑھا ہے، کئی بار پڑھا ہے،ایک زخمی روح کی آواز کو پڑھا نہیں سنا جاتا ہے"۔(۴۷)

یہ اقتباس صرف ڈراما کا حصہ ہے اور اس میں بھی ایک عورت کے جذبات دکھائے گئے ہیں۔اور یہ خیال بھی مندرجہ ذیل اقتباس کی ترجمانی کرتا ہے۔اسی طرح ایک اور جگہ عدیل ڈراما میں گہری سوچ میں ہے اسے خیال آتا ہے کہ وہ دونوں کہیں کھڑے ہیں اور فرخندہ کہتی ہے:

"کبھی کبھی مجھے لگتا ہے کہ میں اپنے آپ کو کھو دوں گی۔اسی لئے ڈرتی ہوں۔محسن عدیل(کس سے ڈرتی ہو؟)عورت اس لئے تو گھر بھر کی خدمت کرتی ہے کہ اسے عزت مل سکے کیوں کہ خدمت کی کوئی لکھت پڑھت نہیں ہوتی ناں تم تو بہت لکھتے پڑھتے ہو کبھی دل کی دھڑکن کو لکھا ہے کاغذ پر یا ہونٹوں پر بڑے ناول نگار بنے پھرتے ہو"۔(۴۸)

یہ اقتباس بھی اصل متن کا حصہ نہیں مگر ڈراما میں ان الفاظ کو بہت خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔فرخندہ کے مکالمے ایک عورت کی اس معاشرے میں جو نام نہاد عزت ہے اور اس سے جو خدمت عزت کے بدلے کروائی جاتی ہے اور وہ بھی صرف عزت اور گھر کی خاطر ساری زندگی خدمت گزاری کرتی ہے۔مگر پھر بھی اسے وہ عزت اور سکون میسر نہیں آتا جو چاہتی ہے۔یا جس کی وہ حقدار ہے۔اور عدیل سے یہ سوال کہ تم تم تو بہت ناول لکھتے ہو مگر دھڑکن بھی کبھی لکھی ہے۔یعنی ویسے تو تم بہت سمجھدار ہو مگر ایک عورت کے جذبات نہیں سمجھ سکے۔دونوں کے درمیان خاموش تعلق کو جس کو نہ تو غلام عباس نے کھل کر بیان کیا اور ڈراما میں بھی ایک خیال کی صورت میں یہ تاثر واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ دونوں ایک دوسرے سے اظہار چاہتے ہیں۔اس طرح ڈراما میں آگے ایک اور منظر میں یہ الفاظ موسیقی کی صورت میں اور مکالمہ کی صورت میں دکھائے گئے ہیں:

"جو میں جانتی بچھڑت ہیں سائیاں، گھونگٹا میں آگ لگا دیتی مکالمہ فرخندہ بیگم کیا تم اور تمہارا گھنگھٹا یہاں کسی کو فرصت ہی کہاں ہے جو تمہارے پوروں کی کم پڑتی سرخی پر اپنے دل کا لہو ٹپکا دے یہاں تو صرف خدمت کے بندے ہیں مردوں کے اس معاشرے میں تو عورت کی جگہ تو پرانی جوتی کی بھی نہیں رہتی نئی جوتی پرانی جوتی کی جگہ لے لیتی ہے اور پرانی کسی کونے کھدرے میں پڑے پڑے اکڑ جاتی ہے یا کانچ کہ کسی سستے سے برتن کی خاطر پھیری والے کے ہتھے چڑھا دی جاتی ہے کون کرے گا عورت کی عزت عورت جو خدمت ہی خدمت ہے قول و فعل کے تضاد میں ڈوبے یہ لوگ کب کریں گے عورت کی عزت"۔(۴۹)

مندرجہ بالا اقتباس ڈرامائی تشکیل میں فرخندہ کو بے چین ہو کر کرسی سے اٹھتے اور کبھی کرسی پر بیٹھے دکھایا گیا ہے۔ جو اس کی بے چینی اور کرب کو واضح کرتے ہیں اس کے ساتھ ساتھ گانے کے الفاظ خود کلامی اور فرخندہ کے چہرے کے تاثرات بھی اس کے غم کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اور یہ الفاظ افسانہ کا حصہ نہیں ہیں مگر رائٹر نے بہت خوبصورتی سے ان الفاظ کا چناؤ کیا ہے جو کہ فرخندہ کی کیفیت کی بھرپور عکاسی کرتے نظر آتے ہیں۔ ڈراما میں ایک منظر میں عدیل اور فرخندہ کو گفتگو کرتے دکھایا گیا ہے اور یہ گفتگو بھی دونوں کے جذبات کی عکاسی اور ساتھ ساتھ اصل متن کی بھی اس گفتگو میں عدیل کہتا ہے:

"یہ سگائی بھی ایک سمجھوتا ہے "کسی بیوی کا شوہر اس کا آئیڈیل نہیں اور کسی شوہر کی بیوی اس کی آئیڈیل نہیں شاید شادی آئیڈیل کو چھوڑ دینے کا نام ہے"۔ (۵۰)

فرخندہ پیچھے کھڑی ہے اور محسن کی طرف دیکھتی ہے اور جواب دیتی ہے:

"شاید اسی لیے تم شادی نہیں کرتے کیونکہ تم شادی کو ایک سمجھوتہ سمجھتے ہو اور سمجھوتا تمھارے مزاج کے خلاف ہے۔ عدیل: ہاں ہاں ھمم گردن جھکا کر۔ سمجھوتا میرے مزاج کے خلاف ہے کبھی کبھی میں سوچتا ہوں کہ مجھ جیسا بیکار اور بیزار انسان کسی عورت کا آئیڈیل ہو سکتا ہے میں کسی عورت کو اپنا آئیڈیل سمجھ بھی لوں تو اس سے کیا فرق پڑتا ہے جبکہ یہ میں جانتا ہوں کہ اس دنیا میں کوئی عورت نہیں جو مجھے اپنی خوشی سے اپنا آئیڈیل سمجھ سکے۔ فرخندہ: ہو سکتا ہے بے شمار عورتیں تمہیں اپنا آئیڈیل سمجھتی ہوں لیکن تم ان میں سے کسی کو اپنا آئیڈیل پر پورا اتار نہ پاتے ہو"۔ (۵۱)

یہ سن کر عدیل کچھ شرمندہ ہو کر گردن جھکا لیتا ہے اور کہتا ہے:

"ایسی تو کوئی بات نہیں۔ فرخندہ یہی بات ہے عدیل صاحب (ذرا غصے سے) کبھی غور کریں گے تو یہ بات بھی سمجھ میں آجائے گی"۔ (۵۲)

یہ کہہ کر خندہ اپنے کمرے میں چلی جاتی ہے اور عدیل بھی گہری سوچ میں ڈوب جاتا ہے دونوں کے آواز کے اتار چڑھاؤ سے یہ بھی واضح تاثر ملتا ہے کہ دونوں اپنے اپنے جذبات کو چھپاتے ہیں اور ان کا اظہار نہیں کرتے۔ محسن عدیل کو دکھایا گیا کہ وہ خیالوں میں گم ہے اور فرخندہ کے الفاظ اس کے ذہن میں گونجتے ہیں:

"ہو سکتا ہے بے شمار عورتیں تمہیں اپنا آئیڈیل سمجھتی ہوں"۔ (۵۳)

عدیل بے چینی سے کبھی اٹھتا ہے کبھی بیٹھ جاتا ہے۔ کبھی لیٹ جاتا ہے جو کہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ بھی بے چین ہے مگر اپنی بیزاری اور بے کار زندگی کا خیال اسے ایسا کرنے سے روک دیتا ہے۔

"عدیل میاں کچھ اپنے کپڑوں کی بھی فکر ہے آپ کو دیکھیے آپ کی شیروانی میں کھونچ لگ گئی ہے۔"(۵۴)

فرخندہ کی ساری باتیں اس کو یاد آتی ہیں اور وہ مسکراتا ہے جیسے کہ وہ سمجھ گیا ہوں کہ فرخندہ بھی اس کے جذبات کو سمجھتی ہے اور کہتا ہے۔ "تو کیا فرخ جانتی ہے کہ میں اس سے محبت۔۔۔۔"(۵۵)

یہاں تک کہہ کر وہ مسکراتا ہے اگلے ہی لمحے اس کے چہرے کے تاثرات بدلتے ہیں اور کہتا ہے:

"کیا سوچتی ہو گی وہ کہ میں اس کے گھر اس لیے آتا جاتا رہا ہوں اس میں کوئی بری بات تو نہیں ہے محبت تو کہیں بھی کسی سے بھی کسی وقت بھی ہو سکتی ہے۔ اور پھر اسے ضرورت بھی تو ہے محبت کی میری محبت کی آج میں اس سے کہہ دوں گا فرخ ہمیں ایک دوسرے کی ضرورت ہے فرخ چاہے کچھ بھی کہے آج میں اس سے کہہ دوں گا"۔(۵۶)

یہ مکالمہ خود کلامی کی صورت میں ڈراما یا گیا ہے۔ اور محسن عدیل خود سے خود ہی سوال کرتا ہے اور خود ہی جواب بھی دیتا ہے مگر آخر میں وہ یہ عہد کر لیتا ہے کہ وہ آج فرخ سے اظہار محبت ضرور کر دے گا۔ اور وہ تیار ہو کر جاتا ہے مگر دوسرے منظر میں دکھایا گیا کے فرخندہ بناؤ سنگھار کر کے گھر سے نکلتی ہے اور جب عدیل وہاں پہنچتا ہے تو فرخ گھر سے غائب ہوتی ہے اور جب واپس آتی ہے تو کسی کو بھی کچھ کہے سیدھا کمرے میں چلی جاتی ہے عدیل آواز دیتا ہے " فرخ" فرخندہ مڑ کر دیکھتی ہے مگر اس کے چہرے پر غصے کے آثار نمایاں ہیں اور وہ جواب نہیں دیتی کمرے میں چلی جاتی ہے۔ ان الفاظ کو غلام عباس نے افسانے میں یوں لکھا ہے:

"اور وہ تیزی سے دالان سے گزرتی ہوئی کوٹھڑی میں پہنچ گئی۔ آواز دے کر مولانا کو بلایا" مولانا صاحب۔ وہ ذرا پانی کا گھڑا تو اٹھا کر اندر رکھ دیجئے۔"(۵۷)

افسانے میں تیزی سے وہ کوٹھری کی طرف جاتی ہے، بتایا گیا ہے مگر ڈراما میں دکھایا گیا ہے کہ وہ بہت آہستہ آہستہ سیڑھیاں چڑھتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ کسی گناہ کے بوجھ سے اس کے قدم بوجھل ہیں۔ اور آخری لائن اقتباس کی ڈراما کا حصہ نہیں ہے۔ مولانا صاحب کا کردار واضح دکھایا گیا ہے کہ وہ میر صاحب اور فرخندہ کو پوری

منصوبہ بندی سے ملواتے ہیں جیسے یہ ان کے منصوبے کا حصہ تھا۔ اس حوالے سے ڈراما میں ایک منظر دکھایا گیا ہے جس میں منیر صاحب بستر پر بیٹھے پان کھا رہے ہیں اور مولانا ان کی ٹانگیں دبا رہے ہیں۔ اور ساتھ ساتھ یہ گفتگو ملاحظہ کریں۔ مولانا مسکراتے ہوئے:

> "اب آپ وہاں نہیں جائیں گے (منیر صاحب) کیوں؟ مولانا اب وہ آئے گی آپ کے پاس (میر صاحب) اچھا لیکن کب؟ مولانا بہت جلد گھر کے برتن تو وہ بیچ ہی چکی تھی جوڑی جھمکوں کی باقی رہ گئی ہے یعنی اس کی آخری پونجی وہ بھی مکان کے کرائے اور مشین کی قسط کی نظر ہو گئی باقی رہ گئے اس کی عزت کے محافظ وہ ابھی ڈیرہ چھوڑنے کو تیار نہیں ہیں۔ اس کی عزت کی حفاظت تو کر رہے ہیں مگر اس کی دو وقت کی روٹی کا بندوبست نہیں کر رہے۔ میر صاحب ایسا ہوتا ہے جو معاشرہ اپنے خدمت گزاروں کی عزت نہیں کرتا وہاں خدمت تو بے آبرو ہوتی ہی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ معاشرہ احساس عزت بھی کھو بیٹھتا ہے تم نے ٹھیک کہا اب ہمیں وہاں نہیں جانا چاہیے۔ خوف زدہ لوگوں کا ہجوم خطرناک بھی ہو سکتا ہے۔ مولانا: آپ کو یاد ہے سرکار لوگ مجھے ادھ موا کر کے سڑک کے کنارے سرکاری نالے کے پانی میں کیوں پھینک گئے تھے؟ (میر صاحب کیوں؟)"۔ مولانا چہرے پر معنی خیز مسکراہٹ لیے ہوئے جواب دیتے ہیں۔ "بس ایک ایسی ہی کوشش میں تھا حضور آپ کے لیے صرف آپ کے لیے"۔[۵۸]

مولانا کے چہرے کے تاثرات اور الفاظ اس بات کی عکاسی کرتے ہیں کہ جیسے وہ کسی شکار کی تلاش میں تھا۔ میر صاحب کے لیے اور یہ تمام اس کی منصوبہ بندی کا حصہ تھا۔ اس کے بعد مولانا کو چھپ چھپ کر فرخندہ کا پیچھا کرتا دکھایا گیا ہے جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ اس کی ہر حرکت پر نظر رکھتا ہے اور ساتھ میر صاحب کھڑکی سے جھانکتے ہوئے دکھائے گئے ہیں اور اپنی انگلیوں کو کھڑکی پر ایک ترتیب سے مارتے ہیں جیسے وہ انتظار کر رہے ہیں۔ ڈراما میں ایک منظر میں عدیل کے دوستوں کی گفتگو بھی لاجواب ہے اور یہ مرکزی خیال کی واضح مثال ہے اور یہ گفتگو وہ ہے جو شاید غلام عباس کے اس افسانہ لکھنے کے پیچھے موجود تھا۔ اس گفتگو کو ملاحظہ کریں:

"شاعر شکیب میں تو کہتا ہوں زمین گھومتی ہی محبت کے مدار میں ہے۔ عدیل: ہاں انسان کا مدار بھی محبت ہے مگر انسانوں کے درمیان محبت ہی تو نہیں۔ شاعر: محبت ایک منجمد معاشرے میں کوئی وجود نہیں رکھتی عدیل میاں محبت کے لیے ایک دھڑکتا ہوا دل چاہیے اور تمہارا دل دھڑکنا بھول چکا ہے تم تو اپنے آس پاس دھڑکتے دل کی پکار بھی نہیں سن پاتے تم کیا جانو محبت کیا ہے۔ تم تو شاید یہ بھی نہ جان پاؤ کہ جس سے تم دامن بچا رہے ہو اسے لوگ کھینچ رہے ہیں ایک بہت برے انجام کی طرف ارے میاں! تم ایک فرد کو بچانے کی ہمت نہیں رکھتے تم کیا بچاؤ گے معاشرے کو خیرات گھر سے شروع ہوتی ہے عدیل میاں بازار سے نہیں"۔(۵۹)

مندرجہ ذیل بالا اقتباس بھی افسانے کا حصہ نہیں مگر ڈراما میں بہت خوبصورتی سے ان جملوں کا چناؤ کیا گیا ہے اور ساتھ ساتھ افسانے کے مرکزی خیال کی عکاسی کرتا ہے۔ افسانے کے آخری اقتباس کو ڈراما کا حصہ نہیں بنایا گیا ہے جو کہ کافی طویل بھی ہے اور معنی خیز بھی۔ اس میں غلام عباس نے اشاروں کنایوں سے بہت سے معنی خیز جملے لکھے ہیں ان کو غلام عباس نے افسانے میں کچھ یوں لکھا ہے:

"جب وہ نو بجے تک نہ آئی تو محسن عدیل نے ایک لمبی انگڑائی لیتے ہوئے بھٹنا گر سے کہا" یعنی بھٹنا گر "اب تو یہ حالت برداشت سے باہر ہوتی جا رہی ہے۔ بھٹنا گر نے جواب دیا" مجھے کئی دن سے ایک خیال آ رہا ہے" قاسم نے کہا وہ کیا؟ محسن عدیل نے پوچھا۔ وہ یہ کہ جس سے کوئی ملنا چاہے کہیں مل سکتا ہے۔ گھر میں بھی باہر بھی۔ تمہارا اشارہ میر صاحب کی طرف ہے؟ بھٹنا گر نے پوچھا۔ میر صاحب ہو یا کوئی اور ہو قاسم نے کہا۔ لمحہ بھر خاموشی رہی اس کے بعد عدیل نے جیسے ایک گہری سوچ میں سے ابھرتے ہوئے قاسم سے کہا، شاید تمہارا خیال سہی ہے۔ پھر آخر اس کا کیا علاج کیا جائے؟ بھٹنا گر نے پوچھا۔ " علاج اس کا صرف ایک ہی ہے" عدیل نے کہا وہ یہ ہے کہ ہم اس سے قطع تعلق کر لیں اور یہاں کا آنا جانا مکمل چھوڑ دیں"۔(۶۰)

مرکزی کردار اور ضمنی کرداروں کے چند مکالموں کو ڈراما کا حصہ بنایا گیا ہے۔ افسانے میں مزید غلام عباس لکھتے ہیں:

"جب شہر کے گھڑیال نے دس بج جائے تو باہر بڑے زور کا جھکڑ چل رہا تھا یکا یک محسن عدیل چونک اٹھا۔ مولانا مولانا اس نے مولانا کو بلایا کیا ہے بھائی؟ مولانا نے منہ سے کملی ہٹاتے ہوئے پوچھا" مولانا صاحب آپ کو زحمت ہو گی مگر ایک ضروری کام ہے" سونے نہیں دو گے یار۔ کیا کام ہے؟ وہ بڑبڑائے۔ میں پوچھتا ہوں گھر میں کچھ لکڑیاں ہیں؟ ہاں ہو گی دو چار تو ذرا مہربانی کر کے چولہے میں آگ تو جلا دیجئے۔ ارے بھائی اس وقت آگ کا کیا کام؟ آپ جلائیں تو۔ کام بھی بتاؤں گا۔ اٹھیے اٹھیے ہمت کیجیے وہ نہ جانے منہ ہی منہ میں کیا کہتے ہوئے اٹھے لالٹین کے پاس تاک میں دیا سلائی کی ڈبیا رکھی تھی اسے اٹھایا اور کوٹری سے باہر نکل آئے۔ تھوڑی ہی دیر میں گڑ گڑ کی آواز آنے لگی ساتھ ہی مولانا نے للکار کر کہا" لو جل گئی آگ اب کیا ہو گا؟" اب ایک دیگچے میں پانی بھر کر اس پر رکھ دیجئے۔ مولانا کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو چکا تھا۔ انہوں نے جھنجھلا کر کہا" آخر بتاؤ تو پانی سے کیا ہو گا؟" بھئی تم نہیں سمجھتے آخر محسن عدیل نے کہا۔ اس دن وہ آئی تھی نارات کو اور پھر غسل کیا تھا نا ٹھنڈے پانی سے۔ آج سردی زیادہ ہے میں نے سوچا بیکار بیٹھے ہیں اور کچھ نہیں تو لگے ہاتھوں پانی گرم کر دیں، یہ کہتے کہتے اس نے پہلو بدل کر اپنا سر گاؤ تکیے پر ڈال دیا اور آنکھیں بند کر لیں"۔[٦١]

مندرجہ ذیل بالا اقتباس کو ڈراما کا حصہ نہیں بنایا گیا مگر ڈراما میں موجود مکالمے جن کا تجزیہ ہم نے پہلے کیا ہے وہ اصل متن میں شامل نہیں تھے مگر مرکزی خیال کی عکاسی کرتے ہیں اور یہ تمام تر مکالمہ اور مرکزی خیال بھی ایک سمجھوتا ہے جس میں وہ فرخندہ کے ساتھ بھی سمجھوتہ کر لیتے ہیں اور اسی طرح ڈراما میں موجود مختلف مناظر میں اداکاروں کی گفتگو اور ڈراما نگار نے جو الفاظ کا چناؤ کیا ہے وہ بھی اسی مرکزی خیال کا عکاس ہے۔

تجزیہ (Analysis)

افسانہ "حمام میں" کا ڈرامائی تو اخذ اینڈریو کے پیش کردہ پیرویانہ ڈھانچہ کے مطابق کیا گیا ہے۔ مکمل افسانہ من و عن ڈراما کا حصہ نہیں ہے۔ مگر اہم جملوں اور اہم حصوں کو شامل کیا گیا ہے۔ افسانے کے الفاظ میں تبدیلی کی گئی ہے اور ساتھ دوسرے الفاظ اور جملے بھی شامل کیے گئے ہیں جو کہ افسانے کے مرکزی خیال کی وضاحت کرتے ہیں۔

افسانے کے اہم جملے اور مکالمے جنہیں ڈراما میں ڈرامائی تشکیل کے دوران شامل نہیں کیا گیا ان کی جگہ متبادل جملے اور مکالموں کو شامل کر کے افسانے کے مرکزی خیال کو ناظرین تک پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جو کافی حد تک کامیاب رہی ہے بہت سے واقعات کو ڈراما میں حذف بھی کر دیا گیا ہے جس میں خاص کر افسانے کا مرکزی اقتباس جسے تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ افسانے میں مگر ڈراما میں اسے شامل کرنا کچھ سکرین کی پالیسیوں کے خلاف ہے مگر کچھ مناظر ڈراما میں آخری منظر جس میں فرخندہ کمرے میں جاتی ہے اور پھر اپنے خاوند کی تصویر کو ہاتھ سے الٹا کر کے رکھ دیتی ہے جیسے وہ اس تصویر سے بھی نظر نہیں ملانا چاہتی۔ لہذا یہ کہا جا سکتا ہے کردار نگاری اور مکالمہ، افسانے سے بہت حد تک قریب ہیں۔

ہ۔ ماحصل

تلاش، جستجو اور کھوج روز اول سے انسان کی فطرت کا خاصہ رہے ہیں۔ یہی اوصاف انسان کو دیگر مخلوقات سے الگ کرتے ہیں۔ ان اوصاف نے انسان کو اظہار ذات کی ترغیب دی اور حضرت انسان نے خیالات، احساسات اور محسوسات میں دوسروں کو شریک کرنے کے لیے مختلف طریقے اختیار کیے اور اس عمل سے ترسیل شروع ہو گئی۔ ابلاغ کے عمل کے لیے کئی ذریعے یا طریقے استعمال کیے گئے۔ ان طریقوں نے مختلف آوازوں کے الفاظ تحریر اور تحریر سے تصویر تک کا سفر طے کیا۔ تحریر اور گفتگو نے ادب اور میڈیا جیسے ذرائع ابلاغ متعارف کروائے اور یوں انسانی زندگی میں ہونے والی ترقی نے اسے مختلف شکلیں دیں۔ ان میں ریڈیو ٹیلی ویژن دورِ حاضر میں ڈیجیٹل ٹیکنالوجی نے اس کی شکل اختیار کر لی ہے اور ان سب کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

تحریر نے قصے کہانیوں، لوک داستان، ناول اور افسانے کی شکل اختیار کر لی ہے۔ ادب کو پہلے پہل اسٹیج اور تھیٹر کی زینت بنایا گیا اور پھر جلدی ہی ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ذریعے بھی اس نے اپنا جادو جگایا۔ ادب میں ڈراما یا فلم بنانا کوئی نیا کام نہیں ہے بلکہ یہ ہمیشہ ہوتا چلا آیا ہے۔ یہ پہلے میلوں میں اسٹیج پر اور محفلوں میں دکھایا جاتا تھا۔ انسانی ارتقاء کے ساتھ رفتہ رفتہ اس میں بھی تبدیلیاں ہوتی گئی اور یوں کٹھ پتلی تماشوں سے شروع ہونے والا یہ سفر تھیٹر، ریڈیو اور ٹیلی ویژن تک پہنچا اور ٹیلی ویژن نے اسے عروج دیا۔ ٹیلی ویژن پر کئی ماخوذ ڈرامے پیش کیے گئے جو کہ مختلف ناولوں اور افسانوں سے اخذ کیے گئے۔ افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے سلسلہ میں کئی

ناموراد یبوں کے نام بھی سامنے آتے ہیں۔ جس میں اشفاق احمد، بانو قدسیہ، منٹو، غلام عباس اور دوسرے معروف افسانہ نگاروں کے ادب پاروں کی بھی ڈرامائی تشکیل کی گئی۔ یہی تحریر جب تصویر کی صورت میں آئی تو تواخذ کہلائی۔

تحریر سے تصویر میں منتقلی کی دوران کچھ تبدیلیوں بھی ہوتی ہیں اور کچھ اصول وضوابط مد نظر رکھے جاتے ہیں۔ جس کے تحت یہ تبدیلیاں واقع ہوتی ہے۔ تحریر میں کچھ بھی لکھنا ممکن ہے مگر تصویر کی صورت میں بھی تحریر کولانے کے لیے بہت سی تبدیلیاں کی جاتی ہیں اور یہ ایک مشکل مرحلہ ہوتا ہے۔ ویڈیو کے لئے کبھی بھی ہوبہو تحریر کو تصویر میں نہیں ڈالا جاسکتا۔ جو آزادی افسانہ لکھنے میں ہے وہ کسی ڈراما میں نہیں ہے۔ کسی بھی ڈراما کے لئے سب سے پہلے مخصوص وقت ترتیب دیا جاتا ہے جبکہ افسانے میں وقت کی کوئی قید نہیں اس لیے ہم ایک ڈراما ایک مخصوص وقت میں دیکھ سکتے ہیں۔ مگر افسانہ پڑھنے میں ہمیں کئی دن لگ جاتے ہیں۔ اسی طرح افسانے مکمل بیانیہ پر مشتمل ہوتے ہے مگر تصویر میں تاثرات سے کھیلا جاتا ہے اور مکالموں کو ضرورت کے مطابق اختصار کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے اور باقی کمی کو تاثرات سے پورا کیا جاتا ہے۔

بصری آرٹ میں مکالمہ اور بیانیہ وقت اور مقام کے مطابق ترتیب دیا جاتا ہے۔ افسانے میں واحد متکلم کی صورت میں بیانیہ دیا جاتا ہے مگر ڈرامائی تشکیل میں اگر اس بیانیہ کو کردار کی صورت میں نہیں ڈھال سکتے تو اسے وہ مختلف پراپس(Props))یعنی سہاروں کی صورت میں دکھائے جاتے ہیں۔ یہ پراپس بیک گراؤنڈ موسیقی، کسی کردار کی زبانی، مختصر مکالموں کی صورت میں اور(ٹائم اسپین) کی صورت میں بھی ہوسکتے ہیں۔ تبدیلیاں ڈائریکٹر اوراسکرپٹ رائٹر کی مہارت پر منحصر ہیں کیونکہ تواخذ کی کامیابی تبدیلی کرنے والے کے شعور پر انحصار کرتی ہے۔ تواخذ کی اصطلاح بہت وسیع ہے۔ دراصل تواخذ خیالات اور جذبات کے اظہار کا ایک میڈیم سے دوسرے میڈیم میں منتقلی کا نام ہے۔ یہ الفاظ کی جیتی جاگتی تصویر بنانے کے مترادف ہے۔ جس میں ادبی متن سے حاصل ہونے والی معلومات کو بروئے کار لاتے ہوئے کرداروں کو حرکت کرتا اسکرین کے پردے پر دکھایا جاتا ہے۔ تواخذ کو عام طور پر صرف ناول سے منسوب کیا جاتا ہے مگر اس کا تعلق فکشن کی دوسری اصناف جیسے افسانے، ڈرامے، ڈاکومینٹری، مضامین وغیرہ سے بھی ہے۔

باب اول میں ایجنڈا سیٹنگ تھیوری اور تواخذ کا جائزہ شامل ہے۔ اس کے مطابق بیک وقت دنیا میں بے شمار واقعات رونما ہوتے ہیں۔ تاہم میڈیا اس بات کا فیصلہ کرتا ہے کہ کس چیز کو اہمیت دے کر عوام کو دکھانا ہے اور

کس کو نظر انداز کرنا ہے۔ بے شک میڈیا کی پیش کش کا طریقہ براہ راست انسان کی سوچ کے زاویہ کا تعین کرتا ہے اور کس چیز کے متعلق کس انداز میں سوچنا ہے۔ مگر میڈیا مکمل طور پر اس عمل میں پیش نہیں ہوتا مگر ناظرین میڈیا کی پیش کی گئی خبر کو اس انداز یا مختلف انداز سے سوچتے ضرور ہیں۔ باب اول میں ایجنڈا سیٹنگ کے دو مفروضے بھی پیش کیے گئے ہیں جن کے مطابق:

۱۔ میڈیا ہمیشہ کسی بھی مدعا کو من و عن پیش نہیں کرتا بلکہ اس کی چھان بین کر کے اس کی شکل تبدیل کر کے پیش کرتا ہے۔

۲۔ میڈیا جس واقعے کو زیادہ توجہ دے۔ صارفین بھی اسے اہم تصور کرتے ہیں۔ اس طرح میڈیا چند مخصوص مسائل پر سوچنے میں مدد دیتا ہے۔

مختلف نظریہ سازوں نے تواخذ کے حوالے سے اپنے خیالات کا اظہار مختلف انداز سے کیا ہے۔ مگر ایک خدشہ جس کا اظہار تمام ماہرین کرتے نظر آئے ہیں وہ ہے ادبی شہ پارے کی اصل روح کو قائم رکھنا اور ادبی متن کو محض تفریح نہ بنایا جائے اور میڈیا اپنے تحت کام کرے نہ کہ ادب کو سہارا بنائے۔

بعض ماہرین کے نزدیک ادبی متن میں ردوبدل نہ کی جائے بلکہ ادبی متن کے قریب رہنا چاہیے تاکہ حقیقی تاثر قائم رکھا جائے۔ ڈرامائی تواخذ کے تین ڈھانچوں تضمینی، انقطاع اور پیرویانہ کو بیان کرتے ہوئے ڈراما اور افسانہ کے تواخذ کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ اس تحقیق میں صرف ادب سے ڈرامائی تواخذ کے عمل کو موضوع گفتگو بنایا گیا ہے۔ جس کے لیے ڈیوڈلی اینڈریو کے نظریے کی پیروی کرتے ہوئے ڈرامے میں بیان کیے گئے افسانوں کے تواخذ کے عمل کا جائزہ لیا گیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اس بات کو بھی واضح کیا گیا ہے کہ کون سا افسانہ کس تواخذ کے ڈھانچے کو اپناتے ہوئے پیش کیا گیا ہے۔

باب دوم میں غلام عباس کے افسانوی مجموعوں کا تعارف مختصراً شامل کیا گیا ہے اور ان کے افسانوں کے موضوعات پر تفصیل سے بحث کی گئی ہے۔ بعد ازاں ان افسانوں کا تعارف و تجزیہ بھی پیش کیا گیا ہے جن کی ڈرامائی تشکیل تحقیق کا حصہ ہے۔

اظہار ذات اور نقالی فطرت کا حصہ ہے اور فطرت اس بات کا تقاضا کرتی ہے۔ انسان جو دیکھے اور محسوس کرے اس کا اظہار کرے۔ یعنی اظہار کی خواہش نے انسان کو حرکت و عمل اور گفتگو پر مجبور کیا۔ ہم انسان نے اس

فطری تقاضے کے لیے اصوات، حروف اور حروف کے باہمی رابطے سے مختلف معنی کی بنیاد ڈالی۔ اس نے آگے چل کر کہانی کی شکل اختیار کی۔ اس کہانی نے داستان، داستان سے لوک کہانیوں، ناول، ڈراما اور افسانے تک کی صورت میں کئی شکلیں تبدیل کیں اور ادب کی بنیاد ڈالی اور زندگی سے گہرا رشتہ بنا لیا۔ زندگی میں جو واقعات حادثات اور حالات رونما ہوتے ہیں ادب ان کو سلیقے سے بیان کرتا ہے۔ ادب کے اس سلیقے نے اپنی تاثیر پیدا کی۔ وہ قاری کے جذبات واحساسات کو متاثر کرنے لگا اور اعصاب میں آسودگی کا بھی ذریعہ بنا۔ ادب زندگی کی عکاسی اور ترجمانی کا نام ہے اور ادب کے ذریعے زندگی کی ترجمانی کرنے والا ادیب کہلاتا ہے۔ ادیب معاشرے سے کٹ کر نہیں رہ سکتا اس لیے ادیب بھی معاشرے میں سانس لیتا ہے۔ معاشرے کے سماجی حالات پر اس کی گہری نظر ہوتی ہے۔ چونکہ وہ سماج کا ایک رکن ہوتا ہے اور حساس بھی ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح غلام عباس نے بھی اپنے ارد گرد کے سماجی مسائل پر گہری نظر رکھی اور ان کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا اور عام آدمی کی زندگی کا جس گہرائی سے آپ نے مشاہدہ کیا اور اس کو ادب میں کمال مہارت سے پیش کیا۔ ان کے مشاہدے کی اس قوت نے ان کے افسانوں کو امر کر دیا۔

باب سوم میں افسانوں کی ڈرامائی تواخذ اور اصل متن اور ڈرامائی تشکیل کے دوران ہونے والی تبدیلیوں کا بھی جائزہ شامل ہے۔ یہ جائزہ اینڈریو کی تھیوری کے تحت کیا گیا ہے۔ اس کے تحت اینڈریو اپنی کتاب "Concepts in Film Theory" میں تواخذ پر بحث کرتے ہوئے تین ڈھانچے بیان کرتے ہیں، ان میں تضمینی ڈھانچہ، طریقہ انقطاع اور پیرویانہ ڈھانچہ ہیں۔ پہلے ڈھانچے میں ماخذ متن سے مرکزی خیال اپنا کر جدت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس طریقہ میں کامیابی کا انحصار تواخذ کرنے والے کی مہارت پر ہوتا ہے۔

اس طریقہ میں افسانے کے الفاظ کی پیروی کے بجائے موسیقی اور کرداروں کے ذریعے اسکرین پر پیش کیا جاتا ہے۔ دوسرے طریقہ انقطاع میں بھی مکمل ماخذ متن کی مکمل پیروی نہیں کی جاتی اور ڈرامے کے اصول وضوابط کو مد نظر رکھتے ہوئے تبدیلیاں کی جاتی ہیں یعنی نئے انداز سے تحریر کیا جاتا ہے اور ماخذ متن کا وجود بھی کسی حد تک برقرار رکھا جاتا ہے۔ پیرویانہ ڈھانچہ میں ماخذ متن کی مکمل پیروی کے ساتھ ساتھ اسکرین کی ضروریات کے حوالے سے اس میں بھی تھوڑی بہت تبدیلیاں کی جاتی ہیں۔ اس طریقہ میں بھی اصل متن کی روح اور تاثر قائم

رکھنے کے ساتھ ساتھ متن کے لیے منظر نگاری اور معاشرتی قدروں کی پیروی کرتے ہوئے اصل تاثر قائم رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

اسی حوالے سے باب سوم میں اینڈریو کے نظریے کی پیروی کرتے ہوئے ادب پاروں کے تواخذ کے عمل کا جائزہ لیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ افسانے کس تواخذ کے ڈھانچے کو اپناتے ہوئے تواخذ کے عمل سے گزارا گیا ہے۔ تحقیقی عمل کے دوران ہم نے دیکھا کہ افسانوں کے تواخذ میں مختلف صورتیں سامنے آئیں۔ کوئی افسانہ خوبصورت انداز میں مطلب پیش کرتا ہے اور کوئی بالکل بے مطلب معلوم ہوتا ہے۔ جیسا کہ اوورکوٹ میں دیکھا جائے تو افسانے میں موجود کئی خاص واقعات کو ڈراما میں نہیں دکھایا گیااور یکسر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اس کے برعکس "حمام میں" اور "کتبہ" کے ڈرامائی تواخذ میں موقع محل کے مطابق خود ساختہ مکالمے اور مناظر شامل کیے گئے ہیں اور کچھ حذف بھی کیے گئے ہیں۔ کچھ واقعات کو سرسری طور پر بیان کیا گیا ہے اور کچھ واقعات کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے۔ تاہم ایسا بصری تقاضوں کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے کیا گیا ہے۔

و۔ نتائجِ تحقیق

افسانوں کی ڈرامائی تشکیل سے جو نتائج سامنے آئے وہ مندرجہ ذیل ہیں:

ا۔ غلام عباس کے منتخب افسانوں میں حالات، واقعات اور جزئیات کے ذریعے معاشرتی برائیوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔

۲۔ غلام عباس کے افسانے ڈرامائی تشکیل کے بعد اپنا تاثر نہ صرف قائم رکھتے ہیں بلکہ ان کی اثر پذیری میں بھی اضافہ ہوا ہے۔

۳۔ افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے بعد اصل متن اور ڈراما کے متن میں کافی حد تک مطابقت اور انحراف موجود ہے۔ ماخذ متن اور ڈرامائی تواخذ میں کئی اضافے اور کمیاں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ڈراما میں کچھ مکالمے اسکرپٹ رائٹر کے خود ساختہ ہیں مگر وہ اصل افسانے کے مرکزی خیال سے انحراف نہیں ہے اور اصل متن کی روح قائم ہے۔

۴۔ افسانوں کی ڈرامائی تواخذ میں تخصیص اور نجات دونوں شامل ہیں۔

۵۔ ڈرامائی تواخذ کے عمل کے بعد سامنے آنے والی تبدیلیوں کی اہم وجہ دونوں اصناف کے اجزائے ترکیبی ہیں۔

۶۔ تحقیق میں حقیقی تاثر سے مراد حقیقی ڈھانچے کو تبدیل کیے بغیر متنی ماخذ کو دوبارہ ترتیب دیا گیا ہے۔

۷۔ تحقیق ھذا میں افسانوں کی ڈرامائی تشکیل میں ماخذ متن کو بطور خام مواد ترتیب دیا گیا ہے۔

ز۔ سفارشات

۱۔ غلام عباس کے افسانے "آنندی" پر بھارت میں فلم بنائی گئی ہے، اس حوالے سے بھی تحقیق کی ضرورت ہے۔

۲۔ غلام عباس کے علاوہ دوسرے ادیبوں کی تخلیقات پر بھی فلمیں اور ڈرامے بنائے گئے ہیں، ان کا تقابل بھی کیا جا سکتا ہے۔

۳۔ غلام عباس کے افسانوں میں موجود کرداروں کے حوالے سے بھی تحقیق کی ضرورت ہے۔

حوالہ جات

۱. گوپی چند نارنگ، فکشن کی شعریات: تشکیل و تنقید، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی،۲۰۰۹ء، ص ۳۴۵

۲. شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامعہ نئی دہلی،۲۰۰۶ء، ص ۱۹۳

۳. ممتاز شیریں، تکنیک کا تنوع ناول اور افسانے میں، اردو رائٹرز گلڈ الہ آباد،۱۹۹۷ء، ص ۴۱

۴. Chatman, Seymaur, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Cornel University Press, 1980, p.436

۵. شمس الرحمان فاروقی، "افسانے کی حمایت میں"، ص ۷۷

۶. قاضی افضال حسین، "واقعہ، راوی اور بیانیہ"، ششماہی تنقید، اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ،۲۰۱۱ء، ص ۱۹۷

۷. ایضاً، ص ۲۰۱

۸. ایضاً، ص ۲۰۰

۹. Walker, Workshop Series intro to screen play, P.58

۱۰. گلزار محمد، پروفیسر، "افسانوی، نثر وڈراما"، علمی کتب خانہ لاہور،۲۰۰۵ء، ص ۴۱۲

۱۱. غلام عباس، "جاڑے کی چاندنی"، ص ۶

۱۲. https://youtu.be/1sMD_ytoJwM

۱۳. غلام عباس، "جاڑے کی چاندنی"، ص ۵

۱۴. ایضاً، ص ۶

۱۵. https://youtu.be/1sMD_ytoJwM

۱۶. غلام عباس، "جاڑے کی چاندنی"، ص ۸

۱۷. https://youtu.be/1sMD_ytoJwM

۱۸. محمد حمید شاہد، "غلام عباس کے افسانے: ایک مطالعہ"، بک کارنر، جہلم،۲۰۱۸ء، ص ۱۶

۱۹. گلزار محمد، پروفیسر، "افسانوی نثر وڈراما"، علمی کتب خانہ، لاہور،۲۰۰۵ء، ص ۴۱۹

۲۰. https://www.youtube.com/watch?v=DS4QYabG1Lw&t=710

۲۱. ibid

۲۲. ibid

۲۳. غلام عباس، "کتبہ"، مشمولہ "کلیات غلام عباس"، ترتیب و مقدمہ ندیم احمد، رہروان ادب کلکتہ، ۲۰۱۶ء، ص۱۲۰

۲۴. https://www.youtube.com/watch?v=DS4QYabG1Lw&t=710

۲۵. غلام عباس، "کتبہ"، مشمولہ "کلیات غلام عباس"، ص۱۲۱

۲۶. https://www.youtube.com/watch?v=DS4QYabG1Lw&t=710

۲۷. غلام عباس، "کتبہ"، مشمولہ "کلیات غلام عباس"، ص۱۲۹

۲۸. ایضاً، ص۱۲۰

۲۹. https://www.youtube.com/watch?v=DS4QYabG1Lw&t=710

۳۰. Ibid

۳۱. غلام عباس، "کتبہ"، مشمولہ "کلیات غلام عباس"، ص۱۲۱

۳۲. https://www.youtube.com/watch?v=DS4QYabG1Lw&t=710

۳۳. غلام عباس، "کتبہ"، مشمولہ "کلیات غلام عباس"، ص۱۲۲

۳۴. https://www.youtube.com/watch?v=DS4QYabG1Lw&t=710

۳۵. ibid

۳۶. غلام عباس، افسانہ میری نظر میں، رسالہ، ہم قلم، کراچی، ۱۹۶۱, ص۱۱

۳۷. غلام عباس، "حمام میں"، مشمولہ کلیاتِ غلام عباس ترتیب و مقدمہ"، ندیم احمد، رہروانِ ادب، کلکتہ، ۲۰۱۶ء، ص۱۲۷

۳۸. https://www.youtube.com/watch?v=eKUUGjXPJhw

۳۹. ibid

۴۰. غلام عباس، "حمام میں"، ص۱۳۵

۴۱. https://www.youtube.com/watch?v=eKUUGjXPJhw

۴۲. ibid

۴۳. ibid

۴۴. غلام عباس، "حمام میں"، ص ۱۴۴

۴۵. https://www.youtube.com/watch?v=eKUUGjXPJhw

۴۶. ibid

۴۷. ibid

۴۸. ibid

۴۹. ibid

۵۰. ibid

۵۱. ibid

۵۲. ibid

۵۳. ibid

۵۴. ibid

۵۵. ibid

۵۶. ibid

۵۷. غلام عباس، "حمام میں"، ص۱۵۷

۵۸. https://www.youtube.com/watch?v=eKUUGjXPJhw

۵۹. ibid

۶۰. غلام عباس، "حمام میں"،۱۵۸

۶۱. غلام عباس، "حمام میں"، ص۱۵۹

کتابیات

بنیادی ماخذ

غلام عباس، آنندی، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۴۸ء

غلام عباس، جاڑے کی چاندنی، انٹرنیشنل پریس کراچی، ۱۹۶۰ء

غلام عباس، زندگی نقاب چہرے، زکی سنز پرنٹرز کراچی، اشاعت ششم، ۲۰۰۰ء

ثانوی ماخذ

اسلم قریشی، ڈاکٹر، برصغیر کا ڈراما، تاریخ، افکار اور انتقاد، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۷ء

اسلم قریشی، ڈاکٹر، ڈرامے کا تاریخی اور تنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء

اشفاق احمد، عرض مصنف، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۰۶ء

انور سدید، اردو افسانے کی کروٹیں، گنج شکر پرنٹرز، لاہور، ۱۹۹۱ء

اے۔ بی اشرف، اردو سٹیج ڈراما، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء

ایڈورڈ سعید، اسلام اور مغربی ذرائع ابلاغ، ظہیر جاوید (مترجم)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء

ایم خالد فیاض (مرتب)، غلام عباس کی فکر و فن، نقش گر پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۱۰ء

جمال آرا نظامی، مختصر افسانے کا ارتقا، علی گڑھ، ۱۹۸۵ء

جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی اردو لغت، ادارہ فروغِ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۷ء

سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانہ نگار، تنقیدی مطالعہ، سنگ میل پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۹۱ء

سہیل احمد خان، ڈاکٹر، ترجمہ، تالیف، تلخیص اور اخذ کا فن، مشمولہ لاہور، جون ۱۹۸۴ء

سویا مانے یاسر، غلام عباس سوانح و فن کا تحقیقی جائزہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء

شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، ۲۰۱۱ء

شہزاد منظر، علامتی افسانے میں ابلاغ کا مسئلہ، منظر پبلی کیشنز، کراچی، ۱۹۹۰ء

شہزاد منظر، غلام عباس ایک مطالعہ، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۱ء

طاہر، محمد، ٹیلی ویژن کے اردو ڈرامے، (مقالہ)، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۲۰۰۹ء

طاہر مسعود، یہ صورت گر کچھ خوابوں کے، مکتبہ تخلیقِ ادب، کراچی، ۱۹۸۵ء

طاہر منصور فاروقی، غلام عباس کے بے مثال افسانے، الحمد پبلی کیشنز، کاہور،۲۰۰۸ء
غلام عباس، کلیات غلام عباس، ترتیب و مقدمہ ندیم احمد، رہروانِ ادب، کلکتہ،۲۰۱۶ء
غلام عباس، غلام عباس کے بے مثال افسانے، مرتب طاہر منصور فاروقی، الحمد پبلی کیشنز۲۰۰۸ء
غلام عباس، غلام عباس کے تیرہ بہترین افسانے، انتخاب، ارشد ملک، فیض الاسلام پرنٹرز راولپنڈی،۲۰۱۷ء
غلام عباس، افسانہ میری نظر میں، رسالہ، ہم قلم، کراچی،۱۹۶۱ء
گلزار محمد، پروفیسر، افسانوی نثر وڈراما، علمی کتب خانہ، لاہور،۲۰۰۵ء
گوپی چند نارنگ، فکشن کی شعریات: تشکیل و تنقید، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی،۲۰۰۹ء
محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،۱۹۷۶ء
محمد حمید شاہد، غلام عباس تنقیدی مطالعہ اور منتخب افسانے، پرنٹرز، پبلشرز اینڈ بک ڈپو، جہلم، پاکستان،۲۰۱۸ء
مسعود حسن، رضوی، لکھنؤ کا شاہی سٹیج، نظامی پریس لکھنؤ،۱۹۸۶ء
وقار عظیم پروفیسر، فن افسانہ نگاری اردو مرکز، لاہور،۱۹۶۱ء
وقار عظیم، سید، پروفیسر، اردو ڈراما فن اور منزلیں، یونیورسل بکس لاہور،۱۹۹۲ء

رسائل وجرائد

رسالہ ہم قلم، کراچی،۱۹۶۱ء
سوغات، شمارہ۶، بینگلور، انڈیا، مارچ۱۹۹۶ء
ششماہی رسالہ تنقید، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ،۲۰۱۱ء
ماہنامہ نقوش، افسانہ نمبر، جلد دوم،۱۹۵۷ء

انگریزی کتب

Ander Bazin, What is Cinema Trans. By Hugh Gray University of California Press, 1967
Bela Balaz, Theory of the Film 1950, Oxford University Press
Bhomika Beggar, Encyclopedia of Mass media, Anmol, New Dehli Publications, 2006
Brian Mckrlan, Novel to Film, Oxford Clardon Press , London, 1996

Chatman, Seymour, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Cornel University Press, 1980

Dudley Andrew, Concept in Film Theory, Oxford University Press, 1984

Geoffrey Wagner, The Novel and the Cinema, Farley Dickenson University Press, Rhode ford,1975

George Bluestone, Novels in the Film 1957, Berkley University of California's Press, 1957

Jenny Kitzinger, Framing and Frame Analysis, Sage Publications, Eoin Devereux, London, 2007

Linda Hutcheon, A Theory of Adaptation, Routledge, Taylor and Francis Group, London, 2006,

Lum Joy Gould, Fiction into Film, Seagul Books, Calculta, 1985

Maxwell McCombs and Donald Shaw, The Agenda Setting Function of Mass Communication, The Public Opinion (Quarterly), issue 36, 1976.

Michael Klein and Gillian Parker, The English Novel and the Movies, New York, 1981

انٹرنیٹ

1. www.merriamwebster.com
2. www.youtube.com
3. https://www.youtube.com/watch?v=DS4QYabG1Lw&t=710s
4. https://www.youtube.com/watch?v=eKUUGjXPJhw

مقالہ جات

علمدار حسین بخاری، ڈاکٹر، اردو افسانے کی روایت میں غلام عباس کا مقام (پی ایچ ڈی مقالہ)، زکریا یونیورسٹی ملتان، ۲۰۰۰ء

محمد طاہر (مقالہ نگار)، ٹیلی ویژن کے اردو ڈرامے، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۲۰۰۹ء

انٹرویو

فرحین چوہدری، بتاریخ ۸ مارچ ۲۰۲۲ء، اسلام آباد

شکیل عدنان ہاشمی، بتاریخ ۷ دسمبر ۲۰۲۱، اسلام آباد

ضمیمہ اول:

انٹرویو فرحین چودھری، بتاریخ ۸ مارچ، ۲۰۲۲ء، اسلام آباد

مقالہ نگار: کیا ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل سے ادب کا مقصد حاصل ہو جاتا ہے اور کیا تمام ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل ممکن ہے؟

فرحین چودھری: تمام ادبی متون کو ڈرامائی تشکیل کی صورت میں نہیں ڈھالا جا سکتا۔ میں نے اپنے کئی افسانوں کی ڈرامائی تشکیل خود بھی کی ہے یہ منحصر کرتا ہے کہ اگر وہی مصنف جس نے خود افسانہ لکھا ہے اور اگر ڈرامائی تشکیل بھی کی ہے اگر آرٹسٹ بھی اچھے ہیں اور اگر اسے اسکرپٹ بھی لکھنا آتا ہے تو پھر مقصد حاصل ہو سکتا ہے۔

مقالہ نگار: ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل اپنا مجموعی تاثر کس حد تک قائم رکھتی ہے؟

فرحین چودھری: جیسے کہ میں نے پہلے بھی کہا کہ یہ منحصر کرتا ہے کے ڈرامائی تشکیل کون کر رہا ہے اگر تو اسکرپٹ کو بالکل اسی طرح لکھا جائے جیسے کہ وہ ادبی شہ پارہ تھا تو پھر اس کی پروڈکشن پر بھی منحصر ہے کہ وہ تاثر قائم کر سکتا ورنہ نہیں۔ ان سب میں آرٹسٹ، ڈائریکٹر، میوزک، سکرین، ایکٹنگ، پراپس (props) لباس یہ سب کچھ اصل شہ پارے کی روح اور تاثر کر قائم رکھنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ مجموعی تاثر اکثر قائم نہیں ہو پاتا اگر اسے کوئی دوسرا لکھے تو یہ بھی ہوتا ہے کہ ادبی شہ پارہ بعض دفعہ ڈرامائی تشکیل کے بعد زیادہ پر اثر ہو جاتا ہے مگر میں پھر وہی کہوں گی کہ یہ ڈرامائی تشکیل کرنے والے پر منحصر ہے۔

مقالہ نگار: آج کل جدید دور میں کتب بینی کے بجائے کیا ڈرامائی تشکیل اہم کردار ادا کر سکتی ہے؟

فرحین چودھری: ہاں بالکل! ڈرامائی تشکیل کی اہمیت اور بڑھ گئی ہے نئی نسل تو اپنی کتابوں کا مطالعہ بہت کم کرتی ہے اور بزرگ بھی پہلے تو کتابیں پڑھتے تھے مگر اب وہ بھی سہل پسندی کے تحت پڑھنے سے زیادہ دیکھنے کو ترجیح دیتے ہیں کیونکہ یہ آسان لگتا ہے۔ اگر ڈراما کا مقصد اچھا ہے تر وہ رول پلے کر سکتا ہے بجائے اس کے کہ فضول ساس بہو والے ڈرامے دکھانے کے۔ اگر ادب اٹھائیں اور اچھے لکھنے والوں کے ناول اٹھائیں، افسانے اٹھائیں ان کی ڈرامائی تشکیل کر لیں تو کسی نہ کسی طریقہ سے وہ ادب ہماری نئی نسل تک پہنچ سکتا

ہے اور زمانے کے حساب سے یہ ایک اچھا میڈیم ہے۔ بچے کتب کا مطالعہ کہاں کرتے ہیں۔ کتابیں چھپتی کم ہیں جو چھپتی ہیں وہ فٹ پاتھوں پر پڑی ہوتی ہیں۔ بہتر ہے کہ اچھے ادب کی ڈرامائی تشکیل کریں۔ میں تو کہتی ہوں یہ اس وقت ضرورت ہے اچھے ادب کی ڈرامائی تشکیل کی جانی چاہیے۔

مقالہ نگار: غلام عباس کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل نے ناظرین پر کیا تاثرات پیدا کیے ہیں؟

فرحین چودھری: غلام عباس کے جو افسانے ہیں ان پر تو بھارت میں فلم بھی بنی ہے۔ وہ فلم اچھی تھی۔ وجہ یہ ہے کہ انڈیا میں اس وقت ایکٹر بھی کمال کے تھے محنت کرتے تھے پھر رائٹرز، ڈائریکٹرز، موسیقی تمام کمال کا تھا۔ اب تو بھارت بھی بہت کمرشل ہو گیا۔ فلم کا بہت اچھا تاثر تھا، میں نے خود بھی دیکھی ہے۔

مقالہ نگار: غلام عباس کے افسانے قارئین کو زیادہ متاثر کرتے ہیں یا ناظرین کو؟

فرحین چودھری: دونوں پر الگ الگ انداز سے تاثر قائم ہوتا ہے کیوں کہ ناظرین ضروری نہیں کہ پڑھے لکھے بھی ہوں مگر قاری پڑھا لکھا ہوتا ہے تو کتاب کا مطالعہ کرتا ہے اس لئے میرے خیال میں قارئین اور ناظرین دونوں پر تاثر قائم کرنا ہے مگر ناظرین پر زیادہ تاثر قائم ہوتا ہے۔

ضمیمہ دوم:

انٹرویو شکیل عدنان ہاشمی، بتاریخ ۸ دسمبر ۲۰۲۱ء، اسلام آباد

مقالہ نگار: کیا ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل سے ادب کا مقصد حاصل ہو جاتا ہے اور کیا تمام ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل ممکن ہے؟

شکیل عدنان ہاشمی: بالکل میرے خیال میں ہو جاتا ہے۔ دراصل ڈراما بھی ادب کی ہی قسم ہے۔ اس لیے ادب کی ایک صنف کو دوسری صنف میں ڈھالنے سے ادب کا مقصد ختم نہیں ہو جاتا بلکہ اس کی افادیت بھی بڑھ جاتی ہے اور دائرہ کار بھی وسعت اختیار کر جاتا ہے۔

مقالہ نگار: ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل اپنا مجموعی تاثر کس حد تک قائم رکھتی ہے؟

شکیل عدنان ہاشمی: میرے خیال میں ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل مجموعی تاثر قائم نہیں رکھ سکتی بلکہ تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہ ٹیم ورک ہے من و عن کبھی بھی نہیں قائم ہوتا۔ ہاں البتہ کبھی کبھار خوبصورت اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس بات کا بھی امکان ہے کی یہ اچھی بھی ہو اور بری بھی لیکن امید یہی ہے کہ اچھی ہوتی ہے۔

مقالہ نگار: آج کل جدید دور میں کتب بینی کے بجائے کیاڈرامائی تشکیل اہم کردار ادا کر سکتی ہے؟

شکیل عدنان ہاشمی: میرا خیال ہے کہ یہ سوال بہت مشکل ہے مشکل اس لئے کہ اگر میں اس کا ایک جواب دیتا ہوں تو مزاحمت ہو جاتی ہے کتب بینی کی میری اپنی لائبریری ہے بھری پڑی ہے مگر میرا اپنا کوئی بچہ کتاب نہیں پڑھتا میں نے بہت کوشش کی مگر آج کل کے نوجوان میں کتب بینی کی عادت نہیں رہی، شوق نہیں رہا۔

مقالہ نگار: غلام عباس کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل نے ناظرین پر کیا تاثرات پیدا کیے ہیں؟

شکیل عدنان ہاشمی: میں نے اوور کوٹ میں ابن انشاء کی نظم ڈالی جس نے پوری صورتحال کو بیان کر دیا اس کے بعد لائٹنگ، شوٹنگ، رات میں کی تا کہ باقی چیزیں نظر نہ آئیں۔ ہم نے موسیقی اور شاعری کو استعمال کر کے اس تاثر کر بڑھا دیا لوگوں نے بھی اسے پسند کیا مگر مرکزی کردار بالکل ویسا ہی رکھا جیسا افسانے میں تھا۔ افسانے کی ساخت کو بھی ویسے ہی رہنے دیا اس کا فائدہ یہ ہوا کہ جب ہم نے اسے بصری آرٹ کے ساتھ مکس کیا تو اور کامیاب ہوا اور مجھے بھی پذیرائی ملی۔

مقالہ نگار: غلام عباس کے افسانے قارئین کو زیادہ متاثر کرتے ہیں یا ناظرین کو؟

شکیل عدنان ہاشمی: غلام عباس کے افسانے پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں تمام افسانوں کی ڈرامائی تشکیل ممکن نہیں ہے۔ دنیا کا جتنا بھی ادب ہے ضروری نہیں سارا منتقل ہو جائے۔ اس میں بہت سی چیزیں منتقل نہیں ہو سکتیں۔ جن افسانوں کے پلاٹ کریکٹر پر مشتمل ہوتے ہیں ان کا تو اخذ کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ پڑھنا بہت آسان ہے مگر دکھانا بہت مشکل ہے۔ کیوں کہ اس میں پرفارمنس شامل ہوتی ہے آپ نے بہت اچھا لکھا ہے مگر اگر کریکٹر نے اپنے کردار سے وفا نہیں کی تر آپ کی محنت ضائع ہو جاتی ہے۔ اس کے لیے ڈائریکٹر، رائٹر اور کریکٹر کا ہم خیال ہونا بہت ضروری ہے۔تب ہی آپ کامیاب ڈرامائی تشکیل کر سکتے ہیں۔ میرے خیال سے دونوں کو متاثر کرتے ہیں مگر ناظرین پر زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔