ادب اور نظریۂ تواخذ : احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں اور ”قاسمی کہانی“ کا تقابلی مطالعہ

مقالہ نگار

زارا عمر

یہ مقالہ

ایم فل (اُردو)

فیکلٹی آف لینگویجز

(اُردو زبان و ادب)

شعبۂ اردو زبان و ادب، فیکلٹی آف لینگویجز

نیشنل یونیورسٹی آف لینگویجز، اسلام آباد

فروری ۲۰۲۴ء

مقالے کے دفاع اور منظوری کا فارم

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

مقالے کا عنوان: **ادب اور نظریہ تواخذ : احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں اور "قاسمی کہانی" کا تقابلی مطالعہ**

پیش کار: زارا عمر

رجسٹریشن نمبر: 33 MPhil/Urd/F21

ماسٹر آف فلاسفی

(اُردو زبان و ادب)

ڈاکٹر نازیہ یونس ____________________

نگران مقالہ

پروفیسر ڈاکٹر جمیل اصغر جامی ____________________

ڈین فیکلٹی آف لینگو یجز

تاریخ ____________________

اقرار نامہ

میں زارا عمر حلفیہ اقرار کرتی ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا کام میرا ذاتی ہے اور نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد کے ایم فل سکالر کی حیثیت سے ڈاکٹر نازیہ یونس کی زیر نگرانی کیا گیا ہے۔ میں نے یہ کام کسی اور یونیورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا ہے اور نہ ہی آئندہ کروں گی۔

زارا عمر

مقالہ نگار

نیشنل یونیورسٹی آف لینگویجز، اسلام آباد

فروری ۲۰۲۴ء

فہرست ابواب

عنوان	صفحہ نمبر
مقالے کے دفاع کی منظوری کا فارم	iv
اقرار نامہ	v
فہرست ابواب	vi
Abstract	xi
اظہارِ تشکر	x
باب اوّل: موضوعِ تحقیق کا تعارف اور بنیادی مباحث	۱
الف۔ تمہید	۱
موضوع کا تعارف	۱
بیان مسئلہ	۲
مقاصدِ تحقیق	۳
تحقیقی سوالات	۳
نظری دائرہ کار	۳
تحقیقی طریقہ کار	۵
مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق	۵
تحدید	۶
پس منظری مطالعہ	۶
تحقیق کی اہمیت	۷
ب: نظریہ تواخذ: اساسی مباحث	۸
ا۔ تواخذ: تعارفی مباحث	۸

۱۔ موضوع کی تبدیلی کا جائزہ ۱۰
۲۔ کرداروں کے جذبات و خیالات کی عکاسی ۱۱
۳۔ واقعات کی ترتیب ۱۱
۴۔ عادات و اطوار ۱۲
ج۔ احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں کا تعارف ۱۹
مختصر سوانحی خاکہ ۱۹
افسانہ ''احسان''... ایک جائزہ ۲۳
افسانہ ''الحمدللہ''... ایک جائزہ ۲۴
افسانہ ''بیٹے بیٹیاں'' کا جائزہ ۲۵
افسانہ ''پہاڑوں کی برف''... ایک مطالعہ ۲۷
افسانہ ''ست بھرائی''... ایک جائزہ ۲۸
افسانہ ''سفارش'' ایک جائزہ ۲۹
افسانہ ''سلطان''... ایک جائزہ ۳۱
افسانہ ''گھر سے گھر تک''... ایک مطالعہ ۳۲
(د) ''قاسمی کہانی'' کا تعارف ۳۳
باب دوم: ڈرامے اور افسانے کے کرداروں، معاشرت اور منظر نگاری کا تقابلی جائزہ ۳۷
(ا) افسانے کے کرداروں، منظر نگاری اور معاشرت کا جائزہ ۳۷
احسان ۳۷
الحمدللہ ۳۹
بیٹے بیٹیاں ۴۱
پہاڑوں کی برف ۴۳
ست بھرائی ۴۴
سفارش ۴۶

سلطان ۴۸
گھر سے گھر تک ۴۹
(ب)ڈرامے کے کرداروں، منظر نگاری اور معاشرت کا جائزہ ۵۱
ڈراما"احسان" ۵۲
ڈراما"الحمدللہ" ۵۴
ڈراما"بیٹے بیٹیاں" ۵۵
ڈراما"پہاڑوں کی برف" ۵۷
ڈراما"ست بھرائی" ۵۹
ڈراما"سفارش" ۶۰
ڈراما"سلطان" ۶۲
ڈراما"گھر سے گھر تک" ۶۴
(ج) تواخذ کی تھیوری کے تحت کرداروں، معاشرت اور منظر نگاری میں افتراکات و اشتراکات ۶۵
باب سوم: ڈرامے میں افسانے کے موضوع اور زبان کی پیش کش کا تقابلی جائزہ ۷۹
(ا)ڈرامے کے موضوع اور زبان کا جائزہ ۷۹
احسان ۷۹
الحمدللہ ۸۱
بیٹے بیٹیاں ۸۴
پہاڑوں کی برف ۸۶
ست بھرائی ۸۹
سفارش ۹۲
سلطان ۹۴
گھر سے گھر تک ۹۷

(ب)تواخذ کی تھیوری کے تحت موضوعاتی اور لسانی اشتراکات وافتراکات ۹۹
احسان ۹۹
بیٹے بیٹیاں ۱۰۱
الحمدللہ ۱۰۴
پہاڑوں کی برف ۱۰۶
ست بھرائی ۱۰۹
سفارش ۱۱۱
سلطان ۱۱۳
گھر سے گھر تک ۱۱۵
باب چہارم: ڈرامے اور افسانے کے واقعات، پلاٹ اور مکالمات کی پیشکش کا تقابلی جائزہ ۱۲۰
(ا)افسانے میں واقعات، پلاٹ اور مکالمات کی پیش کش ۱۲۰
احسان ۱۲۱
الحمدللہ ۱۲۳
بیٹے بیٹیاں ۱۲۵
پہاڑوں پر برف ۱۲۷
ست بھرائی ۱۲۸
سفارش ۱۳۰
سلطان ۱۳۱
گھر سے گھر تک ۱۳۳
(ب)ڈرامے میں واقعات، پلاٹ اور مکالمات کی پیش کش ۱۳۴
احسان ۱۳۵
الحمدللہ ۱۳۶

بیٹے بیٹیاں ۱۳۷
پہاڑوں پر برف ۱۳۸
ست بھرائی ۱۴۰
سفارش ۱۴۱
گھر سے گھر تک ۱۴۲
(ج) تواخذ کی تھیوری کے تحت واقعات، پلاٹ اور مکالمات کے مابین اشتراکات و افتراکات ۱۴۴
احسان ۱۴۴
الحمدللہ ۱۴۶
بیٹے بیٹیاں ۱۴۷
پہاڑوں پر برف ۱۴۸
ست بھرائی ۱۵۰
سفارش ۱۵۱
سلطان ۱۵۲
گھر سے گھر تک ۱۵۴
ماحصل ۱۵۹
نتائج ۱۶۳
سفارشات ۱۶۴
مصادر و مراجع ۱۶۵

Abstract

Derivation is the name of transfer from one path or medium to another path or medium. In this, any genre of literature such as novel or fiction is adapted into visual literature such as drama or film. The most important theory on adaptation is that of Linda Hachin, who presented it in her work "A Theory of Adaptation". In this work, he has described the four methods of derivation with the help of which a work of art can be adapted into the form of drama. These four methods include the examination of change of subject, the sequence of events, the habits and moods and the reflection of the emotions and thoughts of the characters. Ahmad Nadeem Qasmi is a famous name in Urdu fiction. A few of his selected fables were dramatized under the theory of tawakhs. These legends include Ehsaan, Alhamdulillah, Sons and Daughters, Snow of the Mountains, Sat Bharai, Yadesh, Sultan and House to House. A comparative analysis of fiction and drama when studied in the context of Linda Hutchin's theory of derivation, in the presentation of characterization, sociology, scenery, themes, language presentation, events, plot and dialogues in drama and fiction. Where there are many commonalities there are also differences at many points and these differences are brought out in the context of Linda Hutchin's theory of derivation. The dramatization of fiction is the best application of Linda Hutchin's theory of derivation.

اظہارِ تشکر

اس مقالے کی تکمیل کے لیے خدائے بزرگ و برتر کا صد شکر اور اس کے خاص کرم نوازی کہ اس تحقیقی مقالے کی بروقت تکمیل ممکن ہوئی۔ اس کے لیے میں اپنی نگران ڈاکٹر نازیہ یونس کی انتہائی ممنون و مشکور ہوں۔ جنھوں نے ابتدا سے اب تک ہر قدم پر میرا ساتھ دیا۔ ان کی کمال شفقت اور حوصلہ افزائی سے یہ کام قلیل وقت میں تکمیل کو پہنچا۔

یہ تحقیقی مقالہ میرے والدین کی دعاؤں کا ثمر ہے جن کی دعاؤں سے میں اس قابل ہوئی۔ اپنی والدہ کا جتنا بھی شکریہ ادا کروں کم ہے جنھوں نے اپنی آغوش سے لے کر اب تک ہر مرحلے پر میری حوصلہ افزائی کی، میرا ساتھ دیا۔ اپنے والدِ محترم کا خصوصی شکریہ جن کی والہانہ محبت، محنت اور کوشش سے میں آج یہاں تک پہنچ سکی۔ اس کی کمی کو بہت محسوس کیا کیونکہ اس موقع پر ان کی خوشی ہی الگ ہونی تھی۔ میں اپنے بہن بھائیوں کی بھی شکر گزار ہوں جو ہمیشہ میرے لیے محبت و شفقت کا سرچشمہ رہے۔ ان سب کا فرداً فرداً ادا کرنا مجھ پر فرض ہے۔

میں اپنی پیاری دوست رباب ملک کی بھی مشکور ہوں ان کا خصوصی شکریہ ادا کرتی ہوں جنھوں نے شروع سے آخر تک ہر مرحلے پر میرے ساتھ بھرپور تعاون کیا، ساتھ دیا اور حوصلہ بڑھایا۔ اور میں اپنی ہم جماعت دوستوں کی بھی خاص طور پر شکر گزار ہوں جنھوں نے ہمیشہ عزت احترام کا مظاہرہ کیا، حوصلہ بڑھایا۔

یہ مقالہ ایک طالب علمانہ کاوش ہے اور اس کو ایک حد تک بہتر صورت میں پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی گئی ہے۔ لیکن اس میں اغلاط بھی ہوں گی اور لغزشیں بھی۔ لیکن اُمید رکھتی ہوں کہ اس کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھا جائے گا۔

زارا عمر

بابِ اوّل

موضوعِ تحقیق کا تعارف اور بنیادی مباحث

(ا) تمہید

موضوع کا تعارف

احمد ندیم قاسمی ہمہ جہت علمی اور ادبی شخصیت ہیں۔ وہ اردو ادب کے اہم تخلیق کاروں اور ادیبوں میں سے ایک ہیں جنہوں نے بیک وقت افسانوی ادب اور شاعری میں غیر معمولی فن کاری کا مظاہرہ کیا۔ انھوں نے اردو فکشن کے زریں عہد میں افسانہ نویسی کے میدان میں امتیاز حاصل کیا۔ وہ ترقی پسند تحریک کے سرگرم کارکن رہے۔ وہ اردو کے ان افسانہ نویسوں میں اولیت رکھتے ہیں جنہوں نے نہ صرف منشی پریم چند کی افسانوی روایت کو تقویت بخشی بل کہ بیانیہ میں بھی بہتر تجربے کیے۔ ان کا افسانہ عام طور پر دیہی زندگی اور دیہی زندگی میں بھی ان طبقوں پر محیط ہے جو مفلوک الحال اور ہزاروں سال سے استحصال کا شکار ہوتے آئے ہیں۔ سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی کے عہدِ عروج میں کسی دوسرے افسانہ نگار کا چراغ جلنا مشکل تھا لیکن احمد ندیم قاسمی نے اس عہد میں بھی اپنی اہمیت کا لوہا منوایا۔ انھوں نے انسانی زندگی اور فطرت کے پیچ و خم کو اپنے گہرے اور عمیق مشاہدے کی روشنی میں ایک جامع شکل دی۔ وہ دیہی زندگی کے بڑے نبض شناس تھے۔ علاوہ ازیں وہ انسانی نفسیات کو بھی اچھی طرح جانتے تھے۔ انھوں نے زندگی کے مسائل کے ساتھ ساتھ اپنے کرداروں کی نفسیاتی گرہیں کھولنے کی کوشش بھی کی۔ ان کے افسانے فکری و فنّی لحاظ سے سربلند ہیں۔ راقمہ کے اس تحقیقی مقالے کا موضوع ”ادب اور نظریۂ تواخذ: احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں اور ”قاسمی کہانی“ کا تقابلی مطالعہ“ ہے۔ اس تحقیقی مقالے میں احمد ندیم قاسمی کے ان افسانوں کا نظریۂ تواخذ کے تناظر میں جائزہ لیا گیا ہے جو ”قاسمی کہانی“ کے عنوان سے پاکستان ٹیلی ویژن پر ڈرامائی شکل میں دکھائے گئے۔

”قاسمی کہانی“ درحقیقت معروف افسانہ نویس احمد ندیم قاسمی کی تحریروں پر مبنی ڈرامائی تشکیل کا ایک سلسلہ ہے جسے پاکستان ٹیلی ویژن نے پیش کیا۔ ان ڈراموں میں متعدد اداکاروں کو مرکزی اور ضمنی کرداروں کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس ”قاسمی کہانی“ کے ہدایت کار ایوب خاور ہیں ۔ فن کاروں میں عارفہ صدیقی، صبا پرویز، خیام سرحدی، ریحانہ صدیقی، ریشم، اسلم محمود، فردوس جمال، مہرالنسا، حنا شاہین، فریحہ جبین، نائلہ خان، رستم اور خورشید شاہد جیسے نمایاں نام شامل ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے جن افسانوں کو ''قاسمی کہانی'' کی شکل میں ڈرامائی صورت میں پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیا گیا، ان میں درج ذیل آٹھ افسانے شامل ہیں:

۱۔ احسان

۲۔ الحمداللہ

۳۔ بیٹے بیٹیاں

۴۔ پہاڑوں کی برف

۵۔ ست بھرائی

۶۔ سفارش

۷۔ سلطان

۸۔ گھر سے گھر تک

ڈراما بصری اور تحریری ادب کی اہم ترین صنف ہے۔ یہ فنونِ لطیفہ کی قدیم ترین شکل ہے۔ ڈراما یونانی زبان کا لفظ ہے جس کا مطلب ہے کرنا یا کر کے دکھانا۔ اسے انسانی زندگی کی نقل اور عملی تصویر بھی کہا جاتا ہے۔ ڈرامے کی تعریف ڈاکٹر اے۔ بی اشرف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''گفتار اور حرکات و سکنات کی مدد سے اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کا نام ڈراما ہے۔''(۱)

اس تحقیقی مقالے میں درج بالا افسانوں کی ڈرامائی تشکیل بعنوان ''قاسمی کہانی'' کا نظریہ تواخذ کے تناظر میں تحقیقی تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں افسانوں اور ڈراموں کے مابین افتراکات اور اشتراکات کا تحقیقی جائزہ لیا گیا ہے۔

بیان مسئلہ

ڈراما اور افسانہ کو عالمی ادب میں منفرد مقام حاصل ہے۔ یہ فنونِ لطیفہ اور ادب کی قدیم ترین اشکال میں سے ہیں۔ مذکورہ تحقیقی مقالے میں احمد ندیم قاسمی کے مذکورہ بالا افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تحقیقی انداز میں مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس تحقیقی مقالے میں اس امر کا بھی تحقیقی جائزہ لیا گیا ہے کہ ڈرامائی تشکیل کے بعد افسانے کے حسن اور اس کی روح پر کیا اثر پڑا ہے؟ فکشن سے مواد لے کر اسے ڈرامائی شکل دکھانا اور ناظرین کے سامنے اداکاروں اور اداکاراؤں کی مدد سے پیش کرنا کوئی نیا کام نہیں ہے۔ اس تناظر میں احمد ندیم قاسمی کے مذکورہ بالا افسانے بھی قابلِ تحسین ہیں۔ یہ نکتہ

بھی قابلِ غور ہے کہ ہنوز احمد ندیم قاسمی کے افسانوں پر ڈرامائی تشکیل کے ضمن میں کوئی منظم اور جامع تحقیقی کام نہیں ہوا۔

اس تحقیقی مقالے میں منتخب افسانوں کی ''قاسمی کہانی'' کے عنوان سے ڈرامائی تشکیل کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ تحقیقی کام اپنی نوعیت کے اعتبار سے اہم اور منفرد تحقیقی کام ہے۔ مجوزہ تحقیق میں ایک صنف یا ہئیت سے دوسری صنف یا ہئیت میں ڈھالنے کے دوران ہونے والی تبدیلیوں کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس تناظر میں احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں کے کردار، واقعات، مکالمہ نویسی، منظر کشی، موضوعات اور پلاٹ کے تناظر میں جائزہ لیا گیا ہے اور ڈرامائی تشکیل کے تناظر میں ہونے والی تبدیلیوں یعنی افتراکات اور اشتراکات کا بھی تحقیقی انداز میں مطالعہ کیا گیا ہے۔

مقاصدِ تحقیق

ہر تحقیق کا کوئی نہ کوئی مقصد ہوتا ہے۔ بلا مقصد تحقیق بے معنی ہوتی ہے جسے ضیاع وقت اور ضیاعِ توانائی کہا جائے تو بے جا نہ ہو گا۔ مذکورہ تحقیق کے درج ذیل مقاصد ہیں:

۱۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی ''قاسمی کہانی'' کے عنوان کے تحت ڈرامائی تواخذ کا تحقیقی انداز میں مطالعہ کرنا۔

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

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

تحقیقی سوالات

زیرِ مطالعہ تحقیقی مقالے میں درج ذیل سوالات کے جوابات تلاش کرنے کی سعی کی گئی ہے:

۱۔ احمد ندیم قاسمی کے مذکورہ افسانوں کی ڈرامائی تشکیل میں حالات وواقعات کو کس طرح پیش کیا گیا ہے؟

۲۔ احمد ندیم قاسمی کے مذکورہ افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے بعد مذکورہ افسانے اور ڈرامے کس حد تک اپنا حقیقی تاثر قائم رکھنے میں کامیاب ہوئے؟

۳۔ احمد ندیم قاسمی کے مذکورہ افسانوں کے متون میں اور ''قاسمی کہانی'' کے ڈراموں میں افتراکات اور اشتراکات کیا کیا ہیں؟

نظری دائرہ کار

اردو افسانے اور ڈرامے میں کردار سازی کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ کردار نگاری افسانوی اور بصری ادب میں

ریڑھ کی ہڈی کی حامل ہے۔ افسانہ نویس اور ڈرامانویس کردار نگاری کے ذریعے ہی افسانوں اور ڈراموں میں زندگی سے متعلق اپنا مشاہدہ اور تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ مجوزہ تحقیق میں یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ ڈرامے نے کس مسئلے یا پہلو کو ناظرین تک پہنچایا۔ علاوہ ازیں کس مقصد کے پیشِ نظر ڈرامائی تشکیل کی گئی۔ اس تحقیقی مقالے میں ڈرامائی تشکیل کے بعد افسانے کے حسن اور روح پر کوئی اثر پڑا ہے۔ ادب سے مواد لے کر ڈراما بنانا کوئی نیا عمل نہیں ہے۔ اردو ادب میں کئی فکشن نویسوں بشمول سعادت حسن منٹو، غلام عباس، شوکت صدیقی، خدیجہ مستور، منشایاد، اشفاق احمد، بانو قدسیہ وغیرہ کے افسانوں اور ناولوں کی ڈرامائی تشکیل کر کے انھیں ٹیلی ویژن پر پیش کیا جا چکا ہے۔

افسانوں اور ناولوں کی ڈرامائی تشکیل کرتے ہوئے تواخذ کے نظریے کو اپنایا گیا۔ تواخذ کے نظریے کی ابتدا یونان سے ہوئی۔ انھوں نے قصے یا کہانی کو ناول، ڈرامے اور افسانے سے اخذ کیا اور انھیں تصویری شکل دی۔ تواخذ ایک راستے یا ذریعے سے دوسرے راستے یا ذریعے میں منتقلی کا نام ہے۔ یہ ایک صنف سے دوسری صنف میں ڈھالنے کا بھی نام ہے۔ تواخذ کی اصطلاح عام طور پر ناول سے منسوب کی جاتی ہے مگر دراصل تواخذ کا تعلق دیگر افسانوی ادب یعنی داستان، افسانے اور ڈرامے سے بھی اتنا ہی ہے جتنا کہ ناول سے ہے۔ مجوزہ تحقیق میں تحقیق کی بنیاد تواخذ کے نظریے کے تحقیقی جائزے پر کی گئی ہے اور یہ تجزیہ لنڈا ہچن کے وضع کردہ فریم ورک کے مطابق کیا گیا۔

تواخذ پر سب سے اہم نظریہ لنڈا ہچن کا نظریہ تواخذ ہے اور اس کی بنیاد لنڈا ہچن کی تصنیف "A Theory of Adaptation" ہے۔ یہ ایک تحقیقی کتاب ہے جو کہ میڈیا کی تبدیلی سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے اپنے خیالات کو میڈم کی تبدیلی، میڈیا اور بصری ادب تک محدود رکھنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ لنڈا ہچن ہی کے مطابق تواخذی عمل کے ذریعے کسی بھی تحریر یا فن پارے کی تبدیل شدہ میڈیم میں مطابقت اور انحراف کا جائزہ لینے کے لیے پرکھا جاتا ہے۔ اس کے لیے لنڈا ہچن نے شفاف تنقید(Fidelity Criticism) کی اصطلاح استعمال کی ہے۔

تواخذ کے نظریے میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ زبان آسان اور عام فہم ہو تاکہ ہر عمر اور ہر طبقے کے لوگ خط اٹھا سکیں اور ان کی اصلاح یا تربیت کی جا سکے۔ صرف اس ناول، افسانے یا کہانی کا تواخذ کیا جاتا ہے جسے قارئین اور عوامی سطح پر مقبولیت ہو۔ اس بات کا بھی خیال رکھا جاتا 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 یا ناول میں وقت کو زمانی ترتیب سے استعمال

نہیں کیا جاتا لیکن تواخذ کے دوران بصری ڈراموں کے کرداروں اور واقعات کو ترتیب سے پیش کیا جاتا ہے اور اس کے پلاٹ سے غیر اخلاقی مواد حذف کر لیا جاتا ہے۔ لنڈا ہچین نے اپنی کتاب "A Theory of Adaptation" میں نظریہ تواخذ کے چار طریقے بیان کیے گئے ہیں جن کی مدد سے فن پارے کو ڈرامے کی شکل میں ڈھالا جا سکتا ہے:

- موضوع کی تبدیلی کا جائزہ (Overview Topic Change)
- واقعات کی ترتیب (Sequence of Events)
- عادات واطوار (Habits of Costumes)
- کرداروں کے جذبات وخیالات کی عکاسی (Sentiments and Ideas of Character)

یہ نکتہ ذہن نشین رہے کہ تواخذ ایک صنف یا ہئیت سے دوسری صنف یا ہئیت میں فن پارے کو تبدیل کرنے اور ڈھالنے کا نام ہے۔ اس کے تحت افسانوی ادب یعنی داستان، ناول اور افسانے کو ڈرامے کی شکل میں ڈھالا جاتا ہے اور اس بصری ادب کے فن پارے کو سکرین پر بھی پیش کیا جاتا ہے۔ اس تناظر میں متن سے انحراف اور مطابقت کا بھی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ اس بات پر بغور اور مفصل تحقیق کی گئی ہے کہ ڈراما کس حد تک اپنا حقیقی تاثر قائم کرنے میں کامیاب رہا اور اس کے مرکزی خیال میں کوئی بنیادی تبدیلی تو نہیں آئی۔

تحقیقی طریقہ کار

تحقیق کا موضوع ''ادب اور نظریۂ تواخذ: احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں اور ''قاسمی کہانی'' کا تقابلی مطالعہ'' ایک ایم فل سطح کا تحقیقی مقالہ ہے جس میں احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تحقیقی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اس 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۔ علاوہ ازیں اس تحقیقی مقالے میں منتخب افسانوں کے ان پہلوؤں کا بھی جائزہ لیا گیا ہے جو زیادہ نمایاں رہے اور ان پہلوؤں کا بھی تحقیقی مطالعہ کیا گیا جو ایک ہئیت سے دوسری ہئیت میں تبدیلی کے بعد نمایاں نہ ہو سکے۔ اس ضمن میں افسانہ نویسی اور ڈراما نویسی پر لکھی گئی تحقیدی کتب، تحقیدی مضامین اور تحقیقی مقالہ جات سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ مزید برآں مختلف جامعاتی، سرکاری اور نجی کتب خانوں اور آن لائن ویب گاہوں سے بھی حسب ضرورت فائدہ اٹھایا گیا ہے۔

مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق

افسانہ نویسی، ڈراما نگاری، نظریہ تواخذ اور احمد ندیم قاسمی کی تخلیقات اور نثر نگاری پر اس سے قبل بھی کافی

تحقیقی کام ہو چکا ہے۔ ذیل میں نظریہ تواخذ اور احمد ندیم قاسمی کے حوالے سے مختلف جامعات میں کی گئی تحقیق کو سپردِ قلم کیا گیا ہے:

۱۔ ثوبیہ عمر، اردو ادب اور میڈیا: نظریہ تواخذ کے تناظر میں غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیاتی مطالعہ (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم فل اردو)، مخزونہ: شعبہ اردو، نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد، ۲۰۲۲ء

۲۔ ثانیہ صابر، میڈیا میں اردو ادب کی عکاسی: تواخذ کی تھیوری کے تناظر میں ناول کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیاتی مطالعہ (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم فل اردو)، مخزونہ: شعبہ اردو، نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد، ۲۰۲۳ء

۳۔ طاہرہ غفور، امراؤجان ادا: ناول اور جے۔ پی۔ دتہ کی فلم کا تقابلی تجزیہ (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم ایس اردو)، مخزونہ: شعبہ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد، ۲۰۱۸ء

ان کے علاوہ بھی مختلف تحقیقی مقالات اور تحقیقی مضامین نظریہ تواخذ اور افسانوی ادب کی اصناف کی ڈرامائی تشکیل پر لکھے جا چکے ہیں۔ مزید برآں اردو زبان وادب کے علاوہ انگریزی زبان وادب میں اس پر کافی کام ہو چکا ہے۔

تحدید

مجوزہ عنوان کے تناظر میں تحقیق کی تحدید احمد ندیم قاسمی کے ان افسانوں پر محیط ہے جن کا ذکر گزشتہ صفحات میں کیا جا چکا ہے۔ ان مذکورہ افسانوں کو ڈرامائی شکل دینے کے لیے کن کن تبدیلیوں سے گزارا گیا۔ افسانوں کے موضوعات، افسانوی کردار اور واقعات افسانہ 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، تصویری یا کرداری رنگ 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۔

پس منظری مطالعہ

اردو ڈراموں، اردو افسانوں اور احمد ندیم قاسمی کی مختلف جہات پر تحقیق کی دنیا میں کافی طبع آزمائی ہو چکی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی فکری وفنّی جہات پر مختلف حوالوں سے کافی کام تحقیقی انداز میں ہو چکا ہے۔ تاہم ان کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل پر تحقیقی کام ہنوز نہیں ہوا۔ اسی گنجائش کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے ''ادب اور نظریۂ تواخذ: احمد ندیم قاسمی

کے منتخب افسانوں اور ''قاسمی کہانی''کا تقابلی مطالعہ''کا موضوع منتخب کیا گیا۔ افسانوی ادب کے متعدد ایسے فن پارے ہیں جن کو ڈرامائی شکل دے کر سٹیج یا سکرین پر دکھایا جا چکا ہے۔ ان میں داستان، ناول اور افسانے کی فلم اور ڈرامے میں تبدیلی اور تشکیل شامل ہے اور پھر بدلے ہوئے میڈیم کے حوالے سے ان فن پاروں کا تحقیقی و تجزیاتی مطالعہ بھی کیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں احمد ندیم قاسمی کی نثر نگاری کو بھی تحقیق کا موضوع بنایا گیا ہے۔ سبینہ اویس نے ''احمد ندیم قاسمی کی نثر نگاری کا تنقیدی جائزہ'' کے عنوان سے شعبہ اردو، اورینٹل کالج، لاہور سے ۲۰۱۱ء میں ڈاکٹریٹ کا تحقیقی مقالہ قلمبند کیا۔ غلام حسین ورک نے ''احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری'' کے موضوع پر ایم اے اردو کا تحقیقی مقالہ لکھا۔ رابعہ اختر نے ''احمد ندیم قاسمی کے نسوانی کرداروں کا جائزہ'' کے عنوان سے ۲۰۰۶ء میں تحقیقی مقالہ لکھ کر گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور کے شعبہ اردو سے ایم اے اردو کی ڈگری حاصل کی۔

تحقیق کی اہمیت

مذکورہ موضوع ادب کی دو نمایاں اور قابلِ قدر اصناف ڈراما اور افسانہ کے گرد گھومتا ہے۔ ان دونوں اصناف کے ذریعے ایک خاص پیغام کو بہتر انداز سے عوام تک پہنچایا جاتا ہے۔ اردو ادب میں تحقیقی میدان میں ان دونوں اصناف پر کئی تحقیقی اور تنقیدی کتب، مضامین اور مقالہ جات لکھے جا چکے ہیں۔ ان دونوں موضوعات کو سندی اور غیر سندی تحقیق کا کافی حد تک موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ نکتہ یاد رہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں پر بھی مختلف حوالوں سے تحقیق کی جا چکی ہے۔ مگر احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل جو ''قاسمی کہانی'' کے عنوان سے ان کے منتخب افسانوں کی گئی، پر ابھی تک کوئی بھی تحقیقی کام سندی یا غیر سندی تحقیق کے میدان میں نہیں ہوا۔ مجوزہ تحقیقی مقالے میں دونوں اصناف یعنی افسانے اور ڈرامے کے تحقیقی مطالعے کے ساتھ ساتھ ان کے ضروری لوازمات، محرکات اور متعلقات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ایک ہئیت سے دوسری ہئیت میں منتقلی کے دوران ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ لیا گیا ہے اور احمد ندیم قاسمی کے افسانے چونکہ عام دیہی باشندوں کے افسانے ہیں اور حقیقت و دیہات نگاری کے ترجمان بھی ہیں۔ اسی لیے وہ ہمارے سماج کے ترجمان ہیں اور سماجی مسائل کی بخوبی عکاسی بھی کرتے ہیں۔ ڈرامے کی صنف میں اگر عام آدمی اور سماج کی زندگی کو بہتر انداز میں دکھایا جائے تو اس کی اثر پزیری میں اضافہ ہو سکتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی ''قاسمی کہانی'' کے عنوان سے ڈرامائی تشکیل جو کہ پاکستان کے قومی ٹی وی چینل یعنی پاکستان ٹیلی ویژن (پی ٹی وی) پر دکھائے گئے ہیں، کے حوالے سے ابھی تک سندی اور غیر سندی تحقیقی میدان میں تحقیقی کام نہیں ہوا۔ مذکورہ مجوزہ تحقیق کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل بعنوان ''قاسمی کہانی''

کا تحقیقی انداز میں بھرپور مطالعہ کیا گیا ہے اور یہ دیکھنے کی پوری کوشش کی گئی ہے کہ معیاری افسانوں کی ڈرامائی تشکیل میں ان افسانوں نے کیا مثبت اور نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

افسانہ کی تعریف

اردو کی بیانیہ اصناف میں سب سے زیادہ مقبولیت افسانے کو ملی۔ سو برس سے کم کی مدت میں اس صنف نے غیر معمولی کامیابی حاصل کی۔ افسانے کے ذریعے فرد کی زندگی کے کسی ایک پہلو، کسی ایک نفسیاتی یا مہذباتی کیفیت، یا کسی ایک تجربے کو افسانے کا موضوع بنایا جاتا ہے۔

افسانے کی کوئی قطعی تعریف ممکن نہیں ہے۔ اس کی متعدد تعریفیں کی گئی ہیں مثلاً یہ کہ افسانہ ایک ایسی نثری کہانی ہے جسے پڑھنے کے لیے آدھے گھنٹے کا وقت لگے۔ کسی کا کہنا ہے کہ افسانہ کی طوالت اتنی ہونی چاہیے کہ ایک ہی نشست میں پڑھا جا سکے۔ کسی کا خیال ہے کہ افسانہ کسی ایک واقعے کا بیان ہوتا ہے جس میں ابتداء وسط اور انجام ہو۔

ان میں سے ہر تعریف میں افسانے کی کسی ایک اہم خصوصیت کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔ ماہرین ادب نے اس کی جو تعریفیں بیان کی ہیں، ان کی رو سے افسانہ ایک تخیلی مختصر نثری بیانیہ ہے۔ افسانے میں واقعات کا بیان، کرداروں کی گفتگو اور منظر و ماحول کی پیش کش بہت نپی تلی اور تاثر سے بھرپور ہونی چاہیے۔ یہاں تاثر سے مراد وحدت تاثر ہے۔

افسانے کے اجزائے ترکیبی

پلاٹ، کردار، زمان و مکان، مرکزی خیال اور اسلوب افسانے کے فن میں خاص اہمیت ہے۔

پلاٹ

اردو میں بغیر پلاٹ کے افسانے بھی لکھے گئے ہیں لیکن زیادہ تر افسانے کسی پلاٹ ہی کی بنیاد پر قائم ہوتے ہیں۔ افسانے میں انھیں واقعات یا واقعے کو پیش کیا جاتا ہے جو مجموعی تاثر کو نمایاں کرنے میں معاون ہوں۔ یہ مجموعی تاثر پلاٹ یا ماجرے کے واقعات کے منطقی رابطہ سے پیدا ہوتا ہے جو ان کے آغاز، وسط اور انجام کی تشکیل ہے۔

کردار

افسانے میں کردار کی شخصیت کے کچھ ہی پہلو دکھائے جاسکتے ہیں، اس لیے افسانے کی کامیابی کے لیے لازمی ہے کہ اس کی ابتدا ہی میں کردار کا واضح نقش ابھر آئے۔ کوئی بھی اچھا افسانہ کردار نگاری کے فن پر گرفت کے بغیر

وجود میں نہیں آتا۔ اردو کے مشہور افسانے بالعموم کرداروں کے افسانے ہیں۔ یہاں پر یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ افسانے کے کردار کیسے ہوں؟ افسانے میں کردار ایک مخصوص حد بندی میں ہی حرکت و عمل کر سکتے ہیں۔ ان کے فکری اور جذباتی میلانات بھی افسانے کے مرکزی موضوع کے تابع ہوتے ہیں۔ اس لیے قابل توجہ کردار وہی ہے جو ان تمام پابندیوں کے باوجود کاری کے دل ودماغ پر ایک گہرا نقش چھوڑنے میں کامیاب ہو جائے۔

زمان ومکاں

ہر واقعہ اور ہر انسانی تجربہ وقت کے کسی نہ کسی مخصوص دائرے اور مکان یا مقام کے کسی نہ کسی معینہ پس منظر میں جنم لیتا ہے۔ اچھا افسانہ نگار وہی ہے جو ماحول کی جزئیات پر گہری نظر رکھتا ہو اور کرداروں کے زمانی پس منظر سے اچھی طرح آگاہ ہو۔ اس کے علاوہ افسانے میں منظر نگاری اور جذبات نگاری کی بھی اہمیت ہے۔

مرکزی خیال

ہر اچھا افسانہ کسی نہ کسی مرکزی خیال کے گرد گھومتا ہے۔ لکھنے والے کے تصور حیات و کائنات یا زندگی کی طرف اس کے رویے کی نشاندہی بھی افسانے کے مرکزی خیال سے ہوتی ہے۔ مرکزی خیال میں جتنی گہرائی ہوگی، افسانے میں اتنی ہی وسعت پیدا ہوگی۔

اسلوب

افسانہ اختصار وایجاز کا فن ہے جسے افسانوی زبان میں ادا کیا جاتا ہے۔ افسانوی زبان سے مراد ایسی زبان ہے جو نہ فلسفیانہ ہو اور نہ علمی۔ بلکہ واقعے اور صورت حال کو موثر طریقے سے بیان کرنے کی صلاحیت رکھتی ہو۔ افسانے کی زبان میں سادگی وروانی اور حقیقت پسندی کا عنصر ضروری ہے۔ یہی خوبیاں کسی افسانے کو دلچسپ بناتی ہیں۔ ہر افسانہ نگار کا اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لیے پریم چند اور منٹو، عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر، راجندر سنگھ بیدی، اور انتظار حسین کے افسانوی اسالیب کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

ڈراما کی تعریف اور اجزائے ترکیبی

ڈراما کی تعریف

ڈراما یونانی زبان کے لفظ "ڈراؤ" سے ماخوذ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "کر کے دکھائی ہوئی چیز"۔ ارسطو نے ڈرامے کو "عمل کی نقل" کہا ہے اور یہ عمل زندگی کی عکاسی کا نام ہے۔

اصطلاح میں کسی قصے یا واقعے کو کرداروں کے ذریعے تماشائیوں کے سامنے پیش کرنے کو ڈراما کہتے ہیں۔ یعنی ڈرامے میں عمل کو اہمیت حاصل ہے۔ ناول اور افسانوں کو دیکھا جائے تو صرف لکھنے اور پڑھنے تک محدود ہیں جب کہ ڈراما صرف لکھنے تک محدود نہیں بلکہ ان کہانیوں کو عملی طور پر پیش بھی کیا جاتا ہے۔ ان کہانیوں کو عملی طور پر پیش کرنے والے کرداروں کو اداکار کہتے ہیں۔ یہ اداکار جہاں ان کہانیوں کو عملاً پیش کرتے ہیں اس کو اسٹیج کہتے ہیں۔ مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا کہ ڈراما کسی واقعے، قصے یا کہانی کو عملی طور پر پیش کرنے کا فن ہے۔

ڈرامے عام طور پر دو طرح کے ہوتے ہیں جو کافی مقبول ہیں۔ ایک المیہ (Tragedy) اور دوسرا طربیہ (Comedy)۔ وہ ڈرامے جن کا انجام دردناک اور الم ناک ہو اسے المیہ کہتے ہیں اور جو ڈرامے خوشی اور مسرت پر ختم ہوں وہ طربیہ کہلاتے ہیں۔ المیہ کا مقصد ہوتا ہے تماشائیوں کے اندر درد، دکھ اور ہمدردی کے جذبے کو پیدا کرنا جب کہ طربیہ کا مقصد ہوتا ہے تماشیوں کو تفریح اور خوشی عطا کرنا۔

اجزائے ترکیبی

ناول اور افسانے کی طرح ڈرامے کے بھی اجزائے ترکیبی ہیں جن کے ذریعے ڈراما تیار ہوتا ہے اور ان اجزائے ترکیبی سے ڈراما ادبی حیثیت حاصل کرتا ہے۔ ڈرامے کے جو اجزائے ترکیبی مقبول ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں:

ڈراما میں پلاٹ

ڈراما میں کسی قصہ، واقعہ یا کہانی کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں اور بھی ضمنی قصے یا واقعے نکلتے چلے جاتے ہیں۔ انہی واقعات یا قصوں کو ترتیب کے ساتھ پیش کرنے کو پلاٹ کہا جاتا ہے۔ آسان لفظوں میں یہ کہا جاسکتا کہ پلاٹ کہانی کی ترتیب کو کہتے ہیں۔ اسی ترتیب کے تحت ڈراما آگے بڑھتا ہے۔ اس سے قصے میں دلچسپی بھی پیدا ہوتی ہے اور ڈراما اثر دار بھی ہوتا ہے۔ ڈرامے کے پلاٹ میں اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ کہیں پر بھی جھول پیدا نہ ہو۔ کیونکہ اگر اس کی ترتیب میں ذرا سا بھی جھول آیا تو وہ تماشائیوں کے لیے الجھن پیدا کرے گا اور پھر وہ ڈراما ناکام ہو سکتا ہے۔

اسی طرح ڈرامے کے پلاٹ میں اس بات کا بھی دھیان رکھنا پڑتا ہے کہ وہ مختصر ہو۔ چونکہ ڈرامے کے لیے وقت محدود ہوتا ہے، کم وقت میں پوری کہانی کو پیش کرنا رہتا ہے اس لیے اس میں اختصار سے کام لیا جاتا ہے۔

دیکھا جائے تو پلاٹ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ اکہرا اور تہہ دار۔ اکہرے کا مطلب یہ ہے کہ اگر کسی شخص کے بارے میں کئی واقعات پیش کیے جارہے ہیں تو وہ آپس میں مربوط یا جڑے ہوئے ہوں۔ تہہ دار پلاٹ کا مطلب یہ ہے کہ اگر کسی کے بارے میں کئی واقعات پیش کیے جارہے ہوں تو ضروری نہیں کہ وہ آپس میں جڑے ہوئے ہوں، بلکہ دوسرے کرداروں کی مدد سے وہ واقعات خود اس شخص سے جڑ جاتے ہیں۔ لیکن اکہرا پلاٹ بہتر مانا جاتا ہے۔

ڈراما میں کردار نگاری

کہانی یا واقعے کو پیش کرنے کے لیے کرداروں کی ضرورت پڑتی ہے۔ انہی کرداروں کے ذریعے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ اس لیے ڈرامے میں کردار نگاری کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ڈرامے میں کردار جتنے اچھے، سچے، جاندار اور جیتے جاگتے ہوں گے ڈراما اتنا ہی اچھا مانا جائے گا۔ وہ کردار جو حقیقی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں اور وہ مرورِ ایام کے بعد بھی انہیں زندہ رکھے تو ایسے کردار کو متحرک اور جاندار کردار کہتے ہیں۔ ایسے کردار اپنے سماج، عہد اور معاشرے کی حقیقی تصویر پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح زمانے اور ماحول کی تبدیلی کے اثر سے جو کردار بدلتے رہتے ہیں انہیں ارتقائی کردار کہتے ہیں۔ اور جو کردار شروع سے آخر تک ایک ہی حالت میں رہتے ہوں، ان میں کوئی تبدیلی نہ آئے تو ایسے کردار کو جامد کردار کہتے ہیں۔ ان میں ارتقائی کردار کو کافی اہمیت حاصل ہے۔

کردار نگاری کے لیے اس بات کا خاص خیال رکھنا پڑتا ہے کہ جو کردار جیسا ہو یا جس معاشرے اور سماج کا ہو اس کے لیے ویسی ہی زبان کا استعمال کیا جائے اور جیسا ماحول ہے اسی ماحول کے اعتبار سے بات کریں۔

ڈراما میں مکالمہ نگاری

ڈراما میں مکالمہ نگاری کو بھی اہم مانا گیا ہے۔ مکالمہ دو یا دو سے زیادہ لوگوں کے مابین ہونے والی بات چیت کو کہتے ہیں۔ اسٹیج ڈراما میں بہت سے ایسے مکالمے ہوتے ہیں جنہیں لکھا نہیں جاتا بلکہ کرداروں کی مدد سے ڈراما پیش کرتے وقت ان کی حرکتوں سے ادا کر دیے جاتے ہیں۔ یعنی بہت سی باتیں بیان نہ کر کے کرداروں کی حرکتوں کے ذریعے وہ بات مکمل کر دی جاتی ہے۔

ڈراما میں مکالمہ اس لیے اہم ہوتا ہے کیونکہ اسی کے ذریعے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ چونکہ ڈرامے کا وقت محدود ہوتا ہے اس لیے اس میں کم سے کم الفاظ کا استعمال کرنا چاہیے۔ اسی طرح اگر ایک جملہ سے بات پوری ہو جائے تو اس

کے لیے دوسرا جملہ نہیں لکھا جاتا ہے۔ اسی طرح جو کردار جیسا ہے یا جس سماج و معاشرے کا ہے اس کو ویسا ہی گفتگو کرتے ہوئے دکھایا جائے۔ ایسا وہی ڈراما نگار کر سکتا ہے جو مختلف زبان اور تہذیب سے واقف ہو۔

ڈراما میں زبان

ڈرامے کی زبان صاف، سادہ، آسان اور عام فہم ہونا ضروری ہے۔ کیونکہ اگر مشکل زبان کا استعمال کیا جائے گا تو سامنے والے کو سمجھنے میں دقت پیش آئے گی جس سے ڈراما مقبول نہیں ہو گا۔ یعنی ایسی زبان کا استعمال کرنا ضروری ہے جسے عوام سمجھ سکیں۔

اسی طرح ڈرامے کا جو موضوع ہو گا اسی کے اعتبار سے زبان کا استعمال ہو گا۔ یعنی سماجی، تاریخی اور سیاسی وغیرہ موضوعات میں اسی کے تحت زبان کا استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح جیسا کردار ہو گا ویسی ہی اس کی زبان ہو گی۔ اسی طرح ماحول کے اعتبار سے بھی زبان کا استعمال ہوتا ہے۔ یعنی اگر خوشی کا ماحول ہے تو اس کی زبان اسی طرح ہو گی اور اگر غم ہے تو اس کی زبان الگ ہو گی۔

موسیقی

آج کل جو ڈرامے پیش کیے جاتے ہیں ان میں موسیقی بھی ہوتی ہے۔ اس کے ذریعے ماحول، حالات اور کردار کا عکس پیش کیا جاتا ہے جس سے ڈراما اور زیادہ پر اثر ہوتا ہے۔ اس سے خوشی، غم یا ڈر وغیرہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

آرائش

ڈرامے میں آرائش یا سجاوٹ بھی ہوتی ہے۔ اس سے بھی ڈرامے میں ایک الگ اثر قائم ہوتا ہے۔

تحقیق کی بنیاد نظریہ تواخذ پر رکھی گئی ہے۔

ب: نظریہ تواخذ: اساسی مباحث

ا۔ تواخذ: تعارفی مباحث

کسی خیال، احساس یا جذبے کی نقل کو ابلاغ میں خوبصورتی اور مہارت سے پیش کرنے کا فن تواخذ کہلاتا ہے۔ تواخذ عربی زبان کا لفظ ہے۔ یہ باب تفاعل کے وزن پر ہے اور اس کا مادہ اخذ کرنا سے ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اس حوالے سے یوں گویا ہوتے 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 کے ہیں۔ یہ ایک نئی اصطلاح ہے لیکن اس کا استعمال زمانہ قدیم سے ہو رہا ہے۔"(۲)

اس کے لیے انگریزی میں "Adaptation" کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ در حقیقت کسی بھی بنی نوع آدم کی قوتِ گویائی اور تخیل ہی ادب کی ابتدا ہے۔ یہی قوتِ 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 اور ناظرین کے روبرو پیش کیا جاتا ہے تو ان کے اذہان پر گہرے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ یہ منتقلی در حقیقت نظریہ تواخذ کہلاتی ہے۔ اسے ہم کسی بھی تحریر کا بصری ترجمہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ کوئی نیا نظریہ نہیں ہے۔ ازمنہ قدیم میں انگریزی افسانوی ادب کے کئی فن پاروں کو سکرین پر فلمایا گیا اور انھیں اسٹیج پر بھی پیش کیا جاتا رہا۔ مثال کے طور پر معروف ڈراما نگار ولیم شیکسپیئر نے ثقافتی لوک کہانیوں کو سٹیج پر پیش کیا گیا۔ انھوں نے اس سے انگریزی ادب میں اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوایا۔ ان کے شاہکار ڈرامے بعنوان "رومیو اینڈ جولیٹ" پر ایک فلم بنائی گئی جس نے شاندار کامیابی حاصل کی۔

کسی کتاب، تخلیقی فن پارے، ناول یا افسانے کو نئے ناظرین کے سامنے نئے انداز سے پیش کرنا "تواخذ" کہلاتا ہے۔ اس کی تعریف ایسے بھی کی جاسکتی ہے:

۱. موزوں بنانا (جیسا کہ کسی مخصوص یا نئے استعمال یا صورت حال کے لیے اکثر ترمیم کے ذریعے۔
۲. موافقت کا عمل یا موافقت پزیر ہونے کی حالت۔
۳. جو کچھ موافقت پزیر ہے، خاص طور پر ایک نئی صنف میں لکھی گئی تحریر۔

ہمارے ہاں کسی افسانے یا ناول کو بنیاد بنا کر اسے بصری ادب میں ڈھالنے کا رجحان کافی حد تک پایا جاتا ہے۔ تواخذ اصل متن کی ایسی نقل ہے جس میں الفاظ، موزوینت اور نغمے کے ذریعے کرداروں کو معروفِ عمل دکھایا جاتا ہے جیسا کہ وہ ہوتے ہیں یا اس سے بہتر یا بدتر انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ بصری ادب یعنی فلم یا ڈراما کو متحرک تصاویر کا مجموعہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ اگرچہ اس میں ساکت تصاویر کو اس طرح سے دکھایا جاتا ہے کہ ان کے متحرک ہونے کا گمان گزرتا ہے اور نظری دھوکا ناظرین میں یہ احساس پیدا کرتا ہے کہ جیسے وہ متحرک اشیا دیکھ رہے ہیں۔ مناظر کی عکس بندی آلات کی مدد سے کی جاتی ہے جسے حرکی کیمرہ کہا جاتا ہے جو ساکت سے متحرک کا زبردست گمان پیدا کرتا ہے۔ یہ ایک

ایسا فن ہے جس میں کسی فن پارے کو نمایاں انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ بنیادی طور پر اس میں اشاری نظام کا پہلے سے کی گئی کاوشوں سے موازنہ کیا جاتا ہے تاکہ جو نئی کوشش سامنے آئے وہ موجودہ بصری ادب کی کسی حد تک نمایندگی کر سکے۔ تواخذ کے نظریے کی تعریف ثوبیہ عمر اپنے مقالے میں یوں کرتی ہیں:

> ”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 جاسکتا ہے۔ ادب اور میڈیا دو مختلف ذرائع ہیں۔ ان دونوں کی اپنی طاقت اور کمزوریاں بھی 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۔“[۳]

تواخذ درحقیقت الفاظ کی جیتی جاگتی اور زندہ تصویر بنانے کا عمل ہے۔ جہاں متن سے حاصل ہونے والی معلومات کو استعمال میں لاتے ہوئے کرداروں کو حرکت کرتے ہوئے پردے پر دکھایا جاتا ہے۔ ادبی متن جس کا ڈرامائی تشکیل کے لیے انتخاب کیا جاتا ہے، وہ متن پہلے ہی سے آزمودہ اور عوام کا پسندیدہ ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود اس تواخذی عمل کے کامیاب یا ناکام ہونے کا پہلو خارج از امکان نہیں۔ اس لیے نظریہ تواخذ ادبی دنیا میں ایک خاص مقام رکھتا ہے۔

نظریہ تواخذ کے سلسلے میں لنڈا ہچین کا نام سب سے نمایاں ہے جنھوں نے اس نظریے کو پوری دنیا میں پھیلانے میں اپنا بھرپور کردار ادا کیا۔ لنڈا ہچین ۲۴ اگست ۱۹۴۷ء کو کینیڈا میں پیدا ہوئیں۔ وہ ایک پروفیسر، نقاد، دانش منداور ماہر لسانیات تھیں۔ وہ لسانیات کی عالمی تنظیم Modern Language Association کی صدر رہ چکی ہیں۔

تواخذ کا نظریہ اگرچہ مختلف دانش مندوں نے اپنے اپنے انداز میں پیش کیا لیکن اس میں سب سے اہم نام لنڈا ہچین کا ہے۔ لنڈا ہچین اس کی تعریف اپنی تصنیف "A Theory of Adaptation" میں یوں کرتی ہیں:

> "An acknowledged transposition of a recognizable other work or works."[(4)]

لینڈا (Linda) ہیچین اپنی کتاب A Theory of Adaptation کے دیباچہ میں کہتی ہیں۔ میں نے پریکٹس (Practice) سے نظریہ اخذ کرنے کی کوشش کی ہے اور اس نظریے کو سمجھنے کے لیے بہت سی مثالوں کا

استعمال کیا ہے تاکہ کسی مانوس کام کو جوڑنے میں آسانی ہو۔ وہ کہتی ہیں کہ ان کا طریقہ یہ ہے کہ متن پر مبنی مسئلے کی نشاندہی کی جائے جو مختلف ذرائع ابلاغ میں پھیلے ہوئے ہیں۔ لینڈا(Linda) کے مطابق تواخذی عمل کے ذریعے کسی تحریر کو اس کے تبدیل شدہ میڈیم میں مطابقت اور انحراف کا جائزہ لینے کے لیے پرکھا جاتا ہے اور اس کے لیے لینڈا (Fide criticism)"شفاف تنقید" کی اصطلاح استعمال کرتی ہیں۔ لینڈا(Linda) ناول کو ڈرامے یا نظم کے تحت ڈھالنے کے لیے تواخذ کے چار طریقے اخذ کرتی ہیں جن کے تحت ناول اور ڈرامے کی تبدیلیوں کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ یہ طریقے درج ذیل ہیں:

۱. موضوع کی تبدیلی کا جائزہ(Topic change overview)
۲. کرداروں کے جذبات وخیالات کی عکاسی(Sentiments and ideas of characters)
۳. واقعات کی ترتیب(Sequence of events)
۴. عادات واطوار(Habits and custom)

ذیل میں ان چار طریقوں کو، جن کا ذکر لنڈا ہچن نے اپنی تصنیف "A Theory of Adaptation" میں کیاہے، کی وضاحت مفصل طور سے کی گئی ہے۔

۱۔ موضوع کی تبدیلی کا جائزہ(Topic Change Overview)

لنڈا ہچن کا خیال ہے کہ جب بھی کسی افسانوی ادب کے فن پارے یعنی داستان، ناول اور افسانے کو ڈرامائی شکل یعنی بصری ادب میں ڈھالا جاتا ہے تو بنیادی موضوع وہی رکھا جاتا ہے جو اس افسانوی ادب کے فن پارے کا ہوتا ہے اور اس مرکزی فکر یا بنیادی موضوع میں کوئی تبدیلی نہیں کی جاتی لیکن کسی بھی موضوع کی تبدیلی ضمنی انداز میں کی جاسکتی ہے۔ یہ تبدیلی کمی کی صورت میں بھی ہوسکتی ہے اور کسی موضوع کا ڈرامے میں ضرورت کے مطابق اضافہ بھی کیا جاسکتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ تحریر کرنے اور عمل کرنے میں بنیادی فرق ہوتا ہے اور عمل کرتے ہوئے چیزوں میں تھوڑی بہت تبدیلی چاہے وہ فکری اور موضوعاتی سطح پر ہی کیوں نہ ہو، ہو جاتی ہے۔

۲۔ کرداروں کے جذبات و خیالات کی عکاسی (Sentiments and Ideas of Characters)

لنڈا ہچین نے اپنی تصنیف "A Theory of Adaptation" میں تواخذ کے نظریے کے تناظر میں جو دوسرا نکتہ اُٹھایا ہے۔ وہ درحقیقت واقعات کی ترتیب سے متعلق ہے۔ جس کو انھوں نے "Sequence of Events" کا نام دیا ہے۔ یہ طریقہ کار اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ جب بھی کسی ادبی فن پارے کو بصری ادب یعنی ڈرامے یا فلم میں ڈھال کر سکرین پر پیش کیا جاتا ہے تو اڈاپٹر یہ سوچتا ہے کہ واقعات کی ترتیب کو اس بصری ادب میں ناظرین کے سامنے کس طرح پیش کیا جائے۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ایڈاپٹر ہی وہ فرد ہوتا ہے جو اصلی متن کو بنیاد بنا کر اپنی کاوشوں اور توجہ سے تراش خراش کر اسے اس قابل بناتا ہے کہ وہ ناظرین کے سامنے پیش کی جاسکے اور داد حاصل کر سکے۔ اس میں ایڈاپٹر اپنی مرضی سے اور موقع محل کے مطابق تبدیل کر سکتا ہے اور واقعات کو آگے پیچھے بھی لے جا سکتا ہے۔ لنڈا ہچین کے خیال میں:

> "In Adaptation, The Adaptor can change the sequence of Events according to the situation."(5)

اس کا یعنی واقعات کی ترتیب (Sequence of Events) میں کچھ واقعات میں اضافہ بھی کیا جاسکتا ہے اور کمی بھی لائی جاسکتی ہے اور اس کا تعلق بھی ایڈاپٹر کی منشا سے ہوتا ہے۔

۳۔ واقعات کی ترتیب (Sequence of Events)

نظریہ تواخذ میں متن میں کچھ تبدیلیاں عادات و اطوار کے حوالے سے بھی ضروری ہوتی ہیں۔ ڈرامے میں موسیقی کا عمل دخل بھی بڑا ہوتا ہے۔ بصری ادب میں رنگ بھرنے کے لیے گیت اور نغمے شامل کیے جاتے ہیں۔ کرداروں کے پیچھے دھنیں چلائی جاتی ہیں۔ لباس اور جگہ کا انتخاب بھی ضرورت کے مطابق کیا جاتا ہے۔ متن میں ان اشیاء کا خیال بالکل بھی نہیں رکھا جاسکتا کیونکہ قاری نے متن یعنی ناول اور افسانے کو پڑھنا ہوتا ہے اور اسے یہ کردار جیتے جاگتے سامنے سکرین پر نہیں دکھائے جاتے۔ اسی لیے جب کسی بھی ناول یا افسانے کی ڈرامائی تشکیل کی جاتی ہے تو اس ڈرامے میں عادات واطوار میں تبدیلی لازمی ہو جاتی ہے تاکہ ناظرین اس سے کماحقہ طور پر حظ اُٹھا سکیں۔

۴۔ عادات واطوار (Habits and Custom)

لنڈا ہچین کے مطابق جب بھی کسی متن کو ڈرامائی تشکیل دی جاتی ہے تو اس میں کرداروں میں بھی کمی بیشی کی جا سکتی ہے۔ کرداروں میں کمی بیشی کے ساتھ ساتھ ان کے خیالات اور جذبات میں بھی تبدیلی ممکن ہے۔ کیونکہ ہو سکتا ہے کہ تحریر میں وہ کردار خود کلامی کرے تو اس کے خیالات مختلف ہوں لیکن اسی کردار کو جب ڈرامے یا فلم میں مکالمہ کرایا جاتا ہے تو اس کے خیالات اور جذبات میں ضرورت کے مطابق تبدیلی ممکن ہے۔ یہ تبدیلی ایڈاپٹر اپنی مرضی ومنشا اور ڈرامے یا فلم کی ضرورت کے مطابق کرتا ہے۔

لینڈا (Linda) اپنی کتاب میں مزید وضاحت کرتی ہیں کہ تواخذ اس کا عمل نیا نہیں ہے بلکہ یہ برسوں سے چلا آرہا ہے کیونکہ ایک فن دوسرے فن سے اخذ کیا جاتا ہے اور کہانیاں دوسری کہانیوں سے جنم لیتی ہیں۔ تواخذی عمل میں کہانیاں کہیں اور سے لی جاتی ہیں، نئے سرے سے ایجاد نہیں کی جاتی اور تواخذ اس تعلق کا کھل کر اعلان کرتا ہے۔ اگر ہم اس پہلے سے موجود متن کو ڈھالتے ہیں تو ہم اس کو اس متن کا تواخذ قرار دیتے ہیں یعنی یہ متن پہلے سے موجود متن کو مدِ نظر رکھ کر تخلیق کیا گیا ہے اور پھر موصول ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تواخذی مطالعات اکثر تقابلی مطالعات ہوتے ہیں۔ لینڈا (Linda) کہتی ہیں کہ تواخذ کے معنی مطابقت، ایڈجسٹ، بدلنا اور مناسب بنانا کے ہیں۔ تواخذ کسی خاص کام کی اعلانیہ اور وسیع تر تبدیلی ہے اس ''ٹرانس کوڈنگ'' میں میڈیم یا صنف کی تبدیلی ہو سکا سکتی ہے۔

ا۔ فریم اور سیاق وسباق کی تبدیلی

ایک ہی کہانی کو مختلف نظریے سے بیان کیا جائے۔ مثال کے طور پر واضح طور پر مختلف تشریح پیدا کی جائے، ٹرانسپورٹیشن کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ حقیقی سے افسانوی کی طرف، تاریخی اکاؤنٹ سے سوانح حیات یا سوانح حیات سے ڈرامے کی طرف۔

۲۔ تخصیص / نجات کے طور پر

تواخذ کے عمل میں ہمیشہ دوبارہ تشریح اور دوبارہ تخلیق دونوں شامل ہوتے ہیں۔ یہ عمل تخصیص اور نجات دونوں پر مبنی ہے۔ آپ کے نقطۂ نظر پر منحصر ہے کہ آپ اسے تخصیص سمجھیں یا نجات۔

۳۔ استقبالیہ نقطہ کے طور پر

ہم دوسرے کاموں کی یاداشت کے طور پر اس کا تجزیہ کرتے ہیں جب ہم کسی تواخذی متن کا جائزہ لیتے ہیں تو زمین میں سابقہ متن کی گونج ضرور سنائی دیتی ہے جس کا میڈیم تبدیل کیا گیا ہو۔

مختصراً تواخذ کو مندرجہ ذیل طور پر بیان کیا جاسکتا ہے:

۱. قابل شناخت کام کی ایک تسلیم شدہ تبدیلی۔

۲. تخصیص/ رنجات کا ایک تخلیقی اور تشریحی عمل۔

۳. پذیر کام کی ایک توسیع شدہ متن مشغولیت لہٰذا تواخذ ایک ایسا ثانوی کام ہے جو ثانوی ہونے کے باوجود دوسرا نہیں ہے۔

لینڈا (Linda) موضوعات کو ناول اور ڈراموں کے لیے بہت اہم سمجھتی ہیں اور وہ کہتی ہیں کہ ناول کے بصری میڈیم ''ڈراما'' میں ناول کے تمام عناصر درد، محبت اور فطرت کے ساتھ ساتھ موسیقی کو بھی پرویا جاتا ہے تا کہ جذبات کو اُبھارا جاسکے۔

لینڈا (Linda) موضوعات کو تین پیرائیوں میں بیان کرتی ہیں جن میں پہچان، صف بندی اور وفاداری شامل ہیں کیونکہ تھیٹر اور ناول دونوں میں انسانی موضوعات مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ پہچان سے مراد ڈرامے کی ناول سے وابستگی کا اظہار ہے۔ ڈرامے کی کہانی کی بنیاد پر ناول کی پہچان ہو سکے کہ یہ کہانی کس ناول سے لی گئی ہے۔ صف بندی سے مراد ناول کی منزلوں کے مطابق ڈرامے کی اقساط کی صف بندی ہے اور وفاداری سے مراد یہ ہے کہ ڈراما کس حد تک ناول سے وفادار ہے۔ ناول کی ڈرامائی تشکیل میں چار عناصر اہمیت کے حامل ہیں جن میں بیانیہ، وقت، واقعاتی ترتیب، تھیم شامل ہیں۔

بیانیہ اسلوب میں مصنف کسی واقعہ، قصہ یا مطالعہ یا مشاہدہ کو دکایتی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ بیانیہ میں مصنف کوئی واقعہ مکالموں کے ذریعے سامنے لاتا ہے بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ مصنف اس اسلوب میں داخلی خود کلامی سے بھی کام لیتا ہے۔ غرض یہ کہ بیانیہ میں کوئی بھی تجربہ جائز ہے اور یہ بیانیہ ایک طرف تو رومانوی یا حقیقت پسندانہ ہو سکتا ہے۔ تو دوسری طرف اس میں علامات کا استعمال بھی جائز ہے۔ بیانیہ سے ادب میں تعمیری کام لیا جاتا ہے۔ بیانیہ میں کہانی اہمیت کی حامل ہوتی ہے جو بتدریج ارتقائی منازل طے کرتی جاتی ہے۔ بیانیہ سے ہی کسی فن پارے کا

پلاٹ تیار ہوتا ہے۔ بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔

کہانی کا بیانیہ ہی واقعات کے کرداروں، مکالمات اور مناظر کی تشکیل کرتا ہے۔ بیانیہ کا عنصر ہمیں قدیم داستانوں میں بھی ملتا ہے اور جدید فکشن میں بھی۔ بیانیہ نظم اور نثر دونوں میں ممکن ہے۔ تواخذ ایک ایسا فن ہے جو اس حقیقت پر مبنی ہوتا ہے جو تواخذی عمل کے لیے توجہ کا باعث بنتا ہے۔ اس بات سے بالاتر ہو کر جب ایک ناول پر ڈراما بنایا جاتا ہے تو اس نقطہ کو اہم سمجھنا چاہیے کہ اس کی بنیاد کسی حقیقت پر مبنی ہے۔ دوسرے الفاظ میں جب ایک ناول کو ڈرامائی تشکیل دی جاتی ہے تو ڈراما کن موضوعات یا حقیقتوں کو چرا کر اپنے کام کو تقویت بخشتا ہے۔ یہ ایک فنی پہلو ہے کہ کہانی میں دی گئی ہیئت اور پلاٹ کی اہمیت کو مد نظر رکھ کر کام کیا جائے، نیا زاویۂ نگاہ پہلے زاویۂ نگاہ کو استحکام بخشے اور اسی عمدہ تناسب پر تواخذی عمل کی تعمیر ہو۔ عام تصور یہ ہے کہ تواخذ پہلے سے موجود متن کی مناسب انداز میں پیشکش ہے۔

تشریحی انداز تواخذی نظریے کی پیش کش ہے جس میں کہا گیا ہے کہ متن کی تصریح تب ہی ممکن ہے جب پہلے سے اس کے بارے میں بھرپور جانکاری ہو۔ پہلے سے موجود متن کو ماخذ بنا کر ڈرامے کا سکرپٹ لکھنا اتنا ہی قدیم ہے جتنا ڈراما کی تاریخ۔ آج بہت سے ایسے ڈرامے موجود ہیں جو ادبی تخلیقات پر مبنی ہیں۔ لینڈا (Linda) کے مطابق تواخذی عمل میں وقت کو گھٹایا یا بڑھایا جا سکتا ہے۔ عام طور پر تواخذ کے عمل میں طویل ناولوں کو جب ڈرامے میں ڈھالا جاتا ہے تو ایڈیٹر کا کام گھٹاؤ یا سکڑاؤ کا ہوتا ہے۔ کیونکہ ڈراما محض چند اقساط پر مبنی ہوتا ہے جس میں ناول کی کہانی کو بیان کرنا مقصود ہوتا ہے۔ گھٹاؤ یا سکڑاؤ کے اس عمل کو لینڈا ''سرجیکل آرٹ'' (Sergical Art) کا نام دیتی ہیں۔

اس ضمن میں ''فلپ پل مین'' (Flip pil men) کے ناول ''ہز ڈارک مٹیریلیز'' (His dark materials) کو دیکھا جا سکتا ہے جو کہ ۱۳۰۰ پرنٹ صفحات سے لے کر تین گھنٹے کے دو ڈراموں کے دورانیہ میں ڈھالے گئے۔ اسے کرداروں کو کم کرنا پڑا، دو ''کلائمیکس'' کا اضافہ کرنا پڑا، مزید اسے کچھ موضوعات اور یہاں تک کہ پلاٹ کی تفصیلات بھی بیان کرنا پڑیں کیونکہ ڈرامے کے سامعین کے پاس چیزوں کو اکٹھا کرنے کے لیے اتنا وقت نہیں تھا جتنا ناول پڑھنے والوں کے پاس تھا۔

تواخذ کے عمل میں صرف کاٹنا شامل نہیں ہے۔ کئی افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کی جاتی ہے جس میں ماخذ مواد کو کافی حد تک بڑھانا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر جارڈن اور انجیلا کارٹر (Gordon and Angela Carter) نے ۱۹۸۴ء میں جب ایک مختصر کہانی (The company of wolves) کو ایک ڈراما (Carter's The Body

chamber) میں ڈھالا تو انہوں نے دو دیگر متعلقہ کہانیوں "The Werewolf" اور "Wolf Alice" سے تفصیلات شامل کیں۔ تواخذی عمل میں واقعات کی ترتیب بنیادی موضوع کو مدِ نظر رکھ کر کی جاتی ہے جس سے موضوع واضح طور پر سامعین کی سمجھ میں آ سکے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تواخذ ایک وسیع عمل ہے یہ ایک پیچیدہ بناوٹ ہے۔ اس پر دلالت کرنے والا اس کی بناوٹ اس انداز سے پیش کرتا ہے کہ رائے عامہ نہ صرف ہموار ہو سکے بلکہ انجام بھی بخیر ہو اور باقی ڈراموں کے لیے یہ ایک نمائندہ ڈراما ہو جو کہ بھرپور طریقے سے موضوع کو پیش کرے، پلاٹ مضبوط ہو، کردار منجھے ہوئے ہوں اور واقعات کڑی سے کڑی جوڑ کر ایک کہانی کو منظم انداز سے پیش کریں۔

تواخذ کو گو کہ ثانوی تخلیقات شمار کیا جاتا ہے مگر وہ ہماری ثقافت میں اس قدر ہمہ گیر کیوں ہیں اور تعداد میں مسلسل کیوں بڑھ رہی ہیں؟ یہاں تک کہ ۱۹۹۲ء کے اعداد و شمار کے مطابق تمام آسکر (Oskar) جیتنے والی تخلیقات تواخذی عمل کے نتیجے میں وجود میں آئیں پھر چاہے وہ ڈراما ہو یا فلم۔ جواب کا ایک حصہ تو بلاشبہ میڈیا کے مسلسل بڑے پیمانے اور استعمال کے نئے چیلنجز سے تعلق رکھتا ہے ان چیزوں نے واضح طور پر ہر قسم کی کہانی کو ہوا دی ہے۔

"A theory of Adaptation" ایسی کتاب ہے جو ہر طرح کے میڈیم کی تبدیلی ہر پر بات کرتی ہے۔ اس کتاب کی مصنف تواخذی عمل میں موجود ہر قسم کی تبدیلی کی جانچ کرتی ہیں نیز یہ بھی بتاتی ہیں کہ میڈیم کی تبدیلی میں ماخذ متن میں کی جانے والی تبدیلیوں کی وجوہات کیا ہیں۔

جان ہٹن کی ۱۹۵۶ء میں موبی ڈک (Mobi duk) ۱۸۵۱ء کا سکرپٹ ایک وسیع و عریض ناول کو وقت اور جگہ کے لحاظ سے سکرین پر فٹ کرنے کے لیے اسے کاٹنے کی عملی ضرورت کی ایک عام مثال کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ تبدیلیوں کے بارے میں ایک اور اہم بات یہ ہے کہ تبدیلی مقدار کا سوال کم اور معیار کا زیادہ سمجھا جاتا ہے۔ یہاں معیار کا مطلب یہ ہے کہ ڈراما کس حد تک ناول کے معیار پر پورا اترتا ہے یا پھر ڈراما بصری میڈیم کے طور پر کس معیار کو قائم کرتا ہے یہ معیار اچھا یا برا ہو سکتا ہے۔

لینڈا (Linda) کہتی ہیں کہ ہر چیز کو ڈھالنے کی ایک حد ہوتی ہے اور کیمرہ اس حد میں رہ کر چیزوں کو ڈھالتا ہے۔ تھیٹر پروڈکشن میں نہ صرف توجہ اور توجہ کی قسم مختلف ہوتی ہے بلکہ ڈراموں یا ٹیلی ویژن شوز کے مختلف کنونشنز (Conventions) بھی ہوتے ہیں جن کو مدِ نظر رکھ کر بصری تواخذی تشکیل دی جاتی ہے۔ تاہم کسی بھی پرفارمنس میڈیم میں ''ٹرانس کوڈنگ'' Transcoding آسان کام نہیں ہے۔ بتانا دکھانے جیسا نہیں ہے۔ سٹیج اور سکرین کے

تواخذی عمل میں درست کردار، درست واقعات اور موضوع کو استعمال کرنا چاہیے تا کہ ناول کو ڈرامے میں بھرپور طور پر سمویا جاسکے۔

اس کے علاوہ میڈیم کی تبدیلی میں پلاٹ کی تبدیلی بھی شامل ہوتی ہے کیوں کہ ناول کی پلاٹ ڈرامے کے پلاٹ سے قدرے مختلف ہوتا ہے۔ پلاٹ میں کسی ناول یا ڈرامے کی کہانی کے قصوں کی ترتیب ہوتی ہے۔

کتاب "A Theory of Adaptation" اس بات پر بھی روشنی ڈالتی ہے کہ ڈرامے میں کچھ واقعات کو اس طرح پیش نہیں کیا جاسکتا جیسے ناول میں پڑھا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک ناول میں کسی کردار کی بوریت کا ذکر کیا جائے تو ہم اس کی بوریت کو پڑھ سکتے ہیں اور ساتھ ہی اس کے بوریت کے احساس کو محسوس کر سکتے ہیں۔ لیکن ایک ڈرامے میں بور ہونے والے عمل کو واقعی اتنی آسانی سے پیش نہیں کیا جاسکتا۔

ایک ناول کیوں کہ ڈھالا جاتا ہے۔ اڈاپٹر کے اپنی ذاتی وجوہات ہونی چاہیے کیونکہ وہ نہ صرف کام کی تشریح کرتا ہے بلکہ کہانی میں اپنا موقف بھی پیش کرتا ہے۔ ۱۹۸۰ء میں رائل شیکسپیئر کمپنی کے لیے چارلس ڈکنز کے نکولس نکلبی (۱۸۳۸۔۳۹) کے اسٹیج کے تواخذی عمل کو ڈکنز کے بارے میں ایک ڈراما کیا جاتا ہے جس نے ناول کی سیدھی ڈرامائی شکل کے بجائے اس کی سماجی اخلاقیات پر تنقید کی تھی۔

لینڈا(Linda) کہتی ہیں بیانیہ میں مستقبل کی چیزیں اکثر ماضی کی چیز میں ہوتی ہیں اس لیے ترتیب، کردار اور عمل کو لامحالہ بدلنا اور تبدیل کرنا پڑتا ہے۔ ناول کا موسیقی سے کوئی سروکار نہیں ہے لیکن ڈرامے میں موجود موسیقی کرداروں کے ردِ عمل کی وضاحت اور جذبات کی عکاسی کرتی ہے۔ اس لیے موسیقی ڈرامے کا اہم جز ہے۔ بصری میڈیم میں سامعین جذباتی طور پر ڈرامے سے منسلک ہوتے ہیں، ان کا دل ڈرامے کے پُر مسرت اور غم انگیز واقعات میں موجود موسیقی پر ڈولتا ہے اور اس طرح وہ ڈرامے کے کرداروں اور واقعات سے جڑتے چلے جاتے ہیں۔

قانونی نتائج سے بچنے کے لیے بھی تبدیلیاں کی جاتی ہیں۔

کتاب میں وقت کی تبدیلی کو ایک مثال سے واضح کیا گیا ہے۔ F.W Murray نے اپنے سکرین پلے Nosferatu ۱۹۲۲ء کو وقت کے لحاظ سے Stoker Drawing Bram میں تبدیل کر دیا۔ (اس کی تاریخ ۵۰ سال پرانی ہے) جگہ (جرمنی اور لندن سے برہمن منتقل کرنا) اور نام (ڈریکولا کاؤنٹ سے اور لاگ بن گیا) یہ تمام تبدیلیاں کاپی رائٹ کی خلاف ورزی سے بچنے کے لیے کافی ہیں۔ اسی طرح ڈرامے کی موافقت جو کئی دہائیوں کے فاصلے پر ہی مختلف ہو سکتی ہیں اور ہونی بھی چاہیے۔ ثقافتیں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ اڈاپٹر ایسی کہانیوں کو دوبارہ ترتیب

دیتے ہیں یا سیاق وسباق کی تلاش کرتے ہیں، یہ بھی Transculturalism کی ایک شکل ہے۔ دی فلوئڈ ٹیکسٹ: اے تھیوری آف ریویژن اینڈ ایڈ ٹینگ فار بک اینڈ سکرین(The Fluid Text: ATheory of Revision and Editing for Book and Screen) ۲۰۰۲ء میں جان برائنٹ (John Bryant) نے دلیل دی ہے کہ کوئی بھی متن ایک طے شدہ چیز نہیں ہے ہمیشہ ایک متن کے مختلف پرنٹ اور بصری (ڈراما، فلم) ایڈیشن ہو سکتے ہیں۔

لینڈا (Linda) کہتی ہیں کہ جب ایک اڈاپٹر کسی کام کو ڈھالتا ہے تو اسے اس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ نہ تو وہ ہو بہو چھاپا مار سکتا ہے نہ وہ ایسا کر سکتا ہے کہ جو چاہتا ہے چوری کر لیتا ہے اور باقی چھوڑ دیتا ہے۔ تو اڈاپٹر کو ایسی تبدیلی کی صورت میں قانونی نتائج بھگتنا پڑھ سکتے ہیں۔ اس ضمن میں ایک مثال دیکھیے: رائلٹی (Reality) قائم کرنے کے لیے جرمن ہدایتکار مرناؤ (Murnau) نے ناول کے پلاٹ میں تبدیلیاں کیں، ویم پائر (Vempire) اور مینا (Menna) کے درمیان محبت کی کہانی پیش کی، عام ہیلنگ (Amm Healing) کے کردار کو کاٹ دیا گیا اور اور ڈریکولا (Dracula) کی صورت کے طریقے کو تبدیل کر دیا گیا۔ تاہم وہ ۱۹۲۱۔ ۲۲ کے معاشی طور پر بد حال جرمن معاشرے میں بھی محدود ذرائع کے ساتھ کام کر رہے تھے۔ اصل ڈریکولا (Drecula) ناول (Stoker) نے تخلیق کیا تھا۔

اس ناول کی تواخذی صورت کے سامنے آنے کے بعد سٹوکر کی بیوی نے کاپی رائٹ کی خلاف ورزی کا مقدمہ چلایا اور انگلینڈ میں فلم کی کاپیاں تلف کرنے کا قانونی حکم دیا گیا اور اس طرح اس فلم کو منظرِ عام پر آنے ہی نہ دیا گیا۔ تواخذی عمل سرمایہ دارانہ مفاد کی خواہش سے جنم لیتا ہے اور سرمایہ دارانہ نظام کی مفاد پرست خواہش کے تحت ہی یہ قانون بنایا گیا ہے کیونکہ یہ ثقافتی اور دانشورانہ املاک کی ملکیت کے لیے خطرہ ثابت ہو سکتا ہے۔ تواخذ کو قانونی اعتبار سے ایک سے "ماخوذ" کام کیوں سمجھا جاتا ہے۔ اس کی ایک سے زیادہ وجوہات ہیں:

۱. قانون میں ادبی کاپی رائٹ کی خلاف ورزی کے معیارات مقرر ہیں۔ یہ ایسے معیارات ہیں جو صرف الفاظ کی روشن نقل کا احاطہ کرتے ہیں۔

۲. ڈراما یا فلم میں ڈھالنے والے ناول کے معاملے میں عدالتیں، پلاٹ موڈ، کردار اور کرداروں کی نشوو نما، ترتیب اور واقعات کی ترتیب کا مطالعہ کرتی ہیں۔ لیکن ناول سے بہت کچھ کاٹنا پڑتا ہے کیونکہ بہت سے ایڈاپٹنگ ایجنٹ ہوتے ہیں مشترکہ طور پر تیار کردہ فلم یا ڈراما شاذ و نادر ہی اتنے قریب ہوتے ہیں کہ قانونی چارہ جوئی کی ضمانت دے سکے۔

قانونی اعتبار سے موجودہ کام پر تنقیدی تبصرہ کا حق بھی عوام کو حاصل ہے اوہے اور اس حق کو ایلیس رینڈل (Alice Randall) کی "دی ونڈو ڈون گون" ۲۰۰۰ء (The window down gone) کے پبلشر نے طلب کیا تھا، جب مارگریٹ مچل (Margaret Mitchell) نے "گون ود دی ونڈ" ۱۹۳۶ء (Gone with the wind) کے کاپی رائٹ کی خلاف ورزی کے لیے مقدمہ دائر کیا تو پبلشر نے استدلال کیا کہ ایک نسل کے غلام کے نقطۂ نظر سے Rhett اور Scarleft کی کہانی بیان کرنا ایک تنقیدی تبصرہ ہے نہ کہ غیر قانونی نقل۔

قانون کے نقطۂ نظر سے براہِ راست متن کو ہو بہو مختلف میڈیم میں نہیں ڈھالا جاسکتا کیونکہ ایسا کرنا سرقہ سمجھا جائے گا بلکہ دوسروں کا کام منتخب کیا جاتا ہے اور اسے عنوان کی تبدیلیوں اور سیاق وسباق کے ذریعے دوبارہ منظم کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ تواخذی عمل میں تبدیلی اس لیے بھی ضروری ہے کہ ہر میڈیم اپنا ایک مخصوص کنسولیشن (Consolation) رکھتا ہے۔ کچھ اجزاء ہوتے ہیں جن کے مطابق کہانی کو بنا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامے اور فلم کی کہانیاں واضح طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں نہ صرف ان کی بنت بلکہ پیشکش کے انداز میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ میڈیم کی تبدیلی ہی بنیادی طور پر تبدیلیوں کی وجہ بنی ہے۔ کسی چیز کی تبدیلی مزید ترقی کی بنیاد بنتی ہے۔

اگر یوں کہا جائے تو غلط نہیں ہو گا کہ تبدیلی زندگی ہے۔ ہم پتھر نہیں ہیں۔ ترقی، نقل مکانی، حرکت، جدیدیت، تمام جانداروں سے فطری طور پر جڑی ہوئی ہوتی ہیں۔ یہ تمام عناصر/حقیقتیں انسانی خواہشات سے تعلق رکھتی ہیں۔ تواخذی عمل کے تحت پہلے سے موجودہ کام کو زندہ کیا جاسکتا ہے۔ ہم بار بار کہانیاں سناتے ہیں اور دوبارہ دکھاتے ہیں اور ان کے ساتھ نئے سرے سے تعامل کرتے ہیں۔ انہیں میڈیم کے لحاظ سے تبدیل کرتے ہیں۔ مثلاً لسانی میڈیم سے بصری میڈیم کی طرف لیکن تبدیلی کے باوجود وہ کام پہچانا جاتا ہے کسی سابقہ ناول پر ڈراما یا فلم بنائی گئی ہے۔ ادبی متن، جسے ڈرامائی تواخذ کے لیے منتخب کیا جاتا ہے۔ عام طور پر پہلے سے آزمودہ اور عوام کا پسندیدہ ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود ادب کے ڈرامائی تواخذ کے کامیاب یا ناکام ہونے کی گنجائش باقی رہتی ہے۔ اس لحاظ سے ڈرامائی تواخذی عمل خاص اہمیت کا حامل ہے۔ ہمارے ہاں تواخذ دیکھنے کے کسی ایک طریقے سے دوسرے طریقے میں منتقلی کا نام ہے۔ منتقلی کے عمل کا جائزہ ڈراما اور ادب کے مابین پائے جانے والے اختلافات اور مماثلتوں کو سمجھنے کا بہترین طریقہ ہے۔

ج۔ احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں کا تعارف

اردو ادب میں بہت کم ایسے لوگ ہوں گے جو احمد ندیم قاسمی جتنے کثیر الجہات ہوں گے۔ انھوں نے اگر شاعری کی تو دونوں بڑی شعری اصناف یعنی غزل اور نظم میں اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوایا اور اس کے ساتھ ساتھ نعت

نگاری، قطعات، گیت، ترانے وغیرہ جیسی اصناف میں بھی طبع آزمائی کی۔ افسانے کی طرف آئے تو ایسا افسانہ تخلیق کیا جس نے انھیں اردو کے نامور اور قابلِ قدر افسانہ نگاروں کی صف میں لا کھڑا کیا اور جب کالم نویسی کی طرف آئے اور کالم نگاری کی طرف توجہ کی تو صاحبِ اسلوب کالم نگار قرار پائے۔ وہ اگرچہ ایک باقاعدہ نقاد اور محقق تو نہیں تھے لیکن انھوں نے جو تحقیقی و تنقیدی مضامین لکھے وہ آج بھی ہمیں ادب کو سمجھنے میں مدد فراہم کر رہے ہیں۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ انھوں نے قوم کے نونہالوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا اور نثر اور شاعری دونوں میں بچوں کے لیے بھی قابلِ ذکر کام کیا۔ ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد ان سے متعلق یوں گویا ہوتے ہیں:

> "احمد ندیم قاسمی (۲۰۰۶ء۔ ۱۹۱۶ء) کا شمار بیسویں صدی کی اکابر علمی و ادبی شخصیات میں ہوتا ہے۔"(۶)

مختصر سوانحی خاکہ

احمد ندیم قاسمی کا اصل نام احمد شاہ ہے۔ ان کا قلمی نام احمد ندیم قاسمی ہے۔ ان کے والد کا نام پیر غلام نبی عرف نبی چن (چن پیر) ہے اور ان کی والدہ کا نام غلام بیوی ہے۔ وہ ۲۰ نومبر ۱۹۱۶ء کو موضوع انگر، ضلع خوشاب میں پیدا ہوئے۔ یہ نکتہ بھی یاد رہے کہ اس وقت خوشاب ضلع سرگودھا کی تحصیل تھی۔ وہ ابتدا میں پیرزادہ احمد شاہ احمد کے نام سے بھی لکھتے رہے۔ ان کے آباؤاجداد سے متعلق ڈاکٹر ناہید قاسمی یوں رقمطراز ہیں:

> "صدیوں پہلے تبلیغ اسلام کے لیے عرب سے روانہ ہونے والے علما کے خاندانوں پر مشتمل ایک گروہ ایران اور افغانستان سے ہوتے ہوئے ملتان آکر بس گیا۔ ان میں سے کچھ افراد کی ایک تبلیغی جماعت شہری آبادیوں سے دور، وسیع میدانوں کے پار، اونچے ٹیلوں سے آگے، کوہستانِ نمک کے سلسلے کے ایک تیکھی چوٹی والے بلند وبالا پہاڑ "ساکی سر" کی گود میں سمٹی وسیع جھیل کے کنارے وادی میں پہنچی۔"(۷)

احمد ندیم قاسمی نے تعلیمی زندگی کا آغاز ۱۹۲۰ء میں درسِ قرآن کے حصول سے کیا۔ انھوں نے قرآن پاک کی تعلیم اسی مسجد سے حاصل کی جہاں سے ان کے آباؤاجداد نے لوگوں کو تعلیم دی اور گولڑہ کے مشہور بزرگ پیر مہر علی شاہ نے بھی وہیں سے تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۲۱ء میں وہ انگر کے پرائمری سکول میں داخل ہوئے۔ ۱۹۲۹ء میں انھوں نے کیمبل پور اٹک سے مڈل کا امتحان پاس کیا۔ ۱۹۳۱ء میں میٹرک کا امتحان گورنمنٹ ہائی سکول، شیخوپورہ سے پاس کیا۔

۱۹۳۳ء میں انھوں نے صادق ایجرٹن کالج، بہاول پور سے انٹر میڈیٹ کا امتحان پاس کیا۔ اس تناظر میں ڈاکٹر ناہید قاسمی لکھتی ہیں:

"چچا نے پیرزادہ احمد شاہ ندیمؔ کو بہاول پور کے صادق ایجرٹن کالج میں سال اول میں داخلہ کروادیا اور عارضی طور پر کالج کے ہوسٹل میں رہائش کا بندوبست کروادیا اسی اثناء میں حکومت نے چچا کو ملازمت کے دوسال اضافی دے دیئے۔ اب وہ ۱۹۳۳ء سے پہلے بہاول پور میں جوائن نہیں کرسکتے تھے۔ سو پیرزادہ احمد شاہ ندیمؔ ہاسٹل میں ہی رہ کر تعلیم حاصل کرتے رہے۔ یہاں اُن کی صلاحیتوں کو نکھار ملا۔"(۸)

انھوں نے ۱۹۳۵ء میں پنجاب یونی ورسٹی، لاہور سے گریجوایشن مکمل کی۔ احمد ندیم قاسمی نے گریجوایشن تک ہی تعلیم حاصل کی۔ وہ انگریزی ادب میں ماسٹر ڈگری حاصل کرنا چاہتے تھے لیکن معاشی تنگدستی کی وجہ سے وہ اعلیٰ تعلیم حاصل نہ کرسکے۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ تعلیمی میدان میں وہ محنتی ہوشیار اور باذوق طالب علم تھے۔

احمد ندیم قاسمی ۱۹۳۷ء میں ریفارمز کمشنر کے دفتر میں بطور محرر بھرتی ہوئے۔ اس وقت ان کی ماہانہ تنخواہ بیس روپے تھی۔ بعد ازاں وہ اوکاڑہ میں ٹیلی فون آپریٹر بھرتی ہوئے۔ ۱۹۳۹ء میں وہ محکمہ آب کاری میں بطور سب انسپکٹر کام کرنے لگے۔ ۱۹۴۳ء میں مشہور ترقی پسند رسالہ "ادب لطیف" لاہور کی ادارت سنبھالی۔ ۱۹۴۴ء میں "ادبِ لطیف" کے سالنامہ کے ایک مضمون سے خفا ہوکر حکومتِ پنجاب نے انھیں گرفتار کرلیا۔ فروری ۱۹۴۶ء میں علالت کو مدنظر رکھتے ہوئے انھوں نے "ادبِ لطیف" کی ادارت چھوڑدی۔

احمد ندیم قاسمی نے ۱۹۴۸ء میں رابعہ نامی خاتون سے شادی کرلی۔ رابعہ کے بطن سے اللہ تعالیٰ نے انھیں دو بیٹیوں اور ایک بیٹے سے نوازا۔ بیٹیوں میں ڈاکٹر ناہید قاسمی اور نشاط خالد شامل ہیں جب کہ بیٹا نعمان ندیم قاسمی ہے۔ ان کی شادی سے متعلق ناہید قاسمی رقمطراز ہیں:

"احمد ندیمؔ قاسمی کی منگنی برسوں پہلے اپنے قریبی عزیزوں میں وادی سون سیکسر ہی کے ایک گاؤں سورَکی میں ہوچکی تھی لیکن ندیمؔ ابھی چند برس اور بیاہ نہیں کرنا چاہتے تھے۔ وہ مناسب ذریعہ آمدنی اور ایک اچھے سے چھوٹے سے گھر کے اصول کے بعد شادی کرنا چاہتے تھے۔ آخر والدہ اور بڑے بھائی کے اصرار پر وہ راضی ہوگئے۔ ۴جولائی ۱۹۴۸ء کو رابعہ ان کی شریکِ حیات بن گئی۔"(۹)

احمد ندیم قاسمی کی دیگر ملازمتوں میں اسکرپٹ ایڈیٹر ریڈیو پاکستان پشاور (۱۹۴۸ء۔ ۱۹۴۶ء)، بزمِ اقبال کے اعزازی سیکرٹری (۱۹۷۸ء۔ ۱۹۷۷ء) اور ڈائریکٹر مجلسِ ترقی ادب لاہور (۲۰۰۶ء۔ ۱۹۷۴ء) شامل ہیں۔ انھیں انجمن ترقی پسند مصنفین کی جانب سے سیکٹری جنرل (۱۹۵۴ء۔ ۱۹۴۸ء) بھی بنایا گیا۔ وہ نخلستان، پھول، تہذیبِ نسواں، ادب لطیف، سویرا، نقوش، امروز اور فنون جیسے مشہور رسائل و جرائد کی ادارت سے بھی وابستہ ہے۔ یہ نکتہ بھی ذہن نشین رہے کہ انھوں نے معروف رسالے ''فنون'' کی ادارت کا آغاز ۱۹۶۲ء میں کیا اور کم و بیش پانچ دہائیاں یعنی اپنی وفات تک اس ادبی رسالے کی ادارت سے وابستہ رہے۔ اتنے طویل عرصے تک کسی رسالے کی ادارت بھی اپنے آپ میں ایک مثال ہے جو اردو کی تاریخ میں اور نہیں ملتی۔

وہ ۱۹۵۲ء میں کالم نویسی کے میدان میں بھی طبع آزمائی کرنے لگے اور اپنی وفات تک مختلف اخبارات سے بحیثیت صحافی اور کالم نویس کام کرتے رہے۔ وہ روزنامہ امروز میں (حرف و حکایت، پنج دریا، عنقا، تہذیب و فن)، روزنامہ ہلال پاکستان میں (موج در موج) روزنامہ احسان میں (مطائبات)، روزنامہ جنگ میں (لاہور لاہور ہے) روزنامہ حریت میں (موجِ در موج، لاہوریات) اور روزنامہ جنگ لاہور میں (رواں دواں) کے نام سے کالم بھی لکھتے رہے۔

علاوہ ازیں وہ شاعری، افسانہ نویسی، نثر نگاری اور بچوں کے ادب میں بھی اپنی تخلیقی اور تصنیفی صلاحیتوں کے جوہر دکھاتے رہے۔ ان کے افسانوں کی بات کی جائے تو انھوں نے اٹھارہ افسانوی مجموعے شائع کیے۔ ان کے عنوانات درج ذیل ہیں:

۱۔ چوپال (۱۹۳۹ء)
۲۔ بگولے (۱۹۴۱ء)
۳۔ سیلاب (۱۹۴۲ء)
۴۔ طلوع و غروب (۱۹۴۳ء)
۵۔ گرداب (۱۹۴۳ء)
۶۔ آنچل (۱۹۴۵ء)
۷۔ آبلے (۱۹۴۶ء)
۸۔ آس پاس (۱۹۴۸ء)
۹۔ درودیوار (۱۹۴۹ء)
۱۰۔ سناٹا (۱۹۵۲ء)
۱۱۔ بازارِ حیات (۱۹۵۵ء)
۱۲۔ برگِ حنا (۱۹۵۹ء)
۱۳۔ سیلاب و گرداب: انتخاب (۱۹۶۱)
۱۴۔ گھر سے گھر تک (۱۹۶۳ء)
۱۵۔ کپاس کا پھول (۱۹۷۳ء)
۱۶۔ نیلا پتھر: ۱۹۸۰ء
۱۷۔ کوہ پیما (۱۹۹۵ء)
۱۸۔ پت جھڑ (۲۰۰۷ء)

یہ نکتہ بھی ذہن نشین رہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانوی مجموعوں کا کلیات سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور نے دو

جلدوں میں شائع کیا۔ ان کی شاعری کے مجموعوں پر نظر دوڑائیں تو ان میں دھڑکنیں، رم جھم، جلال و جمال، شعلہ گل، دشتِ وفا، محیط، دوام، لوح خاک، جمال، بسیط، ارض و سما شامل ہیں۔ بعد ازاں سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور نے ان کا شعری کلیات بھی دو جلدوں میں شائع کیا۔ ان میں ندیم کی غزلیں اور ندیم کی نظمیں شامل ہیں۔ دیگر تصانیف میں تعلیم اور ادب و فن کے رشتے، تہذیب و فن، اقبال۔ ایک محاکمہ، معنی کی تلاش، پس لفاظ، کیسر کیاری، انگڑائیاں، نقوشِ لطیف، منٹو کے خطوط بنام ندیم، پاکستان کی لوک کہانی، نذرِ حمید احمد خان، آسمان کے گوشے میں، دوستوں کی کہانیاں، نئی نویلی کہانیاں، بچوں کے لیے نظمیں وغیرہ شامل ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کو مختلف اعزازات اور ایوارڈز سے بھی نوازا گیا۔ جن میں سے چند ایک درج ذیل ہیں:

۱۔ آدم جی ادبی ایوارڈ (۱۹۶۴ء۔ ۱۹۷۶ء۔ ۱۹۷۹ء)

۲۔ تمغہ حسنِ کارکردگی (۱۹۶۸ء)

۳۔ ستارۂ امتیاز (۱۹۸۰ء)

۴۔ نشانِ امتیاز (۱۹۹۹ء)

۵۔ کمالِ فن ایوارڈ (۱۹۹۷ء)

۶۔ پہلا عالمی فروغِ اردو ادب دوحہ ادبی ایوارڈ (۲۰۰۲ء)

۷۔ علامہ ڈاکٹر محمد اقبالؒ ایوارڈ (۲۰۰۷ء)

احمد ندیم قاسمی دمے کے عارضے میں مبتلا تھے۔ سگریٹ نوشی کی وجہ سے ان کا سانس زیادہ اکھڑنے لگا۔ تاہم اتنی شدید علالت کے باوجود وہ متعدی سے کام کرتے رہے۔ ڈاکٹر خالد عبدالکریم لکھتے ہیں:

> "وہ دمے کے مرض کی شدت کے باوجود بیماری کے سامنے سینہ سپر رہے اور اپنی زبردست خود اعتمادی کے بل پر نہ صرف ادبی محافل کی رونق بڑھاتے رہے بلکہ تخلیقی اعتبار سے بھی شادابیٔ ذہن کے ساتھ اُردو ادب میں گراں قدر اضافے کرتے رہے۔ انھوں نے آخر وقت تک خود کو اتنا مستعد اور فعال رکھا کہ وفات سے چند روز قبل تک مجلسِ ترقی ادب کے دفتر میں کام میں مصروف رہے۔" (۱۰)

۱۰ جولائی ۲۰۰۶ء کو اردو زبان و ادب کے عظیم شاعر و افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی ہمیشہ کے لیے دارِ فانی سے جدا ہو کر دارِ بقا کی سمت کوچ کر گئے۔ اس وقت ان کی عمر نوے سال تھی۔ انھوں نے خاصی طویل عمر پائی۔ انھیں لاہور ہی میں دفن کیا گیا۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے بھرپور علمی، ادبی، مجلسی اور صحافتی زندگی گزاری اور ادب کے

فروغ کے لیے قابلِ قدر کام کیا۔

افسانہ ’’احسان‘‘...ایک جائزہ

احمد ندیم کا افسانہ بعنوان ’’احسان‘‘ ایک سماجی اور رومانوی افسانہ ہے جس میں محبت کی کہانی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ افسانہ ان کے افسانوی مجموعے بعنوان ’’نیلا پتھر‘‘ کا پہلا افسانہ ہے۔ افسانے میں اویس نامی لڑکا اپنے گھر میں موجود سونے کی کوشش کرتا ہے تو اسے ایک پڑوسن لڑکی مدد کے لیے پکارتی ہے جس کا نام صبیحہ ہے جو قریشی بیناری والے کی اکلوتی صاحب زادی ہے اور اس کی عمر لگ بھگ بائیس برس ہے۔ وہ اس کے فالج زدہ والد کی ادویات بازار سے خرید کر لا دیتا ہے جس پر اس کا والد بھی اسے تشکر آمیز نگاہوں سے دیکھتا ہے اور ان کا معالجہ بھی نیکی کے اس کام کی وجہ سے اسے تحسینی کلمات سے نوازتا ہے۔ صبیحہ نامی دوشیزہ بھی اس کی احسان مند دکھائی دیتی ہے۔ لڑکا اس نیکی کے کام کے بعد یوں سوچتا ہے:

> ’’ایک کوندے کی طرح یہ فیصلہ میرے دل و دماغ میں لپک گیا کہ معاملہ ضرورت کا نہیں ہے، مجبوری کا ہے۔ مجھے محسوس ہوا کہ اس ایک لمحے میں میرا قد ایک آدھ اِنچ ضرور بڑھ گیا ہو گا۔‘‘(۱۱)

یہ کہانی محبت کی ہلکی آنچ پر پکائی گئی ہے۔ مدد کرتے کرتے اویس نامی نوجوان کو صبیحہ سے محبت ہو جاتی ہے۔ وہ کئی بار اظہار کی کوشش کرتا ہے مگر اسے کامیابی نہیں ہو پاتی اور جھجھکتا رہتا ہے۔ وہ محبت کے جذبے کو ہوس سے پاک رکھتا ہے اور ازدواجی بندھن میں بندھنے کا خواہاں ہے۔ صبیحہ اسے شادی کے لیے نیک لڑکے کے رشتے کو ڈھونڈنے میں مدد کا ذکر کرتی ہے تو وہ اسے صبیحہ کی طرف سے اظہارِ محبت تصور کرتا ہے اور خود کلامی کے انداز میں یوں سوچتا ہے:

> ’’یہ جملہ کہہ کر صبیحہ مجھ پر سبقت لے گئی تھی۔ اس نے یہ پُرانا مفروضہ غلط ثابت کر دیا تھا کہ عورت چاہے ہزار جان سے مرد پر فریفتہ ہو، محبت کا اظہار ہمیشہ مرد کی طرف سے ہوتا ہے۔‘‘(۱۲)

آخر پر اسے پتا چلتا ہے کہ وہ اسے پڑوسی ہی تصور کرتی ہے اور کسی ہم عمر سے شادی کرنے کے بجائے تیس سال کے سمجھدار اور پختہ مرد سے شادی رچانے کا منصوبہ بناتی ہے جو حالات کو اچھی طرح سمجھتا ہو۔ اس افسانے میں دیگر کئی موضوعات کو بھی احاطہ قلم میں لایا گیا ہے۔ مادیت پرستی اس افسانے کا نمایاں موضوع ہے۔ صبیحہ کے دو بھائی روزگار کے اصول کے لیے خلیجی ممالک کا رخ اختیار کرتے ہیں اور پھر وہی قیام پزیر ہو جاتے ہیں۔ انھیں مادیت پرستی

نے رشتوں سے بیگانہ کر دیا۔ وہ اپنی والدہ کی وفات پر بھی گھر نہ آ سکے۔ وطنِ عزیز میں معاشی مسائل کو بھی اس افسانے میں سامنے لایا گیا ہے۔ علاوہ ازیں سماجی گھٹن بھی اس افسانے کا اہم موضوع ہے۔

یہ افسانہ واحد متکلم کردار اویس کی مدد سے تخلیق کیا گیا ہے۔ تاہم بعض جگہوں پر افسانے کے مرکزی کرداروں اویس اور صبیحہ کے مابین مکالماتی گفتگو بھی سامنے آتی ہے۔ دیگر ضمنی کرداروں میں قریشی صاحب، طبیب، والدہ اور بھائی شامل ہیں۔ افسانے میں فلیش بیک کی تکنیک کا خوبصورتی سے استعمال کیا گیا ہے۔

افسانہ ''الحمدللہ''...ایک جائزہ

افسانہ ''الحمدللہ'' احمد ندیم قاسمی کے ساتویں افسانوی مجموعے بعنوان ''سناٹا'' میں شامل ہے۔ یہ ان کے پختہ افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس افسانے میں اسلامی سماج کے ایک نمایاں پہلو کو ابھارا گیا ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار مولوی عبدل اپنی دقیانوسی اقدار اور روایات اور اذکار رفتہ زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے۔ اس اقدارِ رفتہ سے رہائی حاصل کرنا اس کے لیے ممکن دکھائی نہیں دیتا۔ درحقیقت قاسمی نے جس خطے میں جنم لیا وہاں پیری فقیری، فرسودہ عقائد کی سخت گیری نیز صدیوں سے چلی آ رہی روایات کی پاسداری کو بالادستی حاصل تھی۔ انھوں نے اپنی آنکھوں سے یہ منظر دیکھا تھا کہ کس طرح فرسودہ، کٹر اور حرکت و عمل سے بے نیاز بنا دینے والے رسم و رواج مولویانہ انداز کے مسلم گھرانوں میں انحاط و تنزل کا سبب بن رہے ہیں۔ یوں وہ اس کہانی کو تخلیق کرنے اور ان کا نفسیاتی تجزیہ بیان کرنے کے لائق ہوئے۔ مذکورہ افسانے میں معاشرتی جبر سہتے ہوئے لوگوں کا اپنے عقائد سے چمٹے رہ کر حالات کا سامنا کرتے دکھایا گیا ہے۔ ان کا یہ افسانہ غیر معمولی طور پر المیاتی افسانہ ہے جو روایت پرست مسلم معاشرے کے ایسے خاندانوں کی عبرت انگیز تصویر پیش کرتا ہے جو دقیانوسی روایات سے جکڑے ہوئے ہیں اور ان سے نجات کو گناہ سمجھتے ہیں۔

اس افسانے کا مرکزی کردار بھی مولوی و حافظ قرآن ہے جو شادی سے قبل بہت ٹھاٹھ سے رہنے کا عادی تھا اور اپنے روایتی مولویانہ حلیے پر خصوصی توجہ دیا کرتا تھا۔ شادی کے بعد اس کی حالت اس کے عقیدے کے ہاتھوں خستہ ہو جاتی ہے۔ رضوانہ ارم اس تناظر میں لکھتی ہیں:

> ''احمد ندیم قاسمی کے بعض کردار حالات کی ستم ظریفی کے باعث بہت ہی روح فرسا کام کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ افسانہ الحمدللہ کے مولوی ابل شادی سے پہلے بہت ٹھاٹھ کی زندگی بسر کر رہا تھا۔ لیکن شادی کے بعد مفلوک الحالی اور کثرتِ اولاد کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل نے سوکھے ٹکڑے کھانے پر

مجبور کر دیا۔ کیونکہ اب مسجد میں نمازیوں کی تعداد بڑھنے کی بجائے گھٹنے لگی تو
انہیں شدید مسائل کا سامنا کرنا پڑا۔"(۱۳)

خدا کے بعد مولوی ابل کو سب سے بڑا سہارا چودھری فتح داد کا ہوتا ہے جو متمول اور باعمل ہونے کے ساتھ ساتھ زمانہ شناس بھی ہے۔ وہ مولوی کی بیٹی کی شادی کراتا ہے اور جہیز بھی دیتا ہے۔ مگر مولوی بعد ازاں اس کی وفات پر پیں روپے ملنے کی وجہ سے خوشی کا اظہار بھی کرتا ہے۔ اس حوالے سے مولوی کی مجبوری اور خود غرضی دونوں آڑے آتی ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد اس تناظر میں لکھتے ہیں:

"اس کی معنویت کی ایک سطح یہ بھی ہے کہ محرومی اور افلاس پیاروں کی موت کی
تمنا میں بھی ڈھل سکتے ہیں۔"(۱۴)

یہ افسانہ اس اعتبار سے بھی نمایاں ہے کہ اس میں ایک عہد کے ختم ہونے اور دوسرے عہد کے آغاز کے آثار ملتے ہیں جن کی طرف قاسمی نے اشارہ کیا ہے۔ نئے دور کے جلو میں بدلتی ہوئی اقدار دن بدن لوگوں میں اسلام سے دوری پیدا کر رہی ہیں۔ یہ بیگانگی جہاں اخلاقی اور مذہبی اعتبار سے قابلِ مذمت ہے وہیں مولوی جیسے سفید پوش طبقے کے لیے زندگی مفلس قبا بن کر رہ گئی ہے۔

افسانہ "بیٹے بیٹیاں" کا جائزہ

افسانہ "بیٹے بیٹیاں" احمد ندیم قاسمی کا دیہاتی زندگی کے تناظر میں لکھا گیا اہم افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ان کے افسانوی مجموعے بعنوان "برگِ حنا" کا پہلا افسانہ ہے۔ اس افسانے میں دیہات میں ان پڑھ لڑکے لڑکیوں کی شادی کے مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔ افسانے میں ہادی کمہار اپنی جوان بیٹی نازو کی جوانی کی وجہ سے پریشان دکھائی دیتا ہے۔ وہ معاشرتی حالات کی وجہ سے جلد از جلد اس کی شادی کرنے کا خواہاں ہے۔ مگر اسے کوئی اچھا رشتہ نہیں ملتا۔ اسی مقصد کے لیے وہ ایک دن قریب کے ایک گاؤں میں قسمت آزمائی کرنے جانکلا اور اپنے دیرینہ دوست اور دور کے رشتہ دار بیگو سے ملتا ہے جس کا ایک بیٹا دینو اور بیٹی شرفی ہے۔ وہ اسے نازو کی شادی دینو سے کرنے پر منانے کی کوشش کرتا ہے مگر وہ وٹہ سٹہ کرنے کی پیشگی شرط رکھ دیتا ہے۔ دوسری طرف مراد جو کہ ہادی کا بیٹا ہے، وہ ابھی چھوٹا ہے اور باپ کے خیال میں شادی کے قابل نہیں ہے۔ اس حوالے سے دونوں والدین شادی کو لے کر یوں گویا ہوتے ہیں:

"ہادی نے ایک بار تو فیصلہ کر لیا کہ وہ بیگو سے سچی بات کہہ دے مگر پھر محسوس کیا
کہ بات کہتے ہوئے اس کی زبان چڑ جائے گی، وہ اسے کیسے بتاتا کہ میرے لیے تو

اپنی پندرہ سال کی نازو ہی مصیبت بن گئی ہے۔ میں تمہاری سترہ برس کی شرفی پر مراد کے جوان ہونے تک کہاں پہرے دیتا پھروں گا اور جوانیاں جب آتی ہیں تو یونہی چپکے سے نہیں کھسک جاتیں۔ وہ تو پیروں کی طرح نذرانے لیلتی ہیں اور ہم غریبوں کی بیٹیاں اگر نذرانے بانٹتی پھریں تو عمر بھر کوئی تھوکے بھی نہیں۔"(۱۵)

آخر کار یہ بے جوڑ شادیاں کر دیتے ہیں۔ نازو کی شادی بیگو کے بیٹے دینو سے ہو جاتی ہے اور ہادی کی شادی اٹھارہ سالہ شرفی سے ہو جاتی ہے۔ شروع میں عمروں کے تفاوت کی وجہ سے انہیں مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے مگر بتدریج وقت یہ زندگی کے دوڑ میں واپس آجاتے ہیں۔ اسی دوران ہادی کا بیٹا مراد لاہور سے گاؤں واپس آجاتا ہے اور مختلف غیر اخلاقی جنسی حرکات و سکنات کی وجہ سے اسے معاشرے کی طرف سے دھتکارا جاتا ہے اور بعض اوقات بات لڑائی جھگڑے تک پہنچ جاتی ہے۔ دیہات میں عزت کے نام پر قتل و غارت عام بات تصور کی جاتی ہے۔ اس حوالے سے مذکورہ افسانے کا درج ذیل اقتباس لائق توجہ ہے:

"اس دوران میں یہ غضب بھی ہو گیا کہ ایک روز مراد نوری دھوبن سے باتیں کرتا ہوا پکڑا گیا، نوری کے بھائیوں نے اس کا پیچھا کیا اور اگر سب کمہار مراد کی مدد کو نہ آنکلتے، تو دھوبی مراد کے گھر میں گھس کر اس کی دھجیاں اڑادیتے۔ اس روز صوبے دار نے ہادی کو بلا کر کہا، کہ اگر آج کے بعد مراد نے کوئی ایسی حرکت کی، تو اس سے برا کوئی نہیں ہو گا۔" اپنے اس پلے ہوئے سانڈھ کی فوراً کہیں شادی لگاؤ۔ صوبیدار نے کہا۔ "ورنہ یہ قتل ہو گا یا جیل جائے گا۔"(۱۶)

افسانے میں دیہی سماج، جنسی گھٹن، طبقاتی کش مکش، توہم پرستی، ازدواجی ناہمواریوں اور معاشرتی جبر کو کھل کر موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانے میں دیہاتی زبان کا استعمال بھی کیا گیا ہے اور بعض مقامات پر دلچسپ مکالمہ نویسی کے عمدہ نمونے بھی نظر آتے ہیں۔ المختصر، یوں کہا جاسکتا ہے کہ یہ افسانہ احمد ندیم قاسمی کا یادگار افسانہ ہے اور فنّی پختگی کا بین عکاس ہے۔

افسانہ "پہاڑوں کی برف"... ایک مطالعہ

احمد ندیم قاسمی کا مذکورہ افسانہ ان کے مشہور افسانوی مجموعے بعنوان "کپاس کا پھول" میں پانچواں افسانہ ہے۔ اس افسانے میں ایک ادیب کی ایک بھکارن لڑکی سے محبت، بے قراری اور انسانی نفسیات کو موضوع بنایا گیا ہے۔

اس افسانے کے عنوان پر غور کیا جائے تو پہاڑوں پر برف سے ذہن میں سب سے پہلے سفید رنگ نمایاں ہوتا ہے۔ وہ سفید رنگ جو سردی کے موسم میں ہر پہاڑی علاقے کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ کیا پہاڑ، کیا درخت، کیا شاہراہ ہر شے پر سفیدی چھائی ہوئی ہے۔ اس افسانے کا منفرد وصف یہ ہے کہ افسانے کے اندر سے افسانہ تخلیق ہو رہا ہے لیکن تخلیق کار کو اس وقت شدید کوفت کا سامنا کرنا پڑتا ہے جب صبح سے لے کر سہ پہر تک محض ایک جملہ اپنی تحریر کے شایانِ شان سوجھتا ہے کہ بھکارن کی اچانک بلند ہونے والی صدا اسے سارا تخیل ہی ذہن سے غائب ہو جاتا ہے۔ افسانے کو بیانیہ انداز سے تحریر کیا گیا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار یعنی افسانے کا ہیرو شروع سے آخر تک اس کو بیان کرتا ہے۔ فکری انداز سے اس افسانے کی ایک انفرادیت یہ بھی ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے بھکارن کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ پورے افسانے میں خیال اور حقیقت کی کش مکش، ٹکراؤ اور تقابل کو پیش کیا گیا ہے اور اس نفسیاتی الجھن کا شکار وہ تخلیق کار ہے جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اس افسانے میں طبقاتی تقسیم کو بڑے موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ امیر اور غریب کے مابین پائی جانے والی، رنگ، نسل، علاقے، مال وزر کی اصلی تقسیم اور حد بندی کو افسانے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ مدد کی غرض سے دی جانے والی خیرات بھی حقارت بھرے انداز میں غریب کی جھولی میں ڈالی جاتی ہے۔

مصنف نے نہ صرف بھکارن کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے بلکہ اسے ہیروئن کا درجہ بھی دیا ہے۔ مصنف نے بھکارن کو حسن و خوبصورتی کا پیکر بنا ڈالا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر بھکارن کے حسن کو برف سے تشبیہ دینے کے حوالے سے یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

> ''پہاڑوں کی برف سے بھکارن کا تقابل بھی معنی خیز ہے۔ سفید دودھیا برف کا نظارہ دلفریب ہے لیکن اس پر غلبہ پانا مشکل ہے اور اس لیے وہ آلودگی سے منزہ رہتی ہے۔ اس کی سطح تک بلند ہوئے تو یخ ہو جاؤ گے۔ اسے اپنے سطح پر لاؤ گے تو پگھل کر وہ برف نہ رہے گی۔ اس لیے برف کا پجاری سدا اپنی آگ میں جلے گا۔''(۱۷)

اس افسانے میں ایک اور حقیقت بھی کھلتی ہے کہ قدرت کے انصاف بھی نرالے اور منفرد ہیں۔ اگر اسے مال وزر اور دولت سے محروم رکھا گیا تو ساتھ ہی رنگ، روپ اور حسن کی دولت سے مالا مال کیا گیا۔ ضروری تو نہیں کہ غریب ہر چیز سے ہی محروم رہے۔ دولت کی محرومی اگر مقدار کی گٹ تو باقی محرومیوں سے اسے بچا لیا گیا۔ فکری لحاظ سے نظر دوڑائی جائے تو افسانے کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ افسانہ تحریر کرتے ہوئے ادیب کو کن کن مشکلات کا سامنا ہوتا ہے۔ خیال کو مناسب لفظوں میں ڈھالنا از حد مشکل ہوتا ہے اور مصنف نے یہ مشکل فریضہ بھی بطریقِ احسن انجام دیا ہے۔

مجموعی طور پر شہری زندگی اور یہاں کے ماحول اور مصروفیات کی عکاسی کرتا ہے۔

افسانہ "ست بھرائی"...ایک جائزہ

احمد ندیم قاسمی نے دیہات کے موضوع پر افسانے تخلیق کر کے یہاں کے لوگوں کے ماحول، مسائل، بودوباش اور نفسیات کو کھل کر بیان کیا ہے۔ انھوں نے دیہاتی زندگی کے ہر پہلو کو بے نقاب کرتے ہوئے اس کی بے لوث اور صداقت پر مبنی تصویریں پیش کی ہیں۔ وہ دیہات کی مشترک تہذیبی روح سے کماحقہ طور پر آگاہ تھے۔ انھوں نے نہ صرف دیہاتی افراد کے اقتصادی، جذباتی اور معاشرتی مسائل کی عکاسی عمدہ سے کی ہے بل کہ ان کی خوشی و غم کی ترجمانی بھی کی ہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی لکھتے ہیں:

"احمد ندیم قاسمی پنجاب کی زندگی کے عکاس بن کر ابھرے ہیں۔"(۱۸)

دیہات کی پیش کش کے حوالے سے احمد ندیم قاسمی کا افسانہ بعنوان "ست بھرائی" بھی اہم افسانہ ہے۔ ست بھرائی ان کا نمایاں نسوانی کردار ہے۔ افسانے میں چودھری عبداللہ اور اس کی بیوی نیکاں کے ہاں بیٹی پیدا ہوتی ہے۔ وہ اس کا نام ست بھرائی رکھتے ہیں جس کا مطلب ہے کہ سات بھائیوں کی اکلوتی بہن۔ عبداللہ اور نیکاں کی پوری خواہش ہوتی ہے کہ اس کے گھر بیٹے پیدا ہوں مگر ان کی قسمت میں صرف ایک بیٹی ہی لکھی ہوتی ہے۔ ہمارے دیہات میں بیٹی کی پیدائش پر سوگ منانے کا رواج بھی رہا ہے۔ وہ بیٹی کی پیدائش پر غمزدہ اور بیٹے کی پیدائش پر شاداں نظر آتے ہیں۔ یہ صنفی تضاد کسی نہ کسی شکل میں آج بھی موجود ہے۔ ست بھرائی کی پیدائش پر بھی عبداللہ اسی صورتحال کا شکار نظر آتا ہے مگر بعد وہ اسے اپنی قسمت کا لکھا سمجھ کر قبول کر لیتا ہے اور دونوں میاں بیوی اپنی اکلوتی بیٹی ست بھرائی سے محبت کرنے لگتے ہیں اور بڑے ناز و نعم اور لاڈ پیار سے اس کی تربیت کرتے ہیں۔ اس تناظر میں افسانے کا درج ذیل اقتباس لائقِ توجہ ہے:

"اور اگرچہ ست بھرائی کے متوقع سات بھائی کبھی نہ آئے مگر عبداللہ اور اس کی بیوی نیکاں نے ست بھرائی کو وہ ساری محبّت دے ڈالی جو خوبصورتِ دیگر سات بھائیوں میں بٹ جاتی۔"(۱۹)

افسانے میں دیہی اخلاقی اقدار، معاشرتی روایات، سماجی گھٹن اور جنسی بے ڈھنگے پن کا اظہار بھی کیا گیا ہے۔ جب ست بھرائی جوانی میں قدم رکھنے لگی تو اس کے والدین نے سماجی اقدار کو دیکھتے ہوئے اس پر گھر سے باہر نکلنے پر پابندی لگا دی۔ اسی معاشرتی گھٹن کی وجہ سے وہ نفسیاتی عارضے میں مبتلا ہو گئی اور اس نے ایک ہمسائے سے غیر اخلاقی

تعلقات بنالیے۔ اس کے والدین نے جب اس کی مرضی کے خلاف اس کی شادی کرنا چاہی تو ست بھرائی گھر سے بھاگ نکلی اور دوسرے گاؤں جا کر بسنے لگی۔ اس غیر متوقع صورت حال پر اس کے والدین کافی پریشان ہوئے۔ اس صورت حال کی عکاسی انھوں نے ان الفاظ میں کی ہے:

> ”شام تک سارے گاؤں میں مشہور ہو گیا کہ بھرائی بھاگ گئی۔ شام تک گھبرا گھبرا کر پانی پیتے ہوئے میاں بیوی نڈھال ہو کر نیم بیہوش سے ہو گئے اور تھکی ماندی نوداروبالی ان کے چہروں پر پانی چھڑکتے چھڑکتے بے حال ہو گئی۔“(۲۰)

دوسری طرف ست بھرائی گھر سے بھاگنے کے بعد اپنے والدین کو برابر خط لکھتی رہی۔ بتدریج وقت ان کا غصہ قدرے کم ہونے لگا۔ ایک سال بعد ست بھرائی کے ہاں بیٹا پیدا ہوا۔ اس بیٹے کی اطلاع اس نے اپنے والدین کو بھی بذریعہ مکتوب بھجوائی جس پر وہ بے حد خوش ہوئے۔ ماں باپ کی فطری محبت معاشرتی روایات پر غالب آگئی۔ انھوں نے اپنی بیٹی کے تمام گناہ اور لغزشیں معاف کر دیں اور وہ رات کے اندھیرے اس کے جہیز کا تمام سامان اور اپنے نومولود نواسے کے لیے مختلف تحائف لے کر دوسرے گاؤں روانہ ہو گئے۔ افسانے میں حکیم جی کا کردار بھی خاصا دلچسپ ہے جو مریضوں کے ساتھ سختی سے پیش آتا ہے۔ یہ افسانہ دیہات میں سماجی رسم ورواج، عزت و غیرت کے نام نہاد تصور، لڑکیوں کا گھر سے بھاگ کر پسند کی شادی کرنا، والدین کی نفسیات وغیرہ جیسے موضوعات کو مہارت سے اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے۔

افسانہ ”سفارش“ ایک جائزہ

افسانہ سفارش احمد ندیم قاسمی کا نمایاں افسانہ ہے۔ اس افسانے کا موضوع سماج میں طبقاتی فرق کو نمایاں کرنا ہے۔ فیکا کوچوان غریب جبکہ بابو جی امیر طبقے کا نمائندہ کردار ہے۔ افسانے کا آغاز تانگوں کے ایک اڈے سے ہوتا ہے۔ جب بابو جی کسی کام کے لیے تانگے والے اڈے میں جاتے ہیں تو وہ اپنے شناسا کوچوان فیکے کو پریشان حال دیکھتے ہیں۔ اس پریشانی سے متعلق سوال کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ فیکے کوچوان کے والد کی ایک آنکھ ضائع ہو گئی ہے اور وہ اس کا علاج کرانے کے لیے ہسپتال جاتا ہے مگر اس کی شنوائی نہیں ہوتی۔ اس افسانے کے آغاز ہی میں پاکستان میں پھیلی جہالت، صحت کی ناقص سہولیات اور نیم حکیم خطرہ جان کے مصداق خود ساختہ مشوروں کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اس ساری ابتر صحت کی صورت حال کو فیکے کوچوان کی زبانی یوں بیان کیا گیا ہے:

''بس بابو جی خدا آپ کا بھلا کرے رات تو چیخ چاخ کے گزار دی پھر صبح کو محلے کے سارے کوچوان اکھٹے ہوئے تو ان میں سے چچا شِیدے نے کہا کہ پوست کے ڈوڈے پانی میں اُبالو اور اسی پانی سے آنکھ دھوؤ۔ دھوئی پر بابا اسی طرح تڑپتا رہا۔ پھر کسی نے کہا کہ پالک کا ساگ اُبال کر باندھو۔ باندھا اور جب کھولا تو بابا نے صاف کہہ دیا کہ اب کیا جتن کرتے ہو آنکھ کا دیا تو بُجھ گیا۔ ہمارے گھر میں تو پٹس پڑ گئی بابو جی۔ اسے ایک ہسپتال میں لے گئے۔ پھر دوسرے میں لے گئے۔ دونوں میں جگہ نہ تھی، دوپہر کو راج گڑھ کے ایک کوچوان نے بتایا کہ اس کا سالا میو ہسپتال میں چوکیدار ہے۔ اس کی سفارش سے جگہ تو مل گئی پر برانڈے میں۔ وہ بھی کوئی ایسی بات نہیں، پر بابو جی شام ہونے کو آئی ہے اور ابھی تک کوئی ڈاکٹر تو کیا کوئی نرس بھی ادھر نہیں آئی۔''(۲۱)

بعد ازاں بابو جی اسے اپنے دوست ڈاکٹر عبدالجبار سے متعلق بتاتا ہے کہ وہ ان سے ملے اور بابو جی کا حوالہ دے جس سے وہ ان کی مدد پر آمادہ ہو جائیں گے۔ اس ساری صورت حال میں بابو جی کی سستی اور فیکے کوچوان کی بات کو اہمیت نہ دینے کی کہانی بھی بیان کی گئی ہے۔ بابو جی کی مصروفیت بھی آڑے آتی رہی۔ وطن عزیز میں معاشی طور پر کمزور افراد کی مشکلات کو بھی اس افسانے میں بیان کیا گیا ہے۔ ہمارے ہاں مساوات اور انصاف بھی ناپید ہے۔ غریب افراد کو ذرا بھی اہمیت نہیں دی جاتی۔ اس ساری صورت حال کو احمد ندیم قاسمی نے ان الفاظ میں سامنے لانے کی سعی کی ہے:

''جبار صاحب بیٹھے تو ہیں پر کوئی اندر نہیں جانے دیتا۔ کہتے ہیں باری سے آؤ۔ اور میری باری آتی ہی نہیں۔ گھُٹنا پاجامے میں سے جھانک رہا ہو تو باری کیسے آئے بابو جی۔''(۲۲)

یہ افسانہ شہری زندگی کا بھی عکاس ہے۔ ہمارے ہاں طبقاتی تقسیم اور سفارش کلچر کو مصنف نے فیکے کوچوان اور بابو جی کی مکالماتی گفتگو سے کمال مہارت سے قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔

افسانہ ''سلطان''...ایک جائزہ

احمد ندیم قاسمی کا افسانہ بعنوان ''سلطان'' بنیادی طور پر ایک بوڑھے نابینا گداگر اور اس کے ننھے پوتے سلطان کے کرداروں پر مشتمل ہے جو مل کر بھیک مانگتے ہیں۔ اس افسانے میں نفرت کی انتہا بھی ہے اور محبت کا احساس بھی

عروج پر ہے۔ دونوں کی ایسی کیمسٹری پیش کی گئی ہے کہ پڑھنے والے کو یہ جیتے جاگتے کردار لگتے ہیں۔ کہانی ختم ہوتی ہے تو آنکھیں بے ساختہ آنسوؤں سے نم ہو جاتی ہیں۔

سلطان نامی ننھا لڑکا جو اپنے نابینا دادا کے ساتھ بھیک مانگنے کے لیے سڑکوں پر جاتا ہے۔ دادا کا بایاں ہاتھ ہمیشہ سلطان کے سر پر رہتا ہے جس کو سلطان اپنے لیے قید تصور کرتا ہے۔ سلطان اسے سڑکوں اور چیزوں سے متعلق آگاہ کرتا رہتا ہے۔ اتوار کے دن بھی روز کی مانند دادا اور ننھا سلطان سڑک پر بھیک مانگنے کی غرض سے آنکلتے ہیں۔ چاروں طرف گھومنے کے بعد بھی انھیں کچھ نہ ملا۔ دادا نے کہا آج تو بابو لوگ اپنے گھروں میں بیوی بچوں کے ساتھ کھیل رہے ہوں گے۔ اچانک ٹن کی آواز آئی۔ کسی راہ چلتے نے سلطان کے ہاتھ کے کٹورے میں ایک پیسہ ڈال دیا تھا۔ دادا نے کہا جا کر کوئی چیز کھالے۔ دادا کو احساس ہے کہ بچوں کو بڑی بھوک لگتی ہے۔

شام کو جب سلطان دادا کو کھٹولے کے پاس لاتا ہے تو کہتا ہے کہ بیٹھ جاؤ۔ دادا کھٹولے پر بیٹھ کر سلطان کے سر سے اپنا ہاتھ ہٹا لیتا ہے۔ سر پر سے ہاتھ اٹھتے ہی سلطان کو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ایک دم ہلکا پھلکا ہو گیا۔ سلطان شام سے قبل اپنے ٹھکانے پر آجاتا ہے اور پھر وہ کھیل کے میدان میں جاتا ہے۔ اس کھیل کے میدان میں اسے ذات برادری اور طبقاتی تقسیم کا احساس ہوتا ہے۔ چند بچے اسے بھکاری کہہ کر طنز کا نشانہ بناتے ہیں اور اس کے ساتھ کھیلنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ وہ اس سے کانچ کی گولیاں بھی چھین لیتے ہیں۔ ان کے خیال میں بھکاریوں کو کھیلنے کا کوئی حق نہیں ہوتا۔

سلطان گھر آنے سے بھی ڈرتا ہے کہ کہیں دادا پھر سے اس کے سر پر اپنے سوکھے ہاتھ میں جکڑ کر اسے سڑک پر لیے پھریں گے۔ اسے اپنے دادا کا سوکھا ہاتھ پتھر کی ٹوپی کی مانند لگتا۔ دادا کا یہ ہاتھ کسی بھوت پریت کی مانند اسے خوف زدہ کیے رکھتا۔ اس حوالے سے افسانے کا درج ذیل اقتباس اس ننھے بھکاری بچے کی نفسیات کی عکاسی کرتا ہے:

> ''دادا کے ہاتھ پانچوں انگلیاں درد کی پانچ لہریں بن کر اس کی کھوپڑی میں دوڑ جاتیں اور جب دادا نماز پڑھنے اور دعا مانگنے کے بعد لاٹھی سنبھالتا اور سلطان کو پاس بلا کر اس کے سر پر ہاتھ رکھتا تو سلطان آدھا مر جاتا۔۔۔ دادا کا یہ ہاتھ سوتے جاگتے میں اسے بھوت کی طرح ڈراتا تھا۔ یہ ہاتھ اسے گرفتار کر لیتا تھا اور وہ پٹڑی پر یوں چلتا تھا جیسے ملزم ہتھکڑیاں پہنے سپاہی کے ساتھ چلتے ہیں۔''(۲۳)

اس افسانے میں خالہ زیبو اور بیگو کے کردار بھی ضمنی طور پر سامنے آتے ہیں۔ یہ کردار ان دونوں دادا پوتے بھکاریوں کے ہمدرد اور غمگسار کرداروں کے طور پر افسانے میں تراشے گئے ہیں۔ افسانے میں طبقاتی تقسیم، معاشی

مسائل، شہری زندگی اور خاص طور پر بھکاریوں کی عادات واطوار کو بیان کیا گیا ہے۔ بھکاریوں کے ساتھ افسانے کے مطالعے کے بعد ہمدردی کا جذبہ بیدار ہونے لگتا ہے۔ اس میں ایک بھکاری بچے اور بزرگ کے جذبات واحساسات کی ترجمانی بھی کی گئی ہے۔ دادا کے مرنے کے بعد بچے کے سر پر ہاتھ رکھنے والی عادت سے وہ چھٹکارا نہیں پا سکتا۔

افسانہ ''گھر سے گھر تک''...ایک مطالعہ

افسانہ بعنوان ''گھر سے گھر تک'' ہمارے سماج میں ظاہری نمود ونمائش کو موضوع بناتا ہے۔ یہ ظاہری نمود ونمائش، ملمع کاری، مکر وفریب، ریاکاری اور چادر سے باہر پاؤں پھیلانے کی داستان ہے۔ اس افسانے کے مرکزی کرداروں میں نورالنسا اور عشرت خانم ہیں۔ عشرت خانم اپنے بیٹے وقار کا رشتہ طے کرنے کے لیے نورالنسا کی بیٹی معصومہ کو پسند کرتی ہے اور پورا خاندان لڑکی دیکھنے کے لیے نورالنسا کے گھر جاتے ہیں۔ وہاں پہنچ کر وہ دیوان خانے کی سجاوٹ، آرائش وزیبائش اور قیمتی سامان دیکھ کر حیرت زدہ ہو جاتے ہیں۔ کچھ دیر بعد ہما آجاتی ہے اور اس کی نفاست اور لباس دیکھ کر وقار سمیت پورا خاندان مرعوب ہو جاتا ہے۔

دونوں خاندانوں کی سوچ مادیت پرستی پر مبنی ہوتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کی مہنگی گاڑی، عمدہ لباس اور قالینوں سے متاثر نظر آتے ہیں۔ عشرت خانم اور اس کی بیٹی اور بیٹا نورالنسا کے گھر کی نفاست سے متعلق یوں گفتگو کرتے ہیں:

> ''''دس ہزار کا اگر صرف یہ غالیچہ ہے تو اس دیوان خانے کا پورا سامان ایک لاکھ سے کم کا کیا ہو گا۔'' عشرت خانم نے صوفے میں گھوم کر پورے دیوان خانے پر نظریں دوڑائیں۔ ''ایک لاکھ کوئی معمولی رقم نہیں ہے۔ منہ میں سماتی ہے جیب میں رکھو تو پھٹ کر نیچے جا پڑے۔'' ہما جو دروازے کے قریب والے صوفے پر بیٹھی تھی چمکتے ہوئے پردے کو چھو کر کہنے لگی ''خالص ریشم کے تو پردے ہیں۔'' پھر وہ پردے کو ذرا سا جھٹک کر بولی ''یہ دیکھئے ذرا سی شکن جو پیدا ہوتی ہے وہ پانی کی لہر کی طرح آخر تک چلی جاتی ہے۔ یہ دیکھئے یہ دیکھئے'' ہما نے پردے کو دو تین بار جھٹکا۔''(۲۴)

کچھ دیر بعد عشرت خانم، نورالنسا کے نواسوں اور نواسیوں سے ملاقات کے بہانے اوپر والی منزل تک جاتی ہے تو وہ گھر کی خراب حالت دیکھ کر انگشت بدنداں دکھائی دیتی ہے۔ گھر کا سارا پلستر اکھڑ چکا ہے اور دیواریں میلی ہیں۔ تمام

بچے ننگ دھڑنگ گھومتے نظر آتے ہیں۔ پیالیاں ٹوٹی ہوئی ملتی ہیں۔ نام چینی کی چوٹ لگی پلیٹیں نظر آتی ہیں جن پر رات کا کھانا ابھی تک جما ہوا نظر آتا ہے۔

جب عشرت خانم پر یہ حقیقت کھلتی ہے کہ نورالنسا کی ظاہری نمود و نمائش محض ایک سراب اور دکھاوا ہے اور حقیقت سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے تو عشرت خانم بھی اپنی حقیقت وا کر دیتی ہے کہ ان کے مہنگے کپڑے اور عالی شان گاڑی ذاتی نہیں ہے اور کرائے پر لائی گئی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو قبول کر لیتے ہیں اور رشتہ دار بن جاتے ہیں۔ افسانہ جدید معاشرتی حالات، مادیت پرستی، ملمع کاری اور نمود و نمائش کو کامیابی سے موضوع بناتا ہے۔

(د) ''قاسمی کہانی'' کا تعارف

احمد ندیم قاسمی کے چند افسانوں کو ڈرامائی شکل دے کر پاکستان ٹیلی ویژن پر نشر کیا گیا۔ ان افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کو ''قاسمی کہانی'' کا نام دیا جاتا ہے جس کے ہدایت کار ایوب خاور تھے۔ وکی پیڈیا پر ''قاسمی کہانی'' سے متعلق یوں معلومات ملتی ہیں:

> ''قاسمی کہانی، معروف ادیب اور مصنف احمد ندیم قاسمی کی تحریروں پر مبنی ڈرامائی سلسلہ ہے جو پاکستان ٹیلی ویژن پر ستر کی دہائی کے دوران پیش کیا گیا تھا۔ اس کے ڈائریکٹر ایوب خاور تھے۔''(۲۵)

اس سلسلے کا پہلا افسانہ ''احسان'' ہے۔ اس کو ڈرامائی شکل امجد اسلام امجد نے دی۔ یہ جدید کلاسیکی انداز کی کہانی ہے جس میں کلاسیکی رچاؤ بھی ہے اور جدید اسلوب کی وہ تمام فنّی خوبیاں اور نزاکتیں بھی موجود ہیں جن سے آج کا جدید افسانہ عبارت ہے۔ اس ڈرامے میں عارضہ صدیقی، سہیل احمد اور عظیم الحق نے اداکاری کے جوہر دکھائے۔

افسانہ ''الحمدللہ'' کو قاسمی کہانی میں نمایاں اہمیت حاصل ہے۔ اس افسانے کو ڈرامائی شکل اصغر ندیم سید نے دی۔ یہ پی ٹی وی پر ستر کی دہائی میں نشر کیا گیا۔

افسانہ ''بیٹے بیٹیاں'' کو بھی قاسمی کہانی کے تحت ڈرامے کی صورت میں ڈھالا گیا۔ اس کو بھی امجد اسلام امجد نے ڈرامائی شکل دی۔ اس ڈرامے کے فن کاروں میں مسعود اصغر، عارفہ صدیقی، سی ایم منیر، جیون سلطان، یوسف سعید اور کاجل شامل ہیں۔

افسانہ بعنوان ''پہاڑوں کی برف'' کو ڈرامائی شکل مرزا اطہر بیگ نے دی۔ اس ڈرامے میں محمود اسلم، اشرف خان، حنا شاہین اور خالد بٹ نے اداکاری کے جوہر دکھائے۔

افسانہ ''ست بھرائی'' کو دو اقساط میں پاکستان ٹیلی ویژن پر ڈرامائی صورت دے کر نشر کیا گیا۔ اس کو ڈرامائی شکل ڈاکٹر یونس جاوید نے دی۔ اس کے اداکاروں اور اداکاراؤں میں خیام سرحدی، ریحانہ صدیقی، مہر النسا، سلیم زبیری، واجد بخاری، راشد محمود اور تمنا بیگم شامل ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے ''سفارش'' کو ڈرامائی تشکیل محمد ظہیر قندیل نے دی۔ اس میں بابو جی کا کردار احمد وقار عظیم نے ادا کیا۔ فیکے کوچوان کا کردار علی حمزہ میر نے نبھایا۔

افسانہ بعنوان ''سلطان'' کو قاسمی کہانی کے تحت ڈرامائی تشکیل معروف افسانہ نویس ڈاکٹر انور سجاد نے دی۔ اس کی پیش کش اور ہدایت کار ایوب خاور ہیں۔

افسانہ بعنوان ''گھر سے گھر تک'' کو بھی قاسمی کہانی کے تحت ڈرامے کی شکل میں ڈھالا گیا۔ اس افسانے کو ڈرامے کی صورت میں اسلم مغل نے ڈھالا۔ تدوین کے فرائض محمد قاسم ملک نے ادا کیے۔ یہ بھی احمد ندیم قاسمی کا کلاسیک افسانہ ہے۔ فن کاروں میں رابعہ تبسم، شمع عادل، محمد قاسم، ممتاز خان، عائشہ خان، مونا ملک، زرش جاوید، سدا بہار شاہ، ملک خلیل نور، وغیرہ شامل ہیں۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے چند نمایاں افسانوں کو ڈرامائی شکل دے کر نظریہ تواخذ کی عمدہ مثال قائم کی گئی جو ناظرین کو متاثر کرنے میں کامیاب ٹھہرتے ہیں اور ناظرین ان کو سراہے بنا نہیں رہ سکتا۔

حوالہ جات

١.	اے۔بی اشرف، اردو سٹیج ڈراما، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص:۳۵

٢.	جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی اردو لغت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص۲۵۷

٣.	ثوبیہ عمر، اردو ادب اور میڈیا: نظریہ تواخذ کے تناظر میں غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیاتی مطالعہ (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم فل اردو)، مخزونہ: شعبہ اردو، نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد، ص: ۲۱۔۲۰

4.	Linda Hutcheon, A Theory of Adaptation, Routledge Taylor & Francis Group, New York, P.8

5.	Ibid, P.161

٦.	ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، بنیں گے نت نئے خاکے مرے غبار سے بھی (مضمون)، مشمولہ: ادبیات، سہ ماہی ادبی جریدہ (احمد ندیم قاسمی نمبر)، شمارہ نمبر ۱۰۸، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ص:۱۰۸

٧.	ناہید قاسمی، ڈاکٹر، احمد ندیم قاسمی: شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، اشاعت دوم، ص:۲۱

٨.	ایضاً، ص:۳۲

٩.	ایضاً، ص:۴۶

١٠.	خالد عبدالکریم، ڈاکٹر، ان کا خلا مدتوں پر نہ ہو سکے گا (مضمون)، مشمولہ: ندیم نامہ، مرتب: محمد طفیل، بشیر موجد، مجلسِ اربابِ فن، ملتان، س ن، ص:۱۲۱

١١.	احمد ندیم قاسمی، نیلا پتھر، غالب پبلشرز، لاہور، ص:۱۷۔۱۶

١٢.	ایضاً، ص:۲۱۔۲۰

١٣.	رضوانہ ارم، احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں میں سماجی مسائل (مضمون)، مشمولہ: خیابان، شش ماہی تحقیقی مجلہ، شمارہ ۳۷، شعبہ اردو، جامعہ پشاور، پشاور، ص:۴۳۱

١٤.	انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ، ایک صدی کا قصہ، مثال پبلشرز، فیصل آباد، نقشِ ثانی، ص:۲۹۹

١٥.	احمد ندیم قاسمی، برگِ حنا، ناشرین، لاہور، ص:۸

١٦.	ایضاً، ص:۱۴

۱۷. سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، مکتبہ عالیہ، لاہور، ص:۲۲۶

۱۸. وہاب اشرفی، پروفیسر، اردو افسانہ: روایت اور مسائل، مرتبہ: گوپی چند نارنگ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص:۱۳۳

۱۹. احمد ندیم قاسمی، بازارِ حیات، اساطیر، لاہور، ص:۹۸

۲۰. ایضاً، ص:۱۱۰

۲۱. احمد ندیم قاسمی، کپاس کا پھول، ص:۴۷

۲۲. ایضاً، ص:۵۰۔۴۹

۲۳. احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، راول کتاب گھر، راولپنڈی، ص:۹۴

۲۴. ایضاً، ص:۳۰

25. www.wikipedia.org. 27oct 2023 2:00 PM

باب دوم

ڈرامے اور افسانے کے کرداروں، معاشرت اور منظر نگاری کا تقابلی جائزہ

کسی بھی فکشن کی صنف میں کردار نویسی، منظر نگاری اور معاشرت کی عکاسی کو بنیادی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ افسانوی ادب میں کردار ریڑھ کی ہڈی کی سی حیثیت رکھتے ہیں۔ فکشن میں جو کردار تراشے جاتے ہیں، وہ ہماری روزمرہ زندگی میں مشابہت رکھتے ہیں۔ فکشن نگار کرداروں ہی کے ذریعے سے قاری یا ناظر تک اپنی بات کی ترسیل کرتا ہے۔ اسی طرح منظر نگاری کے عمدہ نمونے بھی قاری کو اپنے سحر میں جکڑ لیتے ہیں اور فکشن کو دوام بخشتے ہیں۔ اسی طرح ہر افسانوی ادب کی صنف میں معاشرے کی تصویر کشی بھی بیان کی جاتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں کردار نگاری، منظر کشی اور معاشرت کے لاجواب نمونے ملتے ہیں۔ ''قاسمی کہانی'' کے تحت احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں کو جب ڈرامائی شکل میں ڈھالا گیا تو ان ڈراموں میں بھی مذکورہ کردار تراشے گئے، مختلف اداکاروں نے کرداروں کی شکل میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔ معاشرت اور منظر کشی کو بھی ڈرامائی انداز میں ڈھالا گیا۔ ذیل میں احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں کرداروں، معاشرت اور منظر کشی کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ ''قاسمی کہانی'' کے تحت فلمائے گئے ڈراموں میں کرداروں، معاشرت اور منظر کشی کا تحقیقی مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ تواخذ کی تھیوری کے تحت معاشرت، منظر نگاری اور کرداروں میں افتراقات اور اشتراکات کا جائزہ بھی لیا گیا ہے:

(ا) افسانے کے کرداروں، منظر نگاری اور معاشرت کا جائزہ

احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں کو ''قاسمی کہانی'' کے تحت ڈرامائی تشکیل دے کر ٹی وی پر پیش کیا گیا۔ ذیل میں ان افسانوں کے کرداروں، منظر کشی کے نمونوں اور معاشرت کی عکاسی کا تحقیقی جائزہ لیا گیا ہے:

احسان

احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان ''احسان'' کے مرکزی کرداروں میں اویس نامی لڑکا اور صبیحہ نامی لڑکی شامل ہیں۔ یہ دونوں پڑوسی، غیر شادی شدہ اور نوجوان ہیں جن کی عمریں بائیس سال کے قریب ہیں۔ اویس ہمدردی کے جذبات سے ہوتا ہوا محبت تک جا پہنچتا ہے۔ یہی مرد کردار زیادہ متکلم کردار کے طور پر ابھرتا ہے۔ اگرچہ دونوں مثبت کردار کے طور پر تراشے گئے ہیں تاہم نسوانی کردار صبیحہ زیادہ متحرک اور ذہنی طور پر مضبوط تراشا گیا ہے۔ ضمنی

کرداروں میں قریشی صاحب جو منیاری کی دکان چلایا کرتے تھے اور اب فالج کے مریض بن کر چارپائی پر موجود ہیں، زیادہ نمایاں ہیں۔ قریشی صاحب مرکزی نسوانی کردار صبیحہ کے والد ہیں اور سمجھدار انسان کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ علاوہ ازیں ڈاکٹر صاحب اور صبیحہ کے دو بھائیوں کا سرسری انداز میں ذکر کیا گیا ہے۔

اس افسانے میں ایک شہری محلے کی معاشرت دکھائی گئی ہے جس میں زیادہ تر مکین ایک دوسرے کو اچھی طرح جانتے ہوتے ہیں۔ اس معاشرت میں خاندانی نظام کافی مضبوط دکھایا گیا ہے۔ ایک بیٹی اپنے والد کی تیمارداری کے لیے ہر قسم کی قربانی دیتی ہے۔ یہ خاندانی معاشرت مشرقی سماج کی آئینہ دار ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے اس شہری معاشرت کے منفی پہلوؤں کو بھی بیان کیا ہے۔ اس معاشرے میں بے آسرا لڑکی کو شکار کرنے اور اس کا استحصال کرنے کے لیے کئی بھیڑیا نما انسان موجود ہیں۔ اس شہری معاشرت میں لڑکی گھر میں تو محفوظ رہ سکتی ہے مگر بازار میں اسے نقصان پہنچانے کے لیے درندے موجود ہیں اور اسے آسان شکار تصور کر لیا جاتا ہے۔ اکیلی لڑکی اس معاشرے میں محفوظ نہیں ہے۔ عورتوں کو اس معاشرے میں آزادی حاصل نہیں ہے۔

> ''بات یہ ہے کہ ابھی محلّے میں یہ بات زیادہ نہیں پھیلی ہے کہ کھوکھے میں منیاری کی دکان کرنے والا قریشی مفلوج ہو چکا ہے۔ جس روز سارے محلّے کو یہ بات معلوم ہو گئی، میں ایک ایسی لڑکی بن کر رہ جاؤں گی جو رات کے اندھیرے میں سڑک پر سے گزرتے ہوئے، غنڈوں کے نرغے میں آ جاتی ہے۔ میرے گھر میں پتھروں پر لپٹے ہوئے محبّت نامے گرنے لگیں گے۔ میرے گھر کے دروازے پر لوگ، مجھ پر آوازے کسیں گے۔ کتنی عجیب بات ہے کہ ایک شخص اس گھر میں زندہ موجود ہے مگر میں اس گھر میں اکیلی رہ گئی ہوں اور ہمارا معاشرہ جو اپنے آپ کو بڑا مقدس کہتا ہے، اکیلی، بے آسرا لڑکی پر یوں جھپٹتا ہے جیسے گدھ مردار پر جھپٹتے ہیں۔''[۱]

یہ سماج مادیت پرستی میں بھی مبتلا دکھایا گیا ہے۔ قریشی صاحب کے دونوں لڑکے روزگار کے حصول کے لیے خلیجی ملک جاتے ہیں اور پھر ماں کی وفات اور باپ کی بیماری پر بھی واپس نہیں آتے۔ یہ معاشرت اور اس میں موجود تضاد ہمارے ہاں عام ہے۔

اس افسانے کا آغاز ہی صبح کے منظر کی تصویر کشی سے ہوتا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار اویس صبح کی ٹھنڈی دھوپ سے لطف اندوز ہوتا نظر آتا ہے۔ اس افسانے میں سردی کا موسم دکھایا گیا ہے جب عام طور پر شہری مضافات میں لوگ دھوپ سینکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس تناظر میں درج ذیل مثال دیکھیے:

"دھوپ نشہ آور تھی، مُجھ پر غنودگی سی طاری ہونے لگی۔ اس وقت آسمان اتنا نیلا ہو رہا تھا جیسے اسے چُھولو، تو پوریں نیلی پڑ جائیں۔ سُورج مشرق میں پینتالیس کے زاویئے پر تھا۔ رات کی بارش میں اینٹوں کی چھت دھل گئی تھی اور دھوپ نے اینٹوں کو صیقل سا کر دیا تھا۔ اتنی کھلی چھت پر میں ایک کُرسی اور ایک تپائی رکھ کر اخبار پڑھنے لگا تو وہ مُجھے اجنبی اجنبی سا لگا۔ سو میں نیچے جا کر ایک رسالہ اُٹھا لایا اور تب دھوپ کو شرارت سوجھی اور میں غنودہ سا ہونے لگا۔"(۲)

افسانہ نویس نے اس افسانے میں مذکورہ محلے کی منظر کی عکس بندی بھی کی ہے۔ انھوں نے بلند و بالا عمارتوں، محلے کی چھتوں، ان چھتوں پر دھوپ سینکتی خواتین، سردی میں ٹھٹھرتے ہوئے لوگوں کی بازار میں موجودگی اور صبیحہ کے گھر کی منظر کشی کی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے اویس اور صبیحہ کے گھروں کی گلی کے منظر کو بھی الفاظ کی صورت میں مذکورہ بالا افسانے میں پیش کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شہروں میں ڈربے نما مکان ہوتے ہیں جو پالتو جانوروں کے مسکن کی مانند معلوم ہونے لگتے ہیں۔ افسانہ نگار کا اختصاص یہ ہے کہ انھوں نے جو مناظر بھی الفاظ کی مدد سے پیش کیے ہیں، ان کو اس مہارت سے بیان کیا ہے کہ اختصار کا پہلو ہوتے ہوئے بھی وہ تمام مناظر آنکھوں کے سامنے گھوم جاتے ہیں۔

الحمدللہ

افسانہ بعنوان "الحمدللہ" میں مرکزی کردار مولوی ابوالبرکات ہے جس کو مولوی ابل کے نام سے جانا جاتا ہے۔ یہ ایک مسجد میں امامت کے فرائض انجام دیتا ہے جو عمل سے عاری دکھائی دیتا ہے۔ اس کی گزر اوقات محض گاؤں کے بڑے زمیندار کی نیاز اور گاؤں سے حاصل کردہ روئیوں سے ہوتی ہے۔ مولوی ابل توکل پر بے جا اعتقاد رکھتا ہے اور ہاتھ پر ہاتھ دھرے امدادِ غیبی کا منتظر رہتا ہے جس کی وجہ سے ہمیشہ معاشی مشکلات کا شکار نظر آتا ہے۔ اس صورت حال کا ذکر یوں کیا گیا ہے:

"نمازیوں کی تعداد بڑھنے کی بجائے گھٹ رہی تھی اور ضروریات زندگی کی قیمتیں گھٹنے کی بجائے بڑھ رہی تھیں۔ اور پھر اولاد بڑھ رہی تھی۔ اور اولاد کے ساتھ مولوی ابل کے بالوں کی سفیدی بڑھ رہی تھی۔ ادھر مہرالنساء نے چودھویں سال میں قدم رکھا، ادھر مولوی ابل کی یہ حالت ہوگئی کہ رکوع میں گیا ہے تو اٹھنے کا نام نہیں لے رہا۔"(۳)

مولوی ابل کے علاوہ دوسرا اہم اور مرکزی کردار چوہدری فتح داد کا ہے جو کرسی نشین اور ضلعی بورڈ کا رکن ہے۔ یہ ایک سمجھدار اور معاملہ فہم کردار ہے جو مذہبی معاملے میں بھی دل چسپی دکھاتا ہے اور مولوی ابل کی ہر معاملے میں مدد کرتا ہے۔ شمیم نامی نوجوان کا کردار بھی خاصا مثبت اور متحرک کردار ہے جو مولوی ابل کی بیٹی مہر النسا کا شوہر ہے اور کپڑے کے کاروبار سے منسلک ہے۔ دیگر ضمنی کرداروں میں زیب النسا نمایاں ہے جو مولوی ابل کی بیوی ہے اور صابرہ وشاکرہ بیوی کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ مولوی ابل کی بیٹیوں میں مہرن النسا، زبدہ، شمسن اور عمدہ النسا کے کردار اس افسانے میں مذکور ہیں۔ شمیم کی والدہ کا کردار روایتی مشرقی ساس کا کردار ہے جس کو اگرچہ کم کم دکھایا گیا ہے لیکن یہ اپنی عادات و اطوار اور بہو کو طعنے دینے کی وجہ سے قاری کی توجہ حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں موچی، حکیم، عارف، مہرن النسا کا نو مولود بیٹا اور چند خادموں کے کردار بھی خال خال افسانے میں زیرِ مطالعہ آتے ہیں۔ اس افسانے میں انھوں نے تمام کرداروں کو انتہائی چابکدستی اور مہارت سے تراشا ہے۔

اس افسانے میں مصنف نے دیہی سماج کی عکاسی کی ہے۔ انھوں نے دیہاتی رسوم ورواج کو بھی کامیابی سے اس افسانے میں پیش کیا ہے۔ افسانے میں دیہات میں تیزی سے تبدیل ہوتی اقدار اور معاشرے میں آنے والی جدت کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اس دیہی معاشرے میں آسائشوں میں اضافے کی وجہ سے ضروریاتِ زندگی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے جس کی وجہ سے دیہات میں معاشی مشکلات میں بھی اضافہ نظر آتا ہے اور لوگ عبادات اور نذرونیاز سے دور ہوتے جارہے ہیں۔ دنیاوی تعلیم عام ہوتی جارہی تھی اور لوگ دینی تعلیم سے بے گانہ ہوتے نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے دیہی معاشرے میں آنے والے بدلاؤ کو یوں بیان کیا گیا ہے:

> ''گاؤں میں لڑکیوں کا پرائمری سکول بھی کھل گیا تھا اس لیے اب کلام پاک کا درس لینے والی لڑکیوں کی تعداد بہت کم رہ گئی تھی اور اس لیے سوکھے ٹکڑے اب ہفتے کی بجائے پندرہ روز کے بعد ابالے جانے لگے۔ نمازیوں کی بھی زمانے کی ہوا لگ گئی تھی۔ بعض وقت تو مولوی ابل اذان دے کر وہیں بتھ جاتا اور جب دیکھتا کہ نمازیوں کے انتظار میں نماز قضا ہو رہی ہے تو کچھ یوں کھویا کھویا سا اٹھ کر مسجد میں آتا جیسے کوئی بڑا ناگوار فرض ادا کرنے چلا ہے۔''[۴]

اس افسانے میں منظر کشی کی مثالیں کم کم ملتی ہیں ۔ انھوں نے صرف مولوی ابل کی ڈیوڑھی اور مسجد کی منظر کشی کی ہے۔ مولوی ابل کے کچے گھروندے اور چھوٹی سی ڈیوڑھی کی کمزور بنیادوں کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ حافظ صاحب کے بیٹے شمیم احمد کی بارات کی منظر کشی بھی کی گئی ہے۔ اس کی گلی میں ہر طرف سکے بکھرے دکھائے

گئے ہیں اور گاؤں کے بچے یہاں سکے اٹھاتے نظر آتے ہیں۔ مولوی ابل کے گھر دف بجایا جارہا ہے۔ بازار میں ہر طرف ڈھول اور شہنائی بجائی جا رہی ہے۔ شمیم احمد کی بارات میں گولے چھوڑے جا رہے ہیں ۔ لڑکیوں کے گیتوں میں ہر طرف بکسے اور صندوق کھلے پڑے ہیں۔ انھوں نے جہیز کو گاؤں کے رواج کے مطابق گھر میں سجانے کی تقریب کی منظر کشی بھی کی ہے۔ واپسی پر ڈولی نکلنے کے مناظر کی عکس بندی بھی کی گئی ہے۔ یوں کہنا بے جانہ ہوگا کہ اس افسانے میں منظر کشی کے عمدہ نمونے خال خال دکھائی دیتے ہیں۔

بیٹے بیٹیاں

افسانہ بعنوان "بیٹے بیٹیاں" کا مرکزی کردار ہادی کمہار اردو افسانے کے یادگار کرداروں میں سے ایک ہے جو ہمارے دیہی سماج کا نمایندہ کردار ہے۔ یہ برتن بنا کر اپنی گزر اوقات کرتا ہے اور اپنی جوان ہوتی بیٹی سے متعلق فکر مند دکھائی دیتا ہے اور جلد از جلد اس کی شادی کا خواہاں ہے۔ ہادی کمہار کے دو اولادیں ہیں۔ ان میں بڑی بیٹی نازو اور چھوٹا بیٹا مراد شامل ہیں۔ اس افسانے میں بیگو کمہار کا کردار بھی نمایاں ہے جو ہادی کمہار کی مانند اپنی بیٹی شرفی اور بیٹے دینو کی شادی کرنا چاہتا ہے۔ اس افسانے کے دیگر کرداروں میں ملک عالم علی ہے جس کے ہاں مراد کمہار لاہور میں کام کرتا ہے۔ علاوہ ازیں نوری دھوبن، صوبیدار اور نادر کمہار کے ضمنی کردار بھی افسانے میں مہارت سے تراشے گئے ہیں۔

اس افسانے میں بھی دیہی علاقے کی معاشرت بیان کی گئی ہے۔ یہ معاشرہ غریب، کمی کمین اور ان پڑھ افراد پر مشتمل ہے۔ یہ محنت مزدوری کر کے گزر اوقات کرتے ہیں اور چھوٹے چھوٹے کام کرتے ہیں۔ یہ پورا سماج تعلیم اور شعور سے عاری نظر آتا ہے۔ گاؤں میں پڑھنے کا کوئی انتظام نہیں ہے۔ والدین بچوں کے جوان ہوتے ہی ان کی شادیاں کرنے سے متعلق سوچنے لگتے ہیں اور انھیں لگتا ہے کہ شادی کے بنا نوجوان طبقہ جنسی غلط کاریوں میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس معاشرے میں وٹہ سٹہ کا رجحان بھی دکھائی دیتا ہے۔ بیگو کمہار اپنے بیٹے کی شادی صرف اس لیے کرنے کی حامی بھرتا ہے جب اس کی بیٹی کا رشتہ بھی طے ہو جائے۔

احمد ندیم قاسمی کے اس افسانے کے کردار مٹی کے برتن بناتے نظر آتے ہیں اور ان کی جوان اولاد معاشقے بناتی دکھائی دیتی ہے۔ اس معاشرے میں غیرت کے نام پر قتل وغارت بھی عام ہے۔ اس کے علاوہ وٹہ سٹہ کے نام پر بے جوڑ شادیوں کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ یہ معاشرہ جدید سہولیات سے ناواقف ہے۔ بے جوڑ شادیوں اور وٹہ سٹہ کی وجہ سے ازدواجی مسائل عام ہیں اور طلاق کی شرح بھی زیادہ ہے۔ انھوں نے کمال مہارت سے دیہی معاشرت کی ترجمانی کی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان ''بیٹے بیٹیاں'' میں منظر کشی کے لاجواب نمونے ملتے ہیں۔ انھوں نے گرمی اور سردی کے موسم کے مابین رات کو ہونے والی خنکی اور موسم کی تبدیلی کی منظر کشی کی ہے۔ اس حوالے سے وہ یوں گویا ہوتے ہیں:

> ''اسوج کے دن تھے۔ راتیں بھی بھیگ کر خنک ہو جاتی تھیں۔ آدھی رات کے بعد ہادی چادر اوڑھ لیتا اور اٹھتا تو اس کے گھٹنے سینے سے لگ چکے ہوتے۔ ایک روز باپ بیٹی کوٹھے کے اندر سوئے مگر آدھی رات کو نازو اٹھی، چادر بغل میں ماری، چارپائی کو گھسیٹ کر آنگن میں لے آئی، اور جب کواڑ بجنے سے ہادی کی آنکھ کھلی اور اس نے نازو کو پکارا تو وہ بولی۔ ''میں یہاں ہوں بابا۔ اندھر کے پسینے سے باہر کی ٹھٹھر ٹھٹھر بھلی۔''(۵)

اسی افسانے میں بیگو کمہار کے بیٹوں کی برتن بنانے کی مشق اور اس ہنر میں ابھی ناپختگی کے منظر کو بھی بیان کیا ہے۔ یہ پورا کنبہ بیری کے درخت کے سائے میں ایک رنگین کھڑا بناتا نظر آتا ہے جس پر سرخ اور سبز رنگ سے بیل بوٹے بنائے جا رہے ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے سردیوں میں رات کی ٹھنڈ اور برتن بنانے کے ہنر کی منظر کشی بھی کی ہے۔ علاوہ ازیں رات میں مدھم روشنی میں شرفی اور ہادی کمہار کی ملاقات کے منظر کی عکس بندی ان الفاظ میں کی گئی ہے:

> ''کڑوے تیل کے دیئے کی میلی زرد روشنی میں بت کی طرح بیٹھے ہوئے، ہادی کو اس عجیب و غریب لمحے میں سوائے اس کے کوئی بات نہ سوجھی کہ وہ بھی رونے لگے، مگر وہ رویا نہیں۔ شرفی کو نرمی سے الگ کر کے اٹھا۔ دیئے کے پاس جا کر تیلی سے اس کی لو بلند کر دی اور پھر اسے اٹھا کر شرفی کے پاس لے آیا۔ دیئے کو شرفی کے پاس لے جا کر، وہ پاگلوں کی طرح اسے گھورنے لگا۔''(۶)

احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''بیٹے بیٹیاں'' مختلف مناظر کی تصویر کشی کے حوالے سے قابلِ مطالعہ ہے۔ اس افسانے میں انھوں نے کمال مہارت سے دن اور رات، سردی اور گرمی کے موسم میں راتوں کی صورت حال، برتن بنانے اور نقش و نگار کے مناظر کی منظر کشی کی ہے اور دیہی فطری ماحول کو ملحوظِ خاطر رکھا ہے جو مناظر کو قدرتی رنگ عطا کرتا ہے۔

پہاڑوں کی برف

افسانہ بعنوان ''پہاڑوں کی برف'' میں بھکارن کا کردار خاصا پر اسرار اور دل چسپ کردار ہے۔ اگرچہ اسے افسانے میں واحد متکلم تخلیق کار کی زبانی سامنے لایا گیا ہے تاہم یہ کردار ایک ہیروئن کا درجہ رکھتا ہے۔ اس افسانے میں ایک بھکارن کو حسن وخوبی کا پیکر بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ اس بھکارن کو مال وزر سے تو محروم رکھا گیا ہے لیکن رنگ، روپ اور حسن کی دولت سے مالا مال کیا گیا ہے۔ تحسین انجم اس تناظر میں یوں گویا ہوتے ہیں:

> ''کہانی کا دوسرا مرکزی کردار بھکارن کا ہے۔ ساری کہانی اگرچہ اسی کے حسن، اسی کے تصور، اسی کی تلاش میں گزرتی ہے مگر اس کا کردار کہانی میں برائے نام سا ہی ہے۔ اس کی بھکاریوں والی مخصوص صدا ہیرو کو بے حد متاثر کرتی ہے۔''(۷)

یہ پورا افسانہ مرکزی کردار کے ذریعے بیان کیا گیا ہے جو واحد متکلم کردار کے طور پر سامنے آتا ہے۔ افسانے میں ایک تخلیق کار کردار ہے جو اپنی نفسیاتی الجھن، احساسِ محبت اور طبقاتی کش مکش کو ہی بیان کرتا رہتا ہے۔ یہ افسانہ جس مرکزی کردار کے ذریعے بیان کیا گیا ہے، وہ ایک ادیب اور افسانہ نویس ہے لیکن اس کا نام افسانے میں ظاہر نہیں کیا گیا۔ پورا افسانہ اسی مرکزی کردار کے جذبات اور احساسات کی ترجمانی کی گئی ہے۔

ان دو کرداروں کے علاوہ افسانے میں مختصر سا کردار تخلیق کار کے ملازم کا بھی ہے مگر اس کے مکالمے بھی مرکزی کردار اور اپنے صاحب کے ساتھ برائے نام ہی ہیں۔ مزید برآں افسانے کا واحد متکلم کردار ایک تانگے والے اور ردی والے کا ذکر بھی کرتا ہے۔

اس افسانے میں شہری سماج کو کامیابی سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک طرف تخلیق کار کی زندگی ہے جو ہر لحاظ سے پر تعیش اور آسودہ معاشرے کی عکاسی کرتی ہے تو دوسری طرف شہر میں چھوٹے طبقے یعنی بھکارن، ملازم، تانگے والے اور ردی والے کی زندگی اور معاشرت کو سامنے لایا گیا ہے۔ انھوں نے اس معاشرت میں جاری طبقاتی کش مکش کو بھی اس افسانے میں پیش کیا ہے۔ اس میں امیر معاشرت اور غریب سماج کے مابین پائے جانے والے تفاوت کو بھی بڑے موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ معاشرہ طبقاتی طور پر منقسم دکھایا گیا ہے۔

اس افسانے میں بھی منظر کشی کی زیادہ مثالیں نہیں ملتیں۔ افسانے کا واحد متکلم کردار بھکارن کی سراپا نگاری کرتے اکثر نظر آتا ہے۔ وہ اس کردار کی سراپا نگاری کرتے ہوئے بھکارن کے حسن کو برف کے پہاڑوں سے تشبیہ دینے

لگ جاتا ہے جس سے برف کے پہاڑوں کی منظر کشی اس سلیقے سے سامنے آتی ہے کہ قاری ان پہاڑوں میں کھو کر رہ جاتا ہے۔ اس تناظر میں درج ذیل اقتباس قابلِ توجہ ہے:

> ''ہفتے میں یہ پہلی رات تھی جب میں سکون سے سویا۔ جب میں اُٹھا تو سورج کافی چڑھ آیا تھا۔ ناشتے کے بعد میں نے پہلا کام یہ کیا کہ اپنے افسانے کا پہلا فقرہ لکھنے بیٹھ گیا۔ جلتی ہوئی ایک دیا سلائی، بجھے ہوئے چراغ کی طرف بڑھی اور پہاڑوں پر برف چمکنے لگی۔ ہر طرف ہزاروں آئینے لگ گئے۔ جن میں ہزاروں سورج چمک رہے تھے۔''(۸)

درج بالا مناظر کی تصویر کشی مذکورہ افسانے میں بار بار کی گئی ہے۔ چونکہ افسانے کا مرکزی کردار حسن پرست ہے، اسی لیے وہ حسین مناظر کی بار بار تصویر کشی کرتا ہے۔ ایک جلتی ہوئی دیا سلائی بجھے ہوئے چراغ کی طرف بار بار بڑھتی ہے۔ پہاڑوں کی برف ہر طرف بکھری نظر آتی ہے۔ اس برف کے رنگ میں دیگر رنگ بھی ابھرتے نظر آتے ہیں۔ ان میں لالہ صحرائی کا رنگ اور شفق شام کا رنگ شامل ہے۔

اس افسانے میں طرزِ معاشرت اور بھکارن کے کردار کو احمد ندیم قاسمی نے سلیقے سے تراشا ہے۔ ہماری شہری معاشرت میں ایسے کردار بعض اوقات نظر آجاتے ہیں۔ افسانے میں شہری محلے، تانگے کے اڈے اور بازاروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے شہری معاشرت کو بیان کیا ہے جس میں ہر طبقے کے لوگ موجود ہیں۔

ست بھرائی

افسانہ بعنوان ''ست بھرائی'' کا مرکزی کردار بھی ست بھرائی نامی لڑکی ہے جس کی پیدائش سے لے کر شادی کرنے اور بیٹا پیدا کرنے تک کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ ست بھرائی والدین کی اکلوتی اولاد ہے۔ اس کے والدین اس سے بے پناہ محبت کرتے ہیں اور بڑے لاڈ پیار اور نازو نعم سے اس کی پرورش کرتے ہیں۔ وہ اس کے بنا جینے کا تصور بھی نہیں کر سکتے۔ ست بھرائی جب جوان ہوتی ہے تو اس کے والدین اسے پردے کا حکم دیتے ہیں اور اس پر باہر نکلنے پر پابندی لگا دیتے ہیں۔ اسی اثنا میں وہ اپنی سہیلی کے ایک نوجوان رشتہ دار سے معاشقہ قائم کر لیتی ہے۔ اس کی والدہ کو شک ہوتا ہے تو وہ اس پر مزید پابندیاں لگا دیتی ہے مگر وہ ان سماجی پابندیوں اور روایات کو پھلانگ کر گھر سے بھاگ جاتی ہے اور مذکورہ لڑکے کے ساتھ شادی رچا لیتی ہے لیکن والدین کے ساتھ خط و کتابت جاری رکھتی ہے۔ اس کردار کی نفسیات اور والدین سے روابط کا ذکر افسانے میں یوں کیا گیا ہے:

> ''آداب کے بعد عرض ہے کہ میں خیریت سے ہوں اور آپ کی خیریت خداوند تعالیٰ سے نیک مطلوب ہوں۔ صورت احوال یہ ہے کہ میں اپنی مرضی سے شابی کے پھپھیر کے ساتھ یہاں تھلوں میں چلی آئی ہوں۔ میں نے شادی کرلی ہے اور بڑے راضی خوشی ہیں۔ امید ہے آپ ناراض نہیں ہوں گے اور مجھے معاف کردیں گے۔ اولاد سے غلطیاں ہو ہی جاتی ہیں۔ آپ نے اجازت دی تو آپ کے پاس جلدی آؤں گی۔''(۹)

ست بھرائی صرف اس افسانے ہی کا نہیں بلکہ احمد ندیم قاسمی کا بھی اہم اور مشہور کردار ہے۔ اس کے علاوہ دیگر کرداروں میں ست بھرائی کا والد عبداللہ، ست بھرائی کی والدہ نیکاں، ست بھرائی کی اکلوتی پھوپھی بالی، ست بھرائی کے معالج حکیم جی، میراثن، ست بھرائی کی اکلوتی سہلی شہاب خاتون عرف شابی، ست بھرائی کا خاوند، ست بھرائی کا نومولود بیٹا، گاؤں کا چوکیدار وغیرہ شامل ہیں۔ تاہم ان سب کرداروں میں ست بھرائی کا کردار ہی مرکزی اور اہم کردار ہے اور پورا افسانہ اس کے گرد گھومتا ہے۔

افسانے میں دیہی معاشرت کو بیان کیا گیا ہے جہاں پہلے تو لڑکیوں کی پیدائش کو برا سمجھا جاتا ہے۔ ست بھرائی کی پیدائش پر اس کی پھوپھی بالی افسردہ ہوتی ہے اور ست بھرائی کا والد بھی اسی لیے اس کا نام ست بھرائی رکھتا ہے کیونکہ وہ سات بھائیوں کی اکلوتی بہن کی خواہش رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ اس دیہی معاشرت میں جنسی گھٹن بھی زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ لڑکیوں کے جوان ہوتے ہی انھیں باہر نکلنے سے منع کر دیا جاتا ہے۔ جب ست بھرائی اپنی دوست کے ساتھ باہر جاتی ہے اور دیر سے واپس آتی ہے تو غیرت کے نام پر قتل وغارت کا حوالہ بھی ماں کی طرف سے دیا جاتا ہے:

> ''آج بیٹی کو سینے سے لپٹا کر اس کے سَر پر ہاتھ پھیرنے کے لیے کوئی آگے نہ بڑھا۔ ماں بولی۔ ''ایسی باتوں میں رونا ونا نہیں چلے گا۔ بیٹیوں کو لاڈ پیار دیا جاتا ہے عزّت نہیں دے دی جاتی کہ جاؤ پڑوس میں جاکر گھنٹوں بیٹھی منہ پھاڑ پھاڑ کے ہنستی رہو، چاہے چادر سر سے اُتر جائے، چاہے تہ بند گھنٹوں تک اُٹھ آئے اور تم وہاں بیٹھی قہقہے لگاتی رہو۔ میں نے چھت پر سے سب کچھ دیکھا ہے۔ آج دیکھا ہے، پھر کبھی نہ دیکھوں۔ پھر دیکھا تو رسّیوں میں باندھ کے بٹھادوں گی۔ جن ہاتھوں سے مکھن چٹایا ہے انہی ہاتھوں سے تمہارا اور اپنا گلا گھونٹ سکتی ہُوں... ہاں۔''(۱۰)

افسانے میں دیہی سماج میں لڑکیوں کا گھر سے بھاگ جانا اور اپنی مرضی سے شادی کرنے کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ معاشرتی اور جنسی گھٹن کی وجہ سے کئی نوجوان لڑکیاں معاشرتی حدود سے بغاوت کر جاتی ہیں جس کا منہ بولتا ثبوت ست بھرائی کا کردار ہے۔ اس افسانے میں منظر کشی کی چند مثالیں بھی سامنے آتی ہیں۔ چونکہ دیہی علاقہ ہے تو نیکاں بی بی دن بھر چکی پیستی بھی دکھائی گئی ہے۔ ادھر عبداللہ حقے میں تمباکو اور پانی بھرتا دکھایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ افسانے میں رات کے اندھیرے میں عبداللہ اور نیکاں کے سروں پر صندوق رکھے دکھائے گئے ہیں جو اس ڈھلوان شاہراہ سے اترتے جاتے ہیں جو رستہ سیدھا تھلوں کو جاتا ہے۔ دیہی مناظر کو اختصار بھرے انداز میں مصنف نے کمال مہارت سے پیش کیا ہے۔

سفارش

اردو افسانے کی روایت میں جن کرداروں کو خاصی شہرت ملی اور جو کردار اردو افسانے میں زندہ جاوید کرداروں کی طور پر مشہور ہیں، ان میں احمد ندیم قاسمی کا کردار فیکہ کوچوان نمایاں ہے۔ یہ پورا افسانہ بابو جی نامی امیر شخص کی زبان سے بیان ہوا ہے۔ فیکہ کوچوان ایک ان پڑھ اور غریب کوچوان ہے جو اکثر مہنگائی کا رونا روتا ہے۔ اس کی والدہ کی آنکھ خراب ہو جاتی ہے تو وہ بابو جی سے سفارش کرانا چاہتا ہے۔ افسانے میں فیکے کوچوان کی سادہ لوحی، غربت، معصومیت اور اخلاص کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ افسانے کا دوسرا کردار بابو جی کا ہے جو بظاہر ایک ہمدرد اور مردم شناس باشعور شخص کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یہ ایک ہمدرد کردار کے طور پر سامنے آتا ہے مگر عملی طور پر فیکے کی مدد نہیں کر پاتا۔ اس حوالے سے وہ خود کو ان الفاظ میں کوستا ہے:

> ''کپڑے تو میں نے بدل رکھے تھے البتہ میں اپنے تیور بدلنے کی کوشش کرنے لگا۔ پھر اچانک خیال آیا کہ کتنا چھوٹا آدمی ہوں دو پیسے یا دو روپے یا چلو دو لاکھ کی بھی بات نہیں۔ دو آنکھوں کی بات ہے اور میں جھوٹ بولے جا رہا ہوں مجھے فیکے کے سامنے اعتراف کر لینا چاہیئے کہ میں تمہارے لیے کچھ نہیں کر سکا۔''(۱۱)

اس افسانے میں چند ضمنی کردار بھی نظر آتے ہیں۔ ان میں بابا مصری شاہ کا حکیم، راج گڑھ کا کوچوان، میو ہسپتال کا چوکیدار، صدیق بابا، ڈاکٹر جبار، بابو جی کا ذاتی ملازم وغیرہ شامل ہیں۔

اس افسانے میں انھوں نے پرانے لاہور کی معاشرت کا نقشہ بڑے مفصل انداز میں پیش کیا ہے۔ اس افسانے میں لاہور شہر میں حکیموں کے لالچ اور مذہب کا معاشی مفادات کے حصول کے لیے استعمال بھی بیان کیا گیا ہے۔ لاہور

شہر میں سفارش کلچر اور طبقاتی تقسیم کو بھی عیاں کیا گیا ہے۔ لاہور میں نیم حکیموں کی بھرمار، مہنگائی اور بے حسی بھی اسی افسانے میں دکھائی گئی ہے۔ آبادی میں تیزی سے ہونے والے اضافے کی وجہ سے صحت کی سہولیات میں بتدریج کمی آنا شروع ہو گئی ہے۔ میو ہسپتال جیسے بڑے ہسپتال میں جگہ کی کمی کا ذکر بھی کیا گیا ہے جس کی وجہ سے مریضوں کو برآمدے میں بھی لٹایا جاتا رہا ہے۔ انھوں نے لاہور میں بے جا مصروفیت، تیز زندگی، مادیت پرستی اور خاص معاشرتی مسائل کا ذکر ایک واقعے کی مدد سے یوں کیا ہے:

> ''فِیکا میرے بہت سے شکریے ادا کر کے چلا گیا۔ پھر مجھے ایک خالی ٹانگا مل گیا۔ جب ٹانگا میو ہسپتال کے صدر دروازے کے سامنے سے گزرا تو میں نے دیکھا کہ فِیکا ہسپتال کے ایک چوکیدار سے بات کر رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ڈاکٹر جبّار کا پتہ پوچھ رہا ہو گا۔ ایک بار جی میں آئی کہ ہسپتال جا کر جبّار صاحب سے کہہ دوں مگر اب ٹانگا آگے نکل گیا تھا اور مجھے پہلے ہی دیر ہو گئی تھی۔''(۱۲)

اس افسانے میں بھی منظر کشی کے نمونے خال خال ملتے ہیں۔ مصنف نے مختصر انداز میں میو ہسپتال کے برآمدے اور اس برآمدے میں مریضوں کی بھرمار کا نقشہ کھینچا ہے۔ اس کے علاوہ لاہور میں تانگے کے اڈے کا نقشہ بھی کھینچا گیا ہے۔ یہ منظر ساٹھ کی دہائی کے لاہور شہر کی یاد دلاتا ہے۔ افسانے کا آغاز ہی تانگے کے اڈے کے منظر کی تصویر کشی سے ہوتا ہے:

> ''محلّے کی بڑی گلی کے موڑ پر تین چار تانگے ہر وقت موجود رہتے ہیں مگر اس میں موڑ پر آیا تو وہاں ایک بھی تانگا نہیں تھا۔ مجھے خاصی دور بھی جانا تھا اور جلدی بھی پہنچنا تھا۔ اس لیے تانگے کا انتظار کرنے لگا۔ تانگے تو بہت سے گزرے مگر سب لگے ہوتے تھے۔ اچانک میں نے فیکے کوچوان کو اپنی طرف آتے دیکھا تو پکارا ''بھئی فیکے۔ تانگا کہاں ہے، تانگا لاؤنا۔''(۱۳)

اسی طرح انھوں نے مصری شاہ بازار کی منظر کشی کی ہے جس میں بے پناہ رش ہے اور ایک سانڈے کا تیل بیچنے والا حکیم خدا رسولؐ کی قسمیں کھا کر سرمہ بیچتا نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ فیکے کے گھر کا ذکر کیا گیا ہے جو چھپر نما برآمدہ ہے اور غربت کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ بابو جی کے گھر کا ہلکا سا منظر بھی اس افسانے میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ افسانہ شہر لاہور کے مختلف مناظر کی تصویر کشی انتہائی چابکدستی اور اختصار سے کرتا ہے۔ لاہور کی معاشرت، فیکے کے کردار اور لاہور کے بازاروں اور مقامات کی منظر کشی کے حوالے سے یہ افسانہ قابلِ تحسین ہے۔

سلطان

افسانہ ''سلطان'' میں ننھے منے بھکاری سلطان کا کردار بھی اردو افسانے کا ایک منفرد اور یادگار کردار ہے۔ یہ ایک ننھا منا پیشہ وہ بھکاری ہے جس کے والدین فوت ہو چکے ہیں اور جو اپنے دادا ابو کے ساتھ رہتا ہے۔ یہ بھی بچپن کو شاندار انداز میں گزارنے کا خواہاں ہے۔ وہ اپنے دادا کے آہنی ہاتھ سے فرار حاصل کر کے آزاد ہونا چاہتا ہے اور بچوں کے ساتھ گولیاں اور کرکٹ کھیلنا چاہتا ہے مگر وہ حالات کی وجہ سے اپنی ان خواہشات کی تکمیل نہیں کر پاتا۔ انھوں نے سلطان کے کردار کے ذریعے بھکاریوں کے بچوں کی نفاست اور خواہشات کو بیان کیا ہے۔ اس حوالے سے سلطان کے کردار کی آرزو اور معروضیات کو یوں بیان کیا گیا ہے:

> ''جب دادا کا ہاتھ اپنے سر پر رکھے وہ اس کے ساتھ ساتھ چلتا تھا تو کئی بار اس کا جی چاہا کہ گنڈیری والے خوانچے میں سے جو گنڈیری لڑھک کر گندلی نالی کے کنارے جا کر رک گئی تھی، وہ لپک کر کھالے۔ بابو نے کیلا کھا کر جو چھلکا پھینکا ہے، اسے بڑھ کر اٹھالے اور ذرا سا چاٹ لے۔ مگر جب بھی اس نے کسی بہانے دادا سے ذرا سا رک جانے کو کہا تو دادا نے اپنی انگلیاں اس کے سر کی ہڈی میں گاڑھ دیں اور وہ بولا ''میں تجھے ٹہلانے نکلا ہوں کہ تم مجھے گداگرانے نکلا ہے؟''(۱۴)

ناول کا دوسرا مرکزی کردار اندھے بھکاری کا ہے جو سلطان کا دادا ہے اور اسے اپنے ساتھ لیے پھرتا ہے۔ یہ اندھا بھکاری زمانہ شناس ہے اور اسے دنیا کی نفاست کو بخوبی سمجھتا ہے۔ یہ سلطان کو اپنے سے دور جانے کی اجازت نہیں دیتا اور ہمیشہ سلطان کے سر پر اپنا سوکھا ہوا ہاتھ رکھتا ہے۔ افسانے میں زیبو نامی خاتون کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ زیبو کا کردار ایک عقیدت مند اور رحم دل خاتون کا کردار ہے جو بیگو کوچوان کی ماں ہے۔ یہ اندھے بھکاری سے خاصی عقیدت رکھتی ہے اور انھیں معاوضے کے عوض کھانا پکا کر دیتی ہے۔ اندھے بھکاری کی وفات کے بعد یہ سلطان کا خیال رکھنے کی کوشش بھی کرتی ہے اور اندھے بھکاری کی موت کے بعد اس کی تجہیز و تدفین کا بندوبست بھی کرتی ہے۔ دیگر کرداروں میں بیگو کوچوان، اس کی بیوی، گنڈیری والا، بابو جی وغیرہ شامل ہیں۔

افسانے میں شہر کی تہذیب و ثقافت اور مضافاتی محلے کی معاشرت کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ یہ درمیانے طبقے کے باشندوں کے طرزِ زندگی کا عکس ہے۔ سلطان اور اس کا اندھا دادا شہر کے ایک بازار میں گداگری کرتے نظر آتے ہیں جہاں لوگ تیزی سے آتے جاتے ہیں۔ اس علاقے میں ہر قماش کے لوگ ہیں جو ہمدردی کا جذبہ بھی رکھتے ہیں، طنزیہ

جملے بھی کستے ہیں اور بے حسی کا مظاہرہ بھی کرتے ہیں۔ ان میں ایسے بھی لوگ ہیں جو فقیروں کے بچوں کو اپنے پاس بھی بھٹکنے نہیں دیتے اور انھیں حقارت سے دیکھتے ہیں۔ انھوں نے ہمارے سماج میں طبقاتی کش مکش کو بھی بیان کیا ہے۔ کھیل کے میدان میں یہ طبقاتی تقسیم یوں سامنے آتی ہیں:

> ''پھر خالہ زیبو کی آنکھ بچا کر بھاگ نکلتا اور بنگلوں سے گھیرے ہوئے میداں میں پہنچ جاتا جہاں امیروں کے بچے کرکٹ کھیلتے تھے اور غریبوں کے بچے انھیں گیند اٹھا کر دیتے تھے پھر جب وہ میدان خالی کر دیتے تھے تو بیروں ، خانساموں ، چپڑاسیوں اور مہتروں کے بچے بلور کی گولیاں کھیلتے تھے ایک بار سلطان نے بھی اس کھیل میں شامل ہونے کی کوشش کی تھی۔ چند روز تک کھیلا بھی تھا مگر پھر ایک دن مہتر کے لڑکے نے انکشاف کیا تھا کہ سلطان تو اندھے بھکاری کا بچہ ہے جب سے اسے کھیل میں شامل نہیں کیا جاتا تھا۔''(۱۵)

احمد ندیم قاسمی کے اپنے افسانے بعنوان ''سلطان'' میں مختلف شہری محلے کے علاقوں اور بازاروں کی منظر کشی کی ہے۔ انھوں نے ایک بازار میں کھمبوں اور اس کے ساتھ اندھے فقیر کی لاٹھی کا ذکر کیا ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے محلے کی مسجد اور کھیل کے میدان کی منظر کشی بھی کی ہے۔ اس میدان میں ہر طرف بچے اور نوجوان کھیل کود میں مصروف ہیں جب کہ مسجد میں لوگ نماز پڑھنے میں مشغول ہیں۔

مجموعی اعتبار سے جائزہ لیا جائے تو یہ افسانہ شہری معاشرت اور سلطان کے کردار کے حوالے سے اپنی مثال آپ ہے۔ سلطان کا کردار احمد ندیم قاسمی کے چند گنے چنے عمدہ کرداروں میں سے ایک نمایاں کردار ہے۔ اندھے بھکاری کا کردار اور معاشرے کی نبض سے گہری شناسائی بھی اس افسانے کی اہم کڑی ہے۔

گھر سے گھر تک

افسانہ بعنوان ''گھر سے گھر تک'' میں دو نسوانی کردار مرکزی حیثیت کے حامل ہیں۔ ان میں نورالنسا اور عشرت خانم شامل ہیں جو ہماری شہری معاشرت کی نمایندہ اور روایتی نسوانی کرداروں کے طور پر سامنے آتی ہیں۔ یہ نسوانی کردار اپنی اولاد کے اچھی جگہ یا امیر خاندانوں میں رشتہ طے کرنے کے لیے نمود و نمائش کرتی ہے اور ملمع کاری سے بھی باز نہیں آتیں۔ یہ اپنی غربت اور معاشی بد حالی چھپانے کے لیے دوسرے گھروں سے قیمتی اشیا مانگ لاتی ہیں اور

اپنی ملکیت ظاہر کرتی ہیں۔ ان خواتین کی دیکھا دیکھی ان کی اولاد بھی ملمع کاری اور ظاہری و باطنی تضاد کا سہارا لیتی ہے۔ ان میں ہما، وقار اور معصومہ شامل ہیں۔ یہ روایتی شہری سماج کے نمایندہ کردار ہیں۔

دیگر کرداروں میں حاجی مقتدر احمد، شیخ نورالزمان، ڈرائیور اور ملازم شامل ہیں تاہم مذکورہ کردار ضمنی حیثیت کے حامل ہیں۔ اس افسانے میں مادیت پرستی میں مبتلا شہری خطے کے معاشرت کی عمدہ انداز میں تصویر کشی کی گئی ہے۔ افسانے میں والدین بالخصوص خواتین اپنی اولاد کے رشتے اچھے اور مالدار گھرانوں میں طے کرنے کی خواہشمند نظر آتی ہیں اور اس مقصد کے لیے وہ تصنع اور بناوٹ سے کام لیتی ہیں جس طرح اس افسانے میں نورالنسا اور عشرت خانم اپنی اولاد کا رشتہ طے کرانے کے لیے دوسروں کی کار اور برتن پردے وغیرہ مانگ لاتی ہیں اور جب حقیقت کھلتی ہے تو دونوں شرمندہ ہو کر اپنی غربت کے احوال بتا دیتی ہیں۔ افسانے میں بتایا گیا ہے کہ رشتہ داری جوڑنے میں ہمارے شہری علاقوں میں واحد معیار مادیت پرستی اور نمود و نمائش ہے۔ دیگر خصائص کو اس شہری سماج میں ثانوی حیثیت دی جاتی ہے۔ اس سماج میں لوگ عموماً بڑی گاڑی، درآمدی مہنگی اشیا، قیمتی برتن، زیورات، دیوان خانے کی سجاوٹ وغیرہ جیسی مادی اشیا سے مرعوب ہوتے ہیں۔ افسانہ نویس نے اس افسانے میں مادیت پرستی اور ملمع کاری میں مبتلا معاشرے کو بھرپور طنز کا نشانہ بنایا ہے جو اپنی حقیقت چھپا کر اور مکر و فریب کے ذریعے دوسروں کو مرعوب کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس افسانے میں منظر کشی کے عمدہ نمونے بھی ہمارے سامنے آتے ہیں۔ جب عشرت خانم اپنے بچوں کے ہمراہ نورالنسا کے گھر جاتی ہے تو گھر کی نفاست اور منظر دیکھ کر انگشتِ بدنداں ہو جاتی ہے۔ اس حوالے سے درج ذیل اقتباس خصوصی توجہ کا طالب ہے:

> ''پھر جب لٹھے کی صاف ستھری شلوار قمیض میں ملبوس ملازم نے بغل والے کمرے کا دروازہ کھول کر پردہ سرکایا اور سب لوگ طعام گاہ میں داخل ہوئے تو عشرت خانم تو جیسے گونگی ہو کر رہ گئیں۔ اتنی بڑی میز پر بچھے ہوئے منقش پلاسٹک پر انہیں ایسی کراکری نظر آئی، جس کے بارے میں انہوں نے بازار سے گزرتے ہوئی کئی بار کہا تھا کہ ایسے برتنوں کے لیے دو ہی جگہیں مناسب ہیں، دکانوں کے شوکیس یا وزیر وزراء کی طعام گاہیں۔ مگر یہ تو حاجی مقتدا احمد کا گھر تھا جس کے بارے میں ہما نے انہیں بتایا تھا کہ منیاری کی دکان ہے اور خاصے کھاتے پیتے آدمی ہیں۔''(۱۶)

اسی افسانے میں بالائی منزل کی حالتِ زار کا نقشہ بھی کھینچا گیا ہے۔ تمام دیواریں میلی کچیلی تھیں اور گھر کی حالت ناگفتہ بہ تھی۔ اس کا مفصل ذکر انھوں نے ان الفاظ میں کیا ہے:

"میلی داغی دیواروں اور جالوں بھری چھت والے اس کمرے کے دروازے پر پرانے دوپٹے کا ایک ادھورا سا پردہ لٹک رہا تھا جس کا ایک سرا اٹھا کر کواڑ سے اٹکا دیا گیا تھا۔ کمرے کے ایک کونے میں ٹوٹی ہوئی ادوائن کا ایک کھٹولا پڑا تھا جس پر معصومہ کے ریشمی لباس کا ڈھیر رکھا تھا اور پائنتی کے پاس چھ برس کا ننگا زاہد کھڑا چائے سے سنی ہوئی انگلیاں چوس رہا تھا۔ اکھڑے ہوئے سیمنٹ کے فرش پر مختلف عمروں کے پانچ لڑکے لڑکیاں بیٹھے چائے پی رہے تھے۔ چائے ایک کالی بھجنگ پتیلی میں تھی۔ چائے پینے والوں میں سے کسی کے ہاتھ میں مٹی کا پیالہ تھا تو کسی کے سامنے مراد آبادی کٹورا رکھا تھا۔ ایک بچے کے ہاتھ میں چینی کی پیالی تھی جس کی دستی ٹوٹ چکی تھی۔"(۱۷)

"گھر سے گھر تک" احمد ندیم قاسمی کے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ افسانے میں منظر کشی کمال کی ہے۔ اس افسانے میں منظر نگاری اس انداز سے کی گئی ہے کہ جیسے افسانے میں بیان ہونے والا سارا قصہ ہماری آنکھوں کے سامنے ہو رہا ہے اور خوب صورت لفاظی کی مدد سے کھینچا گیا منظر کبھی کبھی پڑھتے ہوئے قاری کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے اور وہ اس منظر نگاری میں جزوی حقیقت دیکھنے لگتا ہے۔ ان کے کردار مذکورہ افسانے میں زندگی کو پیش کرتے نظر آتے ہیں۔

(ب) ڈرامے کے کرداروں، منظر نگاری اور معاشرت کا جائزہ

ڈراما ایسی کہانی یا قصہ ہے جو اداکاری کے لیے لکھا جائے یا اداکاری کے ذریعے پیش کیا جائے۔ یہ ادب کی ایسی صنف ہے جس میں زندگی کے حقائق اور مظاہر کو اشخاص اور مکالموں کے وسیلے سے عملاً پیش کیا جائے۔ اس تناظر میں سفینہ سماوی اپنے افکار ان الفاظ میں پیش کرتی ہیں:

"ایسا عمل جس میں بطور نمایندہ کسی شخص کی نقل کی جائے یا کسی چیز کی نمایندگی کی جائے۔"(۱۸)

ڈراما کے متنوع اجزائے ترکیبی بیان کیے جاتے ہیں۔ ان میں پلاٹ، مرکزی خیال، آغاز وانجام، کردار، مکالمہ، زبان، موسیقی، آرائش وغیرہ نمایاں ہیں۔ ڈرامے کی مختلف اقسام بھی ہوتی ہیں۔ ان میں المیہ، طربیہ، میلوڈراما، اوپیرا وغیرہ شامل ہیں۔

ذیل میں احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل میں کرداروں، منظر کشی اور معاشرت کا جائزہ لیا گیا ہے:

ڈراما ''احسان''

ڈراما بعنوان ''احسان'' میں مرکزی کردار اویس نامی شخص ہے جس کی عمر لگ بھگ تیئیس برس بتائی گئی ہے۔ یہ ایک سرکاری ادارے میں ملازم ہے۔ دوسرا مرکزی کردار صبیحہ نامی لڑکی ہے جو اویس سے اکثر پڑوسی ہونے کے ناتے مدد طلب کرتی رہتی ہے۔ تیسرا نمایاں کردار یونس ہے جو اویس کا دوست ہے اور اس کے دفتر میں کام کرتا ہے۔ یہ خاصا معاملہ فہم شخص ہے اور وقتاً فوقتاً مرکزی کردار اویس کو مشورے دیتا رہتا ہے۔ دیگر تمام کردار ضمنی نوعیت کے ہیں۔ ان میں اویس کے دفتر کا نائب قاصد معراج دین، جمعدار ہلال دین، صبیحہ کا فالج زدہ باپ قریشی صاحب، ڈاکٹر صاحب، مریض محسن علی، اس کی والدہ فقیر اور صبیحہ کا محلے دار جس کا نام ڈرامے میں سامنے نہیں آتا۔

اس ڈرامے میں ہمارے مضافاتی شہروں کی معاشرت دکھائی گئی ہے۔ اس ڈرامے میں دکھایا گیا ہے کہ ہمارے سرکاری اداروں میں رشوت ستانی عام ہے اور رشوت ستانی کے بغیر کوئی کام نہیں ہوتا۔ خود سرکاری ملازم بھی بد عنوانی کے بنا کوئی کام کرانے سے قاصر ہے۔ اویس اور اس کا دوست یونس ڈرامے میں اس تناظر میں یوں ہمکلام ہوتے ہیں:

> ''یونس: یہ تمہارا بھاؤ اویس تو بالکل ہی سیدھا ہے۔
> اویس: یار یونس۔ میں اتنے پیسے کہاں سے لاؤں گا۔ میری تو ساری تنخواہ ہی دو ہزار روپے ہے۔ ایک ہزار مجھے گھر بھجوانے ہوتے ہیں۔
> یونس: ارے بھائی! یہ جو فائلیں ہیں نا، یہ سب فائلیں۔ ان میں نوٹ لگے ہوئے ہیں۔ نوٹ۔''(۱۹)

اس ڈرامے میں انھوں نے کمال مہارت سے شہری محلے کی معاشرت بیان کی ہے جس میں سب ایک دوسرے سے شناسا ہیں۔ وہ ایک دوسرے کی مدد کرنے سے کتراتے ہیں اور کسی مجبور کا خیال بھی بالکل نہیں رکھتے لیکن دوسرے گھرانوں کی دوشیزاؤں پر بری نگاہ ڈالنے سے بالکل نہیں کتراتے۔ ڈرامے میں صبیحہ اپنے دوست کو بھی اسی معاشرتی صورت حال سے آگاہ کرتی ہے کہ ہمارے محلے میں نہتی لڑکی ہمیشہ دوسروں کی حرص وہوس کا آسانی سے شکار ہو جاتی

ہے۔ ایسے سماج میں خواتین کی کوئی آزادی حاصل نہیں ہے اور انھیں طرح طرح سے تنگ کیا جاتا ہے اور ان کا جسمانی، جنسی اور ذہنی استحصال کیا جاتا ہے:

> ”صبیحہ: اس وقت میں اپنے آپ کو بہت کمزور محسوس کر رہی ہوں۔ پلیز آپ کل آئیں گے نا۔۔۔ اس معاشرے میں اکیلی لڑکی پر لوگ اس طرح جھپٹتے ہیں جیسے مردار پر گدھ۔“(۲۰)

ڈرامے میں مادیت پرست معاشرے کی عکاسی بھی کی گئی ہے۔ یہ مادیت پرستی انسان کو رشتوں ناتوں سے دور اور جذبات سے عاری کر دیتی ہے۔ اس حوالے سے صبیحہ کے دونوں بھائیوں کی مثالیں زیادہ اہم ہیں جو خلیجی ملک میں کمائی کرنے کے لیے گئے اور واپس نہ آئے۔ یہ مادیت پرست معاشرے کی علامت ہے۔

یہ ڈراما منظر کشی کے حوالے سے بھی قابلِ دید ہے۔ ڈرامے کا آغاز ایک کثیر المنزلہ عمارت کی منظر کشی سے ہوتا ہے جس میں کئی کمرے موجود ہیں۔ اس کے بعد ایک سرکاری دفتر کا منظر دکھایا گیا ہے جس میں دو میز رکھے گئے ہیں۔ ایک میز پر ٹائپ رائٹر رکھا ہوا ہے اور دوسرے میز پر ٹیلی فون اور قلمدان رکھے ہوئے ہیں اور اس قلمدان میں دو قلم موجود ہیں۔ کمرے کے ایک کونے میں پانی والا کولر پڑا ہوا ہے۔ چند کرسیاں بھی رکھی ہوئی ہیں اور ایک کرسی پر مرکزی کردار اویس احمد بیٹھا ٹائپ رائٹر پر لکھنے میں مصروف ہے۔ دیوار پر ایک تصویر آویزاں ہے جس میں قدرتی منظر دکھائی دیتا ہے اور کھڑکی پر ریشمی پردے لٹکے ہوئے ہیں۔

اس کے علاوہ ایک شہر کے بازار کی ہلکی سی جھلک نظر آتی ہے۔ بعد ازاں ایک محلے کی چھوٹی سی گلی کا ذکر کیا گیا ہے۔ جس میں گھڑے رکھے ہوئے ہیں اور بازار میں موٹر سائیکل کھڑی ہے۔ اس گلی نما بازار میں لوگ آتے جاتے نظر آرہے ہیں۔ بجلی کا ایک کھمبا بھی نظر آتا ہے۔ بعد ازاں اویس صاحب کو ملنے والے کمرے کا بھی منظر دکھایا گیا ہے۔ اس میں ایک بیڈ ہے جس کے اوپر سفید چادر بچھی ہوئی ہے۔ روشندان بھی اس کمرے میں واضح نظر آتا ہے جس پر سبز رنگ کیا گیا ہے۔ یہ روشندان دوسرے گھر میں جا کھلتا ہے اور ایک نیلے رنگ کا دروازہ نظر آتا ہے جو ساتھ والے مکان میں جا کھلتا ہے یعنی مشترکہ دروازہ ہے۔ ڈرامے میں یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ روشندان کے اوپر لکڑی کی الماری لگی ہوئی ہے۔ دوسری طرف صبیحہ اپنے گھر میں رہتی ہے جس کے باہر پردہ لگا ہوا ہے۔ اس میں ایک باورچی خانہ ہے جس میں چند برتن بھی پڑے دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے گھر میں ایک بیڈ پر قریشی صاحب فالج میں مبتلا پڑا نظر آتا ہے۔

یہ ڈراما عکس بندی اور کرداروں کے حوالے سے ناظرین کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے میں کامیاب ٹھہرتا ہے۔ مجموعی طور پر اس میں شہری معاشرت کی کامیابی سے عکاسی کی گئی ہے۔

ڈراما ''الحمدللہ''

اس ڈرامے کا مرکزی کردار مولوی ابوالبرکات عرف مولوی ابل ہے۔ یہ ڈرامے کے آغاز میں ایک نوجوان کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔ گاؤں کے نوجوان، حسین اور پروقار مولوی نے گرہستی تو آباد کرلی۔ شرافت سے زندگی گزارنے لگے لیکن اوپر تلے کئی بچوں کی پیدائش اور بدلتے زمانے میں لوگوں کی قدیم روایات سے عدم دلچسپی نے ان کی معاشی حالت دگرگوں کردی۔ آخر میں نوبت یہاں تک آ پہنچی کہ اپنے محسن چوہدری فتح داد کے انتقال کی خبر کو خوش خبری جانا کہ اب شاید رواج کے مطابق انھیں کچھ رقم مل جائے۔ ناظر حیران تو رہ جاتا ہے لیکن مولوی ابوالبرکات کے آنسو اس کے دل میں ہمدردی کا جذبہ اور حالات کی سنگینی کا احساس ابھار دیتے ہیں۔

اس ڈرامے کا دوسرا مرکزی کردار چودھری فتح داد ہے جو گاؤں کا ثروت مند اور بااثر شخص دکھایا گیا ہے۔ یہ کردار مذہب سے خاصی دلچسپی رکھتا ہے اور مولوی صاحب سے خصوصی محبت و شفقت سے پیش آتا ہے۔ دیگر اہم کرداروں میں مولوی ابل کی بیوی زیب النسا، اس کی دو بیٹیاں زرینہ اور رشیدہ اور ایک بیٹا شامل ہیں۔ مہر النسا کا ذکر بھی ایک اہم کردار کے طور پر ملتا ہے جو مولوی ابل کی بڑی صاحب زادی اور شمیم احمد نامی تاجر کی بیوی ہے۔ شمیم احمد ایک نوجوان ہے اور مولوی ابل کا داماد ہے۔ ڈرامے کے دیگر کرداروں میں شمیم احمد کی والدہ، شمیم احمد کی پڑوسن ثریا، حکیم صاحب، چودھری فتح داد کا ذاتی ملازم، مستری محمد دین وغیرہ شامل ہیں جو ضمنی کرداروں کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

اس ڈرامے میں دیہی معاشرت اور اس میں آنے والی تبدیلیوں کو بیان کیا گیا ہے۔ گاؤں میں آہستہ آہستہ لوگ دینی فرائض سے دور ہوتے چلے جاتے ہیں۔ مولوی ابل کا کردار دیہاتی مولویوں کا نمایندہ ہے جو خود محنت کرنے کے بجائے صرف خیراتی اشیا اور توکل پر گزر بسر کرتے ہیں جس کی وجہ سے وہ معاشی مشکلات کا شکار رہتے ہیں۔ یہ معاشرہ جہاں ہمدرد ہے وہاں طعنوں سے بھی دوسروں کے زخموں کو ہرا کر دیتا ہے۔ ڈرامے میں معاشرے کے منفی اور مثبت دونوں پہلوؤں کو خیر و شر کے تناظر میں سامنے لایا گیا ہے۔

مذکورہ ڈرامے میں مولوی ابل دیہاتی باشندوں کو اللہ کا خوف دلا کر اور آفات اور آزمائشوں سے ڈرا کر نماز پڑھنے اور مسجد سے رجوع کرنے کا درس دیتا ہے۔ مولوی ابل دیہاتیوں سے یوں ہمکلام ہوتا ہے:

”یاد کرو ان قوموں کو جنھوں نے اللہ تعالیٰ کے پیغام سے روگردانی کی۔ جو گمراہ ہوئے۔ جنہوں نے نیکی کی راہ چھوڑ کر بدی کی راہ اپنائی۔ سوچو! کیا انجام ہوا ان کا؟ تمہیں یاد ہو گا کہ کوئٹہ میں زلزلہ کیوں آیا تھا؟ ترکی میں بھونچال آیا تو کتنے گاؤں زمین کھا گئی۔ مسلمان بھیڑ بکریوں کی طرح ذبح ہو رہے ہیں۔ کبھی سوچا تم نے ایسا کیوں ہے؟ ایسا اس لیے ہے کہ تم نے اپنی عقلوں پر پٹی باندھ لی ہے۔ یہ سب کچھ تمہارے اعمالوں کی شامت ہے۔“(۲۱)

ڈرامے میں منظر کشی کے چند نمونے بھی سامنے آتے ہیں۔ اس حوالے سے شمیم احمد کی بارات کا منظر بھی لائقِ تحسین ہے۔ یہ ایک دیہی روایتی بارات کا منظر ہے جس میں شمیم احمد دلہے کی صورت میں سامنے آتا ہے جس کے سر پر کلاہ بندھا ہوا ہے اور اس نے لال چادر اوڑھی ہوئی ہے اور گلے میں مالا ہے۔ ارد گرد باراتی نظر آتے ہیں جو رقص کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ڈھول اور باجے کی آوازیں بھی آتی ہیں۔ یہ منظر ہماری دیہی روایتی شادی کی مہارت سے عکاسی کرتا ہے۔

اس کے علاوہ شمیم احمد کی دکان کی منظر کشی بھی کی گئی ہے جس میں کپڑوں کے تھان رکھے گئے ہیں۔ یہ ایک چھوٹی سی دکان ہے جس کے ایک طرف نیلے رنگ کا دروازہ ہے۔ گاؤں کی چھوٹی سی مسجد کی تصویر کشی بھی اس ڈرامے میں سامنے آتی ہے۔ یہ ایک چھوٹی سی سفید رنگ کی مسجد ہے جس کے باہر چھوٹا سا صحن ہے اور اس صحن میں ایک صف پڑی ہے اور اس پر چند نمازی براجمان ہیں۔ ڈرامے میں چودھری فتح داد کی رہائش گاہ کا منظر بھی کئی بار دکھایا گیا ہے۔ اس کمرے میں ایک آرام دہ بیڈ ہے جس کے ساتھ چند کرسیاں پڑی ہیں۔ ایک صراحی بھی پڑی نظر آتی ہے۔ اس ڈرامے میں منظر نگاری میں سادگی اور اختصار کا عنصر بھی کھل کر سامنے آجاتا ہے۔

ڈراما ”بیٹے بیٹیاں“

اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہادی کمہار ہے۔ یہ ایک ان پڑھ اور محنتی شخص ہے جس کی عمر لگ بھگ پچاس برس دکھائی گئی ہے۔ اس کی ایک سترہ برس کی بیٹی نازو ہے جس کی شادی کو لے کر وہ خاصا پریشان دکھائی دیتا ہے۔ اس ڈرامے میں مراد نامی لڑکا بھی ہے جو ہادی کمہار کا بیٹا ہے اور لاہور سے ناکام معاشقے اور جنسی استحصال کی وجہ سے گاؤں لوٹ آتا ہے۔ دوسری طرف بیگو کمہار کا کردار بھی اہم ہے جو وٹہ سٹہ کے ذریعے اپنے بیٹے دینو اور بیٹی شرفی کی شادی کا خواہاں ہے۔ ہادی کمہار کا دوست نذیر کا کردار بھی ایک مخلص دوست اور مصلح کے روپ میں سامنے آتا ہے جو شہر میں

رہتا ہے اور کبھی کبھار گاؤں آتا ہے۔ اس کی تین اولادیں ہیں۔ شبیر نامی بیٹا پولیس میں ملازمت کرتا ہے اور دو بیٹیاں عائشہ اور نسرین ہیں۔ دیگر ضمنی کرداروں میں صوبے دار، چودھری خدا بخش، چودھری علم دین، نادر، ملک عالم علی، ولی، لطیف عرف طیفا، فتو، دین محمد، پروین وغیرہ نمایاں ہیں۔

اس ڈرامے میں دیہی معاشرت کا ذکر کیا گیا ہے جہاں ابھی دیہی روایات پوری طرح موجود ہیں۔ یہاں شہر کی مادیت پرستی اور بے جنسی ابھی نہیں پہنچی۔ اس ڈرامے میں چند کردار شہری اور دیہی زندگی کا تقابلی جائزہ بھی کرتے نظر آتے ہیں۔ ہر طرف شعور کی کمی، تعلیم کی کمی اور جدید سہولیات کی کمی کا احساس ملتا ہے۔ ایک حمام میں ہادی کمہار اور دین محمد کے مابین مکالمہ یوں ہوتا ہے:

> ''ہادی کمہار: پیسے کی اگر زیادتی ہوگی تو تم یہ بتاؤ کہ مہنگائی کم ہوگی یا زیادہ ہوگی؟ اور دھیان سے پڑھا کر۔
>
> دین محمد: یہ بات اگر آپ لوگوں کی سمجھ میں آجائے نا، ہانڈیاں بنانے والے اور حجامتیں کرنے والے تو میری نوجماعتیں تو گئیں نا ڈھٹھے کھوہ میں۔ اور اس کا مطلب ہوتا ہے کہ جب افراطِ زر ہوتا ہے، پیسہ زیادہ ہوتا ہے تو مہنگائی بڑھتی ہے۔''(٢٢)

اس ڈرامے میں دیہی سماج کے ایک منفی پہلو یعنی وٹہ سٹہ کا ذکر بھی بار بار کیا گیا ہے۔ مذکورہ ڈرامے میں ہادی کمہار اس منفی رجحان کا ذکر بارہا کرتا ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں نازو کی شادی اس لیے نہیں ہوپاتی کیونکہ اس دیہی معاشرت میں وٹے سٹے کا رجحان کافی زیادہ ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے بے جوڑ شادیاں بھی ہوتی ہیں اور طلاقیں ہوتی ہیں۔ افسانے میں بیگو کمہار وٹہ سٹہ کی وجہ ہی سے اپنی بیٹی کی شادی پچاس سالہ ہادی کمہار سے کر دیتا ہے۔ اسی طرح وہ اپنے بیٹے کی شادی نازو سے کر پاتا ہے۔ بعد ازاں اس بے جوڑ شادی پر انھیں طعنے ملتے ہیں۔ بیگو اپنے دوست ہادی کمہار سے یوں گویا ہوتا ہے:

> ''بیگو: یوں نہ کرلیں کہ دینو تمہارا جوائی بن جائے اور تم میرے جوائی بن جاؤ۔
>
> ہادی کمہار: ہیں! کیسے؟
>
> بیگو: او بالوں کی ذرا سی سفیدی سے لوگ بوڑھے نہیں ہوجاتے۔ او ماشاء اللہ تم ابھی پینتالیس کے بھی نہیں لگتے۔''(٢٣)

ڈرامے میں منظر کشی کے عمدہ اور لاجواب نمونے نظر آتے ہیں۔ اس کے آغاز ہی میں مٹی کے برتن بنتے دکھائی دیتے ہیں جن میں گھڑے، ہانڈیاں، پلیٹیں وغیرہ شامل ہیں۔ ہادی کمہار یہ برتن بناتا نظر آتا ہے تو دوسری طرف اس کی جواں سالہ بیٹی نازو ترتیب سے یہ گیلے برتن خشک کرنے کے لیے جوڑتی نظر آتی ہے۔ ایک برآمدے میں چند اینٹیں ترتیب سے جڑی نظر آتی ہیں۔ ایک طرف چند جانور کھڑے چارہ کھاتے دکھائی دیتے ہیں جبکہ دوسری طرف چارہ کاٹنے والی مشین بھی کونے میں لگی نظر آتی ہے۔ ہادی کمہار کے گھر کی منظر کشی کی گئی ہے جو کچے دو کمروں پر مشتمل ہے۔ ایک نلکا بھی لگا ہوا ہے اور دو چارپائیاں بھی پڑی ہوئی ہیں۔ اسی طرح ایک چبوترے پر چولہا لگا ہوا ہے جس کو دیہاتی خطے میں باورچی خانے کی حیثیت حاصل ہے۔ اسی طرح دیہات کے دیگر فطری مناظر کی منظر کشی بھی اس ڈرامے میں کمال مہارت سے پیش کی گئی ہے۔ مزید برآں گاؤں کے سادہ حمام کی منظر کشی بھی اسی ڈرامے میں سلیقے سے کی گئی ہے۔

ڈراما ''پہاڑوں کی برف''

اس ڈرامے میں مرکزی کردار شہریار کا ہے جو ایک ادیب ہے۔ یہ کردار ایک بھکارن لڑکی سے محبت کرتا ہے۔ وہ ہر روز بھکارن کو ایک سکہ دیتا ہے لیکن آخر کار وہ اسے دل میں جگہ دے بیٹھتا ہے۔ یہ کردار طبقاتی طور پر خود کو بالا تصور کرتا ہے اور بھکارن کو زیر دست طبقے سے منسلک کرتا ہے۔ یہ کردار نفسیاتی کش مکش کا شکار بھی دکھائی دیتا ہے۔ یہ عجیب اکھڑا اکھڑا ہوا کردار ہے جو موجودہ عہد میں فکری و تخلیقی انقباض کا شکار ہے۔

بھکارن کا کردار بھی نمایاں نسوانی کردار ہے جو ایک آنہ بھیک مانگتی ہے۔ یہ حسن و ادا کا پیکر ہے جو چہلیں کرتی نظر آتی ہے۔ دیگر کرداروں میں منظور، صدر صاحب، خالد، مقبول، شیخ صاحب، ردی والا، ملازم، نیرا، چھاپہ خانہ والا شامل ہیں۔

اس ڈرامے میں قدیم شہر کی معاشرت دکھائی دیتی ہے۔ یہ مکمل طور پر شہری معاشرہ ہے۔ شہر کی بے ہنگم ٹریفک اور شور بھی بار بار سنائی دیتا ہے۔ علم و ادب کی بیٹھکیں بھی نظر آتی ہیں۔ ادبی اور علمی افراد ایک دوسرے کی تخلیقات پر تنقید کرتے بھی نظر آتے ہیں۔ یہ ایک مکمل شہری معاشرت پر مبنی ڈراما ہے۔ ڈرامے کے آغاز ہی میں ایک ادبی مجلس کا ذکر ملتا ہے۔ اس حوالے سے درج ذیل مکالمہ نمایاں ہے:

> ''صدر صاحب: حضرات! آپ نے منظور صاحب کا انشائیہ سنا۔ میرے خیال میں اس پر گفتگو کا آغاز رشید صاحب آپ ہی شروع کریں۔

رشید صاحب: جی! صاحب صدر میرے خیال میں تو منظور صاحب کی اس تحریر میں انشایئے والی تو کوئی بات ہی نہیں۔

خالد: بات سنیے رشید صاحب! اس طرح کی یک جنبشِ نفی کر دینے سے تو بحث آگے نہیں چل سکے گی۔"(۲۴)

اس ڈرامے میں منظر کشی کا بار بار استعمال کیا گیا ہے۔ ڈرامے کے آغاز ہی میں ایک شہر کی سڑک کا منظر سامنے آتا ہے۔ اس میں بیسویں صدی کے آخری ربعے کا شہری منظر نامہ دکھایا گیا ہے جس میں پیلی اور سفید رنگ کی کاریں، ویگنیں اور دیگر گاڑیاں چلتی نظر آتی ہیں۔ سڑک کے ایک کونے پر بجلی کا کھمبا نصب ہے اور چند درخت اور عمارات بھی نظر آتی ہیں۔ یہ منظر شہری بڑی سڑک کے منظر کو خوبصورتی سے سامنے لاتا ہے۔

اس ڈرامے میں انھوں نے ایک ادبی مجلس کا منظر بھی پیش کیا ہے۔ یہ حلقہ ارباب ذوق کی ایک مجلس ہے جس میں چند ادیب بیٹھے ہیں۔ ایک صوفے پر چند ادیب بیٹھے ہیں۔ سامنے ایک میز پڑا ہے۔ اس میز پر چند کتب، کاغذ کے صفحات اور ایک گلدستہ پڑا ہوا ہے۔ ساتھ ایک چھوٹی میز پر بھی ایک گلدستہ سلیقے سے سجایا گیا ہے۔ چند کرسیاں بھی موجود ہیں جن پر ادیب بیٹھے ہیں۔ دیوار پر گلابی رنگ کیا گیا ہے اور ایک تصویر بھی آویزاں ہے۔

ڈرامے میں ایک چھاپہ خانہ کی مارکیٹ کے منظر کو بھی سکرین پر پیش کیا گیا ہے۔ اس میں چند مشینیں موجود ہیں۔ جن میں کاغذ پر چھپائی جاری نظر آتی ہے۔ مشین کے چلنے کا شور بھی سنائی دیتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک شہری بازار کا منظر بھی اس میں پیش کیا گیا ہے جس میں بڑی تعداد میں ہر عمر کے لوگ آتے جاتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس بازار میں ہوٹل، رکشے، موٹر سائیکل بھی نظر آتے ہیں۔

ڈرامے میں مذکورہ ادیب کے کمرے کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ اس میں ایک قد آدم آئینہ ہے۔ ایک بیڈ پڑا ہے۔ تصویریں بھی بڑی تعداد میں آویزاں ہیں۔ ایک لیمپ بھی میز پر پڑا نظر آتا ہے۔ چند کتب بھی بکھری نظر آتی ہیں۔ قلم اور دوات بھی اسی میز پر رکھے نظر آتے ہیں۔ ڈرامے میں ایک افسانہ نگار کے کمرے کی منظر کشی کمال مہارت سے کی گئی ہے۔ دوسرے کمرے میں ادیب کا دستر خوان بھی نظر آتا ہے۔ اس ڈرامے میں ایک ہوٹل کے کمرے کے مناظر کی عکس بندی بھی کی گئی ہے۔ شہر کی گلیوں کی منظر کشی بار بار کی گئی ہے۔ یہ گلیاں بوسیدہ حالت میں ہیں اور تنگ سی ہیں جس میں چند بچے کھیلتے نظر آتے ہیں۔ منظر کشی کے حوالے سے یہ ڈرامہ اپنی مثال آپ ہے۔

ڈراما ''ست بھرائی''

ڈرامہ ''ست بھرائی'' دو اقساط میں پاکستان ٹیلی ویژن پر نشر کیا گیا۔ اس ڈرامے میں مرکزی کردار ست بھرائی کا ہے جس کی پیدائش سے لے کر جوان ہونے اور پھر ماں بننے تک کے مراحل کی عکس بندی مفصل انداز سے کی گئی ہے۔ ست بھرائی اپنے ماں باپ کی اکلوتی بیٹی ہونے کی وجہ سے بے حد لاڈلی ہے۔ وہ اپنے گھر والوں کی آنکھ کا تارا ہے جو جوانی میں سانول نامی لڑکے سے معاشقہ قائم کرتی ہے اور گھر سے بھاگ جاتی ہے۔ اس کے والد کا کردار بھی اہم ہے جس کا نام عبداللہ ہے جو گاؤں کا بڑا زمیندار ہے۔ اس کی بیوی کا کردار بھی نمایاں ہے جو ایک باشعور بیوی اور سمجھدار ماں کے طور پر سامنے آتی ہے۔ عبداللہ کے کل سات بیٹے تھے جن میں سے تین حیات ہیں اور باقی فوت ہو گئے تھے۔ عبداللہ کی بہن کا کردار بھی نمایاں ہے جو جہلم میں رہتی ہے اور شادی شدہ ہے۔

ڈرامے میں حکیم کا کردار بھی نمایاں کردار ہے جو اپنے مریضوں کو ڈانٹتا بھی نظر آتا ہے۔ شابی کا کردار بھی نمایاں ہے جو سانول نامی نوجوان کی ماموں زاد بہن اور ست بھرائی کی سہیلی ہے۔ دیگر کرداروں میں چودھری، ملازم، کمو، رتی، رنگ علی وغیرہ شامل ہیں۔

اس ڈرامے میں دیہی معاشرت کو سامنے لایا گیا ہے۔ دیہات میں لوگوں کے مشاغل، رسوم ورواج، کھیتی باڑی اور طبقاتی نظام کو مکمل مہارت سے اجاگر کیا گیا ہے۔ دیہات میں بیماری سے نجات ملنے یا کسی بھی پریشانی سے چھٹکارا ملنے پر دیگیں تقسیم کی جاتی ہیں اور مزارات پر چڑھاوے چڑھائے جاتے ہیں۔ عبداللہ کا نوجوان بیٹا اپنی بہن کے تندرست ہونے پر یوں گویا ہوتا ہے:

> ''اماں ہم نے ناچاول کی دیگیں پیر سائیں کے مزار پر بانٹی ہیں اور مزار پر چادر بھی
> چڑھائی ہے اپنی بہن کے ٹھیک ہونے کی خوشی میں۔''(۲۵)

ڈرامے میں دیہات میں نوجوانوں کے جذبات اور احساسِ محبت کو بھی کھل کر بیان کیا گیا ہے۔ یہ دیہی معاشرت لڑکیوں کو پردے کی طرف مائل کرتی ہے۔ عبداللہ اور اس کی بیوی اگرچہ ست بھرائی پر جان نچھاور کرتے ہیں لیکن وہ اس کے باہر نکلنے اور دوپٹہ سر سے اتارنے پر خفا بھی ہوتے ہیں۔ اسی معاشرتی گھٹن کی وجہ سے چند لڑکیاں بغاوت پر اتر آتی ہیں اور ست بھرائی بھی ایسے ہی نسوانی کرداروں میں شامل ہے جو گھر سے بھاگ کر اپنی مرضی سے شادی کر لیتی ہے۔ غیرت کا تصور بھی اس دیہی معاشرت میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ ست بھرائی کے گھر سے بھاگنے پر اس کی ماں کے دریافت کرنے پر اس کے بھائی یوں کہتے ہیں:

''ملتی تو ٹوٹے ساتھ لے کر آتے۔ ان کندھوں کو ڈولی اٹھانا تھی اس کی۔ اب تو شاید جنازہ۔''(۲۶)

ڈرامے میں دیہات کی منظر کشی بڑے عمدہ انداز میں کی گئی ہے۔ کمرے میں مدھانی کے دونوں سروں کو ست بھرائی کھینچتی نظر آتی ہے۔ مدھانی کی آواز بھی اس منظر کو خوبصورت بناتی ہے۔ کمرے میں چند چارپائیاں پڑی دکھائی دیتی ہیں۔ لکڑی کی چند کرسیاں بھی اس جگہ پڑی ہیں اور ساتھ ہی چولہا ہے جو گاؤں میں باورچی خانے کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔

ایک چوپال کا منظر بھی ڈرامے میں دکھایا گیا ہے۔ جس میں حقہ پیتے چند افراد نظر آتے ہیں اور چند چارپائیوں پر کثیر تعداد میں دیہاتی بیٹھے گپ شپ لگاتے نظر آتے ہیں۔ اسی طرح فصلوں میں اٹھکیلیاں کرتی اور چہلیں کرتی لڑکیاں بھی دکھائی دیتی ہیں جو کوکلا چھپاکی اور دیگر لڑکیوں کے کھیل کھیلتی نظر آتی ہیں۔ اس جگہ چند کچے اور خستہ حال کمرے بھی موجود ہیں اور ان کے نزدیک برگد کا ایک بڑا درخت موجود ہے۔ مرغیوں کے ڈربوں اور کبوتروں کے ڈربوں کو بھی دکھایا گیا ہے۔

ڈرامہ بعنوان ''ست بھرائی'' میں دیہات کی منظر کشی اتنی مہارت سے کی گئی ہے کہ ناظر اس منظر کے سحر میں کھو جاتا ہے اور خود کو اس خالص دیسی اور دیہاتی ماحول میں محسوس کرنا شروع کر دیتا ہے جہاں کی آب وہوا صاف ستھری ہے اور فطرت کی عکاسی بھی ملتی ہے۔ یہ منظر کشی ناظرین کا دل موہ لیتی ہے۔

ڈراما ''سفارش''

ڈراما ''سفارش'' میں بابو جی اور فیکا کوچوان مرکزی کرداروں کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ بابو جی ایک تعلیم یافتہ اور ثروت مند شخص ہے جو سواری کی تلاش میں چوک میں آتا ہے لیکن اسے سواری نہیں ملتی۔ یہ نیک نیت اور مثبت سوچ کا حامل شخص ہے جو فیکے کوچوان کی تکلیف سے بخوبی آگاہ ہے مگر ذاتی مصروفیت اور کاہلی کی بدولت فیکے کوچوان کی عملی مدد سے قاصر رہتا ہے اور اس کا ضمیر اسے ملامت بھی کرتا ہے۔ ڈرامے کے آخر پر وہ خود کلامی کے انداز میں یوں سوچتا ہے:

''تم کتنے چھوٹے انسان ہو۔ ایک انسان کی آنکھوں کی بات ہے۔ روپے پیسے کی بات نہیں ہوتی۔ ٹال مٹول کیوں کر رہے ہو۔ جا کر صاف کہہ دو کہ تم اس کے لیے کچھ نہیں کر سکے۔ جا کر فیکے سے معافی مانگو۔''(۲۷)

فیکا کوچوان ایک غریب کوچوان ہے جو اپنے والد کی آنکھ کی وجہ سے پریشان ہے۔ وہ بابو جی سے بار بار مدد کرنے کی درخواست کرتا ہے۔ یہ اپنے والدین کا فرماں بردار، شریف النفس، ان پڑھ لیکن سلجھا ہوا کوچوان ہے۔ ڈرامے کے دیگر کرداروں میں دکان دار، بہادر خان نامی ملازم اور کرم دین کوچوان شامل ہیں۔

اس ڈرامے میں شہری معاشرت کا ذکر کیا گیا ہے جہاں سرمایہ دارانہ نظام زندگی ہے اور ہر طرف مادیت پرستی جھلکتی ہے۔ اس معاشرے میں انسانیت کی خاطر مدد کرنے کا رواج بھی کم ہے۔ معاشی طور پر کمزور افراد کو بے پناہ مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ہر طرف بے حسی کا راج ہے اور غریبوں کا کوئی پرسان حال نہیں۔ نیم حکیم بھی لوگوں کی صحت سے کھیلتے نظر آتے ہیں اور انھیں قانون کے شکنجے میں لانے والا کوئی نہیں ہے۔ اس ڈرامے میں انھوں نے لاہور شہر کی معاشرت کا نقشہ بڑے مفصل انداز میں کھینچا ہے۔ فیکا کوچوان صحت کے ناقص سہولت کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے:

> ’’پھر کرنا کیا تھا بابو جی۔ کندھوں پر بابے کو اٹھایا اور ہسپتال پھرنے لگے۔ ایک ہسپتال گئے۔ کوئی جگہ ہی نہیں ملی۔ پھر چلتے چلتے اپنی ٹانگوں پہ دوسرے ہسپتال گئے ادھر بھی کوئی بستر خالی نہیں۔‘‘(۲۸)

اس ڈرامے میں منظر کشی کے بھی چند نمونے نظر آتے ہیں۔ ڈرامے کے آغاز ہی میں صبح کا منظر دکھایا گیا ہے۔ سورج مشرق سے نکلتا اور درختوں کی اوٹ سے باہر آتا نظر آتا ہے۔ پرندے چہچہاتے نظر آتے ہیں۔ کوے اور دیگر پرندے درختوں پر بیٹھتے اور اڑتے نظر آتے ہیں۔ آسمان پر ہلکے ہلکے بادل بھی نظر آتے ہیں۔ کچھ پرندے بجلی کی تاروں اور کھمبوں پر بیٹھے ہیں۔ ایک پختہ سڑک کے ساتھ گھاس کا میدان ہے جس پر طویل قطار میں درخت لگے ہوئے ہیں۔ لوہے کی آہنی دیوار بھی بنی نظر آتی ہے۔ فٹ پاتھ پر چند خواتین پیدل چلتی نظر آتی ہیں۔ یہ شہر کی ایک سڑک اور اس سے ملحقہ چھوٹے سے باغ کا منظر ہے۔

اس کے بعد ایک کریانے کی چھوٹی سی دکان کا منظر سامنے آتا ہے۔ اس دکان میں بچوں کے کھانے کے لیے چند ٹافیاں، بسکٹ اور پاپڑ پڑے ہیں۔ کرسی پر دکاندار بیٹھا ہے اور دو فریزر بھی پڑے ہوئے ہیں۔ یہ دکان شہری محلے کی دکان کا منظر پیش کرتی ہے۔

اس کے علاوہ ڈرامے میں بابو جی کے کمرے کا منظر بھی سکرین پر پیش کیا گیا ہے۔ اس کمرے میں شیشے اور لکڑی سے بنی ایک الماری پڑی ہے جس میں چند برتن سلیقے سے سجائے گئے ہیں۔ دیوار پر بوسکی رنگ کیا گیا ہے اور

کمرے میں دیوار کے ساتھ ایک چھوٹا سا پودا بھی نظر آتا ہے۔ ایک بڑی میز پر چند کاغذات رکھے گئے ہیں۔ اسی میز پر چائے کا ایک کپ بھی پڑا ہے۔ بابو جی کے دیوان خانے کی منظر کشی بھی کی گئی ہے۔ اس میں آرام دہ کرسیاں اور ایک صوفہ پڑا ہوا ہے۔ کھڑکی پر پردہ لگایا گیا ہے جس میں سے سورج کی روشنی چھن چھن کر باہر آرہی ہے۔ کتابوں کی ایک الماری بھی دیوان خانے میں پڑی ہے جس میں سلیقے سے چند کتابیں بھی رکھی گئی ہیں۔ گھر کے باہر صحن کا منظر نامہ بھی ناظرین کے سامنے آتا ہے جس میں ایک باغیچہ نمایاں ہے جو مختلف رنگ برنگے پھولوں سے مزین ہے اور سیڑھیاں بھی بنائی گئی ہیں۔ یہ ڈرامہ شہری علاقوں کے مناظر کی تصویر کشی کے ضمن میں اپنی مثال آپ ہے۔

ڈراما ''سلطان''

ڈراما بعنوان ''سلطان'' میں دو فقیروں کا کردار مرکزی کردار ہے۔ ان میں اندھا فقیر پہلا مرکزی کردار ہے جو بزرگ ہے اور اپاہج ہے۔ وہ اپنے پوتے سلطان کے سر پر ہاتھ رکھ کر بھیک مانگتا ہے۔ ڈرامے کا عنوان سلطان نامی فقیر بچے کے نام پر ہے جو اندھے فقیر کا یتیم اکلوتا پوتا ہے۔ یہ نو عمر لڑکا کھیلنے کودنے کا شوقین ہے لیکن اس کا فقیر دادا ہمہ وقت اسے اپنے پاس رکھتا ہے۔ دیگر کرداروں میں زیبو، اس کا بیٹا بیگو کوچوان، اس کی بہو، پوتا، سلطان کا والد اکبر، اندھے فقیر کی بیوی اور سلطان کا دوست شامل ہیں۔ سلطان اور اس کا اندھا دادا جب چوک میں بھیک مانگتے ہیں تو کئی لوگ ان کا مذاق بھی اڑاتے ہیں:

''اندھا فقیر: اللہ تمہیں ترقیاں دے۔ تمہیں بیٹے دے، پوتے دے، ڈھیر سارے بچے دے۔ اللہ کے نام پر۔

راہ گیر: یہ بڈھا خاندانی منصوبہ بندی کے خلاف پروپیگنڈہ کر رہا ہے۔''(۲۹)

اس ڈرامے میں ایک شہری مضافاتی علاقے کی معاشرت کو دکھایا گیا ہے۔ جہاں طبقاتی تقسیم اپنے زوروں پر ہے۔ یہ ایک ملا جلا معاشرہ ہے جہاں ہر قماش کے لوگ رہتے ہیں۔ اس میں فقیروں اور بھکاریوں کو طنز کا نشانہ بنانے والے لوگ بھی ہیں اور ہمدردی کا جذبہ رکھنے والے بھی۔ اس میں زیبو جیسے کردار بھی ہیں جو سلطان اور اس کے پوتے کو اپنے برآمدے میں پناہ دیتے ہیں اور بابو جی جیسے مادیت پرست کردار بھی ہیں۔ زیبو اور اندھا فقیر ایک دوسرے سے یوں ہمکلام ہوتے ہیں:

''زیبو: اچھا بابا مجھے اپنا جوڑا بھی دے دو۔ تیرا جوڑا دھو دوں۔ کل جمعہ ہے۔

فقیر: تیرا یہی احسان کیا کم ہے کہ تو نے ہمیں پناہ دے رکھی ہے۔ ہم تو تھڑوں پر رہتے تھے۔ یونہی تھڑوں پر، نالیوں میں، موریوں میں مر کھپ جاتے۔"(۳۰)

اس ڈرامے میں انھوں نے طبقاتی تقسیم کو بھی دکھانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ سلطان جب واپسی پر دادا سے آنکھ بچا کر کھیل کے میدان میں جاتا ہے تو دیگر بچے اس کے ساتھ ناروا سلوک کرتے ہیں۔ وہ بھکاری بچے کو دھتکارتے ہیں اور اس سے نفرت کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ طبقاتی تقسیم اس مضافاتی بستی میں واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ اس حوالے سے ڈرامے کا درج ذیل منظر اہم ہے:

"اوئے! یہ تو وہی بھیک منگے کا بیٹا ہے۔ کل میں نے خود اسے اندھے بوڑھے کے ساتھ بازار میں بھیک مانگتے دیکھا ہے۔ اے بھیک منگے! لا دے ہماری گولیاں۔ دو ہماری گولیاں دو۔ دو۔"(۳۱)

ڈرامے میں منظر کشی بھی نمایاں انداز سے سامنے آتی ہے۔ اس ڈرامے میں بازار کا وہ منظر دکھایا گیا ہے جہاں بوڑھا فقیر سلطان کے ہمراہ بھیک مانگ رہا ہے۔ اس بازار میں چند مکانات اور دکانیں دکھائی گئی ہیں اور چند ریڑھیاں بھی لگی ہوئی ہیں۔ لوگ آتے جاتے دکھائی دیتے ہیں۔ بازار کے ایک طرف بجلی کا ایک کھمبا لگا ہوا ہے جو سیمنٹ سے بنا ہے۔ بوڑھا فقیر کئی بار اس سیمنٹ سے بنے کھمبے ساتھ لاٹھی مارتا ہے۔

ڈرامے میں چند دیہی مناظر میں دکھائے گئے ہیں جہاں ہر طرف ہریالی اور فصلیں نظر آتی ہیں۔ یہ سارا منظر فقیر بابے کی جوانی کے تناظر میں دکھایا گیا ہے اور فلیش بیک کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ اسی فلیش بیک میں فقیر کے گھر کی منظر کشی بھی کی گئی ہے۔ یہ ایک کچا کمرہ ہے جس میں ایک چھوٹا سا بیڈ پڑا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس میں الماری بھی نظر آتی ہے۔ اس کے علاوہ کھیل کے وسیع میدان کی منظر کشی کی گئی ہے جہاں ایک طرف درخت لگے ہوئے نظر آتے ہیں۔ دوسری طرف بلند و بالا عمارات ہیں اور درمیان کا گھاس ایک بڑا سا میدان ہے جہاں لوگ بڑی تعداد میں کھیل کود میں مصروف ہیں۔ ان میں بچوں کی تعداد کافی زیادہ ہے۔ مزید برآں ڈرامے میں ایک بلند و بالا عمارت کا ابتدائی ڈھانچہ دکھایا گیا ہے جہاں سے اندھا فقیر گر کر زخمی ہوا تھا۔ یہ عمارت سریے کی مدد سے بنائی جا رہی تھی۔ دیگر کئی مناظر کی عکس بندی بھی دکھائی دیتی ہے۔

ڈراما ''گھر سے گھر تک''

اس ڈرامے میں چند نسوانی کردار مرکزی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان میں نورالنسا اور عشرت خانم کا کردار نمایاں ہیں۔ دونوں روایتی شہری معاشرے کی نمایندہ کردار ہیں جو نمود و نمائش اور دکھاوے کی رسیا ہیں۔ یہ خود کو اپنی حیثیت سے زیادہ دکھانے کی خواہش مند ہیں۔ یہ اپنی اولاد کا رشتہ طے کرنے کے لیے اپنے سے زیادہ ثروت مند خاندان ڈھونڈتی ہیں اور ملمع کاری سے کام لیتی ہیں۔ یہ دونوں خواتین دوسرے گھروں سے چیزیں مانگ کر ایک دوسرے کو مرعوب کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اس ڈرامے کے یہ مرکزی نسوانی آخر کار میں حقیقت کھلنے پر یوں گویا ہوتی ہیں:

> ''ارے بہن نورالنسا نصیبے۔ یہ تو ہنسنے کی بات ہے کہ انسان اپنے گھر سے نکل کر کسی دوسرے گھر میں جائے اور اپنے ہی گھر میں جانکلے اور بھئی معصومہ اپنے گھر سے نکلے گی تو اپنے ہی گھر میں آئے گی۔''(۳۲)

ڈرامے کے دیگر کرداروں میں معصومہ، ہما، جمیلہ، اس کے چار بچے، کار کا ڈرائیور، ملازم، وقار، نورالنسا کی پڑوسن اور اس کا شوہر شامل ہیں۔

ڈرامے میں شہری علاقے کی معاشرت بیان کی گئی ہے۔ یہ معاشرہ مادیت پسند معاشرہ ہے جو جھوٹ اور دکھاوے کو پسند کرتا ہے۔ اس معاشرے میں خلوص، مہر و محبت اور کردار جیسے خصائص کو پسند کرنے کے بجائے دولت اور بیش قیمت سامان کو پسند کیا جاتا ہے۔ ایسے معاشرے میں اکثر افراد دوسروں پر اپنا رعب جمانے اور انھیں متاثر کرنے کے لیے عمدہ مکانات، گاڑیاں اور قیمتی لباس پہنتے ہیں۔ ڈرامے کے آغاز ہی میں نورالنسا اپنے ثروت مند پڑوسیوں سے دیوان خانے کا سامان اور کراکری ادھار مانگتی ہے۔ وہ اپنی بیٹی کا رشتہ امیر گھرانے میں طے کرنے کی خواہاں ہے اور اس مقصد کے لیے ملمع کاری اور جھوٹ کا سہارا لیتی ہے۔ وہ حاجی صاحب کی نفاست پسندی اور قیمتی نوادرات جمع کرنے کے مشغلے کا بھی دعویٰ کرتی ہے اور اس مقصد کے لیے دروغ گوئی سے کام لیتی ہے۔ وہ عشرت النسا سے یوں مکالمہ کرتی ہے:

> ''نورالنسا: حاجی صاحب جب لندن میں بزنس کرتے تھے نا تو سارے جہان کے عجائبات اپنے گھر میں بھرتے تھے۔ ارے اور کیا۔ چھ سیٹ روسی چائے کے ہیں۔ ماشاء اللہ۔ اور تو اور تین کافی کے سیٹ ہیں۔ ان کے دوست ولائیت جا رہے تھے نا کہ جرمنی کے ملک سے لاؤ اور وہ لایا۔''(۳۳)

ہمارے شہری سماج میں مادیت پسندی، نمود و نمائش، دکھاوا، ظاہری و باطنی تضادات اور مکر و فریب جیسی عاداتِ بد پر اس ڈرامے میں طنز کیا گیا ہے۔ یہ ڈراما شہری معاشرت کے منفی پہلوؤں کو بے نقاب کرتا ہے۔

ڈرامے کے آغاز ہی میں ایک بڑے گھر کے باغیچے کی منظر کشی دکھائی گئی ہے۔ گھاس کا ایک چھوٹا سا میدان ہے جو گھر کے عقب میں واقع ہے۔ اس میدان میں نیلے رنگ کی تین کرسیاں پڑی ہیں اور گول دائرے میں چند پودے سجاوٹ کی خاطر لگائے گئے ہیں۔ چند بطخیں بھی اسی باغیچے میں پھر رہی ہیں۔

اسی طرح نورالنسا کے دیوان خانے کے مناظر کی عکس بندی بھی کی گئی ہے۔ اس دیوان خانے میں چند قیمتی صوفے پڑے ہیں۔ فرش پر مختلف رنگوں کا ایک قیمتی ایرانی قالین بچھا ہوا ہے۔ درمیان میں ایک میز پڑی ہے جس پر چند قیمتی برتن اور چائے کا سامان پڑا نظر آتا ہے۔ کھڑکیوں پر مختلف رنگوں کے عمدہ اور نفیس پردے پڑے نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ گل دستے اور صراحیاں بھی چھوٹی تپائیوں پر پڑی دکھائی دیتی ہے اور دیواروں پر مختلف مناظر کی تصویریں آویزاں ہیں۔ ڈرامے میں نورالنسا کے گھر کی عکس بندی بھی کی گئی ہے۔ گھر میں ٹوٹی ہوئی چارپائی پڑی دکھائی دیتی ہے اور صحن میں خالی بوتلیں بکھری ہوئی ہیں۔ اس گھر کی خستہ حالی کے مناظر کی عکس بندی انھوں نے کمال مہارت سے کی ہے۔ منظر کشی کے ضمن میں یہ ڈراما لائقِ تعریف ہے۔

(ج) تواخذ کی تھیوری کے تحت کرداروں، معاشرت اور منظر نگاری میں افتراکات و اشتراکات

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں اور تواخذ کی تھیوری کے تحت ڈرامائی تشکیل میں چند اشتراکات اور افتراکات بھی دکھائی دیتے ہیں۔ اس ضمن میں اگر ڈراما "احسان" اور افسانہ "احسان" کا تقابلی جائزہ پیش کیا جائے تو اس افسانے اور ڈرامے میں بیشتر کردار ایک جیسے ہیں۔ دونوں طرف کے مشترکہ کرداروں میں اویس احمد، صبیحہ احمد، قریشی صاحب، ڈاکٹر صاحب اور مریض شامل ہیں۔ مذکورہ کردار دونوں طرف دکھائی دیتے ہیں۔ تاہم چند کردار ایسے ہیں جو افسانے میں موجود نہیں ہیں لیکن ڈرامے میں ان کا ذکر ملتا ہے۔ ان میں سب سے نمایاں کردار یونس کا ہے جو اویس احمد کا قریبی دوست اور صلاح کار ہے اور اسے ہر معاملے میں مشورے دیتا بھی نظر آتا ہے۔ دیگر کرداروں میں نوکر معراج دین، ہلال دین جمعدار فقیر اور قریشی صاحب کا محلے دار شامل ہے۔ یہ محلے دار ڈرامے میں موجود ہے لیکن افسانے میں یہ کردار نہیں تراشا گیا۔ اس تناظر میں وہ اویس احمد کو روک کر یوں گویا ہوتا ہے:

"اویس احمد: کیا بات ہے مسٹر؟

محلے دار: یہ شریفوں کا محلہ ہے بابو۔ یہاں یہ سب کچھ نہیں چلے گا۔
اویس احمد:۔ کیا نہیں چلے گا؟
محلے دار: یہی جو تم سارا سارا دن قریشی صاحب کے گھر میں گھسے رہتے ہو۔
کیا تعلق ہے تمہارا ان سے؟''(۳۴)

افسانے میں جس معاشرت کی عکاسی کی گئی ہے، وہی معاشرہ ڈرامے میں بھی دکھایا گیا ہے۔ دونوں میں معاشرت کی عکاسی یکساں ہے۔ یہ معاشرہ بے حس معاشرہ ہے جہاں خواتین کو بلاوجہ تنگ کیا جاتا ہے۔ اکیلی اور مجبور خواتین کا استحصال کیا جاتا ہے۔ اس ڈرامے اور افسانے میں بے حسی اور بے مروتی کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ معاشرت کی عکاسی کے تناظر میں افسانے اور ڈرامے میں افتراکات بھی ملتے ہیں۔ ڈرامے میں ہمارے سرکاری اداروں میں بدعنوانی اور رشوت ستانی کے کلچر کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ رشوت ستانی اور سفارش کلچر کو افسانے میں بیان نہیں کیا گیا۔

منظر کشی کے تناظر میں آغاز ہی میں افسانے اور ڈرامے کے مناظر میں نمایاں فرق سامنے آتا ہے۔ افسانے کا آغاز ہی ایک چھت کی منظر کشی سے ہوتا ہے جہاں رات کو بارش سے موسم خوشگوار ہو گیا تھا اور سورج بھی پوری آب و تاب سے چمکتا نظر آتا ہے۔ اویس چھت پر بیٹھ کر اخبار پڑھنے میں منہمک ہے۔ اس تناظر میں درج ذیل اقتباس قابلِ توجہ ہے:

''دھوپ نشہ آور تھی، مُجھ پر غنودگی سی طاری ہونے لگی۔
اس وقت آسمان اتنا نیلا ہو رہا تھا جیسے اسے چُھولو، تو پوریں نیلی پڑ جائیں۔ سُورج مشرق میں پینتالیس کے زاویئے پر تھا۔ رات کی بارش میں اینٹوں کی چھت دھل گئی تھی اور دھوپ نے اینٹوں کو صیقل سا کر دیا تھا۔ اتنی کھلی چھت پر میں ایک کُرسی اور ایک تپائی رکھ کر اخبار پڑھنے لگا تو وہ مُجھے اجنبی اجنبی سا لگا۔ سو میں نیچے جا کر ایک رسالہ اُٹھالایا اور تب دھوپ کو شرارت سوجھی اور میں غنودہ سا ہونے لگا۔''(۳۵)

دوسری طرف ڈرامے میں ایک بڑی عمارت کا منظر پیش کیا گیا ہے اور اس کے بعد اس عمارت میں موجود ایک سرکاری دفتر کا منظر سامنے آتا ہے۔ جس میں چند کرسیاں اور دو میز پڑے ہیں۔ ان میزوں پر چند سرکاری فائلیں، ایک ٹائپ رائٹر اور ایک پانی کا کولر بھی پڑا ہے۔ یہ منظر افسانے کے منظر سے یکسر جدا ہے۔ ڈرامائی تشکیل میں منظر نگاری کے فرق سے تواخذ کی تھیوری کے تحت افتراکات کی ضرورت کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ

ڈرامے اور افسانے کے کئی مناظر یکساں بھی ہیں۔ مثال کے طور پر اویس احمد اور صبیحہ قریشی کے گھر کے مناظر جس طرح افسانے میں بیان کیے گئے ہیں، اسی طرح ڈرامے میں دکھائی دیتے ہیں۔ اسی طرح صبیحہ قریشی کا اپنے گھر کے دروازے سے ہاتھ نکالنے کا منظر بھی دونوں طرف یعنی افسانے اور ڈرامے میں یکساں ہے۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان "احسان" کو جب ڈرامے کی شکل میں سکرین پر پیش کیا گیا ہے تو اس کے کرداروں، معاشرت اور منظر کشی میں بعض مقامات پر ضمنی نوعیت کی تبدیلیاں کی گئی ہیں جو ڈرامے کو موثر بنا کر سامنے لاتی ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان "الحمد اللہ" کو جب ڈرامے کی شکل میں پیش کیا گیا تو اس میں مرکزی کردار مولوی ابل ہی کا ہے۔ اکثر کردار وہی ہیں جن کا ذکر افسانے میں کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر زیب النسا، شمیم احمد، چودھری فتح داد، مہرن النسا اور حکیم کے کردار افسانے اور ڈرامے میں ہو بہو تراشے گئے ہیں اور ایک دوسرے کے ساتھ کامل یکسانیت رکھتے ہیں۔ مہرو کی ظالم ساس کا کردار بھی افسانے اور ڈرامے میں ایک جیسا ہی ابھر کر سامنے آتا ہے۔ چند کرداروں کے ناموں کو ڈرامے میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ افسانے میں مولوی ابل کی دوسری بیٹیوں کے نام زبدہ اور شمسن بیان کیے گئے ہیں جبکہ ڈرامے میں ان کے نام زرینہ اور رشیدہ بولے جاتے ہیں۔ مولوی ابل کے ایک بیٹے کا کردار ڈرامے میں سامنے آتا ہے لیکن افسانے کا اس کردار کا ذکر نہیں ملتا۔ اسی طرح شمیم احمد کی پڑوسن ثریا کا کردار ڈرامے میں بار بار زیب النسا سے مکالمہ کرتا نظر آتا ہے لیکن یہ کردار افسانے میں افسانہ نگار کی طرف سے نہیں تراشا گیا۔ اس حوالے سے افسانے میں زبدہ سے متعلق مولوی ابل یوں گویا ہوتا ہے:

> "مگر مولوی ابل تو زبدہ کو دیکھتے ہی سناٹے میں آ گیا تھا۔ مسکراہٹ ہونٹوں میں سمٹ کر یوں پھڑ پھڑانے لگی تھی جیسے دم توڑ رہی ہے۔ چہرے پر زردی کھنڈ گئی تھی۔ زبدۃ النساء چند قدم پر آ کر رک گئی اور سسکیوں میں رونے لگی۔ اور پھر مولوی ابل نے زیب النساء کے ہاتھ کو ہاتھ میں جکڑ لیا اور اسے بے ڈھنگے پن سے کھینچ کر آنگن کے ایک گوشے میں لے جا کر یوں بولا جیسے گھر میں آگ لگنے کی اطلاع دے رہا ہے۔ "عارف کی ماں! سنو یہ زبدہ تو جوان ہو گئی ہے۔""""(۳۶)

لیکن ڈرامے میں مولوی ابل نے زبدہ کے بجائے اپنی دو لڑکیوں کے نام لیے ہیں۔ ان میں زرینہ اور رشیدہ کے نام شامل ہیں اور جن کی جوانی اور شادی کے تناظر میں مولوی فکر مندی کا اظہار کرتا ہے۔ وہ اپنی بیوی زیب النسا سے مخاطب ہو کر تفکر آمیز لہجے میں یوں گویا ہوتا ہے:

''زرینہ، رشیدہ۔ تم دونوں آج تک مہرو کے پیچھے چھپی رہیں۔ مجھے نظر ہی نہیں آئیں۔ تم میں اور مہرو میں دو دو سال کا فرق تھا بیٹے۔ لیکن یہ فرق آج ایک پل میں ختم ہو گیا۔''(۳۷)

افسانے اور ڈرامے میں جو معاشرت دکھائی گئی ہے، وہ یکساں ہیں اور معاشرت کی عکاسی میں کوئی فرق نظر نہیں آتا۔ دونوں طرف ایک دیہی سماج کو دکھایا گیا ہے جس میں تیزی سے تبدیلیاں وقوع پزیر ہو رہی ہیں۔ دوسری طرف ایک مولوی کی کاہلی کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ یہ مولوی معاشی چیلنجز کا سامنا کرنے کے بجائے ہاتھ پر ہاتھ دھرے امدادِ غیبی اور صدقے خیرات پر اعتقاد رکھتا ہے اور اسی وجہ سے تفکرات میں گھرا رہتا ہے۔ افسانے اور ڈرامے میں اسی سماجی صورت حال کی عکاسی یکسانیت کے ساتھ کی گئی ہے۔

افسانے اور ڈرامے میں منظر کشی کے نمونوں میں بھی کوئی نمایاں امتیاز سامنے نہیں آتا۔ افسانے میں تخلیق کار نے منظر کشی جس طریقے سے کی ہے، اسی منظر کشی کو من و عن ڈرامے میں بھی سکرین پر پیش کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر افسانے میں شمیم احمد کی بارات کی جو منظر کشی کی گئی ہے، ہو بہو ویسی ہی منظر کشی ڈرامے میں بھی سامنے آتی ہے۔ افسانے میں شمیم احمد کی بارات کا ذکر ان الفاظ میں کیا گیا ہے:

''لیکن بھلا شمیم احمد کو ڈھول شہنائی بجوانے اور گولے چھوڑنے سے کون روکتا۔ برات ایسی دھوم سے آئی اور مولوی ابل کی ڈیوڑھی میں وہ ہنگامہ مچا کہ معلوم ہوتا تھا کہ ڈھول کی ہر چوٹ مولوی ابل کے کچے گھروندے کی بنیادوں پر پڑ رہی ہے۔ یہ دھوم دھڑکا دیکھ کر رات ہی رات مولوی ابل اور زیب النساء نے مکان کے ایک گوشے میں چند سرگوشیاں کیں۔''(۳۸)

اس افسانے میں دیہی مناظر کی مرقع کشی کی گئی ہے لیکن یہ مرقع کشی کم کم مقامات پر سامنے آتی ہے۔ اس کے برعکس ڈرامے میں زیادہ وضاحت کے ساتھ مناظر کو سامنے لایا گیا ہے۔ ایک جگہ ضمنی امتیاز یہ سامنے آتا ہے کہ افسانے میں نمازی مسجد میں آگ جلائے ہارون الرشید کی کہانیاں سن رہے تھے لیکن ڈرامے میں مسجد کے مجرے میں کہیں آگ جلانے کا منظر دکھائی نہیں دیتا۔ ڈراما ''الحمد اللہ'' اور الحمد اللہ'' کا تقابلی جائزہ کرتے ہوئے یہ نکتہ سامنے آتا ہے کہ دونوں میں کرداری سطح پر چند افتراکات سامنے آتے ہیں۔ لیکن معاشرت اور مناظر کی عکاسی میں افتراکات نہ ہونے کے برابر ہیں۔

افسانہ بعنوان ''بیٹے بیٹیاں'' کو جب ڈرامے کی شکل میں ڈھالا گیا تو اس میں وہی کردار اداکاری کے جوہر دکھلاتے نظر آتے ہیں جو افسانے میں مذکور ہیں۔ ان میں ہادی کمہار، اس کی بیٹی نازو اور بیٹا مراد، بیگو کمہار، اس کا بیٹا دینو اور بیٹی شرفی، چودھری علم دین، ملک عالم علی، خدا بخش اور نادر شامل ہیں۔ تاہم ڈرامے میں نذیر احمد کا کردار ایسا ہے جو اضافی ہے اور اس کا ذکر افسانے میں نہیں ملتا۔ افسانے کا آغاز ہادی کمہار کی خود کلامی سے ہوتا ہے جس میں وہ نازو کی جوانی اور اس کے لیے کوئی مناسب رشتہ ڈھونڈنے سے متعلق اپنے تفکرات بیان کرتا ہے لیکن ڈرامے میں یہی یادی کمہار نامی کردار مذکورہ پریشانی اپنے دیرینہ دوست نذیر سے بیان کرتا ہے۔ نذیر اس کی پریشانی سے آگاہ ہے اور یوں گویا ہوتا ہے:

> ''یار ہادی! یہ تو ہوتا ہی ہے۔ اسی لیے تو بڑے کہتے ہیں، بیٹی کی آنکھوں میں چور بتیاں جلتی دیکھو تو انھیں کہیں چلتا کردو۔ گٹھڑی میں باندھ کر کسی کے دروجے پر ڈال آؤ۔ چور بتی جلتی رہے تو مسالہ ختم ہو جاتا ہے۔ دنیا اندھیر ہو جاتی ہے۔ دنیا بھر کے ماں باپ کے لیے بیٹی کی عمر پندرہ نہیں تو زیادہ سے سولہ سال ہونی چاہیئے بس۔۔۔ اس لیے کہ اس کے بعد بیٹی مر جاتی ہے اور عورت پیدا ہوتی ہے۔''(۳۹)

ڈرامے میں نذیر کی اولاد کا ذکر بھی ملتا ہے جن میں بشیر سپاہی، نسرین اور عائشہ شامل ہیں۔ ان کرداروں کا تعلق چونکہ نذیر سے ہے۔ اس لیے یہ کردار بھی افسانے میں نہیں تراشے گئے۔ اسی طرح ایک حمام میں بیٹھے چند دوست بھی ڈرامے میں نظر نہیں آتے ہیں لیکن افسانے میں انھیں صرف پڑوسی بتایا گیا ہے۔ ان میں لطیف عرف طیفا نمایاں کردار ہے۔

افسانے اور ڈرامے میں جو معاشرت بیان کی گئی ہے، اس کا تعلق دیہات سے ہے اور اس معاشرت کی عکاسی میں چنداں امتیاز دکھائی نہیں دیتا۔ دونوں طرف دیہات کا ان پڑھ اور قدیم خیالات کا مالک طبقہ سامنے آتا ہے جس کا بنیادی مقصد جوان ہوتی اولاد کی شادیاں کرکے اپنے فرائض سے عہدہ برآ ہونا شامل ہے۔ افسانے اور ڈرامے دونوں میں ایسی معاشرت دکھائی گئی ہے جس میں بیٹیاں والدین کے لیے سب سے بڑا بوجھ ہوتی ہیں اور والدین جلد سے جلد ان کی شادیاں کرکے انھیں سسرال بھیجنے کے خواہاں ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں چند کردار ملکی معیشت پر بھی محوِ گفتگو دکھائی دیتے ہیں لیکن افسانے میں ان کا ذکر نہیں ملتا۔

منظر کشی کے تناظر میں مذکورہ افسانے اور ڈرامے کو دیکھا جائے تو دونوں میں یکساں مناظر دکھائی دیتے ہیں تاہم ڈرامے میں مناظر کو زیادہ وضاحت کے ساتھ عکس بند کیا گیا ہے۔ افسانے میں صرف یہ بتایا گیا ہے کہ ہادی کمہار

نے کئی گھروندے بنائے اور لاتعداد صحرائیاں بنادیں لیکن ان کی منظر کشی اختصار سے کی گئی ہے۔ اس کے برعکس ڈرامے میں یہ منظر کشی مفصل انداز میں سامنے آتی ہے۔ ذیل کا ایک منظر دیکھیے:

"کوئل کی آوازیں باہر سے آتی ہیں۔ ہادی کمہار اور نازو اپنی اپنی چارپائیوں پر سوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اچانک نازو اٹھ کر پانی پینے لگتی ہے۔ پھر اٹھ کر وہ صحن میں چلی جاتی ہے جہاں ہر طرف صحرائیاں بکھری نظر آتی ہیں اور ایک چبوترے پر مٹی کے برتن اور لکڑیوں والا چولہا دکھائی دیتا ہے۔"(۴۰)

ہادی چونکہ کمہار ہے اور دیہاتی علاقے میں رہتا ہے۔ اس لیے اس افسانے اور ڈرامے میں دیہات کی منظر کشی وضاحت سے سامنے آتی ہے۔ ڈرامے میں ہادی کمہار اکثر گدھے اور ریڑھی پر سفر کرتا نظر آتا ہے۔ وہ گاؤں کے ایک چبوترے پر بیٹھا نظر آتا ہے جو مٹی سے بنا ہوا ہے۔ یہ چبوترا گول چکر کی مانند ہے اور اس کے اوپر ایک نیم کا درخت چھتنار کی مانند نظر آتا ہے۔ اس کے اردگرد بچے کھیلتے اور کسان کام کرتے نظر آتے ہیں۔ ہادی کمہار اس چبوترے پر فکرمندی کے ساتھ بیٹھا نظر آتا ہے اور اس کے پاس ایک سیاہ رنگ کا گدھا اور ریڑھی کھڑی دکھائی دیتی ہے۔ یہ علاقہ سرسبز وشاداب ہے اور چاروں طرف بہلاتی فصلیں نظر آتی ہیں۔ مذکورہ ڈرامے اور افسانے کا تقابلی جائزہ کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہیں کہ ان میں اشتراکات کافی زیادہ ہیں لیکن افتراکات نہایت کم ہیں۔ یہ افتراکات کرداری حوالے سے کافی زیادہ ہیں لیکن معاشرت اور منظر کشی کے تناظر میں دونوں میں افتراکات نہ ہونے کے برابر ہیں۔

افسانہ بعنوان "پہاڑوں کی برف" کو نظریہ تواخذ کے تحت دیکھا جائے تو جب اس کی ڈرامائی تشکیل کی گئی تو اس کے آغاز میں چند تبدیلیاں کر دی گئیں۔ افسانے میں مرکزی کردار ادیب خود کلامی کرتا ہے اور نئے افسانے کو مکمل کرنے کی ذہنی کوشش کرتا ہے مگر ڈرامے میں کئی کردار ایسے ہیں جن کا ذکر افسانے میں نہیں کیا گیا۔ مثال کے طور پر ڈرامے کا آغاز حلقہ اربابِ ذوق کی ایک ادبی مجلس سے ہوتا ہے جس میں ایک ادیب اپنا انشائیہ تخلیقی انداز میں پڑھ کر سناتا ہے۔ اس کی تخلیق پر دیگر کئی کردار اپنی رائے پیش کرتے ہیں اور گرما گرم بحث ومباحثہ ہوتا ہے لیکن افسانے میں ایسا کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ مثال کے طور پر افسانے کا آغاز فقیرنی اور ادیب کے کردار کی پہلی ملاقات سے ہوتا ہے:

"میں نے قلم کو کاغذ پر جُھکایا ہی تھا کہ آواز آئی۔ "ہے بی بی۔ خدا کی راہ میں ایک آنہ دے دے۔ تیرا بچّہ جیوے۔" میں نے قلم کو واپس قلمدان میں رکھ دیا۔ اگر اس قلم کی قیمت چالیس پچاس روپے نہ ہوتی تو میں اسے یقیناً پٹخ دیتا۔ صبح سے بارہ ایک بجے تک کی سوچ بچار کے بعد مجھے مزے کا ایک فقرہ سوجھا تھا مگر بھکارن کی

آواز نے اسے یوں نوچ لیا تھا جیسے پھونک مارنے سے چراغ لو غائب ہو جاتی ہے۔"(۴۱)

اس کے برعکس ڈرامے میں ایک ادبی محفل میں ہونے والی بحث سے آغاز لیا گیا ہے۔ یہ محفل ایک خوب صورت کمرے میں منعقد ہوتی ہے جس میں کئی ادیب محوِ گفتگو نظر آتے ہیں۔ منظور نامی تخلیق کار اور ادیب کی گفتگو سے ڈرامے کا آغاز کیا گیا ہے:

"یہ وہ بے شمار فوائد جو چائے کی دعوت سے حاصل کیے جاسکتے ہیں۔ نقصانات کے بارے میں مجھے یقین ہے کہ کوئی نہ کوئی ادیب اپنے تجربات پھر کسی دن تحریر کر کے حلقے میں پیش کرے گا۔ شکریہ۔"(۴۲)

ڈرامے اور افسانے میں کرداروں میں افتراکات اور اشتراکات واضح طور سے دیکھے جاسکتے ہیں۔ مثال کے طور پر ڈرامے میں کئی ایسے ادبا اور تخلیق کاروں کا ذکر ہے جو افسانے میں موجود نہیں ہے۔ ڈرامے میں منظور صاحب، رشید صاحب، خالد صاحب، صدر صاحب وغیرہ جیسے ادبا کے کردار بھرپور بحث کرتے نظر آتے ہیں لیکن ان کا ذکر افسانے میں بالکل نہیں کیا گیا۔ اسی طرح یہ نکتہ ذہن نشین رہے کہ کئی ایسے مشترک کردار بھی ہیں جو دونوں طرف موجود ہیں ۔ ان میں مرکزی کردار ادیب اور بھکارن کا کردار نمایاں ہے۔ یہ کردار دونوں طرف بڑے عمدہ انداز میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔

معاشرت کی بات کی جائے تو افسانے کا مرکزی کردار ادیب ہے اور علم و ادب اس کا اوڑھنا بچھونا ہے۔ اسی لیے افسانے کی فضا علمی و ادبی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اس میں شہری معاشرت کی عکاسی کی گئی ہے۔ شہر کی گلیوں، بازاروں کا ذکر بھی دونوں طرف ملتا ہے۔ مجموعی طور پر شہری معاشرت کی عکاسی دونوں طرف کی گئی ہے۔ تاہم ڈرامے میں ادبی بیٹھکوں اور ادبا کی میل ملاقاتوں کا سلسلہ زیادہ کھل کر سامنے آتا ہے جس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ ڈراما ادبی معاشرت کا ترجمان ہے۔

اس کے علاوہ دونوں میں منظر کشی کا امتیاز کافی زیادہ نظر آتا ہے۔ افسانے میں چند مناظر نظر آتے ہیں اور تخلیق کار نے ان مناظر کو بیان کرتے ہوئے زیادہ تفصیل مہیا نہیں کی لیکن ڈرامے میں تمام مناظر کو زیادہ پر اثر انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ڈرامے میں ادبی بیٹھکوں اور ادیبوں کی ملاقاتوں کا ذکر کیا جاتا ہے تو اسی کے تناظر میں مناظر کی عکس بھی سامنے آتی ہے۔ ادبی محافل کی عکس بندی کرتے ہوئے ادبی ماحول کو بھی ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہے۔ گل دستے، تپائیاں، قالین، چائے کی پیالیاں اور کتب جڑی بھی نظر آتی ہیں۔ اس افسانے اور ڈرامائی تشکیل میں مکمل یکسانیت اور

افتر اکات موجود ہیں سوائے ادبی محافل کے، جن کا ذکر ڈرامے میں تو مفصل انداز میں ملتا ہے لیکن افسانے میں ان کا چند ال ذکر نہیں کیا گیا۔ ڈرامانویس نے افسانے میں ادبی محافل کا اضافہ کر دیا ہے۔

افسانہ ''ست بھرائی'' کو دو اقساط میں پاکستان ٹیلی ویژن پر ڈرامائی تشکیل کر کے نشر کیا گیا۔ دونوں طرف مرکزی کردار ست بھرائی کا ہے جو ماں باپ کی لاڈلی بیٹی ہے اور بڑے نازو نعم میں پلی بڑھی ہے۔ افسانے میں موجود تمام کردار ڈرامے میں نظر آتے ہیں۔ ان میں چودھری عبداللہ، اس کی بیوی، حکیم صاحب، سانول اور شاداں شامل ہیں۔ یہ تمام کردار دونوں طرف نمایاں اور بڑے کرداروں کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ تاہم ڈرامے میں ست بھرائی کے تین بھائیوں کا کردار بھی نمایاں ہے۔ ان میں رنگ علی کا کردار زیادہ منفرد ہے۔ یہ کردار بھی اپنی بہن سے بے پناہ محبت اور لاڈ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ ست بھرائی کی بیماری سے نجات حاصل پر دربار پر صدقہ دیتے ہیں۔ یہ ست بھرائی کی بیماری سے نجات حاصل کرنے پر دربار پر صدقہ دیتے ہیں اور مرشد کے مزار پر چادر چڑھاتے ہیں اور ست بھرائی کو بیش قیمت تحائف بھی دیتے ہیں۔ لیکن جب ست بھرائی گھر سے بھاگ جاتی ہے تو یہی قیمت تحائف بھی دیتے ہیں۔ لیکن جب ست بھرائی گھر سے بھاگ جاتی ہے تو یہی بھائی اسے قتل کرنے اور ٹکڑے ٹکڑے کرنے کا عزم کرتے ہیں۔ اس حوالے سے رنگ علی ڈرامے کے آخر پر یوں گویا ہوتا ہے:

> ''ملتی تو ٹوٹے ساتھ لے کر آتے۔ کندھوں کو تو ڈولی اٹھانی تھی اس کی۔ اب تو شاید جنازہ۔ زمین کھا گئی۔ آسمان نگل گیا۔ جانتے سبھی ہیں۔ مگر بتاتا کوئی نہیں۔ بے بے۔ تو کچھ چھپاتی ہے۔ رب کی سونہہ ایک بار بتادے۔ چھلنی میں سے گزار دوں گا اس کو۔''(۴۳)

افسانے میں جو معاشرت بیان کی گئی ہے، وہی معاشرت ڈرامے میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ معاشرت کی عکاسی میں افسانے اور ڈرامے میں یکسانیت ہے۔ دونوں طرف دیہی معاشرت دکھائی گئی ہے جہاں تمام افراد تعلیم و ترقی سے کوسوں دور ہیں۔ یہ دیہی معاشرہ توہم پرست بھی ہے اور اخلاقی اعتبار سے بھی اس کی صورت ناگفتہ بہ ہے۔ ہر طرف غیر اخلاقی حرکات اور طعنوں کا سلسلہ جاری و ساری ہے۔ ست بھرائی گھر سے بھاگ جاتی ہے اور اس کے گھر کہرام مچ جاتا ہے۔ دیہات میں سماجی گھٹن کی وجہ سے لڑکیوں کا اپنی مرضی کی شادی کرنے کے لیے گھر سے بھاگ جانا ایک عام فعل ہے اور اسی وجہ سے غیرت کے نام پر قتل و غارت ہوتی ہے۔ یہ تمام معاشرتی رویے افسانے اور ڈرامے دونوں میں دکھائے گئے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان ''ست بھرائی'' اور اسی نام سے بنائے گئے ڈرامے ''ست بھرائی'' میں منظر کشی بھی مشترک ہے اور ان میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ دونوں طرف دیہی خطے کے مناظر دکھائی دیتے ہیں۔ جن مناظر کا ذکر افسانے میں ملتا ہے، اسی کی منظر کشی ڈرامے میں بھی کی گئی ہے۔

افسانہ بعنوان ''سفارش'' کو جب ڈرامائی شکل میں ڈھالا گیا تو اس میں جو کردار تخلیق کیے گئے، ان میں تمام کردار وہی ہیں جو افسانے میں تراشے گئے ہیں سوائے دکاندار کے۔ یہ تمام کردار دونوں طرف دکھائی دیتے ہیں۔ صرف حیدر شاہ نامی دکاندار کا کردار ایسا کردار ہے جو افسانے میں نظر نہیں آتا۔ بابو جی کا کردار جب اڈے کو خالی پاتا ہے تو وہ چند منٹوں کے لیے وہاں ستانے کی کوشش کرتا ہے۔ کرم دین کوچوان کا کردار بھی ڈرامے میں موجود ہے۔ دوسری طرف افسانے میں یہ کردار موجود تو ہے لیکن اس کا نام ظاہر نہیں کیا گیا۔

افسانے اور ڈرامے میں جو معاشرت دکھائی گئی ہے۔ وہ بھی یکساں ہے لیکن اس میں دور کا فرق واضح دکھائی دیتا ہے۔ افسانے میں لاہور کی قدیم معاشرت دکھائی گئی ہے جب سڑکوں پر تانگے گھوما کرتے تھے اور پیٹرول سے چلنے والی گاڑیاں کم نظر آتی تھی لیکن ڈرامے میں تانگوں کے ساتھ ساتھ رکشوں کا ذکر بھی نظر آتا ہے۔ ڈرامانویس نے جدید عہد کی عکاسی بھی کی ہے۔ لیکن دونوں طرف معاشرت شہری ہی نظر آتی ہے۔ اس معاشرے میں دونوں طرف طبقاتی تفاوت کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ ہمارے ہاں غریب طبقے کو جن جن مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اس کی عکاسی اس افسانے اور ڈرامے میں یکساں طور سے کی گئی ہے۔ دونوں طرف غربت اور جہالت کے مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔ دونوں طرف ایسے پس ماندہ معاشرے کی عکاسی کی گئی ہے جہاں صحت جیسی بنیادی ضرورت پر بھی ناکافی سہولیات ہیں۔ اگرچہ یہ پنجاب کا دارالحکومت اور سب سے بڑا شہر ہے لیکن اس معاشرے میں صحت کی سہولیات ناگفتہ بہ ہیں۔ اس کے علاوہ غربت، جہالت اور طبقاتی تقسیم سے اٹا معاشرہ ہے جو دونوں طرف دکھایا گیا ہے۔

ڈرامے اور افسانے میں جو منظر کشی کے نمونے پیش کیے گئے ہیں، ان میں بہت زیادہ افتراکات موجود ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ڈراما بعنوان ''سفارش'' میں جدید لاہور کا منظر نامہ نظر آتا ہے جبکہ افسانے میں نسبتاً قدیم لاہور کے مناظر کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر افسانے کے آغاز میں جو مناظر پیش کئے گئے ہیں، ان میں ایک تانگے کے اڈے کا ذکر ملتا ہے جبکہ ڈرامے میں یہ منظر افسانے کے ابتدائی منظر نامے سے یکسر جدا ہے۔ افسانے کا ابتدائی اقتباس اس سلسلے میں قابلِ توجہ ہے:

"محلے کی بڑی گلی کے موڑ پر تین چار تانگے ہر وقت موجود رہتے ہیں مگر اس روز میں موڑ پر آیا تو وہاں ایک بھی تانگا نہیں تھا۔ مجھے خاصی دور بھی جانا تھا اور جلدی بھی پہنچنا تھا۔ اس لیے تانگے کا انتظار کرنے لگا۔ تانگے تو بہت سے گزرے مگر سب لگے ہوئے تھے۔ اچانک میں نے فیکے کوچوان کو اپنی طرف دیکھا تو پکارا "بھئی فیکے۔ تانگا کہاں ہے؟ تانگا لاؤنا۔"""(۴۴)

اسی طرح اگر ڈرامے کا ابتدائی منظر دیکھا جائے تو اس ڈرامے کے آغاز میں صبح کا ایک منظر پیش کیا گیا ہے۔ آسمان پر ہلکے ہلکے بادل ہیں اور ان بادلوں کی اوٹ سے سورج نکلتا نظر آتا ہے۔ مختلف پرندے اپنی اپنی بولیاں بولتے نظر آتے ہیں۔ ایک بڑی سڑک سے ملحق ایک میدان نظر آتا ہے جس میں گھاس اگی ہوئی ہے۔ بابو جی اس سڑک سے گزر کر ایک دوکان میں داخل ہوتا ہے جس میں بچوں کے کھانے کی مختلف اشیا پڑی ہیں۔ ان میں ٹافیاں، بوتلیں، چپس، پاپڑ وغیرہ پڑے ہیں اور ساتھ ایک کمپیوٹر بھی پڑا ہے۔ اسی طرح بابو جی کے مکان کی منظر کشی بھی واضح انداز میں کی گئی ہے جس میں ایک لان بھی ہے اور تازہ پھول کھلے ہیں۔ کیاریوں میں گھاس لگی ہے۔ اس کے علاوہ کئی کمرے اندرونی منظر کے ساتھ بھی دکھائے گئے ہیں جن میں کتابوں کی الماری اور چند گلدستے بھی پڑے دکھائی دیتے ہیں۔ افسانے کی نسبت ڈرامے میں مناظر کی عکس بندی مفصل طور سے کی گئی ہے۔

افسانہ بعنوان "سلطان" کو جب ڈرامائی تشکیل دی گئی تو اس میں بیشتر کردار وہی ہیں جو افسانے میں موجود ہیں۔ ان میں سلطان، اس کا اندھا فقیر دادا، زیبو، بیگو کوچوان، اس کی بیوی اور بچہ اور راہ گیر شامل ہیں۔ لیکن ڈرامے میں فلیش بیک کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے سلطان کی بیوی کا کردار بھی سامنے لایا گیا ہے۔ یہ ایک خوبصورت اور جوان دوشیزہ ہے جو اکثر اپنے شوہر پر شک کا اظہار کرتی رہتی ہے اور دیگر خواتین میں دل چسپی کا الزام بھی بار بار لگاتی رہتی ہے۔ وہ اندھے فقیر سے یوں گویا ہوتی ہے:

"وہ بات نہیں ہے۔ وہ جو فاطی نل پر پانی بھر رہی تھی۔ تُو وہاں کیا کر رہا تھا؟ بتا۔۔۔ مرد ہوتے ہی ایسے ہیں۔ کان کھول کر سن لے۔ اگر تو نے میرے علاوہ کسی اور کو دیکھا تو میں کنویں میں کود کر مر جاؤں گی۔"(۴۵)

ڈرامے میں سلطان کے ایک دوست کا کردار بھی عکس بند کیا گیا ہے جو سلطان کو ماں جیسے پر خلوص اور مقدس رشتے سے متعلق روشناس کراتا ہے مگر افسانے میں سلطان کے اس دوست کا کردار نظر نہیں آتا۔

افسانے اور ڈرامے دونوں میں ایک مضافاتی بستی کا ذکر ملتا ہے جس میں طرح طرح کے لوگ ملتے ہیں۔ یہ ایک قصباتی معاشرت ہے جس میں مختلف قماش کے لوگ آباد ہیں۔ دونوں طرف بھکاریوں اور غربا کے جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔ افسانے اور ڈرامے میں جو نیم شہری یا قصباتی معاشرت دکھائی گئی ہے، اس میں طبقاتی کش مکش بھی نظر آتی ہے۔ تاہم ڈرامے میں فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے دیہاتی معاشرت، سرمایہ دارانہ سماج کے منفی پہلوؤں اور کم تعلیم یافتہ طبقے میں ازدواجی معاشرت کو بھی سامنے لایا گیا ہے۔ اندھا فقیر جب زیبو کے خاندان کی زندگی پر غور کرتا ہے تو اسے اپنا ماضی یاد آجاتا ہے۔ وہ ماضی میں اپنی بیوی، اپنے مرے ہوئے اکلوتے بیٹے اور بڑی عمارت سے گر کر اندھے ہونے اور بھکاری بننے سے متعلق آگاہ کرتا ہے۔

ڈرامے میں فلیش بیک کی تکنیک میں جو مناظر کی عکس بندی کی گئی ہے، اس کے علاوہ دیگر تمام مناظر کم و بیش وہی ہیں جن کا ذکر افسانے میں کیا گیا ہے۔

افسانہ ''گھر سے گھر تک'' کو جب ڈرامے کی شکل میں پی ٹی وی پر پیش کیا گیا تو اس کے آغاز ہی میں چند کردار ایسے دکھائے گئے جو افسانے کا حصہ نہ تھے۔ ان میں نورالنسا کے پڑوسی جن کا نام تو ظاہر نہیں کیا گیا لیکن انھیں باجی اور ان کے خاوند کے نام سے پکارا گیا۔ افسانے کی ابتدا میں حاجی مقتدر احمد کے دیوان خانے کا ذکر کیا گیا ہے لیکن ڈرامے کے آغاز میں نورالنسا اپنے پڑوسیوں کے گھر جاتی ہے اور ان سے التجائیہ لہجے میں گھریلو استعمال کی اشیا، قیمتی کراکری اور دیوان خانے کے لیے استعمال ہونے والے بیش قیمت سامان سے متعلق دریافت کرتی ہے۔ اس تناظر میں ڈرامے کا پہلا منظر یوں ملاحظہ ہو:

''نوکر: باجی! وہ ساتھ والی آنٹی نورالنسا آئی ہیں۔
شوہر: او بھیج دو بھئی بھیج دو۔
نوکر: جی اچھا صاحب جی۔
شوہر: کیوں بھئی؟ یہ صبح صبح کیوں آرہی ہے؟
باجی: مجھے نہیں پتا۔''(۴۶)

افسانے اور ڈرامے میں صرف مذکورہ بالا دونوں کرداروں ہی کا نمایاں فرق ہے۔ دیگر تمام کردار وہی ہیں جو افسانے اور ڈرامے دونوں طرف تراشے گئے ہیں۔ ان میں نورالنسا، معصومہ، جمیلہ، اس کے چار ننھے منے بچے، عشرت النسا، وقار، ہما اور ڈرائیور شامل ہیں۔

دونوں طرف جو معاشرت دکھائی گئی ہے، وہ ہر اعتبار سے یکساں ہے۔ یہ معاشرت ایسے افراد پر مشتمل ہے جو ملمع کار ہیں اور ان میں ظاہری و باطنی تضاد پایا جاتا ہے۔ یہ نمودو نمائش کے عادی افراد ہیں جو اپنے سے ثروت مند خاندانوں میں رشتہ کرنے کے خواہاں ہیں۔ یہ مادیت پرستی میں مبتلا ہیں جو اخلاق و کردار سے ایک دوسرے کو مرعوب کرنے کے بجائے دولت، قیمتی اشیااور پر تعیش سامان سے ایک دوسرے کو متاثر کر کے اپنی دھاک بٹھانا چاہتے ہیں۔

افسانے اور ڈرامے میں منظر کشی میں بھی کافی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ صرف آغاز میں دونوں طرف جو مناظر پیش کیے گئے ہیں، وہ ایک دوسرے سے کافی حد تک مختلف ہیں۔ مثال کے طور پر افسانے کا آغاز اس اقتباس سے ہوتا ہے:

> ”حاجی مقتدر احمد کے دیوان خانے میں قدم رکھتے ہی شیخ نورالزمان کی بیوی عشرت خانم، ان کی بیٹی ہما اور بیٹے وقار کا سارا رعب داب صابن کی جھاگ کی طرح فشافش غائب ہو گیا۔ یہ لوگ جس کار میں حاجی صاحب کے ہاں آئے تھے وہ اتنی لمبی تھی کہ اگر ہوائی اڈے پر کھلے دروازوں سے کھڑی ہوتی تو لوگ اسے طیارہ سمجھ بیٹھتے۔ حاجی صاحب کی گلی میں مڑتے ہوئے ڈرائیور کو اسی لیے خاصی دقت ہوئی تھی۔ پھر یہ کار جتنی لمبی تھی اتنی ہی خوبصورت اور چمکیلی بھی تھی۔“(۴۷)

دوسری طرف ڈرامے میں ایک کوٹھی کے سرسبز و شاداب اور چھوٹے سے لان کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ اس لان میں گھاس اگی ہوئی ہے اور چند پھولوں کی قطاریں بھی موجود ہیں۔ دیگر کئی آرائشی پودے بھی موجود ہیں۔ چند کرسیاں پڑی ہوئی ہیں۔ دیگر تمام مناظر افسانے اور ڈرامے میں یکساں ہیں۔

اگر احمد ندیم قاسمی کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا منظر کشی، کردار نگاری اور معاشرت کی عکاسی کے تناظر میں افتراکات اور اشتراکات کے اعتبار سے مجموعی جائزہ لیا جائے تو ڈرامائی تشکیل دیتے ہوئے تمام ڈراموں میں مرکزی مردار وہی ہیں لیکن چند کردار ایسے ہیں جو افسانوں میں موجود نہیں ہیں لیکن ڈرامائی تشکیل کے وقت ان کو ڈرامے میں تخلیق کیا گیا ہے۔ اسی طرح معاشرت کی بات کی جائے تو کم و بیش تمام افسانوں میں جو معاشرت بیان کی گئی ہے، وہی معاشرت ڈراموں میں بھی نظر آتی ہے۔ معاشرت کے ضمن میں افتراکات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ اگر منظر کشی کے حوالے سے دیکھا جائے تو افسانوں اور ڈراموں میں مناظر کی تصویر کشی میں یکسانیت نظر آتی ہے تاہم چند مقامات پر ڈراموں میں اضافی مناظر موجود ہیں اور مختلف مناظر کی عکس بندی ڈرامائی ضرورت کے تحت زیادہ مفصل انداز میں کی گئی ہے۔

’’قاسمی کہانی‘‘ کے تحت احمد ندیم قاسمی کے جن افسانوں کو ڈرامے میں ڈھالا گیا تو اس حوالے سے یہ بات دیکھنے کو ملتی ہے کہ ان ڈراما نگاروں نے ڈرامائی تشکیل میں کردار نگاری، معاشرت کی عکاسی اور منظر نگاری میں لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ سے بھرپور انداز میں استفادہ کیا ہے۔ بنیادی اور مرکزی کرداروں کو جوں کا توں رکھا گیا ہے تا کہ کہانی میں زیادہ فرق نہ آنے پائے۔ اسی طرح معاشرت کی تصاویر میں بھی بڑی تبدیلیاں دیکھنے کو نہیں ملتیں۔ تاہم منظر نگاری میں ہر ڈرامے میں افتراکات کھل کر سامنے آتے ہیں۔ یوں کہنا درست نہ ہو گا کہ ان ڈراما نگاروں سے لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ کو پیشِ نظر رکھنے کی شعوری کوشش کی ہے۔

حوالہ جات

۱.	احمد ندیم قاسمی، نیلا پتھر، غالب پبلشرز، لاہور، ص:۲۳

۲.	ایضاً، ص:۱۱

۳.	احمد ندیم قاسمی، سناٹا، اساطیر، لاہور، گیارہواں ایڈیشن، ص:۴۵

4. Linda Hutcheon, A Theory of Adaptation Routledge Taylor & Francis Group, New York, Page 8

5. https://youtube.com.satBhirale Part 1 2:00 pm 26 oct 2023

6. Ibid

7. https://youtube.com.Sifarish 4: 30 pm 28oct 2023

8. Ibid

9. https://youtube.com.sultan 2:00 PM 28 oct 2023

10. Ibid

11. Ibid

12. http://youtube.com.Ghar se Ghar tak 6:00 PM 29 oct 2023

13. Ibid

14. http://youtube.com.Ehsan 6:40 PM 30. oct 2023

۱۵.	احمد ندیم قاسمی، نیلا پتھر، ص:۱۱

۱۶.	احمد ندیم قاسمی، سناٹا، ص۵۳

17. https://youtube.com.Alhamdullillah 2:00 PM 01 Nov 2023

۱۸.	احمد ندیم قاسمی، سناٹا، ص:۵۲

19. https://youtube.com.BaitayBaitian 12:Pm 2 Nov 2023

20. https://youtube.com.BaitayBaitian 2:00 PM 2Nov 2023

۲۱.	احمد ندیم قاسمی، کپاس کا پھول، ص۵۹

22. https://youtube.com.Paharron ki baraf 3:00 PM 2 Nov 2023

23. https://youtube.com.SaatBhiraie Part 2, 3 Nov 2023

۲۴. احمد ندیم قاسمی، کپاس کا پھول، ایضاً، ص۴۶

25. https://youtube.com.Sultan 3:00 PM 4 Nov 2023

26. https://youtube.com.Ghar se Ghar tak 1:00 PM 4Nov 2023

۲۷. احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، ص۲

باب سوم

ڈرامے میں افسانے کے موضوع اور زبان کی پیش کش کا تقابلی جائزہ

(ا) ڈرامے کے موضوع اور زبان کا جائزہ

احمد ندیم قاسمی اردو ادب کا ایک بھاری بھر کم نام ہے۔ انھوں نے مختلف اصنافِ نثر اور شاعری میں اپنے فن کے جوہر دکھائے۔ بطور افسانہ نویس ان کا نام ایک قد آور افسانہ نگار کے طور پر لیا جاتا ہے۔ ان کے چند افسانوی کو تواخذ کی تھیوری کے تحت ڈراموں کی شکل میں ڈھالا گیا۔ یہ افسانے اب بصری ادب کی شکل اختیار کر چکے ہیں۔ مختلف مصنفین اور لکھاریوں نے ان کے منتخب افسانوں کو ڈرامائی تشکیل دی ہے اور اس ڈرامائی تشکیل کے سلسلے کو اب قاسمی کہانی کا نام دیا جاتا ہے۔ ذیل میں ان ڈراموں کے موضوعات اور زبان کا تحقیقی لحاظ سے ترتیب سے جائزہ لیا گیا ہے:

احسان

''احسان'' پاکستان ٹیلی ویژن پر نشر کیا جانے والا اہم ڈراما ہے جو در حقیقت احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان ''احسان'' کی ڈرامائی تشکیل ہے۔ اس ڈرامے میں کئی موضوعات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ یہ جدید کلاسیکی انداز کا ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کے ابتدائی مناظر میں ڈراما نگار نے ہمارے سرکاری اداروں کی نااہلی اور ان میں پائی جانے والی بدعنوانی کو موضوع بنایا ہے۔ ڈرامے میں اویس نامی کردار کو جب سرکاری ادارے کی جانب سے سرکاری کوٹے پر گھر ملنا ہوتا ہے تو وہ اس کے حصول کے لیے خاصے جتن کرتا ہے۔ مگر اسے بنا رشوت کے گھر کے حصول میں ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اسی طرح جب وہ اس بابت اپنے دفتر کے رفقا سے مشورہ کرتا ہے تو وہ اسے بھی رشوت ستانی کی سمت مائل کرتے ہیں۔ سرکاری اداروں میں احتساب کا نظام بھی خاصا کمزور ہے جس کی وجہ سے سرکاری ادارے روبہ زوال ہیں اور بربادی کی طرف گامزن ہیں۔ ڈرامے میں درج ذیل مکالمے اس صورت حال کی عکاسی کمال مہارت سے کرتے ہیں:

> ''اویس: پتا ہے ابھی کل ہی صاحب نے سپرینڈینٹ کو جھاڑا ہے اس بات پر۔
>
> معراج دین: تو اس سے کیا فرق پڑتا ہے جی؟ ایک سمجھ دار ماتحت پر افسر کی جھاڑ اتنی ہی اثر کرتی ہے جی جتنا چھاننے میں پانی۔ یعنی ادھر سے ڈالو، ادھر سے نکل جاتا ہے۔
>
> اویس: اور اگر افسر لکھ کے رپورٹ کر دے پھر؟

معراج دین: سرکاری دفتروں میں اس سے کیا فرق پڑتا ہے جی؟ اول تو کوئی افسر اس چکر میں پڑتا ہی نہیں ہے جی اور اگر کوئی زیادہ ہی تیس مار خان بننے کی کوشش کرے تو یونین اس کا وہ حال کرتی ہے کہ رہے نام اللہ کا۔"(۱)

سرکاری اداروں کی نااہلی اور زوال کے ساتھ ساتھ انھوں نے ہمارے سماج کے دوہرے معیار کو بھی اس ڈرامے میں آشکار کیا ہے۔ ہمارے سماج میں مجبور، لاچار، بے بس اور مصیبت میں گھرے ہوئے لوگوں کی مدد کرنے میں لوگ ذرا دل چسپی نہیں لیتے لیکن ان کے ذاتی معاملات میں ٹانگ اڑانا اپنا فرض تصور کرتے ہیں۔ اس ڈرامے میں مرکزی نسوانی کردار کے والد قریشی صاحب جب بیمار ہوتے ہیں تو کوئی ان کی مدد کو نہیں آتا لیکن جب اویس نامی پڑھا لکھا نوجوان ان کی مدد کرتا ہے تو ہمارا سماج اس خالص انسانی جذبے کے تحت کی جانے والی مدد کو بھی شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور ان کے کردار کو منفی ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ایسے ہی اویس جب صبیحہ کی مدد کرتا ہے تو اس کے کردار سے متعلق بھی محلے میں منفی چہ مگوئیاں کی جاتی ہیں اور ایک منفی ذہنیت کا حامل شخص اسے گلی میں روک کر سختی اور طنز کے انداز میں یوں گویا ہوتا ہے:

"محلے دار: یہ شریفوں کا محلہ ہے بابو۔ یہاں یہ سب کچھ نہیں چلے گا۔

اویس: کیا نہیں چلے گا؟

محلے دار: اوہی جو تم سارا سارا دن قریشی صاحب کے گھر میں گھسے رہتے ہو۔ کیا تعلق ہے تمہارا ان سے؟ ہیں!

اویس: میرے ہمسائے ہیں وہ؟

محلے دار: او! ہمسائے تو وہ ہمارے بھی ہیں مگر ہم ان تو کبھی ان کی دہلیز پار نہیں کی۔

اویس: کیا کہنا چاہتے ہو تم؟

محلے دار: او! تم دودھ پیتے بچے بھی نہیں ہو تم کہ تمہیں ہر بات کھول کر سمجھانی پڑے۔ آیندہ اس گھر میں قدم بھی نہ رکھنا ورنہ میں یہ معاملہ سارے محلے داروں کے سامنے رکھوں گا۔"(۲)

اس ڈرامے میں محبت کی ہلکی آنچ کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ محبت ایک پاکیزہ جذبہ ہے اور اس جذبے کی تپش کو انھوں نے اس ڈرامے میں پیش کیا ہے۔ علاوہ ازیں عورت کی نفسیات کی عکاسی بھی کمال مہارت سے کی گئی ہے۔

ہمارے اخلاقی اقدار اور معیارات پر بھی طنز کے نشتر چلائے گئے ہیں۔ ڈرامے میں مادیت پرستی اور اس کے نتیجے میں گھریلو نظام میں پیدا ہونے والی خرابیوں کو بھی منظرِ عام پر لایا گیا ہے۔ ہمارے سماج میں مادیت پرستی کے بڑھتے رجحان نے معاشرتی اقدار وروایات کو تباہ وبرباد کر کے رکھ دیا ہے۔ اس ساری صورت حال کی عکاسی ڈرامے میں مہارت سے کی گئی ہے۔

اس ڈرامے میں جو زبان استعمال کی گئی ہے، وہ خاصی ادبی ہے۔ ڈرامے کے دونوں مرکزی کردار اویس صاحب اور صبیحہ قریشی بڑی شستہ اور فصیح زبان بولتے ہیں۔ مختلف کردار محاورات کا استعمال بھی کرتے نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے معراج دین نامی سرکاری ملازم کی زبان سے ادا ہوئے چند جملے قابلِ توجہ ہیں:

"اور اگر کوئی زیادہ ہی تیس مار خان بننے کی کوشش کرے تو یونین اس کا وہ حال کرتی ہے کہ رہے نام اللہ کا۔"(۳)

محاورات کے ساتھ ساتھ انھوں نے کئی انگریزی الفاظ کو بھی اس میں برتا ہے۔ اویس صاحب نامی کردار کئی مقامات پر انگریزی الفاظ استعمال کرتا ہے۔ ان میں کولر، سپرٹینڈنٹ، سینکشن، سر، ہیلو، کوار بڑ وغیرہ شامل ہیں۔ انھوں نے چند سلینگ الفاظ کا استعمال بھی کیا ہے جن میں بکری بنانا، چونا لگانا، مال لگانا، کڑکڑ کرنا وغیرہ شامل ہیں۔ اویس پڑھا لکھا کردار ہے تو اس کی زبان سے بھی اس کی تعلیم کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح چند دفتری اور سرکاری اصطلاحات کا نام بھی اسی کی زبان سے ملتا ہے۔ یونس ایک معاملہ فہم سرکاری ملازم اور دوست ہے۔ اسی لیے اس کا انداز خاصا بے تکلفانہ ہے۔ محلے دار چونکہ منفی کردار کا حامل شخص ہے، اس لیے اس کی زبان بھی منفی خیالات کی عکاسی کرتی ہے اور اس کا لہجہ سخت ہے۔ ڈرامے میں کرداروں کی ذہنی اپج کے مطابق زبان استعمال کی گئی ہے۔

الحمد للہ

ڈراما "الحمد للہ" در حقیقت احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان "الحمد للہ" کی ڈرامائی تشکیل ہے۔ اس ڈرامے میں دیہی سماج کی عکاسی کمال مہارت سے کی گئی ہے۔ ڈرامے میں پنجاب کے دیہات میں تبدیل ہوتی سماجی، اخلاقی اور مذہبی اقدار کو کمال مہارت سے دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ڈرامے میں اسلامی معاشرے کے ایک نمایاں پہلو کو ابھارا گیا ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار ایک ایسے مذہبی گھرانے سے تعلق رکھتا ہے جو اپنی دقیانوسی اقدار وروایات اور اذکارِ رفتہ زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے اور اس سے رہائی حاصل کرنا اس کے لیے کسی بھی طور ممکن نہیں ہے۔ دراصل مولوی ابل نے جس مذہبی گھرانے میں آنکھ کھولی تھی، اس میں پیری فقیری، فرسودہ عقائد کی سخت گیری نیز صدیوں

سے چلی آرہی روایات کی پاسداری اسے ورثے میں ملی تھی۔ اس نے بچپن میں اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا کہ کس طرح فرسودہ، کٹر اور حرکت و عمل سے بے نیاز بنا دینے والے رسوم ورواج مولویانہ انداز کے مسلم گھرانوں میں انحطاط و تنزل کا سبب بن رہے ہیں۔ اس ڈرامے میں معاشرتی جبر سہتے ہوئے لوگوں کا اپنے عقائد سے چمٹے رہ کر حالات کا سامنا کرتے دکھایا گیا ہے۔ یہ ڈراما غیر معمولی طور پر ایک ایسا المیاتی ڈراما ہے جو روایت پسند مسلم معاشرے کے ایسے خاندانوں کی عبرت انگیز تصویر پیش کرتا ہے جو دقیانوسی روایتوں سے جکڑے ہوئے ہیں اور ان سے نجات کو گناہ تصور کرتے ہیں ۔ مولوی ابل جب گھر میں مٹھائی کا ڈبہ لاتا ہے تو اس کی بیوی اس سے یوں ہم کلام ہوتی ہے۔

”مولوی ابل: زیب النسا! یہ بچوں کو دے دو۔

زیب النسا: یہ کہاں سے آئی ہے؟

مولوی ابل: مستری محمد دین کے ہاں پوتا ہوا ہے۔

زیب النسا: ماشاء اللہ۔ ماشاء اللہ۔ لو اٹھو جلدی۔ یہ رکھو وہاں پہ۔ ساری نہ کھا جانا۔“(۴)

انھوں نے اس ڈرامے میں معاشی مسائل اور بدلتی اقدار کو بھی کمال ماہرانہ انداز میں موضوع بنایا ہے۔ درحقیقت اس دیہی سماج میں لوگ جدید زندگی کی طرف بھی مائل ہوتے نظر آتے ہیں اور وہ اسی وجہ سے مذہب سے بھی آہستہ آہستہ دور ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ اسی لیے مولوی ابل دیہاتی افراد کو دنیا کے ساتھ ساتھ اخروی زندگی کی تیاری کا درس بھی دیتا ہے مگر اہلِ دیہہ کچھ زیادہ اثر نہیں لیتے۔ اسی وجہ سے مولوی ابل ڈرامے میں اپنی بیگم سے یوں ہم کلام ہوتا ہے:

”مولوی ابل: موجودہ دور کی بے راہ روی ہے۔ لوگ فلمیں دیکھتے ہیں۔ اس میں انھیں بہت مزہ آتا ہے۔ نیکی میں مزا نہیں آتا۔“(۵)

اس ڈرامے میں ازدواجی مسائل کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ مہرن النسا کی ساس ہر بات پر اپنی بہو کو طعنے دیتی ہے اور اس کی ساری خوشیوں کو اکارت کر دیتی ہے۔ ہمارے سماج میں ساس بہو کے لڑائی جھگڑے عام ہیں اور انھی ساس بہو کے جھگڑوں کی وجہ سے گھر ٹوٹنے کے واقعات بھی آئے روز ہوتے رہتے ہیں۔ اس ڈرامے میں بھی اسی ساس بہو کے جھگڑے کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ جہیز کی رسم بد کو بھی اس ڈرامے میں طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے اور ڈرامہ نویس نے دکھانے کی کوشش کی ہے کہ اس سماج میں لاکھوں لڑکیوں کی شادی صرف جہیز کی عدم دستیابی کی وجہ سے نہیں ہو پاتی۔ جہیز کی اس قبیح رسم نے کئی لڑکیوں کی زندگیاں اجاڑ کر رکھ دی ہیں۔

ڈرامے میں ظاہری و باطنی تضاد اور ملمع کاری کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ چودھری فتح داد نامی شخص نے ہمیشہ ہر مشکل وقت میں مولوی ابل اور اس کے خاندان کی مدد کی مگر اپنی مجبوری کی وجہ سے مولوی ابل اس لیے خوشی کا اظہار کرتا ہے اور اپنی بیوی کو مبارک دیتا ہے کہ اس کی وفات پر اسے کم از کم دو سو روپے ملنے کی امید ہوتی ہے۔ یہ حرص اور خود غرضی کی انتہا ہے۔ محض اپنے معاشی فوائد کے لیے کسی کی وفات پر مبارک دینا اس کی بڑی مثال ہے۔ اس حوالے سے ڈرامے کا آخری منظر قابلِ دید ہے:

> ''مولوی ابل: زیب النسا! مبارک ہو۔ مبارک ہو تمھیں۔ اللہ نے تمہارا سب کام کر دیا۔
>
> زیب النسا: اللہ تیرا شکر ہے۔
>
> مولوی ابل: اب تم جی بھر کر نواسے کے لیے کپڑے لے جانا اور ہاں مٹھائی بھی لے جانا اور ڈھیر سارے کھلونے بھی لے جانا۔ اپنی ساری خوشیاں پوری کرنا۔ کم سے کم دو سو روپے ملیں گے۔ پتا ہے چودھری فتح داد مر گیا زیبو۔''[۶]

ڈرامے میں اردو زبان کو وسیلہ اظہار بنایا گیا۔ یہ ڈراما چونکہ دیہی زندگی اور اس سے جڑی حقیقتوں کو موضوع بناتا ہے۔ اس لیے اس میں سادہ اور عام فہم زبان کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار ایک مولوی ہے جو مذہبِ اسلام کا درس دیتا ہے۔ اسی لیے ڈرامے میں بار بار عربی الفاظ اور عربی آیات کو شامل کیا گیا ہے۔ ان الفاظ میں توکل کو بار بار شامل کیا گیا ہے اور اللہ تعالیٰ کا ذکر کثرت سے کیا گیا ہے۔ ڈرامے کا ایک منظر اس حوالے سے اہم ہے جو اس ڈرامے کی زبان سے متعلق حقائق یوں پیش کرتا ہے:

> ''مولوی ابل: زیب النسا! دیکھو نا بچے کی پیدائش پر کچھ دینا دلانا بھی ہوتا ہے مطلب دنیاداری۔
>
> زیب النسا: مولوی صاحب! اللہ سب سبب بنا دے گا۔
>
> مولوی ابل: اللہ تعالیٰ جو ہمیں دے رہا ہے۔ سچ پوچھو تو ہم اس کے مستحق نہیں ہیں۔ میں ان مولویوں سے نہیں ہوں جو مسجد کے چندے کی صندوقچیاں سڑکوں پر کھنکھناتے پھر رہے ہیں۔ لاحول ولا قوت۔''[۷]

ڈرامے میں پنجابی الفاظ اور محاورات کو بھی برتا گیا ہے۔ حافظ شمیم کو اس کی پڑوسن جب کپڑے کی دوکان بند کر کے گھر جانے کا کہتی ہے اور لڑکے کی پیدائش پر انعام کے طور پر سوٹ مانگتی ہے تو حافظ شمیم ایک پنجابی محاورہ یوں بولتا ہے: ''شمیم: پنڈ وسیائیں اور اچکے پہلے ہی آ گئے ہیں۔''(۸)

ڈرامے کے اکثر کردار عام فہم، آسان اور سادہ الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ حکیم کا کردار بار بار طبی اصطلاحات کا ذکر بھی کرتا ہے جو ناظرین کی طبی معلومات میں اضافے کا باعث ہیں۔ پنجابی اور عربی الفاظ کا استعمال ڈرامے میں تواتر سے کیا گیا ہے۔

بیٹے بیٹیاں

ڈراما ''بیٹے بیٹیاں'' میں بھی متنوع موضوعات اور افکار کو ناظرین کے سامنے پیش کیا گیا ہے۔ اس میں دیہی سماج اور اس کی تہذیب کو موضوع بنایا گیا ہے۔ دیہات میں اکثر والدین اپنے بیٹے اور بیٹیوں کے جوان ہوتے ہی ان کی شادی کی فکر میں پڑ جاتے ہیں۔ اس ڈرامے میں ہادی کمہار کا کردار بھی ایسے ہی دیہاتیوں کی عکاسی کرتا ہے۔ اس کی اکلوتی بیٹی جب جوانی میں قدم رکھتی ہے تو وہ اس کے لیے کوئی مناسب بر ڈھونڈنے کی کوشش کرتا ہے اور ہمہ وقت اس بابت پریشانی کا اظہار کرتا رہتا ہے۔

ڈرامے میں دیہاتی علاقوں میں بے جوڑ شادیوں اور وٹہ سٹہ کے غیر فطری نظام کو بھی بڑے موضوع کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ہادی کو جب اپنے گاؤں میں نازو کے لیے کوئی مناسب رشتہ نہیں ملتا تو وہ اپنے ایک دور کے رشتہ دار بیگو کمہار کے پاس رشتے کے لیے چلا جاتا ہے جس کے پاس ایک بیٹا اور ایک بیٹی ہے۔ جب وہ اسے نازو کے رشتے کی بات کرتا ہے تو وہ اسے وٹہ سٹہ پر اصرار کرتا ہے۔ در حقیقت ان پڑھ دیہی سماج میں وٹہ سٹہ کا رواج خاصا عام ہے اور اسی بنا پر کئی نوعیتوں کے ازدواجی مسائل بھی جنم لیتے ہیں۔ جن کا ذکر ان ڈرامے میں بار بار کیا گیا ہے۔ ذیل کا منظر اس سلسلے میں حقائق کو واضح انداز میں سامنے لاتا ہے:

> ''بیگو: یاریوں نہ کرلیں کہ دینو تمہارا جوائی بن جائے اور تم میرے جوائی بن جاؤ۔
>
> ہادی: میں! کیسے؟
>
> بیگو: او یار! او بالوں کی ذرا سی سفیدی سے لوگ بوڑھے نہیں ہو جاتے۔ او ماشاء اللہ تم تو ابھی پینتالیس کے بھی نہیں لگتے۔''(۹)

ڈرامے میں ہادی کی شادی ایک نو عمر لڑکی سے وٹہ سٹہ نظام کی وجہ سے ہو جاتی ہے۔ جن کی عمروں میں لگ بھگ تین عشروں کا فرق ہوتا ہے۔ دیہی سماج میں ایسی غیر فطری اور بے جوڑ شادیاں عام ہیں۔ جیسی ہادی اور اس کی اہلیہ کی ہوئی اور ایسی شادیوں کا نتیجہ بھی عام طور پر بربادی کی صورت میں نکلتا ہے اور یہی کچھ ہادی کے ساتھ بھی ہوا اور اس کو اپنی بیوی کو طلاق دینا پڑی۔

اس ڈرامے میں دیہی سماج میں معاشرے کی بے جا مداخلت کو بھی کمال مہارت سے موضوع بنایا گیا ہے۔ لوگ اپنے کام کے بجائے اور اپنے مسائل حل کرنے کے بجائے دوسروں سے متعلق باتیں زیادہ کرتے ہیں۔ اس کا ذکر اس ڈرامے میں جابجا کیا گیا ہے۔ بیگو اس حوالے سے ہادی کو سمجھاتا ہے کہ جب دنیا نے ہماری مشکلات کو ختم کرنے کے لیے کچھ نہیں کیا تو وہ بھی دنیا سے متعلق مطلق پرواہ نہیں کرتے۔

ڈرامے میں ایک اہم موضوع طبقاتی کش مکش ہے۔ دیہی معاشرے میں طبقاتی کش مکش اور تفریق عام ہے۔ دیہی سماج میں دو طبقات میں بانٹا گیا ہے۔ ان میں زمیندار اور جاگیر دار طاقت ور طبقہ ہے جو کسانوں، مزارعوں اور کمی کمین چھوٹے طبقے کا ہمیشہ سے استحصال کرتا آیا ہے۔ ہادی کمہار کا بیٹا مراد جب اوچھی حرکات وسکنات کرتا ہے تو اس کا والد اسے طبقاتی تفاوت سے متعلق آگاہ کرتا ہے۔ اس حوالے سے درج ذیل منظر ناظرین کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے میں کامیاب ہو جاتا ہے:

> ”ہادی: بکواس بند کر۔ بند کر یہ بکواس۔ تمھیں کیا معلوم کہ عالم علی نے خط میں تمہارے بارے میں کیا لکھا ہے؟
>
> مراد: سن لیا ہے میں نے۔ وہ چودھری کا بیٹا ہے ناجو وہ کہہ دے وہ حدیث ہے۔ میرا منہ نہ کھلوائیں آپ۔ جو کچھ وہ خود شہر میں کرتا ہے اگر میں بتادوں نا تو ملک عالم علی کو دنیا کی نظروں سے چھپنے کے لیے کنویں میں کود جانا پڑے۔ اور یہ بڑا چودھری! یہ کون سا فرشتہ ہے۔ اس کے بیٹے نے میرے سامنے بتایا تھا کہ وہ۔۔۔
>
> ہادی: بکواس بند کر۔ بند کر یہ فضول باتیں۔ اپنی اوقات میں رہو۔ تم بھول گئے ہو کہ تم ایک کمہار کے بیٹے ہو۔“(۱۰)

اس ڈرامے میں شہری اور دیہی زندگی کا موازنہ بھی کمال مہارت سے کیا گیا ہے۔ ڈرامے میں دیہی زندگی کے مسائل اور شہری زندگی کی سہولیات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ نذیر نامی کردار جو ہادی کمہار کا پڑوسی تھا، بعد میں اپنے بیٹوں کے ہمراہ نقل مکانی کر کے شہر چلا گیا۔ وہ شہر کے خصائص کا ذکر بار بار کرتا ہے اور ساتھ ہی مہنگائی کا رونا بھی روتا ہے:

"نذیر: یار یہ شہر میں تو چیزوں کو سچ مچ آگ لگی ہوئی ہے۔ اب یہ بیس روپے کے
چار لڈو آئے ہیں اور کوئی شاندار دو کانیں ہیں۔ توبہ توبہ۔
ہادی: ہاں بھئی شہر کی کیا بات ہے؟"(۱۱)

اس ڈرامے میں گاؤں میں ناکافی سہولیات، تعلیم کی کمی، ناخواندگی اور فرسودہ رسوم ورواج کو کمال مہارت سے موضوع بنایا گیا ہے۔ دیہات میں مناسب روزگار کی عدم فراہمی اور غیرت کے نام پر ہونے والے لڑائی جھگڑوں کو بھی ضمنی موضوع کے طور پر ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے۔

اس ڈرامے میں اردو زبان کے ساتھ ساتھ پنجابی زبان کا تڑکا بار بار لگایا گیا ہے۔ ڈرامے میں نھوں نے پنجابی الفاظ، جملے اور محاورے کثرت سے بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے۔

"ہادی: کیا کرتی ہو پتر۔ روز چار چھ برتن توڑ دیتی ہو۔ ذرا دھیان سے اٹھایا کر۔
نازو: میں کیا کروں ابا۔ خود ہی ٹوٹ جاتے ہیں۔
ہادی: او یہ دریائی مٹی کے برتن ہیں۔ آئیں مائیں نہیں ٹوٹتے۔ ہاہا۔ اللہ بخشے تیری
ماں کے ہاتھ میں بڑی برکت تھی۔ کیا مجال جو کبھی کسی برتن کو تریڑ بھی آجائے۔
او بڑی سچل عورت تھی۔ وہ۔"(۱۲)

اس ڈرامے میں چکے، پڑچھتی، بڈھے، مافق، مخول وغیرہ کے پنجابی الفاظ کثرت سے ملتے ہیں۔ اسی طرح چند انگریزی الفاظ کو بھی پنجابی لہجے میں ڈھال کر پیش کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ہیڈ کانسٹیبل کو ہڈ کنسٹبل بولا گیا ہے۔ اگرچہ اس ڈرامے میں اردو زبان کو وسیلہ اظہار بنایا گیا ہے لیکن دیہی کردار ان الفاظ کو دیہی لہجے میں بولتے ہیں۔ انھوں نے ڈرامے کو بلاوجہ مشکل اور ادق الفاظ سے بھرنے کی ذرا بھر کوشش نہیں کی بل کہ عام فہم اور سادہ الفاظ بولے گئے ہیں۔ چونکہ ڈرامے کے مرکزی کردار کمہار تھے جو برتن سازی کے کام کرتے نظر آتے ہیں، اسی لیے برتن سازی سے متعلق اصطلاحات کا ذکر بھی ملتا ہے۔ کرداروں کی ذہنی صلاحیت اور سماج کے عین مطابق زبان استعمال کی گئی ہے۔

پہاڑوں کی برف

ڈراما بعنوان "پہاڑوں کی برف" ایک رومانوی کہانی پر فلمایا گیا ہے۔ اس میں احساسِ محبت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار ایک ادیب اور افسانہ نویس ہے جس کو ایک بھکارن سے محبت ہو جاتی ہے مگر وہ سماج کے خوف سے اسے بیان کرنے اور محبت کے اظہار سے ہچکچاتا ہے۔ اسے رات کو نیند نہیں آتی۔ ایک شعلہ سا بھڑکتا

ہے۔ پھر پتھر برسنے لگتے ہیں اور پھر اسے ایسی آوازیں آتی ہیں جیسے کوئی شیشے کی کرچیاں پیس رہا ہو۔ وہ خود کلامی کے انداز میں یوں سوچتا ہے:

> ’’ادیب: کمینے ہو تم۔ فطرت کے اس حسین شاہکار کے پھیلے ہوئے ہاتھ کی قیمت صرف ایک آنہ۔ایک آنہ۔ ایک آنہ۔ تف ہے تم پر اور تمہاری اس انکاری پر۔‘‘(۱۴)

اس میں ایک تخلیق کار کی نفسیاتی کش مکش کو بھی کمال مہارت سے موضوع بنایا گیا ہے۔ انھوں نے اس کی شش و پنج میں مبتلا رہنے والی عادت اور ہمہ وقت کچھ سوچتے رہنے کی عادت کو بھی موضوع بنایا ہے۔ وہ فطرت کی اس حقیقت اور تقسیم پر نوحہ کناں ہے کہ خدا تعالیٰ نے اتنی خوبصورت اور دل کش دوشیزہ کو بھکارن بنا دیا۔ وہ اس سے چہلیں کرنا چاہتا ہے مگر ایسا کرنے سے وہ اپنی معاشرے میں بدنامی سے ڈرتا ہے۔ اسی لیے وہ ہمہ وقت پریشان رہتا ہے۔ اس بابت وہ اپنے ملازم اور دوستوں سے بھی بات کرتا ہے مگر اس کی نفسیاتی کش مکش بالکل بھی ختم نہیں ہوتی۔ اسی طرح وہ اس سلسلے میں ایک طبیب سے بھی ملتا ہے مگر اسے افاقہ نہیں ہوتا۔ اردو ڈراموں میں نفسیاتی کش مکش کی عکاسی ایک بڑا اور اہم موضوع ہے۔ اس ڈرامے میں بھی اس موضوع کو محبت اور طبقات کے ساتھ جوڑ کر پیش کیا گیا ہے۔ جب ڈرامے کے آخری حصے میں ادیب مرکزی کردار اس بھکارن دوشیزہ کو خوش ہو کر آٹھ آنے دیتا ہے تو وہ آٹھ دن وہاں بھیک مانگنے کے لیے نہیں آتی کیونکہ اس کا اصول تھا کہ وہ روز ایک آنہ بھیک مانگتی ہے۔ وہ آٹھویں دن غصے سے اس کردار سے تکرار کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ اسے اپنا اصول بتا دیتی ہے جس پر وہ اسے ڈھیر سارے روپے دے کر اسے نفسیاتی کش مکش سے بچنے کی کوشش کرتا ہے:

> ’’بھکارن: ہے سخی۔ ہے تیرا بچہ جیوے۔
>
> ادیب: تم۔ کہاں تھی تم۔ کہاں تھی تم اتنے دن سے؟
>
> بھکارن: میں!
>
> ادیب: تمہیں پتا ہے کہ تم ایک ہفتے کے بعد آئی ہو۔ پورے سات دن کے بعد میرے پاس۔
>
> بھکارن: میں تو ادھر ہی تھی بابو۔ میں تو۔۔۔
>
> ادیب: بولتی کیوں نہیں ہو۔ اگر ادھر ہی تھی تو پھر تم آئی کیوں نہیں۔ آئی کیوں نہیں میرے پاس۔

بھکارن: آٹھ آنے جو لے گئی تھی۔ ایک آنہ اس دن کا باقی سات آنہ سات دن کا۔ آج آٹھواں دن ہے ناتو اس لیے میں آگئی۔ لادے آنا۔ تیرا بچہ جیوے۔

ادیب: (ڈھیر سارے روپے دے کر) یہ لے! اتنے میں جتنے آنے بنتے ہیں اگر ان سے ایک دن بھی پہلے تو یہاں آئی تو میں تیری ٹانگیں توڑ دوں گا۔ چلی جا یہاں سے تو۔"(۱۴)

اس ڈرامے میں ادبی مباحث کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ ہماری ادبی محفلوں میں تنقید برائے تنقید اور ذاتی رنجشوں اور پسند و ناپسند پر کسی بھی فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین کیا جاتا ہے، اس بابت ڈرامے میں کھل کر اظہار کیا گیا ہے۔ انھوں نے حلقہ ارباب ذوق کی ادبی محفلوں اور اس سے جڑی روایات کو بھی موضوع بنایا ہے۔ ہمارے ادبی حلقوں میں بھی گروہ بندی عام ہو چکی ہے۔ اگر ادبی حلقوں میں کوئی تخلیقی فن پارہ پیش کیا جاتا ہے تو اس پر بعض سکہ بند نقاد غیر ضروری تبصرے اور تنقید کرتے ہیں۔ اسی طرح چند ادیب اور تخلیق ادبی گروہ میں مختلف ہتھکنڈے بروئے کار لا کر اپنی تخلیقات کو شہرت دلانے کی منفی طریقے سے کوشش کرتے ہیں۔ ڈراما میں ہماری ادبی صورت حال اور اس میں سیاست کے اثر ورسوخ کو بھی نمایاں انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

دیگر ضمنی موضوعات میں ہمارے سماج میں گداگری کے بڑھتے ہوئے رجحان اور طبقاتی تقسیم بھی شامل کیے جاسکتے ہیں۔ تاہم ان موضوعات کو اتنی پزیرائی حاصل نہیں ہوتی اور عام قاری ان پر توجہ دینے کی کوشش بھی نہیں کرتا۔

اس ڈرامے میں زبان کے حوالے سے دیکھا جائے تو ڈرامہ نگار نے خود کلامی کا انداز بیشتر مقامات پر اپنایا ہے۔ ڈرامے کا مرکزی کردار ایک ادیب ہے اور معاشرے کا پڑھا لکھا، سمجھا ہوا اور فہم و فراست کا حامل کردار ہے۔ وہ ادبی زبان میں بات کرتا ہے اور اکثر و بیشتر خود کلامی کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ایک بھکارن لڑکی سے محبت کرنے لگتا ہے اور اپنے دل کے ہاتھوں مجبور ہے۔ اس جذباتی کیفیت کو وہ کسی سے بھی بیان نہیں کر سکتا اور اسی لیے خود کلامی کرتا ہے۔ وہ اکثر ثقیل اور بھاری بھر کم الفاظ برتتا ہے جو اوسط درجے کا حامل ناظر سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔ انھوں نے اس ڈرامے میں انگریزی الفاظ کا استعمال کم سے کم کیا ہے۔ مرکزی کردار کی زبان کی ایک جھلک اس منظر نامے میں واضح ہو جاتی ہے:

"شہریار: یار میں نے تم سے کہا نا کہ میں آج کل عجیب اکھڑا ہوا سا ہوں۔ بعض اوقات گھنٹوں بیٹھا رہتا ہوں یار۔ پہلا فقرہ تک نہیں سوجھتا۔

رشید: یہ ہے فکری و تخلیقی انقباض۔ ایسا ہو جاتا ہے۔
شہر یار: زندگی گرفت میں لینے لگتی ہے۔ قابو کر لیتی ہے۔ اور یہ تمہارے اور میرے اختیار میں تو نہیں ہے نا۔ دیکھو ہم زندگی کو اپنی گرفت میں نہیں لیتے میرے عزیز بلکہ زندگی ہمیں اپنی گرفت میں لینے لگتی ہے۔"(۱۵)

اس ڈرامے میں اکثر و بیشتر ادیبوں کی ادبی بیٹھک اور ملاقاتوں کے مناظر پیش کیے گئے ہیں۔ اس لیے اردو محاورات اور روز مروں کو بھی گفتگو کا حصہ بنایا گیا ہے۔ ایک بھکارن لڑکی کا کردار مرکزی نسوانی کردار ہے جو ان پڑھ ہے اور وہ پنجابی لہجے میں بات کرتی ہے۔ ایک بھکاری کی زبان کمال مہارت سے اس ڈرامے میں پیش کی گئی ہے۔ وہ اے سخی، اوازار، تیرا بچہ جیوے، اے بی بی جیسے جملے بار بار بولتی ہے۔ اسی طرح ردی بیچنے والا پنجابی زبان کا تواتر سے استعمال کرتا ہے۔ وہ "اخبار رسالیاں دی ردی و یچ لے" جیسے فقرے بار بار بولتا ہے۔ چونکہ اس میں ایک شہری مضافاتی محلے کا منظر بھی فلمایا گیا ہے۔ اس لیے بچے بھی بار بار آوازے کستے سنائی دیتے ہیں۔ زبان میں تنوع اور رنگا رنگی کے ضمن میں یہ ڈراما کمال مہارت کا حامل ہے۔

ست بھرائی

ڈراما "ست بھرائی" دو اقساط میں پاکستان ٹیلی ویژن سے نشر ہوا۔ اس ڈرامے میں دیہی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ بھی متنوع موضوعات کا حامل خوبصورت ڈراما ہے۔ اس ڈرامے میں انھوں نے والدین کی اولاد سے محبت کو ایک بڑے موضوع کے طور پر پیش کیا ہے۔ ست بھرائی ایک نسوانی کردار ہے جس کے سات بھائی ہوتے ہیں مگر ان میں سے چار بچپن ہی میں وفات پا جاتے ہیں۔ اس لیے سات بھائیوں کی اکلوتی بہن کے تناظر میں اس کا نام ست بھرائی رکھتے ہیں۔ پورا خاندان اس سے بے پناہ محبت کرتا ہے۔ ایک بیٹی اور ایک بہن کے ساتھ محبت کو موضوع بناتا یہ خوبصورت اور لاجواب ڈراما ہے۔ اس کے والدین اپنی اکلوتی بیٹی پر جان نچھاور کرتے ہیں۔ وہ اس سے بے پناہ محبت کرتے ہیں اور اس کی تمام خواہشات کو بھی پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس سے اولاد کے ضدی بن جانے کا خدشہ بھی اس ڈرامے میں دکھایا گیا ہے۔ ڈرامے کا مرکزی مرد کردار عبداللہ اس گاؤں کے حکیم صاحب کو مٹھائی دیتے ہوئے اولاد یعنی ست بھرائی کی پیدائش پر اپنی خوشی کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے:

''حکیم صاحب: واقعی بہت خوش ہو تم۔ بھائی عبداللہ سجدوں میں گڑ گڑا کر اولاد کی دعائیں مانگنے والوں کو اتنی خوشی نہیں ہوتی اولاد کے ملنے پر جتنی تم لڑکی پر منا رہے ہو۔

عبداللہ: او جی حکیم صاحب! اس کے بغیر گھر مکمل ہوتا ہے نہ خاندان اور مجھے تو حکیم صاحب ایسا لگتا ہے جیسے اس سے پہلے میں روگی سا تھا۔''(۱۶)

اس ڈرامے میں دیہات میں انسان کی جبلی جنسی اور عشقیہ جذبات پر لگائی جانے والی قدغنوں اور اس کے منفی اثرات کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ ست بھرائی کے والدین اس پر جان چھڑکتے ہیں اور اس کی خواہش پوری کرتے ہیں مگر جوانی میں قدم رکھتے ہی اس کے گھر سے باہر جانے پر پابندی لگا دیتے ہیں۔ پردہ کے معاملے میں وہ خاصی سختی کرتے ہیں ۔ دیہات میں عمومی طور پر پردے کی پابندی کافی زیادہ ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ دیہات میں رشتے طے کرتے وقت بیٹی کی مرضی بھی دریافت کرنے کا رواج کم دکھائی دیتا ہے۔ اسی وجہ سے ست بھرائی اپنے آشنا سانول ماہی کے ساتھ گھر سے بھاگ جاتی ہے۔ گھر سے بھاگ جانے کا معمول بھی پس ماندہ دیہات میں عام ہے۔ دیہات میں پسند کی شادی نہ ہونے کی وجہ سے کئی لڑکیاں گھر سے بھاگ جاتی ہیں۔ اسی وجہ سے غیرت کے نام پر قتل و غارت بھی عام ہیں۔ جب ست بھرائی گھر سے بھاگ جاتی ہے تو اس کے والدین کا سر شرم سے جھک جاتا ہے اور وہ دوسروں سے چھپتے پھرتے ہیں۔ اسی طرح اس کے بھائی غیرت کے نام پر ست بھرائی اور اس کے شوہر کو قتل کرنے کا ارادہ کرتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈرامے میں وہ یوں گویا ہوتے ہیں:

''بھائی: اماں تم کچھ چھپا رہی ہو۔ ایک بار مل جائے تو رب دی سونہہ۔ ٹوٹے ٹوٹے کر دینے نیں اونہاں دے۔''(۱۷)

ہمارے دیہات میں بے جوڑ شادیوں، جذبات پر لگی بے شمار پابندیوں اور قدغنوں، معاشرتی ناہمواری اور اس کے ساتھ ساتھ توہم پرستی کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ ڈرامے میں خانقاہی نظام اور اس میں جڑے واہموں کو بھی ایک ضمنی موضوع کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے میں ست بھرائی کی پیدائش کے وقت عبداللہ اور اس کے بیٹے بھینسوں کے ہاں مادہ بچے کی پیدائش اور باغ کا زیادہ ٹھیکے پر بک جانا اور دیگر مادی نعائم کو ست بھرائی کی پیدائش سے جوڑتے ہیں اور اسے خوش بختی سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس میں دیہی سماج کے ناخواندہ افراد کی ضعیف الاعتقادی اور اس سے جڑی ذہنیت کی عکاسی مہارت سے کی گئی ہے۔ وہ ست بھرائی کے بھائیوں اور اس کے والدین کی ذہنی عکس بندی بھی کمال مہارت سے کرتے ہیں۔ انھوں نے بتایا ہے کہ ڈرامے میں جب ست بھرائی بیمار ہوتی ہے تو وہ نظر بد کے لیے بچوں کو

اس کے سر پر گھماتے ہیں۔ وہ اس کے تندرست ہو جانے پر ایک مزار پر چادر چڑھاتے ہیں اور اس مزار پر دیگیں بانٹتے ہیں۔ اسی طرح کہ چند اعمال خانقاہی نظام اور اس سے جڑی توہم پرستی کی عکاسی کرتے ہیں۔ ڈرامے کے آخر میں والدین کی بے تابی کو بڑے موضوع کے طور پر بیان کیا گیا ہے۔ وہ اس کے گھر سے بھاگ جانے کے بعد بھی اسے دیکھنے کی شدید خواہش رکھتے ہیں۔ یہ ڈراما مختلف موضوعات کو سمیٹ کر ناظرین کے سامنے پیش کرتا ہے۔

چونکہ یہ ڈراما ایک گاؤں کی منظر کشی کرتا ہے اس لیے اس میں دیہی علاقے کی زبان برتی گئی ہے۔ اکثر کردار ناخواندہ اور کھیتی باڑی کے پیشے سے وابستہ ہیں۔ اسی لیے ان کی زبان میں پنجابی الفاظ کی بھرمار سنائی دیتی ہے۔ یہ پنجابی زبان کے الفاظ کو اردو زبان میں اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ پنجابی اور اردو کے حسین امتزاج سے ایک نئی زبان کی خوشبو آنے لگتی ہے جو ناظرین کی سماعتوں کو بھلی معلوم ہوتی ہے اور انھیں پنجاب کا علاقائی رنگ نظر آنے لگتا ہے۔ جب ست بھرائی کے لیے مختلف علاقوں اور دیہات سے رشتے آتے ہیں تو اس کے گھر والے غمزدہ ہو جاتے ہیں۔ اس کا بھائی رنگ علی اور والد چودھری عبداللہ اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہوئے پنجابی الفاظ کا استعمال سلیقے اور تواتر سے کرتے ہیں:

”رنگ علی: ابا! میرا اپنا حصہ ہے۔ صرف میرا اپنا۔ رانی ہے میری بھین۔“

ماں: رانی ہے پر ہے تو پرائی۔

رنگ علی: یاد دلا کر نڈھال کر دیا۔ پتا نہیں کس نے بنایا یہ کھیڑ۔

عبداللہ: کون سا؟

رنگ علی: ماس کو ناخنوں سے جدا کرنے کا۔ میں اپنی بھین کو نہیں جانے دوں گا۔

عبداللہ: اوئے پت میریا! یہ نہ ہوا ہے نہ ہو گا۔“(۱۸)

ڈرامے کے مکالموں میں تلمیحات کو بھی برتا گیا ہے۔ انبیا اور رسولوں کی بیٹیوں کا ذکر تلمیحاتی پس منظر میں شاندار انداز میں کیا گیا ہے۔ نسوانی جذبات کی عکاسی کے لیے جو زبان استعمال کی گئی ہے، اس میں ہماری عشقیہ لوک کہانیوں کے کرداروں کا ذکر بار بار ملتا ہے۔ ست بھرائی، اس کی سہیلی اور سانول ماہی کی گفتگو میں ہیر رانجھے، سسی پنوں، مرزا صاحبہ وغیرہ کا ذکر بار بار ملتا ہے۔ حکیم کا کردار مختلف طبی اصطلاحات کا ذکر بار بار کرتا ہے۔ اس ڈرامے کی زبان میں اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ ستر کی دہائی میں پنجاب کے مختلف دیہات میں بولی جانے والی زبان کی ادائیگی ڈراما نگار نے سلیقے اور مہارت سے پیش کی ہے۔

سفارش

ڈراما ''سفارش'' میں سماجی حقیقت نگاری کھل کر سامنے آتی ہے۔ یہ ڈراما ہمارے شہری مزاج اور نفسیات کی کھل کر عکاسی کرتا ہے اور معاشی عدم مساوات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی طبقاتی کش مکش کا اظہار بھی اس ڈرامے میں خوبصورتی سے کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں عام آدمی کی نفسیات کو بھی مصنف نے کمال مہارت سے اجاگر کیا ہے۔ ڈراما نویس نے ڈرامے کے آغاز میں ہمارے سماج کے نچلے طبقے کے مسائل کی عکاسی کی ہے۔ فیکا کوچوان ایک غریب آدمی ہے جس کا باپ آنکھ کی بینائی کی بیماری میں مبتلا ہے۔ ابتدا میں وہ چند نیم حکیموں اور ٹوٹکوں کی مدد سے اپنی آنکھ کو ٹھیک کرنے کی تگ و دو کرتا ہے مگر اس سے مسئلہ بڑھ جاتا ہے۔ ہمارے ملک میں صحتِ عامہ کے مسائل اور ناخواندگی کو بھی اس ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے۔ اکثر ہمارے ہاں لوگ مستند طبیبوں سے علاج کرانے کے بجائے نیم حکیموں سے علاج کراتے ہیں جس کی وجہ سے صحت کا معیار دن بدن گرتا چلا جاتا ہے۔ دوسری طرف اسی ڈرامے میں اس بات کی عکاسی بھی کی گئی ہے کہ پاکستان کے بڑے شہروں میں صحت کی سہولیات ناکافی ہیں اور لاہور جیسے بڑے شہر میں بھی لوگوں کو ان کی ضروریات کے مطابق صحت کی سہولیات نہیں مل پاتیں۔ ہمارے ہاں اداروں میں بیٹھے افراد اپنے فرائض کو تندہی سے انجام دینے سے قاصر نظر آتے ہیں۔ غریبوں اور نچلے طبقے کا کوئی پرسان حال نہیں ہے۔ اس سلسلے میں فیکا کوچوان اپنے شناسا بابو جی سے یوں ہم کلام ہوتا ہے: ''جب گھٹنا پاجامے میں سے جھانک رہا ہو تو باری کیسے آئے بابو جی۔''(۱۹)

درج بالا اقتباس میں ایک غریب اور پس ماندہ طبقے سے تعلق رکھنے والے شخص کی حالتِ زار اور نفسیات کی عکاسی کے ساتھ ساتھ ہمارے طبقاتی کش مکش کی غمازی کے سلسلے میں بھی بڑی اہم ہے۔ وطنِ عزیز میں معاشی طور پر مضبوط اور پس ماندہ طبقے میں معاشرتی تفاوت کافی زیادہ ہے اور طبقاتی کش مکش کے نتیجے میں پیدا ہونے والی بے چینی کو کمال مہارت سے اس ڈرامے میں موضوع بنایا گیا ہے۔

اس ڈرامے میں ایک بڑا موضوع ہمارے سماج میں سفارش کلچر کے بڑھتے منفی رجحان اور اس کے اثرات ہیں۔ ہمارے عوام کا اس بات پر پختہ اعتقاد ہے کہ پاکستان میں سفارش کی بنا عام آدمی کا کوئی بھی کام نہیں ہو سکتا۔ اس لیے عام آدمی کو جب بھی کوئی مشکل پڑتی ہے تو وہ اپنے کام کرانے اور اس مشکل کا حل ڈھونڈنے کے لیے سفارش ڈھونڈتا ہے۔ فیکا کوچوان بھی ایسی ہی ذہنیت رکھتا ہے۔ اسی لیے وہ بار بار بابو جی نامی کردار سے گزارش کرتا رہتا ہے اور اس کی بنا بھی کام ہو جانے پر اس کا شکریہ ادا کرتا ہے۔ یہ ہمارے سماج کا مجموعی کلچر بن چکا ہے جس سے چھٹکارا پانا خاصا مشکل ہے۔

اسی بنا پر اس ڈرامے کو نفسیاتی ڈراما کہا جائے تو بے جا نہ ہو گا کیونکہ اس میں عام اور نچلے طبقے کے نمایندہ افراد کی نفسیات کی عکاسی مہارت سے کی گئی ہے۔ ڈرامے میں فیکا کوچوان کے والد کی آنکھوں کا آپریشن اگرچہ خود بخود ہی ہو جاتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ بابو جی کا شکر گزار نظر آتا ہے کیونکہ وہ سمجھتا ہے بابو جی کی سفارش کی وجہ ہی سے اس کا کام ہوا ہے۔ یہ ہمارے معاشرے کے مجموعی مزاج کا واضح عکاس ہے:

"فیکا کوچوان: بابو جی! بابو جی۔ بابو جی میرے والد کی دونوں آنکھیں واپس آ گئیں بابو جی۔ انھیں اللہ نے بینائی دی ہے یا آپ نے بابو جی۔ میں نہیں جانتا بابو جی۔ لیکن ہاں میں آپ کا زندگی بھر غلام ہوں بابو جی۔ بہت شکریہ بابو جی۔
بابو جی: کوئی بات نہیں فیکے۔ یہ تو میرا فرض تھا۔"[۲۰]

ڈرامے میں ہمارے معاشرے کے ثروت مند طبقے کی کاہلی اور بے حسی سے بھی پردہ اٹھایا گیا ہے۔ ہمارے شہری سماج میں مادیت پرستی نے جذبات و احساسات اور اخلاقی ذمہ داریوں کو کچل کر رکھ دیا ہے۔ بابو جی کا کردار اگرچہ پڑھا لکھا اور سمجھدار انسان کا کردار ہے لیکن وہ اپنی مصروفیت کا بہانہ بنا کر ایک غریب آدمی کی مدد چاہ کر بھی نہیں کر پاتا۔ اس وجہ سے بعض اوقات وہ اپنے آپ کو کوستا بھی ہے لیکن وہ پھر بھول جاتا ہے اور اپنے روزمرہ کاموں میں مشغول ہو جاتا ہے۔ یہ ڈراما شہری معاشرت اور اس سے جڑے افکار و خیالات کے تناظر میں اہم ہے۔

اس ڈرامے میں دو کرداروں کا بار بار مکالمہ سنائی دیتا ہے۔ ان میں سے ایک پڑھا لکھا اور تعلیم یافتہ ثروت مند کردار ہے جسے بابو جی کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ کردار انتہائی مہذب انداز میں گفتگو کرتا ہے۔ یہ اختصار بھرے جملے بولتا ہے اور نپی تلی زبان استعمال کرتا ہے۔ یہ سادہ زبان بولتا ہے اور پورے ڈرامے میں صرف چند مقامات پر محاورات اور روزمروں کا استعمال کرتا ہے۔ اس حوالے سے بابو جی کی زبان سے ادا کیے گئے چند جملے قابلِ توجہ ہیں:

"بابو جی: ادھر ڈاکٹر جبار صاحب جو ہے وہ فون نہیں اٹھا رہے۔ ادھر فیکے میں ناک میں دم کر کے رکھا ہے۔ تم نے کیا کہا اس سے؟
ملازم: ابھی تک تو کچھ بھی نہیں کہا۔
بابو جی: اسے کہو کہ۔۔۔ چلو چھوڑو۔ میں خود جا کے بات کرتا ہوں۔ (سوچتے ہوئے) تم کتنے چھوٹے انسان ہو۔ ایک انسان کی آنکھوں کی بات ہے۔ روپے پیسے کی بات ہوتی تو الگ بات تھی۔ ٹال مٹول کر رہے ہو۔ جا کر صاف کہہ دو کہ تم اس کے لیے کچھ نہیں کر سکے۔ جا کر فیکے سے معافی مانگو۔"[۲۱]

اس اقتباس میں ناک میں دم کرنا ایک محاورہ برتا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں فیکا کوچوان ان پڑھ کردار ہے۔ اس لیے وہ اپنی زبان میں پنجابی الفاظ کا خوب تڑکا لگاتا ہے۔ ڈرامے میں پنجابی لفظوں کا ایک حسین امتزاج ہے جسے بڈھے، روپیہ، کھدرے، بھوراوغیرہ۔ ساتھ میں ڈراما نگار نے ان الفاظ کو استعمال کرتے ہوئے مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ چونکہ یہ سارا ڈراما صرف دو کرداروں کے گرد گھومتا ہے، اسی لیے اس ڈرامے کی زبان میں بھی تنوع اور رنگارنگی کا فقدان ہے۔ فیکا کوچوان چونکہ مشکل میں ہے، اسی لیے اس کی زبان میں جذباتی پن زیادہ نظر آتا ہے۔ اس ڈرامے میں خاص لاہوری زبان اور لہجے کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ زبان اور الفاظ کے چناؤ سے بابوجی اور فیکے کوچوان کے مابین طبقاتی تفاوت کی عکاسی بھی خود بخود ہو جاتی ہے یہ ڈراما زبان کے تناظر میں کوئی بڑا اور منفرد تجربہ ہمارے سامنے پیش کرنے میں ناکام دکھائی دیتا ہے۔

سلطان

ڈراما بعنوان ''سلطان'' میں بھی ڈراما نگار نے سماجی حقیقت نگاری اور ایک بچے کی نفسیات کی عکاسی کمال ہنر مندی سے کی ہے۔ اس ڈرامے میں ہمارے ملک میں غربت اور گداگری کے پیشے سے وابستہ افراد کی نفسیاتی کش مکش کو مجبوریوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ہمارے سماج میں مختلف جگہوں، سڑکوں، گلی محلوں، بازاروں، بس اڈوں اور تعلیمی اداروں وغیرہ کے سامنے بھکاری اور گداگر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان میں سے کچھ پیشہ ور ہوتے ہیں اور کچھ جسمانی معذوری کی وجہ سے بھیک مانگ کر گزارا کرتے ہیں۔ ہر کسی کی کوئی نہ کوئی کہانی یا بھیک مانگنے کی وجہ ضرور ہوتی ہے مگر ان بھکاریوں اور گداگروں سے ہمارا واسطہ کسی نہ کسی صورت لازمی پڑتا ہے۔ کچھ لوگ انھیں حقارت سے دھتکار دیتے ہیں ۔ کچھ لعن طعن کرتے ہوئے یا کان لپیٹ کر گزر جاتے ہیں اور کچھ انھیں چند روپے عطا کر دیتے ہیں۔ ایسے میں بھکاریوں کی مختلف شکلیں اور عمریں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ کچھ بیساکھی کا سہارا لیتے ہوئے ٹانگوں سے معزور نظر آتے ہیں تو کچھ آنکھوں کی روشنی سے محروم اندھیر زندگی گزارتے دکھائی دیتے ہیں۔ ایسے میں لاٹھی کا سہارا لیتے ہوئے بوڑھے بھکاری بھی سامنے آتے ہیں اور کھیل کود اور سکول جانے کی عمر کے کم سن بچے بھی نظر آتے ہیں۔ ایسے ہی لوگوں کو موضوع بناتا یہ ڈراما اپنی نوعیت کا واحد ڈراما ہے جس میں ڈرامانویس نے بھکاریوں کی ذاتی زندگی اور ان کی خواہشات کو بیان کیا گیا ہے۔

ہمارے سماج میں بھکاریوں کو جس حقارت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے اور انھیں برابری کے حقوق نہیں دیئے جاتے، اس صورت حال کو بھی ڈرامانویس نے کامیابی سے موضوع بنایا ہے۔ سلطان جب کھیل کود کی غرض سے میدان

میں جاتا ہے تو اس سے امتیازی سلوک کیا جاتا ہے اور اسے حقارت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ جس کا ذکر ڈراما میں یوں کیا گیا ہے:

> ''بچہ: اوئے۔ یہ تو وہی بھیک منگے کا بیٹا ہے۔ کل میں نے خود اسے اندھے بوڑھے کے ساتھ بازار میں بھیک مانگتے دیکھا ہے۔
>
> دوسرا بچہ: اوئے بھیک منگے۔ لادے ہماری گولیاں۔ لو ہماری گولیاں دو۔ چل بھاگ جا یہاں سے۔''(۲۲)

ڈرامے میں سلطان کھیلنے کودنے کی کوشش کرتا ہے مگر اس کا دادا ہمیشہ اسے اپنے پاس رکھتا ہے۔ اس بوڑھے کی کل کائنات ہی یہی اس کا پوتا سلطان ہے۔ سلطان کی زبان سے غربت کے مسائل اور مشکلات کو بھی کامیابی سا ے موضوع بنایا گیا ہے۔ غربت ایک نمایاں موضوع ہے۔ اس ڈرامے کے مرکزی کردار معاشی مسائل سے نبرد آزما ہیں اور یوں ایک دوسرے سے گویا ہوتے ہیں:

> ''سلطان: دادا! یہ غریب لوگ ہمیشہ مصیبت میں کیوں رہتے ہیں۔ یہ مر کیوں نہیں جاتے؟
>
> دادا: فاقے، مصیبتیں، عذاب۔ پھر بھی جیے جاتے ہیں۔ جیے جاتے ہیں۔ جیے جانا بھی مجبوری ہوتی ہے نا۔
>
> سلطان: مجبوری کیا ہے دادا۔ سب زہر کھائیں اور مر جائیں۔ مصیبتوں اور تکلیفوں سے تو جان چھوٹے۔
>
> دادا: ہاہاہا۔ ارے پاگل۔ غریب سارے مر جائیں تو امیر کیسے جئیں گے۔؟''(۲۳)

افسانے میں احساسِ محبت، ہمدردی اور انسانیت کی اخلاقی ذمہ داریوں کے ساتھ ساتھ خانگی معاملات کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ رومانوی موضوع بھی ناسٹلجیائی رنگ میں دکھائی دیتا ہے۔ سلطان کا دادا کا خیال ہے کہ مرد ذات بڑی عجیب ذات ہوتی ہے۔ باہر ہارتی ہوئی جنگ کو وہ گھر میں جیتنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس بوڑھے نابینا گداگر کو کوچوان کی بیوی کی ازدواجی معاملات میں خرابی سے اپنی بیوی سے ہونے والی لڑائی یاد آ جاتی ہے۔ اس ڈرامے میں عورت کے جذبات کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ عورت بچوں کی ماں ہوتی ہے۔ اس کا دل تو نازک شیشہ ہوتا ہے۔ ذرا سی اونچی آواز سے تڑخ جاتا ہے۔ اس کے علاوہ عورتوں کی نفسیات پر بھی بخوبی روشنی ڈالی گئی ہے۔ عورتیں ہمیشہ اپنے خاوندوں پر شک کیے رکھتی ہیں۔ وہ مرد کو اپنی جاگیر تصور کرتی ہیں۔ اسی لیے اندھے فقیر کی بیوی بھی اسے ہمہ وقت

شک کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ ڈرامے میں مختلف موضوعات اور معاشرتی مسائل کو کمال مہارت سے انھوں نے سمونے کی کوشش کی ہے۔

اس ڈرامے میں چونکہ مختلف ذہنیت کے حامل اور مختلف پیشوں سے وابستہ کردار ہیں، اسی لیے اس افسانے کی زبان میں بھی تنوع ہے اور ہر کردار اپنے پیشے اور ذہنی اپج کے مطابق زبان استعمال کرتا ہے۔ اس حوالے سے سلطان کے دادا کا کردار سب سے منفرد ہے۔ یہ بوڑھا ایک تجربہ کار شخص ہے جس نے زندگی کے کئی رنگ ڈھنگ دیکھ رکھے ہیں، اسی لیے اس کی زبان سے جو بھی جملے ادا ہوئے ہیں، وہ اپنے اندر خاص معنویت رکھتے ہیں۔ اس کی زبان زندگی کے تجربات کا نچوڑ ہیں۔ اس کا تعلق اگرچہ ایک گاؤں سے ہوتا ہے، اسی لیے بعض اوقات جب وہ ناسٹلجیا کی کیفیت میں جاتا ہے تو اس کی زبان پر دیہی رنگ خاصا غالب آجاتا ہے۔ ڈراما نگار نے جس قسم کا کردار تراشا ہے اور جس ماحول میں یہ ڈراما فلمایا ہے، اسی انداز یا سلیقے سے ڈرامے کی زبان، اندازِ بیان، فقروں کی ساخت وغیرہ بڑھتی گئی ہے۔ مثال کے طور پر وہ جوانی میں خاصا غصے والا اور جذباتی ہوتا ہے، اسی لیے وہ جذباتی زبان کا استعمال کرتا ہے اور جب وہ گداگر بن جاتا ہے تو اس کی زبان میں خاصی تبدیلی آجاتی ہے۔ وہ بھیک مانگتے ہوئے لوگوں سے فریاد کرتا ہے اور ان سے یوں کلام کرتا ہے:

"فقیر: اللہ تمھیں ترقیاں دے، تجھے بیٹے دے، پوتے دے، ڈھیر سارے بچے دے۔ اللہ کے نام پر۔

راہ گیر: (ہنستے ہوئے) یہ بڈھا خاندانی منصوبہ بندی کے خلاف پروپیگنڈہ کر رہا ہے۔

فقیر: چلے گئے؟

سلطان: ہاں دادا! ان فقروں کی تو۔۔۔

فقیر: پھر وہی گالی۔ کل تجھے کیا بتایا تھا۔ کبھی کسی نے سن لیا تو ادھر کا منہ ادھر کر دے گا۔"(۲۴)

ڈرامے میں نسوانی زبان بھی بڑی مہارت سے ادا کی گئی ہے۔ ہر نسوانی کردار اپنے خاوندوں سے شکوہ کناں نظر آتا ہے اور زبان پر بھی شکوے اور طعنے سنائی دیتے ہیں۔ سلطان اور اس کے ہم عمر بچوں کی زباں بھی اس ڈرامے میں لوگوں کی توجہ اپنی جانب مبذول کراتی ہے۔

گھر سے گھر تک

اس ڈرامے میں شہری زندگی کی عکاسی بڑے عمدہ انداز میں کی گئی ہے۔ ڈرامے میں انھوں نے بتایا ہے کہ ہمارے شہروں میں مادیت پرستی اپنے عروج پر ہے۔ مادیت پرستی اور اس کے بڑھتے ہوئے منفی اثرات کی عکاسی اس ڈرامے کا بڑا موضوع ہیں۔ ہمارے شہری علاقوں میں رشتہ ڈھونڈتے ہوئے لوگ کردار، اخلاق اور دیگر اعلیٰ انسانی اوصاف کو ترجیح دینے کے بجائے دولت، ظاہری نمود و نمائش اور مقام و مرتبے کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں، اسی لیے اکثر ازدواجی تعلقات بھی عارضی ثابت ہوتے ہیں اور جو توقعات وابستہ ہوتی ہیں، وہ پوری کرنا کسی طور بھی ممکن نہیں ہوتا۔ اس ڈرامے میں بھی نورالنسا اور عشرت خانم کا کردار ایسے نسوانی کردار ہیں جو رشتے جوڑنے کے لیے کردار کی بجائے دولت کو فوقیت دیتے ہیں۔ اسی لیے جب عشرت خانم اور اس کا بیٹا بیٹی رشتہ دیکھنے کے لیے آتے ہیں تو اس لمبی گاڑی کو دیکھ کر نورالنسا اپنی بیٹی سے یوں ہم کلام ہوتی ہے:

> ''بیٹی: اماں۔ ہائے اماں۔ گاڑی تو ہمارے ہی گھر کے آگے آکر رکی ہے۔ لگتا ہے وہ لوگ آگئے ہیں۔
>
> ماں: اچھا۔ ہائے اللہ۔ معصومہ! گاڑی سے تو ایسے لگتا ہے کہ بڑے ہی پیسے والے لوگ ہیں۔ جلدی۔''(۲۵)

دوسری طرف عشرت خانم، اس کی بیٹی ہما اور بیٹا وقار بھی نورالنسا کے گھر کے دیوان خانے سے خاصے مرعوب نظر آتے ہیں۔ وہ اس دیوان خانے کے ایرانی قالین، مرتبان، بیش قیمت ریشمی پردے، کھانے کے برتن وغیرہ کو دیکھ کر قیمت کا اندازہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں اور حاجی صاحب اور ان کی بیگم نورالنسا کی نفاست، دولت اور شان و شوکت کی داد دیئے بنا نہیں رہ سکیں۔ یہ دونوں خاندان ہمارے شہری مزاج کی عکاسی بڑی کامیابی سے کرتے ہیں جو مکمل طور پر مادیت پرستی کا شکار ہو چکا ہے۔ جہاں انسانی کردار اور اخلاق کو ثانوی اہمیت دی جاتی ہے اور انسان کی دولت، مقام و مرتبہ، قیمتی اشیاہی اچھائی کا واحد پیمانہ بن کر سامنے آتی ہیں۔

اس ڈرامے کا دوسرا نمایاں موضوع ملمع کاری ہے۔ مادیت پرستی ہی ملمع کاری کو جنم دیتی ہے۔ جب انسان کے نزدیک اچھا ہونے کا واحد پیمانہ دولت ہی ہو تو کئی مقامات پر انسان ملمع کاری کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی ذات کی خامیوں کو چھپاتا ہے اور خوبیوں کو اجاگر کرتا ہے۔ وہ اپنی عزتِ نفس کی قطعی طور پر پرواہ نہیں کرتا اور ظاہری و باطنی تضاد کا شکار ہو جاتا ہے۔ اسی لیے اس ڈرامے میں نورالنسا اور عشرت خانم کے کردار بھی اپنی اوسط درجے کی زندگی کو اعلیٰ درجے

میں تبدیل کرنے اور ایک دوسرے کو مرعوب کرنے کے لیے ملمع کاری کا سہارا لیتی ہیں۔ یہی ملمع کاری ان کی عزتِ نفس کو برباد کرنے کا وسیلہ بھی بن جاتی ہے اور جب حقیقت کھلتی ہے تو وہ کھسیانی ہنسی ہستی ہیں۔ اس موقعے پر ان کے درج ذیل تاثرات ملمع کاری کے منہ پر طمانچے کے مترادف ہیں:

> ''عشرت خانم: وقار بیٹا! جاؤ ذرا ڈرائیور کو بلا کے لے آؤ۔ ہاتم احتیاط سے بیٹھنا کہ کپڑوں پر کوئی شکن نہ آئے ورنہ تمہاری سہیلی کیا کہہ گی کہ پہننے کے لیے کپڑے مانگ کر لے گئی تھی اور گجلا کر واپس کر گئی۔
>
> ڈرائیور: جی بیگم صاحبہ
>
> عشرت خانم: بھائی تم کار واپس لے جاؤ۔ ہم لوگ رکشے پر آجائیں گے۔ بیگم صاحبہ کو سینما بھی تو جانا ہے۔ مجھے اچھا نہیں لگتا کہ جو کار کے مالک ہوں وہ کار مانگتے پھریں۔''(۲۶)

یہ ڈراما انسانی نفسیات، ہماری شہری معاشرت، مادیت پرستی کے بڑھتے رجحانات اور ظاہری و باطنی تضاد پر طنز کرتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ انسانوں نے بلاوجہ اپنی زندگی کو پیچیدہ بنا کر رکھا ہوا ہے۔ اسی لیے جب آخر پر حقیقت آشکار ہوتی ہے تو دونوں خود کو ہلکا پھلکا محسوس کرتی ہیں۔ مادیت پرستی کے منفی رجحان سے پیدا ہونے والی ریاکاری پر یہ ایک عمدہ طنزیہ ڈراما ہے۔

اس ڈرامے میں چونکہ تمام مرکزی کردار نسوانی ہیں اور ان کا تعلق بھی شہری تہذیب سے ہے جو مادیت پرستی اور ظاہری و باطنی تضاد کا شکار ہیں۔ اس لیے اس میں وہ زبان استعمال کی گئی ہے جو خواتین سے مخصوص ہے۔ ڈرامے کے اکثر کردار عربی الفاظ کا استعمال کرتے نظر آتے ہیں جو انسانی جذبات کی غمازی کے دوران بولے جاتے ہیں جیسے سبحان اللہ، ماشاء اللہ وغیرہ۔ اسی طرح وہ انگریزی الفاظ بھی اپنی گفتگو میں برتتی ہیں۔ نسوانی کردار کراکری اور دیگر بیش قیمت سامان کی تعریف کرتے نہیں تھکتے دکھائی دیتے۔ ذیل کا اقتباس نسوانی کرداروں کی زبان کے تناظر میں اہم ہے:

> ''نورالنسا: (وقار کو چائے دیتے ہوئے) یہ لو بیٹا۔
>
> وقار: تھینک یو آنٹی۔
>
> عشرت خانم: یہ کراکری بہت ہی خوب صورت ہے۔ حاجی صاحب نے کہاں سے منگوائی ہے؟

نورالنسا: حاجی صاحب جب لندن میں بزنس کرتے تھے نا تو سارے جہاں کے عجائبات اپنے گھر میں بھرتے تھے۔ اور کیا چھ سیٹ روسی چائے کے ہیں۔

عشرت خانم: ماشاء اللہ۔ ماشاء اللہ

نورالنسا: اور تو اور تین کافی کے سیٹ ہیں۔ ان کے دوست ولائیت جارہے تھے نا۔ تو اس سے کہا کہ جرمنی کے ملک سے لے کر آؤ اور وہ لایا۔

عشرت خانم: خوب! یعنی حاجی صاحب پوری دنیا سے نوادرات جمع کرتے تھے؟''(۲۷)

ڈرامے کے دیگر حصوں میں بھی مختلف اشیا سے متعلق بات چیت کی گئی ہے۔ ننگے بچے، ٹوٹے ہوئے پیالے، ٹوٹے ہوئے شیشے، پھٹا ہوا پردہ، گندی پچکی ہوئی پتیلیاں وغیرہ کی باتیں بھی یہ نسوانی کردار کرتے نظر آتے ہیں۔ اس میں مختلف کردار ایک دوسرے پر طنز کے وار کرتے بھی نظر آتے ہیں۔ جوتیاں مارنا وغیرہ جیسی باتیں بھی اس میں کی گئی ہیں۔ نسوانی مکالمے بڑے جاندار ہیں۔ عورتوں کی زبان کو کمال ہنر مندی اور سلیقے سے اس ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے۔

(ب) تواخذ کی تھیوری کے تحت موضوعاتی اور لسانی اشتراکات وافتراکات

لنڈا ہچین نے اپنی تصنیف بعنوان ''تھیوری آف ایڈاپٹیشن'' میں جو تواخذی عمل کو بیان کیا ہے جس میں کسی تحریر کو اس کے تبدیل شدہ میڈیم یا راستے میں مطابقت اور انحراف کا جائزہ لینے کے لیے پرکھا جاتا ہے، اس کے لیے لنڈا ہچین نے شفاف تنقید کا لفظ استعمال کیا ہے جس میں موضوع کی تبدیلی کے جائزے کو کلیدی اہمیت حاصل ہے۔ اس کے علاوہ زبان کی تبدیلی بھی ایک اہم حصہ ہے۔ ذیل میں لنڈا ہچین کے مذکورہ بالا نظریے کی روشنی میں ان ڈراموں اور افسانوں میں اشتراکات وافتراکات کا تحقیقی جائزہ لیا گیا ہے:

احسان

افسانہ ''احسان'' اور اس افسانے کی جب ڈرامائی تشکیل کی گئی تو زیادہ تر موضوعات وہی رہے جو افسانے میں مذکور ہیں۔ دونوں میں سب سے بڑا موضوع یک طرفہ محبت ہے۔ اویس نامی سرکاری ملازم کو اپنی پڑوسن قریشی صاحب کی بیٹی سے یک طرفہ محبت ہو جاتی ہے۔ وہ محبت کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے اس کی ہر مشکل میں مدد کرتا ہے اور اس لڑکی کی قربت کا خواہاں ہے۔ وہ اسے شادی کی خواہش کا اظہار کرنا چاہتا ہے مگر صبیحہ اس سارے معاملے کو ایک احسان تصور کرتی ہے اور اسے اپنا ہم سفر بنانے کے بجائے صرف اپنا دوست تصور کرتی ہے۔ اسی بنا پر وہ دل برداشتہ

ہو جاتا ہے۔ در حقیقت افسانے اور ڈرامے کے بیشتر موضوع مشترک ہیں۔ ان میں ایک نمایاں موضوع معاشرتی بے حسی بھی ہے جس کا ذکر دونوں طرف بہترین انداز میں کیا ہے۔ ڈرامے اور افسانے میں ہمارے معاشرے میں بے حسی اور ظاہری و باطنی تضاد کو مکمل انداز میں کامیابی سے پیش کیا ہے۔ صبیحہ اس بات کا اظہار بھی کرتی ہے کہ ہمارے معاشرتی رویے بڑے منافقانہ ہیں۔ لوگ مجبوروں کی مدد کرنے کی کوشش نہیں کرتے اور نہ ہی محلے داروں کی مصیبت میں ان کا ساتھ دینے کی کوشش کرتے ہیں لیکن دوسری طرف جب کوئی ان مجبوروں کی مدد کرتا ہے تو اس پر غداری اور کردار کی خرابی کے الزامات لگانا شروع کر دیتے ہیں۔

ہمارا معاشرہ ظاہری و باطنی تضاد کا شکار ہے۔ افسانے اور ڈرامے میں اس ملمع کاری میں ایک فرق بھی دکھایا گیا ہے کہ افسانے میں اس معاشرے کی منافقت کو صرف صبیحہ کی زبانی بیان کیا گیا ہے جب کہ ڈرامے میں اس کا عملی نمونہ بھی دکھائی دیتا ہے جب اویس کو ایک محلے دار روک کر سنگین نتائج کی دھمکیاں دیتا ہے اور اس کے کردار کو منفی انداز میں پیش کرتا ہے۔

اگر ڈرامے اور افسانے کے موضوع میں افتراکاتی عناصر کو دیکھا جائے تو اس میں ڈرامائی تشکیل کے وقت چند تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو ڈرامے میں ہمارے سرکاری اداروں میں رشوت ستانی اور بدعنوانی کو بڑے موضوع کے طور پر پیش کیا گیا ہے جس کا ذکر انھوں نے ڈرامے میں عمدہ اور واضح انداز میں کیا ہے۔ اویس ایک سرکاری ادارے میں ملازم ہے اور اسے سرکاری ادارے کی طرف سے ایک مکان ملنا ہوتا ہے مگر اسے وہ مکان رشوت نہ دینے کی وجہ سے نہیں مل پاتا۔ اس کا دوست اسے سمجھاتا ہے اور رشوت ستانی پر آمادہ کرتا ہے:

> ”دوست: ارے بھائی۔ یہ جو فائلیں ہیں نا۔ یہ سب فائلیں۔ ان میں نوٹ لگے ہوئے ہیں نوٹ۔ تمھیں کچھ نہیں کرنا۔ بس آرام سے ان میں سے نوٹ نکالنا ہے۔ ارے بھولے۔ یہ جو تم جس سیٹ پر بیٹھے ہوئے ہونا۔ کم از کم بیس ہزار روپے مہینے کی سیٹ ہے۔
>
> اویس: کیسی بات کر رہا ہے یار تو۔
>
> دوست: دفتر ٹائم کے بعد میرے ساتھ چلنا۔ میں تمھیں بتاؤں گا کہ یہ سب کچھ کیسے کرنا ہے۔ بزرگوں نے کہا ہے کہ مل کر کھاؤ۔“(۲۸)

یہ دوست اویس کو بار بار کرپشن کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ در حقیقت ہمارے سماج میں ایسے بہت سے لوگ ہیں جو دوسروں کو بدعنوانی کی طرف لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بدعنوانی کی ترویج اور پھیلاؤ میں ہمارے نظام کا کردار بھی

خاصا ہے۔ اداروں میں احتساب کا واضح نظام بھی موجود نہیں ہے۔ اس سارے معاملے کو افسانے میں پیش نہیں کیا گیا لیکن ڈرامے میں یہ ایک بڑا موضوع ہے۔

مذکورہ ڈرامے اور افسانے کی زبان کا نظریہ تواخذ کے تناظر میں تقابلی جائزہ پیش کیا جائے تو اس میں جہاں کافی اشتراکات ہیں وہاں افتراکات بھی بڑی تعداد میں پیش کیے گئے ہیں۔ ڈرامے میں انھوں نے اویس کے سرکاری دفتر کو دکھایا ہے جس کا ذکر افسانے میں نہیں ہے۔ اس لیے اس سرکاری ادارے میں جو سرکاری اداروں میں وضع کردہ اصطلاحات کا ذکر کیا گیا ہے، وہ ادھر افسانے میں درج نہیں ہیں۔ اسی طرح افسانے میں خود کلامی کے انداز میں کئی محاورات اور پنجابی کو بھی برتا گیا ہے۔ لیکن ڈرامے میں ان محاورات اور پنجابی الفاظ کا استعمال نظر نہیں آتا۔ مثال کے طور پر ایک اقتباس میں درج ذیل محاورہ صرف افسانے ہی میں ملتا ہے:

> ’’ایک رات میں نے طے کیا کہ اب اظہار میں تاخیر نہیں کرنی چاہیئے۔ کہیں وہ یہ نہ سمجھ بیٹھے کہ مجھ میں جرأت کی کمی ہے، چنانچہ صبح کو سودا لا کر دینے کے بعد میں گھر آیا تو آئینے کے سامنے کھڑے ہو کر اظہار کی مشق کرتا رہا۔ پھر باہر گلی میں جانے کے لیے اپنے گھر کا دروازہ کھولا تو اس وقفے میں پہلی بار محسوس ہوا کہ صبیحہ کے دروازے پر دستک دینے کے لیے شیر کا کلیجہ چاہیئے۔‘‘(۲۹)

افسانے میں محاورات، سلینگ الفاظ، پنجابی الفاظ، ادبی ثقیل الفاظ نظر آتے ہیں لیکن ڈرامے میں ان کا ذکر کم ہے جس کی وجہ سے زبان میں تبدیلی کئی مقامات پر نظر آتی ہے۔ پنجابی الفاظ میں رُل جانا بھی شامل ہے۔ اس کے علاوہ ایک سلینگ لفظ ’’پاسنگ‘‘ کا استعمال بھی افسانے میں کیا گیا ہے جن کا ذکر ڈرامے میں کہیں نہیں ملتا۔ سردی کی منظر کشی افسانے میں وضاحت کے ساتھ کی گئی ہے جس میں علم الابدان اور ادبی اصطلاحات کا ذکر نمایاں طور سے کیا گیا ہے۔ صرف تکرار یعنی دھپ دھپ کا ذکر افسانے میں ہے، اس کا ذکر بھی ڈرامے میں نہیں ہے۔ اشتراکات کی بات کریں تو صبیحہ اور اویس کے تمام مکالمے اور ان مکالموں میں جو زبان استعمال کی گئی ہے، وہ دونوں طرف یکساں ہے۔ یہ زبان ادبی سلیقے کو ظاہر کرتی ہے۔ زبان کے سلسلے میں اشتراکات اور افتراکات بہر حال افسانے اور ڈرامے میں موجود ہیں۔

بیٹے بیٹیاں

احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان ’’بیٹے بیٹیاں‘‘ کو جب ڈرامے کی شکل میں ڈھالا گیا تو اس کے بنیادی موضوعات وہی رکھے گئے جو افسانے میں بیان کیے گئے ہیں۔ اس حوالے سے دیہی زندگی میں وٹہ سٹہ کا نظام شامل ہے۔

دونوں طرف اس فرسودہ دیہی نظام کے اثرات کو یکساں طریقے سے موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانے میں دکھایا گیا ہے کہ پنجاب کے اکثر دیہات میں اکثر وٹہ سٹہ کی وجہ سے ازدواجی تعلقات متاثر ہوتے ہیں۔ اکثر والدین بے جوڑ شادیاں کر دیتے ہیں جس کی بنا پر ازدواجی رشتے پائیدار نہیں ہوتے اور مسائل بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ دونوں طرف ہادی کمہار اور بیگو کمہار اپنی اولاد کے جوان ہوتے ہی ان کی شادیوں سے متعلق پریشان ہو جاتے ہیں۔ ہادی کمہار اپنی بیٹی نازو کی وجہ سے پریشان نظر آتا ہے اور اسی لیے وہ بیگو کے گھر جاتا ہے جو دو اولادوں کی شادی نہ ہونے کی بنا پر تشویش کا شکار ہے اور بعد ازاں اسی لیے وہ نازو کی شادی اپنے سے کئی سال چھوٹے بیگو کمہار کے بیٹے اور ہادی کمہار کی شادی اپنی بیٹی کی عمر کی شرفی سے کرا دیتے ہیں۔ وٹہ سٹہ اور بے جوڑ شادیوں کے رواج اور اس کے منفی اثرات کو دونوں طرف یکساں انداز میں دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

طبقاتی کش مکش ایک بڑا موضوع ہے جو افسانے اور ڈرامے میں بہترین انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ مراد ہادی کمہار کا بیٹا ہے اور اس کے کردار میں عیوب کی وجہ سے اسے جان سے مارنے کی دھمکیاں ملتی ہیں۔ دوسری طرف زمیندار طبقے کے منفی کردار کی وجہ سے ان کی طرف انگلی اٹھانے کی جرأت کسی کو نہیں ہوتی۔ دونوں طرف طبقاتی نظام کے خلاف اٹھنے والی آوازوں اور جاگیردارانہ نظام کے خلاف آنے والی تبدیلیوں سے متعلق بھی بات ہوتی ہے۔ مراد کو جب اس کا والد اس کی حیثیت بتاتا ہے تو وہ اس طبقاتی نظام اور تفاوت کے خلاف بغاوت کا اعلان کر دیتا ہے جو غریب اور عام آدمی کی غلطیوں پر اسے سزا دیتا ہے لیکن بڑے زمینداروں اور جاگیرداروں کے خلاف بات تک نہیں کرتا۔ یہ موضوع بھی دونوں طرف بیان کیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ غیرت کے نام پر دیہی سماج میں ہونے والی قتل و غارت اور عزت کے معاملے پر ہونے والی لڑائیوں کو دونوں طرف بیان کیا گیا ہے۔ یہ موضوع بھی افسانے اور ڈرامے میں مشترک ہے۔

افسانے اور ڈرامے میں موضوعاتی سطح پر چند تبدیلیاں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ اس حوالے سے افسانے میں توہم پرستی، خانقاہی نظام اور اس سے جڑی ضعیف الاعتقادی کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانے میں اپنی بات کو معتبر بنانے کے لیے ایک بزرگ کی قسم اٹھانے کی بات کی گئی ہے جو ان دیہاتیوں کی بے جا عقیدت کا اظہار ہے:

> ”تم میری بیٹی کو اپنے ہاں لے جانا۔ گندی بات ہے پر سچی بات ہے۔ تم دونوں
> جب کوئی انتظام کر لوگے تو میں بیٹی کا ہاتھ پکڑوں گا اور تمہارے گھر چھوڑ آؤں گا۔
> لڑکا بدنام ہے پر بدنامیاں تو درخت کے پتوں کی گرد ہیں' ایک چھینٹا پڑا اور غائب۔
> پیر دستگیر کی قسم لے لو۔ ہاتھ ملا لو۔ اس نے ہاتھ بڑھایا اور ہادی نے آہستہ سے اس

پر اپنا ہاتھ رکھ دیا۔ وعدہ کر کے دونوں گھر واپس آ کر کوٹھے کے اندر چلے گئے' اور
ایک اندھیرے گوشے میں جا کر ایک دوسرے سے لپٹ گئے۔"(۳۰)

اسی طرح ڈرامے میں انھوں نے شہری اور دیہی زندگی کے مابین تفاوت کو موضوع بنایا ہے۔ ڈرامے میں نذیر چاچا کا کردار اس تناظر میں اہم ہے جو شہری زندگی کے مثبت پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ دیہاتی زندگی میں سادگی ضرور ہے لیکن اقتصادی اعتبار سے شہری زندگی زیادہ سود مند ہے۔ ڈرامے میں دیہاتی کردار اس سے مرعوب بھی دکھائی دیتے ہیں اور چچا نذیر اس دیہی ماحول میں خود کو برتر محسوس کر کے تفاخر کا اظہار بھی کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک حجام میں چند لوگ بیٹھتے ہیں تو ان میں ایک مڈل پاس شخص خود کو اعلیٰ تعلیم یافتہ شخص تصور کرتا ہے اور سیاسی معاملات پر اپنی رائے پیش کرتا ہے جس سے دیگر افراد مغلوب نظر آتے ہیں۔ درحقیقت ڈرامانویس نے اس محفل کی مدد سے دیہات کی پس ماندگی اور تعلیم سے کوسوں دوری کو منفرد انداز میں موضوع بنایا ہے۔ یہ موضوع بھی افسانے میں زیرِ بحث نہیں لایا گیا جو ڈرامائی تشکیل کے تناظر میں فرق رکھتا ہے۔

نظریہ تواخذ کے حوالے سے اگر افسانے اور ڈرامے کی زبان کا تقابلی جائزہ پیش کیا جائے تو چونکہ بیشتر کردار ایک ہی طرح کے ہیں تو ان کی زبان بھی مشترک ہے۔ بیگو اور ہادی کے مکالمے بھی یکساں ہیں۔ یہ اگرچہ دیہی سماج کے ان پڑھ کردار ہیں لیکن دربدر کی ٹھوکریں کھا کر یہ تجربات سے بھرپور گفتگو کرتے ہیں۔ ان کی زبان میں دانائی اور زندگی کے تجربات کا احساس ہوتا ہے جو دونوں سمت یکساں ہے۔ وہ محاورے اور روزمرے کا استعمال کرتے ہیں جس کا ذکر ڈرامے میں افسانے کی نسبت کم ملتا ہے۔ ذرا ایک نظر درج ذیل اقتباس پر ڈالیے:

> "اسے وارث دادا یاد آ گیا' جو اپنی آٹھ بیٹیوں کی دھوپ میں تپ کر کندن ہو چکا تھا' وہ کہتا تھا، لوگو! بیٹیوں کی آنکھوں میں چور بتیاں جلتی دیکھو' تو انہیں فوراً کہیں چلتا کر دو' چاہے انہیں گٹھڑی میں باندھ کر کسی کے دروازے پر ڈال آؤ۔ چور بتی جلتی رہے تو مسالہ ختم ہو جاتا ہے' اور دنیا اندھیر ہو جاتی ہے۔ دنیا بھر کے ماں باپ کے لیے ہر بیٹی کی عمر چودہ نہیں تو زیادہ سے زیادہ پندرہ سال ہونی چاہیئے۔ اس کے بعد بیٹی مر جاتی ہے اور عورت پیدا ہو جاتی ہے۔"(۳۱)

اس اقتباس میں جو زبان استعمال کی گئی ہے، وہ دانائی سے بھرپور ہے اور یہ زبان زندگی کے تجربات کا نچوڑ ہے۔ وہ بار بار اقوال زریں، روزمرے اور محاورات کو اپنی زبان اور گفتگو کا حصہ بناتے ہیں۔ افسانے میں چند دیہی اصطلاحات کا ذکر کیا گیا ہے جن کا ذکر ڈرامے میں نہیں کیا گیا۔ اس حوالے سے گھڑولی کا لفظ اہم ہے۔ گھڑولی مٹی سے

بنایا جانے والا ایک برتن ہے جس کو چھوٹا گھڑا قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح گھڑولی بھرنا بھی ایک اہم اصطلاح ہے جو ایک ہندو وآنہ رسم ہے اور برصغیر کے دیہاتی علاقوں میں مسلمان گھرانے بھی اس کی پیروی کرتے ہیں۔ ڈرامے میں اخبار پڑھتے ہوئے ایک کردار کمال مہارت سے سیاسی اصطلاحات کا ذکر بھی کرتا ہے۔ تاہم زبان کے تناظر میں احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان ''بیٹے بیٹیاں'' میں جو تبدیلیاں ڈرامائی تشکیل کے وقت کی گئی ہیں، وہ آٹے میں نمک کے برابر ہیں۔ زیادہ تر الفاظ اور دیگر زبان کے حوالے سے چیزیں افسانے اور ڈرامے میں مشترک ہیں اور ان میں معمولی تبدیلی کی گئی ہے۔

الحمدللہ

احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان ''الحمدللہ'' کو جب ڈرامے کی شکل میں ڈھال کر پاکستان ٹیلی ویژن پر ناظرین کے سامنے پیش کیا گیا تو اس میں بھی مرکزی موضوعات میں کوئی ردوبدل نہیں کیا گیا۔ دونوں طرف یعنی افسانے اور ڈرامے میں موضوع یکساں ہے اور اس میں کوئی خاص تبدیلی دکھائی نہیں دیتی۔ اس میں ایک قدیم طرز کے مسجد کے مولوی کی روایتی سوچ اور اس سے پیدا ہونے والی مشکلات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ مولوی درحقیقت عصری بدلتے تقاضوں کو پیش نظر رکھنے میں قاصر نظر آتا ہے جس کی وجہ سے اسے معاشی مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک مولوی کی بے حسی اور ریاکاری کا موضوع میں دونوں طرف یکساں طریقے سے بیان کیا گیا ہے جب مولوی کو روپوں کی اشد ضرورت ہوتی ہے تو وہ اپنے محسن چودھری فتح داد جو کرسی نشین اور رکن ضلعی بورڈ ہے، کی موت پر اس لیے خوش ہوتا ہے کیونکہ اس کا جنازہ پڑھانے پر اسے رقم ملنا ہوتی ہے۔

اس ڈرامے اور افسانے میں موضوعاتی سطح پر بھی چند افتراکات نظر آتے ہیں۔ ڈرامے میں ایک مولوی جس کا نام ابوالبرکات بتایا گیا ہے اور سب اسے مولوی ابل کے نام سے یاد کرتے ہیں، کی معاشی تنگدستی کو تو ظاہر کیا گیا ہے لیکن مہنگائی کو کھل کر موضوع نہیں بنایا گیا۔ اس کے برعکس افسانے بعنوان ''الحمدللہ'' میں مہنگائی اور اس کے مضر اثرات کو کھل کر موضوع بنایا گیا ہے۔ اس حوالے سے افسانے میں موچی کا کردار خاصا اہم ہے۔ یہ کردار مولوی ابل کی چھوٹی بیٹی کو مہنگا جوتا بیچتا ہے اور جب مولوی ابل اس بات پر احتجاج کی صدا بلند کرتا ہے تو مذکورہ موچی کردار کئی حیلے بہانے تراشتا ہے اور مہنگائی کا ملبہ بڑے کاروباری افراد پر ڈالتا ہے۔ اس حوالے سے افسانے کا درج ذیل اقتباس خصوصی توجہ کا حامل ہے:

> ''تابڑ توڑ بہت سے بچوں کے ساتھ زمانے میں بھی تابڑ توڑ تبدیلیاں ہو رہی تھیں
> مولوی ابل نے اپنی پہلو نٹی کی بیٹی مہرالنساء کے لیے جو جوتا ایک روپے میں خریدا
> تھا اب وہی جوتا موچی نے اس کی سب سے چھوٹی بچی عمدہ النساء کے لیے چھ روپے

> میں تیار کیا تھا۔ اور جب مولوی ابل نے شکوہ کیا تو موچی بولا "میں نے تو مولوی جی آپ کی خاطر زیادہ دام نہیں مانگے۔ کوئی اور ہوتا تو چھ چھوڑ دس مار لیتا۔ چمڑے کو آگ لگ گئی ہے، قیمتیں یوں ایک دم زن سے اوپر گئی ہیں کہ لگتا ہے دنیا بھر کی گائیں بھینسیں کہیں کوہ کاف پر بھیج دی گئی ہیں۔ پونے چھ کی لاگت ہے۔ ایک چونی کما رہا ہوں۔ چلیے آپ چونی کو بھی جانے دیجئے۔ اس میں ذرا سا بھی جھوٹ ہو تو ڈوب کر مروں۔ جنازہ تک نصیب نہ ہو۔"""(۳۲)

افسانے میں مہنگائی کے اثرات کو بھی کھل کر موضوع بنایا گیا ہے۔ اس حوالے سے افسانے میں بتایا گیا ہے کہ مولوی ابل ان معاشی پریشانیوں کی وجہ سے نماز میں تلاوت کی جانے والی آیات میں بھی چوک جاتا تھا۔ اگر دعا کے بدلے آسمانوں سے ضروریاتِ زندگی کا اترنا ممکن ہوتا تو مولوی ابل اپنے بچوں کے لیے جوتے، کپڑے اور دیگر ضروریات کا سامان لازمی مانگتا۔ مولوی ابل نے مہنگائی کے اثرات کو کم کرنے کے لیے نسوار سے توبہ کر لی۔

افسانے میں صنفی تضاد کو بھی سرسری انداز میں موضوع بنایا گیا ہے لیکن ڈرامے میں صنفی تضاد کے موضوع کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ہمارے معاشرے میں عورت کو برابری کے حقوق حاصل نہیں ہیں۔ اکثر مرد انھیں کم عقل تصور کرتے ہیں اور کسی بھی فیصلے میں ان کی رائے لینا قطعی طور پر گوارا نہیں کرتے۔ حالانکہ ہمارے مذہب نے عورت اور مرد کو یکساں حقوق دیئے ہیں تاہم ہمارے سماج میں یہ صنفی تضاد کھل کر نظر آتا ہے۔ افسانے میں دیہی سماج میں صنفی تضاد کو ضمنی طور پر بے نقاب کیا گیا ہے اس حوالے سے درج ذیل اقتباس خصوصی توجہ کا حامل ہے:

> "مولوی ابل چہکا، "اللہ جل شانہُ کی قسم کھا کر کہہ رہا ہوں اب تو اپنے سر کی قسم دیتی ہے تو نعوذ باللہ کیا تو اللہ شانہُ سے بڑی ہے؟ کاش عورت کی عقل یہاں کہیں کھوپڑی کے آس پاس ہوتی۔!""(۳۳)

مولوی ابل کو بھی یہی لگتا ہے کہ خواتین میں عقل کی کمی ہوتی ہے۔ اس لیے وہ کمال مہارت سے اپنی بیوی کو بھی لاجواب کرنے کی بھرپور سعی کرتا ہے۔ افسانے اور ڈرامے میں موضوعاتی حوالے سے اشتراکات کافی زیادہ ہیں۔ صرف چند موضوعات ایسے ہیں جو دونوں طرف امتیاز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن ان کی حیثیت مرکزی موضوع کی نہیں بل کہ یہ ضمنی حیثیت رکھتے ہیں۔

زبان کے تناظر میں لنڈا ہچین کے نظریہ تو اخذ کو اس افسانے اور ڈرامے پر عمل کیا جائے تو زبان میں بھی اشتراکی پہلو زیادہ نظر آتے ہیں۔ مولوی ابل اور چودھری فتح داد کی زبان سلجھی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ دونوں طرف عربی الفاظ کا استعمال کثرت سے کیا گیا ہے۔ چونکہ یہ افسانہ اور ڈراما دیہاتی لوکیل کو پیش کرتا ہے، اسی لیے بعض مقامات پر پنجابی الفاظ کا سہارا بھی لیا

گیا ہے۔ تاہم افسانے اور ڈرامے میں چند مقامات پر زبان میں فرق بھی دکھائی دیتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان "الحمدللہ" میں چند مقامات پر محاورات کا استعمال اس طرح کیا گیا ہے کہ قاری اس کی زبان و بیان کی داد دیئے بنا نہیں رہ سکتا۔ ذیل کا اقتباس اس سلسلے میں خصوصی توجہ کا استحقاق رکھتا ہے:

> "اس بات پر زیب النساء کی آنکھوں کی راکھ ایک لمحے کے لیے تو بھوبھل میں بدل گئی "تمہارے منہ میں گھی شکر۔" وہ بولی اور گلے میں لٹکتی ہوئی چابی قمیص کے اندر ہاتھ ڈال کر نکالی، صندوق کھولا اور ٹین کا ڈبہ نکال کر مولوی ابل کے سامنے رکھ دیا۔ "خدا تیری زبان مبارک کرے۔ میں تو جب بھی مہرن کو دیکھتی ہوں ایسا لگتا ہے جیسے پراٹھا توے پر دیر تک پڑے پڑے جلنے لگا ہے۔"""(۳۴)

درج ذیل اقتباس میں ایک محاورہ برتا گیا ہے جس کے معنی ہیں "خوشی کا احساس ہونا"۔ اسی طرح اس اقتباس میں تشبیہاتی انداز بھی اپنایا گیا ہے جس میں مہرن النساء عرف مہرو کی جاتی عمر کے لیے توے پر جلتے ہوئے پراٹھے کی تشبیہ استعمال کی گئی ہے اور یہ تشبیہ ان کے ڈرامے میں سنائی نہیں دیتی ہے۔ اس حوالے سے حافظ کے بیٹے شمیم کی پڑوسن کی زبان بھی قابلِ توجہ ہے۔ چونکہ ڈرامائی تشکیل کے وقت اس کردار کو باقاعدہ طور پر تراشا گیا اور اس کا ذکر افسانے میں نہیں ملتا، اسی لیے اس کی دیہی زبان بھی افسانے میں شامل نہیں ہے۔ یہ نسوانی کردار مخصوص روایتی انداز میں رشتہ داروں میں بدگمانیاں پیدا کرتا ہے اور غیبت سے کام لیتا ہے۔ اس کی زبان میں چاپلوسی کا عنصر بھی شامل ہوتا ہے۔ یہ پنجابی زبان بھی استعمال کرتی ہے۔ مجموعی طور پر افسانے میں اور ڈرامے میں زبان کے ضمن میں اشتراکات تو کافی زیادہ ہیں لیکن افسانے اور ڈرامے کی زبان میں فرق نہایت معمولی ہے جو آٹے میں نمک کے برابر ہے۔

پہاڑوں کی برف

افسانہ بعنوان "پہاڑوں کی برف" میں رومانوی انداز اپنایا گیا اور یہی رومانوی انداز ڈرامے میں بھی ملتا ہے۔ اس میں خوب صورت بھکارن میں حسن کا دل کش احساس موجود ہے۔ بھکارن کی خوبصورتی اور دل کشی سے ہیرو ادیب اور افسانہ اس کے حسن کے سحر سے نکلنے میں ناکام دکھائی دیتا ہے اور اسے اپنا دل دے بیٹھتا ہے۔ حسن کی عکاسی بھی اس کا نمایاں موضوع ہے جو افسانے اور ڈرامے دونوں طرف موجود ہے، جس کا ذکر سبینہ اویس نے اپنے تحقیقی مقالے میں یوں کیا ہے:

> "یہ ایسا حسن ہے جس کے انگ انگ میں چاندنی ہے۔ جس کے حسن و جسم کی گدلاہٹ مصنف کے تجربے میں شامل ہے۔ جس کی جمالیاتی نزاکت سے مصنف نے اپنے اسلوب کی رعنائی حاصل کی۔ اگرچہ یہ ارضی محبوبہ کے نقوش ہیں جس

کا گورا گورا چہرہ ماہتاب کی مانند ہے۔ جس کے تیکھے نقوش سے ایک واضح انسانی صورت سامنے آتی ہے لیکن اگر باریک دور بین نگاہوں سے دیکھیں تو واضح ہوتا ہے کہ یہ ایک ایسا تخلیقی پیکر ہے جسے قاسمی کے ذہنِ رسا نے تخلیق کیا ہے۔''(۳۵)

افسانے میں انسانی نفسیات کو موضوع بنایا گیا ہے لیکن اس کا رشتہ فطرت اور ادب سے نہیں جوڑا گیا۔ ڈرامے میں انسانی نفسیات کو فطرت اور ادب کے تصور کے ساتھ جوڑ کر پیش کیا گیا ہے۔ شہریار جو مرکزی کردار ہے، وہ جب اپنے دوستوں خاور اور منظور کے ساتھ بیٹھتا ہے تو ادبی معاملات، علمِ نفسیات اور فطرت کو کھل کر موضوع بناتے ہیں۔ شہریار حسن و عشق اور احساسِ محبت کو فطرت اور نفسیات سے بھی جوڑنے کی کوشش کرتا ہے اور یوں گویا ہوتا ہے:

''شہریار: نھئی یہی تمہارا جو حسن و عشق۔ تم ذرا ذرا سی بات پر رو پڑتے ہو اور کبھی تم بڑے بڑے دکھوں کو پی جاتے ہو۔

خاور: یہ تم سے مراد موصوف خود ہیں۔

منظور: ہائے ہائے ابھی تمہارا یہ مقام کہاں؟

شہریار: بھیا! حسن زندگی ہے اور زندگی کو تم اپنی گرفت میں نہیں لے سکتے۔ شفق میں رنگے بادل ہوں، نو شگفتہ پھول ہو، رات کو چھت پر گرتی بوندوں کی موسیقی ہو یا پھر کوئی حسین ترین عورت۔ اک لمحہ ہوتا ہے۔ ایک اجڑتا ہوا لمحہ۔ اسے دیکھو، سنو اور گزر جاؤ۔''(۳۶)

افسانے میں اور ڈرامے میں احساسِ محبت اور اس کے متعلقات کو کھل کر موضوع بنایا گیا ہے لیکن افسانے میں ادبی اور لسانی تنازعات پر کھل کر گفتگو نہیں کی گئی۔ اس کے برعکس ڈرامہ بعنوان ''پہاڑوں کی برف'' میں ایسے ادبی تنازعات اور ادبی معاملات کو کھل کر بیان کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامے کے آغاز ہی میں جب ایک ادیب انشائیہ پیش کرتا ہے تو سامنے بیٹھے تنقید نگار اسے آڑے ہاتھوں لیتے ہیں اور محض جذباتی انداز میں اپنی پسند و ناپسند اور تعصبات کو سامنے رکھتے ہوئے فیصلے کرتے ہیں جس کا ذکر ڈرامے میں یوں کیا گیا ہے:

''صاحب صدر: حضرات آپ نے منظور صاحب کا انشائیہ سنا۔ میرے خیال میں اس پر گفتگو کا آغاز رشید صاحب آپ ہی شروع کریں۔

رشید: صاحب صدر! میرے خیال میں تو منظور صاحب اس تحریر میں انشائیے والی کوئی بات ہی نہیں ہے۔

خالد: بات سنیے! رشید صاحب! اس طرح کی یک جنبش لب نفی کر دینے سے تو
بحث آگے نہیں چل سکے گی۔
ادیب: خالد صاحب! آپ رشید صاحب کو بات تو کرنے دی جیے کہ وہ کس وجہ
سے اسے انشائیہ تسلیم نہیں کرتے۔"(۳۷)

اس ڈرامے میں جن ادبی جھگڑوں اور معاملات کو موضوع بنایا گیا ہے، اس کا ذکر افسانے میں کہیں نہیں ملتا اور اسی بنا پر افسانے اور ڈرامے میں موضوعاتی حوالے سے افتراکات خاصے نمایاں ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے مذکورہ افسانے میں الفاظ ہماری نظروں کے سامنے سونے کی کٹھالی میں پگھلتے اور اپنی ماہیت تبدیل کرتے اور خوب صورت گھڑت والے گہنوں کی ڈائی تیار کرتے ہیں۔ یہ کہانی جس اسلوب اور تکنیک میں ڈھلتی ہے، اس کے اختصار میں عجب جامعیت ہے۔ ایک ایک جملہ ریاضت کی معراج نظر آتا ہے۔ یہ کہانی غزل کی سی ایمائیت، جامعیت اور سوزوساز رکھتی ہے۔

مذکورہ افسانے میں جو زبان برتی گئی ہے، ڈرامے کی زبان اس سے زیادہ ادبی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ڈرامے کے بیشتر کرداروں کی زبان ایک مہذب اور تربیت یافتہ کرداروں کی زبان ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ انھوں نے ڈرامے میں حلقہ ارباب ذوق کی ادبی محفل کو بار بار دکھایا ہے اور اس حلقے میں کئی تخلیق کار اپنے ادبی فن پارے پیش کرتے ہیں جن میں ثقیل الفاظ کا استعمال سلیقے سے کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں ادبی تراکیب اور افسانوی و غیر افسانوی ادب کی اصطلاحات کو بھی شامل کیا گیا ہے جس کا ذکر افسانے میں نہیں ملتا۔

"ادیب: دیکھیں منظور صاحب! دونوں دھڑوں میں بنیادی اختلاف یہی ہے لیکن
مارکسی انقلاب حسن و عشق کی نفی نہیں کرتا بل کہ حسن و عشق کی نئی جمالیات دیتا
ہے۔
منظور صاحب: مگر کچھ لوگ مارکسزم کا وجودیت کے ساتھ پیوند لگانے کی کوشش
کر رہے بھائی ہیں۔
ادیب: جی ان کا بابا بھی تو یہی کر رہا ہے۔"(۳۸)

اس میں سارتر، کارل مارکس وغیرہ جیسے ادیبوں کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ عربی الفاظ "لاحول ولہ قوۃ" کا استعمال بھی ڈرامے میں سنائی دیتا ہے جو افسانے میں مذکور نہیں ہے۔ درحقیقت ادیبوں کی محفل کا ذکر کرنے سے افسانے اور ڈرامے کی زبان میں کئی مقامات پر افتراکات کھل کر سامنے آتے ہیں۔

ست بھرائی

افسانہ بعنوان ''ست بھرائی'' احمد ندیم قاسمی کا معروف افسانہ ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار ست بھرائی ہے۔ اس افسانے میں والدین کی محبت اور دیہی زندگی کو کمال مہارت سے موضوع بنایا گیا ہے۔ اس افسانے کو جب ڈرامے کی شکل میں ڈھالا گیا تو اس کے بنیادی موضوعات کو جوں کا توں بیان کیا گیا تاہم چند تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ اگر اشتراکات کے تناظر میں دیکھا جائے تو دیہات نگاری اس افسانے اور ڈرامے میں کمال مہارت سے سامنے آتی ہے۔ دونوں طرف والدین کی اپنی بیٹی سے لازوال محبت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ دیہاتی معاشرتی رسوم و رواج کا ذکر بھی بار بار کیا گیا ہے۔ معاشرتی پابندیوں اور سماجی گھٹن کو دونوں طرف کمال مہارت سے بیان کیا گیا ہے۔ جس کا ذکر افسانے میں یوں کیا گیا ہے:

> '''''وہ نہ آیا کرے یہاں'' نیکاں نے ڈانٹا۔
>
> ''تو مَیں وہاں چلی جایا کروں؟'' بھرائی نے پوچھا
>
> ''نہیں''۔ اب کے ماں نے پرات میں پتھر دے مارا۔
>
> ''کیوں؟'' بھرائی بولی۔ ''نہ میں وہاں جاؤں نہ وُہ یہاں آئے تو پھر کیا یہاں بیٹھ کے مجھے چلّہ کاٹنا ہے۔''
>
> ''چلّے ہی کاٹنے پڑتے ہیں بیٹی رانی۔'' عبد اللہ دروازے میں سے بولا ''خاندانوں کی عزّتیں بیٹیوں کے چلّے کاٹنے ہی سے بڑھتی ہیں۔''(۳۹)

اسی طرح دیہات میں سماجی گھٹن اور معاشرتی بندشوں کی وجہ سے پیدا ہونے والی خرابیوں کا ذکر بھی اس افسانے میں اور ڈرامے میں احسن انداز سے کیا گیا ہے۔ ست بھرائی کو جب اس کے والدین گھر سے باہر جانے اور سہیلی سے ملنے سے بلاوجہ روکتے ہیں تو نوجوان لڑکی اشتعال کا شکار ہو جاتی ہے اور گھر سے بھاگ جاتی ہے۔ گھر سے بھاگ کر شادی کرنے کے معمول عام ہیں۔ اسی لیے دیہی معاشرت میں اس موضوع کو دونوں طرف مفصل انداز میں موضوع بنایا گیا ہے اور اس کی وجوہات کو بھی دونوں طرف یعنی ڈرامے اور افسانے میں بیان کیا گیا ہے۔

ست بھرائی ڈرامے اور افسانے میں چند موضوعات ایسے بھی ہیں جو ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ڈرامے میں بھائیوں کی لازوال محبت اور غیرت کے نام پر قتل کر دینے کی باتیں ان کی نوجوان جذبات کی عکاس ہیں۔ ڈرامے میں ست بھرائی سے ان کے بھائی رنگ علی اور دوسرے دونوں بھائی جن کا نام ظاہر نہیں کیا گیا، بے پناہ محبت کرتے ہیں۔ وہ اسے قیمتی تحائف بھی دیتے ہیں اور اس کے لیے اپنی جائیداد کا سودا تک کر لیتے ہیں۔ وہ اس کی شادی کرنے اور جدا ہو جانے پر بھی پیشگی غم زدہ ہو جاتے ہیں۔ اس بابت رنگ علی کی جذباتیت اور محبت کو زیادہ موثر انداز میں موضوع بنایا گیا ہے۔

اسی طرح اس ڈرامے میں توہم پرستی، ضعیف الاعتقادی اور خانقاہی نظام سے جڑی روایات کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ڈرامے میں جب ست بھرائی بیمار ہو جاتی ہے اور حکیم کی کوششوں سے بھی ٹھیک نہیں ہو پاتی تو وہ بزرگ کی قبر پر چادر اور دیگوں کا نذرانہ دے کر اس کے علاج اور تندرستی کی منت مراد مانگتے ہیں۔ ہماری دیہی روایات میں ایسے طریقے عام ہیں اور منتوں مرادوں اور چادریں چڑھا کر علاج کرنے کا تصور آج بھی کسی نہ کسی طرح موجود ہے۔ایک منظر اور اس کے مکالمے اس بابت نمایاں ہیں:

"ست بھرائی: بابلا۔ بابلا۔ بابلا میرا دل کریلے گوشت کھانے کو چاہتا ہے۔
کرارے اور مرچوں والے۔
رنگ علی: کرارے اور مرچوں والے۔ کیا قتلمے بنا رہی ہو؟
ست بھرائی: ہائے کب دھونی شاہ کا میلا لگے اور کب قتلمے تلیں اور کب کھانے کو
ملیں؟
عبداللہ: رنگ علی! مزار پر چادر اور دیگیں چڑھا آئے۔
رنگ علی: جی ابا۔"(۴۰)

اسی طرح ڈرامے میں غیرت کے نام پر ہونے والی قتل و غارت کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ تاہم یہ تمام ضمنی موضوعات ہیں جو صرف ڈرامے میں پیش کیے گئے ہیں۔

افسانے اور ڈرامے کی زبان میں بھی اشتراک پایا جاتا ہے۔بار بار دونوں طرف پنجابی اور اردو الفاظ کا حسین امتزاج پیش کیا گیا ہے۔ چونکہ اس ڈرامے اور افسانے کے تمام کردار دیہات سے تعلق رکھتے ہیں اور ناخواندہ ہیں۔اس لیے پنجابی الفاظ شامل ہیں لیکن ڈرامے میں افسانے کی نسبت ان پنجابی الفاظ کی تعداد زیادہ ہے۔مثال کے طور پر عبداللہ کے بیٹے حلوہ کو "کڑاہ" اور پیاس کو "تریہہ" بولتے نظر آتے ہیں۔اسی طرح تراہ نکالنا، جیون جوگی، لبھ لینا، ناں وغیرہ جیسے پنجابی الفاظ شامل ہیں۔زبان میں تشبیہاتی انداز اپنایا گیا ہے دونوں طرف۔ تاہم افسانے اور ڈرامے میں زبان کا فرق سامنے آتا ہے۔یہ تشبیہاتی انداز ڈرامے میں پنجابی زبان میں اور افسانے میں اردو زبان میں برتا گیا ہے۔افسانے میں ان کا ذکر یوں کیا گیا ہے:

"عبداللہ بولا۔ "حد کرتی ہو"۔ پھر آہستہ سے کہا۔ "میں یہ پوچھنے آیا تھا کہ کیسی
ہے بیٹا؟" "چاند کی ٹکڑی ہے"۔ بالی کی آواز سرگوشی کی حدوں کو پھاند گئی۔
"جہاں پڑی رو رہی ہے وہاں جیسے لالٹین پڑی جل رہی ہے۔ چپہ چپہ بھر تو پلکیں
ہیں اور آنکھیں تو جیسے ہیر سیال سے مانگ لائی ہے۔ بس؟ اب جاؤ دفع ہو"۔ اور
اس نے کواڑ بند کر دیئے۔"(۴۱)

درج بالا اقتباس میں کئی بار تشبیہاتی انداز اپنایا گیا ہے۔ اس میں ست بھرائی کے حسن کو چاند کے ٹکڑے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اس کے بلک بلک کر رونے کو لالٹین کے جلنے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اس کی آنکھوں کو ہیر سیال کی آنکھوں سے تشبیہ دی گئی ہے۔ دوسری طرف ڈرامے میں انہی تشبیہات کو پنجابی زبان میں پیش کیا گیا ہے اور زبان کو تبدیل کر کے پیش کیا گیا ہے۔ افسانے میں چند مقامات پر محاورات کا اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ قاری افسانہ نگار کی زبان پر گرفت پر داد دینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ تاہم یہ محاورات افسانے میں زیادہ برتے گئے اور ڈرامے میں ان کا استعمال کم سے کم کیا گیا ہے۔ افسانے اور ڈرامے کی زبان میں اگرچہ کافی اشتراکات ہیں لیکن چند مقامات پر افتراکات بھی ہیں جن میں ڈرامے میں پنجابی الفاظ کا کثرت سے استعمال اور زبان کا حسین امتزاج نمایاں ہیں۔

سفارش

جب احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان ''سفارش'' کی ڈرامائی تشکیل ''سفارش'' کے نام سے کر کے اسے ناظرین کے سامنے پیش کیا گیا تو بڑی حد تک کوشش کی گئی کہ اس افسانے کی اصل روح ڈرامے میں بھی نظر آئے۔ اسی لیے ڈرامے اور افسانے کے موضوعات پر جب نگاہ ڈالیں تو دونوں طرف اشتراکات ہی دکھائی دیتے ہیں۔ اس افسانے اور ڈرامے کے آغاز میں سب سے پہلے شہری معاشرت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شہر کے لوگوں کے روزگار اور ان کی مصروفیات کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس کے بعد دونوں طرف یعنی افسانے اور ڈرامے میں عوام کی جہالت اور صحت سے متعلق ان کے منفی رویے کی عکاسی کی گئی ہے۔ فیکے کو چوان کے والد کی جب آنکھیں خراب ہو گئیں تو اس نے کسی مستند معالج سے اس کا علاج کرانے کے بجائے مصری شاہ بازار میں سرمہ بیچنے والے ایک نیم حکیم سے دوالی جو اس کی جہالت کی عکاسی کے ساتھ ساتھ وطن عزیز میں صحتِ عامہ سے متعلق مسائل کی عکاسی کرتا ہے۔ پاکستان کے ہر بڑے اور چھوٹے شہر میں مصری شاہ بازار کے نیم حکیم جیسے عطائی لوگوں کی صحت سے کھلواڑ کر رہے ہیں اور انھیں پوچھنے والا کوئی نہیں ہے۔ اس لیے پاکستان میں صحت عامہ کے مسائل گھمبیر ہیں۔

اس کے علاوہ افسانے میں پاکستان میں صحت کی ناکافی سہولیات کا ذکر بھی کیا گیا ہے اور بعد ازاں اسی موضوع کو ڈرامے میں بھی من و عن پیش کر دیا گیا اور اس میں تبدیلی نہیں کی گئی۔ در حقیقت وطنِ عزیز میں جس تیزی سے آبادی میں اضافہ ہو رہا ہے، شہری سہولیات میں حکومتی سطح پر خاطر خواہ اضافہ دیکھنے کو نہیں ملتا۔ اور تو اور لاہور جیسے بڑے شہر میں بھی صحت کی سہولیات ناکافی ہیں اور کئی مریضوں کو داخل ہی نہیں کیا جا سکتا۔ اس حوالے سے افسانے میں درج ذیل اقتباس خصوصی توجہ کا استحقاق رکھتا ہے:

> ''ہمارے گھر میں تو پُس پڑ گئی بابو جی۔ اسے ایک ہسپتال میں لے گئے۔ پھر دوسرے میں لے گئے۔ دونوں میں جگہ نہ تھی، دوپہر کو راج گڑھ کے ایک

> کوچوان نے بتایا کہ اس کا سالا میو ہسپتال میں چوکیدار ہے۔ اس کی سفارش سے جگہ تو مل گئی پر برانڈے میں۔ وہ بھی کوئی ایسی بات نہیں۔ پر بابو جی شام ہونے کو آئی ہے اور ابھی تک کوئی ڈاکٹر تو کیا کوئی نرس بھی ادھر نہیں آئی۔"(۴۲)

اس اقتباس سے ہماری صحت کے شعبے کے زوال اور خراب اور غیر تسلی بخش صورت حال کی عکاسی ہوتی ہے۔ درحقیقت پاکستان میں سفارش کلچر بھی عام ہے اور صحت کے شعبے میں بھی سفارش کے بنا کام مشکل ہے۔ دوسری طرف طبقاتی کش کو بھی اس افسانے اور بعد ازاں ڈرامے میں موضوع بنایا گیا ہے۔ ہمارے دیہاتوں کے ساتھ ساتھ طبقاتی کش مکش شہری علاقوں میں بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود رہے۔ شہروں میں بھی امیر اور غریب کے مابین تفاوت موجود رہے۔

افسانے اور ڈرامے میں سفارش کلچر کو یکساں طریقے سے موضوع بنایا گیا ہے۔ پاکستان میں ادارے زوال پزیر ہیں اور ان میں کام کرانے کے لیے عام آدمی یہ سوچتا ہے کہ سفارش ضروری ہے۔ ہر پاکستانی یہ سمجھتا ہے کہ ان پاکستانی سرکاری اداروں میں سفارش کے بغیر کام نہیں ہو سکتا۔ اسی لیے فیکا کوچوان بار بار بابو جی سے درخواست کرتا ہے کہ سفارش کر کے اس کے والد کو ہسپتال داخل کرا دیں۔ بابو جی ہر بار اس سے وعدہ کر لیتے ہیں لیکن اس پر عمل کرنا ان کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ اس لیے ہر بار وہ بھول جاتے ہیں اور کل پر ٹال دیتے ہیں۔ اسی وجہ سے ہسپتال میں انھیں داخل کرانے میں بھی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہ موضوع بھی افسانے کے ساتھ ساتھ ڈرامے میں بھی مفصل انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ سفارش پر لوگوں کا اعتقاد کافی زیادہ ہے۔ اس حوالے سے جب بابو جی فیکے کوچوان کو ڈاکٹر جبار کے لیے رقعہ لکھ کر دیتے ہیں، تو اس کی خوشی دیدنی ہوتی ہے اور وہ پھولے نہیں سماتا:

> "وہ مجھ سے کارڈ لے کر یوں چلا جیسے دنیا جہاں کی دولت سمیٹے لیے جارہا ہے۔ میں نے کارڈ پر لکھ دیا تھا۔ جبّار صاحب: اس کا کام کر دیجئے۔ بے چارا بڑا ہی غریب آدمی ہے دعائیں دے گا۔ اور مجھے یقین تھا کہ کام ہو جائے گا۔ ڈاکٹروں کو صرف اتنا ہی تو دیکھنا تھا کہ آنکھ پوری طرح بجھ گئی ہے یا تھوڑی بہت رمق باقی ہے۔"(۴۳)

اس افسانے میں غربت کے مسائل، امیر اور غریب کے مابین معاشرتی تفاوت اور عدم توازن اور امیر طبقے کی بے حسی کو بھی موضوع بنایا گیا ہے اور یہی صورت حال دونوں طرف نظر آتی ہے۔ مجموعی طور پر احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان "سفارش" اور ڈرامے بعنوان "سفارش" میں موضوعاتی سطح پر کامل یکسانیت ہیں اور کوئی تبدیلی دکھائی نہیں دیتی۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے "سفارش" کی زبان اور ڈرامے "سفارش" میں استعمال کردہ زبان میں بھی کوئی خاص اور قابلِ ذکر تبدیلی نہیں کی گئی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ افسانے میں دو کردار ہی آپس میں مکالمہ کرتے رہتے ہیں۔ ان میں

بابو جی اور فیکا کو چوان شامل ہیں۔ یہ دونوں کردار مکالماتی انداز میں افسانے کو آگے بڑھاتے ہیں، اسی لیے جب اس کو ڈرامے کی شکل میں ڈھالا گیا تو بیشتر کرداروں نے وہی مکالمے ادا کیے جو افسانے میں موجود تھے۔ یہ افسانہ مکالماتی اندازِ بیان لیے ہوئے ہے اور چونکہ ڈراما بھی مکالماتی انداز میں لکھا جاتا ہے، اس لیے دونوں طرف مکالمے ہی زبان کی یکسانیت کا سبب ہیں۔ افسانے کا واحد متکلم کردار بابو جی ہے جو راوی بھی ہے۔ یہ بڑی شستہ زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ اس کے جملے ہمیشہ اختصار بھرے اور جامعیت والے ہوتے ہیں۔ یہ متوازن اور نپی تلی گفتگو کرتا ہے۔ دوسری طرف فیکا ایک جذباتی نوجوان ہے جو جذباتی انداز میں گفتگو کرتا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''فیکا بولا۔ ''بابو جی، کیا پتہ آنکھ کے کسی کونے کھدرے میں بینائی کا کوئی بھورا پڑا رہ گیا ہو۔ دیکھئے چولہا بُجھ جاتا ہے تو جب بھی دیر تک راکھ میں ہاتھ نہیں ڈالتے۔ کیا پتہ کوئی چنگاری سلگ رہی ہو۔'' میں اس بات سے چونکا۔ آج تک فیکے نے مجھ سے صرف چارے کی مہنگائی اور آٹے میں ملاوٹ کے موضوع پر باتیں کی تھیں۔ پھر وہ عاجزی سے بولا۔ ''بابو جی ذرا سا میرے ساتھ چلے چلتے۔''(۴۴)

مجموعی طور پر ڈرامائی تشکیل کے وقت افسانے ''سفارش'' کی زبان میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی اور وہی زبان بروئے کار لائی گئی ہے جو افسانے میں بیان کی گئی ہے۔

سلطان

احمد ندیم قاسمی کا افسانہ بعنوان ''سلطان'' ایک شاہکار افسانہ ہے۔ اس ڈرامے کی مقبولیت دیکھتے ہوئے بعد ازاں اسے ''قاسمی کہانی'' کے لیے منتخب کیا گیا اور اسے پاکستان ٹیلی ویژن پر ڈرامے کی صورت میں پیش کیا گیا۔ اس ڈرامے کا موضوع بھی وہی ہے جو افسانے میں پیش کیا گیا تاہم اس میں چند بنیادی تبدیلیاں بھی نظر آتی ہیں۔

اگر اشتراکات کی بات موضوعاتی تناظر میں کی جائے تو اس میں پیشہ ور بھکاریوں کی حالت زار کو بیان کیا گیا ہے۔ دونوں طرف مرکزی کرداروں کی مدد سے بھکاریوں کی نفسیات، روزمرہ زندگی اور لوگوں کے ان کے ساتھ مختلف رویوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ہمارے شہری معاشرے میں بھکاریوں کو مختلف قسم کے سلوک کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ چند لوگ ترس کھا کر انھیں بھیک دے دیتے ہیں اور انھیں فائدہ پہنچاتے ہیں۔ جیسے اس افسانے اور ڈرامے میں زیبا نامی نسوانی کردار کا تعلق ہے۔ اس نسوانی کردار نے بابا اور اس کے پوتے کی کافی مدد کی۔ دوسری طرف چند لوگ انھیں طعن و ملامت کا نشانہ بھی بناتے ہیں اور ان کا تمسخر اڑاتے ہیں۔

افسانے اور ڈرامے میں دوسرا مشترک موضوع طبقاتی تقسیم ہے جو ہر جگہ دکھائی دیتی ہے۔ اس افسانے اور اس کی ڈرامائی تشکیل میں یہ طبقاتی تقسیم کھیل کے میدان میں بھی دکھائی گئی ہے۔ جب سلطان بھیک مانگ کر واپس آتا ہے تو اپنی کھولی میں سے بھاگ کر کھیل کے میدان میں پہنچ جاتا ہے۔ کھیل کے میدان میں طبقاتی تقسیم کا عکس کافی گہرا ملتا ہے۔ اس حوالے سے سلطان کو سخت نتائج کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ جب کھیل کے میدان میں دیگر بچوں کو پتا چلتا ہے کہ سلطان کا تعلق بھکاریوں سے ہے تو وہ اس پر طعنے اور آوازیں کستے ہیں اور اسے کھیل کے میدان سے دور جانے کا کہتے ہیں۔ اکثر بچے ایک بھکاری کے ساتھ کھیلنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ ہمارے معاشرے میں بھکاریوں کو برابری کے مواقع حاصل نہیں ہے اور اکثر لوگ ان سے نفرت کا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ اس نفرت اور طبقاتی خلیج کو افسانے اور ڈرامے میں یکساں انداز میں موضوع بنایا گیا ہے۔

افسانہ بعنوان ''سلطان'' اور ڈرامے میں موضوعاتی حوالے سے چند افتراکات بھی سامنے آتے ہیں۔ افسانے میں ازدواجی مسائل کو موضوع نہیں بنایا گیا جب کہ ڈرامے میں عائلی زندگی اور اس میں آنے والے اتار چڑھاؤ ایک بڑا موضوع ہے۔ ڈرامے میں سلطان کا بوڑھا اور نابینا بھکاری دادا اپنے ماضی کو یاد کرتا ہے اور ناسٹلجیائی کیفیت کا شکار نظر آتا ہے۔ یہ نوجوانی میں اپنی بیوی سے بے پناہ محبت کرتا ہے لیکن اس کی بیوی ہمہ وقت اس سے لڑتی جھگڑتی رہتی ہے اور بلاوجہ شک کی نگاہ سے دیکھتی رہتی ہے۔ یہ شک درحقیقت محبت کی قینچی ہے۔ ہمارے سماج میں یہ ازدواجی نوک جھونک عام ہے اور جس کا سامنا اکثر مردوں اور عورتوں کو کرنا پڑتا ہے۔ جب سلطان کے دادا کی بیوی سلطان کے دادا سے نوجوانی میں جھگڑتی ہے تو وہ یوں گویا ہوتا ہے:

> ''بڑے گھر کی بیٹی ہو گی تو اپنے گھر ہو گی۔ میں بھی کوئی فقیر نہیں ہوں۔ محنت مزدوری کرتا ہوں۔ اپنی کر کے کھاتا ہوں۔۔۔لے۔ اب رو رہی ہے تو نانہ کیا کر بکواس۔ اب بول۔ بولتی کیوں نہیں ہے۔ توبہ۔ یااللہ۔ میں نے کیا کہہ دیا ہے۔''(۴۵)

ڈرامے میں ہمارے خاندانی نظام اور رشتوں کی پاکیزگی کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ انسانی جذبات واحساسات اس ڈرامے کا ایک بڑا موضوع ہیں۔ مثال کے طور پر انھوں نے بیان کیا ہے کہ اس ڈرامے میں سلطان کو اس کا ایک دوست ماں سے متعلق آگاہ کرتا ہے تو سلطان اپنے دادا سے ماں سے متعلق استفسار کرتا ہے۔ ماں ایک انمول رشتہ ہے۔ ماں کی محبت بے لوث ہوتی ہے اور ماں اپنے بچوں کی خاطر جان کی قربانی سے بھی دریغ نہیں کرتی۔ اسی لیے ڈرامے میں ماں کی محبت کو ایک بڑے موضوع کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

افسانہ بعنوان ''سلطان'' کا موضوعاتی تقابل ڈرامے ''سلطان'' سے کرنے سے پتا چلتا ہے کہ ڈرامے میں موضوعاتی رنگا رنگی اور فکری تنوع افسانے کی نسبت زیادہ ہے اور ڈرامے میں چند موضوعات کا سلیقے سے اضافہ کر دیا گیا ہے۔

اس افسانے اور ڈرامے میں زبان کا تقابل کیا جائے تو زبان میں یکسانیت زیادہ نظر آتی ہے۔ ہر طرف وہی جملے، محاورے اور کہاوتیں ہیں جو قاری اور ناظر کو اپنے سحر میں جکڑ لیتی ہیں۔ دونوں طرف بے مثال نصیحتیں اور دانش مندانہ باتیں نظر آتی ہیں۔ تاہم بعض مقامات پر ایسے نسوانی زبان کے روایتی جملے ہیں جو صرف ڈرامے کا حصہ ہیں۔ سلطان کی دادی کی زبان اس تناظر میں اہم ہے۔ جب وہ اپنے خاوند سے نوجوانی میں لڑا کرتی تھی تو اکثر طعنے دیا کرتی تھی۔ یہ طعنے اور فقرے ہماری روایتی خواتین کی روزمرہ گفتگو کا حصہ ہے۔ مثال کے طور پر جب اس کی لڑائی ہوا کرتی تھی تو وہ یوں گویا ہوتی ہے:

"دادا: ہاہاہا شکی عورت

دادی: مرد ہوتے ہی ایسے ہیں۔ مگر تو میری ایک بات کان کھول کر سن لے

دادا: ہاں پتا ہے پتا ہے۔ تو مر جائے گی۔

دادی: ایسے نہیں مروں گی۔ تو لبھ کے مارے گا اور میں جانکی کے کنویں میں کود کر مر جاؤں گی۔" (۴۶)

بوڑھا اور نابینا بھکاری بھی دانش مندانہ زبان کا استعمال کرتا ہے جن کا ذکر افسانے میں کم ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ماں سے متعلق وہ بتاتا ہے کہ ماں ٹھنڈی چھائیں ہوتی ہے۔ بندہ سو سال کا بھی ہو اور اسے نیند نہ آئے تو ماں کی گود میں سر رکھ دے تو فوری طور پر سو جاتا ہے۔ انھوں نے محاورات اور ضرب الامثال کا سہارا بھی لیا ہے۔ اسی طرح ایک بھکاری کی روزمرہ زندگی کی زبان بھی استعمال کی گئی ہے لیکن یہ زبان دونوں طرف یعنی افسانے اور ڈرامے میں یکساں ہے۔ اس زبان میں یکسانیت دکھائی دیتی ہے۔ اگر احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان "سلطان" اور اس پر فلمائے گئے ڈرامے کی زبان کا تقابل کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ دونوں طرف یکساں زبان برتی گئی ہے۔ صرف ازدواجی معاملات سے متعلق زبان چند جملوں اور فقروں کی شکل میں ایسی ہے جو صرف اور صرف ڈرامہ "سلطان" کا ہی حصہ ہے۔

گھر سے گھر تک

افسانہ بعنوان "گھر سے گھر تک" احمد ندیم قاسمی کا ایک لاجواب افسانہ ہے جو شہری معاشرت کی بخوبی عکاسی کرتا ہے۔ اس افسانے کو بھی "قاسمی کہانی" کے تحت ڈرامے کی شکل میں ڈھالا گیا اور پاکستان ٹیلی ویژن پر ایک ہی قسط میں پیش کیا گیا۔ اگر موضوعاتی اعتبار سے دیکھا جائے تو اس ڈرامے میں اور افسانے میں موضوعاتی اعتبار سے ہم آہنگی ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں نورالنسا بیگم قیمتی سامان پڑوسیوں سے مانگتی ہے۔ وہ مروتاً اور اخلاقاً سارا سامان دے دیتے ہیں۔ یہ پڑوسیوں کے حقوق و فرائض کا ایک ضمنی موضوع ہے جو ہمارے سماج کا حصہ ہے۔ ہمارے معاشرے میں آج بھی کسی نہ کسی شکل میں بھائی چارے کی فضا قائم ہے جو دیگر معاشروں کی نسبت کافی بہتر ہے۔ یہ موضوع صرف ڈرامے کا حصہ ہے اور اس کا ذکر افسانے میں نہیں ملتا۔

تاہم دیگر موضوعات یکساں ہیں۔ اس افسانے میں کمال مہارت سے ہمارے شہروں میں مادیت پرستی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہی موضوع ڈرامے میں بھی نظر آتا ہے۔ انھوں نے دونوں طرف یہ بتانے اور دکھانے کی کوشش کی ہے کہ مادیت پرستی ہمارے سماج میں اتنی زیادہ سرایت کر چکی ہے کہ ہم اکثر دیگر تمام اوصاف اور اشیا کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو نورالنسا اپنی بیٹی معصومہ کا رشتہ کسی دولت مند گھرانے میں کرانے کی خواہاں ہوتی ہے۔ اسی طرح عشرت خانم اپنے بیٹے وقار کا رشتہ بھی کسی امیر گھرانے میں کرنے کی خواہاں ہوتی ہے۔ افسانے میں اور ڈرامے میں یہ رجحان ایک بڑے موضوع کے طور پر سامنے آتا ہے اور اس میں کسی قسم کی کوئی تبدیلی نہیں کی گئی۔ ہمارے سماج کا یہ المیہ ہے کہ اکثر لوگ اپنے بچوں اور اولاد کا رشتہ طے کرتے ہوئے سچائی، سادگی، ایمانداری اور دیگر اوصاف اور کردار پر توجہ کم دیتے ہیں اور ان کی یہ شدید خواہش ہوتی ہے کہ ان کی اولاد کا رشتہ کسی بھی ثروت مند اور امیر گھرانے میں ہو جائے تاکہ مادی اور اقتصادی اعتبار سے ان کے بچے شادی کے بعد خوش حال اور آسودہ حال زندگی بسر کر سکیں۔

اس افسانے کا دوسرا نمایاں موضوع ملمع کاری ہے۔ ہمارے شہری سماج میں اکثر لوگ اسی دوغلے پن کا شکار ہیں ان کی زندگی ملمع کاری کا شکار نظر آتی ہے اور وہ خود کو اعلیٰ وارفع ثابت کرنے کی بھرپور کوشش کرتے ہیں۔ یہ ظاہری و باطنی تضاد کا شکار بھی ہوتے ہیں اور اس کے لیے جھوٹ اور ملمع کاری کا سہارا لیتے ہیں افسانے اور ڈرامے میں بھی ظاہری و باطنی تضاد اور مکر و فریب ایک نمایاں موضوع ہے جو دونوں طرف واضح کیا گیا ہے۔ دونوں خواتین ایک دوسرے سے جھوٹ بولتی ہیں اور اپنے آپ کو ثروت مند گھرانوں سے جوڑتی ہیں۔ نورالنسا اور اس کی بیٹی معصومہ درحقیقت عشرت خانم اور اس کے خاندان کے بیش قیمت لباس اور بڑی گاڑی سے متاثر ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح عشرت خانم، اس کی بیٹی ہما اور اس کا بیٹا وقار دراصل نورالنسا اور اس کے خاوند حاجی صاحب کے دیوان خانے اور کراکری کے پر تعیش سامان سے متاثر ہو جاتے ہیں۔ تاہم آخر میں دونوں کی حقیقت کھل کر سامنے آ جاتی ہے۔ یہ ملمع کاری اور ظاہری و باطنی تضاد کی عکاسی افسانے اور ڈرامے میں یکساں طور پر موجود ہے۔ حقیقت کھلنے پر دونوں نسوانی کردار شرمندہ ہو کر یوں گویا ہوتے ہیں:

> ”وقار تیرا کر پیچھے ہٹ گیا اور نورالنسا پہلی بار قہقہہ مار کر عشرت خانم سے لپٹ گئیں۔ دونوں کی ہنسی وقار اور ہما کو ایک بار پھر دیوان خانے کے دروازے پر کھینچ لائی، جہاں وہ ریشمی پردہ ہٹا کر بلوں کی سی گول گول حیران آنکھوں سے دونوں کو دیکھنے لگے۔ اوپر سیڑھیوں کے پہلے موڑ معصومہ کھڑی نیچے یوں دیکھ رہی تھی جیسے مداری نے ٹوکری کے نیچے جلا ہوا کاغذ رکھنے کے بعد اس سے کبوتر نکال لیا ہے اور عشرت خانم کہہ رہی تھیں ”ہائے بہن نورالنسا میرے تو پیٹ میں بل پڑ گئے۔ قسم قرآن مجید کی! پسینہ سرخی پاؤڈر بہالے جائے تو نیچے سے کیسے سچے اور

کھرے چہرے نکل آتے ہیں۔ ہائے مجھے کتنا پیار آرہا ہے آپ پر۔ آیئے ذرا دیر کو
اوپر باورچی خانے کے ننگے فرش پر جا بیٹھیں۔‘‘(۴۷)

افسانہ بعنوان ’’گھر سے گھر تک‘‘ میں جو زبان استعمال کی گئی ہے، وہی زبان ڈرامے میں بھی نظر آتی ہے۔ دونوں طرف زبان کا وہی انداز ہے۔ چونکہ یہ افسانہ اور ڈرامانسوانی کرداروں کے گرد گھومتا ہے، اس لیے خواتین سے متعلق مخصوص زبان کا استعمال کیا گیا ہے۔ اگر افسانہ بعنوان ’’گھر سے گھر تک‘‘ اور ڈراما بعنوان ’’گھر سے گھر تک‘‘ کی زبان کا تقابلی جائزہ کیا جائے تو زبان میں کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا اور زبان یکساں ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے جن منتخب افسانوں کو قاسمی کہانی کے تحت ڈرامے کی شکل میں ڈھالا گیا، ان میں موضوعاتی اور زبان کے سلسلے میں اگر اشتراکات اور افتراکات کا مجموعی اعتبار سے تحقیقی تجزیہ کیا جائے تو تمام افسانوں کے بنیادی موضوع میں کوئی خاص تبدیلی نہیں کی گئی اور کم و بیش اسی موضوع کو ڈرامائی شکل میں پیش کر دیا گیا ہے۔ تاہم چند افسانوں میں ضمنی موضوعات میں افتراکات بھی نظر آتے ہیں۔ اس میں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ افسانے کے بیشتر موضوعات کو ڈرامے میں بیان کیا گیا ہے تاہم ڈرامے میں کئی موضوعات کا اضافہ کر دیا گیا ہے۔ اسی طرح زبان کے سلسلے میں ان افسانوں اور ان کی ڈرامائی تشکیل کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں بھی چند تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ کچھ کردار ڈراموں میں ایسے بھی تراشے گئے ہیں جو افسانوں میں شامل نہیں ہیں، اسی لیے ان کی زبان بھی تبدیلی کا باعث بنتی ہے۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کرتے ہوئے جہاں موضوعاتی حوالے سے چند اشتراکات ہیں وہاں افتراکات بھی موجود ہیں۔ اسی طرح زبان کے تناظر میں بھی اشتراکات زیادہ ہیں تاہم چند مقامات پر ڈرامائی تشکیل کے وقت افتراکات بھی دکھائی دیتے ہیں اور یہ تمام اشتراکات و افتراکات لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ کے تناظر میں کیے گئے ہیں۔

لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ کو دیکھا جائے تو اس کے مطابق جب کسی کہانی کو ڈرامے کی شکل میں تبدیل کیا جاتا ہے تو اس کا مرکزی موضوع وہی ہوتا ہے، جو اس کہانی میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں زیادہ ردوبدل کرنا کہ اس کہانی کی اصل موضوعاتی شکل تبدیل ہو جائے، کسی طور ممکن نہیں ہے۔ ان ڈراموں میں ڈرامانگاروں نے موضوعاتی سطح کے ساتھ ساتھ زبان کی سطح پر بھی لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ کو ملحوظِ خاطر رکھا ہے۔ زبان میں چند تبدیلیاں نظر آتی ہیں لیکن وہ آٹے میں نمک کے برابر ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کو ڈرامے کی شکل میں تبدیل کرتے ہوئے ان ڈرامائی تشکیل کرنے والے ادبا نے لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ کے بتائے گئے اصول و ضوابط کو خصوصی اہمیت دی ہے۔

حوالہ جات

1۔ http://youtube.com.Ehsan. 9:00 PM 02 Dec 2023

2۔ Ibid

3۔ Ibid

4۔ http://youtube.Akamdulliah 10:00 PM 03 Dec 2023

5۔ Ibid

6۔ Ibid

7۔ Ibid

8۔ Ibid

9۔ http://youtube.Baity Baitian 10:00 PM 03 Dec 2023

10۔ Ibid

11۔ Ibid

12۔ Ibid

13۔ http://youtube.com.Pahraon ki baraf. 11AM 05 dec 2023

14۔ Ibid

15۔ Ibid

16۔ http://youtube.com.Sat Bhiraie 02:PM 08 Dec 2023

17۔ Ibid

18۔ Ibid

19۔ http://youtube.com.sifarish 12 PM 12 Dec 2023

20۔ Ibid

21۔ Ibid

22۔ Ibid

23۔ http://youtube.com 04 PM 14 Dec 2023

24۔ Ibid

25۔ http://youtube.com. Ghar sr Ghar tk 04 PM 16 Dec 2023

26۔ Ibid

27۔ Ibid

28۔ Ibid

۲۹۔ احمد ندیم قاسمی، نیلا پتھر، غالب پبلشرز، لاہور، ص۱۸۔۱۷

۳۰۔ احمد ندیم قاسمی، برگ حنا، ناشرین، لاہور، ص۱۵

۳۱۔ ایضاً، ص۳

۳۲۔ احمد ندیم قاسمی، سناٹا، اساطیر، لاہور، گیارھواں ایڈیشن، ص۴۵

۳۳۔ ایضاً، ص۵۰

۳۴۔ ایضاً، ص۴۷

۳۵۔ سبینہ اویس، احمد ندیم قاسمی کی نثر نگاری کا تنقیدی جائزہ (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی اردو)، مخزونہ: شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور، ص۱۸۷

36۔ http://youtube.com. Ghar sr Ghar tk 04 PM 16 Dec 2023

37۔ Ibid

38۔ Ibid

۳۹۔ احمد ندیم قاسمی، بازارِ حیات، اساطیر، لاہور، ص۱۰۶۔۱۰۵

۴۰۔ ایضاً

۴۱۔ احمد ندیم قاسمی، بازارِ حیات، ص۹۷

۴۲۔ احمد ندیم قاسمی، کپاس کا پھول، ص۴۷

۴۳۔ ایضاً، ص۴۹

۴۴۔ ایضاً

45۔ http://youtube.com. Ghar sr Ghar tk 04 PM 16 Dec 2023

46۔ Ibid

۴۷۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، ص۱۱

باب چہارم

ڈرامے اور افسانے کے واقعات، پلاٹ اور مکالمات کی پیشکش کا تقابلی جائزہ

افسانوی ادب کی بنیاد کہانی پر ہوتی ہے۔ کسی بھی افسانوی ادب کی صنف میں قصہ یا کہانی کو کلیدی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ افسانے اور ڈرامے میں کہانی، قصہ اور واقعہ کا ہونا ضروری ہوتا ہے۔ اسی طرح افسانے اور ڈرامے میں پلاٹ کو بھی خصوصی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ پلاٹ در حقیقت وہ کینوس ہے جس پر واقعات مختلف نقوش کی مانند ابھرتے ہیں اور ان نقوش کو جوڑ کر کہانی مکمل ہوتی ہے۔ پلاٹ ہی سے کہانی کے شروع، درمیان اور اس کے اختتام میں ایک رشتہ قائم رہتا ہے۔ پلاٹ میں اس بات کا خاص خیال رکھنا پڑتا ہے کہ واقعات کی ترتیب میں کہانی کا تسلسل ٹوٹنے نہ پائے۔ کیونکہ ایسی جو واقعات کے ربط و تسلسل کو قائم کرے، قاری کے اذہان و قلوب پر گہرا اثر چھوڑتی ہے۔ پلاٹ ایک طرح سے افسانوی ادب میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی طرح مکالمہ اس گفتگو کو کہا جاتا ہے جو کرداروں کے درمیان ہوتی ہے اور اس گفتگو ہی سے کرداروں کے ظاہر و باطن پر نظر پڑتی ہے۔ مکالمے کو بھی افسانوی ادب میں اہم جزوِ ترکیبی تصور کیا جاتا ہے کیونکہ یہ مکالمات کرداروں کی تخلیق و تعبیر میں خاص اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ مکالمے کے وسیلے ہی سے کرداروں کے صحیح جذبات واحساسات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

اگر احمد ندیم قاسمی کے افسانوی ادب کے ان افسانوں کی بات کریں جو قاسمی کہانی کے لیے منتخب ہوئے تو ان میں لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ کا استعمال سلیقے سے کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں اگر مکالمات، واقعات اور پلاٹ کا جائزہ افسانوں اور ڈراموں میں لیا جائے تو ان کے اشتراکات اور افتراکات کا تقابل کیا جاسکتا ہے۔ مذکورہ افسانوں اور ڈراموں کے واقعات، مکالمہ نویسی اور پلاٹ کی پیش کش کا تقابلی جائزہ ان الفاظ میں پیش کیا گیا ہے:

(۱) افسانے میں واقعات، پلاٹ اور مکالمات کی پیش کش

احمد ندیم قاسمی کے چند لاجواب اور مشہور افسانوں کو ڈرامائی شکل میں ڈھال کر پیش کیا گیا ہے اور انھیں ''قاسمی کہانی'' کا نام دیا گیا۔ ذیل میں احمد ندیم قاسمی کے ان منتخب افسانوں کے واقعات، پلاٹ اور مکالمات کا تحقیقی انداز میں مطالعہ کیا گیا ہے:

احسان

افسانہ ''احسان'' میں احمد ندیم قاسمی نے چند واقعات پیش کیے ہیں۔ ان میں پہلا واقعہ اویس نامی نوجوان کی صبیحہ قریشی نامی لڑکی سے ملاقات کا واقعہ ہے۔ صبیحہ کے والد قریشی صاحب بیمار تھے تو ان کی اکلوتی بیٹی نے اپنے پڑوسی اویس کی مدد لی اور اسے ایک بڑا احسان قرار دیا جس کو اویس نے خندہ پیشانی سے قبول کیا۔ پھر ملاقاتوں کا یہ سلسلہ چل نکلا اور اویس ان کی مدد کرتا رہا اور اسی دوران اسے صبیحہ سے محبت ہونے لگی۔ صبیحہ نے اسے ایک دفعہ دوست ہونے کے ناتے شادی کے لیے مناسب رشتہ ڈھونڈنے کا کہا تو اویس بے حد خوش ہو گیا لیکن اویس کی امیدوں پر اس وقت پانی پھر گیا جب اس کا اشارہ ایک سنجیدہ اور پختہ عمر کے مرد کی طرف ہو گیا۔ محبت اور احسان کے جذبے میں امتیاز کرتا یہ واقعہ نہایت اہم ہے۔

اسی افسانے میں صبیحہ نے ایک اور واقعہ بھی اویس کو سنایا ہے۔ اس نسوانی کردار نے اپنے بھائیوں کی مادیت پرستی اور بے مروتی کا قصہ سنایا ہے۔ اس کے دو بھائی روزگار کے حصول کے لیے خلیجی ملک چلے گئے اور دولت کے نشے میں ایسے ڈوبے کہ والدہ کی وفات اور والد کی علالت کے باوجود بھی واپس نہ آ سکے۔ اس اندوہ ناک واقعے کو انھوں نے دکھ بھرے انداز میں سنایا ہے۔ ذیل کا اقتباس اس سلسلے میں خصوصی توجہ کا حامل ہے:

> ''امّی کا انتقال ہوا اور ابّا جی نے انہیں اس حادثے کا تار بھجوایا تو دونوں کی طرف سے ایک ہی جوابی تار آیا جو صرف ایک لفظ پر مشتمل تھا... ''سوری''... ''سوری'' آپ جانتے ہیں کہ ''افسوس ہے'' کی انگریزی ہے۔ ابّا جی ہر روز اُٹھ کر اور ہر روز سونے سے پہلے مجھ سے پوچھتے تھے کہ صابی، تمہارے ان بھائیوں کو کس پر افسوس ہے؟ اپنی ماں کی موت پر افسوس ہے یا وہ کہنا چاہتے ہیں کہ افسوس ہم اتنے بڑے حادثے پر بھی اپنی دولت کی مشینیں روکنے سے اور پاکستان آنے سے قاصر ہیں۔ میرے یہ دونوں بھائی مجھ سے بڑے ہیں۔ شروع شروع میں خط لکھتے رہے۔ پھر وہیں شادیاں کر لیں اور خط بند کر دیئے۔ اب کسی آتے جاتے کے ہاتھ سلام دُعا بھجوا دیتے ہیں۔ ابھی دو ہفتے پہلے مجھے انہوں نے ایک تسبیح بھیجی تھی جس سے بہتر تسبیح میں یہیں اپنے شہر کے بازار سے دو روپے میں خرید چکی ہوں۔ سو

اویس صاحب' میں ان بھائیوں کی بہن ہوں اور یاد رکھئے' یہ میرے سگے بھائی ہیں
مگر دولت تو سگوں کو بھی سوتیلا بنا دیتی ہے۔"(۱)

اس افسانے کا پلاٹ انتہائی سادہ ہے۔ پوری کہانی میں وحدت تاثر کی کیفیت بیان کی گئی ہے۔ واقعات کی ترتیب میں تسلسل ہے۔ کہانی کو پڑھتے ہوئے قاری کسی بھی قسم کے ابہام کا شکار نہیں ہوتا۔ یہ اکہرا پلاٹ ہے جس میں کہانی کا تانابانا مصنف نے نہایت عمدگی اور باریک بینی سے کام لیتے ہوئے بنا ہے۔

اس افسانے کے بیشتر مکالمات بڑے دل چسپ ہیں۔ یہ مکالمات دونوں مرکزی کرداروں کی سوچ کی مکمل عکاسی کرتے ہیں۔ ان مکالموں سے واقعات اور افکار کا پتا بھی چلتا رہتا ہے۔ افسانے کے عنوان اور مرکزی موضوع کا ذکر افسانے کے درج ذیل مکالمات سے بخوبی ہوتا ہے:

""مَیں نے اس ہاتھ کے انگوٹھے اور انگشتِ شہادت کی پوروں کے درمیان تھما ہوا نسخہ اور ایک روپے کا نوٹ لیا اور کہا!"میں ابھی حاضر ہوتا ہوں۔"

"جی شکریہ"۔ آواز کو شعوری طور پر دبا کر سرگوشی بنا دیا گیا تھا۔

عام سی دوا تھی۔ میں دو گولیاں لے کر فوراً پلٹا اور ایک بار پھر دروازے پر کھنکارا۔

"ارے! اتنی جلدی"! ہاتھ چادر کے ایک طرف سے باہر آیا۔"خُدا آپ کا بھلا کرے۔ آپ نے بڑا احسان کیا ہے"۔

"احسان!" میں نے حیرت سے کہا اور گولیاں نسخے سمیت ہتھیلی پر رکھ دیں۔ "احسان کا وزن تو بہت بھاری ہوتا ہے بی بی۔ ان دو گولیوں کا وزن تو احسان کے وزن کے پاسنگ بھی نہیں۔"

"جی میں گولیوں کے وزن کی بات نہیں کر رہی ہوں۔" آواز آئی۔"ایک اجنبی کے لیے چھت سے اترنے، یہاں آنے اور دوا لانے کا اپنا ایک وزن ہے۔ آپ نے احسان کیا ہے اس لیے وزن کو محسوس نہیں کر رہے ہیں۔ میں نے احسان لیا ہے اس لیے میری گردن احسان کے بار سے جھکی ہوئی ہے۔ بہت بہت شکریہ۔"(۲)

اس افسانے کے مکالمات بڑے جاندار ہیں اور ان مکالمات میں رومانوی جذبات واحساسات کی عکاسی واضح انداز سے ہوتی ہے۔ ان مکالموں میں کہیں بھی پھکڑ پن اور بوریت کا احساس نہیں ہوتا بل کہ سادگی اور اصلیت کا عنصر واضح جھلکتا ہے۔

الحمدللہ

افسانہ بعنوان ''الحمدللہ'' میں کئی واقعات کو بیان کیا گیا ہے، ان میں شادی سے قبل مولوی ابل کے حالات وواقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ شادی سے قبل ان کی زندگی کی ٹھاٹھ اور شان وشوکت کے واقعات افسانے کے آغاز میں قلم بند کیے گئے ہیں۔ شادی کے بعد ان کے ہاں اولاد کی کثرت اور معاشی تنگدستی کے واقعات کو بھی اسی افسانے میں بیان کیا گیا ہے جب موچی سے مہنگا جوتا خریدا گیا اسی طرح نمازیوں کی تعداد کم ہونے اور اس کی بیوی کی شکایت کے واقعہ کو بھی اس میں بیان کیا گیا ہے۔ اسی طرح شہر سے شمیم احمد کی گاؤں میں کپڑے کی دوکان کھولنے اور مولوی ابل کی بیٹی کا ہاتھ مانگنے کے واقعے کو بھی اسی افسانے میں بیان کیا گیا ہے۔ مہرن النسا کی شادی، اس کے ہاں بیٹے کی پیدائش، مولوی ابل کی معاشی تنگدستی اور اس سے جڑے دیگر مسائل کے ساتھ ساتھ چودھری کی وفات اور مولوی ابل کی خوشی کے واقعات ترتیب سے افسانے میں بیان ہوئے ہیں۔

اس افسانے میں پلاٹ کو اکہرا رکھا گیا ہے۔ پورے افسانے میں پلاٹ کو سادگی سے ترتیب دیا گیا ہے۔ چونکہ کردار کم تراشے گئے ہیں اور صرف ایک ہی مرکزی کردار کے گرد پوری کہانی تراشی گئی ہے، اس لیے پلاٹ کو بھی گنجلک نہیں بنایا گیا بل کہ سادگی سے پلاٹ سامنے آتا ہے۔ اس افسانے کے پلاٹ میں کوئی جھول نظر نہیں آتا بلکہ انھوں نے پلاٹ کو اس سلیقے اور روانی سے ترتیب دیا ہے جیسے موتیوں کی ایک لڑی ہوتی ہے۔ تمام واقعات کی ترتیب بھی احسن انداز میں لگائی گئی ہے۔

اس افسانے کے مکالمے بڑے جاندار ہیں جن میں ایک قدامت پسند مولوی کی زندگی کی گہری عکاسی ہوتی ہے۔ افسانے کے مکالموں سے قاری مولوی ابل کی سوچ اور طرز زندگی سے متعلق جان کر مختلف جذبات کا شکار ہو جاتا ہے۔ ان میں غم، غصے، مایوسی، حیرت وغیرہ کے جذبات شامل ہیں۔ مولوی ابل اور چودھری فتح داد کے مابین عقیدت اور امام ومقتدی کا رشتہ ہوتا ہے اور دونوں میں گہری وابستگی ہوتی ہے۔ دونوں جب آپس میں ملتے ہیں تو ان کے مکالمات میں ان کی نفسیات اور سوچ سے متعلق آگاہی ہوتی ہے۔ اس حوالے سے ذیل کا اقتباس نمایاں ہے جس میں مولوی ابوالبرکات اور چودھری فتح داد کا مکالمہ ہوتا ہے:

''''''بیٹیاں کیسی ہیں قبلہ؟''

''الحمدللہ۔ اچھی ہیں، دعا گو ہیں۔'' مولوی ابل نے جواب دیا۔

''سنا ہے بہت پیغام آرہے ہیں؟'' چوہدری نے پوچھا۔

مولوی ابل ابھی تک یہ سمجھے بیٹھا تھا کہ لڑکیوں کے پیغام طرفین کے درمیان سربستہ رازوں کی حیثیت رکھتے ہیں وہ یہ نہیں جانتا تھا کہ جوانی کا ڈنکا پٹتا ہے۔ تو کوئی راز راز نہیں رہتا۔ چونک کر بولا۔ ''جی ہاں بہت آرہے ہیں۔''

''پھر؟ کوئی فیصلہ فرمایا آپ نے؟'' چوہدری مسلسل ابل کی طرف دیکھے جارہا تھا۔

مولوی ابل گھبرا سا گیا۔ کچھ کہنے کے لیے ہونٹ کھولے مگر محسوس کیا کہ اچانک تالو زبان اور حلق خشک ہو گئے ہیں۔ کچھ نگل کر بولا جی فیصلہ میں کیا کروں۔ یہ تو اللہ جل شانہٗ کرے گا۔ جس خالی ڈھنڈار گھر میں خلال کے لیے تنکا تک نہ ملے وہاں بیٹیوں کے رشتے کون طے کرتا پھرے۔''

''تو قبلہ کیا میں مر گیا ہوں؟'' چوہدری فتح داد کی آواز میں گھبراہٹ تھی۔

''آپ کے دشمن مریں۔'' مولوی ابل فوراً اٹھا۔ آپ اللہ جل شانہٗ کے فضل سے تندرست ہو جائیں تو پھر بیٹھ کر طے کرلیں گے۔''

''جی ہاں۔'' چوہدری نے ہمدردانہ انداز میں کہا۔ ''فوراً طے ہونا چاہیے، گھر میں جوان لڑکی بیٹھی ہو تو ایک ایک دن صدی بن جاتا ہے۔ اللہ تعالیٰ سب سامان کردے گا۔ وظیفہ تو باقاعدہ پہنچ رہا ہے نا؟''

''جی ہاں۔'' مولوی ابل نے جواب دیا۔ ''باقاعدہ۔''

''اللہ قبول فرمائے۔'' چوہدری فتح نے آہستہ سے دعا کی۔

''آمین۔'' مولوی ابل نے عادتاً اس دعا کی تائید کردی۔''(۳)

اس مکالمے میں مولوی ابل کی مفلسی اور مجبوری سے متعلق آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ دوسری طرف چودھری فتح داد کی محبت، مخلصی اور سخاوت و فیاضی کی حامل طبیعت سے متعلق بھی آگاہی ملتی ہے۔ اسی طرح زیب النسا اور مولوی ابل کے مابین ہونے والے مکالمے بھی موضوع کی مناسبت سے بڑے جاندار اور پر اثر ہیں

جن میں انھوں نے اپنی مشکلات کو بیان کیا ہے۔ ان مکالموں سے میاں بیوی کی وفا شعاری، مہر و محبت اور ایثار جیسے جذبات واحساسات کی عکاسی کمال مہارت سے ہوتی ہے اور ان کرداروں کی سوچ بھی واضح طور سے عیاں ہو جاتی ہے۔

بیٹے بیٹیاں

افسانہ بعنوان "بیٹے بیٹیاں" ازدواجی ناہمواریوں، دیہی زندگی، وٹہ سٹہ کے نظام، بے جوڑ شادیوں اور طبقاتی تقسیم کے موضوعات پر لکھا گیا اہم ترین افسانہ ہے۔ اس افسانے میں بھی چند دل چسپ واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ ان میں ہادی کمہار کی بیٹی کے لیے مناسب رشتہ تلاش کرنے کا واقعہ نمایاں ہے۔ اس واقعے میں ہادی کمہار اپنی بیٹی نازو کے لیے رشتہ تلاش کرنے کے لیے بیگو کمہار کے گھر جاتا ہے۔ بیگو کمہار سے اس کی دل چسپ ملاقات کا واقعہ بڑے دل چسپ انداز میں سنایا گیا ہے۔ اس واقعے میں افسانہ نویس نے بیگو اور ہادی کے مابین رشتے پر ہونے والی نوک جھونک اور بعد ازاں اسی رشتے پر سمجھوتے کو بیان کیا گیا ہے۔ بیگو اور ہادی وٹہ سٹہ پر راضی ہو جاتے ہیں اور یوں ایک بے جوڑ شادی کو عمل میں لایا جاتا ہے۔ اسی طرح اس افسانے میں مراد سے جڑے واقعات کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ مراد لاہور سے غیر اخلاقی جنسی حرکات و سکنات کی وجہ سے نکالا جاتا ہے اور گاؤں آکر بھی وہ ایسی ہی اخلاق باختہ عادات و اطوار کا شکار ہو جاتا ہے۔ اسی طرح اس افسانے میں غیرت کے نام پر ہونے والی لڑائیوں کا ذکر بھی کیا گیا ہے اور وہ واقعہ بھی بیان کیا گیا ہے جب مراد کے پیچھے گاؤں کے لوگ لاٹھیاں لے کر لگ جاتے ہیں اور اسے مارنے کی سنگین دھمکیاں بھی دیتے ہیں ۔ اس واقعے کو مذکورہ افسانے میں ان الفاظ میں بیان کیا گیا ہے:

> "اس دوران میں یہ غضب بھی ہو گیا کہ ایک روز مراد نوری دھوبن سے باتیں کرتا ہوا پکڑا گیا، نوری کے بھائیوں نے اس کا پیچھا کیا اور اگر سب کمہار مراد کی مدد کو نہ آنکلتے، تو دھوبی مراد کے گھر میں گھس کر اس کی دھجیاں اڑا دیتے۔ اس روز صوبیدار نے ہادی کو بلا کر کہا، کہ اگر آج کے بعد مراد نے کوئی ایسی حرکت کی، تو اس سے برا کوئی نہیں ہو گا۔
>
> "اپنے اس پلے ہوئے سانڈ کی فوراً کہیں شادی لگاؤ۔ صوبیدار نے کہا۔ "ورنہ یہ قتل ہو گا یا جیل جائے گا۔"(۴)

افسانے کے آخر میں مراد کے لیے مختلف دیہات کے گھرانوں سے رشتے تلاش کرنے، مختلف لڑکیوں کے والدین کے صریح انکار اور اس کے بعد شرفی کو ہادی کمہار کی طرف سے طلاق دیئے جانے جیسے واقعات کو بھی کمال ہنر مندی سے پیش کیا گیا ہے۔

اس افسانے کا پلاٹ بھی رواں ہے جس طرح بہتی ہوئی ندی۔ اس افسانے کے پلاٹ کو بھی گنجلک بنانے سے احتراز کیا گیا ہے۔ افسانے میں ایک ہی پلاٹ کو سامنے لایا گیا ہے۔ کہانی میں پلاٹ کی اہمیت کافی زیادہ ہوتی ہے۔ اس پورے افسانے میں بھی واقعات کو اس سلیقے سے ترتیب دیا گیا ہے کہ کہانی روانی کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔

افسانے کے مکالمے بڑے جاندار اور پر کشش ہیں۔ مکالموں میں برجستگی پیدا کرنے کے لیے پنجابی الفاظ کا سہارا بھی لیا گیا ہے۔ اس افسانے کا مکانی اعتبار سے پس منظر دیہات سے تعلق رکھتا ہے، اسی لیے دیہی زبان میں مکالموں کی ادائیگی کرائی گئی ہے۔ افسانے میں ہادی کمہار اور اس کے بیٹے مراد کے مکالمے بھی کہانی کو آگے بڑھانے کے لیے مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اس حوالے سے درج ذیل اقتباس نمایاں ہے:

> ''بکتا ہے۔'' مراد بولا۔ ''خود جو کچھ کرتا پھر رہا ہے' وہ میں بتادوں تو عالم علی کو دنیا کی نظروں سے چھپنے کے لیے کنوئیں میں کود جائے اور خود عالم علی کہاں کا فرشتہ ہے۔ اس کے بیٹے نے مجھے اس کے سارے کرتوتوں کے قصے سنائے ہیں۔''
>
> ''تم کمہار ہو۔'' بیٹے کو ڈانٹنے کے لیے ہادی کو صرف یہی الفاظ سوجھ سکے۔ مراد فوراً بولا۔ ''کمہار کا بیٹا ہوں اس لیے کمہار نہیں کہلاؤں گا' تو کیا ملک کہلاؤں گا۔''(۵)

درج بالا درحقیقت طبقاتی کش مکش کی عکاسی کرتا ہے۔ اس میں بتایا گیا ہے کہ دیہات میں زمیندار طبقہ کافی اثر ورسوخ کا حامل ہوتا ہے اور کسانوں، ہاریوں اور چھوٹے طبقات کو مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اسی طرح افسانے میں ہادی کمہار اور بیگو کمہار کے مکالمے بھی جاندار ہیں جو ان کی مخصوص ذہنیت کی ترجمانی بڑے موثر انداز میں کرتے ہیں۔ اس حوالے سے وٹہ سٹہ اور بے جوڑ شادیاں کرنے کے حوالے سے بھی اقتباسات کافی نمایاں ہیں۔ ہادی کمہار اور نادر کے مکالمے بھی بڑے جاندار ہیں جن میں بھی ازدواجی معاملات اور ضعیف الاعتقادی کے موضوعات کو بیان کیا گیا ہے۔ شرفی اور ہادی کمہار کے مکالمات میں بھی دیہی سماج کی غمازی ہوتی ہے۔ یہ افسانہ مکالماتی اعتبار سے احمد ندیم قاسمی کے دیہی پس منظر میں تخلیق کیے جانے والے مکالمات میں نمایاں ہے۔

پہاڑوں پر برف

اس افسانے میں ایک ادیب اور افسانہ نویس کی ایک خوبرو بھکارن میں دل چسپی لینے اور اس کی یادوں میں گم ہو جانے کے واقعات کو مفصل طور سے بیان کیا گیا ہے۔ افسانے میں ایک ادیب افسانہ لکھنے کی کوشش کرتا ہے مگر اسے کامیابی حاصل نہیں ہو پاتی اور وہ پریشان ہو جاتا ہے۔ اسی اثنا میں وہ شہر کے شور اور ایک بھکارن کی آواز سے اکتا جاتا ہے۔ اسی طرح افسانے میں اس بھکارن کے بار بار اس ادیب کے گھر آنے اور اس کی ذہنی و نفسی کش مکش کو بیان کیا گیا ہے۔ اسی طرح افسانے میں ردی والے کی آواز اور اس کے اثرات کو بھی واقعاتی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اس بھکارن کے گھر آنے اور اس سے جڑے واقعات کو افسانے میں ان الفاظ میں بیان کیا گیا ہے:

> ''ایک دم وہ ساری کی ساری اندر آگئی۔ میں اپنے حکم کی اتنی بھرپور تعمیل کے لیے بالکل تیار نہیں تھا۔ میں نے ایک آنہ اتنی تیزی سے اس کی بے حد گلابی ہتھیلی پر گرا دیا جیسے وہ آنے کے انتظار میں ذرا دیر اور اسی طرح میرے سامنے کھڑی رہی تو میں کھڑکی میں سے کود جاؤں گا۔ مگر وہ آنہ لے کر بھی اسی طرح کھڑی رہی۔ میں نے گھبرا کر اس کی طرف دیکھا تو وہ شیلف پر رکھے ہوئے مٹی کے ایک کھلونے کو دیکھ رہی تھی۔''(۶)

اس کے علاوہ مذکورہ افسانے میں بھکارن کے کئی دن کی غیر موجودگی اور اس وجہ سے ادیب کے دل میں پیدا ہونے والی بے قراری کے واقعات کو بھی سپردِ قلم کیا گیا ہے۔ افسانے میں ادیب کے اپنے ذاتی اور گھریلو ملازم سے استفسار کے واقعے کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اسی طرح جب بھکارن دوشیزہ کئی دن کے بعد آتی ہے تو اس کے بعد ادیب کے عجیب و غریب رویے اور واقعات کو بھی کھل کر بیان کیا گیا ہے۔ ادیب اسے کئی دنوں کے بعد آنے پر کھری کھری سناتا ہے تو وہ کئی روپے ملنے پر نہ آنے کی وجہ بیان کرتی ہے۔ جس پر ادیب اشتعال میں آجاتا ہے اور کئی سو روپے دے کر اسے دوبارہ نہ آنے کا کہتا ہے اور اسے دور جانے کا حکم دیتا ہے جس پر بھکارن دوشیزہ اس عجیب و غریب رویے پر حیراں دکھائی دیتی ہے۔

اس افسانے کا پلاٹ بھی سادہ ہے۔ اس میں خود کلامی کا انداز زیادہ ملتا ہے۔ پوری کہانی صرف دو کرداروں کے گرد گھومتی ہے۔ ان میں ادیب اور بھکارن شامل ہیں اور دو کردار سرسری انداز میں سامنے آتے ہیں۔ ان میں ردی والا اور ادیب کا ملازم شامل ہیں۔ واقعات کی ترتیب منطقی نظر آتی ہے اور پلاٹ کو پیچیدہ شکل نہیں دی گئی۔ افسانے کا مطالعہ

کرتے ہوئے کہیں بھی پلاٹ ڈھیلا دکھائی نہیں دیتا بل کہ پلاٹ کی چستی پورے افسانے میں اول تا آخر برقرار رہتی ہے۔

اس افسانے کے مکالمات میں بھی برجستگی نظر آتی ہے۔ افسانہ نویس نے دو مختلف شعبہ ہائے زندگی سے تعلق رکھنے والے افراد اور جنس اور طبقات کے لحاظ سے مختلف افراد کے مابین مکالمے تخلیق کرتے ہوئے خاصی مہارت دکھائی ہے۔ اس تناظر میں بھکارن اور ادیب کے مکالمے نہایت اہم مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ذیل کا اقتباس مکالماتی انداز کی عمدہ مثال ہے:

> ”خدا کی راہ میں ایک آنہ دے دے سخی، تیرا بچہ جیوے۔“
> میں کچھ ایسے لہجے میں بولا جیسے وہ باقاعدہ میرے نکاح میں ہے اور میں اس سے ہر قسم کی جواب طلبی کرسکتا ہوں۔ تم اتنے دنوں کہاں تھیں؟ میں نے ڈانٹ کر پوچھا، کیا تمہیں معلوم ہے کہ آج تم پورے ایک ہفتہ کے بعد میرے پاس آئی ہو۔۔۔ بولو، کہاں تھیں تم؟ میں کڑکا۔ میں یہیں تھی بابو۔ اور کہاں تھی۔ وہ بچے کی طرح بولی۔ تو پھر تم ایک ہفتے تک آئیں کیوں نہیں؟ میں نے اسی لہجے میں پوچھا۔ اور وہ بولی: میں اٹھنی جو لے گئی تھی سخی۔ ایک آنہ ایک دن کا باقی سات آنے سات دنوں کے۔ آج آٹھواں دن تھا تو آگئی۔“(۷)

افسانے میں ردی والے، تانگے والے اور ادیب کے ذاتی ملازم کے ساتھ مکالماتی گفتگو بھی خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح ادیب اور اس کے ملازم کے مابین ہونے والے مکالمے میں دونوں کرداروں کی سوچ اور سماج سے متعلق ان کے تجربات کی عکاسی کمال مہارت سے کی گئی ہے۔ یہ افسانہ ادیب اور ایک بھکارن کے مکالموں کے تناظر میں اپنی مثال آپ ہے اور قاری کی بھرپور توجہ حاصل کرنے میں کامیاب ٹھہرتا ہے۔

ست بھرائی

افسانہ بعنوان ”ست بھرائی“ دل چسپ واقعات سے بھرپور ہے۔ اس افسانے میں چودھری عبداللہ کے گھر بیٹی کی پیدائش، ست بھرائی کے ساتھ کیے جانے والے لاڈ پیار اور اس کے بچپن اور لڑکپن کی حرکات وسکنات کو کمال مہارت سے بیان کیا گیا ہے۔ افسانے میں ست بھرائی کے بیمار ہونے اور حکیم صاحب کے علاج کے دل چسپ واقعے کو بھی احسن طریقے سے قلمبند کیا گیا ہے۔ حکیم نے ست بھرائی کے بیمار ہونے پر اسے نرم غذا کا مشورہ دیا مگر ست بھرائی

نے بچوں کی طرح ضد کی اور گھی میں ڈبویا ہوا پڑا تھا کھالیا جس سے اس کی بیماری میں شدت آگئی۔ حکیم صاحب نے اس بات پر چودھری عبداللہ اور اس کی اہلیہ نیکاں کو خوب ڈانٹا اور ست بھرائی کی بیماری کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا جس سے ست بھرائی کے والدین بے ہوش ہو گئے۔ اس واقعے کو انھوں نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

> ''ان کی بے ہوشیوں' بڑبڑاہٹوں اور رت جگوں کا یہ سلسلہ ہفتے بھر تک جاری رہا۔ بالی نے یہ خبر سنی تو اپنے گاؤں سے بھاگی آئی' علاقے بھر میں یہ بات مشہور ہو گئی کہ بخار بیٹی کے ہوا ہے اور گرمی ماں باپ کے دماغوں میں چڑھ گئی ہے۔ بیٹیاں اپنے ماں باپ کی ذرا سی گھرکی سن کر فوراً کہنے لگیں۔ ''ایک وہ بھرائی ہے خوش نصیب اور ایک ہم ہیں کم بختیں کہ کٹورے سے ذرا سی لسّی چھلک گئی اور ماں باپ جان کو آگئے۔''ہل چلاتے ہوئے کسانوں اور حقّہ پیتے ہوئے چوپالیوں سے لے کر تھانے کے سپاہیوں اور تحصیل کے محرروں تک ہیں یہ بات یوں مشہور ہو گئی جیسے کہیں آٹھ ٹانگوں والا بچھڑا پیدا ہو گیا ہے۔''(۸)

افسانے میں ست بھرائی کے معاشقے اور اس کے والدین کی ڈانٹ ڈپٹ کو بھی مفصل انداز میں موضوع بنایا گیا ہے۔ اسی طرح ست بھرائی کے لیے آنے والے رشتوں، ست بھرائی کے گھر سے بھاگ کر شادی کرنے اور اس کے والدین کے کہرام کے واقعات بھی افسانے کا حصہ ہیں۔ افسانے کے آخری حصے میں ست بھرائی کے ہاں پہلے بچے کے جنم اور اس کے والدین کی بیٹی کی محبت کی وجہ سے گاؤں سے رات کو چوری چھپے ست بھرائی کے ہاں جانے جیسے واقعات کو بھی دل چسپ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔

مذکورہ افسانہ بے حد چست پلاٹ کا حامل ہے۔ افسانے کے مطالعے کے دوران کہیں بھی قاری کو یہ احساس نہیں ہوتا کہ افسانہ نگار کے ہاتھوں سے کہانی کا کوئی سرا نکل رہا ہے۔ اس افسانے کی پوری کہانی ست بھرائی کے گرد گھومتی ہے اور تمام واقعات کو انھوں نے ایک دوسرے کے ساتھ جوڑ کر پیش کیا ہے اور کہیں بھی خلا کا احساس تک نہیں ہوتا۔ اس افسانے کے پلاٹ کو بھی عمدہ اور چست پلاٹ قرار دیا جا سکتا ہے۔

افسانے میں ست بھرائی کے مکالمات بھی جاندار ہیں۔ اس کے والدین کی طرف سے ضرورت سے لاڈ پیار نے اسے حد سے زیادہ ضدی بنا دیا تھا اور اسی وجہ سے اس کے مکالموں میں بھی یہی کیفیت نظر آتی ہے۔ دیہی سماج میں گانا بجانا کو بھی معاشرتی اقدار کے منافی تصور کیا جاتا ہے۔ اس معاملے پر ست بھرائی اور اس کے والدین کے مابین ہونے والی نوک جھونک کو مکالمے کی شکل دی گئی ہے جس کا ذکر یوں کیا گیا ہے:

”عبداللہ نے کہا۔ ”دیکھو بیٹی۔ یوں گایا نہ کرو۔“
”کیوں؟“ بھرائی نے پوچھا۔
”اچھا نہیں ہوتا۔“ عبداللہ نے ازلی و ابدی دلیل دی۔
”کیوں اچھا نہیں ہوتا؟“ بھرائی نے اسی لہجے میں پوچھا۔
”بس نہیں اچھا ہوتا بیٹی۔“ ماں نے فیصلہ سنایا۔
”کیوں؟“ بھرائی بولی۔ ”ہم تو گائیں گے۔“
عبداللہ گردن کو ”حد ہے“ کی جنبش دے کر رہ گیا۔
اور نیکاں نے ہنس کر کہا۔ ”میری بیٹی کتنی پیاری لگتی ہے ضد کرتے ہوئے۔“““(۹)

اس افسانے میں حکیم صاحب اور ست بھرائی کے والدین کے درمیان ہونے والے مکالمے بھی قاری کی توجہ کا باعث بنتے ہیں۔ ان مکالمات میں حکیم صاحب جابجا سخت زبان اور گالیاں نکالتے نظر آتے ہیں۔ اسی طرح شابی اور ست بھرائی کے مکالمے بھی بڑے جاندار ہیں اور دیہی معاشرت میں نوجوان لڑکیوں کے جذبات و احساسات کی عکاسی کرتے ہیں۔ یہ مکالمے بڑے جاندار ہیں اور قاری پر گہرا تاثر چھوڑتے ہیں۔

سفارش

افسانہ بعنوان ”سفارش“ میں فیکے کوچوان کے والد کی بیماری اور اس سے جڑے واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ اس افسانے میں بابو جی نامی کردار جب تانگے والے کے اڈے پر جاتا ہے تو اس کی ملاقات فیکے نامی کوچوان سے ہوتی ہے جو اسے خاصا پریشان نظر آتا ہے، وہ اس سے اس کی پریشانی سے متعلق استفسار کرتا ہے تو وہ اپنے باپ کی آنکھ کی بیماری، مصری بازار کے نیم حکیم سے ملنے والے سرمے، سرکاری ہسپتال میں داخلے، آپریشن سے انکار اور بعد ازاں آپریشن ہو جانے کے واقعات سے بابو جی کو آگاہ کرتا ہے۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ تمام واقعات فیکے نامی کوچوان کی زبان سے سنائے گئے ہیں اور اسی لیے واقعات میں جذباتیت بھی نظر آتی ہے۔ ایک واقعہ فیکے کوچوان کی زبانی افسانے کے پہلے حصے میں یوں بیان کیا گیا ہے:

”لال لال تو وہ ہر وقت رہتی تھی۔ اور اس میں سے پانی بہتا رہتا تھا۔ آپ تو جانتے ہیں۔ آپ تو بابا کے ساتھ کئی بار تانگے پر بیٹھے ہیں۔ تو بابو جی کل کیا ہوا کہ بابا مصری شاہ میں سے گزرا تو سانڈے کا تیل بیچنے والا ایک حکیم سُرمہ بیچ رہا تھا۔ بابا یہ

سُرمہ لے آیا اور ہمیں بتایا کہ اس سے آنکھ کی لالی جاتی رہے گی۔ حکیم نے خدا رسول کی قسم کھا کر کہا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ نہ جائے تو قیامت کے دن مجھے گردن سے پکڑنا۔ میں نے بھی کہہ دیا کہ حکیم خدا رسول کو بیچ میں ڈال رہا ہے تو ذرا سا لگاے۔ اماں نے بھی یہی صلاح دی۔ اس نے لقمان حکیم۔ حکمت کا بادشاہ پڑھا اور آنکھ میں سلائی پھیرلی۔ بس پھر کیا تھا بابو جی۔ قسم کھا کر کہتا ہوں۔ جب سے اب تک آنکھ لگی ہو تو اپنے باپ کا نہیں۔‘‘(۱۰)

اس افسانے کا پلاٹ بھی سادگی کی عمدہ مثال ہے۔ افسانہ نگار نے اس افسانے کا پلاٹ خاصا مضبوط بنایا ہے۔ کہانی کا تانا بانا مصنف نے بہت عمدگی اور باریک بینی سے کام لیتے ہوئے بنا ہے۔ کہانی ابتدا سے آخر تک خاص ترتیب کے ساتھ چلتی ہے۔ کہیں بھی غیر ضروری واقعات اور بے کار تفصیلات بیان نہیں کیے گئے۔ پلاٹ پر مصنف کی گرفت اتنی مضبوط ہے کہ اول سے آخر تک کہانی میں قاری کی دل چسپی میں بال برابر بھی فرق نہیں آیا۔ انھوں نے وحدت تاثر کو بھی شروع سے آخر تک برقرار رکھا ہے۔

افسانے میں فیکے کوچوان اور بابو جی کے مکالمات بھی بڑے جاندار ہیں بل کہ یہ کہا جائے کہ یہ پورا افسانہ ہی مختلف مکالمات کی مدد سے تخلیق کیا گیا ہے تو بے جانہ ہو گا۔ کہانی کے مکالموں پر غور کیا جائے تو نہایت برجستہ اور موقع و محل کے مطابق مکالمے تراشے گئے ہیں۔ یہ مکالمے بولنے والوں کی شخصیت کی بھرپور ترجمانی کرتے ہیں۔ مکالموں کے ذریعے ہی قاری کردار کی نفسیات تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔ ایک دو مقامات پر مکالمے طوالت اختیار کر لیتے ہیں۔ وہ بھی شاید اس لیے کہ افسانہ نگار کی خواہش ہے کہ قاری کی کوئی بھی تشنگی باقی نہ رہے اور کوئی ابہام باقی نہ رہے۔ مجموعی طور پر مکالمے کرداروں کو مزید جاندار اور موثر بنانے میں خاصے ممدو معاون ثابت ہوئے ہیں۔

سلطان

افسانہ بعنوان ’’سلطان‘‘ میں ایک اندھے بزرگ فقیر اور اس کے پوتے سلطان کی زندگی کے واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ سلطان اور اس کا دادا شہر کے ایک مصروف چوک بھی بھیک مانگتے ہیں جس پر کچھ لوگ ان پر آوازے بھی کستے ہیں اور کچھ لوگ ان کی مدد بھی کر دیتے ہیں۔ سلطان اور اس کے دادا کی زندگی کے معمولات اور واقعات کو احمد ندیم قاسمی نے اس مہارت سے بیان کیا ہے کہ قاری اس افسانے کے دل چسپ قصے سے باہر نہیں نکل پاتا۔ اسی طرح

خالہ زیبو کے بیٹے کی صحت یابی، سلطان کی کھیل کے میدان میں دل چسپی اور دادا کی وفات کے تناظر میں بھی واقعات کو انھوں نے خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ اس حوالے سے افسانے میں سے درج ذیل واقعات نمایاں ہیں:

"ایک روز دادا سچ مچ مر گیا۔ وہ ٹوٹتی رات تک سر کو گھٹنوں پر رکھے کھانستا اور ہانپتا رہا اور اس کی پسلیاں پھنکتی اور سمٹتی رہیں۔ سلطان اس کے کندھے دباتا رہا اور اس کی ریڑھ کی ہڈی کے کناروں کو انگوٹھوں کی پوروں سے سہلاتا رہا۔ پھر وہ سو گیا اور جب صبح کو اس کی آنکھ کھلی تو روتی ہوئی خالہ زیبو نے اسے بتایا کہ سلطان تیرا دادا تو اللہ کو پیارا ہو گیا۔ ایکا ایکی سلطان کے اندر چار طرف پھلجھڑیاں سی چھوٹیں اور وہ بولا "سچ"؟ جیسے اسے یقین نہیں آرہا کہ دادا لوگ بھی مر سکتے ہیں۔ پھر بیگو کو چوان آس پاس کے لوگوں کو جمع کر کے لایا اور دادا کو غسل دے کر دفنانے لے گئے۔"(۱۱)

اسی طرح افسانے میں چند دیگر واقعات کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے دادا کی وفات کے بعد سلطان کی ایک بابو سے سر پر ہاتھ رکھنے کی خواہش جیسا اہم واقعہ بھی شامل ہے۔ سلطان، زیبو اور اندھے فقیر کی زندگیوں سے جڑے واقعات اس افسانے کا اہم حصہ ہیں۔

اس افسانے کا پلاٹ بھی خاصا مضبوط اور گندھا ہوا ہے۔ تمام واقعات میں انھوں نے ترتیب کا خاص خیال رکھا ہے اور وحدت تاثر جو کہ کسی بھی افسانے کا لازمی جزوِ ترکیبی ہے، کو بھی ملحوظِ خاطر رکھا ہے۔ انھوں نے اس افسانے میں غیر ضروری واقعات سے بچنے کی از حد کوشش کی ہے اور کسی بھی طرح کے الجھاؤ اور ابہام کو بھی بر قرار نہیں رہنے دیا اور یہ تمام واقعات یوں بیان ہوئے ہیں جیسے ایک ڈوری میں جڑے ہوئے موتی۔ انھوں نے پلاٹ باندھتے ہوئے کسی بھی قسم کی پیچیدگی نہیں آنے دی۔

افسانے میں گداگروں کے مکالموں کو بھی احسن انداز میں سامنے لایا گیا ہے۔ اس حوالے سے سلطان اور اس کے دادا کے مکالمے نہایت اہم ہیں۔ انھوں نے ان مکالموں میں شہری زندگی کے مختلف طبقات کی سوچ کی عکاسی بھی کی ہے جن میں گداگروں کے پیشے سے وابستہ افراد کی نمایندگی نہایت اہم ہے۔ ذیل کا بیان اس سلسلے میں خصوصی توجہ کا حامل ہے:

"چلے گئے! سلطان نے آہستہ آہستہ سے کہا۔ پھر ذرا سارک کر اس نے بابوؤں کو گالی دے دی۔ دادا نے اپنے پنجے کو سلطان کی کھوپڑی پر دبایا۔ پھر وہی بک بک۔

کل کیا کہا تھا میں نے ؟ کبھی کسی نے سن لیا تو ادھر کا منہ ادھر لگا دے گا۔ سلطان چپ چاپ دادا کے ساتھ چلنے لگا۔ کچھ دیر کے بعد بولا۔ میرے سر پر جہاں تمہارا انگوٹھا ہے نا دادا، وہاں ذرا سا کھجا دو۔ دادا نے اپنا انگوٹھا سلطان کی کنپٹی پر زور سے رگڑا۔ ''(۱۲)

اسی طرح افسانے میں زیبو اور سلطان، زیبو اور اندھے فقیر اور سلطان اور بابو جی کے مکالمے بھی احمد ندیم قاسمی نے احسن انداز میں تراشے ہیں۔

گھر سے گھر تک

افسانہ بعنوان ''گھر سے گھر تک'' میں احمد ندیم قاسمی نے ایک لڑکی اور لڑکے کے رشتے اور اس سے جڑے واقعات کو شگفتہ اور طنزیہ انداز میں بیان کیا ہے۔ اس میں بتایا گیا ہے کہ حاجی مقتدر احمد کے گھر عشرت خانم رشتہ دیکھنے اپنی اولاد کے ہمراہ آتی ہے۔ عشرت خانم حاجی صاحب کے دیوان خانے کی آرائش و زیبائش اور بیش قیمت سامان کو دیکھ کر انگشت بدنداں ہو جاتی ہے۔ دوسری طرف نورالنسا بھی عشرت خانم کی بڑی گاڑی دیکھ کر مرعوب ہو جاتی ہے۔ درحقیقت دونوں خاندانوں کی خواہش ہوتی ہے کہ وہ اپنی اولاد کا رشتہ کسی امیر گھرانے میں طے کریں۔ کچھ دیر بعد جب عشرت خانم بچوں کو پیسے دینے کے بہانے دیوان خانے سے نکل کر بالائی منزل کی طرف جاتی ہے تو گھر کی بوسیدہ حالت دیکھ کر ششدر رہ جاتی ہے۔ اسی طرح جب نورالنسا کو عشرت خانم کی بڑی گاڑی اور عمدہ کپڑوں سے متعلق پتا چلتا ہے کہ وہ پڑوسیوں سے مانگ کر لائے ہیں تو وہ بھی حیران ہو جاتی ہے اور حقیقت کھلنے پر دونوں کھسیانی ہنسی ہنسنے لگتی ہے اور ایک دوسرے کو گھر سے نکل کر گھر تک آنے کا کہتی ہیں۔ افسانے کے آخر میں حقیقت کھلنے کا واقعہ یوں بیان کیا گیا ہے:

''وقار تیرا کر پیچھے ہٹ گیا اور نور النسا پہلی بار قہقہہ مار کر عشرت خانم سے لپٹ گئیں۔ دونوں کی ہنسی وقار اور ہما کو ایک بار پھر ان دیوان خانے کے دروازے پر کھینچ لائی، جہاں وہ ریشمی پردہ ہٹا کر بلوں کی سی گول گول حیران آنکھوں سے دونوں کو دیکھنے لگے۔ اوپر سیڑھیوں کے پہلے موڑ معصومہ کھڑی نیچے یوں دیکھ رہی تھی جیسے مداری نے ٹوکری کے نیچے جلا ہوا کاغذ رکھنے کے بعد اس سے کبوتر نکال لیا ہے اور عشرت خانم کہہ رہی تھیں، ہائے بہن نور النسا میرے تو پیٹ میں بل پڑ گئے۔ قسم قرآن مجید کی! پسینہ سرخی پوڈر بہا لے جائے تو نیچے سے کیسے سچے

اور کھرے چہرے نکل آتے ہیں۔ ہائے مجھے کتنا پیار آرہا ہے آپ پر۔ آیئے ذرا دیر کو اوپر باورچی خانے کے ننگے فرش پر جا بیٹھیں۔"(۱۳)

اس افسانے کا پلاٹ بھی سیدھے سبھاؤ انداز میں تراشا گیا ہے اور وحدتِ تاثر کا بھرپور خیال رکھا گیا ہے۔ افسانہ نویس نے پوری کہانی کو خاص سلیقے اور روانی سے قرطاس پر منتقل کیا ہے اور پلاٹ میں کوئی ابہام باقی نہیں رہتا۔ یہ بھی اکہرا پلاٹ ہے جس میں کہانی کو سادگی سے بیان کر کے افسانے کو عمدہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اس افسانے میں نسوانی کرداروں کے مکالمات کو بھی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ مختلف نسوانی کردار معاشی برتری کے حوالے سے مکالمے ادا کرتے ہیں اور مادی اشیا سے مرعوب نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے عشرت خانم، اس کی بیٹی ہما اور وقار کا مکالمہ خصوصی توجہ کا حامل ہے:

"وقار نے ہرن کی طرف جوہری کی طرح دیکھتے ہوئے کہا، نہ مٹی کا ہے نہ لکڑی کا۔ مجھے تو کسی قیمتی پتھر کا معلوم ہوتا ہے۔ شاید عقیق کا ہے۔ عقیق کا؟ عشرت خانم ہرن کو دیکھنے کے لیے آدھی اٹھ گئیں۔ بڑے بڑے گھروں کے دیوان خانے دیکھے ہیں۔ ہما نے جھوم کر کہا۔ ایسے ٹھاٹھ کہیں نظر نہیں آئے۔ عشرت خانم ہاتھ مل بولیں۔ اتنے بڑے گھر کی لڑکی جانے مزاج کی کیسی ہو گی؟ میں نے کہا تھا کہ پہلے دیکھ داکھ لیجیئے۔ وقار نے کہا۔ ہما سے پوچھو۔ عشرت خانم بولیں۔ مجھے تو یہی گھسیٹے لیے پھر رہی ہے۔"(۱۴)

اس افسانے میں عشرت خانم اور نورالنسا کے مکالمات بھی قاری کے لیے خصوصی طور پر دل چسپی کا باعث ہیں۔ اسی طرح انھوں نے معصومہ اور نورالنسا کے مکالمات کی ادائیگی سے بھی افسانے کو لائقِ غور بنایا ہے۔ یہ افسانہ نسوانی کرداروں کے مکالموں کی وجہ سے خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ ان مکالمات سے شہری معاشرت میں رہنے والی خواتین کی نفسیات کی عکاسی بخوبی ہوتی ہے۔

(ب) ڈرامے میں واقعات، پلاٹ اور مکالمات کی پیش کش

"قاسمی کہانی" کے عنوان کے تحت احمد ندیم قاسمی کے افسانوں پر بنائے گئے ڈراموں میں بھی واقعات، پلاٹ اور مکالمات کو احسن انداز میں پیش کیا گیا ہے جس کا تحقیقی مطالعہ ذیل میں کیا گیا ہے:

احسان

ڈراما بعنوان "احسان" کے آغاز میں ایک سرکاری دفتر میں ہونے والی مالی بدعنوانی کا واقعہ بیان کیا گیا ہے۔ اس میں انھوں نے یہ دکھایا ہے کہ اویس نامی سرکاری افسر کو اپنے قانونی حصے کا مکان لینے کے لیے کئی طرح کے جتن کرنا پڑتے ہیں اور رشوت دینا پڑتی ہے۔ اس کا دوست بھی اسے رشوت ستانی اور اس سے جڑے حقائق سے آگاہ کرتا ہے۔ اس کے بعد بھی وہ ماننے پر تیار نہیں ہوتا۔ اس حوالے سے یونس اپنے دوست اویس کو قائل کرنے کے بے شمار جتن کرتا ہے:

> "یونس: بزرگوں نے کہا ہے کھلا کھاؤ لیکن مل کے کھاؤ۔
> اویس: نہیں یار! میں ایسا آدمی نہیں ہوں۔ مجھ سے غلط کام نہیں ہوگا۔ بلکہ ہو ہی نہیں سکتا۔
> یونس: کیوں؟ یار تم کیا کسی الگ میٹریل سے بنے ہوئے ہو؟ جب ساری دنیا کر رہی ہے تو تم کیوں نہیں۔ ہیں۔ کیوں؟
> اویس: بھائی اس لیے نہیں کیوں کہ پانچوں انگلیاں ایک برابر نہیں ہوتی ہیں۔
> یونس: ہاہاہا۔ پانچوں انگلیاں برابر نہیں ہوتیں۔ کھاتے وقت ہو جاتی ہیں۔ جب لقمے کی طرف ہاتھ جاتا ہے نا تو آپس میں مل جاتی ہیں۔ برابر ہو جاتی ہیں۔ یوں کر کے۔"(۱۵)

اس ڈرامے میں اویس اور قریشی صاحب کی بیٹی کی اچانک ہونے والی ملاقات اور پھر اویس صاحب کی طرف سے یہ ملاقات محبت میں تبدیل ہو جاتی ہے اور دوسری طرف صبیحہ اسے احسان تصور کرتی ہے۔ آخر میں ایک محلے دار بھی ان پر شک کرتا ہے اور سنگین نوعیت کی دھمکیاں دیتا ہے۔ اسی طرح صبیحہ اسے اپنے بھائیوں اور والدین کی کسمپرسی کی داستان بھی سناتی ہے اور اسے اپنے لیے ایک مناسب رشتہ ڈھونڈنے کا بھی کہتی ہے۔

اس ڈرامے کا پلاٹ بھی مضبوط اور چست پلاٹ ہے جس میں ڈرامانویس نے مفصل انداز میں کہانی کو بیان کیا ہے۔ ڈرامے کے پلاٹ میں الجھاؤ باقی نہیں رہتا اور ناظرین کو ڈرامے دیکھتے ہوئے آسانی کے ساتھ پوری کہانی سمجھ میں آجاتی ہے۔

اس ڈرامے کے مکالمے بھی بڑے جاندار ہیں جن میں شستہ اور رواں زبان استعمال کی گئی ہے اور دفتری معاملات سے لے کر سماجی حقائق تک کو خوبصورتی سے موضوع بنایا گیا ہے۔ اویس اور صبیحہ کا ایک مکالمہ اس تناظر میں نہایت اہم ہے:

''صبیحہ: (دستک دیتے ہوئے) سین۔ آپ سن رہے ہیں؟

اویس: جی۔ آپ مجھ سے مخاطب ہیں؟

صبیحہ: جی جی آپ ہی سے مخاطب ہوں۔ وہ آپ سے کوئی جان پہچان تو نہیں ہے مگر آپ صورت سے شریف آدمی لگتے ہیں۔ اس لیے زحمت دے رہی ہوں آپ کو۔ کوئی ملازم وغیرہ رکھا ہوا ہے آپ نے گھر میں۔

اویس: نہیں جی میں تو ابھی خود تھوڑی دیر پہلے آیا ہوں یہاں پہ۔''(۱۶)

اس ڈرامے میں یونس اور اویس کے مابین ہونے والے مکالمے بھی ہمارے ملکی نظام اور اس کی خرابیوں کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ مصنف کو مکالمہ نویسی میں خاص مہارت حاصل ہے۔

الحمدللہ

ڈراما بعنوان ''الحمدللہ'' میں کئی چھوٹے چھوٹے واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے اختصار بھرے انداز میں انھوں نے شادی سے قبل مولوی ابل کے ٹھاٹھ بیان کیے ہیں۔ اس کے بعد ڈرامے میں مولوی ابل کی زیب النسا سے شادی اور پھر تیزی سے پیدا ہونے والی اولاد کا ذکر سامنے آتا ہے۔ انھوں نے دکھایا ہے کہ اولاد کی کثرت کی وجہ سے مولوی ابل معاشی پریشانی کا شکار ہو جاتا ہے اور انھیں بے حد مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ دوسری طرف دیہات کے لوگ بھی تیزی سے تبدیل ہوتے جاتے ہیں اور مذہب اور مسجد سے دوری اختیار کرتے چلے جاتے ہیں جس سے مسائل کا انبار لگ جاتا ہے۔ اسی اثنا میں شمیم احمد گاؤں میں آکر کپڑے کی دوکان کھول لیتا ہے اور وہ مولوی ابل سے اس کی بیٹی کا رشتہ مانگ لیتا ہے۔ مولوی ابل اپنی بیٹی مہرن النسا کی شادی کر دیتا ہے اور اس سلسلے میں اس کی مدد ضلع کونسل کا رکن چودھری فتح داد کرتا ہے۔ اسی دوران چودھری فتح داد بیمار ہو جاتا ہے اور بستر کے ساتھ لگ جاتا ہے۔ ادھر مہر النسا کے ہاں بیٹا پیدا ہو جاتا ہے لیکن مولوی ابل کے ہاں فاقے ہونے لگتے ہیں اور بیٹی کے گھر جانے اور تحائف دینے کی وجہ سے پریشانی بھی جنم لیتی ہے۔ یہ پریشانی اس وقت ختم ہو جاتی ہے جب چودھری فتح داد اچانک فوت ہو جاتا ہے اور اسے نمازِ جنازہ پڑھانے کے دو سو روپے ملنے کی امید لگ جاتی ہے۔

اس ڈرامے کا پلاٹ بھی رواں دواں اور گتھا ہوا ہے۔ پورے ڈرامے میں کہانی کو سادگی اور مہارت سے پیش کیا گیا ہے۔ مولوی ابل، چودھری فتح داد اور شمیم احمد کی کہانیاں بیان کی گئی ہیں جن کو جوڑ کر اکھٹے پیش کیا گیا ہے۔

ڈرامے میں مکالمہ نویسی بھی جاندار رہے۔ مولوی ابل کے مکالموں میں مذہبی رنگ نظر آتا ہے۔ چودھری فتح داد اور مولوی ابل کے مکالموں میں حکمت، دانش اور دانائی کے عناصر جھلکتے ہیں۔ اسی طرح بیماری کی حالتمیں کیے گئے مکالمے بھی بڑے پر اثر ہیں:

''مولوی ابل: آپ اٹھنے کی زحمت نہ کریں۔ اللہ آپ کو شفائے کاملہ عطا فرمائے۔
چودھری فتح داد: ہائے ہائے! بہت درد ہو رہا ہے۔
مولوی ابل: چودھری صاحب! زخم پر انگوری آئی کہ نہیں؟
چودھری فتح داد: ہائے ہائے مولوی صاحب! آپ انگوری کی بات کرتے ہیں۔ مجھے تو لگتا ہے کہ کسی نے کمر میں چھرا گھونپ دیا ہے جو پیٹ میں آکر رک سا گیا ہے۔''(۱۷)

مولوی ابل اور اس کی اہلیہ زیب النسا کے مابین ہونے والے مکالموں میں بھی مذہبی رنگ اور توکل کا رنگ جھلکتا ہے۔ اسی طرح اس ڈرامے میں حکیم صاحب اور چودھری فتح داد کے مکالمے بھی جاندار ہیں جن میں حکمت اور طب کے مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ مکالمے بڑے نپے تلے انداز میں سامنے آتے ہیں اور اس ماحول اور معاشرت کی عکاسی بھرپور طور سے کرتے ہیں۔

بیٹے بیٹیاں

ڈراما بعنوان ''بیٹے بیٹیاں'' میں ایک کمہار جس کا نام ہادی بتایا گیا ہے کی کہانی کو بیان کیا گیا ہے۔ ہادی کمہار اپنی بیٹی نازو کی وجہ سے پریشان نظر آتا ہے اور اس کی شادی کا خواہاں ہے۔ اس سلسلے میں وہ اپنے لاہور سے آئے ہوئے دوست سے بھی مدد طلب کرتا ہے۔ بعد ازاں اس کی ملاقات بیگو کمہار سے ہوتی ہے اور وہ دونوں وٹہ سٹہ نظام کے تحت شادی پر رضامند ہو جاتے ہیں۔ ڈرامے میں ایک حجام کی دکان پر بیٹھے چند لوگوں کی ملاقات اور تبصرے کو بھی واقعاتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح انھوں نے کمال مہارت سے مراد کی بے راہ روی اور معاشقوں کا ذکر کیا ہے اور لوگوں کی اس کے خلاف اشتعال انگیزی کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ ڈرامے کے آخر میں مراد کے لیے رشتہ تلاش کرنے اور ہادی کا اپنی بیوی شرفی کو طلاق دینے کے واقعے کو بھی مفصل انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

اس ڈرامے میں وحدت تاثر کا بھرپور انداز میں خیال رکھا گیا ہے۔ پلاٹ کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں ہادی اور اس کی بیٹی نازو کے واقعات کا ذکر ہے تو دوسرے حصے میں مراد کے قصے کو بیان کیا گیا ہے اور ان کو اس طرح جوڑ کر پیش کیا ہے کہ قاری کو دونوں کہانیاں اکھٹی معلوم ہونے لگتی ہیں۔ اس ڈرامے کا پلاٹ بھی چست ہے اور اسی وجہ سے قاری کو کہانی سمجھنے میں کسی دقت کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔

ڈرامے میں نذیر چچا اور ہادی کمہار کے مکالمات احسن انداز میں سامنے لائے گئے ہیں۔ انھوں نے ان مکالمات کے ذریعے شہری اور دیہی زندگی کا تقابل بھی پیش کیا ہے۔ اس سلسلے میں وہ دونوں کردار ایک دوسرے سے یوں ہم کلام ہوتے ہیں:

"نذیر: ہادی کیا حال ہے؟
ہادی: اوئے آ بھئی نذیر آ۔ اس بار تو تو نے بڑی دیر لگا دی ہے شہر میں۔
نذیر: بات یہ ہے ہادی بھائی۔ اب یہ اس زمین کی کھینچ اور تجھ جیسے چند یاروں کی محبت ہے جو ہمیں واپس لے آتی ہے ورنہ کیا نہیں ہے میرے پاس۔ گھر ہے، پیسہ ہے۔ اللہ کا دیا سب کچھ ہے۔ وہ کہتے ہیں۔ بیٹھو آرام سے۔ کھاؤ۔ پیؤ۔ موج کرو۔
ہادی: آہا۔ اللہ تیرے جیسی اولاد کل عالم کو دے۔ ایک ایک بچہ فرماں بردار ہے۔"(۱۸)

اسی ڈرامے میں بیگو کمہار اور ہادی کمہار کے مابین ہونے والے مکالمات میں دیہات میں طبقاتی تقسیم اور اس سے جڑے مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔ انھوں نے ان مکالمات میں دیہی طبقے اور غریب لوگوں کی نفسیات کی ترجمانی بھی کی ہے۔ اسی طرح حجام میں بیٹھے لوگوں اور اللہ بخش اور ہادی کے مکالمے بھی دیہی سماج کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان مکالموں میں پنجابی الفاظ کا استعمال بھی کثرت سے کیا گیا ہے۔

پہاڑوں پر برف

ڈراما بعنوان "پہاڑوں پر برف" میں حلقہ ارباب ذوق کی ایک ادبی تقریب کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں اس حلقہ ارباب ذوق کی تقریب میں پیش آنے والے واقعات اور ادیبوں اور تخلیق کاروں کی باہمی چپقلش کے واقعات دکھائے گئے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے کمال مہارت سے ایک ادیب جس کا نام شہریار بتایا گیا ہے، کی زندگی کے مختلف واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ اس حوالے سے ایک بھکارن کا اس کے گھر آنا اور اسے دیکھتے ہوئے پہلی نظر میں اس سے

محبت ہو جانا اور پھر ہر روز اس کے دیدار کی کوشش کا ذکر بھی اس میں ملتا ہے۔ شہریار سے وہ ایک دفعہ مٹی کے کھلونے سے متعلق دریافت کرتی ہے تو وہ بڑے پیار سے اسے آگاہ کرتا ہے۔ اسی طرح وہ اپنے ملازم سے بھی بعض اوقات تلخ رویہ اختیار کرتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ اس کی نفسیاتی کش مکش ہے۔ اس حوالے سے شہریار کا ذاتی ملازم اپنے ساتھ ہونے والے ناروا سلوک اور عجیب و غریب رویے کے واقعات کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے:

''ملازم: ابھی کہہ رہے تھے کہ افسانہ لکھنا ہے تو آپ کو کافی شافی کی ضرورت ہو گی۔

شہریار: ابھی نہیں لکھنا ہے۔ مجھے کل سے شروع کرنا ہے، کل سے۔ خدا کے لیے جاؤ یہاں سے اب۔

ملازم: بس صاحب ہماری قسمت میں تو جھڑکیاں ہی لکھی ہوئی ہیں۔ کھاتے رہو کام کرتے رہو۔ ہاں میں کہہ رہا تھا کہ وہ ردی والا۔۔۔ نہیں نہیں میں کچھ بھی نہیں کہہ رہا تھا۔''(۱۹)

اس ڈرامے کے پلاٹ کو بھی سادگی سے پیش کیا گیا ہے۔ تین مرکزی کہانیوں کو دھاگے سے باندھ کر ایک لڑی اور وحدت کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ تاہم کہیں بھی غیر ضروری تفصیل نہیں دی گئی جس سے ناظرین الجھاؤ کا شکار ہوں۔ یہ سادہ اور سیدھے سبھاؤ انداز کا پلاٹ ہے۔

اس ڈرامے کے مکالموں میں ادبی اور بھاری بھر کم الفاظ کا استعمال سلیقے سے اور بڑی تعداد میں کیا گیا ہے۔ اکثر ادیب ادبی معاملات پر ایک دوسرے سے مکالمہ کرتے نظر آتے ہیں۔ ایک ادبی مکالمہ یوں سامنے آتا ہے:

''خالد: دیکھو بھئی شہریار! میں تمھیں پندرہ دن دے رہا ہوں۔ اب تم اس عرصے میں ایک افسانہ بھی نہیں لکھ سکتے۔ دیکھو بھئی اگر تم لوگوں نے مجھے پکڑ دھکڑ کر اس حلقے کا سیکرٹری بنا ہی دیا ہے تو تعاون تو کرو۔ میں چاہتا ہوں کہ کم از کم پہلے چار پانچ اجلاس تو اچھے ہو جائیں۔

لطیف: پھر اس کے بعد تو وہی ہو گا جو ہوتا آیا ہے۔

شہریار: یار میں نے تم سے کہا ہے نا میں آج کل عجیب اکھڑا ہوا سا ہوں۔ بعض اوقات گھنٹوں بیٹھا رہتا ہوں۔ پہلا فقرہ تک نہیں سوجھتا۔

لطیف: یہ ہے فکری و تخلیقی انقباض۔''(۲۰)

اسی طرح ڈرامے میں بھکارن اور شہریار کے مکالمے بھی بڑے پر اثر ہیں۔ ان میں انھوں نے بتایا ہے کہ کمال مہارت سے دونوں کرداروں نے ان مکالمات کے ذریعے اپنی نفسیات اور احساسات کا اظہار کیا ہے۔ ملازم اور شہریار کے مکالمے بھی شاندار طریقے سے ادا کرائے گئے ہیں جن میں طبقاتی کش مکش اور فطرت کے اصول وضوابط کو مفصل طور سے ہمارے سامنے پیش کیا گیا ہے۔

ست بھرائی

ڈراما ''ست بھرائی'' کے آغاز میں ہی چودھری عبداللہ کے گھر بیٹی کی پیدائش اور اس کی خوشی کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس میں یہ بتایا گیا ہے کہ چودھری عبداللہ کو بڑی منتوں اور مرادوں کے بعد ذاتِ باری تعالیٰ نے بیٹی جیسی رحمت سے نوازا۔ انھوں نے اس کی بچپن کی یادوں اور لاڈ پیار کے واقعات کو بھی بیان کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس ڈرامے میں اس کے لڑکپن اور نوجوانی کے واقعات، ست بھرائی کی بیماری اور حکیم صاحب کی سرزنش جیسے دل چسپ واقعات کو بھی مفصل انداز میں ناظرین کے سامنے پیش کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں کمال مہارت سے ست بھرائی کے بھائیوں کی پریشانی اور بیماری کی وجہ سے پیر سائیں کے دربار پر چڑھاوے اور دعا مانگنے کے واقعات کو بھی سامنے لایا گیا ہے۔ اسی طرح شابی کے پھوپھی زاد بھائی سانول کے ساتھ ست بھرائی کے معاشقے اور اس سے جڑے حالات وواقعات کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ ڈرامے میں گھر سے بھاگ جانے اور چودھری عبداللہ اور اس کی بیگم کی پریشانی بھی اہم ترین واقعہ ہے۔ بعد ازاں ڈرامے میں انھوں نے رنگ علی اور اس کے بھائیوں کی غصے کی حالت میں والدین پر الزام تراشی اور ست بھرائی کو قتل کرنے کے ارادے جیسے بڑے واقعے کو بھی سکرین پر ناظرین کے سامنے پیش کیا ہے۔ انھوں نے بتایا ہے کہ بعد ازاں ست بھرائی کے والدین بیٹی کی محبت میں ست بھرائی کو معاف کر دیتے ہیں اور اس سے ملنے کی غرض سے معاشرے کی آنکھ سے نظریں بچا کر آدھی رات کو سانول کے گاؤں کی طرف نکل پڑتے ہیں۔

اس ڈرامے کے پلاٹ میں بھی روانی ہے۔ اگرچہ ڈرامے میں کئی کردار ہیں تاہم بڑے کرداروں کے نمایاں واقعات کو ایک لڑی میں پرو کر ڈرامے کا تانا بانا بنا گیا ہے۔ ڈرامے میں پلاٹ میں کوئی جھول دکھائی نہیں دیتا اور تمام لوازمات کو بھی پورا کیا گیا ہے۔ اس کے پلاٹ کا جائزہ لے کر اسے کسی بھی صورت ڈھیلا ڈھالا پلاٹ قرار نہیں دیا جا سکتا بلکہ اس ڈرامے کے پلاٹ کو چست پلاٹ کہنا قطعی طور پر بے جا نہ ہو گا۔ یہ پلاٹ مضبوط اور گتھا ہوا ہے۔ انھوں نے اس پلاٹ میں کوئی بھی ایسا واقعہ بیان نہیں کیا جو ناظرین کو غیر متعلق محسوس ہو۔

مکالمہ نویسی کا تحقیقی جائزہ لیا جائے تو اس کے مکالمے خاصے جاندار اور توانا ہیں۔ پورے ڈرامے میں ست بھرائی کے لاڈ و پیار اور والدین اور بھائیوں کی محبت کا احساس مکالموں کی مدد سے واضح طور پر ہوتا ہے۔ چودھری عبداللہ اور اس کے خاندان کا ایک مکالمہ اہم ہے:

''چودھری عبداللہ: اوئے تم لوگ کون ہوتے ہیں نئی نئی باتیں کرنے والے۔ یہ پھڑ اپنے مربعے۔

رنگ علی: ابا تو کیسا ابا ہے۔ ضد کرے گا تو دونوں مربعے حکیم کے نام کر دوں گا۔

نیکاں بی بی: جانے دے پتر جانے دے۔ کوئی بات نہیں۔ لے دودھ پی۔ بھین کی صحت یابی کی خوشی میں دودھ نہیں پیئے گا؟''(۲۱)

اسی طرح اس ڈرامے میں ست بھرائی اور اس کی سہیلیوں کے مکالمے بھی دیہی معاشرت میں نوجوان لڑکیوں کے جذبات کی عکاسی کرتے ہیں۔ یہ پورا ڈراما مکالمات کے حوالے سے خاصا اہم ہے جن میں پنجابی الفاظ اور دیہی سماج کی جھلک واضح طور سے نظر آتی ہے۔

سفارش

''سفارش'' کے عنوان سے فلمائے گئے ڈرامے میں ایک پڑھا لکھا شخص بابو جی سواری کے حصول کے لیے مصروف شاہراہ پر بنائے گئے اڈے پر آتا ہے اور اس اڈے کو خالی پا کر ایک دوکان کا رخ کرتا ہے تاکہ وہ اس دوکاندار سے کسی سواری سے متعلق پوچھ سکے۔ اسی دوران اس کی ملاقات فیکے نامی کوچوان سے ہو جاتی ہے۔ وہ فیکے کوچوان سے سواری سے متعلق استفسار کرتا ہے تو آگے سے فیکا کوچوان روہانسا ہو کر اپنے والد کی بیماری سے متعلق بتاتا ہے۔ اس وجہ سے وہ کافی پریشان نظر آتا ہے اور اپنے والد کی آنکھ کی بینائی متاثر ہونے کی پوری بپتا سناتا ہے۔ جس پر بابو جی اسے تسلی دیتا ہے اور اس کی مدد کرنے کا وعدہ بھی کرتا ہے۔ ڈرامے میں بابو جی اپنے وعدے پر اپنی لاپرواہی اور سستی کی وجہ سے عمل نہیں کر پاتا اور پریشان دکھائی دینے لگتا ہے۔ وہ فیکے سے شرمندہ رہتا ہے اور اسے ہر روز کسی نہ کسی طرح ٹال دیتا ہے۔ دوسری طرف فیکا اپنے ساتھ گزرے تمام واقعات اسے سناتا ہے جو سامعین اور ناظرین کے لیے خصوصی دلچسپی کے حامل ہوتے ہیں۔ اسی طرح کا ایک واقعہ وہ ان الفاظ میں سناتا ہے:

''فیکا کوچوان: السلام علیکم بابو جی!

بابو جی: وعلیکم السلام فیکے، ہاں بھئی بنی بات؟

فیکا کوچوان: کہاں بابو جی۔ میں کھڑا تو ہوتا ہوں۔ جبار صاحب بیٹھتے بھی ہیں مگر
مجھے ان سے کوئی ملنے ہی نہیں دیتا۔
بابو جی: کیوں نہیں ملنے دیتے تمھیں
فیکا کوچوان: بس میری باری ہی نہیں آتی بابو جی۔" (۲۲)

اس کا پلاٹ انتہائی مختصر ہے اور سادہ انداز میں بنا گیا ہے۔ پوری کہانی دو مرکزی کرداروں کے گرد گھومتی ہے اور دونوں مکالماتی انداز میں کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ دو ضمنی کرداروں کی مدد سے بھی کہانی کو آگے بڑھانے کی کوشش کی گئی ہے اور اختصار اس ڈرامے کی بڑی معنویت ہے۔

یہ پورا ڈراما مکالماتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کا بیشتر حصہ بابو جی اور فیکے کوچوان کے مکالموں پر مشتمل ہے۔ مثال کے طور پر دونوں کرداروں کا ایک مکالمہ یوں پیش کیا گیا ہے:

"بابو جی: ہاں بھئی فیکے! اتنی صبح صبح! خیریت تو ہے؟
فیکا کوچوان: بابو جی آپ کی مہربانی سے اباجان کو داخل تو کرلیا ہے لیکن بابو جی
انھیں کوٹ لکھپت کے ہسپتال بھیج دیا انھوں نے
بابو جی: ہاں یہ تو اچھی بات ہے، وہاں اچھا علاج ہو جائے گا۔ بہتر بات ہے۔
فیکا کوچوان: بابو جی۔ اچھا علاج تو ہو جائے گا۔ لیکن کل بے بے کو وہاں لے کر گیا
تھا پورے سو روپے کا خرچہ پڑا ہے بابو جی۔ کچھ کیجیے بابو جی۔" (۲۳)

ان مکالموں میں ہمارے سماج میں معاشی مسائل میں الجھے ہوئے لوگوں اور امیر طبقات کی ذہنیت کی عکاسی پوری طرح ہوتی ہے۔ یہ ڈراما طبقاتی تفاوت اور معاشرتی بے حسی کی عکاسی ان مکالمات کی مدد سے احسن انداز سے کرتا ہے۔

گھر سے گھر تک

ڈراما بعنوان "گھر سے گھر تک" میں نورالنسا صبح صبح اپنے امیر پڑوسیوں کے گھر آتی ہے اور ان سے ایک دن کے لیے گھر کے قیمتی سامان لے جانے کا تقاضا کرتی ہے کیونکہ اس کے گھر بیٹی کا رشتہ دیکھنے کے لیے لڑکے والوں نے آنا ہوتا ہے۔ اس کے بعد جب لڑکے والے آتے ہیں تو وہ ان کی قیمتی گاڑی اور دیدہ زیب لباس دیکھ کر خوش ہو جاتی ہے۔ دوسری طرف عشرت خانم اور اس کی بیٹی ہما بھی اپنے بیٹے وقار کے ہونے والے سسرال کا دیوان خانہ دیکھ کر دل ہی دل

میں خوش ہوتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے کو خاصا امیر تصور کرتے ہیں۔ لیکن بھانڈا اس وقت پھوٹ جاتا ہے جب عشرت خانم بچوں کو پیسے دینے کے بہانے بالائی منزل کی طرف جاتی ہے تو گھر کی خستہ حالت دیکھ کر حیرت زدہ ہو جاتی ہے۔ ہر طرف ٹوٹے برتن، بوسیدہ الماریاں، پھٹے پردے، ننگ دھڑنگ بچے اور ٹوٹی ہوئی چارپائیاں دیکھ کر اسے ملمع کاری کی سمجھ آجاتی ہے۔ اس کے بعد وہ اپنی حقیقت سے بھی خود ہی پردہ چاک کر دیتی ہے اور گھر سے گھر تک کا سفر طے کرنے کا بتاتی ہے۔

اس ڈرامے کے پلاٹ میں بھی اختصار کو ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہے۔ پوری کہانی ایک گھر ہی میں شروع ہو کر ختم ہو جاتی ہے۔ اس کا پلاٹ بھی سادگی کی عمدہ مثال ہے۔ پلاٹ کو سادہ رکھا گیا ہے اور اسے پیچیدہ بنانے سے گریز کیا گیا ہے۔ تاکہ کسی بھی ابہام کا شکار نہ ہو۔

اس ڈرامے کے مکالموں میں خواتین کی ذہنیت اور شہری سماج میں مادیت پرستی اور ملمع کاری کے رواج کی بخوبی آگاہی ہوتی ہے۔ اس حوالے سے عشرت خانم اور اس کی بیٹی ہمایوں مکالمہ کرتی ہیں:

> ''عشرت خانم: واہ بھئی، کیا بات ہے۔ اف۔ ہائے۔ پتا نہیں حاجی صاحب نے اتنی ساری دولت کہاں سے بٹور رکھی ہے۔
>
> ہما: ہائے اماں! قالین تو دیکھیں۔ ایرانی لگتا ہے۔ دس ہزار کا ہو گا۔
>
> وقار: دس ہزار کا؟ پچاس ہزار کا کہیئے۔ پچاس ہزار کا۔
>
> ہما: (وقار سے مخاطب ہو کر) آہستہ بولو۔ جب لڑکی کو دیکھنے آتے ہیں تو آہستہ بات کرتے ہیں۔ یوں سمجھو کہ ہر پردے کے پیچھے کھڑا کوئی تمہاری باتیں سن رہا ہے۔
>
> عشرت خانم: ارے بھئی! اگر یہ قالین پچاس ہزار کا ہے تو یہ سارا سامان ملا کر کوئی دس لاکھ کا تو ہو گا ہی۔''(۲۴)

اسی طرح نورالنسا اور اس کی بیٹی معصومہ کے مکالمے بھی نہایت جاندار اور حقائق پر مبنی ہیں جن میں وہ اپنے ظاہری و باطنی تضاد سے متعلق بھی گفتگو کرتی ہیں۔ دوسری طرف عشرت خانم اور نورالنسا کے مابین ہونے والے مکالموں میں منافقت، دکھاوے اور دروغ گوئی کا بھی بھرپور احساس ہوتا ہے اور جدید شہری زندگی کے منفی پہلوؤں سے ناظرین کماحقہ طور پر واقفیت حاصل کرتے ہیں۔

(ج) تواخذ کی تھیوری کے تحت واقعات، پلاٹ اور مکالمات کے مابین اشتراکات وافتراکات

لنڈا ہیچن کے نظریہ تواخذ کے تحت واقعات کی ترتیب اور اس میں ہونے والی تبدیلیوں کا مطالعہ ڈرامائی تشکیل کے تناظر میں خاصا اہم ہے۔ اس کے علاوہ پلاٹ اور مکالمات کا جائزہ بھی ضروری ہے جس کے تحت افتراکات اور اشتراکات کا جائزہ ڈرامائی تشکیل کو سامنے رکھتے ہوئے لیا جاسکتا ہے۔ ذیل میں لنڈا ہیچن کے نظریہ تواخذ کو سامنے رکھتے ہوئے افسانے اور ڈرامے میں واقعات، پلاٹ اور مکالمات کے مابین اشتراکات وافتراکات کا تحقیقی انداز میں جائزہ لیا گیا ہے۔

احسان

افسانہ ''احسان'' اور اس پر بنائے گئے ڈرامے میں بیشتر واقعات یکساں ہیں۔ اویس کا صبیحہ سے اچانک ملنا، اویس کا ان کی مدد کرنا اور صبیحہ کا اسے احسان تصور کرنا، اسی طرح اویس کا صبیحہ سے محبت ہو جانا اور صبیحہ کا اپنے بھائیوں کی کہانی سنانے سے لے کر پختہ عمر کے مرد سے شادی کا عزم جیسے واقعات دونوں طرف ایک جیسے نظر آتے ہیں۔ تاہم چند واقعات میں افتراکات بھی دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں دو واقعات نمایاں ہیں۔ پہلا واقعہ ایک سرکاری دفتر میں پیش آتا ہے جب اویس اپنے ماتحت سے مکان ملنے اور اس سلسلے میں پیش آنے والی غیر ضروری رکاوٹوں کا ذکر کرتا ہے۔ اسی طرح ایک محلے دار کا اویس سے متعلق شک کرنا اور اس کی کردار کشی کا واقعہ ایسا واقعہ ہے جس کا ذکر افسانے میں مذکور نہیں ہے۔ ایک واقعہ اس حوالے سے یوں سامنے آتا ہے:

> ''اویس: کیا بات ہے بھئی؟
> محلے دار: یہ شریفوں کا محلہ ہے بابو۔ یہاں یہ سب کچھ نہیں چلے گا۔
> اویس: کیا نہیں چلے گا؟
> محلے دار: اوہی جو تم سارا سارا دن قریشی صاحب کے گھر میں گھسے رہتے ہو۔ کیا تعلق ہے تمہارا ان سے؟
> اویس: میرے ہمسائے ہیں وہ۔
> محلے دار: او ہمسائے تو وہ ہمارے بھی ہیں۔ مگر ہم نے تو کبھی ان کی دہلیز پار نہیں کی۔
> اویس: کیا کہنا چاہتے ہو تم؟

محلے دار: او تم دودھ پیتے بچے بھی نہیں ہو۔ تمھیں ہر بات کھول کے سمجھانی پڑے۔ آیندہ اس گھر میں قدم نہ رکھنا۔ ورنہ میں یہ معاملہ سارے محلے والوں کے سامنے رکھوں گا۔

اویس: کیا تکلیف ہے تمھیں اور تمہارے محلے داروں کو۔ پتا ہے قریشی صاحب کتنے دن سے بیمار پڑے ہیں۔ توفیق ہوئی ہے تمھیں یا کسی اور کو۔ آ کے ان کا مزاج پوچھتے۔ چودھری بننے آجاتے ہیں سارے۔"(۲۵)

دونوں طرف پلاٹ بھی ایک جیسا ہے۔ پلاٹ کو افسانے اور ڈرامے میں یکسانیت حاصل ہے اور سادہ انداز میں پلاٹ کی پیش کش کی گئی ہے۔ تاہم چند کہانیوں کو ڈرامے میں زیادہ وضاحت کے ساتھ دکھایا گیا ہے جن کا ذکر درج بالا سطور میں مذکور ہے۔ دونوں طرف تمام کہانیوں کو مہارت سے جوڑا گیا ہے۔

افسانے اور ڈرامے کے مکالمات میں بھی اشتراکات زیادہ ہیں تاہم چند جگہوں پر افتراکات بھی نظر آتے ہیں۔ ڈرامے میں مکالمات زیادہ ادا ہوئے ہیں۔ افسانے میں بعض اوقات اویس خود کلامی کرتا ہے لیکن ڈرامے میں مکالمات کی کثرت ہے۔ مثال کے طور پر اویس کے اندر محبت کا احساس افسانے اور ڈرامے دونوں طرف دکھائی دیتا ہے لیکن ڈرامے میں یونس جیسے دوست کا کردار تراش کر اسے مکالمے کی شکل بھی دی گئی ہے:

"یونس: ہوں۔ یہ تو ہوئی نا اب تک کی کہانی۔ آگے؟

اویس: اب کل آنے کو کہا ہے انھوں نے مجھے۔

یونس: پھر وہی انھوں نے۔ یار خدا کے لیے اب تو اسے تم کہہ کر بلالو۔

اویس: اس سے کیا فرق پڑتا ہے؟

یونس: ہائے! فرق پڑتا ہے نا۔ اگر تم نے کل کو اسے ہماری بھابھی بنالیا تو میں یہ برداشت نہیں کروں گا بزرگانہ بات چیت۔"(۲۶)

دونوں طرف مکالمات میں اشتراکات زیادہ ہیں اور افتراکات کم ہیں تاہم یونس اور اویس کے مابین سامنے آنے والے تمام مکالمات صرف ڈرامے ہی میں موجود ہیں کیونکہ افسانے میں یونس کا کردار موجود نہیں ہے۔ یہ مکالمے ایک مخلص دوست کے ساتھ ہونے والی بات چیت کی عکاسی کرتے ہیں۔

الحمدللہ

افسانہ بعنوان ''الحمدللہ'' کی ڈرامائی تشکیل کی گئی تو اس میں تمام واقعات وہی دکھائے گئے جو افسانے میں موجود ہیں۔ اس حوالے سے ان میں کوئی خاص امتیاز نظر نہیں آتا۔ دونوں طرف مولوی ابل کا کردار اہم ہے جو شادی سے پہلے عیش و عشرت سے زندگی گزارتا ہے اور شادی کے بعد کثرتِ اولاد کی وجہ سے معاشی بھنور میں پھنس جاتا ہے۔ اس افسانے کو جب ڈرامے کی شکل میں ڈھالا گیا تو ان تمام واقعات کو من و عن ڈرامے میں بھی بیان کر دیا گیا۔ ان واقعات میں معاشی تنگدستی اور لوگوں میں آنے والی تبدیلی اور مذہب سے دوری کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ چودھری فتح داد کی شخصیت سے جڑے واقعات کو بھی مفصل طور سے ہمارے سامنے پیش کیا گیا ہے۔ چودھری فتح داد نے جنس فیاضی اور اچھے انداز میں مہرن النسا کا شمیم احمد سے رشتہ طے کرایا، ان سب احوال کو بھی دونوں طرف احسن انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ افسانے اور ڈرامے کے واقعات میں اشتراکات ہی سامنے آتے ہیں اور انھوں نے ڈرامائی تشکیل کے بعد واقعاتی سطح پر کوئی تبدیلی نہیں کی۔

پلاٹ میں بھی ڈرامے اور افسانے دونوں طرف واقعات کی ترتیب یکساں ہے اور ان میں کوئی امتیاز سامنے نہیں آتا۔ دونوں طرف پلاٹ کو سادہ رکھا گیا ہے اور پلاٹ میں کسی قسم کی کوئی تبدیلی نہیں کی گئی۔ اس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ دونوں طرف کہانیوں میں تمام واقعات میں فرق نہیں کیا گیا بلکہ مشترک واقعات ہیں۔

چند مقامات پر مکالموں میں کچھ تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اکا دکا کردار ڈرامے میں زائد تراشے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر مہرن النسا کی پڑوسن اور زیب النسا کے مابین مہرو کے ہاں اولاد کی پیدائش پر ہونے کا مکالمہ صرف ڈرامے ہی کا حصہ ہے:

''پڑوسن: زبین! مبارک ہو۔ مہرن النسا کے بیٹا ہوا ہے۔
بہنیں: اماں، ہائے کتنی خوشی کی بات ہے نا۔
زبین: ماشاء اللہ۔ ماشاء اللہ۔ قسمیں میں تو بڑی دعائیں مانگ رہی تھی۔ یا اللہ تیرا شکر ہے۔
پڑوسن: میں نے جونہی بچے کے رونے کی آواز سنی۔ سیدھی تیری طرف دوڑی۔
بیٹا: اماں ہمارے گھر میں بھی مٹھائی آئے گی۔ لڈو۔ پیڑے۔
بیٹی: چپ۔''(۲۷)

مکالموں کے حوالے سے چند افتراکات افسانے اور ڈرامے میں موجود ہیں لیکن مکالمہ نویسی کے تناظر میں بھی اس افسانے کی ڈرامائی تشکیل کے وقت زیادہ تبدیلیاں عمل میں نہیں لائی گئیں اور بیشتر مقامات پر اشتراکات زیادہ ہیں۔ تاہم دونوں طرف مکالموں کی ادائیگی بڑی پر کشش اور جاندار ہے۔

بیٹے بیٹیاں

احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان ''بیٹے بیٹیاں'' کی جب ڈرامائی تشکیل کی گئی تو اس میں بھی بیشتر واقعات کو من و عن دہرایا گیا۔ انھوں نے دونوں طرف کوئی بڑی اور جوہری تبدیلی نہیں کی جس سے ڈرامے میں واقعاتی سطح پر نمایاں تبدیلی آئے۔ ہادی کمہار کا برتن بنانا، نازو کی منہ زور جوانی کو دیکھتے ہوئے پریشانی، اس کے رشتے کی تلاش، بیگو کمہار سے اس کی ملاقات، وٹہ سٹہ کا نظام، مراد کی بے راہ روی اور عیش کوشی اور شرفی کو طلاق دینے کے تمام واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ تاہم نذیر چچا کا کردار تراش کر واقعاتی سطح پر چند تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ چچا نذیر کی ہادی کمہار کے گھر آمد اور شہر سے متعلق چند باتیں اس سلسلے میں خصوصی توجہ کی حامل ہیں:

''نازو: یہ لے ابا۔ تم دونوں روٹی کھاؤ۔ میں لسی لے کر آتی ہوں۔

ہادی: اچھا پتر۔ یہ رکھ لے۔ یہ ہم روٹی کے بعد دونوں بھائی منہ میٹھا کریں گے۔

نازو: چاچا! میرا خوشبو والا تیل یاد نہیں رہانا

نذیر: او بیڑا غرق۔ لے بھئی ہادی۔ اب میں سچ مچ بوڑھا ہو گیا ہوں۔ تیل کی شیشی نکال کے سامنے پڑچھتی پر رکھی کہ یاد رہے۔ پھر بھول گیا۔

نازو: چاچا میں خود جا کے لے آوں؟ چاچی کو بھی تو ملنا ہے نا۔''(۲۸)

اس افسانے اور ڈرامے میں بھی پلاٹ کی حد تک تو کوئی خاص تبدیلی دیکھنے میں نہیں آتی۔ دونوں طرف یکسانیت ہے۔ افسانے اور ڈرامے کا پلاٹ اتنا گتھا ہوا ہے کہ مصنف کی مہارت کی داد دیئے بنا نہیں رہا جا سکتا۔ کوئی غیر ضروری واقعہ یا تفصیل فراہم نہیں کی گئی اور نہایت عمدہ انداز میں دونوں طرف کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے۔

مکالمہ نویسی میں زیادہ تر مقامات پر اشتراکات ہیں لیکن چند جگہوں پر ڈرامے میں تھوڑی سی تبدیلی بھی کی گئی ہے۔ چچا نذیر اور ہادی کمہار کے مابین ہونے والے مکالمے ایسے ہیں جو افسانے کا حصہ نہیں ہیں۔ اس حوالے سے چند مکالمے ذیل میں درج کیے گئے ہیں:

"ہادی کمہار: ایک بات سمجھ میں نہیں آتی۔ یہ جو بیٹیاں ہیں یہ ایک دم بڑی کیسے
ہو جاتی ہیں۔ یہ نازو کو دیکھ رہے ہو نا۔ ابھی کل کی بات ہے میری چھاتی پر بیٹھ کر
گھگھو گھوڑوں کے ساتھ کھیلا کرتی تھی اور آج قسم ہے مجھے پیدا کرنے والے کی،
مجھے اس کی طرف دیکھتے ہوئے ڈر لگتا ہے

نذیر: یار ہادی۔ یہ تو ہوتا ہی ہے۔ اسی لیے تو بڑے کہتے ہیں کہ لو گو بیٹی کی آنکھوں
میں چور بتیاں جلتی دیکھو تو انھیں کہیں چلتا کر دو۔"(۲۹)

اسی طرح حمام میں ہونے والے مکالمے بھی ایسے مکالمے ہیں جو صرف ڈرامے کا حصہ ہیں جن میں چند افراد بیٹھ کر دنیا کے مختلف ممالک کی معاشرت اور سیاحت پر بھی مکالمہ کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ مکالمات دیہی سماج کی مخصوص ذہنیت کی ترجمانی کرتے ہیں۔

پہاڑوں پر برف

افسانہ بعنوان "پہاڑوں پر برف" کو جب ڈرامے کی شکل میں ڈھالا گیا تو اس کے ابتدائی حصے ہی میں ایک ایسے واقعے کو ناظرین کے سامنے پیش کیا گیا جو ڈرامے کا حصہ تو ہے لیکن افسانے میں موجود نہیں ہے۔ اس حوالے سے ڈرامے میں ایک ادبی مجلس کا واقعہ پیش کیا گیا ہے جس میں ایک ادیب انشائیہ پیش کرتا ہے اور اس انشائیے پر بڑی گرما گرم بحث کرائی جاتی ہے۔ بعد ازاں حلقہ اربابِ ذوق کے نمایندے اور ادیب ادبی محفل میں چائے پیتے ہوئے گفتگو کرتے ہیں۔ ڈرامے کا آغاز ہی اس واقعے سے ہوتا ہے:

"منظور: یہ ہیں وہ بے شمار فوائد جو چائے کی دعوت سے حاصل کیے جاسکتے ہیں۔
نقصانات کے بارے میں مجھے یقین ہے کہ کوئی نہ کوئی ادیب اپنے تجربات پھر کسی
دن تحریر کر کے حلقے میں پیش کرے گا۔ شکریہ۔

صدرِ مجلس: حضرات! آپ نے منظور صاحب کا انشائیہ سنا۔ میرے خیال میں اس
پر گفتگو کا آغاز رشید صاحب آپ ہی سے شروع کریں۔

رشید: صاحب صدر! میرے خیال میں تو منظور صاحب کی اس تحریر میں انشائیے
والی کوئی بات ہی نہیں ہے

خاور: بات سنیئے رشید صاحب! اس طرح کی یک جنبش نفی کر دینے سے تو بحث آگے نہیں چل سکے گی۔

نوازش: خاور صاحب! آپ رشید صاحب کو بات تو کرنے دی جیے کہ کس بنا پر وہ اسے انشائیہ تسلیم نہیں کرتے۔"(۳۰)

افسانے کو جب ڈرامائی شکل میں تبدیل کیا گیا تو لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ کے دوسرے نکتے کے تحت پلاٹ میں واقعات کی ترتیب میں چند تبدیلیاں کر دی گئیں۔ لیکن اس سے مجموعی اعتبار سے پلاٹ پر کوئی خاص فرق نہیں پر تا۔ صرف ادیبوں کے چند واقعات کا اضافہ کیا گیا ہے۔ دونوں طرف پلاٹ کو گنجلک ہونے سے بچایا گیا ہے۔ سادگی کو ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہے۔

مکالمہ نویسی میں بھکارن اور ادیب کے مکالمات وہی ہیں جو افسانے میں قلمبند کیے گئے ہیں تاہم ادیبوں کے مکالمات ایسے ہیں جو صرف اور صرف ڈرامے کا حصہ ہیں۔ ایک ادبی محفل میں شہریار اور اس کے دیگر ادیب دوست یوں مکالمہ کرتے ہیں:

"شہریار: ہائے! افسانہ۔ ہر افسانے کی ایک تاریخ ہوتی ہے

خالد: اور اس افسانے کی ابھی کوئی تاریخ نہیں بنی۔

شہریار: یا شاید بن جائے گی۔ یا شاید بن رہی ہے۔ اچھا بھئی خدا حافظ۔

خالد: تم جا رہے ہو؟ کہاں جا رہے ہو؟

شہریار: ذرا غلطیاں نکالنے جا رہا ہوں۔

خالد: لو یہ چائے؟

شہریار: پھر سہی۔"(۳۱)

ڈرامے میں ملازم اور شہریار کے مکالمے بھی وضاحت کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں جبکہ افسانے میں اختصار کو فوقیت دی گئی ہے۔ بھکارن اور شہریار کے مکالموں میں بڑی کشش پیدا کی گئی ہے۔ معاشرے کے حساس ترین اور باشعور تخلیق کار کو ایک ٹھکرائے ہوئے طبقے کی لڑکی سے یک طرفہ محبت ہو جاتی ہے تو وہ بہانے بہانے سے اس سے ہم کلام ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو ڈرامے اور افسانے کے مکالمات میں کافی زیادہ افتراکات نظر آتے ہیں۔

ست بھرائی

افسانہ بعنوان "ست بھرائی" میں احمد ندیم قاسمی نے ست بھرائی کا اہم کردار تراشا ہے اور اس کردار کے ذریعے تمام واقعات کو ترتیب دیا ہے۔ اس افسانے کو جب ڈرامے کی شکل میں ڈھال کر دو اقساط میں پیش کیا گیا تو اس کے بیشتر واقعات ہی کو ڈرامے میں سکرین پر پیش کیا گیا تاہم چند واقعات ایسے ہیں جو صرف اور صرف ڈرامے کا حصہ ہیں۔ ڈرامے میں انھوں نے کمال مہارت سے چودھری عبد اللہ کے بیٹوں کے کردار تراشے ہیں جو پہلے اپنی بہن سے بے انتہا محبت کرتے ہیں اور بعد ازاں اس کے گھر سے بھاگ جانے پر اسے قتل کرنے کا اعلان بھی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ رنگ علی کے نیزہ بازی جیتنے کے واقعے کو بھی بیان کیا گیا ہے جس کا ذکر افسانے میں قطعی طور پر نہیں ہے:

"چودھری عبد اللہ: تو سنا تیرا کیا بنا؟

رنگ علی: دوسرے چھانٹے میں ہی بلی ہوا ہو گئی۔ مرزے کی بکی بن کر۔

چودھری عبد اللہ: تے ہارا کون

بھائی: وہی جو روز ہارتا ہے، نورا تھوبا۔ اس کی مت گٹے میں ہے۔ روز آجاتا ہے گھوڑی کو لے کر۔"(۳۲)

اس افسانے کو ڈرامے میں جب ڈھالا گیا تو اس کے پلاٹ میں کئی نوعیتوں کا بدلاؤ لایا گیا۔ واقعات میں اضافے کی وجہ سے کہانی اور ڈرامے کے پلاٹ میں خاصا فرق نظر آتا ہے۔ رنگ علی اور اس کے بھائیوں کا کھیتی باڑی کرنا، اپنی بہن کو قیمتی تحائف دینا، نیزہ بازی کے کھیل میں حصہ لینا اور دیگر معاملات کو بیان کیا گیا ہے۔ اسی طرح انھوں نے سانول کے زہر پینے کے واقعے کو بھی صرف ڈرامے میں بیان کیا ہے لیکن اس کے ساتھ انھوں نے کمال مہارت سے تمام واقعات کو ترتیب سے جوڑ کر ڈرامے میں پیش کیا ہے۔

مکالمہ نویسی میں بھی اگرچہ چند اشتراکات ہیں لیکن افتراکات بھی نمایاں نظر آتے ہیں۔ انھوں نے بڑی تعداد میں ڈرامے میں ایسے مکالمے بھی تراشے ہیں جو صرف ڈرامے کا حصہ ہیں اور افسانے میں نظر نہیں آتے۔ مثال کے طور پر چودھری عبد اللہ اپنے بیٹوں سے مکالمہ یوں کرتا ہے:

"رنگ علی: پانچ اوپر پچاس ہار گیا۔

ماں: اچھا تو تبھی جلیبو جلیب ہو رہا تھا۔ اور وہ بھی لایا تھا ساری بھین کے لیے۔

رنگ علی: اسی کے لیے تو جیتا ہوں

چودھری عبداللہ: اوئے شاواوی واہ کمال ہو گیا کہ یعنی جیت اور حیاتی اک مک
کر دی۔ جیوندارہ۔"(۳۳)

ڈرامے میں شابی اور ست بھرائی کے مکالمات میں بھی بڑی تعداد میں عشق و عاشقی اور پیار محبت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ مکالمے صرف اور صرف ڈرامے ہی کا حصہ ہیں۔ اس لیے ان کا ذکر افسانے میں مذکور نہیں ہے۔ اسی لیے کہا جا سکتا ہے کہ مکالماتی سطح پر ڈرامے اور افسانے میں کئی امتیازات نظر آتے ہیں۔

سفارش

"سفارش" احمد ندیم قاسمی کا اہم افسانہ ہے۔ اس افسانے کو بھی "قاسمی کہانی" کے تحت ڈرامائی شکل میں ڈھال کر پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیا گیا ہے۔ واقعاتی سطح پر دیکھا جائے تو اس کے آغاز میں ایک فرق نظر آتا ہے۔ افسانے میں بابو جی کا کردار تانگہ کی سواری کے لیے اڈے پر انتظار کرتا ہے اور اس کی ملاقات فیکے کوچوان سے ہو جاتی ہے لیکن ڈرامے میں وہ کچھ دیر انتظار کرنے کے بعد ایک دکاندار کے پاس بھی جاتا ہے اور اس سے بھی سواری سے متعلق استفسار کرتا ہے۔ ذیل کا منظر نامہ اس سلسلے میں اہم واقعہ ہے:

"بابو جی: السلام علیکم جناب!
دکاندار: وعلیکم السلام!
بابو جی: کیا بات ہے یار۔ یار آپ کو اندازہ ہے کہ یہاں پر تو ہر وقت یہاں تین یا چار تانگے یا رکشے کھڑے ہوتے تھے۔ آج کیا بات ہے۔ یہاں تو کوئی بھی نہیں ہے۔
دکاندار: پتا نہیں بابو جی۔ میں نے بھی آج ذرا لیٹ دکان کھولی ہے۔ میرا اس لیے دھیان نہیں گیا۔ یہاں پر بیٹھ جائیں تھوڑی دیر۔ ابھی آجائے گا رکشہ یا تانگہ۔"(۳۴)

اس کے علاوہ باقی پورے افسانے اور ڈرامے کے واقعات مشترک ہیں اور ان میں کسی بھی قسم کی کوئی تبدیلی نہیں کی گئی۔ بابو جی اور فیکے کوچوان کی ملاقات سے لے کر بیماری، سفارش، مجبوری اور شکریے کے تمام واقعات کو دونوں طرف من و عن بیان کیا گیا ہے۔

اس افسانے کے پلاٹ اور ڈرامے کے پلاٹ میں بھی کوئی خاص امتیاز نظر نہیں آتا اور دونوں طرف پلاٹ میں یکسانیت نظر آتی ہے۔ تاہم چند مقامات پر مکالمات میں امتیاز نظر آتا ہے۔ ڈرامے میں کئی مکالمات کو حذف کر دیا گیا ہے اور افسانے میں ان کی وضاحت الفاظ کی مدد سے زیادہ کی گئی ہے۔ اس حوالے سے ایک اقتباس خصوصی توجہ کا طلبگار ہے:

> ''یعنی تمہارا باپ دسمبر کی اس سردی میں برآمدے ہی میں پڑا رہا؟'' میں نے اپنے انداز میں تشویش ظاہر کی۔
>
> ''جی ہاں''۔ وہ بولا۔ مگر یہ تو کوئی ایسی بات نہیں بابو جی۔ آپ نے ہمارا گھر نہیں دیکھا۔ دس سال سے چھپر میں پڑے ہیں۔''
>
> ''اور اس کی آنکھ''؟ میں نے پوچھا۔
>
> ''وہ تو چلی گئی بابو جی۔'' فیکا یوں بولا جیسے اس کے باپ کی آنکھ کو ضائع ہوئے برسوں گزر چکے ہیں۔
>
> میں نے کہا: جب آنکھ جا ہی چکی ہے تو بے چارے بُڈھے کو ہسپتالوں میں کیوں گھسیٹتے پھرتے ہو؟ وقت بھی ضائع ہو گا روپیہ بھی ضائع ہو گا۔''(۳۵)

اس کے علاوہ بیشتر مکالمات میں یکسانیت بھی ہے اور کوئی خاص امتیاز نظر نہیں آتا۔ بابو جی اور فیکے کو چوان کے مکالمے بھی ایک جیسے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''سفارش'' صرف دو کرداروں کے مکالموں کی مدد سے ترتیب پاتا ہے۔ یہ مکالمات افسانے اور ڈرامے دونوں طرف نظر آتے ہیں۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ اشتراک کی پہلو کافی زیادہ ہیں اور افتراکات کم نظر آتے ہیں۔

سلطان

افسانہ ''سلطان'' سلطان کے یادگار کردار کی بدولت احمد ندیم قاسمی کا اہم اور نمایاں افسانہ ہے۔ ''قاسمی کہانی'' کے تحت اس کو بھی ڈرامے کی شکل میں تبدیل کیا گیا۔ انھوں نے اس افسانے میں بھکاریوں کی زندگی کے مختلف گوشوں کو ہمارے سامنے رکھا۔ اس افسانے اور ڈرامے میں اکثر واقعات مشترک ہیں۔ اندھے بھکاری اور اس کے پوتے کا بھیک مانگنا، راہ گیروں کا ان پر طنز کرنا، بچے کی بدزبانی، دادا کی ڈانٹ، زیبو سے ملاقات اور کھانا دینے کا احسان، کھیل کے

میدان میں ہونے والی بدسلوکی، دادا کی موت اور موت کے بعد سلطان کی نفسیاتی کش مکش اور سر پر ہاتھ رکھنے کی التجا جیسے واقعات دونوں طرف ایک جیسے ہیں۔

تاہم ناسٹلجیائی کیفیت اور فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال ڈرامے میں کثرت سے کیا گیا ہے جس کی بنا پر ایسے بھی واقعات دیکھنے کو ملتے ہیں جن کا ذکر صرف ڈرامے میں مذکور ہے۔ اندھے فقیر کی بیوی، ازدواجی مسائل، گھریلو نوک جھونک اور اندھا ہونے کے واقعات کو احسن انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ افتراکات کے تناظر میں ایک واقعہ ذیل میں بیان کیا گیا ہے:

"فقیر: (بھکاری کو جوانی میں بھیک دیتے ہوئے) ارے صدقہ ہے تیرا۔

بیوی: تیرا ہاتھ بہت کھلا ہے۔

فقیر: صدقہ دینا ہی چاہیئے۔ تو جو چمکتی دمکتی رہتی ہے۔

بیوی: قلعی گھر کی بیٹی ہوں آخر۔

فقیر: ہاہاہاہا۔ اس سے کہنا تھا ایک دو ہاتھ ہماری قسمت پر بھی مار دیتا۔

بیوی: خدا کا شکر ادا کر۔ بھیک تو نہیں مانگتے نا۔"[۳۶]

اسی طرح اندھے فقیر کے بیٹے کی حادثاتی موت اور اس کے دکھ کے اثرات جیسے سانحات کا ذکر بھی صرف ڈرامے میں کیا گیا ہے۔ افسانے میں اندھے پن کی وجوہات کا بھی نہیں بتایا گیا لیکن ڈرامے میں اندھا فقیر اندھے ہونے کے اسباب اور وجوہات کا ذکر بھی کرتا ہے۔ واقعاتی اعتبار سے کئی واقعات کا ڈرامے میں اضافہ کیا گیا ہے اور ان کا ذکر افسانے میں موجود نہیں ہے۔

پلاٹ کا موازنہ کیا جائے تو افسانے اور ڈرامے کے پلاٹ میں کچھ امتیازات نظر آتے ہیں۔ دونوں طرف اندھے فقیر اور اس کے پوتے کی کہانی بیان کی گئی ہے لیکن ڈرامے میں فلیش بیک میں بھی چند واقعات کا ذکر کیا گیا ہے جو افسانے کے پلاٹ کو ڈرامے کے پلاٹ سے یکسر الگ کرتا ہے۔ اسی پلاٹ کی سطح پر ڈرامے میں چند تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔

افسانے اور ڈرامے میں مکالماتی سطح پر بھی اشتراکات اور افتراکات برابر کی تعداد میں موجود ہیں۔ اس حوالے سے سلطان اور دادا کے مکالمے بڑے جاندار ہیں۔ زیبو اور دادا کے مکالمے بھی حقیقت سے قریب نظر آتے ہیں اور افسانے کے ساتھ ساتھ ڈرامے میں بھی ان مکالمات کی مدد سے رنگ بھرنے کی کوشش کمال مہارت سے کی گئی ہے۔ کھیل کے میدان میں ہونے والے بچوں کے مابین مکالموں سے احسن انداز میں طبقاتی کش مکش کو دکھایا گیا ہے۔

افتراکات کی نظر سے دیکھا جائے تو ڈرامے میں اندھے فقیر اور اس کی بیوی کے مکالمے ایسے مکالمے ہیں جن کا ذکر صرف ڈرامے ہی میں ملتا ہے۔ اس حوالے سے میاں بیوی کے مابین ہونے کا مکالمہ افتراق کی عمدہ مثال ہے:

''اندھا فقیر: پی لو۔ ضد نہ کیا کر۔ میں خود لے آتا ہوں۔

بیوی: تیری خدمت کر کے مجھے بڑا سکون ملتا ہے۔

اندھا فقیر: اللہ اللہ! اپنی صحت کا خیال رکھا کر۔ لے کھا۔

بیوی: سن۔ میں اپنے بیٹے کے لیے بہو لے آؤں؟

اندھا فقیر: تو لے آ۔ جھٹا پٹ لے آ۔ تجھے بھی آرام ملے۔''(۳۷)

اندھے فقیر اور اس کی بیوی کے مابین مکالموں میں میاں بیوی کے رشتے کی مختلف شکلوں کا احساس ہوتا ہے۔ ان مکالمات میں بیک وقت غصہ، ناراضگی، جھگڑا، روٹھنا، منانا، پیار، محبت وغیرہ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ مکالمے ہمارے عام اور مزدور طبقے کے خانگی معاملات کی عکاسی کمال مہارت سے کرتے ہیں تاہم ان کا ذکر صرف ڈرامے میں ہی کیا گیا ہے۔

گھر سے گھر تک

احمد ندیم قاسمی کا افسانہ بعنوان ''گھر سے گھر تک'' ان کا اہم افسانہ ہے جس میں شہری زندگی کے منفی پہلوؤں کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ بعد ازاں اس افسانے کو ڈرامے کی شکل میں بھی ڈھال کر پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیا گیا۔ اس حوالے سے واقعاتی اعتبار سے افسانے اور ڈرامے کو دیکھا جائے تو ڈرامے کے آغاز ہی میں افتراقاتی پہلو واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں نورالنسا اپنے امیر اور ثروت مند پڑوسیوں کے گھر سامان مانگنے کی غرض سے جاتی ہے اور اپنی بیٹی کے رشتے کی بابت سے انھیں بتاتی ہے۔ اس واقعے کا ذکر صرف ڈرامے میں موجود ہے اور افسانے میں اس کا ذکر نہیں ہے۔ اس واقعے کا منظر نامہ یوں پیش کیا گیا ہے:

''نورالنسا: السلام علیکم بھائی صاحب

پڑوسی: وعلیکم السلام

نورالنسا: (پڑوسن سے مخاطب ہو کر) کیسی ہیں بی۔

پڑوسی: بیٹھیے آپ۔

پڑوسی: (ملازم سے مخاطب ہو کر) تم چائے لاؤ۔

پڑوسی:(نورالنسا سے مخاطب ہو کر)نورالنسا بہن! اتنی صبح صبح خیریت ہے؟
نورالنسا: وہ ایسا ہے کہ کل ہمارے گھر معصومہ کا رشتہ دیکھنے کچھ لوگ آرہے ہیں۔"(۳۸)

دیگر تمام واقعات یکسانیت کے ساتھ دونوں طرف بیان کیے گئے ہیں اور ان میں کوئی خاص فرق سامنے نہیں آتا۔ واقعاتی اعتبار سے صرف ایک پہلا واقعہ ہی افتراق کے زمرے میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ دیگر تمام واقعات افسانے اور ڈرامے میں مشترک ہیں۔

اس افسانے اور اس پر فلمائے جانے والے ڈرامے میں بھی مشترک پہلو ہی دکھائی دیتے ہیں۔ کہانی کو سیدھے سبھاؤ انداز میں افسانے اور ڈرامے میں بھی پیش کیا گیا ہے اور کسی بھی الجھاؤ یا ابہام سے ہر ممکن حد تک احتراز کیا گیا ہے۔

اسی طرح مکالمات کی سطح پر بھی اشتراکات زیادہ نظر آتے ہیں اور صرف چند پہلو ایسے ہیں جہاں افتراکات سامنے آتے ہیں۔ ڈرامے کے آغاز میں ہونے والے مکالمات ہی میں افتراق دکھائی دیتا ہے کیونکہ اس کا ذکر صرف ڈرامے میں موجود ہے۔ ذیل کا منظر ڈرامے کے آغاز سے لیا گیا ہے جس میں پڑوسی اور نورالنسا مکالمہ کرتے ہیں:

"پڑوسی: اوماشاء اللہ ماشاء اللہ۔ مبارک ہو بھئی۔
نورالنسا: وہ ایسا ہے کہ آپ کو تھوڑی سی زحمت دینی ہے۔
پڑوسی: بولیں کیا چاہیئے آپ کو۔ معصومہ ہماری بھی بیٹی ہے۔ کرسیاں، برتن۔۔۔
نورالنسا: نہیں بھائی جان۔ مجھے کرسیاں ٹیبل صرف نہیں چاہیئں۔
پڑوسی: مگر۔۔۔
نورالنسا: دیکھیں بھائی! ہماری عزت کا مسئلہ ہے۔ آپ تو جانتے ہیں کہ ہمارے گھر کے حالات کیسے ہیں۔"(۳۹)

احمد ندیم قاسمی کے مذکورہ افسانوں کو جب ڈرامائی شکل میں تبدیل کر کے ٹیلی ویژن پر پیش کیا گیا تو اس میں واقعات، پلاٹ اور مکالمات میں چند بنیادی اور بعض اوقات نوعیت کی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ ان میں سے لنڈا ہچن کے نظریہ تواخذ کے مطابق بعض ڈراموں میں واقعات میں معمولی سطح کا اضافہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ اکثر ڈراموں کے آغاز میں ہی ایک آدھ واقعہ اضافی دکھایا گیا ہے تاکہ ناظرین کو ڈرامہ دیکھتے ہی کسی مبہم پہلو کا احساس نہ ہو۔ مثال کے طور پر ڈراما "احسان" میں سرکاری دفتر میں پیش آنے والا واقعہ ڈراما "پہاڑوں پر برف" میں حلقہ ارباب ذوق کی کارروائی کا واقعہ ڈراما

''گھر سے گھر تک'' میں نورالنسا کا پڑوسی کے گھر جانے کا واقعہ در حقیقت ایسے واقعات ہیں جن کو افتراکات کے زمرے میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

اسی طرح واقعات کی ترتیب میں اس معمولی ردوبدل سے بعض اوقات پلاٹ میں بھی تبدیلی آجاتی ہے لیکن یہ بات ذہن نشین رہے کہ پلاٹ کے چست ہونے اور مظبوط ہونے میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں آئی۔ اسی طرح ڈرامے میں مکالمے کو کلیدی حیثیت حاصل ہوتی ہے چونکہ یہ عملی طور پر کرداروں کی مدد سے سکرین پر پیش کیا جاتا ہے۔ اس لیے ہر افسانے کو جب ڈرامائی شکل میں تبدیل کیا گیا تو اس افسانے کے کچھ کردار مکالموں میں بھی تبدیلیاں کر کے اداکاری کرتے نظر آتے ہیں۔ ہر ڈرامے میں مکالمات میں افتراکات کسی نہ کسی حد تک نظر آتے ہیں۔ مجموعی طور سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے وقت واقعات، پلاٹ اور مکالموں میں جہاں اشتراکات نظر آتے ہیں، وہاں افتراکات بھی کسی نہ کسی حد تک موجود ہیں۔

یہ بات نہایت قابلِ توجہ ہے کہ واقعات، پلاٹ اور مکالمات کی پیش کش میں لنڈا ہچن کے نظریہ تواخذ کی شفاف تنقید کے طریقہ کار کو ان افسانوں کی ڈرامائی تشکیل میں سامنے رکھا گیا ہے۔ لنڈا ہچن نے جو طریقے نظریہ تواخذ میں بیان کیے ہیں، ان میں واقعات کی ترتیب اور کرداروں کے جذبات کی مکالمات کے ذریعے ترجمانی کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ مذکورہ ڈراموں کا اختصاص یہ بھی ہے کہ جب ان کو ڈراموں کی شکل میں تبدیل کیا گیا تو واقعات، پلاٹ اور مکالماتی سطح پر جو اشتراکات و افتراکات سامنے آتے ہیں، ان میں لنڈا ہچن کے نظریہ تواخذ کے طریقہ کار کی مکمل پاسداری کی گئی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ احمد ندیم قاسمی، نیلا پتھر، غالب پبلشرز، لاہور، ص:۲۱

۲۔ ایضاً، ص:۱۳

۳۔ احمد ندیم قاسمی، سناٹا، اساطیر، لاہور، گیارہواں ایڈیشن، ص:۵۶۔۵۵

۴۔ احمد ندیم قاسمی، برگِ حنا، ناشرین، لاہور، ص ۱۴

۵۔ ایضاً، ص ۱۳

۶۔ احمد ندیم قاسمی، کپاس کا پھول، ص ۶۴

۷۔ ایضاً، ص ۱۷

۸۔ احمد ندیم قاسمی، بازارِ حیات، اساطیر، لاہور، ص ۱۰۱

۹۔ ایضاً

۱۰۔ ایضاً، ص ۷۴

۱۱۔ احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، ص ۹۶۔۹۵

۱۲۔ ایضاً، ص ۹۲

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۱

۱۴۔ ایضاً، ص ۴

15۔ http: //youtube. com. Ehsan. 2:PM 02 Feb 2024

16۔ Ibid

17۔ http://youtube.com. Alhamdulliah. 3:PM 03 Feb, 2024

18۔ http.//youtube. com. Baity Baitian. 4:PM 04 Feb 2024

19۔ http.//youtube. com. Paharhon Par Baraf 10: PM 04 Feb 2024

20۔ Ibid

21۔ http.//youtube. com. Sat Bhiraie 2:PM 05 Feb, 2024

22۔ http.//youtube. com. Sifarish 3:00PM 06 Feb 2024

23۔ Ibid

24۔ http.//youtube. com. Ghar se ghar tak 4:PM 07 Feb 2024

25۔ http.//youtube. com. Ehsaan 07:PM 7 Feb 2024

26۔ Ibid

27۔ http.//youtube. com. Alhamdullillah 4:PM 09 Feb 2024

28۔ http.//youtube. com. Baitay Baitian. 6:PM 09 Feb 2024

29۔ Ibid

30۔ http.//youtube. com. paharhon Par Baraf 1:PM 10 Feb 2024

31۔ Ibid

32۔ http://youtube.com. Sat Bhiraie 2:PM 10 Feb 2024

33۔ Ibid

34۔ http://youtube. com. Sifarish. 2:PM 10 Feb 2024

۳۵۔ احمد ندیم قاسمی، کپاس کا پھول، ص۴۹۔۴۸

36۔ http://youtube. com. Sultan 2:PM 10 Feb . 2024

37۔ Ibid

38۔ http:// youtube. com. 2,00PM 10 Feb 2024

39۔ Ibid

ماحصل

فکشن اردو ادب میں نمایاں اہمیت کا حامل ہے۔ یہ ابلاغ کا بہترین وسیلہ ہے۔ معاشرے کی بقا اور تعمیر و ترقی کے لیے ابلاغ و ترسیل نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ افسانے اور ڈرامے میں انسانی زندگی کو پیش کیا جاتا ہے۔ عمل ڈرامے کی جان ہے اور یہ عمل جسمانی اور ذہنی دونوں طرح سے ہو سکتا ہے۔ کردار، مکالمات اور عمل کی مدد سے انسانی اعمال اور کیفیات کو پیش کیا جاتا ہے۔ ڈرامے مخصوص ثقافتوں کے تحت تخلیق کیے جاتے ہیں اور تہذیب و ثقافت کا براہِ راست تعلق سماج اور سماجی زندگی سے ہوتا ہے۔ اگرچہ ڈراما نگاری ایک علیحدہ صنفِ ادب ہے جس کا اپنا مقام اور اپنی شناخت ہے۔ تاہم ایسی مثالیں بھی موجود ہیں جن میں مختلف دیگر افسانوی ادب کی اصناف کو ڈرامے کی شکل میں ڈال کر پیش کیا جاتا ہے۔ اس حوالے سے اردو کے کئی اہم افسانوں کو ڈرامے کی شکل میں تبدیل کیا گیا اور اسے ناظرین کے سامنے پیش کیا گیا۔ اس کے لیے نظریہ تواخذ کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ لفظ تواخذ سترھویں صدی کی ایجاد ہے۔ تواخذ درحقیقت کسی احساس، خیال، کیفیت یا جذبے کو اظہار کے ایک میڈیم سے دوسرے میڈیم میں منتقلی کو کہا جاتا ہے۔ تواخذ کی اصطلاح محض کسی ادب پارے کو بصری میڈیم میں ڈھالنے سے تعلق نہیں رکھتی بل کہ اس کا میدان خاصا وسعت کا حامل ہے۔ تواخذ کے دیگر نظریات میں ارتقائی تواخذ، سکیمز اور لرننگ، تواخذ کے تحت یکسانیت اور ادبی تواخذ ہیں۔ جن میں سے ادبی تواخذ کسی ادبی متن کو ڈرامے، فلم وغیرہ میں ڈالتا ہے۔ بنیادی طور پر ادبی اصناف یعنی افسانے، ناول اور داستان وغیرہ کا میڈیم تبدیل کر کے اسے ڈرامے کی شکل میں تبدیل کیا جاتا ہے۔ ڈرامائی تواخذ درحقیقت الفاظ کی جیتی جاگتی تصویر بنانے کے مترادف ہے جہاں ادبی متن سے حاصل ہونے والی معلومات کو حرکت کرتا ہوا پردے کے آگے یا سکرین پر دکھایا جاتا ہے۔ یوں تو نظریہ تواخذ پر کئی مصنفین نے مختلف انداز میں کام کیا ہے لیکن تحقیق ہذا میں لنڈا ہچن کے نظریہ تواخذ کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ اس حوالے سے لنڈا ہچن کی شہرہ آفاق تصنیف (A Theory of Adaptation) نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ یہ تصنیف ۲۰۰٦ء میں منظرِ عام پر آئی۔ لنڈا ہچن کے مطابق تواخذی عمل کے ذریعے کسی بھی تحریر کے تبدیل شدہ میڈیم میں مطابقت اور انحراف کا جائزہ لینے کے لیے پرکھا جاتا ہے۔ اس مقصد کے لیے لنڈا ہچن شفاف تنقید کی اصطلاح کو برتتی ہیں۔ لنڈا ہچن کے مطابق افسانے یا کسی بھی ادبی فن پارے کو ڈرامے کی شکل میں ڈھالنے کے چار طریقے یا مدارج ہیں۔ ان میں موضوع کی تبدیلی کا جائزہ، کرداروں کے جذبات و خیالات کی عکاسی، عادات و اطوار اور واقعات کی تبدیلی کا جائزہ شامل ہے۔

لنڈا ہچن کے خیال میں تواخذ کا عمل نیا نہیں ہے بل کہ یہ کئی دہائیوں سے چلا آرہا ہے کیونکہ ایک فن دوسرے فن سے اور ایک کہانی درحقیقت دوسری کہانی سے جنم لیتی ہے۔ تواخذ کے عمل میں کہانیاں کئی اور سے یا پھر نئے سرے سے ایجاد نہیں کی جاتیں۔ تواخذ اس عمل کا کھل کر اور واضح طریقے سے اظہار کرتا ہے۔ یعنی متن پہلے سے موجود متن کو ذہن میں رکھ کر تخلیق کیا گیا اور بعد ازاں موصول ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ تواخذی مطالعات اکثر تقابلی مطالعات ہوتے ہیں۔ تواخذ کسی خاص کام کی اعلانیہ اور وسیع تر تبدیلی ہے۔ اس ٹرانس کوڈنگ میں میڈیم یا صنف کی تبدیلی ہو سکتی ہے۔ یہ تبدیلی فریم اور سیاق وسباق کے طور پر، تخلیقی عمل کے طور پر اور استقبالیہ نقطہ نظر کے طور پر بھی ہو سکتی ہے۔

مختصر طور پر یوں کہا جاسکتا ہے کہ نظریہ تواخذ قابل شناخت کام کی ایک تسلیم شدہ تبدیلی، تخصیص و نجات کا ایک تخلیقی و تشریحی عمل اور تواخذ پزیر کام کی ایک توسیع شدہ بین متن شمولیت کے طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔ لنڈا ہچن درحقیقت موضوعات کو افسانے اور ڈرامے کے لیے نہایت اہم تصور کرتی ہیں کیونکہ تھیٹر اور افسانوی ادب دونوں میں انسانی موضوعات مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ افسانے کی ڈرامائی تشکیل کرتے ہوئے لنڈا ہچن کے مطابق چار عناصر کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں بیانیہ، وقت، واقعات کی ترتیب اور تھیم شامل ہیں۔ لنڈا ہچن کے خیال میں تواخذی عمل میں وقت کو کم یا زیادہ کیا جاسکتا ہے۔ یعنی بتانے سے لے کر دکھانے تک اور خاص طور پر ایک افسانے سے لے کر بصری ادب کی کسی بھی شکل تک جانا پہچانا اقدام بھرپور تبدیلیوں کی بنیاد ہے۔ ڈراموں یا ٹیلی ویژن کے مختلف کنوینشن ہوتے ہیں جن کے مطابق بصری تواخذ ترتیب دیا جاتا ہے۔ بتانا بالکل دکھانے جیسا قطعی طور پر نہیں ہو سکتا۔ میڈیم کی تبدیلی میں پلاٹ کی تبدیلی بھی شامل ہوتی ہے کیونکہ افسانے کا پلاٹ ڈرامے کے پلاٹ سے قدرے مختلف ہوتا ہے۔ ایک افسانے کو ڈرامے کی شکل میں کیوں ڈھالا جاتا ہے۔ ڈھالنے والے کی بھی اپنی ذاتی وجوہات ہوتی ہیں۔ لنڈا ہچن کا خیال ہے کہ بیانیہ میں مستقبل کی اشیا اکثر ماضی کی اشیا ہوتی ہیں۔ اس لیے ترتیب کردار کو لامحالہ تبدیل کرنا پڑتا ہے۔ افسانے کا موسیقی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا لیکن ڈرامے میں موسیقی کرداروں کے رد عمل اور جذبات کی عکاسی کرتی ہے۔ اس لیے موسیقی کو ڈرامے کا اہم جزو تصور کیا جاتا ہے۔ اس طرح واقعات کی ترتیب اور مکالمہ نویسی بھی تواخذ کی تھیوری کے تحت افسانے اور ڈرامے میں تبدیل ہو سکتی ہیں۔

احمد ندیم قاسمی اردو افسانے کا ایک بڑا اور معتبر نام ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں زندگی کے متنوع پہلوئوں اور افکار کو کامیابی سے پیش کیا ہے۔ ان کے چند منتخب افسانوں کو نظریہ تواخذ کے تحت ڈرامے کی شکل میں بھی ڈھالا گیا اور اسے ''قاسمی کہانی'' کا نام دیا گیا ہے۔ ان ڈراموں کو ایک یا دو اقساط کی صورت میں پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش

کیا گیا۔ احمد ندیم قاسمی کے جن افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کر کے انھیں ’’قاسمی کہانی‘‘ کے تحت ٹیلی ویژن نشر کیا گیا، ان میں احسان، الحمدللہ، بیٹے بیٹیاں، پہاڑوں پر برف، ست بھرائی، سفارش، سلطان اور گھر سے گھر تک شامل ہیں۔

اگر لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ کے تحت ان افسانوں اور ڈراموں کا تقابلی جائزہ پیش کیا جائے تو ان میں مختلف حوالوں سے جہاں اشتراکات نظر آتے ہیں وہاں کئی افتراکات بھی موجود ہیں۔ اس تناظر میں اگر کردار نگاری، منظر نگاری اور معاشرت کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت آشکار ہو جاتی ہے کہ افسانے کی ڈرامائی تشکیل کے بعد کردار نگاری، منظر نگاری اور معاشرت کے تناظر میں چند مشترک پہلوئوں کے ساتھ ساتھ متفرق پہلو بھی سامنے آتے ہیں۔ ڈراما ’’احسان‘‘ میں یونس، ملازم اور محلے دار کے کردار ایسے ہیں جو افسانے میں موجود نہیں ہیں۔ باقی تمام کردار دونوں طرف یکساں ہیں۔ افسانہ ’’الحمدللہ‘‘ میں پڑوسن کا کردار نہیں تراشا گیا جب کہ ڈرامے ’’الحمدللہ‘‘ میں یہ کردار موجود ہے۔ اس طرح احمد ندیم قاسمی نے افسانہ ’’بیٹے بیٹیاں‘‘ میں چچا نذیر کا کردار نہیں تراشا لیکن دوسری طرف ڈرامے میں یہ کردار موجود ہے۔ الغرض کردار نگاری کے تناظر میں چند افتراکات دکھائی دیتے ہیں۔ معاشرت کے پہلوئوں سے ان افسانوں اور ان پر بنائے گئے ڈراموں کا تقابلی جائزہ پیش کیا جائے تو ان میں چند ہی امتیازی پہلو نظر آتے ہیں۔ باقی تمام معاشرتی پہلو افسانے اور ڈرامے میں یکسانیت رکھتے ہیں۔ اگر ان منظر کشی کے حوالے سے دیکھا جائے تو افسانوں اور ڈراموں میں مناظر کی تصویر کشی میں یکسانیت نظر آتی ہے۔ تاہم چند مقامات پر ڈراموں میں اضافی عناصر موجود ہیں اور مختلف مناظر کی عکس بندی ڈرامائی ضرورت کے تحت زیادہ مفصل انداز سے کی گئی ہے۔

اسی طرح ڈرامے میں افسانے کے موضوع اور زبان کی پیش کش تقابلی جائزہ لیا جائے تو یہ بات دیکھنے میں آتی ہے کہ تمام افسانوں کے بنیادی موضوعات میں کوئی لائقِ ذکر تبدیلی کا احساس نہیں ہوتا اور کم و بیش یکساں موضوع کو ڈرامائی شکل میں پیش کر دیا گیا ہے۔ تاہم چند موضوعات میں ضمنی سطح پر چند افتراکاتی عناصر بھی نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ افسانے کے بیشتر موضوعات کو ڈرامے میں بیان کیا گیا ہے تاہم ڈرامے میں کئی موضوعات کا اضافہ کر دیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈراما ’’احسان‘‘ میں سرکاری اداروں میں کرپشن اور نااہلی کو موضوع بنایا گیا ہے جس کا ذکر افسانے میں موجود نہیں ہے۔ اس طرح ڈراما بعنوان ’’بیٹے بیٹیاں‘‘ میں شہری اور دیہی زندگی کا تقابلی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ انھوں نے دیہات اور شہروں کے مثبت اور منفی ہر دو سطح پر اثرات کا تقابلی جائزہ بھی سلیقے سے ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح ڈرامے میں عالمی سیاحت کو بھی ضمنی موضوع کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے بعنوان ''پہاڑوں پر برف'' کو جب ڈرامائی شکل میں ڈھالا گیا تو اس میں انھوں نے کمال مہارت سے تبدیلی کی اور حلقہ ارباب ذوق کی کارروائی دکھاتے ہوئے اس حلقے میں ادیبوں کی گروہ بندی، معاصرانہ چشمک، ذاتی چپقلش اور منافقت کا پردہ بھی عیاں کیا ہے جس کا ذکر افسانے میں شامل نہیں ہے۔ ''ست بھرائی'' ڈرامے میں غیرت کے نام پر ہونے والی قتل و غارت اور توہم پرستی و ضعیف الاعتقادی کے موضوعات کو پیش کیا گیا ہے جس کا ذکر افسانے میں موجود نہیں ہے۔ مجموعی طور پر موضوعاتی سطح پر چند افتراقات موجود ہیں۔ اسی طرح زبان کے تناظر میں بھی اشتراکات زیادہ ہیں تاہم چند مقامات پر ڈرامائی تشکیل کے وقت افتراقات بھی دکھائی دیتے ہیں اور یہ تمام اشتراکات و افتراقات لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ کے تناظر میں کیے گئے ہیں۔

ان افسانوں کی ڈرامائی تشکیل میں چند بنیادی اور بعض اوقات نوعیت کی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ ان میں سے لنڈا ہچین کے نظریہ تواخذ کے مطابق بعض ڈراموں میں واقعات میں معمولی سطح کا اضافہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ اکثر ڈراموں کے آغاز میں ہی ایک آدھ واقعہ اضافی دکھایا گیا ہے تاکہ ناظرین کو ڈرامہ دیکھتے ہی کسی مبہم پہلو کا احساس نہ ہو۔ مثال کے طور پر ڈراما ''احسان'' میں سرکاری دفتر میں پیش آنے والا واقعہ ڈراما ''پہاڑوں پر برف'' میں حلقہ ارباب ذوق کی کارروائی کا واقعہ ڈراما ''گھر سے گھر تک'' میں نورالنسا کا پڑوسی کے گھر جانے کا واقعہ در حقیقت ایسے واقعات ہیں جن کو افتراقات کے زمرے میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

اسی طرح واقعات کی ترتیب میں اس معمولی ردوبدل سے بعض اوقات پلاٹ میں بھی تبدیلی آجاتی ہے لیکن یہ بات ذہن نشین رہے کہ پلاٹ کے چست ہونے اور مظبوط ہونے میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں آئی۔ اسی طرح ڈرامے میں مکالمے کو کلیدی حیثیت حاصل ہوتی ہے چونکہ یہ عملی طور پر کرداروں کی مدد سے سکرین پر پیش کیا جاتا ہے۔ اس لیے ہر افسانے کو جب ڈرامائی شکل میں تبدیل کیا گیا تو اس افسانے کے کچھ کردار مکالموں میں بھی تبدیلیاں کر کے اداکاری کرتے نظر آتے ہیں۔ ہر ڈرامے میں مکالمات میں افتراقات کسی نہ کسی حد تک نظر آتے ہیں۔ مجموعی طور سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے وقت واقعات، پلاٹ اور مکالموں میں جہاں اشتراکات نظر آتے ہیں، وہاں افتراقات بھی کسی نہ کسی حد تک موجود ہیں۔

نتائج

اس تحقیقی مقالے کو قلمبند کرنے کے بعد درج ذیل نتائج سامنے آتے ہیں:

۱۔ تواخذ کے عمل کے تحت تحقیق یہ واضح کرتی ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کو ڈراموں کی شکل میں ڈھالتے ہوئے افتراکات اور اشتراکات دونوں پہلو بدرجہ اتم موجود ہیں مثلاً:

۔ ڈراموں اور افسانوں میں کردار نگاری، معاشرت اور مناظر کی سطح پر اشتراکات زیادہ نظر آتے ہیں اور افتراکاتی پہلو کم ہیں۔

۔ موضوعاتی حوالے سے ڈراموں میں چند موضوعات کا اضافہ کیا گیا ہے لیکن کسی بھی موضوع کو حذف نہیں کیا گیا۔ زبان کے تناظر میں بھی چند تبدیلیاں نظر آتی ہیں لیکن یہ افتراکات کہیں کہیں دکھائی دیتے ہیں۔

۲۔ افسانوں کو جب ڈراموں کی شکل میں ٹیلی ویژن پر نشر کیا گیا تو حالات و واقعات کو اتنے بہتر طریقے سے پیش کیا گیا کہ ڈرامے میں حقیقی تاثر برقرار رہا۔

۳۔ مجموعی طور پر یہ ڈرامے افسانوں کی نسبت زیادہ وسعت کے حامل ہیں اور انھیں خوب صورتی سے سکرین پر پیش کیا گیا ہے جو قاری کے ابلاغ کو مزید آسان بنادیتے ہیں۔

سفارشات

۱۔ احمد ندیم قاسمی کے علاوہ دیگر افسانہ نگاروں کی تحریروں کی ڈرامائی تشکیل کا بھی نظریہ تواخذ کے تناظر میں تحقیقی جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔ اس تناظر میں منٹو، اشفاق احمد، بانو قدسیہ وغیرہ کے نام قابلِ زکر ہیں۔

۲۔ مختلف ناول نگار مثلاً بشریٰ رحمان، خدیجہ مستور، شوکت صدیقی وغیرہ کے ناولوں کی ڈرامائی تشکیل کی گی ہے۔ ان کا بھی لنڈا ہچن کے نظریہ تواخذ کے تناظر میں تحقیقی جائزہ لیا جانا چاہیئے۔

۳۔ احمد ندیم قاسمی کے ادیبوں کی ڈرامائی تشکیل اور دیگر افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تقابلی جائزہ بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔

۴۔ لنڈا ہچن کے نظریہ تواخذ کے علاوہ دیگر دانش مندوں اور مصنّفین کے نظریات کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے بھی ان افسانوں کا تحقیقی مطالعہ کرنے کی ضرورت ہے۔

کتابیات

بنیادی مآخذ

۱. احمد ندیم قاسمی، بازارِ حیات، اساطیر، لاہور، ۱۹۹۵ء

۲. احمد ندیم قاسمی، برگِ حنا، ناشرین، لاہور، س ن

۳. احمد ندیم قاسمی، سناٹا، اساطیر، لاہور، گیارہواں ایڈیشن، ۱۹۹۱ء

۴. احمد ندیم قاسمی، گھر سے گھر تک، راول کتاب گھر، راولپنڈی، س ن

۵. احمد ندیم قاسمی، نیلا پتھر، غالب پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۰ء

ثانوی مآخذ

۱. انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ، ایک صدی کا قصہ، مثال پبلشرز، فیصل آباد، نقشِ ثانی، ۲۰۱۰ء

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

۳. سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۸۶ء

۴. ناہید قاسمی، ڈاکٹر، احمد ندیم قاسمی: شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، اشاعت دوم، ۲۰۱۸ء

۵. وہاب اشرفی، پروفیسر اردو افسانہ: روایت اور مسائل، مرتبہ: گوپی چند نارنگ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۲ء

رسائل و جرائد

۱. ادبیات، سہ ماہی ادبی جریدہ (احمد ندیم قاسمی نمبر)، شمارہ نمبر ۱۰۸، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، جنوری تا جون ۲۰۱۶ء

۲. خیابان، شش ماہی تحقیقی مجلہ، شمارہ ۳۷، شعبہ اردو، جامعہ پشاور، پشاور، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۷ء

۳. ندیم نامہ، مرتب: محمد طفیل، بشیر موجد، مجلسِ اربابِ فن، ملتان، س ن

لغات

۱. جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی اردو لغت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء

تحقیقی مقالہ

۱. ثوبیہ عمر، اردو ادب اور میڈیا: نظریہ تواخذ کے تناظر میں غلام عباس کے منتخب افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا تجزیاتی

مطالعہ (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم فل اردو)، مخزونہ: شعبہ اردو، نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگو ئجز، اسلام آباد، ۲۰۲۲ء

۲. سبینہ اویس، احمد ندیم قاسمی کی نثر نگاری کا تنقیدی جائزہ (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی اردو)، مخزونہ: شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور، ۲۰۱۱ء

English Book

1. Linda Hutcheon, A Theory of Adaptation, Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2006

Websites

1. http.//youtube. com. Alhamdullillah 4:PM 09 Feb 2024
2. http.//youtube. com. Baitay Baitian. 6:PM 09 Feb 2024
3. http.//youtube. com. Baity Baitian. 4:PM 04 Feb 2024
4. http.//youtube. com. Ehsaan 07:PM 7 Feb 2024
5. http.//youtube. com. Ghar se ghar tak 4:PM 07 Feb 2024
6. http.//youtube. com. paharhon Par Baraf 1:PM 10 Feb 2024
7. http.//youtube. com. Paharhon Par Baraf 10: PM 04 Feb 2024
8. http.//youtube. com. Sat Bhiraie 2:PM 05 Feb, 2024
9. http.//youtube. com. Sifarish 3:00PM 06 Feb 2024
10. http: //youtube. com. Ehsan. 2:PM 02 Feb 2024
11. http:// youtube. com. 2,00PM 10 Feb 2024
12. http://youtube. com. Sifarish. 2:PM 10 Feb 2024
13. http://youtube. com. Sultan 2:PM 10 Feb . 2024
14. http://youtube.Akamdulliah 10:00 PM 03 Dec 2023
15. http://youtube.Baity Baitian 10:00 PM 03 Dec 2023
16. http://youtube.com 04 PM 14 Dec 2023

17. http://youtube.com. Alhamdulliah. 3:PM 03 Feb, 2024
18. http://youtube.com. Ghar sr Ghar tk 04 PM 16 Dec 2023
19. http://youtube.com. Ghar sr Ghar tk 04 PM 16 Dec 2023
20. http://youtube.com. Sat Bhiraie 2:PM 10 Feb 2024
21. http://youtube.com.Ehsan 6:40 PM 30. oct 2023
22. http://youtube.com.Ehsan. 9:00 PM 02 Dec 2023
23. http://youtube.com.Ghar se Ghar tak 6:00 PM 29 oct 2023
24. http://youtube.com.Pahraon ki baraf. 11AM 05 dec 2023
25. http://youtube.com.Sat Bhiraie 02:PM 08 Dec 2023
26. http://youtube.com.sifarish 12 PM 12 Dec 2023
27. https://youtube.com.Alhamdullillah 2:00 PM 01 Nov 2023
28. https://youtube.com.BaitayBaitian 12:Pm 2 Nov 2023
29. https://youtube.com.BaitayBaitian 2:00 PM 2Nov 2023
30. https://youtube.com.Ghar se Ghar tak 1:00 PM 4Nov 2023
31. https://youtube.com.Paharron ki baraf 3:00 PM 2 Nov 2023
32. https://youtube.com.SaatBhiraie Part 2, 3 Nov 2023
33. https://youtube.com.satBhirale Part 1 2:00 pm 26 oct 2023
34. https://youtube.com.Sifarish 4: 30 pm 28oct 2023
35. https://youtube.com.sultan 2:00 PM 28 oct 2023
36. www.wikipedia.org. 27oct 2023 2:00 PM