

معنی واحد اور معنی اضافی کی کش مکش

(نذیر احمد کے توبتہ النصوح کا مطالعہ)

ڈاکٹر ناصر عباس نیر

He who thinks greatly must err greatly.

(Martrin Heidegger)

نذیر احمد (۱۸۳۶-۱۹۱۲) کے ناول جدید اردو فکشن کی تشکیل کا قصہ ہیں۔

سیدھے خط میں رواں تاریخ کی نظر سے دیکھیں تو نذیر احمد کے ناول برصغیر کی فارسی و اردو کی قصہ کہانی کی روایت کی اگلی کڑی دکھائی دیں گے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ خود نذیر احمد اپنے ناولوں کو فرضی قصے کہتے ہیں؛ یہ ناول بیانیے کا ظاہری ڈھانچہ وہی رکھتے ہیں جو داستانوں کا ہوا کرتا تھا، یعنی اپنے ناولوں کے ابواب داستان کی طرز پر رکھتے ہیں؛ ہر باب کے شروع میں جو سرخی جماتے ہیں، وہ اس باب کی تلخیص ہوتی ہے۔ داستان کی 'جمالیات' واقعے سے زیادہ اس کے بیان میں ہوتی ہے۔ چنانچہ واقعاتی جز و رمذیا کرداروں کے انجام کا پہلے سے علم داستان کے سامع/قاری کی دل چسپی پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ نذیر احمد کے ناولوں کے

کردار بھی داستانی کرداروں کی طرح اسم با مسمیٰ ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے ناولوں کے اسلوب میں خطابت، مناظراتی مکالمے، جملوں کے بیرونی و داخلی قوافی، اشعار کا بہ کثرت اور برمحل استعمال بھی قصہ کہانی کی مقامی روایت سے ان کا رشتہ قائم کرتا محسوس ہوتا ہے۔ مگر کیا ہم ان مماثلتوں کی بنیاد پر نذیر احمد کو اسی طرح کا روایتی قصہ گو قرار دے سکتے ہیں جس طرح میر امن، خلیل علی خاں اشک، حیدر بخش حیدری، رجب علی بیگ سرور، میر احمد علی، محمد حسین جاہو، احمد حسین قمرغیرہ ہیں؟ اگر نہیں اور ظاہر ہے کہ نہیں تو پھر ان مماثلتوں کو نذیر احمد کے ناولوں میں ہم کس طور کھپائیں کہ ان کے ہوتے ہوئے بھی نذیر احمد جدید اردو فکشن کے بنیاد گزار کے منصب پر فائز رہیں؟ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں ایک نظر اس صورتِ حال پر ڈالنی ہوگی جو نہ صرف ان کے ناولوں کا محرک تھی، بلکہ جو ناولوں میں سرایت کر گئی تھی اور بیانیے کے قدیم و جدید یا مشرقی و یورپی عناصر کے معانی پر کہیں حاوی ہوتی ہے اور کہیں زیر۔

۱۸۵۰ کی دہائی میں اردو ادب ایک نئی صورتِ حال سے دوچار ہوا تھا۔ اسے سادہ لفظوں میں اور مجموعی طور پر ہم نوآبادیاتی صورتِ حال کہہ سکتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ برصغیر کے اشرافی ذہن میں اپنی شناخت ’نوآبادیاتی صورتِ حال‘ کے طور پر نہیں، ایک نئی، امید افزا، معاصر صورتِ حال کے طور قائم کرتی تھی، جس سے مطابقت اختیار کرنا تقاضاے وقت تھا۔ اس صورتِ حال کے کئی رخ تھے: سیاسی، معاشی، ثقافتی، لسانی، مذہبی اور تعلیمی۔ یہ تمام رخ اپنا اظہار مختلف اسلوب میں اور مختلف سماجی میدانوں میں کرتے تھے، مگر مقصد کے لحاظ سے ان سب میں ہم آہنگی تھی۔ کم از کم اس ضمن میں یہ سب متفق تھے کہ برصغیر ایک نئی، امکانات سے لبریز صورتِ حال سے گزر رہا ہے: ان امکانات کو سمجھ اور بروے کار لا کر ہی یہ خطہ یورپ کی طرز کی نشاۃ ثانیہ حاصل کر سکتا ہے۔ یورپ کی طرز کی نشاۃ ثانیہ، ایک ایسا خواب تھا جسے برصغیر کے ’شریف طبقات‘ کے راہنماؤں نے انگریزوں، ان کے اداروں، طرزِ بود و باش کے مشاہدے، ان کی کتابوں کے مطالعے اور ان کے ملکوں کی سیر کے نتیجے میں دیکھا تھا۔ اس خواب کا مرتبہ کم و بیش وہی تھا جو مذہب میں نجات کا ہے۔ نجات کا مذہبی تصور، زوال و گناہ کی

لوکھ سے پیدا ہوتا ہے اور ہندوستان کی نشاۃ ثانیہ کا خواب بھی اخلاقی، علمی، ثقافتی زوال کے اعتقاد سے پیدا ہوا تھا۔ چنانچہ انیسویں صدی کے اواخر میں اصلاح کی جتنی تحریکیں چلیں، ان کا جوش و خروش، اخلاص، عزم کی پختگی اور تزکیے و تطہیر میں یقین وہی تھا جو مذہب کے تصورِ نجات سے روایتی طور پر وابستہ ہے۔

اردو ادب مذکورہ صورتِ حال کے جس رخ کے 'جمال' کی تمازت براہ راست جھیلنے پر مجبور یا مائل تھا، وہ تعلیمی تھا۔ اردو ادب کی تقدیر کا دل چسپ واقعہ یہ ہے کہ اس کی جدید تاریخ کا آغاز خالص ادبی یا فلسفیانہ نظریات سے نہیں، تعلیمی، نصابی اصلاحات کے تحت ہوا، اور توجہ طلب امر یہ ہے کہ ان اصلاحات کا نقشہ ان حکم رانوں نے وضع کیا تھا، جو خود کو اور اپنی تہذیب کو ایک آفاقی مثال بنا کر پیش کرتے تھے، مگر اس مثال کے 'پیش کرنے' ہی کے عمل میں یہ بات کھل کھل جاتی تھی کہ وہ ہندوستانیوں کے 'غیر' ہیں۔ مثلاً یورپی تہذیب آفاقی ہے: اس بیانیے ہی میں اہل یورپ کے دعوے کی تردید موجود تھی؛ جو تہذیب اپنی شناخت میں اپنی مقامیت کو ترک نہیں کر سکتی، وہ کیوں کر آفاقی ہو سکتی ہے؟ مگر چوں کہ انیسویں صدی میں یورپی تہذیب کی آفاقیت کا دعویٰ طاقت کی سب سے بڑی مسند سے کیا جا رہا، نئے اشاعتی، تعلیمی ذرائع سے پھیلایا جا رہا تھا، اور اس کے مخاطب طاقت و منصب سے معزول، مگر ساتھ ہی اپنے قدیمی منصب یا اس کے متبادل مرتبے کے احیا کے آرزو مند لوگ تھے، اس لیے یہ اپنے تضادات کے باوجود مؤثر تھا۔ یورپی تہذیب کی آفاقیت کا کبیری بیانیہ اگر کسی ایک 'جگہ' سب سے زیادہ برگ و بار لایا تو وہ نئے تعلیمی نصابات تھے۔ نذیر احمد کے پہلے تینوں ناول (مرآۃ لعروس، بنات النعش اور توبتہ النصوح) اس نئے تعلیمی نصاب کے سلسلے کے تحت لکھے گئے، جس کا آغاز دھرم سنگھ کا قصہ (۱۸۵۱)، سورج پور کی کہانی (۱۸۵۲)، خطِ تقدیر (۱۸۶۲)، نیرنگِ نظر (۱۸۶۴)، داستانِ جمیلہ خاتون (۱۸۶۵) اور جوابِ الاصل (۱۸۶۵) جیسی کتابوں سے ہوا تھا۔ یہ تمام قصے کہانیاں یا تمثیلیں اخلاقی نوعیت کی تھیں اور نئے مدارس کے لیے تھیں۔ بہت کے اعتبار سے

’پرانی‘ یعنی مشرقی تھیں، مگر مواد کے اعتبار سے ’جدید‘ یعنی یورپی تھیں۔ ہیئت و مواد کی یہ تقسیم دراصل اسی ثنویت کا عکس تھی جو یورپی / مشرقی، مہذب / غیر مہذب، عقلیت پسند / توہم پرست جیسے جوڑوں کی صورت خود کو پیش کرتی تھی۔ واضح رہے کہ اسی ثنویت کی موجودگی میں، اور اس کے ذریعے یورپ کی ’جدیدیت‘، ’قدامت پسند‘ مشرق کی اصلاح کر سکتی تھی۔ اصلاح، اصلاح طلب شے کی موجودگی ہی میں ہو سکتی ہے! نیز مذکورہ قصے محض اس مفہوم میں یورپی نہیں تھے کہ انھیں زیادہ تر ۱۸۵۴ء کے چارلس ووڈ کے مشہور تعلیمی مراسلے میں درج ہدایات کے مطابق لکھا گیا تھا، بلکہ اس لحاظ سے بھی یورپی تھے کہ انھیں اٹھارویں اور انیسویں صدی کی یورپی حقیقت نگاری کے مطابق ’حقیقی‘ زندگی کا ترجمان بنانے کی سعی کی گئی تھی۔ مذکورہ مراسلے میں اس بات پر اصرار موجود تھا کہ ”ورینکلر زبانوں کی تعلیم کے ذریعے یورپی علم عوام الناس تک چھن کر جا سکے“ ۲-۱۸۳۵ء کی تعلیمی پالیسی میں صرف انگریزی کی تعلیم پر اصرار تھا، مگر اب عوامی زبانوں یعنی ورینکلر کے ذریعے انگریزی مضامین و تصورات کو عوام تک پہنچانے کی تدبیر اختیار کی گئی۔ ۱- سے ’تعلیم کی ’فلٹر تھیوری‘ کا نام دیا گیا ہے۔

نذیر احمد کے ابتدائی تین ناول اس وقت وجود میں آئے جب نہ صرف دہلی زبانوں کی تعلیم ’فلٹر تھیوری‘ کے تحت ہو رہی تھی، بلکہ ان ناولوں کی تصنیف کا خارجی محرک بھی یہی تھیوری تھی۔ دوسرے لفظوں میں ’فلٹر تھیوری‘ دو طرفہ طور پر نذیر احمد کے ناولوں پر اثر انداز ہوئی۔ زمانی اور معنوی طور پر۔ گویا ایک تو نذیر احمد کی ’قصہ گوئی‘ کو معاصر عہد میں قابل قبول ہونے کے لیے وہ زبان اور محاورہ اختیار کرنا پڑا جو دہلی زبانوں میں ’حقیقت نگاری‘ کی مثال ہو۔ دوسری طرف انھیں اپنے ناولوں کا معیاتی نظام ان خیالات و تصورات پر استوار کرنا پڑا جن کا ناکہ نقشہ اور جن کی ضرورت و افادیت نوآبادیاتی حکمرانوں نے وضع کی تھی۔ کم از کم محرک کی حد تک نذیر احمد کے پہلے تین ناول، ایک تخلیق کار کی روح کی گہرائیوں سے بے تابانہ اٹھنے والی کسی پراسرار لہر کے اثر سے نہیں لکھے گئے۔ ان کے یہ ناول انیسویں صدی کے اردو ادب میں سرایت کرنے اور پھولنے پھلنے والی اس ’جدیدیت‘ کے ترجمان تھے جو ورینکلر

معنی واحد اور معنی اضافی کی کش مکش

۲۰

المعارف، جنوری تا جون ۲۰۱۵ء

سکولوں کے اردو نصابات کے ذریعے پر پرزے نکال رہی تھی۔ وینا زیگل نے درست لکھا ہے کہ ”نوآبادیات نے مغربی جدیدیت کے کلامیوں کو تعلیمی پروٹو ٹائپ میں سمونے کی کوشش کی“۔ ۳۔

نذیر احمد کے ناولوں کی تفہیم کا آغاز فلٹر تھیوری کی منطق اور مضمرات کو پیش نظر رکھے بغیر ہو ہی نہیں سکتا۔

نذیر احمد نے لکھا ہے کہ انھوں نے کہانیوں کی کتابیں اپنے بچوں کے لیے لکھیں۔“ بڑی لڑکی کے لیے مرآۃ العروس چھوٹی کے لیے منتخب الحکایات بشیر کے لیے چند ہند ۴۔ افتخار احمد صدیقی نے نذیر احمد کے اس بیان کو فرضی قصہ ثابت کیا ہے۔ تاہم اگر نذیر احمد کا کہنا سچ بھی ہو تو انھیں یہ تعلیمی قصے لکھنے کا خیال اس طرح وارد نہیں ہوا جس طرح کلاسیکی شاعر کو عالم تنہائی میں غیب سے مضامین اترتے محسوس ہوتے تھے وہ اپنے تخلیقی وجود میں کوئی انجانی بے قراری، ایک قسم کا جنون محسوس کرتا اور سماجی افادیت کے کسی تصور کے بغیر اس بے قراری کو ہیئت شعر میں انڈیل ڈالتا (نے گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز میں ہوں اپنی شکست کی آواز، غالب)۔ اصل یہ ہے کہ ایک روایتی مولوی گھرانے کے چشم و چراغ، دہلی کالج سے عربی کے فاضل نذیر احمد کلاسیکی شعریات سے فاصلہ اختیار کر چکے تھے۔ ان کے اندر فطرت نے جو بھی قوت تخلیق رکھی تھی، اس کا اظہار معاصر حقیقت نگاری پر مبنی شعریات کے تحت ہو رہا تھا جو کلاسیکی شعریات کو اپنا حریف سمجھتی تھی، اسے شکست دینے پر تلی ہوئی تھی۔ (کلاسیکی مشرقی شعریات اور حقیقت نگاری کی کش مکش کلیم کے کردار میں ظاہر ہوئی ہے)۔ لہذا اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ”مرآۃ العروس اور بنات النعش براہ راست تعلیم نسواں کی اس تحریک سے وابستگی کا نتیجہ ہے جو انگریز حکام اور محکمہ تعلیم کے ارکان کے باہمی تعاون سے شروع ہوئی تھی“ ۵۔ علاوہ ازیں نذیر احمد کے ابتدائی تینوں ناول اس انعامی ادب کے مقابلے میں پیش کیے گئے، جس کا اعلان الہ آباد گورنمنٹ نے ۲۰ اگست ۱۸۶۸ء میں کیا تھا۔ سر ولیم میور کی طرف سے رائج دیسی زبانوں (ہندی اور اردو) میں ان مفید کتابوں کو انعام

دینے کا اعلان ہوا تھا جو سائنس یا ادب سے متعلق ہوں؛ طبع زاد ہوں، تالیف یا ترجمہ ہوں۔ نہ تو دینیاتی رسائل ہوں، نہ ان میں اخلاق کے منافی کوئی مواد ہو۔ ان کا موضوع تاریخ، سوانح، سفر نامہ سائنس، فن، یا فلسفہ ہو سکتا ہے۔ کتابیں منظوم ہوں یا منثور، واحد شرط یہ ہے کہ تعلیمی، تفریحی یا ذہنی نظم و ضبط کا مفید مقصد سرانجام دیتی ہوں۔ ہندوستان کی عورتوں کے لیے موزوں کتابوں کو خاص طور پر قبول کیا جائے اور انعام سے نوازا جائے گا۔ ۶۔ نذیر احمد کے تینوں ناولوں کو انعام ملا۔ (پہلے اور تیسرے کو اول جب کہ دوسرے کو دوم انعام ملا)۔ اس کا سیدھا سادہ مطلب یہ تھا کہ ان کے ناول، ان تمام کتابوں سے زیادہ 'مفید' اور بہتر قرار پائے جو اس انعامی مقابلے میں پیش گئیں اور دوسرا مطلب یہ ہے کہ نذیر احمد کی کتابیں اس مقصد کو بہ طریق احسن پورا کرتی تھیں جس کا کچھ حصہ انعام کے اعلان میں مذکور تھا اور بڑا حصہ نوآبادیاتی صورت حال کے رگ و ریشے میں سما یا ہوا تھا جو ایسے تو قدم قدم پر اپنی موجودگی کا احساس دلاتی تھی، مگر تعلیمی، انتظامی اور معاشی شعبوں اور اظہار رائے کے موقع پر یہ پھن پھیلائے نظر آتی تھی۔ ان دونوں باتوں سے واضح تھا کہ نذیر احمد نے ہندوستان کے ذہنی نظم و ضبط کے لیے درکار خیالات اور علم کی تخلیق پر انگریز حکمرانوں کے اختیار اور نگرانی کو صمیم قلب سے قبول کیا تھا؛ انھیں تسلیم تھا کہ ان کے نئے مہربان آقا ان کی بہترین صلاحیتوں کے اظہار کی خاص جہت مقرر کرنے کا حق رکھتے ہیں؛ اصلاح و تعلیم کے جوش میں انھیں اس سوال کی شاید چاپ ہی نہ سنائی دی کہ ایک ادیب اپنی متاعِ عظیم یعنی 'انتخاب کی آزادی' کو جب ریاست کے قدموں میں ڈھیر کرتا ہے، اور انعام و ستائش سے سرفراز ہوتا ہے تو اس کے دیرپا مضمرات کیا ہوتے ہیں؟ قصہ یہ ہے کہ نذیر احمد نے دہلی کالج سے کئی باتیں سیکھی تھیں، ان میں علاوہ دیگر باتوں کے 'گورنمنٹ کی سچی خیر خواہی' بھی شامل تھی۔ نوآبادیاتی ہندوستان کے لیے درکار نئے خیالات و علم کی تخلیق پر انگریز افسران کے اختیار پر سوال اٹھانا ایک ایسا معاملہ تھا جس کی گنجائش 'گورنمنٹ کی سچی خیر خواہی' کے تصور میں مفقود تھی۔ 'سچی خیر خواہی' ایک مجرد اور خود مکلفی تصور نہیں تھا؛ اس کے تانے بانے میں، اس زمانے کے بعض دوسرے تصورات شامل تھے۔ اگر

یہ مجرد تصور ہوتا تو محض مفاد پرستی، یا خوشامد پر مبنی غیر مشروط سیاسی وفاداری تک محدود ہوتا۔ (تاہم سیاسی وفاداری، سچی خیر خواہی کا لازمی جز بہ ہر حال تھا)۔ حقیقت یہ ہے کہ اس میں ایک طرف 'روداداری، تعدیل، اجتہاد علی بصیرت یعنی عقلیت پسندی اور حقیقت پسندی' جیسے تصورات شامل تھے اور دوسری طرف اولی الامر کا حکم بجالانے کا مذہبی تصور بھی گندھا ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ نذیر احمد کو شدت سے احساس تھا کہ جس دہلی کالج سے انھوں نے 'گورنمنٹ کی سچی خیر خواہی' سیکھی تھی، اگر اس کے تعلیم یافتہ نہ ہوتے تو "مولوی ہوتا تنگ خیال، متعصب، اکھل کھرا، اپنے نفس کے احتساب سے فارغ، دوسروں کے عیوب کا متجسس" ۸۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ نذیر احمد نے دہلی کالج میں انگریزی اور سائنس کی کلاس میں داخلہ نہیں لیا تھا، کیوں کہ ان کے والد نے کہا تھا کہ "مجھے اس کا مرجانا منظور، اس کا بھیک مانگنا قبل، مگر انگریزی پڑھنا گوارا نہیں"؛ (یہ الگ بات ہے کہ نذیر احمد نے بعد میں ذاتی کوشش سے انگریزی سیکھی اور اس درجے کی استعداد بہم پہنچائی کہ قانون انکم ٹیکس سے لے کر تعزیرات ہند کا ترجمہ کیا اور صلے میں بالآخر ڈپٹی کلکٹری پائی)؛ مولوی مملوک علی کی عربی کلاس میں داخل ہوئے تھے، مگر دہلی کالج میں عربی پڑھنا بھی کسی مدرسے میں عربی پڑھنے سے مختلف تھا۔ دہلی کالج کی عمومی فضا اور ماسٹر رام چندر جیسے اساتذہ سے تلمذ نے نذیر احمد کو متعصب مولوی نہیں بننے دیا۔ ماسٹر رام چندر کے نذیر احمد پر خاصے اثرات پڑے۔ ماسٹر صاحب نے عیسائیت قبول کر لی تھی، اور ایک زمانے میں نذیر احمد بھی ان کے اثر سے تبدیلی مذہب کے سلسلے میں بے حد سنجیدہ تھے۔ مذہب کی تبدیلی کا براہ راست تعلق 'عقلیت پسندی اور حقیقت پسندی' سے تھا، یعنی سوالات اٹھانے، اپنے مذہب کے سلسلے میں تشکیک میں مبتلا ہونے اور دوسرے مذہب کو عقلی طور پر زیادہ معقول سمجھنے سے تھا۔ اس تشکیک نے انھیں ڈانواں ڈول ضرور کیا، مگر اس کا فائدہ یہ ہوا کہ اپنے مذہب کے سلسلے میں ان کے یہاں تقلید محض کی بجائے، اجتہادی رویہ پروان چڑھا۔ اہم بات یہ ہے کہ جس زمانے میں نذیر احمد کی 'عقلیت پسندی اور حقیقت پسندی' نے مذہبی اعتقادات کو تختہء عشق بنایا، اس زمانے میں نئی سیاسی، ثقافتی

اور تعلیمی صورتِ حال کے سلسلے میں کسی تشکیک کو جنم نہیں دیا۔ (یہی صورت ہمیں سرسید اور حالی کے یہاں بھی نظر آتی ہے)۔ گویا اس زمانے کی عقلیت پسندی اچھی خاصی 'حقیقت پسند' تھی؛ مذہب میں تقلیدی رویے کی ناقد، مگر سماجی، سیاسی، تعلیمی صورتِ حال کو ایک اٹل حقیقت سمجھنے، اس کا ساتھ دینے، یعنی تقلیدی رویہ اختیار کرنے کی حامی تھی۔ عقلیت پسندی کی اس حقیقت پسندی کے بغیر نذیر احمد کی ناول نگاری ممکن نہیں تھی۔

توبتہ النصح ۱۸۷۴ میں پہلی مرتبہ شائع ہوا۔ پہلے دونوں ناولوں کی طرح یہ ناول بھی تربیتِ اولاد کے سلسلے کی کڑی تھا، بس فرق یہ تھا کہ مرآۃ العروس اور بنات النعش لڑکیوں کے اصلاحِ اخلاق اور معلوماتِ ذہنی کی غرض سے لکھے گئے (اگرچہ بنا ت النعش کو ناول کہنا مشکل ہے)، جب کہ توبتہ النصح اولاد کی دینی تربیت کے واضح مقصد کے تحت لکھا گیا۔ یہ ناول ان شرائط (جو فی نہیں، اخلاقی اور تعلیمی تھیں) پر پورا اترتا تھا جنہیں انعامی ادب کے اعلان اور چارلس ووڈ کے تعلیمی مراسلے میں بیان کیا گیا تھا۔ عظیم الشان صدیقی نے لکھا ہے کہ ”یہ ناول شائع ہونے سے قبل انگریزی ادب کی دو مقتدر ہستیوں سر ولیم میور لفنٹنٹ گورنر صوبہ شمالی و مشرقی اور ایم کیپٹن کی خدمت میں بنظرِ اصلاح و بغرض انعام پیش کیا گیا تھا۔ ان دونوں حضرات نے اس ناول کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے اس کے حاشیہ پر اکثر جگہ کچھ ہدایات بھی لکھی تھیں“ ۹۔ توبتہ النصح کے ابتدائی دو تین ایڈیشنوں میں حاشیہ پر یہ عبارت شائع ہوتی رہی:

واضح ہو کہ اصل کتاب کے حاشیہ پر عند الملاحظہ جناب ڈائریکٹر بہادر اور جناب لفنٹنٹ گورنر بہادر نے اپنے دستِ خاص سے اکثر جگہ کچھ کچھ عبارت خط پینسل سے لکھ دی تھی۔ چنانچہ مصنف نے چھپنے سے پہلے کتاب پر نظر ثانی کر کے جہاں تک ممکن ہو ایما و ارشاد کے مطابق کتاب میں ترمیم کر دی ۱۰۔

ولیم میور اور ایم کیپٹن، سیاسی طور پر تو مقتدر ضرور تھے، ولیم میور صاحبِ علم بھی تھے، مگر انگریزی

ادب میں انھیں استناد کا درجہ بالکل حاصل نہیں تھا۔ لہذا ان حضرات کا ایما و ارشاد جو بھی رہا ہو، وہ ادبی و فنی نہیں ہو سکتا تھا۔ کیا تھا، اس کا راست علم تو ممکن نہیں کہ ہمارے پاس وہ مسودہ موجود نہیں جس پر پرنس سے ان حضرات نے ہدایات درج کی تھیں، تاہم اسی ناول سے متعلق کیمپسن اور ولیم میور کی وہ تحریریں موجود ہیں جو اس کتاب کے مقابلے میں اول آنے کی وجوہات کی ذیل میں لکھی گئیں یا کیمپسن نے اس کا انگریزی میں ترجمہ (۱۸۸۴) کرتے وقت لکھی۔ یہ تحریریں ہمیں ناول کی اہمیت، مقصد اور معنویت سے متعلق بہت کچھ بتاتی ہیں۔ کیمپسن اور میور تو بڑے النصوص کے اولین قاری بھی ہیں۔ کیمپسن نے تو بڑے النصوص کو نذیر احمد کی پہلی دونوں کتابوں کے مقابلے میں افضل قرار دیا، جب کہ میور نے اسے مرآۃ العروس سے کم تر ٹھہرایا۔ دونوں حضرات نے ناول کے اخلاقی، مذہبی پہلو پر تفصیل سے بحث کی، جب کہ فنی پہلوؤں پر برائے نام گفتگو کی۔ ایک جگہ کیمپسن نے ایک جگہ ناول کے طویل مکالموں کے عیب کی طرف اشارہ کیا، اور دوسری جگہ اس نقص کی نشان دہی کی کہ جس مدعا میں ثبوت کی حاجت نہیں، وہاں ثبوت پیش کیا گیا اور جہاں ثبوت کی ضرورت تھی، وہاں ایسی دلیل پیش کی گئی جس کے تسلیم کیے جانے میں ایک یورپی کو کلام ہو سکتا ہے۔ کیمپسن نے ان دونوں اعتراضات کا جواز بھی پیش کر دیا کہ یہ طریقہ اس ملک کے مصنفوں کا ہے اور یہ مخصوص عادت ہندوستانیوں کی ہے، غور طلب بات یہ ہے کہ ناول میں باقی جگہوں پر 'اصلاح' دے دی گئی، مگر ان دو نقائص کو ناول میں کیوں باقی رہنے دیا گیا؟ کیا یہ ملک ہندوستان کے لوگوں کی عادت اور مصنفوں کے طریقے کا احترام تھا، یا اسی کبیری بیانیے کو بحال رکھنے کا اقدام تھا، جس کے مطابق یورپ تعقل پسند اور ہندوستان اس کے برعکس ہے؟ کیمپسن اور میور نے ناول کی زبان کی ستائش جی کھول کر کی، اس لیے کہ یہ ور نیگلر زبان کے حقیقی محاورے پر مبنی تھی اور یورپیوں کو دہلی کی اصل زبان سیکھنے میں مدد کرتی تھی۔ (یوں بھی ور نیگلر زبانوں کی سرپرستی کا بڑا سبب اپنے لیے ایسے متون تیار کروانا تھا، جن کی مدد سے یہ زبانیں سیکھی جاسکیں، اور ہندوستانی ذہن کو سمجھا جاسکے)۔ لہذا زبان و اسلوب کی درستی کے سلسلے میں تو انھوں نے نذیر

احمد کو کوئی ہدایت نہیں دی ہوگی۔ میور اور کیپسن کی تحریروں سے ظاہر ہے کہ انھوں نے اس ناول کو ۱۸۷۳ء میں انعام کے لیے پیش کی گئی تمام کتب میں سرفہرست اس لیے بھی رکھا کہ یہ 'مفید ادب' کے اس تصور پر پورا اترتا تھا، جسے انھوں نے ہندوستانیوں کے لیے پسند کیا تھا کہ ہندوستان میں 'صرف فحش اور قابل اعتراض کتابیں ہی ملتی تھیں۔ ان کی نظر میں ہندوستان میں 'تعلیم، تفریح اور ذہنی نظم و ضبط' کے لیے آرٹ و سائنس کی کتابوں کا قحط تھا؛ البتہ ذہنی پراگندگی پیدا کرنے والی شاعری کی کتابوں کی کمی نہیں تھی (مثلاً کیپسن نے لکھا کہ نذیر احمد نے ان دنوں کے شاعروں کی جو تحقیر لکھی ہے، وہ اسی لائق ہیں)۔ بات یہ ہے کہ 'مفید ادب' کے تصور کی گنجائش ادبی و علمی متون کی غیر موجودگی میں نہیں، ان کی فحش موجودگی میں پیدا کی گئی۔ دوسرے لفظوں میں 'مفید ادب' ہندوستانیوں کی خاموشی کو زبان نہیں دیتا تھا، ان کی گویائی کو قابل اعتراض قرار دے کر معطل کرتا اور ایک نئی، اخلاقی، اصلاحی، مفید گویائی کا بیانیہ رائج کرتا تھا۔ اسی ضمن میں ولیم میور نے توبتہ النصوح کے جس پہلو کی خاص طور پر تعریف کی، اس کا حوالہ نذیر احمد کے نقادوں نے شاید ہی کبھی دیا ہو۔

در اصل اس قسم کی کتاب کا خیال ہندوستان جیسے ملک کے مسلم ذہن کے لیے ہی پیش کیا جاسکتا تھا جہاں عیسائی اثرات بہ خوشی دیکھے اور محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ نیز اس امر وقوعہ کو ہندوستان میں ہماری مذہبی تعلیمات کے اثر کی حوصلہ افزا علامت تصور کیا جاسکتا ہے ۱۱۔

یہ ایک ادبی نقاد کی رائے نہیں، اس افسر اور مستشرق کا اظہارِ مسرت و تفاخر ہے، جسے ہندوستان میں خاص طرح کے خیالات کی تخلیق اور فروغ کے مادی و ذہنی وسائل پر اختیار حاصل تھا۔ یہاں ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ میور کے توبتہ النصوح سے متعلق ایما و ارشاد کی نوعیت کیا تھی۔ یہ ظاہر تو میور کے اس جملے کا مطلب یہ ہے کہ انگریزی عہد میں مذہبی تعلیمات رواداری پر مبنی تھیں؛ مذہبِ عیسائی حکومت نے ہندوستانیوں کو یہ اجازت دے رکھی تھی کہ وہ اپنے اپنے مذہب کے مطابق زندگی بسر کریں اور اس امر کی توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ

توبتہ النصوص جیسا ناول لکھنے کی بھی 'آزادی' تھی جس میں اسلام کی بنیادی تعلیمات کی رو سے ایک مسلمان گھرانے کی اصلاح کا قصہ لکھا گیا ہے۔ تاہم حقیقت محض یہ نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ ہندوستان میں مسلمانوں کے علاوہ ہندو، سکھ، پارسی بھی موجود تھے، مگر صرف مسلم ذہن ہی کیوں توبتہ النصوص جیسی کتاب کا خاکہ وضع کر سکتا تھا؟ میور نے اپنے جملے کو مبہم رکھا ہے، مگر اس کا ابہام ناول کی مجموعی کہانی اور بعض واقعات کو پیش نظر رکھنے سے دور ہو جاتا ہے۔ مجموعی کہانی ایک مسلمان 'شریف گھرانے' کی ہے، جس میں کوئی اہم ہندو کردار نہیں۔ یعنی یہ ہندوستان کے تمام مسلمانوں کی بھی کہانی نہیں ہے، جنہیں ہمارے نئے آقاؤں نے سید، شیخ، پٹھان، مغل (طبقہ اشراف)، جولابا، ناکی، دھوبی، ہشتی (طبقہ اجلاف)، وغیرہ کی گروہی شناختوں میں بانٹ رکھا تھا؛ صرف اوّل الذکر طبقے کی ہے۔ واضح رہے کہ یہ شناختیں انگریزوں کی ایجاد نہیں تھیں؛ ان کی آمد سے پہلے موجود تھیں، مگر یہ ڈھیلی ڈھالی شناختیں تھیں اور مجموعی ہندوستانی معاشرت کا حصہ تھیں؛ کبھی باہم متصادم نہیں ہوئی تھیں، لیکن جب انہیں شدت سے ابھارا گیا اور حکومتی تعلیمی، معاشی، انتظامی پالیسیوں میں انہیں پیش نظر رکھا جانے لگا تو شناختوں کی سیاست کا 'عظیم کھیل' شروع ہوا، جس کے بڑی کھلاڑی مسلمان اور ہندو بنے اور جو مذہب، زبان، علاقے، نسل کے میدانوں میں کھیلا گیا۔ ناول کے لیے 'شریف گھرانے' کے انتخاب کی منطق ہم پر اس وقت عجب انداز میں روشن ہوتی ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اسی زمانے میں ڈبلیو۔ ڈبلیو۔ ہنٹر کی کتاب *The Indian Musalmans* (۱۸۷۱ء) میں 'مسلمان مسئلے' کو موضوع بنایا گیا تھا۔ میور کی مندرجہ بالا رائے اور ہنٹر کے خیالات میں مماثلت ہے جو حیران کرنے سے زیادہ اس بات میں ہمارے یقین کو مستحکم کرتی ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر میں جو کچھ لکھا، شائع کیا جا رہا تھا، اس کے منشا و مقصد کی لڑی نگرانی کی جا رہی تھی۔ ہنٹر نے یہ کتاب لارڈ میو کے اس سوال کے جواب میں تصنیف کی تھی کہ 'کیا مسلمان مذہباً ملکہ معظمی کے خلاف بغاوت کے پابند ہیں؟' ہنٹر نے اگرچہ زیادہ تر بحث وہابی تحریک اور بنگالی دہقانوں کی مزاحمت پر کی ہے تاہم وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ مسلمانوں اور ہندوؤں میں

جو لوگ یورپی سائنس کا مطالعہ کر لیتے ہیں، وہ اپنے مذہب کے سلسلے میں تشکیک کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس سے اگلا حصہ ایسا ہے جو ہم پر توبتہ النصوح کی مجموعی کہانی کا وہی معنی روشن کرتا ہے، جسے ولیم میور نے اپنی رائے میں مبہم رکھا ہے۔ موصوف فرماتے ہیں:

تشکیک پسندوں کی بڑھتی ہوئی نسل کے علاوہ، ہمیں آسودہ طبقات کی حمایت حاصل ہے، جن کے عقائد جامد اور جن کے پاس کچھ جائیداد ہے، جو اپنی نمازیں پڑھتے ہیں، شائستگی سے مساجد میں جاتے ہیں، اور اس معاملے [سیاست، انگریزی قبضہ وغیرہ] پر بہت کم غور کرتے ہیں۔ ۱۲۔

نصوح اسی آسودہ اشراف مسلمان طبقے کا ایک فرد ہے۔ اس کی اصلاح کا مرکزی نکتہ باقاعدگی سے، نماز سمیت لازمی شرعی فرائض ادا کرنے تک محدود ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ہنٹر نے شکایت کی ہے کہ یہ طبقہ انگریزوں کی زیادہ مدد نہیں کرتا، بس مزاحمت سے دور رہ کر ان کے لیے مفید ثابت ہوتا ہے۔ دوسری طرف جب ہم توبتہ النصوح میں پادری صاحب کے اس قصے پر نظر ڈالتے ہیں جو نصوح اور علیم کی گفتگو کے دوران میں بیان ہوتا ہے تو میور کے اس جملے کے کچھ نئے معنی ہم پر روشن ہوتے ہیں۔ چاندنی چوک میں سر بازار وعظ کہنے والے پادری صاحب، علیم کو حلم اور بردباری میں اولیاء اللہ میں سے لگے تھے۔ کسی کی سخت سے سخت بات کا برا نہیں مناتے تھے (یعنی عیسائی اخلاقیات کا پیکر تھے)۔ انھوں نے علیم سے مکتب کی تعلیم کی بابت پوچھا تو علیم نے بہار دانش سے اپنا سبق پڑھ کر سنایا۔ سبق کیا تھا، اس کا ذکر قصے میں نہیں، مگر اس سبق کا تاثر علیم کی زبانی ضرور بیان ہوا ہے۔ ”اس دن کا سبق بھی کم بخت ایسا فحش اور بے ہودہ تھا کہ لوگوں کے مجمع میں مجھ کو اس کا پڑھنا دشوار تھا“۔ اس پر پادری صاحب کا تبصرہ بھی سننے کے لائق ہے۔ ”... اس کا مطلب تمھارے مذہب کے بھی بالکل خلاف ہے۔ میں تم سے سچ کہتا ہوں کہ ایسے پڑھنے سے نہ پڑھنا تمھارے حق میں بہت بہتر ہے۔ یہ جو تم پڑھتے ہو تم کو گناہ اور برائی سکھاتی اور بد اخلاقی اور بے حیائی کی راہ دکھاتی

ہے۔“ یہاں نذیر احمد کا قصہ ’مفید ادب‘ کے اس عمومی نوآبادیاتی بیانیے کی پیروی، پوری سچائی اور تندہی سے کرتا ہے، جس کے مطابق ہندوستان کی کتابیں فحش اور بے ہودہ ہیں اور یہ اس بات کا کافی جواز ہے کہ ان کی جگہ ’نیا، مفید ادب‘ پڑھایا جائے۔ سترھویں صدی کے وسط میں شیخ عنایت اللہ کمبوہ (۱۶۰۸-۱۶۷۱) کے قلم سے لکھی جانے والی بہارِ دانش شمالی ہندوستان میں اخلاقی تعلیمات کے سلسلے میں باقاعدہ کیفین کا درجہ رکھتی تھی۔ بلاشبہ اس کتاب میں عورتوں کی بے دفائی کے بعض قصے ضرور ہیں، مگر یہ سب اس استعارتی زبان میں تھا، جو حقیقی و مجازی، اخلاقی و دنیوی معانی میں امتیاز نہیں کرتی تھی، اور جسے یہاں کے لوگ سمجھتے تھے۔ نیز یہ نو جوان لڑکوں کے لیے لکھی گئی تھی اور جس کی تعلیم وہ کسی استاد یا میاں جی سے پاتے تھے (اس حوالے سے مزید بحث آگے کی جائے گی)۔ یہی وجہ تھی کسی نے اس کتاب کی اخلاقی قدر و قیمت پر سوال نہیں اٹھایا تھا۔ یہ عیسائی رپورٹی اخلاقیات ہی تھی، جسے یہ اور اس طرح کی دوسری کتابیں (جنہیں نصوح نذر آتش کرتا ہے) فحش لگی تھیں۔ بہ ہر کیف بہارِ دانش کے فحش و بے ہودہ قرار دیے جانے اور یقین کر لینے کے بعد علیم پادری صاحب کی دی ہوئی سنہری جلد والی کتاب کا مطالعہ کرتا ہے تو اسے اپنے وجود کی ’آگہی‘ ملتی ہے۔ ایک ایسی آگہی جو اس کو بدل دیتی ہے۔

اس کتاب کے پڑھنے سے مجھ کو معلوم ہوا کہ میرا طرز زندگی جانوروں سے بھی بدتر ہے، اور میں روئے زمین پر بدترین مخلوق ہوں۔ اکثر اوقات مجھ کو اپنی حالت پر رونا آتا تھا اور گھر والوں کا وتیرہ دیکھ دیکھ کر مجھ کو ایک وحشت ہوتی تھی۔ یا تو میری یہ کیفیت تھی کہ مصیبت مند لوگوں کو دیکھ کر ہنسا کرتا تھا یا اس کتاب کی برکت سے دوسروں کی تکلیف کو اپنی تکلیف سمجھنے لگا۔ مکتب اور بہارِ دانش کو میں نے اسی دن سلام کیا تھا جس روز کہ پادری صاحب نے مجھے نصیحت کی ۱۳۔

نذیر احمد یہ نہیں بتاتے کہ وہ کون سی کتاب تھی، جس نے علیم پر اس کی ’اصلیت‘ آشکار کر دی۔

بس اتنا مذکور ہے کہ اس میں 'سلیس اردو میں کسی خدا پرست اور پارسا آدمی کے حالات تھے'۔ عیسائی مشنری اپنی تبلیغی کتابیں سلیس اردو میں لکھتے تھے۔ ظاہر ہے علیم نے اپنا اور اپنے افراد خاندان کا موازنہ اس پارسا آدمی کے حالات سے کیا ہوگا۔ اس کے نتیجے ہی میں اس پر اپنی 'اصلیت' بدترین مخلوق کے طور پر منکشف ہوئی۔ علیم اور خدا پرست کی اصلیتوں میں بدترین مخلوق اور پارسا مخلوق کا یہ فرق، انہی اساطیری شناختوں کی تمثیل کے سوا کچھ نہیں جن میں استعمار زدہ رعایا ہمیشہ جانوروں سے بدتر سمجھی جاتی ہے اور ان کے وجود کے ارتقاع کا واحد نسخہ استعمار کار کی شخصیت اور اس کے پیدا کیے گئے علم کی نقل ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ اساطیری شناختیں تین مراحل سے گزرتی ہیں۔ پہلے مرحلے میں انہیں استعمار کار تشکیل دیتا، زبانی تحریری طور پر انہیں پھیلاتا، اپنے عمل سے ان کی توثیق کرتا ہے، یعنی محکموں کے ساتھ جانوروں جیسا سلوک کر کے، انہیں فاصلے پر رکھ کے، اپنی چھاؤنیوں، مکانوں، دفتروں کے آگے یہ عبارت آویزاں کر کے کہ 'کتوں اور ہندوستانیوں کا داخلہ ممنوع ہے'؛ دوسرا مرحلہ وہ ہے جب محکوم اس شناخت کو قبول کر لیتے ہیں؛ خود کو یورپیوں کے مقابلے میں جانور سمجھنا شروع کر دیتے، اور اپنے آقا کے اطوار، علم، ادب کی پیروی کر کے اپنی حیوانی سطح کی اصلاح کا آغاز کرتے ہیں۔ تیسرا مرحلہ اساطیری شناختوں کے کلامیہ (ڈسکورس) کا تجربہ اور ساخت شکنی ہوتا ہے، جسے روڈنو آبادیاتی تنقید اختیار کرتی ہے۔ علیم دوسرے مرحلے کی نمائندگی کرتا ہے۔ پادری صاحب کی شخصیت کا مشاہدہ اور ان کی دی ہوئی کتاب کا مطالعہ کرتے ہی خود کو وحش سے بدتر خیال کرتا ہے، اور اپنی نجات بہارِ دانش اور مکتب کو سلام کرنے اور پادری صاحب کی کتاب سے اپنا سینہ روشن کرنے میں دیکھتا ہے۔ اس کی تبدیلی شخصیت کا قصہ ابھی آگے چلتا ہے۔ جب اسے مکتب کے میاں صاحب نے بتایا کہ اگر وہ کتاب اس کے پاس رہتی (جسے کلیم نے شبِ برات کے موقع پر چیر پھاڑ کر برابر کر دیا تھا) تو اس کے کریشان ہونے کا خطرہ تھا، تو علیم نے کہا کہ "اگر کریشان ایسے ہی ہوتے ہیں تو جن کا حال میں نے اس کتاب میں پڑھا ہے تو ان کو برا سمجھنا کیا معنی؟"۔ گویا اس کتاب پر اگر کوئی اعتراض ہو سکتا تھا تو اس کا جواب

بھی دے دیا۔ علیم نے مکتب کو خیر یاد کہا، مدرسے میں داخل ہوا؛ روایتی نظام تعلیم کو ترک کر کے نئے، انگریزی تعلیمی ادارے میں داخل ہوا۔ عیسائی اخلاقیات کی اس ایک کتاب کے فقط چند روزہ مطالعے نے علیم کو دین کی اس قدر سمجھ بوجھ عطا کر دی کہ اسے مزید مطالعہ، دین کی ضرورت ہی باقی نہ رہی۔ علیم کو فخر سے بتاتے ہوئے دکھایا گیا ہے کہ ”اگر اب میرے خیالات دین و مذہب سے علاقہ رکھتے ہیں تو یہ صرف اس کتاب کا اثر ہے، ورنہ دین کا کوئی رسالہ بھی مجھ کو دیکھنے کا اتفاق نہیں ہوا۔“ ناول کا قاری سوچتا ہے کہ آخر ایک بے نام کتاب اس قدر اثر آفریں کیسے ہو گئی کہ اس نے علیم اور اس کے تصورات کو بدل کے رکھ دیا؟ ایک لحاظ سے یہ ناول کا فنی نقص ہے کہ شخصیت کی تبدیلی جیسا اہم واقعہ اس قدر سرسری طور پر پیش کیا گیا ہے، مگر دوسرے زاویے سے یہی بات ناول کی ’خوبی‘ نظر آتی ہے۔ دراصل آج ہم ناول میں شخصیت کی کایا کلپ کی توقع نفسیاتی تناظر میں کرتے ہیں؛ چنانچہ شخصیت کی قلب ماہیت کو اس وقت تک تسلیم نہیں کرتے جب تک چند بڑے خارجی عوامل (شخصی یا اجتماعی نوعیت کے) کو لاشعور کی گہرائیوں پر اثر انداز ہوتے نہ دکھایا گیا ہو۔ جب کہ نذیر احمد کے لیے تبدیلی کی منطق نفسیاتی کم اور ثقافتی زیادہ تھی۔ جس بے عنوان کتاب نے علیم کو بدل کے رکھ دیا، وہ انیسویں صدی کی ’جدید، یورپی ثقافت‘ کے اس نظام کا حصہ تھی جو ہندوستان پر سایہ کیے ہوئے تھا۔ چنانچہ وہ ایک ’استعمار زدہ ہندوستانی شریف‘ پر اپنی معنویت، اثر اور قدر و قیمت کا دوائی نقش ثبت کرنے کے لیے اپنے عنوان اور مصنف کی محتاج نہیں تھی۔ ولیم میور نے توبتہ النصوح پر عیسائی مذہبی اثرات کے ذکر کے ساتھ ہی یہ کہنا بھی ضروری سمجھا کہ ”[اس ناول کی] کہانی انگریزی تصنیف کی محض نقل نہیں ہے، تاہم یہ انگریزی خیالات کی مستند پیداوار ضرور ہے“ ۱۴۔ یہاں قدرے اشارہ ڈیٹیل ڈیفو کے ناول *The Family Instructor* کی طرف بھی ہے، جس سے نذیر احمد نے خاصا استفادہ کیا، تاہم اس امر کی توثیق بھی کی گئی ہے کہ توبتہ النصوح اس ’فلٹر تھیوری‘ کے عین مطابق ہے، جس میں درنیکلر ادب، انگریزی خیالات سے غذا حاصل کرتا تھا۔ واضح رہے کہ انگریزی رپورٹی، عیسائی خیالات ایک دوسرے

کے پہلو بہ پہلو موجود تھے۔ انگریزی ادب کی تہ میں کہیں عیسائی مذہبی خیالات اور کہیں عیسائی تصور کائنات سمویا ہوا تھا۔ چنانچہ یہ اتفاق نہیں کہ توبتہ النصوح میں اس ناول کے خیالات کو 'فلٹر' کرنے کا اقدام کیا گیا، جو توبتہ النصوح سے ڈیڑھ صدی سے زائد عرصہ قبل (۱۷۱۵ء) لکھا گیا، اور جس میں اخلاقی اصلاح کا دوسرا مطلب دینی اصلاح تھا۔

توبتہ النصوح کے انگریزی خیالات کی مستند پیداوار ہونے کی ایک اور شہادت یہ ہے کہ اس میں گناہ، ندامت اور توبہ کے ان تصورات کی زیر سطح گونج موجود ہے جو عیسائی تصور کائنات میں موجود ہیں۔ چوتھی صدی کے سینٹ آگسٹائن نے آدم کے گناہِ اولین کا جو تصور عیسائی دینیات میں داخل کیا، وہ اب تک عیسائی تصور کائنات میں چلا آتا ہے۔ اس تصور کے مطابق آدم نے خدا کی نافرمانی کی اور اس کے نتیجے میں نوع انسانی کو مصائب بھری زندگی ملی۔ عیسوی تصور کائنات اصلاً المیاتی ہے۔ یورپ کے بہترین ادب کا بڑا حصہ المیوں پر مشتمل ہے، اور ہر المیے کی بنیاد کسی نہ کسی گناہ پر ہے، خواہ یہ دانستہ ہو، لاشعوری ہو، یا محض کسی معمولی بشری کم زوری کا نتیجہ۔ لہذا پادری صاحب جب علیم کو بتاتے ہیں کہ اس کی کتابیں اسے گناہ، برائی، بد اخلاقی اور بے حیائی سکھاتی ہیں تو دراصل اس وعظ میں گناہِ اولین ہی کی گونج سنائی دیتی ہے۔ چونکہ گناہِ اولین کا کفارہ توبہ ہے، اس لیے علیم مکتب اور اس میں پڑھائی جانے والی بہارِ دانش جیسی کتابوں سے تائب ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی توبتہ النصوح میں اس مذہبی و جمالیاتی مثنویت کی بنیاد رکھ دی جاتی ہے، جس کا عروج کلیم کا الم ناک انجام ہے۔ اردو کے 'جدید فکشن' میں یہ مثنویت واقعی جدید قسم کی چیز تھی۔

انگریز حکام پورے اخلاص سے یہ سمجھتے تھے کہ دیسی زبانوں کے ادب میں یورپی / عیسائی تصورات کے نفوذ کی مساعی ان کا مذہبی اخلاقی فریضہ ہے۔ اسے وہ اپنی رعایا سے ہم دردی کا نام دیتے تھے۔ کمپسن نے اپنے ترجمے میں جو نوٹ شامل کیا۔ اس کی یہ سطر اسی بات کی طرف اشارہ کرتی ہے:

اول یہ کہ، چونکہ مجھے یقین ہے کہ جس ہمدردی سے انگریز ہماری

ہندوستانی رعایا کی حالت اور ترقی کو دیکھتے ہیں، ان لوگوں کے ذہن میں یہ بڑھ جائے گی جو اس متن کو پڑھیں گے ۱۵۔

انگریزی خیالات یا ان پر مبنی کتب ہمدردی سے لبریز تصور کی گئیں۔ علیم کی کاپی کلپ جس کتاب نے کی، اس کے بارے میں نصوح کا تاثر ہے کہ ”اگر وہ مذہبی کتاب تھی تو میں جانتا ہوں کہ خاکساری و ہمدردی شرط عیسائیت ہے“۔ دوسری طرف یہی بات نذیر احمد نے توبتہ النصوح کے دیباچے میں لکھی ہے۔ وہ تربیتِ اولاد کو عام انسانی ہم دردی کا ایک شعبہ ٹھہراتے ہیں۔ نہ صرف ہم دردی کو اپنے ہم وطنوں میں مفقود پاتے ہیں۔ بلکہ اسے ملک کی تنزلی کا باعث بھی قرار دیتے ہیں۔ یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ جب ایک ہندوستانی اپنے ملک کی سیاسی، معاشی، تعلیمی تنزلی کی ذمہ داری خود اپنے ہم وطنوں پر ڈالتا ہے تو ’دوسرا‘ اور شاید ’اصل سبب‘ نہ صرف نظر سے اوجھل ہو جاتا ہے، بلکہ وہ بری الذمہ بھی ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں حیرت انگیز پہلو یہ ہے کہ تربیتِ اولاد، اس ساری منطق کا بنیادی قضیہ ثابت ہوتی ہے جو حکومت کو رعایا کی اصلاح کا اختیار اور جواز فراہم کرتی ہے۔ نذیر احمد نے یہ بات رواروی میں نہیں لکھی کہ ”یہ کتاب اس تعلیم (عام انسانی ہمدردی) کی ابجد ہے“، اور نہ یہ جملہ چلتے چلتے گھسیٹ ڈالا کہ ”اگر اولاد اور خاندان کی اصلاح انسان کے ذمے واجب ہے تو ضرور ان لوگوں کی اصلاح کا بھی وہ ذمہ دار ہے جو بہ تعلق خدمت، اس کی نگرانی و حکومت میں ہیں۔ پھر خدم و عبید کے بعد الا قرب فالاقرب کے لحاظ سے ہمسائے، پھر اہل محلہ، پھر اہل شہر، پھر ہم وطن اور ہم ملک، پھر مطلق ابنائے جنس“ ۱۶۔ یوں خاندان نہ صرف سماج کے درجہ داری نظام کی بنیادی اکائی ہے، بلکہ سماج کی تمثیل بھی ہے۔ نذیر احمد دہلی کے مسلم اشراف گھرانے کو ریاست کی تمثیل بناتے ہیں۔ اس امر کی مزید وضاحت سے پہلے نصوح کا کلیم کے نام لکھے گئے خط سے یہ اقتباس دیکھیے:

نہ صرف اس نظر سے کہ میں تمہارا باپ ہوں اور تم میرے

بٹنے ہو بلکہ آدابِ تمدن اور اخلاقِ معاشرت اسی طرح

کے برتاؤ کے مقتضی ہیں۔ دنیا کا نظام جس قاعدے اور دستور سے چلتا ہے، تم اپنے تئیں اس سے بے خبر اور ناواقف نہیں کہہ سکتے، ہر گھر میں ایک مالک، ہر محلے میں ایک رئیس، ہر بازار میں ایک چودھری، ہر شہر میں ایک حاکم، ہر ملک میں ایک بادشاہ، ہر فوج میں ایک سپہ سالار، ہر ایک کام کا ایک افسر، ہر فرقے کا ایک سرکردہ ہوتا ہے۔ الغرض ہر گھر ایک چھوٹی سی سلطنت ہے، اور جو شخص اس گھر میں بڑا بوڑھا ہے، وہ اس میں بہ منزلہ بادشاہ کے ہے اور گھر کے دوسرے لوگ بہ طور رعایا اس کے محکوم ہیں۔ ۱۔

بلاشبہ خاندان کو مجتمع رکھنے کی یہ ایک سادہ اور عام فہم منطق ہے، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ ناول میں اس منطق سے کس قسم کا 'اثر' پیدا کیا جا رہا اور اس 'اثر' کا ہدف کون ہے؟ یہاں ایک بات واضح رہے کہ یہ قول رولاں بارت، بیانیے میں ہر شے معنی رکھتی ہے، یا کوئی شے معنی نہیں رکھتی۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ آرٹ، شور کے بغیر ہوتا ہے؛ آرٹ ایک ایسا نظام ہے جو خالص ہے، اس کی کوئی اکائی بے کار نہیں جاتی؛ وہ ریشہ خواہ کس قدر طویل ہو، ڈھیلا ڈھالا ہو، مہین ہو جو کہانی کی سطحوں کو جوڑتا ہو ۱۸۔ لہذا تو بیتہ النصوح میں بھی کوئی واقعہ یا بیان واقعہ معنی سے خالی نہیں؛ کچھ معانی واضح ہیں، اور بہت سے معانی زیرِ سطح ہیں، جن تک رسائی معاصر صورتِ حال اور فنی علامت کی رمز کشائی کے علم کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ ناول میں خاندان کو ریاست کی تمثیل بنانے سے جو 'اثر' پیدا کیا جا رہا ہے، وہ بالادستی کا ہے، اور اس کا ہدف انتشار ہے۔ نصوح اپنے خاندان کی سطح پر بالادستی کی اور کلیم انتشار و بغاوت کی علامت ہے۔ نصوح کی تمام مساعی اس نظامِ مراتب کے تحفظ کی ہیں جو خاندان سے لے کر، محلے، سماج اور ریاست تک میں موجود ہے۔

اب تک ہماری گفتگو کا محور زیادہ تر توبہ النصوح کا ورے متن منطقہ رہا ہے۔ ابھی ہم نے اس ناول کے بس ایک آدھ داخلی گوشے میں جھانک کر دیکھا ہے۔ اصل یہ ہے کہ ورے متن منطقہ، بہ ظاہر متن سے ورا اور کچھ فاصلے پر ہونے کے باوجود متن کے معانی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ بیانیات کے فرانسیسی نقاد ژرارڈ ریٹ کا کہنا ہے کہ کسی متن کے معانی کے قیام میں محض اس متن کا حصہ نہیں ہوتا، بلکہ ’ورے متن‘ یعنی Paratext کا منطقہ بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ورے متن منطقہ، بنیادی متن سے باہر بھی ہوتا ہے اور جزا ہوا بھی۔ یہ بنیادی متن کے آس پاس یعنی اس کے عنوان، پیش لفظ، سرورق، پس ورق، فلیپ وغیرہ میں وجود رکھتا ہے اور اس پر لکھی گئی تحریروں میں بھی وجود رکھتا ہے ۱۹۔ چنانچہ ہم کسی متن کا تصور، کم از کم اس کی تفہیم کے دوران میں، ان تحریروں کے بغیر نہیں کر سکتے جو اس کے قرب و جوار میں یا اس سے متعلق دوسری کتابوں میں موجود ہوتی ہیں۔ آخر الذکر ہمارے راستے میں مزاحم بھی ہو سکتی ہیں اور راہنما بھی؛ کہیں ان سے ٹکرانا پڑتا ہے، کہیں بچنا اور کہیں ان کی دکھائی ہوئی سمت میں آگے بڑھنا ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے ادبی متن کی معنی کشائی کا عمل سماجی شراکت کا ہے۔ اب ہم اس ناول کے متن میں اترنے، اس کے اندر کی دنیا، اس دنیا کے دعووں، تضادات، کش مکش کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

افتخار احمد صدیقی نے نذیر احمد کے جدید قصوں (ناولوں) کے امتیاز کے ضمن میں لکھا ہے کہ ”ہمیں نہ بھولنا چاہیے کہ واقعیت ہی قدیم اور جدید قصوں کے درمیان حد فاصل ہے“ ۲۰۔ صدیقی صاحب ہمیں باور کرانا چاہتے ہیں کہ قصے و داستان کی ہندوستانی رنجی عربی روایت واقعیت سے خالی تھی، جب کہ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے یورپی ناول (جن سے نذیر احمد نے استفادہ کیا) کی سب سے بڑی خصوصیت ہی واقعیت یا حقیقت نگاری ہے۔ نذیر احمد کے کم و بیش تمام نقادوں نے، ان کے ناولوں کا زیادہ تر مطالعہ واقعیت کے اس عام فہم تصور کی روشنی میں کیا ہے، جس کی تنقیدی توضیح ہمیں ڈیوڈ لاج کے یہاں ملتی ہے۔ ”حقیقت نگاری کسی تجربے کی اس انداز میں ترجمانی ہے جو اسی تجربے کی کم و بیش ملتی جلتی اسی تصویر کشی

کے مطابق ہے جو ہمیں اسی کچھر کے دوسرے غیر ادبی متون میں ملتی ہے، ۲۱۔ اس اعتبار سے نذیر احمد کے ناول انیسویں صدی کے دوسرے نصف کے شمالی ہندوستان کی مسلم اشرافیہ کی اسی 'واقعی، حقیقی'، بسر کی گئی یا بسر کی جارہی زندگی کے آئینہ دار ہیں جس کی شہادت ہمیں اس زمانے کی تاریخی کتابوں، روزناموں، اخباروں میں ملتی ہے؛ اور یہ زندگی ہماری قصہ و داستان کی روایت سے غائب تھی۔ اس کا صاف مطلب ہے کہ نذیر احمد سے پہلے ہندوستانی فکشن جن لوگوں کے لیے لکھا، یا جنہیں سنایا جاتا تھا، ان کی 'حقیقی' زندگی سے دور، اجنبی اور بیگانہ تھا۔ واقعیت کو نذیر احمد کے جدید قصوں کی شعریات کا مرکزی اصول ثابت کرنے والے، اس سوال پر توجہ نہیں کرتے کہ کوئی سماج ایسے فکشن کو کیوں کر صدیوں تک پڑھتا یا سنتا چلا جاتا ہے جو اس کی زندگی ہی سے بیگانہ ہو؟ زندگی اور فکشن کے باہمی تعلق کی گونا گوں رموز کو واقعیت کے تصور نے ایک قطعی سادہ اور فہم عامہ کا معاملہ بنا کے رکھ دیا۔ یہ بات نذیر احمد کے حق میں تو خیر کیا جاتی، خود فکشن کی 'تہ داری کی حقیقت' کے سلسلے میں بھی سخت مضر ثابت ہوئی۔

واقعیت کے مذکورہ سادہ و معصوم تصور میں اس بات پر تو زور ملتا ہے کہ نذیر احمد نے معاصر زندگی کو پیش کیا، اور جو آنکھوں سے دیکھا، کانوں سے سنا، گھر اور باہر جسے رونما ہوئے مشاہدے کیا، یعنی اپنے عصر کی 'حسی تجربی حقیقت' کو لکھا؛ نیز اس بات پر بھی اصرار ملتا ہے کہ ان کے جدید قصے ہمیں نوآبادیاتی عہد میں مسلم اشرافیہ کے شناخت کے مسائل سے روشناس کراتے ہیں؛ علاوہ ازیں اس امر کی وضاحت بھی ہو جاتی ہے کہ انھوں نے ناول جیسی جدید صنف کو متعارف بھی کروایا اور اسے داستانوں کے برعکس حقیقی سماجی زندگی کا عکاس بھی بنایا اور یوں اردو ادب نئے عہد میں داخل ہوا؛ یہ سب بجا، مگر اس تنقیدی مطالعے میں یہ بات سرے سے اوجھل ہو جاتی ہے کہ کیا نذیر احمد کے ناولوں کی واقعیت سراسر مادی، حسی اور باہر ایک عام حیاتیاتی تجربے کے طور پر موجود تھی یا نذیر احمد نے ناول کی بعض رسمیات کو استعمال کرتے ہوئے، دہلی کی مسلم - سائنسی کی واقعی زندگی کا تاثر پیدا کیا تھا، جس کی توثیق معاصر تاریخی و صحافتی تحریروں اور ان تصورات سے ہوتی ہے؟ اگر دوسری بات میں کچھ بھی صداقت ہے تو

پھر ہمیں یہ ماننا ہوگا کہ نذیر احمد کی واقعیت محض کے غیر معمولی چرچے کے شور میں یہ حقیقت دب گئی ہے کہ انھوں نے ناول کی ہیئت استعمال کی، اور یہ ہیئت واقعیت کو پیش نہیں کرتی، اس کی تشکیل کرتی ہے۔ پیش کرنا، موجود کی نقل تیار کرنا ہے جو اصل کے مطابق ہو یا ایک ایسے تاثر کی حامل ہو کہ اصل کے مطابق لگے، جب کہ تشکیل کرنا، کسی موجود کی نئی ترتیب ہے، دستیاب مواد سے ایک نئی شے کا وضع کرنا ہے؛ پیش کرنا، اس سابق تجربے کی لسانی تکرار ہے، جو غیر لسانی منطقے، یعنی لوگوں کی عملی زندگی میں رونما ہو، مگر تشکیل اس تجربے کی مدد سے کسی خیال کی تعمیر ہے، اس لیے کہ کوئی نئی ترتیب کسی واضح، منضبط خیال کے بغیر ممکن نہیں۔ لہذا پیش کرنے اور تشکیل دینے کا انحصار تو ایک ہی سرچشمے پر ہے، مگر ایک میں انحصار کلی اور دوسرے میں جزوی ہے؛ ایک پوری سچائی سے تصویر کشی کرتی ہے، اور دوسری اسے اپنے منشا کے مطابق بروئے کار لاتی ہے۔ چنانچہ فکشن کا یہ تشکیل کردہ موجود، باہر کے موجود سے بیگانہ نہیں ہوتا، دونوں کا رشتہ 'انحصار و آزادی' کا ہوتا ہے؛ وہ ایک دوسرے پر منحصر بھی ہوتے ہیں اور آزادی کے لیے کوشاں بھی؛ جب فکشن زندگی کی بے نظمی کو اپنی اس ہیئت کی مدد سے نظم میں بدلنے کی کوشش کرتا ہے، جو زندگی میں موجود نہیں تو یہ اس کی آزادی کا اظہار ہے۔ دوسری طرف فکشن کے موجود پر منحصر ہونے کی صورت یہ ہے کہ اس کا مخاطب 'موجود' کے سوا کوئی اور نہیں، اور کوئی خطاب ایسا نہیں جو مخاطب کے لیے قابل فہم زبان اور محاورے میں نہ ہو، اور مخاطب کے مسائل، معاملات اور دل چسپیوں سے متعلق نہ ہو، لہذا فکشن مجبور ہے کہ وہ دنیا کو دنیا ہی کی زبان میں اور اس کے تصورات، عقائد، میلانات کے ان حدود میں مخاطب کرے، جہاں فکشن کی ایجاد کردہ ہر نئی بات کی تفہیم بھی کی جاسکتی ہو۔ فکشن دنیا سے مخاطب ہونے کے دوران ہی میں دنیا کا ایک تخیلی تصور قائم کرتا ہے؛ یہ تصور تخیلی ہونے کے باوجود ان حدود کا پابند رہتا ہے، جو موجود کے حدود ہیں۔ اس ضمن میں آخری نکتہ یہ ہے کہ موجود کے حدود فقط مادی، حسی اور باہر نہیں، یہ 'تصوراتی، مثالی اور داخلی نفسیاتی' بھی ہیں۔ فکشن کا موجود فقط وہ نہیں جو آنکھ سے دکھائی دیتا ہو، باہر یا تاریخ کی کتابوں میں، وہ بھی موجود ہے جو ذہن،

تصور، رسم و عقیدے کی آنکھ سے دکھائی دیتا ہو، یا جس کے ممکن ہونے کے یقین کی بنیاد رسم و عقیدے نے فراہم کر رکھی ہو۔ انیسویں صدی کی واقعیت نے موجود کو فقط 'مادی'، حسی اور باہر تصور کیا، اسی لیے ہندوستانی قصہ و داستان کی روایت واقعیت سے خالی نظر آئی۔

واقعیت کا عام فہم تصور یہ باور کراتا ہے کہ حقیقت، باہر ایک عام حیاتی مشاہدے تجربے کے طور پر موجود ہے اور زبان اس حقیقت کی ٹھیک ٹھیک تصویر پیش کر دیتی ہے؛ زبان ایک ایسا آئینہ ہے جس میں عام حیاتی حقیقت اپنے پورے خدوخال کے ساتھ منعکس ہوتی ہے۔ جب کہ ناول کی بیانیہ ہیئت کی اہم خصوصیت، جو اسے میز کرتی اور 'اہم بناتی ہے وہ محض واقعات نہیں، بلکہ ان واقعات کی وہ موضوعی تعبیریں ہیں جنہیں معنی کی جستجو کی معاصر روش کی روشنی میں انجام دیا جاتا ہے' ۲۲۔ واقعیت، محض واقعے پر، جب کہ بیانیہ ہیئت واقعات کی تعبیر، تشکیل، تعبیر پر زور دیتی ہے۔ اس ضمن میں اگر کوئی بات حقیقی معنی میں واقعیت ٹھہرائے جانے کی مستحق ہو سکتی ہے تو وہ تعبیر واقعہ کا عمل ہے، واقعے کو اپنے تناظر میں معانی پہنانے کا عمل ہے، واقعے کی کڑیوں کو توڑنے، بکھیرنے اور ایک نئی معنوی ہیئت تشکیل دینے کا عمل ہے، اور اسی عمل کے ذریعے کوئی مصنف اپنے عصر سے تعلق قائم کرتا ہے۔ وہ دنیا کو منعکس نہیں کرتا، اپنے سلسلہء خیال کی کرنوں سے دنیا کے تاریک، نیم مخفی گوشوں کو روشن کرتا ہے۔ وہ اپنے تخیل پر دنیا کے استعمار کے قابض ہونے کے امکان کے خلاف جدوجہد کرتا ہے، اس کے لیے وہ اپنے تخیل میں دنیا ہی کو، اس کی ترتیب، اس کے فضیلت و مناصب کے نظام، موجود واقعات کو الٹا پلٹا رہتا ہے، پھر اسی انتشار میں سے ایک نئی صورت کو وجود میں لاتا ہے۔ اسے اہم عصر کے تلاش معنی کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ دنیا کا کوئی لکشن اور کسی زمانے کا فکشن اپنے عصر کی تلاش معنی کی روش سے بیگانہ نہیں ہو سکتا، اس لیے 'واقعیت' سے بھی خالی نہیں ہوتا۔ تلاش معنی کا سلسلہ زندگی، موت، زمانے، تاریخ، کلچر کو محیط ہوتا ہے۔ اسے وسیع معنوں میں آپ تصور کائنات بھی کہہ سکتے ہیں، جس کے ذریعے خود، دوسروں، دنیا، فطرت، خدا، زمانے کو سمجھا جاتا اور ان کے بارے میں توضیحی اور اقداری تصورات قائم کیے جاتے ہیں؛ زمانے سے

جھگڑا جاتا، اس پر سوال قائم کیے جاتے، اسے رد کیا جاتا، یہاں تک کہ اس سے گریز کر کے ایک نئی تخیلی، مثالی دنیا کا تصور بھی پیش کیا جاتا ہے۔ اپنی اصل میں یہ ایک تجرید، ایک ذہنی وجود ہوتا ہے۔ ناول کی ساری نام نہاد واقعت اسی نظام معنی، تصور کائنات یا تجرید سے نمود پاتی ہے۔ جارج لوکاچ نے تو ناول کے جملہ عناصر کو تجریدی قرار دیا ہے۔ اس لیے کہ ناول کے کردار یوٹوپائی تکمیلیت کا ناستلجیا رکھتے ہیں، ایسا ناستلجیا جو خود کو اور اپنی خواہشات کو محض سچی حقیقت محسوس کرتا ہے۔ ۲۳۔

نذیر احمد کے تمام ناولوں کی واقعیت بھی، اس تجرید سے نمود کرتی ہے، جسے انھوں نے معاصر عہد کی تلاش معنی کی روشوں سے اخذ کیا۔ دوسرے لفظوں میں ان کے ناول دہلی کی مسلم اشرافیہ کی حقیقی صورت حال کی عکاسی سے زیادہ اس صورت حال کو ناول کی ہیئت میں منظم کرتے ہیں تاکہ اسے با معنی بنایا جاسکے۔ چنانچہ توبتہ النصوح کی واقعیت ایک سلسلہ وار تجرید پر مبنی ہے۔ پہلا سلسلہ عبارت ہے، اس تجریدی تصور سے کہ نوآبادیاتی ہندوستان ان عموماً اور مسلمان خصوصاً اخلاقی زوال کا شکار ہیں۔ اسی سے جڑا، اور اسی کا لازمی نتیجہ یہ تجریدی تصور ہے کہ مذہب و شاعری کا رشتہ کش مکش سے عبارت ہے جس میں نئی زندگی کے معانی کا منبج مذہب ہے اور یہ اس وقت اپنی اس حیثیت کو باور کر سکتا ہے جب یہ شاعری کو بہ طور سرچشمہ معانی کے معطل کر سکے۔ اس ناول میں دہلی کی مسلم معاشرت سے مماثلت رکھنے والے واقعات سے بنی گئی کہانی، واقعات کا ربط، فضا بندی، مناظر، کردار، مکالموں کا بیان مذکورہ تجرید سے غذا حاصل کرتے ہیں۔

یہ دونوں تصورات انگریز حکمرانوں کی ایجاد تھے۔ یہ ہندوستان کی حقیقی صورت حال کا سچا عکس نہیں تھے، انھیں ایک نوآبادیاتی ملک کو ایک نیا ذہنی نظم و ضبط تعلیم کرنے کی خاطر وضع کیا گیا تھا۔ کوئی سماج اخلاق کے اعلیٰ ترین درجے پر فائز نہیں ہوا، اور یہ بات بھی اتنی ہی درست ہے کہ کوئی سماج بہ حیثیت مجموعی اخلاق کی اسفل ترین نشیب میں نہیں گرا، مگر نوآبادیاتی ہندوستان کو بہ حیثیت مجموعی اخلاقی، علمی، ثقافتی، تعلیمی انحطاط کا شکار قرار دیا گیا۔ یہ ہندوستان کی نئی

فی

فی

4

بی

C

6

U

-

5

;

•

•

•

1

ہوتا، مفاہمت و مصالحت اور نتیجے میں اپنی شخصیت کی نشوونما کے عمل سے نہیں گزرتا۔ دوسری طرف ناول کا بیان کنندہ یا کردار اپنی شخصیت میں متجانس و مماثل عناصر رکھتا ہے یا متضاد و متفرق، یہ امر محض ایک فنی معاملہ نہیں، بلکہ دنیا کو سمجھنے اور اس کی ترجمانی کرنے کا اصول ہے۔ اٹھارویں صدی سے لے کر اب تک ناول نے بیانیہ نویسی اور کردار نگاری کے جتنے تجربات کیے ہیں، وہ معاصر دنیا کی تفہیمی روشوں سے یا تو ماخوذ ہیں یا ان کے متوازی نشوونما پاتے ہیں۔ توبتہ النصوح کے مرکزی کردار متجانس اور یک رنگ عناصر کے حامل ہیں۔ وجہ بالکل سادہ ہے: متجانس کردار، اس پیغام، اس خیال، اس تجربہ کا ایک سچا، غیر مشتبہ وسیلہ اظہار ہو سکتے ہیں، جو ناول نگار کو مطلوب ہوتا ہے۔ غیر متجانس، تضادات اور ارادے کی آزادی کی حامل شخصیتوں اور فکشی کرداروں کی نوآبادیاتی صورت حال میں گنجائش نہیں ہوتی۔ اگر کہیں ایسے کردار پیش ہوتے ہیں تو متجانس کردار ان کی بیخ کنی میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتے۔ اس امر کی واضح مثال نصوح اور کلیم ہیں۔ نصوح متجانس اور کلیم غیر متجانس کردار ہے۔

یہ درست ہے کہ نصوح، فہیدہ، علیم، نعیمہ کے کرداروں میں تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں، مگر وہ ایک ہی مرتبہ اور ہمیشہ کے لیے بدلتے ہیں۔ تبدیلی سے پہلے اور تبدیلی کے بعد آپ ان کے سلسلے میں باقاعدہ پیش گوئی کر سکتے ہیں۔ (کلیم کا معاملہ الگ ہے، اس پر بحث آخر میں کی گئی ہے)۔ وجہ یہ کہ یہ تمام تبدیلیاں عقلی ہیں۔ اس مفہوم میں کہ ان تبدیلیوں سے پہلے عقل ہی کے ذریعے ان کا تصور کیا جاتا، عقلی دلائل کے ذریعے انھیں ممکن بنایا جاتا یا ان کے راستے میں رکاوٹ ڈالی جاتی اور بعد ازاں عقل ہی کے ذریعے ان کی تفہیم کی جاتی ہے؛ یہاں تک کہ ان تبدیلیوں کو برقرار رکھنے کے لیے عقلی دلائل سے مدد لی جاتی ہے۔

ناول میں پہلی تبدیلی ہمیں نصوح کے کردار میں ملتی ہے، جس کا محرک بیٹے کی حالت میں اس کا دیکھا گیا خواب ہے۔ وہ دہلی کے طبقہ، اشراف سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کا گھر، خاندان کے افراد سے اس کا تعلق، طرزِ زیست مغل ہندوستان کے روایتی مسلم شرفا کا ہے اور اسی کے تحت اس نے اپنے افراد خاندان کی تربیت کی ہے۔ نصوح کے بڑے بیٹے کلیم

کا کردار مغل ہندوستان کے مسلم شرفا کا پروٹو ٹائپ ہے۔ شاعری، دربار داری، کھیل تماشے، بصری و سمعی فنون سے والہانہ دل چسپی؛ مگر ہیضے کی وبائے نوح کو اپنے طرزِ زیست کے گناہ گارانہ ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ گناہ کا احساس، گناہ سے توبہ اور قطع تعلقی کا خود بخود باعث بن جاتا ہے۔ ہیضے کی وبا کی فلکشی معنویت کے ضمن میں آصف فرخی نے خیال انگیز نکتہ ابھارا ہے کہ ”ہیضے کی قے اور دست جو جسم سے فاسد مادے کا اخراج معلوم ہوتے ہیں، حالات موجود میں تبدیلی اور ناپسندیدہ و آلودہ ماضی سے قطع تعلق کی پیکر تراشی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں“ ۲۵۔ گویا ہیضے کا طبعی اظہار، نصح کی داخلی صورتِ حال کی تمثیل ہے۔ نصح نے ہیضہ کیا کیا، آلودہ ماضی سے قطع تعلق کی بنیاد رکھی گئی۔ نذیر احمد نے ہیضے کی وبا کو استعارہ بنایا ہے۔ اس استعارے کے معنی دو طرح سے ظاہر ہوتے ہیں: جب نصح ہیضے کو ایک ناظر کے طور پر دیکھتا ہے اور جب اس کا تجربہ کرتا ہے۔ ناظر کے طور پر اس کے لیے ہیضہ شکر گزاری کا باعث ہے، اس لیے ”کہ ان دنوں لوگوں کی طبیعتیں بہت کچھ درستی پر آگئی تھیں... غفلت کو ایسا تازیانہ لگا تھا کہ ہر شخص اپنے فرائض مذہبی ادا کرنے میں سرگرم تھا... غرض ان دنوں کی زندگی اس پاکیزہ، مقدس اور بے لوث زندگی کا نمونہ تھی جو مذہب تعلیم کرتا ہے“ ۲۶۔ لیکن جب خود ہیضہ کرتا ہے اور جان کے لالے پڑتے ہیں تو کبھی اس کی روح تعلقاتِ دنیوی میں بھٹکتی ہے اور کبھی ہر شے بچ اور بے وقعت نظر آتی ہے۔ اسے جگ بیتی اور آپ بیتی کا فرق محسوس ہوتا ہے۔ غور کریں تو ہیضے کی استعاراتی معنویت کے یہ دونوں رخ بیماری کو انسانی اخلاق و کردار سے متعلق کرتے ہیں۔ سون سوناگ کے نزدیک بیماری خود استعارہ نہیں، مگر اس سے کئی طرح کے استعاراتی اور اساطیری تصورات وابستہ ہیں؛ اور وہ بیماری جسے اسرار خیال کیا جاتا ہو اور جس سے بھیا نک خوف وابستہ ہو تو اسے لفظی طور پر نہ سہی، اخلاقی طور پر زبوں محسوس کیا جاتا ہے ۲۷۔ سوناگ نے یہ بات تپ دق اور سرطان کے ضمن میں لکھی ہے اور ان دونوں بیماریوں سے جو وابستہ، اساطیری تصورات وابستہ ہیں، انھیں بیان کیا ہے۔ طاعون ان دونوں بیماریوں سے مختلف ہے، اس لیے اس سے اور طرح کے اساطیری وابستہ جڑے ہیں۔ تپ دق اور سرطان آہستہ

روہیں، جب کہ طاعون سرلیع اور وبا ہے۔ ایک دن میں سیکڑوں آدمی پھینچ جاتے ہیں۔ تپ دق اور سرطان کو ایک بیماری کے طور پر 'تجربہ' کیا جاسکتا ہے، مگر طاعون اس کا موقع ہی نہیں دیتا، سوائے اس کے کوئی اس کے حملے سے جانبر ہو جائے۔ ایک شخص کی موت اور سیکڑوں کی موت کے اثرات اور معانی یکساں نہیں ہو سکتے۔ ایک شخص کو رفتہ رفتہ مرتے ہوئے دیکھنا المناک ہے، مگر سیکڑوں کو جھیتے ہوئے دیکھنا ایک سخت بے زار کن مشاہدہ ہے۔ یہاں نذیر احمد کی فنی دسترس داد طلب ہے کہ انھوں نے ایک وبا کو منتخب کیا، جو ناول کے بنیادی موضوع سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ دہلی کی مسلم اشرافیہ اپنے 'نا پسندیدہ، فاسد ماضی' کو اپنی ذات سے خارج کرنا چاہتی تھی، یہ ماضی نئی شناخت میں مزاحم تھا۔ اس سارے عمل کے لیے طاعون سے بہتر استعارہ نہیں ہو سکتا تھا۔ ہیضہ، نصوح کے کردار میں تبدیلی کی بنیاد بنتا ہے۔ تبدیلی کا حقیقی عمل اس خواب سے شروع ہوتا ہے جو اس نے ڈاکٹر کی دی گئی دوا پینے کی حالت میں دیکھا۔ پہلے اس خواب کا ابتدائی منظر دیکھیے:

کیا دیکھتا ہے کہ ایک بڑی اور عالی شان عمارت ہے، اور چوں کہ نصوح خود بھی کبھی ڈپٹی مجسٹریٹ حاکم فوج داری رہ چکا تھا، تو اس کو یہ تصور بندھا کہ یہ گویا ہائی کورٹ کی کچہری ہے، لیکن حاکم کچہری کچھ اس طرح کا رعب دار ہے کہ باوجود اس کے ہزاروں لاکھوں آدمیوں کا اجتماع ہے، مگر ہر شخص سکوت کے عالم میں ایسا دم بخود بیٹھا ہے کہ گویا کسی کے منہ میں زبان نہیں... اتنی بڑی تو کچہری ہے مگر مختار اور وکیل کسی طرف دیکھنے میں نہیں آتے... کچہری کا خیال نصوح کو حوالات کی طرف لے گیا، تو دیکھا کہ ہر شخص ایک علیحدہ جگہ میں نظر بند ہے۔ جیسا مجرم ہے اس کے مناسب حالت اس کو حوالات میں سختی یا سہولت کے ساتھ رکھا گیا ہے۔ حوالات کے برابر جیل خانہ ہے، مگر بہت ہی برا ٹھکانہ ہے، محنت کڑی، مشقت سخت۔ جو اس میں گرفتار ہیں، سولی کے

متنی اور پھانسی کے خواستگار ۲۸۔

روزِ حشر کی یہ محاکات نوآبادیاتی ہندوستان کی کسی انگریزی عدالت کی یاد دلاتی ہے۔ بیماری سے جھو جھٹے نصوص کے خواب میں انگریزی عدالت کی واضح تمثال کا ظاہر ہونا کچھ کم معنی خیز نہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ خواب لاشعور کا اظہار ہیں۔ یہ بھی اب سامنے کی حقیقت ہے کہ شعور کے مقابلے میں لاشعور قدیمی ہے؛ اس معنی میں کہ لاشعور کی جڑیں فرد اور معاشرے کے بچپن میں ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ خواب میں ظاہر ہونے والی علامتیں ان اساطیر، لوک کہانیوں وغیرہ سے ماخوذ ہوتی ہیں جنہیں ہم بچپن میں سنتے ہیں ۲۹۔ دوسرے لفظوں میں شعور ہم سے بچپن چھین سکتا ہے، مگر لاشعور ہمارے بچپن کو خوابوں کی صورت زندہ رکھتا ہے۔ اس تناظر میں نصوص کے خواب میں ظاہر ہونے والی روزِ حشر کی تمثیل لاشعوری علامتوں سے یک سر خالی ہے۔ پوری کی پوری تمثیل وہی ہے جو نصوص کے شعور کا حصہ ہے۔ کیا اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ نصوص کے شعور نے اس کے لاشعور، اس کے بچپن، اس کے ماضی کو کامل شکست دے دی ہے؟ خواب، شعور کو تلیٹ کرتا ہے، جب کہ یہاں شعور خواب کے سرچشمے کو تلیٹ کر رہا ہے۔ یہی نہیں پورا خواب، خواب کے حقیقی عمل سے بیگانہ ہے۔ نصوص کا خواب اس قدر منظم و مرتب، استدلال و منطق سے اول تا آخر آراستہ ہے کہ لگتا ہے کہ وہ تمام راستے مسدود کر دیے گئے ہیں، جو لاشعور میں چھپے چوروں، خوفِ خلق سے دبائے گئے جذبول، رشتوں، تعلقات اور خواہشوں کو چپکے چپکے خوابوں میں ظاہر ہونے کا موقع دیتے ہیں۔ اگرچہ نذیر احمد نصوص کے خواب کے شروع ہونے سے پہلے یہ لکھتے ہیں کہ ”اب متخیلہ نے ان کو اگلے پچھلے تصورات سے گڈمڈ کر کے ایک نئے پیرائے میں لاسامنے کھڑا کیا“، مگر نصوص کے خواب کو جس طور بیان کیا گیا ہے، اس میں متخیلہ بس اتنی ہے کہ وہ تصویریں بناتی ہے، مگر کچھ بھی گڈمڈ نہیں؛ سب کچھ مثالی عقلی تنظیم کے ساتھ بیان ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خواب سے بیدار ہونے کے بعد نصوص کو خواب کی تعبیر کی ضرورت نہیں پڑتی؛ تعبیر کی ضرورت وہاں ہوتی ہے جہاں کوئی الجھن ہو، مگر یہاں سب کچھ واضح ہے، لہذا وہ سیدھا سادھا خواب کو امر من جانب اللہ، رویاے

صادقہ اور الہام الہی کہتا ہے، جس کا مفہوم لفظی و حقیقی ہوتا ہے، استعاراتی و علامتی نہیں۔ خواب کا استعاراتی ہونا ہی تعبیر کیے جانے کی راہ ہموار کرتا ہے۔ واضح رہے کہ تعبیر خواب کے ذریعے اس الجھن کو دور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، جو خواب دیکھنے والے کے ماضی اور حال میں عدم مطابقت کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کی سب سے اہم مثال تو ہمیں حضرت یوسفؑ کے اپنے خواب (گیارہ ستاروں، سورج اور چاند کو سجدہ کرتے دیکھا) اور عزیز مصر کے خواب کی تعبیر میں ملتی ہے۔ عزیز مصر نے سات موٹی گائیں، سات دبلی گایوں کو کھا رہی ہیں۔ دونوں خواب مستقبل کی پیش گوئی تھے۔ پہلے خواب میں اجرام فلکی کا سجدہ کرنا، یوسفؑ کو بادشاہت ملنے کی علامت تھا اور دوسرے خواب میں گایوں کا اپنی ہی جنس کو کھانا قحط کی علامت تھا۔ گویا دونوں رویاے صادقہ تھے، مگر علامتوں میں لپٹے ہوئے۔ اسی طرح حاتم طائیؓ پہلے سوال کے جواب کی تلاش کے دوران میں جب خرس کے بادشاہ کے ہاتھوں ایک غار میں قید ہوتا ہے تو خواب میں ایک پیر مرد کو دیکھتا ہے جو اسے خرس کی بیٹی سے شادی کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ خواب سے بیدار ہو کر حاتم کی یہ الجھن دور ہو جاتی ہے کہ آیا وہ خرس کی بیٹی سے شادی کرے نہ کرے۔ حاتم کے خواب کا پیر مرد، بزرگ دانش مند کا آرکی ٹائپ ہے، جو اس کے لاشعور کی گہرائی میں مضمر تھا۔ دوسری طرف نضوح اپنے باپ کو خواب میں دیکھتا ہے، مگر یہاں بھی باپ ماضی کو نہیں، مستقبل کو سامنے لاتا ہے؛ اس کی موت کے بعد کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے آئنے میں اپنا ممکنہ انجام دیکھ کر عبرت پکڑتا ہے۔ نیز وہ خواب دیکھنے اور اس کی تفہیم کے دوران میں خواب کے استعاراتی مندرجات کی نفی کرتا ہے، اس لیے وہ ایک واضح، شک و شبہ سے بالاتر راستے کا انتخاب کرتا ہے۔ ناول میں یہ وہ مقام ہے جہاں استعارے و علامت کے خلاف پہلی مرتبہ باقاعدہ ایک محاذ کھلتا ہے، جس کا نشانہ کلیم اور اس کا طرز زندگی ہے، جسے استعارے کا استعارہ کہنا چاہیے۔ نضوح کا خواب ایک ایسی تفریق کو وجود میں لاتا ہے، جو حتمی ہے اور جس میں مصالحت کا کوئی امکان نہیں۔ یہ تفریق، خود نضوح کی سابقہ اور نئی زندگی میں ہے، اس کے شعور اور لاشعور میں ہے اور مذہب و شاعری میں ہے۔ کلیم

نصوح ہی کا ماضی ہے، اس کا لاشعور، اس کا بچپن ہے۔ ناول میں نصوح کا مجموعی عمل فقط بچپن سے، ماضی سے قطعی بیگانگی اختیار کرنا نہیں، بلکہ ان تمام علامتوں کو مٹانا بھی ہے جو کسی بھی انداز میں اسے ماضی کی ایک جھلک بھی دکھاتی ہوں۔ اس کے کردار کی تبدیلی ایک رنگ، ایک جہت اور مکمل ہے۔ ایک مکمل پیراڈائم کی تبدیلی ہے، جس میں وہی نظم و ضبط اور ترتیب و تنظیم ہے جو کسی عقلی تصور میں ہوتی ہے۔ خواب کے بعد نصوح ہمیشہ کے لیے بدل جاتا ہے؛ وہ اپنے گناہ آلود ماضی پر توبہ کرتا اور صوم و صلوة کی پابند زندگی بسر کرتا ہے، اور اپنے خاندان کی تربیت اس شعور کے مطابق کرتا ہے جو اسے 'رویائے صادقہ' نے عطا کیا ہے۔

یہاں یہ نکتہ پیش کیا جا سکتا ہے کہ نصوح کا خواب میں روزِ حشر کا منظر دیکھنا، کیا مذہب کے اسی تصور کی طرف مراجعت نہیں ہے جسے اس نے بچپن میں سنا، پڑھا تھا اور اس کے لاشعور کا حصہ بن گیا تھا؟ لہذا اس کے خواب سے لاشعور خارج نہیں ہوا۔ یہ ظاہر یہ بات معقول ہے، مگر قصہ یہ ہے کہ نصوح کے خواب میں سرے سے کوئی علامت ہی ظاہر نہیں ہوئی، جس کی توضیح کی ضرورت ہو؛ دوسری بات یہ کہ جو محاکات پیش ہوئی ہیں، وہ تمثیلی صفت تو رکھتی ہیں، علامتی نہیں۔ وہ سیدھی سادھی اس نظامِ عدل کی تمثیل ہیں، جس کا مشاہدہ نصوح اپنے ارد گرد کرتا ہے، اور جس کی طاقت اور استحکام کے سلسلے میں اسے وہی یقین حاصل ہے، جس کا تجربہ وہ اپنے مذہبی اعتقادات کے سلسلے میں کرتا ہے۔

ناول کے واقعات سے ظاہر ہے کہ نصوح کے لیے اس کے کردار کی تبدیلی، محض اس کے باطن کی تبدیلی نہیں، جس کے رنج و نشاط کو آدمی خود تک محدود رکھتا ہے اور دنیا کا تجربہ ایک مختلف انسان کے طور پر کرتا ہے۔ نصوح کے یہاں تبدیلی اس کے شعور میں واقع ہوتی ہے، جسے وہ خود تک محدود نہیں رکھتا؛ اسے وہ دوسروں پر بھی نافذ کرنا چاہتا ہے۔ نصوح کا اپنے بیوی بچوں کو نیک، صالح، صوم و صلوة کا پابند بنانے کی سعی کرنا اس یقین کے تابع ہے کہ مذہب ہی تمام معانی کا سرچشمہ ہے۔ لہذا حقیقی یا معنی زندگی وہی ہے جو مذہبی احکام کے مطابق بسر کی جائے۔ مذہب کو معنی کا مطلق سرچشمہ تسلیم کرنے کے بعد، اسے غیر متزلزل یقین حاصل

ہو جاتا ہے؛ اس کی باقی زندگی معنی کی تلاش کے سفر سے ایک سر بے نیاز ہو کر، واحد معنی کے نفاذ میں گزرتی ہے۔ معنی کے نفاذ میں وہ خود کو حق بہ جانب سمجھنے کے لیے طاقت کی اس تمثیل کو دلیل بناتا ہے، جو اپنی اصل میں سیاسی ہے۔ یہ بات کچھ کم قابل غور نہیں کہ نصوص اپنے بچوں کی تربیت کے سلسلے میں اپنے اختیار کو باور کرانے کے لیے کسی مذہبی حکم سے رجوع نہیں کرتا، بلکہ سیاسی تمثیل سے کام لیتا ہے۔

میری غفلت نے میرے ملک کو غارت اور میری سلطنت کو تباہ کر دیا۔ میری بے خبری نے نہ صرف مجھ کو ضعیف الاختیار بنایا بلکہ رعیت کو بھی ایسا ستقیم الحال کر دیا کہ اب ان کے چپنے کی امید نہیں۔ جس طرح چھوٹے چھوٹے نواب اور رجواڑے سلطان وقت کے حضور میں اپنے ملکوں کی بد نظمی کے واسطے جواب دہی کیا کرتے ہیں، اور ان کی غفلت اور بے عنوانی کی سزا ملتی ہے۔ واجد علی شاہ سے سلطنت منتزع ہوئی، والی ٹونک مسند حکومت سے اتار دیے گئے، میں بھی بادشاہ دو جہاں کے حضور اپنے گھر کی خرابی کا جواب دہ ہوں۔ اور میں نے مصمم ارادہ کر لیا ہے کہ آئندہ سے میری خانہ داری کے ملک میں جتنے رخنے ہیں بند، جتنے خلل ہیں مسدود، جتنے نقص ہیں پورے، جتنے سقم ہیں دفع کیے جائیں ۳۰۔

نصوص نہ صرف اپنے اختیار کا تصور ایک ریاستی سربراہ کے طور پر کرتا ہے، بلکہ اس اختیار کو بروئے کار لانے کے لیے اسی طریق کار کو جائز سمجھتا ہے جسے نوآبادیاتی حکم رانوں نے ہندوستانیوں کے لیے روا سمجھا تھا۔ دوسرے لفظوں میں وہ یہ باور کراتا ہے کہ معنی یا کسی بھی نظام کے نفاذ میں طاقت کو موجود رکھنا ضروری ہے۔ واجد علی شاہ

کا ذکر براے بیت نہیں۔ واجد علی شاہ کی 'عیش پروری' اور کلیم کی آزادانہ زندگی میں گہری نسبت ہے؛ واجد علی شاہ کی ریاست کو جس سبب سے منترع کیا گیا، کم و بیش وہی سبب کلیم کی آزادہ روی کی صورت موجود ہے۔ نوآبادیاتی عہد کے اصلاحی اور تعلیمی ناول کس خاموشی سے، مگر گہرے انداز میں حکمران اشرافیہ کے سیاسی اقدامات کو جائز ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اس کا کچھ کچھ اندازہ نصح کی سیاسی تمثیلوں سے کیا جاسکتا ہے۔

نصح کے نفاذ معنی میں فہیدہ، علیم، سلیم اس کا ساتھ دیتے، نعيمہ راہ راست پر آجاتی ہے، صرف کلیم اس راہ میں روڑا ثابت ہوتا ہے۔ نصح اور کلیم کی کش مکش کا محور یہ ہے کہ نصح مذہب کو اور کلیم شاعری کو معنی کا سرچشمہ خیال کرتا ہے۔ مذہب، واحد معنی میں خود کو پیش کیے جانے پر اصرار کرتا ہے، جب کہ شاعری معنی کی اضافیت میں اعتقاد رکھتی ہے۔ واحد معنی، منظم عقلی تصور ہے، جب کہ معنی کی اضافیت استعاراتی شے ہے۔ واحد معنی شک سے بالا تر رہنے کی کوشش کرتا ہے، اور استعارہ، ابہام پسند ہوتا ہے۔ واحد معنی اجارہ پسند ہوتا ہے، اور استعارہ انکشاف پسند۔ واحد معنی تسلیم، اطاعت، بندگی کا مطالبہ کرتا ہے، اور معنی کی اضافیت فرد کی آزادی کا تقاضا کرتی ہے۔ واحد معنی ہمیشہ طاقت کا جو یا رہتا ہے، جب کہ استعارہ حسن و لطافت کا۔ چنانچہ واحد معنی کا سیاسی رخ اختیار کرنا عین فطری ہوتا ہے، اور استعارے کے لیے ثقافتی اوضاع اختیار کرنا منطقی ہوتا ہے۔ یہ تمام باتیں ہمیں نصح اور کلیم کے قول و عمل اور دونوں کی باہمی کش مکش میں ملتی ہیں۔ نصح، کلیم کو اطاعت و بندگی پر مائل و مجبور کرنے کے لیے کوئی بھی طریقہ اختیار کرنے پر تیار رہتا ہے، اور کلیم اپنی آزادی کا اثبات کرنے کے لیے ہر قیمت ادا کرنے پر آمادہ۔ نصح کا تربیت خاندان کا منصوبہ اپنے طریق کار میں 'سیاسی' ہے؛ وہ خود اسے 'انتظام جدید' کہتا ہے، اور کلیم اسے نئے نئے دستور اور قاعدے کہتا ہے۔ نصح، کلیم پر خود کو مختار سمجھتا ہے، مگر کلیم اپنی خود مختاری پر کوئی آنچ نہیں آنے دینا چاہتا۔ کلیم کی ساری مزاحمت اپنی آزادی کے تحفظ کی ہے؛ وہ اپنے باپ، خدا، مذہب کا منکر نہیں، ان سب کے اس انتظام جدید کے خلاف ہے، جسے بزور نافذ کیا جا رہا ہے۔

نصوح اپنے تربیتی منصوبے کے اثبات کے لیے تمام مثالیں معاصر سیاسی و سماجی صورت حال سے لاتا ہے، جب کہ کلیم اپنی آزادی کے اثبات کے لیے تمام دلائل اس ثقافت سے لاتا ہے، جس کی علامتوں تک سے نصوح کو نفرت ہے۔ یوں دونوں کا رخ دو مختلف سمتوں میں ہے، اور دونوں کے خیالات میں وہی فاصلہ ہے جو معاصر صورت حال اور پرانی سمجھی جانے والی ثقافت میں ہے۔ کلیم کے پاس اپنی آزادی کے حق میں کئی دلائل ہیں۔ مثلاً یہ کہ ”دوسرے کے افعال سے کیا بحث اور کسی کے اعمال سے کیا سروکار، کوئی بے دین ہے تو اپنے لیے اور کوئی زاہد اور پرہیزگار ہے تو اپنے واسطے۔“ اس کے نزدیک آزادی کا بنیادی اصول عدم مداخلت ہے۔ وہ نہ کسی کے معاملات میں دخل اندازی کا قائل ہے نہ کسی اور کو اپنی آزادی کی راہ میں حائل ہونے کا حق دینے کو تیار ہے۔ کلیم اپنی ماں کو مخاطب کر کے کہتا ہے: ”مجھ کو تمہارے ماں باپ ہونے سے انکار نہیں۔ گفتگو اس باب میں ہے کہ تم کو میرے افعال میں زبردستی دخل دینے کا اختیار ہے یا نہیں۔ سو میں سمجھتا ہوں کہ نہیں ہے۔“ دوسری طرف کلیم کے ماں باپ زبردستی دخل کو عین روا اور مذہبی فریضہ سمجھتے ہیں۔ یعنی انھیں کلیم کی آزادی کے تصور سے قطعاً اتفاق نہیں۔ حتیٰ کہ وہ کلیم کی رائے کی آزادی کو آزادی نہیں گم راہی خیال کرتے ہیں۔ غور کریں تو ہمیں یہاں بھی واحد معنی اور استعاراتی معنی کی کش مکش دکھائی دیتی ہے۔ کلیم جب کہتا ہے کہ کوئی بے دین ہے تو اپنے لیے اور کوئی زاہد ہے تو اپنے لیے، تو واضح کرتا ہے کہ معنی اضافی ہے؛ بے دین اور زاہد کے لیے نہ صرف زندگی کے الگ الگ اور اپنے اپنے معانی ہیں، بلکہ انھیں ان معانی کے تحت جینے کی آزادی ہے؛ مگر ’واحد معنی‘ کے لیے یہ صورت حال انتشار اور بحران کی ہے، جس کی موجودگی کی تاب ’واحد معنی‘ اپنے اندر نہیں پاتا؛ جدید انتظام کو سب سے بڑا خطرہ معنی کی اس اضافیت، اس آزادی، عدم مداخلت کے اس اصول سے ہے۔ واحد معنی چوں کہ اپنے نفاذ سے ایک لمحہ غافل نہیں ہو سکتا، اس لیے وہ ہر طرح سے، ہر زاویے سے مداخلت کو جائز سمجھتا ہے۔ نصوح کی ساری کوششیں معنی کی اضافیت کے دعوے اور اس پر عمل پیرا ہونے والے کردار، اور اس کی علامتوں کے انسداد کی ہیں۔

کلیم کو یہ آگاہی حاصل ہے کہ آزادی کی حفاظت، جرأت طلب ہے، اور ایک عظیم ذمہ داری ہے۔ چنانچہ وہ اپنے باپ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ ”اگر زور اور سخت گیری کے خوف سے میں اپنی رائے کی آزادی نہ رکھ سکوں تو تف ہے میری ہمت پر، نفرین ہے میری غیرت پر، اور میں اس میں کلام نہیں کرتا کہ آپ کو اپنے گھر میں ہر طرح کے انتظام کا اختیار حاصل ہے، مگر اس جبری انتظام کے وہی پابند ہو سکتے ہیں جن کو اس کی واجبیہ تسلیم ہو یا جو اس کی مخالفت پر قدرت نہ رکھتے ہوں۔“ کلیم نے یہ بات اس وقت کہی، جب ظاہر دار بیگ کی خود غرضی کے ہاتھوں زخم خوردہ ہوا تھا، اور چوری کے الزام میں کو تو ال نے اسے دھربلیا تھا، اس کی انا نے سخت چوٹ کھائی ہوئی تھی۔ یہ اس کے خیالات، طرز زندگی، ظرف کے امتحان کا لمحہ تھا۔ وہ بے آبروی اور جگ ہنسائی کا شکار تھا۔ اس نے جھکنے سے انکار کیا، اور یوں اپنی آزادی رائے کا تحفظ کیا۔ اصل یہ ہے کہ آزادی کا یہ جدید، سیکولر تصور ہے۔ اس ضمن میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ فرد کی آزادی کا سیکولر تصور اس شخص کے ذریعے ناول میں پیش ہو رہا ہے، جو سراسر اپنی قدیم اشرافی ثقافت میں پیرا ہوا ہے، اور جسے نئے تعلیمی، اصلاحی منصوبے نے بے توقیر کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ کلیم کو اس بات پر فخر ہے کہ ”دنیا میں جیسے اور شریف معزز خاندانوں کے بیٹے ہیں، اگر میں سب سے اچھا نہیں تو کسی سے برا بھی نہیں۔“ شاعری، شطرنج، گچھے، تاش، چوسر، کبوتر بازی، پتنگ بازی جیسے ہنروں میں وہ طاق ہے جن پر امیر زادے فخر کرتے ہیں۔ کلیم کے لیے سخت حیرت کا باعث ہے کہ کل تک جو چیزیں افتخار کا باعث تھیں، آج اچانک کیوں کرمردود ہو گئیں۔ اسے اس تبدیلی کا سبب تلاش کرنے سے کوئی دل چسپی نہیں، بس حیرت ہے۔ دو ایک جگہوں پر وہ نصوح کو جنون میں مبتلا ضرور کہتا ہے، جسے بعد ازاں نصوح مبلغانہ جوش سے برحق قرار دیتا ہے۔ دراصل ”شریف کلچر“ کلیم کے خون میں اتر ا ہوا ہے، اور اسے اپنی شناخت کے کسی بحران کا سامنا نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے باپ سے گفتگو، مکالمے، مناظرے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ چوں کہ شناخت کا بحران اسے درپیش نہیں، اس لیے اسے نصوح کے انتظام جدید کے اسباب کو جاننے سے بھی

دل چسپی نہیں۔

کلیم اپنے تمام ہنروں میں اپنی شاعرانہ شناخت کو مقدم رکھتا ہے۔ نصح کو بھی کلیم میں جو برائیاں نظر آتی ہیں، ان میں شاعری سرفہرست ہے۔ نصح کی نظر میں کلیم پر شاعری کی پھٹکا تھی۔ یعنی کلیم کا آزادی کا 'جدید، سیکولر تصور' خود اس کی اپنی اشرافی ثقافت اور اس کے سب سے بڑے مظہر شاعری میں مضمر تھا جو اپنی نہاد میں استعاراتی ہے۔ نشان خاطر رہے کہ اس نے یہ تصور اخذ نہیں کیا، اپنی ثقافت سے اٹوٹ وابستگی کا اثبات کرتے ہوئے اس سے متبادر ہوا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا اپنی ثقافت سے تعلق 'عقلی' نہیں، 'لا شعوری'، وجدانی، باطنی ہے۔ جب کہ نصح کا تربیت خاندان کا سارا عمل شعوری، ارادی، عقلی ہے۔ یہاں تک کہ نصح نے عقلی طور پر ہی مذہب کی اہمیت کا احساس کیا تھا۔ جس خواب نے اسے تبدیل کیا تھا، وہ ایک مذہبی، عرفانی وراثت تھا، نہ اس کے مثل، وہ سراسر ایک عقلی تجربہ تھا، اپنی سابقہ زندگی کے تجربے، حساب کتاب کا نتیجہ تھا۔

بلاشبہ یہ نذیر احمد کی کردار نگاری کا کمال ہے کہ ناول میں کلیم ہی جا بجا اشعار پیش کرتا ہے، کوئی دوسرا کردار نہیں۔ تاہم یہ اشعار فقط کلیم کے شاعر ہونے کا احساس ہی نہیں دلاتے، ہمیں اس سرچشمہء معنی سے بھی مطلع کرتے ہیں، جہاں سے کلیم کی آزادی کے تمام تصورات پیدا ہوتے ہیں۔ توبتہ النصح ایک بنیادی نوعیت کی ثقافتی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ کہ یہی سرچشمہء معنی اپنی ثقافتی معنویت، سماجی افادیت اور معاشی اہمیت کھو چکا ہے۔ نصح کا کلیم کی شاعری کو پھٹکا رکھنا، اس کی تمام کتب کو نذر آتش کرنا اور تصاویر کو پھاڑ ڈالنا، جہاں اور کئی پہلو رکھتا ہے، وہاں یہ بھی ثابت کرتا ہے کہ کلیم کی شخصیت و کردار کے سرچشمہء معنی کی ثقافتی معنویت، اب قصہ پارینہ ہے۔ اس طرح کلیم کا نوکری کی تلاش میں دولت آباد جانا اور شاعری کو ذریعہ روزگار بنانے کی کوشش میں غالب کا یہ شعر اپنے تعارف میں فخریہ انداز میں کہنا: آج مجھ سا نہیں زمانے میں / شاعر نذر گو و خوش گفتار، مگر صدر اعظم کا جواباً یہ فرمانا: "لیکن انتظام جدید کے مطابق رہا بہت میں کوئی خدمت شاعری باقی نہیں"،

شاعری کی معاشی اہمیت، اور اس سارے نظام کے خاتمے کا واضح اعلان ہے، جس میں ایک شاعر کو کسی دوسری شناخت یا کسی دوسرے فن کی حاجت نہیں تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ دولت آباد کے صدر اعظم (جنھیں انگریز سرکار نے اس ریاست کے نوجوان، نا تجربہ کار مسند نشین کو معزول کر کے انتظامی کمیٹی کا سربراہ مقرر کیا تھا) اور نصوص کے شاعری سے متعلق خیالات میں غیر معمولی یکسانیت ہے۔ کلیم کی نوکری کے باب میں شاعرانہ گزارشات کے جواب میں صدر اعظم نہایت روکھے انداز میں فرماتے ہیں: ”جہاں تک میں سمجھتا ہوں، ایسے مضامین و اشتغال و انتہاک رکھنے سے ذہول و غفلت، استخفاف، معصیت، استحسان لہو و لعب، اختیار مالا یعنی کے سوائے کچھ اور بھی حاصل ہے؟“ گویا انتظام جدید میں صرف خدمت شاعری ہی کا خاتمہ نہیں ہوا، شاعری کی ایک فن کے طور پر توقیر بھی باقی نہیں رہی۔ دنیا جہاں کا کون سا عیب ہے جس کا ذمہ دار شاعری کو قرار نہیں دیا گیا۔ تو بتہ النصوص میں شاعری کی آزادہ روی پر مبنی فی توقیر کا خاتمہ اس قدر علامتی معنویت کا حامل ہے کہ بعد کی صورت حال کو اس کی مدد سے سمجھ سکتے ہیں۔ (نذیر احمد کے معاصرین میں آزاد، سرسید، حالی، ذکاء اللہ بھی اسی رائے کے حامل تھے)۔ ناول میں شاعری پر جتنے اعتراضات ہیں، مذہبی اخلاقی ہیں۔ کون کہہ سکتا ہے کہ شاعری جس آزادانہ فکر کی حامل تھی، آگے چل کر اس کا مذہبی شدت پسندی کے ہاتھوں گلا گھونٹنے کا کینہ، نصوص نہیں بنا؟ انیسویں اور اوائل بیسویں صدی کے قارئین نے اپنی شناخت کے بحران سے نکلنے کے لیے نصوص ہی کو لنگر بنایا۔ میور اور کمپسن سے لے کر افتخار احمد صدیقی (جو نصوص کو سچا دیندار مسلمان اور کلیم کو شاعر نہیں ٹیڈی شاعر کہتے ہیں) تک نے اس ناول کو مسلمانوں کی اخلاقی اصلاح کا سب سے مقبول اور موثر بیانیہ قرار دیا (البتہ ڈاکٹر صادق، احسن فاروقی، انیس ناگی، آصف فرخی استثنائی مثالیں ہیں)۔

ناول میں نصوص اور کلیم کی کش مکش کا اگر کوئی عروجی نقطہ ہے تو وہ ہے کلیم کی کتب کا جلایا جانا۔ نصوص کتب کے جلانے کے بعد مطمئن ہو جاتا ہے کہ اس نے ساری خرابی کی جڑ اکھاڑ پھینکی ہے۔ جب کلیم گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے، تو نصوص اس خیال سے کہ شاید کوئی تحریر

چھوڑ گیا ہو، اس کے کمروں میں جاتا ہے۔ نصح کو نوکروں ہی سے پتا چلتا ہے کہ صاحب زادے نے دو کمرے لے رکھے تھے۔ یہاں ناول نگار نے نصح کے چوکنا ہونے کا ذکر کیا ہے، جو بے جا ہے۔ نصح جس طبقہ اشراف سے تعلق رکھتا ہے، اس میں بالغ بیٹا الگ ہی رہتا ہے۔ وہ بسم اللہ کی رسم، مکتب کے میاں جی یا گھر پر استاد جی کی تعلیم کے بعد، اگر شوق رکھتا تھا تو کسی صاحب کمال کی تلاش میں نکلتا تھا، اور اپنی تعلیم مکمل کرنے کے بعد اپنے والد سے آزاد ہو جاتا تھا۔ یہاں تک کے 'شریف گھروں' کا فن تعمیر اس نوعیت کا ہوتا تھا کہ زنان خانہ، مردانہ، دیوان الگ الگ ہوتے تھے۔ اس طور گھر میں تمام افراد کو ایک قسم کی خود مختاری حاصل رہتی تھی۔ یہی نقشہ اس ناول میں بھی پیش ہوا ہے۔ کلیم نے دکن والے کمرے کا نام عشرت منزل اور اثر والے کمرے کا نام خلوت خانہ رکھا تھا۔ عشرت منزل، ہم جولیوں کے ساتھ بیٹھنے، کھیلنے کے لیے وقف تھا اور خلوت خانہ میں پڑھنے لکھنے کی کتابیں تھیں۔ عشرت منزل اور خلوت خانہ، کلیم کے ایک بالغ انسان کے طور پر آزادی سے اپنی زندگی بسر کرنے کے اختیار کا مظہر ہیں؛ یہ اختیار اسے بغاوت نے نہیں، ثقافت نے دیا ہے۔ ان کمروں کے اندرون کی جو منظر کشی نذیر احمد نے کی ہے، اس سے کلیم کے ذوق کی نفاست کا اندازہ ہوتا ہے۔ عشرت منزل میں وہ سب کچھ نہایت سلیقے سے چنا گیا تھا، جس کی توقع انیسویں صدی میں دہلی کے ایک امیر گھرانے کے صاحب ذوق شخص سے کی جاتی تھی: کمرے کے بیچ چوکیوں کا فرش، سفید چاندنی، قالین، گاؤ نکلی، اگال دان، چپچوان، کرسیاں، چھت سے لٹکتا ہوا پنکھا، جھاڑ، جھاڑوں کے بیچوں بیچ رنگ رنگ کی ہانڈیاں، دیواروں پر تصویریں اور قطعات۔ نصح اس سب کو دیکھ کر سکتے میں آگیا کہ کتنی دولتِ خداداد بے ہودہ نمائش اور تکلف میں لٹا دی گئی۔ کیا ہی اچھا ہوتا کہ یہ سب روپیہ محتاجوں کی امداد میں صرف ہوتا۔ نصح ابھی یہ سب سوچ ہی رہا تھا کہ اس کی نظر گنجفہ، شطرنج، چوسر، تاش کھیل کی چیزوں اور ارگن باجے پر پڑی، اور اس کے فوراً بعد اس نے طلائی جلد کی موٹی سی کتاب نظر پڑی۔ اسے کھولا، دیکھا۔

درویش خدا پرست کی نہیں، ملکھو پکھاؤ جی، تان سین،
 خان گویا، میر ناصر احمد بین نواز، صد خان پہلوان، کھلونا
 بھانڈ، حیدر علی قوال، نتھو بیچوا، قاری علی محمد پھکھو، عدو
 جواری اس قسم کے لوگوں کی۔ شیشہ آلات کی وجہ سے
 نصوح نے دیوار والی تصویروں کو بہ غور نہیں دیکھا
 تھا۔ اب البم کو دیکھ کر اسے خیال آیا۔ آنکھ اٹھا کر دیکھتا
 ہے تو وہ تصویریں اور بھی بے ہودہ تھیں۔ قطعے اور طغریں
 اگرچہ ان کا سوا دخل پاکیزہ تھا، مضمون و مطلب دین کے
 خلاف، مذہب کے برعکس ۳۱۔

نصوح کے لیے یہ تصور ہی محال ہو چکا تھا کہ اس کے گھر کی ریاست کے
 اندر ریاست قائم کی جاسکتی ہے (حالاں کہ گھر کے اندر چھوٹی چھوٹی ریاستیں نہ صرف مدت
 مدید سے چلی آتی تھیں، بلکہ ایک 'شریف گھر' کا ان کے بغیر تصور ہی نہیں کیا جاسکتا تھا)۔ وہ
 اپنی چھوٹی سی ریاست میں جس نئے انتظام کو لاگو کرنے کے لیے دن رات ایک کیے ہوئے
 تھا، اس کے آئین کے مطابق مذہب کے برعکس کوئی شے وجود کا استحقاق ہی نہیں رکھتی
 تھی۔ چنانچہ اس نے وہیں سے ایک فرش اٹھا کر سب کی خبر لینی شروع کی اور آن کی آن
 میں سب کو توڑ پھوڑ کر برابر کیا۔ اس کے بعد خلوت خانہ کی باری تھی۔ یہاں اس قدر جلدیں
 تھیں کہ انسان ان کی فہرست لکھنی چاہے تو سارے دن میں بھی تمام ہو، لیکن کیا اردو کیا فارسی
 سب کی سب کچھ ایک ہی طرح کی تھیں۔ جھوٹے قصے، بے ہودہ باتیں، فحش مطلب، لپے
 مضامین، اخلاق سے بعید، حیا سے دور۔ اگرچہ نصوح کتابوں کی جلد کی عمدگی، خط کی پاکیزگی
 ، کاغذ کی صفائی، عبارت کی خوبی، طرزِ ادا کی برجستگی سے متاثر ہوا تھا اور اسے کلیم کا کتب خانہ
 ذخیرہ بے بہا معلوم پڑا تھا، مگر "معنی و مطلب کے اعتبار سے ہر ایک جلد سوختی اور دریدنی
 تھی"۔ کچھ دیر نصوح جیسے بیٹھ میں رہا، بالآخر یہی قرار پایا کہ ان کا جلا دینا ہی بہتر ہے۔ جو

کتابیں جلائی گئیں، ان میں فسانہء عجائب، قصہ گل بکاؤلی، آرائش محفل، مثنوی میر حسن، مضحکات نعمت عالی، منتخب غزلیات چرکین، ہزلیات جعفر زلی، قصائد ہجویہ مرزار فیع سودا، دیوان جان صاحب، بہار دانش با تصویر، اندر سہا، دریاے لطافت، میر انشاء اللہ انشا خاں، کلیات رند، دیوان نظیر اکبر آبادی، کلیات آتش، دیوان شرر شامل ہیں۔ اس طور کلیم کی عشرت منزل اور خلوت خانے کے تمام ساز و سامان کو خاکستر کر دیا گیا؛ کلیم نے اپنے باپ کے گھر میں جو ایک چھوٹی سی ریاست بنا رکھی تھی، اس کا انتزاع نہیں ہوا، تباہی ہوئی، اور ایک ایسے طریقے سے ہوئی، جسے اردو فکشن کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔ سی۔ ایم۔ نعیم نے کتابوں کے نذر آتش کیے جانے کو ”اردو ناول کے انتہائی دہشت ناک مناظر میں سے ایک منظر قرار دیا ہے“ ۳۲۔

توبتہ النصوح کا یہ حصہ لکھتے ہوئے نذیر احمد کسی کرب سے گزر رہے کہ نہیں، اس بارے میں نذیر احمد کا کوئی بیان نہیں ملتا۔ (تاہم اس کا کچھ کچھ اندازہ انھیں اس وقت ہوا ہو گا جب اسمہات الامہ کو جلا دیا گیا)۔ اس لیے بھی کہ اس زمانے میں اس ناول کو اس طور پڑھا ہی نہیں گیا جیسا بیسویں صدی میں یا اب پڑھا جا رہا ہے۔ چنانچہ اس زمانے میں شاید ہی کسی نے کتابوں کے نذر آتش کیے جانے سے وابستہ تشدد کی طرف نگاہ کی ہو، اور نذیر احمد کو وضاحت کی ضرورت پیش آئی ہو۔ نذیر احمد کے قارئین کی ایک طویل عرصے تک خاموشی، ایک طرح سے کتابوں کے نذر آتش کیے جانے کو صائب سمجھنے کی توثیق تھی؛ وہ سب خار و خس تھا جس کا جلا دیا جانا ہی اس سے نجات کا واحد ذریعہ تھا۔ یوں بھی انیسویں صدی میں اس ناول کو شمالی ہندوستان کے مسلمانوں نے اپنے ان زخموں کا مرہم سمجھا تھا جو شناخت کے بحران نے لگائے تھے۔ ہر چند نذیر احمد اور ان کے انگریز مربیوں کا یہ کہنا تھا کہ یہ ناول تمام مذاہب کے لوگوں کے لیے اخلاقی اصلاح کا قصہ پیش کرتا ہے، اور نذیر احمد نے تو پیش لفظ میں مسلمانوں کے روزے اور ہندوؤں کے برت، نماز کو ہندوؤں کی پوجا پاٹ، زکوٰۃ کو ہندوؤں کے دان کو مماثل قرار دیا تھا، مگر حقیقت یہ ہے کہ ناول مسلمانوں ہی کی زندگی اور ان کے مسائل کو موضوع

بناتا ہے۔ ہمیں ناول میں 'مشرکہ ہندوستانی تہذیب' کی کوئی قابل ذکر شہادت یا علامت نہیں ملتی۔ کوئی ہندو، سکھ کردار نہیں ملتا؛ نہ نصوح کے دیوان خانے میں آتا جاتا ہوا، نہ گھر سے مسجد جاتے ہوئے راستے میں کسی ہندو یا سکھ بھائی سے نصوح کی ملاقات کا موقع پیدا ہوتا ہے، اور نہ کلیم کے احباب میں کسی دوسرے مذہب کا کوئی ہندوستانی شامل ہے، حالاں کہ کلیم کے کردار میں اس بات کی گنجائش زیادہ تھی۔ جس زمانے میں یہ ناول لکھا گیا، اس زمانے میں مذہب، زبان، علاقے، نسل کی بنیاد پر ہندوستانیوں کو شناخت کرنے کی عملی کوششیں کی جا رہی تھیں۔ مثلاً ڈبلیو۔ ڈبلیو۔ ہنر ای سال شماریات کے محکمے کے ناظم عمومی بنے تھے، جس سال ان کی کتاب دی انڈین مسلماننس شائع ہوئی۔ انھی کی نگرانی میں شماریاتی جائزے اور امپیریل گزیٹ تیار ہوئے۔ (ایک مصنف اور منتظم کی ایک ہی شخصیت میں یک جائی، اپنی جگہ کافی معنی خیز ہے)۔ ہندوستانیوں کی ان تمام شناختوں کو، جو آج اپنی پوری شدت سے، ایک بدیہی حقیقت کے طور پر موجود ہیں، انھیں شماریاتی جائزوں، گزیٹس، مردم شماری کے ذریعے، سرکاری مرتبہ ملا۔ ہندوستانیوں کو مختلف شناختی زمروں میں بانٹ کر سمجھا جانے لگا، تاکہ ان کے لیے قابل عمل سرکاری پالیسیاں بنائی جاسکیں۔ یہ خالص سیاسی اور انتظامی حکمت عملی، نہ صرف برصغیر کی نئی سیاست پر، بلکہ اردو، ہندی، بنگالی، مراٹھی وغیرہ کے جدید ادب کی تشکیل پر فیصلہ کن طریقے سے اثر انداز ہوئی۔ ہمیں یہ بات مزید گہرائی میں سمجھنے کی ضرورت ہے کہ جدید اردو فکشن کا آغاز تخلیق کار کی روایتی من کی ترنگ کا نتیجہ نہیں تھا۔ ہمارے نئے فکشن نگار کو تخیل کی آزادی حاصل تھی، نہ قلم کی۔ شناخت، اصلاح، انحطاط کے کلامیے اس کے تخلیقی باطن میں ان جڑوں کی طرح سرایت کر گئے تھے، جن کے 'اثر' کو محسوس کیا جاسکتا ہے، انھیں دیکھا، سمجھا اور آنکا نہیں جاسکتا۔ (انھیں دیکھنے اور سمجھنے کا مرحلہ آیا، مگر بعد میں۔ یہ الگ قصہ ہے)۔ ان کلامیوں کو تخلیق کار کے باطن میں ایک طرف اقتداری حیثیت حاصل ہو گئی تھی اور دوسری طرف ان سے غیر معمولی تقدیس، اخلاقی ذمہ داری کا مذہبی و قومی احساس وابستہ ہو گئے تھے کہ ان سے ہٹ کر سوچنا اول تو ممکن ہی نہیں تھا، اور اگر کوئی سر پھرا ایسا سوچتا تھا تو وہ 'قوم

دشمن، اخلاق دشمن، سمجھا جانے لگتا۔ چناں چہ توبتہ النصوح کے مطالعے سے مسلمانوں کو اپنے لیے ایک واضح سمت ملی تھی؛ اپنی مذہبی شناخت کو قائم رکھتے ہوئے انتظام جدید کا حصہ بننے کے ضمن میں۔ یہ ناول انھیں باور کراتا تھا کہ وہ اپنے مذہبی شعائر کے ذریعے اپنی الگ، واضح، قطعی شناخت برقرار رکھنے میں 'آزاد' ہیں۔ انھیں مسجد میں جانے، تبلیغ کرنے کی بھی 'آزادی' ہے اور اپنے مکاتب و کچھر کو ترک کر کے مدرسے میں جانے اور انگریزی سرکار میں نوکری حاصل کرنے کا حق بھی حاصل ہے؛ سرکار ان کے مذہب میں مداخلت نہیں کرتی، بس اس خاموش، غیر تحریری معاہدے کے ساتھ کہ وہ کا سرکار پر نہ تو سوال اٹھائیں، نہ اس کے جواز پر پل بکھولیں۔ مگر آج ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اس مرہم کی تیاری میں کیا کیا عناصر کہاں کہاں سے لے کر شامل کیے گئے۔

نذیر احمد نے اس ناول کا بنیادی خیال ڈیوئل ڈیفو کے 'مذہبی ڈرائے' *The Family Instructor* سے لیا تھا، (اس حوالے سے ڈاکٹر محمد صادق اور افتخار امام صدیقی تفصیل سے لکھ چکے ہیں، جسے دہرانے کی ضرورت نہیں)۔ نذیر احمد کا یہ عمل اس عہد کی 'فلٹر' تھیوری کے مطابق تھا۔ انھوں نے ڈیفو کی کتاب کا سیدھا سادہ ترجمہ کرنے کے بجائے، اس کے بنیادی خیال کو اپنی زبان، ماحول، کرداروں، واقعات میں ڈھال دیا، تاہم کتابوں کو نذر آتش کرنے کا واقعہ ڈیفو کی کتاب سے لیا۔ 'دی فیملی انسٹرکٹر' میں بڑی بیٹی کی کیفیت کم و بیش وہی ہے جو کلیم کی ہے؛ دونوں بڑے ہیں اور خود کو اپنے برے بھلے کا ذمہ دار سمجھتے ہیں۔ دونوں کے والد ان کی کتابوں کے ذاتی ذخیرے ہی کو ان کی گم راہی کا سبب خیال کرتے ہیں۔ ڈیفو کے یہاں جن کتب کو جلائے جانے کا ذکر ہے، ان میں ڈراموں کی کتابیں، فرانسیسی ناول، تمام جدید شعرا کی نظمیں شامل ہیں۔ اس فیملی کے یہاں اگر کوئی کتاب بچ جاتی ہے تو وہ بائبل ہے یا 'دعاؤں کی کتاب' اور 'ترجم کی عادت' ہے۔

نصوح کتابوں کے جلانے کی منطق پر فہمیدہ (اپنی بیوی) سے گفتگو کرتا ہے۔ فہمیدہ کہتی ہے کہ کاغذ کا جلانا بھی بڑا گناہ ہے چہ جائے کہ کتاب کو جلایا جائے۔ نصوح کی دلیل ہے

کہ کاغذ بھی کپڑے کی طرح بے جان چیز ہے۔ اصل چیز کتاب کے عمدہ مضامین ہیں۔ اس کے جواب میں فہمیدہ کہتی ہے کہ ”خیر کچھ ہی سہی، مگر کتاب ہے تو ادب کی چیز۔ پھر تم نے جلائی کیوں؟“ اس پر نصوح کہتا ہے: ”جن کتابوں کو میں نے جلا یا، ان کے مضامین کفر اور شرک اور بے دینی اور بے حیائی اور فحش اور بدگوئی اور جھوٹ سے بھرے ہوئے تھے۔“ جب فہمیدہ کہتی ہے کہ اگر ایسا ہی ہے تو جلانا ضرور تھا، پڑی رتیں بک بکا جاتیں۔ اس کے جواب میں نصوح جو کچھ فرماتے ہیں، وہ بھی اردو فکشن کا ایک نادر بیان یہ ہے۔ نصوح گھر کی بدرو میں گھسنے والے ایک سانپ کا قصہ تمثیلاً بیان کرتے ہیں۔ ”سانپ کی نسبت تم نے ہرگز نہیں کہا کہ پڑا بھی رہنے دو، شاید کوئی سپیرا دو چار ٹکے پیسے مول لے جائے گا۔ میں تم سے سچ کہتا ہوں کہ یہ کتابیں اس سانپ سے زیادہ موذی اور اس سے کہیں زیادہ خطرناک تھیں اور ان کی قیمت چوری اور ٹھگی کے مال سے بڑھ کر حرام، کلیم کو اور پھٹکار کیا ہے؟“ فہمیدہ ایک سعادت مند اور شوہر کی ہاں میں ہاں ملانے والی بیوی کی طرح بس اتنا سوال کرتی ہے کہ اس زہر کا تریاق کیا ہے۔ نصوح کا جواب ہے: دین و اخلاق کی کتابیں۔

نصوح اور فہمیدہ کے درمیان یہ گفتگو دو اشخاص کے درمیان نہیں، ایک کردار کے خود اپنے اندر جھانکنے، خوف زدہ ہونے اور پھر اپنے خوف پر غالب آنے کی کوشش کے سوا کچھ نہیں۔ اس حصے کو سرسری طور پر پڑھنے سے یہ تاثر ملتا ہے کہ فہمیدہ، نصوح کے ضمیر کی علامت ہے، خاص طور پر جب وہ کہتی ہے کہ کاغذ کو جلانا گناہ ہے، مگر جب وہ نصوح کے ہر جواب سے متفق ہو جاتی ہے، یعنی اپنے موقف پر قائم رہنے کی بجائے، نصوح کے موقف کو اپنا لیتی ہے؛ اپنے سوال کو ایک صاحب الرائے شخص کا استفہام بنانے کی بجائے، ایک نیم متجسس وجود کا سرسری سوال بنا ڈالتی ہے تو کہنا پڑتا ہے کہ جیسے فہمیدہ، نصوح خود اپنے آپ سے سوال جواب کر رہا ہے۔ (یوں بھی ایک واضح نظریہ رائیڈ یا لوجی کی ترسیل ’مردانہ‘ ہوتی ہے؛ اپنی علامتوں اور اسلوب میں)۔ ناول میں شاید یہ پہلا موقع ہے کہ نصوح اپنے اندر جھانکتا ہے۔ اسے اپنے عمل کے مٹی برگناہ ہونے کا احساس ہوتا ہے، مگر اس سے پہلے کہ اس پر ندامت

کا غلبہ ہو، وہ خود کو اپنے عمل کے صائب ہونے کا یقین دلانے کے لیے سانپ کا قصہ یاد کرتا ہے۔ نصوص قطعاً لاشعوری طور پر مشرقی کتابوں اور سانپ میں مماثلت دریافت کرتا ہے۔ دونوں میں یہ مماثلت تو بالکل سامنے کی ہے کہ سانپ اپنے زہر کی وجہ سے اور کتابیں کفر و فحاشی والے مضامین کی بنا پر موزی اور خطرناک ہیں، بڑی مماثلت یہ ہے کہ سانپ زیر زمین، خفیہ، ظلمت میں، پر اسرار زندگی بسر کرتا ہے؛ اچانک، سرعت سے ظاہر ہوتا اور بے خبری میں اس طور وار کرتا ہے کہ اس کی پیش بندی نہیں کی جاسکتی؛ سانپ کو گرفت میں لانا آسان ہے، نہ اس سے وابستہ خوف پر قابو پانا سہل ہے۔ ناگ پوجا کی اساطیری روایات میں بھی سانپ کی پرستش اس کے خوف کی وجہ سے ہے۔ یہ سمجھا جاتا ہے کہ اس کی پرستش، اس کے خوف کو دور کر دیتی ہے۔ نصوص مشرقی کتابوں کے لیے جب سانپ کا استعارہ لاتا ہے (جو سانپ سے متعلق مسلم ذہن ہی وضع کر سکتا ہے، ہندوؤں کے لیے تو سانپ کا مارنا بہت بڑا پاپ ہے) تو یہی باور کرانا چاہتا ہے کہ ان کتابوں کی زندگی، سانپ ہی کی طرح زیر زمین، خفیہ، ظلمت میں اور پر اسرار ہے، ان کے اثرات کے بارے میں قطعیت سے کوئی پیش گوئی نہیں کی جاسکتی۔ کتابیں اسی انسانی ذات میں اپنی زندگی جیتی ہیں، جو زیر زمین، خفیہ اور پر اسرار ہے؛ اسے آپ لاشعور کہہ لیجیے۔ چوں کہ کتابوں کی رسائی محض انسانی ذات کی بالائی سطحوں، یعنی روزمرہ، ہمہ دم متغیر شعور تک نہیں ہوتی، بلکہ ذات کی گہرائیوں، مستقل تصورات اور تصورات تکمیل دینے کی صلاحیت کو ہمیز کرنے تک ہوتی ہے، اس لیے یہ ان تمام قوتوں کے لیے سانپ سے زیادہ موزی اور خطرناک ہیں، جو انسانی ذات کو خاص قسم کے تصورات میں مقید رکھنا چاہتی ہیں۔ نصوص سانپ ہی کی طرح ان کتابوں سے خوف زدہ ہے؛ اس خوف میں جنس سے ڈر کی بھی کچھ رمت موجود ہے (سانپ اور جنس کا تعلق قدیم اساطیر سے چلا آتا ہے)، اور نصوص کو شاعری میں محض عشق کا ذکر ہی فحش لگتا ہے؛ اور کسی حد تک اس عیسوی اساطیری سانپ کا تلامذہ بھی، جس نے باغ عدن سے آدم و حوا کو نکلوا دیا تھا۔ کلیم کی 'کفر و فحاشی' پر مبنی کتابیں، اس کی 'نئی جنت' یا جنت موعود کے لیے اس کی تنگ و تاز کے لیے سانپ کی طرح

خطرناک ہو سکتی تھیں۔ نصوص کتابوں کے جلائے جانے کے بعد جب فہمیدہ سے کہتا ہے کہ وہ کلیم کی حقیقت تک پہنچ گیا ہے، تو گویا اس بات کا اعلان کرتا ہے کہ وہ کلیم کے لاشعور تک، تاریکی میں ملفوف اس خفیہ مقام تک رسائی پانے میں کامیاب ہوا ہے، جہاں صرف کتابیں، سانپ کی طرح نہایت پراسرار انداز میں اثر انداز ہوتی ہیں۔ نصوص کا رویہ اولاً کولیس کا سا اور بعد میں ایک فاتح کا ہے؛ ایک ایسا فاتح جس کا ہدف اپنا ماضی، لاشعور اور کلیم ہے!

کلیم کو اپنے کتب خانے کے جلائے جانے کی اطلاع مرزا فطرت سے ملتی ہے۔ اس پر یہ خبر بجلی بن کر گری، مگر وہ لال پیلا ہو کر خاموش رہا۔ نذیر احمد نے کلیم کے لیے یہ موقع پیدا نہ کیا کہ وہ اپنے افراد خانہ میں سے کسی سے اپنی کتابوں کے حق میں کچھ کہ سکے۔ اسے نہ تو کوئی اپنی نہایت عزیز اشیا کے برباد کیے جانے کا پرسہ دے سکا، نہ وہ اپنا استغاثہ کسی کے آگے پیش کر سکا۔ کلیم کو اس ضمن میں 'خاموش' رکھنے سے نصوص کے لیے کافی گنجائش پیدا ہو گئی کہ وہ اپنے عمل کو صائب ثابت کر سکے۔ فہمیدہ اپنے شوہر سے سوال ضرور کرتی ہے، اس میں اختلاف کا بھی کوئی پہلو ہوتا ہے، مگر اس کی اپنی کوئی رائے نہیں، جس پر وہ قائم رہ سکے اور اس کی بنا پر نصوص کے عمل کا محاسبہ کر سکے۔ عورتوں کی اصلاح کو سطح نظر بنانے والے نذیر احمد کے لیے شاید ممکن نہیں تھا کہ وہ فہمیدہ کو صاحب الرائے بناتے۔ دوسری طرف تو بتہ النصوح سے ڈیڑھ صدی پیش تر (یہ سوال بھی غور طلب ہے کہ نذیر احمد نے کسی معاصر یا قریب تر کے زمانے کے انگریزی ناول کو کیوں سامنے نہ رکھا؟) لکھے گئے ناول 'دی فیملی انسٹرکٹر' میں بھی کتابوں کے جلائے جانے کی منطق پر مکالمے موجود ہیں۔ ڈیفونے یہ گنجائش نکالی کہ بڑی بیٹی اپنی کتابوں کے حق میں اپنی بہن سے کچھ کہ سکے۔ اس مکالمے میں ہمیں مذہب و ادب کی باہمی کش مکش سے متعلق بعض اہم باتیں ملتی ہیں جو عیسائی دنیا کی خصوصیت تھیں، مگر جو آج بھی قابل غور ہیں۔

پہلی بہن: ... ڈراما دیکھنے یا پڑھنے میں کیا نقصان ہے؟ کیا ان میں وہ

کافی ضرر ہے جو انہیں جلائے جانے کا جواز پیش کر سکتا ہے؟

دوسری بہن: باجی، پہلی بات یہ ہے کہ جو وقت ہمارے پاس ہے، وہ ابدیت کے مقابلے میں، جس کے لیے ہمیں تیار رہنا چاہیے، کم ہے اور اتنا مختصر ہے کہ اگر ممکن ہو تو اس کا بہتر استعمال کرنا چاہیے۔

پہلی بہن: میں نے ڈرامے سے بہت کچھ خیر سیکھا ہے۔

دوسری بہن: کیا آپ نے الہامی کتاب سے زیادہ نہیں سیکھا؟

پہلی بہن: شاید نہیں۔

دوسری بہن: پھر تم بری سکار ہو۔

پہلی بہن: ٹھیک، آگے کیا؟

دوسری بہن: دوسری بات یہ ہے کہ وہ معمولی خیر جسے تم ان میں سے حاصل کرنے کا کہہ رہی ہو، بہت کچھ بدی سے ملا ہے۔ اس میں نفس پرستی، سرکشی، قابل نفرت مواد اس قدر ہے کہ کوئی پرہیزگار شخص محض خوش وقتی کی خاطر انھیں برداشت نہیں کرے گا۔

پہلی بہن: بہت خوب؛ پس تم خوف زدہ ہو کہ ڈراما دیکھتے ہوئے تم ترغیب کا شکار ہو سکتی ہو۔ میرا خیال ہے کہ تم خود اس قدر ترغیب انگیز ہو۔

دوسری بہن: نہیں بہن، میرا خیال ہے میں اب خطرے میں نہیں ہوں دوسروں کے مقابلے میں، لیکن بہتر ہوگا اگر میں خدا سے دعا کروں جیسا کہ ”خدا کی دعا“ میں ہے، مجھے ترغیب کی طرف نہ دھکیلے، میں خود کو اس میں نہیں جانے دوں گی۔

پہلی بہن: ڈراموں کے بہترین انتخاب کو آگ میں جھونکنے کے سلسلے میں بھی کچھ کہنے کے لیے آپ کے پاس ہے؟

دوسری بہن: مان کی خواہش اور اصلاح۔ تمام باتوں میں والدین کی

اطاعت کرو ۳۳۔

ڈیفو اور نذیر احمد دونوں کے ناولوں کے بیان کنندہ ادبی کتب کے جلائے جانے کو 'حق' سمجھتے ہیں؛ دونوں کے نزدیک ادبی کتب پدی پر مائل کرتی ہیں؛ دونوں مذہبی کتب کی موجودگی میں دوسری کتابوں کو غیر ضروری ہی نہیں، سخت گمراہ کن قرار دیتے ہیں اور گمراہی کے قلع قمع کو مذہبی فریضہ سمجھتے ہیں۔ چنانچہ دونوں ناولوں میں کتابوں کا نذر آتش کیا جانا ایک 'مقدس، نیک عمل' ہے۔ غور کریں تو دینی و ادبی کتب کی تفریق کی جڑیں عیسائیت کے گناہِ اولیس کے تصور میں اتری ہوئی ہیں۔ دی فیملی انسٹرکٹر میں بھی یہ بات ملتی ہے کہ ایک آدمی کے قصور سے ہم سب گناہ گار ہوئے اور ایک کی اطاعت سے ہم سب نیک ہو سکتے ہیں۔ 'ایک' کی اطاعت میں ایک خدا، ایک پیغمبر، ایک باپ اور ایک کتاب کی اطاعت شامل ہے۔ 'ایک' کا شوی رشتہ 'اضافیت و تکثیریت' سے ہے۔ لہذا 'ایک' سے ہٹ کر ہر شے 'دنیوی، کفر، سرکش، نفس پرست' ہے، اس لیے 'ایک' کی دنیا میں ان کی کوئی جگہ نہیں۔ اس تصور ہی کی وجہ سے مذہب و دنیا میں نہ صرف تفریق وجود میں آتی ہے بلکہ مذہب کو دنیا پر ہر اعتبار سے فضیلت بھی حاصل ہو جاتی ہے۔ عیسوی دنیا میں المیہ کا تصور بھی اسی کے لٹن سے پھوٹتا ہے، جب 'دنیا' خود کو باور کرانے کی کوشش میں 'تقدیر' سے نبرد آزما ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ۱۹۱۹ء میں لکھا گیا دی فیملی انسٹرکٹر، اپنے پس منظر میں کتابوں پر روک ٹوک کی پوری تاریخ رکھتا ہے۔ ۱۵۵۷ء میں چھاپے خانے کی ایجاد کے بعد پوپ چہارم نے ممنوعہ کتب کا اشاریہ (Index Prohibitorum) مرتب کرایا تھا جس پر مسلسل نظر ثانی کی جاتی رہی۔ یہ سلسلہ بیسویں صدی کے نصف میں بھی جاری رہا۔ اس اشاریے میں وہ تمام کتابیں درج کی جاتی رہیں جنہیں 'مضّر، کافرانہ، فحش اور مخرب اخلاق' گردانا جاتا تھا اور جنہیں پوپ کی اجازت کے بغیر پڑھنا نہیں جاسکتا تھا۔ عیسوی سماج میں کن خیالات کو قبول کیا جائے گا، اور کس قسم کے علم کے پھیلاؤ کی اجازت ہوگی، اس کا فیصلہ پوپ کرتا تھا۔ ریاست بھی چرچ کا ساتھ دیتی تھی۔ ہنری ہشتم نے کتابوں پر اختیار و نگرانی کے لیے 'کونسل آف شاہجہاں' قائم کیا۔ سترھویں

صدی میں Law of Libel نافذ ہوا۔ اگرچہ Libel کا لفظی مطلب چھوٹی کتاب تھا، تاہم اس قانون کے تحت وہ سب کتابیں قابل ضبطی تھیں جو توہین آمیز، مفسدانہ، گستاخانہ یا فحش ہوتی تھیں۔ اس طور دی فیملی انسٹرکٹر کے لکھے جانے سے پہلے چرچ اور ریاست کتابوں کے ذریعے خیالات کی آزادانہ نشر و اشاعت کو سخت تعزیری قوانین کے تابع کر چکی تھیں۔ یہ سلسلہ بعد میں بھی جاری رہا۔ ۱۸۵۷ء میں 'فحش اشاعت ایکٹ' جاری ہو چکا تھا۔ اس قانون کے تحت فحش کتابیں لکھنے والوں ہی کو نہیں شائع کرنے اور بیچنے والوں کو بھی گرفتار کیا جاسکتا تھا۔ ۱۸۶۸ء میں لارڈ چیف جسٹس کا ک برن نے فحاشی کی تعریف بھی وضع کر دی تھی، جس کے مطابق "فحاشی کی آزمائش یہ ہے کہ جو تحریر اپنے پڑھنے والوں کے ذہن کو بگاڑ یا بدعنوان بنانے کا میلان رکھتی ہے، وہ فحش ہے" ۳۴۔ فحاشی کی اس تعریف پر ایلس کریگ کا تبصرہ ہمیں دی فیملی انسٹرکٹر اور توبتہ النصوح کے تصور اخلاق کو سمجھنے میں بہت مدد دیتا ہے۔

صریحاً، اگر اس تعریف کا اطلاق تسلسل سے کیا جاتا تو اس نے ادب کو نرسری کی سطح پر گھٹا دیا ہوتا۔ آمرانہ انداز میں اس کے اطلاق سے یہ افراد کے لیے نا انصافی کا خوف ناک سرچشمہ اور سانس، ادب اور معاشرے کے لیے نقصان دہ ثابت ہوئی ۳۵۔

اردو فکشن میں یہ سب توبتہ النصوح کے ذریعے 'فلٹر' ہو کر داخل ہوا۔ اس سے پہلے اردو فکشن اور شاعری میں مذہب و ادب کو ایک دوسرے کا مقابل سمجھنے کی روش موجود نہیں تھی، اس لیے ادب کے خلاف مذہب ہونے کی بحث موجود تھی، نہ فحاشی ایک اہم ادبی مسئلے کے طور پر موجود تھی۔ شعرا شیخ، زاہد، بے روح مذہبی رسمیات کا مضحکہ اڑاتے تھے، مگر انھیں شاید ہی مذہب پر حملہ تصور کیا گیا ہو۔ البتہ شاعری کے بعض حصوں کے سوا قیادہ، رکیک اور مبتذل ہونے کا تصور ضرور موجود تھا، مگر یہ بھی ایک اخلاقی تصور سے زیادہ ایک جمالیاتی مسئلہ تھا۔ نہ صرف اس مسئلے کی تشخیص، تفہیم اور ترجمانی ایمان نہ کی، بلکہ اسے اظہار کا غیر فصیح

بازاری انداز قرار دیا؛ نیز اس مسئلے کو ہمیشہ ادب کی مرکزی روایت سے ایک خاص دوری پر، اور اس سے الگ تصور کیا گیا۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ مضحکات، جن کی ذیل میں سو قیانہ و ریک ادب کو رکھا گیا، کبھی مشاعرے اور داستان سرائی کی محافل میں نہیں سنائے گئے۔ اصل یہ ہے کہ کلیم کے ذخیرہء کتب پر کفر و فحاشی کا الزام، فحاشی کے اس کلائیے (ڈسکورس) ہی کی توثیق ہے جو اس زمانے میں جاری تھا۔ جس سال توبتہ النصوح شائع ہوا، اسی برس پنڈت کرشن لال (جو انجمن پنجاب کے رکن تھے) نے فحاشی پر ایک لیکچر تیار کیا، جس کا خلاصہ پنجابی اخبار میں ۲۱ اگست ۱۸۷۴ء میں شائع ہوا۔ گارساں دتاسی نے اسے اپنے ۱۸۷۴ء کے مقالے میں اقتباس کیا ہے۔ پنڈت صاحب کے لیکچر کا یہ حصہ فحاشی کے تصور کی تفہیم میں مدد دیتا ہے۔

آدی ہی کی طرح یا تو کوئی فحش مضمون بالکل عریاں ہو سکتا ہے، یا نیم برہنہ، یا نامکمل طور پر پوشیدہ یا شائستہ۔ اس لحاظ سے اسلوب بیان کی چار الگ الگ قسمیں ہیں۔ (۱) وہ جس میں کوئی مذموم مضمون انتہائی بد تہذیبی سے عریانی کے ساتھ بیان کیا جائے؛ (۲) وہ جس میں [صانع و بدائع سے] اس کا ستر کیا جائے؛ (۳) وہ جو آزادی میں حسن کا پہلو باقی رکھے؛ (۴) وہ جس میں بڑی احتیاط اور سنوار کے ساتھ کہی جائے۔ ۳۶۔

پنڈت صاحب نے اس اصول کی روشنی میں سنسکرت، عربی، فارسی، ہندی، اردو، انگریزی ادب میں فحش کتب کا جائزہ لیا ہے۔ ان کے نزدیک فارسی اور اردو میں فحش مستور، جس پر دہرا پردہ پڑا ہو، اس کی مثالیں موجود ہیں۔ ”فارسی انشا میں کوئی تالیف ایسی نہیں جس میں اس طرح کا فحش نہ ہو۔ اس ضمن میں بہار دانش خاص طور پر بدنام ہے۔ گلستان تک جس کو اخلاق و نصیحت کی کتاب تسلیم کیا جاتا ہے، اس عیب سے خالی نہیں... رنجش میں پوری بے حیائی کے ساتھ فحش بیانی ہوتی ہے... رہی دوسرے درجے کی فحش

بیانی جس پر اکہرا پردہ پڑا ہو، سودا، انشاء، رنگین، نظیر وغیرہ کے ہاں اس کی متعدد مثالیں ملتی ہیں، لیکن اگر انگریزوں کی عینک سے دیکھا جائے تو ساری ہندوستانی تخیلی کتابوں پر فحش نگاری کا الزام عائد ہو سکتا ہے۔“ ۳- کم و بیش یہی وہ کتابیں ہیں جو کلیم کے کتب خانے کی زینت تھیں۔ اس سے ایک بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد نے فارسی، اردو کے سارے تخیلی ادب کو انگریزوں کی عینک سے دیکھا اور فحش قرار دیا۔ انھوں نے یہ کھکیڑ اٹھائی ہی نہیں کہ فحاشی ایک استعارہ کا مایہ ہے؛ اس کی تہ میں عیسوی مثنویت کے ساتھ ساتھ مشرق و یورپ کی وہ مثنویت بھی کارفرما ہے، جس کے مطابق مشرق ہر اعتبار سے یورپ کے برعکس ہے؛ مشرق تو ہم پرست، یورپ عقلیت پسند ہے؛ مشرق پس ماندہ و در ماندہ، اور یورپ ترقی یافتہ ہے؛ مشرق کا تخیل فحاشی کا دلدادہ اور یورپی ذہن تہذیب و شائستگی کا علم بردار ہے۔ یہ مثنویت جب ہندوستانیوں کے ذہن میں ایک ’امر واقعہ‘ کے طور پر جگہ بنانے میں کامیاب ہو جاتی ہے تو استعمار کار کو یہ اختیار خود بخود مل جاتا ہے کہ وہ ہندوستانیوں کو تہذیب و شائستگی سکھانے کے لیے نئی کتب تیار کروا سکے؛ ان کے ’گناہ گار تخیل‘ کو پہلے تو بہ و ندامت پر مائل کرے اور پھر ان کی اصلاح کر سکے۔

غور طلب بات یہ ہے کہ اصلاح و اخلاق پر لمبے لمبے مناظرے اپنے ناولوں میں شامل کرنے والے نذیر احمد اپنے کسی کردار کے لیے یہ موقع کیوں پیدا نہیں کرتے کہ وہ مشرقی تخیل کے استعاراتی اظہار کا استغاثہ پیش کر سکے؟ اصل یہ ہے کہ نذیر احمد نے توبتہ النصوح کے لیے مذہب و ادب کی اس تفریق کو بہ طور واقعیت منتخب کیا، جس میں مذہب ہی تمام معانی کا ماخذ ہے۔ بہ طور ناول توبتہ النصوح کی یہ ایک بڑی کامیابی ہے کہ یہ اپنے تھیم کے ساتھ بالعموم وفادار رہتا ہے۔ چنانچہ آپ دیکھیے کہ ناول میں ہمیں مذہب کے سرچشمہ، معانی ہونے کا ’فلسفہ‘ اس کے جملہ واقعات اور واقعات کے بیان میں اپنی تمام نزاکتوں کے ساتھ ملتا ہے۔ معانی کے واحد سرچشمے کے طور پر مذہب اسی وقت خود کو قائم کر سکتا اور منوا سکتا ہے، جب معانی کے سرچشمے ہونے کے دوہرے دعوے داروں کا قلع قمع کیا

جائے۔ واحد معنی ہو، واحد اتھارٹی ہو، واحد مرکز ہو، واحد طرز حکومت ہو، واحد تشخص ہو یا واحد تصور کائنات ہو، ان کا قیام ان تمام مظاہر کے انسداد کے بغیر ممکن نہیں، جو کسی دوسرے، مختلف معنی کا دعویٰ کرتے ہوں یا 'دیگر و مختلف معانی' تصور کرنے کی ترغیب دیتے ہوں۔ لہذا یہ بات اصول کا درجہ رکھتی ہے کہ واحد معنی، واحد شناخت، واحد تصور اخلاق اپنے نفاذ کے عمل ہی میں تشدد کو جنم دیتے ہیں۔ کلیم کے کتب خانے کا جلایا جانا، صرف ایک دہشت ناک منظر نہیں، ایک انتہائی سفاکانہ پر تشدد کا روائی بھی ہے۔ کسی ایک کتاب کا جلایا جانا، ایک نظام خیال کی تشددانہ موت ہے؛ یہ ایک ذہن کو اپنے اظہار کے جرم کی سخت کڑی اور کراہت انگیز سزا ہے؛ یہ اس بات کا اعلامیہ ہے کہ صرف مخصوص، منتخب ذہنوں کو اظہار کا حق ہے؛ یہ اس امر کا واضح اعلان ہے کہ مخصوص و منتخب لفظوں کے علاوہ چھپا ہوا کوئی بھی لفظ زہر کی طرح خطرناک ہو سکتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کتاب سوز کو اس عمل کی دہشت اور تشدد کا احساس کیوں نہیں ہوتا؟ جواب ہے: واحد معنی کی حتمی سچائی پر غیر متزلزل ایمان اور اس کے نفاذ کا غیر معمولی جوش و خروش۔ چنانچہ یہ اتفاق نہیں کہ کتابوں پر نگرانی و اختیار کا سخت گیر نظام مذہبی حکومتوں میں ہوتا ہے یا استعماری حکومتوں میں۔ دونوں مخصوص، منتخب ذہنوں کو اظہار کا حق تفویض کرتی ہیں اور اس طرح خیالات، علم اور تصورات کے پھیلاؤ کو ایک سخت گیر نظام کے تحت پابند کرتی ہیں۔ اس راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ادب ہوتا ہے، جو نہ صرف اپنی روح میں باغیانہ ہوتا ہے، بلکہ جس میں اپنے پڑھنے والوں کو آزادانہ غور و فکر کی ترغیب بھی ہوتی ہے۔ اب تک یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ توبتہ النصوح میں کسی خدا پرست کی سرگزشت اور دین و اخلاق کی کتابوں کی حریف ادب کی کچھ خاص کتابیں نہیں، بشرق کی تمام ادبی کتابیں ہیں۔ جس طرح ان کو رکھنے بیچنے والے قانون کی نظر میں مجرم ٹھہرائے گئے، اسی طرح ان کو پڑھنے والے اور اس طرح کی کتابیں لکھنے والے گناہ گار قرار پائے۔ یہاں بھی ریاست اور مذہب متفق الحیال تھے۔ جب کلیم کی کتابیں آگ میں جھونکی جا رہی ہوتی ہیں تو علیم نکتہ آفرینی کرتے ہوئے کہتا ہے کہ 'بھائی جان کی کتابوں پر پادری صاحب والی کتاب کا وبال پڑا' (جسے کلیم نے

پھاڑ دیا تھا)۔ یہ نکتہ عیسائی حکمرانوں کی منشا کے تحت تصنیف ہونے والی کتاب ہی میں آسکتا تھا! ایک کتاب کو پھاڑنے کی سزا میں تمام کتابوں کو سپرد آتش کرنا، ٹھیک وہی تمثیل ہے کہ ایک گورے کی موت کا بدلہ درجنوں ہندوستانیوں کی موت ہے۔ علاوہ ازیں ایک خدا پرست کا قصہ (پادری صاحب والی کتاب) اسی واحد معنی کا نمائندہ ہے، جو اپنے قیام و استحکام کے لیے ادب یعنی استعارے کو 'سماجی عرصے' سے بے دخل کرنے کا اقدام کرتا ہے۔

ہم نے اس مطالعے میں ایک مفروضہ یہ پیش کیا تھا کہ توبتہ النصوح کی تصنیف 'فلٹر تھیوری' کے تحت ہوئی تھی، جس کا مقصد دیورپی راستکاری تصورات کو دیسی زبانوں میں منتقل کرنا تھا۔ اب تک ہم نے اس تھیوری کے ایک رخ کو واضح کرنے کا جتن کیا ہے۔ یعنی کیا کچھ توبتہ النصوح میں چھپائی ہوا؟ یہ سوال ابھی نہیں چھیڑا گیا کہ چھپائی کرنے میں زبان، مصنف اور کسی مخصوص ادبی صنف کا کیا کردار ہوتا ہے؟ کیا زبان، مصنف اور ادبی صنف، کسی دوسری زبان کے خیالات کو پیش کرنے میں ایک 'طرف' کی طرح ہوتے ہیں جو ادھر سے کوئی شے ادھر منتقل کر دیتے ہیں اور انتقال خیال کے عمل میں خود یک سر منفعیل، غیر جانب دار رہتے ہیں؟ اس سوال کو پیش نظر رکھے بغیر توبتہ النصوح کا مطالعہ یک طرفہ اور ادھورا رہے گا۔

انیسویں صدی کی لسانیات سمجھتی تھی کہ زبان، شے، خیال، واقعے کو ظاہر کرنے کا محض ایک ذریعہ ہے؛ شے، خیال، واقعہ قائم بالذات ہیں، ایک معروضی صداقت ہیں، لہذا یہ کسی زبان میں پیش ہوں، ان کی اصل قائم رہتی ہے۔ اس صدی کی ترجمے کی تھیوری بھی اسی خیال کی حامی تھی۔ یہ سمجھا گیا کہ زبان محض ایک طرف ہے، جو مظروف سے الگ وجود رکھتا ہے اور اس پر اثر انداز نہیں ہوتا؛ یا لفظ، شے کا آئینہ ہے۔ بیسویں صدی کے لسانی مطالعات نے اس بات کو ایک بڑا مغالطہ سمجھا۔ اب نہ تو شے، خیال، واقعے کو قائم بالذات سمجھا جاتا ہے، نہ زبان کو ایک بے جان ظرف خیال کیا جاتا ہے۔ شے، خیال، واقعہ اپنا جو بھی مفہوم، تصور قائم کرتے ہیں، اس کا انحصار بڑی حد تک زبان پر ہوتا ہے۔ ان کے معانی زبان کے اندر، زبان کے وسیلے سے قائم ہوتے ہیں۔ اس کے اثرات ادب کی تخلیق کے نظریات پر بھی

پڑے۔ یہ سمجھا جانے لگا ہے کہ ”فن کا رکی زبان، حقیقت کی نقل کے ذریعے باز تخلیق نہیں کرتی، بلکہ اس کی قائم مقام یا متبادل ہوتی ہے“ ۳۸۔ چنانچہ دنیا میں کوئی ایسا خیال، واقعہ، حقیقت نہیں جسے آپ دنیا کی کسی بھی زبان میں ایک ہی طرح سے پیش کر سکیں؛ زبان کی تبدیلی سے اشیاء، خیالات، واقعات کی ’حقیقتیں‘ بدل جاتی ہیں، بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ایک زبان کی حقیقت، دوسری زبان میں اپنی ’نقل‘ تیار نہیں کرتی، اسے ’ایجاد‘ کرتی ہے۔ بایں ہمہ اہم سوال یہ ہے کہ یہ ’حقیقتیں‘ کس قدر بدلتی ہیں اور ایجاد کی کیا صورت ہوتی ہے؟ اسی اصول کا اطلاق مصنف اور صنف پر بھی ہوتا ہے۔ دنیا میں کوئی ایسا خیال نہیں، جسے آپ کسی بھی صنف میں پیش کریں اور وہ اپنی مجرد صورت کو قائم رکھ سکے؛ اسی طرح دنیا میں کوئی ایسا واقعہ نہیں کہ اسے مختلف مصنفین ایک ہی طرح سے بیان کر سکیں، یہاں تک کہ ترجمے میں بھی واقعہ اپنی قطعی اصلی صورت کو قائم نہیں رکھ پاتا۔ ’فلٹر تھیوری‘ انیسویں صدی کے لسانیاتی مغالطے کی پیداوار تھی۔ استعماری حکم ران سمجھتے تھے کہ دیسی زبانوں میں یورپی خیالات اپنی اصلیت و واقعیت کے ساتھ ظاہر ہو رہے ہیں۔ توبتہ النصوح کی غیر معمولی تحسین میں ان کے اسی یقین ہی کا اظہار ہوا ہے۔

نذیر احمد نے توبتہ النصوح ولیم میور اور کیپٹن کے تصور اصلاح کے تحت لکھا اور اس کے یورپیوں کے حسبِ منشا ہونے کی تصدیق ان دونوں حضرات نے کی۔ گزشتہ صفحات میں ہم نے بھی استعماری منشا کے ان عناصر کی نشان دہی کی کوشش کی ہے، جو اس ناول میں فلٹر ہوئے۔ اب ہم ان عناصر کی وضاحت کرنا چاہتے ہیں، جو استعماری منشا کو کہیں معطل، کہیں مسخ اور کہیں بے دخل کرتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ توبتہ النصوح عجیب متناظرانہ عناصر کا مجموعہ ہے؛ اور یہ تناقضات اس وجہ سے پیدا ہوئے ہیں کہ یورپی منشا اردو زبان، ناول کی صنف اور نذیر احمد کے ذریعے پیش ہوا ہے۔ یہ تینوں یورپی منشا کو فلٹر کرنے کے عمل پر فعال طور پر اثر انداز ہوئے ہیں۔ تاہم یہ اثر اندازی محدود پیمانے پر ہے۔ مثلاً پہلی بات یہ دیکھنے والی ہے کہ اس ناول کا منشا ’یورپی‘ ہے، مگر اس کا اظہار مشرقی زبان یعنی اردو میں ہو رہا

ہے۔ نذیر احمد ایک 'غیر' کو اس زبان میں منتقل کر رہے تھے، جس کی ثقافتی روح سے لے کر ابلاغ کی جملہ نزاکتوں پر اختیار بھی نذیر احمد ہی کو حاصل تھا؛ یہ اختیار 'غیر' کی ہو بہو نقل تیار کرنے کی بجائے، اپنی قوتِ ایجاد کو حسبِ استطاعت ظاہر کرنے کا موقع بھی دیتا تھا۔ ناول کی 'تجربہ' شعوری، مستعار، اصلاحی یورپی وضع کی تھی مگر اس تجربہ کی تجسیم کے لیے واقعات، کرداروں، بیانیہ اسالیب کے انتخاب کی نذیر احمد کو 'آزادی' تھی۔ نوآبادیاتی ممالک کے دیسی زبان کے ادیبوں کو یہی وہ 'آزادی' میسر ہوتی ہے، جس کے ذریعے وہ ایک طرف استعماری اصلاحات کے جبر سے کسی حد تک بچنے کی راہ تلاش کرتے ہیں اور دوسری طرف، اجنبی، مسلط کیے گئے نظریات کے پھلتے بڑھتے گرداب میں اپنے تشخص کو بچانے کا چارہ کرتے ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ یہ 'آزادی' خاموش، داخلی جدوجہد ہوتی ہے؛ اس کا اثر قطعی حاصل کی بجائے، ممکنہ حاصل کی امید سے عبارت ہوتا ہے۔ نذیر احمد نے اس 'آزادی' سے کام لیتے ہوئے جہاں اصلاح کے جبر سے قدرے بچنے کی سعی کی، اور مقامی تشخص کو برقرار رکھنے کی کچھ صورتیں پیدا کیں، وہیں مستعار، استعماری اصلاحی منصوبے کو کہیں کہیں الٹ پلٹ دیا۔

مثلاً یہ دیکھیے کہ نذیر احمد ناول کی صنف اختیار کرنے کے باوجود مشرقی قصہ و داستان کی اس روایت سے کامل انقطاع میں کامیاب نہیں ہوئے، جسے ان کے ناول کا کبیری کردار مٹا ڈالنے کے درپے رہتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں کہ ایسا نذیر احمد نے ناول پر مکمل فنی دسترس نہ ہونے کی وجہ سے کیا، یا دانستہ کیا۔ ہمیں اس بات کے اثر اور نتیجے سے بحث ہے۔ نذیر احمد کا نصوص مشرقی قصوں پر کفر و فاشی کے الزامات کی بارش کرتا ہے، مگر اپنے مافی الضمیر کے بیان کے لیے اس اسلوب سے جگہ جگہ مدد لیتا ہے، جو ان قصوں کی خصوصیت ہے۔ ابواب کے عنوانات اور جگہ جگہ اشعار کا استعمال تو خیر سامنے کی باتیں ہیں جنہیں فارسی اور دو قصوں سے مستعار لیا گیا ہے، محاورات، تمثیلوں اور استعارات کی تکرار کا بھی وہی انداز ہے جو اکثر قصوں میں ملتا ہے؛ ایک پھول کے مضمون کو سورنگ میں باندھنے کا۔ مثلاً: "بے دین آدمی ایسا ہے جیسے بے نیل کا اونٹ، بے ناتھ کا بیل، بے لگام کا گھوڑا، بے ملاح کی ناؤ، بے ریگو

لیٹر کی گھڑی، بے شوہر کی عورت، بے باپ کا بچہ، بے تھیوے کی انگوٹھی، بے لالی کی مہندی، بے خوشبو کا عطر، بے باس کا پھول، بے طبیب کا بیمار، بے آنے کا سنگھاڑ۔ اسے آپ محض خطابت نہ سمجھیے، جس کی ضرورت نصوص کو اپنے موقف کو پر زور انداز میں پیش کرنے کے لیے تھی۔ یہ اسلوب، نصوص کے شعور میں اس ماضی کی یاد کو زندہ کرتا ہے، جس سے منقطع ہونے کی وہ مسلسل کوشش کر رہا ہے۔ غور کیجیے: یہاں تکرار کے ذریعے، استعارے کی مدد سے، دنیوی مادی مثالوں کے وسیلے سے وہی جمالیاتی اثر پیدا کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے، جو زبانی، فرضی قصوں کی پہچان تھی اور جس کے خلاف نصوص جدوجہد کر رہا ہے۔ تسلیم کہ قصوں کی یہ جمالیات، نصوص کے اصلاحی منصوبے کو یک سرہ وبالاً نہیں کرتی، مگر اس ناول کے قاری کو انتہائی منظم عقلی اخلاقی بیانیے کے بیچ بیچ آسودگی ضرور عطا کرتی ہے۔

ہر چند ظاہر دار بیگ کا کردار کلیم کی دنیا کو سمجھنے کی لیاقت پر سوالیہ نشان ثبت کرنے کے لیے گھڑا گیا ہے، مگر اپنی اصل میں یہ ایک معصک کردار ہے۔ کلیم جب اپنے باپ کے گھر کو الوداع کہہ کر ظاہر دار بیگ کے ٹھکانے کا رخ کرتا ہے، تو یوں لگتا ہے کہ جیسے نذیر احمد کا قلم نصوص کی اصلاح پسندی کا ساتھ ساتھ دیتے اوب گیا تھا، اور اب اسے کچھ تفریح، کچھ آزادی، کچھ آسودگی درکار ہے۔ ظاہر دار بیگ سے کلیم کی ملاقات اور مسجد میں کلیم کی شب ببری کا بیان نہ صرف پر لطف ہے، بلکہ توبتہ النصوح کی سنگین نوعیت کی متانت سے گریز بھی ہے۔ ناول کا یہ حصہ باور کراتا ہے کہ اصلاح و اخلاق کے چست جامے میں قید زندگی، کھلے ماحول میں اپنے فطری بے ہنگم پن کے ساتھ آزادانہ سانس لے سکتی ہے۔ تقدیس کی پابندیوں اور مقصد کی جبریت میں گھری حیات، خود اپنے اوپر ہنس بھی سکتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ نذیر احمد کی ناول نگاری کا جوہر وہیں کھلتا ہے جہاں وہ حقیقی زندگی اور حقیقی زندگی کے دعوے میں تضاد کی نشان دہی کرتے ہیں۔ ظاہر دار بیگ کے کردار میں یہ تضاد شدت سے موجود ہے؛ اس کی نشان دہی میں نذیر احمد بھول جاتے ہیں کہ کوئی نصوص نام کا شخص ان کے قلم پر آسب کی مانند سوار ہے۔ دوسری طرف نوآبادیاتی عہد کے ناولوں میں مزاحیہ و طنزیہ حصے

تہذیب و اصلاح پسندی کے نوآبادیاتی بیانیے کا خاکہ اڑاتے ہیں۔ وہ صرف مسکرانے یا قہقہہ لگانے کا موقع پیدا نہیں کرتے، اصلاح و عقلیت کی استعماریت کے مقابل 'تفریح و غیر منطقیت کی آزادی' بھی متعارف کرواتے ہیں۔

ناول کی صنف، بہ قول فردوس اعظم "آقا کے کلامیے (ڈسکورس) کے طور پر کسی قدر خلاف قیاس صورت کی حامل ہے۔ اس کی تاریخ آقا کے ساتھ اور اس کے خلاف جدوجہد کی تاریخ ہے،" ۳۹۔ ناول یورپی آقاؤں کی صنف تھی اور انھیں کے دور حکومت اور ان کی سرپرستی میں انگریزی اور دیسی زبانوں میں رائج ہوئی۔ اپنی صنفی شناخت کی حد تک ناول یورپی آقا کی 'آفاقی تہذیب' کے تصور کو مستحکم کرتا تھا، مگر اپنی ہیئت اور تحریر کی رسمیات میں یورپی آقا کے خلاف جدوجہد کے امکانات کی نمود کرتا تھا۔ ناول کے کرداروں کی مقامیت، اس جدوجہد میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ دیسی ناول کا مرکزی خیال کسی یورپی ناول یا انگریز آقا کا دیا ہوا ہو سکتا تھا، مگر کردار کی تخلیق میں تو مقامی ثقافت ہی کا اینٹ روڑا استعمال ہونا تھا، اور مقامی ثقافت میں یورپی خیال رکروار کا حقیقی مساوی، متبادل خیال رکروار بوجہ ممکن نہیں ہوتا؛ اس سے ایک طرف مضحکہ خیزی پیدا ہوتی ہے اور دوسری طرف مقامی ثقافت کے لیے اپنے بین السطوری اظہار کے نئے مواقع پیدا ہوتے ہیں۔ ناول کی صنف کی یہی وہ 'فالت لائن' تھی جہاں سے بہت کچھ ناول نگار اور استعماری آقاؤں کی منشا کے خلاف درآتا تھا۔ تو بتہ النصوح میں کلیم کا کردار جس طور لکھا گیا ہے، وہ اس ناول کے منشا کو تناقضات کا شکار کرنے میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ ناول نگار اور نصوح دونوں کا منشا، کلیم کو اور اس کے ذریعے اس ثقافت کو جس کی نمائندگی کلیم کرتا ہے، مردود ثابت کرنا ہے، مگر یوں لگتا ہے کہ جیسے کلیم، نصوح ہی کی نگرانی سے نہیں، نذیر احمد کے منشا سے بھی آزاد ہو گیا ہے، اور ولیم میور و کیپٹن صاحب کی آنکھوں میں دھول جھونکنے لگا ہے۔ اسے جس قدر مردود، ننگ، خلاق، ناکام، بے عقل، گناہ گار کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، اسی قدر وہ اپنے پڑھنے والوں کی نظر میں زندہ اور پسندیدہ ہو گیا ہے۔ نذیر احمد اسے 'دہلی کی اشرافی ثقافت' کا نمائندہ بنا کر قدیم نظام کا ناکارہ پرزہ بنانا

چاہتے ہیں، اور اس میں ایک حد تک کامیاب بھی ہیں، مگر وہ اپنے مجموعی طرزِ عمل میں 'جدید، سیکولر، لبرل' ہے۔ وہ اپنے مصنف کی طرف سے خود پر عائد کی جانے والی کھنگنی کی موٹی چادر کو جگہ جگہ چاک کرتا اور اپنے مصنف کی مساعی کا ٹھٹھا اڑاتا ہے۔ نصوح کو اپنے نظامِ اخلاق کو واضح کرنے اور نافذ کرنے کے لیے ایک سخت حریف درکار تھا، اس لیے کلیم کا کردار وضع کیا گیا۔ نیکی، بدی کی طالب تھی، تاکہ اس کے مقابل اور اس کی بیخ کنی کی کوشش میں اپنا اثبات کر سکے۔ نصوح اور کلیم کی کشمکش ناول کی فنی ضرورت بھی ہے، اور نیکی و بدی کی قدیم مقاومت کی نوآبادیاتی تمثیل بھی۔ نصوح، کلیم کو جس قدر زیر کرنے کی کوشش کرتا ہے؛ نیکی کو بدی پر غالب کرنے کی جس قدر محنت کرتا ہے، کلیم اسی قدر، فکشن کا ناقابلِ فراموش کردار بن کر غالب آجاتا ہے۔ نصوح اقبال کے جبریل کی طرح اللہ ہو کرتا رہ جاتا ہے اور کلیم، ابلیس کی مانند ایک کائنات بن کر نوآبادیاتی منصوبے کے قلب میں پیوست ہو جاتا ہے، اور اسے زک اور زخم پہنچاتا ہے۔

ڈاکٹر کرشنا اوسٹر ہیلڈ نے لکھا ہے کہ "چوں کہ انفرادی انتخاب پر [کلیم] کا اصرار خصوصاً جدید نظر آتا ہے، اس کی تربیت اور تعلیم مکمل طور پر روایتی رہی ہے۔ یہی تضاد اس کو تباہ کرتا ہے،" ۳۰۔ ڈاکٹر صاحبہ نے کلیم کی تباہی کی تو بجا طور پر نشان دہی کی ہے، اور یہ بھی درست ہے کہ روایتی اور جدید کا تضاد تباہ کن ہو سکتا ہے، مگر کلیم کے یہاں یہ تضاد سرے سے موجود ہی نہیں۔ کلیم کی انفرادیت پسندی، رائے کی آزادی، گھر کی ریاست کے سربراہ کے اختیارات کے آگے سر جھکانے سے انکار 'جدید' ہے، مگر اس کا سرچشمہ دہلی کے معزز مسلم گھرانوں کا 'قبلِ جدید' رہن سہن ہے۔ اس کی کل کائنات عشرتِ منزل اور خلوتِ خانہ تھی، اور وہاں 'جدید، مغربی دنیا' کی کوئی علامت موجود نہیں تھی۔ وہ دہلی کا لُج یا کسی انگریزی مدرسے کا بھی پڑھا ہوا نہیں تھا، نہ اس کے دوستوں میں کوئی انگریز شامل تھا۔ اسی طرح جب وہ اپنی قسمت آزمانے نکلتا ہے تو انگریز سرکار سے رجوع نہیں کرتا، دولت آباد کی دیسی ریاست میں حاضری دیتا ہے (جسے اگرچہ منترع کر دیا گیا ہے) اور کلاسیکی شعرا کی طرح شاعری کی بنیاد پر

نوکری کا خواہاں ہوتا ہے۔ القصہ اس کے مزاج و عمل میں جتنی بغاوت یا جدیدیت ہے، وہ کلاسیکی شاعری اور کلاسیکی فنون لطیفہ سے وابستگی کی وجہ سے ہے۔ اس بات کی تہ تک کوئی اور نہیں خود نصوح پہنچتا ہے۔ نصوح اور فہمیدہ کے درمیان یہ مکالمہ دیکھیے:

نصوح: مجھ کو اس بات کی تلاش تھی کہ کلیم کے دلی خیالات معلوم کر لوں کہ آخر اس کو جو اس قدر گریز ہے کہ میرے پاس آنے سے بھی اس نے انکار کیا تو اس کی وجہ کیا ہے؟

فہمیدہ: پھر کیا وجہ دریافت کی؟

نصوح: وجہ کیا دریافت کی، اس کی ساری حقیقت معلوم ہوگئی، بلکہ شاید زور در زور گفتگو کرنے سے بھی یہ بات پیدا نہ ہوتی جواب مجھ کو حاصل ہے۔

فہمیدہ: آخر کچھ میں بھی تو سنوں۔

نصوح: میں نے اس کے عشرت منزل اور خلوت خانے کو دیکھا اور اس کے کتاب خانے کی سیر کی۔

یہاں نصوح کے بارے میں دو ایک باتیں کہنا ضروری ہیں جو بڑی حد تک ناول کی منشا کے برعکس ہیں۔ نصوح کے اندر کھد بد تھی کہ آخر کلیم اس سے گریزاں کیوں ہے؟ جس باپ نے پالا پوسا ہے، بیٹا اسی سے باغی کیوں ہے؟ نصوح نے جب عشرت منزل اور خلوت خانے کی سیر کو تو اسے اس سوال کا جواب مل گیا۔ اس مقام پر ناول میں کچھ ایسی 'ان کہی' ہے کہ جو 'کہی' پر بھاری ہے۔ نصوح کو کلیم کے کمروں میں تصاویر، تحاریر، کھیل کی اشیاء اور کتب ملیں۔ ان کو دیکھتے ہی نصوح کو اپنے سوال کا جواب مل گیا۔ نصوح پریشان تھا کہ کلیم کی ذہنی و جذباتی دنیا کی تشکیل میں باپ اور گھر کی فضا کے علاوہ کیا ہے جو اسے گریز پر مجبور کرتا ہے۔ اب اسے معلوم پڑتا ہے کہ کلیم پر باپ کی حاکمیت کو معزول کرنے والی اصل قوت نہ اس کے دوست ہیں، نہ کوئی شیطانی جذبات بلکہ صرف اور صرف تصویری و تحریری متون ہیں۔ یہ متون

ایک شخص کی رائے، مرتبے، تصور سے کہیں زیادہ بڑے، طاقت ور اور پراثر ہیں۔ انھیں ہر چند آدمی وجود میں لاتا ہے، مگر آدمی کی تخلیق خود آدمی سے آگے نکل جاتی، اس سے آزاد ہو جاتی، ایک انوکھی قسم کی طاقت پکڑ لیتی اور پھر اسی پر حکم رانی کرنے لگتی ہے۔ نصوص نے انسانی شخصیت کی تشکیل میں متن کے غیر معمولی کردار کا عرفان تو حاصل کر لیا، مگر جن متون کے ذریعے یہ عرفان حاصل کیا گیا، وہ نصوص کے اصلاحی نظریے کو لٹکارتے تھے، اس لیے ان کا انداد اس نے ضروری خیال کیا۔ اس کے ساتھ اس نے یہ ادراک بھی کیا کہ متن کا حریف آدمی نہیں، متن ہی ہے۔ وہ 'کفر و فاشی' پر مبنی متون کے مقابلے میں 'دین و اخلاق' کے متون پیش کرتا ہے۔ یہاں نصوص اپنے عمل سے اس اہم ترین سچائی کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ کفر و دین کی ساری جنگ متن کے اندر، متن کے ذریعے لڑی جاتی ہے۔ یہاں ہمیں غالب کا ایک فارسی شعر یاد آتا ہے:

جز بخن کفرے و ایمانے کجاست

خود بخن از کفر و ایمان می رود

کفر اور ایمان باتوں کے سوا کہاں ہیں؟ اور باتیں بھی کفر و ایمان کے لیے، انھیں غلط یا ثابت کرنے کے لیے کی جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نوآبادیاتی عہد میں جب مشرقی قصوں کو 'کفر و فاشی' سے عبارت سمجھ کر بے توقیر کیا گیا اور جلا دیا گیا تو ان سے خالی ہونے والی جگہ کو اصلاحی ناول سے پر کرنے کی کوشش کی گئی۔ گویا ایک متن کی جگہ کوئی دوسرا متن ہی لے سکتا ہے۔ ایک متن کی معزولی، کسی دوسرے متن کے ذریعے ہوتی اور ایک متن کے انتزاع کے بعد کوئی اور متن اس کا منصب سنبھالتا ہے۔

ناول کس طور استعماری آفاقی تہذیب کا نمائندہ ہونے کے باوجود استعمار مخالف جدوجہد میں شریک ہوتا ہے، اس کی مثال کلیم ہے۔ نصوص بالآخر اس گتھی کو سلجھا لیتا ہے کہ کلیم کے باپ سے گریز کا سبب کتابیں اور تصویریں، یعنی وہ تمام کتابیں اور تصویریں جنہیں ہندو اسلامی تہذیب کا مظہر کہا جاسکتا ہے۔ تصویریں اس لیے فحش ہیں کہ وہ کسی عالم، حافظ، درویش،

خدا پرست کی نہیں بلکہ تان سین، خان گویا، میر ناصر احمد بین نواز کی ہیں، اور کتابیں بھی اسی بنا پر کفر و فحاشی سے عبارت ہیں۔ یعنی فنون لطیفہ کے یہ سب مظاہر اس لیے فحش ہیں کہ ان کی واحد شناخت مذہب نہیں۔ ان میں کیا خلاف مذہب ہے، اس کی نشان دہی کہیں نہیں؛ یہ فی ہونے کی بنا پر ہی فحش ہیں؛ کسی ضمنی وجہ سے نہیں، خود اپنی نہاد میں فحش ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جو کچھ مذہب کے سوا ہے، اس سے ہٹ کر ہے، وہ سب فحش ہے۔ یہاں تک نذیر احمد کا فحاشی کا تصور سراسر اپنے نوآبادیاتی آقاؤں کی ہاں میں ہاں ملانے سے عبارت ہے کہ ان کی نظر میں مشرقی تخیل ہی فحش ہے۔ مگر جب ہم دیکھتے ہیں کہ جن 'فحش سرچشموں' سے کلیم کی ذہنی وجہ باقی کائنات کی تشکیل ہوئی ہے، ان سے کلیم نے اپنی رائے کی آزادی، جرأت اور وقار سیکھا، مگر اس کی عملی زندگی کا جو بیان ناول میں ملتا ہے، اس میں

نہ تو فحاشی ہے، نہ کفر ہے۔ کلیم اپنے باپ کا انکار نہیں، بالغ بیٹے پر باپ کے کلی اختیار کا انکار کرتا ہے؛ وہ خدا کا منکر نہیں، رسمیات مذہب کی پابندی سے خود کو معذور کہتا ہے، اور اس میں بھی تکبر کا مظاہرہ نہیں کرتا۔ اسی طرح جنسی کج روی، مذہبی شعائر پر طنز، دوسروں کا استحصال، دھوکہ فریب بھی اس کے کردار میں شامل نہیں۔ بس زندگی کو عیش و مسرت کے ساتھ گزارنے کا رویہ ضرور ہے، اور اس کی وجہ سے مرزا فطرت اور ظاہر دار بیگ سے دھوکہ ضرور کھاتا ہے۔ لہذا کلیم کی کتب نے اسے رائے کی آزادی سکھائی، فحاشی و بے حیائی، تکبر و تکفیر نہیں۔ اس سے مشرقی تخیل پر فحش ہونے کے الزام کی حقیقت سامنے آ جاتی ہے۔ یعنی ناول میں جو بات بین ہے، اسی کے خلاف ناول میں کچھ گہری خفی آوازیں ہیں۔ ہم نوآبادیاتی عہد کے ابتدائی ناول میں اس سے زیادہ استعمار مخالف جدوجہد کی توقع نہیں کر سکتے۔ بہ ظاہر اسے نذیر احمد کی کردار نگاری کا نقص سمجھا جائے گا کہ ان کے کرداروں میں قول و عمل، دعوے اور ثبوت کے تضادات ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ نوآبادیاتی ناولوں میں یہی وہ رخنے ہوتے ہیں، جہاں سے مقامیت، یورپی آفاقیت کے مقابل اپنے اثبات کی گنجائش نکالتی ہے۔

نذیر احمد یہ ثابت کرتے ہیں کہ کلیم جو کچھ تھا، اپنی کتب کی وجہ سے تھا۔ اگر ایک

لمحے کے لیے تسلیم کر لیں کہ یہ کتب واقعی فحش ہیں تو کلیم کے کردار میں فحاشی کیوں نہیں؟ ناول میں جس کتاب کو ایک سے زیادہ مرتبہ فحش کہا گیا ہے، وہ بہار دانش ہے۔ یہ کتاب ایک عرصے تک اخلاقیات کی کتاب کے طور پر پڑھائی جاتی رہی۔ علیم کو بھی مکتب میں یہ کتاب پڑھتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یہ درست ہے کہ اس میں عورتوں کے مکر کا کافی بیان ہے۔ ”یہ بات کسی نے مصنف سے بھی کہی تھی۔ اس نے جواب دیا کہ میں نے قرآن کی اس آیت کی تفسیر لکھی ہے کہ ”تم سے عورتوں کے مکر کی تھاہ پانا مشکل ہے“ (سورہ یوسف، آیت ۲۸)۔ ہر چند یہ اپنے دفاع میں پیش کی گئی دلیل ہے، مگر اس سے یہ ضرور بات سامنے آتی ہے کہ اس قصے کو تخلیق کرنے والے کے تخیل میں مذہب و دنیا، ادب و اخلاقیات کی تفریق موجود نہیں تھی؛ چوں کہ یہ تفریق موجود نہیں تھی، اس لیے کوئی کش مکش بھی موجود نہیں۔ جو چیز مذکورہ تفریق کو ظاہر ہونے سے روکتی تھی، وہ ادب کا مستور، استعاراتی اسلوب تھا۔ اس کتاب اور دوسرے مشرقی قصوں میں استعارہ اپنی بھرپور داخلی قوت کے ساتھ موجود تھا۔ استعارہ زبان کی اس بنیادی صداقت کو پوری قوت سے ظاہر ہونے کا موقع فراہم کرتا ہے کہ ”لفظوں کے معانی نہیں ہوتے، ہم لفظوں سے مراد لیتے ہیں“۔ ۴۳۔ استعارے کے ذریعے ایک لفظ کے معنی کو کسی دوسرے لفظ کی طرف منتقل کیا جاتا ہے؛ استعارہ معانی کے انتقال، بہاؤ، حرکت کو ممکن بنائے رکھتا ہے۔ لہذا استعاراتی اسلوب کی وجہ سے نہ صرف تفریق و دشمنیت اپنے قدم نہیں جما سکتی بلکہ مختلف و متفرق عناصر میں مماثلتیں دریافت و تشکیل دینے کا عمل جاری رہتا ہے، اور یہی وہ عمل ہے جو رائے کی آزادی سے تمثیلی تعلق رکھتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ استعارہ دو قسم کی آزادی کو ممکن بناتا ہے۔ واحد، لغوی معنی سے آزادی اور نئے معانی خلق کرنے کی آزادی۔ پہلی قسم کی آزادی سے زبان کا دامن وسیع ہوتا ہے اور دوسری سے آدمی کی تخیلی دنیا میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ ایک نیا استعارہ خلق کرنے کا مطلب اس حد اور جبر سے آزادی کی طرف ایک قدم ہے جو زبان، اور ثقافت و ادب کے رائج کین نے ہم پر عائد کر رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بہار دانش کی ’اصل‘ کا گہرا تعلق کلیم کی ’اصل‘ سے ہے۔

کلیم کے جدید، سیکلور، انفرادیت پسند رویے کا ماخذ وہی ہے جو بہارِ دانش کا امتیاز ہے۔ یہ کتاب ان قصے کہانیوں ہی کی روایت میں ہے، جو 'حسی، سماجی، باہر موجود اور فوری طور پر قابل تصدیق' واقعیت سے خالی ہیں۔ ناول کے آنے کے ساتھ ہی انھیں فرضی، غیر حقیقی سمجھا جانے لگا، اور بیسویں صدی کی عمرانی تنقید نے انھیں غیر سماجی، بورژوا، عیش پسند تخیل کی پیداوار ٹھہرایا، مگر یہ آراء ان قصوں کی 'اصل' سے نہیں، اس بات سے متعلق ہیں کہ انھیں نئے افادیت پسند سماج میں کیوں کر صرف کیا جاسکتا ہے۔ یہ قصے اپنی اصل میں خود مختار، خود منحصر تھے۔ ان کی ایک اپنی دنیا تھی، جو اپنے آپ میں مکمل، خود مکلفی تھی۔ اس دنیا کے اپنے ضابطے، اپنی رسمیات، اپنے تعصبات، اپنی کمزوریاں، اپنے خواب تھے۔ ان کی افادیت و مصرف کا سوال بھی ان کی اپنی دنیا کی رسمیات کے تحت طے ہوتا تھا۔ اساطیر کی مانند تاریخ سے ماورا، شاعری کی طرح استعارہ و مبالغہ پسند تھے۔ قصوں داستانوں کی یہ دنیا، اس کی زبان، اس کا پیغام، اس کے سننے پڑھنے والوں کے لیے قابل فہم تھے۔ ممکن ہے کبھی کبھی ان قصوں کے استعارہ و علامت کی رمز کشائی کے لیے، اپنے روزمرہ تجربے کی واقعیت سے رجوع کرتے ہوں، مگر اسے حکم نہیں بناتے تھے۔ دراصل انھیں اپنی محدود، حسی، روزمرہ دنیا کے علاوہ کئی، مختلف، عظیم الشان دنیاؤں کا یقین تھا، جنہیں وہ خود خلق کر سکتے تھے، ان میں جی سکتے تھے۔ ان کا یقین اس اساطیری ذہن کے اعتقاد سے مختلف نہیں تھا، جو دیوتاؤں کو حقیقی وجود سمجھ کر ان کے آگے سر تسلیم خم کرتا تھا، اور ان سے راہنمائی لیتا تھا۔

بہارِ دانش میں عورتوں کی مکاری کا بیان ضرور ہے؛ اپنے شوہروں کو دھوکہ دینے اور غیر مردوں سے جنسی روابط قائم کرنے کی کہانیاں ہیں، مگر ایک تو جنسی واقعات کا تفصیلی، عریاں، شہوت انگیز بیان شاذ ہے (جسے آج کچھ نقاد شاید ایک کہانی کا فنی نقص کہیں گے)، اور جہاں ہے، وہ قصے کا حاصل نہیں، معمولی حصہ ہے، دوسرا جسے عورتوں کا مکر کہا گیا ہے، وہ دوسرے زاویے سے عورت کی آزادی اور اختیار ہے، عورت کا اپنی زندگی کا راستہ خود منتخب کرنے کے حق کا جتنا ہے۔ یہ بات داستان و قصہ کی اس شعریات کے عین مطابق ہے کہ ان

کی ایک اپنی خود مختار دنیا ہے۔ یہ عورتیں ہمارے تجربے میں آنے والی حقیقی عورتیں نہیں، قصوں کی عورتیں ہیں، جنہیں اپنی زندگی کے راستے کے انتخاب کا حق ہے۔ نیز سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ کہانیاں سیدھی سادھی، یک رخ نہیں ہیں۔ ایک کہانی کے اندر کہانیاں ہیں، اور ایک ہی کہانی کے اندر جمالیات، تفریح، اخلاق، علم بیک وقت، خاص توازن کے ساتھ موجود ہیں۔ بالائی سطح پر ہر کہانی عورت کو دنیا کے حسن کا استعارہ بناتی ہے، اور یہ ظاہر کرتی ہے کہ کس طرح لوگ اس حسن کے فریب میں مبتلا ہوتے ہیں۔ برہمن بچے اور پانچ عورتوں کی کہانی سرسری قرأت میں عورت کے شوہر کو دھوکہ دینے کی کہانی ہے، مگر مرکز قرأت میں یہ کہانی حواسِ خمسہ کے فریب کی کہانی ہے۔ حواسِ خمسہ کے فریب کا عرفان پانچواں بید ہے، جسے ان بہ ظاہر بدکار عورتوں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے اور جسے تریا بید کہا گیا ہے۔ ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ عورتِ بد دنیا کے حسن میں گرفتار ہونے کو ایک ایسا تکلیف دہ تجربہ بنایا گیا ہے جس سے گزرے بغیر دنیا کی بے حقیقی آدمی پر منکشف نہیں ہو سکتی۔ اس لحاظ سے بہارِ دانش یا دوسری تمام مشرقی کتابوں پر فاشی کا اس بنیاد پر الزام کہ اس میں عورتوں کے ازدواجی اور غیر ازدواجی جنسی معاملات کا ذکر ہے، استعارے کی انتقالِ معنی کی قوت کے انسداد کی کوشش کے سوا کچھ نہیں تھا۔ بہارِ دانش اپنی استعاراتی سطح پر عورتوں کی رائے کی آزادی کی کہانیوں پر مشتمل ہے۔ عورتوں کی تعلیم کو اہمیت دینے والے انگریز حکم رانوں کو بہارِ دانش کی عورتوں کی آزادی کو اسی طرح فاشی، گم راہی ٹھہرایا گیا، جس طرح نصوصِ کلیم کی رائے کی آزادی کو پھنکار قرار دیتا ہے اور اس کا باعث بہارِ دانش جیسی کتابوں میں تلاش کرتا ہے۔ کیا اس سے یہ سمجھا جائے کہ ہمارے یورپی آقا ان کتابوں میں اپنی خود مختاری باور کرانے کی ترغیب سے خوفزدہ تھے؟ کیا وہ قصوں کی ان عورتوں سے خوف زدہ تھے، جو اپنی ہٹ کی پکی، اپنے اردائے میں فولادی استقامت کی حامل، مردانہ اجارہ داری کو ہر قدم پر للکارنے والیں، اور ایک ایسے مکارانہ، سیاسی معنویت کے حامل شعور کی حامل تھیں جسے کوئی مرد شکست نہیں دے سکتا تھا؟ انھیں اکبری، اصغری، نعیم، صالحہ جیسی عورتیں قبول تھیں جو نظریے، اخلاق، آئیڈیالوجی

کے نفاذ کے پدری اختیار کو قبول کرتی ہوں۔ یہاں اس بات کی وضاحت کی بھی ضرورت ہے کہ بہار دانش یا اس طرح کی دوسری کتابوں کے سلسلے میں عجیب متناقضانہ تصورات قائم کیے گئے۔ ایک طرف انھیں واقعیت سے خالی کہا گیا اور دوسری طرف ان میں عورت کی مکاری اور فحاشی کو نہ صرف ایک امر واقعی سمجھا گیا بلکہ ان کے اثر کو بھی راست، واقعاتی سچائی کے طور پر لیا گیا۔ تاہم توبتہ النصوح کا خاص پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں کلیم کے کردار پر فحش و کافرانہ کتابوں کے راست، واقعاتی اثر کی کوئی شہادت پیش نہیں کی گئی۔ دوسرے لفظوں میں کلیم نے ان سے رائے کی آزادی، زندگی کو اپنی شرائط کے تحت بسر کرنے کا اصول سیکھا، فحش و کفر نہیں۔ اس طور نذیر احمد لاشعوری طور پر ہی سہی، اس اسطورہ کو توڑتے ہیں کہ برصغیر میں رائے کی آزادی، انفرادیت پسندی کے تصورات یورپ کے ذریعے متعارف ہوئے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ ناول ان مساعی میں شریک نظر آتا ہے جو اصلاح و تہذیب کے کلامیے کے ذریعے رائے کی آزادی کا گلا گھونٹنے کے لیے کی گئیں، اور جب نبض ڈوبنے لگی تو ہمارے اردو جدید فکشن ہی کو نہیں جدید ادب کو بس دو ہی امکان نظر آئے: حجاز اور انگلستان؛ اولین عہد کی خالص اسلامی روح اپنی تمام صحرائی علامتوں کے ساتھ اور مغربی جدیدیت، اپنی غیر معمولی انفرادیت پسندی، تجربہ پسندی، علامت سازی کے ساتھ۔ کلیم، ایک خواب، قصہء پارینہ بھی نہ بن سکا، ہمارے تخیل سے محو ہی ہو گیا۔ حالاں کہ کلیم معنی کی اس اضافیت کا انتہائی پر اثر استعارہ بننے میں کامیاب ہو جاتا ہے، جو نصوح کے واحد معنی پر مبنی انتظام جدید کے لیے واحد خطرہ ہے۔ اس خطرے کو مٹانے کی سعی جس شدت سے کی گئی کہ اسی شدت سے یہ بڑھتا گیا۔ کلیم کا المناک انجام اس کے آزادانہ فیصلے ہی کا نتیجہ تھا، مگر اس کی توبہ اس قدر مصنوعی اور ناول نگاری کی منشا کے عین مطابق ہے کہ اس کا اثر کلیم کی زندگی کے باقی واقعات کے مقابلے میں معمولی اور خاصا سطحی ہے۔ کلیم کے کردار میں اگر کوئی جاودانی عنصر ہے تو وہ اس کی موت اور توبہ سے پہلے کے واقعات میں ہے۔ اصلاح و توبہ کے بعد وہ کلیم نہیں، علیم و سلیم جیسے بودے کرداروں کی مضحک نقل بن کر رہ جاتا ہے۔ اپنی آزادی کو ترک کرنے سے زیادہ مضحک عمل اور کہا ہو سکتا ہے!!

حواشی

۱۔ لارڈ ڈلہوزی کے زمانے میں ہندوستانی نظام تعلیم کی تنظیم نو کے لیے پارلیمانی کمیٹی قائم کی گئی۔ بورڈ آف کنٹرول کے صدر سر چارلس ووڈ نے بہ طور سربراہ کمیٹی سفارشات تیار کیں۔ اسے ووڈ مراسلے کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ اگلی کئی دہائیوں تک برصغیر کا تعلیمی نظام انہی خطوط کے تحت کام کرتا رہا جنہیں ووڈ نے وضع کیا تھا۔ اس مراسلے میں ایک طرف یونیورسٹیوں کے قیام اور دوسری طرف پورے ملک میں مناسب پرائمری تعلیم کے نظام کے قیام پر زور دیا گیا۔ یہ بھی کہا گیا کہ مشرقی فنون کے مقابلے میں یورپ کے آرٹس، سائنس اور فلسفے کو فروغ دیا جائے تاکہ کمپنی کے لیے قابل اعتماد اور ذمہ دار اشخاص تیار کیے جاسکیں۔ انگریزی تعلیم کی مخالفت نہیں کی گئی تھی، مگر ساتھ ہی ورنیکلر تعلیم کی ضرورت پر زور دیا گیا تھا۔ تعلیم میں مذہبی غیر جانب داری برتنے کی سفارش بھی کی گئی۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

[آر۔ میکناشی، The Desirability of a Definite Recognition of the Religious Element in Government Education in India Asiatic Quarterly مشمولہ سیریز ۳، جلد ۵، نمبر ۱۹، جولائی تا اکتوبر ۱۹۰۰ء، ص ۲۲۸]

۲۔ این جیا پلان، History of Education in India، (نیو دہلی، الملائک پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹر، ۲۰۰۵ء)، ص ۳۶۔

۳۔ وینا نریگل، Language politics, elites, and the public sphere، (پربائنٹ بلیک، نئی دہلی، ۲۰۰۱ء) ص ۲۰۱۔

۴۔ منذر احمد، ڈپٹی نذیر احمد کی کہانی، ان کی زبانی، مشمولہ ڈپٹی نذیر احمد: احوال و آثار (مرتبہ محمد اکرام چغتائی)، (پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور، ۲۰۱۳ء) ص ۴۱۔

۵۔ افتخار احمد صدیقی، مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار (مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء) ص ۳۲۸۔

۶۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

[سی ایم نعیم، Urdu Texts and Contexts، (پربائنٹ بلیک، دہلی، ۲۰۰۴ء) ص ۱۲۲-۱۲۳]

۷۔ نذیر احمد نے اپنی سوانحی تحریر میں دہلی کالج کے اثرات کے ضمن میں لکھا ہے کہ ”... معلومات کی وسعت، رائے کی آزادی، نالریشن (Toleration) تعدیل، گورنمنٹ کی سچی خیر خواہی، اجتہاد علی بصیرت، یہ چیزیں جو تعلیم کے عمدہ نتائج ہیں، اور جو حقیقت میں شرط زندگی ہیں ان کو میں نے کالج ہی سے سیکھا اور حاصل کیا۔“

[منذر احمد، ”ڈپٹی نذیر احمد کی کہانی، ان کی زبانی“، مشمولہ ڈپٹی نذیر احمد: احوال و آثار، متذکرہ بالا ص ۲۶]۔

معنی واحد اور معنی اضافی کی کش مکش

۸۰

المعارف، جنوری تا جون ۲۰۱۵ء

- ۹۔ عظیم الشان صدیقی، ”نذیر احمد کی ناول نگاری“، مشمولہ ڈپٹی نذیر احمد: احوال و آثار، متذکرہ بالا، ص ۳۷۲۔
- ۱۰۔ ایضاً، ص ۴۲۶۔
- ۱۱۔ ولیم میور کے اصل الفاظ یہ ہیں:

In fact, it is only in a country under Christian influence, like those which happily are seen and felt in India, that the idea of such a book would present itself to the Moslem mind. And the fact cannot but be regarded as an encouraging token of effect of our religious teaching in India.

[دیباچہ، Repentance of Nasuh (ایم کے سیمنس لو، مارشٹن اینڈ کمپنی لمیٹڈ، لندن، ۱۸۸۴ء) ص X - توبتہ النصوح کے اس ترجمے کو سی۔ ایم۔ نعیم نے مرتب کیا ہے، جسے پربائٹ بلیک دہلی نے ۲۰۰۲ء میں شائع کیا۔ اس میں سی۔ ایم۔ نعیم نے نذیر احمد، ان کی ادبی خدمات اور خاص طور پر توبتہ النصوح پر تفصیلی مضمون بھی شامل کیا ہے۔]

- ۱۲۔ ڈبلیو۔ ڈبلیو۔ ہنٹر، The Indian Musalmans (روپاکمپنی، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء)، ص ۱۳۶۔
- ۱۳۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبتہ النصوح، مرتبہ افتخار احمد صدیقی (مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴ء، طبع دوم)، ص ۲۲۱-۲۲۲۔
- ۱۴۔ ولیم میور کے اپنے الفاظ ملاحظہ کیجیے:

The tale is not the mere imitation of an English work, though it be the genuine product of English ideas.

[دیباچہ، Repentance of Nasuh، متذکرہ بالا، ص X]

- ۱۵۔ ایم سیمنس کے اصل الفاظ درج ذیل ہیں:

First, because I am sure that the kindness with which the condition and progress of our Indian fellow-subjects are regarded by Englishmen will be enhanced in the mind of those who care to pursue the version.

[ایضاً]

- ۱۶۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبتہ النصوح، متذکرہ بالا، ص ۸۸۔
- ۱۷۔ ایضاً، ص ۲۶۸۔
- ۱۸۔ رولان بارت، Image Music Text (مترجم سٹیفن ہیتھ) (فونٹانا پریس، لندن، ۱۹۷۷ء) ص ۹۰۔

- ۱۹۔ ژرارڈ پیرٹیکسٹ Paratext کے آگے دو حصے کرتا ہے۔ ایک کو Epitext اور دوسرے کو Peritext کا نام دیتا ہے۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

[ثرار ٹیشٹ، Paratext: Threshold of Interpretation (یونیورسٹی آف کیمبرج، ۱۹۹۷ء ص ۲۰ تا ۲۰۰)]

- ۲۰۔ افتخار احمد صدیقی، مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار، متذکرہ بالا، ص ۳۲۲۔
- ۲۱۔ ڈیوڈ لاج، The Modes of Modern Writing (ایڈورڈ آرئلڈ، لندن، ۱۹۷۷ء)، ص ۲۵۔
- ۲۲۔ برگٹ نیومان، اور انسگر نیک، 'An Introduction to the Study of Narrative Fiction' (کلیٹ لرنز اور وائزن، سنٹ گارٹ، جرمنی، ۲۰۰۸ء)، ص ۸۔
- ۲۳۔ جارج لوکاج، The Theory of the Novel (مرلن پریس، لندن، ۱۹۷۸ء)، ص ۷۰۔
- ۲۴۔ فردوس اعظم، The Colonial Rise of the Novel (روچ، لندن، ۱۹۹۳ء)، ص ۱۰۔
- ۲۵۔ آصف فرخی، عالمہ ایجاد، (شہر زاد، کراچی، ۲۰۰۴ء)، ص ۲۶۔
- ۲۶۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبتہ النصوح، متذکرہ بالا، ص ۹۲۔
- ۲۷۔ سون سوناگ، Illness as Metaphor، (فرار، سٹراس اینڈ جیر وکس، نیویارک، ۱۹۷۷ء)، ص ۶۔

۲۸۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبتہ النصوح، متذکرہ بالا، ص ۱۰۵ تا ۱۰۳۔

۲۹۔ سب سے پہلے فرائیڈ نے ۱۹۱۳ء میں اپنے مقالے ”پریوں کی کہانیوں سے ماخوذ مواد کا خوابوں میں ظہور“ میں واضح کیا کہ خوابوں میں وہ عناصر اور صورت حالات ظاہر ہوتے ہیں جو پریوں کی کہانیوں سے اخذ شدہ ہوتے ہیں۔ بعد ازاں فرائیڈ کے شاگرد سی جی ٹوینگ نے اساطیری عناصر کا خوابوں سے تعلق دریافت کیا اور اسی کی بنیاد پر اجتماعی لاشعور کا نظریہ پیش کیا۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

[سگمنڈ فرائیڈ، On Creativity and the Unconscious، (مرتبہ: بخامن نیلسن) (بار پر اینڈ روپبلشر، نیویارک، لندن، ۱۹۵۸ء) ص ۸۳ تا ۸۶]

- ۳۰۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبتہ النصوح، متذکرہ بالا، ص ۲۶۹۔
- ۳۱۔ ایضاً، ص ۳۳۰۔
- ۳۲۔ سی ایم نعیم، Urdu Texts and Contexts، متذکرہ بالا، ص ۱۳۶۔
- ۳۳۔ ڈیٹیل ڈیفو، The Family Instructor جلد اول (ایچ ووڈ فال، ڈبلیو۔ سٹراہن، جی۔ کایتھ، لندن، ۱۷۶۶ء، سولہویں ایڈیشن)، ص ۹۱-۹۲۔
- ۳۴۔ بہ حوالہ ایلس کریگ، The Suppressed Books (دی ورلڈ بکلی کیشنز، کینی، اوہیو، ۱۹۶۳ء)، ص ۴۴۔
- ۳۵۔ ایضاً، ص ۴۴۔
- ۳۶۔ گارساں دتائی، مقالات گارساں دتاسی، جلد دوم (انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۷۵ء)، ص ۶۵۔
- ۳۶۔ ایضاً، ص ۶۸-۶۹۔

معنی واحد اور معنی اضافی کی کش مکش

۸۲

المعارف، جنوری تا جون ۲۰۱۵ء

- ۳۷۔ ایف۔ آر۔ ہینکرسٹ، *Histriography and Postmodernism*، مشمولہ، *The Postmodern History Reader* (مرتبہ کا پچھ جگنس)، (روٹیج، نیویارک، ۱۹۹۷ء) ص ۲۸۳-۲۸۵
- ۳۹۔ فردوس اعظم، *The Colonial Rise of the Novel*، متذکرہ بالا، ص ۱۰۔
- ۴۰۔ ڈاکٹر کرشننا اوسر ہیملڈ، *Nazir Ahmad and the early Urdu Novel: Some Observations*، مشمولہ *Deputy Nazir Ahmad, A biographical and critical appreciation*، (مرتبہ ایم اکرام چغتائی) (پاکستان رائٹرز کو آپریٹو سوسائٹی، لاہور، ۲۰۱۳ء) ص ۱۰۱۔
- ۴۱۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبتہ النصوح، متذکرہ بالا، ص ۳۳۴-۳۳۵۔
- ۴۲۔ گارساں دتاسی، مقالات گارساں دتاسی، جلد دوم، متذکرہ بالا، ص ۷۵۔
- ۴۳۔ میٹھورن، *Metaphor*، لندن و نیویارک، ۱۹۷۲ء، ص ۵۸۔