معنیِ واحد اور معنیِ اضافی کی کشمکش

نذیر احمد کے توبۃ النصوح کا مطالعہ

ڈاکٹر ناصر عباس نیر
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

A STUDY OF NAZIR AHMAD'S TAUBATANNASUH

Nasir Abbas Nayyer, PhD
Assistant Professor
Department of Urdu,University of the Punjab, Lahore

Abstract

This article aims at detailed analysis of Nazir Ahmad's most influential novel, i.e., Taubatanasuh (1868) in colonial perspective. Nazir Ahmad's first three novels (Miratularoos, Binatun'ash and Taubatannasuh) were written in response to call for prize literature made by Allahabad Government in 1868. The purpose of this call was to motivate native writers to produce some useful course books in vernacular languages of North India. Why Taubatannasuh got first prize can best be understood, if the conditions and standards set by Sir William Muir for prize winning literature be kept in mind. The story, narration, characters and style of the said novel have been interpreted in the context of colonial situation of 19th century. Kalim, the central character of the novel, condemned by his father and novelist alike for his defiance, represents a free spirit and insists upon adult man's individuality. He is the strong voice of the modern man, that is being incessantly suppressed by authority, whether paternal or of state. The most interesting point is that Kalim's modern attitude seems to have been inspired from his own elite culture, not from western thought as popularly propagated.

Keywords: نذیر احمد، ناول، اردو، برصغیر، انگریزوں، عربی، دہلی، انگریزیات ہند، ولیم میور، مسلمان

He who thinks greatly must err greatly.
(*Martrin Heidegger*)

نذیر احمد (۱۹۱۲۔۱۸۳۶) 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۔ چناں چہ واتفاقی جز رومدیا کرداروں کے انجام کا پہلے سے علم داستان کے سامع رقاری کی دل چسپی پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ نذیر احمد کے ناولوں کے کردار بھی داستانی کرداروں کی طرح اسم با مسمّی 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 جاہ، احمد حسین قمر وغیرہ 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 ازکم اس ضمن میں یہ سب متفق تھے کہ برصغیر ایک نئی، امکانات سے لبریز صورت حال سے گزر رہا ہے؛ ان امکانات کو سمجھ اور بروے کار لا کر ہی یہ خطہ یورپ کی طرز کی نشاۃ ثانیہ حاصل کرسکتا 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 وگناہ کی کوکھ سے پیدا ہوتا ہے اور ہندوستان کی نشاۃ ثانیہ کا خواب بھی اخلاقی، علمی، ثقافتی زوال کے اعتقاد سے پیدا ہوا تھا۔ چناں چہ 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 کرسکتی، وہ کیوں کر آفاقی ہوسکتی ہے؟ مگر چوں کہ انیسویں صدی میں یورپی تہذیب کی آفاقیت کا دعویٰ طاقت کی سب سے بڑی مسند سے کیا جارہا، نئے اشاعتی، تعلیمی ذرائع سے پھیلایا جارہا تھا، اور اس کے مخاطب طاقت و منصب سے معزول، مگر ساتھ ہی اپنے قدیمی منصب یا اس کے متبادل مرتبے کے احیا کے آرزومند 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 وبار لایا تو وہ نئے تعلیمی نصابات تھے۔ نذیر احمد کے پہلے تینوں ناول (مراۃ العروس، بنات النعش اور توبۃ 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 حمیلہ خاتون (۱۸۶۵) اور جواہر الاصل (۱۸۶۵) جیسی کتابوں سے ہوا تھا۔ یہ تمام قصے کہانیاں یا تمثیلیں اخلاقی نوعیت کی تھیں اور نئے مدارس کے لیے تھیں۔ ہیئت کے اعتبار سے 'پرانی' یعنی مشرقی تھیں، مگر مواد کے اعتبار سے 'جدید' یعنی یورپی تھیں۔ ہیئت ومواد 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 ۱۸۵۴ 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۔(۱) مذکورہ مراسلے میں اس بات پر اصرار موجود تھا کہ "ورنیکلر زبانوں کی تعلیم کے ذریعے یورپی علم عوام الناس تک چھن کر جا سکے"۔(۲) ۱۸۳۵ کی تعلیمی پالیسی میں صرف انگریزی کی تعلیم پر اصرار تھا، مگر اب عوامی زبانوں یعنی ورنیکلر کے ذریعے انگریزی مضامین وتصورات کو عوام تک پہنچانے کی تدبیر اختیار کی گئی۔ اسے 'تعلیم کی فلٹر تھیوری' کا نام دیا گیا ہے۔

نذیر احمد کے ابتدائی تین ناول اس وقت وجود میں آئے جب نہ صرف دیسی 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 طرح 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 قابلِ قبول ہونے کے لیے وہ زبان اور محاورہ اختیار کرنا پڑا جو دیسی زبانوں میں 'حقیقت نگاری' کی مثال ہو۔ دوسری طرف انھیں اپنے ناولوں کا معنیاتی نظام ان خیالات و تصورات پر استوار کرنا پڑا جن کا ناک نقشہ اور جن کی ضرورت و افادیت نو آبادیاتی 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 پر اسرار 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 ورنیکلر سکولوں کے اردو نصابات کے ذریعے پر پرزے نکال رہی تھی۔ وینا ڑیگل نے درست لکھا ہے کہ ''نو آبادیات نے مغربی جدیدیت کے کلامیوں کو تعلیمی پروٹو ٹائپ میں سمونے کی کوشش کی''۔ (۳) نذیر احمد کے ناولوں کی تفہیم کا آغاز فلسفۂ 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 مراۃ العروس چھوٹی کے لیے منتخب الحکایات بشیر کے لیے چند پند۔ (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 کرنا 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)۔ لہٰذا اس

حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مـراۃ العروس اوربـنـات 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 راگست ۱۸۶۸ 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 ،سفرنامہ سائنس ،فن، یا فلسفہ ہوسکتا ہے۔کتابیں منظوم ہوں یا منثور، واحد شرط یہ ہے کہ تعلیمی ،تفریحی یا ذہنی نظم وضبط 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 اوّل 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 کی گئیں اور دوسرا مطلب یہ ہے کہ نذیر احمد کی کتابیں اس مقصد کو بطریق احسن پورا کرتی تھیں جس کا کچھ حصہ انعام کے اعلان میں مذکور تھا اور بڑا حصہ نوآبادیاتی صورت حال کے رگ وریشے میں سمایا ہوا تھا جو ویسے 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 وضبط کے لیے درکار خیالات اور علم کی تخلیق پر انگریز حکم رانوں 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 وتعلیم 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 وستائش 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۔(۷) نوآبادیاتی ہندوستان کے لیے درکار نئے خیالات وعلم 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 مکتفی 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 کالازمی جز بہر حال تھا) حقیقت یہ ہے کہ اس میں ایک طرف 'رواداری، تعدیل، اجتہاد علیٰ 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 قبول، 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 قانونِ انکم ٹیکس سے لے کر تعزیراتِ 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 تبدیلیِ 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 تقلیدِ 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 تختۂ مشق 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 النصوح ۱۸۷۴ میں پہلی مرتبہ شائع ہوا۔ پہلے دونوں ناولوں کی طرح یہ ناول بھی تربیت اولاد کے سلسلے کی کڑی تھا، بس فرق یہ تھا کہ مراۃ العروس اور بنات النعش لڑکیوں کے اصلاح اخلاق اور معلوماتِ دنیوی کی غرض سے لکھے گئے (اگرچہ بنات النعش کو ناول کہنا مشکل ہے)، جب کہ توبتہ النصوح اولاد کی دینی تربیت کے واضح مقصد کے تحت لکھا گیا۔ یہ ناول ان شرائط (جو فنی نہیں، اخلاقی اور تعلیمی تھیں) پر پورا اترتا تھا جنھیں 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 لفٹنٹ گورنر صوبہ شمالی و مشرقی اور ایم کیمپسن کی خدمت میں بنظر اصلاح و بغرضِ 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 النصوح 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 لفٹنٹ گورنر بہادر نے اپنے دستِ خاص سے اکثر جگہ کچھ کچھ عبارت خط پنسل سے لکھ دی تھی۔ چناں چہ مصنف نے چھپنے سے پہلے کتاب پر نظرِ ثانی کر کے جہاں تک ممکن ہوا ایما و ارشاد کے مطابق کتاب میں ترمیم کر دی۔ (۱۰)

ولیم میور اور ایم کیمپسن ، سیاسی طور پر تو مقتدر ضرور تھے، ولیم میور صاحب علم بھی تھے، مگر انگریزی ادب میں انھیں استناد کا درجہ بالکل حاصل نہیں تھا۔ لہٰذا ان حضرات کا ایما و ارشاد جو بھی رہا ہو، وہ ادبی و فنی نہیں ہوسکتا تھا۔ کیا تھا، اس کا راست علم تو ممکن نہیں کہ ہمارے پاس وہ مسودہ موجود نہیں جس پر پنسل 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 اوّل 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 توبۃ النصوح کے اوّلین قاری بھی ہیں۔ کیمپسن نے توبۃ النصوح کو نذیر احمد کی پہلی دونوں کتابوں کے مقابلے میں افضل قرار دیا، جب کہ میور نے اسے مراۃ العروس سے کم تر ٹھہرایا۔ دونوں حضرات نے ناول کے اخلاقی، مذہبی پہلو پر تفصیل سے، جب کہ فنی پہلوؤں پر برائے نام گفتگو کی۔ 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 ہوسکتا 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 ورنیکلر زبان کے حقیقی محاورے پر مبنی تھی اور یورپیوں کو دلی کی اصل زبان سیکھنے میں مدد کرتی تھی۔ (یوں بھی ورنیکلر زبانوں کی سرپرستی کا بڑا سبب اپنے لیے ایسے متون تیار کروانا تھا، جن کی مدد سے یہ زبانیں سیکھی جا سکیں، اور ہندوستانی ذہن کو سمجھا جا سکے) لہٰذا زبان و اسلوب کی درستی کے سلسلے میں تو انھوں نے نذیر احمد کو کوئی

ہدایت نہیں دی ہوگی۔ میور اور کیمپسن کی تحریروں سے ظاہر ہے کہ انھوں نے اس ناول کو ۱۸۷۲ میں انعام کے لیے پیش کی گئی تمام کتب میں سرِ فہرست 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 قابلِ اعتراض کتابیں' ہی ملتی تھیں۔ ان کی نظر میں ہندوستان میں 'تعلیم، تفریح اور ذہنی نظم وضبط' کے لیے آرٹ و سائنس کی کتابوں کا قحط تھا؛ البتہ ذہنی پراگندگی پیدا کرنے والی شاعری کی کتابوں کی کمی نہیں تھی (مثلاً کیمپسن 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 قابلِ اعتراض قرار دے کر معطل کرتا اور ایک نئی، اخلاقی، اصلاحی، مفید گویائی کا بیانیہ رائج کرتا تھا۔ اسی ضمن میں ولیم میور نے توبۃ النصوح کے جس پہلو کی خاص طور پر تعریف کی، اس کا حوالہ نذیر احمد کے نقادوں نے شاید ہی کبھی دیا ہو۔

> دراصل 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 امرِ واقعہ 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 توبۃ النصوح سے متعلق ایما و ارشاد کی نوعیت کیا تھی۔ بہ ظاہر تو میور کے اس جملے کا مطلب یہ ہے کہ انگریزی عہد میں مذہبی تعلیمات رواداری پر مبنی تھیں؛ مذہباً 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 توبۃ النصوح 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۔تا ہم 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 توبۃ النصوح 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 پیشِ 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،جنھیں ہمارے نئے آقاؤں نے سید،شیخ ، پٹھان،مغل(طبقہ،اشراف)، جولاہا،نائی، دھوبی، بہشتی (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 انھیں شدت سے ابھارا گیا اور حکومتی تعلیمی،معاشی، انتظامی پالیسیوں میں انھیں پیشِ نظر رکھا جانے لگا تو شناختوں کی سیاست کا 'عظیم کھیل' شروع ہوا،جس کے بڑے 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 (۱۸۷۱)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 نصفِ آخر میں جو کچھ لکھا،شایع کیا جارہا تھا،اس کے منشا و مقتضی کی کڑی نگرانی کی جارہی تھی۔ہنٹر نے یہ کتاب لارڈ میور کے اس سوال کے جواب میں تصنیف کی تھی کہ 'کیا مسلمان مذہباً ملکہء معظمہ 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 توبۃ 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 جامداورجن کے پاس کچھ جائداد ہے،جواپنی 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،نمازسمیت 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 توبۃ 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 اولیاءاللہ میں سے لگتے 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 کینن کا درجہ رکھتی تھی۔ بلاشبہ اس کتاب میں عورتوں کی بے وفائی کے بعض قصے ضرور ہیں، مگر یہ سب اس استعاراتی زبان میں تھا، جو حقیقی ومجازی، اخلاقی و دنیوی معانی میں امتیاز نہیں کرتی تھی، اور جسے یہاں کے لوگ سمجھتے تھے۔ نیز یہ نوجوان 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 وقیمت پر سوال نہیں اٹھایا تھا۔ یہ عیسائی / یورپی اخلاقیات ہی تھی، جسے یہ اور اس طرح کی دوسری کتابیں (جنھیں نصوح نذر آتش کرتا ہے) فحش لگی تھیں۔ بہر 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 میر اطرز 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۔ کتب 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 افرادِ 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، انھی

اساطیری شناختوں کی تمثیل کے سوا کچھ نہیں جن میں استعمار زدہ رعایا ہمیشہ جانوروں سے بدتر سمجھی جاتی ہے اوران کے وجود کے ارتقاع کا واحد نسخہ استعمار کار کی شخصیت اور اس کے پیدا کیے گئے علم کی نقل ہونا ہے۔ واضح رہے کہ اساطیری شناختیں تین مراحل سے گزرتی ہیں۔ پہلے مرحلے میں انھیں استعمار کار تشکیل دیتا، زبانی و تحریری طور پر انھیں پھیلاتا، اپنے عمل سے ان کی توثیق کرتا ہے، یعنی محکوموں کے ساتھ جانوروں جیسا سلوک کر کے، انھیں 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 کلامیے (ڈسکورس) کا تجزیہ اور ساخت شکنی ہوتا ہے، جسے ردِّ نوآبادیاتی 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 وحوش 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 تبدیلیِ 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 کرشان ہونے کا خطرہ تھا، تو علیم نے کہا کہ "اگر کرشتان 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 ہوسکتا تھا تو اس کا جواب بھی دے دیا۔ علیم نے مکتب کو خیر باد کہا، مدرسے میں داخل ہوا؛ روایتی نظامِ 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 مطالعہء 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 ہوگئی 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؛ چناں چہ 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۔ چناں چہ وہ ایک 'استعمار زدہ ہندوستانی شریف' پر اپنی معنویت، اثر اور قدر و قیمت کا دائمی نقش ثبت کرنے کے لیے اپنے عنوان اور مصنف کی محتاج نہیں تھی۔ ولیم میور نے توبۃ 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 ڈینیل 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 توبۃ النصوح اس 'فلٹر تھیوری' کے عین مطابق ہے، جس میں ورنیکلر ادب، انگریزی خیالات سے غذا حاصل کرتا تھا۔ واضح رہے کہ انگریزی/یورپی، عیسائی خیالات ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود تھے۔ انگریزی ادب کی تہ میں کہیں عیسائی مذہبی خیالات اور کہیں عیسائی تصورِ کائنات سمویا ہوا تھا۔ چناں چہ یہ اتفاق نہیں کہ توبۃ النصوح میں اس ناول کے خیالات کو 'فلٹر' کرنے کا اقدام کیا گیا، جو توبۃ النصوح سے ڈیڑھ صدی سے زائد عرصہ قبل (۱۷۱۵) لکھا گیا، اور جس میں اخلاقی اصلاح کا دوسرا مطلب دینی اصلاح تھا۔

توبۃ 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 زیرِ سطح گونج موجود ہے جو عیسائی تصورِ کائنات میں

موجود ہیں۔ چوتھی صدی کے سینٹ آگسٹائن نے آدم کے گناہِ اوّلین کا جو تصور عیسائی دینیات میں داخل کیا، وہ اب تک عیسائی تصورِ کائنات میں چلا آتا ہے۔ اس تصور کے مطابق آدم نے خدا کی نافرمانی کی اور اس کے نتیجے میں نوعِ انسانی کو مصائب بھری زندگی ملی۔ عیسوی تصورِ 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۔ لہٰذا پادری صاحب جب علیم کو بتاتے ہیں کہ اس کی کتابیں اسے گناہ، برائی، بداخلاقی اور بے حیائی سکھاتی ہیں تو در اصل اس وعظ میں گناہِ اوّلین ہی کی گونج سنائی دیتی ہے۔ چوں کہ گناہِ اوّلین 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 توبۃ النصوح میں اس مذہبی و جمالیاتی ثنویت کی بنیاد رکھ دی جاتی ہے، جس کا عروج کلیم کا المناک انجام ہے۔ اردو کے 'جدید فکشن' میں یہ ثنویت 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۔ کیمپسن نے اپنے ترجمے میں جو نوٹ شامل کیا، اس کی یہ سطر اسی بات کی طرف اشارہ کرتی ہے:

> اوّل یہ کہ، چوں کہ 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 کایا 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 وہمدردی شرطِ عیسائیت ہے''۔ دوسری طرف یہی بات نذیر احمد نے توبۃ 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 وحکومت میں ہیں۔ پھر خدم وعبید کے بعد الاقرب فالاقرب کے لحاظ سے ہمسائے، پھر اہلِ محلہ، پھر اہلِ شہر، پھر ہم وطن اور ہم ملک، پھر مطلق ابنائے جنس''۔(۱۶) یوں خاندان نہ صرف سماج کے درجہ واری 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 تمھارا باپ ہوں اور تم میرے بیٹے 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۔(۱۷)

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 بہ 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) لہٰذا توبۃ النصوح میں بھی کوئی واقعہ یا بیانِ واقعہ معنی سے خالی نہیں؛ کچھ معانی واضح ہیں، اور بہت سے معانی زیر سطح ہیں، جن تک رسائی معاصر صورتِ حال اور فنی علائم 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 رہے۔ 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 توبۃ النصوح کا ورائے متن منطقہ رہا ہے۔ ابھی ہم نے اس ناول کے بس ایک آدھ داخلی گوشے میں جھانک کر دیکھا ہے۔ اصل یہ ہے کہ ورائے 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 ژرار ژینت کا کہنا ہے کہ کسی متن کے معانی کے قیام میں محض اس متن کا حصہ نہیں ہوتا، بلکہ 'ورائے متن' یعنی Paratext کا منطقہ بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ورائے متن منطقہ، بنیادی متن سے باہر بھی ہوتا ہے اور جڑا ہوا بھی۔ یہ بنیادی متن کے آس پاس یعنی اس کے عنوان، پیش لفظ، سرورق، پسِ ورق، فلیپ وغیرہ میں وجود رکھتا ہے اور اس پر لکھی گئی تحریروں میں بھی وجود رکھتا ہے۔(۱۹) چناں چہ 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، کشمکش 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 حدِ فاصل ہے''۔(۴۰) صدیقی صاحب ہمیں باور کرانا چاہتے ہیں کہ قصے و داستان کی ہندوستانی /عجمی /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 وبیش 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 وبیش ملتی جلتی اسی تصویر کشی کے مطابق ہے جو ہمیں اسی کلچر کے دوسرے غیر ادبی متون میں ملتی ہے''۔(۴۱) 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، روزنامچوں، 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 جنھیں 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 گوناگوں رمزوں 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 ہوتے 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 ہوجاتی ہے کہ انھوں نے ناول جیسی جدید صنف کو متعارف بھی کرولیا 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 ہوجاتی ہے کہ کیا نذیر احمد کے ناولوں کی واقعیت سراسر 'مادی، حسی اور باہر' ایک عام حسیاتی تجربے کے طور پر موجود تھی یا نذیر احمد نے ناول کی بعض رسمیات کو استعمال کرتے ہوئے، دہلی کی مسلم سوسائٹی کی واقعی زندگی کا تاثر پیدا کیا تھا، جس کی توثیق معاصر تاریخی وصحافتی تحریروں اور عمرانی 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۔ لہٰذا 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 بروے کار لاتی ہے۔ چناں چہ 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 مخاطِب کے لیے قابلِ فہم زبان اور محاورے میں نہ ہو، اور مخاطِب کے مسائل، معاملات اور

دل چسپیوں سے متعلق نہ ہو،لہٰذا 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 جا سکتی ہو۔ فکشن دنیا سے مخاطِب 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 وعقیدے کی آنکھ سے دکھائی دیتا ہو،یا جس کے ممکن ہونے کے یقین کی بنیا درسم وعقیدے نے فراہم کررکھی ہو۔ انیسویں صدی کی واقعیت نے موجود کو فقط 'مادی، حسی اور باہر' تصور کیا، اسی لیے ہندوستانی قصہ وداستان کی روایت واقعیت سے خالی نظر آئی۔

واقعیت کا عام فہم تصور یہ باور کراتا ہے کہ حقیقت ،باہر ایک عام حسیاتی مشاہدے،تجربے کے طور پر موجود ہے اور زبان اس حقیقت کی ٹھیک ٹھیک تصویر پیش کردیتی ہے؛ زبان ایک ایسا آئینہ ہے جس میں عام حسیاتی حقیقت اپنے پورے خدوخال کے ساتھ منعکس ہوتی ہے۔ جب کہ ناول کی بیانیہ ہیئت کی اہم خصوصیت، جو اسے ممیز کرتی اور ''اہم بناتی ہے وہ محض واقعات نہیں، بلکہ ان واقعات کی وہ موضوعی تعبیریں ہیں جنھیں معنی کی جستجو کی معاصر روش کی روشنی میں انجام دیا جاتا ہے''۔(۲۲) واقعیت، محض واقعے پر، جب کہ بیانیہ ہیئت واقعات کی تعمیر، تشکیل، تعبیر پر زور دیتی ہے۔ اس ضمن میں اگر کوئی بات حقیقی معنی میں واقعیت ٹھہرائے جانے کی مستحق ہوسکتی 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 سلسلہ ءخیال 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 ومناصب کے نظام ،موجود واقعات کو الٹتا پلٹتا رہتا

ہے، پھر اسی انتشار میں سے ایک نئی صورت کو وجود میں لاتا ہے۔ اسے ہم عصر کے تلاشِ معنی کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ دنیا کا کوئی فکشن اور کسی زمانے کا فکشن اپنے عصر کی تلاشِ معنی کی روش سے بیگانہ نہیں ہوسکتا، اس لیے 'واقعیت' سے بھی خالی نہیں ہوتا۔ تلاشِ معنی کا سلسلہ زندگی، موت، زمانے، تاریخ، کلچر کو محیط ہوتا ہے۔ اسے وسیع معنوں میں آپ تصورِ کائنات بھی کہہ سکتے ہیں، جس کے ذریعے خود، دوسروں، دنیا، فطرت، خدا، زمانے کو سمجھا جاتا اوران 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 واقعیت اسی نظامِ معنی، تصورِ کائنات یا تجرید سے نمو پاتی ہے۔ جارج لوکاچ نے تو ناول کے جملہ عناصر کو تجریدی قرار دیا ہے۔ اس لیے کہ ناول کے کردار یوٹوپیائی تکمیلیت کا ناسٹلجیا رکھتے ہیں، ایسا ناسٹلجیا جو خود کو اور اپنی خواہشات کو محض سچی حقیقت محسوس کرتا ہے۔ (۴۲)

نذیر احمد کے تمام ناولوں کی واقعیت بھی، اس تجرید سے نمو کرتی ہے، جسے انھوں نے معاصر عہد کی تلاشِ معنی کی روشوں سے اخذ کیا۔ دوسرے لفظوں میں ان کے ناول دہلی کی مسلم اشرافیہ کی 'حقیقی صورتِ حال' کی عکاسی سے زیادہ اس صورتِ حال کو ناول کی ہیئت میں منظم کرتے ہیں تا کہ اسے بامعنی بنایا جا سکے۔ چناں چہ توبۃ النصوح کی واقعیت ایک سلسلہ وار تجرید پر مبنی ہے۔ پہلا سلسلہ عبارت ہے، اس تجریدی تصور سے کہ نوآبادیاتی ہندوستان عموماً اور مسلمان خصوصاً اخلاقی زوال کا شکار ہیں۔ اسی سے جڑا، اور اسی کا لازمی نتیجہ یہ تجریدی تصور ہے کہ مذہب وشاعری کا رشتہ کش مکش سے عبارت ہے، جس میں نئی زندگی کے معانی کا منبع 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 بُنی گئی کہانی، واقعات کا ربط، فضا بندی، مناظر، کردار، مکالموں کا بیان مذکورہ تجرید سے غذا حاصل کرتے ہیں۔

یہ دونوں تصورات انگریز حکم رانوں کی 'ایجاد' تھے۔ یہ ہندوستان کی حقیقی صورتِ حال کا

سچا عکس نہیں تھے، انھیں ایک نوآبادیاتی ملک کو ایک نیا ذہنی نظم وضبط 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 حیثیتِ مجموعی اخلاق کی اسفل ترین نشیب میں نہیں گرا،مگر نوآبادیاتی ہندوستان کو بہ حیثیتِ مجموعی اخلاقی، علمی، ثقافتی، تعلیمی انحطاط کا شکار قرار دیا گیا۔ یہ ہندوستان کی نئی تفہیم، نئی شناخت کے اسی وسیع تر عمل کا حصہ تھا، جو تجربی سے زیادہ تصوراتی تھا۔ یہ ایک تصور کے طور پر ہندوستان کی حقیقی صورتِ حال سے باہر، کنارے پر موجود تھا،مگر اسے ہندوستان کی حقیقی صورتِ حال پر عملاً اثر انداز ہونے کی 'پوزیشن' حاصل تھی۔ توبۃ النصوح اسی پوزیشن سے لکھا گیا ناول ہے۔ یہ ناول شمالی ہندوستان کے 'شریف مسلمانوں' کی زندگی کا بیانیہ اس طور پیش کرتا ہے کہ ہمیں اس کے کردار اپنی نئی شناخت کے لیے سرگرداں نظر آتے ہیں اور جو چیز انھیں سرگرداں رکھتی ہے ،وہ اخلاقی انحطاط کا احساس ہے۔یہ احساس، ان کی حقیقی، بسر کی جانے والی زندگی کے اندر سے رفتہ رفتہ نہیں، ایک اچانک بحران سے پیدا ہوتا ہے۔ایک 'کشف' ہوتا ہے، جو ان کی حقیقی زندگی کو نئے معانی دیتا ہے، ایک نئی شناخت چسپاں کرتا ہے۔تمام خاندان کے لیے یہ 'کشف' ایک باہر کا، کسی اور کا تجربہ ہے،مگر اسے ایک ایسا کردار پیش کر رہا ہے جسے ان سب پر اپنے تجربے کے معنی کو چسپاں کرنے کی 'پوزیشن' اور اختیار حاصل ہے۔ناول کے تمام واقعات اس تصور کی تجسیم ہیں۔

اردو فکشن میں یورپی روشن خیالی کی جستجوے حقیقت کا اثر اگر کسی کے یہاں سب سے پہلے نظر آتا ہے تو وہ نذیر احمد ہیں۔(یہ الگ بات ہے کہ یہ اثر جذب وگریز کی اس فضا میں لپٹا ہوا ہے،جس سے نوآبادیاتی عہد کا شاید ہی کوئی مقامی ادیب بچ سکا ہو) یورپی روشن خیالی نے حقیقت نگاری کے ایک لازمی اصول کے طور پر ناول میں جس عنصر کو مرکزی حیثیت دی، وہ بیان کنندہ ہے، خواہ وہ ناول کا کردار ہو، یا ناول سے باہر ہو۔اسے متجانس اور یک رنگ سمجھا گیا۔(۲۴) بعض لوگوں (جیسے ای ایم فاسٹر) نے ناول کے کرداروں کے لیے سپاٹ (Flat) اور بیضوی (Round) کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ان میں اوّل الذکر ایک ہی طرح سے ہمیشہ عمل کرتے ہیں؛ ان کی شخصیتیں بدلتی نہیں جب کہ

آخر الذکر وقت کے ساتھ خود کو بدلتے ہیں۔تاہم سپاٹ اور متجانس کردار میں کچھ فرق بھی ہے۔سپاٹ کردار ایک کٹھ پتلی کی طرح ہے، جامد، ارادے سے خالی، ایک بے روح وجود؛ جب کہ متجانس کردار ارادے کا حامل ہوتا ہے، مگر اس کا ارادہ فولادی نوعیت کا ہوتا ہے، کسی صورتِ حال میں تبدیل نہیں 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۔توبۃ النصوح کے مرکزی کردار متجانس اور یک رنگ عناصر کے حامل ہیں۔وجہ بالکل سادہ ہے: متجانس کردار، اس پیغام، اس خیال، اس تجرید 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 کشمکش کرداروں کی نوآبادیاتی صورتِ 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، فہمیدہ، 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 ہیضے کی حالت میں اس کا دیکھا گیا خواب ہے۔ وہ دہلی کے طبقہء 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 افرادِ خاندان کی تربیت کی ہے۔ نصوح کے بڑے بیٹے کلیم کا کردار مغل ہندوستان کے مسلم شرفا کا پروٹو ٹائپ ہے۔ شاعری، دربارداری، کھیل تماشے، بصری و سمعی فنون سے والہانہ دلچسپی؛ مگر ہیضے کی وبا نصوح کو اپنے طرزِ زیست کے گناہ گارانہ ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ گناہ کا احساس، گناہ سے توبہ اور قطع تعلق کا خود بخود باعث بن جاتا ہے۔ ہیضے کی وبا کی فکشنی 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، حالاتِ 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، نصوح کی داخلی صورتِ حال کی تمثیل ہے۔ نصوح 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 نصوح ہیضے کو ایک ناظر کے طور پر دیکھتا ہے اور جب اس کا تجربہ کرتا ہے۔ ناظر کے طور پر اس کے لیے ہیضہ شکرگزاری کا باعث ہے، اس لیے "کہ ان دنوں لوگوں کی طبیعتیں بہت کچھ درستی پر آ گئی 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 ہیچ 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۔ سوزن سونٹاگ کے نزدیک بیماری خود استعارہ نہیں، مگر اس سے کئی طرح کے استعارتی اور اساطیری تصورات وابستہ ہیں؛ اور وہ بیماری جسے اسرار خیال کیا جاتا ہو اور جس سے بھیانک خوف وابستہ ہو تو اسے لفظی طور پر نہ سہی، اخلاقی طور پر زبوں محسوس کیا جاتا

ہے۔(۴۷) سونٹاگ 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 واہمے جڑے ہیں۔تپ دق اور سرطان آہستہ رو ہیں، جب کہ طاعون سریع اور وبا ہے۔ایک دن میں سیکڑوں آدمی چیخ جاتے ہیں۔تپ دق اور سرطان کو ایک بیماری کے طور پر 'تجربہ' کیا جا سکتا 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 چیختے 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 'ناپسندیدہ، 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 کوئی ہائی کورٹ کی کچہری ہے، لیکن حاکم کچہری کچھ اس طرح کا رعب دار ہے کہ باوجودے کہ ہزاروں لاکھوں آدمیوں کا اجتماع ہے، مگر ہر شخص سکوت کے عالم میں ایسا دم بخود بیٹھا ہے کہ گویا کسی کے منھ 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 متمنی اور پھانسی کے خواستگار۔(۲۸)

روزِحشر کی یہ محاکات نوآبادیاتی ہندوستان کی کسی انگریزی عدالت کی یاد دلاتی ہے۔بیماری سے جھوجھتے نصوح 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 جنھیں 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 نصوح کے خواب میں ظاہر ہونے والی روزِحشر کی تمثیل لاشعوری علامتوں سے یک سر خالی ہے۔پوری کی پوری تمثیل وہی ہے جو نصوح کے شعور کا حصہ ہے۔کیا اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ نصوح کے شعور نے اس کے لاشعور،اس کے بچپن،اس کے ماضی کو کامل شکست دے دی ہے؟ خواب،شعور کو تلپٹ کرتا ہے،جب کہ یہاں شعور خواب کے سرچشمے کو تلپٹ کررہا ہے۔یہی نہیں پورا خواب،خواب کے حقیقی عمل سے بیگانہ ہے۔نصوح کا خواب اس قدر منظم و مرتب،استدلال و منطق سے اوّل تا آخر آراستہ ہے کہ لگتا ہے کہ وہ تمام راستے مسدود کردیے گئے ہیں، جو لاشعور میں چھپے چوروں،خوفِ خلق سے دبائے گئے جذبوں،رشتوں،تعلقات اور خواہشوں کو چپکے چپکے خوابوں میں ظاہر ہونے کا موقع دیتے ہیں۔اگر چہ نذیر احمد نصوح 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 لا سامنے کھڑا کیا"مگر نصوح 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 نصوح کو خواب کی تعبیر کی ضرورت نہیں پڑتی؛تعبیر کی ضرورت وہاں

ہوتی ہے جہاں کوئی الجھن ہو، مگر یہاں سب کچھ واضح ہے، لہٰذا وہ سیدھے سادے خواب کو امر من جانب اللہ، رویائے صادقہ اور الہامِ الٰہی 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 ہوجاتی ہے۔ اس کی سب سے اہم مثال تو ہمیں حضرت یوسفؑ کے اپنے خواب (گیارہ ستاروں، سورج اور چاند کو سجدہ کرتے دیکھا) اور عزیزِ مصر کے خواب کی تعبیر میں ملتی ہے۔ عزیزِ مصر نے سات موٹی گائیں، سات دبلی گایوں کو کھا رہی ہیں۔ دونوں خواب مستقبل کی پیش گوئی تھے۔ پہلے خواب میں اجرامِ 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 رویائے صادقہ تھے، مگر علامتوں میں لپٹے ہوئے۔ اسی طرح حاتم طائی 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 ہوجاتی 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 نصوح 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 شبہے 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 طرزِ زندگی ہے، جسے استعارے کا استعارہ کہنا چاہیے۔ نصوح کا خواب ایک ایسی تفریق کو وجود میں لاتا ہے، جو حتمی ہے اور جس میں مصالحت کا کوئی امکان نہیں۔ یہ تفریق، خود نصوح کی سابقہ اور نئی زندگی میں ہے، اس کے شعور اور لاشعور میں ہے اور

مذہب وشاعری 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 یک رنگ، یک جہت اور مکمل ہے۔ایک مکمل پیراڈائم کی تبدیلی ہے، جس میں وہی نظم وضبط 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 وصلوٰۃ کی پابند زندگی بسر کرتا ہے، اور اپنے خاندان کی تربیت اس 'شعور' کے مطابق کرتا ہے جو اسے 'رویاے 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؟ لہٰذا اس کے خواب سے لاشعور خارج نہیں ہوا۔ بہ 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 سادی اس نظامِ عدل کی تمثیل ہیں، جس کا مشاہدہ نصوح اپنے اردگرد 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 ونشاط 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 وصلوٰۃ کا پابند بنانے کی سعی کرنا اس یقین کے تابع ہے کہ مذہب ہی تمام معانی کا سرچشمہ ہے۔لہٰذا حقیقی بامعنی 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 یک سر بے

نیاز ہوکر، '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 قابلِ غور نہیں کہ نصوح 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 سقیم الحال کر دیا کہ اب ان کے پنپنے کی امید نہیں۔ جس طرح چھوٹے چھوٹے نواب اور رجواڑے سلطانِ وقت کے حضور میں اپنے ملکوں کی بدنظمی 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، والیِ ٹونک مسندِ حکومت سے اتار دیے گئے، میں بھی بادشاہ دوجہاں 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 رفع کیے جائیں (۳۰)

نصوح نہ صرف اپنے اختیار کا تصور ایک ریاستی سربراہ کے طور پر کرتا ہے، بلکہ اس اختیار کو بروے کار لانے کے لیے اسی طریقِ 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 کہاں موجود ہے اور اسے کس طور استعمال کیا جا سکتا ہے۔ واجد علی شاہ کا ذکر برائے 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 منتزع 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 نصوح کی سیاسی تمثیلوں سے کیا جا سکتا ہے۔

نصوح کے نفاذِ معنی میں فہمیدہ، علیم، سلیم اس کا ساتھ دیتے، نعیمہ راہ راست پر آجاتی ہے، صرف کلیم اس راہ میں روڑا ثابت ہوتا ہے۔ نصوح اور کلیم کی کش مکش کا محور یہ ہے کہ نصوح 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 بالاتر 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 جویا رہتا ہے، جب کہ استعارہ حسن و لطافت کا۔ چناں چہ 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 نصوح اور کلیم کے قول و عمل اور دونوں کی باہمی کش مکش میں ملتی ہیں۔ نصوح، 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۔ نصوح کا تربیتِ خاندان کا منصوبہ اپنے طریقِ کار میں 'سیاسی' ہے؛ وہ خود اسے 'انتظامِ جدید' کہتا ہے، اور کلیم اسے نئے نئے دستور اور قاعدے کہتا ہے۔ نصوح، 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 انتظامِ جدید کے خلاف ہے، جسے بزور نافذ کیا جارہا ہے۔

نصوح اپنے تربیتی منصوبے کے اثبات کے لیے تمام مثالیں معاصر سیاسی و سماجی صورتِ 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 صورتِ 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 پرہیز گار 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 تمھارے 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 صورتِ 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 لحہ 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۔ چناں چہ 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 واہیت 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 کوتوال نے اسے دھر لیا تھا، اس کی انا نے سخت چوٹ کھائی ہوئی تھی۔ یہ اس کے خیالات، طرز زندگی، ظرف کے امتحان کا لمحہ تھا۔ وہ بے آبروئی اور جگ ہنسائی کا شکار تھا۔ اس نے جھکنے سے انکار کیا، اور یوں اپنی آزادیِ 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، گنجفے، 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 کر مردود 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 اترا 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۔ نصوح کو بھی کلیم میں جو برائیاں نظر آتی ہیں، ان میں شاعری سرفہرست ہے۔ نصوح کی نظر میں کلیم پر شاعری کی پھٹکار 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، لاشعوری، وجدانی، باطنی ہے۔ جب کہ نصوح کا تربیتِ خاندان کا سارا

عمل شعوری، ارادی، عقلی ہے۔ یہاں تک کہ نصوح نے عقلی طور پر ہی مذہب کی اہمیت کا احساس کیا تھا۔جس خواب نے اسے تبدیل کیا تھا، وہ ایک مذہبی، عرفانی واردات تھا، نہ اس کے مثل، وہ سراسر ایک عقلی تجربہ تھا، اپنی سابقہ زندگی کے تجزیے، حساب کتاب کا نتیجہ تھا۔

بلاشبہ یہ نذیر احمد کی کردارنگاری 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 سرچشمہ ءِ معنی سے بھی مطلع کرتے ہیں، جہاں سے کلیم کی آزادی کے تمام تصورات پیدا ہوتے ہیں۔توبۃ النصوح ایک بنیادی نوعیت کی ثقافتی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔یہ کہ یہی سرچشمہءِ معنی اپنی ثقافتی معنویت، سماجی افادیت اور معاشی اہمیت کھو چکا ہے۔نصوح کا کلیم کی شاعری کو پھٹکار کہنا، اس کی تمام کتب کو نذرِ آتش کرنا اور تصاویر کو پھاڑ ڈالنا، جہاں اور کئی پہلو رکھتا ہے، وہاں یہ بھی ثابت کرتا ہے کہ کلیم کی شخصیت وکردار کے سرچشمہءِ 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 فخر یہ انداز میں کہنا: آج مجھ سا نہیں زمانے میں/شاعرِ نغز گو وخوش گفتار،مگر صدر اعظم کا جواباً یہ فرمانا: ''لیکن انتظام جدید کے مطابق ریاست میں کوئی خدمتِ شاعری باقی نہیں''،شاعری کی معاشی اہمیت، اوراس 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، ناتجربہ کار مسند نشین کو معزول کر کے انتظامی کمیٹی کا سربراہ مقرر کیا تھا) اور نصوح 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 واشتغال وانہماک رکھنے سے ذہول وغفلت، استخفاف، معصیت، استحسان لہوولعب، اختیار مالایعنی کے سوائے کچھ اور بھی حاصل ہے؟'' گویا انتظامِ جدید میں صرف خدمتِ شاعری ہی کا خاتمہ نہیں ہوا، شاعری کی ایک فن کے طور پر توقیر بھی باقی نہیں رہی۔دنیا جہان کا کون سا

عیب ہے جس کا ذمہ دار شاعری کو قرار نہیں دیا گیا۔ توبۃ النصوح میں شاعری کی آزادہ روی پر مبنی فنی توقیر کا خاتمہ اس قدر علامتی معنویت کا حامل ہے کہ بعد کی صورتِ 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 'کیس' نصوح نہیں بنا؟ انیسویں اور اوائل بیسویں صدی کے قارئین نے اپنی شناخت کے بحران سے نکلنے کے لیے نصوح ہی کو لنگر بنایا۔ میور اور کیمپسن سے لے کر افتخار احمد صدیقی (جو نصوح 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 نصوح اور کلیم کی کش مکش کا اگر کوئی عروجی نقطہ ہے تو وہ ہے، کلیم کی کتب کا جلایا جانا۔ نصوح 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 نصوح اس خیال سے کہ شاید کوئی تحریر چھوڑ گیا ہو، اس کے کمروں میں جاتا ہے۔ نصوح کو نوکروں ہی سے پتا چلتا ہے کہ صاحب زادے نے دو کمرے لے رکھے تھے۔ یہاں ناول نگار نے نصوح کے چوکنا ہونے کا ذکر کیا ہے، جو بے جا ہے۔ نصوح 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 صاحبِ 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 فنِ 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 خودمختاری حاصل رہتی تھی۔ یہی نقشہ اس ناول میں بھی پیش ہوا ہے۔ کلیم نے دکھن والے کمرے کا نام عشرت منزل اور اتر 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 صاحبِ ذوق شخص سے کی جاتی تھی: کمرے کے بیچ چوکیوں کا فرش، سفید چاندنی، قالین، گاؤ تکیہ، اگال دان، پیچوان، کرسیاں، چھت سے لٹکتا ہوا پنکھا، جھاڑ، جھاڑوں کے بیچوں بیچ رنگ رنگ کی ہانڈیاں، دیواروں پر تصویریں اور قطعات۔ نصوح اس سب کو دیکھ کر سکتے میں آ گیا 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۔ نصوح 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۔

> وہ تصویروں کا البم تھا، مگر تصویریں کسی عالم، حافظ اور درویش خدا پرست کی نہیں، ملاکھو پکھاوجی، تان سین، خان کویا، میر ناصر احمد بین نواز، صمد خان پہلوان، کھلونا بھانڈ، حیدر علی قوال، نھو ہیجڑا، قاری علی محمد پھکو، 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 طغرے اگرچہ ان کا سواد خط پاکیزہ تھا، مضمون و مطلب دین کے خلاف، مذہب کے برعکس۔ (۴۱)

نصوح کے لیے یہ تصور ہی محال ہو چکا تھا کہ اس کے گھر کی ریاست کے اندر ریاست قائم کی جا سکتی 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 جا سکتا 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۔ چناں چہ 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، لچے مضامین، اخلاق سے بعید، حیا سے دور''۔ اگر چہ 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 سوختنی اور دریدنی تھی''۔ کچھ دیر نصوح حیص بیص میں رہا، بالآخر یہی قرار پایا کہ ان کا جلا دینا ہی بہتر ہے۔ جو کتابیں جلائی گئیں، ان میں فسانۂ عجائب، قصہ گل بکاؤلی، آرائشِ محفل، مثنوی میر حسن، مضحکات نعمت عالی، منتخب غزلیات چرکین، ہزلیات جعفر زٹلی، قصائد ہجویہ مرزا رفیع سودا، دیوان جان صاحب، بہارِ دانش با تصویر، اندر سبھا، دریائے لطافت، میر انشاء اللہ انشا خاں، کلیات رند، دیوان نظیر اکبرآبادی، 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)

توبۃ النصوح کا یہ حصہ لکھتے ہوئے نذیر احمد کسی کرب سے گزرے کہ نہیں، اس بارے میں نذیر احمد کا کوئی بیان نہیں ملتا۔ (تاہم اس کا کچھ کچھ اندازہ انھیں اس وقت ہوا ہوگا جب امہات الامہ کو جلایا 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۔ چناں چہ 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 وخس 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 توبہ 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 'مشترکہ ہندوستانی تہذیب' کی کوئی قابلِ ذکر شہادت یا علامت نہیں ملتی۔ کوئی ہندو، سکھ کردار نہیں ملتا؛ نہ نصوح کے دیوان خانے میں آنا جانا 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 جاری تھیں۔ مثلاً ڈبلیو۔ ڈبلیو۔ ہنٹر اسی سال شماریات کے محکمے کے ناظم عمومی بنے تھے، جس سال ان کی کتاب دی انڈین مسلمانس شائع ہوئی۔ انھی کی نگرانی میں شماریاتی جائزے اور امپیریل گزیٹیئر 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، گزیٹیئر، مردم شماری کے ذریعے، سرکاری مرتبہ ملا۔ ہندوستانیوں کو مختلف شناختی زمروں میں بانٹ کر سمجھا جانے لگا، تاکہ ان کے لیے قابلِ عمل سرکاری پالیسیاں بنائی جا سکیں۔ یہ خالص سیاسی اور انتظامی حکمتِ 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 سن 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 جرثوموں کی طرح سرایت کر گئے تھے، جن کے 'اثر' کو محسوس کیا جا سکتا ہے، انھیں دیکھا، سمجھا اور آنکا نہیں جا سکتا۔ (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 وقومی احساس وابستہ ہو گئے تھے کہ ان سے ہٹ کر سوچنا اوّل تو ممکن ہی نہیں تھا، اور اگر کوئی سر پھرا ایسا سوچتا تھا تو وہ 'قوم دشمن، اخلاق دشمن' سمجھا جانے لگتا۔ چناں چہ توبۃ النصوح کے مطالعے سے مسلمانوں کو اپنے لیے ایک واضح سمت ملی تھی: اپنی مذہبی شناخت کو قائم رکھتے ہوئے انتظامِ 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 کلچر 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 کارِ سرکار پر نہ تو سوال اٹھائیں، نہ اس کے جواز پر لب کھولیں۔ 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 ڈینیئل ڈیفو کے 'مذہبی ڈرامے' 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 نذرِ 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 'ترحم 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 جلایا، 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 رہتیں بک بکا جاتیں۔ اس کے جواب میں نصوح جو کچھ فرماتے ہیں، وہ بھی اردو فکشن کا ایک نادر بیانیہ 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 ابھی 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 واخلاق 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، نہیں، نصوح خود اپنے آپ سے سوال جواب کر رہا ہے۔ (یوں بھی ایک واضح نظریے/آئیڈیالوجی 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 یکسر 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۔ نصوح 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 موذی اور خطرناک ہیں، بڑی مماثلت یہ ہے کہ سانپ زیرِ 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 جا سکتی؛ 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۔ نصوح 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 زیرِ زمین، خفیہ، ظلمت میں اور پر اسرار ہے، ان کے اثرات کے بارے میں قطعیت سے کوئی پیش گوئی نہیں کی جا سکتی۔ کتابیں اسی انسانی ذات میں اپنی زندگی جیتی ہیں، جو زیرِ 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 تشکیل دینے کی صلاحیت کو مہمیز کرنے تک ہوتی ہے، اس لیے یہ ان تمام قوتوں کے لیے سانپ سے زیادہ موذی اور خطرناک ہیں، جو انسانی ذات کو خاص قسم کے تصورات میں مقید رکھنا چاہتی ہیں۔ نصوح سانپ ہی کی طرح ان کتابوں سے خوف زدہ ہے؛ اس خوف میں جنس سے ڈر کی بھی کچھ رمق موجود ہے (سانپ اور جنس کا تعلق قدیم اساطیر سے چلا آتا ہے)، اور نصوح کو شاعری میں محض عشق کا ذکر ہی فحش لگتا ہے؛ اور کسی حد

تک اس عیسوی اساطیری سانپ کا تلازمہ بھی، جس نے باغ عدن سے آدم وحوا کو نکلوایا تھا۔کلیم کی 'کفر وفحاشی' پر مبنی کتابیں، اس کی 'نئی جنت' یا جنتِ موعود کے لیے اس کی تگ وتاز کے لیے سانپ کی طرح خطرناک ہوسکتی تھیں۔نصوح 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 پر اسرار انداز میں اثر انداز ہوتی ہیں۔نصوح کا رویہ اوڈی پس 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 افرادِ خانہ میں سے کسی سے اپنی کتابوں کے حق میں کچھ کہہ 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 نصوح کے لیے کافی گنجائش پیدا ہوگئی 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 نصوح کے عمل کا محاسبہ کر سکے۔عورتوں کی اصلاح کو مطمح نظر بنانے والے نذیر احمد کے لیے شاید ممکن نہیں تھا کہ وہ فہمیدہ کو صاحب الرائے بناتے۔دوسری طرف توبۃ 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۔ڈیفو نے یہ گنجائش نکالی کہ بڑی بیٹی اپنی کتابوں کے حق میں اپنی بہن سے کچھ کہہ سکے۔اس مکالمے میں ہمیں مذہب وادب کی باہمی کش مکش سے متعلق بعض اہم باتیں ملتی ہیں جو عیسائی دنیا کی خصوصیت تھیں، مگر جو آج بھی قابلِ غور ہیں۔

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

ہے جو انھیں 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 سکالر 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 پرہیز گار 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: ماں کی خواہش اور اصلاح۔ تمام باتوں میں والدین کی اطاعت کرو۔ (۴۴)

ڈیفو اور نذیر احمد دونوں کے ناولوں کے بیان کنندہ ادبی کتب کے جلائے جانے کو 'برحق' سمجھتے ہیں؛ دونوں کے نزدیک ادبی کتب بدی 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۔ چناں چہ دونوں ناولوں میں کتابوں کا نذرِ آتش کیا جانا ایک 'مقدس، نیک عمل' ہے۔ غور کریں تو دینی و ادبی کتب کی تفریق کی جڑیں عیسائیت کے گناہِ اوّلیں کے تصور میں اتری ہوئی ہیں۔ دی فیملی انسٹرکٹر میں بھی ہمیں 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 ثنوی رشتہ 'اضافیت و تکثیریت' سے ہے۔ لہٰذا '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 بطن سے پھوٹتا ہے، جب 'دنیا' خود کو باور کرانے کی کوشش میں 'تقدیر' سے نبرد آزما ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ۱۷۱۹ء 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 جنھیں 'مضر، کافرانہ، فحش اور مخرب اخلاق' گردانا جاتا تھا اور جنھیں پوپ کی اجازت کے بغیر پڑھا نہیں جا سکتا 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 'کورٹ آف سٹار چیمبر' 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 واشاعت کو سخت تعزیری قوانین کے تابع کر چکی تھیں۔ یہ سلسلہ بعد میں بھی جاری رہا۔ ۱۸۵۷ میں 'فحش اشاعت ایکٹ' جاری ہو چکا تھا۔ اس قانون کے تحت فحش کتابیں لکھنے والوں ہی کو نہیں شایع کرنے اور بیچنے والوں کو بھی گرفتار کیا جا سکتا تھا۔ ۱۸۶۸ میں لارڈ چیف جسٹس کاک 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"۔(۴۴) فحاشی کی اس تعریف پر ایلس کریگ کا تبصرہ ہمیں دی فیملی انسٹرکٹر اور توبۃ 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 سائنس، ادب اور معاشرے کے لیے نقصان دہ ثابت ہوئی۔(۴۵)

اردو فکشن میں یہ سب توبۃ 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 سوقیانہ، 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، تشکیل اور ترجمانی ادبا نے 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 سوقیانہ و رکیک ادب کو رکھا گیا، کبھی مشاعرے اور داستان سرائی کی محافل میں نہیں

سنائے گئے۔ اصل یہ ہے کہ کلیم کے ذخیرہ، کتب پر کفر و فحاشی کا الزام، فحاشی کے اس کلامیے (ڈسکورس) ہی کی توثیق ہے جو اس زمانے میں جاری تھا۔ جس سال توبۃ النصوح شائع ہوا، اسی برس پنڈت کرشن لال (جو انجمنِ پنجاب کے رکن تھے) نے فحاشی پر ایک لیکچر تیار کیا، جس کا خلاصہ پنجابی اخبار میں ۲۱ ر اگست ۱۸۷۴ میں شائع ہوا۔ گارساں دتاسی نے اسے اپنے ۱۸۷۴ کے مقالے میں اقتباس کیا ہے۔ پنڈت صاحب کے لیکچر کا یہ حصہ فحاشی کے تصور کی تفہیم میں مدد دیتا ہے۔

> آدمی ہی کی طرح یا تو کوئی فحش مضمون بالکل عریاں ہوسکتا 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 بدتہذیبی سے عریانی کے ساتھ بیان کیا جائے؛ (۲) وہ جس میں [صنائع وبدائع 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 فحشِ مستور، جس پر دوہرا 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۔ گلستاں تک جس کو اخلاق ونصیحت کی کتاب تسلیم کیا جاتا ہے، اس عیب سے خالی نہیں۔۔۔ریختی میں پوری بے حیائی کے ساتھ فحش بیانی ہوتی ہے۔۔۔۔ رہی دوسرے درجے کی فحش بیانی جس پر اکہرا پردہ پڑا ہو، سودا، انشا، 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 ہوسکتا ہے"۔(۳۷) کم وبیش یہی وہ کتابیں ہیں جو کلیم کے کتب خانے کی زینت تھیں۔ اس سے ایک بات بالکل واضح ہوجاتی 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 کھکھیڑ اٹھائی ہی نہیں کہ فحاشی

ایک استعماری کلامیہ ہے؛ اس کی تہ میں عیسوی ثنویت کے ساتھ ساتھ مشرق و یورپ کی وہ ثنویت بھی کارفرما ہے، جس کے مطابق مشرق ہر اعتبار سے یورپ کے برعکس ہے؛ مشرق توہم پرست، یورپ عقلیت پسند ہے؛ مشرق پس ماندہ و درماندہ، اور یورپ ترقی یافتہ ہے؛ مشرق کا تخیل فحاشی کا دلدادہ اور یورپی ذہن تہذیب و شائستگی کا علم بردار ہے۔ یہ ثنویت 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 توبہ 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 توبۃ 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 توبۃ النصوح کی یہ ایک بڑی کام یابی ہے کہ یہ اپنے تقسیم کے ساتھ بالعموم وفادار رہتا ہے۔ چناں چہ 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 دوسرے 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۔ لہٰذا 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 بصرف ایک دہشت ناک منظر نہیں، ایک انتہائی سفاکانہ پر تشدد کارروائی بھی ہے۔ کسی ایک کتاب کا جلایا جانا، ایک نظام خیال کی متشددانہ 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 واشگاف 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۔ چناں چہ 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 ہو گی کہ توبۃ النصوح میں کسی خدا پرست کی سرگزشت اور دین و اخلاق کی کتابوں کی حریف ادب کی کچھ خاص کتابیں نہیں، مشرق 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 الخیال 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 آ سکتا 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 توبۃ النصوح کی تصنیف 'فلٹر تھیوری' کے تحت ہوئی تھی، جس کا مقصود یورپی/استعماری 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 نوبۃ النصوح میں چھلنی ہوا؟ یہ سوال ابھی نہیں چھیڑا گیا کہ چھلنی 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 'ظرف' کی طرح ہوتے ہیں جو اُدھر سے کوئی شے اِدھر منتقل کر دیتے ہیں اور انتقال خیال کے عمل میں خود یکسر منفعل، غیر جانب دار رہتے ہیں؟ اس سوال کو پیش نظر رکھے بغیر توبۃ 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، لہٰذا 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 ظرف 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 کار کی زبان، حقیقت کی نقل کے ذریعے باز تخلیق نہیں کرتی، بلکہ اس کی قائم مقام یا متبادل ہوتی ہے''۔(۴۸) چناں چہ 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 اشیا، 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 حکمران سمجھتے تھے کہ دیسی زبانوں میں یورپی خیالات اپنی اصلیت وواقعیت کے ساتھ ظاہر ہورہے ہیں۔ توبۃ النصوح کی غیر معمولی تحسین میں ان کے اسی یقین ہی کا اظہار ہوا ہے۔

نذیر احمد نے توبۃ النصوح ولیم میور اور کیمپسن کے تصورِ 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 موخر اور کہیں بے دخل کرتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ توبۃ النصوح عجیب متناقضانہ 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 ہورہا ہے۔ نذیر احمد ایک 'غیر' کو اس زبان میں منتقل کررہے 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 'تجرید' شعوری، مستعار، اصلاحی یورپی وضع کی تھی، مگر اس تجرید 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 پھیلتے 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، 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 کیپری 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 نصوح مشرقی قصوں پر کفر و فحاشی 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 جنھیں فارسی اور اردو 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 سو رنگ میں باندھنے کا۔مثلاً:
''بے دین آدمی ایسا ہے جیسے بے نکیل کا اونٹ، بے ناتھ کا بیل، بے لگام کا گھوڑا، بے ملاح کی ناؤ، بے ریگولیٹر 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 آئنے کا سنگھار''۔اسے آپ محض خطابت نہ سمجھیے، جس کی ضرورت نصوح کو اپنے موقف کو پرزور انداز میں پیش کرنے کے لیے تھی۔یہ اسلوب، نصوح 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 جارہی ہے، جو زبانی فرضی قصوں کی پہچان تھی اور جس کے خلاف نصوح جدوجہد کر رہا ہے۔تسلیم کہ قصوں کی یہ جمالیات، نصوح کے اصلاحی منصوبے کو یکسر تہ و بالا 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 مضحک 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 نصوح کی اصلاح پسندی کا ساتھ ساتھ دیتے اوب گیا تھا، اوراب اسے کچھ تفریح، کچھ آزادی، کچھ آسودگی درکار ہے۔ظاہر دار بیگ سے کلیم کی ملاقات اور مسجد میں کلیم کی شب بسری کا بیان نہ صرف پرلطف ہے، بلکہ توبة 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 نصوح نام کا شخص ان کے قلم پر آسیب کی مانند سوار ہے۔دوسری طرف نوآبادیاتی عہد کے ناولوں میں مزاحیہ وطنز یہ حصے،تہذیب واصلاح پسندی کے نوآبادیاتی بیانیے کا خاکہ اڑاتے ہیں۔وہ صرف مسکرانے یا قہقہہ لگانے کا موقع پیدا نہیں کرتے؛ اصلاح وعقلیت کی استعماریت' کے مقابل 'تفریح وغیر 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 دورِ 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 تحریری 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 ہوسکتا تھا،مگر کردار کی تخلیق میں تو مقامی ثقافت ہی کا اینٹ روڑا استعمال ہوتا تھا،اور مقامی ثقافت میں یورپی خیال رکردار کا حقیقی

مساوی، متبادل خیال رکردار بوجوہ 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 'فالٹ لائن' تھی جہاں سے 'بہت کچھ' ناول نگار اور استعماری آقاؤں کی منشا کے خلاف درآتا تھا۔ توبۃ 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 کیمپسن صاحب کی آنکھوں میں دھول جھونکنے لگا ہے۔ اسے جس قدر مردود، ننگِ خلائق، 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 کہنگی کی موٹی چادر کو جگہ جگہ چاک کرتا اور اپنے مصنف کی مساعی کا ٹھٹھہ 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 کش مکش 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 ھو کرتا رہ جاتا ہے اور کلیم، ابلیس کی مانند ایک کانٹا بن کر نوآبادیاتی منصوبے کے قلب میں پیوست ہو جاتا ہے، اور اسے زک اور زخم پہنچاتا ہے۔

ڈاکٹر کرسٹینا 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''۔(۴۰)

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 ہوسکتا ہے، مگر کلیم کے یہاں یہ تضاد سرے سے موجود ہی نہیں۔ کلیم کی افرادیت 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 'قبل جدید' رہن سہن ہے۔ اس کی کل کائنات عشرت منزل اور خلوت خانہ تھی، اور وہاں 'جدید، مغربی دنیا' کی کوئی علامت موجود نہیں تھی۔ وہ دہلی کالج 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 منتزع 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 رُو در رُو گفتگو کرنے سے بھی یہ بات پیدا نہ ہوتی جو اب 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۔ (۴۱)

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 نا ول میں کچھ ایسی 'ان کہی' ہے کہ جو 'کہی' پر بھاری ہے۔نصوح کو کلیم کے کمروں میں تصاویر،تحاریر،کھیل کی اشیا اور کتب ملیں۔ان کو دیکھتے ہی نصوح کو اپنے سوال کا جواب مل گیا۔نصوح پریشان تھا کہ کلیم کی ذہنی وجذباتی 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 حاکیت کو معزول کرنے والی اصل قوت نہ اس کے دوست ہیں، نہ کوئی شیطانی جذبات بلکہ صرف اور صرف تصویری وتحریری متون ہیں۔یہ متون ایک شخص کی رائے، مرتبے،تصور سے کہیں زیادہ بڑے، طاقت ور اور پر اثر ہیں۔انھیں ہر چند آدمی وجود میں لاتا ہے،مگر آدمی کی تخلیق خود آدمی سے آگے نکل جاتی، اس سے آزاد ہوجاتی، ایک انوکھی قسم کی طاقت پکڑ لیتی اور پھر اسی پر حکم رانی کرنے لگتی ہے۔نصوح نے انسانی شخصیت کی تشکیل میں متن کے غیر معمولی کردار کا عرفان تو حاصل کرلیا،مگر جن متون کے ذریعے یہ عرفان حاصل کیا گیا، وہ نصوح کے اصلاحی نظریے کو للکارتے تھے، اس لیے ان کا انسداد 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 وفحاشی' پر مبنی متون کے مقابلے میں 'دین واخلاق' کے متون پیش کرتا ہے۔یہاں نصوح اپنے عمل سے اس اہم ترین سچائی کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ کفرودین کی ساری جنگ متن کے اندر،متن کے ذریعے لڑی جاتی ہے۔یہاں ہمیں غالب کا ایک فارسی شعر یاد آتا ہے:

جز سخن کفرے و ایمانے کجاست　　　خود سخن از کفرو ایماں 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 وفحاشی' 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 جد وجہد میں شریک ہوتا ہے، اس کی مثال کلیم ہے۔نصوح بالآخر اس گتھی کو سلجھا لیتا ہے کہ کلیم کے باپ سے گریز کا سبب کتابیں اور تصویریں، یعنی وہ تمام کتابیں اور تصویریں جنھیں ہند اسلامی تہذیب کا مظہر کہا جا سکتا ہے۔تصویریں اس لیے فحش ہیں کہ وہ کسی عالم، حافظ، درویش، خدا پرست کی نہیں بلکہ تان سین، خان کویا، میر ناصر احمد بین نواز کی ہیں، اور کتابیں بھی اسی بنا پر کفر وفحاشی سے عبارت ہیں۔یعنی فنونِ 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 فن 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 سر اسر 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 وجذباتی 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، رسمیاتِ 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 وسرت کے ساتھ گزارنے کا رویہ ضرور ہے، اور اس کی وجہ سے مرزا فطرت اور ظاہر دار بیگ سے دھوکہ ضرور کھاتا ہے۔لہٰذا 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 آجاتی ہے۔یعنی ناول میں جو بات بیّن ہے، اسی کے خلاف ناول میں کچھ گہری مخفی آوازیں ہیں۔ہم نوآبادیاتی عہد کے ابتدائی ناول میں اس سے زیادہ استعمار مخالف جد وجہد کی توقع نہیں کر سکتے۔بہ ظاہر اسے نذیر احمد کی کردار نگاری کا نقص سمجھا جائے گا کہ ان کے کرداروں میں قول وعمل، 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)''۔ (۴۲) 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 بھر پور 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۔ لہٰذا استعاراتی اسلوب کی وجہ سے نہ صرف تفریق و ثنویت 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 کینن 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، سیکولر، انفرادیت پسند رویے کا ماخذ وعی ہے جو بہارِ دانش کا امتیاز ہے۔ یہ کتاب ان قصے کہانیوں عی کی روایت میں ہے، جو حسی، سماجی، باہر موجود اور فوری طور پر قابلِ تصدیق' واقعیت سے خالی ہیں۔ ناول کے آنے کے ساتھ عی انھیں فرضی، غیر حقیقی سمجھا جانے لگا، اوربیسویں صدی کی عمرانی تنقید نے انھیں غیر سماجی، بورژوا عیش پسند تخیل کی پیداوار ٹھہرایا؛ مگر یہ آرا ان قصوں کی 'اصل' سے نہیں، اس بات سے متعلق ہیں کہ انھیں نئے افادیت پسند سماج میں کیوں کر صَرف کیا جا سکتا ہے۔ یہ قصے اپنی اصل میں خود مختار، خود منحصر تھے۔ ان کی ایک اپنی دنیا تھی، جو اپنے آپ میں مکمل، خود مکتفی 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 ومبالغہ پسند تھے۔ قصوں داستانوں کی یہ دنیا، اس کی زبان، اس کا پیغام، اس کے سننے پڑھنے والوں کے لیے قابلِ فہم تھے۔ ممکن ہے کبھی کبھی ان قصوں کے استعارہ وعلامت 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، جنھیں 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 سرِ 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 جتانا ہے۔ یہ بات داستان وقصہ 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، جنھیں اپنی زندگی کے راستے کے انتخاب کا حق ہے۔ نیز سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ کہانیاں سیدھی سادی، یک رخی 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 مرکوز قرأت میں یہ کہانی حواس خمسہ کے فریب کی کہانی ہے۔ حواس 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 عورت رُدنیا کے حسن میں گرفتار ہونے کو ایک ایسا تکلیف دہ تجربہ بنایا گیا ہے جس سے گزرے بغیر دنیا کی بے حقیقتی آدمی پر منکشف نہیں ہوسکتی۔ اس لحاظ سے بہار دانش یا دوسری تمام مشرقی کتابوں پر فحاشی 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۔ بہار دانش اپنی استعارتی سطح پر عورتوں کی رائے کی آزادی کی کہانیوں پر مشتمل ہے۔ عورتوں کی تعلیم کو اہمیت دینے والے انگریز حکم رانوں کو بہار دانش کی عورتوں کی آزادی کو اسی طرح فحاشی، گم راہی ٹھہرایا گیا، جس طرح نصوح کلیم کی رائے کی آزادی کو پھکڑ قرار دیتا ہے اور اس کا باعث بہار دانش جیسی کتابوں میں تلاش کرتا ہے۔ کیا اس سے یہ سمجھا جائے کہ ہمارے یورپی آقا ان کتابوں میں اپنی خودمختاری باور کرانے کی ترغیب سے خوفزدہ تھے؟ کیا وہ قصوں کی ان عورتوں سے خوف زدہ تھے، جو اپنی ہٹ کی پکی، اپنے ارادے میں فولادی استقامت کی حامل، مردانہ اجارہ داری کو ہر ہر قدم پر للکارنے والی، اور ایک ایسے مکارانہ، سیاسی معنویت کے حامل شعور' کی حامل تھیں جسے کوئی مرد شکست نہیں دے سکتا تھا؟ انھیں اکبری، اصغری، نعیمہ، 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، واتفاقی سچائی کے طور پر لیا گیا۔تاہم توبۃ النصوح کا خاص پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں کلیم کے کردار پر 'فحش وکافرانہ' کتابوں کے راست، واتفاقی 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 وکفر 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 وتہذیب 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؛ اوّلین 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، قصہ، 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 نگار 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 وتوبہ کے بعد وہ کلیم نہیں علیم وسلیم جیسے بودے کرداروں کی مضحک نقل بن کر رہ جاتا ہے۔ اپنی آزادی کو ترک کرنے سے زیادہ مضحک عمل اور کیا ہو سکتا ہے!!

☆☆☆☆☆

حواشی وحوالے

(۱) لارڈ ڈلہوزی کے زمانے میں ہندوستانی نظامِ تعلیم کی تنظیم نو کے لیے پارلیمانی کمیٹی قائم کی گئی۔ بورڈ آف کنٹرول کے صدر سر چارلس ووڈ نے بطور سربراہ کمیٹی سفارشات تیار کیں۔ اسے ووڈ مراسلے کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ اگلی کئی دہائیوں تک برصغیر کا تعلیمی نظام انھی خطوط کے تحت کام کرتا رہا جنھیں 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 قابلِ اعتماد اور ذمہ دار اشخاص تیار کیے جا سکیں۔ 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۔ مسکیوا شی، The Desirability of a Definite Recognition of the Religious Element in Government Education in India مشمولہ *Asiatic Quarterly Review*، سیریز ۳، جلد دس، نمبر ۱۹۔۲۰، جولائی تا اکتوبر ۱۹۰۰ء، ص ۳۲۸]

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

(۳) ویناز یگل، *Language politics, elites, and the public sphere*، (پرماننٹ بلیک، نئی دہلی، ۲۰۰۱)، ص ۲۰۱۔۲۰۲

(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، ۲۰۱۳)، ص ۴۱

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

(۶) تفصیل کے لیے دیکھیے: [سی ایم نعیم، *Urdu Texts and Contexts*، (پرماننٹ بلیک، دہلی، ۲۰۰۴)، 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، ٹالریشن (Toleration) تعدیل، گورنمنٹ کی سچی خیر خواہی، اجتہادی علمی بصیرت، یہ چیزیں جو تعلیم کے عمدہ نتائج ہیں، اور جو حقیقت میں شرطِ 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]

(۸) ایضاً

(۹) عظیم الشان صدیقی: ''نذیر احمد کی ناول نگاری''، مشمولہ ڈپٹی نذیر احمد: احوال و آثار، متذکرہ بالا، ص۳۷۴

(۱۰) ایضاً، ص۳۲۶

(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 encourging token of effect of our religious teaching in India.

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

(۱۲) ڈبلیو۔ ڈبلیو۔ ہنٹر، *The Indian Musalmans* (روپا کمپنی نئی دہلی، ۲۰۰۲) ص۱۳۶

(۱۳) ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح مرتبہ افتخار احمد صدیقی (مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴، طبع دوم) ص۲۱۱ ۔ ۲۱۲

(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 کیمپسن 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 Eglishmen will be enhanced in the mind of those who care to persue the version.

[ایضاً]

(۱۶) ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح، متذکرہ بالا، ص۸۸

(۱۷) ایضاً، ص۲٦۸

(۱۸) رولاں بارت، *Image Music Text* (مترجم سٹیفن ہیتھ)(فونٹانا پریس، لندن، ۱۹۷۷)ص ۹۰۔

(۱۹) ژرار ژینٹ Paratext کے آگے دو حصے کرتا ہے۔ایک کو Epitext اور دوسرے کو Peritext کا نام دیتا ہے۔مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:[ژرار ژینٹ، *Paratext: Threshold of Interpretation* (یونیورسٹی آف کیمبرج،۱۹۹۷)ص ۲۰۱تا۲۰۲۔]

(۲۰) افتخار احمد صدیقی، مولوی نذیر احمد دہلوی : احوال و آثار، متذکرہ بالا، ص ۳۲۲

(۲۱) ڈیوڈ لاج، *The Modes of Modern Writing* (ایڈورڈ آرنلڈ، لندن، ۱۹۷۷)، ص ۲۵

(۲۲) برگٹ نیومان، اور انسگرننگ، *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*، (کلیٹ لرنن اور وارزن، سٹٹ گارٹ، جرمنی، ۲۰۰۸)۔ص ۸

(۲۳) جارج لوکاچ، *The Theory of the Novel* (مرلن پریس، لندن، ۱۹۷۸)، ص ۷۰

(۲۴) فردوس اعظم، *The Colonial Rise of the Novel* (روٹلیج، لندن، ۱۹۹۳)، ص ۱۰

(۲۵) آصف فرخی، عالم ایجاد، (شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۴)، ص ۲۶

(۲۶) ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح، متذکرہ بالا، ص ۹۲

(۲۷) سوزن سونٹاگ، *Illness as Metaphor*، (فرار، سٹراس اینڈ جیروکس، نیویارک، ۱۹۷۷)، ص ۶

(۲۸) ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح، متذکرہ بالا، ۱۰۳تا۱۰۵

(۲۹) سب سے پہلے فرائیڈ نے ۱۹۱۳ 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 ژونگ 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 بنجامن نیلسن)(ہارپر اینڈ رو پبلشر، نیویارک و لندن، ۱۹۵۸)ص ۷۶تا۸۳]

(۳۰) ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح، متذکرہ بالا، ص ۲۶۹

(۳۱) ایضاً، ص ۳۳۰

(۳۲) سی ایم نعیم، *Urdu Texts and Contexts*، متذکرہ بالا، ص ۱۴۶

(۳۳) ڈینیل ڈیفو، *The Family Instructor* جلد اول (ایچ ووڈ فال، ڈبلیو۔ سٹراہن، جی۔ کائیتھ، لندن، ۱۷۶۶ء، سولھویں ایڈیشن)، ص ۹۱۔۹۲

(۳۴) بحوالہ ایلس کریگ، *The Suppressed Books* (دی ورلڈ پبلی کیشنز کمپنی، اوہیو، ۱۹۶۳ء)، ص ۴۴

(۳۵) ایضاً، ص ۴۴

(۳۶) گارساں دتاسی، مقالات گارساں دتاسی، جلد دوم (انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۷۵ء)، ص ۶۵

(۳۷) ایضاً، ص ۶۸۔۶۹

(۳۸) ایف۔ آر۔ اینکر سمٹ، Histriography and Postmodernism، مشمولہ *The Postmodern History Reader* (مرتبہ کائیتھ جنکنس)، (روٹلیج، نیو یارک، ۱۹۹۷ء)، ص ۲۸۴۔۲۸۵

(۳۹) فردوس اعظم، *The Colonial Rise of the Novel*، متذکرہ بالا، ص ۱۰

(۴۰) ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ، Nazir Ahmad and the early Urdu Novel: Some Observations، مشمولہ *Deputy Nazir Ahmad, A biographical and critical appreciation*، (مرتبہ ایم اکرام چغتائی) (پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور، ۲۰۱۳ء)، ص ۱۰۱

(۴۱) ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح، متذکرہ بالا، ص ۳۳۴۔۳۳۵

(۴۲) گارساں دتاسی، مقالات گارساں دتاسی، جلد دوم، متذکرہ بالا، ص ۷۵

(۴۳) ٹیرنس ہاکس، *Metaphor*، میتھوئن، لندن و نیو یارک، ۱۹۷۲ء، ص ۵۸

❁❁❁