ڈاکٹر شاہدہ رسول

ریسرچ سکالر پوسٹ ڈاکٹریٹ اردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد

پروفیسر ڈاکٹر نجیبہ عارف

نگران پوسٹ ڈاکٹریٹ اردو، چیئرپرسن اکادمی ادبیات، پاکستان

ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل کا تنقیدی جائزہ:
عمیرہ احمد کے ناولٹ ''میری ذات ذرۂ بے نشان'' کے تناظر میں

Abstract

The tradition of dramatization of literary texts began with the theatre. Later on dramatization of many stage plays were aired through radio platform as well. The process of dramatization of literary texts on television has been ongoing since the beginning of this broadcasting institution. Television dramatists have exactly interpreted the original texts by taking the main idea of the story just as a reference and have made dramatic changes in the events, moods of the characters and the overall atmosphere. The dramatization of literary texts becomes only possible through the vision of the playwright or the director. Among the popular writers whose literary works are being dramatized in the present era, the name of Umaira Ahmed is at the top of the list. Fifteen of her novels have been adapted into plays so far. An important aspect of the research and critical study of the dramatic structure of literary texts is based on the application of the theory of adaptation. Under the same framework, Umaira Ahmed's novel "Meri Zaat Zarra Bay Nishan" and the drama broadcasted with the same title on Geo Tv would be critically evaluated. In this paper, while critically evaluating the text and sources, it will be seen that what changes have taken place in the context of the novel's text, characters and other aspects during the dramatic creation. It is also important to understand that despite borrowing the story and main characters of the novelette, what and

why the playwright deviated from the theme of the novelette. It will also be seen that this deviation is only at a single point or innovation or change was necessary in several respects to explain the drama theme while maintaining the story of the novelette. It will also be examined that despite this fundamental change in the text, why the borrowing and intersecting framework can be applied to this?

Key words: Adaptation, Borrowing, Intersecting, Umaira Ahmad, Feminism

ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل اَدب کی خاص و عام تک ترسیل کا ایک بنیادی وسیلہ ہے۔ ڈرامائی تشکیل کا آغاز اگرچہ تھیٹر نے کر دیا تھا، تاہم ٹیلی ویژن ایک جدید ذریعہ ابلاغ ہے۔ اس میڈیم سے جن ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل ہوئی وہ ذوقِ طبع کی تسکین کے ساتھ ساتھ سیاسی، سماجی، معاشرتی اور مذہبی رویوں کے مبصر اور ترجمان ہیں۔ یہ ادبی متون اپنی اصل شکل میں ایک مخصوص طبقے کی ذہنی اور فکری بالیدگی کا سامان ہوتے ہیں۔ مگر جب یہ دوسرے میڈیم کے ذریعے کچھ تبدیلیوں کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں تو جہاں ان کی معنویت میں اضافہ ہوتا ہے وہاں یہ ادبی سرمایہ متحرک تصویروں کی صورت میں محفوظ بھی ہو جاتا ہے۔

کسی بھی متن کی تخلیق کہانی کار کے ایک مخصوص نقطۂ نظر کی وضاحت ہوتی ہے، مگر وہی متن جب ڈرامائی صورت میں پیش کیا جاتا ہے تو کہیں اس کے تاثر کو نمایاں کرنے کے لیے اور کبھی کمرشل ضروریات کے تحت اصل متن سے انحراف بھی ہو جاتا ہے۔

ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل کے تحقیقی و تنقیدی مطالعہ کا ایک اہم طریقہ نظریہ تواخذ کے اطلاق پر مبنی ہے۔ اسی فریم ورک کے تحت عمیرہ احمد کے ناولٹ ''میری ذات ذرۂ بے نشاں'' اور جیو ٹی وی سے اسی عنوان سے نشر کردہ ڈرامے کا تنقیدی جائزہ لیا جائے گا۔ 78 صفحات پر مشتمل عمیرہ احمد کے اس ناولٹ ''میری ذات ذرۂ بے نشاں'' کے ۱۹۹۹ء سے ۲۰۱۵ء تک تین ایڈیشن شائع ہوئے۔ ناولٹ ساس بہو کی رقابت کی کہانی ہے۔ ۲۰۰۹ء میں جیو ٹی وی سے اس کہانی کی ڈرامائی تشکیل کی گئی۔ ۲۰ اقساط پر مشتمل اس ڈرامے کے ہدایت کار بابر جاوید تھے اور اس کا سکرپٹ خود عمیرہ احمد نے لکھا جب کہ نمایاں کرداروں میں فیصل قریشی، سمیعہ ممتاز، عدنان صدیقی، عصمت زیدی، ثروت گیلانی، عمران عباس نقوی، ثمینہ پیرزادہ، خیام سرحدی، وسیم ترین اور راشد فاروقی شامل ہیں۔ اس کے فلم ساز عبداللہ کادوانی اور ہمایوں سعید تھے۔ عکس بندی الیاس کاشمیری نے کی۔ ڈرامے میں شامل گیت صابر ظفر نے لکھا اور اسے راحت فتح علی خان کی آواز میں پیش کیا گیا[۱]۔ اس مقالے میں متن اور تواخذ کا

تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے یہ دیکھا جائے گا کہ ڈرامائی تشکیل کے دوران ناول کے متن، موضوع، کرداروں اور دیگر جہات کے حوالے سے کیا کیا تبدیلیاں رونما ہوئیں؟ اس اَمر کی تفہیم بھی ضروری ہے کہ ناولٹ کی کہانی اور مرکزی کرداروں کو مستعار لینے کے باوجود ڈرامہ نگار نے ناولٹ کے موضوع سے کیا اور کیوں انحراف کیا؟ یہ بھی دیکھا جائے گا کہ یہ انحراف محض کسی ایک نکتے پر ہے؟ یا ناولٹ کی کہانی کو برقرار رکھتے ہوئے ڈرامائی موضوع کی وضاحت کے لیے کئی حوالوں سے جدت یا تبدیلی ضروری تھی۔ ان تمام سوالات کے منطقی جواب سے قبل Adaptation یا تواخذ کا مختصر تعارف ضروری ہے۔

ناول یا افسانے کی کہانی کو مختلف انداز میں قابل تفہیم بنانے کے لیے اس مخصوص میڈیم کی بجائے جس میں وہ تخلیق ہوئی کسی اور ذریعہ یا میڈیم سے پیش کیا جاتا ہے؛ اس عمل کو ادبی اصطلاح میں تواخذ یا (Adaptation) کا نام دیا گیا ہے۔ یہ نظریہ Adaptation بہت قدیم ہے۔

اَدب میں اِس نظریہ کا اطلاق ایک متن کی دوسرے ذریعہ ابلاغ سے پیشکش پر ہوتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل آئندہ صفحات میں پیش کی جائے گی۔ سرِ دست یہ وضاحت ضروری ہے کہ (Adaptation) کو وسیع تناظر میں مختلف شعبہ ہائے زندگی پر منطبق کیا جاتا ہے۔ مثلاً جانور، مختلف قسم کے پودے اور کلوننگ کو بھی اسی عمل کا شاخسانہ کہا جا سکتا ہے۔ تواخذ کا یہ عمل اَدب اور فن کے ارتقا کے ساتھ جن نئی صورتوں میں ڈھلا ان کے ذریعے فلم اور ڈرامے نے ادبی متون کے تواخذی عمل کے ذریعے کہیں اصل کہانی کو جزوی انحراف کے بعد سکرین پر منتقل کیا اور کہیں کہانی کے مرکزی خیال کو علامت بنا کر ایک نئی کہانی پیش کی گئی۔ اس عمل کی وضاحت ان الفاظ میں ملتی ہے

> ''An adaptation is a new story or a retelling of an old story in a new media form, that is based on an already existing work. Adaptations include intertextuality from the previous work, or the use of elements from the original work in the new work or work that retells the old story.''[2]

آکسفورڈ ڈکشنری میں تواخذ یا Adaptation کی تعریف ان الفاظ میں ملتی ہے: ''تواخذ معنی اور اطلاقات کی کثرت ہے، جن میں سے اکثر متبادل مقصد، فکشن یا ماحول کے مطابق تبدیلی کے عمل کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایک چیز کی تبدیلی دوسرے کے مطابق۔''[3]

ہمارا تحقیقی موضوع ناول یا افسانے کی تواخذ کے ذریعے سکرین پر منتقلی ہے۔ اس مخصوص حوالے سے Adaptation (تواخذ) کی تعریف ان الفاظ میں ملتی ہے

> "An altered or amended version of a text, musical composition, etc. (now esp.) one adapted for filming broadcasting, or production on the stage from a novel or similar literary source."[4]

ڈیوڈلی اینڈریو (3 جولائی ۱۹۵۲ء) تواخذ کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے

''فلمی تواخذ اصل متن کی ایسی نقل ہے جس میں الفاظ، موزونیت اور نغمے کے ذریعے کرداروں کو مصروفِ عمل دِکھایا جاتا ہے جیسا کہ وہ ہوتے ہیں یا اِس سے بہتر یا بدتر انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔''[5]

Adaptation (تواخذ) ادبی متون کی بازآفرینی کا نام ہے۔ تحریری بیانیے کو ٹیلی پلے میں ڈھالنے کے لیے اُسے از سرِ نو تخلیق کرنا پڑتا ہے، مگر کبھی بازآفرینی کا یہ عمل ثقافتی تغیرات کو نمایاں کرنے کے لیے بھی ناگزیر ہوتا ہے، ہر دو صورتوں میں تواخذ ایک نیا تخلیقی تجربہ ہے۔ تواخذ ادبی متون کی بقا کا ضامن ہوتا ہے۔ ڈراما تفریح کے ساتھ ساتھ ذہن و فکر کی بالیدگی کا سامان بھی فراہم کرتا ہے۔ اس لیے ڈراما نگار جس متن، ناول یا افسانے کی کہانی اخذ کرتا ہے وہ مختلف سیاسی، سماجی اور ثقافتی رویوں کا مبصر اور ترجمان ہوتا ہے۔ بسااوقات ناول یا افسانہ ابلاغ کے اعتبار سے اتنا جاندار نہیں ہوتا جتنا اس متن سے اخذ شدہ ڈراما ہو سکتا ہے۔ ''ایک متن نا صرف ایک شکل سے دوسری شکل میں زندہ رہ سکتا ہے بلکہ یہ ان طریقوں سے ترقی بھی کر سکتا ہے، جو پہلے اصل شکل میں ممکن نہیں تھا۔''[6]

عام خیال یہ ہے کہ اصل تحریر نقل پر فوقیت رکھتی ہے مگر ڈرامے کی پیشکش کا انداز متن کی تمام رمزی صورتوں کو زیادہ بلاغت سے پیش کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ تخلیق کار کسی متن کو جس زاویے سے پیش کرتا ہے وہی متن کی بازآفرینی کا مقصد بھی ہوتا ہے، مگر ڈرامائی پیشکش میں بعض خاموش مناظر، کرداروں کے لہجے کا زیر و بم، موسیقی اور دیگر عوامل ڈرامے کو اصل متن کے مقابلے میں زیادہ مؤثر انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ''دوسری اصنافِ ادب سے ڈرامے کو جو چیز ممتاز و ممیز کرتی ہے وہ پیش کش ہے۔ بغیر پیش کش کے ڈراما مکمل ہی نہیں ہوتا۔ یہ صرف لکھے یا پڑھے جانے کی حد تک محدود نہیں، بلکہ اس کی تحریری شکل تو بے معنی یا کم از کم مبہم رہتی ہے جب تک اسے پیش نہ کر دیا جائے کیونکہ تحریر رموز و اوقاف کی تمام تر صورتوں کو بروئے کار لانے کے باوجود ان مطالب کو ادا نہیں کر سکتی جو کسی کردار کے چہرے کے تاثرات، آواز کے زیر و بم، لہجے کی تبدیلی، روشنی، سائے، آوازی اثرات اور منظر و پس منظر کی ہم آہنگی سے ادا کیے جاتے ہیں۔''[7] یہ تمام عوامل جہاں متن کے تاثر کو زیادہ گہرا کرنے میں معاون ہوتے ہیں وہیں ڈراما ان عوامل کی مدد سے اپنی کمرشل ضروریات بھی پورا کرتا ہے،

مگر ڈراما بھی محض کمرشلائزیشن کا تابع نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل ان متون کی تفہیم کا ایک اہم وسیلہ رہی۔

کتاب سے دُوری کے اس دَور میں تواخذی عمل کے نتیجے میں کسی متن کی ڈرامائی تشکیل بہت حد تک عوام و خواص تک اُس کی رسائی کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ ادبی متون کی ڈرامائی تشکیل کی اہمیت کو اُجاگر کرتے ہوئے عتیق احمد لکھتے ہیں

''ٹیلی ویژن سکرین پر ناظر کی سماعت اور بصارت کو **Engage** کر کے کہانی بیان کرنے کا عمل تحریر کی نسبت زیادہ موثر طریقے سے سرانجام دیا جاتا ہے اس لیے سکرین پر جو ادب تخلیق ہوتا ہے وہ اس ادب سے کسی طور بھی کم درجے کا نہیں ہوتا جو صفحہ قرطاس پر کیا جاتا ہے۔''[8]

ان تصریحات سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ Adaptation کا مقصد ادب کی معنویت میں اضافہ ہے۔

ڈیوڈلی اینڈریو کے مطابق تواخذ کے تین طریقے ہیں۔

۱۔ تضمینی طریقہ (Borrowing Mode)

۲۔ تقاطعی طریقہ (Intersecting Mode)

۳۔ پیرویانہ طریقہ (Fidelity Mode)[9]

پہلا طریقہ تضمینی طریقہ (Borrowing Mode) ہے جس میں فلم ساز یا ڈرامہ نگار ناول کی ہیئت اور خیالات کو مستعار لیتا ہے۔ فلمی یا ڈرامائی تواخذ میں یہی طریقہ کار زیادہ مستعمل ہے اس میں مطابقت پیدا کرنے والا شخص فنکاروں سے بھرپور کام لیتے ہوئے کامیاب متن کے بنیادی اجزاء اپنی جدت طبع سے اس انداز میں پیش کرتا ہے کہ پہلے سے کامیاب یا مقبول متن کی ڈرامائی تشکیل سے اس کی ساکھ اور شہرت میں اضافہ ہو۔ سو اس مقصد کے حصول کے لیے متن میں ضروری کاٹ چھانٹ کے بعد اس کے بنیادی بیانیے یا پیغام کو برقرار رکھا جاتا ہے۔

دوسرا طریقہ تواخذ تقاطعی طریقہ (Intersecting Mode) ہے جس میں اصل متن کو کسی حد تک برقرار رکھتے ہوئے شعوری طور پر ایسی تبدیلیاں لائی جاتی ہیں کہ ناظرین کو زیادہ سے زیادہ محظوظ کیا جا سکے۔ بالعموم یہ طریقہ تواخذ زیادہ کامیاب نہیں کیونکہ اس سے متن کے بنیادی بیانیے کو نقصان پہنچتا ہے۔ غالباً اسی طرح کے تواخذی عمل کو پاکستان کی معیار ساز ڈرامانگار حسینہ معین نے ہدفِ تنقید بنایا، جب ۱۹۸۶ء میں ان کی نشر کردہ

ڈرامہ سیریل ''تنہائیاں'' کو ۲۰۱۴ء میں ''تنہائیاں نئے سلسلے'' کے نام سے پیش کیا گیا۔[10] لیو ٹالسٹائی (۱۸ اگست ۱۸۲۸ء سے ۲۰ نومبر ۱۹۱۰ء) اور وور جینا وولف (۲۵ جنوری ۱۸۸۲ء سے ۲۸ مارچ ۱۹۴۱) اس طریقہ تواخذ کو ادبی فن پر براہِ راست حملہ سمجھتے تھے۔(11) اِس طریقہ میں ہدایت کار یا ڈرامہ نگار اگرچہ اصل متن کے مرکزی خیال سے سروکار رکھتا ہے۔ تاہم اس کی کوشش ہوتی ہے کہ ناظرین پہلے سے مقبول کہانی سے وابستہ رہنے کے باوجود ڈرامے کے نئے پن سے زیادہ متاثر ہوں۔ اس عمل میں کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ ڈرامہ نگار نے جس متن کو بنیاد بنا کر ایک نئی کہانی تخلیق کی وہ اپنی اصل میں بھی شہرت اور مقبولیت رکھتا ہو۔ تیسرا طریقہ پیرویانہ طریقہ (Fidelity Mode) ہے جس میں اصل متن کو جوں کا توں فلمایا جاتا ہے اور اس بات کی کوشش کی جاتی ہے کہ ناول میں کردار، واقعات اور ثقافتی معلومات کو اس طرح سے فلمایا جائے کہ بنیادی ماخذ کا بیانیہ برقرار رہے۔

زیرِ نظر تحقیقی مطالعہ ڈیوڈلی اینڈریو کے وضع کردہ تقاطعی طریقہ کار پر بنیاد رکھتا ہے۔

فلمی تواخذ میں اگر کہانی کے بنیادی انجام یا پیغام سے انحراف کیا جائے تو ایسے مطالعات کو باآسانی ڈیوڈلی اینڈریو کے وضع کردہ تقاطعی طریقہ کار پر منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ فلم کا محدود دورانیہ ہے جب کہ کسی افسانے یا ناولٹ کی ڈرامائی تشکیل میں پیشکش کا دورانیہ ہی افسانے یا ناولٹ کے بعض بیانیہ حصوں کے کرداروں کے ذریعے تشریح کے ساتھ ساتھ نہایت محتاط انداز میں کہانی کے مرکزی خیال یا موضوع سے انحراف کر سکتا ہے۔ عمیرہ احمد کے ناولٹ "میری ذات ذرہ بے نشاں" کی ڈرامائی تشکیل کے مکمل مطالعہ پر محض تقاطعی طریقہ کار کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا یہ مطالعہ تضمینی اور تقاطعی طریقہ ہائے کار کے امتزاج سے کیا جا سکتا ہے مگر اس مقالہ میں چونکہ محض ڈرامے اور ناولٹ کے موضوع کی وضاحت مقصود ہے اس لیے 78 صفحات کے ناولٹ کی تیرہ گھنٹے یعنی بیس اقساط میں پیشکش کے باوجود اس پر تقاطعی فریم ورک کا اطلاق کیا گیا ہے۔

ڈیوڈلی اینڈریو کے نظریہ تواخذ کے مطابق تقاطعی طریقہ تواخذ میں متن کو کسی حد تک برقرار رکھتے ہوئے اس میں شعوری طور پر ایسی تبدیلیاں لائی جاتی ہیں جن کی مدد سے نقل اصل کے مقابلے میں زیادہ مقبول و مشہور ہو سکے اور اصل متن کی یکتائی کو اس انداز سے برقرار رکھا جاتا ہے کہ ہدایت کار یا ڈرامہ نگار کا نیا اندازِ پیشکش اور کام کی اہمیت نمایاں ہو، مگر متن ایک الگ حصے کے طور پر موجود رہے۔ ناولٹ اور ڈرامے کے موضوع کے تجزیے پر تقاطعی طریقہ کار کے مطابق اس فریم ورک کا اطلاق کیا گیا ہے:

۱۔ ناولٹ کا موضوع بالمقابل ڈرامے کا موضوع

۲۔ ناولٹ کے مرکزی کردار بالمقابل ڈرامے کے مرکزی کردار

۳۔ ناولٹ میں مذہبی نقطۂ نظر بالمقابل ڈرامے میں مذہبی نقطۂ نظر

یہ مطالعہ چار حصوں میں کیا جائے گا۔ پہلے حصے میں متن اور ڈرامے کے موضوع کے فرق کو واضح کرنے کے لیے کرداروں کے مزاج اور وضع قطع کا جائزہ لیا گیا ہے۔ دوسرے حصے میں مذہبی ریاکاری اور پدرسری نظام کی تفہیم کی کوشش کی گئی ہے۔ تیسرے حصے میں مغربی تانیثی رویے اور دیگر عوامل کے ذریعے متن کے اشتراکات اور انحرافات کا جائزہ لیا گیا ہے جبکہ چوتھے حصے میں نتائج مرتب کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

یہ ایک بیانیہ کہانی ہے جس کا تانا بانا عارفین عباس اور صبا کریم کے گرد بُنا گیا ہے صبا عارفین کی چچازاد ہے مصنفہ نے مخلوط خاندانی نظام دکھا کر بتایا ہے کہ علی عباس (عارفین کے باپ) کے چار بھائی ہیں جن میں سے تین پاکستان میں مقیم ہیں اور عبدالکریم (صبا کا باپ) دبئی میں ہے مگر اس کے بیوی بچے خاندان کے ساتھ رہائش پذیر ہیں۔ صبا عارفین کے منجھلے چچا کی بیٹی ہے۔ مصنفہ نے تین نسلوں کی کہانی اس طرح پیش کی ہے صبا وفات پا چکی ہے اور اس کی بیٹی سارہ اپنی ماں کی ہدایت پر عارفین عباس کے گھر سکونت چاہتی ہے۔ عارفین عباس صبا کی وفات کی خبر سُن کر سخت صدمے میں مبتلا ہو جاتا ہے اور سارہ کے ساتھ اس سیلن زدہ گھر میں جاتا ہے جہاں وہ اپنی ماں کے ساتھ رہائش پذیر تھی سارہ اور عارفین کے حال سے صرف نظر کر کے مصنفہ اسی مقام سے ہمیں ماضی میں لے جاتی ہیں جہاں سے قاری کو بتایا جاتا ہے کہ صبا اور عارفین کا نکاح ہو گیا تھا اور صبا فرسودہ روایت سے نبرد آزما ہونے کے لیے نہایت پُرعزم تھی۔

۷۸ صفحات پر مشتمل اس کہانی میں سارہ اور حیدر کے درمیان کشیدگی، سارہ کے شخصی تضادات کی پیشکش کے ساتھ ساتھ عارفین کی ایک بہن کے بیوہ ہو جانے اور دوسری کو طلاق کے بعد عارفین کی دہلیز پر دکھایا گیا۔ ناولٹ میں کہیں شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے اور کہیں راوی کی زبانی بتایا گیا کہ صبا متصوفانہ افکار و خیالات کی حامل ہے وہ تعلیم حاصل کرنا چاہتی ہے مگر خاندان کی فرسودہ روایات اسے اِس کی اجازت نہیں دیتیں۔ عارفین اس کے منفرد خیالات سے متاثر ہے مگر اس کی ماں اپنی بہو سے بغض و عناد کے سبب چاہتی ہے کہ کسی طرح ان دونوں کی علیحدگی ہو جائے۔ وہ صبا کے ایک اور تایازاد عادل کو عارفین کے کمرے میں بلب ہولڈر ٹھیک کرنے کے لیے بھیجتی ہے اور صبا سے کہتی ہے کہ وہ عارفین کی بہن کے لیے اُسی کمرے میں بستر لگائے۔ دونوں کی کمرے میں موجودگی سے فائدہ اٹھا کر باہر سے دروازہ بند کر دیتی ہے اور پھر پورے خاندان کو جمع کر کے یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے کہ یہ دونوں زنا کے مرتکب ہوئے ہیں۔ عارفین کے لیے جب ان باتوں پر یقین کرنا مشکل ہو

جاتا ہے تو وہ سچ اور جھوٹ کو پرکھنے کے لیے ماں اور بیوی دونوں سے مطالبہ کرتا ہے کہ وہ قرآن پر ہاتھ رکھ کر اپنی اپنی بات دوہرائیں۔ صبا کی تائی قرآن پر ہاتھ رکھ کر بھی جھوٹ بولتی ہے تو قرآن کی حرمت کا پاس رکھتے ہوئے صبا حلف لینے سے انکار کر دیتی ہے جس پر عارفین عباس اُسے طلاق دے دیتا ہے اور صبا کی شادی ایک چوکیدار سے کر دی جاتی ہے۔ کچھ عرصہ صبا اپنے شوہر کے ساتھ کسمپرسی کی زندگی بسر کرتی ہے مگر اس کا شوہر اس کے ہونے والے بچے کو ماننے سے انکار کر کے اسے طلاق دے دیتا ہے وہ کسی ڈاکٹر کے گھر ملازمت کرتی ہے اور عارفین کی ماں کینسر کے مرض میں مبتلا ہو کر اعتراف گناہ کر لیتی ہے۔ صبا کو تلاش کیا جاتا ہے وہ عارفین کے کہنے پر گھر واپس آتی ہے مگر سب کو معاف کر دینے کے باوجود اپنے ماں باپ اور سابقہ سسرال سے کوئی رشتہ نہیں رکھتی وہ کسی فیکٹری میں ملازمت اختیار کر لیتی ہے اور وفات کے بعد اس کی بیٹی عارفین کے گھر آ کر اس خاندان کے لیے کفارے کا سبب یوں بنتی ہے کہ عارفین اپنے بیٹے حیدر سے اس کی شادی کروانا چاہتا ہے چونکہ صبا نے اپنی بیٹی کو ماضی سے متعلق کچھ نہیں بتایا تھا اس لیے وہ ماں سے بد گمان ہے اور عارفین پر بوجھ نہ بننے کی غرض سے ملازمت تلاش کرنے کی کوشش کرتی ہے مگر عارفین اسے قائل کر لیتا ہے کہ وہ حیدر سے شادی کر کے خوش رہے گی۔ حیدر کی شادی کے موقع پر صبا کی بہن اقصیٰ اور اس کے بھائی عظیم کے درمیان ہونے والی گفتگو کے نتیجے میں سارہ پر حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے جس کے بعد وہ نکاح ہو جانے کے باوجود حیدر کا گھر چھوڑ دیتی ہے۔ عارفین اور حیدر اُسے تلاش کرتے ہیں اور اختتام سارہ اور حیدر کی خوشگوار زندگی پر ہوتا ہے۔

ڈرامے میں فلیش بیک کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ ڈرامے کے پلاٹ میں ان تمام واقعات کی پیروی کی گئی ہے مگر ناولٹ اور ڈرامے کے کرداروں کے مزاج میں نمایاں فرق دکھایا گیا ہے۔ ڈرامے کا حیدر ناولٹ کے برعکس خوش مزاج ہے اور آغاز ہی سے سارہ اور حیدر کے درمیان خاموش مناظر ذہنی ہم آہنگی کا پتہ دیتے ہیں۔ ناولٹ کے بہت سارے کردار ڈرامے میں حذف کر دیئے گئے ہیں۔ ڈرامہ فلیش بیک کی تکنیک کے ذریعے آگے بڑھتا ہے تو ابتدائی آٹھ اقساط میں سارہ اور حیدر کی ذہنی ہم آہنگی کے ساتھ ساتھ صبا اور عارفین کی خوشگوار زندگی کی جھلک فلیش بیک میں دکھائی گئی ہے۔ ڈرامے میں عادل اور شجاع کی کہانیوں کو ضمنی پلاٹ میں جگہ دی گئی ہے۔ قسط نمبر آٹھ میں جب سارہ رخصتی سے پہلے گھر چھوڑ دیتی ہے تو حیدر کے استفسار پر خاندان کے تمام افراد اُسے صبا کے ساتھ پیش آنے والی کہانی سناتے ہیں، فلیش بیک میں ایک تسلسل کے ساتھ وہ کہانی ایک الگ پلاٹ کی حیثیت سے اُبھرتی ہے۔ صبا، صاحبہ بی بی کے نام سے ڈرامے کی کینوس پر عارفین عباس کی فیکٹری میں ہی کام کرتی ہے۔ یہ تسلسل قسط نمبر ۱۸ تک جاری رہتا ہے۔ قسط نمبر ۱۹ سے کہانی پھر حال میں داخل ہوتی ہے۔ عارفین اور حیدر، سارہ کو

تلاش کرتے ہیں۔ بالآخر سارہ اور حیدر کی خوشگوار زندگی کا آغاز ہو جاتا ہے مگر دونوں کے مکالمات ڈرامے اور ناولٹ کے فرق کی وضاحت کرتے ہیں۔ ڈرامہ نگار نے شعور کی رو کی تکنیک کو بصری بیانیے میں بدلنے کے لیے ڈرامے کے واقعات کو از سرِ نو ترتیب دیا۔ ڈرامے میں اس مقصد کے حصول کے لیے فلیش بیک کی تکنیک سے کام لیا گیا۔ اس تکنیک کی مدد سے جہاں ڈرامے کا ایک واضح پلاٹ تشکیل پاتا ہے وہاں ڈرامے کو ناظرین کے ذوقِ طبع کے مطابق ڈھالنے کے لیے کہانی کی فضا میں سنجیدگی اور شگفتگی کا امتزاج دکھایا گیا۔

کسی بھی کہانی کی بنیاد اس کا موضوع ہوا کرتا ہے۔ عمیرہ احمد کے تحریر کردہ ناولٹ ''میری ذات ذرۂ بے نشاں'' کا بنیادی موضوع تصوف ہے جسے ڈرامے کے مرکزی نسوانی کردار صباء کریم کی متصوفانہ سوچ کے ذریعے پیش کیا گیا ہے جب کہ ڈرامہ تانیثی موضوع پر بنیاد رکھتا ہے۔ ناولٹ کے کینوس پر اُبھرنے والے مرکزی کردار صبا، عارفین، شکیلہ (عارفین کی ماں)، ماہ روش، اسماء، صبا کی بیٹی سارہ، عارفین کا بیٹا حیدر اور شجاع کا مطالعہ ڈرامے اور ناولٹ کے موضوع کے فرق کو سمجھنے کے لیے بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ ناولٹ میں مرکزی کردار صبا کے متصوفانہ خیالات کو اس طرح نمایاں کیا گیا ہے کہ کہانی کے کینوس پر اُبھرنے والے باقی تمام کردار بشمول عارفین عباس، صبا کی شخصیت کی تکمیل میں معاون اور مددگار ہیں۔ یہ کردار فطری بہاؤ کے تحت آگے نہیں بڑھتے بلکہ صبا کی متصوفانہ سوچ کے تابع ہیں۔ ڈرامہ نگار نے فلسفے اور مذہب کی کارفرمائی کے ذریعے متن سے کچھ اشارے اور علامات اخذ کیے ہیں اور ناولٹ کے موضوع سے انحراف کر کے تانیثی نقطۂ نظر کا ابلاغ کیا ہے۔ اس موضوع کی مزید وضاحت کے لیے مذہبی ریاکاری کو ایک اہم عنصر کے طور پر نمایاں کر کے اپنے مؤقف کی وضاحت کی ہے۔

ڈراما نگار نے صبا اور عارفین کی مرکزی کہانی کی یکتائی کو برقرار رکھتے ہوئے متصوفانہ افکار و خیالات کے بجائے تانیثیت کو کہانی کا مرکزی موضوع بنایا، تو اس کے پسِ پردہ ڈرامے کو کمرشل تقاضوں کے مطابق زیادہ شہرت اور جدت عطا کرنا تھا کیونکہ فی زمانہ تانیثیت ایک ایسا موضوع ہے جس پر بات کرنا اور سننا ایک پسندیدہ اور مقبول عمل ہے۔ آکسفورڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں تانیثی تنقید کے بارے میں یوں لکھا ہے:

> "A mode of literary and cultural discussion and reassessment inspired by modern feminist thought, from which has developed since the 1970s not a method of interpretation but an arena of debate about the relations between literature and the socio-cultural subordination borne by women as writers, readers, or fictional characters within a male-dominated ('Patriarchal') social order." [12]

عمیرہ احمد کے ناول اور ڈرامے اس کی متصوفانہ سوچ کے غماز ہیں۔ ''میری ذات ذرۂ بے نشاں'' کا خمیر بھی تصوف کی اسی مٹی سے گوندھا گیا۔ ناولٹ اپنے ڈرامائی عنصر کے سبب جب ٹیلی ویژن ڈرامے کے لیے منتخب کیا گیا تو کہانی کے بعض خشک خیالات کو ڈرامے کے سکرپٹ میں جگہ دینا موجودہ دَور کے ناظر کے مزاج اور دلچسپی سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ غالباً اسی وجہ سے ڈرامے کے موضوع میں تبدیلی کی گئی۔ مثال کے طور پر ناولٹ کی کہانی کا تانا بانا جس مرکزی نسوانی کردار کے گرد بُنا گیا وہ آغاز سے اختتام تک اپنے متصوفانہ خیالات کے سبب گہرے سنجیدہ رویے کا حامل ہے۔ اس کی یہی انفرادیت عارفین عباس کے لیے باعثِ کشش ہے۔ وہ صبا کے اس عزم سے متاثر ہے کہ خاندان کی فرسودہ روایات میں جہاں اس حد تک پردے کا خیال رکھا جاتا ہے کہ لڑکیوں کا گھر سے باہر نکلنا اور تعلیم حاصل کرنا معیوب ہے۔ صبا نہ صرف علم حاصل کرنا چاہتی ہے بلکہ وہ کائنات کی ہر چیز کے بارے میں ایک الگ نقطۂ نظر کی حامل ہے۔ عارفین عباس نہ صرف اس روایت شکنی میں اس کی حمایت کرتا ہے بلکہ اس کی منفرد سوچ سے متاثر ہو کر والدین کی مخالفت کے باوجود اسے شریکِ سفر بنالیتا ہے۔ متن کے موضوع میں تبدیلی کے باوجود ڈرامے میں صبا کو روایت شکن دکھایا گیا مگر ڈرامہ نگار کے لیے فرسودہ روایات کی بنیاد پر متشکل اس ماحول کی وضاحت لازم تھی جس میں صبا کریم نے پرورش پائی تھی۔ سو نئے ماحول کی تشکیل میں متن کے چند جملوں کو اخذ کر کے ڈراما نگار نے ایک ایسا تناظر تخلیق کیا جس میں مذہبی ریاکاری کو ایک بنیادی عنصر کے طور پر نمایاں کیا گیا تاکہ ڈرامے کے نئے موضوع کی بلیغ انداز میں ترسیل آسان ہو سکے۔

ڈرامے کے کینوس پر صبا زندگی سے بھرپور کردار ہے۔ وہ تمام تر شعور و آگہی کے باوجود ان رعنائیوں اور دلکشی سے محروم نہیں جو صنفِ نازک کے لیے لازم سمجھی جاتی ہے۔ ناولٹ اور ڈرامے دونوں کی کہانی کا آغاز قاری اور ناظر کے لیے یہ اطلاع ہے کہ صبا وفات پا چکی ہے اور اس کی بیٹی سارہ اپنی ماں کی ہدایت پر عارفین عباس کے گھر موجود ہے۔ ناول نگار نے اپنے قاری کو شعور کی رو کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے صبا کی پہلی جھلک ایک ایسی خاتون کی صورت میں دکھائی جو زندگی اور اس کی رعنائیوں سے تمام رشتے منقطع کر چکی ہے۔

''امی! میں آپ کے بال بنادوں؟'' اس نے گھٹنوں کے بل چارپائی کے پاس بیٹھ کر بڑی بے قراری سے پوچھا تھا۔ آنکھیں کھل گئی تھیں۔ کچھ دیر تک اس پر نظر مرکوز رکھنے کے بعد اس کے کمزور وجود میں حرکت ہوئی تھی۔ وہ اُٹھ کر بیٹھ گئی تھی۔ یہ اثباتی جواب تھا وہ چارپائی پر ان کے پیچھے بیٹھ گئی اور ڈبڈبائی آنکھوں سے ان کے بکھرے بالوں کو سمیٹنے لگی۔۔۔۔۔۔ دودھ گرم کر دوں؟'' اس نے پھر سے پوچھا تھا۔ جی چاہتا تھا آج تو وہ باتیں کریں۔ اپنے وجود پر چھائی ہوئی خاموشی کا وہ حصار توڑ دیں جس نے کبھی اسے ان کے قریب نہیں ہونے دیا۔

''نہیں۔اس کی ضرورت نہیں۔''

وہ اس پر نظر جمائے دھیرے سے بولی تھی۔ پھر بڑی آہستگی سے اُنہوں نے اس کے چہرے کو اپنے ہاتھوں کے حصار میں لیا تھا اور اس کا ماتھا چوم لیا تھا۔ وہ ہکا بکا رہ گئی اسے نہیں یاد تھا کہ کبھی اُنہوں نے اس کا ماتھا چوما ہو۔''[13]

یہ تشکیلی حقیقت (ہائپر رئیلٹی) ہے کہ صبا نے چوبیس برس اپنی بیٹی کو لمس کی گرمی سے محروم رکھا۔ غالباً ناول نگار نے اس سے یہ تاثر نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے کہ دُنیا کو تیاگنے کے بعد وہ ہر رشتے اور ہر اس جذبے سے بے نیاز ہو گئی تھی جو اس کے لیے دوبارہ دنیا کی طرف کشش کا محرک بن سکتا تھا۔ ظاہر ہے یہ ایک ثقیل خیال کے ساتھ ساتھ زمینی حقائق سے دور کی بات بھی ہے اور مصنفہ کا متصوفانہ نقطۂ نظر بھی۔ مگر ڈراما ان تمام عوامل کو مستعار لینے کے باوجود نسائی جذبات واحساسات کا ترجمان ہے۔ ڈرامے کی صبا اپنے لہجے کی کھنک رنگوں و اُمنگوں سے بھرپور ایک کردار کے طور پر سامنے آئی ہے۔ عارفین جب سارہ کے ساتھ اس کے گھر جاتا ہے تو گھر کی کسمپرسی دیکھ کر اس پر صبا کی آواز میں یہ جملہ اوور لیپ ہوتا ہے۔

''مجھے تو بڑے گھر پسند ہیں کھلے دالان والے گھر۔ میرا تو دم گھٹ جائے گا آپ کے اپارٹمنٹ میں چاہے کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو۔''[14]

اس جملے میں صبا کے لہجے کی کھنک اور کھلے دالان والے گھر میں رہنے کی خواہش جہاں اس کے ذہن کی وسعت اور کشادگی کا اظہار ہے وہاں اس کا یہ رویہ ڈرامے کے ناظر کے لیے یہ احساس بھی ہے کہ اس کینوس پر اُبھرنے والی صبا ناولٹ کی طرح محض خشک اور فلسفیانہ مزاج نہیں رکھتی بلکہ وہ حصول علم کی خواہش اور خوابوں کی دنیا میں رہنے کے باوجود زندگی سے بھرپور ہے۔ ناولٹ کی صبا عارفین سے نکاح کے بعد اسے اپنے خیالات کے سحر میں جکڑے ہوئے ہے۔

''صبا! پوری دنیا اسی کی بنائی ہوئی ہے، اسے دیکھنے کی خواہش ہو تو، ہر خوبصورت چیز دیکھو، وہ ہر خوبصورت چیز میں نظر آئے گا'' اس نے جیسے اسے سمجھانے کی کوشش کی تھی، وہ اب اس کا چہرہ دیکھنے لگی تھی۔

صرف خوبصورت چیزوں میں، بدصورت چیزوں میں کیوں نہیں؟ کیا وہ اس نے نہیں بنائیں؟ اسے پھول میں ڈھونڈنا چاہیے کیونکہ پھول خوبصورت ہے، وہ اس میں نظر آئے گا۔ پتھر میں نظر نہیں آئے گا کیونکہ وہ خوبصورت نہیں۔ مگر عارفین! لوگ کہتے ہیں خوبصورتی کسی چیز میں نہیں دیکھنے والے کی آنکھ میں ہوتی ہے۔ مجھے پھول خوبصورت نہیں لگتا پتھر حسین لگتا ہے تو میں کیا کروں۔''[15]

ہم نے گزشتہ صفحات میں صراحت کی ہے کہ ناولٹ کی صبا کے متصوفانہ خیالات عارفین عباس کو بھی ایک الگ کردار کے طور پر اُبھرنے نہیں دیتے بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ صبا کی شخصیت عارفین عباس کی تمام تر روشن خیالی پر حاوی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صبا کی خدا کو دیکھنے کی منفرد خواہش عارفین کو ایک ایسا صحیفہ معلوم ہوتی ہے جسے پڑھنے کے بعد وہ اس کے سوالوں کا جواب اس دنیا میں ڈھونڈنے سے قاصر ہے کہیں اس یقین سے مغلوب بھی کہ صبا کا اضطراب اور بے چینی بے مقصد نہیں۔ وہ خالقِ حقیقی سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہے۔ اس لیے وہ اسے لباس مجاز میں دیکھنے کی شدید تمنا رکھتی ہے۔ صبا کی ایسی خواہش کے بعد عارفین اسے کسی بچے کی طرح بہلانے کی کوشش کرتا ہے تو ان دونوں کی گفتگو ناولٹ کے موضوع کی مکمل وضاحت کر دیتی ہے:

''ہاں ٹھیک ہے۔ پتھر بھی خوبصورت نظر آسکتا ہے۔ اور پتھر بھی اس کی بنائی ہوئی چیز ہے تو بس تم دُنیا کو دیکھو اور جو چیز تمہیں خوبصورت نظر آئے تم اس میں خدا کو۔۔۔''

مگر عارفین! میں تو خدا کو چیزوں میں ڈھونڈنا نہیں چاہتی نہ چیزوں میں دیکھنا چاہتی ہوں، میں اس کو الگ سے دیکھنا چاہتی ہوں، ایک واحد جیسا کہ وہ حقیقتاً ہے۔ ہم اچھے کام کریں گے۔ نیکیاں کریں گے۔ اس کی عبادت کریں گے تو کیا ہوگا؟ اس کا اَجر ملے گا، جنت مل جائے گی، ہر خواہش پوری ہو جائے لیکن وہ پھر بھی نظر نہیں آئے گا۔ کیا یہ ظلم نہیں ہے۔'' عارفین نے کچھ بے بسی سے اسے دیکھا تھا۔''[16]

اجر و ثواب، جنت کے حصول کا لالچ اور دوزخ کے عذاب سے بچنے کی خواہش فلسفہ تصوف میں اللہ سے محبت کے بنیادی اسباب نہیں، بلکہ نوائے شوق سے حریم ذات تک پہنچنے کی خواہش خالص متصوفانہ خیال ہے۔ ڈرامہ کہانی کے اس موڑ سے چند اشارے اخذ کر کے ناولٹ کے موضوع سے انحراف کرتا ہے۔ ڈرامے کی صبا بھی اللہ سے محبت کرتی ہے مگر اس کا مزاج اور محبت کا انداز ناولٹ کے کینوس پر اُبھرنے والی صبا سے یکسر مختلف ہے۔ ڈرامے میں صبا اور عارفین کا مکالمہ دیکھئے:

''عارفین: ویسے یہ Calligraphy کب سے شروع کی ہے؟

صبا: کاغذ پہ جو پہلی چیز لکھی تھی، وہ اللہ کا نام ہی تھا الرحمٰن۔

عارفین: ہاتھ بہت صاف ہے تمہارا۔

صبا: نہیں میرا دل بہت صاف ہے۔ اللہ سے محبت ہے اس لیے ہر دفعہ اس کا نام لکھتی ہوں تو کینوس پہ رنگوں کی جگہ میری محبت بکھرتی ہے رنگ تو بہت دیر میں آتے ہیں۔''[17]

یہاں رنگ اور Calligraphy صبا کی اس نفاست اور لطافت کی عکاسی ہے جس کی بنیاد پر وہ ناولٹ کی صبا سے یکسر مختلف ہے۔ ڈراما نگار نے ناولٹ کی صبا اور عارفین کے مذکورہ بالا مکالمات سے دیدہ و دانستہ انحراف کر کے اپنے موضوع کی تشریح کے لیے صبا کے مزاج کی تشکیل اس ڈھب سے کی کہ وہ اللہ سے محبت کے باوجود دُنیا سے اپنا تعلق استوار رکھتی ہے۔ یہاں عارفین عباس کا کردار فطری بہاؤ کے ساتھ یوں آگے بڑھتا ہوا دکھایا گیا ہے کہ صبا کی بنائی ہوئی تصویر میں رنگوں اور اُمنگوں کی آمیزش دیکھ کر اس کے تذبذب کے باوجود اسے قائل کر لیتا ہے کہ وہ عارفین عباس نامی کسی انسان کا مجسمہ بنائے۔ نئے موضوع کی تشکیل میں کہانی کی بنت کا یہ نقطۂ آغاز ہے۔ بقول Edward Dmytryk:

''اصل سکرین پلے، غیر موزوں کردار نگاری سے جو ناول میں ایک تسلسل سے ہوا کرتی ہے برباد ہو سکتا ہے۔ تنگ اور محدود فارم لکھاری کے پلاٹ اور کردار کی بہتری اور ارتقا میں حائل ہو سکتا ہے اور بعض وجوہ کی بنا پر ڈراما نگار کی نظر میں پلاٹ اہم ہوتا ہے لیکن میرے خیال میں کردار اصل چیز ہیں۔ اگر وہ دلچسپ ہیں اور صحیح طریقے سے ارتقا حاصل کر چکے ہیں۔''[18]

ڈرامہ نگار نے اپنے موضوع کے ابلاغ کے لیے سب سے زیادہ تبدیلیاں صبا کے مزاج میں دِکھائی ہیں۔ ناولٹ میں راوی کی زبانی عارفین اور صبا کی تین سے چار ملاقاتوں کا تذکرہ ہے جس میں تصوف کی گہری چھاپ کے سبب محبت کے وہ رنگ واضح طور پر نمایاں نہیں ہوئے، جن سے ڈرامے کے حسن و خوبی میں اضافے کا کام لیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر عارفین عباس کو صبا کے افکار و خیالات کا اس درجہ اسیر دکھایا گیا ہے کہ جذبۂ محبت کے ان دونوں کے درمیان موجزن ہونے کے باوجود صبا کے خیالات کی قطعیت عارفین کو اس سے اظہارِ محبت کی اجازت نہیں دیتی۔

''دونوں کے درمیان مسلسل خط و کتابت ہوتی رہی تھی مگر یہ خطوط کوئی روایتی قسم کے خطوط نہیں تھے۔ ان میں اقرار و محبت اور اظہارِ محبت کے علاوہ سب کچھ ہوتا تھا۔۔۔ بعض دفعہ اس کا دل چاہتا، وہ صبا سے کہہ دے۔ ''چیزوں کے بارے میں ایسے مت سوچو ورنہ زندگی گزارنا بہت مشکل ہو جائے گی۔'' ہر دفعہ وہ صرف سوچ کر رہ جاتا۔ اسے کبھی لکھ نہیں پاتا، اس میں اتنی جرأت ہی نہیں تھی۔''[19]

ڈرامے میں نہ تو یہ قطعیت ہے اور نہ ہی مکالمات میں اس بیانیے سے کوئی سروکار رکھا گیا ہے۔ عارفین سے نکاح کے بعد صبا کے نسائی جذبات و احساسات کو ڈرامے میں بھرپور انداز میں پیش کیا گیا۔ عارفین کا سامنا

ہونے پر صبا کی شرم وحیا، چہرے پر محبت کی دھوپ، اور روز افزوں نکھار جس کی تصدیق اس کی بہن اقصیٰ کا یہ جملہ ہے کہ

''آپا اپنا صدقہ دے دینا دن بدن خوبصورت ہوتی جا رہی ہو۔ میرا جی نہیں چاہتا کہ آپ کے چہرے سے نظریں ہٹاؤں تو بیچارے عارفین بھائی کا کیا حال ہوتا ہو گا۔''[20]

اس پر مستزاد صبا کا عارفین عباس کے نام درج ذیل خط جو صبا کی آواز میں عارفین پر اوور لیپ ہوتا ہے، اس کے خالص نسائی جذبات واحساسات کی وضاحت ہے۔

''ایسا کیسے ہو گیا کہ آپ میرے ہو گئے اور اتنی آسانی سے یوں جیسے میں نے ہاتھ بڑھایا ہو اور آپ کو پالیا ہو۔ پہلی بار میں نے آپ کو اس وقت دیکھا تھا جب آپ امریکہ سے آئے تھے اور تایا کے ساتھ ٹیکسی سے اپنا سامان لے کر گھر میں آئے تھے میں تب چھت پر تھی اقصیٰ کے ساتھ۔ اس وقت بڑے مغرور لگے تھے آپ مجھے بڑے بے نیاز۔ یوں جیسے کسی کی پرواہ ہی نہ ہو آپ کو لیکن بڑے اچھے بھی۔ حالانکہ نہیں لگنا چاہیے تھا اس رات پہلی بار سوچا تھا آپ کے بارے میں۔ آپ سے محبت نہیں ہوئی تھی پر آپ کے بارے میں سوچنا اچھا لگا تھا مجھے۔ پھر آپ سے کئی بار آمنا سامنا ہوا اور ہر بار۔ اور ہر بار دل کو اختیار میں رکھنے میں بڑی مشکل ہوئی مجھے۔ میں نماز نہیں پڑھتی تھی آپ کی طرح باقاعدگی کے ساتھ پر آپ کے لیے دعا کرنے لگی تھی اور اللہ نے تو کتنے آرام سے آپ کو مجھے دے دیا۔ ایسے جیسے آپ کو میرے لیے ہی بنایا تھا۔ اب تو بس ساری عمر عبادت کروں گی اس کی۔ شکر ادا کرتی رہوں گی اس کا۔ آپ سے زیادہ عبادت گار اور زیادہ شکر گزار ہونا ہے اس کا۔''[21]

یہ وہ اجزاء ہیں جو ناولٹ کے موضوع سے بنیادی انحراف کے لیے تخلیق کیے مگر اس موضوع کے لیے محض صبا کے مزاج میں تبدیلی پر اکتفا نہیں کیا گیا، بلکہ ناولٹ سے بعض اشارے اور علامات اخذ کر کے شکیلہ (عارفین کی ماں) کے ذریعے مذہبی ریاکاری کو بھی نمایاں کیا گیا ہے۔ تانیثی نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے شجاع کو ایک اضافی کردار کے طور پر بھی پیش کیا گیا ہے اور ناولٹ کے عارفین کی طرح ڈرامے کے عارفین کی دوسری شادی کے باوجود ناولٹ کی اسما کو حذف کر کے اس کی جگہ ماہ روش کا کردار تخلیق کیا گیا تاکہ تانیثی نقطۂ نظر کی دونوں انتہاؤں کی وضاحت ہو سکے۔

عارفین کی ماں کا ناولٹ اور ڈرامے میں صبا کے بارے میں یہ مؤقف کہ وہ بدنامِ زمانہ اور آوارہ ہے، ناولٹ میں کسی وضاحت کے بغیر محض ایک جملہ ہے مگر ہدایت کار کے لیے اس جملے کے تمام اسباب و محرکات کی مرقع کشی ضروری ہے۔ ناولٹ کی صبا اپنے مخصوص مزاج اور تمام تر رکھ رکھاؤ کے باوجود اگر اپنی تائی پر یہ تاثر

رکھتی ہے کہ وہ بدنامِ زمانہ ہے تو کہانی کا یہ انداز ایک سنجیدہ قاری کے لیے محلِ نظر ہے، مگر ڈرامے کی کہانی اس جملے سے کھلتی ہے۔ یہ گنجائش پیدا کرنے کے لیے صبا کو اس مزاج کا حامل نہیں دکھایا جا سکتا تھا جو اس کردار کی اوّلین تخلیق میں پیش کیا گیا۔ ڈرامے میں وہ نفیس خیالات کی حامل دکھائی گئی ہے۔ اس کا دِل محبت سے معمور ہے۔ یہ محبت اللہ کی ذات سے شروع ہو کر رنگوں، موسموں اور پالتو جانوروں تک ہر شے میں صبا کو محسوس ہوتی ہے۔ یہ محبت ایک لطیف احساس ہے جو صبا کے دل میں موجزن تو ہے مگر خود صبا کی زبانی اس وقت تک اس کا کوئی اظہار نہیں ملتا جب تک وہ اللہ سے محبت کے نتیجے میں ملنے والی تمام نعمتوں اور آسائشوں سے تائی کے مکر و فریب کی وجہ سے محروم نہیں کر دی جاتی۔ یوں یہ کردار فطری بہاؤ کے ساتھ بتدریج ارتقا کے مراحل طے کرتا ہے تو ڈراما نگار اس تناظر کا صحیح رُخ ناظرین کے سامنے پیش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ جس سے عارفین کی ماں کی مذہبی ریاکاری نا صرف نمایاں طور پر ایک قابلِ مذمت روّیہ محسوس ہوتی ہے بلکہ ڈرامے کے تانیثی موضوع کی وضاحت کے لیے بھی اس روّیے سے خاصی مدد ملتی ہے۔

ڈرامے میں مذہبی ریاکاری کو معاشرے کے ایک دائمی سچ کے طور پر پیش کرنے کے لیے صبا کی تائی کو ہمہ وقت ہاتھ میں تسبیح پکڑے دکھایا گیا ہے اور اس حقیقت کی وضاحت کی گئی کہ اس خاندان کے تمام مردوں کے لیے وہ عورت اپنی پارسائی کی وجہ سے ایک مثالی نمونہ ہے۔ ناول نگار نے عارفین کی ماں کی پارسائی یا عبادت اور ریاضت کا کوئی ہلکا سا اشارہ بھی پوری کہانی میں نہیں کیا مگر محض اس کا ایک جملہ کہ ''اگر تمہیں پسند بھی آئی تو صبا جیسی بدنامِ زمانہ عورت''، ڈرامہ نگار کے لیے متن سے وابستہ رہ کر ایک نئی کہانی تشکیل دینے کا محرک بنا۔ ڈرامہ نگار نے متن کی یکتائی کو برقرار رکھتے ہوئے شکیلہ (عارفین کی ماں) کی مذہبی ریاکاری کو اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے استعمال کرنے کا جواز غالباً اس معاشرتی روّیے کو بنایا ہے جہاں نرم و لطیف جذبات کی فطری آبیاری پر فرسودہ روایات کی بوسیدگی غالب آجاتی ہے۔ عارفین کی ماں کا ہمہ وقت ذکرِ الٰہی میں مشغول رہنے کے باوجود صبا کے محض تعلیم حاصل کرنے اور گھر سے باہر جانے کو جرم تصور کر کے اس پر بدنامِ زمانہ ہونے کا فتویٰ لگانا ہمارے معاشرے کی تنگ نظری پر دلالت کرتا ہے۔

ناول نگار نے عارفین کی ماں کے تعصب کے ذریعے ساس بہو کی رقابت کا تاثر نمایاں کیا ہے، مگر ڈرامے سے یہ تاثر ملتا ہے کہ مذہب میں رائج غلط تصورات ہی صحیح تانیثی نقطۂ نظر کی آبیاری میں مانع ہیں۔ اسی بنیاد پر ڈرامے کا کلائمکس دِکھا کر اس تاثر کو نمایاں کیا گیا کہ پدرسری نظام آج بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ اس

مذہبی ریاکاری کو آئندہ صفحات میں موضوع سے مکمل طور پر ہم آہنگ کر کے دیکھا جائے گا۔ سرِ دست اس تانیثی نقطۂ نظر کی وضاحت مقصود ہے جو ڈرامے کے کردار شجاع اور عارفین کے مکالمے سے اُجاگر کیا گیا ہے:

''عارفین: عورت کا پارسا ہونا بہت ضروری ہے اس صفت کے بغیر میں عورت کو عزت کے قابل نہیں سمجھتا۔

شجاع: عورت کی پارسائی کو جج کرنے والا ابھی تو پارسا نکلے۔ میرے اور تمہارے جیسا نہیں جو آنکھوں پہ مائیکرو سکوپ لگا کر عورت کی پارسائی کو جج کرتے ہیں۔ اس کو جانچتے ہیں۔ اگر اسی مائیکرو سکوپ سے ہم اپنے کردار کا جائزہ لیں تو آئینے کے سامنے کھڑے نہیں رہ سکتے۔

عارفین: بہت چیزی ہو۔ شاید معاشرے کا اثر ہے۔

شجاع: کچھ بھی ہو۔ مرد اتنا کم ظرف نہیں ہونا چاہیے کہ عورت کی غلطی کو معاف نہ کر سکے۔

عارفین: غلطی؟ اور اگر گناہ ہو تو؟

شجاع: تو بھی خدا صرف غلطیاں تو معاف نہیں کرتا گناہ بھی معاف کرتا ہے۔

عارفین: جب تم شادی کرو گے تو اپنی بیوی کا گناہ معاف کر سکتے ہو؟

شجاع: کر سکتا ہوں۔ اگر وہ نادم ہو تو۔۔۔۔

عارفین: میں نہیں کر سکتا۔ چاہے وہ نادم بھی ہو تب بھی۔

شجاع: اور اگر بیوی صبا ہو تو؟ جس کے نام کا کلمہ پڑھتے رہتے ہو پھر؟

عارفین: یہی تو خوش قسمتی ہے میری۔ مجھے ایسی لڑکی ملی ہے جو پاک ہے باحیا ہے جس کا کردار بے داغ ہے۔

شجاع: بعض اوقات آزمائش وہیں آتی ہے جہاں بے پناہ اعتماد ہوتا ہے۔

عارفین: ہوں!!! لیکن ہمارے رشتے میں نہیں آئے گی۔

شجاع: کیوں؟

عارفین: کیونکہ میں بے انتہا محبت کرتا ہوں اس سے۔

شجاع: شک محبت کو کھا جاتا ہے تاریخ بھری پڑی ہے ایسے مردوں سے جنہوں نے محبت کے باوجود عورت کو آگ پر بھی چلایا اور سولی پر بھی چڑھایا۔''[22]

یہ مکالمہ پدرسری نظام کی وضاحت بھی ہے اور عورت کو مرد کی طرح محض انسان سمجھنے پر اصرار بھی۔ عورت کے لیے بے لوث محبت کے دعوے دار مرد کے ایما پر اس کی پارسائی کی آزمائش کے لیے اسے آگ پر چلانے اور سولی چڑھانے کی روایت کا جدید دَور میں تذکرہ اور اس کی مذمت ڈرامے کا وہ حصہ ہے، جس میں ایک مخصوص

نقطۂ نظر کی مخصوص انداز میں ترویج کا گمان ہوتا ہے یعنی ڈرامے کے ایک کردار شجاع کے ذریعے عورت کی پارسائی کو پرکھنے کی مذمت اور مرد کی طرح اس کی غلطیوں سے درگزر کی تلقین اور عارفین عباس کا اپنے مؤقف پر ڈٹے رہنا، معاشرتی تصویر کا یہ رُخ سامنے لاتا ہے کہ ہم ایک بیمار معاشرے کے باسی ہیں۔ جہاں آج بھی عورت کے حوالے سے قبل مسیحی روایات کی پاسداری ضروری سمجھی جاتی ہے۔ اس کے برعکس ناولٹ کی کہانی کا خالص فلسفیانہ رنگ صبا اور عارفین کے اس مکالمے سے ظاہر ہوتا ہے:

''ایک بات کہوں عارفین؟'' صبا یکدم سنجیدہ ہو گئی تھی۔

''ہاں ضرور۔ اس میں پوچھنے والی کیا بات ہے؟''

یہ جو انسان ہوتا ہے بعض دفعہ یہ بنا مانگے تو کچھ بھی دے دیتا ہے لیکن مانگنے پر کچھ بھی نہیں دیتا۔''

''تمہارا اشارہ میری طرف ہے؟'' وہ کچھ دیر اس کا چہرہ دیکھتا رہا تھا۔

''مجھے ایسا لگتا ہے جیسے تمہیں مجھ پر اعتبار نہیں ہے۔''

''عارفین! کیا انسان اعتبار کے قابل ہے؟''

''صبا! میں اپنی بات کر رہا ہوں۔''

وہ اس کی بات پر جھنجھلا گیا تھا۔

''عارفین! یہ ضروری نہیں ہے جس سے محبت کی جائے، اس پر اعتبار بھی کیا جائے۔ جیسے یہ ضروری نہیں کہ جس پر اعتبار کیا جائے اس سے محبت بھی کی جائے۔''[23]

اس مکالمے میں مرد اور عورت کی بحث سے قطع نظر محض تصوف کو منطق اور فلسفے کے غلاف میں لپیٹ کر پیش کیا گیا ہے۔ ان دونوں کرداروں کی مدد سے کہانی اپنے نکتۂ عروج کی طرف بڑھتی ہے تو ثالثی کے لیے دونوں کے بیچ میں قرآن کا آنا جھوٹ کی فتح اور سچ کا قرآن کی حرمت کا پاس رکھتے ہوئے خاموش رہنا تصوف اور فلسفے کی عکاسی معلوم ہوتا ہے جس کی علمبرداری پورے ناولٹ میں صبا کریم کے ذریعے کی گئی مگر ڈرامہ ایک طرف شجاع کے اس بیان کی وضاحت ہے کہ ''محبت کے تمام تر دعوؤں کے باوجود عورت کو آگ پر بھی چلایا گیا اور سولی پر بھی چڑھایا گیا۔'' تو دوسری طرف عارفین کی ماں اپنی مذہبی ریاکاری کے سبب قرآن پر حلف لینے سے پہلے جس اندرونی خلفشار میں مبتلا ہے اس کی مکمل مرقع کشی کرتا ہے اور ڈرامے کے بقیہ کردار محض اس بات پر رنجیدہ ہیں کہ عارفین کی نیک اور پارساماں کو کٹہرے میں لانا کہیں خدا کے غضب کو آواز دینے کے مترادف نہ ہو۔ یہاں ڈرامہ نگار نے اس امر کی وضاحت کی ہے کہ ہمارے معاشرے کے معصوم اذہان کو مذہب کے نام پر اپنے مذموم مقاصد

کی تکمیل کے لیے استعمال کرنا معیوب نہیں سمجھا گیا۔ مگر استعمال ہونے والے اشخاص کی ذہنی ساخت پر داخت کو مذہبی سانچے میں اس طرح ڈھالا جاتا ہے کہ بسااوقات گناہِ کبیرہ کا ارتکاب کرنے والا اپنے مذہبی لبادے میں کئی لوگوں کو شریک جرم تو کرتا ہے مگر اس کا ساتھ دینے والے وہ جرم عین عبادت سمجھ کر کرتے ہیں۔

ناولٹ میں مذکورہ بالا تاثر کو اُبھارا گیا اور نہ ہی قرآن پر حلف لینے کا معاملہ عارفین کی ماں کے لیے کسی طرح کی پریشانی یا تکلیف کا محرک ہے، اس نئی کہانی یا مرقع کشی کو متن سے اس حد تک منسلک رکھا گیا کہ اس کا نیا پن متن میں جذب ہو کر اس کا حصہ معلوم ہوتا ہے۔ ڈرامہ نگار نے عارفین کی ماں کی مذہبی ریاکاری کو اس انداز میں پیش نہیں کیا کہ مکافاتِ عمل کے بعد اسے نادم اور پشیماں دکھا کر ناظر کے ذوق کی تسکین کر سکے، بلکہ ایسی ریاکاری کے خلاف نفرت، غصے اور جھنجھلاہٹ کو نمایاں کرنے کے لیے ناول کے مرکزی کردار عادل کے ذریعے ادا ہونے والے مکالمات ایک ایسی وحدت رکھتے ہیں جس کی مدد سے ڈرامہ کمرشل تقاضوں کے مطابق آگے بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اس معاشرتی رویے کا مبصر اور ترجمان بھی ہے جس کی ہر زمانے میں مذمت ضروری ہے۔

یہ تلخ سماجی حقیقت ہے جس کا ابلاغ ایک نازک مرحلہ ہے۔ ڈرامہ نگار کے لیے یہ آسان نہیں تھا کہ وہ مذہبی ریاکاری کی انتہائی صورتوں کی وضاحت تو کرے مگر صحیح متصوفانہ افکار و خیالات سے چشم پوشی کر کے آگے بڑھ جائے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامے کی صبا کو صاحبہ بی بی کے روپ میں دکھایا گیا جس نے اٹھارہ برس نقاب اوڑھ کر عارفین عباس کی فیکٹری میں کام کیا۔ اس کے فیکٹری سے وابستہ ہونے سے قبل بھی جب وہ اپنے شوہر امین کی زیادتیاں برداشت کر رہی تھی تو محلے کی عورتوں کا اس کی دعاؤں پر غیر معمولی اعتقاد اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ مذہبی رویہ وہ نہیں جس کا مبصر اپنی زبان سے اظہار کرتا ہے بلکہ یہ کر کے دکھانے کی بات ہے اور غالباً ڈرامائی سچ بھی یہی ہے۔ ڈرامے کی صبا اپنی زبان سے پارسائی کی دعویدار نہیں مگر پھر بھی وہ دنیا تیاگنے کے بعد متصوفانہ رنگ میں اس طرح ڈھلی ہے کہ اپنی بیٹی سے مکالمے کے دوران چند جملوں میں صحیح اور غلط کے فرق کو واضح کر دیتی ہے:

''سارہ: آپ نے کبھی کسی کو تکلیف دی ہے؟

صبا: شاید۔

سارہ: ایسا نہیں ہو سکتا۔ آپ کیسے کسی کو تکلیف دے سکتی ہیں۔ آپ تو اتنی عبادت کرتی ہیں۔ عبادت کرنے والے لوگ کیسے کسی کو تکلیف دے سکتے ہیں۔

(صبا کو فلیش بیک کے ذریعے تایا کے مارنے کے سین یاد آتے ہیں)

امی! بتائیں نا۔

صبا: اللہ سے محبت کرنے والے کسی کو تکلیف نہیں دے سکتے۔ صرف عبادت کرنے والے دے سکتے ہیں۔ میں اللہ سے محبت کرتی ہوں۔ صرف عبادت نہیں کرتی۔"[24]

مذہبی ریاکاری وہ عنصر ہے جو تانیثیت کے بعد ہمارے معاشرے میں زیرِ بحث آنے والا سب سے بڑا موضوع ہے۔ درج بالا تمام واقعات کا ناولٹ کے متن سے کوئی تعلق نہیں، مگر ڈرامہ نگار نے اس عنصر کے ذریعے تانیثی نقطۂ نظر کی وضاحت میں بھرپور کام لیا ہے۔

ناولٹ اور ڈرامے میں عارفین عباس کی دوسری شادی کا ذکر ہے مگر ناولٹ چونکہ سیدھی سادھی بیانیہ کہانی ہے اور صبا کریم کے ساتھ ساتھ عارفین عباس بھی مصنفہ کی خاص توجہ اور ہمدردی کا مستحق ہے اس لیے ناولٹ میں عارفین کی دوسری شادی کا ذکر یوں ملتا ہے:

"اسما اچھی بیوی ثابت ہوئی تھی۔ عارفین اپنے انتخاب سے مایوس نہیں ہوا تھا۔ حیدر کی پیدائش فرانس ہی میں ہوئی تھی اور حیدر کی پیدائش کے بعد اسما نے جاب چھوڑ دی تھی۔"[25]

ڈرامے میں صورتِ حال اس کے بالکل برعکس ہے۔ یہاں اسما کے کردار کی جگہ ماہ روش نے لی، جو پاکستانی ہونے کے باوجود مغربی اطوار میں ڈھلی ہے۔ ناولٹ کا عارفین دوسری شادی کر کے آسودہ ہے، مگر ڈرامے میں غالباً تانیثیت کے اس رویے کو ہدف تنقید بنایا گیا جس کے مطابق عورت مرد پر اپنی مرضی مسلط کرنا چاہتی ہے:

"ماہ روش: تو شادی سے پہلے یہ سب کون کرتا تھا؟

عارفین: مجبوری تھی میری۔

ماہ روش: تو اب بھی مجبوری سمجھ لو۔

عارفین: Now I'm married

ماہ روش: Yeah! You are married. But I'm not your slave

عارفین: Excuse Me

ماہ روش: عارفین میں تمہارے پیچھے پیچھے نہیں بھاگ سکتی، اگر تم سمجھتے ہو کہ میں تمہارے کپڑے دھوؤں گی I'm not like that its not me۔"[26]

ناولٹ کی اسما کے برعکس حیدر کے معاملے میں ماہ روش کا نقطۂ نظر اور روّیہ یہ ہے:

"عارفین: تم آفس جا رہی ہو؟

ماہ روش: کیوں؟

عارفین: کیوں! کیا مطلب؟ حیدر کی طبیعت صحیح نہیں ہے۔

ماہ روش: اس Age کے بچے روز ہی بیمار ہو جاتے ہیں اس کا یہ مطلب تو نہیں ہے کہ میں آفس مس کروں۔ I have to Go

عارفین: کیا مطلب ہے تمہارا؟ حیدر کو کوئی چھوٹی موٹی بیماری نہیں ہے۔ شدید بخار ہے اسے۔ اس کا Stomach اپ سیٹ ہے یار۔

ماہ روش: Why you don't stay back

عارفین: تم ماں ہو اس کی۔

ماہ روش: ممتا پر لیکچر دینا شروع ہو گئے ہو تم۔ Why is it۔ کہ جب بھی ہم کوئی بات کرتے ہیں اپنی۔ You have to have..... have to torch me.۔ تم ہر دفعہ لڑتے ہو مجھے برا بھلا کہتے ہو۔

عارفین: تم مجبور کرتی ہو مجھے۔

ماہ روش: I am really sick all of this.

عارفین: So am I

ماہ روش: تو چھوڑ دو مجھے۔ Why don't you divorce me I don't think کہ ہم ایک دوسرے کے ساتھ اچھی زندگی گزار رہے ہیں۔ At least میں نہیں گزار رہی۔"[27]

ڈرامے میں صبا کے باپ کا یہ کہنا "کاش میں باپ رہتا ایک عام مرد نہ بنتا" صبا کا عارفین سے یہ مکالمہ آپ نے مجھے جج کیا، مجھ میں کھوٹ دیکھا تو سولی پر چڑھا دیا، بے قصور جان کر میری طرف پلٹے، پھر شک ہو گا تو مجھے چھوڑ دیں گے، ناولٹ کا حصہ نہیں بلکہ یہ مکالمات موضوع کی وضاحت کے لیے لکھے گئے۔ ناولٹ کی صبا تصوف اور فلسفے کی جس دنیا میں آباد تھی اس کا مطالعہ کرنے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ایک خودرو پودے کی طرح پروان چڑھی تھی۔ احساسِ تنہائی نے اسے جس جھنجھلاہٹ میں مبتلا کر دیا تھا۔ ناول نگار نے اپنے موضوع کی وضاحت کے لیے اس کا مؤثر ابلاغ کیا ہے۔

"سب کا خیال ہے تمہیں بس اپنا خیال نہیں ہے؟ میرا خیال اللہ نے نہیں کیا تو میں کیوں کروں۔ مجھے لگتا ہے عارفین! میں نے ضرور کوئی گناہ کیا ہے۔ خدا کسی کو گناہ کے بغیر اتنی رسوائی نہیں دیتا جتنی اس نے مجھے دی ہے۔ تین سال پہلے میرا جب جی چاہتا تھا میں اس سے باتیں کرتی تھی۔ تین سال سے اس نے مجھ سے بات کرنا بند کر دیا

ہے۔ میں تین سال سے اسے آوازیں دے رہی ہوں مگر وہ جواب نہیں دیتا۔ میں تین سال سے ہر وہ کام کر رہی ہوں جو اسے خوش کر دے۔ اللہ صبر کرنے والوں کو پسند کرتا ہے دیکھ لو میں نے صبر کیا ہے۔ میں کسی سے شکوہ نہیں کرتی۔ میں نے تین سال میں ایک بار بھی کسی کو یہ سب کچھ نہیں بتایا۔ مگر وہ پھر بھی راضی نہیں ہوا۔ اللہ معاف کرنے والوں کو پسند کرتا ہے۔ میں نے سب کو معاف کر دیا۔ تم کو، تائی امی کو، تایا ابا کو، امین کو، سب کو مگر وہ پھر بھی مجھ سے خفا ہے۔ اللہ کو عاجزی پسند ہے۔ میرا دل چاہتا ہے میں مٹی بن جاؤں۔ لوگوں کے پیروں کے نیچے آؤں۔ مسلی جاؤں۔ پھر وہ مجھ پر اپنی نظر کر دے مگر پھر بھی مجھے لگتا ہے عارفین! میں نے کوئی گناہ کیا ہے۔ کوئی گناہ تو ضرور کیا ہے۔"[28]

ناولٹ میں عارفین کے استفسار پر کہ "میں تمہارے لیے کیا کر سکتا ہوں؟" صبا کا جواب "تم یہاں دوبارہ کبھی نہ آنا اور نہ ہی مجھے ڈھونڈنے کی کوشش کرنا۔" صبا کا خمیر ایسی کھدری مٹی سے اُٹھاتا ہے جسے آنسوؤں کی بارش الفاظ کا مرہم موم نہیں کر سکتا، مگر ڈرامے کی صبا چونکہ ایک بھرپور زندگی گزارنے کے بعد گوشہ نشیں ہوئی اس لیے عارفین کے نام اس کا آخری خط خود کو مکمل طور پر اللہ کے سپرد کرنے کے اعلان کے باوجود نرم و لطیف جذبات کا حامل ہے

"یہ خط آپ کو جب ملے گا تو میں یہاں سے جا چکی ہوں گی اس گھر سے اس شہر سے۔ کہاں؟ یہ تو میں خود بھی نہیں جانتی، لیکن یہ ضرور جانتی ہوں میں جہاں بھی رہوں گی اب خوش رہوں گی۔ اس سکون کو پا کر جسے ڈھونڈنے میں میری زندگی بھنور بن گئی۔ میں آپ سے شادی نہیں کر سکتی۔ آپ میرے مقدر میں نہیں ہیں۔ جو چیز مجھے اللہ نے نہیں دی اسے لوگوں سے چھین کر اپنا مقدر کیسے بنا سکتی ہوں۔ آپ سے محبت تھی آپ سے محبت ہے آپ سے محبت رہے گی۔ یہ اللہ نے میرے دل میں ڈالی ہے لیکن میں ساتھ اس رب کے رہوں گی جس نے مجھے تب نہیں چھوڑا جب سارے محبت کرنے والوں نے مجھے چھوڑ دیا۔ میں نہیں جانتی تھی کہ میرا رب یوں وقت پلٹائے گا میرے لیے۔ دنیا کی اصلیت دِکھا کر۔ پھر دنیا لے آیا میرے سامنے اور کیا ہے یہ دنیا عارفین۔ اور کیا ہیں یہ محبتیں۔ اور کیا ہیں یہ خونی رشتے؟ اور آپ کہتے ہیں میں پھر دنیا میں آجاؤں۔ پر کس دنیا میں؟ اس دنیا میں جو میری نہیں ہے جو کسی کی نہیں ہے۔ آپ نے مجھے غرور سے چھوڑا تھا میں آپ کو عاجزی سے چھوڑتی ہوں۔ آپ سے بس ایک التجا ہے میرے پیچھے مت آئیں مجھے مت ڈھونڈیں مجھے گم ہو جانے دیں۔ لوگوں کو پانے کے لیے کبھی ان کو کھونا پڑتا ہے۔"
[29]

ناولٹ اور ڈرامہ دونوں کی کہانی سارہ اور حیدر کے ذریعے عارفین کے خانوادے کو یہ سہولت فراہم کرتی ہے کہ وہ سارہ اور حیدر کا نکاح کر کے صبا کے ساتھ کیے گئے ظلم کا ازالہ کر سکیں، مگر انکشاف راز پر سارہ حیدر کے ساتھ نکاح کے بعد عارفین کا گھر چھوڑ کر ماں کی طرح گوشہ نشینی کا فیصلہ کرتی ہے تو عارفین اور حیدر کا سارہ کو تلاش کرنا قاری اور ناظر کے اندر اس خواہش کو جنم دیتا ہے کہ سارہ اور حیدر کے اختلاف دور ہو جائیں۔ ڈرامے کا اختتام ان کی خوشگوار زندگی کی صورت میں دکھایا جائے۔ ڈرامہ نگار نے متن کے اس حصے کو برقرار رکھنے کے باوجود کمال مہارت سے اس پیغام یا موضوع کو تبدیل کیا جس پر ناولٹ کی بنیاد استوار تھی۔ ناولٹ اور ڈرامے کا اختتام سارہ اور حیدر کے ملاپ پر کیا گیا، مگر ان دونوں کے آخری مکالمات ناولٹ کے موضوع اور بیانیے کی مکمل وضاحت کرتے ہیں۔

''انہیں یقین نہیں آیا ہو گا کہ یہ سب ان کے ساتھ ہو سکتا ہے اور تابوت میں آخری کیل میرے بابا نے طلاق دے کر گاڑ دی۔ تمہاری امی کو لگا عارفین عباس نے نہیں خدا نے انہیں چھوڑ دیا ہے اور پھر ساری زندگی وہ خدا کو منانے کی کوشش کرتی رہیں۔ اور تمہیں پتا ہے ایسے لوگ میرے تمہارے جیسے دنیادار لوگوں کے لیے کتنے خطرناک ہوتے ہیں۔ ان کو منا کر رکھیں تو ان کا غلام بن جانے کو جی چاہتا ہے ان کو تکلیف پہنچائیں تو اللہ سکون چھین لیتا ہے۔''[30]

ڈرامے کی صبا بھی اگرچہ اللہ سے محبت کرتی ہے اور دنیا سے کنارہ کشی کے بعد اس کی محبت اور توکل میں اضافہ دکھایا گیا تاہم ڈرامہ آغاز سے انتہا تک اس انداز میں مذہب اور تانیثیت کے امتزاج سے آگے بڑھتا ہے کہ بنیادی موضوع تانیثیت ہے اور مذہب وہ لطیف خیال یا جذبہ جو کسی کے دل میں بھی موجزن ہو کر اسے صبا کریم جیسا تناظر عطا کر دیتا ہے اور کہیں اس روّیے کو بنیاد بنا کر کوئی عورت یا مرد اپنے زیرِ کفالت یا ماتحت افراد کا بے دردی سے استحصال کر سکتے ہیں۔ ڈرامے میں ناولٹ کے مذکورہ بالا مکالمے کو مکمل طور پر حذف کر دیا گیا۔ یہاں بھی حیدر صبا کی اعلیٰ ظرفی اور خداپرستی کا معترف ہے مگر باندازِ دیگر۔ ڈرامے کی آخری قسط میں حیدر کا اپنے باپ سے یہ مکالمہ کہ مرد کی طرح عورت کا قصور بھی معاف کر دینا چاہیے۔ اگرچہ شجاع کے خیالات کی تکرار ہے تاہم ڈرامے میں اس کے بغیر نئے موضوع کی وضاحت ممکن نہیں تھی۔

ڈیوڈ لی اینڈریو کی تھیوری کے مطابق ڈرامہ نگار نے متن کی یکتائی کو برقرار رکھتے ہوئے اس میں شہرت اور جدت حاصل کرنے کے لیے جو تبدیلیاں کیں وہ ڈرامے کی کہانی کو ایک نیا رُخ عطا ضرور کرتی ہیں، مگر متن کی معنویت پر اس کے مثبت اثرات مرتب ہوئے۔

یہ مطالعہ ڈیوڈلی اینڈریو کے وضع کردہ تقاطعی (Intersecting Mode) فریم ورک کے مطابق کیا گیا ہے۔ ہمارا قضیہ تحقیق یہ ہے کہ متن کو سکرین پر منتقل کرنے کے دوران میں اس کے پلاٹ، موضوع، کرداروں کی وضع قطع اور دیگر جہات میں کیا کیا تبدیلیاں کی گئیں۔ ۸۷ صفحات پر مشتمل ناولٹ کی ۲۰ اقساط میں ڈرامائی تشکیل متن کے بعض مبہم حصوں کی وضاحت بھی ہے اور ٹیلی پلے کا تقاضا بھی۔ ٹیلی وژن ڈرامہ، ناول اور افسانے سے مختلف بصری صنف ادب ہے۔ کسی بھی متن کی ڈرامائی تشکیل اس کے پلاٹ، موضوع، کرداروں، واقعات اور ماحول کی عملی پیشکش ہوتی ہے۔ ناول یا افسانے کے وہ کردار جو محض کہانی کی تکمیل کے لیے متن میں مختصر وقت کے لیے لائے جاتے ہیں ڈرامہ ان کی نفسیات، حرکات و سکنات، مزاج، لباس، وضع قطع اور عملی اظہار کا متقاضی ہوتا ہے۔ اس لیے بسا اوقات ایک مختصر افسانہ یا ناولٹ طویل ڈرامے کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور کبھی کبھی کسی طویل ناول کو ڈرامے میں اختصار کے ساتھ پیش کر کے اس کی معنویت میں اضافہ کیا جاتا ہے۔

زیرِ نظر مقالہ میں ہم نے اول الذکر طریقہ کار کے مطابق عمیرہ احمد کے ناولٹ اور ڈرامے کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ ڈرامہ کسی بھی طبقے کی مکمل زندگی اور اس کے شب و روز کی عملی پیشکش ہوتا ہے جب کہ ناولٹ بیانیہ انداز میں پیش کی گئی ایک مختصر تحریر کی صورت میں قارئین کے سامنے آتا ہے۔ اس حوالے سے ناولٹ کے متن کی ڈرامائی تشکیل کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ ڈرامہ اصل متن کے مقابلے میں زیادہ پر اثر ہے۔ عمیرہ احمد نے یہ کہانی ایک راوی کی حیثیت سے سنائی ہے کہانی میں کردار فطری بہاؤ کے ساتھ خود مکالمہ کرتے ہوئے نظر نہیں آتے بلکہ ہر کردار کی طرف سے کہانی کار ایک راوی کی صورت میں موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناولٹ میں ہم راوی کی زبانی صبا کی بیٹی سارہ، عارفین کے بیٹے حیدر اور عارفین کی الجھنوں کا مطالعہ کرتے ہیں اور کبھی ماضی کے جھروکوں میں صبا، عارفین اور ان کے خانوادے کو بھی دیکھ لیتے ہیں۔ غالباً کہانی کا یہی انداز وہ ڈرامائی عنصر ہے جسے ڈرامہ نگار نے فلیش بیک میں پیش کیا ہے۔

ناولٹ کے محدود کینوس پر مصنفہ نے تین نسلوں کے معاشرتی اور سماجی حالات قلمبند کیے ہیں اصل کہانی کا تعلق تصوف یا روحانیت سے جوڑا ہے مگر اسے سماجی زندگی سے ہم آہنگ کرنے کے لیے کہانی کے مرکزی کرداروں صبا اور عارفین کے رشتہ ازدواج کے ذریعے ساس بہو کی رقابت کو جواز بنا کر صبا کے توکل اور صبر و قناعت کو نمایاں کیا گیا ہے۔

متن کے موضوع سے انحراف کے مطالعہ پر تقاطعی فریم ورک کا اطلاق کیا گیا۔ بالعموم کہانی کار اپنی تخلیق کی دوسری میڈیم سے پیشکش کے دوران بنیادی بیانیے سے انحراف کی اجازت نہیں دیتا مگر ''میری ذات ذرہِ

بے نشاں" کا ڈرامائی سکرپٹ خود عمیرہ احمد نے لکھا اس لیے انہوں نے موضوع سے انحراف کی گنجائش اپنی اولین تخلیق سے نکالی۔ صبا اور عارفین کے بعد حیدر اور سارہ تیسری نسل کے نمائندہ کردار بھی ہیں اور ناولٹ میں ان کرداروں کو مرکزیت بھی حاصل ہے۔ ڈرامہ نگار اس حقیقت سے بخوبی واقف ہے کہ کہانی کا اختتامی موڑ قارئین کے حافظے میں محفوظ ہوتا ہے سو اس نے سارہ اور حیدر کے خوشگوار انجام کو متن سے مستعار لینے کے باوجود ان دونوں کے اختتامی مکالمات بدل کر نئے موضوع کی فنکارانہ مہارت سے ترسیل کا کام لیا ہے مگر ڈرامہ محض کرداروں کے اختتامی مکالمات سے انحراف نہیں کرتا بلکہ ڈرامے کے موضوع میں تبدیلی کی غرض سے متن کی بعض اطلاعات اور علامات کو اخذ کر کے ایک نئی کہانی تخلیق کی گئی مگر اس کہانی کو اس طرح متن سے مربوط رکھا کہ یہ متن سے الگ ہونے کے باوجود اس کا حصہ معلوم ہوتی ہے۔ ڈیوڈلی اینڈریو کے وضع کردہ تقاطعی طریقۂ تواخذ کے مطابق ناولٹ اور ڈرامے کے موضوع کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ اصل کہانی کی یکتائی کو برقرار رکھتے ہوئے ڈرامہ نگار نے نئے موضوع کی تشکیل کی غرض سے کرداروں کے عمل میں توسیع، نئے مکالمات کی تخلیق اور اصل کہانی سے وابستہ رہتے ہوئے متن کے بعض مکالمات سے انحراف کے باوجود متن کو حیات نو بخشی ہے۔

حوالہ جات

1۔ https://ur.m.wikipedia.org/wiki/

2۔ https://introtofotionf18.web.unc.edu/defining-fferent%20form

3۔ Oxford English Dictionary, "adaptation", accessed October 10,2022, https://www.oed.com

4۔ Lind Hutcheon, Theory of Adaptation,(New york: Taylor and fansis group,2006), P. 32.

5۔ اینڈ ریو جے ڈیوڈلی، فلمی نظریات کے خیالات) Concepts in film Theory لندن: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۸۴ء)، ص ۱۰۲۔

6۔ Mark Brokenshire, https://lucian.uchicago.edu/ keywords/ adaptation/.blogs/mediatheory/

7۔ محمد شاہد حسین، پروفیسر، ''اردو ڈراما: پیش کش کے بدلتے انداز''، مشمولہ بازیافت (کشمیر: شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی، دسمبر ۲۰۰۷)، ص ۲۴۹۔

8۔ عتیق احمد، "ٹی وی ڈرامہ—ایک تخلیقی عمل"، مشمولہ، جریدہ، مرتبین زیتون بانو، تاج سعید (پشاور: مکتبہ ارژنگ، نومبر ۱۹۹۶ء)، ص ۱۴۹۔

9۔ طاہرہ غفور، امراؤ جان ادا: ناول اور جے—پی-دتہ کی فلم (۲۰۰۶ء) کا تقابلی تجزیہ، غیر مطبوعہ مقالہ مملوکہ (اسلام آباد: شعبہ اردو بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد، س ن)، ص ۱۷۔

10۔ حسینہ معین سے راقمہ کی گفتگو بتاریخ ۲۷ فروری ۲۰۱۴۔

11۔ Mark Brokenshire, https://lucian.uchicago.edu/keywords/adaptation/.blogs/mediatheory/

12۔ Oxford Dictionary of literary terms,chris Baldick(Uk:Oxford university press,2004), P 138.

13۔ عمیرہ احمد، میری ذات ذرہ بے نشاں (لاہور: علم و عرفان پبلشرز، اگست 2015)، ص ۱۲، ۱۱۔

14۔ میری ذات ذرہ بے نشاں، نشر کردہ جیو ٹی وی، ۲۰۰۹ء۔ (https://youtu.be/81xed2SUBYs)، قسط نمبر 1۔

15۔ عمیرہ احمد، میری ذات ذرہ بے نشاں، ص ۱۶، ۱۵۔

16۔ ایضاً، ص ۱۶۔

17۔ میری ذات ذرہ بے نشاں، نشر کردہ جیو ٹی وی، ۲۰۰۹ء۔ (https://youtu.be/wjqcQw63xWw)، قسط نمبر ۴۔

18۔ Edward Dmytryk، ''مثالی سکرپٹ سازی''، مترجم سہیل ملک، مشمولہ، جریدہ ص ۱۶۷۔

19۔ عمیرہ احمد، میری ذات ذرہ بے نشاں، ص ۲۳۔

20۔ میری ذات ذرہ بے نشاں، نشر کردہ جیو ٹی وی، 2009 (https://youtu.be/ST0T6RwfwYc)، قسط نمبر ۵۔

21۔ ایضاً۔

22۔ ایضاً۔

23۔ عمیرہ احمد، میری ذات ذرہ بے نشاں، ص۲۷،۲۸۔

24۔ ایضاً،(https://youtu.be/-9J-Bkzwq78)،قسط نمبر۱۹۔

25۔ عمیرہ احمد، میری ذات ذرہ بے نشاں، ص۵۲۔

26۔ میری ذات ذرہ بے نشاں، نشر کردہ جیو ٹی وی، ۲۰۰۹ء (https://youtu.be/wpfaqdrre34)،قسط نمبر۱۴۔

27۔ میری ذات ذرہ بے نشاں، نشر کردہ جیو ٹی وی، ۲۰۰۹ (https://youtu.be/d3y49n1WpgU)،قسط نمبر۱۵۔

28۔ عمیرہ احمد، میری ذات ذرہ بے نشاں، ص۶۲،۶۳۔

29۔ میری ذات ذرہ بے نشاں، نشر کردہ جیو ٹی وی،۲۰۰۹ء (https://youtu.be/QeitG676YjM)،قسط نمبر۱۸۔

30۔ عمیرہ احمد، میری ذات ذرہ بے نشاں، ص۷۷۔

References:

1. https://ur.m.wikipedia.org/wiki/
2. https://introtofotionf18.web.unc.edu/defining-fferent%20form
3. Oxford English Dictionary, “adaptation”, accessed October 10,2022, https://www.oed.com
4. Lind Hutcheon, Theory of Adaptation,(New york: Taylor and fansis group,2006), P. 32.
5. Andrew J. Davidly, Filmi Nazriyat Ky Khayalat Concepts in Film theory (London: Oxford University Press, 1984), P.102.
6. Mark Brokenshire, https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/adaptation/.

7. Muhammad Shahid Hussain, Prof., “Urdu Dara: Peshksh Kay Badaltay Andaz”, Mashmoola Bazyaft (Kashmir: Shoba Urdu Kashmir University, Desember 2007), P.249.
8. Ateeq Ahmad, “T.V Drama-Aik Takhleeqi Amal”, Mashmola Jareeda, Muratbin Zaiton Bano, Taj Saeed (Peshawar: Maktaba Arzng, November 1996), P.149.
9. Tahira Ghafoor, Amrao Jan Ada: Novel Aur J.P.Ditta Ki Film (2006) Ka Taqabuli Tajziya, Ghair Matboa Muqala Mamloka (Islamabad: Shoba Urdu Bainalaqwami University Islamabad, Sannadard), P.17.
10. Haseena Moeen sy Raqma ki Guftagu Batreekh 27 February 2014.
11. Mark Brokenshire, https://lucian.uchicago.edu/ blogs/mediatheory/ keywords/ adaptation/.
12. Oxford Dictionary of literary terms,chris Baldick(Uk:Oxford university press,2004), P 138.
13. Umairah Ahmad, Miri Zat Zara Be Nishan (Lahore: Ilm o Irfan Publishers, August 2015), P.11, 12.
14. Miri Zat Zara By Nishan, Nashar Kardo G.O. T.V, 2009, Qist No.1
15. Umairah Ahmad, Miri Zat Zara Be Nishan, P.16, 17.
16. Ibid, P.16.
17. Miri Zat Zara By Nishan, Nashar Kardo G.O. T.V, 2009, Qist No.4
18. Edward Dmytruk, “Misali Script Sazi”, Mutarajim Sohail Malik, Mashmola Jareeda, P.167.

19. Umairah Ahmad, Miri Zat Zara Be Nishan, P.24.
20. Miri Zat Zara By Nishan, Nashar Kardo G.O. T.V, 2009, Qist No.4
21. Ibid.
22. Ibid.
23. Umairah Ahmad, Miri Zat Zara Be Nishan, P.27, 28.
24. Miri Zat Zara By Nishan, Nashar Kardo G.O. T.V, 2009, Qist No.19
25. Umairah Ahmad, Miri Zat Zara Be Nishan, P.52.
26. Miri Zat Zara By Nishan, Nashar Kardo G.O. T.V, 2009, Qist No.14
27. Ibid, Qist No.15
28. Umairah Ahmad, Miri Zat Zara Be Nishan, P.62,63.
29. Miri Zat Zara By Nishan, Nashar Kardo G.O. T.V, 2009, Qist No.14
30. Umairah Ahmad, Miri Zat Zara Be Nishan, P.77

(A critical review of the Dramatization of Literary texts: In the context of Umaira Ahmad's Novelet, Meri Zaat Zara Bay Nishan)