فکشن: تنقید و تجزیہ

احمد رشید

مصنف: احمد رشید
پتہ: گلی رہنٹ، والا کنواں، سرائے رحمن، علی گڑھ
9897411153
ahmadrasheed723@gmail.com

انتساب

معروف نقاد پروفیسر مولا بخش مرحوم صاحب
کے نام

حرف احساس

افسانہ حیات و ممات اور کائنات کی پر اسراریت کا تخلیقی اور فنی اظہار ہے، اور اس جب اس میں ثقافتی و تہذیبی عمل شامل ہوتا ہے تو بیانیہ بن جاتا ہے۔ پر اسراریت داستانوں کی روایت سے ما قبل کہنے اور سننے کے عمل میں داخل تھی۔ یہ عناصر کہانی کی قرأت میں تجسس کو بر قرار رکھتا ہے، جو افسانے کی قلب ماہیت کا کا جزو بھی ہے۔ افسانے کی واقعاتی ترتیب و ترکیب میں پر اسراریت کے نزول سے ہی ماجرائی کیفیت کی دریافت ہوتی ہے، جو قاری کو شروع سے آخر تک کہانی پڑھنے کے لیے آمادہ کرتی ہے۔
افسانہ، پیش نظر پر اسرار کائنات، ما قبل تخلیق کائنات اور ما بعد، رونما ہونے والے وقوعات، حادثات اور ان کی پیش قیاسی عرصۂ روزِ ازل اور آخر تک نمو پذیر ہونے والی واردات و کیفیات کا اظہار یہ ہے۔
زیر نظر کتاب ’’فکشن: تنقید و تجزیہ‘‘ میں فکشن سے متعلق مضامین شامل ہیں، جن کے تنقیدی ہونے کا مجھے کوئی دعویٰ نہیں، لیکن تجزیاتی مکالمہ کہنے میں کسی دلیل کی احتیاج نہیں۔ یہ مضامین مختلف اوقات میں لکھے گئے ہیں، بیشتر زندگی کے شروعاتی دور میں اور معدودے چند گزشتہ چار پانچ سال کے عرصے میں رقم ہوئے ہیں۔ اکثر و بیشتر ملک و بیرونِ ملک کے موقر رسائل و جرائد میں شائع ہوئے ہیں۔ میرے عزیز دوست مرحوم پروفیسر مولا بخش کا اسرار تھا کہ میں مضامین کا مجموعہ منظر پر لاؤں۔ لیکن یہ کام میری تساہلی اور لاپرواہی کے سبب ٹلتا رہا۔ دوسرے تنقید سے میرا کوئی واسطہ بھی نہیں ہے۔ یہ موضوع علم والوں کی دنیا کا ہے۔ اس لیے لا توجہی کا سبب بنا۔ مجھے یہ کہتے ہوئے دلی قلق ہو رہا ہے کہ پروفیسر مولا بخش ہمارے درمیان میں نہیں ہیں، لیکن دل و دماغ میں آج بھی موجود اور محفوظ ہیں۔ اس مجموعہ کے ترتیب کے محرک اوّل وہی تھے، اللہ رب العزت انہیں غریق رحمت کرے اور کروٹ کروٹ انہیں جنت الفردوس عطا فرمائے۔ دوسرے رضی الرحمن بھائی (صدر شعبۂ اردو، گورکھپور یونیورسٹی) جب بھی علی گڑھ تشریف لاتے برادرم سرور ساجد (شعبۂ اردو، اے۔ ایم۔ یو، علی گڑھ) کے یہاں قیام پذیر ہوتے۔ دونوں ہی حضرات مضامین کو کتابی صورت دینے کی تحریک دیتے۔ بہر حال عزیزم ڈاکٹر ظہیر حسن ظہیر (مدیر، تخلیق و تحقیق) کی مشقت اور مساعی سے یہ کتاب تکمیل کے مرحلے تک پہنچی ہے۔ انہیں کے مشورے سے اس

کتاب میں صرف فکشن کے حوالے سے مضامین شامل کیے گئے ہیں۔
زیر نظر کتاب پچیس مضامین پر مشتمل ہے۔ پہلا مضمون ’’افسانے کی ہیئت و ماہیت: صنفیاتی مباحثہ‘‘ دوسرا ’’صنف افسانہ: ایک مکالمہ‘‘ افسانے کی صنف پر فنی، فکری اور موضوعی سطح پر مباحثہ قائم کیا گیا ہے۔ صنف کے تعلق سے ’داستان کی قلب ماہیت‘ کو سمجھنے کی ایک کوشش کی ہے، اور موجودہ دور میں ’’باغ و بہار کی معنویت‘‘ پر غور کیا گیا ہے۔
ما بعد جدید تنقید میں شافع قدوائی بین الاقوامی سطح پر ایک اہم نام ہے، کے مضمون ’’شافع قدوائی اور افسانے کی صنفی تنقید‘‘ میں موصوف کی تنقیدی فکر و نظر سے روشناس کرانے کی سعی کی گئی ہے۔ ’’شافع قدوائی: ایک سحر انگیز شخصیت‘‘ میں ان کی علمی شخصیت کے چند گوشے ابھارے گئے ہیں، جسے خاکہ نگاری کے زمرے میں بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔
’’طارق چھتاری کے افسانے تہذیبی تصادم کا شناخت نامہ: آدھی سیڑھیوں کے حوالے سے‘‘ میں چند دیگر اہم افسانوں کا ذکر کرتے ہوئے، ان کے افسانوی اختصاص پر بات کی گئی ہے۔ ’’ڈاکٹر نسیم اعظمی، فکشن نظریہ: قصّہ گوئی سے افسانے تک‘‘ پر تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے۔ ’’بیدی کی لاجونتی میں سندر لال کا نفسیاتی کرب‘‘ مضمون میں لاجونتی ایک بنیادی کردار کے مغویہ ہونے کے بعد اس کے پتی سندر لال کے نفسیاتی کرب پر گفتگو کی گئی ہے۔ لاجونتی بہ طور کردار تنقید نگاروں کا بنیادی حوالہ رہا ہے، لیکن سندر لال جس کی بیوی فساد میں اغوا ہوئی ہے اس کے ذہنی کرب توجہ کم ہی دی گئی ہے۔ ’’تخم خوں: دلت ڈسکورس کا عکس معنی‘‘ میں صغیر رحمانی کے مشہور ناول ’تخم خوں‘ کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ دلت ڈسکورس پر اردو کا یہ بہترین ناول ہے۔ علاوہ ازیں صلاح الدین پرویز کے ناول ’’نمرتا‘‘ اور شموئل احمد کے ناول ’’ندی‘‘ کا تجزیاتی مطالعہ بھی مذکورہ کتاب میں شامل ہے۔
صغیر افراہیم فکشن کے مشہور نقاد ہیں، ان کا کہنا ہے کہ میری ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نویسی سے ہوا ہے۔ ان کا افسانوی مجموعہ ’’کڑی دھوپ کا سفر‘‘ جو بعد میں شائع ہو کر منظر عام پر آیا، اس کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اسلم جمشید پوری کی افسانہ نگاری کا مطالعہ ان کی شخصیت کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ اسی طرح تنویر اختر رومانی کا افسانوی مزاج کو مجموعی طور سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مشتاق وانی حقیقت کو کہانی بنانے کی کاوش کرتے ہیں، اسی عنوان سے مضمون کتاب میں شامل ہے۔ غیاث احمد گدی اور رتن سنگھ کی افسانہ نویسی پر بھی مضامین قارئین کی نذر ہیں۔
شین مظفر پوری کا ناول ’’ہزار راتیں‘‘ اپنے زمانے کا مشہور ناول ہے۔ اس کے مرکزی کردار اور دیگر ضمنی کرداروں کی فعالیت پر بحث کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں کچھ اہم افسانہ نگاروں جن میں پروفیسر حمید سہروردی، نور الحسنین، محی الدین عثمانی، حامد اکمل اور ذکیہ مشہدی کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔
مضمون ’’اور کیا ہے نیا کہانی میں‘‘ عارف خورشید کی کتاب کا محاکمہ کیا گیا ہے، جس میں مرحوم نے افسانے کو موضوع بحث بنایا ہے۔ مضمون ’’وہ ایک کہانی‘‘ میں غضنفر اقبال کی کتاب کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ صنف افسانہ سے متعلق نوجوانوں ادیبوں کی کیا سوچ و فکر ہے؟ کو سمجھنے کے لیے مذکورہ مضمون معاون ثابت ہو گا۔
آخر میں ڈاکٹر غالب نشتر، ڈاکٹر عبد الباسط، محمد شاہد، ڈاکٹر فصیح الرحمن اور محمد عامل رحمانی کا صمیم قلب سے میں شکر گزار ہوں کہ ان لوگوں نے اس کتاب کی اشاعت کے مختلف مراحل میں میری مدد کی۔

***

افسانہ کی ہیئت و ماہیت (صنفیاتی مباحثہ)

افسانہ پُر اسرار کائنات میں رونما ہونے والے وقوعات اور انسان کی زندگی کے عرصہ میں پیش آنے والی واردات و کیفیات کا بیانیہ ہے۔ روز ازل سے آج تک کائنات سے زندگی کا رشتہ ہموار کرنے کی سعی اور اس کے مختلف پہلوؤں کی ترتیب و تعمیر کے علی الرغم ایک متوازی کائنات کی تخلیق بھی افسانہ نگار کرتا ہے۔
پیش نظر کائنات سر بستہ رازوں کا خزینہ ہے۔ انسان نے درون خانہ رازوں کا انکشاف کرنے کے لیے شعور و فہم کے گھوڑے دوڑانے کے باوجود تخلیق کائنات کا راز آج بھی تلاشِ رائیگاں ثابت ہوا ہے۔ اگر وجہ تخلیق اشرف المخلوقات کے درجہ پر فائز انسان ہے تو یہ التباس اس لیے ہے کہ احدیت اپنی ذاتِ اقدس کی جملہ تجلیات دیکھنے اور اپنے وجود کی صفت کمالیہ ’’کن فیکون‘‘ کے شوق کی تکمیل کے لیے اس عارضی کائنات کو سجانے کی روایت بھی ملتی ہے۔ تمام ادیان اور مذاہب کے پیرو کار اس امر پر متفق ہیں کہ ایک عجیب و غریب، فہم و ادراک سے ماورا پُر اسرار شکتی نے اس دائروی کائنات میں انسان کو مرکزی حیثیت دی ہے۔
علوم و فنون کے تمام شعبوں میں چاہے وہ سائنسی ہوں یا سماجی انسان کی زندگی کے مختلف پہلو کے تعلق سے انسان کے

Behaviour کا مطالعہ کرتے ہیں، لیکن ادب میں مجموعی طور سے اس کی حیثیت ارتکازی ہوتی ہے چونکہ اس کا وجود باطنی و خارجی اعتبار سے پر اسراری نوعیت کا ہوتا ہے، اس لیے اس کی نفسیات، جبلت و فطرت کے بے شمار راز ہائے بستہ روز آفرینش سے امروز تک کھولنے کی تگ و دو جاری ہے، پھر بھی اس کی شخصیت کے بیشتر پہلو اخفا بنے ہوئے ہیں انہیں گرہوں (Complexes) کو کھولنے اور گوشوں کی تلاش ادب کی ہر صنف میں موضوع بنانے کی سعی ملتی ہے۔

افسانہ حیات و ممات اور کائنات کی پُر اسراریت کا بیان ہے، اور جب اس میں ثقافتی و تہذیبی عمل شامل ہوتا ہے تو بیانیہ بن جاتا ہے۔ پر اسراریت داستانوں کی روایت سے ماقبل کہانی کہنے اور سننے کے عمل میں داخل تھی۔ یہ عنصر کہانی کی قرأت میں تجسس کو برقرار رکھتا ہے جو افسانہ کے قلب ماہیت کا جُز بھی ہے۔ افسانہ کی واقعاتی ترتیب و ترکیب میں پر اسراریت کے نزول سے ہی ماجرائی کیفیت کی دریافت ہوتی ہے جو کہانی کو ابتدا سے خاتمہ تک قاری کو پڑھنے کے لیے آمادہ کرتی ہے۔

غزل کا فن، ایجاز و اختصار اور رمز و ایماء کی بنیاد پر دنیائے شاعری کی سلطنت میں تخت نشین ہے۔ اسی طرح افسانہ بھی اپنی صنفی بنیاد پر نزاکت، تہہ داری اور اسلوبیاتی سطح پر خوردہ ہونے سے انکار کرتا ہے۔ چونکہ اس کے خمیر میں جذب و کیف کے ساتھ شعور و ادراک کی کارفرمائی بھی ہوتی ہے، اس لیے نثری کائنات میں بھرپور تخلیقی صنف ہونے کی دعویداری کرتا ہے، اور زندگی و کائنات کی طرح متحرک صنف ہونے کا جواز اس طرح پیش کرتا ہے کہ اردو دنیا میں تولد ہوتے ہی نہایت تیز رفتاری سے ارتقاء پذیر ہو کر فکشن کائنات میں اپنا مقام اور وجود قائم کیا اور اب عالمی افسانوی ادب میں آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کی جرأت اور صداقت رکھتا ہے۔

انسان کے جسم و ساخت کی تکمیل اعضاء و جوارح کی ترتیب و تنظیم سے ضرور ہوتی ہے، لیکن اس کی قلبی ماہیت روح و انفاس اور ذہن و دل سے ہی تشکیل پاتی ہے۔ اسی لیے اعضائے جسمانی کا پوسٹ مارٹم کر کے انسان کو سمجھنے کی سعی اس کی اصل حقیقت اور عظمت کی بے وقعتی کا مظاہرہ کرنا ہے۔ افسانے کو عنصری تعمیر کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش بھی اسی طرح کی ہو گی۔ افسانہ برائے کہانی تو ہو جائے گا، لیکن اس کی تخلیقی اہمیت اپنے معنی کھو دے گی۔ اس امر سے اختلاف ممکن نہیں کہ افسانہ کی ماجرائی کیفیت عمل تنفس کی طرح ہے اور اس کی روح کہانی ہوتی ہے۔

ادب میں یہ خیال مستعمل ہے کہ یہ صنف براہِ راست اور بطور کلی انگریزی ادب سے حاصل کی گئی ہے اس کی ہماری افسانوی روایت سے کچھ تعلق نہیں۔ عبادت بؔریلوی نے لکھا ہے:

''اردو افسانے کی روایت میں ایسی کوئی چیز نہیں ملتی جس کے باعث مختصر افسانہ فطری طور پر رائج ہوتا۔ اس کا بیج یہاں کی ادبی زمین میں پھوٹا نہیں بلکہ مغرب سے اس کا پودا لا کر لگایا گیا۔'' (تنقیدی زاویے، اردو افسانے پر ایک نظر، ص 232)

یہ خیال شدید غلط فہمی پر مبنی ہے۔ اٹھارہویں صدی کے ابتدائی زمانہ میں اردو محققین نے باقاعدہ داستان کہی جانے والی داستانوں میں مرزا تحسین کی ''نو طرز مرصع'' ملّا وجہی کی ''سب رس'' کو سب سے پہلی داستان قرار دیا ہے، اس کے علاوہ زریں کی ''نو طرز مرصع'' یا ''باغ و بہار'' (۱۸۰۱ء) اور انشا اللہ خاں کی ''رانی کیتکی کی کہانی'' (۱۸۰۳ء) داستانیں سامنے آتی ہیں۔ ان کے علاوہ جو داستانیں تصنیف و تالیف کی گئیں وہ سب کی سب فورٹ ولیم کالج کے منصوبے کے تحت ہیں۔ اس دور کی داستانوں میں میر امن کی ''باغ و بہار'' حیدر بخش حیدری کی ''آرائش محفل''، بہادر علی حسینی کی ''داستان امیر حمزہ'' مظہر علی ولا اور للو لال جی کی ''بیتال پچیسی'' کاظم علی جواں اور للو لال جی ''سنگھاسن بتیسی'' وغیرہ کا نام بطور خاص قابل ذکر ہیں، جو اردو میں باقاعدہ قصے کہانی کی روایت کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ ان داستانوں میں مختصر افسانے کی چند خصوصیات ملتی ہیں۔ سچائی یہ ہے کہ کہانی مشرقی تہذیب کی جبلت میں داخل ہے۔ بر صغیر میں کہانی کی روایت بہت قدیم ہے۔ ہندوستان تو ہمیشہ سے کہانیوں اور کتھاؤں کا دیش رہا ہے۔ یہاں کے مذاہب کی تعمیر و تشکیل میں بھی قصہ اور کہانیوں کی خاص کارفرمائی رہی ہے۔

''کتھا سرت ساگر''، جو ''بیتال پچیسی'' کے نام سے مشہور ہوئی، کے علاوہ ''پنچ تنتر'' اور اسی طرز کی دوسری کہانیاں جیسے قدیم افسانوی روایت میں جاتک کہانیاں جو در اصل مہاتما گوتم بدھ کے فرمودات اور حیواناتی تمثیلات کا وسیع سرمایہ ہیں۔ ان کہانیوں میں گوتم بدھ کے مختلف جنموں کا تذکرہ مختلف جانوروں کی شکل میں ہوا ہے۔ اس کے علاوہ ہندوستان کی قدیم افسانوی روایات میں فیبلز (Fables) کی روایت بھی بہت مستحکم ہے۔ کہانی کی جڑیں اساطیری حکایات، مذہبی اور سبق آموز قصوں اور قصص الانبیاء میں بھی مل جائیں گی۔ یہ کہانیاں اپنے دور کی سماجی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو اپنے اندر سمیٹے ہیں۔ جن میں علم و حکمت خزانے، پند و نصائح، درس اخلاق، تجربات و مشاہدات کی جھلکیاں اور زندگی کے عرفان کی روشنی دکھاتی ہیں۔

متذکرہ تمام افسانوی روایات اور دستیاب تمام چھوٹی بڑی داستانوں میں تخیلات و تصورات اور رومان و دلکشی کی ایک دنیا آباد ہے، جس کے سحر میں انسان کھو جاتا ہے۔ ان داستانی کہانیوں میں وحدت تاثر نہیں پیدا ہو پاتا ہے، اور کہانی کے آغاز، اس کے بتدریج ارتقاء اور نتیجہ خیز انجام اور تکمیل میں بھی کمی کا احساس ہوتا ہے، لیکن ان میں دلچسپی کا لازمی عنصر ضرور پایا

جاتا ہے، جو فکشن کی سب ہی اصناف کے لیے ضروری ہے۔ اس کے علاوہ کرداروں کی نقل و حرکت، ترتیبی عناصر ابتدا، وسط اور خاتمہ اپنی بہت سی خامیوں کے ساتھ داستانوں میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ اس امر کی نشان دہی کرتا ہے کہ نامیاتی صنفی لوازمات جو افسانہ/ناول کے لیے ضروری قرار دیے گئے ہیں، ان کے لیے زمین پہلے ہی سے ہموار تھی۔ مقامی فضا اور ارضی ماحول میں تہذیبی اور معاشرتی نظام جو انسانوں کے ذریعہ قائم ہوتا ہے فکشن کے لیے صحت مند غذا مہیا کرتا ہے کی بھی کوئی کمی نہیں تھی، صرف مشرق کی طرف نظر ڈالنے کی ضرورت تھی بجائے اس کے کہ مغرب کی جانب دیکھا جاتا۔
اگر اردو ناول نویسی کی تاریخ پر ایک نظر ڈالیں تو اردو ناول اپنے ابتدائی دور میں ہی زندگی کی حقیقتوں کا ترجمان و مفسر تو بن گیا تھا، لیکن داستان کے تخیل، تصور، مبالغہ آرائی اور شعریت سے بالکل آزاد نہیں ہو سکا تھا۔ اسی لیے اردو ناول بہت سی داستانی مبالغہ آرائی اور شعریت سے بالکل آزاد نہیں ہو سکا تھا۔ اسی لیے اردو ناولوں میں بہت سی داستانی کار فرمائی برقرار رہی اس بنیاد پر اردو ناول کو مغرب سے بر آمد کی گئی، خالص مغربی صنف ادب تصور کرنا مناسب نہیں ہو گا۔ اس تصور کی حقیقت سے انکار کی کافی گنجائش ہے۔ یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ اردو داستانوں نے انگریزی اثرات سے متاثر ہو کر ایک ایسی صنف کی صورت اختیار کی جو موضوع، مواد اور واقعات کی حقیقت میں تخیل و تصور اور دوسرے داستانی عناصر کے امتزاج سے وجود پذیر ہوئی ہے، اور اس کے فوراً ہی بعد علامہ راشد الخیری نے اس فن کو ایسی شاہراہ دینے کی کوشش کی جو در اصل ناول کی حقیقی منزل تک جاتی ہے اور پریم چند نے ناول نگاری کے فن کو فروغ و ارتقاء کے ساتھ ہی بام عروج تک پہچانے میں کامیابی حاصل کی۔
راقم پہلے ہی عرض کر چکا ہے کہ یہ بیان کہ صنف افسانہ براہِ راست اور بطور کلی انگریزی ادب سے حاصل کی گئی ہے قطعاً غلط فہمی پر مبنی ہے، اور مغربی تقلید پسندی کا مظہر بھی ہے۔ قصّے کہانی کو انسانی زندگی میں بڑی اہمیت اس لیے حاصل رہی ہے کہ انسان کی نشو و نما اور اس کے ذہنی و شعوری فروغ و ارتقاء میں اس کا نمایاں رول رہا ہے، اور انسان کے فرحت و انبساط کا موثر ذریعہ بھی قصے و کہانیاں رہے ہیں۔ اخلاقی نقطۂ نظر سے بھی ان قصوں کی اہمیت رہی ہے۔ کسی مفکر کا کہنا ہے کہ دنیا نے آج جتنے بھی اخلاقی سبق سیکھے ہیں وہ قصّے، کہانیوں، حکایات اور تمثیل کے پیرائے میں سیکھے ہیں کیونکہ براہِ راست نصیحت کی باتیں سیکھنے سے انسان قاصر رہتا ہے۔ داستانیں اردو میں باقاعدہ قصے کہانی کی روایت کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ ان داستانوں میں مختصر افسانے کی چند خصوصیات بھی ملتی ہیں غالباً اسی لیے منٹو نے بھی افسانے کا آغاز ان روایتی قصوں سے مانا ہے۔
''مختصر افسانے کی روایت تو وہیں سے شروع ہوتی ہے جہاں سے قصے کہانیوں نے جنم لیا۔'' (نقوش افسانہ نمبر، جنوری، ۱۹۸۵ء)
انسائیکلو پیڈیا برٹینکا میں بھی قدیم قصوں اور مختصر افسانے کی مماثلت کا ذکر ملتا ہے:
''اگرچہ بیسویں صدی میں بڑے پیمانے پر مختصر افسانے کے غنائی اور ڈرامائی امکانات کا گہرا مطالعہ کیا گیا، لیکن افسانے کی مخصوص تاریخ اور طویل حکایت سے اس کی مماثلت روایتی ہے۔''
کوئی بھی ادبی صنف خود رو پودے کی طرح خود بخود وجود میں نہیں آتی ہے، اور نہ ہی کسی سیاسی، سماجی یا قدرتی حادثہ یا دباؤ ہی کا نتیجہ ہوتی ہے بلکہ نئے سیاسی و سماجی نظام، نئی تہذیبی اور تمدنی کروٹوں اور زندگی کے بدلتے رویوں کے زیر اثر بتدریج ارتقاء پذیر ہوتی ہے، اور یہ پورا عمل اتفاقیہ ہوتا ہے یا زوال و انحطاط سے دو چار ہو کر دھیرے دھیرے یا تو ختم ہو جاتی ہے یا اس کا چلن کم ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر داستان کے ساتھ ساتھ قصیدہ اور مثنوی جیسی شعری اصناف ہمارے سامنے ہیں جو خالص جاگیردارانہ نظام کی دین تھیں اور جاگیر دارانہ نظام کے خاتمہ کے بعد اپنا اثر کھوتی گئیں اور اب تقریباً ختم ہو چکی ہیں۔
اسی طرح وقت نے کروٹ بدلی، ایک نیا ادبی اور تعلیمی ماحول پیدا ہوا اور اس نئے ادبی، تعلیمی اور فکری حالات و ماحول نے ناول کے ساتھ ساتھ ایک ایسی صنف کا بھی مطالعہ کرنا شروع کر دیا جو کم سے کم وقت میں رومان کی رنگینیوں کے ساتھ زندگی کی سادہ اور پر پیچ حقیقتوں اور فن کار کی تخیل آمیزی سے زندگی کے کسی نہ کسی اہم پہلو کی بھی ترجمانی کر سکے، اور مختلف تجربات و مشاہدات سے بھی روشناس کرا سکے۔ چنانچہ ہندوستان کی لوک کہانیوں، عوامی قصوں اور داستانوں کی روایت کی بنیادوں پر جدید مغربی ادب کی معروف صنف Short Story کے اثرات سے اردو میں بھی افسانہ نگاری کا آغاز ہوا۔
یہاں اس رائج خیال سے انکاری ہونا پڑتا ہے کہ افسانہ براہِ راست مغرب کی دین ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ مشرق میں کہانی /قصہ کا کوئی وجود ہی نہیں تھا، جبکہ کہانی/ماجرا/قصہ/واقعہ جو افسانہ کی روح گردانا جاتا ہے مشرق میں موجود تھا۔ ادب میں کسی صنف کا کلّی طور سے آنا یا معروف صنف کے اثرات قبول کرنا دونوں بیانوں میں زمین اور آسمان کا فرق ہے۔
اردو افسانہ کی صنف ایک ایسی عمارت ہونے کی دعویداری کرتی ہے جو ہندوستان کی زمین اور بنیادوں پر تعمیر ہوئی ہے اور اس میں استعمال ہونے والے میٹریل بھی ہندوستانی ہیں، لیکن اس کی تعمیر انگریزی نقشے کے مطابق کی گئی ہے۔ اس کے درو

دیوار کے رنگ و روغن اور ظاہری حسن و خوبی میں ضرورتاً مغربی انداز اور طریقۂ کار سے کام لیا گیا ہے۔ اور اب تو یہ ضرورت بھی ختم ہو گئی چونکہ اردو افسانہ خود کفیل ہونے کی دعویداری کرتا ہے۔

بہر حال اردو میں مختصر افسانہ اپنے روایتی انداز میں اٹھارہویں صدی میں شروع ہو چکا تھا۔ بحیثیت صنف ادب اس کا تعین اس وقت ہوا جب بیسویں صدی میں انگریزی ادب کے اثرات ہمارے ادب پر پڑے۔

دنیا کی زندہ زبانیں ایک دوسرے کو متاثر کرتی رہتی ہیں۔ ادب ایک بہتا ہوا پانی ہے جس کی رفتار کبھی نہیں رُکتی۔ رجحانات، نظریات، فکریات اور نئی نئی تھیوریز کی آمد اور درآمد کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ اب یہ گیت گانا بند ہونا چاہیے کہ افسانہ مغرب سے آیا، ناول مغرب کی دین ہے اور جدید نظم انگریزی سے اردو میں آئی اور حالیؔ اور آزادؔ کے توسط سے اردو ادب میں بالکل نئی شعری صنف کے طور سے متعارف ہوئی، حالانکہ حالیؔ اور آزادؔ تو بعد کی کڑیاں ہیں۔ اس سے پہلے نظیرؔ اکبرآبادی نظم نگاری کی شروعات کر چکے تھے۔ اردو میں مثنوی نگاری کی صحت مند روایت نے نظم کے لیے زمین پہلے ہی ہموار کر دی تھی۔ بیشتر مثنویاں مکالماتی انداز میں لکھی گئیں، مسلسل نظمیں ہیں جو آئندہ نثری میدان میں ڈرامہ نگاری کا آغاز و ارتقاء کا سبب نہیں۔ حالانکہ مشرق کی قدیم ترین روایت میں کالی داس کی ''شکنتلا'' اور دیگر نظمیہ ڈرامے ہمارے سامنے بطور مثال اور دلیل موجود تھے۔ یہاں یہ بیان بھی غلط ثابت ہوتا ہے کہ ڈرامہ مشرق سے مغرب میں آیا۔ خیر یہ بات جملہ معترضہ کے طور پر آ گئی۔ اہم بات یہ ہے کہ نظیرؔ اکبرآبادی نے خالص قومی، دیسی اور مقامی نظمیں لکھیں ان کے ارضی اور اجتماعی موضوعات انسانی اور وطنی مسائل سے جڑے تھے جو امن، اتحاد اور یکجہتی کا پیغام دیتے ہیں۔ ساتھ ہی حکیمانہ نکات اور اخلاقی رموز کا موثر بیانیہ ہیں۔ نظیرؔ اکبرآبادی کے آس پاس کے زمانہ میں بنگال میں عبد الغفور شہبازؔ اور دیگر شعراء بھی نظمیں لکھنے میں مصروف تھے۔ تاریخی شواہد کی روشنی میں اس بیان سے بھی انکار کیا جانا ضروری ہے کہ جدید نظم انگریزی کی دین ہے اب تو مغرب بھی موضوعاتی سطح پر نظیر اکبرآبادی کو جدید نظم گو شاعر تسلیم کرتا ہے۔ یاد رہے جدید نظم موضوعاتی بنیاد پر ہی جدید کہلاتی ہے۔

شاعری کے سلسلے میں یہ تصور عام ہے کہ کائنات میں سب سے پہلے شاعری وجود میں آئی، لیکن اس بیان کو عقل تسلیم کرنے سے قاصر ہے۔ کیا یہ ممکن ہے کہ لسان و زبان سے آشنا ہوتے ہی انسان نے اپنی ضروریات کا اظہار شاعری میں شروع کر دیا ہو گا۔ کہا جاتا ہے کہ انسان با شعور اور تہذیب یافتہ ہونے سے قبل نطق و زبان سے محروم تھا تو وہ اپنی خواہشوں کے اظہار اور ضروریات زندگی کی تکمیل کے لیے اشارے اور کنایوں کا سہارا لیتا ہو گا۔ جب اس کو زبان و بیان سے روشناسی ہوئی ہو گی تو ابتدائی صورت میں نوک زبان پر رائج اسماء کا بیان آیا ہو گا جن اشیاء سے وہ نا آشنا ہو گا اس کے نام اس نے قیاس اور حقیقی صورت کو مد نظر رکھتے ہوئے رکھے ہوں گے۔ پھر افعال بنائے ہوں گے تب کوئی زبان تخلیق ہوئی ہو گی۔ در اصل نئی زبان کا بننے کا یہی طریقۂ عمل (Process) ہے۔ حضرت آدم کی تخلیق پر عزازیل کے اعتراض کا جواب دینے کے لیے خالق کائنات نے انسان کو اسماء کا علم دے کر فرشتوں سے سوال کیا۔ بتاؤ یہ کیا ہے تو انہوں نے جواب دیا واللہ اعلم بالصواب چونکہ ملائکہ کو اللہ رب العزت کی جانب سے علم عطا نہیں ہوا تھا۔ اس واقعہ سے کئی نکات سامنے آتے ہیں۔

۱- زبان بننے کے عمل میں سب سے پہلے اسماء بنتے ہیں، دوسرے زبان سیکھنے کے لیے سبق اول اسماء کا علم حاصل کرنا ہے۔

۲- یہ کیا ہے؟ وہ کیا ہے؟ ان سوالات میں ''یہ'' اور ''وہ'' اسم اشارہ ہیں، جن کے پاس زبان اور لفظ و بیان سے آشنائی نہیں ہوتی وہ اشارے کنایے سے ترسیل کا کام لیتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ زبان سیکھنے کی پہلی صورت یہی ہے۔

۳- اس کائنات میں انسان کے ساتھ وسیلۂ اظہار کے لیے کوئی نہ کوئی زبان ضرور آئی ہے جس وقت روئے ارض پر حضرت آدم علیہ السلام کو اتارا گیا تو ان کی زبان مبارک پر ذکر الٰہی اور دعائیہ کلمات کا ورد ہونے کا مذہبی کتابوں میں ذکر ملتا ہے۔

۴- روز ازل میں اللہ رب العزت، ملائکہ، انسان اور عزازیل کے درمیان جو مکالمہ قائم ہوا وہ بھی حرف و لفظ کا ذریعہ ہی ہو گا۔ اس میں منظر نامہ، فضاء، مکالمہ، شر و خیر کا تصادم، تجسس، کلائمکس خاتمہ جس میں عزازیل کو ملائکہ کی امامت کے منصب سے معز ولی کا حکم ربی کی نافرمانی، تکبر اور گھمنڈ کی پاداش میں راندۂ درگاہ کر دیا گیا۔ یہاں قرین قیاس ہے کہ افسانہ کی سب سے پہلی دھمک یہیں سنائی دیتی ہے۔

قصوں سے انسان کا ربط و تعلق کچھ نیا نہیں۔ انسان سے اس کی دلچسپی ازلی ہے، یہی وجہ ہے کہ اس فن کا آغاز مصوری، بت تراشی اور دیگر فنون لطیفہ سے پہلے ہوا۔ عبدالقادر سروری ''دنیائے افسانہ'' میں لکھتے ہیں:

''(یہ) دنیا کا سب سے قدیم فن ہے جس زمانے میں مصوری، بت تراشی اور دیگر فنونِ لطیفہ مستور بلکہ خیال میں بھی دور تھے۔ افسانہ دنیا سے روشناس ہو چکا تھا اور اپنے منتہائے پیدائش کو بوجوہ احسن پورا کر رہا تھا۔ یونانی نقطۂ نظر سے یہ فن شاعری اور موسیقی سے بھی زیادہ قدیم ہے۔ اس کی جہانگیری کا یہ حال ہے کہ کائنات کے کسی گوشہ میں ایسی قوم کا پتہ نہیں چلتا جس کے کان قصوں سے نا آشنا ہوں۔'' (دنیائے افسانہ، عبدالقادر سروری، ص: ۲۵)

افسانہ کا آغاز پریم چند سے پہلے ہو چکا تھا۔ باضابطہ پریم چند سے جوڑنے کی دلیل یہ دی جاتی ہے کہ ان کے زمانے میں افسانہ زندگی کے قریب ہو گیا تھا، لیکن افسانہ تو ان سے قبل بھی زندگی کے درمیان میں تھا، صرف زندگی کے چند گوشے اجاگر کر رہا تھا۔ پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم اردو افسانے کے مبتدی کہلاتے ہیں۔ پریم چند نے حقیقت نگاری کی علمبرداری کی اور سجاد حیدر یلدرم نے تصوراتی دنیا کے نقشے پیش کیے، زندگی کے مختلف گوشوں کو دونوں سمیٹ رہے تھے۔ لیکن پریم چند نے زندگی کی وسعتوں کو پیش کر کے اردو افسانہ کو رفتار دی۔ ۱۹۳۲ء میں سجاد ظہیر کے مجموعہ ''انگارے'' کی اشاعت کے بعد افسانے کو نیا رجحان اور نئی جہت ملی۔ اسی زمانے میں ترقی پسند تحریک کے زیر اثر بڑے معرکے کے افسانے تخلیق ہوئے۔ کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، احمد علی، غلام عباس، بلونت سنگھ، احمد ندیم قاسمی، ممتاز شیریں، اختر انصاری، اختر اورینوی، مہندر ناتھ اور اوپندر ناتھ اشک وغیرہ نے اپنے مذاق و مزاج سے اردو افسانہ کو وقیع بنایا۔ ان تمام فن کاروں کے موضوعات میں اجتماعی شعور تھا۔ سماج میں ہونے والے واقعات و حادثات کو اجتماعی سماجی سیاق و سباق میں پیش کیا۔ ترقی پسندی کے تصور کی جب مقبولیت کم ہوئی تو ۱۹۶۰ء کے بعد افسانے نے روایت سے انحراف کیا۔ اس میں داخلی اور شخصی لے ابھرنے لگی، اظہار و اسلوب کے نئے نئے پیرائے تلاش کیے گئے، زندگی کے نئے تصور نے علامتی اور تجریدی افسانے کو جنم دیا۔ یہ افسانہ ادعائیت پسندی کا حامل اور افسانہ آئیڈیل ازم (Idealism) اور جذبۂ اصلاح، مدعا، مقصد سے عاری تھا۔ اس میں منطقی ترتیب و تنظیم، زمان و مکاں، کردار وغیرہ کی پابندی سے انکار کیا گیا۔ اسی دور میں اینٹی کردار اور اینٹی اسٹوری افسانے لکھے گئے، حیرت ہے کہ افسانہ کا اینٹی اسٹوری ہونا پھر بھی افسانہ ہونے کا دعویٰ کرتا تھا۔ اسی دور میں شاعری اور افسانہ کی زبان میں امتیاز کرنا مشکل ہو گیا تھا۔ ۱۹۷۰ء کے بعد کلاسیکی و روایتی افسانے کی بازیافت ہونے لگی۔ غرض افسانہ پریم چند سے انتظار حسین، قراۃ العین حیدر اور سریندر پرکاش تک مختلف شکلیں بدلتا رہا ہے۔ اس کی ہیئت مسلسل بہاؤ میں ہے۔ آج تک نئی ہیئت اور ساخت میں تبدیلیاں آ رہی ہیں۔

ہر زمانہ میں افسانہ کی ہیئت، ساخت اور اس کی صنفی لوازمات پر مباحثے قائم ہوئے ہیں، لیکن اس کے منضبط طریقہ یا مخصوص ساخت کے سلسلے میں سوالات اب بھی کھڑے ہیں۔ غالباً اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہماری تنقید بیشتر شاعری کی تنقید رہی ہے۔ ادب میں پورا زور شاعری کی لسان و زبان اور اس کے لوازمات پر صرف ہوا ہے، چونکہ اردو نے فارسی سے کسبِ فیض کیا ہے اور ہم اس بات سے اچھی طرح واقف ہیں کہ فارسی میں نثری تنقید کی روایت زیادہ مستحکم نہیں اس کے اثرات ہمارے یہاں بھی پڑے ہیں۔

افسانہ کی شعریات پر کم ہی توجہ دی گئی ہے۔ افسانہ کی ہیئت و ماہیت اس کی صنفی ضروریات اور ترتیب و ترکیب آج تک متعین نہیں ہوئی ہے۔

بعض شعر و سخن کے حامی ناقدین نے افسانہ کو معمولی صنف قرار دیا ہے۔ محترم شمس الرحمن فاروقی صاحب نے بھی اس کو خاندان کے چھوٹے لڑکے سے تشبیہ دی ہے، بعض اسے ناول کا گمشدہ باب کہتے ہیں، لیکن افسانہ نہ تو ناول کا گمشدہ باب ہے اور نہ ہی ناول کا اختصار ہے۔ اس کا اپنا مخصوص مقام اور منفرد حیثیت ہے۔ اسی لیے افسانہ کے فن کو ہر ملک اور ہر زبان میں یکساں مقبولیت حاصل رہی ہے۔ با شعور ناقدین نے افسانہ کے فن کی اہمیت اور مشکلات دونوں کو تسلیم کیا ہے۔

سلطان حیدر جوش لکھتے ہیں:

''البتہ اس میں کلام نہیں کہ افسانہ اپنے میدان کا نقش آخر اور قبیلے کا اشرف المخلوقات ہے۔'' (رسالہ مصنف، فن افسانہ نگاری پر ایک نظر، سلطان حیدر جوش، ص ۸۵)

غرض افسانے کا فن زیادہ محنت اور ریاضت چاہتا ہے۔ دیگر اصناف ادب کی طرح اس کے موضوعات بھی براہِ راست زندگی سے لیے جاتے ہیں۔ کوئی بھی جاندار اور غیر جاندار شے اس کا مرکزی حوالہ ہو سکتا ہے۔ خصوصی طور پر انسان مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ کوئی نفسیاتی نکتہ، معاشرتی نظام کی بدعنوانیاں، سیاسی امور، انسانی اطوار کے مضحکہ خیز پہلوؤں اور اس کی شخصیت اور نفسیات کے گو شے افسانے کے موضوعات ہوتے ہیں۔ بہر کیف زندگی کا کوئی مثبت و منفی پہلو افسانے کا موضوع بن سکتا ہے۔ افسانوی ادب میں موضوع کی اہمیت اپنی جگہ پر ہو سکتی ہے، موضوعات کی یکسانیت اور موضوعات کا تنوع ہونا بھی اہم اور بہتر ہے، لیکن بڑی بات موضوع کو برتنے کا رویہ ہے کہ افسانہ نگار نے اس روایتی، مخصوص اور غیر مخصوص موضوع کو اپنے افسانہ میں کیسے ٹریٹمنٹ دیا ہے، اس نرالے اور انوکھے برتاؤ (Treatment) سے معمولی موضوع بھی مخصوص اور نیا بن جاتا ہے۔ سچ بات یہ ہے کہ کوئی بھی زندگی کا موضوع نہ معمولی ہوتا ہے نہ فرسودہ ہوتا ہے۔ افسانہ تو معمولی اور غیر معمولی ہو سکتا ہے۔ اس صنف کی تمام دلآویزی اور کامیابی کا دارومدار فنی حسن و نزاکت پر ہے، کیونکہ فنی حسن کے بغیر کوئی بھی تخلیق ادبی معیار حاصل نہیں کر سکتی۔ افسانہ کیا ہے؟ اس کی ہیئت اور ماہیت کیسی ہونی چاہیے؟ اس کے صنفی التزامات اور ترکیبی مقتضیات کیا ہیں؟ فن افسانہ کے ترکیبی عناصر، صنفی مقتضیات اور امکانات آج بھی مباحثہ کا موضوع ہیں۔ افسانہ کی مستقل تعریف، ہیئت اور اس کا حدود و اربعہ آج تک متعین نہیں ہوا ہے۔ آئندہ ہونے کے

اس کے امکانات بھی نہیں ہیں، کیونکہ ہر افسانہ اپنے صنفی پیمانے خود طے کرتا ہے تخلیقیت اور فنی حسن ہونا شرط ہے۔
جدیدیت کے بعد افسانہ میں کہانی پن کی واپسی کے نعرے نے ایک رجحان کی سی شکل اختیار کر لی تھی، ترقی پسند تحریک کے دور میں کہانی میں مقصدیت، اجتماعیت، حقیقت نگاری اور سماج کی ترجمانی کی باتیں کہی گئی ہوں یا جدیدیت میں "میں" کی تلاش، خود کلامی، باطنی سفر، وجودی شناخت، علامت ابہام و اشکال کا دھُندلا پن پر زور دیا گیا ہو۔ اوّل نظریات سے جڑے رہنے پر اصرار دوم ادعائیت پسندی پر مصر دکھائی دیتا ہے۔ افسانہ حیات و ممات کا ایسا استعارہ ہے جو باطنی طور سے آزاد صنف ہونے کا دعویٰ کرتا ہے، اور کسی بھی خارجی یا نظریاتی دباؤ کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ یہ بات بعید از قیاس معلوم ہوتی ہے کہ افسانہ نے کہانی کی طرف مراجعت کی ہے۔ کوئی بھی افسانہ بِنا کہانی کے کیسے افسانہ ہو جاتا ہے؟ اینٹی اسٹوری افسانہ میں اسٹوری نہ ہو تو پھر وہ کیوں کر افسانہ کہلاتا ہے؟ یہ تو ممکن ہے واقعات میں منطقی ربط نہ ہو۔ کسی خاص کیفیت میں انسان کا ذہن و شعور پانی کی رو کی طرح بہتا چلا جائے، بے منزل سفر کی طرف جس میں نہ وقفہ اور نہ سکوت و ٹھہراؤ۔ قاری خود ہی ان واقعات میں اعراب، حروف جار، وقوف اور سکون کی علامتیں لگا کر کہانی بنا لے۔ لیکن کسی اسٹوری کو اینٹی اسٹوری کہنا، نتیجہ کے طور پر اسٹوری کا وجود ہونے کو تسلیم کرنا بھی ہے۔ اس لیے کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ کے صنفی قالب میں کہانی پن کا ہونا روح کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن افسانہ کو صرف کہانی سمجھنے والوں میں یہ رجحان پنپنے لگا کہ مصنف آزاد ہے اور اس نے تخلیق افسانہ کی ہر شرط سے انکار کرتے ہوئے سوائے کہانی کے باقی پابندیوں سے خلاصی اختیار کر لی اس لیے انہیں ذہنی دباؤ کی شدت اور تخلیقی کربناکی سے گزرنا بھی نہیں پڑتا۔ افسانہ نگار بننے کے شوق، دنوں دن شہرت حاصل کرنے اور چھپنے کی جلد بازی میں تن آسانی اور عجلت پسندی کی عادت پڑ گئی ہے۔ جس سے افسانہ کے فن کو فروغ ہونے کے بجائے اور اس کی تصویر دھندلی پڑنے کے امکانات بڑھ گئے ہیں۔
تخلیق افسانہ بڑا نازک، سنجیدہ اور شعوری فن ہے۔ اس کے متن کی پیش کش کے لیے ایک ایسا اسلوبیاتی نظام مرتب کرنا ہے کہ جس کے پس پردہ مسلسل ثقافتی اور تہذیبی عمل غیر شعوری طور پر کام کرتا ہے جو کرداروں کی فطرت اور جبلت کی تشکیل میں معاون ہوتا ہے۔ الفاظ کی تلاش پھر ان کی ساختیاتی ترکیب ایک ایسا بیانیہ خلق کرتی ہے جس میں موضوع اندرون خانہ ہوتا ہے اس کے پس پشت ثقافت اور تمدن کی بسیط کائنات پوشیدہ ہوتی ہے۔
صنفی نقطۂ نظر سے افسانہ کی کرافٹ کے لیے عناصر ترتیبی کی رعایت ضروری شرائط کی پابندی اور کہانی پن کا ہونا اہم آلات ہیں۔ پلاٹ کی منطقی ترتیب، کرداروں کی فعالیت، مکالمات کی برجستگی، متحرک منظر نگاری، ارضی و مقامی تہذیب، زبان کی سادگی اور بیان کی تہہ داری افسانہ کی تخلیقی اور عضویاتی تعمیر میں تاثر کی ایسی وحدت پیدا کرتی ہے کہ کوئی بھی واقعہ، حادثہ، کہانی، سانحہ افسانہ کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔
در اصل افسانہ معنی کی تہہ داری کے ساتھ ذہن و شعور کی نئی سطحوں کو تخلیق کرنے کا عمل ہے۔ انسان کا زندگی سے فطری رشتے برتنے اور اس کے ساتھ رویہ اختیار کرنے کا اپنا الگ ڈھنگ اور مخصوص طریقۂ کار ہوتا ہے۔ اس کے عمل اور ردّ عمل کے شعور کی جستجو افسانہ نگار کرتا ہے۔ صنف افسانہ دیگر اصناف نثر کے مقابلے میں زیادہ دقت طلب اور غور و خوض کا متقاضی ہے۔ اس لیے راجندر سنگھ بیدی نے لکھا ہے:
"یہ طے شدہ بات ہے کہ افسانے کا فن زیادہ ریاضت اور ڈسپلن مانگتا ہے۔" (اردو افسانہ۔ روایت اور مسائل۔ بیدی ص ۳۱)
مغربی مفکر H.E Bates نے فن کی مشکلات کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:
"کہانی لکھنا گویا دیا سلائی کے تنکوں سے عمارت بنانا ہے، اور اس عمل میں ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے کہ ایک تنکا اڑا دھم کر کے سب کو گرا دیتا ہے۔" (The Modern Short Story, H.E. Bates, P.No. 17)
افسانہ کوئی جامد یا غیر متحرک صنف نہیں ہے۔ اس میں تجربہ، مشاہدہ، تبدیلی اور اضافے کو قبول کرنے کی بھرپور صلاحیت موجود ہے۔ اگر افسانہ پر نگاہ ڈالی جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ سجاد حیدر یلدرم سے پہلے اور پریم چند کے بعد خواہ وہ ترقی پسند افسانہ ہو یا جدید یا جدید تر افسانہ یا ما بعد جدید افسانہ سب میں تکنیک، ہیئت اور اسلوب کے کامیاب تجربے ہوئے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ دیگر ادبی اصناف کے مقابلے میں ایک آزاد صنف ہے۔ اسی لیے اس میں ہیئت اور اسلوب کے تجربوں کی کافی گنجائش ہے۔ چنانچہ ایچ۔ ای۔ بیٹس نے اپنی کتاب "دی ماڈرن شارٹ اسٹوری" (۱۹۴۵ء) میں اس آزاد صنف میں تجربہ کی گنجائشوں کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

"The short story writer is the freest of all artists in words: far freer than the dramatist in finitely freer than the poet, and in reality far freer than the novelist since he is offered a wealth of subjects which it is unprofitable, undignified, or otherwise not worth the novelist's while to touch"(P. 216)

۱۹۴۹ء میں ہیئتی امکانات کے سلسلے میں کرشن چندر نے بالکل ملتی جلتی باتیں کہی ہیں:

’’پرانی ہیئت میں نئے سماجی مواد کو پیش کرنا ہمارا شیوہ رہا ہے، لیکن ہمیں اب افسانوی ہیئت میں تبدیلی کرنا چاہیے۔ کیونکہ افسانے میں ہیئت کے اعتبار سے بہت کچھ کہنے کی گنجائش ہے۔ مختصر افسانے کو بے حد مختصر کر دیجئے تو نظم سے جا ملتا ہے اور بڑھا دیجئے تو ناول کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ اس کے مکالمے کو پھیلا دیجئے تو ڈرامائی گنجائش پیدائش ہو جاتی ہے اور بیانیہ عناصر بڑھا دیجئے تو یہ انشائے لطیف کے قریب ہو جاتا ہے اس سے اس کے وسیع پھیلاؤ اور اس کے امکانات کا اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اپنے اندر بہت سے ہیئتی اجزاء کو سمونے کی قوت رکھتا ہے۔‘‘ (تعارف، مجموعہ، ہل کے سائے میں ،ص ۲۳)

نفس الامر یہ کہ افسانہ ایک منفرد ادبی صنف ہے، جس نے مغرب و مشرق کے سنجیدہ فن کاروں، ادیبوں اور نقادوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کرائی ہے، اور انہوں نے افسانہ کی ہیئت و تعریف اور اس کے مقتضیات کے سلسلے میں اپنے اپنے خیالات تھوڑے بہت فرق کے ساتھ بیان کیے ہیں، پھر بھی افسانہ کی شناخت کے لیے ایڈگر ایلین پو Edgar Allen Poe کے نظریہ کے پیش نظر ایک مکمل افسانہ وہ ہو گا جس میں واحد تاثر کی فضا بندی، واقعات کی منطقی ترتیب، الفاظ کا مناسب استعمال اور آدھے گھنٹے میں دو گھنٹے کے اندر پڑھا جانے والا فن پارہ حالانکہ اس تعریف میں وقت اور وقفہ تعین کرنے کی شرط نہ تو قابل قبول ہے اور نہ ہی اس کو قابل اعتنا سمجھا گیا۔ واحد تاثر والا فقرہ اساسی اہمیت اسی لیے رکھتا ہے کہ یہ موضوع کی تحدید نہیں کرتا اور نہ تکنیک کے سلسلے میں ہدایتیں کرتا ہے، بلکہ افسانے کی کرافٹ اور فنی وحدت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس طرح پو کا یہ خیال افسانے کی ہیئت کو تجربات کے لیے آزاد چھوڑ دیتا ہے۔

اسی لیے H.E. Bates کے خیال میں افسانے کی تخلیق کسی ایک قاعدے یا کلیے پر منحصر نہیں۔ اس کی تشکیل کا انحصار مصنف کے نقطۂ نظر پر ہے۔ وہ کہتا ہے:

’’کوئی ایسی تعریف یا کوئی ایسا پیمانہ نہیں ہے جو افسانے کی ساخت، تاثر اور حسن کا مکمل معیار ہو جس طرح آسمان اینٹوں سے بنا ہوا نہیں ہے، اسی طرح یاد رکھنا چاہیے کہ کہانیاں بھی سانچوں یا فرموں کے مجموعے نہیں ہیں۔‘‘ (The Modern short story, H.E. Bates, P.No. 18)

معلوم ہوا کہ افسانہ کوئی جامد یا مردہ صنف نہیں اس لیے اس کی کوئی مکمل تعریف کرنے کی کوشش جزوی طور پر کامیاب ہوتی ہے، کیونکہ افسانہ نگاروں کی نئی نسل اپنی فنی اور فکری ضروریات کے مطابق اس صنف کو نت نئے تجربات و مشاہدات سے گزار کر وسعت اور تنوع سے ہمکنار کرتے رہتے ہیں۔ در اصل افسانہ نگار کا طریقۂ اظہار و انداز اور پیش کش ہی اصل تکنیک ہوتی ہے۔ افسانہ کی طرح تکنیک بھی جامد شے نہیں ہوتی بلکہ وقت و حالات، زمانے کے تقاضوں اور موضوع و مواد کے پیش نظر بدلتی رہتی ہے، اور جب افسانہ نگار کے فنی، فکری اور تخلیقی تقاضے بدلتے ہیں تو کل کی تعریف آج کے لیے اور آج کی تعریف آئندہ دنوں کے لیے ناکافی ثابت ہو گی اور بعض حالات میں غیر متعلق اور کبھی کبھی فرسودہ ہو کر رہ جاتی ہے۔ پھر بھی جب افسانہ ایک منفرد صنف ہے تو اس کی صنفی شناخت ہونا بھی اس لیے ضروری ہے کہ جس تحریر پر افسانہ کا لیبل لگا دیا جائے گا اسے افسانہ تسلیم کرنا پڑے گا، اسی لیے ایڈگر ایلین پو نے افسانہ کی تکمیل کے لیے جن عناصر کا ذکر کیا ہے فی زمانہ اس تعریف کو ذہن میں رکھ کر افسانے میں ہیئت اور اسلوب کے تجربات کا مطالعہ آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔

بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ افسانہ تکنیکی اور ہیئتی سطح پر بدلے گا تو اپنے ساتھ جانچ پرکھ کے لیے پیمانے لائے گا اور وقت کے ہاتھوں میں افسانہ کی ہیئت و ماہیت تکنیک اور صنفی ترکیب کی پیمائش کے لیے ایک نیا زاویۂ تنقید قائم ہو جائے گا۔

چونکہ انسان کی مجموعی زندگی اس صنف کا موضوع رہی ہے، اس لیے اس میں بلا کا تنوع اور رنگا رنگی ہے جو اس فن کی بقا کا ضامن ہے۔ افسانہ ایک ایسا فن پارہ ہے جو ذہنوں میں محفوظ رہتا ہے اور یہ خوبی کسی دوسری نثری صنف کو حاصل نہیں ہے۔

شافع قدوائی اور افسانے کی صنفی تنقید

افسانہ ادب کی ایک متحرک و فعال نثری صنف ہے۔ اس کا براہِ راست تعلق زندگی کی عمل و حرکت سے ہے جس میں ہر لمحہ تغیرات آتے رہتے ہیں۔ افسانہ میں بھی زندگی اور کائنات کی بدلتی ہوئی صورت حال کے ساتھ رویوں میں منقلب ہونے کی پوری پوری صلاحیت ہے۔ اسی لیے افسانہ کے ترکیبی اجزا کے تعین کی کوئی شکل نظر نہیں آتی۔ جوں جوں زندگی میں تبدیلیاں آتی رہیں گی افسانہ کی ساخت اور تعمیر و تشکیل میں بدلاؤ آئے گا۔ زندگی کے موضوعات کے واسطے سے ٹریٹمنٹ اور اس کے اسلوبیاتی نظام میں افتراق کی وجہ بھی یہی ہے کہ بدلتے وقت کے مطابق معنی و مفاہیم، سوچ و فکر میں بھی تبدیلی کے نشان

دکھائی دیتے ہیں۔ نجی تجربات اور مشاہدات کی روشنی میں رویے اور سروکار بھی بدلتے ہیں۔ انھیں کی پیش کش کو تخلیقی عمل میں شامل کرنے سے افسانہ نئے انداز میں تشکیل پاتا ہے۔ اس لیے جدید اور قدیم کی بحث بے معنی ہونے کے باوجود مذہبی اور روایتی عناصر، تہذیبی ارتقا پذیری، معاشرتی سانچوں کی شکستگی اور سیاسی نظام کی تبدیلی، شعوری اور غیر شعوری طور سے تخلیق افسانہ کے عمل میں محرک ہوتے ہیں۔ افسانہ کے اسٹرکچر (structure) کی متعین تشکیل کی نمو پذیری ہونے کی امکانی صورت نظر نہیں آتی۔

اردو افسانہ کی تنقید قابلِ اعتنا اس لیے نہیں ہوتی کہ شعریات کو اصل تخلیق تسلیم کر لیا گیا۔ ادب میں اس روایت نے قانونی صورت اختیار کر لی ہے کہ کائنات میں سب سے پہلے شعری تخلیقات معرضِ وجود میں آئیں۔ ترنم اور آہنگ کی بنیاد پر یہ قیاس حقیقی شکل اختیار کر گیا جو ایک المیہ ہے۔

کہانی کے آغاز کا اوّلین نقش روزِ اوّل سے ہی نظر آتا ہے۔ تخلیقِ آدم کے منظرنامہ میں عزازیل اور رب العزت کے درمیان ہوئے مکالمہ میں افسانہ کی دھمک سنائی دیتی ہے۔ فضا، کردار، تصادم، تجسّس، کہانی کے ترکیبی عناصر کو بغیر منطقی ترتیب دیے بھی کہانی کی ترکیب و تعمیر ہو جاتی ہے۔ اب چاہے پسِ پشت افسانہ کا نہ ختم ہونے والے اس سلسلہ میں مذہبی حکایات، اساطیر، دیومالا، ہندو متھ، قصص الانبیا میں کہانی بتدریج ارتقا پذیر ہوتی ہوئی زندگی کی افزونی میں آج بھی شامل ہے، اور حیات و کائنات کے متوازی اپنی کائنات کا خاکہ مرتب کر رہی ہے۔

افسانہ شناسی کی بنیاد موضوع کی تلاش رہی ہے، جو انسانی اوصاف باطن سے تعلق رکھتے ہیں، لیکن اس کا اظہار کرداروں کی حرکات و سکنات سے ہوتا ہے۔ افعالِ نیک و بد کو خارجی زندگی سے جوڑ کر یک رنگی بیان کے ذریعے سطحی طور پر پیش کرنا افسانہ نویسی کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ افسانہ کی تنقید میں بھی موضوعاتی محاسبہ، پلاٹ، کردار، واقعہ، مکالمہ، کلائمکس اور اختتامیہ پر مبنی سرسری بحثیں افسانہ کی خصوصیات کے طور پر واضح کرنا مقصد رہا ہے، جس سے افسانہ کے صنفی امتیازات کی وضاحت نہ ہو سکی۔ اردو تنقید میں عموماً کہانی پن کو واقعاتی تسلسل سے تعبیر کیا جانا اور اس میں تحیر و تجسّس کو لازم ٹھہرانا افسانہ کی اساسی اہمیت قرار دیا گیا۔ مراجعت کے اس تصور میں افسانہ نے کہانی پن کو تو تلاش کر لیا، لیکن افسانہ اسلوبیاتی نظام اور معنی کی تہہ داری سے محروم ہو گیا۔ پلاٹ اور کردار کی بحث، بیان کے منطقی ربط، واقعات کے منطقی تسلسل اور یک رُخ اور پہلو دار کردار سے آگے نہ جا سکی۔ کہانی پن کے موضوع کی تلاش و تشریح کا اسیر ہونے سے افسانہ کی تخلیق آزاد روی کی کشش سے دور ہونے کے امکانات بڑھ گئے۔

اردو تنقید کی روایت رہی ہے کہ موضوع کے حوالے سے افسانے کے خد و خال بیان کیے جاتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے بعد جدیدیت کے زیر اثر افسانے کہانی پن سے عاری، زبان و بیان کی یکسانیت، زندگی سے فراریت اور ''میں'' کی تلاش میں اشکال مہملیت کا شکار ہو گئے۔ شافع قدوائی کہتے ہیں:

''ساتویں اور آٹھویں دہائی میں جب زبان کے ذریعے نمو پذیر ہونے والی حقیقت کسی متضاد پہلوؤں کو بہ یک وقت گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی اور استعاراتی اور تجرید کی فلک الافلاک کی شعوری تعمیر سے گریز کیا گیا تو اسے کہانی پن کی طرف مراجعت سے تعبیر کیا گیا۔'' (فکشن مطالعات پس ساختیاتی تناظر، ص: ۵۷)

اب افسانہ میں کہانی پن کا ہونا ضروری قرار دیا جاتا ہے۔ آج افسانہ کی صورت حال یہ ہے کہ خارجی واقعات کی ترتیب اور مشاہدات و تجربات کی یکسانیت کو اکہرے بیانیہ میں نانی کی کہانی کی طرح بیان کرنے کے عمل میں سادہ بیانی کو افسانہ کی تخلیق کو معراج سمجھ لیا گیا ہے، اور افسانہ کے اسلوب سے بہتر صحافت کی زبان زیادہ پُر کشش نظر آتی ہے اور اسلوب اور تخلیقیت بے معنی ہو کر رہ گیا ہے، جب کہ افسانہ نگار خارجی دنیا کے متوازی ایک نگارخانہ تخلیق کرتا ہے اور اپنی تخلیقی صلاحیت اور فنی ہنر مندی سے اپنے انفرادی اور اختصاصی نقوش واضح کرتا ہے۔ اس صورت میں تنقید بھی موضوع کی تلخیص ہو کر رہ گئی، لیکن یہ طریقۂ کار جینوئن افسانہ نگار کے لیے اختیار کیے جانے سے دشواری یہ ہوتی ہے کہ اسلوب کی معنی آفرینی، بیانیہ کی تہہ داری، متن در متن کی تلاش، زبان و بیان کے مفاہیم اخفا میں رہ جانے کے سبب ان کے فن کی قدر و قیمت نظر انداز ہو جاتی ہے، اور سطحی افسانوں اور اکہرے بیان کی بنیاد پر ادب میں ناموری اور مقام حاصل کر لیتے ہیں۔ جب سہل نگاری اور تن آسانی شہرت کی معراج ہے تو مشقت کی درد سری کون لے، ادھر جوڑ توڑ کی پالیسی بھی غیر فن کو فن بنانے کا ایک معاون عنصر خود ایک فن بن گیا ہے۔

کہانی کا صرف کہانی ہونا ایک فرسودہ عقیدہ ہے۔ مجھے کہانی پن سے کوئی انکار نہیں، کیوں کہ تجسّس، حیرت زائی، کہانی سے جڑے رہنے کا کہانی ہونا ہے، لیکن اس ہونے میں اسلوبیاتی نظام بنیادی چیز ہے جو افسانے کے جملہ عناصر کو نامیاتی کل کے طور پر پیش کرتا ہے۔ جس میں تہہ داری، استعاراتی تراکیب، جملوں کی فنی ترتیب، الفاظ کا پُر معنی التزام، تخلیقیت کی اساس اور فن پارہ کی روح ہے۔ جیسے:

''اسٹیشن کی جگ مگ روشنی اس گنوار خوب صورت عورت کی طرح ٹھٹھر رہی تھی۔''

اس جملے کی ترتیب میں جاڑے کی شدت، گنوار خوب صورت عورت کی غریبی، جگ مگ روشنی کو خوب صورت عورت کے ٹھٹھرنے کی تشبیہ، متحرک منظر کشی کی طرف ایک رمز بھی ہے۔ آگے اس جاڑے کی شدت کو دھیان میں رکھیں:
''قریب ہی ایک کتّا جو کچھ دیر پہلے اپنی ٹانگوں میں دم دُبکائے امریکہ کے ہم جنسی قانون کا مذاق اڑا رہا تھا۔'' (بائیں پہلو کی پسلی ''کہانی بن گئی'' ص: ۲۱)
یہاں کتّے کا مذکر ہونا، ٹانگوں میں دم دُبکانا، امریکہ کے ہم جنسی قانون کا مذاق اڑانا۔ پوری تہذیب کی طرف اشاراتی انداز میں طنز کیا ہے۔ شافع قدوائی کہتے ہیں:
''کہانی پن افسانہ کی خلقی صفت ہے، جو اس کے ناگزیر اجزا راوی، کردار، مکالمہ، طرزِ اظہار، فضا، مناظر اور بیانیہ عرصہ کو ایک نامیاتی کل کے طور پر پیش کرتی ہیں اور کہانی پن موضوع ہی نہیں بلکہ تخلیقی طرز اظہار میں مضمر ہوتا ہے۔''
(فکشن مطالعات پس ساختیاتی تناظر، ص: ۵۸)
افسانہ کے صنفی عناصر اور اس کے فنی اجزا آج بھی وضاحت طلب ہیں۔ یہاں یہ امر غور طلب ہے کہ افسانہ کی تخلیق اپنے فنی پیمانے لے کر خود اترتا ہے۔ اگر اس میں تخلیقیت اور اس کے بیانیہ میں اسلوبیت، پسِ ساختیات، بین المتونیت مضمر ہے تو وہ افسانہ کا انفراد و اختصاص بن جاتا ہے، اور ایسا تب ہی ہوتا ہے کہ کردار کی تشکیل و تعمیر میں تمام تر تہذیبی، مذہبی، سماجی اور نفسیاتی محرکات بھی شعوری اور غیر شعوری طور پر کام کر رہے ہوتے ہیں۔ اس کی تلاش و جستجو بھی ضروری ہے چوں کہ ہر افسانہ کی بنیاد کوئی جاندار شے ہوتی ہے۔ اگر غیر جاندار ہوتی ہے تو اسے تخلیق نگار متحرک کر کے زندگی عطا کرتا ہے۔
بعض مرتبہ تنقید نگار اپنے مخصوص مکتبۂ فکر کی بنیاد پر صنف افسانہ سے ان نکات کو نکال لیتے ہیں جو ان کے نظریہ اور سوچ سے مطابقت رکھتے ہیں، اور تخلیق نگار کو own کرنے کے لیے کوشاں ہو جاتے ہیں، جس نے ادب میں کسی بھی وسیلے سے کوئی مقام یا نجی طریقۂ کار سے کوئی درجہ حاصل کر لیا ہو، اس کی تخلیق کے اکہرے بیان سے بھی معنیوں کی تہیں دریافت کر لی جاتی ہیں، جو صرف انھیں کو نظر آتی ہیں۔ چاہے افسانہ نگار نے نام نہاد تخلیقی عمل سے گزرتے ہوئے اپنے اسلوب کو پُر معنی اور تہہ دار بنانے کی کوئی شعوری کوشش نہ کی ہو جب کہ افسانہ کی تخلیق ایک شعوری عمل کا نام ہے۔
اس طرح افسانہ کا سطحی بیانیہ تنقید نگار کے ایما پر پُر معنی بیان کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر:
''ایک شخص سڑک کی دائیں فٹ پاتھ پر جا رہا تھا، اس کا ایکسیڈنٹ ہو گیا۔'' اس جملہ کا اخفا یہ ہے کہ وہ غلط ہاتھ پر جا رہا تھا یا یہ کہ اسے بائیں طرف چلنا تھا۔ اس میں سامنے کی صداقت میں فنٹاسی ''یقین'' کے ساتھ ہے ... فنٹاسی اس لیے کہ ایکسیڈنٹ کی وجہ وہیکل کی تیز رفتاری یا کوئی اور وجہ بھی ہو سکتی ہے۔''
''ایک شخص سڑک کی ایک جانب چل رہا تھا کہ ایکسیڈنٹ ہو گیا اور مرگیا۔'' اس جملہ کا اخفا یہ ہے کہ شاید وہ غلط ہاتھ پر چل رہا تھا۔ جلدی میں ہو گا، دیکھ کر نہیں چل رہا ہو گا... چوں کہ دائیں بائیں ہاتھ کا اس میں کوئی ذکر نہیں ہے اس لیے ''قیاس'' ہے، لیکن ایکسیڈنٹ کی صداقت بھی فنٹاسی ہونے میں کوئی شبہ نہیں صورت حال پہلے جیسی ہے۔
مندرجہ بالا مثالیں پیش کرنے کی وجہ یہ ہے کہ اسلوبیاتی تناظر میں اخفا کی تلاش کے لیے تخلیق نگار کی تخلیقی صلاحیت اور اس کی شعوری کوشش کو بھی مد نظر رکھنا ضروری ہو گا ورنہ ایسی بیش تر مثالیں مل جائیں گی کہ غیر تخلیقی زبان، میں بھی تنقید نگاروں نے اخفا کے معنی تلاش کر لیے ہیں۔ یہاں تنقیدی صداقت، صلاحیت، علمیت کا لحاظ رکھنا اہمیت کا حامل ہے، اور غیر جانب داری کی پاسداری بھی ضروری ہے۔
محمد شافع قدوائی موضوعِ اساس، افسانہ کی تنقید سے انکار کرتے ہوئے افسانہ میں موضوع کی تلاش کو 'Paraphrasing' کہتے ہیں:
''اردو میں مروّجہ فکشن تنقید بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر موضوع کی تلخیص Paraphrasing سے عبارت اور مواد سے ماخوذ اقداری فیصلوں value judgement سے گراں بار نظر آتی ہے۔'' (فکشن مطالعات پس ساختیاتی تناظر، ص: ۵۶)
شافع قدوائی نے اپنے مقالہ ''کہانی پن کی واپسی :متھ یا حقیقت'' میں ان وجوہات کو بھی تلاش کیا ہے کہ موضوعِ اساس تنقید کا رواج ادب میں کیوں ہوا؟ وہ افسانہ کی اس طرح کی تنقید کو Thematic mannerism کی تشریح کی عبرت ناک مثال بتاتے ہیں۔ عام طور پر افسانہ میں ابتدا، وسط اور اختتام کو کہانی کے ناگزیر اجزا خیال کیے جانے میں کہانی پن کو موضوع کی تلاش و تشریح کا اسیر ٹھہرایا جاتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر افسانہ کی تشریح و تعبیر کے اصولوں سے اختلاف کرتے ہوئے کہتے ہیں:
''ترقی پسند افسانہ علت و معلول کی مانوس منطق پر مبنی بیانیہ کو افسانہ کی اساسی خوبی گردانا اور تجسّس کو مہمیز کرنے کے ہنر کو کہانی پن سے تعبیر کیا۔'' (فکشن مطالعات پس ساختیاتی تناظر، ص: ۵۸)
اسی طرح جدیدیت پسند نقادوں کے طرزِ تنقید سے بھی انکار کرتے ہوئے ان کی دلیل ہے کہ جس طرح ترقی پسند تحریک کے

زیر اثر افسانہ نگاری میں موضوعاتی سطح پر خارجی حقیقت نگاری اور اظہار کی سطح پر علت و معلول کی مانوس منطق پر استوار بیانیہ کو توجہ کا مرکز بنایا اسی طرح ’’جدید افسانہ نگاروں نے خارجی حقیقت نگاری سے اعراض کرتے ہوئے مواد کی سطح پر داخلی و نفسی کوائف کو تنہائی، بے گانگی، رشتوں کی شکست و ریخت، ذہنی بے چینی، داخلی کرب اور زندگی کی لایعنیت کے داعیوں کو متحرک کرتے ہیں۔ ترسیل کو اپنا مقصود جانا لہٰذا بالواسطہ طرزِ اظہار ان کے لیے سب سے مقبول فنی حربہ ٹھہرا۔‘‘

کہانی پن افسانہ کی روح ضرور ہے، لیکن افسانہ کی تشکیل کے لیے کردار، مکالمہ، راوی، فضا بھی ضروری اجزا کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کل کو پیش کرنے کے لیے موضوع کوئی الگ کی چیز نہیں بلکہ کہانی کا ہونا ہی اس کا موضوع ہوتا ہے۔ اس لیے افسانے میں موضوع کہانی کے تخلیقی اظہار میں ہی مضمر ہوتا ہے۔ پروفیسر شافع قدوائی رقم طراز ہیں:

’’کہانی پن سے مراد تفصیلات کا اظہار اور بعض کو معرضِ التوا میں رکھنا ہے۔ التوا کا وقفہ کتنا ہو، یہ لازماً علت و معلول پر منحصر نہیں ہوتا۔ کہانی پن زمانی ربط کے ساتھ ساتھ ذہنی اور تاثراتی ربط کے لیے سازگار بیانیہ عرصہ قائم کرتا ہے۔ اس لحاظ سے کہانی پن محض دلچسپی یا تجسّس کا زائیدہ نہیں ہوتا۔‘‘

شافع قدوائی نے کہانی پن کے طریقۂ کار سے انکار کے اوّلین نقوش منٹو کے یہاں تلاش کیے۔ اس کے علاوہ انتظار حسین کے ہاں اسٹوری لائن بالکل نئی صورت میں ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ منٹو کے یہاں بیش تر افسانوں میں Story line تجسّس سے بہت آگے کی منزلوں کا پتہ دیتی ہے۔ ’’کائنات کے جملہ مظاہر بشمول وجود انسانی خلقی طور پر متضاد رویوں کی آماج گاہ ہے، لہٰذا علت و معلول کی مانوس منطق پر استوار کہانی پن کے توسط سے اس کی تکذیب کی جا سکتی ہے۔‘‘ در اصل منٹو کے افسانوں کا بنیادی رمز ان کے منطقی انجام میں پوشیدہ ہے، ان کے کلائمکس گھماؤ دار ہونے کے سبب ان کی کہانیاں تہہ دار ہونے کا اصرار کرتی ہیں۔ بہ ظاہر ان کی کہانیوں کا اسلوب اور کرداروں کی نفسیاتی پیچیدگی حیرت افزا تجسّس Readability پیدا کرتی ہے، یہ دیکھنے کے لیے کیا ہونے والا ہے؟ اور جب کہانی اختتام پر پہنچتی ہے تو وہ حیرت میں ڈوب جاتا ہے۔ یہاں بھی منٹو التوا میں رکھ کر علل و اسباب کی قید سے آزاد کرنے کی کوشش کرتا ہے، اور کہانی پن کے یک رُخے تصور کی تکذیب کرتے ہوئے Story line پوری کہانی کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ انتظار حسین کے افسانوں میں زمانی ترتیب سے زیادہ ثقافتی ربط پر زیادہ اصرار ملتا ہے۔ بقول شافع قدوائی ان کے یہاں Story line کا ماخذ واقعہ یا وقوعات کی کثرت نہیں بلکہ ایک نوع کی Intertextuality ہے جس کا ماخذ Incredible beliefs ہی ہے۔‘‘ انتظار حسین کے یہاں ماضی کی بازیافت، تہذیبی زوال، ہجرت کا دکھ، بے جڑی کا احساس، تشخص سے محرومی، روحانی و اخلاقی انحطاط، وجودی مسائل کے اظہار کی داستان ہے۔ انتظار حسین نے ترقی پسند اور جدید افسانہ نگاروں کے تصور کائنات، طبقاتی نظام کو ختم کرنے کی جد و جہد جیسے مسائل سے انحراف کیا اور نجات کوشش فلسفے سے افسانہ کو ترتیب دیا۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں اسٹوری لائن کو multi fold نہیں بنایا جا سکتا۔ بقول شافع قدوائی:

’’جدید افسانہ نگاروں نے طے شدہ موضوعیت کے جبر کے توڑنے اور افسانہ کی خلقی ماہیت کو بحال کرنے کے لیے منطقی ربط سے زیادہ داخلی انتشار کی مظہر بے ربطی پر زور دیا۔ کہانی پن کے mannerism کے انکار سے بعض ناقدین نے یہ نتیجہ نکالا کہ بیش تر افسانہ نگاروں کے ہاں کہانی پن کا فقدان ہے۔‘‘

پروفیسر شافع قدوائی فکشن کو نظری اور عملی پہلوؤں سے دیکھتے ہیں۔ فکشن تنقید کو نئے رجحانات اور میلانات سے آشنا کرتے ہوئے عالمی تناظر میں اس کی اہمیت کو واضح کرتے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید، جدید اور مابعد جدید تنقید کے پسِ منظر میں فرسودہ اور committed تنقید نگاری کے تصور سے انکار کرتے ہوئے بین المتونیت کی تلاش کے حامی ہیں اور افسانوی نظم میں تہہ داری اور ترفع ہونے کا اصرار کرتے ہیں۔

شافع قدوائی کی تنقیدی زبان سے بیش تر ناقدین کو اعتراض ہے، شاید اس کی وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ مغربی رجحانات، عالمی افکار و نظریات، نئے نئے علوم سے آگہی اور نئی نئی اصطلاحات جو ان کی تحریروں میں در آتی ہیں ان کے مفاہیم کی جان کاری ہونا بھی ضروری ہے، تب ہی ان کے مضامین کے پوشیدہ معنوں سے آگاہی ہو گی۔

زبان اگر ایک تخلیقی عمل ہے تو تنقید بھی اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے بہرحال ایک تخلیق ہوتی ہے اور جو زبان وہ تنقید کے لیے استعمال کرتے ہیں وہ سنجیدگی سے مطالعہ کرنے کا تقاضا کرتی ہے۔

***

طارق چھتاری کے افسانے تہذیبی تصادم کا شناخت نامہ (آدھی سیڑھیاں کے حوالے سے)

افسانہ ذہن و شعور کی نئی سطحوں کو دریافت کرنے کا تخلیقی عمل ہے۔ انسان اس کا مرکزی موضوع ہے، اس سے متعلق اشیائے کائنات اور اجناس زندگی شعوری /غیر شعوری سطح پر حوالہ بننے کی امکانی صورت اختیار کرتے ہیں۔ چونکہ انسان کو پیش نظر کائنات میں فوقیت اور اشرفیت کا درجہ حاصل ہے، اس لیے وجود انسانی، کائنات اور حیات و ممات کے تعلق سے اس کا برتاؤ (Behaviour) تخلیقی ادب کا موضوع ہوتا ہے۔ انسان سماجی نظام کا ایک جز ہے، زندگی سے فطری رشتے برتنے کا اس کا ایک الگ ڈھنگ اور مخصوص رویہ ہوتا ہے۔ حادثات، واقعات، رونما ہونے کی نوعیت بھی مختلف ہوتی ہے۔ شخصی اعتبار سے سوچ و فکر اور حسی کیفیات میں بھی افتراق ہوتا ہے، اور اس سوچ و فکر کی تشکیلی، جغرافیائی حالات، معاشی ترتیب، معاشرتی نقطۂ نظر سے نمو پذیر ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں اس کی نفسیات، فطرت اور جبلت پر اس کے اثرات نمایاں ہوتے ہیں۔ انسان کی شخصیت کی تعمیر و ترتیب کے ارتقائی عمل میں، مذہبی امور، سماجی اور تہذیبی عناصر بھی کارفرما ہوتے ہیں۔

تخلیقی فن کار منظر و پس منظر اور عمل و رد عمل کے شعور کی جستجو کرتا ہے۔ کیونکہ اسے معلوم ہے کہ کہانی کہنے اور سننے کی لگن انسان کی جبلت میں داخل ہے۔ اس طرح پیش نظر کائنات کا ہر تیسرا آدمی کہانی کار ہے کہ کہانی سننے اور سنانے کا یہ فطری عمل روز ازل سے ورثہ میں ملا ہے، لیکن زبانی/ تحریری ترسیل اظہار کے لیے پر تجسس اور تحیر انگیز بیانیہ درکار ہوتا ہے۔ افسانہ صرف لفظوں کے جوڑنے کا فن نہیں، بلکہ وسیلۂ اظہار کے لیے الفاظ کی ترتیب معنی کا فن ہے، جس کے طرز وجود میں متن کی تعمیر پوشیدہ ہوتی ہے۔ افسانہ میں اجتماعی زندگی کی حقیقت کا اظہار ہوتا ہے۔ انفرادی سوچ کے بیانیہ میں شعوری یا غیر شعوری طور سے کثیر ثقافتی عناصر اور تہذیبی امور نہ صرف کارفرما ہوتے ہیں بلکہ فرد کے اعمال و افعال کی کار کردگی میں بھی مستتر ہوتے ہیں۔

زندگی کے تجربات و مشاہدات، زمانے کے نشیب و فراز کی روداد کو رومان اور جمالیات کی لذتوں سے ہم آہنگ کر کے صرف افسانہ ہی نہیں فنونِ لطیفہ کی ہر شاخ اور ادب کی ہر صنف زندگی اور کائنات کی مکرر تخلیق (Remaking) اس طرح ہے کہ عام انسان جو اپنی دونوں آنکھوں سے دیکھتا ہے وہ معروضی انداز میں بیان کرتا ہے، لیکن ایک سنجیدہ فن کار حیات و کائنات کی Objectivity کو اپنی نگاہِ بصیرت کی بنیاد پر Subjective بنا کر اپنے مخصوص بیانیہ کے ذریعہ حتی الامکان صنفی لوازمات کی فطری ترتیب کے ساتھ تخلیق کو سامنے لاتا ہے۔

طارق چھتاری ۱۹۸۰ء کے آس پاس ابھرنے والی اس نسل کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں ہیں جو افسانہ میں کہانی پن کی واپسی کی تلاش میں مصروف رہنے کے عمل سے منکر ہوتے ہوئے لسانی ترتیب میں متون کی شعوری /غیر شعوری طور پر دخیل ہونے پر اصرار کرتے ہیں۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ افسانہ کی بنیادی روح کہانی ہے، جس کے ناگزیر اجزا راوی، کردار، مکالمہ، مناظر اور بیانیہ عرصہ کو نامیاتی کل کے طور پر افسانہ نگار اپنے مخصوص طرز اظہار میں پیش کرتا ہے۔ طارق چھتاری ان احتیاط پسند افسانہ نگاروں میں سے ہیں جو تخلیقی احترام اور اساسی بنیاد پر افسانہ کی بافت کرتے ہیں، وہ کہانی کہنے کے شعوری عمل میں کسی بھی باضابطہ رجحان سے انکار کرتے ہوئے تخلیقی آزادی کی بے راہ روی کے قائل نظر نہیں آتے ہیں، اس کے باوجود نت نئی تکنیک اور موضوعی ٹریٹمنٹ اختیار کرنے میں فنی ہنر مندی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔

''گلوب'' میں جنسی نفسیات (Psycho-sexo) کے کرب کو تمثیلی اور رمزیاتی بیانیہ میں اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ مالکہ عورت اپنی جنسی خواہش کی آسودگی کو اپنے طریقہ سے حاصل کرتی ہے۔ مرد جو اس کا نوکر ہے اس کا جبر و استحصال کرنے سے بھی نہیں چوکتی۔ خارجی سطح پر اگر Paraphraising کی جائے تو عورت صدیوں سے مرد کی بو الہوسی کا شکار رہی ہے، اور ہمیشہ اس کے ظلم و ستم اور جنسی خواہشات کی تکمیل کا ذریعہ رہی ہے۔ اس ''لمحۂ خاص'' میں بھی مرد کی مرضی کے مطابق اس کو چلنا ہوتا ہے، اس کی اپنی فطرت بے بس اور ضرورت بے معنی ہو جاتی ہے، لیکن یہاں صورت حال بدلی ہوئی نظر آتی ہے کہ تانیثیت کا وہ تصور کہ عورت ہمیشہ مرد اساس معاشرہ کی گرفت میں رہی ہے Subvert ہوتا نظر آتا ہے۔ اندرونی سطح پر افسانہ بین المتونیت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ خوبصورت کائنات عورت کی تمثیل ہے جس کی بظاہر خوبصورتی کے بطن میں حیوانیت، خباثت اور ظالمانہ رویہ پوشیدہ ہے، جو انسان کو اپنے حسن و جمال سے رجھاتی ہے اور اپنے جال میں پھانس کر اس کا استحصال بھی کرتی ہے، یعنی انسان اس کے سامنے مظلوم، مجبور اور معذور نظر آنے لگتا ہے۔ اس کائنات کی دلفریبی سے نہ صرف انسان لطف اندوز ہوتا ہے بلکہ جنسی لذت کو شی اور ایذا پسندی سے آسودگی حاصل کرتا ہے۔ مغربی تہذیب کے اثرات کی وجہ سے مشرقی اقدار کے بکھرنے کا طنزیہ اظہار کا غماز ہے۔

''نیم پلیٹ'' میں شناخت سے محرومی کا مسئلہ بیان ہوا ہے، جو جدید دور کا نفسیاتی المیہ ہے کہ انسان اس جم غفیر میں تشخص کی گم شدگی کا عذاب اور تنہائی کا کرب جھیل رہا ہے، اور دنیا کی نیرنگیاں انسان کی ذات سے وابستہ ہونے کے باوجود بھی ان

سے محروم ہے۔ پچھتر سالہ بوڑھا کیدار ناتھ جس کو افسانہ میں مرکزیت حاصل ہے اپنی یادداشت کے فقدان سے اپنی ذات اور نام سے محروم ہو گیا۔ بات صرف حافظہ ہی کی نہیں بلکہ مسئلہ بزرگوں کی ناقدری کا بھی ہے۔ جدید زمانے میں رشتوں کی عظمتیں بے معنی اور تہذیبی اقدار ٹوٹ کر بکھر گئی ہیں۔ بوڑھوں کو بوجھ سمجھا جاتا ہے اور ان کو وہ مقام نہیں ملتا جس کے وہ مستحق ہیں۔ یہاں جدید تہذیبی جبر کے سبب یادداشت کے کھو جانے کی صورت میں کہانی میں نمو پذیر ہوتی ہے۔ افسانہ میں مغربی تسلط کے زیر اثر مشرقی تہذیبی اقدار کا انحطاط ہونے پر سوالیہ نشان لگایا گیا ہے۔ حافظہ کی محرومی زندگی کے ثقافتی اساس کے بکھرنے کو خاطر نشان کرتی ہے۔ بوڑھا شخص خارجی حوالوں سے تہذیبی نشانات دریافت کرنے میں کوشاں ہے جبکہ تہذیب کا خارجیت کے ساتھ اندرونی پہلو بھی ہوتا ہے۔ دور حاضر کا ایک ہولناک منظر نامہ یہ بھی ہے کہ گھر کے بزرگوں کو غیر مطلوبہ شے سمجھا جاتا ہے۔ والدین کو اولڈ ایج ہوم میں بھیجنے کا طرز حیات بھی مغرب کی دین ہے۔ مشترکہ خاندان کی روایت بکھرنے اور تہذیبی زوال کا المیہ جدید دور کی دین ہے۔ علیحدہ، آزادانہ زندگی گزارنے کی چاہت نے شدت اختیار کر لی ہے۔ Privacy کا چلن عام ہونے کے تصور نے بے راہ روی کی طرف فرد کو موڑ دیا ہے۔ بزرگوں کے عمل دخل کو وہ غیر ضروری خیال کرتا ہے۔ اسی لیے اخلاقی اور تہذیبی دیواریں مسمار ہوئی ہیں۔

طارق چھتاری تہذیبی تضادات اور مخالف عناصر کے باہمی امتزاج سے اپنے افسانوں کا خمیر اٹھاتے ہیں۔ انہوں نے بیشتر افسانوں میں ثقافتی امتیازات کے مختلف پہلوؤں کو مرکز نگاہ بنایا ہے۔ معاشرتی ڈسکورس ان کے افسانوں کا ناگزیر جزو ہے۔ جدیدیت اور ترقی پسندی کی مروجہ روشوں سے شعوری طور سے انحراف کرتے ہوئے تہذیبی اور ثقافتی سروکاروں کو مختلف پیرایۂ بیان میں طارق نے اپنے افسانوں کا متن خلق کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے افسانوں کا بنیادی مسئلہ نو آبادیاتی نظام کے تسلط سے ثقافتی سروکاروں کے یکسر بدلنے کا شدید احساس ہے جس کے ذریعہ وہ اپنے افسانوں کا قلب قائم کرتے ہیں۔ مکالموں اور خود کلامی کے ذریعہ تہذیبی ارضی بنیادوں کو افسانہ کی بافت میں جزو لازم بنا کر اسے تخلیقی پیرایۂ اظہار عطا کرتے ہیں۔

عشق کی جمالیات فنون لطیفہ کی روح ہے، اور تخلیقی ادب کا بنیادی عنصر ہے۔ عشق ایک آفاقی جذبہ ہے جو انسان کی سرشت میں داخل ہے اور تمام علوم و فنون میں اس کو مرکزیت حاصل ہے۔ کائنات کی ہر تہذیب میں کسی نہ کسی شکل میں یہ موجود ہے۔ اس کے منکرین بھی اس کی فطرت کا اقرار کرتے ہیں۔ عمر کے دورانیہ کے مطابق تصورات بدلتے ہیں، اور بدلتے وقت کے ساتھ اقدار بھی بدلتی ہیں۔ اس لیے عصری تقاضوں کے تحت اس کے معنی و مفہوم میں افتراق ہونا لازمی ہے۔

افسانہ ''دھوئیں کے تار'' میں مغربی تہذیب کے تصور عشق کو کرداروں (طلباء طالبات) کے توسط سے نہ صرف صنف نازک کی نفسی کشمکش کو فطری اظہار میں پیش کیا گیا ہے بلکہ مغربی ثقافتی نظام کے حاوی ڈسکورس کو معنی خیز مکالموں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ اس کے متوازی یہاں عشق میں جان دینے کا وہ روایتی تصور بھی بے معنی ہو جاتا ہے کہ عشق کی تکمیل ''وصل'' میں پوشیدہ ہے۔ عشق ایک ایسی آرزو کا نام ہے جو کبھی پوری نہیں ہوتی، باوجود اس کے رعنا اور سمیر کے عشق کے درمیان شیراز کی آمد باعث آزار بننے کے بجائے ''ہجر'' ہی عشق کی تکمیل ثابت ہوتا ہے۔ محبت کی داخلی کیفیت کو موتیوں کے ہار کی ظاہری صورت سے مربوط کر کے محبت کا بے لوث تصور قائم کرتے ہوئے جدائی کے موڑ پر افسانہ کا خاتمہ ہوتا ہے جو مشرقی اقدار کا اشاریہ ہے۔ محبت برقرار تب ہی رہ سکتی ہے کہ اگر اس کا مقدر فاصلے پر قائم ہو، ورنہ اتصال محبت کی موت بن جاتا ہے۔ رعنا کو سمیر کا دیا ہوا تحفہ موتیوں کا ہار آنسوؤں کی لڑی کی علامت بن کر بے لوث محبت کا پر معنی نظام مرتب کرتا ہے۔

جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں کہ طارق کے افسانوں میں تہذیبی اور ثقافتی سطح پر ایک کشمکش جاری رہتی ہے۔ مذکورہ افسانے میں بھی مغربی اور مقامی تہذیب کے تضادات اور مخالف رویوں کو طنزیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اسی قبیل کا افسانہ ''برف اور پانی'' ہے، جس میں جاوید اور سیما کے درمیان عشق ہونے کے بعد شادی ہو جاتی ہے۔ اس افسانہ میں ''فلیش بیک'' کی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ افسانہ نگار ایک طویل عرصہ کی مسافت کی روداد اشاروں اور کنایوں میں بیان کرتا ہے۔ کہانی کا تسلسل برقرار رکھنے میں مربوط رمزیاتی انداز میں زندگی کے لمبے سفر کی صراحت کو ایجاز و اختصار میں بیان کرنا طارق کی فن کارانہ ہنر مندی کی دلیل ہے۔ عشق کے جذبہ کی پیش کش کا رمزیاتی اور اشاراتی اظہار میں ہونا موضوع اور ٹریٹمنٹ کی مناسبت سے تخلیقی شعور کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔

پوری کائنات قوموں کے عروج و زوال کی عبرت ناک داستان سے بھری ہوئی ہے۔ تاریخ تمام تر علوم و فنون کے مطالعہ کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس میں کسی بھی زمانے یا مقام کی سیاسیات، معاشیات، سماجیات اور فنون لطیفہ کی صورت مرتب کی جاتی ہے۔ ادب تمام علوم و فنون کا خزینہ ہے۔ طارق چھتاری اس نوع کے افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں جنہوں نے مروجہ روش سے شعوری طور پر انحراف کرتے ہوئے تہذیبی سروکاروں کو آشکار کرنے کے لیے بیانیہ کے مختلف طرزوں کو اختیار کر کے اپنے افسانوں کا متن خلق کرنے کی سعی کی ہے۔ انہوں نے تجرباتی بنیادوں پر اپنی شناخت قائم نہیں کی بلکہ افسانہ کی

صنفی اساس اور فنی دائرے میں رہ کر تکنیکی سطح پر اپنی مرکزیت قائم کی ہے جو دیگر افسانہ نگاروں سے انہیں مختلف اور معتبر کرتی ہے۔ زیر مطالعہ افسانہ ’’آدھی سیڑھیاں‘‘ تہذیبی تضادات کی بہترین مثال ہے۔ افسانہ کا پس منظر قصباتی اور دیہی علاقہ میں رہنے والے انسانوں کا ہے۔ یہ افسانہ مرکزی کردار سعیدہ بیگم اور ان کے بیٹے احمد جو شہر علی گڑھ میں زیر تعلیم ہے کے نظریاتی افتراق پر مبنی ہے۔ کہانی کا ایک پہلو پرانی پیڑھی اور نئی نسل کے سوچنے اور جینے کے انداز کی بھی وضاحت کرتا ہے جسے جدید اصطلاح میں Generation Gap بھی کہہ سکتے ہیں۔ افسانہ میں قصباتی اور شہری زندگی کے تہذیبی تصادم سے پیدا ہونے والے مسائل کے علاوہ زمانۂ قدیم کی روایات اور جدید طرز کی زندگی کے درمیان ٹکراؤ کی صورت بھی نظر آتی ہے، لیکن وہ ٹکراؤ شدت آمیز نہیں ہے بلکہ نفسیاتی کیفیتوں کو نشان زد کرتا ہے۔ طارق چھتاری کی افسانوی کائنات کا اختصاص یہ بھی ہے کہ وہ فنی حربوں کی کرشمہ سازیوں کے ذریعے منظر کو پس منظر میں بدلنے، حال کو ماضی سے جوڑنے، شہر کو دیہات میں منقلب کرنے کے فن سے واقف ہیں۔ اس لمحہ قاری پر تجسس ہو کر افسانہ کی بافت پر غور و فکر کرنے لگتا ہے۔ دورانِ قرأت‘گریز‘ کا لمحہ بھی آتا ہے اور یہ عنصر کسی ایک لفظ، ایک جملہ یا کسی شے سے ظاہر ہو جاتا ہے اور افسانہ کا موجودہ منظر، پس منظر میں کیسے چلا جاتا ہے:

’’احمد نے سامنے دیکھا، دور تالاب کے اس پار اس کے اپنے ہرے ہرے کھیت لہلہا رہے تھے، اس نے آنکھیں بند کر لیں اور جب کھولیں تو محسوس ہوا کہ صدیاں بیت گئی ہیں۔ اب بازی پلٹ گئی تھی۔ زمین پر بکھری ہری گولیاں غائب تھیں اور لال گولیاں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھیں۔ سورج کی کرنیں زمین پر اتر آئی تھیں اور کانچ کی لال گولیوں پر اس طرح پڑ رہی تھیں کہ اس کے کھیت اب سرخ نظر آ رہے تھے۔ احمد نے گھڑی دیکھی نو بجنے ہی والے تھے۔ وہ لالہ دیوی سرن کی گدی پر پہنچا تو دیکھا کہ لالہ اپنا لال بہی کھاتا لیے کچھ لوگوں کے بیچ بیٹھے حساب کتاب میں مشغول ہیں۔‘‘ (آدھی سیڑھیاں، باغ کا دروازہ، ص: ۱۰۰)

کہانی کے ابتدائی مرحلے سے منتخب اس اقتباس سے زندگی اور کائنات کے ترفع پہلو (Dimension) برآمد ہوتے ہیں۔ انسان اس عالم آب و گل کے مقابل کتنا بے بس اور مجبور ہے۔ وقت کسی کے ساتھ وفا نہیں کرتا۔ ’’اس نے آنکھیں بند کر لیں اور جب کھولیں تو محسوس ہوا کہ صدیاں بیت گئی ہیں۔‘‘ مصنف گریز کے اس جملے سے قاری کو ماضی کی جانب رسائی کراتا ہے۔ ایک ہی لمحہ میں احمد کی نگاہوں کے سامنے صدیوں پر مشتمل اس مسافت میں انسانی تہذیب کی بنتی بگڑتی تصویریں گھومنے لگتی ہیں۔ تخلیق صرف لفظوں کے جوڑنے کا فن ہی نہیں بلکہ اس کی ترتیب میں پوشیدہ متن کی جانب اشاریہ بھی ہے۔ الفاظ کے مرتب اظہاریہ کے پس پشت ایسی روداد جو ان کہی ہوتے ہوئے بھی تخلیق کا جز ہوتی ہے قاری کو ان سارے مناظر کی سیر کراتی ہے۔ اس ضمن میں درج ذیل اقتباس دیکھیں:

’’صبح اٹھ کر جب وہ ڈیوڑھی کے صدر دروازے سے باہر نکلا تو دیکھا کہ دو بچے دھوپ میں کنچے کھیل رہے ہیں۔ احمد اونچے چبوترے پر کھڑا چھوٹی چھوٹی کانچ کی ان گولیوں کو دیکھتا رہا، جنہیں بچے انگلیوں سے ادھر ادھر لڑھکا رہے تھے۔ ہری گولیوں والا بچہ جیت رہا تھا۔ بچے نے جیب سے ہری گولیاں نکال کر اطمینان سے زمین پر پھیلا دیں اور جیتی ہوئی لال گولیوں کو چاک کی جیب میں رکھ لیا۔‘‘ (آدھی سیڑھیاں، باغ کا دروازہ، ص: ۹۹)

دو بچے ہیں اور دو رنگ کے کنچے ہیں۔ ہرا رنگ سر سبز اور شادابی کی علامت بن کر زمینداری کے نظام کی جانب ذہن مبذول کراتا ہے۔ ڈیوڑھی کے صدر دروازے سے باہر نکلنا، آفتابے میں گرم پانی سے منھ دھونا، ناشتے کے بعد سلفچی میں ہاتھ دھونا، تانبے کے منقش خاص دان، گلاب پاش، پاندان، حسن دان، بادیے اور طبق کا قلعی گر کی دوکان پر پہنچنا۔ ہار، بندے، بالیاں، جھمکے بازو بند، جھومر، چوڑی اور کنگن کا خریدنا۔ ریشم کے کپڑوں پر زری اور زردوزی ہونا۔ پہلے ہری گولیوں والے بچے کا جیتنا۔ یہ سب ایسی اطلاعات ہیں جو زمیندارانہ نظام کے تہذیبی جزئیات کے اشارے بن جاتے ہیں۔ طارق کے افسانوں میں وقت کی کڑیاں ٹوٹ کر ایک اکائی میں تبدیل ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ مذکورہ افسانہ کی بافت میں حال اور ماضی دھوپ اور چھاؤں کی طرح ایک دوسرے میں ایسے پیوست ہیں کہ نہ صرف ماضی بعید و قریب موجود زمانۂ حال کا حوالہ بنتا ہے بلکہ عمر کا وہ حصہ عہد طفلی کا گزراں ہو کر بھی انسان کے اندر موجود ہوتا ہے، اور ہر لمحہ اس کے ساتھ چلتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہری گولیوں والا بچہ جیت رہا ہے۔ احمد تالاب کے اس پار نظر اٹھاتا ہے ہرے ہرے کھیت لہلہا رہے تھے۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس نے آنکھیں بند کر لیں محسوس ہوا صدیاں بیت گئیں اور بازی پلٹ گئی تھی، اور اب زمین پر بکھری ہری گولیاں غائب تھیں اور لال گولیاں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھیں۔ انقلاب زمانہ کا عجب کھیل نرالا ہے۔ زمینداری زوال پذیر ہو کر مہاجنوں کے ہاتھوں فروخت ہو چکی تھی۔ اپنی آن بان اور تہذیب کو بچانے کے لیے ان دو کوڑی کے انسانوں کے آگے ایسے لاچار ہوئے کہ ان کے ہاتھوں اپنی عزت و ناموس کو گروی رکھ دیا:

’’تمہیں روپیوں کی ضرورت ہے نا؟‘‘

وہ خاموش بیٹھا رہا۔ در اصل لالہ دیوی سرن کا سوال ہی احمد کا جواب تھا۔

”دیکھو کنور صاحب، سرکار نے کچھ ایسے قانون بنا دیے ہیں کہ بغیر کوئی چیز رکھے، بیاج پر روپیہ دیتے ڈر لگتا ہے۔ اب تو بیاج کا کام ختم ہوتا ہی لگے ہے۔ پیٹ پالنے کے لیے کچھ نہ کچھ تو کرنا ہی پڑے گا۔ سوچ رہا ہوں بھینسیں پال کر دودھ کا کام شروع کر دوں۔“ (آدھی سیڑھیاں، باغ کا دروازہ، ص: ۱۰۰)

تخلیق کے صرف الہامی ہونے کی دعویداری سے انکار کرتے ہوئے تخلیقی عمل کی کربناک کیفیت میں شعور و ادراک کی شمولیت پر مصر ہوتے ہیں، اور اس امر کا احساس کراتے ہیں کہ تخلیق کے شعوری عمل میں رومان اور جمالیات کی کارفرمائی بھی درکار ہوتی ہے۔ طارق چھتاری تہذیبی تصادم، ثقافتی اقدار کے ٹوٹنے اور بکھرنے جیسے مسائل سے اپنے افسانوں کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان کا ”آدھی سیڑھیاں“ ان کی فنی ہنر مندی کی بہترین دلیل ہے۔ افسانہ میں سعیدہ بیگم اور احمد کو مرکزیت حاصل ہے۔ سعیدہ بیگم اپنی روایات اور مذہبی اقدار سے جڑی ہیں اور دیہی زندگی کی خوبصورتی، کشادگی اور منظریت سے ذہنی طور سے لگاؤ ہے۔ زمین، حویلی، جاگیریں، اجناس و اشیاء یہاں تک کہ پرانی رسمیات سے بآسانی علیحدگی اختیار کرنا ان کے لیے بے حد مشکل ہے جبکہ احمد نئی نسل سے تعلق رکھتا ہے۔ علی گڑھ میں زیر تعلیم ہونے کے سبب شہری زندگی سے مانوس ہونا ایک فطری امر ہے، لیکن جاگیردارانہ نظام کے بکھرنے اور زمینداری کے زوال ہونے سے شہر کی گھما گھمی اور بے سکون زندگی اختیار کرنا اس کی مجبوری بھی ہے۔ پرانی اور نئی پیڑھی کے اس تصادم کی شدت کو ایک Slow Movie کی تکنیک میں بیان کرنا فنی کمال کا درجہ اس لیے رکھتی ہے کہ نہ اس میں نری جذباتیت ہے اور نہ ہی حقیقت پسندی کا سنگین انداز ہے جو ترقی پسندوں کا عام وطیرہ رہا ہے۔ اس کائنات میں غریب ہونا اور غریبی جھیلنا بڑا غم نہیں چونکہ اس کی عادت بن گئی ہے۔ آسودگی اور آسائش سے بھری زندگی سے اس کا دور تک واسطہ نہیں ہوتا، لیکن بننے کے بعد بگڑنے کا غم بڑا ہوتا ہے اسی بڑے غم کو پیش کرنے کے لیے ”آدھی سیڑھیاں“ تخلیق ہوئی ہے جس میں نئی اور پرانی پیڑھی کی ذہنی کشمکش، زمانہ کی تبدیلی کا احساس، تہذیبی تصادم کو نفسیاتی کرب کے ساتھ ابھارا گیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ افسانہ میں نہ کہیں مزاحمت میں زور ہے اور نہ ہی احتجاج کی شدت ہے بلکہ افسانہ میں ماں اور بیٹے کے درمیان مختلف مراحل میں ہونے والی گفتگو میں ممتا اور سعادت مندی کی تہذیب پوشیدہ ہے۔ احمد نے منہ دھو لیا ہے، اور سعیدہ بیگم ناشتہ لے کر اس کے کمرے میں ہو چکی ہیں:

”اب شادی میں صرف ایک مہینہ باقی ہے اور تم نے روپیوں کا ابھی تک کوئی انتظام نہیں کیا۔ مہمانوں کو دعوت نامے بھی پہنچنے ہیں۔ ایک مہینہ پہلے سے تو مہمان داری جڑنا چاہیے۔“

احمد روغنی روٹی کا نوالہ چباتے ہوئے بولا۔

”امی جان، اب وہ زمانہ نہیں رہا، اب کسی کے پاس اتنا وقت کہاں ہے جو مہینوں پہلے سے شرکت کرے۔ جنہیں بلانا ہو گا ہفتہ بھر پہلے دعوت نامے بھیج دیں گے۔ خاص خاص رشتے داروں کو تو بلانا ہی ہے۔ بھیڑ جمع کرنے سے کیا فائدہ۔“ آگے سعیدہ بیگم ”ٹھیک ہے بیٹے جیسی تمہاری مرضی“ کہہ کر بات ختم کر دیتی ہیں۔“ (آدھی سیڑھیاں، ص: ۹۸)

اس جدید دور میں گیسٹ ہاؤس اور میرج ہوم کے چلن نے مہمانوں کے جڑنے کا تصور ختم کر دیا ہے، عدیم الفرصتی کے اس دور میں مہمان داری نبھانے کا کس کے پاس وقت ہے اور پھر یہاں تو معاشی مجبوری بھی ہے۔ چونکہ ہری گولیاں چاک کی جیبوں میں واپس چلی گئیں ہیں بساط پر لال گولیاں بکھری ہیں۔ لال رنگ خون اور خطرہ کی علامت ہے جو منقلب زمانہ کی دستک بھی ہے۔ دوسرا کچھ دیر پہلے ہری گولیوں سے ہار رہا تھا بساط الٹنے سے لال گولیوں کا بچہ جیت رہا ہے۔ تہذیبی نشانات کا مٹنا، زمینداری کا زوال ہونا تیز رفتاری سے دیہاتوں کا سمٹنا ہرے بھرے کھیتوں کا عمارتوں اور صنعتوں میں تبدیل ہونا آنے والے خطرات کی پیش قیاسی ہے۔

اردو افسانہ نگاروں کا قوموں کے عروج و زوال کی روداد کا بیانیہ مرغوب موضوع اس لیے رہا ہے کہ مسلمانوں نے گنگا جمنی تہذیب کی ارض ہند پر نہ صرف تخم ریزی کی بلکہ اس کی آبیاری میں تاریخی کارنامے انجام دیے ہیں۔ طارق چھتاری کے یہاں نہ زوال کی نوحہ گری ہے اور نہ عروج کی جلوہ سامانیوں کا اظہاریہ ہے۔ بلکہ وہ فنی حربوں کی کرشمہ سازیوں کے ذریعے منظر کو پس منظر میں بدلنے، حال کو ماضی سے جوڑنے، شہر کو دیہات میں منقلب کرنے کے فنی رموز سے واقف ہیں۔ کبھی ایک لفظ، ایک جملہ یا احساس کے ایک پل کے سہارے پیش منظر کو شعوری طور سے متغیر کرنے کے تخلیقی تقاضوں کو بروئے کار لاتے ہیں یہاں قاری چونک کر افسانہ کی بافت کی پر اسراریت سے محظوظ بھی ہوتا ہے اور دادِ تحسین بھی کرتا ہے۔ قاری کا متجسس ہونا ہی افسانے کی ترکیب و تشکیل کی اہم خوبی گردانی جاتی ہے۔

افسانہ ”آدھی سیڑھیاں“ ترکیبی سطح پر ابتدا، وسط اور خاتمہ تک مرکزی کرداروں کے شائستہ اور سنجیدہ مکالموں کے دھیمے پن سے اپنی فعالیت برقرار رکھتے ہوئے کہانی ہونے کے اصرار پر تہذیبی کشمکش کو لسانی تخلیقیت اور اسلوبیاتی نظام کو آخر تک قائم رکھتا ہے۔ مذکورہ افسانہ ارضیت سے جڑے ہونے کا آرزو مند اور تہذیبی اقدار کی بدلتی صورت کا عکس بھی ہے۔

شادی قریب ہے، روپیوں کی سخت ضرورت ہے، لالہ دیوی سرن ایک گھاگ ساہوکار ہے۔ احمد جو ایک زمیندار گھرانے کا چشم

و چراغ ہے، لیکن پورے افسانے میں عزت نفس، خود داری اور وضع داری کی خاطر زبان پر حرف مطالبہ نہیں لاتا ہے۔ لالہ دیوی سرن احمد کی طرف کھسکتے ہوئے آہستہ سے پوچھتا ہے، ’’تمہیں روپیوں کی ضرورت ہے؟‘‘ وہ خاموش بیٹھا رہا۔ در اصل دیوی سرن کا سوال ہی احمد کا جواب تھا۔ یہاں تہذیب کے مٹنے کا درد مصنف کی خاموش بیانی میں مضمر ہے۔ آگے دیکھئے لالہ دیوی سرن اپنے مکر و فریب کے جال میں تہذیبی نشانات کو پھنسانے کی سعی کس طرح کرتا ہے:

’’شادی کے بعد ماتا جی کو تو اپنے ساتھ ہی لے جاؤ گے، ڈیوڑھی خالی ہو جائے گی، زنان خانہ تو ٹوٹ ہی گیا ہے۔ بس ڈیوڑھی کا حصہ بچا ہے، اگر تم اسے بیچ دو تو میں اس میں بھینس پالنے کا بندوبست کر لوں، میرا بھی کام نکل جائے گا اور تمہاری شادی بھی۔‘‘ (آدھی سیڑھیاں، ص: ۱۰۰)

یہاں احمد کا ضبط و تحمل مصنف کی زبانی دیدنی ہے۔ احمد کی آنکھیں پھیل گئیں ہیں، کچھ حیرت سے کچھ قصداً تاکہ آنسو خشک ہو جائیں اور ٹپکنے نہ پائیں۔ رنگ برنگے دائرے بننے اور مٹنے لگے ہیں اور نظروں میں بچپن کی دھندلی تصویریں ابھر آئیں۔ در اصل بچپن گزر جانے کے بعد بھی فرد کے دل میں مستقل قیام پذیر رہتا ہے جو ہر وقت اس کے ساتھ ساتھ چلتا ہے، افسانہ پھر رنگ بہ رنگ بنتے مٹتے دائروں کے ساتھ ماضی کے لیے Twist کرتا ہے جس میں ابا حضور کی آن بان، فرشی حقہ کے دھوئیں میں خمیرے کی خوشبو سے فضا معطر ہونا اور کہانی کو مناظر، اور جزئیات نگاری سے جوڑنے کا عمل ایجاز و اختصار کا مثالی نمونہ ہے۔

کسی بھی صنف کا اولین تفاعل اظہار کا بیانیہ ہے۔ لسانی نظام جس کے سہارے متن نمایاں ہوتا ہے، یہ ہمیں باور کراتا ہے کہ کوئی بھی متن اپنا آزادانہ وجود نہیں رکھتا۔ اسی لیے طارق کے افسانوں کے عناصر ترکیبی ایک دوسرے میں اتنے گتھے ہوئے ہوتے ہیں کہ اس کے الگ الگ اجزاء کا تجزیہ کرنا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ان کے کرداروں کے افعال و حرکات حالات کے مطابق ارتقاء پذیر ہوتے ہیں۔ پہلے تو احمد ڈیوڑھی کے فروخت ہونے کے سلسلے میں دو ٹوک جواب دیتا ہے اور پھر سوچتا ہے کہ ایک تو پہلے ہی بہت کچھ بک چکا ہے۔ ڈیوڑھی کے علاوہ اسی پچاسی بیگھے زمین ہی تو بچی ہے، اگر ڈیوڑھی بھی بک گئی تو بستی میں جو کچھ عزت ہے وہ بھی خاک میں مل جائے گی۔ احمد کے دس پانچ بیگھے زمین فروخت کرنے کے اصرار پر ’’نہیں احمد۔۔ ۔۔ ۔۔‘‘ کی گردان پر وہ چونکتا ہے کہ میاں شاید دل میں کہا ہو مگر زبان سے صرف احمد ہی نکلا۔ رو بہ زوال اقدار کے ٹوٹنے کی طرف ایک کربناک اشاریہ ہے کہ کل تک جو لوگ ہاتھ جوڑتے تھے، ڈیوڑھی پر چڑھنے کی ہمت نہیں تھی آج وہ ڈیوڑھی کا سودا کرنے کی جسارت کر رہے ہیں اور ’’احمد میاں‘‘ کہنے میں زحمت ہو رہی ہے:

’’تو پھر ساری زمین بیچ دو۔ میں خرید لوں گا۔ تمہیں کون سی کھیتی باڑی کرنی ہے۔ پڑھ لکھ کر تو نوکری ہی کرو گے۔‘‘
لالہ دیوی سرن احمد کا چہرہ پڑھنے لگے۔ پھر خاموش بیٹھے لوگوں کی طرف دیکھا اور الماری سے پوتھی نکال کر پٹ اس طرح بند کیے جیسے احمد کو باہر نکال کر دروازہ بند کر لیا ہو۔ احمد نے محسوس کیا کہ وہ سامان کی گٹھری بن گیا ہے۔‘‘ (آدھی سیڑھیاں، ص: ۱۰۲)

احمد کے سامنے بے بسی کا عالم یہ تھا کہ شادی کی تاریخ قریب آتی جا رہی تھی اور ابھی تک پاندان کی چھالیوں بھر کا انتظام بھی نہ ہو پایا تھا۔ بدنامی کے خوف سے تاریخ بھی نہیں بڑھائی جا سکتی تھی۔ ادھر ادھر سے روپیوں کا انتظام کرنا بھی مشکل تھا۔ جن کے پاس روپے تھے وہ اس کی ضرورت کا فائدہ اٹھا کر کوڑیوں کے دام زمین خریدنا چاہتے تھے۔

زیر مطالعہ افسانہ میں پرانی پیڑھی اور نئی نسل کی سوچ میں نفسیاتی ٹکراؤ اس وقت اجاگر ہوتا ہے جب باقی ماندہ زمین کو فروخت کرنے کے لیے وہ اپنی ماں سے ذکر کرتا ہے۔ اس نفسیاتی ٹکراؤ کا سبب یہ تھا کہ سعیدہ بیگم اپنی جگہ، اپنی چیزوں، اپنے رسم و رواج اور خصوصی طور سے اپنے شوہر کی یادوں جن کی کل جاگیر اور مال و متاع کی وہ محافظ تھیں اس شدت سے جڑی ہوئی تھیں کہ وہ ان سے علیحدگی آسانی سے اختیار نہیں کر سکتی تھیں، دیگر جس تہذیب سے وہ وابستہ تھیں اس میں اخلاقیات اور انسانیت کی اعلیٰ اقدار کی وہ امانت دار تھیں۔ نئی نسل کے پروردہ احمد کی مجبوری معاشی ضرورتیں تھیں۔ اس کا جواز یہ ہے کہ حصول تعلیم کے بعد سوائے نوکری کرنے کے چارہ بھی کیا تھا؟ کھیتی باڑی اور زراعتی معاملات سے ان کا دور کا بھی واسطہ نہیں تھا۔ دوسری مجبوری ہونے والی بیوی شہری زندگی سے وابستہ تھی۔ ادھر اقامتی تعلیم کے اخراجات، روزانہ خرچہ کے علاوہ ضروریات شادی کے لیے روپیہ بھی جمع کرنا تھا، ایسی صورت حال کو لاچاری اور بے بسی ہی کہا جائے گا۔ صرف یہ خیال کرنا کہ نئی نسل سے تعلق رکھنے والے احمد کو شہری زندگی کی چکا چوند پسند ہے، جدید اشیاء سے لگاؤ ہے، اسی لیے اس کی نظر میں پرانی چیزیں اور قدیم تہذیب بے معنی ہو گئی ہیں۔ یہاں نئی تہذیب اور پرانی تہذیب کے تصادم کے اسباب میں تقاضۂ وقت، تغیرات حالات اور معاشرتی نظام میں جو تبدیلی رونما ہوئیں وہ بھی اپنی جگہ نا گزیر حقیقت رکھتی ہیں۔ جن کے سامنے انسانی معاشرہ ہمیشہ بے بس اور لاچار رہا ہے۔ انقلاب زمانہ کی لپیٹ میں ہر انسان قید ہے۔ اسی لیے حالات کے مطابق اس کی سوچ بنتی اور بگڑتی ہے۔ والدین کی عزت و آبرو اپنی جگہ لیکن جاگیر داری اور زمین کو داؤ پر لگانا احمد کی مجبوری ہے ورنہ اپنی والدہ کو مطمئن کرنے کے لیے جس طرح سے وہ مدلل گفتگو کرتا ہے وہ اس کے اندر چھپے

درد و کرب کا اظہار ہے۔ اسی طرح والدہ کا راضی ہونا بھی ان کی بے بسی اور مجبوری کا بیانیہ بن کر قاری کے سامنے آتا ہے۔ یہاں ٹکراؤ کی صورت نہیں بنتی بلکہ حالات کے مطابق فیصلہ لینے کی صورت بنتی ہے۔ ’’ہمیں اب کھیتی کے بھروسے نہیں رہنا چاہیے۔ آمدنی کا کوئی اور ذریعہ۔ ۔ ۔ ۔‘‘ سعیدہ بیگم کے استفسار پر وہ مشورہ دیتا ہے کہ ’’آج کل شہروں میں مکانوں کے کرائے بہت ہیں، اگر کچھ مکان بنوا دیے جائیں تو ماہانہ آمدنی خاصی ہو جائے گی اور پھر رہنے کو بھی ایک مکان ہو جائے گا، کرائے کے مکان میں تو۔ ۔ ۔ ۔ آپ کا بھی یہاں اکیلے دل گھبراتا ہو گا، وہیں ساتھ رہیں گے۔ آپ کا دل بھی لگا رہے گا۔‘‘

’’سعیدہ بیگم کی آنکھ سے آنسو گرا اور لحاف کی روئی میں جذب ہو گیا۔ وہ گہری سانس لیتے ہوئے بولیں ’’اس بچی کھچی زمین کو کیوں بیچتے ہو۔ تمہارا یہاں سے بالکل اکھڑنا ٹھیک نہیں ہے۔ ایسے کبھی کبھار آ بھی جاتے ہو۔ پڑی رہنے دو اسے اپنے ابّا حضور کی نشانی سمجھ کر۔‘‘ (آدھی سیڑھیاں، ص: ۱۰۴)

مذکورہ افسانہ میں جگہ جگہ کرداروں کی ذہنی کیفیت کو ظاہری اشیاء اور منظر نگاری کے ذریعہ مصور کیا گیا ہے۔ افسانہ کو فطرت، حقیقت اور ارضیت سے جڑے ہونے کے باوجود بھی تخیلاتی کائنات کی سیر کرانے کا فریضہ انجام دینا ہوتا ہے۔ مثالیں دیکھئے:

’’سورج کی کرنیں زمین پر اتر آئی تھیں اور کانچ کی لال گولیوں پر اس طرح پڑ رہی تھیں کہ اس کے کھیت اب سرخ نظر آ رہے تھے۔‘‘

سعیدہ بیگم کی ذہنی کیفیت اور بے چینی کا اظہار دیکھیں:

’’سعیدہ بیگم نے چھت کی طرف دیکھا۔ ایک جنگلی کبوتر شہتیر کے کنڈے میں جھول رہا تھا۔ معلوم نہیں کیا ہوا کہ اپنے پر پھیلانے لگا اور پھر کنڈے کے دائرے سے نکل کر پر پھڑپھڑاتا ہوا دیوار سے جا ٹکرایا۔ نیچے فرش پر گرنے ہی والا تھا کہ سنبھلا اور روشن دان کی طرف اڑا۔ روشن دان کا شیشہ ٹوٹ چکا تھا۔ کبوتر تیزی سے نکلا اور باہر تاریکی میں گم ہو گیا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔‘‘

احمد کا نفسیاتی کرب اور اس کی لاچاری کا بیان:

’’احمد اپنے کمرے میں جلتی ہوئی لالٹین کی لو کبھی تیز کرتا تو کبھی کم۔ جب لو اتنی کم ہو جاتی کہ لالٹین کے بجھ جانے کا گمان ہونے لگتا تو وہ بڑ بڑا کر اس کی لو اتنی تیز کر دیتا کہ چمنی چٹخ جانے کا خوف اس کے جسم میں تیر جاتا۔ چمنی اتنی سیاہ ہو چکی تھی کہ شیشے کی قید سے باہر نکلنا اب روشنی کے بس میں نہیں تھا۔‘‘ (آدھی سیڑھیاں، ص: ۱۰۴، ۱۰۵)

’’زمین فروخت ہو چکی ہے، آدھی رقم ملنے پر سعیدہ بیگم کے ہاتھ میں روپے لا کر دیے تو ان کے ہاتھ کانپ گئے۔ ۔ ۔ ۔ پھر بولیں

’’کیا تم نے زمین بیچ دی۔ ۔ ۔؟‘‘

’’اس کے علا وہ کوئی راستہ نہیں تھا‘‘

’’تو کیا ڈیوڑھی بھی بیچ دو گے؟‘‘ سعیدہ بیگم کی بوڑھی نظریں ڈیوڑھی کی دیواروں پر رینگنے لگیں، نہیں امی جان، عید، بقر عید تو ہم یہیں کیا کریں گے۔‘‘

تحریر کردہ مکالموں سے انکشاف ہوتا ہے کہ ڈیوڑھی سے محبت صرف سعیدہ بیگم ہی کو نہیں ہے احمد کو بھی ڈیوڑھی کی آبرو اور اپنے والد مرحوم کی عزت و ناموس کی فکر ہے۔ لالہ رام سرن سے ڈیوڑھی فروخت کرنے کے مطالبے کو سرے سے انکار کر دینا اس امر کا روشن ثبوت ہے۔ شہر کی زندگی مجبوری اور عصری تقاضوں کے تحت اختیار کرنے کے باوجود عید اور بقر عید کی تقریبات منانے کی آرزومندی اپنی زمین سے بے پناہ محبت ہونے کی گواہی ہے۔ شہروں کے پھیلنے اور دیہاتوں کے سکڑنے کے جہاں دیگر اسباب ہیں وہیں ایک خصوصی وجہ وسائل کی تنگی اور معاشی نظام کی بے ترتیبی بھی ہے۔

شادی ہو چکی ہے۔ سعیدہ بیگم کی خواہش کے مطابق احمد میاں کی بارات میں بستی کے ہندو مسلمان سبھی شریک ہوئے۔ صبا دلہن بن کر آئی تو خوشی میں رات بھر آتش بازی چھوٹی۔ ولیمے کی دعوت میں قرب و جوار کے گاؤں والوں کو بھی بلایا گیا۔ ہندوستان کثیر الاقوام اور کثیر المذاہب ملک ہے۔ کثرت میں وحدت کا تصور اس کے مزاج میں داخل ہے۔ روا داری اور بھائی چارگی تہذیب کی پہچان ہے۔ لیکن مغربی نظام کے غلبہ کے بعد مشرقی ثقافت کا یہ اہم جز ریزہ ریزہ ہو گیا۔ اپنے تہذیبی فخر اور انگریزی غرور کے زعم نے مشرقی تہذیب کو برباد کر دیا۔ اخلاقی اور انسانی اقدار بکھر گئیں۔ انفرا اسٹرکچر اور صنعتی دور نے دیہاتوں کو نگل لیا ہے۔ اس تیز رفتار زمانہ میں گاؤں شہروں میں تبدیل ہو گئے۔ ڈیوڑھی شہر کے ایک چھوٹے سے کرائے کے مکان میں منتقل ہو گئی۔ عجب انقلاب دوراں ہے کہ سبز لہلہاتے کھیت سرخ عمارتوں میں تبدیل ہو کر اپنا تہذیبی وجود شہر کی بے حس زندگی میں کھو چکے ہیں۔ ڈیوڑھی شہر کے ایک چھوٹے سے کرائے کے مکان میں منتقل ہو گئی ہے۔ بڑا سا غسل خانہ سمٹ کر باتھ روم بن گیا۔ چولھے سے گیس نکلنے لگی اور کمروں کی چھتیں اتنی نیچے کھسک آئیں کہ سعیدہ

بیگم کا دم گھٹنے لگا۔ سعیدہ بیگم جیسے تہذیبی اقدار اور پرانی رسومات سے جڑے افراد شہر کی مصنوعی اور غیر فطری ماحول میں کیسے Adjust ہو سکتے ہیں؟ شہر اور دیہات کے تہذیبی تضادات کو دیکھ کر نہ صرف وہ حیرت زدہ ہوتے ہیں بلکہ شہر کے آزاد ماحول میں ان کا دم گھٹنے لگتا ہے۔ سعیدہ بیگم گم صم رہنے لگیں اور بیٹے سے سوال کرتی ہیں۔ ’’بیٹے یہ تمہیں کیا ہو گیا ہے؟ ہمارے خاندان میں ایسا کبھی نہیں ہوا کہ بہو بازار۔۔ ۔۔ ۔۔‘‘

سعیدہ بیگم کی آنکھوں میں محفوظ زوال پذیر تہذیب کے درد کا احساس ہے کہ سیڑھیاں چڑھنے اور اترنے کا عمل تہذیب کے عروج و زال کی ہی نشان دہی نہیں کرتا بلکہ نئی اور پرانی نسل کے نظریاتی افتراق کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے، اور یہ اختلاف عصری تقاضوں کے زیر اثر بنتا اور بگڑتا ہے۔ مذکورہ افسانے کا علامتی عنوان سیڑھیاں چڑھتے وقت اللہ اکبر کی شانِ کبریائی کی عظمت کا بیان نہیں بلکہ اترتے وقت پستی میں بھی سبحان اللہ کہنے والی سعیدہ بیگم اپنی پرانی ڈیوڑھی پر واپس ہونے کے لیے مصر ہے، اور ثنا خوانی اور اظہار تشکر کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتی، بلکہ اپنی پرانی تہذیب سے دل بستگی کا عالم یہ ہے کہ زوال آمادہ حویلی میں خوش اور مطمئن رہنے کی آرزو مندی کا عملی اظہار اس طرح کرتی ہے کہ کائنات کی ہر شے فانی ہے۔ فقط اللہ کا نام اور وجود لافانی ہے۔ یہ مذہبی اصطلاحات اس لیے زیر قرطاس آئیں کہ فن کار کا ایک تہذیبی، سماجی اور مذہبی پس منظر ہوتا ہے۔ بھلے ہی وہ اپنے ورثہ سے انکار کرے یا مذہبی فکر اور معاشرتی رسمیات کی ادائیگی میں کوتاہی کرے بھی وہ اس کے شعور/ غیر شعور میں محفوظ ہوتی ہیں اور تخلیقی عمل میں شعوری اور غیر ارادی طور پر نازل ہوتی ہیں۔ بھلے ہی احمد نئی نسل کا نوجوان ہے جس کی بیشتر زندگی پر شہری ماحول کے نقوش گہرے ہونے کے باوجود اپنی ارضیت سے نجات حاصل کرنا اس کے لیے بھی نا ممکن ہے۔ اس کے شعور میں مٹی کا درد اس لیے قائم ہے کہ دیہی زمین اور زمینداری کے تہذیبی اقدار کا وہ پروردہ ہے۔

جدید تحریکات کے افادی نقطۂ نظر کا ایک پہلو اخلاق بھی ہے۔ سماجی نظام کی بنیاد اخلاقی اقدار اور رشتوں کی عظمتوں پر قائم ہے۔ ادب میں اس کا منعکس ہونا خیر ہے، لیکن اخلاقی رموز کو تخلیق کا مقصد بنا کر اس طرح خلق کرنا کہ قرأت میں مدعا تو نظر آ جائے، لیکن تخلیقیت اور فنی حسن غائب نہ ہو تو یہ ہنر ادب میں فال نیک نہیں ہیں۔ احمد کے دل میں ماں کی صحت و عظمت اور بزرگی و احترام اس کے فعل و عمل کا راست بیانیہ ہی نہیں بلکہ افسانے کے اسلوبیاتی نظام میں خاموش اور ان کہا اظہاریہ بھی بار بار آتا ہے۔ طارق چھتاری کے تخلیقی اظہار میں زبان کے اندر ایک زبان ایسی بھی پیدا ہو جاتی ہے جو معاشرے کی باطنی زندگی کی نشان دہی کرتی ہے۔ وہ حال میں زندہ رہتے ہوئے ماضی کی طرف تہذیبی سفر کی روداد اور اندرونی وارداتوں کے رمزیاتی اور اشاراتی لہجے میں نری حقیقت نگاری سے گریز کرتے ہوئے خالص جذباتیت سے عاری بیانیہ اس طرح خلق کرتے ہیں کہ حال کو ماضی سے الگ کرنے والی لکیر بے معنی ہو جاتی ہے۔

***

ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی، فکشن نظریہ (قصہ گوئی سے افسانے تک)

ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی کی ممتاز اور محبوب شخصیت کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ مرحوم کو نثر و نظم دونوں اصناف میں برابر کا درجہ حاصل تھا۔ ان کی شاعرانہ عظمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری میں زندگی کی سرگوشیاں، سر مستیاں اور مسرتوں کے متوازی انسانی جذبات، کیفیات اور انسان کے مصائب و آلام سے غزل کے دامن کو وسعت بخشی۔ ان کی تنقیدی بصیرت کے روشن پہلوؤں پر بات کی جائے تو ان کی تنقید نگاری کا انداز معتدل اور متوازی ہے۔ ادب کے سلسلے میں وہ مثبت سوچ کے قائل ہیں، اس لیے تخلیق کے معائب و نقائص کے بجائے اس کی خوبیوں کو تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ نتیجتاً تخلیق کاروں کی حوصلہ افزائی اور اچھا کرنے کا شعور بیدار ہوتا ہے۔ تنقید میں تاثراتی انداز اپناتے ہیں۔ سنجیدگی، متانت اور وسعت ان کی تنقید نگاری کی اہم خوبیاں ہیں۔

موصوف کا فکشن تنقید کا مطالعہ بہت عمیق ہے۔ مشرقی و مغربی افسانوی ادب کا تنقیدی مطالعہ کر کے ناولوں اور افسانوں پر بڑی پر مغز اور متوازن رائے قائم کی ہے۔ وہ فکشن کا تاثراتی نقطۂ نظر سے ضرور مطالعہ کرتے ہیں، لیکن فنّی جمال اور متنی پیش کش پر عملی مباحثہ قائم کرتے ہوئے فکشن کے ادب پاروں پر اپنی تنقیدی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ عام طور پر تنقید نگار ایک مخصوص مکتبۂ فکر کے حامی ہوتے ہیں اور اسی روشنی میں فن پارہ کی جانچ پرکھ کرتے ہیں۔ اگر فن کار ان کے نقطۂ نظر کے مطابق کھرا اترتا ہے تو وہ اس کے معترف ہوتے ہیں، ورنہ اس کی حیثیت دوئم درجہ کی ہو جاتی ہے، لیکن نسیم اعظمی کسی بھی دبستانی اصولوں یا نظری ضابطوں کے قائل نظر نہیں آتے۔ افسانہ ہویا فنون لطیفہ کی دیگر اصنافِ سخن۔ ان تمام میں فن کار آزادی کا خواہاں ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کی شعوری ترتیب سے براہِ راست اظہار کرنے کا حمایتی ہوتا ہے۔ چنانچہ

اسی لیے وہ اس کا آرزومند ہوتا ہے کہ اس کی تخلیقات کی قدر کا تعین بھی اسی طرح کیا جائے، جس طرح تخلیق کے معرضِ وجود میں آنے کے لیے جس تخلیقی کرب سے وہ دوچار ہوا ہے۔ اس میں ڈوب کر ان کیفیات اور احساسات کو سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے جس سے وہ گزرا ہے۔

ادب میں شعری تنقید کا رواج زیادہ توانا اور صحت مند رہا ہے۔ فکشن تنقید پر تنقید نگاروں نے کم توجہ دی ہے۔ خود نسیم اعظمی نے غزل، نظم، قطعہ، رباعی اور دیگر شعری اصناف کو اپنی تنقید کا موضوع بنایا ہے۔ چند سال قبل فکشن تنقید کے تعلق سے ان کے مضامین کی ایک کتاب ''اردو کے چند فکشن نگار: تنقید و تجزیہ'' منظر عام پر آئی ہے۔ اس میں موصوف نے افسانہ نگاروں اور ناول نویسوں کے فکر و فن کا بھر پور جائزہ لیا ہے، جو اردو فکشن پر ان کی وسعت نظری اور سنجیدہ مطالعہ کی دلیل ہے۔ مذکورہ کتاب کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ معدودے چند فکشن ناقدین کی فہرست میں نسیم اعظمی کا نام بھی شامل ہو گیا ہے۔

موجودہ تیز رفتار ترقی اور الیکٹرانک کے دور میں تخلیقات کو سنجیدگی سے پڑھنے کی روایت کم سے کم ہوتی جا رہی ہے۔ ادب کے پڑھنے والے قارئین کی تعداد نہ کے برابر ہو گئی ہے۔ اہم بات یہ بھی ہے کہ زیادہ تر نقاد شہرت یافتہ ادبا و شعرا کو ہی اپنے نوکِ قلم کا موضوع بناتے ہیں، نیز وہ ادیب اور فطری تخلیق کار جو سنجیدگی سے ادب کا مطالعہ کر تے ہیں اور اپنی تخلیقات کے ذریعہ بہترین ادب پیش کرتے ہیں ناقدین کی توجہ سے محروم رہتے ہیں۔ کم و بیش یہی حال جینوئن فن کاروں کا ہے، ان پر بھی نظر التفات کم ہی ہوتی ہے، اور وہ بھی ناقدین کی نظر عنایت سے محروم رہ جاتے ہیں۔ فن کار یا تخلیق کار تب ہی توجہ کا مرکز ہوتا ہے جب کوئی نامور نقاد اس کے فن پارے کی طرف توجہ مبذول کرے۔ فطری فن کاروں یا تخلیق کاروں سے صرف نظر کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ ان کے پاس شہرت حاصل کرنے کے لیے وسائل اور موجودہ دور میں جو ادبی سیاست ہوتی ہے اس سے وہ ناواقف ہوتے ہیں۔ کتنے ہی فن کار اور سنجیدہ ادیب تاریخ کی گرد میں دب گئے اور اس خاک کو نہ کوئی کریدنے والا ہوتا ہے اور نہ ہی اس کو یاد کرنے والا۔ غالب ؔکی طرح کم ہی خوش نصیب ہوتے ہیں جنہیں حالیؔ جیسا شاگرد نقاد مل جاتا ہے۔

یہ بات ضمنی طور پر اس لیے آ گئی کہ نسیم اعظمی بھی انہیں ادیبوں میں سے ہیں جن کی ادبی، علمی، تعلیمی اور تدریسی خدمات کا بجا طور پر اعتراف نہیں کیا گیا، جیسی پذیرائی کے وہ مستحق تھے ویسی ان کے حصّے میں نہیں آئی یہ ایک بہت بڑا المیہ ہے۔ ان کے شاگرد رشید ظہیر حسن ظہیرؔ جو موصوف کے بہت قریب رہے انہوں نے ''ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی: شخصیت اور جہات'' کے نام سے ایک کتاب مرتب کی ہے۔ انہوں نے عرض مرتب میں خندہ پیشانی سے اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ مذکورہ کتاب موصوف کی شخصیت کے نہ ہی شایانِ شان ہے اور نہ ہی ان کی تعلیمی اور ادبی خدمات کا مکمل احاطہ کرتی ہے۔ موصوف پر جس انداز سے اور جتنا کام ہونا چاہیے تھا نہیں ہوا ہے۔ ہماری ادبی تنظیمیں، اکادمیاں اور سرکاریں انہیں لوگوں کو اعزازات و انعامات سے نوازتی ہیں جو جی حضوری اور خوشامد کے ہنر سے واقف ہوتے ہیں۔ لیکن موصوف نے صلہ و ستائش کی تمنا کیے بغیر اپنے فرائض کو بہ خوبی انجام دیا ہے۔

راقم نے بھی مذکورہ کتاب کا مطالعہ کیا ہے۔ کتاب کے مطالعے سے ان کی شخصیت کے گوناگوں پہلوؤں اور مختلف جہتوں سے روشناسی ہوئی۔ نیز ان کے علمی و ادبی کاموں کے طریق کار اور ان کے اہم کارناموں سے آگاہی بھی ہوئی، لیکن ان کی افسانوی تنقید اور صنف افسانہ سے متعلق مذکورہ کتاب جو ۲۰۱۵ء میں شائع ہوئی ہے اس ضمن میں کوئی بھی مضمون شامل نہیں ہے۔ سوائے مرتب کے ایک مختصر تعارفی تبصرہ بہ عنوان ''ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی کی فکشن تنقید پر ایک نظر'' اور خود مرتب کا ایک طویل انٹر ویو بہ عنوان ''ڈاکٹر ایم۔ نسیمؔ اعظمی سے ایک ادبی ملاقات'' جس میں افسانہ اور ناول سے متعلق تین سوالات ہیں، جن سے ان کی فکشن تنقید کے بارے میں نہ تو کوئی روشنی ملتی ہے اور نہ ہی ان کے تنقیدی وژن کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسی لیے موصوف کی تصنیف ''اردو کے چند فکشن نگار: تنقید و تجزیہ'' کی روشنی میں ان کی فکشن تنقید کو زیر نظر مضمون میں سمجھنے کی سعی کی گئی ہے۔

مذکورہ بالا کتاب کے آغاز میں ''اردو افسانہ: منظر پس منظر'' کے عنوان سے ایک طویل مضمون شامل ہے، جو کافی جامع اور وقیع بھی ہے نیز اہمیت کا حامل بھی۔ مذکورہ مضمون میں موصوف نے صنف افسانہ سے متعلق اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کیا ہے۔ انسان کی زندگی میں کہانی کی وقعت کو اس طرح واضح کیا ہے کہ تحریر کی ایجاد سے پہلے کہانیاں کہنے، سننے کی روایت رہی ہے۔ گزشتہ دور سے ہی قصّہ گوئی کی بازگشت انسان کی فطرت اور جبلّت میں گونجتی رہی ہے۔ راقم نے اپنے مضمون ''شافع قدوائی اور افسانے کی صنفی تنقید'' میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

''اردو افسانہ کی تنقید قابلِ اعتنا اس لیے نہیں ہوتی کہ شعریات کو اصل تخلیق تسلیم کر لیا گیا ہے۔ ادب میں اس روایت نے قانونی صورت اختیار کر لی ہے کہ کائنات میں سب سے پہلے شعری تخلیقات معرضِ وجود میں آئیں۔ ترنّم اور آہنگ کی بنیاد پر یہ قیاس حقیقی شکل اختیار کر گیا جو ایک المیہ ہے۔

کہانی کے آغاز کا اوّلین نقش روزِ اوّل سے ہی نظر آتا ہے۔ تخلیق آدم کے منظر نامہ میں عزازیل اور اللہ ربّ العزت کے درمیان ہوئے مکالمہ میں اضافہ کی دھنک سنائی دیتی ہے۔ فضا، کردار، تصادم اور تجسس کہانی کے ترکیبی عناصر کو بغیر منطقی ترتیب دیئے بھی کہانی کی ترتیب و تعمیر ہو جاتی ہے۔ اب چاہے پسِ پشت افسانہ کا نہ ختم ہونے والے اس سلسلہ میں مذہبی حکایات، اساطیر، دیو مالا، ہندو متھ، قصص الانبیا میں کہانی بہ تدریج ارتقا پذیر ہوتی ہوئی زندگی کی افزونی میں آج بھی شامل ہے اور حیات و کائنات کے متوازی اپنی کائنات کا خاکہ مرتب کر رہی ہے۔‘‘

اقتباس طویل ہو گیا ہے لیکن اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے اس کا درج کرنا ضروری تھا۔ موصوف کا مضمون کہانی کے ارتقا پر روشنی ڈالتے ہوئے تحقیقی نقطۂ نظر سے بہت سی باتوں کا انکشاف بھی کرتا ہے۔ موصوف گناڈھیہ (۳۱۵ ق م) کو ہندوستان کا قدیم ترین کہانی کار مانتے ہیں۔ ۱۰۶۳ء سے ۱۰۸۸ء کے دوران پنڈت سوم دیو جین نے انہیں کہانیوں کو ’’کتھا سرت ساگر‘‘ کے نام سے مرتب کیا تھا، اور انہیں کہانیوں کو انیسویں صدی کے آغاز میں فورٹ ولیم کالج کے زیر اہتمام ۱۸۱۳ء میں ’’بیتال پچیسی‘‘ کے نام سے مظہر علی ولا اور للّو لال جی نے ترجمہ کر کے مرتب کیا جو اپنے زمانہ میں کافی مشہور ہوئیں اور آج بھی مقبول ہیں اور شوق سے پڑھی جاتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی :

’’ان کے اثرات الف لیلہ سمیت دنیا کی تقریباً ساری زبانوں میں رائج کہانیوں میں پائے جاتے ہیں۔ ’’بیتال پچیسی‘‘ میں کل پچیس کہانیاں ہیں۔‘‘

ان کہانیوں کی مقبولیت کا عالم یہ ہے کہ جدید الیکٹرانک دور میں بھی ’’وکرم بیتال‘‘کے نام سے ایک طویل سیریل دلچسپی سے دیکھا گیا۔ موصوف کا خیال ہے کہ یہ کہانیاں اپنے زمانے کی سماجی اور معاشرتی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

’’جن میں علم و حکمت کے خزانے بھی ہیں اور پند و نصیحت اور سبق آموزی کے عناصر بھی ہیں اور درس اخلاق اور تجربات و مشاہدات کی جھلکیاں بھی ہیں اور زندگی کے عرفان کی روشنی بھی۔‘‘ (اردو کے چند فکشن نگار: تنقید و تجزیہ، ص: ۸)

’’کتھا سرت ساگر‘‘ کے علاوہ ’’پنج تنتر‘‘ اور ’’فیبلز‘‘ (Fable) جاتک کہانیاں جو گوتم بدھ کے فرمودات پر مبنی خیال کی جاتی ہیں، ہندوستان کی قدیم افسانوی روایت کا حصّہ ہیں، لیکن یہ تمام عالمی افسانوی ادب پر اثر انداز ہوئی ہیں۔ نسیم اعظمی صاحب کا جاتک کہانیوں کے بارے میں خیال ہے کہ:

’’دنیا میں حیواناتی تمثیلات کی کہانیوں کا سب سے بڑا وسیع سرمایہ تسلیم کی جاتی ہیں۔ ان کہانیوں میں گوتم بدھ کے مختلف جنموں کا تذکر کیا گیا ہے، جو مختلف جانوروں کی شکل میں ہوتا ہے، اور ان میں مختلف قسم کے تجربات سے گزرنے کا بیان پایا جاتا ہے۔‘‘ (ص: ۸)

ہندوستان کی قصہ گوئی کی روایت پر غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ قصّہ گوئی کی روایت اس قدر مستحکم ہے کہ بر صغیر کا کوئی شہر، قریہ، قصبہ یا علاقہ ایسا نہیں ملتا کہ جہاں عوامی سطح پر قصّہ گوئی کی روایت نہ ملتی ہو۔ باقاعدہ پیشہ ور قصّہ خواں قصّے، کہانیاں اور واقعات جو سینہ بہ سینہ چلے آ رہے ہیں ان کو سنایا کرتے اور عوام و خواص بڑے شوق سے سنتے اور اپنی روز مرہ کی زندگی کی پریشانیوں اور الجھنوں کو بھول کر اپنی آنکھوں میں نئے خواب، نئی امنگیں اور نئے حوصلوں کو سجا کر اٹھتے اور اپنی زندگی کی کئی منزلیں نئے راستوں میں کامیابیاں پانے کے لیے تازہ دم ہوتے تھے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر صاحب رقم طراز ہیں:

’’مذہبی اور قدیم طرز کی کہانیوں کے علاوہ حکیم لقمان کی حکایات، حکایاتِ سعدی اور دوسرے خرد افروز قصّوں کے چرچے نہ صرف ہمارے ہندوستان اور بر صغیر کے دوسرے حصوں میں بلکہ دنیا بھر میں پائے جاتے ہیں۔ کیوں کہ ایسے عوامی قصے نہ کسی مخصوص ملک یا علاقے تک محدود رہتے ہیں اور نہ ہی ان کا کوئی مذہب ہوتا ہے ...اس لیے دنیا بھر میں ایسی کہانیوں اور قصہ گوئی کی روایتوں کے وافر ذخیرے بکھرے پڑے ہیں اور جن میں بہت ساری مماثلتیں بھی پائی جاتی ہیں۔‘‘ (ص: ۹)

ہند قدیم کے قصّے کہانیاں دنیا بھر کی کہانیوں اور قصّہ گوئی کی روایات میں بڑی مماثلتیں پائی جاتی ہیں، اس سے قطعاً اختلاف کی گنجائش نہیں، بلکہ اس کی تصدیق اس بات سے ہوتی ہے کہ ایک روسی اسکالر کا کہنا ہے کہ ساری دنیا کے عوامی قصوں کی روایات میں بنیادی طور پر بہت سی یکسانیت پائی جاتی ہیں۔ اسی طرح ایک جرمن خاتون ریسرچ اسکالر کو بھی ہندوستانی اور جرمنی قصوں میں غیر معمولی مماثلتیں نظر آتی ہیں۔ مذکورہ کتاب میں موصوف نے ٹکساس یونیورسٹی (امریکہ) کے ایک اسکالر نیتھن طبور جو ۱۳-۲۰۱۲ء میں ہندوستان آئے تھے، اپنی ذاتی ملاقات میں ادبی گفتگو کے حوالے سے موصوف فرماتے ہیں کہ:

’’ہندوستان اور امریکہ یہاں تک کہ یروشلم کے قدیم قصوں اور روایتی قصوں میں بہت سی یکسانیت پائی جاتی ہیں۔‘‘

انسانی تہذیب و تمدن اور ثقافتی ارتقا میں ان قصّے کہانیوں کا بھی بہت اہم کردار رہا ہے۔ یہ قصّے کہانیاں اور حکایتیں انسانی

زندگی و معاشرت اور فکر و عمل کا بہت ضروری حصّہ بن جاتی ہیں۔ قدیم تاریخ برسوں سے پڑھتے اور سنتے آ رہے ہیں کہ مافوق الفطرت عناصر جن، بھوت، دیو، پریاں، شاہ زادوں اور شاہ زادیوں کے قصّے ہوں یا حیواناتی تمثیلی کہانیاں، لیلیٰ مجنوں، وامق و عذرا، شیریں فرہاد، ہیر رانجھا اور سونی مہیوال کے عشقیہ افسانے ہوں یا آلہ اودل کے شجاعتی قصّے ہوں جس میں عیارِ دانش، گنج خوبی، سنگھاسن بتیسی، قصّہ سیف الملوک، بدرِ منیر اور گلِ بکاؤلی کے قصّے اور کہانیاں ہوں، سب ہی انسانی تہذیب و معاشرت کی میراث ہیں جن کو عوامی سطح پر مقبولیت کل بھی حاصل تھی اور آج بھی دلچسپی، فرحت و انبساط کا ذریعہ بنی ہوئی ہیں۔ اسی لیے نسیم آ عظمی صاحب اس کا احساس کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کیوں کہ یہ عوامی کہانیاں محض کہانیاں نہیں ہیں بلکہ انسانی ذہن و فکر کے ارتقا کی ایسی تہذیبی روایتیں ہیں جنہیں نظر انداز کر کے انسانی معاشرت و تمدن کے ارتقا کی صحیح تفہیم نہیں کی جا سکتی، اور اگر عوامی قصّوں اور کہانیوں کے سرمایوں کو یکجا کر کے ان کی باقاعدہ ترتیب دی جائے تو کچھ ایسی حقیقتوں کے سامنے آنے کے امکان ہیں جس کے تناظر میں داستانوں کا بہ خوبی تجزیہ کیا جا سکے اور انسانی ذہن و فکر نیز تہذیب و معاشرت کے بہ تدریج ارتقا کو بھی بہ خوبی سمجھنے میں مدد ملے گی اور بہت کار آمد باتیں بھی سامنے آ سکیں گی۔'' (ص: ۱۱)

قصّہ گوئی سے داستان سرائی کے ارتقائی عمل میں وہ داستان کی تعریف اس طرح کرتے ہیں کہ:

''قصہ کہانی سننے کی روایت اور اس سے انسانی دلچسپی و لگاؤ در اصل اس کی اجتماعی زندگی کی حقیقت کا اظہار ہے، اور انہیں چلتی، پھرتی کہانیوں اور آوارہ قصوں کو منضبط انداز میں پیش کرنے کا نام داستان ہے۔''

انسان کے غیر شعوری دور میں اسے اکیلے اور تنہا زندگی گزارنے کی عادت تھی۔ وہ تہذیب و تمدن سے نا آشنا تھا۔ اپنی بھوک، پیاس کی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے شکار کی تلاش میں ادھر، ادھر مارا پھرتا تھا۔ نباتات کے پتوں، جڑوں اور پھلوں پر گزارا کرتا اور جہاں جو کچھ مل جاتا اس سے اپنا پیٹ بھر لیتا۔ جب انسان کے اندر اجتماعی زندگی گزارنے کا شعور بیدار ہوا تو اس نے فطرت کی جن قوتوں سے نبرد آزمائی کرنے کی شروعات کی اور جن جن نشیب و فراز سے گزر کر اس نے کامیابی و کامرانی حاصل کی تو اس کی روداد بیانی میں دلچسپی لینی شروع کر دی۔ چوں کہ اس کے پاس اپنے خیالات و کمالات کے اظہار کے لیے اپنی زبان نہیں تھی۔ وہ نطق و لسان سے محروم تھا، اس لیے اپنی بہادری کے قصے اور شکاریات کے شجاعت سے بھرپور کارنامے اپنی آنکھوں اور ہاتھوں و پیروں کے ذریعہ اشارے و کنائے میں بیان کیے۔ راقم نے اپنے ایک افسانہ ''کہانی کہتی ہے'' میں جس میں کہانی خود راوی ہے اور اپنی روداد اس طرح بیان کرتی ہے:

''یہ دنیا کا سب سے پہلا عجوبہ تھا، دائرے نے حرکات و سکنات کو نطق دینا چاہا...اور مجھے اپنی ناک بھنویں اور انگلی کے اشارے سے یوں سنایا۔ ۔۔ ۔۔ ۔

''ایک اتنا لمبا...با'' دونوں ہاتھوں کو پھیلایا) ''اتنا بڑا... موں۔ ۔۔ ہ۔۔ ۔ منھ (اپنے ہاتھوں کو سکوڑ دیا) وہ منھ کھو...کھولے تھا'' (اس نے اپنا منھ کھول دیا) ''اتنے بڑے بڑے دانت'' (اس نے اپنے دانت کھول دیئے) ''وہ میری طرف آیا'' (اس نے پیچھے ہٹتے ہوئے کہا) ...پھر وہ آگے آیا اور نکیلا ہتھیار دکھاتے ہوئے بولا! ''یہ لال لال خون میں نے اس کی گردن میں گھونپ دیا'' (اس نے اپنی گردن پر ہتھیار پھیرا) ۔۔ ۔۔ ''اور وہ گر گیا...سامنے شکار مرا ہوا پڑا تھا۔ اس نے انگلی سے اشارہ کیا۔'' (وہ اور پرندہ، احمد رشید، ص: ۱۰)

افسانہ کے منظر نامہ کو بیان کرنے کی وجہ یہ تھی کہ غیر تہذیب یافتہ انسان کے پاس جب زبان و لسان نہیں تھی تب بھی وہ اپنی بہادری اور حوصلے کی روداد اشاروں کنایوں میں بیان کرتا اور سننے اور دیکھنے والے لطف اندوز ہوتے، اسی قسم کی شجاعت و بہادری کے قصّے سنانے میں فخر و وقار کی نفسیات انسان کے اندر کام کرتی ہے۔

جب انسان کو نطق و لسان اور زبان و بیان کی قدرت کے ساتھ فکر و شعور کی چاشنی ملی تو اس نے معرکوں اور مہموں اور تجربات و مشاہدات کی روداد کا عمل دہرانا شروع کر دیا، اور اس روداد بیانی میں پر اسراریت پیدا کرنے کے لیے حیرت ناک اور مافوق الفطرت واقعات کو شامل کر کے اسے مزید دلچسپ اور دل کش بنانے کی کوشش شروع کر دی۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ داستان سرائی کا باقاعدہ آغاز اسی طرح ہوا ہے۔ دن کی سخت محنت و مشقت کے بعد انسان کو جسمانی راحت اور ذہنی سکون کی ضرورت محسوس ہوئی تو اس نے اپنی تھکن کو دور کرنے اور زندگی کی تلخیوں کو بھولنے اور آئندہ کے لیے تازہ دم ہونے اور وقتی خود فراموشی کی کیفیت حاصل کرنے کے لیے داستان سرائی کے رواج کو عام کیا اور اس کو مزید پر لطف بنانے کے لیے اسے رومان کی لذتوں سے آشنائی کی شروعات کی ہو گی اس بابت موصوف فرماتے ہیں:

''اس نے اپنی حقیقت بیانی میں رومان، تصور اور تخیل کی آمیزش سے ایک ایسی تصوراتی اور تخیلاتی دنیا آباد کرنے کی کوشش شروع کر دی، جس میں اسے لذتِ کام و دہن، ذائقہ فکر و خیال کے ساتھ ہی حقیقی زندگی کی سخت آزمائشوں سے بھی قدرے نجات کی صورت پیدا ہو سکے، اور مجلسی زندگی کی لطف سامانیوں میں بھی اضافہ ہو سکے، اور جب ایسا ہونے لگا تو پھر اسے ضبط تحریر میں لایا جانے لگا، جس سے باقاعدہ تحریری داستان سرائی کا بھی آغاز ہو گیا ہو گا۔ کیوں کہ کوئی بھی

ادبی صنف خود رو پودے کی طرح خود بہ خود وجود میں نہیں آتی ... تہذیبی اور تمدنی کروٹوں اور زندگی کے بدلتے رویوں کے اتفاقیہ زیر اثر بہ تدریج ارتقا پذیر ہوتی ہیں یا زوال و انحطاط سے دو چار ہو کر دھیرے دھیرے یا تو ختم ہو جاتی ہیں یا ان کا چلن کم ہو جاتا ہے۔‘‘ (ص: ۱۲)

اردو میں داستان نگاری کا باقاعدہ آغاز انیسویں صدی کے نصف آخر سے ہوتا ہے۔ داستانوں کے فروغ میں فورٹ ولیم کالج کلکتہ کی خدمات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مرزا عطا حسین خاں تحسین کی ’’نو طرزِ مرصع‘‘ اور بعض مورخین نے ملا وجہی کی کتاب ’’سب رس‘‘ کو اردو کی سب سے پہلی داستان قرار دیا ہے۔ ’’نو طرزِ مرصع‘‘ کو میر امن دہلوی نے ’’باغ و بہار' کے نام سے ۱۸۰۱ء میں ترجمہ کیا۔ انشاء اللہ خاں انشا نے ’’رانی کیتکی کی کہانی‘‘ لکھی۔ فورٹ ولیم کالج میں ’’باغ و بہار‘‘ کے علاوہ حیدر بخش حیدری کی ’’آرائشِ محفل‘‘ اور بہادر علی حسینی کی ’’داستانِ امیر حمزہ‘‘۔ مظہر علی ولا اور للّو لال جی کی ’’بیتال پچیسی‘‘ کاظم علی جواں اور للّو لال جی کی ’’سنگھاسن بتیسی‘‘ وغیرہ کے نام بہ طورِ خاص قابلِ ذکر ہیں۔ اور بھی سینکڑوں داستانیں ہیں جن میں چند یہ ہیں۔ رجب علی بیگ سرور کی ’’فسانۂ عجائب‘‘ نیم چند کھتری کی ’’گلِ صنوبر‘‘، ’’الف لیلیٰ، بوستانِ خیال اور طلسم ہوش ربا‘‘ وغیرہ بھی اردو کے داستانوی ادب میں کافی اہمیت کی حامل تصور کی جاتی ہیں۔ مذکورہ تمام داستانوں کے مطالعہ کے بعد صاحب کتاب جس نتیجے تک پہنچے ہیں ذیل میں اس کی تفصیل پیش ہے۔

* اردو کی دستیاب تمام چھوٹی بڑی داستانوں میں جو یکسانیت پائی جاتی ہے اس میں دانستاً قصہ کو طول دینا اور کہانی کو بڑھا نے کے لیے کلیدی قصّے میں ضمنی قصّے کو جوڑ دینا۔

* ان داستانی کہانیوں میں وحدتِ تاثر نہیں ہو پاتا، اور کہانی کا آغاز، اس کے بہ تدریج ارتقا، نتیجہ خیز انجام اور تکمیل میں بھی کمی کا احساس ہوتا ہے، لیکن ان میں دل چسپی کا لازمی عنصر ضرور پایا جاتا ہے۔

* ان داستانوں میں تخیلات و تصورات اور رومان و دل کشی کی ایک دنیا آباد ہوتی ہے جس کی تعمیر و تشکیل میں داستان گوئی کی بنیادی روایت کی کار فرمائی ہوتی ہے۔

* مافوق الفطرت عناصر کے ذکر سے ایک طلسمی دنیا قائم ہوتی ہے جو غیر حقیقی اور بعد از عقل و فہم اور فطرت و نفسیات سے بالا تر ہوتی ہے۔

* لیکن داستانوں میں نیکی اور بدی کا تصادم بھی ہوتا ہے، آخر میں نیکی کو بدی پر فتح حاصل ہوتی ہے۔

* پڑھنے اور سننے والے کو ذہنی، قلبی اور روحانی مسرت و انبساط حاصل ہوتا ہے۔

داستان کی محیر العقول دنیا صرف تخیلات و تصورات کی پروردہ تھی، لیکن اس میں ایسی فضا سازی کی جاتی تھی کہ یہ حقیقی دنیا سے زیادہ قابلِ یقین معلوم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں ایم۔ نسیم آ عظمی کا خیال ہے کہ:

’’داستانوں کی خیالی دنیا کی مدد سے حقیقی دنیا کو بنیاد بنا کر اور اس حقیقت میں تخیلات کی آمیزش کر کے اور مغرب میں رائج ہو چکے ناولوں سے متاثر ہو کر مولوی نذیر احمد نے اردو میں ناول نگاری کا آغاز کیا۔ مراۃ العروس (۱۸۶۹ء) لکھ کر اردو میں ناول نگاری کی شروعات اس وقت کی جب اردو میں داستان گوئی اپنے شباب پر تھی...ناول نگاری کے آغاز کے بعد بھی اردو میں باقاعدہ داستان نویسی ہوتی رہی اور ’’داستانِ امیر حمزہ‘‘ محمد عبد اللہ بلگرامی(۱۸۷۱ء) ’’طلسمِ حیرت‘‘ جعفر علی سیون (۱۸۷۲ء) ’’بوستانِ خیال‘‘ محمد عسکری و آغا حجو (۱۸۸۲ء تا۱۸۹۱ء) ’’داستان امیر حمزہ‘‘ تصدق حسین، محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر (۱۸۸۳ء تا ۱۹۰۱ء) ’’ہزار داستان‘‘ حامد علی خاں (۱۸۸۹ء) اور ’’الف لیلہ‘‘پنڈت رتن ناتھ سرشار (۱۹۰۱ء) وغیرہ بہ طورِ خاص قابلِ ذکر ہیں۔‘‘ (ص: ۱۵)

داستانوں کے حوالے سے یہ تحقیقی نوعیت کا بہت اہم مضمون ہے۔ طوالت کے خوف سے بہت سی داستانوں کا ذکر چھوڑ دیا گیا ہے۔ تنقید کے ساتھ تحقیقی مضمون لکھنا بہت مشقت طلب اور جگر سوزی کا کام ہے، مگر موصوف نے یہ اہم اور مشکل کام بھی بہ حسن و خوبی انجام دیا ہے۔

اردو داستانوں کے بطن اور انگریزی ناولوں کے زیرِ اثر ایک نئی صنف ’’ناول‘‘ کی بنیاد قائم ہو گئی تھی۔ جن لوگوں نے اس نئی صنف میں اپنی بے پناہ دلچسپی کا مظاہرہ کیا ان میں عبد الحلیم شرر اور پنڈت رتن ناتھ سرشار کے نام خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں، جنہوں نے داستان کے جذباتی اور مبالغہ آرائی کے عناصر کو باقی رکھتے ہوئے خالص انگریزی اور یورپی ناولوں کے طرز پر متعدد ناول لکھے، جن میں ’’فسانۂ آزاد‘‘ واقعہ نگاری کی رنگینی، طرز بیان کی صنعت گری اور کرداروں کی تشکیل و تعمیر کی وجہ سے مقبول ہے۔ عبد الحلیم شرر خصوصاً تاریخی ناولوں میں مردانگی، شجاعت اور جاں بازی کے مطالعہ آمیز کارناموں کی وجہ سے یاد رکھے جائیں گے۔ بقول ایم۔ نسیم اعظمی :

’’اردو ناول کو مغرب سے برآمد کی گئی خالص مغربی صنف ادب تصور کرنا مناسب نہیں ہو گا، بلکہ اردو داستانوں کے انگریزی اثرات سے متاثر ہو کر ترقی پانے والی ایک ایسی نثری صنف ہے جو موضوع و مواد اور واقعات کی حقیقت میں تخیل و تصور اور دوسرے داستانی عناصر کی آمیزش سے وجود پذیر ہوئی ہے۔‘‘ (ص: ۱۷)

اردو ناول نگاری کے ابتدائی دور میں منشی سجاد حسین، مولوی نذیر احمد، عبد الحلیم شرر اور پنڈت رتن ناتھ سرشار کے علاوہ جن لوگوں نے اس کے فروغ میں نمایاں کارنامے انجام دیئے ان میں مرزا ہادی حسن رسوا کا نام خصوصی طور سے لیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں مرزا محمد سعید کو بھی کافی اہمیت حاصل ہے۔ بعد ازاں محمد علی طیب اور علامہ راشد الخیری نے بھی ناول کے فن کو آگے بڑھانے کی سعی کی ہے۔ ناول کی حقیقی منزل وہ ہے جسے پریم چند کی ناول نگاری کہا جاتا ہے۔ پریم چند نے متعدد ناول لکھے اور اردو میں اس فن کو اتنی ترقی دی کہ یہ بامِ عروج تک پہنچنے میں کامیاب ہو گیا۔
نئے ادبی اور تعلیمی ماحول نے ایسی فکری بیداری پیدا کی کہ اس نے ناول کے ساتھ ایک ایسی صنف کا مطالعہ کرنا شروع کر دیا جو قلیل مدت میں رومان کی رنگینیوں کے ساتھ زندگی کی پر پیچ حقیقتوں اور فن کار کی تخیل آمیزی سے زندگی کے مختلف تجر بات و مشاہدات سے بھی روشناس کرا سکے اور قاری کی ذہنی دلچسپی و تفریح کا سامان مہیا کرا سکے۔ چنانچہ ہندوستان کی لوک کہانیوں، عوامی قصوں کی روایت کی بنیادوں پر جدید مغربی ادب کی معروف صنف شارٹ اسٹوری کے اثرات سے اردو میں بھی افسانہ نگاری کا آغاز ہوا۔ اس بابت موصوف رقم طراز ہیں:
”اردو افسانہ کی صنف کو ایک ایسی عمارت سے تعبیر کیا جاتا ہے جو ہندوستان کی زمین اور بنیادوں پر تعمیر ہوئی ہے، اور اس میں استعمال ہونے والے میٹریل بھی ہندوستانی ہیں۔ لیکن اس کی تعمیر انگریزی نقشہ کے مطابق کی گئی ہے، اور اس کے درو دیوار کے رنگ و روغن اور ظاہری حسن و خوبی میں بھی مغربی انداز اور طریقِ کار سے کام لیا گیا ہے۔“ (ص: ۱۸)
سر سید احمد خاں کی علی گڑھ تحریک کی داغ بیل پڑ چکی تھی۔ مغربی اثرات سے اردو زبان و ادب مغربی ادب و شاعری کی مقصدی روایت کو نئے انداز میں رواج دیا۔ اصلاح پسندی اور معاشرتی ذمہ داریوں کے احساسات پیدا کیے۔ مغلیہ عہد کے زوال کے بعد ملکی حالات ابتر ہو چکے تھے، خاص طور سے مسلمانوں کی تہذیب و تمدن زوال پذیر تھی۔ ان کے معاشرتی اور سماجی حالات تباہ ہو چکے تھے۔ اس لیے سر سید احمد خاں اور ان کے رفقا نے قوم و ملّت کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا۔ سر سید احمد خاں اور ان کے احباب مولوی نذیر احمد، مولانا حالی، اکبر الہ آبادی اور عبد الحلیم شرر وغیرہ کی تحریروں نے اردو زبان و ادب کے ساتھ ساتھ قوم و ملّت پر مثبت اثرات مرتب کیے، جس کے نتیجے میں ”اودھ پنچ“ (۱۸۷۷ء) کی شروعات مانی جاتی ہے۔ منشی سجاد حسین اور ”اودھ پنچ“ کے دیگر قلم کاروں کی مزاحیہ تحریروں سے اردو میں مختصر افسانے کے ابتدائی نقوش ابھرنے شروع ہوئے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر صاحب لکھتے ہیں:
”منشی جوالا پرشاد برق، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، نواب سید محمد آزاد اور علی محمود شمسی کی تحریروں سے اردو افسانوں کی بنیاد پڑنی شروع ہوئی اور سجاد حیدر یلدرم نے غالباً پہلی بار انگریزی لفظ و صنف شارٹ اسٹوری (Short Story) کو اردو متبادل کے طور پر اور اسی مفہوم میں لفظِ افسانہ کا استعمال کیا۔“ (ص: ۱۹-۲۰)
افسانہ ایک علاحدہ نثری صنف کی حیثیت سے باقاعدہ متعارف ہوا، جس میں زندگی کی وسعتوں، گہرائیوں اور معاملات و مسائل کی عکاسی اور ترجمانی ہوتی ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے یہ ایک ایسی نثری صنف ہے جس میں تفصیل و، وضاحت کے بجائے ایجاز و اختصار کی اہمیت ہوتی ہے۔ در اصل جاگیر دارانہ نظام نے داستان جیسی صنف کو پنپنے کا موقع فراہم کیا۔ نئے سیاسی حالات و ماحول اور جدید مغربی سرمایہ دارانہ نظام اور جدید صنعتی ترقی نے ناول، افسانہ، جدید اور آزاد نظم جیسی اصناف کو نہ صرف پیدا کیا بلکہ ان کو فروغ بھی دیا۔ فکشن کی دونوں اصناف یعنی داستان، ناول اور افسانہ میں بعض ایسی مماثلتیں اور یکسانیت پائی جاتی ہیں کہ ان میں حد فاصل قائم کرنا مشکل ہوتا ہے۔ ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی نے دونوں اصناف کا فرق اجمالاً واضح کیا ہے وہ لکھتے ہیں:
”ناول کا کینوس زیادہ وسیع ہوتا ہے اس میں پوری زندگی و معاشرت اور اس کے مختلف پہلوؤں اور گوشوں کی پوری تفصیل و صراحت کے ساتھ ترجمانی کی جاتی ہے۔ اس لیے ناول واقعات کے مجموعے کا نام ہے جب کہ افسانہ میں زندگی کے کسی ایک واقعہ، حادثہ، معاملہ، تجربہ یا پہلو کا بیانیہ اظہار ہوتا ہے اور اس میں انسانی زندگی یا معاشرت کے کسی ایک پہلو، زاویہ، واقعہ یا پہلو کا بیانیہ ہوتا ہے اور اس میں انسانی زندگی یا معاشرت کے کسی ایک پہلو، زاویہ، واقعہ یا خیال و احساس کو ہی موضوع بنایا جاتا ہے اور اس میں تخیل کی آمیزش سے افسانہ بنا دیا جاتا ہے۔ ... اس لیے افسانہ حقیقت واقعہ کے فنی اظہار کا نام ہے اور اس فنی اظہار میں تخیل و تصور اور ذوقِ جمال کی مدد سے ہی زندگی کی کوئی نئی دلکش، دل چسپ، پرکشش اور خوبصورت تصویر بنا کر یا زندگی کسی تاریک پہلو یا بدصورتی کی تصویر کشی کے توسط سے تصورِ حسن و جمالیات کے احساس کی بے داری کو مختصر قصّہ بنا کر پیش کرنے کا نام افسانہ ہے۔ اس میں کردار و مسائل کی بہ ذاتِ خود کوئی الگ حیثیت نہیں ہوتی بلکہ وہ کہانی کی بنت میں ہی شامل ہوتے ہیں اور افسانہ کے وحدتِ تاثر میں شدّت پیدا کرنے کا ذریعہ ہوتے ہیں۔“ (ص: ۲۰-۲۱)
افسانہ میں تحیر و تجسس کی فضا قائم کی جاتی ہے اور فضا کی تعمیر کے لیے ایمائیت، اشاریت اور اختصاریت سے کام لیا جاتا ہے۔ افسانے کے چونکا دینے والے انکشاف سے قاری متاثر ہوتا ہے۔ افسانہ میں پلاٹ ایک بنیادی ڈھانچہ ہوتا ہے جس میں

واقعات و جزئیات کی منطقی ترتیب میں خارجی و داخلی ربط قائم کرنا بھی افسانے کے لیے ضروری خیال کیا جاتا ہے۔ اسی طرح افسانہ میں مواد، موضوع اور کردار نگاری میں بھی ہم آہنگی قائم کی جاتی ہے۔ مکالمہ سے کرداروں میں فعالیت اور تحریک پیدا کر کے تاثر میں شدت پیدا ہوتی ہے۔ افسانہ میں حسن تاثیر کے لیے جذبات نگاری، منظر کشی اور فضا سازی بہت ضروری ہوتی ہے۔

افسانہ اور ناول کی کرداری نگاری کے افتراق کی وضاحت کرتے ہوئے موصوف کا ماننا ہے کہ صنف افسانہ میں نہ ناول جیسی کردار نگاری کی اہمیت ہوتی ہے اور نہ ہی ان سے ناول کی طرح کام لیا جا سکتا ہے۔ وہ مزید لکھے ہیں:

''لیکن افسانہ مناظر کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے، زمان و مکان کے تعین اور ماحول و فضا سازی میں معاون ہوتے ہیں اور کردار و واقعہ میں باطنی ارتعاش و کیفیت پیدا کرنے میں کار آمد ثابت ہوتے ہیں۔''

ناول اور افسانہ کے بنیادی فرق کو بیان کرتے ہوئے پروفیسر خورشید احمد لکھتے ہیں:

''ناول اور افسانے کی صنفی ضروریات الگ الگ ہوتی ہیں۔ ناول اور افسانے میں صرف طول کا فرق نہیں ہے۔ (گو سب سے پہلے طوالت کے حوالے سے ہی ہم ناول اور افسانے میں امتیاز کرتے ہیں۔) بلکہ وقت کے برتاؤ کا بھی فرق ہے اور یہ فرق اتنا ہی اہم ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ناول میں وقت کا آگے بڑھتے رہنا اس کی اہم خصوصیت ہے جب کہ افسانے میں وقت کے آگے بڑھنے کی ضرورت نہیں۔'' (جدید اردو افسانہ: ہیئت اور اسلوب میں تجربات کا تجزیہ، ص: ۲۱)

مذکورہ بالا اقتباس سے جہاں ناول اور افسانے کا واضح فرق سامنے آتا ہے، اسی ضمن میں پروفیسر مولا بخش کی مثبت رائے پر بھی نظر ڈالتے چلیں جو انہوں نے اپنے مضمون ''ثقافتی تاخیر کا بیانیہ اور طارق چھتاری کا افسانوی زاویہ'' میں افسانے کے سلسلے میں دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''افسانہ زندگی کے کسی ایک نکتے پر منتج اور معنیاتی فشار پر راجع یک بابی (Single Episodic) مگر ہمہ جہت ایسی تمثیل (Drama) بہ صورت بیانیہ ہے جو کسی نہ کسی لمحۂ فکریہ پر ختم ہوتا ہے، مگر اختتام کے زاویئے ہمیشہ التوا میں رہتے ہیں۔ دیگر اصنافِ سخن کی طرح ہر دور میں افسانے کی ساخت میں تبدیلی ہوتی چلی گئی ہے۔''

اس کا مطلب یہ ہے کہ ناول میں وقت آگے دوڑتا ہے اور پیچھے بھی۔ لیکن افسانے میں برائے نام وقت میں حرکت ہوتی ہے۔ چنانچہ جب ناول میں یہ کہتے ہیں کہ ''دس سال گزر گئے'' تو ان دس سالوں کی صورتِ حال کی وضاحت کر نی ہو گی کہ ان دس سالوں میں کرداروں کی نشو و نما پر کیا اثرات مرتب ہوئے۔ یہاں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ناول میں کردار Growہوتے ہیں لیکن افسانہ میں ''دس سال گزر گئے'' کا متحمل ہو سکتا ہے۔ لیکن اس پر یہ ذمہ داری عائد نہیں ہوتی کہ ان دس سالوں کے طویل عرصہ میں کرداروں پر کیا گزری۔

ناولٹ/ناول میں افسانہ کی طرح پلاٹ، کردار، محل وقوع اور ضمنی پھیلاؤ بھی ہوتا ہے، لیکن مختصر افسانے کی وحدت نہیں ہوتی۔ ناول اور ناولٹ میں ضمنی پلاٹ بھی ہو سکتے ہیں، کرداروں کی بہتات ہو سکتی ہے، واقعات کی بھرمار ہو سکتی ہے اور گریز کے لمحات بھی آ سکتے ہیں، لیکن افسانے میں مذکورہ تمام چیزیں لازم نہیں ہیں۔

قصے، کہانی میں افسانے کے بر خلاف واقعات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے، اس میں حقیقی نقطۂ عروج کا احساس نہیں ہوتا۔ اس میں قصوں کی زنجیر ہوتی ہے۔ اس کے بر عکس افسانہ میں اپنی مرضی سے کسی چیز کا اضافہ نہیں کر سکتے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی فرماتے ہیں:

''لیکن مناظر کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے زمان و مکان کے تعین اور ماحول و فضا سازی میں معاون ہوتے ہیں اور کردار و واقعہ میں باطنی ارتعاش و کیفیت پیدا کرنے میں کار آمد ثابت ہوتے ہیں۔ جذبات نگاری سے افسانہ میں تحریک عمل، ردّ عمل، داخلی کیفیات اور کشمکش کی عکاسی کی جاتی ہے، اور وحدتِ تاثر کو شدید، دیر پا اور حیران کن بنانے میں کام لیا جاتا ہے۔'' (ص: ۲۱-۲۲)

افسانہ کسی جامد شے کا نام نہیں، یہ بڑی فعال اور متحرک صنف ہے۔ اس میں متغیر حیات و کائنات، حالات و واقعات، دیگر سماجی اور معاشرتی بدلاؤ کے ساتھ تبدیلی کرنے کی گنجائش موجود ہے۔ اس میں زندگی کے نت نئے تجربات و مشاہدات کی بنیاد پر تجربہ کرنے، اضافے اور تخفیف کرنے کی بھر پور گنجائش ہوتی ہے۔ اگر افسانے پر نگاہ ڈالیں تو یہ سچائی ہمارے سامنے آتی ہے کہ پریم چند کی حقیقت نگاری ہو یا اس کے آس پاس سے تھوڑا قبل اردو میں رومانوی افسانہ نگاری کے علم بردار نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم (نیاز افسانہ نگاری میں خود کو سجاد حیدر یلدرم کا شاگرد تصور کرتے ہیں۔) مجنوں گورکھپوری وغیرہ نے اردو افسانہ کے آغاز و ارتقا میں نمایاں کار نامے انجام دیئے ہیں۔ علاوہ ازیں حجاب امتیاز علی، مسٹر عبد القادر، ل۔ احمد، سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی اور محمد مجیب وغیرہ نے بھی بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ترقی پسند تحریک سے قبل اردو افسانہ نگاری کو فروغ دینے اور اس میں وسعت و ہمہ گیری پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کیا جنہیں کسی صورت میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح پریم چند کے بعد خواہ وہ ترقی پسند افسانہ ہو یا جدید تر سب میں

تکنیک، ہیئت اور اسلوب کے کامیاب تجربے کیے گئے اور یہ سلسلہ آگے بھی جاری رہا۔ موصوف بھی افسانہ میں تکنیک کو بڑی اہمیت دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

’’افسانہ میں تکنیک کی کوئی واضح تعریف متعین نہیں ہے اور نہ ہی اس کے لیے کوئی اصول یا قاعدۂ کلیہ ہی طے شدہ ہے، بلکہ افسانہ کا ہر موضوع اور مواد اپنے لیے خود تکنیک پیدا کر لیتا ہے اور اس کا بہت کچھ انحصار افسانہ نگار کے پیرایۂ اظہار و اندازِ پیش کش پر ہوتا ہے۔ افسانہ میں عموماً عمل اور مکالمہ کی ملی جلی تکنیک کا استعمال کیا جاتا ہے۔‘‘ (ص: ۲۲)

کرشن چندر نے افسانے کے ہیئتی امکانات کے سلسلے میں مجموعہ ’’ہل کے سائے ‘ ‘کے تعارف میں لکھا ہے:

’’پرانی ہیئت میں نئے سماجی مواد کو پیش کرنا ہمارا شیوہ رہا ہے، لیکن ہمیں اب افسانوی ہیئت میں بھی تبدیلی کرنا چاہیے۔ کیوں کہ افسانے میں ہیئت کے اعتبار سے بھی بہت کچھ کہنے کی گنجائش ہے۔ مختصر افسانے کو بے حد مختصر کر دیجئے تو نظم سے جا ملتا ہے، اور بڑھا دیجئے تو ناول کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ اس کے مکالمے کو پھیلا دیجئے تو ڈرامائی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے، اور بیانیہ عنصر بڑھا دیجئے تو، یہ انشائے لطیف کے قریب ہو جاتا ہے۔ اس سے اس کے وسیع پھیلاؤ اور اس کے امکانات کا اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اپنے اندر بہت سی ہیئتی اجزا کے سمونے کی قوت رکھتا ہے۔‘‘

کرشن چندر کے ۱۹۴۹ء کے مذکورہ بیان سے کچھ نکتے بر آمد ہوتے ہیں۔

* نئے سماجی مواد کے لیے پرانی ہیئت کار گر ثابت نہیں ہو گی، اس لیے اب افسانوی ہیئت میں تبدیلی ضروری ہے۔

* افسانے کے وسیع پھیلاؤ اور اس کے امکانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اپنے اندر بہت سی ہیئتی اجزا کو سمونے کی قوت رکھتا ہے۔

* افسانہ بہت ہی نازک صنف سخن ہے اس لیے احتیاط اور ہنر مندی کا تقاضہ کرتا ہے۔ اس لیے بہت سے تنقید نگاروں کا ماننا ہے کہ افسانہ رمز و ایما، اشاریت اور اختصاریت کا متقاضی ہے۔ قاضی عبد الستار اکثر کہا کرتے تھے کہ افسانہ حشو و زوائد کا قائل نہیں ہوتا وہ اپنے نازک جسم پر زائد الفاظ کا بوجھ بھی برداشت نہیں کر سکتا۔ اس کے باوجود افسانہ کے سلسلے میں ایک نظریہ ہے کہ افسانہ دیگر اصناف کے مقابلے میں ایک آزاد ترین صنف ہے۔ ایچ۔ ای۔ بیٹس نے اپنی کتاب The Modern Short Story (۱۹۹۵ء) میں پرانی گنجائشوں کا ذکر کیا ہے۔

"The Short Story writer is the freest of all artists in words: far the free than the dramatist, infinitely freer than the poet, and in reality far freer than the novelist since. He is offered a wealth of subjects which it is unprofitable, undignified or otherwise not worth the novelist's while a touch." (page No. 216)

ہیئت کے سلسلے میں قدیم تصور ہے کہ ہیئت اور مافی الضمیر میں ظرف اور مظروف کا تعلق ہے، یعنی کوئی بھی رقیق شے جس برتن میں ڈالی جائے گی وہ اسی کی شکل اختیار کر لے گی۔ لیکن اس نظریہ کو معاصر نقاد نے مسترد کر دیا ہے۔ چوں کہ اس میں دوئی کا تصور ابھرتا ہے۔ مطلب ہیئت اور مافی الضمیر الگ الگ چیزیں ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ہیئت اور مافی الضمیر کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں ناگزیر طور پر ایک دوسرے سے وابستہ ہیں، ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی فر ماتے ہیں:

’’افسانہ میں تکنک سے مراد در اصل وہ طریقۂ کار ہوتا ہے جس کے ذریعہ افسانہ نگار اپنے مواد کو پیش کرتا ہے۔ لہٰذا افسانہ نگار کا طریقۂ اظہار اور اندازِ پیش کش ہی افسانہ کی اصل تکنک ہوتی ہے۔ اس لیے تکنک افسانہ نگاری کا نہ اصل نہ بنیادی مقصد ہوتی ہے اور نہ ہی ہیئتی تصور کی جاتی ہے اور نہ ہی جامد شے ہی ہوتی ہے، بلکہ وقت و حالات۔‘‘

تکنک کے معنی طریقۂ عمل یا طریقۂ کار کے ہوتے ہیں۔ تکنک انگریزی لفظ ہے جو انگریزی میں یونان سے آیا ہے۔ اس سلسلے میں ممتاز شیریں کا بہت اہم مضمون ’’ناول اور افسانہ میں تکنک کا تنوع‘‘ بہت کار آمد ہے۔ وہ فرماتی ہیں:

’’افسانہ کی تکنک میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا ہے وہی تکنک ہے۔‘‘

ممتاز شیریں اسی مضمون میں مزید فرماتی ہیں:

’’جب سے افسانہ اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا ہے اس میں بلا کا تنوع، وسعت اور قوت آ گئی ہے، افسانوی ادب متمول اور آزاد ہو گیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمو لینا چاہتا ہے۔ اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہو تا، جن کی کوئی متناسب اور مکمل شکل نہیں ہوتی، وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا، افسانے کے حصوں میں بھی تسلسل لازمی نہیں …چند الگ الگ تاثرات صرف ہلکی سی مناسبت کی وجہ سے افسانہ بنائے جا سکتے ہیں۔‘‘

ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی نے اردو افسانہ میں عمومی طور پر تین اجزائے ترکیبی کا ذکر کیا ہے۔

(۱) موضوع: جو افسانہ میں بنیادی فکر پنہاں ہوتی ہے وہی اس کا اصل موضوع ہوتا ہے۔ موضوع، مواد، نفسِ مضمون اور تھیم

کو بھی کہتے ہیں۔ موضوع کا تعلق افسانہ نگار کے احساسات و خیالات سے ہوتا ہے۔ (۲) دوسرا جز پلاٹ: واقعات اور جزئیات میں منطقی ربط قائم کرتا ہے۔ پلاٹ کا بنیادی مقصد کہانی کی ابتدا، وسط اور خاتمہ کے درمیان ربط و تسلسل برقرار رکھتا ہے تاکہ کہانی میں وحدتِ تاثر پیدا کیا جا سکے۔ (۳) تیسرا جز کردار نگاری ہے: کردار نگاری کو افسانے کا لازمی جز مانا جاتا ہے۔ افسانہ کی بافت میں پلاٹ، کردار اور فضا کو بنیادی عنصر کا درجہ دیا جاتا ہے۔

مذکورہ تینوں عناصر کے علاوہ افسانہ میں اسلوب جسے انگریزی میں Style کہتے ہیں کی بھی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ اسلوب کی مستقل تعریف متعین کرنا آسان نہیں ہے۔ مختلف ادیبوں نے اپنی اپنی رائے دی ہیں۔ موصوف اس بابت رقم طراز ہیں:

''کسی بھی فن، آرٹ، تحریر یا تقریر میں اسلوب کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ اسلوب در اصل وہ نازک، باریک، لطیف اور مخصوص طرزِ اظہار ہوتا ہے جو کسی فن کار کو دوسرے فن کار سے ممتاز بناتا ہے، اور اس کی مخصوص اور انفرادی شناخت بنانے میں معاون ہوتا ہے۔'' (ص: ۲۵)

ادب میں اسلوب کی تعریف بھی متعین نہیں ہے۔ لارڈ جیسٹر فیلڈ کی نمائندہ تعریف ہے'اسلوب خیال کا لباس ہے۔' یہ ایک قدیم تصور ہے جو اسلوب کو خیال سے الگ آرائش کی چیز سمجھتا ہے۔ رومانی دور میں یہ تعریف بہت مشہور ہوئی کہ اسلوب در اصل خود شخص ہے اس پر سب سے بڑا اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ ''اسلوب اگر شخصیت کا اظہار ہے تو پھر اسلوب کا مطالعہ چھوڑ کر شخصیت کا مطالعہ مفید ہو گا۔''

آخر میں شمس الرحمن فاروقی کے خیال پر نظر ٹھہرتی ہے:

''اسلوب کی اساس در اصل زبان پر ہے۔ نفس الامر یہ ہے کہ اسلوب کے بغیر کسی بھی تحریر یا افسانہ میں جان پیدا ہونا مشکل ہوتی ہے۔ اس کا فرد اور زمانہ سے گہرا رشتہ ہوتا ہے اس لیے اشیا، افراد اور زمانے کی تبدیلی سے اس میں بھی تبدیلی آتی ہے۔''

آخر میں ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی کے تنقیدی نظریات اور تنقیدی رویوں پر نظر ڈالنا ضروری ہے۔ افسانہ میں زندگی کے مسائل اور بدلتے ہوئے رشتوں کو مختلف زاویوں سے پیش کیا جاتا ہے۔ ہندوستان میں اس صنف نے جس سرعت سے ترقی کی ہے اس کی سب سے بڑی وجہ اس صنف کی زندگی سے ہم آہنگی ہے۔ زندگی کی تبدیلیاں اور ترقیاں اس کی راہ میں حائل نہیں ہوئیں، بلکہ یہ ترقی کے راستے ہموار کرتی رہیں۔ ڈاکٹر نسیم اعظمی نے افسانہ کی ہیئت کے سلسلے میں مدلل بحث کی ہے۔ ادب کی دوسری اصناف کی طرح افسانے میں بھی مواد اور ہیئت کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس ہم آہنگی میں اس فن کے حسن کا راز پوشیدہ ہے۔ فن کا جمالیاتی پہلو اس حسین امتزاج کا دوسرا نام ہے۔ افسانہ میں موضوع اور ہیئت کی آمیزش ہی اپنے جلوے بکھیرتی ہے۔ افسانہ کی تعریف، ہیئت اور ارتقا کو بیان کرتے ہوئے انہوں نے'ہندوستان میں کہانی کہنے، سننے کی شروعات کیسے ہوئی؟' پر استدلالی بحث کی ہے۔ داستان گوئی کے سلسلے میں ان کا محققانہ نظریہ دلائل کی روشنی میں قابلِ مطالعہ ہے

موصوف کا تنقیدی مزاج نہایت متوازن اور معتدل ہے۔ فن پارہ میں مثبت پہلوؤں کی تلاش ہی ان کا طریق تنقید ہے۔ کسی بھی تخلیق کو جانچنے، پرکھنے کے لیے انہوں نے کبھی بھی سخت رویہ اختیار نہیں کیا۔ وہ کسی بھی مکتبۂ فکر سے وابستہ نہیں تھے، اور نہ ہی نظریاتی عینک چڑھا کر تخلیقی کارناموں کی ناپ تول کرتے ہیں۔ موصوف براہ راست تخلیقی فن پاروں کو پڑھ کر اپنی منصفانہ رائے قائم کرتے ہیں، اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی عملی تنقید کے حامی نظر آتے ہیں۔

***

بیدی کی 'لاجونتی' میں سندر لال کا نفسیاتی کرب

بیدی کے افسانہ 'لاجونتی' کے عنوان میں بڑی نزاکت اور نسائیت پوشیدہ ہے۔ اس کا نام سنتے ہی ناز و انداز سے بھرپور، شرم و حیا سے معمور عورت کا نقشہ ذہن میں بجلی کی طرح کوندتا ہے۔ ہوا کے دوش پر لچکتی ہوئی شاخ گل کی طرح دل کی دیوار پر ایک تصویر ابھرتی ہے اور ساتھ ہی شک و شبہات کا ایک سایہ سا نظروں کے سامنے گھومنے لگتا ہے کہ ضرور اس چھوئی موئی کے پودے کو کسی نے چھوا ہو گا یا کسی نے دست درازی کی کوشش کی ہو گی۔ لاجونتی کے معنی و مفاہیم سے بھی یہی تصور دماغ میں بنتا ہے۔

ابتدا ہی میں افسانہ اسٹیج پر پلے ہونے سے پہلے پنجابی گیت کے مکھڑے کی المناک دھن سے فضا پر ہلکے سے درد اور ٹیس کی سی چادر تن جاتی ہے:

’’ہتھ لائیاں کملاں نی لانوتی دے بوٹے‘‘ (یہ چھوئی موئی کے پودے ہیں ری، ہاتھ بھی لگاؤ تو کمہلا جاتے ہیں۔)
فوراً ہی قاری کو یہ اطلاع ملتی ہے کہ بٹوارہ کے بعد ہونے والے ہولناک فسادات میں بے شمار زخمی لوگوں نے اٹھ کر اپنے بدن سے خون پونچھ ڈالے۔ ظاہر ہے مرنے والوں کو کب تک رویا جائے؟ زخم چاہے جسم پر لگے ہوں یا انسانیت پر، زندہ رہنے کے لیے ان کو بھولنا ہو گا اور زندگی کا عزم سفر ہنوز جاری رہتا ہے، اگر فسادات کا ہونا ایک تاریخی روایت ہے تو انسان کا نئے سرے سے زندہ رہنا بھی اس کی جبلت کی مجبوری بھی ہے، ٹھیک اسی طرح فطرت کا قانون ہے کہ موت بھی زندگی کے لیے ناگزیر فیصلہ ہے:
’’اور پھر سب مل کر ان کی طرف متوجہ ہو گئے، جن کے بدن صحیح و سالم تھے لیکن دل زخمی۔‘‘
بٹوارہ کے بعد ہونے والے فسادات میں صرف جانی اور مالی خسارہ ہی نہیں بلکہ بڑا نقصان دل کے زخمی ہونے کا ہے۔ مال کی تلافی ہو سکتی ہے، مرنے والے کا غم بھی انسان بھول جاتا ہے م، لیکن جب دل ٹوٹتے ہیں تو تہذیب و تمدن کا یہ وہ خسارہ ہے جس کی بھرپائی ہونا محال ہے۔ یہاں انسان زندہ رہتے ہوئے تل تل مرتا ہے۔ تقسیم ہند کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سنگین مسائل میں ایک مسئلہ’مغویہ عورتوں کی بازیابی اور ان کی بساوٹ‘ کا تھا۔ راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ’لاجونتی‘ اس اہم مسئلہ کی دریافت کا افسانہ ہے۔ اردو کے شاہ کار افسانوں میں اس کا شمار ہوتا ہے۔ اس کی اشاعت ۱۹۵۱ء میں ’’نورنگ‘‘ کراچی میں ہوئی۔ بیدی کے چوتھے مجموعہ ’’اپنے دکھ مجھے دے دو‘‘ میں شامل انیس افسانوں میں ’اپنے دکھ مجھے دے دو‘، ’دیوالہ‘ اور ’لاجونتی‘ کو بے حد مقبولیت ملی۔
اس دوران قتل و غارت گری کا الم، ہجرت کا درد، بے جڑی کا احساس، بے وطنی کا غم، عزیز و اقارب سے جدا ہونے کے دکھوں کی طویل فہرست میں عورت کی مظلومیت اور مرد کی سفاکیت کا شاخسانہ ردائے انسانیت پر بدنما داغ بن کر عورت کو شرمسار کر رہی تھی جو شرقی تہذیب میں عزت و ناموس کا استعارہ ہے، جس کی حالت کو دیکھ کر شیطان کی روح بھی کانپ رہی تھی۔
رضاکاروں نے ’کاروبار میں بساؤ‘، ’زمین پر بساؤ‘ اور ’گھروں میں بساؤ‘ کا کام بڑی تن دہی سے شروع کر دیا، لیکن مغویہ عورتوں کو دل میں بساؤ کا پروگرام اس لیے سست تھا کہ ناراین بابا کے مندر اور آس پاس بسنے والے قدامت پسند طبقہ کے لوگ اس کی بڑی مخالفت کر رہے تھے، جو اس فرسودہ سماج میں ایسی عورتوں کو قبول کرنے یہاں تک کہ عزیز و اقارب اور خونی رشتے بھی ان مغویہ عورتوں کو اپنانے کے لیے تیار نہ تھے۔ یہاں حیرت انگیز امر یہ ہے کہ Blood is heavier than water کی صداقت بھی ابطال ہو گئی تھی۔ بیٹیوں کے لینے سے والدین کے چہروں پر کلونس چھا گئی، بھائیوں نے بہنوں کو پہچاننے سے انکار کر دیا، جن کے ہاتھوں راکھی بندھوا کر ان کی عزت و عصمت کی حفاظت کی قسمیں کھائی تھیں۔ پتیوں نے انہیں قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا جنھوں نے زندگی بھر ساتھ نبھانے کے لیے اگنی کے سات پھیرے لگائے تھے۔ رشتہ صرف اپنانے کا نام ہے ورنہ ہر رشتہ اس وقت بے معنی ہو جاتا ہے جس میں اپنائیت نہ ہو، نبھانے کا سلیقہ نہ ہو، وہی زندگی خوش نما ہوتی ہے جس میں سکون ہو، ہمدردی ہو، جس میں ایک دوسرے کو مدد اور سہارا ملتا ہو۔
در اصل بیدی کے افسانوی کائنات کی اساس استعارات اور اساطیر پر قائم ہوتی ہے، اور اس کا اندازہ واقعات کی ترتیب، مظاہر فطرت، مذاہب کے حوالے اور کرداروں کے نام اور عمل سے اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے، لیکن یہ تمام تہذیبی عناصر اور دیومالائی افسانے میں اس طرح گتھی ہوتی ہیں کہ معاشرتی حقیقت سے بصیرت تک کا یہ سفر قاری کے لیے ذرا دشوار ہو جاتا ہے۔ اس میں ان کے زبان و بیان کی وجہ سے اور مشکل پیدا ہو جاتی ہے، اسی لیے بیدی کا فن اپنی نزاکت و نفاست، زبان کے فلسفیانہ پن، معنی کی تہہ داری اور ساختیاتی ترتیب کی بنیاد پر سنجیدہ قرأت کا حامل بن جاتا ہے، جو روایتی قرأت سے مختلف ہو جاتا ہے۔
چونکہ بیدی کا فن پہلو دار، نفسیاتی گہرائی، استعاراتی نظام، اسطوری ابعاد اور مذہبی متھ کا حامل ہے۔ اس لیے قاری سے انہماک، غور و فکر اور سنجیدگی کا مطالبہ کرتا ہے، اس لیے بیدی کی افسانہ نگاری سے تعلق دل سے نہیں دماغ سے قائم کرنا ہو گا۔ ان کے یہاں جذباتیت نہیں، معاشرتی حقیقت ہے۔ ان کی حقیقت پسندی کا اظہار، دیگر حقیقت نگاروں سے بالکل مختلف ہے، وہ زندگی کی حقیقتوں کو ہیئتی اعتبار سے خوبصورت آرٹ میں ڈھالنے کا ہنر جانتے ہیں۔ یہی سبب ہے ان کے افسانوں میں رسوم و رواج، سماجی اقدار، معاشرتی روایتیں اور تہذیب و ثقافت کے نشانات نظر آتے ہیں۔
ایک روز کمیٹی والے قدامت پسندوں کے علاقے سے گزرے۔ مندر کے باہر پیپل کے پیڑ کے نیچے رامائن کتھا ہو رہی تھی، نارائن بابا رامائن کا وہ حصہ سنا رہے تھے جہاں ایک دھوبی نے اپنی دھوبن کو گھر سے نکال دیا تھا اور اس سے کہہ دیا تھا:
’’میں راجا رام چندر نہیں جو اتنے سال راون کے ساتھ رہ آنے پر بھی سیتا کو بسا لے گا اور رام چندر جی نے مہا ستونتی کو گھر سے نکال دیا۔ ایسی حالت میں جب وہ گربھ وتی تھی۔ کیا اس سے بھی بڑھ کر رام راج کا کوئی ثبوت مل سکتا ہے۔‘‘
اس دوران سندر لال اور نارائن بابا کے درمیان رام راج کے موضوع پر مکالمہ ہوتا ہے۔ نارائن بابا شاستروں کے حوالے سے

مذہب کی حمایت کرتا ہے اور سندر لال اپنے نظریہ کی بنیاد پر استدلالی مزاحمت کرتا ہے۔ سندر لال بابو کہتا ہے:
”...پر میں سچا رام راج اسے سمجھتا ہوں جس میں انسان اپنے آپ پر بھی ظلم نہیں کر سکتا۔ اپنے آپ سے بے انصافی کرنا اتنا ہی بڑا پاپ ہے، جتنا کسی دوسرے سے بے انصافی کرنا... (آگے کہتا ہے) ... اس میں کیا قصور تھا سیتا کا؟ کیا وہ بھی بہت سی ماؤں اور بہنوں کی طرح ایک چھل کپٹ کا شکار نہ تھی؟ اس میں سیتا کے ستیہ اور استیہ کی بات ہے یا راکشش راون کے وحشی پن کی، جس کے دس سر انسان کے تھے، لیکن ایک اور سب سے بڑا سر گدھے کا؟“
بیدی کے افسانوں میں استعارہ، مذہبی امور، دیو مالائیں اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ یہ تمام عناصر افسانہ کے ڈھانچہ میں خود بخود لاشعوری طور سے تعمیر ہوتے چلے جاتے ہیں، لیکن شعوری اور عقلی طور سے وہ داخل کر کے قارئین پر اپنی علمیت کا بوجھ نہیں لادتے۔ بیدی اپنے تخلیقی عمل میں کرداروں کی نفسیات کے سربستہ رازوں، شخصیت کے پوشیدہ گوشوں اور زندگی کے بنیادی رموز تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں، اور اپنے افسانوں میں ایک ایسی حقیقت سے روشناس کراتے ہیں جن کی بنیاد وہ اسطور، دیومالا، مشاہدے اور تخیل پر رکھتے ہیں ان کے افسانوں میں پنجاب کی فضا، ہندوستانیت کی روح، تہذیبی اور ثقافتی تصورات نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔
’دل میں بساؤ‘ کے پروگرام کو حرکت میں لانے کے لیے محلہ’ملا شکور‘ میں کمیٹی تشکیل ہوئی، اس کے ساتھی رسالو اور نیکی رام وغیرہ کی مدد سے سندر لال بابو سکریٹری اس لیے چن لیا گیا کہ اس کی اپنی بیوی لاجونتی اغوا ہو چکی تھی، جو چلتے پھرتے ہر وقت لاجونتی کی بابت سوچتا رہتا۔ اب نوبت یہاں تک آ گئی تھی کہ اس نے لاجونتی کے بارے میں سوچنا ہی چھوڑ دیا تھا۔ اس کا غم اب دنیا کا غم ہو چکا تھا۔ اپنے دکھ سے بچنے کے لیے اس نے لوک سیوا میں اپنے آپ کو غرق کر لیا تھا لیکن پھر بھی اس لاجونتی کا خیال بے چین رکھتا تھا۔ پل پل اس کی یاد ستاتی اس کے ساتھ کئے گئے نازیبا سلوک کا ایک ایک لمحہ سایہ کی طرح اس کے چاروں طرف منڈلاتا رہتا:
”انسانی دل کتنا نازک ہوتا ہے۔ ذرا سی بات پر اسے ٹھیس لگ سکتی ہے۔ وہ لاجونتی کے پودے کی طرح ہے، جس کی طرف ہاتھ بھی بڑھاؤ تو کمھلا جاتا ہے، لیکن اس نے لاجونتی کے ساتھ بدسلوکی کرنے میں کوئی بھی کسر نہ اٹھا رکھی تھی۔ وہ اسے جگہ بے جگہ اٹھنے بیٹھنے، کھانے کی طرف بے توجہی برتنے اور ایسی ہی معمولی معمولی باتوں پر پیٹ دیا کرتا تھا۔“
بیدی ترقی پسند مزاج کے حامی تھے۔ انھوں نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا ابتدائی دور بھی دیکھا تھا۔ انھوں نے کسی بھی تحریک کا نمایاں طور سے اثر قبول نہیں کیا، وہ ادب کو کسی بھی تحریک کا پابند ہونا پسند نہیں کرتے تھے۔ ادب زندگی کے قریب ہوتے ہوئے ایک ایسی متوازی کائنات کی تخلیق کرتا ہے جو اس کی اپنی ذات سے وابستہ ہوتی ہے۔ یہ کائنات ادب کے لیے ایک تجربہ گاہ ہے جس کو اپنی ذات میں انگیز کر کے اپنی تخلیقات کو صفحۂ قرطاس پر آمادہ کرتا ہے وہی سچا ادب ہوتا ہے۔
بیدی کے افسانوں کا بنیادی موضوع انسان کے داخلی و خارجی دونوں ہی پہلو ہیں، جو ان کے تخلیقی عمل میں ساتھ ساتھ چلتے ہیں جن میں باطنی پہلوؤں کو ترجیحی صورت حاصل ہوتی ہے۔ بیدی اپنے افسانوں میں بہت کچھ ایک ہی ساتھ کہنا چاہتے ہیں اسی لیے وہ اساطیر اور دیو مالاؤں کا شعوری اور غیر شعوری طور سے سہارا لیتے ہیں۔ وہ انسان اور اس کے نفسیاتی حقائق کو تاریخ اور ہندو متھ کے ذریعہ اظہار کرتے ہیں۔ اس طرح ان کے افسانے مابعد جدید تصور ادب ساتھ ہی متن در متن کی معنی آفریں قرأت اور متون کے باہمی رشتوں کی بازیافت بھی ہوتی ہے، جہاں وہ خود شناسائی، سماجی شعور اور تہذیبی و ثقافتی اقدار کا احساس دلاتے ہیں، وہیں بیدی کے افسانے ہر عہد، اپنی ہر قرأت میں معنویت، تہہ داری اور اخفا جہان معنی کے گوشوں سے روشناس بھی کراتے ہیں جو قاری کو مسرت اور بصیرت عطا کرتے ہیں۔
مذکورہ افسانہ’لاجونتی‘ میں رامائن کا واقعہ سیتا ہرن اور دھوبن کو گھر سے نکالے جانے کی طرف اشارہ ہے۔ لاجونتی کے صحیح و سالم گھر لوٹنے پر بظاہر کوئی سوالیہ نشان نہیں ہے، بلکہ اس خوشگوار ماحول کے پیچھے جو نفسیاتی کرب اور ذہنی تصادم پوشیدہ ہے وہ ہی افسانہ کی روح ہے۔ یہ متن رامائن کے اس منظر کی یاد دلاتا ہے کہ شری رام چندر جی نے دھوبی کی طعنہ کشی کے سبب اپنے کرب کا ازالہ پاک دامن سیتا جی کو جنگل میں چھڑوانے کے لیے مجبور کر دیا جبکہ سندر لال بابو کا لاجونتی کے ساتھ حسن سلوک کا عمل خود ایک بن باس کے بعد لاجونتی کے لیے اپنے ہی گھر میں دوسرا بن باس بن گیا۔
بیدی کے افسانے عشق و محبت کی جذباتی داستان نہیں بلکہ رومان کی حقیقت پر مبنی ہوتے ہیں جن میں سنجیدگی اور متانت ہوتی ہے۔ لاجونتی بھلے ہی سیتا کا نام نہ ہو، لیکن صفاتی اعتبار سے اس کائنات کی ہر عورت اپنی نازک اندامی، نسوانیت اور نزاکت کے اعتبار سے چھوئی موئی کے پیڑ سے مناسبت رکھتی ہے۔ اس افسانہ میں لاجونتی کو مرکزی حیثیت ضرور حاصل ہے، لیکن بیدی کے افسانوں میں بنیادی کردار کے متوازی ثانوی کرداروں کی بھی وہی اہمیت ہے جو لاجونتی کی نفسیاتی نقطۂ نظر سے۔ یہ بھی غیر ضروری نہیں کہ مرکزی کردار کے نفسیاتی، جنسی، معاشرتی کوائف کی تلاش کے علاوہ دیگر کرداروں کی زندگی اور کائنات کے تعلق سے ان کے رویوں اور سروکاروں کا بھی تجزیاتی مطالعہ بے معنی نہیں ہو گا۔ بے شک بیدی کا پسندیدہ موضوع’عورت‘ ہے۔ عورت ہی ان کے افسانوں کی تعمیر کے لیے غالب محرک کی بنیاد بنتی ہے۔ لاجونتی کے اغوا

ہونے کے بعد سندر لال بابو کی نفسیاتی اور ذہنی کیفیت کا اظہار افسانہ کے ابتدائیہ کے بعد بڑے ہی کرب ناک انداز میں ہوا ہے۔ کہانی کے آغاز میں کمیٹی کا تشکیل ہونا اور اس کا سکریٹری منتخب ہونا آزاد ہندوستان میں جمہوری نظام کی داغ بیل عوام کے اندر سیاسی اور سماجی بیداری کی طرف اشارہ بھی ہے:

"گویا دل میں بساؤ پروگرام کو عملی جامہ پہنانے کے لیے محلہ ملا شکور کی اس کمیٹی نے کئی پربھات پھیریاں نکالیں۔ صبح چار پانچ بجے کا وقت ان کے لیے موزوں ترین وقت ہوتا تھا۔ نہ لوگوں کا شور، نہ ٹریفک کی الجھنیں۔"

لاجونتی کے گھر واپس ہونے کے بعد خلاف امید سندر لال نے اس کے ساتھ سخت رویہ اختیار کرنے کے بجائے نرم اور ہمدردانہ برتاؤ کیا جو شروع میں تو لاجونتی کو بھلا لگا، لیکن اس مستقل تبدیلی نے اسے شک و شبہات میں مبتلا کر دیا چونکہ:

"...وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی۔"

چونکہ لاجونتی کو عادت تو سخت رویہ میں چھپی اس محبت کی پڑ گئی تھی جو اس گاؤں کے کلچر میں شامل تھی۔ دیگر لاجونتی کم عمر میں بیاہ کر آئی تھی اس کی ذہنی اور روحانی تربیت تو سسرال میں سندر لال جیسے سخت مزاج شوہر کے درمیان ہوئی تھی:

"لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہیں تھا۔ سندر لال نے اسے محسوس کرا دیا جیسے وہ لاجونتی کانچ کی کوئی چیز ہے، جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی اور لاجو آئینے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ وہ بس گئی پر اجڑ گئی..."

'وہ بس گئی پر اجڑ گئی' کی لفظی ترتیب میں پوشیدہ درد میں نفسیات کا ایسا پہلو بھی واضح ہوتا ہے کہ لاجونتی کی زندگی بظاہر بسی ہوئی دکھائی دیتی ہے، لیکن حقیقت میں اس کی خانگی زندگی کی مسرتیں اور سرخوشی ختم ہو گئی تھی جو پتی اور پتنی کے درمیان میں تھیں۔ یہ صرف لاجونتی کا خیال ہے۔ اگر غور سے دیکھیں تو سندر لال کا بدلا ہوا رویہ لاجونتی کو سزا دینا مدعا نہیں ہے، بلکہ اپنے پچھلے رویہ پر اظہار تاسف اور ندامت کا پہلو لیے ہوئے ہے۔ یہاں لاجونتی کے ساتھ ساتھ سندر لال کا نفسیاتی کرب بھی توجہ کا طالب ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ سندر لال کا حسن سلوک اور ہمدردانہ رویہ روش عام اور روایت شکنی کا عمل بھی ہے اور لاجونتی کے لیے تکلیف کا سبب اس لیے ہے کہ سندر لال کی فطرت کے خلاف ہے چونکہ لاجونتی کو اس کے سخت مزاج کی عادت پڑ چکی تھی۔

مصنف نے افسانے میں ظاہر کر دیا ہے کہ ایسی بھی مغویہ عورتیں تھیں جن کے شوہروں، ماں باپ، بہن بھائیوں نے پہچاننے سے انکار کر دیا تھا۔ ان کا خیال تھا اپنی عفت و عصمت کو بچانے کے لیے انھوں نے زہر کیوں نہ کھا لیا؟ کنوئیں میں چھلانگ کیوں نہ لگا دی؟ وہ بزدل تھیں جو اس طرح زندگی سے چمٹی ہوئی تھیں اور عصمت لٹ جانے کے باوجود بہادری سے اپنے اپنے کام میں مست ہیں۔ شاید بیدی اپنے دکھ کا اظہار کرنے کے لیے لاجونتی لکھنے پر آمادہ ہوئے۔ یہ کیسا آنر کلنگ ہے کہ جہاں خونی رشتے بھی جھوٹے پڑ جائیں، رشتوں کی عظمت ٹوٹ جائے اور جذباتی رابطے بکھر جائیں۔ شوہر بیوی کو پہچاننے سے انکار کر دے، وہ بھائی جسے گودی میں کھلایا ہو، وہ ماں جیسی بہن کے سمان کو پہچاننے سے انکار کر دے اس گلے سڑے سماج کا یہ غیر انسانی فعل ہی دکھ کا سبب ہے جبکہ:

"ان بیچاری عورتوں کے اغوا ہو جانے میں ان کا کوئی قصور نہیں۔ فسادیوں کی ہوسناکیوں کا شکار ہو جانے میں ان کی کوئی غلطی نہیں۔ وہ سماج جو ان معصوم اور بے قصور عورتوں کو قبول نہیں کرتا۔ انہیں اپنا نہیں لیتا۔ ایک گلا سڑا سماج ہے اور اسے ختم کر دینا چاہیے۔"

لیکن اس سوچ و فکر کے برخلاف تحیر و تجسس اسی وقت نئی شکل اختیار کر لیتا ہے، جب سندر لال لاجونتی کو نہ صرف گھر لے آتا ہے، بلکہ اپنے قول و فعل کے مطابق دل میں بھی بسا لیتا ہے اور اسے وہ مقام عطا کرتا ہے جس کی وہ مستحق تھی، لیکن سندر لال کی اس سوچ نے لاجونتی کو دوہرے کرب میں مبتلا کر دیا کیونکہ اس نے لاجونتی کو سورن مورتی کا درجہ دے کر اپنے دل کے مندر میں استھاپت کر لیا، لیکن وہ اس دیوی کو عورت نہ بنا سکا، جبکہ لاجونتی، سندر لال کی لاجو بن کر رہنا چاہتی تھی۔ یہاں سندر لال کی ذہنی کیفیت کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ وہ خود بھی جذباتی کیفیت سے دوچار ہے:

"لاجو جو پہلے خوف سے سہمی رہتی تھی، سندر لال کے غیر متوقع نرم سلوک کو دیکھ کر آہستہ آہستہ کھلنے لگی۔"

یہاں ہمیں لاجو کا کھلنا تو دکھائی دے رہا ہے جو واقعی بھی ہے، لیکن سندر لال کے نرم سلوک کے پس پشت وہ روحانی کرب اوجھل ہو جاتا ہے کہ اس کے ہونٹوں پر مستقل چپی (خاموشی) لگ چکی ہے۔ یہ انتہائے غم کا سبب ہی ہو سکتا ہے یا مرد ہونے کا جبلی احساس کہ میری بیوی سے کوئی غیر مرد میری ہی طرح لذت آشنا ہوا ہو گا، وہ کرب اس وقت اور زیادہ شدت اختیار کر لیتا ہے کہ وہ غیر مرد مسلمان ہے۔ یاد رہے کہ بٹوارہ سے قبل اور بعد جس طرح کے ہولناک ہندو مسلم فسادات ہوئے اس میں جانی اور مالی نقصانات کا ہونا تو بہت معمولی ہے، لیکن بڑا دکھ روحانی، ذہنی اور تہذیبی اتلاف کا ہے جس کا علاج شاید ممکن نہیں، کیونکہ یہاں زندہ رہ کر تل تل انسان مرتا ہے۔ وہ ایک ایسا طوفان تھا جس میں بڑے بڑے صاحب علم، روا دار، صاف

ستھری ذہنیت کے مالک بھی بہہ گئے تھے، جس میں زمین کا بٹوارہ ہی نہیں دلوں میں سرحدیں قائم ہو گئی تھیں۔ کہانی کے شروع میں لاجونتی کو دیکھ کر سندر لال کو دھچکا سا لگا تھا، یہ دیکھ کر کہ اس کا رنگ پہلے کی بہ نسبت کچھ نکھر گیا تھا، وہ کچھ تندرست بھی نظر آ رہی ہے، جو اس کی سوچ کے بالکل برعکس تھا۔ وہ سمجھتا تھا غم میں گھل جانے کے بعد لاجونتی بالکل مریل ہو چکی ہو گی۔ مغویہ عورتوں کے لین دین کے موقع پر اور بھی بہت سے لوگ موجود تھے کسی نے کہا ''ہم نہیں لیتے مسلمران (مسلمان) کی جوٹھی عورت'' یہاں مسئلہ مذہبی نفسیات کا بھی ہے جس میں تعصب اور کڑواہٹ بھی شامل ہے، ساتھ ہی یہ سارا لین دین پرانے زمانے کی اس داستان کی بھی یاد دلاتا ہے جس میں عورتوں کی آزادانہ خرید و فروخت ہوتی تھی اور ازبیک کے بیہودہ کلچر میں ان گنت عریاں عورتوں کے سامنے کھڑا کر کے ان کے جسموں کا جائزہ لیا جاتا اور ناقابل قبول عورتیں بھی شرمسار ہوتیں اور پسندیدہ عورتیں بھی شرمندہ ہوتیں، کیونکہ ایک جھگڑا اسی نوعیت کا وہاں بھی کھڑا ہو گیا تھا کہ ایک والنٹیئر نے اعتراض کیا کہ تم جو عورتیں دے رہے ہو ان میں ادھیڑ، بوڑھی اور بیکار عورتیں زیادہ ہیں۔ ادھر کے والنٹیئر نے لاجو کی جانب اشارہ کرتے ہوئے کہا تم اسے بوڑھی کہتے ہو، تم نے جتنی بھی عورتیں دی ہیں ان میں سے ایک بھی برابری کرتی ہے اس کی۔ غور طلب امر یہ ہے کہ اس تہذیب یافتہ دور کا یہ تصور کتنا گھٹیا ہے جہاں عورت کے ساتھ جانوروں جیسا سلوک اختیار کیا گیا، جس طرح تاجر مویشی خریدتے وقت اس کے گوشت و پوست کا جائزہ لیتا ہے اور جبڑا کھول کر اس کے دانتوں سے اس کی عمر کا اندازہ لگاتا ہے۔ یہاں بیدی رامائن کا وہ منظر بھی یاد دلاتے ہیں، سیتا کے راون کے پاس رہ آنے کی پاداش میں بھگوان رام نے گربھ وتی سیتا کو گھر سے نکال دیا تھا اور اس کو بھی شاستروں کی مان مریادہ کہا گیا، جبکہ سیتا بے قصور تھیں اور سیتا کا ستیہ، استیہ ہو گیا، یوں راکشش راون کا وحشی پن بظاہر جیت گیا تھا۔

افسانہ میں سندر لال، لاجونتی کے بالوں کو سہلا رہا تھا۔ لاجونتی کی آنکھیں نیچی تھیں سندر لال نے پوچھا ''اچھا سلوک کرتا تھا وہ''، ''ہاں'' ''مارتا تو نہیں تھا؟'' ''نہیں''...''اب تو نہ مارو گے؟''

سندر لال کی آنکھوں میں آنسو امڈ آئے۔ اس نے بڑی ندامت اور بڑے تاسف سے کہا۔ ''نہیں دیوی! اب نہیں ... نہیں ماروں گا۔''

یہاں عورت کی نفسیات کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ لاجونتی صرف عورت رہنا چاہتی ہے، اس کو شکایت دیوی بننے سے ہے، وہ اپنی پچھلی زندگی میں لوٹنے کی خواہش مند دکھائی دیتی ہے۔ اغوا ہونے سے پہلے گھریلو زندگی میں اس کا شوہر 'لاجو' کے نام سے پکارتا تھا۔ شروع میں دیوی بننے پر لاجو ایک انجانی خوشی کے احساس سے پاگل ہو جاتی، وہی لاجونتی جو پہلے خوف سے ڈری اور سہمی رہتی تھی، سندر لال کے غیر متوقع نرم سلوک سے وہ مسرت آمیز حیرت میں ڈوب گئی، لیکن یہ سرشاری عارضی ثابت ہوئی۔ چونکہ وہ دیوی بننے کے بجائے گوشت و پوست کی عورت بننے کو ترجیح دینا چاہتی تھی۔ لاجونتی کا المیہ یہ ہے کہ وہ شوہر کے پاس ہوتے ہوئے بھی بے شوہری کی زندگی گزار رہی ہے۔ یہاں مرد کی بے اعتنائی اور بے رخی نے دردمندی اور کربناکی کی ایسی شکل اختیار کر لی ہے کہ لاجونتی سندر لال کے آنگن میں بھی بس کر اجڑ گئی ہے، اس کو خطرہ چھوتے ہی مرجھانے کا نہیں بلکہ وہ چاہتی ہے کہ سندر لال چھوئے، مارے پیٹے اسے گلے لگائے اور اس سے پوچھے اس کے ساتھ کیا کیا بیتی؟ مگر سندر لال نے یہ کہہ کر ٹال دیا ''جانے دو بیتی باتیں! اس میں تمہارا کیا قصور ہے؟ اس میں قصور ہے سماج کا، جو تجھ ایسی دیویوں کو اپنے ہاں عزت کی جگہ نہیں دیتا۔ وہ تمہاری ہانی نہیں کرتا، اپنی کرتا ہے۔''

اب لاجونتی نے عورت نہ ہو کر دیوی کا روپ اختیار کر لیا ہے، حالانکہ لاجو اپنی اس حیثیت، مقام اور مرتبہ سے قطعی مطمئن نہیں ہے۔ وہ سندر لال کی پرانی لاجو ہونے میں عافیت محسوس کرتی ہے۔

بیدی کے افسانوی کائنات میں عورت بڑی قابل احترام شے ہے، ایک گوشت و پوست کا جسم جو تمام جذباتی، حسیاتی اور ادراکی کیفیتوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتی ہے۔

بیدی نے اوپندر ناتھ اشک کو لکھے خط میں سندر لال کی دوہری شخصیت کے بارے میں اطلاع دی ہے۔ ''سندر لال ایک ریفارمر تھا، جو دیکھا دیکھی دل میں بساؤ کے مسئلے سے دوچار ہوا، لیکن زندگی کی جھیل میں کنول کے پتے کی طرح تیرتا رہا اور جھیل کے پانی کے بارے میں نہ جان سکا۔''

جھیل کے پانی کے بارے میں نہ جان سکا یہ اس کی معصومیت نہیں بلکہ نفسیاتی الجھن ہے، کیونکہ بیدی کے افسانوں کا مرکزی حوالہ انسانی نفسیات کے گوشے ہیں جس میں وہ ہر عمر کے مرد اور عورت کی نفسیاتی نکات کی معلومات، رشتوں کی بنیاد پر انسان کی بدلتی کیفیتوں کی جان کاری کی اظہاریت ان کو دیگر افسانہ نگاروں سے مختلف اور معتبر بناتی ہے۔ مذکورہ افسانہ میں سندر لال کا درد بھی لاجونتی کے دکھ سے چھوٹا نہیں اس لیے اس پر بھی غور کیا جانا چاہیے؟ کیونکہ سندر لال کا بدلا ہوا رنگ بھی روش عام اور روایت شکنی کی طرف ایک اشارہ ہے۔

***

”تخم خوں“ دلت ڈسکورس کا عکس معنی

ناول سماجی اور تہذیبی عناصر کی دریافت کرنے کا شعوری عمل ہے۔ زندگی اور کائنات کے وسیع کینوس کو سمیٹنے کی صلاحیت رکھنے کے سبب اسے صراحت اور وضاحت کا فن گردانا جاتا ہے۔ تخلیقی ہوں یا غیر تخلیقی اصناف سب ہی زندگی کے قریب ہوتی ہیں۔ انسان اور متعلقات انسان، جاندار و غیر جاندار اشیاء کی مختلف کیفیات کے اذکار اور تخلیقی اظہار کے امکانات اس میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ موضوع کی حدود میں پابند ہونے سے ناول کی فنی ترکیب اپنے وسیع کینوس کی نسبت سے انکار کرتا ہے۔ مسئلہ یہ ہے موضوع سے متعلق زندگی کے مختلف گوشوں کو تخلیقی طور سے کیسے بیان کیا جائے کہ غیر متعلق پہلو بھی ناول کی ترتیب کا ایک بامعنی جز بن کر نامیاتی موضوع کی روایت کو توڑتے ہوئے ایک ایسی کائنات کی سیر کرائے کہ قاری کے شعور و ادب اور جذب و کیف کو متحرک کر دے:

”مگر اس دفعہ، نہ جانے کیا ہو گیا تھا جمنا رام کو؟ بالکل سپاٹ طریقے سے بیان کیے جا رہا تھا۔ نہ کسی کی آنکھ نم ہو رہی تھی، نہ کسی کا دل کچوٹ رہا تھا۔ اس کے بیان میں درد و غم کی جگہ ایک طرح کی دہشت کی آمیزش دکھائی پڑتی تھی۔ بوڑھے شوہر کے پلے پڑے جانے پر۔ ۔۔ ۔۔ جس تڑپ اور شدت کے ساتھ وہ گریہ و زاری کرتا تھا۔ اس فطری تاثر کا مکمل فقدان نظر آ رہا تھا۔ اس کے ہونٹوں سے ادا ہونے والے الفاظ اور اس کے چہرے کے تاثرات میں کوئی موافقت نہ تھی مکالمہ کچھ، تاثر کچھ۔“ (تخمِ خوں، ص: ۲۲۲)

افسانوی ادب میں کیفیت کے اظہار میں فطری تعلق کو قائم رکھنا اور الفاظ کی ترتیب اور اس کی ادائیگی کا چہرے کے تاثرات سے موافقت کو برقرار رکھنا ضروری ہے ورنہ مکالمہ کچھ اور تاثر کچھ ہونے سے ناول کی کردار نگاری اثر انداز ہو گی۔ یہ مصنف کے نقطۂ نظر کی جانب اشارہ بھی ہے۔

درگا پوجا کے پرنومی کے دن ”بیٹی بیچوا“ نائک کو دیکھنے کے لیے لوگوں کے ہجوم سے پنڈال کھچا کھچ بھرا تھا۔ چمار ٹولی اور وسادھ ٹولی کے اندر اونچی ذات کے خلاف جذبہ بیدار ہونے کے سبب ”جمنا رام“ نے ناٹک میں بیٹی کا پارٹ کرنے سے انکار کر دیا ہے، لیکن طاقت کے زور سے اس کو اغوا کر لیا گیا ہے اور زبردستی کردار نبھانے کے لیے مجبور ہونا پڑتا ہے۔ اس کے پتا نے ایک ہزار چھ سو روپے لے کر ایک لنج بنچ بوڑھے شخص سے شادی کر دی ہے۔ گو کہ ”جمنا رام“ بلک بلک کر اپنے مکالمے ادا کر رہا تھا، مگر واضح طور سے عیاں ہو رہا تھا کہ اس کی ادائیگی میں پہلی والی بات نہ تھی، ورنہ یہی منظر ہوتا تھا اور سامعین کی آنکھوں سے زار و قطار آنسو گرتے تھے۔ جمنا رام اس وقت بھی پوری کوشش کر رہا تھا مگر کردار کے فطری بہاؤ میں اتر نہیں پا رہا تھا۔

ناول انسان کی جذباتی کیفیتیں، ذہنی اور حسّی کوائف کا حقیقی اظہار کرنے کے لیے اصرار کرتا ہے۔ غم و غصہ، احساس و کرب، نفرت و محبت، آرزوئیں اور تمناؤں کی نہ صرف جیتی جاگتی تصویریں پیش کرتا ہے، بلکہ نظام کائنات اور اساسِ حیات کے لیے اپنا مخصوص نقطۂ نظر کی وضاحت کرنے پر مضر ہوتا ہے۔ حالات اور ماحولیات کے مطابق اس کے خیالات میں بھی تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔

جدید زمانہ سائنس اور ٹیکنالوجی، عجلت پسندی کا دور ہے، لیکن علوم و فنون بڑا ہی صبر آزما اور دقت طلب کارنامہ ہے۔ فن کار کی تمنائی آنکھیں بیتاب ہوتی ہیں کہ ناقد/قاری فن کی گہرائی میں اترے اور تہ آب گوہر آبدار کی جستجو کرے جنہیں تخلیقی فن پارے کے قلب میں چھپا دیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ تنقید کا عمل تخلیق کے بعد شروع ہوتا ہے، اور تخلیق کار متمنی ہوتا ہے کہ کیا لکھا ہے؟ کیسا لکھا ہے؟ اس کا احتساب ہونا ضروری ہے۔ آج کل یہ روایت پنپ رہی ہے کہ اگر فن کار کو ناقد مل جائے تو اس کے قد کے مطابق فن کار کے قد کی پیمائش ہونے لگتی ہے۔ قلم کار کی مجبوری یہ ہے کہ Powerful تخلیق کے لیے بھی ایک ایسی گونج کو رفتار دینی ہوتی ہے کہ قوت سماعت کو بیدار کر دے۔ جس طرح سماج کا ایک بڑا طبقہ ایک مختصر اور مخصوص طبقہ کے استحصال کا شکار اور اپنے حقوق کی محرومی سے بیزار اور صدیوں سے مظلوم ہے، اسی طرح آج کل تخلیق کار بھی ناقدین اور قارئین کی سرد مہری سے پریشان ہے، اور ادب کے منظر نامہ پر جمود طاری ہونے سے حیران ہو کر کافی اونچی آواز میں تقریر کر رہا ہے:

”تاکہ آواز کلکٹر کے کمرے تک خواہ پہنچے نہ پہنچے، اس مشہور ناقد کے کانوں تک ضرور پہنچ جائے۔ تو افسانہ نگار تقریر کر رہے تھے، تقریر اتنی زور سے تھی کہ نہ چاہتے ہوئے بھی کچھ لوگ جمع ہو گئے تھے۔“ (”تخم خوں“ ص: ۱۷۲)

حکومت گاؤں میں ساڑھے دس ایکڑ غیر مزروعہ زمین جو راجپوتوں، بھومی ہاروں اور برہمنوں کے قبضہ میں تھی کو غریب پس ماندہ طبقہ میں تقسیم کرنا چاہتی ہے۔ جن دلتوں کو وہ زمین الاٹ کی گئی تھی وہ اپنا حق لینے کی کوشش میں ادھر ادھر کورٹ کچہری اور افسران کی چوکھٹ کے چکر لگاتے ہیں۔ یہ ایک سیاسی موضوع بن گیا ہے۔ سامنت وادیوں اور نکسل تحریک کے ٹکراؤ میں دونوں ہی اپنے سیاسی فائدے کے لیے غریبوں کا استحصال کرتے ہیں۔ گاؤں بھبن گاواں کا ایک شخص مانجھی

نکسل تحریک سے تعلق رکھتا ہے۔ اپنے نیتا رگھورن اور رام کشن جس کو زمین الاٹ ہوئی ہے کو لے کر کچہری جاتا ہے۔ کلکٹری کچہری کے ٹھیک سامنے رمنا میدان میں امبیڈکر بالو اور مہاشیر جی کی مورتی کے آگے ایک چبوترہ پر مظاہر کرنے والوں کے لیے مستقل مظاہرہ گاہ بن گیا تھا۔ وہاں ادیب اور قلم کار پولس کے خلاف احتجاج درج کرا رہے تھے کیونکہ پولس کی گولی سے مشہور ناقد کے بیٹے کی موت واقع ہو گئی تھی۔ افسانہ نگار کی تقریر سننے کے لیے تینوں کھڑے ہو جاتے ہیں۔ رام کشن محسوس کرتا ہے کہ غریب اور کمزور کا کہیں گزارا نہیں ہے۔ اس کائنات میں بغیر مانگے حقدار کو حق نہیں ملتا۔ رام کشن کے اندر کا غصہ جب باہر آتا ہے:

"کوئی کسی کا حک ادھیکار دینا نہیں چاہتا۔ ۔۔ ۔ ای سب نیتا کرا رہا ہے۔ ۔۔ ۔ نا جانے دیس کا ہو گا۔" (تخم خوں، ص: ۱۷۲)

مذکورہ لب و لہجہ میں خاموش احتجاج اور مجبور تڑپ ایک دلت کی ہے۔ در اصل صغیر رحمانی کا ناول "تخم خوں" دلت ڈسکورس پر مبنی بھر پور ناول ہے جس نے اردو دنیا کو چونکا دیا ہے۔ دلت مسائل پر مشتمل اور اس قدر مکمل اردو زبان و ادب میں یہ پہلا ناول ہے، جس میں دلتوں کی بھوک و افلاس، کسمپرسی و بے بسی کی سچی تصویریں پیش کرنے کے علاوہ سامنت واد کے ظلم و ستم کی داستانیں بیان کی گئی ہیں۔ پریم چند کے "گؤدان" میں دلتوں کے بھوک و افلاس اور ان کی بدحالی اور غریبی کا ذکر ضرور ملتا ہے، لیکن بعد میں ایک لمبے عرصہ تک دلت اردو ادیبوں کی توجہ کا مرکز نہیں بن سکے۔ ہندی ساہتیہ میں دلت اور پچھڑی جاتیہ کے مسائل ترجیحات میں شامل ہیں اور اب تو ہندوستانی ادب میں دلتوں کے مسائل ڈسکورس کی شکل اختیار کر چکے ہیں۔ ناول کے لیے جس منصوبہ بندی، کردار نگاری اور مکالمہ نگاری درکار ہے وہ اس ناول میں موجود ہے۔ صنفی اور ساختیاتی پابندیوں کا لحاظ رکھتے ہوئے دلت ڈسکورس پر صغیر رحمانی نے "تخم خوں" تصنیف کیا ہے، اس کی برابری کے لیے موضوعاتی، فکری اور لسانی سطح پر کوئی دوسرا ناول کم از کم اردو میں نہیں ہے۔ یوں تو اس موضوع کو لے کر اسلوبیاتی اور تکنیکی سطح پر ایک دو تجرباتی ناول ضرور لکھے گئے ہیں۔ اس بات کا اعتراف مشرف عالم ذوقی صاحب نے بھی کیا ہے:

"یہ اردو زبان کا پہلا ناول ہے، جس میں دلت ڈسکورس اور نکسل موومنٹ کے ساتھ سماج اور معاشرے میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں، ان کے اسباب پر عصری ہیئت، عصری تقاضوں اور عصری حسیت کے ساتھ روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔"

مذکورہ ناول دلت سماج کے درد انگریز حالات کا عکس ہونے کا حق ہی ادا نہیں کرتا بلکہ راست بیانیہ سے انکار کرتے ہوئے تخلیقی سطح پر زبان و اسلوب میں پوشیدہ اس کرب کا بھی احساس کراتا ہے جو اس کے ہم مذہب اعلی سماج کے افراد نے ظلم اور استحصال کی صورت میں اس کو دیے ہیں۔ اس لیے "تخم خوں" کا حقیقی بیانیہ صرف تفریحی چیز نہیں یہ ایک مخصوص طبقہ کا تہذیبی، ثقافتی اور ذہنی مطالعہ بھی ہے جو مذہبی کٹر پنتھی کی دین ہے۔ اس ناول میں اس معاشرے کے فرسودہ اور غیر انسانی رویوں کی بھی بیخ کنی کی گئی ہے جس نے طبقاتی فرق اور بھید بھاؤ کی بنیاد پر انسانی معاشرے کو فساد سے بھر دیا۔ غیر برابری نظام ہندو دھرم کی آتما ہے، اسی لیے صدیوں سے بھید بھاؤ، اونچ نیچ کے نام پر لوٹ کھسوٹ اور ظلم و زیادتی کا بازار گرم رہا ہے۔ دلت ادب میں جہاں کمزور اور پسماندہ طبقہ کی روداد بیان کی جاتی ہے اس کے نشانے پر وہ تصور یا موضوع بھی ہوتا ہے جو برہمن واد ہے جس نے ورن و ویوستھا قائم کی۔ قدیم ہندوستان میں یہ مذہبی روایات آج تک چلی آ رہی ہے کہ برہما کے سر سے پیدا ہونے والی مخلوق برہمن ہیں۔ انسان کی جسمانی ساخت میں سر کو دیگر اعضاء کے سامنے اس لیے فوقیت حاصل ہے کہ اس کے اندر دماغ، آنکھیں، کان اور ناک ہیں، اسی لیے تخلیقی بنیاد پر بھی برہمن طبقہ کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ ان کی ذمہ داری ہے کہ وہ پوجا پاٹ اور علم کو فروغ دیں گے۔ چونکہ چھتری برہما کی بھُجاؤں سے پیدا ہوئے ہیں اس لیے وہ جنگ و جدال، بہادری اور شجاعت کے ذریعہ ملک کی حفاظت کی خدمات انجام دیں گے۔ برہما کے پیٹ سے ویشیہ بنائے گئے ہیں اس لیے وہ پیٹ کی خدمات انجام دیں گے۔ ان کی ذمہ داری ہے کہ وہ تجارت اور کاشتکاری کا کام سنبھالیں گے چونکہ شودروں کی تخلیق پیر اور تلوؤں جیسی حقیر چیز سے ہوئیے اس لیے تینوں ذاتوں خصوصی طور سے برہمن سماج کی وہ خدمات انجام دیں گے، جسمانی محنت و مشقت، صفائی ستھرائی یعنی غلیظ اور گندگی کے کام وہی کریں گے۔ پیروں سے پیدا ہونے سے یہ تصور بھی ابھرتا ہے کہ قدیم دور سے آج تک وہ پیروں تلے کچلے گئے ہیں۔ ان کا سماج میں نہ کوئی مقام ہے اور نہ ہی کوئی عزت و احترام ہے۔

منو وادی شعریات میں سماج کے پس ماندہ لوگوں کو نیچ، کمزور، غریب، مظلوم پچھڑے لوگ کہا جاتا ہے۔ ہندوستانی تاریخ میں بابا صاحب امبیڈکر نے اس منو وادی سماج کے خلاف آواز اٹھائی تھی۔ آج شاعری میں ہی نہیں افسانوی ادب میں بھی دلت ساہتیہ نے تاریخ کو از سر نو دریافت کرنے کا عمل شروع کر دیا ہے۔ بقول پروفیسر مولا بخش:

"۱۹۸۰ء کے بعد ہندوستان میں دلت جاگرتی آئی اور اس وقت آئی جب اردو سماج نے جدیدیت کے ڈسکورس کو رد کرنا شروع کیا اور مابعد جدید ڈسکورس نے شدت سے ہندوستانی سماج میں اپنی جگہ بنانی شروع کی۔" (دویہ بانی ایک تنقیدی مطالعہ، ص: ۷۸)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ افسانوی نثر میں حقیقت نگاری کو تخیل کے آمیزہ سے ترتیب دیا جاتا ہے۔ جب تک حقیقت کو فنٹاسی کے رنگ میں پیش نہیں کیا جائے اس وقت تک بیانیہ تخلیقی صورت اختیار نہیں کرتا، لیکن سچ یہ ہے کہ صغیر رحمانی نے ناول ''تخم خوں'' کو ایک ایسا روپ دیا ہے کہ فنٹاسی کا کہیں بھی احساس نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایسے ناول ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر نہیں لکھے جاتے۔ صغیر رحمانی نے دلتوں کی تہذیب، زندگی گزارنے کے ڈھنگ ان کے بنیادی مسائل کو بہت قریب سے دیکھا اور ان کے درد کو اپنی روح کی گہرائیوں میں اتارا تب جا کر ''تخم خوں'' جیسا ایک اہم ناول اردو ادب کو دیا۔ اسی لیے مذکورہ ناول حقیقت کا تخلیقی اور فنی اظہار ہونے کا اصرار کرتا ہے۔ صغیر رحمانی نے ناول کے قلب کی اس طرح ماہیت کی ہے کہ قاری فن کار کے مشاہدہ کو براہ راست دیکھتا ہے اور اسے یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ فکشن پڑھ رہا ہے۔ یہ صرف دلت ڈسکورس پر بھرپور ناول ہی نہیں بلکہ ساختیاتی نقطۂ نظر سے موضوع اور متعلقہ موضوع کو کہانی کی بافت میں اس طرح پرویا ہے کہ اردو میں اپنی نوعیت کا منفرد کارنامہ نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی کرداروں کی سائیکی کی گہرائی میں اتر کر ان کی نفسیات کو ان کے افعال و اعمال کے ذریعے پیش کر کے کردار نگاری کے درمیان افتراق قائم کرنے میں صغیر رحمانی پوری طرح کامیاب نظر آتے ہیں۔ انہوں نے مذہبی ڈھکوسلے اور سیاسی جبر سے دبے کچلے مظلوم لوگوں کے دکھ درد کو اپنے گہرے مشاہدے اور گہرے تجربے کو ''تخم خوں'' کی صورت میں تخلیق کیا ہے۔

جب ہم سامنت واد اور برہمن واد کے پس منظر میں جھانکتے ہیں تو صدیوں پر مشتمل تاریخ خون میں لت پت نظر آئے گی۔ آج جدید ہندوستان ہونے کا دعویٰ بھی اس اعتبار سے کھوکھلا نظر آئے گا کہ شودروں کی حالت زار میں کوئی تبدیلی نظر نہیں آئی ہے۔ بے بنیاد مذہبی دباؤ نے سماج کا توازن ہی نہیں بگاڑا بلکہ ہندوستان کی اسّی فیصد آبادی کے ماتھے پر نیچ ذات کا جبریہ طور سے لیبل لگا کر ان کو آزادی کے حق سے محروم کر دیا گیا ہے۔ اعلیٰ ذات کے بے رحمانہ سلوک سے ان کا جینا مشکل ہو گیا ہے، خصوصی طور سے گاؤں میں اور عموماً شہروں میں ان کی حالت قابلِ رحم ہے۔ یاد رہے دلت کی زیادہ تعداد ہندوستان کے دیہی علاقوں میں رہتی ہے جہاں شودروں کو اچھوت سمجھا جاتا ہے۔ ان کو سر جھکا کر جینے پر مجبور کیا جاتا ہے۔ اونچی ذات والوں کے کنوؤں سے پانی لینے کی ان کو اجازت نہیں دیگر ان کی بستیوں میں کنوئیں بھی نہیں ملتے ان کو گندے کام کرنے پر آمادہ کیا جاتا ہے۔ مردہ جانوروں کے کھالیں اتارنا، میلا ڈھونا، کوڑا کرکٹ اٹھانا ان کی ذمہ داری ہے۔ مندر پر چڑھنا، پوجا پاٹ کرنا ان کے لیے ممنوع ہے۔ آبادی سے دور جھگی جھونپڑیوں میں رہنے کے لیے مجبور ہیں، صاف ستھرے کپڑے نہیں پہن سکتے۔ ٹھاکروں، برہمنوں اور بنیوں کے سامنے سے وہ گزر نہیں سکتے، جوتا پہن کر بستی میں گزرنے پر ان کے اوپر پابندی ہے۔ چارپائی پر وہ بیٹھ نہیں سکتے۔ اعلیٰ ذات کے سامنے سر جھکا کر چلنا اور زمین پر بیٹھنے کا ان کے لیے حکم ہے۔ معاشی اور سیاسی طور سے ان کو کچلا جاتا ہے۔ ان کی زندگی مظلومیت اور بے کسی کی داستان ہے۔ گذشتہ زمانے میں پنڈت کے مذہبی اشلوک سننے پر ان کے کانوں میں سیسہ پگھلا کر ڈال دیا جاتا تھا۔ آج بھی درد ناک اور ہولناک سزائیں ان کو دی جاتی ہیں۔ یہاں تک ان کا سایہ پڑنے سے بھی گریز کیا جاتا تھا، موجودہ دور میں بھی تھوڑے بہت فرق کے ساتھ یہی صورت حال ہے۔

صغیر رحمانی نے دلتوں اور نیچ ذات سے نفرت کی اسی شدت کو اپنے ناول میں پیش کیا ہے اور ان سنگین حقیقتوں سے روشناس کرانے کی کامیاب کوشش کی ہے جو ہندو سماج کا چوتھا طبقہ جسے ''شودر'' کہتے ہیں جھیل رہا ہے۔

یہی سبب ہے جب ولایتی اپنی بخشش کے پیسوں سے ایشور دت پاٹھک کے ہونے والے بچے کے لیے کھلونا لے کر جاتی ہے تو اس کو لوٹا دیا جاتا ہے کیونکہ:

''گستاخی اور بے ادبی کی سرحدوں سے گزرتا اس کا حوصلہ تھا۔ طے شدہ مقام سے انحراف تھا۔ کہیں نہ سنا گیا اور نہ دیکھا گیا کہ بچہ پیدا کرانے والی کوئی کم ذات اپنے مالکوں کو کوئی تحفہ دے۔'' (''تخم خوں'' ص: ۲۰)

پنڈت کاناتیواری پاٹھک کے گھر کے جانب یگ کرنے اور دان دکشنا لینے جاتا ہے، جو صرف برہمنوں کے لیے نردھارت کار یہ ہے۔ راستے میں ولایتی پر نظر پڑ جاتی ہے۔ وہ گھبرا کر خاموش کھڑی ہو جاتی ہے جیسے کوئی اس سے پاپ ہو گیا ہو:

''ہرے رام، ہرے کرشن، پنڈت کانا تیواری اپنے کپڑے جھاڑنے لگے۔ نشٹ کر کے رکھ دیا تو نے مجھے۔ ہرے رام، ہرے رام، نا جانے آج کیسا اپ شگون ہونے والا ہے۔؟'' (''تخم خوں'' ص: ۲۳)

بلائتی بانجھ ہے اوجھا کے مطابق کسی برہمن سے شدھ کرانا ہو گا۔ ایک بار اعلیٰ ذات ہونے کے زعم میں پنڈت کانا تیواری اسے پھٹکار چکے ہیں جب وہ دوبارہ آتی ہے تو پنڈت جی کی بھاشا کو دیکھیں:

''مالک، مالک مجھ پر دیا کیجئے، میرا کھیت۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔''

''ارے نیچ ذات، اب میں تجھ سے کیا کہوں؟ تم لوگ تو سر پر چڑھ کر موتنے لگے ہو۔ اصل میں قصور تم لوگوں کا نہیں ہے۔ یہ سب لال جھنڈین کروا رہا ہے۔'' (''تخم خوں'' ص: ۵۶)

چونکہ ہندو مذہب کی مطابق برہمن چاہے تمام عیبوں اور برائیوں سے بھرا ہو اس کا مقام دیوتا کا ہی ہوتا ہے۔ اس کا مان سمان

ہونا اس کا پیدائشی حق ہے۔ برہمن کا اس کائنات میں سب سے بڑا مقام ہے کیونکہ وہ دھرم رکشک ہوتا ہے اور اس کائنات میں جو بھی شے ہے اس پراس کا حق ہے۔ پرتھوی کے تمام دھن دولت کا وہ مالک ہے اگر برہمن قابل نفریں کاموں اور گناہوں میں بھی ملوث ہے تو بھی ہر طرح سے پوجنے کے قابل ہے، کیونکہ برہمن سب سے اتم دیوتا ہے۔ مصنف نے بھی ٹھاکر باڑی میں ببھن گاواں کی ایک مذہبی تقریب میں پنڈت کانا تیواری کے وعظ کے ذریعے بڑی صراحت اور وضاحت کے ساتھ روشنی ڈلوائی ہے:

''متروں۔ ۔ ۔ پچھلے ہفتے ہم نے دھرم اور موکش (مذہب اور نجات) کے بارے میں چرچا کیا تھا۔ آجم دھرم اور ورن (مذہب اور نسب و نسل) کے سمبندھ میں بات کریں گے۔ ۔ ۔ ۔''

مزید تفصیلات قارئین صفحہ ۱۷۹ سے ۱۸۳ تک پڑھیں کہ صغیر رحمانی نے ہندو مایتھولوجی کو تخلیقی انداز میں پیش کر کے اپنی فنی صلاحیت کو نشان زد کیا ہے۔ دوسرے ڈرامائی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ۱۹۹۰ء کے آس پاس ابھرنے والی نسل میں صغیر رحمانی افسانے کی دنیا میں اپنا نام درج کرا چکے ہیں۔ وہ فکشن کی باریکیوں اور عنصری تقاضوں سے اچھی طرح واقف ہیں۔ انہوں نے ڈاکٹر محمد حسن جیسے اہم نقاد کو افسانہ ''واپسی سے پہلے'' سے نہ صرف چونکا دیا بلکہ دادِ تحسین وصول کی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ان کا بیانیہ تخلیقی سطح پر قاری کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور سنجیدہ فکری بنیاد پر سوچنے کے لیے مجبور کرتا ہے۔ کم و بیش یہی انفراد ''تخم خوں'' کا ہے جو ان کا پہلا ناول ہے۔

اگر اس ناول کی Paraphraising کی جائے تو مرکزی کردار بلائتی کے ارد گرد کہانی گھومتی ہے اور اس کے شوہر ٹینگو اور پنڈت کانا تیواری کو بھی مرکزیت حاصل ہے۔ بہار کے گاؤں ببھن گاواں اور ارد گرد لساڑھی، جہان آباد ٹولہ گاؤں کا پس منظر ہے جن میں کثیر تعداد میں دلت طبقہ کے چمار ٹولی، وسادھ ٹولی کے معاشرہ کی تہذیب، رہن سہن اور ان کے سیاسی، سماجی اور مذہبی استحصال کی روداد کا حقیقی اور زمینی مسائل کا بیان کیا گیا ہے۔ بلائتی دایا کا کام کرتی ہے وہ زچگی کے پیشہ میں اس قدر مشّاق ہے کہ اس کے ہاتھوں نے نہ جانے کتنے بچوں کو جنما دیا۔ اعلیٰ ذات کا طبقہ بھی اس کے اس ہنر پر اعتبار کرتا ہے، لیکن وہ خود اولاد سے محروم ہے۔ بلائتی بے حد خوبصورت عورت ہے۔ ایک اوجھا نے کسی برہمن سے انش لینے کا مشورہ دیا ایک دن اسی خواہش کے تحت وہ پنڈت کانا تیواری کے پاس جاتی ہے جس کے کھیتوں میں وہ مزدوری بھی کرتی ہے، لیکن دلت ہونے کے ناطے وہ وہاں سے بھی نراش لوٹتی ہے:

''مالک مجھ پر دیا کر دیجئے جندگی بھر میں۔ ۔ ۔ ۔''

پنڈت کانا تیواری دنیا کے خوف اور اپنے حوصلے کو کوستے ہیں اور مذہبی دوغلے پن کی آڑ لیتے ہوئے کہتے ہیں:

''انرتھ ہو رہا ہے پربھو۔ اور اسے بھی شما کر دے پر بھو۔ یہ چھوٹی ذات تیری مہیما کو کیا جانے؟ تیرے بھکت کو بھرشٹ کرنے چلی آئی۔ مورکھ ہے اسے شما کر دے پربھو۔'' (''تخم خوں'' ص: ۳۹)

یہاں برہمن واد کا ڈھونگ دیکھیں کہ بلائتی بلا کی حسین عورت ہے اور ''تخم خوں'' لینے کے لیے براہ راست اظہار کر رہی ہے۔ پنڈت جی کا دل بھی ڈول رہا ہے مگر کوئی دیکھ نہ لے کا ڈر اور حوصلہ کی کمی کی وجہ سے کچھ نہیں کر پا رہے ہیں بس چھوٹی ذات کو کوسنے اور دھرم بچانے کی کوشش میں لگ جاتے ہیں۔

کہانی میں تصادم اس وقت شروع ہوتا ہے جب سرکار غیر مزروعہ زمین دلتوں میں تقسیم کرنے کا اعلان کرتی ہے۔ وہ زمین راجپوتوں، بھومی ہاروں اور برہمنوں کے قبضہ میں ہے جسے وہ چھوڑنا نہیں چاہتے۔ صورت حال کشمکش سے تشدد میں بدل جاتی ہے۔ گاؤں کا ایک شخص مانجھی جو نکسل تحریک سے تعلق رکھتا ہے، وہ نکسل تحریک کے ساتھی نیتا جے چند اور سکھاڑی کے ساتھ مل کر اس مسئلہ کو آگے بڑھاتا ہے۔ نتیجتاً لڑائی خون آلود ہو جاتی ہے۔ ناول میں بہار اور دیگر قریبی صوبوں میں جاری نکسل تحریک اور سامنت وادیوں کی سیاسی مکاریوں کی مصنف نے پول کھولی ہے کہ دونوں ہی اپنے سیاسی اور اقتصادی مفادات کے لیے غریبوں کا استحصال کرتے ہیں اور بیچاری عوام کو دونوں ہی سے خطرہ اور خوف بنا رہتا ہے۔ جب بلائتی کی عصمت دری کا واقعہ پنڈت کانا تیواری کے ذہنی اور جسمانی طور سے معذور لڑکے ''من جی بابا'' کے ذریعہ رونما ہوتا ہے تو دونوں پارٹیوں نے بلائتی کے اس ریپ کو بھی سیاسی موضوع بنا دیا۔ کچھ دن کے بعد وہ حاملہ ہو جاتی ہے۔ اس طرح اس کے ماں بننے کی دیرینہ خواہش پوری ہونے کے امکانات پیدا ہوتے ہیں، لیکن پنڈت کانا تیواری بالکل نہیں چاہتا کہ برہمن کا انش ایک دلت کی کوکھ میں پلے، وہ اس کو گرانے کی کوشش میں لگ جاتا ہے۔ یہاں تک کہ دلتوں کی بستی میں وہ آگ لگوا دیتا ہے۔ کانا تیواری یہ قتل عام صرف بلایتی کو مارنے کے لیے رچاتا ہے، لیکن شوقیِ قسمت سے ناکام ہوتے ہیں۔ وہ اپنے شوہر ٹینگر کے ساتھ بچ نکلنے میں کامیاب ہو جاتی ہے اور آخر کار وہ ایک خوبصورت بچے کو جنم دیتی ہے۔

بقول ای۔ ایم فوسٹر ''قصہ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے'' قصہ میں دلچسپی ہونا اس کا فطری امر ہے اور انسان کی فطرت کا تقاضہ ہے کہ وہ اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ سچ بات یہ ہے کہ کہانی تحریری ہو یا زبانی اثر انگیز بنانے کے لیے بیانیہ اور انداز درکار ہوتا ہے۔ اس کے ارتقا و تکمیل کے عمل میں داستان بھی ہے، افسانہ اور ناول بھی ہے، لیکن ان افسانوی اصناف

میں کہانی کا ہونا ”عنصر مشترک“ ہے۔ کہانی کسی بھی صنف کے ہیئتی نظام میں الگ سے ترکیبی جزو نہیں بلکہ اس مخصوص ہئیت کی بافت میں پیوست ہوتی ہے۔ موضوع، مواد، کہانی، ساختیاتی ترکیب اور لسانی ترتیب سے منفی کر دیے جائیں تو اس کی تخلیقی عمارت پر حرف آنے کے امکانات پیدا ہو جائیں گے۔ صغیر رحمانی نے اپنے منفرد اسلوب اور موضوعاتی سطح پر ہی نہیں بلکہ موضوع کی پیشکش کے انداز اور اظہار کے آزادانہ طریقہ کار سے بھی چونکایا ہے۔
ناول کا آغاز بامعنی ہونے کی دلیل مختلف سوالات پیدا ہونے کی نشان دہی کرتا ہے۔ امیشور دب پاٹھک کے یہاں کتنے ہی دیوی دیوتاؤں کو پوجنے اور منت اور چڑھاوے کے بعد اولاد نرینہ یعنی ڈھلتی عمر میں دیوتا کا جنم ہونا۔ زمین جائداد ”گاڑی گھوڑا“ عزت و وقار کے لیے وارث کا ملنا۔ افزائش نسل نہ ہونے کا سبب لوگوں کی زبانی یہ تو نہیں:
”ایسی حالت میں کان بھرنے والوں کی بھی کمی نہ تھی۔ دوسری شادی کر لیں بابا۔ کوٹھری ہی خالی ہے تو کہاں سے آئے گا چراغ جلانے والا۔ کم سے کم مرنے کے بعد منھ کو آگ تو نصیب ہو گی ورنہ اس لوک میں بھی کسی طرح چین نہ آئے گا۔“
(”تخم خوں“ ص: ۱۳)
اس خوشی کے موقع پر ٹینگر رام جو بلائتی کا پتی ہے پیتل کی تھالی بجا کر رسم ادا کرتا ہے جس کی گونج میں اس کا اپنا درد بھی ہے، چونکہ شادی کے دس برس کے بعد بھی بلائتی اولاد سے محروم ہے۔ مالکن نے کیسر ملے دودھ کی طرح سرخ اور روئی کے پھاہے جیسا نرم خاندان کے رکھوالے کو پیدا کیا ہے۔ اس طرح پاٹھک جی کے اندرون کا خلا پُر ہونے سے لوک اور پرلوک کی چنتا دور ہوئی ہے، یاد رہے بلائتی جس نے گاؤں کی سینکڑوں عورتوں کی زچگی کرائی ہے اور اس کی اپنی گود بچہ سے خالی ہے۔ وہ اپنی اس خواہش کی تکمیل کے لیے ادھر ادھر بھاگتی ہے دکھ درد جھیلتی ہے اور آخر کار کہانی کے خاتمے پر بلائتی ”کیسر ملے دودھ کی مانند سرخ اور روئی کے پھاہے جیسے نرم“ بچے کو جنم دیتی ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے ناول کی ابتدا اور آخر میں جو ربط (link) قائم ہوا ہے وہ معنی خیزی کی طرف ایک اشاریہ بھی ہے۔
زچگی کے بعد نرملا بلائتی کی تعریف کرتی ہے اور پاٹھک جی کو زچہ خانہ میں ہونے والی روداد سناتی ہے:
”اس نے ہاتھ لگا کر دیکھا تو بچے کا سر الٹ گیا تھا۔ اس کی بڑی جتن اور ہوشیاری کے بعد بچہ صحیح سلامت پیدا ہو سکا۔ ناتھ، اسے اس کے محنتانہ کے علاوہ کچھ انعام بھی ملنا چاہیے۔“
اور پاٹھک جی نے خوش ہو کر اس کو انعام و اکرام سے نوازتے ہوئے کہا ”ارے میں تو تجھے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مالکن کی خدمت میں رکھ لوں مگر۔ ۔۔ ۔۔ خیر جانے دو۔“ (”تخم خوں، ص: ۱۵)
”مگر۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ خیر جانے دو“ کے درمیان ان کہی باتوں کا جواب خود نہ پاٹھک جی کے پاس ہے اور نہ ہی اس سماج کے پاس ہے کہ کیوں کر بلائتی جیسی کارآمد عورت کو خدمت گزاری کے لیے اپنے پوتر گھر میں رکھ کر اپوتر کریں۔
شروع سے ہی ولائتی کا کردار اپنی بھرپور توانائیوں کے ساتھ ارتقاء پذیر ہوتا ہے جو اس ناول کی بنیاد ہے۔ کہانی اپنے فطری انداز میں بلائتی کے ارد گرد بنتی چلی جاتی ہے، اور قاری غیر شعوری طور سے کہانی کے ساتھ بہتا چلا جاتا ہے۔ یہ مصنف کا فنی کمال ہے۔ در اصل ناول کا فن حقیقت کو کسی شعوری یا ذہنی پہلو کے ماتحت بیان کرنے کا عمل ہے، لیکن یہاں الفاظ کی بامعنی ترتیب میں کہانی کو اس طرح پرونا کہ ناول نگار اپنے خیال اور نقطۂ نظر کو اس طرح پیوست کر دے کہ قاری مصنف کی قوت متخیلہ کا خود بھی اسیر ہو جائے یہ ”تخم خوں“ کی فنی عظمت کا راز ہے۔ مذکورہ ناول میں حقیقت کا پہلو نمایاں ہونے کے باوجود قصہ گوئی کی قوت اور کرداروں کی تخلیق کے لیے جو زبان اور بیان اختیار کیا گیا ہے وہ براہِ راست ذہن پر اثر کرتا ہے، اور جملوں کی ساخت کا ہر لفظ فکر و خیال کی ایسی ذہنی تصویر بناتا ہے کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔
پاٹھک جی زچہ خانے سے باہر نکل گئے۔ نرملا بے انتہا خوش تھی، ممتا کی چاندی سے اس کے رخسار دمک رہے ہیں، بچہ اس کی بغل میں لیٹا کلبلا رہا تھا۔ اس منظر کو دیکھ کر بلائتی کو اپنے خالی پن کا احساس ہوتا ہے اور ایک اَن چھوئے احساس کی گہرائیوں میں ڈوب جاتی ہے۔ شادی ہوئے پورے دس سال گزر گئے پھر بھی اس کی گود ویران ہے۔ وہ ٹینگر کو لے کر اوجھا کے پاس گئی تھی تو اس نے کہا تھا ”کھیت ہی خراب ہے، بیج انکھوا نہیں پا رہے، کھیت کو کسی براہمن سے شدھ کرانا ہو گا۔“
بلائتی کو افسوس اس بات کا بھی ہے کہ جو عورت بچپن سے زچگی کے کام سے جڑی ہے۔ اس کی ماں علاقے کی سگڑ تجربہ کار اور اپنے کام میں ماہر دایا رہی ہے وہ خود بھی زچگی اور بچہ دانی کہ منھ کھلنے اور بند ہونے کی باریکیوں سے اچھی طرح واقف ہے۔ بچہ ہونے سے پہلے بیٹا/بیٹی پیدا ہونے کی اطلاع دینے کی معلومات رکھتی ہے۔ اس کے مشاق اور تجربہ کار ہاتھوں نے سینکڑوں عورتوں کی زچگی کرائی ہے، لیکن وہ خود زچگی کے درد سے نا آشنا ہے۔ درد زہ کیسا ہوتا ہے بقول مصنف:
”اس درد کے احساس کی لذت آمیزی کیسی ہوتی؟ یہ سب وہ نہیں جانتی۔“ (تخم خوں، ص: ۱۷)
حیرت انگیز امر یہ ہے کہ اعلیٰ ذات برہمن عورت کی کوکھ سے نیچ ذات عورت کے ہاتھوں دیوتا سروپ بچہ کا پیدا ہونا جائز

ہے، لیکن پنڈت کے گھر میں مالکن کی خدمت گزاری میں رکھنے کے لیے مذہبی پابندی ہے۔ یہ سامنت واد کے ڈھونگ کی طرف مصنف کا رمز بھی ہے۔
چھٹی کے دن گھر میں عزیز و اقارب، پاس پڑوس اور یموریوں کی گہما گہمی ہے۔ صبح غسل کرنے سے قبل تک بچہ اور مالکن کے لیے بلائتی سب کچھ تھی اور غسل کے بعد ”اپنے، اپنوں کے بیچ چلے گئے تھے“ گھر میں دھوم دھام سے جشن ہو رہا تھا۔ تحفے تحائف نومولود کو دیے جا رہے تھے۔ پاٹھک جی انعام و اکرام سے دھوبن، بھنگن وغیرہ کو نواز رہے تھے۔ مالکن دلہن کی طرح سجی سنوری، زیورات سے لدی پھندی عورتوں میں گھری بیٹھی تھیں، نند، بھابی، بھتیجے کے ذریعے کاجل لگائی کی رسومات نبھائی جا رہی تھیں۔ ”نیک“ اور ”شگن“ کی تقسیم ہو رہی تھی۔ بلایتی نے بھی اپنی بخشش کے پیسوں سے بچے کے لیے ایک گڑیا خریدی تھی، لیکن گستاخی اور بے ادبی کی سرحدوں سے گزر نے کا اس کے اندر حوصلہ نہیں تھا۔ یہ کیسے ممکن تھا کہ بچہ پیدا کرانے والی کوئی کم ذات کی عورت اعلیٰ ذات کے مالکوں کو تحفہ دینے کی ہمت کر سکے، لیکن جیسے تیسے وہ آمادہ کرتی ہے:
”مالکن۔ ۔ امی منا کے لیے“ وہ رک رک کر اپنی بات پوری کر سکی۔
مالکن ہنس پڑی، شفاف ہنسی،
”ارے؟ ایک ساتھ وہ کتنے کھلونے سے کھیلے گا؟“ وہ ہنستے ہوئے بولیں۔ ”تو ایک کام کر، اسے اپنے پاس رکھ۔ جب تیسرا بچہ ہو گا تو وہ اس سے کھیلے گا۔“ کہہ کر مالکن ہنستی ہوئی دوسری طرف چلی گئیں۔
وہ ہکا بکا کھڑی کی کھڑی رہ گئی۔ اس کی آنکھیں نم ہو اٹھیں۔“ (تخم خون، ص: ۲۲)
غم مالکن کی بے رخی کا نہیں، نہ ہی سماج کی بدسلوکی کا، بلائتی کو غربت جھیلنے اور دلت ہونے کی عادت ہو گئی ہے۔ جس طبقہ سے وہ تعلق رکھتی ہے اس کے اندر سے عزتِ نفس، اور خود داری جیسی تہذیبی اقدار تقریباً مٹ سی گئی ہیں، کیونکہ گذشتہ سینکڑوں سالوں پر مبنی برہمن واد کی تاریخ ہے کہ آج بھی ظلم و ستم، اور بے عزتی سہنے کے باوجود منھ کھولنا، احتجاج ہونا دور کی بات ہے یہ بیچارے بدنصیب لوگ منھ سے آہ بھی نہیں نکالتے جیسے جسمانی درد اور ذہنی اذیت کو برداشت کرنا نوشت تقدیر ہو۔
سپاہی رام جو لال جھنڈے تنظیم کا ممبر ہے۔ ٹینگر سے تنظیم کا ممبر نہ بننے کی وجہ پوچھتا ہے تو ٹینگر جواب دیتا ہے:
”اب کا ہے نہیں بنے، کا بتائیں۔ ۔ ۔ ۔؟ ارے مالک موکھتار اوہے لوگ ہیں۔ کچھ بھی ہو، دو بخت کی روٹی اوہے دیتے ہیں۔ ۔ ۔ ۔ پھر کا ہے کا ان سے جھگڑا۔ ۔ ۔ ۔ ۔؟“
”ارے اہے بات تم لوگ کا ہے نہیں سمجھتے ہو۔ ۔ ۔ ۔؟ دو کور روٹی تو دیتے ہیں۔ پر کتے کی ترح دیتے ہیں نا۔۔۔۔۔۔۔؟ اوہے دو گو روٹی اجت سے ملے، اسی کے لیے اسی سب ہو رہا ہے ،۔۔۔۔۔۔ دیکھو بھیا، جور جبر جستی سے اجت اوؤر مان نہیں ملتا۔ ۔ ۔ اجت اوؤر مان دینے سے ہی اجت اوؤر مان ملتا ہے۔“ (”تخم خوں ص: ۱۳۵)
یاد رہے پنڈت کا ناتیواری چوپایوں کے گلا گھونٹھو بیماری کی دوا سرکاری اسپتال سے چرانے کے الزام میں ٹینگر کو جیل کرا چکا تھا، جبکہ وہ دوا اس نے خود چرائی تھی تا کہ مردہ جانوروں کے کھال اتارنے کادھندا خوب چل سکے۔ پنڈت کانا تیواری ایک مکار، چالباز اور لالچی آدمی ہے اس نے اپنی چالاکی سے کھال اتارنے کا لائسنس (license) بیچارے ان پڑھ ٹینگر رام کے نام دلایا اور اس سے معمولی مزدوری پر کھال اترواتا اور جانوروں کے بقیہ جات (کھال، ہڈی اور آلات) کا دھندا کر کے زیادہ سے زیادہ منافع کماتا تھا اور خود ہی بلائتی کی منت و سماجت پر ضمانت کرا کر احسان جتلاتا۔ اس سازش سے دونوں ہی واقف تھے۔ مقبوضہ غیر مزروعہ زمین کے لیے خون خرابہ اور تشدد کی کہانی اور بلائتی کے ریپ کی داستان گذشتہ اوراق میں بیان کی جا چکی ہے۔ ان حالات میں ٹینگر کی گفتگو پر غور کریں تو معلوم ہو گا کہ اعلیٰ ذات کے سامنے یہ نیچ ذات کے لوگ کس قدر مجبور اور معذور ہیں۔
بلائتی دلت ہونے اور غیر انسانی سلوک ہونے کی خوگر ہو چکی ہے، غریب ہونا بھی اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ چھ دنوں تک بچہ زچہ کی دیکھ بھال کر کے وہ تھک کر نڈھال ہو کر چار پائی پر برساتی دیوار کی مانند ڈھیر ہو گئی تھی کوشش کے باوجود آنکھوں میں نیند کا دور دور تک گزر نہیں تھا چونکہ نیند تو مالکن کے بچے نے چرا لی تھی وہ ہڑبڑا کر اٹھی اور دیے کی روشنی میں آ گئی ہے:
”اس نے اپنی ساڑی کو ناف سے نیچے سرکایا۔ صاف ستھرا، اجلا پیٹ، چاند کی طرح چمک اٹھا۔ اس نے اپنے ہاتھوں سے ناف اور اس کے ارد گرد کا حصہ سہلا کر دیکھا۔ آہستہ آہستہ دبا کر دیکھا لیکن وہاں کچھ بھی نہیں تھا، سڈول، زواں دار پیٹ اس کی سانس کی رفتار کے ساتھ ہولے ہولے اوپر نیچے ہو رہا تھا۔ اس نے وہیں کھڑے کھڑے ٹینگر کو دیکھا۔“ (تخم خون، ص: ۲۶)
دکھ کی بات یہ ہے کہ ٹینگر بظاہر چوڑے اور مضبوط کاندھوں کا انسان ہے، تانگے کے گھوڑے کو اپنے زانوؤں میں دبانے کی پوری طاقت رکھتا ہے لیکن بلائتی کے معاملہ میں ادھورا ہے۔

''وہ پوری طرح تھک گیا۔ اب کھیت کو بیج کی ضرورت تھی، اس نے بیج ڈالنا چاہا۔ لیکن ہنہنا کر رہ گیا اور منھ کے بل گر پڑا۔ وہ اکھڑی اکھری سانسیں لینے لگا۔ بلائیتی کی ہر طرح کے احساس سے عاری آنکھیں اوپر چھپر میں معلق ہو کر رہ گئیں۔''
(''تخم خوں ص: ۲۷)

بلائتی ممتا بھری عورت ہونا چاہتی تھی، در اصل عورت کی تکمیل اس کے ماں بننے میں پوشیدہ ہے، وہ جنسی آسودگی سے زیادہ بچہ کی خواہش مند تھی، جس کے لیے وہ کسی بھی حد سے گزرنے کے لیے تیار تھی، لیکن یہاں بھی اس کا دلت ہونا آڑے آ جاتا ہے دوسرے بلائتی کا نفسیاتی پہلو یہ بھی ہے کہ اگر ٹینگر کو اپنی جنسی کمزوری کا شدید احساس تھا تو بلائتی کو اس کی شرمندگی پر ترس بھی آتا تھا کہ مباشرت کے عمل میں ناکامی کے بعد کئی کئی دنوں تک ٹینگر کو آنکھیں ملانے کی ہمت نہ ہوتی تھی اس موقع پر بلائتی کی خاموشی اس کے لیے جان لیوا ہوتی، حالانکہ بلائتی کو ٹینگر سے بے اطمینانی ملنے کے باوجود بھی اس کے ساتھ اپنی زندگی سے مطمئن ہونا اور ایک خوشگوار زندگی گزارنا پتی ورتا پتنی ہونے کی واضح دلیل بھی ہے:

''رات میں ٹینگر نے جس طرح۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس کی تو بوٹی بوٹی بکھر گئی تھی۔ اس وقت اس کو بھی تو کچھ ہوش نہیں رہ گیا تھا۔ وہ تو پوری باڑھ پی جانا چاہتی تھی لیکن اصل وجہ۔ ۔ ۔ ۔ اصل وجہ تیسری تھی۔ اچانک گھوڑا ہنہنایا۔ بلائتی کو محسوس ہوا یہ ٹینگر ہے۔ کیسا ہنہنا کر منھ کے بل گر جاتا ہے۔ بلائتی کے اندر اندر تک مایوسی کی دبیز تہ پھیل گئی۔'' (تخم خوں، ص: ۲۸)

جب شام کو ٹینگر گھر آیا اور کمرے میں داخل ہوا تو بلائتی لیٹی ہوئی تھی، وہ اس کی خیریت دریافت کرتا ہے، اس کے جواب نہ دینے پر اس کو جھنجھوڑتا ہے اور جب بلائتی جھنجھلا کر بولتی ہے تو بلائتی کی آنکھوں میں پوری داستان پڑھ لیتا ہے۔ چند ہی لمحہ میں بلائتی کا دل کچوٹ کر رہ گیا اس کی طبیعت اچاٹ ہو گئی تھی اس کو احساس ہوتا ہے کہ اس نے ٹینگر کے ساتھ ایسا سلوک کیا ہے کہ بھوکا پیاسا کام پر بھیج دیا۔ آخر اس میں اس کا کیا قصور ہے؟ اس تمام منظر نامہ میں بلائتی کے کردار میں عورت کی نفسیات کے مختلف پہلو اجاگر ہوتے ہیں۔ غم کی دھوپ چھاؤں، اطمینان اور بے اطمینانی کی لہریں، محبت اور ممتا کی چھاؤں، رونے اور مسکرانے کی خوشبو، غصہ اور جھنجھلاہٹ کا دھواں، چھوٹی چھوٹی غلطیوں کا پچھتاوا ہونا، بلائتی کا کردار فعال اور زندہ ہونے کی واضح علامتیں ہیں۔

بہار کے بھبن گاواں اور اس کے قرب و جوار کے گاؤں نارائن پور، چھتر پورا دیگر پر نکسل وادیوں کا غلبہ ہے۔ یہ علاقے نہایت بیک ورڈ اور بچھڑے ہوئے ہیں۔ جغرافیائی لحاظ سے اوبڑ کھابڑ ہیں۔ چاروں طرف کھار گڈھے ہونے سے پولس ریڈ آسانی سے نہیں پڑتی اور نکسل وادیوں کو بھاگ نکلنے میں آسانی ہوتی ہے۔ یہاں دلت، اور پچھڑی جاتیوں کے لوگ زیادہ تعداد میں رہتے ہیں۔ جہالت اور غربت ہونے کے سبب مفلوک الحال زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ ان کی اس کمزوری کا نکسل واد اور اعلیٰ ذات کا طبقہ نہ صرف سیاسی اور معاشی فائدہ اٹھاتا ہے بلکہ ان کا مذہبی اور معاشرتی استحصال کرتا ہے۔ ایکواری گاؤں میں بھومی ہار طبقہ اکثریت میں رہتا ہے۔ لساڑھی گاؤں جہاں پنڈت کانا تیواری کے حد نظر تک سارے کھیت اس کے اپنے ہیں اور سب کے سب گاؤں کے قریب ہیں۔ پنڈت کانا تیواری نے اپنے اثر رسوخ سے چک بندی قانون کے تحت سارے کھیتوں کو ایک جگہ چک کرا لیا تھا۔

''تخم خوں'' اسی علاقے کے دلتوں اور اعلیٰ ذات والوں کے درمیان کشمکش کی کہانی ہے۔ ناول میں دلتوں کی بھوک، غریبی، نا امیدی اور بدحالی کی سچی تصویریں کھینچی گئی ہے۔ ان کی معاشرتی زندگی، زبان بولی، بود و باش، رہن سہن، رسم و رواج، میلے ٹھیلے ان کی تہذیبی اقدار، میاں بیوی کے معاملات، ان کی جنسی خواہشات اور ان کی تمناؤں اور ضرورتوں کا حقیقی عکس اس میں نظر آتا ہے۔

جغرافیائی حالات، مناظر فطرت، کھیت کھلیان، سبزہ اور ہریالی کی فضا اس طرح ہموار کی ہیں کہ قاری خود کو اسی ماحول میں محسوس کرنے لگتا ہے اور تمام مناظر آنکھوں کے سامنے گھومنے لگتے ہیں یہ صغیر رحمانی کے بیانیہ کا کمال ہے۔

مصنف کو دورانِ نوکری دلت بستیوں کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ ان علاقوں میں اٹھنے والی تحریکیں اور آندولنوں کا نزدیک سے مشاہدہ کیا۔ غریب بستیوں کے روزانہ کے مسائل اور دیگر امور کی انہیں اچھی واقفیت تھی۔ اسی لیے دیہی تہذیب اور گاؤں کلچر کی جھلکیاں ''تخم خوں'' کی روح ہے۔ اس طرح یہ ناول عصریت کی آواز اور زمینی زندگی کا ا ظہاریہ بن جاتا ہے۔

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ''تخم خوں'' مصنف کا نقش اول ہی نہیں دلت ڈسکورس پر مبنی اردو ادب کا پہلا ناول ہے جو صنفی بنیاد اور لسانی سطح پر اہمیت کا حامل ہے۔

***

افسانہ معنی کی تہہ داری کے ساتھ ذہن و شعور کی نئی سطحوں کو تخلیق کرنے کا عمل ہے۔ فرد کا حیات و کائنات سے فطری رشتے کو برتنے اور اس کے ساتھ رویہ اختیار کرنے کا اپنا الگ ڈھنگ اور مخصوص طریقۂ کار ہوتا ہے، لیکن اس کے عمل اور ردِّ عمل کا شعور، منظر و پس منظر کا ادراک کہ انسان انفرادی اور اجتماعی روابط و ضوابط میں معاملات، تصادمات، حادثات، واقعات کیوں کر رونما ہوتے ہیں ان کی تلاش افسانہ نگار کرتا ہے اور اپنی سوچ و فکر کو اپنا اسلوب و زبان دے کر پیش کرنے کا ہنر جانتا ہے۔ اس طرح حیات و ممات اور کائنات کے تعلق سے اس کا نقطۂ نظر عمومی نہ ہو کر مختلف ہونے کی خاطر ایک الگ متوازی کائنات کی تشکیل و تعمیر کی سعی ہے جو حقیقی ہوتے ہوئے افسانوی ہوتی ہے، یہی اس کی دلچسپی اور خوبصورتی کا راز ہے۔ قصہ گل بکاؤلی کا کردار 'تاج الملوک' طلسماتی حوض میں نہانے کے بعد مرد سے عورت بن گیا یہ گزشتہ دور میں بعید از عقل واقعہ غیر امکانی ہو سکتا ہے، لیکن سائنسی کرشمات نے ان امکانات کو حقیقی صورت اور ممکنات میں شامل کر دیا ہے۔ افسانہ کی دنیا ایسے واقعات اور امکانات سے اس شرط پر آباد ہے کہ زندگی اور کائنات کے تعلق کے کسی گوشہ کو ظاہر کرتی ہے، یہی سبب ہے ان دیکھی کائنات، انوکھے واقعات، خواب و خیال کی دنیا، عالمِ ارض و سماوی، حشر و نشر کے امکانات، جنّت و جہنم کی روداد، حالتِ نزع کی کیفیت اور موت کی لذت جیسے موضوعات سے افسانہ کی متوازی کائنات سجی ہوتی ہے۔ اس طرح افسانہ حیات و ممات اور کائنات و عالمِ الست کا بھر پور استعارہ ہے۔ بیدیؔ کے نزدیک افسانہ کی تخلیق حقیقت اور تخیل کی آمیزش سے ہوتی ہے۔ زندگی کی بنیاد جذبہ و وجدان، حسیت اور Reasoning پر قائم ہے۔ کائنات کا افسانوی ہونا، اسلوبی سطح اور ترکیبی عناصر کی بنیاد پر چونکانا غیر واقعاتی ہوتے ہوئے حقیقی معلوم ہو، افسانہ کا کمال ہے۔ ہماری سماجی، تاریخی، جغرافیائی اور تہذیبی زندگی کے پسِ منظر میں افسانہ پروان چڑھتا ہے، اور اپنی غیر حقیقی تجسیم پر مصر ہوتے ہوئے ہمارے درمیان کی زندگی کا محسوس ہوتا ہے۔ افسانہ کی معراج ہے کہ اس کے اجزاء ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہوں کہ کل سے جُز کی تقسیم دشوار ہو جائے۔

انسان کی شخصیت، اس کی نفسیات کا مطالعہ، کائنات کے حوالے سے، حیات و ممات کے تعلق سے عصری تواتر میں سمجھنے میں صدیاں گزر گئیں باوجود سعی رائیگاں یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔

افسانہ کے سلسلے میں مختلف رائے ہو سکتی ہیں، اس کی تعریف کا تعین کرنا اس لیے مشکل ہے کہ تخلیق افسانہ اپنے الگ زاویے اور پیمانے لے کر صفحۂ قرطاس پر وارد ہوتا ہے، لیکن افسانہ میں کہانی پن کا ہونا اس کا بنیادی جوہر ہے۔

یہ بات خاطر نشاں رہے کہ خالص حقیقت نگاری، نری جذباتیت اور پیچیدہ علامت نگاری کے زعم میں کہانی پن کو فراموش کرنا فالِ نیک نہیں، کیونکہ افسانے کے صنفی تقاضے میں کہانی کا ہونا جوہر خاص ہے۔ اس جوہر کی نشانیاں ہمارے اساطیر، کتھاؤں، دیومالاؤں، مذہبی صحائف اور حکایتوں میں بھی ملتی ہیں۔ علاوہ ازیں غیر تہذیب یافتہ انسان جب وہ رطب اللسان اور تمدن سے محروم تھا واقعات و حادثات اشاروں کنایوں اور اپنے بے زبان افعال و اعمال سے بیان کرتا تھا۔ بعد تخلیقِ کائنات، ابو البشر کے خلق ہونے پر ملائکہ کا حیرت و استعجاب کے ساتھ استفسار خالقِ کائنات اور ابلیس کے درمیان مکالمہ بھی اس جوہر کی جانب اشارہ کرتا ہے، اس جوہر کو نظر انداز کرنا فنِ افسانہ کو رد کرنا ہے۔ کہانی کی سادہ بیانی کے علاوہ تمثیلی، استعاراتی اور علامتی ہوتے ہوئے اس کو معنیاتی تہہ داری میں اس طرح لپیٹنا کہ وہ حقیقی زندگی کے آس پاس لگے اور کہانی پن سے بھی تہی دامن نہ ہو افسانہ نگار کا کارنامہ ہے۔

افسانہ اظہار و اسلوب کے گہرے معنیاتی نظام سے ذہن و شعور کی نئی سطحوں کو پیش کرتے ہوئے ایک نئی کائنات سے آشنا کراتا ہے۔ وہ حیات و کائنات کے مسائل سے بھی بے تعلق نہیں ہوتا۔ نثری تخلیق میں کہانی واحد صنف ہے جو براہِ راست یا بالواسطہ پیرایہ میں اپنے کو بیان کرتی ہے۔ نظری اصول مرتب ضوابط کی روشنی میں افسانہ کا جائزہ سے افسانہ انکار کرتا ہے، بلکہ گہرے مشاہدات اور تجربات کی روشنی میں بر آمد متن نہ صرف وجودیاتی تعبیر اندرونی عناصر کے علاوہ معنیاتی اور لفظیاتی نظام پر اصرار کرتا ہے۔ افسانہ کا فن اسلوبی سطح پر کثیر الجہتی ہوتا ہے اور چونکہ اس میں کردار خواہ وہ کسی جاندار کی اقسام سے تعلق رکھتا ہو کہ افعال و اعمال اور اس کے نفسیاتی پہلوؤں کو پیش کرنے کی گنجائش بھی رکھتا ہے۔

تہذیبی ارتقاء کے ساتھ افسانہ نے زمانہ کی بدلتی ہوئی کروٹوں کا ساتھ دے کر اپنے فعال اور متحرک ہونے کا ثبوت دیا۔ پریم چند کے بعد افسانہ میں فنّی، تکنیکی اور ساختیاتی سطح پر تغیر و تبدّل کی دھمک آسانی سے محسوس کی جا سکتی ہے۔ ادب میں مختلف رجحانات ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی پیروی میں افسانہ کی صنف کا تجزیہ و تبصرہ کیا گیا۔ موضوعات کے نئے اور پرانے کی بحث اور تنقید بھی ہوئی، لیکن موضوع کے ساتھ ٹریٹمنٹ، اختیار کی گئی تکنیک اس کے لحاظ سے مستعمل اسالیب کا بھی مطالعہ بیک وقت ضروری ہے۔ بیشتر ناقدین کا مفروضہ ہے کہ افسانہ مغرب کی دین ہے جو ایک تاریخی حقیقت ہے، لیکن اس کی مقامیت، انسانی اقدار، تہذیبی عناصر سماجی پسِ منظر بھی مسلمہ حقیقت ہے، وہ چاہے ادب کی شعری

اصناف ہوں یا نثری اصناف۔ شعری اور نثری تخلیق میں جذبہ و احساس اور خیال و نظریۂ حیات و کائنات کا پُر خلوص اظہار لفظیاتی نظام اور معنیاتی تہہ داری کے ساتھ ہوتا ہے۔ اس جلد بازی کے دور میں شوقِ مطالعہ کم ہو گیا ہے، الیکٹرانک میڈیا نے مزاج میں سہل پسندی اور عجلت پیدا کر دی ہے جس کے سبب زبان اور اسلوب پر توجہ پسِ پشت چلی گئی ہے۔ کبھی کبھی غیر ادبی زبان کا استعمال بھی تخلیقی فن پاروں میں ہونے لگا ہے جو ادبی نقطۂ نظر سے غلط ہے۔ صنف افسانہ کے سلسلے میں پروفیسر صغیر افراہیم کا نظریہ ہے:

''فکشن رائٹر اپنے عہد کی معاشرتی صورتِ حال اور انسانی سائیکی پر پڑنے والے اس کے اثرات کو اپنے زاویۂ نگاہ سے فن پاروں میں پیش کرتا ہے۔ پیش کش کا انداز جتنا پُر اثر اور بیانیہ جتنا روشن ہوتا ہے ناول اور افسانہ اتنا ہی کامیاب قرار پاتا ہے۔''

افسانہ کے تعلق سے ان کا مکتبِ فکر اطلاقی یا نظری جس میں مرتب اصولوں کے ذریعہ ادب کے حسن و قبح کا جائزہ لیا جاتا ہے، کے حامی نہ ہوتے ہوئے اپنے مشاہدات کی بنیاد پر ادب کی پرکھ کے قائل نظر آتے ہیں۔ میں سرِ دست ان کی ناقدانہ نقطۂ نگاہ پر نہیں، افسانہ نگار کی حیثیت سے بات کرنا چاہتا ہوں۔

احباب واقف ہیں کہ طالب علمی کے دور میں ہی صغیر افراہیم کا ادبی سفر صنف افسانہ سے شروع ہو گیا تھا، مختلف ادبی محفلوں کے علاوہ اخبار و رسائل میں بھی ان کے افسانے شائع ہو کر دادِ تحسین حاصل کر چکے تھے۔ چونکہ ان کے ریسرچ کا موضوع پریم چند اور ان کے معاصرین کی افسانہ نگاری کا تنقیدی محاسبہ تھا، اس لیے ان کی ادبی زندگی کا رجحان تنقید نگاری کی طرف اچانک مڑ گیا۔ بحیثیت تنقید نگار ادبی دنیا میں معروف ہوئے اور خصوصی طور سے افسانہ کی تنقید کے تعلق سے ہند و پاک میں بطور نقّاد اپنی شناخت بنانے میں کامیاب ہوئے۔

ہم سب کے بے حد اصرار پر وہ کہانیاں یکجا ہوئیں اور اب منظرِ عام پر آ رہی ہیں۔ ''۔ ۔۔ ۔۔ ۔ کڑی دھُوپ کا سفر۔'' کے عنوان سے یہ افسانوی مجموعہ اٹھائیس کہانیوں پر مشتمل ان کے ادبیہ سفر کی تیز رفتاری میں اضافہ کی حیثیت سے وارد ہوا ہے اور ان شاء اللہ ادبی حلقہ میں بے حد پسند کیا جائے گا۔

صغیر افراہیم کے افسانوں کے محدود کینوس میں موضوعات کا تنوع بھی ہے، افسانے کی مروجہ تکنیک سے جڑے رہنے کی آرزو، تخلیقی سفر میں زمین پر قدم جمائے رکھنے کے ساتھ روایت کی جڑوں سے تعلق مضبوط بنانے کی فکر بھی ہے۔ شہری زندگی کے خوشگوار اور سوگوار لمحے، تہذیبی اقدار کی پامالی، زمینداری کا زوال، دیہات کے معاشرتی مسائل تمام تر سماجی تحلیل و تجزیے کا تفہیمی سفر ان کے افسانوں میں جاری ہے۔

مجموعہ کی پہلی کہانی ''وہ خواب'' میں عورت کے وجود اور اس کی اہمیت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس نئے سماج میں فکشن کے لیے یہ موضوع کوئی نیا نہیں ہے بلکہ ہر دور کے سماج میں یہ بات سمجھاتے سمجھاتے صدیاں بیت گئیں کہ عورت بھی انسان ہے، مگر نہ جانے کیوں معاشرے کی رگوں میں عورت سے بغض اس درجہ سرایت کر گیا ہے کہ مردانگی کے زعم کو ردّ کرنے میں تامّل ہے۔ مرد اساس ثقافتی سماج میں اسے ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ عورت دلہن بن کر نئی اُمنگوں، نئی مسرتوں کو لیے عامر کے گھر جاتی ہے۔ عامر تعلیم یافتہ اور نئی تہذیب کا پروردہ ہوتے ہوئے بھی عورت کو گرہستن، گھریلو بنائے رکھنے کے لیے اس حد تک جبر کرتا ہے کہ جب وہ خاموش احتجاج کرتی ہے کہ اچانک عامر کا اس کے چہرے پر زور دار تھپڑ پڑتا ہے اور جب وہ نظریں اٹھا کر دیکھتی ہے:

''سامنے جو شخص کھڑا تھا اس کی آنکھیں لال انگارہ ہو رہی تھیں۔ دانت بڑے بڑے تھے اور سر پر دو سینگ تھے۔''

آگے کہانی کا اختتام بامعنی جملے پر ہوتا ہے کہ پہاڑی کی بلندی پر بھی وہ غیر محفوظ ہے:

''اسے محسوس ہوا جیسے کسی نے اسے پہاڑی کی بلندی سے نیچے ڈھکیل دیا ہو اور وہ گرتی چلی جا رہی ہو۔''

شوہر اور بیوی کے درمیان جب کوئی دوسری عورت آ جاتی ہے یا مرد اپنی عیش پسندی اور جنسی تسکین کے لیے ازدواجی زندگی میں کسی اور کو قانونی یا غیر قانونی طور پر شامل کر لیتا ہے تو اس سے خاندانی اقداری نظام کی دیواریں متزلزل اور حویلی کی چہار دیواری میں دراڑیں پڑ جاتی ہیں، اس کی بہترین مثال افسانہ ''وہی فاصلہ ہے کہ جو تھا'' ہے۔

اعلیٰ نسل کے لوگ جن کو اپنے حسب و نسب پر بے جا گھمنڈ ہو، مگر کم ذات نو مسلم عورت سے جب قاضی نثار شادی کر کے حویلی میں لاتے ہیں تو نسلی وقار پامال اور نام و ناموس چکنا چور ہو جاتا ہے، چاہے کم ذات فرد اخلاق و انسانیت کا اعلیٰ نمونہ ہو۔ افسانہ میں ڈاکٹر اشرف جو اسی خاندان کا چشم و چراغ ہے اسی فرسودہ عقیدہ کی بنیاد پر اپنے ساتھی ڈاکٹر ایمن کے عشق کو ٹھکرا دیتا ہے۔ افسانہ کا کلائمکس پر کہانی کا خاتمہ دلچسپ موڑ پر ہوتا ہے جہاں ایمن کو نفسیاتی آسودگی ہوتی ہے:

''ایمن سوچ رہی تھی۔ ۔۔ ۔۔ گھمنڈ کا سر جھُکا اور رسول آباد کی پُر شکوہ حویلی ٹوٹ ٹوٹ کر ریزہ ریزہ ہو رہی ہے۔'' (وہی فاصلہ ہے کہ جو تھا)

محبت کسی کی شرکت گوارہ نہیں کرتی اور اسے توجہ کی تقسیم بھی گوارہ نہیں۔ عورت کو یہ قطعی منظور نہیں کہ اس کی اہمیت و وقعت کم ہو۔ ''نیا راستہ'' میں مونا کو شوہر کی لا پرواہی اور بے اعتنائی منظور ہے، لیکن اس کی بیوفائی گوارہ نہیں

اس موقع پر اس کی ذاتی انا جاگ جاتی ہے۔ تمام گھریلو ذمہ داریوں کو پوری کرنے کے بعد کہانی اس موڑ پر آتی ہے:
''بیگ کاندھے پر لٹکایا اور باہر نکل آئی۔ سامنے نئی منزل اس کی منتظر تھی۔'' (نیا راستہ)
''فیصلے کی تکمیل'' میں ساجد کی بیوفائی پر اس کی بیوی خود کلامی کرتی ہے:
''وہ اپنے آپ کو سمجھاتی، تم دنیا کی پہلی عورت نہیں ہو جس کے ساتھ کسی مرد نے بے وفائی کی ہے، مگر یہ بات اس کی سمجھ میں نہ آتی کہ آخر عورت ہی کیوں گھاٹے میں رہتی ہے۔''
ایسا وہ اس لیے سوچتی ہے کہ اس کے نزدیک ''گھر صرف دیواروں اور چھتوں سے نہیں بنتا اور نہ ہی گھر صرف رشتے نبھائے جانے کا نام ہے۔''
افسانہ نگار کو عورتوں کے مسائل سے اچھی طرح آگاہی ہے۔ نسائی نفسیات پر بھی ان کی گہری نظر ہے۔ مذکورہ افسانے عورتوں کے مسائل مثلاً جبر اور استحصال کی نشان دہی کرتے ہیں۔
جنس کے نازک اور باریک لمحہ کو لے کر پیچیدہ راستہ کو ہموار کرنے کا عمل ''ننگا بادشاہ'' میں ملتا ہے۔ جنس کے نفسیاتی پہلوؤں کے حوالے سے زندگی کی تہوں کو افسانہ ''انکشاف'' میں ابھارنے کی سعی ملتی ہے۔ افسانہ کے سادہ اسلوب میں الفاظ کو حرکت دیئے بنا خاموشی کی آواز کو لہرا دینے کا انکشاف جملے کی اس ترتیب سے عیاں ہوتا ہے:
''یار!۔ ۔۔ ۔۔ چھوٹے میاں 'علم الاجسام' کے ''بابِ عُریاں'' میں غرق تھے مجھے دیکھ کر وہ چونک گئے۔'' (ننگا بادشاہ)
صغیر افراہیم اپنے افسانوں میں پلاٹ اور کردار کو ماحول کے شانوں پر عصری مسائل کو فن کارانہ پھیلاؤ دیتے ہیں۔ غیر یقینی ٹوٹے ہوئے ادھورے سے لمحوں میں عدم تحفظ کا احساس ان کی بیشتر کہانیوں میں جیسے ''منزل'' ''گھر جنت''، ''جگ سونا ہے تیرے بغیر'' وغیرہ میں دکھائی دیتا ہے۔
ارضیت سے جڑے رہنے کی جستجو اور اس سے جذباتی لگاؤ کی کہانی ''شجر سایہ دار'' میں ماحول کی آلودگی جو اس سائنسی اور تکنیکی دور کی بلا ہے کو افسانہ کا موضوع بنا کر ایک پیغام دیا ہے۔
صغیر افراہیم کے افسانوں میں ہندوستانی تہذیب کی عکاسی ایک خاص موضوع رہا ہے، انسانی رشتوں کے ٹوٹنے بکھرنے کا غم ان کو شدت سے ہوتا ہے۔ ان کی کہانیوں کے کردار حقیقی اور آس پاس کے لوگ ہوتے ہیں جن کے ذریعے اطراف میں بکھری ہوئی مختلف سچائیاں پیش کرنے کے ہنر سے وہ واقف ہیں۔ ''نئی منزل''،'بے بسی کی قطار'،'روشنی'' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔
''بے نام رشتہ'' جذبۂ ایثار پر مبنی کہانی ایک ایسے کردار کی داستان ہے جو مزاجاً سخت ہے، افسری کا زعم دماغ پر سوار ہونے کے باوجود ایک حادثہ کا شکار ایک مزدور بوڑھی عورت کی اس درجہ دیکھ بھال کرتا ہے کہ اس کا جذبۂ ایثار عبادت کی حد کو چھونے لگتا ہے۔
''انجان رشتہ'' ایک المیہ افسانہ ہے۔ سلمیٰ متین ایک کینسر زدہ عورت ہے جو جوان اور خوبصورت ہے، ایک بوڑھے شخص سے شادی کر لیتی ہے۔ عامر سہیل جو سلمیٰ متین کی ہم عمر ہے ماں کا درجہ دینے سے انکار کرتا ہے، لیکن موت کی آخری گھڑی میں اسے آخری سچائی کے طور پر قبول کر لیتا ہے:
''مجھ جیسی خوبصورت جوان عورت کا ساتھ دینے کے لیے یہ ضروری تھا کہ میں ان کی منکوحہ بن جاؤں کیونکہ سماج میں اکیلے ایک غیر مرد کے ساتھ بیٹی بن کر رہنا بھی ایک عذاب تھا۔ ۔۔ ۔۔ اور اس عذاب سے نجات حاصل کرنا میرے لیے بہت ضروری تھا۔ ۔۔ ۔۔ چونکہ مجھے معلوم تھا زندگی سے بھی نجات بہت جلد ملنے والی ہے۔ '' (انجان رشتے)
''رام دین'،'حمیدہ'،'وہ اچھا لڑکا نہیں ہے'' اور ''ننگا بادشاہ'' میں انسان کی نفسیاتی گرہیں کھولنے کی سعی کی گئی ہے کہ کس طرح خارجی شخصیت کے پردہ میں پوشیدہ خباثتیں گھناؤنا پن، اخلاق سوز حرکتیں کرتا ہے اور سماج میں با وقار زندگی گزارنے کا ڈھونگ کرتا ہے۔
''منزل'' اور ''خوابیدہ چراغ'' بھی نفسیات پر مبنی کہانیاں ہیں کہ انسان اپنے حالات سے مجبور ہو کر خود کشی کرنے پر آمادہ ہے، عین موقع پر ایک افلاس زدہ بچی بھوک کی شدت سے بے تاب ہو کر بھیک کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس مخصوص لمحہ اس کا یہ فعل خود کشی کے عمل سے باز رکھنے میں نہ صرف مددگار ثابت ہوتا ہے، بلکہ وہ بچی زندگی جینے کا اس کا سہارا بن جاتی ہے۔
''خوابیدہ چراغ'' روحی ایک مرکزی کردار ہے جس کے ارد گرد کہانی گھومتی ہے۔ والدین کے بچوں کی پرورش و تربیت کے سلسلے میں انجانے طور پر غیر مساوی سلوک کہ صدف بڑی بہن پر لاڈ و پیار کا سارا ارتکاز روحی کو نفسیاتی مریض بنا دیتا ہے اور وہ احساسِ کمتری کی زندگی جینے پر مجبور ہو جاتی ہے۔
لڑکے کے مقابلے میں لڑکی کے ساتھ امتیازی سلوک کو موضوع بنا کر افسانہ ''یہ کیسا فرق ہے'' سماج کے سامنے کل بھی ایک سوال تھا آج بھی سوالیہ نشان بنا ہوا ہے۔
صغیر افراہیم تنقید میں فکشن کے نبّاض ہیں، تکنیک کی ہر سطح سے واقف ہیں۔ وہ تخلیقِ افسانہ کے پُر سکون عمل میں

استعارے، علامتیں یا تمثیل نگاری سے انکار کرتے ہوئے کہانی پن کے ساتھ انسان کی جذباتی کیفیتوں اور سماجی مسائل کی پیش کش میں مانوس راستوں پر بخوبی گامزن ہیں۔
افسانوں کی فضا میں مقامی رنگ بکھرا نظر آتا ہے، ان کے حساس ذہن نے بھاگتے ہوئے لمحوں کو اپنے الفاظ سے باندھنے کی کوشش کی ہے۔ افسانوں میں عصری ناہمواریوں کے عکس میں سنجیدہ لب و لہجہ متاثر کرتا ہے۔ ’’کڑی دھوپ کا سفر‘،’ایسی بلندی‘،’ہار جیت‘‘ اور ’’آخری پڑاؤ‘‘ افسانے مثال میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔
ان کے اکثر افسانے سبق آموز ہیں جو سماج اور انسان کو کوئی نہ کوئی پیغام دینا چاہتے ہیں۔ افسانہ نگار ناصح اور واعظ نہیں ہوتا، نہ ہی اس کا مقصود سماج کی اصلاح ہے۔ بحیثیت افسانہ نگار اپنے مشاہدات اور تجربات کو پیش کرنے پر زور دیتا ہے، یہی وجہ ہے ان کے پلاٹ نہایت واضح اور سیدھے سادے ہوتے ہیں، کردار قوت عمل سے معمور اور بے حد فعال، کہانی کے موضوع کی مناسبت سے فطری ہوتے ہیں۔ افسانہ ’’گھر جنت‘‘ میں جدید دور میں تعلیم کی اہمیت اور افادیت پر زور ’’شجر سایہ دار‘‘ میں نباتات اگانے اور درختوں کے نہ کاٹنے کا پیغام ملتا ہے، تاکہ فضائی آلودگی سے نجات ملے۔ افسانہ ’’بڑھتے قدم‘‘ میں شوہر کے انتقال کے بعد بیوی نے ہمت نہیں ہاری بلکہ ایک مثالی عورت کی طرح فاخرہ نے اپنی ادھوری تعلیم پوری کر کے بینک کی نوکری حاصل کی اور اپنے بچوں کی تعلیم و تربیت کی ذمہ داری بحسن و خوبی نبھائی اور اپنی بیٹی کو آئی۔ اے۔ ایس کے پُر وقار منصب پر فائز کرانے میں معاون ثابت ہوئی اسی سبب بینک منیجر دیویندر سریواستو نے فخریہ انداز میں کلمات کہے:
’’تمہاری ماں ایک مثالی عورت ہے جس کے بڑھتے قدموں کا ہمیشہ منزلوں نے استقبال کیا ہے۔‘‘ (بڑھتے قدم)
اسی طرح کہانی ’’آخری پڑاؤ‘‘ اور ’’کڑی دھوپ کا سفر‘‘ بھی با مقصد ہونے کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کا نقطۂ نظر سماج کی کمزوریوں اور ناہمواریوں کو اجاگر کرنا ہی نہیں بلکہ اس کی ترجمانی بھی ہے۔
صغیر افراہیم کا افسانوی فن بغیر کسی الجھاؤ اور پیچیدگی کے لفظ بہ لفظ تخلیقی اظہار ہوتا ہے۔ خیال اور احساس کے امتزاج سے افسانہ کی بُنت اس طرح کرتے ہیں کہ اس میں عصری حسیّت اور معاشرتی مسائل کی سُبک لہریں جاگتی نظر آتی ہیں۔ ان کے یہاں انحراف، بغاوت اور کسی طرح کی انتہا پسندی نہیں بلکہ تخلیقی مزاج ایک ایسی ڈگر پر گامزن نظر آتا ہے جہاں مانوس پیرایۂ بیان میں صراطِ مستقیم پر چلنے والی کہانیاں ہیں جو مشکل ہی سے اپنے راستے سے بھٹکتی ہیں۔
فنّی اور موضوعی اعتبار سے ’’وہ خواب‘‘، ’’پیسے کی پیاس‘‘، ’’انجان رشتے‘‘، ’’ہار جیت‘‘ اور ’’سفر ہے شرط‘‘ عمدہ افسانے ہیں۔ افسانہ ’’کڑی دھُوپ کا سفر۔‘‘ جو افسانوی مجموعہ کا عنوان بھی ہے، اپنی الگ پہچان رکھتا ہے۔ اسی طرح ’’سفر ہے شرط‘‘ میں رٹائر منٹ کے بعد بشارت حسین جس نفسیاتی کرب، ذہنی تذبذب سے دو چار ہیں اس کو مذکورہ افسانہ میں فن کارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ در اصل رٹائرمنٹ کو انسان آخری سچائی کے طور پر اپنی منزل کی طرح قبول کر لیتا ہے۔ مصنف کے نزدیک یہ ایک نئے سفر کی شروعات ہے، زندگی کی اس اٹل حقیقت کو رضا سے تسلیم کرتے ہوئے عزم و حوصلہ کے ساتھ عمل و حرکت کا سلسلہ جاری رہنا چاہیے۔ بشارت حسین کو یہ حوصلہ وفا شعار اور مدد گار زوجہ زرینہ سے ملتا ہے۔ ویسے بھی عورت، مرد کے لیے ایک حوصلہ اور قوت کی حیثیت رکھتی ہے جو زندگی کے ناموافق موڑ پر ڈھال کی طرح کھڑی رہتی ہے یہی عورت کی بنیادی فطرت ہے۔
افسانہ کا فن تقاضہ کرتا ہے کہ افسانہ نگار کم سے کم الفاظ میں کہانی بیان کرے۔ مختصر جملوں میں اپنے خیال کا اظہار کرنے کا فن جانتا ہو۔ صغیر افراہیم اِس سے بخوبی واقف ہیں۔ وہ غیر ضروری الفاظ اور نا مناسب جملوں سے پرہیز کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ایک قسم کی وحدت ان کے افسانوں میں آخر تک بر قرار رہتی ہے۔ اپنے افسانوں میں روز مرّہ کی زبان، سادہ، سلیس اور عام فہم مگر پُر کشش اسلوب استعمال کرتے ہوئے ہمیں بصیرت سے مسرت کی طرف لے جاتے ہیں۔
ان کا اندازِ بیان روایتی اور بیانیہ ہے۔ بیانیہ کہانیوں میں مکالموں کی برجستگی اور کرداروں کی فعالیت غیر متحرک ہونے کے امکانات ہو جاتے ہیں، لیکن صغیر افراہیم نے ایسی صورت میں کہانی کی دلچسپی بر قرار رکھتے ہوئے چُستی، تیز رفتاری کا دامن تھام کر فن کارانہ چابک دستی کا ثبوت دیا ہے۔ اسی لیے ان کے افسانے باوجود بیانیہ ہونے کے ایک دلچسپی اور تجسّس آخر تک برقرار رکھنے میں کامیاب رہتے ہیں۔
مجموعہ ’’کڑی دھُوپ کا سفر‘‘ میں احساسات اور کیفیات دھیمی دھیمی رفتار سے آگے بڑھتے ہیں۔ ساتھ ہی عورت و مرد کے تصادم میں پیدا ہونے والے واقعات کو بیان کرنے میں سادگی اور آہستہ روی اختیار کرتے ہوئے موصوف نے شدت پسندی سے اجتناب برتا ہے۔
صغیر افراہیم نے اپنے افسانوں کو اعتدال کی راہ دی ہے جن میں بھر پور افسانویت، تخلیقی ذائقے اور ترسیل کی آسانیاں ملتی ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں کی فضا زندگی کے سیاق و سباق سے اس طرح ترتیب دی ہے کہ حقیقتوں کا گمان لفظ لفظ سے ہوتا ہے۔ زندگی کے بنیادی مسائل اپنے مختلف تضادات کے ساتھ اس طرح اُبھرتے ہیں کہ وہ سب کے سب کہانی بن جاتے ہیں۔

ان کے افسانوں کے موضوعات میں جو انفرادیت ہے وہ بیشتر فن کاروں میں کم ہے۔ ان کے مشاہدے اور تجربوں میں نیا پن عصری حسّیت کا بھر پور رچاؤ اور جذبے کی نئی خوشبوئیں آج کے افسانے کے افق پر معتبر پہچان بنا رہی ہے۔ ان کے افسانے موضوعات اور ہیئت کے مانوس تانے بانے رکھنے کے باوجود اظہار کی سادگی، زبان کی سلاست کی وجہ سے عصری افسانے کی ترتیب میں شامل رہیں گے۔

صغیر افراہیم موضوعاتی سطح پر اپنے افسانوں کو پیش کرتے ہوئے فطری بنانے پر زور دیتے ہیں تاکہ کسی تصنع کا احساس نہ ہو۔ یہ وہ اسباب ہیں جن کی بنیاد پر ان کے افسانے توجہ اور مطالعہ کا تقاضہ کرتے ہیں۔

***

فعال کردار نگاری کی تمثال ناول ''ہزار راتیں''

ناول کی عنصری ترتیب و تشکیل میں کردار کسی بھی قصے کا لازمی جزو ہوتے ہیں۔ قصہ گو جو بھی کہنا یا پیش کرنا چاہتا ہے۔ اس کے لیے اسے وسیلے اور ذریعے کی ضرورت ہوتی ہے۔ قصے کا موضوع زیادہ تر انسان ہوتے ہیں، چنانچہ ان کی حرکات و سکنات، افعال و اعمال، گفتار اور نفسیات کی عکاسی کے لیے معاشرہ کے کچھ افراد کو قصے کی پیش کش کے لیے منتخب کرنا پڑتے ہیں۔ ڈاکٹر نجم الہدیٰ اس موضوع پر اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

''افسانوی ادب میں کردار ناگزیر ہیں۔ ناول ہو یا داستان، ڈراما ہو یا مختصر افسانہ داستانوی مثنوی ہو یا منظوم قصے کی کوئی صورت، جہاں کوئی قصہ ملے گا، وہاں کچھ اشخاص بھی ہوں گے، ایسے ادب میں ہماری دلچسپی واقعات کی رفتار کے ساتھ ساتھ اشخاص کے طرز عمل، افتادِ طبع اور ذہن و مزاج کے مجموعی تاثر سے وابستہ ہوتی ہے۔ قصوں کے ان اشخاص کے طرز عمل، افتاد طبع اور ذہن و مزاج کے مجموعی تاثر سے وابستہ ہوتی ہے۔ قصوں کے ان اشخاص کو کردار اور ان کو فنی پیش کش کو کردار نگاری کہا جاتا ہے۔'' (کردار اور کردار نگاری، ص: ۳)

کردار کی زندگی حرکت و عمل سے وابستہ ہے۔ کرداروں کے حرکات و سکنات ہی سے واقعات کے ہونے اور بننے کا موجب بنتا ہے اور واقعات کی منطقی ترتیب پلاٹ کی شکل اختیار کرتی ہے۔ ناول کی کامیابی کا انحصار کرداروں کی بہتر تخلیق پر مشتمل ہے۔ کردار اپنی مخصوص انفرادیت کی وجہ سے انسانوں کے جم غفیر میں اپنی شناخت قائم کرتے ہیں۔ حالات اور واقعات کے مطابق انسان کے اندر تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں۔ ذہنی اور جسمانی اعتبار سے ہی نہیں بلکہ اس کے افکار و نظریات میں بھی بدلاؤ آتا رہتا ہے۔ کرداروں کی مزاجی کیفیات، خصائل، عادات و اطوار، سیرت و شخصیت میں تغیرات کا آنا ایک فطری عمل ہے۔

ناول نگار اپنے ناول کے لیے ایسے کرداروں کا انتخاب کرتا ہے جن کے متعلق اسے پورا علم ہو اور اپنے ارد گرد پھیلے معاشرے میں ان کرداروں کو جاندار اور موثر بنانے کی سعی کرتا ہے کہ جن کی شخصیت اور وجود کو قاری تسلیم کرے اور یادداشت میں محفوظ رہ سکیں۔

ناول میں کرداروں کی تقسیم اس طرح ہوتی ہے کہ اس میں ایک مرکزی کردار ہوتا ہے جو واقعات قصے کے بیشتر حصے پر حاوی ہوتے ہیں اور تمام واقعات اسی کے ارد گرد گھومتے ہیں۔ باقی ماندہ کرداروں کو ضمنی کردار کہا جاتا ہے۔ ان کرداروں پر ناول نگار مرکزی کردار کے مقابلے میں کم توجہ دیتا ہے اور اس کے ذریعے مرکزی کرداروں کی زندگی، شخصیت اور سیرت کے مختلف پہلوؤں کو روشن کرنے کا کام کرتا ہے۔

اس مختصر گفتگو کی روشنی میں شین مظفر پوری کے ناول ''ہزار راتیں'' کی کردار نگاری پر غور کریں تو ناول کے وسیع کینوس میں مختلف کردار اپنی شخصیت کے مختلف گوشوں اور فطرت کے متنوع پہلوؤں کو لے کر نمودار ہوتے ہیں، جن میں ثانوی کرداروں کے درمیان منّی کے کردار کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کردار کی تخلیق میں ناول نگار نے حد درجہ محنت اور فنی چابک دستی سے کام لیا ہے۔ قصہ میں آغاز سے لے کر انجام تک یہ کردار پورے ناول پر حاوی ہے۔ ناول کی کہانی منی کے کردار کے چاروں طرف ہی گھومتی ہے اور اسی کردار کے وسیلے سے ہی دوسرے کرداروں کی بھی جہتیں کھلتی ہیں۔ اس کردار کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ کہیں بھی میکانکی یا جامد نہیں ہوا ہے بلکہ بتدریج ارتقاء پذیر ہوتا چلا گیا ہے۔ منی کا کردار ایک معصوم فٹ پاتھی لڑکی کے طوائف بننے کی داستان ہے۔

منی کا کردار بچپن سے سن بلوغت اور پھر ڈھلتی جوانی تک آہستہ آہستہ Growہوتا ہے۔ ثانوی کرداروں کے رابطوں کی بنیاد پر اس کی شخصیت کے مختلف پہلو اجاگر ہوتے ہیں۔ وقت، حالات اور حادثات کی نوعیت سے اس کی فطرت کی بدلتی ہوئی

صورتیں ہمیں نظر آتی ہیں۔ عمر و سال کے ساتھ زندگی اور کائنات کے سلسلے میں اس کے خیالات اور نظریات کی بھی وضاحت ہوتی ہے۔ کردار کی ارتقائی صورت حال میں اس کی ذہنی اور جسمانی ساخت اور خدوخال کی تبدیلی کا ہمیں احساس ہوتا ہے۔ اس کی بتدریج مزاج کی بدلتی ہوئی کیفیت کو ناول کی قرأت میں محسوس کیا جا سکتا ہے جو منی کے کردار ہونے کے سبب ایک اہم ناول کہانے کے مستحق کے فعال اور متحرک ہونے کا بین ثبوت ہے۔ ناول کی اصطلاح میں اس کو دائروی کردار (Round Character) کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح سے متذکرہ ناول اپنی کہانی کی بافت اور زندہ کردار ہونے کے سبب ایک اہم ناول کہلانے کا مستحق ہے۔ یوں تو اس ناول کے ثانوی کردار بھی زندگی سے بھرپور ہیں، لیکن منی کا کردار اس لیے اہمیت کا حامل ہے کہ اس کے ارد گرد ہی کہانی کا تانا بانا بنا گیا ہے۔ اسی لیے ناول باب اوّل تا باب آخر تک اپنے ارتقائی مراحل طے کرتے ہوئے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔

منی کو اپنے بارے میں کچھ نہیں معلوم کہ وہ کہاں پیدا ہوئی؟ اس کے کون والدین ہیں؟ اور کس مذہب سے وہ تعلق رکھتی ہے۔ منی اس کا نام کس نے رکھ دیا؟ جب وہ بہت چھوٹی تھی ایک مرد اور عورت دونوں منی کو اپنے ساتھ رکھتے۔ وہ کون تھے یہ خود منی کو بھی نہیں معلوم تھا۔ ان کا نہ کوئی در تھا اور نہ گھر، جہاں وہ ٹھہر جاتے وہی ان کا رین بسیرا تھا۔ وہ دونوں منی کا پیٹ بھی بھرتے، لیکن کچھ دنوں بعد وہ مرد اکیلا رہ گیا۔ عورت کو نہ جانے کیا ہو گیا، اچانک کہاں غائب ہو گئی، مر گئی؟ کسی کے ساتھ بھاگ گئی۔ کچھ دن کے بعد اچانک وہ مرد بھی غائب ہو گیا۔ منّی اس دنیا میں بے یارو مددگار ہو گئی۔ کئی روز ادھر اُدھر روتی بلکتی بھٹکتی رہی۔ اسے کئی روز کھانے کو نہیں ملا وہ مایوس ہو کر زمانے کی ٹھوکروں میں گھر گئی۔ آشرموں، یتیم خانوں کے دروازے بند تھے، مندر اور مسجد کی دیواریں بہت اونچی تھیں، پیٹ کی آگ سے مجبور ہو کر گلی کوچوں، بازاروں اور سڑکوں پر بھٹکنا اس کا مقدر بن گیا۔ بھیک مانگنے کے جو طریقے اس کے ذہن میں تھے ان کو آزمانے لگی۔۔۔۔

"بچی کل سے بھوکی ہے بابو" ہاتھ پھیلا کر کہتی۔ اور راہ گیر اسے غور سے دیکھنے لگتے شاید اس لیے کہ وہ بچی تو خود منّی تھی۔ اس طرح کا مانگنا منّی کی معصومیت کی دلیل ہے اور مصنف کے گہرے مشاہدہ کا ثبوت بھی۔ بھیک مانگتے دو سال گزر گئے اور اب وہ نو سال کی ہو گئی ہے۔ ایک ادھیڑ عمر فقیر کو اس پر بڑا ترس آیا۔ اسے ایک ساتھی اور سہارے کی ضرورت تھی۔ اس نے منّی کو بیٹی بنا لیا۔ منّی کی ذہانت اور معصومیت نے اس کو اپنا گرویدہ بنا لیا۔ منّی کے ناک نقشہ میں غضب کا تیکھا پن تھا، بس ذرا صفائی اور ستھرائی کی کسر تھی۔ فقیر کی جوہر شناس نظر نے کیچڑ میں پڑے ہوئے لعل کو اٹھا کر اپنی جھولی میں ڈال لیا۔ اور اس سے بہت ساری امیدیں وابستہ کر لیں:

"منّی تجھے زیادہ دنوں تک بھیک نہیں مانگنی پڑے گی، تو ضرور کسی دن رانی بن جائے گی" منّی کی کچھ سمجھ میں نہیں آیا بس حیرت زدہ ہو کر اور کا منھ تکنے لگی۔

منّی کم سخن تھی لیکن سمجھتی زیادہ تھی۔ ان حالات میں اس کا تنہا موضوع پیٹ بھرنے کا تھا۔ دس سال کی عمر میں زندگی کے سنگین تجربات نے اسے بالغ بنا دیا تھا۔ منّی اپنے منھ بولے باپ کی خدمت گزاری اور فرمانبرداری میں لگی رہتی تھی۔ راتوں کو پیر دباتی اس کی ہر کراہ پر بے چین ہو جاتی۔ فقیر کی منھ بولی بیٹی ہونے کے باوجود وہ سگی اولاد کی طرح اس بوڑھے کا خیال رکھتی۔ ٹاٹ بچھا کر جب وہ لیٹتی اس کی نظریں آسمان سے اتر کر سامنے کی کوٹھیوں کے در و دیوار پر گھومنے لگتیں سوچنے لگتی نہ جانے ان کمروں کے اندر جو دنیا آباد ہے وہ کیسی ہو گی۔ غربت کی زندگی گزارنے والے کے دماغ میں اس قسم کی سوچ کا آنا ایک فطری بات ہے۔ ایک کھڑکی پر اس کی نظر ساکت ہو گئی اس کھڑکی سے گانے کی بڑی ہی میٹھی اور کیف انگیز لہریں فضا میں بکھر رہی تھیں۔ منّی نے ساز اور آواز میں اتنی والہانہ کشش محسوس کی کہ وہ اس پر فریفتہ ہو گئی۔ وہ گیت میرا کے بھجن کا مکھڑا تھا "اے ری میں تو پریم دیوانی۔ میرا درد نہ جانے کوئے۔"

داد و منّی کے بارے میں فیصلہ کر رہا تھا کہ وہ منّی کو ایک گھریلو لڑکی طرح پروان چڑھا کر اس کا مستقبل سنوارے گا۔ بازار کی سستی جنس بننے کے بجائے کسی کے گھر کی رونق بن کر عزت اور آرام کی زندگی بسر کرے گی۔ دادو کا تجربہ تھا کہ عورت کی جوانی خود عورت کے لیے کتنی خطرناک ہوتی ہے اور جب کوئی نادار اور بے کس لڑکی جوان ہوتی ہے تو وہ گویا شارع عام پر ننگی کھڑی ہوتی ہے۔ دادو نے منّی کو سجانے سنوارنے اور اس کی صحیح پرورش کرنے کی خاطر گانجہ پینا بند کر دیا۔ اس کو صاف ستھرے کپڑے پہنانے اور اس کا ماحول سدھارنے کے لیے اس نے بھیک مانگنے کے بجائے محنت مزدوری کرنا شروع کر دی۔ اس طرح دادو کی نئی زندگی کا دور شروع ہوتا ہے۔

مذکورہ ناول کا دادو ایک اہم کردار اس لیے ہے کہ منّی کی پرورش کرنے اور اس کے اندر اخلاقی قدریں پیدا کرنے میں اس کا ایک اہم رول ہے۔ عرف عام میں اسے دادو کہتے ہیں، لیکن حقیقت میں اس کا نام اللہ داد تھا۔ منّی کے نا معلوم والدین کے اچانک غائب ہو جانے کے بعد اس وسیع و عریض دنیا میں منّی اکیلی رہ گئی۔ بھوک کے مارے بے دم ہو کر ادھر ادھر بھیک مانگنے کے لیے بھٹک رہی تھی کوئی اس کا پرسانِ حال نہیں تھا۔ بھیک مانگنے کے لیے اپنی ٹوٹی پھوٹی زبان ان الفاظ سے ادا کرتی "بابو رام بھلا کرے گا۔ بھگوان بھلا کرے۔ اللہ رسول کے نام پر، جان مال کا صدقہ ایک روٹی، ایک کپڑا، ایک پیسہ، بچی کل

سے بھوکی ہے بابو۔ '' ہر شخص چونک کر دیکھتا کہ وہ بچی کہاں ہے جو کل سے بھوکی ہے۔ یہاں مصنف نے بچے کی نفسیات کے مختلف گوشوں کو اجاگر کیا ہے۔ بھیک مانگنے کا طریقہ اور بولی اس نے اپنے کھوئے ہوئے والدین سے سیکھا ہے ظاہر ہے والدین اپنے ساتھ منّی کو لے کر منّی کے واسطے سے بھیک مانگتے ہوں گے۔ وہ ان الفاظ کے معنی سے بے خبر ہے۔ اس کی اس معصومیت کی طرف اشارہ مصنف کے گہرے مشاہدے کا عکاس ہے۔ دیگر بچے ہر معاملے میں اپنے بڑوں کی نقل کرتے ہیں۔ ان حالات میں دادو سے ملاقات ہو گئی۔ دادو خود فقیر ہونے کے باوجود منّی پر ترس کھانے والا انسان نظر آتا ہے جبکہ اس پیشے سے جڑے ہوئے لوگ زیادہ تر بے رحم اور ظالم ہوتے ہیں۔ بھیک منگوانے کی غرض سے بچوں کو چرانا ان کو معذور کر کے بھیک منگوانا ان کا پیشہ ہوتا ہے، لیکن اللہ داد کے اندر ہمدردانہ پہلو نظر آتا ہے، وہ منّی کو اپنے ساتھ رکھ لیتا ہے۔ اس کا یہ بھی سبب ہو سکتا ہے کہ اسے بھی ایک ساتھی اور سہارے کی ضرورت تھی جو عمر کے آخری پڑاؤ میں ضروری بھی تھا۔ اس نے منّی کی سرپرستی قبول کی اور اسے اپنی بیٹی بنا لیا۔ جبکہ بھکاریوں کی ٹولی میں رشتوں کی عظمتیں ٹوٹ جاتی ہیں۔ اس کی وجہ پیشہ ورانہ تقاضے ہوں یا پیٹ کی آگ جو رشتوں کی بنیادوں کو جلا دیتی ہے۔ پیشے کے لحاظ سے انسان کچھ بھی ہو، لیکن انسانی قدریں اس کے اندر ہمیشہ محفوظ رہتی ہیں۔ بھلے ہی حالات کے مطابق وہ دب جائیں۔ بھکاری معصوم منّی کی آنکھوں میں رانی بنانے کے خواب سجانے لگا۔ اس نے فیصلہ کر لیا کہ وہ بھیک مانگنے کا پیشہ چھوڑ دے گا کیوں نہ منّی کو رانی بنانے اور اس کے اندر اخلاق و کردار کی قدریں پیدا کرنے کے لیے یہ ضروری تھا۔ اور کہتا ''منّی تجھے زیادہ دنوں تک بھیک نہیں مانگنی پڑے گی تو ضرور کسی دن رانی بن جائے گی۔''

دادو منّی کی پرورش باپ کی حیثیت سے اس کا مستقبل روشن اور زندگی کو خوبصورت بنانے کے لیے محنت و مزدوری کرنے لگا۔ منّی کو ان باتوں سے کوئی لینا دینا نہیں تھا۔ اس کی زندگی کا واحد مسئلہ پیٹ بھرنے کا تھا۔ بوڑھے دادو کی ہر کراہ پر وہ معصوم بچی تلملا جاتی بے چین ہو جاتی۔ اس کی یہ ہمدردی اور خدمت کو دیکھ کر دادو اپنی تھکن کمزوری، بیماری سب کچھ بھول جاتا۔ منّی کو یہ بھی خوف ستاتا کہ جیسے تیسے ایک ہمدرد سرپرست ملا ہے کہیں وہ پھر سے اس دنیا میں بھوکو مرنے کے لیے اکیلی نہ رہ جائے۔ کرداروں کی اس نفسیاتی کشمکش کا اظہار مصنف نے بڑی فنکاری سے کیا ہے۔

محنت و مزدوری نے اس کے اندر احساسِ ذمہ داری کا جذبہ پیدا کر دیا تھا۔ اس نے اپنی تمام بری عادتیں چھوڑ دی تھیں۔ محنت انسان کے اندر عزتِ نفس، خود اعتمادی اور سربلندی پیدا کر دیتی ہے۔ بیٹی کی پرورش کی خاطر وہ لوگوں کی بیہودہ باتوں پر بھی مصلحتاً خاموش ہو جاتا چونکہ غصہ کی حالت میں اسے منّی کا خیال آ جاتا۔ دادو کے مزاج میں ایسی تبدیلی رونما ہونا کردار کے متحرک ہونے کی دلیل ہے۔ کیوں کہ برے سے برے آدمی کے اندر بھی ایک اچھا انسان چھپا رہتا ہے کہ کب وہ صراطِ مستقیم اختیار کر لے اس باریک نکتہ سے مصنف اچھی طرح واقف ہے۔

اللہ داد کا اس دنیا میں لڑکی کے علاوہ ایک دوست خیرو نام کا درزی تھا، جس سے وہ دکھ درد کی بات کرتا، مشورے کرتا، دکھ درد بانٹتا، پس انداز کیے گئے روپے پیسے اس کے پاس رکھتا۔ منّی بھی گھریلو کام کاج سے فارغ ہو کر خیرو درزی کے یہاں کپڑے سینے اور کاج بٹن کرتی تھی۔ خیرو بھی منّی کی من موہنی صورت اور اس کی معصومیت پر فریفتہ ہو گیا۔ اس کے دل میں بھی یہ خیال گھر کرنے لگا کہ کاش منّی اس کی بیٹی ہوتی۔ منّی چودھ سال کی ہو چکی تھی۔ محلے کے لفنگے لڑکے اس کے اوپر آوازے کسنے لگے اس کو دیکھ کر عشقیہ گیت گانے لگے۔ اس کو خیرو درزی کا دوکان پر بیٹھنا مشکل ہو گیا اور آخر کار ایک لفنگا جس کو عرف عام میں ہیرو کہا جاتا ہے، گلچیں اول بنتا ہے۔ دادو جو اپنی بیٹی پر ناز کرتا تھا، اس کی سلیقہ مندی دیکھ دیکھ پھولا نہیں سماتا تھا۔ منّی کی زبانی عصمت کے لٹنے کے واقعہ کو سن کر دہل جاتا ہے اور منّی کو ملامت کرنے لگتا ہے۔ یہ پدرانہ شفقت کا وہ پہلو ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کوئی بھی والدین اپنی بیٹی کی عزت و عصمت کو اجڑتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا۔ اس دن خیرو درزی کی دوکان پر جب منّی آتی ہے تو وہ دو شیزہ نہیں تھی۔ یہاں دادو کی پدرانہ محبت و عزت کے ایک حقیقی پہلو کو مصنف اس طرح بیان کرتا ہے:

''دادو سمجھ گیا اور اس طرح گم صم ہو گیا جیسے اس کو سانپ سونگھ گیا ہو۔ کچھ دیر کی خاموشی کے بعد وہ نڈھال آواز میں کہنے لگا ''بیٹی یہ تو نے اچھا نہیں کیا۔ میں کیا سوچ رہا ہوں اور تو کیا کر رہی ہے۔ اگر تیرے یہی لچھن رہے تو میں کسی دن ڈوب مروں گا۔ آخر اس بدمعاش کے جال میں تو پھنس کیسے گئی۔''

مذکورہ مکالمہ میں ایک باپ کی فطرت کا حقیقی بیان ہے۔ گھر سے نکال نہیں سکتا صرف غصہ کر سکتا ہے، اس کی اصلاح کر سکتا ہے۔ دنیا اور زندگی کے اچھے اور برے کی تمیز کرا سکتا ہے اور جب اس کے بس سے باہر ہو تو اپنی عزت و آبرو کی خاطر ڈوب کر مر سکتا ہے تاکہ بدنامی و ذلت سے بچ سکے۔

ایک دن فقیروں کی پنچایت میں طے ہوا کہ فقیروں کا چودھری منّی کو چھین لے گا، چونکہ وہ اللہ داد کی بیٹی نہیں ہے۔ نہ ہی اس کی کوئی رشتہ دار ہے اس لیے منّی کو قبیلے کو سونپنا پڑے گا کیونکہ یہ قبیلے کی ملکیت ہے وہ اکیلی اس کی ملکیت نہیں ہے۔ اسی دوران قبیلہ کے چودھری نے اس کو دھمکی دی ''تم اکیلے چاہے جس حال میں بھی مست رہو مگر لڑکی کو میرے

حوالے کر دو۔ میں اس کو تم سے زیادہ آرام کے ساتھ رکھوں گا اور اس کی زندگی بن جائے گی۔‘‘
دادو ان جملوں کے مفہوم کو اچھی طرح سمجھ رہا تھا۔ اس کا چہرہ مارے طیش کے سرخ ہو گیا۔ غصّہ کو قابو پا کر اس نے کہا ’’چودھری، تم جو چاہتے ہو وہ نہیں ہو گا۔ یہ میرا آخری جواب ہے آگے جو تمہارے بس میں ہو کر ڈالو۔‘‘
اس مکالمہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ دادو کتنا ہی کمزور ہو، لیکن اس کے اندر بیٹی کی عصمت بچانے کی ہمت ہے۔ جب کبھی دادو باہر جاتا یا بازار جاتا تو وہ منّی کو خیرو کے پاس چھوڑ جاتا۔ خیرو کی شخصیت اور اپنی دوستی پر اس کو اعتماد تھا۔
یہاں خیرو کے کردار کے مختلف پہلو ابھر کر آتے ہیں۔ وہ ایک شریف انسان تھا اور اپنی محنت و مزدوری سے پیٹ بھرتا تھا۔ اس اکیلی جان کے لیے درزی کی دوکان کافی تھی نہ کوئی لالچ، نہ کوئی ہواؤ ہوس۔ ناول میں اس کے بیوی بچوں کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ ظاہر ہے مجرد ہونے کے باوجود اس کے اندر پدرانہ شفقت موجود ہے۔ رشتوں کی عظمت سے وہ اچھی طرح واقف ہے۔ معصومیت، ہمدردی اور انسان دوستی اس کی سرشت میں داخل ہے۔ منّی کو اپنی بیٹی کی طرح رکھ کر اس کو خوشی ہوتی ہے۔ فطری طور سے باپ بننے اور باپ کہلوانے کی دبی ہوئی خواہش اس کے اندر موجود ہے۔ حالانکہ ناول میں بظاہر ایک معمولی سے کردار کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن اپنے حسن اخلاق اور کردار کی بلندی کی وجہ سے اللہ داد کی طرح موثر کردار دکھائی دیتا ہے۔ دونوں ہی کردار اپنا اپنا مخصوص رول ادا کر کے ناول کے شروع ابو اب سے غائب ہو جاتے ہیں۔ اللہ داد اچانک کلکتہ میں اگست ۱۹۴۶ ء کے فرقہ وارانہ فسادات میں مارا جاتا ہے۔ دادو کے مرنے کے بعد اس کے دوست خیرو کی دلچسپی منّی سے ختم ہو چکی تھی۔ انسانی نفسیات کا یہ بھی ایک اہم پہلو ہے کہ جس کے واسطے سے تعلق جڑتا ہے اگر وہ واسطہ درمیان سے ٹوٹ جائے تو تیسرے انسان سے لگاؤ بھی ٹوٹ جاتا ہے کچھ ایسا ہی منّی کے ساتھ بھی ہوا۔ دادو کے مرنے کے بعد منّی کے پاس کل اثاثہ کپڑوں کی پوٹلی، پس انداز کئے ہوئے (۵۰۰) پانچ سو روپئے جسے لے کر وہ سڑک پر آ گئی نہ در نہ کوئی ٹھکانہ، اس کے سامنے زندگی کے تمام راستے بند تھے۔ نہ سر پر چھت، نہ پیروں کے نیچے زمین، سر پر ہاتھ رکھنے والا کوئی سرپرست بھی نہیں تھا۔ اکیلی جان گلی کوچوں میں بھٹکنے لگی۔ اس کی نظر خیرو پر گئی۔ مگر منّی کے استفسار پر اس نے خاموشی اختیار کر لی:
’’اس مصیبت کو کیسے گلے لگا لیتا، روز گار اور دوکان داری کا معاملہ تھا، اگر کبھی منّی کی وجہ سے کوئی اونچ نیچ ہو گئی تو مفت کی آفت گلے پڑ جائے گی۔‘‘
خیرو ایک مصلحت اندیش اور بزدل شخص تھا۔ اسے دادو کی دوستی کا بھی پاس تھا اور اپنی مجبوریوں کا خیال بھی دامن گیر تھا۔
یہاں خیرو بھی تذبذب میں تھا، اور منّی بھی حیران و پریشان تھی۔ آخر اس نے منّی کے کپڑے اور روپے اپنے پاس رکھ لیے اور کہا ’’لوٹ کر اپنی امانت واپس لے لینا۔‘‘
خیرو کی شخصیت کے اس پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ وہ ایک ایماندار اور امانت دار انسان تھا۔ اس کی آزمائش ناول کے کئی مقامات پر ہوئی ہے۔ دادو کی مشکل گھڑی میں خیرو نے ہمیشہ ساتھ دیا۔ زندگی میں کوئی اہم مسئلہ پیش آتا اس کے تدارک کے لیے وہ خیرو سے ہی مشورہ کرتا تھا کیونکہ وہ اس کی ذہانت اور مصلحت پسندی کا قائل تھا۔
فقیروں کا چودھری کے خوف سے دادو نے خیرو سے منّی کو دوکان پر رکھنے کے لیے کہا، لیکن اس نے مصلحتاً منّی کو رکھنے سے صاف انکار کر دیا۔ کیوں کہ لونڈوں اور غنڈوں کے خلاف جانے کی اس کے اندر جرأت نہیں تھی۔ جب دادو اور چودھری کے بیچ سخت مکالمہ ہوا تو اس نے سب سے پہلے اس بات کی اطلاع خیرو درزی کو دی۔
بقول مصنف:
’’خیرو ذرا بزدل واقع ہوا تھا، اس لیے گھبرا گیا اور دادو سے کہا کہ جتنی جلدی ہو سکے وہ منّی کو کسی اور جگہ رکھ دے۔ دوکان میں کوئی گڑبڑ ہوئی تو وہ تباہ ہو جائے گا۔‘‘
منّی خیرو درزی کی دوکان پر کاج بٹن، سلائی کی مزدوری سے لذّت آشنا ہو گئی۔ محنت کشی اور ذمہ داری نے اس کی زندگی میں سنجیدگی اور خود داری پیدا کر دی تھی۔ خود داری کی بلندی سے اس کی زندگی رنگین اور حسین نظر آنے لگی تھی۔ زندگی کے حوادث اور تلخیوں نے اس کے اندر غیر معمولی شعور پیدا کر دیا تھا، لیکن انسانی فطرت، نوشت تقدیر اور مشیت ایزدی کے آگے ہر انسان مجبور ہے۔
منّی نے تیرہ، چودہ سال کی عمر میں ایسے ہاتھ پاؤں نکالے کہ برے لوگوں کی بری نظر سے بچانا مشکل ہو گیا۔ دادو نے کرایہ کے مکان کی تگ و دو کی مگر ناکام رہا۔ ہیرو اپنی کوشش میں کامیاب ہو گیا۔ آخر ایک دن اس نے منّی کو شیشے میں اتار ہی لیا۔ اس روز منّی جب واپس ہوئی تو وہ دوشیزہ نہیں رہی تھی۔ دادو کی سخت نگاہی سے وہ سہم گئی۔ یہ حادثہ منّی کے ذہن پر بوجھ بن گیا۔ زندگی کا پہلا گناہ کا بوجھ ناقابل برداشت ہوتا ہے۔ یہ ضمیر کو کچو کے لگاتا ہے۔ یہاں منّی کی معصومیت کا اظہار اس طرح ہوتا ہے کہ اس نے اپنی عصمت کے لٹ جانے کا اظہار اپنے باپ سے دبے الفاظ میں کر دیا۔

منّی اور ہیرو کی خفیہ ملاقاتیں جاری رہیں۔ دادو کو کسی نہ کسی طور سے یہ معلوم ہو گیا۔ اس نے منّی کو ڈانٹ ڈپٹ کر قابو میں کرنے کی کوشش کی لیکن جب اس نے دیکھا سختی کرنے سے بات بگڑ جائے گی تو آخرکار ایک دن اس نے ہیرو کو بلا کر گذشتہ چار سال کے واقعات اس کو سنائے اور کہا اگر منّی کہیں غلط راستے پر لگ گئی وہ خود کشی کر لے گا۔ اس وقت دادو کی آنکھوں میں آنسو تھے۔

یہاں ایک باپ کی جذباتی کیفیت کا اظہار درد ناک انداز میں ہوا ہے، اور دادو کے کردار کا نمایاں پہلو قارئین کے سامنے ابھر کر آتا ہے۔

ہیرو جو اوباش قسم کا غنڈہ موالی ہے، اس کے اندر بھی تبدیلی کے آثار نمایاں ہوئے ہیں۔ دادو کے یہ کہنے پر ''کہ منّی کا ہاتھ تمہارے ہاتھ میں دے دوں گا مگر پہلے تم بھلے آدمی بن کر دکھاؤ اور کوئی محنت مزدوری کا دھندا شروع کرو۔''

ہیرو نے شریف آدمی بننے کا وعدہ کیا۔ اس طرح دادو، ہیرو اور منّی تینوں کے دل کو کچھ اطمینان ہوا۔ لیکن یہاں قسمت تو کچھ اور ہی کھیل کھیل رہی تھی کہ اچانک دادو فرقہ وارانہ فساد میں مارا جاتا ہے، اور منّی اس لق و دق کائنات میں بالکل تنہا رہ گئی۔ ۔۔ ۔۔ ہیرو نقص امن کے خطرے کے شبہ میں گرفتار کر لیا گیا۔ باپ کے مرنے کے بعد منّی کمزور ہو گئی اور ہیرو کے آنے کا بے تابی سے انتظار کرنے لگی۔ خیرو نے بھی ساتھ چھوڑ دیا۔ منّی نے ایک پڑوسی کے گھر میں گھریلو نوکرانی کا کام کر لیا۔ بی بی جی(مالکن) کا لڑکا اس پر بری نظر رکھنے لگا۔ ۔۔ ۔۔ وہ عجیب شش و پنج میں پڑ گئی۔ اگر بی بی جی سے شکایت کرے تو اسے گھر سے نکالے جانے کا خوف تھا، پھر کہاں جائے گی۔ کس سے داد فریاد کرے گی۔ گلی کوچوں میں بھیڑئیے گھوم رہے ہیں۔ سر پر نہ چھت ہے اور نہ ہی کسی کا ہاتھ ہے۔ آخر بی بی جی کے لڑکے کی عیاری کے جال میں پھنس گئی۔ ۔۔ ۔ روزانہ کے جنسی عمل سے وہ بھی لذّت آشنا ہو گئی تھی، اور ایک دن رنگے ہاتھوں پکڑی گئی۔ لڑکے کا کچھ نہیں بگڑتا۔ ۔۔ ۔ جو قصور ہوتا ہے لڑکی کا ہی ہوتا ہے؟ گھر سے نکال دی گئی۔ ۔۔ بے یارو مددگار در در کی ٹھوکریں کھانے لگی۔ زندگی پھر سڑک پر آ گئی۔ منّی کسی کی بہن تھی، نہ بیٹی، ہر کس و ناکس کی شہوت میں ڈوبی نگاہ اس پر پڑتی۔ وہ بازار کی ایک سستی جنس تھی جس کو خرید نے کے لیے ہر شخص کی نیت خراب ہو جاتی۔ آخر کار ایک فقیر نے مدد کے بہانے منگلو استاد کے پاس پہنچا دیا۔ منّی کی تقدیر نے پھر فقیروں کی ٹولی میں پہنچنے کے لیے راہ ہموار کر دی۔ گذشتہ دو سال صاف ستھری زندگی نے اس کے خیالات میں پاکیزگی اور بلندی پیدا کر دی تھی۔ اچانک پستی اور گراوٹ کا راستہ اختیار کرنے میں اس کو مشکل ہو رہی تھی۔

بی بی جی کے گھر سے نکلنے کے بعد اس نے شہر کے ایک پارک میں بسیرا لیا، جہاں اور بھی بہتیرے فقیر اور کنگال پڑے رہتے تھے۔ وہ للچائی ہوئی نظروں سے اسے دیکھتے تھے۔ منّی کے جذبات میں کبیدگی اور مزاج میں اس قدر بیزاری پیدا ہو گئی تھی کہ وہ سیدھے منھ بات بھی نہیں کرتی تھی۔ ان فقیروں کی ٹولی میں منگلو استاد بھی تھا جو منّی پر بد نظر رکھتا تھا۔ وہ نوجوان فقیر اس کا عاشق تھا۔ منگلو استاد اس ناول کا معمولی کردار ضرور ہے، لیکن اس لیے اہم ہے کہ منّی کا واسطہ سب سے پہلے اسی سے پڑتا ہے۔ اس کے رویوں سے اوباش پن اور بے حیائی ظاہر ہوتی ہے۔ وہ غنڈہ، موالی قسم کا آدمی تھا۔ شراب پینا، فحش کلامی اور گالی گلوج کرنا، دھمکیاں دینا اس کا شیوہ تھا۔

چودھری اس ناول کا بہت اہم اور متحرک کردار ہے، جس نے ناول میں ویلن کا رول نبھایا ہے۔ مصنف کی حقیقت نگاری کی وجہ سے موثر اور نہ بھولنے والا کردار بن جاتا ہے۔ چودھری فقیروں کا سردار حاسد قسم کا آدمی ہے یہ وہی شخص ہے جو شروع سے منّی کو حاصل کرنا چاہتا تھا۔ منّی کے منھ بولے باپ دادو سے کئی بار کہا سنی بھی ہوئی تھی۔ در اصل دادو منّی کے ساتھ ایک اچھی، صاف ستھری اور محنت کش زندگی گزار رہا تھا۔ چودھری نے منّی کو دیکھا واقعی کام کی ہے اگر ہاتھ آ جائے تو بہت کچھ بن جائے گا۔ چودھری کی مونچھیں گھنی تھیں ہمیشہ ان پر تاؤ دے کر بدمعاشی کے لب و لہجہ اور دھمکی آمیز انداز میں باتیں کرنے کا وہ عادی تھا۔ چودھری کاروباری مزاج کا آدمی تھا۔ جذبات و احساسات سے عاری ایک سفاک قسم کا انسان جس کے سامنے رشتے ناطے سب بے معنی تھے۔ وہ ایمانداری اور زائد کمائی سے زیادہ خوش ہوتا۔ اس لیے ان لوگوں سے مروّت، فراخ دلی اور خوش مزاجی سے پیش آتا جو زیادہ کمائی دیتا۔ وہ نہایت عیاش آدمی تھا۔ اس لیے ٹولی کی تقریباً سب ہی اچھی صورت والی عورت کو اپنی عیاشی کا مہرہ بنا چکا تھا۔ جب منّی کمائی کے اعتبار سے اس کے کام کی عورت نہیں رہی تو اس نے بابو جو خود عورتوں کا دلال اور عورتوں کے جسم کا اڈّا چلاتا تھا، کے ہاتھوں ایک جشن مہ نوشی میں بیچ دیا۔ بابو کلکتہ میں خالی کوٹھی چلاتا تھا۔ خالی کوٹھیوں میں کاروبار چلتا ہے چودھری نے منّی کو تین ہزار سو روپے کے عوض بابو کو فروخت کر دیا۔

بابو بھی اس ناول کا بہت بے رحم اور سفاک کردار ہے۔ اس کے پاس کلکتہ میں ''خالی کوٹھی'' میں رنڈیوں اور آوارہ عورتوں کا بسیرا تھا۔ بابو نچلے طبقوں کی رنڈیوں کا کاروبار کرتا تھا۔ جنگ عظیم کے بعد جہاں بنیوں، دلالوں اور ٹھیکہ داروں نے ترقی کی تھی۔ بابو بھی ان سے پیچھے نہیں تھا۔ دو ٹکے کا بھڑوا سیٹھ کہلانے لگا تھا۔ بڑے بڑے لوگ بھی اسے سلام کرنے میں

جھجک محسوس نہیں کرتے تھے۔ بابو ایک ذلیل آدمی تھا۔ بے بس عورتوں کے جذبات سے کھیلنا اس کا دھندا تھا۔ جس نے اس کے اندر سفاکیت اور بے رحمی کوٹ کوٹ کر بھر دی تھی۔ بقول منّی وہ ایک نیچ اور کمینہ آدمی تھا کہ کم سن لڑکیوں کو بھی رنڈی بنانے کے قابل کر دیتا۔ معصوم لڑکیوں کے آنسوؤں کی بھی اس کی نظر میں کوئی قیمت نہیں تھی۔ اس کے سنگ دل ہونے کی طرف اشارہ یہ ہے کہ کم سن سکینہ کی عفت اور دوشیزگی لوٹ کر اس نے ہی رنڈی بنایا تھا۔ دوسرے منّی کے ماں بننے کے جرم میں اس کے بید کی پتلی اور لچکتی ہوئی چھڑی سے اس قدر پٹائی کی کہ وہ رنڈی بننے کے لیے مجبور ہو گئی اور منّی کی آبرو، انسانیت اور نسائیت کو مجروح کر کے سخت بیماری کی حالت میں کوٹھی سے نکل جانے کا حکم صادر کر دیا۔
ناول میں سکینہ کے کردار کی شمولیت کہانی کو آگے بڑھانے کے لیے ہوئی ہے۔ در اصل مصنف یہ بتانا چاہتا ہے کہ ویشیا کے بازار میں کیسی کیسی معصوم لڑکیوں کو کم سنی ہی میں رنڈی بنا دیا جاتا ہے۔ حالانکہ یہ ضمنی کردار ناول میں صاف بھرتی کا دکھائی دیتا ہے۔
عبدل میاں اس ناول کا اہم کردار ہونے کی وجہ بابو کا بہت قریبی ہونا ہے۔ وہ بابو کا کاروباری پارٹنر ہونے کے ساتھ بابو کے ہرکام میں ہاتھ بٹاتا تھا۔ اس کا کردار بابو کے کردار کا عکس تھا وہ بھی نہایت سفاک اور بے حس آدمی تھا۔ منّی اور جانی کے سودے میں عبدل میاں شامل تھا۔ بابو نے جانی کو عبدل کے حوالے کیا جو دوسرے مکان میں رنڈیوں کا دھندہ کرتا تھا۔ عبدل میاں اس بازار کا تجربہ کار آدمی تھا۔ اس کی کاروباری نظر بہت گہری تھی۔ رنڈیوں کی تجارت میں وہ پرکھ لیا کرتا تھا کہ کون سونے کا انڈا دے گی۔ سکینہ کو کاروباری مال بنانے کے لیے بابو نے اسی کو سونپا تھا۔ منّی کا مہر چند کے ساتھ گھل مل جانا اسے شاق گزرتا تھا۔ وہ اس لیے حسد کرتا تھا کہ اگر منّی مہرچند کے ساتھ بھاگ گئی تو بابو کی نظر میں اس کی اہمیت اور قیمت کم ہو جائے گی۔
اس ناول میں مہر چند کا کردار ضمنی ہوتے ہوئے بھی بہت موثر ہے۔ ایک شام منّی کی ملاقات ایک بار(Bar) میں ہوئی تھی۔ مہر چند خوب رو اور قد آور پنجابی مرد تھا۔ جس کے آغوش میں مچلنے کے لیے عورتیں بے قرار رہتی تھیں۔ وہ بڑی بڑی سرکش اور مغرور عورتوں کو بھی بات کی بات میں شیشے میں اتار نے کا ہنر جانتا تھا۔ مہر چند بمبئی رہتا تھا اور کسی کام سے کلکتہ گیا ہوا تھا۔ بمبئی میں اس کا پیشہ فلم کمپنیوں میں ایکسٹرا لڑکیاں سپلائی کرنا تھا۔ اس پیشہ میں اس کو بہت فائدہ تھا۔ منّی صورت و شکل میں اچھی تھی۔ اس لیے مہر چند اس کو بمبئی بھگا کر لے گیا۔ مہر چند منّی کا بہت خیال رکھتا تھا۔ اس نے اس کو بمبئی میں تنہا زندگی گزارنے کے قابل بنا دیا۔ اس کے لب و لہجہ اور تعلیم و تربیت پر پوری پوری توجہ کی۔ مہر چند نے ہی منی کو ڈائریکٹر موتی کے گھر پہنچایا تھا، تاکہ اس کو فلم میں چانس مل سکے۔ مہر چند نے کچھ دنوں کے بعد اس کی ذات سے اپنی دلچسپی کم کر دی تھی، کیونکہ مہر چند صرف آمدنی پر نظر رکھتا تھا۔ مہر چند پہلا مرد تھا جس کی طرف منّی نے خود اقدام کیا، لیکن وہ مطلبی اور صرف کاروباری قسم کا آدمی تھا۔ مہر چند نے منّی سے باقاعدہ پیشہ کرانا شروع کر دیا جو مہر چند سے قطع تعلق کا سبب بنا۔ ساتھ ہی چندرنے مہر چند اور منّی کے اس تعلق پر سخت ناپسندیدگی کا اظہار کیا اسی لیے منّی قطع تعلق کے لیے آمادہ ہو گئی۔
جانی اس ناول کا بہت اہم اور متحرک کردار ہے جو اپنی انتہائے درجہ کی برائیوں اور اچھائیوں کا مرکب ہونے کی وجہ سے ایک زندہ اور ڈائنمک (Dynamic) کردار بن گیا ہے۔ منّی کی اس سے ملاقات چودھری کے اڈے پر ہوئی۔ جانی اور چھوٹو میں عشق و محبت کا سلسلہ تھا۔ جانی بڑی طرح دار عورت تھی۔ کبھی وہ چودھری کی چہیتی رہ چکی تھی، لیکن چودھری کا جی اس سے پھر گیا تھا۔ اب اس سے پہلی جیسی شگفتگی اور دلربائی نہیں رہ گئی، مگر اس کے نخرے اور غمزے کا اب بھی وہی عالم تھا۔ کمر پتلی تھی اور اس پر گھگھری خوب زیب دیتی تھی۔ پیشہ ورانہ طور سے وہ ایمان دار اور بڑی وفادار عورت تھی۔ وہ کبھی ایک پیسہ بھی چودھری سے نہیں چھپاتی تھی۔ وہ بناؤ سنگار، زیورات اور عیش و عشرت کی دلدادہ تھی۔ جانی دل کی غنی اور با حوصلہ عورت تھی۔ وہ ان عورتوں میں سے ہے جو کھانے کو کم اور مرد کو زیادہ ضروری سمجھتی تھی۔ جانی مرد سے عشق کے معاملہ میں انتہا پسند واقع ہوئی تھی۔ جب اس کو پتہ چلا کہ چھوٹو کی کسی دوسری عورت سے آشنائی چل رہی ہے تو وہ شیرنی کی طرح بپھر گئی۔ جانی بڑی بے خوف اور خطرناک حد تک بے باک تھی۔ تمام ٹولی کی زبان اس کے سامنے بند رہتی۔ جانی بڑی ظالم اور منہ چڑھی عورت تھی۔ چودھری کی رکھیل رہنے اورکئی سال جانی کی کمائی کھانے سے چودھری اس سے دبتا تھا۔ دوسرے وہ چودھری کے سارے بھید جانتی تھی۔ جانی بڑی جذباتی عورت تھی اور ہمیشہ تعریف کی بھوکی رہتی تھی۔ وہ ایک درد مند عورت تھی جب منّی دو تین ماہ کی حاملہ تھی اور بسنت کی نشانی اس کے اندر پروان چڑھ رہی تھی۔ ایسے حالات میں اس نے منّی کا ساتھ دیا، چونکہ اسے منّی سے بڑا لگاؤ ہو گیا تھا۔ جب جانی آتشک اور سفلس جیسی خبیث بیماریوں میں مبتلا ہو گئی تو منّی نے اس کی بے حد تیمار داری اور خدمت گزاری کی اور جب منّی کو ایسی ہی خبیث بیماریوں نے گھیرا تو اس کو بھی اسٹور روم میں ڈال دیا گیا۔ اس کے اندر بدبو آنے لگی، عورتیں اس سے بچ کر نکلتی تھیں۔ منّی کے پاگل پن اور اس کی بد مزاجی کو وہ برداشت کرتی دوسروں سے وہ حمایت کرتی۔ بابو جیسے ظالم آدمی سے پنگا لیتی،

ایسی حالت میں جانی نے منّی کی تیمار داری کی اس کے کھانے پینے کا دھیان رکھا۔ اس کا علاج معالجہ کرایا۔ اس کی خدمت گزاری اور تیمار داری کی۔ اس نے منّی کا علاج اپنی کمائی اور زیورات بیچ کر کرایا۔ ایسی انسانی اور اخلاقی خوبیاں بڑی بڑی شریف زادیوں میں نہیں ہوتیں۔ بہر حال اس ناول میں جانی کا کردار بڑا فعال اور اثر انگیز ہے۔

بمبئی بھی عیاشی کی نگری تھی، وہاں بھی اس کو نہ عافیت ملی اور نہ عزت ہی حاصل ہوئی۔ کام کی تلاش میں ادھر ادھر گھومتی رہتی۔ جمیلہ کے گھر جانے کی سوچا، مگر جمیلہ بے چاری اس قابل کہاں تھی کہ دو وقت کے لیے بھی روکھی سوکھی روٹی کا انتظام کر سکتی۔ اسی لیے منّی کمر کس کے باہر نکل گئی۔ یہاں ایک نئے عاشق بسنت سے ملاقات ہو گئی۔ عشق کا کھیل منّی کو بڑا مضحکہ خیز معلوم ہوتا تھا، مگر پھر بھی وہ اس کے عشق کے بچھائے جال میں پھنس گئی۔ وہ ایک بزدل اور جھوٹا آدمی تھا کہ اس نے اپنی شادی کی بات منّی سے چھپائی بلکہ اپنے کو کنوارہ بتایا۔ شہوت پرستی اس کی کمزوری تھی۔ اس نے منّی کو الگ کمرے میں عیاشی کے لیے رکھ چھوڑا تھا۔ اس کی مطلب پرستی کا عالم یہ تھا کہ جب منّی جنسی آسودگی کے لیے کمزور ہو گئی اور بیمار رہنے لگی۔ بسنت نے اس کی صحت اور علاج معالجہ پر کوئی توجہ نہیں دی بلکہ اسے صرف عیاشی اور نفسانی خواہش پوری ہونے کا ذریعہ سمجھا۔ یہ انسانی نقطۂ نظر سے بھی غلط بات ہے۔ بسنت کا عشق ایک ڈھونگ تھا۔ ایک دن بسنت اور منّی عیش و نشاط میں مست تھے کہ اچانک تین عورتیں کمرے میں داخل ہوئیں اور رنگ میں بھنگ ڈال دیا۔ تینوں عورتوں نے اس کو مار مار کر ادھر مری کر دیا۔ منّی جیسی نازک اندام عورت کی زبان گنگ ہو گئی اور وہ تینوں عورتیں گالیاں دے رہی تھیں۔ حرام زادی رنڈی نے ہمارا گھر برباد کر دیا۔ آس پاس کھڑے لوگ لعنت ملامت کر رہے تھے۔

فلمی دنیا کا بھی ماحول عجیب و غریب تھا۔ در اصل وہاں چانس سے چانس کا تبادلہ ہوتا تھا۔ جو ایکٹریس جس قیمت کی تھی اس کے چانس کی قیمت اسی تناسب سے لگائی جاتی۔ ڈائریکٹر موتی جس نے منّی کو چانس دینے کا وعدہ کیا تھا بڑا رنگین مزاج اور عیاش آدمی تھا۔ ڈائریکٹر موتی عورتوں کے معاملے میں بہت کمینہ آدمی تھا۔ اس نے منّی کو چندر سے ملنے جلنے سے باز رکھنا چاہا تو وہ نہیں رکی تو اس کو کام کی آڑ میں ستایا جانے لگا۔ ڈائریکٹر کے اشارے پر ریہرسل سے لے کر شوٹنگ تک اس کو خوب پریشان کیا جاتا۔ موتی کو عورتوں کو ستانے میں بہت مزا آتا تھا۔ دوسرے انتقامی جذبہ کے حامی شخص نے منّی کو نہ صرف پریشان کر کے بدلہ لیا بلکہ فلموں میں اس کی انٹری کو خارج کر دیا۔

بمبئی میں چندر منّی کا نیا دوست تھا۔ دونوں طرف عشق کی آگ لگ چکی تھی۔ چندر دو تین فلموں کا ہیرو تھا، اس کی مارکیٹ ویلیو روز بہ روز بڑھ رہی تھی۔ وہ کئی ایکٹریسوں کا محبوب تھا اور ایک ہیروئین کے ساتھ وہ بدنام بھی ہو چکا تھا، مگر منّی کی اداؤں کے اوپر لٹو ہو گیا تھا۔ چندر بڑا جوشیلا اور فراخ دل جوان تھا۔ جو کچھ کماتا تھا بڑی بے دردی سے پھونک دیتا تھا۔ منّی کی ذات پر بھی بے دریغ خرچ کرتا تھا۔ منّی چندر کے عشق کی کہانی اخباروں کا موضوع بن گئی۔ ایک خبر یہ بھی تھی کہ منّی کے ماں بننے کے آثار کے تعلق سے چندر سے منّی کی ان بن ہو گئی۔ چندر نے عزت و ناموس کی خاطر دھوکے سے منّی کا حمل فوت کرا دیا کہ وہ منّی سے شادی کر لے گا۔ لیکن اس نے منّی سے پھر بھی شادی نہیں کی اور اس نے راہ و رسم ختم کر کے منّی سے کنارہ کشی اختیار کر لی۔

جمیلہ اس ناول کا ایک فعال اور پوزیٹو (Positive) کردار ہے۔ دادو اور خیرو کے بعد منّی کی زندگی میں یہ پہلا کردار ہے جو ہر طرح سے مثبت سوچ کا حامی، تعمیری انداز میں زندگی بسر کرنے والا کردار ہے۔ جمیلہ کلکتہ میں بو بازار کی ایک خانہ دار عورت ہے۔ منّی کی شناسائی اس سے اس وقت ہوئی جب وہ خانہ دار عورت نہایت مجبوری میں کبھی کبھی خالی کوٹھی جاتی تھی۔ یہ مجبوری اس کی مفلسی اور بچوں کی بھوک تھی۔ جمیلہ کا شوہر جواری اور شرابی تھا۔ بیوی بچوں کی خبر گیری نہیں کرتا تھا اور جبراً بیوی کو کمانے پر مجبور کرتا تھا۔ جمیلہ چار بچوں کی ماں تھی اور اس قابل نہ تھی کہ بازار میں اس میں اس کی قیمت لگ سکے۔ منّی نے بار بار اس کی امداد بھی کی تھی۔ سلیم اس کا بڑا بیٹا جو بیٹری کا کام رات کے گیارہ بجے تک کرتا تھا۔ پھر بھی اپنے بھائی، بہنوں اور ماں کا پیٹ نہیں پال سکتا تھا۔ اس کی دکھیاری ماں نے بچوں کی پرورش کے لیے اپنی عزت تک بیچ ڈالی۔ مگر اس کا حال سلیم کو نہیں معلوم تھا کیوں کہ وہ عمر میں بہت چھوٹا تھا۔ ماں کی نقل و حرکت پر اس کی نظر نہیں گئی۔ یہ ''ممتا'' اور ''ماں'' کے ملے جلے جذبات کی بہترین مثال اس لیے ہے کہ بچوں کا پیٹ پالنا بھی ضروری ہے کیونکہ ممتا کی آنکھ بچوں کی بھوک کی تڑپ نہیں دیکھ سکتی اور ماں کی تہذیب کا تقاضہ یہ بھی تھا کہ بچوں کی زندگی پر اس کا غلط اثر نہ پڑے۔ اس دکھیارے خاندان کی مدد کرنے میں منّی کو بڑی خوشی اور تسکین حاصل ہوئی۔ بچے اس کو خالہ کہتے تھے چونکہ وہ جمیلہ کی منہ بولی بہن بن گئی تھی۔ اسی نسبت سے منّی اس رشتہ کو دل سے نبھاتی تھی۔ شکیلہ جو جمیلہ کی بیٹی تھی، منّی کی منہ بولی بیٹی ہونے کے ناطے وہ اس کی پر ورش ایک ماں کی طرح کرتی تھی۔ منّی جمیلہ کے خاندان کی مدد ایک نیکی کے طور سے کر رہی تھی۔ ادھر سلیم جوان ہو گیا۔ بعض لوگوں نے سلیم پر طنز کرنا اور منّی پر آوازے کسنا شروع کر دیا تھا۔ پڑوسیوں کے اعتراضات اور سلیم کی ناراضگی نے جمیلہ پر دباؤ ڈالنا شروع کر دیا کہ وہ ایسی بد چلن اور آوارہ لڑکی کو گھر میں نہیں رکھ سکتی۔ آخر کار سلیم نے کہہ دیا کہ اگر منّی گھر میں رہے گی تو وہ منہ نہ دکھائے گا۔ منّی نے

اپنے تمام زیورات جمیلہ کو دے دیے اور کپڑے اور باقی ساز و سامان کو لے کر اپنے نئے عاشق بسنت کے یہاں اپنا ٹھکانہ کر لیا۔
سونیل بھی ناول کا ایک ضمنی کردار ہے۔ واقعاتی حوالوں سے اس کی شخصیت کے مختلف پہلو جو اجاگر ہوئے ہیں اس کی روشنی میں فطری اعتبار سے وہ عجیب و غریب اور انوکھا کردار نظر آتا ہے، اور قاری کے ذہن پر ایک گہرا تاثر چھوڑتا ہے۔ منّی کی ملاقات اس شخص سے ایک شام کو چورنگی کے چائے ہوٹل میں ہوئی۔ وہ منّی کو گاہک جیسی نظروں سے نہیں دیکھ رہا تھا بلکہ یوں محسوس ہوتا گویا کہ منّی کو دیکھ کر کوئی بھولی بسری کہانی یاد آ رہی ہو۔ وہ خوش پوش نہیں تھا، لیکن صاف ستھرے کپڑے پہنتا اور صورت سے تعلیم یافتہ معلوم ہوتا۔ اس کی نظر بڑی گہری اور گھاگ تھی۔ منّی کا تعاقب کر کے اس کی نقل و حرکت کا جائزہ لینے کے بعد وہ سمجھ چکا تھا کہ وہ کس قماش کی عورت ہے۔ منّی کو جس انداز میں چائے کے لیے مدعو کیا، اس سے اس کی بے باکی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس نے بنگالی زبان میں گفتگو کی لیکن منّی کے بنگالن نہ ہونے پر اس کو مایوسی ہوئی، مگر وہ اپنے ارادے سے باز نہیں آیا۔ منّی سونیل کو کسٹمر سمجھ رہی تھی لیکن جب اس نے کاروباری نشیب و فراز کی باتیں کیں تو وہ سمجھ گئی کہ وہ عورتوں کا دلال ہے اور اس کا شریک کار بننا چاہتا ہے۔ سونیل اچھی قسم کی عورتوں کا کاروبار کرتا تھا اور اچھے قسموں کے کسٹمروں سے معاملہ رکھتا تھا۔ سونیل کی متحیر نظروں نے پرکھ لیا تھا کہ اس سودے کو اونچے داموں میں بازار میں چلایا جا سکتا ہے۔ سونیل کے ذریعہ منّی کا کاروبار خوب چلا۔ منّی کے ہاتھ میں ہیرے کی انگوٹھی سے لوگ مرعوب ہو جاتے جسے ایک بوڑھے کروڑ پتی تاجر کنول پر شاد نے دی تھی، جسے دیکھ کر بڑے بڑے گاہک اس کو اونچے درجے کی عورت ماننے پر مجبور ہو جاتے تھے۔ سونیل کاروباری مزاج کا ہونے کے باوجود منّی کے ساتھ ہمدردانہ رویہ رکھتا تھا۔ سونیل کے کیریکٹر کی ایک خوبی یہ تھی کہ اسے عورت اور شراب سے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ اس کے ایک اشارے پر عورتیں اپنی پلکیں بچھا سکتی تھیں، لیکن وہ کبھی کسی کو بری نظر سے نہیں دیکھتا تھا۔ وہ ایک شادی شدہ مرد تھا اس کے بیوی بچے ایک دیہات میں رہتے تھے۔ سونیل منّی کے اس جذبے کی بھی قدر کرتا تھا کہ وہ جمیلہ کی بیٹی شکیلہ کی اچھی پرورش کے لیے اپنے خوابوں کی تعبیر دیکھنا چاہتی تھی۔ منّی بابو کی خالی کوٹھی سے بھاگ کر آئی تھی اس لیے بابو اور اس کے چند غنڈوں نے اس کا قتل کر دیا۔
جس طرح فلموں میں گیسٹ آرٹسٹ مختصر لمحوں کے لیے اپنی حاضری درج کراتا ہے، لیکن اپنے مخصوص رول کے وسیلے سے فلم بینوں کے دل و دماغ پر ایک گہرا نقش چھوڑ جاتا ہے۔ کنول پرساد بھی اپنی پر معنی گفتگو اور مخصوص انداز بیان اور طریقۂ اظہار سے قارئین پر گہرا اثر چھوڑتا ہے۔ کنول پرساد ایک بوڑھا کھوسٹ کروڑ پتی تھا۔ در اصل بوڑھے کنول پرساد کا ایک رنگین ماضی تھا اسے فلمی پریوں کو تجربہ کرنے کا شوق چرّایا۔ اس کے شوق کی تکمیل کے لیے مہر چند نے کنول پرشاد سے منّی کو ملوایا۔ کنول پرساد کی گفتگو میں بڑی نرمی، انکساری، آہستگی اور برجستگی تھی۔ مزاج عاشقانہ اور انداز شاعرانہ تھا۔ وہ تعلیم یافتہ ذہین انسان تھا۔ کنول پرساد ناول کے جس منظر میں داخل ہوتا ہے وہ منظر اس کی گفتگو سے بہت حسین بن گیا ہے۔ حالانکہ وہ منّی سے اپنے شوق کی تسکین کے لیے ناکام رہا، لیکن سیٹھ کی اعلیٰ ظرفی نے ہیرے کی انگوٹھی کو واپس لینا گوارہ نہ کیا بلکہ اس نے کہا، ”کچھ اور ضرورت ہو تو مانگ لو“ اس کی فراخ دلی اور دریا دلی پر منّی سوچنے لگی کہ انسان واقعی اچھائی اور برائی کا مرکب ہوتا ہے۔ سیٹھ کنول پرساد کی برائی میں بھی شرافت نظر آتی ہے۔
اس ناول میں جولی اور مینو بھی پوربی پاکستان کے رفیوجی کردار ہیں، جن سے منّی کی ملاقات چورنگی کلکتہ میں ہوئی تھی، جو اپنی مفلسی اور مجبوری کی وجہ سے اس دھندے میں اتر آئی تھیں۔ بھوک اور پریشانیوں سے عاجز آ کر انھوں نے اس ذلت کو گوارہ کیا۔ دونوں ”مساج اینڈ باتھ“ میں کام کرتی تھی۔ فحاشی اور زناکاری کے لیے یہ نئے قسم کا اڈہ تھا۔ دادو کے مرنے کے بعد منّی جس گھر میں نوکرانی بن کر آئی تھی اس کا واسطہ بی بی جی کے لڑکے سے پڑتا ہے جس کا ذکر گذشتہ اوراق میں کیا جا چکا ہے، وہ نہایت مکار اور چالاک نوجوان تھا۔ اس نے منّی پر ایک نفسیاتی دباؤ ڈالنا شروع کر دیا کہ ہیرو ایک قتل کے الزام میں پکڑا گیا ہے۔ ایک دن اس کو پھانسی لگ جائے گی وہ پھر بھی اس کے چنگل میں نہیں آئی، منّی کی دھمکی کا بھی اس کے اوپر کوئی اثر نہیں ہوا۔ یہاں تک کہ ایک رات کے اندھیرے میں اس نے اپنی ہمدردی جتانے کی پوری پوری قیمت وصول کی۔ منّی کی مزاحمت اور جھجک کے باوجود بی بی جی کا لڑکا اکثر و بیشتر رات کے اندھیرے میں عزت لوٹتا رہا۔ نہایت مجبور اور بے بس ہو کر منّی نے احتجاج کرنا بھی بند کر دیا اور ایک دن بی بی جی نے اسے رنگے ہاتھوں پکڑ لیا اور اسے گھر سے نکال دیا گیا۔ اس کی بے حسی اور عیاش مزاجی کا یہ پہلو اس لیے بھی غیر انسانی ہے کہ منّی کو خانگی ماحول سے نکال کر چورا ہے پر کھڑا کرنے کا ذمہ دار بی بی جی کا لڑکا بھی ہے۔
منگلو دادا سے پنڈ چھڑا کر جب منّی بھاگی تو اس نے فیصلہ کیا کہ یہ دنیا مجبور عورتوں کے رہنے کے لائق نہیں ہے۔ اس نے شہر کے مغربی دریائے ہگلی میں ڈوب کر مرنے کا فیصلہ کر لیا۔ ایک قیافہ شناس عورت شانتی دیوی نے مدد کرنے کے بہانے سیدھی سادی منّی کو اپنے جال میں پھانس لیا۔ شانتی دیوی ایک عیار عورت تھی اس کی عیاری اور مکاری کو دیکھنے کے لیے

منّی کی آنکھیں کم سن تھیں۔ اس نے دھوکا دیا کہ میں آشرم میں رہتی ہوں تم آشرم میں رہنا پسند نہ کرو تو میں نوکری دلا دوں گی۔ وہ سوچتی تھی شانتی دیوی ایک ہمدرد اور مہربان عورت ہے۔ شانتی دیوی نے ایک بوسیدہ اور مرطوب و سیلن زدہ مکان میں ٹھہرا دیا۔ اور ایک دن اس نے منّی کو جبراً سونا لال اور اس کے ساتھیوں کے حوالے کر دیا۔ شانتی دیوی اسے خرید و فروخت کرانے کی غرض سے بازار لے گئی۔ لیکن منّی بھیڑ میں اسے ادھر ادھر چکمہ دے کر نکل گئی۔ اس طرح منّی اس گھٹیا عورت کے چنگل سے آزاد ہوئی۔ لیکن رنڈی بننا اس کا مقدر تھا۔

ناول ’’ہزار راتیں‘‘ کے کم و بیش سب ہی کردار حرکت و عمل سے وابستہ ہیں، جو واقعات کے ہونے اور بننے کا موجب بنے ہیں۔ شین مظفر پوری نے قصّے کو بیان کرنے کے لیے جن کرداروں کو منتخب کیا ہے۔ انہوں نے اپنی حرکات و سکنات، افعال و گفتار کی بنیاد پر فعال کردار نگاری کی ایک تمثالی صورت اختیار کر لی ہے۔ مذکورہ خوبی اور موضوعی سطح پر ناول ’’ہزار راتیں‘‘ نے اردو کے ناولوں کی فہرست میں اپنا درجہ قائم کیا ہے۔

***

’’اور کیا ہے نیا کہانی میں‘‘ ایک تجزیاتی مطالعہ

حقیقت اور تخیل کے امتزاج کے تخلیقی اظہار کا نام افسانہ ہے۔ زندگی کا کوئی ایک رُخ اور ایک ہی کیفیت کے ممکنہ پہلوؤں کو اجاگر کرنا اور حیات و کائنات کی مختلف پرتوں کو کھولنا افسانوی نظامِ فن کی بنیاد ہے۔ عارف خورشید کا پیش لفظ ہے:

’’زندگی کے سچے واقعات اور زندہ کرداروں کو پروازِ تخیل میں سمو کر افسانے لکھنا میرے فن کا سرِ نہاں ہے۔‘‘

جدیدیت کی اشکالیت اور مہملیت کے درمیان کہانی پن کی تلاش کو کہانی کی مراجعت کہا گیا، لیکن افسانہ تخلیقیت اور اسلوبی صفات سے محروم ہو گیا۔

بوند بھر خون ہے روانی میں
صرف زخموں نے پیرہن بدلا
اور کیا ہے نیا کہانی میں

ہر انسان کا زندگی سے فطری رشتوں کو برتنے اور اس کے ساتھ رویے اختیار کرنے کا اپنا الگ ڈھنگ اور مخصوص طریقۂ کار ہوتا ہے۔ اس کے عمل، ردِعمل کا شعور، منظر پس منظر کا ادراک اور انفرادی و اجتماعی روابط میں معاملات، تصادمات اور واقعات کیوں کر رونما ہوتے ہیں، ان کی تلاش افسانہ نگار کرتا ہے اور اپنی سوچ و فکر کو اپنا منفرد اسلوب دے کر تخلیقی سطح پر اپنا مقام بناتا ہے۔ عارف خورشید نے بھی اپنے مخصوص اندازِ فکر کی بنیاد پر افسانوی کائنات کو سجایا اور اس کی تعمیر کی۔

’’اور کیا ہے نیا کہانی میں‘‘ عارف خورشید کی نثری کاوشیں اظہر فاضل نے ترتیب دیں اور رؤف صادق نے سرورق کو خوب صورت رنگوں سے مزیّن، لکیروں اور زاویوں سے ڈیزائن کیا۔ پانچ افسانوں، ایک سو اکتالیس افسانچوں پر مشتمل اس کتاب میں دو خاکے، سات تبصرے، دو افسانوں کے تجزیے اور ثلاثی پر ایک مضمون بھی شامل ہے۔

’’دل ہوا ہے چراغ‘‘ اور ’’قید میں ہے بلبل‘‘ دونوں افسانوں کا مرکزی کردار ’’عورت‘‘ ہے۔ عورت کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو ان میں اجاگر کیا گیا ہے۔ اوّل الذکر کہانی میں اس کے جذبۂ ایثار، پاکیزگی، عظمت و طہارت اس کی خدمت گزاری پر مر مٹنے والا شوہر جو اس کی محبت اور وفا میں سرشار ہے، اپنی شریک حیات کے ساتھ گزارے غم و خوشی کا ایک ایک لمحہ زندگی کی کتاب میں محفوظ ہے کو یاد کرتا ہے لیکن ’’قید میں ہے بلبل‘‘ میں عورت کی شخصیت کا متضاد پہلو نظر آتا ہے جس کے کردار کی مختلف جھلکیاں مکالمہ کے ذریعے پیش کی گئی ہیں جو ٹیلی فون پر بات چیت کی تکنیک پر منحصر ہے۔

جنس صرف جسمانی لذت کا نام نہیں، اس میں تقدیس و تحریم کا پہلو بھی چھپا ہے۔ فطرتِ انسانی کا یہ جذبہ جب نا آسودگی کا شکار ہوتا ہے تو زندگی میں کیسے کیسے Complexes پیدا ہوتے ہیں۔ ’’آگ رکھی ہے سرپر‘‘ افسانہ اس کا غماز ہے۔ یہاں شمع سے نفرت کے بجائے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ مصنف نے جنس کی نفسیاتی باریکیاں اور عورت کی مزاحمت کو اس طرح پیش کیا ہے کہ اس کی عظمت آخر تک برقرار رہتی ہے:

’’اس نے کہا تھا وہ منزل تک پہنچنے کے عادی نہیں۔ میل کا پتھر ہی ان کے لیے منزل ثابت ہوتا ہے۔ بعض وقت تو راستے ہی کو منزل سمجھ لیتے ہیں۔ میں اکثر اس لیے انکار کرتی ہوں کہ وہ اپنے آپ کو پوری طرح تیار کر لیں۔ ان کو اتنا بھی سمجھ میں نہیں آتا کہ ایسے موقع پر عورت کا انکار انکار نہیں ہوتا۔ بس تھوڑی سی تعریف اور خوشامد کا محتاج ہوتا ہے۔‘‘ (آگ رکھی ہے

سر پر، ص: ۳۸)
زیادہ تر افسانوں کی کہانیاں وسط میں ہوتی ہیں۔ بعض افسانوں کا خاتمہ، ابتدا میں مستور ہوتا ہے، لیکن افسانہ ”سبب ضبط نہ پوچھ“ کی کہانی اختتام میں پوشیدہ ہے۔ افسانہ کا آخر اکہرا ہوتے ہوئے بھی قاری کو چونکاتا ہے۔ عورت کا ایک نفسیاتی خوف جس کا پوری کہانی میں کہیں بھی اشارہ نہیں ملتا، نہ صرف سوچنے پر مجبور کرتا ہے بلکہ حیرت کا نقش دل و دماغ پر چھوڑتا ہے۔ یہ کہانی کا اختصاص ہے۔ یہاں یہ ذکر کرنا ضروری ہے کہ کہانی کے ختم تک پہنچنے کے لیے قاری کا تجسّس اور تحیّر برقرار رکھنا عارف خورشید کے ہر افسانہ میں تقریباً دکھائی دیتا ہے۔
مذکورہ افسانہ کی اگر Paraphrasing کی جائے تو پریوں کے دیس جیسا شہزادہ کالج میں فزیکل انسٹرکٹر (Instructor) کی پوسٹ پر تعینات ہو کر آتا ہے۔ وہ نہایت اسمارٹ، صحت مند ہونے کے علاوہ حسنِ سیرت، اخلاق و کردار کا حامل اور تہذیب و تمدن سے مزیّن انسان ہے۔ اس مثالی داستانوی کردار کو حقیقی رنگ دے کر اس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو، راوی جو ایک خوب صورت عورت اور مذکورہ افسانہ کا بنیادی کردار بھی ہے، مصنف اس کی زبانی اس طرح واقف کراتا ہے کہ ”پریوں کے دیس کی وہ کہانی عجیب ہے“ بن جاتی ہے۔ وہ عورت پہلی مرتبہ اسے ایک جلسہ کی نظامت کرتے دیکھتی ہے اور اس کے بعد رفتہ رفتہ اس کی صلاحیتیں سامنے آتی گئیں:
”وہ گاتا بھی بہت اچھا تھا۔ سُر تال سے واقف تھا۔ مزاج میں بڑی باریکی تھی۔ Observation بہت پاورفل تھا۔ فنِ مصوری، سنگ تراشی، ڈانس، اداکاری، لطیفہ گوئی، جنرل نالج، کھیل کود میں سب سے آگے۔ اسے ہر فن مولیٰ کہنا بجا ہو گا۔“ (سبب ضبط نہ پوچھ، ص: ۴۴)
افسانہ ”پروازِ چمن تسخیر“ میں عورت اور مرد کے باہمی رشتہ میں دوسری عورت داخل ہوتی ہے۔ تصادم اور کش مکش کے بعد کہانی خوش آئند انجام تک پہنچتی ہے۔ اس افسانہ میں عورت کے دو رُخ دکھائے گئے ہیں۔ ایک رُخ فردوس کا ہے جو منفی شکل میں، دوسرا رُخ صائمہ کی صورت میں جو مثبت پہلو لیے ہوئے ہے۔ پوری کہانی Love and sex are blind انگریزی قول پر صادق اترتی ہے۔
در اصل عشق ایک ایسا طوفانی جذبہ ہے جب اس کا غلبہ طاری ہوتا ہے تو رشتوں کی عظمتیں ٹوٹ جاتی ہیں۔ اس کے بہاؤ میں زندگیاں تباہ ہو جاتی ہیں، اس کو قابو کرنا کوئی آسان کام نہیں۔ مذکورہ افسانہ اس خیال کا آئینہ ہے۔
خاکہ نگاری اور کردار نگاری میں بنیادی فرق یہ ہے کہ افسانوی صنف میں کردار کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو واقعاتی سطح اور مکالماتی پسِ منظر میں بیان کیا جاتا ہے، اور خاکہ نگاری میں سیرت کے خارجی اور باطنی گوشوں کو مصنف بالقصد قلم بند کرتا ہے۔ خاکے نجی نوعیت کے ہوتے ہیں، تخلیق نگار اپنے تعلقات کے حوالے سے اپنے تاثرات بیان کرتا ہے۔ ”آپ جیسا بھلا کہاں ہے کوئی“ میں ڈاکٹر سحر سعیدی کے مزاج، طبیعت، اخلاقی رموز کے بیان کے علاوہ لباس، وضع قطع، رکھ رکھاؤ، ان کے نقش و نگار، پسند و ناپسند پر روشنی ڈالتا ہے، یہی خاکہ کے عناصر ترکیبی ہیں۔ مذکورہ مضمون میں ان کی شاعرانہ حیثیت اور ادبی خدمات کا بھی سرسری جائزہ لیا گیا ہے۔
”سانس کی ڈور سے لٹکی تصویر“ میں رؤف انجم کے شخصی کوائف کا بیان مختصر لیکن ان کے ادبی مقام کا صراحت کے ساتھ اظہار ملتا ہے۔ شاعری کے حوالے سے ان کی شخصیت کے مختلف گوشوں کو اجاگر کرتے ہوئے مزاج اور طبیعت کی مختلف کیفیتوں کا ذکر کیا ہے۔ رؤف انجم کی نفسیات کی پوشیدہ گرہوں کو کھولنے کی کوشش کے ساتھ ان کے باطن کی برائیوں پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔ دوست و احباب کے رابطوں کی بنیاد پر ان سچائیوں کو بھی اجاگر کیا ہے جو زیادہ تر خاکوں میں شاذ و نادر ہی ملتی ہیں۔ یہ معمولی کارنامہ اس لیے نہیں ہے کہ متعلقین کے بارے میں حقائق کو بیان کرنے کے لیے بڑی جرأت اور بے باکی کی ضرورت ہوتی ہے۔
یہی بے باکی مصنف کے تبصروں میں بھی ملتی ہے۔ ان کی زبان بڑی کاٹ دار اور تیکھی ہوتی ہے۔ کتابوں کی تعریف و توصیف اور مدح سرائی کی روایت کو توڑنے کی کوشش ان کے تبصروں میں شدت کے ساتھ ملتی ہے۔ سات تبصروں میں قمر جمالی کے ناول ”آتش دان“ پر ”دشت کی دھوپ ہے۔۔ ۔“ کے عنوان سے، شفیع احمد شفیع کے شعری مجموعہ ”خواب کا اشارہ“، ”کنکری پھینکی ہے جھیل میں“ عبدالعزیز خاں کے افسانچوں کا مجموعہ ”کل یگ کا بجوکا“ کا ”بمبئی کا بجوکا“ کے عنوان سے احمد عثمانی کے افسانوں کا مجموعہ ”قفس“ کا، ”قفس کے در پر“ کے عنوان سے اپنے مخصوص انداز میں تبصرے کیے ہیں، زبان دھار دار اور سخت استعمال کی ہے اور ان کی رائے بھی منفی ہے، لیکن ایک مبصر کی حیثیت سے تیکھا پن ان کے مزاج کا خاصہ نہیں ہے۔ مقصود الٰہی شیخ کے ناولٹ ”شیشہ ٹوٹ جائے گا“ کا تبصرہ جو ”کعبہ میرے پیچھے“ کے عنوان سے کیا گیا ہے پر مثبت رائے ان کی دیانت داری کا ثبوت ہے:
”ناولٹ پڑھ کر جی خوش ہو گیا۔ میری مخلصانہ رائے ہے کہ وہ افسانے اور ناول ہی لکھیں۔ اپنی صلاحیت پوپ کہانی میں گم نہ کریں۔“

مقصود الٰہی شیخ زبان و بیان اور اسلوب پر توجہ دیتے ہوئے کہانی کی بافت اور اس کی صنفی و فنی تقاضوں پر توجہ دیتے ہیں جو اس دور میں کم ہی کہانی کاروں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ افسانہ تخیل اور حقیقت کے خوب صورت امتزاج کا نام ہے جس کو بیان کرنے کے لیے زبان پر مضبوط گرفت ہونا ضروری ہے۔ اسی طرح م۔ ناگ ایک مشاق افسانہ نگار ہیں، ''غلط پتہ'' افسانوی مجموعہ پر ''خرگوش پیچھے چھوڑ آئے'' کے عنوان سے کیے گئے تبصرہ میں کہانیوں کی زبان و بیان پر انگلی رکھتے ہوئے عارف خورشید نے دو باتیں بہت اہم کہی ہیں۔ م۔ ناگ کے افسانے زمانی ترتیب میں زندگی کی تصویر دکھاتے ہیں۔ آگے کہتے ہیں نظریں بعض تصویروں پر سوالیہ نشان لگا کر ٹھہر جاتی ہیں، مگر وہ کوئی اطمینان بخش جواب دیے بغیر آگے کی تصویر دکھاتے ہیں۔ م۔ ناگ کے بارے میں ان کی رائے حقیقت پر مبنی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ افسانہ الفاظ کی ترتیب میں چھپا ہوتا ہے۔ سیدھے سادے بیانیہ سے جو طنز جھانکتا ہے وہ قاری کو زخمی بھی نہیں کرتا بلکہ درد اور ٹیس کا احساس کراتا ہے۔ م۔ ناگ کا یہ انفراد ہے۔

''آئینے مر گئے'' ناظم خلیلی کے افسانوں کے مجموعہ پر ''ناظم جزئیات'' کے نام سے کیے گئے تبصرہ میں ان کی رائے مثبت ہے۔ ''آئینے مر گئے'' کے افسانے پڑھ کر کوئی بھی یہ کہے گا، اتنے اچھے افسانے وہی لکھ سکتا ہے جو بنیادی طور پر افسانہ نگار ہو۔''

انور قمر کا افسانہ ''ہاتھیوں کی قطار'' اور شوکت حیات کا افسانہ ''کہ'' مصنف نے تجزیے کے لیے انتخاب کیا اور اپنے مخصوص رویے کی بنیاد پر افسانوں کو اپنے جملوں کی دھار پر رکھتے ہوئے اپنی تنقید و تنقیص کا نشانہ بنایا، خصوصی طور سے زبان و بیان کی سطح پر۔ بہتر کیا؟ اس کے علاوہ افسانے کے صنفی عناصر پر بھی بحث ضروری ہے، لیکن مجھے تجزیہ کے انتخاب پر اعتراض ہے۔ تجزیے زیادہ تر ان افسانوں پر کیے جاتے ہیں جو تجزیے اور تنقید کے حق دار ہوتے ہیں۔ یہاں پسند یا ناپسند کے علاوہ دیگر وجوہات بھی ہو سکتی ہیں؟ پھر بھی افسانوں میں سنجیدگی سے انتخاب کرنا شرط تھا۔

اردو تنقید کی روایت رہی ہے کہ شخصیت کے حوالے سے تخلیقی کائنات کو سمجھا جاتا ہے، لیکن جدید دور میں تخلیقات کے حوالے سے بھی فن کار کی شخصیت کے مختلف گوشوں کی دریافت کی جاتی ہے جو خوش آئند رجحان ہے۔ خاص طور سے افسانہ کی عملی تنقید کے لیے یہ میلان افسانہ کے صنفی عناصر کو سمجھنے کے لیے معاون ہے۔ جہاں تک منظرنامہ کا معاملہ ہے تو جزئیات نگاری سے افسانہ ارضیت سے جڑتا ہے۔ آج کے افسانہ نگاروں میں یہ چلن کم ہو گیا ہے، لیکن جزئیات نگاری بھی تقاضہ کے مطابق ہونی چاہیے۔ ان ہی جاندار اور غیر جاندار اشیا کا ذکر آئے جو واقعاتی نظام سے مطابقت رکھتی ہوں، ورنہ بے تعلق جزئیات سے افسانہ ارضیت سے تو جڑ جاتا ہے، لیکن قرأت کا ذائقہ بے مزہ ہو جاتا ہے۔ اگر رات کے منظر میں بیڈروم کا ذکر ہے تو مسہری پر کردار کو جگانا/سلانا/ یا بٹھانا بھی ضروری ہے۔

زیر نظر کتاب ''اور کیا ہے نیا کہانی میں'' میں تقریباً ایک سو اکتالیس افسانچے ہیں۔ ''عالمی انوار تخلیق'' میں فیس بک کے حوالے سے (شمارہ نمبر ۴۰ ''افسانچہ اردو ادب میں ایک ناجائز اولاد کی حیثیت رکھتا ہے''، ڈاکٹر سرور ساجد، رانچی) شائع ہوئی ہے۔ اس پوری بحث کو پڑھ کر مجھے حیرت ہوئی، حصولِ شہرت کے لیے انسان سڑک پر برہنہ دوڑنے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ سوچ رہا تھا اگر افسانچہ اردو ادب کی ایک ناجائز اولاد ہے تو معترض اس بد کردار ''ماں'' کا نام بھی بتا دیتے۔ ماں کو ڈرا دھمکا کر اردو کے ناقدین اس کے باپ کا نام بھی پتہ لگا لیتے۔

اردو ادب میں ناول اور افسانہ مغرب سے آیا۔ اس طرح دیگر بیش تر اصناف جو عالمی ادب سے آئی ہیں وہ سب کی سب گود لی ہوئی اولادیں ہیں جن کا عدالتی رجسٹریشن کرانا واجب ہے۔ منصفانِ ادب اس پر غور کریں۔ محترم معترض کو معلوم ہو کہ ''غزل'' قصیدہ کی ''تشبیب'' سے مستعار ہے۔ قصیدہ عرب کی صنف ہے۔ مثنوی ایران سے آئی۔ جدید نظم مغرب کی دین ہے۔ اسی طرح افسانچہ نگاری کا رواج مغرب میں پہلے ہو چکا ہے۔ قاعدہ ہے ہرزندہ ادب دوسرے ترقی یافتہ ادب سے متاثر ہوتا ہے جس میں تغیرات آتے رہتے ہیں۔ اس میں طوفان بھی آتے ہیں، ندی اور نالے بھی ملتے ہیں۔ ادب بھی زندگی کی طرح فعال اور متحرک شے کا نام ہے جس میں ہم ''انسان'' اور اس کی ''زندگی و موت'' کی کہانیاں ہی پڑھتے ہیں، چاہے اس کی فارم اور ہیئت کوئی بھی ہو۔ اگر ایسی بحثوں میں الجھے رہو گے اور الجھا کر سستی شہرت حاصل کرتے رہو گے تو ادب کے لیے کیا کرو گے؟

ایک تو بے چاری اردو اپنی بدحالی کا رونا روتے ہوئے کہتی ہے کہ اردو کے پروفیسر اور ڈاکٹر اردو کی روٹی کھاتے ہیں اور ان کے بچے انگریزی پڑھتے ہیں۔ پڑھو، کوئی شکایت نہیں، لیکن اپنی مادری زبان اردو سے بھی روزی روٹی کی خاطر منھ نہ موڑو۔ ادھر ادب کی کتابوں کا حال یہ ہے کہ پروفیسر، لکچرر کے عہدوں پر فائز حضرات کو مفت میں کتابیں موصول ہوتی رہتی ہیں۔ وصول یابی کی رسید ندارد، پڑھنے کی فرصت تک نہیں۔ بازار اساس میں لین دین کا کاروبار چل رہا ہے اور تخلیقی ادب وقت کی گرد میں دب رہا ہے، اور تخلیق نگار سوچ رہا ہے کس کے لیے لکھیں؟ کیا لکھیں؟ کیوں لکھیں؟

اس ضمنی بحث سے قطع نظر، ذکر افسانچہ نگاری کا تھا۔ ناول کا کینوس وسیع ہونے کے سبب وضاحت کا مطالبہ کرتا ہے۔ افسانہ اختصار کا فن ہے، فضول الفاظ کا بوجھ بھی تن نازک پر برداشت نہیں کرتا۔ افسانچہ اپنی مختصر صورت ہونے کی بنیاد

پر ایجاز و رمز اور پُر معنی ہونے کا اصرار کرتا ہے۔ اس مختصر صنف پر بھی زائد الفاظ کا وزن رکھنے سے اس کی صنفی ساخت پر بھی اثر پڑے گا۔ عارف خورشید کے افسانچے دیگر افسانچہ نگاروں کے افسانچوں سے اس لیے مختلف ہیں کہ ان میں تہہ داری ہوتی ہے اور الفاظ کی ترتیب اس طرح ہوتی ہے کہ بغیر غور و فکر کے آسانی سے مفہوم تک رسائی نہیں ہوتی، یہی ان کی افسانچہ نگاری کے فن کا کمال ہے۔
ثلاثی۔ ۔؟ کے سلسلے میں حمایت علی شاعرؔ اور ان کے حامیوں کا دعویٰ بے بنیاد ہے۔ تحقیقی نقطۂ نظر سے عارف خورشید کی مدلل بحث سے مجھے اتفاق ہے کہ سہ مصری نظموں کے تجربے ہمارے بزرگ شعرا کر چکے تھے اور اس کی ایجاد کا سہرا خواجہ بندہ نواز گیسو دراز ہی کے سر جاتا ہے۔ اس کے بعد دیگر شعرا نے بھی ثلاثی لکھے ہیں یہ ایک تحقیق شدہ حقیقت ہے۔
***

صنف افسانہ: ایک مکالمہ

افسانہ بھر پور زندگی کا تخلیقی استعارہ ہے۔ یہ استعارہ ہے انسانی نفسیات کے پیچ و خم کا، پیکارِ حیات کے رموز جاننے کا، حیاتِ انسانی اور کائنات کے مسلسل جنگ کی فتح و شکست کی روداد سنانے کا، حیات و ممات کے فلسفیانہ گرہیں کھولنے کا۔ انسان کے افعال و اعمال کے پسِ پشت جو عوامل کام کر رہے ہوتے ہیں، ان کی نشان دہی کرنے کا، فرد اور گروہوں کے ذہنی اور جذباتی ردّ عمل پر روشنی ڈالنے کا، ساتھ ہی انسان کی اجتماعی اور انفرادی زندگی کی تعمیر و تشکیل میں جو سماجی، مذہبی، نفسیاتی، تاریخی اور جغرافیائی عناصر کام کر رہے ہوتے ہیں ان پر غور و فکر کرنے کا رول افسانہ ادا کرتا ہے۔ انسان کی شخصیت سنوارنے اور بگاڑنے میں بیرونی اثرات کے علاوہ خود اس کو ورثہ میں ملی جبلّت(تواتر سے یا قدرت کی جانب سے) کی تہہ داری میں پوشیدہ رموز کی نشان دہی افسانہ کرتا ہے۔ فرد کی زندگی میں جو کائنات چھپی ہوتی ہے، اس کو اجاگر کرنے کے لیے افسانہ نگار اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر آزادانہ طور پر شعوری کوشش کرتا ہے۔ ڈرامہ صرف زندگی کا Action اسٹیج کرتا ہے اور افسانہ عمل اور ردِّ عمل پر بھی غور و فکر کرتا ہے۔ انسان سے سرزد ہونے والا جو بظاہر عمل دکھائی دیتا ہے اس پر نگاہ ڈرامہ کی ہوتی ہے در اصل وہ عمل شعوری یا غیر شعوری طور پر ایک ردِّ عمل ہوتا ہے اور افسانہ ان علل و اسباب کی جستجو کرتا ہے جہاں عام انسانوں کی نظر بغیر غور و فکر کے نہیں پہنچتی جب تک کہ افسانہ نگار کی عینک سے وہ نہ دیکھے۔ افسانہ، استعاروں اور علائم کے ذریعہ عمل (جو ردِّ عمل ہے) ردِّ عمل (جو بظاہر دکھائی دے) کی ایک انوکھی دنیا سے روشناس کراتا ہے۔ افسانہ ”کیا“ کے ساتھ ”کیوں“ کو بھی کھوجتا ہے۔ اور ”کیا“ کے بعد ”کیسے“ کی تلاش کرتا ہے۔
یہ بحث فضول ہے کہ ۱۹۶۰ء سے پہلے افسانہ لکھا گیا یا لکھا ہی نہیں گیا، کیونکہ ادب ایک بہتا ہوا پانی ہے اس کے بہاؤ میں مختلف موڑ آتے ہیں کہیں سست رفتاری، تیز رفتاری، کہیں رفتار طوفانی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اس بہاؤ میں وسعت اور گہرائی بھی پیدا ہوتی ہے۔ یہ ایک تدریجی عمل ہے، اس لیے یہ کہنا کہ فلاں دور میں ادب گھٹیا تخلیق ہوا بے معنی سی بات ہو گی۔ یہ کہیں کہ ترقی پسند تحریک کے دور میں سب ہی افسانے بہترین تخلیق ہوئے یہ بھی غلط ہے۔ ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد لکھے گئے سب ہی افسانے اچھے تخلیق ہوئے ہیں۔ چونکہ اردو کے نئے افسانہ کی جڑیں تلاش کی جائیں گی تو ہمیں داستانیں پڑھنی ہوں گی۔ سرشار اور شرر کے ناول، سجاد حیدر یلدرم اور سلطان حیدر جوش اور بعد میں مجنوں گورکھپوری کے افسانے پڑھنے پڑیں گے۔ ادب کے ہر دور کی اپنی ایک شناخت بھی ہوتی ہے اور اہمیت بھی۔ غالبؔ کی عظمت کے بعد یہ کہہ دینا کہ مومنؔ اور ذوقؔ کے پیدا ہونے کی کوئی ضرورت نہیں غلط ہو گا۔ ہر دور میں ہر تخلیق کی اہمیت اور عظمت مسلم ہے، اگر اس نے تخلیقی اور فنی تقاضوں کو چھو لیا ہے۔ سر سید کے بعد ادب سے زندگی کی ترجمانی اور اصلاحِ انسانیت کا تقاضہ کیا جاتا رہا تھا۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز میں بھی کچھ ایسے ہی عناصر Factors کام کر رہے تھے۔ مسئلہ صرف سماجی، تاریخی اور عصری پس منظر میں ان تخلیقات کی قدر تعین کرنے کا ہے۔ ساتھ ہی آئندہ وقت سے رشتہ قائم کرنے کا۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ادب میں تصورات بدلتے ہیں، اسی طرح تنقیدی اقدار اور نظریات میں بھی تبدیلی آتی ہے۔ اسی روشنی میں اس کی جانچ پرکھ کی جاتی ہے۔ چونکہ ہر تخلیق اپنا تنقیدی پیمانہ ساتھ لے کر آتی ہے۔ اگر ترقی پسند تحریک میں منصوبہ بند طریقے سے ادب تخلیق ہوا تو تنقید بھی آج تک منصوبہ بند اور گروہی عصبیت سے آگے نہیں نکلی ہے۔ اگر ہم کچھ اصول اور ضابطہ بنا کر یا کسی نظریہ کی پابندی کرتے ہوئے تنقید لکھیں گے تو کیا تنقید کا منصب پورا ہو گیا؟ ترقی پسند تحریک سے وابستہ رائٹرس نے افراد کو دو حصوں میں تقسیم کر کے اس کی Social Unity کو ختم کر دیا نتیجتاً افسانہ Total

Life سے کٹ گیا اور ایک مخصوص طبقہ (کسان، مزدور، غریب، پیشہ ور) اور مخصوص نظریہ کی تبلیغ کرنے لگا۔ دوسرے محسوس کیا جانے لگا کہ سر مایہ داروں کے ذریعہ ان کا زبردست استحصال ہو رہا ہے۔ اگر کوئی تخلیق عصری آگہی کے ساتھ زمان و مکاں کی قید کو توڑتی ہوئی آگے نکل جائے تو وہ فنّی معراج کو چھو لیتی ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد نئے نئے تجربے ہوئے تکنیکی، اسلوبیاتی اعتبار سے اس میں تبدیلیاں آئیں، جہاں چونکا دینے والے تجربے ہوئے وہاں افسانہ نگار نے اپنی شناخت کھو دی۔ اس دہائی کے نئے افسانہ نگاروں کا رنگ ایک دوسرے سے اس قدر ملتا جلتا ہے کہ ان کے اسلوب کی پہچان کرنا مشکل ہو گئی۔ یہاں تک کہ اصناف ادب کی پہچان بھی کھونا شروع ہو گئی۔ فن کار کہنے لگا تخلیق صرف اظہار کی محتاج ہوتی ہے، وہ اس کو فارم دینے کا گناہ بھی اپنے سر نہیں لینا چاہتا تھا، اس لیے نثر اور غیر نثر شاعری اور غیر شاعری کی حدیں ٹوٹنے لگیں۔ افسانہ شاعری کے قریب اور شاعری افسانے کے قریب آنے لگی۔ یہ تسلیم کر پانا کہ کوئی تخلیق بغیر کسی شعوری کوشش کے صفحۂ قرطاس پر بکھر جائے گی قابل یقین نہیں معلوم ہوتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ فن کار میں ایک تخلیقی کرب جو شدتِ اظہار کے لیے بے چین رہتا ہے اس کے لیے طویل فارم دینے کے لیے شعوری کوشش درکار ہوتی ہے۔ ورنہ نثر اور نظم کے درمیان حدّ امتیاز ٹوٹنے سے صنفی شناخت کے مسائل پیدا ہو جائیں گے۔ نثری نظم پر فن کار ناول/ناولٹ یا کوئی اور صنف کا لیبل لگا دے تو نثری صنف اور شعری صنف کا امتیاز ختم ہو جائے گا؟

افسانہ کے لیے یہ دور ہنگاموں اور شکست و ریخت کا دور تھا۔ ظاہر ہے پرانی نسل کے افسانہ نگار نئی نسل کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ انتہا پسندی اور شدت پسندی کا زور دونوں ہی جانب بڑھا۔ سیدھی سادی صاف ستھری نظریاتی کہانیوں کو پڑھنے والا قاری جو ذہنی اعتبار سے علامتی، تجریدی، اساطیری کہانیوں کو پڑھنے کے لیے آمادہ نہیں تھا وہ افسانے سے کٹنے لگا۔ اور اس دور کے افسانے عدم مقبولیت کے شکار ہوئے۔ ظاہر ہے جس طرح ادب کی ہر صنف کے لیے قاری اہم ہے وہی حال افسانے کا ہے، میرے خیال میں فن کار اور قاری کے درمیان براہِ راست رشتہ ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ فن کار لکھتا کس کے لیے ہے؟ یہ الگ بات ہے کہ قارئین کے درمیان ذہنی سطحوں کی بنیاد پر تقسیم کی جا سکتی ہے۔ یوں تو ہر دور میں سنجیدہ قاری کا اکال رہا ہے، لیکن قلت میں اور اضافہ کیوں کیا جائے جب غالبؔ جیسا عظیم شاعر سہل پسندی پر آ گیا تو دیگر کا ذکر کیا معنی رکھتا ہے؟ یہ مسئلہ قارئین کے علاوہ اردو مستقبل سے بھی جڑا ہے۔ جب کسی زبان کے لکھنے پڑھنے والے ہی نہیں ہوں گے تو زبان و ادب کی ترقی کیسے ممکن ہو گی، دوسرے سنجیدہ ادب کی کتابوں کی خرید و فروخت بھی مشکل ہو جائے گی۔

یوں تو ہر ادیب زندگی کے ہر پہلو کے بارے میں اپنا مخصوص نظریہ رکھتا ہے۔ ذات، فرد، سماج، حیات و کائنات اور زمان و مکاں کے بارے میں اس کی اپنی سوچ اور ایک علیحدہ فکر ہوتی ہے، لیکن تخلیق کے استعاراتی نظام میں حقائق سے متعلق اس کا نظریہ اس طرح ہم آہنگ ہو نا چاہیے جس طرح شکر پانی میں حل ہو جاتی ہے۔ اگر قطرہ روغن کی طرح پانی پر نظر آئے تو وہ مکتب فکر کی تبلیغ تو ہو سکتی ہے تخلیق نہیں، اسی تناظر میں جدید افسانہ سمجھنا چاہیے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جو افسانہ لکھا گیا وہ پیکارِ حیات وسیع و عریض کائنات میں پھیلے کرداروں، دلربا زندگی کو اپنے وجود میں جذب کر کے افسانہ کی ترتیب و تعمیر کرنے کے بجائے افسانہ فرد کی زندگی کا المیہ بن گیا، اور اس نے ابتدا ہی سے اپنے داخل کی طرف سفر کیا۔ خارج کو اس نے بالکل چھوڑ دیا، یعنی یہ کہ وہ صرف اپنی ذات کے محور پر گردش کرتی رہی۔ زمان و مکاں کی جبریت کے نتیجہ میں غیر محفوظ ہونے کا احساس بے یقینی، بے نام خوف، تنہائی اور اجنبیت کا احساس افسانے کے موضوع بنے۔ فن کارانہ امکانات کے مابین انتخاب کی عدم موجودگی کا احساس بڑھنے لگا۔ تہذیبی اور ثقافتی بنیادوں پر ہم آہنگی قائم نہ رہ سکی۔ پیچیدگی اور ابہام کی طرف افسانہ مسائل بہ سفر ہو گیا۔ افسانہ نگار استعاراتی، علامتی اور اساطیری نظام کو وسعت اور گہرائی دینے کے بجائے علامت صرف علامت، تجرید صرف تجرید کے لیے لکھنے لگے اور افسانہ خلاؤں میں سفر کرنے لگا۔ یہاں یہ اور قابل ذکر ہے افسانے کے لیے علامتی اظہار کی جب ضرورت ہو تو اس کا تخلیقی استعمال مناسب ہے، لیکن اگر صرف فیشن کے طور پر علامتوں، استعاروں، تمثیلوں کا استعمال غیر مناسب ہو گا۔ ۱۹۸۰ء کے بعد کہانی کو کہانی سے جوڑ نے کا اہتمام کیا گیا۔ پیچیدگی اور ابہام کی دھند چھٹی، اینٹی اسٹوری میں اسٹوری ہو۔ اینٹی کرداروں میں کردار ہو، کہانی بہر حال کہانی رہے جب اس نہج پر سوچا گیا تو نیا تخلیقی بیانیہ افسانہ سامنے آیا اور افسانہ کو اعتبار حاصل ہوا۔ اب نیا افسانہ کسی نظریہ کا تابع نہیں نہ کسی دباؤ کا مظہر ہے۔ نیا افسانہ غیر مشروط ذہن کا اظہار کرتا ہے، کسی خارجی قید و بند کو تسلیم نہیں کرتا۔ پورے طرز حیات کی نمائندگی کرتا ہے جنسی یا سیاسی مسائل کا اظہار تلذذ یا اصلاح کی غرض سے، تقلید یا پروپیگنڈہ کی بنیاد پر نہیں کیا جاتا، بلکہ اپنے مخصوص اظہار خیال کے لیے، نہایت فن کارانہ چابکدستی کے ساتھ افسانہ نگار اپنے احساس اور تجربات کے وسیلے سے افسانہ کی ترتیب و تعمیر کرتا ہے۔ حقیقت اور علامت کے درمیان ہم آہنگی پیدا کر کے بین الاقوامی ثقافتی نظام کے تناظر میں افسانہ تخلیق کرتا ہے۔ علامت نگاری کی شدید مخالفت کے باوجود اس نے وسیلۂ اظہار بنایا۔ آسمانی صحائف، اساطیر، مذہبی واقعات اور داستانوں کے کرداوں کو ہم عصر ماحول سے جوڑنے کی کوشش کرتا ہے، اور ان کو نئی معنویت دے کر نئی زندگی

عطا کرتا ہے۔ ساتھ ہی پرانے واقعات کو اپنے زمانہ سے ربط قائم کر کے افسانے کی ترتیب و تعمیر کی گئی۔ مظاہرِ فطرت، اشیاء چرند پرند، سائنسی آلات کو علامتی شکل دے کر ان کو نئے معنی پہنائے گئے۔

اردو افسانے پر لکھی گئی تنقید غیر اطمینان بخش ہے، لیکن فن تنقید کا مخالف بھی نہیں ہوں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جدید افسانہ پیچیدگی، ابہام اور خود ساختہ ''میں'' کے حصار میں قید ہوا۔ علامت اور تجرید کے بہاؤ میں بہہ گیا اور قارئین سے براہِ راست اس کا راستہ منقطع ہو گیا، تو تنقید کے ذریعہ افسانہ کو سمجھنے کی کوشش کی گئی، مگر تنقید خود افسانہ سے زیادہ پیچیدگی اور دھندلے پن کا شکار ہو گئی۔ دوسرے نظریہ کی مخالفت کرنے والے نقاد خود کسی نئے نظریہ کے پابند ہو گئے، اور گروہ بندی، پروپیگنڈہ اور فارمولا بندی کے جال میں پھانس نے لگے۔ حالیؔ سے آج تک اردو تنقید کا یہ حال ہے کہ وہ تخلیق کو مشروط اور پابند کرنا چاہتے ہیں۔ تخلیق سے کچھ تقاضے پورا کرانا چاہتے ہیں، جو افسانہ، ''شب خون'' میں بھیجا جائے اس کی رسید بھی نہ ملے اور وہی افسانہ ''شاعر'' میں چھپ جائے اور ''شاعر'' سے واپس آ جائے تو ''شب خون'' میں شائع ہو جائے۔

تخلیق کے ساتھ ایسا گروہ بندی کی بنیاد پر ہی ممکن ہے، ورنہ بظاہر کوئی دیگر وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ ادب میں اشتراکی تنقید، سائنٹفک تنقید، جمالیاتی تنقید، جدید تنقید الگ الگ مکتب فکر ہیں۔ ان سے تعلق رکھنے والے ناقدین اپنے اصول و نظریہ کی بنیاد پر تخلیق کی قدر و قیمت کا تعین کرتے ہیں، اگر کسی تخلیق میں ان کے نظریہ کی ترجمانی ہو جائے تو وہ فن کار بہت عظیم ہو جاتا ہے۔ نہ جانے کتنے فن کار اس گروہ بندی کا شکار ہو کر دوئم درجہ کے نام و نشان ہو گئے۔ ان کے اوپر کسی نے ایک لفظ لکھنا گوارہ نہیں کیا۔ کتنے ہی فن کار اپنی سیاست، اثر و رسوخ کی بنیادوں پر اپنے دور کے جغادری ادیب بن گئے۔ ہر تخلیق اپنا تنقیدی پیمانہ اپنے ساتھ لاتی ہے۔ نقاد صرف فن کار کو اس کی تخلیق کے حوالے سے مطالعہ کرے اور فن پارے کی وسیع و عریض کائنات میں سفر کرے؟

جہاں تک تخلیق و تنقید سے حیات و کائنات کے باہمی تعلق کا معاملہ ہے تو کائنات اپنے تمام تنوع کے ساتھ ایک اکائی ہے، اور فرد اس کل کا ایک جز ہوتے ہوئے بھی اپنی ذات میں اکیلا نہیں ہے، بلکہ اس کی شخصیت کے پس منظر میں کل کائنات اپنے تدریجی ارتقائی سفر میں پوشیدہ ہے۔ فرد کے نظریات، خیالات، سوچ و فکر اور مزاج کی تہوں میں جغرافیائی، تاریخی، سماجی، معاشی اور ماحولیاتی عوامل اپنا کام شعوری اور غیر شعوری طور پر انجام دیتے رہتے ہیں۔ ظاہر ہے کوئی بھی شہ پارہ اسی کائنات میں انسانوں اور انسانوں کے درمیان اور انسانوں کے ذریعہ جنم لیتا ہے تو اس کا تجزیاتی یا تنقیدی مطالعہ اس کی عضویاتی تقسیم کر کے کیسے کیا جا سکتا ہے؟ کیونکہ کوئی بھی تخلیق اپنی کل عناصر ترکیبی کے ساتھ فن کاری کا خوبصورت نمونہ ہوتی ہے۔ ایک فرد کی ایک ناک، دو آنکھیں اپنی الگ الگ حیثیت سے خوبصورت نہیں ہوتیں بلکہ کل چہرہ مع جسمانی ساخت کے نظام و ترتیب کا ایک حصہ ہوتا ہے۔

اسی انداز میں کسی بھی ناول، افسانہ، غزل یا فن پارہ کو کسوٹی پر رکھ کر اس کی فنی قدر و قیمت کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ تنقید کے مختلف مکتبۂ فکر میں تقسیم ہونے میں جہاں ضمنی اسباب ہیں وہاں ایسے بھی امکانات ہیں کہ نقاد اپنی شخصیت کی نمود و نمائش اور اپنی بے معنی شناخت منوانے کے زعم میں بعضوں نے سر کے بل چلنا شروع کر دیا اور کچھ دراز قد کرنے کے چکر میں نٹ بن گئے، اور ادیب و فن کار بونے ہو گئے۔ فن کاروں کو اپنی نجی ملکیت بنانے کے لیے گروہی دائرے وسیع کیے گئے، کیونکہ جمہوری نظام میں اکثریت کو فوقیت حاصل ہوتی ہے۔ بات وہی ہے کہ راستہ صحیح ہو یا غلط اس کے پس منظر میں زمان و مکاں کے مختلف عوامل شعوری یا غیر شعوری طور پر کام کر رہے ہوتے ہیں۔ پیٹ و دولت کی بات کہنے والا ایک گروہ، پیٹ کے نیچے کی بات کہنے والا ایک گروہ، اپنے اندر سمٹنے کی بات کہنے والا ایک گروہ، اندر سے باہر سفر کرنے کی بات کہنے والا ایک گروہ عمل اور ردّ عمل کی بات کہنے والا ایک گروہ، اس گروہی تقسیم کے اسباب تلاش کیے جائیں تو پس منظر میں کہیں نہ کہیں صرف سیاسی یا تاریخی اسباب ہی نہیں بلکہ نفسیاتی، معاشی، جدلیاتی، جغرافیائی، ماحولیاتی اور ادیب کے ماحولی عوامل بھی کارفرما نظر آئیں گے۔ مگر اس مختلف مکتبۂ فکر کی تقسیم نے زبان و ادب کا بہت نقصان کیا ہے۔ کیونکہ وہ نہ قارئین کا ہو سکا اور نہ ادیبوں کا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ادیب اور غیر ادیب اکثریت میں آ گئے اور قارئین اقلیت میں رہ گئے۔ قارئین کے اس مختصر حلقہ میں زیادہ تر سنجیدہ قارئین ناقدین کے گروہ میں شامل ہو گئے۔ اب ظاہر ہے جو ناقدین چاہیں گے ویسا ہی ادیب تخلیق کرے گا، اور قارئین کے ہاتھ میں صفر رہ گیا۔ یہاں غلطی یہ ہوئی کہ نقادوں نے تخلیقات کو گروہی تقسیم میں بانٹ دیا۔ ہونا یہ چاہیے تھا کہ تخلیقات ناقدین کو گروہوں میں غیر شعوری طور سے تقسیم کرتی کیونکہ ہر تخلیق اپنے تنقیدی پیمانہ لے کر صفحۂ قرطاس پر بکھرتی ہے۔

***

تنویر اختر رومانی کا افسانوی مزاج (مجموعہ ’’ببول‘‘ کے تناظر میں)

افسانہ فکر و شعور کے بامعنی تخلیقی اظہار کا نام ہے۔ کہانی کہنے سننے کا عمل انسان کی سرشت میں داخل ہے۔ اس مفروضے نے افسانے کو کہانی تو بنا دیا لیکن دریافت کے با معنی بیان سے کہانی محروم ہو گئی۔ جدیدیت کے زعم اور ادعائیت پسندی کے زور میں افسانے کے ترتیبی عناصر کی ٹوٹ پھوٹ میں کہانی، جو اس کی روح تھی، گم ہو گئی۔ ۱۹۷۰ء کے آس پاس کہانی کی گمشدگی کی تلاش جاری ہوئی، لیکن تخلیقی لسان و زبان کی محرومی کی شرط پر کہانی کی واپسی بھی ہو گئی۔ ’’شرط‘‘ اس لیے کہ جدیدیت کی مخالفت اس لیے بھی ہوئی کہ اس دور کے افسانہ نگاروں کے اظہار و بیان کی سطح پر یکسانیت ہونے کے سبب افسانوی ادب پر جمود سا طاری ہو گیا تھا۔ تخلیقیت اس قدر گہری کہ ابہام اور مہملیت کی دھند میں کہانی نظر نہیں آتی تھی۔
نتیجتاً کہانی تو نظر آنے لگی، لیکن صحافتی اور غیر تخلیقی زبان افسانے میں در آئی۔ اظہار و بیان کا اکھرا پن اور یکسانیت کا یہ رنگ حساس قاری کو پھر ستانے لگا ہے۔ کہانی سے لطف و انبساط کا عارضی رشتہ تو برقرار ہو گیا، دیر پا رشتہ قائم ہونے کی فکر شائقینِ ادب کو آج بھی ہے۔ یہ بات حقیقت پر مبنی ہے کہ کہانی کا اظہار زبانی ہو یا تحریری اسے اثر انگیز بنانے کا عمل بیانیہ پر منحصر ہوتا ہے۔ لاریب ترتیبی نقطۂ نظر سے داستان ہو، ناول ہو یا افسانہ، سبھی میں کہانی پن کا ہونا جزو اہم ہے، جس سے انکار ممکن نہیں۔ اس کے باوجود افسانے کی باقیت میں موضوع اور مواد اس طرح پیوست ہوتا ہے کہ اگر اس کو منفی کر دیا جائے تو اس کی تخلیقی عمارت پر حرف آنے کے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔
تنویر اختر رومانی نے بھی زندگی کی حقیقتوں کو ٹریٹمنٹ دینے لیے افسانے کے نامیاتی عناصر کو ترتیب دیا اور کہانی کار اور قاری کے درمیان ترسیل کی حقیقت پسندی کی روایت کو نہ صرف مضبوط کیا بلکہ جمشید پور جیسے شہر سنگ و آہن میں اپنی پہچان بنائی اور اس کی ادبی فضا کی تعمیر و تشکیل کو اپنی ادبی قوت سے اعتبار عطا کیا۔
دنیا کے تمام علوم و فنون انسان کے لیے ہیں، اور ان کی ارتقا پذیری افسانوں کے ذریعہ ہوئی ہے۔ دنیا میں اسے مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ کل خلائق ارض و سما میں اسے اشرفیت کا درجہ حاصل ہے۔ جب وہ اپنے منصب اعلیٰ اور مقامِ عظمت سے گرتا ہے تو اس سے زیادہ بدترین اور اسفل مخلوق انسانیت اور کائنات کے لیے دوسری کوئی اور نہیں ہوتی۔ اس کی تباہی و بربادی کا ذمہ دار بھی وہی ہوتا ہے۔ آج جدید دور میں زمین کی تباہی کی قیمت پر انسان نے آسمان پر کمند ڈال کر اپنی ترقی کے غالب گمان میں بد قسمت اور بے خود تو ہو گیا ہے، لیکن وہ یہ بھول گیا کہ اخلاق و انسانیت کی تمام بنیادیں کمزور ہو گئی ہیں اور کائنات بربادی کے دہانے پر کھڑی ہو گئی ہے۔ ایسے حالات میں ادیبوں اور دانشورانِ قوم و ملت کی ذمہ داریاں اور بھی بڑھ جاتی ہیں کہ وہ ایسا ادب تخلیق کریں جو انسانی فلاح کے لیے کارآمد اور ہمارے معاشرے کو صحت مند بنانے کے لیے نفع بخش ثابت ہو۔
تنویر اختر رومانی نے اپنے افسانوں میں زندگی کو بنانے سنوارنے کے راستے اس طرح ہموار کئے ہیں کہ قرأت کے راستے پر قاری غیر محسوس طور پر چلتا ہے اور اختتام پر چونک کر اپنی معاشرتی زندگی کو ٹٹولنے لگتا ہے۔ در اصل کوئی بھی انسانی قدر یا اخلاقی نقطۂ نظر کو تخلیقی سطح پر پرونے کا عمل ہی فن ہوتا ہے۔ تنویر اختر رومانی کے بیشتر افسانے تعمیری اور اصلاحی مقاصد کو پورا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس طرح کے افسانے تحریر کرنا پل صراط پر چلنے کا عمل ہے۔ ذرا سی چوک ہونے پر افسانہ کہانی تو بن جائے گا، لیکن مقصد کی پیشکش پانی کی سطح پر تیرتی ہوئی تیل کی بوند کی طرح نظر آنے لگے گی اور افسانہ فنی جمالیات سے محروم ہو جائے گا۔ لیکن تنویر اختر رومانی کے زیادہ تر افسانے با مقصد ہوتے ہوئے تخلیقی ہنر مندی کا ثبوت دیتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ افسانے کا قلب ترتیب دیتے وقت وہ تخلیقی فاصلہ قائم کرتے ہیں کہ موضوع افسانے کے رگ و ریشے میں خون کی طرح گردش کرنے لگتا ہے۔ جیسے انسان دوستی پر مبنی افسانہ ’’دنگل‘‘ میں ظہور پہلوان اپنے مخالف، کمزور پہلوان ہیرا لال کے ہاتھوں کُشتی کے مقابلے میں جان بوجھ کر ہار جاتا ہے اور یہ ہار وہ اس لیے قبول کرتا ہے کہ ہیرا لال اہیر کو پیسوں کی سخت ضرورت تھی۔ ٹھاکر بھانو پرتاپ سنگھ، جو ظہور پہلوان کو چگاتے اور پالتے تھے، وہ ایک لاکھ روپے کا انعام ہارنے پر کافی غصہ ہوتے ہیں۔ یہاں بات صرف روپیوں کی نہیں تھی۔ بات ٹھاکر اور علاقے کی عزت و ناموس کی بھی تھی، جس کو انسانی قدر و منزلت، روا داری، دوستی اور شرافت کے سامنے شکست کا منہ دیکھنا پڑا۔ یہ غیر معمولی عمل اتنا معمولی بھی نہیں ہے کہ اسے سرسری طور سے چھوڑ دیا جائے۔ ہیرا لال ایک غیرمسلم پہلوان ہے اور ظہور کے مقابلے میں کمزور بھی ہے۔ اس میں نیا بازار گاؤں اور وہاں کے رئیس ٹھاکر بھانو پرتاپ سنگھ، جو علاقے کے زمیندار ہیں، کی عزت ہی نہیں اس کی اپنی ناموری اور استادی بھی داؤ پر لگی تھی۔ مقابلے والے دن بھیڑ میں اس کے شاگردوں کے علاوہ اسٹیج پر ٹھاکر صاحب صدر نشیں تھے۔ گاؤں کے سر پنچ، مکھیا اور ضلع بنارس کے ایس ڈی ایم، جو ٹھاکر جی کی دعوت پر مہمان خصوصی کی حیثیت سے تشریف فرما تھے، کی موجودگی میں ہارنا دل گردے کی بات ہے۔ ظہور کے کردار کی عظمت کا راز ٹھاکر جی اور ظہور پہلوان کے درمیان اس مکالمے سے کیجئے۔

''ہم نے یہ سوچ کر اتنا بڑا پرسکار رکھا تھا کہ آپ کی بیٹی کی شادی کا بوجھ کچھ کم ہو جائے گا۔ ۔ ۔ ہم تو سوچ بھی نہیں سکتے تھے کہ آپ آخری کشتی ہار جائیں گے۔''

ذرا غور کیجئے، ظہور پہلوان خود ضرورت مند ہے۔ سر پر بیٹی کی شادی کا بوجھ ہے، دوسرے زندگی کی آخری کشتی ہے، جس پر تا عمر کمائی ہوئی عزت و ناموس اس آخری کشتی میں ہارنے پر ملیا میٹ ہونی ہے۔ عام طور پر پہلوان برادری آخری جیت کے بعد لنگوٹ کھونٹی پر ٹانگ کر زندگی کے باقی ماندہ دن فتح کے نشے میں چور، مطمئن زندگی گزارتے ہیں اور ہارنے کے بعد پوری زندگی شکست خوردہ انسان کی زندگی جینے پر مجبور ہوتے ہیں، لیکن یہاں صورت حال بالکل مختلف ہے۔

''اچھا استاد! یہ بتائیے۔ ۔ ہیرا لال نے جو داؤ مارا تھا اس کا توڑ تو آپ کر سکتے تھے۔'' ٹھاکر جی کے لہجے میں تلخی تھی۔

''جی ہاں ٹھاکر جی۔ ۔ کر سکتا تھا۔''

''پھر آپ نے ایسا کیوں نہیں کیا؟''

''بات یہ ہے ٹھاکر جی کہ پہلوان لوگ اکھاڑے میں صرف بدن کو چت کرنے کو جیت سمجھتے ہیں۔ ۔ ۔ دلوں کو کوئی جیتنا نہیں چاہتا۔''

دل کو جیتنے کے اس طور نے ٹھاکر جی کو یہ کہنے پر آمادہ کر دیا۔ ''بھگوان قسم، آپ ہی جیت میں رہے استاد۔''

کم از کم ہندوستان جیسے ملک کا خمیر گنگا جمنی تہذیب اور مذہبی روا داری عناصر سے تیار ہوا ہے۔ یہاں دلوں کے جیتنے کا عمل جاری ہو جائے تو انسان دوستی اور مذہبی ہم آہنگی بحال ہونے کے امکانات پیدا ہوں گے اور موجودہ ہندوستان کی زہر آلود فضا میں بدلاؤ ضرور آئے گا۔

ترکیبی نقطۂ نظر سے افسانے کا یہ اختتام غیر متوقع ہونے کے علی الرغم موثر اور قاری کو چونکنے پر مجبور بھی کرتا ہے۔ کائنات میں موضوعات بکھرے پڑے ہیں۔ کل بھی بے روزگاری، بھوک، افلاس، حکومتی محکمہ جات میں بدعنوانیاں، انسان کے اندر پوشیدہ خباثتیں، فسق و فجور، مختلف انداز کی دہشتیں منہ پھاڑے کھڑی تھیں، آج بھی ہمارے سماج میں شدت کے ساتھ موجود ہیں، صرف شکلیں بدلی ہیں۔ تنویر اختر رومانی نے اپنے طریقے سے ان کو دیکھا اور اپنے رنگ، اپنے انداز اور اپنی لفظیات میں افسانوی جامہ زیب تن کرایا۔ زندگی اور زمین کی ان سنگین حقیقتوں کو عصری تقاضوں سے جوڑ کر ارضی خوشبو اور مقامی رنگ میں پیش کرنا، علاقائی تہذیب عطا کرنا، مابعد جدید افسانے کا اختصاص بھی ہے۔ تنویر اختر رومانی کے افسانے جمشید پور کے گردو نواح اور بنارس کے دیہاتوں میں سانس لیتے ہیں۔ ان علاقوں میں رہنے والے انسانوں کے حالاتِ زندگی اور جغرافیائی ماحولیات سے وہ خوب واقف ہیں۔ اسی لیے ان کے افسانے دیہی ماحول اور مسائل کے تعلق سے گہرے مشاہدے کا پتا دیتے ہیں۔

'بند مٹھی کا کرب'، 'روٹی مانگتی ہوئی زندگی'، 'بدوت'، 'ٹوٹی کہاں کمند' اور ایسی کئی کہانیاں انسان کی کسمپرسی، بدحالی، بے روزگاری اور بھوک کی داستانیں سناتی دکھائی دیتی ہیں۔ پیٹ کی خاطر انسان کس کس اخلاقی کمزوریوں کا شکار ہو جاتا ہے، کس طرح اور کہاں کہاں انسانی قدریں ٹوٹ کر بکھر جاتی ہیں، یہ افسانے اس طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ادب میں موضوعات کی یکسانیت کا کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ کسی عام /فرسودہ موضوع کو پیش کرنے میں افسانہ نگار نے کیا رویہ اختیار کیا کہ وہ مخصوص ہو گیا۔ زندگی اور کائنات کو برتنے کا ہر فرد کا اپنا طریقِ کار ہوتا ہے۔ مصنف اپنے مخصوص مشاہدے اور گہرے تجربے کی روشنی میں موضوع کو کس طرح لسانی سطح پر افسانے کی ساخت میں داخل کر کے فنی تقاضے پورے کرتا ہے۔

افسانہ 'دیش بھکت' کی سوچ نئی ہونے کے باوجود اس کا اظہار یہ اتنا موثر نہیں ہو سکا جو قاری کو اپنی گرفت میں لے سکے۔ افسانے کا اہم کردار ''مدنی'' نہایت ایمان دار انسان ہے۔ اس کی دیش بھکتی کا یہ عالم ہے کہ وہ اپنے وطن کو بھولے سے بھی مالی نقصان پہنچانے کا حامی نہیں ہے۔ مدنی رانچی سے جمشید پور کا سفر کرتا ہے۔ کنڈکٹر آدھا کرایہ لے کر ٹکٹ نہیں کاٹنا چاہتا۔ اس میں آدھا فائدہ سواری کا ہے اور آدھا فائدہ بس کنڈکٹر کا۔ لیکن بڑا نقصان اسٹیٹ ٹرانسپورٹ کا ہے۔ وہ سرکار کے اس نقصان کو گوارہ نہیں کرتا۔ یہی اس کے دیش بھکت ہونے کی دلیل ہے۔ مصنف نے افسانے کے وسط میں دکھایا ہے کہ مدنی کی ایمانداری بس میں بیٹھے کئی مسافروں کے طنز و طعنے کا نشانہ بن جاتی ہے تو وہ اپنی سیٹ سے غصے میں اٹھتا ہے۔ آگے بڑھ کر دھوتی میں ملبوس تلک دھاری پر برستا ہے اور بعد میں پچھلی سیٹ پر بیٹھے مولوی نما شخص کے پاس پہنچ کر ایمان کے تقاضے، اخلاق اور ایمانداری پر لمبی گفتگو کرتا ہے۔ مکالمہ کی طوالت میں جو اصلاحی پہلو اجاگر ہوا ہے اس نے افسانے کی نزاکت کو فوت کر دیا ہے۔ مذکورہ اقتباس کا ایک معنی خیز طنزیہ جملہ ''آپ جیسے اہلِ ایمان اور اس آدمی میں کیا فرق رہ گیا ہے۔ ۔ ۔ ان کو تو دیش بھکتی کا سرٹیفیکیٹ ملا ہوا ہے۔ ۔'' میں چھپے ہوئے گہرے نشتر کی کاٹ کو اس جملے نے ہلکا کر دیا کہ ''اللہ کے پاس کون سا سرٹیفیکیٹ لے کر جایئے گا؟'' اسی طرح مذکورہ مکالمے کا ابتدائیہ جملہ بس میں بیٹھے ہوئے مسافروں کے درمیان کہ ''آپ جیسے اہلِ ایمان اور اس آدمی میں کیا فرق رہ گیا ہے'' نہ صرف اس سچویشن میں ناقابلِ قبول ہے

بلکہ افسانے کی تخلیقی نہج کو بھی متاثر کرتا ہے۔
مصنف نے دیش بھکتی کے تصور کو مالی بدعنوانی سے جوڑ کر ایک نئے معنی دینے کی کوشش کی ہے جو ممکنات کے دائرے میں آتا ہے۔ جب ہم دیش کی مٹی سے پیار کرتے ہیں تو ہماری ہر ہر نقل و حرکت سے یہ ظاہر ہونا چاہیے۔ صرف زبانی حب الوطنی کا یہ دعویٰ اس وقت بے معنی ہو جاتا ہے جب ہم رشوت خوری، چور بازاری، جمع خوری جیسی منحوس بیماریوں میں ملوث ہو جائیں۔ جب ہم ریل میں، بس میں بے ٹکٹ سفر کریں یا عملہ بنا ٹکٹ کاٹے آدھا کرایہ لے کر سفر کرانے کے لیے اکسائے تو یہ سراسر سرکار کے ساتھ سواری اور عملہ کی کھلی چوری ہی نہیں غداری ہے۔ یعنی کسی بھی بنیاد پر ملک کو مالی نقصان پہنچانے کا یہ قول و فعل بدعنوانی کے زمرے میں آتا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اس قسم کی بدعنوانیاں اس قدر عام ہو گئی ہیں کہ اگر کوئی شخص ایمانداری سے اپنے ہی ملک میں زندگی گزارنا چاہے تو اسے کیسی کیسی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تمسخر اور تضحیک کا نشانہ بن جاتا ہے۔ ''دیش بھکت'' میں مدنی کے ساتھ بھی یہی ہوا جو افسانے کا مرکزی کردار ہے۔
''بھروسہ'' ایک ایسے نفسیاتی موضوع پر لکھی ہوئی کہانی ہے جو نہ صرف قاری کی توجہ اپنی طرف مبذول کراتی ہے بلکہ دل و دماغ پر بھر پور تاثر چھوڑتی ہے۔ گیارہ سال کی ایفا نام کی معصوم لڑکی کے نفسیاتی کرب کو مصنف نے افسانے کی ترتیب کو اس طرح تشکیل کیا ہے کہ قاری کو افسانے کے سب ہی کرداروں سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔ بنیادی طور سے یہ ایفا کی تنہائی کے درد کی کہانی ہے، جس کے والدین سروس کرتے ہیں اور ایفا عالیشان گھر میں بوا (نوکرانی) کے ساتھ اکیلی رہتی ہے اور اپنے اکیلے پن کو دور کرنے کے لیے کارٹون فلمیں دیکھنا، کیرم اور وقت گزاری کے لیے کالونی کے بچوں کے ساتھ پارک میں کھیلنا اس کا روز کا معمول بن گیا ہے۔ خصوصی طور سے ماں کی غیر موجودگی اس کے لیے آزارِ جاں بن گئی ہے۔
موجودہ دور میں مجبوری یہ ہے کہ زندگی کو قابو کرنے اور بچوں کا مستقبل سنہرا بنانے کی تگ و دو میں انسان مشینی زندگی جی رہا ہے، بے حس و حرکت، غیر جذباتی رو بوٹ کی طرح۔ اس مقابلے کی دوڑ میں مرد و زن بحالتِ ضرورت یا آسمان کو چھونے کی امنگ میں آنکھیں موندے بھاگ رہے ہیں۔ پیچھے کیا چھوٹ گیا پتا ہی نہیں ہے۔ ''ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے'' کے چکر میں انسان نے اپنا ذہنی سکون اور قلبی اطمینان کھو دیا ہے۔ مذکورہ افسانے ''بھروسہ'' میں ان کہی بات یہ ہے کہ بچوں کی بے انتہا پروا کرنے کے حق میں والدین ان کی طرف سے لاپروائی اور غیر ذمہ داری کا رویّہ اختیار کئے ہوئے ہیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ سب کچھ غیر شعوری طور پر ہو رہا ہے جس کا انہیں احساس بھی نہیں ہے۔ اسی لیے ایفا نے اپنے سوالات کے ذریعہ اپنی والدہ کو اس کے فرائض کا احساس کرایا ہے، جو اس افسانے کا بہت اہم پہلو ہے۔
عورت جنت ہوتی ہے۔ درونِ خانہ رہے تو گھر جنت ہے۔ اس جنت کی اضافی آرائش کے لیے اسے بیرون خانہ دوزخ سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے، وہ بھی اس طرح کہ تہذیبی دامن پر آنچ نہ آنے پائے۔ اس قیمت پر گھر کو سجانا کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ رضیہ اور خورشید دونوں ہی اپنی اکلوتی بیٹی، جس سے وہ بے حد پیار کرتے ہیں، کیونکہ ایفا سے چار سال چھوٹا بیٹا عطش ایک حادثے میں جاں بحق ہو گیا تھا۔ ایفا ان کے لیے مرکزِ حیات بن گئی ہے۔ اپنی اکلوتی بچی کو ڈاکٹر بنانے کے خواب کو پورا کرنے کے لیے دونوں نوکری کرتے ہیں اور ان کی غیر موجودگی میں بوا(نوکرانی) گھر اور ایفا کی دیکھ بھال کرتی ہے۔ اس کے باوجود بوا کے پاس ایفا کی تنہائی کا کوئی علاج نہیں۔ در اصل اولاد کی مسرت و خوشی ممتا کی چھاؤں میں چھپی ہوتی ہے۔ نوکری پیشہ خواتین کے بچے ماؤں کی محبت اور ممتا سے، جو انہیں ہر وقت چاہیے، محروم ہو گئے ہیں۔ ان کے لیے تنہائی اور اکیلے پن کا احساس شدید تر ہو گیا ہے۔ جب رضیہ شام کو واپس آتی ہے تو ایفا اداس ملتی ہے۔ ماں کی پرسش پر ایفا مختلف طرح کے سوالات کر کے رضیہ کو اس کی ممتا کا احساس کراتی ہے۔ ان سوالات کے پس منظر میں تنہائی کا شدید درد ہی نہیں بلکہ اس کی نفسیاتی الجھن کا حل بھی پوشیدہ ہے۔ آخر کار رضیہ کو جب اپنی بیٹی کی نفسیاتی الجھن کا احساس ہوتا ہے تو اس کے اندر ممتا جاگ اٹھتی ہے بلکہ یوں کہئے کہ ممتا اس کی سوئی نہیں تھی۔ ایفا کے درد کے معنی سمجھ میں آئے اور وہ اپنی بیٹی کو گلے لگا لیتی ہے اور اپنی بہترین سروس کو چھوڑ دینے کا فیصلہ کر لیتی ہے۔ اس لمحہ رضیہ کو نوکری چھوڑنے کا نہ تو کوئی افسوس ہوتا ہے اور نہ ہی زندگی کی خوشحالی و شادمانی کے لیے وہ حجت و دلیل دینے کی کوشش کرتی ہے۔
زندگی کو آسودہ بنانے کی جد و جہد کو تیاگ کر ماں کی فطری محبت و ممتا کا قاری کو احساس کراتی ہے۔ ایفا کے آخری سوال کی معنی خیزی کی طرف توجہ دلاتا ہوں:
''ممّا، آپ کے زیورات مجھ سے بھی زیادہ قیمتی ہوں گے۔''
''کیسی بات کرتی ہو بیٹی؟۔۔ تم تو ہماری زندگی ہو۔۔ یہ سب کچھ تو تمہارے لیے ہی ہیں۔۔ ۔۔ ۔ بھلا زیورات اور پیسے تم سے زیادہ قیمتی کیسے ہو سکتے ہیں؟''
''تو پھر ممّا، میرے بارے میں بوا پر کیسے بھروسہ کر کے اس کے حوالے کر جاتی ہیں۔؟''
افسانہ ''ببول'' تنویر اختر رومانی کے مجموعے کا سر نامہ ہے۔ اس لیے اس پر غور و فکر کرنے کی وجہ بھی بنتی ہے۔ پس

منظر وہی ماحول ہے۔ مصنف کی زیادہ تر کہانیاں گاؤں کے ماحولیات کا عکس ہیں۔ ہندوستان زراعتی ملک ہے۔ تقریباً اسّی فیصد آبادی گاؤں میں رہتی ہے۔ کم و بیش پورے ملک کے دیہاتوں کی صورت حال یکساں ہے۔ مصنف کی جائے پیدائش ضلع بنارس (اتر پردیش) کا دیہات ہے اور مستقل قیام جھارکھنڈ کا شہر جمشیدپور ہے، اس لیے دونوں ہی صوبوں کے گاؤں کو انہیں قریب سے دیکھنے کا موقع ملا، اس لیے ان کی کہانیاں ارضیت سے جڑی ہیں۔ مقامیت اور علاقائیت ان کی کہانیوں کا پس منظر، ان کے گہرے مشاہدے اور تجربے کا منظر نامہ پیش کرتی ہیں۔ جاڑے کی رات میں کمبل اوڑھ کر باہر نکلنا گاؤں کے ماحول کی عکاسی ہے، اور یہ گاؤں کی تہذیب کے خلاف ہے کہ کوئی ضعیف اپنی بے بسی اور لاچاری پر روئے اور گاؤں والے نظر انداز کر دیں۔ یہ صحت مند روایت شہری زندگی میں نہیں ملے گی۔ کنویں کے چاروں طرف لمبا چوڑا چبوترہ گاؤں کے واقعات و حادثات کا گواہ ہوتا ہے۔ گاؤں میں ہونے والے تنازعوں پر یہ پنچوں کا منچ بن جاتا ہے اور الیکشن کے زمانوں میں سیاسی جلسوں کے لیے اسٹیج کا کام کرتا ہے۔ اسی طرح موسمِ گرما میں شب گزاری کے لیے چبوترہ سے بہتر اور کون سی جگہ ہو گی۔ گاؤں سے گزرنے والے راہ گیر بھی چبوترے پر بیٹھ کر پاس کھڑے پرانے نیم کی گھنی چھاؤں میں کچھ دیر سستا بھی لیتے ہیں۔ رات کے اندھیرے میں لوگوں کا لالٹین ہاتھوں میں لے کر نکلنا۔ دیہات کا ایسا منظر نامہ مصنف نے بیان کیا ہے کہ قاری کے آنکھوں کے سامنے دیہات کی حقیقی تصویر ابھر کر آتی ہے۔

افسانہ کی اگر Paraphrasing کی جائے تو کہانی یوں بنتی ہے کہ ایک بوڑھے شخص کی چیخ و پکار سن کر پورا گاؤں ہاتھوں میں لالٹین اور ٹارچ لے کر باہر نکل آتا ہے اور کنویں کے چبوترے پر روتے ہوئے رمضانی کو دیکھ کر گاؤں کے لوگ چونکتے ہیں اور جب وہ اپنی روداد بیان کرتا ہے کہ اس کے بیٹے رجوآ نے مار پیٹ کر اسے جاڑے کی رات میں گھر سے باہر نکال دیا ہے تو گاؤں کے بوڑھوں نے اظہارِ تاسف کیا، نوجوان اپنے غصے کا اظہار کرتے ہیں اور رجوا کے ساتھ مار پیٹ پر آمادہ ہو جاتے ہیں، لیکن شکور چاچا، جن کی شرافت اور ایمانداری کی وجہ سے پورا گاؤں عزت کرتا ہے اور جن کی حیثیت برگد کی چھاؤں جیسی ہے، بڑی نرمی سے بولے:

”ہم نے دیکھا ہے۔۔ اور تم لوگوں نے بھی دیکھا ہو گا۔۔ جوان بیٹے کا جنازہ بوڑھے باپ کے کندھوں نے اٹھایا ہے۔“

آگے شکور چاچا رمضانی کو مخاطب کرتے ہیں:

”ایسی ہی ایک جاڑے کی رات تھی۔۔ اور تقریباً یہی وقت تھا۔۔ کنویں کے اسی چبوترے پر جہاں تم بیٹھو ہو۔۔ بالکل اسی جگہ تمہارا باپ بیٹھا بلک بلک کر رو رہا تھا اور کہہ رہا تھا۔۔ آج رمضانی نے بہت مارا ہے۔“

ایک پُر تاثیر، سبق آموز کہانی کا اختتام یہیں ہوتا ہے، لیکن مصنف نے مذکورہ افسانے کا خاتمہ (سسکتے سسکتے رمضانی۔۔ ۔۔ ۔ پہلے کی یادیں اور سسکیاں) تک بڑھا کر اس کے تاثر کو کم کر دیا جو افسانے کے لیے اضافی تحریر(Over written) معلوم ہوتی ہے۔

والدین کی عظمت اور بلند مرتبت کا اعتراف تمام مذاہب نے کیا ہے۔ ان کی خدمت گزاری، فرماں برداری اور عزت کرنے کی تعلیم دنیا کے سبھی ادیان میں قدر مشترک رکھتی ہے۔ اسلام میں کفر اور شرک کے بعد سنگین ترین گناہ والدین کی بے عزتی کرنا ہے۔ یہاں تک کہ کفر کی حالت میں بھی والدین کا احترام کرنا اور ان کی خدمت کرنا ہر مسلمان پر واجب ہے، کیونکہ کفر اور شرک کا معاملہ بندے اور اللہ کے درمیان کا ہے۔ والدین کی بے عزتی کرنا ایسا کبیرہ گناہ ہے جس کا بدلہ دنیا اور آخرت دونوں ہی میں دیا جائے گا۔ ہمارے سماج میں والدین کو ستانے کی بیماری کثرت سے شہروں میں پائی جاتی ہے۔ لیکن چھوت کی بیماری کی طرح یہ دیہاتوں میں بھی پھیل گئی ہے۔ اسی وجہ سے Old Age Home کا کلچر عام ہو گیا ہے اور یہ نہ صرف ہندوستان بلکہ تمام ایشیائی ممالک بالخصوص پاکستان اور بنگلہ دیش بھی اس کی چپیٹ میں آ گئے ہیں۔ در اصل یہ بیماری مغرب سے ہماری تہذیب میں داخل ہو گئی ہے۔ مشرق کا پورا معاشرتی نظام مغرب زدگی کا شکار ہو گیا ہے۔ خصوصی طور سے نوجوان طبقے میں Privacyکی شدید خواہش اور No Disturbance کے غالب رجحان نے بھی نہ صرف والدین کی عظمت اور محبت پر ضرب لگائی بلکہ اولادوں کا سرکش ہونا بھی اس کا نتیجہ ہے۔ بلو فلمیں دیکھنا اور فحش حرکتوں کا ارتکاب ہونا ہمارے معاشرے اور درونِ خانہ پاکیزہ نظام میں چور راستوں سے داخل ہونے میں ایک وجہ Check and Balance کا قدیم تصور کا ٹوٹ جانا بھی ہے۔ پہلے دادا، دادی، پھوپھا پھوپھی، چاچا چاچی ایک مشترک خاندان کا دباؤ اولادوں پر ہوتا تھا۔

یہ گفتگو جملہ معترضہ کے طور پر آ گئی۔ یہاں مذکورہ افسانے میں صورت حال دوسری ہے۔ یہ کائنات مکافاتِ عمل ہے۔ اس کی زمین میں جو بوؤ گے وہی کاٹو گے۔ اگر ببول بویا ہے تو آئندہ خاروں سے واسطہ پڑنا ایک فطری قانون ہے۔ رمضانی نے اپنی نوجوانی میں والدین کے ساتھ بدسلوکی کی تھی تو اس کا بدلہ اس کو چکانا ہی پڑے گا۔ یہ سماجی حقیقت ہی نہیں، مذہبی تنبیہات اور خدائی فیصلہ بھی ہے۔ اس طرح یہ کہانی زندگی کے گہرے مشاہدات اور تجربات کی وضاحت بھی کرتی ہے۔ اگر ہم اس افسانے کی معمولی فرو گذاشت سے قطع نظر کر لیں تو تنویر اختر رومانی کے تعمیری موضوعات تکنیک کے معنی خیز استعمال اور اسلوب بیان کی بنا پر اردو افسانے کے معاصر منظر نامے میں سورج کی ایک نئی کرن کی حیثیت رکھتے ہیں۔

***

غیاث احمد گدی ایک جینوئن افسانہ نگار

آزادی کے بعد افسانہ نگاروں کی جو نئی نسل ابھر کر سامنے آئی ہے، ان میں غیاث احمد گدی ایک معتبر افسانہ نگار ہیں۔ ان کا افسانہ ''بابا لوگ'' اردو افسانہ کی تاریخ میں اہم افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ اسی افسانہ سے افسانوی ادب میں ان کی پہچان بھی قائم ہوئی۔ گدی ہمیں اس لیے بھی متاثر کرتے ہیں کہ ان کا تخلیقی سفر آخری عمر تک جاری رہا، ورنہ ان کے ساتھ یا تھوڑا آگے پیچھے لکھنے والوں میں بعض نے لکھنا ہی ترک کر دیا تھا، اور بعضوں کی رفتار اس قدر سست رہی کہ ان کے چلنے کا احساس بھی مشکل ہی سے ہوتا تھا۔

غیاث احمد گدی ایک متحرک اور فعال افسانہ نگار ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد افسانہ میں موضوعی سطح پر جو تبدیلیاں آئیں انہوں نے اس کے تقاضہ کے مطابق ٹریٹمنٹ دیا، اور اپنے افسانوں میں کامیابی سے برتا ہے۔ ادھر افسانہ کی ہیئت و تکنیک میں جو بدلاؤ آئے گدی نے نہ صرف محسوس کیا بلکہ نہایت کامیابی سے برتنے کی کوشش بھی کی۔

افسانہ ''ایک خوں آشام صبح'' میں علامتوں کے ذریعہ جنگ کا خوفناک منظر نامہ پیش کرنے کی کامیاب سعی کی گئی ہے، جس کی پیش کش بھی انوکھی ہے۔ ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' ان کی نمائندہ کہانیوں میں سے ہے۔ خطرات اور خدشات کے خوفناک منظر کو علامتی اسلوب میں پیش کی جانے والی یہ کہانی اردو افسانوی ادب میں ایک معتبر اضافہ ہے۔ ''جب کبوتر بھی اپنی اقامت چھوڑ کر اُڑ جائیں تو سمجھو کوئی برا وقت آنے والا ہے۔'' اس موقع پر نہ صرف پرندے شوشی جیسے معصوم بچے بھی اپنے ماں باپ سے عجیب عجیب سوالات پوچھنے لگتے ہیں کیا ہوا؟ ایسا کیوں کر ہوا؟ اس کہانی کے ذریعہ آزادی کی اہمیت کی وضاحت کی گئی ہے۔ ''پرند'' آزادی کی بھرپور اور واضح علامت ہے جو اسیری کو خواب میں بھی برداشت نہیں کرتا۔ مذکورہ دونوں افسانے فن اور زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کو مضبوطی سے اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہیں، خاص طور سے بڑی روانی کے ساتھ اپنی منزل طے کرتے ہیں۔ یہاں قابل ذکر بات یہ ہے کہ آفاقی علامتوں کو سمجھنے میں زیادہ دقت پیش نہیں آتی چونکہ ہماری روزانہ زندگی سے اس کا واسطہ پڑتا ہے، لیکن جو فن کار تغیر پذیر زندگی کے لیے انفرادی خود ساختہ علامتوں کے ذریعہ اپنے احساسات اور خیالات کو برتنے کی سعی کرتے ہیں، ان کو سمجھنے میں اکثر دشواریاں پیش آتی ہیں اور قاری ذہنی طور سے تخلیق اور اس کے متن سے کٹ کر رہ جاتا ہے۔ یہاں یہ مدعا ہرگز نہیں ہے کہ کہانی سماج کے لیے وعظ و تبلیغ کا ذریعہ ہے یا سماج کو اصلاحی و فلاحی ضرورتوں کو پورا کرتی ہے، لیکن اس حقیقت سے کوئی با شعور انکار نہیں کر سکتا کہ معاشرتی نظام اور سماجی زندگی سے کٹ کر کوئی کہانی نہ تو زندہ رہ سکتی ہے اور نہ ہی اپنے فنی تقاضوں کو پورا کر سکتی ہے۔ ایک کامیاب افسانہ نگار فن اور تکنیک کے سانچہ میں زندگی کی تلخ سچائیوں کو پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

اس کی عمدہ مثال افسانہ ''ایک چھوٹی کہانی'' ہے۔ وہ افسانہ نگار جو اپنی ذات کے حصار میں قید ہو کر رہ جائیں، وہ زندگی کی حقیقتوں اور کائنات کی وسعتوں کو جاننے سے محروم رہ جاتے ہیں۔ اور جو ذات کے دائرہ سے باہر نہیں نکل پاتے تو بیرونِ کائنات سے ان کا تعلق کمزور پڑ جاتا ہے، لیکن گدّی نے اپنی ذات کے حصار کی کبھی تعمیر نہیں کی۔ یہی سبب ہے کہ ان کی کہانیاں صاف ستھری اور واضح علامتیں زندگی اور فن کے رشتوں کو استوار کرنے کی کامیاب مثالیں ہیں۔

گدّی نے اپنے تخلیقی سفر میں 'بابا لوگ'، 'ڈوبنے والا سورج دو' جیسی فنی بلندیوں کو چھونے والی کہانیاں تخلیق کی ہیں۔ ادب میں ایسی کہانیوں کی قلّت کا احساس شدّت سے ہوتا ہے، لیکن ان کے افسانوی مجموعہ ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' میں بہتر اور کم بہتر کہانیوں کا انتخاب شامل ہے، اور بعض کہانیاں تو فن کے اعلیٰ معیار کو چھوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی''۔ ''پرکاشو'' اور ''خون آشام صبح'' خاص طور سے اہم کہانیاں ہیں۔ ''پرکاشو'' سماج اور اس کے بنائے ہوئے فرسودہ رسم و رواج میں جکڑی ہوئی اس عورت کی کہانی ہے جو مسلسل احتجاج کرنے والی عورتوں کی نہ صرف نشان دہی کرتی ہے، بلکہ نمائندگی کرتی ہے۔ ''پرکاشو'' کوئی ایک عورت نہیں بلکہ ان تمام عورتوں کی کہانی ہے جو روایت سے بغاوت کرنا چاہتی ہیں۔

''افعی، اور ''کالے شاہ'' جنس کے موضوع پر اہم کہانیاں ہیں۔ ''افعی'' شہوت نفسانی اور جنس کی علامت ہے جو جنس کے نفسیاتی Complex کو اجاگر کرتی ہے۔ جنسی موضوعات پر کہانی لکھنا کوئی آسان کام نہیں۔ جنس کے نازک لمحات کو پیش کرنے کے لیے فنی ہنر مندی کی ضرورت ہوتی ہے، ذرا سی چوک سے افسانہ کی ادبی قدر گھٹ جاتی ہے۔ اکثر افسانہ نگار فنی اور تہذیبی معیار کی سطح سے نیچے گِر جاتا ہے اور افسانہ کی فنّی اہمیت فوت ہو جاتی ہے۔ اس افسانہ کا گھناؤنا کردار انّو ہے جس کے بارے میں اس کی حسین و جمیل سگی بہن زہرہ بھی بری رائے رکھتی ہے:

(’’اس دن انّو نے کیا کیا تھا؟‘‘)
’’ڈس لیا تھا اس سنپولیے نے ’’یہ کہہ کر ایکا ایکی وہ (زہرہ) ایک دم سیاہ ہو گئی نفرت سے اس کا منہ بدنما ہو گیا‘‘)
ایسے بدنما کردار سے کس کو نفرت نہ ہو جائے گی جس نے اپنی سگی بہن تک کو ڈس لیا ہو، لیکن یہاں گدّی کی فن کارانہ چابک دستی کا کمال ہے کہ کہانی اختتام تک پہنچتے پہنچتے انّو سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔ اسی طرح ’’کالے شاہ‘‘ میں مجو بھائی کا کردار ’’انّو‘‘ کے مقابلے میں کہیں زیادہ عظیم ہے جو بی۔ اے پاس ہے، لیکن بے روزگار ہے۔ نوکری نہ ملنے کی وجہ سے گھر کا کوئی فر داس سے سیدھے منھ بات نہیں کرتا اور وہ بیچارہ اسی فکر میں گھلتے گھلتے ٹی بی کا مریض ہو کر مر جاتا ہے اور اسی طرح آخر تک کہانی کا تاثر قائم رہتا ہے۔ حالانکہ کہانی کا موضوع روایتی ہے، لیکن افسانہ کی بافت میں گدّی نے بڑے ہی فن کارانہ ڈھنگ سے اس طرح پیوست کر دیا ہے کہ افسانہ نگار کی فنّی ہنر مندی کی داد دینی پڑتی ہے اور قاری تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ غیاث احمد گدّی ایک جینوئن افسانہ نگار ہیں۔
***

حقیقت کو کہانی بنانے کی کاوش

زندگی اور موت کی سنگینیوں اور کائناتی سچائیوں کو کہانی کے انداز میں اس طرح پرو دینا کہ فنٹاسی حقیقت اور حقیقت فنٹاسی لگنے لگے، ورنہ حقیقتوں کو پیش کرنے کے لیے علم و حکمت کی مختلف شاخیں اور ادب کی دیگر اصناف سخن موجود ہیں۔
افسانہ شعور و ادراک کی پُر اسرار کائنات کو دریافت کے بعد تخلیقی جمال کے ساتھ پیش کرنے کی سعی ہے۔
کہانی انسان کی سرشت میں اس طرح داخل ہے کہ انسان عہد طفلی سے پیرانہ سالی اور اس سے آگے دامن کش نہیں ہو سکتا۔
جس طرح غزل اردو زبان و ادب کی تہذیب ہے اسی طرح کہانی انسانی تہذیب کا جُز ہے۔ اسی لیے حیات تا موت انسان کی دلچسپی اس سے قائم رہتی ہے۔ کہانی کہنے سننے کے عمل میں انسان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ انسان کی کہانی انسان کے ذریعے انسان کو سنانے کا یہ طریقہ روز ازل سے آج تک جاری و ساری ہے۔ پیش نظر کائنات کیسے بنی؟ کیونکر بنی؟ کس کے لیے تخلیق ہوئی؟ نظام کائنات کو چلانے والا کون ہے؟ بظاہر نظام زندگی انسان کس طرح چلائے؟ افزونی حیات کے لیے کیا اپنائے اور کیا چھوڑے؟ ایسے سوالات ہیں جن کو حل کرنے کے لیے فرد روز ازل سے امروز تک اور فکر فردا میں روز و شب مصروف ہے، مگر صفر ہاتھ لگتا ہے اور پھر نئے سرے سے غور و فکر کرتا ہے۔ حیات و ممات اور عالم ارضی و عالم سماوی کے مسائل کے سد باب میں کوشاں ہو جاتا ہے۔ کہانی ہونے کا عمل زیریں لہروں کی طرح اسی رنگ میں چلتا رہتا ہے اور کہانی کہنے والا اسی رنگ کو اپنا آہنگ دے کر پیش نظر کائنات کے متوازی ایک نئی کائنات تخلیق کرتا ہے جو حقیقی ہوتے ہوئے بھی تخیلی ہوتی ہے اسی لیے بیدیؔ کہتے ہیں کہ افسانہ حقیقت اور تخیل کی آمیزش سے بنتا ہے۔ افسانہ نہ تو نرا سچ ہوتا ہے اور نہ ہی جھوٹ بلکہ جذب و کیف میں ڈوبی ہوئی ایک سچائی ہوتی ہے یعنی زندگی کے سچ کی Remaking ہوتی ہے۔
سائنس اور ٹیکنالوجی کے اس دور میں فرد حقائق پسندی کے زعم میں کہانی ہونے یا کرنے سے انکار کرے، لیکن موت و زندگی کے واقعات یا ناگہانی حادثات اور پُر اسرار سانحات جو اس کائنات میں رونما ہوتے ہیں اس کا اقرار کرنے کے لیے وہ مجبور بھی ہے اور معذور بھی:
’’میں جیتے جی قبر میں پہنچ گیا تھا۔ اوپر والے کی مہر کہ زندہ ہوں، دنیا والو! زندگی کا کوئی بھروسہ نہیں، کب اوپر والے کا بلاوا آئے۔ اس لیے سنبھل جاؤ۔ اچھے بُرے کا خیال رکھو۔‘‘ (افسانہ ’’قبر میں زندہ آدمی‘‘)
رقت آمیز لہجہ میں یہ بیان یار خان لوگوں کے ہجوم کو مخاطب کرتے ہوئے اس وقت کہتا ہے کہ ایک نئی طرز کے بیت الخلا میں رفع حاجت سے فارغ ہونے کے بعد وہ اس میں بند ہو جاتا ہے اور باوجود بہت کوششوں کے باہر نہیں نکل پاتا ہے۔ آخر میں حسینہ بیگم کی مدد سے دروازہ توڑ کر وہ باہر نکل پاتا ہے۔ اس دوران وہ اپنے آپ کو قبر میں زندہ آدمی کی طرح محسوس کر رہا تھا۔ در اصل مشتاق احمد وانی کے افسانوی مجموعہ کی کہانی ’’قبر میں زندہ آدمی‘‘ کا بنیادی کردار یار خان نئے زمانہ کا صاحب ثروت اے کلاس ٹھیکیدار ہے۔ دولت کی فراوانی ہے۔ بقول مصنف:
’’اس قدر رنگین مزاج تھے کہ دنیا کو دار العمل کے بجائے دار التفریح سمجھتے تھے۔‘‘
ایمان کی کمزوری کے سبب شراب جس کو اسلام میں ام الخبائث کہا جاتا ہے کے شوقین تھے۔ عمر ۶۰ سال، چار بچّوں اور نوکر و چاکر پر مشتمل ایک خاندان خوشگوار اور خوش وخرم زندگی گزار رہے تھے۔ رجنی نام کی لڑکی پر فریفتہ ہو جاتے ہیں۔ اس کو گھر میں لانے کے لیے حسینہ بیگم جوان کی شریک حیات ہے کے کام میں ہاتھ بٹانے کے بہانے بیاہ کر لانے کے لیے طوعاً

و کرہاً راضی کر لیتے ہیں۔ بیت الخلا کے واقعہ کا ان کے دل و دماغ پر ایسا اثر ہوا کہ انھوں نے رجنی سے کنارہ کشی اختیار کر لی اور یار خان اپنی بیوی حسینہ بیگم کے ساتھ بقیہ زندگی اپنی عاقبت سدھارنے میں لگ جاتے ہیں۔
مشتاق احمد وانی مذہبی فکر اور اسلامی تعلیمات کو اپنی کہانیوں میں ابھارنے میں کہیں نہیں چوکتے۔ قرأت کے وقت کہانیوں میں مصلحانہ کوشش اور واعظانہ تصوّرِ کرداروں کی حرکات و سکنات اور نطق و زبان سے ظاہر ہونا مصنف کی مذہب پرستی کی دلیل ہے۔ مابعد جدید ناقدین مذہبی فکر کو اسلامی تہذیب کا اہم عنصر خیال کرتے ہیں۔ مسئلہ پیش کرنے کا ہے کہ تخلیقی سطح پر اسے کیسے کہانی کی بافت میں گوندھا جائے۔ یہ مصنف کے فنی برتاؤ کا معاملہ ہے، جس کا رشتہ اس کے تخلیقی شعور سے جڑا ہوتا ہے:
''میں رات کو تہجد پڑھتی ہوں۔ تمہارے اس نرم گرم بستر پہ جب لیٹوں گی تو میں کہاں جاگ پاؤں گی۔ قبر میں یہ نرم گرم بستر تو نہیں ہو گا۔'' (افسانہ ''سب کی ماں'')
''دھرم چند...یار...میرے پاس توحید و رسالت کی عظمت و فضیلت، پانچ وقت کی نمازوں کی ٹھنڈک، رمضان المبارک کے تیس روزوں کا تقویٰ، عشر و زکوٰۃ کی اہمیت و افادیت اور حج و عمرہ کی تمنا تھی۔ چنانچہ دو متضاد طبیعتوں کے سنگم میں بُری طرح مجھ سے میرا حق چھینا گیا۔'' (افسانہ ''معاوضہ'')
''امّاں! اللہ نے دنیا کے ہر لڑکے اور لڑکی کو یہ حق دیا ہے کہ وہ اپنی پسند کی لڑکی، لڑکی سے شادی کریں۔ اس میں ناراض ہونے والی کیا بات ہے۔'' (افسانہ ''مجھے ایک دن گھر جانا ہے'')
اسی طرح کہانی ''کار خیر'' انتظار مرگ'' ''قبر میں زندہ آدمی'' ''انتقام'' وغیرہ مذہبی فکر سے لبریز ہیں جو انسانیت کا درس دیتی ہیں اور عوام و خواص کو اصلاحی پیغام سناتی ہیں کہ وہ انسانیت کی فلاح و بہبود اور کردار و اخلاق کی تعمیر و تشکیل کا خواہش مند ہے۔ مصنف نے فنی لوازمات کی کسوٹی پر مقصدیت کو فوت نہیں ہونے دیا ہے۔ افسانے کی عنصری باریکیوں کو سر سری طور سے گزرتے ہوئے کہانی کہنے پر توجہ دی ہے اور موضوعی سطح پر نگاہ کو مرکوز رکھتے ہوئے واقعہ نگاری میں اصلاحی پہلوؤں کو ڈھونڈ نکالا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی کہانیوں میں اصلاحی پہلو اس طرح حاوی ہیں جیسے سطح آب پر روغنی بوندیں جھلملا رہی ہوں۔ ان کی کہانیوں میں ہمیں مقصدیت کی افادیت کہانی کو افسانہ بنانے کی بافت سے زیادہ اہمیت کی حامل معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے ان کا بیانیہ سہل اور رواں ہے کہ کہانی کو سمجھنے میں کوئی دقّت نہیں، اور قاری کو کسی ذہنی کسرت سے نہیں گزرنا پڑتا۔ بہرحال کہانی پڑھنے کے بعد اثر انداز ہونے لگے، اس فن سے مصنف اچھی طرح واقف ہے۔ انھوں نے پلاٹ کی تعمیر و تشکیل میں وحدت و ندرت پیدا کرنے کے بجائے سیدھے سادے انداز میں کہانیوں کو بیان کیا ہے۔
صنفی بنیادوں سے قطع نظر اگر موضوعی نقطۂ نظر سے مشتاق احمد وانی کی کہانیوں پر غور و فکر کریں تو ان کے یہاں زیادہ تر سبق آموز اور عبرت آمیز موضوعات ملیں گے جن کا یک مذہبی پس منظر ہوتا ہے۔
کہانی ''چار چہرے'' موجودہ سیاسی صورت حال پر طمانچہ ہے۔ برسر اقتدار پارٹی کی حکومت کے پیدا کردہ مسائل سے عوام کو سخت ترین حالات سے گزرنا پڑ رہا ہے۔ کمرتوڑ مہنگائی، نوٹ بندی، جی ایس ٹی نافذ ہونے سے پورا ملک خصوصی طور سے غریب عوام کا جینا مشکل ہو گیا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ جمہوری راستے سے حکومت اقتدار میں آئی ہے اور جمہوری نظام کا گلا کاٹ رہی ہے۔ گنگا جمنی تہذیب میں زہریلا مادہ گھول کر سیاسی اور سماجی ماحول کو گندہ کر دیا گیا ہے۔ صفائی ابھیان کا ذکر بھی اس کہانی میں موجود ہے۔ بینک میں پرانے نوٹ بدلنے کی غرض سے ایک غریب بُڑھیا جاتی ہے۔ بھیڑ کی زیادتی، گرمی کی شدت اور بڑھاپے میں سخت تکلیف اٹھانے کے سبب اس کی آتما پرماتما کے پاس پہنچ گئی:
''ایک آدمی اسے پانی پلانے کے لیے دوڑا۔ وہ جونہی پانی کا گلاس لے کر بڑھیا کے قریب پہنچا تو اتنے میں اس کی آتما، پرماتما کے پاس پہنچ چکی تھی۔ اس کے دونوں ہاتھ پاس بُک اور پانچ سو روپے کے نوٹ کے ساتھ مٹھیوں کی صورت میں ہمیشہ کے لیے بند ہو چکے تھے۔'' (افسانہ ''چار چہرے'')
ملک میں پھیلی رشوت کو کہانی ''ہاتھ میں ڈنڈا منہ میں گالی'' میں موضوع بنایا گیا ہے۔ اس بد عنوان نظام میں نوکر شاہی سے لے کر کرسی پر براجمان نیتا لوگ بھی ملوّث ہیں۔ کہانی کا مرکزی کردار لعل محمد اپنا جی پی فنڈ جلدی نکلوانے کی غرض سے سفارش کے لیے میونسپل کمیٹی کے صدر دھیان سنگھ کے پاس جاتا ہے تو اس کے ٹھاٹ باٹ دیکھ کر وہ حیرت زدہ ہو کر اپنے آپ سے کہتا ہے:
''اس جمہوری دور میں بھی راجپوتانہ شان و شوکت برقرار ہے۔''
کہانی کا عنوان چونکانے والا ہے۔ اس کی وضاحت ایک ضمنی کردار محلے کا نیتا دھیان سنگھ اس طرح کرتا ہے:
''بہتر تو یہ تھا کہ آپ پیتل کا ڈنڈا ہر وقت اپنے پاس رکھتے، لیکن چونکہ آپ ابھی نئے ہیں اس لیے لکڑی کا ڈنڈا ہی چلے گا۔'' (افسانہ ''ہاتھ میں ڈنڈا منہ میں گالی'')
آگے وہ گالیوں کی ایک نئی پری بھاشا اس طرح کرتا ہے:

"لعل محمد صاحب، سفید گالیاں اشاروں، کنایوں، تشبیہوں، علامتوں، استعاروں، طنز و رمز کی میں دی جاتی ہیں۔ جب کہ کالے رنگ کی گالیاں سیدھی چہرے پہ دی جاتی ہیں جو چھاتی اور پشت کو چیرتی ہوئی باہر نکل جاتی ہیں۔ " (افسانہ "ہاتھ میں ڈنڈا منہ میں گالی")

در اصل لعل محمد محکمۂ آبپاشی میں تیسرے درجہ کا ملازم ہے۔ محکمہ کی خدمت گزاری میں اپنی عمر کے قیمتی بیس سال دے چکا ہے۔ ابھی رٹائرڈ ہونے میں دس سال باقی ہیں اپنی بیٹی کی شادی کے موقع پر جی پی فنڈ نکلوانے کے لیے درخواست دیتا ہے، لیکن آفس کلرکوں کی ٹال مٹول سے فائل ادھر ادھر گھومتی رہتی ہے۔ اپنا ہی پیسہ نکلوانے کے لیے بیس ہزار روپیہ اور ایک بوتل وہسکی کا مطالبہ ہے۔ آفس کے چکر لگاتے لگاتے جسمانی اور ذہنی اذیتوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ جس کا براہ راست اظہار کہانی میں ہوا ہے۔

"واپسی" میں سماجی نا برابری کی نشان دہی کی گئی ہے۔ دلت ساہتیہ، ادب میں ایک ڈسکورس کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہندو سماج میں چھوا چھوت، اونچ نیچ اور غیر برابری کا تصوّر ہندو دھرم کی آتما ہے۔ ہزاروں سال سے پورا ہندو سماج چار ذاتوں میں تقسیم ہے۔ انسانی سماج میں چھوٹے بڑے کی یہ تقسیم غیر انسانی عمل ہے، لیکن کیا کیا جائے۔ اس بے ہودہ روایت نے مذہبی صورت اختیار کر لی ہے۔ اس لیے اس کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنا اتنا آسان بھی نہیں۔ آج بھی صورت حال جوں کی توں ہے۔

دانشور طبقہ نے اپنے اپنے طور سے اس کے خلاف آواز اٹھائی اور اس کو مٹانے کے لیے مختلف طریقے اپنائے۔ بابا صاحب امبیڈکر نے اس منو وادی سماج کے خلاف سیاسی اور سماجی پلیٹ فارم سے آواز اٹھائی۔ خود گاندھی جی دلتوں کے ساتھ چھو اچھوت کے برتاؤ کو ناپسند کرتے تھے، اور اپنی ٹھوس دلیلوں کی بنیاد پر اپنے نظر یہ کی وکالت کرتے نہیں تھکتے تھے، لیکن مذہبی روح کے سامنے ہر سائنٹفک دلیل بے معنی تھی۔ آج اس سائنسی دور میں بھی اونچی ذات کا طبقہ چھوٹی ذات کے لوگوں کو بُری نظر سے دیکھتے ہیں اور ان کو وہ عزت و وقعت نہیں ملتی۔

انسان ہونے کے ناطے جس کے وہ مستحق ہیں۔ آزاد ہندوستان میں روزمرہ کے واقعات سے اخبارات بھرے ہوتے ہیں کہ اعلیٰ ذات نے دلت سماج کے ساتھ کیا کیا ظلم ڈھائے ہیں۔ یہ قدیم تاریخ کا حصہ ہی نہیں بلکہ جدید دور میں بھی ان کو سیاسی، سماجی، نفسیاتی اور معاشی اعتبار سے حاشیہ پر رکھا جاتا ہے۔ ہندوستان میں سماجی تقسیم اس قدر Powerful ہے کہ اس کے اثرات ہندوستانی مسلم سماج پر بھی نظر آتے ہیں، جب کہ اسلام اونچ نیچ اور رنگ ونسل کے خلاف ہے بلکہ مسلکی فرق نے بھی شدت اختیار کر لی ہے:

"ارے آپ تو اسلام قبول کرنے آئے تھے، کس سوچ میں پڑ گئے؟ فوراً واپس چل پڑے"

دیا رام نے جواب دیا:

"مفتی صاحب! میری سمجھ میں یہ بات نہیں آ رہی ہے کہ میں کون سا مسلمان بنوں۔ سنّی بنوں، شیعہ بنوں، مالکی بنوں، حنبلی بنوں، شافعی بنوں، غیر مقلد بنوں، دیو بندی بنوں یا بریلوی؟"

کہانی لکھنے میں مشتاق احمد وانی کی نظر کہانی کہنے اور خصوصی طور پر موضوع پر ٹکی رہتی ہے جو ساختیاتی نظام کے اندرونی سطح پر اس طرح دکھائی دیتا ہے کہ قاری کو اس کی جستجو کرنے میں کوئی دقّت پیش نہیں آتی۔ یہی سبب ہے ان کے یہاں نہ کوئی پیچیدگی ہے اور نہ کوئی ابہام۔ سیدھی سادی زبان میں انھیں کہانی بیان کرنے کا فن آتا ہے۔ ایک مختصر کہانی "حاضر جواب" کا مرکزی کردار پُکار ناتھ کے ارد گرد کہانی گھومتی ہے۔ ایک ہائر سکینڈری اسکول میں علم حیاتیات(Zoology) کا استاد ہے۔ بہت زیادہ لالچی اور مطلب پرست انسان ہے۔ پڑھانے لکھانے سے اسے کوئی دلچسپی نہیں۔ گھر میں ٹیوشن پڑھانے کا وہ عادی ہے۔ فرائض منصبی سے وہ غافل ہے۔ بقول مصنف:

"اسکول کے اندر اور باہر لوگ انھیں اچھی طرح جانتے ہیں۔ کھانے پینے والے آدمی ہیں۔ انھیں معمار قوم کے بجائے اگر مسمار قوم کہا جائے تو بے جا نہ ہو گا۔" (افسانہ "حاضر جواب")

اس کے باوجود مکّاری اور حاضر دماغی کی وجہ سے اس کی فائل محکمۂ تعلیم کے اعلیٰ آفیسر کے حکم سے پرنسپل کو بیسٹ ٹیچر ایوارڈ کی منظوری کے لیے آفس بھیجنی پڑتی ہے۔ اس دور کی یہ بد نصیبی ہے کہ ایسا کل جُگ آئے گا ہنس چُگے گا دانہ دُنکا کوّا موتی کھائے گا۔

کہانی "سب کی ماں" کرداروں کی کہانی ہے۔ بہاراں عمر کی بیاسی بہاریں دیکھ چکی ہے۔ اس عمر میں حواس، عوارض سب ہی شل ہو جاتے ہیں۔ ضعیف ہونے کے باوجود طبعیت میں طمطراق ہے۔ صحت بھی چست درست ہے۔ لاٹھی کے سہارے کی بھی ضرورت نہیں تھی۔ وہ تو عادتاً لاٹھی لے کر اس لیے چلتی تھی کہ راستے میں کوئی بندر، کُتّا، بھیڑیا وغیرہ حملہ آور نہ ہو جائے۔ پیشہ کے اعتبار سے وہ دایا تھی۔ اس لیے اکثر رات میں زچگی کے لیے بُلاوا رہتا ہے۔ ہندو، مسلمان، سکھ اور عیسائی کو ایک ساتھ دیکھ کر وہ بہت خوش ہوتی۔ اسے محسوس ہوتا کہ یہ مشترکہ نسل اسی کے بطن سے پیدا ہوئی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ مشترکہ نسل اس کے ہاتھوں سے شکم مادر سے اس جہان رنگ و بو میں تولد ہوئی ہے۔ اس طرح وہ مشترکہ تہذیب کی علامت

بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ بقول مصنف:
’’وہ اپنے قصبے میں مشترکہ تہذیب کا استعارہ بن کے رہ گئی تھی۔‘‘ (افسانہ ’’سب کی ماں‘‘)
آخر میں اس کی موت کے وقت قصبہ کے تمام مذاہب کے لوگ اس کی تجہیز و تکفین میں اس طرح شامل ہوتے ہیں جیسے قوم کا کوئی لیڈر مرگیا ہو۔ کہانی کا اختتامیہ یوں ہوا ہے:
’’انھوں نے میت کو پہلے کندھا دیا۔ لالہ نند لال نے ایک سفید شال تابوت کے اوپر ڈال دیا۔ دھنو دھوبی دھاڑیں مار مار کر رو رہا تھا۔ سکھ رشپال سنگھ نے روتے ہوئے ایک آدمی سے کہا ’’بہاراں مائی کی موت ہم سب کی موت ہے۔ کیونکہ اب ہمارے قصبے کی کوئی بھی حاملہ عورت بغیر آپریشن کے بچّہ نہیں جنے گی!‘‘
مشتاق احمد وانی بنیادی طور پر ایک نقاد ہیں۔ تانیثیت کے حوالے سے ان کا اہم کارنامہ ’’اردو ادب میں تانیثیت‘‘ ایک قابل قدر تصنیف ہے، جس نے ادبی دنیا کو چونکا دیا ہے۔ افسانوی اور غیر افسانوی ادب پر ان کی گہری نظر ہے۔ شعریات سے وہ اچھی طرح واقف ہیں۔ ان کے تنقیدی مضامین سے ان کی صلاحیتوں کا خوب اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ وہ تنقید سے افسانے کی طرف آئے۔ حیرت کا مقام تب ہوتا کہ افسانوی دنیا کو چھوڑ کر وہ تنقید کی دنیا میں آتے۔ ان کی مسرت آمیز آمد کا دلی استقبال ہونا چاہیے کیونکہ پیش نظر تصنیف ان کا چوتھا افسانوی مجموعہ ہے۔
***

افسانہ ’’خواب در خواب‘‘ : تانیثیت کا مظہر

کائنات کو خوبصورت بنانے کے بعد انسان کو اس میں مرکزیت حاصل ہوئی، پھر وہ اشرفیت کے درجہ سے کیوں گر گیا؟ آسمانی صحائف اور نزولِ کتب کے ذریعے حیات و کائنات میں امن و سکون بر قرار رکھنے کے گُر سکھانے کے باوجود اس نے دنیا کو لین دین کا بازار کیوں کر بنا دیا؟ سماج کی بنیاد خوشگوار روابط پر قائم ہوتی ہے، لیکن اس کو مستحکم رکھنے کے لیے ضوابط کو کیوں کر نظر انداز کر دیا؟ اس عالم بالا میں سکونت دینے کے وعدے پر پیش نظر کائنات کو سنوارا اس شرط پر کہ اس کی آرائش و زیبائش کو استحکام دینا، پھر کیوں کر یہ بد زیب اور بدنما ہوئی؟ اس کے واسطے کائنات کی ہر شے بنائی گئی۔ چرند و پرند، لیل و نہار، ارض و سما، شجر و حجر اور شمس و قمر مسخر کر دیے گئے۔ اس کے علاوہ انسان کیا چاہتا ہے؟ کل کائنات زیر پا، لیکن بُزدل اتنا کہ معمولی مچھر سے ڈر جائے اور بے خوفی کا یہ عالم کہ کاتبِ تقدیر سے بھی نہیں ڈرتا۔ حیرت اس بات پر ہے کہ پھانسی لگنے کی ٹیس سے تڑپ جائے اور ہٹ دھرمی کا یہ عالم کہ خود خدا بن بیٹھا ہے۔
اسی پس منظر میں فلسفۂ حیات و کائنات کے معتبر افسانہ نگار حمید سہروردی کے افسانے داخلیت، تاریخیت اور مذہبیت کی آمیزش سے استعارات اور علائم کا روپ اختیار کرتے ہیں، ان کے یہاں ترسیل کی ناکامی نہیں بلکہ ان کا ابہام پہلو داری اور مفہومی تناظر کو وسیع تر کرتا ہے، جب کہ جدیدیت کے دور میں بیشتر افسانہ نگار مہملیت اور بے جا اشکال کے شکار ہو گئے۔ ان کے افسانے، معنی کی تہداری اور پسِ ساختیات اخفا مفہوم کے بیکراں سیلِ رواں سے آشنا کرانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا لب و لہجہ شاعرانہ اور افسانے کی اسلوبیات انوکھی ہے۔ پیچیدگی اس لیے ہے کہ ان کا فنی نظام روایت سے کنارہ کشی اختیار کرتے ہوئے چھوٹے چھوٹے واقعہ اور حادثہ کو اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں جس میں جذباتیت اور کیفیت کم، بصارت اور بصیرت زیادہ ہوتی ہے۔ ڈوب کر لکھنے کے اس عمل میں، ان کا کثیر مطالعہ اور زندگی کے تعلق سے گہرا مشاہدہ، متغیر کائنات کے وافر طوفان کی تجریدیت سے ایسا بیانیہ تخلیق کرتے ہیں کہ بظاہر دو یا تین صفحات پر مشتمل افسانہ ایک وسیع کینوس پر پھیل کر ایک آفاقی نظریہ کا حامل بن جاتا ہے۔
اسی طرح کا ایک افسانہ ’خواب در خواب‘ مرد اور عورت کے باہمی رشتہ کو واضح کرتا ہے اور فطری طور سے توازن اور ہم آہنگی کی بنیاد پر ٹکا ہوتا ہے، لیکن توازن بگڑنے کی صورت میں تصادم کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔
دیگر ادبی تحریکوں کی طرح تانیثیت کی تحریک بھی اس جدید عہد کے تقاضوں کی پیداوار ہے، جو ایک ڈسکورس بن چکی ہے۔ عالمی سطح پر رونما ہونے والے واقعات و حالات کے پس منظر میں جو صورت عورت کی بنی وہ ادبی سطح پر تانیثی اظہار کی مختلف جہتوں میں ابھری ہے اور زندگی کے ہر شعبہ میں اثر انداز ہوئی ہے۔ مختصر یہ کہ تانیثیت اس صدی کا ایک نیا تصور بن گیا ہے۔ حمید سہروردی جو کہنہ مشق افسانہ نگار ہیں اس اہم موضوع سے کیسے اعراض کر سکتے تھے۔
عورت جو اس کائنات کی خوبصورتی کا راز ہے، اور مرد عورت کی خوبصورتی کا راز داں ہو کر بھی اسے رسوائے زمانہ کر رہا ہے۔ انسان کے تہذیبی پس منظر کو دیکھیں تو عورت صدیوں سے سماجی ظلم و ستم اور جبر کا شکار رہی ہے، باوجود اس

کے دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں، پھر بھی حقوق کی جنگ میں بر سرِ پیکار ہیں۔ یہ وہ سوالات ہیں جن کی تلاش و جستجو حمید سہروردی نہ صرف کرتے ہیں بلکہ سماج کے اس پیچیدہ مسئلہ کے تصادم کو فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کرتے ہیں۔ فرد کی داخلیت اور سماجی سروکاروں کی ترجمانی کرتے ہوئے فن کے رگ و ریشہ میں انسان کی محرومیت اور مظلومیت کو داخل کرنا ان کے افسانوں کا اختصاص ہے، اور یہی انسانیت کا کرب حمید سہروردی کے افسانوی نظام کا اظہار یہ بھی ہے۔ 'خواب در خواب' تانیثیت کے حوالے سے بہت ہی متوازن افسانہ تحریر کیا ہے، جس میں مشرقی تہذیبی امور شعوری طور سے کارفرما نظر آتے ہیں۔

مغرب میں تانیثیت کی ابتدا اٹھارہویں صدی کے اخیر میں ہوئی، کیوں کہ عورت کے پاس نہ ووٹ دینے کا اختیار تھا اور نہ ہی چرچ میں داخل ہونے کی اجازت تھی، ایسی صورت میں ایک صدی تک یہ حقوق کی جنگ لڑنے کے بعد، مغرب نے عورت کو جو کچھ دیا، عورت کی حیثیت سے نہیں دیا بلکہ مرد بنا کر دیا۔ عورت در حقیقت اب بھی اس کی نگاہ میں ویسی ہی ذلیل ہے جیسی دورِ جاہلیت میں تھی۔ افسانہ کے وسط میں افسانہ نگار جو خود راوی ہے اپنے معشوق سے کہتا:

''وہ ایک دن اپنی آنکھوں کو سجائے، ہاتھوں کو سنوارے، پورے شریر پر اپنے ہونے کا احساس دلانے آئی تھی اور میں نے کہا تھا کہ تم اب سراپا معشوق لگ رہی ہو۔۔ ۔۔ شیریں ایک لمحہ کے لیے شرمائی اور خاموش بیٹھی رہی۔ '' (ص: ۳۲ شہر کی انگلیاں خونچکاں)

یہاں عورت کا نہ کوئی احتجاج ہے اور نہ ہی کوئی انکار۔

''کچھ تو کہا ہوتا، کچھ نہ کہا مگر۔۔ ۔۔ میں کہتا رہتا تھا کہ ہاں شیریں! تم مرد کے سامنے ہونے کے احساس کے ساتھ ہی جسم ہی جسم بن جاتی ہو۔۔ ۔۔ مرد کے سامنے عورت ہی عورت کیوں نہیں رہتیں؟۔۔ ۔'' (ص: ۳۲)

پھر عورت اپنی فطری بنیاد سے کیسے انکار کر سکتی؟ جس طرح وقوعِ فعل کے لیے فاعل اور منفعل دونوں کا وجود یکساں ضروری ہے۔ فاعل اور منفعل دونوں کا وجود اس کارگاہِ حیات و کائنات کو چلانے کے لیے یکساں اہمیت رکھتا ہے، پھر قدرت نے منفعل کی ہیئتی ترکیب فاعل کے عناصر ترکیبی سے مختلف بنائی ہے۔

سیمون دی بواری وغیرہ نے تانیثیت کو نعرہ بنا کر عورت کو برہنہ کر دیا۔ آج برہنگی تانیثیت بن کر مشرق میں داخل ہو گئی جب کہ مشرقی تہذیب میں تانیثیت کی ضرورت ہی نہیں ہے۔

حمید سہروردی افسانہ میں اپنے نقطۂ نظر کو اس طرح واضح کرتے ہیں:

''تم نے ٹھیک کہا۔ کس نے کہا کہ مرد، اپنے مرد ہونے پر فخر کر کے عورت کو دوسرے درجہ تک لے آتا ہے۔ شاید تمھارے ذہن کی کوتاہی اور احساس کے محدود ہونے کا نتیجہ ہے۔ ورنہ تمام مظاہر میں بھی اتنی ہی اہم ہو جتنا کہ مرد ہے۔'' (ص: ۳۱)

مشرق کا ثقافتی پس منظر، مغربی ماحول بالکل مختلف ہے۔ یہاں خدا پرست معاشرت ہے خدا نے، مذہب نے، مشرقی تمدن نے عورت کو بلند درجہ عطا کیا ہے۔ مشرقی معاشرے کی ہزاروں سال پرانی تاریخ ہے۔ ظہور اسلام سے پہلے ہندوستانی سسنکرتی میں عورت کو شکتی، دیوی، ماں کا درجہ دیا گیا۔ اسلام نے عورت کو برابری کا درجہ دے کر تہذیبی تاریخ میں انقلاب برپا کر دیا۔ مصنف کے نزدیک عورت کی حرمت و ناموس کے زوال کا سبب کچھ حد تک عورت بھی ہے:

''جب تک عورت اپنے وجود کو اپنے اعتماد سے پر نہیں کر لیتی، تب تک اسے کوئی وجود یعنی مرد قبول نہیں کر سکتا۔'' (ص: ۳۲)

اور یہ اعتماد بغیر تعلیم اور اچھی تربیت کے پُر نہیں ہو سکتا، اور اسے اس کی اسی کمزوری نے بیک فٹ (Back foot) پر رکھا کہ اسے تعلیم سے بے بہرہ کر کے گھر کی نوکرانی بنا کے رکھ دیا۔

در اصل حمید سہروردی کے افسانے عشق و معشوق کے افسانے نہیں ان کے افسانوں کے محور تصوف، مذہب، خدا پرستی کے علاوہ عورت بھی ہے جو بعض افسانوں میں اپنی پوری توانائی کے ساتھ پُر وقار انداز میں موجود ہے۔ یہاں مرد کی فطرت کی بھی نشاندہی کی گئی ہے کہ تکمیلیت ایک دوسرے کے بغیر ممکن نہیں:

''عورت تو خود کو مجازی زبان میں رنگ لینا چاہتی ہے۔ مرد کو اس سے کوئی لمحہ بچا نہیں سکتا کہ وہ عورت کو اس لمحے میں حیات دے۔ یہ مرد کی عالی ظرفی ہوئی۔ تم تو اب سبھی جگہ ہو۔ مرد کے شانہ بہ شانہ۔۔ ۔'' (ص: ۳۲)

اگر مرد کے شانہ بہ شانہ چلنے کا مطلب انسان کا جنسی زندگی میں ہر طرح کی قید و بند اور پابندی اور رکاوٹ سے آزاد ہونا ہے تو اباحیت پسندی کی اس صورت حال سے مصنف متفق نہیں ہے کیوں کہ وہ عورت سے سوال کرتا ہے۔

''تم اگر خفا نہ ہو تو کہوں۔۔ ۔ فلم کے اشتہارات ہوں کہ ٹی وی کے اشتہارات، تم ہی تم ہو۔ پھر مرد کو کیوں ناحق بدنام کرتی ہو۔۔ ۔'' (ص: ۳۲)

یہاں یہ بات بالکل صاف ہے اس جدید دور میں اس مقام تک پہنچنے کی ذمہ دار خود عورت ہے۔ موجود دورِ صارفیت میں لین دین کا بازار گرم ہے۔ عورت اپنی برہنگی کی نسبت سے پورے پورے دام وصول کرتی ہے۔ جس قدر وہ برہنہ ہو گی اسی قدر اس

کی قیمت ملے گی۔ مرد کے لیے عورت کا غیر یقینی احساس تب ہی ختم ہو گا:
’’اور پھر اس کے شانہ بہ شانہ چلنے کا ارادہ بھی رکھتی ہو۔ ایسا کیوں نہیں ہوتا کہ تم جسم بھی رہو اور ذہن بھی۔ تو پھر تمھارا وہ غیر یقینی کا احساس ہی ختم ہو جائے گا۔‘‘ (ص: ۳۳)
مذکورہ افسانہ میں شیریں دوسرا بنیادی کردار ہے، اور راوی کا معشوق بھی ہے جو آزادیِ نسواں کی حامی ہے۔ وہ راوی کے خیال سے متفق نہیں ہوتی، اس کے لیے یہ حقیقت ناقابل برداشت ہے۔ وہ بھی اسی طرح سوچتی ہے جو عام طور پر عورت کے بارے میں سوچا جاتا ہے۔ مرد بہت پیار سے سمجھانے کی کوشش کرتا ہے، لیکن وہ مطمئن نہیں ہوتی۔ عاقبت الامر چاند کی طرح دور ہوتی چلی جاتی ہے اور ماضی کا ورثہ ہو کر رہ گئی، وہ ماضی جو حالا اور مستقبل پر پوری طرح حاوی اور جاری رہتا ہے، حالانکہ شیریں سے راوی کا رشتہ برقرار نہ رہ سکا، مگر اس کی آنکھیں چاند کا سفر نامہ تو ہو سکتی ہیں مگر وہ عورت بن کر اپنے وجود کو کیسے سنبھال سکتی ہے مصنف کو اس بات کا شدت سے احساس ہے:
’’کیا میں یہ کہنے میں حق بجانب ہوں کہ تم بھی صرف اور صرف جسم ہی جسم بن کر رہنا چاہتی ہو۔۔ ۔‘‘ (ص: ۳۳)
اسلام نے عورت کو برابری کے حقوق دیے ہیں۔ پدری جائیداد سے لے کر شوہر کی جائیداد تک میں حصّہ داری کا حق حاصل ہے، لیکن وہ تو پدرانہ شفقت اور تہذیب و تربیت کے عمل کو پدرانہ دباؤ کا نام دے کر اس سے آزادی کی خواہاں نظر آتی ہے۔ شوہر کے جذبۂ محبت، حُسن پرستی کو فریب اور شوہر پرستی کا نام دے کر اس سے چھٹکارا چاہتی ہے:
’’شیریں میں تمہیں صرف عورت ہی عورت بھی رہنے کے لیے نہیں کہہ رہا ہوں۔ ذرا سوچو تم عورت بن کر ہی معشوق اور ماں بن سکتی ہو۔۔ ۔ صرف معشوق تک محدود رہنے کی کسی بھی عورت کی سرشت نہیں ہے۔ تم مرد کے ساتھ وہاں تک جانا چاہتی ہو، جہاں تک صرف مرد ہی جا سکتا ہے۔ شاید تم پر میری باتیں گراں گزر رہی ہوں۔۔ ۔‘‘ (ص: ۲۳، ۳۴)
فطرت الٰہی نے عورت کی جسمانی ساخت اور طبعی صورت ہی میں ایسا انتظام کر دیا ہے کہ اس کی رگ رگ اور ریشے ریشے میں اولاد کی محبت پیوست ہو جاتی ہے چاہے جدید عورت اس حقیقت سے انکار کر دے۔ انسان کے افعال کو ایک خدا کا پابند بنایا گیا ہے جب ان حدود کو پار کیا جاتا ہے تو ایسی صورت حال پیدا ہوتی ہے۔
’’۔۔ ۔ سوچو! آدمی، یعنی مرد ہو کہ عورت، اپنی ریکھاؤں سے تجاوز نہیں کر سکتا۔ ہر ایک کی اپنی اپنی ریکھائیں، ان کا تقدس اور احترام ہو سکتا ہے۔ تم خود سوچو، جب سیتا، لکشمن ریکھا عبور کر گئیں تو ایک ہنگامی باب وا ہو گیا۔‘‘ (ص: ۳۴)
مغربی عورت آزادی کے نام پر جنسی بے راہ روی کا شکار ہو چکی ہے۔ برہنہ ہو کر سڑکوں پرآ چکی ہے۔ مردانہ لباس پہن کر فخر محسوس کرتی ہے۔ برابری حاصل کرنے کا یہ انوکھا طریقہ ہے۔ در اصل مغرب میں مظلومی و محرومی اور حقارت کے برتاؤ نے خود عورت کے ذہن سے عزتِ نفس کا احساس مٹا دیا ہے۔ ورنہ مشرقی تہذیب اور لباس میں رہ کر نسائیت اور تانیثیت کا پیکر نظر آتی ہے۔ ہمارے معاشرے نے عورت کو عزت دی اور اس کو وہ درجہ دیا جو اس کا حق ہے، اس لیے مصنف بڑے دھیمے اور پُر تاثیر انداز میں عورت سے کہتا ہے:
’’تم اگر خفا نہ ہو تو کہوں۔۔ ۔ فلم کے اشتہارات ہوں کہ ٹی، وی کے اشتہارات، تم ہی تم ہو۔ پھر مرد کو کیوں ناحق بدنام کرتی ہو۔۔ ۔؟‘‘ (ص: ۳۲)
یہاں مصنف تاریخی شواہد کی روشنی میں، عورت کی کمزوری اور جرأت مندی کا تضاد بھی پیش کرتا ہے:
’’میں نے کہا نا کہ تم ہر وقت تحفظ چاہتی ہو اور اسی تحفظ کے احساس نے مرد کے حوصلے بلند کر دیے۔ تاریخ کے اوراق پر نظر ڈالو تم نے سلطنتوں کو سہارا دیا ہے۔ تم نے غیر معمولی ذہن کی اولاد کو جنم دیا، مگر پھر وہی غیر یقینی۔۔ ۔!۔ ۔ کیوں؟ کس لیے؟‘‘ (ص: ۳۳)
افسانہ نگار عورت کو احساس دلاتا ہے کہ وہ خود بھی اس امر کو بھول گئی ہے کہ دنیا میں وہ کوئی حق لے کر پیدا ہوئی ہے یا اس کے لیے بھی عزت کا کوئی مقام ہے۔ وہ اپنی اس حالت کو پہنچنے کی خود ذمہ دار ہے، اس کے اندر خود اعتمادی اور عزت نفس کا فقدان ہوا، اس کی غیر یقینی صورت حال اس لیے بنی کہ اس کے اندر عدم تحفظ کے جذبے نے شدت اختیار کر لی اور اسی احساس نے مرد کے حوصلے بلند کر دیے۔
اسی لیے مصنف مشورہ دیتا ہے:
’’شیریں! تم اپنی ذات کو استحکام بخشو۔ پھر کوئی ایسا نہیں آئے کہ تم خود کو بے سہارا سمجھو۔۔ ۔ میں اس سے زیادہ اور کیا کہہ سکتا ہوں؟‘‘ (ص: ۳۲، شہر کی انگلیاں خونچکاں)
افسانہ نگار کا تانیثی موضوع کے اسرار و رموز کو دیکھنے اور سمجھنے کا ایک مخصوص نقطۂ نظر ہے جو تانیثیت کے علَم برداروں سے بالکل مختلف ہے۔ وہ ایک مصور کی طرح کبھی استعارہ، تجرید، کبھی علامت سے اپنے خواب بنتا ہے، لیکن اس میں ابہام اور الجھاؤ نہیں ہے، جو ترسیل کا مسئلہ پیدا کرے۔ ان کے افسانوں میں خود کلامی کا رنگ ہوتا ہے، لیکن مذکورہ افسانہ کی ترسیل کرداروں کے مکالمات پر مبنی ہے۔ حمید سہروردی کا افسانہ ’’خواب در خواب‘‘ نظم کے ترکیبی عناصر میں

تخلیق ہوا ہے اس کے شعریاتی نظام میں ابتدا ہی سے ایک دھندلا سا خواب جاگتا ہے آب جو کی طرح سبک خرامی سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ نظمیہ افسانہ کے ابتدائیہ میں مسئلہ خلق (create) ہوتا ہے جو مذکورہ افسانہ کا بنیادی موضوع ہے۔
”۔۔ حالانکہ مرد کو سوچنا چاہیے کہ عورت کو عورت ہونے پر فخر ہے۔ نظروں کے سامنے پھیلے ہوئے اور نمایاں ہوتے ہوئے۔ تمام کے تمام مظاہر میں عورت ایک زبردست استحکام رکھتی ہے اور اگر مرد یہ جان بھی لے کہ مرد ہونے پر فخر ہے اور عورت دوسرے درجے میں آئے گی تو بھی اسے ان باتوں سے منحرف نہ ہونا چاہیے کہ وہ عورت کے بغیر ایک نامکمل وجود ہو کر رہ جائے، مگر تم! سلطان، تم اور تمھارے ساتھی مرد اپنے وجود کی نا تکمیلیت کو سمجھتے نہیں۔۔۔“ (ص: ۳۱، خواب در خواب، شہر کی انگلیاں خونچکاں)
افسانہ کے ابتدا ہی میں اس امر کی وضاحت کر دی گئی ہے کہ عورت اس کائنات کی سب سے اہم شے ہے جو تمام مظاہر عالم میں موجود ہے۔ کائنات کی خوبصورتی کا راز وجودِ زن میں پوشیدہ ہے۔ مرد نے اس کو نظر انداز کیا بلکہ مرد ہونے کے تفاخر میں زعم میں مبتلا ہو گیا۔ عورت کی انا کو ٹھیس پہنچی اور جب اسے اپنے وجود کی اہمیت کا احساس ہوا، تب ہی مرد کے خلاف اس کے اندر منفی سوچ بیدار ہوئی۔ افسانہ کے وسط میں کہانی کی بنت تصادم کے ساتھ موجود ہے۔ مصنف نے نظریہ کے افتراق میں متوازن رویہ اختیار کرتے ہوئے سلطان اور شیریں کے مکالموں سے اپنی فکر کو دور رکھا ہے اور اپنی غیر موجودگی کا احساس کرایا ہے۔ نہ تو وہ مرد کا حمایتی اور نہ ہی عورت کا حامی نظر آتا ہے۔ یہی افسانہ کا کمال ہے۔
صنفی نقطۂ نظر سے موضوع کی مناسبت سے مکالماتی انداز میں کہانی ارتقا پذیر ہوتی ہے، روشِ عام ہے موضوعی افسانوں میں فضا بندی، بیجا منظر نگاری سے احتراز برتا جاتا ہے، لیکن مصنف نے رات، چاند، چاندنی، بدلی کے حوالے سے خواب آور فضا ہموار کی ہے جو افسانہ کو شاعری کے قریب تر کر دیتی ہے۔ اس لیے افسانہ کی زبان موثر، پر کشش اور شعریت سے بھر پور ہو گئی ہے۔ افسانہ کا خاتمہ دونوں کرداروں کے اختلافی نظریہ پر ہوتا ہے۔
افسانہ غزل کی مانند نازک، اختصار اور رمز و ایما کا فن ہے جس کے ایجاز میں تفصیل مستتر ہوتی ہے۔ یہی حمید سہروردی کے فن کا انفراد ہے۔

***

نور الحسنین کا افسانہ ”پیپل کی چھیاں“ ۔۔ تجزیاتی مطالعہ

افسانہ انسانی ذہن و فکر کے ارتقاء کی تہذیبی روایت ہی نہیں معاشرت اور تمدن کی تفہیم بھی ہے، اسی لیے ادب دیگر علم و فن سے مختلف ہوتے ہوئے تمام علوم کا خزینہ بھی ہے۔
زندگی کے تجربات و مشاہدات اور نشیب و فراز کی روداد کو رومان کی لذتوں سے ہم آہنگ کر کے صرف افسانہ ہی نہیں فنون لطیفہ کی ہر شاخ اور ادب کی ہر صنف زندگی اور کائنات کی ری میکنگ Remaking اس طرح ہے کہ عام انسان جو اپنی دونوں آنکھوں سے دیکھتا ہے وہ معروضی انداز میں بیان کرتا ہے، لیکن فن کار چشم بینا سے زندگی اور کائنات کی Objectivity کو اپنی نگاہ بصیرت کی بنیاد پر Subjective بنا کر تخلیقی بیانیہ کے ذریعہ تمام تر صنفی لوازمات کی فطری ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ افسانہ بھی نثری ادب کی سب سے اہم صنف اس طرح ہے کہ اس میں زندگی کی سچائیوں کا تخیل کے حسین امتزاج کے ساتھ اظہار کیا جاتا ہے۔
تہذیبی ارتقا پذیری میں مذہبی اقدار انسان کے سماجی نظام میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں مذہب کا اہم رول ہوتا ہے اس کی فطرت میں مذہبی عقائد کا داخل ہونا غیر یقینی نہیں ہے۔ عقائد کا رشتہ جذبات سے جڑا ہوتا ہے اگر اسے ٹھیس لگتی ہے تو انسان کے متشدد ہونے کے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں چاہے وہ کھوکھلے عقائد فہم و ادراک کے دائرے سے باہر ہوں، مگر ان کا اس قدر پابند بن جاتا ہے کہ وہ عقل کا حصہ بن جاتے ہیں۔ پھر ان توہمات کی ایسی تاویلیں پیش کرتا ہے جو ناقابل یقین ہوتے ہوئے بھی جذباتی نوعیت کے حامل ہو جاتے ہیں۔ مذہب انسان کے اخلاق و کردار کا بنیاد گذار اور سلیقہ مند زندگی گزارنے کا ایک اہم ذریعہ بھی ہے، لیکن اس کا غلط تصور اجتماعی اور انفرادی زندگی کی بربادی کا سبب بھی بن جاتا ہے۔ کائنات کے بگاڑ، فسق و فجور اور تشدد و فساد کا ذمہ دار اس کی منفی تعبیر ہے۔ بیجا توہمات، فرسودہ رسم و رواج، غیر فطری طریقۂ زندگی، غیر عقلی تصورات نے عالم انسانیت کو تباہی کے موڑ پر لا کر کھڑا کر دیا ہے۔ نور الحسنین کا افسانہ ”پیپل کی چھیاں“ میں مذہب کے غلط تصور کے خلاف مزاحمت کی کشمکش ہی کہانی کا نقطۂ عروج ہے۔
پنڈت روی شاستری نہایت سخت گیر مذہبی انسان ہے۔ اسے اپنی خاندانی عظمت اور مذہبی اجارہ داری پر بڑا فخر ہے۔ اس کے پر

کھے پیشواؤں کے راج مہنت تھے۔ وہ نہایت کٹّر قسم کے برہمن تھے۔ کسی زمانے میں ان کی بڑی جاگیر تھی اور وہ کبھی بہت بڑے زمیندار تھے۔ مذہب پرستی جو ان کو وراثت میں ملی تھی وہ اس کے خلاف ایک پل چلنے کے روا دار نہ تھے۔ مذہب پرستی کی بنیاد پر قریبی رشتے بھی اس کے سامنے بے معنی ہو کر غیر انسانی حدوں کو چھونے لگتے ہیں۔ وہ رگھو ناتھ سے کہتا ہے:

''رگھوبا اس بات کا سمرن رہے شاستری واڑے کا دوار کسی ادھرمی کے لیے نہیں کھل سکتا۔ وہ میری دھرم پتنی کا بھائی ہوا تو کیا؟''

یہاں پنڈت روی شاستری کی پتنی کی بھی مجال نہیں تھی کہ اپنے بھائی کے آنے کی سفارش بھی کر سکے، اس اندھی مذہب پرستی نے اس کی آنکھوں پر ایسی پٹی باندھ دی تھی جو اپنے بیوی بچوں کے ساتھ ظالمانہ رویہ اختیار کرنے کو بھی ''دھرم'' سمجھتا ہے۔ رگھو ناتھ اپنی بہن، بھانجی کو ایک نظر دیکھنا چاہتا ہے پھر بھی پنڈت روی شاستری اپنے سالے کو اجازت نہیں دیتا ہے۔ وجے بڑی معصومیت اور بے بسی سے اپنی ماں سے پوچھتا ہے:

''ماں جی سچ سچ بتانا، کیا آپ کا دل ماما سے ملنے کو نہیں مچلتا؟''

پتنی دبے لفظوں میں اپنے شوہر کی حمایت کرتے ہوئے کہتی ہے کہ بھائی سے ملنے کو دل بہت چاہتا ہے، لیکن انہوں نے دھرم کے نیم (Niyam) توڑے ہیں اس پر وجے کا یہ کہنا ''اس کا ڈنڈ بھگوان دے گا۔'' وجے کی کم عمری سے ہی اس کا مذہبی ڈھونگ کے خلاف مزاحمتی رویہ دکھائی دیتا ہے۔ در اصل مذہب بری چیز نہیں، مذہب ایک آئین ہے جو انسان کی شخصیت بنا نے اور زندگی کو سنوارنے میں معاونت کرتا ہے تاکہ جس کائنات میں ہم رہتے ہیں وہ خوشگوار بن سکے، لیکن مذہب کے ٹھیکیدار خدائی فوجدار بن کر سزا و جزا کا فیصلہ بھی خود کرنے لگیں تو تصادمات پیدا ہوتے ہیں۔ یہی ''پیپل کی چھیّاں'' کا رمز ہے۔ یہاں ہندوستانی عورت کی فطری تہذیب ابھر کر آتی ہے، خدمت گزاری اور شوہر پرستی کے جذبہ کے سامنے اپنے خونی رشتوں انسان دوستی کی اہمیت جو دل کے خانہ میں کہیں موجود ہے کو نظر انداز کرتے ہوئے مذہب کی اندھی تقلید پسندی کے سامنے گھٹنے ٹیک کر پتی ورتا کا دھرم زندگی بھر نبھاتی ہے۔ وہ کہتی ہے:

''پتر۔۔۔ میں تو کیول ایک پتنی کا دھرم نبھا رہی ہوں جو بات میرے سوامی کو پسند نہ ہو میں اسے کیسے پسند کرتی۔''

اس کہانی کا اہم کردار وجے ہے، جو بچپن ہی سے مذہبی کٹّر پنتھی کا منکر ہے۔ مذہب کے معاملے میں روشن خیال اور وسیع القلب ہے۔ وہ مذہبی رسومات اور توہمات کے خلاف شروع ہی سے مزاج رکھتا ہے۔ اپنے والد پنڈت روی شاستری کی مذہبی فکر سے اختلاف ہوتے ہوئے بھی باپ کی عظمت اور اس کی تنک مزاجی کے خوف کے سبب مخالفت کرنے کی جرأت نہیں رکھتا۔ وہ پروچن کے معمولات سے بھی انکار کرتا ہے۔ پوجا پاٹ اور مورتی کے سامنے ما تھا ٹیکنے کو صرف مذہب نہیں مانتا بلکہ شاستری بھی مذہب کی اس فکری حقیقت سے واقف ہے کہ مذہب انسانیت کی بھلائی کا نام ہے، دوسروں کو تکلیف دینا، دل دکھانا، کمزوروں کو ستانا بہت بڑا پاپ خیال کرتا ہے انسان کی عزت و وقار کو اہم سمجھنے کے باوجود اپنی عملی زندگی میں وہ مذہب کی ان ٹھوس بنیادوں پر کھرا نہیں اترتا ہے۔ شری کرشن کے حوالے سے اپنے پروچن میں کہتا ہے۔

''جو دھنوان کسی نردھن کا اپمان کرتا ہے لجّت وہ نردھن نہیں، میں ہوتا ہوں۔''

وجے مذہب کے اس بکھان کو سن کر اپنے پتا کے رویوں پر غور کرتا ہے تو وہ اس کے بالکل مخالف نظر آتا ہے، اور سوچتا ہے پھر میرے کالج کے دوست جوزف، روزی، احمد، عائشہ، بھیم، سکینہ، سریکھا جو دوسرے مذاہب اور مختلف ذاتوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ماس مچھلی، گوشت خور ہونے کی وجہ سے گھر میں ان کا داخلہ ممنوع کیوں ہے۔۔۔؟

افسانہ کے پس ساختیات بہت سارے سوالات اور مسائل پوشیدہ ہیں۔ الیکٹرانک اینڈ میڈیا کے دور میں دنیا اکیسویں صدی میں قدم رکھ رہی ہے۔ خود ہندوستان اس ترقی کی دوڑ میں شامل ہے، لیکن آج بھی ہمارا ملک مذہبی تعصبات، کٹّر پنتھی نظریات ذات پات کی اونچ نیچ، صوبائی عصبیت، لسانی نفرت اور بیہودہ توہمات میں ملوث ہے اور غور کریں تو پوری کائنات میں پھیلی بد نظمی اور خون خرابہ کے پیچھے بھی مذہبی عصبیت ہی ہے۔

اس کی اہم وجہ مذہب کا غیر واضح تصور اور تعلیم کے بنیادی مقاصد میں نافع علم کا مفہوم کا دھندلا ہونا ہے۔ ایسی تعلیم بے کار ہے جو سماج میں اتحاد و یکجہتی پیدا کرنے، معلومات کا تعمیراتی استعمال، تہذیب انسان کی پاسداری، ملک و قوم کی ترقی اور مذہبی روا داری کو فروغ دینے میں ناکام ہو۔ پاکیزہ عقائد اور عبادت گاہوں کا تحفظ مقدس جذبات و احساسات کی حرمت تب ہی بچے گی جب صحیح علم کی روشنی پھیلانے کے لیے قلم اور نطق کا مناسب اور متوازن استعمال کیا جائے۔

وجے شاستری گھر کے سخت اصولوں اور مذہبی ڈھونگوں سے اوب گیا، اور زندگی کے تضادات سے اکتا کر ان کے خلاف باغیانہ رویہ اختیار کرتے ہوئے جیا رام کے سمسکارہ کے انو سار اس نتیجہ پر پہنچا کہ اس دھرتی پر انسان کو اس لیے پیدا کیا ہے کہ وہ ایک سمپورن سنسکرتی کے ساتھ پریم اور مانوتا کا ماحول پیدا کرے۔ ایک پکنک پارٹی میں قلعہ تورنا کی پہاڑی سے گزرتے ہوئے نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کے درمیان پروفیسر سے وجے کہتا ہے۔ ''اس بس کو آپ ہندوستان کی تمثیل سمجھئے''

جس طرح مختلف مذاہب کے ماننے والے اکثریت میں وحدت کا ثبوت دیتے ہوئے بس میں سفر کرتے ہیں:
''لیکن بس سے باہر یہ منظر کیوں نہیں دکھائی دیتا۔ ہم کیوں ایک دوسرے سے بھاشا، کھان پان، لباس اور دھرم کی بنیادوں پر نفرت کرتے ہیں۔''
اور مہا رشی منو سمرتی کے حوالے سے مذہب کی تشریح وہ اس طرح کرتا ہے۔ ''دھرم کے کچھ اصول بتائے ہیں جیسے کشما یعنی معافی، دم یعنی من پروش پانا، دھِی یعنی بدھی سے کام لینا، لیکن کیا ہم ان اصولوں پر عمل کرتے ہیں؟ جب نہیں کرتے تو موکش کیسے ملے گا۔''
پکنک کے بعد وجے اپنے مقصد کو پانے کے عمل میں جٹ گیا اور اس کا پہلا مضمون ''انسانیت اور مذہب'' کے عنوان سے اخبار میں شائع ہوا۔ اس کے بعد مضامین کا سلسلہ دراز ہو گیا۔ شاستری کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو گیا، اور ایک دن باپ بیٹے دونوں آمنے سامنے آ گئے۔ اس نے اپنے پتا سے کہا برہمن واد ایک سنسکرتی ہے اور سنسکرتی مذہب کیسے ہو سکتی ہے؟ آخر کار وجے اپنے گھر کو چھوڑتے ہوئے اپنی ماں سے کہتا ہے:
''میں اس کے خلاف ہوں، پتا جی کے خلاف نہیں۔ تم میری طرف سے انھیں بھگوان کرشن کے یہ الفاظ سنا دینا کہ ادھرم کو دیکھنے کے بعد بھی جو مون برت رکھے وہ بھی ادھرمی ہے۔''
آج ہندوستان کی سیاست میں یہی سب کچھ ہو رہا ہے اور وجے جیسے انسان ''خاندان میں، اس دیش میں، جو دھرم کے نام پر ادھرم ہو رہا ہے، مون برت رکھتے ہیں نہ خاموشی سے اس ادھرم کو برداشت کرتے ہیں، بلکہ مزاحمتی رویہ اختیار کرتے ہوئے اس کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں یہی اس کہانی کی بنیاد بھی ہے۔ کہانی کا کردار وجے شاستری کے مذہب کے صحیح تصور اور پنڈت روی شاستری کے فرسودہ نظریہ مذہب سے اختلاف ہی کہانی کی بنت کے لیے محرک بنتا ہے۔
ملک میں فرقہ واریت اور مذہبی تعصب کا مسئلہ دن بدن سنگین ہوتا جا رہا ہے، جبکہ ہندوستان ثقافتی لحاظ سے امن و آشتی کا گہوارہ، گنگا جمنی تہذیب کا آئینہ دار اور علم و آگہی کا مرکز ہے۔ انسانیت کا منبع حق و صداقت کا امین اور اخوت و محبت کا سرچشمہ خیال کیا جاتا ہے۔ مذہب و تہذیب کے اختلاف، رسم و رواج کے افتراق اور فکر و نظر کے تفاوت کے باوجود ایک متحدہ کلچر اور منظم معاشرہ کی تصویر پیش کرتا ہے اور ہر حال میں سوشلزم اور سیکولرزم کا حامی ہے۔ ان سب کے با وصف آج وطن عزیز فرقہ پرستوں کے نرغے میں ہے، انارکی ملک کے طول و ارض میں پھیلی ہے۔ دنیا کو بھائی چارہ کا درس دینے اور خیر سگالی کا پیغام دینے والا اہنسا کا پجاری، ملک انتشار اور بد نامی کی آماجگاہ بنا ہوا ہے۔ مذہب کی آڑ میں وطنیت اور قومیت کی پشت پر ضرب لگا ئی جا رہی ہے۔ علم و عرفان کی شعاعوں کو محصور کر کے فرسودہ عقائد کی تشہیر کی جا رہی ہے۔ حیرت انگیز امر یہ ہے کہ گؤ کشی کی مذمت اور انسان کشی کی حمایت کی جا رہی ہے۔ مذہبی منافرت پھیلا کر کثرت میں وحدت کی روایت کو تار تار کیا جا رہا ہے اور مشترکہ تہذیب کو مٹا کر جمہور عظیم کی عظمت کو خاک میں ملانے کی کوششیں جاری ہیں۔ فرقہ واریت رو بہ عروج اور وطنیت رو بہ زوال ہو رہی ہے۔ ایسے مواقع پر وجے شاستری انسانیت کا علم بردار بن کر نئی روشنی پھیلانے کی جد و جہد کرتا ہے۔
افسانہ کا عنوان ''پیپل کی چھیّاں'' آفات ناگہانی سے پناہ کی علامت بھی ہے۔ کہانی کی ابتدا ہی میں دیوار سے پیپل کی کونپل کو اکھاڑ نا توہمات کو اکھاڑ پھینکنے کی طرف اشارہ ہے۔ اکھاڑنے کے اس عمل میں وجے کے مزاحمتی مزاج کے آثار بچپن ہی سے ظاہر ہو جاتے ہیں، جب کہ چھوٹا بھائی اجے اس دوران موتی چور کے لڈو کھانے میں مست ہے۔ ماں کی مداخلت کے پیچھے اس کے پتی پنڈت روی شاستری کا مذہب کے تئیں سخت مزاجی کے خوف کا احساس اس کے مکالموں سے ظاہر ہوتا ہے۔ ہندو دھرم میں مذہبی نقطۂ نظر سے پیپل کے درخت کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ اس میں بھگوان وشنو بستے ہیں، اس کے بر خلاف وجے کا نظریہ ہے کہ وہ دیوار کو کمزور کر دے گا جو ایک سائنٹفک حقیقت بھی ہے۔ یہاں دونوں بھائیوں کی گفتگو اور افعال کے ذریعے نفسیاتی فرق ابھر کر آتا ہے جس کو افسانے میں آخر تک مصنف نے برقرار رکھا ہے۔ کرداروں کے اس فطری تضادات کا خیال رکھنا افسانہ نگار کی فن کاری کی دلیل بھی ہے۔
کوئی بچہ نہ ہندو ہوتا ہے نہ مسلمان۔ عہد طفلی ہی سے والدین کے ذریعے ذہن کی سلیٹ پر جو عبارت درج کر دی جاتی ہے وہی نقش بن جاتی ہے، لیکن بعض مرتبہ اس کے بر خلاف ہوتا ہے۔ وجے بھی فطرتاً ایسا بچہ واقع ہوتا ہے جو مذہب کے کٹر پنتھ نظریہ کو قبول نہیں کر پاتا ہے، ایسے مذہب کے خلاف اس کے اندر احتجاجی جذبہ پنپنے لگتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر انسان کی فطری آزادی کا خواہاں ہے۔ اس طرح وجے فرسودہ روایت کے خلاف آزادی کا استعارہ بن کر ''وجے'' پاتا ہے، اور چھوٹا بھائی مذہبی فکر کا پابند ہو کر ''اجے'' بن جاتا ہے۔ اس طرح مصنف نے کرداروں کے نام رکھنے میں بھی ان کی معنویت کا دھیان رکھا ہے۔
ادب میں حیاتیاتی نقطۂ نظر مغرب کی دین خیال کیا جاتا ہے، لیکن مشرقی ادب داستان سے افسانہ تک اور تمام شعری اصناف میں ارض، دھرتی، زمین، جیسی لفظیات کے علاوہ نباتات، حیوانات کے اذکار سے بھرا پڑا ہے۔ جزئیات نگاری میں اشیاء کا ذکر

ایک لازمی حقیقت ہے، اسی طرح منظر نگاری میں موسموں کا حال، برگ و بار، شاخوں پتوں پھول اور پھلوں کے بیان کے بغیر ادھورا ہے۔ مشرقی تہذیب میں مذہب اور روحانیت کی بہت اہمیت ہے۔ ہر مذہب میں کسی نہ کسی درخت کو مذہبی حیثیت حاصل ہے۔ جیسے اسلام میں کھجور اور انجیر کے درختوں کی اہمیت ہے۔ بدھ دھرم میں برگد کو روحانی اعتبار حاصل ہے۔ فرق افادیت اور عبادت کا ہے۔ کھجور اور انجیر کی غذائی نقطۂ نظر سے اہمیت ہے کیوں کہ انسان کی صحت کے لیے اس کی افادیت کا ذکر قرآن و حدیث میں موجود ہے، لیکن ہندو دھرم میں پیپل کے درخت کی پوجا کی جاتی ہے۔ پیپل کے درخت بغیر بیج کے اگتے ہیں۔ عام طور سے یہ پرانی عمارتوں کی دیواروں پر اگ آتے ہیں اس درخت کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ موہن جوداڑو کی تہذیب میں بھی اس کو پوتر درخت مانا جاتا تھا۔ روایت مشہور ہے کہ بھگوان وشنو نے اس میں بسیرا کیا تھا، کرشن بھگوان نے آخری سانس لیتے ہوئے دوبارہ دھرتی پر آنے کا یقین دلایا تھا۔ یہی سبب ہے کہ ہندو مذہب کے ماننے والوں کا یقین ہے جو بھی اس پیڑ کے نیچے پرارتھنا کی جائے گی وہ سیدھے وشنو کے پاس پہنچے گی۔ اگر غور کیا جائے ایسے بہت سے نباتات ہیں جو بنا بیج، ہوا، پانی کے خدا کی قدرت سے پیدا ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے وجے شاستری کا عقلی نظریہ روی شاستری کے فرسودہ نظریہ سے ٹکرائے گا۔ ان حالات میں وجے نے اپنا گھر چھوڑ کر جانے ہی میں عافیت سمجھی، لیکن اجے نے باپ کی ہاں میں ہاں ملانے ہی میں بھلائی محسوس کی نتیجتاً اس کو پجاری نے اپنا جانشین بنایا۔ مصنف نے اسے اس طرح بیان کیا ہے:

''۔۔ ۔۔ ۔۔ اجے بھی اپنے باپ کو اچھی طرح سمجھ گیا تھا کہ زندگی کے دیگر لڈو بھی ممکن ہیں صرف باپ کی ہاں میں ہاں ملانے سے۔ چنانچہ وہ پوری طرح باپ کے نقش قدم پر چلنے لگا تھا۔''

اپنے مقصد کی تکمیل کے لیے وجے نے ڈرامہ کمپنی قائم کر لی۔ ملک کے کونے کونے میں اتحاد و یکجہتی اور دیگر قومی مسائل پر ڈرامے پیش کئے۔ اخبارات اس کے کارناموں کو سراہ رہے تھے۔ شہرت چاروں طرف پھیل رہی تھی، اس مشن میں سکینہ اس کے ساتھ تھی۔ اس قربت نے دونوں کو ایک کر دیا۔ پنڈت روی شاستری نے وجے کے لیے گھر کے دروازے ہمیشہ کے لیے بند کر دیے۔ وقت عجیب عجیب کروٹیں بدلتا ہے۔ اجے شاستری نے بھی اپنی تعلیم کی تکمیل کے بعد ریڈیو کی ملازمت کر لی۔ دانشوروں کے افکار و خیالات سن سن کر اس کے ذہن کے دریچے بھی کھلنے لگے۔ بھائی کے بارے میں اس کی رائے بدل گئی تھی۔ ایک دن دونوں بھائیوں کا بڑے جذباتی انداز میں ملن ہوتا ہے۔ بھائیوں کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے۔

''۔۔ ۔۔ ۔۔ میں نے یہ سب کیوں کیا، کیا کر پایا میں؟ آج بھی سماج وہیں کھڑا ہے جہاں کل کھڑا تھا۔''

''ایسا نہ کہئے بھیا جی۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ تبدیلی کا خیال ایک ہی لمحے میں آتا ہے۔ لیکن تبدیلی آنے میں صدیاں لگ جاتی ہیں۔''

نور الحسنین نے افسانے کے صنفی عناصر کو پورا کرتے ہوئے کہانی پیپل کے پودے سے شروع ہو کر پیپل کے درخت ہی پر اس کا خوش آئند خاتمہ بھی کیا ہے، اس وقت مصنف نے پیپل کا پودا قدیم بوسیدہ عمارتوں میں پیدا ہونے کی وجہ سے وجے کی سوچ کے حوالے سے بڑا ہی معنی خیز جملہ ترتیب دیا ہے۔

''یہ پرانی بوسیدہ روایتوں سے باہر نکلنے کا سندیس لے کر آتا ہے۔''

اہم بات یہ ہے کہ اجے کا اپنے بھائی کو فخریہ نظروں سے دیکھنے کے عمل میں وجے کا پیپل کے درخت میں تبدیل ہو کر بلند یوں کے چھونے میں افسانہ کا آخر multi fold ہو جاتا ہے، یہ ان کے مشّاق افسانہ نگار ہونے کی دلیل ہے۔

موضوعاتی کہانی میں دشواری یہ ہے کہ اگر اس میں مقصد تیل کی بوند کی طرح پانی میں تیرنے لگے اور اس میں لسانی اور صنفی سطح پر تخلیقیت پیدا نہ ہو تو وہ صرف Objective ہو کر رہ جاتی ہے۔ اگر موضوع کو عنصری ترکیب میں اس طرح پیوست کر دیا جائے کہ پس ساختیات پوشیدہ متن بڑی کہانی ہونے کی بنیاد بھی بن جاتا ہے۔ اس طرح مذکورہ افسانہ اپنے فنی تقاضوں کو پورا کرتا ہوا نور الحسنین کا اہم افسانہ بن گیا ہے۔

افسانہ کی تمام تراکیب کو کلی وحدت دینے کے لیے تفحص الفاظ اور ان کا مناسب استعمال، موضوع کی پیش کش، فطری انداز میں کہانی کی بنت میں اس طرح موجود رہے کہ افسانہ اپنی جزئیات کی بنیاد پر ارضیت سے جڑ کر عصری حسیت کی آواز بن جائے تو نور الحسنین کا افسانہ ''پیپل کی چھیاں'' اس کی بہترین مثال ہے۔

***

''نمرتا'' پر ایک سرسری نظر

اس میں کوئی شبہ کی گنجائش نہیں جب فن کار تخلیقی کرب سے دو چار ہوتا ہے تو فارم کی تمام قیود ٹوٹ کر تخلیق صفحۂ قرطاس پر بکھرتی ہے۔ تخلیق کے لیے ہیئت کو برتنا بھی فن کار کے بس کی بات نہیں۔ ہر تخلیق اپنی تکنیک اور کبھی کبھی ہیئتی سانچے ساتھ لاتی ہے شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ادب زندگی کا ایک بھرپور استعارہ ہے اور زندگی متحرک شے ہے اس

کی تمام تر تبدیلیوں کو ادب جس شدت اور تیزی سے محسوس کرتا ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ سائنس زندگی کی ضرورتوں کو محسوس کر سکتی ہے، لیکن ادب زندگی کا ارفع عرفان کا نام ہے۔ ادب کی تمام اصناف سخن میں موضوعات کے اعتبار سے حد امتیاز کھینچنا بہت مشکل اس لیے ہے کہ زندگی خود ایک اکائی ہے جس طرح زندگی کو خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا اسی طرح ادب کو بھی۔ لیکن کسی بھی تخلیق کا ادب میں کوئی مقام تجویز کرنے کے لیے تکنیک کی بحث بھی قابل ذکر ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ادب کی بقا اور ترقی کے لیے کسی تخلیقی کارنامے پر کوئی بحث چھیڑنے سے پہلے تخلیق کو کوئی نہ کوئی ہیئتی نظام ضرور دینا ہو گا تاکہ کسی خاص صنف سخن کے دائرے میں تخلیق کی قدر کا صحیح تعین ہو سکے۔ اس لیے مصنف کے مطابق بھی'نمرتا' کو ایک ناول تسلیم کر کے اپنی بحث کا آغاز کر رہا ہوں۔

''نمرتا' نے ایک مخصوص طبقہ کو متاثر کیا ہے۔ نمرتا سے یہ شکایت کہ وہ سمجھ میں نہیں آتی اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم خطِ مستقیم پر چلنے کے عادی ہو چکے ہیں اور ہم اس راستہ میں کوئی موڑ تو کیا سنگ و خشت بھی برداشت نہیں کر سکتے؟ دوسرے یہ کہ ہم فکر و سوچ کا گناہ اپنے سر بھی نہیں لینا چاہتے کیوں کہ نظام ہاضمہ بہت کمزور ہونے کے سبب ہضم کرنا دشوار ہو جاتا ہے اگر ہم نے شیر اور حلوہ کھانے کے ساتھ ساتھ چٹنی کی بھی عادت ڈالی ہوتی تو یقیناً یہ شکایت نہیں ہوتی۔ جب بھی کوئی نئے انداز کا شہ پارہ ادب میں داخل ہونے کی کوشش کرتا ہے تو وہ یقیناً ایک چیلنج بن کر ہمارے سامنے آتا ہے، اس لیے پرانے رویوں اور قدروں کی توڑ پھوڑ شروع ہو جاتی ہے اور ادب میں شکست و ریخت کے مسائل ابھر آتے ہیں۔ تب کچھ لوگ نیند سے چونک کر مسکرا جاتے ہیں اور کچھ لوگ غصہ ہوتے ہیں۔''

صہباؔ لکھنوی کہتے ہیں ''کہ نمرتا ایک انتہائی اہم سوال اور ایک چیلنج ہے۔''

در اصل ایسا ہم اسی لیے کہتے ہیں کہ ہر ادبی شہ پارہ کو تنقید کے بنے بنائے سانچوں اور ادبی پیمانوں سے ناپ تول کرنے کی سعی کرتے ہیں، اور جب اس معیار پر وہ پورا نہیں اترتا تواب وہ ہمارے لیے خاصے کی چیز نہ ہو کر سوالیہ نشان بن جاتا ہے۔ اگر ہم اس تخلیق کے ساتھ منصفانہ رویہ اختیار کریں اور مثبت انداز میں اس کے ساتھ ہی ٹریٹمنٹ اختیار کریں جو خالق نے کیا ہے تو یقیناً اس تخلیق کے سلسلے میں قدر کا تعین آسانی سے ہونے کے امکانات ہیں۔ ہمارے ادب پر جو سکوت کی سی حالت طاری رہتی ہے اس کی بنیادی وجہ یہ بھی ہے کہ ہمارا تخلیق کے ساتھ ہمدردانہ رویہ نہیں ہوتا ہے۔ دوسرے ادب میں منفی رویہ اختیار کرنے کی وجہ گروہ بندی اور ادعائیت پسندی بھی ہوتی ہے۔ ہمارے نقاد جس مکتبۂ خیال کے حامی ہوتے ہیں یا جس نظریہ کے قائل ہوتے ہیں وہ تخلیق سے وہی توقعات رکھتے ہیں اور اگر وہ ان کی توقعات کے دائرے سے باہر کی شے ہوتی ہے تو وہ ان کے نزدیک غیر اہم فن پارہ ہو جا تا ہے۔

اگر میں یہ کہوں کہ'نمرتا' تکنیک کے اعتبار سے بالکل نیا تجربہ ہے تو غلط نہ ہو گا۔ سوال کمٹمنٹ کا نہیں بلکہ کمنٹنٹ (Commitment) کے ساتھ ناول نگار کا ٹریٹمنٹ کیا ہے؟ اور کیسا ٹریٹمنٹ اختیار کیا ہے؟ تو بات جلدی سمجھ میں آ جائے گی۔ در اصل'نمرتا' ایک علامت ہے زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کی اور جب ہماری قدریں بدلتی ہیں تو زندگی کے اندر پیچیدگی پیدا ہوتی ہے اور اگر ادب زندگی کی بدلتی ہوئی اقدار میں انسان کے رویوں کی ادراکی اور جذباتی کیفیتوں کے اظہار کا نام ہے تو اس میں Complexion پیدا ہونا قدرتی عمل ہے۔

ارسطو ادب کو زندگی کی نقل کہتا ہے، اگر ہم اس حقیقت کو تسلیم کر لیں تو زندگی کو جوں کی توں پیش کرنا حقائق کی تلاش نہیں بلکہ حقائق کی عکاسی ہو گی، اور اگر زندگی کو جس انداز میں برتتے ہیں، گزارتے ہیں وہی رویہ تخلیقی کرب کو پیش کرنے میں استعمال کریں تو'نمرتا' جیسی تخلیق سامنے آتی ہے۔

نمرتا ایک کردار کا نام ہے، نمرتا ایک جذبہ کا نام ہے، نمرتا ایک فلسفہ کا نام ہے۔ اس لیے ضروری ہوتا ہے کہ ہم نمرتا کو پڑھتے وقت ان تاریخی حقائق، دیو مالائی تصورات اور ساتھ ہی ان سماجی اقدار کو مدِّ نظر رکھیں جس میں نمرتا کا خمیر تیار ہوا ہے اور نمرتا تخلیق ہوتی ہے، اور نمرتا تخلیق ہو رہی ہے۔

نمرتا ختم نہیں ہوئی-- -

نمرتا کبھی ختم نہیں ہو سکتی-- -

نمرتا جاری ہے

ایکم ستیہ

نمرتا کسی مخصوص دور کی پیداوار نہیں، جس میں عصری آگہی کا احساس ہو، نمرتا اپنے وقت کی آواز ہے، بلکہ نمرتا ایک ایسا کردار ہے جس کے پیچھے اخلاقی اقدار، سماجی احساس، تہذیبی اور تمدنی پس منظر اور تاریخ کی جڑیں تلاش کی جا سکتی ہیں، لیکن اس کا یہ مقصد ہر گز نہیں کہ نمرتا وقت کی تمام کڑیوں پر پھیلا ہوا ہے۔ نمرتا کے کردار میں ماضی کے حوادث کے نقوش ضرور دکھائی دیں گے، لیکن حال سے اس کی مخالفت کا احساس کم اور مستقل کا کوئی احساس ہمیں نہیں ملتا۔ ''نمرتا'' کا کردار ہی نمرتا کی کہانی ہے، جو سماجی عوامل کے ذریعہ آگے بڑھتی ہے۔ جنم در جنم کی تھیوری سے ملتی جلتی

اپنی الگ الگ حیثیتوں کے ساتھ اپنی الگ کہانی اور الگ رشتہ لے کر بار بار وارد ہوتی ہے۔ حالانکہ اس سے توانا اور صحت مند تجربہ قرۃ العین حیدر ”آگ کا دریا“ میں کر چکی ہیں، اس میں ”شعور کی رو“ والی تکنیک استعمال کی گئی ہے مگر ”نمرتا“ میں نمرتا پانی میں ڈوبتی ہے اور پھر ابھر کر آتی ہے۔ یہ سب کچھ اپنے آپ ہی نہیں ہوتا بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ مصنف کا عمل نمرتا کو مارنے اور جلانے میں کار فرما ہے۔ اس اعتبار سے یہ کہانی ہمیں Allegory کی یاد دلاتی ہے اور کہانی کا وہ ارتقائی سفر جو کہ Allegory سے شروع ہوا تھا ہمیں ربر کی طرح نقطۂ آغاز پر کھینچ لیتا ہے۔ اس لیے نمرتا روایت سے بغاوت کا نام نہیں بلکہ روایت کو قائم رکھنے کا ایک استعارہ ہے۔

نمرتا کو سمجھنے کے لیے ہندو دیو مالاؤں سے واقف ہونا بہت ضروری ہے۔ خالق نے ان دیومالاؤں کو عصر حاضر سے جوڑنے کی کوشش کی ہے یہ دیو مالائیں ہمارے تہذیبی سفر کا ورثہ ہیں۔ اس نے نہ صرف عصر حاضر کی بدلتی ہوئی قدریں بلکہ ہماری ٹوٹتی ہوئی روایتوں کے مکرر جڑنے کے امکانات پیدا کیے ہیں۔

ناول کے اسلوب میں دھیما پن ہے، ہندی زبان کے سبک الفاظ سے ڈکشن سجایا گیا ہے۔ اس تخلیق میں دھندلا پن اور ابہام اس لیے پیدا ہوا کہ نمرتا نہ صرف ایک علامت کے طور پر استعمال ہوئی ہے، بلکہ ناول میں ناول نگار کی خود ساختہ استعاروں کے سہارے ارتقا ء پذیر (Grow) بھی ہوئی ہے یہاں تک کہ ناول کی فضا بندی اور منظر نگاری کو بھی انفرادی استعارات کے ذریعہ ابھارا گیا ہے۔ نمرتا جو اس ناول کا بنیادی کردار ہے وہ در اصل گوشت و پوست کا چلتا پھرتا کردار ہی نہیں بلکہ اس کی حرکات و سکنات اور اس کے جذبات کے پیچھے وہ تہذیبی عوامل ہیں جس کی وجہ سے وہ کردار نہ ہو کر انسان کے شعور و فکر اور تہذیب و تمدن کا ایک دھندلا سا عکس دکھائی دیتا ہے۔

جہاں تک کہانی کا سوال ہے تو نمرتا کا بار بار جینے اور پھر مرنے کا عمل خود ایک کہانی کا تسلسل اختیار کر لیتا ہے، اس لیے پڑھنے والے کا اتنا تو تجسس برقرار رہتا ہے کہ نمرتا مر گئی اب وہ کس روپ میں جنم لے گی۔ یہ پنر جنم کا دائرہ در اصل تقریباً ۸۴ لاکھ یونیوں کا ایک سلسلہ ہے جس میں گناہوں کی پاداش کا ایک عمل جاری رہتا ہے جو کہ انسان بھوگتا ہے۔ اس تھیوری کے مطابق انسان کی روح جانوروں کے چولے میں بھی پرویش کرتی ہے، لیکن نمرتا کے بار بار مرنے اور اور جینے کی کہانی نمرتا کو چولے تبدیل کرنے پر مجبور کرتی ہے لیکن ہر بار وہ نمرتا کے وجود میں ہی پیدا ہوتی ہے وہ الگ بات رہی کہ اس کے روپ مختلف ہوتے ہیں۔

اس لیے اس کہانی کو مسئلہ تناسخ سے متعلق نہیں کہا جا سکتا۔ کہانی کا بنیادی کردار عورت ہے جو مختلف رشتہ لے کر جنم لیتی ہے، کبھی ماں کے روپ میں، کبھی بیٹی، کبھی بیوی اور کبھی محبوبہ کے روپ میں اور یہ وہ عورت ہے جس کا خمیر ہندوستانی مٹی سے اٹھا ہے۔ اسی مٹی سے گوندھا گیا ہے یہی وجہ ہے اس کی شخصیت، مزاج اور جذبہ میں ہندوستانی اقدار کوٗٹ کوٗٹ کر بھری ہیں۔ محبت، پیار، ممتا اس کے مزاج کے خاص جوہر ہیں۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ یہ کہانی ایک عورت کی ہے جو اس کرۂ ارض پر محیط ایک نقطہ کی حیثیت رکھتی ہے، جس کی شخصیت کو ابھارنے میں خالق نے سماجی، تہذیبی، دیومالائی اور جغرافیائی کا سہارا لیا ہے۔

اور چونکہ ہندوستانی تمدن میں عورت کا درجہ ایک دیوی کی حیثیت رکھتا ہے۔ عورت کو مرد کی شکتی کہا گیا، یہاں تک کہ کائنات کی عظیم قوت برہما کے تین اجزاء خیال کیے جاتے ہیں جن میں برہما جس کے ذمہ تخلیق کا کام ہے اور اس کی شکتی سچی () ہے۔ وشنو جس کے ذمہ پالنے کا کام ہے اور اس کی شکتی لکشمی خیال کی جاتی ہے اور شنکر جو مہیش اور شیو کہلاتا ہے قہار بھی ہے جس کی قوت جو پہلے ستی () بعد میں اس کے پاروتی نے روپ میں جنم لیا تھا۔ ان شکتیوں کے بغیر برہم کے تینوں اجزاء کی کوئی حیثیت نہیں۔ نمرتا میں شنکر کو کبھی نیل کنٹھ (زہر پی کر امر ہو گئے) اور کبھی مہیش کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ ہندو فلسفہ کے مطابق کوئی کردار بِنا شکتی کے نامکمل ہے اور اس کے وجود کی کوئی اہمیت بھی نہیں ہے۔

اسی لیے ”نمرتا“ خود پرویزؔ کی شکتی بن جاتی ہے جو اس کہانی کو لکھنے کا محرک بنی۔ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ اس کہانی کی تفہیم کے لیے ہندو فلسفہ، دیو مالائی تصورات، ہندوستانی اساطیر کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ صلاح الدین پرویزؔ کے تخلیقی ذہن کو سمجھنا بھی ضروری ہے کیوں کہ اس کی خود ساختہ علامتیں بھی کہانی کے خیال کو مبہم اور دھندلا بنا دیتی ہیں۔

آج جبکہ اخلاقی قدریں ٹوٹ رہی ہیں، ہماری تہذیبی اور تمدنی ساکھیں مٹ رہی ہیں۔ سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی نے بے حسی کا ماحول پیدا کر دیا ہے۔ انسانوں کے جم غفیر میں ہر انسان تنہا ہو گیا ہے۔ دنیا کے سکڑنے کے باوجود انسان، انسان کے دکھ درد سے بے خبر ہے۔ علیحدگی کے تصورات سے وہ دو چار ہے۔ پوری دنیا کے سر پر تیسری جنگ کے خوفناک سائے منڈلا رہے ہیں۔ ایٹم بم اور ہائڈروجن بم کی گونج سے پیدا ہونے والے خطرناک امکانات کی وجہ سے ہر شخص پریشان ہے۔ ایسے دور میں پرویزؔ کی یہ صدائے بازگشت خواب آور تخلیق سے کم نہیں، چونکہ طوفان سر پر ٹوٹتا ہے اور سر ہی سے گزر جاتا ہے۔

صرف ریت میں سر گڑانے کی تکنیک آنی چاہیے۔ کچھ اس طرح کے احساس سے ناول ’’نمرتا‘‘ روشناس کراتا ہے۔
بہر حال صلاح الدین پرویزؔ ایک تخلیقی ذہن کے مالک ہیں ان کی خلاقانہ صلاحیتوں کی داد دینی پڑتی ہے۔
***

رتن سنگھ کی پہلی آواز

آزادی کے بعد اُبھرنے والے افسانہ نگار اقبال متین، رضیہ سجاد ظہیر، قاضی عبدالستار، انور عظیم، بلراج مینرا، ایک پوری نسل آئی۔ ان میں زیادہ تر ترقی پسند مصنفین کے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں ایک معتبر آواز ’’پہلی آواز‘‘ لے کر اس نسل میں شامل ہوئی، وہ آواز رتن سنگھ کی تھی جو کئی اعتبار سے مختلف حیثیت رکھتی ہے۔ یہ کتاب تقریباً ستائیس افسانوں پر مشتمل ہے۔ چند کہانیوں کو چھوڑ کر ان کی تمام کہانیاں بہت ہی مختصر ہیں، لیکن زندگی کی لامحدود حقیقتوں اور وسیع سچائیوں کو سمیٹے ہیں۔ رتن سنگھ کی کہانیاں اختصار سے عبارت ہیں، ان کو بڑی بڑی باتیں افسانہ کے مختصر کینوس میں کہنے کا فن آتا ہے۔ در اصل رتن سنگھ کم سے کم الفاظ میں بڑی بڑی باتیں کہنا چاہتے ہیں چونکہ افسانہ کی کم مائے گی اور اس کے مختصر ہونے کا جس قدر احساس رتن سنگھ کو ہے اتنا ان کے قبیل کے افسانہ نگاروں میں کسی کو بھی نہیں، وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ افسانہ اختصار سے عبارت ہے اور مختصر افسانہ کا نازک جسم لفظوں کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتا۔ یہ اچھے افسانہ نگار کا کمال ہے کہ وہ قاری کے لیے ذہنی فضا بھی ہموار کرتا ہے اور بہت ساری غیر ضروری باتیں افسانہ لکھتے وقت چھوڑتا چلا جاتا ہے تاکہ قاری انہیں خود غور کرے اور سمجھنے کی کوشش کرے، کیونکہ وہ ان کہی باتیں بھی افسانہ کا جز ہوتی ہیں۔
رتن سنگھ کی کہانی ’’میں اور سورج‘‘، ’’قیامت‘‘ اور ’’ہزاروں سال لمبی رات‘‘ اختصار، معنویت اور گہری بصیرت کے ساتھ ساتھ انسانی فطرت اور زندگی کی حقیقت کی نقاب کشائی کرتی ہیں۔ یہ تینوں کہانیاں فکر کی آگہی اور گہرائی لیے ہوئے ہیں۔ ان میں برق کی سی تیز رفتار اور تلوار کی سی تیز دھار موجود ہے۔ تینوں کہانیاں فن اور زندگی کو اپنی گرفت میں لیے ہیں۔ ان میں اشاروں اور علامتوں میں معنویت اور زندگی کی تلخ سچائیوں کو سمونے کی آرزو ہے۔ پہلی دو کہانیاں علامتی کہانیاں ہیں۔ ان میں دوسری کہانی ’’قیامت‘‘ ایک خوبصورت افسانچہ ہے، لیکن اس کہانی میں کہانی پن کم اور فکر و گہرائی زیادہ ہے۔ اس میں نظم کی سی وحدت ہے۔ محسوس ہوتا ہے جیسے کسی نے شیشہ کو فضا میں اچھال دیا ہو اور کہانی پڑھتے پڑھتے، اس طرح ختم ہو جاتی ہے جیسے اچانک شیشہ ٹوٹ کر چکنا چور ہو گیا ہو۔ اس میں انسان کی زندگی میں شاد کام رہنے کی تگ و دو بیان کی گئی ہے اور زندہ رہنے کی آرزو میں اس کا سارا وجود پارہ پارہ ہو کر خاک میں مل جاتا ہے۔ ممکن ہے افسانہ نگار نے زندگی اور موت کے اصل راز اور مقصد جاننے کے لیے اپنے جسم کے تمام اعضاء کو بکھیر دیا ہو، لیکن جب ہر عضو زندگی کے بارے میں اپنا مختلف خیال پیش کرتا ہے تو ان میں اختلاف شروع ہو جاتا ہے، اس طرح تمام اعضاء میں خانہ جنگی شروع ہو جاتی ہے۔ وہ لڑتے لڑتے ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتے ہیں پھر بھی زندگی و موت کا صحیح راز جاننے میں نا کام ثابت ہوتے ہیں۔ انسان زندگی کا راز پانے میں قاصر ہے۔
’’میں اور سورج‘‘ ایک خوبصورت کہانی ہے۔ اس کہانی کی زبان اور تکنیک غیر معمولی طور پر اچھی اور صاف ہے۔ اس میں مصنف نے انسان کا ارتقائی سفر علامتوں اور استعاروں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ وہ سفر جو Mammal سے شروع ہوتا ہے، اور نیچر کو تسخیر کرتا ہوا سائنس اور صنعتی دور کو عبور کرتا ہوا اندھیرے کے سمندر میں غرق ہو جاتا ہے، لیکن زندگی کی اس بھاگ دوڑ میں انسان نے بہت کچھ کھویا ہے۔ خاص طور سے عورت کا لمس، معصوم بچوں کی مسکراہٹیں، قدرتی مناظر کا لطف، پھولوں کا لذیذ رس خاص طور سے ہمدردی، انسانیت اور یہ کھوئی ہوئی اقدار افسانہ نگار کی نظر میں سائنس اور مادّیت کے مقابلے میں کہیں زیادہ اہم اور قیمتی ہیں۔ یہ کہانی یوں بھی اہم ہے کہ یہ انسان کی زندگی کا المیہ پیش کرتی ہے کہ اس صنعتی دور میں اس نے اہم انسانی اقدار کو کھو دیا ہے۔
موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے ’’ہزاروں سال لمبی رات‘‘ اس مجموعہ کی سب سے اہم کہانی ہے۔ یہ کہانی حقیقت اور صداقت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ موضوع اور مواد کے اعتبار سے کہانی کو آفاقیت کا درجہ حاصل ہو گیا ہے۔ اس کہانی میں جو درد اور کرب ہے وہ ان گنت بھولے انسانوں کی محرومیوں کی طرف اشارہ کرتا ہے، جو شہنشاہیت کے دورِ اقتدار میں بھوکے تھے، اور آج بھی سائنس کے دور میں بھوک کے احساس میں سو بھی نہیں پاتے اور یہی احساس اور کرب یقیناً اس بھیانک رات کا استعارہ ہے جس کی لمبائی ہزاروں سال سے کم نہیں جو قیامت کی رات سے کم نہیں۔ یا یوں کہئے ہزاروں سال پہلے بھی غریب بھوکا تھا اور آج بھی وہ بھوکا ہے، یہاں اس طرف ضرور اشارہ کروں گا کہ جس طرح بھوک ایک آفاقی مسئلہ ہے اسی طرح رات کا استعارہ بھی ایک بھر پور پر معنی استعارہ ہے۔

رتن سنگھ اپنے پہلو میں ایک درد مند دِل رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں انسانیت کا درد اور کرب کُوٹ کُوٹ کر بھرا ہے۔ ان کے یہاں زندگی کے واضح نقوش نظر آتے ہیں۔ وہ انسانوں کی محرومیوں اور مایوسیوں سے نہ صرف بخوبی واقف ہیں، بلکہ ان کو اپنی ہلکی پھلکی زبان میں نہایت خوش اسلوبی سے پیش کرنے کا فن آتا ہے۔ انہوں نے انسانی فطرت کا قریب سے مطالعہ کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں غریبی، بھوک افلاس کے موضوعات پر بیشتر کہانیاں موجود ہیں۔ ان میں ایک کہانی ”پہلی آواز“ اس مجموعہ کا سر نامہ بھی ہے جو ایک اہم کہانی ہونے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ پتہ نہیں اس کہانی پر اہل ادب حضرات نے کیوں توجہ نہیں دی ورنہ یہ کہانی یقیناً ادب کے لیے اضافہ ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ مصنف نے اپنے مجموعے کو ”پہلی آواز“ کا عنوان دیا ہے۔ یہ کہانی ایک غریب بچے کی نفسیات پر روشنی ڈالتی ہے اور اس کہانی کا کردار ”مُنّا“ اس غریبی کا نام ہے جو تقریباً ہندوستان جیسے اور غریبی کی ریکھا کے نیچے اپنی زندگی بسر کرتے ہیں، غریب بچوں کی طرف اشارہ کرتی ہے جو غریبی اور افلاس کے راستہ پر اپنا سفر طے کرتے ہیں:

”وہ یہ سفر نہیں طے کر رہا تھا بلکہ بیسیوں انسانوں پر مشتمل ایک کارواں تھا، جو اسٹیشن کے ماحول میں اپنی زندگی کی منزل کھو بیٹھا تھا۔ ان درجنوں چھوٹے بچّوں کا کارواں جن کو اپنی ماں کا تو پتہ تھا لیکن باپ کا نہیں۔ جن کی جائے پیدائش بھی ریلوے پارکوں کا ہی کوئی کو نہ تھا۔ یہ کارواں اس پلیٹ فارم نما پگڈنڈی پر ہوتا ہوا ہر لمحہ ان انسانوں کے ساتھ آگے بڑھ رہا تھا اور اپنے پیچھے ننگے پاؤں کے گہرے نشان چھوڑتا جاتا تھا تاکہ اگر کبھی انسانوں کی دُنیا کو اس کھوئے ہوئے کارواں کی تلاش مقصود ہو تو وہ اسے آسانی سے ڈھونڈ سکے۔“ (پہلی آواز)

رتن سنگھ کی یہ کہانی نہایت صاف ستھری اور تاثر انگیز ہے، جو زندگی اور فن کو اپنی گرفت میں لیے ہے۔ اس میں رتن سنگھ نے ایک مخصوص ماحول کی عکاسی کی ہے۔ غریبی اور افلاس کی کڑوی اور کسیلی حقیقتوں کو پیش کیا ہے۔ بھوک کا وہ تصور جہاں انسان اور جانور میں کوئی فرق نہیں رہتا جہاں انسان تمام تر اخلاقی حدود پار کر جاتا ہے:

”ایک اور مسافر نے جوٹھے پتّل پھینکے تھے جنہیں اس نے چار ساتھیوں کو ایک طرف دھکا دے کر چھینا تھا۔“ (پہلی آواز)

اس کہانی کا ایک اور اقتباس دیکھئے محسوس ہوتا ہے کہ بھوک کا یہ آفاقی درد جسے رتن سنگھ نے خود بھی محسوس کیا ہو، جو ان کے گہرے مشاہدے کا شاہد ہے:

”جب کسی مسافر کا ہاتھ لقمہ توڑتا تو اس کی نگاہیں مقناطیسی کشش ہو جوں جوں ہاتھ اٹھتا مُنّا کی نگاہیں منھ کی طرف اٹھتی چلی جاتیں، پھر ہلتے ہوئے جبڑوں پر اس وقت تک مرکوز رہتیں جب تک مسافر دوسرا لقمہ نہ توڑتا۔“ (پہلی آواز)

رتن سنگھ نے انسان کی فطرت کا اور اس کی نفسیات کا گہرا مشاہدہ کیا ہے۔ اس لیے وہ ان کی عکاسی کرنے میں کامیاب ہیں۔ وہ اچھی طرح واقف ہیں کہ کن حالات میں انسان ذہنی طور پر کیا سوچتا ہے؟ اور فطری طور پر اس سے کیا افعال رونما ہوتے ہیں۔ رتن سنگھ کی کامیاب کہانیاں وہی ہیں جو نچلے طبقہ اور پچھڑے ہوئے لوگوں کے موضوعات پر لکھی گئی ہیں جن کو روٹی کے دو نوالے بھی لعن و طعن کے بدلے میں نصیب ہوتے ہیں۔ جن کے ضمیر میں ڈلے کی طرح احتجاج نام کی کوئی شے ہی نہیں ہوتی اور اتفاق سے جن کی تخلیق بھی گاہی سے ہوتی ہے ”اور پیدا ہوتے ہی اس کی ماں کا دودھ سوکھ گیا تھا۔ اس کی وجہ سے اکثر سے بھوکا رہنا پڑا۔ یہ چُپ چاپ چار پائی پر لیٹا اپنا انگوٹھا چوستا رہتا۔“ (اکائی)

اسی قبیل کی ایک اور کہانی ”جندگی کھاک کے جرّن کا جلا بخشو تو بات بنو“ یہ بھولے بھالے بھلے اس للّو کی کہانی ہے جو نیچی ذات کے طبقہ سے تعلق رکھتا ہے اور یقیناً وہ اپنے مالک پرتاپ سنگھ کی ہمت اور طاقت کے مقابلہ میں کچھ کم نہیں، جبکہ ڈاکوؤں کو پکڑنے کے سلسلے میں اس کو انعام سے نوازنے کا موقع آیا تو اس کی انکساری اور خاکساری نے اس کے قدموں کو پکڑ لیا اور اس نے اس انعام کو لینے سے اس لیے انکار کر دیا کہ وہ اپنے مالک پرتاپ سنگھ کے مقابلے میں اپنے کو نہایت کمتر اور نچلے طبقہ کا آدمی سمجھتا ہے۔

رتن سنگھ نے اپنی کہانیوں کے لیے کردار زیادہ تر نچلے اور متوسط گھرانوں میں تلاش کیے۔ انہوں نے ان کی زندگیوں کو بہت قریب سے دیکھا ہے ان کے غم و تکلیف سے بخوبی واقف ہیں وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ متوسط گھرانہ کا آدمی اپنی زندگی ایک بوجھ کی طرح ڈھوتا ہے اور وہ بوجھ درد اور پریشانیوں کا ہوتا ہے۔ ہلتی جلتی، پسینہ پونچھتی ہوئی اور کبھی کبھی کسی سرائے میں ٹھہر بھی جاتی ہے وہ چند لمحوں کے لیے اور ان لمحات میں وہ بے پناہ خوشی محسوس کرتا ہے۔ اس قبیل کی ”تھکے ہوئے لمحے“ ایک زبردست کہانی ہے، جو گھڑی کی ٹک ٹک کی طرح اپنی زندگی گزارتا ہے، گھڑی کی ٹک ٹک عمر کی ایک واضح اور عمدہ علامت ہے۔

رتن سنگھ نے پیچ در پیچ اور طویل کہانیاں نہیں لکھیں، لیکن ان کی یہی مختصر کہانیاں زندگی کی بے پایاں وسعتوں اور گہرائیوں سے بھر پور ہیں۔ رتن سنگھ زندگی کے ایک گوشہ یا کسی واقعہ کو منتخب کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیاں طوالت کے خوف سے آزاد ہیں اس لیے کہ ان کی کہانیاں قاری کے ذہن پر گہرا تاثر چھوڑتی ہیں۔

ان کی کہانیاں حقائق سے بھرپور اور زندگی سے بہت قریب تر ہیں۔ انہوں نے نہ صرف غریبوں کی زندگی کے مسائل کو قریب

سے دیکھا ہے بلکہ ان کی زندگی کی کڑوی اور کسیلی سچائیوں کو نہایت خوبی سے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ ’’ماں بیٹے‘‘، ’’پہلی آواز‘‘، ’’ہزاروں سال لمبی رات‘‘ اور دیگر کہانیاں اس کی بہترین مثال ہیں۔

یہاں ایک کہانی کا اور ذکر کروں گا جو ان کے پسندیدہ موضوعات سے الگ ہٹ کر ہے وہ کہانی ’’ایک بڑا آدمی‘‘ ہے۔ ترقی پسند تحریک کے مصنفین نے زیادہ تر کہانیاں غریبوں کی زندگی ان کے درد اور پریشانیوں کو موضوع بنا کر لکھی ہیں، لیکن یہ بھی ایک سچائی ہے کہ انسان کے لیے اس سے بڑا غم کوئی اور نہیں ہو سکتا جب ایک صاحب ثروت آدمی اچانک بگڑنے کے بعد محسوس کرتا ہے چونکہ غریب کی تو قسمت ہی درد ہے اور اس درد کو محسوس کرتے کرتے اس کو برداشت کرنے کی بھی اس کو عادت پڑ جاتی ہے۔ بذاتِ خود اس کو اپنے غریب ہونے کا کوئی احساس نہیں بھی ہوتا۔ احساس ان لوگوں کو ہوتا ہے جو ان کو قریب سے دیکھتے ہیں اور ان کی غریبی کا مشاہدہ کرتے ہیں، لیکن ایک بڑا آدمی جس نے کبھی غریب ہونے کا تصور بھی نہ کیا ہو اور اچانک اس کو غریبی کے غم سے دو چار ہونا پڑے تو یقیناً اس کا احساس اس غریب آدمی سے کہیں زیادہ شدید ہو گا۔ اس اعتبار سے یہ کہانی ایک نفسیاتی موضوع پر لکھی گئی ایک عمدہ کہانی ہے۔

ایک خوبصورت افسانہ کی یہ خوبی ہے کہ اس کے کردار، اس کی فضا اور اس کا پلاٹ قاری کے دل و دماغ کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور یہ خوبی رتن سنگھ کے افسانوں میں اکثر پائی جاتی ہے، لیکن رتن سنگھ کے افسانوں میں یہ بات بری طرح کھٹکتی ہے کہ وہ بار بار کہانیوں کے درمیان بولتے ہیں جس سے کہانی کے تاثر میں کمی کا احساس ہوتا ہے۔ شاید وہ سمجھتے ہیں کہ آج کل سنجیدہ قارئین کی شدّت سے کمی ہے یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی بات سمجھانے کے لیے اس طرح بیتاب نظر آتے ہیں جیسے بزرگوں کی سنجیدہ گفتگو میں کوئی شریر بچّہ بول پڑتا ہے۔ کہانی ’’آخری لمحہ‘‘ ایک دلکش اور پر اثر کہانی ہوتی اگر رتن سنگھ قاری کو انگلی پکڑ کر راستہ نہ دکھا رہے ہوتے لیکن اس طرز میں لکھی گئی ایک کہانی ’’دُکھ کی عمر‘‘ یقیناً ایک خوبصورت اور کامیاب کہانی ہے۔

***

ناول ’’ندی‘‘ کا تجزیاتی مطالعہ

’’ندی‘‘ شموئل احمد کا دلچسپی سے پڑھا جانے والا معروف ناول ہے۔ یہ ناول مرد اور عورت کے فطری رشتے کی نزاکتوں پر مشتمل ہے، جو رومان کی جمالیات سے شروع ہوتا ہے، جنسی الجھنوں کے گرد گھومتا ہے اور نفسیاتی کرب سے گزرتے ہوئے رشتے کی ٹوٹ پھوٹ کے بعد المیہ انجام تک پہنچتا ہے۔ ناول کا عنوان ’’ندی‘‘ سے ذہن میں ایک مادّی تصور ابھرتا ہے کہ دو کناروں کے درمیان پانی زندگی کی طرح رواں دواں بہتا ہے، جس میں سکون ہے نہ سکوت۔ بس رفتار ہے ہر حال میں چلتے رہنے کی۔ بہتے پانی کے بہاؤ میں لہریں اپنا جال بھی بنتی ہیں۔ انسان کی چلتی ہوئی زندگی میں نفسیاتی طوفان ندی میں باڑھ کی مانند آتے جاتے رہتے ہیں، لیکن دو کناروں کے درمیان فاصلہ ہر جگہ برقرار رہتا ہے۔ دور سے ایک دوسرے سے ملتے ہوئے ضرور نظر آتے ہیں، لیکن وہ نظر کا دھوکا ہوتا ہے بالکل اسی طرح مرد اور عورت ایک ساتھ رہتے ہوئے قربت سے محروم ہیں۔ ظاہری طور سے جسم اور جنس کا تعلق ہونے کا گمان ہوتا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ ذہنی اور جسمانی طور سے بہت دور ہیں۔ بقول دیوندر اسّر:

’’ناول پڑھتے ہوئے کچھ ایسا احساس ہوتا ہے کہ اندھیری رات میں کسی نے چپ چاپ آہستہ سے ننھّے ننھّے روشن دئیے پانی میں بہا دئیے ہوں اور خود کنارے بیٹھ کر سوچ رہا ہو کہ ایک ہی سمت میں بہتے ہوئے دئیے ایک دوسرے سے ملنے کی آرزو کے باوجود ایک دوسرے سے دور کیوں ہوتے جا رہے ہیں۔‘‘

ایک ہی سمت چلنے والے دو مسافر اپنی منزل سے کیوں بھٹک گئے ہیں، دونوں ایک دوسرے سے ملنے کی آرزو بھی رکھتے ہیں پھر بھی قربت اور وصل سے محروم ہیں۔ اتنے قریب ہوتے ہوئے بھی اس قدر دور کیوں ہو رہے ہیں؟ یہ وہ سوالات ہیں جن کے جوابات کی تلاش قاری کرنا چاہتا ہے، ان وجوہات کو جاننے کی جستجو ہے۔ کہانی کو شروع سے آخر تک پڑھوا لے یہ فن کار کی ہنر مندی ہوتی ہے، اور تجسس برقرار رہنا کہانی کا وصف بھی ہوتا ہے۔ مذکورہ ناول کے دلچسپ ہونے کی یہ دلیل بھی ہے۔ مصنف نے مرد اور عورت کے جنسی اور نفسیاتی رشتے کو نہایت سلیس و رواں زبان میں بیان کیا ہے جبکہ ایسے نازک اور باریک معاملات سے آسانی سے عہدہ برآ ہونا معمولی بات نہیں، ایسے کمزور لمحات سے گزرنے کے لیے فن کارانہ سنجیدگی اور متانت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ مصنف کے فنی کمال کا ثبوت ہے۔ قاری کہانی کے بہاؤ میں ڈوبنے کے باوجود ذہنی طور پر ہر جگہ بیدار رہتا ہے کہ مرد اور عورت کے رشتے کی ڈور میں گرہیں کہاں اور کیسے پڑتی جا رہی ہیں۔ ندی کے بہتے ہوئے پانی میں آنے والے سنگریزوں کو تلاشنے میں قاری کو قطعاً دقت نہیں ہوتی ہے کہ مرد اور عورت کے جنسی

رشتے میں گانٹھ اس وقت پڑتی ہے، جب کہ مرد اپنی جنسی کمزوری کو اصولوں کی چادر سے ڈھانپنا چاہتا ہے۔ اس کے باوجود عورت اپنے جنسی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے کوئی احتجاج کرتی ہے اور نہ ہی کوئی سخت ردّ عمل کا اظہار کرتی ہے، بلکہ رومان کے جمال کی مخملی چادر اوڑھنے کی متمنی نظر آتی ہے۔ یہ کیفیت اور کشمکش پورے ناول میں چھائی رہتی ہے، لیکن مرد رومانی لمحات کے لیے بھی آمادگی کا اظہار نہیں کرتا ہے، یہ اس کی بے حسی اور جذبات سے عاری ہونے کا مظہر ہے۔ اس کے اندر نہ کوئی امنگ ہے اور نہ کوئی خواہش ہے۔ اس کے رویوں سے بے دلی اور سرد مہری کا اظہار ہوتا ہے۔
زندگی میں جوش و گرمی بھی دکھائی نہیں دیتی، بظاہر دیکھنے میں خوش پوش کھڑا ناک نقشہ، گندمی رنگ، خوبرو اور موثر شخصیت کا مالک ہے۔ جسے دیکھ کر کوئی بھی عورت اس پر فریفتہ ہو سکتی ہے، دور کے ڈھول سہانے ہوتے ہیں۔ ناول میں کردار کے ساتھ یہی دھوکا ہوا ہے کہ ایک ہی نظر میں عورت اپنا دل دے بیٹھی اور مرد کی گرویدہ ہو گئی۔ پورے ناول میں ایک رومانی سی کیفیت چھائی رہتی ہے۔
مصنف نے جذباتی رویوں اور حسّیاتی کیفیتوں کا اظہار سادہ بیانی میں کیا ہے، اس ناول کا یہ اہم وصف ہے۔ پڑھے لکھے طبقہ میں عشق اور جنس کا اظہار اشاروں اور کنایوں میں اکثر کیا جاتا ہے خاص طور پر جنس کے کمزور لمحات جب پیچیدگی اختیار کر لیں تو پیش کش کی زبان بھی اکثر پیچیدہ ہو جاتی ہے، لیکن ان کیفیات کا اظہار بھی مصنف نے صاف ستھری اور رواں زبان میں کیا ہے۔ تخلیق کے فنّی امتیازات میں اس کا رمزیاتی اور ایمائی انداز بھی ہوتا ہے۔ حالانکہ ناول میں رمزیت اور ایمائیت سے بھر پور اسلوب سے اجتناب برتا گیا ہے، لیکن مصنف کا براہِ راست بیانیہ اس کی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں کا مظہر ہے کہ شروع سے آخر تک قاری کی دلچسپی بنی رہتی ہے۔
ناول صراحت و وضاحت کا فن ہے۔ اس کا کینوس وسیع ہونے کے باوجود حشو و زوائد کا قائل نہیں ہوتا۔ مصنف نے ایجاز و اختصار سے کام لیتے ہوئے حشو و زوائد سے اعراض برتا ہے، اور ناول کو دلچسپ اور موثر بنانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔
ناول کا عنوان ندی کہانی کے عین مطابق ہے۔ کہانی کی پیش کش کے لیے مصنف نے جو بیانیہ اختیار کیا ہے، اس کی روشنی میں یہ سوچنا مشکل نہیں کہ موصوف نے پانی کو وقت کی علامت اور نہ ہی زندگی کو ندی کا استعارہ دیا ہو گا۔
موضوع کی مناسبت سے اختیار کیے گئے ٹریٹمنٹ میں استعاراتی نظام کی جستجو بھی فن اور غیر فن قائم کرنے کا بھی پیمانہ ہے جو قاری کو روانی کے ساتھ پڑھنے کے باوجود سوچ و فکر کی دریافت کے لیے مجبور کرتا ہے۔
مذکورہ ناول میں عورت کے کردار کو حقیقی طور پر مخصوص حسیت کا حامل بنانے کی سعی ملتی ہے، اس کے جنسی تقاضوں کو وسیع تہذیبی تناظر میں پیش کیا ہے اور اس کی نفسیات کے باریک اور پیچیدہ گوشوں کو بحسن و خوبی کریدا گیا ہے۔
مصنف جنسی Complex کے روایتی موضوع کو نئی معنویت کی لہروں سے آشنا ہوتے ہوئے اس کے لطف سے محظوظ ہوتا ہے۔ ادھر مرد کی موثر شخصیت، اس کی نفاست پسندی، کم گوئی اور سلیقہ مندی سے عورت اس درجہ متاثر ہوئی ہے کہ نہ صرف اظہارِ محبت میں پہل کرتی ہے، بلکہ اس سے شادی کرنے کی پیش کش بھی رکھ دیتی ہے۔ حالانکہ اس عرصہ میں مرد کی جانب سے گرم جوشی کا کوئی اظہار بھی نہیں ہوتا ہے۔
شادی ہونے کے بعد جب عملی زندگی سے واسطہ پڑتا ہے تب عورت کو احساس ہوتا ہے کہ اصولوں میں جکڑی ہوئی زندگی بے رنگ اور غیر متحرک ہوتی ہے۔ معصوم تمنائیں جیسے اپنے شوہر کے ساتھ گھومنا پھرنا، شاپنگ کرنا، رنگین موسموں سے لطف اندوز ہونا، بھیگے موسموں میں بالکونی میں بیٹھ کر چائے کے سپ لینا۔ رات میں رومان و جمال کی باتیں کرنا، معمولی معمولی باتوں پر اٹھکیلیاں کرنا، جن کو عورت پسند کرتی ہے لیکن اس کا شوہر ان سب چیزوں کو بھی نظر انداز کرتا ہے اور اپنے گڑھے ہوئے سخت اصولوں کے پاؤں تلے ان چھوٹی چھوٹی خواہشوں کو کچل دیتا ہے اور زندگی کے ہر معاملے کو اصولوں کی کسوٹی پر کستا ہے اور انہیں غیر ضروری سمجھتا ہے اگر وہ کبھی اپنے اکیلے پن اور تنہائی کا احساس دبے لفظوں میں کرانا چاہتی ہے تو اسے جواب ملتا ہے کہ تنہائی کا ساتھی کتابیں ہیں۔ عورت بھرپور زندگی جینا چاہتی ہے جو پر امنگ ہو، پر جوش ہو، لیکن مرد زندگی کی امنگوں سے دور نظر آتا ہے۔ ایک بے لطف زندگی جینے کا عادی ہے ایک ایسی زندگی جو پابند اور مشروط ہے۔ وقت پر جاگنا، وقت پر سونا، کھانا ٹہلنا یہاں تک کہ جنسی آسودگی کے لیے بھی اس نے سنیچر کا دن متعین کر لیا ہے اور دوسرے دن اتوار کو ریسٹ کرتا ہے۔ عورت کو ایک مادّی شے سمجھ کر مشین کی طرح اسے برتتا ہے۔ متعین رات میں مباشرت سے فارغ ہو کر کروٹ بدل کر سو جانا اس کے معمول میں داخل ہے اور عورت تشنگی کے سمندر میں پوری رات آنکھوں ہی آنکھوں میں کاٹ دیتی ہے۔ جیسا کہ اوپر ذکر کیا جا چکا ہے کہ مرد اپنی جنسی کمزوری کو چھپانے کے لیے اصولوں کی چادر اوڑھے رہتا ہے اور یہ قطعاً بھول جاتا ہے کہ عورت کی جنسی آسودگی کے کچھ اور بھی تقاضے ہیں۔
مباشرت کے عمل سے پہلے رومانی گفتگو کرنا، بوس و کنار کا لطف لینا انگلیوں کے لمس کا احساس کرانا جیسے جنسی تقاضوں سے مرد نابلد نظر آتا ہے۔ یہی جنسی کومپلیکس (Complex) ناول کا بنیادی موضوع ہے جسے مصنف نے ناول کے کرافٹ میں پیوست کیا ہے۔

ناول کے اندر ایسے کئی مقامات آئے ہیں کہ وہ عورت کے سینے کو براہِ راست مسلتا ہے اور دوسرے ہی لمحے اس کی سانسیں ٹوٹنے لگتی ہیں، اور تیسرے لمحے بغیر کچھ کہے سنے ایک جانب کروٹ لے کر سو جاتا ہے اور خراٹے بھرنے لگتا ہے۔ شادی کے بعد عورت کی ضد پر وہ ہنی مون منانے کے لیے نیپال کے لیے راضی ہو جاتا ہے، لیکن اسے نہ گھومنے پھرنے سے کوئی دلچسپی ہے اور نہ قدرتی مناظر سے لطف اٹھانے کا شوق۔ عورت کے لیے ہنی مون کا سفر بے لطف اور بے مزہ ہو کر رہ جاتا ہے اس کی تمام امیدوں اور منصوبوں پر پانی پھر جاتا ہے۔
ناول کے ایک منظر میں اس نے مرد کو جان بوجھ کر ناراض کر دیا ہے۔ اسے روٹھا ہوا چہرا اچھا لگتا ہے، وہ منانے کے لیے اس سے لپٹنے کی خواہش مند ہے، مگر مرد سے اس کی یہ توقع بھی پوری نہیں ہوتی۔ چونکہ ہفتہ کی چھٹیاں ختم ہو رہی تھیں آخری سنیچر کو کاٹھمنڈو سے واپس ہوتے ہیں۔ شام کے کھانے کے بعد وہ چہل قدمی کے لیے استفسار کرتا ہے اور عورت خاموشی کے ساتھ چہل قدمی میں اس کے ساتھ ہو لیتی ہے۔ رات میں دونوں اپنے کمرے میں داخل ہوتے ہیں اور متعینہ دن سنیچر کو وہ ہم بستر ہوتا ہے۔ فراغت کے بعد دس بجے لائٹ آف کر کے ایک طرف کروٹ بدل کر گہری نیند سو جاتا ہے۔ دنیا و ما فیھا سے بے خبر کہ عورت کے جذبات پر کیا بیت رہی ہو گی۔
ہنی مون سے واپسی کے بعد عورت نفسیاتی اور ذہنی کرب میں مبتلا ہو جاتی ہے اور اسے ایک عجیب و غریب گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ چونکہ وہ اس کے ساتھ رہ کر بھی اپنے آپ کو اکیلے پن اور تنہائی کے احساس سے نہیں بچا سکی ہے۔ وہ اس کے رویوں سے نہایت مایوس ہو جاتی ہے اس کے اصولوں سے بیزار ہو چکی ہے۔ آخر کار عورت اپنے باپ کے گھر واپس آنے کے بعد اپنا ادھورا ریسرچ تھیسس کو مکمل کرنے میں مصروف ہو جاتی ہے۔ اس طرح جنس کے موضوع پر لکھی گئی یہ رومانی کہانی اپنے المیہ انجام کو پہنچتی ہے اور قاری کے ذہن پر اپنا تاثر قائم کرتی ہے۔
افسانہ نگار کے سامنے ایک شکل یہ ہوتی ہے کہ اس کا تخلیقی کرب ناول کے اختتام تک پہنچنے کے لیے ساتھ نہیں دے پاتا کیونکہ ناول کا فن صراحت اور طوالت کا فن ہے۔ ناول کی وضاحت میں حشو و زوائد کی گنجائش نہ ہوتے ہوئے بھی وہ تفصیل کا متحمل ہوتا ہے۔ سیچویشن، ہر منظر اور واقعات کی کڑیاں ناول کی ضرورت کے تحت شعوری اور غیر شعوری طور پر ناول کا جز بنتے چلے جاتے ہیں۔
شموئل احمد بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں، لیکن انہوں نے فن کی بنیادی ضرورتوں کا خیال رکھتے ہوئے ناول ''ندی'' کو تحریر کیا ہے جو دلچسپی سے پڑھا جائے گا، لیکن اس کا مختصر ہونا قاری کو کھٹکتا ہے اور اسے تشنگی کا احساس ہوتا ہے کہ کہیں نہ کہیں کچھ چھوٹ گیا ہے۔ ایک دلچسپ ناول کو دور تک جانا چاہیے۔ ناول کا جلد خاتمہ قاری کی دلچسپی کے لیے مانع بن جاتا ہے۔ ناول کے طویل ہونے کی کافی گنجائشیں بھی تھیں۔ مصنف نے سات دن کے ہنی مون میں دھوبی جھیل، پیو ناتھ مندر اور دیگر علاقوں کی بھی سیر کرائی ہے، لیکن نیپال کا سب سے زیادہ خوبصورت علاقہ کٹھمنڈو جو نیپال کی راجدھانی بھی ہے کے لیے صرف ایک دن ہی وقف کیا ہے جو تشنگی کا احساس کراتا ہے اور قاری کٹھمنڈو کی تفصیلی سیر سے محروم رہ جاتا ہے۔
''دوسرے دن وہ صبح سویرے کٹھمنڈو کے لیے روانہ ہوئے اور دن بھر وہاں رہنے کے بعد شام کی فلائٹ سے گھر پہنچے۔''
یہاں صبح سے شام تک کی کٹھمنڈو کی سیر تفصیل طلب تھی اور قاری وہاں کی سیر کرنے کے لیے شدت سے خواہش مند تھا۔
یہاں مصنف نے عجلت سے کام لیا ہے۔ اسی طرح ناول ندی کے صفحہ ۴۷ پر مصنف نے ہندو میتھو لوجی سے متعلق معلومات افزا بحث کی ہے، لیکن وہ تفصیلات کہانی کے تخلیقی تسلسل کا جز محسوس نہیں ہوتیں بلکہ غیر منطقی ربط کا احساس ہوتا ہے۔
اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ناول ''ندی'' ایک بہت ہی خوبصورت اور دلچسپ ناول ہے۔ اگر مصنف نے موضوع کے ساتھ گہری سنجیدگی اختیار کر ہوتی تو یقیناً اس کی خوبصورتی اور دلچسپی میں مزید اضافہ ہو جاتا۔ اگر اس خامی سے اعراض برت لیا جائے تو شموئل احمد کا ناول ''ندی'' ایک بامعنی اور پُر تاثیر ناول ہے۔
***

اسلم جمشید پوری کی افسانہ نگاری (شخصیت کے حوالے سے)

افسانہ کی صحت مند روایت جو ہمیں ورثہ میں ملی ہے، اس کی جڑوں سے جڑے رہنے کی آرزو آج کے نئے دور کے افسانہ نگار اسلم جمشید پوری میں نظر آتی ہے۔ یہی سبب ہے ارضیت اور حقیقت کے خوبصورت امتزاج سے جو بھی افسانہ تخلیق ہوتا ہے وہ عصری منظرنامہ میں اپنا منفرد رنگ رکھتا ہے۔ صحیح معنوں میں پریم چند کے فن کی توسیع اور توانائی کو برقرار رکھنے میں سہیل عظیم آبادی، سدرشن، اعظم کریوی، احمد ندیم قاسمی اور دیگر معتبر افسانہ نگاروں کے کارواں میں شامل ہونے والوں میں بلاشبہ ان کا نام اہمیت کا حامل ہے۔

موجودہ عصر میں اسلم جمشید پوری ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں ہیں جنہوں نے ادبی دنیا میں بحیثیت افسانہ نگار شہرت کی بلندی چھو کر اپنی پہچان بنائی۔ آج اردو کا کوئی ادبی پرچہ ایسا نہیں ہے جس کی ترتیبی فہرست میں ان کا نام شامل نہ ہو۔ مدیر ان، ان کی تخلیقات کو اپنے رسائل میں شریک کر کے فخر محسوس کرتے ہیں۔ اس میں ان کے مزاج کی انکساری کا بھی دخل ہے۔ عروجِ آفتاب کی روشنی سے کس کی آنکھیں نہیں چندھیا جائیں گی۔ اسلم جمشید پوری کی چال میں آج بھی میانہ روی ہے لیکن چھپنے کی رفتار میں ایسی تیزی ہے کہ پیچھے مڑ کر دیکھنے کی اب فرصت کہاں۔ یہ ان کے زورِ قلم کا کمال بھی ہے۔

افسانہ کے موضوع پر لکھے جانے والے مقالات میں بھُولے سے ان کے ذکر کو نظر انداز کرنے کی کوتاہی کوئی شاذونادر ہی کرے گا یا یوں کہہ لیجئے کوئی مضمون ان کے حوالے کے بغیر خالی نہیں رہ سکتا۔ یہ ان کے افسانوں کی سادہ بیانی اور زبان کی انکساری و شگفتگی ہے۔ انہیں افسانوں کو سادہ سلیس اور رواں زبان میں لکھنے کا ہنر آتا ہے۔

ادب میں لکھنے والے ادیبوں کی فیتہ سے قد کی ناپ تول کرنے کی روایت ختم ہونی چاہیے، چوں کہ ہر تخلیق کار کا زندگی کو دیکھنے اور برتنے کا اپنا اپنا ڈھنگ ہوتا ہے۔ اسلم جمشید پوری نے بھی زندگی کو اپنے طریقے سے دیکھا اور اپنے انداز میں پیش کیا۔ زندگی جیسی دیکھی اسے نہایت سچائی سے بیان کیا۔

مصنف سے کتابوں اور رسائل کے توسط سے پہلے ہی سے واقف تھا، لیکن پرکشش شخصیت سے اس وقت روشناس ہوا، جب ۱۱/جون ۲۰۱۵ء کو پروفیسر صغیر افراہیم کے ساتھ شعبۂ اردو، چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی، میرٹھ ’’منظر کاظمی ایوارڈ‘‘ جلسے میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ میں خود کو خوش نصیب سمجھتا ہوں کہ شعبۂ اردو کا پہلا منظر کاظمی ایوارڈ ناچیز کو دیا گیا۔ مجھے اپنی کہانی ’’بجوٹ‘‘ پڑھنی تھی۔ کہانی کے پڑھنے اور سننے کا ذکر ضمنی ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ ایک دوست نواز، پر خلوص، ملنسار اور نرم گو انسان سے بالمشافہ گفتگو کرنے کا موقع ملا۔ وہ زندگی کا ایسا خوشگوار لمحہ تھا جو ناقابل بیان ہے۔ کبھی کبھی چھوٹے چھوٹے لمحوں سے زندگی کی تھکن اتر جاتی ہے، اور جینے کی تمنا اور بڑھ جاتی ہے۔ اسلم جمشید پوری ایک معتبر افسانہ نگار بھی ہیں۔ ان کی نرم اور سادہ شخصیت ان کے افسانوں میں بھی جھلکتی ہے۔ اگر تخلیق کار کے مزاج میں سادگی اور شرافت ہو تو اپنے ارد گرد پھیلی زندگی کی مکاریوں اور فریب کاریوں کو روکنے کے لیے بھلے ہی بے بس ہو (جو تخلیق کار کا کام بھی نہیں) تو اپنی تخلیقات کا موضوع بنا کر سماج کے سامنے ایسی تصویر پیش کرتا ہے کہ روئے ارض پر بسے انسانوں کی آنکھیں کھلیں اور سوچیں کہ جس سماج میں وہ رہتے ہیں اس کی صورتِ حال کیا ہے۔؟

اسلم جمشید پوری نے پوری ایمانداری اور سچائی کے ساتھ سماج میں پھیلی ان برائیوں کو نہ صرف اجاگر کیا بلکہ اپنے افسانوں کا تانا بانا انہیں سے بنا ہے۔

جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں اسلم جمشید پوری کے افسانوی نظام کا بنیادی پہلو دیہی زندگی کی تصویر کشی ہے۔ آپ نے اپنے تیسرے افسانوی مجموعہ ’’عید گاہ سے واپسی‘‘ کا انتساب اپنے آبائی گاؤں عالم گیر پور ’’دھنورا‘‘ (ضلع بلند شہر) کے نام کیا ہے۔ آگے کہتے ہیں جس نے اسلم کو اپنی گود اور بانہوں میں کھلایا اور پالا اسلم جمشیدپوری کو افسانے کے لیے کردار اور دیہی مناظر فراہم کیے۔ ان کا تازہ مجموعہ ’عیدگاہ سے واپسی‘ بارہ کہانیوں پر مشتمل ہے۔ اس سے قبل ’’افق کی مسکراہٹ‘‘ ۱۹۹۷ء میں شائع ہو کر مقبول عام ہو چکا ہے جس میں بائیس افسانے اور دس افسانچے شامل تھے، جنہیں نئی نسل کے قارئین نے خوب سراہا۔ مجموعے کے کئی افسانے ’اندھیرا ابھی زندہ‘، ’نہ بجھنے والا سورج‘، ’جاگتی آنکھوں کا خواب‘ وغیرہ کافی مشہور ہوئے جو جمشید پور کے قیام کے دوران تخلیق ہوئے۔ دوسرا مجموعہ ’’لینڈرا‘‘ ٹھیک بارہ برس بعد ۲۰۰۹ء میں منظر عام پر آیا۔ اس کے زیادہ تر افسانے قیام دہلی کے تخلیق کردہ تھے، اس مجموعے کو خاص پسندیدگی کی نظر سے دیکھا گیا اور کئی افسانے مشہور ہوئے جن میں ’لینڈرا‘، ’شبراتی‘، ’موت کا کنواں‘، ’چیخیں‘، ’یہ ہے دلی میری جان‘، ’تجربہ کار‘ وغیرہ قارئین کی پسندیدگی کا سبب بنے۔ اس کے علاوہ پہلے اور دوسرے مجموعوں کے افسانچے بھی ان کی شہرت کا ذریعہ بنے۔

اسلم جمشید پوری نے دیہاتی زندگی کو بہت قریب سے دیکھا۔ چوں کہ وہ وہیں پیدا ہوئے پلے بڑھے، ان کے مسائل اور پریشانیوں سے واقف ہوئے۔ اس لیے دیہی علاقوں میں رہنے والے افراد کے رہن سہن، بود و باش اور وضع قطع کی روشنی سے ان کا افسانوی منظرنامہ روشن ہوتا ہے۔ یہ موضوع اس لیے بھی زیادہ مرغوب ہے کہ ہندوستان کی اسّی فیصد آبادی دیہی زندگی پر مشتمل ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں میں کثیر آبادی عوام کا عکس نظر آتا ہے۔ در اصل ان کے افسانے پریم چند کی روایت کی توضیح ہیں۔ پریم چند کے سامنے ایک مشن تھا۔ وہ مخصوص نقطۂ نظر کے حامی تھے۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہونے کے سبب زندگی کے تعلق سے ان کے فکرو فلسفہ کی وضاحت ہوتی ہے۔ اسلم جمشید پوری کسی مخصوص نظریے کے حامی ہیں، نہ ہی کسی مکتبۂ فکر سے ان کی وابستگی ہے، انہوں نے اپنے نجی مشاہدات و تجربات کو اپنا رنگ دیا ہے۔ حیات و کائنات کے تعلق سے ان کی سوچ بالکل 'liberal' اور صریح ہے۔ بغیر کسی پابندی کے آزادانہ طور سے انہوں نے اپنے افسانوں کو نئی فکر عطا کی ہے۔ دیہی زندگی کی چلتی پھرتی زندگی کو پیش ضرور کیا ہے، لیکن اپنے افسانوں کے وسیلے سے کسی قسم کے

اصلاحی پہلو کو پیش کرنے کی ان کے یہاں کوئی تلاش نہیں ملتی۔ اس اعتبار سے وہ committed افسانہ نگار نہ ہو کر آزاد سوچ و فکر کے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے اپنی آنکھ سے زندگی کو دیکھا، پرکھا اور اپنے حقیقی مشاہدات و تجربات کو پیش کیا اور زندگی کے سروکاروں کو افسانوی ٹریٹمنٹ دیا۔

اسلم جمشید پوری نے سیدھی سادی زبان میں کہانیاں بیان کی ہیں۔ یہ ان کا مخصوص اسلوب ہے۔ روایتی رنگ کو گہرا اور خوش رنگ بنا کر اپنی جڑوں سے جڑے رہنے کی کوشش ملتی ہے۔ ان کے نام کے ساتھ ''جمشید پوری'' لاحقہ کے طور سے لگا ہونے کی وجہ سے مجھے غلط فہمی تھی کہ مصنف نے بہار کے دیہاتوں کا عکس پیش کیا ہو گا۔ لیکن اس غلط فہمی کا ازالہ انہیں کے بیان سے ہوا۔ بقول مصنف ''عید گاہ سے واپسی'' کے سارے افسانے میرٹھ کی سر زمین پر تخلیق ہوئے ہیں۔ میرٹھ کے گرد و نواح کے علاقے، بلند شہر، گلاؤٹھی، جہانگیر آباد، گاؤں دھنورا خصوصی طور سے اتر پردیش کے مغربی علاقوں کی تصویر کشی ان کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔

تقریباً ایک صدی قبل سے آج تک دیہی علاقوں کو اپنے دیرینہ مسائل سے نجات نہیں ملی ہے۔ گاؤں کی ظاہری شکل و صورت تو بدلی، لیکن بنیادی مسائل جوں کے توں ہیں جیسے کھیت، آب پاشی، غذائیت، حفظان صحت، ماحولیاتی آلودگی، پیداوار، سرکار کی جانب سے راحت کاری کے فقدان اور کمر توڑ مہنگائی سے آج بھی عام لوگ پریشان ہیں۔ ہر روز کسانوں اور غریبوں کے قلت غذا کی وجہ سے خودکشی کے واقعات اخباروں کی جلی سرخیاں بنتے ہیں۔

اسلم جمشید پوری کے افسانوں میں ہندوستان کی اصل تصویر نظر آتی ہے۔ چلتا پھرتا، بولتا سنتا ہندوستان ہونے سے ارضیت سے جڑے ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ اس طرح ان کے افسانوں میں عوامی مسائل کی پیشکش کے مقاصد کے پورا ہونے کے امکانات وسیع تر ہو جاتے ہیں۔

فنی نقطۂ نظر سے ناول و افسانہ کے تخلیقی عمل میں ارض اور زمینی مسائل سے جڑے رہنے سے حقیقی رنگ براہ راست ابھر کر آتا ہے۔ کرداروں کے فعال اور متحرک ہونے سے واقعات رونما ہوتے ہیں مکالمے اور مناظر افسانے کے تشکیلی عناصر ہیں۔ ان کی موجودگی سے ارضیت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ حقیقتیں اسلم جمشید پوری کے یہاں تمام تر توانائیوں کے ساتھ موجود ہیں۔

سماجی نظام کی تعمیر مختلف کرداروں کے ربط و ضبط کی بنیاد پر قائم ہوتی ہے۔ سماج ایک اکائی (unit) کا نام ہے۔ یہاں ترقی پسند تحریک کی سماجی تقسیم اس وقت بے معنی ہو جاتی ہے کہ فرد کی شخصیت اور ذہنی نشو و نما میں شعوری و غیر شعوری طور پر اجتماعی اور معاشرتی ماحول کا اہم رول ہوتا ہے۔ محنت کش گروہ ہو، پیشہ ور افراد کا اجتماع یا سماج کا پس ماندہ طبقہ ہو۔ سماجی وحدت کا ایک ناقابل تقسیم جز کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسلم جمشید پوری نے بھی سماج کے پچھڑے، بدحال انسانوں کی طرف ہمدردانہ توجہ کی اور ان کے مسائل کو اپنے قلم کا موضوع بنا کر سماج کے معمولی انسانوں کو غیر معمولی کردار بنائے ہیں۔ ان میں دیہی علاقوں کے علاوہ شہری زندگی گزارنے والے کردار بھی ہیں جن کے اپنے مسائل دیہات کے مسائل سے مختلف ہوتے ہیں۔

اسلم جمشید پوری کی عظمت کا راز صراحت و وضاحت میں پوشیدہ ہے، جس کے لیے قارئین کو کسی دماغی کثرت سے نہیں گزرنا پڑتا۔ وہ بات ہی کیا جو راز میں رہے۔ تخلیق کے لیے رمزیت اور اشاریت کی شرط ہونا لازمی نہیں ہے، صنف افسانہ جو زندگی کا آزاد استعارہ ہے کو جدیدیت کی مہملیت سے جیسے تیسے رہائی ملی پھر کیوں کر پابند تخلیق بنانے کے عمل کو سخت جاں بنایا جائے۔ قارئین کا تخلیق سے براہِ راست رشتہ اس طرح جڑے کہ اس کربناک زندگی میں چند لمحے ہی سہی جمالیاتی لذت اور روحانی فرحت و انبساط حاصل ہو سکے۔ ادب کا معاملہ بھی عجیب و غریب ہے کہ بہت کچھ لکھنے کے بعد بھی ناموری نصیب نہیں ہوتی اور کم لکھنے پر بعض مرتبہ شہرت مل جاتی ہے، ادھر قارئین کا حلقہ بھی بڑھ جاتا ہے۔ ویسے بھی اردو قارئین کی تعداد دن بہ دن گھٹنے سے اردو زبان و ادب کی رفتار سست چل رہی ہے۔ پھر اسلم جمشید پوری تو تین تین افسانوی مجموعوں کے خالق ہیں اور تخلیق سے عوام کا جز وقتی رشتہ جوڑنے میں کوشاں نظر آتے ہیں بھلے ہی عارضی سہی۔

موصوف کے پہلے مجموعے میں جزئیات نگاری، منظر نگاری اور فضا بندی کا فقدان تھا، لیکن کہانی کے دیگر اہم عناصر ترکیبی کی بنیاد پر فن افسانہ کے تقاضے پورے کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ در اصل افسانے کے لیے واقعیت کا ہونا اہم جز ہے۔ ٹریٹمنٹ، منطقی ترتیب جز و خاص ہوتے ہوئے بھی ضمنی عنصر بن جاتا ہے، لیکن دوسرے افسانوی مجموعہ میں واقعات کی منطقی ترتیب، زندگی کے سروکار، مخصوص رویے، مکالمہ نگاری میں الفاظ کی ترتیب۔ جوش و جذبہ کی فراوانی، جزئیات نگاری اور منظر نگاری کہانیوں میں اس طرح در آئی ہے کہ اسلم جمشید پوری کی افسانوی دنیا میں پہچان بن گئی۔

کہانی ''لینڈرا'' کی اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جائے کہ مذکورہ افسانہ ایک سے زائد رسائل میں شائع ہو کر مقبول عام ہوا اور اسلم جمشید پوری کی شناخت کا ذریعہ بن گیا۔ مصنف کا اس کہانی کے بارے میں خیال ہے:

''لینڈرا کو لکھتے وقت پہلی بار ایسا ہوا کہ میرے ذہن میں کہانی کا جو خاکہ تھا وہ کہانی لکھتے وقت مسمار ہوتا چلا گیا اور

کہانی خود بخود اپنے نین نقش نکالتی چلی گئی۔‘‘
آگے کہتے ہیں:
’’میں کہہ سکتا ہوں کہ کہانی خود کو لکھوا رہی - ہندوستان، پاکستان میں لینڈرا نے جو شہرت حاصل کی، وہ میرے لیے خواب، شرمندہ ہونے جیسی بات تھی۔‘‘

تخلیقی عمل میں ہر افسانہ نگار کے اپنے منفرد تجربے ہوتے ہیں۔ احمد ہمیش کا افسانہ ’’کہانی مجھے لکھتی ہے‘‘ ان کے تخلیقی تجربے کی بنیاد پر لکھے گئے افسانے نے بڑی شہرت حاصل کی تھی۔ باوجود اس کے علائم نگاری کے پس منظر میں لکھا گیا افسانہ میں مہملیت ہوتے ہوئے بھی اس کو بے پناہ مقبولیت ملی اور احمد ہمیش کی ادبی شناخت کا ذریعہ بنی۔ خاکسار کا افسانہ ’’کہانی بن گئی‘‘ افسانہ کے فن کو بیان کرتے ہوئے انسان کے وجود کی اہمیت کو تسلیم کرتا ہے اور افسانہ نگار کے تخلیقی تجربہ کا اقرار بھی کرتا ہے۔ آج الیکٹرانک میڈیا کا زمانہ ہے۔ انسان مادیت پرست ہو چکا ہے۔ صارفیت کے اس دور میں وقت کی قلت، عجلت پسندی کی جانب گھسیٹ رہی ہے، لیکن اس کی جذباتی اور حسیاتی کیفیتیں آج بھی ویسی ہی برقرار ہیں۔ اس لیے انسان کی بنیادی فطرت سے انکار بھی ممکن نہیں۔

افسانہ کا آغاز تخلیق آدم کے موقع پر اس مکالمہ سے ہو گیا جو خالق کائنات، ملائکہ اور عزازیل کے درمیان پیش آیا اور یہ سلسلہ روز ازل سے لے کر آج بھی جاری ہے۔ کہانی اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے، جب تک اس کائنات میں انسان کا وجود باقی رہے گا۔۔ ۔ کہانی چلتی رہے گی۔ اسی لیے اسلم جمشید پوری کو ’’ایک ادھوری کہانی‘‘ لکھنی پڑی۔ دولت آباد کی شادمانی بیگم کے خاندان کی تیسری پشت کی سمیہ وادی بن چکی ہے۔ اپنے پوتے، پوتیاں، نواسے، نواسیاں کو کہانی سناتی ہے جس کا خاتمہ پھر ایک نئی کہانی کا آغاز ہے۔
’’بچو چلو، سو جاؤ، آج کہانی یہیں ختم، باقی ادھوری کہانی کل پوری کروں گی۔ ‘‘

اسلم جمشید پوری کے یہاں موضوعات کا تنوع ہے۔ انہوں نے زندگی کے ان پہلوؤں پر نظر ڈالی ہے جو معمولی سمجھ کر نظر انداز ہو جاتے ہیں۔ یہاں ان کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اپنے ٹریٹمنٹ سے زندگی کے ان لمحوں کو غیر معمولی بنا دیا ہے جیسے‘اندھیرا ابھی زندہ ہے‘،‘دن کے اندھیرے رات کے اجالے‘،‘بنتے مٹتے دائرے‘ اس کی واضح مثالیں ہیں۔

افسانہ ’’شرابی‘‘ کا موضوع توہم پرستی، جادو، ٹوٹکے ہے۔ ان فرسودہ توہمات میں جدید ہندوستانی سماج آج بھی ملوث ہے۔ آخر کار افسانہ کا اختتام شبراتی کی موت پر ہوتا ہے۔ وہ شبراتی جو اپنے گاؤں کو دکھ سے نجات دلانے کے لیے ویرانہ میں جاتا ہے، اور خود ویرانہ کا شکار ہو جاتا ہے۔ افسانہ کا انجام المیہ ہے۔ یہ غم اس کے خاندان ہی کا نہیں پورے گاؤں کا غم بن جاتا ہے:
’’گاؤں والوں کی زبانوں پر تالے پڑ گئے تھے۔ ان کے سر پر مانو منوں بوجھ تھا کہ سب کی گردنیں جھکی ہوئی تھیں۔۔ ۔۔ ۔‘‘
آگے افسانہ کا خاتمہ اس طرح ہوتا ہے کہ دکھ سے نجات حاصل کرنا خود اس خاندان کے لیے سوالیہ نشان بن جاتا ہے:
’’شبراتی کے دونوں بچے ماں کا دامن کھینچ رہے تھے گویا کہہ رہے ہوں، ماں ہمارے گھر گھسے دکھ کو کون نکالے گا؟‘‘

’حب الوطنی‘ کے عظیم جذبے کو افسانہ ’’نہ بجھنے والا سورج‘‘ میں ابھارا گیا ہے۔ نوجوان فوجی کی ہمت اور طاقت کی صورت میں اس کی پشت پر ایک عورت ہے جو اس کی ماں ہے۔ ماں کی شخصیت کے پس پشت شکتی کے علاوہ اس کی قربانی کا جذبہ بھی ہمارے سامنے آتا ہے جو عورت کی عظمت کی روایت کو اجاگر کرتا ہے جو اس کی فطرت کا خاصہ ہے۔ ہندوستان کے علاوہ ہمیں عرب کی قدیم تاریخ میں بھی اس کے شواہد ملتے ہیں۔

افسانہ ’’ایک ادھوری کہانی‘‘ بہت اہم کہانی ہے، جو دنیا کی بے ثباتی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یہ کہانی تکنیکی سطح اور موضوعاتی بنیاد پر بہت عمدہ افسانہ ہے جو مصنف کا نہ ہو کر پوری انسانی تہذیب کا افسانہ بن جاتا ہے۔ شیکسپیئر کی ایک بہت مشہور نظم ہے "All the world is stage" یہ کائنات ایک رنگ منچ ہے جہاں مرد اور عورت آتے ہیں اور اپنے اپنے حصہ کا رول ادا کر کے چلے جاتے ہیں، لیکن نہ ختم ہونے والی کہانی کا یہ سلسلہ قدیم زمانے سے آج تک یوں ہی چل رہا ہے۔
افسانے کے سلسلے میں مصنف کا کہنا ہے:
’’زندگی کی بے ثباتی کو پیش کرنے والی ہر مکمل کہانی کو ادھورا ثابت کرتی ہے۔ دنیا کی ہر کہانی ادھوری ہے، ہر کردار فانی ہے۔‘‘

اسلم جمشید پوری سادگی پسند افسانہ نگار ہیں جو زندگی سے آنکھیں ملانے کا ہنر جانتے ہیں۔ لمحہ لمحہ زندگی بنتی ہے، لمحوں کی سچائیوں کو اجاگر کرنا ان کے فن کا امتیاز ہے۔ بینائے قلم کی پلکوں سے سمیٹ کر معمولی سے غیر معمولی پل کو افسانہ بنا دینا ان کا اختصاص ہے۔

***

معین الدین عثمانی کا افسانہ ’سراب گزیدہ‘ (پر اسراریت کا محور)

کائنات سر بستہ رازوں کا خزینہ ہے۔ یوم تخلیق سے انسان درون خانہ رازوں کا انکشاف کرنے کے لیے شعور و فہم کے تمام گھوڑے دوڑانے کے باوجود تخلیقِ کائنات کا راز آج بھی تلاشِ رائیگاں ہے۔ اگر وجۂ تخلیق اشرف المخلوقات کے درجہ پرفائز انسان ہے تو یہ التباس اس لیے ہے کہ احدیت اپنی ذاتِ عظیم کی جملہ تجلّیات کی پُر اسراریت کو دیکھنے اور اپنے وجود کی صفتِ اعلیٰ و کاملہ ’’کن فیکون‘‘ کے شوق کی تکمیل کے لیے عارضی کائنات کو سجانے کی روایت بھی ملتی ہے۔ تمام ادیان اور مذاہب کے پیروکار اس امر پر متفق ہیں کہ عجیب و غریب، فہم و ادراک سے ماورا پُر اسرار شکتی نے اس دائروی کائنات میں انسان کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ یہاں مذہبی حوالوں سے یہ راز بھی آشکار ہوتا ہے کہ اپنے پیارے حبیب کی تخلیقِ اقدس کے لیے اس پُر اسرار کائنات کو خلق کیا گیا تاکہ وہ ارفع و اعلیٰ شخصیت اپنے خُلقِ عظیم کا نمونۂ علم و عمل سے اس عالم کے پُر اسرار جمال کے استحکام اور زندگی کے مختلف مظاہر کی افزونی میں معاونت کرے۔

افسانہ پُر اسرار کائنات مین رونما ہونے والے وقوعات اور عرصۂ حیات میں پیش آمد انسانی کیفیات کا بیانیہ ہے۔ روزِ آفرینش سے امروزِ کائنات سے زندگی کا رشتہ ہموار کرتے ہوئے اس کے مختلف Phasesکی ترتیب و تعمیر بھی افسانہ نگار کرتا ہے۔ ثقافتی اور تہذیبی بنیاد میں پُر اسراریت داستانوں کی روایت سے ماقبل کہانی کہنے اور سننے کے عمل میں داخل تھی جو افسانہ کے قرأت کے لیے تجسس کے عمل کو فروغ دیتی ہے، یہ افسانہ کا فطری عنصر بھی ہے، کہانی کی واقعاتی ترتیب میں پُر اسراریت کے نزول سے ہی کہانی پن کی دریافت بھی ہوتی ہے۔

معین الدین عثمانی کا افسانہ ’’سراب گزیدہ‘‘ کی شروعات اس طرح ہوتی ہے ’’دفتر میں آج عجیب طرح کا سنّاٹا تھا۔ حالانکہ سب اپنی اپنی جگہ موجود ہے‘‘ پہلا جملہ ہی قاری کو اپنی جانب متوجہ کر لیتا ہے اور غور و فکر کی دعوت دیتا ہے کہ دفتر کا نظام ویسا ہی ہے جیسا ہونا چاہیے، پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ دفتر میں عجیب طرح کا سنّاٹا کیوں تھا؟ کلرک جو واحد متکلم راوی بھی ہے کے ہاتھ میں لگی فائل میں سرٹیفکٹ اور تصویر کو دیکھ رہا ہے۔ تصویر کا ہونا اہم نہیں اس کو حیرت زدہ ہو کر الٹ پلٹ کر دیکھنے کا عمل معنی رکھتا ہے۔ غالب امکان خوبصورت عورت کی تصویر بار بار دیکھ کر مرد کردار ذہنی کرب میں کیوں مبتلا ہوتا ہے۔ آخر اس عورت سے کیا رشتہ ہے؟ قاری کو یہ جاننے کے لیے مجبور کر رہا ہے کہ اس خوبصورت عورت کی موت کے پیچھے ایسا کیا راز پوشیدہ ہے کہ یہ سانحہ وقوع پذیر ہوا۔ حالانکہ موت ایک ناگزیر حقیقت ہے مگر المناک کیفیت کے پسِ پشت اس عورت کا خوبصورت ہونے کے علاوہ پسِ ساختیات ایک ایسی فضا بھی قائم ہوتی ہے کہ کردار کا اس عورت سے ایسا کوئی گہرا تعلق ہے جس کے نقوش اس کے چہرے سے بھی ظاہر ہو رہے ہیں۔ اس کا کولیگ منور شرما حسبِ معمول لنچ ٹائم میں اس کے قریب کھڑا ہے، مگر وہ بے خبری کے عالم میں تصویر کو غور سے دیکھنے میں مصروف ہے۔ یہاں منوج شرما مکالمہ کرتا ہے ’’ارے اب کتنا کام کرو گے۔ چلو چائے کے لیے باہر چلیں‘‘ اس مکالمہ کی اہمیت اس لیے بڑھ جاتی ہے کہ کولیگ ہونے کے ناطے فطری طور سے براہِ راست تصویر کے بارے میں بھی سوال کر سکتا تھا، مگر یہاں بھی مصنف نے پُر اسراریت کی فضا قائم رکھتے ہوئے ’’سریتا‘‘ کی فائل کا ذکر چھیڑ دیا جو کہانی کو فطری انداز میں آگے بڑھانے میں معاون بھی ہے، اور قاری پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ سریتا دس سال کی سروس کو لیگ رہی ہے اور اچانک ان کا انتقال ہو گیا ہے یہاں راوی کی کیفیت کا اظہار اس طرح ہوتا ہے:

’’سریتا کا نام سن کر میرے بدن میں جھرجھری سی آ گئی۔ چہرے پر پسینہ کی ہلکی ہلکی بوندیں ابھرنے لگیں۔‘‘

راوی کی کیفیت کا حوالہ اس بات کا غماز ہے کہ اس کا سریتا سے کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور ہے، قیاس ہے عشق کا رشتہ ہو جو عورت اور مرد کے درمیان رابطہ کی بنیاد ہوتا ہے ایک ایسا جذباتی رشتہ جس کی حقیقت سے زبانی منکر بھی دامِ محبت کی عظمت سے دلی طور پر انکار نہیں کر سکتا۔ یہ ایسا پُر اسرار آفاقی جذبہ ہے جو دنیا کی ہر قوم اور ملک کے انسانوں میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ ہجر و وصال کی کیفیتیں انتظار و دیدار کی لذتیں، راز و نیاز کی مسرتیں اس کے لوازمات میں شامل ہیں۔ رقابت، انتقاد، تشدد اس کے منفی پہلو بھی ہیں جن کی وجہ سے روئے ارض خاک و خون، قتل و غارت گری سے بھر گئی۔ اس دنیا میں جنگیں، زر، زن اور زمین کے حصول کے لیے لڑی گئی ہیں۔ افسانہ ’’سراب گزیدہ‘‘ کا پُر اسرار پہلو یہ بھی ہے کہ راوی سریتا کو چاہنے کے باوجود اظہار محبت نہیں کر سکا، وجوہات صیغۂ راز میں ہیں۔ اسباب کی جانب مصنف نے بھی اشارہ نہیں کیا ہے، جبکہ سریتا آفس میں دس سال تک سروس کرتی رہی ہے۔ راوی خود کلام ہوتا ہے ’’میں اندر ہی اندر اسے چاہنے لگا تھا۔ یہ الگ بات تھی کہ میں اس کا اظہار نہ کر سکا تھا۔ ‘‘

اس میں شبہ کی کوئی گنجائش نہیں ہے کہ اس کا عشق یک طرفہ تھا۔ یہ بھی ممکن ہے اظہارِ محبت کے بعد بھی اسے مثبت response نہ ملتا۔ تو بھی عشق یک طرفہ رہتا۔ یہاں باریک نکتہ یہ ہے کہ اظہارِ عشق کا موقع نہ ملنے کے سبب ہی سریتا کے مرنے کا غم بڑا ہے۔ اگر وہ بقید حیات رہتی اور اظہار محبت کا لمحہ بھلے ہی نہ ملتا، لیکن امید بر ہونے کے مسرت آمیز

احساس ہی زندگی کے لیے کافی ہوتا۔ چونکہ امید کی خوشی کے سہارے ہی انسان زندہ رہتا ہے
اصل کہانی وسط سے شروع ہوتی ہے، سریتا کی اچانک موت واقع ہونا ہے، اس کی موت بھی ایک پُر اسرار واقعہ اس لیے ہے کہ بنا کسی بہانہ کے وہ موت سے ہم کنار ہوتی ہے، موت کے سامنے انسان اس قدر بے بس اور مجبور ہوتا ہے کہ اظہارِ تاسف کے سوا کوئی چارہ نہیں رہتا یہاں راوی خود کلامی کرتا ہے:
''کاش اس سے قبل ہی میں اظہارِ محبت کر دیتا۔ مگر اس کی بھی مہلت نہ ملی تھی، وہ چلی گئی تھی دور بہت دور۔ معلوم نہیں کہاں۔''
مرنے والے کہا چلے جاتے ہیں؟ کیوں چلے جاتے ہیں؟ کسی کو نہیں معلوم ''دور، بہت دور'' احساسِ غم کا شدید اظہار ہے۔ دوسرے مرنے سے پہلے اظہار محبت نہ کرنے کا دکھ بھی ہے۔ یہاں راوی یہ سوچ کر اپنے دل کو اطمینان دلا سکتا تھا کہ جو کچھ ہوا بہتر ہوا۔ ۔ اگر محبت کا اظہار تسلیم و رضا میں تبدیل ہو جاتا تو مرنے کا غم پہاڑ جیسا ہو جاتا، لیکن جذبۂ محبت ایک نا قابلِ بیان ایسا طوفان ہے جو جامہ ملفوظ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک ایسی جذباتی کیفیت کا نام ہے کہ اگر اس پر غور و فکر کیا جائے تو منطقی بنیادوں پر فلسفہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ کوئی کہتا ہے روحانی اتصال ہے، کوئی ذہنی ملاپ کا نام دیتا ہے ایک رائے ہے جسمانی وصل کے بغیر یہ جذبہ ادھورا ہے۔
افسانہ میں منوج شرما سے مکالمہ ہوتا ہے تو اس کا سرد مہری والا انجانا سا رویّہ بھی توجہ کا حامل ہے۔ راوی جب حسرت بھری نگاہوں سے اس کی جانب دیکھتا ہے تو منوج شرما جو اس کا دوست بھی ہے کسی بھی قسم کی ہمدردی کا اظہار اور نہ ہی ہمنوائی کرتا ہے ''سچ ہے بھائی زندگی کا کوئی بھروسہ نہیں'' کہتے ہوئے وہ آگے بڑھ جاتا ہے۔ اس کے سرد رویّہ کی بنیاد پر یہ جملہ معنی خیز لگنے لگتا ہے جس کا راز افسانہ کے اختتام پر کھُلتا ہے۔
کینٹین میں دونوں کے درمیان دوستانہ مکالمہ ہوتا ہے۔ منوج شرما کے مسلسل اصرار پر ایک ایسے راز کا انکشاف ہوتا ہے جس سے کہانی کی پُر اسراریت میں شدّت پیدا ہو جاتی ہے اور صنفی نقطۂ نظر سے قاری کا تجسس بڑھ جاتا ہے، یہی افسانہ کی اصل بنیاد ہے جس کی وجہ سے کہانی کی بافت کی گئی ہے۔ راوی اپنے دوست کو ایک انہونی اطلاع دیتا ہے:
''بات یہ ہے کل شام کی ٹرین سے گزرتے ہوئے میں نے سریتا کو بھاولی اسٹیشن پر جاتے ہوئے دیکھا۔''
یہاں سریتا کی موت شک و شبہ کے گھیرے میں اور اس کے زندہ ہونے میں تعجب ہونے لگتا ہے جس سے افسانہ کی پُر اسراریت حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ جوں جوں افسانہ آگے بڑھتا ہے منوج شرما کی شخصیت سریتا سے زیادہ پُر اسرار لگنے لگتی ہے اور قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے کہ راوی کی روداد محبت سُن کر منوج کی حالت کیوں دگر گوں ہونے لگی تھی، کیوں اس نے خاموشی اختیار کر لی تھی۔ گفتگو کے درمیان نہ کوئی استفسار اور نہ کوئی احتجاج تھا، جبکہ افسانہ کے مرکزی کردار کے دل و دماغ پر حیرت و استعجاب کے بادل چھائے ہوئے تھے۔ یہاں مصنف ایسے پُر اسرار منظر نامے کی تشکیل کرتا ہے کہ سریتا کے زندہ ہونے کا احساس پنپنے لگتا ہے، جبکہ وہ خواب و خیال کی کیفیت کا بیان ہے جس کا تانا بانا نیند اور بیداری کے عالم میں بُنا گیا ہے۔ رات کی تاریکی میں جب سریتا اکیلے نمودار ہوتی ہے تو راوی یوں ہم کلام ہوتا ہے:
''میں محوِ حیرت اسے دیکھتا رہتا، خاموشی کا آسمان جب قہر ڈھانے لگتا تو وہ آسمان کی بلندی کو چھو کر پہاڑوں کے جھرنوں سے راستہ نکال گویا ہوتی۔''
بھلے ہی سریتا مر گئی ہو! لیکن محبت کا جذبہ ہمیشہ اسے زندہ رکھے گا۔ انسان کا جسدِ خاکی خاک ہو جاتا ہے، لیکن اس کی آوازیں، کارنامے اور جذبۂ محبت کی طہارت کو موت بھی نہیں چھو سکتی۔ مصنف نے موت و حیات کے فلسفہ اور پاکیزہ رشتہ کی عظمت کو تخلیقی انداز میں سریتا کی زبانی بیان کر کے مرکزی کردار کے لیے سرمایۂ حیات بنا دیا ہے۔
''تم نے موت و حیات کے فلسفہ کو ٹھیک سے سمجھا نہیں ہے۔ تم سمجھتے ہو کہ دنیا میں محض چند برس کو گزار دینے کا نام ہی حیات ہے۔ یہ تو ایک عارضی زندگی ہے۔ اصل سرمایۂ حیات تو اس سے چھٹکارے کے بعد حاصل ہوتا ہے جو دائمی ہے''
اس طرح سریتا کا کردار پُر اسراری نوعیت کا ہوتے ہوئے بھی حقیقی اور متحرک لگنے لگتا ہے۔ ہفتہ کے اول دن آفس کی گہما گہمی میں منوج شرما اچانک اپنے دوست کو بنا بتائے غائب ہو جاتا ہے۔ اس کی واپسی پر معلوم ہوا کی سریتا کی تلاش میں بھاولی اسٹیشن گیا تھا اور اس راز کا انکشاف کرتا ہے۔ ''میں نے معلوم کر لیا ہے۔ در اصل سریتا کی جڑواں بہن نمرتا ہے جو اسٹیشن پر کینٹین چلاتی ہے۔''
افسانہ میں جہاں سریتا کے مرنے کی سچائی ظاہر ہوتی ہے وہاں نمرتا کا ہم شکل ہونا خود ایک سوال بن جاتا ہے۔ دوسرے منوج شرما کے اچانک بِن بتائے بھاولی اسٹیشن جانے سے مختلف سوالات سر اٹھانے لگتے ہیں اوّل وہ کون سے جذبہ کے تحت سریتا کا پتہ لگانے گیا؟
افسانہ کے اختتام پر راوی کا حیرت و استعجاب کی مورت بن کر منوج شرما کو دیکھنے کا عمل خود ایک سوال ہے۔ سریتا کی موت خود معمہ بن کر پوچھ رہی ہے کہ کس بہانے کے تحت اس کی موت واقع ہوئی۔

مذکورہ افسانہ ”سراب گزیدہ“ کی پُر اسراریت کے پیچھے مخفی رازوں کا انکشاف معین الدین عثمانی خود کریں گے جو اس خوبصورت کہانی کے خالق ہیں۔ یہاں تخلیق قاری کے ہاتھوں میں پہنچ کر مصنف کی موت واقع ہو جاتی ہے کی تھیوری بے معنی ہو جاتی ہے۔

***

حامد اکمل کا افسانہ ’پانچویں کنکری‘ کا پس ساختیاتی نظام

یہ کہنا قابل یقین نہیں کہ کہانی جدید دور کی پیداوار ہے۔ کہانی کہنے سننے کی ابتدا روز ازل سے ہی ہو گئی تھی۔ انسان کی تخلیق پر ملائکہ کا استعجاب سے استفسار کرنا، عزازیل اور رب العزت کے درمیان مکالمہ ہونا، کہانی کی ابتدا کی طرف نشان دہی کرتا ہے۔ ترکیبی عناصر کا یہ ارتقائی عمل یہیں ختم نہیں ہوتا جب شجر ممنوعہ کو ہاتھ نہ لگانے کا حکم ہوا تو کردار اور ولین کے بیچ کشمکش ہوئی اور بات نے تصادم کی صورت اختیار کر لی۔ نتیجتاً داستانوی انداز میں بظاہر باطل جیت گیا اور آدم کو کائنات ارضی میں اتار دیا گیا۔ یہیں سے کہانی کا لا متناہی سلسلہ قائم ہوا۔ یہ کہانی کا Growing factor شعوری کوششوں کا تقاضہ نہیں اور تجریدی افسانہ ختم ہونے کا اصرار بھی نہیں کرتا بلکہ سچائی یہ ہے کہ کیفیتوں کا اظہاریہ ہے اور کیفیت نہ ختم ہونے والا ایک سلسلہ ہے۔ کہانی کے مسلسل ارتقائی سفر نے تکنیکی سطح پر مغربی اثرات لباس و پوشاک، رنگ و روغن کی حد تک قبول کئے، زمین ہماری تھی کسی قدر عمارت کی تجدید ضرور ہوئی۔ افسانہ درخت کی طرح اپنی زمین اور آب و ہوا تلاش کرتا ہے جو اس کا شناختی کارڈ ہوتا ہے۔ اس روئے ارض پر اگر ایک انسان بھی موجود ہے کہانی بھی اپنی مقامیت اور ارضیت کے ساتھ موجود رہے گی۔ کہانی انسان کی سرشت میں داخل ہے۔ کہانی تحریری ہو یا زبانی بہر حال ہر تیسرا آدمی کہانی کار ہے۔

افسانہ ایک متحرک نثری صنف ہے، اس کی بتدریج ارتقاء پذیری فعال ہونے کی دلیل ہے۔ یہ سلسلہ ابتداء سے آج تک نت نئے تجربات پر مبنی ہے۔ مختلف رجحانات نے اس کی وسعت میں نہ صرف اضافہ کیا بلکہ شناحت اور اس کی صورت میں تبدیلی آئی۔ ماقبل ترقی پسند تحریک بعد جدید رجحان اور ما بعد جدید دور تک اردو افسانہ تجربات کا مرکز رہا ہے۔ اس کی وجہ اس کی لچک دار صنفی صفت ہے۔ بقول پروفیسر خورشید احمد اپنی کتاب ”جدید اردو افسانہ“ میں فرماتے ہیں:

”افسانہ کوئی جامع یا سنگ بستہ صفت نہیں ہے۔ اس میں تجربہ، تبدیلی اور اضافہ کو قبول کرنے کی بھرپور صلاحیت موجود ہے۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔“ صفحہ(۱)

حامد اکمل کا افسانہ ”پانچویں کنکری“ بھی دو صفحات پر مشتمل ایک تجربہ ہے جو مجھے ڈاکٹر غضنفر اقبال کے ذریعہ گفتگو کرنے کے لیے موصول ہوا۔

مذکورہ افسانہ معنی کا ایک ایسا طلسم ہے کہ جس کا بیانیہ ابتدا ہی سے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور قاری مسحور ہو کر پیچیدہ راہوں میں بنا لاٹھی کے بھٹکنا شروع کر دیتا ہے۔ میں بھی اندھیرے میں لاٹھی پھٹکارنے کے عمل میں مصروف ہو گیا۔ ادھر اُدھر نگاہیں دوڑائیں (کے) صرف مایوسی ہاتھ لگی۔ آخر کار تخلیق نگار سے استفسار کیا تو انگلی کا اشارہ ملا۔ مثل مشہور ہے کہ بسیار سفر باید تا پختہ شود خامے بسکہ ایک معمولی سرا ہاتھ لگا۔ جو کچھ پایا اس تلاش کو صفحۂ قرطاس پر بکھیر رہا ہوں۔

حامد اکمل کو میں ایک شاعر کی حیثیت سے جانتا تھا۔ جس زمانہ میں مرحوم کلام حیدری کے ماہنامہ ”آہنگ“ اور ہفتہ وار ”مورچہ“ میں تسلسل سے شائع ہوتے تھے۔ ان کی شعری کائنات کی ادبی دنیا میں کافی پذیرائی ہوتی تھی۔ گذشتہ کافی عرصہ سے اپنی دیگر مصروفیتوں کی وجہ سے شاید کنارہ کشی اختیار کر لی ہو۔ لیکن ان کی تخلیقات آج بھی ادبی تاریخ میں محفوظ ہیں۔ اس وقت افسانہ نویسی سے متعارف ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ ان کے افسانے موقر رسائل کی زینت نہ بنے ہوں گے یہ کوتاہی میری رسائی کی ہے۔

سر دست موصوف کا افسانہ ”پانچویں کنکری“ پر غور کیا جائے تو تجریدی بنیاد پر استوار ہوا ہے۔ کنکری، سمندر اور پانی کے علامتی برتاؤ سے افسانہ کی ترتیب و تشکیل ہوئی ہے جس میں کہانی پن (Story line) قائم کرنے کی شعوری کوشش ملتی ہے۔ موضوعاتی طور پر انسانیت پر ہونے والے مظالم اور ہلاکت انگیز مظاہرات کو ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے کی تدبیر کاری اس طرح کی ہے کہ پس ساختیاتی پوشیدہ متن کا انکشاف افسانہ کے اختتام پر اس طرح ہوتا ہے۔

(آٹھواں۔۔ ۔۔ ۔ اور کشتی سمندری چٹان سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتی ہے۔

”تراخ“۔۔ ۔۔ تیرنے کے مسلسل عمل کے بعد۔۔ ۔۔ ابھی صبح نہیں ہوئی ہے۔ ایک شیطانی مسکراہٹ اس کے ہونٹوں کا احاطہ کرتی

ہوئی چہرے پر پھیل جاتی ہے۔)
خالقِ کائنات نے انسان کو اشرف المخلوقات کے منصب پر فائز کیا، لیکن اس نے کائنات کو شر و فساد سے بھر دیا اور وہ اپنے اعلیٰ مقام سے گر گیا۔ روز ازل سے آج تک انسان کے دل و دماغ پر شیطان کی حکمرانی قائم ہے۔ انسان امن و امان کا متمنی ہوتے ہوئے بھی شعوری اور غیر شعوری طور سے ظلم، ظالم اور مظلومیت جیسے بد اعمال میں ملوّث ہے۔ کمزور، غریب، یتیم، مسکین اور مجبور و معذور کو ستانا اس کی فطرت بن چکی ہے۔ یہی موضوع افسانہ کی بنت میں اس طرح پیوست ہے کہ بغیر غور کیے اس پر قاری کی رسائی اگر محال نہیں تو سہل بھی نہیں۔
مذکورہ افسانہ کی تجریدی پیش کش کے علی الرغم موضوع کی فکری لپک بھی قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ موصوف نے افسانوی سطح پر علامتی رنگ اختیار کیا ہے۔ مکالموں کی فعالیت نے قاری کا تجسس آخر تک برقرار رکھا ہے۔ افسانہ نگار نے راست بیانیہ سے اجتناب برتا اور اپنی تخلیقی پیش کش میں خود پذیری Self growing کو نشان زد کرتے ہوئے جدیدیت پسند افسانوں کے قریب کر دیا ہے۔ افسانہ کی ابتدا اس طرح ہوتی ہے:
''مگر سچائیاں اس ناموجود تسلسل افزاء پانی میں اوپری سطح پر تیرتی ہیں۔ اس کی نظریں، حیرت اس بات پر کہ تہہ تک پہنچنا کتنی مشقت چاہتا ہے۔ بے توجہی کی کنکری گرتی ہے۔۔ چکراتی ہوئی لہریں، ارتعاش، مبہم تصور۔۔ ''اس میں میرا کیا قصور ہے؟''
بے توجہی کی کنکری جب پانی میں گرتی ہے تو سوچ کی لہروں میں ارتعاش پیدا ہوتا ہے۔ لہروں کا چکرانا خارجی اعتبار سے پانی کی فطرت ہے۔ یہ منظر اس وقت دیکھنے کو ملتا ہے جب اس میں کنکری گرتی ہے۔ سطح آب پر ارتعاش پیدا ہوتا ہے جیسے کسی مبہم تصور سے انسان چونکتا ہے۔ بظاہر پانی میں اٹھتی ہوئی مرتعش لہریں انسان کی نفسیات اور ذہنی سطح پر مبہم تصویر کی مثال ہے۔ یہ مبہم تصور بے چینی کا سبب ہوتا ہے جہاں انسان کچھ سوچ نہیں پاتا بلکہ وہ یہ کہہ کر اپنے آپ کو مطمئن کر لیتا ہے۔ (''کہ اس میں میرا کیا قصور'') ۔ افسانہ کا ابتدائیہ جملہ (''نمگیر سچائیاں اس ناموجود تسلسل افزاء پانی میں اوپری سطح پر تیرتی ہیں'') ''پانی'' وقت کی علامت ہے جو اپنے اندر ایک آفاقی تصور اس لیے رکھتا ہے کہ وقت پانی کی طرح مسلسل بہتا ہے۔ اس کی فطرت متحرک اور فعال ہوتی ہے جو نہ رکنے کا نام لیتا ہے نہ ٹھہرنے کا۔ ویسے بھی پانی کی ضرورت اور اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ پانی کو دوسرے معنی میں زندگی کہا جاتا ہے۔ بائیلوجیکل (Biological) نقطۂ نظر سے انسانی جسم میں پانی کی قلت موجب موت بن جاتی ہے۔ اسی لیے اس کی اہمیت اور افادیت سے انکار ممکن نہیں تمام ادیانِ عالم سے اس کے طبی فوائد سے ہمیں آگہی ملتی ہے مصنف کہتا ہے:
(''توقف: علامت۔۔ بے بسی۔ نارسائی+ غیر متصل= اور وہ ایک گاڑھا خشک، بے مزہ۔۔ ۔؟'')
انسان توقف وہیں کرتا ہے جب وہ بے بس ہو جاتا ہے۔ رکنے کا مطلب زندگی کی دوڑ میں بے بس ہونا کبھی کبھی رُک کر سوچنا نئے سرے سے دوڑنے کے لیے تازہ دم ہونے کا عمل بھی ہے کہ انسان نارسائی کی مایوس کن دل دل سے باہر نکلنے کے لیے رسائی منزل کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے۔ افسانہ نگار نے نارسائی + غیر متصل کے جوڑ کا حاصل ایک گاڑھے، خشک، بے مزہ شے سے تشبیہ دے کر یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ٹھہری ہوئی اور غیر متحرک شے اپنی حقیقت کھو دیتی ہے جس طرح ٹھہرا ہوا پانی اپنی اصل فطرت کھو دیتا ہے۔ متصل کے معنی پاس، قریب، نزدیک پے در پے متواتر کے ہم معنی ہیں لیکن غیر متصل متضاد ہے یعنی دور، بعید، غیر متواتر کا مترادف ہے۔ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں کہ پانی وقت کی علامت ہے جس میں ناموجود تسلسل افزا پانی کی سطح پر نمگیر سچائیاں تیرتی رہتی ہیں۔ یہ سچائیاں حادثات، واقعات اور حالات کی ہیں جو ظلم و ستم اور خون خرابہ کی داستانیں سناتی ہیں۔ حیرت ناک امر یہ ہے کہ اس کی تہہ تک پہنچنے کے لیے انسان کو بڑی مشقتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ پانی پر پاؤں انسان بے خبری میں رکھتا ہے اسے اندازہ بھی نہیں ہوتا کہ تہہ آب چٹانیں ہوتی ہیں۔
ایک کنکر/دست دوراں سے نکل کر/ ڈوبا جب / سمندر کی گہرائیوں میں / مشتعل آب / اٹھتی ہوئی موج در موج نے / تخلیق کیا ذہن کے دریچہ میں سے جھانکتا ہوا / وہ نو زائدہ احساس / کہ ہر کنارۂ شے زماں رسائی فنا ہے۔۔ ۔ ''منزل'' از احمد رشید
ان سفاک سچائیوں کے پس پشت تاریخی، سماجی، مذہبی اور دیگر عوامل کام کرتے رہتے ہیں، لیکن انسان کی نظر کو ان گہرائیوں تک پہنچے کے لیے سخت ترین مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ بظاہر اسے مظلوموں کے درد و تکلیف کا اندازہ ضرور ہوتا ہے، لیکن اسے اس بات کا قطعاً احساس نہیں ہوتا کہ اس ظلم کے فروغ میں اس کا اپنا ہی ہاتھ ہے۔ ظلم کی کہانی روز ازل سے ہی شروع ہو جاتی ہے۔ جسد خاکی کی تخلیق کے بعد فرشتوں کا حیرت زدہ سوال شک کی بنیاد پر تھا، لیکن شک و شبہ نے یقین کی صورت اس وقت اختیار کر لی کہ خاکی مخلوق نے زمین کو شر و فساد سے بھر دیا۔ اس کے ظالمانہ رویے سے عالم ارض خاک و خون سے آلودہ ہو گی۔
''کہ ضرور بناؤں گا۔ زمین پر اپنا ایک نائب، جمیل پری زاد اپنی برتری کے لیے بے چین ہوئے۔۔ ۔ کہا آپ پیدا کریں گے زمین پر ایسے لوگوں کو جو فساد کریں گے اور خوں ریزیاں کریں گے جبکہ ہمارے وجود کے سب موسم حمد و ثنا کے سر تال''۔ (بن

باس کے بعد) از احمد رشید
بات یہیں نہیں رُکی، اس زمین پر پہلا قتل ہوا جو ظلم کا نقش اوّل ہے: ۔ ’’چلتے چلتے فاصلہ ختم ہوا۔ ۔ دونوں ملے ایک دوسرے کی رودادِ غم سنی۔ ۔ سلسلہ زندگی آگے بڑھا۔ جب میں بحسن و جمال بصورت اقلیما خلق ہوئی تو قابیل کے ہاتھوں ہابیل کا پہلا قتل روئے ارض پر رونما ہوا۔ ۔۔‘‘ افسانہ ’’بائیں پہلو کی پسلی‘‘ از احمد رشید
حامد اکمل نے بار بار اس بات کا احساس کرایا ہے کہ ظلم کی فراوانی شروع سے آج تک جاری ہے اور انسان دانستہ اور غیر دانستہ طور سے ظالموں کے ساتھ ہو گیا ہے۔ در اصل پیش نظر کائنات حسن و جمال کا نادر نمونہ ہے اور اس کائنات کی نیابت کے لیے انسان کو فی احسن تقویم کہا یعنی تخلیق کا شاہ کار بنایا ہے، لیکن انسان نے اپنے بدنما کارناموں سے تاریخ کے اوراق کو سیاہی سے پوت دیا ہے۔ اس زمین کو زر، زن اور زمین کے لیے خون میں رنگ دیا ہے کبھی وہ مذہب کی آڑ لے کر ظلم کرتا ہے کبھی مذہب کی خاطر برسرِ پیکار ہوتا ہے جبکہ دنیا کا ہر مذہب خون و خرابہ کی سختی سے ممانعت کرتا ہے۔ نام و نمود کی حصولیابی کے لیے اپنی حکمت اور طاقت کے زعم میں انسانیت کو نیست و نابود کرنا اس کا وطیرہ بن چکا ہے۔
کمزوروں، مساکین، یتیم اور غرباء پر ظلم ہونا اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور اپنی آنکھیں بند کر لیتا ہے۔ خاموشی اختیار کرنے کا یہ عمل خود ظلم کو ہوا دینے کا ایک موقع ہے۔ اس طرح انسان شعوری اور غیر شعوری طور سے ظلم کو فروغ دینے کا ذریعہ اور سبب بن جاتا ہے۔
(’’در اصل وہ شیشے کے خوبصورت غلاف میں گم تھا۔ جس میں نمگیر سچائیاں نا موجودات تسلسل افزاء پانی کی اوپری سطح پر۔۔ ۔۔‘‘)
انسان شریف ہونے کا ناٹک کرنے کا عادی ہو گیا ہے، اور شیشے کے ایک خوبصورت غلاف میں گم ہو کر نمگیر سچائیوں کو ڈھانکنے کی کوشش میں سرگرداں ہے۔ وہ سچائیاں جو زندگی کی ٹھوس حقیقتیں ہیں جو ناموجود تسلسل افزاء پانی کی اوپری سطح پر صاف نظر آتی ہیں۔ تمام واقعات وقت اور تاریخ کے اوراق پر جلی حروف میں درج ہیں۔ یہاں تک کہ انسان کی طائرانہ نگاہِ حدود میں موجود ہیں پھر بھی انسان اسے صرفِ نظر کرتا ہے اسی لیے مصنف مذکورہ جملے کی تکرار سے اپنے افسانہ ’’پانچویں کنکری‘‘ میں یہ احساس دلاتا ہے۔
تمام انبیاء اکرام جو انسان کی فلاح و بقا اور اصلاح کے لیے دنیا میں تشریف لائے، ایک طویل سلسلہ ہے آدم علیہ السلام سے خاتم النبین حضور اقدس صلی اللہ علیہ و سلم تک سب ہی نے حق کا پیغام دیا۔ عیسیٰ علیہ السلام بھی محبت و انسانیت کا پیغام لے کر دنیا میں آئے مگر خود اپنی ہی قوم کے ظلم کا نشانہ بن گئے انسان نے ان کے ساتھ بھی ظالمانہ سلوک کیا اور خود ساختہ حق و انصاف کے نام پر اپنے نبی کے ہاتھ پیروں میں میخیں ٹھونک کر صلیب پر لٹکا دیا:
(’’کراس ہے‘‘۔ ۔۔ وہ اسے دور ہی سے پہچانتا ہے۔ ’’صلیب‘‘ جس پر میخیں ٹھونکی ہوئی ہیں۔ مگر وہ کہاں ہے۔۔ ۔ یہ لکڑی کا بنا ہوا ہے۔ وہ بھی اس کے ساتھ تیرتا رہا ہو گا اور سمندری گدھوں کی آگ۔۔ ۔۔ ۔۔‘‘)
یہ سلسلہ یہیں نہیں رُکا نوح علیہ السلام کے ساتھ بھی ان کی قوم نے ظالمانہ برتاؤ کیا اور جب اللہ رب العزت کا غضب اس طرح نازل ہوا: ’’چاروں طرف پانی ہی پانی۔۔ ۔ پانی۔۔ ۔ آسمان کے دہانے کھل گئے، زمین سے پانی ادھر ادھر ابلنے لگا۔۔ ۔ سیارے ٹھٹک کر مشرق سے مغرب کی جانب اُلٹے پاؤں چلنے لگے۔۔ ۔۔ بے نور تقدیر کے ستارے ادھر ادھر بکھرنے لگے۔۔ ۔۔ پہاڑ روئی کے گالوں کی طرح اڑنے لگے۔۔ ۔ آسمان کی میخیں اکھڑنے لگیں شعاعیں سمٹ گئیں۔ آفتاب بے نور ہو گیا۔ کاش آسمان تھم جائے، زمین پانی نگل جائے اور زندگی کی کشتی کے لیے کوئی جودی پہاڑ جیسی پناہ گاہ مل جائے‘‘ راقم کا افسانہ ’’ہاف بوٹل بلڈ‘‘ کا یہ منظر نامہ نوح علیہ السلام کے زمانے میں قیامت خیز پانی کے طوفان کا عکس ہے۔ مذکورہ افسانہ ’’پانچویں کنکری‘‘ میں بھی نوح علیہ السلام کی کشتی کا ذکر ملتا ہے جس میں انہیں پانی کے خوفناک طوفان سے پناہ ملی تھی:
(’’سوُرجی سانت کے نقش سمندر کی چھاتی پر زرد کشتیاں بن گئے تھے۔ مگر وہ ایک کشتی تھی۔ اکیلی کشتی کے پانچ مسافر اور ملاح‘‘)
افسانہ ’’پانچویں کنکری‘‘ میں حامد اکمل نے سیدھے یا مستقیم بیانیہ سے گریز کیا ہے اور ترقی پسند افسانوں کے موضوعاتی انداز سے قریب کر دیا ہے۔ انسان پر انسانوں کے ذریعے ہونے والے مظالم اور ہلاکت خیز مناظر کا تاریخی عکس افسانے میں نظر آتا ہے جس کو پیش کرنے کے لیے ڈرامائی تدبیر کاری سے کام لیا گیا ہے۔ ٹکنک کے لحاظ سے ’’پانچویں کنکری‘‘ خالص مکالماتی صنعت گری سے متحرک بھی ہوا ہے اور یہی اس کی شناخت بن گئی ہے۔ اختتام پر ایک بلیغ جملہ نمودار ہوتا ہے جو اشارہ کرتا ہے کہ ابھی ظلم کی کہانی ختم نہیں ہوئی ہے:
(’’ابھی صبح نہیں ہوئی ہے۔ ایک شیطانی مسکراہٹ اس کے ہونٹوں کا احاطہ کرتی ہوئی چہرے پر پھیل جاتی ہے۔‘‘)
بیانیہ منطقی فکر و تخیل پر مبنی ہے اور دلیل و جرح کا انداز رکھتا ہے۔ تاریخی شواہد کی بنیاد پر گفتگو کی گئی ہے جو افسانہ میں پیوست نظر آتی ہے۔ موضوعاتی سطح پر ظلم و مظلوم کا قصہ جو سماجی تنقید کا مطالبہ کرتا ہے اور راست بیانیہ کا

متقاضی ہے، لیکن تجریدی انداز میں افسانہ کی پیش کش (Presentation) سے محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے جرأت اور بے باکی سے پہلوتہی کی ہے۔

***

''قصہ جانکی رمن پانڈے'' کا محاسبہ

بقول ذکیہ مشہدی ''جانکی رمن پانڈے'' میرے پسندیدہ افسانوں میں سے ہے۔ اس کی تفصیل یہ بتائی کہ یہ عرصہ پہلے ''شب خون'' میں شائع ہوا تھا۔ پاکستان سے جناب اجمل کمال نے اسے اپنے موقر جریدے ''آج'' (کراچی) میں شائع کیا۔ محمد عمر میمن جیسے جید عالم نے اس کا انگریزی میں ترجمہ کر کے ۲۰۱۱ء میں ''The annals of Urdu studies'' میں شائع کیا۔ افسانہ کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اندازہ اسی سے لگایا جا سکتا ہے۔

تخلیق کار کو اپنی ہر تخلیق سے پیار ہوتا ہے جیسے ایک ماں کو اپنی چھوٹی بڑی منجھلی، اچھی بری ہر اولاد عزیز ہوتی ہے۔ باپ کو دیکھا گیا ہے کہ وہی اولاد اس کے قریب ہوتی ہے جو نیک، فرمانبردار ہو اور اس کے لیے حاضر باش ہوا ور اس کے کاموں میں ہاتھ بٹائے۔ کبھی کبھی بڑا بیٹا یا سب سے چھوٹا بیٹا بھی پیارا ہوتا ہے، لیکن ممتا اس قسم کی تخصیص سے بالا تر ہوتی ہے۔ بلکہ یہ دیکھا گیا ہے کہ جو بچہ فیملی میں کسی بھی بنیاد پر نظر اندازی کا شکار ہوتا ہے تو ماں دیگر اولادوں کے مقابلے میں اس کو پہلے گلے لگاتی ہے، جب کہ پیار سب ہی سے ہوتا ہے۔ بالکل یہی مزاج فن کار کا ہوتا ہے۔

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ذکیہ مشہدی ایک جینوئین فن کارہ ہیں۔ اپنی تخلیقات کے وسیلے سے انہوں نے افسانوی کائنات میں شناخت بنائی ہے۔ اردو افسانے کی تاریخ ان کی شمولیت کے بغیر نامکمل رہے گی۔ اپنی انفرادی خوبیوں کی وجہ سے انہوں نے نہ صرف اپنی پہچان قائم کی بلکہ اردو افسانوی ادب میں ایک معتبر افسانہ نگار کی حیثیت سے شہرۂ آفاق ہوئیں اور فن افسانہ نگاری میں اعتبار حاصل کیا۔ مذکورہ افسانہ ''جانکی رمن پانڈے'' نہ صرف موضوعاتی بلکہ تکنیکی سطح پربھی شاہ کار افسانہ ہے۔

تخلیقی اور فنی اعتبار سے اردو ادب کے معدودے چند افسانوں میں اس کا شمار ہوتا ہے۔ تب ہی عمر میمن جیسے جید عالم، فن شناس نے اس افسانہ کو انگریزی زبان میں ترجمہ کرنے کے لیے منتخب کیا اور The annal of Urdu studiesمیں شائع کیا۔ ہندوستان میں ''شب خون'' کے مدیر محترم شمس الرحمن فاروقی جو کثیر المطالعہ اور اردو زبان و ادب کے عظیم نقاد ہیں نے اپنے موقر جریدہ میں شائع کیا۔ پاکستان کے اجمل کمال مدیر ''آج'' نے اسے اپنے موقر جریدے کراچی سے شائع کر کے پاکستانی قارئین سے روشناس کرایا۔ محترم اجمل کمال جن کی مدیرانہ اور تنقیدی صلاحیتوں سے کون انکار کر سکتا ہے؟ ان کی نظر انتخاب بھی مذکورہ افسانہ پر جانا خود ''قصہ جانکی رمن پانڈے'' ایک اہم تخلیق کارنامہ ہونے کی دلیل ہے۔

افسانہ کا موضوع ہم آہنگی اور اتحاد و اتفاق ہے۔ ہندوستان میں گنگا جمنی تہذیب کو اجاگر کرنا جو کبھی اس کی پہچان تھی، اب عرصہ سے زوال پذیر ہے۔ سیکولر اقدار اور مذہبی روا داری کا احیاء کرنا اور مکرر اس ثقافتی منظر نامہ کو بحال کرنا جو کمزور ہو چکے ہیں۔ حالانکہ یہ موضوع پرانا ہے اور بیشتر افسانے اس موضوع کو لے کر تحریر ہوئے ہیں اور بعض افسانے اپنی فنی اور تخلیقی خوبیوں کی وجہ سے مثالی بن گئے ہیں۔ اس کے باوجود مذکورہ افسانہ اپنے زبان و بیان، تکنیک اور ٹریٹمنٹ کی بنیاد پر ایک فنی کار نامہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

ذکیہ مشہدی نے اردو افسانہ کی دنیا میں ایک معتبر خاتون افسانہ نگار کی حیثیت سے شہرت اور مقبولیت حاصل کی ہے۔ ان کے یہاں تکنیکی سطح پر تجربے کی کوئی کوشش نہیں ملتی، لیکن موضوعاتی تنوع ضرور ہے۔ ارضیت اور مقامیت سے جڑے افسانوں میں ہندوستانی تہذیب کا پس منظر اور ہندوستانی عورت جو چاہے کسی بھی مذہب، فرقہ، ذات سے تعلق رکھتی ہو کو موضوع بنا کر افسانے لکھے ہیں۔ ان کا عورت کی نفسیات کا گہرا مطالعہ ہے اسی لیے اس کی شخصیت کے ہر پہلو اور گوشے کی گرہ کشائی کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ان کے افسانوں میں ہندوستان کے زمینی مسائل ہی نہیں، بیرون ہند یا بین الاقوامی مسائل پر بھی اپنی توجہ صرف کی ہے۔ ان کا مشاہدہ بہت گہرا ہے۔ کسی بھی موضوع کو انوکھا ٹریٹمنٹ دے کر منفرد افسانہ کا درجہ عطا کر دیتی ہیں۔ اس کائنات میں موضوعات بکھرے پڑے ہیں۔ ایک ایک موضوع پر سینکڑوں افسانے لکھے جاتے ہیں، لیکن افسانہ کو انفراد اسی وقت حاصل ہوتا ہے جب کہ اسے کامیاب ٹریٹمنٹ دیا جائے۔

مصنفہ نے ''قصہ جانکی رمن پانڈے'' کے متذکرہ موضوع کو مخصوص ٹریٹمنٹ دے کر فنی سطح پر ایک بہترین افسانہ تخلیق کیا ہے۔ کہانی کی شروعات ابتدائی حصہ سے وسط تک داستانی طرز پر ہوئی ہے جس کا راوی باقاعدہ طور پر ایک داستان گو کی طرح جانکی رمن پانڈے کا قصہ اس طرح بیان کرتا ہے جیسے پرانے وقتوں میں فرصت کے اوقات میں اپنے روزانہ کاموں سے فارغ ہو کر رات کے وقت چوپالوں میں بیٹھ کر قصہ گو کی داستان سنتے تھے۔ جب ادب کا طالب علم کہانی کے ارتقاء پر

نظر ڈالتا ہے تو کہانی کی ابتدا داستان گوئی سے شروع ہوتی ہے، اور مختلف مراحل سے گزرتے ہوئے صنف افسانہ کی صورت میں ڈھل کر وجود میں آئی۔ مصنفہ نے بھی مذکورہ کا منظر نامہ بھی اسی طرح تخلیق کیا ہے جہاں کے کے ماما داستان گو کا کام انجام دیتا ہے اور سننے والے محلے کے اوپر آس پڑوس کے لوگ جو اس افسانے کے سامعین کی طرح بڑی دلچسپی سے قصہ جانکی رمن پانڈے سنتے ہیں:

”نہ جانے کس ستم ظریف نے نام کے آگے ماما لگا دیا۔ بس وہ جگت ماما ہو گئے۔ خاصہ طویل عرصہ لکھنؤ میں گزرا تھا۔ اچھی اردو بولتے تھے۔ قصہ گوئی کے شوقین تھے۔ نخاس کے کسی داستان گو کی روح ان میں حلول کر گئی تھی (ایسا خیال کبھی جانکی رمن پانڈے نے ہی ظاہر کیا تھا۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ سامعین میں خاص الخاص تھے۔ لانبے چوڑے کنبے کے سارے نوجوان، دو ایک اڑوسی پڑوسی جن میں مرزا انور بیگ کی بیوی نیرہ بیگ بھی شامل تھیں، اور جو آیا گیا ہو، وہ الگ انور بیگ شاید واحد ہستی تھے جو کے کے ماما سے چڑھتے تھے ... ”زنخہ کہیں کا“ ان کا کمنٹ ہوا کرتا تھا۔“ (۸۷)

ذکیہ مشہدی کو کردار نگاری پر ملکہ حاصل ہے۔ ان کے کردار معاشرے سے الگ نہیں ہوتے بلکہ ہمارے سماج کا حصہ ہوتے ہیں۔ یہ ان کے اظہار یہ کا کمال ہے کہ جس کردار کو پیش کرتی ہیں وہ زندہ ہو کر ہمارے سامنے چلتا پھر تا محسوس ہونے لگتا ہے۔ کے۔ کے ماما مذکورہ افسانے کا ضمنی کردار ہے جو کہانی کے مخصوص حصے تک اپنا رول ادا کرتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے۔ افسانے کے وسط تک اس کی حرکات و سکنات کی ماما در اصل کرشن کانت کا مخفف ہے، ہنسی مذاق اور مسخرا پن ان کی شخصیت کا ایک حصہ تھا۔ وہ ذات پات کے سخت مخالف تھے۔ حالانکہ ذات کے برہمن پنڈت تھے لیکن اپنے نام کے ساتھ ٹائٹل کا استعمال نہ کرنا ان کے احتجاج کا مظہر تھا۔ ہر نیچ اونچ ذات میں بیٹھنا اٹھنا ان کا شیوہ تھا۔ مسلمان چوڑے چماروں سے بھی کھان پان تک کا پرہیز نہ کرتے تھے۔ بقول مصنفہ ”کے۔ کے کا اپنا بھانجہ تو شاید کوئی تھا بھی نہیں۔ نہ جانے کس ستم ظریف نے نام کے آگے ماما لگا دیا۔ بس وہ جگت ماما ہو گئے خاصہ طویل عرصہ لکھنو میں گزرا تھا۔ اچھی اردو بولتے تھے۔ یہ ذکر اس لیے ضروری تھا کہ داستان گوئی کے لیے زبان پر عبور ہونا شرط ہے۔ قصہ گوئی کے شوقین تھے۔ پان کھاتے اس لیے منہ اوپر کر کے بولتے کہ پیل کی چھیٹیں سننے کے بارے میں خیال تھا ”راوی تفریح کی جنت لکھتا تھا۔“ راوی اور جانکی رمن پانڈے کے درمیان رشتہ داری تھی بقول راوی ”ان (پانڈے) کی اماں ہماری اماں کے پھپھیرے بھائی کی سالی کے جیٹھ کی چچا زاد بہن ہوتی تھیں۔ یہ رشتہ تو تھا ہی، تعلقات بھی تھے۔“

راوی کے۔ کے ماما نے جانکی رمن پانڈے ایڈوکیٹ کا قصہ یوں بیان کیا ہے۔ پانڈے جب چھوٹے تھے تو ان کی اماں جو پنڈتائن کہلاتی تھیں پر لوک سدھار گئیں۔ کچھ دن کے بعد ان کے ابا نے دوسرا بیاہ کر لیا۔ بڑی بوڑھیوں کے اصرار پر کہ پانچ برس کا لڑکا کیسے پالو گے۔ درمیان میں نیرہ بیگ بول پڑیں:

”اور جو کہیں پنڈت مرے ہوتے تو کوئی نہ کہتا کہ آئے ہائے پنڈتائن دوسرا بیاہ کر لیو، اور تب پانڈے مزے میں پل بھی جاتے۔ کوئی نہ سوچتا کہ پانڈے کیسے پلیں گے اگر ان کی اماں بن بیاہی بیٹھی رہ گئیں تو۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔“ (۸۸)

پرانے زمانے کے ہندوستانی سماج میں بیوہ عورتوں کی دوسری شادی کرنے کا رواج نہیں تھا۔ خاص طور سے ہندو سماج میں بیوہ عورتوں کو حقارت کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ ان کے ساتھ برابر تاؤ ہوتا، سلے ہوئے کپڑے پہننے کی اجازت نہ تھی، خاندان کا ہر فرد اس کے ساتھ بدسلوکی کرتا۔ بڑے بوڑھے اسے کوستے کاٹتے تھے۔ سونے بیٹھنے کے لیے بستر مہیا نہیں کئے جاتے۔ آدھا پیٹ کھانا وہ بھی جوٹھن ملتا۔ دن بھر بھاری بھرکم کام لیے جاتے سنگار پٹی، کرنے، نہانے دھونے صاف ستھرا رہنے کی اجازت نہ تھی اور ان کا سر منڈا دیا جاتا۔ اکثر عورتوں کو ان کے شوہروں کی چتا میں ہی جلا دیا جاتا۔ زندہ جلانے کی یہ رسم اس قدر ظالمانہ تھی کہ انسان کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ہندو تہذیب کے اثرات دوسری شکل میں مسلمانوں میں بھی نظر آتے ہیں مثلاً سنگھار کرنے کی اجازت نہیں تھی۔ دوسری شادی کرنے کی ممانعت تھی وغیرہ وغیرہ۔ مصنفہ نے سماج کی اس بیہودگی کی طرف مکالماتی انداز میں اشارہ کیا ہے ”کوئی نہ سوچتا کہ پانڈے کیسے پلیں گے۔ اگر ان کی اماں بن بیاہی بیٹھی رہ گئیں۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔“سماج کی اس نا انصافی کی طرف بھرپور طنز ہے کہ مردوں کو دوسرا بیاہ کرنے کی اجازت ہے ”اس وقت لوگ باگ ضرورت سمجھتے تو بیوی کے مرنے کا بھی انتظار نہیں کیا کرتے تھے۔ مزے سے دوسرا بیاہ کر لیتے تھے۔“ جب دوسری ماں کی اپنی اولاد ہوئی تو وہ رانی کیکئی بن گئی۔ رمن پانڈے کی بری حالت دیکھ کر ان کی شادی شدہ بڑی بہن اوما دیوی اپنے ساتھ لے گئیں۔ سارے لڑکے بالے انہیں ددا ددا کہتے تھے۔ پانڈے کو دڈا پیار سے بھین کہتی تھیں اور بھائی نہیں بیٹا سمجھتی تھیں۔ دڈا کے شوہر اونکار ناتھ مشر نے بھی اپنے سالے کو بھی چاہت اور عزت دی اور وہ بھی اپنی بیوی دڈا کو پیار اور مان دیتے تھے:

”دڈا جیسی بیوی پا کر خود کو خوش قسمت سمجھتے تھے۔ مشکل سے نقربرساتی برہمن، صاف گوئی اور وعدہ وفا کرنے میں راجپوتنی، سارا حساب کتاب رکھنے، زمین جائداد دیکھنے میں ویشہ اور کھٹ کے خدمت کرنے میں شوُدر۔ اونکار آگے پیچھے گھومتے جو کہتیں وہ کرتے۔ بھین کو بھر پور تعلیم ملی۔“ (۸۹)

ابھی بی۔ اے کے فائنل ایئر میں تھے، بھین کا رشتہ اعلیٰ گھرانہ میں کر دیا۔ لڑکی کا رنگ کا لا تھا۔ بھین نے دبے لفظوں میں اظہار کیا۔ ”سنا ہے مرجا پور والی کالی ہے اور تم زبان دے آئیں“ جس کا جواب ملا ”صورت دیکھی جاتی ہے رنڈی کی۔ بیٹا کا تو خاندان دیکھا جاتا ہے۔ سو خاندان ہزاروں میں ایک۔ ماس مچھلی تو کیا کوئی پیاز لہسن تک نہیں کھاتا“ گفتگو کے درمیان اونکار ناتھ بڑی سنجیدگی سے بولے ”برخوردار فی الحال خاندان والی سے بیاہ کر لو بعد میں کبھی ایک صورت والی بھی لے آنا“ وکالت کی تعلیم مکمل کرنے کے بعد جب ان کی وکالت چل نکلی تو وہ پوری طرح خود کفیل ہو گئے۔

داستان سننے والوں میں ہین بھائی نے ٹھونکا دیا کہ وہ صورت والی مسلمنٹی تھیں، لیکن ان سے سابقہ کہاں، کیسے پڑا یہ تو ماما ہی بتائیں گے۔“ قصہ گو نے چائے سڑکتے ہوئے قصہ کا سرا پکڑا:

”رہا مسلمنٹے مسلمنٹی کا سوال تو میاں کوئی کہہ دے ان نیرہ بی بی کی صورت دیکھ کے کہ یہ ہندو ہیں یا مسلمان۔ ماتھے پہ نہ کوئی ذات لے کے گھومتا ہے نہ مذہب، اور میاں ہمارا بس چلے تو ہم دنیا کے سارے مذاہب بین کرا دیں۔ انسانوں کے بیچ ان سے زیادہ تفرقہ کسی نے نہیں ڈلوایا۔۔۔۔ ماما نے اتنے طیش میں آ کے یہ آخری کا جملہ ادا کیا۔“ (۹۰)

مندرجہ بالا اقتباس سے نہ صرف کے۔ کے ماما کے سیکولر مزاج کا اظہار ہوتا ہے بلکہ مذہب جس نے انسانوں کے درمیان تفرقہ پیدا کر دیا ہے، کے خلاف احتجاج بھی درج کرایا ہے۔

پانڈے کے چچا جی پنڈت اونکار ناتھ ایڈوکیٹ کے پرانے فرماں بردار منشی رجب علی کے والد امتیاز علی اونکار ناتھ کے والد کے زمانے سے ان کی زمینوں کا کاروبار دیکھتے تھے۔ بڑے ہی ایماندار اور وفا دار منیجر تھے۔ ددّا انہیں رجب علی بھائی صاحب کہتیں، گھونگھٹ کاڑھ کے پیر چھو کے پرنام کرتیں، ہاں ان لوگوں کے گھر کھانا نہیں کھاتی تھیں:

”پرہیز پکے ہوئے کھانے اور گیلی چیزوں کا تھا۔ سوکھے سامان، پان تمباکو پھلوں وغیرہ سے عار نہیں تھا۔ سو عید میں رجب علی کے یہاں سے خوان آتا۔ تانبے کی نئی سینی پر سوکھی سویاں لہجے خشک میوے، شکر اور طرفہ تماشہ دودھ خریدنے کے لیے ایک کنارے کچھ نئے کڑکڑے نوٹ رکھے ہوتے اور سارے لڑکے بالوں کے لیے بنام عیدی کے لفافے بھی۔“ (۹۱)

مصنفہ نے نہ صرف مسلمانوں کی شاندار تاریخ اور پرانی تہذیب کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے بلکہ قدیم ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کا بھی ذکر کیا ہے۔ ہندو مسلمان کس طرح ایک دوسرے میں شیر و شکر ہو کر رہتے تھے اور مل جل کر تیوہار مناتے تھے۔ تحفے تحائف دینا مسلمانوں کے شاندار ماضی کی نشان دہی کرتا ہے۔

رجب علی کی ایک بیوہ بہن تھیں۔ عمر میں ان سے خاصی بڑی، ان بہن کی ایک نواسی تھی۔ ان کی ماں جوانی میں ہی مر گئی تھی۔ باپ نے دوسرا نکاح کر لیا تھا۔ رجب علی بیوہ بہن اور یتیم نواسی کو گھر لے آئے۔ اپنی کوئی بیٹی نہیں تھی۔ اس لیے بہت چاہتے تھے، بڑے ارمان سے شادی کی تھی۔ ددّا نے بھی جوڑے توڑے بھیجے تھے۔ کچھ ہی عرصہ بعد معلوم ہوا جس لڑکے سے شادی کی تھی وہ دماغی مریض ہے۔ رجب علی کی قبل از وقت موت کا سبب بھی یہی صدمہ بنا کہ آخر کار اس عزیز نواسی کو خلع دلوانا پڑا۔ ایک چپ سی لگ گئی تھی اسے۔ پہلی مرتبہ پانڈے کی اس پر نظر پڑی اور وہ اس کے دیوانے ہو گئے۔ بظاہر رجب علی پرانی وفاداریوں کے صلے میں پانڈے نے ان کے گھر آنا جانا شروع کر دیا۔ تحفے تحائف دینے لگے۔ بے چاری رجب علی کی بیوی سیدھی سادی گھریلو عورت اوپر سے شوہر کی موت اور اس بچی پر جو گزری تھی۔ اس کے صدمے سے آئے حواس جاتے رہے تھے۔ بہت دن تک وہ کچھ نہ سمجھیں۔ ددّا کو بھی اس کی خبر نہ ہوئی۔ جب معلوم ہوا تو پانی سر سے اوپر بہہ رہا تھا۔ عشق کا جب بھوت سوار ہوتا ہے تو وہ ذات برادری، مذہب کی بھی دیوار توڑ دیتا ہے۔

آخر کار دونوں گھرانوں نے طوعاً و کرہاً یہ رشتہ منظور کر ہی لیا۔ جب پانڈے نے اس خوبصورت عورت سے شادی کی۔ اس وقت ان کی پانچ چھ برس کی دو بیٹیاں تھیں۔ دوسرا بیاہ کیا تو ایک سال کے اندر ایک بیٹا پھر دوسرے برس دوسرا بیٹا اور پھر بعد میں تیسری بیٹی بھی ہو گئی۔ ددّا بھتیجوں کا منہ دیکھ کر خوش ہوئیں بدھاوا کی رسم ادا ہوئی۔ گھر پر ست نرائن بھگوان کی کتھا ہوئی، جب غیر مذہب بھاوج سے ددّا پہلی بار ملیں تو اس کی خوبصورتی، فرماں برداری اور عزت افزائی کو دیکھ کر بہت خوش ہوئیں، بولیں بھین کے ساتھ تمہاری جوڑی رام سیتا کی جوڑی لگتی ہے۔ روشن آرا کا نیا نام جانکی، سنیتا کی نسبت سے رکھا گیا۔ عامر کو اَمر، صابر کو سُبیر نام دیا گیا۔ اس طرح سب کو خاندان میں شامل کر لیا گیا:

”اسلام اور ہندو ازم کی خلیج انہوں نے پل بھر میں پاٹ کے رکھ دی۔ اتنی جلدی تو ہنومان جی کی فوج ہندوستان اور لنکا کو جوڑنے والا پل بھی نہ بنا پائی ہو گی۔ مگر اس کار روائی کا فال آؤٹ ”ذرا گڑبڑ تھا، جس خاندان والی لڑکی ددّا بڑے ارمان سے بیاہ کے لائی تھیں وہ ددّا سے خاصی ناراض رہنے لگی۔ میاں یہ ساس نند والے جھڑے ہوتے تو سب جگہ ہیں، لیکن شریف گھرانوں میں ذرا ڈھکے چھپے رہتے ہیں۔“ (۹۲)

افسانہ کے عنوان ”قصہ جانکی رمن پانڈے“ کرداروں کے ناموں کی نسبت سے رکھا گیا ہے، اس اعتبار سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ مذکورہ کہانی کرداری افسانہ ہے جو جانکی اور رمن پانڈے کے اردگرد گھومتا ہے۔ ددّا نے روشن آرا کا نام جانکی دیا ہے اور سیتا کا دوسرا نام جانکی ہے۔ ذکیہ مشہدی نے ہندو اساطیر کا استعمال اپنے افسانوں میں خوب کیا ہے جو ہندو ازم کے متعلق

ان کی واقفیت کا ثبوت ہے جس کی وجہ سے ان کے افسانے تہہ دار ہو گئے ہیں۔ ہندو مسلمانوں کے درمیان خلیج پاٹنے کی مثال وہ ہندوستان اور لنکا کے بیچ سمندر پر پل بنانے کی روایت سے دیتی ہیں جسے ہنومان جی کی فوج نے تعمیر کیا تھا۔ دوسرے یہ ارضی سچائی ہے کہ نند اور بھاوج کا رشتہ بڑا ہی نازک ہوتا ہے ان دونوں کے معاملات کبھی ہموار نہیں ہوتے۔ شریف گھرانوں میں بھی ان کے بیچ سرد جنگ چلتی رہتی ہے۔ مصنفہ کا خانگی زندگی کے معاملات میں مشاہدہ بہت گہرا تھا۔

داستانی طرز میں چلنے والا یہ قصہ یہاں تمام ہوتا ہے اور افسانہ تکنیکی سطح پر دوسرا رخ اختیار کرتا ہے، اور کہانی افسانوی طرز میں ڈرامائی انداز سے آگے بڑھتی ہے جس میں مصنفہ خود راوی ہے۔ افسانے کو تخلیقی بیانیہ کے ذریعہ پیش کرتی ہے اور افسانہ زمانۂ حال میں واپس ہوتا ہے۔ یہ بتانا ضروری ہے کہ کے۔ کے ماما جنہوں نے کہانی کا پہلا حصہ قصہ گو کی حیثیت سے بیان کیا تھا بقول مصنفہ:

''یہ نشستیں اب بھی ہوتی تھیں، لیکن وہ مزا نہیں رہ گیا۔ کے کے ماما محض پچپن سال کی عمر (بقول خود بھری جوانی) میں کینسر کا شکار ہوئے اور دو برس میں چٹ پٹ ہو گئے۔'' (۹۳)

افسانہ کا دوسرا حصہ بڑا ہی معنی خیز اور تخلیقی و فنی سطح پر دلچسپ پر تجسس استدلالی نوعیت کا ہے جس میں زندگی و موت، مذہب اور الوہیت کے موضوعات پر مباحثہ قائم کیا ہے کہ افسانہ کی تخلیقیت پر کوئی حرف بھی نہیں آتا۔ اس لیے افسانہ کے شاہ کار ہونے پر کوئی شبہ بھی نہیں ہوتا:

''ددّا بھی مر چکی ہیں۔ لڑکیاں بڑی ہو گئی ہیں۔ اس لیے پانڈے پر بیوی کا دباؤ بڑھ گیا ہے۔ جاتے بھی جلدی واپس ہوتے، لیکن اس مرتبہ گئے تو سارا اگلا پچھلا حساب چکتا کر دیا۔ وہیں مر گئے۔ بس یونہی اچانک بیٹھے بیٹھے کے کے ماما تو ہیں نہیں ورنہ کہتے۔ اب میاں نہ کسی پہ دل آنے کا کوئی وقت مقرر ہے نہ آندھی شادی اور موت کا۔ کبھی کبھی ایسے اچانک آتی ہیں یہ آفتیں کہ پوچھئے مت۔ اب دیکھ لیو اچھے بھلے پانڈے گھر میں بیٹھے۔ اب یہ رسول پور کہاں جا مرے۔ مانا کہ وہاں وہ رہ رہی تھی۔ ان کی چہیتی بیوی، لیکن اس گھڑی نہ جاتے تو شاید مرتے بھی نہیں اور مرتے بیشک لیکن رسول پور میں تو نہ مرتے۔'' (۹۴)

اس کائنات میں ہر جاندار کی موت برحق ہے، لیکن کسی کو یہ پتہ نہیں کہ موت کب آئے گی۔ کیسے آئے گی اور کہاں آئے گی۔ مفکر ین، شعراء، ادبا اور علما نے اس پر بہت غور فکر کیا ہے، لیکن اس سے زیادہ کوئی کچھ نہ کہہ سکا کہ موت کا ایک دن معین ہے۔ کون سادن، کون سا لمحہ ہے، اس کا جواب کسی کے پاس نہیں ہے۔ اسی طرح شادی کیسے ہو گی، کب ہو گی، کن حالات میں ہو گی پہلے سے کسی کو پتہ نہیں ہوتا۔ اسی طرح ناگہانی آفتیں کب آتی ہیں۔ کیوں کر آتی ہیں؟ کسی کو نہیں معلوم ہوتا۔ رمن پانڈے کو بھی کیا معلوم تھا کہ وہ اپنی چہیتی بیوی کے گھر جا کر مریں گے۔ وہ بھی رسول پور میں جو آگے جا کر جھگڑے کا سبب بھی بنا۔

عرصہ ہوا کے۔ کے ماما پہلے ہی مر چکے تھے۔ ددّا بھی فوت ہو گئی اور اب جانکی رمن پانڈے ناگہانی موت کے شکار ہو گئے۔ اس کائنات میں جو ہونا ہے وہ ہوتا ہے۔ ہونی کو کوئی نہیں ٹال سکتا۔ روشن آرا نے بھی اپنی زندگی میں بہت ساری ہونیوں کو دیکھا ہے۔ دروازے کے سامنے زبردست شور ہے۔ لوگوں کے ہاتھوں میں لاٹھیاں ہیں برچھی بھالے ہیں۔ مقامی لوگوں کے ہاتھوں میں ہتھیار ہیں۔ الٰہ آباد سے پانڈے کے تینوں داماد، ان کے ایک دو رشتہ دار ددّا کے جیٹھ کے کا خاندان والے تھے۔ ماں کے نام دی جانے والی گندی گالیوں کو سننے کے بعد دروازہ کھول دیا۔ اندر آنگن میں روشن ہاتھوں پر قرآن بلند کئے کھڑی تھر تھر کانپ رہی تھی۔ روشن بے چین ہو کر باہر نکل آئی اور بیٹوں کے سامنے سینہ سپر ہو کر لولی ''یہ تمہارے رشتہ دار ہیں۔ جانکی رمن پانڈے کی اولاد ہیں'' بھیڑ سے کوئی جواباً چلایا ''پہلے تو اس کلٹا کو ہی مارنا چاہیے۔'' روشن نے بڑے پرسکون انداز میں کہا ''تم لوگ کاغذات لے آؤ۔ امن سکون کے ساتھ ہمارے ساتھ بیٹھو۔ ہم تینوں اس جائداد سے دستبردار ہوتے ہیں جو پنڈت ہمارے نام کر گئے ہیں۔

تبھی کسی انہونی کے خوف سے بزرگ اونکار ناتھ مشر موقعہ پر پہنچ گئے اور انہوں نے بات کو سنبھال لیا۔ دنیا کے سرد و گرم دیکھنے کے بعد لوگوں کے مزاج اور خصلتوں میں تبدیلی آ جاتی ہے۔ بیوی کے مرنے کے بعد دنیا کی بے ثباتی دل پر نقش ہو گئی تھی۔ پانڈے رسول پور میں مرے تھے تو روشن نے گاؤں کے لوگوں سے بیٹوں سے کہا کہ پنڈت کے جسد خاکی کو ان کے گھر الٰہ آباد پہنچا دیا جائے، لیکن لوگ نہ مانے۔ اس لیے لوگوں نے باقاعدہ نماز جنازہ پڑھا کر انہیں قبرستان میں دفن کر دیا گیا۔ مرنے سے پہلے ہی انہوں نے نصف جائداد لڑکوں اور روشن کے نام کر دی تھی یہ سن گن سب جگہ ہو گئی تھی۔ ادھر الیکشن قریب آ رہے تھے۔ رسول پور میں آئی ایس آئی کے ایجنٹوں کے سرگرم ہونے کی افواہ بھی تھی۔ بہر حال صورت حال نہایت خطرناک تھی جس وقت پنڈت جانکی رمن پانڈے مرنے سے پہلے نصف جائداد بیٹوں کو کر رہے تھے تو روشن اظہار کرتی ہے:

''پنڈت ہمیں کچھ نہیں چاہیے۔ بس یہاں رسول پور میں رہنے کا ٹھکانہ تم نے کر دیا ہے۔ دونوں لڑکوں نے اعلیٰ تعلیم پائی۔ وہ خود بہت کما لیں گے۔ تم نے انہیں اتنی بڑی دولت دی۔ باہر رکھ کر اعلیٰ اسکول کالجوں میں پڑھایا۔ اتنا خرچ کیا۔ اب اور کیا دو گے۔

ہمارا سر پھٹنے لگتا ہے جب ہم سوچتے ہیں کہ انسان بنیادی طور پر خود غرض وار کمینہ خصلت ہے۔ ایک کمینہ پن ہم نے بھی کیا کہ ایک بے چاری عورت کے شوہر پر قبضہ کیا۔'' (۹۵)

روشن ایک شریف النفس اور منکسر المزاج خاتون ہے۔ انسانی اور شرافت اس کی تہذیب کا خاصہ ہے۔ اس کے اندر نہ کوئی لالچ تھا اور نہ خود غرض۔ پنڈت سے بے لوث محبت کرتی تھی اور ان کی احسان مند بھی تھی۔ اسے اس بات کا شدید احساس ہے ''کہ ایک بے چاری عورت کے شوہر پر قبضہ کر لیا'' اس کی اعلیٰ ظرفی کی یہ دلیل ہے کہ وہ آج تک اپنے آپ کو گناہ گار سمجھتی ہے۔ پانڈے کو بھی اپنے عشق کی پاسداری تھی۔ ان کی وفاداری اور تہذیبی عظمت سے بھی انکار ممکن نہیں۔ ایک غیر مذہب عورت سے شادی کرنے پر سماج، خاندان اور عزیز و اقارب کی مخالفتوں کا سامنا کیا اور آخر تک عشق نبھایا۔ ایک برہمن سماج سے تعلق رکھتے تھے جس میں لہسن اور پیاز کھانے سے بھی پرہیز کیا جاتا ہے۔ ایک تنگ نظر خاندان میں ان کی پرورش ہوئی تھی اس سے بغاوت کرنا یہ ان کی بے باکی اور وسیع القلبی کا ثبوت ہے۔ ذہنی کشادگی کے علاوہ اعلیٰ اخلاق و کردار کے مالک تھے:

''وہ عورت ایسی بے چاری بھی نہیں ہے روشن۔ اسے ہمارا بھرپور ساتھ ملا ہے۔ سماج نے اسے جو کچھ دیا ہے وہ ہم تمہیں نہ دے سکے اس لیے سماج سے کٹ کے فرد اکیلا ہو جاتا ہے۔ سچ پوچھو تو ہم تمہارے گناہ گار ہیں۔ تمہیں بے یارو مددگار چھوڑ کر، مر کر ہم اس گناہ میں اضافہ نہیں کرنا چاہیں گے۔ ہماری دلی خواہش تو یہ ہے کہ مریں تو تمہارے پاس ہوں۔ روشن نے پانڈے کے منہ پر اپنی ملائم انگلیاں رکھ دیں۔'' (۹۶)

اس سے پہلے کوئی خطرناک واقعہ رونما ہوتا، اونکار ناتھ کے شدید اصرار پر روشن نے اپنی مرضی کے خلاف کہ خواہ مخواہ پنڈت کا جسد خاکی بے حرمتی ہو گی، لیکن کسی انہونی کے خوف سے مردے کو قبر سے اکھاڑ نے کی اجازت دے دی۔ جائداد کی واپسی کے لیے کاغذات پر دستخط پہلے ہی کر دیئے تھے۔ فضا خراب ہے۔ گاؤں میں نہ جانے کتنے بے گناہ مارے جائیں گے۔ اسی میں عافیت ہے کہ سدبھاؤ نا بنا رہے۔ وہ سوچتی ہے کہ یہ سارے انسان کون تھے جو قبر کے کیڑوں اور چتا کے بدن چاٹنے والے شعلوں کو بھلا کر جان لینے اور جان دینے پرتل جاتے ہیں؟ کیوں انہوں نے اپنے اور اپنے جیسے دوسرے انسانوں کے بیچ نفرت کی دیواریں کھڑی کر رہی ہیں؟ اسی وقت انہیں پانڈے کے کہے ہوئے الفاظ یاد آتے ہیں:

''کسی بھلاوے میں مت رہنا روشن آرا بیگم۔ یہ دوسری دنیا کا تصور ہمیشہ زندہ رہنے اور موت کو شکست دینے کی انسانی خواہش کے اظہار کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ یہ آتما کا اجرامر ہونا۔ یہ روح کا ناقابل تسخیر ہونا سب فراڈ ہے۔ ہمارا تمہارا ساتھ بس اتنا ہی ہے جتنا ہم جئیں گے۔ باقی تمہارا جی چاہے تو ہمارے نام سے بھی فاتحہ پڑھ لیا کرنا۔ ۔۔ ۔ پھر وہ شیطنت کے ساتھ مسکرائے۔ ۔۔ ۔ مگر کیا تمہاری فاتحہ ہم تک پہنچے گی۔ ہم ٹھہرے۔ ۔۔'' (۹۷)

موت جو ایک اٹل حقیقت ہے۔ موت کے واقعات جو روزانہ زندگی میں رونما ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود انسان اس کا عادی نہیں ہو سکا۔ ہر روز نیا غم لے کر ہماری سامنے آتی ہے، اور انسان اسے شکست دینے کی ناکام کوششیں کرتا رہتا ہے۔ روح اور جسم کا ناگزیر تعلق ہے۔ اگر روح نکل جائے تو یہ خوبصورت جسم مٹی بن جاتا ہے۔ روح کے معمہ کو سمجھنے کے لیے وہ غور و فکر کرتا ہے، مگر اس کی سچائی کو آج تک نہیں سمجھ سکا۔ ہندو فلسفہ کے مطابق آتما اجر ہے روح ایک ناقابل تسخیر عنصر ہے:

''لوگوں کے لاش لے جانے کے بعد انکار نا تھ کچھ دیر وہیں بیٹھ گئے تھے۔ ''اب اسے جلاؤ یا دفن کرو۔ وہ تو دنیا سے گیا۔ پنچ تتو پنچ تتو میں مل جاتے ہیں۔ مٹی، مٹی میں، آکاش میں، آگ، آگ میں۔ پانی، پانی میں۔ اور ہوا، ہوا میں، جل کے بھی یہ ہوتا ہے۔ اور دفن ہو کے بھی یہی ہوتا ہے۔ فرق اتنا ہی ہے کہ دفن ہونے پر یہ عمل بہت سست رفتار کے ساتھ ہوتا ہے، مگر لوگ اس بات کو کہاں سمجھیں گے۔ مرنے کے بعد ساری رسمیں صرف زندوں کی تسلی کے لیے ہیں۔ ہم تو معمولی آدمی ہیں۔ ہم کیا کہیں مگر رشیوں منیوں نے شریر کو چولا قرار دیا ہے جسے آتما بدلتی رہتی ہے۔ آتما اجر اور امر ہے۔'' (۹۸)

ہندو مائتھولوجی میں آتما اجر اور امر ہے۔ آتما کو فنا نہیں، شریر کو چولا قرار دیا ہے جسے آتما بدلتی رہتی ہے اور چولا بدلنے کا یہ سلسلہ اسی لاکھ یونیو تک جاری رہتا ہے۔ روح نکلنے کے بعد یہ سلسلہ اسی لاکھ یو نیو تک جاری رہتا ہے۔ روح نکلنے کے بعد جسم جلاؤ یا دفن کرو، انجام ایک ہی ہوتا ہے۔ مٹی میں مٹی مل جاتی ہے۔ کہا جاتا ہے انسان کی تخلیق خاک سے ہوئی ہے۔ مٹی بھی پنچ تتو میں ایک تتو ہے۔ اسی طرح پانی، پانی میں، ہوا میں ہوا۔ آکاش آکاش میں اور آگ میں مل کر اپنا وجود کھو دیتی ہے۔ جلانے کی رسم ہو یا دفن کرنے کی یہ تمام رسومات صرف زندوں کو تسلی کے لیے ہیں جو محض رسمیات کے علاوہ کچھ نہیں۔ ان کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ہر نفس کو موت کا مزا چکھنا ہے۔ افسانہ کا خاتمہ عبرت انگیز المیہ پر ہوتا ہے اور مذہب کے ایک مخصوص نظریہ پر مبنی ہے:

''بجھتی چتا کے دھویں کی طرح بے کملی نے روشن کے اندر چگر کاٹے۔''

''ساری جنتیں، سارے جہنم ہم اسی دنیا میں جھیل لیتے ہیں اور یہ ہمارے ہی تخلیق کئے ہوئے ہوتے ہیں۔ ہمارے اعمال کے

نتیجے۔‘‘ (۹۹)
یہ دنیا مکافات عمل ہے جو بوؤ گے وہی کاٹو گے۔ اگر نیک عمل کئے ہیں تو اس کا بدلہ نیک ملے گا اور برائی کا بدلہ برا ہو گا۔ مذکورہ افسانہ کا اختتام تکنیکی اور فنی سطح پر اس کی ابتدا سے جڑ جاتا ہے:
’’اب کوئی پوچھے ان جانکی رمن پانڈے ایڈوکیٹ سے کہ اچھے بھلے الٰہ آباد میں تھے۔ رسول پور کہاں جا مرے۔ وہ بھی محاورۃً نہیں حقیقتاً۔ یوں تو عام عقیدہ ہے کہ مرنے کی ساعت اور جگہ پہلے سے طے ہوتی ہے (ویسے مرنے سے بھی بڑے کچھ واقعات کی ساعت پہلے سے طے ہوتی ہے مثلاً شادی) لیکن سوال یہ ہے کہ عقیدہ یہ کہتا ہے تو ہنگامہ کا ہے کا۔‘‘ (۱۰۰)
در اصل افسانہ کے وسط میں جانکی رمن پانڈے کی غیر مذہب عورت روشن آرا سے شادی اور ان کی رسول پور میں موت واقعہ ہونے کا قصہ بیان ہوا ہے۔ عام عقیدہ ہے کہ مرنے کی ساعت اور جگہ پہلے سے طے ہوتی ہے یہ بھی یقین ہے کہ اوپر والے حاکم نے مرنے کی جگہ اور ساعت تو پہلے ہی سے طے کر دی ہے۔
جانکی رمن پانڈے سناتن دھرم کے ماننے والے سیدھے سادے ہندو تھے۔ روشن آرا کو پانے کے لیے نقلی مسلمان بنے پھر اصل ہندو بھی نہ رہے۔ روشن آرا کو ان کے مذہب سے کوئی لینا دینا نہیں تھا۔ وہ تو اس لیے محبت کرتی تھی کہ رمن پانڈے ایک اچھے انسان تھے جس نے بھر پور محبت دی اور روشن آرا کو تحفظ دیا اور رمن پانڈے نے روشن آرا سے صرف اس لیے شادی نہیں کی کہ وہ بہت خوبصورت تھی بلکہ وہ ذہین، بذلہ سنج، گہری سوجھ بوجھ اور شرافت سے مزیّن تھی۔ چونکہ رمن پانڈے سناتن دھرم کے حامی تھے اس لیے ان کا فلسفہ وحدانیت مسلمانوں کے وحدانی نظریہ سے مماثلت رکھتا ہے۔ رمن پانڈے نے کہانی کے وسط میں روشن آراء سے اس کا اظہار یہ مکالمہ میں کیا:
’’ہم نے بڑی شدت سے محسوس کیا ہے کہ کائنات کے اسرار و رموز نے زندگی کے سارے اتار چڑھاؤ، موت، بڑھاپے اور دکھ نے۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ انسان میں۔ ہر دو، ہر مقام اور ہر رنگ و نسل کے انسان میں ایک ایسی ہستی کا تصور پیدا کیا جو اس سارے گور کھ دھندے پر قادر ہے جسے ہم دنیا کہتے ہیں۔ ایسی ہستی جو باپ کی طرح شفیق ہے اور ہر امتیاز سے بالا تر ہے۔ ایسی ہستی جس سے ہم حق کی حمایت اور جھوٹ کی مخالفت کی امید کرتے ہیں۔ ایسی ہستی جو ہر وقت جاگتی ہے اور ہر ذی روح پر نظر رکھتی ہے۔ ایسی ہستی جس سے ہم سب کچھ مانگ سکتے ہیں۔ اس ہستی کو خوش کرنے، اس کے غصے سے بچنے کے لیے پھر ہم نے گناہ و ثواب کے اصول بھی گڑھے۔ بنیادی طور پر تو سارے ثواب وہ تھے جن سے کسی کو فائدہ پہنچے اور گناہ وہ جو باعث نقصان ہوں۔‘‘ (۱۰۱)
رمن پانڈے نے خدا، کائنات اور زندگی و موت کے موضوعات پر مدلل مباحثہ کیا ہے۔ حق ناحق اور گناہ و ثواب کے تصور پر بڑا معنیٰ خیز مکالمہ قائم کیا ہے۔ گناہ وہ ہے جو انسانیت کے لیے نقصان کا باعث ہو، اور ثواب وہ ہے جو انسانیت کے لیے فائدہ مند ہو۔ وہ نظریاتی بنیاد پر ایک زبردست انقلابی مصلح کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ وہ نہ ہندو ہیں اور نہ مسلمان بس ایک انسان ہیں جو چڑیوں کی چہچہاہٹ میں، پھولوں کی خوشبو، خلا کی وسعتوں میں، بکھری کہکشاں میں، دریاؤں کے پانی میں، اُگتے اور ڈوبتے سورج کے حسن میں خدا کا جلوہ دیکھتے ہیں ان کا خیال ہے:
’’شاید سورج کی پوجا بھی ہمارے رشیوں منیوں نے اسی لیے کرنی شروع کی تھی اور درختوں کی اور دریاؤں کی۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ یہ سب خدا کی قدرت کے مظہر ہیں اور روشن میں ہر شخص کے لیے اس کے ذاتی عقائد اور مذہب کا حق تسلیم کرتا ہوں۔‘‘ (۱۰۲)
شادی سے رمن پانڈے اور روشن آراء کے درمیان جو مکالمہ ہوا ہے وہ نہایت تخلیقی اور پر معنی ہے۔ جدید ترین افسانہ نگاروں میں ذکیہ مشہدی کا نام بڑے احترام سے لیا جاتا ہے۔ وہ ایک نامور اور تخلیقی فن کارہ ہیں۔ ان کو زبان و بیان پر ملکہ حاصل ہے۔ لکھنؤ اور اس کے گرد و نواح میں بولی جانے والی زبان اور تہذیبی اثرات بہت گہرے ہیں۔ ان کی تحریروں میں لکھنؤ کی شائستگی اور شگفتگی ہر جگہ نظر آتی ہے۔ رمن پانڈے کی پرورش اور تربیت الٰہ آباد میں ضرور ہوئی ہے، لیکن رسول پور میں مستقل رہائش ہونے کی وجہ سے وہاں کے تہذیبی اثرات ان کی گفتگو میں دکھائی پڑتے ہیں۔ روشن آراء کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل پورے طور سے رسول پور میں ہوئی ہے اس لیے ان کے لب و لہجہ میں لکھنوی تہذیب کا پس منظر دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کے انداز گفتار میں شائستگی اور سنجیدگی کے ساتھ ملیح طنز اور تہذیب یافتہ مزاح کی جھلک دکھائی پڑتی ہے۔ مصنفہ نے اپنے افسانوں میں صرف متوسط اور پس ماندہ گھرانوں کی تصویر کشی نہیں کی ہے، بلکہ طبقۂ اشرافیہ اور ہائی سوسائٹی میں زندگی گزارنے والے کرداروں کی بڑی فن کاری کے ساتھ تصویریں کھینچی ہیں۔ مذکورہ افسانہ ان کی تخلیقی زبان و بیان کی عمدہ مثال ہے۔ شادی ہونے سے پہلے رمن پانڈے اور روشن آرا کے درمیان جو مکالمہ ہوا ہے وہ نہایت تخلیقی اور پر معنی ہے:
’’جان پنڈت‘‘
’’اس خالص ہندو لفظ کے ساتھ اضافت اچھی نہیں لگتی۔ جیسے ہماری تمہاری جوڑی، انمل جوڑ‘‘
’’روشن آراء تم ہم سے پٹ جاؤ گی۔‘‘
روشن یک لخت سنجیدہ ہو گئیں۔ ’’پٹ تو ہم چکے ہیں۔ زندگی کی بساط پر ایک بے بضاعت مہرے کی طرح۔ پنڈت اب ہم کیا

کریں؟‘‘ اضطراری طور پر وہ ہاتھ ملنے لگی تھیں۔ ان کے لہجے میں بلا کی بے بسی تھی۔
’’کچھ مت کرو۔ بس چپ چاپ ہم سے بیاہ کر لو‘‘
’’تمہیں مذہب بدلنا پڑے گا۔ ہم کورٹ میرج نہیں کریں گے۔‘‘
’’کورٹ میرج تو ویسے بھی نہیں ہو پائے گی۔ گھر پر وہ جو ہے نہ مرِجا پور والی اس سے کیسے انکار کریں گے کہ وہ ہماری بیاہتا ہے۔‘‘
’’تو؟ ہمیں رکھیل بناؤ گے کیا؟‘‘ (۱۰۳)
ذکیہ مشہدی اپنے اطراف جو دیکھتی، اور محسوس کرتی ہیں اسے اپنے ذاتی مشاہدے کی روشنی میں پیش کرتی ہیں۔ وہ سماجی معنویت، عصری حسیت کو اپنے فکر و شعور کا حصہ بنا کر افسانے میں بڑی فن کاری سے ڈھالنے کا ہنر جانتی ہیں۔ ان کے کردار معاشرے سے الگ نہیں ہوتے۔ وہ روزمرہ کی عام زبان تخلیقی شعور کے ساتھ استعمال کرتی ہیں جو تہہ دار بھی ہے اور معنیٰ خیز بھی۔ ان کے کردار اس قدر فعال اور متحرک ہوتے ہیں کہ ان کا ہر فعل و عمل ذہن و ادراک پر نقش ہو جاتا ہے جس طرح روشن آراء (جانکی) جو اس افسانہ کا مرکزی کردار ہے اپنی تمام تر خوبیوں کی بنیاد پر ایک نہ بھولنے والا کردار بن گئی ہے۔ اسی طرح رمن پانڈے اس کائنات سے الوداع ہو چکا ہے پھر بھی انسانی اقدار سے مزین کردار جس کو افسانہ میں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ایک موثر شخصیت کی طرح دل و دماغ میں محفوظ ہو گیا ہے۔
***

’’وہ ایک کہانی‘‘ کا تجزیاتی مطالعہ

مرکزی ساہتیہ اکادمی یووا پرسکار ایوارڈ یافتہ ڈاکٹر غضنفر اقبال کی تحریر کردہ کتاب ’’وہ ایک کہانی‘‘ بذریعہ ڈاک موصول ہوئی۔ پر اسرار عنوان وہ ایک کہانی کے گمان میں کتاب پر طائرانہ نظر ڈالی۔ آخری پنجم باب عنوان ’’پردہ در پردہ‘‘ میں سات افسانے بمعہ تجزیاتی مطالعہ ہیں۔ (۳۱۵) تین سو پندرہ صفحات پر مشتمل تصنیف کے دیگر عنوانات میں باب اول ’’لکیر در لکیر‘‘ میں چودہ مضامین ہیں۔ ابتدائیہ ’’ایک فسانہ بن گئی روشنی‘‘ میں وجہ ترتیب موصوف یوں فرماتے ہیں:
’’ان تحریروں میں شعبۂ فکشن کے نمایاں جہات پیش منظر میں آئینہ کرنے کی حتی المقدور سعی کی ہے۔‘‘
ان کا خیال ہے کہ افسانہ کا فن آزادانہ طور سے تیز رفتاری سے اپنے سفر کی جانب گامزن ہے۔ اس نے اپنی رنگارنگی سے عوام و خواص کو خیرہ کیا ہے، مگر فکشن کی پروازِ فکر میں ناپائیداری ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اسی لیے وہی فن کار اپنی شناخت برقرار رکھ پائیں گے جن کے فن میں زندگی اور تخلیقی توانائیاں ہوں گی۔ اس میں کوئی شبہ بھی نہیں کہ صنف افسانہ فکر کی بلندی، فن میں زندگی اور تخلیقیت ہونے کا تقاضہ کرتی ہے۔
مضمون ’’علی گڑھ تحریک اور افسانوی ادب‘‘ میں سر سید تحریک کے بعد افسانہ کس طرح ارتقائی مدارج طے کرتا ہے۔ سر سید کا افسانہ ’’گزرا ہوا زمانہ‘‘ اور ان کے رفیق مولوی نذیر نے شعوری طور پر اصلاحی ناول لکھے۔ سجاد حیدر یلدرم ’’خیالستان‘‘ ان کے افسانوں کا مجموعہ میں ’’مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ‘‘ ایک مقبول افسانہ ہے۔ اس طرح اس تحریک نے اصلاحی فکشن کو فروغ دے کر اردو فکشن کی عمارت استوار کی۔ ’’جدید افسانے کی کہانی‘‘ ان کا بہت اہم مضمون ہے، جس میں موصوف نے افسانہ کے فن کے تعلق سے اہم نکات کی طرف اشارے کیے ہیں، فرماتے ہیں:
’’افسانہ، انسان اور معاشرہ، ارضیت اور تخیل کا ایسا اظہار ہے جو تخلیقی ہونے کے باوجود بھی حقیقی لگتا ہے۔۔ ۔۔ ۔ یعنی افسانے میں شاعری کے مقابلے میں تخلیقی بیانیہ جو اپنے اندر تہہ دار ہوتا ہے۔‘‘
نفس الامر یہ ہے کہ انسان، اس کی معاشرت اور تہذیبی نظام افسانہ کا مرکزی نقطہ ہے۔ اس کی جڑیں مقامیت اور ارضیت میں پیوست ہوتی ہیں۔ یہ ایسی تخلیقی نثری صنف ہے جو تخیل اور حقیقت کی آمیزش سے وجود میں آتی ہے جہاں حقیقت اور تخیل کا فرق مٹ کر ایک متوازی کائنات تخلیق ہوتی ہے۔ اس کے تخلیقی بیانیہ میں تہہ داری ہوتی ہے جو یک موضوعی کے ہونے سے انکار کرتے ہوئے افسانہ کو ترفع بناتی ہے۔ یہ تہداری افسانے میں استعمال ہوئی، زبان میں مستتر ہوتی ہے۔ زبان کی اہمیت کو انہوں نے اپنے ایک مضمون ’’افسانے میں مضمر زبان کی ترقی‘‘ میں کیا ہے جس کو مختلف افسانوں کے حوالوں سے عملی طور سے ثابت کرنے کی سعی ملتی ہے۔ مقامی تہذیب، وہاں کی بول چال اور طرز زندگی کو زبان کے ذریعہ ہی کیا جاتا ہے۔
تخلیق میں بیانیہ کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے موصوف کا خیال ہے کہ عجلت پسندی اور حصول شہرت کی جلد بازی میں زبان و بیان پر توجہ دینے اور محنت کرنے کا جذبہ کمزور ہو گیا ہے، اس لیے یہ مشورہ قابل قبول ہے کہ صنف افسانہ میں تخلیقی

امکانات کی کارفرمائی کرنا، افسانہ نگاری تقاضہ کرتی ہے۔ جدید افسانہ میں جس طرح زبان و بیان اور ڈکشن میں یکسانیت پیدا ہو گئی تھی۔ وہی صورت حال سادہ بیانی اور عوامی زبان کی ہوڑ میں پیدا ہو گئی ہے جس کی وجہ سے افسانہ تخلیقیت سے محروم ہو کر صرف کہانی ہو کر رہ گیا ہے۔ مضمون ''نئے افسانے کی تشکیلی شناخت'' میں موصوف نے اطمینان ظاہر کیا ہے:

''ہم عصر افسانہ گویا تفہیم زندگی کا کردار خوش اسلوبی سے انجام دے رہا ہے۔''

ترقی پسندی کے بعد جدیدیت اور اب مابعد جدیدیت کا افسانہ عصری آگہی، زمینی حقائق، تاریخ، تہذیب، ثقافت اور مقامیت کی بات کرتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کے بحوالہ ''مابعد جدیدیت کسی ایک وجدانی نظریے کا نام نہیں بلکہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح احاطہ کرتی ہے۔'' کی روشنی میں کہتے ہیں کہ جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت نے اپنے قدم جما لیے ہیں کیونکہ مابعد جدید افسانہ قاری سے راست مکالمہ قائم کرتا ہے۔ جدید دور میں جو رشتہ قاری اور تخلیق کار کے درمیان کمزور ہو گیا تھا وہ نہ صرف بحال ہوا ہے، بلکہ روز بہ روز توانا ہو رہا ہے۔ اپنے مضمون ''نئے اردو افسانہ کا اظہاریہ'' میں اس بات کا اظہار کیا ہے کہ افسانہ ہماری زندگی کا جز ہونے کے ناطے عصری زندگی کی متحرک تصویریں اپنے اندر سمیٹنے کا متحمل ہے۔ مذکورہ مضمون میں اردو کے معتبر افسانہ نگاروں کے افسانوں کی عملی تنقید سے اپنی بات کا استدلال کیا ہے، لیکن انہیں اس امر کا شدت سے احساس بھی ہے کہ اکیسویں صدی کا اردو افسانہ مبہم، مہمل یا ناقابل فہم ہونے سے آزاد ضرور ہوا، لیکن تخلیقی زبان و بیان سے مبرا ہو گیا ہے۔ ڈاکٹر غضنفر افسانہ میں تخلیقیت اور زبان و بیان کے حد درجہ قائل نظر آتے ہیں ان کے اس خیال سے اختلاف ممکن نہیں، فرماتے ہیں:

''میرا احساس ہے کہ زبان برائے ادب کو رواج دینے کا وقت آ گیا ہے۔''

مضمون، ''عصری افسانہ: سماجی اور تہذیبی منظر نامہ'' میں فرماتے ہیں: بدلتی ہوئی تہذیب موجودہ افسانے میں مختلف اور متضاد روپ میں جلوہ گر ہے۔ تہذیب کا راست تعلق معاشرے سے ہوتا ہے، اس کے علاوہ شہری، دیہی زندگی اور عورتوں کے مسائل بھی تہذیبی دائرے میں آتے ہیں۔ اس سلسلہ میں پروفیسر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''ادب اپنے تہذیبی سر چشموں سے پیدا ہوتا ہے یعنی ادب تہذیب کا چہرہ ہے، گویا ادب ذات کا نہیں ثقافتی تشکیلات کا اظہار ہے۔''

کتاب میں مضمون ''اردو فکشن: اخلاقی اقدار کی روشنی میں'' شامل ہے۔ زندگی کی ہر شعبہ میں اخلاقیات کی اہمیت ہے، بھلے ہی صارفیت کے اس دور میں اخلاقی قدریں ٹوٹ گئی ہیں، مگر اخلاق کی ضرورت اور افادیت سے کوئی فرد اور معاشرہ انکاری ہونے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ یہی وجہ ہے اردو ادبیات اور شاعری کا دامن اخلاقی تعلیم سے بھرا ہوا ہے۔ سر سید تحریک کا بنیادی مقصد قوم کی اصلاح ہی تھا۔ اردو زبان و ادب کی تاریخ بزرگان دین کی اخلاقی تعلیمات سے مزین ہے۔ فکشن نے بھی قصے کہانیوں اور مکالموں کی شکل میں اخلاقی تعلیم دی ہے۔ مولوی نذیر احمد، مرزا ہادی رسوا، راشد الخیری، عبدالحلیم شرر سے پریم چند کے عہد تک فکشن کے مختلف موضوعات میں اخلاقیات کو فوقیت حاصل رہی ہے۔ موصوف نے اکیسویں صدی کے ان فکشن نگاروں کا بھی تذکرہ کیا ہے، جنہوں نے خالص تہذیبی اقدار اور اخلاقی سرمایہ کو اپنی ادبی تخلیقات کا موضوع بنایا۔

اردو ادبیات میں قومی یکجہتی کو فوقیت حاصل ہے۔ نثری /شعری اصناف میں اس موضوع کو شعراء اور ادباء نے نہایت سنجیدگی سے اپنایا ہے۔ ہندوستان کی دیگر زبانوں میں مذکورہ موضوع اس طرح نہیں ملے گا، جتنی کثرت سے اردو میں موجود ہے شاید اس کی وجہ یہ رہی ہو اردو زبان اور اردو بولنے والے زیادہ ہی تعصب کا شکار رہے ہیں۔ اسی لیے فن کاروں نے حب الوطنی اور قومی یکجہتی کے موضوعات اپنی تخلیقات میں کثرت سے برتنے کی سعی کی ہے۔ ہمارے ملک میں مختلف قومیں صدیوں سے ایک ساتھ رہتی ہیں۔ ان کے مذاہب، بود و باش، زبانیں، تہذیب و معاشرت الگ الگ ہیں۔ اختلافِ رنگ و بو ہونے کے باوجود امن و اتحاد اور یکجہتی سے رہنا ان کی مجبوری اور تقاضۂ تہذیب بھی ہے۔

قومی یکجہتی کو فروغ دینے میں ادیبوں اور شاعروں کے علاوہ صوفیوں اور سنتوں نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ اردو افسانہ نگاروں کا بھی یہ موضوع مرغوب رہا ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے پریم چند اور علی عباس حسینی سے اکیسویں صدی کے کچھ اہم افسانوں کا اپنے مضمون ''اردو افسانوں میں قومی یکجہتی کے عناصر'' میں ذکر کیا ہے۔

''افسانچہ سماجیاتی بیانیہ ہے جو راست زندگی سے ڈسکورس کرتا ہے'' اپنے مضمون ''افسانچے کے ہفت رنگ'' میں کہا ہے۔ عدیم الفرصتی کے موجودہ دور میں افسانچہ نگاری کو فروغ حاصل ہوا اور اس نے باضابطہ صنف کی حیثیت سے اپنی صورت اختیار کر لی۔ محققین کے نزدیک اس کی شروعات عبدالحلیم شرر سے ہوتی ہے۔ انہوں نے ''شہ پاروں'' کے عنوان سے یہ سلسلہ شروع کیا۔ بقول فضیل جعفری مرحوم احمد اکبرآبادی نے ادب لطیف کے عنوان سے تحریر کیے۔ منٹو نے افسانچے لکھے، صحیح معنوں میں جوگندر پال نے افسانچہ نگاری کو رفتار دی۔ مخالفت اور موافقت کے درمیان صارفیت کے اس دور میں اس نے دھوم مچا رکھی ہے۔ افسانچہ آج ''پوپ کہانی''، ''راک کہانی''، ''ایک سطری کہانی''، ''مائکرو فکشن'' اور مائکروف کے نام

سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مذکورہ مضمون میں مختلف رنگ رکھنے والے سات فن کاروں کے افسانچوں کے حوالوں سے ان کے فن پر روشنی ڈالی ہے۔ ہفت رنگ افسانچہ نگاروں میں منظور وقار، ڈاکٹر ایم اے حق، رؤف خوشتر، اعجاز مصور، رؤف صادق، ڈاکٹر وحید انجم اور ڈاکٹر نخشب مسعود ہیں۔ بقول موصوف جنہوں نے صنف افسانچہ میں رنگ بھرے ہیں اور اس کو رنگ دار بنا دیا ہے۔

ایک مضمون ''گلبرگہ میں اردو افسانچہ'' کو تحریری صورت دینے کی ضرورت پیش آنے کا جواز یہ ہے کہ ''اس وقت گلبرگہ میں افسانچے کی آبیاری بڑے ہی چاؤ سے کی جا رہی ہے۔ ۔ ۔ گلبرگہ میں معتبر اور موقر افسانچہ نگاروں کی کمی نہیں ہے۔'' -- گلبرگہ میں افسانچہ کی روایت حمید سہروردی اور ڈاکٹر خلیل تنویر سے شروع ہوتی ہے۔ اس سلسلہ کو آگے بڑھانے میں کئی نام ابھر کر آئے۔ ان میں صابر فخر الدین، سراج وجیہہ تیر انداز، ڈاکٹر کوثر پروین مسعود علی تماپوری، خرم عماد سہروردی اور خلیل جبران وغیرہ کے افسانچوں کے حوالوں سے تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔

کتاب میں ایک مضمون ''بچوں کی کہانیاں'' کے عنوان سے شامل ہے۔ ادب اطفال پر تنقید نگار بہت کم توجہ دیتے ہیں، لیکن ڈاکٹر صاحب نے بچوں کی کہانیوں پر بھی خامہ فرسائی کی ہے۔ کیونکہ نونہالان وطن سرمایۂ قوم و ملت ہیں انہیں کے ہاتھوں میں ملک و قوم کا مستقبل ہے۔ وطن اور قوم و ملت کی تعمیر و تشکیل کی طرف بھرپور توجہ زبان اردو کے ادیبوں اور شاعروں نے بھی دی ہے۔ کہانی کاروں نے بھی بچوں کے اندر اخلاقی اقدار ابھارنے کے لیے اصلاحی کہانیاں لکھی ہیں۔ بقول مصنف ''ادب اطفال کے کہانی کار نے مہذب اور پاکیزہ معاشرے کی اعلیٰ اقدار کو بچے کی فطرت میں ڈھالنے اور اجالنے کے لیے کہانیوں میں عمدہ لوازمہ ترتیب و تنظیم کیا ہے'' مذکورہ مضمون میں سلام بن رزاق، مرحوم مشتاق مومن، حمید سہروردی، احمد عثمانی، نور الحسنین، وکیل نجیب، حلیمہ فردوس، ایم مبین، رؤف صادق، خرم عمادی وغیرہ کی کہانیاں زیر بحث آئی ہیں۔

پیش نظر ''ناول تنقید: ایک نا تمام مطالعہ'' میرے نزدیک اہمیت اور افادیت کا حامل مضمون ہے۔ مصنف نے ناول کے فن اور تاریخ پر لکھی گئی بیشتر کتابوں کا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے جو نہ صرف صنف ناول کو سمجھنے کے لیے راہیں کھولتا ہے، بلکہ ناول کے تعلق سے تحریر کردہ کتب کا حوالہ بھی بن جاتا ہے۔ اردو طلباء کی رہنمائی کے لیے مذکورہ مضمون اپنا افادی پہلو رکھنے کی وجہ سے دلچسپی سے پڑھا جائے گا، حالانکہ ناول کے فن پر نہ ہی اس کے ہیئتی نظام پر سیر حاصل گفتگو ہے لیکن ناول تنقید نے کب اور کن مقامات کی سیر کی ہے، اس کا مختصر مگر جامع جائزہ لیا گیا ہے۔

باب دوم، سلسلہ در سلسلہ جو پانچ مضامین پر مشتمل ہے۔ ''اقبال فاروقی اور لاہور کا واقعہ''، پہلا مضمون ہے۔ ''لاہور کا ایک واقعہ'' محترم شمس الرحمن فاروقی کا تحریر کردہ افسانہ ہے۔ محترم فاروقی صاحب نے اقبال کی زندگی پر تاریخی اور تہذیبی نوعیت کا افسانہ لکھا ہے۔ بقول غضنفر اقبال ''تہذیبی وراثت کی عدم توجہی کے باعث فاروقی نے کلاسیکی شعراء پر قلم فرسائی کر کے ان کو افسانوی کردار بنا دیا۔'' مذکورہ افسانہ میں افسانہ نگار واحد متکلم ہے اور وہ اقبال لاہوری کی داستان اپنے انداز میں خواب کے حوالے سے بیان کرتا ہے۔ موصوف تجزیاتی مطالعہ میں فرماتے ہیں کہ اس قدر پر اسراریت ہے کہ ایک سرا ہاتھ آنے تک دوسرا نکل جاتا ہے'' در اصل فاروقی صاحب جدیدیت کے علمبردار ہی نہیں اردو ادب میں اس رجحان کے بنیاد گزار بھی ہیں۔ جدیدیت کے زیر اثر افسانوں میں زمان و مکان کی قید سے آزادی، کردار نگاری سے گریز اور پلاٹ کے نظم و ضبط کی نفی ملتی ہے۔ یہ غضنفر اقبال کے افسانہ فہمی کی دلیل ہے کہ انہوں نے مرکزی کردار کے ساتھ ضمنی کرداروں کی شناخت کرنے کی سعی کی اور تہذیبی حقیقتوں کی پیش کش کو تلاش کر لیا، تبھی یہ رائے قائم کرنے میں کامیاب ہوئے۔ ''یہ افسانہ انہیں تاریخی اور سوانحی افسانہ نگاروں میں ممتاز مقام عطا کرتا ہے۔ کیونکہ'لاہور کا ایک واقعہ' ایک نادر تحریر ہے۔ جس کا امتیاز اور انفراد اپنی سی حیثیت رکھتا ہے''۔ خود محترم شمس الرحمن فاروقی نے بھی اپنے ایک خط کے ذریعہ ڈاکٹر غضنفر اقبال کی افسانہ فہمی کی صلاحیت کا ان الفاظ میں اعتراف کیا ہے اس طرح میری بات کی تصدیق بھی ہوتی ہے۔ ''میں تمہارا شکر گزار ہوں کہ تم نے میرے ایک ذرا مشکل سے افسانے پر مضمون لکھا اور اچھی باتیں نکالیں۔''

دوسرا مضمون ''مجتبیٰ حسین کے خاکوں میں افسانہ طرازی'' ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال کو مجتبیٰ حسین کے خاکوں میں افسانوی رنگ بین السطور میں نظر آتا ہے۔ اس دعویٰ کو ثابت کرنے کے لیے مجتبیٰ حسین کے تحریر کردہ خاکوں سے افسانہ طرازی کی روشنی تلاش کی ہے۔ مذکورہ مضمون کی خوبی یہ ہے کہ موصوف نے مجتبیٰ حسین کے خاکوں میں افسانہ طرازی کی جھلک کے لیے فکشن رائٹر پر لکھے گئے خاکوں کا انتخاب کیا۔ راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، جوگیندر پال، اقبال متین، قدیر زماں، ابراہیم جلیس اور سجاد ظہیر جن کی اردو افسانوی ادب میں اپنی ایک حیثیت اور مقام ہے۔ اس مضمون کو لکھنے کی وجہ بتاتے ہوئے فرماتے ہیں۔ ''خاکہ نگاری، افسانہ اور کہانی سے قریب ہوتی ہے کیونکہ کردار، واقعات، منظر کشی اور وحدت تاثر افسانہ یا کہانی میں مرکزیت کی حیثیت رکھتے ہیں'' پر لطف بات یہ ہے کہ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے ہوا میں بات نہیں کی ہے بلکہ ان خاکوں سے اخذ اقتباسات کے ذریعہ استدلال کیا ہے۔

''مہدی جعفر کی نئی افسانوی تقلیب'' فکشن مطالعہ کے ضمن میں خیال انگیز اور پر مغز تصنیف ہے۔ صرف فکشن تنقید کے

حوالے سے ان کی دیگر کتابیں بھی ملتی ہیں جو فکشن تنقید میں قابل قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ جس کی نظیر مشکل سے ملے گی۔ اسی لیے ڈاکٹر غضنفر اقبال کا شکوہ حقیقت پر مبنی ہے:

''دیکھا جائے تو انہوں نے فکشن تنقید میں گونج پیدا کی مگر ان کی گونج پر کسی نے سنجیدگی سے دھیان نہیں دیا۔''

''نئی افسانوی تقلیب'' کو مہدی جعفر نے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصہ ''نئے افسانے کی ماہیت'' کو تیرہ(۱۳) بصیرت افروز اور فکر انگیز موضوعات پر قائم کیا ہے جو افسانے کا طریق کار اور تخلیقی رو، نئے افسانے میں شکستہ ذات، وجدان کی کارفرمائی، وقت اور افسانہ اور معاصر فن کار کا رویہ وغیرہ کو سمجھنے میں مدد کرتا ہے۔ دوسرے حصے میں انتیس (۲۹) افسانہ نگاروں کے افسانوی فکر و فن پر مہدی جعفر نے مباحثہ قائم کر کے فن کاروں کے تخلیقی، فنی اور فکری رویوں کو سمجھنے میں آسانی مہیا ہوتی ہے۔ تیسرا حصہ افسانوی تقلیب، افسانہ کا طرز بیان اور فکشن کے اسرار و رموز کھولتا ہے۔ مہدی جعفر وسیع المطالعہ، وسیع النظر، با شعور اور زیرک نقاد ہیں۔ اسی لیے انتقاد فکشن میں ان کی فکری نظر کو اعتبار حاصل ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر غضنفر اقبال نے مہدی جعفر کی کتاب نئی افسانوی تقلیب کے تجزیاتی مطالعہ میں فکشن شناسی اور افسانہ فہمی کے لیے شاہ کلید کہا ہے جس سے اختلاف ممکن نہیں۔

ایک مضمون، ''نقدِ افسانہ کا روشن استعارہ: سکندر احمد'' عنوان سے ظاہر ہے کہ سکندر احمد اردو ادبیات کے آسمان پر روشن ستارہ کی مانند چمک رہے تھے کہ اچانک وہ ستارہ ٹوٹ گیا اور عالم اردو ادب ماتم کے اندھیرے میں ڈوب گیا۔ اسی لیے عہد ساز ناقد محترم شمس الرحمن فاروقی بھی کہہ اٹھے:

''سکندر کا داغ میرے دل میں ہمیشہ روشن رہے گا، ہم بوڑھوں کے لیے جوانوں کی موت وہ قیمت ہے جو ہم طول عمری کے لیے ادا کرتے ہیں۔''

''مضامین سکندر احمد'' کے عنوان سے مرحوم کی اہلیہ محترمہ غزالہ سکندر نے بارہ مضامین کا انتخاب کتابی صورت میں شائع کر کے حق زوجیت ادا کیا۔ ان کا تجزیاتی مطالعہ پیش کر کے غضنفر اقبال نے خراج عقیدت کا اخلاقی فریضہ ادا کیا۔ اپنے مضمون میں ڈاکٹر صاحب نے سکندر احمد کے تنقیدی وژن ہی نہیں ان کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں، طور طریقے، اور مزاجی کیفیتوں کا اجمالی ذکر بھی کیا ہے۔ سکندر احمد کی نگاہِ بصیرت، افسانہ اور عروض و قواعد کے سلسلے میں ان کے وژن اور ان کا نظری اور عملی نظریہ تنقید کو سمجھنے کے لیے یہ مضمون بے حد مفید اور قابل قدر ہے، موصوف فرماتے ہیں:

''افسانے کے قواعد سکندر احمد مرحوم کی تیکھی نثر کی ایک بوطیقا ہے جس میں حسن بیان ہے، وسعت نظری ہے اور تخلیقی ارتفاع ہے۔ تنقیدی زبان ان کی خود اختراع کی ہوئی ہے۔''

سکندر احمد نے افسانے کی قواعد کو بصیرت و آگہی سے متعارف ہی نہیں کرایا بلکہ دلائل اور شواہد کی روشنی میں افسانے کے اسرار و رموز اور مبادیات سے نظریاتی مباحث قائم کیے۔

''رؤف صادق کی فکشن شناسی'' کے تعلق سے ڈاکٹر غضنفر اقبال نے ایک اہم نکتہ کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ان کا پسندیدہ موضوع جدید ادب رہا ہے۔ ان کی کتاب'نقش معنی' میں زیادہ تر مضامین، جدید ادب، جدید افسانہ، جدید شاعری اور جدید پینٹنگ پر ملیں گے۔ جدید افسانہ کے تئیں ان کا شعور نہایت بالیدہ ہے، اسی لیے جدید افسانہ کی تفہیم اور تعبیر صادق نے فکشن تحریروں میں ایک مصور کی طرح رنگ آمیزی کی ہے۔ اسی لیے ان کی فکشن تنقید کا ایک جدا گانہ اسلوب بن گیا ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے مذکورہ مضمون میں صحیح فرمایا ہے:

''ان کے فکشن پر تحریریں در اصل مصور نامہ ہے۔ جس میں انہوں نے اپنے ذوق جمیل سے نثر نگاری کو رنگ دار بنایا ہے۔ رؤف صادق کی فکشن تحریرات میں ارتکاز ہے جس سے وہ قاری کو مرتکز کرنے کا ارتعاش رکھتے ہیں۔''

باب سوم ''پیچ در پیچ'' میں شامل مضامین کی تعداد گیارہ ہے جس کا پہلا مضمون ''منٹو کے فکشن میں قومی ہم آہنگی'' میں منٹو کے افسانوں میں قومی یکجہتی، قومی وحدت، حب الوطنی اور امن سلامتی تلاش کرنے کی کامیاب سعی ہے۔ موصوف نے افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، گورمکھ سنگھ کی وصیت اور سہائے کے اقتباسات کے حوالوں سے متعلقہ موضوع کے لیے دلائل پیش کئے ہیں، فرماتے ہیں افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کا کردار بشن سنگھ در اصل فرقہ وارانہ اتحاد کا ہیرو ہے۔ اس کے نزدیک انسانیت کے لیے Noman's Landتصور صحت مند ہے۔ افسانہ'گورمکھ کی وصیت' کا کردار میاں عبد الحئی رٹائرڈ جج ہیں گور مکھ سنگھ وفات پا گئے ہیں اور اپنے لڑکے کو میاں کے یہاں عیدالفطر کے قریب سوئیاں دینے کی وصیت کرتے ہیں۔ منٹو کا ایک اور افسانہ'سہائے' میں انسانی اقدار کی عظمت کا درس ملتا ہے۔

ایک مضمون'فاروق راہب کے افسانوں کا مطالعہ' ہے۔ فاروق راہب کا'آخری آدمی کا المیہ' بہت اہم افسانہ ہے جو جدیدیت کے دور میں ان کی شناخت بن گیا۔ غضنفر اقبال نے ان کے بارے میں صحیح رائے قائم کی ہے کہ'فاروق راہب جدید افسانے کی زنجیر کی اہم کڑی ہے۔'

جن افسانہ نگاروں نے افسانوی اظہار کے لیے سیریز روایت جاری کی ان میں ان کا نام بھی ہے۔ فاروق راہب کے یہاں آدمی سیریز ملتی ہے جس میں انہوں نے انسان کے رویوں کو مختلف پیرایوں میں دیکھا۔ ان کے افسانے جدید دور کے انسان کے اردگرد گھومتے ہیں۔ انہوں نے خود کلامی کی تکنیک کو ایک نیا زاویہ دیا۔
’’افسانے کا کہانی کار یوسف عارفی‘‘ کا نام مابعد جدید افسانہ نگاروں کی فہرست میں شامل ہے۔ ریاست کرناٹک کی افسانوی دنیا کے اہم افسانہ نگار ہیں، ان کا افسانوی مجموعہ ’’آج کے بعد‘‘ کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر غضنفر اقبال کہتے ہیں: ’’یوسف عارفی کا افسانوی فن محدود کینوس سے عبارت ہے، مگر فن کار نے جس موضوعات پر لکھا وہ اہم ہے۔۔ ۔۔ ۔ لیکن موضوعات میں تنوع نہیں ہے۔‘‘
لیکن یوسف عارفی کا نام اس لیے اہمیت کا حامل ہے کہ انہوں نے انسان کے کرب، سماجی اور معاشرتی موجودہ منظرنامہ کو اپنے افسانوں میں پوری حساسیت کے ساتھ جگہ دی۔
اس باب کا ایک مضمون ’’بات ساجد رشید کی، بیان رحمن عباس کا‘‘ ہے۔ اس مضمون کی خوبی یہ ہے کہ جہاں رحمن عباس کے تحریر کردہ مونو گراف میں ساجد رشید کی شخصیت اور ادبی سفر کو مشہور زمانہ مضمون بعنوان ’’طاغوتی عہد کے مقابل‘‘ کا بڑے خلوص اور دیدہ ریزی سے جائزہ لیا گیا ہے۔ اگر رحمن عباس نے فکشن نگاری میں اپنی مستند شناخت بنائی ہے تو ساجد رشید بھی افسانوی کائنات میں ایک بڑا نام ہے۔ اس طرح ایک تخلیقی رائٹر نے دوسرے فن کار کو جس نظر سے دیکھا ہو گا وہ تنقید نگار کی آنکھ سے ذرا مختلف ہو گا، کیونکہ کریٹیؤ رائٹر (Creative Writer) کا تخلیقی درد و کرب کا احساس غالباً دوسرے تخلیقی فن کار سے مختلف نہیں ہو گا۔ تخلیقی تجزیہ دونوں کا الگ ہونا ممکن ہے زندگی کے تعلق سے۔
مونوگراف کے پہلے باب میں اس کا انکشاف ہوتا ہے کہ مرحوم خلیل الرحمن اعظمی جو ایک شاعر اور معتبر نقاد کے برادرِ محترم مولانا عبد الرحمن اصلاحی ساجد رشید کے استاد محترم تھے، جن کے مشورے پر ساجد رشید کو اپنی تخلیقی صلاحیت کے جوہر دکھانے ادبی کائنات میں داخل ہوئے۔ دوسرے حصے میں ساجد رشید کی اردو ہندی اور مراٹھی کا جائزہ لیا اور ان کی افسانوی شناخت پر بھرپور مباحثہ قائم کیا۔ مذکورہ باب میں ساجد رشید کے سب ہی افسانوں کا مختصر مگر جامع تجزیہ کیا ہے۔ مونوگراف میں سوانح حیات کے اہم پہلوؤں اور شخصیت کے مخصوص گوشوں کی جھلکیاں دکھانے کی روایت رہی ہے، لیکن رحمن عباس کے مذکورہ مونوگراف کا یہ انفراد ہے کہ انہوں نے افسانوں کو اختصار کے ساتھ تجزیہ کر کے ان کی ادبی زندگی کو مرکزیت دی۔
جہاں تک غضنفر اقبال کے مضمون کا تعلق ہے انہوں نے بھی ان کے چند اہم افسانوں کے تجزیے، صحافی زندگی اور نیا ورق کو موضوع بنا کر اپنے مختصر مضمون کو وقیع اور ورقی بنا دیا ہے۔ مضمون میں ساجد رشید کے نمائندہ افسانے ’’ایک چھوٹا سا جہنم‘‘، ’’کرما‘‘، ’’سونے کے دانت‘‘، ’’راکھ‘‘ اور ’’کٹے ہوئے تار‘‘ پر بحث کرتے ہوئے فرماتے ہیں:
’’ساجد رشید کی افسانوی زبان میں طنز کی کاٹ، لفظی پیکر تراشی اور جارحانہ انداز ملتا ہے۔ ان کے افسانوں میں استعاراتی اور تمثیلی اظہار بھی پایا جاتا ہے۔۔ ۔۔ ۔ افسانہ نگار نے افسانوی زبان میں تہہ داری اور معنویت پیدا کی تھی۔‘‘
’’بیگ احساس: چشم تہذیب کی نا بصیری کا افسانہ نگار‘‘ میں غضنفر اقبال نے پروفیسر بیگ احساس کو افسانے میں دکنی تہذیب کو پیش کرنے والا اہم افسانہ نگار کہا ہے۔ در اصل اردو فکشن کی مٹتی ہوئی تہذیب کا المیہ، مشرقی اور مغربی تہذیب کا تصادم، نئی اور پرانی تہذیب کا ٹکراؤ مرغوب موضوعات رہے ہیں، جس کا انہوں نے تمام تر تخلیقی اور جمالیاتی وجدان سے اظہار کیا ہے۔ حیدر آباد کی زوال آمادہ تہذیب کے آثار اور ان کے اخلاقی انحطاط کی کہانیاں جو محلات اور حویلیوں میں پل رہی تھیں، واجدہ تبسم نے بھی تخلیقی حسن اور افسانہ کی فنی ضرورتوں کا لحاظ رکھتے ہوئے طنزیہ پیرائے میں پیش کیا۔ عزیز احمد کے ناولوں میں بھی تہذیبی زوال کی داستان تخلیقی و فنی جمال کے ساتھ دیکھنے کو ملتی ہے، لیکن پروفیسر بیگ احساس نے مٹتی ہوئی تہذیب کا المیہ اور تہذیبی زندگی کی حقیقت خیزی کو ارفع صورت میں بیان کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر غضنفر اقبال:
’’بیگ احساس کے افسانوں میں دکنی تہذیب، دکنی حسیت، دکنی خاک سے تہہ دار بیانیہ کی صورت تہذیبی تخلیق بن گئی ہے۔‘‘
’’کہانی کا بازی گر: نور الحسنین‘‘ عنوان سے ظاہر ہے کہ نور الحسنین کی کہانی نویسی پر موصوف نے یہ مضمون تحریر کیا ہے۔ ’’بازی گر‘‘ تمثیلی انداز میں لکھی گئی کہانی ان کے مجموعہ ’’سمٹتے دائرے‘‘ میں شامل ہے۔ ’’بازی گر‘‘ مذہبی ڈھونگ پر مبنی افسانہ سماجی اور مذہبی انتشار کی وجہ تحریر بن گیا اس افسانہ کا پس منظر سیاسی اور معاشرتی نوعیت کا ہے۔ اسی طرح افسانہ ’مٹی‘ جس میں ایک ایمان دار ٹریفک پولیس مین کی ذہنی کیفیت بیان کی گئی ہے۔
باقی تمام تر کہانیاں نور الحسنین کے افسانوی مجموعہ، ’’گڑھی میں اترتی شام‘‘ غضنفر اقبال کے تجزیاتی مطالعہ کا موضوعِ بحث بنی ہیں۔ خصوصی طور سے ’’ایک زندہ کہانی‘‘ اپنی فکر و طرز کا انوکھا افسانہ ایک ادیب کے ذہنی کرب، روحانی انتشار کو بیان کرتا ہے، جو اپنے ڈکشن اور فنی ضابطوں کی بنیاد پر نئے لکھنے والوں کو ایک پیغام دیتا ہے۔ ’’شہر خموشاں کا نقیب‘‘ ایک گورکن کے حالات زندگی کی سبق آموز کہانی ہے جو ہر وقت موت کو یاد رکھنے کا درس دیتی ہے۔ نور الحسنین کا افسانہ

”افق پر گرفت“ جنریشن گیپ پر لکھی ہوئی عمدہ کہانی ہے جس میں نئی اور پرانی نسل کے سوچنے کا فرق بیان ہوتا ہے۔ افسانہ ”سورج سوا نیزے پر“ کے بارے میں ڈاکٹر غضنفر اقبال فرماتے ہیں:
”مخصوص تقلیبی اور معکوسی تکنیک کی عمدہ مثال ہے۔ اس میں مکالموں کی فضا روشن ہے۔“
”گڑھی میں اترتی شام“ اقلیتی طبقہ کی ذہنی اور نفسیاتی دکھ کی داستان ہے جس میں تاریخی سطح پر تہذیبی تصادم اور مماثلت کو ابھارنے کی کوشش ملتی ہے۔ ”تقلیب“ طریقت اور روحانیت پر مبنی افسانہ ہے جیسا کہ موصوف کہتے ہیں۔ ”سرد کمرے میں آتش دان“ زبان و بیان اور ڈکشن کی بنیاد پر بہت خوبصورت کہانی ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے نور الحسنین کے افسانوی مزاج اور فکر و فن پر قابل تحسین مضمون لکھا ہے ان کی رائے ہے:
”ان کے افسانے میں زندگی کے نئے مناظر ہیں، عصری زندگی کی متحرک تصویریں ہیں اسی لیے نور الحسنین کا افسانہ آباد بستیوں کا زندہ افسانہ ہے۔“
”عارف خورشید: کیا ہے ہم نے صحت مندیہ ادب تخلیق“ غضنفر اقبال نے مضمون کی ابتدا ان کلمات سے کی ہے:
”انھوں نے (عارف خورشید) اپنی ادبی زندگی میں صحت مند ادب ہی تخلیق و تحریر کیا ہے۔ وہ صحیح معنوں میں عارف ادب ہیں اور اپنے لکھے سے ادب کو خورشید کی طرح منور کیا۔“
مندرجہ بالا الفاظ کی تائید خاکسار بھی کرتا ہے۔ عارف خورشید کے افسانے تہہ دار بیانیہ اور فنی تخلیقیت سے معمور ہوتے ہیں۔ انہیں زبان و بیان پر دسترس حاصل ہے، جس موضوع پر لکھتے ہیں اپنے خوبصورت ڈکشن اور طرز اظہار کے جواہر لٹاتے ہوئے اسے فنی اور تخلیقی سطح پر بلندی عطا کرتے ہیں۔ عارف خورشید اپنے افسانوں میں تخلیقی فاصلہ (Creative Distance) برقرار رکھتے ہوئے اسلامی فکر اور تصوف کی لہروں کو اس طرح داخل کرتے ہیں کہ شعور کی سطح پر آہستہ روی سے کروٹیں لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ان کے افسانے خصوصی طور پر ”پہچان“، ”سیپ کے موتی“ داستان مرکب ہے“، اور ”قافلے والو سچ کہنا“ کے علاوہ عمومی طور سے بیشتر افسانے اسلامی فکر اور تصور کے عناصر سے مزین ہیں۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال فرماتے ہیں:
”اس افسانے کا اسلوب بھی بڑا تخلیقی اور معانی سے معمور ہے۔ ”پہچان“ میں افسانہ نگار نے ازل سے ابد تک کی زندگی پیش کر دی ہے۔“
افسانہ ”ریگستان میں بارش“ میں خود کلامی (Monologue) کی تکنیک پائی جاتی ہے۔ اس افسانے میں خیالات کا ایک سلسلہ ہے۔ ”السالس“ Alsalia جس میں انہوں نے مذہبی مقامات میں ہونے والی جنسی بے راہ روی پرکاری ضرب لگائی ہے۔ افسانہ ”قافلے والو سچ کہنا“ معرفت نفس، خود شناسی اور تازگی دل کا افسانہ ہے۔ ”آکاش بیل“ میں شعور کی رو کی تکنیک کو بڑی خوبی سے برتا گیا ہے۔
ایک مضمون ”ڈاکٹر عشرت بیتاب کے افسانے“ کے عنوان سے ہے۔ عشرت بیتاب کے افسانوں کا مختصر ترین جائزہ اس امید سے لیا گیا ہے کہ ان کے اندر تخلیقی چنگاریاں ہیں جو شرارے بننے کے لیے بے چین ہیں۔ اس کے بارے میں ان کی مثبت رائے ہے:
”انہوں نے زندگی کی سچائیوں کو اپنے افسانوں میں ظاہر کیا ہے۔ زندگی ان کے نزدیک بے بس بھی دکھائی دیتی ہے۔ عشرت بیتاب سکھ چین، سکون اور پریم کے متلاشی ہیں۔“
ڈاکٹر غضنفر اقبال کا ایک مختصر مضمون ”ارشد نیاز کا فن افسانہ“ میں فرماتے ہیں:
”ارشد نیاز کے افسانے گھر آنگن کے ہی گرد گھومتے ہیں اور مختصر ہونے کے باوجود بھی اذہان میں سیلابی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔“
یاد رہے ارشد نیاز کے افسانوی مجموعہ کا عنوان ”گھر آنگن سیلاب“ ہے ان کے افسانوں کی تکنیک بیانیہ ہے، جو بنا کردار اور بغیر کسی افسانوی کشمکش کے آزادانہ طور پر آگے بڑھتے ہیں۔
ڈیڑھ صفحہ پر مشتمل ایک مضمون ”احمد عارف کی ذہنی ترنگ“ ہے۔ احمد عارف کرناٹک کے شہر بیجاپور کے افسانوی مجموعہ کا نام ”ایک کمرے کا مکان“ ہے۔ جو حمل سرائے، اب بولو، تتلی، بالغ نظر، ایک بار اور، بددعا افسانوں پر مشتمل ہے۔ ان کے افسانوں کا بنیادی رمز معاشرے میں پھیلے ہوئے جنسی رجحان کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرنا ہے۔ موصوف نے افسانہ نگار کی ذہنی ترنگ کے بارے میں خیال ظاہر کیا ہے:
”ان کے افسانوں میں رومانی اور جنسی تاثر، تحرک اور تحیر، امکانی بیداری کی علامت ہے کیونکہ افسانہ نگار نے سماجی آگہی کو اپنے افسانے کا مرکز بنایا ہے۔“
”وہ ایک کہانی“ میں شامل مضمون ”ڈاکٹر محسن کے افسانے“ میں مصنف کی افسانہ نویسی کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اردو ادبیات میں ڈاکٹر محسن نے ایک معتبر شاعر اور تخلیقی افسانہ نگار کی حیثیت سے اپنا انفراد قائم کیا۔ اپنی تخلیقی قوت اور فنی صلاحیت

سے افسانوی ادب میں نئے لب و لہجہ کے ذریعے اپنا سفر طے کیا ہے جو ان کے افسانوی مجموعہ ''سناٹے بول اٹھے'' سے ظاہر ہے۔ داؤد محسن کا افسانہ ''سناٹے بول اٹھے'' فساد کے موضوع پر لکھا گیا افسانہ حقیقت نگاری کا مظہر ہے۔ ان کے افسانوں کی زبان نہایت سلیس اور سادہ بیانی کا نمونہ ہوتے ہیں۔ مذکورہ افسانے میں مصنف نے اپنے تجربہ کے وسیلے سے فساد کی نفسیات کو بحسن و خوبی بیان کیا ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال فرماتے ہیں:

''ڈاکٹر داؤد محسن کے افسانوں کا ارتکاز یہ بھی ہے کہ زندگی سے جڑے ہوئے اور وہ نئے نئے موضوعات کی پرورش اپنی افسانوی کائنات میں کرتے ہیں۔ وہ افسانے میں کہانی بیان کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔''

ڈاکٹر داؤد محسن نے افسانہ ''عکس در عکس'' میں بے روزگاری کے مسئلہ کو موضوع بنایا ہے۔ افسانہ ''سسکتی تہذیب'' میں نیا سال کی آمد پر شراب نوشی اور عیش و عشرت منانے کی مغربی رسم کو نہ صرف موضوع بنایا ہے، بلکہ مشرق میں بدلتی ہوئی تہذیب پر بھرپور طنز بھی کیا ہے۔ افسانہ ''مراجعت'' محنت کے مثلث نما تصور کو ابھارا گیا ہے۔ افسانہ ''اڑواڈ'' کسانوں کی مفلوک الحالی، غربت اور بدحالی کی کہانی ہے۔ داؤد محسن کی افسانہ نویسی پر ڈاکٹر غضنفر کی رائے بڑی معتبر ہے:

''ان کے افسانوں کی اٹھان روایت سے تشکیل پاتی ہے۔ وہ روایت کی پاسداری کرتے ہوئے معاشرے میں ہونے والی سرگرمیوں کا بیان اچھا کرتے ہیں۔''

باب چہارم ''دائرہ در دائرہ'' عنوان کے تحت چھوٹے بڑے دس مضامین پر مشتمل ہے۔ کتاب کا پہلا مضمون مشرف عالم ذوقی کے مجموعہ ''صدی کو الوداع کہتے ہوئے'' پر تعارفی گفتگو کی ہے۔ اس مجموعے میں تیرہ(۱۳) کہانیاں اور مصنف کی خود نوشت شامل ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال فرماتے ہیں:

''بلا شبہ مشرف عالم ذوقی کی کہانیاں مابعد جدید کہانیاں ہیں اور صدی کو الوداع کہتے ہوئے نئی صدی کا منظر نامہ پیش کرتا ہے۔''

مجموعے کی تمام کہانیاں سائنس دانوں کے مفروضے اور نظریات کے زیر اثر سائنسی موضوعات کے اردگرد گھومتی ہیں۔ فرائڈ کے مطابق جنس کو اس عالم میں مرکزیت حاصل ہے، اس کا تاثر بھی ذوقی کی کہانیوں میں نظر آتا ہے کہ کسی طرح عالم انسانیت کو جنس نے اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ خود نوشت میں مصنف نے جدید دور کے حالات اور اپنی ادبی زندگی کے تجربات کو بہت ہی موثر انداز میں بیان کئے ہیں۔ بقول ڈاکٹر غضنفر اقبال:

''باپ اور بیٹا، دادا اور پوتا، بارش میں ایک لڑکی سے بات چیت،۔۔ ان کہانیوں کا موضوع آج کا سماج، رشتے بدلتی اقدار، جنسی بے راہ روی، دادا اور پوتے کے بدلتے رویے، باپ اور بیٹے میں پایا جانے والا خیالات کا فرق ہے۔''

''کشتن'' مقصود اختر کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے جو بارہ افسانوں پر مشتمل ہے۔ سلیم شہزاد اور رؤف صادق کے تفصیلی مضامین کے علاوہ انصاری نہال احمد، مظہر سلیم، پروفیسر حمید سہروردی اور جوگندر پال کے گراں قدر تاثرات بھی شامل ہیں۔ مجموعے میں ''طائر الامکان'' گھر آنگن اور پیڑ، کشتن، ایک بوند پانی، خانہ بدوش، درمیان کی دیوار، جہد، اجلا پن قابل ذکر افسانے ہیں۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے چند افسانوں پر اپنی رائے دی ہے:

افسانہ ''پیپر ویٹ'' میں رشتوں کا کرب اور زندگی کے مسائل کا اظہار ہے۔ افسانہ ''نیوٹن کا تیسرا قانون'' فسادات پر لکھا ہوا علامتی افسانہ ہے جو اردو کے افسانوی ادب میں اہم اضافہ ہے۔ افسانہ سرد آگ، بھوک کا استعارہ ہے کے ذریعہ بھوکے خاندان کی کہانی لکھی ہے۔ افسانہ، سرگذشت، داستانوی انداز میں لکھا ہوا افسانہ ہے۔ اس افسانے میں وقت لا محدودیت کی حدوں میں پھیلا ہوا استعارہ ہے۔

پروفیسر محمد محی الدین ناز قادری کی خدمات اور کارناموں سے اردو ادب کا کون طالب علم ناواقف ہو گا وہ کثیر الجہت شخصیت کے مالک تھے۔ ناز قادری کے گیارہ افسانوں پر مشتمل مجموعہ ''وہ ایک بات'' ان کے فرزند نظام الدین احمد نے شائع کر کے ان کی ادبی زندگی کے ایک نئے گوشے سے اردو دنیا کو متعارف کرایا ہے۔ یہ افسانے رومان اور عشق و محبت کی داستانوں پر مبنی ہیں جن میں مشرقی رومان پرور تہذیب کا رنگ جھلکتا ہے۔ ان میں پاکیزگی اور فرحت و انبساط ہے، روایتی حسن و عشق کے خواب آور قصے ہیں۔ افسانہ حیات و ممات کا استعارہ ہے، رومان اور حسن و عشق کی داستان بھی اس کا ایک موضوع ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ افسانہ نگار کو کہانی بیان کرنے کا ہنر آتا ہے۔ مذکورہ مضمون میں ڈاکٹر غضنفر اقبال نے افسانے ''اور زندگی مسکرانے لگی''، ''تیرگی کے غار سے'' اور ''تشنگی کا سفر'' کو اپنی گفتگو کا موضوع بنایا ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے:

''ان کے افسانوں کا عشق مجازی، ایک استعارہ ہے۔ افسانہ نگار نے ان افسانوں میں رشتوں کی پاکیزگی کا خیال رکھا ہے، کسی بھی افسانے میں عامیانہ انداز نظر نہیں آتا۔''

''پشاور کی ۱۷ کہانیاں'' کے عنوان سے وہ کہانیاں ہیں جو نذیر فتح پوری نے پاکستان کے شہر پشاور کے ایک ملٹری اسکول میں ہوئے دہشت گردانہ حملے کے پس منظر میں سترہ (۱۷) کہانیاں لکھی ہیں۔ ان کی تخلیق کردہ کہانیوں کو پڑھ کر ہی یہ

احساس ہوتا ہے کہ نذیر فتح پوری کس قدر درد مند، حساس اور حقیقت پسند انسان ہیں۔ اس خیال کی توثیق ڈاکٹر غضنفر اقبال کے الفاظ سے بھی ہوتی ہے:

’’نذیر فتحپوری کی بیان کردہ در بھری کہانی پڑھ کر میرے قلم کی سیاہی بھی آنسو بن جاتی ہے، کیونکہ مصنف نے اس اندوہناک واقعہ کو درد اور تڑپ سے لکھا ہے۔ ۔۔ ۔۔ ان کہانیوں میں دم توڑتی ہوئی انسانیت کا درد محسوس ہوتا ہے۔‘‘

’’میثاق‘‘ آفتاب صمدانی کے انیس (۱۹) افسانوں کا انتخاب ہے۔ آفتاب صمدانی کا تعلق یادگیر سے ہے۔ ۱۹۸۰ء سے شعر و ادب سے وابستہ ہیں۔ ادب برائے تحریک کے قائل ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں کی اساس اسلامی فکر و دانش پر رکھی ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے ان کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے فرمایا ہے:

’’اسلام اور جدید مادی افکار ان کے افسانوں کے موضوعات ہیں۔ آفتاب صمدانی نے افسانوں میں سگمنڈ فرائڈ اور اس کے معاصرین و متاخرین کے نظریات کو افسانوں میں پیش کرتے ہوئے رد تشکیل کا جامہ پہنایا ہے۔ ۔۔ ۔۔ افسانوی بیان میں جارحیت نظر آتی ہے۔ تکنیک کا فقدان محسوس ہوتا ہے۔‘‘

سعودی عربیہ میں مقیم اقبال واجد کا مرتب کردہ ’’جہات‘‘ میں پانچ افسانہ نگار فرحت پروین، محمود شاہد، عذرا نقوی، مجید سلیم اور ابرار مجیب کے افسانے شامل ہیں۔ اردو افسانے میں ۱۹۸۰ء کے بعد ہونے والی سیاسی اور تاریخی تبدیلیوں کو جن افسانہ نگاروں نے سنجیدگی سے محسوس کیا اور موضوعاتی تبدیلی کو تکنیکی رنگا رنگی پر اپنے افسانوں کی اساس قائم کی ان میں مذکورہ افسانہ نگاروں کا ذکر آتا ہے۔

ڈاکٹر غضنفر اقبال نے فرحت پروین کے افسانے ’’آزاد قیدی‘‘ اور ’’جھوٹی‘‘ کو اپنی بحث کا موضوع بناتے ہوئے کہا ہے کہ ان کے افسانے زندگی، معاشرہ اور انسان کے ارد گرد گھومتے ہیں۔ زندگی کی بے ثباتی اور تلخ حقیقتوں کی نشان دہی کرنا ان کے فن کی خوبی ہے۔

جہات میں شامل ’’ڈھانچہ‘‘ شکستہ قوس، ماحول، بازیافت اور نیم کے پیڑ سے برآمد شدہ شہد نامی افسانے جدیدیت کی عکاسی کرتے ہیں۔ محمود شاہد کے افسانوی مجموعہ ’’ڈھانچہ‘‘ سے ماخوذ ہیں۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے محمود شاہد کو منفر اسلوب کا فن کار قرار دیتے ہوئے کہا ہے:

’’ڈھانچہ‘‘ محمود شاہد کی خاص تحریر ہے۔ جو ابلاغ، افہام، ترسیل کی ایک معنویت اپنے اندر رکھتی ہے۔ ان کے افسانے اور افسانوی ادب میں تابناک اور روشن استعارہ ہیں۔‘‘

عذرا نقوی کی افسانہ نگاری کو اقبال واجد خوشبو اور جمال کا سفر گردانتے ہیں۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال ان کے اس خیال کی تائید کرتے ہوئے کہتے ہیں:

’’عذرا نقوی کا کینوس پھیلا ہوا اور پرکشش ہے۔ ان کے افسانے بصیرت اور بصارت کا حسین مرقع ہیں۔‘‘

عذرا نقوی کے بوگن ویلیا کی اوٹ سے، الٰہی یہ جلسہ کہاں ہو رہا ہے، واپسی کا سفر، دو گز زمین، معیاری اور اچھے افسانے ہیں۔ مجید سلیم نے عشق و محبت کے قصے اپنے افسانوں میں ڈھالے ہیں۔ ’’پہلا شاہ کار، تقدیر کا فیصلہ، کعبۂ دل، گل رخ، پیاسا سمندر، افسانے قابل مطالعہ ہیں۔ اپنے ارد گرد کے ماحول کو نئے انداز میں اپنے افسانوں میں اظہار کیا ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال کی رائے ہے:

’’مجید سلیم کے افسانوں کا اختتام انوکھا اور چونکا دینے والا ہے۔ جو اس اعتبار سے نئی شناخت کے افسانے ظاہر ہوتے ہیں۔‘‘

ابرار مجیب کے ’’جہات‘‘ میں پانچ افسانے ابال، اپنی مٹی کی خوشبو، پیاس، پچھواڑے کا نامہ اور رات کا منظر نامہ شامل ہیں۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال کی رائے ہے:

’’ابرار مجیب کے افسانے جدیدیت کے بعد کے افسانے جدید کی توسیع کے افسانے ہیں۔ ابرار مجیب کو افسانے کو خوبصورت انداز میں پیش کرنے کا سلیقہ آتا ہے۔‘‘

’’قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری‘‘ در اصل ڈاکٹر سہیل بیابانی کا تحقیقی مقالہ کتابی شکل میں شائع ہوا ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے اس پر تبصرہ کیا ہے اور فرماتے ہیں:

’’ڈاکٹر سہیل بیابانی نے قرۃ العین حیدر کے افسانوں کا جائزہ بڑے ہی جامع انداز میں لیا ہے۔ ۔۔ ان کی تحقیقی و تنقیدی زبان سہل اور دل پذیر ہے جس سے قرۃ العین حیدر کے افسانوی فن کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔‘‘

’’اردو میں افسانچہ کی روایت‘‘ ڈاکٹر عظیم راہی کی کتاب ہے۔ ڈاکٹر عظیم راہی افسانچہ نگاری کی صورت حال اور اس کے مستقبل سے مطمئن ہیں اور مزید مقبولیت کے خواہاں ہیں۔ مذکورہ کتاب چھ سمتوں پر مشتمل ہے۔ انہوں نے افسانچہ کی ابتداء تعریف، مہاراشٹر میں افسانہ نگاری اور اس کی صورت حال پر روشنی ڈالی ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے اس کتاب پر تبصرہ میں کہا ہے:

’’ڈاکٹر عظیم راہی کی کتاب اردو میں افسانچہ کی روایت ہی نہیں بلکہ لفظ و معنی کا ایک جہان ہے اور اردو افسانچہ نگاری کی

تنقید و تجزیہ کا ہر اول دستہ ہے۔''

''افسانہ نگار اور افسانے'' ڈاکٹر سید احمد قادری کی تنقیدی کتاب ہے۔ اس کتاب میں پندرہ افسانہ نگاروں نے افسانوی فکر و فن پر توجہ کی ہے۔ مصنف نے جہاں اپنے پسندیدہ فن کاروں کی توصیف و تحسین کی وہیں ان کے فکر و فن پر بھی تنقیدی نگاہ ڈالی ہے، اور ان کے زبان و لسان پر بھی گرفت کی ہے۔ سید احمد قادری نے ذکی انور کے فکر و فن پر اظہار خیال کرتے ہوئے اظہار تاسف کیا ہے کہ:

''ہمارے ادب کے ناقدین پرانی لکیروں کو پیٹنے یا پھر کسی فائدے کی امید یا تعلقات بنانے پر یقین رکھتے ہیں۔ یہ اردو ادب کا بہت بڑا المیہ ہے، جسے نوجوان اور ابھرتے نقاد ہی ختم کر سکتے ہیں۔''

ایسی خدا لگتی بات ایک بے باک صحافی ہی کہہ سکتا ہے، نقاد کے بس کی بات نہیں۔ پھر سید احمد قادری افسانہ کے پارکھ ہونے کے ساتھ افسانہ نگار بھی ہیں جو افسانہ نگار کے درد کو محسوس کر سکتا ہے۔

ڈاکٹر ایم۔ نسیم اعظمی اردو ادبیات میں ایک معروف نام ہے جو تعارف کا محتاج نہیں۔ وہ ایک معتبر شاعر ہی نہیں، اردو دنیا میں انہوں نے تنقید نگار کی حیثیت سے بھی اپنی شناخت بنائی ہے۔ آپ ایک بے باک مدیر نڈر صحافی کے علاوہ تعلیمی موضوعات پر بھی کتابیں لکھ کر ماہر تعلیم و تدریس کی حیثیت سے اپنی ناموری کا اعلان کیا ہے۔

''اردو کے چند فکشن نگار: تنقید و تجزیہ'' ڈاکٹر نسیم اعظمی کی ایک اہم تصنیف ہے، جو اتر پردیش کے گردو نواح میں شوق سے پڑھی جاتی ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے اس کتاب پر بھی تبصرہ کیا ہے۔ مذکورہ کتاب بیس (۲۰) فکشن نگاروں پریم چند سے موجودہ عہد تک کے افسانہ نگاروں کے افسانوی فکر و فن کا احاطہ کرتی ہے۔ اس کتاب کی اہمیت یہ ہے کہ مجنوں گورکھپوری جو پردۂ خفا میں پڑے ہوئے تھے، ان کو عہد حاضر میں لانے میں ایک کامیاب رول ادا کیا ہے۔ میرا ماننا ہے اپنے عصر میں مجنوں گورکھپوری قد آور افسانہ نگار تھے، بلکہ آج بھی ان کے افسانوں کی جاذبیت اور وقعت برقرار ہے۔ افسانہ کس طرح لکھا جاتا ہے، فنی اور تخلیقی نقطۂ نظر سے کن کن امور کا خیال رکھنا چاہیے وہ مجنوں گورکھپوری کے افسانے پڑھ کر اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

دوسرا مضمون عزیز احمد کی افسانہ نگاری پر توجہ دے کر اہم کارنامہ انجام دیا ہے، چونکہ عزیز احمد کی ناول نگاری پر قدرے کام ہوا ہے، لیکن ان کی افسانہ نویسی غور و فکر کی طالب ہے۔ ڈاکٹر غضنفر اقبال نے اپنے تبصرہ میں ان دونوں باتوں کی نشان دہی کی ہے۔ مبصر کا اس تصنیف کے بارے میں خیال ہے:

''ایم نسیم اعظمی اپنے پسند کے فکشن نگاروں پر اپنے لفظوں میں بازدید کر کے قاری کو متاثر کیا۔۔ انہوں نے افسانے کے باطن میں اتر کر افسانے کے مرکز بیان تک رسائی حاصل کرتے ہوئے افسانہ کا محور فکر کا تعین کیا ہے۔''

مصنف نے آخری باب میں سات افسانوں کے تجزیئے اپنے ڈھنگ سے کر کے اس روایتی تصور کو توڑا ہے کہ تجزیہ نگاری کے نام پر افسانوں کی تلخیص /خلاصہ اور Paraphrasing سمیت ترکیبی عناصر پر چند لفظوں میں ذکر اور پھر افسانے کے موضوع پر بات ختم ہوتی تھی۔ اس باب کا عنوان ''پردہ در پردہ'' میں از خود ایک پر اسراریت مستتر ہے کہ تخلیقی افسانہ کے متن پر پڑے ہوئے پردوں کو اتار کر ایک نئی اور انوکھی کائنات کی سیر کرنا جو پیش نظر کائنات کے متوازی تخلیق ہوئی ہے چونکہ افسانہ کا فن زبان کے پردے میں چھپا ہے۔ زبان اظہار کا وسیع وسیلہ ہی نہیں اس کا بنیادی کردار Self reflexive ہے وہ صرف چاروں طرف بکھری اشیاء اور فطرت کی منظر کشی ہی نہیں کرتی بلکہ خود اپنے طرز وجود اور متن کی تعمیر کے وسائل بھی نمایاں کرتی ہے۔ افسانہ ہمیں ایک ہی زندگی میں کئی زندگیوں، ان دیکھے لوگوں اور ان دیکھے زمانوں سے روبرو کراتی ہے۔

ڈاکٹر غضنفر اقبال نے بھی دنیا کا سب سے انمول رتن'' پریم چند، ''لہو کا رنگ''، ''کیول دھیر''، ''شکن در شکن''، حمید سہروردی، ''شجر ممنوعہ'' عارف خورشید''، ''بن باس کے بعد''، احمد رشید، ''سمندر جاگ رہا ہے'' ڈاکٹر احمد صغیر، ''تشنہ آرزو''، اشتیاق سعید کے افسانوں میں جھانک کر اس کی پرتیں اتاریں اور تجزیاتی مطالعہ سے برآمد معنی و مفاہیم سے آشنا کرانے کی کامیاب سعی کی ہے۔

***

داستان کی قلب ماہیت

اردو ادب میں بہت سی اصناف تاریخی تقاضوں کے تحت معرض وجود میں آئیں، اور اپنے عروج تک پہنچنے کے بعد اپنی تاریخی اور عصری ضرورت اور اہمیت کو کھو دیا۔ قصیدہ گوئی کا رواج ایک خاص وقت تک رہا، لیکن جب شہنشائیت اور

جاگیر دارانہ نظام کا زوال ہوا۔ قصیدہ نگاری کا نہ صرف رواج ختم ہوا بلکہ اس کی جڑوں سے کسی اور چیز کا اخراج بھی نہ ہوا۔ جیسے داستان گوئی کا رواج ضرور ختم ہو گیا، لیکن کہانی کہنے اور سننے کا انسان کا فطری شوق جو ابتدا سے آج تک جاری ہے نے کہانی کو مرنے نہیں دیا بلکہ داستان کے بعد ناول اور افسانہ میں جو قدر مشترک چیز نظر آتی ہے وہ کہانی ہے۔
یہ الگ بات رہی کہ تینوں اصناف کے فنی تقاضے علیحدہ علیحدہ ہیں، لیکن عناصر ترکیبی یا صنفی مقتضیات کا جب بھی ذکر آئے گا تو کہانی کہنے اور سننے کا عمل تینوں اصناف میں نظر آئے گا۔ حقیقت پسندی کا نظریہ رکھنے والے حضرات غیر جانب داری سے اگر دیکھیں تو داستانیں اپنے زمانے کے حالات، بود و باش، رسم و رواج اور مخصوص نقطۂ نظر کا اظہار کرتی ہیں۔
ناول، افسانہ اور داستان کے اجزائے ترکیبی میں بظاہر کوئی بھی ایسا بنیادی فرق نظر نہیں آتا جو امتیازی سطر کھینچ سکے، لیکن تاریخی اور انسانی اقدار اور شعور و ادراک کے متوازی جوان کی نوعیت بدلی ہے وہی فرق نظر آتا ہے۔ جس طرح ناول اور افسانہ کی حقیقت نگاری میں تخیل کے امتزاج کے بغیر ان کی تخلیق ممکن نہیں اسی طرح داستان میں بھی تخیل کی آمیزش کے ساتھ حقیقت نگاری کا بھی رنگ نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی داستانوں کی مبالغہ آمیزی ان تاریخی تقاضوں کو پورا کرتی نظر آتی ہے کہ انسان کے پاس فرصتیں تھیں۔ ایک کماتا تھا اور باقی گھر کے افراد کھاتے تھے۔ سماج کا اعلیٰ طبقہ جو دولت و زر کی فراوانی کی وجہ سے تعیش پسند ہو گیا تھا۔ اس لیے خالی وقت گزار نے کے لیے داستان گو رکھتے اور اپنی ذہنی تھکن کو دور کر کے سکون حاصل کرتے، ساتھ ہی دیو، پری اور جنوں کی عجیب و غریب دنیا میں اس عالم آب و گل کے دکھ و درد کو چند لمحات کے لیے بھول جاتے، حالانکہ اس عمل کو زندگی کے سنگین حقائق سے فراریت کا نام دیا جا سکتا ہے، مگر ذرا غور کریں ادب کی کوئی بھی صنف سخن ہو وہ مذکورہ انسانی تقاضوں کو کسی نہ کسی نوعیت پر پورا کرتی دکھائی دیتی ہے۔ آج صنعتی اور میکانکی دور نے یہ امر ثابت کر دیا ہے۔ دوسری اہم بات یہ کہ اس زمانے کے انسانوں میں اس قدر پیچیدگی نہیں تھی۔ معصومیت، خلوص، مذہب اور انسانی اقدار کے پابند جو حق کو حق کی شکل میں اور باطل کو صرف شیطانی صورت میں دیکھنا پسند کرتے تھے۔ ان کی نظر میں یہ ممکن ہی نہیں تھا کہ شیطانی شکل میں نظر آنے والے انسانوں سے کوئی نیکی کا عمل سرزد ہو سکتا ہے۔ ان کو یہ بھی پتہ نہ تھا کہ بناوٹی حق، مکاری، فریب کی مختلف صورتیں بدل کر دھوکا بھی دے سکتا ہے۔ وہ تو دیکھنا پسند کرتے تھے کہ حق و باطل کے بیچ ہمیشہ سے جنگ رہی ہے۔ حق بظاہر شکست کھاتا ہوا نظر آتا ہے اور مختلف تصادم اور مراحل سے گزرنے کے بعد بالآخر حق کو فتح نصیب ہوتی ہے۔ عام طور سے یہی داستانوں کا بنیادی مقصد رہا ہے۔
یہاں مشاہیر ان ادب کے خیالات بتانا ضروری ہے کہ دنیا کی دیگر زبانوں کی طرح اردو ادب کا آغاز بھی شاعری سے ہوا ہے۔ اس سلسلے میں شاعری کی ابتدا کو تہذیب کی ابتدا سے جوڑا جاتا ہے۔ چونکہ انسان کی ذہنی اور روحانی وابستگی، رقص اور موسیقی سے اس وقت سے رہی ہے جب اس نے شعور و تمدن کا جام بھی نہیں پیا تھا۔ یہی سبب ہے یونانی تہذیب کی ابتدا میں نظمیہ ڈرامے اور سنسکرت ادب میں ڈرامائی ادب نظمیہ انداز میں ملتا ہے۔
لیکن کہانی کہنے اور سننے کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جب اس کے پاس نہ تو زبان و لسان تھی اور نہ ہی قوت نطق تھی۔ انسان تہذیب و شعور سے نابلد تھا۔ تہذیبی و شعوری طور سے اسے کوئی فوقیت حاصل نہیں تھی۔ وہ حیوانوں جیسی زندگی بسر کرتا اور شکاریات پر اس کی گزر اوقات تھی۔ لیکن اس وقت بھی انسان اپنی شجاعت، جرأت اور بہادری کے کارنامے اپنے اعضا کے ذریعہ اشاروں اور کنایوں میں بیان کرتا ہو گا، غالب گمان یہی ہے۔ چونکہ اس کے پاس اپنے احساسات و جذبات کے ابلاغ و ترسیل کا کوئی ذریعہ بھی نہیں تھا۔
کائنات میں مذہبی کتابوں کا نزول ہوا یا حکیمانہ کتابیں معرض وجود میں آئیں، تو انسان کے اندر تہذیب و تمدن اور اخلاق و نصائح کی قندیلیں روشن ہوئیں، ان کتابوں کے ذریعے اس کا بے ڈھنگا پن اور زندگی گزارنے کا بے تکاپن دور ہوا۔
جب انسان با شعور ہوا تو اپنے خیالات کے اظہار کے لیے انسانی روابط ہموار ہوئے اور دیگر قوموں کے اتصال سے علم و ہنر، شعور و فہم کی آمد و رفت ہوئی تو علوم و فنون اور زبان و ادب کے مقتضیات وجود میں آئے اور مختلف اصناف نثر و نظم کو فروغ حاصل ہوا۔ جس میں قصہ کہانی اور افسانہ کو ہر طرح سے اوّلیت حاصل ہے۔ چاہے وہ نظمیہ فارم میں ہوں یا اس طرح کے نقوش ہمیں تمام مذہبی کتابوں میں بھی ملتے ہیں۔ جن میں حکیمانہ نکات، اخلاقی رموز اور سبق آموز باتیں انسان کی بہبود کے لیے کارآمد ہیں ان کتابوں میں عبرت ناک واقعات کا جو بیان ہے وہ انسانیت کی اصلاح اور فلاح کے لیے ہے۔
در اصل کہانیاں جو ہمیں کسی بھی شکل میں ملی ہیں ان کی اہمیت اس لیے بھی بڑھ جاتی ہے کہ انسان کا زندگی اور کائنات سے قریبی تعلق پیدا کر کے زندگی کو سمجھنے اور اس کو بہتر طور سے گزار نے کا ہنر سب سے زیادہ اس نے عطا کیا۔ ساتھ انسان کی معاشی، معاشرتی انفرادی اور اجتماعی زندگی کی تاریکی و روشنی کی عکاسی و ترجمانی داستانوی ادب میں ملتی ہے۔
اخلاقی اور تہذیبی نقطۂ نظر سے بھی داستانوی قصوں کی اہمیت کم نہیں ہے۔ ایک فلسفی کا قول ہے کہ دنیا نے آج جتنے بھی اخلاقی سبق سیکھے ہیں وہ قصّے کہانیوں، حکایت اور تمثیل کے پیرائے میں سیکھے ہیں کیونکہ براہِ راست نصیحت کی باتیں

سیکھنے سے انسان قاصر رہتا ہے۔
داستان انسان کی اجتماعی زندگی کی حقیقت کا اظہار رہا ہے۔ اگر ساخت کی ترکیب پر غور کریں، چلتی پھرتی کہانیوں اور آوارہ قصوں کو منضبط انداز میں پیش کرنے کا نام داستان ہے۔ انسان نے اپنی اجتماعی زندگی کے آغاز و ارتقاء کے دور میں فطرت کی جن قوتوں سے نبرد آزما ہو کر جن نشیب و فراز سے وہ گزرا اور کس کس طرح کامیابی و کامرانی حاصل کی اس کی روداد بیانی اور اپنے تجربات و مشاہدات اور معرکوں و مہموں کو آپ بیتی کے طور پر دہرانے کا عمل شروع کر دیا اور اس میں بعض حیرت انگیز اور مافوق الفطرت واقعات کو شامل کر کے اسے مزید دلچسپ اور دلکش بنا دیا۔ اس طرح داستان گوئی کا باقاعدہ آغاز ہوا۔
اردو کی دستیاب تمام چھوٹی بڑی داستانوں میں جو یکسانیت پائی جاتی ہے اس میں دانستہ طور سے قصہ کو طول دینا اور کہانی کو بڑھانے کے لیے کلیدی قصّے میں ضمنی قصّوں کو جوڑ دینا وغیرہ شامل ہے۔ ان داستانوں میں عموماً عیش و عشرت کی فراوانی، جرأت، جواں مردی، بہادری اور مہم جوئی و پریشانی کا نتیجہ آرام و راحت اور اطمینان و سکون ہوتا ہے۔
داستان گوئی کے مشغلہ کی ضرورت اس وقت ہوتی تھی جب انسان جسمانی اور ذہنی سکون و راحت کے لیے بے چین ہوتا، تاکہ قصہ سننے سے اس کی تھکن دور ہو اور وقتی طور پر خود فراموشی کی کیفیت طاری ہو کر وہ زندگی کے حقائق کی تلخیوں اور سختیوں سے نجات محسوس کر سکے اور آئندہ کے لیے تازہ دم ہو سکے، اس لیے بھی اس نے اس طریقے کو اپنا یا ہو گا جس سے انسانی زندگی میں رومان کی لذّتوں سے آشنائی کی بھی شروعات ہوئی ہو گی۔
داستانیں انسان کے ازلی و ابدی تجسّس اور تسخیر کائنات کی خواہش کا مثبت اظہار ہے۔ اسی لیے ماضی کے سلسلہ ہائے فکر و عمل کا علم حاصل کرنے کے لیے تاریخ سے زیادہ داستانوں کے مطالعہ کی ضرورت پیش آتی ہے۔ بقول عبدالقادر سروری:
’’افسانے میں سوائے نام اور سنہ کے سب کچھ صحیح ہوتا ہے، اور تاریخ میں سوائے سنہ اور نام کے کچھ صحیح نہیں۔‘‘ (دنیائے افسانہ، عبدالقادر سروری، ص ۴۶)
انسان کی نفسیاتی پیچیدگیوں، امنگوں اور کاوشوں کو محفوظ رکھنے کی قدرت جتنی قصہ گوئی کے فن کو حاصل ہے ادب کی دوسری کوئی صنف اس خصوصیت سے متصف نہیں۔ قصہ گوئی کی اصناف میں داستان، ناول، افسانہ اور مثنوی شامل ہیں۔ ان کو فکشن ادب بھی کہا جاتا ہے۔
داستان، ناول اور افسانے کا مشترکہ فن قصہ گوئی ہے، لیکن تینوں کی صنفی ضروریات الگ الگ ہوتی ہیں۔ مذکورہ اصناف میں صرف طوالت کا فرق ہونا امتیازی بنیاد نہیں۔ قصہ در قصہ واقعہ در واقعہ ہو نا داستان کی صفت ہے، طوالت اس کی صنفی ضرورت ہے۔ اس میں کرداروں کی بھرمار ہوتی ہے۔ مافوق الفطرت کے ذکر سے قصہ میں تحیر انگیزی اور مسرت آمیز حیرت ناکی پیدا کی جاتی ہے۔ داستان میں وقت کی کوئی قید نہیں ہوتی۔ وقت ٹھہر بھی جاتا ہے، آگے بھی بڑھتا ہے، پیچھے بھی ہٹتا ہے۔ اس میں وقت متعین نہیں ہوتا۔ ناول اور افسانے میں وقت کے برتاؤ کا بھی فرق ہوتا ہے۔ ناول میں وقت کا آگے بڑھتے رہنا اس کی اہم خصوصیت ہے۔ جبکہ افسانے میں وقت کے آگے بڑھنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ افسانے میں برائے نام وقت میں حرکت ہوتی ہے۔ ناول، ناولٹ اور افسانہ میں پلاٹ (قصہ/واقعہ کی منطقی ترتیب) کردار، محل وقوع، کہانی اور ضمنی پھیلاؤ بھی ہوتا ہے (داستان میں پلاٹ کی کوئی صورت نہیں ہوتی بلکہ قصہ در قصہ کہانی در کہانی اور واقعات کی کھتونی ہوتی ہے) ۔ ان میں ضمنی پلاٹ بھی ہو سکتے ہیں، کردار بھی زیادہ ہو سکتے ہیں، واقعات کی کثرت بھی ہو سکتی ہے، لیکن افسانے میں یہ چیزیں جائز نہیں ہیں۔ ان تمام اصناف میں افسانہ کی وحدت نہیں ہوتی جو افسانہ کی امتیازی خصوصیت ہے۔
ناول زندگی کی حقیقتوں کا ترجمان اور مفسر ہے۔ صراحت و وضاحت اور پھیلاؤ اس کی خوبی ہے۔ افسانہ کی طرح کردار کا کوئی ایک پہلو یا زندگی کا کوئی ایک گوشہ کی پیشکش کے بجائے بھرپور زندگی کے ساتھ کردار اس میں ارتقاء پذیر ہوتا ہے۔ اس لیے زندگی کے زیادہ تر پہلو اور گوشے اس میں اجاگر ہو جاتے ہیں۔ لیکن داستان کے تخیل، تصور اور مبالغہ آرائی بھی ناول میں ہوتی ہے۔ آج بھی اردو ناولوں میں اسلوبی سطح پر اور متنی و موضوعی بنیادوں پر داستانوی کارفرمائی کسی نہ کسی شکل میں برقرار ہے۔ اس وجہ سے اردو ناول کو مغرب سے برآمد کی گئی خالص مغربی صنف ادب تصور کرنا مناسب نہیں ہو گا۔ بلکہ اردو داستانوں کی انگریزی اثرات سے متاثر ہو کر ترقی پانے والی ایک ایسی نثری صنف ہے جو موضوع اور مواد اور واقعات کی حقیقت میں تخیل و تصور اور دوسرے داستانی عناصر کی آمیزش سے وجود پذیر ہوئی ہے۔
***

موجودہ دور میں ’باغ و بہار‘ کی معنویت

اردو نثری ادب میں ”باغ و بہار“ کو جو وقعت اور مقبولیت حاصل ہے، وہ اردو داستانوں میں کسی کتاب کو نہیں ملی ہے۔ اردو ادب کے نثری سرمایہ میں مذکورہ تصنیف ایک قابل قدر اضافہ ہے۔ یہ داستان ۱۸۰۱ء میں تخلیق ہوئی اور۱۸۰۲میں شائع ہو کر مقبول عام ہوئی۔ آج تقریباً دو سو اٹھارہ سال (۸۱۲) گزر جانے کے بعد بھی نہ صرف ادبی اعتبار حاصل ہے۔ عوام میں بھی دلچسپی اور توجہ سے پڑھی جاتی ہے۔ حالانکہ زبان نے تخلیقی اور میکانکی انداز میں سینکڑوں کروٹیں بدلیں اور مختلف انقلابات آئے مگر اس کی حیثیت اور وقار میں کوئی فرق نہیں آیا ہے۔

انیسویں صدی کے آغاز میں فورٹ ولیم کالج کی بنیاد کلکتہ میں رکھی گئی اس وقت اردو زبان اپنی ابتدائی منزلوں سے گزر رہی تھی۔ مقفیٰ، مسجّع عبارت لکھنے کا رواج تھا۔ انگریز ہندوستان میں تجارت کی غرض سے آئے، مگر آہستہ آہستہ پورے ہندوستان میں اپنا اقتدار قائم کر لیا۔ اس سلسلے میں انتظامی امور کو موثر بنانے کے لیے ملازمین کو ہر خطّہ کی زبان جاننے کی ضرورت تھی، اسی لیے حکومت کو اردو زبان کی ضرورت کا احساس ہوا۔ اردو کی ترقی کے لیے فورٹ ولیم کالج کی خدمات کو فراموش نہیں کیا سکتا۔ حالانکہ اس کالج کے قیام کا مقصد سیاسی اور انتظامی ضرورتوں کو پورا کرنا تھا۔ اردو کو فروغ اور ترقی دینے میں انگریزوں کا خلوص کارفرما نہیں تھا۔ مگر یہ ماننا پڑے گا کہ اس کالج میں ۱۸۰۱ء تا ۱۸۲۰ء کے درمیان مختصر عرصہ میں اردو زبان کو جتنی ترقی ملی اتنی کالج کی عدم موجودگی میں سو سال کے اندر بھی ممکن نہ تھی۔ تقریباً بیس سال کے عرصے میں اس کالج سے منسلک اٹھارہ مصنفین و مترجمین نے پچاس کتابیں اردو زبان میں تصنیف کیں۔

اردو زبان و ادب کے عظیم محسن ڈاکٹر گلکرائسٹ اس کالج کے سرپرست اعلیٰ ہونے کی حیثیت سے ہندوستان کے کونے کونے سے مصنفین کو جمع کیا، اور ان کے ذریعہ تصنیف و تالیف کا کام شروع کرایا۔ وہ خود بھی اردو زبان کے عالم اور شائق تھے۔ ان کی اردو نوازی اور ادب پروری کی شہرت ملک کے گوشے گوشے میں پھیل گئی اور بلند پایۂ نثر نگار ملک کے اطراف و جوانب سے ان کے ارد گرد جمع ہو گئے ان میں میر امّن کا نام سرِ فہرست ہے۔ ۱۸۰۱ء میں ڈاکٹر جان گلکرائسٹ کی فرمائش پر میر امن نے ”قصہ چہار درویش“ کا آسان اردو میں ترجمہ کیا جو تقریباً ۱۸۰۲ء کے آخر میں شائع ہوا۔ ”قصہ چہار درویش“ امیر خسرو ؒنے اپنے مرشد حضرت نظام الدین اولیاء کی بیماری کے زمانہ میں ان کا دل بہلانے کے لیے سنایا اور ان کو افاقہ ہو گیا۔ حضرت کی دعا تھی جو بیمار اسے سنے گا جلد ہی صحت یاب ہو گا۔ میر امن نے بھی اس واقعہ کا ذکر کیا ہے اور اس قصہ کا ماخذ انہوں نے قصہ چہار درویش کو بتایا ہے، لیکن باغ و بہار کی اولین اشاعت کے سرورق پر میر امن نے یہ اعتراف کیا ہے:

”باغ و بہار تالیف کیا ہوا میر امن دلی والے کا ماخذ اس کا نو طرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا عطا حسین کا ہے فارسی قصہ چہار درویش۔“

بہر حال اس بحث سے قطع نظر میر امن کے سامنے قصہ چہار درویش کے علاوہ میر تحسین کا اردو ترجمہ ”نور طرز مرصع“ بھی تھا، مگر تحسین کا ترجمہ عبارت مشکل ہونے کی وجہ سے مقبول نہ ہو سکا۔ یہی سبب ہے ڈاکٹر گلکرائسٹ نے اس قصہ کو میر امن سے اردو میں ترجمہ کرایا۔ یہ عجیب بات ہے کہ جہاں اردو کلاسیک میں اس کو اہم درجہ حاصل ہے انگریزوں میں بھی بہت مقبول ہے۔ شاید اس لیے کہ اس کتاب میں مصنف نے اس زمانے کے رسم و رواج، لوگوں کا رہن سہن، بود و باش کا ذکر نہایت وضاحت سے کیا ہے، جس سے فورٹ ولیم کالج کے قائم ہونے کا مقصد بھی پورا ہوتا ہے۔ انگلستان سے آئے ہوئے انگریز حکمرانوں نے نہ صرف یہاں کی دیسی زبانیں سیکھیں بلکہ یہاں کے حالات اور رسومات سے بھی واقف ہوئے۔

جہاں تک میر امن کی زبان کا تعلق ہے ان کی زبان نہایت پاکیزہ، سلیس اور شگفتہ تھی۔ بقول سر سید ان کی نثر کو اردو میں وہی مرتبہ حاصل ہے جو میر تقی میرؔ کو نظم میں۔ میر امن کی اردو نثر کا نہ صرف یہ کارنامہ ہے بلکہ جدید نثر نگاری پر یہ احسان ہے کہ جس زمانہ میں مصنفین بیدلؔ اور ظہوریؔ کے طرزِ تحریر کی نقل کر رہے تھے اس وقت میر امن نے بنجر زمین پر آسان نثر نگاری کا نخل بویا جس نے نہ صرف جڑ پکڑ لی بلکہ ایک تناور درخت کی طرح نشو و نما پائی۔ میر امن ایک نئی زبان کے خالق ہیں۔ انہوں نے ایسے دور میں جدید نثر لکھی جبکہ مرصع اور مسجع عبارت لکھنے کا عام رواج تھا۔ مصنفین پیچیدہ نثر نگاری، فارسی اور عربی آمیز زبان لکھنے میں فخر محسوس کرتے تھے۔ میر امن جیسی زبان بولنے اور لکھنے والے چھوٹے اور کمتر لوگ خیال کیے جاتے تھے، لیکن تنقید و تحقیق نے یہ ثابت کر دیا کہ میر امن کے طرزِ نگارش کی کامیابی کا راز سلاست اور روانی میں پوشیدہ ہے۔ ان کی زبان میں ندرت ادا، تاثر اور جمالیاتی حظ ہے۔ طرز تحریر نہایت سادہ، سلیس اور عام فہم ہے۔ با محاورہ بول چال کا خیال رکھا ہے۔ الفاظ کی برجستگی اور لہجہ کا اتار چڑھاؤ ان کی عبارت کو رواں بنانے میں مدد دیتا ہے۔ میر امّن کو اپنے دلّی والا ہونے پر فخر تھا۔ یہی سبب ہے کہ انہوں نے دہلی کی ٹکسالی زبان استعمال کی ہے۔

”باغ و بہار“ میں فارسی، عربی اور ہندی الفاظ کا استعمال اس خوبی سے کیا ہے کہ مغائرت کا احساس نہیں ہوتا، بلکہ ان کی برجستگی کا یہ عالم ہے کہ وہ اردو کے مزاج اور قالب میں اس طرح ڈھل گئے ہیں کہ زبان کا جز محسوس ہوتے ہیں، یہی ان کے طرز نگارش کا ایک اہم وصف ہے۔ ہندوستانی محاورات کا جگہ بہ جگہ استعمال سے طرز تحریر میں شگفتگی اور لطافت پیدا ہو گئی ہے۔

آسان اور بے تکلف زبان کی وجہ سے نفس مضمون اور کہانی میں تسلسل پیدا ہو گیا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ واقعات کو الفاظ کے ذریعہ زنجیر میں پرو دیا گیا ہو۔ پلاٹ میں سلاست، ہم آہنگی، تناسب اور ربط ہے۔ میر امّن کو واقعات اور حالات کی فضا تیار کرنے میں مہارت حاصل ہے۔

’’باغ و بہار‘‘ کا اسلوب نگارش دوسری سب داستانوں سے دلکش اور دلنشیں ہے۔ اس کو پڑھنے سے اس زمانے کے رسم و رواج، مذہبی عقائد، توہمات اور معاشرتی زندگی کے حالات، لوگوں کا رہن سہن، بود و باش، ہندی ماحول میلے ٹھیلوں تیوہاروں کی عکاسی ملتی ہے۔

اپنی انتہائی خوبیوں کی وجہ سے میر امّن آسان طرز تحریر کے بانی اور موجد خیال کیے جاتے ہیں، حالانکہ یہ کتاب فارسی سے ارد و میں ترجمہ کی گئی ہے، لیکن اپنے بے تکلفانہ اندازِ تحریر کے سبب ترجمہ محسوس نہیں ہوتی، بلکہ مصنف کی اپنی تخلیق محسوس ہوتی ہے۔ دوسرے ہندوستانی ماحول کے چوکھٹے میں رکھ کر لکھی گئی۔ یہ تصنیف مصنف کے اپنے نظریۂ حیات کی وضاحت کرتی ہے جو خود ایک ناول کی کہانی کے علاوہ ایک بنیادی خصوصیت ہے۔ کہانی کے بہاؤ اور ربط و تسلسل کے سبب قصہ چہار درویش دیگر داستانوں پر فوقیت کا درجہ رکھتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ’’باغ و بہار‘‘، داستان اور ناول کے درمیان کی ایک کڑی ہے تو غلط نہیں ہو گا۔

داستان پڑھتے وقت یہ ضرور دھیان رکھنا ہو گا کہ اس کا خیالی زندگی سے واسطہ زیادہ ہوتا ہے، اس کے واقعات میں تحیر کی فضا قائم رہتی ہے۔ اس تحیر کی برقراری کے لیے جہاں وہ مافوق الفطرت عناصر، عجیب و غریب معرکہ، عجیب الخلقت کرداروں، ناطق پرندوں اور حیوانات، دیو، جِنّ، پریوں کا سہارا لیتا ہے۔ وہیں حقیقی زندگی سے تعلق بنائے رکھنے کے لیے انسانی کرداروں اور ان کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کا تانا بانا اس طرح بُنتا ہے کہ تحیر اور حقیقی زندگی کی آمیزش کی فضا پوری داستان میں برقرار رہتی ہے۔

’’باغ و بہار‘‘ کے کردار ہماری حقیقی زندگی سے ماورا ہوتے ہوئے بھی ہماری اپنی زندگی کے درمیان کے معلوم ہوتے ہیں، گو کہ قدیم داستانوں کی طرح باغ و بہار کے کردار بھی مثالی کردار ہیں۔ مگر مردانہ کرداروں کا تجزیہ کرنے پر ان میں تقریباً وہ تمام خامیاں نظر آتی ہیں جو ہمیں کسی حد تک زندگی سے بھر پور انسانوں میں نظر آتی ہیں۔ لیکن جو چیز بری طرح کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ اس داستان کے شہزادے شاہی خاندانوں سے تعلق رکھتے ہوئے بھی مسکین، بے بس، عاجز اور خوشامدی نظر آتے ہیں جو کسی نہ کسی عورت کے عشق میں گرفتار ہو کر اپنے گھر سے نکل جاتے ہیں۔ ان کے اندر شہزادوں جیسی تمکنت اور وقار تو کجا ان کے اندر عزت نفس اور خود داری کا فقدان ہے۔

لیکن مردوں کے مقابلے میں نسوانی کرداروں میں زندگی کی تڑپ سے ان کے اندر ناموافق حالات کا مقابلہ کرنے کی جرأت ہے، اور ان سے نپٹنے کی پوری پوری صلاحیت ہے۔ یہاں یہ امر قابل ذکر ہے کہ باغ و بہار کے ہیرو اور نسوانی کرداروں پر جنس حاوی ہے۔ مرد کہانی میں عشق کا پہلے اظہار کرتے ہیں بعد میں جنسی خواہش ان کے اندر پیدا ہوتی ہے، لیکن نسوانی کرداروں میں جنس کا اظہار پہلے ہوتا ہے بعد میں وہ ٹوٹ کر محبت کرتی ہے۔ ’’باغ و بہار‘‘ کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے بھی ہونا چاہیے۔

بہر حال ’’باغ و بہار‘‘ مختلف افراد، شخصیات اور واقعات کا ایک بہترین نمونہ ہے جو اپنے فنّی اور منطقی ربط و تسلسل اور منفرد اسلوب کی وجہ سے ہمیشہ زندہ رہے گی۔

***

تشکر: مصنف جنہوں نے اس کی فائل فراہم کی
ان پیج سے تبدیلی، تدوین اور ای بک کی تشکیل: اعجاز عبید