مختصر افسانے کی تعریف، اور مشرقی نقادوں کی آرا

مختصر افسانہ وہ صنفِ ادب ہے جس میں نہایت اِختصار کے ساتھ نثر میں زندگی کے کسی ایک پہلو کی جھلک فنّی طریقہ پر دکھائی جائے۔ مختصر افسانے کی ماہئیت اور اس کے لوازم کے متعلق مختصر افسانہ نگار اور ناقدین نے مختلف تعریفیں پیش کی ہیں۔ افسانے کے سب سے بڑے نقاد وقار عظیم افسانے کے متعلق لکھتے ہیں:

''حقیقت میں مختصر افسانہ ایک ایسی مختصر فکری داستان ہے جس میں کسی ایک خاص واقعہ، کسی ایک خاص کِردار پر روشنی ڈالی گئی ہو۔ اس میں پلاٹ ہو اور اس پلاٹ کے واقعات کی تفصیلیں اس طرح گھٹی ہوئی اور اس کا بیاں اسی قدر منظّم ہو کہ وہ ایک واحد تاثیر پیدا کر سکے۔''

پریم چند جو اُردُو افسانے کے بانی ہیں۔ وہ مختصر افسانے کے متعلق اپنی رائے اپنے تجربات کے حوالے سے کچھ یوں دیتے ہیں:

''میرے قصّے اکثر کسی نہ کسی مشاہدہ یا تجربہ پر مبنی ہوتے ہیں۔ اس میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ مگر محض واقعہ کے اظہار کے لیے میں کہانیاں نہیں لکھتا۔ میں اس میں کسی فلسفیانہ یا جذباتی حقیقت کا اِظہار کرنا چاہتا ہوں..... اگر افسانہ

میں نفسیاتی کلایمکس موجود ہوتو خواہ وہ کسی واقعہ سے تعلق رکھتا ہو
میں اس کی پرواہ نہیں کرتا..... ان میں کلایمکس لازمی چیز
سمجھتا ہوں اور وہ بھی نفسیاتی.....''

منشی پریم چند نے افسانے کے متعلق جو نظریات پیش کیے ہیں وہ کچھ یوں ہیں کہ کہانی کسی نہ کسی مشاہدہ یا تجربہ پر مبنی ہونی چاہئے یعنی اس میں حقیقت کو بیان کرنا چاہئے۔ کہانی میں کلائمکس Climax (نقطۂ عروج) ضرور ہو۔

پریم چند جو کہ ایک کامیاب افسانہ نگار تھے اور انھوں نے سینکڑوں کہانیاں فطری مناسبت کے سبب سے جو خدا نے ان کی طبعیت میں ودیعت کی تھی، تخلیق کیں۔ اس لیے اُنھوں نے اپنے تجربات سے مختصر کہانی سے متعلق چند خصوصیات واضح کیں۔ لیکن مختصر افسانے کی ماہئیت کو سمجھنے کے لیے چند اور خصوصیات کا ہونا بھی ضروری ہے۔

لطیف الدین احمد کے بیان میں گذشتہ ناقدوں کی بازگشت شامل ہے۔ اُنھوں نے مختصر افسانے کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے ''کسی ایک واقعہ یا جذبہ کی تاریخ بیان کر دینا مختصر افسانہ ہے۔'' اس تعریف میں لطیف الدین احمد نے مختصر افسانہ کا کوئی ایسا وصف نہیں بیان کیا جو اس کو دیگر اصناف سے ممیّز کر سکے۔

ڈاکٹر اختر اورنیوی نے اپنے مضمون ''تحقیق وتنقید'' میں افسانے کی تعریف کچھ یوں کی ہے:

''ایک اچھا افسانہ ایک کامیاب ڈرامے کی طرح معجزہ ہے ایجاد کا
جس میں حسن کامل ہوتا ہے اور ناظرین کے لیے ذہنی مسرت کا
سامان مہیا کرتا ہے۔''

انھوں نے مختصر افسانے کی چار خصوصیات بیان کی ہیں۔ ۱۔ افسانہ ایک فن ہے۔ ۲۔ ایجاز کا معجزہ ہے۔ ۳۔ حسنِ کامل ہے۔ ۴۔ مسرت کا سامان ہے۔ لیکن ان چار خصوصیات سے افسانے کے تمام اوصاف واضح نہیں ہوتے کیوں کہ اس میں اُن سب خصوصیات کا ذکر نہیں کیا گیا ہے جو اس کی اِنفرادی حیثیت کو ثابت کرتی ہیں۔

سلطان حیدر جوش اپنے مضمون ''فنِ افسانہ نگاری پر ایک نظر'' میں لکھتے ہیں:

''البتہ اس میں کلام نہیں کہ افسانہ اپنے میدان کا نقش آخریں اور
اپنے قبیلہ کا اشرف الملاقات ہے۔''

اس عبارت سے واضح ہوتا ہے کہ مختصر افسانہ ترقی کی منازل طے کر کے اِنتہائی عروج پر پہنچ گیا ہے اور ہر ملک اور ہر قوم میں حد سے زیادہ مقبول ہے۔

پروفیسر سیّد احتشام حسین کا یہ خیال ہے کہ ایک افسانے اور دوسرے افسانے میں جو چیز ما بہالامتیاز ہوگی وہ چیز فرق پیدا کرنے والی ہوگی۔ جس لمحے میں پڑھنے والے نے وہ افسانہ پڑھا ہے اس کے پڑھنے سے جسم میں جو جھرجھری پیدا ہوئی، جو لطف پیدا ہوا اور تھوڑی دیر کے لیے اس میں ایسی خوبیاں محسوس کیں جو افسانے میں ہونا چاہئیں۔

سعادت حسن منٹو مختصر افسانے کے متعلق اپنے خیال کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

''ایک تاثر خواہ وہ کسی کا ہو اپنے اُوپر مسلط کر کے اس انداز سے
بیان کر دینا کہ وہ سننے والے پر وہی اثر کرے، یہ افسانہ ہے۔''

مذکورہ بالا تعریفوں میں کوئی تعریف ایسی نہیں ہے جو اس کے تمام اجزا کا احاطہ کرتی ہے۔ ان میں سے ہر ایک میں اس کی دو دو چار چار خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔ اس لیے ہم ان میں سے کسی تعریف کو مکمل قرار نہیں دے سکتے۔

پروفیسر وقار عظیم نے فنِ مختصر افسانہ کی مختلف تعریفوں کا بغور مطالعہ کر کے اس کی زیادہ سے زیادہ خصوصیات کا استفرار کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''مختصر افسانہ ایک ایسی نثری داستان ہے جو بہ آسانی آدھ گھنٹہ
سے لے کر دو گھنٹہ تک پڑھ سکیں اور جس میں اِختصار یا سادگی کے
علاوہ اتحادِ اثر، اتحادِ زمان اور اتحادِ کردار بدرجہ اتم موجود ہو۔''

پروفیسر وقار عظیم کے قول کے مطابق مختصر افسانے میں حسبِ ذیل امور کا ہونا لازمی ہے۔ قِصّہ ہو، نثر میں

ہو،مختصر ہو، سادہ ہو، اتحادِ اثر ہو، اتحادِ تحریک ہو، اتحادِ زمان ہو، اتحادِ مکان ہو اور اتحادِ کردار ہو۔ اُردُو مختصر افسانہ کے ناقدوں میں ڈاکٹر جعفر رضا نے اُردُو مختصر افسانے کی تعریف کچھ اس طرح کی ہے:

''کہانی اس صنفِ نثر کو کہتے ہیں جس میں کسی واقعہ، کردار یا تجربہ کو مختصر اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے قارئین یا سامعین کو تاثر کی یک جہتی کا احساس ہو اور ان میں ادبی فن پارے کی تخلیقی انبساط مسحور کرتی رہے۔ اس لیے کہانی کے پیکر کو مرکزی نقطۂ نظر پر استوار ہونا چاہئے۔''

اِن سب تعریفوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے افسانے کی جدید نقاد ڈاکٹر فردوس فاطمہ نصیر نے مختصر افسانے کی تعریف کرنے کی کوشش کی ہے، وہ قابلِ غور ہے۔ مختصر افسانہ وہ صنفِ ادب ہے جس میں نہایت اِختصار کے ساتھ نثر میں زندگی کے کسی ایک پہلو کی خیر کن جھلک فنّی طریقہ پر دکھائی جائے۔

مندرجہ بالا تمام تعریفوں کے بعد بھی اس صنف کی تعریف میں کمی کا احساس ہوتا ہے۔ دراصل اس صنف کی کوئی مکمل اور دوٹوک تعریف ممکن بھی نہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس صنف میں بڑا لوچ ہے اور بدلتی ہوئی زندگی اور زمانے کے ساتھ ساتھ افسانے کی تکنیک میں بھی رنگا رنگی پیدا ہوتی رہی ہے۔ بقول وقار عظیم:

''افسانہ فن کی حیثیت سے برابر اس طرح آگے بڑھتا جا رہا ہے کہ اس کی جو تعریف آج کی جاتی ہے اس میں کل کچھ نہ کچھ خامی پیدا ہو جاتی ہے۔ چناں چہ ہر تعریف مختصر افسانے کے ان سارے پہلوؤں پر حاوی نہیں جو نفسیات کے نئے نئے نظریوں کے اثر کے بعد اس میں پیدا ہو گئے ہیں۔'' [1]

ناول کی طرح مختصر افسانہ بھی ایک حقیقت پسندانہ صنف ہے۔ انسانی زندگی اور اسے بہتر بنانے کے لیے سماج اور فطرت کی طاقتوں سے کشمکش اس کا موضوع ہے۔ ناول کی طرح اس میں بھی سماجی مسائل اور افراد کی ذہنی اور

جذباتی اُلجھنوں کی ترجمانی ہے۔لیکن دونوں اصناف میں زندگی کی ترجمانی کا جوفرق ہے اس سے ان کے فن کی خصوصیت کا تعین ہوتا ہے۔

افسانہ میں زندگی کے کسی ایک گوشے، کسی ایک واقعہ یا کسی ایک نفسیاتی حقیقت کو موثر طریقے سے پیش کیا جاتا ہے۔ناول میں پھیلاؤ کی وجہ سے تفصیلات کی زیادہ گنجائش ہے۔افسانہ میں ہر بات اِختصار اور اشاروں میں کہی جاتی ہے۔ناول میں کِرداروں کی تعداد پر کوئی پابندی نہیں ہے۔افسانہ میں کِرداروں کی تعداد کم سے کم ہوتی ہے۔ ناول میں قاری کی توجہ ایک واقعہ سے دوسرے واقعہ کی طرف ہٹتی اور بڑھتی ہے۔مختصر افسانہ میں اکثر کوئی ایک واقعہ ہی قاری کی توجہ کا مرکز بنا رہتا ہے۔

دراصل مختصر افسانے میں اِبتدا سے آخر تک افسانہ نگار قاری کے دل میں جو کیفیت یا جو تاثر پیدا کرنا چاہتا ہے، اس میں کامیابی ہو، اس لیے ضروری ہوتا ہے کہ افسانے کی بنیاد کسی نفسیاتی حقیقت پر رکھی جائے۔عام طور پر کامیاب افسانہ نگار یہی طریقہ اِختیار کرتے ہیں۔پریم چند نے لکھا ہے کہ میرے افسانوں کی بنیاد کوئی نہ کوئی نفسیاتی واقعہ ہوتا ہے اور جب تک کوئی ایسی بنیاد نہیں ملتی میں افسانہ لکھنا شروع نہیں کرتا۔لیکن افسانہ میں نفسیاتی حقیقت کے موثر اظہار کے لیے ضروری ہے کہ افسانے کے فنّی لوازم کو مہارت اور تخلیقی حسن کے ساتھ برتا جائے۔کہانی کہنے کا انداز موضوع کے مطابق ہو۔افسانہ نگار اِبتدا ہی سے ایسی فضا پیدا کردے کہ جس میں پہنچ کر قاری کو کسی طرح کی اجنبیت محسوس نہ ہو اور جیسے جیسے وہ پڑھے اسکی دل چسپی اور جستجو بڑھتی رہے اور پھر افسانہ اپنے فطری انتہا پر پہنچ کر ایک موثر طریقہ پر ختم ہو جائے۔

افسانہ میں کہانی کہنے کا اسلُوب یا انداز ہی اس کی تکنیک کہلاتا ہے۔افسانہ نگار آزاد ہے کہ وہ جس انداز میں چاہے واقعہ بیان کرے۔وہ ایک راوی یا تماشائی کی حیثیت سے بھی کہانی لکھ سکتا ہے۔خود افسانہ کا ایک کِردار بھی بن سکتا ہے یا اگر چاہے تو کسی کِردار کی زبانی کہانی کو بیان کرسکتا ہے۔اس طرح وہ ڈائری، خطوط یا سفرنامہ کی صورت میں بھی افسانہ کو ترتیب دے سکتا ہے۔بس اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ افسانہ میں دل چسپی قائم رہے اور اس کے مختلف اجزاء میں ہم آہنگی اور تناسب ہو۔

اُردو افسانے کا فن

افسانہ نثری ادب کی وہ صنف ہے جس میں ہئیت اور تکنیک کے مقررہ اصولوں کے تحت زندگی کے کسی ایک واقعے کی تخلیقی باز آفرینی کی جاتی ہے۔ اس صنفِ نثر کے فنّی لوازم کا تجزیہ کرنے سے قبل یہ دیکھنا ضروری ہے کہ اس کا آغاز کب اور کہاں ہوا اور اِبتدا میں اس کے لکھنے والوں نے کِن اجزا کو اِس کے لیے لازمی قرار دیا۔ جدید تحقیق سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس صنف کا آغاز ۱۸۱۹ء میں امریکہ سے ہوا۔ سیّد احتشام حسین نے لکھا ہے کہ:

> ''افسانہ نئی دریافت ہے اور اس کا اِرتقا انیسویں صدی میں یورپ اور امریکہ میں ہوا۔''

۱۸۱۹ء میں اگرچہ اس صنفِ نثر کی بنیاد واشنگٹن اردنگ کے پہلے افسانوی مجموعے اسکیچ بک Sketck Book سے پڑ چکی تھی۔ اس مجموعے کی ایک کہانی Ripvan Winkle کو تاریخی اعتبار سے پہلا افسانہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اگرچہ اردنگ اور ہاتھارن نے صنفِ افسانہ کو سب سے پہلے متعارف کیا تاہم بعد کی تحقیق کی رو سے ایڈگر ایلن پو کو افسانے کا موجد قرار دیا جاتا ہے کیوں کہ اس نے نا صرف افسانے کا فنّی تجزیہ کیا بلکہ اس کے فنّی اصول بھی وضع کیے۔ پو کے تنقیدی خیالات اور کہانیوں نے فرانسیسی کہانیوں کو گہرے طور پر متاثر کیا۔

مختصر افسانہ کی وہ نمایاں خصوصیات جو افسانہ کو دیگر اصنافِ نثر سے علٰحیدہ اور ممتاز کرتی ہیں ان میں اتحادِ اثر، اتحادِ تحریک، اتحادِ عمل اور ربط و تناسب ایسی خصوصیات ہیں جِن کے بغیر افسانہ نگار کامیاب افسانہ نہیں لکھ سکتا۔ اگرچہ بعض افسانہ نگار بعض عناصر مثلاً اتحادِ زماں، اتحادِ مکاں اور اختصار کو اتنا ضروری نہیں سمجھتے۔

ان خصوصیات کے علاوہ مختصر افسانے کے اجزائے ترکیبی کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ افسانے کے اجزا میں پلاٹ، کِردار، مکالمہ، منظر، اِبتدا اور اختتام خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

پلاٹ:

افسانے کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ یہ ایک ایسا سانچہ ہے جس میں کہانی کے واقعات کو فنّی شعور کے ساتھ ترتیب دیا جاتا ہے۔ یہاں تک کے واقعات میں اِبتدا، وسط اور اِختتام کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ واقعات کی اسی ترتیب کو پلاٹ کہتے ہیں۔ افسانہ کی تشکیل میں پلاٹ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ پلاٹ وہ کینواس ہے جس پر واقعات مختلف نقوش کی مانند اُبھرتے ہیں اور ان نقوش کو جوڑ کر کہانی مکمل ہوتی ہے۔ پلاٹ سے ہی کہانی کے شروع، درمیان اور اس کے اِختتام میں ایک رشتہ قائم رہتا ہے۔ پلاٹ میں اس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ واقعات کی ترتیب میں کسی بھی وسط اور تسلسل کا رشتہ ٹوٹنے نہ پائے کیوں کہ ایسی کہانی جو واقعات کے ربط و تسلسل کو قائم کرے قاری کے ذہن پر گہرا اثر چھوڑتی ہے۔ پلاٹ کو افسانے کی ریڑھ کی ہڈی کہا جاتا ہے کیوں کہ اگر افسانے سے پلاٹ خارج کر دیا جائے تو وہ افسانہ نہیں رہے گا، انشائیہ یا مضمون ہو کر رہ جائے گا۔ ایک اچھا افسانہ نگار زندگی اور معاشرے کے کسی واقعے سے متاثر ہوتا ہے اور پھر وہ اپنے داخلی ردِعمل کو ایک کہانی کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ ایک چھوٹی سی کہانی جو کسی نقطے سے شروع ہوتی ہے اور کسی نقطے پر ختم ہوتی ہے۔ شروع سے آخر تک افسانہ نگار بیانیہ سے کام لیتے ہوئے بھی مختلف واقعات سے کام لیتا ہے اور ہر واقعہ آنے والے واقعے سے جُڑا ہوا ہوتا ہے۔

اُردُو میں پریم چند، کرشن چندر، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، علی عباس حسینی، قرۃ العین حیدر وغیرہ نے اکثر افسانوں میں پلاٹ کے واقعات کی تشکیل کی ہے۔ پریم چند کا افسانہ ''کفن'' بہو کے دردِزہ سے مرجانا، پھر گھیسو اور مادھو کا کفن کے لیے جمع کیے پیسوں کو شراب پینے میں اُڑانا واقعات کے تسلسل کا مظہر ہے۔ سعادت حسن منٹو نے بھی اپنے افسانے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' میں پلاٹ کو پیش کرتے ہوئے اس میں ربط و تناسب کا خیال رکھتے ہوئے تمام جزئیات کو پیشِ نظر رکھا ہے۔

افسانے کے پلاٹ یا تو سادہ ہوتے ہیں یا پیچیدہ۔ سادے پلاٹ میں واقعات اِبتدا، وسط اور انتہا کا خیال رکھتے ہوئے منطقی تسلسل کو قائم کیا جاتا ہے اور قاری واقعات کے ساتھ سفر کرتے ہوئے کہانی کے اِختتام تک پہنچتا ہے۔ پیچیدہ پلاٹ والے افسانوں میں واقعات اور کردار خارجی اور داخلی تصادم سے گزرتے ہیں اور کہانی میں اُلجھاؤ پیدا ہوتا ہے اور کہانی قاری کی توقع کے مطابق ختم نہیں ہوتی بلکہ ایک غیر متوقع موڑ لے کر غیر متوقع انجام تک پہنچتی

ہے۔اور قاری کو حیرت سے ہم کنار کرتی ہے۔

پلاٹ خواہ سادہ ہو یا پیچیدہ، ایک خاص پس منظر یا فضا سے ہم آہنگ ہو کر کہانی کے تاثر کو مستحکم کرتا ہے۔ بہر حال پلاٹ افسانے میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے کیوں کہ اس سے کہانی کی تشکیل ہوتی ہے۔لیکن ایسے افسانے بھی لکھے جاتے ہیں جو بغیر پلاٹ کے ہوتے ہیں۔ایسے افسانوں میں واقعات کے منطقی تسلسل کے بجائے کسی ایک واقعے یا کردار یا کردار کی کسی مخصوص ذہنی کیفیت کے حوالے سے ایک تاثراتی فضا قائم کی جاتی ہے اور اسے اتنا دل چسپ بنایا جاتا ہے کہ قاری اس میں کھو جاتا ہے اور کردار کی ذہنی کیفیت یا نفسیاتی اُلجھن میں شریک ہو جاتا ہے، بعض افسانے تجریدی اور علامتی نوعیت کے بھی ہوتے ہیں جن میں پلاٹ ثانوی اہمیت اِختیار کرتا ہے۔ کچھ بھی ہو، ایک لازمی بات یہ ہے کہ افسانے میں وحدتِ تاثر میں وقت بھی قائم رہتا ہے جب افسانے میں واقعات کا تسلسل نہ بھی ہو۔ افسانے میں وحدتِ تاثر قائم رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ پلاٹ کے واقعات کا فن کارانہ شعور کے ساتھ اِنتخاب کیا جائے اور واقعات کو ربط و تسلسل کی لڑی میں پرویا جائے۔افسانے کے پلاٹ میں وہی واقعات، وہی منظر اور وہی کردار اہمیت رکھتے ہیں جو اس کے لیے ناگزیر ہیں۔کسی غیر ضروری واقعے یا کردار کی خارجی اور داخلی زندگی کے کسی غیر ضروری پہلو کے لیے افسانے میں کوئی گنجائش نہیں۔موپاساں، او ہنری اور سعادت حسن منٹو کے پلاٹ غیر ضروری تفصیلات کو خارج کرتے ہیں اور ارتکاز اور اختصار سے وحدتِ تاثر کو قائم کرتے ہیں۔

کردار:

افسانے میں پیش آنے والے حالات و واقعات کی معنویت اُن افراد سے قائم ہو جاتی ہے، جو کہانی میں کرداروں کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ان افراد کے حرکات وسکنات، خیالات، عقائد اور نظریات و واقعات کی مدد سے یا افسانہ نگار کے بیانیہ Narration سے اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔جو کردار افسانے میں اُبھرتے ہیں وہ ہماری روزمرّہ کی زندگی میں پیش آنے والے افراد سے مشابہ ہوتے ہیں۔قبل اس کے کہ افسانوی کرداروں کی بعض خصوصیات کا جائزہ لیا جائے یہ کہنا ضروری ہے کہ کرداروں کی اتنی ہی اہمیت ہے جتنا کہ پلاٹ کی ہے۔ یہ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں۔وقار عظیم لکھتے ہیں کہ:

''افسانے کے پلاٹ، اس کی ترتیب اور اس کی تحریک کو جتنا ضروری

بنایا گیا ہے اس سے کہیں زیادہ ضروری خود افسانوی کردار ہے۔ اس
لیے کہ افسانوی فن کو تحریک میں لانے کے لیے ہمیں کرداروں کی
ضرورت پڑتی ہے۔''

قدیم قصّوں سے افسانے کو اور چیزوں کے علاوہ جو چیز الگ اور ممتاز کرتی ہے وہ اس کی کردار نگاری ہے۔ افسانے کے کردار گرد و پیش کی زندگی کے چلتے پھرتے اور جیتے جاگتے لوگ ہیں۔ ہمیں ان کی خوشیوں، دُکھوں اور اُلجھنوں میں شریک ہونے کی ترغیب ملتی ہے۔ یہ مافوق الفطری کردار نہیں بلکہ حقیقی لوگ ہیں جو اپنی ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی کیفیت کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ ایک کامیاب تخلیق کار کی فنّی خوبی اس بات میں ہے کہ اس کے کردار چاہے جتنے بھی انوکھے ہوں مگر قارئین کو ایسا لگے کہ جیسے ان میں ان کا ہی عکس ہو۔ اس لیے ایک کامیاب تخلیق کار ہمیشہ لوگوں کی باتوں، عادتوں، رہن سہن، اُن کی دل چسپیوں، عقائد اور حرکات و سکنات کا نہایت غور سے مشاہدہ کرتا رہتا ہے۔ جوں ہی اُسے کوئی ایسی بات نظر آئے جس میں انسانی دل چسپی کا کوئی عنصر ہو وہ فوراً اُسے اپنی تخلیق کا موضوع بنا کر کرداروں کا روپ عطا کرتا ہے۔ ناولوں اور داستانوں میں کرداروں کی ظاہری اور داخلی تفصیلات کو بیان کرنے کی گنجائش ہوتی ہے جب کہ مختصر افسانے میں تفصیلی وضاحت کرنے کے بجائے نہایت اِختصار سے کام لیا جاتا ہے اور زیادہ تر کرداروں کی ذہنی اور نفسیاتی زندگی کے بدلتے رنگوں پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ یورپ اور امریکہ کے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں کردار نگاری میں انسانی نفسیات کو ہی زیادہ اہمیت دی ہے۔ فرانس میں موپاساں اور انگلستان میں ہارڈی جارج مور نے افسانوی کرداروں میں واقعیت کے عنصر کو قائم رکھا ہے۔ ہمارے ہاں کردار نگاری کو رواج دینے میں اوّلیت کا سہرا پریم چند کے سر ہے۔ اُنھوں نے ایسی کہانیاں لکھی ہیں جن میں کرداروں کی نفسیات کا سچا اور حقیقی نقشہ کھینچا ہے۔ قاری اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ پریم چند کی کردار نگاری کے بہتر نمونے ''سوتیلی ماں'' اور ''کفن'' میں ملتے ہیں۔ پریم چند کے رنگ سے متاثر ہو کر سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی اور حامد اللہ افسر نے اس انداز کے کرداروں کو پیش کیا۔ کرشن چندر کے کرداروں میں ''کالو بھنگی''، ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' اور ''تائی ایسری'' کے کردار انسانی سماج کے جیتے جاگتے کردار ہیں۔

بیدی نے اپنے افسانوں میں نمائندہ کرداروں کے بجائے زندگی سے جڑے ہوئے معمولی کرداروں کو

چُنا ہے اور انھیں حقیقت پسندانہ انداز میں پیش بھی کیا ہے۔

عصمت چغتائی کے کرداروں میں مسلم متوسط طبقے کی بہو بیٹیوں کی فکری، جسمانی اور روحانی زندگی کے ساتھ اُن کے ذاتی تجربات و مشاہدات بھی شامل ہیں۔ ان کی کردار نگاری کی بہترین مثال ''پردے کے پیچھے''، ''چوتھی کا جوڑا''، ''گیندا''، ''بے کار'' قابلِ ذکر ہیں۔ اُنھوں نے اِن کرداروں کے ذریعے عورت کی نفسیات، جذبات و احساسات اور اس کی فطرت سے ہمیں روشناس کرایا ہے۔

سعادت حسن منٹو نے اپنے افسانوں میں حقیقی زندگی کے کردار پیش کیے ہیں۔ بشن سنگھ کے علاوہ بابو گوپی ناتھ، موذیل، شاردا اور حمی جیسے کردار کردار نگاری کی حقیقت پسندی، نفسیاتی واقعیت نگاری اور اِختصار کے اعلیٰ نمونے ہیں۔

افسانوی ادب میں افراد واقعات پر اس قدر حاوی ہو گئے ہیں کہ کئی جدید نقادوں نے بھی کردار نگاری کو مختصر افسانہ کا سب سے اہم جُز قرار دیا ہے۔ سب سے بہتر افسانہ وہ تصور کیا جاتا ہے جس میں قِصّہ و کردار یکساں حاوی ہوں نا تو کردار کٹھ پتلی کی طرح بے جان اور نہ ہی اُن کی شخصیت واقعات سے بلند ہو۔

مکالمہ:

مکالمہ وہ گفتگو ہے جو کرداروں کے درمیان ہوتی ہے اور گفتگو سے یعنی طرزِ مخاطب، لہجہ اور تکیہ کلام سے کردار کے ظاہر وہ باطن پر خاص روشنی پڑتی ہے۔ مکالمہ بھی افسانے کے اجزائے ترکیبی میں اہم جُز تصور کیا جاتا ہے کیوں کہ یہ کرداروں کی تخلیق و تعبیر میں خاص اہمیت کا حامل ہے۔

مکالمے کے وسیلے سے ہی کرداروں کے صحیح جذبات و احساسات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس سے حالات و واقعات پر تجربے اور تبصرے بھی انجام دیے جاتے ہیں۔ تخلیق کار اس بات کا بھی دھیان رکھتا ہے کہ کرداروں کے مکالمے ایک دوسرے سے الگ ہوں کیوں کہ ہر انسان ایک جیسا نہیں ہوتا۔ کرداروں کی گفتگو، احساسات اور جذبات سب جُدا جُدا ہوتے ہیں۔ اسی لیے تخلیق کار ہر کردار کی گفتگو اور طرزِ اظہار وغیرہ میں فرق پیدا کرتا ہے۔ مکالمہ نگار کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ جس عہد یا تہذیب کی بات کر رہا ہو، اُسی عہد کی خصوصیت، رہن

سہن، تہذیب وتمدن، بول چال ہر بات کا خیال رکھے تا کہ پڑھنے والوں کی آنکھوں کے سامنے اُس تہذیب یا عہد کا پُورا نقشہ آ جائے۔ اس سے کرداروں میں جان پڑ جاتی ہے اور اُن کے حقیقی ہونے کا یقین ہو جاتا ہے۔ اُردُو میں پریم چند، علی عباس حسینی، عصمت چغتائی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور منٹو کے مکالمے کامیاب مکالمے تصور کیے جاتے ہیں۔

ابتدا:

موجودہ انسان صنعتی ترقی کے عہد میں سانس لے رہا ہے۔ صنعتی ترقی سے انسان کی مصروفیات حد سے زیادہ بڑھ گئی ہیں۔ اس کے پاس اتنا وقت نہیں کہ لمبے چوڑے قِصّے کہانیوں کو سُنے اور سُنائے۔ لازماً وہ فرصت کے اوقات میں مختصر افسانے کی طرف رجوع کرتا ہے۔ مختصر افسانے میں بھی اتنی گنجائش نہیں ہوتی کہ بات کو تفصیل سے بیان کیا جائے مگر افسانہ نگار کا ہمیشہ یہی مقصد رہا ہے کہ وہ پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کر سکے۔ اس مقصد کی تکمیل کے لیے وہ افسانے کی اِبتدا ہی کسی ایسے دل چسپ انداز اور دل چسپ بیان سے کرتا ہے یعنی افسانے کا تعارف یا تمہید پڑھنے والے کو اگر دل چسپ معلوم ہو تو اس کے دل میں افسانہ آگے پڑھنے کا شوق خود بخود کم ہونے کے بجائے بڑھتا جائے گا۔ دوسرے افسانے کے آغاز میں اگر کوئی نئی چیز، نئی بات یا نیا واقعہ نئے انداز اور دل کش طریقے سے پیش کیے جائیں اور جدت، صداقت اور اِختصار سے کام لیا جائے تو اِبتدا موثر کہلائی جا سکتی ہے۔ اگر قاری کو افسانہ کا اِبتدائی حِصّہ ہی غیر دل چسپ اور بے سُرا سا لگے تو اس کے دماغ میں سکون اور فرحت کی جگہ بیزاری اور بدمزگی پیدا ہو تو قاری افسانہ پڑھنا ہی چھوڑ دیتا ہے جس کی وجہ سے افسانہ نگار کی تخلیق بھی ناکام ہو جاتی ہے۔ پس قارئین کے دلوں کو جیتنے کے لیے تمہید کا دل چسپ ہونا بہت ضروری ہے۔ یہی دل چسپی جدت اور اِختصار تخلیق کار کی کامیابی کی ضامن ہے۔

خاتمہ یا اِختتام:

مختصر افسانہ میں انجام یا اِختتام فنّی لحاظ سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ افسانہ نگار کے لیے افسانے کے انجام کو فنّی شعور کے ساتھ پیش کرنا بہت مشکل ہے۔ ایک بڑا افسانہ نگار افسانہ کے اِختتام کو دل کش انداز میں

بیان کرتا ہے۔ وہ اِنتہائی اِختصار کے ساتھ اشارتاً افسانے کے پلاٹ یا کہانی پن کو خاتمے سے آشنا کرتا ہے۔ فردوس فاطمہ نصیر لکھتی ہیں:

> ''اعلیٰ پائے کے مختصر افسانہ نگار خاتمے کے موقعے پر چابک دستی اور بُلند تخیل سے کام لیتے ہیں۔ وہ خاتمہ کے پہلے بے جا طوالت کو مضر سمجھتے ہیں۔'' [1]

افسانے کے فن کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں اِختصار کا خیال رکھا جاتا ہے۔ افسانے کی تکنیک میں اِختصار، افسانے کے اجزائے ترکیبی کی وحدت سے قائم کیا جاتا ہے۔

افسانے کے اِنفرادی اوصاف جو اُسے دوسرے نثری اصناف سے ممتاز کرتے ہیں کچھ یوں ہیں: اتحادِ اثر، اتحادِ تحریک، اتحادِ زماں، اتحادِ مکاں، اتحادِ عمل اور ربط و تناسب ایسے اوصاف ہیں جن کے بغیر افسانہ نگار کامیاب افسانے نہیں لکھ سکتا۔ اگرچہ افسانہ باقی اصناف اتحادِ زمان، اتحادِ مکان اور اِختصار کو اتنا ضروری نہیں سمجھتا مگر اس بات کو ذہن میں رکھنا چاہئے کہ ان کی پابندی سے بہتر اور فائدے مند نتائج اخذ ہو سکتے ہیں۔ لہذا افسانہ نگار کو اپنا افسانہ تخلیق کرتے وقت ان باتوں کو پیشِ نظر رکھنا چاہئے۔

مختصر افسانے کی دل کشی اس کے اِختصار اور سادگی میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ اسی طرح سیدھا سادا اور مختصر انجام افسانے کو دل کش اور موثر بناتا ہے۔ اگر افسانے میں بیانیہ سے کام لیا گیا ہے تو اِختتام میں بھی بیانیہ کم سے کم روا رکھنا چاہئے۔ ایک کامیاب افسانہ نگار افسانے کا خاتمہ ایک ایسے جملے یا واقعے پر کرتا ہے

جو پُورے افسانے کی رُوح کو پیش کرتا ہے یا کِردار کے کسی پوشیدہ پہلو کی طرف اِشارہ کرتا ہے۔ ظاہر ہے اِختتام کو طوالت سے گراں بار نہیں کرتا ہے اور نہ ہی خاتمے پر افسانہ نگار کی جانب سے کِردار کے بارے میں تنقید و تبصرہ کی کوئی گنجائش ہے۔ اِختتام جس قدر فطری ہو اور افسانے کے یکے بعد دیگرے آنے والے واقعات کو نقطۂ عروج کے بعد کا حِصّہ ہو اسی قدر افسانے کی معنویت میں اِضافہ ہوگا۔ افسانہ میں زبان کو بھی کافی اہمیت حاصل ہے۔ اسی لیے زبان سادہ اور قابلِ قبول ہونی چاہئے کیوں کہ زبان ہی افسانے کے میزان اور اس کی فضا کو پیش کرتی ہے۔ افسانہ نگار کو اس

بات کا خیال رکھنا ہوتا ہے کہ تھوڑے الفاظ میں مفہوم بیان ہو۔آج کل صنعتی اِنقلاب نے زندگی میں بہت سے کاموں کو بڑھا دیا ہے ۔لوگوں کے پاس اتنی فرصت نہیں کہ طویل قِصّے کہانیاں سُن سکیں۔افسانہ نگاروں نے بھی اپنے اسلُوب اور تکنیک میں تبدیلی لائی ہے۔یعنی وہ تھوڑے الفاظ اور مختصر تحریر میں موضوع کو سموتے ہیں۔تخلیق کار کا گہرا تعلق اس کی تخلیق سے ہے۔اس کی شخصیت کا اندازہ بھی اس کی تخلیق پر اثر انداز ہوتا ہے۔کِردار نگاری کا نفسیاتی تجزیہ افسانوں میں عام ہو رہا ہے۔اس کے نتیجے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک سے افسانے کی رفتار اور اس کی ترتیب میں جو ربط پیدا ہوتا ہے۔اس سے طویل بیان اور جزئیات نگاری کی اہمیت گھٹ گئی ہے۔مغربی افسانہ نگاروں مثلاً او ہنری اور جوائس نے افسانے کے خاتمے پر بے حد توجہ کی ہے اور یہ کوشش کی جاتی رہی ہے کہ افسانے کے اِختتام پر ایک غیر متوقع موڑ دیا جائے تا کہ قاری حیرت زدہ رہ جائے۔اِختتام کو چونکا دینے کا یہ طریقہ اسی صورت میں قابلِ قبول ہے اگر یہ فطری ہو۔اگر انجام کو غیر فطری طریقے سے چونکا دینے والا بنا لیا جائے اور افسانہ نگار اگر افسانے میں اپنی اِرادی کوشش کو داخل کرتا ہے تو اس سے افسانہ مصنوعی ہو کر رہ جاتا ہے۔افسانہ خاتمے پر چونکا دینے کے بجائے اگر گہرا تاثر پیدا کرے تو افسانہ فنّی لحاظ سے کامیاب قرار دیا جا سکتا ہے۔

اسلُوبِ بیان:

جب تخلیق کار اپنی کہانی کے لیے مواد کو تیار کرتا ہے تو پھر اس کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ اس مواد کو اچھے طریقے سے ترتیب دیا جائے۔اسے کہاں سے شروع کیا جائے اور کہاں ختم کیا جائے یہ مصنف کے لیے ایک مسئلہ بن جاتا ہے۔اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے مصنف کو کئی مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔قاری کو اپنا ہم خیال بنانا، اس کا اعتماد جیتنا، اگر مصنف اِن باتوں میں کامیاب ہو تو تخلیق کار اپنے مقصد میں کامیاب قرار دیا جا سکتا ہے کیوں کہ مصنف کی کامیابی میں سب سے اہم رول اسلُوبِ بیان ہی ادا کرتا ہے۔افسانے کے اجزا میں اسلوبِ بیان بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ہر تخلیق کار کا اپنا الگ الگ نظریہ شخصیت اور مزاج کی وجہ سے اپنا اسلُوب رکھتا ہے۔جس طرح کسی فن کار کو پہچاننے کے لیے اس کے اسلُوب کا جائزہ لینا ضروری ہے بالکل اسی طرح کسی فن پارے کی اہمیت و قیمت مقرر کرنے کے لیے اسلُوب اظہار کا حوالہ دینا ضروری ہے۔اسلُوبِ بیان صرف کسی کہانی کی تاثیر اور حسن کا ذریعہ نہیں بلکہ موضوع کو فن میں بدلنے کا وسیلہ ہے۔یہ افسانہ نگار کا طرزِ نگارش ہی ہے جو فن کے اندر کِرداروں کے حوالے سے

اُبھرنے والے مختلف جذبات واحساسات کو قاری تک منتقل کرتا ہے۔ڈاکٹر جعفر رضا کا خیال ہے کہ:

''کہانی کے اسلُوب کا مسئلہ کہانی کے لہجہ وطرزِ بیان سے متعلق ہوتا
ہے جس کے حدود کا تعین کہانی کار کی ذاتی صلاحیتوں سے ہوتا ہے۔''[۱]

ایک فن کار کے لیے ضروری ہے کہ اُسے اپنی طرزِ نگارش پر پُورا عبور حاصل ہو۔کوئی بھی تحریر چاہے کتنی ہی اہم کیوں نہ ہو اگر اس کے بیان کرنے کے لیے کسی مناسب زبان کا استعمال نہیں کیا گیا ہو تو وہ مطلوبہ اثر پیدا نہیں کرسکتی۔کامیاب ادیب کو کرداروں کے جذبات کی نقاب کشائی کرنے کے لیے صحیح اور موثر زبان استعمال کرنا لازمی ہے۔قرۃ العین حیدر اُونچے گھرانوں کے ماحول کی عکاسی کے لیے پُرتکلف زبان استعمال کرتی ہیں۔اُن کے مقابلے میں راجندر سنگھ بیدی پنجاب کے دیہات کی تصویر کشی کے لیے عام لوگوں کی زبان کا سہارا لیتے ہیں۔کرشن چندر افسانوں میں اپنے اسلُوب کو شعریت سے رنگین اور پُرکشش بناتے ہیں۔اس کے برعکس سعادت حسن منٹو صاف، شستہ اور استدلالی زبان سے کرداروں کی نفسیاتی اُلجھنوں کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔

بعض افسانہ نگار طنزیہ اسلُوب سے کام لیتے ہیں۔اس سے بھی شدتِ تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔افسانہ نگار اس وقت طنز سے کام لیتا ہے جب سماج میں گہرائی تک بُرائیاں جڑ پکڑ لیتی ہیں۔ایسے مواقع پر یا تو فن کار طنز سے کام لیتا ہے، جیسے پریم چند نے ''قربانی'' میں منگرو کے کردار میں لیا ہے یا وہ کرشن چندر کی طرح طنز کے تیر چلاتا ہے۔ چناں چہ ''بالکونی''، ''ان داتا''، ''شاعر''، ''فلسفی''، ''دل کا چراغ''، ''پرماتما'' اور ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' اُن کے طنزیہ اسلُوب کی مثالیں ہیں۔

افسانہ نگار کی طرزِ نگارش کی خوبی یہ ہے کہ وہ عبارت آرائی اور تصنع کے بجائے کم سے کم اور سادہ سے سادہ الفاظ استعمال کرتا ہے۔اس کے علاوہ وضاحت اور تفصیل کے بجائے رمز وایما سے کام لیتا ہے جیسے پریم چند نے ''بسنت'' اور بیدی نے ''گرم کوٹ'' میں اِشاراتی اسلُوب سے کام لیا ہے۔افسانے کے اجزائے ترکیبی فن کے اعتبار سے افسانے کو آگے بڑھاتے ہوئے اس کی تکمیل کرتے ہیں جو افسانے کی ترقی کی پہچان ہے۔

اُردو افسانے کا آغاز و اِرتقا

مختصر اُردُ و افسانہ بھی ناول اور ڈرامے کی طرح مغربی اثرات سے اُردُ و میں آیا۔ نثری ادب میں انگریزی افسانہ نگاری کے تتبع میں صنفِ افسانہ کو متعارف کیا گیا۔ اگرچہ اس کی عمر طویل نہیں ہے پھر بھی مختصر عرصے میں اس صنفِ ادب نے دوسری اصناف کی طرح اپنی ایک الگ اور منفرد پہچان بنالی ہے۔ یوں تو صنفِ افسانہ بیسویں صدی میں اُردو ادب کے لیے ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اُردُ و افسانہ قِصّہ کہانیوں کی روایت سے بالکل عاری تھا۔ انیسویں صدی میں جو داستانیں اُردُ و میں لکھی گئیں ان میں ایسے قصّے بھی موجود ہیں جن میں مختصر افسانے کی بعض خصوصیات مثلاً کہانی پن، کِردار نگاری، فضا آفرینی وغیرہ کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ اُردُ و ادب میں کہانی کی روایت منظوم اور نثری داستان کی صورت میں ملتی ہے۔ اِن قِصّوں کا حقیقی زندگی کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہوا کرتا تھا۔ انیسویں صدی کے اوآخر تک جو داستانیں لکھی گئیں وہ قِصّہ اور کِردار کے حوالے سے یک رنگی کا احساس دلاتی ہیں۔ اِن داستانوں کا مقصد یہ رہا ہے کہ قاری کی دل چسپی، تفریح اور انبساط کا سامان کیا جائے اور ایک کہانی سے دوسری کہانی پیدا کی جائے۔ داستان نگار حقیقی دنیا سے دُور ایک رومانی ماحول کو پیدا کرتا ہے۔ اِن میں زیادہ تر مافوق الفطرت کی بھرمار ملتی ہے۔ اِن میں پلاٹ بڑے وسیع اور پیچیدہ ہوا کرتے تھے۔ اُس زمانے میں انسان چوں کہ زیادہ مصروف نہیں تھا اور نہ ہی وقت گزاری کے لیے کوئی زیادہ وسائل تھے چناں چہ اُس زمانے میں لوگوں کو اس طرح کے طویل قِصّے زیادہ پسند تھے۔ لیکن جیسے جیسے صنعتی ترقی ہوئی اور انسانی مصروفیات بڑھیں، زندگی کے دوسرے مسائل کی وجہ سے یہ غیر فطری قِصّے اپنی دل چسپی کھونے لگے۔

انیسویں صدی کے اوآخر میں جہاں ایک طرف داستان نویسی جاری تھی وہاں مغربی تہذیب، اصلاحی تحریکات اور سماجی شعور کے زیرِ اثر سرشار اور نذیر احمد کے ہاتھوں قِصّہ نگاری کا ایک نیا رُوپ یعنی ناول نگاری کا آغاز

ہو چکا تھا۔ سرشار نے داستانوی اور فرضی کہانیوں کے بجائے اودھ کی زوال پذیر تہذیب کی عکاسی کی اور نذیر احمد نے مسلمانوں کے متوسط طبقے اور خاص کر خواتین کی ذہنی اور جذباتی زندگی کے مرقعے پیش کیے۔ اس طرح ادب سے اصلاحِ معاشرت کا کام لیا جانے لگا۔ محمد علی طبیب اور شرر نے تاریخی ناول لکھے۔ رسوؔا نے اپنے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں لکھنؤ کے دورِ زوال کی ایک دل چسپ کہانی پیش کی۔

مغربی ادب کے بڑھتے ہوئے اثرات اور تراجم سے اُردُو میں صنفِ نثر میں ایک نئے انداز کی مختصر کہانی نے تیزی کے ساتھ ترقی کی۔ اسے مختصر افسانے سے موسوم کیا جانے لگا۔ مختصر افسانے کی اِبتدا اور ترقی کے لیے وہ تیزی سے بدلتے ہوئے حالات تھے جن سے لوگوں میں عدیم الفرصتی فزوں ہو رہی تھی۔ نتیجے میں داستانیں لکھنے کا رواج تو کم ہوا اور وہ اصلاحی ناول بھی اپنی دل کشی کھونے لگے جو طویل کہانی کو پیش کرتے تھے۔ انسان کی دل چسپی کہانی کی ایک ایسی صنف کی طرف بڑھنے لگی جسے آدھ گھنٹے سے کم وقفے میں ختم کیا جا سکتا تھا اور جس میں داستان اور ناول کے مقابلے میں وحدتِ تاثیر کی خاصیت موجود تھی۔ یہ صنفِ ادب کسی ایک جذبے یا کسی ایک احساس کو اُبھارتی ہے اور مختصر وقت کے لیے قاری کی دل چسپی کا مرکز بنتی ہے۔

جہاں تک تاریخی اِرتقا کے پس منظر میں اُردُو افسانے کے آغاز کا سوال ہے تو اس سلسلے میں بہت سے نظریات پیش کیے جاتے ہیں۔ کچھ نقاد پریم چند کو اُردُو کا پہلا افسانہ نگار مانتے ہیں اور کچھ نقادوں کا خیال یہ ہے کہ پریم چند سے پہلے اس صنف کی بنیاد پڑ چکی تھی۔ اُن کے نزدیک اسے اُردُو میں سجاد حیدر یلدرم نے روشناس کرایا تھا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اس سلسلے میں اپنے خیالات کو اس طرح واضح کرتے ہیں۔

> ''اُردو کے پہلے افسانہ نگار پریم چند نہیں سجاد حیدر یلدرم ہیں۔
> اُردو کا پہلا افسانہ پریم چند کا 'انمول رتن' نہیں بلکہ یلدرم کا 'نشہ کی
> پہلی ترنگ' ہے۔''

اور بقول ڈاکٹر صادق:

> ''اُردو افسانے کا آغاز ۱۸۷۰ء کے لگ بھگ اُس وقت ہوتا ہے

جب سرسیّد احمد خاں کے ہاتھوں 'گزرا ہوا زمانہ' وجود میں آیا جسے
اُردو کا اوّلین افسانہ قرار دیا جاتا ہے۔''

سرسیّد احمد خاں کے ہاتھوں اس صنف کی اِبتدا ہوئی یا یلدرم کے ہاتھوں، اس بحث سے زیادہ یہ بات اہم ہے کہ اس صنف کی باقاعدہ آبیاری اور اس کی سمت و رفتار کو متعین کرنے کا کام پریم چند کے ہاتھوں انجام پایا۔ اس لیے پریم چند ہی کو مختصر افسانے کا موجد قرار دیا جا سکتا ہے۔ جس طرح ایڈگر ایلن پو کو مغربی مختصر افسانے کا موجد قرار دیا جاتا ہے۔ بے شک پریم چند سے پہلے کچھ ادیبوں نے افسانے لکھے ہیں لیکن وہ افسامے کے تمام فنّی تقاضوں کو پُورا نہیں کرتے۔ اِبتدا میں اس صنف میں طبع آزمائی کرنے والوں کے دو گروہ ملتے ہیں۔ ایک طرف وہ لوگ تھے جو افسانے کو نئی صنف تو تسلیم کرتے تھے لیکن اس کا رِشتہ اپنی داستانوں، مذہبی و نیم مذہبی حکایات اور تلمیحاتی قِصّوں سے جوڑتے تھے۔ دوسری طرف وہ لوگ تھے جو افسانے کا رِشتہ مغرب سے جوڑ کر اُسے مغرب کی دین قرار دے رہے تھے۔ چناں چہ اُردُو ادب میں اِبتدا میں اس صنفِ ادب کے دو انداز ملتے ہیں۔ پہلا انداز رومانی ادیبوں کا اور دوسرا اصلاح کاروں کا ہے۔ رومانی افسانہ نگاروں میں یلدرم، سجاد انصاری، مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری قابلِ ذکر ہیں۔ اِن سب رومانی ادیبوں نے زندگی کی تلخ حقیقتوں سے نظر چُرا کر ایک رومانی اور تصوراتی دنیا کی تخلیق کی اور اُسی کو اپنے افسانوں میں پیش کیا اور لطیف زبان کے ساتھ لطیف موضوعات جیسے عورت، حسن و عشق وغیرہ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ دوسرے گروہ میں وہ افسانہ نگار آتے ہیں جنھوں نے پریم چند کے انداز کو اپنایا اور اصلاحِ معاشرہ اور اس دور کے معاشرے کی عکاسی کرنے کی کوشش کی ہے۔ سلطان حیدر جوشؔ، سدرشن اور اعظم کریوی نے اپنے افسانوں میں اصلاحی نقطۂ نظر کو پیش کیا۔ سلطان حیدر جوشؔ نے پریم چند کے ساتھ ہی لکھنا شروع کیا لیکن ان کے افسانوں میں نہ تو پریم چند کی طرح فکری وسعت اور گہرائی ملتی ہے اور نہ وہ فن کاری ہے۔ اُنھوں نے اصلاح کی دُھن میں فن کو پسِ پشت ڈال کر تبلیغ کا راستہ اپنایا۔ سدرشن کے افسانوں میں متوسط طبقے کے ہندو خاندانوں کی زندگی کی عکاسی ملتی ہے۔ انیسویں صدی میں مختلف رسالوں جیسے ''مخزن''، ''زمانہ''، ''ادیب'' اور ''انگارے'' میں بہت سے افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے۔ اِن رسالوں میں پریم چندر، سلطان حیدر جوش، یلدرم نے اُردُو میں افسانے کے اوّلین نمونے پیش کیے۔

اُردو افسانے کا یہ دور دراصل تشکیلی تجربے اور ہئیت کی تلاش کا دور تھا۔ اس دور کو افسانے کا تشکیلی یا تغیراتی دور کہا جاسکتا ہے۔ لیکن اُردُو افسانے نے بہت جلدی ترقی کے مراحل طے کیے۔ اُردُو افسانہ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی تک آتے آتے اپنی تشکیل سے تکمیل تک کئی مراحل سے گزر چکا تھا۔ پریم چند اور سلطان حیدر جوشؔ کی صحبت میں اس نے مقصدیت سے اپنا رِشتہ استوار کیا۔ اس طرح ایک قلیل سی مدت میں افسانہ ایک کمزور پودے سے تناور درخت بن گیا۔

پریم چند اس عہد کے سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ اُنھوں نے اس فن کے تمام امکانات کو بروئے کار لاکر اِسے زمین اور زندگی سے قریب تر کر دیا۔ اُردُو افسانے میں حقیقت نگاری کی روایت دراصل ان ہی سے عبارت ہے۔ پریم چند اپنے اِبتدائی دور میں داستانوں سے متاثر رہے۔ چنان چہ ان کے اِبتدائی دور کے افسانوں میں داستانوی رنگ ملتا ہے اور ان افسانوں میں جذباتی اشتعال کے ساتھ داستانوی زبان کا مخصوص رنگ غالب ہے۔ اپنے پہلے افسانوی مجموعے ''سوزِ وطن'' میں وہ زیادہ جذباتی نظر آتے ہیں۔ دوسرے دور میں پریم چند نے اپنے ماضی کی عظمت کا احساس دلانے کے لیے ''پریم پچیسی''، ''پریم بتیسی'' اور ''پریم چالیسی'' کے افسانے لکھے۔ ان افسانوں میں ہندو راجپوتوں کی عظمت اور شجاعت کو پیش کرتے ہوئے لوگوں کے دلوں میں حب الوطنی کا احساس پیدا کرنا چاہا۔

پریم چند کی افسانہ نگاری کا تیسرا دور سیاسی اور اصلاحی ہے۔ اس دور میں ''نجات''، نمک کا داروغہ''، ''سوتیلی ماں''، ''مس پدما''، ''بڑے گھر کی بیٹی''، ''شترنج کی بازی'' اور ''سجان بھگت'' وغیرہ افسانے لکھے جن میں متوسط طبقہ کے ہندو گھرانوں اور ہندوستانی دیہاتوں کی معاشی، تاریخی اور سیاسی زندگی کی بہترین تصویریں پیش کی ہیں۔ مختصراً انھوں نے ہر موضوع پر افسانے لکھے۔ پریم چند کے افسانے گہرے تاریخی، سیاسی اور معاشی شعور کے مظہر ہیں۔ پریم چند نے اپنے فن کو کسی طلسم یا تصوراتی دنیا سے وابستہ نہیں کیا۔ اُنھوں نے ہندوستانی عوم کی زندگی کے ہر پہلو کو موضوع بنایا۔ یہاں تک کہ دیہات میں رہنے والے نوے فی صدی عوام اور اُن کے مسائل کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ پریم چند کے افسانوں کو مسائلی افسانوں کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ ''سوزِ وطن'' سے لے کر ''واردات'' تک کے افسانوں میں ہندوستانی عوام کے مسائل پیش کیے۔ ان مسائل کو پیش کرتے ہوئے اُنھوں نے حقیقت نگاری کو پیشِ نظر رکھا۔

فنّی نقطۂ نظر سے اُن کا شاہکار افسانہ ''کفن'' ہے۔ اُنھوں نے جس طرح گھیسُو اور مادھو کی سیاہ فطرتوں کی بے نقابی کی ہے، وہ کمالِ فن کا نمونہ ہے۔ پریم چند کے افسانوں کے آخری دو مجموعے ''زادِ راہ'' ۱۹۳۶ء اور ''واردات'' ۱۹۳۷ء کے افسانوں میں فنّی تکمیل کا احساس موجود ہے۔ ان دو افسانوی مجموعوں میں زبان اور اسلُوب کا بھی اِرتقا ملتا ہے۔ پریم چند تک کہانی کہنے کا سیدھا سادہ انداز تھا۔ اُردُو افسانہ نگاری میں ایک نیا موڑ اُس وقت آیا جب ۱۹۳۲ء میں ''انگارے'' نام کے افسانوی مجموعے کی اشاعت عمل میں آئی۔ ''انگارے'' میں جن نوجوان افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے اُن میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر قابلِ ذکر ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے کہانی میں قِصّہ کے پُرانے انداز کو چھوڑ کر پلاٹ اور اس کی ترتیب کو بھی بہت کم اہمیت دی ہے۔ دراصل یہ افسانے کرب، تشنُج اور جھنجھلاہٹ کی پیداوار ہیں جو اُس دور کا ہر نوجوان معاشرے کی گھٹن کے خلاف محسوس کر رہا تھا۔ ''انگارے'' کے افسانوں نے کوئی بہت بڑا فنّی کارنامہ سرانجام نہیں دیا لیکن قدیم روایت کو توڑ کر نئی روایت کا آغاز کیا۔ حقیقت نگاری کے ساتھ بدلتے ہوئے تصورات کی اہمیت اور ضرورت کو پیش کیا۔

اُردو افسانہ صحیح معنوں میں فنّی بلندیوں پر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاتھوں پہنچا۔ پریم چند تک کہانی کہنے کا سیدھا سادہ انداز تھا لیکن ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اس میں کئی طرح کے اضافے کیے۔

ترقی پسند تحریک کا آغاز ۱۹۳۵ء میں ہوا۔ مگر اس تحریک کے لیے فضا پہلے سے ہی تیار ہونا شروع ہوگئی تھی۔ یہ ایک زبردست تحریک تھی جس نے ادب کے ہر شعبے کو متاثر کیا۔ چناں چہ اس دور میں اُردُو افسانہ نگاری نے بہت زیادہ ترقی کی۔ بیسویں صدی کے پیچیدہ مسائل اور شہری زندگی کی وہ نفسیاتی گتھیاں جن پر پریم چند اور اُن کے معاصرین کو دسترس حاصل نہ تھی، انھیں ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ مغرب کے اثر سے افسانوی تکنیک میں بھی لاتعداد تجربے ہونے لگے۔ ایک طرف تو اُنھوں نے مارکسی نظریے کے تحت اشتراکی حقیقت نگاری کو پیش کیا، دوسری طرف فرائیڈ کے اثر سے لاشعور کو اپنایا گیا اور بعض افسانہ نگاروں نے جنس کو اپنا محور بنا کر زندگی کے منفی پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ جدید افسانہ نگاروں کا یہ دور عہدِ زریں بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس دور میں موضوع اور فن دونوں اعتبار سے اعلیٰ درجے کے افسانے لکھے گئے۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے نہ صرف یہ کہ روایت کو آگے بڑھایا بلکہ انھوں نے وقت اور زمانے کے ساتھ بدلتی ہوئی قدروں، زندگی کے نئے مسائل اور تکنیکی

باریکیوں کو اپنے فن میں سمو کر ایک نئی روایت قائم کی۔ اس تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں میں حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، اپندر ناتھ اشک، ڈاکٹر اختر اورنیوی، احمد ندیم قاسمی، دیویندر ستیارتھی، خواجہ احمد عباس، بلونت سنگھ، عزیز احمد، مہندر ناتھ اور ہنس راج رہبر قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ کو نمائندہ ترقی پسند افسانہ نگار قرار دیا جا سکتا ہے۔

پریم چند کے بعد ترقی پسند افسانہ نگاروں میں جو مقبولیت کرشن چندر کو حاصل ہوئی وہ کسی اور افسانہ نگار کے حِصّے میں نہیں آئی۔ کرشن چندر اِبتدا میں رومانی تحریک سے متاثر ہوئے چناں چہ اُن کا پہلا افسانوی مجموعہ ''طلسمِ خیال'' میں رومانی کشش اور حسین افسردگی ملتی ہے لیکن ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہونے کے بعد اُن کے ہاں حقیقت نگاری کا ادراک ملتا ہے۔ چناں چہ وہ اپنے دوسرے افسانوی مجموعے ''نظارے'' میں حقیقت نگاری کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ اُن کے ہاں رومان اور حقیقت کا ایک حسین اِمتزاج ملتا ہے۔ ''نظارے'' کے تقریباً سبھی افسانے رومان اور حقیقت کی کش مکش سے دوچار نظر آتے ہیں۔ کرشن چندر جب ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہوئے تو اُن کے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کا رنگ مزید گہرا ہو گیا۔ لیکن رومانی مزاج کی وجہ سے اُنھوں نے اپنے افسانوں میں رنگینی کا عنصر باقی رکھا ہے۔ مختصر یہ کہ کرشن چندر نے زندگی کی حقیقتوں کو رومانی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی جس کی نمایاں مثال ''کالو بھنگی''، ''زندگی کے موڑ پر''، ''مہالکشمی کا پل''، ''حسن وحیوان''۔ ''پانی کا درخت'' اور ''بت جاگتے ہیں'' وغیرہ میں ملتی ہے۔

سعادت حسن منٹو کا نام بھی نمائندہ ترقی پسند افسانہ نگاروں میں ایک معتبر نام ہے۔ حقیقت نگاری یا اشتراکی حقیقت نگاری کی جس روایت کو ترقی پسند افسانہ نگاروں نے فروغ دیا منٹو نے اُسے مزید وسعت دیتے ہوئے نفسیاتی حقیقت نگاری کو پیش کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ منٹو کو افسانوی ادب پر مکمل دسترس حاصل تھی۔ وہ چھوٹی چھوٹی چیزوں کو زندہ کر دینے کا فن جانتے ہیں۔ ابتدا میں منٹو روسی ادیبوں سے متاثر رہے۔ چناں چہ روسی افسانہ نگاروں کی طرح اُن کے افسانوں میں فنّی باریکیاں ملتی ہیں۔ اُن کا پہلا افسانہ ''تماشا'' ہے جو کہ اُنھوں نے جلیانوالہ باغ کے خونی حادثے سے متاثر ہو کر لکھا تھا۔ منٹو نے اپنے افسانوں میں زیادہ تر طوائف، اس کے دلال، عیاش مرد اور

غنڈوں کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا ہے اور اُن کی زندگی کے مسائل کو بے باکی سے پیش کیا ہے۔ اس کی مثال ''ہتک''، ''کالی شلوار'' وغیرہ میں ملتی ہے۔ اس طرح کے موضوعات پر لکھنے کے باعث اُن پر سخت اعتراضات کیے گئے۔ ''کالی شلوار'' کی اشاعت کے بعد اُنھیں فحش نگار قرار دیا گیا۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ منٹو فرائڈ کے جنسی فلسفے سے متاثر رہے کیوں کہ اُن کے ہاں بعض افسانے ''دھواں''، ''چھایا''، ''چوہے دان''، ''ٹھنڈا گوشت'' اور ''کھول دو'' میں جنسی مسائل ملتے ہیں۔ منٹو کے افسانوں کی سب سے اہم خصوصیت اُن کے کرداروں کی اِنفرادیت ہے۔ اُنھوں نے اُردو افسانے کو جیتے جاگتے اور نمائندہ کردار دیے۔ مثلاً بابو گوپی ناتھ، ٹوبہ ٹیک سنگھ، موذیل، جانکی اور سوگندھی وغیرہ۔ یہ سب کردار موجودہ دور کی شہری زندگی کے تضادوں کے حامل ہیں۔ منٹو نے سماج کی بعض اہم حقیقتوں کو بے نقاب کیا ہے۔ اُنھوں نے منفی کردار وں میں مثبت پہلو اور انسانیت کی جھلک دیکھی ہے اور انسانی نفسیات کا اتنی گہرائی سے مشاہدہ کیا ہے کہ کسی دوسرے افسانہ نگار کے ہاں اس کی مثال نہیں ملتی۔

کرشن چندر اور سعادت حسن منٹو کے بعد تیسرا نام راجندر سنگھ بیدی کا ہے۔ بیدی نے مواد، ہئیت اور کردار نگاری کے معاملے میں اِنفرادیت کا ثبوت دیا ہے اور چھوٹے سے چھوٹے نازک تجربے کو بھی افسانے کے قالب میں ڈھالا ہے۔ اُن کے افسانے جزئیات نگاری کی بہترین مثال ہیں۔ اُنھوں نے زندگی کا مشاہدہ بہت قریب سے کیا ہے۔ چناں چہ ان کے ہاں جو کردار ملتے ہیں ان کی نفسیات کو بھی بہت باریکی اور گہرائی سے بیدی نے پیش کیا ہے۔ وہ کرداروں کی کمزوریوں اور مجبوریوں پر پردہ نہیں ڈالتے بلکہ ان کی مکمل تصویر دکھا کر سماج کے تضادوں کو پیش کرتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال ''گرہن''، ''کوکھ جلی''، ''لاجونتی'' وغیرہ ہیں۔ بیدی نے چھوٹی چھوٹی نفسیاتی حقیقتوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔

اُنھیں حقیقتوں کی طبقاتی نوعیت کا شدید احساس ہے۔ اس کی مثال کسی اور افسانہ نگار کے ہاں نہیں ملتی۔ اُنھوں نے اپنے افسانوں میں نچلے طبقے کی زندگی کو نہایت فن کارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اس طبقے کے سارے نشیب و فراز، تنگ دستی، مفلسی، محرومی اور مایوسی، اُن کے دکھ درد اور اُن کے مسائل کو بڑی باریک بینی سے مشاہدہ کیا ہے اور اُنھیں اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ ''دس منٹ بارش میں''، ''گرم کوٹ''، ''لاجونتی''، ''کچھمن''، ''ہڈیاں اور پھول'' اور ''رحمٰن کے جوتے'' میں اسی متوسط طبقے کی عکاسی کی ہے۔

احمد ندیم قاسمی بھی ایک ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔ اُنھوں نے پنجاب کی دہی زندگی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ اُن کے اوّلین دو افسانوی مجموعے ''چوپال'' اور'' بگولے'' میں پنجاب کے دیہاتوں کی حقیقی زندگی کی عکاسی ملتی ہے۔ تقسیمِ ہند کے بعد قاسمی نے کئی شاہکار افسانے لکھے جن میں 'سناٹا''، ''موچی''، ''نمک حلال''، ''کفارہ''، ''کفن دفن'' یہ سب افسانے فنّی اعتبار سے بلند پایہ افسانے ہیں۔

اُردُو ادب میں عصمت چغتائی کے افسانے بھی خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ وہ نئے موضوعات اور نیا طرزِ تحریر لے کر آئیں۔ اُنھوں نے عورت کی زندگی کے جنسی، نفسیاتی مسائل کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ یوں تو عورت کی زندگی اور اس کے جنسی مسائل کے متعلق پہلے بھی افسانہ نگاروں نے لکھا تھا لیکن عصمت نے عورت ہونے کے ناطے ان مسائل کو عورت ہی کے زاویۂ نگاہ سے دیکھا۔ عصمت نے مسلم معاشرے کے متوسط طبقے کی تہذیبی اور گھریلو زندگی جس میں ایک عورت کی شخصیت کی نشو ونما ہوتی ہے، اس کو اپنا موضوع بنایا۔ ''لحاف''، ''گیندا''، ''چوتھی کا جوڑا''، ''پردے کے پیچھے''، ''خدمت گار''، ''اُف یہ بچّے'' اور ''ایک شوہر کی خاطر'' ان افسانوں میں عورت کے نفسیاتی پہلوؤں کو اُبھارا گیا ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے انداز سے معاشرے کے مسائل کی عکاسی کی ہے پر ہر ایک کا انداز اور طرزِ تحریر اِنفرادیت کا حامل ہے۔

خواجہ احمد عباس بھی ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔ اُنھوں نے اسی سال افسانہ نگاری شروع کی جب ترقی پسند تحریک کا قیام عمل میں آیا۔ خواجہ احمد عباس جذباتی قسم کے ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔ وہ فن سے زیادہ مقصدیت پر زور دیتے ہیں اور یہی مقصدیت اُن کے افسانوں کی فنّی خوب صورتی کو ختم کر دیتی ہے۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ اُنھوں نے کئی شاہکار افسانے لکھے ہیں۔ جن میں ''ابابیل''، ''ایک لڑکی''، ''زعفران کے پھول''، ''سردار جی''، تین عورتیں''، ''نیلی ساڑھی''، ''اجنتا'' قابلِ ذکر ہیں۔

حیات اللہ انصاری بھی ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے۔ اُنھوں نے اپنے افسانوں میں سماج کے دبے کچلے طبقے کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ حیات اللہ انصاری ایک سماجی مسلح اور صحافی بھی تھے۔ اُنھوں نے سماج کی بُرائیوں کو باریکی سے دیکھا اور اُن کے خلاف اپنے افسانوں میں آواز بھی بلند کی۔ لیکن ایسا کرتے ہوئے اُنھوں نے اپنے فن کو

مقصدیت کے تابع نہیں ہونے دیا۔اُن کے شاہکار افسانے ''آخری کوشش''، ''انوکھی مصیبت''، ''ماں اور بیٹا''، بارہ برس بعد''، ''سہارے کی تلاش''، ''ڈھائی سیر آٹا'' اور ''شکر گزار آنکھیں'' ہیں۔ان سے ان کے گہرے تجربے اور مشاہدے کا اندازہ ہوتا ہے۔

اِن ترقی پسند افسانہ نگاروں کے علاوہ اور بھی بہت سے ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے ترقی پسند تحریک ،سماجی زندگی اور اُس کے مسائل کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ان میں اپندر ناتھ اشک، اختر اورنیوی، دیویندر ستیارتھی، سہیل عظیم آبادی اور بلونت سنگھ قابلِ ذکر ہیں۔ان تمام افسانہ نگاروں نے اردُو میں مختصر افسانہ نگاری کے فن کو فروغ دیا۔تکنیکی، فنّی اور موضوعاتی سطح پر اضافے کیے۔

۱۹۶۰ء کے بعد افسانے میں ایک واضح تبدیلی ملتی ہے۔اس کی بنیادی وجہ وہ سیاسی اور ذہنی اِنقلابات ہیں جنھوں نے پُرانی روایات کو اُکھاڑ پھینکا۔افسانہ نگار نئے سوالات اور نئی حسیّت سے روشناس ہوا۔انسانی ذہن کی تبدیلی کی بنیادی وجوہات وہ سیاسی حالات ہیں جو تیزی سے بدل رہے تھے۔دو عظیم جنگوں کے ہونے کی وجہ سے ملکی اور بین الاقوامی سیاست نے انسانی زندگی کی تمام بنیادیں منتشر کر دی تھیں۔انسان کا اِنفرادی وجود ریزہ ریزہ ہو گیا تھا۔نئے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کا محور نئے موضوعات کو بنایا۔نئے سوالات اور نیا تخلیقی رویہ اظہار کی نئی جہتوں کا باعث بنا اور وہ اسالیب وجود میں آئے جو جدید افسانے کی پہلی شناخت کہے جا سکتے ہیں۔

جدید افسانہ نگاروں نے نظریاتی وابستگی قبول نہ کرتے ہوئے زندگی کے حقیقی خدوخال کو پہچاننے کی کوشش اپنے انداز میں کی۔ان افسانہ نگاروں میں قرۃ العین حیدر، انور عظیم، جوگندر پال، اقبال متین، غیاث احمد گدی، رتن سنگھ، سریندر پرکاش، بلراج مینرا، انتظار حسین، انور سجاد قابلِ ذکر ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کو ہم جدید افسانوں کا نقطۂ آغاز تصور کر سکتے ہیں۔ان کے افسانوں کا کینوس بہت وسیع ہے۔جس میں تاریخ اور تہذیب کے پس منظر کے ساتھ انسان کے داخلی وجود کی عکاسی ملتی ہے۔''ستاروں سے آگے''، ''پت جھڑ کی آواز'' اور ''شیشے کے گھر'' ان کے اِبتدائی افسانوی مجموعے ہیں۔''شیشے کے گھر'' کے افسانوں میں آزادی اور تقسیمِ وطن کے بعد کے معاشرے کی تبدیلی کے واضح نشانات ملتے ہیں۔تقسیمِ وطن کے سانحے نے قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں ایک تہذیبی المیے کی صورت اِختیار کر لی۔اُن کا افسانہ ''جلاوطن'' اس کی ایک

بہترین مثال ہے۔

انتظار حسین جدید افسانے کو علامتی اور اساطیری روپ عطا کرنے میں پیش پیش ہیں۔ وہ اپنے تجربات اور مشاہدات کے لیے افسانے کے فن اور تکنیک کو نئے تجربوں سے آشنا کرتے ہیں۔ وہ اسلامی تاریخ، ہندو دیو مالا، حکایات، لوک کتھائیں سے کام لے کر جدید انسان کی شناخت کی گم شدگی کے المیے کو پیش کرتے ہیں۔ اُن کے افسانوی مجموعوں میں ''گلی کوچے''، ''کنکری''، ''آخری آدمی'' اور ''شہرِ افسوس'' جدید انسان کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کو اُجاگر کرتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے بلا شبہ اُردو افسانہ کے اِرتقا میں تاریخی رول ادا کیا ہے۔ اُنھوں نے نہ صرف یہ کہ افسانے کا دامن نئے اور تنوع موضوعات سے بھر دیا بلکہ تکنیکی تجربوں سے بھی کام لیا۔ اس طرح سے اُردُ و افسانہ ترقی، تنوع اور توسیع کے ایک نئے دور میں داخل ہوا۔

سریندر پرکاش دورِ حاضر کے معروف اور نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔ اُن کے افسانے گہری تخلیقی حسیت کے مظہر ہیں۔ آج کے جدید انسان کو مشینی تہذیب کے زیرِ اثر جس کھوکھلی اور بے رنگ زندگی، اِنتشار، بے چینی، بے قراری اور تنہائی کا سامنا ہے سریندر پرکاش اس کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔

بلراج مینرا کا نام بھی اس دور کے اُن افسانہ نگاروں میں شمار ہوتا ہے جنھوں نے علامتی اور تجریدی افسانوں کی وجہ سے خاصی شہرت حاصل کی۔ اُن کی کہانیاں تکنیک کی جدت اور فکری اسلُوب کی وجہ سے اپنی مثال آپ ہیں۔ کہانیوں کے تمام کِردار بے نام اور بے شناخت ہوتے ہیں۔ بلراج مینرا نثر کے عام رواج اور کہانی لکھنے کے عام طریقے سے الگ ایک جذباتی انداز سے لکھنے میں ماہر ہیں۔ اُن کی اہم کہانیوں میں ''ماچس''، ''پورٹریٹ''، ''ساحل کی ذات''، ''ظلمت'' اور ''کمپوزیشن تجریدی اسلُوب کی حامل ہیں۔

افسانے کی اِبتدا اور اِرتقا پر ایک تحقیقی اور تنقیدی نظر ڈال کر یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں جس صنف کا پودا پریم چند نے لگایا تھا وہ رفتارِ وقت کے ساتھ ایک تناور درخت میں تبدیل ہو گیا ہے۔ صنفِ افسانہ فنّی و تکنیکی لحاظ سے اپنی اہمیت منوا چکا ہے۔ یہ بدلتے وقت کے ساتھ ساتھ اُن تمام موضوعات کو اپنے اندر

سمونے میں کامیاب ہوا جو ہماری روزمرہ زندگی کے ساتھ معاشرتی اور اِنفرادی سطح پر لوگوں کی حقیقی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔

مختصر افسانے کے اِرتقا کا جائزہ لیتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ صنف وقت کے ساتھ ساتھ انسانی نفسیات، شعور و لاشعور اور بدلتی ذہنی و جذباتی کیفیات کا احاطہ کرتے ہوئے ترقی کی منازل طے کر رہی ہے۔ اِبتدا میں افسانے کی تکنیک کے روایتی عناصر، پلاٹ، کِردار اور فضا آفرینی کا خیال رکھا گیا۔ پھر وسط صدی تک آتے آتے روایتی تکنیک سے اِنحراف کیا گیا، بغیر پلاٹ کے افسانے لکھے گئے، شعور کی رو کی تکنیک کو برتا گیا، تاثراتی اور تجریدی تکنیک سے کام لیا گیا۔ اب علامتی، استعاراتی اور سادہ بیانی کے ساتھ ساتھ اساطیری، تجریدی اور علامتی اسالیب کو برتا جا رہا ہے۔

۱۹۶۰ء تک آتے آتے اُردو افسانہ ترقی کی منزلیں طے کر چکا ہے اور کئی شاہکار افسانے لکھے گئے ہیں۔ افسانے کے فن کے محدود کینواس کے باوجود اس میں زندگی، عہد یا تاریخ، معاشرے اور تہذیب کے لازوال نقوش ابھارے گئے ہیں ۱۹۶۰ء کے بعد افسانہ نگاروں کی نئی نسلیں اپنے پیش روؤں کی قائم کردہ روایت کی توسیع کرنے کے ساتھ ساتھ اس میں جدت اور تازگی پیدا کرنے میں مصروف ہیں اور افسانے کے نئے آفاق روشن ہو رہے ہیں۔

پریم چند کی افسانہ نگاری اور افسانہ ''کفن'' کا جائزہ

پریم چند وہ پہلے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے افسانے کو داستانوی سحر سے نکال کر گرد و پیش کی حقیقی دنیا سے ہم کنار کیا۔ پریم چند کا اوّلین افسانہ ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' ہے جو ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا۔ اس کہانی میں افسانے کے اِبتدائی نقوش ملتے ہیں۔ یہ افسانہ اُن کے اِبتدائی افسانوں کے مجموعے ''سوزِ وطن'' میں شامل ہے۔

اس کے علاوہ پریم چند کے اِبتدائی مجموعوں میں ''پریم پچیسی'' اور ''پریم بتیسی'' بھی شامل ہیں۔ پریم چند بے شک اِبتدا میں داستانوں سے متاثر رہے۔ چناں چہ رومانی ماحول، فطرت نگاری، کِرداروں کا جذباتی انداز اور اسلُوب کی شعریت داستانویت کی یاد دلاتی ہے۔ مگر علم و شعور کی ترقی کے ساتھ ساتھ افسانہ نگاری کے آخری دور میں وہ اُردُو افسانے کو فنّی و تکنیکی سطح سے نقطۂ عروج پر پہنچانے میں کامیاب ہوئے۔ اُن کے افسانوں کا پہلا مجموعہ یعنی ''سوزِ وطن'' جو سیاسی نوعیت کا تھا، کو حکومت نے ضبط کر لیا۔ اُن کو وطن سے بہت پیار تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مغرب کی اندھا دھند تقلید کے خلاف تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ عوام میں وطنیت کا جذبہ پیدا ہو۔ اُنھوں نے اپنے مقصد کے حصول کے لیے ماضی کی عظمت کو پیش کیا۔ ''وکرمادت'' اور ''رانی سارندھا'' اُن کے قومی جذبے کے آئینہ دار ہیں۔

پریم چند کے اکثر افسانوں کے کِردار اور پلاٹ گاؤں کی زندگی سے ماخوذ ہیں۔ پریم چند نے دیہاتی زندگی کے حقیقی مرقعے پیش کیے ہیں۔ اُن کے کِردار جیتے جاگتے ہیں۔ اُن کے اپنے جذباتی اور نفسیاتی مسائل ہیں۔ اُن کی سادگی، اُن کی معصومیت اور نیکی پر اُن کی نظر تھی۔ وہ اُن کی جہالت، پس ماندگی اور توہم پرستی سے بھی واقف تھے۔ پریم چند نے ہندوستانی زندگی سے متعلق سینکڑوں افسانے لکھے ہیں۔ اُن کی نظر خاص طور پر طبقاتی سماج کے پیدا کردہ مسائل پر رہی۔ وہ پس ماندہ طبقوں کی بیچارگی، افلاس اور ناداری کو اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔ اُنھوں نے چند ایسے افسانے مثلاً ''پوس کی رات''، ''بڑے گھر کی بیٹی'' اور ''کفن'' لکھے ہیں جو اُن کی فن کارانہ

بصیرت کی مثال ہیں۔خاص کر ''کفن'' کو اُردو افسانے کی تاریخ میں شاہکار کا درجہ حاصل ہے۔

پریم چند کے افسانوں میں ایک ذہنی اِرتقا کا احساس ملتا ہے۔مثلاً اپنے ادبی سفر میں وہ جن باتوں سے متاثر ہوئے اُن کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ اُنھوں نے اپنے اختراعی ذہن سے داستانوی روایت کی تخیل آرائی، رومانیت وفورِ جذبات سے اِنحراف کر کے گردوپیش کے معاشرتی اور سیاسی حقائق کا مشاہدہ کیا اور مختصر افسانے کی صنف کو حقیقت نگاری سے آشنا کیا۔ یہ صحیح ہے کہ اُنھوں نے روسی افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں مثلاً چیخوف، موپاساں، تالستائے اور گورکی کی تخلیقات سے استفادہ کیا اور طبقاتی کش مکش کے نتیجے میں پس ماندہ اور مفلوک الحال لوگوں کی زندگی کو قریب سے دیکھا اور مافوق الفطری ماحول سے نکل کر اور ساتھ ہی یلدرم، امتیاز علی تاج، مہدی افادی اور نیاز فتح پوری کی رومانی فضا سے ہٹ کر حقیقی زندگی کے ٹھوس مسائل پر توجہ مرکوز کی اور حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالی۔ یاد رہے کہ حقیقت نگاری کا یہ مطلب نہیں کہ خارجی حقائق کو بے کم وکاست بیان کیا جائے۔ اگر ایسا کیا جائے تو شعر ہو یا افسانہ وہ محض حقیقت کی نقل یا عکس ہو کر رہ جائے گا اور فن کے دائرے سے خارج ہو جائے گا۔فن کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ خارجی زندگی کی نئی تشکیل کرتا ہے۔اس عمل سے وہ خارجی واقعات کا اِنتخاب کر کے ان کی نئی ترتیب وتہذیب کرتا ہے اور ساتھ ہی تخیل سے کام لے کر ایک ایسی حقیقت کو سامنے لاتا ہے جو حقیقت اور تخیل کا اِمتزاج پیش کرتی ہے۔ یہ گویا حقیقت کی ایک نئی تخلیق ہے۔اس میں فن کار کے جذبات واحساسات کے علاوہ اس کے ذہنی رویے کا عمل دخل رہتا ہے۔

پریم چند کے یہاں حقیقت نگاری کا یہی تصور ملتا ہے۔ اُنھوں نے اپنے عہد، ملک اور لوگوں کے سماجی مسائل وواقعات کا بغور مشاہدہ کیا ہے اور پھر اُن کو افسانوں کا موضوع بنایا ہے اور ایسا کرتے ہوئے اُنھوں نے اپنے زاویۂ نظر، احساسِ فکر، جمالیاتی کیفیات اور جذباتی ردِعمل سے حسبِ ضرورت کام لیا ہے۔اس طرح سے اُنھوں نے فن کے تقاضوں کی تکمیل کی ہے۔

افسانہ ''کفن'' پریم چند کے فن کا وہ نمونہ ہے جو اُن کی سبھی تخلیقات پر بھاری ہے۔ پریم چند نے بے شمار افسانے لکھے اور ہر افسانے میں اپنے فن کے جوہر دکھانے کی کوشش کی ہے۔لیکن ہم فنّی تقاضوں کو جس طرح اس افسانے میں پُورا ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں ویسے کسی اور افسانے میں نہیں دیکھتے۔کہانی کہنے کا سلیقہ، پلاٹ کی تعمیر

وتشکیل کی ہُنر مندی اور کرداروں کو زندہ و جاوید بنا کر پیش کرنے کی خوبی سب کچھ اس افسانے میں موجود ہے۔ یہ افسانہ اپنے اِرتقائی سفر کے افسانوں سے کٹ کر تکنیک کا ایک بالکل نیا تجربہ پیش کرتا ہے۔ اس افسانے میں فوٹو گرافی کی تکنیک برتی گئی ہے۔ یہ افسانہ شعور کی رُو کی تکنیک کا اعلیٰ نمونہ پیش کرتا ہے۔ بقول وقار عظیم:

> ''کردار نگاری میں 'شعور کی رو' کا استعمال پریم چند نے اس چابکدستی سے اپنے کسی اور افسانے میں نہیں کیا۔ اشاروں ہی اشاروں میں انھوں نے ماضی اور حال کے واقعات کے درمیان ایک ایسا ربط پیدا کیا ہے کہ پڑھنے والا ذرا سی دیر کو بھی اپنے ذہن کو افسانے کے بنیادی خیال کے اثر سے الگ نہیں کر سکتا۔'' [1]

''کفن'' میں دو آدمیوں گھیسو اور مادھو کی کہانی پیش کی گئی ہے جو ذات سے چمار ہیں۔ لیکن دونوں ہی اِنتہائی کام چور اور آلسی ہیں۔ ایک گھنٹہ کام کرتے ہیں تو دو گھنٹے چلم پیتے ہیں اس لیے اُنھیں کوئی کام پر نہیں رکھتا تھا۔ گھر میں مٹھی بھر اناج ہوتا تو اُن کے لیے کام کرنے کی قسم تھی۔ جب فاقوں پر نوبت آتی تو پھر کوئی مزدوری تلاش کرتے یا جنگل سے لکڑیاں کاٹ کر لاتے اور اُنھیں بازار میں بیچتے۔ گھیسو ساٹھ سال کی عمر کا کاہل الوجود کردار ہے اور مادھو اس کا نوجوان بیٹا، جو مفت خوری اور تن پروری کے معاملے میں اپنے باپ سے کسی طرح کم نہیں تھا۔ گھیسو کی بیوی کا اِنتقال ہو چکا تھا۔ مادھو کی شادی پچھلے سال ہوئی تھی۔ اُس کی بیوی 'بدھیا' جو کہ اپنے سسر اور شوہر کے برعکس جفا کش اور محنتی ہے، وہ محنت مزدوری کر کے ان دونوں آلسیوں کا پیٹ بھرتی ہے۔ اس کے آنے سے یہ دونوں اور بھی زیادہ آلسی اور آرام پرست ہو گئے تھے۔ کوئی اگر انھیں کام پر بُلاتا بھی تو یہ بے نیازی سے دوگنی مزدوری مانگتے۔ کہانی کے آغاز میں مادھو کی بیوی کو بچّہ ہونے والا ہے اور وہ جھونپڑے کے اندر دِزہ کی تکلیف سے کراہ رہی ہے اور یہ دونوں بے غیرت بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے چوری کے بھنے ہوئے آلوؤں کو چھیل چھیل کر کھا رہے ہیں۔ دونوں اس کا درد محسوس کرتے ہیں لیکن اندر جا کر اسے دیکھنے کے لیے کوئی تیار نہیں۔ کیوں کہ اندیشہ ہے اگر ایک اندر جائے گا تو دوسرا آلو کا بڑا حِصّہ صاف کر دے گا۔ گھیسو کو آلو کھاتے ہوئے اس وقت ٹھاکر کی برات یاد آتی ہے جہاں وہ بیس سال پہلے گیا تھا اور خوب سیر ہو کر پوریاں کچوریاں کھائیں تھیں۔ بدھیا کی چیخ و پکار کی آواز اُن کے کانوں سے ٹکراتی ہے

لیکن اُن پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ وہ آلو کھا کر بے فکری سے سو جاتے ہیں۔ صبح جب اُن کی آنکھ کھلتی ہے تو بدھیا کو مرا ہو پاتے ہیں۔ باپ بیٹا دونوں معنوی آہ بکا اور غم کا اِظہار کرتے ہوئے کفن کے لیے چندا اِکٹھا کرنے زمیندار کے پاس جاتے ہیں۔ زمیندار اُن کی خصلت کو مدِ نظر رکھ کر نہ چاہتے ہوئے بھی اُنھیں دو روپے نکال کر دیتا ہے۔ زمیندار کی دیکھا دیکھی گاؤں کے دوسرے لوگ بنیے، مہاجن بھی دو آنے چار آنے دیتے ہیں۔ اس طرح ایک گھنٹے کے اندر اندر پانچ روپے کی معقول رقم جمع ہو جاتی ہے۔ دوپہر کو گھیسو اور مادھو بازار سے کفن لینے چلے جاتے ہیں۔ لیکن دونوں کفن کا کپڑا خریدنے کے بجائے اِدھر اُدھر گھومتے رہتے ہیں اور شام ہوتے یہ دونوں اپنی بے ضمیری اور سفا کی کا ثبوت دیتے ہوئے ایک شراب خانے میں پہنچ جاتے ہیں۔ وہاں جا کر دونوں شراب پیتے ہیں۔ پوریاں، گوشت، کلیجی اور مچھلی کھاتے ہیں۔ نشے میں دُھت ہو کر اعلیٰ اصولوں اور قدروں پر گفتگو کرتے ہیں، خوشحال لوگوں پر طنز کرتے ہیں، سماج کا مذاق اُڑاتے ہیں۔ آخر کار نشے میں بدمست ہو کر وہیں بے ہوشی کے عالم میں ڈھیر ہو جاتے ہیں۔ یہ ہے مختصر خلاصہ اس افسانے کا۔ اس افسانے میں پریم چند نے حقیقت کی ترجمانی بڑی بے باکی اور جرأت سے کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ بھوک اور ناداری کی اِنتہا انسان کو حیوانیت اور سفاکیت کی سطح پر لے آتی ہے اور وہ رِشتوں کی اہمیت کا احساس بھی بھول جاتا ہے۔

پریم چند کا کمال یہ ہے کہ اُنھوں نے غربت کی صلیب پر انسانی رِشتوں کو اس دور میں بے نقاب کیا ہے کہ جب ہماری سماجی اور معاشرتی زندگی کی شیرازہ بندی رِشتوں کے حوالے سے ہوتی تھی۔ آج کے کسی فن پارے میں اگر رِشتوں کی پامالی کی عکاسی ہو تو وہ شاید اتنی نئی بات نہ لگے۔

اس افسانے کو پریم چند نے تین حِصّوں میں بیان کیا ہے۔ پہلے حِصّے میں کرداروں سے متعارف کرایا گیا ہے۔ اس حِصّے میں کہیں مکالماتی اور کہیں بیانیہ انداز اِختیار کیا گیا ہے۔ اس تعارف کے ساتھ ہی پوری صورتِ حال اور پس منظر ہمارے سامنے آتا ہے۔ کہانی کے تینوں مرکزی کردار نہ صرف یہ کہ اپنا پورا تعارف کراتے ہیں بلکہ اپنی حرکات وسکنات کا جواب بھی فراہم کرتے ہیں۔

دوسرے حِصّے میں مادھو کی بیوی کی موت سے پیدا ہونے والا مسئلہ کفن نمودار ہوتا ہے۔ گھیسو اور مادھو کے تاثرات اور کفن کی وصولی کے لیے تگ و دو کا ذکر بھی کیا ہے۔ یہاں کہانی کا مرکزی نقطہ یعنی بدھیا کی موت کا منظر

پوری کہانی پر ایک المناک سایہ بن کر چھا جاتا ہے اور تیسرے حصّے میں غربت اور افلاس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی بے حسی اور بے ضمیری کو بے نقاب کیا ہے اور اِختتام میں راوی ہمیں ایسے موڑ پر تنہا چھوڑ دیتا ہے جہاں بے ضمیری کا مظاہرہ کرنے والے دو کِرداروں کا سامنا کرنے کے بعد ہم نہ صرف اُن سے نفرت محسوس کرتے ہیں بلکہ سماج کے کھوکھلے رِشتوں اور اخلاقیات سے گِری حرکات دیکھ کر بے دلی اور اُداسی کے شکار ہوتے ہیں۔ حالاں کہ پریم چند نے اس میں مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اِنتہائی افسردہ یاس انگیز ماحول کو مزاح کی چاشنی سے برانگیختہ کرنے کی کوشش' کالا مزاح' یعنی Black Humour کی ایک اچھی مثال ہے۔

کِرداروں کی بے حسی اور بے ضمیری کو پریم چند نے بھرپور انداز میں واضح کیا ہے۔ اُن کے خیال میں اُونچی ذات اور صاحبِ اِقتدار طبقے نے جس طرح انسان کا اِستحصال کیا ہے، اس کی رُوح تک کو نچوڑ کر اسے عام انسانی حس تک سے محروم کر دیا اور وہ یہاں تک گِر گیا کہ وہ حیوان کی سطح پر جینے کے لیے مجبور ہو گیا۔ گھیسو اور مادھو اس لیے محنت نہیں کرنا چاہتے کیوں کہ محنت کش مزدوروں کا انجام اُن کے سامنے ہے، جو اُن سے بھی بدتر حالت میں ہیں۔ محنت کرنے کے باوجود انھیں فاقے کرنے پڑتے ہیں۔ مسلسل تنگ دستی اور فاقہ کشی اُنھیں بے رحم اور وحشی بنا دیتی ہے۔ اس لیے جب مادھو کی بیوی بدھیا دردِزہ میں تپ تڑپ کر کسمپرسی کے عالم میں مر رہی ہوتی ہے تو اُن کے مُردہ احساسات میں کوئی حرکت پیدا نہیں ہوتی۔ وہ اُسے دیکھنے کے لیے جھونپڑے کے اندر تک نہیں جاتے۔ یہی جب اُس کے مرنے پر زمیندار کے پاس کفن کے لیے چندے کی غرض سے جاتے ہیں تو گھیسو زمیندار سے اس طرح بات کرتا ہے:

> ''مادھو کی گھر والی رات کو گجر گئی۔ دن بھر تڑپتی رہی۔ سرکار آدھی
> رات تک ہم دونوں اس کے سرہانے بیٹھے رہے۔ دوا دارو جو
> کچھ ہو سکا سب کیا مگر وہ ہمیں دگا دے گئی۔''

قول و عمل کا یہ تضاد اِن کِرداروں کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے اور اسی تضاد سے کہانی کی پوری فضا میں ایک طرح کی المناکی اور حزن کی کیفیت بھی پیدا ہوتی ہے۔ اِن کِرداروں کے ظاہر و باطن کے شفاف طور پر سامنے آنے سے زندگی کی بعض ایسی حقیقتیں منکشف ہوتی ہیں جو ہمارے معاشرے کے اندر پلتی رہی ہیں اور

جنھوں نے انسان سے انسانی اوصاف کو چھین لیا ہے۔

پریم چند نے تصویر کے دونوں رُخوں کو سامنے لا کر ہمیں واضح طور پر کرداروں کی خصلت سے آشنا کیا ہے۔اس افسانے میں کل تین کردار ہیں۔ گھیسو ، مادھو اور بدھیا۔

گھیسو ساٹھ سال کا تجربہ کار اور جہاں دیدہ بوڑھا ہے جو اپنے بیٹے کو بھی اپنے نقشِ قدم پر چلا رہا ہے اور اپنے مکالموں کے ذریعے اس کے سامنے اپنے تجربہ کار ہونے کے ساتھ ساتھ نہایت سیانے پن کا ثبوت دیتا ہے۔ پہلے سین میں مادھو کی اس تشویش پر کہ اگر بچّہ ہو گیا تو کیا ہوگا۔سونٹھ، گُڑ ، تیل کچھ بھی تو نہیں ہے گھر میں :

''گھیسو جواب دیتا ہے، سب کچھ آئے گا۔ بھگوان بچّہ دیں تو
جو لوگ ابھی پیسہ نہیں دے رہے ہیں وہی تب بُلا کر دیں گے۔
میرے نو لڑکے ہوئے، گھر میں کچھ بھی نہ تھا مگر اسی طرح ہر بار
کام چل گیا۔''

اور پھر جب وہ کفن کی رقم سے شراب وغیرہ پی لیتے ہیں تو بیٹا فکر مند ہوتا ہے کہ ہم نے کفن کے پیسوں سے شراب پی لی۔ اب ہم مرنے کے بعد اُسے کیا جواب دیں گے کہ ہم نے اسے کفن کیوں نہیں دیا۔ گھیسو جواب دیتا ہے:

''تو کیسے جانتا ہے کہ اسے کفن نہ ملے گا۔تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا
ہے۔ میں ساٹھ سال دنیا میں کیا گھاس کھودتا رہا ہوں۔اس کو
کفن ملے گا اور اس سے بہت اچھا ملے گا جو ہم دیتے۔''

مادھو کے کردار کا بھی بھرپور جائزہ لیا گیا ہے۔ مادھو ایک نوجوان کردار ہے جس کی شادی پچھلے برس ہی ہوتی ہے۔ مادھو سارے افسانے میں اکثر و بیشتر خاموش ہی دکھائی دیتا ہے۔ وہ اپنی تھوڑی بہت گفتگو اور انداز سے عاقبت اندیش نظر آتا ہے۔ مکالموں میں گفتگو کا آغاز عموماً اس کا باپ گھیسو کرتا ہے۔ وہ اپنی غربت اور تنگ دستی کو دیکھتے ہوئے اپنے پیدا ہونے والے بچّے کی پرورش اور پرداخت کے لیے فکر مند ہے اور کفن کے

پیسے شراب میں لٹانے پر بیوی کو کفن نہ ملنے پر فکر مند بھی نظر آتا ہے۔ مادھو کا صرف خیالی اور فکری حد تک ہی سہی انسانی رِشتوں کا کسی حد تک احساس رکھنا اور متفکر ہونا ہی اس کِردار کو گھیسو کی کھوکھلی ہمدردانہ باتوں اور عیارانہ شخصیت سے الگ کر دیتا ہے اور وہ اپنی کم عمری کے باعث گھیسو کی سی عادات واطوار کو نہیں اپنا سکا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ذہنی سطح پر ہی سہی مادھو کچھ آگے کی بھی سوچتا ہے۔

تیسرا اہم کِردار بدھیا کا ہے۔ اس کی موت کہانی کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اس بے بس اور نادار عورت کا المیہ ایک گہرا سایہ بن کر پوری کہانی پر چھایا رہتا ہے۔ لیکن سوائے کراہنے کی آواز کے جو رہ رہ کر درد کی ٹیس بن کر اُبھرتی ہے۔ بدھیا کے کسی عمل کی کوئی تفصیل نہیں ملتی اور اس کی موت کا منظر بیان بھی کیا گیا ہے جو بالواسطہ طور پر صرف پانچ فقروں میں کیا گیا ہے:

> ''صبح کو مادھو نے کوٹھری میں جا کر دیکھا تو اس کی بیوی ٹھنڈی ہوگئی تھی۔ اس کے منہ پر مکھیاں بھنک رہی تھیں۔ پتھرائی ہوئی آنکھیں اوپر ٹنگی ہوئی تھیں، سارا جسم خاک میں لت پت ہو رہا تھا۔ اس کے پیٹ میں بچّہ مر گیا تھا۔''

بدھیا کی ٹھنڈی نعش، اس پر بھنکتی ہوئی مکھیاں، پتھرائی ہوئی اوپر ٹنگی آنکھیں، جسم کا خاک میں لت پت ہونا اور بچّہ کا پیٹ میں مرنا، یہ سب مل کر ایک مکمل تصویر ہی نہیں کھینچتے بلکہ یہ ایک مکمل استعاراتی نظام ہے۔

''کفن'' میں کہانی کو اس کی تمام جزئیات کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک طرف کِردار جہاں اپنے عمل اور گفتار سے اپنی شخصیت سے متعارف کراتے ہیں تو دوسری طرف پریم چند ہمیں ایسے سماج سے متعارف کراتے ہیں جس میں گھیسو اور مادھو جیسے لوگ اپنی مذموم عادتوں کے ساتھ مطمئن ہیں۔ اُسی وقت ہم کسی حد تک اُن کے غیر انسانی رویوں کا سامنا کرنے کے لیے خود کو آمادہ کرنا شروع کر دیتے ہیں جس سے کہانی میں ہمارا سابقہ ہوتا ہے۔ گھیسو کا ایک دن کام کرنا اور تین دن آرام کرنا، مادھو کا جتنی دیر محنت کرنا اتنی چلم پینے میں وقت ضائع کرنا، قرض سے لدے ہونے کے باوجود اطمینان سے رہنا اور لوگوں کی گالیاں کھا کر بھی خوش رہنا۔ یہ سب ایسی باتیں ہیں جو راوی ہمیں بتاتا ہے اور اُن کی نفسیات کو سمجھتے ہوئے ان دونوں سے کسی بھی طرح کی

بے حسی کے مظاہرے کی توقع بجا طور پر کی جا سکتی ہے۔

''کفن'' کا تجزیہ کرتے ہوئے ہم بیک وقت کئی حقیقتوں کا سامنا کرتے ہیں۔ہم اپنے معاشرے کے نقائص سے واقف ہوتے ہیں جس میں گھیسو اور مادھو جیسے لوگ موجود ہیں جو اپنی ذلیل ترین حرکات وسکنات کے باوجود اپنے ہر عمل کا جواز بھی پیش کرتے ہیں اور ہم کہانی کار کے مقصد سے کہانی کے وسیلے سے پوری طرح واقف ہو جاتے ہیں۔

اس افسانے میں پریم چند کا فن عصریت سے ماورا ہو کر آفاقیت کے امکانات پیدا کرتا ہے۔ یہ افسانہ اُن کی فن کارانہ قوت کا مظہر ہے۔ اُنھوں نے اس میں کرداروں کے اندرون میں اُتر کر لاشعوری اور نفسیاتی واردات کا احاطہ کیا ہے۔ بیانیہ کے ساتھ ساتھ تیز رفتار ڈرامائی واقعات کی مدد سے کرداروں کی باطنی کیفیات کو بروئے کار لایا ہے۔ یہ واقعات حقیقت کا التباس پیدا کرتے ہیں اور اس افسانے کو کلی حیثیت سے ایک زندہ وحدت میں تبدیل کرتے ہیں۔

ادبِ لطیف کے افسانہ نگار سجاد حیدر یلدرم

ادبِ لطیف کے افسانہ نگار سجاد حیدر یلدرم پر کچھ لکھنے سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ ادبِ لطیف کیا ہے؟ اس کی ماہیت، حقیقت اور اصلیت کیا ہے؟ یہ صرف اسلُوب ہے یا رجحان؟

ادبِ لطیف ایک مخصوص ذہنی رجحان کا آئینہ دار ہے۔ فن کار کے خیالات اور احساسات اسلُوب کو متاثر کرتے ہیں۔ کسی بھی فن کار کے اسلُوب سے اس کے ادبی نظریات کا علم ہو جاتا ہے۔ ذہنی رجحان اسلُوب کے پردے میں پوشیدہ رہتا ہے۔ ادبِ لطیف کو صرف اسلُوب ہی نہیں کہا جا سکتا۔ بے شک ادبِ لطیف میں اسلُوب کو اوّلیت ضرور حاصل ہے لیکن صرف اسلُوب ہی سب کچھ نہیں ہے۔ ادبِ لطیف ایسے ذہن کی پیداوار ہے جو جمالیاتی قدروں کا دلدادہ اور حُسن کا پرستار تھا۔ اس جمالیاتی احساس نے انھیں ایک ایسے طرزِ تحریر کی طرف مائل کیا جو نفیس اور لطیف تھا اور ایسے موضوعات کی طرف مائل کیا جن میں حُسن و دل کشی تھی۔ ادبِ لطیف کے لکھنے والے ایک جمالیاتی دبستان کے ادیب کہے جا سکتے ہیں۔ یہ ادب برائے ادب کے نظریہ کے حامی تھے۔ ان کے نزدیک کسی تخلیق کے اعلیٰ وارفع ہونے کی دلیل یہ ہے کہ اُسے فن کارانہ طریقے سے پیش کیا گیا ہو۔ اس لیے عموماً وہ ایسا ہی موضوع اپناتے ہیں جو تخلیق کو اور زیادہ حسین و لطیف بنا دے۔ اُن کے موضوعات رومانی ہوتے ہیں۔ ایسے رومانی موضوعات جو حُسن و عشق کی دنیا کی سیر کراتے ہیں اور حُسنِ فطرت کی طرف مائل کرتے ہیں۔ ایسے فن کاروں کی تخلیق میں عموماً کوئی اعلیٰ مقصد جگہ نہیں پاتا۔ لیکن ایک فن کار ادب برائے ادب کا قائل ہوتے ہوئے بھی اپنی تخلیقات میں بلُند مقاصد کو جگہ دے سکتا ہے۔ وہ مقصد کی تشہیر نہیں کرتا کیوں کہ اس کے خیال میں اس طرح فن مجروح ہو جاتا ہے۔ وہ صرف فنّی محاسن برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔

اُردُو نثر میں رومانیت کی اِبتدا شرر سے ہوتی ہے۔ اُنھوں نے روایت سے بغاوت کی اور اس عہد کے

نوجوان طبقے کی ذہنی تعمیر ایک نئے طرز پر کی۔اس لیے شرر کو ادبِ لطیف کا امام کہا جاتا ہے۔شرر نے ''دلگداز'' کے ذریعے ادبِ لطیف کو فروغ دیا۔بے شک شرر نے ادبِ لطیف کی بنیاد رکھی لیکن اُردُ ونثر میں ادبِ لطیف کو ایک مستقل حیثیت یلدرم نے عطا کی۔ڈاکٹر عبدالودود لکھتے ہیں:

> ''یلدرم ادب لطیف کو باقاعدہ طور پر رائج کرنے والے کہے
> جاتے ہیں۔اس میں شک نہیں کہ یلدرم نے اُردُ وداں طبقہ کو ترکی
> زبان وادب کی لطافت سے واقف کرادیا۔''

یلدرم ترکی معاشرت اور ترکی زبان وادب کے شیدائی تھے۔اُنھوں نے ترکی تخلیقات کا ترجمہ کیا اور ان ترجموں وطبع زاد تخلیقات سے اُردو کو ایک جدید اسلُوب سے آشنا کیا۔یلدرم کے ترجمے تخلیق کا درجہ رکھتے ہیں۔اُن کی تحریریں پڑھتے وقت کسی قسم کی اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔اُنھوں نے ترکی افسانوں کی فضا اور ماحول کو حتی الامکاں ہندوستانی ماحول سے قریب لانے کی کوششیں کیں۔''ثالث بالخیر''،''زہرا''،''مطلوب حسیناں''،''آسیبِ الفت'' وغیرہ ترکی ناول نگاروں کی تخلیقات کے ترجمے ہیں۔یلدرم نے ترکی کے دو ڈراموں ''خوارزم شاہ'' اور ''جنگ وجدل'' کا ترجمہ بھی کیا۔محمد حجازی کے فارسی ناول ''ہما خانم'' کا ترجمہ بھی یلدرم نے کیا۔''ضیالستان'' اور ''حکایات و احساسات'' طبع زاد ومترجمہ افسانوں اور مضامین کا مجموعہ ہے۔

یلدرم کی کتاب ''ضیالستان'' ۱۹۱۰ء میں پہلی مرتبہ شائع ہوئی۔اس کی زیادہ تر تخلیقات طبع زاد ہیں۔صرف چار تخلیقات ''خارستان وگلستان''،''صحبتِ ناجنس'' اور ''سودائے سنگین'' ترکی سے لی گئی ہیں۔ان کے بارے میں یلدرم نے لکھا ہے کہ ان میں میں نے بہت کچھ تصرف کیا ہے۔وہ مواد تو یقیناً ترکی تصانیف سے لیتے ہیں لیکن تصرف کرکے اسے طبع زاد بنادیتے ہیں۔

''مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ'' انگریزی مضمون کا چربہ ہے۔''حضرتِ دل کی سوانح عمری''،''ازدواجِ محبت''،''چڑیا چڑے کی کہانی''،''حکایۂ لیلیٰ ومجنوں'' اور ''غربتِ وطن'' طبع زاد تخلیقات ہیں۔''مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ'' ایک انگریزی مضمون کا چربہ اور طنز ومزاح کا بہترین نمونہ ہے۔''حکایۂ لیلیٰ ومجنوں'' بھی ایسی ہی پُر لطف تخلیق ہے۔''حضرتِ دل کی سوانح عمری'' میں دل کی زبان سے بچپن سے جوانی تک کی کیفیات کا ذکر ہے۔''غربتِ

وطن'' میں وطن کی محبت کے حقیقی احساس کی ترجمانی ہے۔ ''دوست کا خط''، ''اگر میں صحرانشیں ہوتا''، ''سیلِ زمانہ'' جذبات کے مرقعے ہیں۔ ''چڑیا چڑے کی کہانی'' کے ذریعہ انسان کی ریاکاری کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ ''ازدواجِ محبت'' میں کامیاب محبت کا افسانہ پیش کیا گیا ہے۔

ترکی افسانوں کا ترجمہ ہو یا طبع زاد تخلیقات دونوں طرح کے افسانوں میں یلدرم اپنی تحریر کے حُسن سے ندرت پیدا کر دیتے ہیں۔ یلدرم صرف حُسن وعشق کے جذبات کی ترجمانی کرنے میں ہی ماہر نہیں بلکہ آلام ومصائب کا مختلف کرداروں پر جو اثر ہوتا ہے اُس کی ترجمانی بھی بڑی کامیابی سے کرتے ہیں۔ یلدرم کے ہاں انقلاب کی گرمی نہیں، سماج کی کمزوریوں اور خرابیوں کو دُور کرنے کا احساس نہیں بلکہ اس سے دُور رہنے کی خواہش ہے۔ دراصل یلدرم کا رومانی رجحان سماج سے دُور حُسن و جمال کی تلاش کرتا ہے۔ وہ سماج کی خستہ حالی سے بیزار ہیں۔ رومانی مصنف سکون واطمینان چاہتے ہیں۔ ایسے مصنفین حسنِ فطرت کے شیدائی ہوتے ہیں۔ اُن کا ذہنی رجحان سماج سے دُور وادیوں اور سبزہ زاروں کو پسند کرتا ہے کیوں کہ وہاں غم وتکلیف کا وجود نہیں ہوتا۔ یلدرم نے اپنے اکثر افسانوں میں اس طرح کے خیالات پیش کیے ہیں۔ اُنھوں نے اپنے افسانے ''صحرانشین'' میں پُرسکون و پُر لطف زندگی کی تفصیل پیش کی ہے۔ اُن کے افسانے اسلُوب کی رنگینی ورعنائی کا بہترین نمونہ ہیں۔ افسانہ ''ہائے عشق'' قصّے کی رومانیت اور اسلُوب کے حُسن کی وجہ سے اِمتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ تخلیق تین حصّوں میں منقسم ہے۔ پہلے کا عنوان ''ہندوستان کی رقاصہ'' دوسرے کا عنوان ''مصر قدیم کے محبوبائے عاشق نواز'' اور تیسرے حِصّہ کا عنوان ''بختِ نصر کا قیدی''۔ یہ تین حِصّے الگ الگ افسانے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

یلدرم نے زیادہ تر عشقیہ موضوعات کو دلفریب اور دل کش پیرائے میں پیش کیا ہے۔ یلدرم کے افسانے صرف اس لیے قابلِ قدر نہیں ہیں کہ وہ اِنتخابِ الفاظ میں بڑے سلیقے سے کام لیتے ہیں یا اُنھوں نے نیاز اور دوسرے ادیبوں کو متاثر کیا۔ اُن کے افسانوں میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ اُنھوں نے نئے اسلُوب کو رواج دیا۔ عورت کے کردار کے حسین ولطیف پہلو کو پیش کر کے اُسے باوقار بنایا۔ عورت کا خلوص، ایثار اور صداقتِ محبت ''نکاح ثانی''، ''آئینے کے سامنے'' میں نمایاں ہے۔ اُن کے افسانوں میں موضوع کی وسعت ہے۔ اُن کے افسانوں میں کیف و سرور، مزاج وفکر سب کچھ موجود ہے۔ خیالات کی رعنائی اور زبان کے حسن کے اِمتزاج نے اُن کے افسانوں میں

ایک دل کش سماں باندھ دیا ہے۔ احساسات کی تخلیقات شاعرانہ ادب پاروں کی حیثیت رکھتی ہیں بقول ڈاکٹر عبدالودود:

> ''یلدرم اپنے احساسات رنگین بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اُن کی نگاہیں متلاشیٔ حسن رہتی ہیں۔ قلم اس حسن کو مصورانہ طور پر کاغذ پر پیش کر دیتا ہے۔ حسنِ فطرت کا ذکر ہو یا جنسِ لطیف کا، کسی کی موت پر اظہارِ افسوس ہو یا کسی انقلابی سماجی تغیر پر اظہارِ مسرت، یلدرم الفاظ کے موتی بکھیرتے جاتے ہیں۔''

یلدرم نے افسانوں کے علاوہ ترکی ناولوں کا بھی ترجمہ کیا ہے۔ جن میں ''ثالث بالخیر''، ''مطلوبِ حسیناں''، ''زہرہ''، ''ہما خانم''، ''آسیبِ الفت'' شامل ہیں۔ یہ سب ناول ترکی ناولوں سے ماخوذ ہیں۔ یلدرم کی خواہش تھی کہ ترکی زبان کا ترجمہ اُردُو میں ہو۔ اُن کے خیال میں اس سے دو فائدے ہوں گے۔ پہلا فائدہ تو یہ ہوگا کہ اس سے ہمارے ناولوں کے لٹریچر میں ایک نئی قسم کا اِضافہ ہوگا اور دوسرا فائدہ یہ ہوگا کہ ترکوں کی سوشل زندگی کا اصل نقشہ بھی نظر آئے گا۔

سجاد حیدر یلدرم شاعرانہ مزاج رکھتے تھے۔ اُنھوں نے نثر میں شاعری کی۔ اُن کی طبع زاد اور مترجمہ تخلیقات، افسانے اور ناولٹ اس کے شاہد ہیں۔ اُنھوں نے اُردُو کو ایک جدید اسلُوب سے آشنا کیا۔ وہ اُن لوگوں میں سے ہیں جنھیں اس کا احساس تھا کہ اُردُو کی ترقی و ترویج کے لیے ضروری ہے کہ اُسے مشرقی دائرے سے نکال کر ایک وسیع فضا میں پہنچا دیا جائے۔ اُنھوں نے اُردُو زبان میں ترکی زبان کی نفاست حُسن اور رعنائی سمونے کی کوشش کی جس سے اُردُو کے اسلُوب میں نئے حسن کا اضافہ ہو۔

ادبِ لطیف کے افسانہ نگار نیاز فتح پوری

نیاز فتح پوری ادبِ لطیف کے ایک ممتاز افسانہ نگار ہیں۔ وہ صرف ایک افسانہ نگار ہی نہیں شاعر اور نقاد بھی ہیں۔ وہ ادبِ لطیف کے ایک نمائندہ فن کار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ افسانہ نگار کی حیثیت سے وہ ایک اِنفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔ اُنھوں نے ادبِ لطیف میں کسی افسانہ نگار کی تقلید نا کرتے ہوئے جدید طرز کی بنیاد ڈالی۔ وہ ادب برائے ادب کے قائل ہیں۔ اُن کے خیالات آسکر وائلڈ کے رجحانات کے آئینہ دار ہیں۔ جب اُنھوں نے ادبی دنیا میں قدم رکھا اُس زمانے میں سجاد حیدر یلدرم کافی شہرت حاصل کر چکے تھے۔ وہ یلدرم کی تخلیقات سے متاثر ہوئے۔ اُنھوں نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اُن کے ذوقِ ادب کو اُبھارنے میں سجاد حیدر کا بڑا ہاتھ تھا۔ یلدرم کی تخلیق ''خارستان وگلستان'' سے وہ بہت زیادہ متاثر ہوئے۔

اُنھوں نے اِبتدا میں یونانی ادب کو اُردُو میں منتقل کیا۔ وہاں کی رومانیت اور جمالیت کو نئے انداز میں پیش کیا۔ وہ حُسن کے پرستار تھے۔ اُنھوں نے عورت کے آدرش وادی نقطۂ نظر کو مبالغہ آمیز انداز میں پیش کیا۔ یونانی دیومالا کی حکایتیں نیاز نے اپنے افسانوں میں پیش کی ہیں۔ عورت اور حُسن وعشق اُن کے خاص موضوعات ہیں۔ اُن کا طویل افسانہ ''ایک شاعر کا انجام'' ۱۹۱۳ء میں شائع ہوا۔ اس افسانے کی سب سے نمایاں خوبی زبان کا حُسن ہے۔

یلدرم کے اثرات کے علاوہ ٹیگور کے اسلُوب کے اثرات بھی نیاز نے قبول کیے۔ اُنھوں نے ٹیگور کی تصنیف ''گیتا نجلی'' کو اُردُو میں منتقل کیا۔ ٹیگور کے اسلُوب نے نیاز کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ ''گیتا نجلی'' کا ترجمہ ۱۹۱۴ء میں شائع ہوا۔ اس ترجمے کو نیاز نے ''عرضِ نغمہ'' کے نام سے موسوم کیا۔ اُنھوں نے ''عرضِ نغمہ'' کے مقدمے میں رومانیت، تصوف اور رومانیت کی شاعری پر اپنے خیالات ظاہر کیے۔

نیاز اہلِ یورپ کے رومانی جذبات کے قدرداں تھے۔اُنھوں نے ٹیگور کی شاعری کی روحانیت کوعزت و احترام سے دیکھا اوراہلِ یورپ کی روحانیت سے بھی دل چسپی ظاہر کی۔لیکن یہ روحانیت ان کی تحریروں میں کہیں نمایاں نہ ہوسکی۔وہ جمال پرست رومانی ادیب تھے۔اس لیے وہ حُسن وعشق کی نیرنگیوں میں کھو گئے۔

نیاز نے اپنے افسانوں اورانشائیوں میں اسلُوب پر زیادہ توجہ صرف کی ہے۔منظر نگاری اور جذبات نگاری میں ان کی اِمتیازی حیثیت ہے۔وہ تحریر کودل کش اورلطیف بنانے کی کوشش میں عربی فارسی الفاظ کا سہارا لیتے ہیں۔نئی نئی تراکیب کی تخلیق کرتے ہیں۔جدت آمیز تشبیہات واستعارات کی مدد سے تحریر کودل کش بناتے ہیں۔اس سے اُن کی تحریر مبالغہ آمیز بھی ہوجاتی ہے۔''ایک شاعر کا انجام'' نیاز کا پہلا طویل افسانہ ہے۔اُنھوں نے افسانہ کی خصوصیات اوراپنے طرزِتحریر کی خوبیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ افسانہ اُن تمام تخلیقات سے بالکل مختلف ہے جن کا ذکر اب تک افسانوی ادب کے سلسلے میں کیا جاتا رہا ہے۔

اِس افسانے میں جذباتی عنصر کواُبھارا گیا ہےاوراس جذبات نگاری کی وجہ سے ہی اسلُوب کا حُسن ہے۔ الفاظ کے اِنتخاب اور جملوں کی ساخت سے جمالیاتی ذوق ظاہر ہوتا ہے۔کردار جس انداز میں محبت کے موضوع پر گفتگو کرتے ہیں اوراپنی رائے دیتے ہیں،اس سے رومانی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔

نیاز کا اسلُوب اُن کے ناولٹ ''شہاب کی سرگزشت'' میں اپنی تمام خوبیوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔اِس ناولٹ کے کردار شہاب،محمود،اختر اورطفیل سوچتے زیادہ ہیں۔ان کے سوچنے کا انداز فلسفیانہ ہے۔شہاب فلسفیانہ غور وفکر میں دوسرے کرداروں پر فوقیت رکھتا ہے۔وہ محبت کو جو کچھ سمجھتا ہے اس سے عام انسانوں کو کوئی دل چسپی نہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ محبت رشتۂ ازدواج کی قیود سے بالاتر ہے۔اُس کا یہ خیال اس افسانے میں شروع سے آخر تک چھایا ہوا ہے۔ طرزِتحریر کی دل کشی متاثر کرتی ہے۔رومانیت، جمالیاتی احساس اوراسلُوب کا حُسن اس ناولٹ کوادبِ لطیف کے زمرے میں شامل کردیتا ہے۔حالاں کہ اس میں بہت سے ایسے مسائل ہیں جو سماجی حیثیت رکھتے ہیں لیکن رومانیت وجمالیت شروع سے آخر تک چھائی رہتی ہے۔

''شہاب کی سرگزشت'' کے بعد نیاز کی دوسری اہم تصنیف ''نگارستان'' ہے۔ادبِ لطیف میں اسے اہم مقام حاصل ہے۔''نگارستان'' 26 افسانوں اورانشائیوں کا مجموعہ ہے۔''نگارستان'' کی تخلیقات تین حِصّوں میں

تقسیم کی جاسکتی ہیں۔ پہلی قسم کی تخلیقات طبع زاد ہیں جن میں سے کچھ کا ماخذ یونانی علمِ الاصنام ہے اور دیگر تخلیقات نیاز کی ذہنی کاوش کا نتیجہ ہیں۔ دوسری قسم کی تخلیقات تراجم پر مشتمل ہیں۔ تیسری قسم ان تخلیقات کی ہے جو موضوع اور اسلُوب کے لحاظ سے اوّل الذکر دونوں اقسام سے مختلف ہیں۔ اِن تخلیقات میں نہ تو وہ رومانی رنگینی ہے اور نہ ہی اسلُوب میں وہ حُسن جو نیاز کی خاص خوبی ہے۔ بحرحال چند تخلیقات ایسی ہیں جنھیں ادبِ لطیف میں شمار کیا جاتا ہے۔ ان میں اسلُوب کے ساتھ ساتھ موضوع بھی لطیف ہے۔

نیاز اپنی تحریروں میں عورت کے حُسن کا ذکر بڑے والہانہ انداز میں کرتے ہیں۔ وہ صرف عورت کی خوب صورتی اور اس کے شباب ہی سے متاثر نہیں ہیں۔ اُنھوں نے عورت کی نفسیات کا عمیق مطالعہ کیا ہے۔ اس کی باطنی صفات کا جائزہ لیا ہے۔ وہ عورت کے جذبۂ محبت وخلوص کی داد پُر جوش انداز میں دیتے ہیں۔ ''عورت'' میں نیاز نے بڑی خوب صورتی سے عورت کی حقیقی صفات پیش کی ہیں۔ وہ عورت کو ایک شوہر پرست بیوی کے رُوپ میں بھی پیش کرتے ہیں اور مامتا بھری ماں کی شکل میں بھی۔ انشائیہ ''عورت'' عورت کے جذبۂ خلوص، محبت، ہمدردی وایثار کے تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالتا ہے۔ نیاز عورت کے اعلیٰ کردار، اس کی نزاکت ولطافت کے ساتھ ساتھ اس کے پاکیزہ جذبات کے مداح ہیں۔ لطافت ونزاکت کے اس پیکر کی تخلیق کس طرح ہوتی؟ نیاز اس کی شاعرانہ تاویل کرتے ہیں اور تخیل سے ایک رومانی کیفیت پیدا کردیتے ہیں۔ ''ایک مصور فرشتہ'' میں نیاز نے اپنے خیالات کا اظہار بڑی فن کاری سے کیا ہے۔ کائنات میں حُسن عورت کی وجہ سے ہے اس لیے عورت کی تخلیق بھی غیر معمولی کاوش سے کی گئی ہوگی۔ نیاز کا خیال ہے کہ عورت کی تخلیق ایک فرشتہ نے بڑے اہتمام سے کی۔

نیاز نے عورت کی نفسیات کا ذکر اپنے مختلف افسانوں میں کیا ہے۔ ''محبت کی دیوی'' میں عورت کے ایثار، اس کی محبت اور حُسنِ سیرت کا ذکر کیا ہے۔ ''قربان گاہِ حسن'' میں عورت کا غرور اور اس کا جذبۂ حسد پیش کیا گیا ہے۔

''کیوپڈ اور سائیکی'' میں بھی عورت کی نفسیات کے مختلف پہلوؤں کا اظہار کیا گیا ہے۔ ''کیوپڈ اور سائیکی'' میں رومانی کہانی کو پیش کیا گیا ہے۔ پروفیسر سیّد وقار عظیم نیاز کو رومانی محبت کا افسانہ نویس قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہمارے افسانہ نگاروں میں جن جن نے رومانی محبت کے

افسانے لکھے ہیں ان کے یہاں نفسیات اور نفسیاتی تحلیل کے
بہترین نمونے موجود ہیں۔ رومانی افسانہ نگاروں میں نیاز فتح
پوری اور سجاد حیدر کے افسانے اُردُو کے افسانوی ادب میں
سرمایۂ ناز چیزیں ہیں۔''

نیاز کی نثر نگاری کا ذکر اس وقت تک نامکمل رہے گا جب تک اُن کے مکاتیب کا ذکر نہ کیا جائے۔ مکتوبیاتِ نیاز کے تین حصّے شائع ہو چکے ہیں۔ حِصّہ اوّل و دوم اسلُوب کے لحاظ سے زیادہ اہم ہیں۔ خطوط میں اُن کے شگفتہ طرزِ تحریر کے بہترین نمونے نظر آتے ہیں۔ شعر و شاعری، تنقید و تبصرہ، مذہب و سیاست، حُسن و عشق اور بہت سے موضوعات ان مکاتیب میں زیرِ بحث ہیں۔ کہیں کہیں تو ان خطوط میں بالکل افسانوی انداز ملتا ہے۔ یہ خطوط تصنیف کیے گئے ہیں اس لیے ان میں ذاتی خطوط کی خصوصیت نظر نہیں آتی۔

نیاز نے اپنی تحریروں میں رومانی اور جمالیاتی انداز اِختیار کیا۔ بلا شبہ وہ ایک کامیاب رومانی نثر نگار ہیں۔ رومانیت کے ساتھ ساتھ جمالیت بھی ان کی تخلیقات کی خصوصیت ہے۔ بقول مجنوں گورکھپوری:

''اُردُو زبان میں نیاز فتح پوری نا صرف نئے دور کے رہنما ہیں
بلکہ ایک خاص ادبی دبستان کے بانی ہیں جِن کو جمالیاتی دبستان
کہنا چاہئے۔ رومانیت اور جمالیت دونوں ان کی ادبی تخلیقات کی
نمایاں خصوصیتیں رہی ہیں۔ ان کی تخلیقات سرمایۂ ادب میں بیش
بہا اضافہ ہیں۔''

ادبِ لطیف کے افسانہ نگار مجنوں گورکھپوری

مجنوں گورکھپوری ادبِ لطیف کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ یلدرم اور نیاز سے ان کا انداز مختلف ہے۔ بے شک اُنھوں نے اپنا پہلا طویل افسانہ ''زیدی کا حشر'' نیاز کے ناولٹ ''شہاب کی سرگزشت'' کے طرز پر لکھا ہے۔ لیکن اُنھوں نے اپنا اِنفرادی رنگ قائم رکھا۔ اُن کی رومانیت، اُن کے تصورات و احساسات اور اُن کا اسلُوب نیاز اور اُن سے متاثر دوسرے اہلِ قلم سے بالکل مختلف ہے۔ مجنوں کے افسانوں کا تعلق ناتو تر کی ادب سے ہے اور نا یونانی علم الاضام سے۔ اُن کے افسانے اپنے ہی وطن کی سرزمین سے تعلق رکھتے ہیں۔ اُن کے کردار ہمارے معاشرے کے کردار ہیں۔ اُن کے افسانے حزنیہ ہیں۔ اُن کا اِختتام عموماً ٹریجڈی پر ہی ہوتا ہے۔ مجنوں نے نیاز کی طرح لمس ولذتیت اور جنس کو موضوع نہیں بنایا ہے۔ اُن کے کردار بے غرض محبت کرتے ہیں۔

مجنوں نے اپنی اِبتدائی تخلیقات جو اُنھوں نے ۱۹۲۵ء سے ۱۹۳۱ء کے عرصے میں لکھی تھیں مثلاً ''زیدی کا حشر''، ''صیدِ زبوں'' اور ''خواب و خیال'، اِن میں انھوں نے عشق ومحبت اور اس کی ناکامیوں کا ذکر کیا ہے۔ اُس زمانے میں مجنوں تقدیر کے قائل تھے۔ ۱۹۳۲ء میں اُن کے خیالات میں ایک تغیر واقع ہوا۔ تب وہ ناکامیوں کو تقدیر کی کرشمہ سازی نہ کہہ کر سماجی نظام کی خرابی ٹھہرانے لگے۔ اس نظریے کی نمائندگی ''سراب''، ''سرنوشت'' اور ''گردش'' افسانے کرتے ہیں۔

مجنوں کی افسانہ نگاری کی اِبتدا اُس وقت ہوئی جب ادبِ لطیف کا عہدِ شباب تھا۔ وہ بھی اس عہد کی نثر سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ اُن کے افسانوں کا اسلُوب ادبِ لطیف کا اسلُوب کہا جا سکتا ہے۔ وہ یاس والم کے باوجود افسانوں میں طرح طرح سے لطافت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

مجنوں کا اسلُوب ادبِ لطیف کا ایک منفرد نمونہ ہے۔ جواُن کے پیش رووں اور ہم عصروں سے مختلف ہے۔ وہ تصوراتی اور تخیلی فضا کی سیر نہیں کراتے۔ اُن کے افسانوں میں ہندوستانی ماحول اور معاشرے کی فضا ہے۔ اِبتدائی افسانے اعلیٰ طبقے سے متعلق ہیں۔ بعد کے افسانوں میں عوام اور اُن کے مسائل کا دخل زیادہ ہے لیکن اس طرح کہ نہ تو لطافت مجروح ہوتی ہے اور نہ ہی رومانیت۔

مجنوں اِبتدا میں شاعری کرتے تھے اور شاعری کی نثر پر زیادہ توجہ دیتے تھے۔ وہ افسانہ نگار کیسے بنے اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ جب نیاز کا طویل افسانہ ''شہاب کی سرگزشت'' شائع ہوا، اس میں اُنھیں فن کے نقطۂ نظر سے کوئی خوبی نظر نہ آئی لیکن وہ اس کے اسلُوب سے ضرور متاثر ہوئے۔ ان سے متاثر ہوکر اُنھوں نے اپنا افسانہ ''زیدی کا حشر'' لکھا لیکن جلد ہی اُنھوں نے اپنا ایک اِنفرادی رنگ قائم کرلیا۔

مجنوں کا خیال ہے کہ اُردُو میں مغربی طرز کے زیادہ سے زیادہ افسانے لکھے جائیں اور بہترین افسانے اُردُو میں منتقل کیے جائیں۔ ''صیدِ زبوں'' بھی ان ہی اثرات کا نتیجہ ہے۔ یہ ہارڈی کا ناول ڈڈلینڈاس پڑھنے کے بعد لکھا گیا۔ یہ ترجمہ یا ماخوذ نہیں۔ مجنوں نے لکھا کہ:

> ''ہارڈی کا ناول پڑھ کر میرا افسانہ پڑھئے تو آپ کو زیادہ سے
> زیادہ یہ احساس ہوگا کہ ہارڈی کے ناول کی یاد باقی ہے اور
> افسانے میں کام کررہی ہے۔''

مجنوں غم واندوہ کی حالت کی تصویر کشی کا خاص ملکہ رکھتے ہیں۔ وہ صرف کِردار کے غم کا اظہار نہیں کرتے بلکہ اس کے غم میں کائنات کے ہر ذرّہ، ہر ذی روح کو شامل کرکے موثر کیفیت پیدا کردیتے ہیں۔ مجنوں اپنی دل کش طرزِ تحریر سے ادبِ لطیف کا حق ادا کردیتے ہیں۔

مجنوں نے اپنے افسانوں میں سادہ اور سلیس زبان استعمال کی ہے جس میں ادبیت وشعریت ہے۔ مجنوں غم واندوہ کی حالت کی تصویر کشی کرنے کا خاص ملکہ رکھتے ہیں۔ وہ صرف کِردار کے غم کا اظہار نہیں کرتے بلکہ اس کے غم میں کائنات کے ہر ذرّہ اور ہر ذی روح کو شامل کرکے موثر کیفیت پیدا کردیتے ہیں۔ مجنوں کِردار کے مکالموں

سے افسانوں کی اِبتدا کرتے ہیں۔ زیادہ تر افسانوں میں یہی انداز اِختیار کیا گیا ہے۔ افسانے کی اِبتدا درمیانی واقعے سے ہوتی ہے۔ بعد میں اِبتدائی سلسلہ واضح ہوتا ہے۔

اُن کے افسانوں کے کِردار زیادہ تر ادبی ذوق رکھتے ہیں۔ وہ پڑھے لکھے ہی نہیں ہیں بلکہ اُنھیں شعر وشاعری، ادب وفلسفہ سے بھی دل چسپی ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں جگہ جگہ اشعار کے استعمال اور مباحث سے تحریر میں لطافت پیدا کرتے ہیں اور وہ اپنی دل کش طرزِ تحریر سے ادبِ لطیف کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ مجنوں کے افسانے ''سوگوار شباب'' میں بھی اسلُوب کا حسن ہے۔

''زیدی کا حشر''، ''صیدِ زبوں''، ''خواب وخیال''، ''ہتیا''، ''سوگوار شباب'' اور ''سمن پوش'' مجنوں کی افسانہ نگاری کے پہلے دور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان میں عشق ومحبت کی ناکامیوں کا ذکر ہے۔ اِن افسانوں کے کِردار طبقۂ اعلیٰ کے افراد ہیں۔ یہ غور وفکر کرتے ہیں۔ غور وفکر اور تمام مباحث کا مرکز محبت ہے لیکن محبت کے موضوع کے اِرد گِرد بہت سے مسائل ہیں۔

''سراب''، ''سرنوشت'' اور ''گردش'' مجنوں کے دوسرے دور کی تخلیق ہیں۔ پہلے دور کے افسانوں میں بھی غور وفکر کا عنصر ہے لیکن ''سراب'' میں یہ عنصر زیادہ قوی ہے۔ مجنوں اپنے افسانے ''سراب'' پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''میرے بدلتے ہوئے میلانات اور دہرائے ہوئے خیالات کی
> باقاعدہ اِبتدا ۱۹۲۱ء سے ہوئی اور ان کی پہلی جھلکیاں اس افسانے
> میں ملتی ہیں۔''

''سراب'' ایک بہترین افسانہ ہے۔ اس میں ایک خوب صورت اور رومان پرور فضا ہے۔ اس افسانے کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں افسانہ نگار کا مقصد اور نصب العین نمایاں ہے۔ انسانیت کا ذکر، عوامی خدمت کا جذبہ، غریبوں کی بہبودی کی فکر نیا اضافہ ہے۔ اس افسانے کا اہم کِردار ''یوسف'' انسانیت وحق پرستی کا علمبردار ہے۔ اس افسانے میں واضح مقصدیت ہے۔ ہیرو کے خیالات اِنقلابی ہیں۔ لیکن تحریر کا حُسن برقرار ہے۔ ادبیت، شعریت و

لطافت چھائی رہتی ہے۔

ایسی تخلیق جس میں بہت سے مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہو لطافتِ تحریر کی گنجائش کم رہتی ہے لیکن جہاں بھی موقع مل سکا ہے مجنوں نے تحریر کو دل کش بنانے کی کوشش کی ہے۔

مجنوں نے ہارڈی کے شہرۂ آفاق ناول The return of the nature سے متاثر ہوکر اور اُس کے نمونے پر اپنا افسانہ بازگشت لکھا۔ یہ افسانہ ''نگار'' ۱۹۲۹ء میں مسلسل شائع ہوا ہے۔

مجنوں نے مغربی ادب کا وسیع مطالع کیا۔ ان پر مغربی مصنفین اور خصوصاً ہارڈی کا بہت اثر ہے۔ اُنھوں نے برنارڈ شاہ کی تمثیل آغازِ ہستی اور بلجیم کے مصنف مارس اور استرلنگ کی تصنیف مریم مجدلانی کا ترجمہ کیا۔ اس کے علاوہ اُنھوں نے اپنا افسانہ ''سرنوشت'' مغربی خاتون افسانہ نگار جارج ایلیٹ کے افسانے سے متاثر ہوکر لکھا۔

مجنوں اپنے افسانوں میں آسان، سادہ وسلیس زبان استعمال کرتے ہیں۔ اُن کی زبان عربی وفارسی سے بوجھل نہیں۔ اُن کا اسلُوب، ادبِ لطیف کے اثرات کا غماز ہے۔ وہ نیاز سے متاثر ضرور تھے اور اُن کے طرزِ تحریر کے مداح بھی تھے لیکن مقلد نہیں۔ مجنوں نے اپنا منفرد طرزِ تحریر اختیار کیا۔ اُن کا طرزِ تحریر دوسرے ادبِ لطیف کے مصنفین سے مختلف ہے۔ ادبِ لطیف کے زیادہ تر مصنفین کے یہاں جو لمس ولذتیت ہے وہ مجنوں کے یہاں نہیں ہے۔ اُن کا اِنفرادی رومانی تخیل اُنھیں دوسروں سے مختلف کر دیتا ہے۔ افسانوں میں غم واندوہ کی شدت اور حزنیہ اِختتام کے باوجود بھی وہ اسلُوب کی اہمیت نظر انداز نہیں کرتے۔

۱۹۵۰ء کے بعد اُردُ و افسانہ میں ایک نیا موڑ آیا جو ۱۹۶۰ء تک ایک واضح صورت اِختیار کرنے لگا۔ تقسیمِ ملک کے تاریخی واقعے کے بعد ۱۹۶۰ء کے آس پاس تک افسانہ ایک طرح سے عبوری دور سے گزرتا رہا۔ یہ زمانہ خاص اُتھل پتھل اور اِنتشار کا دور تھا۔ آزادی کے حصول کے لیے لوگوں نے جان و مال کی جو قربانیاں دی تھیں وہ رائیگاں ہوتی نظر آنے لگیں۔ شعراء آزادی سے مایوس ہو گئے۔ فیضؔ نے اسے ''شب گزیدہ سحر'' بتایا۔ جہاں تک افسانہ نگاروں کا تعلق تھا وہ ابھی تک فسادات کے خوں ریزہ واقعات کے زیرِ اثر تھے۔ واقعہ یہ ہے کہ طلوعِ آزادی سے برِ صغیر کے لوگوں کو ایک حیات شکن اور صبر آزما دور سے گزرنا پڑا۔ سیاست کی مکردہ چالوں سے ہندو مسلم فسادات کرائے گئے۔ معصوم لوگوں کا خون بہایا گیا۔ سب سے بڑا عذاب غریب الوطنی اور بے گھری کا تھا۔ لوگ اپنے گھروں کو چھوڑ کر مہاجرین کی زندگی گزارنے پر مجبور ہو گئے۔ اپنے وطنِ عزیز سے بچھڑنے کا غم اور پردیس میں اجنبیت اور بیگانگی کا احساس ذہنی اور نفسیاتی اُلجھنوں کا باعث بن گیا۔

ملک کے اندر سیاسی رہنماؤں نے اقتدار پر قابض ہو کر ایک نئے سامراج کی بنیاد ڈالی۔ یعنی اب بدیسی سامراجی قوتیں ملک کے سیاہ و سفید پر قابض ہو کر مظلوموں کا خون نہیں چوستی تھیں بلکہ اپنے ہی ملک کے لوگ اپنے ہی پس ماندہ طبقوں کے لوگوں کا استحصال کرنے لگے۔ اس طرح سے سماج میں معاشی اعتبار سے اونچ نیچ بڑھتی گئی۔ امیروں کے پاس دولت کے انبار لگ گئے اور غریب اور زیادہ غریب بن گئے۔ آبادی کے بڑھنے سے لوگ دیہات کو چھوڑ کر شہروں کی طرف آنے لگے۔ روٹی، کپڑا اور مکان کے مسائل شدید ہو گئے۔ شہروں میں مشینی زندگی فروغ پانے لگی۔ آہستہ آہستہ فرصت، اطمینان اور آسائش کے خواب چکنا چور ہونے لگے۔

اُدھر بین الاقوامی سطح پر جدیدیت کو عالمگیر جنگوں کی وجہ سے فروغ حاصل ہوا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز میں پکاسو، جیمز جوائس اور پاونڈ نے مشینی تہذیب کی یلغار میں انسانی اقدار کی پامالی کے دُکھ کا اِظہار کیا تھا۔ ہندوستان میں جدیدیت کے رُجحان کے پنپنے کے لیے فضا سازگار تھی۔ بدیسی حکومت کے خاتمے کے بعد جو عوامی سرکار بنی تھی وہ لوگوں کی خواہشات کو پُورا کرنے کے اہل نہ تھی۔ شہر اور گاؤں کے لوگ ایک نئے مخلوط معاشرے کو جنم دے رہے تھے۔ انسان کی اجنبیت اور تنہائی بڑھ رہی تھی۔ اس کے خواب اور آدرش ٹوٹ پھوٹ رہے تھے۔ مادی فوائد حاصل کرنے کی دوڑ میں انسانی اقدار کی مٹی پلید ہو رہی تھی۔ رِشتوں کی اہمیت مشکوک ہونے لگی تھی۔ تقسیم سے قبل کے افسانوں میں جو کردار محبت، شرافت، ایثار اور ہمدردی کے مجسمے نظر آتے تھے وہ محرومی اور بے زاری کی کیفیت کے شکار ہو گئے تھے۔ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۵۰ء تک جو مثالی ادب ترقی پسندوں نے پیش کیا تھا اُس پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ یہاں تک کہ اشتراکی تحریک آہستہ آہستہ زوال کی زد میں آ گئی۔ اِن حالات میں ۱۹۵۵ء سے اُردو ادب میں جدیدیت ایک واضح رُجحان کے طور پر سامنے آئی اور ادب میں خارجیت کے بجائے داخلیت اور اجتماعیت کے بجائے فردیت پر زور دیا جانے لگا۔ اس پس منظر میں اُردُو افسانہ ہئیت اور موضوع کے لحاظ سے تبدیلی کے ایک نئے دور میں داخل ہوا۔ وہ خارجیت کے بجائے داخلیت اور درون بینی کی طرف مائل ہو گیا۔ چناں چہ افسانوں میں داخلی حقیقت نگاری کے تحت نفسیاتی حقائق پر توجہ مرکوز کی گئی۔ اس پیچیدہ صورتِ حال نے انسانی سائیکی پر گہرے اثرات ثبت کیے۔ ۱۹۴۷ء کے فسادات کا اثر بہت حد تک ہمارے افسانہ نگاروں پر رہا اور وہ اسی موضوع کو بنیاد بنا کر افسانے لکھتے رہے۔ لیکن جب اس کے اثر سے نکل کر اُنھوں نے آنکھیں کھولیں اور اپنے اِرد گرد کی زندگی کا جائزہ لیا تو انھیں ہر چیز میں تبدیلی کے آثار نظر آئے۔ اُنھیں ہر طرف اِنتشار اور تباہی نظر آئی۔ انسان ایک غیر معمولی بحرانی صورتِ حال کا سامنا کر رہا تھا۔ ایٹمی دھماکوں نے پہلے ہی پُوری دنیا کو ہِلا کر رکھ دیا تھا۔ انسانی اقدار پارہ پارہ ہو رہی تھیں۔ اِن حالات میں افسانہ نگار جو سماج کا ایک ذی شعور رُکن ہے۔ اُس نے اِس نئے منظر نامے کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اُنھوں نے خاص طور پر نئی نسل کے مسائل کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔

۱۹۶۰ء کے بعد کے نئے افسانہ نگاروں کا جائزہ لیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ اُنھوں نے جدید انسان کے کھوکھلے پن اور تنہائی کو ہی زیادہ تر موضوع بنایا ہے۔ اُنھوں نے عام طور پر انسان کے داخلی وجود کی بے کیفی اور بے سروسامانی کو زیادہ تر پیش کیا۔ چناں چہ افسانہ نگاروں کی ایک نئی جماعت تیزی سے اُبھرنے لگی۔ نئے افسانہ نگاروں میں قرۃ

العین حیدر، انتظار حسین، جوگندر پال، انور عظیم، اقبال متین، سریندر پرکاش، غیاث احمد گدی، رام لعل، قاضی عبدالستار، انور سجاد، بلراج مینرا، مالک رام، احمد ہمیش، شوکت صدیقی وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

اِن تمام افسانہ نگاروں میں سب سے نمایاں نام قرۃ العین حیدر کا ہے۔ ان کی افسانہ نگاری کا باقاعدہ آغاز تقسیمِ ہند کے بعد ہوا۔ اُس وقت بہت سی تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں جس سے لکھنے والے بہت متاثر ہوئے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے انداز سے سوچنا شروع کیا۔ وہ غیر معمولی ذہانت کی مالک تھیں۔ اس لیے اُنھوں نے اپنے افسانوں میں نئے نئے موضوعات کو جگہ دی۔ اُنھوں نے اپنے افسانوی مجموعے ''ستاروں سے آگے''، ''شیشے کے گھر'' اور ''پت جھڑ کی آواز'' کو فکر و فن کے لحاظ سے ایک نئی جہت سے روشناس کیا۔ قرۃ العین حیدر کا کینوس بہت وسیع ہے۔ حالاں کہ وہ زیادہ تر اونچے گھرانوں اور جاگیردار طبقے کی زندگی کے پیچ و خم کو اپنا موضوع بناتی ہیں۔ ''ہاوسنگ سوسائٹی'' جاگیردار تہذیب کے مطالعے کی ایک بہترین مثال ہے۔

انتظار حسین بھی جدید افسانے کو علامتی اور اساطیری رُوپ عطا کرنے میں پیش پیش ہیں۔ وہ اپنے تجربات و مشاہدات کے لیے افسانے کے فن اور تکنیک کو نئے تجربوں سے آشنا کرتے ہیں۔ وہ اسلامی تاریخ، ہندو دیو مالا، حکایات، لوک کتھاوں سے کام لے کر جدید انسان کی شناخت کی گم شدگی کے المیے کو پیش کرتے ہیں۔ اُن کے افسانوی مجموعوں میں ''گلی کوچے''۔ ''کنکری''، ''آخری آدمی اور ''شہرِ افسوس'' جدید انسان کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کو اُجاگر کرتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر اور اِنتظار حسین نے بِلا شبہ اُردُو افسانے کے اِرتقا میں تاریخی رول ادا کے ہے۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ افسانے کا دامن نئے اور متنوع موضوعات سے بھر دیا بلکہ تکنیکی تجربوں سے بھی کام لیا۔ اس طرح سے اُردُو افسانہ ترقی، تنوع اور توسیع کے ایک نئے دور میں داخل ہوا۔

۱۹۶۰ء کے بعد افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد سامنے آئی اور اُنھوں نے افسانے کو موضوعاتی اعتبار سے نئی وسعتوں سے آشنا کیا اور ساتھ ہی تکنیک، زبان اور ہئیت کے تجربے بھی کیے۔ اِن افسانہ نگاروں میں رام لال، جوگندر پال، اقبال مجید، رتن سنگھ، عابد سہیل، انور سجاد، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، رشید امجد، انور عظیم قابلِ ذکر ہیں۔ اِن افسانہ نگاروں کے متعدد مجموعے اشاعت پذیر ہو چکے ہیں۔ اِن افسانہ نگاروں نے نئے نئے موضوعات کے

ساتھ ساتھ نئے اسلوُب اور تکنیک کو بھی اِختیار کیا ہے تا کہ نئے پُر آشوب عہد میں زندگی اور اس کی ذہنی اور نفسیاتی مسائل کو افسانے میں سمویا جا سکے۔

نئے افسانے کے اِرتقا کا جائزہ لیتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ صنف وقت کے ساتھ ساتھ انسانی نفسیات، شعور و لاشعور اور بدلتی ذہنی و جذباتی کیفیات کا احاطہ کرتے ہوئے ترقی کی منازل طے کر رہی ہے۔ معاشرے کے پیچیدہ مسائل کو اس صنف نے زیادہ موثر انداز میں اپنی گرفت میں لیا۔ افسانے کی تکنیک کے روایتی عناصر پلاٹ، کِردار اور فضا آفرینی کا خیال رکھا گیا اور پھر وسط صدی تک آتے آتے روایتی تکنیک سے اِنحراف کیا گیا۔ بغیر پلاٹ کے افسانے لکھے گئے۔ شعور کی رُو کی تکنیک کو برتا گیا۔ تاثراتی اور تجریدی تکنیک سے کام لیا گیا۔ اب علامتی، استعاراتی اور سادہ بیانی کے ساتھ ساتھ اساطیری، تجریدی اور علامتی اسالیب کو برتا گیا۔

۱۹۶۰ء تک آتے آتے اُردُو افسانہ نے ترقی کی کئی منزلیں طے کر لی ہیں اور کئی شاہکار افسانے لکھے گئے ہیں۔ افسانے کے فن کے محدود کینواس کے باوجود اس میں زندگی، عہد یا تاریخ، معاشرت اور تہذیب کے لازوال نقوش اُبھارے گئے ہیں اور افسانہ نگاروں نے اپنی تیز نگاہی، بیدار حسیّت اور فن شناسی کا ثبوت دیا ہے ۱۹۶۰ء کے بعد افسانہ نگاروں کی نئی نسلیں اپنے پیش روؤں کی قائم کردہ روایت کی توسیع کرنے کے ساتھ ساتھ اس میں جدّت اور تازگی پیدا کرنے میں مصروف ہیں اور افسانے کے نئے آفاق روشن ہو رہے ہیں۔

کرشن چندر کی افسانہ نگاری

ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں میں سب سے اہم نام کرشن چندر کا ہے۔ بے شک وہ ایک ناول نگار اور ڈراما نگار کی حیثیت سے بھی مقبول ہوئے لیکن جس میدان میں اُنھوں نے اپنا لوہا منوایا اور جو تاریخِ ادب میں اُن کی پہچان بنا، وہ افسانہ نگاری ہے۔ کرشن چندر نے اپنی ادبی زندگی کی اِبتدا بھی افسانہ نگاری ہی سے کی۔ اُن کی پہلی تخلیقی کاوش ایک مختصر افسانہ تھا جو ''یرقان'' کے نام سے 1935ء میں ''ادبی دنیا'' میں شائع ہوا۔ دوسرا افسانہ ''مصور کی محبت'' اور تیسرا ''جہلم میں ناؤ پر'' رسالہ ''ہمایوں'' لاہور سے شائع ہوا۔ یہ تینوں افسانے اُنھوں نے اپنے قیامِ کشمیر کے دوران لکھے۔ اِبتدا میں کرشن چندر اپنے پیش روؤں میں پریم چند کی حقیقت نگاری کے بجائے رومانی افسانہ نگاروں یعنی یلدرم، نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھپوری سے زیادہ متاثر ہوئے لیکن اس رومانیت کو برتتے ہوئے اُنھوں نے رومانی افسانہ نگاروں کی طرح زندگی سے فرار حاصل نہیں کیا بلکہ زندگی کے تلخ حقائق کا سامنا کرتے ہوئے اُنھیں بدلنے کے خواب بھی دیکھے۔

کرشن چندر کا رومانوی انداز نہ صرف اُن کے افسانوں کے پہلے مجموعے کے سبھی افسانوں میں ملتا ہے بلکہ حقیقت پسندی اور اشتراکی نظریے سے وابستہ ہونے کے بعد بھی انھوں نے جو افسانے لکھے اُن میں بھی یہ رومانی عنصر موجود نظر آتا ہے۔ اس کا سبب کچھ تو بچپن میں ریاست کی حسین وادیوں میں گزارے ہوئے وہ ایام تھے جنھوں نے کرشن چندر کی شخصیت کی تربیت میں بنیادی عنصر کا کام انجام دیا اور کچھ فطرت کے جمالیاتی پہلوؤں سے اُن کی وہ فطری مناسبت جو قدرت نے اُنھیں جنم کے ساتھ ہی ودیعت کی تھی۔ یہ جمالیاتی عناصر دراصل اُن کا ایسا سرمایہ تھا جس نے اُن کی قلم کو وہ رنگینی اور طاقت عطا کی کہ اُن کے ہر افسانے میں یہ خصوصیت قوسِ قزح کی طرح جلوہ فگن نظر آتی ہے۔ اسی نے اُنھیں یہ قدرت بھی عطا کی کہ اُن کا پیش کیا ہوا معمولی سے معمولی منظر بھی ہمیں متنفر کرنے کے

بجائے متحرک کرتا ہے۔ اپنے اس احساسِ جمال کی طرف اِشارہ کرتے ہوئے کرشن چندر لکھتے ہیں:

''میں حقیقت پسندی کو اِختیار کرتے ہوئے ہمیشہ تھوڑا سا رومان
پسند بھی رہا ہوں۔ خوب صورتی اور شاعری کا دامن مکمل طور پر کبھی
نہیں چھوڑ سکا۔''

کرشن چندر کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ ''نظارے'' ہے۔ یہاں وہ رومانوی ماحول سے نکل کر حقیقت پسندی کی طرف قدم بڑھاتے ہوئے تو ضرور نظر آتے ہیں لیکن وہ قطعی طور پر خود کو رومانیت سے الگ نہیں کر پاتے۔ اسی لیے اس مجموعے میں یہ دونوں عناصر ہمیں موجود نظر آتے ہیں۔ ایک طرف اگر تلخ حقائق کی فراوانی ہے تو دوسری طرف رومانیت کی فسوں خیزی کے ساتھ ہی ساتھ ''بے رنگ و بو''، ''جنت اور جہنم''، ''خونی ناچ''، ''دل کا چراغ'' اور ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' جیسے حقیقت پسند اور انسانی مسائل سے متعلق یادگار افسانے ہیں۔ اِن افسانوں میں اُن کا فن ایک خوش گوار تبدیلی سے روشناس ہوتا دِکھائی دیتا ہے۔ حقیقت نگاری کا رنگ اُن کے افسانوں میں گہرا ہوتا چلا گیا۔ بہت جلد زندگی کے وسیع تر دائرے میں آ کر اُنھیں محسوس ہوا کہ زندگی، مسرت، آسودگی، رومان اور حُسن کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ اُنھیں صدیوں کے طبقاتی نظام کی خرابیوں کا احساس ہوا۔ اُنھوں نے دیکھا نچلے طبقے کے لوگ استحصال اور ظلم کا شکار ہیں۔ سامراجی قوتیں، سرمایہ دار اور سیاسی شعبدہ باز اُن کا خون چوس رہے ہیں۔ یہ اُن کی سماجی آگہی کا ایک زرخیز دور تھا اور اُنھوں نے اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی حقائق کا احساس کرتے ہوئے کئی لافانی افسانے لکھے۔ ان میں ''موبی''، 'بھگت رام' اور ''شمع کے سامنے'' اُن کے ایسے افسانے ہیں جِن میں سامراجی حکومت کے تشدد، سماجی نابرابری، فرسودہ رسم و رواج، سیاسی بداعتمادی پورے طور پر نظر آتی ہے۔ اُنھوں نے سماجی مقصدیت کے تحت ''دو فرلانگ لمبی سڑک''، ''خونیں ناچ''، ''دل کا چراغ''، ''ٹوٹے ہوئے تارے''، ''زندگی کے موڑ پر''، ''بالکونی''، ان داتا'' جیسے افسانے لکھے۔ یہ اُن کے سماجی، سیاسی اور فنّی شعور کے آئینہ دار ہیں۔ کرشن چندر ایک حساس افسانہ نگار ہیں۔ اُنھوں نے ایک حساس فن کار کی طرح نچلے طبقوں کی بے چارگی اور مفلسی کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ ''کالو بھنگی'' اس کی ایک بہترین مثال ہے۔

تقسیم کے بعد سیاسی و معاشرتی پس منظر میں اُنھوں نے فسادات پر بہترین افسانے لکھے جِن میں ''ہم وحشی

ہیں''، ''شکست کے بعد''، ''تین غنڈے''، ''پانچ روپیہ کی آزادی''، ''سُرخ پھول'' قابلِ ذکر ہیں۔

کرشن چندر میں اِظہار کی بے پناہ صلاحیت موجود ہے۔ اُنھوں نے اپنی تمام تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاکر اپنے اسلُوب میں شگفتگی، تازگی اور اِنفرادیت پیدا کردی۔ اُن کا اسلُوبِ بیان اُن کے افسانوں کی دیگر خامیوں پر پردہ ڈال دیتا ہے۔ اُن کے بہترین انشائیہ انداز کے افسانے ''ہوائی قلعے''، ''جان پہچان''، ''الف لیلیٰ کی گیارھویں رات'' ہیں۔ اُن کے اسلُوب کی ایک اور خصوصیت اُن کا طنزیہ ومزاحیہ اندازِ بیان ہے۔ اُن کا دردمند دل کچلی ہوئی انسانیت کے لیے دھڑکتا ہے۔ اپنے دردِ دل کا اِظہار وہ طنز ومزاح سے بھی کرتے ہیں۔ کہیں کہیں پر اُن کے طنزیہ اسلُوب میں تیزی اور شدت بھی ملتی ہے۔ ''دوفرلانگ لمبی سڑک''، ''زندگی کے موڑ پر''، ''ان داتا''، ''اُردو کا نیا قاعدہ''، ''مہالکشمی کا پل''، ''اجنتا سے آگے''، ''ایک گرجا ایک خندق''، ''اُلٹا درخت''، ''قحط اگاؤ'' اور ''بھگوان کی آمد'' اُن کے معیاری طنزیہ افسانے ہیں۔

کرشن چندر کو افسانے کے فن اور اسلُوب پر بھی پُورا عبور حاصل ہے۔ اُنھوں نے افسانہ نگاری میں کئی تکنیکی تجربے بھی کیے ہیں۔ وہ کبھی کبھی افسانے کے روایتی عناصر سے اِنحراف بھی کرتے ہیں۔ وہ پلاٹ کے واقعات کا خیال تو رکھتے ہیں اور کبھی پلاٹ سے صرفِ نظر بھی کرتے ہیں اور کرداروں کو فوقیت دیتے ہیں۔ ''ایک خوشبو اُڑی سی'' اس کی مثال ہے۔ وہ واقعات کو ایک بہاؤ کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔

کرشن چندر کے یہاں موضوعات کے تنوع کی طرح کرداروں میں بھی تنوع ملتا ہے۔ اُنھوں نے ہر مذہب، ہر خطّے، ہر طبقے کے اعلیٰ وادنیٰ کرداروں کی منفرد صفات کے ساتھ اُنھیں پیش کیا ہے۔ اِن کرداروں میں کرشن چندر کی اپنی شخصیت کسی نا کسی انداز میں جھلکتی ہے۔ وہ اپنے کرداروں کی عادات واطوار، ماحول، اُن کی نفسیات، اُن کی ذہنی کیفیات اور اُس کی ذاتی خوبیوں اور خامیوں سے پُوری طرح واقف ہوتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کو کسی نہ کسی حقیقت یا علامت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

''کالو بھنگی''، ''مائی الیری'' تاریکی میں روشنی کی علامت بن کر اُبھرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ''موبی''، ''کچرا بابا''، ''بھگت رام'' کرشن چندر کے افسانوں کے اہم کردار ہیں۔ کرشن چندر نے ان افسانوں کو سماجی پسِ منظر میں پیش کیا ہے۔ کرشن چندر نے تکنیک کے بھی اپنے افسانوں میں کئی تجربے کیے۔ اُن کے ہاں سررِیلزم کی

تکنیک کے ساتھ ساتھ علامتی انداز بھی ملتا ہے۔ سررئیلزم کی مثال اُن کے افسانہ ''سوریلی تصویر'' ہے۔ اُن کے افسانوں میں گہری اشاریت وعلامیت بھی ملتی ہے۔ اُن کے افسانے'' نغمے کی موت''، ''ترنگ چڑیا''، ''شعلہ بے دود'' میں اشاریت وعلامیت پائی جاتی ہے۔ اُنھیں افسانے کے فن پر مکمل عبور حاصل ہے۔ وہ بظاہر غیر مربوط ٹکڑوں کو جوڑ کر ایک مربوط کہانی کی تخلیق کرتے ہیں۔ تفصیلات اور جزئیات نگاری کے ذریعے اپنے افسانوں کی دل چسپی برقرار رکھتے ہیں۔

ان کے افسانے جن میں اُنھوں نے علامتی اسلُوب اِختیار کیا ہے۔ اُن میں ''چوراہے کا کنواں''، ''کالا سورج''، ''کاک ٹیل''، ''چھڑی''، ''بت جاگتے ہیں''، ''مردہ سمندر''، ''گونگے دیوتا'' قابلِ ذکر ہیں۔ اُن کے نمائندہ افسانے ''دوفرلانگ لمبی سڑک''، ''ان دیوتا''، ''بالکونی''، ''غالیچہ''، ''زندگی کے موڑ پر''، ''گرجن کی ایک شام'' اور ''پانی کا درخت'' میں بھی علامتی معنویت اور تمثیلی انداز ملتا ہے۔ کرشن چندر کے ہاں ہمیں طنزیہ ومزاحیہ اندازِ بیان بھی ملتا ہے اور تمام سماجی مسائل کو پیش کرتے ہوئے طن وطعن کا سہارا لیتے ہیں۔ طنز نگار کے لیے جو سفا کی اور سرد مہری درکار ہے وہ کرشن چندر کے یہاں بدرجہ اتم موجود ہے۔ جب حکمران طبقے کے خلاف اُن کے دل میں بغاوت کی کیفیت طاری ہوتی ہے تب وہ طنز سے کام لیتے ہیں۔ ''مہالکشمی کا پل''، ''ہم وحشی ہیں''، ''زندگی کے موڑ پر''، ''بھگوان کی آمد''، ''اجنتا سے آگے'' اُن کے معیاری طنزیہ افسانے ہیں۔

کرشن چندر اپنے افسانوں میں مناظرِ فطرت کی عکاسی بھرپُور انداز میں کرتے ہیں۔ وہ فطرت پر ایک خاص انداز میں نگاہ ڈالتے ہیں۔ یہ اچٹتی ہوئی نگاہ نہیں بلکہ فطرت کو بدلنے پر قادر انسان کی نگاہ ہے۔ کرشن چندر کے یہاں یہ خوبی ہے کہ وہ حقیقت کو دل کش انداز میں سامنے لاتے ہیں۔ اگر وہ تنگ وتاریک گلیوں کا ذکر کرتے ہیں تو ساتھ ہی ساتھ تیرہ وتار مناظر سے نکال کر روشنی اور کشادہ سڑکوں کی بھی سیر کرا دیتے ہیں۔ ایک جانب کشمیر کے حسین نظاروں کی سیر کراتے ہیں تو دوسری جانب بمبئی کی تنگ گلیوں میں پلنے والے ناسوروں کی جھلک بھی دِکھاتے ہیں۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''کرشن چندر کے دل میں ایک دردمند اور حساس دل ہے اور اس
> دردمند اور حساس دل نے اُنھیں دنیا کی مختلف النوع چیزیں

دکھائی ہیں۔ ایک طرف تو کشمیر کی جنت نظیر وادیوں کے وہ ان
گنت مناظر ہیں جو اُن کی نظر میں بسے ہوئے ہیں۔ ہر منظر اپنی
تفصیلوں میں دوسرے سے مختلف، لیکن مجموعی حیثیت سے ایک
رومانی لذت اور سرور کا حامل۔ کرشن چندر کے افسانوں میں ان
مناظر کے علاوہ اور کچھ نہ بھی ہوتا تو پڑھنے والے انھیں صرف ان
شاعرانہ مناظر کی وجہ سے اپنے دلوں میں جگہ دیتے ہیں۔''

کرشن چندر کے افسانوں کی سب سے بڑی خصوصیت اُن کے کبھی نہ تھکنے اور تھکانے والا اندازِ بیان ہے۔ اُن کے پاس ہر بات کہنے کا ایسا طریقہ ہے جو سیدھا دل میں اُتر جاتا ہے۔ اُنھوں نے خدا کی بنائی دنیا کے حسین منظروں کی عکاسی بھی کی ہے اور سماج میں پھیلی بُرائیوں کو بھی بے نقاب کیا ہے۔ اُن کی نظر اپنی مخصوص فضا کی ہر چھوٹی بڑی چیز پر ہے۔ اُن کا دردمند دل دنیا کے دُکھ درد کو اور بھی شدید بنانے کے لیے اُسے حُسن کے پس منظر میں پیش کرتا ہے۔ مجموعی طور پر کرشن چندر کے افسانوں کی خصوصیات یہ ہیں۔ رومان و حقیقت کا ایک دل کش اِمتزاج، اسلُوب کا انوکھا انداز، سماج اور نظامِ معاشی سے اِنتہائی اور شدید نفرت کا اِظہار، دل کش رمزیہ اور شاعرانہ انداز، طنز و مزاح کی ایک خوش گوار آمیزش اور انسانی نفسیات کا عمیق ترین مطالعہ۔

۱۹۵۵ء کے بعد جب جدید تحریک نے جنم لیا تو سب سے زیادہ مخالفت کرشن چندر ہی کو سہنی پڑی۔ جدیدیت کے دور میں زیادہ تر افسانے پلاٹ اور کِردار کے بجائے محض خیال اور علامتوں کے سہارے لکھے جا رہے ہیں۔ کرشن چندر نے بھی اس قسم کے کئی تجربات کیے تھے۔ کوئی لاکھ مخالفت کرے لیکن کرشن چندر وہ افسانہ نگار ہیں جِن کے ہاں موضوعات کی وسعت تھی۔ اُن کے افسانہ نگاری کا کینواس وسیع تر تھا۔ اُن کے افسانوں میں جدید افسانے کے سارے امکانات مِل جاتے ہیں جنھیں بعد میں جدید افسانہ نگاروں نے برتا۔ اُنھیں جدید افسانے کا پیش رو کہا جا سکتا ہے۔ اُردو افسانے پر کرشن چندر کی تحریروں نے جتنا اثر چھوڑا ہے ان میں سوائے پریم چند کے کسی اور کا نام نہیں لیا جا سکتا۔ کرشن چندر ایک پُورے عہد کا نام ہے۔

افسانہ ''مہالکشمی کا پل'' کا تجزیہ

''مہالکشمی کا پل'' کرشن چندر کا ایک اہم افسانہ ہے۔ یہ ترقی پسند تحریک کی اِنتہا پسندی دور کی یادگار ہے جب بھیمڑی کانفرنس کو مرارجی ڈیسائی کی حکومت نے ممنوع قرار دیا اور کانفرنس کے سرگرم رکن سردار جعفری کو گرفتار کیا گیا تو کرشن چندر نے ادیبوں کے سامنے ''مہالکشمی کا پل'' پیش کیا۔

''مہالکشمی کا پل'' ایک جذباتی افسانہ ہے جو اگر چہ فن کی بلنُدیوں کو نہیں چھوتا، پروپیگنڈہ اور نصیحت کا انداز نمایاں ہے لیکن پھر بھی حقیقی زندگی کی عکاسی اور غربت کو قریب سے دکھانے کے باعث اہمیت رکھتا ہے۔ مہالکشمی کے پل کے دائیں جانب امیر لوگوں کی کوٹھیاں ہیں اور بائیں جانب غریب بستی میں رہنے والے لوگ جن کی ساڑھیاں پل پر جنگلے پر سوکھنے کے لیے لٹک رہی ہیں۔ کرشن چندر اس افسانے میں بائیں جانب جنگلے پر جو چھ ساڑھیاں سُوکھ رہی ہیں، اُن کی جانب ہماری توجہ مبذول کرواتے ہیں اور پھر اِن چھ ساڑھیوں کو پہننے والوں کی کہانیاں سناتے ہیں۔ کرشن چندر نے اِن مزدور پیشہ عورتوں کے سوانحی خاکے موثر انداز میں پیش کیے ہیں۔

کہانی واحد متکلم کے صیغے میں پیش کی گئی ہے۔ کہانی سنانے والا بھی ان ہی مزدوروں کا ساتھی ہے۔ اُس کی بیوی کی ساڑھی بھی ان ساڑھیوں میں سُوکھ رہی ہے۔ ریلوے لائن کے آر پار جاتے ہوئے لوگ ان ساڑھیوں کو دیکھ سکتے ہیں۔

کرشن چندر ان ساڑھیوں کے متعلق بتاتے ہیں:

''ان ساڑھیوں کے رنگ اب جاذب نظر نہیں رہے۔ کسی زمانے میں ممکن ہے جب یہ نئی نئی خریدی گئی ہوں ان کے رنگ خوبصورت اور چمکتے ہوئے ہوں، مگر اب نہیں ہیں۔ متواتر دھوئے جانے سے ان کے رنگوں کی آب وتاب مر چکی ہے۔ اور اب یہ ساڑھیاں اپنے پھیکے سیٹھے روزمرّہ کے انداز کو لیے بڑی بے دلی سے جنگلے پر پڑی نظر آتی ہیں۔ آپ دن میں انھیں سو بار دیکھئے یہ آپ کو کبھی خوبصورت دکھائی نہ دیں گی۔ نہ ان کا رنگ روپ اچھا ہے نہ ان کا کپڑا۔ یہ بڑی سستی گھٹیا قسم کی ساڑھیاں ہیں۔''

یہ ساڑھیاں ان عورتوں کی ہیں جو چال نمبر آٹھ میں رہتی ہیں۔ پھر مصنف نے ساڑھیوں کے نمبر اور رنگوں کی مدد سے اُس کے پہننے والوں کی زندگی کی جھلک دکھائی ہے۔ پہلے نمبر اور بھورے رنگ کی ساڑھی شانتا بائی کی ہے۔ شانتا بائی کی زندگی بھی اس ساڑھی کی طرح بھوری ہے۔ وہ برتن مانجنے کا کام کرتی ہے۔ اس کے تین بچّے ہیں، ایک لڑکی دو لڑکے۔ لڑکی چھ سال کی ہے۔ شانتا بائی کا شوہر مِل میں کام کرتا ہے۔ شانتا صبح سویرے ہی لوگوں کے گھر برتن صاف کرنے اور پانی ڈھونے کے لیے جاتی ہے۔ اس کی چھ سالہ بیٹی بھی اس کام میں اُس کی مدد کرتی ہے۔ لیکن جب اُس کی چھوٹی لڑکی کے ہاتھ سے چینی کا کوئی برتن گر کر ٹوٹ جاتا ہے تو بڑے گھر میں رہنے والے لوگ اُس کی پٹائی بھی کر دیتے ہیں۔ شانتا کے گھر میں غربت ہے۔ اُس کی زندگی تلخ ہے۔ اُس کے بچّے دو سال کی عمر ہی سے دودھ کے بجائے باجرے کی روٹی کھانے پر مجبور ہیں۔ شانتا کو اس کی شدید محنت اور ذمہ داریوں نے چڑچڑا بنا دیا ہے۔ جب اُسے غصّہ آتا ہے تو وہ سارا غصّہ بچّوں کو مار کر نکالتی ہے۔ بچپن کی بے فکر اور دلفریب زندگی کی یاد اُس کی آنکھوں سے آنسوؤں کی صورت میں کہیں بہہ گئی ہے۔

دوسری ساڑھی کی مالک جیونا بائی ہے۔ اس کی ساڑھی کا رنگ گہرا بھورا ہے۔ یہ ساڑھی بھی پانچ روپے چار آنے کی ہے۔ جیونا اب بیوہ ہے۔ لیکن جب اُس کا شوہر زندہ تھا اور بیمار تھا، مِل کے مالک نے اُس کی کمزوری اور بیماری کو دیکھتے ہوئے اُس کے شوہر ڈھونڈو کو مِل سے نکال دیا تھا۔ اس صدمے کو وہ برداشت نہ کر سکا۔ گھر آتے ہی

اُس نے جیونا کی ایک آنکھ پھوڑ دی اور مزید بیمار ہو کر چھ ماہ کے بعد ہی مر گیا اور جیونا وقت پر علاج نہ ہونے کے باعث ایک آنکھ ہمیشہ کے لیے کھو دیتی ہے۔ اور اب وہ شانتا بائی کی مدد سے چند گھروں میں برتن مانج کر اپنا گزر بسر کرتی ہے۔

تیسری ساڑھی مٹ میلے نیلے رنگ کی ہے۔ یہ چال میں رہنے والے اُس کردار کی بیوی کی ہے جس کے ذریعے کرشن چندر کہانی بیان کر رہے ہیں۔ وہ اپنی بیوی کا اور اپنا تعارف اِن الفاظ میں کرواتا ہے:

> ''یہ میری بیوی کی ساڑھی ہے۔ میں فورٹ میں دھنو بائی کی فرم میں کلرکی کرتا ہوں۔ پینسٹھ روپے تنخواہ ملتی ہے۔ سیُون مِل اور بکسریا مِل کے مزدوروں کو بھی یہی تنخواہ ملتی ہے۔ اس لیے میں بھی انھیں کے ساتھ آٹھ نمبر کی چال کی ایک کھولی میں رہتا ہوں۔ مگر مزدور نہیں ہوں، کلرک ہوں۔ میں فورٹ میں نوکر ہوں۔ میں دسویں پاس ہوں۔ ٹائپ کر سکتا ہوں۔ میں انگریزی میں لکھ سکتا ہوں۔ میں اپنے وزیرِ اعظم کی تقریر جلسے میں سن کر سمجھ بھی لیتا ہوں۔''

اِس کردار کے آٹھ بچّے ہیں لیکن پیسے نا ہونے کے باعث اسکول نہیں جا پاتے۔ اتنے بچّوں کا پیٹ بھرنے سے گھر میں غربت بڑھ گئی ہے۔ اس کی بیوی ساوتری مفلسی اور محرومیوں کے باعث دن بہ دن تلخ ہوتی جا رہی ہے۔ چھوٹی چھوٹی باتوں پر بچّوں کو بے تحاشہ پیٹنا شروع کر دیتی ہے اور شوہر کی ہر بات پر اُسے کاٹ کھانے کو دوڑتی ہے۔ غربت کا یہن عالم ہے کہ ساوتری اپنی ماں کی خبر سُن کر جبل پور اُس کی خبر لینے نا جا سکی۔ یہاں تک کہ اُس کی ماں مر جاتی ہے۔ چوتھی ساڑھی قرمزی رنگ کی ہے۔ یہ جھبّو بھیئے کی عورت کی ہے۔ اس عورت کا کوئی بچّہ نہیں۔ یہ عورت ایک طوائف تھی جسے جھبّو بھیئے نے ایک بدمعاش سے سو روپے میں خرید لیا تھا۔ یہ عورت لڑیا، جھبّو کے وطن مراد آباد کی رہنے والی تھی۔ اس بات پر جھبّو خوش تھا کہ وہ اُس کی ہم وطن ہے۔ لیکن وہ بیڑی، سگریٹ، تاڑی نہیں چھوڑ سکی۔ وہ یہ سب پیتی تھی اور جھبّو اُسے گالیاں دیتا اور مار پیٹ کرتا ہے۔ چال کے لوگوں نے بھی جھبّو کو ایسی عورت سے شادی کرنے پر گالیاں دیں اور جھبّو نے اس عورت لڑیا کی نگرانی بھی کی، لیکن لڑیا نے اپنا اعتبار ساری چال میں قائم کر لیا۔ اور جب

جھبّو کو گستاخی کرنے پر منیجر نے اپنے بدمعاشوں سے پٹوایا اور وہ بُری طرح زخمی ہو کر گھر آیا تو لڑیا نے نا صرف اُس کی خدمت کی بلکہ گلی گلی جا کر ترکاری بھاجی بیچنے لگی تا کہ گھر میں چولہا جلا سکے۔ یہاں لڑیا کی زبانی عورت کی ازلی فطرت کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''لڑیا کہتی کہ کوئی عورت سچے دل سے بدمعاشوں کے پلے پڑنا پسند نہیں کرتی۔ وہ تو ایک گھر چاہتی ہے چاہے وہ چھوٹا ہی سا گھر ہو۔ وہ ایک خاوند چاہتی ہے جو اس کا اپنا ہو، چاہے وہ جھبّو بھیا ایسا شور مچانے والا، زبان دراز، شیخی خور ہی کیوں نہ ہو۔ وہ ایک ننھا بچہ چاہتی ہے چاہے وہ کتنا ہی بدصورت کیوں نہ ہو۔''

پانچویں ساڑھی کا کنارا گہرا نیلا ہے۔ ساڑھی کا رنگ گدلا سرخ ہے۔ راوی اس ساڑھی کے متعلق بتاتا ہے کہ یہ ساڑھی دوسری ساڑھیوں سے بڑھیا ہے۔ کیوں کہ یہ ساڑھی پانچ روپے چار آنے کی نہیں ہے۔ یہ ساڑھی مجنولا کے بیاہ کی ہے۔ منجولا کی شادی چھ ماہ پہلے ہی ہوئی تھی اور یہ ساڑھی اُس کے شوہر نے اُس کے لیے خریدی تھی۔ اُس کی شادی کو چھ ماہ بھی نہیں ہوئے تھے کہ اُس کا شوہر چرخی کے گھومتے ہوئے دستے کی لپیٹ میں آ کے مارا گیا تھا اور منجولا سولہ برس ہی میں بیوہ ہو گئی تھی اور اپنے شوہر کی موت کے سوگ پر دلہن کی ساڑھی پہننے پر مجبور ہے کیوں کہ اُس کے پاس کوئی دوسری ساڑھی نہیں تھی۔

راوی نے منجولا کے جذبات کی عکاسی ان الفاظ میں کی ہے:

''منجولا ایک سفید ساڑھی پانچ روپے چار آنے والی پہننا چاہتی ہے جسے پہن کر وہ دولہن نہیں بیوہ معلوم ہو سکے۔ یہ ساڑھی اُسے دن رات کاٹ کھانے کو دوڑتی ہے۔ اس ساڑھی سے جیسے اس کے مرحوم خاوند کی مضبوط باہیں لپٹی ہیں۔ جیسے اس کے ہر تار پر اس کے شفاف بوسے مرتسم ہیں۔ جیسے اس کے تانے بانے میں اس کے خاوند کی گرم گرم سانسوں کی حدت آمیز غنودگی ہے۔ اس کے سیاہ بالوں والی

چھاتی کا سارا پیار دفن ہے۔ جیسے یہ ساڑھی نہیں ہے ایک گہری قبر ہے
جس کی ہولناک پنہائیوں کو وہ ہر وقت اپنے جسم کے گرد لپیٹ لینے پر
مجبور ہے۔ منجولا زندہ قبر میں گاڑھی جا رہی ہے۔''

چھٹی ساڑھی کا رنگ لال ہے لیکن اسے پہننے والی مر چکی ہے۔ یہ ایک بوڑھی عورت مائی کی ساڑھی ہے جسے چال میں رہنا بھی نصیب نہیں ہوا۔ یہ اپنے پریوار کے ساتھ چال کے دروازے کے قریب اندر کھلے آنگن میں رہا کرتی تھی۔ اس کا بیٹا ستیو اُس کی بیوی اور پوتا اس کے ساتھ آنگن میں ہی رہتے تھے۔ یہ سب چال کے بھنگی ہیں۔ ان کے پاس رہنے کے لیے کھولی بھی نہیں۔ اور ایک دن کارتوس کی گولی جو کہ بھینگوں کے ہڑتال کے دنوں میں چلی، اُس کی مائی ماری گئی۔ راوی لکھتا ہے:

''گولی چلی اور ہماری چال کے سامنے چلی۔ ہم لوگوں نے اپنے
دروازے بند کر لیے لیکن گھبراہٹ میں چال کا دروازہ بند کرنا کسی کو یاد
نہیں رہا۔ اور پھر ہم کو اپنے بند کمروں میں ایسا معلوم ہوا گویا گولی
ادھر سے اُدھر چاروں طرف چل رہی ہو۔ تھوڑی دیر کے بعد بالکل
سناٹا ہو گیا اور ہم لوگوں نے ڈرتے ڈرتے دروازہ کھولا اور باہر
جھانک کر دیکھا تو جلوس تتر بتر ہو چکا تھا اور ہماری چال کے
دروازے کے قریب بڑھیا پڑی تھی۔''

وہ ساڑھی جو مائی بڑھیا نے مرتے وقت پہنی تھی، جس پر گولی کے سوراخ کا نشان بھی تھا وہ بڑھیا کے ساتھ جلائی نہیں گئی بلکہ اب اس ساڑھی سے اُس کی بہو اپنا تن ڈھکتی ہے۔ کرشن چندر نے یہاں بھرپور طنز سے کام لیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''اس لال ساڑھی کو اب بڑھیا کی بہو پہنتی ہے۔ اس ساڑھی کو بڑھیا
کے ساتھ جلا دینا چاہئے تھا۔ مگر کیا کیا جائے تن ڈھکنا زیادہ ضروری
ہے۔ مُردوں کی عزت اور احترام سے بھی کہیں زیادہ ضروری ہے کہ

زندوں کا تن ڈھکا جائے۔''

کرشن چندر نے اس افسانے میں نچلے طبقے کے زندگی کی عکاسی کرتے ہوئے معاشرے پر بھرپُور طنز کیا ہے۔ وہ اس افسانے میں یہ بھی بتانا چاہتے ہیں کہ اس طبقے کی حالت سرمایہ دار طبقے نے بھی زیادہ خراب کر دی ہے۔ اب اُن کی عزت اور مفلسی کو دیکھنے کوئی نہیں آتا۔ یہاں تک کہ وزیرِ اعظم کی گاڑی جسے وہاں تھوڑی دیر کے لیے ٹھہرنا تھا، خاموشی سے نکل جاتی ہے اور وہ تقریر کرنے کے لیے چوپاٹی چلے جاتے ہیں۔ یہاں کرشن چندر نے نہ صرف وزیرِ اعظم بلکہ پورے نظام کو طنز کا نشانہ بنا کر ان چھ ساڑھیوں کو پہننے والیوں کی زندگی کو بدلنے اور سنوارنے کی خواہش کی ہے۔ اُن کی بہتر زندگی کے خواب دیکھے ہیں۔ یہاں وہ بھرپُور انداز میں اِشترا کی نظریے کو پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''وزیرِ اعظم کی گاڑی نکل گئی، وہ یہاں نہیں ٹھہری۔ میں سمجھتا تھا وہ یہاں ضرور ٹھہرے گی۔ وزیرِ اعظم درشن دینے کے لیے گاڑی سے نکل کر تھوڑی دیر کے لیے پلیٹ فارم پر ٹہلیں گے۔ اور شاید ہوا میں جھولتی ہوئی ان چھ ساڑھیوں کو بھی دیکھ لیں گے جو مہالکشمی کے پل کے بائیں طرف لٹک رہی ہیں۔ یہ چھ ساڑھیاں جو بہت معمولی عورتوں کی ساڑھیاں ہیں۔ ایسی معمولی معمولی عورتیں جن سے ہمارے دیس کے چھوٹے بڑے گھر بنتے ہیں۔''

اور پھر کرشن چندر نے ان چھ ساڑھیوں کے حوالے سے اُن لاکھوں کروڑوں گھروں میں بسنے والی عورتوں کی کہانی پیش کی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''یہ ان چھوٹے چھوٹے لاکھوں کروڑوں گھروں کو بنانے والی عورتوں کی ساڑھیاں ہیں جنھیں ہم ہندوستان کہتے ہیں۔ یہ عورتیں جو ہمارے پیارے پیارے بچوں کی مائیں ہیں، ہمارے بھولے بھائیوں کی عزیز بہنیں ہیں، ہمارے معصوم محبتوں کا گیت ہیں، ہماری

پانچ ہزار سالہ تہذیب کا سب سے اونچا نشان ہیں۔''

اور پھر ان ساڑھیوں کی اِلتجا، خواہش اور خواب پیش کیے ہیں:

''وزیرِ اعظم صاحب یہ ہوا میں جھولتی ہوئی ساڑھیاں تم سے کچھ کہنا چاہتی ہیں، تم سے کچھ مانگتی ہیں۔ یہ کوئی بہت بڑی قیمتی چیز تم سے نہیں مانگتی ہیں۔ یہ کوئی بڑا ملک، کوئی بڑا عہدہ، کوئی موٹر کار، کوئی پرمٹ، کوئی پراپرٹی یہ ایسی کسی چیز کی تم سے طالب نہیں ہیں۔ یہ تو زندگی کی بہت ہی چھوٹی چھوٹی چیزیں مانگتی ہیں۔ دیکھیے یہ شانتا بائی کی ساڑھی ہے جو اپنے بچپن کی کھوئی ہوئی دھنک تم سے مانگتی ہے۔ یہ جیونا بائی کی ساڑھی ہے جو اپنی آنکھ کی روشنی اور اپنی بیٹی کی عزت مانگتی ہے۔ یہ ساوتری کی ساڑھی ہے جس کے گیت مر چکے ہیں اور جس کے پاس اپنے بچوں کے اسکول کے لیے فیس نہیں ہے۔ یہ لڑیا ہے جس کا خاوند بیکار ہے اور جس کے کمرے میں ایک تو تا ہے جو دو دن سے بھوکا ہے۔ یہ نئی دلہن کی ساڑھی ہے جس کے خاوند کی زندگی کی قیمت چمڑے کے پٹے سے بھی کم ہے۔ یہ بڑی بھنگن کی لال ساڑھی ہے جو بندوق کی گولی کو ہل کے پھال میں تبدیل کرنا چاہتی ہے تا کہ دھرتی سے انسان کا لہو پھول بن کر کھل اُٹھے اور گندم کے سنہرے خوشے ہنس کر لہرانے لگیں۔''

اس افسانے میں کرشن چندر کے کردار پُوری کمزوریوں کے ساتھ موجود ہیں۔ نیکی اور بُرائی ان میں بھی موجود ہے اور اونچے طبقے کے افراد میں بھی۔ چناں چہ جب مِل مزدور ہڑتال کر دیتے ہیں اور جلوسیوں پر گولی چلتی ہے تو چال کے تمام افراد دروازے بند کر لیتے ہیں اور بُڑھیا (سیتو کی ماں) گولی کا شکار ہو جاتی ہے۔ یہاں کرشن چندر کے مزدور خود غرض ثابت ہوتے ہیں۔ اور جب نظم و نسق کی برقراری کے لیے حکومت کو گولی چلانا پڑتی ہے تو کرشن چندر

اسے ظلم سے تعبیر کرتے ہیں۔ وزیرِ اعظم کا ان بستیوں اور چالوں میں نہ آنا اُنھیں کھلتا ہے۔ ظاہر ہے کہ کسی بھی ملک کا وزیرِ اعظم اپنے مقررہ پروگرام پر عمل کرے گا۔ وزیرِ اعظم مسائل کو راست حل نہیں کرتے بلکہ پُورا ایک نظام موجود ہے اور اگر یہ نظام ان کی نظر میں فرسودہ اور مجہول ہے تو اُنھیں وزیرِ اعظم سے شکایت کرنے کے بجائے پُورے نظام کو بدلنے کا مطالبہ کرنا چاہیئے تھا۔

راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری

ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں میں راجندر سنگھ بیدی بھی خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ وہ اپنے پہلے مجموعے کی اشاعت پر ہی صنفِ اوّل کے افسانہ نگار تسلیم کیے گئے۔ اُنھوں نے دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح اِنقلابیت، سماجی شعور، جنس یا اس نوع کے دوسرے ہیجان انگیز تجربات کو ہی پیش نہیں کیا بلکہ سستی جذباتیت سے ہٹ کر زندگی کے مانوس اور چھوٹے چھوٹے مسائل کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ وہ کسی حقیقت کے فوری ردِعمل کو بنیاد بنا کر فوراً افسانہ نہیں لکھتے بلکہ وہ زندگی کے حقائق پر نظر ڈال کر اس کی گہرائیوں میں اُتر جاتے ہیں اور تحلیل اور تجزیہ کے بعد ایک مکمل فن پارے کی تخلیق کرتے ہیں۔ بیدی اپنے افسانے کے موضوعات اپنے گردوپیش کی زندگی سے چُنتے ہیں اور ان کو پیش کرتے ہوئے وہ کسی تصنع سے کام نہیں لیتے۔ حقیقت کتنی ہی تلخ کیوں نہ ہو وہ سیدھے سادے انداز میں بیان کرتے ہیں۔ اُن کے یہاں نفسیاتی کشمکش کے بہترین نمونے ملتے ہیں۔ وہ نفسیاتی پہلوؤں کو پیش کرتے ہوئے اِشاروں اور کنایوں سے بھی مدد لیتے ہیں۔

اپنے پہلے افسانوی مجموعے ''دانہ و دام'' میں عام سطح کی کہانیاں لکھی ہیں جن میں دو کہانیاں ''بھولا'' اور ''گرم کوٹ'' انھیں اپنے ہم عصروں سے ممتاز کرتی ہیں۔ بیدی نے جب کہانیاں لکھنی شروع کیں تو پریم چند اور ترقی پسند تحریک کے اثر سے سماجی موضوعات بہت مقبول تھے اور اُن پر زیادہ تر رومانیت، جذباتیت اور خطابت تھی۔ بیدی کی کہانیاں رومانی ہونے کے بجائے حقیقت پسند، جذباتی ہونے کے

بجائے ایک گہری سوچ کی آئینہ دار اور خطیبانہ ہونے کے بجائے ایک لطیف طنز کی حامل تھیں۔

''دانہ ودام'' کی کہانیوں میں زندگی کی وہ سچائیاں ہیں جو ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں، جن کے پیچھے نفسیاتی حقائق ہیں۔ بچّوں کی نفسیات، بوڑھوں کی نفسیات، اُس چڑ چڑے چمار کی نفسیات جو بیوی سے بے پناہ محبت کرتا ہے اور اس کے باوجود اُس کا بھیڑ میں کسی مرد سے ٹکرا جانا گوارا نہیں کرتا، اسپتال کے مریضوں کی نفسیات۔ بیدی کے کردار کئی الابعاد رکھتے ہیں۔

بیدی کے یہاں کرداروں سے متعلق ہمدردانہ رویہ ملتا ہے اس لیے قاری بھی اُن کے دُکھ کو اپنا دُکھ اور اُن کے تجربات کو اپنے تجربات سمجھنے لگتا ہے۔ منٹو کے برخلاف بیدی نے شرفا کی زندگی خصوصاً سکھ یا ہندو گھرانے کے لوگوں کی زندگی کو موضوع بنایا ہے اور اُن کرداروں کے طبقاتی، خانگی اور معاشی مسائل اور اُن کی نفسیاتی اور جذباتی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے درمیان انسانی رِشتوں کی مخالف اور متخالف لہروں کو اُجاگر کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں اُنھوں نے ہندو دیومالاؤں سے بھی استفادہ کیا ہے۔

بیدی نے نمائندہ کرداروں کے بجائے زندگی سے معمولی کردار چُنے ہیں جن میں سے ایک وہ خود ہیں۔ ''گرم کوٹ'' میں اُن کی آپ بیتی ہے۔ اِن ہی معمولی کرداروں میں بھاگو، ببل، مادھو اور مدن کے کردار قابلِ ذکر ہیں۔ نسوانی زندگی بیدی کے افسانوں کا خاص موضوع ہے۔ لیکن یہ عورت اُن کے اعصاب پر سوار نہیں ہوجاتی جیسے پہلے عورت ہمارے افسانوں میں ایک محبوبہ کے رُوپ میں نظر آتی تھی۔ عورت پریم چند کے افسانوں میں ماں، بیٹی، بہن، بیوی کے رُوپ میں بھی دِکھائی دی۔ مگر یہ عورت ،عورت کم ہے، ایثار اور وفا کی تتلی زیادہ۔ اس کے گرد ایک مقدس ہالہ تھا۔ بیدی کے یہاں عورت کے گرد کوئی ہالہ نہیں ہے۔ بھولا کی بیوہ مقدس ہی نہیں دلکش بھی ہے۔ ''گرم کوٹ'' کے ہیرو کلرک کی بیوی میاں کی محبت میں سرشار ہے مگر اُس کا عورت پن صاف چھلکا پڑتا ہے۔ ''اپنے دُکھ مجھے دے دو'' کی اندو نازک رِشتوں میں بندھی روایتی ہندوستانی عورت کی سچی تصویر ہے جسے بچپن ہی سے غلامانہ سپردگی کی تربیت ملی ہے۔ مہر و وفا، ایثار و قربانی کی یہ مُورت ہر کسی کے دُکھ بانٹتی ہے لیکن اس کے اپنے دُکھوں کا بوجھ ہلکا کرنے والا کوئی نہیں۔ یہ توقع وہ اپنے شوہر سے کرتی ہے لیکن اس واحد خواہش کی تکمیل کے اِنتظار میں اُس کی عمر

ڈھل جاتی ہے۔اندو کے کردار میں بیدی نے عورت کے مسائل پیش کیے ہیں۔

بیدی نے ایک عرصے تک ڈاک خانے میں ملازمت کی تھی۔اِس تجربے نے اُن سے ایک پنشن یافتہ پوسٹ ماسٹر کے متعلق بڑی جاندار کہانی لکھوائی۔ملازمت سے اُسے ایک ڈھرے پر ڈال دیا تھا۔ سبکدوش ہونے کے بعد اُس کی زندگی اتنی خالی ہوجاتی ہے کہ وہ ہار کر پھر ڈاک خانے میں ملازمت کر لیتا ہے اور جب بڑھاپے کی وجہ سے اُس پر کھانسی کا دورہ پڑتا ہے تو آنے والے اُس پر ترس کھا کر کہتے ہیں کہ آخر سرکار اس بوڑھے کو پنشن کیوں نہیں دے دیتی.....یہی نکتہ زندگی پر ایک لطیف طنز ہے۔

بیدی کے دوسرے افسانوی مجموعے ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'' اور ''ایک اعتراف'' میں اُن کا فن کافی نکھرا ہوا نظر آتا ہے۔اِس مجموعے میں اُن کا افسانہ ''صرف ایک سگریٹ'' اُردُو کا بہترین افسانہ ہے۔

بیدی کے اکثر افسانے کسی نہ کسی ذاتی تجربے، کسی شخصی واردات کی بنیاد پر لکھے گئے ہیں۔عام زندگی، عام لوگ، عام رِشتے اُن کے افسانوں کے موضوع ہیں۔مگر اِن میں وہ ایسی طاقت اور توانائی ، زندگی اور تابندگی ،معنویت اور اِنفرادیت بھر دیتے ہیں کہ ذہن میں روشنی ہوجاتی ہے۔زبان و بیان کی سطح پر اُن کے ہاں ناہمواری، بے ترتیبی اور نامانوس فضا پڑھنے والوں کو ملتی ہے لیکن اس سے افسانوں کی خوب صورتی میں کمی کا احساس نہیں ہوتا۔اُن کے افسانوں میں ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، ''صرف ایک سگریٹ''، ''دس منٹ بارش میں''، ''جنازہ کہاں ہے'' اور ''باری کا بخار'' بہترین افسانے ہیں۔

سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری

سعادت حسن منٹو بھی ایک ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔ حالاں کہ ترقی پسند نقادوں نے اُنھیں کبھی ترقی پسند افسانہ نگار کہا اور کبھی رجعت پسند افسانہ نگار قرار دیا کیوں کہ وہ اپنے دور کے سب سے زیادہ باغی تخلیق کار تھے۔ اُنھوں نے افسانوں میں اپنے لیے ایک منفرد راہ نکالی۔ اُنھوں نے خوب صورت مناظر یا حسن و عشق کے رنگین واقعات کے بجائے زندگی کے بدصورت مناظر، تلخ حقیقتوں اور عورت مرد کے تعلقات یا اُن کی نفسیات کی پیچیدگیوں کو اپنے مشاہدے اور مطالعے کا مرکز بنایا۔

منٹو کی ادبی زندگی کی اِبتدا رسالوں کے لیے روسی اور فرانسیسی نمبر مرتب کرنے سے ہوئی۔ اُنھوں نے روسی کہانیوں کے ترجمے کیے۔ گورکی، ترگنیف، چیخوف کا بغور مطالعہ کیا۔ اُن کے فن پر مضامین بھی لکھے۔ اِس طرح اِبتدا سے ہی اُن کے فن پر مغربی ادیبوں کے اثرات ملتے ہیں۔ وہ افسانے میں نئے موضوعات لے کر آئے۔ اُنھیں افسانہ نگاری کے فن پر مکمل دسترس حاصل تھی۔ وہ چھوٹی چھوٹی چیزوں کو زندہ کر دینے کا فن جانتے تھے۔ بقول محمد عسکری:

''موضوع اور ہیئت دونوں میں منٹو کی حیثیت ایک پیش رو کی ہے۔''

''تماشا'' اُن کا پہلا افسانہ تھا جو اُنھوں نے جلیانوالہ باغ کے خونی حادثے سے متاثر ہو کر لکھا تھا۔ اس کے بعد منٹو مسلسل لکھتے رہے اور اُنھوں نے اپنی ذہانت اور صلاحیت کی بِنا پر افسانہ نگاری کے میدان میں جلد ہی ایک مستقل مقام بنا لیا۔

منٹو زندگی کے سیاسی، معاشرتی، دینی، نفسیاتی اور اخلاقی مسائل کو پہلے مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں۔ پھر اُسے افسانے کا موضوع بناتے ہیں۔ اُنھوں نے اپنے افسانوں میں پلاٹ کی بندش کا خاص خیال رکھا ہے۔ وہ کہانی کے وسط یعنی آغاز و انجام کے درمیان جو مراحل آتے ہیں اُنھیں فن کاری سے پیش کرتے ہیں۔ اُن کا مقصد تمہید، وسط اور انجام کے درمیان ہم آہنگی اور ربط پیدا کرنا ہوتا ہے۔ وہ افسانے کی مجموعی ہیئت، تشکیل و تعمیر میں داخلی اور خارجی پہلوؤں کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ اِس ضمن میں اُن کا افسانہ ''نیا قانون''، ''ہتک''، ''پھاہا''، ''کھول دو'' اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' قابلِ ذکر ہیں۔

منٹو کی کہانیوں میں اکثر سماج اور زندگی کے حقائق کے بے باکانہ بیان میں منفی اثرات بھی پائے جاتے ہیں جن کے ذریعے وہ سماج کے اصلی رُوپ کو دنیا کے سامنے ظاہر کر دیتے ہیں۔ اُنھوں نے زیادہ تر اُن موضوعات پر قلم اُٹھایا ہے اور اُن کرداروں کو پیش کیا ہے جن پر قلم اُٹھاتے ہوئے اکثر ہمارے افسانہ نگار ہچکچاتے ہیں۔ یعنی طوائف، اُس کے دلال، غنڈے اور بدمعاش، ایسے کرداروں کو پیش کرتے ہوئے وہ سنگین حقیقتوں کی نقاب کشائی بھی کرتے ہیں۔ اُن کے عریاں اور بے باکانہ لب و لہجے کی وجہ سے اُن پر مقدمے بھی چلائے گئے۔ منٹو نے اپنی صفائی میں صرف اتنا ہی:

> ''اگر ویشیا کا ذکر فحش ہے تو اس کا وجود بھی فحش ہے۔ اگر اس کا ذکر
> ممنوع ہے تو اس کا پیشہ بھی ممنوع ہونا چاہئیے۔ ویشیا کو مٹایئے،
> اس کا ذکر خود بخود مِٹ جائے گا۔''

منٹو انسانی نفسیات کی باریکیوں پر نظر رکھتے ہیں۔ اُنھوں نے فرائڈ کے نظریۂ تحلیلِ نفسی کے تحت اپنے کرداروں کی نفسیاتی، جذباتی اور ذہنی کیفیتوں اور اُلجھنوں کی موثر تصویریں پیش کیں جس کا ثبوت اُن کے متعدد افسانوں میں ملتا ہے۔ ''۱۹۱۹ء کی بات''، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، ''کالی شلوار''، ''ہتک''، ''بو''، ''دھواں''، ''ننگی آوازیں''، ''بلاوز''، ''ٹھنڈا گوشت'' اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہیں۔ منٹو نے طوائفوں، دلالوں اور اوباشوں کے بارے میں افسانے لکھ کر سماج کے رِستے ہوئے ناسُور کو چھیڑا اور عام قاری کو معاشرے کے تاریک پہلُو کی طرف متوجہ کیا ہے۔ اُن کا ہر افسانہ کسی نہ کسی نئے سماجی موضوع اور مسئلے کو ہمارے سامنے لاتا ہے۔ سعادت حسن منٹو کرداروں کی نفسیات

کے ایسے گوشے ہمارے سامنے لاتے ہیں جو عام لوگوں سے چھپے ہوئے ہوتے ہیں۔ اُنھوں نے اپنے افسانے ''ہتک'' میں ایک طوائف کی نفسیات کو اِنتہائی گہرائی سے پیش کیا ہے۔ افسانے میں ایک طوائف سوگندی کے کِردار کو پیش کیا گیا ہے جو حد درجہ حساس، دردمند، مخلص اور نیک ہے لیکن جسم فروشی کے لیے مجبور ہے۔ بے بسی اور بے چارگی کی اس حالت میں بھی وہ عزتِ نفس رکھتی ہے اور سیٹھ کے ناپسند کرنے پر اُس کے اندر کی عورت پُوری طاقت کے ساتھ جاگ اُٹھتی ہے۔ سعادت حسن منٹو ایک ماہر اور چابک دست فن کار ہیں۔ اُردُو افسانے میں اُن کا مقام بُلند ہے۔

سعادت حسن منٹو نے افسانہ نگاری میں اپنے لیے ایک منفرد راستہ اِختیار کیا۔ اُنھوں نے ایک سے بڑھ کر ایک افسانے لکھے اور اپنا لوہا منوایا۔ نفسیاتی اور جنسی نفسیات سے متعلق افسانے لکھنے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ لوگوں نے ایسے افسانوں کو فحش اور بے کار قرار دیا تھا۔ اُنھوں نے اِس شجرِ ممنوعہ کو ہاتھ لگایا اور اس کے تعلق سے سماج کے ناسوروں کو بے نقاب کیا۔ یہ صحیح ہے کہ موضوعی طور پر اُن کے افسانے محدود ہونے کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ مگر اس بات سے اِنکار بھی نہیں کیا جا سکتا کہ جس ہُنر مندی سے اُنھوں نے اپنے طرز کو روا رکھا وہ اپنی مثال آپ ہے۔

منٹو کے فن کا کمال یہ ہے کہ وہ انسانی شخصیت کے نفسیاتی اور لاشعوری تجربات کو افسانوں کا موضوع بناتے ہیں اور ذہنی کیفیات و احساسات کو ماہرانہ انداز میں بڑی صفائی کے ساتھ بے نقاب کرتے ہیں اور وہ اُن پہلوؤں کو اُبھارتے ہیں جو انسان کی سرشت سے تعلق رکھتے ہیں۔ موضوع کے اعتبار سے منٹو کے افسانے منفرد ہیں۔ اُن کا مشاہدہ بہت وسیع ہے اور اپنے افسانوں میں چھوٹی چھوٹی اور باریک باتوں کو اس فن کارانہ خوب صورتی سے اُبھارتے ہیں کہ قاری حیران رہ جاتا ہے۔

منٹو کے گیارہ افسانوی مجموعے چھپ چکے ہیں۔ اُن کے افسانے موضوع کی نُدرت اور تازگی رکھتے ہیں۔ ''بادشاہت کا خاتمہ''، ''صاحبِ کرامات''، ''عشقِ حقیقی''، ''موذیل''، ''ٹھنڈا گوشت''، ''کھول دو''، ''کالا قانون'' میں اُنھوں نے انسانوں کی کچلی ہوئی شخصیت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ منٹو کا اسلُوبِ بیان صاف، سادہ اور رواں دواں ہے۔ اُن کے افسانے قاری پر اپنی گرفت مضبوط رکھتے ہیں۔

منٹو کے افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا تجزیہ

ملک کی تقسیم ایک ایسا تاریخ ساز سانحہ ہے جس نے سیاسی، سماجی، اخلاقی، معاشی اور تہذیبی غرض ہر سطح پر ہمیں جھنجھوڑا ہے۔ اس لیے کوئی بھی حساس ذہن خواہ اس کا تعلق کسی بھی مکتبۂ فکر یا صنفِ ادب سے ہو اس کے اثر سے محفوظ نہیں رہ سکا۔ جہاں تک افسانوی ادب کا تعلق ہے تقریباً ایک ہی نے اس موضوع پر کسی نہ کسی انداز سے کچھ نہ کچھ لکھا ہے۔ مگر کوئی بھی فن کار ایسا نہیں ہے جس نے تقسیم کے موضوع پر ان سے بہترین کہانیاں لکھی ہوں۔ ان کی ان تخلیقات کو غیر فانی بنانے میں جہاں ان کی قوتِ مشاہدہ اور انسانی نفسیات سے واقفیت ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ان کا اِختصار ان کہانیوں کو وہ کاٹ عطا کرتا ہے جس کا ثانی کم از کم اُردُ و ادب میں تو نہیں ہے۔ بلکہ اکثر و بیشتر ان کی تحریروں میں جملوں کی ساخت ان کی بھرپور مار اور تیکھے طنز کی گہرائی پر آسکر وائلڈ کا گمان ہوتا ہے۔ اِختصار ذہانت کی آتما ہے، انگریزی کی اس کہاوت کے رمز سے جس منزل تک سعادت حسن منٹو اُردُ و ادب کے حوالے سے آشنا ہوئے، اتنا یقیناً کوئی اور نہیں۔ اسی اِختصار نے ان کی تحریروں کے جوہر کو اس حد تک نکھارا کہ وہ اپنی مثال آپ بن گئے۔ ملک تقسیم ہوا۔ لوگوں نے فن، ادب اور وراثت تقسیم کرنے کی کوشش کی۔ زمین کی تقسیم، دلوں کے سونے پڑنے، آپسی رواداری اور بھائی چارے کی تقسیم۔ غرض ہر فن کار نے فکر ہر کس بقدر ہمت اوست کے مترادف ہر تقسیم پر آنسو بہائے۔ مگر داناؤں کی اس دھرتی میں پاگلوں کی تقسیم کا خیال صرف سعادت حسن منٹو کو آیا۔ تقسیمِ وطن کے موضوع پر لکھی گئی غالباً سب سے خوبصورت کہانی ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' ہی ہے۔ ایک پاگل جو ٹوبہ ٹیک سنگھ کا رہنے والا تھا۔ وہ یہ جاننا چاہتا ہے کہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' تقسیم کے بعد ہندوستان میں رہے گا یا پاکستان میں۔ دوسری بات جو ان پاگلوں کی سمجھ میں نہیں آرہی تھی وہ یہ تھی کہ ہندو اور سکھ پاگلوں کو ہندوستان کے ایسے پاگل خانوں میں بھیجا جارہا ہے جہاں کی زبان اور

علاقے سے وہ قطعی ناواقف ہیں اور مسلمان پاگلوں کو پاکستان، جن کے لیے پاکستانی کلچر اتنا ہی غیر مانوس ہے جتنا کہ کسی اور ملک کا۔ اس کہانی کا آغاز ہی بلا کا ہے۔ کہانی کچھ یوں شروع ہوتی ہے:

''بٹوارے کے دو تین سال بعد پاکستانیوں کو خیال آیا کہ اخلاقی قیدیوں کی طرح پاگلوں کا بھی تبادلہ ہونا چاہئے۔ یعنی جو مسلمان پاگل ہندوستان کے پاگل خانوں میں ہیں انھیں پاکستان پہنچا دیا جائے اور جو ہندو اور سکھ پاکستان کے پاگل خانوں میں ہیں انھیں ہندوستان کے حوالے کر دیا جائے۔''

اس کے بعد منٹو اپنے منفرد انداز میں پاگلوں کی اقسام کچھ یوں گنواتے ہیں:

۱۔ ایک پاگل خود کو قائدِ اعظم کہتا تھا۔

۲۔ دوسرا پاگل سکھ خود کو ماسٹر تارا سنگھ کہتا تھا۔

۳۔ ایک وکیل پاگل۔

۴۔ ایک پاگل جو خدا ہونے کا دعویدار تھا۔

۵۔ ایک پاگل جو کبھی ہنستا نہیں تھا۔

۶ ایک اینگلو اینڈین پاگل جس کو فکر تھی کہ انھیں ڈبل روٹی ملے گی یا بلڈی ایڈین چپاتی تو زہر مار نہیں کرنا پڑے گی۔

پُوری کہانی میں ایسے ایسے خوب صورت جملے بکھرے پڑے ہیں جو کہانی کے مجموعی تاثر میں قابلِ رشک اضافے کے ساتھ ساتھ ہمارے معاشرے، تقسیمِ ملک سے پیدا شدہ مسائل اور ایک نئی تاریخ لکھنے کی مزموم کوشش پر طمانچہ ہوتے ہوئے بھی کسی بھی جگہ کسی مبلغ، ناصح اور مقرر کا لب و لہجہ اِختیار نہیں کرتے۔ ہر قدم پر ایک فن کارانہ اِظہار ہے اور باقی کچھ منٹو نے پڑھنے والوں کی صوابِ دید پر چھوڑ دیا ہے۔

مثلاً یہ جملے:

۱۔ مولبی صاحب! یہ پاکستان کیا ہوتا ہے.....تو اس نے بڑے غور وفکر کے ساتھ جواب دیا۔ ہندوستان میں ایک ایسی جگہ ہے جہاں استرے بنتے ہیں۔

۲۔ ایک پاگل تو ہندوستان اور پاکستان کے چکر میں ایسا گرفتار ہوا کہ وہ اور زیادہ پاگل ہو گیا۔

۳۔ وکیل کو کئی پاگلوں نے سمجھایا۔

۴۔ تم مسلمانوں کے خدا ہو۔ سکھوں کے خدا ہوتے تو ضرور میری سنتے!

کوئی اس سے پوچھتا ہے کہ اس کا کیا خیال ہے تو وہ بڑی سنجیدگی سے جواب دیتا ہے.....او پڑی دی گڑ گڑی بے دھیانا دی منگ دی وال آف دی پاکستان گورنمنٹ۔'' ایک اور بات جو اس کہانی میں انتہائی بھرپور انداز سے اُبھر کر سامنے آتی ہے وہ ہے ہم ذی ہوشوں کا ان لوگوں کے تئیں رویہ جن کا ذہنی توازن بگڑ چکا ہے۔ ذہنی توازن سے عاری اشخاص کا رویہ اگر ناقابلِ فہم ہو تو بات حلق سے اُتر سکتی ہے مگر وہ لوگ جو ذہنی طور پر متوازن کہلاتے ہیں، وہ اس قدر بے رحم، شقی القلب اور بے حس کیوں ہو جاتے ہیں۔ یہ رمز کسی ہوش مند تو کیا کسی بھی پاگل کی سمجھ میں نہیں آتا۔ اتنا تو منٹو کے پاگل بھی سمجھتے ہیں کہ تقسیم کی وجہ سے ان کو بھی تقسیم ہونا ہے۔ ایک ایسی تقسیم جو پاگلوں کو بھی پسند نہیں۔ اس کہانی کے مرکزی کردار بشن سنگھ جس کو لوگ ٹوبہ ٹیک سنگھ بھی کہتے ہیں، اس کی پریشانی تقسیم نہیں، اسے اپنی مٹی سے محبت ہے۔ وہ نہ صرف ساتھی پاگلوں سے بلکہ آنے جانے والوں سے بھی صرف یہی پوچھتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ ہندوستان میں ہے یا پاکستان میں۔ اس کی محبت کا مرکز وہ چھوٹا سا دیہاتی علاقہ ہے جہاں اس کا جنم ہوا تھا۔

اس کہانی میں سب سے زیادہ بامعنی جملہ.....وہ جملہ ہے جو بشن سنگھ اکثر دہراتا رہتا ہے اور جس کا عرفِ عام میں کوئی مفہوم نہیں۔ ''او پڑ دی گڑ گڑ دی بے دھیانا دی وال آف دی پاکستان گورنمنٹ'' اس بے معنی جملے کی رمزیت خاصی گہری ہے۔ یہ ہمارے سیاسی وجود کی لایعنیت پر طنز ہے بلکہ لایعنی تھیٹر کے حوالے سے ہماری رسمی گفتگو کی لا مقصدیت اور آپسی خلا کو فضول الفاظ سے بھرنے کی کوشش سے عبارت کیا جا سکتا ہے۔ یہ ایک اشارہ ہے ہمارے مابین ہونے والی بیشتر گفتگو پر ایک طنز ہے جس میں ریاکاری، تصنع اور خودغرضی کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ ہم گفتگو کرتے ہوئے بھی ایک دوسرے کی نہیں سنتے، ایک دوسرے سے بے نیاز ہیں، بکھرے ہوئے ہیں۔ اس طرح کی فضول باتوں کو اپنے وجود کی کھونٹیوں پر ٹانگ کر اپنے مہذب ہونے کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ لیکن سچائی یہی ہوتی

ہے کہ ہم بہت کچھ کہہ کر بھی کچھ نہیں کہتے۔ بشن سنگھ ٹوبہ ٹیک سنگھ کے محل وقوع کے بارے میں اتنا سنجیدہ ہے کہ وہ اس پاگل کے حضور میں بھی گڑگڑاتا ہے جو خدائی کا دعوی کرتا ہے۔ وہ بشن سنگھ سے کہتا ہے کہ ہم نے ٹوبہ ٹیک سنگھ کے بارے میں ابھی تک حکم نہیں دیا کہ اسے کہاں ہونا چاہئے، ہندوستان میں یا پاکستان میں۔

یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے بشن سنگھ کو اس سے فرق نہیں پڑتا کہ وہ دونوں ملکوں میں سے کہاں ہے۔ اس کی فکر محض وہ غیر یقینی صورتِ حال ہے جس کے باعث ان کی جنم بھومی کا جغرافیہ طے نہیں ہو پا رہا۔ تقسیمِ ہند سے پہلے بشن سنگھ کے رشتہ دار اس سے ملنے آیا کرتے تھے۔ وہ ان کا اِنتظار نہا دھو کر کیا کرتا تھا۔ مگر ایک روز ان کے بجائے فضل دین آتا ہے اور بشن سے کہتا ہے۔

> بشن سنگھ خاموش رہا۔ فضل دین نے کہنا شروع کیا۔ انھوں نے مجھ سے کہا تھا کہ تمہاری خیر خیریت پوچھتا رہوں۔ اب میں نے سنا ہے کہ تم ہندوستان جا رہے ہو..... بھائی بلبیر سنگھ اور بھائی ودھاوا سنگھ سے میرا سلام کہنا..... اور بہن امرت کور سے بھی۔ بھائی بلبیر سنگھ سے کہنا کہ فضل دین راضی خوشی ہے۔ دو بھوری بھینس، جو وہ چھوڑ گئے ہیں، ان میں سے ایک نے کٹا دیا ہے..... دوسری کے کٹی ہوئی تھی پر وہ چھ دن کی ہو کے مر گئی..... اور میرے لائق جو خدمت ہو کہنا۔ میں ہر وقت تیار ہوں..... اور یہ تمہارے لیے تھوڑے سے مرونڈے لایا ہوں۔''

ان چند سطور سے اس مشترکہ کلچر اور آپسی بھائی چارے کے خد و خال اُبھرتے ہیں جو زمینوں کے تقسیم ہونے سے بھی تقسیم نہیں ہوتے۔ مگر بشن سنگھ کو صرف ایک ہی دُھن ہے اور وہی سوال وہ فضل دین سے بھی دہراتا ہے اور تشفی بخش جواب نہ پا کر چلا جاتا ہے۔ پاگلوں کے حوالے سے بات کرتے ہوئے سعادت حسن بڑے پتے کی بات کہتے ہیں:

> ''پاگلوں کی اکثریت اس تبادلے کے حق میں نہیں تھی اس لیے کہ

ان کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ انھیں اپنی جگہ سے اکھاڑ کر کہاں پھینکا جا رہا ہے۔ وہ چند جو کچھ سمجھ سکتے تھے ''پاکستان زندہ باد'' اور ''پاکستان مردہ باد'' کے نعرے لگا رہے تھے۔ دو تین مرتبہ فساد ہوتے ہوتے بچا، کیوں کہ بعض مسلمانوں اور سکھوں کو یہ نعرے سن کر طیش آ گیا تھا۔''

اس افسانے کا انجام کچھ یوں ہوتا ہے:

''سورج نکلنے سے پہلے ساکت و سامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی..... اِدھر اُدھر سے کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دن رات اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا تھا، اوندے منہ لیٹا ہوا ہے۔ اِدھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا، اُدھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان۔ درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا، ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا.....''

ملک کی تقسیم کو چوّن برس گزر چکے ہیں اور دونوں ہی ملکوں میں آزادی کی تقریبات جاری ہیں مگر لوگوں کے دلوں میں آج بھی بے شمار ٹوبہ ٹیک سنگھ موجود ہیں جن کا فیصلہ نہیں ہو سکا ہے کہ وہ ہندوستان میں ہیں یا پاکستان میں۔ اور یہی غیر یقینی صورت اس کہانی کا المیہ ہے اور جس کا استعارہ ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے۔ یہ تقسیم کے خلاف پروٹسٹ ہے، ان پاگلوں کا جو شاید ان لوگوں سے زیادہ عقل مند نظر آتے ہیں جنھوں نے اس غیر فطری تقسیم کو تسلیم کر کے لوگوں کی نفسیات اور دلوں میں ایسی واضح لکیریں کھینچ دی ہیں جو وقت گزرنے کے ساتھ مدھم ہونے کے بجائے اور گہری ہوتی چلی جاتی ہیں۔ مختصر یہ کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاگلوں کی ایسی کہانی ہے جس پر ہمارے عہد کے دانشور شرمندگی سے سر جھکانے پر مجبور نظر آتے ہیں۔

عصمت چغتائی کی افسانہ نگاری

عصمت چغتائی کا نام اُردُو میں ترقی پسند خاتون افسانہ نگار کی حیثیت سے سرِ فہرست ہے۔ وہ صنفِ نازک کے جذبات و احساسات کو موثر طریقے سے پیش کرنے میں پُوری صلاحیت رکھتی ہیں۔ اُنھوں نے اپنے افسانوں میں گھریلو ماحول کے پس منظر میں عورت کے نفسیاتی مسائل کو اُبھارا ہے۔ وہ خاص کر عورت کی جنسی گھٹن سے پیدا شدہ جذباتی اور انسانی نفسیات کے نازک گوشے بے نقاب کرتی ہیں۔ عصمت چغتائی عورت کی جنسی نفسیات سے بخوبی واقف ہیں۔ بوسیدہ مکانوں، سلن زدہ دیواروں کے اندر عورت کو کن نفسیاتی اور جنسی اذیتوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس کا بیاں عصمت کے ہاں جس موثر انداز میں ملتا ہے کسی اور افسانہ نگار کے یہاں نہیں ملتا ''ننھی کی نانی'' ہو یا ''گیندا'' یا ''دو ہاتھ'' ہو، ''بے کار'' یا ''چوتھی کا جوڑا'' ہو یا کوئی اور افسانہ اُن کا قلم ہمیشہ عورت کی جنسی، جذباتی اور نفسیاتی حقیقتوں کا طواف کرتا رہا ہے۔ عصمت ایک حساس اور روشن ضمیر ادیبہ تھیں۔ اُنھوں نے اپنے معاشرے کا گہرا مطالعہ کیا۔ وہ طبقاتی نظام کے تحت معاشرے میں پلنے والی گھٹن، پریشانی، مصیبت اور اِنتشار کو شخصی سطح پر دیکھتیں اور محسوس کرتی رہیں اور پھر اُنھیں موثر انداز میں اپنے افسانوں میں پیش کیا۔

عصمت کی پہچان میں اُن کے بھائی عظیم بیگ چغتائی کا بھی ہاتھ ہے۔ مگر وہ اپنے فن کی وجہ سے اپنی الگ پہچان رکھتی ہیں۔ عصمت اِبتدا ہی سے خوش نصیب افسانہ نگار ثابت ہوئیں کیوں کہ شروع میں ہی صلاح الدین احمد، شاہد احمد دہلوی کے علاوہ کرشن چندر، پطرس بخاری جیسی عظیم شخصیتوں نے اُن کی حوصلہ افزائی کی۔ اگر عصمت کے پہلے افسانوی مجموعے ''کلیاں'' جو ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا اور جو آٹھ افسانوں، چار ڈراموں اور تین مضامین کا مجموعہ ہے،

کا مطالعہ کیا جائے تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ''گیندا'' ہی عصمت کو ایک اچھا افسانہ نگار ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ مگر صلاح الدین نے اُس کے اِبتدائی چار افسانوں کو پڑھ کر ''ادبی دنیا'' میں توصیفی مضمون لکھ کر عصمت کو شہرت سے ہم کنار کیا۔ دوسرے افسانوی مجموعے ''چوٹیں'' جو جنوری ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا اور جس پر فحش نگاری کا الزام لگا اور مقدمہ بھی چلا، میں کرشن چندر نے مقدمہ لکھ کر عصمت کے فن کی داد دی۔

عصمت نے جس زمانہ میں افسانہ نگاری شروع کی اُس زمانے میں شریف گھرانوں کی لڑکیوں کا شاعری کرنا یا افسانہ لکھنا آوارگی کے مترادف سمجھا جاتا تھا۔ عام طور پر ایسے گھرانوں کی لڑکیوں کا گھر کی چار دیواری اور پردے میں رہنا ہی اچھا سمجھا جاتا تھا۔ عصمت نے افسانوں میں جو ماحول پیش کیا وہ زیادہ تر اُس کا اپنا ماحول ہے۔ عصمت کے فن نے گھر کی چار دیواری کے اندر جنم لیا۔ عصمت ہمیں کبھی کسی ایک مقام پر ٹھہری ہوئی نظر نہیں آتیں۔ مسلسل اِرتقا ہی اُن کے فن کی خوبی ہے۔ عصمت کے کسی بھی افسانے کو پڑھ کر صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کے افسانوں کا زمانی تسلسل بھی اُن کی عمر کے ساتھ ساتھ مسلسل اِرتقا کرتا رہا۔ تجربات، مشاہدات اور گہرائی میں اِضافہ ہوتا رہا جس کا اندازہ ہمیں اُن کے پہلے افسانوی مجموعے ''کلیاں اور چوٹیں'' سے ہوتا ہے۔ یعنی جو بات اُن میں تھی وہ ''ایک بات''، ''چھوئی موئی'' اور دوسرے افسانوں میں نہیں ملتی۔

اُردو افسانے کے اِرتقا میں عصمت کا درجہ اس لیے بھی بُلند ہے کیوں کہ اُنھوں نے پہلی بار ہندوستانی سماج میں عورت کی Plight کو محسوس کیا۔ وہ عورتوں میں ایک نئی بیداری پیدا کرنے کی خواہش مند تھیں۔ وہ روایتی عورت کی بے زبانی، ایثار اور تیاگ کو اس کی شخصیت کو پھلنے پھولنے میں بڑی رکاوٹ قرار دیتی ہیں۔ وہ چاہتی ہیں کہ عورت اپنی جنسی اور ذہنی قوتوں کو پہچانے اور مردوں کے مقابلے میں اپنی شخصیت کی اِنفرادیت کا اثبات کرے۔ کبھی کبھی وہ خواتین کے کِردار پیش کرتے ہوئے اپنے شخصی ردِعمل کو تلخی، طنز اور غم و غصّے کی صورت میں پیش کرتی ہیں۔ اُن کے اسلُوب میں طنز و مزاح کی کارفرمائی بھی ملتی ہے۔ وہ طنز و مزاح کے علاوہ علامتوں اور اِشاروں، کنایوں سے عورت کے داخلی کوائف اور اُن کے حوالے سے سماج میں تصنع، ریاکاری اور قدامت پرستی کو بے نقاب کرتی ہیں۔ عصمت کے زنانہ کِردار جہاں روایت اور قدامت کے بوجھ تلے دبے ہوئے ہوتے ہیں وہاں وہ نِڈر، بے باک اور باغی بھی ہیں۔ یہ کِردار جانے پہچانے لگتے ہیں۔ ''گھونگٹ''، ''تین اناڑی''، ''خوابوں کا شہزادہ'' جیسے افسانے اس کی مثال

ہیں۔عصمت کی زبان اپنے اندر بے ساختگی اور تیکھے پن کے علاوہ ایک تخلیقی جوہر بھی رکھتی ہے۔خلیل الرحمان اعظمی لکھتے ہیں:

''عصمت انشا پرداز نہیں لیکن صاحبِ طرز ہیں۔اُن کا طرز ناول
اور افسانے کے لیے موزوں ترین طرز ہے اور اس میں ایسی دلکشی
اور کشش ہے جس کا مقابلہ کوئی اور افسانہ نگار نہیں کر سکتا۔''

عصمت کے افسانوں سے اُردُو افسانے کی لغت میں بے شمار الفاظ، محاورات اور نئی تشبیہات کا اِضافہ ہوا ہے۔وہ افسانوں میں تیکھے فقرے، چست جملوں اور طنزیہ اسلُوب سے فضا آفرینی کا حق ادا کرتی ہیں۔

عصمت کے افسانہ ''چوتھی کا جوڑا'' کا تجزیہ

''چوتھی کا جوڑا'' عصمت چغتائی کے فن کا ایسا شاہکار نمونہ ہے جو فن کی کلی صورت میں ڈھل گیا ہے اور جس کا دیرپا تاثر قاری کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہاں مقصدیت یا ترسیل کے بجائے ایک خودمختاریت کا عمل نمایاں ہے۔ یہاں عصمت کے دیگر افسانوں کی مانند تلخی کے بجائے دردمندی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ اس احساس اور فنّی اعتدال نے اس افسانے کو تخلیقیت کا اعلیٰ نمونہ بنا دیا ہے۔

اس کہانی میں عصمت نے اپنے معاشرے میں اُبھرنے والے اہم مسئلے پر قلم اُٹھایا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد مسلمانوں کے متوسط طبقے اور خصوصاً نچلے طبقے میں جس مسئلے نے بڑی شدومد اور سنگینی کے ساتھ ہمارے ضمیر کو جھنجھوڑا تھا وہ لڑکیوں کی شادی کا مسئلہ تھا۔ غریب گھرانوں کی معمولی شکل وصورت کی لڑکیوں کے اعلیٰ تعلیم یافتہ نہ ہونے کے سبب اور عفریت کی طرح منہ پھیلائے غربت کے پیشِ نظر یہ مسئلہ ہی نہیں بلکہ ان کی زندگی کا بہت بڑا المیہ بن جاتا ہے۔ عصمت نے اس مسئلے کو اپنی تخلیقی قوت سے پُرتاثیر بنا کر پیش کیا ہے۔

عصمت کے فن کا ایک جزوخاص یہ ہے کہ ان کے کردار خواہ اپنے ذہنی تناؤ کے کسی بھی موڑ پر کیوں نہ ہوں وہ کسی جمود کے شکار نظر نہیں آتے اور ان کی کہانیوں میں زبان کے چٹخارے کے علاوہ ہم ایک دل و دماغ کو متزلزل کر دینے والی بصیرت سے بھی روشناس ہوتے ہیں۔ عام طور سے عصمت کی کہانیوں کا محور متوسط طبقہ ہوتا ہے۔ یہ وہ ماحول ہوتا ہے جس کی حقیقت، رمزیت اور نفسیات سے وہ پُورے طور پر واقف ہیں۔ وہ اس طبقے کی صعوبتوں، کراہوں اور نفسیاتی آلودگیوں کو اپنا موضوع بناتی ہیں۔ ''چوتھی کا جوڑا'' بھی اس ضمن کی ایک کہانی ہے۔

یہ کہانی ایک نچلے طبقے کے خاندان سے تعلق رکھتی ہے جہاں افلاس اور ناداری کا دور دورہ ہے۔ جہاں ایک ماں جو کپڑے سینے میں ماہر ہے اور اپنے اس ہنر کے باعث محلے بھر میں مشہور ہے۔ محلے کی ساری خواتین

ان سے کپڑا اکٹواتی ہیں اور وہ اپنی مہارت اور سمجھ بُوجھ سے کام لے کر کپڑے کی کان وغیرہ نکال کر اس انداز سے بیونت دیتی ہیں کہ سب عورتیں حیران ہو جاتی ہیں۔ کبریٰ کی ماں روزانہ اپنی بیٹی کے جہیز کے لیے کپڑوں کے ٹکڑوں کو پھیلا کر بیٹھتی ہے اور جب کہیں سے بات پکی ہونے کی امید ہوتی ہے تو نئی آرزوں اور تمناؤں کے ساتھ ''چوتھی کا جوڑا'' سینے میں مصروف ہو جاتی ہے۔ لیکن بات پکی نہ ہونے کے سبب اسے چالے کا جوڑا کہہ کر سنبھال دیا جاتا ہے۔ کبریٰ کے والد جو انتہائی دبلے پتلے اور دق کے مریض ہیں جو مشکل سے گھر کے گزر بسر کا انتظام کر پاتے ہیں اور خود مناسب غذا اور علاج فراہم نہ ہو سکنے کے باعث اچانک انتقال کر جاتے ہیں اور ان کے مرنے کے بعد گھر کی حالت اور بھی خستہ ہو جاتی ہے جسے عصمت چغتائی نے صرف دو جملوں میں بیان کیا ہے۔ یعنی حمیدہ چھوٹی بہن نے میٹھی روٹی کے لیے ضد کرنا چھوڑ دی اور کبریٰ کے پیغام نہ جانے کدھر راستہ بھول گئے۔ مگر کبریٰ کی ماں پھر بھی اپنی بیٹی کی شادی کی اُمید لگائے بیٹھی ہے۔ اچانک ایک روز کبریٰ کا ماموں زاد بھائی راحت پولیس کی ٹریننگ کے سلسلے میں ان کے گھر آ کر ٹھہرتا ہے تو ان کے اُمیدوں کے چراغ ایک بار پھر جل اُٹھے ہیں اور وہ ساری اُمیدیں اس لڑکے پر لگا لیتی ہے۔ اپنی منہ بولی بہن کو بُلا کر اسے قابو میں کرنے کے بارے میں سوچتی ہے۔ اس کی خوب خاطر تواضع میں جو تھوڑا بہت زیور تھا وہ بھی بِک جاتا ہے۔ لیکن راحت کو کسی طرح آرام نہیں ہوتا بلکہ خاموشی سے اپنی خاطر کرواتا رہتا ہے۔ ایک دن کبریٰ کی ماں اور اس کی منہ بولی بہن کے درمیان حکیمانہ انداز میں کھُسر پھُسر ہوتی ہے اور منہ بولی بہن یہ مشورہ دیتی ہے کہ چھوٹی بہن حمیدہ کو اسے رام کرنے پر لگایا جائے۔ جیسا کہ اُس زمانے میں دستور تھا، لڑکے کو چھیڑ چھاڑ اور شرارتوں سے شادی کے لیے تیار کیا جاتا تھا لیکن اس طرح راحت کی ہوس پرست نگاہیں کبریٰ کے بجائے حمیدہ میں دلچسپی لینے لگتی ہیں اور وہ موقع پا کر اسے تنگ بھی کرنے لگتا ہے۔ حمیدہ اس کے رویے پر پیچ و تاب کھاتی ہے۔ وہ اس کے اِرادوں سے بے خبر نہیں۔ لیکن وہ اپنی بہن کی خاطر زیادہ احتجاج بھی نہیں کرتی۔ جب وہ ماں سے راحت کی دست درازیوں پر اور چوڑیاں ٹوٹ جانے پر شکایت کرتی ہے تو ماں اسے سالی بہنوئی کا مذاق قرار دے کر ٹال دیتی ہے۔ بلکہ ماں کی منہ بولی بہن اسے سمجھاتی ہے کہ انھوں نے اسی طرح دولڑکے شادی کے لیے تیار کیے ہیں۔ مگر راحت میاں کسی طرح شادی کے لیے تیار نہیں ہوئے اور نہ ہی اُن کے گھر والوں کی جانب سے کوئی پیغام آتا ہے۔ آخر تھک ہار کر ماں مشکل کشا کی نیاز کر ڈالتی ہے اور نیاز کا ملیدہ کبریٰ حمیدہ راحت کو کھلانے کے لیے دیتی ہے

تا کہ وہ کسی طرح شادی کے لیے تیار ہو جائے۔حمیدہ راحت کے پاس جانا نہیں چاہتی کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ راحت اچھا آدمی نہیں ہے۔لیکن چوں کہ بہن کی زندگی کا مسئلہ ہے وہ بہن کی خاطر راحت کے پاس ملیدہ لے کر جاتی ہے مگر راحت بجائے ملیدہ لینے کے اس کے ساتھ زور زبردستی کرتا ہے۔آخر وہ تین زندگیوں کو تباہ کر کے دوسری صبح ان کی مہمان نوازی کا شکریہ ادا کرتا ہوا چلا جاتا ہے۔کیوں کہ اس کی شادی کہیں اور طے ہو چکی ہے۔ ایک زندگی کبریٰ کی تھی جو ختم ہوئی۔دوسری زندگی حمیدہ کی جو قدموں تلے روند دی گئی اور ماں کی زندگی جو بیٹی کی شادی کے ارمان میں اسے اپنے ہاتھوں سے کفن پہناتی ہے۔''چوتھی کا جوڑا'' کبریٰ کے نصیب میں نہ تھا۔لیکن کفن بغیر جدوجہد کیے مل گیا۔کبریٰ کی بدقسمت ماں اپنی آنکھوں کے سامنے ہاتھوں سے بیونتے ہوئے جہیز کے جوڑوں کے بجائے موت کا لباس پہنا کر رخصت کرتی ہے۔

عصمت کہانی کے ہر موڑ پر ایک خوبصورت حوالہ چھوڑ جاتی ہیں کہ اگر ہم ان پر غور کریں تو وہ ٹوٹی ہوئی چوڑیوں کی طرح دل میں اُتر جاتے ہیں۔مثلاً راحت سے پہلی چند ملاقاتوں میں حمیدہ کی چوڑیاں ٹوٹنے پر احتجاج کرنا،اس المناک فیصلہ پر تصدیق کی مہر ہے جو ابھی سنایا جانے والا ہے۔یہ ایک رمز یہ ہے کہ چوڑیاں حمیدہ کی ٹوٹیں جو کبریٰ کے دل میں اُتریں اور اُن دونوں کی ماں نے مردہ کبریٰ اور زندہ درگور حمیدہ کا کفن سیا۔سلائی میں ان کی مہارت انجام کار ان کی اولاد کے کام آئی۔اور اس طرح ان یتیم بچوں کے سر پر موت ہی نے سہی،کسی نے ہمدردی کا سرد ہاتھ رکھا۔اس کہانی سے ایک اور حقیقت کا ادراک ہوتا ہے اور وہ یہ ہے کہ عصمت خواہ حالات کتنے ہی پیچیدہ کیوں نہ ہوں وہ گردوپیش میں سماجی اثرات کو کسی بھی قیمت پر نظر انداز نہیں کرتیں اور ان کی اس فنّی مہارت کے باعث ''چوتھی کا جوڑا'' ایک ایسی کہانی نظر آتی ہے جس کو عصمت چغتائی نے بڑے موثر پیرائے میں پیش کیا ہے۔ہر اعتبار سے کہانی اتنی مکمل ہے کہ اس میں کسی قسم کی ترمیم کی گنجائش نہیں۔عصمت اپنی بات اس انداز سے بیان کرتی ہیں کہ آخر میں قاری ایک حزن کی کیفیت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔کبریٰ کی موت کا واقعہ اس کی روح تک کو جھنجھوڑ دیتا ہے۔ کہیں معمولی سا جھول بھی دکھائی نہیں دیتا۔عصمت نے اپنی تخلیقی اور فن کارانہ قوت سے اسے تخلیقی حسن کا نمونہ بنا دیا ہے۔کہانی کئی سطحوں پر سانس لیتی نظر آتی ہے اور کمال یہ ہے کہ اس کہانی کا عمل اور ردِعمل ہر سطح پر اتنا ہی جاندار اور موثر ہے کہ اس کی تیز رفتاری کے باعث انسان کو اپنا سانس رکتا محسوس ہوتا ہے۔

یہ ایک المیہ کہانی ہے۔اس لیے شروع ہی سے سنجیدگی کا لباس اوڑھے ہوئے ہے۔ یہ المیہ بتدریج بڑھتا جاتا ہے اور آخر نقطۂ عروج پر جا کر ختم ہو جاتا ہے اور پڑھنے والے پر غم کی شدید کیفیت شدید تر ہو کر اُبھرتی ہے۔

عصمت نے کردار نگاری میں اپنی فن کارانہ روایت کو برقرار رکھا ہے۔ ہر کردار اپنی جگہ مناسب اور مکمل ہے۔ یہ کردار ہمارے معاشرے کے جانے پہچانے کردار ہونے کے باوجود اپنے انوکھے پن کا احساس دلاتے ہیں۔ یوں تو ہر کردار اپنی جگہ اہم ہے۔ کبریٰ، حمیدہ، اماں، ابا، راحت، منہ بولی بہن، افسانے کے یہ سبھی کردار اس کے اہم جز ہیں۔ راحت کا کردار اس لیے ضروری ہے کہ اس کے بغیر کہانی مکمل نہیں ہو سکتی تھی۔ راحت کسی بھی طرح اچھوتا اور انوکھا کردار نہیں بلکہ ایک ایسا کردار ہے جو متوسط طبقے کی بہت سی دہلیزوں سے جڑا نظر آئے گا۔ عام طور پر ایسے لوگ انھیں گھروں میں شبخون مارتے نظر آتے ہیں جو بالکل بے سہارا، نادار اور غربت کی دہلیز پر سسکتے نظر آتے ہیں۔ وہ اس گھر سے حلوہ مانڈا خراج کے طور پر وصول کرتے ہیں، جن کے لیے دو وقت کی روٹی بھی ایک جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔ ایسے لوگ انسانی گوشت اور دلدوز کراہوں کے سوداگر ہوتے ہیں جو اپنے سفلی پن کی تسکین کے لیے ذلت کی کسی بھی کھائی میں کودنے کے لیے تیار رہتے ہیں۔ راحت بھی زخموں کا ایک ایسا ہی تاجر ہے۔

ابا کا کردار اِنتہائی مختصر ہے لیکن کہانی کا ایک اہم جُز ہے۔ اس کے بغیر غربت کا تصور ادھورا رہتا۔ شوہر کے نہ ہونے سے کبریٰ کی ماں کی ذمہ داری اور فکر میں بھی اِضافہ ہو گیا تھا۔ اگر پڑوسن بندو کی ماں نہ ہوتی تو کبریٰ کی ماں جوز مانے کے داؤ پیچ سے واقف نہ تھی راحت کو رام کرنے کا منصوبہ نہ بنا پاتی۔ پڑوسن جہاندیدہ ہے۔ ایسے ہی حربے استعمال کر کے کئی شادیاں کروا چکی ہے۔ مگر راحت پر اس کا تجربہ ناکام ثابت ہوتا ہے۔ غرض ہر کردار اپنی جگہ بھرپور اور مکمل ہے۔ کبریٰ کا کردار کہانی کا اہم کردار ہے۔ یہ معمولی شکل وصورت کی پردہ دار لڑکی خوابوں کی دنیا میں رہتی ہے۔ جو جوانی کی دہلیز پر قدم رکھتے ہی شادی کا ارمان سجاتی ہے۔ لیکن یہ آرزو کسی جنسی جذبے کی تسکین کے لیے نہیں بلکہ اپنے ماں باپ کا بوجھ ہلکا کرنے کے لیے ہے۔ یہ دبی سہمی لڑکی اپنی ماں کی مجبوریوں اور ذمہ داریوں کو کم کرنا چاہتی ہے۔ اسے اپنا کنوارا پن بوجھ لگنے لگتا ہے۔ یہ احساس کبھی کبھی ایسی شدت اِختیار کر لیتا ہے کہ وہ چاہتی ہے زمین پھٹ جائے اور وہ اس میں اپنے کنوارے پن کے سمیت سما جائے۔ وہ ایک ایسی کلی ہے جس کو غریبی اور بھوک نے کبھی پھول بن کر کھلنے نہیں دیا۔ عصمت اِس کردار کے متعلق لکھتی ہیں:

''کبریٰ جوان تھی۔کون کہتا تھا کہ وہ جوان تھی۔ وہ تو بسم اللہ کے دن سے ہی اپنی جوانی کی آمد کی سناؤنی سن کر ٹھٹھک کر رہ گئی تھی۔ نہ جانے کیسی جوانی آئی تھی۔نہ تو اس کی آنکھوں میں کرنیں ناچیں، نہ اس کے رخساروں پر زلفیں پریشان ہوئیں، نہ اس کے سینے پر طوفان اُٹھے۔اور نہ کبھی اس نے ساون بھادوں کی گھٹاؤں سے مچل مچل کر پریتم یا ساجن مانگے۔ وہ جھکی جھکی جوانی جو نہ جانے کب دبے پاؤں اس پر رینگ آئی، ویسے ہی چپ چاپ نہ جانے کدھر چل دی۔''

کبریٰ اپنی ڈھلتی جوانی کے ساتھ گھر کی چار دیواری میں اپنے ارمانوں کا گلا گھونٹ کر جینے کا سلیقہ سیکھ گئی تھی لیکن وہ شادی اس لیے کرنا چاہتی ہے تا کہ اس کی ماں کا بوجھ ہلکا ہو۔اس کے ناتواں ہاتھ گرہستن کا بوجھ اُٹھانے کے لیے تیار ہیں۔لیکن انھیں کوئی پیار سے تھامنے والا نہیں۔ وہ حد درجہ شرمیلی ہے۔کبھی راحت کے سامنے نہیں جاتی۔ اپنے رشتے کی بات پر شرما کر بھاگ جاتی ہے۔وہ تنگ دستی، غربت اور وقت پر علاج نہ ہونے کی باعث دق کے جان لیوا عارضے میں مبتلا ہو جاتی ہے۔کبریٰ کے کردار کا مکمل تعارف اس کی چھوٹی بہن حمیدہ کچھ اس طرح کرواتی ہے:

''کیا میری آپا مرد کی بھوکی ہے؟ نہیں وہ بھوک کے احساس سے پہلے ہی سہم چکی ہے۔مرد کا تصور اس کے ذہن میں ایک امنگ بن کر نہیں ابھرا بلکہ روٹی کپڑے کا سوال بن کر ابھرا ہے۔''

کبریٰ کا ناتواں وجود ایک خواب اور ایک خوش حال زندگی کی اُمید کے سہارے زندہ تھا مگر جب یہ اُمید بھی ٹوٹ جاتی ہے تو وہ خاموشی سے خود کو موت کے حوالے کر دیتی ہے۔اس کے برعکس حمیدہ کا کردار ایک نڈر، بے باک اور منہ پھٹ لڑکی کا کردار ہے۔جس میں خود عصمت کے اپنے کردار کی جھلک نظر آتی ہے۔ یہ کبریٰ کی طرح خوابوں میں رہنے والی لڑکی نہیں بلکہ عقل مند اور حقیقتوں کا سامنا کرنے والی لڑکی ہے۔اس کے احساسات زندہ اور توانا ہیں۔ وہ اچھے بُرے کے متعلق سوچ سکتی ہے۔اپنی پسند ناپسند کا اِظہار کرنا جانتی ہے۔بچپن میں اسے ابا کی گود میں ان کی کھانسی کے دھکوں سے ہل ہل جانا قطعی پسند نہ تھا۔خود بھوکے رہ کر راحت کو پراٹھے اور پلاؤ کھلانے پر اسے غصّہ آتا

ہے۔ وہ راحت کی کمینی خصلت اور غلط اِرادوں سے بھی واقف ہے۔ مگر اس کے باوجود وہ راحت کے کمرے میں جاتی ہے۔ کیوں کہ اس کی نظروں میں ہر وقت اپنی بہن کا سیاہ ہوتا ہوا چہرہ اور سفید بال گھومتے رہتے ہیں۔ وہ اپنی بہن کا گھر بسانا چاہتی ہے۔ اس کی خاطر راحت کی ذلیل حرکتیں بھی برداشت کرتی ہے۔ اس کی سوچ اس کے کِردار کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔ ملاحظہ ہو راحت کی خصلت اور بہن کی معصومیت اسے کیا سوچنے پر مجبور کرتی ہے:

> ''میرا جی چاہا اس کا منہ نوچ لوں، کمینے مٹی کے تورے۔ یہ سوئیٹر ان ہاتھوں نے بُنا ہے جو جیتے جاگتے غلام ہیں۔ اس کے ایک پھندے میں کسی نصیبوں جلی کے ارمانوں کی گردنیں پھنسی ہوئی ہیں۔ یہ ان ہاتھوں کا بُنا ہوا ہے جو ننھے پنگوڑے جھلانے کے لیے بنائے گئے ہیں۔ ان کے ہاتھ تھام لو گدھے۔ یہ دو پتوار بڑے سے بڑے طوفان کے تھپیڑوں سے تمہاری زندگی کی ناؤ کو بچا کر پار لگا دیں گے۔ یہ ستار کی گت نہ بجا سکیں گے۔ منی پور اور بھارت ناٹیم کے مدرانہ دکھا سکیں گے۔ انھیں پیانو پر رقص کرنا نہیں سکھایا گیا۔ انھیں پھولوں سے کھیلنا نصیب نہیں ہوا۔ مگر یہ ہاتھ تمہارے جسم پر چربی چڑھانے کے لیے صبح سے شام تک سلائی کرتے ہیں۔ صابن اور سوڈے میں ڈبکیاں لگاتے ہیں۔ چولہے کی آنچ سہتے ہیں۔ تمہاری غلاظتیں دھوتے ہیں تاکہ تم اُجلے چِٹے بگلا بھگتی کا ڈھونگ رچاتے رہو۔ محنت نے اس میں زخم ڈال دیے ہیں۔ ان میں کبھی چوڑیاں نہیں کھنکتی ہیں۔ انھیں کبھی کسی نے پیار سے نہیں تھاما۔''

اس طویل اِقتباس سے حمیدہ کا کِردار واضح انداز میں اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ اس کی سوچ، اس کی ذہنی پختگی اور بہن سے دلی ہمدردی کے رویہ کو واضح کرتی ہے۔ یہاں کبریٰ اور حمیدہ دونوں کِرداروں کا موازنہ بھی ہو جاتا ہے۔ دو لڑکیاں ایک ہی گھر اور ماحول میں پل کر جوان ہوتی ہیں۔ ان میں سے ایک قدرے سنجیدہ، بردبار اور باوقار ہے اور دوسری زندگی سے بھرپُور، جس کے ہر بُن مو سے زندگی کی حرارت عود کر آتی ہوئی نظر آتی ہے۔ دونوں ساتھ سفر کر رہی

ہیں۔ایک حادثہ ہوتا ہے۔ان میں سے بردبار اور سنجیدہ موقعِ واردات پر دم توڑ دیتی ہے اور زندگی سے بھرپُور لڑکی ذہنی اپاہج بن کر جینے پر مجبور کی جاتی ہے۔یہاں حمیدہ کبریٰ سے زیادہ مظلوم ہو جاتی ہے۔

کہانی کئی سطحوں پر سانس لیتی نظر آتی ہے اور کمال یہ ہے کہ اس کہانی کا عمل اور ردِعمل ہر سطح پر اتنا ہی جاندار اور موثر ہے کہ اس کی تیز رفتاری کے باعث انسان کو اپنا سانس رکتا محسوس ہوتا ہے۔

افسانے کے اِختتام پر فنکارہ کی صناعی اور فنّی مہارت کا کمال نقطۂ عروج پر نظر آتا ہے۔کہانی جہاں ختم ہوتی ہے وہیں سے ایک نئی کہانی شروع ہوتی ہے۔اچھی کہانی کی صفت بھی یہی ہے کہ جہاں افسانہ نگار کہانی ختم کرے وہ وہاں ختم نہ ہو بلکہ باطن میں شروع ہو جائے۔اس افسانے میں بھی ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ اس کا انجام کیا ہوا۔کیوں کہ کبریٰ کی موت سے کہانی بظاہر ختم ہوگئی مگر حمیدہ کی زندگی کا المیہ شروع ہو گیا۔اماں کا کیا حشر ہوا۔ایک بیٹی کو چوتھی کے جوڑے کے بجائے وہ کفن پہنا کر رخصت کر سکی۔حمیدہ اب اس کے سامنے ایک دوسری کھائی ہے جسے اس کو عبور کرنے کی سزا ملی ہے۔وہ ابھی حمیدہ کے جسم اور روح کے گھاؤ سے ناواقف ہے۔یہ المناک سوال ابھی اس کے سامنے نہیں آیا۔لیکن ایک دن ایسا ہوگا اور تب کیا ہوگا۔یہ احساس ہی کہانی کا المناک ترین پہلو بن جاتا ہے۔

عصمت نے اس افسانے میں طنز کے تیکھے پن سے بھی کام لیا ہے۔وہ اپنے اسلُوب میں چھپی ہوئی تلخی کو بھولے پن کا لباس پہنا کر سامنے لاتی ہیں۔موجودہ دور میں شادیوں میں ہونے والے سودے بازی پر طنزیہ انداز میں کہتی ہیں:

> ''ہاں بھئی جس کے پاس پندرہ تولے سونا ہو اور بڑے صاحب کے دفتر کی نوکری، اسے لڑکا ملتے کیا دیر لگتی ہے۔''

عصمت کو زبان پر مکمل قدرت حاصل ہے۔''آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں'' کے مترادف کسی بھی خوبصورت خیال کو ایک شاہکار بنانے کے لیے جس شے کی سب سے زیادہ ضرورت ہوتی ہے وہ ہوتی ہے ایسی خوبصورت زبان جو موضوع میں اس طرح رچ بس جائے کہ کہانی کا وجود زبان سے باہر نہ ہو۔اور اگر اس زبان کو موضوع سے الگ کیا جائے تو لگے جیسے ناخن سے گوشت جدا کیا جا رہا ہو۔یہ طرۂ امتیاز عصمت چغتائی کے لیے تقریباً

ناگزیر ہے۔ان کے افسانوں میں برمحل محاوروں،ٹکسالی زبان اور نادر تشبیہات ملتی ہیں۔خاص طور پر متوسط طبقے کے مسلم گھرانوں کی زبان کا نقشہ وہ اپنے افسانوں میں کھینچتی ہیں۔عصمت ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جس کی ساری طاقت ان کے قلم میں محفوظ رہتی ہے۔وہ ہر کردار کی عمر،رتبے اور ماحول کے لحاظ سے موزوں زبان کا استعمال کرتی ہیں۔خصوصاً گھریلو عورتوں کی زبان پر تو انھیں پُورا عبور حاصل ہے۔عصمت کی زبان اور اسلُوب میں اپنے ملک کا کلچر اور اس کی بو باس سمائی ہوئی ہے۔اپنے معاشرے کے خالص ماحول کی منظر کشی وہ اس طرح کرتی ہیں کہ کسی دوسری زبان میں ڈھالنا مشکل ہو جاتا ہے۔ایک اِقتباس ملاحظہ ہو:

''سہ دری کے چوکے پر آج پھر صاف ستھری جازم بچھی تھی۔ٹوٹی پھوٹی کھپریل کی جھریوں میں سے دھوپ کے آڑے ترچھے قتلے پورے دالان میں بکھرے ہوئے تھے۔''

یہ جملہ ایک خاص ماحول اور خاص فضا سے روشناس کراتا ہے۔سہ دری جازم اور چوکا ایک مخصوص تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں۔اِن کے کردار بھی اسی معاشرے کے گھروں میں بولنے والی زبان استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً:

''اے نوج خدا نہ کرے میری لونڈیا آنکھیں لڑائے۔اس کا آنچل بھی نہیں دیکھا کسی نے.....بی اماں فخر سے کہتیں۔

اے تو پردہ توڑوانے کو کون کہے ہے۔بی آپا کے پکے مہاسوں کو دیکھ کر انھیں بی اماں کی دُور اندیشی کی داد دینی پڑتی ہے۔''

اس مخصوص طبقے کی زبان پر عصمت کو پُورا عبور حاصل ہے۔زنانہ محاورے،امثال،کنائے انھیں خوب یاد ہیں۔

''لو بوا۔لو اور سنو تو کیا نگوڑی ماری ٹول کی چولیں پڑیں گی۔''

یا:

''اے بہن تم تو سچ مچ میں بہت بھولی ہو۔ یہ میں کب کہوں ہوں۔ یہ چھوٹی
نگوڑی کون سی بقرعید کو کام آئے گی۔''

یہ مکالمے عصمت کی طرزِ ادا کے روشن پہلو ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے ایک ننگی بچی کسی لمبی چوڑی شکستہ حویلی کے کونے سے نکل آئی ہے اور جسے وہ اپنی فن کارانہ مہارت سے الفاظ کا لباس پہنا رہی ہے۔ ان کی تشبیہات اور استعارات بھی تخلیقی اور علامتی معنویت کی حامل ہیں مثلاً ''ابا کتنے دبلے پتلے تھے جیسے محرم کا علم'' یا کونڈی کے پاس بیٹھی برتن مانجھتی ہوئی کبریٰ کن آنکھوں سے ان لال کپڑوں کو دیکھتی تو ایک سرخ چھپکی سی اس کے زردی مائل مٹیالے رنگ میں لپک اٹھتی۔ روپہلی کٹوریوں کے جال جب پولے پولے ہاتھوں سے کھول کر اپنے زانوؤں پر پھیلاتیں تو ان کا مُرجھایا ہوا چہرہ ایک عجیب ارمان بھری روشنی سے جگمگا اُٹھتا۔ گہری خندقوں جیسی شکنوں پر کٹوریوں کا عکس ننھی ننھی مشعلوں کی طرح جگمگانے لگتا۔ عصمت کی بے باک قلم سے اکثر اچھوتی تشبیہات نکل پڑتی ہیں۔ ایک اور نمونہ ملاحظہ ہو۔ نائیں نائیں میرے لال دبلی پتلی ماں اسے اپنے گھٹنوں پر لِٹا کر یوں ہلاتی جیسے دھان ملے چاول سوپ میں پھٹک رہی ہو۔'' عصمت کی زبان کا کمال یہ بھی ہے کہ وہ بہت سی تفصیلی باتیں ایک معمولی سے فقرے میں بیان کر جاتی ہیں اور کہنے کا انداز اتنا دلکش ہوتا ہے کہ قاری اس کے سحر میں کھو جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''آپا بی نے ایک بار میری طرف دیکھا۔ ان کی آنکھوں میں اِلتجا تھی، لوٹی
ہوئی براتوں کا غبار تھا اور چوتھی کے پرانے جوڑوں کی مانند اداس۔''

کبریٰ کی آنکھوں میں کیا تھا۔ اس سوال کا جواب وہ کبریٰ سے دلانے کے بجائے سب کچھ اختصار سے حمیدہ کے منہ سے اس طرح کہلوا دیتی ہیں کہ اس کا درد، اس کی محرومی، اس کی آرزوئیں، اس کی ناکامی غرض سب کچھ نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ بظاہر بات کس قدر سادہ اور مختصر ہے۔ یہی عصمت کے فن کا کمال ہے۔

پریشان حال اور فکرمند ماں کے چہرے کی تصویر کچھ اس طرح اُتارتی ہیں:

''لال ٹول کا عکس ان کے نیلگوں زرد چہرے پر شفق کی طرح پھوٹ رہا
تھا۔ وہ اُداس اُداس گہری جھریاں اندھیری گھٹاؤں کی طرح ایک دم اُجاگر

ہوگئیں۔''

اس افسانے میں عصمت نے پلاٹ کی بندش کا بھی بہت زیادہ خیال رکھا ہے۔ پلاٹ افسانے کے بنیادی خیالات کے پھیلاؤ کا نام ہے۔ واقعات کی ترتیب و تنظیم میں اصول عمل کے لیے وہ بڑی محنت اور جان کاری سے کام لیتی ہیں۔ یہاں پلاٹ میں تسلسل ہے۔ کہیں بھی غیر منطقی انداز نظر نہیں آتا۔ کہانی میں تینوں کرداروں کا المیہ گہرے اور پُر اثر انداز میں سامنے لایا گیا ہے کہ قاری تینوں کا درد شدت سے محسوس کرتا ہے۔ کبریٰ شعوری سطح پر مری، حمیدہ بغیر کفن اوڑھے اور قبر میں اُترے اپنے تحت الشعور کے آنگن میں جاں سے گزری۔ لیکن بی اماں لاشعوری طور پر تِل تِل مرتی رہیں۔ نامُراد شوہر بھی دغا دے گیا۔ دق کے موذی مرض اور غربت دونوں نے مِل کر اس کا گلا گھونٹ دیا۔ بی اماں شوہر کے مرنے کے بعد بیوگی کا پہاڑ کاٹنے کے ساتھ ساتھ کبریٰ اور حمیدہ کے سہاگ کا ارمان لیے جیتی ہیں۔ لیکن کتر بیونت میں ان کی مہارت یوں رنگ لائی کہ انھیں اپنی جوان بیٹی کا چوتھی کا جوڑا سینے کے بجائے اس کا کفن سینا پڑا۔ وہ عورت جس نے ہر خوب صورت سے خوب صورت جوڑا جو کسی دلہن کے لیے سِیا ہوگا، کیا اس میں اپنی بیٹیوں کی خصوصیت سے اپنی کبریٰ کو سجا ہوا نہیں دیکھا ہوگا۔ اس تناظر میں سب سے زیادہ غمزدہ کون ہے۔ کبریٰ جو جاں سے گزر کر ہر غم سے آزاد ہوگئی، حمیدہ جسے ابھی پورے طور پر اپنے مکمل زیاں کا احساس بھی نہیں۔ یا پھر بی اماں جو ہر آنے والے ستم کو اِنتہا مان کر صبر کا ٹھنڈا سانس لیتی ہیں اور کوئی دُکھ اُن کا آخری دُکھ ثابت نہیں ہوتا۔ یہ سوال قاری کے ذہن میں اُٹھا کر عصمت اس مشکل مرحلہ سے بھی بالکل اس طرح آسانی سے گزر جاتی ہیں جس طرح مکھن سے گرم چھری۔

اس غیر معمولی کہانی میں عصمت نے ایک معاشرے اور تہذیب کا سارا درد اور اس درد کی ٹیسیں بھر دی ہیں اور اس درد کی ٹیسوں میں جہاں ایک طرف ان ساری تفصیلات سے کام لیا ہے جو کسی ماحول کی مصّوری کا لازمی جُز ہیں۔ دوسری طرف بیان میں غزل کی سی لطافت اور رنگینی بھی موجود ہے۔

مجموعی طور پر عصمت کا افسانہ چوتھی کا جوڑا تاثر انگیز اور چونکا دینے والا افسانہ ہے۔ کہانی کے مجموعی تاثر کو اُبھارنے کے لیے عصمت کی زبان سونے پر سہاگہ کا کام دیتی ہے۔ ان کی زبان کسی بھی آبشار کی پگھلتی ہوئی برف کی جڑوں سے پھوٹنے والی ایک صاف شفاف سرکش پہاڑی ندی کی طرح نظر آتی ہے جو ہر شے سے ٹکراتی، جھومتی، لہراتی، اٹھلاتی مگر ہر موڑ سے اپنی بقا کی فکر کیے بغیر گزر جاتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری

قرۃ العین حیدر دورِ حاضر کی ایک اہم افسانہ نگار ہیں۔ اُن کی افسانہ نگاری کا آغاز تقسیمِ ہند کے بعد ہوا۔ وہ اپنے ساتھ ایک منفرد اسلُوب اور اسٹایل لے کر آئیں۔ اُنھوں نے ترقی پسند تحریک کے اثرات قبول کرنے کے بجائے مغربی افسانہ نگاروں ورجنیا وولف اور جیمس جوائس کے اثرات قبول کیے۔ اُنھوں نے اپنی ذہنیت اور مغربی ادب کے گہرے مطالعے سے اُردُو افسانے کے فن اور تکنیک میں مزید اِضافے کیے۔ اُن کی تخلیقات میں نئے تجربات کے اثرات جابجا نظر آتے ہیں۔

جیمس جوائس کے اثر سے اُنھوں نے شعور کی رُو کی تکنیک کا استعمال اپنے افسانوں میں کیا۔ اِس سلسلے میں آزاد تلازمۂ خیال سے بھی کام لیا گیا ہے جس کی مثالیں ''برف باری سے پہلے'' کے اِبتدائی منظرنامے اور ''ستاروں سے آگے'' میں ملتی ہیں۔ قرۃ العین نے مغربی ادیبوں کے اثرات کے علاوہ اپنے والد سجاد حیدر یلدرم کی تربیت کا گہرا اثر قبول کیا۔ بعد میں دیگر رومانی ادیبوں حجاب امتیاز علی، مجنوں گورکھپوری، نیاز فتحپوری اور کرشن چندر کے فن سے بھی متاثر رہیں۔ ان تمام شخصیات کے اثرات سے انھوں نے اپنے لیے ایک نیا اسٹایل پیدا کیا جس میں رومانیت کے ساتھ حقیقت پسندی کے عناصر شامل ہیں۔ ''رقصِ شرر''، ''دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم''، ''مونالزا''، ''برف باری سے پہلے'' اور ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' ان کے قابلِ ذکر رومانوی افسانے ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں نئے نئے موضوعات کو جگہ دی۔ اُنھوں نے اپنے افسانوی مجموعے ''ستاروں سے آگے''، ''شیشے کے گھر''، ''پت جھڑ کی آواز'' کو فکر و فن کے لحاظ سے ایک نئی جہت سے روشناس کیا۔ قرۃ العین حیدر کا کینوس بہت وسیع ہے۔ وہ اعلیٰ طبقے کی عکاسی کے علاوہ اپنے افسانوں میں ہزاروں سال پرانی تاریخ وتہذیب کی جھلک بھی دکھاتی ہے۔ اُن کی تاریخی وتہذیبی معلومات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ اُنھوں نے جدید انسان کی نفسیات اور عصری زندگی کے ساتھ ساتھ ہزاروں سال پرانی تہذیب و کلچر کو بھی اپنی گرفت میں لیا ہے۔ وہ اساطیری

قصّوں، روایات، دیومالا کے ذریعے تہذیبی جڑوں کو تلاش کرتی ہیں اور موجودہ تہذیب جو جڑوں سے کٹ کر رہ گئی ہے، اُس پر طنز وتنقید کرتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے موضوع اور مواد ہر لحاظ سے خود کو اپنے ہم عصروں سے الگ اور ممتاز رکھا۔ تقسیم کے بعد اُن کے موضوعات میں تنوع ملتا ہے۔ تقسیم کے بعد اُنھوں نے کئی یادگار اور معنی خیز افسانے لکھے۔ ان افسانوں میں مصنفہ کا زندگی، معاشرے اور تہذیب کی قدروں کے بارے میں ایک مفکرانہ رویہ ملتا ہے۔ وہ حیات وکائنات کے مسائل کو تاریخی تناظر میں پیش کرتی ہیں۔ اُنھوں نے تقسیم، جلاوطنی اور انسانی شناخت کی گمشدگی کے بارے میں خوب صورت نفسیاتی افسانے لکھے ہیں۔ اِس ضمن میں ''جلاوطن''، ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' اور ''پت جھڑ کی آواز'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ''جلاوطن'' میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان سابقہ محبت اور بھائی چارہ اور تقسیم کے بعد نااتفاقی کے قصّے کو بیان کیا ہے۔ اس ایک حادثے نے اُنھیں ایک دوسرے کے خون کا پیاسا بنا دیا تھا۔

قرۃ العین حیدر کے کردار سماج کے اونچے طبقے یا جاگیردارانہ ماحول سے تعلق رکھتے ہیں۔ اُن کے یہاں کرداروں کی کثرت ہے۔ یہ ہر مذہب اور ہر صنف کے کردار ہیں۔ ان میں جاگیردار، زمین دار، راجے، مہاراجے، افسر، انجنیئر، سائنس داں، ڈاکٹر، کمیونسٹ، پروفیسر اور فن کار شامل ہیں۔ یہ کردار اُونچے طبقے کی خصوصیات رکھتے ہیں۔ اپنے دلوں میں محشرِ خیال رکھنے کے باوجود خاموش رہتے ہیں۔ رِشتوں کو اُتنی ہی تیزی سے توڑ ڈالتے ہیں جتنی تیزی سے اُنھیں قبول کرتے ہیں۔ اُن کے یہاں نازک جذبات کا اِظہار اور رومانی عناصر عموماً عورت کے حوالے سے ملتے ہیں۔ عورت اُن کے افسانوں میں ایک اِنفرادی روپ اِختیار کرتی ہے۔ یہ وہ عورت ہے جو جاگیردارانہ نظام سے نکل کر دنیا کے ترقی یافتہ ملکوں میں ترقی یافتہ ذہن کے ساتھ تعلیم یافتہ اور الٹرا ماڈرن بن کر گھومتی ہے اور اپنی شخصیت کا تحفظ کرتے ہوئے نظر آتی ہے۔ یہ خاص طبقۂ نسواں کی تاریخ کے ایک خاص موڑ پر اپنی شناخت کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ ایسی عورتوں کے ظاہر و باطن پر قرۃ العین حیدر کی نظر ہے۔ وہ ان کی اس ذہنی کوائف پر بھی نظر رکھتی ہیں جسے وہ اپنی نظروں میں چھپاتی پھرتی ہیں۔ روشنی کی رفتار میں ''پدما میری''، سنگھار دان کی ''زمرد یائی''، حسب نسب کی ''چھمی بیگم'' اور جلاوطن کی ''کنول کماری'' اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہیں۔

قرۃ العین حیدر کو اپنے عہد کے بدلتے حالات کا گہرا شعور ہے۔ وہ انسانی تہذیب کو وقت کے ازلی بہاؤ

میں دیکھتی ہیں اور وہ انسانی رِشتوں کے تقدس کی بحالی کو دیکھتی ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ انسان وقت کے بہاؤ کے آگے بے بس ہے۔ چناں چہ وقت اُن کے لیے جبر اور مجبوری کی علامت ہے۔ ''جلاوطن''، ''دلربا''، ''دوسیاح''، ''سینٹ فلور آف جارجیا'' کے کِردار ناکردہ گناہوں کی سزا بھگتنے پر مجبور کیے جاتے ہیں۔ وقت کی جبریت کے شکار دوسرے نسوانی کِردار مثلاً ''راحت کاشانی''، ''چھمی بیگم''، ''ثریا''، ''کنول کماری'' اور ''گلنار'' بھی ہیں۔ قرۃ العین حیدر تاریخی وتہذیبی شعور سے آراستہ ہیں۔ وہ روایات، حکایات اور عقائد کی جدید حسیّت کی روشنی میں بازیافت کرتی ہیں۔ اپنے تاریخی علم اور فکر وفلسفہ کو افسانے کا روپ عطا کرنے کے لیے وہ افسانے میں تکنیکی جدت اور تنوع سے بھی کام لیتی ہیں۔

شمیم احمد اُن کے فن کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''قرۃ العین حیدر کا فن ایک شخصیت کے مکمل اِظہار کا فن ہے جو
> مشکل ترین فن بھی کہا جاسکتا ہے۔''

قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں مشکل انداز کو اپنایا۔ اُن کی کہانی بیان کرنے کی تکنیک دوسرے افسانہ نگاروں سے مختلف ہے۔ وہ اکثر اپنے افسانوں میں ''میں'' کا کِردار تراش کر کہانی کو واحد متکلم کے صیغے سے شروع کرتی ہے۔ یہ ایک مشکل طرزِ تحریر ہے کیوں کہ واحد متکلم کا فن ذرا سی لغزش اور کمزوری سے دیوانے کا خواب یا حماقت آمیز خیالات کا مجموعہ بھی بن سکتا ہے۔ ہمارے اکثر ادیب واحد متکلم میں لکھتے ہوئے یا تو صرف تقریریں کرنے لگتے ہیں یا پھر غیر منطقی، انتہا پسند خیالات اور نظریات کا پرچار کرنے لگتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے بڑے متوازن، پُر وقار اور اسلُوبی رکھ رکھاؤ کے ساتھ اپنی کہانیوں میں، ''میں'' کے کِردار کو نبھایا ہے۔ وہ کہیں بھی کہانی کہتی نظر نہیں آتیں بلکہ کہانی خود تہہ در تہہ کھلتی چلی جاتی ہے اور پڑھنے والا غیر اضطراری طور پر اس کا حِصّہ بنتا چلا جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر پینٹنگ، کلاسیکی اور نیم کلاسیکی موسیقی سے بھی واقفیت رکھتی ہیں۔ اِن علم وفنون سے وابستگی نے اُن کی تحریروں میں انشائیہ کی کیفیت پیدا کردی ہے۔ اس نثر کے نمایاں اور اِبتدائی نقوش ''ستاروں سے آگے'' کے افسانوی مجموعے میں ملتے ہیں۔ یہاں ایک نئی تخلیقی زبان کا بھی احساس ہوتا ہے۔ اُنھوں نے اپنے افسانوں میں الفاظ اور اشیاء کی درمیانی خلیج کو پاٹنے کی کامیاب کوشش کی ہے اور اُن کے درمیان علامتی وحدت پیدا کرنے کا رویہ

اپنایا ہے۔ یہ ایک لسانی تجربہ ہے جس کی مثالیں اُن کے افسانے ''رقصِ شرر'' میں ملتی ہیں جہاں اُنھوں نے منظر نگاری کے وصف سے بے جان اشیاء کو جاندار اشیاء میں تبدیل کرنے کی کوشش کی ہے۔

اُنھوں نے منظر نگاری میں اپنا کمال دکھایا ہے۔ ''جہاں کارواں ٹھہرا تھا'' میں منظر نگاری کے دلکش نمونے ملتے ہیں۔ ''پت جھڑ کی آواز'' کے افسانوں میں داخلیت اور شاعرانہ انداز ملتا ہے۔ ان کی اِبتدائی کہانیوں میں انگریزی الفاظ، فقروں اور جملوں کی بھرمار ملتی ہے۔ کیوں کہ اُن کے بیشتر کردار مغربی ماحول کے پروردہ ہوتے ہیں۔ لیکن بعد میں قرۃ العین حیدر نے انگریزی کے استعمال سے احتراز کیا۔ کرداروں کے درمیان طویل ادبی و فلسفیانہ مباحث وہ اکثر پیش کرتی ہیں۔ لیکن اِس طوالت کے باوجود ان کے افسانوں کے پلاٹ میں ناہمواری، ماحول کی یکسانیت اور کرداروں کی کثرت کا عیب نہیں پایا جاتا۔

قرۃ العین حیدر کے افسانہ ''جلاوطن'' کا تجزیہ

قرۃ العین حیدر عہدِ جدید کے قد آور کہانی کاروں میں سے ایک ہیں۔ان کی کہانیوں کا کینوس ہمیشہ سے بہت وسیع رہا ہے۔ان کی کہانی کہنے کے فن کا سب سے خوب صورت پہلو یہ ہے کہ وہ کہیں بھی کہانی کہتی نظر نہیں آتیں بلکہ خود کہانی تہہ در تہہ کھلتی چلی جاتی ہے اور پڑھنے والا غیر اضطراری طور پر اس کا حِصّہ بنتا چلا جاتا ہے۔واقعات کی رفتار کسی تیز رفتار ٹرین کی طرح کسی ایک مخصوص اسٹیشن پر ٹھہرے بغیر گزرتی چلی جاتی ہے اور کہانی کے اِختتام پر ایک مجموعی تاثر کے سائے ہمارے ذہنوں پر لہراتے رہ جاتے ہیں۔

''جلاوطن'' بھی ایک ایسی ہی کہانی ہے جس میں کہانی کم اور حالات کا مجموعی تاثر زیادہ ہے۔کھل جا سم سم کے مترادف اس دور کے در کھلتے چلے جاتے ہیں جب ہمارا کلچر ایک مشترکہ کلچر تھا۔ہماری تہذیب سہی معنوں میں گنگا جمنی تہذیب تھی۔وہ ہندو ہو یا مسلمان وہ ایک ہندوستانی تسبیح کے دانے نظر آتے تھے۔ہماری اس مشترکہ تہذیبی روایات میں کب،کہاں اور کیوں پہلی دراڑ پڑی اور پھر یہ خلیج بڑھتے بڑھتے ملک کی تقسیم کا المیہ بنی،اس کا واضح جواب نہ کہانی میں ہے اور نہ قرۃ العین حیدر نے اس کا جواب دینے کی کوشش کی ہے۔بلکہ کہانی ختم ہونے کے بعد واقعات کا تار پور ہمارے ذہنوں کو جھنجھوڑتا نظر آتا ہے اور پھر ہم اپنے تہذیبی وطن سے جلاوطن ہو کر اپنی شناخت کھو دیتے ہیں۔

کہانی ''جلاوطن'' کا پس منظر تقسیمِ وطن ہے مگر قرۃ العین حیدر کسی بھی مقام پر اس کا اِظہار کرتی نظر نہیں آتیں۔بلکہ سارے واقعات اور پس منظر کا اِظہار کرتی ہیں اور ہمارے لیے بس ایک سوالیہ نشان چھوڑ دیتی ہیں کہ ہم نے کیا کھو کر کیا پایا ہے۔

کہانی کا آغاز اِنتہائی ڈرامائی انداز میں ہوتا ہے۔

سندر لالہ سجے دلالہ ناچے سری ہری کیرتن میں

ناچے سری ہری کیرتن میں

''چوکھٹ پر اکڑوں بیٹھی رام رکھی نہایت انہماک سے چاول
صاف کررہی تھی۔اس کے گانے کی آواز دیر تک نیچے سُرخ گموں
والی سنسان گلی میں گونجا کی۔''

ڈاکٹر آفتاب رائے ماضی کی بھول بھلیاں میں گم شدہ گنگا جمنی تہذیب کے نمائندے ہونے کے علاوہ یونی ورسٹی میں تاریخ کے پروفیسر ہیں۔ایک بڑے زمین دار گھرانے کے چشم و چراغ جن کے لیے تعلیم ذریعۂ معاش نہیں بلکہ شائستگی اور وقار کی علامت ہے۔ان کا تعارف قرۃ العین حیدر کچھ اس طرح کراتی ہیں:

''ڈاکٹر آفتاب رائے نے دنیا بھر کی ڈگریاں تو لے ڈالی تھیں لیکن
حالت یہ تھی کہ ذری ذری سی بات پر بچّوں کی طرح خفا ہو جایا
کرتے تھے۔''

ڈاکٹر آفتاب رائے کی شخصیت کو صحیح تناظر میں اُبھارنے کے لیے اس ماحول کی منظر کشی بھی کی گئی ہے جس میں اُنھوں نے جنم لیا تھا۔

''دالان کے آگے کھلی چھت پر نیم کی ڈالیاں منڈیر پر جھکی، پچھوا
ہوا میں سرسرا رہی تھی۔ شام کو گہری کیفیت موسم کی اُداسی کے
ساتھ ساتھ سارے گھر میں بکھرتی تھی۔ دن بھر نیچے مہوے کے
باغ میں شہد کی مکھیاں بھنبھنایا کرتیں اور ہر چیز پر غنودگی ایسی چھائی
رہتی، آم اب پیلے ہو چلے تھے۔'ٹھکرائین کی بگیا'' میں صبح سے
لے کر رات گئے تک روں روں کرتا رہٹ چلا کرتا۔''

ہر چند کہ یہ منظر کشی اس حویلی کی ہے جس میں آفتاب رائے نے جنم لیا تھا مگر وہ اپنی جگہ اس کھلے پن، لاپروائی اور ایک محبت فاتح عالم کا اِظہار بھی ہے جو آفتاب رائے کی شناخت تھی۔اس کی بہن ہیم کرن کی شخصیت کا

اِظہار کچھ یوں کیا گیا ہے۔

''صنچی میں رنگ برنگی مورتیاں اور گول پتھر سالگرام سے لے کر
بجرنگ بلی مہراج تک سیندور سے لپی پتی گنگا جل سے نہائی دھوئی
قرینے سے سجی تھیں کہ نہ جانے کون کس سے آڑے آجائے سب
سے بنائے رکھنی چاہئے۔''

اگر ہم تقسیمِ ہند سے پہلے کے ہندوستان کا مطالعہ کریں تو ہمیں اس کھلے پن کے ثبوت جا بجا بکھرے نظر آئیں گے۔ بظاہر جو کچھ میں کہہ رہی ہوں اس میں آپ کو تضاد نظر آئے گا۔ لیکن سچائی یہی ہے کہ ہیم کرن کا مذہبی کٹرپن ان کی مذہبی رواداری کا ثبوت بھی ہے جس صنچی میں ہر اوتار کے لیے جگہ ہو اس کے برتنے والے تنگ ہو ہی نہیں سکتے۔ ہیم کرن اور اس کی نفسیات کو سمجھانے کے لیے اس کا خاندانی پس منظر بتانا بھی ضروری سمجھتی ہوں:

''اُن کا بیاہ ہوا تھا الہ آباد کے اتنے فیشن ایبل کنبے میں جن کے
سارے افراد سول لائنز میں رہتے تھے اور جوتے پہنے پہنے کھانا
کھاتے تھے اور مسلمانوں کے ساتھ بیٹھ کر چائے پانی پیتے تھے،
ودھوا ہوئے اب ان کو سات برس ہونے کو آئے تھے۔ اور تب
سے وہ میکے میں ہی رہتی تھیں۔ لیکن محلے پر ان کا رعب تھا کیوں
کہ وہ الہ آباد رائے زادوں کی بہو تھیں۔''

ہیم کرن کے تین بچّے تھے۔ دو بیٹے اور ایک بیٹی کھیم کرن۔ بیٹے رما کانت شاعر آدمی تھے اور دوسری طرف سرین انجنیئر تھے۔ قرۃ العین حیدر نے ایک طرف ہندو معاشرے کی تصویر کشی کی ہے تو دوسری طرف ایک اور خاندان کے مسائل اور مجبوریوں کو پیش کر کے اس وقت کے مسلم معاشرے کی تصویر کشی کی ہے۔ اس عہد کے ہندو اور مسلم معاشرے کی تصویر وہ کچھ یوں کھینچتی ہیں۔

''یوں تو خیر کانگریسی وانگریسی ہونا کوئی خاص بات نہیں۔ شہر اور

قصبہ جات کا ہر ہندو جو سرکاری ملازم نہ تھا گھر پر ترنگا لگاتا تھا اور
ہر مسلمان کے اپنے دسیوں مشغلے تھے۔ احرار پارٹی تھی۔ شعیہ
کانفرنس تھی۔ ڈسٹرکٹ کانگریس کمیٹی میں مسلمان بھرے ہوئے
تھے۔ مسلم لیگ کا تو خیر اس وقت کسی نے نام بھی نہ سنا تھا۔ پر بہت
سے مسلمان اگر انصاف کی پوچھیے تو کچھ نہ تھے، یا شاعری کرتے
تھے یا مجلسیں پڑھتے تھے۔''

قرۃ العین حیدر کا ایک مخصوص انداز ہے جو اس افسانے میں بھی انتہائی خوب صورتی سے اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ وہ ہے جزویات پر اُن کی نظر۔ ہر چند کہ اُن کی کہانی کا سفر جاری رہتا ہے مگر راستے کی ہر خوب صورتی کی نشاندہی کرتی چلی جاتی ہیں۔ کبھی کبھی کہانی پڑھتے پڑھتے یہ لگتا ہے کہ جیسے وہ بکھرنے لگی ہیں اور نفسِ مضمون کو فراموش کر کے اپنے گرد بکھری ہوئی ہمہ رنگیوں میں کھو گئی ہیں۔ لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہوتا، وہ اِنتہائی دانش مندی اور فن کارانہ صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے ایسے گُل بُوٹے تلاش کر کے اپنے ساتھ لیے چلتی ہیں کہ بالواسطہ کچھ کہے بغیر ان کی کِردار نگاری کو چار چاند لگ جاتے ہیں۔ شروع شروع میں جو واقعات یا پھر ہلکے پھلکے انداز کے تبصرے بظاہر غیر اہم تفصیلات نظر آتی ہیں۔ وہ بعد میں ایک مربوط ڈیزائن کا حصّہ بن کر اُبھرتی ہیں۔ شعور کی رو کی تکنیک پر جتنی ان کو مہارت ہے وہ کسی اور اُردُو افسانہ نگار کا حِصّہ نہیں۔ انھیں خصوصیت سے کچھ نہ کہہ کر کچھ کہنے کا فن آتا ہے۔ وہ کہانی میں کسی مخصوص کِردار کے خدوخال اُبھارنے میں اپنی ذہانت صرف کرنے کے بجائے اپنے کِردار کے اِرد گرد پس منظر کو زیادہ اُبھارتی ہیں اور اس انداز میں پیش کرتی ہیں جس سے ان کے مرکزی کِردار کی نہ صرف بہتر صورت بلکہ اِنتہائی جاذب رنگوں کے پس منظر میں اُبھر کر سامنے آتی ہے۔ ''جلا وطن'' میں ان کی یہ خوبی بدرجہ اتم موجود ہے۔

ڈاکٹر آفتاب رائے ''جلاوطن'' کا مرکزی کِردار ہیں۔ قرۃ العین ان کی شخصیت پر روشنی ڈالنے کے لیے شروع میں اس ماحول کی عکاسی کرتی ہیں جس کی وہ پیداوار ہیں اور پھر اس ماحول کی جس سے وہ دُور بھاگتے تھے۔ اور اس تفصیل میں بھی وہ اس بالغ نظری سے کام لیتی ہیں کہ پُورے عہد کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ بات صرف اتنی

ہی ہوتی تو شاید ان کا ادبی مرتبہ وہ نہ ہوتا جو آج ہے بلکہ وہ اس تفصیل کو اس ضمن میں ایک حرف کہے بغیر آفتاب رائے کی شخصیت کی ذہنی بلوغیت کا اعلان کرتی ہیں اور اس کو محاورے والی زبان میں چار چاند لگا دیتی ہیں۔ مثلاً ان کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''ضلع کی سوسائٹی جن عناصر پر مشتمل تھی انھیں سے ڈاکٹر آفتاب رائے کوسوں دُور بھاگتے تھے۔ وسط شہر میں مہاجنوں، ساہوکاروں اور زمینداروں کی اونچی حولیاں تھیں۔ یہ لوگ سرکاری فنڈوں میں ہزاروں روپیہ چندہ دیتے، اسکول کھلواتے، مشاعرے اور دنگل کرواتے تھے۔ جلسے جلوس اور سر پھٹول بھی ان ہی کی زیرِ سرپرستی میں منعقد ہوتے۔ ہندو مسلمانوں کا مشاعرہ تقریباً ایک تھا۔ وہی تیج تہوار، میلے ٹھیلے، محرم، رام لیلا، پھر اس سے اونچی سطح پر ہی مقدمے بازیاں، موکل، گواہ، پیشکار، سمن، عدالتیں، صاحب لوگوں کے لیے ڈالیاں.....شہر کے باہر ضلع کا ہسپتال تھا۔ لق و دق ہری گھاس کے میدانوں میں بکھری ہوئی اداس پیلے رنگ کی عمارتیں، کچے احاطے، نیم کی درختوں کی چھاؤں میں آوٹ ڈور مریضوں کے ہجوم، گرد آلود یکوں کے اڈے سڑک کے کنارے بیٹھے ہوئے دودو آنے میں خط لکھ کر دینے والے بہت بوڑھے اور شکستہ حال منشی، جودھا گوں والی عینکیں لگائے دھندلی آنکھوں سے راہ گیروں کو دیکھتے، پھر گلیاں تھیں جن کے گموں کے فرش پر پانی بہتا تھا۔ سیاہی مائل دیواروں پر کوئلے سے اشتہار لکھے تھے۔ حکیم مارکہ دھاگہ خریدیے۔ پری برانڈ بیڑی پیو۔ ایک پیسہ باپ سے لو، چائے جا کر ماں کو دو۔ آ گیا، آ گیا، آ گیا۔ سالِ رواں کا سنسنی خیز فلم ہری راجہ آ گیا جس میں مس مادھوری کام کرتی ہے۔''

یہ مکمل تصویر ہے اس عہد کے کسی بھی قصبہ یا شہر کی۔ اس میں کہیں بھی آفتاب رائے نہیں ہیں، مگر ہر جگہ موجود ہیں۔ کیوں کہ انسانی نفسیات کی رُو سے کوئی بھی شخص صرف اپنی پسند سے نہیں بلکہ اپنی 'ناپسند' سے بھی پہچانا جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر اس قدر طویل کہانی کے دوسرے باب میں متوسط طبقہ کی عکاسی سے اُبھر کر اس طبقے کی طرف اپنے قلم کا رُخ موڑتی ہیں جو اعلیٰ سرکاری افسروں، حاکموں، زمینداروں اور روسا کا طبقہ ہے۔ ان کا اپنا ایک مخصوص اندازِ بیاں یہاں بھی جاری رہتا ہے۔ کہانی کے رُخ کو موڑتے ہوئے وہ ان الفاظ کا سہارا لیتی ہیں۔ تو غرض کہ راوی دریا کو یوں کوزے میں بند کرتا ہے۔ ''کنول کماری'' جس کے دل میں آفتاب رائے کی اُلفت کا چراغ جلتا تھا، اب حالات نے انھیں کلکٹر صاحب کی بیوی بنا دیا ہے۔ وہ ہندوں کے محلّہ سے ملے ہوئے مسلمانوں کے محلّہ کا ذکر کر کے دونوں سے قدرے دور ایک سرسبز باغ کے وسط میں کلکٹر صاحب کی کوٹھی کا ذکر کرتی ہیں جس میں یونین جیک لہرا رہا ہے۔ وہ ان چند جملوں میں اس عہد کی پوری تاریخ کہہ دیتی ہیں:

> ''سول لائنز میں حاکم ضلع کی کوٹھی تھی جس میں یونین جیک جھٹ پٹے کی نیم تاریکی میں بڑے سکون سے لہرا رہا تھا۔ سارے مکان میں تھکی ہوئی خاموشی چھائی تھی۔ سامنے سلطان حسین شرقی کے زمانے کے اونچے پھاٹک اور مسجدوں کے بلند میناروں کے آسمان کے نیچے پانچ سو سال سے اسی طرح ساکت اور جامت کھڑے تھے۔ زندگی میں بے کلی تھی، اُداسی اور ذلت تھی اور شدید غلامی کا احساس تھا۔''

اِس اِقتباس سے مسلمانوں کی تہذیبی روایات کا نہ صرف احساس ہوتا ہے بلکہ ان کے مٹنے کا دُکھ بھی ہوتا ہے۔ یہاں صرف ہندوستانی تہذیب کا نقشہ ہی نہیں ملتا، یہاں تہذیب سے مُراد علاقائی کلچر یا مقامی رنگ نہیں بلکہ تہذیبی روایات کا وہ تاریخی تناظر ہے جو بیک وقت تخلیق کو گہرائی سے لے کر اسے ماضی سے بھی جوڑتا ہے اور وقت کے حرکی و تخلیقی تجربے کے پُورے احساس کے ساتھ اس کے حال و مستقبل میں توسیع بھی کرتا ہے۔

آفتاب رائے اور کنول کماری کے رشتے کو بھی اِنتہائی نفسیاتی سطح پر لا کر پیش کیا ہے۔ان کے درمیان کیسا رشتہ تھا، دونوں کی ذہنی سطح کیا تھی۔ پیار کا یہ ایسا انوکھا اِظہار تھا جس میں پیار کا ذکر کہیں نہیں ملتا۔ملاحظہ ہو:

''جب وہ یونی ورسٹی سے ڈاکٹریٹ کے لیے ولایت جا رہے تھے تو کنول نے ان سے کہا تھا آفتاب بہادر تم کو اپنے اوپر بڑا مان ہے۔ پر وہ مان ایک روز ٹوٹ جائے گا جب میں بھی کہیں چلی جاؤں گی۔

تم کہاں چلی جاؤ گی؟

افوہ.....لڑکیاں کہاں چلی جاتی ہیں۔

گویا تمہارا مطلب ہے کہ تم بیاہ کر لوگی۔

میں خود تھوڑا ہی بیاہ کرتی پھروں گی۔ارے عقل مند داس میرا بیاہ کر دیا جائے گا۔اس نے جھنجھلا کر جواب دیا تھا۔

ارے جاؤ.....آفتاب رائے خوب ہنسے تھے.....میں اس جھانسے میں آنے والا نہیں ہوں۔تم لڑکیوں کی پسند بھی کیا شے ہے۔تم جیسی موڈرن لڑکیاں آخر میں پسند اسی کو کرتی ہیں جو اس کے سماجی اور معاشی معیار پر پُورا اُترتا ہے۔ باقی سب بکواس ہے۔ پسند اضافی چیز ہے۔ آفتاب بہادر..... وہ غصّے کے مارے بالکل خاموش ہوگئی تھی۔''

کنول کماری کا جگن ناتھ جین سے بیاہ ہوگیا اور آفتاب رائے نے بنارس یونی ورسٹی میں تاریخ کی چیئر سنبھالی۔کہیں کوئی ہنگامہ نہیں ہوا۔کہیں سے شکست شیشۂ دل کی صدا نہیں آئی۔زندگی شاید یونہی گزر جاتی۔اگر ملک کی تقسیم کے لیے زور پکڑتی ہوئی آوازیں صدیوں سے سانس لیتی ہوئی گنگا جمنی تہذیب کے کھیتوں میں ہندو مسلم

منافرت کے بیج نہ بو دیتیں۔ آفتاب رائے اپنی دنیا میں مست کتابوں سے اپنے سات پھیروں کی رسم نباتے رہتے۔ اگر ان کے اپنے شعبے میں ہنگامہ نہ ہوتا۔ ان کی کلاس میں ایک ہندو طالب علم نے کہا:

''آزادی کا مطلب ڈاکٹر صاحب مکمل سوراج ہے۔ ہند کی دھرتی کو پھر سے شدھ کرنا ہے۔ ساری قوموں کے اثر سے ان قوموں کو آزاد ہونا ہے جنھوں نے باہر سے آ کر حملہ کیا۔ یہی تلک جی نے کہا تھا، جی ہاں۔''

جوابی حملہ کے طور پر کشوری یعنی کشور آرا بیگم آفتاب رائے کے دفتر میں ایک جلوس لے کر پہنچی۔ ڈاکٹر صاحب اس نے نہایت رعب وادب سے کہنا شروع کیا:

''کل جس طرح آپ نے اورنگ زیب علیہ الرحمتہ کے متعلق اظہارِ خیال کیا اس کے لیے معافی مانگیے ورنہ ہم اسٹرائک کر دیں گے۔ بلکہ کر دیا ہے اسٹرائک ہم نے۔ آپ نے ہماری سخت دل آزاری کی ہے۔''

اس جلوس نے آفتاب رائے سے معافی مانگنے پر اصرار کیا اور ان کی طرف سے انکار میں جواب ملا۔ اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے صورتِ حال یوں ہوگئی:

''وہ رات آفتاب رائے نے شدید بے چینی سے کاٹی۔ حالات بد سے بدتر ہوتے جا رہے تھے۔ مسلمان طالب علموں کو اچھے نمبر نہ ملتے۔ ہندوؤں کو یوں ہی پاس کر دیا جاتا۔ ہوسٹلوں میں ہندو مسلمان اِکٹھے رہتے تھے لیکن جس ہوسٹل میں مسلمانوں کی اکثریت تھی ان پر سبز پرچم لہرانے لگا تھا۔ اس کے جواب میں عین مغرب کی نماز کے وقت ہندو اکثریت والے ہوسٹلوں میں

لاؤڈ اسپیکر نصب کر کے گراموفون بجایا جاتا۔''

آفتاب رائے نے استعفیٰ دے دیا اور اچانک منظر سے ہٹ گئے۔ ملک تقسیم ہو گیا۔ اس کے بعد ۱۹۴۷ء کے بعد کی تاریخ رقم ہونے لگی۔ یہاں سے کہانی کا رُخ کشوری کی طرف مُڑ گیا۔ اس کی ذاتی مجبوریوں اور خاندان کے بٹ جانے کے المیہ کو قرۃ العین حیدر اِنتہائی خوب صورتی سے پیش کرتی ہیں۔ ان کی فن کارانہ صلاحیتوں کے علاوہ یہ وہ المیہ تھا جسے انھوں نے خود بھی بھوگا تھا۔ کس طرح سے ایک مسلمان لڑکی آہستہ آہستہ اعتماد اپنے اندر دریافت کرتی ہے۔ جو یوں تو اس کے اندر ہمیشہ سے تھا۔ مگر وہ اس سے نا آشنا تھی۔ جونپور میں کشوری کا بوڑھا باپ تھا جو اپنا وطن چھوڑنے کے لیے تیار نہیں تھا۔ کشوری کے بھائی اور رشتہ دار ایک ایک کر کے پاکستان سدھار رہے تھے۔ مجلسیں، تیج تہوار اپنی رونق کھوتے جا رہے تھے۔ براؤن صاحب جن کا سمبل جین صاحب تھے، اب اپنا حلیہ بدل کر یعنی شیروانی اور چوڑی دار پاجامہ پہن کر خالص دیسی صاحب بن چکے تھے..... دس سال بعد کنول کی سہیلی ارملا کو ڈاکٹر آفتاب رائے انڈیا آفس لائبریری سے نکلتے ہوئے ملے تو ارملا کنول کو یہ اطلاع دے کر چلی گئی۔ مگر کنول کے ذہن کی راکھ میں دبی ہوئی چنگاری پھر سے اُبھر کر سامنے آ گئی اور وہ خود سے یہ سوال کرنے پر مجبور ہوئی۔

''ارے بھئی آفتاب بہادر، اس نے غصّے سے سر ہلا کر دل میں سوال کیا۔ تم کیوں چلے گئے تھے۔ میں نے تمہارا کچھ بگاڑا تھوڑی ہی تھا۔ تم اپنے آپ میں مگن رہتے، میں وہیں کہیں تمہاری زندگی کے تانے بانے کے کسی کونے میں آ کر چپکی بیٹھ جاتی اور بس تمہارے لیے لوریاں بنایا کرتی۔ تم اسی طرح رہتے، اس میں تمہاری شکست نہ تھی تمہاری تکمیل تھی میاں آفتاب بہادر۔''

یہاں کنول کماری کے کِردار میں قرۃ العین حیدر نے عورت کی ازلی محرومی کو پیش کیا ہے۔ عورت جو محبت کی تلاش میں ازل سے اب تک زماں نوردی کرتی ہے۔ اس کا محبوب مرد اپنی ذات کا گرفتار ہے۔ اپنے اصول اور ذات کو کنول کماری پر ترجیح دیتا ہے۔

آفتاب رائے کے کِردار میں بڑی دل کشی اور آئیڈیلزم ہے۔ لیکن وہ آخر تک اپنے ہی کو نہیں پا سکتے۔ کنول

کماری انھیں کھو کر بھی نہیں کھوتی صرف دو کردار ایسے ہیں جنھیں مستقل بالذات کہا جا سکتا ہے۔ کنول کماری بظاہر مطمئن و آسودہ زندگی گزار رہی ہوتی ہے۔ لیکن اپنی ذات کے اندر اِنتظار کے کرب اور محرومی کا سامنا کرتی ہے۔ آفتاب رائے کو دل میں بسائے رکھتی ہے۔ اس کے متعلق سوچتی ہے:

''غالباً اس نے شادی کر لی ہوگی۔ یہاں پہنچ کر اسے عجیب و
غریب اور اِنتہائی شدید تکلیف کا احساس ہوا۔ وہ کون ہوگی، کیسی
ہوگی، آفتاب کے ساتھ چلتی ہوئی کیسی نظر آتی ہوگی۔ آفتاب اس
سے کہاں ملا ہوگا یا اب تک وہ کنفرمڈ بیچلر بن چکا ہوگا۔''

دوسری طرف کشوری کو ملازمت نہ ملی تو اس نے سمندر پار جانے کا فیصلہ کیا۔ وہ اس خول سے باہر نکل چکی تھی جہاں خاص طور سے انجانے اور ان گنت اندیشے کسی بھی لڑکی کو گھر سے باہر پہلا قدم نکالنے سے پہلے ڈستے رہتے ہیں۔ ابھی وہ راستے میں ہی تھی کہ اس کے بابا گزر گئے۔ وطن سے باہر یعنی جلاوطنی کی حالت میں اس کی پرانی دوست کھیم وتی جو تقسیمِ وطن کے بعد دوست سے زیادہ دشمن بن چکی تھی۔ کھیم سے اس کی ملاقات کچھ زیادہ خوشگوار ثابت نہیں ہوئی۔ کھیم نے کشوری کو پاکستانی کہہ کر مخاطب کیا اور اس موڑ پر قرۃ العین حیدر پہلی مرتبہ تقسیم کے سانحہ پر اپنے ردِعمل کا اِظہار کرتی ہیں۔

یہاں وہ پرانی تہذیب کے مٹنے اور نئی تہذیب کے بننے کی کہانی پیش کرتی ہیں۔ ایک نئی تہذیب جس میں گذشتہ تہذیب کی کٹی ہوئی فصل کا ویرانہ ہے۔ آسمان پر آفتاب تو ہے لیکن وہ ماضی کی دنیا پر روشنی نچھاور کرنے سے محروم ہے۔ اس افسانے میں مرکزی کردار زندگی کے لمحاتی اور ابدی سوالات سے نبرد آزما نظر آتے ہیں۔ اس افسانے کے کردار وہ انسان ہیں جو کبھی اپنی تاریخ اور اپنی تہذیب کا محور تھے۔ ان بنیادوں سے بچھڑ کر ان کرداروں کا وجود لامحدود فضاؤں میں بکھر جاتا ہے۔ ہر کردار اپنی ذات کی تلاش میں مصروف ہے۔ کشوری اس عہد کے المیہ کو اپنی ذات کے حوالے سے کچھ اس انداز سے بیان کرتی ہیں۔

''ہم اپنے بدقسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ
اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی۔ اپنی خانہ

جنگی کے دور نے اس کی ذہنی تربیت کی اور اب اس ہولناک سرد
لڑائی کے محاذ پر اسے اپنے اور دنیا کے مستقبل کا تعین کرنا ہے۔''

''جلاوطن'' ان کرداروں کا المیہ ہے جو اپنے عہد کی بیکراں، تنہائی اور زندگی کے ازلی اور ابدی پچھتاؤں کے ویرانے میں جلاوطنی کی زندگی کا جبر سہتے ہیں۔

اس افسانے میں ''وقت'' کو بھی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ وقت ان کے ہاں جبر کی علامت بن جاتا ہے اور جبر انسانی مقدر اور تاریخ کا جبر ہے۔ وقت کا ایک مظہر زندگی ہے اور دوسرا موت۔ موت عرفانِ حیات کی تکمیل ہے۔ وقت کے ساتھ موت کا ذکر بھی ملتا ہے۔

''سنّاٹے میں صرف موت کے قدموں کی چاپ تھی۔ اجنبی موت
جو یک لخت ہمارے سامنے آ گئی۔ آج کی رات تمہارے وجود
کے گناہ کا کفارہ ادا کیا جائے گا۔ میں تمہارے خدا کی آواز ہوں
اور تمہاری ہر تباہی میں شریک ہوں اور ہر موت کا محافظ ہوں۔''

یہ کردار زندہ ہوتے ہوئے بھی مر چکے ہیں کیوں کہ ان میں موت کا سامنا کرنے کی جرأت نہیں۔ موت کے ڈر سے زندگی کی جدوجہد میں شریک رہنا چاہتے ہیں۔ موت کے ساتھ ان کا عہد اور اقدار بھی ختم ہو جاتے ہیں۔

پرانے عہدناموں کے منسوخ ہونے کے سانحہ پر مایوس ہونے کے بجائے قرۃ العین حیدر یہ کہتی ہیں:

''پرانے عہد نامے منسوخ ہوئے'' کشوری نے آہستہ سے
دہرایا'' ہم اس طرح زندہ رہیں گے، ہم یوں آپ کو نہ مرنے
دیں گے۔ ہماری جلاوطنی ختم ہوگئی، ہمارے سامنے آج کی صبح
ہے، مستقبل ہے، ساری دنیا کی نئی تخلیق ہے۔ لیکن کنول
کماری.....تم اب بھی رو رہی ہو۔''

افسانے کے اِختتام میں صرف کنول کماری کو روتے ہوئے دکھایا ہے۔ سب کی جلاوطنی ختم ہو جاتی ہے لیکن

کنول کماری کی جلاوطنی ختم نہیں ہوتی۔ وہ اپنی ذات کے ازلی وابدی ویرانے میں جلاوطنی کا کرب محسوس کرتی ہے۔

کنول کماری کے آنسو اس خاموش محبت کے آنسو ہیں جس نے کبھی اظہار کا منہ نہیں دیکھا۔ آفتاب رائے مرد تھے۔ وہ فیصلہ کر سکتے تھے۔ اس لیے کنوارے رہے۔ کنول اسی عہد کی عورت تھی، ایک باوقار کھونٹے سے باندھ دی گئی۔ مشترکہ کلچر تباہ ہو گیا۔ تہذیبی شناخت کے نئے سانچے ڈھالے گئے۔ سچے ہندوستانی نہ ہندوستان میں رہے اور نہ پاکستان میں پہنچ پائے۔ حالات کے راون نے انھیں جلاوطن کر دیا، لیکن قومیں عارضی طور پر بٹ تو سکتی ہیں، کسی سیاسی محاذ پر شکست بھی کھا سکتی ہیں لیکن زندہ لوگ اُمیدوں کے چراغ روشن رکھنے سے باز نہیں رہتے۔ وہ مستقبل سے کبھی مایوس نہیں ہوتے۔ یہ اس کہانی کا ایک خوب صورت پہلو ہے اور دوسرا آفتاب رائے اور کنول کماری کی محبت جو کبھی شرمندۂ اظہار نہ ہو کر ہمارے دلوں کو چھُو لیتی ہے۔

انتظار حسین کی افسانہ نگاری

انتظار حسین جدید مختصر افسانہ کی ایک اہم شخصیت ہیں۔ اُنھوں نے جدید افسانے کو علامتی اور اساطیری رُوپ عطا کیا۔ وہ اپنے تجربات اور مشاہدات کے لیے افسانے کے فن اور تکنیک کو نئے تجربوں سے آشنا کرتے ہیں۔ وہ اسلامی تاریخ، ہندو دیومالا، حکایات، لوک کتھاؤں سے کام لے کر جدید انسان کی شناخت کی گم شدگی کے المیے کو پیش کرتے ہیں۔

انتظار حسین نے اپنے افسانوں کے لیے تکنیک تو مغرب سے لی لیکن اُس تکنیک میں خالص مشرقی روایات کو پیش کیا۔ جیسے قدیم اسلامی تاریخ کے حوالے، دیومالائی دور کے قصّے، کہانیاں، حکایات، لوک کتھائیں یہ سب اُن کے افسانوں میں علامات کے طور پر استعمال ہوئیں۔ گویا ماضی کی بازیافت کے لیے اُنھوں نے مغربی تکنیک کا سہارا لیا اور اُس کے آئینے میں موجودہ عہد کے مسائل کو پیش کیا۔

انتظار حسین کے متعدد افسانوی مجموعے چھپ چکے ہیں۔ ان میں ''گلی کوچے'' (۱۹۵۱ء)، ''کنکری'' (۱۹۵۷ء)، ''آخری آدمی'' (۱۹۷۲ء)، اور ''شہرِ افسوس'' (۱۹۷۲ء) میں شائع ہو چکے ہیں۔ اُن کے افسانوں کے خاص موضوعات ہجرت، مایوسی، خوف، ڈر، انسانی نفسیات، مذہبی و اخلاقی اقدار کی شکست، تقسیمِ ملک کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سیاسی و سماجی حالات، اس کے علاوہ ماضی کی بازیافت، تہذیبی و معاشرتی رشتوں کا احساس اور ان تمام کے نتیجے میں انسان کا انسانیت سے گر جانا اور حیوان میں جون میں تبدیل ہو جانا شامل ہے۔ وہ جدید انسان کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کو اُجاگر کرتے ہوئے اخلاقی و تہذیبی اقدار کی پامالی کے نتیجے میں خوف، تنہائی اور مایوسی کی مصوّری کرتے ہیں۔ ہجرت کا تجربہ اُن کے بیشتر افسانوں کا بنیادی موضوع ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے مقالے ''انتظار حسین کے فن'' میں لکھا ہے:

''انتظار حسین کا بنیادی تجربہ ہجرت کا تجربہ ہے۔ تخلیقی اعتبار
سے ہجرت کے احساس نے انتظار حسین کے یہاں ایک
یاس انگیز داخلی فضا کی تشکیل کی ہے۔''

ہجرت کے سارے کرب کو اُنھوں نے اپنے متعدد افسانوں میں پیش کیا ہے۔ اس کی مثالیں اُن کے اِبتدائی مجموعوں ''گلی کوچے'' اور ''کنکری'' کے افسانوں میں بھی ملتی ہے۔ اُن کے خیال میں ۱۹۴۷ء کی ہجرت مسلمانوں کو پچھلی ہجرتوں کی یاد دلاتی ہے۔ انتظار حسین نے اپنے چوتھے مجموعے ''شہرِ افسوس'' کے افسانوں میں ہجرت اور جلاوطنی کے تجربات کو پیش کیا ہے۔ ''شہرِ افسوس'' میں بے زمینی کا کرب ہے۔ مشرقی پاکستان کے سقوط نے اس کرب میں شدت سی پیدا کی ہے۔ ان کے اس مجموعے کے افسانوں مثلاً ''سفر''، ''دوسرا راستہ''، ''شہرِ افسوس''، ''پرچھائیں'' اور ''ہڈیوں کا ڈھانچہ'' میں جدید انسان کا روحانی کرب اور ذہنی اِنتشار اُبھرتا ہے۔ انتظار حسین حال سے ناآسودہ ہیں اور ماضی سے بار بار معراجعت کرتے ہیں۔ ماضی کی یادیں اُنھیں جینے کا حوصلہ عطا کرتی ہیں۔ وہ خوابوں کے سہارے زندہ رہتے ہیں۔ تاہم اُن کے بعض افسانوں ''پرچھائیں''، ''آخری دمی'' جیسے افسانوں میں بین الاقوامی سطح پر جدید انسان کے ذہنی مسائل کا شعور اُبھرتا ہے۔

انتظار حسین افسانے کے فنّی لوازم پر مکمل گرفت رکھتے ہیں۔ وہ برمحل اور پُرمعنی اور رواں دواں مکالموں سے کام لیتے ہیں۔ مکالمے اُن کے کرداروں کی شناخت کا کام کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ اُن کے افسانے انوکھے اور دلچسپ نظر آتے ہیں۔

انتظار حسین کے افسانوں میں فن کا اِرتقائی عمل دیکھا جاسکتا ہے۔ وقت کے ساتھ اُن کے اسلُوب میں تبدیلیاں آتی رہیں۔ اُن کا بنیادی اسلُوب حکایتی ہے۔ لیکن اُن کے یہاں بیانیہ اور علامتی اسلُوب کی اعلیٰ مثالیں ملتی ہیں۔ اُنھوں نے ہر افسانے میں فنّی چابکدستی کا بھرپُور مظاہرہ کیا ہے۔ جو اسلُوب اُنھوں نے اپنایا وہ اپنے دور سے پُوری طرح مناسبت نا رکھتے ہوئے بھی مقبول ہوا اور قاری کے

لیے دل چسپ ثابت ہوا۔

انتظار حسین کا خیال ہے کہ کہانی کا فن کتھا کا فن ہے۔ کہانی سنانے کی چیز ہے لکھنے کی نہیں اور اس احساس کو اُنھوں نے اپنے افسانوں میں بیدار کیا۔ قاری کو اُن کی کہانی اساطیری اور داستانوی فن کا نمونہ نظر آتی ہے۔ اُن کے یہاں جزئیات نگاری کے بھی دل کش نمونے ملتے ہیں جس سے کہانی کی فضا موثر ہوجاتی ہے۔ وہ چھوٹے چھوٹے واقعات سے کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں جو دیو مالا، قدیم حکایات، توہم پرستی، مذہبی رسومات، خواب، تاریخی اور سیاسی واقعات پر مبنی ہوتے ہیں۔

انتظار حسین کے یہاں کردار نگاری کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔ اُن کے کردار اپنے ماحول کا اثر قبول کرتے ہیں۔ یہ ماحول اُن کے جذبات و احساسات پر اثر انداز ہوتے ہوتا ہے۔ اس سے جو تاثر اُبھرتا ہے اُس کی کیفیت کو اُنھوں نے موثر پیرائے میں بیان کیا ہے۔ اُن کے مکالمے بھی پُر معنی ہوتے ہیں جس کی مثالیں ''شہرِ افسوس''، ''ٹانگیں'' اور ''آخری آدمی'' میں ملتی ہیں۔

انتظار حسین کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اُنھوں نے زمانۂ قدیم کی مختلف قسم کی اساطیری روایتوں کو باہم منسلک کیا اور حقائقِ زندگی کو بیک وقت آریائی اور اسلامی اساطیری روایت کے تناظر میں دیکھا اور اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر اُن کا اظہار کیا۔ اُن کی اسطور سازی نے اُنھیں جدید کہانی کے نئے نئے تجربوں کا پیش رو بنا دیا۔ اِس ضمن میں ''شہرِ افسوس''، ''واپس''، ''کشتی''، ''کچھوے''، ''انتظار'' اور ''زرد کتا'' قابلِ ذکر ہیں۔

انتظار حسین کے افسانہ ''شہرِ افسوس'' کا تجزیہ

''شہرِ افسوس'' انتظار حسین کے اہم افسانوں میں سے ایک ہے۔اس کا بنیادی محرک بھی وہی ہے جو ان کے اظہار کے مختلف رنگوں میں اکثر نظر آتا ہے۔ ماضی سے اس کا اٹوٹ رشتہ، اقدار کی شکست وریخت، زندگی کے سفر میں گم شدہ نیم کا پیڑ، ملک کی تقسیم اور فرقہ وارانہ دنگے۔ ''شہرِ افسوس'' میں تقسیمِ وطن کے المیے کے ساتھ ہجرت اور جلاوطنی کے تجربے کو پیش کیا گیا ہے۔انتظار حسین کے یہاں ہجرت اور سفر ایک کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ہجرت کو انھوں نے اس افسانے میں ایک ذہنی، روحانی اور داخلی انتشار کے روپ میں پیش کیا ہے۔ ہندوستان سے ہجرت کر کے جو لوگ مغربی پاکستان جاتے ہوئے خاک وخون کے دریا سے گزرتے ہیں اور جس بستی کو دارالامان جان کر دور سے سفر کرتے ہیں۔وہ انھیں ''شہرِ افسوس'' نظر آتا ہے۔

''شہرِ افسوس'' ایک ایسی بستی ہے جہاں اس افسانے کے تینوں کردار جن کے گرد دراصل اس افسانے کے پلاٹ کو بُنا گیا ہے اور جن کے نام تک نہ جانے کہاں کھو گئے ہیں، داخل ہوتے ہیں۔ یہ کردار اپنے گھروں، اپنے بزرگوں یہاں تک کہ اپنے ماضی اور آغازِ سفر کی یادوں کو بھی کہیں چھوڑ آئے ہیں۔زندگی سے محروم وہ اپنی لاشوں کو کندھوں پر اُٹھاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ان کا نہ کوئی حوالہ ہے اور نہ تشخص۔کائنات کے اس لق ودق صحرا میں انھیں کہیں کوئی جائے پناہ، کوئی منزل نظر نہیں آتی۔

''شہرِ افسوس'' کی کہانی یوں شروع ہوتی ہے:

> ''پہلا آدمی اس پر یہ بولا کہ میرے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے، کہ میں مر چکا ہوں۔ تیسرا آدمی یہ سُن کر چونکا اور کسی قدر خوف اور حیرت سے اسے دیکھنے لگا مگر دوسرے آدمی نے کسی قسم

کے ردِعمل کا اظہار نہیں کیا۔ حرارت سے خالی سپاٹ آواز میں
پوچھا! تو کیسے مر گیا؟''

اس منفرد آغاز سے جو حقائق اُبھر کر سامنے آتے ہیں انھیں کچھ اس طرح پیش کیا جا سکتا ہے:

۱۔ کہانی کا آغاز اس بات کی گواہی دیتا ہے کہ کہانی کا آغاز اس مقام سے نہیں ہوا جہاں سے انتظار حسین اسے شروع کرتے ہیں بلکہ وہ تو صرف وہ مقام ہے جہاں سے وہ ہمیں سناتے ہیں ورنہ کہانی تو ازل سے جاری و ساری ہے۔ قدرت ہر دور کی انسانی نسل کو اس کہانی کے صرف اتنے ہی حصّے سے روشناس کرتی ہے جتنا کہ ظرف اس کے پاس ہوتا ہے ع

دیتے ہیں مے وہ ظرفِ کدہ خوار دیکھ کر

۲۔ اس کائنات میں انسانی المیے کی روداد کا آغاز اس کے ذہن پر وارد ہونے کے ساتھ ہی ہو جاتا ہے۔ اس زمین پر اس کا سفر زندگی کی وادیوں کا سفر نہیں، موت کی گھاٹیوں کا سفر ہے۔ اس لیے اس افسانے کے تینوں کردار اپنے زندہ ہونے کا ثبوت فراہم کرنے کے بجائے چلتی پھرتی لاشیں ہونے کا احساس دلاتے ہیں۔ زندہ ہونے کے معنی صرف چلنا پھرنا یا بولنا نہیں بلکہ زندہ ہونے کا احساس و شعور رکھنے کے ہیں جس سے یہ تینوں کردار محروم نظر آتے ہیں اور اسی طرح اس حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ انسان ازل سے ہی اس شعور سے محروم رہا ہے۔ اس لیے اس کی ساری کامیابیاں و کامرانیاں دراصل زندگی کی دین نہیں بلکہ موت گرفتہ بھتنوں کی کرشمہ سازیاں ہیں۔

۳۔ افسانے کے تینوں کرداروں کو ناموں سے محروم کر دینے کے پسِ پردہ بھی جو رمز موجود ہے وہ بھی اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ انتظار حسین اس کائنات میں انسان کی کم مائیگی کو اُجاگر کرنا چاہتے ہیں۔ اس مخلوق نے جسے قدرت نے اشرف المخلوقات ہونے کا شرف بخشا تھا مگر وہ اپنے اعمال کی وجہ سے ذلت کی کس انتہا تک پہنچ گیا ہے، اس حقیقت کو پیش کرنا چاہتے ہیں۔ اس کی حالت اب یہ ہے کہ خود نام اس کے وجود پر شرمندہ ہیں اور وہ اس کے وجود سے خود کو وابستہ نہیں کرنا چاہتے۔

انسان کی لایعنیت یا اس کے مر جانے کا تصور عالمی سطح پر اگرچہ انیسویں صدی میں اُبھرا لیکن اسے تقویت

بیسویں صدی کی دو عالمی جنگوں میں ہونے والی ہولنا کیوں نے عطا کی۔ ہمارے ہاں اس کا احساس پُوری شدت سے اس وقت پیدا ہوا جب تقسیم کی وجہ سے پُوری قوم ایسے ہولناک تجربات سے دوچار ہوئی جن سے اس سے پہلے ہمارے ہاں کوئی نسل دوچار نہیں ہوئی تھی۔ ''شہرِ افسوس'' بھی انھیں تباہ کاریوں اور انسانیت سوز تجربات کے پس منظر سے اپنا مواد حاصل کر کے اُن حقائق تک ہمیں پہنچاتا ہے جن میں سے کچھ کا ذکر اوپر ہوا ہے۔

تقسیمِ وطن کے نتیجے میں رونما ہونے والے فسادات یا پھر قوم و مذہب یا زبان کے نام پر ہونے والے ظلم وتشدد کا نشانہ عام طور پر عورت ہوتی ہے۔ یہ سب کچھ اس لیے نہیں ہوتا کہ وہ کسی طرح سے کسی فساد یا اشتعال کی ذمہ دار ہوتی ہے بلکہ صرف اس لیے کہ وہ کمزور ہونے کی وجہ سے ہمیشہ انسان کی جنسی درندگی کا بہ آسانی شکار ہو جاتی ہے۔ درندگی کے اس ننگے ناچ میں وہ اخلاق، تہذیب اور انسانیت کی سبھی حدوں کو روندتا چلا جاتا ہے۔ ہوس رانی کے اس مظاہرے میں وہ خود کو ہی ننگا نہیں کرتا بلکہ کسی نفسیاتی مریض یا اذیت پسند کی طرح دوسروں کو بھی ننگا کرتا چلا جاتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے اسے یہ خیال بھی نہیں آتا کہ وہ خود کو اشرف المخلوقات اور نہ جانے کیا کیا کچھ کہتا چلا آیا ہے۔ ہوس رانی کے اسی اکھاڑے میں اس کا اصلی چہرہ سامنے آتا ہے اور یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ترقی کی اتنی ساری منزلیں طے کرنے کے باوجود وہ آج بھی ہمیشہ کی طرح برہنا ہے۔ جسم پر مخمل و دیبا اور اطلس و کم خواب کے پردوں میں لپٹے ہونے کے باوجود وہ بالکل عریاں نظر آتا ہے۔ غالبؔ کے اس مصرعے یعنی ع ''کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا' کے صحیح معنی بھی اس وقت سامنے آتے ہیں۔ قیس تصویر کے پردے میں بھی ہمیشہ عریاں نظر آتا ہے۔ اس کی سرشت میں صدیوں سے موجود درندگی ایک بھائی کے ہاتھوں بہن کے کپڑے اُتر واتی ہے۔ مقصد صرف برہنگی نہیں ہوتا بلکہ ایک طرح کی اذیت پسندی کی تسکین ہوتا ہے۔ بھائی ہو یا باپ یا شوہر چوں کہ یہ سب بنیادی طور پر مرد ہیں اس لیے وہ ان سب کے ہاتھوں ذلیل وخوار ہوتی ہے۔ یہ سب اس کی حفاظت کے دعوے کرنے کے باوجود جب امتحان کی گھڑی آتی ہے تو اپنی جان بچانے کے لیے اسے ننگا کر دینے میں ذرا شرم محسوس نہیں کرتے۔ تقسیمِ ملک کے دوران ہوئے اس طرح کے واقعات کو ہی انتظار یہاں پیش کر کے انسانی درندگی کا وہ نقشہ ہمارے سامنے رکھتے ہیں کہ قاری کا دل دھل جاتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''میں نے نیام سے تلوار نکال لی اور چلایا کہ تو اسے برہنہ کر، برہنہ

تلوار کو دیکھ کر نوجوان تھرایا۔ پھر ایک تامل کے ساتھ لرزتے ہاتھ
بہن کی ساڑھی کی طرف بڑھے اور اس سانولی لڑکی نے ایک
خوف بھری چیخ ماری اور دونوں ہاتھوں سے منہ ڈھانپ لیا اور ان
لرزتے ہاتھوں نے میرے سامنے .....''تیرے سامنے؟.....
ہیں.....اچھا؟ تیسرے آدمی نے حیرت سے اسے دیکھا۔''

انتظار حسین نے اس منظر کو جس طرح موثر انداز میں برتا، اُبھارا اور نقطۂ عروج تک پہنچایا ہے کہ لگتا ہے دوسرے آدمی کے اس استفسار پر کہ.....'پھر تو مر گیا' کے جواب میں وہ اپنی اس اخلاقی موت کا اقرار کرے گا لیکن وہ ایسا کرنے کے بجائے جواب میں کہتا ہے۔

''نہیں میں زندہ رہا۔''

اگر وہ اس گھناونے عمل کے نتیجے کے طور پر مر گیا ہوتا تو شاید لوگ اسے معاف کر دیتے کیوں کہ زندگی غلطیوں سے عبارت ہے اور ان پر پچھتاوا وہ آگ ہے جس میں سونا تپ کر کندن بن جاتا ہے۔ لیکن اس جواب سے کہ ''نہیں میں زندہ رہا'' سے وہ المیہ اُبھرتا ہے جس سے انسان کے لوٹ آنے کی رہی سہی اُمید بھی ختم ہو جاتی ہے۔ اسے ہم آج چاہے اس افسانے کا کمزور ترین پہلو قرار دیں کیوں کہ کچھ بھی ہو ہم اعلیٰ ادب سے ہمیشہ یہ توقع رکھتے ہیں کہ وہ انسانی بقا کی اُمید کے چراغ ہمیشہ روشن رکھے گا لیکن اگر ہم غور سے دیکھیں تو یہ افسانہ انسان سے انتظار حسین کی مایوسی کو پیش نہیں کرتا بلکہ اس دور کی مایوسی کا المیہ پیش کرتا ہے جس کا ہماری پُوری قوم اس وقت شکار ہو گئی تھی۔ یہاں اس کردار کا نہ مرنا، یہ کہنا کہ وہ مرا نہیں، یہ دراصل اس کی بے حسی کو پیش کرتا ہے جو ان جان لیوا حادثات کی وجہ سے انسان کے وجود پر طاری ہو گئی ہے اور جس کی وجہ سے اسے اس کا بھی پتہ نہیں ہے کہ وہ مر گیا ہے۔ بات کو آگے بڑھانے سے پیش تر چند اور اقتباسات ملاحظہ کیجئے:

''میں یہ دیکھنے کے لیے زندہ رہا کہ اس نوجوان نے وہی کیا جو
میں نے کیا تھا۔ دہشت میں بھاگتی ہوئی ایک برقعہ پوش کو اس
نے دبوچ رکھا تھا۔ ایک بوڑھے آدمی نے زاری کی اور چلایا کہ

اے نوجوان ہماری آبرو پر رحم کر..... سانولے نوجوان نے لال
پیلی نظروں سے اسے دیکھا اور پوچھا یہ تیری کون ہے، وہ بوڑھا
بولا کہ بیٹے یہ میری بہو ہے۔ اس پر سانولے نوجوان نے دانت
کچکچائے اور چلایا کہ بوڑھے تو اسے برہنہ کر.....''

افسانے میں برہنگی کا یہ سفر اور یہ عمل جاری رہتا ہے۔ انسان اپنے تن کو ملبوسات میں ملفوف کرنے کے باوجود ننگا ہوتا چلا جاتا ہے۔ ندامت کے احساس سے عاری جب وہ اس منزل سے بھی گزر جاتا ہے تو تیسرے آدمی کو یقین ہو جاتا ہے کہ درندگی کے اس عفریت کو اب یقیناً موت آ گئی ہوگی۔ اسی لیے وہ اس سے پھر پوچھتا ہے: 'اور تو مر گیا' پہلا آدمی بدستور زندہ رہتا ہے۔ وہ بھاگ کر اپنی جان بچانا چاہتا ہے لیکن بھیڑ کے نرغے میں خود کو پا کر وہ اپنے ہاتھ کی تلوار پھینک دیتا ہے۔ اسی کے الفاظ میں روداد سُنیے:

''میں آگے پہنچ کر نرغے میں آ گیا۔ میں تلوار پھینکنے لگا تھا کہ ایک
پریشان حال شخص مجمع چیر کر میرے رُوبرو آ گیا اور میری آنکھوں
میں آنکھیں ڈال کر کہا کہ تلوار مت پھینک، یہ آئینِ جواں مردی
کے خلاف ہے۔ میں ٹھٹھک گیا۔ میں اسے تکنے لگا اور وہ میری
آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھے جا رہا تھا۔ پھر میری
نگاہیں جھک گئیں۔ میں نے ہار کر کہا کہ زندہ رہنے کی اب اس
کے سوا کوئی صورت نہیں۔ اس کلام سے اس کی آنکھوں سے شعلے
برسنے لگے۔ اس نے حقارت سے میرے منہ پر تھوکا اور واپس
ہو لیا۔ عین اسی وقت ایک تلوار اس کے سر پر چمکی اور وہ تیورا کر
زمین پر گر پڑا۔''

تیسرے آدمی کو اب یقین ہو جاتا ہے کہ اب تو وہ یقیناً مر گیا ہوگا۔ کیوں کہ آدمی کتنا ہی بے غیرت کیوں نہ ہو، وہ اِتنا نیچے گر کر کبھی زندہ نہیں رہ سکتا۔ وہ زندہ رہتا ہے۔ تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے۔ اس کی بربریت کا پہلا

شکار اب خود درندے کا روپ دھارن کر چکا ہے اور چوں کہ پہلا آدمی اپنی تلوار رکھنے کی غلطی کر چکا ہے۔ چنانچہ پہلا شکار اب خود شکاری بن کے اپنی بہن کا بدلہ لینے کے لیے پہلے آدمی کی بیٹی کو کھینچتے ہوئے اس کے سامنے لا کر اسے کہتا ہے ''تو اسے برہنہ کر۔'' اپنی آنکھوں کے سامنے بیٹی کی عزت لٹتے دیکھ کر تیسرے آدمی کو اب اور بھی شدت سے یقین ہو جاتا ہے کہ ذلت کے اس کنویں سے نہ اُبھر سکنے کی وجہ سے وہ اس بار یقیناً مر گیا ہوگا۔ پر پہلا آدمی پھر بھی اپنی سخت جانی کا ثبوت دیتے ہوئے اپنے زندہ رہنے کا ہی اقرار کرتا ہے۔ پھر وہ کیا کرتا ہے۔ آگے کی کہانی ایک بار پھر انتظار حسین ہی کے الفاظ میں سنیے:

> ''میں وہاں سے منہ چھپا کر بھاگا۔ چھپتا چھپاتا خراب وخستہ ہو کر آخر اس کوچے میں پہنچا۔ جہاں میرا گھر تھا، اس کوچے میں خوف کا ڈیرا تھا۔ اب دونوں وقت مل رہے تھے اور یہ کوچہ کہ شام پڑے یہاں خوب چہل پہل ہوتی تھی۔ بھائیں بھائیں کر رہا تھا۔ میری گلی کا کتا بیچ گلی میں منہ اُٹھائے اور سامنے نظریں گاڑے بیٹھا تھا۔ مجھے دیکھ کر غرایا، کتنی عجیب بات تھی۔''

میں نے مندرجہ بالا اقتباسات سے پہلے اس کا ذکر کیا تھا کہ یہ کردار جو بار بار اپنے زندہ ہونے کا اعلان کر رہا ہے دراصل مر چکا ہے۔ یہ اقتباسات پیش کرنے کا مقصد صرف یہ تھا کہ آپ کو اس مقام تک پہنچاؤں جہاں آپ خود بخود تسلیم کر لیں کہ واقعی یہ کردار زندہ نہیں بلکہ اپنا ہی بھوت ہے۔ جہاں کتّے کا اسے دیکھ کر غرّانا اس بات کا ثبوت فراہم کرتا ہے، یہ اب وہ انسان نہیں ہے جو اس گلی میں رہتا تھا۔ جانوروں کو روحوں اور بھوتوں پر یتوں کو پہچاننے کی قدرت سرشت میں ملی ہوتی ہے۔ اس لیے یہاں بھی کتا اور بلی دونوں مانوسیت کا مظاہرہ کرنے کے بجائے اجنبیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ یہی نہیں اس کے اپنے گھر والے بھی اس سے اجنبیت ہی کا سلوک کرتے ہیں۔ ایک اور اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''میں اپنے باپ کے پاس پہنچا اور مصلے کے برابر زمین پہ دوزانو ہو بیٹھا۔ باپ نے دیا ہاتھ میں اُٹھا کر مجھے غور سے دیکھا ''تو''،

''ہاں میں'' اس نے مجھے سر سے پیر تک حیرت سے دیکھا۔'تو زندہ ہے'، 'ہاں میں زندہ ہوں' وہ اس چراغ کی مدھم روشنی میں مجھے ٹکٹکی باندھے دیکھتا رہا۔ پھر بے اعتباری کے لہجہ میں بولا ''نہیں''..... ہاں میرے باپ میں زندہ ہوں' اس بزرگ نے ایک لمبا سا ٹھنڈا سانس لیا اور مر گیا۔ تب میری منکوحہ میرے قریب آئی۔ زہر بھرے لہجہ میں بولی ''اے اپنے موئے باپ کے بیٹے اور اے میری آبرولٹی بیٹی کے باپ تو مر چکا ہے۔ تب میں نے جانا کہ میں مر گیا ہوں۔''

مزید استفسار کے بعد یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ پہلا آدمی اپنے مرے باپ کی نعش وہیں چھوڑ آیا ہے۔ یہاں باپ علامت ہے ان جڑوں کی جن کے بغیر کوئی فرد یا قوم اپنا تشخص برقرار نہیں رکھ سکتی۔ انتظار حسین چوں کہ خود بھی ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان گئے ہیں اس لیے انھیں اپنے اور اپنی پُوری نسل کے بے جڑ ہونے کا شدید احساس ہے جس کا عکس کا ان کے اکثر افسانوں میں ہمیں نظر آتا ہے۔ ''شہرِ افسوس'' کے تینوں کردار خود کو بے جڑ کے پودے تصور کرتے ہیں۔ تقسیمِ ملک نے ہماری ایک پُوری نسل کو نہ صرف اس کرب میں مبتلا کیا ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ تباہ و برباد کیا ہے تو بے جا نہیں ہے۔ ہجرت مسلمانوں کے لیے ہمیشہ باعثِ سعادت رہی ہے۔ بشرطیکہ وہ خدا کا پیغام پھیلانے کے لیے ہو۔ یہ ہجرت شاید پھیلنے کے لیے نہیں سمٹنے کے لیے کی گئی اسی لیے شاید وہ اس پُوری نسل کے لیے عذابِ الٰہی بن کر نازل ہوگئی۔ کہانی کی رمزیت کو برقرار رکھتے ہوئے دوسرے آدمی کے حوالے سے سانولی لڑکی اپنی بندیا اور پھولا ہوا پیٹ لیے پھر نمودار ہوتی ہے۔ وہ اپنے اس پھولے ہوئے پیٹ کے ذمہ دار کو پہچان لیتی ہے جو دوسرا آدمی ہے۔ وہ وہاں سے چیخ مار کر بھاگ جاتی ہے۔ دوسرا آدمی اپنے گرفتار ہونے کے خوف سے لرزاں ایک چٹیل میدان میں پہنچتا ہے جہاں انسانوں کا جنگل اُگا ہوا ہے۔ انتظار حسین منظر کو یوں بیان کرتے ہیں:

''آخر ایک میدان آیا جہاں دیکھا کہ ایک خلقت ڈیرا ڈالے پڑی ہے۔ بچّے بھوک سے بلکتے ہیں۔ بڑوں کے ہونٹوں پر پپڑیاں جمی

ہیں۔ ماؤں کی چھاتیاں سوکھ گئی ہیں۔ شاداب چہرے مرجھا گئے
ہیں۔ گوری عورتیں سنولا گئی ہیں۔ میں وہاں پہنچا کہ اے لوگو کچھ
بتاؤ کہ یہ کیسی بستی ہے اور اس پہ کیا آفت ٹوٹی ہے کہ گھر قید خانے
بنے ہیں اور گلی کوچوں میں خاک اُڑتی ہے۔''

افسانے میں اس مقام تک آتے آتے انتظار حسین کا لب ولہجہ داستانوی یا اساطیری ہو جاتا ہے اور یہیں پر ''شہرِ افسوس'' کے تعلق سے بات ہوتی ہے..... یہ استعارہ اگرچہ پُورے طور پر عیاں نہیں ہوتا لیکن بات چوں کہ تقسیم کی اور اس کے بعد ہونے والے فسادات کی ہو رہی ہے اس لیے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ نئے اُبھرنے والے دونوں ممالک کو ہی ''شہرِ افسوس'' کے عنوان سے متصف کرتے ہیں۔ اس لیے وہ جنم دینے والی اور پناہ دینے والی دونوں زمینوں کو ظالم قرار دیتے ہیں۔ بلکہ وہ تو ہر زمین کو ظالم قرار دے دیتے ہیں۔ اس لیے یہاں کسی شک وشبہے کی گنجائش نہیں ہے۔ وہ ہندو پاک دونوں کو ''شہرِ افسوس'' قرار دیتے ہیں۔

یہ افسانہ تقسیمِ وطن کے سانحے پر ایک اور زاویۂ نظر سے بھی روشنی ڈالتا ہے۔ انتظار حسین یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ ملک تقسیم ہو جاتے ہیں مگر انسانی فطرت تقسیم نہیں ہوتی، تہذیب تقسیم نہیں ہوتی، تمدن نہیں بٹتا۔ یہ داستانی اظہار انسانی تاریخ کی سب سے پہلی اور بڑی ہجرت کی نشاندہی کرتا نظر آتا ہے۔ اسی ''شہرِ افسوس'' کے جمِ غفیر میں سے ایک بوڑھا شخص نکل دوسرے آدمی سے مطالبہ کرتا ہے کہ اگر ظالموں میں سے نہیں تو زاری کر۔

'کس کے حال پر' میں نے پوچھا۔

'بنی اسرائیل کے حال پر'

'کس لیے؟'

'اس لیے کہ جو ہو چکا تھا وہ پھر ہوا اور جو ہو چکا ہے وہ پھر ہوگا۔'

یہ سُن کر میری ہنسی جاتی رہی۔ میں نے افسوس کیا اور کہا کہ ''اے بزرگ کیا تو نے دیکھا کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں، پھر کوئی زمین انھیں قبول نہیں کرتی۔''

انتظار حسین نے یہاں اس تلخ حقیقت کا بھی انکشاف کیا ہے کہ اپنی زمین سے اکھڑ کر نئی زمین پر قدم جمانا مشکل ہی نہیں بلکہ اکثر ناممکن بھی ہوتا ہے۔ اپنے علاقے سے ہجرت کر کے زمین پر بے جڑ کے پودے بن کر جانے والے نہ گھر کے رہتے ہیں اور نہ گھاٹ کے۔ انتظار حسین کا داستانی اسلُوب اب نبی اسرائیل سے ہٹ کر ''گیا'' کے بھکشو کی طرف آ جاتا ہے جو گوتم بدھ ہے اور جس نے دکھ سے نجات کے سفر میں نروان حاصل کیا تھا۔

انتظار حسین کا اساطیری انداز ہمیں ایک ایسے میدان میں لے جاتا ہے جہاں لاشوں کے ڈھیر پر فتح کے نقارے بج رہے ہیں۔ کامیابی اور کامرانی کے اس موڑ پر انتظار حسین ایک الہامی بات کہتے ہیں:

''میں نے یہ پوچھا لوگو یہ کون سی گھڑی ہے۔ اور یہ کیا مقام ہے۔

ایک شخص نے قریب آ کر کان میں کہا۔

یہ زوال کی گھڑی ہے۔ اور یہ مقامِ عبرت ہے۔''

اس افسانے میں انتظار حسین دراصل بیک وقت دو سطحوں سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ کبھی وہ تقسیمِ ملک سے رونما ہونے والی ہولناکیوں کی روشنی میں انسانی سرشت کی بات کرتے ہیں اور کبھی انسانی سرشت کے حوالے سے تقسیمِ ملک کے تجربات کو پرکھتے ہوئے نتائج اخذ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بہرحال سطح کوئی بھی ہو ان کے نتائج کم و بیش ایک سے ہی ہوتے ہیں۔ یعنی انسان کی مکروہ سرشت کی وجہ سے انسانوں پر نازل ہونے والا عذابِ الٰہی۔ انسان کے وجود کی سفلیت اس وقت نکل کر ہمارے سامنے آ جاتی ہے جب دوسرا اور تیسرا آدمی یوں آپس میں گفتگو کرتے سنائی دیتے ہیں:

''میں نے اسے غور سے دیکھا اور میری پتلیاں پھیلتی چلی گئیں۔

وہ تو سچ مچ میں تھا.....

میں نے اپنے آپ کو پہچانا اور مر گیا۔

تیسرا آدمی کہنے لگا ''اپنے آپ کو پہچاننے کے بعد زندہ رہنا کتنا

مشکل ہے۔''

تقسیمِ وطن کے واقعے ،فسادات اور نقلِ وطن کی خارجی صورتِ حال کو انتظار ایک روحانی صورتِ حال سے ہم آہنگ کر کے اس افسانے میں پیش کرتے ہیں۔افسانے کے تینوں کردار وں پر سوچ، ڈر، خوف، ذلت اور مایوسی کا غلبہ بھی نظر آتا ہے۔ یہ کردار اپنے تشخص کی تلاش میں ہیں۔ دراصل فسادات کے دوران شکست وریخت کے عمل کی زد میں آ کر اور اپنی ذلیل حرکات کے باعث یہ اپنی ذات کی شناخت کھو بیٹھتے ہیں۔ اقدار کے بکھرے ہوئے ٹکڑوں کو یکجا کرنا اور ریزہ ریزہ شخصیتوں میں کہیں ثابت وسالم شخصیت کی تلاش ممکن نہیں۔شخصیت کی شناخت اور اپنے کٹے ہوئے وجود کی تلاش میں وہ ماضی میں جھانکتے ہیں اور ماضی کو حال میں واپس لانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن ماضی کی تلخیاں اور روایات سے ٹوٹنے کے غم سے شخصیت کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ ہر کردار موت اور زندگی کی کشمکش میں اپنی شناخت کھو چکا ہے۔انتظار حسین نے اس افسانے میں آج کے عہد کا المیہ بھی پیش کیا ہے جہاں کوئی کسی کو نہیں پہچانتا۔ ہمارے گرد سانس لینے والے سب لوگ بنیادی طور پر زندہ نعشیں ہیں۔

اس رمزیہ کو تینوں کردار وں کے عمل سے واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔تینوں ایک مردہ نعش پر جھک جاتے ہیں،جس کا چہرہ مسخ ہو چکا ہے۔تینوں آدمیوں کا چہرہ کسی نہ کسی موقع پر چوں کہ مسخ ہوا تھا اس لیے تینوں ہی اس نعش کو اپنی نعش سمجھنے پر مصر ہیں۔ پھر وہ تینوں اپنے مرے ہوئے باپوں کا ذکر کرتے ہیں تو دوسرے آدمی کو اپنا باپ یاد آجاتا ہے اور وہ اس صورتِ حال کو بیان کرتا ہے جب وہ اپنا مسخ شدہ چہرہ لے کر اپنے باپ کے پاس پہنچا تھا۔

''اے میرے باپ تیرا بیٹا آج مر گیا۔ باپ میری مسخ صورت کو
تکنے لگا۔ پھر بولا کہ اچھا ہوا کہ تو میرے پاس آنے سے پہلے مر
گیا۔ یہ سب کچھ کرنے اور دیکھنے کے بعد بھی تو زندہ آتا تو میں
تجھے قیامت تک زندگی کا بوجھ اٹھانے کی بددعا دیتا۔''

''پہلا آدمی اپنی خشک آواز میں بولا، ہمارے بوڑھے باپ اپنے جوان بیٹوں سے زیادہ غیرت مند تھے اور ہم نے ان کے سامنے کیا کیا۔ میں اپنے مسخ چہرے والی لاش لے کر یہاں آ گیا اور اپنے باپ کی لاش وہیں چھوڑ آیا۔''

انتظار حسین صرف یہ کہنے پر اکتفا نہیں کرتے کہ ہمارے بزرگ ہم سے کہیں زیادہ غیرت مند تھے اسی لیے انھیں اپنے بزرگوں کی لاشیں چھُٹی زمینوں میں چھوڑ آنے کے درد کا شدید احساس تھا۔یعنی انھیں اپنی اقدار، روایات، میراث سب کچھ پیچھے چھوڑ آنے کا شدید قلق تھا۔اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے تیسرا آدمی کہتا ہے'' آگے جب ہم نکلے تھے تو اپنے اجداد کی قبریں چھوڑ آئے تھے۔اب کے نکلے ہیں تو اپنی لاشیں چھوڑ آئے ہیں۔'' وہ آدمی اپنے آبا واجداد کی لاشیں واپس لانے کے بارے میں سوچتے ہیں تو ہر طرف بکھری ہوئی حد بندیوں کی بات کرتے ہیں اور اس سے دونوں ممالک کے مابین جو ویزا کی پابندیاں ہیں ان پر بھی بھرپُور طنز کرتے ہیں۔تیسرا آدمی اس لیے اُداس ہے کہ اس اجنبی دیار میں دفن ہونے کے لیے بھی اب جگہ نہیں ہے۔اسی لیے وہ خود کو لاپتا قرار دیتا ہے۔تقسیم اور اس کے بعد کے فسادات میں لاپتا ہونا بھی موت کی علامت ہے اور موت بھی ایسی افسوس ناک کہ نہ لاش کا پتہ چلے اور نہ کفن دفن کا اہتمام ہو۔

اسی ہجرت کے سبب اور پھر واپس اپنے وطن لوٹنے کے عمل میں بہت سے لوگ پکڑے گئے.....دوسرے آدمی کو اس حوالے سے اپنا وطن یاد آتا ہے اور پھر دادی اماں سے سنی اسے بیگم حضرت محل کی کہانی یاد آتی ہے۔جب ان کے شوہر واجد علی شاہ انگریزوں کی پنشن قبول کر کے مٹیا برج میں بیٹھ رہے۔مگر بہادری کی عظیم الشان مثال بیگم حضرت محل نے قائم کی۔لکھنؤ میں ریذیڈنسی کے محاصرے میں ناکامی کے بعد وہ ہر قوم پر مورچہ لیتی ہوئی پیچھے ہٹتی رہیں۔ جاگیرداروں نے رفتہ رفتہ ساتھ چھوڑنا شروع کر دیا۔فوجیوں کی تعداد گھٹنے لگی۔اس کا 'خوشبو شہر' یعنی لکھنو سے لے کر وہ نیپال کی سرحد تک لڑتی رہیں۔وہ میدان جنگ میں ضرور ہاریں مگر انھوں نے ہمت نہیں ہاری اور پھر غلام ہندوستان میں واپس آنے سے انھوں نے ہجرت کے عالم میں نیپال میں مرنا منظور کیا۔یہاں بھی انتظار حسین نے دوسرے کِردار کے حوالے سے تقسیمِ وطن کی وجہ سے کسی شہرِ افسوس کی طرف ہجرت کرنے سے زیادہ مہیب جنگلوں کی ہجرت کو بہتر قرار دیا ہے۔

افسانے کے اِختتام میں تینوں کِرداروں کو اپنی شناخت کھو جانے کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔تیسرا کِردار خود کو لاپتہ تصور کرتا ہے۔تینوں جائے اماں ڈھونڈ رہے ہیں،اس خوب صورت، گہری اور تہہ دار کہانی کا انجام یوں ہوتا ہے۔

دوسرا آدمی دونوں کو دیکھ کر یوں گویا ہوا ''اے بدشکلو کیا میں نے تمھیں گیا کے آدمی کی بات نہیں بتائی تھی۔ ہر زمین ظالم ہے اور آسمان تلے ہر چیز باطل ہے اور اُکھڑے ہووں کے لیے کہیں اماں نہیں ہے۔

پھر؟ تیسرے آدمی نے مایوسانہ پوچھا

دوسرا آدمی دیر تک اسے ٹکٹکی باندھے دیکھتا رہا۔ حتیٰ کہ تیسرے کو لگا کہ وہ جامد ہوتا جا رہا ہے۔ پھر بولا' پھر یہ کہ اے لاپتہ آدمی بیٹھ جاو اور مت پوچھ کہ تو کہاں ہے اور جان لے کہ تو مر گیا ہے۔''

اس علامتی افسانے کا کینوس بہت وسیع ہے۔ وہ بنی اسرائیل کی ہجرت، تقسیمِ ہند سے متعلق ہجرت، سرحدوں پر کڑی نگرانی، بیگم حضرت محل کا استعارہ ہماری اخلاقی بدحالی، ہماری اذیت پسندی، ہمارے انداز کا ننگا پن، دراصل ہماری زندگی سے متعلق شاید ہی کوئی سچائی ایسی ہو جس پر انتظار حسین نے قلم نہ اُٹھایا ہو۔

یہ انتظار حسین کا ہی کمال ہے کہ انھوں نے اتنی پھیلی ہوئی کہانی کو تین بے نام ونشان کرداروں کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ کہانی ایک لمحے کے لیے بھی نہیں بکھرتی۔ اس میں ربط اور دل چسپی برقرار رہتی ہے۔ توازن اور اعتدال کو کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ وہ کسی بھی مقام پر نہ خیالات نہ رمز و کنایات اور نہ استعاروں کو گرانبار ہونے دیتے ہیں۔ کوئی چاہے تمام استعاروں کی تہہ داری سے پُوری طرح واقف نہ ہو پر وہ بھی ان کی سحر انگیز، زباں اور اساطیری اسلُوب میں کھو جاتا ہے۔ افسانہ پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کوئی کہانی سنا رہا ہے۔ اس کہانی کے مکالمے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ کرداروں کے مکالمے استعاراتی اور علامتی انداز کے ہیں۔

انتظار حسین نے خوب صورت علامتی اور اساطیری پیرائیہ اظہار میں کہانی بیان کی ہے۔ اُنھیں منفرد انداز میں کہانی کہنے کا فن بخوبی آتا ہے۔ الفاظ ان کے ہاتھوں کو چھو کر جی اُٹھتے ہیں اور اکثر کہانی پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے جیتے جاگتے الفاظ اس سے کہیں زیادہ کہنے پر مائل ہیں، جو وہ عرفِ عام میں ان سے کہلوا رہے ہیں۔ الفاظ کو برتنے کے سلیقے میں یہ معنویت در پردہ ان کی کہانیوں کو ایسی گہرائی اور گیرائی عطا کرتی ہے کہ پڑھنے والا ایک طرح کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ سعادت حسن منٹو نے نثر کو اس انداز سے برتا کہ کہیں کوئی لفظ فالتو نظر نہیں آتا۔ انھوں نے اظہار کو اختصار کی عظمت سے روشناس کیا تھا۔ اس کے برعکس انتظار حسین نے اساطیری علائم کو اپنے

اسلُوب کی اساس بنا کر کچھ اس سلیقے سے برتا ہے کہ ان کی کہانیاں جادو جگاتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ یہاں الفاظ کی ریل پیل تو ہے پر وہ تاثر کو مجروح کرنے کے بجائے اسے جادوئی بناتی ہے۔ بے پناہ رمزیت سے مملو ہوتے ہوئے بھی الفاظ نہ کبھی بوجھل لگتے ہیں اور نہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار شعوری طور پر کچھ کہہ رہا ہے۔ وہ بات یوں کرتے ہیں جیسے سورج سے کرنیں پھوٹتی ہیں یا زمین کی کوکھ سے چشمے اُبلتے ہیں یا جیسے آم کے پیڑ پر بُور آتا ہے۔ جیسے بہار کی آمد کی پہلی آہٹ پر بادام، سیب، ناشپاتی کی برہنہ شاخوں سے شگوفے پھوٹ پڑتے ہیں۔ وہ پتوں کے لباس کا انتظار بھی نہیں کر پاتے۔ ان کی کہانی کا موضوع کتنا ہی تہہ دار کیوں نہ ہو، ان کی علامت نگاری کتنی ہی بعید از قیاس کیوں نہ ہو جائے پر جب ہم اسے پڑھتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ ہم بس یہی کہنا یا سننا چاہتے تھے۔ ان کے اِسی اسلُوب کا ایک نمونہ ان کا افسانہ ''شہرِ افسوس'' بھی ہے۔

انور سجاد کی افسانہ نگاری

انور سجاد بھی نئے اور علامتی افسانہ نگاروں میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اُنھوں نے اپنی افسانہ نگاری سے اس فن کو ایک نئی جہت عطا کی۔ اُنھوں نے اپنے تجربات اور مشاہدت کو علامتی اسلُوب اور استعاروں کی شکل میں قاری کے سامنے پیش کیا۔ وہ خارجی اشیا کو داخلی نظر سے دیکھتے ہیں۔ اُن کے تین افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ اُن کا پہلا افسانوی مجموعہ ''چوراہا'' ہے جو ۱۹۶۴ء میں منظرِ عام پر آیا۔ دوسرا مجموعہ ''استعارے'' ہے جو ۱۹۷۰ء میں شائع ہوا اور تیسرا مجموعہ ''آج'' ہے جس کی اشاعت ۱۹۸۲ء میں ہوئی۔

انور سجاد نہ صرف ایک افسانہ نگار بلکہ ایک ڈاکٹر، سیاست دان، مصور، شاعر، ڈراما نگار اور اچھے ایکٹر بھی ہیں۔ اُن کی شخصیت کے مختلف پہلو کسی نہ کسی صورت میں اُن کے افسانوں میں وارد ہوتے رہے ہیں۔

اُنھوں نے ہر قسم کے مسائل پر قلم اُٹھایا۔ لیکن جو مسائل اُن کے افسانوں میں زیادہ نظر آتے ہیں اُن میں ملک کے مایوس کن سیاسی حالات، برسرِ اقتدار رہنماؤں کی کجروی، جبریت، جنگ کا خوف، علاقائیت اور فسطائیت، موت کا آسیب، طبقاتی کشمکش، مفلسی و فاقہ کشی، جنسی بے راہ روی، انسانی و اخلاقی اقدار کا زوال اور مفاد پرستی قابلِ ذکر ہیں۔ اپنے متعلق وہ کہتے ہیں کہ تمام عمر وہ ایک ہی افسانہ لکھتے رہے جس کا موضوع جبر کے خلاف احتجاج ہے۔ وہ اجتماعی تجربات کے حوالے سے سرمایہ دارانہ سماج کے اُس جدید انسان کی زندگی کے مختلف پہلوؤں اور اُن کی ذہنی کیفیات کو علامتی انداز میں پیش کرتے ہیں۔

انور سجاد کے افسانوں میں ٹھوس اشیاء کا ذکر ملتا ہے جنھیں لمس اور ذائقے کے ذریعے پہچانا جا سکتا ہے۔ وہ بدلتی ہوئی اشیاء کو استعاروں میں ساکت کر دیتے ہیں اور علامتوں کو جامد بنا دیتے ہیں۔ وہ اپنے متنوع موضوعات کو پیش کرتے ہوئے نیا اسلُوب اِختیار کرتے ہیں۔ وہ اپنے ہم عصر افسانوں نگاروں کی بھی پیروی نہیں کرتے۔ اُنھوں

نے اساطیری انداز جیسا کہ سریندر پرکاش اور انتظار حسین نے اِختیار کیا تھا، اُسے بھی نہیں اپنایا۔ بلکہ اپنی ایک منفرد راہ نکالی۔ وہ تاریخ کے مختلف تجربات کے پس منظر میں موجودہ عہد کے شعور کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُنھوں نے اپنی افسانہ نگاری کی اِبتدا بیانیہ افسانوں سے کی جو حقیقت پسندی پر مبنی ہوتے تھے۔ ۱۹۶۴ء تک وہ اسی روایتی اسلُوب میں لکھتے رہے لیکن ''چوراہا'' سے اُنھوں نے نیا اسٹائیل اِختیار کیا اور ہئیت و اسلُوب میں نت نئے تجربے کیے۔ انور سجاد نے تجریدی، علامتی و استعاراتی اسلُوب اِختیار کیا۔ اُنھوں نے پلاٹ کے روایتی انداز کو چھوڑ کر نیا اسلُوب اور تکنیک اِختیار کی اور جدید انسان کی ذہنی و جذباتی کیفیات کو پیش کیا ہے۔

انور سجاد کرداروں کی زندگی کو عام سادہ اور سیدھے انداز میں پیش کرتے ہیں۔ اُن کے ہاں بے نام کردار ہیں جو علامت کے رُوپ میں اُبھرتے ہیں۔ وہ کرداروں کی شناخت کے لیے واحد متکلم کے صیغے میں بات کرتے ہیں یا پھر اُن کو کبھی لڑکا یا لڑکی، جوان، بوڑھا، ماں، بہن، بھائی جیسے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔

انور سجاد چوں کہ مصوری بھی کرتے ہیں اس لیے اُنھوں نے مصوری کو افسانے سے قریب کرنے کی کوشش کی۔ وہ اپنے مناظر کو پیش کرتے ہوئے رنگوں کے حسین اِمتزاج سے کام لیتے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک حساس شاعر ہونے کی وجہ سے افسانوں کو شاعری سے قریب تر کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ اس طرح مصوری اور شاعری کے اِمتزاج سے اُنھوں نے جدید افسانے کو ایک نیا موڑ دیا۔ اُن کی زبان میں غنائیت اور شعری حسن پایا جاتا ہے۔

انور سجاد ایک علامتی افسانہ نگار ہیں۔ لیکن وہ افسانے میں مبہم اور غیر واضح علامتیں استعمال کرتے ہیں۔ قاری کو اسے سمجھنے میں کافی دشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اُن کے افسانوں میں کہانی پن نام کو بھی نہیں۔ پوری کہانی میں ایک ابہام چھایا رہتا ہے۔ کئی مرتبہ کہانی پڑھنے کے بعد بھی یہ واضح نہیں ہوتا کہ موضوع کیا ہے۔ اُن کے افسانوں میں علامتوں کا ایک جال ہوتا ہے جس میں قاری کا ذہن اُلجھ کر رہ جاتا ہے۔

انور سجاد نے کئی تجریدی کہانیاں بھی لکھی ہیں۔ ''چوراہا'' کے کئی افسانوں میں تجریدی عناصر پائے جاتے ہیں۔ اُن کی تجریدی کہانیوں میں عموماً سررئیلی تاثرات ملتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں اشیاء اور مناظر کی کایا کلپ کر دیتے ہیں۔ اس کی مثال ''دوب ہوا اور لنجا''، ''کیکر'' اور ''کارٹیک دمہ'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ وہ چھوٹی بڑی امیجز کا خوب صورت اِمتزاج پیش کرتے ہیں۔ اُن کا ہر فقرہ پُر معنی ہوتا ہے۔ وہ مختلف طریقوں سے شدید جذباتی تاثر پیدا

کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُنھوں نے شعور کی رُو کی تکنیک کو بھی کئی افسانوں میں برتا ہے۔ ''کونپلی'' اس کی بہترین مثال ہے۔

مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ انور سجاد کے افسانوں میں شاعری، مصوری، موسیقی اور قلم ان تمام عناصر کا خوب صورت اِمتزاج ملتا ہے۔

انور سجاد کے افسانہ ''کونپل'' کا تجزیہ

''کونپل'' انور سجاد کے ان افسانوں میں سے ایک ہے جو ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ اس میں مصنف نے سماج پر مسلط ظلم وتشدد اور احتجاج واختلاف اور صبر وضبط کی فضا کو موضوع بنایا ہے۔ ہر عہد اور ہر زمانے میں اگر چہ ظلم وتشدد کا بازار گرم رہا ہے لیکن صبر وتحمل اور جد وجہد کی مثالیں بھی کم نہیں ہیں۔ ''کونپل'' ایک علامتی کہانی ہے' جس میں حکمران طبقے اور سرکش عوام (جس کی نمائندگی ایک شاعر کرتا ہے) کے درمیان تصادم کو موضوع بنایا ہے۔ یہاں ظالموں کی شناخت ممکن نہیں۔ ان کے ہتھکنڈوں کو سمجھنا آسان نہیں۔ وہ نقاب پوش ہیں۔ ایک طرف ظالم وجابر طبقے کے نمائندے ہیں تو دوسری جانب مظلوم عوام جن میں کسان، مزدُور، کلرک، شاعر غرض تمام نچلے متوسط طبقے کے نمائندے ہیں۔ انھیں میں سے ایک کردار جو بے دار ذہن، باشعور اور سمجھدار ہے اس طبقے کے ناکردہ گناہوں کی سزا پاتا ہے۔ یہ کردار کوئی چور، بدمعاش یا جواری نہیں بلکہ ایک باشعور شخص ہے جو موجودہ صورتِ حال سے مطمئن نہیں۔ وہ سماج میں پلتی بُرائیوں کو ختم کر کے اِنقلاب لانا چاہتا ہے اور اس مقصد کے حصول کے لیے اپنے قلم اور اپنی آواز کو استعمال کرتا ہے۔ وہ کسی ہجوم کے سامنے تقریر کرنے کے الزام میں گرفتار کرلیا جاتا ہے۔ ظالم طبقے کی حواری اسے گھر سے لے جا کر زنداں میں ڈال دیتے ہیں اور ظلم وتشدد کا نشانہ بناتے ہیں۔ لیکن وہ ظلم وتشدد کے سارے حربے استعمال کرنے کے باوجود اس کی ذات سے پھوٹنے والی اِنقلاب کی نوید کو دبانے میں کامیاب نہیں ہو پاتے کیوں کہ وہ اپنے بچّے کو اپنی جد وجہد کا وارث وامین بنا چکا ہے۔ اِنقلاب کا بیج جو اس نے بویا تھا وہ اب کونپل کی صورت میں اس کے آنگن میں پھوٹ چکا ہے جس کی حفاظت نئی نسل نے اپنے ذمے لے رکھی ہے۔ اس سلسلے کا ایک اِقتباس ملاحظہ کیجیے:

''میں ابھی لوٹ آؤں گا۔

وہ اپنے بچّے کو سینے سے ہٹا کر بیوی کی طرف دیکھتا ہے۔ بیوی گم سم اسے

دیکھتی ہے۔بچّہ بھاگ کر صحن میں چلا جاتا ہے۔

تم نے کیا جرم کیا پتّر؟

اس کی ماں کے سفید بال صحن سے آتی ہوئی سرد ہوا سے کانپتے ہیں۔
ہمارے خاندان میں آج تک کوئی.....تم نے کیا کیا ہے۔

بیوی کے پاس کہنے کو کچھ نہیں ہے۔بچّہ سردی سے بے پروا، بے حد خوش
چوکڑیاں بھرتا صحن سے واپس آتا ہے۔

ابا۔اباوہ،وہ۔

بچّہ باہر کی طرف اِشارہ کرتا ہے۔اسے بتاتا ہے کہ جو بیج اس نے اپنے
بیٹے کو بونے کے لیے دیا تھا،اس کی کونپل پھوٹ پڑی ہے۔''

نامساعد حالات کے باوجود بچّہ اپنے والد سے ملی وراثت کے تحفظ کے لیے کوشاں ہے۔ادھر فنکار ظلم وتشدد کے وار برداشت کر رہا ہے۔اس پر کیے جانے والے مظالم کے مشاہدے کے لیے اس کی بیوی اور ماں کو بھی بلوالیا جاتا ہے۔ادھر اس کِردار پر ظلم ڈھائے جاتے ہیں۔ادھر فطرت بھی غیض وغضب میں آجاتی ہے۔موسم طوفانی ہوجاتا ہے۔اس پر دہشت ناک قہقہے منظر کی ہولناکی کو اور بڑھا دیتے ہیں۔ننھا بچّہ اپنے باپ کو ظلم وتشدد سے نہیں بچا پاتا۔ لیکن فطرت کی جبریت اور طوفانِ برق وباراں سے اس نوخیز کلی کو بچانے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔یہ کلی دراصل اعلانیہ ہے انسان کے وجود کے اندر موجود اس لاوے کا جو ظلم وجبر کے سارے حربوں کو ہمیشہ بہا کر لے جاتا ہے۔یہ انسان کو قدرت کی طرف سے ملنے والی حوصلے اور ہمت کی اس دولت کی نمائندگی کرتی ہے جس نے کڑی سے کڑی منزلوں سے گزرتے ہوئے بھی اسے کامیابی وکامرانی سے ہم کنار کیا ہے۔اِرادے اور حوصلے کی ہی کونپل انسان کو چٹانوں سے ٹکرا جانے کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔یہی کونپل نئی نسل کے سپرد کر کے مرکزی کِردار ہر ظلم کو برداشت کرتا چلا جارہا ہے۔وہ جانتا ہے کہ اس کونپل میں ایک چھتنا ور درخت میں تبدیل ہونے کے سارے امکانات موجود ہیں۔گویا یہ صرف ایک کونپل کا تحفظ نہیں پورے معاشرے کے مستقبل کے تحفظ کا اشاریہ اور انسانی امید کی کامرانی کا استعارہ

ہے۔ یہ اس بات کی نشانی بھی ہے کہ جب ظلم وتشدد اپنی انتہا کو پہنچ جاتے ہیں تو ہر چیز کو تہس نہس کر دیتے ہیں۔ تب کچھ ایسے عناصر ضرور باقی رہتے ہیں جو ازسرِ نو تعمیرِ نو کا سبب بنتے ہیں۔ اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تخریب کے طوفان میں بھی تعمیر کی کلیاں کھلتی ہیں۔

اس افسانے کے مرکزی کردار کو انور سجاد نے ان تمام آزمائشوں سے گزارنے کی کوشش کی ہے۔ جس سے آمریت کے دور میں انسان گزرتے ہیں۔ اس کو اس کی ماں اور بیوی کے سامنے کس کس طرح سے اذیت دی جاتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''انچارج کی تیز زبان اسے کاٹتی ہے۔ ماں بہن کی گالیاں، ماں بیوی کے سر زمین پر جھکے اٹھ نہیں پاتے۔ انچارج کے اشارے پر ایک سیاہ پوش کونے پر پڑے کڑوے تیل کے کنستر میں ڈوبا کوڑا نکالتا ہے۔ وہ بڑھ کر اسے گھسیٹ کے تاریک کوٹھری کے جنگلے کے ساتھ اس کی کلائیاں اور پیر باندھ دیتے ہیں۔ کچھ ایسے انداز میں جیسے یسوع مسیح کو سولی پر باندھا گیا تھا۔ سیاہ پوش کوڑے سے زائد تیل نچوڑ کر پائپ والے کو اِجازت طلب نظروں سے دیکھتا ہے۔ پائپ والا منہ میں پائپ رکھ کر کش لیتا ہے۔ سیاہ پوش کوڑا لہراتا ہے۔

پہلا وار

اس کے دانت اور آنکھیں بھینچ جاتے ہیں۔ پشت کے ریشے لمحہ بھر کے لیے سن ہو کر تڑپتے ہیں۔ وار کے بعد اس کا منہ کھلتا ہے۔ آنکھیں جنگلے کے باہر کوٹھری کے اندھیرے میں شعلے پھینکتی ہے۔

دوسرا وار تیسرا، چوتھا

اس کی پیٹھ کے پٹھوں کے تمام ریشے مسلسل تناؤ میں ہیں۔ اس کی آنکھیں مسلسل بھینچی ہیں جن کے سامنے مرکز سے سُرخ نقطہ اُبھرتا ہے۔ افق سے افق تک تنا ہی چلا جاتا ہے۔ چیخیں ہر وار پر اس کے گلے میں آ کے اٹک جاتی ہیں۔ پائپ والا حیران ہے کہ اتنی اذیت کے باوجود یہ چیختا کیوں نہیں۔ اس کی ماں اور بیوی اس منظر کی تاب نہ لا کر بینچ پر بیٹھے بیٹھے ایک دوسرے کے کاندھے پر سر رکھ کر آنکھیں میچ لیتی ہیں۔ ماں دوسرے ہاتھ سے اپنی گرم چادر کے دامن سے اپنی بہو کے سر کو بھی چھپا لیتی ہے۔''

کونپل کے یہ تینوں کِردار اذیت کے اس تجربے سے گزرتے ہیں۔افسانے میں کئی استعارے موجود ہیں جو قاری کے ذہن میں آئے کئی سوالوں کی طرف اِشارہ کرتے ہیں۔افسانے کے آغاز میں جس مغرب زدہ فوجی افسر کی فریم شدہ تصویر دیوار پر لٹکی دکھائی گئی ہے۔اس کی جیب کے رومال کا سُرخ رنگ اُڑ چکا ہے۔اس فریم کے اوپر ایک چھپکلی اور قریب ہی ایک پتنگا بھی دکھایا گیا ہے جسے چھپکلی ہڑپ کرنے کی تاک میں ہے۔اس کی جنبش سے تصویر ہِل رہی ہے جس سے وہ دھاگے ایک ایک کر کے کٹتے جا رہے ہیں۔جن کے سہارے وہ آویزاں ہے۔یوں لگتا ہے جیسے تصویر گرنے ہی والی ہے۔یہ اِس بات کا اِشارہ ہے کہ جبر وظلم کا خونی کھیل اب ختم ہونے والا ہے اور وہ الفاظ جو مرکزی کِردار کی قوت تھے اب معنی کے لباس پہننے لگے ہیں۔کیوں کہ اس معدوم ہوتی آواز کی کوکھ سے پہلے ہی ایک نئی گونج،ایک نئی چیخ دھیرے دھیرے اُبھر رہی ہے جو اس بات کی علامت ہے کہ ایک زبردست لیکن خوشگوار اِنقلاب آنے ہی والا ہے۔اس ظلم وتشدد کے عمل کے دوران مرکزی کِردار کا ذہن ایک معصوم بچّے کی طرح مشتعل ہوتا ہے جس کے ننھے ہاتھوں کے سپرد وہ ایک کام کر آیا ہے۔اور بچّہ آندھی اور طوفان کی پرواہ نہ کرتے ہوئے ننھی کونپل کی حفاظت کرتا ہے۔''کونپل'' نہ صرف خوب صورت بلکہ ہر اعتبار سے مکمل کہانی ہے۔اس میں انور سجاد کا موضوع کچھ ایسی بصری حقیقتوں کا احاطہ کرتا ہے جو زندگی سے قریب تر ہونے کے ساتھ ایک بصری حقیقت بھی ہے۔ارنسٹ ہمنگ وے Ernest Heminway اپنے نوبل انعام یافتہ ناول ''بوڑھا انسان اور سمندر'' میں اس حقیقت کو موضوع بناتا ہے کہ انسان اپنی تگ ودو اور جدوجہد میں ناکام یا ختم تو ہوسکتا ہے لیکن وہ ہار نہیں مانتا۔بالکل اسی انداز میں انور سجاد بھی ایک ایسی حقیقت سے پردہ اُٹھاتے ہیں۔جبر واستعداد کا بازار گرم رہے گا۔استحصال کے طریقے بدل سکتے ہیں۔لیکن وہ ختم نہیں ہوسکتا کیوں کہ وہ اس کے خمیر میں شامل ہے۔طاقتور طبقے مظلوم کا استحصال کرتے رہے ہیں۔جہاں اس کا سلسلہ کسی نہ کسی شکل میں جاری رہے گا وہاں کچھ ننھے نازک ہاتھ چاہے وہ اپنے مظلوم باپ کا دفاع کرنے کی طاقت نہ رکھتے ہوں پر وہ نئی پھوٹنے والی کونپل کو موسم کے گرم وسرد سے ضرور بچائیں گے۔یہ انجام ایک طرف اگر زندگی کے تسلسل یعنی Continuity of life کا مظہر ہے۔تو دوسری طرف ایک پیغام بھی ہے اور وہ یہ کہ جو لوگ زندگی کو خانوں میں بانٹ کر ایک دوسرے کو ختم کرنے کے خواب دیکھتے ہیں انھیں یہ معلوم ہونا چاہئے کہ زندگی موت سے برتر قوت ہے۔فرد کی نمو اس کے انحطاط پر حاوی ہے۔ہر خرابے سے نئی کونپلیں پھوٹنے کا عمل نیچر کی دین ہے جو انسان کی ریشہ دوانیوں سے عظیم تر ہے۔فطرت کا بنیادی تقاضا یہ ہے اور انسانی تاریخ بھی اس کی گواہ ہے کہ

موت نے ہمیشہ زندگی کے سامنے سر جھکایا ہے۔ ہر چند کہ انسانی زندگی کی سب سے بڑی سچائی موت ہے۔ پھر بھی موت زندگی سے ہار جاتی ہے۔ مارنے والے ہاتھ یہ نہیں سمجھتے کہ وہ ایک زندگی کو سماجی یا نفسیاتی طور سے ختم کرنے میں لگے ہوئے ہیں۔ انھیں اندازہ ہی نہیں ہوتا کہ اس لمحے میں بے شمار ہاتھ ننھی نازک کونپلوں کو اذن زندگی دینے میں مصروف ہوتے ہیں۔ کہانی کا یہی مثبت پہلو اسے ایک طرح کی لازوالیت عطا کرتا ہے۔ افسانے کے اِختتام میں جہاں ایک طرف ظلم وتشدد کی اِنتہا کو دکھایا گیا ہے وہاں دوسری طرف بچّہ طوفانی بارش سے کونپل کو بچانے میں کوشاں نظر آتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

> ''کارپوریشن لیمپ پوسٹ کی روشنی سے بنے اندھے شیشے کے پار دیکھتے ہوئے بچّے کو یکدم ترکیب سوجھتی ہے۔ وہ دروازے سے ہٹ کر جلدی سے مڑتا ہے۔ پل بھر کے لیے دوسرے بستر پر تنفس سے ابھرتی ڈوبتی رضائی کی قبر کو دیکھتا ہے۔ اپنی چارپائی کے پاس آ کر جلدی جلدی جوتا پہنتا ہے۔ اپنی پوری قوت سے اپنے بستر کا لحاف اٹھا کر اوڑھتا ہے۔ پلٹ کر تیز تیز قدم اٹھاتا کمرے سے باہر نکل جاتا ہے۔ صحن کے عین وسط میں پہنچ کر بیٹھ جاتا ہے اور ننھی منی کونپل کو اپنے لحاف کے دامن میں لے لیتا ہے جو منوں مٹی کو اپنی تیز کٹارسی نوک سے چیر کے ابھری ہے اور درخت بننے پر جس کی شاخوں سے موہنے مہکتے سرخ سرخ پھول فانوسوں کی صورت جھولیں گے۔''

اس افسانے میں انور سجاد نے مختصر الفاظ میں پیکر تراشی کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ بقول باقر مہدی یہاں الفاظ Vesual کی ترسیل کرتے ہیں جس سے کاغذ پر تصویریں چلتی پھرتی نظر آتی ہیں اور افسانہ مختصر فلم کا منظر بن جاتا ہے۔ انور سجاد نے علامتی اور استعاراتی اسلُوب اِختیار کر کے افسانے کو شاعری سے قریب تر کر دیا ہے۔ غرض اس افسانے میں شاعری، مصوری، موسیقی اور تصویر کشی کا خوب صورت اِمتزاج ملتا ہے۔

سریندر پرکاش کی افسانہ نگاری

سریندر پرکاش دورِ حاضر کے معروف اور نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔ان کے افسانے گہری تخلیقی حسیّت کے مظہر ہیں۔آج کے جدید انسان کو مشینی تہذیب کے زیرِ اثر جس کھوکھلی اور بے رنگ زندگی، اِنتشار، بے چینی، بے قراری اور تنہائی کا سامنا ہے۔سریندر پرکاش اس کا گہرا شعور رکھتے ہیں اور اُسے علامتی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ اُن کے افسانوں کی تکنیک روایت سے یکسر اِنحراف تو نہیں کرتی لیکن کہانی کی ساخت،مواد اور اندازِ بیان میں اُنھوں نے ایک اِنفرادی انداز کو اِختیار کیا ہے۔''رونے کی آواز''،''بجوکا''،''پیاسا سمندر''،''اپنے آنگن کا سانپ''اور ''جنت''میں بیانیہ انداز کے ذریعے علامت واستعاروں کا استعمال خوب صورت انداز میں کیا ہے۔لیکن''تلقارس''، نقب زن''اور''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''جیسی کہانیوں میں علامتوں کا استعمال مبہم انداز میں ہوا ہے۔

اُن کے دو افسانوی مجموعے''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''اور''برف پر کالمہ''چھپ چکے ہیں۔اس کے علاوہ بھی اُن کے بہت سے افسانے مختلف جرائد میں شائع ہوتے رہتے ہیں۔اُنھوں نے اپنے افسانوں میں اسلُوبی سطح پر ہنرمندی کے ساتھ کئی کامیاب تجربے کیے۔انسانی نفسیات اور ذہنی اِنتشار کو وہ اپنے افسانوں میں علامتی انداز میں پیش کرتے ہیں۔اُن کی علامتیں معنویت اور تہہ داری سے پُر ہوتی ہیں جنھیں واضح کرنے کے لیے وہ استعاروں کا سہارا لیتے ہیں۔وہ منظر نگاری اور فضا آفرینی کو فنکاری سے پیش کرتے ہیں۔

سریندر پرکاش اپنے افسانوں کے موضوع کو پیش کرنے کے لیے موجودہ انسان کے ذہنی اور نفسیاتی مسائل کو مدِنظر رکھتے ہیں۔لیکن وہ انھیں عام روایتی انداز میں پیش نہیں کرتے۔موضوع کو پیش کرنے کے لیے وہ اِظہار کے مختلف طریقے اپناتے ہیں۔کبھی بیانیہ اسلُوب اِختیار کرتے ہیں اور کبھی داخلی خود کلامی کا۔اس طرح اُن کے افسانوں میں یکسانیت کا احساس نہیں ہوتا۔اُن کے افسانے گہری تخلیقی حسیّت کے مظہر ہیں۔وہ افسانوں کا تانا بانا،

خواب اور بیداری کی کیفیتوں ہی سے تیار کرتے ہیں اور جب اُسے پیش کرتے ہیں تو اُس میں منطقی ربط و تسلسل نہیں ہوتا۔ پلاٹ، کِردار، منظر نگاری، نقطۂ نظر ایسی چیز کو بھی وہ روایتی انداز میں پیش نہیں کرتے اور نہ آغاز، وسط اور اِختتام میں منطقی ربط و تسلسل اور ہم آہنگی ملتی ہے۔ علامتی اور معنوی تہہ داری کے سبب افسانہ نگار کا نقطۂ نظر دب سا جاتا ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں کِرداروں کے متعلق بھی روایتی انداز میں کوئی تفصیلات پیش نہیں کرتے ہیں۔ بلکہ واقعہ کی طرح کِردار بھی آزادانہ فضا میں اُبھرتے ہیں۔ یہاں کِردار خارجی سطح پر نہیں بلکہ باطنی سطح پر بڑھتے اور اُبھرتے ہیں۔ اُن کی پہچان اُن کے ظاہر و اعمال اور اُن کے نام سے نہیں ہوتی بلکہ اُن کی ذہنی کیفیات سے ہوتی ہے جس کا اِظہار علامات، تمثیلات اور استعارات کے ذریعے ہوتا ہے۔

واقعات کے بیان میں سریندر پرکاش نے اِختصار کو روا رکھا ہے۔ وہ عام طور پر سادہ زبان استعمال کرتے ہیں جس میں رومانی عناصر بھی ملتے ہیں۔ لیکن اُن کی تحریر غور و فکر کی دعوت دیتی ہے اور غور و فکر کے بعد قاری کو احساس ہوتا ہے کہ بظاہر سادہ زبان کے پیچھے ایک گنجِ معانی کا طلسم ہے جو اُس کی ذہانت کو چیلنج کر رہا ہے۔

سریندر پرکاش نے اپنے افسانوں میں اساطیری اور داستانی اسلُوب اِختیار کیا ہے تاکہ افسانوں میں کلاسیکی کہانی کی روایت کو برقرار رکھا جائے۔ سریندر پرکاش نے ترقی پسند افسانہ نگاروں کا اسلُوب اِختیار کرنے کے بجائے اِبتدا ہی سے اپنے افسانوں میں علامتی اسلُوب اِختیار کیا۔ اُن کا پہلا افسانہ ''قدموں کی چاپ'' ایک علامتی افسانہ تھا جس میں اُنھوں نے نئی اور پُرانی نسل کے باہمی تصادم اور کشمکش اور اُس کے مختلف احساسات اور خیالات کو علامتی انداز میں پیش کیا۔ اس کے بعد وہ زیادہ تر علامتی، اساطیری، اظہاراتی افسانے لکھتے رہے۔ اُنھوں نے شعور کی رُو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کا استعمال بھی اپنے افسانوں میں کیا ہے۔ لیکن زیادہ تر علامتی اسلُوب کو اِختیار کیا ہے۔ اُن کے افسانوں میں علامتوں کا پُورا نظام ہے۔ ''رونے کی آواز''، ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''، ''بجوکا''، ''برف پر مکالمہ''، ''نقب زن''، ''خشت و گل'' اُن کے خوب صورت علامتی افسانے ہیں۔

سریندر پرکاش کے افسانہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' کا تجزیہ

سریندر پرکاش دورِ حاضر کے نمایاں افسانہ نگار ہیں۔ان کے افسانے گہری تخلیقی حیثیت کے مظہر ہیں۔وہ پلاٹ، کردار یا واقعے کو فارمولائی انداز ے سے تعبیر نہیں کرتے بلکہ ان کے افسانوں میں پُر اسرار، خوابناک اور مبہم فضا اُبھرتی ہے اور قاری خواب میں غیر حقیقی اور اجنبی دنیا میں بعید از فہم وادراک اور غیر متوقع واقعات وصورتِ حال کا سامنا کرتا ہے۔''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' بھی اسی انداز کا ایک افسانہ ہے جس میں خواب اور بیداری کی کیفیتوں کا احساس ہوتا ہے۔نیم شعوری اور تحت شعوری کیفیات سے ایک پُر اسرار فضا پیدا ہوتی ہے۔ان کے افسانے ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس سفر کی رمزیت کو سمجھنا پڑے گا جس سے اس افسانے کا آغاز ہوتا ہے۔اس سفر کو دو سطحوں پر دیکھنا پڑے گا۔ایک سفر خارجی ہے جو اسے تاریخی تناظر میں پیش کرتا ہے اور دوسرا سفر ہمارے اندر کا سفر ہے جہاں خود اپنے آپ کو چھپانے کے لیے ہم اپنے آپ سے سودے کرتے ہیں اور ہمیں ہر وہ چیز مرعوب ہوتی ہے جو دوسرے کی ہے۔یہ بنیادی حرص اور لالچ ہماری فطرت کا غماز ہے۔یہ افسانہ جو ایک طرف خلاؤں کے سفر سے شروع ہوتا ہے۔وہ ایک دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم پر ختم ہوتا ہے۔دوسرے الفاظ میں یہ انسانی زندگی کا سفر ہے جو اِبتدا میں لامحدود ہوتا ہے اور جوں جوں وقت گزرتا ہے وہ پھلنے پھولنے کے بجائے اپنی حریص طبعیت کے اِظہار میں جتنا پھیلنے کی کوشش کرتا ہے اتنا ہی وہ اندر سے سُکڑ جاتا ہے۔

اس سے پہلے کہ اس افسانے کا تفصیلاً جائزہ لیں اور سریندر پرکاش کی افسانوی شورٹ ہینڈ کو الفاظ کا چہرہ عطا کرنے کی کوشش کریں۔دو باتیں وضاحت سے سمجھنا ضروری ہیں۔

۱۔ اس افسانے میں کوئی مربوط کہانی، پلاٹ یا پھر مروجہ اصولوں کی میزان میں تلتی ہوئی کردار نگاری نہیں

ہے۔

۲۔ کسی تجریدی پینٹنگ کی طرح اس میں ہر طرف ایمائیت اور استعاروں کا ایک جال پھیلا ہوا ہے جن میں معنوی ربط اور مفہوم تلاش کرنا پڑھنے والے کی صوابِ دید پر منحصر ہے۔ کیوں کہ اس حقیقت سے ادب کے تمام طالب علم واقف ہیں کہ علامتی افسانے میں روایتی افسانے کی طرح ٹھوس اور ایک مانوس شکل میں نظر آنے والا تجربہ نہیں ہوتا۔ ایسے افسانے میں کسی بھی واقعہ یا کردار کا منطقی جواز تلاش کرنے کی کوشش ایک طرح سے سعی لا حاصل ہوگی۔ فلسفہ کی ایک روایتی تعریف کی طرح ہم ایک اندھیرے کمرے میں کسی ایسی بلی کو تلاش ہی کیوں کریں جو وہاں نہیں ہے۔ اس طرح کے علامتی افسانوں میں کردار عام روزمرہ کے انسانوں سے قدرِ مبّرا ہوتے ہیں۔ وہ ہمیں عام زندگی کے فرد نہیں لگتے اور نہ ان کا عمل کوئی ایسا عمل ہوتا ہے۔ جس سے زندگی کی کوئی سچائی براہِ راست واضح ہو۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے کیا خوب کہا ہے:

> ''علامتیں ایک طرح کے وسیع استعارے ہیں جن کے شعوری اور نیم شعوری رِشتوں کو اُبھار کر افسانہ نگار معنوی تہہ داری پیدا کر دیتا ہے۔ علامتوں کے حسی پہلو ہوتے ہیں لیکن محض علامتوں سے افسانہ نگار فضا آفرینی کا یا محض خاص طرح کے تاثر اُبھارنے کا کام لیتا ہے۔ ایسے افسانہ کا کمال یہ ہے کہ وہ لغوی اور علامتی دونوں سطحوں پر پڑھا جا سکے۔'' [۱]

سریندر پرکاش کا افسانہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' بھی ایسا ہی ایک افسانہ ہے جو معنوی اور علامتی دونوں سطحوں پر کھرا اُترتا ہے۔ اگر کوئی پڑھنے والا یہ کوشش کرے کہ اس افسانے کو پڑھ کر اس کی تلخیص کسی کو سنا سکے یا پھر اپنی ذہنی گرفت میں لے سکے۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ کہانی کے نام پر محض ایک تاثر ہوگا جو لوگوں کے ذہن پر مرتب ہوگا کہانی نہیں۔

افسانہ کچھ یوں شروع ہوتا ہے:

''سمندر پھلانگ کر ہم نے جب میدان عبور کیے تو پگڈنڈیاں ہاتھ کی

اُنگلیوں کی طرح پہاڑوں پر پھیل گئیں۔ میں ایک ذرا رکا اور ان پر نظر ڈالی
جو بوجھل سر جھکائے ایک دوسرے کے پیچھے چلے جا رہے تھے۔ میں بے
پناہ اپنائیت کے احساس سے لبریز ہو گیا تب علحیدگی کے بے نام جذبے
نے ذہن

میں ایک کسک کی صورت اِختیار کی اور میں اِنتہائی غم زدہ سر جھکائے وادی
میں اُتر گیا۔''

سمندر پھلانگ کر میدان عبور کرنا اپنی جگہ بلا کی ایمائیت رکھتا ہے۔ انسان نے اپنی اِبتدائی زندگی کے سفر میں سمندروں پر پُل نہیں بنائے، اس نے میدان ضرور عبور کیے۔ وہ ایک جنگل سے دوسرے جنگل تک شکار کی تلاش میں بھٹکتا رہا اور جب اس نے پہلی بار خانہ بدوشی کی منزل سے آگے بڑھ کر زمین پر بسنے کی کوشش کی تو پگڈنڈیاں ہاتھ کی اُنگلیوں کی طرح پہاڑوں پر پھیل گئیں۔ تو پھر یہ سمندر کیا ہے؟ کیوں کہ انسان نے اِبتدائے آفرینش سے آج تک میدان سے سمندر کا سفر کیا ہے۔ اس کے برعکس نہیں۔ دوسری کئی اور مخلوقوں کے برعکس انسان محض خشکی کا جانور ہے۔ وہ پانی کو اپنی ضرورت کے حوالے سے برتنے کا سلیقہ اپنے اندر پیدا کر چکا ہے۔ مگر وہ پانی کا جانور اس کرّہِ ارض پر اپنی تاریخ کے کسی بھی موڑ پر نہیں رہا۔ یہ سمندر جہاں تک میں سمجھتی ہوں یہ آپ کی اپنی ذات کا سمندر ہے، جس سے اُبھرنے میں ہزاروں لاکھوں سال لگے۔

''میں اک ذرا رکا اور اُن پر نظر ڈالی جو بوجھل سر جھکائے ایک دوسرے کے پیچھے چلے آ رہے تھے.....'' یہ جملہ بھی انسانی فطرت کا پُورے طور پر غماز ہے۔ انسان کی تمام تر ترقی کے باوجود قائدانہ صلاحیتیں بہت کم لوگوں کو نصیب ہوتی ہیں۔ اور ایک بھیڑ ان کی ہے جو بوجھل سر جھکائے ایک دوسرے کے پیچھے چلتے ہیں۔

سریندر پرکاش لکھتے ہیں:

''علحیدگی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک کسک کی صورت اِختیار
کی اور میں اِنتہائی غمزدہ سر جھکائے وادیوں میں اُتر گیا۔''

بقول ارسطو انسان ایک سماجی جانور ہے اور ایسا ہونا نہ صرف اس کی بقا بلکہ اس کی ترقی کا ضامن بھی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ایک سماجی حقیقت یہ بھی ہے کہ کسی سر پھرے نے تن تنہا ایک نئی راہ تلاش کی ہے اور پھر بعد میں لوگوں نے اس کا اتباع کیا ہے۔

کارواں سے الگ نئی راہ کی جستجو بظاہر آسان مسئلہ نہیں ہے، جتنا بظاہر نظر آتا ہے۔ آگے لکھتے ہیں:

''جب پیچھے مُڑ کر دیکھا تو وہ سب تھوتھنیاں اُٹھائے میری طرف دیکھ رہے تھے۔ بار بار سر ہلا کر وہ اپنی رفاقت کا اظہار کرتے۔ ان کی گردنوں میں بندھی دھات کی گھنٹیاں الوداع، الوداع پکار رہی تھیں اور ان کی بڑی بڑی سیاہ آنکھوں کے کونوں پر آنسو موتیوں کی طرح چمک رہے تھے۔''

اس پیراگراف میں بھی کئی استعارے ہیں۔ تھوتھنیاں، سر ہلا کر رفاقت، اِظہار، گردنوں میں بندھی دھات کی گھنٹیاں اور بڑی بڑی سیاہ آنکھیں۔ تھوتھنیاں انسان کی بھی ہوسکتی ہیں اور جانوروں کی بھی۔ رفاقت کا اِظہار اگرچہ کتّے کی طرف اشارہ کرتا ہے اور وہ تاریخی اعتبار سے بھی انسان کے قدیم ترین رفیقوں میں سے ایک ہے۔ مگر سر ہلانے کے عمل سے یہ انسان بھی ہوسکتا ہے اور گھوڑا بھی۔ غالباً گھوڑے کی رفاقت کا اِظہار انسان کی بنیادی فطرت نہیں۔ کتّا رفاقت کا اِظہار دُم ہِلا کر کرتا ہے اور گھوڑا گردن ہِلا کر۔ یہ استعارہ قدیم انسان کے ساتھ مناسبت رکھتا ہے۔ جہاں تک بڑی بڑی سیاہ آنکھوں کا تعلق ہے وہ بھی کسی جانور کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ کچھ آدمیوں کی بھی بڑی سیاہ آنکھیں ہوسکتی ہیں لیکن جانوروں کی عام طور سے آنکھیں بہت خوبصورت ہوتی ہیں۔

قافلہ چھوڑ کر تنہا سفر کا حوصلہ بڑی بات ہوتی ہے اور اس لیے دل برداشتہ ہونا فطری ہے۔ جا بجا بکھرے ہوئے بے ترتیب درختوں کی دنیا سے پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر صاف شفاف چکنی سڑکوں تک سفر صنعتی انقلاب سے عبارت ہے۔ اس کے بعد Industrial Pollution کی طرف بھی ایک واضح اِشارہ ہے۔

چکنی سڑک کی سیاہی دھیرے دھیرے اُبھر کر فضا میں تحلیل ہونے لگی اور اُفق پر سورج کمزوری سے لڑھکنے لگا۔ اس خارجی سفر میں بھی اس کا داخلی سفر کم شدت سے ہی مگر جاری رہتا ہے۔ الگ ہوئے مُڑ کر دیکھنا۔ آبدیدہ ہونا

اور ایک کشادہ مکان کے بڑے پھاٹک پر رُکنا۔ گول کشادہ مکان بھی اپنی جگہ ایک استعارہ ہے۔ گول اس لیے کہ انسان کسی سمت سے بھی سفر کرے، اس کے سفر کا اِختتام عام طور سے ایک گھر یا اس کے تصور پر ہوتا ہے۔ بڑا گھر بھی اس کی آرزو ہے۔ اس مکان سے اس کے آشنا ہونے کے بھی خارجی اور داخلی دونوں پہلو ہیں۔ خارجی پہلو میں منزل کی شناخت اور داخلی پہلو میں اس کا اپنا پن ہے۔ اور اس کا اپنی آواز سُن کر یہ محسوس کرنا کہ کوئی اسے پکار رہا ہے، ایک شدید قسم کی داخلی ریاکاری ہے۔ جواب نہ پانا، خوابوں کی کرچیاں ہیں۔ مکان کا گول ہونا ایک اور استعارہ بھی ہوسکتا ہے کہ دنیا گول ہے اور انسان کا سفر خلا سے زمین کی طرف ایک جست ہے۔

سریندر پرکاش آگے لکھتے ہیں:

> ''دلندیزی دروازوں کے ساتھ ہی قدیم آریائی جھروکے ایسی کھڑکیاں تھیں۔ اور اِن سب پر گہرے کتھئی رنگ کے بھاری پردے لٹک رہے تھے جن کی وجہ سے سارے کمرے میں گہرے دھندلکے کا احساس ہو رہا تھا۔''

پردوں کا گہرا کتھئی ہونا اِس بات کا اِظہار ہے کہ ابھی ایسا بہت کچھ ہے جو اَن کہی تاریخ کے اوراق میں پوشیدہ ہے۔ گدگدے صوفے میں دھنسنے کے عمل کو پامالی کے سفر یا جسمانی انحطاط سے عبارت کیا ہے۔ یہ سچ بھی ہے کیوں کہ آرام کی ضرورت ایک طرح سے بڑھاپے کی علامت ہے۔ قدیم آریائی جھروکوں سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ تاریخ کا وہ دور آ گیا ہے جب آریا نئے علاقوں پر اپنی کمندیں پھینک رہے تھے اور پھر وہ ڈرائنگ روم میں داخل ہو جاتا ہے۔

> ''نیم تاریک کمرے میں سہما سہما سا صوفے کے گدگدے پن میں دھنستا ہوا پاتال میں اُتر جاتا ہوں۔ آتش دان میں آگ بجھ گئی ہے۔ پھر بھی راکھ میں چھپی بیٹھی چنگاریوں کی چمک گہرے سبز ریشمی قالین پر ابھی موجود ہے۔ کارنر ٹیبل پر رکھے دھات کے گل دان کو میرے بڑے سے ہاتھ نے چھُو کر چھوڑ دیا ہے۔ اس کے جسم کی خنکی ابھی تک اُنگلیوں پر محسوس ہو رہی

ہے۔گل دان کا اپنا ایک الگ وجود میں نے قبول کرلیا ہے۔ ہاتھ میرا ہے، اس لیے احساس بھی میرا ہے۔لیکن گل دان نے میرے احساس کو قبول نہیں کیا۔

مجھے اس کا اِنتظار ہے۔ وہ اندر کاریڈار میں کھلنے والے دروازے سے پردہ سرکا کر مسکراتا ہوا نکلے گا اور میں بوکھلاہٹ میں اُٹھ کر اُس کی طرف بڑھوں گا اور پھر ہم دونوں بڑی گرم جوشی سے ملیں گے۔ وہ بڑا خوش سلیقہ آدمی ہے۔ڈرائنگ روم کی سجاوٹ، رنگوں کا اِنتخاب، آرائشی چیزوں کی سج دھج، سب میں ایک گریس ہے۔نہ جانے وہ کب سے ان کے بارے میں سوچ رہا تھا۔ان کے لیے بھٹک رہا تھا اور تب کہیں جا کر وہ سب کر پایا ہے۔''

اس طویل اِقتباس میں بے شمار استعارے ہیں۔نیم تاریک کمرہ، سہما سہما وجود، گدگدا صوفہ، پاتال، راکھ کے ڈھیر میں چنگاری، گل دان کی خنکی اور اس کا الگ وجود، گلدان کا احساس نہ قبول کرنا، وہ اور اس کے ڈرائنگ روم کی سجاوٹ۔

انسان کا وجود ہر طرح کی ترقی کے باوجود ایک نیم تاریک کمرے سے زیادہ کچھ نہیں۔گدگدا صوفہ، عیش و آرام سے عبارت ہے۔اور عیش و آرام کی اسیری پاتال کا سفر ہے۔راکھ کے ڈھیر میں چنگاری، ماضی کی گود میں بکھری ہوئی یادیں، گلدان کی خنکی، اس کا الگ وجود، لوگوں کی خودغرضی، سردمہری، وہ کوئی بھی ایسا وجود جس کی زندگی کسی طرح کے رشک کی بنیاد بنے اور اس کا ڈرائنگ روم، دوسرے کی چیزوں پر نظر۔اس داخلی سفر سے پھر خارجی سفر کا آغاز آتش دان کے پتھر کی سفید دھاریوں سے شروع ہوتا ہے۔اور وہ صحرا میں گم ہو کر پھر سے اپنی تلاش میں نکلا تو خود کو اسی ڈرائنگ روم میں پایا جو اس کی آرزؤں کی معراج ہے۔اس ڈرائنگ روم میں ایک تصویر ہے اور وہ تصویر اسے بچپن کی وادیوں میں لے جاتی ہے۔

''میں نے اس تصویر کو اٹھا کر دیکھا۔ایک خوش پوش آدمی گود میں ایک ننھی سی بچّی کو اٹھائے بیٹھا ہے اور اس کے بائیں کندھے سے کندھا بھڑائے

ایک عورت بیٹھی ہے۔ دونوں مسکرا رہے ہیں اور بچّی ان کی طرف مُڑ کر دیکھ رہی ہے۔ نہ جانے کیوں مجھے خیال آیا کہ کبھی ایسی ہی تصویر کھنچوانے کے لیے میں بھی بیٹھا تھا اور فوٹو گرافر نے کہا تھا:

ذرا مسکرائیے۔

ہم تینوں مسکرائے اور فوٹو فرانے کہا 'تھینک یو' اور ہم اٹھ کر بکھر گئے۔ ہم ابھی تک بکھرے ہوئے ہیں۔ اگر اکٹھے بھی ہو جائیں تو مسکرا نہیں سکتے۔ باقی تصویر ویسی کی ویسی کھنچ جائے گی۔''

اس پورے اِقتباس میں ایک اِنتہائی خوب صورت بات کہی گئی ہے۔ بچپن کی وادی سے گزر کر انسان جب زندگی کرنے کے عمل میں لگ جاتا ہے تو پھر بچپن کے بچھڑے ہوئے دوست، عزیز یا رشتہ دار مل جائیں تو وہ فوٹو کھنچوانے والے کی مسکراہٹ ان سے ہمیشہ کے لیے چھن چکی ہوتی ہے اور پھر۔

''ٹھک، ٹھک، ٹھک''۔ برآمدے سے کسی کے زمین پر لاٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز آرہی ہے۔ بڑی مسلسل، بڑی متوازن، بڑی باقاعدہ۔ میں دروازے کا پردہ سرکا کر سر باہر نکال کر دیکھتا ہوں۔ کوئی آہستہ آہستہ چلتا ہوا برآمدے کے خم سے مُڑ گیا اور اب اس کی پشت بھی غائب ہو گئی ہے اور لاٹھی ٹیکنے کی آواز ہر لحظ دُور ہوتی جارہی ہے۔''

وقت کا احساس لاٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز سے استعارہ ہے۔ وقت اندھا ہوتا ہے۔ نظر بھی نہیں آتا۔ لیکن آگے بڑھتا رہتا ہے۔ بچپن سے جوانی اور پھر بڑھاپے کا سفر پُورا ہو جاتا ہے لیکن وہ تب بھی اپنے آپ کو کھوجنے کے عمل میں گرفتار رہتا ہے۔ اب وہ پھر سمندر کی طرف لوٹتا ہے۔ سمندر کی طرف اس کا سفر خارجی اور داخلی دونوں طرح کا سفر ہے۔ دنیاوی صعوبتیں، امتحانات اور مشکلات اور انسان کا اپنا وجود، یہ حالات کے سمندر میں اس کے لاغر وجود کی کشتی ہے۔ یہ داخلی سفر ہے اور نئے جہانوں کی کھوج اور مشکل حالات اسی سفر کا خارجی پہلو ہے۔

سریندر پرکاش کی رمزیت اس مقام پر ایک اور نیا رُوپ دھار لیتی ہے۔ سمندر کے کنارے کا شہر، برف گرتی ہوئی مگر خنکی غائب، برف کے گالے ہاتھوں کو نہیں چھوتے۔ یہ ایک رمز یہ ہے۔ اُن ناتمام آرزؤں کا جو خواب و خیال کی دنیا تو سجاتی ہیں مگر دائمی تسکین کا سبب نہیں بنتی۔ ان ناتمام آرزؤں کی کھوج میں وہ خود ہی سے سوال کرتا ہے اور خود ہی جواب دیتا ہے۔ اس کا پھر سے اس گلدان کی طرف متوجہ ہونا جس نے اُس کے احساس کو بیدار کیا تھا۔ وہ گلدان کیا ہے۔ وہ گلدان کوئی عورت بھی ہوسکتی ہے جس کی بے رخی اور بے اعتنائی اسے ایک سرد احساس سے آشنا کرتی ہے اور پھر وہ اس ناتمام آرزو کی تسکین کے لیے اپنے اندر سفر کرتا ہے اور طمانیت کے احساس کی خاطر اِدھر اُدھر جھروکے تلاش کرتا ہے۔

> ''ایک سانپ میرے ذہن میں پھن پھیلا کر اپنی تیز تڑپتی ہوئی سُرخ زبان نکال کر ادھر ادھر دیکھتا ہے۔ پھر آہستہ سے نیچے قالین پر اتر جاتا ہے اور تیزی سے چلتا ہوا پیچھے والے دروازے کی طرف بڑھ جاتا ہے۔ میں خوف زدگی کی انتہائی کیفیت میں چیخ اٹھتا ہوں اور میری نظروں کے سامنے بیڈروم میں بیٹھی ہوئی مسکراتی ہوئی ایک عورت انگڑائی لیتی ہے اور تتلیاں پکڑتی ہوئی ایک بچّی زقند بھرتی ہے اور اس میں صوفے کی پشت کو مضبوطی سے تھام لیتا ہوں اور آنکھیں بند کر لیتا ہوں۔''

گلدان کے یخ لمس سے ایک انگڑائی لیتی ہوئی زندہ عورت اور تتلیاں پکڑتی ہوئی بچّی غالباً اس کے احساسِ محرومی کی تصویر بھی ہے اور قالین پر اُتر جانے والا سانپ جو انجام کار اندھیروں میں گم ہوجاتا ہے۔ وہ احساسِ گناہ ہے جو انسانی ہوس کا آئینہ دار ہونے کے ساتھ ساتھ ہمیں ہر کمزور لمحہ میں ڈسنے سے باز نہیں آتا اور یہ سانپ اُس وقت تک بلکہ اس کے ساتھ بھی ہمارے شعور کے آنگن میں لہراتا رہتا ہے۔ جب تک بڑھاپے کی لاٹھی ہمارے ہاتھ میں آجاتی ہے۔ لاٹھی کا استعارہ صرف بڑھاپے سے ہی عبارت نہیں ہے بلکہ سانپ اور لاٹھی میں بھی ایک استعاراتی رشتہ ہے۔ سانپ مرجائے اور لاٹھی نہ ٹوٹے۔ اس لیے انسان کے اپنے اندر کی کشمکش کبھی لاٹھی توڑے بغیر سانپ کو مار ڈالتی ہے اور کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ لاٹھی ٹکڑے ٹکڑے ہوجاتی ہے اور سانپ نہیں مرتا۔ اس کا بڑھاپا بھی ڈرائنگ روم کے

حصار سے آزاد نہیں ہو پاتا۔ وہاں کچھ اور ڈیکوریشن پیسز ہیں۔ خاص طور سے ہزاروں رنگوں والی ان گنت جنگلی چڑیوں کی تصویر۔ دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم کی ہر چیز اسے خوب صورت نظر آتی ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جب اسے اپنا ڈرائنگ روم غیر کا لگتا ہے۔ وہ ہر چیز سے مانوس ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن ہر شے اسے اجنبی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کی اپنی فیملی کی تصویر بھی زندہ کردار بن کر اس کی ذہنی بھوک کا حِصّہ بن کر اُبھرتی ہے۔ اس کی اپنی خواہش کا لب ولہجہ اتنا بلند آہنگ اور واضح ہوتا ہے کہ وہ اپنی آواز کی گونج سے خود گھبرا جاتا ہے۔ احساسِ ندامت سے وہ قالین پر اوندھے منہ گر جاتا ہے اور خود اپنے وجود کو ایک اجنبی کی تنقیدی نگاہوں سے دیکھتا ہے اور ہچکیاں لے لے کر رونے کی آواز کو محسوس کرتا ہے۔ اور خود اپنے وجود سے شانت ہونے کی درخواست کرتا ہے۔

''ٹھک، ٹھک، ٹھک۔ میں تیزی سے دروازے کی طرف بڑھتا ہوں۔
رُک جاؤ.....و.....و .....میں دھاڑتا ہوں۔ اندھا بالکل میرے قریب
سے گزر گیا۔ اس پر میری آواز کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ میں لپک کر اسے
پکڑنے کی کوشش کرتا ہوں، لیکن ناکام رہتا ہوں۔ یہ میری زندگی کی بہت
سی ناکامیوں میں سے ایک ناکامی ہے۔ میں اسے پہلے دن سے ہی
پکڑنے میں ناکام رہا ہوں۔ وہ برآمدے کے موڑ سے اوجھل ہو گیا ہے۔''

اندھے کو نہ پکڑ پانا بھی ایک خوب صورت استعارہ ہے۔ گیا وقت کبھی ہاتھ نہیں آتا اور نہ وقت کو ہم کسی طرح روک سکتے ہیں۔ وقت بالکل اندھے کی طرح ہمارے پاس سے گزرتا جاتا ہے اور ہم اسے پکڑ نہیں پاتے۔

سانپ کے گھر میں گھس آنے کے باوجود ہلچل نہ ہونا جہاں ایک طرف شدید بے حسی کی طرف اشارہ ہے تو وہاں دوسری طرف اس ذہنی کیفیت کا غماز بھی ہے جب ہمارے اندر کا سانپ ہماری شخصیت کا حِصّہ بن کر اپنا الگ وجود دکھو دیتا ہے۔ ناریل پینے والے کے پاس سے اُٹھ کر وہ جانے کا اِرادہ کرتا ہے مگر ایک میٹھی آواز اس کا راستہ روک لیتی ہے۔ وہ پھر جانے کے بارے میں سوچتا ہے مگر اس کا سوال اور پھر جواب دونوں آپس میں الجھ جاتے ہیں اور وہ راہِ فرار کے طور پر یہ فیصلہ کرتا ہے اب باقی زندگی وہ ناریل پیتے گزار دے گا۔ جواب میں وہ سنتا اور دیکھتا ہے۔

پہلے کانسے میں ڈھلنا پڑے گا، قالین پر اوندھے پڑے آدمی نے کہا اور اُٹھ کر آتش دان پر بنے صحرا میں گم

ہوگیا۔ پھر سے وہ اپنے اندر ڈوب جاتا ہے۔ ڈرائنگ روم کی اشیاء پھر سے زندہ ہو جاتی ہیں۔ بپھرا ہو سمندر، ریت اُڑاتا صحرا، برف کا طوفان، یہ جیون کے ہر موسم کے دکھ ہیں اور ان کا سامنا کرتا ہوا انسان کا اکیلا پن اور پھر وہ اندھے آدمی کو پکڑنے میں ناکام رہتا ہے۔ اور پہلی بار اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ آدمی نہ صرف اندھا ہے بلکہ گونگا اور بہرا بھی ہے۔ وقت کسی کا اِنتظار نہیں کرتا اور نہ وہ کسی کے لیے رُکتا ہے۔ اس کی رفتار میں کبھی کمی نہیں آتی..... ہاں لاٹھی کی آواز ذہن میں سوراخ کرتی رہتی ہے۔

اس ڈرائنگ روم کو جس میں وہ اِنتظار کر رہا تھا وہ بار بار تعریفی نظروں سے دیکھتا ہے اور ہر آہٹ پر اسے گمان ہوتا تھا کہ شاید اس کے اِنتظار کی گھڑیاں ختم ہوئیں۔ مگر وہ نہیں آیا۔ اسے آواز آتی ہے:

> ''ذرا سنو، پھر کب آنا ہوگا۔ میں نے پلٹ کر چاروں طرف نظریں گھمائیں۔ وہ مجھے انتہائی پسند تھا۔ پرسکون آرام دہ کوزی۔
>
> جواب میں وہ قہقہہ لگا کر ہنسا۔ شاید وہ میری حریص نگاہوں کا مطلب سمجھ گیا تھا۔''

اس موڑ پر کہانی سمٹتی نظر آتی ہے۔ ہر سفر کا انجام حاصل ہے۔ وہ زندگی میں جن چیزوں کی آرزو کرتا ہے وہ اسے مل بھی جاتی ہیں۔ لیکن تب بھی وہ چیزیں اسے اپنی محسوس نہیں ہوتیں اور وہ اپنے ہی گھر میں خود کو اجنبی محسوس کرتا ہے۔ جدید دور کا سجا ہوا ڈرائنگ روم خوب صورت اشیاء، لیکن اسے لگتا ہے وہ بہت کچھ کھو چکا ہے۔ اس خارجی اور داخلی سفر کی داستان کو سریندر پرکاش یوں سمیٹتے ہیں:

> ''میں نے خالی قالین کو اک نظر دیکھا اور پھر بڑھ کر اسے اپنی باہوں میں بھر لینے کے لیے اس پر اوندھا لیٹ گیا۔ اور میری پشیمانی کے آنسوؤں سے اس کا دامن بھیگنے لگا اور پھر صحرا میں بھٹکا ہوا آدمی آہستہ سے چل کر میرے قریب آ کر بیٹھ گیا۔ کانسے میں ڈھلے ہوئے بوڑھے نے ایک اور کش لیا اور تمبا کو کا دھواں میری طرف اُگل دیا۔''

اوراس پیغام پر کہانی ختم ہوجاتی ہے۔

''سنو،تم سب سن لو۔سمندر کے کنارے کے شہر کا پتہ ہے نا؟ اگر کبھی کوئی کمزور،نحیف ، بے سہارا کشتی ساحل سے آ کر لگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں۔''

اس کہانی کا استعاراتی نظام ہر چند کہ بکھرا ہوا ہے مگر اس میں بلا کا ربط بھی ہے۔کہانی کا یہ انجام بھی دراصل نقطۂ آغاز ہے۔انسان کی اپنی ذات کے طوفان میں پھنسی کشتی آج بھی بھٹک رہی ہے۔اسے ابھی تک وہ ساحل نہیں ملا جہاں وہ سکون سے جی سکے۔وہ ساحل نظر آئے بھی کیسے، کیوں کہ ایسا ہوگیا تو زندگی کا سفر رُک جائے گا۔یہ سفر کا خارجی اِظہار ہے۔اس افسانے کا ایک داخلی اِظہار بھی ہے۔ہم زندگی بھر دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم میں خود کو تلاش کرنے کے عمل میں کچھ اس حد تک محو ہوجاتے ہیں کہ ہمیں خود اپنا ڈرائنگ روم اجنبی لگنے لگتا ہے۔

سریندر پرکاش کے علائم کی تہہ داری پوری کہانی کی فضا کو پُر اسرار بنا دیتی ہے۔ ہر اشارہ، ہر رمز واضح ہونے کے باوجود واضح نہیں ہوتا۔علامتی کہانی کا یہ حسن بھرپور انداز میں ان کی اس کہانی میں موجود ہے۔

بقول ڈاکٹر خورشید سمیع:

''علامتوں کے جنگل میں پوری کہانی کھوگئی اور رہ گئی تشریح جو بقدرِ پیمانہ تخیل بدلتی رہے گی۔اب اس ڈرائنگ روم کو جدید معاشرے کی علامت بنا لیا جائے تو یہ پوری کہانی علاحدگی یا Alienation کے احساس سے متاثر ہوکر لکھی گئی ہے لیکن آخر میں یہ کہہ کر اگر کوئی کمزور،نحیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آ لگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں۔اس اُمید کا اِظہار کیا گیا ہے کہ ممکن ہے مستقبل میں جدید معاشرے کو کھوئی ہوئی اپنائیت مل جائے۔''

بلراج مینرا کی افسانہ نگاری

بلراج مینرا کا نام بھی اِس دور کے اُن افسانہ نگاروں میں شمار ہوتا ہے جنھوں نے علامتی اور تجریدی افسانوں کی وجہ سے خاصی شہرت حاصل کی۔ان کی کہانیاں تکنیک کی جدت اور فکری اسلُوب کی وجہ سے اپنی مثال آپ ہیں۔کہانیوں کے تمام کِردار بے نام اور بے شناخت ہوتے ہیں۔بلراج مینرا نثر کے عام رواج اور کہانی لکھنے کے عام طریقے سے الگ ایک جذباتی انداز سے لکھنے میں ماہر ہیں۔ان کی اہم کہانیوں میں ''ماچس''،''پورٹریٹ''، ''ساحل کی ذات''،''ظلمت''،''ریت''اور کمپوزیشن دو'' تجریدی اسلُوب کی حامل ہیں۔

بلراج مینرا کے افسانوں کی خاص خصوصیت اِختصار ہے۔وہ ہر افسانے میں اِختصار کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ لیکن اِختصار کے باوجود اُن کے افسانوں میں دنیا جہاں کا سارا کرب، کِرداروں کی بے چینی اور بے قراری سمٹ آئی ہے۔اُن کے افسانوں میں شہری اور مادی زندگی کے نمونے ملتے ہیں۔شہر میں زندگی کی قدر و قیمت کیا ہے۔نیا انسان کن مسائل کا سامنا کر رہا ہے تیز روشنیاں بھی اُس کے باطنی اندھیروں تک پہنچنے میں کامیاب نہیں ہوتیں۔ان سب عصری حقیقتوں کی جھلک اُن کے افسانوں میں ملتی ہیں۔وہ اپنے دور کے سیاسی، سماجی، اقتصادی اور تہذیبی زندگی کا بھی گہرا شعور رکھتے ہیں اور انھیں اپنے افسانوں کا موضوع بنا کر عصر حسیّت کا ثبوت دیتے ہیں۔اس کی بہترین مثالیں اُن کے افسانے''وہ''،''زیب''،''بس اسٹاپ''،''ساحل کی ذلت''،''شہر کی رات''اور''پورٹریٹ''میں ملتی ہے۔بلراج مینرا نے زیادہ تر تجزیدی افسانے لکھے۔اُن کے یہاں واقعات کا بیان سیدھا سادا نہیں۔اس سلسلے میں وہ ایکسرئینگ کے عمل کو کام میں لاتے ہیں۔اس طرح واقعات کا بالواسطہ اِظہار کی جہت سامنے آتی ہے۔جس میں تجریدی اور غیر تجریدی دونوں عناصر پائے جاتے ہیں۔

بلراج مینرا کے یہاں اِختصار نا صرف اسلُوب میں ملتا ہے۔ بلکہ اُن کے کِردار مختصر انداز میں بات چیت کرتے ہیں یعنی اُن کے مکالمے بھی مختصر ہوتے ہیں۔ وہ چھوٹے چھوٹے مصرعے معلوم ہوتے ہیں۔ بلراج مینرا کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک جملے سے ایک پیرا گراف اور بعض اوقات ایک پیرا گراف سے ایک صفحے کا کام لیتے ہیں۔ کفایت لفظی اُن کے فن کی اہم خوبی ہے۔ اُن کا ہر جملہ، ہر لفظ فکر کی گہرائی لیے ہوئے ہوتا ہے۔ اِختصار اُن کا باقاعدہ اسٹائیل بن گیا ہے۔

بلراج مینرا اپنے افسانوں میں زیادہ تر اِشاروں میں بات کرتے ہیں یا پھر علامتوں کا سہارا لیتے ہیں جن میں تفصیلات سمٹ آتی ہیں۔ کہیں کہیں منظر نگاری کے دلکش نمونے بھی دکھائی دیتے ہیں جو ایک خاص تاثر پیدا کرتی۔ کئی افسانوں میں ڈرامائی سچویشن پیدا ہو جاتی ہے اور کِرداروں کا عمل بھی ڈرامائی ہوتا ہے۔

نثری نظم کی طرح وہ جملے اور الفاظ کو نئی ترتیب میں پیش کرتے ہیں۔ مفہوم میں تہہ داری بھی ہوتی ہے۔ چوں کہ وہ خود شاعر بھی ہیں اس لیے وہ اپنے افسانوں میں شاعری کے تمام لوازمات کو فنّی مہارت سے پیش کرتے ہیں۔ شعری رویہ کی واضح مثالیں ''کمپوزیشن ایک''، ''ظلمت'' اور ''کمپوزیشن پانچ'' میں ملتی ہیں۔

بلراج مینرا کے افسانے اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے الگ اور منفرد ہیں۔ اُن کا نقطۂ نظر جداگانہ ہے۔ جو اشیاء اور علامتوں کو ایک ہی رنگ میں دیکھتا ہے۔ اُن کے افسانوں کی بنیادی خوبی تجریدی عنصر ہے جس کے استعمال میں بے ساختگی ہے۔ اس لیے وہ قاری کے دل پر گہرا اثر قائم کرتے ہیں۔ لیکن جب کبھی یہ تجرید سارے افسانے پر چھا جاتی ہے۔ تب افسانہ گنجلک ہو کر فنّی معیار سے نیچے آ جاتا ہے اور تاثر کا وصف بھی مجروح ہو جاتا ہے۔ ورنہ جہاں اُن کے اِرادے کو دخل نہ ہو اور بے ساختگی کارفرما ہو وہاں اُن کے افسانے فنّی بلندیوں کو چھُوتے نظر آتے ہیں۔ اُن کی تجریدی و علامتی کہانیوں میں تخلیقی اِظہار کی صداقت پائی جاتی ہے۔ اِس ضمن میں ان کے افسانے ''وہ''، ''زیب''، ''ایک مہمل کہانی'' اور ''آخری کمپوزیشن'' قابلِ ذکر ہیں۔

بلراج مینرا کے افسانہ ''ماچس'' کا تجزیہ

''ماچس''، بلراج مینرا کا ایک اہم افسانہ ہے جس میں ان کا مخصوص علامتی اور تجریدی انداز اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ اس افسانے کا موضوع بھی عصری حسیّت کا درد و کرب، تنہائی، بے چینی اور تلاش ہے جسے انھوں نے اِنتہائی اِختصار کے ساتھ موضوع بنایا ہے۔ اس مختصر افسانے کی کہانی کچھ یوں ہے۔

اس افسانے کا کِردار ''وہ'' کی آنکھ رات کے دوسرے پہر اچانک کھل جاتی ہے۔ وہ غیر اِرادی طور پر جیکٹ سے ایک سگریٹ نکال کر لبوں سے لگا لیتا ہے اور اسے سلگانے کے لیے ماچس کی تلاش کرنے لگتا ہے۔ وہ پُورے کمرے کو چھان مارتا ہے۔ ماچسیں تو ملتی ہیں لیکن سب خالی ہیں۔ وہ کتابوں کی الماری، ویٹ پیپر، باسکٹ، پتلون کی جیبیں، جیکٹ کی جیبیں، سب میں تلاش کرتا ہے لیکن ماچس کہیں نہیں ملتی۔ گھر کی حالت اس طرح خراب چھوڑ کر وہ ٹھنڈی اندھیری رات کے دو بجے ماچس کی تلاش میں گھر سے باہر نکل جاتا ہے۔ ٹھنڈی سرد رات میں جہاں ہر طرف خاموشی کا پہرہ تھا وہ گھر سے بہت دور نکل جاتا ہے۔ راستے میں ایک حلوائی کی دوکان کو دیکھ کر اس کی جانب بڑھتا ہے، یہ سوچ کر کہ ممکن ہے یہاں کوئی دہکتا ہوا کوئلہ مل جائے۔ حلوائی کی دوکان کے چبوترے پر ایک آدمی گٹھڑی بنا سو رہا ہوتا ہے۔ وہ جیسے ہی بھٹی میں جھانکتا ہے چبوترے پر سویا آدمی اُٹھ جاتا ہے اور اس سے پوچھتا ہے کہ وہ کون ہے، اور کیا کر رہا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ میں بھٹی میں سلگتا ہوا کوئلہ ڈھونڈ رہا ہوں۔ گٹھڑی بنا آدمی کہتا ہے بھٹی ٹھنڈی پڑی ہے اور ماچس سیٹھ کے پاس ہے۔ وہ آئے گا تو بھٹی گرم ہوگی۔ پھر وہ وہاں سے آگے بڑھتا ہے۔ راستے میں اسے ایک آدمی ملتا ہے۔ جب وہ اس سے یہ پوچھتا ہے کہ ماچس ہے آپ کے پاس؟ مجھے سگریٹ سلگانا ہے تو وہ آدمی جواب دیتا ہے کہ میرے پاس ماچس نہیں ہے۔ میں اس علت سے بچا ہوا ہوں۔ آخر کئی جگہوں پر ماچس کی تلاش کے بعد وہ ایک مرمت شدہ پل پر جا پہنچتا ہے۔ یہاں سرخ کپڑے سے لپٹی ہوئی لالٹین ہے۔ وہ سگریٹ سلگانا ہی چاہتا

ہے کہ ایک سپاہی اس کو پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے۔ وہاں کئی لوگ میز کے گرد بیٹھ کر سگریٹ پی رہے ہیں اور کئی ماچسیں میز پر رکھی ہیں۔لیکن وہ ماچس اٹھا کر سگریٹ نہیں سلگا پاتا کیوں کہ اس پر کئی اُلٹے سیدھے سوالوں کی بوچھاڑ کر دی جاتی ہے۔آخر میں اس پر آوارہ گردی کا الزام لگا کر اس کو وہاں سے فوراً نکل جانے کا حکم دیا جاتا ہے۔واپسی پر اس کو ایک آدمی ملتا ہے جس سے وہ ماچس مانگتا ہے مگر وہ خود ماچس ہی کی تلاش میں گھر سے نکلا ہے۔دونوں اپنے اپنے راستے پر آگے بڑھ جاتے ہیں۔یہ ہے مختصر پلاٹ اس کہانی کا۔

مینرا کی دیگر کہانیوں کی طرح یہ کہانی بھی سوال سے شروع ہوتی ہے اور پھر افسانہ پڑھتے ہوئے کئی سوالات ذہن میں آنے لگتے ہیں۔ بے نام مرکزی کردار کون ہے اور ماچس کون سی ایسی پُر اسرار چیز ہے جس کی تلاش میں ''وہ'' رات کے سرد موسم میں اندھیرے میں مارا مارا پھر رہا ہے۔ وہ کس قسم کی غفلت سے بیدار ہوا ہے اور بیدار ہونے پر اسے ماچس کی شکل میں کس چیز کی تلاش ہے، جس کے حصول پر ہی اس کی زندگی کا دارومدار ہے۔

یہ مختصر اور چھوٹے چھوٹے جملوں پر مشتمل افسانہ بہت زیادہ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہہ جاتا ہے۔

''سگریٹ اس کے لبوں میں کانپ رہا تھا۔

سلگتے سگریٹ اور دھڑکتے دل میں کتنی مماثلت ہے۔''

سلگتے سگریٹ اور زندگی میں کتنی مماثلت ہے۔ یہ معنی خیز جملہ اگر ہم غور سے دیکھیں تو زندگی سے کتنے قریب ہیں۔ ہر گزرنے والا دن سلگتے سگریٹ کی طرح زندگی کا دورانیہ مختصر کر جاتا ہے۔سگریٹ کی طرح زندگی بھی سلگتے ختم ہو جاتی ہے یا پھر یہ دوسرا اقتباس اپنی جگہ ایک پُوری کہانی نظر آتا ہے۔

حلوائی کی دوکان کے چبوترے پر کوئی لحاف میں گھڑی بنا سو رہا تھا۔

وہ بھٹی میں جھانکا ہی تھا کہ چبوترے پر بنی گھڑی کھل گئی۔

کون ہے؟ کیا کر رہے ہو۔

میں بھٹی میں سلگتا ہوا کوئلہ ڈھونڈ رہا ہوں۔

پاگل ہوکیا؟ بھٹی ٹھنڈی پڑ چکی ہے۔

تو پھر؟

پھر کیا؟ گھر جاؤ۔

ماچس ہے آپ کے پاس؟

یہاں کردار ماضی کی ٹھنڈی بھٹی کو کُرید کر کسی چنگاری کی تلاش میں ہے جو اس کے درد و کرب اور تڑپ کو کم کر سکے۔لیکن وہ اس میں ناکام ہے کیوں کہ بھٹی ٹھنڈی پڑی ہے۔ ماچس کی تلاش میں اسے ایک جگہ سپاہی بھی ملتے ہیں۔ان سے کچھ یوں گفتگو ہوتی ہے۔

سپاہی کی ایک انجانی تہہ کھول کر سپاہی اس کی طرف لپکا۔

کیا کر رہے تھے

کچھ نہیں

میں کہتا ہوں کیا کر رہے تھے۔

آپ کے پاس ماچس ہے۔

میں پوچھتا ہوں کیا کر رہے تھے اور تم کہتے ہو ماچس ہے.....کون ہو تم ؟

مجھے سگریٹ سلگانا ہے، آپ کے پاس ماچس ہو تو۔

تم یہاں کچھ کر رہے تھے۔

ان مکالموں کی رمزیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ جواب کچھ مگر سوال وہی خالص پولیس والا۔جس سے اِظہار ہوتا ہے کہ پولیس والوں کے پاس نہ منطق ہے اور نہ انسانیت اور ہماری پولیس کی قدیم روایت کو زندہ رکھتے ہوئے وہ تھانے میں لے جایا جاتا ہے۔ وہاں اس سے باقاعدہ پوچھ تاچھ ہوتی ہے۔مگر اس کا مسئلہ حل نہیں ہوتا اور یہ

کہہ کر اسے تھانے سے بھگا دیا جاتا ہے۔

کون ہو تم ؟

میں اجنبی ہوں، کیا میں ماچس۔

ماڈل ٹاؤن میں کب سے رہتے ہو۔

تین ماہ سے ماچس

ماچس..... ماچس کا بچّہ..... اجنبی.....جاؤ اپنے گھر.....ورنہ بند کردوں گا۔ اس افسانے میں انسانی فطرت کی طرف بھی ایک خوب صورت اِشارہ تھانے کے اندر کا ماحول ہے۔ وہاں لوگ سگریٹ بھی پی رہے ہیں، بہت سی ماچسیں بھی ان کے پاس ہیں لیکن وہ ان ماچسوں سے اپنا سگریٹ نہیں سلگا سکتا۔ تھانے کے لوگوں سے مُراد ایسے لوگ ہیں جو مادہ پرست زندگی کے فرد ہیں۔ یہ لوگ داخلی کرب یا جستجو کی دولت سے بھی محروم ہیں۔ اس لیے ان کی ماچس سے افسانے کا بنیادی کِردار سگریٹ سلگانے میں کامیاب نہیں ہوتا۔

اس افسانے میں صرف ایک تلاش ہی نہیں بلکہ کئی تلاشیں پوشیدہ ہیں۔ اسی طرح جس طرح ایک ماچس کی ڈبیا میں کئی تیلیاں ہوتی ہیں جِن میں سے ہر ایک سلگنے اور سلگانے کی طاقت رکھتی ہے۔ انسان زندگی کی معنویت کی تلاش میں سرگرمِ سفر ہے۔ وقت سے بے خبر، بدن کی تھکن سے بے نیاز وہ برابر چل رہا ہے۔ جستجو اور تجسّس کا یہ سفر کبھی ختم نہیں ہوتا۔

اس افسانے کا انجام بھی دراصل ایک آغاز ہے ہماری میکانکی زندگی کا۔ ہم اپنی زندگی میں کسی نہ کسی مقصد کی تلاش میں نکلتے ہیں اور تھک ہار کر پھر وہیں آجاتے ہیں جہاں سے زندگی کا سفر شروع کیا تھا۔ ماچس کی تلاش کو ہم اپنی زندگی کی کسی بھی تلاش سے عبارت کر سکتے ہیں۔ ماچس کا نہ ملنا بھی ایک علامت ہے جو اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ زندگی بھر تلاش ختم نہیں ہوتی اور اپنی ذات کی تلاش کا سفر جاری رہتا ہے۔

ماچس کی تلاش میں انسان کے اپنے وجود کی تلاش بھی پوشیدہ ہے جسے اس نے جدید میکانکی دور میں غفلت کے سبب کھو دیا۔ جدید افسانے پر وجودیت کی تحریک کے گہرے اثرات بھی اس افسانے میں ملتے ہیں۔ یہ تلاشِ وجود

اس کی ماہیت اور نوعیت کی بھی ہوسکتی ہے۔ اخلاقی وتہذیبی اقدار کے فنا ہونے سے انسان کی شخصیت کے ریزہ ریزہ ہوکر بکھر جانے کا احساس اور پھر اپنے گمشدہ ماضی کو پانے کا خواب بھی اس افسانے میں موجود ہے۔

بلراج مینرا نے اس افسانے میں جدید انسان کی کہانی پیش کی ہے جو ایک انتشار اور تنہائی کا شکار ہے۔ اندر سے کھوکھلا ہے۔ زندگی کی حقیقی خوشی اور حرارت سے محروم ہے۔ اپنے وجود کے حصار میں قید کسی شے کی تلاش میں منہمک ہے۔ افسانہ پڑھتے ہوئے قاری کو کردار کے پیچیدہ اور تہہ دار ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ اس کا روحانی کرب، اس کے نفسیاتی مسائل، اس کی بے چارگی واضطراب، اس کی ذہنی کشمکش اور اِنتشار ہمارے سامنے عیاں ہو جاتے ہیں۔ غرض بلراج مینرا کی یہ کہانی اپنی تمام تر رمزیت کے باوجود ہمارے عہد کی ایک سچی تصویر ہے اور بجا طور پر ہمیں دعوتِ فکر دیتی ہے۔

ASSIGNMENT QUESTIONS

Total Marks :20 Class : M.A.Urdu

Course No: 401 Semester : IVth

Note: Attempt all the two assignments.

Each question contains ten marks.

ASSIGNMENT-I

۱۔ ادب لطیف سے کیا مُراد ہے 'ادب لطیف کے ارتقا میں مجنوں گورکھپوری کی خدمات کا جائزہ لیجئے۔

ASSIGNMENT-II

۲۔ سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری کا جائزہ افسانہ "ٹوبہ ٹیک سنگھ" کے حوالے سے لیجئے۔