اردو افسانے

کا

ارتقاء

ڈاکٹر محمد حامد چھپروی

اُردو افسانہ کا اِرتقا

محمد حامد
ریڈر شعبۂ اردو،
راجندر کالج چھپرہ

جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں

تعداد ۶۰۰ سو

بار اوّل ۱۹۸۶ء

پبلشر ڈاکٹر محمد حامد چھپروی

پرنٹر نظامی پریس لکھنؤ

قیمت ۷۵ روپے

M7..

یہ کتاب

فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی

حکومت اتر پردیش

کے

مالی تعاون سے شائع ہوئی

فہرست

پیش لفظ

پہلا باب

افسانہ کی تعریف حدود اور تکنیک

(۱) افسانہ کی تعریف اور حدود
(۲) پلاٹ
(۳) کردار نگاری
(۴) ناول اور افسانہ

دوسرا باب

اردو افسانہ کا پس منظر

(۱) مثنویوں، داستانوں اور ناولوں کی روایت
(۲) سماجی و معاشرتی قدریں اور مغربی ادب کے اثرات

تیسرا باب

پریم چند سے قبل اردو افسانہ

(۱) اردو افسانہ اور داستانی روایت
(۲) رومانوی تحریک اور افسانوی قدریں
(۳) پریم چند سے قبل اردو افسانہ میں موضوعات اور تکنیک کے تجربے

چوتھا باب

اردو افسانہ اور پریم چند

(۱) پریم چند کے افسانوں میں موضوعات اور تکنیک کے تجربے

پانچواں باب

اردو افسانہ پریم چند کے بعد

(۱) پریم چند کے موضوعات اور فنی تجربوں کے اثرات
(۲) انگارے اور ترقی پسند تحریک
(۳) پریم چند کے بعد آزادی تک اردو افسانہ میں موضوعات اور تکنیک کے تجربے

چھٹا باب

اردو افسانہ آزادی کے بعد

(۱) آزادی کے بعد اردو افسانہ میں موضوعات اور تکنیک کے تجربے

ساتواں باب

اختتام

(۱) پریم چند کے بعد اردو افسانے کا ارتقا

پیش لفظ

مختصر افسانہ اس دور کی مقبول ترین صنف ہے اس نے آغاز سے اب تک زندگی کے مختلف رنگوں ہے۔ ڈرامہ اور ناول پر تو کچھ لکھا بھی گیا ہے لیکن عرصہ اردو تنقید نے اس پر وہ توجہ نہیں کی جس کی وہ مستحق تھی نہ ہی اردو افسانہ پر کوئی ایسی جامع کتاب لکھی گئی جو اس صنف کی حقیقت و ماہیت اور اس کے ارتقاء پر بھرپور انداز میں روشنی ڈالتی اس وقت تک صرف تین نقاد مجنوں گورکھپوری۔ اویس احمد ادیب اور وقار عظیم ایسے تھے جنہوں نے افسانہ کے موضوع پر خصوصی طور سے قلم اٹھایا تھا۔ مجنوں گورکھپوری اور اویس احمد ادیب کی کتابیں اسقدر تشنہ ہیں کہ وہ جامع تصنیف کے زمرے میں نہیں آئیں وقار عظیم نے البتہ اس سلسلے میں کچھ کام کیا ہے۔ فن افسانہ نگاری، نیا افسانہ، اور، داستان سے افسانہ تک، اس سلسلہ کی اہم تصنیفیں ہیں لیکن ان میں بھی افسانہ کے متعلق جو کچھ مواد ہے وہ اس قدر مبہم الجھا ہوا اور سرسری انداز کا ہے کہ نہ تو افسانہ کی صنفی خصوصیتیں واضح ہوتی ہیں اور نہ ہی اس کے ارتقا پر اچھی طرح روشنی پڑتی ہے مختلف عوامل و محرکات اور مغربی تحریکوں کے اثرات سے افسانہ کے موضوع اور تکنیک میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں پر غور نہیں کیا گیا۔ اسی احساس کے تحت میں نے ۱۹۷۱ء میں افسانہ کو اپنے تحقیقی مقالہ بنایا تھا۔ گرچہ ادھر چند برسوں سے اردو تنقید نے افسانہ کی طرف توجہ کی ہے لیکن پھر بھی اس صنف کے ارتقا کی تعریف نمائندہ فنکاروں کے مطالعہ اور اہم رجحانات کے تجزیہ کے اعتبار سے یہ مقالہ اہمیت و افادیت کا حامل ہے۔

مختصر افسانہ کا تخلیقی سرمایہ بہت پھیلا ہوا ہے۔ اس لئے تمام افسانوں اور افسانہ نگاروں کا جائزہ نہ تو ممکن تھا اور نہ ہی ضروری۔ اس لئے کہ کسی بھی صنف کے ارتقا کی تاریخ نمائندہ فنکاروں اور اہم رجحانات سے بنتی ہے۔ میں نے بھی اس مقالے میں چند کے بجز نمائندہ افسانہ نگاروں اور اہم رجحانات کے جائزہ سے افسانہ کے ارتقا کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ مختلف عوامل و محرکات، رجحانات و تحریکات اور مغربی اثرات کی نوعیت کی نشاندہی بھی کی ہے۔ تاکہ افسانہ کے موضوعات اور تکنیک میں ابھرنے والی تبدیلیوں

سے پوری طرح واقفیت ہو جائے اور یہ حقیقت بھی واضح ہو جائے کہ افسانہ ہر دور میں زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ پھیلتا رہا ہے اور ہر طرح کی تبدیلیوں کو قبول کرتا رہا ہے یہی افسانہ کی عظمت اور اس کی زندگی کی دلیل ہے۔

یہ مقالہ سات ابواب میں منقسم ہے پہلے باب میں افسانہ کی حقیقت و ماہیت سے بحث کی گئی ہے۔ اس کی تعریف اور تکنیک کے عناصر کی وضاحت کرتے ہوئے ناول سے اسکے فرق کو واضح کیا گیا ہے۔ دوسرے باب میں اردو افسانہ کے پس منظر کو بیان کرنے کیلئے مثنویوں، داستانوں اور ناولوں کی روایت کو نمایاں کیا گیا ہے اور سماجی و معاشرتی قدروں اور ادب کے اثرات کو پیش کیا گیا ہے، تیسرے باب میں پریم چند سے قبل تک کے اردو افسانے کا سرسری جائزہ ہے۔ اس سلسلہ میں اردو افسانہ پر داستانی روایات اور رومانی تحریک کے اثرات کو پیش کرتے ہوئے پریم چند تک اردو افسانہ میں موضوعات اور تکنیک کے تجربوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ چوتھا باب پریم چند سے متعلق ہے۔ چونکہ پریم چند کی حیثیت اردو افسانہ میں ایک سنگ میل کی سی ہے۔ اس لئے یہاں مختصر طور پر پریم چند کے افسانوں میں موضوعات اور تکنیک کا جائزہ لیا گیا ہے۔ پانچواں باب پریم چند کے بعد آزادی تک اردو افسانے کے ارتقا کو پیش کرتا ہے۔ یہاں پریم چند کے تجربوں کے اثرات، انگارے کی روایت اور ترقی پسند تحریک وغیرہ سے بحث کرتے ہوئے خارجی حقیقت نگاری کے رجحان، جنس اور نفسیاتی پیش کش کے رجحان اور پھر ان دونوں رجحانات کے ملے جلے اثرات کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کے موضوعات اور تکنیک کے تجربوں کا مختصر "جائزہ بھی لیا گیا ہے۔ تاکہ ارتقا کے اہم (STAGES) پر روشنی پڑ جائے۔ چھٹا باب آزادی سے لیکر اب تک اردو افسانہ کے ارتقا کو پیش کرتا ہے۔ یہاں میں نے اہم افسانہ نگاروں کا جائزہ بھی لیا ہے اور اہم رجحانات کا تجزیہ بھی.... آخری باب (ساتواں باب) میں میں نے پریم چند کے بعد اردو افسانے کا اجمالی ارتقا پیش کرتے ہوئے یہ دکھلانے کی کوشش کی ہے کہ اب افسانے کے موضوعات، تکنیک اور زبان میں کس قدر تبدیلیاں واقع ہو چکی ہیں۔ اور ارتقا کے نتیجہ اردو افسانے کے موضوعات تکنیک کے زمانے سے آج کتنا مختلف ہو چکا ہے۔ اس طرح اس مقالہ میں پریم چند کے بعد اردو

افسانہ کے ارتقا کا ہر اعتبار سے احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ میری یہ کوشش کہاں تک کامیاب ہوئی ہے اس کا فیصلہ تو آپ کو کرنا ہے میں تو صرف یہ عرض کروں گا۔ کہ ذاتی پسند اور نظریے کو کبھی اپنے فیصلوں پر غالب نہیں آنے دیا ہے۔

حامد چھپروی
ریڈر و صدر شعبۂ اردو
راجندر کالج چھپرہ

پہلا باب

افسانہ کی تعریف، حدود اور تکنیک

(۱) افسانہ کی تعریف اور حدود

(۲) پلاٹ

(۳) کردار نگاری

(۴) ناول اور افسانہ

مختصر افسانہ کی تعریف، حدود اور تکنیک

کہانی دنیا کی سب سے پیاری شے ہے اس لئے تعجب نہیں کہ اس کی ابتدا اس وقت ہوئی ہو جب انسان نے گھٹنوں کے بل چلنا سیکھا ہوگا کہانی کی تاریخ انسانی زندگی اور اس کی بڑھتی ہوئی پیچیدگیوں کی تاریخ ہے۔ انسان کے اندر جتنی قوتیں کارفرما ہیں ان میں "جبلت" بہت اہم ہے۔ جبلی قوتیں انسانی شخصیت کو [illegible] رکھتی ہیں شخصیت کے بہتیرے پیچ و خم اور کتنی ہی نہ سلجھنے والی گتھیوں کا [illegible] جبلت سے وابستہ رہتا ہے۔ نفسیاتی اور جبلی تقاضوں نے انسان کی حیات اجتماعی میں رنگ آمیزی کی ہے۔

انھیں تقاضوں اور ضرورتوں کی تکمیل کی کاوش سے انسان کی ابتدائی سماجی زندگی عبارت ہے۔ جبلی تقاضوں میں بھوک اور آفات سے خود کو محفوظ رکھنا دو ایسے تقاضے ہیں جس کے لئے انسان کو سب سے پہلے عمل پیرا ہونا پڑا۔ تلاش رزق اور آفات کے مقابلے کے تجربات کا بیان بھی انسانی جبلت ہے جس اظہار حیات اجتماعی کے ابتدائی دور سے ہی ملتا ہے اور یہی در اصل کہانی کی بنیاد ہے۔ اس طرح پتہ چلتا ہے کہ کہانی کا تعلق بھی انسانی جبلت سے ہے اور جبلی طور پر انسان کہانیوں میں دلچسپی لینے پر مجبور ہے۔ احسن فاروقی کے لفظوں میں قصے سے لطف اندوز ہونا ہماری فطرت میں داخل ہے[2]۔ قصوں کے لیے انسانی سرشت میں ایک لگن ہے اور ایک ازلی تشنگی ہے۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں :-

> "انسان وہ تہذیب یافتہ ہو یا وحشی، بچہ ہو بوڑھا کہانیوں کا فطری طور پر شائق نظر آتا ہے جس طرح اسکی آنکھیں کسی شئے

---

۱ رچرڈ برٹن ۔ ۲ ناول کیا ہے۔ صفحہ ۱۷

غیر معمولی دلچسپ تماشے کی مشتاق رہتی ہیں۔ بجنسہ اسی طرح اس کے کان نئے نئے قصوں، انوکھی کہانیوں، رنگین داستانوں کے لئے بیقرار رہتے ہیں۔ ان قصوں، کہانیوں، رنگین داستانوں کے فیض سے اس کی سادہ معمولی، بے رنگ زندگی رنگین و خوشگوار ہو جاتی ہے"۔ ؎۱

قصہ اور انسان کے اس عظیم رشتے کی وضاحت وقار عظیم نے یوں کی ہے :-

"کہانی سے انسان کی دلچسپی اور اس مشغلہ سے اس کا لگاؤ اسکی اجتماعی زندگی کی ایسی حقیقت ہے جسے تاریخ کی سنجیدگی اور اسکی فکر کی منطق نے بھی پورے وثوق کے ساتھ تسلیم کیا ہے انسان اپنی حیات اجتماعی کے بالکل ابتدائی دور میں فطرت کی جن قوتوں سے نبرد آزما اور برسرپیکار تھا۔ اس پیکار اور کشمکش میں اسے سختی کی جن منزلوں سے گذر کر فتح و ظفر کا روئے تاباں دیکھنے کی مسرت حاصل ہوئی تھی۔ اس کی روداد میں اسکے لئے قند مکرر کی چاشنی تھی کام و دہن کو اس چاشنی سے آشنا کرنے کی خواہش نے اسے آپ بیتی دہرانے کا عادی بنایا۔ یہی کہانی کہنے یا داستان سرائی کا آغاز ہے تھکے ہارے انسان کو اپنے سارے دن کی تھکن دور کرنے کے لئے فطرتاً کسی ایسے مشغلے کی جستجو ہوتی تھی جو اسکے فطری احساس برتری کو بھی تسکین دے سکے اور اس پر عارضی طور پر ایسی خود فراموشی بھی طاری کرسکے کہ اس عالم میں حقائق کی سختیاں اور تلخیاں اسے نہ ستائیں انسانی زندگی میں یہی رومان کی لذتوں میں گم ہونے کے علاوہ اس مشغلہ میں ایک اور بڑی بات یہ تھی کہ یہ ساری کہانیاں ایک دوسرے کو سمجھنے اور اس طرح ایک دوسرے سے قریب آنے کا بھی وسیلہ تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ انسان کی وہ زندگی جس کا پس منظر کوہ و

؎۱ دیباچہ منظر و پس منظر

بیابان کی تنگنیاں اور پہنائیاں ہیں۔ اس کی داستان سرائیوں سے گونج رہی ہے۔ [1]"

چونکہ کہانیوں کا سلسلہ انسان کی فطرت و جبلت سے واقع ہے اس لیئے دنیا کا قدیم ترین فن کہانی ہی ہے۔ انسانی قوت تخلیق نے سب سے پہلے قصہ کی تخلیق کی۔ فنون لطیفہ کی تاریخ کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ جب دیگر فنون لطیفہ، رقص، موسیقی، بت تراشی مصوری وغیرہ کا تصور بھی نہ تھا تو اسوقت کہانیاں موجود تھیں۔

یونانی نظریہ کے مطابق بھی یہ فن شاعری اور موسیقی کی دیویوں سے بھی قدیم ہے کیونکہ جس وقت وہ پیدا ہوئیں یہ موجود تھا اور اپنے دلفریب قصوں سے ان کے کانوں کو لذت اندوز کرتا رہتا تھا۔ جی ایچ میر کے الفاظ ہیں:-

"فن قصہ گوئی افراد انسانی کا قدیم ترین شغلہ ہے یہ وہ جذبہ ہے جو قلب انسانی میں مستحکم طور پر جا گزیں ہے۔ ابھی بت تراش کے ہاتھ پتھر کی چٹانوں سے ابھی بھدی شکلیں پیدا کرنے کے قابل بھی نہیں ہوئے تھے کہ اس قابلیت کا نشوونما ہو چکا تھا"

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ بہت سے علوم کا وجود تحریر کے وجود میں آنے سے پہلے ہو چکا تھا۔ نہ جانے کتنی کہانیاں اسوقت سے نسلاً بعد نسلاً منتقل ہوتی چلی آرہی ہیں جب لکھنے کا علم بھی انسانوں کو نہ تھا۔ رچرڈ برٹن نے لکھا ہے:-

"اگر انجیل مقدس کی بعض روایات کو جن میں تاریخی واقعات، ادبی اور تخیلی نزاکتوں کے ساتھ بیان کئے گئے ہیں۔ قصہ کہتے ہیں تو اس امر کا اعتراف کرنا پڑے گا کہ مشرق کے ریگستانوں میں اسوقت قصہ گوئی باضابطہ شکل اختیار کر چکی تھی۔ جس وقت دنیا ابھی تحریر سے بھی واقف نہیں تھی" [2]

یہی وجہ ہے کہ تمام ملکوں میں بہت ابتدائی سے قصہ کہانیاں ملتی ہیں۔ ہندوستان

---

[1] داستان سے افسانہ تک صفحہ ۶، ۷ [2] ماڈرن لٹریچر

[3] ماسٹرس آف دی انگلش ناول صفحہ ۳

لوک کہانیاں۔ عرب کے صحرائی قصے، یونانی و ایران کی ضمیائی داستانوں کا سلسلہ تاریخ کی قدامت کے دھندلکوں میں گم ہے۔ تحریری اعتبار سے دنیا کی شاید ہی کوئی زبان ہو جس میں ابتدا ہی سے قصے کہانیاں نہیں ملتی ہوں۔ اقوام عالم کی تاریخ کا ایک سرسری جائزہ بھی قصوں کی قدامت ثابت کرتا ہے۔ مصری تہذیب دنیا کی قدیم ترین تہذیب سمجھی جاتی ہے۔ قدیم مصر کے چند قصے جو ہماری دسترس میں ہیں تیسویں صدی قبل مسیح کے ہیں ان قصوں سے مصری معاشرت اور اس زمانے کے لوگوں کی حالت کا پتہ چلتا ہے اسمیں شک نہیں کہ اولین یونانی قصے مصری قصوں کے پندرہ سو سال بعد لکھے گئے تاہم یہ امر یقینی ہے کہ یہ قصے بہت پہلے عوام میں مقبول ہوں گے مشہور یونانی شاہکار " ایلیڈ" اور " اوڈیسی " میں بہت سے قصے بیان کئے گئے ہیں۔ ہومر سے چند سال پہلے ہی سی اڈ شاعر نے اپنے طویل ضمیاتی اور اخلاقی کارناموں میں مختصر قصے بیان کئے ہیں۔

یونانیوں نے قصے کی ایک مخصوص قسم کی ایجاد بھی کی جسے " جانوروں کی حکایات " کہتے ہیں ٹائی ٹس لیوس نے (جو انگریزی میں لیوی کے نام سے مشہور ہے) اکثر مورخین کی طرح اپنی تاریخ میں بھی سنے سنائے قصے بیان کئے ہیں سسرو کے مکتوبات میں بھی بہت سے واقعات مل جاتے ہیں جنھیں ہم قصہ کہہ سکتے ہیں۔ روم کے عظیم فانی شاعر ورجل کی نظم " ذی ینڈ " میں بھی ملتے ہیں۔ قدیم ہندستان تو قصوں کا گہوارہ رہا ہے قدیم ہندستان کی زبان سنسکرت تھی جو ہندوؤں کے مذہبی علوم و فنون کی حامل ہے۔ اس زبان کے ادب کا آغاز ہندوؤں کی مقدس کتاب " وید " سے ہوتا ہے ویدکی تدوین بہت ممکن ہے ہومر کے زمانہ سے پہلے ہوئی ہے۔ عظیم الشان رزمیہ نظمیں " مہا بھارت " اور " راماین " قصے کہانیوں سے بھری ہیں۔ قدیم یونان کی طرح یہاں بھی جانوروں کے قصے ملتے ہیں اس قسم کے قصوں کے ضخیم مجموعے دستیاب ہوئے ہیں ان میں " جاتکا " قدیم ترین ہے جس کے قصے درحقیقت بدھ مت کے مذہبی افسانوں کی حیثیت رکھتے ہیں انکی قدامت چوتھی صدی قبل مسیح سے کم کی نہیں " جاتکا ہی " کے ہمدوش " پنچ تنتر " کے قصے ہیں " پنچ تنتر " ہی کے قصوں کو کئی صدی بعد مصنف نے از سر نو مرتب کیا اور زینت لیدلشتہ نام رکھا۔ ایرانی قصے کی پیدائش ایران کے خانہ بدوش گوبیوں میں ہوئی۔ ایرانی قصے

کی قدامت یقیناً اتنی ہی زیادہ ہے جتنی خود ایران کی تہذیب قدیم ہے۔ فردوسی نے شاہنامہ میں ایران کے ان قصوں کو یکجا کر دیا ہے جو پتھروں اور نایاب کتابوں میں تحریر تھے۔ عرب کی زبان اور تمدن کا شمار دنیا کی قدیم زبانوں اور تمدنوں میں ہوتا ہے قصہ گوئی اور واقعہ نگاری میں بھی عرب قوم کسی سے پیچھے نہیں ہے۔ یوں تو قبل اسلام کے قصیدوں اور نظموں میں قصے ملتے ہیں لیکن اسلام کے بعد بھی یہ سلسلہ جاری رہا۔ اور خود قرآن حکیم میں بہت سے قصے بیان کئے گئے ہیں۔ اس طرح تمام ملکوں اور قوموں کی ابتدائی زندگی قصہ کہانیوں سے معمور ہے تمام ممالک کی ابتدائی کہانیوں کے مطالعہ سے ایک اور حقیقت سامنے آتی ہے۔ چونکہ تمام دنیا کے انسان جبلی اعتبار سے ایک ہیں۔ اور کہانیوں کا تعلق انسانی جبلت سے ہے۔ اس لئے ان کہانیوں کے موضوع بالعموم ایک ہی طرح کے ہیں۔ خوف، حیرت، مسرت اور جذبۂ عبودیت وغیرہ ابتدائی قصوں کے عام موضوعات ہیں۔ موضوع کی اسی یکسانیت کی وجہ سے دنیا کے قدیم قصوں میں گہری مشابہت نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر شکیل الرحمن لکھتے ہیں:-

> "جذبی کمزوریاں اور ذہنی کشمکش، خواہشیں اور تمنائیں، اسرار و رموز کو سمجھنے کی کوشش ہر جگہ موجود ہے۔ اسی طرح جوانی کی سرمستیاں اور جنسی جذبہ کا اظہار انجھولا اور مسرتوں کے نقوش بھی ہر جگہ یکساں ہی نظر آتے ہیں۔ گناہ، پاکیزگی، کامرانی اور موت کے تصورات بھی قصوں میں بنیادی طور پر ایک ہیں۔ ہر قبیلہ کی کہانیوں میں ان باتوں کی یکسانیت نظر آئے گی۔ (شیرازہ جنوری ۱۹۶۳ء)

مذہب سے بھی قصوں کا بڑا گہرا رشتہ رہا ہے مختلف مذاہب نے قصوں میں نئی معنویت پیدا کر کے اس فن کو نئے راستے دکھائے ہیں۔ دیو مالائی کردار اور حکایتوں سے قصے بھرے پڑے ہیں۔ قصوں میں مذہبی رسومات و تصورات کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔ دنیا کی لگ بھگ تمام مذہبی کتابیں تمثیلوں اور کہانیوں سے پر ہیں۔ اپنشد مہابھارت، بائبل اور قرآن میں چھوٹے چھوٹے قصے ملتے ہیں مذہبی خیالات کی تبلیغ و اشاعت میں بھی کہانیوں نے نہایت اہم رول ادا کیا ہے۔

اگر ایک طرف قصہ نے مذہبی علامتوں کی شکل اختیار کر کے عبادت گاہوں تک رسائی حاصل کی تو دوسری طرف مذہبی کرداروں نے قصہ کا جامہ پہن لیا۔

تہذیب کی ترقی کے ساتھ بہتر سے بہتر طریقے اپنائے گئے اور نئی نئی صورتیں پیدا ہوئیں پھر جیسے جیسے شعور میں بالیدگی پیدا ہوتی گئی تجربات کے اظہار کے لئے بہتر سے بہتر ذرائع اختراع ہوتے رہے تا آنکہ تحریر کی ابتدا ہو گئی۔ تہذیب کی شائستگی، شعور میں بالیدگی اور نئے مسائل کے لئے جیسے جیسے انسان کے تجربات میں پیچیدگی آتی گئی ویسے ویسے اس نے محسوس کرنا شروع کیا کہ تمام جذبات و تجربات کو ایک ہی طرح پیش نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے اس نے تجربہ کی نوعیت کے لحاظ سے ترجمانی کے ذرائع کی تلاش شروع کی۔ اور یہی دراصل مختلف اصناف کی تلاش و پیدائش کی بنیاد ہے۔

شاعری میں کسی کی تعریف کے لئے قصیدہ، کسی کی موت پر آنسو بہانے کے لئے مرثیہ، روزمرہ کے چلتے پھرتے منفرد خیال کے لئے غزل اور مربوط، منضبط تصور و خیال کے لئے نظم کی تخلیق ہوئی انگریزی میں بھی ELEGY, LYRIC, ODE ---------- وغیرہ اصناف موجود ہیں۔ اسی طرح نثر میں بھی بہت سی صنفیں وجود میں آئیں۔ یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ مختلف اصناف کی تخلیق میں خیال کی نوعیت کے مطابق ذریعہ اظہار کی تلاش ایک اہم وجہ تو ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ سماجی و معاشی حالات نے بھی اس پر اثر ڈالا ہے۔ خصوصاً اردو میں کہانی کی جتنی بھی صنفیں ہیں، ان سبھوں کی ایجاد و ابتدا میں سماجی حالات نے بھی اہم حصہ لیا ہے۔

نثری اصناف قصہ میں سب سے پہلے داستانیں وجود میں آئیں۔ داستانوں کی تکنیک اور ان کے موضوعات پر بھی سماجی و معاشی حالات کا بہت زیادہ اثر رہا ہے۔ فرصت کی فراوانی کی وجہ سے اس عہد میں جتنی بھی داستانیں لکھی گئیں وہ بے حد طویل ہیں۔ یعنی داستانوں کی ضخامت اس عہد کے سماجی اور معاشی تقاضوں کی پیداوار ہے۔ مافوق الفطرت عناصر۔ رومان و تخیل اور حیرت و بوالعجبی اس عہد کے ذہن و تصور کی خصوصیت ہونے کی وجہ سے داستانوں کی بھی خصوصیت بن گئی۔ لیکن اس نظام کو جلد ہی زوال نے آلیا۔ انگریز ہندوستان کے حکمراں ہوئے

ایک تہذیب ختم ہوئی دوسری تہذیب نمودار ہوئی۔ ایک طرف نئے ذہن کی تعمیر ہوئی تو دوسری طرف سماجی زندگی میں تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ لوگوں کے فرصت کے اوقات میں کمی ہوتی گئی۔ اب انھیں اتنی فرصت نہ رہی کہ طویل طویل داستانیں پڑھ سکیں لامحالہ انھیں ایک ایسی صنف کی تلاش ہوئی جو داستان سے مختصر ہو۔

اسکے علاوہ سماجی حالات نے انسانی زندگی کو پیچیدہ بنا دیا تھا۔ رومان و تخیل کے بدلے حقیقت و واقعیت کا دور شروع ہوچکا تھا۔ لوگ رومان و تخیل سے نکل کر حقیقت و صداقت سے آنکھیں ملانے لگے۔ اس نئے زندگی کی وسعتوں اور پیچیدگیوں کی عکاسی وقت کی اہم ضرورت بن گئی۔ زندگی کی مکمل اور حقیقی عکاسی اور داستان سے نسبتاً مختصر فارم کی ضرورت کے احساس نے صنف ناول کی تخلیق کی۔ ناول کی ذریعہ زندگی کی مکمل اور حقیقی عکاسی کے ساتھ ساتھ داستان کی طوالت سے بھی نجات حاصل ہوئی۔ ناول کا آغاز اپنے جلو میں حقیقت پسندی کا رجحان لے کر آیا اس طرح ناول ترقی کرتا رہا اور زندگی کی پیچیدگیاں اس میں جگہ پاتی رہیں۔

سولہویں صدی کے وسط تک صورتحال بدلنے لگی اور رفتہ رفتہ مشینوں کو فروغ ہونے لگا اور آمدورفت کے ذرائع وسیع ہونے لگے۔ انھوں نے رفتہ رفتہ صنعتی انقلاب کی صورت اختیار کرلی جس کی ابتدائی شکل انگلینڈ میں ظاہر ہوئی اس انقلاب کی سب سے بڑی وجہ سائنس کی ترقی تھی۔ سائنسی تجربات و ایجادات سے انسانی ذہن کو اوہام کی جکڑ بندیوں سے آزاد کرایا اور آزاد ماحول میں فطری طور پر انسان کا ذہنی ارتقا ہونے لگا۔ اس سے سائنس اور ایجادو انکشاف کو فروغ ہوا

اگرچہ اس انقلاب کا آغاز انگلینڈ سے ہوا لیکن دھیرے دھیرے اس کی لہریں سارے یورپ اور سچ پوچھئے تو ساری دنیا میں پھیلنے لگیں۔ ان تمام تبدیلیوں سے وقت کی اہمیت بڑھنے لگی۔ لوگوں کے پاس فرصت کے اوقات بہت تھوڑے سے رہ گئے۔ لیکن اس مصروفیت میں بھی وہ فطری طور پر تفریح چاہتے تھے اور جبلی طور پر کہانی سے لطف اندوز ہونے کی تشنگی محسوس کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ قصہ کہانی کی مروجہ صنف کے مطالعہ کے لئے وقت نہ تھا اس لئے انھوں نے ناول سے بھی مختصر صنف کی ضرورت محسوس کی تاکہ کم سے کم وقت میں اپنی پیاس بجھا سکیں

گویا کہ صنعتی دور کے سماجی اور معاشی حالات نے مختصر ترین اور کم وقت لگنے والی صنف کی ضرورت پیدا کی اور افسانہ کی ابتدا ہوئی۔ مختصر افسانہ کی ابتدا کے متعلق ایک عام خیال یہ بھی ہے کہ وقت کی کمی نے ناول کی جگہ مختصر افسانہ کو جنم دیا سید وقار عظیم لکھتے ہیں

> وہ سائنس کے اس برق رفتار عہد میں انسان کی سب سے بڑی دولت زندگی کے تیزی سے گذرتے ہوئے لمحات ہیں۔ ان تیزی سے گذرتے ہوئے لمحات کی قیمت مقابلے اور مسابقے نے اور بڑھادی ہے اور یوں فرصت ناپید ہو کر بیش بہا دولت بن گئی ہے۔ وقت اور فرصت کی اس اہمیت کا اثر زندگی کے ہر شعبہ پر پڑا ہے اور فن نے جو زندگی کے میلانات کا عکس ہے اپنے آپ کو ایسے سانچوں میں ڈھالا ہے۔ جو زمانہ کے مزاج سے مطابقت رکھتے ہوں۔ اس طرح نئے فن بھی پیدا ہوئے ہیں اور پرانے فن کی صورت بھی بدلی ہے ادب میں زمانے کے اس نئے مزاج کا مظہر مختصر افسانہ ہے وہ زمانے کے مزاج کا مظہر بھی ہے اور اس زمانہ میں زندگی کے دن گذارنے والے انسان کی جذباتی اور نفسیاتی ضرورتوں اور تقاضوں کی تسکین کا وسیلہ بھی انسان کو اتنی فرصت نہیں کہ وہ تفریح کی ضرورت اور اہمیت کے احساس کے باوجود تفریح کے ایسے مشغلے اختیار کرے جن میں وقت زیادہ صرف ہوتا ہے یا ایسی چیزوں کا مطالعہ کرے جو اس سے غور و فکر اور توجہ و انہماک کا مطالعہ کرتی ہوں۔ مختصر افسانے نے انسان کی ان مجبوریوں اور پابندیوں میں اسے وہی چیز دی ہے جس کی اسے ضرورت تھی اور ایک ایسے انداز میں دی جو زمانے کی تقاضوں اور لطافتوں سے مناسبت اور مطابقت رکھتا ہے دفتر جاتے ہوئے۔ بس میں بیٹھے بیٹھے دوپہر کا کھانا کھاتے اور

> اور شام کی چائے پینے وقت ہوٹل میں، ایک پروگرام اور دوسرے پروگرام کے درمیان مختصر سے وقفہ میں آجکل کا مصروف انسان آسانی سے ایک مختصر افسانہ پڑھ کر اپنے ذہن کے لئے تسکین، تشفی اور سرور و انبساط کا وہ سرمایہ فراہم کرلیتا ہے جن کی ضرورت اسے ہمیشہ رہی ہے اور آج اور بھی زیادہ ہے۔"[۱۰]

یہ خیال ایک حد تک صحیح ہے لیکن غور کرنے پر اس کی سطحیت کا احساس ہوتا ہے۔ صنعتی انقلاب نے جو حالات پیدا کئے۔ انھوں نے نہ صرف انسان کو بے حد مصروف بنا دیا بلکہ انسانی مذاق اور مزاج میں بھی تبدیلی پیدا کر دی۔ وہ چیز کو نئے انداز نئے زاویے سے دیکھنے لگے۔ اس لئے انداز نظر نے ادب کے ہر شعبہ میں نئے رنگ و آہنگ پیدا کئے۔ شاعری میں ہئیت و اسلوب کے نئے نئے تجربے ہونے لگے۔ خود ناول نئے سانچے میں ڈھلنے لگا مختصر افسانہ کو بھی نئے تجربات کے سلسلے کی ایک کڑی سمجھنا چاہئے۔ اس لئے اگر محض فرصت کے اوقات کی کمی نے افسانہ کی تخلیق کی ہوتی تو افسانہ کی ابتدا کے بعد ناول کا ارتقائی تسلسل جاری نہ رہتا اور پھر طویل و مختصر افسانے کے نت نئے تجربے نہ ہوتے۔ آج کے مصروف ترین زمانہ میں "آگ کا دریا" اور "خدا کی بستی" جیسے طویل ناول نہ لکھے جاتے۔

افسانہ کی ابتدا کے اسی روایتی تصور سے اکثر لوگ اسے BY PRODUCT OF THE NOVELIST'S ART سمجھتے ہیں حالانکہ افسانہ ایک مستقل صنف ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تجربے کی نوعیت کے مطابق پیکر اظہار کی تلاش جو روز اول سے انسان کرتا چلا آیا ہے۔ یہی مختصر افسانہ کی تخلیق کا بنیادی محرک ہے ناول ایک مخصوص طرز کے واقعات و خیالات کے اظہار کا ذریعہ ہے جس میں پوری زندگی کی مکمل عکاسی ہوتی ہے لیکن انسانی زندگی میں کبھی کبھی ایسا واقعہ بھی رونما ہو جاتا ہے جو بذات خود نہایت اہم ہوتا ہے اسی طرح کبھی کبھی زندگی کا ایک رخ یا ایک پہلو نہ صرف اہم ہوتا ہے بلکہ حاصل زندگی بن جاتا ہے۔ اس وقت تک افسانہ کی ابتدا

کے قبل) نثر میں قصہ گوئی کی کوئی ایسی صنف نہ تھی جو زندگی کے ایک واقعہ زندگی کے ایک رخ یا ایک پہلو کو واضح طور پر پیش کرے حالانکہ شاعری میں منفرد تجربے کے لئے غزل کے اثرات اور ایک [illegible] اور جذبات کا ایک ہی پہلو پیش کرنے کے لئے رباعی صنف موجود تھی۔ نثر میں ایسے ہی پیکر اظہار کی ضرورت نے لوگوں کو ایک ایسے صنف کے آغاز کی طرف مائل کیا جس میں زندگی کے کسی ایک پہلو کو پیش کیا جاسکے اس مقصد کو مختصر افسانے نے پورا کیا۔ اس طرح مختصر افسانہ کی تخلیق و ترتیب میں اگر ایک طرف اختصار کی کارفرمائی ہے تو دوسری طرف زندگی کے ایک رخ کی جلوہ سامانی۔ جہاں تک اختصار کا تعلق ہے۔ یہ اس عہد کے سماجی اور معاشی حالات کا تقاضا تھا یعنی یہ ایک عصری ضرورت تھی۔ لیکن زندگی کے ایک پہلو کی عکاسی کے لئے ایک الگ صنف کی ایجاد کا سلسلہ انسان کے اس تخلیقی تسلسل سے زیادہ ملتا ہے جو وہ تجربے کی نوعیت کے مطابق پیکر اظہار کیلئے شروع ہی سے کرتا چلا آرہا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ انسانی جبلت تجربات کے اظہار کے وسائل کی تلاش اور سماجی زندگی کے تقاضوں کے صدیوں کے تسلسل نے مختصر افسانہ کی تخلیق اور اس کی چمن بندی کی ہے۔

کسی بھی صنف کی تخلیق صدیوں کی کاوشوں کا نتیجہ ہوتی ہے مختصر افسانہ اپنے موجودہ فنی ہیئت کے اعتبار سے ایک جدید صنف ہے لیکن اپنی ظاہری ہیئت اور صورت کے لحاظ سے ایک قدیم شے ہے کیونکہ مختصر کہانیوں کا سلسلہ بہت قدیم ہے ANNA کے الفاظ میں یہ بھی اتنی قدیم صنف ہے جتنی کہ داستان اور ناول۔ کہانی کی قدیم ترین ہیئت GESTA ہے جو ایکشن اور ایڈونچر کی کہانی ہوتی تھی جدید انگریزی لفظ STORY کی جڑیں قدیم فرانسیسی لفظ ESTOIR اور اطالوی HISTORIA میں پیوست ہیں۔ ان دونوں کے اختلاط سے جدید نثری بیانیہ (مختصر افسانہ) میں اس بات کا اہتمام کیا گیا ہے۔ . . . . کہ گذرے ہوئے واقعات کو دوبارہ بیان کیا جائے خواہ وہ حقیقی ہوں یا تخیلی۔

جیسا کہ کہا گیا کہ کہانی (مختصر افسانہ) ایک جدید اصطلاح ہے جو اس صدی سے مستعمل ہے اس سے قبل واشنگٹن ارونگ اپنی کہانیوں کو SKETCHES کا نام دیتا ہے اور انھیں واقعات و مقامات کی تصویری پیش کش قرار دیتا ہے۔ اسی طرح L. J. TIECK نے اپنی کہانیوں کے پہلے مجموعہ کا نام DIEGEMALDE (PICTURES) رکھا مختصر افسانہ کی جدید تصور میں کہانی اور اسکیچ دونوں کی روح کو جذب کر لیا گیا ہے[1]

چونکہ فنی اعتبار سے یہ ایک جدید صنف ہے اس لئے انیسویں صدی کے نصف تک اس کی تعریف اور اس کی فنی نوعیت کی غور و فکر کی طرف بہت کم توجہ دی گئی سب سے پہلے امریکہ میں تقریباً ۱۸۵۰ء سے مختصر افسانہ کی تعریف اور فنی نوعیت کے بارے میں سنجیدہ کوشش شروع ہوئی اس کے بعد پو (PE) اور ہاتھورن نے (HATHORNE) امریکہ میں گوگول (GOGOL) اور چیخوف (CHEKHOV) نے روس میں اور فلابیر (FLAUBER) اور موپاساں (MOOPASANT) نے فرانس میں مختصر افسانہ کی فنی حیثیت کے متعلق سنجیدہ غور و فکر سے کام لیا۔ ان تمام فنکاروں کے زیر اثر مختصر افسانہ ایک صنف کی حیثیت سے قبول کیا جانے لگا اور اس کی فنی حد بندیاں کی جانے لگیں لیکن اس کے بعد مختصر افسانہ کی تعریف تعبیر اور تشریح اس کثرت اور اتنے مختلف انداز نظر سے کی گئی۔ کہ کثرت تعبیر سے یہ خواب ہی پریشان ہو گیا۔ اس کثرت کے باوجود ایسی تعریف نایاب ہے جو افسانہ کے فن کا مکمل احاطہ کر سکے۔

ہوا یہ کہ تنقید نگاروں نے افسانہ کی کسی ایک خصوصیت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا اور اسی کی روشنی میں اسی کی تعریف کی ایڈ گرایلن پو (EDGAR ALLAN. POE) کے نزدیک افسانہ ایک ایسی داستان ہے جس کے پڑھنے میں ”آدھ گھنٹہ سے دو گھنٹہ تک کا وقت لگا۔“ ایچ۔ جی۔ ویلس (H.G.WELLS) کے مطابق:۔

---

[1] بحوالہ فن افسانہ نگاری صفحہ ۳۵ THE-SHORT STORY PRINCIPLE AND STRUCTURE BY ALBRIGHT

"کسی خاص قسم یا شکل کے قصے کو مختصر افسانہ کہنا درست نہیں ایسے قصہ کو افسانہ کہا جا سکتا ہے جو ایک گھنٹے میں پڑھا جا سکے اور جس سے قاری کے جذبات برانگیختہ ہو سکیں یا جس کے پڑھنے سے سرور حاصل ہو سکے۔ میں یہاں تک کہنے کو تیار ہوں کہ اگر وہ اس قدر مختصر ہے کہ جتنا ایک کپڑا جو کہ گھاس کی دو پتیوں کے درمیان انتہائی تلاش و جستجو کے بعد دیکھا جا سکے تب بھی وہ مختصر افسانہ ہو سکتا ہے" [1]

جے، اے ہمیرٹن (J.A. HAMERTON) کے الفاظ ہیں:-

"افسانہ تین سو الفاظ سے لیکر دس یا پندرہ ہزار الفاظ کا مجموعہ ہو سکتا ہے" [2]

موسلے (S.A. MOSELY) کے خیال میں:-

"افسانہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ باواز بلند پڑھا جائے تو پندرہ سے بیس منٹ کے اندر ختم ہو جائے"

اس قسم کی جتنی بھی تعریفیں ملتی ہیں ان کا سب سے بڑا نقص یہی ہے کہ ان سے اختصار یا ( ) کے سوا افسانہ کسی واضح تکنیک کا علم نہیں ہوتا اور جہاں تک اختصار کا تعلق ہے۔ افسانہ سے پہلے ایسی بے شمار مختصر داستانیں ہیں جنہیں آدھ گھنٹے سے دو گھنٹے میں پڑھ سکتے ہیں اس لیے اس قسم کی تعریف کے مطابق ہمیں انھیں بھی افسانہ کہنا ہوگا۔ حالانکہ ان دونوں کی فنی تعمیر و ہیئت میں بہت فرق ہے۔ اس کے علاوہ اختصار افسانہ کے لیے کوئی ناگزیر شرط نہیں ہے۔ ایسے بے شمار افسانے ملتے ہیں جو پو، ویلس، اور موسلے وغیرہ کی قائم کی ہوئی حدود سے کافی طویل ہیں لیکن پھر بھی فن افسانہ نگاری میں شاہکار تصور کئے جاتے ہیں مو پاساں کا مشہور افسانہ ایک سو سے زائد صفحات پر پھیلا ہوا ہے پھر بھی ایک جامع اور مکمل افسانہ ہے

---

[1] دیباچہ THE COUNTRY OF BLIND

[2] SHORT STORY WRITING

Hera ls ڈرائیڈن نے چاسر کی منظوم کہانیوں پر تنقید کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ [illegible] Good-s Plenty [illegible] [illegible] ہوگا۔ ہڈسن نے لکھا ہے:

The stories contain Too little Passion and Too much sentiments Instead of scene and character From actual life They Present symbolic Figures and allegorical situation

ہڈسن نے اس تعریف میں قصوں کی علامیت اور تمثیلیت پر زور دیا ہے [illegible] (Canby) نے مختصر افسانہ کو کسی واقعہ پر مزید زور دینے کے لئے [illegible] طریقہ کا شعوری استعمال بتایا ہے [illegible] جس میں اثر آفرینی اور وحدت پر زور دیا گیا ہے E. J. O. Brien کے خیال میں مختصر افسانہ [illegible] یہ سمجھ کر افسانہ نگار نے اپنے منتخب کئے ہوئے حقائق کو حد درجہ موثر بنا دیا ہو"

I. B. ESENWEIN نے کچھ تفصیلی باتیں کہی ہیں۔ مختصر افسانہ ایک مختصر تمثیلی تخلیق ہے جس میں کسی ایک مخصوص واقعہ یا ایک مخصوص کردار کا نقش کردار کے ذریعہ اس طرح ابھارا جاتا ہے کہ پلاٹ کی ترتیب و تنظیم سے ایک مخصوص (واحد) تاثر پیدا ہو سکے"

W. B. PITKIN کے نزدیک مختصر افسانہ ایک بیانیہ ڈرامہ ہے جو واحد تاثر پیدا کرے

MATERIAL OF FICTION [illegible] CLAYTON HAMILTON [illegible]

ڈاکٹر [illegible] فن افسانہ نگاری ص۲۱

کے ذہن میں ایک واحد تاثر پیدا کرے۔ [۱]

بلکہ دیگو ناقدین نے افسانہ میں موضوع اور مقصد کی وحدت کے لحاظ سے تعریف کی ہے۔ H. HUDSON ڈبلیو۔ ایچ۔ لکھا ہے کہ

A short story must contain one and only one informing idea and That Idea must be worked out To Its logical conclusion with adsolute singleness of aim and directness of method.

single centre: والٹر بیسانٹ نے بھی مختصر تعریف میں افسانہ episod [illegible] episod کا مکمل ---------- بتایا ہے

A series of crisis کا مجموعہ بنتے ہوئے فیصلہ کن relation To each other and bringing adout a climax.

Ellery sedgewick: کے مطابق افسانہ کو کسی شے کے ابتدائی حصے سے تعبیر کیا جانا اچھا نہیں ہے۔ کیونکہ درحقیقت افسانہ ایک چیز نہیں بلکہ ہر چیز ہے جو کبھی واقعہ ہے کبھی منظر اور کبھی کردار۔ کچھ لوگوں کے نزدیک ایک سیدھی سادی کہانی کے بجائے ایسی فنی تخلیق ہے جس میں افسانہ نگار کو بڑی مہارت اور فنی پابندی سے کام لینا پڑتا ہے۔

A. J. J RATCLIFE کے مطابق مختصر افسانہ سیدھی سادی کہانی نہیں بلکہ ایک ایسی فنی تخلیق ہے جس میں فنکار کے ارادے اور حکمت کو دخل ہوتا ہے [۲]

ان مصنفین کے مطابق مختصر افسانہ ایک ہیئتی نگینہ ہے جس کے حسن و خوبی کا انحصار افسانہ نگار کی مہارت اور فنی پابندی پر ہے۔ وہ اس کی ذات سے ہی ...

---

[۱] ڈاکٹر محمد صادق۔ فن افسانہ نگاری صفحہ ۲۲۔ ۲۹

[۲] بحوالہ فن افسانہ نگاری صفحہ ۲۱

اور تناسب و توازن پر بھی توجہ کرے گا اسی قدر افسانہ کی ساخت سڈول اور حسین ہوتی جاتی ہے اسی لئے R-K-LAGU کے نزدیک افسانہ

A conscious literary EFFORT

A cleverly Plonned artistic achievemeht

ہے اسی خیال سے ملتا جلتا مشہور افسانہ نگار اسٹیونسن STEVENSON کا بھی خیال ہے۔ اس نے افسانہ کو ارادی صناعی DELIBERATE ARTIFICE بنایا اور افسانہ کے فن کو تکلیف دہ دباؤ PAINFUL SUPPRESSION کا نتیجہ قرار دیا کیونکہ (اسٹیونسن کے مطابق) افسانہ میں ضبط و احتیاط اور قربانی کی ضرورت ہوتی ہے۔ افسانہ نگار کو اپنے جذباتی ابال اور ذہنی ترنگ کو دبا کر نہایت احتیاط سے ایک ایک ننھی منی شے گڑھنی پڑتی ہے۔ اسٹیونسن کی اس "حیثیت" کے برخلاف جیمس جوائس نے واقعیت اور فطری پن پر زور دیا ہے۔ اس نے ادب و فن میں زندگی کی تھرتھراہٹ اور نبض حیات کی دھڑکنوں ہی کو سب کچھ سمجھا اس کے مطابق افسانہ میں بھی محسوس زندگی کا احساس sense of Felt life ہونا چاہئے۔ جس طرح زندہ شے کو چھونے سے ہمیں زندگی کا احساس ہوتا ہے - - - - - - ٹھیک اسی طرح افسانہ پڑھ کر ہونا چاہئے۔ اس میں زندگی کا لمس ہو تا کہ پڑھنے والے زندگی کی گرمی محسوس کر سکیں۔ دراصل اسٹیونسن نے افسانہ کی ہیئت پر زور دیا ہے اور جیمس جوائس نے مواد پر اسی لئے اسٹیونسن ہیئتی خوبیوں کا قائل ہے اور جیمس جوائس احساس حیات کا ترجمان۔

کسی بھی فن کی تعریف تحدید اور ٹکنیک کا سوال نہایت اہم ہے افسانہ کی اس کا جواب پیچیدہ ہے تخلیقی عمل ایک پیچیدہ عمل ہے۔ تجربہ کا استقرا [illegible] کے نقطہ نظر سے ہم آہنگ ہونا پیش [illegible] اور ان [illegible] اگر افسانہ تجزیہ کیا جائے تو پہنچے گا کہ فن [illegible] منزل [illegible] ایک روشنی کی طرح فنکار [illegible]

فنکار کی شخصیت اس تجربے میں نئے رنگ و آہنگ پیدا کرتی ہے۔ فنکار کی شخصیت، اس کی نفسیات، اس کا اندازِ نظر اس تجربہ میں شیر و شکر ہو جاتے ہیں اور پھر وہ تجربہ فن کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اس طرح تخلیقِ فن ایک پیچیدہ عمل ہے جس میں تجربہ کے ساتھ ساتھ فنکار کی شخصیت بھی نمایاں صفت ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب میں تکنیکی مماثلت ممکن نہیں، تجربہ جو کہ خارجی ہوتا ہے، کی حد تک تو مماثلت ممکن ہے لیکن جہاں سے فنکار کی شخصیت شامل ہوتی ہے (یعنی جہاں سے داخلی منزل شروع ہوتی ہے) وہاں پر مماثلت ممکن نہیں۔

تکنیک کا تصور تجربہ اور فنکار کی شخصیت سے قطعِ نظر ممکن ہے تجربہ، شخصیت اور فنکار کی شخصیت پر تکنیک کا انحصار ہے یہ کوئی ڈھلی ڈھلائی بنائی شے نہیں ہے۔ یہ کوئی مخصوص بنا بنایا سانچہ نہیں ہے جس میں تجربات کو اٹھا کر ڈال دیا جاتا ہے بلکہ تجربہ بیان ہوتا ہے۔ اسی طرح تکنیک بھی تبدیل ہوتی ہے۔ جس طرح کا تجربہ ہوتا ہے۔ اسی طرح کی تکنیک بھی اپنائی جاتی ہے یہ ایک لچکیلی شے ہے جو فنکار کے ہاتھوں میں مختلف صورتیں اختیار کرتی ہے یہی وجہ ہے کہ افسانہ کی تعریف اور تکنیک کے متعلق اتنے اختلافات ملتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی نے تکنیک ہی کہا ہے۔ کہ "کہانی کا کوئی کلیہ نہیں ہے وہ ہر صاحبِ طبع کا اجارہ ہے اس چیز کا حل عمل ہی ہے۔"[1]

دراصل تکنیک کا معیار ایک نہیں ہوتا۔ ہر فنکار اپنے نقطۂ نظر اور موضوع کے تقاضے کے مطابق اپنا معیار آپ مقرر کرتا ہے۔ اس کا نقطۂ نظر اور موضوع اس کی تکنیک کو منظم اور متوازن کرتے ہیں۔ اس لئے افسانے میں فن اور تکنیک دونوں کی یکسانیت مناسب نہیں ہے۔ چیخوف، موپاساں اور جیمس جوائس کے افسانوں کی تکنیک قطعی ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ اختر اورینوی، کرشن چندر، بیدی، منٹو، قدرت اللہ شہاب، غلام عباس،

---

[1] بحوالہ "داستان سے افسانے تک" صفحہ ۱۷۳

ممتاز مفتی قرۃ العین حیدر اور شوکت صدیقی وغیرہ کے افسانوں میں تکنیکی مماثلت
مشکل ہی سے ملے گی۔ اختر اور نیوی، کیمیاں اور نال [illegible] ایک کائی اور
تاثراتی انداز اختیار کرکے واقعہ کے مناسب آہنگ پیدا کرتے ہیں۔ حسن عسکری
"حرام جادی" میں [illegible] بھٹکے ہوئے دماغ کی مکمل تصویر کھینچتے ہیں تو تکنیک مختلف
ہو جاتی ہے

کرشن۔ مہالکشمی کا پل "میں ساڑیوں کو زبان عطا کرتے ہیں تو ایک دوسری
تکنیک ابھرتی ہے۔ مختلف افسانہ نگاروں کے درمیان تکنیکی مماثلت کی بات
تو جانے دیجئے خود ایک افسانہ نگار کے تمام افسانوں میں بھی تکنیکی مماثلت نہیں
ملتی۔ پریم چند کے افسانہ "دو بیل" کی تکنیک "خاک پروانہ" سے مختلف
ہے۔ دو بیل میں انسانوں کے احساسات و جذبات بیلوں کے ذریعہ سامنے
[illegible] بات بن جاتے ہیں۔ "بڑے بابو" اور "مس پدما" کی [illegible] ایک
بڑے [illegible] کی تصویر [illegible] سے تکنیک جدا [illegible] مختلف ہو جاتا ہے۔
کرشن چندر کے افسانہ "مہالکشمی کا پل" کی تکنیک "کالو بھنگی" سے مختلف
ہے۔ "مہالکشمی کا پل" میں ساڑیوں کو زبان دی گئی ہے۔ اس میں ساڑیوں
کے رنگ ملتے ہیں اور ہر رنگ ایک معاشرہ یا ماحول کی کہانی بن جاتی ہے
اس طرح ہر ساڑی اور ہر رنگ کے ساتھ ایک کہانی سامنے آتی گئی ہے۔
"کالو بھنگی" افسانہ نگار کے احساس و شعور سے چمٹ گیا ہے۔ وہ اس کے بارے
میں سوچتا ہے لکھنا چاہتا ہے لیکن "کالو بھنگی" میں کوئی ایسی بات نظر نہیں
آتی جو دلچسپ افسانہ بن سکے۔ پھر بھی بار بار اس کے ذہن کے پردوں پر
کالو بھنگی نمودار ہوتا ہے اور یہ پوچھتا ہے مجھ پر کہانی نہیں لکھو گے اور پھر
یہی کہانی

تلازمی تصورات و خیالات

بن جاتی ہے اور پوری کہانی کی تکنیک انوکھی ہو جاتی ہے
"ان داتا" (کرشن چندر) میں ڈرامہ افسانہ اور رپورتاژ تینوں کا رنگ
ملتا ہے یہ بھی ایک تکنیکی تجربہ ہے "پیڑ پا کا غلام" (کرشن چندر) میں حرب
قیص کی تکنیک نظر آتی ہے۔ اس تکنیکی اختلاف سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے

کہ اس کی تعریف اور تکنیک کے متعلق نہ تو کوئی اتفاق ہو سکتا ہے اور نہ ہی کوئی آخری بات کہی جا سکتی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو ان تعریفوں میں پریشان خیالی کے ساتھ ساتھ ایک شعور ارتقا بھی ملتا ہے۔ فن اور تعریف میں عہد بہ عہد تبدیلی آتی گئی ہے۔ اٹھارہویں صدی میں "ڈرائیڈن" نے اسے ایک دھوکہ قرار دیا۔ انیسویں صدی کے آخر میں اسٹیونسن نے "ارادی صنعت" قرار دے کر اس کی فنی حیثیت کو نمایاں کیا اور عہد حاضر میں جیمس جوائس نے احساس زندگی کو واحد معیار قرار دیا۔

مختصر افسانہ کی بے شمار اور متضاد تعریفوں کے درمیان اس نظریاتی ارتقا سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تکنیک اور ہئیت اپنے دور کی پیداوار ہوتی ہے۔ یہ ہمیشہ یکساں نہیں رہتی اس میں مماثلت ممکن نہیں ہر دور میں ہر فنکار اپنی ضرورت کے مطابق اس میں کچھ تراش خراش کرتا ہے اس لیے کسی بھی صنف کی تعریف جو ایک عہد میں کی جاتی ہے دوسرے عہد میں ناقص ہو جاتی ہے۔ افسانہ کے سلسلہ میں یہ بات کہی جا سکتی ہے افسانہ کی تعریف بھی انفرادی رجحانات اور عصری اثرات کے تحت بھی ایک آخری اور جامع صورت نہ اختیار کر سکی۔ اس لیے افسانہ کی کوئی اٹل جامع اور منطقی تعریف نہ صرف محال ہے بلکہ اس کی کوشش بھی بے اثر اور مشکل ہے۔ یہاں ایک سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ کیا افسانہ کی کوئی تکنیک ہی نہیں ہے؟ اور کیا اس کی حد بندی ممکن نہیں؟ یوں فنکار کی تخلیقی صلاحیتیں اور زمانہ کی قدریں ہر صنف و تکنیک میں تبدیلیاں لاتی رہتی ہیں لیکن ساتھ ہر صنف و تکنیک میں کوئی نہ کوئی بنیادی قدر ہوتی ہے جس میں تبدیلی نہیں ہوتی اور یہی اساسی قدر اس صنف کی بنیاد ہوتی ہے۔

غزل کی ریزہ خیالی، نظم کی وسیع دامانی اور ناول میں زندگی کی مکمل عکاسی ایسی ہی قدریں ہیں۔ اسی طرح مختصر افسانہ میں بھی ایک بنیادی قدر ہے اور وہ ہے زندگی کے ایک رخ کی عکاسی۔ میرے نزدیک مختصر افسانہ کی تکنیک میں یہ ایک مرکزی نقطہ ہے۔ اسکے گرد ہر دور میں نئے نئے دائرے بنائے

جائیں گے لیکن اس کی مرکزی حیثیت باقی رہے گی کیونکہ اس کے علاوہ تمام دوسری حد بندیاں اضافی ہیں۔ کبھی زمان و مکان کی وحدت اور کبھی پلاٹ کے پیچ و خم میں افسانے کے فن کو اسیر کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن تہذیب و تمدن کی پیچیدگیوں نے یہ حدیں توڑ دی ہیں اور شعور کی رو نے بڑی حد تک ان بیڑیوں کو کاٹ ڈالا ہے۔

افسانہ فن کی حیثیت سے مسلسل ارتقا کی منزلیں طے کرتا جا رہا ہے۔ اس لئے نہ تو اس کی کوئی مستقل تعریف ہو سکتی ہے اور نہ تو اس کی کوئی مستقل حد بندی کی جا سکتی ہے۔ مختصراً ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ وحدت تاثر اور زندگی کے ایک رخ کی عکاسی یہ دو ایسے عناصر ہیں جو ہر دور میں افسانے کے لازمی عناصر رہے ہیں اور رہیں گے۔ اس لئے افسانہ کی ہر وہ تعریف جس میں ان دو عناصر کا ذکر ہو اور ہر وہ تکنیک جس کا مقصد ان کو نمایاں طور پر پیش کرنا ہو قابل تسلیم ہے

ناول عہد جدید کا رزمیہ ہے اور مختصر افسانہ عہد جدید کا غنائی نشان
عہد جدید کی فکر اور تمام تہذیبی قدروں نے افسانہ میں علامتوں کی شکل اختیار کر لی ہے۔ اگر انسانی زندگی اور سماج کا مطالعہ کیجئے تو آغاز ارتقا سے دونوں عہد میں علامتوں کا عمل دخل نظر آئے گا۔ جب انسان غیر متمدن تھا۔ نہ تو زبان کی ابتدا ہوئی تھی اور نہ ہی تحریر کی۔ اس وقت انسان اپنی خواہش اور ضرورت کا اظہار علامتوں کے ذریعہ اعضائے جسمانی کے حرکات و سکنات سے کرتا تھا۔ تہذیب و ترقی کے دور میں اپنے فکر و نظر کی معنوں کا اظہار کے لئے بھی ایسے علامتوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

دور وحشت سے تہذیب کے دور تک انسان کی ساری کوششیں اور کاوشیں اس امر کو ظاہر کرتی ہیں کہ ـــــ خیال و افکار کی بڑھتی ہوئی وسعتوں کو کس طرح پیکر میں اتارے۔ تمدنی ترقی کے ساتھ جو تجربے گراں ہوتی جا رہی تھیں اور انسان ان کو پیکر میں اتارنے کے لئے نئی نئی علامتیں ڈھونڈھتا چلا آ رہا تھا۔

تہذیبی و تمدنی ترقی اور معنوں کو انسان نے علامتوں میں ڈھالا ہے

ہی سمیٹتا ہے۔ گویا ناول متوں کے ذریعہ انسان کثرت کو وحدت کا روپ دیتا ہے۔ ناول، ناولٹ اور افسانہ اسی علامتی تسلسل کی کڑیاں معلوم ہوتی ہیں۔ آج کا افسانہ نگار زندگی اور اسکے وسیع و بیکراں مظاہرات کا مطالعہ کرتا ہے اور پھر اس کا تجزیہ۔ اس تجزیہ کے بعد وہ کوئی اصول کلیہ، فلسفۂ فکر اور اندازِ نظر مرتب کرتا ہے اور پھر اپنے اس فلسفۂ فکر اور اندازِ نظر کو کردار واقعات کی شکل میں پیش کرتا ہے۔ اس طرح افسانہ نگار کا سفرِ حیات کے مظاہرات و تجربات کی کثرت سے شروع ہوتا ہے اور فلسفۂ فکر اور اندازِ نظر کی وحدت پر ختم ہو جاتا ہے۔ افسانہ میں واقعات و کردار کی محفلیں اسی وحدت کی نمائندگی کے لئے سجائی جاتی ہیں۔ اس لئے افسانہ کی ہیئت و نوعیت اور اس کی ٹیکنیک میں علامیت کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

پلاٹ

یہ تو ایک مانی ہوئی بات ہے کہ افسانہ میں پلاٹ ضروری ہے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر یہ آتا کہاں سے ہے؟ اس کی تخلیق کیسے ہوتی ہے اور اسکے تار و پود کیسے بنتے ہیں۔ دراصل پلاٹ کی بنیاد مصنف کا تجربہ بنتا ہے تجربہ کی دنیا کائنات کی طرح وسیع ہے فنکار کے لیے قدم قدم پر ایسی چیزیں بکھری ہیں جو اسکے لیے ماجرا مہیا کر سکتی ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ وہ فنکار کو کس حد تک متاثر کرتی ہے۔ کبھی کبھی کوئی حادثہ افسانہ نگار کو متاثر ہی نہیں کرتا بلکہ وہ اس کی شخصیت کے ساتھ چمٹ جاتا ہے اور افسانہ کے لیے پلاٹ کی تخلیق کے تار و پود تیار کر دیتا ہے۔ تجربہ خواہ وہ حقیقی ہو یا تخیلی، ماضی کے نہاں خانے سے ابھرا ہو یا حال سے آیا ہو۔ ماجرا کی ابتدا اس تجربہ اور خیال سے ہوتی ہے۔ جو کسی حالت یا حادثہ سے متاثر ہو کر پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے پلاٹ کے لیے ابتدائی تاثر کہانی کا موضوع یا خیال پھر وہ تحریک ہے جس نے کہانی لکھنے کی طرف افسانہ نگار کو متوجہ کیا اس لیے سب سے پہلے افسانہ نگار تجربہ کی بنیاد پر اپنے مرکزی خیال کو متعین کر لیتا ہے۔ مرکزی خیال کے تعین سے افسانہ نگار کا مقصد بھی متعین ہو جاتا ہے دراصل یہی وہ چیز ہے جسکی وجہ سے کہانی اپنی ارتقائی منزلیں طے کرتی ہے۔

مختصر افسانہ کا فن اختصار کا فن ہے۔ اس میں بے جا طوالت کی گنجائش نہیں ہوتی۔ افسانہ نگار جب کسی خاص واقعہ کو زیادہ اہمیت دے گا تو یہ چیز اسے افسانہ میں خشک، غیر دلچسپ غیر متعلق اور بے جا تفصیلات اور پیچیدگی سے باز رکھے گی۔ مختصر افسانہ کا ماجرا سیدھا سادا اور فطری ہوتا ہے۔ اس لیے اسمیں قوت و روانی زیادہ ہوتی ہے۔ مختصر افسانہ میں پلاٹ کی سب سے بڑی خامی اس کی پیچیدگی ہوتی ہے لیکن اس کا سیدھا سادا ماجرا بھی پیچیدہ پلاٹ سے زیادہ وسیع گہرا اور زندگی بداماں ہوتا ہے۔ چونکہ مختصر افسانہ میں وحدتِ تاثر

لازمی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ پلاٹ میں بھی وحدت ہو یہی وجہ ہے کہ افسانہ میں دوہرا پلاٹ بہت کم کامیاب ہوتا ہے کیونکہ اس سے دلچسپی تقسیم ہو جاتی ہے اور نتیجتاً افسانہ وحدت (unity) تاثر سے عاری ہو جاتا ہے افسانہ کے لیے جس قدر سادگی، اختصار اور وحدت لازمی شے ہے۔ اسی قدر اس میں پیچیدگی سے پرہیز بھی ضروری ہے۔ سید وقار عظیم پلاٹ کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

> "افسانہ کے اختصار کی وجہ سے اسکے پلاٹ میں پیچیدگی نہیں پیدا کی جا سکتی ایک واقعہ کو دوسرے کے ساتھ الجھا کر بیان کرنا بھی ممکن نہیں ہوتا۔ افسانہ نگار کو افسانہ میں جو بات کہنی ہے اسکے کہنے کے لیے کوئی پیچدار راستہ اختیار کرنا اس لئے غیر ممکن ہے کہ پیچدار راستہ میں طوالت کا اندیشہ ہے اور افسانہ میں افسانہ نگار کے لیے طوالت سے بچنا لازمی ہے۔ طوالت پلاٹ کی فنی ترتیب میں بھی الجھاؤ پیدا کر دیتی ہے۔ اور اس سے اثر کی وحدت بھی مجروح ہوتی ہے۔ اثر کی وحدت افسانہ کی ایک ایسی خصوصیت ہے جس کے بغیر افسانہ کو افسانہ کہا ہی نہیں جا سکتا، پھر واقعات کی فنی ترتیب ہی حقیقت اور افسانے کا امتیازی پہلو ہے ظاہر ہے کہ بغیر ان دو ضروری چیزوں کے راستہ میں رکاوٹ پیدا کرنے والی کوئی بھی شے مستحسن قرار نہیں دی جا سکتی۔ انھیں سب باتوں [illegible] افسانے میں سادگی کو اتنی اہمیت دی جاتی [illegible]"

[illegible] سب سے ضروری چیز ہے۔ یہاں [illegible] کا ارتقا اس طرح [illegible] زیادہ سے زیادہ با اثر بنا سکے۔

[illegible] فن افسانہ نگاری صفحہ ۱۰۵

[illegible] نہ ہو تو [illegible] غضب ڈھاتا ہو، اس لئے افسانے [illegible] کی اہمیت کی بات
کلائمکس کی اہمیت سب کچھ [illegible] جب کہانی پڑھ [illegible]
[illegible] کی ترتیب [illegible] ہونی چاہئے کہ کہانی لکھنے کا [illegible]
واضح ہو جائے۔ دراصل پلاٹ موضوع کا خاکہ ہوتا ہے۔ پلاٹ کو ہم ڈھانچہ
بھی کہہ سکتے ہیں جس کے تحت کسی خیال کو پیش کیا جاتا ہے۔ کچھ نقادوں
کا خیال ہے کہ انسان کی حقیقی زندگی میں پلاٹ کی طرح کوئی چیز نہیں ہوتی
اس لئے پلاٹ کہانی کے لئے لازمی نہیں ہے لیکن کوئی بھی ادب خواہ
فکری ہو یا جذباتی، مقصد کے لحاظ سے موضوع کی ترتیب پر خصوصی توجہ
کئے بغیر تخلیق نہیں ہو سکتا۔

پلاٹ کی ترتیب و تنظیم افسانہ نگار کے لئے ایک نازک مرحلہ ہے یہی وہ
کسوٹی ہے جس پر افسانہ نگار کے شعور و احساس کی جانچ ہوتی ہے۔ افسانہ ہو
یا کوئی اور صنف فن میں ترتیب و تنظیم لازمی ہے کسی خاص واقعہ سے افسانے کی
ابتدا کر دینا اور پھر انہیں کے مطابق دوسرے واقعات کا اضافہ کرتے جانا پلاٹ کی ترتیب
کا فنی طریقہ ہے کیونکہ پلاٹ واقعات کی ادبی و فنی ترتیب کا نام ہے
اس طرح کسی طرح سے واقعات کو جمع کر دینے سے پلاٹ نہیں بن جاتا
اور نہ ہی ہر طرح کے واقعات پلاٹ میں جگہ پا سکتے ہیں جن واقعات سے
پلاٹ مرتب ہو ان میں ربط و تسلسل بہت ضروری ہے تمام واقعات کا ایک
دوسرے سے گہرا رشتہ ہونا چاہئے۔

مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں۔

> "واقعات کو ترتیب دیتے وقت اس بات کا خیال
> رکھنا چاہئے کہ ربط و تسلسل ہاتھ سے نہ جانے پائے اور
> پڑھنے والا کہیں کوئی خلا نہ محسوس کرے افسانے کی ترتیب
> میں اگر تناسب و توازن نہ ہوا تو پڑھنے والے کی
> طبیعت بدمزہ ہو جائے گی۔ افسانہ نگار کو اس کا خیال
> رکھنا چاہئے کہ کہیں بے ربطی نہ پیدا ہونے پائے

کہ واقعات کی ترتیب میں کسی قسم کی زبردستی کو راہ دی جارہی ہے ہر واقعہ کا ذکر ٹھیک وقت اور ٹھیک موقع سے ہونا چاہیئے اور مختلف واقعات کے درمیان ایک لازمی نسبت قائم کر دینا چاہیئے۔[1]

اویس احمد نے کچھ تفصیلی باتیں کہی ہیں:۔

"افسانہ ایک ضروری خبر اس کا ربط اور تسلسل ہے افسانہ نگار کو چاہیئے کہ وہ اپنے افسانہ کو بے ربط نہ ہونے دے اگر اسکے واقعات ایک مسلسل کڑی نہ معلوم ہوتے اور ادھر ادھر سے بے ربط ہو کر ظاہر ہوتے تو افسانہ کی تمام خوبیاں ختم ہو جائیں گی۔ افسانہ نگار کے لیئے ضروری ہے۔ کہ وہ واقعات کے انتخاب کے بعد تخیل کی کارگذاری پر چند لمحات صرف کرے بعد ازاں اس امر پر غور کرے کہ جو واقعات پلاٹ کو مکمل کر رہے ہیں ان میں کوئی خلا تو نہیں رہ گیا ہے۔ اسی لیئے یہ ضروری قرار دیا گیا ہے کہ وہ پہلے اپنا پلاٹ مرتب کرے تب افسانہ لکھنا شروع کرے۔ صورت غیر میں واقعات افسانہ جب باہم ربط کے حامل نہیں ہوتے تو افسانہ کے مختلف قصے ایکدوسرے سے بدنما پیوند کی طرح جڑے معلوم ہوتے ہیں۔ اگر واقعات میں تسلسل اور باہم ربط نہیں ہوتا تو افسانہ کا سلسلہ بھی ختم ہو جاتا ہے۔ قاری کو افسانہ پڑھتے ہی محسوس ہونا چاہیئے کہ افسانہ کا ہر واقعہ افسانہ کی زنجیر کا ایک حلقہ ہے جو دوسرے سے بالکل ملحق ہے صرف یہی نہیں بلکہ افسانہ نگار کو واقعات میں یکسانیت بھی ملحوظ رکھنی ہو اور یہ اسی وقت ممکن ہے جبکہ واقعات ایکدوسرے کے ساتھ ربط رکھتے ہوں۔"[2]

---

[1] افسانہ صفحہ ۱۴۱، ۱۴۳ [2] اصول افسانہ نگاری صفحہ ۱۲۷، ۱۲۸

واقعات میں ربط اور تسلسل کے ساتھ ساتھ وقت کا بھی لحاظ رکھنا ہوتا ہے ... ہے۔ یہ کوئی ضروری نہیں کہ رونما ہونے والے واقعات اسی ترتیب سے بیان کئے جائیں جس ترتیب سے وہ رونما ہوئے ہوں لیکن ان کی ترتیب ایسی ہونی چاہیے کہ وہ تحقیقی معلوم ہوں۔ اس کے علاوہ تمام واقعات کو تیزی کے ساتھ انجام کی طرف بڑھنا چاہیے۔ تیزی کے ساتھ واقعات کا عمل تشکیل کو ... دراصل دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ پلاٹ میں ہر عنصر ضرورت کے مطابق ... بقول ایک نقاد :-

"مالی پودے کو لگاتا ہے اس کی جڑوں کو پانی دیتا ہے اور جب پودا بڑا ہوتا ہے تو اس پر نظر رکھتا ہے ان شاخوں کو بے دردی سے چھانٹ دیتا ہے جو بڑھ کر پودے کے حسن کو ضائع کر دیں ٹھیک اسی طرح کہانی کا پودا جب بڑھتا ہے تو اس کی بہت سی شاخیں پھیلتی ہیں افسانہ نگار بڑی ہوشیاری اور چابک دستی سے ان شاخوں کو کاٹ دیتا ہے تاکہ پودے کا حسن قائم رہے جو مالی بے ڈھنگے طور پر پھیلی ہوئی شاخوں کو نہیں کاٹتے وہ پودے کو بھدا اور کمزور بنا دیتے ہیں۔ اسی طرح جو افسانہ نگار کہانی کی بے ضرورت شاخوں کو نہیں کاٹ ڈالتے وہ کہانی کو بے ڈول اور بھدی بنا دیتے ہیں۔ کہانی کا جو حصہ خواہ مخواہ بڑھ رہا ہو اسے بے دردی سے کاٹ کر الگ کر دینا ضروری ہے"[1]

یہی وجہ ہے کہ جو افسانہ نگار جتنا با بہرہ شعور ہوتا ہے اس کی اتنی ہی اس کی کہانی بہتر ہوگی۔ ... اور ... با بہرہ شعور ہوتا ہے ...

[1] ماہنامہ راوی، پٹنہ اکتوبر ۱۹۶۳ء

بننے کامیاب ہوتے ہیں۔

کلائمکس افسانہ کے پلاٹ کا بہاؤ ایک مرکز کی طرف ہوتا ہے جسے ہم کلائمکس کہتے ہیں۔ افسانہ کے پلاٹ میں کلائمکس بہت ہی اہمیت رکھتا ہے۔ دراصل مختصر افسانہ کا فن ایسا ہے جو دو عناصر سے تکمیل پاتا ہے ایک وحدت اثر اور دوسرا کلائمکس۔ واقعات کی عمدہ ترتیب، اچھی کردار نگاری و فضا نگاری کے باوجود کوئی افسانہ فنی اعتبار سے کامیاب نہ ہوگا جب تک اس میں کلائمکس نہ ہو۔

سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

"افسانہ نگار کو چاہیے کہ واقعات کو افسانے کی ترقی کے ساتھ ساتھ رفتہ رفتہ بلندی کی طرف لے جائے۔ انھیں قدم قدم پر زیادہ اہم بناتا رہے تاکہ وہ زیادہ سے زیادہ اثر کرتے چلے جائیں اور پڑھنے والے کی دلچسپی افسانے کی ترقی کے ساتھ برابر بڑھتی رہے اسکے افسانوی کردار کے جذبات ہیں۔ ان کے اعمال میں ان کے خیالات میں برابر واقعات کی صورت کی وجہ سے تبدیلی ہوتی رہے اور پڑھنے والا برابر ان کرداروں کے جذباتی ارتقا کا ساتھ دیتا ہے۔"(۱)

دراصل کلائمکس وہ مقام ہوتا ہے جہاں واقعات انتہائی عروج کو پہونچتے ہیں اور کرداروں کی شخصیت پوری طرح ابھر کر سامنے آتی ہے کلائمکس [illegible] کی کشمکش شدید ترین ہو جاتی ہے [illegible]

[illegible]

ان رازوں کے انکشاف سے قصہ کے عروج میں فرق
آجائے گا اور وہ منتہائے کمال تک پہونچے بغیر انکشاف
کی طرف رجوع ہو جائے گا۔ بعض نقادان ادب کا یہ
خیال ہے کہ جب افسانہ منتہا کو پہونچ جائے تو اسے
وہیں چھوڑ دینا چاہئے یہ طریقہ یورپ و امریکہ کے
افسانہ نگاروں میں بہت رائج ہے۔ جب کسی افسانہ
نگار کا افسانہ منتہا کو پہونچ جاتا ہے تو اسے یہ سوچنا
پڑتا ہے کہ ان بھیدوں اور رازوں کا انکشاف کس
طرح کرے۔ انکشاف میں اختصار اور افسانے کے اصل
واقعات کو مدنظر رکھنا پڑتا ہے ..... منتہا پر پہونچنے
کے بعد بھی قاری کا اشتیاق اسی طرح قائم رہنا چاہئے
جیسا کہ افسانے کی ابتداء میں تھا۔ منتہا انکشاف اس انداز
سے تحریر میں آئے کہ قاری تذبذب میں پھنس کر رہ جائے
اس کا یہ پیچ و پیش افسانے کے خاتمے تک اس کی اضطرابی
کیفیت کو اور بڑھا دے مگر یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جبکہ
افسانے کی فضا، اس کا ماحول، اس کی روح اور اس کا
انداز از ابتداء تا خاتمہ یکساں رہے۔[1]

عام طور پر لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ کلائمکس کو پر اثر اور شدید بنانے کے لئے
حیرت و استعجاب لازمی ہے حالانکہ کلائمکس کے حسن اور تاثر کے لئے حیرت
و استعجاب لازمی نہیں ہے اسی طرح تیز رفتار جاری کو یکایک بریک لگا دینا
یا بلا ضرورت اچانک کسی طرح موڑ دینا کہ قاری چونک اٹھے صحیح معنوں میں کلائمکس
نہیں ہے۔ بقول [illegible]:۔

CIIMAX means a stedy heighten

---

[1] اصول افسانہ نگاری۔ ص ۲۵

of Interest To its Full close rather Than The mental Jerk occasioned by surpris.

… واقعات کی رفتار کو فطری اور منطقی نتیجہ تک … افسانہ … واقعات جس طرف چل رہے ہیں چلتے رہیں اور کسی نقطہ پر اپنی انتہائی بلندی پر پہونچ جائیں۔ اس بلندی پر واقعات و حادثات سے جو نتائج پیدا ہوں وہ تسکین بخش ہوں۔ پڑھنے والے یہ محسوس کریں کہ جو کچھ ہوا اس سے زیادہ کچھ اور ممکن نہ تھا۔

وحدت تاثر اور دوسری وحدتیں

مختصر افسانہ کو زندگی کی ایک قاش کہا گیا ہے۔ یہ زندگی کے کسی ایک پہلو، ایک واقعہ یا ایک حادثہ کی ترجمانی کرتا ہے۔ ناول زندگی کی وسعتوں کو پیش کرتا ہے۔ اس لیے ناول زندگی کی ترتیب کا فن اور مختصر افسانہ کا فن وحدت کا فن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختصر افسانہ کی ساخت اور فنی تعمیر و ترتیب میں وحدت جاری رہتی ہے۔ اس لیے مختصر افسانہ میں وحدت تاثر ہوتا ہے اور … شدت تاثر۔ چونکہ اس فن کا مقصد ہی زندگی کے ایک رخ یا واقعہ کو پیش کر کے کوئی ایک تاثر قائم کرنا ہے۔ اس لیے افسانہ نگار کی نظر ہمیشہ اپنے اس مقصد پر جمی رہتی ہے اور اس کے قلم کی ہر جنبش اس مقصد کو حاصل کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔

سید وقار عظیم لکھتے ہیں:—

افسانہ نگار کو پہلا سبق یہی سکھایا جاتا ہے کہ وہ اپنے افسانے میں اثر قائم رکھے کہ اس کا افسانہ جو خاص اثر پیدا کرنے کے لئے لکھا گیا ہے وہ ذرا سی

دیر کو بھی اس سے الگ نہ ہونے پائیں اناپیں کہیں بھی اس قسم کی بات یا اشارہ نہ ہو جس سے پڑھنے والے کا دماغ اور اسکے جذبات بھی دوسری طرف منتقل ہو جائیں... اتحاد اثر پیدا کرنے کیلئے افسانہ نگار کا فرض ہے کہ وہ اسے بلند جذباتی اور نفسیاتی پہلو سے ہم آہنگ رکھے اور برابر اس کے نازک اور سحر آفریں چھینٹوں سے پڑھنے والوں کے دلوں کو کبھی ابھارتا کبھی گرماتا ہے اور جس مقصد سے ابتدا کرے اسی مقصد کی تکمیل پر افسانہ کا خاتمہ کرے ،، [1]

ایڈگر ایلن پو نے بھی وحدت تاثر کی اہمیت بیان کرتے ہوئے لکھا ہے۔

،، ایک کامل الفن افسانہ نگار سب سے پہلے نہایت غور و خوض کے بعد کسی واحد تحریک کی تلاش کرتا ہے پھر ایسے ایسے واقعات فراہم کرنے کی کوشش کرتا ہے جن کے ذریعہ وہ اثر جو اس نے قبول کیا ہے وہ قارئین تک پہونچا سکے۔ اگر مختصر افسانہ کا پہلا ہی جملہ اس اثر کو واضح کرنے میں معاون نہیں کرتا تو سمجھ لیجئے کہ افسانہ نگار نے پہلے ہی قدم پر ٹھوکر کھائی۔ پورے افسانے میں ہرگز ہرگز ایک بھی لفظ ایسا نہ ہونا چاہئے جو بالواسطہ یا بلا واسطہ اس اثر سے مطابقت نہ رکھتا ہو غرضیکہ ان طریقوں سے نہایت چابکدستی کے ساتھ آخر وہ ایک کامیاب تصویر تیار کرتا ہے ،، [2]

یہ ضروری ہے کہ افسانہ نگار کے ذہن پر ایک ہی اثر کو نمایاں کرنے کے لئے تمام واقعات کو اس طرح جمع کرے کہ وہ اثر قوی تر ہوتا چلا جائے۔ کہانی میں صرف انھیں واقعات کو شامل کرنا چاہئے جو صرف اصل مقصد و مرکزی خیال سے

---

[1] فن افسانہ نگاری صفحہ ۹۹ ، ۱۰۰

[2] بحوالہ مضمون مختصر افسانہ نویسی نئی نقطہ نظر سے در مطبوعہ افکار نو،

وابستہ ہوں۔ اس کے علاوہ افسانہ خواہ کتنا ہی بڑا ہو، افسانہ نگار کا مقصد انداز اور نقطۂ نظر ہمیشہ شروع سے آخر تک یکساں رہنا چاہیئے۔ مقصد کی یہ وحدت اتحادِ اثر کے لئے لازمی ہے۔ وقار عظیم کے خیال میں:-

"افسانہ میں اتحادِ اثر پیدا کرنے کیلئے افسانہ نگار کو جس چیز کی طرف زیادہ سے زیادہ توجہ کرنی چاہیئے وہ یہ ہے کہ افسانے میں وہ صرف ایک مقصد پر زور دے۔ ایک افسانہ میں ایک سے زیادہ مقاصد کی طرف متوجہ ہو جانے سے بہت سی فنی خرابیاں پیدا ہو جاتی ہیں اور دوسری بڑی خرابی یہ پیدا ہو جاتی ہے کہ افسانہ نگار کو اپنی توجہ ایک چیز کے بجائے مختلف چیزوں کی طرف کرنی پڑتی ہے اور ہر پہلو کو نمایاں کرنے کی کوشش میں اس کا سب سے اہم پہلو تاریکی میں پڑ جاتا ہے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والا بھی افسانہ کے مقصد میں یکسوئی کے ساتھ دلچسپی نہیں لے سکتا۔"[1]

اگر افسانہ نگار ان چیزوں کی بھی تفصیل بیان کرنے لگتا ہے جن کا براہ راست تعلق افسانے کے اصل مقصد سے نہیں ہوتا تو اس سے بڑا نقصان یہ ہوتا ہے کہ افسانہ کی دیگر خوبیوں پر پردہ پڑ جاتا ہے۔

وحدتِ تاثر کے علاوہ تین اور وحدتوں کی ضرورت ہوتی ہے جسے ہم کلاسیکی وحدتیں کہتے ہیں۔ وحدتِ زمان، وحدتِ مکان اور وحدتِ عمل۔

سب سے پہلے ارسطو نے ڈرامہ کے لیے ان وحدتوں کو ضروری قرار دیا تھا۔ لیکن عہدِ جدید میں لوگوں نے اسے افسانہ کے لئے بھی ضروری قرار دیا ہے اس لحاظ سے مختصر افسانہ ناول کے مقابلہ میں ڈرامہ سے زیادہ قریب ہے اگرچہ ان وحدتوں کی مکمل پابندی افسانہ میں ممکن نہیں۔ پھر بھی کسی قدر خیال

---

[1] فنِ افسانہ نگاری صفحہ ۱۰۱

رکھا جا سکتا ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے لکھا ہے:-

"افسانہ نگار کے لئے وقت اور مقام کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ ورنہ وہ اپنے افسانہ میں واقعیت نہ پیدا کر سکے گا۔ ..... اس لئے افسانہ نگار کو ہوشیار رہنا چاہئے اسکو ہر وقت یہ دیکھتے رہنا چاہیے کہ اس کا افسانہ ملک اور زمانہ کے لحاظ سے کہاں تک ممکن الوقوع ہے۔"[1]

یوں تو افسانہ کے لئے وقت کی کوئی حد مقرر نہیں کی جا سکتی لیکن اتنا کہا جا سکتا ہے کہ جتنے کم وقت کا عرصہ کہانی میں پیش کیا جائیگا اتنی ہی کہانی اچھی ہوگی کہانی کے رونما ہونے والے عمل (ACTION) میں کوئی خلا نہیں ہونا چاہئے

مقام کی وحدت پر افسانہ میں زیادہ زور دینے کی ضرورت ہے کیوں کہ افسانہ میں سین کی تبدیلی سے خوامخواہ پلاٹ میں پیچیدگی پیدا ہو جائے گی جو اس صنف کے لئے نقص ہے اور بعض ادیب بھی افسانہ کے لئے وحدت زمان و مکان کو لازمی قرار دیتے ہیں۔[2]

یہ بات ہمیشہ یاد رکھنی چاہئے کہ ان وحدتوں کی پابندی کا مسئلہ یورپ کے ناقدین کے درمیان ہمیشہ زیر بحث رہا ہے بعضوں نے اس کی مخالفت بھی کی ہے۔ لیکن کچھ کا کہنا ہے کہ اتحاد زمان و مکان کی پابندی سے مختصر افسانہ میں بھی اچھا اثر مرتب ہو سکتا ہے۔

مختصراً یہی کہا جا سکتا ہے کہ جب خود صنف ڈرامہ میں بھی جس کے لئے یہ لازمی شرط مقرر کی گئی تھی اب اس کی اہمیت مشکوک ہے تو اسے مختصر افسانہ کے لئے کیونکر لازمی قرار دیا جا سکتا ہے۔

پلاٹ کا نیا تصور بیسویں صدی ادبی آغوش میں بے شمار ذہنی و فکری تحریکیں لے کر نمودار ہوئی حیات انسانی کے تمام شعبے

---

[1] افسانہ صفحہ ۱۶ ۔ [2] اصول افسانہ نگاری صفحہ ۱۳۰، ۱۳۱

ان تجربوں سے متاثر ہوئے ہیں یہ وجہ ہے کہ خواہ فنونِ لطیفہ ہو یا اور کوئی دوسرا فن سبھی میں ترمیم و تنسیخ کی نئی لہریں پیدا ہونے لگیں۔

فرائڈ کی نفسیاتی فکر، ہیگل و مارکس کی جدلیاتی ماہیت اور برگساں کے تصور وقت نے فرد اور سماج فن اور فنکار کے بارے میں نئے غور و فکر پر مجبور کیا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ادب اور فن کے متعلق نئے تصورات پیدا ہوئے۔ یہاں تک کہ بیسویں صدی کے اوائل تک کہانی کے فن، فنکار کے نقطۂ نظر اور ادیب کا اسکے موضوع سے تعلق میں اتنی زیادہ تبدیلی آگئی کہ کہانی کی حقیقت و ماہیت اور اسکی تعریف ہی بالکل مختلف ہو گئی۔

بیسویں صدی کے افسانے نے نفسیات، سماجیات اور دوسرے علوم کے نئے زاویوں کے اثرات کو نہ صرف قبول کیا ہے بلکہ ان کو ادبی اظہار کا روپ دینے کی بھی کوشش کی ہے۔ انیسویں صدی تک کہانی کو PUBLIC عوام کی دلچسپی کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے اس عہد تک پلاٹ کے لیے کردار کے متعلق اہم باتیں اور واقعات و حادثات کا انتخاب عوام کی پسند کے اصول کے تحت کیا جاتا تھا۔ انسانی معاملات میں کیا اہم ہے؟ کونسی باتیں اس قابل ہیں جن کو کہانی میں پیش کیا جا سکتا ہے؟ ان سب کے بارے میں ایک متفقہ معیار تھا جس کے مطابق پلاٹ کی تعمیر و ترتیب ہوتی تھی۔ اس عہد تک پلاٹ کی تعمیر و ترتیب ان ہی واقعات و حادثات سے کی جاتی تھی جو افسانہ نگار کے ساتھ ساتھ قاری کی نگاہ میں بھی اہم ہوں۔ افسانہ نگار اپنے پلاٹ کے لیے کردار کے متعلق اہم باتیں اور واقعات حادثات کا انتخاب عوام کی پسند کے مطابق کرتے تھے وہ کردار کی ان ہی باتوں کو پیش کرتے تھے جو نہ صرف ادیب کی نظر میں اہم ہوں بلکہ عوام بھی انھیں اہم سمجھتے ہوں گویا کہ تعمیر میں "اہمیت اور انتخاب" کا اصول کارفرما رہتا ہے۔

عہد جدید کے کچھ قبل ہی "اہمیت اور انتخاب" کا یہ عوامی اصول ناقص معلوم ہونے لگا۔ اور رفتہ رفتہ افسانہ نگاروں میں اس اصول سے آزاد ہو کر پلاٹ کی تعمیر کی خواہش ابھرنے لگی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بیسویں صدی کے

اوائل تک اہمیت و انتخاب کا یہ عوامی اصول لگ بھگ ختم ہو گیا۔ اہمیت اور انتخاب کے اس عوامی اصول کے خاتمہ نے ادب کی دنیا میں انگریزی اور کہانی کی حقیقت و ماہیت ہی بدلنے لگی۔ ورجینا وولف VIRGINIA.WOLF نے پیرک اور علامتی واقعات (SYMBOLIC EVENTS) کے ذریعہ اپنے ذاتی احساسات اور اعتقادات کو پیش کیا۔ ایک ہی طرح کے واقعات اور انسان کو بیک وقت ہیرویک (عظیم) اور ہیچ، عالی شان اور سادہ یوں اہم اور غیر اہم دکھا کر جنہیں جوائس نے تکنیک کی ایسی راہ نکالی جو اسے تمام ممکن نقطہ نظر کو بیک وقت پیش کرنے کے قابل بنا سکے۔ ڈی ایچ لارنس نے D.H. LAWRENC نے اپنے پلاٹ کی اس طرح ترتیب و تعمیر کی کہ انسانی رشتوں کی راہ میں جو رکاوٹیں ہوتی ہیں ان کی جانچ کے لئے سماجی تنظیم کو استعمال کیا جائے۔ کہانی میں تجربہ کی یہ عظیم لہر تقریباً سنہ ۱۹۲۰ء سے سنہ ۱۹۳۰ تک برقرار رہی۔

ان کا نتیجہ یہ ہوا کہ ناول اور افسانہ ایک مشکل صنف بن گئی۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیئے کہ اس عہد کے افسانہ نگار نہ تو اپنی جدت ظاہر کرنے کے لئے جدید ہونے کی کوشش کر رہے تھے۔ اور نہ ہی انکی خواہش ادب کو نئی شکل دینے کی تھی۔ بلکہ تجربات کا یہ دور در اصل تہذیب کے نازک وقت کی پیداوار تھا۔ اس وقت تہذیب (Civilization) ہی ایک ایسے موڑ پر پہونچ گئی تھی جس نے تجربات کے اس عہد کو جنم دیا۔ پلاٹ کی تعمیر و ترتیب پر اس رجحان نے ایک عظیم تبدیلی پیدا کی۔

جدید کہانی میں پلاٹ کو جن اور چیزوں نے متاثر کیا ہے ان میں ایک اہم چیز وقت کا نیا تصور (New concept of Time) بھی ہے یعنی وقت علیحدہ لمحات (POINTS) کا تسلسل نہیں ہے بلکہ وہ ایک ہمیشہ رواں رہنے والی چیز ہے۔ DAVID D'ECHES کے الفاظ ہیں۔

The New concept of Time a continuous flow Rather Than as a series of separate Points.

وقت کے اس نئے تصور کی ابتدا فرانس میں ہنری برگساں کے LADUREE کے تصور سے اور امریکہ میں ولیم جیمس کے شعور کے تسلسل کے نظریہ سے ہوئی ولیم جیمس نے اپنی کتاب "نفسیات کے اصول" میں وقت کے نفسیاتی تصور اور تجربوں کے بہاؤ پر پہلی بار روشنی ڈالی۔ اس نے کہا کہ ذہنی بہاؤ میں تسلسل ہر شعور ماضی و حال کے تمام تجربوں کا مجموعہ ہے اور ہر خیال شعور کا ایک عنصر ہے برگساں نے کہا کہ حیات انسانی اور تمام حقائق زندگی کا جوہر وقت ہے۔ زندگی مکان کے بجائے زمان پر مبنی ہے اور زمان متحرک ہے

برگساں نے ادیبوں اور شاعروں کو مشورہ دیا کہ منطق، سائنس اور گھڑی کی طرف دیکھتے ہوئے یہ ضرور سوچ لیں کہ یہ سب حقیقت کے بہاؤ پر مخصوص تصورات عائد کرتے ہیں۔ اور ان سے وقت کے بہاؤ کی ہمہ گیری اور وسعت کو سمجھنا ممکن نہیں ہے۔

برگساں نے شعور کو ایک اٹوٹ، نفسی بہاؤ PSYCHIC FLUX بتایا اور آرٹ کو نفسی زندگی کے بہاؤ کا گہرا احساس عطا کیا۔ برگساں کے علاوہ وقت کے Merging of Time کے تصور نے ناول اور افسانے کے جدید نظریہ کو قائم کیا۔ اور جدید تکنیکی تجربات کے لئے ایک اہم مرکز فراہم کیا۔

برگساں کی فکر فن میں کیسے آئی ہے۔ اور جذباتی و تخیلی فکر پر اس کا کیا اثر ہوا ہے۔ اس داخلی نقطۂ نظر نے داخلی قدروں اور جذباتی ہیجانات کو کس طرح متاثر کیا ہے؟ یوں تو اس تصور نے پوری افسانوی تکنیک کو ہی متاثر کیا ہے لیکن پلاٹ کے قدیم تصور کا شیرازہ بھی اس تصور وقت نے بکھیر کر رکھ دیا ہے۔ اس نے پلاٹ کے اس قدیم طرز کے متعلق شبہات پیدا کر دیے جس میں کردار لمحہ بلمحہ وقتی تسلسل chronological sequence کے لحاظ سے آگے بڑھتے ہیں اور پلاٹ و کردار میں ارتقاء ہوتا ہے اس کے برخلاف اب بیانیہ ساخت وقت کے اس نئے تصور پر حاوی ہونے کے لئے آگے اور پیچھے کی طرف ایک نئی آزادی کے ساتھ حرکت کرتی ہے۔ وقت کے اس نئے تصور سے وابستہ شعور کا ایک نیا تصور بھی تھا جو فرائڈ

اور ژونگ وغیرہ FROUDORd کی تحریروں سے لیا گیا تھا۔
JUNG
کسی فرد کی شخصیت اس کی یادوں (MEMORIES کا مجموعہ ہوتی ہے کیونکہ یادوں سے شخصیت اور وجود کی وحدت قائم ہوتی ہے۔ ذہن و شعور کی یادیں زندہ متحرک اور روشن حقیقتیں ہیں شعور اور داخلی زندگی میں یادوں کا تسلسل قائم ہے۔ ایسا سمجھنا کہ ماضی کی باتوں کو یاد کرنے کے لئے شعوری کوشش کی ضرورت ہوتی ہے۔ جدید علم نفسیات اور عملی زندگی کے تجربے کے خلاف ہے۔ پورا ماضی آدمی کے لاشعور میں ہے۔ ہر تجربہ کا ربط ماضی سے ضرور ہوتا ہے اس لئے ہم ماضی کو بالکل الگ نہیں کر سکتے کیونکہ یہ نہ صرف حال میں موجود رہتا ہے بلکہ حال کی رنگ آمیزی کے ساتھ ساتھ اس کی ہیئت کو بھی متعین کرتا ہے۔ اس لئے کسی صورت حال SITUATION- سے کردار کے ردعمل کی حقیقت کو پوری طرح واضح کرنے میں ہمیں ان تمام باتوں کی حقیقت کو پیش کرنا ضروری ہے جو اس پر کبھی بھی گذری ہیں۔

شعور اور وقت کے اس نئے تصور نے افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں میں مروجہ افسانوی تکنیک سے بے اطمینانی پیدا کر دی ہے کیونکہ اس کے مطابق ہر انسان اپنے ذاتی شعور کا پابند ہے۔ فرد کی گذشتہ تاریخ جو اس کی زندگی کو کسی نہ کسی پہلو سے متاثر کرتی رہتی ہے۔ شعور مجتمع کرتا ہے۔ اس لئے ادیب اپنے خیالات و بیانات کو عوام تک پہونچانے کیلئے عوامی ہیئت (مروجہ ہیئت) کو اختیار کر کے مطمئن نہیں ہو سکتا کہ دوسرے اس کی بات سمجھ ہی لیں گے کیونکہ ادیب جس ہیئت کو استعمال کرتا ہے وہ اسکے تمام خیالات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بن سکتی۔ زیادہ سے زیادہ وہ خیالات کی نزدیکی صورت کو واضح کر دے گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فرد جن اشاروں کو عوام Public Word کے سامنے پیش کرتا ہے اس کے سمجھے جانے میں غلط فہمی کا قوی امکان ہے۔ کیونکہ ہر فرد ان اشاروں کو اپنی ذاتی تاریخ ہو اور انداز فکر (پیٹرن آف تھنکنگ) کی روشنی میں دیکھے گا۔ اس لئے شعور اور وقت کے اس نئے تصور سے متاثر افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں

نے شعور کی مختلف سطحوں کو بیک وقت قاری تک پہونچانے کے لئے ایک نئے طریقہ اور ایک نئی افسانوی تکنیک کی ضرورت محسوس کی گئی جس کے نتیجہ میں افسانوی تکنیک کی ایک نئی قسم وجود میں آئی اور پلاٹ کی تعمیر کا ایک نیا تصور پیدا ہوا جس میں ان تمام چیزوں کو اپنانے کی کوشش کی گئی۔

فرائڈ وغیرہ کے خیالات نے ایک اور پہلو سے پلاٹ کو متاثر کیا ہے فرائڈ اور اس کے شاگردوں نے انسانی شخصیت کو اس کے پیچیدہ پہلوؤں سے دیکھا اور انسانی ذہن کے انتشار کو نمایاں کیا۔ افسانہ نگاروں نے ذہن کی بے ربطی کو پیش کرنے کے لئے افسانہ میں بے ربطی DISCONTINUITY پیدا کی آزاد تلازمہ خیالات AS SOCIATON OF Ideas. پیش کئے جانے لگے جن میں کوئی منطقی تسلسل LOGICAL ORDER گفتگو اور حالات CONVERSATIOR SITUATION میں آزادانہ طور پر حادثاتی مداخلت ... ACTION کی تکمیل اور ... کو منطقی نتیجہ سے بے توجہی، موضوع کا انکار، منطقی استدلال سے بے نیازی اور ایک طرح کی ANTI-INTHECTURAIITY کہانیوں کے پلاٹ میں آزادانہ جگہ پانے لگی۔ اس طرح ان تمام خیالات و نظریات نے پلاٹ کے بنیادی تصور ہی کو بدل دیا۔

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید افسانہ کے پلاٹ کو جن چیزوں نے متاثر کیا ہے وہ یہ ہیں۔

(۱) کون سا تجربہ اہم ہے؟ اور کہانی نگار کو منتخب کرنا چاہئے۔ کے بارے میں عوامی نقطہ نظر کا خاتمہ۔

(۲) وقت کا ترتیب تصور۔

(۳) شعور کی اہمیت کا نیا تصور۔

ان تمام چیزوں نے افسانہ نگاروں کو انسانی حالات human SITUATION کے ان پہلوؤں کی طرف راغب کیا ہے جو پہلے کے کہانی کاروں کے نزدیک اہم اور قابل توجہ نہیں تھے صرف یہی نہیں بلکہ

ان واقعات و تصورات نے نئے مقاصد کی تکمیل کے لئے ایک نئی تکنیک کی ایجاد و تلاش کی طرف بھی فنکاروں کو مائل کیا۔ جدید افسانہ کے پلاٹ میں جو تبدیلیاں آئی ہیں بلاشبہ ان کی اور بھی وجہیں ہو سکتی ہیں لیکن ان تین چیزوں نے جدید افسانہ نگاروں کو مختلف طریقوں سے مسلسل متاثر کیا ہے۔ بلاشبہ جدید افسانہ نگاروں نے اپنی نئی بصیرت اور اپنے فنی تجربات سے فن افسانہ کے حدود کو وسیع کیا ہے۔

کردار نگاری

جس طرح کائنات کی محفل آدم اور اولاد آدم سے سجائی گئی ہے اسی طرح قصہ و افسانہ کی بزم افراد و کردار سجاتے ہیں۔ اگر اولاد آدم نہ ہو تو کائنات اپنی تمام دلربائیوں اور حسن افزائیوں کے باوجود بے رونق اور ویران ہو جائے۔ اسی طرح اگر افراد داستان نہ ہوں تو قصہ زندگی سے عاری ہو جائے۔ یہی وجہ ہے کہ قصہ کی کوئی صنف ہو۔ مثنوی یا داستان ناول ہو یا افسانہ۔ کردار کا ہونا ضروری ہے۔ پلاٹ اہم ہے یا کردار۔ اس کا تنازعہ ہی غلط ہے۔ فنکار کا وجود کلی ہوتا ہے۔ اور کل کی سلامتی اسی میں ہے کہ اس کے تمام اجزا اپنے اپنے حدود میں حسین و مکمل ہوں۔ پلاٹ تو محض خاکہ ہے جس میں کردار رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ پلاٹ و کردار کا رشتہ دراصل آدم و کائنات کا ہے۔ آدم کے بغیر کائنات بیکار ادھوری تخلیق تھی۔ اس لئے آدم کا وجود ہوا۔ اب آدم و کائنات دونوں کا ارتقا ہو رہا ہے۔ اسی طرح پلاٹ کردار کے بغیر ادھوری تخلیق متصور ہے۔ ان دونوں کی ہم آہنگی ہی سے افسانہ کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس لئے اختر انصاری کا یہ کہنا بالکل ٹھیک ہے کہ۔

"پلاٹ اور ترتیب کے ساتھ کردار بھی اہم جزو افسانہ ہے[1]"

اوپندر ناتھ اشک نے بھی لکھا ہے:-

---

[1] نظریات" مضمون بعنوان "افسانہ کسے کہتے ہیں"

"بنیادی خیال کے انتخاب، پلاٹ کے گٹھن، مقصد
کی یک نظری کے بعد مکالمہ، ماحول اور کردار نگاری
کو افسانہ کی کامیابی میں بڑا دخل ہے۔"

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مختصر افسانہ میں کردار نگاری ممکن نہیں ہے کیونکہ اس میں ناول کی سی وسعت نہیں ہوتی جو کرداروں کے مکمل اظہار کے لئے ضروری ہے۔ عبادت بریلوی کا کہنا ہے

"مختصر افسانے کے فن میں کردار نگاری کو کوئی خاص
اہمیت حاصل نہیں ہے" [1]

دراصل پلاٹ ہو یا کردار نگاری ان پر غور کرتے ہوئے مختصر افسانہ کی بنیادی خصوصیت کو نظر انداز نہ کرنا چاہئے۔ ظاہر ہے کہ مختصر افسانہ کا فن جس نوعیت کا ہوگا اسی کے مطابق پلاٹ اور کردار نگاری بھی ہوگی۔ ناول کا فن تشریح و تفصیل کا ہے۔ اور مختصر افسانہ کا فن اختصار و ایجاز کا ہے۔ ناول میں کردار نگاری ہی نہیں ہر چیز تفصیلی و توضیحی ہوتی ہے اور افسانہ میں ہر شے علامتی اور اشارتی۔ افسانہ کا ہی ایجاز، اختصار، علامیت اور اشاریت اس کا فن ہے۔ اس لئے اسکی کردار نگاری میں یہ تمام باتیں کارفرما ہوتی ہیں اب اگر عبادت صاحب اس اختصار والی صنف سے تفصیلی اور توضیحی کردار نگاری کا مطالبہ کریں اور یہ کہہ کر کہ "افسانہ میں کردار کی تفصیل ناول کی طرح نہیں ابھرتی"، افسانہ میں کردار نگاری کی اہمیت سے ہی انکار کر دیں تو ظاہر ہے کہ ان کی دلیلیں تسلیم نہیں کی جا سکتیں۔ افسانہ کی کردار نگاری کی خصوصیات کا مطالبہ ہی غلط ہے۔ مختصر افسانہ زندگی کی ایک قاش ہے اس میں کردار کی ایک جھلک دکھائی جاتی ہے لیکن اس ایک جھلک سے اس کو پہچانا جا سکتا ہے۔ اس کی خصوصیات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور اسکے بارے میں ایک رائے قائم کی جا سکتی ہے:

---

[1] دیباچہ، کونپل، ۲۵ "نقوش" افسانہ نمبر۔

مختصر افسانہ میں کرداروں کی بنیادی خصوصیات کی وضاحت تو ہوتی ہے لیکن اس میں اختصار کارفرما ہوتا ہے کیونکہ افسانہ ساری تفصیلات کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ اس لئے مختصر افسانہ میں کردار نگاری کا انداز ناول سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ ناول میں اشارتی انداز کے بجائے توضیحی انداز ہوتا ہے جس سے کردار کی بہت واضح اور نمایاں تصویر ابھرتی ہے۔ مختصر افسانہ میں ایسا نہیں ہوتا یہاں کردار کی طرف اشارے ہوتے ہیں۔ ان اشاروں ہی کے سہارے کردار کی تصویر سامنے آتی ہے۔ مختصر افسانہ میں کردار نگاری کا اپنا ایک مخصوص انداز ہے۔ چنانچہ محض اس انداز کی وجہ سے افسانہ میں کردار نگاری کی اہمیت سے انکار کر دینا ایک غیر منصفانہ بات ہوگی۔ حقیقت تو یہ ہے کہ چونکہ افسانوں میں دیگر تفصیلات مفقود ہوتی ہیں۔ اس لئے کردار ہی افسانہ نگار کے تصورات و خیالات کو واضح کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے دوسری اصناف کے مقابلہ میں افسانہ میں اس کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔ شاید اسی لئے ہارڈی نے کہا ہے "کردار ہی ہمارا مقدر ہوتا ہے"

جیمس لن (J. LINN) نے افسانہ کی تعریف ہی یہ بیان کی ہے "کسی ایک کردار کی زندگی کے سب سے اہم موقع کو ڈرامائی صورت میں مختصر طور پر پیش کرنے کا نام افسانہ ہے۔"

لن (LINN) نے تو افسانہ کا سارا فن ہی کردار نگاری کا فن قرار دیا ہے۔ عہد جدید میں کردار نگاری کی اہمیت دن بدن بڑھتی جا رہی ہے۔ نگاروں کی توجہ واقعات کے بجائے کردار کی طرف زیادہ ہو گئی ہے۔ کرداروں کی تخلیق میں اب زیادہ بیداری اور غور و فکر سے کام لیا جا رہا ہے۔ عہد جدید کی مشہور افسانہ نگار ورجینیا وولف (VRGINIA WOLF) کے خیال میں بھی افسانہ کردار کو ہی ظاہر کرنے کے لئے ہے۔

IT IS TO EXPRESS CHARACTER NOT TO PREACH DOCTRINES, SING SONGS OR TO CELEBRATE THE GLORIES OF THE BRITISH EMPIRE,

جدید افسانہ نگاروں کے اس رجحان سے کردار نگاری کا فن افسانہ کا جزو غالب بنتا جا رہا ہے۔ افسانہ میں کردار نگاری ایک نازک کام ہے اس کا کینوس بہت مختصر ہوتا ہے۔ اس لئے انکو تفصیل کے ساتھ پیش نہیں کیا جا سکتا۔ ضروری اطلاعات کو مکالمات کے ذریعہ بیان کر دینا چاہئے کردار کی پیش کش کا بہتر طریقہ یہ ہے کہ کردار کے متعلق قاری کا تصور رفتہ رفتہ بڑھے۔ کردار عام طور سے دو طرح کے ہوتے ہیں ایک وہ جن میں تبدیلی پیدا ہوتی ہے اور دوسرے وہ جن میں تبدیلی نہیں ہوتی۔ جس افسانہ میں جامد کردار ہوں اس کے لئے ضروری ہے کہ یا تو کردار میں کچھ انوکھا پن ہو یا حالات و محل (situation) میں۔

حقیقی زندگی کی طرح ارتقا پذیر کردار زیادہ دلچسپ ہوتے ہیں۔ لیکن یہ یاد رکھنا چاہئے کہ بہترین کہانی مکمل ارتقا کے بدلے ارتقا کے کسی مقام یا وقوع یا دوراہہ کو پیش کرتی ہے جیمس لن (James Linn) نے کہا ہے کہ:۔

The Novel aims to show growth of character with Reaction of one character upon another it portrays a certain period or the whole of life_but with aim of protraying growth The short story has to do with the change in character - The corss Road rather The main road Travelled_

مختصر افسانہ کا فن چونکہ ایجاز و اختصار کا فن ہے اس لئے اسکی کردار نگاری میں بھی تفصیل و توضیح کے بدلے اختصار و ایجاز کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ افسانہ نگار کے ذہن میں مختلف کرداروں کی مختلف تصویریں ہوں لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ ان تمام تفصیلات کو کاغذ پر نقل کر دے مختصر افسانہ میں خاص کردار کی زندگی میں کشمکش (crisis) کی تشریح

بیان میں تجزیہ کی بہت زیادہ ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن تمام کشمکش کے لیے تجزیہ ضروری نہیں۔ کچھ تو نہایت سادگی سے فطری طور پر نتیجہ کی شکل اختیار کرتے ہیں جن کو عمل (ACTION) یا مکالمہ کے ذریعہ آسانی سے ادا کر دیا جاتا ہے لیکن جہاں کشمکش میں سنجیدگی ہو وہاں تجزیہ ضروری ہے یہی وجہ ہے کہ کیلپنگ جیسا (OBJECTIVE) افسانہ نگار بھی اس طرح کی پیشکش کیلئے تجزیہ کا استعمال کرتا ہے۔ لیکن تجزیہ کے وقت ہمیں احتیاط سے کام لینا پڑے گا کیونکہ طویل تجزیہ دوسری تمام دلچسپیوں کو غارت کر دے گا۔ مختصر افسانہ میں تجزیہ کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ افسانہ نگار کردار کے تمام عناصر کا نہایت احتیاط سے انتخاب کرے

Mai : Stori

جن کا تعلق کہانی کے خاص واقعہ یا محل (situation) سے بہت گہرا ہو۔

کردار نگاری میں ڈرامائی انداز سے بھی کام لیا جا سکتا ہے۔ یعنی کردار کی ایسی تخلیق جس میں وہ عمل کریں اور ایک دوسرے سے گفتگو کے ذریعہ اپنے خیالات کا اظہار کریں۔

بیانیہ طریقہ چونکہ زیادہ حقیقی معلوم ہوتا ہے اس لیے یہ زیادہ اثر رکھتا ہے۔ اخلاقی مطالب اور ذہنی خد و خال واضح کرنے کے لئے جدید افسانوں میں مکالمہ سے بڑے اہم کام لئے گئے ہیں۔ اسی لیے نئے افسانوں میں مکالموں کو بھی بہت اہمیت ہے۔ کیونکہ یہ کرداروں کے خیالات و جذبہ کو واضح کر کے افسانہ نگار کے مقصد کو خوبصورتی اور کامیابی کے ساتھ پورا کرتے ہیں۔ کرداروں کے جذبے کا اظہار، تحریکات کا تضاد اور دیگر داخلی پیچیدگیوں کے اظہار کے لئے مکالمہ سے بہتر کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہے۔

کردار نگاری کے فن کو حسن و خوبی برتنے کے لئے ضروری ہے کہ فنکار یہ فیصلہ کرے کہ وہ جس کردار کو پیش کرنے جا رہا ہے اس کی مکمل شخصیت کو پیش کرنا مقصود ہے یا شخصیت کی اہم خصوصیات کا.

جب اس کی کوشش کسی شخصیت کو پیش کرنے کے لئے ہوگی تو اس کی ساری سعی پڑھنے والے کو اسکے سارے پہلوؤں سے متعارف کرانے پر مرکوز ہوگی۔ لیکن جب وہ کسی ایک انوکھی بات، عادت یا خصوصیت کو پیش کرتا ہے تو اس کی ساری سعی قارئین میں ایک مخصوص و محدود جذبہ کا پیدا کرنا بعد اس انوکھی بات یا عادت کا احساس پیدا کرنا ہوگا۔ اس فرق کو واضح کرنے کیلئے دو کہانیوں کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ ایک "W-cather" کی PAULS-CASE اور دوسری KATHRINE BRUSH کی (Good Wednesday) ہے اول الذکر میں پال کو خارجی طور پر پیش کیا گیا ہے وہ ہائی اسکول کا ایک خودسر اور بدقماش طالب علم ہے اس کی ذات تمام خرابیوں اور برائیوں کا مجموعہ ہے۔ ادارہ کے لئے وہ ایک عذاب ہے اور خاندان کے لئے مستقل پریشانیوں کا باعث۔ استاد اسکی حرکتوں کی بنا پر اسے ناپسند کرنے لگتے ہیں۔ اور ان کی نفرت پال کو اور گستاخ بنا دیتی ہے۔ وہ چوری کی لعنت میں مبتلا ہو جاتا ہے اور انجام کار خودکشی کا مرتکب ہوتا ہے۔ کہانی کی ابتدا ہی سے قارئین پال کے متعلق کوئی متفقہ رائے قائم نہیں کر پاتے۔ پال کی شخصیت کو فنکار نے اس طرح پیش کیا ہے جیسے ہمیشہ اسکو ہزیمت، پسپائی، اور شکست کا سامنا کرنا پڑا۔ لیکن پوری کہانی میں پیش ہونے والے دس افراد میں یا سائی پال کے دس مختلف احساسات ہو سکتے ہیں۔ یا تو رحم یا ہمدردی کے جذبات ابھر آ سکتے ہیں یا بالکل ہی ناپسندیدگی کا شائبہ ہو سکتا ہے۔ پال کی تباہی و پسپائی کی وجہ قاری کے ذہن میں تو خود پال کی اپنی عادتیں، اس کی شخصیت، اس کا ماحول اور — وسیع پیمانہ پر سوسائٹی اور قسمت (DESTINY) بھی ہو سکتی ہیں۔ اس کہانی میں پال کا غم۔ اس کی حرکات و سکنات اسکے افعال و اقوال ایک طرح سے سمبول کے سامنے پیش کئے گئے ہیں لیکن قارئین پر اس کا رد عمل مختلف ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں W-CATHER نے کہانی میں مکمل

انسان کو پیش کیا ہے اس لئے بال کے کردار کے تمام روشن و تاریک پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اسکے کردار کی اہم خصوصیات کو واضح کیا گیا ہے۔

ETHAN FRAME میں بھی ایتھن کی پوری شخصیت کو پیش کیا گیا ہے۔ ایسی تمام کہانیوں کے کردار کے متعلق کسی ایک رائے کے بدلے مختلف رائیں قائم کی جا سکتی ہیں۔ لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ایسی خاص خصوصیت نہیں ہے لیکن جب پورے کردار کو پیش کرنے کے بجائے کسی انوکھی بات یا واقعہ یا عادت کو پیش کیا جاتا ہے تو جذبات کا فرق نہیں پیدا ہوتا۔ کیونکہ اس طرح کردار نگاری کے سلسلہ میں مصنف قبل ہی فیصلہ کر لیتا ہے کہ تمام قارئین کیا محسوس کریں گے۔ اس لئے وہ صرف وہی پہلو پیش کرتا ہے اور پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے جو پڑھنے والوں میں پہلے ہی سے معین جذبہ یا احساس پیدا کرے۔

Good wednesday میں ایک ادھیڑ عمر کی ہیر ڈریسر HAIR DRESSER کا کردار صبح سے رات تک میں پیش کیا گیا ہے صبح سے شام تک ایک چھوٹے سے شہر میں وہ مختلف افراد کے پاس اپنے پیشہ کے سلسلہ میں جاتی ہے۔ سبھوں کے پاس دوران گفتگو حسد اور بدخواہی کے نقشے چھوڑ آتی ہے اور گفتگو کے دوران حذف و اضافہ کی تکنیک کو اپنا کر گفتگو کو زہریلا اور کڑوا بنا دیتی ہے ظاہر ہے کہ اس کا کردار کسی قاری کی پسند اور خوشنودی حاصل نہیں کر سکتا بال ہی کی طرح ہیر ڈریسر بھی ہے۔ بال کے متعلق مختلف رائیں قائم ہو سکتی ہیں۔ لیکن ہیر ڈریسر قارئین پر ایک ہی تاثر چھوڑ جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ اسکی زندگی میں بھی ایسے لمحات آئے ہوں گے جب وہ [illegible] نہ ہوگی۔ جیسی اس کہانی میں معلوم ہوتی ہے۔ لیکن پوری [illegible] لمحات کی طرف کہیں بھی اشارہ نہیں کیا گیا ہے بلکہ مخصوص [illegible] کی ایک انوکھی حرکت، انوکھی بات جسے وہ صبح سے شام تک مختلف افراد کے سامنے دہراتی ہے اسی کو پیش کیا گیا ہے۔

خارجی اور داخلی کردار نگاری

کردار اپنے اقوال اور اعمال و حرکات و سکنات سے پہچانے جاتے ہیں۔ اس لیے افسانہ نگار ان باتوں پر خاص خیال رکھتا ہے۔ کرداروں کی زبان سے جو باتیں کہی جائیں اور ان سے جو حرکات سرزد ہوں وہ کردار کی شخصیت اور انفرادیت کے مطابق ہوں۔ کرداروں کی انفرادیت نمایاں کرنا بھی ضروری ہے تاکہ قارئین ان کرداروں میں فرق قائم کر سکیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ تمام کرداروں کے اقوال و حرکات میں یکسانیت نہ ہو۔ تمام کردار مختلف طور طریقے اور مختلف انداز و اطوار کے مالک ہوں۔ ہنری فیلڈنگ HENRY FIELDING کے مطابق کردار نگاری میں "الفاظ اور عمل WORDS AND ACTION کی بڑی اہمیت ہے مگر مصنفوں کا ایک طبقہ ایسا بھی ہے جس کا یہ خیال ہے کہ محض کرداروں کی خارجی خصوصیات کی پیشکش ہی پر قناعت کرنا بہتر نہیں۔ بلکہ ہمیں اس کے ذہن اور داخلی کیفیات کو بھی پیش کرنا چاہئے۔

بدیع چند فرماتے ہیں :-

> "کرداروں کے ظاہری رنگ ڈھنگ دیکھ کر ہی ہم مطمئن نہیں ہوتے۔ بلکہ ہم ان کے ذہن کی گہرائیوں تک پہونچنا چاہتے ہیں۔"

سارہ فیلڈنگ SARAH FIELDING نے بھی ان ظاہری کردار نگاری سے اختلاف کیا ہے اور کہا ہے کہ عمل کی تحریک INWARD MOTIVES TO ACTION اور ذہن کا اندرونی جھکاؤ TURN OF THE MIND کا بیان عمل سے زیادہ ضروری ہے اس لیے ہمیں زیادہ تر ان چیزوں کو منتخب کرنا چاہئے جس سے پڑھنے والے واضح طور پر یہ سمجھ لیں کہ ہمارے کردار کیا سوچتے ہیں۔ نہ کہ وہ کیا کرتے ہیں۔ اچھی اور کامیاب کردار نگاری کے لیے ضروری ہے کہ نہ صرف ان خارجی حرکات اور اقوال کو بیان کیا جائے بلکہ ان کی ذہنی عکاسی بھی ضروری ہے۔

کیونکہ کردار کی تعمیر میں ماحول کا کتنا ہاتھ ہے اور کردار کی ذہنی کیفیات اس میں کس قسم کی تبدیلیاں پیدا ہوا کرتی ہیں ان باتوں پر بھی غور کرنا ضروری ہے ماحول کے اثرات انسانی ضمیر کو کس طرح بدل دیتے ہیں۔ انسانی جبلتوں کے تقاضوں میں کیسی پیچیدگیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ مختلف جذبات کا اظہار خیال کے مطابق کس طرح ہوتا ہے؟ ان تمام باتوں پر جب تک افسانہ نگار کی گرفت مضبوط نہ ہوگی تب وہ کامیاب کردار کی تخلیق نہیں کر سکتا۔ اردو کے ابتدائی افسانوں میں کردار کی داخلی و خارجی زندگی کی جامع عکاسی نہیں ملتی کیونکہ فرائڈ کے نظریات کی وجہ سے کردار نگاری کے فن میں جو تبدیلیاں آئی ہیں اس وقت اس کا احساس کسی کو نہ تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ کہیں کہیں کردار ماحول کے واقعات میں جذب ہیں ان کی تعمیر میں حالات کا ہاتھ بھی ہے لیکن انہیں میں کسی گہرے مشاہدے کا پتہ نہیں چلتا۔ البتہ پریم چند کی تیز نظر اور گہرے مشاہدے نے ایسے بہت سے کردار تخلیق کئے ہیں جو ماحول کے ساتھ ابھرے ہیں ذہنی کیفیتیں بھی ملتی ہیں مگر یہ حقیقت ہے کہ اس سلسلہ میں شعوری کوشش بعد میں ہوئی ہیں اور اس حقیقت کا گہرا احساس کرشن چندر، قرۃ العین حیدر بیدی، عصمت، منٹو، احمد ندیم قاسمی، حیات اللہ انصاری، اختر اورینوی اور سہیل عظیم آبادی کے یہاں پہلی بار ملتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ احساس مغرب کی فکروں کی پیداوار ہے اور یہ سب انھیں تحریکوں سے متاثر ہیں ان کے کردار اپنے دور کے مخصوص نظریات اور اپنے طبقے کے نمائندے ہیں۔ ماحول کے اثرات انسانی ضمیر کو کس طرح بدل دیتے ہیں اور کسی خیال کو لے کر کوئی کردار کس طرح آگے بڑھتا ہے ان حقیقتوں کا انھیں گہرا احساس ہے۔ افسانہ نگار کو چاہئے کہ وہ غیر جانبدار رہے کیونکہ قدروں کی جانبداری سے کردار عام ہو جاتے ہیں۔ پریم چند کے یہاں یہ خامی ملتی ہے کہ ان کے کردار یا تو بہت عام ہیں یا دیوتا معلوم ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی وہ واقعات اور ماحول سے بے نیاز ہو کر کرداروں میں غیر معمولی تبدیلی پیدا کرتے ہیں اور اپنی مقصدیت کے مطابق کردار پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ اس میں اکثر انھیں ناکامی

ہوتی ہے۔ مارکس کا کہنا درست ہی ہے کہ اگر تم نے کسی کردار کو ایجاد کرنا چاہا تو پوری طرح ناکامی ہوگی۔ کرشن چندر، بیدی، اختر اورینوی، احمد ندیم قاسمی اور عصمت وغیرہ کے یہاں اس قسم کی کمزوری نہیں ملتی کیونکہ وہ کردار کی تعمیر میں ماحول اور حالات پر بڑی گہری نظر رکھتے ہیں۔

کرداروں کی تعمیر میں طبقاتی خصوصیات کو بھی مدنظر رکھنا چاہیے طبقاتی زندگی کے نمائندے بھی کردار بن سکتے ہیں کسی طبقے کے نصب العین اور اسکے تاریخی حیثیت سے تعلق پیدا کرکے کردار کی تخلیق ہو سکتی ہے بعض زندہ جاوید کردار اپنے اندر طبقہ کی تمام خصوصیات اور روایتوں کو لے کر آتے ہیں اور ایک علامت بن جاتے ہیں فرد کو طبقاتی رشتہ کے پس منظر میں دیکھا جاتا ہے اور اس طرح ایک شخص کو لے کر اسکے سارے طبقہ کی تصویر پیش کی جاتی ہے پریم چند کے یہاں عام طور پر ایسے کردار ملتے ہیں پریم چند کے کرداروں میں طبقاتی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ مثلاً اگر کوئی انسان خواہ کتنا ہی خراب کیوں نہ ہو پریم چند کے نزدیک اچھا ہے۔ اسی طرح اگر کوئی زمیندار جاگیردار ہے وہ کتنی ہی اچھی خوبیوں کا مالک کیوں نہ ہو وہ اسے اچھی نظر سے نہیں دیکھتے اور نہ ظاہر کرتے ہیں۔ اس طرح پریم چند کے یہاں کرداروں کی شخصیت انکے سماجی نظریوں میں دب گئی ہے اور کردار کھلونا بن کر رہ گئے ہیں فرد کی طبقاتی حیثیت کے علاوہ ایک انفرادی حیثیت بھی ہوتی ہے۔ وہ محض اپنے طبقے کا نمائندہ ہی نہیں ہوتا بلکہ خود اپنی شخصیت کا بھی نقیب ہوتا ہے علم نفسیات کے مطابق بھی TYPICAL کرداروں کے کے ذریعہ ایک حد تک ہی سچائی کی عکاسی ہوتی ہے مکمل طور پر نہیں۔ اس لئے ہمیں فرد کو فرد کی حیثیت سے بھی دیکھنا ضروری ہے۔ یہ درست ہے کہ کسی کردار میں خالص انفرادی خصوصیات کا یکجا ہونا بھی اچھا نہیں ہے۔ بلکہ کردار اسی وقت اپنے طبقہ کا بھی نمائندہ ہو سکتا ہے اور اپنی ذات کا مظہر بھی جب اسکے اندر طبقاتی خصوصیات بھی ہوں اور انفرادی خصوصیات بھی ہوں۔

کردار نگاری کی کامیابی کے لیے طبقاتی خوبیوں اور خامیوں کو بھی اجاگر کرنا ضروری ہے اور ساتھ ہی ساتھ انفرادی خوبیوں اور خامیوں کو بھی ۔ مگر اس کے لیے فلسفیانہ بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے فلسفیانہ بصیرت کے بغیر عمدہ کردار کی تخلیق نہیں ہو سکتی۔ فلسفیانہ بصیرت اس وقت کام آتی ہے جب سماجی اصولوں کا خیال رکھتے ہوئے کردار کی انفرادی خصوصیات اجاگر کی جاتی ہیں۔ فنکاروں کے مشاہدوں سے کردار کی انفرادیت نمایاں ہوتی ہے مگر صرف مشاہدے سے ہی کردار پیدا نہیں ہوتے بلکہ مشاہدہ کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ نقطہ نظر کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ فلسفیانہ بصیرت سے مشاہدہ کو بھی فنی خصوصیت اور وسعت ملتی ہے اس طرح کردار نگاری کے لیے افسانہ میں سماجی و طبقاتی شعور کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ بصیرت اور مشاہدہ کی وسعت کا ہونا ضروری ہے۔

جیمس جوائس نے افسانہ کیلئے محسوس زندگی کے احساس ( ) کو ضروری بتایا ہے اس کے مطابق افسانہ میں زندگی بولتی چالتی ہنستی کھیلتی محسوس ہو۔ اس میں زندگی کی گرمی اور نبض کی دھڑکن ہو۔ دراصل جیمس جوائس زندگی کی حقیقی تصویر پیش کرنا چاہتا تھا۔ افسانہ میں محسوس زندگی کا احساس اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب کردار حقیقی ہوں۔ جس طرح دنیاوی زندگی میں ہم مختلف افراد اپنی سماجی، طبقاتی اور نفسیاتی الجھنوں کے ساتھ ملتے ہیں۔ اسی طرح افسانہ میں بھی کردار ہوں تاکہ ہم انھیں دیکھ کر اسی طرح محسوس کریں جیسے کہ یہ زندہ اور چلتے پھرتے کردار ہیں۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب افسانہ نگار کردار نگاری میں حقیقت پسندی سے کام لے۔ قدیم داستانوں اور کہانیوں کے افراد ہماری دنیا کے نہیں بلکہ خیالی اور آسمانی مخلوق ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم افسانوی ادب میں اژدر اور جانباز غازی دیووں کے ساتھ جنگ کرنے والی مخلوق امیر حمزہ، الف لیلی کے اجزا، حاتم طائی وغیرہ ملتے ہیں۔ آج انسان نے اتنی ترقی کر لی ہے کہ یہ کردار بے جان معلوم ہوتے ہیں۔ عہد جدید تحلیل و تنقید کا دور ہے، اب ہر شے کو منطق کے اصولوں

کی روشنی میں جانچا اور پرکھا جاتا ہے ہم کسی شئی کو اسکی ماہیت اور نفسیات کا تجزیہ کئے بغیر قبول نہیں کر سکتے اس فکر وتعقل نے ہمیں تخیلات کی رنگین وادیوں سے نکال کر حقیقت کی روشنی میں لاکھڑا کیا ہے۔ اب ہم ہر شئے میں حقیقت و صداقت کا مطالبہ کرتے ہیں افسانہ کے کرداروں میں بھی قارئین کی آنکھیں اصلیت کی متلاشی رہتی ہیں۔ اس لئے افسانہ نگار کا فرض ہے کہ جو کردار وہ تخلیق کرے وہ ہمارے جیسے گوشت پوست کے متحرک انسان ہوں حقیقت نگاری کے ذریعہ افسانہ نگار اپنے کرداروں میں ایسی روح پھونک سکتا ہے کہ وہ پلاٹ کی سرزمین اور افسانہ کی فضا میں ذی حیات اور متحرک نظر آنے لگیں اور اپنی آرزوں تمناؤں اور الجھنوں کے ساتھ ابھر کر قارئین کے دل و دماغ پر اپنا مخصوص خوبیوں یا برائیوں کے دیرپا اثرات چھوڑ جائیں۔ ان ہی مخصوص اوصاف کی بنا پر کردار باآسانی پہچانے جا سکتے ہیں۔ کردار جس قدر حقیقی ہوں گے اسی قدر وہ مانوس اور جانے پہچانے معلوم ہوں گے۔ مجنوں گورکھپوری نے ٹھیک ہی کہا ہے :-

> "افسانہ کے کردار جتنا زیادہ ہم سے قریب ہوں گے اتنا ہی زیادہ ہم ان کو واقعی سمجھیں گے اور اتنا ہی زیادہ اثر قبول کریں گے۔ [1]"

ان ہی سب سے قاری کردار کی مسرت و شادمانی میں حقیقی راحت اور ان کے دکھ میں سچی ہمدردی محسوس کرتا ہے کردار نگاری کی کامیابی یہی ہے کہ قاری کرداروں کے ساتھ روئے اور کرداروں ہی کے ساتھ ہنسے

جنگ عظیم کے بعد حقیقت و واقعیت کا یہ رجحان بڑھتا گیا۔ اور عالمی افسانوی ادب زندگی اور حقیقت سے قریب آتا گیا۔ امریکی افسانہ نگاروں نے عصری واقعات اور وقتی مسائل کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی کی خصوصاً تھیوڈور ڈریزر نے روزہ مرہ کی زندگی، گھروں، سڑکوں اور دفتروں کی تصویر کشی حقیقی

---

[1] افسانہ ص ۳۶

داروں کے ذریعہ کی اس نے افراد کا نفسیاتی مطالعہ نہایت غور سے کیا تھا۔ ان کی دوررس نظریں حقیقت کی تہ تک پہونچ جاتی ہیں اور وہ زندگی کی حقیقتوں کو بے نقاب کر دیتا ہے۔

دور جدید کے امریکی افسانہ نگار شیروڈ اینڈرسن Sherwood Anderzarson) اور مس ولا کیتھر (Miss Willa Cathir) وغیرہ نے اصلیت و حقیقت کو پیش نظر رکھ کر زندگی کی ترجمانی حقیقی کرداروں کے ذریعہ کی ہے اور اس میں شک نہیں کہ انکی افسانہ نگاری کی حقیقت پسندی نے کردار نگاری کو بلند مقام پر پہونچا دیا۔ روسی افسانہ نگاروں نے بھی جیتے جاگتے مانوس کرداروں کی ذہنیت اور شخصیت کی سچی تصویریں پیش کی ہیں۔

آئیون ترگنیف Ivan Turganev کے THE DISTRICT DOCTOR ٹالسٹائی کی کہانی THE LONG EXILE میں ایلون ٹرس اکسنوو ( ) کے کردار اور چیخوف کے افسانہ اسکول مسٹریس کی ہیروئن کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان مصنفین نے اپنی کہانیوں میں انسانی زندگی کا بھرپور نقشہ کھینچا ہے ان کے افراد افسانہ انسان کی خارجی اور داخلی کیفیات کے صحیح ترجمان ہیں فرانسیسی افسانہ نگاروں کے یہاں کردار نگاری میں حقیقت نگاری ملتی ہے۔ زندگی موپاساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے۔ اس لئے اس کے کرداروں میں محسوس زندگی کا احساس ملتا ہے۔ انگریزی افسانہ نگاروں میں بھی ہارڈی، جارج مور، موریسن وغیرہ کے یہاں کرداروں کی صورت و سیرت بیان کرتے میں حقیقت نگاری سے کام لیا گیا ہے۔ ہارڈی کردار نگاری اور افراد سے فضا قائم کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتا۔ ان افسانہ نگاروں کے کرداروں میں زندگی کی گہما گہمی اور جذبات کی دھڑکنیں ملتی ہیں اردو میں پریم چند نے پہلی بار افراد کو اس طرح پیش کیا کہ وہ ہمارے آپ کے جیسے انسان نظر آتے ہیں۔ انہوں نے کردار نگاری میں سماج، ماحول اور فرد کی نفسیات کی ایسی حقیقی تصویریں بھی پیش کی ہیں کہ ان کے کردار زندہ وجود بن گئے ہیں انھوں نے اپنے افسانوں

میں ہندوستان کی سماجی، قومی، خانگی (گھریلو) زندگی کے مختلف پہلوؤں کی بڑی اچھی ترجمانی کی ہے اور ایسا کرتے ہیں انھوں نے واقعیت اور حقیقت کو پیش نظر رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کردار خواہ وہ رانی سارندھا ہو یا شیاما، خواہ سیٹھ جواہر ہو یا لالہ ڈنگامل، الگو چودھری ہو یا شیخ جمن، واقعیت اور حقیقت کے بے لاگ مرقعے ہیں۔ کچھ تو پریم چند کے اثر اور کچھ مغربی اثرات کے تحت افراد کی مصوری میں حقیقت نگاری کا یہ رجحان اور بڑھتا گیا جس کے نتیجے میں اردو افسانہ نگاروں کی پوری جماعت اس کی علمبردار بن گئی۔

ترقی پسند تحریک سے بھی حقیقت نگاری کا جوہر افسانوں میں آیا۔ اس نے کچھ نئے کردار اردو افسانوں کو دیئے، مزدوروں، کسانوں، فقیروں، قلیوں، رکشہ والوں اور مظلوم عورتوں کے کرداروں کو پیش کر کے حقیقت نگاری کا حق ادا کیا گیا۔

مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو افسانوں کا دامن بھی جیتے جاگتے، چلتے پھرتے زندہ کرداروں سے پر ہے۔ علی عباس حسینی کے قربان میاں، مولوی انوار الحق، عصمت چغتائی کے صلاح الدین بچو، منٹو کے باسط، کرشن چندر کے دو ہزار سنگھ تائی ایسری، راجندر سنگھ بیدی کے بھولا، گرم کوٹ کا ہیرو اختر اورینوی کے شکور دادا، ڈاکٹر محسن کی تمنی، جمیل الرحمن کے برما خلیفہ زندگی کے آئینہ دار اور حقیقت و واقعیت کے نمونے ہیں۔

کردار نگاری کا نیا تصوّر

فورسٹر (Forster) کے فلیٹ کردار ہوں یا راونڈ ہڈسن کے تمثیلی کردار ہوں یا تخلیقی ان سبھوں کے جائزے سے کردار نگاری کے دو عام طریقے ملتے ہیں. اول یہ کہ کچھ حالات و واقعات اس طرح سلسلہ وار جمع کر دیئے جائیں کہ ان سے کردار ابھر آئیں اور ان حالات کا ردّ عمل کردار کی خصوصیتوں کو واضح کرے. دوئم یہ کہ کہانی کے جس حصّہ میں جو کردار پہلی بار سامنے آئے وہیں اس کے متعلق تمام تفصیلات پیش کر دی جائیں. کہانی نگاروں نے عام طور پر انھیں دو اصولوں میں سے کسی ایک کو استعمال کیا ہے کبھی کبھی ہم دیکھتے ہیں کہ ابتدا میں کوئی کردار دھندلا اور غیر معین نظر آتا ہے لیکن کہانی میں پیش ہوئے حالات و واقعات کے تسلسل سے آئیں جب ردِ عمل ابھرتا ہے تو وہ ایک زندہ شخصیت بن جاتا ہے. بعض اوقات (جب کردار نگاری کا دوسرا اصول اپنایا جاتا ہے) کردار کی تفصیلی تصویر پہلے ہی سامنے آجاتی ہے تاکہ ہم سمجھ لیں کہ اس کردار سے ہمیں کس طرح کی توقعات رکھنی چاہئیں. دراصل یہی تفصیلی تصویر کردار میں واقعات و حالات سے ہونے والے ردِ عمل سے پایۂ تکمیل تک پہونچتی ہے. پہلے طریقہ کی کردار نگاری میں کردار کی فطرت اور شخصیت کے متعلق کوئی اشارہ نہیں ہوتا بلکہ جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے کردار کی شخصیت اور فطرت واضح ہوجاتی ہے کہانی کے حالات و واقعات سے اس پر جو ردِ عمل ہوتا ہے اس سے اس کی شخصیت کے پہلو اجاگر ہوتے ہیں اور فطرت کی تہیں کھلتی جاتی ہیں، اس طرح کردار کی مکمل تصویر اسوقت تک سامنے نہیں آتی جب تک کہ کہانی ختم نہیں ہوجاتی. اس لئے ہماری دلچسپی کا مرکز کہانی کے واقعات کے ساتھ ہی ساتھ کردار بھی ہوتے ہیں. دوسرے اصول میں جیسا کہ بیان کیا گیا ہے ابتدا ہی میں کردار کے متعلق تفصیلی تصویر پیش کر دی جاتی ہے ابتدا ہی میں کردار، کردار کی شخصیت، عادت، فطرت اور نظریات کا ذکر ہوتا ہے بعد میں کہانی کے واقعات، ابتدا میں کردار کے متعلق کہی گئی باتوں کو

ثابت کرتے ہیں اس لئے کہانی کے اختتام میں ہم کردار کے متعلق کوئی بھی نئی بات نہیں پاتے بلکہ جو اصول یا تفصیل کردار کے تعارف کے وقت ابتدا ہی میں پیش کر دیا جاتا ہے اسی کے مطابق مخصوص واقعات کا ردِ عمل ہوتا ہے اس لئے کہانی کی دلچسپی کا انحصار ان واقعات کے ساتھ ساتھ اس بات پر بھی ہوتا ہے کہ کردار ان واقعات سے متاثر ہوتے ہوئے ایسے ہی ثابت ہوں جیسا کہ ابتدا میں ان کے متعلق کہا گیا ہے یعنی کردار کے سامنے آتے ہی جو خصوصیات افسانہ نگار نے بیان کی ہیں ان خصوصیات پر وہ پورے اتریں مختصر یہ کہ بہت زمانہ ہی سے کردار کی پیشکش کے یہ دو طریقے مخلوط اور علیحدہ علیحدہ شکل میں رائج رہے ہیں۔

عہدِ جدید میں شعور کی مختلف النوع کیفیت کی ماہیت سے بڑھتی ہوئی دلچسپی نے جدید ادیبوں کو کردار نگاری کے ان دو اصولوں سے غیر مطمئن کر دیا ہے ان لوگوں نے محسوس کیا کہ کسی مخصوص لمحے میں انسان کی حقیقت کا صحیح نفسیاتی بیان نہ تو کردار کی تفصیل کے ذریعہ ہو سکتا ہے اور نہ ہی ایک سلسلہ کے حالات کے ردِ عمل کی سلسلہ وار ترتیب سے۔ ان لوگوں نے شعور کے ان پہلوؤں سے دلچسپی لی جو ساکن نہیں بلکہ متحرک ہیں جنھیں کسی مخصوص لمحہ میں اسیر نہیں کیا جا سکتا لمحہ حاضر بہت وسیع ہے یہ ایک ایسا نقطہ ہے جو ماضی کی روانی کو مستقبل کی طرف موڑ دیتا ہے۔ واقعات اور وقت کی طرح شعور اور وقت کے درمیان تعلق سیدھا سادا نہیں ہے بلکہ یہ وقت کے تسلسل سے اسی طرح مبرّا ہے جس طرح واقعات وقت کے تسلسل سے جدا نہیں ہو سکتے ہر تجربہ اور اسکے پیدا ہونے والے ردِ عمل کا رشتہ ماضی سے ضرور ہوتا ہے کیونکہ ماضی کے بکھرے ہوئے تجربات جب موجودہ تجربہ سے ملتے ہیں تب ہی کوئی تجربہ مکمل ہوتا ہے۔ شعور اور ذہن کی وقت کے تسلسل سے آزاد پیشکش کے لئے کردار نگاری کے یہ دونوں طریقے مصنوعی اور ناکافی ثابت ہوئے ہیں اس لئے کسی متحرک تکنک کی ضرورت محسوس ہوئی جو ادیب کو اس قابل بنا سکے کہ وہ ان رابطوں کو استعمال کر سکے جنکا تعلق ہمیشہ ماضی سے رہتا ہے اور جو شعور کے تانے بانے بنتے ہیں انسانی شعور اگر جامد یا ساکن ہوتا تو روایتی کردار نگاری کسی حد تک اس پر اپنی گرفت

ڈال سکتی تھی لیکن شعور ایک متحرک شئے ہے اور یہ حرکت بھی مسلسل ہموار نہیں ہوتی۔ شعور کی مثال اس پہاڑی ندی کی سی ہے جو اونچے نیچے راستوں سے گذرتی چٹانوں اور رکاوٹوں کو کاٹتی اور پھلانگتی کبھی طوفان کی تیزی تیسے ساتھ اور کبھی میدانی دریاؤں کی طرح سستی کے ساتھ آگے بڑھتی رہتی ہے "گویا سیل تندرو بھی ہے اور "جوئے نغمہ خواں" بھی ظاہر ہے کہ اس کے لئے ساکن کردار نگاری کے بدلے کسی ایسی تکنیک کی ضرورت ہے جو شعور ہی کی طرح متحرک ہو اور یہی وہ احساسات تھے جن کی وجہ سے کہانی میں شعور کی رو تکنیک ایجاد ہوئی اور کردار نگاری کا نیا تصور پیدا ہوا۔

دراصل شعور کی رو تکنیک اور کردار نگاری کا یہ نیا طریقہ وقت کی حد بندیوں کی دقتوں سے آزاد ہونے کا ایک ذریعہ ہے اس لئے یہ نہ صرف ان مخصوص یادوں کے ذریعہ عمل میں آئی جن کو (یادوں) ماضی حال پر مسلط کرتا ہے بلکہ یہ تکنیک ان ذریعوں سے بھی وجود پذیر ہوتی ہے جنھیں ہم بیک وقت خطری اور مبہم بھی کہہ سکتے ہیں کیونکہ ہمارا ذہن دریا کی طرح بہہ ان راستوں پر بھی رواں رہتا ہے جنھیں ہم قطعی غیر ضروری کہہ سکتے ہیں لیکن سچ تو یہ ہے کہ انھیں غیر ضروری راستوں سے بنیادی واقعات ابھرتے ہیں۔ اس طرح حالات اور واقعات سے کردار کا ردعمل دکھانے کے لئے افسانہ نگار کو موجودہ صورت حال سے منتخب یادوں اور صحبتوں سے ترمیم یافتہ کرداروں کی ذہنی حالت دکھانا ہوگا۔ اگر ذہنی حالت کی پیش کش کے اس طریقہ کو اختیار اور مہارت سے استعمال کیا جائے تو افسانہ نگار بیک وقت اپنے کردار کے موجودہ تجربے کی نوعیت کو مختصراً پیش بھی کر دے گا اور ساتھ ہی ساتھ کردار کی گذشتہ زندگی کے واقعات کو بھی ظاہر کر دے گا۔ اس لئے کہانی میں پیش کردہ وقت خواہ کتنا ہی مختصر ہو پھر بھی کردار تاریخی اور نفسیاتی اعتبار سے بھرپور طور پر ابھرے گا۔

شعور کی رو کے افسانہ نگاروں نے افسانوی ادب کو خارجی حقیقت سے ہٹا کر داخلی حقیقت کی طرف مائل کیا خارجی دنیا کے بدلے جیسے بالزاک نے ایک صدی پہلے پیش کیا تھا تخیلات و مشاہدہ کی اس دنیا کو پیش کیا جو

ہماری زندگی اور احساسات کی آماجگاہ ہے اس طرح ان لوگوں نے تجربہ کی داخلی تہوں کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ دراصل یہ ایک نئی طرح کی حقیقت پسندی تھی جو آرنلڈ، ایچ جی ویلز اور گالورتھی وغیرہ سے مختلف ہے دراصل یہ طریقہ دنیا کے احساسات کی ترجمانی اور ذہن میں پردہ تغیر پذیر خیالات کو اسیر کرنے کی ایک موثر کوشش تھی کچھ لوگ اسے کوئی نئی چیز نہیں مانتے۔ اور کہتے کہ اس سے قبل بھی دوسرے لوگوں نے اپنے کرداروں کے خیالات پیش کرنے کی کوشش کی ہے مثال کے طور پر دستوفسکی کا نام لیا جاتا ہے لیکن ان دونوں کے درمیان بنیادی فرق یہ ہے کہ اب سے پہلے جن لوگوں نے کوشش کی تھی ان کے یہاں کرداروں کے ذہن میں ابلنے والے خیالات کا سرچشمہ نہیں ہے بلکہ وہ صرف عکاسی کرتے ہیں کہ ان کے کرداروں کے ذہن میں کیا ہو رہا ہے۔ کرداروں کے ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات کو پیش کرنے کی کوشش کی جاتی تھی لیکن چشمہ شعور کے فنکاروں نے کرداروں کے خیالات کی عکاسی کے بجائے ان کے ذہن کو بھی پیش کر دیا ہے۔

براؤننگ جیمس جوائس ڈوروتھی وغیرہ کے کرداروں کے اندر ہم ان کے ذہنوں میں خیالات کا ابلتا ہوا چشمہ پاتے ہیں۔ چشمہ شعور کی کہانیوں میں پڑھنے والا صرف کرداروں کے خیالات ہی سے واقف نہیں ہوتا بلکہ خود کو کہانی کے خاص کردار کے ذہن میں محسوس کرتا ہے۔

ہمارا ادب اب تک تجربات (EXPERIMENT) کی ترجمانی کر رہا تھا اور ایوان تجربہ ( ) کو ہی سب کچھ سمجھا جا رہا تھا لیکن جدید مفکروں نے تجربہ کی لامحدودیت اور اسکے نامکمل ہونے کی طرف اشارہ کیا۔ ولیم جیمس نے کہا کہ تجربہ نہ تو محدود ہے اور نہ ہی مکمل ہوتا ہے۔ اصل شئی انسان کا شعور ہے خیالات، جذبات، یادداشت سب شعور کی ابتدائی حدود کے باہر اپنا وجود رکھتے ہیں نہ صرف یہ بلکہ ان کا وجود مختلف کڑیاں رکھنے والی زنجیر کی مانند نہیں ہے۔ اس کی صورت ایک اکائی سی ہے۔ جدید فنکاروں نے تجربہ کے بدلے شعور کی پیش کش اور ایوانِ

تجربہ ( ) کی جگہ ایوانِ شعور (
) کو اہم سمجھا۔ یہی وجہ ہے کہ شعور کی رو تحریک سے کردار
نگاری میں ایسے گوشے پیدا ہو گئے ہیں جس نے کردار نگاری کو نہ صرف حقیقی روپ
دیدیا ہے بلکہ روایتی کردار نگاری کے طریقہ سے بالکل مختلف بنا دیا ہے چونکہ
قدیم کردار نگاری خارجی رنگ کی تھی اس لئے قدیم ادب کی دنیا میں خارجی آدمی
(EXTERNAL MAN) چھایا ہوا ہے مگر شعور کی رو تکنیک کردار کے ذہن
و شعور کو پیش کرتی ہے اس لئے جدید کردار نگاری کا کرشمہ اندرونی آدمی (
INTERNAL MAN) ہے جس کے ہاتھوں میں پورے ادب کی باگ ڈور ہے
قدیم کردار نگاری آدمی کو اس کے عمل (ACTION) کے ذریعہ ابھارتی ہے
لیکن جدید کردار نگاری کا "اندرونی آدمی" عمل (ACTION) سے بے نیاز ہے
قدیم افسانہ نگار اس بات پر زور دیتے تھے کہ ایک فردِ واحد کیا کرتا ہے اسی لئے
قدیم ادب کا آدمی ہمیشہ مصروفِ عمل ( ) نظر آتا ہے۔ وہ
روتا ہے، ہنستا ہے، دفتر جاتا ہے، خوابوں کے گھروندے تعمیر کرتا ہے غرضیکہ
ہمیشہ کچھ نہ کچھ کرتا رہتا ہے اور اس طرح وہ عمل ( ) کی زنجیروں
میں جکڑا ہوا ہے۔ جدید کردار نگاری نے ان زنجیروں کو کاٹ ڈالا کیونکہ جدید
افسانہ نگاران پر زور دینے کی بجائے کہ ایک آدمی کیا کرتا ہے اس پر غور کرتے ہیں
کہ ایک آدمی کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید ادب کے آدمی نے عمل کی تمام زنجیریں
توڑ کر رکھ دی ہیں اور شعور کی پڑی ہوئی نہیں در تہ تفالیوں کو نوچ کر پھینک دیا ہے
قدیم ادب کا آدمی زمان و مکان میں اسیر ہے لیکن جدید ادب کا آدمی زمان و مکان کی حدبندیوں
سے نکل کر ماضی، حال اور مستقبل پر بیک وقت حاوی ہو گیا ہے جدید کردار نگاری
کا یہ کارنامہ ہے کہ اس نے زمان و مکان سے پرے کردار نگاری کا طریقہ بتایا۔
شعور کی رو تکنیک کے فنکاروں میں پراوسٹ کی بڑی اہمیت ہے
اس نے داخلی کردار نگاری کو عروج پر پہنچا دیا۔ اس نے نفسیاتی تجزیہ کا ایک
نیا انداز اختیار کیا جس کے مطابق خارجی عالم کی قدر و قیمت کا پیمانہ خود اس کا
اندرونی شعور قرار پایا جس کی گرفت میں ماضی کی یادوں کا خزانہ رہتا ہے اس نے

اپنے ایک کردار "مارسل" کی زبانی اس حقیقت حال کا اظہار کیا ہے کہ ہماری حقیقی زندگی ہماری نظروں سے اوجھل رہتی ہے پروسٹ کے مطابق ہمارا وجود ہمارے حافظہ کا رہین منت ہے جو ماضی کی یادوں کو محفوظ رکھتا ہے جن کے تانے بانے سے ذات اپنی بنائے صفات بنا دیتی ہے اس کا خیال تھا کہ ماضی کی یہ یادیں موجودہ حقیقت سے بھی زیادہ حقیقی ہوتی ہیں۔ پورا ماضی آدمی کے لاشعور میں ہے اور حقیقی زندگی کا تصور ماضی کا تصور ہے یہ گذرا نہیں گیا بلکہ لاشعور میں ہے اسلئے پروسٹ اپنے کرداروں کی داخلی زندگی میں جھانکتا ہے اور حافظہ کو کھنگال کر گذشتہ واقعات کو ایک لڑی میں پرو دیتا ہے۔ پروسٹ کا فن اس پہلو کو نمایاں کرتا ہے جسے ہم یادوں کا تسلسل کہتے ہیں۔ شعور اور داخلی زندگی میں یادوں کا تسلسل قائم ہے اور یادوں سے وجود اور شخصیت کی وحدت قائم ہے۔ پروسٹ کرداروں کی داخلی زندگی سے دلچسپی لیتا ہے اور ان کے ذہن کی یادوں کو موضوع بناتا ہے ان یادوں میں تسلسل دیکھتا ہے کیونکہ ذہن و شعور کی یادیں زندہ متحرک و روشن حقیقتیں ہیں اس لئے پروسٹ کا ہر کردار اپنے وجود کی گہرائیوں میں گھوم رہا ہے اپنے لاشعور میں یادوں کو جمع کر رہا ہے ان میں تسلسل پیدا کر رہا ہے۔

افسانہ اور ناول

اصناف ادب کی تخلیق ایک پیچیدہ عمل ہے جسمیں کئی طرح کے عوامل اور محرکات حصہ لیتے ہیں اگر ہم بنظر غائر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ جیسے جیسے انسان کے تجربات کی نوعیت بدلتی گئی ہے ویسے ویسے نئے اصناف ادب کی تخلیق بھی عمل میں آتی گئی۔ انسان بنیادی طور پر اپنے تجربوں کو ظاہر کرنا چاہتا ہے اور اس کے تجربے نہ تو یکساں ہوتے ہیں اور نہ ہی محدود، یہ بھی ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ تمام تجربوں کو ایک ہی پیرائے میں بیان نہیں کیا جا سکتا۔ ابتدائی انسان کے تجربات سادہ تھے اس لئے شروع میں اس نے جس کسی ذریعۂ اظہار کی تخلیق کی اسی پر قانع رہا لیکن جیسے جیسے تہذیبی و سماجی ترقی ہوتی گئی ویسے ویسے انسانی شعور بالیدہ ہوتا گیا اور تجربات میں تنوع وسعت اور پیچیدگی آتی گئی اس لئے انسان نے مخصوص تجربہ کے اظہار کیلئے اس کے مناسب فارم کی تخلیق کی اور یہ سلسلہ جاری رہا اردو شاعری میں منفرد تجربہ کے اظہار کیلئے غزل اور مربوط و منضبط فکر و خیال کی ترجمانی کیلئے نظم کا وجود عمل میں آیا۔ اسی طرح نثر میں بھی زندگی کی مکمل تصویر اور اسکی وسعت کی ترجمانی کیلئے ناول کی تخلیق ہوئی تو زندگی کے کسی ایک رخ کو پیش کرنے کیلئے مختصر افسانہ کی یعنی تجربہ کی نوعیت کے اعتبار سے اصناف ادب کی تخلیق ہوئی ہے۔

ناول کی تخلیق ہی اس لئے ہوئی ہے کہ اس کے ذریعہ زندگی کو تمام وسعتوں اور پیچیدگیوں کے ساتھ پیش کیا جا سکے اس لئے ناول کا فارم اپنے اندر بڑی وسعت رکھتا ہے ناول کے گہرے اور اہم رجحانات سے زندگی کی وسعتوں اور گہرائیوں کا احساس ہوتا ہے۔ ناول نگار ایک پختہ شعور و ادراک کا مالک ہوتا ہے وہ زندگی کو اسکی تمام وسعتوں اور پیچیدگیوں کے ساتھ پیش کرتا ہے اس کی نظر سماجی قدروں پر ہوتی ہے نفسیاتی الجھنوں پر بھی جبلتوں کے ٹکراؤ پر بھی وہ زندگی اور حقیقت کو محض اوپری سطح سے نہیں دیکھتا بلکہ اسکی تہوں کو

کھولتا ہے اس کے پردوں کو چاک کرتا ہے اسکے طلسم کا فسوں توڑتا ہے اسکی بلر ملیں میں نظر میں حقیقت کی تہوں میں پیوست ہوتی ہیں۔ انسانی شخصیت میں جذب ہوتی ہیں اور پھر حقیقت و روشن صداقتیں سامنے آتی ہیں شخصیت کی کمزوریاں اور خوبیاں ابھرتی ہیں اسی لئے ناول کو زندگی کی تعبیر و تفسیر کہا جاتا ہے

ناول کے اندر سماجی اور تہذیبی قدروں کی پہچان ہوتی ہے کیونکہ یہ محض ایک قصہ ہی نہیں بلکہ ایک علمی و تہذیبی کارنامہ بھی ہے قدروں کی کشمکش کھل کر اس میں سامنے آتی ہے ناول کا فارم دراصل ایک ترقی یافتہ فارم ہے اس میں عہد جدید کے ذہن کی مکمل پختگی ( ) کارفرما ہے یہی وجہ ہے کہ اس میں خارجی قدروں اور حقیقتوں کی بھی پیش کش ہوتی ہے اور داخلی حقیقتوں اور قدروں کی بھی اسے "خارجی رزم نامہ" بھی کہہ لیجئے اور داخلی "مہابھارت" بھی۔ تمدنی اقدار تہذیبی اور فلسفیانہ زندگی کی پیش کش سے ناول کے فارم اور تکنیک کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے تجربہ ایک دن کا ہو یا سو سال کا ناول اسے پوری جامعیت اور معنویت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ سید احتشام حسین لکھتے ہیں۔

> اسکے دائرہ میں ہر صنف ادب سے زیادہ وسعت ہے ناول نگار کے ہاتھ بالکل آزاد ہیں کہ وہ جتنا کام چاہے قصہ سے لے لے، جتنا چاہے کرداروں سے۔ چاہے تو واقعات اور اشخاص قصہ کے پیچھے چھپ جائیں اور چاہے تو کرداروں کو ہٹا کر خود اسٹیج پر آجائے اور وہ سب کچھ کہہ ڈالے جو کرداروں کے ذریعہ معلوم ہونا چاہئے زمان و مکان کی حدوں کو جس حد تک چاہے پھیلائے۔ یہاں تک کہ اگر چاہے تو انسان کی جذباتی اور ذہنی زندگی کی ابدی کشمکش کو چند گھنٹوں میں اس طرح پیش کر دے کہ ایک ایک لمحہ ہمارے سامنے آجائے اور چاہے تو ماضی اور مستقبل حال کے آئینہ میں پیش کر دے۔ [1]

ناول نگار حیات کی وسعتوں میں غوطہ زن ہوتا ہے اور فارم کی وسعت اسکو بالکل آزاد چھوڑ دیتی ہے وہ جہاں چاہے جائے۔ جو انداز چاہے اختیار کرے، تشریح و تفصیل، تجزیہ و تحلیل ناول کے فنی عناصر ہیں۔

یہ بات ہمیشہ یاد رکھنی چاہیے کہ اصناف ادب کی تخلیق کا مسئلہ تجربہ کے مطابق فارم کی تلاش کا مسئلہ ہے ہر صنف ادب ایک مخصوص نوعیت کے تجربہ کی پیش کش کے لئے تخلیق ہوتی ہے اور اسی مخصوص تجربہ کی نوعیت کے مطابق اسکے فن کے تار و پود بنتے ہیں اس لئے کچھ اصناف ادب میں بعض پہلوؤں سے مماثلت ہو سکتی ہے لیکن بنیادی طور پر وہ ایک نہیں ہو سکتے۔ یہی بات افسانہ اور ناول کی مماثلت اور مغائرت پر غور کرتے ہوئے بھی پیش نظر رکھنی چاہیے ناول کے لئے ایک تجربہ مخصوص ہے۔ زندگی کی وسعتوں کی ترجمانی اس کے برخلاف مختصر افسانہ ناول کی طرح زندگی کی وسعتوں اور پیچیدگیوں کو پیش کرنے کے بجائے زندگی کے محض ایک رخ کی عکاسی کرتا ہے۔ مختصر افسانہ میں حیات کے صد رنگ جلوے نہیں ہوتے بلکہ یہ ایک ہی جلوہ سے اپنا آئینہ خانہ سجاتا ہے بعض لوگ تجربہ کی نوعیت پر غور نہیں کرتے اور محض ناول کے فارم کو بڑا اور مختصر افسانہ کو چھوٹا کہہ دیتے ہیں جس کی وجہ سے بہت ساری غلط فہمیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ صالحہ عابد حسین لکھتی ہیں :-

> شاعر جب غزل کا دامن تنگ پاتا ہے تو نظم کی طرف آتا ہے، ادیب جب مختصر کہانی کے تنگنائے سے نکلنا چاہتا ہے تو ناول کے وسیع فارم پر قدم رکھتا ہے [1]

محترمہ کا یہ خیال تجربوں کی نوعیت سے بے خبری کا پتہ دیتا ہے شاعر نظم کی طرف اس لئے نہیں آتا کہ اسے غزل کا دامن تنگ نظر آتا ہے بلکہ وہ نظم کی طرف اس لئے آتا ہے کہ جو وہ پیش کرنا چاہتا ہے اس مخصوص تجربہ کی پیش کش نظم ہی میں ہو سکتی ہے اسی

حاشیہ گذشتہ صفحہ۔ [1] مضمون ناول کی تنقید مطبوعہ۔ سبحول شمارہ ۳
[1] مضمون ناول زندگی کی تصویر، تعبیر، تفسیر مطبوعہ آجکل اکتوبر ۱۹۶۴ء

طرح ایک ادیب، ناول کے وسیع میدان، میں اس لیے قدم نہیں رکھتا کہ مختصر افسانہ کے تنگنائے سے نکلنا چاہتا ہے بلکہ مختصر افسانہ میں پیش ہونے والے تجربے ناول سے قطعی مختلف ہوتے ہیں فنکار کا وسیع سے وسیع تجربہ جس کی بنیاد زندگی کے ایک رخ یا ایک پہلو پر ہو وہ افسانہ میں ہی پیش ہو سکتا ہے ناول میں نہیں اسی طرح فنکار کا مختصر سے مختصر تجربہ جس کی بنیاد زندگی کی وسعتوں اور پیچیدگیوں پر ہو افسانہ کا موضوع نہیں بن سکتا کیونکہ افسانے کے تجربہ کی نوعیت اور ہوتی ہے اور ناول کے تجربہ کی نوعیت کچھ اور۔ یہ تجربہ کی نوعیت ہی ہے جو افسانہ کو افسانہ اور ناول کو ناول بناتی ہے، مختصر افسانہ اور ناول میں وہی فرق ہوتا ہے جو کسی دریا اور سمندر میں ہے اور جس طرح سمندر کو محض دریاؤں کا مجموعہ نہیں کہہ سکتے اسی طرح ناول کو مختصر افسانوں کا مجموعہ کہنا غلط ہے سمندر اور دریا میں ہوتا تو پانی ہی ہے مگر سمندر کے پانی کا رنگ و مزہ مختلف ہوتا ہے

مختصر افسانہ زندگی کی محض ایک باریک دھار ہمارے سامنے لاتا ہے ناول ہمیں پوری زندگی سے ہم کنار کرتا ہے افسانہ نگار اور ناول نگار کی طبیعت اور طرز ادا کا مختلف ہونا ضروری ہے اور اس لئے یہ دونوں فن ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہو جاتے ہیں[1] دراصل مختصر افسانہ اور ناول بالکل مختلف ہی نہیں متضاد اصناف ادب ہیں۔ دونوں کے مقاصد، ترکیب، محاسن و عیوب اور ہیئت و ساخت میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔

ناول ایک وسیع فارم ہے اس میں ہمیشہ بڑے اور گہرے تجربے کام کرتے ہیں۔ ناول نگار زندگی کی وسعتوں کو جبلتوں کے تصادم، نفسیاتی الجھنوں اور سماجی قدروں کے پس منظر میں پیش کرتا ہے خاص اور اہم واقعات کے ساتھ ساتھ غیر اہم واقعات کو بھی زیب داستان کیلئے شامل کر لیتا ہے تا کہ

---

[1] ناول کیا گیا ہے: صفحہ ۱۶۳، ۱۶۴

زندگی کی تصویر مکمل اور دلچسپ ہو سکے اس کا کام متنوع زندگی کے ہر پہلو پر روشنی ڈالنا اور کسی صورت کے تمام ارتقائی پہلوؤں کو اجاگر کرنا ہے چونکہ ناول میں کردار اپنے تمام خارجی اور داخلی پس منظر کے سامنے آتے ہیں اس لئے ان کا تجزیہ و تحلیل بھی بڑی آسانی سے ہو سکتا ہے اس میں اتنی گنجائش ہوتی ہے کہ ہر واقعہ تفصیل کے ساتھ پیش کیا جا سکے اسی لئے کہا جاتا ہے کہ ناول کا فن تشریح و تفصیل کا فن ہے۔

مختصر افسانے کا فارم ایسا نہیں ہے کہ اس میں مسائل حیات کی وسیع و عریض دنیا جگہ پا سکے۔ اسمیں زندگی کے کسی ایک حادثہ، ایک واقعہ، ایک پہلو اور کسی ایک جھلک کی تصویر سے زیادہ کی گنجائش نہیں ہے مختصر افسانہ زندگی کے جلوہ ہائے صد رنگ کو پیش نہیں کرتا بلکہ وہ کسی ایک ہی جلوہ سے اپنا آئینہ خانہ سجاتا ہے اسمیں حیات تمام نشیب و فراز کے ساتھ نہیں آتی اور متنوع جذبات کی محفل نہیں آراستہ کی جاتی بلکہ زندگی کے کسی خاص پہلو پر روشنی ڈالی جاتی ہے، محبت، نفرت، شجاعت اخلاق، خودداری، ایثار، ہمدردی یا ایسے ہی کسی اور واحد جذبے کو مخصوص انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ آل احمد سرور ناول اور افسانے کا فرق بتاتے ہوئے لکھتے ہیں :-

> "ناول تعمیری صلاحیت، بصیرت، مسلسل دیکھنے اور سوچنے کی استعداد چاہتا ہے۔ افسانوں میں ایک وار اور بھرپور وار کافی ہے۔ ناول کا آرٹ تفصیل، وضاحت اور صراحت کا آرٹ ہے۔ افسانے کا نازک اور لطیف اشارے کا"[1]

ناول اور افسانہ کی یہی بنیادیں ہیں جن پر ان دونوں کی فنی تعمیر کی گئی ہے تفصیل و وضاحت کی بنیاد پر ناول کی پوری بلڈنگ ڈھالی گئی ہے اسی طرح اختصار و ایجاز کے مطابق مختصر افسانہ کا فنی ڈھانچہ بنایا گیا ہے۔

۱۔ پیش لفظ۔ "ناول کیا ہے" صہ ۹

مختصر افسانہ کا فن " وحدت " کا ترجمان ہے اور ناول کا فن " کثرت و وسعت " کا نقیب ۔ افسانہ کی پوری ٹیکنیک " وحدت " کے سانچے میں ڈھالی گئی ہے ۔ چونکہ مختصر افسانہ میں موضوع کی وحدت ہوتی ہے اس لئے اس کی تکنیک کا ایک ضروری مختصر " وحدت تاثر " ہے افسانہ نگار پڑھنے والے کے دل و دماغ پر ایک ہی تاثر قائم کرنا چاہتا ہے ۔ چونکہ اس صنف کا مقصد ہی زندگی کے ایک رخ یا واقعہ کو پیش کر کے کوئی ایک تاثر قائم کرنا ہے اس لئے افسانہ نگار کی نظر ہمیشہ اپنے اس مقصد پر جمی رہتی ہے اور اسکے قلم کی ہر جنبش کو اسی مقصد کے حاصل کرنے کی کوشش رہتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ مختصر افسانہ کی ساخت اور فنی تعمیر و ترتیب میں وحدت جاری و ساری رہتی ہے ۔ اسکے برخلاف چونکہ ناول میں زندگی کی وسعتوں اور پیچیدگیوں کو پیش کیا جاتا ہے ۔ اس لئے اس میں واقعات ہمیں کسی ایک تاثر کی طرف نہیں لے جاتے بلکہ زندگی کے مختلف جلوے مختلف تاثر قاری کے اندر پیدا کرتے ہیں اسی لئے مختصر افسانہ میں وحدت تاثر ہوتا ہے اور ناول میں کثرت تاثر ۔

سید وقار عظیم لکھتے ہیں ۔

> مختصر افسانہ کی سب سے پہلی خصوصیت اور اسکی وحدت تاثر ہے افسانہ شروع کرنے کے بعد اسے ختم کرنے تک اور ختم کر چکنے کے بعد پڑھنے والے کے ذہن پر ایک ہی اثر قائم رہے اور اس سے وہ وہی نتیجے نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کیلئے مخصوص کر لئے ہیں ناول جسے پڑھنے والا کبھی ایک ہی نشست میں بیٹھ کر ختم نہیں کر سکتا اسی لحاظ سے مختصر افسانے سے بالکل مختلف ہے جو چیز ایک ہی نشست میں بیٹھ کر نہ پڑھی جا سکے اس سے وحدت تاثر کی توقع ہی فضول ہے اور جس چیز میں فنی اعتبار سے

وحدت تاثر کی ضرورت ہی نہ ہو وہ لازمی طور پر اپنی شکل
وصورت اپنے فن اور ترتیب میں اس چیز سے بالکل الگ
ہوگی جس کی بنیاد ایک خاص تاثر پر رکھی گئی ہو۔

اسی فرق نے ناول اور افسانہ لکھنے والوں کے طرزِ بیان
اور ان کی فکری ذمہ داریوں میں فرق پیدا کر دیا ہے[۱]

وحدت تاثر کی سختی سے پابندی کرنے اور اس کے تمام تقاضوں کی تکمیل سے افسانہ کے اندر ناول سے زیادہ اثر آفرینی آجاتی ہے۔ ناول میں مختلف جذبات، مختلف تحریکیں، مختلف واقعات ہوتے ہیں۔ لوازمات و مظاہرات کی کثرت ہوتی ہے ظاہر ہے کہ یہ کثرت اتنا گہرا تاثر نہیں پیدا کر سکتی ہے جو لوازمات و مظاہرات کا انتخاب پیدا کر سکتا ہے۔ ناول میں مختلف جذبات، مختلف تحریکیں، مختلف واقعات بہت سارے رشتوں کو جوڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ناول نگار کی صلاحیت کتنی ہی بالیدہ کیوں نہ ہو اور کوئی ناول کتنا ہی مکمل کیوں نہ ہو، مختلف جذبات تحریکوں اور واقعات کی تنظیم و ترکیب اور ان میں مکمل توازن نہیں پیدا ہو پاتا چونکہ ہر جذبہ، ہر تحریک، ہر واقعہ نہ تو اپنی بنیادی حیثیت کو نمایاں کرتا ہے اور نہ اپنی تمام گہرائیوں کے ساتھ سامنے آتا ہے اس لئے وہ اپنے تمام رشتوں کی طاقت اور کمزوریوں کا بھرپور احساس نہیں دلاتا اور اس کے اندر افسانہ جیسا تاثر نہیں پیدا ہو پاتا۔ برخلاف اس کے مختصر افسانہ میں ایک جذبہ ایک تحریک اور ایک واقعہ اپنی تمام گہرائیوں کے ساتھ آتا ہے۔ افسانہ نگار ان کی حقیقت و ماہیت پر غور کرتا ہے اور ان کی گہرائیوں میں اترتا ہے۔ اس میں کسی واقعہ، تحریک یا جذبہ کی پیشکش سطحی نہیں ہوتی بلکہ بنیادی حقیقتیں بھی سامنے آتی ہیں یہاں جو نقوش ہوتے ہیں وہ بنیادی حقیقتوں کو نمایاں کرتے ہیں اس لئے افسانہ نگار کا محض ایک وار کافی ہوتا ہے اور پڑھنے والا تاثر کے طلسم میں اسیر ہو جاتا ہے

۱؎ فن افسانہ نگاری صفحہ ۴۰

مختصر افسانہ کا فن ناول سے زیادہ مشکل اور نازک ہے اس کے اندر بڑے گہرے شعور تناسب کی ضرورت ہے ناول میں بڑے سے بڑا نقص چھپ جاتا ہے لیکن مختصر افسانہ میں خفیف سے خفیف نقص بھی ظاہر ہو جاتا ہے ناول چونکہ زندگی کی روداد ہوتا ہے اس لئے اس کے پلاٹ میں وسعت ہوتی ہے مختلف طرح کے اہم اور غیر اہم واقعات بیان کیئے جاتے ہیں۔ ان واقعات میں پیچیدگی بھی پیدا کی جا سکتی ہے۔ کبھی کبھی ناول میں دوسرا پلاٹ بھی ہوتا ہے چونکہ اس کا نام وسیع ہے اس لیئے ان تمام چیزوں کی گنجائش ہو جاتی ہے لیکن مختصر افسانہ کا سانچہ مختصر ہوتا ہے اس لئے اسمیں پلاٹ کی تعمیر و ترتیب کا کام بڑی نازک کاری کا کام ہے، افسانہ نگار کو باریک بینی اور دقیق النظری سے کام لینا پڑتا ہے اسکے اندر ناول کی طرح تمام اہم اور غیر اہم واقعات کے بیان کی گنجائش نہیں ہے اس لیئے افسانہ میں واقعات کم ہوتے ہیں اور صرف وہی منتخب واقعات پیش کیئے جاتے ہیں جو کسی مخصوص تاثر کو پیدا کریں اور کسی مخصوص پہلو کو روشن کریں۔ اس لیئے افسانہ کے پلاٹ کے لیئے ضروری ہے کہ وہ پیچیدہ یا گنجلک نہ ہو کیونکہ اگر اسمیں کسی قسم کی پیچیدگی ہو گی، یا ضمنی پلاٹ منسلک کر دیا گیا تو قاری کی توجہ مرکزی خیال سے ہٹ جائے گی اور وحدت تاثر پیدا نہ ہو سکے گا جو افسانہ کے لیئے لازمی ہے۔ افسانہ نگار کو اس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ جو تاثر شروع سے قائم کیا گیا ہے۔ وہ استواری کے ساتھ ترقی کرتا جائے پلاٹ میں پیچیدگی سے یہ ترقی رک جاتی ہے اور قاری کی توجہ ہٹ جاتی ہے اس اعتبار سے افسانہ نگار کو ناول نگار سے کہیں زیادہ محتاط رہنا پڑتا ہے فن کی پابندی کرنی پڑتی ہے۔ واقعات میں ربط و تسلسل کا خیال رکھنا پڑتا ہے اور کہانی کی ابتدا عروج اور اختتام پر گہری رکھنی پڑتی ہے۔ ناول در اصل وسیع و عریض قلعہ کی تعمیر ہے اور مختصر افسانہ تاج محل کی بیک متناسب حسین اور سادہ و پرکار۔

ناول نگار آزاد ہوتا ہے اور افسانہ نگار پابند زنجیر۔ پلاٹ کی تعمیر اور کردار نگاری میں فارم کی وسعت کی وجہ سے ناول نگار کو کچھ آسانیاں ہوتی ہیں لیکن ---- افسانہ نگار کا کام سخت ہے۔ ناول نگار کو آزادی حاصل ہے کہ وہ چاہے جتنے کردار تخلیق کرے ان کی خصوصیات کو تفصیل کے ساتھ پیش کرے۔ ان کی تحلیل و تجزیہ میں ان تمام محرکات اور عوامل کو دکھلائے جن سے شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے۔ مختصر افسانہ میں ان سب کی گنجائش نہیں ہوتی لیکن اسکے یہ معنی نہیں کہ افسانہ میں کردار نگاری ہوتی ہی نہیں یا اس میں کردار کی تصویر پوری طرح نہیں ابھرتی بعض نقاد اس غلط فہمی میں مبتلا نظر آتے ہیں کہ افسانہ میں کردار نگاری ممکن نہیں کیونکہ اس میں ناول کی سی وسعت نہیں ہوتی جو کرداروں کے مکمل اظہار کے لیئے ہوتی ہے ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:-

> "مختصر افسانہ کے فن میں کردار نگاری کو کوئی خاص اہمیت نہیں حاصل ہے.... افسانہ میں کردار کی تصویر ناول کی طرح نہیں ابھرتی ہے[1]"

پلاٹ ہو یا کردار نگاری، ان پر غور کرتے ہوئے مختصر افسانہ کی بنیادی خصوصیت کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے۔ ظاہر ہے مختصر افسانہ کا فن جس قماش کا ہوگا اسی کے مطابق پلاٹ اور کردار نگاری بھی ہوگی ناول کا فن تشریح و تفصیل کا ہے اور مختصر افسانہ کا فن اختصار و ایجاز کا۔ ناول میں کردار نگاری ہی نہیں ہر چیز تفصیلی توضیحی ہوتی ہے اور افسانہ میں ہر شے علامتی اور اشارتی۔ افسانہ کا یہی ایجاز، اختصار، علامیت، اور اشاریت اس کا فن ہے اس لئے اس کی کردار نگاری میں بھی یہ تمام باتیں کارفرما ہوتی ہیں۔ مختصر افسانہ زندگی کا ایک قاش ہوتا ہے اس میں کردار کی ایک جھلک دکھائی جاتی ہے لیکن اس جھلک سے بھی ان کو پہچانا جا سکتا ہے اور ان کے بارے میں ایک رائے قائم کی جاسکتی ہے مختصر افسانہ میں کرداروں کی بنیادی خصوصیات کی وضاحت تو ہوتی ہے

لیکن اس میں اختصار کار فرما ہوتا ہے کیونکہ افسانہ ساری تفصیلات کا متحمل نہیں ہو سکتا اسی لئے مختصر افسانہ میں کردار نگاری کا انداز ناول سے مختلف ہوتا ہے۔ ناول میں اشارتی انداز کے بجائے توضیحی انداز ہوتا ہے جس سے کردار کی بہت واضح اور نمایاں تصویر ابھرتی ہے مختصر افسانہ میں ایسا نہیں ہوتا۔ افسانہ نگار بقول ڈاکٹر اختر اورینوی:۔

> کرداروں کے افعال و اطوار کی تفسیر صرف کنایہ کے ذریعہ پیش کرتا ہے اور ایک بلیغ اشارے سے تفصیل کا کام لیتا ہے۔

یہاں کردار کی طرف اشارے ملتے ہیں ان اشاروں ہی کے سہارے کردار کی تصویر سامنے آتی ہے۔

چونکہ افسانہ کا کینوس ہی مختصر ہوتا ہے اس لئے اس میں نہ تو کرداروں کی پوری زندگی کی عکاسی کی جاتی ہے اور نہ ہی کرداروں کا ارتقاء ہی دکھایا جا سکتا ہے اس میں کرداروں کی زندگی کی محض ایک جھلک ہوتی ہے ان کے ماضی، حال، مستقبل کے حالات کی طرف اشارہ تو کیا جا سکتا ہے اسی لئے جیمس لن (James W. Linn) کے نزدیک کسی ایک کردار کی زندگی کے سب سے اہم موقع کو کردار کی صورت میں پیش کرنے کا نام افسانہ ہے، برخلاف اسکے ناول میں کرداروں کی پوری زندگی تفصیلی طور پر پیش کی جاتی ہے اس میں کرداروں کا ارتقاء دکھایا جاتا ہے اور بقول ورجینا ولف (Virginia Woolf) ناول کے کردار جوان ہوتے ہیں پھر بوڑھے ہوتے ہیں اور نقل مکان کرتے رہتے ہیں جن وجہ سے منظر بدلتا رہتا ہے۔ مختصر افسانہ کی تنگ بساط ان سب باتوں کی اجازت نہیں دیتی۔

مختصر افسانہ میں کردار کم ہوتے ہیں ناول میں کرداروں کی تعداد زیادہ ہو سکتی ہے۔ لیکن افسانہ کا اختصار اسکی اجازت نہیں دیتا۔ دراصل افسانہ عموماً مرکزی کردار کو ابھارتا ہے اور اسی کے تاثر کو گہرا کرنا چاہتا ہے۔

مختصر افسانہ انسانی نفسیات کے رموز کو ناول سے بہتر طور پر پیش کرتا ہے گرچہ ناول اور افسانہ دونوں کا موضوع حیات انسانی ہے مگر افسانہ میں جب انسانی زندگی کے کسی خاص واقعہ میں نفسیاتی عمل کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو زیادہ باریکیاں نمایاں ہوتی ہیں چونکہ ہر لفظ کافی غور و فکر کے بعد استعمال کیا جاتا ہے اس لئے جو نفسیاتی کیفیت سامنے آتی ہے اس کی معنویت کا فوراً اندازہ ہو جاتا ہے مگر ناول میں یہ بات پیدا نہیں ہوتی کیونکہ اس میں بہت ساری نزاکتوں پر غور کرنا ہوتا ہے

ناول اور مختصر افسانہ کے درمیان ایک نمایاں فرق ان کے اسلوب اور زبان میں نظر آتا ہے۔ مختصر افسانہ کی زبان اور اسلوب میں ایمائیت اور اشاریت ہوتی ہے، واقعات اور خیالات کو ایسے الفاظ میں بیان کیا جاتا ہے جو اپنے اندر ایمائی قوت رکھتے ہوں۔ افسانہ نگار کو بھی شاعر کی طرح الفاظ کے انتخاب میں فنکاری سے کام لینا پڑتا ہے وہ اشاروں اور کنایوں میں سیکڑوں جذبات و خیالات کی مکمل تصویر پیش کر دیتا ہے افسانہ نگار کا کام سمندر کو کوزہ میں بند کرنا ہے لیکن ناول کے اسلوب میں یہ ایمائیت، اشاریت اور ایجاز نہیں ہوتا بلکہ اس کے برخلاف اس میں تفصیل اور صراحت ہوتی ہے۔ ناول نگار سمندر کو کوزہ میں بند نہیں کرتا بلکہ دریا کو پھیلا کر سمندر بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ چونکہ اس کا کام بھی وسیع ہوتا ہے اور موضوع بھی اس لئے ناول کی تکنیک اس بات کی اجازت دیتی ہے کہ وہ تمام چیزوں کو وضاحت اور تفصیل سے پیش کرے مگر چونکہ افسانوں کا فارم بھی مختصر ہوتا ہے اور تجربہ بھی محدود اس لئے انکا طرز بیان نہایت جامع اور مختصر ہوتا ہے یہاں طوالت اور عبارت آرائی کی گنجائش نہیں۔ افسانہ نگار چھوٹے چھوٹے ایمائی فقروں میں زندگی کے کسی ایک رخ کی جھلک دکھلاتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کرشن چندر، اختر اورینوی اور شکیل الرحمن کے افسانوں میں یہ ایمائی انداز بڑے حسن کے ساتھ ملتا ہے۔

مختصر افسانہ عہد جدید کا علامتی نشان ہے اس کے اندر علامتوں کی بڑی وسیع و عریض دنیا ہوتی ہے۔ ناول میں بھی علامتوں کا استعمال ہوتا ہے لیکن ان کے اندر مختصر افسانہ کی علامتوں کی جیسی وسعت نہیں ہوتی کیونکہ ناول میں علامتیں اپنی تفصیل بھی ساتھ لاتی ہیں چونکہ افسانہ کا فن تفصیل کا فن نہیں ہے اس لئے یہاں علامتوں کے استعمال کی بہت زیادہ گنجائش ہے یہ علامتیں ہماری فکر و نظر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہیں اور ہمارا ذہن دوسرے مظاہر کی طرف بھٹک نہیں پاتا قدروں کی کشمکش، ذہنی کشمکش اور شعور و لاشعور کی کشمکش سے افسانوں میں جو علامتیں آئی ہیں ان کا مطالعہ زندگی کے بے شمار پہلوؤں کو اجاگر کر سکتا ہے افسانوں کی علامتوں میں "دل پر خوں" کی جو "گلابی ملتی ہے اور خون جگر" کے جو " چھینٹے" ملتے ہیں وہ ناولوں میں نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ناول کا فن ایک دوسری نوعیت کا ہے اور افسانہ کا فن ایک دوسری نوعیت کا دونوں جدا جدا اصناف ہیں جن کے اصول و ضوابط، اغراض و مقاصد، محاسن و لطافتیں قطعی مختلف ہیں ایک تفصیل تشریح اور توضیح کا فن ہے اور دوسرا اختصار، ایجاز اور ایمائیت کا۔

دوسرا باب

اردو افسانے کا پس منظر

۱۔ مثنویوں، داستانوں اور ناولوں کی روایت

۲۔ سماجی و معاشی قدریں اور مغربی ادب کے اثرات

اردو افسانے کا پس منظر

کسی بھی صنف ادب کی تخلیق ایک دن میں نہیں ہوتی بر صدیوں کی کاوشوں کا نتیجہ ہوتی ہے اسمیں سارے خارجی اور داخلی عوامل ومحرکات، سیاسی سماجی اور معاشی حالات، انسان کے جبلی تقاضے پھر ساتھ ہی ساتھ ادبی روایتیں بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔ سماجی حالات اور جبلی تقاضے ضرورت کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ ادبی روایتیں اس احساس کو عملی شکل دینے میں مدد کرتی ہیں اس لئے کسی صنف ادب کی ماہیت اور نوعیت پر غور کرتے ہوئے اس کے پس منظر کا جائزہ لینا ضروری ہے جب تک پس منظر کے محرکات وعوامل پر ہماری گرفت نہ ہوگی اس وقت تک اس صنف کے فن کی روح تک ہماری رسائی ناممکن ہے مختصر افسانہ کے فن اور اسکی ماہیت و نوعیت کو سمجھنے کیلئے بھی ہمیں پس منظر کو دیکھنا ہوگا ان تمام عناصر کا جائزہ لینا ہوگا جنھوں نے افسانے فن کی تعمیر و تربیت میں حصہ لیا ہے۔

چونکہ مختصر افسانہ کی ذہنی چمن بندی میں منظوم و منثور داستانوں کا بھی حصہ ہے اور ناول کا بھی اس لئے سماجی اور معاشرتی حالات نے جو کروٹیں لی ہیں اور ان کا جو اثر ادبیات کے مزاج اور موضوعات پر پڑا ہے ان کو مدنظر رکھتے ہوئے ان اصناف کی ادبی روایتوں کو نمایاں کئے بغیر افسانہ کی حقیقت کو سمجھنا مشکل ہے۔

قصہ، کہانی، کہنے سننے اور سنانے کا شوق انسان میں بہت قدیم ہے۔ دنیا کی ہر زبان میں ہر ادب کی قصہ کہانیوں کا زبردست مجموعہ ملتا ہے۔ زبان میں جب صلاحیت پیدا ہوتی ہے تو سب سے پہلے لوک گیت اور لوک کہانیاں جنم لیتی ہیں اردو میں بھی ہمیں زبان کی ابتدا ہی سے مثنوی نگاری کا رجحان ملتا ہے جو منظوم قصوں کی ایک شکل ہے

مثنویاں عموماً دورِ نشاط کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ ان کو عروج اسی وقت حاصل ہوتا ہے جب ماحول اطمینان بخش اور نشاطیہ ہو۔ دکن میں مثنویاں اسی لئے عروج پا سکیں کہ وہاں نسبتاً چین و سکون تھا۔ گولکنڈہ اور بیجاپور دونوں علم و ادب کے مرکز اور تہذیب و تمدن کے گہوارے تھے۔ ان ہی دونوں مراکز میں اردو ادب کی ابتدائی نشو و نما ہوئی چونکہ مثنوی کے لئے ماحول سازگار تھا اسی لئے یہ عروج کے مقام تک پہونچ گئیں۔ ایک طرف بیجاپور میں رستمی کا "خاور نامہ" نصرتی کی گلشنِ عشق اور علی نامہ، ہاشمی کی یوسف زلیخا، امین و دولت کا "قصۂ بہرام و حسن بانو" اور مقیمی کی چندر بدن و ماہیار شاہکار ہیں تو دوسری طرف گولکنڈہ میں وجہی کی قطب مشتری، غواصی کی طوطی نامہ، اور سیف الملوک ابن نشاطی کی پھولبن۔ جنیدی کی ماہ پیکر، قطبی کی بہرام و گل اندام وغیرہ آسمانِ ادب کے درخشاں ستارے ہیں۔ ان مثنویوں میں ماحول کی تصویریں بھی ہیں اور تہذیبی نقوش بھی ان مثنویوں کے مطالعہ سے قصہ گوئی کی قدروں کی پہچان ہوتی ہے

دکنی قصے ایک عہد کے تہذیبی اختلاط کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ دکن میں اردو مثنوی کا ارتقاء ہند اسلامی کلچر کے ساتھ ہم آہنگ تھا۔ دوسری قوموں کی طرح مسلمان حکمراں صوفیا اور تجار یہاں آئے اور اپنے ساتھ نیا کلچر لائے جو یہاں کی تہذیب و ثقافت سے ہم آہنگ ہوا اور جس کے نتیجہ میں ایک نیا کلچر وجود میں آیا جسے ہم ہند اسلامی کلچر بھی کہتے ہیں۔ دکنی مثنویوں کے قصہ میں ان دونوں کلچر کے نقوش ملتے ہیں۔ تقریباً تمام قصوں کی بنیاد یا تو سنسکرت پر ہے یا فارسی اور عربی قصوں پر۔ چونکہ اس زمانے کا شعر و ادب صوفیائے کرام کی تخلیق ہے۔ اس لئے ان قصوں میں مذہبیت، اصلاحی مقصد اور تہذیب کا گہرا رنگ ہے، اخلاقی تعلیم، اسلامی رسوم و عقائد اور مذہبی نقطۂ نظر کی جھلک ملتی ہے چونکہ یہ قصے دورِ نشاط کی تخلیق ہیں اس لئے انہیں نشاطیہ

رنگ بھی ہے حسن و عشق کی بڑی وسیع دنیا پیش کی گئی ہے ڈاکٹر شکیل الرحمن لکھتے ہیں :-

ابتدائی قصول میں حسن و ترتیب، اتحاد کردار
احساس حقیقت اور واقعہ نگاری ڈرامائی انداز و اسلوب میں
شعری نزاکتوں اور داخلی اثر آفرینی کی کمی محسوس ہوتی
ہے"[1]

ڈاکٹر شکیل الرحمن کی یہ رائے محل نظر ہے ۔ ان قصول پر تنقید کرتے ہوئے ہمیں اس دور کی ادبی اور تکنیکی قدروں پر نظر رکھنی چاہیئے دکن میں دراصل قصہ نگاری کی قدروں کی تعمیر و ترتیب ہو رہی تھی اس ابتدائی منزل پر بھی فنکاروں میں قصے کی تکنیک اور اسکی پابندی کا احساس ملتا ہے ۔ اس دور کے قصول سے ہی اردو ادب میں پہلی بار قصہ نگاری کی قدروں کی تعمیر و تشکیل ہوتی ہے ۔ ۔ ۔ "علی نامہ" (نصرتی) "خاور نامہ" (نصرتی) "پھول بن" (ابن نشاطی) "قطب مشتری" (وجہی) وغیرہ میں قصہ کے مختلف اجزاء کو حسن و خوبصورتی کے ساتھ استعمال کیا ہے "علی نامہ" (نصرتی) اور "خاور نامہ" (رستمی) سے تاریخی اور رزمیہ قصوں کی روایت بنتی ہے ۔ ان دونوں میں رزمیہ کے تمام عناصر کے ساتھ ساتھ قصے کی تمام خوبیاں ملتی ہیں گرچہ نصرتی نے بھی تعمیر ماجرا پر توجہ دی ہے لیکن رستمی، ابن نشاطی اور وجہی کے یہاں اس فن کی کامیاب ترین مثال ملتی ہے "خاور نامہ" اور "پھول بن" (ابن نشاطی) کی سب سے بڑی خوبی تعمیر ماجرا میں تناسب، ترتیب اور تسلسل ہے "خاور نامہ" جیسی طویل مثنوی میں بھی واقعات کا سلسلہ ٹوٹتا نظر نہیں آتا ۔ جزئیات کی شرح و بسط اور واقعات کی ڈرامائی پیش کش کی ابتدا "علی نامہ" سے ہوتی ہے "قطب مشتری" کا پلاٹ طویل ہے لیکن کہانی

---

[1] "پریم چند کی افسانہ نگاری" تحقیقی مقالہ

بغیر کسی جھول یا خلا کے کامیابی کے ساتھ اختتام تک پہونچا دیتی ہے۔
"قطب مشتری" کے کرداروں میں بھی حقیقت و واقعیت کا رنگ ملتا ہے تمام کردار حقیقی اور جیتے جاگتے ہیں۔ "قطب شاہ" کے کردار میں ارتقا ہے شروع میں جتنی صفتیں بیان کی گئی ہیں انھیں "ہیرو" کے قول و فعل سے ثابت کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ بعض جگہ جذبات انسانی کی کشمکش بڑی اچھی طرح پیش کی گئی ہے اس طرح یہ قصہ اگر ایک طرف تہذیب و معاشرت کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں تو دوسری طرف قصہ نگاروں کی قدروں کی بھی نمائندگی کرتے ہیں۔

شمالی ہند میں یوں تو فائز وغیرہ کے زمانے ہی سے مختصر مثنویاں لکھی جاتی رہیں لیکن داستانی حیثیت سے ان کا کوئی خاص مقام نہیں ہے۔ میر تقی میر نے سب سے پہلے عشقیہ مثنویاں لکھی ہیں۔ جن میں قصہ گوئی کے فنی عناصر ملتے ہیں "شعلۂ عشق" "دریائے عشق" اور "خواب و خیال" ان کی مشہور مثنویاں ہیں "خواب و خیال" آپ بیتی ہے اور "شعلۂ عشق" اور "دریائے عشق" "حدیث دیگراں" ان کی مثنویوں میں اجزائے قصہ تو ملتے ہیں لیکن واقعات، کردار، بساط اور مکالمات کو مکمل طور پر نہیں پیش کیا گیا ہے اس لئے قصہ کی حیثیت سے یہ کوئی بلند مقام کی حامل نہیں لیکن ایک لحاظ سے ان کی اہمیت ہے۔ دکن میں جتنے قصے لکھے گئے وہ سب فارسی یا سنسکرت سے ماخوذ ہیں۔ لیکن "میر" کے قصے طبعزاد ہیں اور ان کی فنکارانہ صلاحیتوں کا نمونہ۔ لیکن میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" کو جو مقبولیت حاصل ہوئی وہ کسی اور مثنوی کو نہ حاصل ہو سکی میر حسن نے اپنی کہانی میں مثنوی کے نئے پن کا بھی دعوی کیا ہے اور اسلوب کے انوکھے پن کا بھی لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس مثنوی کے قصہ میں بھی کچھ نیا پن نہیں ہے پلاٹ کی تعمیر و ترتیب میں میر حسن نے بھی روایتی قصوں سے استفادہ کیا ہے مگر میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے فرسودہ عناصر کی ترتیب اس طرح کی ہے کہ پڑھنے والے

کو نئے قصہ کا لطف ملتا ہے۔ میر حسن کو قصہ کی ترتیب ارتقاء اور واقعات کو ربط و تسلسل کا شدید احساس تھا۔ مثنوی نہایت ہی مربوط ہے واقعات کا تعلق ایکدوسرے سے بہت گہرا ہے اور پھر ہر واقعہ مرکزی قصہ سے منسلک ہے۔ کہانی بغیر کسی رکاوٹ کے رفتہ رفتہ آگے بڑھتی ہے اس میں کہیں جھول یا خلا محسوس نہیں ہوتا۔ کردار نگاری کی طرف توجہ بھی دی گئی ہے گو کہ میر حسن کی مثالیت پسندی، مبالغہ آمیزی اور معیار پرستی کرداروں کے اندر زندگی کی حرارت نہیں پیدا ہونے دیتی لیکن جہاں جہاں وہ ان چیزوں سے الگ ہوئے ہیں کرداروں کی شخصیت ابھرتی ہے۔ اس مثنوی میں سب سے زیادہ جاندار اور فعال کردار نجم النساء کا ہے وہ ایک حیات بداماں اور متحرک وجود ہے اور حقیقت یہ ہے کہ نجم النساء جیسا زندہ اور فعال کردار اردو مثنویوں میں شاذ و نادر ہی ملتا ہے۔

اردو کا اولیں گہوارہ سرزمین دکن ہے اس لیے قصہ کہانیوں کا بھی سب سے پہلا مرکز یہی ہے دکن میں مثنویوں کی شکل میں منظوم قصے تو بہت ابتداء ہی سے ملتے ہیں لیکن نثری قصہ کا تقریباً فقدان نظر آتا ہے چونکہ دکنی ادب شعوری طور پر تبلیغ و اصلاح اور مذہبی خیالات کی نشر و اشاعت کیلئے استعمال ہوتا ہے اس لیے وہاں کہانوی قدریں زیادہ فروغ نہ پا سکیں ادیبوں کی توجہ نتیجہ ماجرا اور دوسرے کہانوی اجزاء پر نہیں بلکہ تبلیغ، اصلاح اور مذہبی نظریات پر ہوتی تھی اس لیے جو قصے ملتے بھی ہیں ان پر تبلیغی مقصد کا غلبہ ہے وہ قصہ کی حیثیت سے نہیں تصنیف کئے گئے ہیں بلکہ اخلاقی اور روحانی صداقتوں کو پیش کرنے یا مذہبی عقیدوں کو لوگوں کے ذہن نشین کرنے کیلئے لکھے گئے ہیں۔ دکن کے ادیبوں کے نزدیک تبلیغی مقصد اصل چیز تھی اور افسانوی پیرایہ بیان محض ایک ذریعہ تھا جس کی حیثیت ثانوی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ دکن کا کہانوی ادب مقدار کے لحاظ سے بھی بہت معمولی ہے اور کیفیت و حیثیت کے اعتبار سے بھی ادنی۔ لیکن دکن کے اس غیر افسانوی سرمایہ میں ایک

لعل گرانمایہ بھی ہے یہ لعل گرانمایہ ملا وجہی کی تصنیف "سب رس" ہے
"سب رس" اردو کا پہلا باضابطہ نثری نمونہ ہی نہیں بلکہ اردو کی
پہلی رزمیہ داستان بھی ہے اس نسخے اندر رمز و کنایہ کی بڑی وسیع دنیا ملتی
ہے انسان کے نیرنگ ساماں وجود کو مصنف نے کہانی کے روپ میں
پیش کیا ہے۔ جبلتوں اور جذبات کو وجود مادی قرار دے کر جبلتوں اور
میلانات کے دھاروں کو علامت اور ایمائیت کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے چونکہ
پورا قصہ ایک تمثیل ہے اس لئے آئین ظاہر و باطن کی علامت ہے۔ یہی وجہ
ہے کہ "سب رس" کی ساری فضا اور اسکے سارے کردار علامتی ہیں۔ انسان
کی پوری زندگی کو انسانی جسم میں متشکل کیا ہے اور پھر انسانی جسم کو
ایک شہر کی حیثیت دی ہے تمام کردار انسان کے کسی نہ کسی جذبہ یا
میلان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ کردار کے ظاہری خد و خال سے زیادہ انکی
باطنی خصوصیات کو دکھایا گیا ہے تاکہ رمزیت اور ایمائیت میں
زیادہ سے زیادہ معنویت پیدا ہو سکے اس طرح واقعہ نگاری اور فضا
آفرینی میں بھی ایمائی انداز پیدا ہو سکے۔ اس طرح سے کردار نگاری ایمائی
اور غیر ایمائی دونوں لحاظ سے کامیاب ہے۔ ایمائی طور پر ہر کردار انسان
کے کسی نہ کسی جذبہ اور میلان کی ترجمانی کرتے ہیں اور غیر ایمائی طور پر
یہ عشقیہ داستان کے زندہ اور چلتے پھرتے کردار ہیں "سب رس" کا ہر کردار
اپنی ایک انفرادیت رکھتا ہے اور اپنی بنیاد پر آگے بڑھتا ہے اس کے
کرداروں میں ارتقا بھی فطری طور پر ہوتا ہے چونکہ اسکے کردار جبلتوں
کے علم بردار ہیں اس لئے ایمائی طور پر اپنی صفتوں کے سہارے آگے
بڑھتے ہیں اور غیر ایمائی طور پر عشقیہ واقعات کے پیچ و خم میں ارتقائی منزلیں
طے کرتے ہیں اس کا پلاٹ بھی تعمیر و ترتیب اور ارتقاء کے لحاظ سے کامیاب
ہے۔ ایمائی طور پر اس میں رونما ہونے والی کشمکش دراصل شخصیت کے
اندر جبلتوں اور میلانوں کے درمیان کی کشمکش ہے اور غیر ایمائی طور پر یہ
عاشق و معشوق کے وصال میں رونما ہونے والے مختلف حالات و واقعات

کی کشمکش ہے۔ ایمائی طور پر اس کی ہر چیز میں "مجاز" کارفرما ہے۔ تکنک کے لحاظ سے "سب رس" کی ایک اور اہمیت ہے۔ داستانوں کی طرح قصہ در قصہ کے بجائے اس میں محض ایک ہی بنیادی قصہ نظر آتا ہے ایسی ضمنی کہانیاں نہیں اور اس کے سارے واقعات مرکزی قصہ سے گھٹتے ہوئے ہیں اس طرح "سب رس" تکنیک کے اعتبار سے داستان کی حد سے نکل کر ناول کے حدود میں داخل ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ مختصر یہ کہ ادبی و فنی خصوصیتوں کے ساتھ "سب رس" نفسیاتی حقیقتوں کی عظیم پیش کش ہے۔

اورنگ زیب کے حملہ دکن کے بعد شعر و ادب کا مرکز دکن سے شمالی ہند منتقل ہوگیا۔ یہاں بھی شعر و شاعری کا میلان ہی حاوی رہا نثری قصوں کی طرف کوئی خاص توجہ نہ دی گئی۔ شمالی ہند میں پہلا نثری نمونہ فضلی کی "دہ مجلس" ہے لیکن ظاہر ہے کہ قصہ کی حیثیت سے کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی۔ اسکے بعد سودا نے میر کی مثنوی "شعلہ عشق" کا نثر میں ترجمہ کیا جسے ہم شمالی ہند میں اردو کی اولین نثری کہانی کہہ سکتے ہیں گرچہ اس میں قصہ کی خصوصیات ملتی ہیں لیکن قصہ کی پیش کش نہایت ناقص ہے، ایک تو یہ قصہ سودا کا طبعزاد نہیں ہے دوسرے اس کی زبان نہایت ہی مغلق اور سنجیدہ ہے اس لئے آپ کو کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں ہے۔ سید محمد مصنف "ارباب نثر اردو" لکھتے ہیں:-

> "فورٹ ولیم کالج کی ادبی کوششوں اور نثری کارناموں سے اردو کتب پر نظر ڈالی جائے تو اردو کا دامن نہایت ہی تنگ اور محدود دکھائی دیتا ہے ادبیات اردو کے اس زیر تحریک سے پہلے شمالی ہند میں تو نثری کتابیں اس قدر کم تعداد میں لکھی گئیں کہ ان کا وجود و عدم برابر ہے اور بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ شمالی ہند میں

> اردو نثر نویسی منظم و مربوط طور پر سب سے پہلے اسی کالج کی طرف سے عمل میں آئی۔ ؎۱

صرف نثر ہی نہیں بلکہ فورٹ ولیم کالج کی تحریک سے پہلے قصوں کا بھی مکمل فقدان رہا۔ دراصل اردو نثر میں قصوں کا باقاعدہ آغاز فورٹ ولیم کالج میں ہوا۔ سنہ ۱۸۰۰ء میں کلکتہ میں اس کالج کا قیام عمل میں آیا۔ ڈاکٹر گلکرسٹ کی نگرانی میں تصنیف و تالیف کا سلسلہ شروع ہوا اور انیسویں اور بیسویں صدی کے اوائل تک جتنی داستانیں لکھی گئیں وہ تقریباً سب کی سب اسی کالج کے منصوبے کے تحت لکھی گئیں۔ فورٹ ولیم کالج کی تصنیف و تالیف کی تحریک سے جہاں ایک طرف اردو نثر کی ترقی ہوئی وہاں قصے کے فن کا ارتقا بھی ہوا۔ یوں تو اس کالج میں داستانوں کی تصنیف کا ایک طویل سلسلہ ملتا ہے لیکن اس میں میر امن کی "باغ و بہار" بہادر علی حسینی کی "نثر بے نظیر" اور "اخلاق ہندی" حیدر بخش حیدری کی "طوطا کہانی" اور "آرائش محفل" مظہر علی ولا کا "بیتال پچیسی" للو لال جی کی "سنگھاسن بتیسی" شیخ حفیظ الدین احمد کی "خرد افروز" بہار گلشن خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان کہانیوں پر ہندوستانیت کا غلبہ ہے اور اس میں بیشتر کہانیاں ایسی ہیں جس کی اصل سنسکرت اور ہندی ہے۔

سید وقار عظیم لکھتے ہیں:-

> "فورٹ ولیم کالج کے مصنفوں نے جتنی کتابیں ہندی اور فارسی سے اردو میں منتقل کی ہیں ان کا سلسلہ اگر باغ اردو کو چھوڑ کر سنسکرت سے ملتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ مجموعی حیثیت سے ان کے اسلوب فکر و انداز تخیل پر قدیم ہندوستانی تہذیب اور معاشرتی و اخلاقی اقدار کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ زبان و بیان کی سادگی ان سب مجموعوں کی

؎۱ ارباب نثر اردو صفحہ ۲

دوسری مشترک خصوصیت ہے لیکن اس مشترک
خصوصیت میں بھی ترجمہ کرنے والوں کے مزاج اور مذاق کے
فرق نے بعض ہلکے ہلکے فرق پیدا کیے ہیں ۔ ۱؎ "

فورٹ ولیم کالج میں لکھے گئے قصوں سے اردو میں قصہ نگاری کی تکنیک آگے بڑھتی ہے قصہ کے مختلف اجزا کی طرف توجہ کی گئی جس سے تکنیک میں نئے نئے رنگ و آہنگ پیدا ہوئے ۔ مگر اس مرکز کے قصوں نے سب سے پہلی بار کہانوی اسلوب قائم کرنے میں ایک روایت کی بنیاد رکھی اردو قصہ کو پہلی بار ایک سادہ بے تکلف اور رواں اسلوب ملا ۔

فورٹ ولیم کالج قصہ و کہانی کی تصنیف کا ایک مرکز تو تھا لیکن اس مرکز کے باہر ہندوستان کے دوسرے علاقوں میں بھی داستانیں لکھی جا رہی تھیں ۔ ایسی داستانوں کی فہرست طویل ہے ۔ لیکن قصہ نگاری کے اعتبار سے " رانی کیتکی کی کہانی " " داستان امیر حمزہ " " مثنوی سحرالبیان اور " فسانۂ عجائب " (رجب علی بیگ سرور) اہم ہیں ۔ ان قصوں نے بھی اردو نثر اور قصہ کی روایت پر اثر ڈالا ہے ۔ رانی کیتکی کی کہانی کے متعلق ڈاکٹر گیان چند جین لکھتے ہیں :-

" قصہ کے لحاظ سے کوئی اہمیت نہیں ، رسوئی ڈھنگ
کا مختصر سا قصہ ہے ۔ ۲؎ "

گیان چند کے اس خیال سے اتفاق مشکل ہے کہ اس کی " قصہ کے لحاظ سے کوئی اہمیت نہیں " میرے خیال میں تو اس کی کافی اہمیت ہے کیونکہ اس نے قصہ کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔ داستانوں میں عموماً نقطۂ عروج کی تعمیر کا تصور نہیں ملتا ۔ حالانکہ فنی طور پر کہانی کو ارتقا کے مختلف مرحلے طے کر کے نقطۂ عروج اور خاتمے پر پہونچنا چاہیے اشارے

۱؎ " داستان سے افسانہ تک " ص ۲۸

۲؎ " اردو نثر کی داستانیں " صفحہ ۲۰۲

پہلے یہ فنی شعور کہیں نظر نہیں آتا۔ سب سے پہلے انشائے "رانی کیتکی کی کہانی" میں اس کا تصور پیش کیا۔ انھوں نے اسے "ابھار" کے لفظ سے ظاہر کیا ہے۔ رانی کیتکی میں تمہید کے بعد یہ عنوان ملتا ہے "کہانی کا ابھار اور بول چال کی دلہن کا سنگار" اس سے پتہ چلتا ہے کہ انشا کو کہانی کے نقطۂ عروج کا شعور تھا۔ اس لحاظ سے اس کہانی کی کافی اہمیت ہے۔

جس زمانہ میں "باغ و بہار"، "آرائش محفل" اور "فسانۂ عجائب" جیسی مختصر اور "رانی کیتکی کی کہانی" جیسی متوسط داستانیں لکھی گئیں اسی زمانہ میں کچھ طویل ترین داستانیں بھی تصنیف ہوئیں جو سیکڑوں جلدوں اور ہزاروں صفحات پر مشتمل ہیں۔ ایسی داستانوں میں "الف لیلہ"، "داستان امیر حمزہ" اور "بوستان خیال" اہم ہیں ان سب داستانوں کی عام خصوصیت اور فضا ملتی ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے قصوں کی زنجیری کیفیت یہاں بھی ہے۔ ایک قصہ سے دوسرا قصہ نکلتا چلا جاتا ہے کردار نگاری میں بھی مثالیت اور مبالغہ آمیزی ملتی ہے مافوق الفطرت کا استعمال عام طور پر کیا گیا ہے البتہ کہیں جذبات نگاری اور فضا آفرینی کے کامیاب نمونے مل جاتے ہیں۔

یہ داستانیں ایک مخصوص دور اور ماحول کی پروردہ ہیں ان کے عروج اور ترقی میں سیاسی اور سماجی حالات کا بہت زیادہ ہاتھ تھا انیسویں صدی کے ابتدائی دور تک کا نثری ادب ان داستانوں سے دبا ہوا ہے۔ یہ وہ دور ہے جبکہ ہندوستان کے سیاسی اور تہذیبی زوال کا آغاز ہو چکا تھا ان داستانوں میں زوال اور انحطاط کے نقوش ہر طرف بکھرے پڑے ہیں۔ جو تہذیبی، تمدنی تصادم اٹھارہویں صدی کے نصف آخر یعنی جنگ پلاسی کے بعد شروع ہوا تھا وہ بالآخر ۱۸۵۷ء میں ختم ہوا۔ اور انگریزی سیاسی تہذیبی قوتیں یہاں پوری طرح حاوی ہو گئیں۔ اس غلبہ کے نتیجہ میں سماجی، معاشرتی اور تہذیبی تبدیلیاں بھی آئیں اور ذہن و فکر کے انداز و اطوار بھی بدلے، دراصل یہی ایک

طرف داستانوں کے زوال کا باعث ہوئیں اور دوسری طرف انھیں سے
ناول کے شعور کی تعمیر بھی ہوئی۔ حالات نے کچھ ایسا رخ اختیار کیا جن کے
مقابلہ کی قوت و طاقت داستانوں میں نہ تھی کیونکہ وہ ایسی قدروں
کی ترجمان تھیں جو نئے حالات میں بڑی تیزی سے ختم ہو رہی تھیں۔ انگریزی
تہذیب زندگی کی حرارت، وسعت اور ترقی کے امکانات سے معمور تھی
ہندوستانی تہذیب میں اتنی قوت و طاقت نہ تھی کہ اس کو شکست
دے سکتی۔ اس لئے مفاہمت ناگزیر ہو گئی۔ اس مفاہمت کے نتیجہ میں زندگی
کے مختلف پہلوؤں پر انگریزی تہذیب کے گہرے اثرات رونما ہوئے
ایک نیا شعور ابھرنے لگا۔ اس شعور میں کچھ ماضی کی قدروں سے لگاوٹ
بھی تھی اور نئی قوتوں سے ہم آہنگی کی آرزو بھی۔ اسی لئے ماضی کی طرف
لے جانے والی تحریک بھی ابھری۔ اور نئی روشنی کے پیش نظر مذہب معاشرہ
اور تعلیم سے متعلق اصلاحی تحریکیں بھی نمودار ہوئیں۔ ماضی کی طرف لے جانے
والی تحریکوں میں اتنی قوت نہ تھی کہ وہ زمانے کا رخ موڑ دیتیں۔ اس لئے یہ
گہرے طور پر اثر نہ ڈال سکیں۔ دوسری طرف زندگی کو نئی قوتوں سے
ہم آہنگ بنانے والی تحریکوں کے اثرات بڑے گہرے ہوئے چونکہ ہندوستان میں سب سے
پہلے بنگال نے مغرب سے مفاہمت کی اس لئے اس کے اثرات اور رد عمل بھی سب سے پہلے
ابھرے۔ راجہ رام موہن رائے نے ہندو مذہب کو پرانے رواج سے پاک کرکے ترقی یافتہ بنانے کے
لئے اصلاحی تحریک چلائی جسے "برہمو سماج" کہا جاتا ہے۔ راجہ رام موہن
رائے نے محسوس کیا کہ معاشرت کی اصلاح اسوقت تک ممکن نہیں جب تک
مذہب کی اصلاح نہ کی جائے کیونکہ ہندو قوم و مذہب نے تمام فرسودہ
رسوم کو اپنی زندگی بنائے ہوئے ہیں۔ اس لئے انھوں نے معاشرت کی
کیلئے سب سے پہلے مذہب پر [illegible] ہوتی۔ لایعنی عقائد و رسومات کی گرد کو
صاف کرنا شروع کیا۔ انھوں نے قدامت پرستی، تنگ نظری اور بت پرستی
تمام فرسودہ مذہبی رسومات کے خلاف آواز اٹھائی اور بتایا کہ ہندو مذہب
خدا کی پرستش کا قائل تو ہے لیکن مادی ترقیوں کا مخالف نہیں

راجہ رام موہن رائے دراصل قدیم ہندو مذہب کو جدید معیاروں سے ہم آہنگ کرنا چاہتے تھے۔ اسی کی روشنی میں انہوں نے مذہب میں بہت سی تبدیلیاں کیں۔ اس طرح وہ ایک مذہبی مصلح تھے۔ ان کی اصلاحی تحریک مذہبی اصلاح سے شروع ہوئی۔ لیکن اس کا دائرہ پھیلتے پھیلتے معاشرتی اصلاح تک پہونچ گیا۔ انہوں نے ہندو سماج میں عورتوں کی مظلومی کے خلاف آواز اٹھائی اور "ستی" کی رسم کو ختم کرا دیا۔ ہندوؤں کے درمیان نئی تعلیم کی روشنی پھیلائی جس کے نتیجہ میں کلکتہ میں "ہندو کالج" قائم ہوا۔ جو ہندستان میں انگریزی تعلیم کو عام کرنے کا سب سے پہلا ادارہ سمجھا جاتا ہے۔ راجہ رام موہن رائے کی تحریک خصوصاً نوجوانوں میں بہت مقبول ہوئی اور انیسویں صدی کے آخر تک اسکے اثرات بنگال سے نکل کر سارے ملک میں پھیل گئے۔ راجہ رام کے بعد یہ تحریک دیوندر ناتھ ٹیگور اور کیشپ چندر سین کے ہاتھوں پلتی اور بڑھتی رہی۔ وقت کے تقاضوں اور انفرادی رجحانات سے اس میں کچھ تبدیلیاں بھی پیدا ہوتی رہیں۔ لیکن پھر بھی اس تحریک سے سماجی اور معاشرتی اصلاح کے کچھ اہم کارنامے سامنے آئے۔ ذات پات کے بندھن ٹوٹنے لگے اور مختلف ذاتوں کے درمیان بیاہ رشتے جائز قرار پائے۔ بیوہ عورتوں کی دوسری شادی کا رواج پھیلنے لگا۔ عورتوں کی بہتری کیلئے غور و فکر کی راہیں کھلنے لگیں اور لڑکیوں کے لئے تعلیمی ادارے قائم ہونے لگے۔ اس طرح نئی روشنی کی لائی ہوئی یہ پہلی فکری لہر تھی جس سے صدیوں کا سماجی جمود ٹوٹنے لگا۔ جس زمانے میں برہمو سماج کی تحریک بنگال میں پروان چڑھ رہی تھی۔ اسی زمانے میں شمالی مغربی ہندوستان میں سوامی دیانند سرسوتی کی تحریک "آریہ سماج" بھی ابھر رہی تھی۔ اس تحریک کا مقصد مخصوص ہندو قومیت کی روح کو زندہ کرنا تھا۔ انہوں نے قدیم ویدوں کو ہندو مذہب کی اصل بتلایا اور ویدوں کی روشنی میں مذہب کے صحیح پہلو کو آشکار کیا۔ چونکہ اس تحریک میں نئی فکر کی چمک نہ تھی اس لئے یہ نئی قوتوں اور نئے تقاضوں کی آئینہ دار نہ ہو سکی۔ برہمو سماج نے چونکہ مادی قوتوں کو اپنانے

کی کوشش کی اس لیے اس کے ردعمل کے طور پر سوامی رام کشن کی روحانی تحریک
ابھری جس کے سب سے بڑے نمائندے سوامی وویکانند ہیں۔ وویکانند
روحانی قدروں کو مذہب کی روح سمجھتے تھے اس لیے ہندو مذہب کی
روحانی قدروں کو آفاقی پیغام بنا کر ساری دنیا میں پھیلانے کی کوشش کی۔
غدر کے بعد مسلمانوں کی حالت ہندوؤں سے بھی ابتر ہو گئی تھی
صدیوں کی حکومت چھن چکی تھی۔ ناکامی، محرومی، شکست اور محکومی کا احساس
پیدا ہو گیا تھا تہذیب کا شیرازہ بکھر چکا تھا۔ جمود کی کیفیت ہر طرف مسلط
ہو گئی تھی۔ مٹھی بھر امراء جنھیں جاگیریں ملی تھیں رومانوی ماحول میں عیش
وعشرت کی زندگی گذار رہے تھے لیکن اقتصادی اور معاشی طور پر مسلمان
بدحال ہو چکے تھے۔ انگریز بھی انھیں کو اپنا حریف سمجھتے تھے۔ ان کا خیال
تھا کہ مسلمان کے ہاتھ سے حکومت نکلی ہے اس لیے غدر کے ذمہ دار
بھی ہو سکتے ہیں۔ انگریزوں نے غدر کو مسلمانوں کی لٹی ہوئی عظمت کو
واپس لانے کی کوشش سے تعبیر کیا اور ان کے ظلم وستم کے پہاڑ مسلمانو
پر ٹوٹنے لگے۔ مسلمان ایک طرف معاشی بدحالی اور انگریزوں کے ظلم و
ستم کی قہرمانیاں برداشت کر رہے تھے تو دوسری طرف اپنی تہذیب
کی اکھڑتی ہوئی سانسوں کی آوازیں سن رہے تھے۔ ان حالات نے
مسلمانوں کے ذہن وشعور کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور اس کا ردعمل دو نوعیتوں
و تحریکوں کی شکل میں ظاہر ہوا پہلی نوعیت کا تعلق ان تحریکوں سے ہے جن کا
سلسلہ شاہ ولی اللہ کے خیالات سے ملتا ہے۔ جن کی ابتدا علمی، مذہبی
اور سیاسی بنیادوں پر ہوئی اس کے ذریعہ سیاسی طور پر انگریزوں سے
مدافعت کی گئی اور ان کی ملوکیت کا مقابلہ کیا گیا۔ اس کے ساتھ ساتھ
مرہٹوں اور سکھوں سے بھی مقابلہ کیا گیا۔ ان تحریکوں کے علمبردار حالات
کا مقابلہ کرنے کے لئے اسلامی نقوش میں زندگی پیدا کرنا چاہتے تھے
ان کی کوشش دراصل اسلامی احیاء کی کوششیں ہیں۔ اس سلسلہ میں
پہلی تحریک "وہابی تحریک" ہے اس تحریک کے دو پہلو ہیں ... ایک

سنت رسول کا اتباع اور دوسرا اسکے لئے مناسب فضا کی تعمیر کرنا اور اگر اس کی راہ میں رکاوٹ پیدا ہو تو اسکو دور کرنے کیلئے جہاد کرنا۔ اس کے علاوہ اس تحریک کا مجموعی رخ انگریزوں سے بیزاری تھا اس تحریک کے علمبرداروں میں سید احمد بریلوی اور اسمٰعیل شہید بہت مشہور رہیں شاہ عبدالعزیز نے شاہ ولی اللہ کی بنیادوں پر دین اسلام کا احیاء اور صحیح اسلامی اصول کی رہنمائی میں ایک تحریک شروع کی۔ انہوں نے گھوم گھوم کر اس تحریک کی اشاعت کی لیکن انگریزوں کے سامنے زیادہ اسکو فروغ نہ ہوسکا۔ مولانا قاسم نانوتوی صاحب نے بھی سید احمد بریلوی کی تحریک کو زندہ کیا اور مدرسہ دیوبند کی بنیاد ڈالی۔ انیسویں صدی کے اواخر میں مرزا غلام احمد قادیانی نے پنجاب سے ایک اور تحریک شروع کی جس کا نام "احمدیہ تحریک" پڑا۔ اس تحریک نے ایک طرف عیسائیت کا مقابلہ کیا تو دوسری طرف آریہ سماجی تحریک کا۔ یہ ساری تحریکیں مذہبی بنیادوں پر چلیں۔ لیکن ان کے ذریعہ بری رسموں، بدعتوں اور غیر اسلامی رسم و رواج کے خلاف آواز اٹھائی گئی اور اسکے علمبرداروں نے آزادی کی تحریک میں حصہ لیا۔ احیائی کوششوں سے اسلامی معاشرہ کی مایوسی ختم ہونے لگی۔

دوسری نوعیت کی وہ تحریک تھی جسکی بنیاد حالات سے مفاہمت پر تھی۔ اس تحریک کے علمبرداروں نے مایوس کن حالات کا جائزہ لیا۔ زمانے کی افرا تفری کو سمجھا نئی قوتوں کے تعمیری عناصر کی جانچ کی اور اس نتیجہ پر پہونچے کہ مسلمانوں کی بھلائی اور بہبودی اسی میں ہے کہ وہ مغربی تہذیب اور مغربی قوتوں سے مفاہمت کریں۔ طرز کہن پر اڑے کا نتیجہ ہمیشہ موت ہوتا ہے اس لئے انگریزی تعلیم کے جوہر اور مغرب کی تہذیبی برکتوں کو اپنانا ہی دانشمندی اور سلامتی کا راستہ ہے سب سے پہلے سر سید نے۔ اس خیال کے تحت اس تحریک کا آغاز کیا جو بعد میں "علیگڈھ تحریک" کے نام سے مشہور ہوئی۔ سر سید نے

مسلمانوں کے لیے وہی کام کیا جو بنگال میں راجہ رام موہن رائے نے شروع کیا تھا۔ انھوں نے انگریزوں کی حمایت کی اور ان کے دلوں سے مسلمانوں سے جو نفرت اور غلط فہمی پیدا ہوگئی تھی اسے "اسباب بغاوت ہند" لکھ کر دور کرنے کی کوشش کی۔ سرسید نے مسلمانوں کی تباہی میں جہالت تنگ نظری بیگانگی اور رقیق زندگی میں جمود و تعطل کی جھلکیاں دیکھیں اس لئے انھوں نے اپنی قوم کو بیدار کرنے کی کوشش کی۔ اپنے زیاں کا احساس دلانا چاہا، انگریزوں سے اتحاد پیدا کرنے کا مشورہ دیا۔ وہ جانتے تھے کہ انگریزوں سے مفاہمت کے بغیر فلاح و ترقی کا کوئی راستہ نہیں اس لئے انھوں نے مسلمانوں میں انگریزی اور جدید علوم کو حاصل کرنے پر زور دیا۔ ایک مشہور رسالہ "تہذیب الاخلاق" جاری کیا اور علی گڈھ کالج قائم کیا جو آج مسلم یونیورسٹی کی شکل میں موجود ہے ابتداً سرسید کی تحریک تعلیمی بنیادوں پر شروع ہوئی لیکن اس کا دائرہ رفتہ رفتہ پھیلتا گیا۔ سیاست معاشرت اور پوری تہذیب پر حاوی ہو گیا سرسید نے نئی تعلیم کی حمایت کر کے نئے تہذیبی خزانوں کے دروازے اپنی قوم پر کھول دیئے نئی زندگی کے امکانات سے فائدہ اٹھانے کا پیغام دیا۔ ان کی اصلاحی کوششیں قومی زندگی کو نئی تعمیر کی طرف لے جانا چاہتی تھیں۔ سرسید نے راجہ رام موہن رائے کی طرح مذہب کو جدید معیاروں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ غیر اسلامی رسم و رواج بدعتیں اور روایت پرستی کو دور کر کے مذہب کا صحیح تصور کرنے کی کوشش کی اور انھوں نے "تفسیر القرآن" لکھ کر یہ بتایا کہ اسلام کا کوئی مسئلہ عقل اور اصول تمدن کے خلاف نہیں ہو سکتا۔ انھوں نے قرآنی مسائل کو عقل و فطرت، اصول تمدن، سائنٹفک طرز تحقیق اور سائنٹفک نظر کے ذریعہ حل کرنے کی کوشش کی۔ سرسید کی اس ذہنی فکر کو بعد میں شبلی اور چراغ علی، نذیر احمد اور محسن الملک نے آگے بڑھایا۔

ہندوستان کی قومی زندگی میں انیسویں صدی کے اواخر کا

زمانہ بڑا ہی انقلاب انگیز اور تبدیلیوں کا زمانہ رہا ہے۔ سماجی، سیاسی اور اقتصادی، اخلاقی، تعلیمی، مذہبی، ذہنی اور ادبی ہر لحاظ سے بڑی انقلاب انگیز اور معرکتہ الآرا تبدیلیاں ظہور پذیر ہوئیں۔ جاگیردارانہ نظام کا خاتمہ ہو گیا۔ زندگی زیادہ سے زیادہ مشینی اور صنعتی ہونے لگی۔ اس سے اقتصادی حالات میں بھی تبدیلیاں ابھرنے لگیں، سیاسی اور ذہنی اعتبار سے انگریزوں کا غلبہ ہو چکا تھا۔ انگریزی تہذیب اپنے قدم جما چکی تھی۔ ان کی ادبی روایتیں یہاں پہونچ کر مقبول ہو رہی تھیں زندگی کے مسائل پر غور و فکر کے لئے وسیع النظری کی ضرورت محسوس کی جانے لگی تھی۔ غزل کی تنگ دامانی کا احساس ہونے لگا تھا اور نظم کی وسعت و تنظیم لوگوں کو متوجہ کرنے لگی تھی نئے عمرانی نظریات سے زندگی کو نئی نئی تعبیریں مل رہی تھیں۔ مارکس کے نظریات مقبول ہونے لگے تھے جس کی وجہ سے کاخ امرا کے در و دیوار ہلنے لگے۔ غریب جاگنے لگے اور سلطانیٔ جمہور کے دور کی قدموں کی چاپ ہر طرف سنائی دینے لگی تھی۔ فرائڈ کے نظریات سے شعور و لاشعور کا طلسم ٹوٹ رہا تھا۔ اس طرح ان سماجی، تہذیبی اور ذہنی تبدیلیوں نے ایک ایسے شعور کو جنم دیا جس میں مادیت، عقلیت، اجتماعیت اور حقیقت پسندی کی جلوہ گری تھی۔ داستانوں میں اتنی قوت نہ تھی کہ اس بدلے ہوئے حالات میں قائم رہ پاتیں اس لئے ایک طرف ان کو تیزی سے زوال ہونے لگا تو دوسری طرف اسی نئے شعور نے ناول کو جنم دیا ناول کے فن میں ان تمام عناصر کے اثرات گہرے طور پر ملتے ہیں۔ نذیر احمد سے رسوا تک کے (یعنی ابتدائی دور کے) ناولوں میں مافوق الفطرت عناصر، تخیل آفرینی اور مجہول انفرادیت پسندی اور مشرقی داستانی روایات سے مادیت، عقلیت اجتماعیت حقیقت پسندی اور مغربی تکنیک کی طرف گریز کے واضح نشانات ملتے ہیں اس دور کے ناولوں میں نئے رجحانات اور نئے شعور کو دیکھا جا سکتا ہے اور تکنیک پر ان کے اثرات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

داستانی روایات اور اردو افسانے

ادب میں روایتوں کی بڑی اہمیت ہے ادب میں رس اور حس روایتوں سے ہی آتا ہے روایتوں کی بنیاد پر اس کا ارتقا ہوتا ہے اس لئے ہم کبھی بھی روایتوں سے اپنا دامن نہیں بچا سکتے۔ نئے حالات، نئے تصورات اور نئے نظریات ادب پر اثر انداز ہوتے ہیں جس کے نتیجہ میں صورت و معنی میں نئے نقش و نگار ابھرتے ہیں اور کبھی کبھی نئی تحریکیں بھی ابھرتی ہیں جس سے پورا ادب نئے سانچوں میں ڈھلتا ہوا محسوس ہوتا ہے لیکن تبدیلیاں خواہ وہ ادنی ہوں یا عظیم ان کی تہوں میں روایت کا اثر باقی رہتا ہے اور اس کی رگوں میں روایت کا خون دوڑتا رہتا ہے تخلیقی شعور کبھی بھی روایتوں سے اپنا رشتہ توڑ نہیں سکتا کیونکہ روایتیں شعور کا ایک حصہ ہوتی ہیں اس لئے ادب اور اسکی تبدیلیوں کو ہمیشہ روایت کے تسلسل کے پس منظر میں دیکھنا چاہئے اردو ناولوں اور افسانوں پر غور کرتے ہوئے بھی ہمیں روایتوں کے تسلسل کو دیکھنا ہوگا۔ ناول اور افسانہ بلاشبہ جدید صنفیں ہیں اور مغربی اثرات کے تحت ہمارے یہاں آئی ہیں۔ اس لئے ان کی تکنک کے تعین میں فطری طور پر مغرب کا ہاتھ زیادہ رہا ہے لیکن مشرقی قصوں کی روایتوں نے بھی ان پر گہرا اثر ڈالا ہے افسانہ کی مغربی تکنک پر مشرقی قصوں کے اثرات آسانی سے دیکھے جاسکتے ہیں

مشرقی قصوں کی روایت دراصل داستانوں کی روایت ہے

داستان اردو میں قصہ کی سب سے پہلی صنف ہے۔ یہ داستانیں ایک عہد اور ماحول کے تخلیقی محرکات کو پیش کرتی ہیں۔ قصہ کی تکنیک کی روایت در اصل انھیں داستانوں کی روایت ہے۔ داستانیں ایک انحطاط پذیر ماحول کی پیداوار ہیں خارجی حالات کی محرومی سے لوگ فرار کا راستہ اختیار کر رہے تھے حقیقت کی تلخیوں کو بھول کر خیالوں کی رنگین اور پسندیدہ دنیا میں سانس لے رہے تھے، مذہبی تصورات و عقائد کا انسانی زندگی پر غلبہ تھا۔ فوق

فطرت عناصر پر انسانوں کو اعتماد تھا۔ فراریت نے ماضی پرستی رومان پسندی پسندی اور عریانیت کو عام مزاج بنا دیا تھا۔ ان تمام رجحانات کا اثر اور رد عمل داستانوں کی تکنیک پر ملتا ہے اس طرح داستانوں کے موضوع اور تکنیک سے قصہ کی روایت بنتی ہے، جرأت، مردانگی اور شجاعت، مذہبی خیال اور عقائد کی کثرت، اخلاقی تعلیم، اخلاقی نکات کی تبلیغ، فوق الفطرت عناصر، حیرت و بوالعجبی اور سنسنی خیزی، رومان و محبت جذباتیت، تخیلیت مثالیت پسندی، حالات میں یکسانیت، تکلف، تصنع اور مبالغہ آمیزی یہی وہ داستانی عناصر ہیں جو قصہ کی روایت قائم کرتے ہیں۔

یہ داستانی قدریں بلاشبہ اہم قدریں تھیں لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان معاشی، معاشرتی اور تہذیبی اعتبار سے بہت کچھ بدلنے لگا تھا جتنی تیزی سے حالات بدل رہے تھے اتنی ہی تیزی سے داستانی قدریں بھی ٹوٹ رہی تھیں جس زمانہ میں افسانہ کی تخلیق ہوئی وہ زمانہ معاشرتی اور تہذیبی اعتبار سے بہت کچھ ہنگامہ خیز تھا فکر و ذہن میں عظیم انقلاب آچکا تھا۔ اس لئے ایسے وقت میں داستانی تکنیک سے مکمل طور پر فائدہ نہیں اٹھایا جا سکتا تھا۔ مگر داستانوں کی روایت سے رشتہ توڑنا بھی ممکن نہ تھا اس لئے اردو افسانے داستانوں کے اثرات سے اپنا دامن نہ بچا سکے کہیں یہ روایتیں اپنی اصلی شکل میں موجود ہیں تو کہیں حالات نے ان میں کچھ تبدیلی پیدا کر دی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم نیاز فتحپوری، سلطان حیدر جوش اور پریم چند تک یہ اثرات بڑے گہرے ہیں اس دور کے افسانوں میں بھی آپ کو جرأت و شجاعت کے قصے ملیں گے مذہبی خیالات اور اخلاقی نکات نظر آئیں گے۔ حیرت و بوالعجبی اور سنسنی خیزی ملے گی۔ زمانہ کی تبدیلی کی وجہ سے مافوق الفطری واقعات اور کردار تو نہیں ملتے غیر فطری واقعات اور کرداروں کے عمل میں یہ باتیں دیکھی جا سکتی ہیں اپنے کردار داستانی شعور کو پیش کرتے ہیں۔ داستانوں نے رومان کی دلچسپ دنیا آباد کی تھی ابتدائی دور کے افسانوں کا رومان، داستانوں

کے رومان سے مختلف نہیں عشق و محبت کا جیسا جذباتی اور تخیلی تصور داستانوں میں تھا ویسا ہی تصور ان افسانوں میں ملتا ہے جرأت مردانگی شجاعت، مہم پسندی سے یہاں بھی داستان عشق رنگین ہوتی ہے ہیروئن کے حصول اور اسکی خواہشوں کی تکمیل کیلئے یہاں بھی ہیرو مہمات سر کرتا ہے۔ شجاعت اور جرأت کا اظہار کرتا ہے اور بالآخر اپنی محبوبہ کی آزمائشوں پر پورا اترتا ہے۔ ان افسانوں کی فضا نگاری میں بھی داستانوں کی رومانیت ہے، تکلف، تصنع اور بیان میں مبالغہ آمیزی ہے اس اجمال کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے

سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتحپوری کے افسانوں کی دنیا اور اصل داستانوں کی دنیا ہے یہاں بھی وہی رومانوی فضا، وہی جذباتیت، وہی تخیلیت اور مثالیت ہے جو داستانوں میں ملتی ہے یلدرم اور نیاز کے شعور پر داستانوں کے نقوش بڑے گہرے ہیں پریم چند نے مغربی تکنیک سے استفادہ ضرور کیا تھا لیکن وہ داستانوں سے بھی متاثر تھے انھوں نے خود ہی ٹالسٹائی کے ساتھ ساتھ طلسم ہوشربا سے بھی متاثر ہونے کا اعتراف کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ابتدائی افسانوں میں داستانوں کی رنگینی، تخیل کی بلند پروازی اور وجد آفریں انداز بیان ملتا ہے ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء تک کے افسانوں پر یہ اثرات بڑے گہرے ہیں ان کے پہلے مجموعہ "سوز وطن" کے تمام افسانے داستانی رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں "دنیا کا سب سے انمول رتن" میں پلاٹ، کردار نگاری فضا نگاری اور اسلوب سب کچھ داستانی انداز کی ہے "دنیا کا سب سے انمول رتن" ایک جذباتی نوجوان دل فگار کی محبت کا تخیلی قصہ ہے۔ دل فگار کی محبوبہ، ملکہ دلفریب اسے اس شرط پر اپنی غلامی میں لینے کا وعدہ کرتی ہے کہ وہ دنیا کی سب سے بیش بہا چیز لا کر اس کی نذر کرے دل فگار کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کون سا تحفہ محبوبۂ دلنواز کی بارگاہ میں پیش کرے جسے شرف قبولیت حاصل ہوسکے۔ وہ اسی جستجو میں اتفاق

سے ایک دن ایک ویرانے میں جا نکلا یہاں ایک چور کو پھانسی ملنے والی
تھی چور کو پھانسی کے تختہ پر چڑھایا گیا۔ تو اس نے اپنی آخری خواہش
پوری کرنے کی اجازت مانگی۔ اجازت مل گئی تو وہ نیچے اترا اور پاس ہی
کھیلتے ہوئے ایک ننھے سے بچے کو گود میں لیکر پیار کرنے لگا اسوقت
اس کی آنکھ سے آنسو کا ایک قطرہ ٹپک پڑا دل فگار نے لپک کر اس در یکتا
کو ہاتھ میں لے لیا اور خوشی خوشی بہ تحفہ محبوبہ دلفریب کی خدمت میں پیش
کیا لیکن بارگاہ حسن سے یہ حکم صادر ہوا کہ دنیا کی سب سے بیش قیمت چیز
یہ نہیں ہے۔ ناکام و نامراد دل فگار اپنی جستجو میں روانہ ہوا اور کتنے ہی دیاروں
کی خاک چھانتا ہوا ایک شام دریا کے کنارے پہونچا۔ ہرا بھرا دل آویز پھول
کے حلقہ میں ایک نازنین اپنے شوہر کی لاش زانو پر رکھے بیٹھی تھی۔ یکایک
چتا میں ایک شعلہ اٹھا اور آن کی آن میں وہ پھول سا جسم خاک ہوا
دل فگار نے اس خاک کو دنیا کی سب سے بیش قیمت چیز سمجھ کر اپنے دامن
میں سمیٹ لیا اور کامرانی کے نشہ میں مخمور کوئے دلدار کی طرف چلا ملکۂ حسن
کی خدمت میں یہ نذر پیش کی تو اس نے کہا یہ وفاداری کی بڑی قربانی یا نادر تحفہ
بیش قیمت تو ضرور ہے لیکن دنیا کی سب سے بیش قیمت چیز ہرگز نہیں
اس جواب نے دل فگار کے جسم ناتواں کی ساری قوت سلب کر لی اور بحر
یاس میں غوطے لگانے لگا لیکن محبت نے پھر جستجو کی طرف مائل کیا لیکن
لیکن اس پر بھی گوہر مقصود ہاتھ نہ آیا تو سوچا کہ اس جینے سے مرنا بہتر
ہے لیکن اسوقت کسی خضر راہ نے رہبری کی اور کہا کہ جا سرزمین
ہند میں تیرا مقصود تیرے ہاتھ آئے گا۔ دلفگار پرخار صحراؤں شہریار ریگستانوں
اور دشوار گذار وادیوں اور ناقابل عبور پہاڑوں کو طے کرکے ہند کی پاک
سرزمین میں داخل ہوا یہاں اسے ایک میدان میں بیشمار زخم خوردہ جسم
بے گور و کفن پڑے نظر آئے۔ زاغ و زغن گرم بازاری کر رہے تھے اور سارا
میدان خون سے سرخ ہو رہا تھا۔ اس ہیبت ناک نظارے سے دل فگار کا
جی دہل گیا اتنے میں قریب سے کسی کے کراہنے کی آواز آئی جھک کر دیکھا

تو ایک نوجوان ہے خون کا فوارہ جاری ہے اور ہاتھ شمشیر آبدار کے قبضہ پر ہے۔ پوچھا کون ہو؟ جواب ملا " کیا تو نہیں جانتا میں کون ہوں؟ کیا آج تو نے اس تلوار کی کاٹ نہیں دیکھی میں اپنی ماں کا بیٹا اور بھارت کا لخت جگر ہوں۔ یہ کہا اور ہاتھ پر تلوار مارا۔ دلفگار نے کہا " اے جوان مرد! میں تیرا دشمن نہیں ایک پردیسی ہوں یہ سنکر زخمی سپاہی نے شیریں لہجہ میں کہا تو یہاں بیٹھ جا۔ تھوڑی دیر میں اس کی آنکھیں بند ہوگئیں اور اسکے منھ سے نکلا " بھارت ماتا کی جے " اس کے ساتھ ہی خون کا آخری قطرہ سینہ سے باہر نکل آیا۔ دلفگار نے اس لعل زمانی کو ہاتھ میں لیا۔ اور مدت دراز کے بعد دربار محبوب میں پہونچ کر وہ قطرۂ خون ملکہ کے دست حنائی پر رکھ دیا اور اس کی ساری کیفیت بیان کردی۔ ابھی داستان ختم نہ ہونے پائی تھی کہ ملکہ پردۂ زرنگار ہٹا کر باہر آگئی اور بولی! اے عاشق جاں نثار آج سے تو میرا آقا ہے اور میں تیری کنیز ناچیز! یہ کہہ کر ایک صندوقچہ منگایا اور اسمیں سے ایک لوح نکالی لوح پر آب زر سے لکھا ہوا تھا " وہ آخری قطرۂ خون جو وطن کی حفاظت میں گرے دنیا کی سب سے بیش قیمت شے ہے " ؎۱ دنیا کا انمول رتن " پورا کا پورا افسانہ داستانی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ جس طرح حاتم ساتوں سوالوں کو حل کرنے کے لئے ادھر ادھر بھٹکتا ہے اسی طرح اس افسانہ میں بھی ہیرو ملکہ دلفریب کی آرزو کی تکمیل کیلئے در در کی ٹھوکریں کھاتا ہے حاتم طائی کے قصہ میں جو ہم پسندی ہے وہی اس افسانہ میں بھی ہے داستانوں کی طرح اس میں بھی ہیرو کو اپنے مقصد کے حصول میں دشواریاں پیش آتی ہیں ہیرو مایوس ہوتا ہے لیکن امداد غیبی اسے کامران بناتی ہے افسانہ میں ہر جگہ جذباتیت اور تخیلیت کارفرما ہے ہیرو اور ہیروئن کے تمام شاعرانہ اور تخیلی ہیں کردار سب کے سب مثالی ہیں۔ فضا نگاری بھی داستانوں سے

؎۱ داستان سے افسانہ تک " صفحہ ۲۰۳ ـ ۹۰۳

کی طرح رومانوی رنگ لئے ہوئے ہے جذبات میں شدت اور رقت آمیزی ملتی ہے انداز بیان بھی شاعرانہ ہے پریم چند کا ایک اور افسانہ "برخ مخمور" افسانہ نگاری سے زیادہ داستان نگاری کا نمونہ ہے۔ اسمیں بھی ہیرو کی ویسی ہی آزمائشیں ہیں جو "دنیا کا سب سے انمول رتن" میں ہیں۔ کردار نگاری میں حد درجہ کی مثالیت اور مبالغہ آرائی ہے اس افسانہ میں ہیروئن ملکہ شیر افگن کی تصویر پریم چند یوں پیش کرتے ہیں۔

"سامنے سے ایک مہوش نازنین ہاتھ میں نیزہ لئے اور اسپ برق رفتار پر سوار آتی دکھائی دی پسینے کے موتی قطرے اسکی پیشانی پر نمودار تھے اور گیسوئے عنبریں دونوں شانوں پر ایک دل پذیر بے تکلفی سے بکھرے ہوئے تھے دونوں کی نظریں چار ہوئیں اور مسعود کا دل ہاتھ سے جاتا رہا" صلہ

ملکہ شیر افگن کے کردار کے خدوخال کسی طرح بھی داستانوں کے کردار سے مختلف نہیں مثالیت اور مبالغہ آرائی یہاں بھی موجود ہے اس افسانہ کی ماجرا نگاری، کردار نگاری فضا نگاری اور اسلوب سب داستانوں کا انداز ملتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند تک داستانوں کے اثرات بڑے گہرے۔۔۔ رہے ہیں۔ پریم چند کے بعد رفتہ رفتہ یہ اثرات کم ہوتے گئے (خود پریم چند کے آخری دور کی کہانیوں میں یہ اثرات کم ہیں) لیکن یہ مکمل طور پر ختم نہ ہو سکے اور یہ ناممکن بھی ہے۔ ہمارا افسانوی شعور داستانوں سے اپنا رشتہ قطعی طور پر نہیں توڑ سکتا ہے کرشن چندر، انتظار حسین اور محمد علی وغیرہ کے یہاں بھی داستانیت ملتی ہے لیکن نئی قدروں کی آمیزش کے ساتھ امیر حمزہ، حاتم طائی گل بکاؤلی، باغ و بہار، فسانہ عجائب اور طلسم حیرت کی داستانی

صلہ بحوالہ داستان سے افسانہ تک صفحہ ۳۱۸

قدریں نئے شعور سے ہم آہنگ ہو کر زیادہ باریکی، گہرائی، رعنائی، جامعی اور پائیدگی کے ساتھ جدید افسانوں میں جلوہ گر ہیں۔ جدید افسانوی شعور کبھی بھی ان اثرات سے اپنا دامن نہیں بچا سکتا البتہ ان اثرات کی صورت نوعیت حالات کے مطابق بدلتی رہے گی۔

رومانوی تحریک اور افسانوی قدریں

رومانیت ایک رجحان بھی ہے اور نظریہ بھی، ایک عقیدہ بھی ہے اور طبیعت انسانی کا فطری تقاضہ بھی۔ اس کا تعلق انسانی فکر سے بھی ہے اور انسان کے جبلی تقاضوں سے بھی۔ جب شکنجوں اور بندشوں میں روح اسیر ہو جاتی ہے تو ان بندشوں کو توڑنے کیلئے رومانیت آزادی کا پیغام لے کر نمودار ہوتی ہے۔ یہ رومانیت ایک نظریہ اور ایک عقیدہ ہوتی ہے۔ انسان فطری طور پر دو طرح کے تقاضوں کا پابند ہوتا ہے ایک عقل کا تقاضہ اور دوسرا "دل" کا تقاضہ۔ "عقل" تلاش جستجو اور اسباب وعلل کے ذریعہ حقیقت تک رسائی چاہتی ہے۔ "دل" کے تقاضے جذبات واحساسات سے وابستہ ہیں اور آتش نمرود میں بے خطر کود پڑنے کی تلقین کرتے ہیں کبھی کبھی "دل" اور "عقل" کے تقاضوں میں تصادم ہوتا ہے کبھی "دل" کی فتح ہوتی ہے تو کبھی "عقل" کی جب "دل" کی فتح ہوتی ہے تو اس کے نتیجہ میں "رومانیت" کی قوس وقزح ابھرنے لگتی ہے۔ "رومانیت" انسان کے جبلی تقاضوں کا نتیجہ ہوتی ہے۔ "عقل" اور "دل" کی کشمکش، رومانیت اور کلاسیکیت کے تصادم میں انسانی فکر کا تسلسل اور فن کی تاریخ پوشیدہ ہے۔

لفظ "رومانیت" بہت ابتدا ہی سے اپنے کچھ مخصوص معنوں میں استعمال ہوتا رہا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں :-

"رومان کا لفظ رومانس سے نکلا ہے اور رومانی زبان میں اس کا اطلاق اس قسم کی کہانیوں پر ہوتا تھا جو انتہائی آراستہ اور پرشکوہ پس منظر کے ساتھ عشق و محبت کی ایسی داستانیں سناتی تھیں جو عام طور پر دورِ وسطیٰ کے جنگجو اور خطر پسند نوجوانوں کی مہمات سے متعلق ہوتی تھیں اور اس طرح اس لفظ سے تین مفہوم وابستہ ہو گئے (۱) عشق و محبت سے متعلق تمام چیزوں کو رومانوی کہا جانے لگا۔ (۲) غیر معمولی آراستگی، شان و شکوہ، آرائش، فراوانی اور محاکاتی تفصیل پسندی کو رومانوی کہنے لگے اور (۳) عہد وسطیٰ سے وابستہ تمام چیزوں سے لگاؤ اور قدامت پسندی اور ماضی پرستی کو رومانوی کا لقب دیا گیا۔"[1]

"رومانیت" کا لفظ عام طور سے ادب کے سلسلہ میں ۱۷۸۱ء سے استعمال ہونے لگا۔ وارٹن اور ہرڈ نے پہلے پہل اس لفظ کو استعمال کیا لیکن اس کا اطلاق جرمن شاعر گوئٹے اور شلر نے کیا۔ ان دونوں نے باضابطہ طور پر اس لفظ کو ادب میں داخل کیا۔ یہاں تک کہ شلیگل اور مادام ڈی اسٹال کے یہاں اس نے اصطلاح کی شکل اختیار کر لی۔ یہ لفظ جب ادب میں اصطلاح کی حیثیت سے آیا تو اس کے پس پشت ایک واضح مفہوم اور کچھ قدریں تھیں۔ دراصل یہی مفہوم اور قدریں رومانیت کی خصوصیات ہیں۔ اس لفظ کی تاریخ سے ظاہر ہے کہ پہلے یہ مخصوص ادب اور قصوں کا لقب قرار پایا اور پھر ایک مخصوص مزاج اور میلان کا ترجمان بن گیا۔

"رومانیت" دراصل اصول شکنی، ذہنی و فکری آزادی اور جذباتیت کی علمبردار تھی۔ یہ میلان دراصل کلاسیکیت کی اصول پرستی کا ایک ردعمل تھا۔ کلاسیکیت بقول ڈاکٹر محمد حسن "عقلیت کا نشان تھی"۔

---

[1] مضمون "اردو ادب میں رومانوی تحریک"۔

اصول پرستی اور ترتیب و توازن کی قائل تھی اس نے زندگی اور اسکے حسن کو چند گنے محدود دائروں میں اسیر کر لیا تھا۔ اس کی پرواز محدود تھی اور اس کی میانہ روی اور اعتدال کو کسی لمحہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتی تھی لہذا عقلیت اصول پرستی، تقلید اور میانہ روی کلاسکیت کی بنیادی قدریں بن گئی تھیں لے

کلاسکیت نے انسان کو سانس لینا مشکل کر دیا تھا۔ پوری انسانی شخصیتیں۔ انسان کی آرزوئیں تمنائیں اور خواہشیں تخیل کی پرواز اور جذبات کی لہریں اصول پرستی اور عقلیت میں دب کر سسک رہی تھیں۔۔۔ کلاسیکیت محض عقلی قدروں کو مانتی تھی اور انسانی جذبات کو کچل کر چند اصولوں کی بلندی و عظمت قائم رکھنا چاہتی تھی اس لئے رومانیت ان تمام چیزوں کے خلاف سینہ سپر ہو کر سامنے آئی روسو نے سب سے پہلے یہ آواز اٹھائی کہ " انسان آزاد پیدا ہوا ہے مگر جہاں دیکھو پابہ زنجیر ہے " روسو کی یہ آواز پہلی آواز تھی جو انسانی ذہن کی آزادی کے لئے اٹھائی گئی تھی یہی خیال دراصل رومانی خیالات کی بنیاد ہے اس طرح روسو نے سب سے پہلے رومانی خیالات کی تخم ریزی کی۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں :-

> فرانسیسی ادب کی تاریخ میں روسو نے رومانیت کی بنا ڈالی اس کے یہاں وہ سب عناصر موجود تھے جو بعد میں رومانیت کی خصوصیت سمجھے گئے یعنی انفرادیت پسندی آزادی، فطرت اور انسان سے محبت اور جذبے کی قدر افزائی اس نے ادبی تخلیق میں لامحدودیت کے تصور سے کام لیا اس لئے کہ وہ زندگی کو بے پایاں اور امکانات سے بھرپور سمجھتا تھا جسے اگر فطری تربیت نصیب ہو جائے تو اس کے جوہر نکل آئیں۔ اہل قاموس اور والٹیئر کے خلاف وہ انسان کو کائنات کا مرکز سمجھتا تھا

---

(۱) مضمون اردو ادب میں رومانوی تحریک

جس میں بے انتہا امکان چھپے ہوئے ہیں اگر معاشرت
اور مملکت کی فطری اصول پر تنظیم کی جائے جہیں فرد کی
آزادی برقرار رہ سکے تو فرد اپنے پوشیدہ امکانوں
کو عملی جامہ پہنا سکے اور اس طرح پوری انسانیت کی
ترقی ممکن ہوگی روسو نے امید آفرینی اور آزادی پر زور
دیا اسکی طبیعت کا یہ اقتضا تھا کہ وہ زندگی کے بندھے
ٹکے اداروں کو بدل دے اور انقلاب کی دعوت دے جو
جو اس کی ہر تصنیف میں مضمر تھا۔[1]

اٹھارہویں صدی میں فرانس میں صرف رومانی خیالات کی
پرچھائیاں نظر آتی ہیں لیکن انیسویں صدی کے نصف تک رومانیت فرانس
کی ایک اہم ادبی تحریک بن چکی تھی۔

رومانیت نے جن قدروں کو اپنایا وہ قدریں ادیبوں کی
قائم کردہ نہ تھیں بلکہ ان کا تعلق مفکروں سے تھا۔ روسو نے سب سے پہلے
عقل کے برخلاف جذبات پر زور دیا۔ اس نے عقل پر جذبہ کی برتری ثابت
کی اور درد انسانی کا مداوا تہذیب دل کو بتلایا اور ادراک اور جذبات کا
تجزیہ کرتے ہوئے کہا کہ :-

"انسانی ادراک بڑی حد تک جذبات کا منت
کش ہے اور اسی طرح جذبات عقل کے محتاج ہیں دونوں
ایک دوسرے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتے جذبات پر اگر
کوئی معقول پابندی ہوسکتی ہے تو وہ دوسرا اعلیٰ تر
جذبات ہی کی ہوسکتی ہے۔"[2]

بعد ازاں کانٹ نے عقل محض کی سخت تنقید کی اور ہمیں جسم

---

[1] فرانسیسی ادب صفحہ ص ۲۵۸

کے انکشافات نے جذبات کی صداقت اور اہمیت کو واضح کیا اس طرح رومانوی ادیبوں نے عقل اور اس کی پابندی کے بجائے جذبات ہی کو سب کچھ قرار دیا رومانیت بنیادی طور پر جذبہ پر اعتماد کرتی ہے کیونکہ عقل محض ایک پہلو سے دیکھتی ہے چیزوں کی محض ظاہری صورت تک رسائی حاصل کر پاتی ہے اور اسی کے مطابق اصول و ضوابط بناتی ہے عقل کے ذریعہ اکثر اشیائی ماہیت اور ماروائی حقیقتوں کو رسائی حاصل نہیں ہو سکتی اس لئے وہ حسن کو اپنے اصول و ضوابط کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کرتی ہے رومانی ادیبوں نے جذبہ کو چراغ رہگذر ہی نہیں اپنی منزل مقصود بنا لیا جذبہ احساس اور وجدان کی اہمیت و برتری رومانیت کی بنیاد ہے اسی لئے رومانی ادیبوں اور شاعروں کے یہاں گہری جذباتیت احساس کی لطافت اور ایک وجدانی کیفیت ملتی ہے چونکہ کلاسیکیت انسانی فکر و احساس پر پہرے بٹھانا چاہتی بھی ہے۔ اس لئے رومان پسندوں کے یہاں اس کا رد عمل ملتا ہے ان کے نزدیک عقلیت اور اصول پرستی کے بجائے فکری ذہنی جذباتی آزادی ہی سب کچھ ہے وہ کسی قسم کی پابندی کے قائل نہیں ہیں بلکہ تمام زنجیروں کو کاٹتے ہوئے ساری بیڑیوں کو توڑتے ہوئے خود کو آزاد دیکھنا چاہتے ہیں۔ خود رومانوی ادیبوں کی انفرادی زندگی میں بھی وہ جذباتی ابال اور رومانوی بے راہ روی ملتی ہے۔ ان کے یہاں ضبط احتیاط اور اصول کی پابندی نہیں ہے رومانوی ادیبوں کے یہاں نہ تو جانسن کی زندگی کا توازن ملے گا اور نہ ہی سقراط کی خود اعتمادی بلکہ رومانوی ادیب کبھی دستووسکی کی طرح صحرا نوردی کرتے اور کبھی بڑی بڑی رقمیں ہارتا نظر آئے گا۔ بائرن ورڈزورتھ، بودلیر، اختر شیرانی جوش ملیح آبادی، نیاز فتحپوری اور سجاد حیدر یلدرم وغیرہ کی زندگی میں جذباتی ابال اور رومانوی بے راہ روی ملتی ہے۔

رومانوی ادیبوں کی جذبہ پسندی اور آزاد روی تہذیب و تمدن کی بندشوں کے خلاف بھی احتجاج کرتی ہے کیونکہ عقل

اور تہذیب کی گرفت ان کے جذبات کو آسودہ ہونے کا موقع نہیں دیتی مہذب زندگی کی پیچیدگیوں سے گھبرا کر وہ دور وحشت کی سادہ آسان زندگی میں لوٹ جانا چاہتے ہیں مشین کے ہنگاموں کے بدلے چرواہوں کے گیت پسند کرتے ہیں۔

رومانوی ادیب کو مہذب دنیا میں قدم قدم پر جذباتی ضرب لگتی ہے۔ وہ تہذیب سے بھاگ کر فطرت کی نرم و نازک آغوش میں پناہ لینا چاہتا ہے۔ اسی لئے رومان پسندوں کے یہاں فطرت پسندی کا میلان نمایاں طور پر ملتا ہے۔ وہ فطرت کو اپنا سب کچھ سمجھتے ہیں۔ فطرت ان کے یہاں ایک زندہ وجود ہے۔ مناظر فطرت اور فطرت کے حسن کی تصویر کشی کے جتنے حسین مرقع رومانوی ادیبوں کے یہاں ملتے ہیں۔ دوسری جگہ مشکل ہی سے ملیں گے۔ فطرت پرستی کے اس جذبے نے ماضی اور اسکے اساطیر سے گہری عقیدت پیدا کر دی ہے۔ رومانوی ادیب حال سے غیر مطمئن ہوتا ہے اور حالات سے مایوس۔ اس لئے وہ ماضی میں لوٹ جانا چاہتا ہے وہ اپنی آرزوؤں، تمناؤں اور خواہشوں کا خون ہوتے دیکھتا ہے اور تلملاتا ہے لیکن اسے کوئی صورت نظر نہیں آتی صرف ماضی اسکے ذہن کے پردوں پر اپنی یادوں کے ساتھ ابھرتا رہتا ہے۔ جذباتی ضربوں سے شخصیت تلملا اٹھتی تھی اور ہر طرف اسے اپنی شکست کی آواز سنائی دے رہی تھی وہ اس غم کا مداوا تو چاہتا تھا لیکن حالات کو شکست دینے کی اسمیں قوت نہ تھی اسکے لئے اس نے عہد قدیم کی تاریخ میں پناہ ڈھونڈھی اور ماضی کے ایسے کرداروں سے اپنا رشتہ جوڑا جنھوں نے اپنی شکستوں کو تسلیم کرنے کے بجائے دنیا کو شکست دے کر اپنی آرزوؤں کی تکمیل کی ہو۔ رومانوی ادیب دراصل ماضی سے رشتہ جوڑ کر اپنے نا آسودہ جذبات کی آسودگی اور اپنی شکستوں کو بھولنا چاہتے تھے اسی لئے ان لوگوں کے یہاں گہری ماضی پرستی اور قدیم تاریخ سے گہری دلچسپی ملتی ہے۔ قدیم داستانوں کردار اور قدیم ہیرو سے گہرا لگاؤ اور عقیدت ظاہر ہوتی ہے۔ یہ لوگ ماضی

کے اساطیر کو عقیدت کی نظر سے دیکھتے ہیں اور پرانی دیو مالا اور تلمیحوں کو رائج کرنا چاہتے ہیں اس طرح رومانوی ادیبوں نے ماضی کو سینے سے لگایا اور اس کی روایتوں اور قدروں کے تحفظ اور ان کو رائج کرنے کی کوشش کی۔

"رومان پسندوں نے جذب و شوق اور آرزوں کے رنگ محل تعمیر کئے تھے لیکن سماجی نظام کے ہاتھوں آرزوں کے یہ بلبلے ٹوٹتے ہیں۔ قدم قدم پر انہیں ناکامیوں کا منہ دیکھنا پڑتا ہے اس لئے ان کے جذبات میں ہیجان برپا ہوتے ہیں اور درد و غم کے طوفان اٹھتے ہیں رومان پسندوں نے درد و غم کو زندگی کی بنیادی قدر سمجھا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں :-

"رومانوی ادیبوں اور شاعروں نے اداسی درد اکرب کو اپنی شخصیت کا جوہر بنا لیا ہے ان کے نزدیک زندگی کا کوئی پہلو بھی درد اور اداسی کے بغیر مکمل نہیں ہوتا نہیں خود موت کی آرزو کرتا ہے کہیں جواں مرگی کو مبارک بتاتا ہے۔ وہ اپنی محبوباؤں کو یا کسی دیو قامت اساطیری جن کے آہنی قلعوں میں مقید اور منتظر تصور کرتا ہے یا فراق کے گیت گاتے ہوئے دیکھتا ہے۔ زندگی در اصل انسانی جذبے اور حقیقت کے درمیان ایک مسلسل جنگ ہے اور اس کے زخموں کو وہ پھول سمجھکر چومتا ہے اور اسی میں زندگی کا کیف اور حسن محسوس کرتا ہے۔"[۱]

اس میں شک نہیں کہ رومان نگاروں نے درد و غم کو حاصل زندگی بنا دیا ہے ان کے یہاں اداسی اور مایوسی کی گہری فضا ملتی ہے اور درد و کرب کو شخصیت کا جوہر بنانے کی کوشش نظر آتی ہے۔ اس رومانوی

۱۔ مضمون" اردو ادب میں رومانوی تحریک

غم انگیزی، یاس پسندی اور خود گدازی کو گو مٹے کے ناول "ورتھر کی داستان غم" میں دیکھا جا سکتا ہے جس میں ہیرو خود کو جلاتا ہے اور جلنے ہی کو حاصل زندگی سمجھتا ہے۔ تکلیفوں سے لذت حاصل کرتا ہے یاس پسندی اور غم انگیزی نے رومانیت کو المیہ قدروں سے قریب کیا ہے۔

رومانوی تحریک یوں تو مختلف جذبات و میلانات کی آئینہ داری لیکن جذبہ و احساس کی شدت، تخیل و وجدان کی فراوانی عقلیت اور اصول پرستی کے خلاف ذہنی اور فکری آزادی کی آرزو فطرت پرستی، ماضی پسندی اور ماضی کے اساطیر سے عقیدت کا جذبہ، یاس پسندی اور غم انگیزی سے اس کی بنیادی قدروں کی پہچان ہوتی ہے۔ یہ عناصر رومانیت کی اساس ہیں۔

اردو میں جب وقت افسانہ نگاری کا آغاز ہوا۔ اس وقت سرسید اور حالی کی عقلیت پسندی اور بے نمکی کے خلاف رد عمل شروع ہو چکا تھا رومانوی میلان شعر و ادب کا حاوی میلان بن چکا تھا اس لئے افسانوی قدریں بھی اس میلان سے متاثر ہوئیں اس دور کے مختصر افسانے کے موضوعات اور تکنیک دونوں پر اس کے اثرات نمایاں ہیں۔ اس دور کا افسانہ موضوع کے اعتبار سے زیادہ تر عشق و محبت کے رومانی تصور کے گرد گھومتا رہا جذبات کی شدت اور سنسنی خیزی ہر جگہ نظر آتی ہے۔ محبوب کا تصور تخیلی اور مثالی ہے۔ رومانوی افسانہ نگاروں کے یہاں محبوبائیں عہد وسطیٰ کی شہزادیوں کی طرح ہیں ان کے کردار ہر جگہ اصول پرستی اور عشق و محبت پر عائد کی گئی قید و بند کے خلاف آواز بلند اٹھاتے ہیں اور ایک ایسی آزادی کا خواب دیکھتے ہیں جہاں کسی قسم کی پابندی نہ ہو چونکہ وہ تہذیب زندگی کی پیچیدگیوں کے بجائے دور وحشت کی سادہ آسان زندگی میں لوٹ جانا چاہتے ہیں۔ اس لئے اس دور کے افسانوں میں فطرت پرستی، ماضی پرستی کے میلانات ملتے ہیں فطرت سے محبت

اور اس کے مظاہر اسے میں خود کو جذب کرنے کی خواہش اکثر افسانوں میں نظر آتی ہے۔ رومانوی میلانات نے اردو افسانوں کو فطرت اور اس کے مظاہر لطف سے بہت قریب کر دیا ہے۔ فطرت پرستی کے اسی جذبے نے ماضی اور اسکے اساطیر سے گہری محبت پیدا کر دی ہے اسی لیے ماضی پرستوں کے موضوعات اور ماضی کے اساطیر و سے عقیدت کے جذبات سے اس دور کا افسانہ قریب آیا جس کے نتیجہ میں قدیم تاریخ سے دلچسپی لی گئی قدیم داستانوں، کرداروں اور ہیرو کو عقیدت کی نظر سے دیکھا گیا۔ پرانی دیو مالا اور اساطیر کو افسانوں میں پیش کیا جانے لگا۔ رومانوی انداز فکر نے درد غم، اداسی، مایوسی کو زندگی کی بنیادی قدر قرار دے کر اسے سینہ سے لگایا تھا اس غم پسندی نے افسانوی قدروں کو بھی متاثر کیا۔ یہی وجہ ہے کہ غم پسندی اور اداسی، مایوسی افسانوں میں بھی ملتی ہے غم جاناں میں گھل گھل کر جان دینے کا رجحان اس دور کے افسانوں میں ملتا ہے اسی اداسی اور غم پسندی سے اردو افسانہ میں المیہ قدریں پیدا ہوئی ہیں۔

فکر و خیال کا اثر تکنک پر پڑتا ہے کیونکہ تکنک بنیادی طور پر موضوع کے مطابق ہوتی ہے رومانوی میلان کا اثر چوں کہ افسانہ کے موضوع پر ہوا اس لیے لازماً تکنک بھی متاثر ہوئی رومانوی اثرات کے تحت طلسمی فضاؤں میں افسانہ کی تکنک کے اصول مرتب کیے گئے۔ شدید قسم جذبات سے تکنک میں سنسنی خیزی پیدا ہوئی احساس کی لطافت اور وجدانی کیفیت نے تکنک کو ترنم و موسیقیت سے قریب کیا۔ الفاظ کی ترتیب، اسلوب اور فضا آفرینی سے ترنم موسیقی اور غنائیت پیدا کی گئی۔ فطرت کے مناظر اور جذبات کے پیکر ڈھالے گئے پیکر تراشی سے تکنیک میں مصوری اور بت گری کی خصوصیات پیدا ہوئی ماضی پرستی کے رجحان نے اساطیر اور علامتوں

کو جگہ دی بندو یونان کی دیو مالا سے تکنیک آپہ استہ —— ہوئی تخیل کی رنگینی سے تکنیک میں نازک کاری پیدا ہوئی۔ کیفیات و محسوسات کی برتری سے افسانہ کی زبان کیفیات کی زبان بن گئی۔ افسانہ نگار شاعروں کی طرح تشبیہوں اور استعاروں میں باتیں کرنے لگے اس طرح ہم دیکھتے ہیں۔ کہ رومانوی میلانات نے افسانوی قدروں کو بہت زیادہ متاثر کیا ہے۔

رومانوی میلانات کے مطالعہ کے بغیر اس دور کے افسانوں میں موضوعات اور تکنیک کا مطالعہ ممکن نہیں۔

تیسرا باب

پریم چند سے قبل اردو افسانہ

- اردو افسانہ اور داستانی روایات
- رومانوی تحریک اور افسانوی قدریں
- پریم چند سے قبل اردو افسانے میں موضوعات و تکنیک کے تجربے

-*-

پریم چند تک اردو افسانہ میں موضوعات اور تکنیکی تجربے

پچھلے صفحات داستانی روایت اور افسانہ اور رومانیت اور افسانوی قدروں پر بحث کے سلسلہ میں یہ بات پوری طرح واضح ہو چکی ہے کہ اس دور کے افسانوں کے موضوعات اور تکنیک پر ایک طرف داستانوں کا اثر ہے تو دوسری طرف رومانوی تحریک کا یہی دو سرچشمے ہیں جن سے اردو افسانہ ابتدائی دور تک (یعنی پریم چند کے ابتدائی افسانوں تک) سیراب ہوتا رہا۔ بنیادی طور پر یہی دو شاہراہ تھی جس پر اردو افسانہ اس دور میں چلتا رہا۔ اردو افسانہ کے ابتدائی دور میں سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری اور سلطان حیدر جوش اہم ہیں۔ پریم چند کے ابتدائی افسانے بھی اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے افسانوں کے موضوعات اور تکنیک دونوں پر یہ اثرات ملتے ہیں۔ خصوصاً یلدرم، نیاز اور جوش کے آرٹ کا مطالعہ انھیں قدروں کے پس منظر میں کرنا چاہئے۔

سجاد حیدر یلدرم سے اردو افسانہ میں ترجمہ کی روایت قائم ہوئی ہے۔ یلدرم بنیادی طور پر ایک رومانوی فنکار تھے۔ ان کے تخلیقی شعور میں رومانوی قدریں رچی بسی تھیں ان کے اسی میلان نے ایرانی اور ترکی ادب کی طرف متوجہ کیا۔ یلدرم نے جس ترکی ادب سے استفادہ کیا وہ شعریت رومانیت اور ادب لطیف کے عناصر سے بھرپور تھا، احساسات کی قوس قزح ہر طرف بکھری پڑی تھی۔ یلدرم نے ترکی ادب کی رومانوی قدروں کو عقیدت کی نگاہ سے دیکھا اسے اپنے تخلیقی شعور سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی انھوں نے ترکی اور ایرانی افسانوں کے جو ترجمے کئے ہیں وہ سب کے سب تو رومانیت سے لبریز ہیں ہی لیکن ان کے

طبعزاد افسانے بھی گہری رومانیت کے حامل ہیں۔ اس طرح یلدرم کے ذریعہ ترکی اور ایرانی قصوں کی رومانویت اردو افسانہ میں آئی۔۔۔
رومانوی قدروں کی پیش کش کے لحاظ سے اردو افسانوں میں یلدرم کی حیثیت امام کی ہے یلدرم کے موضوعات بھی بڑی حد تک رومانوی ہیں ان کے افسانے عام طور پر عشق و محبت اور عورت کی شخصیت سے متعلق ہوتے ہیں وہ عورت کو حاصل کائنات سمجھتے ہیں۔ عورت کی تخلیق محبت ہی کے لئے ہوئی ہے۔ خواہ یہ محبت بیوی ہی کی شکل میں کیوں نہ ہو۔ یلدرم کے نزدیک عورت محبت کے لئے بنی ہے اس لئے وہ محبت ہی کے ماحول میں زندہ رہ سکتی ہے عشق و محبت ایک پاک جذبہ ہے اس لئے عشق کے میلان پر کوئی پابندی نہیں لگائی جا سکتی۔ یلدرم عشق و محبت اور صنف نازک کے مسائل کو ایک رومانی فنکار کی نگاہ سے دیکھتے ہیں لیکن انکی یہ رومانیت بڑی جاندار ہے۔ عورت اور عشق کے متعلق ان کا رومان زندگی بداماں ہے یہ زندگی کو خوبصورت سانچوں میں ڈھالنا چاہتا ہے اور ہیبت کی رفعتوں کو چھونا چاہتا ہے اس کے لئے وہ ماضی کے دھندلکوں کی طرف نہیں سفر کرتے بلکہ ایک نئی راہ نکال لیتے ہیں مگر جب یہ راہ دھندلی ہے۔ لیکن یہی کیا کم ہے کہ یلدرم کا تخیل بہت رنگین اور زرخیز ہے ان کے تمام افسانوں میں تخیل کی شدید قوت کا احساس ہوتا ہے۔ کبھی کبھی یہ اتنا بلند ہو جاتا ہے کہ بعض لوگ اسے غیر ارضی کہنے لگتے ہیں ان کے یہاں تخیل کی انتہائی بلند پروازی ملتی تو ہیں لیکن کبھی بھی وہ غیر ارضی نہیں بنتا۔ انکی رومانیت تخیل اور جذبے کی فراوانی سے رنگین اور جاندار بنتی ہر جذبات کی شدت سے کہیں کہیں سنسنی خیزی پیدا ہو گئی ہے رومانوی انداز نظر کی وجہ سے ان کے افسانوں کا بنیادی آہنگ بہت کچھ ماورائی ہو گیا ہے کہیں کہیں اس ماورائی آہنگ میں تخیل اور جذبات جذب ہو گئے ہیں۔

یلدرم بنیادی طور پر ایک رومانوی فنکار ہونے کے باوجود ذہین

سے اپنا رشتہ نہیں توڑتے وہ زندگی اور معاشرتی مسائل پر غور کرتے ہیں۔ انسانی نفسیات پر روشنی ڈالتے ہیں انھوں نے عورت اور مرد کے ازدواجی تعلقات کی ناہمواری پر سنجیدگی سے غور کیا ہے۔ سماج میں عورت کا کیا مرتبہ ہے؟ عورت اور مرد کی محبت کس طرح زندگی کو خوبصورت بناتی ہے انھوں نے ان مسائل کو پیش کیا ہے اور انسان کی گھریلو اور ازدواجی زندگی کو حسین بنانے کی کوشش کی ہے یہ مسائل اپنے دور میں بڑی اہمیت رکھتے تھے کیوں کہ اسوقت ایک طرف زبوں حالی تھی تو دوسری طرف قدامت پرستی تھی ان قدروں سے گریز سکھاتی تھی جو زندگی کو خوبصورت سانچوں میں ڈھالتی ہیں۔ اس قدامت پرستی نے معاشرہ میں مرد و عورت کے درمیان آہنی پردے حائل کر دئے تھے جس کی وجہ سے ایک طرح کی ناآسودگی، معاشرتی انتشار، اور گھریلو ناہمواریاں پیدا ہو گئی تھیں یلدرم کے افسانوں کو محض انشائیے لطیف کہدینا صحیح نہیں ہے ان کے تخیل کی رنگینی اور جذبات واحساسات کی فراوانی سے اکثر لوگ غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔

آل احمد سرور اس دور کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"وہ اتنے اچھے افسانے نہیں جتنے ایک خاص قسم کی انشاپردازی جو ہر چیز کو آتش سیال، ارتعاش، رنگین اور آشوب کے خیال میں دیکھتی ہے اور جس کی وجہ سے زندگی کی تلخ حقیقتوں پر ایک نرم و نازک دھندلا سا مگر پر فریب پردہ پڑجاتا ہے۔" (۱)

ہمیں فنکار کی رومانیت سے گھبرانے کے بجائے اس کے رومانوی پردوں کو اٹھا کر دیکھنا چاہئے کہ اس میں زندگی کی کوئی حقیقت ہے یا نہیں یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ فنکار بھی زندگی کی حقیقتوں پر اسی انداز سے نظر

---

(۱) تنقیدی اشارے

ڈالے جسے ہم پسند کرتے ہوں۔ آپ فن میں زندگی کی حرارت ضرور تلاش کیجیے لیکن آپ فنکار کو اس پر مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ بھی زندگی کو اس دریچے سے دیکھے جس سے عام طور پر آپ دیکھنا پسند کرتے ہیں فنکار کی تعبیر زندگی اور تفسیر حیات پر رنگ دیکھی جا سکتی ہے۔ یلدرم کے افسانوں میں زندگی کی تلخ حقیقتوں پر "نرم و نازک" اور پر فریب پردہ نہیں ہے ان کے افسانوں کو افسانہ سے زیادہ انشاء پردازی کا جوہر قرار دینا صحیح نہیں ہے کیونکہ وہ ہر چیز کو آتش سیال، ارتعاش، رنگین اور آشوب خیال کے رنگ میں دیکھنے کے لئے جذبات کی گہرائیوں اور نفسیات کی الجھنوں کو پیش کرتے ہیں۔ ہمیں یلدرم کے وجدانی اور جمالیاتی تجربوں کی تہوں کو کھولنا چاہئے۔ انہیں زندگی کی جو گرہیں ہیں ان پر غور کرنا چاہئے۔ جس طرح پریم چند نے ہندوستان کی دکھتی رگ پر ہاتھ رکھا تھا۔ اسی طرح یلدرم نے سماج کے زخم کا پتہ لگایا۔ لیکن ان دونوں کا انداز نظر مختلف ہے دونوں نے زندگی کو دو دریچوں سے دیکھا ہے حیات کے دو پہلوؤں پر غور کرنے کی کوشش کی ہے۔ پریم چند نے زندگی کو اس دریچہ سے دیکھا تھا جہاں سے دیہات کی زندگی، اس کا حسن، اسکے مسائل، اسکی سادگی اس کا درد و کرب، عوام اور کسانوں کی انفرادی اور سماجی الجھنیں نظر آتی ہیں یلدرم نے زندگی کو اس دریچہ سے دیکھا تھا جہاں متوسط اور اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقوں کے تعلیم یافتہ --- محبت کی تلاش میں سرگرداں تھے اور رومانوی زندگی بسر کرنے کے لئے آزادی کے خواہاں تھے۔ پریم چند گاؤں کے ماحول کو پیش کیا۔ دیہاتوں کے مسائل پر غور کیا اور کسانوں کے دکھ درد اور مسرتوں کو پیش کیا۔ [illegible] کے دلوں میں پیدا ہونے والی عاشقانہ اور جنسی بے چینیوں اور ہیجانات گھریلو زندگی میں مخیف ہیں حائل ہونے والی رکاوٹوں اور شادی بیاہ کے مسائل پر غور کیا یہ مسائل کم اہم نہیں ہیں۔ ان کے اندر زندگی اور معاشرہ کی بہت ساری الجھنیں پوشیدہ ہیں۔ یلدرم نے ان کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے ان کے

افسانے جہاں تخیل اور احساسات کی دنیا کو پیش کرتے ہیں۔ وہاں سماجی معاشرتی اور گھریلو زندگی کے مسائل بھی سامنے لاتے ہیں شوہر اور بیوی کے اختلاف مذاق سے ازدواجی زندگی میں جو ناہمواری اور دردو کرب پیدا ہوتا ہے اسکو "محبت اور جنس" میں بڑے اچھے انداز میں پیش کیا گیا ہے اس افسانے میں ازدواجی زندگی کی بے آہنگی پڑھنے والوں میں ایک شدید خلش پیدا کرتی ہے جس سے افسانہ کا تاثر گہرا ہوتا ہے۔ یلدرم کے اسلوب کی رنگینی اور طنزیہ انداز سے دلچسپی بڑھ جاتی ہے۔ عورت کے نازک اور لطیف جذبات، نفسیات گناہ، شرافت جنسی اور ازدواج کے اخلاقی معیار کی پیش کش "نکاح ثانی" میں ملتی ہے۔ "خارستان و گلستان" میں عورت اور مرد کی محبت کے فطری جذبہ کو موضوع بنایا گیا ہے۔ چاند ستارے، دریا اور صحرا سے اس افسانے کا پس منظر رومانی ہو گیا ہے لیکن مرد اور عورت کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیت کو اس خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے کہ زندگی کے گہرے نقوش میں لطافت پیدا ہو گئی ہے "سودائے سنگین" ایک حزنیہ ہے جس کی تخلیق حسن و عشق کی آویزش سے ہوتی ہے محبت کے فطری جذبہ کا المیہ دکھایا گیا ہے۔ یہاں ہمیں بچا نیرہ اور فطرت انسانی کا گہرا تجربہ ملتا ہے "چڑیا چڑے کی کہانی" کی تخلیق کا مقصد معاشرت پر طنز بھی ہے اور مخصوص اخلاقی ذریعہ کی تبلیغ بھی۔ ان سارے افسانوں سے اس بات کا اندازہ بھی ہوتا ہے کہ سجاد حیدر یلدرم کی نظر نفسیات انسانی پر بڑی گہری ہے اپنے تمام افسانوں میں انھوں نے نفسیات کی باریکیوں کو پیش کیا ہے۔

ڈاکٹر اعجاز حسین کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ:-

"سجاد حیدر یلدرم کے طبع زاد افسانوں میں اکثر حیات انسانی کی نفسیاتی تحلیل ہوتی ہے اور ان کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ موصوف کو حیات و جذبات انسانی کی نقاب کشائی میں خاص ملکہ ہے جس کو انکی

افسانہ نویسی کا ایک جزو سمجھنا چاہئے وہ اپنے افسانوں میں نفسیات کی خشک بحثوں میں نہیں پڑتے جو ایک فلاسفر کو دنیا کا خشک ترین انسان بنا دیتا ہے سجاد حیدر کے یہاں کبھی فطرت انسانی کا مطالعہ اس لطیف۔۔۔۔۔ طرز پر ہوتا ہے کہ قلب میں ایک انبساطی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے"۔[1]

یہی انبساطی کیفیت ان کے افسانوں کی روح ہے۔ یلدرم بنیادی طور پر رومانی فنکار تھے۔ وہ ازدواجی، معاشرتی، جنسی اور نفسیاتی موضوعات کو ایک رومان نگار کی نظر سے دیکھتے ہیں اس لئے کہیں بھی نفسیات کی خشکی پیدا نہیں ہوتی۔

تکنیک کے اعتبار سے یلدرم کے افسانوں کی اہمیت ہے ان کی رومانیت نے تکنیک کے تعین میں مدد دی ہے۔ سب سے پہلے ان کے یہاں تکنیک کا ذرا احساس ملتا ہے۔ ایرانی اور ترکی افسانوں کے ترجموں سے اردو افسانوں کی تکنیک نے بہت کچھ حاصل کیا ہے۔ یلدرم کی مشرقیت اور مشرقی رومانیت تکنیک تعمیر کرتی ہے۔ شدید جذباتیت اور سنسنی خیزی ہر جگہ ہے۔ فضا نگاری میں طلسماتی اور رومانوی رنگ گہرا ہے۔ مناظر فطرت کی عکاسی اور جذبات نگاری اعلیٰ درجہ کی ہے انھوں نے جذبات انسانی اور مناظر فطرت کے بڑے حسین پیکر تراشے ہیں۔ پلاٹ کا گہرا احساس ہے پلاٹ کی تعمیر و ترتیب میں بڑی فنکاری ملتی ہے غیر ضروری واقعات و تفصیلات کے بدلے انتخاب کا حسن ملتا ہے۔ واقعات جذبات سے پُر ہیں اور ہر جذبہ اور ہر واقعہ کا تعلق پلاٹ سے بہت گہرا ہے۔ جذبات کے مختلف رنگ اور مختلف لہریں سامنے آتی ہیں لیکن موضوع کی وحدت برقرار رہتی ہے۔ وہ وحدت تاثر کی تعمیر بھی بڑی کامیابی سے کرتے ہیں اسی لئے ان کے افسانوں میں ایک واقعہ، ایک تحریک اور ایک ہی تاثر نظر آئے گا۔ وحدت اثر اور پلاٹ کی تعمیر و تشکیل کے لحاظ سے "نکاح ثانی" اور "ازدواج محبت" بہت کامیاب افسانے ہیں۔ کردار نگاری کے لحاظ سے ان کے افسانے اتنے کامیاب نہیں جتنے پلاٹ کی تعمیر و ترتیب کے لحاظ سے ہیں۔ داستانوں کا اثر کردار نگاری پر بہت

---

[1] مختصر تاریخ ادب اردو

گھرا ہے۔ ان کے اکثر کردار مثالی ہیں۔ وہ ایک مثالی دنیا میں سانس لیتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں پھر بھی "صحبت ناجنس" کی عذرا، سلمیٰ، غیاث اور حمیدا اپنے نقوش پڑھنے والوں کے ذہن پر چھوڑ جاتے ہیں۔ سلمیٰ ایک حساس لڑکی ہے اس کے اندر عذرا سے زیادہ کشش ہے۔ یہ سب کے سب کردار مختلف رجحان اور میلان کے مالک ہیں۔ یلدرم نے ان مختلف و متضاد میلانات کے حامل کرداروں کو کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے یہ سب کے سب اپنے ساتھ اپنے طبقات کے نقوش بھی سامنے لاتے ہیں "صحبت ناجنس" کی تکنیک مجموعی طور پر مشکل ہے اس میں خط کی تکنیک اپنائی گئی ہے۔ اسے ہم ایک کامیاب تجربہ کہہ سکتے ہیں "چڑیا اور چڑے کی کہانی" اور "خیالستان" میں تخیلی اور تمثیلی رنگ ملتا ہے اس طرح کے افسانوں میں ہمیں تکنیک کے اعتبار سے بڑی وسعت ملتی ہے یلدرم کی تکنیک میں نیاز کی طرح رومانوی اور جذباتی انتشار نہیں بلکہ پرسکون رومانیت ملتی ہے۔ لطیف احساسات سے افسانہ میں ایک جمالیاتی آہنگ پیدا ہوتا ہے یلدرم کا اسلوب بنیادی طور پر رنگین ہے۔ تشبیہ و استعارے کی کثرت ملتی ہے شاعری کی طرح ان کے افسانوں کا اسلوب بھی کیفیاتی اسلوب بن گیا ہے غنائیت اور موسیقیت سے وجدانی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ مشکل مرکبات کو اس طرح استعمال کرنا کہ اسلوب کی موسیقی کے ساتھ ہم آہنگ ہو جائے۔ ان کی سب سے بڑی خصوصیت ہے یلدرم نے اپنے افسانوں میں جو اسلوب اپنایا ہے وہ ان کے موضوع سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

یلدرم ایک رومانوی فنکار ہے۔ ہمیں اسکے رومانوی ذہن کو سمجھنا چاہیئے کیونکہ اس نے حسن و عشق کے بیان میں بھی حیات کی لاتعداد تجلیاں سمو دی ہیں۔ ان کے تخیل کی رنگینی احساسات کی لطافت اور فکر و نظر کی رومانیت سے ایک ایسا وجدانی آہنگ تخلیق ہوتا ہے جس میں قلب و روح کے لئے صدہا پیغامات پوشیدہ ہیں۔ اس لئے ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کے رومانوی شعور کو سمجھا جائے اور اس کے جمالیاتی تجربوں کی تہوں تک رسائی حاصل کی جائے یلدرم کے جمالیاتی تجربوں نے رومانوی حقیقت نگاری کے جو نقوش چھوڑے ہیں

ان سے اردو افسانے کی روایت قائم ہوتی ہے۔

سجاد حیدر یلدرم کی روایت نیاز فتحپوری کے یہاں پھیلتی اور وسیع ہوتی ہے نیاز کے شعور میں رومانوی عناصر یلدرم سے زیادہ گہرے ہیں اسی لئے ان کے یہاں رومانیت کی یہ روایت زیادہ گہری ہو گئی ہے یلدرم کی طرح نیاز بھی حسن و عشق اور عورت کو اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں لیکن ان کے تخیل کی زبردست قوت اور ان کی مخصوص ذہنیت ان موضوعات کو نئے رنگ و آہنگ عطا کرتی ہے۔ نیاز کی رومانوی فکر نے ماضی سے رشتہ جوڑا ہے ان کے یہاں گہری ماضی پرستی ملتی ہے۔ ان کا رومانوی شعور یونان کی قدیم تاریخ کے دھندلکوں میں جھانکتا ہے اور یونانی اساطیر میں دلچسپی لیتا ہے اسی لئے انکے افسانوں میں اکثر و بیشتر یونانی تاریخ اور ضمیات کو موضوع بنایا ہے۔

نیاز بنیادی طور پر ایک رومانوی فنکار تھے۔ فکر و شعور کے ان رنگوں نے ان کے افسانوں میں شدت جذباتیت، تخیل اور احساس پیدا کر دیا ہے وہ عشق و محبت کے نغمے چھیڑتے ہیں اور حسن کو حاصل کائنات قرار دیتے ہیں۔ والٹر پیٹر (Walter Pater) نے رومانیت کے عناصر بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ :-

> انسان حیرت اور استعجاب کے جذبے اور احساس کے ساتھ ان چیزوں کی جستجو کرتا ہے جن میں اسے حسن نظر آتا ہے اور اسے اس جستجو اور سرگردانی میں ایک سرور محسوس ہوتا ہے ایک لذت کا احساس ہوتا ہے۔ احساس حسن کے بعد حسن کی جستجو میں نکلنا اور اسے حاصل کرنے کو اپنا مقصود بنانا۔ یہ اس رومانی مزاج کا پہلو ہے۔ حسن ایک ایسا حسن جو اپنی رعنائی میں منفرد اور لاثانی ہو۔ اس تلاش کا مطمح ہے اور اسی لئے اس حصول کے لئے نظریے تابی تخیل کی بلند پروازیوں کا سہارا ڈھونڈھتی ہے اور یہ تخیل اسے ایک ایسی دنیا میں

لے جاتا ہے جو ہماری دنیائے آب و گل سے مختلف بھی ہے اور دور بھی جس کے صبح و شام سے زیادہ رنگین، دل نواز اور دیرپا ہیں اور اس دور کی دنیا میں جو امکان کی سرحدوں سے پرے ہے دل کی بے تابی کو قرار آتا ہے گویا اس رومانوی مزاج اور روح کی بنیادی خصوصیت حیرت و استعجاب ہے اور حسن کا بے پایاں احساس دوسری خصوصیت ایسے حسن کی خصوصیت جو اپنی خصوصیتوں میں غیر معمولی ہو اور تیسری خصوصیت تخیل کی کارفرمائی جس کی بدولت خیال کی ایک دلکش دنیا ہوتی ہے۔[1]

نیاز کے افسانوں میں یہ سارے عناصر ملتے ہیں۔ ان کے یہاں حسن کا بے پایاں احساس، حسن کی جستجو اور تخیل کی ایک نئی اور دلکش دنیا ملتی ہے وہ عورت اور اس کی ذات کو حسن کا منبع قرار دیتے ہیں۔ کیونکہ وہ ایک لذت ہے مجسم ایک تسکین ہے متشکل۔ ایک سحر ہے مرئی۔ ایک نور ہے مادی اور اس لئے وہ ہم پر حکمراں ہے" عورت کے متعلق نیاز کا یہ تصور ان کے تمام رومانوی افسانوں میں ملتا ہے۔ رومانوی محبت ان کے تمام افسانوں کا خاص موضوع ہے وہ محبت کے جذبے کو فطری خیال کرتے ہیں۔ اس لئے ان کے تمام کردار عشق و محبت میں گرفتار ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں عاشق و معشوق عموماً نہایت معصوم ہوتے ہیں ان کی محبت بھی معصوم ہوتی ہے۔ عہد شباب تک یہ عموماً محبت کے نام تک سے ناواقف رہتے ہیں۔ لیکن محبت کا جذبہ انکی فطرت میں شامل رہتا ہے اس لئے ان کا احساس رفتہ رفتہ اس پوشیدہ حقیقت سے واقف ہوتا جاتا ہے پھر دنیا کی ساری لذت انھیں اپنی محبت میں حاصل ہوتی ہے اس محبت میں انتہائی سپردگی، محویت اور گداز ہوتا ہے۔ نیاز کا تصور عشق بہت کچھ ماورائی ہے عورت اور عشق سے زندگی کیف آور، حسین اور رنگین بنتی ہے۔ وہ

---

[1] بحوالہ "فن افسانہ نگاری" وقار عظیم صفحہ ۲۲۲-۲۲۳

عورت کے حسن کی لطافتوں پر وجد تو کرتے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں کہیں بھی عورت اپنی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ نظر نہیں آتی۔ ہر جگہ اس پر حسین رومانوی پردے پڑے ہوئے ہیں۔ ان افسانوں کی تخلیق کا مقصد محض کیف آور جذبات کو برانگیختہ کرنا ہے۔ "دنیا کا اولین بت ساز" "زہرہ کا ایک پجاری"، "مطرب فلک"، "ایک شاعر انجام"، "ایک شاعر کی محبت"، "درس محبت اور شبنمستان کا قطرۂ جوہریں" وغیرہ خالص رومانوی افسانے ہیں۔ ان رومانوی افسانوں میں جذبات کی شدت، تخیل کی فراوانی، سنسنی خیزی اور ہیجان پسندی ملتی ہے۔ تخیل کی شدت نے رومان کے رنگوں کو تیز کیا ہے۔ داستانی واقعات ماحول کی تبدیلی کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں "نگارستان" کے افسانوں میں رومانیت زیادہ نکھر گئی ہے رومانوی قدروں کا احساس زیادہ گہرا ہو گیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود حقیقت کی پہچان مشکل نہیں حسن و عشق کے واقعات اور دل کی دھڑکنوں کی حکایتوں میں بھی اس دور کے نوجوان ذہن و شعور کے مختلف نقوش ملتے ہیں۔

نیاز کے یہاں ماضی پرستی کا رجحان بہت نمایاں ہے ان کے رومانوی شعور نے ماضی کے نقوش میں زندگی کی تھرتھراہٹوں کو محسوس کیا ہے ان کا ذہن رومانوی لذتوں کی تکمیل کے لئے ماضی کے کھنڈروں سے نئے نئے بت نکالتا ہے نیاز کی یہ ماضی پرستی اکثر و بیشتر مصر و یونان کی قدیم فضاؤں میں جاتی ہے ان کے رومانوی افسانوں سے بار بار اس کا احساس پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کے ذہن و شعور پر مصر و یونان کی فضا میں مسلط ہیں۔ جب کبھی کوئی واقعہ ان کے سامنے آتا ہے ان کا ذہن ان فضاؤں میں بھٹکنے لگتا ہے۔ یہ ماضی پرستی ان کے رومانوی شعور کی پیداوار ہے "ایک شاعر کی محبت" "زہرہ کا ایک پجاری" "دنیا کا اولین بت ساز" وغیرہ افسانے اس ضمن میں پیش کئے جا سکتے ہیں "ایک شاعر کی محبت" میں نیاز کی ماضی پرستی کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ ان کی رومانیت مصر کی قدیم تاریخ میں لے جاتی ہے وہ ہزاروں برس قدیم مومیائی لاشوں میں بھی رومان کی جھلک دیکھتے ہیں۔ اس لئے کہ ان لاشوں کے ذریعہ ماضی ایک مرئی شکل میں سامنے آجاتا ہے وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:-

"فراعنہ مصر کی مومیائی شدہ لاشیں اپنے مصرف کے لحاظ سے ایک ایسی جنس کا سد ہیں جن کی دنیا کو مطلق ضرورت نہیں چونکہ ان کے ذریعہ سے بعید ترین ماضی کا ایک جزو تقسیم ہو کر ہمارے سامنے آجاتا ہے اور اسی طرح عدم کا ایک حصہ ہمارے لئے مرئی ہو جاتا ہے اسلئے دنیا کی بڑی سے بڑی سلطنت بھی اس کی قیمت قرار نہیں دی جا سکتی اور ایک جسم بے جان کا مطالعہ ہمارے لئے حسن ذی حیات کے نظارہ سے کہیں زیادہ دلچسپ ہوتا ہے۔" [1]

نیاز کے کرداروں کا ذہن ماضی اور تاریخ کے دھندلکوں میں سفر کرتا ہے۔ ماضی اور اس کی تاریخ کو قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ ماضی کی تہذیب اور ماضی کے کرداروں کے سامنے ان کی نگاہیں عقیدت سے جھک جاتی ہیں۔ اس افسانہ کا ہیرو جاوید مصر کی قدیم ملکہ توت انسیخ امون کا مقبرہ دیکھنے جاتا ہے ہجوم کے ختم ہونے کے انتظار میں ایک جگہ بیٹھ جاتا ہے اس کے ذہن پر ماضی کے نقش و نگار ابھرنے لگتے ہیں۔

"مقبرہ کا بیرونی حصہ جہاں ملکہ توت انسیخ امون کا تخت و تاج اور دیگر لوازم حکومت نمائش کے لئے رکھے ہوئے تھے اسوقت خالی تھا اس لئے وہ ایک جگہ زمین پر بیٹھ گیا اور ان کے مطالعہ میں محو ہو گیا۔ اس وقت اس کا دماغ اب سے ہزاروں سال پیشتر کی تہذیب و معاشرت کا مطالعہ کر رہا تھا اور چونکہ اس کی نسل میں ایک زمانہ نامعلوم سے مصر ہی کی آب و ہوا سے پیدا ہونے والا خون دوڑ رہا تھا اس لئے اس خیال سے کہ یہ چیزیں ایسی ہستی کی ہیں جو کسی زمانہ میں سرزمین مصر پر حکومت کرتی تھی اس

---

[1] جمالستان صفحہ ۱۹

کے بدن پر ہلکا سا لرزہ پیدا ہو گیا اور اس کی نگاہ مرعوب ہو کر آہستہ آہستہ جھک گئی۔'' [1]

جب وہ ملکہ کی مومیائی شدہ لاش دیکھتا ہے تو اس پر غیر معمولی کیفیت طاری ہو جاتی ہے:-

''جس وقت اس نے لاش کے چہرے کو دیکھا تو سکتہ سا اس پر طاری ہو گیا اور اسے دیکھ کر کس قدر حیرت ہوئی کہ جس چیز کو وہ بھیانک اور ڈراؤنی خیال کئے ہوئے تھا وہ حد درجہ حسین و جمیل تھی۔ وہ اس منظر سے متاثر ہو کر ایک جگہ ٹھٹک کر رہ گیا کہ مبادا اس کے بدن کی جنبش، کپڑوں کی سرسراہٹ سے وہ خواب ملکہ کو بیدار کرے اور تمام وہ عجز و نیاز جو ایک بادشاہ کے سامنے کسی انسان کے دل میں پیدا ہو سکتا ہے اس پر مستولی ہو گیا۔ وہ اس انداز سے جھکا کھڑا تھا جیسے اسے کوئی حکم دے رہا ہے کہ اس کے جسم سے ایسی آمادگی ظاہر ہو رہی تھی گویا کہ وہ تعمیل حکم میں اپنی جان تک دینے سے دریغ نہیں کر سکتا وہ اسوقت حقیقی معنی میں اس کی لاش کو ایک زندہ ملکہ اور اپنے آپ کو ایک ادنیٰ غلام سمجھ رہا تھا اور یہ سمجھنے کے بعد جو کیفیات پیدا ہو سکتی ہیں اس پر پوری شدت کے ساتھ طاری تھیں کہ سپاہی نے اندر آ کر اس کو وقت کے اختتام کی اطلاع دی۔ وہ دیر تک کچھ نہ سمجھ سکا کہ سپاہی کیا کہہ رہا ہے اور اسے کیا کرنا چاہئے کیونکہ اس کی قوت خیال اسے اب سے ہزاروں سال پہلے کی فضا میں لے گئی تھی اور وہاں سے واپس ہونے کے لیے اس کو معقول وقفہ کی ضرورت تھی۔'' [2]

---

[1] جمالستان صفحہ ۲۷ [2] جمالستان صفحہ ۲۹

جاوید ملکہ کے حسن سے بے حد متاثر ہوتا ہے اور اس کے عشق میں دنیا و مافیہا سے بے خبر ہو کر مقبرہ ہی کو اپنا مسکن بنا لیتا ہے اور ملکہ کے جسم میں جان پیدا ہونے کا انتظار کرتا ہے۔ پورے افسانہ پر مصر کی قدیم فضا چھائی ہوئی ہے جاوید بنیادی طور پر ایک رومانوی کردار ہے۔ خالدہ کا بے پناہ حسن، اس کی دولت اور اُس کا التفات اسے اپنی طرف راغب نہیں کر پاتا۔ لیکن اس کی ماضی پرستی ملکہ کے بے جان جسم میں بے پناہ حسن دیکھتی ہے "زہرہ کا ایک پجاری" میں یونان کے حسن و عشق کا قصہ پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک خالص رومانوی افسانہ ہے نیاز کی رومانیت اور ماضی پرستی اس افسانہ میں بہت گہری ہو گئی ہے۔ ان کا ذہن یونان کی رومان پرور فضاؤں میں پرواز کرتا ہے۔ افسانہ کی ابتدا ہی پڑھنے والوں کو قدیم زمانہ میں پہونچا دیتی ہے :-

"یونان کے اس عہد حسن و عشق میں جب وہاں کا ذرہ ذرہ خدا بننا کا حکم رکھتا تھا یوں تو ہمیشہ ہر روز محبت کا دیوتا کسی نہ کسی شان میں جلوہ گر ہوتا تھا پرستش کے نقوش سے خالی گذر جاتا تھا لیکن دنیا کی تاریخ یقیناً اس ساعت کی یاد کو محو نہیں کر سکتی جب ایتھنس کے ایک غریب کسان کے گھر میں، سار و خا، کی صورت میں پیدا ہوا[1]"

اس کہانی کا ہیرو سار وخا معبد زہرہ میں پرورش پاتا ہے اور زہرہ کے بت سے والہانہ عقیدت رکھتا ہے۔ سار وخا کے نغمہ و موسیقی کی شہرت پورے ملک میں پھیل جاتی ہے۔ اور یونان کی شہزادی سیلیخا سار وخا کا نغمہ سن کر اس پر عاشق ہو جاتی ہے لیکن سار وخا شہزادی کی طرف ملتفت نہیں ہوتا۔ وہ زہرہ کا عقیدتمند بنا رہنا چاہتا ہے۔ اس کے لئے اسے خودکشی کرنی پڑتی ہے۔ اس افسانہ میں حسن کی جلوہ طرازیاں اور عشق کی بیتابیاں جگہ جگہ ملتی ہیں۔ نیاز کا رومانوی شعور معبد کی فضاؤں میں بھی رومانیت کے پھول کھلاتا ہے۔ معبد کی فضا پڑھنے والوں کے ذہن کو قدیم یونان میں لے جاتی ہے۔ افسانہ میں یونانی صنمیات

---

[1] جمالیات صفحہ ۱۲۴

کا بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا گیا ہے "زہرہ کابت" قدامت اور ماضی کی علامت بن جاتا ہے "مطربۂ فلک" میں یونانی صنمیات کو کردار بنا کر پیش کیا گیا ہے مرکری جوپیٹر، نیپٹون، اور وینس کردار کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔ صنمیات کے استعمال سے نیاز کی ماضی پرستی سامنے آتی ہے "درس محبت" میں معبد زہرہ کی ایک پجارن دردانہ کی داستان عشق بیان کی گئی ہے۔ یہ عشق ماضی کے پس منظر میں ابھرتا ہے۔ یہاں بھی یونانی صنمیات سے ہمارا ذہن ماضی کی طرف جاتا ہے "قربان گاہ حسن" میں ظہور مسیح سے سیکڑوں برس قبل بابل کے تہذیبی عروج کو پیش کرتے ہوئے شہر اریدو کے ایک معبد شماس (سورج دیوتا) کو کہانی کا موضوع بنایا گیا ہے نیاز کی ماضی پرستی نے قدیم تہذیبوں سے محبت کی ہے۔ ان کے نقش و نگار کو عقیدت کی نظر سے دیکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے تمام افسانوں کے ابتدائی چند فقروں سے ہی ان تہذیبوں کی فضا ذہن پر چھا جاتی ہے۔

نیاز کے افسانوں کو محض رومانوی کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جو لوگ حقیقتوں کو ایک مخصوص نظر سے دیکھتے ہیں انہیں ان کے افسانوں میں سماجی حقائق کی کمی نظر آتی ہے۔ مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں:۔

> "چونکہ ٹھوس سماجی حقائق سے انہیں کوئی سروکار نہ تھا
> اس لئے ان میں کوئی جان پیدا نہ ہو سکی اور اس دور کی کہانیاں
> بہت جلد پھیکی اور باسی ہو کر رہ گئیں" [۱]

حقیقت کے شیدائیوں کو رومان سے گھبرانا نہیں چاہئے بلکہ رومانی پردوں میں چھپی ہوئی حقیقتوں کو ٹٹولنا چاہیئے۔ ادب و فن میں حقیقت کے رنگوں کی پہچان اتنی آسان نہیں جتنی کہ مجتبیٰ حسین سمجھتے ہیں۔ رومانویت کے پردوں میں حقیقتیں پوشیدہ رہتی ہیں۔ ان حقیقتوں کو اس وقت سمجھا جا سکتا ہے جب رومانیت کے ہیجان و اضطراب کو سمجھا جائے۔ واقعات کے پس منظر میں ابھرنے والے ہیجانات کو نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے۔ پھر رومان کے رنگین دھندلکوں

---

[۱] اردو افسانہ نگاری کے رجحانات مطبوعہ "شعور" کراچی۔

ہیں باہی مسائل کے پرتو مل جاتیں گے۔ نیاز کی رومانیت الخطاطی رجحان نہیں بنتی ان کے خالص رومانوی افسانوں میں بھی زندگی کی حقیقتیں اور نفسیات کے رموز ملتے ہیں ان کے بہت سارے افسانوں میں تہذیبی نقوش، سماجی مسائل اور معاشرتی قدروں کو پیش کیا گیا ہے۔

نیاز نے بھی اپنے دور کے مسائل پر غور کیا ہے قدروں کی کشمکش سے زندگی کے اندر جو انتشار اور ناہمواری پیدا ہو رہی تھی اس کو محسوس کیا ہے نیاز کے زمانہ میں مشرقی اور مغربی قدروں کا تصادم پوری طرح ابھر کر سامنے آگیا تھا۔ مغربی قدروں سے زندگی کو نئی تھرتھراہٹیں مل رہی تھیں کچھ لوگ ان قدروں کو سینے سے لگا رہے تھے اور کچھ ان سے بیزار ہو کر رجعت پسند قسم کی مذہب پرستی میں مبتلا تھے "بعد المشرقین" میں اس آویزش اور کشمکش کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ اقبال جہاں اور سعادت علی خاں کو ان کے والدین نے سن بلوغ کے بہت قبل ہی رشتہ نکاح میں منسلک کر دیا تھا لیکن جب دونوں بڑے ہوئے تو ان کے ذہن و مزاج میں بہت فرق پیدا ہو چکا تھا کیونکہ دونوں کی شخصیتیں دو مختلف قدروں کے سانچے میں ڈھالی گئی تھیں اقبال جہاں نے انگریزی تعلیم حاصل کی تھی۔ وہ نئی قدروں کی دلدادہ ہے پردہ کی کوئی خاص قائل نہیں اور عورتوں کے حقوق سے واقف ہے۔ برخلاف اسکے سعادت علی خاں دیوبند کے تعلیم یافتہ کٹر قسم کے ملا تھے۔ وہ نئے علوم و فنون سے ناواقف ہیں اور اپنے محدود مشرقی علوم ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک عورت گھر کی چہار دیواری میں بند رہنے والی مخلوق ہے۔ عورت کا فرض صرف مرد کی خوشنودی برداری کرنا ہے۔ اقبال جہاں نئی قدروں کی علمبردار ہے۔ اور سعادت علی خاں رجعت پسند قدروں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مزاج و مذاق میں اس شدید اختلاف کی وجہ سے اقبال جہاں ان کے ساتھ شادی کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ جب ذہن و مزاج میں اتنا فرق ہو تو زندگی کیوں کر خوشگوار گذر سکتی ہے۔ وہ مشرق و مغرب کے اس فرق کو سمجھانے کوشش کرتی ہے۔

"کیا واقعی یہ مشرق و مغرب کی ذہنیت کا فرق ہے یا طریقہ تعلیم و تربیت کا۔ مگر میں دیکھتی ہوں کہ مشرق کی دماغی اہلیت کسی طرح مغرب سے کم نہیں اس لئے یقیناً یہ فرق پیدا ہوا ہے اصول تعلیم اور اسلوب تربیت سے ماحول کا اثر انسانی زندگی بہت پڑتا ہے۔ چچا میاں (شفقت علی خاں) خود بھی قدیم خیال کے انسان تھے۔ بڑا اثر تو ہوا اس کا۔ اس کے بعد مکتب میں ملائی صحبت نے اسکو ترقی دی اور پھر دیو بند جا کر اس کی تکمیل ہو گئی۔ قصور ان کا نہیں ہے بلکہ اس نظام کا ہے جس کے ماتحت علوم مشرقی کی تعلیم دی جاتی ہے۔ میں نہیں سمجھ سکتی کہ اچھی خاصی صورت کو بگاڑ لینا مضحکہ وضع لباس کو اختیار کرکے خواہ مخواہ لوگوں کو "دیکھو اور ہنسو" کی دعوت دینا کیوں ہندوستان میں عربی تعلیم کا نتیجہ ہے؟ کیا علوم دینی کے ماہر کیلئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنی صورت کو اس قدر بھیانک بنائے کہ سامنے آتے ہوئے لوگ خوف کھائیں؟ کیا اپنے آپ کو بلند تر ثابت کرنے کیلئے مہیب تر بنانے کی ضرورت ہے؟"[1]

دو تہذیبی قدروں کی آویزش سے سماج اور گھریلو زندگی میں کیا مسائل پیدا ہوتے ہیں ان کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ناول نے معاشرتی زندگی کے ساتھ ساتھ گھریلو زندگی کے مسائل پر بھی سنجیدگی سے غور کیا ہے۔ عورت اور مرد کے تعلقات اور ان کے مسائل کو گھریلو زندگی کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے "شہری آزادی" کا موضوع ازدواجی زندگی میں اختلاف مذاق و فطرت سے پیدا ہونے والی ناہمواری ہے۔ زن و شوہر کے اختلاف مذاق و فطرت سے ازدواجی زندگی کتنی بھیانک بن جاتی ہے اور نئی تہذیب کی ناکا

۱۔ جمالستان صفحہ ۱۹۲

ہوئی آزادی کے تصور کی اندھی تقلید کے نتائج کتنے بھیانک ہوتے ہیں اسکو اچھی طرح واضح کیا گیا ہے۔ رشید اور رابعہ علامتی کردار ہیں یہ دو اندازِ حیات کو پیش کرتے ہیں۔ شادی کے بعد تو کچھ دنوں تک دونوں خوشگوار طور پر رہتے ہیں لیکن جیسے ہی سرشاریوں کا دور ختم ہوتا ہے مذاق و فطرت کا اختلاف ابھرنے لگتا ہے دونوں کو ایک دوسرے سے شکایت پیدا ہونے لگتی ہے:

"لیکن جب سیلاب گذر گیا۔ طوفان کم ہوا۔ اور رفتہ رفتہ مدہوشی دور ہوئی تو ایک دوسرے پر تنقیدی نگاہ ڈالنا شروع ہوئی اور سب سے پہلے جو بات رابعہ نے اپنے خلاف مزاج محسوس کی وہ رشید کا ناجرانہ حساب و کتاب اور اقتصادی انتظام تھا۔ دوسری طرف رشید کے دل میں جو بات کھٹکی وہ رابعہ کی آزادیٔ خیال تھی جسے وہ خودسرائی سے تعبیر کر سکتا تھا" [۱]

"مجھے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ آپ مجھے انگریز کیوں سمجھتی ہیں اور آپ ہندوستانی خاتون ہوکر شیوہ ہائے مغرب کیوں پسند کرتی ہیں۔ کبھی آپ نے اپنی تعلیم و ثقافت پر بھی غور فرمایا ہے کہ وہ کتنی بے پروائیوں سے مرکب ہے لطف یہ ہے کہ مغربی خواتین کی پیروی کرنے میں آپ نے ان کی وہ باتیں تو اختیار کرلی ہیں جو تمدن کی انتہائی ترقی کے ساتھ ان میں عیب کی صورت سے پیدا ہو گئی ہیں اور ان باتوں کو ترک کر دیا ہے جنھیں ہم محاسن کہہ سکتے ہیں۔ یہ آپ کا دن چڑھے بیدار ہونا، ضرورت سے زیادہ آرائش میں وقت صرف کرنا، مشاغل لہو و لعب میں مصروف رہنا اور ایک لمحہ کے لیے یہ نہ سوچنا کہ آپ کے فرائض کیا ہیں۔ اور

---

[۱] جہالستان صفحہ ۵۱

میرے ساتھ آپ کا تعلق کن امور کا مقتضی ہے اگر یہ باتیں
قابل ستائش ہیں تو افسوس ہے کہ میرا دماغ ان کی خوبی
سمجھنے سے قاصر ہے" [1]

دو میلان اور نظریہ جات کی یہ کشمکش پوری طرح ابھر کر سامنے آتی ہے اس تصادم سے گھریلو زندگی میں جو انتشار اور ناہمواری نمودار ہوتی ہے اس کی بڑی حقیقی تصویر ملتی ہے۔ عورت کی فطرت کی رومانیت جس ظاہر داری کی فریفتہ ہوتی ہے اس کی حقیقت کتنی سطحی ہوتی ہے۔ رابعہ ایک آئیڈیل لڑکی ہے وہ آزاد رہنا چاہتی ہے۔ یہی آرزو اسے جاوید سے منحرف کر دیتی ہے اور جیدر کے جال میں پھنسا دیتی ہے۔ رابعہ کا کردار ان نوجوان لڑکیوں کی نمائندگی کرتا ہے جو تخیل و رومان کی دنیا میں سانس لیتی ہیں اور کھوکھلی آزادی و ترقی حاصل کرنے کے لئے ٹھوکریں کھاتی ہیں اور اپنی زندگی تباہ کر لیتی ہیں۔ اس افسانہ میں گھریلو زندگی کے المیہ کو بڑی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ اس میں دو دوست اسلم اور ذاکر اپنے خط میں اپنی اپنی بیویوں کے مذاق و مزاج کے اختلاف کو بیان کرتے ہیں اور اپنی گھریلو زندگی کی پیچیدگیوں کو نمایاں کرتے ہیں۔ اسلم فنون لطیفہ کا شیدائی اور جمالیاتی شعور رکھنے والا انسان ہے اپنے ذوق کے لحاظ سے وہ ایک ایسی عورت سے شادی کرنا چاہتا تھا جو شعر و ادب سے گہرا شغف رکھتی ہو اور حسن کی دولت سے مالامال ہو۔ اسلم کی بیوی نسیمہ اس کے ان تصورات کی عملی شکل تھی۔ لیکن جب اسلم کے والد کا انتقال ہوا اور مالی طور پر اس کی حالت خراب ہوگئی تو بھی نسیمہ حالات سے خود کو ہم آہنگ نہیں کرتی اور اپنے شوہر کی مصیبتوں سے بے نیاز ہو کر ہمہ وقت شعر و ادب اور موسیقی میں محو رہتی ہے اس طرح گھریلو زندگی میں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے اور اسلم اس نتیجہ پر پہنچتا ہے

"وہ ہم کہا کرتے تھے کہ عملی زندگی میں شاعری، لطافت
ادبیت کام نہیں دیتی میں ہنسا کرتا تھا لیکن اب معلوم ہوا کہ

---

[1] جہانستان صفحہ ۵۵

"جو کچھ تمہارا خیال تھا وہ ایک حقیقت ہے اور اسی کو نظر انداز کرنے سے میرے اوپر یہ مصیبت نازل ہوئی اگر میں اپنے ہی خاندان میں کسی غریب کی لڑکی سے نکاح کر لیتا تو یقیناً آج بہت اطمینان سے ہوتا کیونکہ حقیقتاً بیوی وہی ہے جو شوہر کے حالات کے لحاظ سے اپنے مزاج میں تبدیلی پیدا کرے اور شوہر کو اپنے ذوق کے لحاظ سے اسباب کے فراہم کرنے پر مجبور نہ کرے"[1]

یہ تصویر کا ایک رخ ہے۔ دوسرا رخ ذاکر کے خط سے سامنے آتا ہے اسلم اگر اپنی بیوی کی ضرورت سے زیادہ ادبیت اور شعریت سے نالاں ہے تو ذاکر اپنی بیوی کی اس خشکی اور بدذوقی سے بیزار۔ ذاکر کی گھریلو زندگی اپنی بیوی کی اس خشکی اور بدذوقی سے المناک بن جاتی ہے۔ نیاز فتحپوری دراصل ان دونوں قسم کی انتہا پسندی کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں۔ وہ نہ عورت کو بالکل رومانوی سانچے میں ڈھالنے کے حق میں ہیں اور نہ ہی اسے بالکل بدذوق بنانا چاہتے ہیں۔ بلکہ ان کی خواہش ہے کہ عورت ایک متوازن شخصیت کی حامل ہو تاکہ اس کی گھریلو زندگی پرسکون اور متوازن بن سکے ذاکر ایک جگہ اسلم کو لکھتا ہے:۔

"کیا کروں اختیار میں نہیں ورنہ بہترین علاج ہماری تمہاری پریشانیوں کا یہ تھا کہ نسیمہ (تمہاری بیوی) اور اقبال (میری بیوی) دونوں کو چور چور کر کے ان کے اجزاء کو باہم ترتیب ملا دیا جاتا اور پھر اس مادہ سے دو عورتیں معتدل مزاج و صحت کی بنائی جاتیں لیکن چونکہ یہ اختیار میں نہیں اس لئے اب سوائے صبر کے کوئی چارہ نہیں ہے۔"[2]

1۔ جذبات بھاشا، صفحہ ۲۲۷۔ 2۔ جذبات بھاشا، صفحہ ۸۳

نیاز نے اس عہد کے نوجوان طبقہ کے مسائل اور ان کے جذبات و ہیجانات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور ان کا حل دریافت کیا ہے۔ جذباتی ناآسودگی اور گھریلو زندگی کے مسائل پر ان کی گرفت سخت ہے۔ "شہید آزادی" "بعد المشرقین" "سودائے خام"، "ایثار"، "دو خط" اور "فریب خیال" وغیرہ افسانوں میں ہندوستان کے متوسط طبقہ کے افراد کی ذہنی الجھنوں، رشتوں، محبتوں اور ان کے اذہان پر مغربی اثرات کے ردعمل کی کامیاب عکاسی ملتی ہے۔ اس طرح نیاز کے یہاں اصلاح کا جذبہ بھی ملتا ہے۔ ان کی اکثر کہانیوں کے اختتام میں اصلاحی جملے نظر آتے ہیں:

نیاز نے مذہب کی ظاہرداری اور نام نہاد مولویوں کی عیاری کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ ان افسانوں میں طنز کی نشتریت ملتی ہے "۲۵ئ کا ایک صوفی" اور "چند گھنٹے ایک مولوی کے ساتھ" اس ضمن میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ "۲۵ئ کا ایک صوفی" میں فوجی شاہ کو اس طبقہ کی علامت بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ تقدس کے پردہ میں عیاری اور مکاری کا جو جال فوجی شاہ نے بچھا دیا تھا اس کو پیش کر کے نیاز نے کرتب دکھا کر مرعوب کرنے والے مولویوں کا پردہ فاش کیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ گلنار اور اس کی ماں کے ذریعہ چند کرتب دیکھ کر اندھی عقیدت رکھنے والوں کا حشر بھی دکھایا گیا ہے۔ اس طرح نیاز نے سماج کے اس مسئلہ پر غور کیا تھا اور مذہب پرستوں کے تسلط، جبر اور ظلم کو محسوس کیا تھا۔ مذہب کا نام لینے والے اور خود کو مقدس ظاہر کرنے والوں کے کھوکھلے پن کو دیکھا تھا۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں ہمیں ان مذہب پرستوں سے آزادی حاصل کرنے کا شعور ملتا ہے۔

موضوع کے اعتبار سے نیاز کے افسانوں کو ہم تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک وہ جو بالکل رومانی ہیں۔ دوسرے وہ جو معاشرتی ہیں اور جن میں متوسط طبقہ کی عکاسی کی گئی ہے۔ اور تیسرے مذہبی جن میں انھوں اپنے نقطۂ نظر سے یعنی صوفیوں اور پیروں کی شخصیت اور کرامت کو بے نقاب کیا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ نیاز کے افسانوں میں موضوع کے

لحاظ سے کافی وسعت ہے۔ انھوں نے صرف رومان اور عشق و محبت ہی کو نہیں بلکہ بہت سارے سماجی، مذہبی اور گھریلو مسائل کو پیش کیا ہے۔ آل احمد سرور اس دور کے افسانہ نگاروں کے متعلق فرماتے ہیں:-

"یہ لوگ دراصل شاعر تھے جو افسانہ کی سرحد میں آزادانہ گھس آئے اور جنھوں نے اپنے جنسی میلانات سے سارے ادب کو جذبات کی دلدل بنا دیا تھا" ؎۱

سرور صاحب کی اس رائے سے اتفاق کرنا مشکل ہے مجھے تو نیاز کے افسانوں میں کہیں جنسی میلانات سے جذبات کی دلدل نظر نہیں آتی۔ رومانوی افسانوں میں بھی محبت کے واقعات اس فنکاری سے پیش کیے گئے ہیں کہ کوئی ہیجان نہیں پیدا ہوتا۔ بعض افسانے جنسی محبت کو پیش کرتے ہیں مگر ان میں بھی جنسی جذبات کو ابھار کر لذت اندوزی کی کوشش نہیں ملتی۔ جہاں تک محبت جنسی جذبے کے قریب جاتی ہے وہ محض ایک اشارہ کرکے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اس کی تفصیلات پیش کرکے جذبات میں ہیجان نہیں پیدا کرتے۔ "شہید آزادی" میں رابعہ کی عصمت باقی نہیں رہتی لیکن انداز بیان سے ایسا پردہ ڈالا گیا ہے کہ جنسی تعلقات کا محض ہلکا سا پرتو نظر آتا ہے۔ اسی طرح "شبستان کا قطرۂ گوہریں" میں صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ ناہید نے شب زفاف گذار دی نیاز کے یہاں کہیں بھی جذبات کا آزادانہ اظہار نہیں ہے۔ نیاز کے افسانوں کے موضوعات پر اس دور کے سماجی، معاشرتی اور تہذیبی پس منظر میں غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اگر اس پس منظر میں وسعت قلب و نظر کے ساتھ ان کے موضوعات کا جائزہ لیا تو ہمیں کہیں بھی "جنسی میلانات سے جذبات کی دلدل" نہیں ملے گی اور ٹھوس سماجی حقائق کا سراغ بھی مل جائے گا۔

نیاز کے یہاں افسانہ کی تکنیک کا گہرا شعور ملتا ہے ایک جگہ افسانے کی تکنیک کے متعلق لکھتے ہیں:-

---

؎۱ تنقیدی اشارے، مضمون "اردو میں افسانہ نگاری"

رہیں آپ کو بتاؤں کہ فسانے کے ضروری اجزا کیا ہیں
کسی واقعہ میں بحیثیت واقعہ ہونے کے واقعیت کا پایا جانا
دوسرے نفسیاتی طور پر کسی کے کردار یا سیرت کو نمایاں کرنا
اسے انگریزی میں characterisation
کہتے ہیں۔ تیسرے پلاٹ کواتنے اور ایسے اجزا میں تقسیم
کرنا کہ پڑھنے والے کو ایک سے زائد خلا خود اپنے ذہن سے
پورا کرنے پڑیں۔ چوتھے ہلکا مزاح خواہ وہ محض الفاظ سے
پیدا کیا جائے یا مفہوم سے۔ اگر پلاٹ میں کوئی کیفیت رومان
کی پیدا کر کے تھوڑا سا تمثیلی رنگ
دے دیا تو اور زیادہ دلچسپی پیدا
ہو جائے گی کسی ایک مسئلہ پر مکالمہ میں صفحات کے صفحات
رنگین کر دینا خلاف آئین افسانہ نگاری ہے یہ درست
ہے کہ بہترین افسانے وہی ہوتے ہیں جن میں ٹریجڈی
کا عنصر غالب ہو لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ اس کو ایک
مستقل عذاب کی طرح سر پر نازل کر دیا جائے کہ ایک
خاندان کی تباہی دکھانے پر آئے تو باپ کو ہیضے میں مبتلا
کر کے فنا کر دیا۔ ماں کو طاعون سے ہلاک کرا دیا۔ بھائی کو
سانپ سے ڈسوا دیا اور بہن کو کنویں میں ڈھکیل
کر ختم کر دیا۔ آپ کا رجحان رومان کی طرف زیادہ ہے سو
بہتر ہے۔ اسکو اختیار کیجئے لیکن خدا کے لئے ہیرو اور
ہیروئن کو اسی دنیا کی مخلوق رہنے دیجئے''۔[1]

اس بیان سے پتہ چلتا ہے کہ نیاز نے تکنیک پر غور کیا ہے اس کے اجزا اور لوازمات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ واقعہ کا حقیقت پر مبنی ہونا

---

[1] نگار سالنامہ جنوری ۱۹۶۵ء

نفسیاتی طور پر کرداروں کی پیش کش، مزاح، تمثیلی رنگ ۔۔۔ وغیرہ سے نیاز کے فنی شعور کو سمجھا جا سکتا ہے اس دور کے افسانہ نگاروں میں تکنیک کا اتنا گہرا شعور کسی دوسرے کے یہاں نہیں ملتا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے تکنیک کے لحاظ سے اکثر و بیشتر کامیاب ہیں۔ رومانوی افسانوں کی تکنیک میں تخیلی رنگ بہت گہرا ہے۔ شدید جذباتیت اور سنسنی خیزی ملتی ہے۔ عام طور پر ان کے افسانے پلاٹ کے اعتبار سے کامیاب ہیں۔ انہوں نے قصہ پن (Story Values) کی اہمیت محسوس کیا ہے اور اس کے تمام عناصر پر غور کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں قصہ کی تعمیر بڑی فنکارانہ ہوتی ہے۔ ان کے پلاٹ عموماً مربوط ہوتے ہیں اور تمام واقعات کا آپس میں گہرا ربط ہوتا ہے ہر افسانہ وحدت کے سانچے میں ڈھلا معلوم ہوتا ہے نیاز کے یہاں سادہ پلاٹ کے افسانے بھی ملتے ہیں اور پیچیدہ پلاٹ کے افسانے بھی۔

"دنیا کا اولین بت ساز" بعد المشرقین، ایک شاعر کی محبت، شہید آزادی، دو خط، زہرہ کا ایک پجاری، سنہ ۲۵ء کا ایک صوفی، اور درس محبت وغیرہ افسانوں کے پلاٹ سادہ ہیں، ان افسانوں کے واقعات میں کسی قسم کی الجھن پیدا نہیں ہوتی۔ پلاٹ رفتہ رفتہ آگے بڑھتا ہے اور انجام تک پہونچ جاتا ہے۔ "دنیا کا اولین بت ساز" کا پلاٹ بھی سادہ ہے۔ کہانی نہایت سادہ انداز میں شروع ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ آگے بڑھتی ہے پلاٹ میں کہیں کوئی پیچیدگی پیدا نہیں ہوتی بلکہ کہانی اپنے راستے پر بغیر کسی رکاوٹ کے آگے بڑھتی ہے کلائمکس اس جگہ ہے جہاں وہ عورت دوبارہ پتھر کے مجسمہ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ کلائمکس نہایت کمزور ہے واقعات میں کوئی شدت نہیں پیدا ہوتی اس لئے کلائمکس کا احساس بھی شدید طور پر نہیں ہو پاتا۔ البتہ انجام بہتر ہے کلائمکس کے فوراً بعد ہی افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ اختتام کے لحاظ سے یہ ایک المیہ افسانہ ہے اس لئے وحدت تاثر ملتا ہے۔ پڑھنے والے زرقا کی بے بسی سے متاثر ہیں۔ "ایک شاعر کی محبت" کا پلاٹ بھی کامیاب ہے۔ تمام واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ نقطۂ عروج ہمیں چونکا دیتا ہے۔ خاتمہ پر ہمیں

جاوید کے مجروح جذبات و احساسات سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ بعد المشرقین میں قدروں کی کشمکش ابھرتی ہے اور واقعات آہستہ آہستہ افسانہ کو نقطۂ عروج تک لے جاتے ہیں۔ اس افسانے میں نقطۂ عروج وہاں آتا ہے جہاں مقدمے کا فیصلہ سنایا جاتا ہے۔ "سودائے خام اور "چنگاری" کے پلاٹ پیچیدہ ہیں لیکن ان کی پیچیدگی عیب نہیں بنتی۔ واقعات میں صرف ایک جگہ رکاوٹ آتی ہے لیکن وہ بہت فطری طور پر دور ہو جاتی ہے۔ نیاز ابتدا، انجام اور کلائمکس فنکارانہ طور پر برتتے ہیں۔ دنیا کا اولیں بت ساز، بعد المشرقین، زہرہ کا ایک پجاری اور درس محبت وغیرہ افسانوں کا انجام بہت ہی فنکارانہ ہے۔ یہ افسانہ پڑھنے والوں کے ذہن پر گہرا اثر چھوڑتے اور جان عالم اور ملکہ مہر نگار ابتدا کے لحاظ سے بہت کامیاب ہیں۔ لیکن چند گھنٹے ایک مولوی کے ساتھ، کی ابتدا بہت ناقص ہے۔ تمہید کی طوالت سے پورا افسانہ کمزور ہو گیا ہے۔ شہید آزادی سودائے خام، دنیا کا اولیں بت ساز، چنگاری، شبستان کا قطرۂ گوہریں مطرب فلک، زہرہ کا ایک پجاری اور درس محبت وغیرہ افسانوں کا انجام بہت ہی فنکارانہ ہے۔ یہ افسانہ پڑھنے والوں کے ذہن پر گہرا اثر چھوڑتے ہیں۔ نیاز نے افسانہ میں قصہ پن کو برتنے کی بہت زیادہ کوشش کی ہے لیکن ان کی تکنیک پر داستانوں کے بھی اثرات ہیں یہی وجہ ہے کہ کہیں کہیں واقعات داستانی رنگ میں سامنے آتے ہیں۔ نیاز نے کردار نگاری پر بھی غور کیا ہے۔ اس لئے ان کے یہاں کچھ اچھے کردار بھی مل جاتے ہیں۔ ان کے بعض کردار مثالی ہیں انہیں کوئی زندگی نہیں محسوس ہوتی البتہ جو کردار علامت بن گئے ہیں وہ بہت کامیاب ہیں۔ ان میں زندگی بھی ہے اور جاذبیت بھی۔ انھوں نے یونانی صنمیات سے کردار نگاری میں بڑی مدد لی ہے۔ بعض افسانوں میں یونانی صنمیات و اساطیر کو کردار بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ یہ کردار اپنے صنمیاتی پس منظر کی وجہ سے گہری معنویت کے حامل ہو گئے ہیں۔ نیاز کے یہاں عموماً تین طرح سے کردار پیش کئے جاتے ہیں پہلا طریقہ تو یہ ہے کہ وہ شروع ہی میں کردار کا مکمل تعارف کرا دیتے ہیں

ان کی ظاہری شکل و صورت اور عادت و فطرت کے متعلق تفصیل سے بتا دینے ہر پورے افسانے میں وہ کردار انھیں بنیادوں پر ابھرتا ہے۔ اس طرح کی کردار نگاری میں کردار کی مکمل تصویر شروع ہی سے سامنے آجاتی ہے۔ افسانے کے خاتمہ پر اس کے بارے میں کوئی نئی بات معلوم نہیں ہوتی۔ اس طرح کی کردار نگاری میں کرداروں کے اندر ارتقا نہیں ہو پاتا۔ جان عالم اور ملکہ مہر نگار (اسلم) ایک شاعر کی محبت (جاوید و خالدہ) شہید آزادی (رالجم) زہرہ کا ایک پجاری (شہزادی سلیخا) شبستان کا قطرۂ گوہر (زاہید) وغیرہ افسانوں میں اسی اصول کو برتا گیا ہے "ایک شاعر کی محبت" میں جاوید اور خالدہ کا کردار پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں :-

"جاوید اپنی فطرت کے لحاظ سے ایک خلوت پسند، گوشہ نشین انسان تھا اور اس کی ہر ادا سے عجیب و غریب شان استغنا پیدا تھی۔ ملبوس کی طرف سے بے پروا لائد معیشت و معاشرت کی جانب سے بے فکر، عوائد رسمیہ کی پابندی سے آزاد اور طلب جاہ و ثروت کے خیال سے متنفر تھا۔ وہ ادب کا دلدادہ تھا حرف ادب کی غرض سے وہ شاعری کرتا تھا صرف اس لئے کہ وہ اس کی غذائے روحانی تھی اور اس نشہ کے بغیر اس کی زندگی تلخ تھی۔ شہر سے باہر ایک مختصر سا مکان اس کی قیام گاہ تھا۔ جہاں اس کا کتب خانہ اس کی دنیا تھی اور اس کا عالم تجرد اس کا انیس و ہمدم۔ اس کا باپ اس کے ذوق سے خوش نہ تھا کیونکہ وہ اسے ایک سیاسی شخص بنانا چاہتا تھا لیکن اسے سیاسیات سے حد درجہ نفرت تھی اور اس کی نظمیں جنھیں وہ پارہ ہائے دل کہا کرتا تھا۔ تجزیہ ... و تحقیق کے سوا اور کچھ نہ ہوتیں چونکہ باپ نے اس کی امداد ترک کر دی تھی اس لئے اس نے

نے نہایت قلیل معاوضہ پر جامع ازہر کی پروفیسری قبول کر لی اور بغیر اس فکر کے کہ اس کا مستقبل کیا ہونا چاہیئے شاعرانہ زندگی کی آغوش میں اپنے آپ کو سونپ دیا صورت کے لحاظ سے جاوید کوئی غیر معمولی حسن کا انسان نہیں تھا اور نہ صحت و توانائی کے لحاظ سے قابل رشک۔ لیکن مجموعی طور پر اس کی صورت حد درجہ دلکش تھی اور اس کی آنکھوں کی غیر معمولی چمک تو حقیقتاً شعلۂ عشق نظر آتی تھی۔ اس کا رنگ سانولا تھا لیکن اس کی فطری سوگواری نے زعفرانی غازہ اس کے چہرہ پر مل کر اس کو زرد بنا دیا تھا اور ہر دیکھنے والا اولین نگاہ ہی میں یہ یقین کر سکتا تھا کہ جاوید کسی سے محبت کرتا ہے[1]

خالدہ کا شمار مصر کی نہایت حسین عورتوں میں تھا۔ اور اپنی شائستگی و قابلیت کے لحاظ سے بھی وہ ایک ممتاز حیثیت کی مالک تھی۔ علاوہ ان تمام کمالات کے جو عہد حاضر کی ایک عورت کو حاصل کرنی چاہیئے اس میں فطری خوبیاں بھی پائی جاتی تھیں جو انسانی اخلاق و آداب کی جان کہلاتی ہیں اور غالباً یہ کہنا حقیقت سے بعید نہ ہوگا کہ اس کی زندگی اس وقت تک اس دیوی کی طرح بسر ہوتی تھی جس کے سامنے سر نیاز تو جھکایا جا سکتا ہے لیکن جس کے چھونے کے خیال سے انگلیاں جلنے لگتی ہیں۔ وہ ایک کشیدہ قامت، لچیلے انداز کی حد درجہ نازک لڑکی تھی اور اس کے خد و خال کی موزونی، چہرے کی ساخت اس قدر متناسب تھی کہ نگاہ جس پر پڑتی تھی وہیں آسودہ ہو کر رہ جاتی تھی۔ اس کی سیاہ آنکھیں یہ معلوم ہوتا تھا کہ

---

[1] جمالستان صفحہ ۱۰، ۱۱

کہ ان میں بجلیاں کوٹ کر بھر دی گئی ہیں ۔۔۔ اس کی آواز ایک مستقل موسیقی تھی جو ہر وقت فضا کو اپنے افسوں سے معمور رکھتی تھی۔ عادات و خصائل کے لحاظ سے وہ اس قدر بلند مرتبہ رکھتی تھی کہ طبقہ امرا کی خواتین میں مشکل سے اسکی نظیر مل سکتی تھی۔ شعر و ادب کی بے حد و رجہ شائق تھی اور کبھی کبھی خود بھی نظم لکھنے کی کوشش کرتی لیکن چونکہ وہ اس معیار پسندیدگی کے لحاظ سے پست ہوتی تھی اس لئے وہ ہمیشہ اسے تلف کر دیتی"۔ [1]

کچھ افسانوں میں کردار کی خصوصیت شروع میں نہیں بیان کی گئی ہے بلکہ جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا جاتا ہے اور واقعات سامنے آتے جاتے ہیں ویسے ویسے کرداروں کی مختلف خصوصیات بھی ظاہر ہوتی جاتی ہیں اور جب افسانہ ختم ہوتا ہے تو کردار کی مکمل تصویر ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ برا گ کا روگ، دس محبت اور فریب جیاں وغیرہ افسانوں میں اسی اصول کو برتا گیا ہے ان افسانوں کے کرداروں میں ارتقاء ہے۔ واقعات و حادثات سے کرداروں کی تصویر ابھرتی ہے اس لئے پڑھنے والوں کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ ہر واقعہ کردار کی شخصیت کے نئے پہلو کو پیش کرتا ہے۔ ان افسانوں میں کرداروں کی پیش کش زیادہ فنکارانہ ہے نیاز کے یہاں کبھی کبھی کرداروں کی پیش کش کا ایک تیسرا طریقہ بھی ملتا ہے کبھی کبھی وہ کردار کی کچھ خصوصیت شروع میں بتا دیتے اور باقی باتیں افسانہ میں واقعات و حادثات کے ذریعہ سامنے آتی ہیں یعنی نصف تصویر تعارف کے طور پر پیش کی جاتی ہے لیکن جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا ہے اور واقعات رونما ہوتے ہیں ویسے ویسے یہ تصویر مکمل ہوتی جاتی ہے یہانتک کہ جب افسانہ ختم ہوتا ہے تو یہ تصویر مکمل ہو جاتی ہے۔ اس طرح کی کردار نگاری، ازدواج مکرر، سودائے خام کہکشاں کا ایک سانحہ، قربان گاہ حسن، اور ۱۹۲۵ء کا ایک صوفی میں ملتی ہے

---

[1] جمالستان صفحہ ۱۳

یہ اصول دراصل مندرجہ بالا دونوں اصول کی مفاہمتی تشکیل ہے۔ اس طرح کے کرداروں میں ارتقا قائم رہتا ہے اس لئے پڑھنے والوں کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے "سودائے خام" کے ہیرو اسلم کے کردار کا تعارف نیاز ان الفاظ میں کراتے ہیں :۔

"اسلم کی تعلیم و تربیت اس کے باپ نے نہایت اہتمام سے کرائی تھی اور فرائض مذہبی کی پابندی کا ایسا گہرا نقش اس کے دل میں چھوڑ گیا تھا کہ اسلم کی ۲۵ سال کی عمر میں ایک واقعہ بھی ایسا نہیں ملا جسے اخلاق اسلامی کے منافی کہہ سکیں جیسے نماز، روزہ کی پابندی سے جو اثر ایک انسان کے عادات و خصائل پر پڑتا ہے اس سے اسلم بدرجہ غایت متاثر ہوا تھا یہاں تک کہ کالج کے دوران قیام میں کبھی اس نے قدیم مولویانہ وضع کو نہیں چھوڑا شرعی پاجامہ، لمبی داڑھی ڈھیلا کرتہ، چوگوشیہ ٹوپی، پیشانی پر سجدے کا نشان، ہاتھ میں تسبیح، ان سب کا اجتماع بیک وقت اگر کالج کی کسی ہستی میں پایا جاتا تھا تو وہ صرف اسلم تھا۔" [1]

لیکن یہ اسلم کے کردار کی مکمل تصویر نہیں ہے بلکہ یہ تصویر کا ایک رخ ہے نصف افسانہ کے بعد حالات اس میں تبدیلی پیدا کر دیتے ہیں اور وہ مذہبی سے بالکل ایک دنیادار آدمی بن جاتا ہے اور حصول دولت کے لئے مکر و فریب کو اپنا شعار بنا لیتا ہے۔ اس طرح اسلم کے کردار کی جو تصویر ابتدا ء سامنے آتی ہے وہ اختتام تک برقرار نہیں رہتی بلکہ اس میں کافی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی طرح ۱۹۲۵ء کا ایک صوفی، میں فوقی شاہ کے کردار کا تعارف ان الفاظ میں کرایا جاتا ہے :۔

"فوقی شاہ ایک نوجوان، قبول صورت، سرخ و سفید رنگ کے درویش تھے اور سر کے بڑے بڑے بال جو ہر وقت آراستہ

---

[1] جمالستان صفحہ ۸۴

و معطر رہتے تھے ان کے رنگ پر بہت اچھے معلوم ہوتے تھے۔ بدن چھریرا لیکن سڈول، قد او سط تھا لیکن ذرا نکلتا ہوا۔ آنکھوں میں ایک خاص چمک تھی جو سنہری کمانی کی عینک کے اندر سے اور زیادہ دلکش و دلفریب معلوم ہوتی تھی۔ اردو فارسی کے علاوہ کچھ انگریزی بھی جانتے تھے اور جتنے پڑھے لکھے نہ تھے اس سے زیادہ ذہین تھے چشتیہ خاندان کے بزرگ تھے اس لئے گانے سے بہت دلچسپی تھی خود بھی فطرت کی طرف سے اچھا گلا لے کر آئے تھے اور ستار بھی خاصا بجا لیتے تھے۔ شاہ صاحب نہایت وسیع الاخلاق، خندہ رو، متواضع اور شستہ علیق وضع و معاشرت کے انسان تھے"[1]

لیکن جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے اور واقعات سامنے آتے ہیں ویسے ویسے فوقی شاہ کی شخصیت کے مختلف پہلو سامنے آتے جاتے ہیں یہاں تک کہ آخر میں جب گلنار وغیرہ کو اجمیر روانہ کر کے اس کا سارا سامان اور اس کی ساری دولت لیکر فرار ہو جاتے ہیں تو ان کے کردار کی مکمل تصویر سامنے آجاتی ہے ظاہر ہے کہ یہ ابتدائی تصویر سے کافی مختلف ہے۔ نیاز اس حقیقت کو سمجھتے ہیں کہ حالات کی تبدیلی سے اثر قبول کرتے ہیں۔ ان پر ان کا رد عمل ظاہر ہوتا ہے۔۔ سودائے خام، اور چنگاری میں حادثات کرداروں کے خیالات میں تبدیلی پیدا کرتے ہیں لیکن نیاز نے ان افسانوں میں کرداروں کے اندر نمایاں ہونے والی تبدیلی کے لئے حادثات کی ترتیب بہت اچھی طرح کی ہے اور اس کے لئے مناسب پس منظر پیش کیا ہے "سودائے خام" میں اسلم بہت ہی زیادہ مذہبی انسان تھے۔ وہ عبادت اور مذہبی اصول کا سختی سے پابند تھا۔ اسی لئے اس کی نوکری کبھی کام کے وقت عبادت کی وجہ سے چھوٹتی اور کبھی اسے خود نوکری کو خیرآباد

---

[1] جمالستان صفحہ ۱۱۴

پڑتا کیونکہ اس سے ایسے کام کرنے کو کہا جاتا جو مذہبی تعلیمات کے خلاف تھے وہ عبادت کو اپنی نجات کا ذریعہ سمجھتا اور مصیبتوں کو اپنی غلطیوں کا نتیجہ قرار دیتا چنانچہ جب اس کے باپ کا انتقال ہوا تو اس مصیبت کو بھی اس نے اپنی عبادت سے حل کرنا چاہا۔ جب اس کا چھوٹا بھائی اعظم بیمار ہوا تو اس نے سمجھا کہ یہ ساری مصیبتیں برے اعمال کی وجہ سے نازل ہوئیں اس لئے اس بار اس نے دعا کے بجائے دوا و تعویذ وغیرہ کے ذریعہ علاج شروع کیا۔ خواجہ باقی کے آستانے کی خاک چٹائی گئی۔ محبوب الٰہی کی باؤلی کا پانی پلایا گیا۔ قرآن مجید سے فال دیکھی فقیروں سے تعویذ لیا۔ گھنٹہ گھنٹہ بھر نمازیں پڑھیں۔ آدھ آدھ گھنٹے کے بعد سجدے کئے لیکن اعظم کی صحت دن بدن گرتی گئی اور آخر کار اس کا انتقال ہو گیا۔ ان مسلسل حادثات سے اسلم کی شخصیت تلملا اٹھی مذہب کی گرفت ڈھیلی پڑنے لگی اور مذہب پر اس کا اعتقاد کمزور ہونے لگا اسی درمیان بمبئی کے تاجر ہرمز جی رجن کے یہاں اسلم پہلے ملازم تھا کا خط آیا کہ اگر آپ دفتر کے اوقات میں دو گھنٹے کے وظائف ختم کردیں تو میں آپ کی تنخواہ بڑھا دوں گا اور رہائش کے لئے مکان کا بھی انتظام کردیا جائے گا۔ اس خط نے اسلم کی شخصیت میں ایک عظیم تبدیلی پیدا کردی۔ اس نے محسوس کیا کہ مذہب کی اتنی سختی سے پابندی کرنے کے بعد مجھے مصیبتوں اور فاقوں کے علاوہ کیا ملا۔ اس خیال سے اس کا کردار بالکل بدل جاتا ہے اور اب وہ ایک خالص دنیا دار آدمی بن جاتا ہے۔ دولت کے حصول کو اپنی زندگی کا نصب العین بنا لیتا ہے۔ سود، سٹہ اور مکر و فریب ہر چیز کو جائز سمجھتا ہے اس طرح افسانہ کی ابتدا میں اسلم ایک کٹر مذہبی انسان کی شکل میں سامنے آتا ہے لیکن آخر تک اس کی شخصیت میں عظیم تبدیلی رونما ہو جاتی ہے۔ انسانی شخصیت پر حالات و حادثات کے ردعمل کو اسلم کے کردار میں بڑی اچھی طرح نمایاں کیا گیا ہے "چنگاری" میں یوسف کے کردار میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے لیکن نیاز نے اس تبدیلی کا مناسب جواز پیش کر دیا ہے کردار نگاری کے لحاظ سے محل کی رونق، میرے دادا، شہید آزادی" ایک شاعر کی محبت، ازدواج مکرر، دو خط، دنیا کا ادیب، بت ساز، کہکشاں

کا ایک سانحہ، ۱۹۸۵ء کا ایک صوفی اور بعد المشرقین وغیرہ کامیاب افسانے ہیں۔ بنیادی طور پر زرقا (دنیا کا اولیں بت ساز) ایک رومانوی کردار ہے۔ لیکن نیاز نے اس کے ذریعہ مرد کی فطرت کی اس کمزوری کو پیش کیا ہے کہ مرد ابتدائً عورت کو پوجتا ہے لیکن جب اس کی قربت نصیب ہو جاتی ہے اور جب وہ تمام لذتوں کو حاصل کر لیتا ہے تو وہ رفتہ رفتہ اس سے بیزار ہو جاتا ہے۔ لذت کے حصول کے بعد عورت سے مرد کی یہ بیزاری اس کی فطرت ہے زرقا بھی مرد کی اس فطری اور نفسیاتی کمزوری کو پیش کرتا ہے۔ ابتداً وہ عورت کے مجسمے سے وہ والہانہ عشق کرتا ہے لیکن جب وہ مجسمہ عورت کے جسم میں تبدیل ہو جاتا ہے اور وہ دونوں ساتھ رہنے لگتے ہیں تو مردوں کی فطرت کے مطابق وہ اس سے بیزار ہونے لگتا ہے۔ اس سے زرقا کا کردار فطرت انسانی کا نمائندہ بن جاتا ہے اس تبدیلی سے اس کردار میں زندگی اور دلچسپی پیدا ہو گئی ہے آخر میں زرقا کی بے بسی پڑھنے والوں کو متاثر کرتی ہے۔ جاوید (ایک شاعر کی محبت) میں نیاز کی ماضی پرستی دیکھی جا سکتی ہے۔ وہ ماضی اور اس کی تاریخ کو قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے اس کا ذہن ماضی اور تاریخ کے دھندلکوں میں سفر کرتا ہے۔ ماضی کی تہذیب اور اسکے کرداروں کے سامنے اس کی نگاہیں عقیدت سے جھک جاتی ہیں جب وہ مصر کی ملکہ کا مقبرہ دیکھنے جاتا ہے تو اس کے ذہن پر ماضی کے نقش و نگار ابھرنے لگتے ہیں۔ خالدہ کا حسن و التفات اسے اپنی طرف راغب نہیں کرپاتا لیکن اس کی ماضی پرستی ملکہ کی بے جان جسم میں بھی بے پناہ حسن دیکھتی ہے۔ جاوید بہت ہی حساس اور جذباتی انسان ہے اس کی جذباتیت ہر جگہ نمایاں نظر آتی ہے۔ جب اسے اپنی بیوی کا راز معلوم ہوتا ہے تو وہ خودکشی کر لیتا ہے۔ اس جذباتی ردعمل سے اس کے کردار کی تکمیل ہوتی ہے خالدہ (ایک شاعر کی محبت) ایک رومانوی کردار ہے لیکن اس کے اندر عورت کی نفسیات اور اس کے جذبات و احساسات کی اچھی عکاسی ملتی ہے۔ جاوید کی موت کے بعد اسکے کردار کے المیہ عناصر ہمیں متاثر کرتے ہیں نیاز کے بعض کردار تہذیبی اور سماجی قدروں کے نمائندے نظر آتے ہیں۔ اقبال جہاں اور

سعادت علی زبدۃ المشرقین کے ذریعہ مشرق کی رجعت پسندانہ قدروں اور مغرب کی قدروں کے تصادم کو پیش کیا گیا ہے یہ دونوں کردار سماج کے دو طبقوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مغربی قدروں سے ایک طرف زندگی کو نئی نظر آتی جیسے مل رہی تھیں کچھ لوگ انھیں سینے سے لگا رہے تھے اور دوسری طرف کچھ لوگ ان قدروں سے بیزار تھے اور رجعت پسند قسم کی مذہب پرستی ہی کو سب کچھ سمجھ رہے تھے۔ ان قدروں میں تصادم ہو رہا تھا قدروں کی اس کشمکش سے زندگی کے اندر جو انتشار و ناہمواری پیدا ہو رہی تھی اس کو ان کرداروں کے ذریعہ کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اقبال جہاں اور سعادت علی خاں کو ان کے والدین نے بچپن ہی میں رشتۂ نکاح میں منسلک کر دیا تھا لیکن جب دونوں بڑے ہوئے تو دونوں کے نظریہ زندگی اور خیالات و تصورات میں بہت فرق پیدا ہو چکا تھا کیونکہ دونوں کی شخصیتیں دو مختلف قدروں کے سانچے میں ڈھلی تھیں ایک کی شخصیت نئی قدروں کے سانچے میں ڈھل کر پروان چڑھی تو دوسری کی رجعت پسند قسم کی مذہب پرستی کے سانچوں میں ڈھل کر پختہ ہوئی۔ اقبال جہاں نئی قدروں کی دلدادہ ہے انگریزی تعلیم سے آراستہ ہے وہ پردہ کی کوئی خاص قائل نہیں ہے وہ عورتوں کے حقوق سے واقف ہے۔ برخلاف اس کے سعادت علی خاں دیوبند کے تعلیم یافتہ کٹر قسم کے ملا اور نئے علوم و فنون سے ناواقف ہیں اپنے محدود مشرقی علوم ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک عورت چہار دیواری میں بند رہنے والی مخلوق ہے۔ اس افسانہ میں اقبال جہاں نئی قدروں کی علمبردار ہے اور سعادت علی رجعت پسند قدروں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ دونوں کردار دو تہذیبی قدروں کی علامت بن گئے ہیں رابعہ (شہید آزادی) کا کردار نئی تہذیب کی لائی ہوئی آزادی کے تصور کے کھوکھلے پن اور ان کی اندھی تقلید کی تباہ کاریوں کو پیش کرتا ہے۔ رابعہ ایک ایڈیبل لڑکی ہے اپنے علم و ادب اور حسن و جمال کا گہرا احساس ہے۔ سماجی اور گھریلو زندگی میں وہ آزاد رہنا چاہتی ہے اس کا کردار ان نوجوان لڑکیوں کی نمائندگی کرتا ہے جو تخیل در رومان کی دنیا میں سانس لیتی ہیں اور کھوکھلی آزادی و ترقی

حاصل کرنے کے لئے ٹھوکریں کھاتی ہیں اور اپنی زندگی تباہ کر لیتی ہیں رابعہ کا کردار
اپنے دور کے ان رجحانات کو بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کرتا ہے اس کے کردار
میں انفرادی نقوش بھی ملتے ہیں اس کے جذبات و ہیجانات و تصورات کو اچھی طرح
پیش کیا گیا ہے اس کی ذہنی الجھنیں پڑھنے والوں پر اپنا اثر چھوڑتی ہیں۔ مگر
اس کے کردار کے المناک اختتام (Tragic End) کے باوجود پڑھنے
والوں کو اس سے ہمدردی نہیں پیدا ہوتی۔ نسیمہ اور اقبال (دو خط) بھی زندگی
کی دو قدروں کو پیش کرتی ہیں، نسیمہ ایک رومان پرست لڑکی اور موسیقی شعر و
ادب کی شیدائی ہے وہ زندگی کی حقیقتوں کو محسوس نہیں کرتی ہیں بلکہ ہمیشہ
رومانوی فضا میں سانس لیتی ہے۔ بدلے ہوئے حالات سے خود کو ہم آہنگ
کرنے کے بجائے حالات کی تبدیلی سے بے نیاز ہو کر اپنی زندگی میں کسی قسم کی تبدیلی
نہیں لانا چاہتی۔ اس کی فطرت میں انتہا پسندی ہے اس کی یہی انتہا پسندی
گھریلو زندگی میں تلخیاں گھول دیتی ہے نسیمہ کے برخلاف اقبال کا کردار زندگی
کے ایک دوسرے رخ کو پیش کرتا ہے وہ گھریلو معاملات میں حد درجہ سلیقہ
شعار ہے مگر بدذوق اور خشک ہے اس کی یہ بد ذوقی اور خشکی شوہر کے
لئے مصیبت بن جاتی ہے۔ نسیمہ اور اقبال دونوں کا کردار اپنے اپنے دائرہ
میں انتہا پسند ہو گیا ہے۔ جس سے حقیقت کی جھلک دھندلی ہو جاتی ہے
ان کی داخلی الجھنوں، ہیجانات و احساسات کی طرف کہیں اشارہ نہیں کیا گیا ہے
ہم کو ان دونوں کرداروں کے مذاق اور فطرت کا علم تو ہوتا ہے لیکن ان کے احساسات و
جذبات سے ہم کہیں دوچار نہیں ہوتے۔ اس اعتبار سے ان دونوں کرداروں میں
نقص ہے۔ فوقی شاہ (۱۹۲۵ء کا ایک صوفی) کا کردار صوفیوں، مولویوں اور پیروں کے
اس طبقہ کی نمائندگی کرتا ہے جو تقدس کے پردے میں اپنی عیاری اور مکاری کو چھپائے
رکھتے ہیں۔ نیاز نے اس کردار کے ذریعہ اپنے کرتب سے مرعوب کر کے ٹھگنے والے
صوفیوں کو بے نقاب کیا ہے۔ فوقی شاہ کا کردار بہت جاندار ہے اس کی چالبازی
اور ذہانت عقیدتمندوں کو مرعوب کرنے کے لئے طرح طرح کے مظاہرے پیش کرتی
ہے اس سے ان کا کردار بہت دلچسپ ہو گیا ہے۔ نیاز کے افسانوں

پر داستانوں کا بھی گہرا اثر ہے کہیں کہیں اس اثر سے کردار نگاری کو صدمہ بھی پہونچا
ہے۔ ساروخا اور سلینجا (زہرہ کا ایک پجاری) در اصل داستانوں کے کردار ہیں
داستانی کرداروں کی طرح یہ بھی مثالی سانچے میں ڈھالے گئے ہیں۔ ساروخا
بے حد حسین ہے اور تمام خوبیوں کا فن موسیقی میں اپنا ثانی نہیں رکھتا یونان
کی ساری لڑکیاں ساروخا کے نغموں کی شیدائی ہیں۔ قدیم رومانی ہیرو کی طرح
ساروخا کا کردار بھی سامنے آتا ہے۔ سلینجا بھی حسن و جمال اور ذہانت و دانشمندی
میں بے مثال ہے۔ ساروخا اور سلینجا کے کردار افسانہ کے کردار نہیں بن پائے
ہیں بہر کیف نیاز کے افسانوں کے مطالعہ کے بعد یہ بات اچھی طرح واضح ہو جاتی
ہے کہ انھوں نے کردار نگاری پر غور کیا تھا اور انھوں نے اردو افسانہ کو چند اچھے
کردار دئے ہیں۔ اردو افسانوں میں کردار نگاری کی روایت نیاز کے افسانوں سے
قائم ہوتی ہے۔

نیاز نے افسانہ میں مکالمہ کی اہمیت کو سمجھا ہے انھوں نے خود ایک
جگہ طویل مکالموں کی مخالفت کی ہے ان کے افسانوں میں عام طور پر آسان سادہ
اور مختصر مکالمے ملتے ہیں مکالموں سے کردار کے سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے انکے
یہاں مکالمے عام طور پر آسان سادہ اور مختصر ہوتے ہیں
میں "شبستان کا قطرۂ گوہریں" اور "درس محبت" میں مکالمہ نگاری اچھی ہے۔
"بعد المشرقین" تو مکالمہ نگاری کی تکنیک ہی میں لکھا گیا ہے۔ کہیں کہیں نیاز
کی مقصدیت سے مکالمہ میں نقص پیدا ہو گیا ہے "شہید آزادی" میں رشید کے
ذریعہ جو مکالمہ (جمالستان صفحہ ۵۵) ادا کیا گیا ہے وہ انتہائی طویل ہے۔ اپنی
طوالت سے یہ مکالمہ کے بجائے تقریر ہے "زہرہ کا ایک پجاری" میں بھی سلینجا
کے ذریعہ ادا کئے جانے والا مکالمہ (جمالستان صفحہ ۱۳۵) بھی بہت طویل ہے۔
نیاز نے تکنیک کے مختلف عناصر کو سمجھا ہے اور برتنے کی کوشش بھی کی ہے
اگرچہ اس میں انھیں کہیں کہیں ناکامی بھی ہوئی ہے۔

نیاز کے افسانوں میں مصوری اور پیکر تراشی کو بہت زیادہ اہمیت ہے
نیاز کا قلم بنیادی طور پر ایک مصور کا قلم ہے جذبات انسانی ہوں یا فطرت کے

کے مناظر وہ انکی تصویر الفاظ میں کھینچ کر رکھ دیتے ہیں۔ چونکہ ان کے یہاں فطرت پرستی کا رجحان بھی ملتا ہے اس لئے انھوں نے مناظر فطرت میں خاص طور سے دلچسپی لی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر و بیشتر اپنے افسانوں میں مناظر فطرت کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ ان کی منظر نگاری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جس منظر کی تصویر پیش کرتے ہیں اس کے تمام جزئیات کو بیان کر دیتے ہیں۔ تاکہ پورا منظر آنکھوں کے سامنے آجائے۔ مناظر فطرت کی چند تصویریں دیکھئے:۔

"رات کا سکوت، وہ گہرا سکوت جب دنیا کی ہر چیز کائنات کا ہر ہر ذرہ اس سے چھو جانے کے بعد ایک خاموشی، ایک سکتہ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ دنیا پر اس طرح طاری تھا جیسے دنیا کسی کا انتظار کر رہی ہے اور یہ انتظار ایک مجسم صورت اختیار کرتا جاتا تھا۔ سکون مطلق کی تاریکی میں ایسی ہیبت پنہاں تھی کہ ہر چیز اپنی جگہ سہمی نظر آ رہی تھی اور نہیں کہا جا سکتا کہ رات کا دیوتا کب اپنی ان پھیلی ہوئی کالی کالی لٹوں کو سمیٹ کر دنیا سے اس خوف و ہراس کو دور کرے گا۔ دفعتاً افق سے نمودار ہونے والے طبق زرفشاں نے اپنے تبسم کی ہلکی ہلکی روشنی سے عالم میں ایک بیداری پیدا کرنی چاہی اور رفتہ رفتہ ایسا محسوس ہونے لگا کہ کائنات شاید انگڑائی لے کر اب اٹھنا چاہتی ہے لیکن نہ دنیا بیدار ہوئی اور نہ قیامت میں کوئی علامت حیات تھی تو گنگ و خموشی۔"

"چاند بلند ہو کر تمام سطح آب میں ایک روشن تھرتھری ایک منور ہلچل پیدا کر چکا تھا۔ لیکن لہروں کا خرام ناز ایک ایسا خرام خاموش تھا جس کو ہماری نگاہیں تو دیکھ سکتی تھیں لیکن سامعہ کے لئے اس میں کوئی آواز ایسی نہ تھی جس کو ہلکی سے ہلکی موسیقی سے بھی تعبیر کر سکیں چاند

کی کرنیں جو نہایت آزادی کے ساتھ پانی سے کھیل رہی تھیں تمام سطح آب پر بکھری ہوئی نظر آ رہی تھیں اور کوئی دامن اس چاندنی کو جمع کرنے والا نہ تھا

چاند آہستہ آہستہ بلند ہوتا گیا اور اپنی متین و سنجیدہ رفتار کے ساتھ ساتھ نصف آسمان تک پہونچ کر معلق نظر آنے لگا ہوا چل رہی تھی لیکن اس قدر نزاکت کے ساتھ کہ درختوں کی پتیاں بھی ایک دوسرے سے نہ مل سکتی تھیں اور چھوٹے سے چھوٹا ذرہ بھی اپنی جگہ آسودہ نظر آ رہا تھا ہے[1]

ایک اور تصویر دیکھئے :۔

" صبح کا وقت تھا، بہار کی خشک ہوا پھولوں کی خوشبو سے پُر آہستہ آہستہ چل رہی تھی۔ آفتاب کی گرم و نرم شعاعیں شبنم کے قطروں میں جگمگاہٹ پیدا کر کے درختوں کو بادلہ کا لباس پہنا رہی تھیں اور چڑیاں اپنے نغمہائے رنگا رنگ سے فضا کے سکوت میں موسیقی کی غیر مرئی امواج پیدا کر رہی تھیں "[2]

ایک شاعر کا انجام (جمالستان صفحہ ۲۴۲) درسِ محبت (جمالستان صفحہ ۲۲۹) اور دنیا کا اولین بت ساز (جمالستان صفحہ ۱) میں مناظر فطرت کی تصویریں ملتی ہیں ان میں ہر تصویر مکمل اور ہر پیکر واضح ہے ہر منظر کو اس کے تمام جزئیات کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ موسیقیت اور غنائیت سے ایک وجدانی کیفیت پیدا ہو گئی ہے

نیاز کے یہاں تکنیک کا گہرا شعور ہے انھوں نے اس ابتدائی دور میں تکنیک کو جس قدر سمجھنے کی کوشش کی اور تکنیک پر جتنی محنت کی ہے وہ قابل داد ہے۔ نیاز نے تکنیک کے تجربے بھی کئے ہیں۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں تکنیک کے لحاظ سے کافی وسعت ملتی ہے "بعد المشرقین" مکالمہ کی تکنیک میں

---

[1] افسانہ " مطرب فلک " جمالستان صفحہ ۱۴۰

[2] " " زہرہ کا ایک پجاری " صفحہ ۱۲۴

لکھا گیا ہے "دو خط" میں خط کی تکنیک ملتی ہے "ایک شاعر کی محبت" میں ڈرامائیت ملتی ہے "مطربۂ فلک" کی تکنیک میں یونانی صنمیات سے مدد لی گئی ہے "۱۹۲۵ء کا ایک صوفی" کی تکنیک میں طنز کی نشتریت ملتی ہے۔ ایک شاعر کا انجام" تکنیک کے لحاظ سے دوسرے افسانوں سے مختلف ہے۔ اس میں وہ تکنیک نہیں ہے جو عام طور پر ان کے افسانوں میں اپنائی گئی ہے اس افسانے میں کئی فلیش بیک اور تلازمات ملتے ہیں مختلف رنگوں سے ایک تصویر ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے "ایک شاعر کا انجام" کی تکنیک اپنے دور سے آگے جاتی ہے اس سے نیاز کے تکنیکی شعور کی گہرائی کا اندازہ ہوتا ہے نیاز کے رومانوی شعور نے بھی تکنیک کو فائدہ پہونچایا ہے ان کی کلاسیکی رومانیت سے تکنیک متاثر ہوتی ہے۔ تمثیلی انداز ناصر علی، سجاد حیدر اور سلطان حیدر جوش کی طرح یہاں بھی ملتا ہے حقیقت یہ ہے کہ اردو افسانے کے اس تشکیلی دور میں موضوعات کی جو وسعت اور تکنیک کے جو تجربے نیاز کے یہاں ملتے ہیں وہ کسی دوسرے کے یہاں نہیں ملتے۔ اس لحاظ سے نیاز کے افسانوں کی بڑی اہمیت ہے۔

سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتحپوری کے افسانوں کی رومانوی روایت سے ل۔ احمد اکبرآبادی کا فن بھی تعمیر ہوتا ہے انھوں نے اپنے افسانوں میں رومانوی رجحان کو عروج تک پہونچا دیا ہے۔ ان کے یہاں آسکر وائلڈ کے نظریہ ادب برائے ادب کا اثر ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے افسانوں کو کسی اصلاحی مقصد کا پابند نہیں بناتے۔ یلدرم کی طرح ان کے افسانوں میں بھی جذباتی اور وجدانی کیفیت ملتی ہے۔ "انشائے لطیف" کے تمام افسانوں میں گہری رومانیت ہے۔ ہر جگہ رومانوی فضا ملتی ہے تخیل کی بلند پروازی سے رنگینی اور لطافت پیدا کی گئی ہے لیکن ان کے یہاں افسانہ کی تکنیک پر غور و فکر کی کمی ہے۔ اسی سے ان کے افسانے فن کے اعتبار سے زیادہ کامیاب نہیں وہ افسانہ کے اعتبار سے زیادہ کامیاب نہیں وہ افسانے کے [illegible] حقیقت یہ ہے کہ ل۔ احمد اکبرآبادی

کی گہری رومانیت اردو افسانے کی روایت میں کوئی اضافہ نہ کر سکی۔

سلطان حیدر جوش کے یہاں تہذیبی اور معاشرتی مسائل کا بہت گہرا شعور ملتا ہے انھوں نے اپنے عہد کے تہذیبی اور معاشرتی مسائل پر غور کیا ہے جوش کے زمانہ میں مغربی تہذیب پوری طرح ہندوستان پر غالب ہو چکی تھی۔ ایک طرف اس تہذیب سے زندگی کو نئی قدر اقدار مل رہی تھی تو دوسری طرف مشرقی قدروں کے ٹوٹنے اور مغرب کی کورانہ تقلید سے بڑے بھیانک نتائج سامنے آرہے تھے جوش نے زندگی کے ان مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی۔ انھوں نے مغربی تہذیب کے اثرات کو اپنی قوم کے لئے خطرہ سمجھا اور ہندوستانیوں کو مغرب کی کورانہ تقلید سے بچانے کے لئے افسانے لکھے۔ ان کے تقریباً تمام افسانوں میں اسی موضوع کو پیش کیا گیا ہے ہر جگہ مغرب زدگی کے بھیانک نتائج دیکھے گئے ہیں۔ اس طرح جوش ایک اصلاح پسند ہیں۔ یوں تو یلدرم اور نیاز کے افسانوں میں بھی اصلاح کی لہر ملتی ہے لیکن سلطان حیدر جوش پہلے فنکار ہیں جنھوں نے اپنے تمام افسانے صرف اصلاحی مقصد کے تحت لکھے لیکن جوش کے اس اصلاحی جذبہ نے تکنیک کو بہت صدمہ پہنچایا ہے وہ اصلاح کے جوش میں تکنیک کا ذرا بھی خیال نہیں کرتے یہی وجہ ہے کہ ان کے بیشتر افسانے تکنیک کے لحاظ سے کمزور ہیں۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:-

> سلطان حیدر جوش نے جب مغربیت اور اس کے مختلف عناصر کے خلاف علم جہاد بلند کیا تو سوائے اس بات کے اور کچھ یاد رکھنے کی ضرورت نہیں سمجھی کہ ان کا نصب العین بلند ہے اور اس نصب العین کو انھیں ایک واعظ اور مصلح کی طرح پورا کرنا ہے۔ یہ بات انھوں نے بہت کم پیش نظر رکھی کہ وہ ایک بلند نصب العین کے حامی اور مصلح ہونے کے علاوہ قصہ گو بھی ہیں بلکہ اکثر تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے کہانی کو اپنا آلۂ کار بنانے کے بعد یہ قطعی بھلا دیا کہ کہانی کے بھی کچھ مطالبات اور تقاضے ہیں

"وہ کہانی سے کچھ کام لے رہے ہیں تو ان پر کہانی کا بھی کوئی حق ہے"[1]

تکنیک سے یہ غفلت جوشی کے بعد کے افسانوں میں کم نظر آتی ہے اس لئے فن کے اعتبار سے یہ افسانے بہترین ہیں۔ ان افسانوں پر انہوں نے کچھ بہتر ین جذبہ کو بہت زیادہ نمایاں نہیں ہونے دیا ہے۔ اصلاحی جذبہ افسانوی دلچسپی پر غالب نہیں آنے پاتی۔ پلاٹ کی تعمیر کا احساس ہوتا ہے۔ کردار نگاری کے فن کی طرف بھی توجہ دی گئی ہے۔ نفسیاتی پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے طنز کی نشتریت اور اسلوب کی شگفتگی سے افسانوں میں حسن پیدا ہو گیا ہے۔ "عالم ارواح" اور "ہاں نہیں" مثال کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں پھر بھی جوشی کے افسانوں کو فنی اعتبار سے کوئی خاص مقام نہیں دیا جا سکتا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور میں رومانیت اور واقعیت کی لہر متوازی طور پر افسانے میں چلتی رہی ہے اس دور کے افسانوں میں جو موضوعات اپنائے گئے ہیں۔ ان کا تعلق رومان و تخیل سے بھی ہے اور حقیقت و واقعیت سے بھی۔ اس دور کو محض رومانوی دور نہیں کہا جا سکتا رومان و تخیل اور عشق و محبت کے مسائل کے ساتھ تہذیبی، معاشرتی اور سماجی مسائل کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ گھریلو اور ازدواجی زندگی کی الجھنوں اور پیچیدگیوں پر غور کیا گیا ہے۔ گھریلو زندگی کی تلخیوں اور ناہمواریوں سے نوجوان طبقہ کے اندر پیدا ہونے والی جذباتی، نفسیاتی اور جنسی ہیجانات، پیچیدگیوں اور الجھنوں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اس دور کے افسانہ نگاروں کے یہاں سماجی اور معاشرتی مسائل کا شعور تو ملتا ہے لیکن ان لوگوں نے ان مسائل کو پیش کرنے کے بجائے گھریلو زندگی میں ان مسائل کے اثر اور ردعمل سے پیدا ہونے والی الجھنوں اور پیچیدگیوں کو خاص طور پر اپنے افسانوں کا موضوع بنا لیا ہے

---

[1] داستان سے افسانہ تک صفحہ ۲۴۰

اس دور کے افسانوں کی تکنیک پر رومانیت اور داستانی روایات کا گہرا اثر ہے لیکن ان اثرات سے ہٹ کر بھی تکنیک کو سمجھنے اور برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بلدرم، نیاز اور جوش کے ذریعہ تکنیک کی تعمیر ہوئی ہے۔

چوتھا باب

اردو افسانہ اور پریم چند

(۱) پریم چند کے افسانوں میں موضوعات اور تکنیک کے تجربے

اردو افسانہ اور پریم چند

پریم چند کی شخصیت اب تک اردو افسانہ میں ہیرو کی رہی ہے یہی وجہ ہے کہ اب تک ان کے فن کو سمجھنے کی زیادہ تر کوششوں میں تنقیدی شعور کم اور عقیدت کا جذبہ زیادہ نظر آتا ہے۔

پریم چند کے افسانوں کے مطالعہ میں ان کی شخصیت کے نقوش اور اس دور کے سیاسی اور حالات پر نظر رکھنا ضروری ہے کیونکہ فن، فنکار کی شخصیت کا بھی آئینہ ہوتا ہے اور اپنے دور کا بھی خود پریم چند لکھتے ہیں :۔

"ادب اپنے زمانے کا عکس ہوتا ہے جو جذبات اور خیالات لوگوں کے دلوں میں ہلچل پیدا کرتے ہیں، وہی ادب میں اپنا سایہ ڈالتے ہیں"[1]

اور اس میں شک نہیں کہ پریم چند اپنے دور کے حالات سے گہرے طور پر متاثر ہوئے ہیں۔ ان کے افسانوں میں اس دور کے تصورات اخیالات اور رجحانات کے نقوش ملتے ہیں۔ پریم چند ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۶ء تک لکھتے رہے۔ اس زمانے کی جھلک ہمیں ان کے یہاں ملتی ہے۔ ہنس راج رہبر لکھتے ہیں :۔

"پریم چند نے قریب تین سو افسانے اور لگ بھگ ایک درجن ناول لکھے ہیں انھیں سلسلہ وار پڑھنے سے ہمارے ملک کی بیسویں صدی کے شروع میں پینتیس چھتیس سال کی تاریخ مرتب ہو جاتی ہے۔ گویا پریم چند کے ادب کی تاریخ ہمارے ملک کی سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کی تاریخ ہے"[2]

پریم چند کا مطالعہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک ہم اس دور کے

---

[1] پریم چند از رہبر صفحہ ۲۳۳ [2] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ صفحہ ۹

اقتصادی، سماجی اور سیاسی حالات کا جائزہ لے کر اجتماعی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر رسائی نہ حاصل کریں۔ پریم چند نے جس وقت آنکھیں کھولیں اس وقت ایک طرف غربت، مفلسی اور بدحالی کی گود میں سسکتی ہوئی ہندوستان کی دیہی معیشت تھی تو دوسری طرف قومی اور حب الوطنی کے جذبہ کا جوش وخروش اور آزادی کی تحریکیں جڑ پکڑ رہی تھیں، پریم چند کی نظر اجتماعی زندگی کے تمام پہلوؤں پر پڑی ہے وہ جانتے تھے کہ ہندوستان کی حقیقی زندگی دیہاتوں میں ہے اس لئے انہوں نے دیہی معیشت کی زبوں حالی پر سنجیدگی سے غور کیا ہے۔ اسوقت ہندوستان میں سب سے مظلوم طبقہ کسانوں کا تھا کیونکہ انگریز اپنا اقتدار بنائے رکھنے کے لئے فوج میں اضافہ کرتے جارہے تھے جس کے نتیجہ میں ملک کی آمدنی کا بڑا حصہ فوج کے اخراجات کی نذر ہو جاتا اس غیر ضروری خرچ نے ملک کی معاشی حالت کو سخت نقصان پہونچایا اخراجات کا بار کسانوں اور کاشتکاروں پر پڑ رہا تھا جس سے ان کی حالت روز بروز خراب ہوتی جارہی تھی۔ گراہم سینڈرسن (GRaham DESanderson)

"یہ واقعہ ہے کہ ۱۸۹۴ء کے ہندوستان کی حکومت نے اپنی مالی حالت کو سدھارنے کے لئے جو بھی قدم اٹھایا اس نے ہندوستان کی غربت زدہ کسانوں کو اور مفلس کردیا اور ناقابل بیان حد تک ان کی حالت کو غریبی اور بے سروسامانی کا بنادیا نہ صرف یہ کہ وہ ضروریات کی کم سے کم چیزیں خریدنے پر مجبور ہوگئے بلکہ چیزوں میں سے بھی وہی خرید پاتے جو کم سے قیمت پر دستیاب ہوسکتیں" [1]

انگریز نے برطانوی سامراج کی گرتی ہوئی دیواروں کو مضبوط کرنے کے لئے جو اقدامات کئے انہوں نے ہندوستان کی دیہی معیشت کا شیرازہ بکھ

---

[1] ہندوستان اور برطانوی سامراج (انگریزی) صفحہ ۲۱۱

کر رکھدیا۔ مالگذاری وصول کرنے والے عہدہ داروں، زمینداروں، مہاجنوں اور ساہوکاروں کا طبقہ پیدا ہو گیا تھا کسانوں کو بری طرح رکھا تھا۔ ایک طرف کاشتکار معمولی معمولی باتوں میں زمین سے بے دخل کیے جا رہے تھے تو دوسری مہاجن اور ساہوکار اسی قدر زیادہ سود کی شرح پر روپیہ دیتے کہ کسان ان کے چنگل سے عمر بھر نہ نکل پاتے اور انھیں اپنی فصل اور زمین سے بے دخل ہونا پڑتا۔ کاشتکاروں کی یہ بے چارگی اور ان کی معاشی ابتری قابل افسوس حالت کو پہونچ گئی تھی۔ یہاں تک کہ بقول پنڈت مدن موہن مالویہ:-

"یہ لوگ مقروض پیدا ہوتے ہیں۔ مقروض زندگی گذارتے ہیں اور مقروض مرجاتے ہیں اور اپنا بار اپنے ورثا کی طرف منتقل کر جاتے ہیں"[1]

اگر ایک طرف قرض کا بوجھ، زمین سے بے دخلی اور مالگذاری کی بڑھتی ہوئی شرح سے کاشتکاروں اور کسانوں میں بدحالی پھیل رہی تھی تو دوسری طرف دیہی صنعت کی تباہی سے ان کی اقتصادی حالت اور خراب ہو گئی۔ برطانوی سامراج ہندوستان کی صنعت و حرفت کو پامال کر کے یہاں اپنی مصنوعات کی منڈی بنانا چاہتا تھا۔ صنعت و حرفت کی اس پامالی کے نتیجہ میں اس سے متعلق ایک بڑا طبقہ بے کار ہو گیا۔

کسانوں کی تباہی و بربادی صرف ظلم کا ہی نتیجہ نہ تھی بلکہ اس میں خود ان کے سماجی حالات اور فرسودہ رسم و رواج اور ان کے اعتقادات کا بھی بڑا ہاتھ تھا خود ان کے سماجی حالات اور مذہبی اعتقادات ان کی معاشی ترقی و اصلاح کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کر رہے تھے۔ مذہبی رسوم کے پردے میں ان کا معاشی استحصال ہو رہا تھا۔ پورا طبقہ توہم پرستی میں مبتلا تھا۔ ہر طرف مذہب کے نام پر ان کو لوٹا جا رہا تھا۔ اچھوتوں پر برہمنوں کا غلبہ تھا اچھوتوں کی زندگی انتہائی دردناک تھی۔ ان کے لئے زندگی کا سارا سکھ حرام تھا۔ اس جبر و ظلم کو وہ برضا و رغبت برداشت کر رہے تھے کیوں کہ اس

---

[1] رورل انڈیا ص

سے بغاوت ان کے نزدیک مذہب سے بغاوت تھی۔ ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:۔

"ہندوستانی عوام بالخصوص دیہاتوں میں رہنے والے کاشتکار اسی مذہب پرستی کی آہنی گرفت کا شکار تھے اِن کا توکل ان کی زندگی کا جمود اور ہر ظلم و جبر کو خاموشی سے سہنے کی عادت ان کی موہوم مذہب پرستی کا اثر تھا۔ وہ اپنی ناراضی پر شکوہ تک زبان پر نہ لاتے تھے پھر ہی نہیں دوسروں کی لوٹ کھسوٹ کے بعد ان کے پاس جو بچتا ہے وہ برہمنوں اور برادری کی رسموں کی نذر کر دیتے۔ برہمنوں کو دان دینا اور کھانا کھلانا ان کے اہم ترین مذہبی فرائض میں سے ایک تھا۔ ہندوستان میں برہمنوں کا تقریباً وہی اقتدار اور اثر رہا ہے جو عہد وسطیٰ کے یورپ پر پوپ اور اسکے عملہ کا تھا"۔ [۱]

پریم چند نے ہندوستان کی دیہی زندگی اور اسکے مسائل پر جب غور کیا تو انھیں ہر طرف کسانوں اور کاشتکاروں کی آرزوؤں اور تمناؤں کا خون ہوتا ہوا نظر آیا۔ ان کی زندگی کی تباہی، بدحالی اور لوٹ کھسوٹ نظر آئی۔ کسانوں کی سادہ لوحی اور مریضانہ مذہبی رسوم میں ان کا معاشی استحصال نظر آیا۔ ———— وہ اس نتیجہ پر پہونچے کہ ہندوستان کی دیہی زندگی میں کسان اور کاشتکار مظلوم ترین طبقہ ہے جس کا معاشی استحصال ایک طرف زمیندار اور مہاجن کے ہاتھوں ہو رہا ہے تو دوسری طرف برہمن اور پروہت مذہب کا نام لے کر خون چوس رہے ہیں:

پریم چند کے زمانے میں ایک طرف دیہی معیشت کا شیرازہ بکھر رہا تھا تو دوسری طرف پورے ملک میں قومی بیداری اور سیاسی جدوجہد کی لہر تیز ہو چکی تھی۔ ہندوستان ہر طرح سے ایک بحرانی دور سے گذر رہا تھا اصلاحی

---

[۱] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ صفحہ ۱۰۱

تحریکوں نے ایک قومی شعور پیدا کر دیا تھا ملکی آزادی کا رجحان بڑھ رہا تھا اور لوگ جدوجہد پر آمادہ ہوتے جا رہے تھے لیکن آزادی کے حصول کے لئے نظریاتی طور پر دو گروہ پیدا ہو گئے تھے۔ ایک طرف لوکمانیہ تلک، بپن چندر پال اور اربندو گھوش وغیرہ آزادی کے لئے انتہا کے بجائے عملی جدوجہد کو ضروری سمجھتے تھے۔ یہ رجحان خاص طور پر نوجوانوں اور طالبعلموں میں زیادہ مقبول ہوا۔ جس کی وجہ سے حب الوطنی کے جذبہ میں سرفروشانہ ادا پیدا ہوئی۔ عملی جدوجہد اور انقلاب کی یہ چنگاری سلگتی رہی یہاں تک کہ "چوری چورا" میں تشدد کا واقعہ ہو گیا۔ دوسری طرف گاندھی جی کی عدم تشدد اور اہنسا کی تحریک تھی۔ وہ آزادی کے حصول کے لئے تشدد کے بدلے ستیاگرہ کے قائل تھے۔ وہ ہندوستان کی آزادی کی لڑائی اخلاقی بنیادوں پر لڑنا چاہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی رہبری میں ستیاگرہ ہوتے رہے۔ دوکانوں پر پکٹنگ ہوتی رہی اور بدیشی چیزوں کے استعمال سے لوگوں کو روکا جانے لگا۔ ہماری قومی جدوجہد میں یہی وہ مقام ہے جہاں نظریاتی اختلاف پیدا ہوا۔ گاندھی جی کے نظریہ سے سبھاش چندر بوس وغیرہ متفق نہیں تھے۔ اس لئے گاندھی جی کے اکثر اقدامات میں انھیں شکست خوردگی کے آثار نظر آتے تھے۔ بہرکیف ہماری قومی بیداری اور سیاسی جدوجہد انھیں دو راستوں پر چل رہی تھی۔ اس دور کے ذہن و شعور پر یہ دونوں رجحانات اپنا اثر ڈال رہے تھے۔

پریم چند کے فکر و شعور کی تعمیر میں ان تمام حالات نے حصہ لیا ہے وہ ایک باشعور فنکار تھے۔ وقت کی روح کو وہ اچھی طرح پہچان رہے تھے یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے زمانہ کے محرکات و مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے انھیں محرکات و مسائل سے پریم چند نے اپنی کہانیوں کا موضوع اخذ کیا ہے۔ ان کی کہانیوں کے موضوعات کا جائزہ لینے سے ایک عہد کے ہندوستان کی تاریخ اپنے تمام نقوش کے ساتھ سامنے آ جاتی ہے۔۔

احتشام حسین لکھتے ہیں:-

"پریم چند کو بیسویں صدی کے ابتدائی اور انیسویں صدی کے آخری دور کا انسان سمجھنا چاہیئے ان کے شعور کی تشکیل میں ان اصلاحی تحریکوں کا ہاتھ تھا جن کی ابتدا غدر کے کچھ دن پہلے ہو چکی تھی اور جو بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں پھل پھول رہی تھی" [1]

پریم چند کی کہانیوں میں موضوعات عام طور پر عصری حالات سے سے لئے گئے ہیں۔ ایک فنکار اپنے دور کے حالات سے بھی متاثر ہوتا ہے اور اپنے دور کی عظیم شخصیتوں سے بھی۔ پریم چند نے بھی ٹالسٹائی اور گاندھی جی سے اثر قبول کیا تھا۔ انھوں نے بھی گاندھی جی کے اخلاقی، روحانی اور اہنسا کے فلسفہ کو اپنایا تھا۔ ٹالسٹائی کو عقیدت کی نظر سے دیکھا تھا ان کی کچھ کہانیوں کا ترجمہ بھی کیا تھا۔ دونوں کے نظریات میں گہری مطابقت ملتی ہے۔ پریم چند نے ٹالسٹائی کی طرح سماج کو حقیقی روپ میں دیکھا اسے بدلنے کی کوشش کی اور جو کچھ لکھا غریبوں کے لئے لکھا۔

پریم چند کے فکر و شعور کو سمجھنے کے لئے اگر ایک طرف ان محرکات کو نظر میں رکھنا ہو گا تو دوسری طرف انکی شخصیت سے بھی واقفیت حاصل کرنی ہو گی اس کے بعد ہی ہم دیکھ سکیں گے کہ ان محرکات کا رد عمل پریم چند کے تخلیقی شعور پر کیا ہوا ہے کیونکہ بڑا فنکار اپنے دور کے مسائل اور نظریات کو گہری نظر سے دیکھتا ہے اس کی تہہ تک پہونچتا ہے اسے اپنی شخصیت میں جذب کرتا ہے اور پھر اپنے تخلیقی شعور سے ایک ایسی شکل دیتا ہے کہ جو صرف اپنے دور کی تصویر ہی نہ رہے بلکہ زندگی کے نئے ایک فکر، ایک آدرش اور ایک سمت بنجائے۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ پریم چند ایک سیدھے سادے انسان تھے۔ انھوں نے اپنے دور کی تمام تحریکوں اور شخصیتوں سے اثر لیا لیکن ان کے درمیان کوئی رشتہ اتحاد

---

[1] پریم چند، شخصیت اور کارنامے۔ مرتبہ قمر رئیس صفحہ ۲۱۴

قائم نہ کر سکے۔ ان کے اندر اتنی صلاحیت نہ تھی کہ وہ ان تمام حقیقتوں کو جذب کر کے زندگی کے لئے ایک راہ متعین کر سکیں، وہ ہر تحریک، ہر واقعہ اور ہر شخصیت سے متاثر ہوتے ہیں اور ان کا ذہن ان کی طرف لپکتا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کا افسانہ اپنے دور کے تمام خیالات کا آئینہ خانہ تو بن گیا لیکن اس میں زندگی کی رہبری کی صلاحیت نہ پیدا ہو سکی۔ پریم چند کے افسانوں کی دنیا ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں صدہا تصویریں رقص کر رہی ہیں۔ مخالف اور متضاد تصویریں پڑھنے والا حیران و پریشان ہو جاتا ہے کہ پریم چند کس کو اچھا سمجھتے ہیں۔ دراصل ان کے افسانوں کی دنیا فکری اور نظریاتی اعتبار سے ایک افراتفری کی دنیا (ہے۔ جہاں متضاد نظریات اور حقیقتوں کو یکساں خلوص کے ساتھ پیش کیا گیا ہے) پریم چند کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ بیک وقت تمام متضاد متخالف حقیقتوں سے یکساں خلوص کا اظہار کرتے ہیں۔

پریم کو آزادی سے بڑی محبت تھی وہ چاہتے تھے کہ ہندوستان آزاد ہو جائے۔ آزادی کے لئے قومی تحریکوں سے وہ متاثر تھے لیکن اس سلسلہ میں بھی وہ کوئی نظریہ نہ اپنا سکے بلکہ کبھی دہشت پسند طبقہ کی جدوجہد اور ان کے نظریہ کو عقیدت کی نظر سے دیکھتے ہیں تو دوسری طرف ستیاگرہ، پکیٹنگ جلسہ، جلوس اور اہنسا کے راستوں پر اعتماد ظاہر کرتے ہیں ایک طرف "آخری تحفہ" اور "جیل" جیسی کہانیاں ہیں جو گاندھی جی کے آدرشوں کو پیش کرتی ہیں تو دوسری طرف "قاتل" "آشیانہ برباد" "ڈامل کا قیدی" اور "پھاڑے کا ٹٹو" وغیرہ کہانیاں ہیں۔ جن میں دہشت پسندوں کی جدوجہد اور نظریہ کو عقیدت کی نظریہ سے دیکھا گیا ہے۔ آخری تحفہ میں ۔۔۔ ۔ پکیٹنگ کی اہمیت کو واضح کیا گیا ہے پکیٹنگ کے اخلاقی اثر سے بدیشی چیزوں کے استعمال سے لوگوں کو روکا جا رہا تھا۔ "آخری تحفہ" میں بھی امرناتھ اپنی محبوبہ کی فرمائش کی تکمیل کے لئے ایک بدیشی ریشمی ساڑی خریدنے جاتے ہیں لیکن دوکان پر پکیٹنگ ہو رہی تھی۔ وہ چور دروازے سے دوکان میں جاتے ہیں اور ایک ساڑی خرید کر

باہر آتے ہیں لیکن باہر پکٹنگ کرنے والے گروہ کی ایک دیوی "مالتی" نے ان کو دھکا اور شرم دلائی۔ امرناتھ کی اثر انگیز گفتگو سے مجبور ہو کر صرف یہی نہیں بلکہ مالتی کی شخصیت سے متاثر ہو کر امرناتھ نے اسی دن کھدر کا ایک سوٹ سلوایا اس کہانی سے صاف ظاہر ہے۔ کہ پریم چند ستیا گرہ اور پکٹنگ ستیا گرہ اور اخلاق وغیرہ پر اعتقاد رکھتے تھے وہ سمجھتے تھے کہ امرناتھ کی طرح پورے ہندوستان کے لوگوں کو پکٹنگ، ستیاگرہ اور اخلاقی دباؤ کے ذریعہ بدیشی چیزوں کے استعمال سے روکا جا سکتا ہے۔ یہاں پریم چند پر گاندھی جی کے آدرشوں پر یقین اور گہری عقیدت ملتی ہے افسانہ "جیل" میں یہ رجحان کھل کر سامنے آتا ہے وشمبھر جو یونیورسٹی کا طالبعلم ہے گاندھی جی کی تحریک اور ملک کے حالات سے متاثر ہوتا ہے اور اپنی تعلیم چھوڑ کر کانگریس والنٹیر بن جاتا ہے۔ روپ منی وشمبھر کے اس ایثار و خلوص سے متاثر ہوتی ہے۔ اس کی آنکھوں میں اس شخصیت کی تصویر ابھرتی ہے جس سے ملک کو ایثار و صداقت کی روشنی مل رہی تھی:-

> "روپ منی نیلے آسمان کی طرف دیکھ رہی تھی، اسے نیلے
> آسمان میں بادل کی ایک تصویر نظر آئی۔ کمزور، دبلی پتلی
> برہنہ جسم گھٹنوں تک دھوتی، چکنا سر، پوپلا منہ عبادت
> ایثار و صداقت کی زندہ مورت،"[1]

روپ منی کے کردار میں بھی ایک انقلاب عظیم پیدا ہوتا ہے۔ وہ بھی دن میں ایک مرتبہ سوراج بھون جاتی ہے۔ جلسوں میں شریک ہوتی ہے۔ عیش و آرام ترک کر کے چرخہ سے سوت کاتتی ہے اور ریشمی ساڑیوں کی جگہ گاڑھے کی ساڑیاں استعمال کرتی ہے۔ دراصل پریم چند کو ستیا گرہ، پکٹنگ اور جلسہ جلوس پر اعتقاد تھا۔ وہ گاندھی جی کے بتائے ہوئے راستوں کو عقیدت کی نظر سے دیکھتے ہیں لیکن ان کی فکر میں کوئی گہرائی نہ تھی۔ اسی لئے گاندھی سے عقیدت کے باوجود کہیں کہیں دہشت پسندوں کی ہمنوائی کرتے ہیں

---

[1] آخری تحفہ حصہ دوم صفحہ ۷

"قاتل" میں دھرم ویر کہتا ہے:
"مجھے امید نہیں کہ پکٹنگ اور جلسوں سے ہمیں آزادی حاصل ہو سکے یہ تو اپنی کمزوری اور معذوری کا صحیح اعلان ہے۔ جھنڈیاں نکال کر اور گیت گا کر قومیں نہیں آزاد ہوا کرتیں۔ یہاں کے لوگ اپنی عقل سے کام نہیں لیتے ایک آدمی نے کہا، "یوں سوراجیہ مل جائے گا" انہیں آنکھیں بند کر کے اس کے پیچھے ہو لیے۔ وہ آدمی گمراہ ہے اور دوسروں کو گمراہ کرتا ہے۔ یہ لوگ دل میں اس خیال سے خوش ہو لیں کہ ہم آزادی کے قریب آتے جاتے ہیں مگر مجھے تو یہ طرز عمل بچوں کا کھیل معلوم ہوتا ہے۔ لڑکوں کے رونے دھونے اور مچلنے پر کھلونے اور مٹھائیاں ملا کرتی ہیں۔ وہی ان لوگوں کو مل جائے گا۔ اصلی چیز جب ہی ملے گی جب ہم اس کی قیمت دینے کو تیار ہوں گے ... وہ ہندوستان اسی وقت چھوڑیں گے جب انہیں یقین ہو جائے گا کہ اب وہ ایک لمحہ بھر بھی نہیں رہ سکتے۔ اگر آج ہندوستان کے ایک ہزار افراد انگریز قتل کر دیے جائیں تو آج ہی سوراجیہ مل جائے۔ روس اسی طرح آزاد ہوا۔ آئرلینڈ بھی اسی طرح آزاد ہوا اور ہندوستان بھی اسی طرح آزاد ہوگا۔ ایک گورے افسر کو قتل کر دینے سے حکومت پر جتنا خوف طاری ہوگا۔ اتنا ایک ہزار جلوسوں سے ممکن نہیں۔"[1]

پریم چند کے افسانوں میں ایک عجیب کنفیوژن اور تضاد ملتا ہے ایک طرف وہ قومی تحریک میں ستیہ گرہ، جلسہ، جلوس، پکٹنگ اور

---

[1] آخری تحفہ، حصہ اول صفحہ ۵، ۶

اہنسا پر اعتماد ظاہر کرتے ہیں تو دوسری طرف دہشت پسندوں کی تحریک کے ہمنوا بن جاتے ہیں۔

پریم چند کی شخصیت کی تعمیر میں شہر سے زیادہ دیہات نے حصہ لیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے دیہات کے حسن اور اس کی سادگی کے ساتھ دیہات کے مسائل پر بھی نظر ڈالی ہے۔ ہر طرف غربت مفلسی اور بے کاری پھیلی ہوئی تھی کسانوں کا طبقہ سب سے زیادہ مظلوم تھا۔ پریم چند نے کسانوں کی شخصیت کی سادگی، معصومیت اور خلوص و محبت کو اچھی طرح واضح کیا ہے اور دکھایا ہے کہ کس طرح ایک طرف زمین دار ان کا خون چوس رہے ہیں تو دوسری طرف برہمن۔ انھوں نے مہاجنی نظام کی لعنتوں کو بھی بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ غریب کسان قرض لے کر ان مہاجنوں کے چنگل میں پھنس جاتے ہیں اور عمر بھر اس سے نکل نہیں پاتے۔ گاندھی جی طرح پریم چند نے بھی اچھوتوں کی زندگی کے المیہ کو محسوس کیا تھا اور ان پر ہونے والے ظلم و ستم کو اپنا موضوع بنایا وہ اچھوتوں پر برہمنوں کے ظلم کو محسوس کرانا چاہتے تھے۔ دکھی چمار (نجات) کا المیہ صرف ایک فرد کا المیہ نہیں بلکہ ایک طبقہ اور ایک نظام کا المیہ ہے۔ پریم چند ایک انسان دوست آدمی تھے۔ ان کے دل میں انسانوں کا درد تھا۔ اسی لئے سرمایہ داروں اور زمینداروں کے بجائے ان کی ہمدردیاں کسانوں اور مزدوروں کے ساتھ ہیں کسانوں اور مزدوروں کے دکھ درد میں وہ شامل ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح جب برہمنوں کا ظلم اچھوتوں پر ہوتا ہے تو وہ اچھوتوں کی حمایت کرتے ہیں۔ لیکن پریم چند مزدوروں کسانوں اور اچھوتوں اور غریبوں کی زندگی بدلنے کی طرف کوئی اشارہ نہیں کرتے بلکہ وہ صرف ان کے دکھوں اور غموں کا احساس ہمارے اندر پیدا کر دینا ہی کافی سمجھتے ہیں۔ اسی لئے وہ مزدوروں، کسانوں، اچھوتوں اور غریبوں کے ترجمان تو بن گئے لیکن ان کی زندگی میں انقلاب کی چنگاری نہ پیدا کر سکے اصل بات یہ ہے کہ پریم چند کی شخصیت اور ان کی وفاداری بھی مختلف جانبوں میں بٹ گئی تھی وہ بظاہر رجعت پسند اور روایتی تھے اسی لئے وہ بہت ساری خرابیوں کو محسوس کرنے کے باوجود کوئی بڑا قدم نہیں اٹھا پائے

وہ سرمایہ داری کی مخالفت تو کرتے ہیں لیکن انقلاب کی آواز نہیں بلند کرتے ۔ وہ بیک وقت سرمایہ دارانہ نظام کو ختم بھی کرنا چاہتے ہیں اور عدم تشدد کا دامن بھی ہاتھ سے جانے نہیں دینا چاہتے وہ محسوس کرتے ہیں کہ انقلاب میں عدم تشدد کا باقی رہنا ممکن نہیں وہ سماج کی برائیوں کو ختم کرنے کے لئے سماج میں تبدیلی لانے کے بجائے انسان میں تبدیلی لانا چاہتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ سرمایہ دار اور زمیندار باقی تو رہیں لیکن مزدوروں اور کسانوں پر ظلم نہ کریں اس طرح وہ مزدوروں اور کسانوں کے ترجمان ہوتے ہوئے بھی انقلاب کا راستہ نہیں اپناتے اور سمجھوتے بازی اور صلح پسندی سے کام لیتے ہیں۔ دراصل پریم چند کی شخصیت میں تصور پسندی انتہا درجہ کی تھی۔ یہی تصور پسندی حقیقتوں کو آزادی کے ساتھ قبول کرنے سے روکتی ہے اس کے علاوہ ان کے اندر فکر کی گہرائی اور فلسفیانہ بصیرت بالکل نہ تھی اسی لئے وہ تمام تجربات اور مسائل سے اثر لیتے ہیں لیکن کسی بھی مسئلہ پر یکسو ہوکر غور نہیں کرتے ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے کی دنیا کنفیوژن کی ایک وسیع دنیا بن گئی ہے ۔ ان کے اندر اتنی صلاحیت ہی نہ تھی کہ متضاد خیالات و تصورات اور حالات و واقعات میں رشتہ اتحاد پیدا کر کے زندگی کے لئے ایک لائحہ عمل بنا سکیں ہندوستان کے اتنے بڑے فنکار کی یہ فکری بے بضاعتی قابل افسوس ہے ۔

ان سب کے باوجود پریم چند کی شخصیت اردو افسانہ کے لئے ایک صبح درخشاں کی سی تھی اس لئے کہ انھوں نے کچھ ایسی روایتیں دی ہیں جنھیں اردو افسانہ کبھی فراموش نہ کر سکے گا سب سے پہلی چیز جو ہمیں ان کے یہاں ملتی ہے وہ انسان دوستی ہے ۔ پریم چند کے دل میں انسانوں کا درد تھا مزدور ہوں یا کسان، غریب ہوں یا اچھوت سب کے دکھوں اور غموں سے وہ متاثر ہوتے ہیں۔ ان کی بے بسی و بے چارگی پر آنسو بہاتے ہیں۔ پریم چند کا سب سے عظیم ورثہ ان کی وہ بے پناہ محبت اور خلوص ہے جو انہیں کسانوں، مزدوروں اور اچھوتوں اور عام انسانوں سے ہے۔ انسانی قدروں کی حفاظت اپنا فرض سمجھتے تھے ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:-

"پریم چند انسانوں کو بلند قامت اور سربلند دیکھنا چاہتے ہیں۔ مساوات اور آزادی کے نغمے ان کے یہاں بار بار سنائی دیتے ہیں۔ عورتوں اور بیواؤں پر سماجی جبر کے خلاف غلامی اور مذہبی عصبیت کے خلاف ان کی آواز ہمیشہ بلند ہوتی رہی ہے"[1]

پریم چند کے افسانوں میں انسان دوستی کی یہ روایت بہت قیمتی شے ہے۔

پریم چند سے اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کا آغاز ہوتا ہے انھوں نے صرف دور ہی سے دیہاتوں کی زندگی کا مطالعہ نہیں کیا ہے بلکہ ان کے درمیان رہ کر خود ان تلخیوں کو چکھا تھا اسی لیے ان کے افسانے حقیقت نگاری کے مرقع بن گئے ہیں جتنی گہری ارضیت اور حقیقت نگاری کا جتنا گہرا اثر پریم چند کے یہاں ملتا ہے وہ کسی دوسرے کے یہاں نہیں ہے پریم چند ایک خط میں لکھتے ہیں:-

"اگر آپ دیہات کے کسی گھر کا نقشہ کھینچ رہے ہیں تو جب تک آپ کے افسانے میں گوبر کی بو اور بھوسے کی خشکی پڑھنے والے کو محسوس نہ ہوا اس وقت تک یہ منظر کشی کامیاب نہیں کی جا سکتی۔"[2]

پریم چند نے اپنے افسانوں میں یہی خصوصیت پیدا کر دی ہے اسی لیے ان کے افسانوں میں کسانوں کا غم، ان کی مسرت، ان کے گیتوں کی لے، جھونپڑیوں کی باس، کھیت اور کھلیانوں کی مہک اور دیہات کی فضاؤں کی روح رچی بسی ہے۔ پریم چند کی حقیقت نگاری میں بڑا گہرا تاثر ہوتا ہے اس لیے کہ وہ اپنے موضوع اور اپنے کرداروں سے جتنا گہرا خلوص رکھتے ہیں اس کی مثال نہیں ملتی۔ ان کے اس خلوص نے حقیقت کے رنگ کو خشک نہیں ہونے دیا ہے

---

[1] ادبی تنقید صفحہ ۱۴۰ [2] بحوالہ ادبی تنقید صفحہ ۱۳۹

سردار جعفری لکھتے ہیں:-

"پریم چند نے حقیقت نگاری کی جو بنیادیں قائم کی ہیں وہ بڑی صحت مند ہیں اور انھیں بنیادوں پر مستقبل کے اردو ادب کی عمارت کھڑی ہوگی" ۱

اس میں شک نہیں کہ پریم چند نے اردو افسانہ کو حقیقت دوانحیت کی جو بنیادیں ڈالی تھیں ان پر افسانہ آگے بڑھ رہا ہے اور کہانی ... پریم چند کا یہ ایک عظیم ورثہ ہے۔

پریم چند کا تکنیکی شعور بڑا پیچیدہ تھا ان کے افسانوں میں ہمیں بار بار ان کی فنی تکنیک پیچیدہ ہو کر اور نکھر کر سامنے آتی ہے ڈاکٹر ... لکھتے ہیں:

"پریم چند نے اپنے نقطہ نظر اور اپنے مختلف اشاروں اور علامتوں کی مدد سے اپنا معیار آپ قائم کیا ہے ان کا تکنیکی معیار آپ قائم کیا ہے۔ ان کا تکنیکی معیار دوسرے فنکاروں سے بالکل مختلف ہے اپنے تجربے اور نقطہ نظر کے مطابق انھوں نے اپنی تکنیک کو منظم اور متوازن کیا ہے۔ مختصر افسانہ کی بنیاد پریم چند کے ہاتھوں پڑی اس کے باوجود ان کے یہاں تکنیک کے چند بندھے ٹکے اصول نہیں ملتے مواد کے مطابق تکنیک کے چند بندھے ٹکے ہے پریم چند تکنیک کی روشنی میں آگے نہیں بڑھتے ہیں بلکہ مواد اور موضوع کے مطابق تکنیک تعمیر کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کے فن میں تخلیقی ارتقاء واضح صورت نظر آتی ہے" ۲

پریم چند نے تکنیک کو بڑے ...... گہرے شعور کے ساتھ برتا ہے تکنیکی سانچوں کی تعمیر میں انھوں نے بڑی فنکاری سے کام لیا ہے

---

۱ ترقی پسند ادب صفحہ ۱۲۹ ۲ پریم چند کے افسانوں پر تحقیقی مقالہ

پلاٹ کی تعمیر ہو یا کردار نگاری، فضا نگاری ہو یا اسلوب بیان پریم چند کی مہارت اور پختگی ہر جگہ نظر آتی ہے۔ مختصر افسانہ کا کینوس مختصر ہوتا ہے۔ پریم چند نے اس مختصر کینوس کے ـــ ـــ اندر افسانے کے پلاٹ تعمیر کئے ہیں۔ مرکزی خیال پلاٹ میں ایک نقطہ کی طرح ہوتا ہے وہ واقعات کی ترتیب اس طرح کرتے ہیں کہ یہ نقطہ روشن ہوتا جاتا ہے اور آخر میں پڑھنے والوں کے ذہن پر ایک نقش کی طرح بیٹھ جاتا ہے۔ پریم چند کے یہاں عام طور پر سیدھے سادے پلاٹ ملتے ہیں۔ کہانی آغاز سے انجام تک سیدھے راستوں پر گذرتی ہے کہیں کہیں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے لیکن اس میں بھی زیادہ الجھاوے نہیں آتے کلائمکس کے بعد وہ گرہ بھی کھل جاتی ہے دراصل پریم چند کی کہانیوں میں قصہ گوئی کی بالکل سادہ شکل ملتی ہے اس لئے واقعات میں بڑا گہرا ربط ہوتا ہے وہ پیچیدہ موضوع کو سادہ ٹکنیک میں ڈھال دیتے ہیں۔ پیچیدہ موضوع کیلئے پیچیدہ راہیں نہیں اپنائی جاتیں۔ ڈاکٹر شکیل الرحمان لکھتے ہیں:-

> "فنی اعتبار سے پریم چند کے افسانوں کو سادہ کہنا مناسب نہیں اس لئے کہ بنگالی اور پھر مغربی افسانوں کے فارم کو ذہن میں رکھ کر انہوں نے اپنے افسانے لکھے ہیں۔ موضوع کی پیچیدگی سے بعض افسانے بھی بہت حد تک پیچیدہ ہیں اور موضوع کی سادگی سے کچھ افسانے بالکل سیدھے سادے ہیں۔" [1]

مجھے ڈاکٹر موصوف کی اس رائے سے اتفاق نہیں معلوم نہیں کہ شکیل الرحمن کو یہ کیسے غلط فہمی ہوگئی کہ انہوں نے بنگالی اور مغربی افسانوں کے فارم کو ذہن میں رکھ کر افسانے لکھے ہیں اس لئے ان کے افسانے سادے نہیں تو بنگالی افسانے کے فارم کی خصوصیت سادگی ہے اور مغرب کے جن افسانہ نگاروں سے پریم چند متاثر ہیں وہ سب کے سب فارم کے معاملے میں سادگی

---

[1] پریم چند کے افسانوں پر تحقیقی مقالہ۔

کے علمبردار تھے۔ اب رہی بات موضوع کی پیچیدگی سے افسانہ کا پیچیدہ ہونا۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہی تو پریم چند کا کمال ہے کہ پیچیدہ سے پیچیدہ موضوع بھی ان کے یہاں سادہ فارم میں اس طرح ڈھل جاتا ہے کہ پڑھنے والے کو موضوع کی پیچیدگی کا احساس بھی نہیں ہو پاتا۔ پریم چند نے افسانہ کے مختصر [illegible] کو برقرار رکھتے ہوئے کافی مہارت سے پلاٹ کی تعمیر کی ہے۔ وحدت اثر تقریباً تمام افسانوں میں ملتا ہے کلائمکس بھی مناسب مقام پر آتا ہے اور اس میں کافی شدت ہوتی ہے پریم چند اپنے پلاٹ میں شعوری طور پر ڈرامائیت پیدا کرتے ہیں ڈرامائی کیفیت سے ان کے افسانے کے تاثر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

پریم چند نے کردار نگاری کے سلسلے میں اردو افسانہ کو بہت کچھ دیا ہے ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے "میر داستان" کا تاج کسانوں کے سر پر رکھا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

"پریم چند سے پہلے کے افسانوی ادب کا خیال آتے ہی طلسم ہوشربا کے عمر عیار اور ان کی زنبیل ذہن میں آتی ہے اس کے بعد چہار درویش ہیں جو نگر نگر گھومتے ہیں۔ پھر سرور کے جانِ عالم کا ذکر آتا ہے جو طوطے کی رفاقت میں لے کر حسین شہزادیوں کی چاہ میں دربدر ٹھوکریں کھاتے ہیں شہزادوں اور درویشوں سے قدم بڑھا کر زمانے نے متوسط طبقہ کا یہ کردار پیدا کیا تھا جو پرانے سماج کا پروردہ ہے لیکن نئی تہذیب سے ناک بھوں نہیں چڑھاتا۔ کہیں وہ ابن الوقت ہے تو کہیں کلیم، کہیں میاں آزاد ہے تو کہیں امراؤ جان ادا۔ پریم چند کے کردار ہمارے طبقاتی نظام کے سب سے نچلے طبقے سے آتے ہیں وہ میر داستان کا تاج کسانوں کے سر پر رکھتے ہیں۔ اس عام انسان کے سر پر رکھتے ہیں جس کی کہانیاں ہمارے ادب کے لئے ابھی تک اجنبی تھیں۔"[1]

---

[1] ادبی تنقید صفحہ ۱۲۳۔

اردو افسانہ میں پریم چند وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے ہندوستان کے بنیادی تہذیبی جوہروں سے کردار ڈھالے ہیں جس طرح مسٹر پک وکیہ (ڈکنس) اور فالسٹاف (شکسپیئر) کے کردار اپنے اندر انگلستان کی تمام قومی خصوصیات لے کر سامنے آتے ہیں اور ان کرداروں سے انگلستان کی تہذیبی زندگی کا تصور واضح ہو جاتا ہے اسی طرح پریم چند کے کردار بھی ہندوستان کے قومی اور تہذیبی خصوصیات کے نمائندہ بن کر سامنے آتے ہیں اور بلا شبہ ان سے ہندوستان کی تہذیبی زندگی کا واضح تصور قائم کیا جا سکتا ہے۔ دراصل پریم چند ہندوستان کی روح کو پہچانتے تھے اور زندگی کا گہرا شعور رکھتے تھے کیونکہ وہ جس زندگی اور جن افراد کو اپنی کہانیوں کا موضوع بناتے ہیں وہ اس ماحول کی زندگی اور افراد ہیں جس کے وہ خود بھی ایک فرد تھے۔ کلیم اطہر کا یہ خیال صحیح ہے:۔

> "کایا کلپ کے مسودے سے اس اہم بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ پریم چند اپنی کہانیوں کے کرداروں کو اپنے ماحول ہی سے چنتے تھے اور یہ حقیقی کردار ہوتے تھے"[1]

پریم چند کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے اردو افسانہ کو حقیقی کردار دیئے الگو چودھری، شیخ جمن (پنچایت) مسٹر مہتہ (ریاست کا دیوان) بدھو جھنگر، شنکر (سوا سیر گیہوں) منشی ہوری لال (وفا کا دیوتا) آتما رام (آتما رام) بوڑھی کاکی (بوڑھی کاکی) دکھی چمار (نجات) گھیسو اور مادھو (کفن) وغیرہ ہمارے جانے پہچانے کردار ہیں۔ ان کا غم، ان کی خوشی، ان کی الجھنیں ہمارے لئے نئی نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند کے کردار پڑھنے والوں کے ذہن پر بہت گہرا اثر چھوڑ دیتے ہیں۔

پریم چند کے یہاں خارجی کردار نگاری بھی ملتی ہے اور داخلی بھی۔ کرداروں کی خارجی خصوصیتوں اور خط و خال کو بھی واضح کرتے ہیں اور ان کی

---

[1] آجکل، مارچ ۱۹۶۰ء

ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں کو بھی پیش کرتے ہیں۔ پریم چند خود لکھتے ہیں:-

"کرداروں کے ظاہری رنگ ڈھنگ دیکھ کر ہی ہم مطمئن نہیں ہوتے بلکہ ہم ان کے ذہن کی گہرائیوں تک پہنچنا چاہتے ہیں"

ایک جگہ اور لکھتے ہیں:-

"موجودہ افسانہ کا بنیادی نقطہ ہی ذہنی اتار چڑھاؤ ہے واقعات اور کردار تو اس نفسیاتی حقیقت کی تصدیق کے لیے ضروری ہیں"

یہ حقیقت ہے کہ پریم چند اپنے کرداروں کے ظاہری رنگ ڈھنگ کو پیش کر کے ہی مطمئن نہیں ہوتے بلکہ ان کے ذہن کی گہرائیوں تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ ان کے جذباتی ردعمل، نفسیاتی الجھنوں اور جلنوں کے ٹکراؤ کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بوڑھی کاکی، دو سکھیاں، کفن، دو بہنیں، مس پدما وغیرہ افسانوں میں داخلی کردار نگاری ملتی ہے۔

پریم چند کے کردار عام طور پر طبقاتی زندگی کے نمائندے ہوتے ہیں وہ کرداروں کی تعمیر میں طبقاتی خصوصیات کو مد نظر رکھتے ہیں وہ فرد کو طبقاتی رشتے کے پس منظر میں دیکھتے ہیں اور ایک شخص کو لے کر پورے طبقہ کی تصویر پیش کرتے ہیں اس سے وہ اپنے کرداروں کی طبقاتی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ مثلاً اگر کوئی کسان خواہ کتنا ہی خراب کیوں نہ ہو پریم چند کے نزدیک اچھا ہے۔ اسی طرح اگر کوئی زمیندار خواہ وہ کتنا ہی خوبیوں کا مالک ہو وہ اسے اچھی نظر سے نہیں دیکھتے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس اصول پر عمل کرنے سے ان کے کردار اپنے طبقے کی تمام خصوصیات اور روایتوں کو لے کر تے ہیں اور ایک علامت بن جاتے ہیں لیکن فرد کی طبقاتی حیثیت کے علاوہ ایک انفرادی حیثیت بھی ہوتی ہے وہ محض اپنے طبقے کا ہی نمائندہ نہیں ہوتا بلکہ خود اپنی شخصیت کا بھی نقیب ہوتا ہے اس لیے ہمارا فرد کو فرد کی حیثیت سے بھی دیکھنا ضروری ہے پریم چند کی کردار نگاری میں یہ ایک ہند بڑا ہے ان کے کردار اپنے طبقے کے نمائندہ تو بن گئے لیکن اپنی ذات کے مظہر نہ بن سکے

انھوں نے اپنے کرداروں پر فرد کی حیثیت سے نظر نہیں ڈالی ہے اسی لئے ان کے افسانوں میں کردار کی شخصیت ان کے سماجی نظریہ میں دب کر رہ گئی ہے اور کردار کھلونا بن کر رہ گئے ہیں دراصل کامیاب کردار نگاری کے لئے سماجی و طبقاتی شعور کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ بصیرت اور مشاہدہ کی وسعت کی ضرورت ہوتی ہے۔ پریم چند میں سماجی و طبقاتی شعور کے ساتھ ساتھ مشاہدہ کی وسعت بھی لیکن فلسفیانہ بصیرت ان کے اندر نہ تھی طبقاتی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ ساتھ انفرادی خصوصیتوں کو بھی پیش کیا جا سکتا ہے اور سماجی اصولوں کا خیال رکھتے ہوئے بھی کردار کی انفرادی خصوصیات اجاگر کی جا سکتی ہیں لیکن اسکے لئے فلسفیانہ بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے مشاہدہ کی وسعت سے کرداروں کی انفرادیت تو نمایاں ہوتی ہے لیکن صرف مشاہدہ ہی سے عظیم اور زندہ و جاوید کردار جنم نہیں لیتے اس کے لئے مشاہدہ کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ بصیرت ضروری ہے۔ دراصل پریم چند ایک سادہ شخصیت کے انسان تھے ان کے اندر وہ فلسفیانہ بصیرت نہ تھی جس سے وہ اپنے کرداروں کے جذبات کی وسعت، پیچیدگی اور گہرائی کا پوری طرح احاطہ کر پاتے۔

پریم چند نے تکنیک کے تجربے بھی کئے ہیں اسی لئے ان کے یہاں مختلف قسم کی تکنیک ملتی ہے "دو بیل" کی تکنیک اردو کے عام افسانوں سے مختلف ہے پریم چند نے جانوروں کو بھی زبان دیدی ہے "دو سکھیاں" اور "کسم" میں خطوط کی تکنیک ملتی ہے کسم کے پانچ خطوط ایک نئی شادی شدہ لڑکی کی زندگی کے المیہ کو پیش کرتے ہیں "دو سکھیاں" میں پدما اور چندا کے خطوط سے دو عورتوں کی دو مختلف کہانیاں ایک ساتھ سامنے آتی ہیں "بوڑھے رام شاستری" میں ڈائری کی تکنیک "ابھاگن" میں مکالمہ کی تکنیک ملتی ہے افسانہ "ابھاگن" میاں بیوی کی گفتگو سے شروع ہوتا ہے اور مکالموں کے ذریعہ انجام تک پہنچتا ہے "دعوت شیراز" میں ڈرامہ کی تکنیک ہے پورا افسانہ ڈرامائی کیفیت میں ڈھوبا ہوا ہے اسطرح ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند نے افسانہ کی تکنیک کیا امکانات پر غور کیا ہے اور انکو عملی طور پر برتنے کی کوشش کی ہے اردو افسانہ کی تکنیک کے ارتقاء میں پریم چند کی حیثیت بلاشبہ ایک سنگ میل کی ہے۔

پانچواں باب

اردو افسانہ پریم چند کے بعد

نمبر ۱ - پریم چند کے موضوعات اور فنی تجربوں کے اثرات
نمبر ۲ - "انگارے" اور ترقی پسند تحریک
نمبر ۳ - پریم چند کے بعد ہندوستان کی آزادی تک اردو افسانہ میں موضوعات اور تکنیک کے تجربے۔

اردو افسانہ پریم چند کے بعد

اردو افسانہ میں پریم چند کی حیثیت صحیح نشاں کی ہے [illegible] انھوں نے پہلی بار افسانہ کے فن پر غور کیا اور اس کے امکانات پر تجربے کئے۔ ان کے نتیجے میں انھوں نے کچھ ایسی روایتیں دی ہیں جنھیں اردو افسانہ کبھی فراموش نہیں کر سکے گا۔ پریم چند کی روایتوں نے اردو افسانہ نگاروں کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔ بلکہ پریم چند کی ہی بنائی ہوئی شاہراہ پر افسانہ نگاروں کی نسل چلتی رہی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> "نئی نسل کو اس سلسلہ میں ان کا مرہونِ منت ہونا چاہئے کہ انھوں نے ایک شمع روشن کر دی جس سے اندھیارے میں اجالا ہو گیا اور ترقی کا راستہ صاف نظر آنے لگا نہ صرف یہ بلکہ انھوں نے ایک شاہراہ بھی بنا دی جس پر چل کر نئی پود آج ایک ایسی منزل پر پہنچ گئی جہاں سے بلندی کے شبستانوں کے کلس صاف نظر آتے ہیں۔"(۱)

یہ صحیح ہے کہ پریم چند کی روایتوں نے اردو افسانوں کے ارتقا میں ایک اہم رول ادا کیا ہے اردو افسانہ نگاروں کی ایک نسل پریم چند کے بنائے ہوئے راستوں پر چلتی رہی۔ اور سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی، پروفیسر مجیب، حامد اللہ افسر وغیرہ کے یہاں پریم چند کی روایتوں کا گہرا اثر ملتا ہے پریم چند کی روایتوں کے اثر سے جو عناصر اردو افسانے میں آ گئے وہ ہیں۔ انسان دوستی، قومی جذبہ، ناقص سماج کی مذمت، زمینداروں کا ظلم و تشدد، ہندو مسلم اتحاد۔ کسانوں کی مذہبی قدامت پسندی، اور برہمنوں (پروہتوں) کا ظلم، اچھوتوں

---

(۱) "تنقیدی زاویے" صفحہ ۳۱۵

کا دکھ اصلاح پسندی اور ہندوستانی سماج کا آہنگ۔ ان سبھی افسانہ نگاروں کے یہاں یہ عناصر ملتے ہیں۔ جن لوگوں نے پریم چند کی پیروی نہیں کی ان لوگوں نے بھی پریم چند کی حقیقت پسندی کو اپنایا اور اپنے افسانوں کو زندگی سے قریب کرنے کی کوشش کی۔ دراصل اردو افسانہ میں موضوعات اور تکنیک کا تراشیدہ معیار پہلی بار پریم چند نے پیش کیا۔ ڈاکٹر شکیل الرحمن کا یہ خیال بالکل درست ہے :-

"حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کی روایتیں خضر راہ بن گئی ہیں" ؎۱

اس میں شک نہیں کہ اردو افسانے کی دنیا میں پریم چند کی شخصیت بہت اہم اور زبردست ہے اور ان کی روایتیں بعد کے افسانہ نگاروں کے لئے خضر راہ بن گئیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو ہیرو تسلیم کر لیا گیا اور عقیدت کے جذبے میں ان کے فن کا غیر جانبدارانہ مطالعہ نہ ہو سکا اسی لئے پریم چند کی کچھ کمزور روایتیں بھی فروغ پا گئیں اسی لئے ان کے مقلدین کے افسانوں میں بھی دوامی قدروں پر غور کم کیا گیا اور ہنگامی لمحے افسانے پر حاوی ہو گئے ہیں اصلاح پسندی سے کہیں کہیں تبلیغی انداز پیدا ہو گیا ہے ان سب کے باوجود ہم اس سے انکار نہیں کر سکتے کہ پریم چند نے اردو افسانے پر جتنا اثر ڈالا ہے اتنا کوئی اور افسانہ نگار نہیں ڈال سکا ہے۔

پریم چند کے افسانوں کے بعد "انگارے" پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ جس کے اثرات اردو افسانے پر پڑے "انگارے" ۱۹۳۱ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعہ میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں صاحب زادہ محمود الظفر وغیرہ کے افسانے شامل ہیں اردو افسانے کے مطالعہ کے سلسلے میں "انگارے" کی اہمیت بہت زیادہ ہے جہاں ایک طرف اس مجموعے کو جدید افسانے کا پیش رو کہا گیا وہاں اس پر ہر طرف لعنت ملامت بھی ہوئی اور حکومت ہند نے اس کو ضبط بھی کر لیا۔ مصطفے حسین اپنے مضمون "اردو افسانہ نگاری کے رجحانات" میں لکھتے ہیں :-

"انگارے کے افسانے ہمارے افسانوی ادب میں پریم چند کے افسانوں کے بعد دوسرے اہم موڑ کی طرف اشارہ کرتے ہیں"

؎۱ پریم چند پر تحقیقی مقالہ صفحہ ۳۴۹

"انگارے کو موضوعات اور تکنیک کے اعتبار سے جہانِ نو کا پیغامبر کہا گیا ہے کسی نے اسے فنی جسارت، صاف گوئی اور بیباکی کا آئینہ کہا تو کسی نے اسے جدید تر افسانہ نگاری کی بنیاد قرار دیا۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:۔

"موضوع کے لحاظ سے اس سے پہلے اردو افسانوں میں اتنی صاف گوئی اور بے باکی کہیں نہیں ملتی اور نہ فن کے لحاظ سے اتنی نازک پیچیدگیاں۔ انگارے کے افسانہ نگاروں نے ہندوستانیوں کی مختلف جماعتوں کے راسخ عقیدوں کے خلاف ایسی باتیں کہیں جنھیں لوگ ابتک تکلف اور جھجک محسوس کرتے تھے۔ ان لوگوں نے ابتک زندگی کے جن پہلوؤں کو دیکھ کر دیدہ و دانستہ ان کی طرف سے چشم پوشی اختیار کر رکھی تھی انگارے کے افسانہ نگاروں نے نئی جسارت سے کام لے کر ان پر روشنی ڈالی اور اس طرح پردہ داری کے فرسودہ مسلہ کو چھوڑ کر پردہ دری کا شیوہ اختیار کیا اور اس لئے ان افسانوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے انھوں نے اپنے پڑھنے والوں کو ان گنت دھچکے دئے اور اب یہ طرز اردو کے افسانوں کا ایک عام اور مقبول طرز بن گیا ہے"[1]

کچھ لوگوں نے انگارے کے افسانوں میں فرائڈ اور مارکس کی فکر اور جیمس جوائس کے فن کی جھلک دیکھی۔ پروفیسر آل احمد سرور فرماتے ہیں:۔

"انگارے کے مصنفین نفسیاتی نقطۂ نظر سے فرائڈ، فنی نقطۂ نظر سے جیمس جوائس اور معاشی نقطۂ نظر سے کارل مارکس کے مقلد تھے"[2]

مجتبیٰ حسین کا خیال ہے:۔

"اس کے افسانوں میں بیک وقت مارکس اور فرائڈ کے نقطۂ نظر کی ترجمانی تھی اور فنی لحاظ سے جوائس کا تتبع پایا جاتا تھا"[3]

ح۱ نیا افسانہ صفحہ ۶۷، ۶۸
ح۲ تنقیدی اشارے صفحہ ۳۴
ح۳ مضمون اردو افسانہ نگاری کے رجحانات۔

جس زمانے میں انگارے شائع ہوا" وہ ایک ذہنی انتشار کا دور تھا۔ موجودہ نظام اور رسم و رواج سے بغاوت کا جذبہ پیدا ہو چکا تھا۔ قدامت پسندی اور مذہب پرستی نے پورے سماج کو جکڑ رکھا تھا۔ ہندوستان کی یہ سماجی تہذیبی اور معاشرتی رجعت پسندی دراصل برطانوی سامراج اور زوال پذیر جاگیری نظریوں اور عقائد کی سرپرستی کر رہے تھے۔ اسی لئے وہ تمام نظریات و خیالات، عقائد، تصورات جو توہم تقدیر پرستی اور دقیانوسی مذہبی قدامت پسندی اور کی قوتوں کے سائے میں پرورش پا رہی تھی وہ ہندوستان کو غلام بنائے رکھنے کے سامراجی عصبیت کو پھیلائے تھے، برقرار رکھے گئے۔ امراء، پنڈت اور مولوی وغیرہ ان نظریوں کی سرپرستی کرتے تھے۔ صرف یہی نہیں بلکہ یہ لوگ ہر طرح کی روشن خیالی کی مخالفت کرتے اور سیاسی سماجی تہذیبی آزادی اور جمہوریت کو اپنی تنقید کا نشانہ بناتے جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا کہ عوام میں اپنی حالت کے بدلنے اور بہتر بنانے کا جذبہ پیدا تو ہوتا لیکن جدوجہد کی شکل نہ اختیار کر پاتا۔ دراصل "انگارے" کے افسانے انہیں عقائد اور تصورات کے خلاف اعلان جنگ لے کر سامنے آئے اس لئے "انگارے" ہیجان تخریب اور توڑ پھوڑ کے رجحان کی تخلیق ہے۔ پریم چند کی قائم کی ہوئی روائیتوں کے مقابلے میں "انگارے" کی کوئی خاص ادبی حیثیت نظر نہیں آتی ہیں جب "انگارے" کے متعلق مجتبیٰ حسین، وقار عظیم اور آل احمد سرور جیسے سنجیدہ نقادوں کے خیالات پڑھتا ہوں تو مجھے حیرت ہوتی ہے۔ انگارے جیسی غیر ادبی تخلیق کو یہ بزرگ نقاد اور اردو افسانہ میں نئے تجربہ کی بنیاد سمجھنے اور اسے سنگ میل قرار دیتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انگارے کے افسانوں میں موضوعات کی وسعت ملتی ہے۔ پریم چند کے افسانوں سے ہٹ کر موضوعات کو اپنایا گیا ہے۔ قدامت پسندی کی مخالفت کی گئی۔ مذہب پرستی پر طنز کیا گیا اور جنسی مسائل کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی۔ اشتراکیت کے معاشی نظام کو فلاح و بہبود کا ذریعہ سمجھا گیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ رشید جہاں، محمود الظفر اور انگارے کے دیگر افسانہ نگاروں کے یہاں ان مسائل کا گہرا شعور تھا۔ اس لئے وہ ایک باغیانہ جذبہ اور روایت شکنی کا عزم لے کر ادب کے میدان میں آئے تھے یہ سب کچھ تھا لیکن نہ تو ان کے یہاں فن کا گہرا شعور تھا اور نہ ہی ان کے مزاج میں تناسب، توازن اور وہ ٹھہراؤ تھا جو فن کے لئے ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انگارے کے افسانے روایت شکنی، درخشاں

جذبۂ تخریب اور جنون کا شکار ہو کر رہ گئے نہ تو فکر میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوئی اور نہ ہی تکنیک کا دائرہ وسیع ہوا دراصل تخریب اور جنون سے یہ لوگ ایک نئی روایت قائم کرنے کا خواب دیکھ رہے تھے۔ اعلیٰ ادب اس طرح کے جنون اور تخریبی پاگل پن سے نہیں پیدا ہوتا۔ بلکہ ادب کی اعلیٰ روایات کا احساس رکھتے ہوئے نئی قدروں کو اپنانے سے ہی روایتیں آگے بڑھتی ہیں۔ غالب، اقبال، پریم چند، کرشن چند، منٹو اور بیدی نے یہی تو کیا ہے۔ انگارے کے افسانہ نگار نے سب کچھ توڑ پھوڑ کر ایک نئی روایت قائم کرنے کی کوشش بالکل ایک میکانکی عمل بن گئی ہے۔ خود ترقی پسند نقاد عزیز احمد کا خیال ہے:-

"یہ انگارے سماج پر پہلا وحشیانہ حملہ تھا اور اگرچہ اس حملہ میں غیر ضروری خونریزی بھی بہت تھی جس کی وجہ سے ترقی پسند تحریک کئی سال تک پنپ نہ سکی[۱]"

انگارے کے ایک افسانہ نگار کا بھی خیال ملاحظہ فرمائیے۔ سجاد ظہیر ترقی پسند تحریک کی سرگذشت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"انگارے کی بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سماجی رجعت پرستی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زیادہ تھا[۲]"

انگارے کی یہی وہ خامیاں ہیں جن کی وجہ سے اس کے افسانے موضوع اور تکنیک دونوں اعتبار سے ناکام ہو گئے۔ رشید جہاں، محمود الظفر اور سجاد ظہیر میں افسانہ نگاری کی بالکل صلاحیت ہی نہیں البتہ احمد علی میں ایک افسانہ نگار کی صلاحیتیں موجود تھیں لیکن وہ بھی اس توڑ پھوڑ اور انتہا پسندی کے شکار ہو گئے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں

"یہ بات تو ماننی پڑے گی کہ "انگارے" کے لکھنے والوں نے اردو کے افسانہ نگاروں کو بے جھجک نشتر زنی کا انداز سکھایا[۳]"

کیا بے باک طنز و نشتر زنی کا فن یہی ہے جو انگارے میں ملتا ہے؟ ۔ ۔ ۔ ۔ اُن کو معلوم ہی نہیں ہے کہ بے باک طنز کیا ہے؟ نشتر زنی کا اصل فن کسے کہتے ہیں؟ اگر اردو کے افسانہ نگار انگارے کی نشتر زنی اور طنز کا انداز اپناتے تو آج اردو افسانہ

۱۔ ترقی پسند ادب صفحہ ۲۴۲ ۲۔ روشنائی صفحہ ۱۹۰ ۳۔ [illegible]

انبذال کی کس منزل پر ہوتا" اس کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔ انگارے کا طنز روح کو زہریلا کر دیتا ہے ۔ اب آپ اندازہ لگا لیجئے کہ منٹو، عصمت، کرشن چندر، بیدی، حیات اللہ انصاری اور احمد ندیم قاسمی کے طنز اور انگارے کے طنز میں کیا فرق ہے ۔ در اصل منٹو، عصمت کرشن چندر، بیدی، حیات اللہ اور قاسمی فنکار ہیں۔ انگارے کے مصنفین فنکار نہ تھے فنکار کا طنز زخم کو کوڑھ نہیں بناتا اس لئے مرہم ہو جاتا ہے ۔ در اصل انگارے کا طنز انگارے ہی میں جل کر خاک ہو گیا۔

در اصل انگارے اپنے وقت کا ایک جذباتی اور ہیجانی اُبال تھا۔ اس سے کوئی روایت نہیں بنتی لیکن اتنا ضرور ہے کہ اس نے لوگوں کے ذہنوں کو جھنجوڑا اور "ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں" کا احساس دلایا۔ قدامت پسندی اور مذہبی دقیانوسیت کی مخالفت کی بھی ایک اہمیت ہے ۔ جنسی مسائل کی اہمیت کا احساس بھی ضروری تھا اشتراکیت کے معاشی و سماجی مساوات کا نظریہ، زندگی کے لئے ایک نیا پیغام لے کر آیا تھا ۔ ان ساری باتوں کی طرف انگارے میں پہلی بار اشارہ کیا گیا۔ اس لئے بے شمار کمزوریوں کے باوجود اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس نے نامناسب اور غلط انداز ہی سے سہی لیکن نئے موضوعات کی طرف افسانہ نگاروں کو متوجہ کیا۔ یہ تسلیم نہیں کیا جا سکتا کہ انگارے میں فرائیڈ اور مارکس کی تقلید کی گئی ہے ۔ لیکن اتنا تو ماننا ہی پڑے گا کہ اس نے ہمارے فکر و خیال کو ان مفکرین کی فکر کی طرف موڑ لے جیمس جوائس اور انگارے کے افسانوں کی تکنیک کا کوئی مقابلہ نہیں ۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ یہ افسانے افسانے کی تکنیک کے امکانات کی طرف اشارے ضرور کرتے ہیں ۔

اس طرح ۳۶-۱۹۳۵ء تک اردو افسانہ ارتقا کی اس منزل پر پہونچ گیا تھا جہاں سے دو طرح کی روائیتں بنتی ہیں ایک پریم چند کی اور دوسری انگارے کی پریم چند نے ہمیں یہ بتایا کہ زندگی کے متعلق کس طرح لکھنا چاہئے ۔ انگارے نے ہمیں یہ سبق دیا کہ فرسودہ طریقوں کو چھوڑ کر نئی راہوں کو اپنانا چاہئے ۔ پریم چند نے مشرقی زندگی کی روائیتوں اور فن کی نزاکتوں کی آمیزش سے مختصر افسانے میں زندگی کے گہرے مشاہدے کے ساتھ ساتھ فن کے ربط و آہنگ کا مخلصانہ احساس پیدا کیا۔ "کفن" اس سلسلہ میں ان کی نمائندگی کرتا ہے ۔ انگارے کے افسانوں میں وہ باغیانہ

روش سامنے آئی جس نے افسانے میں تجربات کے دروازے کھول دئے "کفن" اور "انگارے" تک اردو افسانے نے بہت کچھ حاصل کر لیا تھا۔ بنیادی طور پر فکر وخیال کے اعتبار سے فرائڈ مارکس کے نظریات تک اردو افسانے کی رسائی ہو چکی تھی اور فن کے اعتبار سے مغربی اثرات سے افسانے کے فن میں نئی راہوں کے نکلنے کا امکان پیدا ہو گیا تھا۔ "کفن" اور "انگارے" کے کچھ دنوں بعد اشتراکیت کے اصولوں اور مارکس کے نظریات کی بنیادوں پر ترقی پسند تحریک نمودار ہوئی جس نے ادب کے دوسرے شعبوں کے ساتھ افسانے کو بھی نئی سمتوں سے آشنا کیا۔ "کفن" اور "انگارے" سے موضوع اور فن کے متعلق جو بنیادی باتیں سامنے آئی تھیں ان سب کی مرتب، منظم اور تراشیدہ شکل اس تحریک میں ملتی ہے یہی وجہ ہے کہ ایک طرف پریم چند نے ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کی صدارت کی تو دوسری طرف انگارے کے مصنفین نے تحریک کا لائحہ عمل اور نصب العین مرتب کیا اسی لئے ترقی پسند تحریک کا جو اثر اردو افسانے پر نمودار ہوا اس میں انقلابی رنگ کے ساتھ ساتھ پریم چند کے فن کی سنجیدگی، سبک روی اور دھیما پن بھی ہے ۱۹۴۷ء تک اردو افسانہ کم وبیش انھیں راہوں پر آگے بڑھتا ہے۔ اس پورے دور کے افسانہ نگاروں نے پریم چند کے صدارتی خطبہ پر بھی نظر رکھی ہے۔ اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے منشور پر بھی اور مغربی افسانوں کی تکنیک پر بھی غور کیا ہے۔ اس لئے اس دور میں افسانے کے موضوعات میں کافی وسعت پیدا ہوئی اور فن میں بھی نکھار آیا۔ موضوع کے لحاظ سے دیہات کی زندگی، دیہاتی معیشت سیاست، حب الوطنی اور جذبۂ آزادی کے ساتھ ساتھ سرمایہ و مزدور، طبقاتی نظام، دولت کی نامناسب تقسیم اور بہت سارے دوسرے سماجی اور معاشرتی مسائل اردو افسانے میں آئے۔ صرف یہی نہیں بلکہ مغربی ادبیات کے بڑھتے ہوئے اثرات نے نفسیات اور جنس جیسے موضوعات کے دروازے افسانے پر کھول دیئے۔ مغربی افسانوں کی تکنیک سے افسانہ کی تکنیک نئے سانچے میں ڈھلنے لگی اس دور میں اردو افسانہ جن لوگوں کے ہاتھوں آگے بڑھا ان میں اہم مندرجہ ذیل ہیں۔

علی عباس حسینی، مہدی رشن، اعظم کریوی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، کرشن چندر، احمد علی، ممتاز مفتی، حسن عسکری، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، خواجہ احمد عباس، اختر انصاری، احمد ندیم قاسمی، ممتاز شیریں

بلونت سنگھ، اپندر ناتھ اشک، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، قرۃ العین حیدر، غلام عباس، شوکت صدیقی، دیوندر ستیارتھی، قدرت اللہ شہاب، ابوالفضل صدیقی، مہندر ناتھ، انتظار حسین، رضیہ سجاد ظہیر، ابراہیم جلیس، اور آغا بابر وغیرہ ۔

اردو افسانے میں پریم چند کی روایتوں کو پروان چڑھانے اور ان روایتوں کی بنیاد پر نئے گوشے پیدا کرنے کے سلسلہ میں علی عباس حسینی، سدرشن اور اعظم کریوی اہم ہیں ۔ ان لوگوں کے افسانوں کا بنیادی آہنگ وہی ہے جو پریم چند کے یہاں ہے لیکن ان لوگوں نے اس دائرہ میں رہتے ہوئے بھی اردو افسانے کو کچھ نہ کچھ دیا ہے ۔ اعظم کریوی، سدرشن، اور علی عباس حسینی نے پریم چند کی سادگی اور حقیقت پسندی کو اپناتے ہوئے زندگی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے ۔ اعظم کریوی کے متعلق مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں ۔

"اعظم کریوی پریم چند کے سچے شاگرد ہیں دیہات کی عام زندگی اور اس کی تمام خصوصیات کو بڑی مہارت کے ساتھ پیش کرتے ہیں وہ بے لاگ اور غیر شخصی خارجیت جو پریم چند کا خاص فن ہے اعظم کریوی میں پائی جاتی ہے" سلہ

اعظم کریوی نے کسانوں مزدوروں اور نچلے طبقوں کے مسائل اور سماجی زبوں حالی پر غور کیا ہے ۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں :-

"وہ کسانوں مزدوروں اور اس طرح کے نچلے طبقوں کی زندگی کے مدوجزر کو اپنا موضوع بناتے ہیں ان کے یہاں معنویت اور سادگی ہے جس نے ان کے فن میں ایک خاص دلکشی اور دل موہ لینے والی کیفیت پیدا کردی ...... وہ سماجی زبوں حالیوں کا تذکرہ بھی کرتے ہیں اور عشق ومحبت کی مختلف کیفیات کا بیان بھی ان کے افسانوں میں ہیں طبقاتی تضاد کا ذکر بھی ملتا ہے غرض یہ کہ عصر حاضر کے ہندوستان کے پیچیدہ مسائل کو نظرانداز نہیں کرتے" سلہ

سلہ - "تنقیدی زاویے" از عبادت بریلوی - سلہ - تنقیدی زاویے

اعظم کریوی نے سیاسی حالات سے بھی اثر لیا ہے ان کے افسانوں میں سیاسی نقش ملتے ہیں۔ اکثر و بیشتر وہ پس منظر کی تعمیر میں سیاسی عناصر سے مدد لیتے ہیں "شیخ و برہمن" کے افسانوں میں سیاسی اثرات اور پیچیدگیاں نمایاں طور پر ملتی ہیں۔ تکنیک کے لحاظ سے ان کے افسانے سادہ ہیں ان کے یہاں کسی طرح کی جدت یا نیرنگی نہیں ملتی۔ شروع سے آخر تک تمام افسانوں میں ایک تکنیک ملتی ہے۔

سدرشن کے یہاں افسانے کے فن کا بڑا گہرا شعور ملتا ہے انھوں نے افسانے کی تکنیک پر غور کرتے ہوئے افسانے کے مقاصد اور افسانہ نگار کے فرائض پر روشنی ڈالی ہے اپنے افسانوی مجموعہ "سولہ سنگار" کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:۔

"افسانہ نویس جب کہانی لکھنے بیٹھتا ہے تو وہ اس ارادہ کے ساتھ بیٹھتا ہے کہ اسکی کہانی میں اندھیرا نہ ہوگا۔ مگر اس کے بعض کردار بھی اس کی مرضی کے خلاف بغاوت کرتے ہیں اور اپنے لئے وہ راستہ تجویز کرتے ہیں جو روشنی سے شروع ہو کر اندھیرے میں گم ہو جاتا ہے لیکن گناہ کی یورش کے باوجود افسانہ نویس کا ارادہ غالب آتا ہے اور اس کی کہانی میں روح کی روشنی فتحیاب ہوتی ہے......

.........دنیا میں خراب آدمی ہیں لیکن دنیا کا مقصد خرابی نہیں اس طرح کہانی کے بعض کردار بد ہو سکتے ہیں لیکن کہانی کا مقصد بدی کو خوبصورت اور دلآویز بنانا ہے۔ بعض آدمی ارادہ کے کمزور ہیں دنیا کی بدعنوانیاں دیکھ کر دنیا سے نفرت کرنے لگتے ہیں اور جنگلوں اور بیابانوں میں جا کر سمجھتے ہیں کہ ہم نے دنیا کو ترک کر دیا لیکن یہ ان کا وہم ہے ان کا جسم ان کی ذات ان کی روح بھی اس دنیا کا ایک حصہ ہے۔ اس اپنے جسم اپنی ذات اور اپنی روح کو کون چھوڑ سکتا ہے"۔[1]

افسانہ کی حقیقت و ماہیت کے متعلق سدرشن کے یہ خیالات ترقی پسندانہ ہیں اور

---

[1] ۔ سولہ سنگار (دیباچہ) صفحہ ۴، ۵

ان سے سدرشن کے فکر و شعور کی گہرائی کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان بیانات سے ایک اور پہلو بھی سامنے آتا ہے کہ پریم چند کے بعد افسانہ کے تصور اور نظریہ پر بھی غور و فکر کے نتیجے میں ارتقا ہوتا رہا ہے کسی بھی صنف کا جب نظریاتی ارتقا ہوتا ہے تو اس کے ساتھ ہی ساتھ تخلیقی ارتقا بھی ہونے لگتا ہے۔ اس لئے کہ تخلیق تو اسی نظریاتی سانچہ میں ڈھلتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بنیادی طور پر پریم چند کی تقلید کرتے ہوئے بھی انھوں نے افسانے کو آگے بڑھایا ہے۔

"سدا بہار پھول" کے افسانوں میں سادگی کے ساتھ ساتھ جذبات کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں تکنیک کے لحاظ سے ان کے کچھ افسانے جو قیاس ہے کہ ان کے ابتدائی افسانے ہیں، کمزور نظر آتے ہیں۔ غریب کی آہ، انصاف کی کرسی، نمک خوار اور رنج و راحت وغیرہ پلاٹ کردار اور جذبات نگاری کے اعتبار سے بہت کمزور ہیں لیکن "سولہ سنگار" کے افسانوں میں پختگی ملتی ہے۔ موضوع اور تکنیک پر فنکار کی گرفت سخت ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان افسانوں کے موضوعات فنکار کی فکر و نظر کے ایک نئے رُخ ایک نئی سمت کا پتہ دیتے ہیں۔ "سولہ سنگار" کا سدرشن اشتراکی خیالات سے بھی متاثر نظر آتا ہے۔ اس کی جذبات نگاری کا دائرہ بھی پھیلا ہے اور اس میں نفسیاتی پہلو اجاگر ہوتے ہیں "مزدور" طرز عمل اور ثروت کا نشہ" کامیاب افسانے ہیں ان افسانوں میں انداز نظر کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ تکنیک کی پختگی محسوس ہوتی ہے۔

شکیل الرحمن لکھتے ہیں:-

> "جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پریم چند کی نقالی کے علاوہ اور کچھ نظر نہیں آتا" ص ۱

سولہ سنگار کے افسانوں میں جس طرح کی کردار نگاری ملتی ہے اسے دیکھ کر شکیل الرحمن کے اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔ ان افسانوں میں سدرشن نے کردار نگاری کے مختلف پہلوؤں پر غور کیا ہے۔ ماحول کے اثر سے کرداروں کا خمیر بنا ہے انھوں نے کردار اور ماحول کے اثرات کو محسوس کیا ہے۔ اور اپنے کرداروں کی تخلیق میں اس کا خیال رکھا ہے کردار نگاری میں نفسیات کو بھی پیش نظر رکھا گیا ہے ان کے کردار کہیں بھی پریم چند کے بعض کرداروں

ص ۱ پریم چند پر تحقیقی مقالہ

کی طرح محض افسانہ نگار کے ہاتھوں میں کھلونا نہیں بنتے۔ کرداروں میں ماحول کے اثرات سے تبدیلیاں بھی رونما ہوتی ہیں۔ سار رشن نے شہر کی زندگی کو بھی اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ اپنی طرف دیکھ کر، دو دوست، صدائے جگر خراش وغیرہ میں شہر کی زندگی پیش کی گئی ہے۔

پریم چند سے متاثر ہو کر لکھنے والوں میں علی عباس حسینی سب سے زیادہ اہم ہیں۔ اس لئے کہ ان کا فن کسی ایک راستہ پر آگے بڑھنے کے بجائے کئی سمتوں میں پھیلتا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند سے متاثر ہونے کے باوجود ان کے افسانوں میں کئی طرح کی لہریں ملتی ہیں۔ ان کے افسانوں کے مطالعہ سے ان کی فکر کے بدلتے ہوئے رنگوں کا پتہ چلتا ہے۔ عام طور پر حسینی کو پریم چند کا مقلد کہا جاتا ہے اور ان کے افسانوں میں صرف پریم چند ہی کے رنگ کی جلوہ گری کی بات کی جاتی ہے میرے خیال میں حسینی کے ساتھ یہ سب سے بڑی ناانصافی ہے۔ جہاں تک اثر لینے کی بات ہے انھوں نے بہتوں سے اثر قبول کیا ہے خود لکھتے ہیں:

"اُردو کے کلاسکی لکھنے والوں میں، میں نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار اور مرزا رسوا سے کسی حد تک متاثر ہوا ہوں اپنے ابتدائی ہمعصروں میں سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند سے۔ پریم چند نے مجھے دیہاتی زندگی کی عکاسی کی طرف متوجہ کیا اور یلدرم کی تحریر میں مجھے ایک پسندیدہ اور دلپذیر بانکپن نظر آیا۔ جو اردو کے کسی لکھنے والے کو پھر نصیب نہیں ہوا سلطان حیدر جوش اور نیاز فتحپوری نے بھی یقینی غیر محسوس طور پر متاثر کیا ہوگا اس لئے کہ دونوں کے قلم میں بڑا زور تھا اور بلا کی دلکشی تھی۔ ۱"

یہ حقیقت ہے کہ حسینی کے یہاں یلدرم اور نیاز کی رومانیت بھی ملتی ہے ان کے ابتدائی افسانوں میں یہ رنگ عام طور پر گہرا نظر آتا ہے۔ رفیق تنہائی، باسی پھول، آئی سی۔ ایس اور میلہ گھومنی ان تمام مجموعوں کے افسانوں میں ایک واضح رومانی میلان ملتا ہے۔ پریم چند نے بھی ابتداً رومان کو اپنایا تھا۔ لیکن "سوز وطن" کا رومانوی رنگ رفتہ رفتہ کم ہوتا گیا۔ اس

---

۱ مضمون "میری زندگی کے چند اوراق پریشاں" مطبوعہ صبح نو علی عباس حسینی نمبر

کے برخلاف حسینی کے یہاں یہ رومانوی رنگ کم ہونے کے بجائے خوب سے خوب تر سانچے میں ڈھلتا گیا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں رومانی میلان کا بھی ایک ارتقا ملتا ہے حسینی کہیں بھی اس رومانوی میلان کو ترک کرنے کی کوشش نہیں کرتے ۔ بلکہ دیگر افسانہ نگاروں کے رومانوی انداز سے اپنے فن میں نئے رنگ بھر رہے ہیں ۔ مظہر امام باسی پھول پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں ۔

"حسینی کے ابتدائی افسانوں کا محور عورت ہے ۔ عورت کا حسن و شباب ان کی عشوہ کاریاں عشق و رومانیت پیدا ہونیوالی صدرنگ کیفیات حسینی کے افسانوں میں بار بار جلوہ دکھاتی ہیں ۔ شاید یہ اردو افسانہ کے اسی رومانوی دور کا اثر ہے جس کی نمائندگی سجاد حیدر یلدرم نیاز فتح پوری، ل۔ احمد کے جادو نگار قلم کر رہے تھے یہ لـه

اس رومانوی میلان کو سمجھے بغیر ہم حسینی کے فنکارانہ شعور کو صحیح طور پر نہیں سمجھ سکتے ۔ پریم چند جس حقیقت پسندی کو اردو افسانہ میں لائے تھے، اس سے تقریباً تمام افسانہ نگاروں نے اثر قبول کیا ہے ۔ حسینی نے بھی اثر قبول کیا ہے ۔ انھوں نے بھی سماج پر نظر ڈالی ہے اور سماجی زندگی کے مسائل کو حقیقت پسندانہ انداز میں پیش کیا ہے ۔ صرف یہی نہیں بلکہ دیہاتی زندگی کی پیش کش میں کہیں کہیں حسینی کی نظر پریم چند سے زیادہ گہرائی تک گئی ہے ۔ وقار عظیم لکھتے ہیں :-

"علی عباس حسینی کے دردمند دل نے دیہات کی زندگی میں درد و غم کے ان گنت مرقعے تلاش کر لئے اور ان میں اپنے دل کی تڑپ کسک اور درد و غم کی تاثیر شامل کرکے دوسروں کو بھی اپنا شریک غم بنایا .... نہ صرف اپنا شریک غم بلکہ اس کا ہمدرد جس کی کہانی افسانہ میں سنائی گئی ہے علی عباس حسینی کے افسانوں میں "رفیق تنہائی" بھوکی نسی، سکھی، بوڑھا اور بالا جہاں ایک طرف دیہات کی معاشرتی اور خانگی زندگی کے مصورانہ مرقعے ہیں وہاں دوسری طرف فن کے حسن و جمال اور سحر کاری کے بے حد دل نشین نمونے بھی ہیں۔ حسینی نے پریم چند کی تقلید کی ڈگر پر چل کر دیہاتوں کے گلی کوچوں میں پہنچایا

سیکھا ہے لیکن وہاں پہونچ کر ان کی باریک بین نظر نے ایسے مناظر دیکھے جن تک ابھی پریم چند کی رسائی نہیں ہوئی تھی۔ ا۔"

دراصل علی عباس حسینی جس زمانے میں افسانے لکھ رہے تھے اس وقت سیاسی سماجی معاشرتی قدروں نے انسان دوستی کا تصور پیدا کر دیا تھا پریم چند نے اس انسان دوستی (HUMANISM) کے نظریہ پر غور کیا تھا اور اپنے افسانوں میں اپنایا بھی تھا حسینی کے زمانے میں پریم چند کے افسانے مقبول ہو رہے تھے اور گاندھی واد کا نظریہ ہر طرف اخلاقی قدروں کو زندہ کر رہا تھا۔ فنکار کی حیثیت سے انھوں نے ٹالسٹائی کا بھی مطالعہ کیا تھا۔ ان سب کے اثرات ان کے تخلیقی شعور پر مرتب ہوئے یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں بھی انسانیت کا ایک مخصوص تصور ملتا ہے وہ بھی اخلاقی قدروں پر اعتماد رکھتے ہیں اسی لئے حسینی کا انسان بنیادی طور پر اچھا ہے۔ ان کے یہاں ہمیشہ اچھی قدریں بری قدروں پر غالب آتی ہیں۔ حسینی کا بڑا انسان بھی بالآخر بھلائی، نیکی، شرافت، ایثار کی طرف جھکتا نظر آتا ہے انسان کا یہ تصور "رفیق تنہائی" سے "ہمارا گاؤں تک" میں بڑی آسانی سے دیکھا جا سکتا ہے۔

پریم چند کی طرح حسینی نے بھی دیہات، اور سماج کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ لیکن ان دونوں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ پریم چند کے شعور پر سیاست کا گہرا اثر تھا۔ اس لئے ان کا نقطہ نظر سیاسی ہے۔ برخلاف اس کے کہ حسینی ایک انسان دوست کی حیثیت سے سماجی مسائل پر نظر ڈالتے ہیں وہ اصلاح پسند کی حیثیت سے اپنے قریب کے مسائل کو دیکھتے ہیں۔ اسی لئے انھیں سماجی بہبود کی فکر زیادہ رہتی ہے۔ اپنی اسی اصلاح پسندی کے باعث وہ فرسودہ مذہبی روایات اور دقیانوسی اقدار سے پاک کر کے سماج کو ترقی پذیر قوتوں کے راستوں پر لانا چاہتے ہیں۔

علی عباس حسینی کے افسانوں میں فطرت کے مختلف پہلوؤں کو بڑی خوبی سے پیش کیا گیا ہے اردو افسانے میں رومانوی تحریک کے تحت یلدرم اور نیاز نے بھی فطرت کو اپنا موضوع بنایا تھا۔ لیکن ان لوگوں کے یہاں فطرت کو ایک رومان پرور دھندلکے کی تعمیر کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ مگر علی عباس حسینی کے یہاں فطرت حقیقت کا روپ بن کر آتی ہے۔ فطرت کے رنگوں

ا۔ داستان سے افسانہ تک صفحہ ۲۱۱

سے وہ حقیقت کی تصویر کو زندہ اور دلکش بنانے کی کوشش کرتے ہیں ۔ ڈاکٹر اسلام سندیلوی لکھتے ہیں :-

"ان کے افسانوں میں مناظر قدرت کے مختلف روپ ملتے ہیں انھوں نے فطرت کی مصوری بھی کی ہے ۔ ان کے یہاں فطرت کا بطور پس منظر استعمال بھی ملتاہے انھوں نے انسان سے فطرت کی ہمدردی کا بھی اظہار کیاہے ان کے یہاں فطرت کی بے اعتنائی کا بھی تصور ملتاہے انھوں نے فطرت کا مختلف انداز سے تجزیہ بھی کیاہے انھوں نے فطرت کی حسین اور بدنما خدوخال بھی پیش کئے ہیں ۔ انھوں نے انسانی نغمات کے اثر بھی دکھایاہے ۔غرضیکہ فطرت کے مختلف پہلو ہم کو علی عباس حسینی کے افسانوں میں نظر آتے ہیں ص۱"

علی عباس حسینی کے یہاں اعظم کریوی اور سدرشن سے زیادہ تکنیک کا احساس ملتاہے ۔ وہ ہمیشہ تکنیک پر خاص توجہ دیتے ہیں ۔ اسی لئے کہیں بھی اصلاحی جذبہ تکنیک پر غالب نہیں آتا ان کے بعض ابتدائی افسانوں میں پریم چند کی طرح بالکل سیدھی سادھی تکنیک ملتی ہے جس میں خاص فنکارانہ شعور کا پتہ نہیں چلتا لیکن "بھولی بھنسی سکھی' رفیق تنہائی ، کریم کی ذات ، شیخو چاچا ، بیلوں کی جوڑی ، دل کی آگ ، جھوٹ اور میلہ گھومنی وغیرہ میں نہایت کامیاب تکنیک ملتی ہے ۔ان کے یہاں ۔۔۔ پلاٹ کا ارتقا بالکل سیدھی لکیر کی طرح ہوتا ہے ۔ لیکن اس میں بڑا سلیقہ اور بڑی فنکاری ملتی ہے ۔ واقعات ایک سبک رو دریا کی طرح اپنی منزل پر پہونچ جاتے ہیں ۔ البتہ اختتام میں ڈرامائیت ملتی ہے ۔ "طمانچہ" "بدلہ" اور "کلی" کا اختتام ڈرامائی ہے ۔ اس ڈرامائی انداز سے اثر انگیزی پیدا ہو گئی ہے ۔ ان کے یہاں کردار نگاری عام طور پر خارجی رنگ کی ہے ۔ وہ بہت کم کرداروں کی نفسیات ، جذبات اور ہیجانات کی گہرائیوں میں اترتے ہیں ویسے ان کے کردار نفسیات کے برخلاف کوئی عمل نہیں کرتے لیکن کردار کی نفسیاتی پیچیدگیوں تک ان کی نظر نہیں جاتی حسینی کا اسلوب بڑا دلکش اور

ص۱ - ماہنامہ "صبح نو" علی عباس حسینی نمبر صفحہ ۱۳۷

شگفتہ ہے۔ نئے استعارے نے، نئی تشبیہیں اور نئی تمثیلیں ملتی ہیں بعض افسانوں میں حسی پیکروں کے ذریعہ گہرے خیالات ظاہر کئے ہیں۔ مختصر طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ حسینی کا فکر و شعور کہیں ایک جگہ نہیں رکتا بلکہ زمانے اور بدلتے ہوئے خیالات و نظریات کے ساتھ ساتھ آگے بڑھتا جا رہا ہے۔ حسینی اپنی موت تک افسانے لکھتے رہے۔ لیکن ہر افسانہ ان کے ارتقاپذیر فنی شعور کا نمائندہ بن کر ان کے سامنے آتا رہا۔

پریم چند اور ان کی ترقی پسند تحریک کے تحت خارجی حقیقت نگاری کی روایت سامنے آگئی اور مختلف افسانہ نگاروں کے ہاتھوں آگے بڑھتی رہی۔ سماج طبقاتی نظام مزدوروں کے مسائل وغیرہ موضوعات پر افسانہ نگاروں کی نظر گئی جنگ عظیم کے بعد جہاں ایک طرف مارکس کے خیالات لوگوں کو متاثر کر رہے تھے وہاں فرائڈ اور داخلی نفکروں کے نظریات سے بھی فکر و نظر کو نئی سمتیں مل رہی تھیں انھیں نظریات سے ادب بھی متاثر ہو رہا تھا۔ چنانچہ اس کے نتیجے میں فنکاروں کی نظر خارجی مسائل اور مظاہرات سے گذر کر انسان کی زندگی کی داخلی الجھنوں، پیچیدگیوں اور ہیجانات پر پڑنے لگی۔ فرائڈ۔ یونگ اور ایڈلر وغیرہ کے نظریات کے سہارے فنکاروں کی نفسیات اور جنس تک رسائی ہو گئی اس طرح نفسیات اور جنس ادب کے موضوعات بننے لگے اور افسانہ کا دامن پھیلنے لگا۔ اردو افسانہ میں منٹو، عصمت چغتائی، حسن عسکری، ممتاز مفتی، محسن وغیرہ نے خاص طور پر نفسیات اور جنس کو اپنا موضوع بنایا ان فنکاروں نے شدت سے محسوس کیا کہ فرد کی شخصیت کی تعمیر میں اس کی جبلتیں بہت سرگرمی سے حصہ لیتی ہیں، جبلتوں کے آڑے ترچھے نقوش سے شخصیتوں میں بہت سارے روشن و تاریک گوشے نمودار ہوتے ہیں انسان کی شخصیت، اس کی جبلی اور نفسیاتی بنیادوں پر ابھرتی ہے۔ جبلی اور نفسیاتی قوتیں اور محرکات ہمیشہ اس کی شخصیت کو متاثر کرتی رہتی ہیں۔ اجتماعی محرکات سماجی حالات اور معاشی نظام سے انسان کی یہ جبلی اور نفسیاتی قوتیں ٹکراتی رہتی ہیں۔ اور اور اس ٹکراؤ کے نتیجہ میں شخصیت کے خاکے بنتے بگڑتے رہتے ہیں۔ اس لئے حقیقت نگاری سے مراد اگر انسانی زندگی کی حقیقتوں کی ترجمانی ہے تو ایک فنکار کو ان داخلی عوامل و محرکات پر بھی نظر ڈالنی ہوگی۔ منٹو، عصمت، ممتاز مفتی، حسن عسکری اور ڈاکٹر محسن نے اپنے اپنے طور پر ان مسائل پر غور کیا ہے اور اپنے افسانوں میں انسانی زندگی کے ان

داخلی پہلوؤں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ داخلی حقیقت نگاری کا آغاز نفسیات اور جنس کے موضوعات سے ہوا۔ جہاں تک نفسیات کا تعلق ہے پریم چند، منٹو، مجنوں اور یلدرم کے یہاں کہیں کہیں نفسیاتی نکتے ملتے ہیں۔ پریم چند نے تو اپنی کہانی کو "مس پدما" میں فرائڈ کا نام بھی لیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان لوگوں میں سے کسی نے نفسیات کو بنیادی طور پر افسانوں میں اپنا مقصد نہیں بنایا تھا۔ جہاں تک جنس کا تعلق ہے اسے بھی اب تک اردو افسانوں میں پیش نہیں کیا گیا تھا۔

حسن عسکری لکھتے ہیں "

"۱۹۳۶ء سے پہلے اردو میں صنف بہت مقبول تھی جسے رومانی افسانہ کہتے ہیں ان افسانوں میں محبت کی جنسی اور جبلی پہلو کا اعتراف قطعاً نہیں ہوتا تھا۔ لیکن محبت کو روحانیت بتانے سے بھی گریز کیا جاتا تھا۔ اس دور میں محبت لکھنے سے جذباتی تلاطم کا نام تھا یعنی اس دور کے ادیبوں کی ذہنیت پندرہ سولہ سال کے لڑکوں کی سی تھی۔ جب جنس مخالف کی طرف کشش تو ہونے لگتی ہے مگر اس کشش کی جنسی نوعیت کو تسلیم کرنے سے گھبراہٹ ہوتی ہے۔ اس لئے آدمی اس جذباتی ہیجان کی اصلیت پر غور نہیں کرتا۔ کیونکہ ڈر یہ ہوتا ہے کہ اگر ان جذبات کی جنسی آلودگی کو قبول کر لیا تو یہ جذبات قابل قبول نہیں رہیں گے۔ جو ادب کسی جذبے کی تہہ تک پہونچنے سے گھبرائے اس میں ہلکا پن اور سطحیت ہونی ہی چاہئے۔ ان رومانی افسانوں کے ساتھ ساتھ ٹیگوری نسل بھی خوب چلی تھی۔ وہ بھی بلوغت کی زندگی کا ایک نمونہ ہے۔ اس عمر میں انسان جنسی خواہش محسوس بھی کرتا ہے اور اسے گندی چیز سمجھ کر اس سے بھاگتا بھی ہے چنانچہ جنسی جذبہ بڑی آسانی سے عبودیت اور مذہبیت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یونگ نے سچی مذہبیت کی تعریف یوں کی ہے کہ آدمی شعوری طور پر جانتا ہو کہ میں اپنی فطرت کے کن فاسد عناصر

کا اعتراف کئے بغیر کسی اخلاقی نظام میں پناہ لینا چاہیے۔ یہ جھوٹی مذہبیت بلوغیت کے زمانے میں ہر لڑکی اور لڑکے کو اپنی پناہ میں لینے کے لئے موجود رہتی ہے۔ وہی اس زمانے میں ہمارے ادیبوں نے اختیار کر رکھی تھی پھر نفسیری چیز تھی۔ نیاز فتحپوری اور ان کے ساتھیوں کی جمال پرستی۔ ان لوگوں کو دعویٰ تھا کہ ہم میں ذرا ریاکاری نہیں ہے۔ اپنی خواہش کا اظہار بے لاگ کرتے ہیں ان لوگوں کی مزعومہ لذت پرستی بس یہ تھی کہ عورتوں کے اعضاء کا نام بار بار چٹخارے کے ساتھ لیتے تھے یہ بھی بلوغت کے اس دور کی خصوصیت ہے جب جنسی حس تو بیدار ہو گئی ہو۔ مگر عملاً اس کی تکمیل کی اہلیت نہ آئی ہو اور آدمی کی ساری جنسی لذت دوسروں کو یہ جتانے پر منحصر ہو کہ لو خبر ہے ہم جوان ہو گئے .... فرض اُردو ادب کے اس دور میں جنسیات کا اظہار کھو کھلا اور بے تہہ تھا۔[۱]

ان افسانہ نگاروں کی کوششوں سے اردو افسانہ کا دائرہ پھیلتا ہے اور اس کی گرفت میں انسانی نفسیات اور جنس بھی آجاتی ہے۔ وہ اب صرف خارجی صداقتوں کا ترجمان ہی نہیں رہتا بلکہ داخلی حقیقتوں کا مظہر بھی بن جاتا ہے۔

اس سلسلہ میں پہلا انقلابی قدم منٹو نے اٹھایا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ پہلا افسانہ نگار تھا جو ایک نئی فکر نیا انداز لے کر افسانے کی دنیا میں داخل ہوا تھا۔ وہ ایک حقیقت پسند تھا لیکن حقیقتوں کو مختلف نقابوں میں دیکھنے کا عادی نہ تھا۔ اس لئے اس نے اپنے افسانوں میں حقیقتوں کے چہرے سے رنگین نقاب اٹھا کر حقائق کی اتنی خوفناک اور بھیانک جھلکیاں دکھلائی ہیں کہ پڑھنے والا چیخ اٹھے۔ کسی نے گھبراہٹ اور جھلاہٹ میں اس کے افسانے پھینک دئے تو کسی نے گالیاں دیں۔ لیکن یہ اعتراف سبھوں نے کیا کہ جو منٹو کہتا ہے اس میں کہیں نہ کہیں صداقت ضرور ہے۔ جو تصویر وہ دکھاتا ہے وہ اسی سماج اور معاشرے کی تصویر ہے جس کے ہم سب فرد ہیں جو واقعات بیان کرتا ہے وہ تو وہی واقعات ہیں جن سے ہم اپنی روزانہ زندگی میں دوچار ہوتے ہیں دراصل منٹو کا یہی کارنامہ ہے۔ کہ اس نے ہماری سماجی، معاشرتی اور انفرادی زندگی کے ایسے تمام مسائل کو پیش کیا ہے جن سے ہم

---

[۱] اصل مضمون "اردو افسانہ کا مستقبل" مطبوعہ نقوش، افسانہ نمبر

روز آنہ دو چار ہوتے ہیں، لیکن ان کا اظہار نہیں چاہتے ۔ وقار عظیم لکھتے ہیں :۔

"منٹو کی نظر میں گہرائی بھی ہے اور گیرائی بھی سیاست، معاشرت دین و اخلاق، معاشرہ اور فرد ان سب پر اس کی گہری نظر ہے ۔ اسکی باریک بین اور نکتہ رس نگاہ ہر کے حسن و قبح اچھائی، برائی اور عیب و ہنر کو اچھی طرح دیکھتی ہے کہ اجتماعی اور انفرادی زندگی کی کوئی حقیقت اس سے پوشیدہ نہیں رہتی اس طرح عیب و ہنر پر پوری طرح احاطہ کر لینے کے بعد وہ ان میں سے ہر ایک کا اس نظر سے تجزیہ کرتا ہے کہ ان میں سے کون سی چیزیں فرد اور جماعت کو دھوکے میں رکھتی ہیں۔ کن سے انسانی زندگی عذاب میں مبتلا ہے اور کن سے انسانی زندگی اس سکون و مسرت سے محروم ہوتی ہے جو فطرت کا مقصود ہے ۔ منٹو انسانی زندگی کو اس کے اجتماعی اداروں یعنی سیاست، معیشت، دین اور اخلاق میں فطرت کے بتائے ہوئے راستہ پر، اور جب اس پہلو سے زندگی کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو پتہ چلتا ہے کہ انسان نے انسان کے ساتھ سخت ناانصافی کی ہے اور ایک ایسے انداز سے کی ہے کہ ناانصافی کا شکار ہونے والے خود نہیں جانتے کہ ان کے ساتھ کون ناانصافی کر رہا ہے ۔ اور کس کس طرح کر رہا ہے ۔ منٹو نے اس ناانصافی کو مٹانے اس کا پردہ فاش کرنے اور اس کا طلسم توڑنے کو اپنے فن کا مقصود بنایا ہے۔" ص۱

یوں تو منٹو نے پورے سماج اور انسانی زندگی کو اپنا موضوع بنایا ہے ۔ لیکن بنیادی طور پر ان کے افسانوں میں تین طرح کے موضوعات ملتے ہیں ۔ انسانی زندگی کی بدحالی ، سماجی مذمومات طوائفوں کی زندگی اور افراد کے داخلی ہیجانات کی مصوری ان موضوعات

ص۱ ۔ داستان سے افسانہ تک صفحہ ۴۸۳ ، ۴۸۴

کو منٹو کے حقیقت پسند شعور نے بڑی چابکدستی کے ساتھ پیش کیا ہے وہ ایک تو انسان دوست تھا اس نے جب سماج اور معاشرے پر نظر ڈالی تو اسے ہر طرف چھپے ہوئے ناسور نظر آئے اس کی آنکھوں نے سر بازار عصمت کو بکتے دیکھا۔ طوائفوں کے کوٹھوں سے ابھرنے والے نغمے میں اسے فریاد سنائی دی اس لئے اس نے نہایت بے رحمی کے ساتھ ان زخموں کو عوام کی نظروں کے سامنے پیش کر دیا۔

منٹو کے افسانوں کا بنیادی میلان جنس ہے۔ جنس ہی کی وجہ سے ایک زمانے تک لوگ انہیں بُرا بھلا کہتے رہے۔ دوسروں کو تو جانے دیجئے اس کے افسانے پڑھ کر ترقی پسندوں کی عصمت مآب جبینوں پر بھی پسینہ آنے لگا۔ منٹو کے سلسلہ میں یہ بحث بہت پرانی ہو چکی ہے کہ ادب میں جنس کو موضوع بنایا جا سکتا ہے یا نہیں اس سلسلہ میں صرف یہ عرض کر دوں کہ روٹی اور جنس کی انسانی زندگی میں بڑی اہمیت ہے ان دونوں کے گرد ہماری زندگی طواف کرتی ہے۔ کبھی بنتی اور کبھی بگڑتی ہے۔ ایسی حالت میں کوئی بھی ادب جو انسان کے درد کا درماں بننے کا دعویٰ کرتا ہے۔ ایسے موضوعات سے کیونکر الگ تھلگ رہ سکتا ہے۔ ادب کے دروازے کسی موضوع کے لئے بند نہیں ہیں خواہ وہ روٹی کا مسئلہ ہو یا جنس کا ہمیں دیکھنا ہے فنکار اسے کس طرح پیش کرتا ہے۔ اگر فنکار ان موضوعات کے سہارے ہمیں تخریب اور تاریکیوں کی طرف لے جانا چاہتا ہے تو بلاشبہ وہ ادب نہیں ہے۔ لیکن اگر اس سے روشنی کی کرنیں پھوٹتی ہیں تو ہمیں اسے صحتمند ادب تسلیم کرنا ہی پڑیگا منٹو ایک انسان تھا۔ اس سے کہیں کہیں غلطیاں بھی ہوئی ہیں لیکن اس کے افسانے عام طور پر لذت پرستی کے بجائے ہمارے اندر اپنی مجبوری، بے بسی کمزوریوں کا احساس پیدا کرتے ہیں اور ایک صحت مند زندگی صحت مند سماج و معاشرہ کی تعمیر کی طرف لیجاتے ہیں۔ بو "موتری" بلاؤز" دھواں، پھاہا، شوشو، ہتک وغیرہ افسانے گندے ماحول اور جنسی جذبے کی ترجمانی کرنے کے باوجود اندھیرے کی طرف نہیں لیجاتے۔

وارث علوی لکھتے ہیں:-

"منٹو کا مقام دنیا کے عظیم فنکاروں کے درمیان ہے۔ وہ

موپاساں جیمس جوائس، لارنس، زولا وغیرہ کی صف کا ادیب ہے جن کی تخلیقات فکر انگیز، با شعور اور بصیرت افروز ہوتی ہیں ان کے یہاں جنس کا ذکر اس لئے ملتا ہے کہ جنس زندگی کی بنیادی حقیقت ہے اور موجودہ معاشرہ میں جنس کی پیچیدگیوں کو سمجھنا الجھنوں کو دور کرنا اور صحت مند جنسی تعلقات کے امکانات پر فلسفیانہ سوچ بچار کرنا ان کا مطمح نظر ہے وہ جنسی تعلقات کے مختلف مظاہر کو سماجی پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ جنسی جذبہ اور اس کے اظہار کے متعلق طریقوں کی نوعیت اور ماہیت کا نفسیاتی تحقیقات کی روشنی میں تجزیہ کرتے ہیں اور جدید تہذیب و تمدن نے جنسی تعلقات کو کس طرح متاثر کیا ہے اور ان میں کیا اچھی بری تبدیلیاں کی ہیں۔ اسے اُجاگر کرتے ہیں جس فنکار کو اتنے اہم اور پیچیدہ مسائل سے واسطہ ہوا اُسے ذہنی عیاشی اور ہیجان انگیزی کی کم ہی فرصت ملتی ہے یہی وجہ ہے کہ منٹو اپنے افسانوں میں مشکل اور نازک مقامات سے آسانی کے ساتھ گذر گیا ہے۔ ؎۱

اس کی وجہ یہ ہے کہ منٹو کے یہاں مریضانہ جنس پرستی اور انفعالیت نہیں ہے بلکہ اس کے بجائے ایک صحت مند جنسی نقطۂ نظر APPROACH ملتا ہے۔ دراصل یہی وہ خوبی ہے جس نے اس گندگی کے دلدل سے منٹو کو صحیح سالم نکل جانے میں کامیاب بنایا۔ جنس سے متعلق اس کے افسانوں میں "پھاہا" بلاؤز اور کالی شلوار ایسے افسانے ہیں جن کے لئے وہ بدنام بھی ہوئے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہی افسانے ان کے IDENTICAL افسانے ہیں۔ "پھاہا" اور "بلاؤز" میں شباب کی سرحدوں میں قدم رکھنے والی ایک لڑکی اور ایک لڑکے کے اندر پیدا ہونے والے جنسی احساس کی مصوری کی گئی ہے۔ کمسن لڑکیوں میں جنسی لہر کس طرح

؎۱۔ مضمون "منٹو کی افسانہ نگاری" مطبوعہ شاعر منٹو نمبر

پیدا ہوتی ہے اس کو بڑے ہی فنکارانہ انداز میں " بلاؤز " میں پیش کیا گیا ہے۔
اس کہانی میں منٹو نے ایک اہم تجربہ پیش کیا ہے۔ " بلاؤز " جوانی کی سرحدوں میں
قدم رکھنے والے مومن کی اس جنسی بیداری کی کہانی ہے جس کے معنی اسے خود بھی نہیں
معلوم ہیں۔ اس نازک نفسیاتی موضوع کی کہانی منٹو نے چند تاثرات کے ذریعہ پیش
کی ہے۔ اس لحاظ سے یہ افسانہ " دھواں " سے زیادہ کامیاب ہے۔ " دھواں "
کا تجربہ اتنا واضح نہیں جتنا کہ " بلاؤز کا " ہے۔ عنفوان شباب کے آغاز سے ہی
مومن کے جذبات میں جو لہریں ابھرتی ہیں اور پھر ان میں جو تلاطم پیدا ہوتا ہے اس کو
منٹو نے بڑی فنکارانہ ـــــ ـ ـ ـ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ پورے افسانے
میں مبہم جنسی احساسات کی نقاب کشائی اور ان احساسات کے محرک خارجی ،
واقعات ، نفسیاتی الجھن اور جسمانی تشنج کے اظہار سے تجربہ مکمل طور پر سامنے
آتا ہے۔ اس افسانے میں ایک ایسی واقعہ نگاری ملتی ہے جو فطرت کے ایک عام
عمل کو ظاہر کرتی ہے لیکن افسانہ کی تمام تر خوبی فطرت کے اس عمل کے تجزیہ اور
نفسیاتی حرکات کے مطالعہ میں پنہاں ہے۔ منٹو کے دیگر جنسی افسانے بھی مثلاً
" شادان " " سرکنڈوں کے پیچھے " " کتاب کا خلاصہ " " مس معین والا " اور
" اللہ دتا " وغیرہ میں زندگی کے غیر معمولی حقیقتوں اور اہم تجربات کو پیش کیا گیا ہے
منٹو نے طوائف کی زندگی کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔ یوں تو مرزا رسوا
اور قاضی عبدالغفار نے بھی طوائف کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ لیکن جس خلوص اور
حقیقت پسندانہ انداز سے منٹو نے اسکو پیش کیا ہے وہ در اصل اسی کا حصہ ہے
طوائف سے متعلق منٹو کے افسانوں میں مشاہدہ کی جو وسعت اور تجربہ کی جو
صداقت ملتی ہے اس سے ان کے افسانوں میں ایک گہرا PATHOS پیدا ہو
جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ منٹو کی طوائف کو دیکھ کر نفرت کے بجائے ہمدردی
اور لذت کے بجائے غم کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی نظر گندگی کو چھپر کران محرکات
وعوامل تک ہو پہنچتی ہے جن کی وجہ سے طوائف کی زندگی کا المیہ ابھرتا ہے۔ وہ
ایک عظیم فنکار کی طرح گندے ماحول اور زندگی کی صرف چند علامتیں اور چند
اشاروں کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ ساری زندگی اور اس کا پورا المیہ سامنے

آجاتا ہے۔ قحبہ خانہ کی تیرہ و تار غلاظت میں لتھڑی ہوئی گھناونی فضا کو وہ اس طرح اپنے افسانوں میں پیش کرتا ہے کہ طوائف کی زندگی حالی، گراوٹ، اس کا افلاس اور اس کی کچلی ہوئی شخصیت، اخلاق اور اس نظام کے خلاف احتجاج اور بغاوت کی علامت بن جاتی ہے جو انسان کو اس قدر ذلیل زندگی گذارنے پر مجبور کرتا ہے۔ منٹو کا مشاہدہ بڑا ہی زبردست تھا یہی وجہ ہے کہ اس کی تیز نظر ولسے معمولی سے معمولی چیز بھی بچ کر نہیں جاسکتی۔ مائی جیواں کا قحبہ خانہ (ڈرپوک) سوگندھی کی کھولی (ہتک) ہیسواؤں کے تاریک گھروندے (ہتک) سے منٹو کے عمیق مشاہدے بیان کی قوت اور کامیاب جذبات نگاری کا پتہ چلتا ہے۔ منٹو نے جس بے باکی اور حقیقت پسندی سے ان قحبہ خانوں کی تصویر کشی کی ہے ایسی تصویر زولا (ZOLA) کے سوا مشکل ہی سے کہیں مل سکتی ہے۔ منٹو ہمیں طوائف کی زندگی کے نہاں خانوں تک لے جاتا ہے اور بتاتا ہے کہ کوئی عورت پیدائشی طور پر طوائف نہیں ہوتی۔ یہ حالات ہیں جو اسے اس گندگی کو اپنانے پر مجبور کرتے ہیں۔ اس گندگی میں زندگی گذارنے کے باوجود اس کی روح اور اس کے سینے سے انسانیت، شرافت اور پاکیزگی نہیں جاتی۔ اس طرح ہمارے سامنے عورت کی زندگی کا یہ بھیانک المیہ آجاتا ہے کہ کس طرح حالات خاموش اور شریف لڑکی کو جسم فروشی اور گندگی کی غیر فطری زندگی گذارنے پر مجبور کر دیتے ہیں اسے ہمودہ کے کردار میں دیکھا جا سکتا ہے۔ سوگندھی ایک بیسوا ہے لیکن اپنے بدکار جسم میں ایک پاکیزہ جسم رکھتی ہے۔ "ہتک" کی سوگندھی اپنی ہمسایہ مدراسی عورت کی مدد کے لئے طبیعت کی خرابی کے باوجود سودا کے لئے تیار ہو جاتی ہے۔

"ساڑھے سات سو روپیہ کا سودا تھا۔ سوگندھی اس حالت میں جب کہ اس کے سر میں شدت کا درد ہو رہا تھا اسے کبھی قبول نہ کرتی مگر اُسے روپیوں کی سخت ضرورت تھی اس کی ساتھ والی کھولی میں ایک مدراسی عورت رہتی تھی جس کا خاوند موٹر کے نیچے آکر مر گیا تھا اس عورت کو اپنی جوان لڑکی سمیت اپنے وطن جانا تھا لیکن اس کے پاس چونکہ کرایہ ہی نہیں تھا اس لئے وہ کسمپرسی کی حالت میں پڑی تھی، سوگندھی نے کل ہی اس کو

ڈھونڈنے دی تھی اور کہا تھا بہن تو چنتا نہ کر، میرا مرد پونہ سے آنے ہی والا ہے اُس سے کچھ روپیہ لے کر تیرے جانے کا بندوبست کر دونگی۔ مادھو پونہ سے آنے والا تھا لیکن روپیوں کا بندوبست تو سوگندھی کو ہی کرنا تھا چنانچہ وہ اٹھی جلدی جلدی کپڑے تبدیل کرنے لگی پانچ منٹوں میں اس نے دھوتی اتار کر پھولوں والی ساڑی پہنی اور گالوں پر سرخ پاؤڈر لگا کر تیار ہو گئی۔ گھڑے کے ٹھنڈے پانی کا ایک اور ڈونگا پی کر رام لال کے ساتھ ہو لی"

طوائف کے موضوع پر "ہتک" اردو افسانے میں یادگار ہے۔ دولت کی غیر مساوی تقسیم اور غلط سماجی نظام کی وجہ سے محض چند روپوں کے لئے کتنی ہی سوگندھیاں عصمت فروشی پر مجبور ہیں لیکن سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ عمر کا بڑھتا ہوا کردار اس سے یہ آخری سہارا بھی چھین لیتا ہے ایسے میں ایک کاروباری بابو کی ایک "اونہہ" سے اس کی پوری شخصیت میں ہیجان سا برپا ہو جاتا ہے یہ صرف سوگندھی کا المیہ نہیں بلکہ اس نظام میں سماج کا المیہ ہے۔ لیکن نہ جانے کیوں سردار جعفری اسے سو فیصد رجعت پسندانہ اور انحطاطی کہتے ہیں۔ سوگندھی رجعت پسندی کو لے کر سامنے نہیں آتی بلکہ ایک عظیم نفسیاتی صداقت کی نمائندہ بن کر سامنے آتی ہے سوگندھی کے کردار میں اپنے ماحول کے سماجی نظام سے جو خاموش بغاوت پوشیدہ ہے اس پر سردار جعفری کی نظر نہیں گئی ہے۔ منٹو نے کبھی ترقی پسندی کا دعویٰ نہیں کیا لیکن کبھی بھی اس نے رجعت پسندی کا ساتھ نہیں دیا۔

اردو افسانے میں تکنیک کا جتنا گہرا شعور منٹو کے یہاں ہے اتنا کسی اور کے یہاں نہیں ملتا۔ منٹو ایک فنکار تھا وہ جانتا تھا کہ مواد اور ہیئت کی خوشگوار ہم آہنگی ہی سے اعلیٰ فن کی تخلیق ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تکنیک تو ایک گیلی مٹی ہے۔ فنکار اپنی ضرورت کے مطابق اپنے خیالات کی ترجمانی کے لئے جیسا چاہتا ہے ویسا اسے ڈھال لیتا ہے۔ مواد سے الگ تکنیک کا نہ تو کوئی وجود ہے اور نہ اس کی اہمیت ایک تکنیک بہت مناسب ہوگی اس سے افسانے میں جان آجائے گی لیکن وہی تکنیک دوسری جگہ برتی جائے تو غیر مناسب ہو جائے گی۔ دراصل تکنیک اور مواد کی ہم آہنگی ہی کامیاب افسانوں کو جنم دیتی ہے۔ منٹو اس حقیقت

سے اچھی طرح واقف تھے اسی لئے ان کے یہاں تکنیک کے کامیاب تجربے ملتے ہیں۔ انھوں نے جیسے موضوعات کو اپنایا اسی مناسبت سے تکنیک بھی اپنائی یہی وجہ ہے ان کے افسانے عام طور پر تکنیک کے اعتبار سے بڑے ترشے ہوئے ہوتے ہیں۔ وہ ہر جملہ، ہر جزو اور ہر تفصیل پر غور کرتے ہیں جس سے ان کے افسانے تراشیدہ شکل میں سامنے آتے ہیں۔ ایک جگہ عزیز احمد نے کہا ہے:۔

> "ان کے افسانوں کی دلچسپی کا بڑا سبب ان کی تکنیک ہے
> افسانوں کا انجام غیر متوقع ہوتا ہے اور ناظر افسانہ ختم کر کے
> تعجب میں کھو جاتا ہے"۔

افسانہ میں انجام بڑا نازک مقام ہوتا ہے اور خاص کر جبکہ انجام غیر متوقع حقیقتوں کو لے کر سامنے آئے۔ ایسا افسانہ ایک بند مٹھی کے مانند ہے جس کے کھلنے کا قارئین کو بڑی بے چینی سے انتظار رہتا ہے۔ ایسے مقام پر افسانہ نگاری کو بڑی فنکاری سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس لئے کہ آخری واقعات ہی پر پورے افسانہ کی کامیابی کا دارومدار ہوتا ہے منٹو کے افسانوں میں یہ خوبی ملتی ہے۔ شوشو، بابو گوپی ناتھ، لالٹین، عشق حقیقی، عزت کے لئے، ممودہ، ہرنام کور، آنکھیں، خوشیا کی خالق اور بھنگن وغیرہ اس طرح کی تکنیک میں لکھے گئے کامیاب افسانے ہیں دراصل منٹو کے اندر واقعات کی ترتیب و تنظیم کی بڑی زبردست صلاحیت تھی، اس لئے ان کے یہاں افسانہ کے واقعات ایک مخصوص انجام کی طرف بڑھتے رہتے ہیں اور کہانی رفتہ رفتہ مختلف مراحل سے گزرتی ہوئی پھیلتی سکڑتی نقطۂ عروج پر پہونچ جاتی ہے۔ جہاں منٹو کی حقیقت پسندی اور نفسیاتی ژرف بینی کچھ ایسی صداقتوں پر سے پردے ہٹاتی ہے جسے دیکھ کر پڑھنے والے چونک جاتے ہیں۔

منٹو کے یہاں کردار بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس کردار نگاری نے کتنے ہی کرداروں کو زندہ جاوید بنا دیا ہے اس لئے کہ اس نے کرداروں کو مثالی

؎ نقوش۔ مجوزہ اشاعت منٹو نمبر

(IDEAL) نہیں بنایا ہے بلکہ حقیقتوں کے ذریعہ ان کی شخصیتوں کے پیچ و خم کو اجاگر کیا ہے وہ کرداروں کے ظاہری حرکات و اعمال سے زیادہ اہمیت کرداروں کی اندرونی کیفیت کو دیتا ہے ۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ منٹو کے کردار منفی رجحانات کے حامل ہوتے ہیں ۔ میرے خیال میں کرداروں کو اس طرح منفی اور مثبت کے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ حالات و واقعات اور جذبات و ہیجانات کے ہاتھوں شخصیتیں بنتی اور بگڑتی رہتی ہیں ۔ کردار کبھی اوپر اٹھتا ہے اور کبھی نیچے گرتا ہے اس لئے کردار منفی ہوتے ہوئے بھی کسی قدر مثبت ہو سکتے ہیں اور مثبت ہوتے ہوئے بھی منفی ہو جا سکتے ہیں ۔ اصل چیز دیکھنے کی یہ ہے کہ افسانہ نگار نے "منفی ازم" کو ایک فلسفہ کی حیثیت سے قبول کر کے کرداروں کو اس کا نمائندہ نہ بنایا ہو منٹو نے کبھی بھی منفی قدروں کو ایک فلسفہ حیات کے طور پر قبول نہیں کیا اس لئے ان کے کردار کہیں بھی زندگی کی منفی قدروں کو عام نہیں کرتے ۔

منٹو کے یہاں مختلف طبقہ کے کردار ملتے ہیں لیکن ہر جگہ ان کے مشاہدے کی گہرائی اور حقیقت پسندانہ شعور کا پتہ چلتا ہے ۔ ان کے کرداروں پر افسانہ نگار کی چھاپ نہیں ۔

باقر مہدی لکھتے ہیں :-

"منٹو نے غنڈوں ، دلالوں ، طوائفوں اور نچلے طبقے کے شہری کرداروں کو ان کے صحیح ماحول میں پیش کیا ہے اور کہیں بھی اپنی شخصیت کو ان کے جسموں میں نہیں ڈالا ہے بلکہ ان کے ذہنی کرب اور دبے ہوئے انسانی ہمدردی کے جذبہ کو اتنی گہرائی سے پیش کیا ہے جتنی کہ ان میں تھی اس کے کردار ذہین ہیں لیکن دماغ سے کم اور جذبات سے زیادہ کام لیتے ہیں وقتی باتوں اور حادثوں کو اس کے کرداروں کی شخصیتوں کی تعمیر میں بڑا دخل ہے پہلی نظر میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ معصوم لڑکیوں کا سودا کرنے والے دلال ، یہ فاحشہ عورتیں یہ ممدو بھائی ، ایسے غنڈے تمام

انسان دوستی کی قدروں سے ناآشنا ہیں لیکن ان کی گھناؤنی شخصیتوں کے سینے میں وہی انسانی دل دھڑکتا ہے جو ایک دوسرے کے کام آتا ہے جس کی بنیاد دلی محبت اور خلوص پر ہے۔ ۱؎

یہی وہ خصوصیت ہے جس سے منٹو کے کردار گندگی سے ابھرنے کے باوجود ہمیں تاریکی اور برائیوں کے دلدل میں نہیں لے جاتے اور اسی سے ان کی شخصیت زندہ جاوید بن جاتی ہے۔ سوگندھی مہا لکشمی، ممد بھائی وغیرہ سب کے جسم گندے ہیں لیکن روح روشن ہے۔

ممتاز مفتی کے یہاں منٹو سے بہت زیادہ فکر و مطالعہ کی گہرائی ملتی ہے ممتاز مفتی نے نفسیاتی نظریوں کو بہت اچھی طرح پڑھا ہے اس لئے ان کے افسانوں میں تجربہ بہت کچھ مطالعہ کا رہین منت ہوتا ہے۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:۔

> "وہ ممتاز مفتی نے مغرب کے جنسی ادب سے اثر نہیں لیا ہے بلکہ وہ براہ راست جنسی نفسیات کی طرف رجوع ہوئے۔ فرائڈ کے علم نفسیات، ہیولاک ایلس، کرافٹ ایبنگ، سٹیکل وغیرہ نے جو نتائج و اقتباسات دیئے ہیں جنسی نفسیات کے ایسے ہی سے ممتاز مفتی نے اپنے افسانوں کے لئے مواد فراہم کیا ہے"۔ ۲؎

بعض وقت مفتی کا یہ مطالعہ خود ان کے پیروں کی زنجیر بن جاتا ہے اس لئے بعض افسانوں سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ نفسیاتی کیس کے کر دیئے گئے ہیں وہ سماجی پس منظر اور خارجی عوامل و مظاہرات کو کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے یہی وجہ ہے کہ جب وہ سماجی پس منظر سے بالکل بے نیاز ہو کر صرف نفسیاتی کیس پر

۱؎ شاعر، منٹو نمبر صفحہ ۴۸

۲؎ "نقوش" افسانہ نمبر صفحہ ۱۰۱۶۔

افسانہ لکھتے ہیں تو ان کے افسانے پیچیدہ نامانوس اور مریضانہ کیفیت کے حامل ہوتے ہیں ایک طرح کی بے بسی، گھٹن اور تھکن اور بیمار فضا کا احساس ہوتا ہے ان کے یہاں خارجی حسن اور خارجی دلچسپی کی دنیا کا احساس نہیں ملتا۔ اس لئے ان کے افسانے پڑھنے والوں کے سامنے خارجی حسن اور دنیا کی دلکشی کے تمام راستے بند ہو جاتے ہیں۔ پڑھنے والا خود کو بیمار محسوس کرنے لگتا ہے۔ افسانے میں ان کا نقطہ بالکل انفرادی ہے۔ ممتاز مفتی کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ان لاشعوری محرکات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا جو ذہنی کشمکش کو جنم دیتے ہیں مگر سطح پر نہیں آتے۔ ممتاز مفتی ان محرکات کا تجزیہ اور اظہار نفسیاتی اور عملی نقطہ نظر سے کرتے ہیں۔ اس طرح وہ لاشعور اور تحلیل نفسی کی گہرائیوں تک پہونچ جاتے ہیں اور لاشعور کی بے شمار ڈھکی چھپی اور ان کہی حقیقتیں اجاگر کرتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے افسانے لاشعور کے نہاں خانوں تک لے جاتے ہیں لیکن ان کے کامیاب ترین افسانے وہ ہیں جن میں نفسیات انھوں نے زیریں حقیقت کی شکل میں استعمال کیا ہے اور بلکے پھلکے نفسیاتی تجزیہ کے ساتھ ساتھ ہماری معاشرتی زندگی کی عکاسی کی ہے "آپا"، "نورا"، "ماتھے کا تل"، "یہ دیوی" اور "بوڑھا" کامیاب ترین افسانے ہیں۔

"آپا" ان کا ایک لافانی شاہکار ہے۔ آپا کا کردار جہاں ایک مخصوص طبقہ کے مسائل اور جذبات کا آئینہ دار ہے وہاں نفسیاتی حقیقت پسندی کا ترجمان بھی۔ گھریلو زندگی میں تصدق بھائی کی قربت سے آپا کے دل میں عشق کی لہر بیدار ہوتی ہے۔ لیکن یہ لہر کبھی بھی نظر نہیں آتی بلکہ اندر ہی اندر آپا کی شخصیت اور نفسیات میں آڑے ترچھے نقوش بناتی ہے پورا افسانہ آپا کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور داخلی جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتا ہے لیکن کبھی آپا کے جذبات و احساسات اور نفسیات کا اظہار نہیں ہوتا۔ صرف داخلی الجھن اور کشمکش چند علامتوں کے ذریعہ سامنے آتی ہیں۔ آپا کا کردار اپنی داخلی دنیا میں زندہ رہتا ہے۔

"آپا" کی گہرائیاں شاعرانہ تھیں اور وہ گہرائیاں

اتنی عمیق تھیں کہ ابھرتی بھی تو نکل نہ سکتیں ہے [1]

"اور آپا اکثر چلتے چلتے ان کے دروازے پر ٹھہر جاتیں اور ان کی باتیں سنتی رہتیں اور پھر چولہے کے پاس بیٹھ کر آپ ہی آپ مسکراتیں اسوقت ان کے سر سے دوپٹہ سرک جاتا بالوں کی لٹ پھسل کر گال پر آگرتی اور وہ بھیگی آنکھیں چولہے میں ناچتے ہوئے شعلوں کی طرح جھومتیں. آپا کے ہونٹ یوں ہلتے گویا گا رہی ہوں مگر الفاظ سنائی نہ دیتے ایسے میں اماں یا ابا باورچی خانہ میں آ نکلتے تو وہ ٹھٹھک کر یوں اپنا دوپٹہ بال اور آنکھیں سنبھالتی گویا کسی بے تکلف محفل میں کوئی بیگانہ آگھسا ہو ہے [2]

آپا اردو افسانے کا ایک کامیاب داخلی کردار ہے متوسط طبقہ کے گھریلو ماحول میں جس طرح لڑکیاں اپنے دل کی دنیا بساتی ہیں اور خاموش محبت میں چنگاریوں کی طرح دہکتی رہتی ہیں اور اس سے ان کے جذبات و احساسات اور نفسیات میں جو پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں اور ان پیچیدگیوں کے اثرات کس طرح شخصیتوں میں نمایاں ہوتے ہیں. ممتاز مفتی نے اسکو بڑے کامیاب انداز میں آپا کے کردار کے ذریعہ پیش کیا ہے آپا اپنے دور کے رشتہ دار تصدق بھائی سے محبت کرتی ہیں مگر کبھی ان سے بات نہیں کرتیں اور نہ ہی کسی طرح کی لگاوٹ کا اظہار کرتی ہیں. مگر ان کی ہر پسند اور ہر خواہش کی تکمیل کو اپنا فرض سمجھتی ہیں۔ اس درمیان ان کی دور کی رشتہ دار ساجو باجی آجاتی ہیں. ساجو باجی نہایت شوخ اور چنچل ہیں ایک دن تصدق بھائی کی خواہش سنکر آپا سلاد بناتی ہیں لیکن ساجو باجی سلاد کی کشتی اٹھا کر تصدق کے پاس چلی جاتی ہیں اور اسے اپنی طرف سے پیش کرتی ہیں.

"بھائی جان نے دو تین چمچے منہ میں ٹھونس کر کہا. سلاد تو بہت اچھا بنا ہے ساجو باجی نے آپا کی طرف کنکھیوں سے دیکھا اور ہنستے ہوئے کہا. ساجو باجی [illegible] ہے؟ بنانے والیاں کے لئے. بدو نے آپا کے منہ کی طرف دیکھا. آپا کا منہ لال ہو

رہا تھا۔ بدو چلا اٹھا ہم بتا دوں بھائی جان ـــــ آپا نے
بڑھ کر بدو کے منہ پر ہاتھ رکھ دیا اور اسے گود میں اٹھا کر باہر
چلی گئیں"

ساجو باجی اور تصدق بھائی کے بڑھتے ہوئے تعلقات کو آپا محسوس
کریں اور اندر ہی اندر سلگتی رہتیں یہاں تک کہ ایک دن :۔

"اتنے میں بدو بھاگتا ہوا کہیں سے آیا کہنے لگا۔ اندر
بھائی جان باجی سے کشتی لڑ رہے ہیں چلو دکھاؤں تمہیں۔
چلو بھی وہ آپا کا بازو پکڑ کر کھینچنے لگا آپا کا رنگ ہلدی کی طرح
زرد ہو رہا تھا اور وہ بت بنی کھڑی تھیں۔ بدو نے آپا کو
چھوڑ دیا کہنے لگا اماں کہاں ہیں اور اماں کے پاس جانے کے
لیے دوڑا آپا نے لپک کر اسے گود میں اٹھا لیا۔ آؤ تمہیں مٹھائی
دوں۔ بدو بسورنے لگا آپا بولیں آؤ دیکھو تو کیسی اچھی مٹھائی
ہے میرے پاس اور اسے باورچی خانے میں لے گئیں"

رفتہ رفتہ آپا کے کردار کا المیہ ابھرتا ہے لیکن اس کا رد عمل کہیں بھی ظاہر
نہیں ہو پاتا یہاں تک کہ تصدق بھائی کی شادی ساجو باجی سے ہو جاتی ہے افسانہ
کا اختتام بڑا ہی کامیاب ہے۔ آپا کے کردار کا المیہ داخلی طور پر اپنی آخری منزل پر
پہونچ جاتا ہے۔ شادی کے دو سال بعد جب تصدق بھائی پھر آتے ہیں تو ایک
دن :۔

"آپا چپ چاپ بیٹھی چولہے میں راکھ سے دبی ہوئی
چنگاریوں کو کرید رہی تھیں بھائی جان نے مغموم سی آواز میں
کہا اف کتنی سردی ہے؟ پھر اٹھ کر آپا کے قریب چولہے
کے سامنے جا بیٹھے اور ان سلگتے ہوئے اپلوں سے ہاتھ
سینکنے لگے۔ بولے ممانی سچ کہتی تھیں کہ ان جلے ہوئے اپلوں
میں آگ دبی ہوئی ہے اوپر سے دکھائی نہیں دیتی کیوں؟
سجدے۔ آپا پرے سرکنے لگیں تو چھن سی آواز آئی

جیسے کسی دبی ہوئی چنگاری پر پانی کی بوند پڑی ہو۔"

آپا کا کردار اس چنگاری کی طرح ہے جس کے اندر آگ دبی ہوئی ہے لیکن دکھائی نہیں دیتی۔ آپا جیسا کامیاب داخلی کردار اردو افسانے میں بہت کم ملتا ہے۔ ممتاز مفتی نے سماجی ماحول اور گھریلو زندگی میں پیدا ہونے والے جذبات واحساسات اور نفسیاتی کیفیتوں اور ان کے رد عمل سے کہانی اور کردار کی تخلیق کی ہے اور اس شک نہیں کہ جہاں کہیں بھی وہ سماجی ماحول کا خیال رکھتے ہوئے نفسیاتی تجزیہ کے ذریعہ زندگی کی تصویر کشی کرتے ہیں وہاں کامیاب افسانوں کی تخلیق ہو جاتی ہے۔

حسن عسکری نے جنسیات اور نفس کی پیچیدہ حقیقتوں کو اپنا موضوع بنایا ہے لیکن ان کا انداز نظر ممتاز مفتی سے بہت کچھ مختلف ہے حسن عسکری نے ممتاز مفتی کی طرح کہیں بھی کیس ہسٹری پر افسانے کی بنیاد نہیں رکھی۔ ان کا تجربہ صرف مطالعہ کا مرہون منت نہیں ہوتا بلکہ ان کے تجربوں میں مطالعہ کے ساتھ ساتھ مشاہدہ کی وسعت ملتی ہے۔ اسی لئے ان کے یہاں ممتاز مفتی کی طرح بیشتر بیمار اور نامانوس فضا نہیں ملتی۔ وقار عظیم کا خیال ہے :-

"تجزیے کے سلسلے میں جو چیز عسکری کی خصوصیت ہے اس کا اندازہ ان کے مجموعے "جزیرے" کے عنوان سے ہوتا ہے اس میں ایک الگ دنیا آباد کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ ہر شخص اپنی ذات کو فکر کا محور و مرکز سمجھتا ہے۔ یہ رجحان اس روش کا ترجمان ہے کہ جب افسانہ نگار کو اجتماعی زندگی میں موضوع نہیں ملتے تو فرد کو افسانہ کا موضوع بناتا ہے اور اس کی ذہنیت کی مصوری کرتا ہے۔" [۱]

وقار عظیم نے یہاں کئی ایسی باتیں کہی ہیں جن سے اتفاق ممکن نہیں افسانہ نگار فرد کو اس لئے افسانہ کا موضوع نہیں بناتا کہ اجتماعی زندگی میں اسے

---

[۱] سمپوزیم "اردو افسانہ میں روایت اور تجربہ" مطبوعہ نقوش افسانہ نمبر

کوئی موضوع نہیں ملتا اگر ایسی بات ہو تو اس وقت کیا ہوگا جب فرد کی زندگی میں بھی افسانہ نگار کو کوئی موضوع نہیں ملے گا۔ دراصل بات یہ ہے کہ افسانہ نگار کی فکر و نظر میں وسعت پیدا ہوتی ہے اور اس کے مشاہدے اور تجربے کا دائرہ وسیع ہوتا ہے تو وہ اجتماعی زندگی کے ساتھ ساتھ فرد کی زندگی کو بھی موضوع بناتا ہے۔ وقار عظیم صاحب فرد کی زندگی کو اجتماعی زندگی سے الگ سمجھتے ہیں حالانکہ اجتماعی زندگی کے عوامل و محرکات سے فرد کی نفسیات اور اس کی داخلی زندگی میں بہت طرح کی پیچیدگیاں اور مختلف لہریں نمودار ہوتی ہیں۔ حسن عسکری کے یہاں فرد کی ذات اور اس کی ذہنی کیفیتوں کو موضوع بنایا گیا ہے لیکن کہیں بھی سماجی ماحول اور پس منظر کو نظر انداز نہیں کیا گیا ہے۔ ان کے یہاں گہرا سماجی شعور ملتا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں کا دائرہ فرد تک محدود نہیں رہتا۔ عبادت بریلوی لکھتے ہیں:-

"عسکری صاحب ان نفسیاتی تجربوں کے ساتھ سماجی شعور کا اظہار بھی کرتے تو افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کا مرتبہ بہت بلند ہو جاتا۔ اس کمی نے ان کے یہاں ایک تھکن سی پیدا کر دی ہے"[1]

پہلی بات تو یہ ہے کہ نفسیاتی تجزیہ، بغیر سماجی شعور کے ممکن ہی نہیں اور عسکری کے بیشتر افسانوں میں نفسیاتی تجزیہ کا اظہار ملتا ہے بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں نفسیاتی تجزیہ کے ساتھ ساتھ زندگی کا گہرا احساس بھی نظر آتا ہے "حرامجادی" میں نفسیاتی تجزیہ کے ساتھ ساتھ گہرا سماجی تجزیہ بھی ملتا ہے۔ سماجی ماحول کی ناآسودگیوں سے ایملی (ایک عیسائی مڈوائف) کی نفسیاتی زندگی میں پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں ایملی کی نفسیاتی الجھنوں کے ساتھ ساتھ سماج کے تاریک پہلو بھی سامنے آتے ہیں۔ سماجی ماحول کی ضربوں سے ایملی کے اندر داخلی لہریں نمودار ہوتی ہیں۔ افسانہ میں ایملی کے ذہنی تجزیہ کے ساتھ

---

[1] "سمپوزیم" اردو افسانہ میں روایت اور تجربہ" مطبوعہ نقوش، افسانہ نمبر

زندگی کا بڑا گہرا شعور ملتا ہے۔ اس افسانہ کی کامیابی کا یہی راز ہے کہ عسکری نے اس بس ایلی کا نفسیاتی تجزیہ، سماجی پس منظر میں پیش کیا ہے۔

اس سے انکار ممکن نہیں کہ حسن عسکری نے اردو افسانے کو آگے بڑھایا ہے۔ نفسیاتی تجزیہ کا فن ان کے افسانوں میں عروج پر نظر آتا ہے انھوں نے بڑے کامیاب نفسیاتی تجزیے پیش کئے ہیں۔ "چائے کی پیالی" اس سلسلہ میں بڑا خوبصورت افسانہ ہے۔ عسکری نے جیمس جوائس اور مارسل پروست سے اثر لیا ہے۔ اس لئے ان کے یہاں اس تجربہ کے سلسلہ میں ذہنی کیفیتیں اور اسکیچز ملتے ہیں "چائے کی پیالی" میں ایک شخص کی ذہنی کیفیت کی ساری تفصیل پیش کی گئی ہے لیکن تمام واقعات کو اس طرح سے ایک جگہ کیا گیا ہے کہ پورا افسانہ ایک مکمل وحدت بن گیا ہے کرشن چندر کے مشہور افسانہ "دو فرلانگ لمبی سڑک" میں بھی یہی خوبی ملتی ہے۔ دراصل کثرت میں وحدت پیدا کرنے کا فن ہی تو افسانے کا فن ہے۔ عسکری نے "کالج سے گھر تک" میں نفسیاتی تجزیہ کے ساتھ ساتھ اسکیچ کا تجربہ کیا ہے۔ اسمیں ایک جدت ہے۔ حسن عسکری کے افسانوں میں فضا بندی بھی بڑی اچھی ہوتی ہے۔

جنسی حقیقت نگاری کی روایت عصمت چغتائی کے ہاتھوں عروج کمال پر پہونچتی ہے۔ عصمت چغتائی کے یہاں جنسی مسائل کا جتنا بیباکانہ اور ماہرانہ اظہار ملتا ہے وہ منٹو کے یہاں مشکل ہی سے نظر آتا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے عصمت کے یہاں فرائڈ کا اثر ملتا ہے لیکن اظہار بیان میں جو تیکھاپن بے باکی اور عمل جراحی ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن کو "انگارے" کی روایتوں سے قریب لے آتا ہے۔ عصمت ایک حقیقت پسند ہیں انھوں نے ہمیشہ بے باک حقیقت نگاری سے کام لیا ہے ایک حقیقت نگار کی حیثیت سے ان کی افسانہ نگاری کا دائرہ بہت وسیع ہے اور اس میں بے شمار گوشے ہیں لیکن انھوں نے شروع میں زیادہ تر افسانے جنسی موضوعات پر لکھے اس طرح ان کی افسانہ نگاری کا آغاز جنسی حقیقت نگاری سے ہوتا ہے عصمت جنسی قوتوں کو بے حد اہم سمجھتی ہیں۔ ان کے نزدیک جنس زندگی کی اہم ترین بنیاد ہے۔ اس نقطہ کے

زندگی مختلف دائرے بناتی ہے۔ جنسی لذتوں سے انسان کی لاشعوری زندگی کے نقوش بنتے ہیں۔ اس لئے ایک باشعور افسانہ نگار صرف اس وجہ سے جنس کو نظرانداز نہیں کر سکتا کہ لوگوں کو اس کے بیان میں گندگی معلوم ہوتی ہے۔ نشتر زنی سے اگر زخم سوکھ جائے تو یہ ایک صحت مند بات ہوگی۔ عصمت نے ادب اور جنسی موضوعات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:۔

"یہ ضروری نہیں کہ ہر گندگی فضول کو دکھایا جائے اور بیکار سڑکوں پر ننگے گھسیٹتے پھریں لیکن اگر غسل آفتاب کے لئے کوئی ضروری حصہ جسم کو کھولنے کا موقع آئے تو اس میں کیا شرم اگر ہٹی کھولنے سے زخم خشک ہو جاتے ہیں تو ایسے عریانی عیب نہیں کہتے اور وہ بزرگ جو اس سے چڑ جاتے ہیں قابل رحم ہیں۔"

عصمت کے یہاں جنس کا بہت ہی تلخ اور صحت مند میلان ملتا ہے وہ ہمیشہ اس طرف سے محتاط رہتی ہیں کہ انکی جنسی حقیقت نگاری لذتیت سے آلودہ نہ ہو جائے۔ ہمیں یہ وہم ہے کہ وہ جنس کے ایسے گوشوں اور پہلوؤں کو پیش کرتی ہیں جن سے انسان کی زندگی میں لہریں ابھرتی ہیں اور گرداب بن جاتی ہیں:

عصمت چغتائی نے متوسط طبقہ کے مسلم گھرانوں کو بہت قریب سے دیکھا اور اس طبقہ میں پرورش پانے والے مسلم بچے اور خاص کر بچیوں کی نفسیات اور جنسی محرکات سے ان کی زندگی میں پیدا ہونے والے گرداب کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے ڈاکٹر شش اختر لکھتے ہیں:۔

"عصمت کی جنسی حقیقت نگاری لذتیت کا کوئی پہلو نہیں پیش کرتی بلکہ متوسط گھرانے اور خاص کر مسلمان بچوں اور بچیوں کی گھٹی گھٹی کیفیتوں کو پیش کرتی ہے۔ پردہ کے اندر ہونے والے بے شمار جنسی جرائم کو وہ اس لئے منظر عام پر نہیں لاتیں کہ پڑھنے والا حظ اٹھائے بلکہ ان کا مقصد یہ

> ہوتا ہے کہ ایک صحت مند زندگی گذارنے کے نظری طریقوں کو اپنانے کے متعلق غور وفکر کرنا چاہیے اور داخلی انتشار کی پراگندگی کو اخلاق اور ماضی کے مریض آلات میں چھپا کر رکھنے کی ضرورت نہیں۔ [۱]

یوں تو جنسی اور نفسیاتی افسانے منٹو نے بھی لکھے ہیں لیکن عصمت نے ان موضوعات کو پہلی بار اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ ان موضوعات تک منٹو کی رسائی نہ ہو سکی۔ اس طرح موضوعات کے اعتبار سے اردو افسانے کا دائرہ عصمت کے یہاں پھیلتا ہے۔ یہ عصمت کی حقیقت پسندی کا کمال ہے کہ انہوں نے ایسے جنسی اور نفسیاتی مسائل کو پیش کیا۔ ان کی جڑیں سماجی زندگی میں پیوست ہیں لیکن یہ بات عجیب معلوم ہوتی ہے کہ کچھ لوگ جنس کو سماج سے الگ کوئی شے سمجھتے ہیں عبادت بریلوی لکھتے ہیں :-

> "عصمت کے افسانوں میں دو رجحانات ملتے ہیں ایک تو جنسی زندگی کے لئے ایسے پہلو جن کی کوئی سماجی حیثیت نہیں مثلاً نوجوان لڑکیوں کے لئے ایسے مسائل جو ذہنی الجھنوں کے پیدا کردہ ہیں" [۲]

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ کیا نوجوان لڑکیوں کی ذہنی الجھن کی سماجی اہمیت نہیں ہے؟ شاید عبادت بریلوی نے اس پر غور نہیں کیا کہ آخر یہ الجھنیں کیوں پیدا ہوتی ہیں؟ کون سے محرکات اور عوامل اثر انداز ہوتے ہیں؟ نوجوان لڑکیوں کے لئے ذہنی الجھنیں بھی تو متوسط طبقہ کے مسلم عورتوں کی معاشی اور جنسی استحصال کا نتیجہ ہیں۔ عصمت نے اپنے افسانوں میں جن ذہنی الجھنوں کو پیش کیا ہے ان کی جڑیں سماج میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ مسلم گھرانوں کے متوسط طبقہ میں عورتوں اور مردوں کے درمیان جو خلیج حائل ہے اس سے جو مسائل اور پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں اور

۱۔ عدسہ ص ۲۳

۲۔ سمپوزیم "اردو افسانہ روایت اور تجربے" مطبوعہ (نقوش) افسانہ نمبر

اس سے گھروں میں جو جرائم ابھرتے ہیں ان کا بھرپور نفسیاتی تجزیہ عصمت کی نظر بڑی گہری ہے۔ حقیقت لاکھ پردوں میں کیوں نہ پوشیدہ ہو۔ عصمت کی نظر پہونچ جاتی ہے۔ "جال"، "گیندا"، "شادی"، "بھول بھلیاں"، "تل" اور "بیڑیاں" وغیرہ افسانوں میں دیکھا گیا ہے کہ متوسط طبقہ کے گھرانوں میں روزانہ پیش آنے والے واقعات سے کس طرح پردہ میں رہنے والی کمسن اور معصوم بچیوں کے اندر جنسی لہریں گرداب بنتی رہتی ہیں۔ "گیندا" میں ایک کمسن اور معصوم لڑکی کے ذہن و دماغ میں اپنے بڑے بھائی اور ایک کمسن دھوبن کے ناجائز تعلقات اور جنسی اختلاط دیکھ کر بے چینی اور ہیجان پیدا ہوتا ہے۔ وہ اس حقیقت کو سمجھ نہیں پاتی۔ کہ گیندا کا طمانچہ کھانے کے بعد بھی بھائی جان اسے کیوں چومتے اور منہ سے لگاتے ہیں۔ ان واقعات کے پس منظر میں اس کے اندر جنسی لہریں ابھرتی ہیں اور گرداب بنکر رہ جاتی ہیں ایک نیا شادی شدہ جوڑا بچہ کو خوبصورتی کا دشمن سمجھتا ہے لیکن رشتہ کی بوڑھی عورتیں جلد سے جلد سہاگن کا زچہ خانہ آباد دیکھنا چاہتی ہیں۔ مسلم گھرانے کی اس معمولی سی کشمکش میں کس طرح عورت نفسیاتی مرض میں مبتلا ہو جاتی ہے اسکو "بیڑیاں" میں بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے "جال" میں متوسط گھرانے کی دو مسلمان لڑکیوں میں ریشمی جال (خوبصورت چولی) سے جنسی بیداری کی لہر پیدا ہوتی ہے اور بلوغیت کا احساس نمودار ہوتا ہے ایک خوبصورت چولی جب سقیم اور عظمی کے ہاتھ لگتی ہے تو دونوں اس کے استعمال کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ دونوں ہنستی اور شرماتی ہیں لیکن سمجھ نہیں پاتی ہیں مگر ایک دن آخر عظمی کی حس بیدار ہو جاتی ہے۔

"فیتوں کا مختصر سا جال اس کی انگلیوں میں الجھنے لگا اس نے دونوں ہاتھوں سے بھینچا، پھر چھوڑ دیا سر سے سانپ کی کینچلی کی طرح پھل کر بکھر گیا۔ دوسرے لمحہ وہ پردوں سے آزاد ہو کر ٹھنڈے اوس میں بھیگے ہوئے پھولوں کے جال میں جکڑ گئی۔ ایسا معلوم ہوا وہ اوپر اٹھنے لگی اور ہلکی پھلکی ہلکی ہوئی تیتری کی طرح سانسیں زور زور سے چلنے لگی۔

آنسوؤں کی جلمن نے پھولوں کے تختے کو جھوٹ دکھا دیئے
بڈھے تشنج سے انگلیاں اینٹھنے لگیں پھنسی پھنسی سی بیاں
کھٹکنے لگیں۔"

عصمت نے کتنے لطیف اور نازک انداز میں اپنے موضوع کو پیش کیا ہے۔ عصمت کی اشاریت نے کہیں ابتذال یا لذتیت نہیں پیدا ہونے دی ہے۔ منٹو نے بھی اپنے افسانہ "بلاوز" میں مومن کی جنسی بیداری کو دکھائی ہے۔ "بلاوز" اور "بال" دونوں میں سچویشن ایک ہے لیکن منٹو کے انداز بیان میں وہ اشاریت لطافت، نازک کاری اور خود بینی نہیں جو عصمت کے یہاں ملتی ہے دراصل عصمت اپنی اسی اشاریت اور فنکارانہ انداز نظر کی وجہ اس کال کوٹھری سے بے داغ نکل جانے میں کامیاب ہو گئی ہیں۔ منٹو نے ایک جگہ بہت صحیح لکھا ہے۔

"عصمت اگر بالکل عورت نہ ہوتی تو اس کے مجموعوں میں بھول بھلیاں، تل لحاف، گیندا جیسے نازک اور ملائم افسانے کبھی نظر نہ آتے۔ یہ افسانے عورت کی مختلف ادائیں ہیں۔ صاف شفاف ہر قسم کے تصنع سے پاک یہ ادائیں وہ عشوے اور غمزے نہیں جن کے تیر بنا کر مردوں کے دل اور جگر چھلنی کئے جاتے ہیں۔ جسم کی بھونڈی حرکتوں سے ان اداؤں کا کوئی تعلق نہیں۔ ان روحانی اشاروں کی منزل مقصود انسان کا ضمیر ہے جس کے ساتھ وہ عورت میں کسی انجان، ان بوجھی فطرت سے بغل گیر ہو جانے ہیں"[1]

"لحاف" میں میلان ہم جنسی کو پیش کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ شوہر کی طرف سے جنسی ناآسودگی سے کس طرح عورت کے اندر نفسیاتی پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں اور وہ کس طرح اپنی زندگی گذارنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ اس کی

---

[1] مضمون "عصمت چغتائی"

ناآسودگی شخصیت کے اندر ٹیڑھے میڑھے نقوش پیدا کر دیتی ہے اور اپنی آسودگی کے انجانے ذرائع کو تلاش کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ عصمت کے اس افسانے پر عام طور پر لعنت ملامت کی گئی ہے۔ ہاجرہ مسرور کا خیال ہے:۔

"عصمت نے لحاف میں بنیادی غلطی یہ کی کہ اسے بچوں کی زبان میں پیش کیا ہے۔ اس لئے وہ گھناونا ہو گیا ہے انداز بیان غلط تھا لیکن موضوع ضروری تھا۔" [1]

ہاجرہ مسرور کی اس بات سے اتفاق ممکن نہیں۔ انتظار حسین نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ:۔

"میرے خیال میں تو عصمت نے صحیح انداز اختیار کیا ہے کہنے والا بالغ ہوتا تو یہ بات زیادہ گھناونی ہو جاتی۔ بچہ کی زبان سے یہ بات ہم تک پہونچ گئی اور اس میں عریانی نہیں رہی۔" [2]

معصوم بچے کے ذریعہ مسئلہ کو سامنے لا کر عصمت نے معاشرہ کی دکھتی رگ پر انگلی رکھی ہے۔ وہ عورت کی مظلومیت کے خلاف بڑی جرأت کے ساتھ آواز بلند کرتی ہیں۔ عصمت میلان ہم جنسی کو ممتاز شیریں کی طرح جنسی بیماری کی شکل میں نہیں پیش کرتیں بلکہ وہ اس میلان کو ازدواجی زندگی کی ناآسودگیوں کا نتیجہ بتلاتی ہیں۔ عصمت نے عورت کی روح کی فریاد اور اس کی داخلی زندگی کے ہیجانات کو محسوس کیا ہے۔ وہ معاشرہ کی اصلاح کرنا چاہتی ہیں تاکہ ایسے تلخ حالات، نفسیاتی اور جنسی پیچیدگیاں عورت کی شخصیت کو مسخ نہ کر سکیں۔

ہاجرہ مسرور نے اپنے لئے عصمت ہی کا راستہ منتخب کیا چنانچہ ان کے پہلے مجموعہ "ہائے اللہ" کے افسانوں میں بیشتر جنسی موضوعات پیش کئے گئے ہیں۔ لیکن ہاجرہ کے یہاں نہ عصمت کی دور بیں نظر ہے۔ اور نہ ہی

---

[1]، [2] سمپوزیم "اردو افسانہ میں روایت اور تجربے" مطبوعہ نقوش، افسانہ نمبر

انداز بیان میں اشاریت اور لطافت ڈاکٹر رشی اختر کا خیال صحیح ہے کہ:

"ہاجرہ کے جنسی افسانے زیادہ تر عصمت کی نقالی میں لکھے گئے ہیں لیکن عصمت کی تیزی، تندی، ذہانت، تجربہ اور گہرا مشاہدہ نہ ہونے کی وجہ سے ہاجرہ کے جنسی افسانے میں کوئی اہم بات شامل نہ ہو سکی،، [1]

عصمت نے جنس کو ایک عظیم مقصد کے لئے پیش کیا تھا۔ وہ ان موضوعات کے ذریعہ سماجی اور معاشرتی زندگی کے ان تاریک گوشوں کو پیش کرنا چاہتی تھیں جہاں عورت کی شخصیت میں پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں۔ ہاجرہ کے جنسی افسانوں میں ایسا کوئی مقصد نہیں۔ مثلاً ہم جنسی پر عصمت نے "لحاف" لکھا اور ہاجرہ نے "تل اوٹ پہاڑ"۔ "تل اوٹ پہاڑ" میں باپ کی عیاشیوں کو دیکھ کر ایک کمسن لڑکی کے اندر جنسی تحریک پیدا ہوتی ہے اور غیر ارادی طور پر وہ ایک عورت کے ساتھ جسمانی قربت حاصل کرنے لگتی ہے لیکن "لحاف" میں کام ایسا ہے وہ یہاں عصمت سے ہی مفقود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "تل اوٹ پہاڑ" کے کردار بالکل نیست ہو کر رہ گئے ہیں شروع ہی سے ان کی کمزوریاں پڑھنے والے پر ظاہر ہو جاتی ہیں۔ "لحاف" کے واقعات اور کردار ایک مخصوص معاشرہ اور نظام کے خلاف نفرت کا جذبہ پیدا کرتے ہیں لیکن "تل اوٹ پہاڑ" کے واقعات اور کردار پڑھنے والوں کے جذبات میں ہیجان پیدا کر دیتے ہیں۔ دراصل ہاجرہ کے فکر و شعور میں عصمت کی سی وہ گہرائی نہیں جس سے وہ کیچڑ میں پھول کھلا سکیں۔

ڈاکٹر حسن نے صرف چند ہی افسانے لکھے ہیں لیکن ان کے بیشتر افسانے خالص نفسیاتی ہیں اور اس میں شک نہیں کہ نفسیات کو اتنی خوبصورتی سے برتا ہے اس کی مثال بہت کم لوگوں کے یہاں ملتی ہے۔ اس سلسلہ میں "انوکھی مسکراہٹ" ان کا شاہکار افسانہ ہے۔ اس افسانے میں ڈاکٹر حسن نے یہ بتلانے کی کوشش کی ہے کہ انسان جس ماحول میں بچپن سے رہتا ہے۔ اس کے نقوش انسان کی

---

[1] عدسہ صفحہ ۳۵

شخصیت پر بڑے گہرے ہوتے ہیں ان اثرات سے وہ کبھی بھی اپنا دامن نہیں بچا سکتا محسن نے اس حقیقت کو جمنی کے کردار کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے جمنی ایک گورکن کی لڑکی ہے۔ بچپن سے وہ دیکھتی ہے کہ جس دن زیادہ لوگ مرتے ہیں۔ اس دن اس کا باپ اس نئے اچھے اچھے کپڑے مٹھائیاں اور روپئے لاتا ہے۔ اس طرح بچپن سے اس کی خوشی کا دارومدار دوسروں کی موت پر رہتا ہے اس سے جمنی کی نفسیات بنتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کسی کی موت کی خبر سنتی ہے تو اس کا چہرہ کھل جاتا ہے اور اس کے ہونٹوں پر مسکراہٹ رقص کرنے لگتی ہے یہاں تک کہ جب اس کا شوہر اور بیٹا مرتا ہے تو بھی اس کے ہونٹوں پر مسکراہٹ رقص کرتی رہتی ہے لوگ اسے پگلی اور دیوانی سمجھتے ہیں۔ اور سزائیں دیتے ہیں لیکن کوئی اس کی نفسیات کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتا۔ جمنی جیسا نفسیاتی کردار اردو افسانہ میں کہیں اور نہیں ملتا۔ محسن کے اس افسانہ سے اردو افسانے کی روایت بلاشبہ آگے بڑھتی ہے۔ یہ ایک عظیم نفسیاتی افسانہ ہے۔۔

منٹو، ممتاز مفتی، حسن عسکری، عصمت چغتائی، ہاجرہ مسرور اور ڈاکٹر محسن وغیرہ سے اردو افسانہ میں داخلی حقیقت نگاری کی روایت بنتی ہے۔ ان لوگوں نے انسان کے داخلی زندگی کے نہاں خانوں میں جھانکنے کی کوشش کی ہے۔ نفسیاتی اور جنسی قوتوں سے شخصیت میں پیدا ہونے والی لہروں اور نقوش کو پیش کیا گیا۔ انفرادی جذبات و ہیجانات الجھنوں اور جبلتوں کو کہیں آزادانہ طور پر پیش کیا اور سماجی پس منظر میں ابھاگر کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس سے حقیقتوں کے تصور کا دائرہ وسیع ہوا۔ اور افسانے کے موضوعات میں نئی وسعت ۔۔۔ اور نیا آہنگ پیدا ہوا۔ دراصل یہ ایک ایسی روایت تھی جس نے اردو زبان کو ایک نئی شاہراہ دکھائی

ترقی پسند تحریک کی ابتدا خارجی حقیقت نگاری سے ہوئی تھی اردو افسانے نے بھی ابتدا خارجی حقیقت نگاری سے فائدہ اٹھایا اور پھر داخلی حقیقتوں پر بھی کمند ڈالنے کی کوشش کی۔ دراصل اس دور کے افسانہ نگار چاہتے

نئے کہ فن زندگی کا آئینہ ہے اور زندگی کی مکمل تصویر خارجی اور داخلی دونوں طرح کی حقیقتوں سے ابھرتی ہے اسی لئے افسانہ نگاروں نے نہ داخلی حقیقتوں ہی کو سب کچھ سمجھا اور نہ ہی خارجی حقیقتوں کو بلکہ حیات کے مختلف جلووں کو آئینہ بند کرنے کی کوشش کی یہی وجہ ہے کہ جہاں فرائڈ اور دوسرے داخلی مفکروں کے افکار سے اردو میں نئے موضوعات آئے وہاں مارکس کے خیالات نے بھی گہرے طور پر افسانہ نگاروں کو متاثر کیا۔ اس لئے کہ مارکس نے زندگی اور سماجی نظام کی حقیقتوں کو ٹٹولا تھا۔ دیوندر اسر لکھتے ہیں :-

"مارکسی ادیبوں نے حقیقت نگاری کی روایت کو نہ صرف قبول کیا بلکہ اسے ہر دلعزیز بنانے کی کوشش بھی کی اور یہ ظاہر کرنے کی سعی کی کہ حقیقت دراصل سماجی ہی ہوتی ہے فرد کی ثانوی حیثیت ہے۔ اسی باعث مارکسی ادیبوں نے ان حقیقت نگار ادیبوں کی کڑی نکتہ چینی کی جن کا شعور خام ہے یا جو مادیت کے فلسفے کو مکمل طور پر تسلیم نہیں کرتے۔ ادب مارکسی نقطۂ نظر سے زندگی کے گوناگوں پہلوؤں کو پیش کرنے کا ذریعہ بن گیا۔ اسی نظریہ کے تحت ادب کی تخلیق کی جانے لگی۔ ادب میں سماجی حقیقت نگاری کے نام پر مادیت کے مکمل فلسفے اور حرف آخر کے رعب میں تنقید اور حقیقت کے شعور کی بنیاد قرار پائی۔ مارکس کے قول کے مطابق بظاہر دو متضاد اصولوں کی آمیزش کا نام ہے۔ اور تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ سماج کے ارتقا میں طبقاتی کشمکش کا شعور لازمی ہے۔ انسان کی اخلاقی ذمہ داری کے بجائے سماجی جبر اور ارادے کی آزادی کے بجائے معاشی اور نوازمی حریت کو مارکس نے قبول عام بخشنے کی کوشش کی اور ادب میں ایسے عناصر کی آمیزش کو ادب کی کسوٹی قرار دینے لگا۔ طبقاتی کشمکش کی ......

آمیزش کو ادب کی کسوٹی قرار دینے لگا۔ اعلیٰ ادب کا معیار قرار پایا۔ طبقاتی کشمکش جدلیاتی مادیت اور تاریخی جبریت،،[1]

مارکسی فکر سے حقیقت نگاری ایک مخصوص راستہ پر چلی۔ طبقاتی شعور، سماجی حقیقت پسندی اور مزدوروں کی جدوجہد، یہ ساری چیزیں اردو افسانے میں آنے لگیں۔ نچلے طبقہ کے موضوعات جگہ پانے لگے لیکن افسانہ نگاروں نے اپنے آپ کو کسی ایک تجربہ تک محدود نہیں رکھا۔ وہ زندگی کی حقیقتوں کے مختلف گوشوں کو اجاگر کرتے رہے۔ اس لیے کہ زندگی کی حقیقتیں نہ تو فرائڈ کی داخلی حقیقتوں میں پوشیدہ ہوتی ہیں اور نہ ہی مارکس کے خارجی مظاہرات میں بلکہ زندگی اور حقیقت کی مختلف تہیں ہوتی ہیں۔ عزیز احمد نے بہت صحیح لکھا ہے۔

،، حقیقت کی ایک سے زیادہ سطحیں ہوتی ہیں اس لئے وہ حقیقت نگاری جو خارجی حقیقت پرستی پر مبنی ہو۔ حقیقت نگاری باقی ہی نہیں ایک طرح کا منطقی تضاد فوراً قائم ہو کے اس کی تنقیص کرتا ہے۔ انسانی زندگی کی حقیقتیں خارجی بھی ہیں اور داخلی بھی۔ معاشی بھی ہیں اور وجدانی بھی ہیں اور روحانی بھی۔ نفسیاتی بھی ہیں۔ اور نامحسوس بھی،،[2]

یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگاروں نے محض کسی ایک پہلو پر نظر نہیں رکھی بلکہ خارجی، داخلی معاشی، سماجی اور نفسیاتی تمام حقیقتوں کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ یہ دوسری بات ہے کہ کسی افسانہ نگار نے کسی مخصوص پہلو پر زیادہ توجہ دی۔ اس سے اردو افسانہ میں ایک ایسی وسعت پیدا ہو گئی جس میں حقیقت کی تمام سطحیں روشن ہو گئیں۔ اس سے

---

[1] ادب اور نفسیات صفحہ ۱۴۲

[2] ترقی پسند ادب صفحہ ۱۳

موضوعات کا دائرہ بھی وسیع ہوا اور تکنیک میں نئے نئے امکانات بھی پیدا ہوئے۔ در اصل یہی وہ نقوش ہیں جن پر اردو افسانہ کا ارتقا ہوتا رہا۔ اس دور کے نمائندہ افسانہ نگاروں کے مطالعہ سے یہ حقیقت اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے۔

موضوع اور فن کے لحاظ سے اردو افسانہ کو بے پناہ وسعتوں سے آشنا کرانے میں کرشن چندر کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ کرشن چندر کی تنہا ذات نے زندگی کے اتنے مختلف رنگوں کی عکاسی کی ہے کہ شاید ہی کوئی رنگ ایسا ہو جو ان کے افسانوں میں جھلکتا نظر آئے۔

دراصل کرشن چندر اس نئی نسل کے میر کارواں ہیں جو حقیقتوں کا ایک نیا شعور لے کر ادب کے میدان میں آئی۔

اس نئے شعور کے باوجود کرشن چندر نے ایک سچے فنکار کی طرح رومان اور حقیقت کو الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کیا بلکہ رومان و حقیقت کی گنگا جمنی میں زندگی کے حسن و قبح، تلخی و شیرینی اور غموں و مسرتوں کو دیکھنے کی کوشش کی۔ رومان سے بالکل کنارہ کشی ممکن نہیں۔ اس لیے کہ ہر فنکار بنیادی طور پر ایک رومانی نقطۂ نگاہ رکھتا ہے۔ کرشن چندر کے فکر و شعور میں بھی رومان کے رنگ جھلملاتے نظر آتے ہیں۔ مجموعہ "طلسم خیال" اور "نظارے" کے افسانوں اور بہت سارے دوسرے افسانوں سے کرشن چندر کے اس رومانوی انداز نظر کو غیر جانبداری کے ساتھ تجزیہ کر کے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ان ترقی پسندی کے زعم میں بہت کم لوگوں نے اس طرف توجہ کی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

> "کرشن چندر نے رومانوں کو فن میں بنیادی جگہ دی اور ابھی تک ان کی کہانیاں اس محور سے آگے نہیں بڑھی ہیں۔ ٹوٹے ہوئے تارے اب بھی جگمگاتے ہیں اور دو میل لمبی سڑک ہنوز ختم نہیں ہوئی۔ کرشن چندر کا راستہ حقیقت نگاری کا راستہ نہیں ہے بلکہ حقیقت پر دور سے کبھی ایک فلسفیانہ اور کبھی ایک بوہیمین نظر ڈالنے

کا ہے۔ وہ ہنوز ان تاریک سیارہ کے نغمہ سے نا آشنا ہیں“ [۱]

محمد حسن صاحب کے نزدیک شاید رومانیت اور حقیقت دو خانوں میں تقسیم شدہ حقیقتیں ہیں۔ جو نقاد اس طرح رومانیت اور حقیقت کے درمیان لکیر کھینچ کر بیٹھ جائے اور ادب کی بنیادی قدروں سے آنکھیں بند کرے وہ نہ تو اچھی طرح فن کے تقاضوں کو سمجھ سکتا ہے اور نہ ہی کسی فنکار کے رومانوی فکر سے پیدا ہونے والی داخلی و خارجی کرنوں کو دیکھ سکتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کسی فنکار کا اپنے فن میں ”رومان کو بنیادی جگہ“ دینا تو گناہ بن جاتا ہے۔ اور ”کرشن چندر کا راستہ حقیقت نگاری کا راستہ نہیں“ جیسے غیر ذمہ دارانہ جملے اس کی تنقیدوں میں نظر آنے لگتے ہیں۔ کاش! ڈاکٹر موصوف نے کرشن چندر کی رومانی آرزومندی۔ ان کے رومانی اضطراب، ان کے گریز کے عمل۔ ان کی جذباتی بیداری، ان کی قدروں کی تلاش و جستجو۔ ان کے کرداروں کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں اور ان کے حسی تصورات۔ ان کے لفظوں کے آہنگ و فضا کو سمجھنے اور تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہوتی ہے آخر حقیقت کا راستہ کون سا ہے؟ صرف وہی جو اشتراکیت کی طرف سے جاتا ہے؛ جذبی نفسیاتی داخلی اور اندرونی قدریں ”حقیقت“ نہیں ہیں؟ کیا حقیقت ”شخصیت، مزاج، ذہن اور شعور سے الگ کہیں اپنا وجود رکھتی ہے۔ خارجی حقیقتیں جب تک فنکار کے ذہن و شعور میں جذباتی اور حسیاتی عمل سے ادبی قدریں اور حقیقتیں نہ بن جائیں اس وقت تک اعلیٰ فن پیدا نہیں ہوتا۔ ایسی قدریں ہمیشہ گمراہ کن ہوتی ہیں جو حقیقتوں اور قدروں کو مختلف خانوں میں تقسیم کر کے سمجھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ دراصل کرشن چندر کی رومانیت کی پیچ در پیچ کیفیتوں کو صحیح طور پر سمجھنے کی ضرورت ہے۔ علی حیدر ملک لکھتے ہیں:-

”کرشن چندر کی رومانیت ماضی پرستی سے عبارت

---

[۱] ”ادبی تنقید“ صفحہ ۱۱۴، ۱۱۵

نہیں ہوتی ان کی رومانیت بعض دوسرے رومان پسندوں
یا رومان پرستوں کی رومانیت کی طرح زندگی سے فرار کا نام ہے
ان کے یہاں مجہولیت کے بجائے رومانیت کا ایک صحت
منداور متوازن نظریہ ہے۔ کرشن چندر کی رومانیت میں
فطرت کی سادگی و پرکاری، معصومیت، جذباتی شدت،
تخیل، وجدانی تاثر، خوابوں اور احساس جمالی کے عناصر بہت
نمایاں ہیں اور انہیں کے باعث قاری ان کی کہانیاں پڑھ
کر خود کو مسرور اور شادماں محسوس کرتا ہے ان کی یہ خصوصیت
ان کے فن کی بڑی خوبی ہے جس سے پڑھنے والے کو تازگی
و توانائی کا احساس ہوتا ہے اور اسے زندہ رہنے اور
زندہ کرنے کا حوصلہ بخشتا ہے۔ گمروہات دنیا اور زندگی
کی تلخیوں کے شانہ بشانہ تازگی اور مسرت کا یہ احساس
ایک بڑی دولت ہے۔ "[1]

دراصل کرشن چندر کی رومانیت معاشرتی ناآسودگی کے رد عمل
کے طور پر پیدا ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جذباتی شدت اور اس کے
شدید رد عمل کو پیش کرتی ہے۔ ان کا احساس جمال، جمالیاتی جذبہ اور قدروں
کو ٹٹولنے والی نظر ہی ہے۔ ان کی رومانیت خارجی قدروں کو داخلی قدروں
سے ہم آہنگ بناتی ہے "طلسم خیال" کے افسانے ہوں یا "نظارے" کے "جہیل
کے پہلے" "جہیل کے بعد" ہو یا "ٹوٹے ہوئے تارے" "ایک گرجا ایک خندق"
ہو یا "کرشن کی ایک شام" "علیا آباد کی سرائے" ہو یا "گھاٹی" "حسن اور
حیوان" ہو یا "شمع کے سامنے" سب میں کرشن چندر کی رومانیت خارجی و
داخلی قدروں کی ہم آہنگی سے ہمہ گیر ہو گئی ہے۔ حسن عسکری نے بالکل صحیح
کہا ہے :-

---

[1] مقالہ "کرشن چندر کی رومانیت" مطبوعہ "شاعر" کرشن چندر نمبر۔

"دراصل کرشن چندر ان مصنفوں میں ہے جن کے متعلق حقیقت پرست اور رومان پرست کی بحث بالکل بے کار ہوتی ہے جن کو آپ ایک لفظ سے بیان نہیں کر سکتے"[1]

کرشن چندر کے یہاں اپنے عہد کے پیچیدہ حالات و واقعات اور الجھی ہوئی بین الاقوامی سیاست کے اثرات کا گہرا شعور ملتا ہے۔ ڈاکٹر محمد عقیل لکھتے ہیں:-

"طلسم خیال کا سلسلہ زیادہ دنوں تک قائم نہ رہا اس لئے کہ ہندوستان کی روز بروز زندگی پیچیدہ مسائل کی طرف بڑھتی جا رہی تھی جنگ کے بادل گہرے ہونے لگے تھے اور محنت کش عوام کے استحصال کی کوشش روز بروز منظم ہوتی جاتی تھی اور نہ صرف استحصال بلکہ شیطانی اور سامراجی طاقتیں سماج پر اپنا اقتدار سخت کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے ہووں کو اور اپنا ایقان اور مقصد بنا رہی تھیں۔ ہندوستان اس لحاظ سے زبوں حالی میں زیادہ گرفتار تھا۔ یہاں سے جاگیرداری اور آمریت کی فضا ختم نہ ہونے پائی تھی کہ غلامی کے چنگل میں گرفتار ہو گیا۔ سیاسی تحریکات اور سیاسی رہنماؤں نے اس غلامی سے چھٹکارا دلانے کی کوششیں کیں، مگر یہ کام آسان نہ تھا۔ ایسی فضا میں کوئی بھی باشعور انسان صرف رومان اور عشق و محبت میں ڈوب کر کوئی نہیں رہ سکتا۔ ادب کے تمام شعبوں میں یہ سماجی بے چینی اور تلخی دبے پاؤں آنے لگی جس کی روایت پریم چند نے قائم کر دی تھی۔ خونی ناچ، گلی فروش

---

[1] مقالہ "اردو ادب میں ایک نئی آواز" مطبوعہ ساقی، اگست ۱۹۴۱ء

دو فرلانگ لمبی سڑک، میگلیبنگ وغیرہ نے افسانوں کا رخ بدل ڈالا ؎لے

یہ حقیقت ہے کہ کرشن چندر کے افسانوں نے اردو افسانے کا رخ بدل ڈالا ہے۔ کرشن چندر نے ہندوستان کی مفلسی، سماج میں طبقاتی ظلم و استحصال کو بھی پیش کیا اور ابھرتے ہوئے بین الاقوامی حالات اور جنگ کے اثرات کو بھی نمایاں کیا۔ اس نے زندگی کے ہر دکھ، درد، ہر زخم اور ہر ناسور کو دیکھا اور زخم کے لیے مرہم اور ہر درد کا درماں تلاش کرنے کی کوشش کی سردار جعفری لکھتے ہیں:۔

"اس کی افسانہ نگاری نے ہندوستان میں سامراجی تشدد، جاگیرداری ظلم اور غلامانہ ذہنیت دیکھی۔ افلاس جہالت، وہم و دیوانگی دیکھی کہیں اس نے آنسو بہائے کہیں طنز کے تیر چلائے اور کہیں زمین کے پھولوں اور آسمان کے ستاروں کو چھیڑتی ہوئی گذر گئی۔ اس نے لاہور دہلی اور لکھنؤ کی گلیوں میں آوارہ گردی کی۔ بمبئی کے کاسگا میدان میں مزدوروں کے جلوس میں شرکت کی۔ اس نے ہڑتالوں میں لاٹھیاں، گولیاں کھائیں۔ فرقہ وارانہ فسادات میں وہ چھروں سے زخمی ہوئی، قحط میں بھوکی مری، جیل خانوں میں بند رہی۔ پھانسی کے تختوں پر چڑھی ہے۔ ؎لے

کرشن چندر نے زندگی کو گہرائیوں میں ڈوب کر دیکھا ہے اسی لئے محلوں کی زندگی ہو یا فٹ پاتھ کی، کلبوں، بارکوں، ہوٹلوں اور کشمیر کی کوہستانی زندگی ہو یا جنگ کی زندگی، سب پر کرشن چندر نے ایک باشعور فنکار کی نظر ڈالی ہے۔ اسی لئے ان کے افسانے زندگی کے متحرک تاثر بن گئے

لے مقالہ "کرشن چندر کی افسانہ نگاری" مطبوعہ ہماراستان۔ اگست ۱۹۶۷ء

ہیں۔ حسن عسکری لکھتے ہیں :-

"وہ دور سے کھڑا ہوا زندگی کو نہیں دیکھتا بلکہ اس سمندر میں کود پڑتا ہے وہ اپنے کرداروں اور تاثرات کو اپنے تخیل میں صرف تصویر کی طرح نہیں دیکھتا تھوڑی دیر کے لئے وہ اپنے آپ کردار بن جاتا ہے اور ذہنی طور پر ان ہی تجربات سے گذرتا ہے۔ وہ اس کے جسم اور احساس کا ایک حصہ بن جاتا ہے چونکہ ان جذبوں کو جو وہ بیان کر رہا ہے اپنے اوپر طاری کر لیتا ہے اسی لیئے وہ اپنے افسانوں میں ایک مخصوص جذباتی فضا اور ہنری جیمس کے لفظوں میں اصلیت کی سی شکل پیدا کر سکتا ہے"[1]

زندگی کے موڑ پر" "ان داتا" "ٹوٹے ہوئے تارے" "دو فرلانگ لمبی سڑک" "بالکونی" "جھیل کے پیچھے جھیل کے بعد" "موبی" "کالو بھنگی" "حسن اور حیوان" وغیرہ میں زندگی کے جتنے گہرے اور رنگارنگ نقوش ملتے ہیں۔ ان سے اردو افسانہ میں حقیقت پسندی، زندگی سے قربت اور واقعات کی پیش کش میں حسن و خوبصورتی کی اعلیٰ روایتیں بنتی ہیں۔ ان افسانوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ کرشن چندر کے مشاہدہ کی وسعت اور تجربہ کی گہرائی نے زندگی کے ایسے مرقعے تخلیق کیے ہیں جن میں نہ صرف زندگی کی عکاسی ہے بلکہ انسان کے غموں دکھوں اور محرومیوں کے ساتھ انسانی سماج کے ارتقا کے نشیب و فراز اپنی تمام کمزوریوں اور ترقی پذیر قوتوں کے ساتھ سامنے آجاتے ہیں۔ "ان داتا" کا موضوع بنگال کا قحط ہے۔ کرشن چندر نے بھوک سے دم توڑتے ہوئے انسانی ہجوم کے جذبات و احساسات اور غم و الم کی زندہ متحرک تصویر پیش کر دی ہیں:-

---

[1] مقالہ "اردو ادب میں ایک نئی آواز" مطبوعہ ساقی" اگست سنہ ۱۹۴۱ء

"خاوند بیویوں کو، مائیں لڑکیوں کو، بھائی بہنوں کو فروخت کر رہے تھے۔ یہ وہ لوگ تھے جو اگر کھاتے پیتے ہوتے تو ان تاجروں کو جان سے مار دینے پر تیار ہو جاتے لیکن اب یہی لوگ نہ صرف انھیں بیچ رہے تھے بلکہ بیچتے وقت خوشامد بھی کرتے تھے۔ دوکاندار کی طرح اپنے مال کی تعریف کرتے، گڑگڑاتے، جھگڑا کرتے ایک ایک پیسہ کے لئے مر رہے تھے، مذہب، اخلاقیات اور روحانیت، یا منافع زندگی کے قوی سے قوی تر جذبوں کے چھلکے اتر گئے تھے اور ننگی، بھوکی، پیاسی، خونخوار زندگی منہ پھاڑے سامنے کھڑی تھی۔

"چرچل اور اسٹالن اور روزویلٹ طہران میں دنیا کا نقشہ بدل رہے تھے اور بنگال میں لاکھوں آدمی بھوک سے مر رہے تھے۔ دنیا کو اطلانٹک چارٹر دیا جا رہا تھا اور بنگال میں چاول کا ایک دانہ تک نہ تھا"

کرشن چندر نے کتنے دردناک انداز میں اس المیہ کی حقیقی تصویر پیش کی ہے۔ کرشن چندر کے انداز میں کتنی تلخی، کتنا درد اور کتنا طنز ہے۔ جذبات کی گرمی روح تک کو پگھلا دیتی ہے۔ اس المیہ کو انھوں نے مختلف طبقہ کے لوگوں کی نظر سے دیکھ کر اس عظیم انسانی المیہ پر ان تمام انسانوں کے جذبات کو بے نقاب کیا ہے جن کے ضمیر میں کانٹا ہے۔ جو مر چکے ہیں اور جو ابھی زندہ ہیں:-

"آج ہمارے سفارت خانے کے باہر دو عورتوں کی لاشیں پائی گئی ہیں۔ ہڈیوں کا ڈھانچہ معلوم ہوتی تھیں شاید سوکھیا کی بیماری میں مبتلا تھیں۔ ادھر بنگال میں اور غالباً سارے ہندوستان میں "سوکھیا" کی بیماری پھیلی ہوئی ہے"

"صبح ناشتے پر جب اس نے اخبار کھولا تو اس نے بنگال کے فاقہ کشوں کی تصاویر دیکھیں جو سڑکوں پہ درختوں کے نیچے، گلیوں میں، کھیتوں میں، بازاروں میں، گھروں میں ہزاروں کی تعداد میں مر رہے تھے آملیٹ کھاتے کھاتے اس نے سوچا کہ ان غریبوں کی امداد کس طرح ممکن ہے۔ یہ غریب جو نا امیدی کی منزل سے آگے جا چکے ہیں اور موت کی بحرانی کیفیت سے ہمکنار ہیں انھیں زندگی کی طرف واپس لانا۔ زندگی کی صعوبتوں سے دوبارہ آشنا کرنا ان سے ہمدردی نہیں دشمنی ہوگی اس نے جلدی میں اخبار کا ورق الٹا اور توس پر مربہ لگا کر کھانے لگا"

"میں قونصل خانے کی سیڑھیوں پر مر رہا ہوں۔ بیہوش سا پڑا ہوں۔ چند لوگ آتے ہیں میرے سرہانے کھڑے ہو جاتے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے گویا مجھے سر سے پاؤں تک دیکھ رہے ہیں پھر میرے کانوں میں ایک مدھم سی آواز آتی ہے جیسے کوئی کہہ رہا ہے۔ "راجی ہندو ہوگا جانے دو، آگے بڑھو۔ وہ آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اندھیرا بڑھ جاتا ہے . . . پھر چند لوگ رکتے ہیں۔ کوئی مجھ سے پوچھ رہا ہے تم کون ہو؟ میں بمشکل اپنے بھاری پپوٹے اٹھا کر جواب دیتا ہوں "میں ایک آدمی ہوں بھوکا ہوں۔ وہ یہ کہتے ہوئے چلے جاتے ہیں "سالا مسلمان معلوم ہوتا ہے بھوک نے مذہب کو بھی ختم کر دیا"

کرشن چندر دراصل اس سہ بعدی کلا جائزہ سے اس تصویر کو مکمل جامع اور حقیقی بنا دیا ہے۔ "ان داتا" ایک لازوال تخلیق ہے۔

"زندگی کے موڑ پر" میں کرشن چندر نے پنجاب کے دیہات وہاں کے مسائل اور افراد کی ذہنی اور جذباتی عکاسی کی ہے کرشن چندر اور دوسرے حقیقت پسندوں میں فرق ہے کرشن چندر محض زندگی کی تصویریں ہی نہیں پیش کرتے بلکہ اس زندگی سے جو جذباتی، ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں اور مسائل وابستہ ہیں ان کو پیش کرتے ہیں اس لئے ان کی پیش کی ہوئی زندگی بڑی ہمہ گیر اور حقیقی ہوتی ہے خود کرشن چندر اس افسانہ کے متعلق لکھتے ہیں:۔

"زندگی کے موڑ پر میرا پہلا طویل افسانہ ہے اور شاید اب بھی مجھے یہ اپنے تمام افسانوں میں سب سے زیادہ پسند ہے اس میں وسطی پنجاب کے قصبہ کا مرقع پیش کیا گیا ہے اور اس قصباتی پس منظر کے بے کرشنا دی براہمی نظام زندگی، عشق کی خودکشی اور ان کے متعلق مسائل سے پیدا ہونے والے فکری اور جذباتی ماحول کی آئینہ داری کی گئی ہے جہاں تک ان مسائل سے پیدا ہونے والی فکر اور ذہنی الجھنوں کا تعلق ہے۔ آپ ان کی نفسیاتی تشریح کی ایک واضح صورت اس کہانی میں دیکھیں گے"[1]

اس افسانہ میں نفسیاتی تشریح اور داخلی واقعیت متاثر کرتی ہے اس کے تمام کردار گاؤں کے مختلف طبقوں کے نمائندے ہیں ان کی انھیں زندگی کے مسائل سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ یہ مسائل وہی ہیں جنھیں ہم جانتے ہیں کرداروں کی جذباتی، فکری اور ذہنی الجھنیں، موجودہ نظام زندگی اور سماج کے متعلق سوچنے پر مجبور کر دیتی ہیں۔ پورا افسانہ زندگی کا مرقع ہے۔ افسانہ کی ابتدا ہی سے زندگی کی قدریں ابھرنے لگتی ہیں اور جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا ہے ان قدروں کا دائرہ بھی پھیلتا جاتا ہے اور پڑھنے والوں کے ذہن پر مختلف نقش ان کا ابھرتے

---

[1] پیش لفظ "مجموعہ" زندگی کے موڑ پر"

اور ڈوبتے رہتے ہیں کرشن چندر نے زندگی کے تمام رنگا رنگی کو ایک لڑی میں پرو دیا ہے جس جو اثر (   ) نے ادب میں "محسوس زندگی کے احساس" (   )پر منور دیا ہے. زندگی کے موڑ پر میں یہ خوبی پوری طرح ملتی ہے ۔

کرشن چندر بنیادی طور پر انسان دوست ہیں انھوں نے نہ صرف ہندوستان بلکہ ساری دنیا میں انسانوں کی اکثریت کو مختلف حالات میں سسکتے ہوئے دیکھا ہے انسان خواہ وہ ہندوستان کا رہنے والا ہو یا دنیا کے کسی اور حصے کا اسکے دکھ درد کو کرشن چندر اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کی انسان دوستی میں موجودہ سماج نظام زندگی اور جدید تہذیبی اور تمدنی قدروں سے ٹکراتی ہے وہ بے گھر اور فٹ پاتھ پر زندگی بسر کرنے والوں سے لے کر جنگ کے شعلوں میں جھلسنے والے انسانوں تک کے غم اور المیہ کو محسوس کرتے ہیں اور ان حالات میں تبدیلی لانا چاہتے ہیں. ایک جگہ کرشن چندر لکھتے ہیں.

" اب میں لڑنا چاہتا ہوں ۔ اس ہنسی کیلئے لڑنا چاہتا ہوں میں نے سنا ہے کہ چین میں ایک کسان ہے لی اس کا نام ہے وہ اس ہنسی کے لئے لڑ رہا ہے اور میں نے سنا ہے کہ انڈونیشیا میں ایک نورالدین کان کن ہے اور وہ اس کے لئے لڑ رہا ہے اور میں نے سنا ہے کہ یونان میں ایک لوہار ہے مارکاسن وہ اس کے لئے لڑ رہا ہے اور میں نے سنا ہے کہ برما ملایا اور ہند چینی کے گھنے جنگلوں میں چھوٹے چھوٹے بچے بھی اس کے لئے لڑ رہے ہیں میں بھی اس ہنسی کے لئے لڑوں گا۔ اب میں ایک خوبصورت رقاصہ نہیں بننا چاہتا۔ ہنسانے والا مسخرہ بھی نہیں بننا چاہتا۔ کمزور احتجاج کرنے والا کلرک بھی نہیں بننا چاہتا ہوں۔ میں چاہتا ہوں کہ مجھے ایک موٹی سی کارتوس کی گولی بنا دو۔ اور

مجھے وہاں بھیجدو جہاں انسان انسان پر ظلم کے خلاف

لڑ رہا ہے ،، [1]

اَن داتا، موبی، کالو بھنگی، بالکونی، پھول سرخ ہیں، بالی کا درخت، حسن اور حیوان اور بہت سے دوسرے افسانوں میں یہ رجحان ملتا ہے ان تمام افسانوں میں کہیں ظاہری طور پر اور کہیں در پردہ انقلابی لہریں ملتی ہیں۔ کرشن چندر ہر جگہ ایسے آدرش کی تلقین کرتے ہیں۔ جس سے انسانوں کے درمیان مساوات، دوستی ہمدردی اور محبت کا جذبہ پیدا ہو۔

" جس روز موہنی نے اس کے ٹخنوں سے زہر چوس لیا تھا اسے ایسا معلوم ہوا گویا موہنی نے یہ زہر اسکے جسم سے نہیں اس کی روح سے چوس کر باہر نکال دیا۔ وہ زہر جو کالے کو گورے سے غریب کو امیر سے، اور آدمی کو آدمی سے جدا رکھتا ہے اسوقت اسے معلوم ہوا کہ محبت ہر خوبصورت انسانی سماج کی پہلی اور آخری شرط ہے اور اس کے بغیر دنیا میں کوئی انسانی سماج تا دیر نہیں پنپ سکتا۔ وٹھل واڑی کی گھاٹی پر اسے پہلی بار احساس ہوا کہ محبت کا کوئی رنگ نہیں ہوتا۔ کوئی ملک نہیں ہوتا۔ کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کا آخری اور ابدی آدرش ہے " [2]

دراصل کرشن چندر کی عظمت اور بڑائی کا راز یہی ہے پریم چند نے انسانی دوستی کے آدرش کو اپنایا تھا۔ لیکن ایک تو انکی انسان دوستی مثالیت پسندی کا شکار ہو کر رہ گئی۔ دوسرے اس کا دائرہ بڑا محدود ہے وہ انسان دوستی کی معراج یہی سمجھتے ہیں کہ کسانوں اور مزدوروں کی غریبی اور ان کے دکھ درد دور

---

[1] بحوالہ "شاعر" کرشن چندر نمبر صفحہ ۲۷۰

[2] افسانہ "موبی"

ہو جائیں انسانی مساوات اور بھائی چارگی کا دور قائم ہو۔ تشدد اور انقلاب سے
نہیں بلکہ اصلاح اور قلب ماہیت کے ذریعہ پریم چند اور کرشن چندر کی انسان
دوستی کا فرق دونوں کے شعور اور فکر و نظر کا فرق ہے۔ پریم چند کے یہاں جدید
طبقاتی سماج اور شہری نظام میں قدروں کی کشمکش سے پیدا ہونے والی انسانی زبوں
حالی کا شعور ہی نہ تھا۔ بین الاقوامی حالات سے کس طرح تمام ملکوں کے انسانوں
کی زندگی پر اثرات پڑ رہے ہیں اور ان سے کس طرح انسانیت کو تکلیف پہونچ
رہی ہے شاید اسکو پریم چند سوچ بھی نہیں سکتے تھے۔ اردو افسانے میں انسان دوستی
جو پریم چند کے یہاں "جوئے کم آب" تھی کرشن چندر کے یہاں "بحر بیکراں" بن گئی
ہے۔ گاؤں اور دیہاتی معیشت سے نکل کر اس کا دائرہ جدید طبقاتی سماج شہری
نظام زندگی اور بین الاقوامی حالات تک پھیل گیا ہے۔ اور شاید کرشن چندر
پہلے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اردو افسانوں کے موضوعات کو اتنی زیادہ وسعت
دی اور اسے بین الاقوامی حالات و واقعات سے آشنا کرایا۔ بلاشبہ اردو
افسانہ میں کرشن چندر کی حیثیت ایک روشن منارہ کی ہے۔

جس طرح موپاساں اور چیخوف نے زندگی کو اپنے اپنے طور پر پیش
کیا تھا۔ اسی طرح منٹو اور بیدی نے بھی زندگی کی حقیقت کو دو مختلف انداز میں
پیش کیا ہے۔ ایک کے یہاں تیزی اور تندی جذبات کی طوفانی لہریں ہیں اور
دوسرے کے یہاں نرم روی اور سلگنے والے جذبات ہیں۔ ایک موپاساں کی روایت
کو لے کر بڑھتا ہے اور دوسرا چیخوف کی روایت کو۔ اردو میں چیخوف کی روایت
کو فنکارانہ حسن و صداقت کے ساتھ برتنے میں اگر کسی نے کمال دکھایا ہے تو
وہ راجندر سنگھ بیدی ہیں۔ بیدی کے یہاں حقیقت نگاری نکھر کر سامنے آتی
ہے انھوں نے حقیقت نگاری پر غور کیا ہے حقیقت کی بیجا تکی عکاسی کو وہ اعلیٰ
فن نہیں سمجھتے افسانہ نگار فوٹو گرافر نہیں بلکہ زندگی کی تعبیر و تفسیر کے ساتھ ساتھ اسکی
تخلیق بھی کرتا ہے اسی لئے بیدی نے حقیقتوں کی سادہ پیش کش سے ہمیشہ احتراز کیا ہے

ایک جگہ لکھتے ہیں :۔

"مجھے تخیلی فن ہی یقین ہے جب کوئی واقعہ مشاہدہ میں آتا ہے تو میں اسے من و عن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اسے احاطۂ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں "۔ لے

بیدی کے یہاں حقیقت نگاری کا نظریہ بھی آگے بڑھتا ہے۔ اگر واقعی افسانہ نگار محض واقعات کا نقال ہو کر رہ جائے تو پھر افلاطون کی صدیوں پہلے کی تنقید سچ ہو جائے گی در اصل ادب کا ایک تخلیقی سماجی کردار ہوتا ہے بیدی کے فکر و شعور نے اسے محسوس کیا ہے اور حقیقتوں کو اس طرح پیش کیا ہے جس سے زندگی کی راہیں روشن ہو سکیں در اصل ایک سچے فنکار کو اس کی ضرورت ہوتی ہے ۔

کرشن چندر کی طرح بیدی کے افسانوں کا بنیادی آہنگ انسان دوستی ہے۔ بیدی زندگی کے ان تمام غموں، انجھنوں محرومیوں کو اپنا موضوع بناتے ہیں جن سے انسانی آرزوؤں کے گھروندے قدم قدم پر گرتے ہیں۔ در اصل نچلے اور متوسط طبقے کا غم اور مایوسی ہی بیدی کے یہاں فن بن گیا ہے کرشن چندر کی حقیقت پسندی اور انسان دوستی بیدی سے مختلف ہے۔۔۔ کرشن چندر اور بیدی کے درمیان Approach کا فرق ہے۔ کرشن چندر کی انسان دوستی وسیع دائرہ میں پھیلتی ہے جنگ کے محرکات اور اثرات پر غور کرتی ہے لیکن بیدی کی انسان دوستی اپنے ماحول کی محرومیوں، مایوسیوں اور اپنے سماج میں انسانوں پر ہونے والے ظلم و ستم کو دیکھتی ہے۔ اسی لئے انکی کہانیاں عام طور پر انھیں موضوعات کے گرد گھومتی ہیں عزیز احمد لکھتے ہیں:

لے: پیش لفظ، مجموعہ "گرہن"

"بیدی کے افسانوں کا ماحول دیہاتی زندگی ہے اس کے مسائل۔ اس کی گندی معاشرت۔ اس کے مصائب بیان کرنے میں کوئی اور ترقی پسند ادیب ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا نچلے اور متوسط طبقے کی زندگی جو ہمیشہ تباہی کے غار پر ایک دھاگے سے لٹکی ہوئی ہے ان کے افسانوں میں اپنے پورے انسانی درد و دہشت کے ساتھ جلوہ گر ہے اس کا انہوں نے اچھی طرح مشاہدہ کیا ہے اسے بھگتا ہے اور اس کی تکلیف کو محسوس کیا ہے"[1]

پروفیسر اسلوب احمد انصاری بھی رقمطراز ہیں:-

"بیدی کی کہانیوں کے موضوعات، وہ تمام دکھ، پریشانیاں اور الجھنیں اور وہ ساری مسرت، آرزوئیں اور قربانیاں ہیں جو قدم قدم پر انسانی حوصلے اور ظرف کا امتحان لیتی رہتی ہیں"[2]

بیدی ہماری سماجی زندگی سے چند تصویر اور واقعات کو منتخب کر کے اس طرح پیش کرتے ہیں کہ زندگی کی تمام تلخیاں ابھر کر سامنے آجاتی ہیں اور ان کی تلخی کا ایک زبردست احساس پیدا ہوتا ہے، گرم کوٹ، گرہن، غلامی، لاروے، آلو، محاون اور میں، ہمدوش، من کی من میں، دس منٹ بارش میں اور وٹامن بی وغیرہ افسانوں میں متوسط اور نچلے طبقہ کا دکھ غم اور مایوسی ملتی ہے۔ ان افسانوں میں بیدی نے سماجی اور گھریلو زندگی کے پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے معاشی، سماجی اور طبقاتی ناہمواریوں سے پیدا ہونے والے مسائل اور الجھنوں کو پیش کیا ہے۔ گرم کوٹ میں متوسط طبقہ کی معاشی زبوں حالی اور تنگدستی سے خاندان میں پیدا ہونے والے

---

[1] ترقی پسند ادب صفحہ ۱۱۷

[2] ادب اور تنقید صفحہ ۲۹۵

حسرتوں کو بڑی فنکاری سے پیش کیا گیا ہے۔ متوسط طبقہ کا ایک فرد مشکل سے دس روپئے بچاتا ہے۔ آرزوؤں کے طوفان میں وہ ایک تنکے کی طرح ہچکولے کھاتا رہتا ہے آرزوؤں کے شیش محل بنکر ٹوٹتے ہیں اور ٹوٹ کر بنتے ہیں اس دس روپئے سے بیوی بچوں کی کتنی ہی ناآسودہ خواہشات کی تکمیل کرنا چاہتا ہے۔ ایک طرف بچوں کی معصوم آرزوئیں، بیوی کی تمنائیں اور بے دردی سے محفوظ رہنے کے لئے گرم کوٹ کی ضرورت کے احساس سے جذبات کی لہریں گرداب بنتی رہتی ہیں اور انسان کا وجود نقش فریادی بن جاتا ہے غریب کی دنیا میں دس روپئے کا نوٹ ایک بہت بڑی چیز ہے۔ اس کا غائب ہوجانا ایک قیامت سے کم نہیں:۔

"قدرت نے عجیب سزا دی ہے مجھے، میں نے کہا پشپا منی کے لئے گھوڑے کی معزی، دوسوتی، گلاب جامن اور تمی کے لئے کافوری جیما کار کانٹے خریدنے سے بڑھ کر کوئی گناہ سرزد ہو سکتا ہے؟ کس بے رحمی اور بے دردی سے میری ایک حسین گھر بستی دنیا برباد کردی گئی ہے۔ تو چاہتا ہے کہ میں بھی قدرت کا ایک شاہکار توڑ پھوڑ کر رکھدوں۔ مگر پانی میں کشتی راں لڑکا کہہ رہا تھا، اس موسم میں راوی کا پانی گھٹنے گھٹنے سے زیادہ کہیں نہیں ہوتا،"[1]

معاشی بدحالی سے انسانی بے بسی کی کتنی اچھی تصویر ہے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:۔

"نچلے متوسط طبقہ کی خانگی زندگی کا آشفتہ شاید ہی کسی نے ایسا اچھا کھینچا ہو۔ اس کا کامیاب ترین نمونہ شاید "گرم کوٹ" ہے اس افسانے میں

---

[1] افسانہ "گرم کوٹ"

محبت اور معاشی حاجت مندی کی وہ تمام زنجیریں وہ تمام کڑیاں نمایاں ہیں جو ایک غریب، متوسط درجہ کے خاندان کے افراد کو ایک دوسرے سے باندھے ہوئے ہیں ہر ایک دوسرے کے لیے قربانی کرنا چاہتا ہے بجز بچوں کے جو ابھی اچھی طرح دنیا کے مصائب اور مسائل کو نہیں سمجھتے اور مٹھائی اور کھلونوں کے لئے جائز طور پر ضد کرتے ہیں اور ان کی ماں جو ڈرتی ہے کہ اگر اس کے خاوند کو گرم کوٹ نصیب نہ ہوا تو شاید اسے کچھ ہو جائے اور فاقوں کی نوبت آجائے اپنی ضد کرنے والی بچی کے منہ پر زور سے ایک تھپڑ لگاتی ہے اس خاندان کے لئے دس روپئے کا نوٹ گم جانا۔ ایک قیامت صغریٰ ہے جس کے غم میں خاندان کے سردار کو خودکشی کا کچھ خیال سا آتا ہے مگر اس موسم میں راوی کا پانی گھٹنے گھٹنے سے زیادہ کہیں نہیں ہوتا۔

..... افسانے میں متوسط طبقہ کی ہندوستانی بیوی کی سچی محبت اور ہمدردی کی تصویر ہے۔ ایک خاندان کے چھوٹے چھوٹے مسائل ہیں۔ جذبات، احساسات، ضروریات، معاشی دشواریوں محبت اور قربانی کی ایک دنیا آباد ہے، [1]

یہ حقیقت ہے کہ "گرم کوٹ" میں انسانی حسرتوں، مایوسیوں اور امیدوں کے بننے ٹوٹنے گھروندے کی حقیقی ترجمانی کی گئی ہے۔ یہاں بیدی کی حقیقت نگاری مشہور روسی افسانہ THE COAT کی یاد دلاتی ہے۔

"آلو" میں انسان کی بنیادی ضرورتوں کی عدم فراہمی کی وجہ

---

[1] ترقی پسند ادب صفحہ ۱۱۷، ۱۱۸

سے آدرشوں اور اصولوں کے قدم ڈگمگانے لگتے ہیں۔ قدم قدم پر آدرشوں بے رحم حقیقتوں سے تصادم ہوتا ہے اور انسان کا داخلی وجود جذبات و ہیجانات کی آماجگاہ بن جاتا ہے لکھن سنگھ کا اشتراکی آدرش اپنے بال بچوں کی بھوک سے ٹکراتا ہے۔ گاڑی پر بیٹھے ہوئے آلو چن کر اپنے بال بچوں کا پیٹ بھرتا ہے اس کی بیوی بھی اپنے شوہر کی طرح اشتراکی آدرش رکھتی ہے لیکن یہ جانتے ہوئے بھی کہ گاڑی بانوں کی ہڑتال سے بے سہارا ابھی ختم ہو جائے گا۔ لکھن سنگھ کے بال بچے بھوک سے بلکنے لگتے ہیں اس کی بیوی انھیں تسلی دیتی ہے کہ شام کو باپ آلو لے کر آئے گا مگر جب شام کو لکھن سنگھ خالی ہاتھ واپس آتا ہے تو بچے کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو جاتا ہے اور وہ زور زور سے رونے لگتا ہے بچے کو روتا دیکھ کر اس کی بیوی بھی لکھن پر غصہ ہونے لگتی ہے جس بازی کو وہ باہر جیت کر آیا تھا گھر میں ہار گیا وہ سر پکڑ لیتا ہے اور سوچتا ہے کہ کیا اس کی بیوی رجعت پسند ہو گئی ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اس افسانہ پر تنقید کرتے ہوئے بہت صحیح لکھا ہے کہ:

"آلو میں بنیادی انسانی ضروریات کی عدم فراہمی سے جو جھلاہٹ پیدا ہوتی ہے اور بلند ترین اصولوں کے شیش محل جس طرح بے رحم حقائق کے سنگِ خارا سے ٹکرا کر چکنا چور ہو جاتے ہیں اسے تنقید کے آئینہ میں پیش کرتے وقت بڑی احتیاط اور سلیقے اور تناسب باطنی کا خیال رکھا گیا ہے۔ اس کہانی کا موضوع اگر کسی کم ہنر مند فنکار کے ہاتھوں میں ہوتا تو نہ جانے اس کی کیا گت بنتی"[1]

بیدی نے واقعات کی ترتیب اتنی فنکاری سے کی ہے کہ افسانہ

---

[1] ادب اور تنقید صفحہ ۲۹۷

پڑھنے سے جذبات کے اشتعال سے زیادہ ایک بصیرت پیدا ہوتی ہے "غلامی"
میں گھریلو پس منظر اور انسانی نفسیات کے تضاد کو دکھایا گیا ہے۔ غلامی
جب آدمی کی فطرت بن جاتی ہے تو گھریلو اور سماجی زندگی کا حسن اس کے
لئے بے معنی ہو جاتا ہے۔ پوسٹ آفس کا کلرک پنشن پاکر جب واپس آتا ہے
تو بیٹوں بہوؤں اور پوتوں میں اسے مسرت نہیں ملتی وہ ایک ویرانی محسوس
کرتا ہے آخر کار وہ پھر نوکری کر لیتا ہے۔ آفس کی غلامی سے اس کی روح
کو جو سکون ملتا ہے وہ گھریلو زندگی کے ماحول میں نہیں ملتا" لاروے" میں
غریب اور نچلے طبقے کی زندگی کی پستی اور زبوں حالی کو پیش کیا گیا ہے اس
دنیا میں غریب انسان کی حیثیت کیڑے مکوڑے سے زیادہ نہیں ہے دونوں
غلاظت میں پیدا ہوتے ہیں اور غلاظت ہی میں پل کر زندگی گذار دیتے ہیں
"وٹامن بی" میں دکھایا گیا ہے کہ غربت اور افلاس کی وجہ سے مزدور طبقے
کی عورتوں کو بہتر طبقے کے لوگوں کی ہوس کا نشانہ بننا پڑتا ہے "ہم دوش"
میں زندگی سے مایوس انسانوں کے جذبات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے
مشہور افسانہ "گرہن" میں ہندو سماج میں عورت کی مظلومیت اور بے بسی کا
بہت موثر نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ مشترکہ خاندان کے پیچیدہ روابط سے
عورت میں جو خاموش اور مبہم تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ اسے ہولی کے کردار
کے ذریعہ دکھایا گیا ہے۔ ہولی ایک حاملہ عورت ہے وہ ایک کائستھ
گھرانے کی بہو ہے جہاں عورت کی عزت اور قدر کا دارومدار اولاد کی پیدائش
پر ہے۔ ہولی کو گھر کا کوئی سکھ حاصل نہیں ہے۔ خاندان کے سبھی لوگ
ہر سال اس سے بچہ چاہتے ہیں جب وہ حاملہ رہتی ہے تو سبھی بچے کی فکر
کرتے ہیں کوئی اس کو نہیں پوچھتا۔ ساس ہمیشہ طعنے اور گالی دیتی ہے
شوہر ہمیشہ اس سے اپنی ہوس پوری کرنا چاہتا ہے۔ بچہ دینے سے اس
کی صحت گر جاتی ہے جس سے وہ ہوس پرست شوہر کی نظر میں ذلیل ہو

جاتی ہے اس کے رد عمل کے طور پر ہولی کے دل میں اپنے میکے جانے کی زبردست خواہش پیدا ہوتی ہے جس کے نتیجے میں وہ دوسروں کی ہوس کا شکار ہو جاتی ہے۔ بیدی نے گھریلو زندگی کی تلخیوں سے پیدا ہونے والے جذبات، احساسات اور پھر ان عوامل و محرکات کی بڑی اچھی عکاسی کی ہے جن سے عورت کی زندگی میں خاموش تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ ہولی کا المیہ دراصل متوسط ہندو سماج کے گھروں میں سانس لینے والی عورت کے پورے طبقہ کا المیہ ہے۔ اس افسانہ میں بیدی نے بڑی اچھی سماں بندی کی ہے چاند گرہن کی فضا میں ہولی کی دکھ بھری داستان ایک زبردست المیہ بن جاتی ہے۔ خاص طور سے افسانہ کا اختتام بڑا فنکارانہ ہے۔

"چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا تھا۔ اور دور اسارٹھی سے ہلکی ہلکی آوازیں آ رہی تھیں .... دان کا وقت ہے چھوڑ دو .... چھوڑ دو ہر بھول بندر سے آواز آئی پکڑ لو .... پکڑ لو ......"

یہاں المیہ شدید ہو جاتا ہے اور پڑھنے والا ماحول و حالات کی بھیانک المناکی میں ڈوب جاتا ہے۔

ان افسانوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ یہ کہانیاں زندگی کے گہرے مشاہدے اور فطرت انسانی کے عمیق مطالعے کا نتیجہ ہیں۔ بیدی نے انسانی خواہشات اور جذبات کے بے شمار ہلکے اور گہرے رنگوں سے اپنی کہانیوں کو سجایا ہے اور انسانی شخصیت، انفرادی مسائل اور اجتماعی زندگی کے بے شمار پہلوؤں کو بے نقاب کیا ہے اسلوب احمد انصاری کا خیال ہے کہ:-

"ان کی کہانیاں پڑھ کر ہمارے سامنے اس مانوس زندگی اور معاشرت کے نقوش ابھر آتے ہیں جس میں ہم روزانہ

سانس لیتے ہیں۔ ان کہانیوں میں اس ہندوستان کی تصویر جھلکتی ہے جو کروڑوں جاہل اور توہم پرست انسانوں کا ملک ہے مگر جس میں ان تمام کمزوریوں اور موانعات کے باوجود ایک توانائی ایک کس بل، زندگی کی بنیادی اچھائی میں یقین اور بعض تہذیبی قدروں کا عکس ملتا ہے ان تمام کہانیوں میں عام انسانی فطرت کا مطالعہ اور تجزیہ جیسی ایمان داری اور بے لاگ پن سے کیا گیا ہے اس کی مثال اردو میں تلاش کرنا آسان نہیں،، ۱

اس میں شک نہیں کہ ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی لہریں زندگی کے چھوٹے چھوٹے حادثے ماحول کی ناہمواریوں، تعصبات کی زنجیریں اور غیر متوازن سماجی رشتے کی پیش کش سے بیدی کے یہاں جو فکری اور جذباتی کائنات ابھرتی ہے وہ ہمارے سامنے ایک نئی بصیرت کا دروازہ کھول دیتی ہے۔

مختصر افسانہ زندگی کی پیچیدگیوں سے ہمکنار ہو کر اپنی ارتقائی منزلیں طے کر رہا ہے۔ روحانیت، حقیقت، سیاست، نفسیات، سماجیات، اقتصادیات اور جنسیات کی پر پیچ راہوں پر گذر کر افسانہ نے حیات و کائنات کی تمام وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگار نے زندگی کے ان رنگا رنگ جلووں کو اپنے اپنے انداز میں پیش کرتے ہیں۔ منٹو نے جنسیات کی پیچیدہ حقیقتوں کو پیش کیا ممتاز مفتی نے نفسیات کے نہاخانوں تک رسائی حاصل کی۔ عصمت چغتائی گھر کی بھید تا بن گئیں۔ کرشن چندر سیاسی، معاشی استحصال سے

---

۱ ادب اور تنقید۔ صفحہ ۲۹۶

ابھرتے والی زندگی کی زبوں حالی کے عکاس ہوئے۔ راجندر سنگھ بیدی سماجی اور گھریلو زندگی میں پیدا ہونے والی الجھنوں کے ترجمان قرار پائے اس طرح بنیادی طور پر اس دور کے تمام قدآور افسانہ نگاروں نے اپنی اپنی ایک راہ متعین کی اور موضوعات کی ایک تمکش کو مخصوص کرلیا۔ شاید ان افسانہ نگاروں میں اختر اورینوی وہ واحد افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے لئے موضوعات کی حد بندی نہیں کی۔ انھوں نے اختصاص سے الگ ہوکر اپنے لئے افسانوں میں زندگی کے ہر جلوے اور ہر حسن کو دکھایا۔ دیہات کی سادہ زندگی ہو یا شہر کی پیچیدہ زندگی جنس کے مسائل ہوں یا نفسیات کی گتھیاں فرد کی زندگی ہو یا گھر، خاندان اور سماج کے مسائل ان سب پر انھوں نے نظر ڈالی ہے۔ ان کے افسانوں کا دائرہ ان تمام موضوعات تک پھیلا ہوا ہے۔ خود اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں :-

"ادب اور نظریہ کا معاملہ بڑا پیچیدہ ہے اور اتنے ہما شما نے الجھا دیا ہے کہ بات دل بہلاوے سے چلی، سچائی، سماجی اصلاح، اخلاق، سیاست، سائنس اور مذہب کے رستوں اور منزلوں سے گذرتی ہوئی نفسیات اور رمزیت اور رواداریت کے بادلوں میں جا پھنسی۔ ہم آپ سب ہمیشہ ایک سیدھ میں نہیں چلتے اور ایک سیدھ میں نہیں سوچتے۔ پھر آدمی کے مزاج اور میلان کے دور ہوتے ہیں۔ میں بھی پیچ و خم سے گذرا ہوں اور میرا من بھی کبھی رومانیت کی نشاط افروزیوں سے سرمست تھا اور کبھی حقیقت کے کھرے پن نے متوجہ کیا اور شعور بڑھا تو حقیقتوں کی تہوں کے اندر رومان نظر آیا کبھی تقدیر و وجود نے مجھے وقتاً فوقتاً مختلف نظریوں سے اپنی طرف

کھینچا۔ میں بہتیروں سے متاثر ہوا ہوں لیکن کسی نظریہ کی غلامی اختیار نہیں کی ہے
یہی وجہ ہے کہ اختر اورینوی کے افسانوں میں موضوعات کا جتنا زیادہ تنوع ملتا ہے اتنا کہیں اور مشکل ہی سے ملے گا۔ ٹائیسٹ، آخری اکنی، جوتے، بیل گاڑی، دو مائیں، سینی ٹوریم کا فقیر، پس منظر، کلیاں اور کانٹے، شکور دادا، کوئلے والا، انارکلی اور بھول بھلیاں، بیداری، تاریک سائے، اور کواڑ کی اوٹ میں وغیرہ افسانوں کی محرومی، مجبوری، دکھ درد اس کی جنسی اور نفسیاتی پیچیدگیاں اور الجھنیں اور طبقاتی سماج کی خرابیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر محمد عقیل نے بہت صحیح لکھا ہے:۔

"اختر اورینوی کے افسانے پڑھ کر بہار کے دیہات انسانوں کی مظلومیت، انکی خود غرضیاں، آپس کا استحصال سب تو بے نقاب ہوتا ہی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ دور اور تاریخ کی رفتار کا بھی واضح رخ سامنے آتا ہے۔ جہاں زندگی سسکتی، آنسو بہاتی اپنی تمناؤں کے ساتھ بیل گاڑی کے موتیا اور اس کے خریدے ہوئے سیندور، مہندی اور بچے کی جلیبیوں۔۔ں حل ہو کر مٹی میں ملتی دکھائی پڑتی ہے بیکسوں کی ناشنوائی، زبردست کی زبردستیاں، حکومت کی سماجی بے تکلفی اور حالات سے بے گانگی کا پردہ فاش کرتی ہے۔ اور ادیب کے اس رجحان کی بھی وضاحت کرتی ہے جہاں وہ ایسے نظام سے متنفر ہے۔ اور ایک نئی ترقی یافتہ حکومت چاہتا ہے اور اس ادیب کے ساتھ وہ تمام انسان ہوتے ہیں جو ادب کو ذریعہ اظہار نہیں بنا سکے لیکن جو ایسی تبدیلیوں کے خواہاں ہیں۔"[2]

---

[1] مضمون ہیئتی ترقی اور میرا فن افسانہ نگاری، مطبوعہ ساغر نو۔ اختر اورینوی نمبر
[2] ساغر نو۔ اختر اورینوی صفحہ ۳۲۴

اختر اورینوی کے ساتھ ساتھ کرشن چندر، عصمت چغتائی بیدی اور احمد ندیم قاسمی نے بھی ان ناہمواریوں کو پیش کیا ہے لیکن ان میں اور اختر اورینوی میں فرق ہے۔ کرشن چندر اور عصمت چغتائی کے یہاں انقلابی رجحان ملتا ہے ان کے یہاں تندی، تیزی اور ہنگامہ خیزی نظر آتی ہے۔ برخلاف اس کے بیدی اور احمد ندیم قاسمی کے یہاں یہ تندی تیزی اور ہنگامہ خیزی نہیں ہے ان کے یہاں جذبات کی ہلکی آنچ ملتی ہے۔ اختر اورینوی بھی انقلابی راستوں کو نہیں اپناتے ان کے یہاں بیدی اور ندیم کی طرح ٹھہراؤ اور متانت ملتی ہے ان کی انسان دوستی محسوسات کی پیداوار ہے۔ وہ انسانوں کے دکھ درد اور اس کی ناآسودگیوں اور محرومیوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ سماج کی طبقاتی حدبندیوں اور اس کی لعنتوں پر نظر ڈالتے ہیں اور سماج پر تنقید کرتے ہیں۔ سماجی برائیوں سے دوسروں کو باخبر کرتے ہیں۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:-

> "اختر اورینوی کے افسانوں کے دو مجموعے "منظر و پس منظر" "کلیاں اور کانٹے"۔ بہار کے دیہاتوں کی اس زندگی کے مرقعے ہیں جس میں سیاست اور نئے معاشی مسائل نے طرح طرح کی پیچیدگیاں پیدا کی ہیں۔ لیکن ان دیہاتوں کے علاوہ شہر کے متوسط طبقہ کے بعض کرداروں کی زندگی کا مطالعہ انھوں نے اسی سیاسی اور معاشی پس منظر میں کیا اور اسے افسانوں کے ذریعہ زندگی بخشی۔"[1]

اختر اورینوی کا کمال یہ ہے کہ وہ جس موضوع کو پیش کرتے ہیں حقیقت کے تمام پہلو سامنے آجاتے ہیں "جگ بیتی" "آپ بیتی" بن کر حقیقت کو ایک زندہ وجود بنا دیتی ہے۔ جو نیر، کلیاں اور کانٹے، شکور دادا، آخری اکنی، بیل گاڑی، دو مائیں، انار کلی اور بھول بھلیاں وغیرہ افسانوں میں انسانیت کے

---

[1] بحوالہ "ساغر نو" اختر اورینوی نمبر صفحہ ۲۱۳، ۲۱۴

درد و غم کے مختلف رنگوں سے ایک محفل سجائی گئی ہے" "جونیر" ایک جونیر وکیل کی ناکامیوں اور مایوسیوں کی بڑی دردناک اور حسرت خیز داستان ہے ایک پیروی کار اپنی عمر بھر کی کمائی سے اپنی دیرینہ آرزو پوری کرتا ہے اور اپنے لڑکے کو وکالت پاس کرا کے وکیل بناتا ہے اور بڑی بڑی امیدیں باندھتا ہے جونیر وکیل بھی اپنے اس پیشہ کی ابتدا بڑے رنگین خواب سے کرتا ہے لیکن یہ خواب حقیقت نہیں بن پاتے اس کی ساری امیدیں اور منصوبے تلخ حقائق کی سنگین چٹانوں سے ٹکرا کر بکھر جاتے ہیں۔

"آج اس کی ناکامیابی کی ساری رسم سامانیاں اس پر اس طرح برس رہی تھیں جیسے کوئی سنگسار کیا جا رہا ہو۔ سڑک پر کے روڑے اس کے جذبات میں گڑ رہے تھے۔ وہ ایسا محسوس کر رہا تھا۔ ٹم ٹم گاڑیاں موٹریں اس کے سینے پر چل رہی ہیں راہ گیر اسے منڈلاتے ہوئے بھوت کی طرح معلوم ہو رہے تھے چہروں سے اسے نفرت سی محسوس ہو رہی تھی ہر شے اس کا منہ چڑھا رہی تھی وہ اپنے کندھوں پر ہوا کا بوجھ تک محسوس کر رہا تھا...

...اس نے ایک بندر نچانے والے کو دیکھا ابھی نے سوچا کاش میں وکیل کی جگہ ایک بندر ہوتا۔ بندر ہونا بھی ناکامیاب وکیل ہونے سے بہتر ہے" ؎

ایک جونیر وکیل کی ناکامیوں اور حسرتوں کی المناکی اور زہرناکی کی کتنی اچھی اور موثر جھانکی کی گئی ہے

"کلیاں اور کانٹے" زندگی سے مایوس اور موت سے خائف انسانوں کی نفسیات اور جذبات کی کہانی ہے اس افسانہ کا ایک کردار کہتا ہے:۔

؎ افسانہ "جونیر"

"ہم لوگ کتنی شکستہ پسند بار بار جہازی بادبانوں کی طرح صحت گاہ کے صحرائی جزیرے میں بیٹھے سنسار سے الگ تھلگ انتظار کی دبی ہوئی آگ سینوں میں لئے بری بھلی اپنی ایک چھوٹی سی دنیا بنا رہے تھے۔ انسانیت کے دل میں کتنی لاانتہا کثرتِ تعمیر بھری ہوئی ہے"[1]

دراصل یہ پوری کہانی اسی حسرتِ تعمیر کی کہانی ہے۔ مظہر امام نے اس افسانہ کے متعلق بالکل صحیح لکھا ہے:-

"موت کے بھنور میں گھرے ہوئے انسانوں کی کہانی زندگی سے والہانہ پیار کی روئداد بھی ہے۔ زندگی کتنی بے رحم ہے:- اپنانے جاؤ تو وہ موت کے اندھے کنوئیں میں دھکیل دیتی ہے۔ اپنے گھر، اپنے عزیز و اقارب سے دور زندگی کے لئے ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے دق اور سل کے مریض۔ زندگی کے چھوٹی چھوٹی مسرتوں کے حصول کے لئے بے قرار رہتے ہیں۔ ایک غیر آباد علاقے میں انسانی ہمدردی کی مشعلیں لئے مریضوں کی تاریک زندگی میں روشنی لانے کے لئے شب و روز مصروف ہیں۔ وہ خود اپنی اداس تنہا زندگی کو روشن کرنے کی کوشش کرتی ہیں تو دق اور سل کے کیڑے ان کے پھیپھڑوں سے چمٹ جاتے ہیں۔"[2]

اختر اورینوی انسانوں کی محرومیوں، تلخیوں اور نا آسودگیوں کو پیش تو کرتے ہیں لیکن وہ مایوسی کا سبق نہیں سکھاتے۔ زندگی کو خوشگوار بنانے اور حالات سے مقابلہ کرنے کی طرف بڑے معنی خیز اشارے ملتے ہیں۔

---

1. افسانہ "کلیاں اور کانٹے"
2. "ساغر نو" اختر اورینوی نمبر صفحہ ۲۱۴

جس طرح غلام عباس نے "آنندی" میں ایک پورے شہر کو ایک زندہ وجود بنا دیا ہے۔ اسی طرح اختر اورینوی نے بھی "کلیاں اور کانٹے" میں سینی ٹوریم کو ایک زندہ وجود کی شکل پیش کیا ہے "آنندی" کی طرح "کلیاں اور کانٹے" بھی کسی فرد کی داستان نہیں، بلکہ ایک ماحول اور ایک اجتماعی مرکز "سینی ٹوریم" کی کہانی ہے۔ سینی ٹوریم کے ماحول اور فضا میں پرورش پانے والی چھوٹی چھوٹی خوشیاں اور امیدیں اور غموں کے سائے زندگی سے مایوسی کا کرب اور افسردگی کا احساس مختلف کرداروں کے ذریعہ زندہ وجود کی طرح افسانے میں ابھرتے ہیں مظہر امام کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ:۔

"سینی ٹوریم کے ماحول اور فضا کی عکاسی اور اس ماحول میں رہنے والے افراد کی نفسیاتی کشمکش، زندگی کے بارے میں ان کا رویہ، ان کے محسوسات اور احساسات کی جیتی جاگتی مکمل مصوری اس افسانے میں ہوئی ہے اردو کے کسی اور افسانے میں نہیں ہوئی۔ سینی ٹوریم کی زندگی اور ماحول سے اردو افسانہ نا آشنا رہ جاتا۔ اگر اورینوی نے اس افسانے کی تخلیق نہ کی ہوتی" [1]

شاید اسی وجہ سے کنہیا لال کپور نے کہا تھا:۔

"کلیاں اور کانٹے" اردو افسانے میں حرف آخر کا درجہ رکھتا ہے۔ [2]

ممتاز مفتی، حسن عسکری اور عصمت چغتائی کی طرح اختر اورینوی کے یہاں بھی داخلی حقیقت نگاری ملتی ہے انھوں نے بھی سماجی اور معاشرتی مسائل کے ساتھ ساتھ فرد کی نفسیات اور جنس کے نہاں خانوں میں بھی جھانکنے کی کوشش کی ہے۔ انسانی شخصیت میں نفسیاتی الجھنوں اور جنسی پیچیدگیوں

---

[1] "ساغر نو" اختر اورینوی نمبر صفحہ ۲۱۳

[2] ساغر نو۔ اختر اورینوی نمبر صفحہ ۲۱۳

ہے کس طرح مختلف لہریں نمودار ہوتی رہتی ہیں اور گرداب بنکر رہ جاتی ہیں جبلتیں کس طرح شخصیت کی تعمیر میں اثر انداز ہوتی رہتی ہیں۔ ان سب پر اختر اور بنوی نے بہت سنجیدگی سے غور کیا ہے۔ بیداری، تاریک سائے، کواڑ کی اوٹ سے آئینہ، ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے، وغیرہ میں ممتاز مفتی کا انداز نظر ملتا ہے ان میں انسانی نفسیات اور جنس سے پیدا ہونے والی پیچیدگیوں کی بھرپور فنکارانہ اور ماہرانہ عکاسی کی گئی ہے۔ میلان ہم جنسی اور زنانہ ہوس پر ممتاز شیریں نے "آئینہ" ہاجرہ مسرور نے "تل اوٹ پہاڑ" اور عصمت چغتائی نے "لحاف" لکھا تھا۔ اختر اور ینوی نے اس موضوع پر ایک افسانہ لکھا ہیں۔ لکھا عصمت کی کی طرح اختر اور ینوی کے یہاں بھی ابتذال نہیں ہے بلکہ لطیف اشارے، عمیق مشاہدہ اور تجزیہ کی گہرائی ملتی ہے۔

اختر اور ینوی نے بے شمار خارجی اور داخلی حقیقتوں کو اپنے افسانہ میں پیش کر کے زندگی کو نئی راہ دکھائی ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے اردو افسانے کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ایک طرف انھوں نے پنجاب کی زندگی اور وہاں کے مسائل کو اپنا موضوع بنایا تو دوسری طرف ان مسائل پر نظر ڈالی جس سے نوع انسان دوچار ہے۔

> "احمد ندیم قاسمی کے ذریعہ اردو افسانے میں ایک نئی چیز آئی۔ ایک بولی کے علاقہ کی ترجمانی ہوئی تھی لیکن اردو داں حلقہ پنجاب کے کرداروں سے واقف نہیں تھا۔ اب یہ بات اور ہے کہ ندیم صاحب نے اسے کس طرح پیش کیا۔ ان میں خامی یہ ہے کہ وہ پنجاب کی فضا پر شاعری کا پردہ ڈال لیتے ہیں۔ وہ حقائق کو رنگین عینک سے دیکھتے ہیں۔"[1]

(انتظار حسین کا خیال ہے)

انتظار صاحب نے شاید ندیم کے افسانوں کو ارتقائی تسلسل کی

---

[1] سمپوزیم مطبوعہ نقوش افسانہ نمبر

حیثیت سے نہایں دیکھا ہے۔ اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح ندیم بھی رومان سے حقیقت تک پہنچتے ہیں اور یہ کوئی بری بات نہیں ہے۔ کرشن چندر کے یہاں بھی رومان سے حقیقت تک کا سفر ملتا ہے۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں کچھ رومانوی انداز نظر ملتا ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ جیسے جیسے حقیقتوں پر ان کی گرفت مضبوط ہوتی گئی حقیقت پسندی میں بھی گہرائی آتی گئی "چوپال" اور "بگولے" سے "برگ حنا" اور "گھر سے گھر تک" کے مطالعہ سے یہ حقیقت اچھی طرح واضح ہو جائے گی "بگولے" اور "چوپال" کے افسانوں میں بھی زندگی کا گہرا شعور ملتا ہے۔ رفتہ رفتہ شاعرانہ رومان کا پردہ ہٹتا گیا ہے اور حقیقتیں اپنی تلخ شکلوں میں سامنے آتی گئی ہیں اور پنجاب اپنی خصوصیات کے ساتھ ابھرتا گیا ہے۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:۔

> "ان افسانوں میں بیشتر پنجاب کے دیہاتوں میں بسنے والوں کی زندگی کی مصوری کرتے ہیں۔ اس زندگی کے پیچھے برسوں کی روایات، نظام معاشرت عقائد اور توہمات کا سہارا ہے اور افسانہ نگار اس فضا میں سانس لینے والے انسانوں اور زمینداروں، ان کے بیوی بچوں ان کے کھیت کھلیان، ان کی چوپال، ان کے کتوں سے جیتوں اور جانوروں تک سے ایسی ہمدردی اور دلچسپی رکھتا ہے جو پریم چند کے علاوہ کسی اور کے یہاں نظر نہیں نہیں آتی"۔[1]

دراصل پنجاب کے دیہات کی مٹی، اس کی فضا اور اسکی زندگی سے قاسمی کا شعور و احساس ترتیب پاتا ہے۔ اس نے زندگی کو ہر پہلو سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ احمد ندیم کے طبقاتی شعور نے جاگیرداری اور سامراجی طاقتوں کے جبر و ظلم تک پہونچایا۔ اس نے طبقاتی جبر و ظلم کے پیچھے بیس سے

---

[1] مضمون، احمد ندیم قاسمی اور اردو افسانہ، مطبوعہ گفتگو، شمارہ ۴

انسانیت کو سسکتے دیکھا ۔ اس جبر و ظلم کی انہوں نے بڑی اچھی عکاسی کی ہے لیکن مجموعہ "چوپال" اور "بگولے" تک اس جبر و ظلم کے خلاف کوئی رجحان نہیں ملتا ان دونوں مجموعے کی کہانیوں کے کردار جاگیرداروں اور تھانیداروں کے جبر و ظلم کو اس طرح گوارا کرتے ہیں جیسے ان کی تقدیر ہوں ۔ ندیم کے یہاں اس دور کے افسانوں میں عمل اور انسان کی کشاکش سے نبرد آزما ہونے کا شعور نہیں ملتا ۔ احمد ندیم قاسمی نے جنگ میں نچلے طبقے کے انسانوں کے استحصال کو محسوس کیا ہے ۔ دوسری جنگ عظیم کی تباہ کاریوں سے انسانیت کی جو تکلیف پہونچی ہے اسکو تو انہوں نے پیش کیا ہی ہے لیکن یہ بھی دکھایا ہے کہ جنگ کی تباہ کاریوں کا نشانہ عام طور پر وہی بنتے ہیں جو اپنی ضرورتوں کی تکمیل کے لئے پیسوں کے حصول کی خاطر اپنے آپ کو موت کے حوالے کرنے پر مجبور ہوتے ہیں ۔ پھر کتنے ہی لوگ اپنے جگر کے ٹکڑوں کی موت سے زخمی ہوکر نیم دیوانگی کا شکار ہوجاتے ہیں اور ایک زبردست المیہ کی علامت بن جاتے ہیں ۔ قمر رئیس لکھتے ہیں :-

> "ندیم یہ صرف نہیں بتاتے کہ پچھلی جنگ عظیم کے سب سے بڑے گھاؤ برصغیر میں پنجاب کے کسانوں کے سینے میں لگے تھے وہ بربریت اور بہیمیت کے خلاف (خواہ وہ کسی روپ میں ہو اور کہیں ہو) اپنے سینے کی ساری نفرت، آگ اور اذیت قاری کے سینے میں منتقل کر دیتے ہیں"[۱]

دراصل یہی وہ راہیں ہیں جن سے انکی کہانیوں میں انسان دوستی کا تصور ابھرتا ہے اور یہ بڑی بات ہے ۔

اختر اورینوی نے بہار کے دیہاتوں کی زندگی پیش کی ۔ علی عباس حسینی اور حیات اللہ انصاری نے یوپی کی دیہی زندگی کی تصویر کشی

---

[۱] مقالہ "افسانہ نگار ندیم" مطبوعہ "کتاب" اپریل ۱۹۶۸ء

کی۔ اس طرح حقیقت نگاری کے ضمن میں مختلف علاقوں کی زندگی کی مصوری کے رجحان کے تحت احمد ندیم قاسمی اور بلونت سنگھ نے بھی پنجاب کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ اس لیے مولانا صلاح الدین نے انھیں "پنجاب نگار" کہا ہے۔ کسی بھی علاقے کی زندگی کی سچی تصویر کشی اسی وقت ممکن ہے جب فنکار اس زندگی میں ڈوبا ہو۔ اس کی نظر اس زندگی کی تمام جزئیات پر ہو پنجاب کی زندگی میں جو حسن، توانائی اور دلکشی ملتی ہے۔ اس سے بلونت سنگھ کو والہانہ عشق ہے۔ اس لئے ان کے افسانوں میں پنجاب کی زندگی کے بے شمار پہلو زندہ و جاوید ہو گئے ہیں عبادت بریلوی لکھتے ہیں:۔

> "بلونت سنگھ نے ہمیں بہت سی نئی چیزیں دکھائی ہیں۔ بظاہر وہ دیہات کے ترجمان ہیں لیکن وہ اس ترجمانی سے آگے بڑھ کر دیہاتی زندگی میں جو حسن اور توانائی ہے اس کو بھی محسوس کرتے ہیں۔"[1]

"جگا" ان کا مشہور افسانہ ہے اسمیں انھوں نے پنجاب کے دیہاتوں کی بڑی اچھی ترجمانی کی ہے اس میں پنجاب کے لوگوں کی رہنمائی بھی ہے اور سکھوں کی قوت و طاقت کا حسن بھی ہے۔ عشق و محبت کی داستان بھی لیکن بلونت سنگھ کی اس ترجمانی میں کوئی گہرائی نہیں ملتی وہ سیدھی سادی دیہاتی زندگی کی سادہ تصویریں پیش کرتے ہیں: احمد ندیم قاسمی کے یہاں دیہاتی زندگی کے ساتھ ساتھ پنجاب کے معاشی اور سماجی مسائل اور پھر وہاں کے لوگوں پر ان کے اثرات کی پیش کش بھی ملتی ہے جس سے ان کے افسانوں کا دائرہ بہت وسیع ہو جاتا ہے بلونت سنگھ کے یہاں یہ وسعت و گہرائی نظر نہیں آتی مگر احمد ندیم قاسمی کے یہاں یہ خامی ہے کہ کبھی کبھی وہ حقائق کو رومان کی رنگین عینک سے دیکھنے لگتے ہیں۔ جس سے پنجاب کی فضا رومان کے دھندلکوں میں چھپ جاتی ہے لیکن بلونت سنگھ کے یہاں رومان

---

[1] سمپوزیم "نقوش" افسانہ نمبر

کبھی بھی حقیقت پر غالب نہیں آتا۔

دیویندر ستیارتھی کے افسانوں سے پتہ چلتا ہے کہ اردو افسانہ نے ہندوستانی تہذیب و معاشرت اور زندگی کی تمام رنگا رنگی کو اپنے دامن میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ ستیارتھی کے یہاں اردو افسانہ کی روایت پھیلتی ہے اور اس کی رسائی ہندوستان کے لوک گیتوں تک ہو جاتی ہے۔ ستیارتھی نے اردو افسانہ میں سب سے پہلی مرتبہ لوک گیتوں کو اپنا موضوع بنایا ان کی بیشتر کہانیوں کے تانے بانے انھیں گیتوں سے تیار کئے گئے ہیں۔

عزیز احمد لکھتے ہیں:۔

> "دیویندر ستیارتھی کے افسانوں پر افسانے یا قصے کا انطباق محض اس حد تک ہو سکتا ہے کہ وہ ان گیتوں کا جدید پس منظر بن جاتے ہیں جو ہندوستان میں صدیوں سے گائے جا رہے ہیں۔ ان کے اکثر و بیشتر افسانے ان کی خانہ بدوش زندگی کے واقعات ہیں جن کو اپنے مشاہدے اور تجربے کے ذریعہ انھوں نے گیتوں کی سماجی، معاشی یا واردانی کیفیتوں کو نمایاں کرنے کے لئے ایک طرح کا افسانوی رنگ دیا ہے۔"[1]

چونکہ ان گیتوں کے پیچھے ہندوستان کی صدیوں کی تاریخ، معاشرت کے اثرات، جذبات و احساسات ہیں۔ اس لئے ان کے افسانوں میں یہ ساری چیزیں اپنی تمام خوبیوں کے ساتھ ابھرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں بڑی رنگا رنگی اور بڑا تنوع ملتا ہے "نین گیت"، "ماموٹی"، "لاجی"، "پریم چاری"، "میری زندگی کا ایک ورق" وغیرہ میں لوک گیتوں کی سماجی معاشی اور واردانی کیفیتیں بھی ہیں اور سچی افسانویت بھی، یہ افسانے ہمارے شعور کو سیکڑوں سال پرانے روایتوں کے سرچشموں تک لے جاتے ہیں۔

---

[1] ترقی پسند ادب صفحہ ۱۰۷

سینیار تھی کے افسانوں میں دیہات اپنے تمام فطری پس منظر کے ساتھ ابھرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں دیہات کی فضا موثر اور جاندار ہو جاتی ہے۔ انھوں نے فضا آفرینی میں رنگوں سے بڑا کام لیا ہے۔ بسنت کے زمانہ میں یوپی کے دیہاتوں کی فضا وہ زرد رنگ سے تعبیر کرتے ہیں اور اس زردی سے پوری فضا کو مجسم کر دیتے ہیں۔ کبھی کبھی رنگوں کے بیان سے انھوں نے انسانوں کی داخلی کیفیت کی بھی عکاسی کی ہے۔ "لال دھرتی" میں لال رنگ لڑکی کی بلوغت کی علامت ہے۔ رنگوں سے یہ گہرا لگاؤ سینیار تھی کے شعور پر قدیم ہندوستان کے معاشرتی اثرات کا پتہ دیتا ہے۔

اختر انصاری کے یہاں خارجی نقطۂ نظر کے ساتھ ساتھ داخلی انداز نظر بھی ملتا ہے۔ وہ ذہنی الجھنوں کو بھی پیش کرتے ہیں اور سماجی عوامل و محرکات پر بھی نظر ڈالتے ہیں۔ انھوں نے طبقاتی الجھنوں اور مسائل پر غور کیا ہے۔ متوسط طبقہ کی ذہنی الجھنیں عام طور پر ان کے افسانوں میں سامنے آتی ہیں۔ حالات کس طرح افراد کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ان کا ان پر کیا رد عمل ہوتا ہے۔ اسکو بڑی مہارت اور کامیابی کے ساتھ "نازو" کے افسانوں میں پیش کیا گیا ہے۔ مگر ان کے تمام افسانوں کی فضا عام طور پر بے جان اور تاثر سے دور ہوتی ہے عبادت بریلوی کا خیال صحیح ہے کہ:۔

"ان کے کردار پریشان، سراسیمہ اور کٹھ پتلیوں کی طرح معلوم ہوتے ہیں انھیں کے ہاتھوں وہ ایک فضا قائم کرتے ہیں لیکن یہ فضا پڑھنے والے پر کس انداز میں اثر انداز ہوتی ہے۔ کاش انھیں اس کا بھی اندازہ ہوتا۔ انکی قائم کی ہوئی فضا بیمار اور تھکی ہوئی سی نظر آتی ہے۔ اور اسی بات کا احساس وہ اسی شدت سے دلاتے ہیں کہ پڑھنے

والا اس میں پھنس جاتا ہے،، لے

انکی اس کمزوری کے باوجود اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے بعض افسانے نفسیاتی تجزیے کی عمدہ مثالیں پیش کرتے ہیں۔ دریا کی سیج میں انھوں نے کرداروں کا بڑا اچھا نفسیاتی تجزیہ پیش کیا ہے

اپندر ناتھ اشک کے افسانوں میں ترقی پسند روایتوں کا بھی اثر ہے اور پریم چند کا بھی۔ حقیقت پسندی کی وہ روایت جو پریم چند کے یہاں تھی اشک کے یہاں بھرپور طور پر ملتی ہے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:-

"پریم چند کی روایات کی سب سے زیادہ نگہداشت اوپندر ناتھ اشک نے کی ہے اور اپنے لئے موضوع اور بیان کے نئے راستے بھی تلاش کئے ہیں۔ پریم چند کی طرح انھیں بھی نچلے متوسط طبقے کے مسائل، خرابیاں، بیہودگیاں، پریشانیاں بیان کرنے میں کمال حاصل ہے پریم چند کی طرح ان کے افسانوں میں بھی ایک طرح کا ضبط اور ٹھہراؤ ہے،، ۲ے

اشک نے بھی ہنگامہ خیزی اور توڑ پھوڑ کو فن نہیں سمجھا۔ وہ ترقی پسندی کے قائل ہوتے ہوئے بھی صرف حقیقتوں کی پیشکش کو ہی فنکار کے لئے کافی نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک سب سے زیادہ اہمیت فنکار کے نقطۂ نظر کی ہے جس کے ذریعہ وہ زندگی کو حسین اور خوبصورت بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اشک نے ایک جگہ لکھا ہے۔

"ترقی پسندی مجھے مرغوب ہے لیکن افسانے میں یہ ترقی پسندی کسی مزدور یا کسان یا بیسوا یا کسی دوسرے پسماندہ شخص کا قدرے عریاں نقشہ پیش کر دینے

لے سمپوزیم، نقوش، افسانہ نمبر

۲ے ترقی پسند ادب صفحہ ۱۰۴

تک ہی ختم نہیں ہو جاتی اور افسانے ہیں دو چار دیدہ
دانستہ لکھی ہوئی گالیاں کا کراہت پیدا کرنے والے
مناظر کا ذکر اسے ترقی پسند بنا دیتا ہے۔ درحقیقت
کسی افسانے کا ترقی پسند یا رجعت پسند ہونا مصنف
کے اپنے نقطہ میں منحصر ہے جسے سامنے رکھ کر وہ
افسانہ لکھتا ہے۔ جو اس سے اخذ کیا جاتا ہے۔ لے

یہی وجہ ہے کہ اشک کے تمام افسانوں میں کوئی نہ کوئی مقصد ملتا ہے اشک کے افسانوں میں نچلے طبقہ کی غریبی، بے بسی، دکھ درد اور ان کے مسائل کی پیشکش ملتی ہے۔ مزدوروں کے متعلق جو افسانے انہوں نے لکھے ہیں ان میں اس طبقہ کے مسائل اور مصیبتوں کا پر خلوص اظہار ملتا ہے۔ بیگن کا پودا، میں انہوں نے نچلے طبقہ کی بے بسی کی بڑی دردناک تصویر کھینچی ہے۔ اس افسانے کا بوڑھا اپنے طبقے کی بے بسی کی علامت بن جاتا ہے۔ ٹھیکیدار کے کھیت کی رکھوالی کرتے ہوئے سردی میں اکڑ کر مر جاتا ہے یہ صرف اس بوڑھے کا المیہ نہیں بلکہ ایک پورے طبقے کا المیہ ہے اشک سماجی مسائل کی جڑوں تک پہونچتے ہیں اور معاشی اور سماجی بے بسی کے سبب پیدا ہونے والی داخلی الجھنوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔ نچلے طبقہ کی عورتیں معاشی طور پر مرد کی محتاج ہوتی ہیں۔ اس لئے اس طبقے میں دوسرے طبقوں سے زیادہ جنسی عدم مساوات ملتا ہے۔ اپندر ناتھ کے طبقاتی شعور نے اسکو محسوس کیا ہے۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں اس طبقے کی عورت کی تکلیف، پریشانی اور بے بسی و تشنگی کی بڑھی اچھی عکاسی کی گئی ہے اور ان سے شخصیت میں پیدا ہونے والے ٹیڑھے میڑھے نقوش کو اجاگر کیا ہے۔ چٹان، گونگی اور قفس وغیرہ افسانوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ اشک کا مطالعہ کتنا گہرا ہے اور سماجی

لے بحوالہ ترقی پسند ادب صفحہ ۱۰۶

نفسیات کا کتنا گہرا شعور ہے۔

کبھی کبھی اشک کے افسانوں میں گہری داخلیت بھی ملتی ہے، انسانی ناسور، ہار جیت، شاعر کی شکست، فنکار کے ذاتی تجربہ اور رومانوی داخلیت کے مرقعے ہیں لیکن جہاں کہیں وہ داخلیت کی تنگنائے سے نکلے ہیں واقعہ نگاری کے شاہکار کی تخلیق ہو گئی ہے۔ "کاکڑاں کا تیلی" واقعہ نگاری کا شاہکار ہے۔

اشک کے یہاں جنس کے نفسیاتی تجزیہ کا بھی میلان ملتا ہے ترغیب گناہ، چٹان اور ابال اشک کے ایسے ہی افسانے ہیں۔ "چٹان" کے شنکر اور "ابال" کے چندن کے جنسی اور نفسیاتی ہیجانات اور پیچیدگیوں کا بہت اچھا تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔

حیات اللہ انصاری نے اسوقت افسانے لکھے جس وقت ترقی پسند تحریک سے ہر طرف گھن گرج اور شکست و ریخت کا عمل جاری تھا۔ حیات اللہ انصاری نے اس تحریک کی صداقتوں کو محسوس کیا۔ اور حقیقت پسندی کے نظریہ کو قبول کیا۔ وہ زندگی کے مشاہدہ اور تجربہ کو حقیقت پسندانہ طور پر پیش کرنے کے قائل تھے۔ انھوں نے کبھی بھی ہنگامی قدروں کا ساتھ نہیں دیا۔ بلکہ حقیقت پسند نظر زندگی کی ابدی حقیقتوں کو دیکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ اور ان حقیقتوں تک پہنچتی ہے جن سے انسان کی زندگی میں دکھ درد اور مسرت کی لہریں پیدا ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے:-

> "اس زمانے میں چند ایسے بھی افسانہ نگار تھے جو طوفانی گھن گرج اور اعصابی تشنج سے الگ ہو کر متوازن اور متین لب و لہجہ کو برقرار رکھے ہوئے تھے ان کی کہانیوں میں جذباتی ابال اور چونکا دینے والے دھماکے یا سستی لذت کے سامان نہیں تھے بلکہ زندگی کو ایک نئے رخ سے دیکھنے کی کوشش نمایاں

تھی۔ ان میں حیات اللہ انصاری کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے۔[1]

منٹو نے موپاساں سے شدت، سنسنی خیزی اور چونکا دینے والی کیفیت سیکھی تھی۔ منٹو کا انداز مقبول ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو افسانے نے جتنا اثر چیخوف کی آہستہ روی، متانت اور سادہ انداز فکر سے نہیں لیا اس سلسلے میں صرف چند ہی نام لیئے جا سکتے ہیں۔ حیات اللہ کے یہاں بھی موپاساں کی ہیجانی کیفیت کے بدلے چیخوف کی متانت، آہستہ روی اور سادہ انداز فکر ملتا ہے۔ اسی لیئے ان کی حقیقت نگاری نیشتر نہیں بن پاتی بلکہ دھیمی دھیمی آنچ کی طرح سلگتی رہتی ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں اتر پردیش کی سماجی زندگی کی جو عکاسی کی ہے۔ اس میں جہاں ایک طرف اتر پردیش کی سماجی زندگی کے جو مختلف پہلو سامنے آگئے ہیں وہاں دوسری طرف ایک ہلکی دھیمی سلگتی رہنے والی کیفیت سے جذبات کی آنچ اور ایک طرح کا Pathos پیدا ہوتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ٹھیک ہی لکھا ہے:-

"حیات اللہ انصاری کو جذبات کی شدت کو فن کی شیرینی، لطافت میں ڈھالنے کا ہنر آتا ہے ایلیٹ نے فنکار کی شخصیت کو دکھ جھیلنے والے کی شخصیت سے الگ بتایا تھا کیونکہ فنکار جذبے کی رو میں بہہ جانے کے بجائے جذبے سے اوپر اٹھ جاتا ہے اور اپنے آپ کو وقتی احساس کے حوالے نہیں کرتا حیات اللہ کی کہانیوں میں ٹھہراؤ ۔۔۔ اور فکری توازن بڑی حد تک موجود ہے۔"[2]

حیات اللہ کے افسانوں میں جذبہ اور فکر و بصیرت کو برانگیختہ

---

[2] مقالہ "اتر پردیش میں افسانہ نگاری" مطبوعہ نیا دور لکھنؤ نومبر ۱۹۶۰ء

کرنے والی ہلکی سی برقی روشنی ہے۔ "آخری کوشش" کو اسی لئے اردو کے شاہکار افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ "آخری کوشش" میں تلخ حقیقتوں کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ ہماری سماجی زندگی کے مختلف پہلو سامنے آگئے ہیں۔ افسانے کے مرکزی کردار بھیکے کا المیہ بڑا بھیانک ہے۔ پچیس برس کے بعد جب وہ گھر واپس آتا ہے تو دنیا ہی بدل چکی تھی۔ اس کا آبائی گھر کھنڈر بن چکا تھا۔ اس کی صحت مند مال جو دن رات پیسے حاصل کرنے کے لئے آگا پیچھی رہتی، چمڑے اور ہڈیوں کا ڈھانچہ بن چکی تھی۔

> "یہی گھر تھا جہاں مسافر کی تھکی ماندی آتما کو چین کی تلاش تھی۔ بھیکے کی امید کا چمن جسے وہ بائیس روز سے پچیس برسوں کے پچھلے ارمانوں کے خون سے سینچ رہا تھا۔ اکبارگی مرجھا گیا۔ اس کا دل بار بار شک دلاتا کہ یہ گھر خالی ہوگا۔ اور وہ لوگ کہیں اور اٹھ گئے ہوں گے اور بار بار بکریوں کی موت کی خراشیں اور بادلوں کی سرخی چھ پھل ہولے سے دبی ہوئی گھسیٹ کر دو مشتبہ تحقیق النساء کے گھر دو روں کو ڈھا دیتا۔ بھیکے دروازے کے دو گھنٹہ تک جہاں کا تہاں کھڑا رہا۔ اس میں اتنی ہمت نہ ہوتی کہ اندر جاتا یا کسی کو آواز دیتا۔"

حیات اللہ کا قلم بعض وقت حقیقت نگاری کے نادر نمونے جنم دیتا ہے اسی افسانے کا ایک اور اقتباس ملاحظہ فرمایئے۔ حقیقت کی تلخی اور انسان کی جبلت کو کتنی فنکاری سے پیش کیا گیا ہے:

> "یہاں بھیکے دوں کے انبار میں دفن ایک انسانی پنجر پڑا تھا جس پر مرجھائی ہوئی بدرنگ سی جلد کی کھال تھی۔ جیسے پھیپھڑوں کی طرح جھول رہا تھا۔ سر کے بال جیسے بکری کی دم کی پیچھے بالوں کی طرح سفید رنگ۔ آنکھیں بے نور ان حلقوں میں ڈگر ڈگر کر رہی تھیں ان کے وسط پتھر اور

آنسوؤں میں لت پت بنا ہے گال کی جگہ ایک پتلی سی کھال رہ گئی تھی۔ جو
دانتوں کے غائب ہونے سے گئی تہوں میں ہو کر جبڑوں
کے نیچے آ گئی تھی گال کے اوپر کی ہڈیوں پر کچھ پھولا پھولا سا
تھا۔ بد گوشت ہو یا ورم۔ جیسے روتے روتے ورم آ گیا
ہو۔ گردن اتنی سوکھی ہوئی تھی کہ ایک ایک رگ نظر آ رہی
تھی ننگے سینے پر چھاتیاں لٹک رہی تھیں جیسے کھینچی
ہوئی الٹی بنڈی کی خالی جیبیں۔ چہرے کی ایک ایک
جھری۔ گھناؤنی مصیبتوں کی مہر تھی جسے دیکھ کر بے
اختیار ڈھاریں مار مار کر رونے کو جی چاہتا،،

حیات اللہ کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے بڑی فنکاری سے انسان کی فطرت۔ جبلتوں کے ٹکراؤ اور حقیقتوں کی مختلف سطحوں کو پیش کیا ہے پورے افسانہ میں دکھ درد اور غم کی ایسی دھیمی دھیمی آنچ سلگتی رہتی ہے۔ جو پڑھنے والے کی روح کو بے چین کر دیتی ہے۔

حیات اللہ کے افسانوں کی یہ خصوصیت اسے راجندر سنگھ بیدی سے قریب لے جاتی ہے۔

سہیل عظیم آبادی نے پریم چند کی روایتوں سے بھی فائدہ اٹھایا ہے اور ترقی پسند تحریک سے بھی اثر لیا ہے لیکن ان کے افسانے کسی ایک رجحان یا روایت کے اسیر نہیں ہوئے ہیں۔ سہیل کا مشاہدہ بہت وسیع ہے اس لئے ان کی نظر زندگی کی تمام حقیقتوں پر پڑتی ہے۔ پریم چند اور ترقی پسند تحریک نے دیہات، مزدور اور نچلے طبقے کے مسائل کو ادب کا موضوع بنایا تھا۔ سہیل کے افسانوں میں بھی دیہات کی زندگی، غریبوں کا دکھ اور مزدور تحریک کے ابتدائی نشان ملتے ہیں سہیل نے انسانیت کی کراہ کو سنا۔ ان کی نظروں نے حاکم و محکوم، ظالم و مظلوم اور سرمایہ دار و مزدور طبقوں کے درمیان لمبی خلیج اور ایک طبقے کے استحصال کو دیکھا اور ان کے درد و دکھ کو خلوص اور صداقت کے ساتھ اپنے افسانوں میں

پیش کیا۔ کرشن چندر لکھتے ہیں:۔

"قدرت جغرافیہ بناتی ہے۔ انسان سماجی قانون بناتا ہے۔ اور دو ہزار سال کی پیہم کوششوں کے باوجود کے بعد بھی تہذیب انسان کی بربریت وحشت اور کمینگی کو دور نہیں کر سکی۔ اسی لئے تو سماجی قانون جغرافی ماحول پر حاوی ہو جاتے ہیں۔ قدرت کی دولت کی غیر منصفانہ تقسیم ہوتی رہتی ہے۔ انسانی سماج دو قطبوں میں بٹ جاتا ہے۔ ایک قطب پر قدرت کی تمام تر دولتیں انسانی زندگی کی رنگینیاں اور مسرتیں جمع ہو جاتی ہیں اور دوسرے قطب میں زندگی کی کل پریشانیاں بندشیں اور تکلیفیں، غریبوں اور امیروں میں جو جدا انقطابیں ہیں۔ اس کی ایک واضح مثال آپ کو بہار کی سماجی زندگی میں ملے گی اور سہیل کے افسانوں میں جو اس کی زندگی کے متعلق ہیں۔"[1]

ظالم مظلوم، سرمایہ دار و مزدور، کسان اور زمیندار دونوں طبقوں کی آویزش اور کشمکش کو دیکھ کر ترقی پسند ادیبوں نے بھی پیش کیا ہے مگر جو خلوص اور صداقت سہیل کے یہاں ہے وہ بہت کم جگہ نظر آتی ہے۔ سہیل کسی ایک طبقہ کی وکالت نہیں کرتے بلکہ ہر طبقہ کے ظلم ناانصافی اور کمزوریوں کو بے نقاب کرتے ہیں۔ وہ سرمایہ داروں اور زمینداروں کے ظلم اور ناانصافیوں کو بھی دیکھتے ہیں اور مزدوروں اور کسانوں کی کمزوریوں پر بھی گرفت کرتے ہیں مگر چونکہ بنیادی طور پر وہ ایک انسان دوست ہیں۔ اس لئے ان کی ہمدردی غریبوں کسانوں اور مزدوروں کے ساتھ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں

۱؎ دیباچہ مجموعہ "الاؤ"

مزدوروں، کسانوں اور غریبوں کا دکھ درد، مصیبتیں اور پریشانیاں انکی صعوبتیں اور مسرتوں کی پراثر عکاسی ملتی ہے۔ غریبوں اور مظلوم طبقہ کی بے بسی سہیل کی فکر کا سب سے زیادہ نمایاں جزو ہے ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

"غریب کی زندگی کیا ہے کاغذ کی ناؤ ہے جب تک تیرتی رہی تیرتی رہی ہوا کا ایک جھونکا آیا الٹی اور ڈوب گئی"۔[1]

ان کے تمام افسانوں میں یہی رجحان ملتا ہے۔ الاؤ، پیٹ کی آگ اور بنجر تمام میں یہی دکھ درد اور بے بسی ملتی ہے "پیٹ کی آگ" کا غریب رحیم مفلسی اور تنگدستی سے مجبور ہو کر دیہات سے تلاش معاش کے لئے شہر آتا ہے لیکن یہاں نوکری تو بہت بڑی بات ہے وہ اپنے کھانے تک کے پیسے نہیں کما پاتا۔

"بے چارہ رحیم بھوک اور ٹھنڈک کو دلاسہ دینے کے لئے بدن چرا کر بیٹھ گیا اور سوچنے لگا آخر کیا ہو گا لیکن کچھ سوچ نہ سکا۔ غریب بیوی کی یاد نے اسکو بے چین کر دیا جس نے چلتے وقت بار بار کہا تھا جیسے بھی ہو کچھ روپیہ ضرور بھیج دینا۔ اس کی مرجھائی ہوئی جوانی اور پھیکا چہرہ، سوکھے ہوئے بدن اور پھٹے ہوئے کپڑوں کی یاد آئی وہ کسمسا کر رہ گیا۔ وہ پھر سوچنے لگا وہ اتنے بڑے شہر میں ایک ہفتہ سے آیا ہوا تھا لیکن کچھ نہ کر سکا۔ گھر بھیجنا تو ایک طرف اپنے کھانے کا سامان بھی نہ کر سکا۔"

بنجر تمام میں رام داس کا المیہ افسر شاہی اور نچلے طبقہ کے ملازموں کی بے بسی کو پیش کرتا ہے۔ الاؤ میں زمیندار اور اسکے کارندے غریب کسانوں کو ستاتے ہیں اور ان کو طرح طرح سے پھنسانے کی کوشش کرتے ہیں۔ غرض سہیل نے ہر جگہ ظلم و ناانصافی کو محسوس کیا ہے اس ظلم و ناانصافی کو پریم چند نے بھی محسوس کیا تھا اور اسکی تصویر کشی کی تھی۔ لیکن پریم چند کا نظریہ اصلاحی تھا۔ سہیل کے

---

[1] [illegible]

یہاں اصلاحی نظریہ نہیں ہے بلکہ وہ ایک انقلابی نظریہ رکھتے ہیں انھوں نے شدت سے محسوس کیا ہے کہ دونوں طبقوں کے درمیان اتنا زیادہ فاصلہ ہو گیا ہے کہ اس سماج کی اصلاح نہیں ہو سکتی اصلاح سے دراصل طاقتور طبقہ کو سہارا ملے گا اس لئے وہ اصلاح پر انقلاب کو ترجیح دیتے ہیں لیکن اس دور کے دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح سہیل کا یہ انقلابی رجحان بھی تعمیری منصوبوں سے عاری ہے وہ اس سماج کو ختم تو کر دینا چاہتے ہیں لیکن پھر کس طرح اور کس انداز پر نئے سماج کی تعمیر ہو۔ اس طرف ان کے افسانوں میں اشارے نہیں ملتے۔

سہیل کے افسانوں میں ایک متوازن اور بالیدہ سیاسی شعور ملتا ہے وہ صرف مزدور اور کسانوں کی زبوں حالی کو ہی نہیں دیکھ رہے تھے بلکہ ان کے اندر جو بیداری کی لہر پیدا ہو رہی تھی اس کو بھی محسوس کر رہے تھے کسانوں اور مزدوروں میں منظم ہونے کا رجحان پیدا ہو رہا تھا اور گاؤں میں سبھائیں جھنڈے جلسے تھیں مزدور اور کسان منظم ہو کر ایک طاقت بننے کی کوشش کر رہے تھے۔ اس طرح لگتی ہے جو تازہ آفتاب پیدا ہو رہا تھا اس کی شعاعوں کو سہیل نے بھی دیکھ لیا تھا اس لئے ان کے افسانوں میں مزدوروں اور کسانوں کی تنظیمی جدوجہد کی عکاسی ملتی ہے۔ الاؤ اور مزدور ان کے نمائندہ افسانے ہیں "الاؤ" میں کسانوں پر زمین داروں کے ظلم کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی گئی ہے اور اس ظلم کے خلاف کسانوں کی تنظیمی سرگرمیوں کو پیش کیا گیا ہے۔

> بھائیو نے اس انداز سے سب پر نگاہ ڈالی جیسے وہی اکیلا سب کچھ جانتا ہے باقی سب کاٹھ کے الو ہیں پھر بولا۔
>
> ہاں بہت بڑی سبھائی ہوئی تھی ایک مہادھوتی آئے تھے وہ سب کو ایک بات کہہ گئے ۔ سب کسان ایک ہو جائیں۔ آپس میں مل جل کر رہیں۔ تب ہی

زمیندار کے ظلم سے بچ سکتے ہیں۔

سانول بولا:—

"بھیا بات پتے کی ہے ہم لوگوں پر جتنا ظلم ہوتا
ہے اسے کون جانے سال بھر محنت کرکے اپجاتے ہیں
اور ہمارے بال بچے بھوکوں مرتے ہیں"

آگ کچھ دھیمی ہو چلی تھی اس لئے بار ڈھو کچھ اور بھی آگ سے قریب ہو گیا اور بولا:—

"بات تو ٹھیک ہے پر ہونا مشکل ہے"

بھاگو بولا:—

"مشکل کیا ہے؟ آج ہم لوگ ٹھان لیں کہ آپس
میں مل جل کر رہیں گے زمیندار کو بیگار نہیں دیں گے کوئی
ناجائز دباؤ نہیں سہیں گے بس ادھر م پور میں تو ایسا
ہی ہوا ہے اب تو وہاں چین ہی چین ہے"

کسانوں کے اندر ظلم کے خلاف احساس جس طرح انقلابی اور تنظیمی سانچوں میں ڈھل رہا تھا اس کی اچھی عکاسی کی گئی ہے۔ دراصل یہیں سہیل کی انسان دوستی پریم چند سے آگے بڑھ جاتی ہے سہیل اصلاح سے زیادہ میں طاقتور طریقہ سے سمجھوتہ نہیں کرتے بلکہ اپنا حق لینے کے لئے لوگوں کو آمادہ کرتے ہیں۔ "دو مزدور" میں ابھرتی ہوئی مزدور تحریک کے نشیب و فراز کو بھی اچھی طرح پیش کیا گیا ہے۔ سہیل مزدوروں کی کمزوریوں، اور تنظیمی خامیوں پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ "دو مزدور" کے ضمیر اور بلاقی دراصل مزدوروں کے دو طبقہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ دونوں ہی چینی کے مل میں کام کرتے ہیں۔ ضمیر سن رسیدہ ہے وہ پرانے مزدوروں کی طرح خاموشی سے ظلم و ستم سہنے کا قائل ہے وہ یونین پر اعتماد نہیں رکھتا برخلاف اس کے بلاقی ایک نوجوان مزدور ہے اور نئی روشنی کا قائل ہے ظلم سہنے کے بجائے ظلم کا مقابلہ کرنا چاہتا ہے وہ یونین پر اعتماد

رکھتا ہے :-

"بلاقی نے چائے کی پیالی اٹھاتے ہوئے کہا تو اس سالے کو کیا ملے گا؟ سیٹھ باپ ہے اس کا اسی کو تو سارا دھن مل جائے گا. پانچ منٹ دیر ہوئی اور سالے نے گجر حاضر کر دیا"

"اس بیچارے کا کام تو یہی ہے. لڑائی بری بات ہے کھوسا مد برآمد سے کام نکالنا چاہیئے بلاقی."

"تم بھی جمیر بھائی کیسی بات کرتے ہو کھوسا مد کا ہے کی بھیک تھوڑے ہی دیتا ہے سالا اب کی بدماشی کرے گا تو دیں گے دو چپیٹ"

"بھول یونین یونین بکتا ہے غریب کو وہاں بھی کوئی نہیں پوچھتا ابے ہم کتنے یونین کے مارے ہوئے ہیں. دیکھو ہم کو ساڑھے روپیہ ملتا تھا. ہڑتال ہوا یونین والے بھاگ گئے سب سالے تو پھر نوکر ہو گئے ہم کو دیکھو اب روپیہ ٹھن ٹھن پر سر مار رہے ہیں مصیبت میں کوئی کسی کا نہیں ہوتا ہے ابے اب کوئی یونین والا پوچھنے بھی نہیں آتا چھ مہینے بھوک مر کے کاٹا ہے"

بلاقی نے بہادرانہ شان سے جواب دیا :-

بس اتنے میں ٹھنڈے ہو گئے کا ہے کو گئے تھے یونین میں تب؟ ہم کہیں سنو! مل میں جب ہڑتال ہوا تو ہم بھی تھے وہاں لڑائی ہو گئی پولیس نے ہم لوگ کے سر پر لاٹھی چلایا ہم جھپٹ کے لاٹھی روک کر سپاہی کو دو چپیٹ مارا. جانو جیا کا ہوا؟ ہم گرفتار ہو گیا سپاہی سالا نے ہم کو تھانے میں خوب مارا اور چھ مہینہ کا جیل ہو گیا. سمجھے آنے سے پھانسی

سے بھی نہ بھاگے گا مگر اپنا یک واسطے لڑیں گے جو روار
سب مجبور بھائی لوں کو لڑنا چاہیئے۔

یہاں مزدوروں کے مسائل، ابھرتی ہوئی مزدور تحریک تنظیم اور فرامت پرستی، تنظیم کے متعلق شکوک ان سب باتوں کو بڑی فنکارانہ صداقت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور بقول کرشن چندر:-

"وہ مزدور ہیں سہیل ہمیں پہلی مرتبہ مزدور کے اٹل عزم راسخ کا اتا پتہ بتاتے ہیں جس نے ہندوستان ہی کیا دنیا بھر میں مزدور کو نئی تعمیر کا مرکز بنا دیا ہے" (دیباچہ الاؤ)

جنگ کی بھیانک تباہ کاریوں بربادیوں اور ہولناکیوں نے سہیل کا دل بھی دکھایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی انسان دوستی نے بھی جنگ کے خلاف آواز بلند کی ہے۔ افسانہ "روشنی" اس رجحان کی نمائندگی کرتا ہے "روشنی میں سہیل نے بوڑھے کے المیہ کے ذریعہ بتایا ہے۔ کہ جنگ ملکوں کے درمیان لڑی جاتی ہے لیکن اس کی تباہیوں کے شعلے غریب انسانوں کے گھروں اور انکی زندگیوں تک پہونچ جاتے ہیں جنگ کے شعلوں میں صرف ملک اور ملکی طاقتیں ہی نہیں جلتیں بلکہ غریبوں کی آرزوئیں اور تمنائیں بھی جل کر خاک ہو جاتی ہیں۔ غریبوں کی گود ویران ہو جاتی ہے اور بہنوں کا سہاگ اجڑ جاتا ہے:-

"بوڑھے کی آنکھیں ٹمٹمانے لگیں اور وہ بولا کہ پچھلی بڑی لڑائی میں ہم گئے تھے۔ بابوجی ہم سپاہی تھے ہم نے وہاں سولہ آدمی کو اپنی بندوق سے مارا آدمی کا مارنا کتنا پاپ ہے بابوجی، کتنی عورتوں کا سہاگ ہم نے لوٹ لیا۔ کتنے بچوں کا دل دکھایا کس کس کی آہ ہم نے لی بابوجی۔ اسی پاپ کا پھل اب ہم بھوگ رہے ہیں اپنی اکلوتی پوتی کو جوانی ---- میں روگ کرتے ہم اپنی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں۔

سہیل نے موجودہ تہذیب پر بھی طنز کیا ہے جہیں انسان کی تباہی کے نئے نئے طریقے ایجاد کیے جاتے ہیں تعلیم کا مقصد ہلاک ہتھیاروں کی ایجاد سمجھا جاتا ہے اور موجودہ تہذیب ایسے ہی لوگوں کو عزت وشہرت بھی دیتی ہے۔ رشید سائنس کا پروفیسر ہے یوسف اسکے بارے میں بوڑھے کو بتاتا ہے :-

"ہاں بوڑھے بابا تم لوڑائی میں جا چکے ہو تم نے اُس گا نام سنا ہوگا۔ زہریلی گیس کا۔ زہریلی گیس تو دوسروں نے بھی بنائی ہے مگر یہ ایسی گیس بنا رہے ہیں جس میں ایک گھنٹے میں لاکھوں آدمی مر سکتے ہیں۔ ایک دن میں سیکڑوں کوس دور سے دشمن کا ناس کیا جا سکتا ہے۔ بوڑھے کے چہرے سے خوشی کی ساری نشانی مٹ گئی اور اس کی جگہ اداسی نے لے لی وہ کچھ سوچنے لگا یوسف نے پوچھا کیا سوچنے ہو بوڑھے بابا۔

بوڑھا بولا۔

یہ تو کوئی اچھا کام نہیں ہوا بابو جی آدمی کو مارنے کا سامان آدمی کرے :-

جنگ اور موجودہ تحریک پر کتنا گہرا طنز ہے یہاں سہیل کی انسان دوستی سامنے آتی ہے اور اس تہذیب اسکے خلاف آواز بلند کرتی ہے۔ جس میں انسان، انسان کے مارنے کا طریقہ ایجاد کرتا ہے اور اسمیں فخر محسوس کرتا ہے احمد ندیم قاسمی نے ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد "، اور "بابا نور " میں جنگ کی تباہ کاریوں کو دکھایا ہے "روشنی " کا بوڑھا غم کی شدت کے باوجود اپنے حواس قائم رکھتا ہے۔ وہ اپنے گناہوں کی آگ میں خود کو جلتا محسوس کرتا ہے۔

" بابا نور" اپنے اکلوتے لڑکے کی موت سے اپنے ہوش وحواس کھو دیتا ہے "بابا نور " میں احمد ندیم قاسمی کا طنز صرف ایک وار کرتا ہے جنگ

کے خلاف لیکن "روشنی" میں سہیل کا طنز دوہرا ہے "روشنی میں جنگ کے ساتھ ساتھ موجودہ تہذیب اور تعلیم کے مقصد پر بھی طنز ملتا ہے۔ مگر جو خلوص فنی صداقت اور مشاہدہ کی گہرائی "ہیروشیما سے پہلے، ہیروشیما کے بعد میں ہے وہ نہ تو روشنی میں ہے اور نہ ہی "بابا نور" میں ہے۔

فن ایک کلی وجود کا نام ہے۔ اس لئے تکنیک کا تصور موضوع اور مواد سے الگ نہیں ہو سکتا۔ دراصل موضوع کے اعتبار سے تکنیک کی تعمیر ہوتی ہے۔ اور چونکہ موضوع اپنے عہد کے مسائل اور تحریکات اور فنکار کے جذبات و احساسات سے عبارت ہوتا ہے اس لئے موضوع کے ساتھ ساتھ اپنے دور کے مسائل، تحریکات اور پھر افسانہ نگار کے میلانات جذبات و احساسات سے تکنیک متاثر ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ ہر دور میں اور ہر فنکار کے یہاں تکنیک کا مختلف استعمال ملتا ہے اردو افسانے پر ابتدا رومانی میلان اور داستانی روایات اثر انداز رہے اس لئے ابتدائی دور کے افسانوں کی تکنیک پر ان کے گہرے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ پریم چند نے اگر ایک طرف حقیقت پسندی کو افسانے کا مزاج بنایا تو دوسری طرف انگریزی افسانوں کے اثر سے افسانے کی تکنیک متعین کی اس طرح موضوع اور تکنیک کے لحاظ سے اردو افسانہ پریم چند کے یہاں ایک ایسی منزل پر پہونچتا ہے جہاں موضوعات زندگی اور حقیقت سے قریب آتے ہیں۔ اور افسانہ کی تکنیک مغربی افسانوں کے اقدار کی روشنی میں متعین ہو جاتی ہے۔

پریم چند تک اردو افسانہ میں عام طور پر گاؤں کے ماحول اور گھریلو زندگی کی پیش کش ہوتی تھی چونکہ گھریلو زندگی اور گاؤں کے ماحول میں سادگی تھی پیچیدگی اور الجھاوے نہ تھے۔ اس لئے افسانہ کے فارم اور تکنیک میں بھی سادگی ملتی ہے۔ واقعات کی سادہ پیش کش سے عام طور پر سیدھے سادے پلاٹ کی تعمیر ہوتی تھی۔ افسانہ شروع ہونا واقعات تسلسل کے ساتھ رفتہ رفتہ آگے بڑھنا۔ کلائمکس آنا اور پھر

افسانہ ختم ہو جاتا۔ گویا پورا پلاٹ ایک سیدھی لکیر کی طرح آگے بڑھتا اور اختتام تک پہونچ جاتا۔ کردار نگاری میں بھی یہی کیفیت ہے عام طور پر کرداروں کے جذبات و احساسات کی پیچیدگی اور کرداروں کی داخلی گہرائیوں تک پہونچنے کے بجائے صرف کرداروں کی خصوصیات کو سادگی کے ساتھ پیش کیا جاتا اور اکثر و بیشتر مثالیت پسندی سے کردار ایک مخصوص سانچے میں ڈھلے جاتے۔ قدروں کی صاف صاف تقسیم ہوتی تھی۔ اچھی اور بری قدروں کی پہچان اچھے اور برے کرداروں سے فوراً ہو جاتی تھی۔ اچھا آدمی بالکل اچھا اور برا آدمی بالکل برا نظر آتا ہے۔ بعض اوقات کرداروں کے نام سے ہی معلوم ہو جاتا کہ کون اچھا کردار ہے کون برا۔ اسی طرح جذبات نگاری اور فضا نگاری میں بھی کسی طرح کی گہرائی نہیں ملتی اسلوب میں سادگی ملتی ہے۔ سادہ محاورے اور دیہاتی کہاوتیں استعمال ہوتی تھیں چونکہ افسانہ نگاروں کی نظر انسانی نفسیات اور جذبات پر نہ تھی اس لئے عام طور پر مکالمہ نگاری میں انسانی نفسیات اور جذبات کا خیال نہیں رکھا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ طویل مکالمے لکھے جاتے تھے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند تک افسانہ کی تکنیک کا ڈھانچہ تیار ہو کر سامنے آگیا لیکن ابھی اس میں باریکی اور وسعت نہیں پیدا ہوئی اس لئے کہ اس دور تک افسانہ کے موضوعات عام طور پر سادہ تھے اس لئے تکنیک میں بھی سادگی رہی۔

لیکن پریم چند کے بعد اردو افسانہ گاؤں کے ماحول اور گھریلو زندگی سے نکل کر شہری زندگی اور اس معاشرت کے قریب آیا جو دو نظام زندگی کی کشمکش سے متاثر ہو رہی تھی۔ بہت سی قدریں ٹوٹ رہی تھیں اور بہت سی قدریں پیدا ہو رہی تھیں اور کچھ ایسی بھی قدریں تھیں جو قدیم ہونے کے باوجود مغربی اثرات سے زندگی حاصل کر رہی تھیں پہلے عام طور پر متوسط طبقہ کی ترجمانی ہوتی تھی۔ اب افسانہ نگاروں کے سامنے دوسرے بھی طبقے تھے اور ہر طبقہ کا رشتہ ایک دوسرے سے بڑا گہرا تھا

دراصل اسی منزل سے معاشیات اور نفسیات افسانوں میں شامل ہوئے اس طرح پریم چند کے بعد اردو افسانہ اگر ایک طرف انگریزی اثرات سے فکر و نظر میں پیدا ہونے والی تبدیلی کے قریب آیا تو دوسری طرف طبقاتی سماج معاشرتی زندگی اور شہری ماحول کا ترجمان بنا۔ طبقاتی سماج، معاشرتی نظام اور شہروں کی زندگی ...... میں قدروں کی کشمکش نے پیچیدگی پیدا کر دی تھی۔ دراصل یہی وہ نقوش ہیں جن کے پیش نظر پریم چند کے بعد اردو افسانے میں تکنیک کا مطالعہ کرنا چاہیئے۔

پریم چند کے بعد تکنیک کے معاملہ میں فنکاری کا احساس پیدا ہوا۔ تکنیک کی نزاکتوں پر غور کیا گیا جس کے نتیجہ میں افسانہ کی تکنیک میں لچک وسعت اور بہت سارے گوشے پیدا ہوئے۔ پریم چند کے بعد افسانے عام طور پر پلاٹ کے لحاظ سے زیادہ کامیاب ہیں۔ افسانہ نگاروں میں پلاٹ کی تعمیر و تنظیم کا گہرا شعور پیدا ہوا۔ پریم چند کے یہاں آدرشوں اور مقصدیت سے اکثر و بیشتر پلاٹ کو نقصان پہونچا ہے۔ لیکن اب افسانہ نگاروں نے اس حقیقت کو سمجھا کہ افسانے میں پلاٹ کا مسئلہ دراصل فنکاری کا مسئلہ ہے۔ اس لیئے دلچسپ واقعات اور انکی مناسب ترتیب و تنظیم ضروری ہے کیونکہ پلاٹ کی فنکارانہ تعمیر پر وحدت تاثر کا انحصار ہوتا ہے۔ واقعات ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہوں جیسے زنجیر کی مختلف کڑیاں۔ کلائمکس کی شدت سے افسانہ کے پلاٹ میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ اعظم کریوی، سدرشن علی عباس حسینی، اوپندر ناتھ اشک، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی وغیرہ نے پریم چند کی روایتوں کو آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ اس لیئے ان لوگوں نے پلاٹ میں کسی جدت کے بجائے پرانی روش کو اپناتے ہوئے اس میں نکھار لطافت اور نزاکت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ علی عباس حسینی حیات اللہ انصاری اور سہیل عظیم آبادی کے یہاں عام طور پر بیانیہ انداز ہوتا ہے۔ بیان، مکالمہ اور عمل کے سہارے پلاٹ کا ارتقا بغیر کسی

پیچیدگی کے فطری انداز میں ہوتا ہے لیکن اس میں بڑا سلیقہ اور بڑی فنکاری ملتی ہے۔ یہ اپنے آورش اور مقصد کے لئے پلاٹ کو مجروح نہیں کرتے۔ واقعات ایک سبک رو دریا کی طرح اپنی منزل پر پہونچ جاتے ہیں علی عباس حسینی کے یہاں اختتام میں اکثر و بیشتر ڈرامائیت ملتی ہے "ٹھا پچھر" "بدلہ" اور "کلی" کا اختتام ڈرامائی ہے۔ حیات اللہ انصاری کے افسانہ "آخری کوشش" کا پلاٹ سادہ ہے لیکن اس میں بڑی فنکاری سے کام لیا گیا ہے۔ اتنے طویل افسانہ میں واقعات کی کڑی کہیں نہیں ٹوٹتی اور پلاٹ میں کہیں بھی جھول پیدا نہیں ہوتا ہے۔ بعض جگہ کچھ تفصیل سے کام لیا گیا ہے۔ لیکن اس تفصیل سے افسانہ کا تاثر بڑا گہرا ہو گیا ہے سہیل عظیم آبادی کے افسانے "الاؤ" "روشنی" "بجھیر تمام" اور "پیٹ کی آگ" میں بھی یہی ترتیب و تنظیم ملتی ہے۔ سہیل بڑی فنکاری سے واقعات کا انتخاب کرتے ہیں۔ اسی لئے ان کے افسانے بہت منتخب اور منظم ہوتے ہیں۔ سہیل کلائمکس کو بھی بڑی فنکاری سے برتتے ہیں اسی لئے بعض وقت اختتام میں پڑھنے والا چونک جاتا ہے اور اس کا ذہن ایک گہرے تاثر میں ڈوب جاتا ہے۔ "بجھیر تمام" اور "پیٹ کی آگ" میں یہی خوبی ملتی ہے۔

منٹو، حسن عسکری، کرشن چندر، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، اختر اورینوی اور احمد ندیم قاسمی کے یہاں پلاٹ کی تعمیر و ترتیب میں فنکاری کے ساتھ ساتھ جدت بھی ملتی ہے۔ ان لوگوں کے یہاں تکنیک کا بڑا گہرا شعور ملتا ہے۔ منٹو کے افسانے تکنیک کے اعتبار سے ترشے ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے پلاٹ کی تعمیر و تنظیم کا معجزہ ملتا ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک فنکار نے تمام واقعات کو تراش خراش کے ایک سجیلے پلاٹ کی تعمیر کی ہے۔ دراصل منٹو ہر جملہ، ہر جزو، ہر واقعہ اور ہر تفصیل پر غور کرتا ہے۔ جس سے پلاٹ میں غیر ضروری عناصر شامل نہیں ہو پاتے تھے اور پلاٹ تراشیدہ ہو کر سامنے آجاتا تھا

منٹو میں واقعات کی ترتیب و تنظیم کی بڑی صلاحیت تھی اسی لئے ان کے یہاں واقعات ایک مخصوص انجام کی طرف بڑھتے جاتے ہیں اور کہانی رفتہ رفتہ مختلف مراحل سے گذرتی ہوئی نقطۂ عروج پر پہونچ جاتی ہے جہاں منٹو کی حقیقت پسندی اور نفسیاتی ژرف بینی کچھ ایسی صداقتوں پر سے پردے ہٹاتی ہے جسے دیکھ کر پڑھنے والے چونک جاتے ہیں منٹو ہی کی طرح عصمت چغتائی بھی پلاٹ کے معاملے میں بہت محتاط ہیں عام طور پر ان کے پلاٹ جنسی سماجی اور نفسیاتی حقیقتوں پر مبنی ہیں ان کے افسانوں کے پلاٹ میں تسلسل ارتقا اور منطقی ربط ہوتا ہے "جال" اور "گیندا" وغیرہ پلاٹ کی کامیاب مثالیں پیش کرتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی اور اختر اورینوی فنکارانہ پلاٹ سازی کے لئے مشہور ہیں۔ پروفیسر عبدالمغنی لکھتے ہیں :-

"بیدی کے ابتدائی دور کے افسانوں میں وہی تراش خراش اور چستی ہے جو اورینوی کے ابتدائی افسانوں میں پائی جاتی ہے تھوڑا سا فرق عروج کی تعمیر میں پایا جاتا ہے اور ینوی کا عروج تیز رفتار ارتقائے ماجرا پر ایک جھٹکے کے ساتھ بریک نہیں لگاتا۔ بلکہ گاڑی کو رفتہ رفتہ فطری رفتار سے نہایت سکون کے ساتھ قاری کے انداز کے مطابق منزل پر لے آتا ہے بیدی بھی گرچہ عروج میں ڈرامائیت کے قائل نہیں مگر ان کے یہاں ارتقا میں اتنی تراشیدہ ہمواری نہیں ایک ہی قسم کے عمل میں رجحان کا فرق ہے بیدی کے پلاٹ میں کچھ الجھاوے ملتے ہیں جبکہ اورینوی کا پلاٹ ناک کی طرح سیدھا ہے غالباً اسی لئے اورینوی کا عروج جتنا نوکیلا ہے بیدی یا کسی دوسرے افسانہ نگار کا نہیں" [1]

---

[1] "ساغرنو" اختر اورینوی نمبر

حسن عسکری، قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں کرشن چندر کے یہاں پلاٹ کے بڑے کامیاب تجربے ملتے ہیں ان تمام افسانہ نگاروں نے مغربی ادب سے اثر لیا ہے قرۃ العین حیدر کے پلاٹ عام طور پر پیچیدہ ہوتے ہیں ترتیب و توازن کا شعور بھی ان کے یہاں ہے لیکن پھر بھی ستاروں سے آگے، افسانوں میں فنکاری اور ندرت ملتی ہے۔ کفارہ، آئینہ، انگڑائی، آندھی میں چراغ وغیرہ کے پلاٹ بڑے کامیاب ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں پلاٹ کا فنکارانہ استعمال ملتا ہے دراصل کرشن چندر نے نہ صرف پلاٹ کی فنکارانہ تعمیر کی بلکہ انھوں نے اس میں ایسے تجربے کئے ہیں جس سے افسانہ کی پوری تکنیک ہی بدل گئی ہے۔

کردار نگاری بھی افسانے کے فن کا اہم ترین عنصر ہے پریم چند تک کردار نگاری میں عام طور پر مثالیت ملتی ہے لیکن بعد کے افسانہ نگاروں نے افسانے کے دوسرے عناصر کی طرح کردار نگاری پر بھی غور کیا ہے اور اسکو فنکارانہ طور پر برتنے کی کوشش کی سدرشن اگرچہ پریم چند کے بنائے ہوئے راستہ پر چلتے رہے لیکن پھر بھی ان کے یہاں اچھی کردار نگاری ملتی ہے انھوں نے کردار پر ماحول کے اثرات کو محسوس کیا ہے اور سولہ سنگار کے افسانوں میں دکھایا ہے کہ کس طرح ماحول کے اثرات سے کردار کی تعمیر بنتا ہے۔ ماحول کے اثرات سے ان کے کرداروں میں تبدیلیاں بھی پیدا ہوتی ہیں علی عباس حسینی کے یہاں عام طور پر خارجی رنگ کی کردار نگاری ملتی ہے وہ بہت کم کرداروں کی نفسیات جذبات اور ہیجانات کی گہرائیوں میں اترتے ہیں۔ ویسے ان کے کردار انسانی نفسیات کے برخلاف کوئی عمل نہیں کرتے۔ یوں تو پریم چند کے یہاں بھی کہیں کہیں نفسیاتی تجزیے ملتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ کرداروں کی داخلی پیش کش کا رجحان پریم چند کے بعد اردو افسانہ میں آیا۔ یہ رجحان دراصل فرائڈ اور دوسرے نفسیاتی مفکروں اور مغربی ادب کے اثرات کا نتیجہ تھا۔ اس سلسلہ میں منٹو، حسن عسکری، ممتاز مفتی، قرۃ العین حیدر

عصمت چغتائی اور ڈاکٹر محسن وغیرہ کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں منٹو ایک سچا فنکار تھا۔ اس نے کرداروں کو مثالی سانچوں میں ڈھالنے کے بجائے حقیقتوں کے ذریعہ ان کی شخصیت کے پیچ وخم کو اجاگر کیا ہے وہ کرداروں کے قلب و روح کی گہرائیوں میں اترتے ہیں اور ان کے نفسیاتی اور جذباتی رد عمل اور جبلتوں کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والے ہیجانات کو بڑی خوبصورتی سے نمایاں کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بعض کردار زندہ جاوید ہو گئے ہیں۔ سوگندھی، شوبھا بھائی، ممی محمد بھائی اور سہائے وغیرہ کردار ہمیشہ یاد رہیں گے۔ ممتاز مفتی کا کردار "آپا" اردو افسانے کا ایک کامیاب داخلی کردار ہے۔ متوسط طبقہ کے گھریلو ماحول میں جس طرح لڑکیاں اپنے دل کی دنیا بساتی ہیں اور خاموش چنگاریوں کی طرح دہکتی رہتی ہیں اس سے ان کے جذبات و احساسات میں جو پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں اور ان پیچیدگیوں کے اثرات کس طرح شخصیتوں میں نمایاں ہوتے ہیں۔ ممتاز مفتی نے اس کو بڑے کامیاب انداز میں آپا کے ذریعہ پیش کیا ہے پورا افسانہ آپا کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور داخلی جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن کہیں بھی آپا کے جذبات، احساسات اور نفسیات کا تفصیلی اظہار نہیں ہوتا صرف داخلی الجھنیں اور کشمکش چند علامتوں کے ذریعہ سامنے آتی ہیں، آپا کا کردار اپنی داخلی دنیا میں زندہ رہتا ہے۔

بقول ممتاز مفتی:-

> "آپا دل کی گہرائیوں میں جیتی تھی اور وہ گہرائیاں اتنی عمیق تھیں کہ ابھرتی بھی تو نکل نہ سکتی[1]"

دراصل آپا کا کردار اس چنگاری کی طرح ہے جس کے اندر آگ دبی ہوتی ہے لیکن دکھائی نہیں دیتی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ

---

[1] افسانہ "آپا"

آیا جیسا کامیاب داخلی کردار اردو افسانہ میں بہت کم ملتا ہے حسن عسکری اپنے کرداروں کے ذہن اور نفسیاتی الجھنوں کی ترجمانی کرتے ہیں، "حرامجادی" کی ایملی (ایک عیسائی مڈوائف) ان کا مشہور کردار ہے جس طرح چیخوف نے اپنے افسانے "اسکول مسٹریس" میں اسکول مسٹریس کے جذبات و خیالات کی عکاسی کی ہے۔ اسی طرح حسن عسکری نے بھی ایملی کے جذبات و احساسات کو پیش کیا ہے۔

عصمت چغتائی بڑی گہری نظر سے کرداروں کا مطالعہ کرتی ہیں یہی وجہ ہے کہ انکی کردار نگاری میں بڑی گہرائی ملتی ہے وہ اپنے کرداروں کے ذہن میں سما کر نفسیاتی اور جنسی ہیجانات کو نمایاں کرتی ہیں۔ شکیلہ اختر نے گھریلو زندگی کے نمائندہ کرداروں کو پیش کیا ہے لیکن ان کے یہاں کرداروں کی تحلیل نفسی اور تجزیہ کا فن نہیں ملتا۔ عصمت کے یہاں کرداروں کا تجزیہ ملتا ہے وہ کرداروں کے تجزیہ سے سماجی اور معاشرتی ناہمواریوں کو بھی نمایاں کرتی ہیں اور کرداروں کے جذباتی اور نفسیاتی ردعمل کو بھی پیش کرتی ہیں۔ صفیہ (عطن رجال) چھوٹی بچی (گیندا) اور بیڑیاں کی ہیروئن وغیرہ کرداروں کے ذریعہ نوجوان لڑکیوں کی نفسیاتی اور جنسی الجھنوں کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر محسن کے افسانہ "ادتو تھی سکرایٹ" کی جمنی ایک خاص نفسیاتی کردار ہے محسن نے جمنی کے کردار کے ذریعہ یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ انسان جس ماحول میں رہتا ہے اس کے نقوش انسان کی شخصیت پر بڑے گہرے ہوتے ہیں جمنی ایک گورکن کی لڑکی ہے وہ بچپن سے دیکھتی آتی ہے کہ جس دن زیادہ لوگ مرتے ہیں اس دن اس کا بوڑھا باپ اس کے لئے اچھے کپڑے اور مٹھائیاں لاتا۔ اس طرح بچپن سے اس کی خوشی کا دارومدار دوسروں کی موت پر رہتا ہے اس سے جمنی کی نفسیات متاثر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جب کسی کی موت کی خبر سنتی ہے تو اس کے اندر مسرت کی ایک لہر دوڑ جاتی ہے اس کا چہرہ کھل اٹھتا ہے اور اس کے ہونٹوں پر مسکراہٹ رقص کرنے

لگتی ہے یہاں تک کہ جب اس کا شوہر اور بیٹا مرتا ہے تو بھی اس کے ہونٹوں پر مسکراہٹ رقص کرتی رہتی ہے۔ کرشن چندر، اختر اورینوی، احمد ندیم قاسمی، حیات اللہ انصاری اور سہیل عظیم آبادی وغیرہ نے کردار نگاری میں داخلی اور خارجی دونوں طریقوں کو اپنایا ہے۔ کرشن چندر کے یہاں ہر طبقہ اور ہر ماحول کے کردار ملتے ہیں انھوں نے ان تمام کرداروں کے سماجی پس منظر اور جذباتی و نفسیاتی محرکات اور رد عمل کو بڑی خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے۔ ہولی، اپال، زبیدہ، مہرو، کالو بھنگی وغیرہ کردار خارجی اور داخلی دونوں اعتبار سے کامیاب ہیں راجندر سنگھ بیدی کے کردار زندگی سے بہت زیادہ قریب ہیں۔ سماجی اور معاشرتی ناہمواریوں اور پھر ان سے پیدا ہونے والی جذباتی اور نفسیاتی الجھنوں کو اپنے کرداروں کے ذریعہ بڑی خوش اسلوبی سے پیش کرتے ہیں ان کے کرداروں کا غم ان کی بے بسی اور بے چارگی موجودہ سماج اور نظام زندگی پر سوچنے کے لئے مجبور کر دیتی ہے۔ ہولی (گرہن) سکھیا اور جیرام (چھیچک کے داغ) گرم کوٹ کا ہیرو وغیرہ بڑے کامیاب کردار ہیں۔ بیدی کبھی کبھی بچوں کے کردار کے ذریعہ سماجی اور معاشرتی اقدار پر تنقید کرتے ہیں بھولا (بھولا) پرساوی (چھوکری کی لوٹ) اور بابو (ٹلاڈان) یہ سب بچوں کے کردار ہیں اور بیدی نے ان کرداروں کے تجزیہ سے بہت ساری حقیقتوں کو نمایاں کیا ہے۔ اختر اورینوی کے یہاں کردار نگاری میں بڑی ہنرمندی ملتی ہے۔ جو ہیرو کیل (جو نیر)، شکور دادا، ماما دھیا، شربتیا، اور کلیاں اور کانٹے کے کردار بے حد کامیاب ہیں۔ ان کرداروں سے اختر اورینوی کے مطالعہ اور مشاہدہ کی وسعت اور انسانی جذبات و نفسیات کے گہرے مطالعہ کا اندازہ ہوتا ہے۔

پریم چند کے بعد اردو افسانوں کا جائزہ لینے سے اندازہ ہوتا ہے کہ زندگی اور حقیقت کے بڑھتے ہوئے شعور اور مغربی ادب

کے اثرات سے افسانہ نگاروں نے تکنیک کو نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ یہی وجہ ہے کہ حسن عسکری، کرشن چندر، بیدی، احمد علی عزیز احمد، غلام عباس، ممتاز شیریں، اختر اورینوی، قرۃ العین حیدر اور سہیل عظیم آبادی وغیرہ نے تکنیک کے کچھ ایسے تجربے کئے ہیں ———
جن سے افسانہ کی تکنیک ——————————
میں کافی وسعت اور ہمہ گیری پیدا ہو گئی۔ اس دور میں صرف کرشن چندر نے تکنیک کے جتنے تجربے کئے ہیں۔ اتنے تجربے دوسری زبان کے کسی افسانہ نگار کے یہاں بھی مشکل سے ملیں گے ان کے تمام مشہور افسانوں میں تکنیک کی ندرت ملتی ہے۔

اس دور میں جہاں ایک طرف پلاٹ کی تعمیر اور کردار نگاری میں فنکاری پیدا ہوئی تو دوسری طرف کچھ ایسے بھی افسانے لکھے گئے جنکی تکنیک میں پلاٹ اور کردار نگاری کی پابندی اس قاعدہ پر نہیں کی گئی۔ جیسی کہ پہلے کے افسانوں میں ہوتی تھی۔ حسن عسکری، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں وغیرہ نے واقعات کی سلسلہ وار ترجمانی کرنے کے بجائے انسانی ذہن میں ابھرنے والے تصورات و خیالات کی عکاسی کی۔ انسانی ذہن میں اٹھنے والے خیالات کی لہروں اور ذہن میں ابھرنے والے بے ربط خیالات کو پیش کرنے کے لئے تکنیک کو نئے طور پر برتا گیا۔ جیسے "شعور کی رو" اور "تلازم خیال" کی تکنیک کہتے ہیں۔ اس تکنیک کے ذریعہ اردو میں پہلی بار "شعور کے بہاؤ" اور "تلازم خیال" کو پیش کیا گیا۔ دراصل یہ رجحان فرائڈ برگساں اور دوسرے داخلی مفکروں کے تصورات اور جیمس جوائس اور ورجینا وولف کے اثرات کا نتیجہ تھا۔ اردو میں حسن عسکری نے اس کی بنیاد ڈالی۔ حرام جادی، چائے کی پیالی اور کالج سے گھر تک اس تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ دو فرلانگ لمبی سڑک، کالو بھنگی، حسن اور حیوان (کرشن چندر) انگڑائی (ممتاز شیریں) وغیرہ میں یہ تکنیک ملتی ہے۔

حرام جادی" میں ایملی (ایک عیسائی مڈوائف) ایک کیس اٹینڈ (Attend) کرنے جاتی ہوئی ——— سوچتی ہے اپنی شخصیت اور اپنی زندگی کے بارے میں۔ موجودہ زندگی کی بے کیفی اور یکسانیت کو وہ سوچتی ہے اور اپنی گذشتہ زندگی سے مقابلہ کرتی ہے۔ اس طرح پورے افسانہ میں صرف اس کے ذہن کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ اس افسانہ کی تکنیک چیخوف کے "اسکول مسٹریس" سے ملتی جلتی ہے "اسکول مسٹریس" میں ایک اسکول مسٹریس تنخواہ لے کر اپنے گاؤں واپس آتے ہوئے اپنی زندگی کے متعلق سوچتی ہے۔ ٹھیک اسی طرح ایملی "حرام جادی" میں سوچتی ہے "چائے کی پیالی" میں ڈولی کے ذہنی تصورات اور خیالات کو پیش کیا گیا ہے۔ کرشن چندر کے "کالو بھنگی" میں تلازمی خیالات ملتے ہیں۔ افسانہ نگار صرف کالو بھنگی کے بارے میں سوچتا ہے وہ اس کی کہانی لکھنا چاہتا ہے لیکن کیا لکھے؟ اس کی زندگی میں تو کچھ نہیں، ایک ٹیڑھی لکیر بھی نہیں جس سے دلچسپ افسانہ مرتب ہو سکے۔ اس کے ذہن میں کالو بھنگی بار بار آ کر کھڑا ہو جاتا ہے اور مسکرا کر پوچھتا ہے مجھ پر کہانی نہیں لکھو گے لیکن افسانہ نگار کو اس کی زندگی بالکل سیدھی اور سپاٹ نظر آتی ہے۔

> "تمہارا نام کالو بھنگی۔ تمہارا کام بھنگی۔ اس علاقے سے کبھی باہر نہیں گئے۔ شادی نہیں کی۔ عشق نہیں لڑایا۔ زندگی میں کوئی ہنگامہ کی بات نہیں، کوئی کوئی انہونی بات نہیں ہوا جیسے محبوب کے گھر سکول میں ہوتا ہے۔ شاعر کے کلام میں ہوتا ہے۔ کچھ بھی تو نہیں ہوا تمہاری زندگی میں پھر میں کیا لکھوں اور کیسے لکھوں بھئی

لہ افسانہ "کالو بھنگی"

کالو بھنگی فنکار کے احساس و شعور سے چمٹ گیا ہے فنکار اس کی زندگی میں کچھ دلچسپ گوشے تلاش کرتا ہے تاکہ کہانی لکھ سکے۔ اسی تلاش سے کہانی کے تار و پود بنتے ہیں اور تلازمی تصورات و خیالات (Association of Ideas) سے کہانی بنتی چلی جاتی ہے افسانہ نگار کی یادوں کا سلسلہ متاثر کرتا ہے۔ ان یادوں کے ذریعہ پورا معاشرہ سامنے آجاتا ہے۔ یہ افسانہ کرشن چندر کی داخلی بیداری کی بہترین مثال ہے "دو فرلانگ لمبی سڑک" اور "حسن اور حیوان" بھی اسی تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ ان کے کردار بھی شعوری بہاؤ کے تحت سے چلتے چلے جاتے ہیں لیکن کرشن چندر کا افسانہ "کالو بھنگی" حسن عسکری کے "حرامجادی" اور "چائے کی پیالی" کی طرح داخلی ہے مگر "دو فرلانگ لمبی سڑک" اور "حسن اور حیوان" (کرشن چندر) میں خارجی تفصیل اور داخلی خیالات و تصورات کا امتزاج ملتا ہے۔ "شعور کے بہاؤ" کی یہ تکنیک بڑی اہمیت رکھتی ہے اس سے افسانہ کی تکنیک میں لچک پیدا ہوئی۔ اس سے پہلے افسانہ کی تکنیک جامد (تھی) لیکن شعور کے بہاؤ کی تکنیک سے افسانہ کی تکنیک متحرک بن گئی۔ اس میں متحرک تجربات اور ذہنی عمل کو پیش کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی۔

انسانی شعور اور ذہن کی پیش کش جب ہونے لگی تو اس سے وقت کی حدیں ٹوٹنے لگیں۔ ماضی اور حال دو الگ الگ زمانے نہ رہے بلکہ ایک دوسرے میں پیوست ہو گئے۔ حال کے بہت سارے واقعات انسانی ذہن کو ماضی میں لے جاتے ہیں۔ اس تصور سے ایک اور تکنیک سامنے آئی۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں :-

" بیانیہ کی طرح اس میں تسلسل نہیں ہوتا نہ نپے تلے مرکب جملے ہوتے ہیں بلکہ ذہن میں آتے ہوئے بے ربط جملے شعور کی زبان میں جیسے ذہن آپ سے محو گفتگو ہو۔ ماضی اور حال میں کوئی حد فاصل نہیں

ہوتی بلکہ گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ حال سے ماضی ماضی سے حال جس طرف

بھی چاہیں مواد کو موڑ سکتے ہیں اور واقعات کے
بیان میں بھی وقت کا تسلسل لازمی نہیں ہوتا پہلے
کا واقعہ بعد میں اور بعد کا واقعہ پہلے بیان کیا جا سکتا
ہے،، لے

ممتاز شیریں کے افسانہ ''انگڑائی'' میں یہ تکنیک ملتی ہے اس میں حال کے سین اور ماضی کے سین کو باری باری (ALTENATE) طور پر لایا گیا ہے لیکن کبھی کبھی اس تکنیک میں حال کا رشتہ ماضی سے ٹوٹ جاتا ہے جیسے ہی حال کا کوئی واقعہ ماضی کی یاد دلاتا ہے حال کے آگے ایک لکیر کھنچ جاتی ہے اور ماضی کا واقعہ خود مصنف یا کوئی کردار بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ واقعہ کے مکمل بیان کے بعد افسانہ پھر حال میں واپس آجاتا ہے۔ گائز وپڑی کے مشہور افسانے ''سیب کا درخت'' میں یہ تکنیک ملتی ہے۔ ممتاز شیریں نے بھی اس تکنیک میں ایک افسانہ ''آئینہ'' لکھا ہے ''سیب کا درخت'' کی طرح ''آئینہ'' میں بھی حال کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ ماضی کی داستان تفصیل سے بیان ہوتی ہے۔ اور افسانہ پھر حال میں لوٹ آتا ہے اور ختم ہو جاتا ہے لیکن ''آئینہ'' کی تکنیک ''سیب کے درخت'' سے ذرا مختلف ہے ''سیب کے درخت'' میں ایک شفٹ ہے یعنی افسانہ میں جب بیوی پینٹ کرتے ہوئے کہتی ہے کہ ''یہاں سیب کا درخت ہوتا تو کتنا خوبصورت اور مکمل ہوتا'' بیوی کے اس جملہ کو سن کر شوہر کا ذہن ماضی میں چلا جاتا ہے۔ مختلف واقعات کو وہ یاد کرتا ہے اور جب پھر اس کا ذہن ماضی سے حال میں واپس آتا ہے تو افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ برخلاف اس کے ''آئینہ'' میں ایک شفٹ کے بجائے ڈبل شفٹ ہے ایک مرتبہ کہانی پروین کے بچپن کی طرف لے جاتی ہے

لے ''معیار'' صفحہ ۲۹

جب نانی بی اس کی انا نہیں۔ پھر آئینہ ملنے کے بعد ایک مرتبہ اور شفٹ ہو کر خود نانی بی پچھلی زندگی کی طرف جاتی ہے اور ان دونوں حصوں میں نانی بی کی زندگی کی داستان مکمل ہو جاتی ہے "آئینہ" اور "انگڑائی" دونوں میں (REFLECTION اور NARRAHON) کے امتزاج سے تاثر پیدا ہو گیا ہے۔

زندگی کی تصویر کو ایک مصور اور بت تراش کی طرح مکمل طور پر افسانے میں پیش کرنے کے لئے زندگی کے ایک رخ کو کئی زاویوں سے دکھانے کی کوشش کی گئی تاکہ زندگی کی تصویر مکمل اور حقیقی بن سکے اس لئے افسانہ میں ایک نئی تکنیک اپنائی گئی ہے جسے THREE DIMENSIONAL تکنیک کہتے ہیں۔ اسکو سب سے پہلے انگریزی میں جوزف کانرڈ (J. CONRAD) نے استعمال کیا۔ دراصل وہ افسانہ اور ناول میں زندگی کو بت تراش کی طرح پیش کرنا چاہتے تھے اس تکنیک نے افسانے میں بے انتہا وسعت پیدا کر دی۔ اس تکنیک میں حقیقت کے بہت سارے پہلو نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ممتاز شیریں کا خیال ہے کہ:۔

"وسعت و گہرائی ایک طرح سے بھی پیدا ہو سکتی ہے کہ ایک ہی موضوع پر کئی زاویوں سے روشنی ڈالی جائے اور ایک حقیقت کے کئی رخوں کو پیش کیا جائے۔ یہاں فن عکاسی اور مصوری سے آگے بت تراشی میں شامل ہو جاتا ہے کیونکہ یہاں جو شبیہ ابھرتی ہے وہ سہ بعدی ہے"[1]

اس تکنیک میں کئی افسانے لکھے گئے۔ ان میں نارِ گوشت بشمول "مدن، سینا اور صدیاں" (عزیز احمد) "میگھ ملہار" (ممتاز شیریں) "وقت

---

[1] "معیار" صفحہ ۸۰

کی بات" (سہیل عظیم آبادی) وغیرہ اس تکنیک کی کامیاب مثالیں ہیں۔ ان تمام افسانوں میں حقیقت کو مختلف زاویوں سے دکھایا گیا ہے۔ "ان داتا" میں قحط بنگال کو تین زاویوں سے دکھایا گیا ہے اور تین مختلف تاثرات کی عکاسی کی گئی ہے۔ کرشن چندر نے تین مختلف طبقے پر قحط کے اثرات اور ردعمل کو دکھایا ہے۔ ایک نچلا غریب طبقہ جو سب سے زیادہ اس قحط کا شکار ہوتا ہے۔ دوسرا متوسط طبقہ جو مصیبت زدوں کے لئے صرف جھوٹی ہمدردی دکھاتا ہے اور تیسرا وہ اعلیٰ طبقہ جو اس بھیانک المیہ کو تسلیم بھی نہیں کرتا وہ قحط سے مرتے ہوئے انسان کو، سوکھیا مرض سے مرتے ہوئے بتاتا ہے تاکہ اس پر غریبوں کی مدد کا بوجھ نہ پڑ جائے اس طرح ان تینوں تصویروں سے سماج کے مختلف طبقات پر قحط کے المیہ کے اثرات اور ردعمل کی پوری طرح عکاسی ہو جاتی ہے۔۔ سہیل عظیم آبادی نے بھی " وقت کی بات " میں چھوٹا ناگپور کے غریبوں کو آسام کے چائے کے باغات میں کام کرتے ہوئے مختلف زاویوں سے دکھایا ہے۔ "ان داتا" میں تین زاویوں سے مسئلہ کو پیش کیا گیا ہے۔ "وقت کی بات" کے چھ زاویے ہیں ۔۔ ایک ہی تکنیک یعنی بیانیہ کو اپنایا گیا ہے۔ "برن سیتا اور صدریاں" (عزیز احمد) "میگھ ملہار" (مختار شمیم) میں بھی یہی بات ہے۔۔ ہر زاویہ میں ایک ہی تکنیک اپنائی گئی ہے لیکن کرشن چندر نے " ان داتا" میں تینوں زاویوں میں تین مختلف تکنیک اپنائی ہے۔ پہلا حصہ خط کی تکنیک میں ہے دوسرے حصہ میں مکالمہ، بیان اور عمل کا امتزاج ہے اور تیسرے حصہ میں خود کلامی (MONOLOGUE) کی تکنیک اپنائی گئی ہے۔ تینوں حصوں کی مختلف تکنیک سے حقیقت کی تصویر زیادہ روشن اور واضح ہو کر سامنے آتی ہے

کچھ افسانہ نگاروں نے افسانہ کی تکنیک میں خاکے اور رپورتاژ کی خوبیوں کو اپنایا جس سے تکنیک میں بہت کچھ لچک اور وسعت

پیدا ہوگئی "پودے" بالکونی" (کرشن چندر) "ہماری گلی" (احمد علی) اور ابھی نگر پار (ممتاز شیریں) وغیرہ میں تکنیک کے ایسے تجربے ملتے ہیں۔ رپورتاژ ہی سے ملتی جلتی تکنیک بیدی نے "دس منٹ بارش میں" استعمال کی ہے۔ اس میں بولنے والا اپنے گھر پر ہر بات خود دیکھ رہا ہے اور بیان کرتا جا رہا ہے۔ پورے افسانہ میں مسلسل تبصرہ کی سی کیفیت ملتی ہے۔ کچھ افسانوں میں ابھی بھی تکنیک اپنائی گئی ہے۔ "غالیچہ" "نکڑ" بالکونی" (کرشن چندر) اور "شمس ہیرا" (احمد ندیم قاسمی) میں بھی یہی تکنیک ملتی ہے۔ "نکڑ" میں پانچ الگ الگ تاثرات کو ایک باریک تار میں پرو کر پیش کیا گیا ہے البتہ "شمس ہیرا" میں سات الگ الگ تاثرات جو دراصل عورت کے مختلف روپ ہیں کو پیش کیا گیا ہے لیکن ان میں بڑا گہرا رشتہ ہے۔

اس دور کے افسانہ نگاروں نے ایک اور تکنیک کو استعمال کیا ہے جس میں کسی واقعہ، کسی کردار یا زندگی کے کسی پہلو کو پیش کرنے کے بجائے ایک مقام، ایک ماحول کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ "آنندی" (غلام عباس) "کلیاں اور کانٹے" (اختر اورینوی) "ٹوٹے ہوئے تارے" (کرشن چندر) "ہماری گلی" (احمد علی) میں یہی تکنیک ملتی ہے "آنندی" ایک پورے شہر کی کہانی ہے "کلیاں اور کانٹے" سینی ٹوریم کی کہانی ہے "ٹوٹے ہوئے تارے" "ایک سٹوڈیو" اور "ہماری گلی" ایک گلی کی کہانی ہے "آنندی" میں ایک پورا شہر ہی کردار بن گیا ہے "کلیاں اور کانٹے" میں سینی ٹوریم کے ماحول اور اس ماحول میں پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کو پیش کیا گیا ہے۔ اس تکنیک سے افسانے میں اتنی وسعت پیدا ہو گئی کہ اس میں واقعات اور کردار کے علاوہ ایک اجتماعی مرکز اور فضا کو مجسم کیا جا سکے۔

اس دور میں موضوعات اور تکنیک کے جو تجربے ہوئے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ پریم چند کے بعد افسانہ کا مفہوم بہت

زیادہ وسیع ہو گیا ہے۔ اس میں موضوع اور تکنیک دونوں کا دائرہ بڑھ گیا ہے۔ اب زندگی کے ان تجربوں اور پہلوؤں کو بھی پیش کیا جا رہا ہے جن تک پہلے افسانہ نگاروں کی رسائی نہیں ہوئی تھی نئے موضوعات کی پیش کش کے لیے نئی نئی تکنیک کے تجربے ہو رہے ہیں اور افسانے کی تکنیک ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی وسعتوں کو اپنے دامن میں سمیٹ رہی ہے۔ اس میں شک نہیں ہے کہ اب تک جو تجربے ہوئے انھوں نے اردو افسانہ کو مغربی افسانہ کے مقابل نہیں تو قریب ضرور پہونچا دیا ہے اسی لیے موضوعات اور تکنیک کے تجربات کے لحاظ سے افسانہ کا یہ دور اہم ترین دور ہے۔

چھٹا باب

اردو افسانہ آزادی کے بعد

(۱) آزادی کے بعد اردو افسانہ میں موضوعات اور تکنیک کے تجربے

آزادی کے بعد اردو افسانے میں موضوعات

اور

تکنیک کے تجربے

ہندوستان کی قومی اور ادبی تاریخ میں آزادی کی حیثیت سنگ میل کی ہے کیونکہ آزادی کے بعد ایک طرف ملک کے حالات اور مسائل میں تبدیلی آئی تو دوسری طرف فکر و ادب میں بھی تغیرات رونما ہوئے۔ ایسا ہونا ضروری بھی تھا اس لئے کہ فن اپنے دور کی حقیقتوں کا عکس ہوتا ہے کوئی بھی صنف ہو ان حقیقتوں سے بے نیاز نہیں رہ سکتی مختصر افسانہ نے بھی زندگی کی قدروں کا ساتھ دیا ہے اسی لئے افسانہ کے موضوعات اور تکنیک پر ان قدروں کا گہرا اثر ملتا ہے۔

آزادی تک ایک طرف موضوعات کے لحاظ سے افسانہ کا دائرہ کافی وسیع ہو چکا تھا تو دوسری طرف تکنیک کے لحاظ سے بھی اس میں کافی پختگی آچکی تھی "نیا قانون" "ہتک" "گرم کوٹ" "گرہن" "ان داتا" "کالو بھنگی" "ٹوٹے ہوئے تارے" "مولی" (کرشن چندر) "گرم کوٹ" "گرہن" (راجندر سنگھ بیدی) "آخری کوشش" (حیات اللہ انصاری) "کلیاں اور کانٹے" (اختر اورینوی) "آپا" (ممتاز مفتی) (حر امجادی (حسن عسکری) "ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد" (احمد ندیم قاسمی) "انگڑائی" "آئینہ" "میگھ ملہار" (ممتاز شیریں) "مدن سینا اور صدیاں"

(عزیز احمد) "ہماری گلی" (احمد علی) "آنندی" (غلام عباس) "وقت کی بات" (سہیل عظیم آبادی) وغیرہ افسانے لکھے جا چکے تھے۔ بنیادی طور پر دو اہم دھارے سامنے آچکے تھے۔ پریم چند کی روایت، انگارے کی روایت اور ترقی پسند تحریک کی روایت، مغربی ادب کے اثرات سے افسانہ میں اور تکنیک کو نئے طور پر برتنے کا شعور پیدا ہو چکا تھا۔ آزادی کے بعد افسانوں میں ان روایتوں سے بھی فائدہ اٹھایا گیا ہے اور نئے امکانات پر بھی غور کیا گیا ہے۔

آزادی آئی، ملک تقسیم ہوا۔ اور اس تقسیم سے جو مسائل سامنے آئے انھوں نے ہماری آرزوؤں کے شیش محل چکنا چور کر کے رکھ دئے گئے۔ ایک عرصہ کا حسین خواب بکھرا ہوا نظر آنے لگا۔ اس لئے آزادی ہمارے لئے مسرتوں کی وہ لہر نہ لاسکی جس کی ہمیں تلاش تھی۔ ملک میں ہر طرف فسادات کی آگ بھڑک اٹھی۔ انسانوں کا قتل عام ہوا۔ عورتیں اغوا کی گئیں ہزاروں گھر برباد ہوئے ہزاروں لوگ ترک وطن پر مجبور ہو گئے اور شرنارتھیوں کا مسئلہ ایک بھیانک شکل میں سامنے آیا۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں :-

"ہمیں اپنے گرد و پیش کی زندگی میں ہر طرف فسادات کے بھیانک اثرات نظر آتے ہیں۔ فسادات نے زندگی کو تہ و بالا کر دیا تھا اس لئے فسادات نے ہمارے ادب پر صرف اثر ہی نہیں ڈالا بلکہ ادب پر اس طرح چھا گئے کہ عرصہ تک اور کسی موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا" [1]

ان حالات نے افسانہ نگاروں کے بھی ذہن، جذبہ اور ضمیر کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اس لئے آزادی کے فوراً بعد تقریباً تمام افسانہ

---

[1] "معیار" صفحہ ۲۰۱، ۲۰۲

نگاروں نے فسادات، ملک کی تقسیم اور تقسیم سے پیدا ہونے والے مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ "کھول دو" "شریفن"، "ٹھنڈا گوشت" (منٹو) "پشاور ایکسپریس"، "جانور"، "ہم وحشی ہیں" (کرشن چندر) "لاجونتی" (راجندر سنگھ بیدی) "انتقام"، "سردار جی"، "میں کون ہوں"، "اجنتا" (خواجہ احمد عباس) "کالی رات"، "میرا دشمن میرا بھائی" (عزیز احمد)۔ "گھور اندھیرا"، "تمہینہ" (ممتاز شیریں) "میں انسان ہوں"، "پرمیشر سنگھ" (احمد ندیم قاسمی) "شکر گذار آنکھیں"، "ماں بیٹا" (حیات اللہ انصاری) "اندھیارے میں ایک کرن" (سہیل عظیم آبادی) "آج، کل، آج" (اختر اورینوی) "آخر کفو" (ہیم نانقدر) "آخری سہارا"، "ایک دن" (شکیلہ اختر) "تخلیق" (کشمیری لال ذاکر) "جڑیں" (عصمت چغتائی) "ریپ چند"، "گوتم کی سرزمین" (صدیقہ بیگم) "ٹامک ٹوئیے"، "ببولوں نے چلا یا بلا" (خدیجہ مستور) "ظلمت" (انور) "سورج سنگھ" (ممتاز شیریں) "اور قافلہ چلا" (یزدانی ملک) "جانن سنگھ"، "ایک دن" (صلاح الدین اکبر) "یا خدا!" (قدرت اللہ شہاب) "ان لکھی رزمیہ" (انتظار حسین) "کبو" (آغا بابر) اور "چھوٹی عزت" وغیرہ افسانے لکھے گئے۔ اتنے سارے افسانوں میں بہت کم ایسے ہیں جو اتنے بڑے المیہ کو درد انگیز اور موثر طریقہ پر پیش کر سکیں۔ دراصل افسانہ نگاروں کے سامنے ایک بڑی دقت تھی۔ وہ عام طور پر سوچے سمجھے پلاٹ کے تحت اس المیہ کو پیش کرتے تھے۔ ان کے پیش نظر ہمیشہ یہ خیال رہتا تھا کہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان ظلم کی ترازو برابر رہے دونوں طرف کے افراد کو یکساں طور پر ظالم اور مظلوم کو دکھایا جائے۔ اسی لئے افسانہ نگاروں کی نظر زیادہ تر اس توازن کو برقرار رکھنے پر رہی جس کا نتیجہ یہ ہوا۔ کہ بہت سارے افسانوں میں یہ ٹریجڈی پیش تو ہو گئی۔ لیکن اس میں وہ درد اور وہ تاثر نہ پیدا ہو سکا۔ اتنے بڑے المیہ کی پیش کش کے لئے ضروری تھا۔ پھر بھی کچھ افسانے بہت اچھے ہیں۔ کرشن چندر کے افسانوں میں "پشاور ایکسپریس"، سب سے کامیاب ہے۔ اس میں ریل گاڑی

پناہ گزینوں کو لے کر ہندوستان سے بھی گذری ہے اور پاکستان سے بھی اور اسی طرح سے دونوں ملکوں میں ہونے والے ظلم کو پر اثر اور متوازن طریقہ پر دکھایا گیا ہے۔ اسی طرح جانوروں میں بھی انھوں نے افسانے کے دو حصوں میں مسلمانوں پر ہونے والے ظلم کو دکھایا ہے اور ایک حصہ میں ہندوؤں پر ہونے والے ظلم کو۔ بعض افسانوں میں فسادات اور اس کی لائی ہوئی تباہیوں کو بڑی دردانگیزی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ دراصل اس طرح افسانہ نگار اس ظلم، وحشت اور دیوانگی کی تحریک دکھا کر حالات کی تلخی اور تاریکیوں کو پیش کرنا چاہتے تھے۔ "شکر گذار آنکھیں" (حیات اللہ انصاری)، "کالی رات" (عزیز احمد) "گھور اندھیرا" (ممتاز مفتی) "انتقام" "اجنتا" (خواجہ احمد عباس) اور "آج بھی" (پریم ناتھ در) وغیرہ افسانوں میں ان دردناک حالات کی بڑی موثر تصویریں ملتی ہیں۔ "شکر گذار آنکھیں" میں ایک دلہن اپنے شوہر کے سامنے بے کسی کی حالت میں جان دے دیتی ہے۔

"ایک دلہن اپنے گھر سے۔ جہاں قتل و غارت گری جاری ہے اس کے ماں باپ قتل ہو رہے ہیں اپنے زخمی دولہا کو کندھے پر ڈال کے نکل کھڑی ہوتی ہے۔ ایک جگہ وہ دولہا کو زانو پر لئے بیٹھی ہے۔ وحشیوں سے وہاں بھی سامنا ہو جاتا ہے وہ جانتی ہے اس کے ساتھ اب کیا سلوک ہوگا۔ وہ ہمت کر کے ان کے پاس جاتی ہے۔ کہا شے میری صرف ایک بہار رکھتا ہے۔ صرف ایک پیار رکھتا۔ مجھے ابھی ان کے سامنے مار دیجئے۔" ایک آدمی اس کی التجا مان لیتا۔ ہے اور وہیں تلوار کا ایک بھرپور ہاتھ مارتا ہے دولہن گرتی ہے۔ شکر گذار آنکھیں قاتل کی طرف اٹھتی ہیں۔ اور دولہا پر محبت بھری۔ حسرت بھری

نگاہیں چار ہوتے ہی وہ ختم ہو جاتی ہے اس احساس سے مطمئن کہ اس نے اپنے شوہر کے سامنے پاکیزگی کی حالت میں جان دیدی۔" [1]

ممتاز شیریں نے اس افسانے پر تنقید کرتے ہوئے بالکل صحیح لکھا ہے :-

"حیات اللہ انصاری کا شکر گذار آنکھیں منفرد حیثیت رکھتا ہے نیا خیال اور نیا انداز ہے ایک آدمی کے دو SELVES پیش ہوئے ہیں ایک SELF متعصب ہندو ہے دوسرا انسان۔ مرتی ہوئی دولہن کی احسانمند شکر گذار آنکھیں اس کی رگ رگ میں سما جاتی ہیں۔ ہر وقت اس کا تعاقب کرتی ہیں اور وہ اپنے پہلے SELF کو قتل کر ڈالتا ہے گناہ کے احساس سے آلودہ ضمیر کے رستے زخموں اور جانکاہ اندرونی اذیت کی بڑی بھیانک تصویر ہے فرد کی اندرونی کیفیتوں کو ایک ہی الگ چیز ہی کہا جاتا ہے۔ یہ یہاں واضح طور پر ثابت ہوتا ہے کہ کس طرح اندرونی کیفیت بھی خارجی ماحول ہی کی پیداوار ہے۔" [2]

"کالی رات" میں عزیز احمد نے بھی ایک نئے شادی شدہ جوڑے کے المیہ کو پیش کیا ہے۔ بلوائیوں سے اپنی بیوی کی آبرو بچانے کے لئے اپنے ہاتھوں سے وہ اپنی بیوی کو گولی مار دیتا ہے :-

"ریل گاڑی کے ایک مقفل ڈبے میں ایک نیا شادی شدہ جوڑا ہے۔ گاڑی روک لی گئی ہے باہر درندے دروازے توڑنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ دولہا اپنا ریوالور دیکھتا ہے اس میں صرف دو گولیاں باقی رہ

---

[1] افسانہ "شکر گذار آنکھیں" [2] "معیار" صفحہ ۲۱۴

گئی ہیں پھر وہ اپنی ساتھ دان کی دلہن کی طرف دیکھتا ہے۔ دلہن اس کی نگاہوں کے معنی سمجھ جاتی ہے" بتول وہ تمہیں زندہ تو نہ چھوڑیں گے۔ دلہن قریب آ جاتی ہے نہیں میں موت سے نہیں ڈرتی۔ اپنی عزت کو ڈرتی ہوں۔ دولہا دلہن کو بانہوں میں سمیٹ کر سینے سے لگا لیتا ہے۔ ہونٹ آخری بار ملتے ہیں پھر بتول تمہیں امام ضامن کے سپرد کیا اور ریوالور اس کی کنپٹی سے لگا کر فائر کر دیتا ہے"[۱]

پریم ناتھ در نے "آگ تھی" میں بڑے فنکارانہ طریقہ سے ان حالات سے نفرت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس افسانے میں بڑا درد ملتا ہے۔ دراصل یہ تمام افسانہ نگار اپنے اپنے طور پر ان تلخ حقیقتوں کی عکاسی کے ذریعہ اس نفرت، ظلم اور بربریت کو ختم کرنا چاہتے تھے جو اس دور میں ہر فرد کے اندر پیدا ہو گئی تھی۔

کچھ افسانہ نگاروں نے اس تعصب اور نفرت کی تاریکی میں بھی محبت اور انسانیت کی روشنی دیکھی اور ایسے واقعات کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ جن میں ہندو، مسلمان کے لئے اور مسلمان ہندو کے لئے قربانیاں دیتے ہیں۔ خواجہ احمد عباس نے "سردار جی" میں انسانیت کی اسی روشنی کو دکھایا ہے جو تعصب اور وحشت کے ان طوفانوں میں کہیں کہیں نظر آ رہی تھی۔ اس افسانہ میں ایک سردار جی مسلمانوں کے لئے جان دے دیتے ہیں اور انکی یہ قربانیاں انسانیت کی علامت بن کر سامنے آتی ہے "میں کون ہوں" میں بھی خالص انسانی نظریہ ملتا ہے۔ اس افسانہ کا ایک کردار کہتا ہے:-

"میں ہندو نہیں ہوں میں مسلمان نہیں ہوں میں انسان ہوں"

۱ے افسانہ "کالی رات"

دراصل خواجہ احمد عباس نے تاریکی میں روشنی جلانے کی کوشش کی ہے۔ فنکار کا کام بھی تو یہی ہے۔ وہ محض تاریکیوں کا عکاس نہیں ہوتا بلکہ سچا فنکار، تعصب، ظلم، وحشت اور بربریت کے گھور اندھیرے میں انسانیت اور محبت کی شمع روشن کرتا ہے۔ عصمت چغتائی نے بھی اپنے ایک افسانہ "جڑیں" میں پر اثر انداز میں اس میل جول اور محبت کو پیش کیا ہے جو ہندو اور مسلمان گھرانوں میں صدیوں سے چلی آرہی ہے افسانہ میں ایک متوسط طبقہ کے مسلمان گھرانے کو پیش کیا گیا ہے۔ اس گھر کے تمام افراد بیٹے، بیٹیاں اور بہوئیں پاکستان کے لئے روانہ ہو جاتی ہیں۔ صرف بوڑھی اماں رہ جاتی ہیں۔ بھرا گھر ویران ہو جاتا ہے اور بوڑھی ماں اس تنہائی اور ویرانی کے کرب سے بے چین ہو جاتی ہے۔ بوڑھی ماں کی اس تنہائی اداسی اور مایوسی سے ان کے پڑوسی پنڈت جی تڑپ اٹھتے ہیں اور وہ چپکے سے جاکر قافلہ کو واپس لے آتے ہیں۔ بوڑھی ماں کی آنکھوں سے آنسو کے دو قطرے پنڈت جی کے ہاتھوں پر ٹپک پڑتے ہیں۔ اس طرح یہ افسانہ بہت دردانگیز اور پر اثر بن گیا ہے۔

عصمت چغتائی نے بڑی فنکاری سے موضوع کو پیش کیا ہے۔

ہندوؤں اور مسلمانوں کے اس دیرینہ برادرانہ تعلقات کو اختر اورینوی نے بھی اپنے افسانہ "آجکل آج" میں دکھایا ہے لیکن اس افسانہ کا دائرہ کافی وسیع ہے۔ جنگ پلاسی سے ہندوؤں اور مسلمانوں کے تعلقات میں تلخی لانے کے لئے انگریزوں کی شرانگیزیوں پر روشنی ڈالتے ہوئے بہار میں فسادات کے سین کو پیش کیا گیا ہے۔ تعصب اور وحشیانہ جذبات نے کس طرح دلوں کو تقسیم کرنا شروع کر دیا۔ یہاں تک کہ ایک ہی گھر میں دیکھتے ہی دیکھتے کچھ لوگ ہندو مسلم اتحاد کو مانتے رہے اور کچھ لوگ مسلمانوں کے دشمن بن گئے افسانہ کے کردار۔ کانفسر انداز اور مطلوب قوم پرستی کی دیرینہ روایت کے علم بردار اور ہندو مسلم اتحاد کے زبردست حامی ہیں۔ یہ ملک کی بگڑتی ہوئی فضا کو تشویش اور افسوس کی نظر سے دیکھتے ہیں

اور جب فساد کی آگ ان کے شہر میں بھی بھڑک اٹھتی ہے تو بلا کسی تفریق کے مجروحین کی مدد کرتے ہیں۔ لیکن کامیشر کا اپنا بھائی پربینشر ہندوستان کی بدلی ہوئی متعصب فضا کا نمائندہ کردار ہے۔ وہ دیوان محلہ جو ہندو مسلم اتحاد کا مثالی نمونہ تھا۔ کا فرد ہوتے ہوئے بھی اور کامیشر جیسے مسلم دوست کا بھائی ہوتے ہوئے بھی متعصب ہو جاتا ہے۔ مسلمانوں سے نفرت کرتا ہے اور فساد میں بڑی سرگرمی سے حصہ لیتا ہے۔ اختر اورینوی نے ایک گھر کے اس تضاد کے ذریعہ پورے ملک میں پیدا ہونے والے تضاد اور مسائل کو بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے افسانہ "اندھیارے میں ایک کرن" کا چندر اور اس کے گھر والے نہ صرف مسلمانوں کو اپنے گھر میں پناہ دیتے ہیں بلکہ ان کو بچانے کے لئے حملہ آوروں سے مقابلہ بھی کرتے ہیں۔ جس میں چندر مارا جاتا ہے۔ اسی طرح ممتاز حسین کے "سورج سنگھ" میں ایک ہندو خاندان اور مسلمان خاندان کی محبت اور گہرے تعلقات دکھائے گئے ہیں۔ فساد میں جب مسلمان خاندان کے سارے افراد قتل ہو جاتے ہیں اور سورج سنگھ کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ بلوائی قاتلوں میں اس کا لڑکا بھی شامل تھا وہ تو اپنے بیٹے کو گولی مار دیتا ہے۔ اس طرح اپنے بیٹے کے خون سے انسانیت، محبت اور شرافت کی سوکھی جڑوں کو سینچتا ہے۔ اس سلسلہ میں حیات اللہ انصاری کا افسانہ "ماں بیٹا" بڑا دردناک اور اثر انگیز ہے۔ سرحد پر مسلمانوں نے ہندوؤں پر جو ظلم کئے اس کی بڑی دردناک تصویر سامنے آتی ہے۔ راوی مسلمانوں کے ہاتھوں زخمی ہوا۔ ایک ایسا ہی زخمی لڑکا ہے۔ موہنا ہندوؤں کے ہاتھوں ستائی ہوئی عورت ہے مگر جب وہ راموں کی درد بھری آواز سنتی ہے تو اس کے اندر تمنا کے جذبات جاگ جاتے ہیں۔ وہ اپنے بچے کی طرح اس کی خدمت کرتی ہے۔ اسے پانی پلاتی ہے۔ زخموں کو دھوتی ہے۔ یہاں تک کہ اسے اپنا دودھ بھی پلاتی ہے۔ پورا افسانہ درد و اثر میں ڈوبا ہوا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ نگاروں

نے ان تصویروں کے ذریعہ بتایا کہ وقتی طوفان میں گرچہ تمام انسان بہہ گئے لیکن انسانیت نہیں مٹی شرافت نہیں ختم ہوئی ہے انسانی ہمدردی کا وجود ابھی باقی ہے۔ ابھی یہ قدریں زندہ ہیں۔ ابھی کا مبتشر، سردار جی، چندر، سورج سنگھ اور موہنو جیسے لوگ زندہ ہیں۔ جو اس گھور تاریکی میں انسانیت کی قندیلیں روشن رکھے ہوئے ہیں اور یہ بتا رہے ہیں کہ یہ تاریکی وقتی ہے یہ اندھیرا ختم ہوگا۔ ایک دن روشنی پھیلے گی۔ یہ نفرت ختم ہوگی۔ انسانیت کی صبح پھر سے مسکرا اٹھے گی۔

فسادات کی تباہ کاریوں کا بھیانک پہلو عورت کا المیہ ہے اس وقت عورتوں پر جو ظلم کئے گئے۔ ان کے ذکر سے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں عورتوں سے سلوک نے انسانیت کو صدیوں پیچھے ڈھکیل دیا۔ شاید انسانی تاریخ میں ایسے ظلم اور وحشیانہ حرکات کی مثال مشکل ہی سے کہیں مل سکتی ہے۔ افسانہ نگاروں نے یوں تو فسادات کے سلسلے میں جو ظلم و ستم ہوئے۔ ان کو پیش کیا ہی ہے لیکن خاص طور پر عورت کی ٹریجڈی کو بھی بہت سارے افسانوں میں پیش کیا گیا ہے۔ "کھول دو" (منٹو) اور "یا خدا" (قدرت اللہ شہاب) اس سلسلے کے اہم ترین افسانے ہیں۔

"کھول دو" میں ایک عورت کا المیہ بڑے ہی نفسیاتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ فساد میں عورت کی بے بسی اور مظلومی کی انتہا یہ ہے کہ دوسرے تو دوسرے اپنے ہی اسے لوٹتے رہے۔ "کھول دو" کی سکینہ ایک ایسی ہی عورت ہے مسلسل ظلم اور عصمت دری سے سکینہ روحانی اور نفسیاتی طور پر مضمحل زندگی اور اضطراب کی مجسم ہو کر سامنے آجاتی ہے۔ ممتاز شیریں نے بہت اچھا لکھا ہے کہ

"کھول دو" میں بھی عورت کا ہی المیہ ہے فنکار منٹو نے اس المیہ کو ایک منظر میں نچوڑ دیا ہے "کھول دو" کے اختتام کی تین سطریں تین علامتیں بن گئی ہیں۔ تین مختلف ردعمل، باپ جو دوسرے موقع پر بیٹی کا گلا

گھونٹ دیتا ہے اس نازک لمحے میں صرف یہ دیکھنا اور خوش ہو جانا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے۔ یہاں تو افسانے کی دوسری ساری تفصیلیں محو ہو جاتی ہیں سکینہ بھی ہماری نظروں کے سامنے سے غائب ہو جاتی ہے وہاں صرف عورت ہے۔ عورت۔ جس کے ذہن میں زہر سرایت کر گیا ہے اس سے اس کی روح کی انتہائی دہشت زدگی کا اظہار ہوتا ہے ادب کا حقیقی مواد وہ کیفیات ہیں جو خارجی واقعات کے اثر سے داخلی اور روحانی زندگی میں رونما ہوتی ہیں۔۔ کھول دو کی گہرائی اور معنویت اسی میں ہے کہ فنکار محض یہاں خارجی تصویروں اور واقعات کے بیان سے گذر کر اپنے کردار کی ذہنی اور روحانی زندگی میں داخل ہوا ہے جسمانی مصیبتوں اور اذیتوں کے ساتھ اس نے یہ بھی دیکھا ہے کہ انسان کی روح پر کیا بیتی ہے۔" [۱]

عورت کے المیہ، اس کی بے بسی، اس پر ہونے والے ظلم اور پھر ان سب کا عورت کے ذہن و شعور، اس کی روح اور نفسیات پر جو رد عمل ہوتا ہے اس کی فنکارانہ اور موثر پیش کش کے لحاظ سے یہ افسانہ بہت کامیاب ہے۔

قدرت اللہ شہاب نے بھی اپنے افسانہ "یا خدا" میں عورت کے اسی المیہ کو پیش کیا ہے "کھول دو" کی سکینہ کی ہی طرح "یا خدا" کی دلشاد بھی فسادات کی ستائی ہوئی عورت ہے۔ وہ جہاں جاتی ہے اپنے پرائے سبھی کے ہاتھوں بے رحمی اور بے دردی سے ہوس کا نشانہ بنائی جاتی ہے" مشرقی پنجاب، مغربی پنجاب اور کراچی ہر جگہ اس کی عصمت لوٹی جاتی ہے۔ اس کا رد عمل یہ ہوتا ہے کہ اس کی روح، اسکی

---

[۱] "معیار" صفحہ ۱۷۳، ۱۷۴

حس مرجاتی ہے۔ اب اسے اپنی عصمت لٹنے کا غم نہیں ہوتا۔ اس کی مجبوری اور بے بسی عصمت فروشی کو پیشہ بنانے پر مجبور کردیتی ہے۔ اسی افسانہ میں حقیقتوں کی بڑی تلخ اور بے رحم عکاسی کی گئی ہے۔ قدرت اللہ شہاب کا گہرا طنز افسانے کے ایک ایک لفظ سے مترشح ہوتا ہے پورے افسانے میں اس المیہ کی شدت سے ایک ایسی تلخی (ر) پیدا ہوتی ہے جو پڑھنے والوں کی روح کی گہرائیوں میں اتر جاتی ہے منٹو کی سکینہ کی طرح قدرت اللہ شہاب کی ولشاد بھی فسادات میں ستائی ہوئی ہزاروں عورتوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ اور اس کی ٹریجڈی ہزاروں عورتوں کی ٹریجڈی کی علامت بن جاتی ہے۔ خواجہ احمد عباس کے افسانہ "انتقام" "الور کے" "ظلمت" اور خدیجہ مستور کے "مینو لے چلا بابلا" میں بھی عورت پر ہونے والے ظلم وستم کو بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

انسانی تاریخ میں فرقہ وارانہ فساد ایک بہت بڑا المیہ ہے نہ صرف خون کی ہولی کھیلی گئی بلکہ انسان وحشی بن گیا۔ فساد ایک طوفان بلاخیز کی طرح آیا اور سماجی نظام اور معاشرہ کی بنیادیں ہل گئیں تمام قدریں شکستہ ہو کر منتشر ہو گئیں۔ جب یہ خون کی ہولی ختم ہوئی تو اس سے پیدا ہونے والے مسائل۔ ایک بھیانک شکل میں سامنے آئے۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں۔

" فسادات تقریباً ختم ہو چکے ہیں اسکی ضرورت ہے کہ دوسرے اہم مرحلوں پر بھی توجہ دیں جو فسادات کا نتیجہ ہیں۔ محض اس سامراجی حکومت کے بوئے بیج اور پھر انسان کی بربریت کا راگ الاپنے کے بجائے زیادہ عملی قسم کے افسانے لکھیں۔ مرنے والے مر چکے۔ اب ہم زندوں کی بھی خبر لیں۔ وہ لاکھوں انسان جو بے گھر ہو چکے ہیں۔ پناہ گزیں اور

شرنارتھی اغوا شدہ عورتیں (ہندو، مسلم، سکھ جو کوئی
بھی ہوں) مہاجرین کا مستقبل ان کے علاوہ اور بھی
بہت سے مسائل آج ہمارے سامنے ہیں۔" ؎

دراصل اس وقت سب سے بڑی ضرورت یہ تھی کہ سماج اور معاشرے کو پھر سے استوار کیا جائے۔ گذرے ہوئے واقعات کا صرف ماتم کرنے کے بجائے سماج و معاشرہ میں تناسب و توازن لانے کی کوشش کی جائے، مغویہ عورتوں، شرنارتھیوں اور مہاجروں کے مسئلہ پر غور کیا کیا جائے اس لئے کہ یہ بھیانک حقیقتیں وقت کا بڑا مسئلہ تھیں۔ مغویہ عورتوں کی بازیافت اور ان کو پھر سے بسانے کے لئے جگہ جگہ کمیٹیاں بنائی گئیں۔ افسانہ نگاروں نے بھی اس بھیانک حقیقت کو محسوس کیا۔ اور مسئلہ کو افسانے کا موضوع بنایا۔ ممتاز مفتی نے اپنے افسانہ "ثمینہ" میں ایک مغویہ عورت کی ٹریجڈی کو پیش کیا ہے ثمینہ دشمنوں کے پنجے سے چھوٹ کر جب اپنے گھر واپس آتی ہے تو اس کا منگیتر شادی کرنے سے انکار کر دیتا ہے اور وہ زہر کھا کر اپنے آپ کو موت کے حوالے کر دیتی ہے۔ خدیجہ مستور کے "ٹامک ٹوئیے" میں ایک عورت کے بجائے کئی مغویہ عورتوں کی درد بھری داستان بیان کی گئی ہے لیکن اس موضوع پر شاہکار افسانہ "لاجونتی" ہے راجندر سنگھ بیدی بھی مغویہ عورتوں کے مسئلہ کو حل کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن وہ اصلاحی آدرشوں کی بے جان ترجمانی نہیں کرتے۔ بیدی حقیقت سے قریب پہونچ کر آدرشوں، انسانی روح اور دل کی کشمکش کو نمایاں کرتے ہیں۔ لاجونتی ایک مغویہ عورت ہے۔ اس کے پتی سندر لال مغویہ عورتوں کو بسانے والی کمیٹی کے سربراہ ہیں۔ وہ دن رات ان عورتوں کی بازیافت اور ان کو پھر سے بسانے کے لئے کوشاں رہتے ہیں۔ شاید اس طرح اپنی اغوا شدہ بیوی لاجونتی کی جدائی کا غم غلط کرتے۔ اچانک ایک دن

؎ "معیار" صفحہ ۲۴۱، ۲۴۲

لاجونتی کے واپس آنے کی انھیں خبر ملتی ہے اور وہ اسے اپنے گھر لے آتے ہیں سندرلال کے دل میں لاجونتی کے لئے بے پناہ محبت، ہمدردی اور عزت کا جذبہ پیدا ہوجاتا ہے اور وہ اسے مارتے پیٹتے نہیں بلکہ پیار اور ہمدردی سے اس طرح رکھتے ہیں جیسے وہ کانچ کی بنی ہو اور ذرا سی بے توجہی سے ٹوٹ جائے گی۔ لاجونتی کو سب کچھ مل جاتا ہے مگر سندرلال کی پہلی بے تکلفی نہیں ملتی جس سے اس کے اندر ایک طرح کی تنہائی، افسردگی اور ویرانی کا احساس ہوتا ہے

"وہ سندرلال کی وہی پرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سندرلال نے اسے محسوس کرا دیا جیسے وہ "لاجونتی" کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی"[1]

راجندر سنگھ بیدی نے ہنگامی موضوع کو انسانی فطرت کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔ سندرلال اپنے آدرشوں کو عملی جامہ پہنا کر لاجونتی کو واپس لاتا ہے۔ اس کا احترام اور اس کی دل جوئی کرتا ہے۔ مگر اپنے آپ کو پرانا سندرلال۔ بات بات پر لاجونتی کو مارنے والا اور ہمیشہ جھگڑنے والا نہیں بنا پاتا۔ لاجونتی بھی اپنے شوہر کے یہاں واپس تو آجاتی ہے مگر اس کا ماضی اور اس کا اصلی وجود واپس نہیں آتا۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:۔

"لاجونتی میں بیدی کی نظر ہنگامی باتوں سے گذر کر انسان کی بنیادی فطرت کے پہلوؤں پر رکی ہے اور بیدی نے اس میں عورت کی فطرت کے ایک نہایت نازک اور اچھوتے پہلو کو چھوا ہے

---

[1] افسانہ "لاجونتی"

بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ بیدی نے عورت کی روح کو
چھو لیا ہے میری اپنی رائے ہیں یہ افسانہ فسادات
میں عورت کے حال پر لکھی ہوئی درد بھری کہانیوں
میں بہترین اور اپنے انداز کا یکتا ہے "۔[1]

ڈاکٹر محمد حسن کا بھی یہی خیال ہے:-

" لاجونتی " ایک ہنگامی واقعہ کی کہانی ہے
مغویہ اور بازیافتہ عورتوں کی نہ جانے کتنی کہانیاں
فسادات کا دور اپنے ساتھ لے گیا۔ لیکن بیدی کا
کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اس ہنگامی واقعہ کو ایک
ہنگامی لطافت بخشی اور اسے ایک ابدی حسن میں
تبدیل کر دیا "[2]

بلاشبہ لاجونتی " ہنگاموں پر لکھے گئے افسانوں میں ایک
لازوال تخلیق ہے۔ پورے افسانے میں درد کی ایک دھیمی دھیمی آنچ
سلگتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

مہاجرین کے مسئلہ پر بھی کچھ اچھے افسانے لکھے گئے ہیں تقسیم
کے بعد ہزاروں بے گھر انسان ہجرت پر مجبور ہو گئے۔ قافلہ کا قافلہ
ہندوستان سے پاکستان، پاکستان سے ہندوستان آنے لگا۔ اس
ہجرت کی دردبھری داستان کو افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے طور پر
پیش کیا ہے۔ یزدانی ملک نے " اور قافلہ چلا " میں بھوکے پیاسے
قافلے کی بڑی دردانگیز تصویر کھینچی ہے۔ خاص طور سے آخر میں جب
نہرو پاکستان اور ہندوستان کی سرحدوں کے بیچوں بیچ مر جاتا ہے
تو ایک انجانی تلخی اور المناکی پیدا ہوتی ہے جو پڑھنے والے کی روح میں

---

[1] " معیار " صفحہ ۲۲۷، ۲۲۸
[2] " مضمون " اردو افسانہ کا ارتقا " مطبوعہ " نگار " سالنامہ ۱۹۶۶ء

سرایت کر جاتی ہے۔ آغا بابر کے افسانے "کیو" میں ایک گلہری کی بے چینی اور حسرت و اداسی کے ذریعہ انسانوں کے اس رنج و غم کو پیش کیا گیا ہے جو ہجرت کرتے وقت ان کے دلوں میں پیدا ہوتے ہیں۔ شان الحق حقی کا افسانہ "نخفی کا طوطا" بھی اسی طرح کا ایک افسانہ ہے۔ آغا بابر اور شان الحق نے ننھے جانوروں کے ذریعہ ہجرت کی دردانگیز تصویر پیش کی ہے۔

فسادات پر جتنے افسانے لکھے گئے وہ عام طور پر ہنگامی حالات اور وقتی تجربوں کی پیداوار تھے۔ لیکن فسادات، قتل عام اور خون ریزی سے بڑھ کر تقسیم سے پوری قوم کو ایک ایسے المیہ سے گذرنا پڑا جس کے نتائج اور اثرات سماج اور معاشرے کی جڑوں تک پہونچتے ہیں اور جن سے تہذیب، معاشرہ اور سماج گہرے طور پر متاثر ہوا۔ فسادات اور تقسیم ملک کو اس وسیع پس منظر میں بہت کم افسانہ نگاروں نے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ انتظار حسین کا افسانہ "بن لکھی رزمیہ" اس سلسلے کی پہلی کامیاب کوشش ہے۔ انتظار حسین نے اپنے اس افسانے میں سیاسی اور معاشرتی پس منظر کے ساتھ پوری قوم کے تجربے کو پیش کیا ہے۔ فسادات کے دوران وحشت، بربریت اور افراتفری، مسلمانوں کا پاکستان کو جائے پناہ سمجھنا اور پھر ہندوستانی مسلمانوں کی شکست خوردگی اور مایوسیاں ان سب کو اس خوبی سے پیش کیا گیا ہے کہ ایک پورا دور افسانے میں جلوہ گر نظر آتا ہے۔ دراصل "بن لکھی رزمیہ" میں پہلی بار تقسیم ملک اور فسادات سے انسانی سماج معاشرہ اور زندگی میں پڑنے والی ان گنت دراڑوں کو پیش کیا گیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ ایک عظیم ترین تخلیق ہے۔

جب یہ طوفان گذر گیا اور طوفان کے آثار پیدا ہوئے تو افسانہ نگاروں کی نظر بھی ہنگامی واقعات سے ہٹ کر گرد و پیش کی زندگی پر گئی آزادی کے بعد بہت ساری تبدیلیاں رونما ہو چکی تھیں اور خود اعتمادی پیدا ہو چکی تھی۔ ایک طرف بھوک، افلاس اور بڑھتی ہوئی بے روزگاری

کو دور کرنے کے لئے نئے قومی پلان سامنے آ رہے تھے اور ملک کو نئے تعمیری سانچوں میں ڈھالنے کی کوششیں ہو رہی تھیں۔ تو دوسری طرف آزادی کے بعد کی مایوسی اور محرومی۔ مہاتما گاندھی کے قتل اور بین الاقوامی میدان میں جنگ کے بڑھتے ہوئے امکانات سے اجتماعی زندگی میں گرہیں پڑ رہی تھیں۔ اور بڑے میڑھے نقوش نمودار ہو رہے تھے جب سماجی اور معاشرتی قدریں بدلتی ہیں اور زندگی کا ڈھانچہ بدلتا ہے تو آرٹ اور ادب میں تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آزادی کے بعد کے افسانوں میں ایک نمایاں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ منٹو، کرشن چندر، بیدی، عصمت چغتائی اختر اورینوی۔ قرۃ العین حیدر سب کے یہاں فکر و فن کی تبدیلی نمایاں طور پر معلوم ہوتی ہے۔ حالانکہ یہ تمام افسانہ نگار آزادی کے پہلے ہی سے لکھ رہے تھے۔ دراصل آزادی کے فوراً بعد افسانہ نگاروں کی جو نسل دکھائی دیتی ہے اس میں دو طرح کے لوگ ہیں ایک تو وہ جو آزادی کے پہلے ہی کافی شہرت حاصل کر چکے تھے اور دوسرے گروہ لوگ۔ جو لکھتے تو پہلے سے تھے لیکن آزادی کے بعد اپنے لئے افسانہ کے میدان میں نمایاں جگہ حاصل کر لی تھی اس طرح آزادی کے بعد جو افسانہ نگار سامنے آتے ہیں۔ ان میں منٹو اور کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، اختر اورینوی، احمد ندیم قاسمی، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، قرۃ العین حیدر انتظار حسین، بلونت سنگھ، مہندر ناتھ، خواجہ احمد عباس، غلام عباس اور ممتاز شیریں وغیرہ اہم ہیں۔ البتہ حسن عسکری، احمد علی، عزیز احمد اور ممتاز مفتی نے آزادی کے بعد بہت کم لکھا۔ اس لئے ان کے نام اس فہرست میں شامل نہیں ہو پائے۔ آزادی کے بعد افسانہ نگاروں کی اس نسل نے اپنے آپ کو کسی نظریہ کا تابع بنانے کے بجائے زندگی کی ہمہ پہلو عکاسی کو اپنے فن کی بنیاد بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں فکر و نظر کی وسعت بھی ملتی ہے اور زندگی کے مسائل کا گہرا شعور بھی

ان افسانہ نگاروں کے مطالعہ سے آزادی کے بعد اردو افسانہ کے ارتقائی نہج کو سمجھا جا سکتا ہے۔

حالات و واقعات افسانہ نگار کی فکر کو نئے سانچوں میں ڈھالتے ہیں۔ آزادی کے بعد حالات میں جو عظیم تبدیلیاں رونما ہوئیں ان کا منٹو کے فکر و شعور پر بھی اثر پڑا۔ اسی لئے بعد کے افسانوں میں منٹو کی فکر اور ان کے انداز میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔

ممتاز شیریں لکھتی ہیں:-

"تقسیم کے بعد منٹو کے فن اور منٹو کی شخصیت میں ایک نمایاں ارتقا پایا جاتا ہے یہ منٹو کی افسانہ نگاری کا نیا دور ہے۔ صرف وقت کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ اس میں ہم منٹو کو ایک نیا منٹو پاتے ہیں۔ جہاں تک افسانوں کے قد کا سوال ہے منٹو نے پہلے بھی ہتک اور نیا قانون کے سے افسانے لکھے ہیں۔ لیکن ان چار برسوں میں شائع شدہ ان کے تقریباً آدھ درجن مجموعوں میں بجز "بابو گوپی ناتھ" کے کوئی ایسا افسانہ نہیں جو بڑے قد کا کہا جا سکے (گو ان سب چھوٹے چھوٹے نقوش پر ایک پختہ فنکار کی چھاپ ضرور ہے) لیکن ان کے نئے افسانے فنی اور نظریاتی دونوں حیثیتوں میں ایک اہم تغیر اور ارتقا کا پتہ دیتے ہیں"۔ [1]

منٹو تقسیم کے پہلے بھی سماج اور زندگی کی حقیقتوں کو بڑی بے رحمی اور بے باکی سے بیان کرتا تھا۔ لیکن پہلے اس کا انداز نظر

---

[1] "معیار" صفحہ ۲۶۳

منفی تھا وہ زندگی کی برائیوں اور خرابیوں کو اس شدت سے پیش کرتا تھا کہ منفی قوتیں فتح مند و کامراں ہو کر سامنے آتی تھیں۔ اس کی نظر ہر طرف زندگی کے منفی عناصر کو دیکھتی تھی اس طرح تلخ حقیقت تو سامنے آگئی اور ہم اپنی برائیوں سے واقف بھی ہو گئے لیکن اس کے فن میں زندگی کی تعمیر و تشکیل کی وہ روشنی نہ پیدا ہو سکی جو ایک اعلیٰ فن میں ہونی چاہئے تقسیم کے بعد منٹو نے اپنی اس کمزوری کو محسوس کیا۔ اس لئے بعد کے افسانوں میں زندگی اور وجود کا ایک مثبت فلسفہ ملتا ہے۔ اب اس کے افسانوں میں زندگی کی تاریکی نہیں بلکہ انتہائی قدروں کی روشنی سے ایک وسعت ایک تکمیل اور کائناتی گہرائی کا احساس ہوتا ہے موپاساں کی طرح منٹو بھی اس نتیجہ پر پہونچا ہے کہ انسان میں گندگی ہے۔ بدی ہے۔ بدصورتی ہے لیکن انسانیت پھر بھی حسین اور خوبصورت ہے اسے اب زندگی کی تعمیری قوتوں اور انسان کی بنیادی اچھائی پر اعتماد حاصل ہوتا ہے۔ اب "ہتک" کی طرح گاہک تحقیر کے الفاظ کسی سوگندھی کے منہ پر نہیں مارتا بلکہ اب سودا کرتے ہوئے اسکے دل پر چوٹ لگتی ہے خود اس کے اندر احساسات کا تصادم ابھرتا ہے وہ سوچتا ہے کہ :-

> "یہ ڈھلا ہوا شباب، یہ نکھری ہوئی بے داغ جوانی صرف سو روپئے میں؟ یہ لڑکی تو بکاؤ مال ہرگز نہیں ہو سکتی۔ اس کے ساتھ آدمی کو ساری عمر نباہ دینی چاہئے۔ اس کی ہستی اپنی ہستی میں مدغم کر دینی چاہئے"[1]

"شریفن" کے قاسم کو بملا کی ننگی لاش میں اپنی بیٹی کا روپ دکھائی دیتا ہے اور وہ اپنا منہ چھپا لیتا ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" کے

---

[1] افسانہ "حامد کا بچہ"

ایشر سنگھ جیسے قاتل اور مکمل حیوان کے اندر انسانیت کی شمع روشن ہو جاتی ہے۔ بابو گوپی ناتھ جیسے بدی اور برائی کے پیکر کے اندر ایک نیک اور انسانی درد سے آشنا دل دھڑکتا ہے جسمیں خلوص ہے ہمدردی ہے اور دوستی کا جذبہ ہے دراصل پہلے منٹو کے انسان کی کشمکش سماج اور اس کی قدروں سے تھی لیکن اب وہ خود اپنے وجود کی تکمیل کیلئے اپنے اندر اخلاقی کشمکش میں مبتلا ہے۔ بابو گوپی ناتھ، ایشر سنگھ چاند وغیرہ کردار دراصل منٹو کے نئے انسان کے تصور کی نمائندگی کرتے ہیں۔

بہت سارے نقادوں کو تقسیم کے بعد منٹو کے افسانوں میں زوال کے آثار نظر آتے ہیں اور یہ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ منٹو کی فنکارانہ صلاحیتیں تقسیم کے بعد قائم نہ رہ سکیں۔ اس کی گرفت زندگی اور فن پر پہلے سے کمزور ہو گئی ہے۔ سید وقار عظیم لکھتے ہیں:۔

> "منٹو کو اس بات کا احساس اور اندازہ ہے کہ اب زندگی پر اور اس سے بھی زیادہ فن پر اسکی گرفت ڈھیلی پڑ چکی ہے اسکے خیالات اور جذبات پر پورا قابو رکھنے کی قوت اور قدرت باقی نہیں رہی۔"[1]

ایک مستند ناقد کی رائے کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے "کھول دو" یوڈیل، "ٹھنڈا گوشت" "بابو گوپی ناتھ" "سڑک کے کنارے" وغیرہ افسانوں کے مطالعہ کے بعد وقار صاحب کی رائے سے کسی کو اتفاق نہیں ہو سکتا حقیقت یہ ہے کہ یہ افسانے اپنے موضوع اور تکنیک کے لحاظ سے انتہائی کامیاب ہیں ان میں زندگی کے تجربات کو گہرائی تک پہنچ کر پیش کیا گیا ہے۔ "سڑک کے کنارے" میں کسی ایسی عورت اور بال کے المیہ کو پیش کیا گیا ہے کہ ہم سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ یہ گناہ

---

[1] داستان سے افسانہ تک۔ صفحہ ۳۹۸

کس کا ہے؟ اس عورت کا جس نے ممتا کا خون کر کے بچی کو مارنے کی کوشش کی تھی یا اس مرد کا جو عورت کو دھوکا دے کر اس مجدھار کے حوالے کر دیا یا پھر اس سماج کا جس کے خوف سے عورت یہ غیر فطری حرکت کرنے پر مجبور ہو گئی۔ دراصل یہاں منٹو نے ایک معمولی سے واقعہ کے ذریعہ زندگی اور حقیقت کی اتھاہ گہرائیوں کو پیش کر دیا ہے خارجی واقعات سے باطنی حقیقتوں کو پیش کیا گیا ہے۔ عورت کی ذہنی کیفیات اور محسوسات سے افسانہ میں ایک ایسا داخلی کرب پیدا ہوتا ہے جس سے زندگی کی المناکی کا احساس شدید بن جاتا ہے حقیقت یہ ہے کہ منٹو زندگی کی حقیقتوں کو پہلے کی طرح ہیجانی انداز میں نہیں پیش کرتا ہے۔ بلکہ اب اس کے زندہ ایک بڑے فنکار کی طرح توازن، ٹھہراؤ اور سنجیدگی پیدا ہو گئی ہے "کھول دو" میں سکینہ کی روح کو انتہائی دہشت زدگی کو جس طرح پیش کیا گیا ہے وہ بلاشبہ اس افسانے کو ایک شاہکار افسانہ بنا دیتا ہے۔ سکینہ کے ساتھ ہونے والے ظلم و ستم کا ردعمل اس کے ذہن پر یہ ہوتا ہے کہ وہ کھول دو سے ایک معنی اخذ کرتی ہے۔ اسکے ہاتھ "کھول دو" پر غیر شعوری طور پر ایک ہی حرکت کرتے ہیں ایک سہمے ہوئے ذہن و شعور کو ایک ہی بات کا احساس رہتا ہے سکینہ کے اس المیہ سے فسادات میں عورتوں پر ہونے والے ظلم و ستم کی کتنی تلخ اور بھیانک تصویر سامنے آتی ہے۔ منٹو کی فنکاری کا راز یہ ہے کہ وہ محض خارجی واقعات کی تصویریں پیش کر کے مطمئن نہیں ہو جاتا۔ بلکہ افراد کی روحانی اور ذہنی زندگی پر بھی نظر ڈالتا ہے اور دکھاتا ہے کہ جسمانی اذیتوں اور مصیبتوں کا ردعمل انسانی ذہن اور روح پر کیا ہوتا ہے اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ تقسیم کے بعد زندگی پر منٹو کی گرفت ڈھیلی نہیں بلکہ مضبوط ہوتی ہے اس کی نظر زندگی کی گہرائیوں کو ٹٹولنے کی کوشش کرتی ہے دراصل منٹو ایک عظیم فنکار ہے اس نے زندگی اور فن

کے ان گنت گوشوں کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے روشنی بخشی ہے۔

تقسیم کے بعد کرشن چندر کے فکر و نظر کی وسعت کا احساس ہوتا ہے یوں تو پہلے بھی ان کے یہاں انسانوں کے درد دکھ۔ انکی مصیبتیں، پریشانیاں، غربت اور معاشی تنگدستی سے آرزوں کے بنتے بگڑتے تاج محل، نچلے متوسط طبقہ کی سماجی، معاشرتی اور معاشی الجھنوں اور مسائل کا بیان ملتا ہے۔ لیکن تقسیم کے بعد افسانوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ افسانہ نگار کی گرفت زندگی کی حقیقتوں پر مضبوط ہوتی چلی گئی ہے۔ مطالعہ و مشاہدہ کا دائرہ پھیلتا گیا ہے اور موضوع کی پیش کش میں متانت، ٹھہراؤ، فنکاری اور ہنرمندی آ گئی ہے کرشن چندر کی نظر انسان کے بنیادی مسائل پر پڑتی ہے اور وہ اس نتیجہ پر پہونچتے ہیں کہ تہذیب و تمدن کی ترقی اور سائنس کے انکشافات کے باوجود آج بھی اس دھرتی کے ہزاروں آدمی بھوکے ہیں لاکھوں آدمی فٹ پاتھ پر اپنی زندگی گذارنے پر مجبور ہیں۔ کرشن چندر کی فکر ان کا شعور ان کی انسان دوستی ان تمام مسائل کو سمیٹ کر افسانوی ڈھانچے تراشتی ہے " موہنجوداڑو کا خزانہ آئینہ خانہ میں کھڑکیاں، دانی، مہالکشمی کا پل مجھے سب پسند ہیں۔ کاک ٹیل، دسواں پل، پھرابابا وغیرہ افسانے تلخ حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں:-

> "جو لوگ اوپر کی منزل میں رہتے ہیں وہ ضرور چاند پر جائیں اور چاند کو حاصل کریں چاند پر جانا اچھا ہے اور انسانیت کے لئے بہت مفید بھی ہے لیکن وہ لوگ جو نچلی منزل میں رہتے ہیں۔ ان کروڑوں انسانوں کو تو ابھی تک وہ چاند بھی نہیں ملا جو آدھ پاؤ گیلے آٹے سے تیار ہوتا ہے اور شب و روز کی محنت سے پیٹ میں اترتا ہے بالائے افلاک خلاؤں میں گھومنے والو! ایک نظر زیر

زیر افلاک بھی ڈالو اور دیکھو کہ کس مصیبت سے انسان ابھی تک اس ننھے سے اکچھوتنک کو ڈھونڈ رہا ہے جس کا نام روٹی ہے۔ [1]

میں نے کوئی گھر نہیں بنایا اور کسی کو بہت بڑا قبض نہیں ہو بچایا اور کبھی بڑا آدمی نہیں بن سکا کیونکہ میں نے صرف خواب دیکھے ہیں وہ سب ادھورے خواب تھے سب جھوٹے خواب تھے۔ ایک دن میں نے ایک خواب دیکھا کہ اس دنیا میں کوئی کسی پر ظلم نہیں کرتا وہ بھی ایک جھوٹا سپنا تھا۔ ایک دن میں نے خواب دیکھا کہ اس کرۂ ارض پر انسان امیر ہو گئے ہیں۔ یعنی سب نے مل کر ایک دوسرے کی غریبی آپس میں بانٹ لی ہے۔ وہ بھی ایک جھوٹا سپنا تھا لیکن یہی جھوٹے سپنے مجھے سب سے زیادہ عزیز ہیں۔ یہی میرا گھر ہیں یہی میری محبت میری زندگی اور اس کا حاصل ہیں ہرگز ہرگز کوئی بڑا آدمی نہیں ہوں میری کل کائنات یہی چند جھوٹے سپنے ہیں۔ [2]

" یہ ایک بہت بڑا گھر ہو گا۔ وانی انتہائی خلوص سے بولا اور شدت جذبات سے اس کی چمکتی ہوئی آنکھیں باہر نکلی پڑتی تھیں اور اس میں تم سب کے لئے جگہ ہو گی۔ قاسم کے لئے اور رامو کے لئے اور گوپی کے لئے اور دھیرج کے لئے اور واسنت کے لئے اور پائل کے لئے اور زنگا پجاری کے لئے اور

---

[1] " افسانہ " گھر کہاں "
[2] " افسانہ " آئینہ خانہ میں "

تھا گوبین اور ڈورا گلی کے فٹ پاتھ پر سونے والوں کے
لیے بھی جگہ ہو گی۔"۱؎

دانی کی یہ آواز دراصل اس افسانہ نگار کی آواز ہے جو فٹ پاتھ پر سونے والوں کے لیے ایک ایسا گھر بنانا چاہتا ہے جس میں ہر مذہب وملت کے لوگ رہ سکیں۔ دراصل کرشن چندر کے یہی خواب اسے عظیم فنکار بناتے ہیں۔ کرشن چندر سماج اور معاشرہ اور زندگی کی تلخیوں کی اب صرف عکاسی نہیں کرتے بلکہ سپنوں کی وہ دنیا بھی دکھاتے ہیں جہاں یہ مفلسی نہ ہو گی۔ یہ بھوک کی آگ نہ ہو گی۔ جہاں جنگ نہ ہو گی کوئی امیر نہ ہو گا، کوئی غریب نہ ہو گا۔ کوئی فٹ پاتھ پر نہ سوئے گا۔ انسانیت اور مساوات و ہمدردی کا راج ہو گا۔ کرشن چندر کے افسانوں میں ایسی دنیا کے لیے ایک تڑپ، ایک بے چینی اور ایک اضطراب ملتا ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں میں ابتدا ہی سے فطرت (NATURE) ایک اہم جز رہی ہے کرشن چندر نے اگر ایک طرف کہا کہ زندگی تلخ ہے مفلسی انسانی سماج کا ناسور ہے۔ طبقاتی ناہمواری معاشرہ اور سوسائٹی کیلئے کلنک ہے تو دوسری طرف یہ بھی کہا کہ صبح حسین ہے۔ شام سہانی ہے رات لنشہ بار ہے۔ برف چاندی کی طرح چمکتی ہے اور پھول بوسوں کی طرح دہکتے ہیں۔ رومانوی افسانہ نگاروں نے نیچر کو اپنے افسانوں میں پیش کیا تھا۔ لیکن ان کے یہاں یہ روحانی تسکین کا ایک ذریعہ تھی جس کے رنگین چھینٹے میں ادب کو غلط کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن کرشن چندر پہلے افسانہ نگار ہیں جن کے افسانوں میں فطرت (NATURE) انسان اور انسانی زندگی میں جذب ہو کر سامنے آتی ہے کرشن چندر نے فطرت کو کسی ادبی یا فکری مقصد کا یا تمہید یا کسی فلسفہ اور نظریہ کی علامت نہیں بنایا بلکہ فطرت کو زندگی کی طرح قبول کیا ہے اس

۱؎ افسانہ دانی۔

لئے زندگی اور فطرت میں گہری مفاہمت ملتی ہے۔ فطرت انسان اور انسانی زندگی سے کہیں الگ نہیں ہوتی اس لئے کہ انسان جبلی طور پر فطرت سے متاثر ہوتا ہے اور فطرت ہمیشہ انسان کی داخلی گہرائیوں میں ہر پل پیدا کرتی رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر کے افسانوں میں فطرت بے جان نہیں رہی بلکہ جاندار بن جاتی ہے۔ وہ انسانی شخصیت میں جذب ہو کر جمالیاتی تجربوں کی قوس و قزح بکھیرتی ہے فطرت اور انسان کے درمیان ربط تقسیم کے پہلے افسانوں، بالکونی، جھیل سے پہلے جھیل کے بعد، گرجن کی ایک شام، شمع کے سامنے حسن اور حیوان وغیرہ میں بھی ابتدائی شکل میں دکھایا گیا ہے۔ لیکن کرشن چندر کے یہاں فطرت (NATURE) کے متعلق اس تصور میں بھی رفتہ رفتہ ارتقا ہوتا رہا اور یہاں تک کہ تقسیم کے بعد افسانوں میں اپنی تکمیل کو پہونچ جاتا ہے۔ اب فطرت اور انسان کے درمیان محض ربط نہیں رہتا بلکہ اس میں اور گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ فطرت (NRUTURE) اور انسان دونوں کی تاریخ اور دونوں کا ارتقا مشترکہ عمل بن جاتا ہے کرشن چندر کے اس نظریہ کی تکمیلی شکل ہمیں "دسواں پل" میں ملتی ہے۔

"میں بند پر چل رہا ہوں۔ میرے ساتھ ساتھ جہلم چل رہا ہے ہم دونوں مسافر ہیں اور بہت دور سے آئے ہیں جس دن میری ماں نے مجھے جنم دیا تھا میں بہت کمزور تھا جس دن جب ہمہ ویری ناگ نے جہلم کو جنم دیا وہ بھی بہت کمزور تھا مگر وہ آگے چلا اور اس میں ندی نالے اگر ملے میں آگے چلا اور مجھ میں دل رات آکے ملتے رہے پھر ہم دونوں زندگی کی چٹانوں پر گھسٹتے گئے اور جال رات کی کھائیوں میں آبشار بن کر گرے۔ ہم نے کھیتوں کو سیراب کیا۔ اور پھولوں کی خوشبو سونگھی۔

ہم نے شہروں کا کوڑا کرکٹ اٹھایا اور اس کا تیزاب
اپنے سینے میں گھول لیا۔ اور انسان کی مایوسی کی طرح
گدلے ہو گئے۔ ہم نے لوگوں کے درمیان پل باندھے
اور کشتیاں چلائیں اور پانی کے ہاتھوں سے مصلحے
کئے اور ہم ساری دنیا پر پھیل گئے۔ جہلم ایک
انسان، انسان ایک دریا ہے،،[1]

جس طرح آزادی کے بعد منٹو کے یہاں انسان کے تصور میں تبدیلی ملتی ہے اسی طرح کرشن چندر کے یہاں بھی بعد کے افسانوں میں ایک نئے انسان کی تصویر نظر آتی ہے۔ کرشن چندر کے اندر بڑا گہرا سماجی شعور ہے اسی لئے انھوں نے سماجی قدروں اور طبقاتی رشتوں کے درمیان انسان کی شخصیت کے بننے بگڑتے نقوش پر نظر ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بڑے ادیبوں کی طرح اسکے یہاں بھی انسان کا ایک تصور ملتا ہے پہلے کے افسانوں (تقسیم سے پہلے) میں ایک ایسا انسان ملتا ہے جو سماجی قدروں اور طبقاتی ناہمواریوں، معاشی استحصال اور طبقاتی نظام کے ہاتھوں ستایا ہوا دکھی انسان ہے۔ ان ناہمواریوں نے اکثر و بیشتر انسان کو کچل کر رکھدیا ہے اور بے بس بنادیا ہے اس کی بےبسی اور بےبس باندگی نے اسکو سماج کا ایک بالکل مفلوج جز بنا کر رکھدیا ہے لیکن تقسیم کے بعد افسانوں میں انسان کے اس نظریہ میں تبدیلی ملتی ہے اب سماج کی ناہمواریوں سے انسان بے بس ہوتا ہے مجبور ہوتا ہے۔ بکھلا جاتا ہے یہاں تک کہ وہ غیر سماجی انسان بن جاتا ہے لیکن کوئی واقعہ اسے سماجی بننے پر مجبور کر دیتا ہے اور اس طرح پھر وہ سماجی انسان بنکر سماجی ناہمواریوں کا مقابلہ کرتا ہے اسی طرح

---

[1] انسان، دسواں پل۔

یہاں کرشن چندر کا انسان مثبت رجحان کا نمائندہ بن جاتا ہے۔ گجندر سنگھ (قیدی) داتی (داتی) کچرا بابا (کچرا بابا) مکٹے (گلدان) وغیرہ کردار زندگی کی اثباتی قدروں کی نمائندگی کرتے ہیں یہ کردار دراصل کرشن چندر کے "نئے انسان" کے مختلف روپ ہیں۔

داتی ایک بالکل ہی غیر سماجی کردار ہے وہ صرف کام کرتا ہے کھاتا ہے اور فٹ پاتھ پر سو رہتا ہے وہ ہر طرح کی قدروں اور رشتوں سے نا آشنا ہے لیکن جب اسے سریا سے محبت ہوتی ہے تو اس کے اندر کا سماجی انسان جاگتا ہے اور جب سریا کو بچہ ہونے کی امید ہوتی ہے تو وہ پوری طرح ایک سماجی انسان بن جاتا ہے اس کے اندر تخلیقی اور تعمیری رجحانات پیدا ہو جاتے ہیں۔ سریا کی موت کے بعد تو اس کی شخصیت کا سماجی پہلو اور زیادہ روشن ہو جاتا ہے وہ اپنی دیوانگی میں ایک ایسا گھر بنانے کا خواب دیکھتا ہے جس میں فٹ پاتھ کے تمام لوگ رہ سکیں تاکہ کوئی گھر اٹھاتا ہوا کسی کی زندگی اور آرزوں کا چراغ گل نہ کر سکے۔ کچرا بابا ایک ایسا انسان ہے جو انسانی محبت اور ہمدردی سے محروم ہو کر کوڑا اور گندگی کھانے والا جانور بن گیا ہے اس کے اندر سماجی اور اجتماعی احساسات بالکل مر چکے ہیں وہ انسانی شکل میں ایک حیوان ہے۔ کچرا بابا منفی طور پر سماج سے بھاگتا ہے اور ارتقا کی ابتدائی منزل تک واپس چلا جاتا ہے۔ لیکن جب کوئی عورت اپنا ناجائز بچہ کوڑے دان میں پھینک جاتی ہے اور اس معصوم بچے کی چیخ مدد کی پکار بن کر ابھرتی ہے تو کچرا بابا کے اندر سماجی شعور جاگتا ہے اس کے اندر کا مردہ انسان پھر سے زندہ ہو جاتا ہے وہ اس بچہ کو اٹھا لیتا ہے اپنے پاس رکھتا ہے اور اس کی پرورش کے لئے مزدوری کرنے پر تیار ہو جاتا ہے۔ ریوتی سرن شرما کا خیال بالکل صحیح ہے کہ :-

> کرشن چندر انسان کو سماج، وقت، ماحول یا خارجی دھاروں سے الگ آزاد لاتعلق ایسی ہستی نہیں سمجھتا جو اپنے خول میں قید رہ کر جی سکتا ہے۔ انسان دو انسان کے تعلق سے پیدا ہوتا ہے اور سماج سے باہر نہیں رہ سکتا اس کی زندگی اور ممکنی

> اور اس کا نروان سماج سے باہر نہیں اس کے اندر ہے اس لئے اسے اکیلے بے وقت محبت اور جنگ کرنا پڑتی ہے اور جو جتنی شدومد سے محبت اور جنگ کرتا ہے وہ انسان کی زندگی کے لئے زیادہ وسعت کھلی اور روشنی پیدا کرتا ہے،،[1]

دراصل کرشن چندر کے انسان کا تصور اس دور کے افسانوں میں ہمہ جہت اور انسانی قدروں کا نمائندہ بن جاتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ کرشن چندر کا یہ انسان اردو افسانہ کو فکری لحاظ سے آگے لے جاتا ہے۔

کرشن چندر نے تکنیک کے جتنے تجربے کئے ہیں اتنے کسی اور نے نہیں کئے انہوں نے افسانہ کی مروجہ تکنیک کو بھی فنکاری سے برتا ہے اور اس سے ہٹ کر نئے تجربے بھی کئے ہیں۔ اس دور میں پلاٹ کی تعمیر و ترتیب میں نیا انداز ملتا ہے "موہنجوداڑو کا خزانہ" "مجھے سب پسند ہیں" "دانی" اور "شہزادہ" وغیرہ میں بڑی فنکاری سے پلاٹ کو ایک مخصوص طور پر برتنے کی کوشش کی ہے ان تمام افسانوں میں موضوع کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ آخر میں حقیقت کی مختلف سطحیں روشن ہو جاتی ہیں:-

اس دور میں کردار نگاری کے لحاظ سے کرشن چندر کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ کرداروں کی تخلیق و تعمیر میں ہنرمندی کے ساتھ ساتھ انہوں نے کچھ کرداری افسانے بھی لکھے ہیں۔ "دانی" "تائی ایسری" "پچرا بابا" "جولی" "شہزادہ" اور "پیاسا" وغیرہ ایسے بنیادی طور پر کرداروں کے افسانے ہیں "دانی" "تائی ایسری" "پچرا بابا سدھا" "... جولی اور اشتیاق کے کرداروں کے ذریعہ کرشن چندر نے انسانی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو بڑی کامیابی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ تائی ایسری ایک مظلوم عورت ہے لیکن اس نے ہمیشہ دوسروں سے محبت کی اور دوسروں کی خدمت کی۔ اپنی شخصیت

---

[1] شاعر کرشن چندر نمبر صفحہ ۱۹۹

کے المیہ کو اجتماعی فلاح میں جذب کر کے اکی روح کو سکون ملتا ہے اس کے دل میں وہ اتھاہ محبت ہے جو انسان کے لئے ہر انسان کے دل میں ہونی چاہیئے فرقہ وارانہ فساد ہوتا ہے تو تائی ایسری اپنے گھر میں لوگوں کو پناہ دیتی ہیں اور روز ریفوجی کیمپوں میں سیوا کرنے جاتی ہیں اور یتیم بچے بچیاں اٹھا لاتی ہیں تائی ایسری یہ سب کچھ کسی آدرش یا فلسفہ کے تحت نہیں کرتیں بلکہ وہ تو ایک سادہ ان پڑھ عورت ہیں وہ یہ بھی نہیں جانتیں کہ تقسیم کے بعد پاکستان نہیں جایا جا سکتا۔ دراصل تائی ایسری محبت، خلوص اور سچائی کا ایک سا روشن منارہ ہیں ان کی شخصیت میں محبت اور خلوص کی ایک ایسی وسعت ہے جس میں ساری کائنات سما سکتی ہے:-

"تائی ایسری کی آنکھیں بند تھیں اور ان کا معصوم بھورا بھورا چہرہ پرسکون خاموش اور گہرے خوابوں میں کھویا ہوا ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے وہ تائی ایسری کا چہرہ نہ ہو۔۔ دھرتی کا پھیلا ہوا لامتناہی چہرہ ہو جس کی آنکھوں سے ندیاں بہتی ہوں جس کی ہر شکن میں لاکھوں، وادیاں ہے انسانی بستیوں کو اپنی آغوش میں لئے مسکراتی ہیں جس کے انگ انگ سے بے غرض پیار کی مہک پھوٹتی ہے جس کی معصومیت میں تخلیق کی پاکیزگی جھلکتی جس کے دل میں دوسروں کے لئے وہ بے پناہ مامتا جاگتی ہے جس کا مزہ کوئی کوکھ رکھنے والی ہستی ہی جانتی ہے۔"[1]

اس میں شک نہیں کہ تائی ایسری کا کردار اردو افسانہ کا ایک کامیاب ترین کردار ہے۔

دائی (ردائی) اور اشتیاق (رپیاسا) کا کردار بنیادی طور پر ایک المیہ کردار ہے۔ اشتیاق کی داخلی زندگی میں ایک خلا ہے وہ خلا جو کسی عورت

---

[1] افسانہ "تائی ایسری"

کی محبت کے بغیر پیدا ہوتا ہے لیکن اپنی اس اداسی اور محرومی کو وہ آفاقی محبت اور انسانی ہمدردی میں جذب کر کے اس خلا کو پر کرنا چاہتا ہے اشتیاق خود بے گھر رہ کر دوسروں کے لئے گھر ڈھونڈھتا ہے۔ اپنے بچوں کی مایوسی میں دوسرے بچوں سے محبت کرتا ہے اور وہ گلشن گلشن کانٹے چنتا ہے اور مختلف پیشے اختیار کر کے اس خلا کو بھرنا چاہتا ہے یہی وجہ ہے کہ کبھی کبھی جب اس کا دل تڑپتا ہے اضطراب کی لہریں اٹھتی ہیں تو اس پر مایوسی محرومی کا دورہ پڑجاتا ہے اور وہ کہتا ہے "سینہ خالی ہے"۔ پورے کردار میں اس داخلی کرب و اضطراب کو بڑے ہلکے اور لطیف اشاروں کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔ اشتیاق جب کہتا ہے کہ "سینہ خالی ہے" تو اس کے وجود کا پورا المیہ ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ دانی تو میرے خیال میں کرشن چندر کا ایک شاہکار کردار ہے۔ یہاں دانی کے روپ میں کرشن چندر کا ان غیر سماجی راستوں سے سماجی راستوں پر آتا ہے اور تعمیر کی آرزو لئے اس دنیا سے رخصت ہو جاتا ہے۔

"گرجا کھول دو اور گھنٹے بجاؤ۔ دیکھو یسوع مسیح جا رہا ہے اپنے سینے پر لاشوں کی صلیب لئے ہوئے اب جنت کے دروازے غریبوں کے لئے کھل گئے ہیں کیوں کہ ایک اونٹ سوئی کے ناکے سے نہیں گذر سکتا لیکن ایک امیر قانون کے ہر ناکے سے گذر سکتا ہے اور اب اس دھرتی کے مالک غریب ہوں گے اور غریبوں کے مالک امیر ہوں گے دیکھو وہاں یسوع مسیح جا رہا ہے آؤ اسے سنگسار کریں۔"[۱]

کرشن چندر کی یہ چند سطریں دانی کے کردار کو صرف مکمل ہی نہیں بناتی بلکہ زمین سے اٹھا کر آسمان کی بلندیوں پر پہونچا دیتی ہیں۔

۱؎ افسانہ "دانی"

راجندر سنگھ بیدی نے اپنے افسانوں میں زندگی کی جامعیت کو اس کی سیاہی اور سفیدی کے ساتھ پیش کیا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں زندگی کی ہمہ پہلو نرجمائی ملتی ہے لیکن وقت اور حالات کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ افسانہ نگار کے ویژن اور ٹریٹ مینٹ میں بھی تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "دانہ و دام" اور "اپنے دکھ مجھے دیدو" کے افسانوں میں زندگی کی ہمہ پہلو نرجمائی میں بہت فرق ہے۔ آزادی کے بعد افسانوں میں بیدی کے ویژن، ٹریٹ مینٹ اور فکری اسلوب میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے بیدی اس تبدیلی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"پہلے میں بہت بے ضرر قسم کی کہانیاں لکھا کرتا تھا۔ فادر جن کا تعلق سطح، محض سطح سے تھا اب جبکہ میں نے انسان کے تحت الشعور میں جانے کی کوشش کی ہے تو پہلے ہی نقادوں نے کہنا شروع کر دیا ہے کہ تم جنس لکھنے لگے ہو۔ میں جنس پہ لکھتا بھی ہوں۔ باپ روز اریوا تو ایک ذمہ داری کے احساس کے ساتھ لیے ہی ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لئے نہیں۔[1]"

آزادی کے بعد بیدی کے یہاں ان داخلی قدروں کی طرف اشارے ملتے ہیں جن سے سماج و معاشرہ اور افراد کی زندگی میں ترتیب و توازن پیدا ہوتا ہے۔ "دانہ و دام" میں بیدی کا انداز نظر بہت کچھ خارجی تھا۔ لیکن۔۔ "کھوکھلی" اور "اپنے دکھ مجھے دیدو" میں انسانی زندگی کی داخلی حقیقتوں سے ابھرنے والے اجتماعی نقوش پر بیدی نے غور کیا ہے اور اس سے حاصل ہونے والی آگہی سے اپنے فن کا آئینہ خانہ سجایا ہے۔ خود لکھتے ہیں۔

"فادر روز اریوا میں اپنی آگہی سے کبھی خود منوحش ہوا کرتا ہوں۔ آپ اندازہ کیجیے وہ آدمی کیسے

---

[1] افسانہ "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" مطبوعہ "شاہکار" شمارہ ۴۳

زندہ رہ سکتا ہے جسے اپنی روح کے اندھیرے میں ایک ساتھ لاکھوں، کروڑوں آوازیں سنائی دیں؟ جو اسقدر لطیف ہو جائے کہ خود کو بھی ڈھونڈتے پر نہ پا سکے جب آگہی آتی ہے تو آپ اپنی ذات میں ہزاروں مجرے ہوتے ہیں۔ دنیا کی ہر کثیف و لطیف چیز کا رشتہ سمجھ لیتے ہیں اور جب لکھنے بیٹھتے ہیں تو ایک بے بضاعت سی چیونٹی بھی استعارہ بدوش آپ کے سامنے چلی آتی ہے" [1]

در اصل "ہر کثیف و لطیف چیز کے رشتہ" "چیونٹی کے استعارہ بدوش ہونے" اور "جنس کو ذمہ داری کے ساتھ برتنے" کی آگہی ہی وہ فکری احساس ہے جو بیدی کے آزادی کے بعد کے افسانوں میں ملتی ہے ان کے افسانے اسی بنیاد پر آگے بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فسادات کا موضوع ہو یا طبقاتی ناہمواری کا۔ غربت، مفلسی اور گھریلو بیویوں کا موضوع ہو یا جنس کا ہر جگہ بیدی نے جذبات و احساسات کے نازک تاروں کو چھونے کی کوشش کی ہے اور ان قدروں کو نمایاں کیا ہے جن سے انفرادی اور سماجی زندگی میں ترتیب و توازن پیدا ہوتا ہے اسطرح ان کے افسانے بلاشبہ ایک نئی آگہی کے علمبردار بن جاتے ہیں۔

آزادی کے بعد بیدی کے افسانوں میں جنس نگاری ایک اہم رجحان ہے لیکن جیسا کہ انھوں نے خود کہا ہے کہ وہ اس موضوع کو بڑی ذمہ داری کے ساتھ برتتے ہیں اور یہ حقیقت ہے کہ ان کے اس قسم کے افسانوں میں کہیں بھی لذتیت کا رجحان نہیں پیدا ہوتا۔ بیدی کی جنس نگاری منٹو اور عصمت سے کافی مختلف ہے۔ منٹو اور عصمت کے یہاں گہری تلخی اور ذہنوں کو جھنجھوڑنے والی کیفیت ملتی ہے لیکن بیدی کے یہاں جنس ایک سنجیدہ اور معاشرتی فکر کے پس منظر میں ابھرتی ہے۔ بیدی جنس

---

[1] افسانہ "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" مطبوعہ "شاہکار" شمارہ ۴۲

جیسی کثیف شے میں لطافت اور تقدس کی قدروں کی تلاش کرتے ہیں تاکہ جنسی قوت اجتماعی ترتیب و تنظیم کی ضامن بن جائے اپنے افسانہ "ببل" میں بیدی نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ مرد اور عورت کی یکجائی بہتر ہے لیکن جب تک مرد عورت شادی نہ کرلیں اور بچوں کی ذمہ داری قبول نہ کرلیں تب تک انسانی معاشرہ کا کوئی نقش نہیں بنتا صرف یہی ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے جنس جیسی کثیف شے لطیف بن سکتی ہے اور سماج و معاشرہ میں ضبط و نظم پیدا ہو سکتا ہے۔ افسانہ میں ایک نوجوان درباری لال اپنی محبوبہ سیتا کو جنسی فعل پر آمادہ کر کے شیواجی پارک لے جاتا ہے لیکن وہاں لوگوں کی بھیڑ سے درباری لال جھلا جاتا ہے وہ سیتا کو لیکر ایک ہوٹل میں پہونچتا ہے اور کمرہ حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن وہاں بھی "یہ ہوٹل عزت والوں کے لئے ہے صاحب" کا کھرا جواب ملتا ہے درباری لال مایوس ہو کر واپس چلا آتا ہے۔ اب وہ ایک نئی ترکیب پر عمل کرتا ہے ایک فنکار لڑکا منتری کے لڑکے ببل کو کرائے پر لیکر سیتا کے ساتھ جب ہوٹل پہونچتا ہے تو سب اسے خوش آمدید کہتے ہیں۔ مگر جب ہوٹل کے کمرے میں سیتا کے ساتھ جنسی فعل کرتا ہے تو ببل رونے لگتا ہے۔ درباری لال جھنجھلا کر ببل کو مارنے دوڑتا ہے لیکن سیتا اسے اٹھا لیتی ہے اور ایک ماں کی طرح اسے سینے سے لگا لیتی ہے۔ سیتا درباری لال کو ایسی حقارت آمیز نظر سے دیکھتی ہے جیسے وہ دنیا کا ذلیل ترین انسان ہو۔ درباری لال اپنی غلطیوں پر شرمندہ ہوتا ہے اور اسی حالت میں شادی کا فیصلہ کرتا ہے:-

"سیتا۔ درباری پھر بولا، کبھی کبھی
مجھے معاف کر سکو گی؟ اور پھر شک و شبہ کے انداز
میں اس کی طرف دیکھتے ہوئے بولا " ہم پہلے شادی
کریں گے "[1]

---

[1] افسانہ "ببل"

اس افسانہ میں بیدی نے بڑی فنکاری کے ساتھ جنس
کو سماجی اور معاشرتی پس منظر میں پیش کیا ہے۔

" لمبی لڑکی " میں بیدی نے اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے کہ جنسی جذبہ انسان میں مرتا نہیں خواہ وہ کتنا ہی بوڑھا ہو جائے انسانی ذہن کی اس زبردست صلاحیت کو پیش کیا ہے۔ جو ہر بے ہنگم شے میں ہم آہنگی پیدا کر لیتا ہے۔ افسانے میں ایک لڑکی اسقدر لمبی ہے کہ اس کے مطابق کوئی لڑکا ہی نہیں ملتا۔ اس کی دادی دن رات اسی فکر میں گھلتی رہتی ہے اور ہمیشہ لڑکی کو جھک کر چلنے کی ہدایت دیتی رہتی ہے۔ آخر کار لمبی لڑکی کی شادی ایک ناٹے قد کے لڑکے کے ساتھ ہو جاتی ہے اور اپنی سسرال چلی جاتی ہے جب بہت دنوں تک اس کا خط نہیں آتا تو دادی کو یقین ہو جاتا ہے کہ اس کے شوہر نے اس کو گھر سے نکال دیا ہوگا۔ لیکن اچانک ایک دن وہ آجاتی ہے۔ جب دادی کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ حاملہ ہے تو اسے اطمینان ہو جاتا ہے۔ لیکن مرنے سے چند لمحے پہلے بوڑھے جھریوں سے بھرے ہوئے چہرے پر مسکراہٹ نمودار ہوتی ہے۔ وہ لڑکی سے پوچھتی رہتی ہے۔

" ہلئے ری منی! نیر اوہ تجھ سے پیار کیسے کرتا ہوگا " کرشن چندر نے بھی ایک افسانہ " کنواری " میں اس حقیقت کو پیش کیا ہے لیکن بیدی کا یہ افسانہ کرشن چندر کے افسانے سے بہتر ہے۔ بیدی نے بھی کرشن چندر کی طرح دادی کے کردار کے ذریعہ یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ جنسی جذبہ کبھی مرتا نہیں خواہ آدمی کتنا ہی بوڑھا ہو جائے لیکن بیدی کے اس افسانہ میں جنس کا ایک اور پہلو پیش کیا گیا ہے جو دراصل افسانہ کی عظمت کا ضامن ہے۔ ناٹے قد کے شوہر کے ساتھ لمبی لڑکی کی شادی اور پھر خوشگوار ازدواجی اور جنسی زندگی دراصل انسانی زندگی کی اس صلاحیت اور خوبی کو پیش کرتی ہے جو بے ہنگم سے بے ہنگم چیز میں بھی ترتیب اور ہم آہنگی پیدا کر لیتی ہے۔ یہ افسانہ دراصل اسی ترتیب اور ہم آہنگی کا قصیدہ ہے اور حقیقت یہ ہے کہ اس ہم آہنگی کے بغیر معاشرہ انتشار کا

شکار ہو کر رہ جائے گا۔ دراصل بیدی کثیف و لطیف شے کے رشتے کی اس آگہی سے اجتماعی قدروں کی ترتیب و تنظیم کرنا چاہتے ہیں۔ اور اس میں شک نہیں کہ ان کے افسانے اجتماعی زندگی کو حسن و سلامتی کے ڈھانچے میں ڈھالنے کی پرخلوص کوشش کا نتیجہ ہیں۔

بیدی کے یہاں اب اساطیر کے ذریعہ حقیقت کی عکاسی کا رجحان ملتا ہے۔ اردو افسانہ میں اساطیر کو پس منظر بنانے کی روایت نیاز سے چلی اور ممتاز شیریں اور اختر اورینوی کے ہاتھوں پروان چڑھی۔ بیدی نے بھی ہندوستان کی مائیتھولوجی کو اپنے افسانہ میں پیش کیا ہے۔ اس سلسلہ میں ان کے مشہور افسانہ "متھن" کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے اس افسانہ میں زندگی کی تہہ جہتی عکاسی کھجوراہو کے اساطیری پس منظر میں کی گئی ہے افسانہ میں مجسمہ بنانے والی ایک لڑکی کی غربت، مفلسی اور پھر ماں کی بیماری سے پیدا ہونے والی افسردگی کو بڑے فنکارانہ طور پر پیش کیا گیا ہے حالات کے ہاتھوں مجبور ہو کر کیرتی کو اپنے آپ کو قربان کر کے "نیوڈ" اور "متھن" مورتیاں بنانا پڑتا ہے۔ ایک طرف کیرتی کی پریشانی اور غریبی ہے جو اسے خود ماڈل بن کر "نیوڈ" اور "متھن" بنانے پر مجبور کرتی ہے۔ تو دوسری طرف وہ دیسی بدیسی دولت مند عیاش گاہک ہیں جو اپنی حرص کی تسکین کے لئے نیوڈ اور متھن مورتیاں بنواتے ہیں اور پھر مگن ٹھکلے ہے۔ یہ ان مورتیوں کو پرانی تہذیب کا عظیم ورثہ کہہ کر فروخت کرتا ہے۔ اس افسانہ میں بیدی نے تہہ در تہہ حقیقتوں کی ترجمانی کی ہے اور کھجوراہو مورتیوں کے ذریعہ پڑھنے والوں کے ذہن کو ایک خاص نتیجے پر لے جانا چاہتا ہے۔ اس افسانہ کے متعلق عابد سہیل لکھتے ہیں:۔

> "اس افسانے میں جو دنیا بکھری ہوئی ہے اور جو سلمان اور ہندو ہیں دو دن پہلے بنائے ہوئے شلپوں کو ہندوستان کی تہذیب کا عظیم ورثہ بنا کر جس طرح فروخت کیا جا رہا ہے۔ جنس کے تقدس کو جس طرح فحاشی میں

تبدیل کیا جا رہا ہے (مرد جو اوپر سے لطیف نظر آتا ہے نیچے سے بیحد کثیف) وہ فنکار ہے جو اسپتال میں کتے کی موت مر جاتا ہے۔ وہ عورت ہے جو صرف چالیس روپوں کے لئے آئینے کے سامنے بیٹھ کر نیوڈ بناتی ہے پھر وہ عورت ہے جو مایوسیوں کی انتہا پر پہونچ کر کہتی ہے "میں تو کہتی ہوں ماں جتنی جلدی مر جائے اتنا ہی اچھا ہے" اور یہ وہی کرتی ہے جو صرف مکن کے آنکھ مار کر دیکھنے سے اٹھارہ انیس برس کی عمر میں پینتیس ۳۵ سال کی لگنے لگتی ہے۔ جو زندگی کا ہر وار اپنے اوپر لیتی ہے اور اسے بیکار کر کے پھینک دیتی ہے۔ وہ کیری جس میں اب غم جھیلنے کی طاقت بھی نہیں رہ گئی ہے وہ دو قیدوں میں گرفتار ہے۔ معاشی اور نفسیاتی۔ وہ خود کو ان دونوں سے آزاد بھی کر لیتی ہے لیکن کس قیمت پر بے دلی سے مہنگا بنا کر اور آگے بڑھ کر مکن نکلے کے منہ پر ایک زوردار تھپڑ رسید کر کے اور ایک ہزار کے نوٹ ہاتھ میں تھامے دوکان سے باہر نکل کر۔ اس افسانہ میں بیدی نے زندگی کی اتنی اور اس قدر مختلف جھلکیاں دکھائی ہیں کہ اس کا شمار نہ صرف بیدی بلکہ اردو کے بہت اچھے افسانوں میں کیا جائے گا۔[1]

اساطیر کے پس منظر میں زندگی کی مایوسیوں کو بیدی نے بڑے بلیغ انداز میں پیش کیا ہے۔ کیری کا غم پڑھنے والے کی روح کی گہرائیوں میں اتر جاتا ہے۔

بیدی کے افسانوں میں عورت ایک مرکزی موضوع ہے۔۔

---

[1] "ایک مباحثہ" مطبوعہ ماہنامہ کتاب "دسمبر ۱۹۶۸ء"

"دانہ و دام" سے "اپنے دکھ مجھے دے دو" تک میں ہر جگہ انھوں نے عورت کی مظلومیت اور دکھ درد کو پیش کیا ہے اور اسے زندگی کی اعلیٰ قدروں کا مرکز بنایا ہے شاید یہی وجہ ہے کہ ان کے تقریباً تمام مشہور اور کامیاب افسانے وہی ہیں جن میں عورت کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے "چھوکری کی لوٹ" "گرہن" "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور "متھن" سب میں عورت مرکزی کردار کی حیثیت سے سامنے آتی ہے۔ مسیح الحسن لکھتے ہیں:-

"عورت بیدی کے فن میں ایک مظلوم ہستی ہے چھوکری کی لوٹ سے لے کر ایک چادر میلی سی تک اور وہاں سے متھن تک پہونچتے ہیں بیدی کو بڑا ریاض کرنا پڑا ہوگا"[۱]

"چھوکری کی لوٹ" اور "گرہن" میں عورت صرف مظلوم نظر آتی ہے لیکن "اپنے دکھ مجھے دے دو" کی اندو اپنی ذات اور شخصیت میں دوسروں کے دکھوں کو جذب کر لیتی ہے اور گھر کے تمام افراد کو سکھ دیتی ہے۔ اندو کا کردار انسانی نفسیات کے ساتھ ساتھ معاشرتی اور گھریلو مسائل پر بیدی کی سنجیدہ فکر کا نتیجہ ہے۔

بیدی کے یہاں عام طور پر تکنیک کے تجربے نہیں ملتے عام طور پر کہانی میں ارتقا بالکل سیدھے طور پر ہوتا ہے۔ بیانات میں کسی طرح جدت اور تجربے کی وہ کوشش نہیں کرتے۔ کردار نگاری پہلے عام طور پر خارجی رنگ کی تھی لیکن بعد میں کرداروں کی داخلی پیش کش کا رجحان بڑھتا گیا۔ لاجونتی (لاجونتی) اندو (اپنے دکھ مجھے دے دو) کیرتی (متھن) اور کندن (بولو کا پتلس) وغیرہ کردار داخلی کیفیات سے پہچانے جا سکتے ہیں۔ ان کی شخصیت داخلی گہرائیوں میں پوشیدہ نظر آتی ہیں۔ زبان کے معاملہ میں بیدی ذرا غیر محتاط ثابت ہوئے ہیں۔

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:-

۱؎ "ایک مباحثہ" مطبوعہ ماہنامہ "کتاب" دسمبر ۱۹۶۸ء

"بیدی کے یہاں ایک خامی بہت کھٹکتی ہے اور
وہ یہ کہ انھیں زبان اور محاورے پر عبور حاصل نہیں
ہے ان کے یہاں استوار اور منضبط نثر نہیں ملتی اکثر جملوں
کی ساخت میں ناپسندیدہ پیچیدگی اور طوالت نظر
آتی ہے"[1]

ان کے مجموعۂ "کوکھ جلی" میں زبان کی مندرجہ بالا خامیاں
خاص طور پر محسوس ہوتی ہیں لیکن مجموعہ "اپنے دکھ مجھے دیدو" کی زبان میں
یہ خامیاں نہیں ملتیں بلکہ اس کے کئی افسانوں کی زبان میں جذبات کی ہلکی آنچ
محسوس ہوتی ہے۔ جو پڑھنے والوں کے دل پر اثر چھوڑتی ہے

عصمت کا فکری اور ذہنی شعور ترقی پسند تحریک کے سایہ میں پروان
چڑھا۔ اسی لئے انھوں نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز جنسی حقیقت نگاری سے کیا
لیکن جیسے جیسے متوسط طبقہ کے مسائل اور سماج کی الجھنوں پر گرفت مضبوط
ہوتی گئی ویسے وہ سماجی حقیقت نگاری سے قریب آتی گئیں یہاں تک کہ
آزادی کے بعد سماجی حقیقت نگاری ہی ان کے افسانوں میں حاوی میلان
بن گئی۔ اس طرح عصمت کا فن جنسی حقیقت پسندی کی راہوں سے ہوتا ہوا
سماجی حقیقت پسندی تک پہونچتا ہے لیکن یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ جس
طرح آزادی کے قبل جنس کے ساتھ ساتھ سماجی موضوعات کو انھوں نے پیش
کیا ہے۔ اسی طرح آزادی کے بعد بھی سماجی موضوعات کے ساتھ ساتھ جنسی
موضوعات کو بھی اپنایا ہے۔ اصل بات میلان کی ہے اور اس میں شک
نہیں کہ آزادی کے بعد عصمت کی افسانہ نگاری کا فن بنیادی طور پر سماجی
حقیقت نگاری کا فن ہے۔

آزادی کے بعد منٹو، کرشن چندر، بیدی اور بہت سارے
دوسرے افسانہ نگاروں نے سماجی حقیقت نگاری میں وسعت پیدا کی۔

---

[1] ادب اور تنقید صفحہ ۳۱۵

سماج و معاشرہ کے مختلف مسائل کو دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی۔ عصمت چغتائی نے بھی حقیقت نگاری کی اس عام لہر کا ساتھ دیا۔ جو اس دور کی افسانہ نگاری کی رگ رگ میں سرایت کر رہی تھی۔ لیکن چغتائی کی دنیا، کرشن چندر احمد ندیم قاسمی، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی اور دوسرے حقیقت پسندوں کی دنیا سے کافی مختلف ہے۔ عصمت نے سماج و معاشرہ کی خرابیوں کو انسان کی گھریلو زندگی کے دکھ درد اور غموں کی شکل میں دیکھا۔ ان کی دنیا اگرچہ تمام طور پر گھر کی چہار دیواری میں پیدا ہونے والے مسائل تک محدود رہتی ہے لیکن وہ ان مسائل کو سماجی اور معاشی رشتوں کی روشنی میں اس طرح پیش کرتی ہیں کہ گھر کی چہار دیواری کے مسائل کا سلسلہ پورے سماج اور پورے معاشرہ سے اس طرح قائم ہو کر سامنے آتا ہے کہ پڑھنے والوں کو ان چھوٹے چھوٹے واقعات کی جڑیں سماج اور معاشرہ کی ناہمواریوں میں پیوست نظر آنے لگتی ہیں۔ اس ضمن میں کوئی بھی افسانہ نگار عصمت کا مدمقابل نظر نہیں آتا کبھی کبھی بیدی کے بعض افسانوں میں عصمت کی سی بات محسوس ہوتی ہے۔ بیدی بھی گھریلو زندگی کے دکھ درد اور عورت کی مظلومیت کے ذریعہ سماج و معاشرہ کی خرابیوں کو نمایاں کرتے ہیں لیکن عصمت اور بیدی کے انداز نظر اور مقصد میں بہت فرق ہے عصمت کے موضوعات کا دائرہ اور پھر ان کا ٹریٹمنٹ دونوں مختلف ہے۔

آزادی کے بعد ہندوستان میں جو سماجی اور معاشی تغیرات رونما ہوئے ان کا سب سے زیادہ اثر متوسط طبقہ پر پڑا اور زمینداری اور جاگیرداری ختم ہوئی بڑے بڑے جاگیرداروں اور زمینداروں نے معاش کے دوسرے ذرائع اختیار کر لئے لیکن اوسط درجے کے زمیندار جنکی معاش کا واحد سہارا چھوٹی سی زمینداری تھی، چشم زدن میں بے سہارا ہو گئے پرانی وضع داری کی ایک روایت ان کے ساتھ منسلک تھی اور دوسری طرف مفلسی ایک بھیانک شکل میں نازل ہو گئی۔ رہا سہا اثاثہ بازاروں میں فروخت ہونے لگا تھوڑے ہی دن میں یادِ ماضی کے سوا ان کے پاس کچھ

نہ رہا۔ اس معاشی بدحالی کا سب سے زیادہ اثر گھریلو زندگی پر پڑا تلخیوں اور ناامیدیوں کی تاریکیوں نے متوسط طبقے کے گھروں کو نقش فریادی بنا دیا عصمت چغتائی نے اس حقیقت کو دیکھا محسوس کیا اور اسکے مختلف پہلوؤں پر غور کیا یہی وجہ ہے کہ عصمت کے افسانوں کی دنیا متوسط طبقہ کے گھرانوں کا آنگن ہے۔ معاشی ناہمواریوں کی وجہ سے اس طبقہ کے گھریلو زندگی میں مختلف طرح کی الجھنیں اور پیچیدگیاں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ انسانوں کی معمولی معمولی ضرورتیں نہیں پوری ہو پاتیں اور ان کی امیدیں و آرزوئیں گھٹ گھٹ کر دم توڑ دیتی ہیں، "چوتھی کا جوڑا"، "بیکار"، "عشق پر زور نہیں"، "چٹان"، "دو ہاتھ"، "کنواری"، "زہر کا پیالہ" اور "بھیڑیں" وغیرہ افسانے سماجی حقیقت نگاری کے کامیاب نمونے ہیں۔ ان افسانوں میں عصمت کے تجربے کی وسعت و مشاہدہ کی گہرائی اور مختلف عوامل و محرکات سے پیدا ہونے والی پیچیدگیوں پر گرفت کا اندازہ ہوتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ ان افسانوں میں گھریلو زندگی کے مسائل اور المیہ کے تمام گوشوں کی بڑی سچی اور دردناک تصویریں ملتی ہیں۔

"چوتھی کا جوڑا" اردو کا ایک شاہکار افسانہ ہے اس میں عصمت کی فنکارانہ صلاحیتیں اپنے عروج پر نظر آتی ہیں حقیقت کی ایسی درد انگیز پیشکش بہت کم دوسرے افسانوں میں ملتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کا خیال بالکل صحیح ہے کہ:

> "عصمت نے اس دور میں ایک عظیم کہانی لکھی ہے چوتھی کا جوڑا۔ یہ بڑے سلیقے سے لکھا ہوا ایک مرثیہ ہے ایک تنظیم تمدن کا مرثیہ جس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کا نمائندہ مسئلہ بڑے خوبصورت تجزیے کے ساتھ سامنے آتا ہے"[1]

---

[1] ۔ عصمت کی اردو افسانے کا ارتقا۔ مطبوعہ نگار۔ افسانہ ادب نمبر

کبری کی ماں کی زندگی کی سب سے بڑی آرزو کہ کس طرح کبری کے کھردرے ہلدی دھنیے کی بساند میں بسے ہوئے ہاتھوں میں مہندی رچ جائے. متوسط طبقہ کے مسلم گھرانوں کی سینکڑوں ماؤں کی آرزو ہے کبری اور اس کی ماں کا المیہ دراصل اس پورے طبقہ کا المیہ ہے. عصمت نے مفلسی کے بوجھ کے نیچے دم توڑتی ہوئی جوانیوں کی سسکیاں سنی ہیں غریبی سے دبی ہوئی لڑکیوں کو دیکھا جن کے نزدیک شادی مرد کی رفاقت کا ذریعہ نہیں بلکہ روٹی کا سہارا ہوتی ہے۔

"میں نے پھر بھی آپا کی طرف دیکھا. وہ خاموش دہلیز پر بیٹھی آٹا گوندھ رہی تھیں اور سب کچھ سنتی جا رہی تھیں. ان کا بس چلتا تو

> زمین کی چھاتی پھاڑ کر اپنے کنوارپنے کی لعنت سمیت اس میں سما جائیں. 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 امنگ بن کر نہیں ابھرا بلکہ روٹی کپڑے کا سوال بن کر ابھرا. وہ ایک بیوہ کی چھاتی کا بوجھ ہے اس بوجھ کو ڈھکیلنا ہی ہوگا" [1]

افسانہ کا اختتام اس قدر دردناک ہے کہ حقیقت تلخ ہی نہیں بھیانک شکل اختیار کر لیتی ہے۔

"بے کار" ایک متوسط طبقہ کے گھرانے کی کہانی ہے اس میں دکھایا گیا ہے کہ افلاس اور غربت انسان کی گھریلو زندگی میں کیسے کیسے زہر گھولتی ہے شوہر اور بیوی کے تعلقات کی بنیادیں بھی مفلسی کے طوفان میں ہل جاتی ہیں. باقر اور ہاجرہ کے کردار کے ذریعہ عصمت نے بڑی خوبی سے اس مسئلہ کو پیش کیا ہے. پرانی نام نہاد قدروں اور معاشی ضرورت کے تحت پیدا ہونے والے تقاضوں کے ٹکراؤ کو دکھایا

۱؎ افسانہ "چوتھی کا جوڑا"

گیا ہے۔ پورا افسانہ اسی تضاد سے پیدا ہونے والے المیہ کو پیش کرتا ہے اس المیہ کے ذریعہ عصمت نے آج کے سماج اور ہماری قدامت پسندی پر بڑا گہرا طنز کیا ہے۔ ہم پرانی قدروں اور پرانے خیالات میں کتنے اسیر ہیں کہ اپنی مفلسی کو دور کرنے اور اپنا پیٹ پالنے کے لئے اپنی صلاحیت سے فائدہ بھی نہیں اٹھا پاتے اور جب کوئی ضرورتوں سے مجبور ہو کر روایت کی بیڑیاں توڑتا ہے اور پورا سماج اس کے پیچھے پڑ جاتا ہے۔ جب ہاجرہ ۔۔۔ اپنے شوہر کی بیکاری سے پیدا ہونے والی تنگدستی کو دور کرنے کے لئے ایک اسکول میں ملازمت کرتی ہے تو پورا سماج اسے بری نظروں سے دیکھتا ہے سماج کی یہ نفرت گھریلو زندگی میں زہر گھولنے لگتی ہے اور ایک بھیانک المیہ پیدا ہوتا ہے یہ افسانہ ہمیں سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ دوسروں کے لئے یہ سماج کوئی تعمیری اقدام نہیں کرتا اور جب افراد روایتوں کی زنجیروں کو توڑ کر اپنی مصیبت دور کرنا چاہتے ہیں تو یہ اس کی راہ میں سیکڑوں رکاوٹیں پیدا کرتا ہے۔ یہاں عصمت نے اس طرح حقیقتوں کو پیش کیا ہے کہ موجودہ سماج اور معاشی نظام سے بغاوت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔

عصمت کے افسانوں میں بڑی شدت سے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ گھریلو زندگی میں بھی انسانی رشتوں میں اقتصادی پہلو بنیادی حیثیت کا حامل ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے اکثر افسانوں میں خاندان کے بوڑھے اور بوڑھیوں کے المیہ کو پیش کیا گیا ہے۔ عصمت نے اپنے ایک مضمون میں اپنی ماں سے ملاقات کا حال بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:-

> "میرے دل میں پیار کا طوفان امڈ آیا۔ ماضی جاگ اٹھی۔ میں نے اپنی ماں کی طرف دیکھا پھر اپنی بچی کی طرف دیکھا اور ان دو ہستیوں کے بیچ میں ۔۔ خود کو جکڑا ہوا پایا۔ اپنی ماں کو دیکھ کر مجھے پہلی دفعہ ساری دنیا کی بوڑھیوں پر پیار آنے لگا جو دنیا کو بسانی ہیں مر مر کر جنم دیتی ہیں۔ انہیں پالتی پوستی ہیں۔ پھر ان پر

پچھاور کرتی ہیں نہ ان سے اسٹامپ لکھائی ہیں نہ پکے
کا غذات پر رسید اب اگر اولاد ان کے بڑھاپے کا خیال
کرے تو فرمانبردار ہے جو بال بچوں کے خرچے سے کچھ
نہ بچے تو مجبور ہے۔ پرانے زمانے میں بڑے بوڑھوں کو
بے کار جنس سمجھ کر دفن کر دیا کرتے تھے۔ یہ سنسان بڑھاپا
کس قدر مہیب شئے ہے۔"[1]

بوڑھے اور بوڑھیوں کے اس المیہ کو عصمت نے اپنے کئی افسانوں میں پیش کیا ہے نواب صاحب (کلو کی ماں) خلیفن (عشق پر زور نہیں) بوڑھی ماں (چڑ چڑیں) کے کردار کے ذریعہ اسی المیہ کو پیش کیا گیا ہے ایسے افسانوں میں عصمت کا انداز بڑا دردناک ہوتا ہے اور جذبات کی سلگتی ہوئی آنچ پورے افسانے میں ملتی ہے۔

گھریلو زندگی عصمت کے افسانوں کا بنیادی مرکز تو ہے لیکن یہی سب کچھ نہیں۔ انھوں نے اس دائرے سے نکل کر بھی حقیقتوں کو دیکھا ہے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے ڈاکٹر شکیل اختر لکھتے ہیں:-

"انھوں نے متوسط طبقہ سے نیچے اتر کر مزدوروں
دھوبیوں، چماروں اور ایسے ہی دوسرے لوگوں کی
زندگی کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ بمبئی کی ہنگامی زندگی میں
اپنے طبقے کے تضاد اور کلچر کی محرومیوں کو محسوس کیا ہے
ہر جگہ طبقاتی کشمکش کا احساس ہوا ہے۔ سیاسی اور سماجی
زندگی کی ریشہ دوانیوں کا انھیں علم ہے اور وہ برابر
عوامی تحریکوں کے ساتھ رہی ہیں۔"[2]

"دو ہاتھ"، "چڑ چڑیں"، "زہر کا پیالہ" اور "کلو کی ماں"

---

[1] مضمون "شخصیات جنھوں نے مجھے متاثر کیا" مطبوعہ شاہکار شمارہ ۱۵
[2] ـ عدسہ صفحہ ۲۷

وغیرہ افسانوں میں نچلے طبقہ کی زندگی کے مسائل اور طبقاتی تضادات کو بڑی فنکاری سے پیش کیا گیا ہے "دو ہاتھ" میں مہترانیوں کے کردار کے ذریعہ نچلے طبقہ کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے اس طبقے کے افراد کی زندگی میں سب سے اہم چیز کمانے والے "دو ہاتھ" ہوتے ہیں اس لئے کہ ان کی زندگی بدحالی اور افلاس کے تودوں میں اس طرح دبی ہوتی ہے کہ محض روٹی اور کپڑے کا حصول ہی ان کی سب سے بڑی آرزو بن جاتی ہے۔ اس طبقے کی معاشی بدحالی نے ان کے اخلاقی تصورات کو بالکل کچل دیا ہے۔ رام اوتار اپنی بیوی کے حرامی بچہ جننے پر ناراض نہیں ہوتا بلکہ اسے خوشی ہوتی ہے۔ اس لیے کہ "لونڈا ہو جاوے گا۔ اپنا کام سمیٹے گا تو اپنا بڑھاپا تیر ہو جائے گا۔

"زہر کا پیالہ" میں ٹکو کا المیہ دکھایا گیا ہے۔ وہ پیٹ پالنے کے لئے اپنے بچے کو چھوڑ کر اونچے طبقہ کے ایک گھر میں بچی کو دودھ پلانے کا کام کرتی ہے۔ دن بدن اس کا بچہ دبلا ہوتا جاتا ہے اور اونچے طبقے کے فرد کی بچی اس کا دودھ پی کر تندرست ہوتی جاتی ہے یہاں تک کہ اس کا بچہ مر جاتا ہے اور وہ آخر میں پاگل ہو جاتی ہے۔ دو بچوں کے تقابل سے عصمت نے طبقاتی استحصال اور اس سے پیدا ہونے والے المیہ کو بڑی خوبی سے دکھایا ہے۔

دراصل عصمت ایک باشعور فنکار ہیں انکی نظر سماج کے ہر تاریک گھونسے تک گئی ہے یہی وجہ ہے کہ سماج کے بے شمار زخم ان کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔ یوں تو انھوں نے اپنے مضمون "شخصیات جنھوں نے مجھے متاثر کیا" میں رشید جہاں سے متاثر ہونے کا ذکر کیا ہے ممکن ہے یہ تاثر عصمت کی شخصیت میں جذب ہو کر ان کے اپنے انداز میں ابھرا ہو۔ اس لئے کہ عصمت کے سماجی افسانوں میں۔ رشید جہاں کے لب و لہجہ کی تندی، تیزی اور شعلگی نہیں ملتی۔ عصمت کا لب و لہجہ دھیما ہے لیکن بڑا جاندار ہے اس میں نعرہ بازی والی بات نہیں اسی لئے اس میں اثر آفرینی ہے۔ عصمت کے یہاں شعور کی پائیدگی موضوع کا

انتخاب، مسائل تک رسائی اور پیشکش کا انداز ایک چشمہ کی طرح انکی ذات اور شخصیت سے پھوٹ کر نکلتا ہے۔ اس پر کسی کا اثر بجنسہٖ نہیں معلوم ہوتا اور یہی دراصل بڑے فنکار کے عظمت کی دلیل ہے۔ بڑا فنکار شخصیتوں سے متاثر ہوتا ہے لیکن اس کی خصوصیت کو من وعن اپنے فن میں نہیں لاتا بلکہ اسکو اپنے داخلی تجربوں سے اس طرح ہم آہنگ کرتا ہے کہ وہ اسکے فن میں شیر و شکر ہو جاتے ہیں۔ عصمت نے ترقی پسند تحریک سے بھی اثر لیا۔ رشید جہاں سے بھی اثر لیا ہے اور پریم چند سے بھی لیکن یہ تاثر انکی شخصیت میں جذب ہو کر ان کے فن تک پہونچا ہے۔

آزادی کے بعد بنیادی طور پر تمام افسانہ نگاروں کے یہاں فکر و نظر کی تبدیلی کے نشانات ملتے ہیں۔ اختر اورینوی نے اپنے افسانوں میں انفرادی احساسات و نفسیات اور اجتماعی زندگی کے بے شمار پہلوؤں کی عکاسی کی ہے "منظر و پس منظر" "کلیاں اور کانٹے" "انار کلی" اور "بھول بھلیاں" "سیمنٹ اور ڈائنامنٹ" وغیرہ مجموعے ۱۹۴۷ء تک منظر عام پر آچکے تھے۔ ان مجموعوں کے افسانوں میں موضوعات کی جتنی وسیع دنیا اور تکنیک کے جتنے کامیاب نمونے اور تجربے ہیں۔ وہ اردو افسانے میں کرشن چند کے علاوہ شاید ہی کہیں اور ملیں۔ آزادی کے بعد حالات میں تبدیلیاں آئیں۔ مختصر افسانہ فکری اور فنی لحاظ سے آگے بڑھا بھی لیکن ایسے افسانے کم ہی سامنے آئے جن میں کسی بڑی فکری اور تکنیکی تبدیلی کی کوشش ملتی ہو۔ اس لحاظ سے اختر اورینوی نے افسانہ کی روایت کو نہ صرف نیا خون دیا بلکہ اس میں انقلابی تبدیلی کرنے کی کوشش کی۔ حقیقتوں کی عکاسی اور ترجمانی تو اردو افسانے میں ہوتی رہی ہے لیکن حقیقتوں کے ادراک کا ارتقا ہمیں صرف اختر اورینوی کے یہاں ہی ملتا ہے ان کے فکر و شعور نے حقیقتوں کو سمجھنے لئے ذرہ سے آفتاب تک کا سفر کیا ہے۔ اس کوشش کا عروج ہمیں ان کے آزادی کے بعد کے افسانوں میں ملتا ہے آزادی کے بعد ان کے صرف دو مجموعے شائع ہوئے

کینچلیاں اور بال جبرئیل " اور "سپنوں کے دیس ہیں " دونوں مجموعوں کے چند افسانے نہ صرف اختر اور نیوی کے فکری اور ذہنی سفر کی نمائندگی کرتے ہیں بلکہ حقیقتوں کے ادراک اور بصیرت کے پھیلتے ہوئے سمتوں اور دائروں کو بھی نمایاں کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا دونوں مجموعوں میں دو طرح کے افسانے ہیں ایک وہ افسانے ہیں جن میں اجتماعی اور انفرادی زندگی کے مسائل اور مختلف تاثرات کو پیش کیا گیا ہے اور دوسرے وہ افسانے جو علامتی اور رمزی ہیں۔ پہلی طرح کے افسانوں میں "سبکہ جمہور" "مکان کی تلاش" "اکنامسٹ" "ایک معمولی سی لڑکی" "راج محل میں" "ضمیر" "عید کارڈ" "اسٹ گرہ" "جراحت دل" وغیرہ افسانے ہیں۔ ان تمام افسانوں میں کوئی خاص بات نہیں ملتی۔ یہ افسانے کسی طرح بھی ان کے پہلے کے کامیاب افسانوں کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ البتہ "نقش قدم" "ہیلی پیڈ" اور "حد بس" چینی حملہ کے موضوع پر لکھے گئے ہیں لیکن یہ افسانے بھی انھیں نقائص کا شکار ہو گئے ہیں جو ایسے افسانوں میں عام طور پر ملتے ہیں دوسری طرح کے افسانے جو علامتی اور رمزی ہیں وہی دراصل بے حد اہمیت کے حامل ہیں " کینچلیاں اور بال جبرئیل" "سپنوں کے دیس ہیں" اور "محشر" یہی تین افسانے ایسے ہیں جنھیں اختر اورینوی کا کارنامہ کہا جا سکتا ہے۔

عہد جدید کا انسان جو جنگ عظیم اور مختلف تباہیوں کے درمیان سے گزرا ہے اس کے پاس تجربات کا بوجھ ہے ایجادات اور اختراعات کا سرمایہ ہے۔ فکر و فلسفہ کی نامعلوم بلندیاں ہیں یہ سبھی کچھ ہے لیکن آج بھی اولاد آدم سکون و راحت سے دور ہے وہ اپنا ارتقائی سفر طے تو کر رہا ہے لیکن اس کا سفر سکون و طمانیت بخشنے کے بجائے مزید کرب و بے چینی اور حشر سامانی میں مبتلا کرتا جا رہا ہے یہ ارتقاء عروج آدم خاکی ہے۔ یا زوال آدم خاکی ؟ یہ وہ بنیادی سوال ہے

جو اختر اورینوی کے یہاں وقت کی پکار بن کر سامنے آتا ہے۔ اورینوی نے جب اس سوال اور اسکے متعلق مسائل پر غور کرنا شروع کیا تو پھر خالق و مخلوق اور کائنات کے رشتے اور حقیقتیں سامنے آئیں۔ انسان کا انفرادی، اجتماعی اور ذہنی ارتقا سامنے آیا۔ اس طرح انسان اور کائنات کے ارتقائی پیش کش کے ذریعہ انھوں نے "کیچلیاں اور بال جبریل" اور "سپنوں کے دیس میں" افسانوں میں جدید انسان کے سامنے ایک زبردست سوالیہ نشان کھڑا کر دیا ہے۔ عبدالمغنی لکھتے ہیں۔

"ان کو پڑھ کر سرگذشت آدم کی ایک رنگین تصویر نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے۔ انسان نفس و آفاق کی تہوں اور گرہوں کا شعور حاصل ہوتا ہے۔ ابن آدم زمین پر جس صورت حال سے دوچار ہے اس کا علم ہوتا ہے۔ آدمی کے حوصلوں اور شکستوں کی بصیرت ملتی ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ نئی دنیا میں انسانیت کے مستقبل کے متعلق نہایت سنجیدہ فکر لاحق ہو جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جس دھرتی پر جن فضاؤں اور جن سمندروں میں آدمی اپنی حکمت کا تخت رواں لئے چلا جا رہا ہے وہ محفوظ نہیں اور یہ کہ جس راہ پر ہمارا سفر جاری ہے وہ منزل کی طرف لے جانے والی نہیں ہے۔ ہم نے ازل اور ابد کے بیچ میں اپنا رخ غلط سمت میں موڑ لیا ہے اور لطف یہ ہے کہ ہمیں اس زیاں کا احساس تک نہیں اس طرح اورینوی کا عظیم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ جدید انسان کے سامنے اس کی انسانیت کے متعلق ایک سوالیہ نشان کھڑا کر دیا ہے۔ اس کے ذہن، فریب خوردہ ذہن کو

جھنجھوڑ دیا ہے کہ وہ جس بات کو عروج آدم خاکی
سمجھ رہا ہے وہ در حقیقت زوال آدم خاکی ہے۔[1]

اختر اورینوی نے آدم اور کائنات کے اس ارتقا کی کہانی بیان کرنے کے لئے علامت اور رمزیت کا استعمال کیا ہے۔ خود لکھتے ہیں :—

"رمزیت، اشاریت و معنویت کی آئینہ سامانی
واضح طور پر میرے تین افسانوں میں ہوتی ہے
کیچلیاں اور بال جبرئیل، سپنوں کے دیس میں اور
تخشن ہلکے"[2]

افسانہ کیچلیاں اور بال جبرئیل میں رمزیت اور ایمائیت کی وضاحت کے طور پر ایک نوٹ بھی درج ہے۔ پورا افسانہ چار حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصہ کا عنوان "نہ تھا کچھ تو خدا تھا" ہے نمبر کے لئے شکل بھی اس عالم وحدت کو ظاہر کرتی ہے جب نہ کائنات کا وجود تھا اور نہ انسان کا۔ دوسرے حصہ کا عنوان "کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا" یہاں نمبر کی شکل بھی وحدت کے ٹوٹنے اور خالق و مخلوق کے دو حصوں میں تقسیم ہونے کی نمائندگی کرتی ہے۔ تیسرے حصہ کا عنوان ہے "ڈبویا مجھ کو ہونے نے" اس حصہ کے لئے نمبر کی جو شکل استعمال کی گئی ہے وہ در اصل ان مسائل اور نظریات و خیالات کے مثلث کو پیش کرتی ہے جس میں انسان گرفتار ہے۔ در اصل اس حصہ میں افسانہ نگار نے انسان کے تہذیبی اور فکری ارتقا کو دکھایا ہے۔ سب سے پہلے انسان کے داخلی اور روحانی مثلث کو پیش کیا گیا ہے جس میں وہ گرفتار ہے۔ اس کی داخلی زندگی خودی، جبرئیل اور شیطان کے مثلث

---

[1] مضمون "اختر اورینوی کی افسانہ نگاری" مطبوعہ "ساغر نو" اختر اورینوی نمبر
[2] مضمون "میں اور میرا فن افسانہ نگاری" مطبوعہ "ساغر نو" اختر اورینوی نمبر

میں گرفتار رہتی ہے۔ سسکتی رہتی ہے۔ اور ایک آگ میں تپتی رہتی ہے
اس کے بعد انسان کے ذہنی ارتقا کی داستان پیش کی جاتی ہے۔ انسانی
فکر کی مختصر خیالی کو دنیا کے مفکروں کے خیالات و نظریات کے ذریعہ پیش
کیا جاتا ہے اور پھر آخر میں یہ خواہش سامنے آتی ہے کہ:۔

"میں چاہتا ہوں کہ ایک دفعہ میں اپنے سب جونوں
کے دماغ سے اکٹھا کام لوں۔ اپنے سارے قابلوں میں
سر جوڑ کر بیٹھوں اور فلاح کی راہ کی جستجو کروں آریائی
دماغ اور سامی دماغ عبرانی مزاج، اور یونانی مزاج
مونگوں اور چینی طبیعتوں کا ایک شاندار مرکب
بناؤں اور اپنے نطفے اور بطن سے نئے آدم کو جنم
دوں۔ میں اپنے ابنا اور جگر گوشوں میں مفاہمت
کرانی چاہتا ہوں۔ عملی مفاہمت۔ کپل، گوتم، منو
میکیاویلی، مل، مارکس، فرائڈ، ہیگل، کانٹ، برگسوں
آئنسٹائن، برٹرنڈ رسل، گاندھی، ابن رشد، سینا
فارابی، رومی، ابن عربی، غزالی اور ولی اللہ دہلوی
کے درمیان۔ میں ایک دار السلام کی تعمیر کے لئے
بے چین ہوں۔ مجھے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں سلیے"

آخری حصہ " نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا " میں شکست و
ریخت کو دکھایا گیا ہے:۔

" تہذیب حاضر خود کشی کر رہی ہے۔ میں ہونے
سے تنگ آگیا ہوں لیکن کیا یہ تمنا اتنی سادہ اور
سچی ہے"[۲]

اس کے بعد جنگ عظیم اور ہندوستان میں فسادات کی خوں فشاںیوں

---

۱ ۲ افسانہ۔ کیچلیاں اور بال جبرئیل

کو بیان کیا جاتا ہے۔ ارتقاء کے اس تجزیہ کے بعد آخر میں افسانہ نگار کی یہ فکر کتنی معنی خیز ہے :-

"میں اپنے خوابوں کا نفسی تجزیہ و تحلیل کرنے لگا ہوں کیا میں دجال اور آزاد پروہتھس، یہ اژدہے سانپ اور آتشیں بچھو خود میرے نفس سے نہیں نکلے؟ کیا یہ ارتقاء صرف کیچلیاں بدلنے کا نام ہے اور میں سانپ کا سانپ ہی رہا؟ کیا ید بیضا بھی ـــ میرے اندر ہے؟ کیا میں نے اپنی روح کے ایک گوشے کو شیطان کے تصرف سے بچا لیا ہے؟ کیا مجھے جبریل کے پر پرواز بھی عطا ہوں گے؟ یا میں اسی غم میں خودکشی کر لوں گا؟ اگر مجھے جوہر روح نہ ملا تو میں مادہ کی جوہر شکنی کر کے خدا کی کائنات کو فنا کر دوں گا اور خود بھی فنا ہو جاؤں گا۔"[1]

اس افسانہ میں انسان خواب دیکھتا ہے اور خواب میں ارتقائی سفر طے کرتا ہے۔ اس طرح اختر اورینوی سرگذشت آدم کی کہانی سناتے ہیں اور انسان کے نفس اور آفاق کی تہوں اور گرہوں کو بڑی کامیابی سے پیش کرتے ہیں۔

"سپنوں کے دیس میں" کا موضوع بھی وہی ہے جو "کیچلیاں اور بال جبریل" کا ہے فرق یہ ہے کہ "کیچلیاں اور بال جبریل" میں انسان خواب دیکھتا ہے اور "سپنوں کے دیس میں" میں خود خالق بر ہما خواب دیکھتا ہے۔ اس میں علامتوں کا استعمال "کیچلیاں اور بال جبریل" سے زیادہ ہوا ہے، لیکن یہ افسانہ پہلے افسانہ کی طرح کئی حصوں میں بٹا ہوا نہیں ہے۔ بلکہ ایک سلسلہ میں کہانی بیان کی گئی ہے

---

[1] افسانہ "کیچلیاں اور بال جبریل"

افسانہ میں پتلے دراصل آدم اور انسان کی علامت ہیں افسانہ کی ابتدا میں انسان کی پیدائش اور ارتقا کو دکھایا گیا ہے۔ کس طرح فرد، خاندان ٹولیاں، جتھے، قبیلے اور جماعتوں کی تنظیم ہوئی بولیاں اور زبانیں بنیں

"ہر پتلا ایک فرد بن گیا پہلے وہ محض ایک وجود تھا پتلے جب جوڑے بنے اور ان جوڑوں سے جب خاندان پیدا ہوئے تو پتلوں کی انفرادیت اور بڑھ گئی ان کے وجدان وذوق کی یک گونہ یکسانیت کے باوجود ان کے احساسات وجذبات کے محور بدل گئے۔ ان کے ارادوں اور عزائم کی منزلیں بدل گئیں۔ ان کے تخیل اور فکر کی سمتیں نیرنگ ساماں ہو گئیں اور جب منفرد پتلوں کے دماغ بیکراں تجربوں کی بجلی سے بھر گئے تو بولی پیدا ہوئی۔ ایک معجزہ ظاہر ہوا۔ یہ پتلے جو افراد فرد ہوتے ہیں خاندانوں اور ٹولیوں، جتھوں، قبیلوں اور جماعتوں میں منظم ہوتے رہے۔ بولیاں زبانیں بن گئیں.....
پتلے بولنے لگے۔ مفہوم ومعنی پیدا ہوئے افکار پیکر الفاظ میں ڈھل گئے۔"[1]

انسان کے بعد کائنات کی حقیقت اور ارتقا کو بندو کی علامت کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے:۔

"برہما کے سینے کے ایک بندو کی کہانی ہے۔
بندو ایک عظیم دائرہ بن گیا۔ دائرہ ایک ستارہ۔ دائرہ کے پتلوں نے ستارے کے کونے کونے کے نام رکھدیے ہر کونے کے ہر نقش کے نام رکھدیے۔ ذرے ذرے نامدار ہو گئے۔ چھن چھن تابدار ہو گئے۔ خواب

---

[1] افسانہ "سپنوں کے دیس میں"

کے تپلوں نے اپنی ایک کائنات گھڑ لی،،[1]

انسان اور کائنات کے ارتقاء کے نتیجے میں ایک طرف انسانی شخصیت میں پیچیدگی و تہداری آئی تو دوسری طرف تہذیبیں اور تاریخیں بننے لگیں:-

"خود ان کے دماغ میں ان گنت ننھے ننھے سپنے جنم لینے لگے اور حقیقت کا روپ دھارنے لگے سماجیں بنیں تمدن رچے گئے تہذیبیں سانس لینے لگیں پل پل کی تاریخ بن گئی اور تاریخ پھلی پھیلی،،[2]

اب افسانہ نگار مختلف تہذیبوں اور تہذیبی شخصیتوں کی داستان سناتا ہے۔ ہندو چین کی قدیم تاریخی و تہذیبی شخصیتیں سامنے آتی ہیں۔ بابل و مصر اور غرور و فراعنہ کا ذکر آتا ہے۔ ابراہیم کی چار کتھائیں بیان کی جاتی ہیں۔ آل ابراہیم کا ذکر آتا ہے۔ بہت ساری شخصیتیں اور تہذیبیں نمایاں ہوتی ہیں اور یہ افسانے بھی پہلے افسانہ کی طرح چند سوالیہ جملوں پر ختم ہو جاتا ہے:-

"بڑی سخت کشمکش پیدا ہوئی۔ سخت تصادم رونما ہوا۔ بھیانک دھماکے ہوئے کائنات لرزہ براندام ہو گئی۔ خواب کے پتلے فنا ہوتے لگے۔ سپنوں کا سنسار تحلیل ہونے لگا۔ شاید برہما اور برہما کی کہانی ختم ہو رہی تھی۔ یہ عظیم دماغ کا ایک لمحہ تھا یا ابدیت کی ایک کڑی؟ کون جانے! عظیم دماغ خلفشار عالم سے پیدا ہو رہا تھا۔ برہما کی نیند دھماکوں سے اچٹ گئی تھی۔ سپنوں کا سنسار چھایا! خوابوں کی دنیا مایا! کیا عظیم دماغ انگڑائی لے کر جاگ اٹھے گا؟ کیا برھما

---

[1] [2] افسانہ "سپنوں کے دیس میں"

پھر اپنے سپنوں کا سنسار رچے گا؟" [1]

ان دونوں افسانوں "کیچلیاں اور بال جبرئیل" اور "سپنوں کے دیس میں" اختر اورینوی نے سرگذشت آدم کی پیچیدہ کہانی اور تخلیق سے ارتقا تک کے سارے مرحلوں کو جس فنکارانہ بصیرت سے پیش کر کے زوال اور فنا کی طرف اشارہ اور جہان نو کے امکانات کی نشاندہی کی۔ اس کی مثال اردو افسانہ میں کہیں اور نہیں ملتی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اورینوی نے اپنے ان دونوں افسانوں کے ذریعہ اردو افسانوں کو فکری اعلیٰ تربن منزل پر پہونچا دیا ہے۔

"کیچلیاں اور بال جبرئیل" اور "سپنوں کے دیس میں" کی تکنیک اور فضا چونکہ عام ڈگر سے ہٹ کر استعمال کی گئی ہے اس لئے بہت سارے لوگوں کو ان میں کہانی پن اور ادبیت کی کمی معلوم ہوتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کیچلیاں اور بال جبرئیل "سپنوں کے دیس میں" اور محشر کے متعلق لکھتے ہیں:-

"یہ تینوں کہانی کے دائرے سے نکل کر انشائیہ کے اردگرد پہونچ گئی ہے شعور کی رو تکنیک کے اعتبار کے اعتبار سے یہ کہانیاں بہت منظم اور مربوط ہیں مگر کہانی پن ان میں بہت کم ہے۔ پہلی کہانی کا کنویس اتنا عظیم الشان ہے کہ اس میں انسانی وجود کی پوری تاریخ سمودی گئی ہے۔ مگر تاریخ میں ادبی حسن اور رس پیدا نہیں ہو سکا ہے" [2]

ڈاکٹر محمد حسن کی یہ رائے دراصل اس رجحان کی پیداوار ہے جو افسانہ کے روایتی سانچے سے چپٹے رہنے پر مجبور کرتی ہے دراصل

---

[1] افسانہ "سپنوں کے دیس میں"

[2] عصری ادب، شمارہ ۱

تکنیک اپنے مواد کا عکس ہوتی ہے مواد سے بے نیاز ہو کر تکنیک استعمال کرنے میں تندیٔ صہبا سے آبگینہ کے پگھل جانے کا خطرہ ہوتا ہے۔ ان دونوں افسانوں میں جس طرح کا موضوع پیش کیا گیا ہے اس کے لئے تکنیک میں جدت لازمی تھی۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ان افسانوں کی تکنیک کے بنیادی اجزا افسانہ کی روایت کے ارتقائی تسلسل میں بکھرے نظر آئیں گے۔ اور رضوی نے ان کو اپنے طور پر یکجا کر کے کسی قدر ایک نئی تکنیک کی تعمیر کی ہے فرائڈ اور دوسرے نفسیاتی مفکرین کے تحت خواب کا عمل اور خواب کی فضا افسانے میں پیش ہو گئی تھی اس نفسیاتی فکر کے نتیجہ میں شعور کی رو تکنیک کے خاکے سامنے آچکے تھے۔ لاشعور کے بہتے ہوئے دھارے فن میں جگہ پانے لگے تھے۔ یہ ساری باتیں رضوی کے پیش نظر تھیں۔ انھوں نے بھی اس میں خواب کی فضا استعمال کی ہے اور پوری تکنیک کو اسی سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے:۔

> " ابھی خواب کی دھوپ چھاؤں کی ایک اور کہانی سنئے یہ قصہ در قصہ۔ قصوں کے پیچھے خواب کی کہانی مربوط نہیں ہوتی۔ خواب منظم نہیں ہوتے تو اپنا کی زندگی میں منتظم، ربط نہیں۔ تراشیدگی نہیں۔ تعبیری ہم آہنگی نہیں لیکن موج در موج کہانیاں ہی کہانیاں ازل و ابد کی مرتعش لہریں، نشیب و فراز، رات اور دن، زوال و عروج، موت و حیات[1]

ان دونوں افسانوں میں بھی یہی تکنیک ملتی ہے، آدم، کائنات کے ارتقا کی داستان کو علامتوں کے ذریعہ " قصہ در قصہ" "قصوں کے پیچھے" اور موج در موج کہانیوں" کی شکل میں پیش

---

[1] افسانہ " سپنوں کے دیس میں "

کیا گیا ہے۔ علامتوں نے تاریخ میں ادبی حسن پیدا کر دیا ہے۔ افسانہ کی تکنیک مجموعی طور پر شعور کی رو تکنیک سے مشابہ اور قریب ہے کہانی کی تعمیر میں ربط و تنظیم بھی ملتی ہے۔ البتہ بعض حصے کچھ زیادہ طویل ہو گئے ہیں۔ جس سے افسانوی حسن کو نقصان پہونچا ہے اور انٹلیکچول ہیوی میں علمی ثقالت (پیدا ہو گئی ہے

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ دو افسانے فکری اور فنی لحاظ سے اردو افسانے میں کامیاب تجربے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری میں اس حقیقت پسندی کا رنگ غالب رہا ہے۔ جس کی بنیاد پریم چند کے ہاتھوں رکھی گئی تھی قاسمی کے افسانوں کا سرچشمہ بھی پنجاب کی مخصوص دیہاتی زندگی ہی ہے بھی بہت ساری تبدیلیاں ہوئیں۔ قاسمی نے اپنے افسانوں میں اس بدلتی ہوئی زندگی پر گہری نظر ڈالی ہے یہی وجہ ہے کہ تقسیم کے بعد کے افسانوں میں حقیقت نگاری کا دائرہ بھی وسیع ہوا ہے۔ اور انداز نظر میں بھی تبدیلی آئی ہے۔

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:۔

"شروع کے افسانوں میں وہ چیزوں کو جیسا دیکھتے ہیں انکی کم و بیش ویسی ہی عکاسی کر دیتے ہیں۔ لیکن رفتہ رفتہ وہ اس کوشش میں مصروف نظر آنے لگتے ہیں کہ ان کے محرکات کا پتہ لگائیں اور انھیں بے نقاب کریں۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ محض صورت حال میں افسانہ نگار کی دلچسپی، کچھ عرصہ بعد کرداروں میں دلچسپی کا روپ دھار لیتی ہے۔ پھر یہ آخری دلچسپی بھی اعمال کے مطالعہ سے تجاوز کر کے داخلی کیفیتوں کے تجزیہ میں بدل جاتی ہے۔ اسی طرح افسانوں، اداروں

اور مروجہ اور جکڑے ہوئے نسلی اور طبقاتی میلانات
کے خلاف احتجاج، جھلاہٹ اور کبیدگی ایک خاموش
اور موثر طنز میں بدل جاتی ہیں جس کی نوک تیز اور
جس کا وار بھرپور ہوتا ہے۔ ندیم احمد قاسمی کے
افسانوں میں متانت، میانہ روی، دلسوزی اور
سمت و رفتار کا توازن ہمیشہ نمایاں خصوصیات
رہی ہیں ان سب کی تہہ میں انسان دوستی کا وہ
جذبہ ہے جو انہیں گرد و پیش کی اٹل حقیقتوں
سے چشم پوشی نہیں کرنے دیتا۔ انسان اپنے عقائد
تعصبات اور برتاؤ میں جیسا کچھ ہے وہ ہمارے سامنے
ہے لیکن یہ خواہش بھی افسانہ نگار کا دامن نہیں
چھوڑتی کہ وہ ان بندشوں سے اونچا اٹھ کر ان امکانات
کو آزمائے اور پورا کرے۔ جو اس کے اندر چھپے
ہوئے ہیں۔[۱]

ندیم ایک انسان دوست افسانہ نگار ہیں۔ جب وہ سماج
میں ہر طرف ناانصافی، ظلم اور طبقاتی سماج میں پیدا ہونے والے مسائل
کو دیکھتے ہیں تو ان کی روح تڑپ اٹھتی ہے۔ اس کے خلاف وہ آواز
اٹھاتے ہیں "جب بادل امڈ آئے" "موچی" اور "اصول کی بات" وغیرہ
افسانے میں احتجاج کی لہر مل جاتی ہیں۔ "جب بادل امڈ آئے" ایک مہاجر
کی داستان ہے جب وہ اپنا سب کچھ کھو کر نئے ملک میں پہونچتا ہے
تو وہاں بھی زمینداروں کے ظلم و ستم کے سامنے خود کو بے سہارا اور
کمزور پاتا ہے "موچی" میں نیچے طبقے کے مزدور نادر کی شبرخان کے
ذریعہ تذلیل اور "اصول کی بات" میں مصیبت زدہ کسان لڑکی کو

---

[۱] مضمون "احمد ندیم قاسمی اور اردو افسانہ" مطبوعہ "گفتگو" شمارہ ۴

اپنی حرص کا نشانہ بنانے کے لیئے ایک زمیندار کی عیاریوں کے ذریعہ نچلے طبقوں کی مظلومیت اور جاگیردار طبقہ کی غلاظت اور جابرانہ ہیئت بےنقاب ہو کر سامنے آتی ہے۔ قاسمی نے جاگیرداروں کے ظلم ہی کو نہیں بلکہ دیہاتی زندگی میں مذہب کے ٹھیکیداروں کے جبر و ظلم کو بھی نشانہ بنایا ہے جو صرف مذہب کا نام لیتے ہیں لیکن دوسروں کے دکھ درد اور مصیبت میں کسی طرح کام نہیں آتے سادہ لوح انسانوں کو مذہب کا نام لیکر اپنا ماتحت بنائے رہتے ہیں اور مذہب کے نام پر اپنے ذاتی اغراض کی تکمیل کرتے ہیں۔ "ثواب" میں اس حقیقت کو بڑی اچھی طرح واضح کیا گیا ہے۔ کرماں کا اکلوتا بیٹا جھبور جب کنوئیں میں ڈوب جاتا ہے تو پورے گاؤں پر غم کی فضا چھا جاتی ہے۔ ہر فرد اسے بچانے کی فکر میں لگ جاتا ہے۔ لیکن مذہب کے علمبردار ملک رحمن خاں نہایت بے تعلقی کا ثبوت دیتے ہیں:۔

تقسیم کے بعد کے افسانوں میں ندیم نے پنجاب کی اس زندگی پر نظر ڈالی ہے جو پاکستان کے قومی، سیاسی اور معاشی حالات کے تحت ابھر رہی تھی۔ پنجاب کا معاشرہ بنیادی طور پر زرعی معاشرہ رہا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد زرعی اصلاحات کی طرف دھیان دیا گیا تاکہ جدید سائنس اور تکنیک کی مدد سے پیداوار میں اضافہ کیا جائے لیکن صدیوں کے جاگیردارانہ نظام کے جبر و ظلم میں رہنے والے عوام کی جہالت اور ضعیف الاعتقادی ان اصلاحات کو قبول کرنے سے روکتی تھی۔ ندیم نے زرعی اصلاحات کے نتیجہ میں بدلتی ہوئی قدروں اور زندگی کے ڈھانچے کو بڑی خوبی سے اپنے افسانوں میں پیش کیا اس سلسلہ میں انکے مشہور افسانہ "تقل" کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

"جس طرح مصری کے باپ نے کھیت میں رہٹ کی ٹنڈیاں گھمانے کیلئے محنت کی تھی۔ اسی طرح مصری نے کھیت میں نہروں کا جال بچھانے کیلئے محنت کی اور نتیجے کے بارے [illegible]

پیر کے متولی کا تعویذ باندھ کر اسے گاؤں سے قصبے میں اور قصبے سے شہر میں بھجوا دیا۔ اس سلسلے میں بھی وہ ریل کے سفر سے محفوظ رہا۔ علاقہ کا کوئی نہ کوئی آدمی ادھر جا رہا ہوتا تو وہ میٹھے کو اس کے ساتھ کر دیتا بول میٹھے نے بارہ جماعتیں پڑھ لیں۔ اس دوران میں تھل سے ریت کے ٹیلے غائب ہو گئے۔ سرابوں کی طرح کھیت لہلہانے لگے۔ جہاں چنے کے اکا دکا ڈرے ڈرے پودے اگتے ہیں وہاں دھان کی چمکتی ہوئی سبز فصلیں جھومنے لگیں۔ جہاں نیچے آدھی گنڈ بیری چوس کر آدھی ماں کے لئے بچا لاتے تھے وہاں گھنے جنگل اگ آئے ہر طرف سڑکیں دوڑ گئیں اور آندھیوں نے اپنے رخ بدل لئے۔۔

مصری اپنی زمین پر مالٹوں، سنگترول کا باغ تو نہ لگا سکا مگر اتنی بھرپور فصلیں اٹھانے لگا اور اتنا سرشار رہنے لگا کہ کبھی کبھی نشو۔۔ کو چھیڑنے کے لئے کہتا نشو! میں تو پھر سے جوان ہو گیا ہوں میرا تو جی چاہتا ہے کہ ایک بار پھر تمہیں ادھر سول سکیسر کی طرف بھگا لے جاؤں اور نشو کہتی میں تو وہاں ایک دن کے لئے بھی نہ جاؤں۔ ابھی کچھ دن پہلے چٹے والا اخداں تم سے اناج اور بھوسہ ادھار مانگ کر گیا ہے اب تو اسی بہشت کے لوگ تھل کے اس دوزخ میں مزدوریاں کرتے پھرتے ہیں۔ گاؤں کا پرائمری اسکول اب مڈل اسکول بن چکا تھا۔ اسی کے ایک ماسٹر نے مصری کو مشورہ دیا کہ وہ اپنے بیٹے کو سول انجینیرنگ اسکول نہ بھیج دے،،[1]

---

[1] افسانہ "تھل"

نشو کو بیٹے کے سلسلے میں اپنی زندگی کا پہلا صدمہ ہوا تھا۔ پھر وہ بولی۔ ان پٹریوں اور ریلوں اور سڑکوں اور موٹروں نے ساری دنیا کو بے لحاظ کر دیا ہے دیکھتے نہیں ہو اب جوان گلیوں میں ننگے سر پھرتے ہیں اور اپنے بڑوں کے سامنے کتوں کی طرح منہ پھاڑ پھاڑ کر ہنستے ہیں اور مصری نے سوچا کہ واقعی لوگ کتنے بے لحاظ ہو گئے ہیں جو قرضہ لینا ہے وہ لوٹاتا نہیں۔ جو لوٹاتا ہے وہ احسان دھرتا ہے۔ ماں باپ کی اجازت لیے بغیر لڑکے جوہر آباد میں بائسکوپ دیکھنے چلے جاتے ہیں لوگ دربار حضرت پیر سے تعویذ لیے بغیر ہی ریل گاڑیوں میں اڑے پھرتے ہیں۔ نقل آباد تو ہو گیا ہے لیکن لوگ اجڑ گئے ہیں جیسے میں اجڑ گیا ہوں کہ بیٹا کہتا ہے میں خود شادی کر لوں گا۔ ؎۱

پورے افسانے میں پنجاب کے دیہات کے لوگوں کی جہالت اور ضعیف الاعتقادی کو پیش کرتے ہوئے زرعی اصلاحات اور بدلتی ہوئی قدروں سے زندگی میں آنے والی تبدیلیوں کو بڑی خوبی سے دکھلایا گیا ہے۔ اس افسانے میں مصری اور اس کی بیوی نشو کے ذریعہ ندیم نے انسان کے جذبات و احساسات پر خارجی تبدیلیوں کے رد عمل کو بڑی فنکاری سے ظاہر کیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی انسانی جذبات و احساسات کی تہوں کو کھولتے ہیں اور انسانی فطرت کے پیچ و خم کو اپنے افسانوں میں فنکاری کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ فالتو، گھر سے گھر تک، بیٹے بیٹیاں وغیرہ افسانوں میں جذبات کی بڑی اچھی عکاسی ملتی ہے۔ فالتو میں گھریلو زندگی کے اس

۱؎ افسانہ "نقل"

تصادم کو دکھایا گیا ہے جو بیٹے، بہو اور ماں باپ کے درمیان رونما ہوتا رہتا ہے جس سے گھریلو زندگی اکثر و بیشتر تلخ ہو جاتی ہے۔ احساسات و جذبات کا جو فاصلہ ان دونوں طبقات (بوڑھوں اور جوان جوڑے) میں ہوتا ہے اسے دکھا کر یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس تصادم سے گھریلو زندگی میں تلخی پیدا ہونے کی ذمہ داری کچھ بزرگوں پر بھی ہے اور کچھ نوجوانوں پر بھی۔ افسانہ میں پیر بخش کا المیہ مسلم متوسط طبقہ کے سماج میں تمام بوڑھوں کا المیہ ہے جو خاندان کے لئے فالتو شے بن جاتے ہیں ندیم نے پیر بخش کے جذبات و احساسات کی بڑی اچھی عکاسی کی ہے جیسا ایک ایسا نوجوان ہے جس کا وجود اپنے بوڑھے باپ اور جوان بیوی کے درمیان ایک نقش فریادی بن کر رہ گیا ہے۔ افسانہ میں کئی ایسے نازک مقامات آتے ہیں جہاں پیر بخش کے نازک جذبات کی تہیں سامنے آتی ہیں۔ ندیم کا کمال یہ ہے کہ وہ جذبات نگاری کے ذریعہ سماجی اور گھریلو زندگی میں ان متعدد ناہمواریوں کو اجاگر کرتے ہیں جن سے انسانی زندگی میں المیہ ابھرتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں جذبات کے ساتھ ساتھ انسانی نفسیات کا مطالعہ بھی ملتا ہے۔ قمر رئیس لکھتے ہیں:—

> " ندیم کی تراش اور کمالات کے دوسرے پہلو بھی ہیں مثلاً یہ کہ اس کے بیشتر افسانوں کی بنیاد کوئی نفسیاتی گرہ ہوتی ہے جسے وہ انسانی سیرت کے نہاں خانوں میں بڑی ہنرمندی اور ظرف بینی سے دیکھتا ہے۔ اس کا تجزیہ کرتا اور آخر میں کھولتا ہے۔ لیکن اس نفسیاتی حقیقت کے گرد عام ذہنی اور سماجی فضا ہوتی ہے اس نفسیاتی گرہ کے کھلنے سے اکثر اس کا طلسم بھی کھل جاتا ہے۔ یہی ندیم کے فن کا وہ منفرد انداز ہے جو اسے دوسرے افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔"[۱]

حاشیہ اگلے صفحہ پر دیکھئے

(اس کے بعد صفحات ترتیب بدل گئی ہیں)

"سلطان"، "ماتم"، اور "کفن دفن" میں نفسیات کی الجھنوں کو بڑی خوبی کے ساتھ سماجی اور معاشرتی حقائق میں نمایاں کیا گیا ہے۔ سلطان کی نفسیاتی بے چینی، نچلے طبقے کی دکھ بھری زندگی کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ ندیم کی حقیقت نگاری، خارجی اور داخلی رنگوں کی آمیزش سے نکھر کر زندہ اور متحرک بن گئی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی حقیقت نگاری سے مثبت اور رجائی قدروں کی تعمیر ہوتی ہے۔ ان کے افسانوں میں سماجی، معاشرتی، معاشی اور تہذیبی سطح پر قدروں کی کشمکش اس طرح سامنے آتی ہے جس سے نئی ابھرتی ہوئی زندگی کے نقوش اجاگر ہو جاتے ہیں۔ اس لئے ان کے افسانے ایک نئے نظام اور معاشرے کی تعمیر کے عزائم کی علامت بن گئے ہیں... ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:-

"اپنی محنت اور اپنے کس بل سے خوابوں کو حقیقت بنانے کا جذبہ ایک ایسی مثبت اور جاندار قدر ہے جسے ندیم نے اپنی کہانیوں میں نمایاں اہمیت دی ہے ... اس طرح کی کہانیاں اور کردار ندیم کے یہاں کچلے ہوئے انسانوں کے نئے عزائم اور نئی تعمیر کی فضا کی علامت بن جاتے ہیں جو اس کے شعور حیات اور رجائی طرزِ فکر کا ثبوت ہیں" ؎۱

ایک بڑے فنکار کی طرح احمد ندیم قاسمی نے اپنے دور کے مسائل پر نظر ڈالتے ہوئے مثبت قدروں کو روشن اور تابناک بنانے کی کوشش کی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے یہاں فن کا بھی بڑا گہرا شعور ملتا ہے اسی لئے ان کے افسانے عام طور پر فنی لحاظ سے کامیاب ہیں۔ کردار نگاری

؎۱ مضمون، افسانہ نگار ندیم، مطبوعہ "کتاب"، اپریل ستمبر ۱۹۶۴ء

مایا کے ان احساسات میں سہیل کی خاموش بغاوت ابھر کر سامنے آتی ہے۔ دراصل یہی سہیل کا فنکارانہ انداز ہر کہانی کی روح ہے۔

"عجائب خاں" بنیادی طور پر کردار کا افسانہ ہے۔ عجائب خاں کے کردار کے ذریعہ شرافت، ایثار، ہمدردی اور محنت کی اہمیت کو واضح کیا گیا ہے۔ وہ مرتھا کی مدد کرتا ہے اور اس سے ہمدردی رکھتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ مرتھا کی کسی اچھی جگہ شادی ہو جائے۔ مرتھا انکار کرتی ہے وہ خود سمجھانے جاتا ہے لیکن مرتھا اپنی محبت کا راز ظاہر کر دیتی ہے اور خود عجائب خاں سے شادی کی درخواست کرتی ہے۔ عجائب خاں کے لئے یہ بات غیر متوقع تھی لیکن وہ تو مرتھا کی ہمدردی کے ذریعہ اپنی روح کی ویرانی اور تشنگی کو دور کر رہا تھا۔ عجائب خاں مجبور ہو کر مرتھا کی خوشی کے لئے اس سے شادی کر لیتا ہے۔ پورے افسانے میں عجائب خاں کی زندگی کے پیچھے روح کی تڑپ اور ویرانی کے سائے نظر آتے ہیں ظاہری آسودگی کے باوجود وہ اپنی داخلی زندگی میں ایک خلا اور تڑپ محسوس کرتا ہے آخر میں اپنے اصولوں کی خاطر وہ خودکشی کر کے اپنی زندگی ختم کر دیتا ہے۔ اس کی زندگی کا المیہ یہ ہے کہ جس مرتھا کے لئے اپنی زندگی دیدی جب اسکا مرتھا کے ہاتھوں اس کے اصولوں کا خون ہوتا ہے تو وہ بڑی خاموشی سے خودکشی کر لیتا ہے عجائب خاں اردو افسانے کا ایک یادگار کردار ہے۔

تکنیک کے سلسلہ میں سہیل عظیم آبادی کے یہاں فنکاری ملتی ہے۔ ان کے پہلے کے افسانوں میں تکنیک کا احساس تو ملتا ہے لیکن یہ تراش خراش نہیں ملتی۔ سہیل عظیم آبادی کے افسانوں میں سادگی کے ساتھ ساتھ جتنی رچی ہوئی افسانویت ہوتی ہے وہ ان ہی کا حصہ ہے "سادھو اور بسوا"، "عجائب خاں"، "دل کا کانٹا"، "رام اور راون" اور "کھنڈر" وغیرہ کی تکنیک بڑی کامیاب ہے۔

آزادی کے فوراً بعد افسانے میں تقسیم کے ہولناک نتائج، فسادات

باوجود ان کے افسانوں میں سکھوں کی زندگی اور رسم و رواج کی بڑی سچی تصویریں ملتی ہیں سکھوں کے لب و لہجے اور ان کے لوک گیتوں کے پیش کش سے پڑھنے والوں کا ذہن اس زندگی کے بالکل قریب پہونچ جاتا ہے۔ دراصل بلونت سنگھ کو کہانی کہنے کا فن آتا ہے اس لئے ان کے افسانے بڑے دلچسپ اور فنی لحاظ سے کامیاب ہوتے ہیں۔

حیات اللہ انصاری اور سہیل عظیم آبادی نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز جن مسئلوں پر کیا تھا ابتک انھیں پر عمل رہے ہیں یہی وجہ ہے۔ کہ آزادی کے بعد بھی ان کے افسانوں کے مسائل اور فضا میں کسی نئے شعور کا پتہ دیتے نہیں۔ اب بھی ان کے یہاں زمیندار اور کسان برٹش سامراج داد اور قومی آزادی کے علمبرداروں کے درمیان تصادم ملتا ہے کسانوں کی تنظیم کے سلسلے میں کسان سبھاؤں کی بات ہوتی ہے "شکستہ کنگورے" میں یہ تمام مسائل ملتے ہیں اس طویل افسانے میں بنبر کا کردار دراصل بدلتے ہوئے ہندوستان کے نمائندہ فرد کا کردار ہے۔ حیات اللہ ایک حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے ہمیشہ مفلسی، غربت اور انسان کی بنیادی ضرورتوں کی تکمیل کے مسائل پر غور کیا ہے "بھیک" میں انھوں نے بڑی خوبی کے ساتھ اس مسئلہ کو پیش کرتے ہوئے دکھایا ہے کہ کس طرح انسان اپنے رومانی آدرشوں کی دنیا بساتا ہے اور مفلسی غربت دور کرتا ہے لیکن سنگین حقیقتیں کس طرح ان رومانی آدرشوں کو چکنا چور کر دیتی ہیں اور غریب غریب ہی رہ جاتے ہیں وہ ایک انسان دوست ہیں ان کی انسان دوستی اس بچے کے دکھ کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہیں جس کے پاس کھلونے نہیں۔ مٹھائیاں ہیں لیکن وہ محبت اور شفقت کا بھوکا ہے "موزوں کا کارخانہ" ایک ایسے ہی بچے کی کہانی ہے۔ حیات اللہ کے یہاں تکنیک کے سلسلہ میں کسی طرح کی جدت یا تراشید کی نہیں ملتی۔ مجموعہ "شکستہ کنگورے" کے اکثر افسانوں کی مثالیت پسندی بری طرح کھٹکتی ہے۔

سہیل کے افسانوں میں حیات اللہ کی گہری مثالیت نہیں

ملتی وہ ہمیشہ اپنے موضوع کو فنکاری اور ہنر مندی کے ساتھ پیش کرتے ہیں سہیل کے اس دور کے افسانوں میں حقیقت کا دائرہ پھیلتا ہے۔ مفلسی، غریبی طبقاتی سماج، دولت کی نامساوی تقسیم وغیرہ موضوعات پر اب بھی انکی نظر جاتی ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں نچلے طبقے اور خصوصاً بہار اور چھوٹا ناگپور کے نچلے طبقے کے دکھ درد کی بڑی درد انگیز تصویریں ملتی ہیں۔ خارجی انداز نظر کے باوجود کبھی کبھی سہیل انسان کے نازک جذبات اور احساسات کے تاروں کو چھونے اور اپنی کہانیوں میں ان داخلی احساسات کو پیش کرتے ہیں جو انسان کو اس راستے پر لے جاتے ہیں جہاں بہتر زندگی کی تمنا ہے اور انسانیت کے سکھ کا خواب ہے "سادھو اور بیسوا" "دل کا کانٹا" "عجائب خانہ" "کھنڈر" وغیرہ افسانے اس لحاظ سے کامیاب ہیں۔

"سادھو اور بیسوا" میں ایک عورت کے احساسات اور روح کی گہرائیوں کو دکھایا گیا ہے۔ وہ عورت جو ایک بیسوا تھی ایک شریف زندگی گذارنے کا خواب دیکھا کرتی تھی جب اسے کامیابی ہو جاتی ہے اور نفرت کی آگ میں تپنے کے بعد جب وہ ایک شریف گھرانے کی بہو قبول کر لی جاتی ہے تو ایک دن "شانتی آشرم" میں مہاراج کے درشن کو جاتی ہے۔ لیکن مہاراج اسے آشیرباد اور اس کے من کو شانتی دینے کے بجائے اسے پچھلی زندگی یاد دلا دیتے ہیں اور اس کی روح کو دوبارہ کچل دیتے ہیں:۔

> "مگر بابا کو ایسا معلوم ہوا کہ سوامی مہاراج نے اس کی ہنستی کھیلتی ہوئی روح کو پکڑ کر کچل دیا۔ اور اسی جہنم میں پھینک دیا جس میں وہ ہمیشہ تک جل رہی تھی۔ وہ بلبلا اٹھی اور اسے اپنی پرانی زندگی کی یاد آنے لگی جس کو اس نے بھلا دیا تھا اس کے پتی نے بھلا دیا تھا۔ ساس اور نندوں نے بھلا دیا تھا مگر سوامی جی نے نہیں بھلایا تھا حالانکہ

سوامی جی کو اس کی اگلی پچھلی زندگی سے کوئی سروکار نہ تھا۔"

"یکایک اس کے خیالوں کا دھارا بدل گیا اور وہ سوچنے لگی۔ تپسیا کس نے کی، سوامی جی مہاراج نے یا اس نے۔ اور اس تپسیا سے نروان کر مکتی کس کو ملی اسے یا سوامی جی کو! اس نے محسوس کیا کہ مکتی تو اسے ملی ہے مہاراج تو ابھی تک انھیں بندھنوں میں بندھے ہوئے ہیں۔ جن سے مکتی پانے کے لئے انھوں نے آشرم اور دوسرے بہت سے جال بن لئے ہیں جن سے انہیں ابھی چھٹکارہ نہیں ملے گا۔ وہ اسی آشرم، درشن، پرچن اور پرارتھنا کے چکر میں رہ جائیں گے مگر ان کی روح کو وہ طاقت کبھی نہیں حاصل ہوگی جو کمزور اور دکھی ہوئی روح کو سہارا دے سکے۔"[1]

یہاں افسانہ نگار نے کتنے فنکارانہ انداز میں موجودہ سماج مذہبی اعتقادات اور مذہبی اداروں کے کھوکھلے پن کو ظاہر کیا ہے۔ ہمارا سماج اور ہمارے مذہبی ادارے اپنی تنگ نظری کی وجہ سے انسان کو اچھا بننے بھی نہیں دیتے جب کوئی اپنی زندگی بدلتا ہے۔ پاپوں سے نجات حاصل کرتا ہے تو سماج بار بار اس کی روح پر ضرب لگا کر بجاتا ہے پرانے کرموں کو بھولنے کے بجائے یاد رکھتا ہے اور آدمی یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے

"کیا آدمی کے کئے ہوئے پاپ نہیں دھل سکتے اگر ایسی بات ہے تو پھر کیا وہ زندگی کو اس طرح بدل کر بھی بیسوا ہے؟ کیا وہ جب تک زندہ رہے بیسوا ہی رہے گی۔"[2]

---

[1] افسانہ "سادھو اور بیسوا"

ہو یا ماجرا نگاری، فضا نگاری اور جذبات نگاری ہو یا اسلوب بیان ہر جگہ فنی حسن کی جھلک ملتی ہے۔ کردار نگاری اور ماحول آفرینی ندیم کے افسانے کی تکنیک میں بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ اکثر افسانوں میں فضا اور ماحول سب ہی نظر آتے ہیں اور بعض میں کردار حاصل افسانہ معلوم ہوتے ہیں۔ ندیم کے کردار صرف مخصوص قدروں اور ماحول کے نمائندے ہی بنکر سامنے نہیں نہیں آتے بلکہ ان کی داخلی حسن خیزی پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔۔۔ پاکستانی معاشرہ میں بڑھتی ہوئی فرد کی کشمکش کو کرداروں کے ذریعہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ بدلتی ہوئی معاشی قدروں اور نفسیاتی الجھنوں کے نتیجہ میں افراد کی زندگی میں پیدا ہونے والی پیچیدگیوں سے اکثر و بیشتر ندیم کے کردار پیچیدہ اور تہہ دار بن گئے ہیں۔ سلطان، مصری میٹھا، پیر بخش وغیرہ کردار، سماجی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کے نمائندہ کردار ہیں۔ ندیم کے یہاں پلاٹ کی تعمیر و تنظیم سادہ طور پر ہوتی ہے عام طور پر قصہ آگے بڑھتا ہے اختتام میں کچھ ڈرامائیت بھی ملتی ہے اسلوب میں شاعرانہ شعور کی تازگی ہے۔ اس لئے انداز بیان شگفتہ اور تشبیہات سے آراستہ ہے۔

بلونت سنگھ نے بھی پنجاب کی زندگی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے لیکن انھوں نے احمد ندیم قاسمی کی طرح پنجاب کے معاشی مسائل کو پیش کرنے کے بجائے پنجاب کے لوگوں کی ہیرو پسندی اور رومانی زندگی کو پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں پنجاب کے لوگوں کی بہادری، جواں مردی اور عشق و محبت ملتی ہے "پنجاب کا البیلا، پورا جوان، اردا س، وغیرہ افسانوں میں انھیں موضوعات کو پیش کیا گیا ہے بلونت سنگھ کے فکر و شعور میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں ملتی۔ اب بھی ان کے افسانوں میں گہرے طور پر داستانی رنگ ملتا ہے ان کے ہیرو اب بھی سانڈنی پر سفر کرتے ہیں۔ بھیڑیوں سے جنگ کرتے اور سانپوں سے مقابلہ کرتے ہیں اور اپنے رقیبوں کا سر کاٹنے کا عزم رکھتے ہیں۔ ان داستانی عناصر کے

اور انسانوں کی خونریزی کو جنبش دیا گیا تھا۔ یہ ایک ہنگامی دور تھا جب ہر طرف تباہی اور بربادی کے سائے متحرک نظر آرہے تھے۔ لیکن جب یہ طوفان کم ہوا۔ کچھ دن گذر گئے اور نارمل حالات پیدا ہونے لگے تو افسانہ نگاروں کی نظر ان عوامل اور محرکات پر گئی جو ہندوستان کی تاریخ کے شیرازہ کے بکھر جانے سے پیدا ہونے لگے تھے۔ ملک کی تقسیم ایک بہت بڑا المیہ تھا۔ اس لیے نہیں کہ ہزاروں انسان قتل ہوگئے اور ہزاروں گھر نذر آتش کر دیے گئے بلکہ یہ سب سے بڑا المیہ اس لئے تھا کہ اس نے صدیوں کے قومی شعور اور مشترکہ تہذیب کے شیرازے کو منتشر کر دیا اور اس طرح تہذیب کی ان جڑوں سے رشتہ منقطع ہو گیا جن سے قومی زندگی میں رس جس اور توانائی آتی تھی۔ اس نے ایک شدید بحرانی کیفیت پیدا کر دی جس سے نئی نسل کا ذہن انتشار سے دوچار ہوا۔ دیویندر اسر لکھتے ہیں:۔

"قوموں کی زندگی میں کبھی کبھی ایسا سانحہ بھی رونما ہوتا ہے جبکہ ان کی تہذیب کے بنیادی محرکات اور صدیوں پرانی اقدار میں شدید بحران کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور ان کے اجتماعی کردار میں حیرت انگیز تغیر آجاتا ہے۔ ایسا ہی سانحہ ہندوستان کی تاریخ میں تقسیم وطن کی صورت میں رونما ہوا تقسیم اور آزادی کے مشترک تواریخی عمل نے اس بحرانی کیفیت کو اور بھی پیچیدہ بنا دیا۔ جس کے ردعمل کی بازگشت ابھی تک سنائی دے رہی ہے سیاست اس دور کے محرکات میں ایک اہم محرک رہی ہے جس نے مذہب سماج اور تہذیب پر حاوی ہو کر ایسی پر انتشار کیفیت کو جنم دیا ہے جس کے باعث نئی نسل کی ذہنی فضا یکسر بدل گئی ہے"[1]

حاشیہ اگلے صفحہ پر

تقسیم ملک کے اس تہذیبی المیہ پر بھی افسانہ نگاروں نے غور کیا ہے اور اس کی ترجمانی افسانوں میں کی ہے۔ اور اس سلسلہ میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے افسانے مثال کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے افسانے اس سماجی پس منظر اور ذہنی فضا کو لے کر سامنے آتے ہیں۔ انھوں نے اس تہذیبی المیہ پر غور کرتے ہوئے اس سوال کا جواب دریافت کرنے کی کوشش کی کہ ہمارا قومی کلچر کیا ہے؟ اس کوشش میں قرۃ العین حیدر کو اپنی تہذیب کی جڑیں مشترکہ تہذیب میں پیوست نظر آئیں۔ ان کے افسانے دراصل انھیں گم کردہ جڑوں کی تلاش بنکر سامنے آتے ہیں۔ مشترکہ تہذیب کی شکست و ریخت سے پیدا ہونے والے اس تہذیبی خلا کو قرۃ العین حیدر نے بڑے درد کے ساتھ محسوس کیا ہے۔ ان کے مجموعہ "پت جھڑ کی آواز" کے افسانے اسی رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ دیویندر اسر اس مجموعہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:—

> "ان افسانوں کا مجموعہ جن کا بنیادی عنصر ہندوستانی کلچر کی متوپائی ہوئی وہ قوت ہے جس میں مختلف نسلوں، مذہبوں، تہذیبوں اور زبانوں کی روح جذب ہوتی چلی گئی اور وہ مشترک تصور میں بندھتے چلے گئے "پت جھڑ کی آواز" کے افسانے اس مشترک تصور کے ٹوٹنے کا المیہ بیان کرتے ہیں۔ خاص طور پر جلاوطن، قلندر، پت جھڑ کی آواز، اور ہاؤسنگ سوسائٹی، اجتماعی لاشعور، مشترک تہذیب اور قومی کردار کے تہہ در تہہ عناصر میں انتشار کی کیفیت

حاشیہ صفحہ گذشتہ۔ ۱؎ مضمون "پت جھڑ کی آواز، ایک تنقیدی جائزہ۔" مطبوعہ "آجکل" اپریل ۱۹۶۸ء

کی ترجمانی کرنے کے باعث اردو افسانے میں اہم اضافہ قرار دیئے جائیں گے۔ قرۃ العین حیدر نے ان مسائل پر ایک تخلیقی فنکار کی حیثیت سے نظر ڈالی ہے۔ جس نے تاریخی شعور کے تحت سماجی محرکات اور عمل کو بخوبی سمجھ لیا ہے اور یہی آگہی وہ قارئین تک منتقل کرنے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ ان کا رویہ جذبات پرستی کا حامل نہیں بلکہ کسی حد تک اینٹی لیپکچوئل کا رویہ ہے جو انسانی کردار کی نفسیاتی گہرائیوں اور رد عمل کے پیچ و خم سے پوری طرح آشنا ہے انسانیت پرستی کا نعرہ بلند کرنے کے بجائے وہ کرداروں کے ذہن کے نہاں خانوں میں جھانک کر اس المیہ کو پیش کرتی ہیں۔ جسے انھوں نے ایک تخلیقی روح کی حیثیت سے محسوس کیا ہے۔[1]

قرۃ العین حیدر اپنے افسانہ "جلا وطن" میں ہندوستان کی مشترکہ تہذیبی روایتوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہیں:-

"زبان اور محاورے ایک ہی تھے۔ مسلمان بچے برسات کی دعا مانگنے کے لئے منہ نیلا پیلا کئے ٹین بجاتے پھرتے اور چلاتے "برسو رام دھڑاکے سے بڑھیا مر گئی فاقے سے"، گڑیوں کی بارات نکلی تو وظیفہ کیا "ہاتھی گھوڑا پالکی جے کنہیا لال کی" مسلمان پردہ دار عورتیں جنہوں نے ساری عمر کسی ہندو سے بات چیت نہ کی تھی۔ رات کو جب ڈھولک لیکر بیٹھتیں تو لہک لہک کر گاتیں۔ بھری گگری موری ڈھرکائی شیام

---

[1] مضمون "پت جھڑ کی آواز۔ ایک تنقیدی جائزہ"، مطبوعہ "آجکل"، اپریل ۱۹۶۸ء

کرشن کنہیا کے اس تصور سے ان لوگوں کے اسلام پر کوئی حرف نہ آتا تھا۔ یہ گیت اور کجریاں اور خیال، یہ محاورے یہ زبان اف سب کی پیاری اور دلآویز مشترکہ میراث تھی یہ معاشرہ جس کا دائرہ مرزا پور اور جون پور سے لیکر لکھنؤ اور دلّی تک پھیلا ہوا تھا ایک مکمل اور واضح تصور تھا جس میں آٹھ سو سال کے تہذیبی ارتقا نے بڑے گہرے اور بڑے خوبصورت رنگ بھرے تھے۔[1]

لیکن تقسیم نے اس محبت و خلوص کے سائے میں پروان چڑھی صدیوں کی تہذیب کو جب منتشر کر دیا تو نئی نسل کے لیے ایک ذہنی انتشار اور تہذیبی بحران وقت کا ایک اہم ترین مسئلہ بن کر سامنے آیا، "جلاوطن" کا ایک کردار کہتا ہے:-

"ہم لیئے بد قسمت 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 اسکے ذہنی ترتیب کی اور اب اس ہولناک سرد لڑائی کے محاذ پر اسے اپنے اور دنیا کے مستقبل کا تعین کرنا ہے ہم لوگ یونیورسٹی کی اونچی اونچی ڈگریاں حاصل کر رہے ہیں تہذیبی میلے اور تہوار منعقد کرنے میں مصروف ہیں ریسٹ ہاؤس کے مخصوص تھیٹروں میں اپنے چیلے کے پروگرام پیش کرتے ہیں۔ اس کانفرنسوں اور یوتھ فیسٹیولز میں شامل ہوتے ہیں لیکن یہاں سے واپس لوٹ کر کیا ہوگا تم نے کبھی خیال کیا ہے کہ ہم کہاں جاویں گی؟ میرا گھر اب کہاں ہے؟"

---

[1] افسانہ "جلاوطن"

مشترکہ تہذیب کے اقدار کی نمائندگی اور پھر ان کی شکست اور ریخت سے پیدا ہونے والے دردناک حالات کو "جلاوطن" میں فنکاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں اگر ایک طرف مشترکہ کلچر کے بکھرتے ہوئے عناصر سے پیدا ہونے والے المیہ کو دکھایا تو دوسری طرف ابھرنے والے اس نوامیر طبقہ اور ان کے زیر سایہ پرورش پانے والے نودولتیے کلچر کو پیش کرنے کی کوشش کی انھوں نے دیکھا کہ ملک تقسیم ہوا تباہی اور بربادی نے جاگیرداروں کو ہاجر بنا دیا لیکن اس سے بورژوائی طاقتیں ختم نہیں ہوئیں البتہ ان کی صورتیں بدل گئیں:-

"ماضی کی محل سرائیں جل کے راکھ ہوگئیں مگر ابھی
اس ملبے کی بنیادوں پر دونوں ملکوں میں نئی بورژوائی
کے نئے محل کھڑے ہوں گے۔ کل کے جاگیردار کی جگہ
آج کا سرمایہ دار حاصل کرے گا۔" [۱]

قرۃ العین حیدر نے اسی ابھرتے ہوئے نئے سرمایہ دار طبقے اور ان کے زیر سایہ پرورش پانے والی تہذیب کو "ہاؤسنگ سوسائٹی"، "ڈالن والا" اور "رہت جھڑ کی آواز" میں پیش کیا ہے۔ یہ مفاد پرست طبقہ جس کلچر کی سرپرستی کر رہا ہے۔ وہ اخلاق، مروت، ہمدردی اور رواداری کی قدروں کے بجائے کھوکھلی شہرت، دولت کے حصول، گلیمر، لذت پرستی اندھی جبلت اور جنسی تعیش پسندی کا کلچر ہے۔ افسانہ "ہاؤسنگ سوسائٹی" کا کردار جمشید بھائی اسی طبقے اور کلچر کی نمائندگی کرتا ہے۔

ملک کی تقسیم کے بعد دونوں ملکوں کے لوگوں کو ایک زبردست مایوسی کا سامنا کرنا پڑا۔ ان لوگوں کے سارے الیوژن ٹوٹ کر بکھر گئے خیالی جنت ویران نظر آنے لگی۔ ہر فرد سماجی اور تہذیبی رشتوں کی جڑوں

---

[۱] افسانہ "ہاؤسنگ سوسائٹی"

سے الگ ہو بیٹھا۔ تہذیبی جڑوں سے رشتہ کا ٹوٹ جانا، خوابوں، آرزوؤں اور آدرشوں کی پامالی اور شکست، پھر وطن سے جلاوطنی نے ایک ایسی شدید تنہائی اجنبی پن اور جلاوطنی کے احساس کو جنم دیا جس میں شخصیتیں گم ہو گئیں اور افراد احساس تنہائی کا شکار ہو گئے۔ سماجی و معاشرتی اور تہذیبی سطح پر پیدا ہونے والے انتشار کا یہ ایک لازمی ردعمل تھا جو افراد کی شخصیتوں اور زندگی میں ابھر کر سامنے آیا۔ قرۃ العین حیدر نے اس ردعمل کو بڑے درد و کرب کے ساتھ محسوس کیا ہے اسی لئے ان کے افسانوں میں ایسا احساس تنہائی کا اظہار اور تجزیہ ملتا ہے "ڈالن والا" میں ڈاکٹر صدیقی کہتی ہیں:۔

"خدا نہ کرے تم پر بھی ایسی قیامت گذرے خدا نہ کرے تمہیں کبھی تن تنہا اپنی تنہائی کا مقابلہ کرنا پڑے"

"جلاوطن" میں کنول کماری جلاوطنی کے احساس کو یوں بیان کرتی ہیں:۔

"آفتاب بھائی تم کو پتہ ہے کہ میری کیسی جلاوطنی کی زندگی ہے۔ ذہنی طمانیت اور مکمل مسرت کی دنیا جو ہو سکتی ہے اس سے دیس نکالا جو مجھے ملا ہے اسے بھی اتنا عرصہ ہو گیا ہے کہ اب میں اپنے متعلق سوچ بھی نہیں سکتی"

قرۃ العین حیدر نے افراد کی تنہائی، اجنبی پن اور جلاوطنی کے احساسات اور کیفیات کو انسانی روح کی پہنائیوں، دل کے تاریک نہاں خانوں اور ذہن کی تہوں میں پہنچ کر محسوس کیا ہے اور اس داخلی کرب کو اپنے افسانوں کے پیکر میں ڈھالا ہے۔ قرۃ العین حیدر کا تخلیقی شعور ذاتی محرومیوں اور اجتماعی شکست و ریخت کی تاریکیوں میں بھٹکتی ہوئی نئی نسل کو یقین اور حوصلے کی روشنی بھی عطا کرتا ہے:۔

"ہماری غلطیوں کا سایہ ہمارے آگے آگے چلتا ہے اور رات ہمارے تعاقب میں ہے انھوں نے

سوچا۔ لیکن ہم رات کی وادی کو تیزی سے عبور کر رہے ہیں۔ ہمارے چاروں طرف یہ لاکھوں کروڑوں انسانوں کا یہ ہجوم لوگ جو اپنی قسمتوں کو روتے ہیں لیکن دیکھو یہ راستے، یہ جھیلیں، یہ باغات ہمارے منتظر ہیں۔۔
سناٹے میں صرف موت کے قدموں کی چاپ تھی اجنبی موت جو یک لخت ہمارے سامنے آ گئی لیکن ہم اسے چھوڑ کر ہنستے ہوئے آگے نکل جائیں گے۔[1]

"کنولا رانی ۔ کسی نے اندھیرے میں یک لخت پہچان کر چپکے سے پکارا۔ یہاں آ جاؤ۔ اور ہمارے ساتھ کھڑے ہو کر اس خوبصورت روشنی کو دیکھو جو آسمان پر پھیل رہی ہے اب کسی پچھتاوے کسی افسوس کا وقت نہیں ہے۔ پرانے عہد نامے منسوخ ہوئے" کشوری نے آہستہ سے دہرایا۔ "ہم اس طرح زندہ رہیں گے ہم یوں اپنے آپ کو مرنے نہ دیں گے ہماری جلاوطنی ختم ہو گی۔ ہمارے سامنے آج کی صبح ہے۔ مستقبل ہے ساری دنیا کی نئی تخلیق ہے۔"[2]

میرے نزدیک قرۃ العین حیدر کا سب سے بڑا کمال یہی ہے حالات کے المیہ کو اور اس کے اثرات سے پیدا ہونے والے رد عمل کو وہ ایک عظیم فنکار کی نظر سے دیکھتی ہیں اور گم کردہ راہ نسل کو امید کی روشنی دیتی ہیں اس میں شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر نے برصغیر کے تہذیبی ذہنی اور معاشرتی انتشار اور قومی و اجتماعی شعور کے شکست و ریخت کو جس فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے اس نے اردو افسانہ کی روایت کو کافی آگے بڑھا دیا ہے۔

---

[1] [2] افسانہ "جلاوطن"

تکنیک کے لحاظ سے بھی قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی بڑی اہمیت ہے۔ حسن عسکری کی طرح ان کے یہاں بھی شعور کی رو تکنیک ملتی ہے جس میں جوائس، مارسل پروست اور ورجینا وولف کے اثرات نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ برگساں کے وقت کا وہ نفسیاتی تصور جو جوائس، پروست، ورجینا ولف کے یہاں ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں بھی ملتا ہے دیوندر اسر لکھتے ہیں:۔

"ان افسانوں میں پلاٹ، وقت اور مقام کی حدوں سے پرے نفسیاتی عوامل اور وقت سے نمو پاتا ہے اس لئے بیشتر افسانوں میں شعور کے بہاؤ کی تکنیک کا استعمال کیا گیا جس میں خود کلامی بھی ہے، ماضی کی یاد بھی ہے اور احساساتی اور حسیاتی تاثر بھی۔ وقت کا یہی تصور ان کے بیشتر افسانوں میں موجود ہے جو برگساں اور مارسل پروست کی یاد دلاتا ہے۔"[۱]

"ڈالن والا"، "جلاوطن" "پت جھڑ کی آواز" ہاؤسنگ سوسائٹی اور کارمن میں ایسی ہی تکنیک ملتی ہے ہر جگہ مختلف تصویروں کی طرح واقعات وحادثات سامنے آتے ہیں۔ اور گذر جاتے ہیں۔ یادوں کا سلسلہ ہے۔ داخلی خود کلامی ہے۔ ذہنی وحسی پیکر ہیں۔ پورا افسانہ بکھرے اجزا کی شکل میں سامنے آتا ہے لیکن ان میں ایک داخلی وحدت (Unity) ہوتی ہے۔ جس طرح ان کے یہاں پلاٹ میں کسی طرح کا خارجی اور روایتی تسلسل نہیں ہوتا۔ اسی طرح کرداروں کی بھی مکمل ارتقائی تصویریں سامنے نہیں آتیں بلکہ وہ ایک مخصوص ماحول اور ذہنی فضا لے کر سامنے آتی ہیں۔ کرداروں کی شخصیتیں نفسیاتی عوامل محرکات کے سانچے میں ڈھلتی ہیں۔ اور ہر کردار شعور کی گہرائیوں میں

---

[۱] مضمون "پت جھڑ کی آواز۔ ایک تنقیدی جائزہ۔ مطبوعہ "آجکل" اپریل سنہ ۱۹۶۸ء

گردش کرتا رہتا ہے۔ کنول کماری، کشوری، آفتاب رائے، اقبال بخت، سکینہ سائمن، قیصرا، کارمن، جمشید، سلمان بھائی، حسن، سلمی مرزا، گربس اور ثریا حسین یہ سب کے سب کردار اپنے ماضی، اپنے تہذیبی ورثے، یادوں اور قومی شعور کے پالے ہوئے ہیں ذاتی محرومیوں اور اجتماعی شکست و ریخت کے نتیجہ میں شعور اور لاشعور کی گہرائیوں میں گھوم رہے ہیں۔

انتظار حسین نے تقسیم ملک کو ایک زبردست تہذیبی المیہ کی شکل میں دیکھا ہے ان کے یہاں تہذیبی روایتوں کا بڑا گہرا احساس ملتا ہے۔ اسی لئے انکے افسانوں میں پوری قوم کے شاندار ماضی کی عظمت کا احساس اور پوری قوم کا درد ملتا ہے۔ وہ اس آگہی کے ساتھ تہذیب اور ادب کی جڑیں تلاش کرتے ہیں اور ان کا تاریخی شعور انھیں ہند اسلامی کلچر کی روایتوں تک لے جاتا ہے۔ ایک جگہ وہ خود لکھتے ہیں:-

"میں افسانہ کیا لکھتا ہوں کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہوں اور آتش رفتہ کا سراغ لیتا پھرتا ہوں۔"[1]

انتظار حسین اسی تاریخی شعور اور تہذیبی آگہی کی روشنی میں تقسیم سے ابھرتے المیہ کو دیکھتے ہیں ان کے سامنے پوری قوم کا ماتم ہے جس کا رشتہ اس کی تاریخی کڑیوں اور اپنے تہذیبی ورثہ سے منقطع ہو چکا ہے۔ لٹی ہوئی دولتیں دوبارہ مل سکتی ہیں لیکن صدیوں کے جس تہذیبی ورثہ سے تقسیم ملک نے محروم کر دیا۔ وہ کیا کبھی حاصل ہو سکتا ہے؟ قوموں کا اپنی تاریخ کی تہذیب سے کٹ کر الگ ہو جانا ایک عظیم المیہ ہے۔ انتظار حسین نے اس المیہ کو کتنے درد کے ساتھ بیان کیا ہے:-

"میں اپنی کون سی جائداد کا دعویٰ داخل کروں؟
میں تو وہاں تاج محل چھوڑ آیا ہوں۔"[2]

مشترکہ کلچر کے بکھرنے کا یہ ماتم دراصل پوری مسلمان قوم کا

---

[1] [2] مضمون "اجتماعی تہذیب اور افسانہ" بہ حوالہ "معیار" صفحہ ۸۷

المیہ اور تجربہ تھا۔ انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں اس المیہ کو بڑی خوبی اور درد کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ان کے مشہور افسانہ "بن لکھی رزمیہ" میں قوم کے اسی المیہ اور تجربہ کو بیان کیا گیا ہے اور اس میں شک نہیں کہ تقسیم کے تہذیبی پس منظر پر یہ ایک انتہائی کامیاب افسانہ ہے ممتاز شیریں لکھتی ہیں:-

"بن لکھی رزمیہ میں ایک بڑا پن پایا جاتا ہے بیس بائیس صفحوں کے اس افسانے میں اتنی تہیں ہیں۔ اور اتنے پہلو سموئے گئے ہیں کہ اس کی گرفت میں ایک دور سمٹ آیا۔ مسلمانوں کی پاکستان کے تصور ہی سے والہانہ جذباتی وابستگی، فسادات کے دوران میں افرا تفری کی تباری کے باوجود دشمنوں سے دلیرانہ مقابلہ لیکن پاکستان بننے کے بعد اچانک شہری مسلمان کی شکست خوردگی، جوش، ولولہ، امیدیں، امنگیں پھر تلخیاں اور مایوسیاں، الوژن اور ڈزالوژن یہ ساری مسلمان قوم ہی کا تجربہ تھا"[۱]

اس پورے قومی تجربہ کا سمبل افسانہ کا ہیرو پچھوا ہے۔ اس کا المیہ دراصل پوری قوم کا المیہ ہے۔ انتظار حسین نے بڑی فنکاری کے ساتھ پچھوا کے کردار کے ذریعہ اس المیہ کو پیش کیا ہے اور اس میں شک نہیں کہ مٹتی ہوئی روایت، معاشرت اور تہذیب کو افسانہ میں سمونے کی کامیاب کوشش انتظار حسین کے یہاں ملتی ہے۔ "آخری موم بتی" اور "مجمع" ان کے مشہور افسانے ہیں۔

خواجہ احمد عباس کے یہاں ترقی پسند تحریک کا اثر ملتا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں کے موضوعات بھی وہی ہیں جو دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں کے یہاں ملتے ہیں ترقی پسند تحریک سے جذباتی وابستگی

---

[۱] معیار صفحہ ۱۷۶

کی وجہ سے آزادی کے قبل کے افسانوں میں فنی حسن کی کمی کا احساس ہوتا ہے لیکن آزادی کے بعد کے افسانوں میں ترقی پسند نظریات کے بندھے ٹکے اظہار کے بجائے زندگی کی بے لاگ پیش کش اور فنی جاذبیت ملتی ہے طبقاتی سماج کی خامیاں مفلسی اور انسانی بے بسی اب بھی ان کے افسانوں میں پیش ہوتی ہیں لیکن اب ان کے اظہار میں بڑی فنکاری اور ہنرمندی ملتی ہے زندگی کے وسیع مشاہدے اور فن پر گہری گرفت کی وجہ سے ان موضوعات پر کامیاب افسانے تخلیق ہوئے ہیں۔ ہاتھ کا میل، گولڈ وبو، "ناگپور"، "واپسی کا ٹکٹ" وغیرہ کامیاب افسانے ہیں۔ گولڈ وبو "میں بلدیو کے کردار کے ذریعہ طبقاتی تضاد کو بڑی اچھی طرح پیش کیا گیا ہے "ہاتھ کا میل" میں جوان بھکارن کے بھیانک المیہ سے پورے سماج کا المیہ سامنے آجاتا ہے غریبوں کے دکھ درد سے اعلیٰ طبقہ کی بے حسی اور بے اعتنائی کو خواجہ احمد عباس نے اس افسانے میں بڑی فنکاری سے پیش کیا ہے "واپسی کا ٹکٹ" میں جب ایک طوائف کہتی ہے:-

"اگر میں زہریلا گوشت ہوں تو کبھی یہ بھی سوچیے گا

کہ میرے جیون میں یہ زہر کس نے گھولا ہے"

تو پڑھنے والے کے دل میں اس سماج سے نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے جس میں عورت طوائف بننے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ اس جملے میں ایسا گہرا طنز ہے تو روح کی گہرائیوں میں اتر جاتا ہے۔ خواجہ احمد عباس کے افسانوں میں سماج و معاشرہ کے گھناؤنے پن، بوسیدہ سماج کی لعنتیں اور غربت میں دم توڑتی ہوئی انسانی زندگیوں کی بڑی حقیقی اور اثرانگیز تصویریں ملتی ہیں۔ ان میں کوئی نعرہ نہیں اور کسی انقلاب کا ہنگامہ نہیں بلکہ محض انسانوں کے دکھ کا گہرا احساس اور اس دکھ کو دور کر کے زندگی کی بنیادی ضرورتوں کی تکمیل کی خواہش کا اظہار ہے۔

خواجہ احمد عباس کے یہاں تکنیک کے تجربے بھی ملتے ہیں "گولڈ وبو" اور "واپسی کا ٹکٹ" میں تکنیک کے نئے پن کا احساس ہوتا ہے

"کولڈ وید" میں بلدیو سوچتا چلا جاتا ہے اور کہانی بنتی جاتی ہے۔ اس کے ماضی کے حالات اس کے ذہن کے پردے پر نمودار ہو جاتے ہیں اور اس کی شخصیت ابھرتی چلی جاتی ہے لیکن "واپسی کا ٹکٹ" میں افسانہ نگار ٹیلی فون پر پچیس برس قبل کے دوست برجو سے گفتگو کر کے اس کی آمد کا انتظار کرتا ہے اور اس کے ذہن میں پچیس برس پہلے کی یادیں ابھرنے لگتی ہیں۔ ان ہی یادوں کے سہارے برجو کی پوری کہانی سامنے آتی ہے ان دونوں افسانوں پر شعور کی رو تکنیک کا اثر ملتا ہے

مہندر ناتھ نے جدید معاشرہ کے پس منظر میں زندگی کے معاشی پہلو کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے اور بتایا ہے۔ اس معاشرہ میں انسان کتنا کھوکھلا ہو چکا ہے دولت کی نامساوی تقسیم سے ابھرنے والی پیچیدگیوں نے تمام اقدار حیات کو شکستہ بنا دیا ہے۔ خوبصورت عورتیں اپنے جسموں کی تجارت سے اپنا مستقبل سنوارتی ہیں۔ بڑے بڑے سیٹھ چار چار بیویاں رکھ کر بھی اپنی دولت کے سہارے خوبصورت لڑکیوں کو غلیظ اور کاری سنہری زنجیروں میں جکڑ کر اپنی ہوس کا نشانہ بناتے ہیں۔ مہندر ناتھ کے افسانوں میں بڑا گہرا طبقاتی شعور ملتا ہے شہری زندگی میں طبقاتی تضاد سے زندگی کس طرح گھناؤنی بن رہی ہے؟ اور کس طرح ہر غریب جوان جسم نمائش اور تجارت کا شکار ہوتا ہے۔ ان تمام باتوں کو انھوں نے اپنے افسانوں میں بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے "تنہا تنہا"، "کالا بزنس بوء"، "۵۵۵"، "ایک بار اور صرف آخری بار" وغیرہ افسانوں میں معاشی ناہمواریوں سے پیدا ہونے والی پیچیدگیوں اور اخلاقی زوال کو بہت اچھی طرح پیش کیا گیا ہے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:-

"مہندر ناتھ کے افسانوں کا موضوع اب بھی انسانی زندگی کا معاشی پہلو، اس کی آرزوئیں اور ناکامیاں، ذہنی الجھنیں پیٹ کی بھوک اور اس سے بھی بڑی جنسی بھوک ہے"

حاشیہ اگلے صفحہ پر

مہندر ناتھ کے یہاں تکنیک کے تجربے نہیں ملتے۔ البتہ پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کی نفسیاتی پیش کش میں فنکاری اور مہارت کا احساس ہوتا ہے۔

غلام عباس زندگی کا بڑا گہرا مشاہدہ رکھتے ہیں وہ معاشرہ اور سماج کے مسائل پر ایک انفرادی حیثیت سے غور کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انکے افسانوں میں موضوعات کے انتخاب میں فنکاری اور اس کی پیش کش کا ایک مخصوص انداز ملتا ہے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:-

"غلام عباس نے تقسیم سے پہلے جو افسانے لکھے تھے ان میں سکون، اطمینان، مستقل مزاجی اور ٹھہراؤ کی خصوصیتیں اس قدر نمایاں تھیں کہ وہ ان کے فن کا امتیاز بن گئی ہیں۔ موضوع کی تراش اور اسے ایک مکمل فنی شکل دینے کے درمیان افسانہ نگار کو جو بہت سی منزلیں طے کرنی پڑتی ہیں۔ ان سب میں یہی سکون، ٹھہراؤ اور مستقل مزاجی غلام عباس کا فنی مطمح نظر ہے یہی مطمح نظر تقسیم کے بعد کے افسانوں میں بھی ان کا آدرش ہے"[۲]

"سایہ" اور "کوٹ" "اسکی بیوی" "فینسی ہیر کٹنگ سیلون" وغیرہ افسانے ان کے فکر و فن کی پختگی اور کمال کے نمونے ہیں غلام عباس کے یہاں افسانے کے فن کا بڑا گہرا شعور ہے۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں فنی تراشیدگی اور ندرت ملتی ہے۔ انھوں نے گرچہ کچھ کم لکھا ہے لیکن جو کچھ لکھا ہے ان میں فکر و فن کی بلندیاں ملتی ہیں۔

یہ وہ افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں افسانہ کی کلاسیکی روایتیں ملتی ہیں ان لوگوں نے فکر و تجربہ کی روشنی میں اردو افسانہ کی روایت کو وسعت

لہ ۲ہ داستان سے افسانہ" صفحہ ۲۸۹، صفحہ ۲۹۱

دی. مغربی اثرات اور بین الاقوامی حالات نے موضوعات اور فکر کا دائرہ وسیع کیا اور تکنیک کے کامیاب تجربے کئے۔ حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ حجم بھی پیدا ہوا۔ جس سے افسانہ میں فکر کی تہیں گہری ہو گئیں اس طرح ان افسانہ نگاروں کے یہاں کلاسیکی روایتوں اور جدید تجربوں کی خوشگوار ہم آہنگی ملتی ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے بعد وہ نسل سامنے آتی ہے جس نے اپنی آنکھیں اسوقت کھولیں۔ جب افسانہ کی روایت کافی پائیدہ ہو چکی تھی اور اس میں ہر طرح کے تجربات کے کامیاب نمونے سامنے آچکے تھے۔ اسی لیئے ان لوگوں کے یہاں کلاسیکی روایتوں کا اثر کم ہوتا گیا۔ اور جدید تجربوں کا رجحان بڑھتا گیا۔ اس نسل کے افسانہ نگاروں میں واجدہ تبسّم، جیلانی بانو، شوکت صدیقی، اشفاق احمد، اے حمید، قاضی عبد الستار، خلیل احمد، اور ضمیر الدین وغیرہ اہم ہیں۔ ان لوگوں نے موضوعات کے نئے گوشوں اور تکنیک کے نئے امکانات پر غور کیا اور اردو افسانہ میں نئی راہیں دریافت کیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان لوگوں نے حقیقت پسندی کو بھی اپنایا اور انسانی ذہن کے انتشار اور نفسیات کی الجھنوں پر نظر رکھی سماجی اور معاشرتی زندگی کے مسائل کو بھی موضوع بنایا۔ اور کسی خاص علاقہ کی مخصوص مقامی زندگی کو بھی پیش کیا ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے مطالعہ سے اردو افسانہ کے ارتقائی سفر کو سمجھا جا سکتا ہے۔

عصمت چغتائی کا رنگ کچھ ایسا گہرا اور تیکھا تھا کہ ان کے بعد خواتین افسانہ نگار عام طور پر ان ہی کے نقش قدم پر چلتی رہیں۔ خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور کے یہاں تو اس کی شعوری کوشش ملتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ عصمت نے اپنے افسانوں میں جس طرح کے موضوعات کو اپنایا تھا۔ ان میں بڑی فنکاری تھی لیکن خواتین افسانہ نگاروں نے بس انھیں چند کلیوں پر قناعت کرلی اور "ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں" کو محسوس نہ کیا۔ صرف واجدہ تبسم اور جیلانی بانو

نے عصمت کے فن کی عظمت کو قبول تو کیا لیکن ان کی تقلید نہیں کی انھوں نے فنی وسعتیں پیدا کیں۔ گرچہ عصمت، واجدہ تبسم اور جیلانی بانو تینوں کی کہانیوں کا مرکز اور ماحول ایک ہی ہے۔ گھریلو زندگی، مسلم متوسط طبقہ میں لڑکیوں کی شادی کا مسئلہ عورت کی مظلومی وغیرہ لیکن واجدہ تبسم اور جیلانی بانو نے ان موضوعات کو نئے طور پر پیش کیا ہے۔ مسائل کو دیکھنے اور سمجھنے کا انداز بھی عصمت سے مختلف ہے یہی وجہ ہے کہ ان دونوں کے یہاں فکر و فن کی نئی راہوں کا احساس ہوتا ہے۔ عبدالمغنی لکھتے ہیں :-

"مجھے بعد افسوس اعتراف کرنا پڑ رہا ہے کہ ۱۹۶۱ء میں کی گئی میری یہ توقع اب بڑی حد تک شکست ہو چکی ہے۔ اس مضمون کی اشاعت کے بعد جیلانی بانو اور واجدہ تبسم کے جو افسانے سامنے آئے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو افسانے کی یہ حوا کی بیٹیاں اپنی ماں ہی کے نقش قدم پر پلٹ چکی ہیں۔ شاید گناہ اولیں کی سرشاریوں کی لذت ہنوز قائم ہے"[1]

مجھے علم نہیں کہ کن افسانوں کے پیش نظر عبدالمغنی صاحب کی امید شکست ہوئی اور انھوں نے محسوس کیا کہ یہ دونوں افسانہ نگار بھی عصمت کے نقش قدم کی طرف پلٹ چکی ہیں۔ حالانکہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے "پرایا گھر" "ستی ساوتری"، "نروان"، "آئینہ" "روشنی کے مینار"، (جیلانی بانو) "شہر ممنوع"، "اسے روٹھو سیٹی"، "سہاگن" "کانچ کا دل"، "عیدی"، "تہہ خانہ"، "گلستان سے قبرستان تک" "میٹھا پانی کھارا پانی"، (واجدہ تبسم) وغیرہ افسانوں میں اگر مغنی صاحب کو عصمت کے نقوش پا نظر آتے ہیں۔ تو حیرت کی بات ہے جیلانی بانو

---

[1] نقطہ نظر صفحہ ۲۴۴

کے ان تمام افسانوں میں واضح طور پر ان کے منفرد فکر و فن کا احساس ہوتا ہے یہاں سوال یہ نہیں ہے کہ عصمت بڑی فنکار ہیں یا جیلانی بانو، اور واجدہ تبسم؟ بلکہ بات صرف یہ ہے کہ جیلانی بانو اور واجدہ تبسم نے عصمت کے راستے سے الگ ہٹ کر سوچا اور لکھا ہے کہ نہیں؟ جیلانی بانو اور واجدہ تبسم کا فن مانگے کا اجالا نہیں ہے۔ بلکہ موضوعات کے محدود دائرے میں ان کا تخلیقی شعور مختلف گوشوں تک پہونچا ہے۔ بظاہر عصمت جیلانی بانو اور واجدہ تبسم کے افسانوں کی فضا اور ماحول یکساں ہے لیکن اس ماحول میں جیلانی بانو اور واجدہ تبسم کی نظریں جن مظاہر محرکات اور عوامل تک پہونچی ہیں۔ وہ عصمت چغتائی سے مختلف ہیں در اصل عصمت چغتائی، جیلانی بانو اور واجدہ تبسم کے افسانوں پر گہری نظر ڈالنے کی ضرورت ہے تبھی ہم ان افسانہ نگاروں کے درمیان تخلیقی فکر کی مغائرت کو محسوس کر سکیں گے۔

واجدہ تبسم کی افسانہ نگاری پر ان کے حالات اور مزاج کی بڑی گہری چھاپ ہے بقول خود واجدہ تبسم "حالات زندگی ہی تو کم بخت ایسے تھے جنھوں نے افسانہ نگاری پر مجبور کر دیا[1]۔ در اصل واجدہ نے ایک طرف اپنے خاندانی زوال کو دیکھا۔ تو دوسری طرف حیدرآباد کی اس نوابی تہذیب کی گرتی ہوئی دیوار کو۔ ان کا زمانہ وہ زمانہ تھا جب اونچی اونچی حویلیاں رہ گئی تھیں۔ لیکن حالات کی الٹ پلٹ نے ان کی زینت چھین لی تھی۔ دقیانوسی قدامت پرستی اس تہذیب کی بنیادی خصوصیت تھی۔ عورتوں کا رسالے پڑھنا اور افسانے لکھنا۔ خاندان کی ناک کٹوانا تھا۔ گویا کہ واجدہ کے فکر و شعور نے جس ماحول میں آنکھیں کھولیں وہ ماحول پرانی روایتوں کا اور معاشی بدحالی میں مبتلا متوسط طبقہ (جو کبھی نوابوں کا طبقہ تھا) کا ماحول تھا۔ خود واجدہ کو اپنی ذاتی زندگی

---

[1] مجموعہ "نتھ خانہ"، صفحہ ۱۰

ہیں بہت سارے زہر کے گھونٹ پینے پڑے روایتوں کی زنجیروں کی گراں باری برداشت کرنی پڑی۔ خاندان کی ناک کٹوانے کا الزام سہنا پڑا۔ یہی وجہ ہے کہ واجدہ کے مشاہدات کا دائرہ گھر کی چہار دیواری تک ہی محدود رہا۔ اس چہار دیواری میں اس نے جن حالات، جس زندگی اور گھریلو زندگی میں افراد کے رشتوں کی جس نہج کو دیکھا اسے اس نے بڑے خلوص، بڑی صداقت سے دل کی گہرائیوں میں جذب کر لیا اور پھر دل کی یہ آواز جب افسانوں کے پیکر میں نمودار ہوئی تو اس میں کسی طرح کا تصنع نہ تھا۔ بلکہ حالات کا المیہ تھا۔ تقدیر کا ماتم تھا۔ اور سماج کے ظلم کا قصہ تھا۔ اس طرح واجدہ کے افسانوں میں سماجی و معاشی نظریات کی ہنگامہ خیزی کے بجائے گھر اور اس کے اندرونی مسائل میاں بیوی، ساس بہو، اور اسی طرح گھریلو زندگی میں افراد کے رشتوں میں پیدا ہونے والی الجھنیں اور ناہمواریاں ملتی ہیں۔ "نہہ خانہ" اور "ساتواں شہزادہ"، "عیدی"، "سہاگن"، "شہر ممنوع"، "کانچ کا دل"، "اے رود موسیٰ"، "گلستاں سے قبرستان تک"، "کلیے بادل"، "یاد ان گناہوں کی یاداش"، "آگ میں پھول"، وغیرہ افسانے انھیں موضوعات کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔

واجدہ تبسم کے افسانوں میں گھریلو زندگی کی مسرتیں کم ہیں اور غم زیادہ۔ واجدہ کی نظر گھریلو زندگی کی الجھنوں پر پڑتی ہے اور ان کا دل خون ہو جاتا ہے۔ اس زندگی میں ہر طرف انھیں غم کے تار بکھرے نظر آتے ہیں۔ گھریلو زندگی میں مختلف افراد کے رشتوں کی ناہمواریوں سے مختلف سطحوں پر جو المیہ ابھرتا ہے اسے نہ صرف انھوں نے محسوس کیا ہے بلکہ اس پر آنسو بھی بہائے ہیں۔ گھریلو زندگی کے اس المیہ پہلو پر اتنا زور شاید اس لئے ملتا ہے کہ خود واجدہ کی زندگی بھی بڑی حد تک المیہ کا شکار رہی ہے:۔

"میرے اپنے ذاتی دکھ کے علاوہ بھی کئی واقعے

اور حادثے ایسے تھے جنھوں نے میرے دل کو کرچی کرچی کر رکھا تھا۔ اب میں بڑے انہماک سے انھیں لفظوں کا روپ دیتی اور چھپوانے کو بھیج دیتی"۔ [1]

ایک طرف ذاتی زندگی کی تلخیوں نے زندگی کو المیہ کے روپ میں دکھایا۔ اور دوسری طرف انھوں نے طبیعت بھی بڑی حساس پائی۔ اسی لئے ان کے یہاں معمولی غمگین واقعے المیہ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ واجدہ نے اپنے متعلق لکھا ہے :-

"میں بچپن ہی سے غیر معمولی حساس ہوں جس بات کو آپ بھول کر بھی مائنڈ نہ کریں میں اسی بات پر گھنٹوں روتی ہوں۔ آج بھی میری یہی فطرت ہے اور عادت اس دل حساس نے مجھے اتنا رلایا ہے پھر بھی مجھے اپنی فطرت کا یہ پہلو پسند ہے۔ میں جیتی ہی اس کے سہارے ہوں"۔ [2]

دراصل واجدہ کی اس فطرت نے واقعات کے انتخاب اور فضا کی تعمیر پر بڑا گہرا اثر ڈالا ہے۔ "شہر ممنوع ہو" یا "گلستاں سے قبرستان تک"۔ "سہاگن ہو یا" عیدی" "سانول شہزادہ ہو" یا "اے رود موسیٰ" سب میں بڑی گہری المیہ فضا ملتی ہے۔ تمام افسانوں میں گھریلو زندگی کے المیہ کو جذبات اور احساسات کی شدت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ "شہر ممنوع" "گلستاں سے قبرستان تک" "کالے بادل" "سہاگن" اور "اے رود موسیٰ" میں واجدہ تبسم نے درد و کرب اور غم و الم کو اس طرح ایک ایک لفظ میں جذب کر دیا ہے کہ پڑھنے والا ایک شدید المیہ احساس میں ڈوبتا چلا جاتا ہے ان تمام

---

[1] تہہ خانہ صفحہ ۲۳ [2] تہہ خانہ صفحہ ۱۵

افسانوں میں بڑا گہرا درد pathos ملتی ہے اور اس میں شک نہیں کہ ایک بڑے فنکار کی طرح قلب و ذہن کی تمام المناکی کو وہ بڑی کامیابی کے ساتھ قارئین کے قلب و روح میں منتقل کر دیتی ہیں۔

عام طور پر اعتراض کیا جاتا ہے کہ واجدہ کی افسانہ نگاری کا دائرہ بہت محدود ہے وہ گھر کی چہار دیواری کے مسائل سے باہر نہیں نکلتیں ان کی کہانیوں میں کوئی خارجی مسئلہ نہیں ہوتا۔ دنیا میں دوسرے موضوع بھی تو ہیں۔ انسانی زندگی گھر کے باہر کے مظاہرات اور محرکات سے بھی متاثر ہوتی ہے۔ کچھ لوگوں نے واجدہ سے شکایت کرتے ہوئے کہا تھا کہ:-

"تم کب تک گھر کی چہار دیواری میں بیٹھی رہو گی؟ باہر نکلو دنیا میں گھوم کے دیکھو کیا ہو رہا ہے اور پھر اچھی اچھی کہانیاں لکھو۔ تمہاری کہانیوں میں تو آ جا کے وہی ایک سی بات ہوتی ہے"[۱]

اپنے ایک خط میں جیلانی بانو نے بھی لکھا تھا کہ:-

"میرا مشورہ ہے کہ تم اس کونے سے نکل کر آسمان تلے آ جاؤ اگر سورج کا اجالا بھی تمہاری کہانیوں میں آ جائے تو کیا کہنا"[۲]

اس طرح کے اعتراضات کے جواب میں واجدہ تبسم نے اپنے نظریات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:-

"یہ بات نہیں کہ مجھے ان موضوعوں کی ایسی کہانیاں لکھنا پسند نہیں جن میں کسی بڑے اہم موضوع کو سمیٹا گیا ہو۔ جیسے امن، جنگ، ہڑتال۔ یہاں کسی

---

[۱] تہہ خانہ صفحہ ۲۹۔ [۲] تہہ خانہ صفحہ ۲۷

موضوع کی قید نہیں۔ ہزاروں موضوعات اور مسائل ہیں جن پر لکھا جا سکتا ہے مگر میں یہ کہتی ہوں کہ اگر ہم اپنے گھر میں بیٹھ کر چولہا، ہانڈی کرنے والی عورتیں جنہوں نے بازار کی شکل تک نہ دیکھی ہو ایسی کہانیاں لکھنے لگیں جن میں ان کا ذکر ہو کسی جنگ کی تفصیل ہو یا کمیونزم یا کسی اور ازم کا پروپگنڈہ ہو تو کس قدر غلط سی بات ہوگی۔ یہ بات طے ہے کہ آپ اسوقت تک کسی مسئلہ پر کامیابی سے نہیں لکھ سکیں گے جب تک کہ آپ نے شئے متعلقہ سے گہری واقفیت حاصل نہ کرلی ہو۔ اگر میں یہاں حیدرآباد دکن میں بیٹھ کر کراچی کے غنڈوں پر کوئی کہانی لکھنا چاہوں تو کیسی بھونڈی بات ہوگی! میں کسی کے میدان کو محدود نہیں کرنا چاہتی۔ صرف اپنے متعلق کہہ رہی ہوں کہ میں ایسے کردار کبھی نہیں چنوں گی جن کے بارے میں مجھے کچھ بھی علم نہ ہو۔۔ کرشن چندر، مہالکشمی کا پل، ایسی کہانیاں بڑی خوبصورتی سے لکھ سکتا ہے کیونکہ نہ اس نے صرف بمبئی دیکھی ہے۔ بلکہ وہ مرد ہے اور اس نے باہر کی سیر بھی کی ہے۔ ایسے میں ان کے قلم سے جو کہانی نکلے گی بڑی پختہ ہوگی۔ کوئی بات ایسی نہ ہوگی جس کے متعلق کہا جاسکے کہ مسٹر آپ نے بمبئی دیکھی ہے؟ کبھی نعرے لگاتے ہوئے جلوسوں کے ساتھ گھومے ہیں؟ برخلاف اسکے اگر آپ کرشن چندر سے پوچھیں کہ "بریانی میں کتنے سرخ مرچیں ڈلتے ہیں؟ تو یہاں ان کے مشاہدے اور

تجربے کی پول کھل جائے گی۔ آپ جانیں بریانی میں مرچ تو پڑتی ہی نہیں ہے۔ کرشن بریانی نہیں پکا سکتا۔ میں مہالکشمی کے پل پر کوئی کہانی نہیں کھڑی کر سکتی۔ کیونکہ ہم دونوں کے میدان الگ الگ ہیں۔ خود اپنے سے بھی اور پڑھنے والوں سے بھی یوں بے ایمانی کر کے فائدہ ہی کیا ہے؟ کیا اس سے اچھا یہ نہیں ہے کہ ہم صرف انہیں موضوعات پر قلم اٹھائیں جن کے بارے میں ہم اچھی طرح جانتے ہیں اور ہمارے دل پر یہ دھڑکا بھی نہیں لگا رہتا کہ کہیں ہم ادب کے نام پر دھوکہ بازی تو نہیں کر رہے ہیں؟[1]

یہاں اپنے ڈیفینس میں واجدہ نے جو باتیں کہی ہیں وہ انکا اپنا خیال ہے۔ ذاتی طور پر میں واجدہ سے ذرا مختلف رائے رکھتا ہوں یہ کسی حد تک صحیح ہے کہ فنکار جس ماحول میں رہتا ہے اس کے تجربات و مشاہدات اسی ماحول سے عبارت ہوتے ہیں لیکن اسے کلیہ نہیں قرار دیا جا سکتا۔ تجربات و مشاہدات پر قید نہیں ہوتی۔ اگر ایسا ہوتا تو کرشن چندر مزدوروں کی زندگی اور فٹ پاتھ پر رہنے والوں پر افسانے نہیں لکھ پاتا اس لئے کہ اس کا تعلق مزدوروں کے طبقہ سے نہیں ہے فرقہ وارانہ فساد مہاراشٹر میں ہوتا ہے لیکن اس پر افسانہ لکھتا ہے۔ بہار کا افسانہ نگار، یوپی کا افسانہ نگار۔ اگر واجدہ کی بات تسلیم کر لی جائے تو عورتوں کی بہت ساری داخلی الجھنوں کو کوئی مرد افسانہ نگار نہیں پیش کر سکتا۔ اس لئے کہ وہ مرد کے تجربات و مشاہدات کے دائرے سے باہر کی چیز ہے۔ آج چھوٹے شہروں میں رہنے والے ادیب و

---

[1] تہہ خانہ صفحہ ۲۸

شاعر بھی مشینی و صنعتی زندگی کے انتشار کو اپنے فن میں پیش کر رہے ہیں۔ دراصل حقیقت پسندی کا وہ تصور کہ آنکھ سے دیکھے بغیر اور ذاتی تجربہ کے بغیر کسی چیز کی حقیقی تصویر نہیں پیش کی جا سکتی۔ اپنی وقعت کھو چکا ہے۔ اس لئے واجدہ تبسم کے دلائل سے اتفاق نہ کرتے ہوئے بھی میں ان کو ایک محدود زندگی کی عکاسی میں حق بجانب سمجھتا ہوں۔ دراصل ادب میں نہ تو کوئی موضوع اہم ہوتا ہے اور نہ ہی غیر اہم۔ افسانہ نگاری کی عظمت کا انحصار اس بات پر نہیں کہ اس نے کس موضوع کو اپنایا ہے بلکہ اس بات پر ہے کہ اس نے اپنے تجربہ کو فن کے سانچے میں کس حد تک کامیابی سے ڈھال کر تجربے کو زندہ بنا دیا ہے۔ اس لحاظ سے بلاشبہ واجدہ تبسم بہت کامیاب ہیں۔ انھوں نے اپنے تجربہ کو ہر جگہ فنی سانچے میں اس طرح ڈھالا ہے کہ وہ آفاقی تجربہ بن گیا ہے:

واجدہ تبسم کی عظمت دراصل موضوع کی مناسبت سے پیدا ہونے والا ان کا فنی سلیقہ ہے۔ ان کی پیشکش میں اتنی تازگی اور عمدگی ہے جو حقائق کو فرسودہ نہیں ہونے دیتی۔ کردار نگاری ہو یا ماجرا نگاری، مکالمہ ہو یا اسلوب ہر جگہ فنکاری ملتی ہے۔ ان کے کردار اس طرح سامنے آتے ہیں کہ ان کا غم اور ان کا دکھ درد سب کچھ پڑھنے والے کی روح اور دل کی گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں۔ "شجو ماں" (شہر ممنوع) عارفہ بیگم اور اکو ماں (سہاگن) دادی بی (عیدی) وغیرہ کردار بڑے کامیاب کردار ہیں۔ ان تمام کرداروں کی زندگی کے المیہ پہلو کو ابھارا گیا ہے۔ اکو ماں کا کردار ممتاز مفتی کے مشہور المیہ کردار آپا کی یاد دلاتا ہے۔ کرداروں کے جذبات، انکا دکھ، ان کا غم پڑھنے والوں کے جذبات اور دکھ درد بن جاتے ہیں۔ پلاٹ کے اعتبار سے عام طور پر ان کی کہانیاں بڑی تراشیدہ ہوتی ہیں۔ واجدہ کہانی کا سڈول ڈھانچہ تراشتی ہیں اور وحدت تاثر کی تعمیر میں ہنر مندی سے کام لیتی

ہیں۔ ان کے افسانوں میں پلاٹ بالکل سیدھے طریقے سے سلجھے ہوئے انداز میں آگے بڑھتا ہے اور تلوار کی کاٹ کی طرح اختتام میں پڑھنے والوں کے ذہن پر ایک تاثر چھوڑ جاتا ہے۔

واجدہ تبسم نے یوں تو اپنے افسانوں میں عام طور پر سادہ بیانیہ تکنیک استعمال کی ہے ان کے یہاں تکنیک کی مہارت تو ملتی ہے لیکن اس کے تجربے نہیں ملتے۔ ہر جگہ تقریباً ایک ہی تکنیک نظر آتی ہے البتہ "شہر ممنوع" اور "اے رد موسی" کی تکنیک دوسرے افسانوں سے کافی مختلف ہے۔ ان دونوں افسانوں میں واجدہ نے بڑے کامیاب تکنیکی تجربے کئے ہیں "شہر ممنوع" میں دو کہانیاں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ دادی بی، بدنصیب شہزادی کی کہانی سناتی ہیں۔ لیکن ہر جگہ بیچ بیچ میں اسحٰق میاں کوئی خبر سناتے ہیں جس سے شہزادی کی کہانی کا سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے اور شنجو ماں کی المیہ داستان شروع ہو جاتی ہے لیکن ہمیشہ دادی بی کی "ہا! بے چاری شہزادی" کے ساتھ کہانی پھر شہزادی کی طرف مڑ جاتی ہے دونوں کہانیوں میں بظاہر معمولی سا رشتہ نظر آتا ہے لیکن دراصل پورا افسانہ ان دونوں کہانیوں کی بنیاد پر آگے بڑھتا ہے۔ افسانہ کے ہر حصہ میں شہزادی کی کہانی کا ایک ٹکڑا علامت بن کر سامنے آتا ہے اور پھر شنجو ماں کی کہانی اس علامت کی تفصیل بن جاتی ہے۔ گویا کہ پورے افسانے میں شہزادی کی کہانی کے مختلف ٹکڑے علامت کی طرح سامنے آئے ہیں اور شنجو ماں کی کہانی علامتوں کی تفصیل۔ واجدہ نے اس میں بڑی فنکاری سے ربط کو قائم رکھا ہے۔ کہانی کئی بار ٹوٹتی ہے لیکن ربط نہیں ٹوٹتا۔ تفصیل کا سلسلہ ٹوٹتا ہے تو علامت معنوی تسلسل کو برقرار رکھتی ہے۔ موضوع کے علاوہ تکنیک کے اعتبار سے بھی یہ ایک انتہائی کامیاب افسانہ ہے۔ "اے رد موسی" دراصل داخلی خود کلامی (Monologue) کی تکنیک میں لکھی گئی ہے۔

اس میں ایک عورت اپنی درد بھری کہانی دریائے موسیٰ کو مخاطب کر کے سناتی ہے اس افسانے میں بڑی گہری۔ جذباتی المناکی (EMOTIONAL PATHOS) ملتی ہے۔ اسی لئے اس میں بڑا گہرا اثر ہے۔

واجدہ نے اپنے موضوع کے لحاظ سے افسانوں میں زبان استعمال کی ہے۔ اس لئے ان کے اسلوب پر حیدرآباد کی گھریلو زبان کا بڑا گہرا اثر ملتا ہے۔ حیدرآباد کی عورتوں کے مخصوص لب و لہجے انکی دعائیں، انکے کوسنے سب کچھ بڑے اچھے انداز میں انکے افسانوں میں ملتے ہیں۔ جس طرح نذیر احمد کے ناولوں میں دہلوی عورتوں اور شاد کے ناول میں عظیم آباد کی بیگمات کا لب و لہجہ اور زبان ملتی ہے۔ لیکن جہاں کہیں ان کے افسانے کی فضا اس مخصوص گھریلو ماحول سے نکل کر باہر آتی ہے وہاں انکی زبان بڑی صاف ستھری اور حسین ہو جاتی ہے۔ ان کے اسلوب میں جذبات کی ایک سلگتی ہوئی آنچ ملتی ہے جس سے اسلوب میں بڑا اثر پیدا ہوتا ہے۔

جیلانی بانو واجدہ تبسم کی طرح محدود ماحول کی ترجمان نہیں ہیں۔ جیلانی بانو کے افسانوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ گھر معاشرہ، سماج اور تہذیب کے مسائل پر انھوں نے غور کیا ہے اسی لئے واجدہ تبسم کے برخلاف جیلانی بانو کے یہاں موضوعات کی وسعت ملتی ہے۔ گھریلو زندگی کے مسائل ہوں۔ یا سماجی معاشرتی زندگی کے۔ جیلانی بانو کی نظر ہر جگہ پہونچتی ہے ان کے یہاں تہذیبی شعور اور روایتوں کے اثرات کا شدید احساس ملتا ہے وہ خود لکھتی ہیں:۔

> اپنے پیچھے روایتوں کے جھلملاتے چراغوں کی ایک لمبی کڑی اب مجھے دکھائی دیتی ہے جس نے مجھے لکھنا سکھایا۔ اپنے دیش کی ان ساری خوبصورت

اور قابل یقین روایتوں پہ مجھے بھی یقین ہے اور فخر بھی
جہاں سانپوں کو دودھ پلایا جاتا ہے جہاں ہر قدم پر مندر
ہے اور ہر محلہ میں درگاہیں۔ جہاں گائے کو ماں کہتے
ہیں اور دیپک راگ سے آگ لگا دیتے ہیں اگر میں
غور سے دیکھوں تو میری افسانہ نگاری پر ان آریاؤں
کی بھی چھاپ ہے جو نگر نگر علم و تہذیب کے چراغ
جلاتے پھرے۔ ایران و عجم کی ثقافت بھی میرے خون کا
جزو ہے جو میرے آبا و اجداد اپنے ساتھ لائے تھے
اپنے پیچھے جانے پہچانے چہروں کا ہجوم ہے اور
ارجن، کرشن، کالی داس، غالب، میر، اقبال، ٹیگور
اور فیض یہ الگ الگ رنگوں کے پھول ایک جگہ کھلے
ہیں اور ان سب رنگوں کی چھینٹ میرے ذہن پر
پڑ رہی ہے۔ میں نے ان سب کو پڑھنے کی کوشش
کی ہے کتابیں بھی اور چہرے بھی۔ اپنے آس پاس
کی فضائیں بھی اور وہ تحریریں بھی جو کبھی نہیں جاتیں لے

جیلانی بانو اور واجدہ تبسم کے فکر و شعور کا فرق ظاہر ہے یہی
وجہ ہے کہ بانو کی حقیقت پسندی کا دائرہ واجدہ تبسم سے بہت زیادہ وسیع
ہے۔ انھوں نے واجدہ کی طرف اپنے آپ کو گھر کی چہار دیواری میں اسیر
نہیں کیا ہے بلکہ اپنے عصر کے سیاسی اور سماجی مسائل کو سمجھنے
کی کوشش کی۔ روایتوں کے چراغوں سے روشنی حاصل کی اور تہذیب
کے نقوش کو اپنے فکر و شعور میں جذب کیا۔ ڈاکٹر شمس اختر لکھتے ہیں:۔

"جیلانی بانو ایک ترقی پسند ادیبہ ہیں انھوں نے
پردہ کی قید و بند کے باوجود بھی زندگی قریب سے مطالعہ

لے مجموعہ "روشنی کے مینار" صفحہ ۱۳

کیا ہے اپنے عہد کے سماجی اور سیاسی مسائل کو سمجھنے اور اسکے حل پر بھی نگاہ رکھی وہ فلسفہ اور تاریخ کی طالبہ بھی نہیں ہیں۔ ادب ان کا بنیادی میدان ہے لیکن وہ اس حقیقت کا گہرا علم رکھتی ہیں کہ ادب کو انسانی زندگی کی بہتری کے لیے استعمال کیا جانا چاہیئے۔ انھوں نے آزاد ہندوستان میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی۔ آزاد ہندوستانی کی عورت کے مسائل تھوڑی بہت تبدیلیوں کے ساتھ آج بھی وہی ہیں بانو کا حیدرآباد۔ وہ حیدرآباد جس کے پاس تلنگانہ کی سرزمین واقع ہے۔ تلنگانہ جہاں کے عوام نے ہندوستان میں پہلی اشتراکی نظام قائم کرنے کے لئے بغاوت کی تھی۔ بانو نے تقسیم ہند کے بعد مسلمانوں کی معاشی تہذیبی اور معاشرتی زبوں حالی کو نہ صرف دیکھا بلکہ خود بھی محسوس کیا ہے۔ اس لیے وہ طبقاتی جد و جہد پر یقین رکھتی ہیں۔ وہ اس تہذیب کی نمائندگی کرتی ہیں جو ہندو مسلمان کی مشترکہ میراث ہے۔[1]

مسائل کے گہرے شعور سے بانو کی حقیقت پسندی میں بڑی گہرائی آگئی ہے۔ متوسط طبقے کے افراد کے دکھ درد، ان کے مسائل اور الجھنیں، انکی مایوسیاں اور حسرتیں سب کو حقیقت پسندانہ انداز میں پیش کیا ہے "ستی ساوتری" "آئینہ" "نروان" "چوری کا مال" "پرایا گھر" میں جیلانی بانو نے گھریلو زندگی میں گھر کے افراد کے درمیان رشتوں کی نوعیت کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے گھریلو زندگی میں بھی افراد کے رشتوں

۱؎ عہد ساز صفحہ ۷۲

کی بنیاد روپیہ پیسہ پر ہوتی ہے۔ لڑکے اور بیوی کو باپ اور شوہر سے زیادہ اس کی پنشن کی فکر رہتی ہے افسانے میں تلخ حقائق کو بڑی کامیابی کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔

جیلانی بانو کے یہاں معاشرہ اور سماج کی تمام برائیاں ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ طبقاتی نظام نے انسانوں کی زندگی کو جس مفلسی اور بدحالی میں مبتلا کر رکھا ہے۔ اس کی دردانگیز تصویریں ملتی ہیں۔ لیکن وہ ان حالات سے افسردہ نہیں ہیں۔ ان کے افسانوں میں ایک رجائی انداز ملتا ہے جو زندگی کی قدروں کو سماج اور معاشرتی نظام کو بدلنے کا عزم اور حوصلہ بخشتا ہے۔ ڈاکٹر مشن اختر نے بہت صحیح لکھا ہے:۔

> "جیلانی بانو کا فکری میلان اشتراکی ہے۔ وہ موجودہ نظام زندگی کے بہیمانہ رواج کی دشمن ہیں۔۔ موجودہ طریق کار انھیں ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ وہ اس زندگی سے جدوجہد کا عزم رکھتی ہیں۔ اس لیئے ان کے رومانوی افسانوں میں بھی زندگی سے فرار کی جھلک نہیں ملتی۔ ان کے کردار خیالی نہیں ہیں ان کے متوسط طبقے کا ماحول صرف زندگی کے تاریک پہلوں کی عکاسی نہیں کرتا وہ اپنے اندر جیالی طاقتوں کا بھی پوشیدہ رکھتا ہے۔" [1]

یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں عورتیں صرف ظلم پر آنسو نہیں بہاتیں۔ پردہ میں سسک سسک کر دم نہیں توڑتیں بلکہ ظلم کا مقابلہ کرتی ہیں۔ سیاسی پارٹی کی ممبر بھی ہوتی ہیں اور غریب کسانوں کی مدد بھی کرتی ہیں۔ "روشنی کے مینار" کی پرکاش جنگلوں پہاڑوں اور وادیوں میں چھپ چھپ کر غریب اور بے کس کسانوں کی مدد کرتی ہے

---

[1] عدسہ۔ صفحہ ۷۴

اور ہر طرح کی قربانی دے کر خوابیدہ ذہنوں کو بیدار کرتی ہے" مجبور اور چراغ " کی سرلا اپنے بیمار بچوں کو چھوڑ کر امن کی لڑائی کے لئے دستخطی مہم میں شامل ہوتی ہے۔ افسانہ " روشنی کے مینار " کا ایک کردار ایک جگہ کہتا ہے:۔

"پڑا گوڑہ کی عورتیں وہ شمعیں ہیں جو خود کو سلگا کر دوسروں کو زندہ رکھتی ہیں۔ وہ چراغ ہیں جو دن کے اجالے تک رہ نمائی کرتا ہے تم روشنی کا وہ مینار ہو۔ پورنیما جو بھولے بھٹکے ملاحوں کو سیدھا راستہ دکھاتا ہے "[1]

حقیقت یہ ہے کہ جیلانی بانو کا فن روشنی کا ایک ایسا مینار ہے جس نے گھریلو زندگی، سماج و معاشرہ کے مسائل اور حیدرآباد کی عوامی اور تہذیبی زندگی کے ان گنت نقوش روشن کر دیتے ہیں۔

جیلانی بانو کے یہاں افسانے کی تکنیک میں کسی قسم کے تجربے کا رجحان نہیں ملتا لیکن انھوں نے تکنیک کو بڑی مہارت اور فنکاری کے ساتھ برتا ہے۔ کردار نگاری کے فن پر ان کو دسترس حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کرداروں کے خارجی اور داخلی پہلو کے ساتھ ساتھ سماجی اور تہذیبی نقوش کو بھی بھرپور نمائندگی ملتی ہے اسی لئے مشس۔ اختر لکھتے ہیں:۔

"بانو کے ویلن اور ہیرو کا مطالعہ موجودہ تہذیبی اور سماجی زندگی کا مطالعہ ہے۔ ان کے رشتوں کی بنیاد بھی بیسویں صدی کے ہندوستان کے معاشی اور سیاسی اسباب پر ہے۔ اس لئے ان کی وضاحت کرتے وقت ان اقدار کو بھی نگاہ میں رکھنا ہوگا جو انسان

---

[1] روشنی کا مینار۔ صفحہ ۳۹۱

کی قسمت کا فیصلہ کرتے ہیں"۔ [1]

سرلا دیوی (بھورا اور چراغ) برکاتنو اور پورنیما (روشنی کے مینار) سایہ (چوری کا مال) فاطمہ اسلم اور اماں (آئینہ) قدسیہ (موم کی مریم) ملکہ (دیوداسی) دادی جان (دوشالہ) وغیرہ بے حد کامیاب کردار ہیں۔ عام طور پر ان کے سیدھے سادے پلاٹ ہوتے ہیں "آئینہ" "روشنی کے مینار" "موم کی مریم" اور "دوشالہ" وغیرہ افسانوں کے پلاٹ میں فنکاری ملتی ہے۔ کہانی بڑی سبک رفتاری سے آگے بڑھتی چلی جاتی ہے۔ "ستی ساوتری" اور "نروان" کے پلاٹ میں ندرت کا احساس ہوتا ہے۔ اختتام تقریباً تمام افسانوں میں بہت ہی کامیاب ہے جیلانی بانو کا اسٹائل افسانوی اسٹائل ہے۔ ان کا ایک مخصوص لب ولہجہ ہے حیدرآباد کی زبان کا اثر انکی اسٹائل پر بھی ہے مگر اس میں واجدہ تبسم کے اسلوب کی جذباتیت نہیں اس لئے وہ تاثر بھی نہیں ہے جو واجدہ کے یہاں ملتا ہے۔

شوکت صدیقی ایک مخصوص ماحول اور معاشرہ کے عناصر کو اپنے افسانوں میں اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مسلمانوں کی تہذیبی اور معاشرتی قدروں سے قربت کا گہرا احساس ان کے افسانوں میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:-

"شوکت صدیقی نے لکھنوی زندگی اور اسکے بعض تہذیبی اور معاشرتی پہلوؤں کو بہت قریب سے اور بڑی گہری نظر سے دیکھا ہے اور اس لئے جن افسانوں میں وہ اس زندگی کو واقعات کا پس منظر بناتے ہیں وہاں چھوٹی چھوٹی تفصیلات سے ماحول کی ایسی واضح تصویریں بن جاتی ہیں کہ پڑھنے والا ان سے ایک ذہنی فضا بنا لیتا ہے"۔ [2]

---

[1] عدسہ صفحہ ۱۱۵ [2] داستان سے افسانہ تک صفحہ ۲۴۳

دراصل شوکت صدیقی نے معاشرتی اور سماجی زندگی پر غور کیا ہے اور تہذیبی قدروں کے تغیرات سے اپنی کہانیوں میں تقسیم ملک سے پیدا ہونے والے تہذیبی تغیرات ابھر کر سامنے آتے ہیں۔۔ اور کرداروں پر ان کے اثرات رونما ہوتے ہیں۔ "نوچندی جمعرات"، "اجنبی" اور "پتھر میں آگ" وغیرہ افسانوں میں مسلمان گھرانوں کی مٹتی ہوئی تہذیب اور عمرانی تبدیلیوں کی عکاسی بڑی فنکاری اور چابکدستی کے ساتھ ملتی ہے۔

شوکت صدیقی کے یہاں طبقاتی شعور ملتا ہے وہ سماجی زندگی پر نظر ڈالتے ہیں تو ہر طرف دو طبقوں کا تصادم دکھائی دیتا ہے۔۔ جاگیردار اور ساہوکار غریبوں اور نچلے طبقہ کے افراد پر ظلم کرتے ہیں اور یہ لوگ بے بسی میں سب کچھ برداشت کرتے ہیں۔ لیکن جب یہ غریب عاجز آجاتے ہیں تو اپنی محدود قوت کے ساتھ اس ظلم کا مقابلہ کرنا چاہتے ہیں لیکن مقابلہ میں ہمیشہ ظلم کی فتح ہوتی ہے۔ شوکت صدیقی کا خیال ہے کہ ظلم کی فتح ہوتی ہے۔ لیکن ہمیشہ ایسے لوگ پیدا ہوتے ہیں جو ظلم کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں۔ یہی اس بات کی دلیل ہے کہ یہ نظام بدلے گا اور سماج سے ظلم ختم ہوگا۔ "سلگتی وادیوں میں"، "سوبھا ناتھ" اور "سکراکی آوازیں" وغیرہ افسانوں میں ظلم کے احساس کے ساتھ ساتھ بغاوت کی لہریں بھی ملتی ہیں۔

تکنیک کے اعتبار سے بھی شوکت صدیقی کے افسانے اہمیت کے حامل ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:۔

> "جتنے زندہ جیتے جاگتے اور نمائندہ کردار شوکت کے افسانوں میں ملتے ہیں وہ حالیہ افسانوں میں کہیں اور نہیں"۔ [1]

---

[1] مضمون "اردو افسانہ کا ارتقا" مطبوعہ "نگار" اصناف ادب نمبر

شوکت صدیقی نے محسوس کیا ہے کہ ماحول ایک خاص طرح کا آدمی پیدا کرتا ہے۔ ماحول کا یہ پیدا کردہ آدمی ماحول کو نئی زندگی بھی دیتا ہے اسکے لئے ماحول اور سماجی اثرات کردار پر اثر بھی ڈالتے ہیں اور ان سے متاثر بھی ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ واقعات سے زیادہ کرداروں پر زور دیتے ہیں۔ ان کے کردار فردوں کی نمائندگی بھی کرتے ہیں اور سماج کو مخصوص ڈھانچے میں ڈھالنے کی کوشش بھی۔ اسی لئے بقول وقار عظیم:۔

شوکت صدیقی کے افسانے پڑھنے والا واقعات فراموش کردے لیکن کرداروں کو کم بھولتا ہے[1]

نانتیا، رندھیر، دلاور اور افسانہ، نوچندی جمعرات، کے کردار یادگار کردار ہیں۔

اشفاق احمد نے انسانی زندگی اور معاشرہ میں محبت کے مختلف روپ دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے کا بنیادی موضوع محبت ہے انھوں نے زندگی کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا ہے اور اس نتیجے پر پہونچے کہ افراد کی زندگی میں ایسے بے شمار لمحے آتے ہیں۔ جب اس کے لئے محبت کے سوا تمام حقیقتیں بے معنی ہو جاتی ہیں۔ عورت و مرد کی رومانی محبت ہو یا پھر پھیلے ہوئے معاشرہ میں ایک قوم کی دوسری قوم سے محبت۔ ان سب کو اشفاق احمد نے دل کی گہرائیوں سے محسوس کیا ہے اور اپنے افسانوں میں انکی ترجمانی کی ہے۔ گھریلو زندگی میں محبت کے رنگوں کی دلکشی کو تلاش اور سجون میں پیش کیا گیا ہے۔ رومانی محبت کی پیشکش میں ان کے یہاں ایک معصومیت ملتی ہے۔ اشفاق احمد کے افسانوں میں معاشرتی زندگی میں مختلف طبقے اور مختلف مذاہب کے ماننے والوں کے درمیان

---

[1] داستان سے افسانہ تک صفحہ ۴۳۲

محبت، رشتۂ اتحاد بنکر سامنے آتی ہے وقار عظیم لکھتے ہیں :-

"زندگی کی دوسری سطحوں پر اور معاشرہ کے نسبتاً پھیلے اور بکھرے ہوئے رشتوں میں بھی محبت کی حکمرانی ہے ہندو کو مسلمان سے اور مسلمان کو عیسائی سے ، پڑوسی کو پڑوسی سے . انسان کو بے زبان جانوروں سے ایسی محبت ہو سکتی ہے کہ اس کے خلوص اور اس میں زندگی کا سارا فریب اور اس کی ساری تلخی جذب ہو جاتی ہے بڑے سے بڑا دشمن سچا دوست بن جاتا ہے . معمولی معمولی باتوں میں اتھاہ سمندروں کی گہرائی دکھائی دیتی ہے "[1]

"سنگ دل" "بابا" اور "امی" وغیرہ افسانوں میں محبت کا جذبہ انسان دوستی کی علامت بن گیا ہے .

عہد جدید ذہنی انتشار کا دور ہے اس ذہنی انتشار نے ماضی پرستی کے جذبہ کو ابھارا ہے . اشفاق احمد نے بھی اپنے افسانوں میں انسانی ذہن کے اضطراب اور انتشار کو پیش کر کے ماضی کے نقوش میں زندگی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے . وہ بھی حال سے اکتا کر ماضی کی یادوں میں پناہ لیتے ہیں لیکن اشفاق احمد کی یہ ماضی پرستی کسی طرح افسردگی اور یاسیت پیدا نہیں کرتی ان کے یہاں ماضی ، غم انگیز ذہنی کیفیت بنکر نہیں آتا بلکہ دلکش نغموں کی گونج اور نسیم بہار کے خوشگوار جھونکے کی طرح ابھر کر سامنے آتا ہے "رات بیت رہی ہے" "مسکن" اور "عجیب بادشاہ" ایسی ہی کہانیاں ہیں جن میں ماضی کے نقوش سے پڑھنے والے کے قلب و ذہن کو روشنی اور مسرت ملتی ہے .

---

[1] داستان سے افسانہ تک صفحہ ۲۲۵

اشفاق احمد کے یہاں کہانی کے فن میں بڑی سادگی ملتی ہے لیکن اس سادگی میں بڑی دلکشی اور شگفتگی ہے وقار عظیم کا خیال ہے کہ:-

"وہ سیدھی سادی بات کو ایسے شاعرانہ انداز میں کہنے کے عادی ہیں کہ کبھی یہ سیدھی سادی بات افسانے کے بجائے کسی حسین نظم کا موضوع معلوم ہوتی ہے اشفاق احمد کے افسانوں میں اُس ادبیت اور شعریت کا عکس تو ہر جگہ موجود ہے لیکن اس طرح جیسے یہ چیزیں بغیر کسی کوشش یا ارادے کے خود بخود افسانہ میں آگئی ہیں۔ یہی حال کہانی کے ڈھانچے اور ترتیب کا ہے اس کی ساری کڑیاں عموماً اس طرح درست ہوتی ہیں کہ پڑھنے والے کے ذہن کو ادھر ادھر بھٹکنا نہیں پڑتا۔ افسانہ جوں جوں آگے بڑھتا ہے آہستہ آہستہ اسکی فضا بنتی ہے اور نکھرتی جاتی ہے فضا کی اس تکمیل میں یہ کہیں نہیں معلوم ہوتا کہ افسانہ نگار نے کسی کوشش سے کام لیا ہے اسکی ابتدا اس کا ارتقا اور اسکے انجام — ہر چیز میں ہمواری ہوتی ہے۔ ایک سکون ہوتا ہے۔ فن کے مختلف عناصر کو ہر طرح تلاطم سے محفوظ رکھنا۔ اشفاق احمد کے افسانوں کی بہت بڑی خصوصیت ہے" [1]

یہی ساری خوبیاں اشفاق احمد کو ایک کامیاب افسانہ نگار بناتی ہیں۔

اے حمید نے اردو افسانہ میں رومانوی قدروں کو پھر سے زندہ کیا۔ سجاد و نیاز نے رومان نگاری کی جو روایت قائم کی تھی وہ حقیقت پسندی

---

[1] داستان سے افسانہ تک صفحہ ۴۴۶ ، ۴۴۷

کے رجحان کے نتیجے میں دب گئی لیکن بالکل ختم نہ ہو سکی۔ کرشن چندر احمد ندیم قاسمی کے یہاں رومانوی رنگوں کی پہچان مشکل نہیں لیکن جدید دور میں کسی افسانہ نگار نے اپنے افسانوں کی پوری دنیا رومان کی رنگینیوں سے آباد کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اے حمید تنہا افسانہ نگار ہیں جنکے افسانوں میں تفاصیت ہی سب کچھ ہے ان کے فن کی بنیادی قدر رومانیت ہی ہے۔ عہد جدید میں عام طور پر افسانوں کے موضوعات، نفسیات، معاشیات، سیاسیات اور زندگی کے دوسرے فلسفوں کی روشنی میں پیش ہوتے ہیں اس لئے جدید افسانہ میں ایک طرح کی علمی ثقافت پیدا ہو گئی ہے

اے حمید نے اپنی کہانیوں میں فکر و فلسفہ کے بجائے ان موضوعات کو پیش کیا جن میں رمان کی شگفتگی اور تازگی ہے۔

اے حمید کی رومانیت فطرت سے قریب ہو جاتی ہے وہ فطرت کے حسن کو اپنے افسانوں میں جذب کرنا چاہتے ہیں۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں صرف فطرت کا بیان نہیں ملتا بلکہ فطرت میں اپنے آپ کو محو کر دینے کا رجحان ملتا ہے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:-

"افسانہ نگاروں کی نئی پود میں مناظر فطرت اور رومانی تصورات سے جو لگاؤ اے حمید کو ہے وہ کسی اور کو نہیں۔ ان کے افسانوں میں فطری لگاؤ نے کبھی کبھی والہانہ عشق کی صورت اختیار کی ہے مناظر فطرت کا ذکر کرتے وقت اے حمید کے دل کی یہ حالت ہوتی ہے کہ وہ اپنے آپ کو اس کے رومان میں گم کر دیتے ہیں اور اس کی گمشدگی میں وہ مناظر کی ایسی تصویر بناتے ہیں کہ پڑھنے والا بھی ان میں کھو جاتا ہے"[1]

اے حمید نے ورڈ سورتھ کی طرح قدرت کو ایک معلم یا رفیق

---

[1] داستان سے افسانہ تک: صفحہ ۲۳۷

سفر نہیں سمجھا ہے بلکہ وہ شیلے کی طرح قدرت کے ماورائی نظاروں اور پیکروں کی تخلیق کرتے ہیں اور انہیں اپنے آپ کو گم کر دینا چاہتے ہیں۔ "خزاں کے گیت"، "پھول گرتے ہیں"، "جہاں برف گرتی ہے" وغیرہ افسانوں میں بھی سپردگی اور محویت ملتی ہے۔ مناظر فطرت کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں ماضی سے بھی گہری محبت ملتی ہے ان کا رومانوی ذہن ماضی کے نہاں خانوں میں سرگرداں رہتا ہے اور یادوں کے رنگ محل سجاتا ہے۔ اے حمید کی ماضی پرستی اور مناظر فطرت میں محویت نیاز اور یلدرم کی یاد دلاتی ہے اے حمید کے یہاں رومانوی عناصر سے تکنیک کی تعمیر ہوتی ہے۔ پیکر تراشی، مناظر فطرت کی عکاسی، الفاظ کی نغمگی اور تخیل کی نازک کاری ان کے افسانوں کی تکنیک کے بنیادی عناصر ہیں۔

خلیل احمد، ضمیر الدین اور انور کے افسانے انسان کے ذہنی انتشار، ٹوٹتی ہوئی قدروں، زندگی اور ماحول کے کھوکھلے پن کے شدید احساس کی پیداوار ہیں۔ اس دور کے انسان کی اندرونی دہرائی اور روح کے اضطراب کو ان تمام افسانہ نگاروں نے زندگی اور معاشرہ کی مختلف سطحوں پر دیکھا ہے۔ اور اپنے اپنے طور پر افسانے کے پیکر میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ خلیل احمد عام طور پر اس دور کے انسان کی اس ذہنی کیفیت اور اضطراب کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جو معاشرہ، ماحول اور زندگی کی ناہمواریوں سے پیدا ہوتا ہے۔ ان کا مشہور افسانہ "بھوت" ایک ایسے کردار کی کہانی ہے جو ایک شدید داخلی کرب اور اذیت میں مبتلا ہے "وہ جو مر گیا"، بس ایک معمولی واقعہ اور غیر اہم نقش کو معاشرتی اور سماجی زندگی کے دائرے میں اس طرح پھیلا کر پیش کیا گیا ہے کہ وہ ایک گہرا نقش اور اہم تجربہ بن جاتا ہے۔ خلیل احمد کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ افراد کی ذہنی خصوصیتوں کو پیش کرتے ہیں کہ پوری اجتماعی زندگی ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ ضمیر الدین نے بھی افراد کی ذہنی کیفیتوں کو خارجی ماحول کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ان کے یہاں

کبھی کبھی ایمانیت کے جھلمل پردے نظر آتے ہیں۔ "بہتا خون"، "چاندنی اور اندھیرا"، اور "بہاگا ناؤ" وغیرہ افسانوں میں یہی انداز ملتا ہے۔ انور کے یہاں جدید زندگی کا احساس مینا سے زیادہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں موجودہ معاشرہ کی ٹوٹتی ہوئی قدروں کا احساس بھی ہے اور افراد کی ذہنی زندگی کا انتشار بھی۔ نئی شعور زندگی اور شخصیت کے بننے بگڑنے کے عمل کی پرچھائیاں بھی ہیں اور افراد کے لاشعور سے ابھرتے ہوئے مختلف کومپلیکس (پیچیدگیوں) کا اظہار بھی۔ آج کی سماجی اور انفرادی زندگی میں جتنی پیچیدگیاں ہیں۔ معاشرہ میں جتنے محرکات اور عوامل سرگرم عمل ہیں اور افراد کے جذبات، احساسات اور نفسیات کی جتنی تہیں ابھر رہی ہیں۔ ان سب کو انور نے اپنے افسانوں میں بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں کسی ایک رنگ یا موضوع کا اظہار نہیں ہے بلکہ معاشرتی اور انفرادی زندگی میں ابھرنے والی تمام پیچیدگیوں کا مجموعی اظہار ملتا ہے۔ "سفید جھوٹ" اور [illegible] ان کے [illegible] افسانے ہیں۔ ان دونوں افسانہ میں پورے معاشرہ کی تمام پیچیدگیاں سامنے آجاتی ہے۔

خلیل احمد، ضمیر الدین اور انور ان تینوں کے یہاں تکنیک کے تجربات ہیں۔ خلیل احمد نے ذہنی کیفیتوں کو مجسم کرنے کی کوشش کی ہے ضمیر الدین کے یہاں پلاٹ کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔ یوں تو خلیل احمد اور ضمیر الدین نے بھی تکنیک کے پرانے ڈھانچے میں جدت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور پلاٹ اور کردار کے روایتی اصول سے انحراف کیا ہے لیکن اس کی باضابطہ شکل انور کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔ انور کے افسانوں میں پلاٹ، کردار کی ترتیب و تنظیم اور تعمیر و تخلیق کے بجائے ایک طرح کا بہاؤ ملتا ہے۔ شعور کی رو۔ تکنیک سے وہ متاثر ہیں اور ان کے افسانوں میں یہی تکنیک ملتی ہے شعور اور ذہن کے بہاؤ کے نتیجہ میں افسانے کی تکنیک ابھرتی ہے۔ بکھرے بکھرے بے ربط واقعات نظر آتے ہیں۔ لیکن

ان میں ایک داخلی وحدت کا احساس ہوتا ہے۔

آزادی کے بعد اردو افسانے میں ایک نیا ذہن نیا شعور ملتا ہے اور واضح طور پر نئی منزلوں کا احساس ہوتا ہے۔ دراصل جس قسم کی نظریاتی وابستگی اور صحافتی انداز نظر آزادی سے پہلے کے افسانوں میں رواج پا گیا تھا وہ رفتہ رفتہ ختم ہو رہا ہے۔ اس لیے کہ اب ہمارا جمالیاتی ذوق اس قسم کے افسانوں میں کسی قسم کی دلکشی نہیں پاتا۔ دراصل یہ نتیجہ ہے اس آگہی کا جو ہر طرح کی ذہنی غلامی سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہی ہے یہی وجہ ہے کہ اب افسانوں میں جوش و خروش اور نظریاتی سانچوں کے بجائے ایک کرب انگیز فکر کی دھیمی دھیمی آنچ ملتی ہے۔ رام لعل، جوگندر پال، اقبال متین اور غیاث احمد گدی کے افسانے دراصل اردو افسانے کے اسی بدلتے ہوئے مزاج کے نمائندہ ہیں۔

منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی کے بعد افسانہ نگاروں کی جو نسل سامنے آئی ہے اس میں رام لعل بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ رام لعل نے روایتوں سے بھی فائدہ اٹھایا ہے اور زندگی اور فن کی بدلتی ہوئی قدروں کو بھی اپنایا ہے۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں روایت اور جدت کے امتزاج کے ساتھ ساتھ انحراف اور گریز کا عمل بھی ملتا ہے۔ انھوں نے خود اپنے متعلق لکھا ہے:۔

"اردو افسانے کی جو نسل پریم چند کے فوراً بعد آئی تھی انکی تحریروں کے ذریعہ میں نے بہت سی پرانی اور فرسودہ اقدار کے بدلنے اور مٹنے کا المیہ محسوس کیا تھا۔ ان کے خیالات اور افکار آزادی سے قبل کے حالات کے نہ صرف ترجمان ہی تھے بلکہ انھیں بدلنے کی صلاحیت بھی رکھتے تھے۔ میرے شعور کی آبیاری بھی اسی زمانے کے ادیبوں نے کی۔ جب میں نے لکھنا شروع کیا تو میں بالکل تنہا تو نہیں تھا میرے کتنے ہی ہم عمر

افسانہ نگار میرے ساتھ یا آگے پیچھے کے مختصر سے عرصہ میں لکھنا شروع کر چکے تھے۔ لیکن ان میں سے کسی کے ساتھ ذہنی رفاقت کا احساس مجھے نہ ہو سکا۔ ترقی پسند تحریک نے کسی حد تک میرے احساس تنہائی کو کم کرنے میں حصہ لیا لیکن وہ زمانہ میرے لئے بہت ہی مختصر ثابت ہوا بمشکل تین چار سال، اسکے بعد اس تحریک کا شیرازہ بکھر گیا۔ تو میرے لیے پھر وہی سناٹا تھا دور دور تک کسی رفیق کا پتہ نہیں تھا۔ لیکن یہی سناٹا میرے لئے بے حد تخلیقی بھی بنا۔ ۱۹۵۴ء کے بعد میں نے اپنی ذات کی گہرائیوں میں گم ہو کر کچھ ایسے افسانے بھی لکھے جن کے ذریعہ میں خود کو اردو کے چند پڑھے لکھے لوگوں سے بھی روشناس کرا سکا۔ ؎۱

فکر و نظر کی اس تبدیلی کو ان کے افسانوں کے مطالعہ سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لحاظ سے رام لعل کی اہمیت بڑھ جاتی ہے کہ ان کے افسانے آزادی کے بعد اردو افسانہ میں فکری اور فنی اقدار کے سفر کی نمائندگی کرتے ہیں۔

رام لعل نے تقسیم کے بعد کی زندگی کی ابتری، اضطراب اور قدروں کی شکست و ریخت سے ابھرنے والے انتشار کو محسوس کیا۔ اس خلا اور کھوکھلے پن پر غور کیا جو معاشرہ، سماج اور افراد کی زندگیوں میں پیدا ہو رہا تھا یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں زندگی کے مسائل کے متعلق رویہ میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ دراصل رام لعل حالات اور اپنے عصر کی الجھنوں کو اپنی روح میں جذب کر کے اپنے احساسات کا مکمل طور پر ایک حصہ بنا لیتے ہیں۔ "اداسی" "ایک شہری پاکستان کا" "روشنی کے آنچل"

؎۱ مجموعہ "پنچھیوں کا سفر" صفحہ ۹

"نئی دھرتی پرانے گیت" وغیرہ افسانوں میں مسائل اور الجھنیں افسانہ نگار کی ذات کی گہرائیوں میں ڈوب کر ابھری ہیں۔ ان افسانوں میں انسان کی بنیادی محرومی، جلاوطنی، سماجی و معاشرتی انتشار، زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں سے پیدا ہونے والی الجھنوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ان افسانوں میں ایک نئے شعور اور ایک نئی فکر کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن ان میں فضا نگاری، کردار نگاری اور واقعات کی ترتیب و تنظیم گذشتہ دور کے افسانوں سے بہت زیادہ مختلف ہے۔ دراصل یہ افسانے فکر و فن کے اس انحراف اور گریز کے ابتدائی نقوش ہیں۔ جو بعد میں ان کے یہاں ایک باضابطہ رجحان بن کر ابھرا۔ رام لعل نے اس تبدیلی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:۔۔۔

"۱۹۶۰ء میں مجھے اپنے آس پاس کچھ تبدیلیوں کا احساس ہوا۔ جیسے پرانی اقدار بالکل ختم ہو چکی ہیں جن نئی اقدار کا ہم نے سہارا لے رکھا ہے وہ بھی اپنی جگہ سے سرک رہی ہیں۔ جبکہ اس گذشتہ دور کا ہر خوبصورت شے کو مٹاتا اور روندتا ہوا آگے بڑھ آیا ہے"۔[1]

اقدار کی اس تبدیلی کے پیش نظر رام لعل نے جو افسانے لکھے ان میں پچھلے افسانوں سے بالکل مختلف اپروچ اور ٹریٹمنٹ ملتا ہے۔ اسی لئے انھوں نے اپنے مجموعہ "چراغوں کا سفر" میں ان دونوں طرح کے افسانوں کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک مضمون میں اس تقسیم کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔۔۔

"اپنے طور پر میں نے اپنے نئے افسانوں کے باہمی فرق کو سمجھنے کی کوشش کی ہے کہ ان میں جو روایت

۱ے مجموعہ چراغوں کا سفر صفحہ ۱۰

> سے بندھے ہوئے ہیں انھیں الگ کر لیا ہے جن افسانوں کو میں نے شعوری طور پر نئے علامتی انداز سے پیش کیا ہے یا جسے میں خالصتاً موجودہ انڈسٹریل ایج کی پیداوار سمجھتا ہوں۔ انھیں دوسرے حصوں میں پیش کیا ہے یہ تقسیم میں نے پہلی بار اپنے نئے مجموعہ "چرانوں کے سفر" میں پیش کی تھی۔[1]

رام لعل کا فن اپنی ارتقائی منزلیں طے کرتا ہوا آج جس مقام پر پہونچا ہے اس کی نمائندگی دراصل یہ نئے افسانے کرتے ہیں "آبلہ شہزادہ"، دودھ، پیرا کھر ہے، سر کا گوتم، لمحوں کی دہلیز پر، رشتے دار، نگار، اندھیرے سے اندھیرے کی طرف، ایس نوار، غم، خوابوں کا سفر، کل کی باتیں، گہرا اور گہرا، وغیرہ افسانے رام لعل کے فکر و فن میں بنیادی تبدیلی کا پتہ دیتے ہیں۔ ان افسانوں کی بنیاد ایک ایسے شعور پر ہے جو نیا ہے۔ انھیں صنعتی دور اور جدید تہذیب میں ابھرنے والے مسائل، اور الجھنوں کو پیش کیا گیا ہے۔ شہروں کی ہنگامی زندگی، صنعتی دور کے ہاتھوں ٹوٹتا ہوا خاندانی نظام انسان کی بے حسی، اجنبیت، افسردگی وغیرہ موضوعات کو بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ رام لعل نے ہر جگہ ایسی سچویشن کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے جس سے انسان اور معاشرے کی تہہ در تہہ الجھنیں سامنے آجاتی ہیں۔ یہ کہانیاں گذشتہ دور کی کہانیوں سے مختلف ہیں۔ افسانہ نگار کا برتاؤ، موضوع کا ٹریٹمنٹ، فکری احساس اور علامتوں کے استعمال کی نوعیت بالکل ہی مختلف ہے۔

رام لعل کے یہاں تکنیک کے تجربے ملتے ہیں ان کے افسانوں میں پلاٹ اور کرداروں میں ارتقا نہیں ہوتا بلکہ پلاٹ اور کردار نمو پاتے ہیں اور پھیلتے ہیں۔ کرداروں کی داخلی کشمکش ہوتی ہے جذبات

---

[1] مضمون، افسانہ اور فنکاری

واحساسات اور ردعمل ہی سے کردار کا امیج بنتا ہے افسانہ کی تکنیک میں خارجی تراش وخراش کے ساتھ ساتھ ایک داخلی آہنگ بھی ملتا ہے۔ رشید امجد نے ٹھیک ہی لکھا ہے :-

"وہ چیزوں کو غیر ضروری طور پر پھیلاتے نہیں انکی خوبی یہ ہے کہ چیزوں کو وسیع تکنیک پر دیکھتے ہیں مگر جب انھیں دوبارہ بیان کرتے ہیں تو انھیں مختصر ترین دائرے میں سمیٹ لیتے ہیں اور یوں ان کے افسانے جزیات کی بھرمار کے عیب سے پاک ہیں۔ وہ کردار کا بھرپور تجزیہ کرتے ہیں اور نتائج اخذ کرنے کا کام قاری پر چھوڑ دیتے ہیں۔ ان کی تکنیک ریاضی کا کوئی قاعدہ نہیں اور نہ ہی ڈھیلا ڈھالا اپرن بلکہ انھوں نے اس میں حسب منشار رنگ بھرے ہیں۔ ان کا افسانہ قدیم اور جدید کا سنگم ہے اور یوں ان کے افسانے ماضی کی کوکھ سے جنم لینے کے باوجود نئے افق کی نشاندہی کرتے ہیں"[1]

جوگندر پال کے افسانوں میں جدید موضوعات کو جدید انداز میں پیش کرنے کا فن ملتا ہے۔ ان کے افسانوں کی بنیاد اس جدید فکر پر ہے جو بڑھتے ہوئے صنعتی تمدن کے نتائج جنسی رشتوں میں ابھرنے والی پیچیدگیوں اور بین الاقوامی سطح پر استحصال اور معاشی لوٹ کھسوٹ سے چھٹکارا حاصل کرنے کی جدوجہد سے مرتب ہوتی ہے۔ دوسرے جدید افسانہ نگاروں کی طرح ان کے یہاں بھی وجودیت اور کامیوازم کے اثرات ملتے ہیں لیکن ان کے یہاں دوسروں کی طرح زندگی کا منفی تصور نہیں ملتا۔ بلکہ اس کے برخلاف ان کے افسانوں میں زندگی کا مثبت نظریہ ملتا ہے

دراصل دوسرے جدید افسانہ نگاروں اور جوگندر پال میں بنیادی فرق بھی یہی

---

[1] مضمون "افسانے کے نئے افق" مطبوعہ "شب خون" فروری ۱۹۶۹ء

ہے۔ محبوب الرحمٰن نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ:-

"جوگندر پال اپنی سوچوں میں کافی حد تک [illegible]
ہیں ان کے یہاں بھی فرد کی تنہائی کا مسئلہ ہے۔ لیکن
اس میں شدت فرد و سماج میں آپس میں کوئی رابطہ
نہ ہونے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ انسان کے اپنے اوپر
گہوارہ سے الگ اور غیر جذباتی بن جانے کی وجہ سے
ہے۔ ان کے نزدیک آج کے انسان کا المیہ یہ نہیں کہ اس
کا رشتہ خود سے اور اپنے معاشرہ سے ٹوٹ گیا ہے
بلکہ خود اپنے اور گھر سے اب انسان کا وہ اٹوٹ رشتہ
نہیں رہ گیا۔ آج کا ہر انسان گھر کے ہوتے ہوئے بھی
بے گھر ہے۔ یہی اس کی ذات اور معاشرے کا المیہ ہے
اور یہی المیہ آگے بڑھ کر زندگی کے تمام شعبوں پر حاوی
ہو جاتا ہے اور بے کیفی کا باعث بنتا ہے۔"[1]

رشتوں کی ایسی شکست و ریخت سے افراد کی زندگی میں ابھرنے والی تنہائی اور افسردگی کے احساس کو جوگندر پال نے اپنے افسانوں میں بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے "نارسائی" "پاتال" "حلقہ دام خیال" "بازیچۂ اطفال" وغیرہ تمام افسانوں میں یہی فکری اساس ملتی ہے۔

جوگندر پال کے یہاں اپنے عصر کی اخلاقیات، معاشیات سماجی قدروں اور سیاسی تحریکوں کا گہرا شعور ملتا ہے۔ وہ کسی طرح کی نظریاتی وابستگی قبول کیے بغیر زندگی میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں پر نظر ڈالتے ہیں جو سماجی، اخلاقی اور معاشی قدروں کی تبدیلی کے نتیجے میں پیدا ہو رہی ہیں۔ آج زندگی اور ادب میں تمام اقدار سے TOTAL REFUSAL کا رجحان ملتا ہے۔ اور اس سے آج کا ذہن جس طرح الجھ رہا ہے اور

۱؎ شب خون۔ فروری ۱۹۷۰ء

افراد و معاشرہ کی زندگی میں جو الجھاوے پیدا ہو رہے ہیں۔ ان سب پر جوگندر پال نے اپنے افسانوں میں غور کیا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں جدید معاشرہ پر بڑی بے لاگ فکر ملتی ہے وہ سوچے سمجھے نتیجہ کی فارمولا کہانی نہیں لکھتے بلکہ زندگی کے حقیقی خد و خال کو پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں ان کے یہاں فرد اپنی تمام سوچوں کے ساتھ نظر آتا ہے

زندگی کے حقیقی خد و خال تک پہونچنے کے لیے جوگندر پال کا اپنا ایک راستہ ہے۔ وہ زندگی کی اتنی ہمہ جہتی ترجمانی کرتے ہیں کہ زندگی کی سیاہی اور سفیدی دونوں ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ اس سلسلہ میں ان کے یہاں ایک خاص انداز ملتا ہے۔ وہ معاشرہ کی ظاہری چمک دمک اور خوبصورتی کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ معاشرہ کا گھناونا اور بھدا پن ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ "معجزہ"، "ہم جنس"، "حلقہ دام خیال" اور "پاتال" وغیرہ افسانوں میں معاشرہ کے بھدے پن کو بڑی خوبی سے آشکارا کیا گیا ہے "معجزہ" میں نیروبی کے ایک لیک پر سیر کو جاتے ہوئے غیر ملکیوں کی چمک دمک اور رنگین زندگی کے درمیان، غریب، جاہل اور فاقہ کش افریقی سامان لے جانے والے بچوں کی دردناک زندگی کو بڑے پر اثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ "ہم جنس" اور "معجزہ" کی اہمیت اس لیے بڑھ جاتی ہے کہ ان دونوں افسانوں میں جوگندر پال نے کینیا (افریقہ) کی زندگی کے نقوش کو بڑی خوبی کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ کرشن چندر نے لندن کی زندگی کے سات رنگ دکھائے تھے۔ جوگندر پال نے کینیا کی زندگی کی ترجمانی کر کے اردو افسانہ کو بین الاقوامی سطح پر لانے کی کوشش کی ہے۔

جوگندر پال کے یہاں تکنیک میں کافی حد تک نئے رنگ و آہنگ کا احساس ہوتا ہے۔ رشید انجم لکھتے ہیں:

> جوگندر پال کے افسانے پہلی نظر میں تصویر کی طرح لگتے ہیں۔ لیکن جوں جوں اس سے مانوس ہوتے جائیں۔ وہ رنگوں اور سوچوں کی جھیل کی طرح پھیلنے

چلے جاتے ہیں۔ اور پڑھنے والا اسکی گہرائی میں ڈوبتا چلا جاتا ہے۔ خیال کے اعتبار سے ان میں بہت گہرائی ہے علامتی افسانے لکھنے والوں میں جوگندرپال کا نام اس لیے بڑی اہمیت اور انفرادیت کا حامل ہے کہ انھوں نے خالص تجرید کے بجائے قصہ اور تجرید کو ہم آہنگ کرکے افسانہ کو نئی جہت دی ہے ان کے علامتی افسانوں میں کرداروں کی نشوونما کے ساتھ ساتھ قصہ بھی آگے بڑھتا ہے اسکے علاوہ دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح نقطے کے گرد نہیں رہتے بلکہ ان کے یہاں دائرے وسیع اور پھیلے ہوئے ہیں جوگندرپال کے افسانے نئے اردو افسانے میں بڑی اہمیت کے مالک ہیں۔ ان میں ہیئت، خیال اور انداز تینوں ہی نئے طرز احساس کی نشاندہی کرتے ہیں"[1]

جوگندرپال کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ ان کے افسانہ کی تکنیک اور ان کے فکری آہنگ میں بڑا امتزاج پیدا ہو گیا ہے۔ اسی لئے وہ اپنی ساری سوچوں اور فکروں کا بلا تکلف برملا اظہار کرتے چلے جاتے ہیں۔ اور مکالموں سے پیدا ہونے والی فضا اور الفاظ کی روانی سوچ کے بوجھل پن کو محسوس نہیں ہونے دیتی۔

اقبال متین کے یہاں بھی معاشرہ کے انتشار اور زندگی کی بکھرتی ہوئی قدروں کو پیش کیا گیا ہے انھوں نے جدید معاشرہ میں ہر طرف پھیلی ہوئی تاریکی، مایوسی اور بے حسی کو دیکھا ہے اور ٹوٹتی ہوئی قدروں کے ردعمل سے افراد کی شخصیتوں میں پیدا ہونے والے خلا کو محسوس کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں اس دور کے انسانوں کی

---

[1] مضمون، افسانے کے نئے افق، مطبوعہ شب خون، فروری سنہ ۱۹۶۹ء

الجھنوں کی بڑی بھرپور عکاسی ملتی ہے

"معاشرے اس طرح ٹوٹتے ہیں جب لوگوں کے پاس اتنا کچھ نہیں ہوتا۔ مانگے کے ذہن، مانگے کی تہذیب تو نہیں بن سکتے۔ ان کی شکست و ریخت اصلیت سے ٹکرا کر تو ہوتی ہی ہے لیکن اس میں یوں بھی تو ہوتا ہے کہ اصلیت بھی مسخ ہو جاتی ہے۔ یہی سب کچھ اس کی بیوی کے ساتھ بھی ہوا۔"

"معاشرہ فرد میں بھی سانس لیتا ہے۔ گھر میں بھی شہر میں بھی اور اب تو ایک تہذیب مر رہی تھی دوسری جنم لے چکی تھی اور غوں غوں کر رہی تھی۔ جاگیر داری چاندی کے برتن کھو چکی تھی اور اب اناج کی فکر میں تھی کسان تو ختم ہو چکا تھا کہ فصل کاٹنے والے بالعموم فصل کے مالک ہوں بھی تو کیا ہوتا ہے۔ فرق بعد کی اس خلیج کو پاٹنا اب کسی کے بس میں نہ تھا۔ کم مشینوں کی گھڑگھڑاہٹ سے ڈھولک پر تھرکتے ہوئے گیتوں اور رہٹ پر اڑتی ہوئی تانوں نے کہا اب چپ ہو لو۔"[1]

اقبال متین کے افسانے دراصل اسی ذہنی بعد اور خلیج کو پیش کرتے ہیں افسانہ "آگہی کے ویرانے" کے مندرجہ بالا اقتباسات سے ان کی فکر کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اقبال متین نے اس عہد میں معاشی دوڑ اور مادی قدروں میں ڈھلتی ہوئی اس زندگی پر نظر ڈالی ہے جس نے انسان کو ہر طرح کے احساسات سے عاری کر کے صرف پیسہ کمانا سکھا دیا ہے۔

---

[1] افسانہ "آگہی کے ویرانے"

"اس نے مورچری میں لاش پہنچا دی اور لوٹ کر کہا۔ کیا صاحب؟
پیٹ پر پٹی ڈال لیتے ہو۔ سرٹیفکیٹ میرے ہاتھ میں دیا کرنا کچھ
دام کھرے کر لیتا ہوں۔
دام کھرے کرتے ہو؟
ہاں صاحب بس یہی انعام و اکرام!
انعام و اکرام؟ مرجانے کی خوشی میں؟
یہ دواخانہ ہے صاحب۔ یہاں آدمی زندہ رہے گا یا مرجائے گا صاحب۔ تیسری کوئی صورت تو ہے نہیں یہاں نہ کسی کی شادی ہوگی نہ تسمیہ خوانی نہ روزہ کشائی۔ نہ کسی کامیابی پر گلپوشی پھر ایسے میں کیا ہی کیا جا سکتا ہے مریض صحت یاب ہو جائے تو صحت پانے کا انعام۔ مرجائے تو مرجانے کا انعام"[1]

جدید معاشرہ میں انسان کی اس بے حسی نے انسانی رشتوں میں دراڑیں پیدا کر دی ہیں۔ ہر انسان زندگی کی دوڑ میں ایک دوسرے کے غم والم سے بے نیاز دوڑا چلا جا رہا ہے۔ سارے انسانی رشتوں کا ٹوٹ جانا دراصل جدید معاشرہ کا سب سے بڑا المیہ ہے اس المیہ کو انھوں نے اپنے افسانہ "کاٹا ہوا نام" میں بڑی فنکاری سے پیش کیا ہے۔

"آنسوؤں کے بالکل برابر قہقہے رکھے جا سکتے ہیں کسی مرنے والے کے بستر کے بالکل پاس بیٹھ کر فلمی گیت گنگنایا جا سکتا ہے یا ہوگی آواز ذرا دب گئی ہے لاش لے جانے والے بند کیریئر کے برابر سے کوئی منچلا سیٹی

---

[1] افسانہ "کاٹا ہوا نام"

بجاتا ہوا آسانی گذر سکتا ہے۔ چمکتے زخموں پر پوڈر اور سینٹ کی خوشبو یہاں اس قدر پھیل سکتی ہے کہ خون کے دھبے گلاب کے سرخ پھولوں کی طرح دکھائی دیتے ہیں جن پر بیٹھے ہیں سو جنت جاتی ہے اور جنھیں خبر نہیں ہوتی ہے تو بہر حال نہیں ہوتی۔ یہاں پر سکون اور بے اطمینانی کے منہ پر تھوک کر گذر جاتا ہے یہاں غم اور خوشی کی سرحدوں کے درمیان اتنا لمبا فاصلہ ہے کہ دونوں سرحدوں پر کھڑے ہوئے آدمی نہ ایک دوسرے کو دیکھ سکتے ہیں نہ ایک دوسرے کی آوازیں سن سکتے ہیں "۔ ؎

اقبال متین کے افسانوں میں اس دور کی بکھرتی ہوئی زندگی کی بڑی کامیاب عکاسی ملتی ہے شبیر احمد لکھتے ہیں :-

" اقبال متین کے یہاں بکھر پن کرداروں کے عمل اور گفتگو میں نظر آتی ہے یہ کردار اکثر اپنی حدود اور دائروں سے نکل کر اپنے طبقے کے نمائندے بن جاتے ہیں کرداروں کے ذہنی انتشار اور اس کے پس منظر کی نفسیاتی تحلیل ان کے یہاں بہت نمایاں ہے بلی میں رانی کا کردار ایک ایسے انتشاری سفر کی طرف اشارہ کرتا ہے جس میں تہذیب اور قدریں ڈوبتی نظر آتی ہیں رانی کی عجیب و غریب حرکتیں جس پس منظر سے جنم لیتی ہیں۔ اقبال متین اس کی طرف ہلکا سا اشارہ کر کے قاری کو سوچ کی دعوت دے جاتے ہیں یہی سوچ ان کے افسانوں کے تاثر میں اضافہ کرتی ہے۔ اور پڑھنے والا

؎ افسانہ " کاٹا ہوا آم "

انھیں دیر تک یاد رکھتا ہے۔[1]

اقبال متین کے یہاں تکنیک میں شعور کا بہاؤ، تلازمی خیالات داخلی خود کلامی، بکھرے بکھرے خیالات اور مختلف تصویروں کے اجتماع سے پیدا ہونے والا ایک تاثر ملتا ہے:

غیاث احمد گدی کے یہاں نئے افسانہ کے رنگ و آہنگ کی پہچان ہوتی ہے۔ انھوں نے عصری حقیقتوں کو ایک سچے فنکار کی طرح محسوس کیا ہے۔ عہد جدید کے کرب، انتشار اور اس سے انسانی زندگی میں پیدا ہونے والے خلا کا فنکارانہ اظہار ان کے افسانوں میں نظر آتا ہے ان کے یہاں ایک نیا شعور تو ملتا ہے لیکن انھوں نے روایتوں سے بالکل اپنا رشتہ نہیں توڑا ہے گدی کا فن دراصل روایت اور جدت کے حسین امتزاج سے عبارت ہے انھوں نے ادبی ہنگامہ آرائیوں سے خود کو الگ رکھکر زندگی کا بے باک مشاہدہ کیا ہے۔ اس لیے ان کے یہاں زندگی کی ان گنت حقیقتیں اپنے اصلی رنگ و روپ میں اپنے محرکات و اثرات کے ساتھ نظر آتی ہیں:

غیاث احمد گدی نے جدید معاشرہ اور عصری زندگی کی الجھنوں کا بڑا وسیع مشاہدہ کیا ہے۔ ان کی نظروں نے سماج و معاشرہ کی تہوں میں بکھرتے ہوئے عناصر کو دیکھا ہے۔ اس لیے ان کے افسانوں میں سماج و معاشرہ کی سیاہی دردناک شکل میں نظر آتی ہے انھوں نے معاشرے کے بکھرے ہوئے شیرازہ اور ٹوٹتے ہوئے نظام میں فرد کے کرب، ذہنی انتشار اور اندرونی ویرانی اور روح کے زخموں پر گرفت کی ہے۔ دراصل یہی ان کے افسانوں کا مرکزی موضوع ہے۔ وہ کسی تجربہ کو پیش کریں لیکن اس کے ذریعہ جو تاثر ابھرتا ہے اور جو حقیقت سامنے آتی ہے وہ یہی فرد کا اندرونی کرب اس کی داخلی ویرانی اور اس کی روحانی تشنگی ہے "بابے "، "ڈور تھی جون سیبن"، "بجھی کا پودا اور چاند"، "پیاسی چڑیا"، "خانے اور تہہ خانے"

---

[1] مضمون "افسانے کے نئے افق" شب خون فروری ۱۹۶۹ء

سائے اور ہمسائے" وغیرہ افسانے فرد کے اسی داخلی اضطراب اور ویرانی کو فنکارانہ طور پر پیش کرتے ہیں۔

بابے[1] ایک ایسے کردار کی کہانی ہے جس کی روح زخمی ہے جس کا وجود نقشِ فریادی بن چکا ہے وہ اپنی اس داخلی ٹوٹ پھوٹ، ویرانی اور اپنے اس کرب کو ہنس کر دوسروں کا مذاق اڑا کر اور مضحکہ خیز حرکتیں کر کے دبانا چاہتا ہے لیکن کرب و اضطراب کی یہ لہریں اس کی ساری کوششوں پر پانی پھیر دیتی ہیں اور رات گئے بابے کے تاریک کمرے سے سسکیوں کی آواز ابھرتی سنائی دیتی ہے۔ اس کے المیہ نے اس کی شخصیت میں ایک شدید خلا اور ایک ایسی داخلی ویرانی پیدا کر دی ہے کہ اس بھری دنیا میں اسے بڑا جان لیوا سناٹا محسوس ہوتا ہے:-

"کیا کروں بابو، بڑا سناٹا معلوم ہوتا ہے بڑی بھیانک چپ ..... اس نے آپ ہی آپ کہنا شروع کیا۔ بھری پری دنیا، ایسی خاموش ایسی سنسان جاگتی پڑتی ہے کہ دم گھٹنے لگتا ہے۔ سوچتا ہوں بولوں نہیں۔ ہنسوں نہیں تو یہ سناٹا مجھے نگل نہ لے۔"

"جوہی کا پودا اور چاندنی" میں بھی دیدی کی شخصیت کے اندر المیہ کی چنگاری سلگتی رہتی ہے اور وہ اپنی آتما کی کبھی نہ بجھنے والی پیاس سے تڑپتی رہتی ہے:-

"دراصل میری آتما بڑی پیاسی ہے کتنی سمندر کے سمندر پی جاؤں، جب بھی یہ پیاس نہیں بجھے گی۔"

"بدصورت" اور "سیاہ صلیب" میں ایک عیسائی لڑکی دی سوزا اور اس کی ماں کا المیہ دکھایا گیا ہے۔ دی سوزا کی زندگی میں خوشی اور امنگ کے لمحات نہیں آتے۔ دفتر کی نوکری، دیوالی کی بکنگ اور بال کے

---

[1] افسانہ "بابے"

ناسور کی ڈریسنگ ہی اس کی زندگی ہے ایسی حالت میں اس کی شخصیت میں داخلی انتشار کرب واضطراب ابھرتا ہے اور اس کی روح کی گہرائیوں میں بے چینی لہریں نمودار ہوتی ہیں۔

غیاث احمد گدی کے پاس ایک منفرد داخلی، فکری انداز ہے ہر جگہ وہ عصری الجھنوں اور افراد کے درد و کرب کو ان کے دلوں میں اتر کر ایک مخصوص داخلی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انسانی غم و الم ان کے افسانوں میں ایک کراہ اور زخم کی سرخی کی طرح ابھر کر سامنے آتی ہے۔ افسانہ "بابا لوگ" "ہویا" "ڈورتھی جون سین" "جھکی کا پودا اور چاند زرد بانند صورت سیاہ صلیب بیلے" "ہوبا" "بیاسی چڑیا"۔ ہر جگہ گدی انسان کے دلوں میں اترتے ہیں۔ اندر کے زخموں کو بڑی فنکاری سے پیش کرتے ہیں۔ کلام حیدری نے بالکل ٹھیک لکھا ہے کہ:

> "غیاث احمد گدی نے زندگی اور افراد کے سینوں کے زخموں کو ایک ایسے سچائی زاویے سے دیکھا ہے جو اردو میں نیا تھا اور جو اتنا معصوم اور سادہ تھا کہ اس آج درج کی دنیا میں وہ بے حد ممتاز اور نمایاں ہو گیا انسان کے اندر تک پہنچنے کی فنکارانہ کوشش اردو میں جس طور پر غیاث احمد گدی نے کی وہ سو فیصدی اس کی اپنی ہے۔"[1]

گدی کے سچائی انداز اور "انسان کے اندر تک پہونچنے کی کوشش" سے ان کے افسانوں میں ایک داخلی عکس پیدا ہو گئی ہے اس نئے زندگی اور ماحول کی زہرناکی کا شدید احساس اور اس سے پیدا ہونے والا گہرا تاثر ان کے تمام افسانوں میں موجزن نظر آتا ہے۔

منٹو اور عصمت کی طرح گدی نے بھی انسان کی شخصیت کے

---

[1] "بابا لوگ" صفحہ ۱۲

نفسیاتی اور جنسی پہلو پر غور کیا ہے اور نفسیاتی جنسی تحریکات اور پیچیدگیوں سے شخصیت میں ابھرنے والی الجھنوں اور آڑے ترچھے نقوش کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے دراصل لاشعور حیوانی جبلتوں کا گہوارہ ہے دبی کچلی ادھوری خواہشیں اسی نہاں خانے میں پڑی رہتی ہیں اور جب وہ کیچوؤں کی طرح رینگ کر باہر نکلتی ہیں۔ تو انسان ایسی حرکتوں کا ارتکاب کر بیٹھتا ہے جس کا تصور بھی محال ہے گدی نے لاشعور کی اس نیرنگی کو "اگنی" اور "جھلسی ہوئی شاخ" میں دکھایا ہے۔ اگنی زہرہ اور اشتیاق (اگنی) دل کے نہاں خانے میں چھپے ہوئے اس سانپ سے جو قربت پاکر جسم کے لمس سے پھر اٹھتا ہے اور اسی کا شکار اپنی بہن کی آبرو ریزی کرتا ہے لیکن جب ہوش آتا ہے تو وہ خودکشی کر لیتا ہے۔ اقبال زہرہ کا چہیتا بھائی تھا۔ اس حادثے سے ابھرنے والے المیہ سے زہرہ کی نفسیات میں گرہ پڑ جاتی ہے۔ مشتاق کی ملاقات سے یہ گرہ کھلنے کے بجائے اور مضبوط ہو جاتی ہے۔ گدی نے ایک نہایت ہی ابنورمل (ABNORMAL) سچویشن سے بڑی عمدہ کہانی بنائی ہے۔

گدی کے یہاں ایک اور موضوع بڑی اہمیت رکھتا ہے اور وہ ہے متوسط درجے کے عیسائی گھرانوں کی زندگی کی عکاسی۔ اس میں شک نہیں کہ اس طبقہ کی مخصوص زندگی کی بھرپور عکاسی سب سے پہلی بار ہمیں گدی کے افسانوں میں ملتی ہے۔ "بابا لوگ"، "پیاسی چڑیا"، "جوہی کا پودا اور چاند"، "بدصورت سیاہ صلیب"، "ڈورتھی جون سمین"، "مسیح کا دامن"، وغیرہ افسانوں میں متوسط درجے کی عیسائی خاندان کی زندگی۔ ان کے مسائل، ان کی الجھنیں اور پھر ان خاندانوں کے افراد کی نمائش اخلاقی پستی گراوٹ، نفسیاتی اور جنسی گھٹن اور جنسی بے راہ روی کو اس فنکاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ اس طبقہ کی تمام سیاہی اور سفیدی بے نقاب ہو کر سامنے آجاتی ہے لیکن اس طرح کے افسانوں میں ایک سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ تقریباً تمام

افسانوں کے ماحول اور موضوع میں بڑی یکسانیت پیدا ہو گئی ہے۔

غیاث احمد گدی اپنے تجربات اور مشاہدات کے حدود سے باہر نہیں نکلتے اور زندگی پر بڑی معصومانہ نظر ڈالتے ہیں اسی لئے ان کے افسانوں میں بڑی سادگی، سچائی اور تاثیر ملتی ہے۔ اس دور کے دوسرے افسانہ نگار جوگندر پال، رام لعل، اقبال متین، سریندر پرکاش، بلراج مینرا وغیرہ کی طرح ان کے یہاں علم اور اس کے پیدا کردہ مسائل اور اس کے الجھنوں کا تذکرہ نہیں ملتا۔ اس لئے گدی کے افسانوں میں جوگندر پال وغیرہ کی سوچوں کا بھاری پن نہیں محسوس ہوتا۔

بعض نقاد غیاث احمد کو بلونت سنگھ کی طرح مقامی رنگ رکھنے والا افسانہ نگار سمجھتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اپنے ایک مضمون میں آزادی کے بعد اردو افسانہ میں ابھرنے والے رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"تیسرا رجحان علاقائی افسانے کا ہے جیسے پنجاب کی زندگی سے متعلق بلونت سنگھ کے افسانے یا اتر پردیش کے جاگیردارانہ تمدن سے متعلق قاضی عبدالستار کے افسانے یا بہار سے متعلق غیاث احمد گدی کے اور الیاس احمد گدی کے افسانے"[۱]

ڈاکٹر نارنگ کی رائے پر حیرت ہوتی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے غیاث احمد گدی کے تمام افسانوں کو پڑھا نہیں ہے ۔ ۔ ۔ "خانے اور تہہ خانے"، "سائے اور ہمسائے"، "منظر پس منظر"، "ابھی"، "صبح کا دامن"، "جوہی کا پودا اور چاند"، "بابے" "ڈوروتھی اور جون سین"، "بدصورت سیاہ صلیب" وغیرہ افسانوں کا بہار کی زندگی اور حالات سے کیا تعلق ہے؟ ان افسانوں

---

[۱] مضمون "اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ" مطبوعہ "شب خون" اگست ۱۹۶۸ء

کے مسائل اور ان کے کرداروں کے جذبات و احساسات کیا صرف بہار کی علاقائی زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں؟ غیاث احمد گدی کو ایک علاقائی زندگی کا ترجمان کہنا ان کے افسانوں کے دائرے کو محدود کر دینا ہے

غیاث احمد گدی کے یہاں تکنیک کو نئے طور پر برتنے کا رجحان ملتا ہے۔ ان کے یہاں پلاٹ روایتی طور پر واقعات کے سہارے آگے نہیں بڑھتا۔ کرداروں کو انکی داخلی بنیادوں پر پیش کرتے ہیں اور ان کے ذہن اور جذبات و احساسات کی ترجمانی کے ذریعہ کرداروں کا امیج بناتے ہیں۔ انکل (بابا لوگ) ڈور بلی، جون سین (ڈور بلی جون سین) بابے (بابے) ڈی سوزا (بدصورت سیاہ صلیب) تی دانس (پرندہ کی چڑیا) کلا اشرت (خانے اور تہہ خانے) کلا سدھیر (سائے اور ہمسائے) وغیرہ کردار داخلی بنیادوں پر ہی سمجھے جا سکتے ہیں۔ پلاٹ کے نئے انداز نے ان کے افسانوں کو ایک نیا روپ دے دیا ہے۔ شعور کی رو تکنیک سے انھوں نے اثر لیا ہے۔ اسی لئے ان کے یہاں عام طور پر تلازمی خیالات اور داخلی خود کلامی کا سلسلہ ملتا ہے۔ کرداروں کے ذہن میں خیالات ابھرتے جاتے ہیں اور مختلف نقوش بنتے چلے جاتے ہیں گدی نے کہیں کہیں خارجی مناظر سے داخلی کیفیتوں کو پیش کیا ہے۔ "منظر پس منظر"، "سائے اور ہمسائے" اور "خانے اور تہہ خانے" کی تکنیک میں یہ ساری خوبیاں ملتی ہیں۔

ادھر چند برسوں سے اردو افسانہ میں ایک اور اہم رجحان ابھرا ہے جسے ہم علامتی اور تجریدی افسانے کا رجحان کہہ سکتے ہیں یوں تو آزادی سے پہلے ہی کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، ممتاز شیریں اور عزیز احمد نے اس طرح کے چند افسانے لکھے تھے۔ لیکن اس انداز کو باضابطہ ایک رجحان کی حیثیت سے نئی نسل کے افسانہ نگاروں نے پروان چڑھایا۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں :-

"اشاراتی عنصر تمام اصناف ادب میں اہمیت

حاصل کر رہا ہے اور اشارے نے بھی اسے اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ دراصل تہذیبی ارتقا کے ساتھ ساتھ فرد کی تیز نگاہی بھی پروان چڑھ رہی ہے اب وہ پلک جھپکتے میں بات کی گہرائی تک پہونچ جاتا ہے اور اس لئے وضاحتی انداز کا کچھ زیادہ دلدادہ نہیں رہا۔[1]

دراصل علامتی اور تجریدی رجحان نے افسانہ کی پوری ساخت کو ایک نئے رنگ و آہنگ میں ڈھال دیا ہے اس لئے اس طرح کے افسانے روایتی افسانوں سے کافی مختلف ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:—

"سیدھے سادے روایتی افسانے کے مقابلے میں علامتی افسانہ کچھ غیر مرئی سا ہوتا ہے۔ اس میں ٹھوس ہونے کی وہ کیفیت نہیں پائی جاتی جو منطقی افسانے کی خصوصیت ہوتی ہے اس میں زمان و مکان کا واقعاتی احساس بھی نہیں ملتا۔ بلکہ زمان اور مکان دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر واقع ہوتے ہیں اور ان میں اچانک تبدیلیاں ہو سکتی ہیں۔ علامتی افسانوں میں ٹھوس کرداروں کا کام تمثیلوں اور علامتوں سے لیا جاتا ہے .... علامتیں ایک طرح کے وسیع استعارے ہیں جن کے شعوری اور نیم شعوری رشتوں کو ابھار کر افسانہ نگار معنوی تہ داری پیدا کرتا ہے۔ علامتوں کے حسی پیکر ہوتے ہیں لیکن بعض علامتیں مقصود بالذات بھی ہوتی ہیں۔ اور افسانہ نگار ان سے فضا

---

[1] بہ حوالہ "شب خون" اگست ۱۹۶۸ء

آفرینی کا یا محض خاص طرح کے تاثر ابھارنے کا کام
لیتا ہے۔ ایسے افسانے کا کمال یہ ہے کہ وہ لغوی
اور علامتی دونوں سطح پر پڑھا جا سکے۔[۱]

بلاشبہ اس رجحان سے اردو افسانہ میں موضوعات اور تکنیک کا دائرہ وسیع ہوا ہے۔ اس رجحان نے حقیقت کا ایک نیا ادراک عطا کیا جس سے افسانے کی خارجی اور داخلی ہیئت میں تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ اس رجحان کے افسانہ نگاروں میں سریندر پرکاش، بلراج مینرا، احمد ہمیش، دیویندر اسر، انور سجاد، بلراج کومل، کمار پاشی، رشید امجد، احمد یوسف وغیرہ اہم ہیں۔ چند نمائندہ افسانہ نگاروں کے مطالعہ سے اس رجحان کو سمجھا جا سکتا ہے۔

علامتی اور تجریدی افسانے کے رجحان کو پروان چڑھانے میں سریندر پرکاش کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے یہاں اس رجحان کی مکمل اور کامیاب نئی شکل ملتی ہے۔ سریندر پرکاش کے موضوعات بھی انسان کی انفرادی اور سماجی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں:

"سریندر پرکاش کے پاس بھی کہنے کو اسی
طرح کی باتیں ہیں جیسی عصمت، منٹو، کرشن چندر
یا پریم چند کے پاس تھیں۔ ہر افسانہ نگار اپنے تجربات
سے ہی آغاز کرتا ہے اور ہر انسان کے تجربات میں
کم سے کم اس قدر مماثلت تو ہوتی ہی ہے جتنی
دو انسانوں میں ہوتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ
سریندر پرکاش اپنے تجربات سے اکثر خام حال
سے نزدیک تر رہنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ تجربہ

---

[۱] اردو افسانہ میں علامتی اور تجریدی افسانہ، شب خون، اگست ۱۹۶۸ء

اپنی پوری بھیانک عریانی اور پہذیب حسن اور سحر انگیز تازگی کے ساتھ سامنے آسکے "۔ [1]

تجربہ کی اس یکسانیت اور حقیقت کی عکاسی کے باوجود سریندر پرکاش کے افسانوں میں جو فکر ملتی ہے وہ منٹو، عصمت اور کرشن چندر سے کافی مختلف ہے۔ سریندر پرکاش کے یہاں اس عہد کے انسان کی داخلی ویرانی کا کرب ملتا ہے۔ محمود ہاشمی مجموعہ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :-

"سریندر پرکاش کا یہ مجموعہ اردو افسانے کے ایک نئے متحرک اور زندہ رجحان کو پیش کرتا ہے۔ نیز ان افسانوں کا خمیر عہد جدید کے ان مسائل محسوسات اور موضوعات سے اٹھا ہے۔ جو ہمارے عہد کے آدمی کی سرشت بن چکے ہیں۔ ایسا آدمی جو وقت کے ارتقائی تصور سے عاری ہے اور اس کائنات میں "بے اماں" ہونے کے باوجود زندہ ہے۔ سریندر پرکاش کے بیشتر افسانے اسی سچائی کا اظہار ہیں۔ ان میں ایک ایسی بے نام سایہ آسا شخصیت ہے۔ جس کا عہد موضوع اور معروض کی ثنویت سے ماورا ہے جو حال کے صیغے میں متحرک ہے اور زندگی و موت کے درمیان زندگی کو اپنے لئے منتخب کرنا چاہتی ہے۔ یہ شخصیت جو کائنات گیر احساس رکھنے والی ذات ہے۔ اپنے عہد کے دیگر تضادات کے علاوہ اس تہذیبی میکانکی سے سخت ہراساں ہے۔ جس کے باعث فرد کی آزادی

---

[1] دیباچہ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم"

بے معنی اور سوسائٹی کی تنظیم محض ایک فریب اور جبر
معلوم ہوتی ہے۔ فرد یا ذات کا یہ مخصوص نقشہ اپنے
عہد کے اس ہیبت ناک راز کو بھی پا چکا ہے کہ فرد کی
ذات کا زندان مقفل نہیں ہے لیکن یہاں سے
کوئی بھی راہِ فرار اختیار نہیں کرتا کیونکہ فرار کی تمام راہیں
ایک دوسرے زندان تک لے جاتی ہیں اور یہ کہ اس
قید خانے کی دیواروں سے آگے فقط جبر ہے جنگ ہے
خون آشام قیامتیں ہیں یا پھر کسی شے کا وجود ہی
نہیں ہے۔"[1]

جدید معاشرہ کے مسائل، شخصیت کا زوال، مشینی تہذیب کا پھیلاؤ، اس تہذیب کی سرد مہری، جدید انسان کی ذہنی افسردگی اور صنعتی دور کے اثر سے پیدا ہونے والی ذہنی علاحدگی وغیرہ موضوعات پر ان کے افسانوں میں گہری سوچ ملتی ہے۔ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم"، "رونے کی آواز"، "نئے قدموں کی چاپ"، "دو بدوشک کی موت"، "رہائی کے بعد"، "پیاسا سمندر"، جیسی ثان وغیرہ میں جدید معاشرے کے مسائل کو بڑی فنکاری سے پیش کیا گیا ہے۔

اردو کے علامتی افسانوں میں سریندر پرکاش کے افسانہ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" کی بڑی اہمیت ہے۔ اس افسانہ میں علامتوں کے نظام کی تعمیر بڑی خوبی سے کی گئی ہے۔ دراصل ڈرائنگ روم ہمارا جدید معاشرہ ہے۔ سمندر، میدان اور وادی سے گذر کر آنے والا شخص ازلی انسان ہے اور جس انسان سے اس کی ملاقات ہوتی ہے وہ دراصل وقت ہے یا اس دور کا انسان ہے جس کا وجود میکانکیت کی نذر ہو چکا ہے اور وہ اپنی شخصیت کھو چکا ہے۔ انیس

---

[1] "شب خون"، نومبر ۱۹۶۸ء

دان کی بجھی ہوئی آگ قدروں کے زوال کی علامت ہے۔ اس طرح پورے افسانے میں علامتوں کا ایک نظام ملتا ہے۔ "جیی ژان" میں بھی افسانہ نگار نے بھی انھیں علامتوں کے پردے میں اس دور کے انسان کے کھوکھلے وجود کو نمایاں کیا ہے۔ محبوب الرحمن لکھتے ہیں:-

"سریندر پرکاش کا یہ افسانہ چند تاریخی اہم کرداروں کی شخصیاتی علامت کے پیچھے انسان کی دو ہزار سالہ روحانی و مذہبی قدروں کے سفر، ان کی ترقی، تیزی اور تنزلی کے ساتھ ہی آج کے انسان کی تہذیب اور ترقی یافتہ زوال اور اسکے کھوکھلے وجود کی علامتی نقاب کشائی کرتا ہے۔"[1]

دراصل سریندر پرکاش کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں علامتوں کا نظام بڑی فنکاری اور ہنرمندی سے تعمیر کرتے ہیں۔ تمام علامتیں مربوط ہوتی ہیں۔ ایک مرکزی علامت کو سمجھ لینے کے بعد تمام علامتوں پر سے پردہ ہٹنے لگتا ہے اور خودبخود معنویت ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:-

"ان کی کہانیاں زبان و بیان کے ایجاز اور تہہ در تہہ علامتوں کی معنویت کیوجہ سے ممتاز ہیں وہ بظاہر نہایت سادہ زبان استعمال کرتے ہیں۔ جیسے کوئی روانی سے بے تکلف لکھے چلا جاتا ہو۔ لیکن ہر سطر گہرے غور و فکر کا نتیجہ ہوتی ہے اور چند ہی جملوں کے بعد احساس ہونے لگتا ہے کہ پڑھنے والے کو ذہنی چیلنج سامنا ہے ان کے افسانوں کا

---

[1] "شب خون" اکتوبر ۱۹۶۹ء

تانا بانا خواب اور بیداری کے بیچ کی کیفیتوں سے تیار ہوتا ہے۔ اس لیے اکثر چیزیں اپنے روایتی تصور سے ہٹ کر سامنے آتی ہیں اور پڑھنے والا چونک چونک اٹھتا ہے۔ نیم شعوری اور تحت الشعوری کیفیتوں کے امتزاج سے جا بجا تحیر کے چھینٹے بھی ملتے ہیں جو کہانی کی دلچسپی بنائے رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں لفظوں کے لغوی اور منطقی معنوں کے پیچھے ایک اور جہان معنی آباد نظر آتا ہے۔ وہ استعاروں کے جال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع اور روشن فضا قائم کر دیتے ہیں۔ ان کی ذہنی پرچھائیاں اجلی، نمایاں اور متحرک ہوتی ہیں اور واقعات کا ایک دریا سا اپنے حسی اور فکری اتار چڑھاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے لغوی معنی سے پرے دیکھ سکنے والوں کے لیے ان کے افسانوں میں داستان کی سی واقعیت ہے اور قصے کی سی کشش،،[1]

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سریندر پرکاش کے افسانے پرانے افسانہ نگاروں کے افسانوں سے مختلف ہیں۔ موضوع کے لحاظ سے بھی اور تکنیک کے لحاظ سے بھی۔ اگر پریم چند، منٹو، عصمت، کرشن چندر اور بیدی وغیرہ کے ساتھ سریندر پرکاش کا مطالعہ کیا جائے تو ان سب (پریم چند، منٹو، عصمت، کرشن چندر، بیدی وغیرہ) کے افسانوں میں اور سریندر پرکاش کے افسانوں میں ایک زبردست فکری اور ذہنی فاصلہ نظر آئے گا۔ یہی فاصلہ تکنیک میں

---

[1] ،،شب خون،، اگست ۱۹۶۸ء۔

بھی ملتا ہے۔ پریم چند، منٹو، عصمت، کرشن چندر اور بیدی وغیرہ کے مقابلہ میں سریندر پرکاش کے یہاں تکنیک کا بالکل نیا معیار اور انداز ملتا ہے۔۔ شمس الرحمن فاروقی نے بالکل صحیح لکھا ہے:-

"سریندر پرکاش کی تکنیک پریم چند یا عصمت یا بیدی سے کس طرح مختلف ہے؟ سب سے پہلا فرق تو یہی ہے جو تمام منطقی اور وجدانی ادب کا مابہ الامتیاز ہے۔ ان افسانوں میں کہانی آگے نہیں بڑھتی۔ بلکہ نمو کرتی ہے۔ یعنی یہ افسانے تعمیر کیے ہوئے نہیں ہیں۔ بلکہ کسی پودے کی طرح بالیدہ ہیں۔ ان میں غالب کے شعر کی طرح لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ افسانے زمان (Time) میں نہیں بڑھتے پھیلتے ہیں۔ ان کے واقعات میں زمانی تسلسل اور نقطۂ آغاز و اختتام نہیں ہے ہر کوئی بنا بنایا قصہ نہیں کہتے بلکہ ان کے قصہ کی حرکت گھڑی کے پنڈولم کی طرح آگے اور پیچھے دونوں طرف اسقدر برابر مقدار میں ہے کہ یہ ٹھہرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ افسانے محض بے پلاٹ کے نہیں ہیں۔ اگر پلاٹ نہ ہو لیکن کردار زمان میں حرکت کرتا رہے تو بھی افسانے کو ایک داخلی ربط میسر ہو جاتا ہے۔ ان کہانیوں کے کردار بھی کسی نقطۂ وقت پر ٹھہرے ہوئے اور اس میں گرفتار ہیں۔ اگر وہ حرکت بھی کرتے ہیں تو اپنے اپنے ذہنوں کی خلاؤں میں اس طرح ان کہانیوں میں ایک انوکھی بے بدنی ( ) پائی جاتی ہے"

جو بیک وقت مضطرب بھی کرتی ہے اور متحیر بھی۔ ممکن ہے کہ یہ تمام افسانے بحیثیت مجموعی عہدِ حاضر کے پرچھائیں نما انسان کی تمثیل ہوں۔ یا ممکن ہے کہ ان کے کرداروں کا پرچھائیں پن ذہنِ انسان کی گہرائیوں میں باہم نبرد آزما۔ ان گنت جبلتوں، نیم شعوری اور تحت الشعوری آگاہیوں اور پیچیدگیوں کو احاطہ کرنے کا ایک ذریعہ ہو۔ بہر صورت ان کہانیوں میں ایک تقریباً ناقابلِ برداشت خلا نظر آتا ہے اس خلا میں پلاٹ کے جزو سے نہ ڈھونڈیے۔ بلکہ سایہ نما ستاروں کے جھرمٹوں کی طرح کرداروں کو ہم آہنگی میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے دیکھئے تو ان کہانیوں کی معنویت نظر آنے لگے گی۔[۱]

دراصل سریندر پرکاش نے عصرِ جدید کے نئے شعور کے اظہار کے لئے نئے افسانے کے ایک نئے پیکر کی دریافت کی ہے۔

بلراج مینرا کے یہاں بھی صنعتی دور کا انتشار اور فرد کی داخلی تنہائی اور ویرانی ملتی ہے۔ انھوں نے صنعتی معاشرہ میں ٹوٹتے ہوئے انسانی رشتوں پر غور کیا ہے اور جدید انسان کے فکری سفر اور داخلی کرب کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:-

"مینرا فکر اور فارم دونوں اعتبار سے اردو کے منفرد افسانہ نگار ہیں۔ ان کی کہانیاں غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہیں۔ وہ حقیقت کا تجزیہ نظریاتی فیتوں اور فارمولوں سے نہیں کرتے۔ بلکہ آزادانہ ذہنی جراحی کے

---

[۱] دیباچہ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم"

قائل ہیں۔ ان کے یہاں فکر کی دھار حقائق کے سینے میں پیوست نظر آتی ہے۔ موجودہ دور میں فرد کی شخصیت کا تصادم، اس کا داخلی کرب اور اس کی غیر انسانیت (منیرا) کا محبوب موضوع ہے۔ فرد کی ذات، اس کی بے سروسامانی، اس کی ذہنی جستجو ان کے افسانوں میں بار بار اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ اس کا بنیادی کردار بڑی حد تک سوانحی ہے۔ یہ ایک ایسا انسان ہے جو زندگی کی معنویت کی تلاش میں اور اس کی غرض و غایت کا راز جاننے کے لئے ذہنی بن باس اختیار کر چکا ہے اور گلی گلی شہر شہر اندھیرے اور اجالے میں بھٹکتا پھرتا ہے وہ کافکا سے متاثر ہیں لیکن ان کی تخلیقی حس ہندوستانی معاشرے اور اس کے مخصوص حالات سے بے تعلق نہیں۔ منیرا اپنی علامتوں کا انتخاب سامنے کی چیزوں سے کرتے ہیں اور پھر اپنے ذہنی تجسس کی سان پر چڑھا کر ان میں تہہ داری پیدا کرتے ہیں۔ ان کے افسانے جدید افسانوں کے فکری سفر، اس کی ذہنی تنہائی اور اسکے تجارتی فردوں کے معاشرے سے کٹ کر علاحدہ رہ جانے کی روداد پیش کرتے ہیں۔ ان کے ذہنی پیکر اکثر ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہوتے ہیں اور انھیں الگ کر دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ وہ روشنی اور تاریکی دونوں سے کام لیتے ہیں لیکن صرف اتنا جتنا بے حد ضروری ہو۔ وہ تفصیل سے گریز کرتے ہیں تفصیل خواہ حالت کی ہو۔ مکالمے کی یا ذہنی کیفیت کی۔ ان کے مزاج کے منافی ہے۔ ان کے افسانے مختصر ہوتے ہیں یہی نہیں

پر چار صفحے۔ جملے چھوٹے چھوٹے لیکن فکری طور پر بے حد مربوط۔ انھوں نے ہیئت کے جو تجربے کئے ہیں ان میں بیشتر کا تعلق اختصار اور علامیت سے ہے وہ ایک جملے سے پیراگراف کا اور کبھی کبھی ایک پیراگراف سے

پورے صفحہ کا کام لیتے ہیں۔ منٹو کے یہاں جو لفظی کفایت شعاری ملتی ہے وہ مینرا کے یہاں باقاعدہ اسٹائل بن گئی ہے وہ اکثر نہیں بتاتے کہ کون بول رہا ہے کس سے بول رہا ہے۔ بات کی طرف اشارہ کرکے وہ اس کا تجزیہ بھی نہیں کرتے۔ ان کے اکثر جملے فکر کی ایک دھندلی لکیر کھینچتے ہیں۔ اس کے بعد پڑھنے والا اپنی ذہنی استعداد کے مطابق ان سے لطف اندوز ہو سکتا ہے [1]

تاہم "کمپوزیشن" سیریز کے افسانے اور "ایک مکمل کہانی" وغیرہ افسانے فکر اور فارم دونوں کے اعتبار سے جدید ہیں۔ ان افسانوں میں علامتوں کے ذریعہ مینرا نے جدید معاشرہ اور آج کے انسان کے مختلف مسائل کو بڑی فنکاری سے پیش کیا ہے۔

احمد ہمیش کے یہاں نہ تو مینرا اور سریندر پرکاش کی فکر ہے اور نہ ہی تکنیک کا فنکارانہ معیار۔ لیکن سریندر پرکاش اور مینرا کی طرح احمد ہمیش نے بھی جدید معاشرہ کی خامیوں کو دیکھا ہے اور اس معاشرہ میں فرد کی داخلی تنہائی اور ویرانی کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے مجموعہ "مکھی" کے افسانے دراصل آج کی زندگی اور اس انسان کی کہانیاں ہیں جو اس معاشرہ میں ایک مکھی سے بھی زیادہ حقیر اور بے وقعت ہو چکا ہے۔ محبوب الرحمن لکھتے ہیں:-

"ان سب افسانوں کا بنیادی موضوع صرف ان

---

[1] شب خون، مطبوعہ ۱۹۶۸ء

ذہنوں کا تجزیہ ہے جنھوں نے ہمیں ایک مجہولی شکل عطا کی ہے۔ نفسیاتی پیچیدگیوں سے الگ ہو کر اگر دیکھا جائے تو ہمیں ان وجوہات کو ایک جھلک دیکھ لینا قطعی ناگوار نہ ہو جن کی طرف احمد ہمیش نے اشارہ کیا ہے۔ جدھر مادی وسائل نے ہمیں ڈھکیل دیا ہے اور یہ جنس کی ناآسودگی نہیں ہے بلکہ وہ اثرات ہیں جو ہمیں جنسی فعل میں بھی کسی قسم کی تسکین یا لذت نہیں دیتے جنس مخالف کی صحبت ہماری شخصیت کو مجہولیت کی اس پستی میں پہونچا دیتی ہے جہاں ہم خود اپنی تشبیہہ ذریعہ میں گرے ہوئے قلم سے دینے لگتے ہیں "۱

دراصل احمد ہمیش انسان کی فکر اور احساس پر ایک الکٹرک شاک لگاتے ہیں۔ اور انسانی شخصیت پر پڑے پردوں کو اٹھا کر اس حقیقی انسان کی تصویر دکھاتے ہیں جس کے اندر صرف غلاظتوں کا ڈھیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے پڑھ کر انسانی وجود کی ساری غلاظتیں سامنے آجاتی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں :-

"احمد ہمیش کے یہاں انسانیت کی اخلاقی معذوری گھناؤنے پن اور بدصورتی کی گہرائیوں میں اترنے کا جو گہرا شغف ملتا ہے وہ اس ذہنی اور روحانی بلند ہمتی اور جرأت انگیزی اور اخلاق مندی کی یاد دلاتا ہے جس سے بودلیر اور رامبو کا فن عبارت تھا۔"۲

موجودہ تہذیب کے زیر سایہ پروان چڑھنے والے انسان کی مجہول شخصیت کی احمد ہمیش نے "مکھی" کے "وہ" کے ذریعہ بڑی مکمل

۱؎ شب خون، نومبر سنہ ۱۹۶۸ء ۲؎ بحوالہ "شب خون"، نومبر سنہ ۱۹۶۸ء

اور واضح تصویر کشی کی ہے لیکن سریندر پرکاش اور بلراج مینرا کے مقابلہ میں ان کے یہاں فنکاری کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ احمد ہمیش کے یہاں نہ تو سریندر پرکاش کی طرح زبان کی روانی ہے اور نہ ہی بلراج مینرا کی طرح علامت میں ڈوبے ہوئے مختلف جملے۔ تکنیک کے اعتبار سے احمد ہمیش کے افسانوں میں الجھاوے ملتے ہیں۔ مختصر طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ احمد ہمیش نے آج کے انسان کی مجہول شخصیت کی مکمل عکاسی کی ہے۔ لیکن ان کے افسانے فکر اور فارم کے لحاظ سے سریندر پرکاش اور بلراج مینرا کے افسانوں کے معیار تک نہیں پہنچتے۔

علامتی اور تجریدی افسانوں اور پھر نئی نسل کے افسانہ نگاروں کے یہاں انتشار، علاحدگی پسندی، تنہائی، محرومی کا احساس قدروں کے زوال اور صنعتی تہذیب کے بڑھتے ہوئے سایہ میں فرد کے وجود کے ڈوبنے کا اظہار عام طور پر ملتا ہے۔ دراصل یہ موضوعات اس دور کے مسائل کی پیداوار ہیں۔ ایک طرف سائنس کی ترقی۔ ایٹم کی دریافت اور تخریب کے بڑھتے ہوئے وسیلوں نے انسان کے اندر اپنی زندگی اور معاشرے کے غیر محفوظ ہونے کے احساس کو شدید کر دیا ہے۔ عالم انسانیت کا مستقبل اس کے نزدیک ایک ٹمٹماتا ہوا چراغ ہے جو کسی لمحہ بجھ سکتا ہے۔ دوسری طرف صنعتی تہذیب کے پھیلاؤ سے فرد اپنی شخصیت کے احساس سے محروم ہوتا جا رہا ہے اور اس کا پورا وجود غرض و غایت کو سمجھنے کی کوشش اس دور کا اہم ترین تقاضہ ہے ایسے وقت میں اگر افسانہ نگار ان موضوعات سے دامن بچائے تو وہ عصری زندگی کی ترجمانی کا حق ادا نہ کر سکے گا۔ دراصل اردو افسانہ میں یہ موضوعات وجودیت کی تحریک، مغربی افسانہ کے اثر اور پھر آزادی کے بعد اپنے ملک میں پیدا ہونے والی شکست خوردگی کا نتیجہ ہیں۔ اس طرح ان افسانوں نے زندگی کی ظاہری سطحوں کے بجائے داخلی سطحوں پر ابھرتے والی اس یاسیت اور افسردگی

کو پیش کیا۔ جس کا سلسلہ عالمی حالات اور تحریکوں سے مربوط نظر آتا ہے۔ اس طرح نئی نسل کے افسانہ نگاروں نے اردو افسانہ کو انقلاب انگیز تبدیلیوں سے روشناس کرایا۔ یہی وجہ ہے کہ ان افسانہ نگاروں کے یہاں افسانہ کی ایک ایسی ہئیت سامنے آگئی جو خارجی اور داخلی سطح پر، پریم چند، منٹو، بیدی اور کرشن چندر وغیرہ کے افسانوں کی ہئیت سے قطعی مختلف ہے۔ دراصل اردو افسانہ کے ارتقا کا مطالعہ عصری حالات اور بدلتی ہوئی قدروں کے تحت ابھرنے والی ادبی اور فنی قدروں کے ارتقا کا مطالعہ ہے۔

ساتواں باب

اختتام

(۱) پریم چند کے بعد اردو افسانہ کا ارتقا

پریم چند کے بعد اردو افسانہ کے ارتقاء کے مطالعہ سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ افسانہ ایک زندہ صنف کی طرح ہمیشہ ارتقا اور ترقی کے راستے پر بڑھتا رہا ہے کسی بھی صنف کی عظمت کا انحصار اس امر پر ہے کہ اس میں کہاں تک تبدیلیوں کی گنجائش ہے افسانہ کی صنف اس کی برائی کا ثبوت پیش کرتی ہے۔ زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ ساتھ افسانہ میں بھی تبدیلیاں رونما ہوتی رہی ہیں یہی وجہ ہے کہ پریم چند کے زمانہ میں افسانہ کا جو تصور تھا وہ آج بالکل ہی بدل گیا ہے، موضوع، تکنیک اور زبان کی سطح پر اتنی تبدیلیاں واقع ہو چکی ہیں کہ پریم چند وغیرہ کے افسانوں اور آج کے افسانوں میں کسی طرح کی مطابقت باقی نہیں رہی ہے۔ دراصل یہی تبدیلی افسانہ کی پائیدگی اور اس کی زندگی کی دلیل ہے۔ اس لئے کہ جو صنف حالات کے ساتھ نہیں بدلتی وہ مٹ جاتی ہے اور جو بدلتی ہوئی قدروں سے خود کو ہم آہنگ کرنے کیلئے تبدیلیوں اور تغیرات کو قبول کرتی ہے وہ نہ صرف زندہ رہتی ہے بلکہ اس میں نئے امکانات بھی پیدا ہوتے ہیں۔ مختصر افسانہ کے ارتقاء کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ اس نے بھی بدلتے ہوئے حالات کے تحت تبدیلیوں کو ہمیشہ قبول کیا ہے۔

پریم چند کے بعد اردو افسانہ مختلف حالات، تحریکات اور مغربی اثرات کے تحت موضوعات اور تکنیک کے لحاظ سے مختلف نشیب و فراز سے گذرا ہے۔ پریم چند نے افسانہ میں زندگی کی آنچ پیدا کی تھی اور تکنیک کی نمائش کو مستحسن گردانا تھا ، انگارے ، کے مصنفین بغاوت کا پرچم لے کر آگے آئے تھے۔ اس لئے افسانہ میں روایت شکنی ہوئی ترقی پسند تحریک مارکس کے معاشی اصولوں کے زیر سایہ ابھری تھی اس لئے سماج کی جدلیاتی ماہیت پر غور کیا گیا۔ اور طبقاتی نظام زندگی کو افسانہ کا موضوع بنایا گیا۔ ترقی پسند تحریک نے ادب کو طبقاتی زندگی

کی جد و جہد میں ایک ذریعہ بنایا تھا۔ اس لیے افسانہ بھی طبقاتی آویزش میں ایک مخصوص طبقہ کا ترجمان بنا۔ زمینداروں اور سرمایہ داروں کے خلاف۔ مزدوروں، کسانوں اور نچلے طبقہ کی ہمنوائی سے افسانہ گونج اٹھا۔ مزدور، طوائف، کسان اور نچلے درجہ کے افراد میر داستان بن گئے۔ اس طرح ترقی پسند تحریک کے تحت اردو افسانہ حقیقت پسندی سے روشناس ہوا۔ لیکن یہ حقیقت پسندی بالکل خارجی تھی۔ سجاد ظہیر، محمود الظفر، رشید جہاں، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی اور خواجہ احمد عباس وغیرہ کے افسانے اسی خارجی حقیقت نگاری کے نمونے ہیں لیکن چونکہ ترقی پسند تحریک مادی جبریت کا شکار ہو کر رہ گئی۔ اس لیے اس دور کے افسانہ کا بھی یہی حشر ہوا۔

جنگ عظیم کے بعد جہاں ایک طرف مارکس کے خیالات لوگوں کو متاثر کر رہے تھے وہاں فرائڈ اور داخلی مفکروں کے نظریات سے بھی فکر و نظر کو نئی سمتیں مل رہی تھیں۔ ان نظریات سے ادب بھی متاثر ہو رہا تھا۔ چنانچہ اس کے نتیجہ میں فنکاروں کی نظر خارجی مسائل اور مظاہرات سے گذر کر انسان کی زندگی کی داخلی الجھنوں، پیچیدگیوں اور ہیجانات پر پڑنے لگی۔ فرائڈ، یونگ اور ایڈلر وغیرہ کے نظریات کے سہارے فنکاروں کی رسائی نفسیات اور جنس تک ہو گئی۔ اس طرح نفسیات اور جنس افسانہ میں داخل ہو گئے۔ اور اس کا دامن پھیل گیا۔ منٹو، عصمت چغتائی، حسن عسکری، ممتاز مفتی اور ہاجرہ مسرور وغیرہ نے اس رجحان کی نمائندگی کی۔ اس طرح اردو افسانہ میں داخلی حقیقت نگاری کی روایت سامنے آئی۔ لیکن جس طرح ترقی پسند تحریک کے زیر اثر افسانہ مادی جبریت کا شکار ہو گیا تھا اسی طرح یہاں بھی انسانی نفسیات اور جنس پر اتنا زور دیا گیا کہ حقیقت ایک محدود دائرے میں اسیر ہو گئی۔ دراصل زندگی کی حقیقتیں نہ تو مارکس کے خارجی مظاہرات میں پوشیدہ ہوتی ہیں اور نہ ہی فرائڈ کی داخلی حقیقتوں میں۔ دراصل زندگی کی مختلف نہیں ہوتی ہیں اسی

نئے دوسرے افسانہ نگاروں نے اس حقیقت کو محسوس کیا اور زندگی کو مارکس کی نظر سے بھی دیکھا اور فرائڈ کی نظر سے بھی۔ خارجی مظاہرات پر بھی غور کیا اور داخلی حقیقتوں پر بھی۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اختر اورینوی اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے افسانے ان دونوں جہتوں کے ترجمان ہیں۔

اردو افسانہ بنیادی طور پر انھیں راستوں پر چلتا رہا کہ آزادی آگئی ملک تقسیم ہو گیا۔ آزادی اور تقسیم نے ملک کی پوری فضا اور حالات کو الٹ پلٹ کر رکھ دیا۔ ہر جگہ فسادات کی آگ بھڑک اٹھی بڑی تعداد میں لوگ ہجرت کرنے لگے۔ قومی تاریخ میں یہ ایک بہت بڑا المیہ تھا۔ فسادات کے المیہ پر منٹو عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، اختر اورینوی سہیل عظیم آبادی قدرت اللہ شہاب، خواجہ احمد عباس اور بہت سارے دوسرے افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے۔ ان تمام افسانہ نگاروں نے فسادات کو براہ راست موضوع بنایا۔ اور انسانوں کی وحشت اور بربریت کو بے نقاب کیا۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے تقسیم کے المیہ کو تہذیبی سطح پر محسوس کیا۔ ان کے افسانوں میں ایک تہذیب کے انتشار اور بعض محبوب قدروں کے زوال کے کرب کی بڑی اثرانگیز عکاسی ملتی ہے اور اس میں شک نہیں کہ ان دونوں نے اس تہذیبی المیہ کو زبان دے دی ہے۔ کچھ افسانہ نگاروں نے اپنے علاقہ کی مخصوص زندگی کو افسانہ میں پیش کیا ہے جس سے علاقائی افسانہ کا رجحان ابھرا۔ بلونت سنگھ نے پنجاب کی زندگی کو پیش کیا۔ قاضی عبدالستار نے اتر پردیش کے جاگیردارانہ تمدن کی عکاسی کی۔ غیاث احمد گدی کے کچھ افسانے اور الیاس احمد گدی کے افسانوں میں بہار کی زندگی سامنے آئی۔ واجدہ تبسم اور جیلانی بانو نے حیدرآباد کی گھریلو زندگی کو پیش کیا۔ افادی ادب میں سماجی ترقی کے جو خواب دیکھے اور دکھلائے گئے تھے۔ اس نے اب تک ادیبوں کو کسی نہ کسی طرح نظریاتی وابستگی کا اسیر بنائے رکھا۔ آزادی کے بعد افسانے کی دنیا میں کئی بت ٹوٹے۔ افسانہ نگاروں کے نئے شعور نے کسی طرح کی غلامی کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ اس لئے کہ انھیں اس میں

کسی طرح جمالیاتی تسکین نہیں ملتی تھی۔ دراصل یہ نتیجہ تھا۔ اس آگہی کا جو افسانہ نگاروں میں پیدا ہو گئی تھی۔ اس آگہی نے اس جدید ذہن کی تعمیر کی جس کا اظہار اردو افسانہ میں دو اہم رجحانات کی شکل میں ہوا۔ پہلا رجحان ناوابستگی یا زندگی کی جامعیت کی پیشکش کا ہے۔ اب افسانہ نگار کسی طرح کی نظریاتی وابستگی قبول نہیں کرتے اور سوچے سمجھے نتائج کی فارمولا کہانی لکھنے کے بجائے حقیقت کے تجزیہ میں شخصی اور ذاتی نظریہ سے کام لیتے ہیں ٹائپ کے بجائے کرداروں پر زور دیتے ہیں۔ اب عام انسان مزدور کسان اور زمیندار کا لبادہ اوڑھ کر سامنے نہیں آتا۔ بلکہ اپنے فطری وجود کو لے کر ابھرتا ہے۔ افسانے سوچے سمجھے نتائج کا سہارا لے کر آگے بڑھنے کے بجائے آزادانہ فضا میں نمو پاتے ہیں۔ اس طرح افسانہ نگاروں کے نقطہ نظر سے زندگی کے وسیع تر حقائق کی ترجمانی اب پہلے سے کہیں بہتر ہونے لگی۔ رام لعل، جوگندر پال، اقبال متین، قیصر تمکین، اقبال مجید، غیاث احمد گدی اور رتن سنگھ وغیرہ اس رجحان کے نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔ دوسرا اہم رجحان علامتی اور تجریدی افسانے کا ہے۔ سریندر پرکاش اور بلراج مینرا، احمد ہمیش، بلراج کومل، کمار پاشی اور انور سجاد وغیرہ اس سلسلے کے افسانہ نگاروں میں اہم ہیں۔ ان تمام افسانہ نگاروں نے علامتوں اور تہہ در تہہ اشعار کی مدد سے اردو افسانے کو مفہوم کی نئی وسعتوں اور انداز بیان میں لفظی کفایت سے روشناس کرایا۔ اس طرح اردو افسانہ یہاں ایک ایسے مقام پر پہنچتا ہے جہاں خارجی اور داخلی طور پر اس میں بنیادی تبدیلیاں رونما ہو گئی ہیں۔ یہاں افسانہ کا جمالیاتی آہنگ اور اس کا مکمل پیکر ہی بدلا ہوا نظر آتا ہے۔

پریم چند سے آج تک اردو افسانہ کا ارتقا دراصل سماج سے فرد تک کا سفر ہے۔ پریم چند اور ترقی پسند تحریک کے بعد اردو افسانے میں سماج حاوی رہا۔ لیکن اب افسانہ نگاروں نے فرد کی اہمیت کو محسوس کیا اور وجود کی غرض و غایت کو اپنے افسانوں میں بنیادی جگہ دی ڈاکٹر گوپی چند

نارنگ لکھتے ہیں :-

"بنیادی فرق یہ ہے کہ پچھلے ادیبوں کے مقابلے میں ان کا ذہنی سفر سماج سے فرد کی طرف نہیں بلکہ فرد سے سماج کی طرف ہے اس لئے ذات کے مسائل اور وجود کی غرض و غایت نسبتاً زیادہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے" [1]

دیوندر اسر کا خیال ہے کہ :-

"جدید افسانہ کا اگر سب سے بڑا کوئی کارنامہ ہے تو یہ کہ اس نے انسان کے آزادانہ اور ذاتی وجود کو ہر طرح کی جبریت کے خلاف ادب میں مستقل حیثیت عطا کی اس کا فخر ایک ایسے فلسفے کو ہے جو فلسفے کی رو سے ہی نہیں بلکہ اس سے باہر ادبی فکر کے روپ میں بھی کافی مشہور ہے یہ فلسفہ ہے وجودیت کا۔ وجودیت پرستی نے جہاں زندگی کے بے معنی ہونے کے تصور کو ادب کا مرکزی موضوع بنانے کی کوشش کی ہے وہاں انسان کے ارادے اور عمل کی آزادی کی قدر کو بھی قبول کیا ہے" [2]

ذات کا کرائسس۔ آج افسانے کا اہم ترین موضوع ہے اسی لئے جدید افسانے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ دراصل یہ "میں" کا وجود ہی ایک نئی ہیئت ہے جو قدیم اور جدید افسانے کے درمیان نمایاں فرق قائم کرتا ہے۔ اور اس میں شک ہے نہیں کہ اس "میں" کی تخلیق کے باعث جدید افسانہ میں ذریعہ اظہار زیادہ مستحکم اور مبسوط ہو گیا ہے

---

[1] "شب خون"

[2] مضمون "جدید افسانے کا ذہنی سفر" مطبوعہ "شاہکار"

جدید افسانہ میں وقت کا ایک نیا تصور ملتا ہے ان افسانوں میں وقت کو ایک غیر منقسم وحدت کی طرح پیش کیا گیا ہے وقت کا یہ نیا تصور دراصل نتیجہ تھا برگساں اور ولیم جیمس وغیرہ کے اثرات کا ولیم جیمس نے وقت کے نفسیاتی تصور اور تجربوں کے بہاؤ پر روشنی ڈالی اور بتایا کہ شعور ماضی و حال کے تمام تجربوں کا مجموعہ ہے اور ہر خیال شعور کا ایک عنصر ہوتا ہے۔ برگساں نے کہا ہے کہ حیات انسانی اور تمام حقائق زندگی کا جوہر وقت ہے۔ زندگی مکان کے بجائے زمان پر مبنی ہے اور زمان متحرک ہے اس نے شعور کو "نفسی بہاؤ" بتایا اور زندگی کے بہاؤ کا گہرا احساس عطا کیا۔ دراصل برگساں کے "تخلیل وقت" [illegible] کے نظریہ نے افسانہ کے جدید نظریہ کو قائم کیا۔ اور جدید تکنیکی تجربات کے دروازے وا کیے۔ جدید افسانہ نگاروں نے وقت اور شعور کے اسی نظریہ کو اپنایا اور زمان و مکان کی قید سے آزادی حاصل کی۔ اردو افسانہ کی تاریخ پر نظر ڈالیے تو پریم چند اور ترقی پسند افسانہ نگاروں سے رام لعل کے ابتدائی افسانوں تک ہر جگہ زمان و مکان کی پابندی کا احساس ملتا ہے۔ دراصل اردو افسانہ پہلے زمان و مکان کا اسیر تھا۔ اب افسانہ کی اساس ایک ایسی ماورائیت پر ہے جو زمان و مکان کے تعینات سے اوپر اٹھنے پر حاصل ہوتی ہے۔ آج کے افسانہ نگار زمانی و مکانی العادے کے حصار کو توڑ کر اوپر اٹھنے کی کوشش کر رہے ہیں ماضی حال اور مستقبل کی حد بندی ٹوٹ چکی ہیں۔ اور زندگی غیر منقسم وحدت کی شکل میں ظاہر ہو رہی ہے۔ افسانہ میں یہ داخلی تبدیلی تکنیک کی سطح پر بھی چند تبدیلیاں لے کر آئی۔ "شعور کے بہاؤ" کی تکنیک دراصل اسی تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ دیویندر اسر لکھتے ہیں:

"شعور کے بہاؤ کی تکنیک کے تحت لکھنے والا
ادیب بنیادی طور پر وقت کے داخلی اور فلسفیانی
نوعیت کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے اس کی

تحریروں میں برگساں کے اثر کے تحت افسانے میں وقت کے شعور کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس نظریے کی رو سے ماضی اور حال میں کوئی حد فاصل نہیں رہ گئی ہے۔ اور وقت ماضی، حال اور مستقبل کے دائروں میں مستقل طور پر تقسیم نہیں رہتا۔ جیسا کہ خارجی یا تصوراتی وقت کے نظریہ کا تقاضہ ہے۔ وقت کا تسلسل اس طرح ضروری نہیں۔ ماضی حال اور مستقبل یہ سب کچھ اضافی ہے وحدت مکان اور زمان کے نظریہ کو اب تسلیم نہیں کیا جاتا۔ اب برسوں کے واقعات، تاثرات اور یادداشتیں لمحوں میں سمٹ آتے ہیں۔ اس لئے اگر اہم ہے تو وہ لمحہ جو عمل پذیر تجربات سے بکھر میں لایا جاتا ہے۔ ہم لمحہ کو حاصل کرنے کے لئے تسلسل سے فرار کرتے ہیں۔ اور لمحہ سے اپنے آپ کو تسلسل میں کھو دیتے ہیں۔ جدید افسانے میں لمحہ کی عکاسی کو جو اہمیت حاصل ہوئی ہے اس میں وقت کے اسی فلسفہ اور نفسیاتی پہلو کا بڑا اہم رول ہے۔ افسانہ اب جسم کا سفر پیش نہیں کرتا بلکہ ذہن کے سفر کا براثر ذریعہ بن گیا ہے۔"[1]

صہبا وحید فرماتے ہیں:-

"چشمہ شعور کا اصول اس بنیاد پر قائم ہے کہ انسان کی ذہنی زندگی مختلف سطحوں کی حامل ہوتی ہے اور فرد ایک ہی وقت میں کئی تجربات کا درک کرسکتا ہے۔ ذہنی زندگی کی اس "ہمہ وقتی"

---

[1] مضمون "جدید افسانہ کا ذہنی سفر" مطبوعہ شاہکار۔

(کی مخصوص اہمیت اس
لئے بھی ہے کہ چشمۂ شعور کا فنکار اپنے کرداروں کی نہ صرف
داخلی زندگی کی ہی عکاسی کرتا ہے بلکہ خارجی عوامل
سے بھی ان کا رشتہ قائم کر دیتا ہے۔ افسانہ میں نہ صرف
ماضی کی واردات ہی بیان کی جاتی ہیں بلکہ حال کی خشر
سامانیاں اور مستقبل کی آرزو نگاہی بھی بیک وقت
ظاہر کی جاتی ہے اس لئے کہ وجود صرف ماضی اور
حال ہی سے عبارت نہیں ہوتا بلکہ آنے والے
لمحہ میں اپنے تحفظ اور بقا کا سامان بھی کرتا ہے)[1]
شعور کے بہاؤ کی تکنیک میں داخلی خودکلامی کی بڑی اہمیت ہے
افسانہ اکثر و بیشتر اسی کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ کردار اپنی داخلی زندگی کے
حالات اور کوائف کو بیان کرتا ہے اور پڑھنے والا کرداروں کے خیالات
اور لاشعور کی گہرائیوں سے واقف ہو جاتا ہے۔ یہ خودکلامی ایک طرح سے
رمزی اور ایمائی بھی ہوتی ہے۔ دراصل آج کے افسانوں کا "میں" (صیغہ
واحد متکلم) اسی داخلی خودکلامی کی تخلیق ہے۔
علامتی اور تجریدی افسانوں کے رجحان نے افسانہ کی پوری تکنیک
ہی کو بدل دیا ہے۔ دراصل یہ افسانے ایک مابعد الطبیعیاتی اندازِ نظر کو
پیش کرتے ہیں۔ علامتی اور تجریدی افسانوں کا سفر دراصل خارج سے باطن
کی طرف ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے لکھنؤ کے سمپوزیم میں ٹھیک
ہی کہا تھا کہ:-

"یہ ان کے داخلی درد و کرب کی آواز ہے اور
فنی اسالیب کی نئی جہتوں کا پتہ دیتا ہے۔ بعض لوگوں
کو شکایت ہے کہ ان افسانوں میں درخت چلتے ہیں

---

[1] مضمون "افسانے کی نئی تشکیلیت" شب خون ستمبر سنہ ۱۹۷۰ء

سڑکیں بولتی ہیں دیواریں اوندھی ہو جاتی ہیں وغیرہ
دراصل ان میں لفظ کو لغوی معنی میں نہیں لیا جاتا۔
منطقی معنی کے علاوہ لفظ کے دوسرے معنی بھی ہوتے
ہیں۔ اگر ہم لفظ کو اس کے تمام تر معنی کے ساتھ مراد
لیں تو ایسے افسانوں سے لطف اندوز ہونا چنداں
مشکل نہیں۔[1]

اس میں شک نہیں کہ علامتی اور تجریدی رجحان سے افسانہ میں بڑی ہمہ گیری پیدا ہو گئی ہے۔ زبان کی سطح پر آج کے افسانہ میں واضح طور پر تبدیلی ملتی ہے براج کومل کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ:

"زبان کی سطح پر نئے افسانے نے واضح انحراف کیا ہے
نئے افسانے کا زبان کے سلسلے میں رویہ بنیادی طور پر
شاعری کا رویہ ہے۔ الفاظ کو غیر لغوی غیر منطقی اور غیر
بیانیہ انداز میں استعمال کرنے کا رویہ ہے۔"[2]

آج کے افسانہ کی زبان کی اساس خلاقانہ اور استعاراتی عمل پر ہے
دراصل زبان کی یہ تبدیلی افسانہ نگار کے رویہ اور نظریہ کی تبدیلی کا نتیجہ ہے
مقصدی دور میں افسانہ خارجی اور معروضی تھا۔ ... یہ موضوعی و داخلی ہو گیا ہے۔ پہلے افسانہ کا فن سطح کے حقائق کی تصویر ... کا فن تھا لیکن اب یہ ذات کے نہاں خانوں میں گونجنے والی آوازوں، ذہن و ... پیدا ہونے والی لہروں اور خارجی حقائق کے پیچھے چھپے ہوئے تہہ در تہہ رشتوں کو اظہار کی سطح پر لانے کا فن بن گیا ہے۔ اس لئے افسانہ کی زبان کو خلاقانہ، استعاراتی اور علامتی سانچے میں ڈھلنا پڑا جدید افسانے کی زبان کا یہی تخلیقی پہلو افسانے کو شاعری سے قریب لے آتا ہے۔

---

[1] شب خون، دسمبر ۱۹۶۸ء
[2] مضمون "نیا اردو افسانہ" مطبوعہ سطور شمارہ ۳۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند کے بعد اردو افسانہ ترقی کے راستے پر تیزی سے گامزن ہے۔ موضوعات اور تکنیک کا دائرہ پھیلتا جا رہا ہے۔ سائنس کی دریافتیں فطرت اور کائنات سے پردے ہٹا رہی ہیں۔ آج کا افسانہ ان تمام حقیقتوں کو اپنی گرفت میں لے رہا ہے اس لئے افسانہ کے مستقبل پر مجھے اعتماد ہے۔

کتابیات

۱۔	افسانہ	مجنوں گورکھپوری
۲۔	اصول افسانہ نگاری	اویس احمد ادیب
۳۔	ارباب نثر اردو	سید محمد
۴۔	اردو کی نثری داستانیں	ڈاکٹر گیان چند جین
۵۔	اردو ادب میں رومانوی تحریکیں	ڈاکٹر محمد حسن
۶۔	ادب اور نفسیات	دیویندر اسر
۷۔	ادب اور جدید ذہن	دیویندر اسر
۸۔	ادب اور تنقید	اسلوب احمد انصاری
۹۔	ادبی تنقید	ڈاکٹر محمد حسن
۱۰۔	پریم چند شخصیت اور کارنامے	ڈاکٹر قمر رئیس
۱۲	پریم چند کا تنقیدی مطالعہ	ڈاکٹر قمر رئیس
۱۳	پریم چند کی افسانہ نگاری	ڈاکٹر شکیل الرحمن (تحقیقی مقالہ)
۱۴	ترقی پسند ادب	سردار جعفری
۱۵	ترقی پسند ادب	عزیز احمد
۱۶	تنقیدی زاویے	عبادت بریلوی
۱۷	تنقیدی اشارے	آل احمد سرور
۱۸	جدیدیت اور ادب	آل احمد سرور
۱۹	دنیائے افسانہ	عبدالقادر سروری
۲۰	داستان سے افسانہ تک	سید وقار عظیم
۲۱	روشنائی	سجاد ظہیر

۲۲	زبان و بیان	ظ انصاری
۲۳	عدسہ	شش اختر
۲۴	فن افسانہ نگاری	وقار عظیم
۲۵	فن داستان گوئی	کلیم الدین احمد
۲۶	فرانسیسی ادب	یوسف حسین خاں
۲۷	معیار	ممتاز شیریں
۲۸	نیا افسانہ	وقار عظیم
۲۹	ناول کیا ہے	نور الحسن ہاشمی و احسن فاروقی
۳۰	نقطۂ نظر	عبد المغنی
۳۱	نظریات	اختر انصاری
۳۲	کونپل	اپیندر ناتھ اشک

رسائل

۱	آجکل	مارچ ۱۹۶۰ء اکتوبر ۱۹۶۶ء اپریل ۱۹۶۸ء
۲	سویرا	شمارہ ۲۰
۳	شب خون	شمارہ ۳، ۲۷، ۳۰، ۳۱، ۳۳، ۳۵
۴	شاعر	منٹو نمبر، کرشن چندر نمبر
۵	ساغر نو	اختر اورینوی نمبر
۶	شاہکار	شمارہ ۱۵، ۴۲، ۵۲
۷	صبح نو	علی عباس حسینی نمبر

۸	کتاب	اپریل سنہ ۱۹۶۸ء
	"	دسمبر سنہ ۱۹۶۸ء
	"	افسانہ نمبر اکتوبر سنہ ۱۹۷۰ء
۹	عصری ادب	شمارہ - ۱
۱۰	سطور	شمارہ - ۲
۱۱	گفتگو	شمارہ - ۴
۱۲	شیرازہ	جنوری سنہ ۱۹۶۲ء
۱۳	راوی	اکتوبر سنہ ۱۹۶۳ء
۱۴	نقوش	افسانہ نمبر
۱۵	نگار	سالنامہ جنوری سنہ ۱۹۶۰ء
		سالنامہ سنہ ۱۹۶۶ء
۱۶	نیا دور	نومبر سنہ ۱۹۶۰ء

ختم شد

URDU AFSANE KA IRTAQUA

Dr. Md. HAMID
Reader & Head
Post-graduate department of Urdu
Rajendra College, Chapra
Bihar University

Price Rs. 75-00