اردو کے پندرہ ناول

اسلوب احمد انصاری
بی اے آنرز (آکسن)

یونیورسل بک ہاؤس علی گڑھ

اردو میں فکشن کی تنقید علی العموم اتنی ترقی یافتہ نہیں کہ اسے شاعری کی تنقید کے مساوی مرتبے کا حامل قرار دیا جا سکے۔ تاہم جن معدودے چند نمائندہ نقادوں کی تحریروں نے فکشن کی تنقید کو وقار و اعتبار بخشا ہے۔ ان میں ایک اہم اور ممتاز نام پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا ہے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے فکشن کی عمومی تنقید کے بجائے اپنا اختصاص ناول کی تفہیم و تعبیر اور محاکمے سے وابستہ کیا ہے۔ افسانے کے مقابلے میں ناول، اپنی وسعت، ہمہ جہتی اور اسالیب کی رنگارنگی کے اعتبار سے تنقید کے لئے چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے۔ پروفیسر اسلوب انصاری اس اعتبار سے قابل مبارکباد ہیں کہ انہوں نے مختلف اسالیب کی نمائندگی کرنے والے ناولوں کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول کے اس تنقیدی نمونے سے اردو ناول نگاری کی صورت حال بھی نشان زد ہوتی ہے۔ اور یہ اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے کہ اردو میں ناول کے متنوع اسالیب سامنے آ چکے ہیں۔ عالمی سطح کے فکشن کے مطالعے اور ناول نگاری کے فکری اور فنی مسائل سے کماحقہ، آگہی کے باعث، اردو ناولوں کے تنقیدی جائزے میں ناول کا اعلیٰ معیار پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے پیش نظر رہتا ہے۔ اس لئے ناول کی تنقید میں تجزیے کے ساتھ تقابل اور جائزے کے ساتھ محاکمے کا انداز ان کے بڑے سیاق و سباق اور وسیع علمی پس منظر کو نمایاں کرتا ہے۔

اس کتاب میں شامل تنقیدی جائزوں سے اردو میں ناول نگاری کی تاریخ کے اہم سنگ میل کا بھی پتہ چلتا ہے اور اردو ناول کے ارتقا کا منظر نامہ بھی مرتب ہوتا ہے۔ ان مضامین میں ناول کے روایتی عناصر ترکیبی کے ساتھ زمانی ساخت، کردار نگاری کی داخلی و خارجی منطق، اور تکنیک کا تنوع بھی زیر بحث آیا ہے۔ پروفیسر اسلوب انصاری سے زیادہ کون اس بات سے واقف ہو سکتا ہے کہ زمان و مکان کے بدلے ہوئے تصور نے روایتی پلاٹ کو اور نفسیاتی شعور نے کردار نگاری کی نوعیت کو کس حد تک بدل کر رکھ دیا ہے۔ اس لئے ناول کی تنقید میں وہ ان تمام فنی مسائل کا سامنا کرتے ہیں اور ان کے امکانات کو کھنگالتے ہیں۔

اردو کے ۱۵ پندرہ ناول

اسلوب احمد انصاری
بی۔ اے۔ آنرز (آکسن)

یونیورسل بک ہاؤس
۳۔ عبدالقادر مارکیٹ، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ۔ ۲۰۲۰۰۱

© جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں۔

نام کتاب : اُردو کے پندرہ ناول

مصنف : اسلوب احمد انصاری

سنہ اشاعت : اپریل ۲۰۰۳ء

تعداد : ۲۰۰

طابع : انٹرنیشنل پرنٹنگ پریس، علی گڑھ

ناشر : یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ

صفحات : ۴۰۸

قیمت : ۲۵۰ دو سو پچاس روپے

تقسیم کار: ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۲

URDU KE PANDRAH NOVEL

By

A. A. Ansari

انتساب

اپنے عزیز شاگردوں

عبدالمتین صاحب

اور

پروفیسر عبدالرحیم قدوائی

کے نام

مندرجات

● پیش لفظ	:	اسلوب احمد انصاری	۱
۱۔ باغ و بہار	:	میر امن	۲۲
۲۔ توبۃ النصوح	:	ڈپٹی نذیر احمد	۴۰
۳۔ فردوسِ بریں	:	عبدالحلیم شرر	۵۹
۴۔ امراؤ جان ادا	:	مرزا ہادی رسوا	۸۲
۵۔ میدانِ عمل	:	منشی پریم چند	۱۲۵
۶۔ ایسی بلندی ایسی پستی	:	عزیز احمد	۱۴۰
۷۔ آگ کا دریا	:	قرۃ العین حیدر	۱۶۳
۸۔ اداس نسلیں	:	عبداللہ حسین	۱۹۱
۹۔ آنگن	:	خدیجہ مستور	۲۳۴
۱۰۔ آبلہ پا	:	رضیہ فصیح احمد	۲۵۲
۱۱۔ ایوانِ غزل	:	جیلانی بانو	۲۷۳
۱۲۔ راجہ گدھ	:	بانو قدسیہ	۳۰۲
۱۳۔ کاروانِ وجود	:	نثار عزیز بٹ	۳۲۰
۱۴۔ دشتِ سوس	:	جمیلہ ہاشمی	۳۵۲
۱۵۔ آگے سمندر ہے	:	انتظار حسین	۳۷۹

پیش لفظ

دوسری اصنافِ ادب کی طرح ناول بھی انسانی تجربے یا تجربات کے اظہار پر اپنی اساس رکھتا ہے۔ افسانے کے برعکس یہ صرف زندگی کی ایک قاش یا تجربے کے SHREDS پر منحصر نہیں، بلکہ تجربات کی گوناگونی اور واقعات کی فراوانی اور بہتات سے کام نکالنا جاتا ہے۔ یہ بیشتر صورتوں میں اور علی العموم بیانیہ کی ریڑھ کی ہڈی بھی رکھتا ہے، یعنی خارجی واقعات کا ایک بین یا دھندلا سا تانا بانا یا چوکھٹا اور اس میں مختلف مناسبات کے اعتبار سے عمل اور کرداروں دونوں کا وجود ایک طرح سے ناگزیر ہوتا ہے؛ اور مستلزم بھی۔ انگریزی زبان میں ناول نے ازمنہ وسطیٰ کے دور کے رومانوں اور FABLES کی کوکھ سے جنم لیا؛ اردو میں مقبول عام داستانوں میں اس کے ابتدائی نقوش دریافت کیے جا سکتے ہیں۔ کہانی سنانے کا عمل جو شروع میں زبانی ہوتا تھا، آغازِ کار سے جاری ہے اور اس کے لیے دلکشی مجلسی انسان کی گھٹی میں پڑی ہے۔ ان کہانیوں کو ضبطِ تحریر میں بعد میں لایا گیا۔ سنانے اور سننے کے یہ اعمال وقت گذارنے اور تفننِ طبع کا ذریعہ بھی بنے رہے۔ انسان نہ صرف خارجی اور عملی زندگی گذارنے پر مجبور ہے، اور اس کے لیے اپنی صلاحیتوں کو کام میں لاتا ہے، بلکہ اس کا تخیل ان دیکھی اور ان جانی اشیا اور متصورہ کو اُفق سے بھی مسلسل اور بغایت رغبت رکھتا ہے۔ وہ تنوع کی خاطر کبھی کبھی خوابوں کی کائنات میں بھی رہنا چاہتا ہے کہ اس کائنات میں اسے ان نعمتوں کا بدل یا ان کی تلافی کا سامان ہاتھ آتا ہے، جو روزمرہ کی بندھی ٹکی، بے آب و رنگ دنیا میں اسے میسر نہیں تھیں۔ اور اس کی دسترس سے بمراحل دُور تھیں۔ عمل کی دنیا کے پہلو بہ پہلو تخیل کی دنیا بھی ایک متوازی اور قرار واقعی وجود رکھتی ہے اور کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ

عملی زندگی کی بے رنگی اور اس کا سٹیالاپن اس امر کا مقتضی ہوتا ہے کہ اس کی بے کیفی، انتشار اور غبار آلودگی کو کسی نوع کی تابانی، خواب ناکی اور اہتزاز سے بدلا جا سکے۔ اسے آپ ایک معنوں میں FANCY یا IMAGINATION کا DEIFICATION بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس طرح فنِ شاعری کی کوئی واحد تعریف کفایت نہیں کرتی، ناول کا بھی کوئی ایک رنگ اور کوئی ایک وضع مخصوص اور متعین نہیں۔ مختلف ادوار میں اس کے مختلف النوع پہلو سامنے آتے رہے ہیں اور ہمیں غور و فکر پر آمادہ کرتے رہے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ مہم جوئی، کھوج اور تفتیش کی طرف رغبت اور خوابوں سے دلبستگی اور ان میں پرزور کشش انسان کی سائیکی کا لازمی اور اولین جزو ہے۔ یہ انسان کا ایک جبلتی رجحان ہے۔ جیسے جیسے معاشرتی حالات بدلے اور انسان کی فکری صلاحیتوں میں بالیدگی اور ترقی نمایاں ہوئی، ناول کے اوضاع میں بھی لامحالہ تبدیلیاں پیدا ہوتی رہیں، اور اس صنف کے مطالبات بڑھتے اور متنوع ہوتے رہے۔ ناول کی ایک سادہ سی تقسیم تو عمل یا واقعے اور کردار کی بنیاد پر کی جا سکتی ہے لیکن یہ تقسیم قطعی اور حتمی نہیں ہے۔ کیونکہ عمل جس سے مراد CON-CATENATION OF EVENTS سے ہے، کرداروں کی ان میں شمولیت اور نقل و حرکت کے بغیر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اور اسی طرح کرداروں کا کوئی تصور خلا میں یعنی واقعات کی ترتیب و سلاسل اور ان کی جبریت سے بڑھ کر نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا جب بھی ہم کوئی ایسی عام تقسیم کرنا چاہیں، تو یہی کہہ سکتے ہیں کہ عمل کا ناول وہ ہے، جس میں عمل اور حرکت جزوِ اعظم ہوں اور کرداروں کا ناول اس کے برعکس وہ جس میں بڑی حد تک کرداروں کے حاوی ہونے اور ان کے جاذبِ نظر ہونے کا احساس بیش از بیش ہو اور وہ ہمیں اپنی طرف کھینچیں، یعنی وہ قضیۂ اوّل کی حیثیت رکھتے ہوں۔ اب اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ناول ایک عرصۂ حیات بھی رکھتا ہے، جسے آپ مکاں کہہ لیجئے، اور ایک وقفۂ حیات بھی، جسے آپ زماں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یعنی بہ الفاظِ دیگر واقعات اور عمل کا ایک دائرۂ کار یعنی RANGE بھی ہوتا ہے، اور ایک زمانی نقطہ یا تسلسل (اور بعض حالتوں میں عدم تسلسل بھی)۔ ان دونوں سے مفر کہاں اور کب اور کیسے؟ دائرۂ کار کے سلسلے میں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اس کا مفہوم یہ ہے کہ ناول نگار اپنے شیش محل میں بیٹھ کر تجربات زندگی کے اتھاہ سمندر میں سے بعض کا انتخاب کرتا ہے، تاکہ انھیں

اپنی توجہ کا مرکز و محور بنا سکے، دوسری طرف یہ امر بھی کچھ کم قابلِ لحاظ نہیں کہ زمان ایک نقطے پر مرتکز بھی ہو سکتا ہے، اور کرداروں اور واقعات کے اوپر سے گذرتا ہوا بھی چلا جاتا ہے، یعنی OVER FLOW کرتا ہے اور اسی طرح مکانی حدود متعین بھی ہیں اور یہ لامحدود اور بے ثغور ہونے کا اشتباہ بھی پیدا کر سکتی ہیں۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وقت کو انسانی لحاظ سے بھی برتا جا سکتا ہے اور اسے ماورائی نسبت سے بھی متصور کیا جا سکتا ہے۔ اس کا اندر سے بھی تجربہ کیا جا سکتا ہے، اور باہر سے بھی یعنی ایک طرح کے NEWTONIAN نقطے سے بھی اول الذکر صورت میں ایک طرح کی تشدید پیدا ہو جاتی ہے اور موخر الذکر صورت میں پھیلاؤ، پیچیدگی اور وسعت۔ ڈرامائی ناول اور کرانیکل کے درمیان اسی بنیاد پر فرق و امتیاز روا رکھا جا سکتا ہے۔ ایڈون میور نے یہ کہا ہے کہ اول الذکر تجربے کی مختلف ہیئتوں کا ایک محاکاتی نقش ہے اور موخر الذکر زندگی کے مختلف اور نوع بہ نوع شیئوں کی ایک تصویر۔ ناول میں جو واقعات رقم کیے جاتے یا منضبط انداز میں پیش کیے جاتے ہیں، ان کے سلسلے میں یہ امر بھی قابلِ ذکر ہے کہ ان میں منطقی تسلسل نہ ہونا چاہیے کیوں کہ زندگی خود اس طرح کے تسلسل سے یکسر عاری اور اس کی تکذیب کرتی ہے۔ سلسلہ واری یعنی SEQUETIAL پیش کش کی اہمیت اب بہت گھٹ گئی ہے۔ لیکن ناول کو اگر بہ طور ایک امیج کے متصور کیا جائے تو اس میں حقیقی زندگی میں واقعات کے گذرنے کی سمت و رفتار کا لحاظ رکھنا ہوگا۔ مگر خارجی زندگی کی جزئیات پر بجنسہٖ زور دینا اس لیے ضروری نہیں کیوں کہ ناول نگار کوئی فوٹو گرافر نہیں ہے، جو حقائق کو جوں کا توں پیش کر دے۔ ایسی صورتِ حال ہمیں فرانسیسی ناول نگار زولا ZOLA کے ہاں ملتی ہے، جس کے نزدیک ناول زندگی کا محض ایک چربہ یا خاکہ یعنی TRANSCRIPT ہے۔ اردو داستانوں میں محیر العقول واقعات اور غیر حقیقی کرداروں کا ایک اژدحام نظر آتا ہے۔ واقعاتی ناول میں اس کے برعکس عمل کے جائے وقوع یعنی LOCALE پر زور دیا جانے لگا، اور اس کا اہتمام کیا گیا کہ تمام جزئیات از اول تا آخر اور بلا کم و کاست نظر کے سامنے روشن ہو جائیں۔ ایک اور تبدیلی ناول کے فن میں رفتہ رفتہ نمودار ہوئی، اور وہ یہ کہ پہلے کرداروں کی عملی زندگی کی تفاصیل نظر کے سامنے رکھی جاتی تھیں۔ اور ان کا خارجی واقعات سے ربط و تعلق اور ان پر انحصار کا لحاظ رکھا جاتا تھا۔ لیکن اب اندرونی اور باطنی زندگی

کے کوائف پر زور دیا جانے لگا۔ یعنی عمل کے پسِ پردہ اور زیرِ زمیں محرکات پر جو انسان کی سائیکی میں پیوست ہیں۔ دراصل انسان ایک حد درجے پیچیدہ اکائی ہے۔ اس کے مطالعے اور تجزیئے اور اس کے محرکات کی چھان بین میں اندر اور باہر دونوں طرح کے CONTEXTS پر نظر رہنا ضروری ہے۔ یہ راستہ لکھنے اور پڑھنے والوں دونوں پر جدید نفسیات خصوصاً تحلیل نفسی کے انکشافات نے واضح کیا، جو محتاط، گہرے، خوردبینی مشاہدات پر مبنی تھے۔ چنانچہ اس نے نہ صرف انسان کی اندرونی زندگی میں دلچسپی کو عمومی طور پر مہمیز کیا۔ بلکہ یہ بھی واضح ہوگیا کہ انسان کی پوری ذات تین منطقوں سے وابستہ ہے، جنہیں ID، EGO اور SUPEREGO کے نام سے پکارا گیا، اور ناول میں کرداروں کی تشکیل و تخلیق میں ان سے استفادہ کیا گیا۔

ناول کے ڈھانچے میں تین عناصر کو بڑی اہمیت حاصل ہے، جنہیں نظرانداز نہیں کیا جاسکتا، اوّل PATTERN، جسے معنی خیز فارم کی تلاش کہا جاسکتا ہے، یا کثیر العناصری کو وحدت میں ڈھالنا۔ دوسرے RHYTHM یا آہنگ، اور تیسرے POINT OF VIEW یا نقطۂ نظر۔ یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہے کہ جب زندگی بہ حیثیت کل ایک ہیئت کی مالک ہے۔ تو ناول کی دنیا میں بھی، جو اس کا ایک چربہ یا تشکیلِ نو ہے، اس کی کوئی ہیئت ضرور ہونی چاہیے۔ اس میں کسی طرح کے اختلال یعنی INCOHERENCE کی رخنہ اندازی مناسب نہیں ہے۔ اس میں ایک نوع کی اندرونی وحدت یا موزونیت کا نمایاں کم و بیش ضروری سا ہے۔ اس کے خلاف ایک دلیل یہ بھی دی جاسکتی ہے کہ زندگی میں خود ایک طرح کا بحران، خلفشار اور اختلال و انتشار پایا جاتا ہے۔ لہٰذا ناول میں جو اس کا انعکاس ہے، ان عناصر کا موجود ہونا محلِ حیرت نہیں۔ لیکن یہ ماننا بہرحال ضروری ہے کہ ناول نگار باہر کی دنیا سے اندر کی دنیا میں مواد کو منتقل کرنے کے دوران ایک طرح کے انتخاب اور ترتیبِ نو یعنی REORDERING کا لحاظ ضرور رکھتا ہے۔ اور اس طرح دونوں کے درمیان ایک خطِ امتیاز کھینچتا ہے۔ جو فن کی منطق کے بموجب لازمی اور لابدی ہے۔ آہنگ سے مراد وہ خاموش زمزمہ یا LILT ہے۔ جو خارجی حقیقتوں کی تقلیب کے عمل سے لازمی طور پر پیدا ہوتا ہے، یعنی CHAOS کو COSMOS میں تبدیل کرنے سے۔ اسے آپ صرف ناول کی فضا پر محسوس کرسکتے ہیں یعنی اس کے ارتعاش کو۔ اسے DEMONSTRATE کرنا آسان

اور ممکن نہیں۔ نقطۂ نظر کے عنصر کا جہاں تک تعلق ہے، اسے مشہور امریکی ناول نگار ہنری جیمز نے جو اعلیٰ درجے کے تخلیقی فنکار ہونیکے ساتھ ناول کے فن کے اہم نقاد بھی ہیں، اپنی مشہور کتاب THE ART OF THE NOVEL, 1934 میں پیش کیا تھا۔ انہوں نے اپنے ابتدائیوں میں ناول کے فن اور خاص طور پر اس مفروضے کو پیش کیا۔ جس کا براہِ راست تعلق بیانیہ کے عمل میں راوی کے تفاعل سے ہے۔ واقعات کا بیان کرنے والا اور ماجرے کو کھولنے والا کون ہے، اور ناول کو کن کن تناظرات میں دیکھا جاسکتا ہے، اس سے متعلقہ پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس سلسلے میں براہِ راست اور بالواسطہ قصہ گوئی یا روایت کے درمیان فرق ایک بہت اہم مسئلہ ہے۔ ہمہ بیں اور ہمہ داں یعنی OMNISCIENT قصہ گو کا، جو مصنف خود ہی ہوا کرتا تھا، تصور اب فرسودہ خیال کیا جانے لگا ہے اور متروک ہوچکا ہے۔ عبداللہ حسین کے ناول 'اداس نسلیں'، میں مثال کے طور پر نعیم کا کردار ایک نوع کی مرکزی ذہانت یعنی CENTRAL INTELLIGENCE کا درجہ رکھتا ہے، جس کے توسط سے ناول کے عمل کو مختلف زاویوں سے دیکھا جاسکتا ہے۔ ناول نگار کے لیے ایک طرح کا جمالیاتی فاصلہ رکھنے یعنی DISTANCING کا عمل اب ضروری خیال کیا جانے لگا ہے۔ براہِ راست بیان سے یہ گمان گزرتا ہے، اور مترشح ہوتا ہے کہ کرداروں کے برتاؤ اور عمل کی باگ ڈور کلیتہً ناول نگار کے ہاتھ میں محفوظ ہے، وہ انہیں جس راہ پر چاہے چلا سکتا ہے، اور انہیں بڑی حد تک اپنے جذبات و محرکات کے مطابق عمل کی آزادی حاصل نہیں ہے۔ ان کا اپنا کوئی VOLITION نہیں ہے۔ کہ ان کے عمل کے خطوط پہلے سے متعین اور مقرر ہیں۔ راوی کے رول میں ردوبدل کرنے سے اور عمل کے VANTAGE-POINT میں تبدیلی لانے سے ہم ناول کو مختلف زاویوں اور نقطہ ہائے نظر سے دیکھ اور پرکھ سکتے ہیں اور اس طرح نہ ناول کی رفتار میں تعطل پیدا ہوسکتا ہے، اور نہ مصنف پر جانب داری اور تعصب کا گمان گذر سکتا ہے۔ نقطۂ نظر کے بدلتے رہنے سے ہم ناول کے عمل کے زیروبم کا صحیح طور پر ادراک اور احتساب کرسکتے ہیں۔ اور اسے ایک متغیر اکائی کی حیثیت سے دیکھ سکتے ہیں۔ اس میں انجماد پیدا ہونے کا خطرہ نہیں رہتا۔ جو فوکس FOCUS کے نہ بدلنے سے امکانی طور پر ہوسکتا ہے۔ یہ تو پہلے ہی کہا جاچکا ہے کہ ناول کے طریقِ کار میں اب واقعات کی خارجی ہیئت پر زور نہیں دیا جاتا، اور اس میں

تسلسلِ زمانی کو اہمیت نہیں دی جاتی۔ مزید یہ کہ کرداروں کی خارجی زندگی کے مظاہر کی وقعت اب اتنی نہیں رہی، جتنی کہ ان کے اعمال کے پسِ پشت نفسیاتی محرکات اور داعیوں کی اہمیت۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ناول کے فن میں جو اہم تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں، ان کے منابع اور مصادر دو ہیں: جدید طبیعات اور جدید نفسیات۔ مادے کے بنیادی اسٹرکچر کے بارے میں جدید طبیعات کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ وہ مکان میں گسترده کوئی ٹھوس شئے نہیں ہے، بلکہ یہ عبارت ہے ایتھر کی لہروں سے جو فضاؤں میں ہر طرف رقصاں اور جولاں رہتی ہیں۔ اس کا اس طرح کا کوئی وجود نہیں ہے، جیسا کہ دورِ قدیم میں تصور کیا جاتا تھا۔ مادے کے ابعاد بدلتے رہتے ہیں۔ اور یہ مکاں کے کسی مخصوص حصے کو نہیں گھیرتا۔ اسی طرح زندگی ہر آن متغیر ہوتی رہتی اور برابر تبدیلیوں کی زد پر رہتی ہے۔ اسی کے مثل جدید نفسیات کا یہ نقطۂ نظر کہ انسانی شخصیت کوئی جمی جکڑی متعین اکائی نہیں ہے، اور نہ خوبیوں اور خامیوں کی ایک دیو مالا، گزشتہ تصورات پر ایک حیرت انگیز اضافہ ہے۔ شخصیت بہ الفاظِ دیگر ATTRIBUTES کا ترتیب دادہ مجموعہ نہیں ہے۔ بلکہ انسانی محرکات اور داعیوں سے مرکب ایک اکائی ہے۔ یہ مختلف النوع اور متضاد کیفیات کی ایک وحدت کا نام ہے۔ یہ ایک طرح کا معمول یعنی MEDIUM ہے، جس سے یہ سب صفات اور کیفیات گذرتی ہیں۔ ہم انہیں گن کر بیان نہیں کر سکتے، کہ وہ گنی نہیں جا سکتیں۔ ہم اس وحدت کے اعتبار سے ہی اس کی تصریح کر سکتے ہیں، جس میں وہ بالآخر ڈھل جاتی ہیں۔ اس سے ملحق اور وابستہ مسئلہ زمان کا ہے۔ جس کے بارے میں سینٹ آگسٹن کا یہ مشہور قول، جو اس کی مشہور کتاب 'اعترافات' میں ملتا ہے، قابلِ ذکر ہے کہ ہم زمان کو برابر محسوس تو کرتے رہتے ہیں کہ اس میں ملفوف اور ملوث ہیں، لیکن اگر اس کی ماہیت کو بیان کرنا چاہیں، اور ہم سے اس کا مطالبہ کیا جائے، تو اپنے آپ کو محض لاچار اور بے بس پاتے ہیں۔ زمان کو حقیقی تسلیم کرنے اور نہ تسلیم کرنے والے دو گروہوں میں منقسم نظر آتے ہیں؛ ڈاکٹر اقبال اسے حقیقی ماننے والوں میں سے ایک ہیں۔ زمان کو التباس ان معنوں میں ٹھیرایا جاتا ہے کہ اس کے تین بنیادی اجزائے ترکیبی یعنی ماضی، حال اور مستقبل میں سے کوئی ایک بھی انسانی ادراک کی گرفت میں پوری طرح سے آجانے والا نہیں۔ ماضی کے لمحات جو گذر چکے، اب واپس نہیں لائے جا سکتے۔

ان کی تخلیق اور تشکیلِ نو یعنی بازیافت حیطۂ امکان سے باہر ہے۔ مستقبل اپنے آپ کو بے نقاب کرنے کی صلاحیت تو ضرور رکھتا ہے، کہ وہ قوۃ کے درجے پر ہے، لیکن بالآخر اس کی کیا صورت ہوگی، یہ دیدہ وری کسی کے بس کی نہیں، اور اس سلسلے میں کوئی پیش بینی ممکن ہی نہیں۔ حال، جس سے بظاہر ہمارا سروکار عموماً ہے، یا تو پلک جھپکنے میں ماضی میں ضم ہوتا چلا جاتا ہے، یا پھر مستقبل کی طرف حریص نظروں سے دیکھتا رہتا ہے، اور دراصل اس کا دو رُخا پن یعنی اس کی AMBIVALENCE اسی وجہ سے قائم ہے۔ لیکن اس امر کو بھی نہیں جھٹلایا جا سکتا کہ حال ہی کے لمحات پر انسانی اعمال کا بادی النظر میں بیشتر انحصار ہے۔ اس کی صورت گری ماضی سے فیضان حاصل کیے بغیر اور مستقبل کی طرف دزدیدہ نگاہی کے بغیر ممکن ہی نہیں۔

ہم زمان کی عمومی اور پیہم گردش اور دوران میں سے چند لمحات کو الگ کر کے اور چن کر اپنے گرد و پیش پھیلے ہوئے حالات سے یا تو مفاہمت کر سکتے ہیں، یا ان سے برابر متصادم ہوتے رہتے ہیں۔ 'دوش و فردا' ایک 'فسانہ' ہے بھی اور نہیں بھی۔ اور حال سراب اور التباس ہونے کے باوصف ایک حقیقت بھی ہے کہ اسی کو نقطۂ استشارہ فرض کر کے زیست کا سارا کاروبار جاری رہتا ہے۔ اگر زمان کو کلیتہً "غیر حقیقی" مان لیا جائے، تو زندگی میں زبردست تعطل پیدا ہو سکتا ہے، اور ہر شے بے مصرف نظر آنے لگے گی۔

یہاں اس پیچیدہ مسئلے کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ کرنا مقصود نہیں ہے۔ بلکہ صرف یہ جتا دینا ہے کہ مادے کے اسٹرکچر اور ذات کے ان نئے تصورات کے پیشِ نظر جو رفتہ رفتہ سامنے آتے گئے، ناول کے فن اور ڈھانچے میں گہری، واضح اور دور رس تبدیلیاں بر سرِ کار آئی ہیں۔ ناول اب ایک منجمد یا STATIC مرکب اکائی نہیں رہا۔ بلکہ اس کی وضع میں ایک نوع کی حرکیت پیدا ہو گئی ہے، واقعات یا پلاٹ کے در و بست، تنظیم اور سمت و رفتار کے لحاظ سے بھی، اور کرداروں کی ہیئت، اور ان کی شخصیت اور محرکات کے اعتبار سے بھی۔ بہ الفاظِ دیگر یہ کہیے کہ ناول کے اسٹرکچر کا پورا منظر نامہ ہی بدل گیا۔ قصہ کہانیوں میں وہ کشش جو تفننِ طبع یا وقت گزاری کا وسیلہ سمجھی جاتی تھی، اب زندگی میں بصیرت کے حصول اور انسانی کرداروں کی پیچیدگیوں اور نزاکتوں کے فہم و ادراک کے اظہار کے طور پر تیز تر ہو گئی اور ایسا

لگنے لگا کہ ناول کا قصہ یا اس کا پلاٹ مختلف سمتوں کی طرف کھلنے اور قاری کو ان سمتوں کی طرف لے جانے کا ایک موثر وسیلہ ثابت ہو سکتا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے کہ پہلے فکر و نظر کا مرکز و محور ایک یا ایک سے زیادہ سلسلۂ واقعات ہوا کرتا تھا، جو ایک طرح کے تسلسل کا پابند ہوتا تھا اور کڑے طور پر سبب اور نتیجے کے قانون کے تابع۔ اب زور واقعات کے تسلسل پر اور انہیں جبر و لزوم کا پابند بنانے پر نہیں، بلکہ انہیں پہلو بہ پہلو رکھنے یعنی ایک طرح کی JUXTA POSITION پر دیا جانے لگا۔ مزید برآں پہلے ناول کا اختتام اور انجام حاصل شدہ تکمیل کی طرف راجع ہوتا تھا۔ ایک منطقی اور تقریباً طے شدہ انجام یا اتمام کی طرف، لیکن اب چونکہ خود زندگی کسی اختتام کی طرف رہنمائی کرتی نظر نہیں آتی۔ بلکہ ایک کھلے ہوئے امکان کی طرح ہمارے گرد و پیش، آمنے سامنے اور حدِ نظر تک موجود ہے۔ اس لئے اکثر صورتوں میں ناول ایک طرح کا OPEN-ENDED ناول معلوم ہوتا ہے۔ زندگی کہیں پر ختم نہیں ہوتی۔ بلکہ صرف منقلب ہوتی رہتی ہے۔ پیدائش، موت اور پھر ایک طرح کی ہیئتِ نو کی طرف اقدام کا سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔ اس سیاق و سباق میں ای، ایم فاسٹر کے یہ الفاظ قابلِ غور ہیں:

EXPANSION: THAT IS THE IDEA THE NOVELIST MUST CLING TO.

NOT COMPLETION, NOT ROUNDING OFF BUT OPENING OUT.

ارتقاء کے مفروضے کے ساتھ ساتھ اور پہلو بہ پہلو اب ہم ایک طرح کی اضافیت میں یقین کی طرف بھی کشش محسوس کرنے لگے ہیں، جس طرح مادہ کوئی گسترہ اور منجمد شے نہیں ہے، اسی طرح مطلق اشیاء یا مفروضات یعنی ABSOLUTES کی اہمیت بھی کم ہوتی جا رہی ہے۔ لیکن یہ تسلیم کئے بغیر چارہ نہیں کہ فن میں ترصیع یعنی CRAFTING تو بے شک ایک لازمی جزو ہے، مگر کسی بھی طرح کی فنی ادبی تخلیق میں اس رویا یا وژن (VISION) کی اہمیت ناقابلِ انکار ہے، جس کی روشنی میں فن کار اشیاء کا عرفان حاصل کرتا، انہیں نئی ترتیب و تنظیم کے ساتھ پیش کرتا اور ان کے توسط سے حقیقتِ اعلیٰ کا ادراک حاصل کرتا ہے۔ آپ چاہیں تو اسے ایک طرح کا WALTENSCHAUUNG بھی قرار دے سکتے ہیں۔ اس کے بغیر نہ زیست کے ہنگاموں اور تلون و تلاطم سے عہدہ برآ ہونے کی کوئی سبیل پیدا ہو سکتی ہے، اور نہ ان سے ماوراء ہو جانے کا امکان ہو سکتا ہے۔ واقعات اور کردار ایک دوسرے

میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں، انہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن جو صلاحیت ان کے درمیان توازن اور تناسبِ باطنی پیدا کرتی ہے، وہ تخلیقی فن کار کا وجدان اور مرتعش احساس ہے۔ اس سے اس گمان کو بھی تقویت ملتی ہے کہ ناول کے فن کا ہر بڑا کارنامہ ایک طرح کے مکاشفے یعنی APOCALYPSE پر تمام ہوتا ہے؛ یا کم از کم اس کی ایک جھلک ضرور دکھا دیتا ہے۔ جیسے ہر زبان کی بڑی شاعری میں بھی یہ عنصر بیش از بیش نظر آتا ہے۔ ناول کے میدان میں ہمارا ذہن معاً چار عظیم کارناموں کی طرف جاتا ہے؛ ٹالسٹائے کا WAR AND PEACE، دوستووسکی کا THE BROTHERS KARAMAZOV، طامس مان کا THE MAGIC MOUNTAIN، اور میل ول کا MOBY DICK، جس میں شیکسپیر سے اثر پذیری اور فیض یابی بہت بین اور واضح ہے۔ انہی کے لگ بھگ مارسل پروسٹ کا A LA CHERCHE DU TEMPS PERDU، اگر ہم اس عظیم خود اکتشافی داستان کو ایک ناول مان کر چلیں، جیمس جوائس کا ULYSSES اور کافکا کے دو ناول THE TRIAL اور THE CASTLE ہیں۔ یہ انسانی فطانت کے اظہار کی استعجاب انگیز بلندیاں ہیں۔ اول الذکر چار تقریباً شیکسپیر کی عظمت کو چھوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ گو اس سے ایک گونہ فروتر ہیں۔ تین اور اہم ناول جن کا یہاں ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے، فلابیر کا ناول MADAME BOVARY وکٹر ہیوگو کا ناول LES MISERABLES اور ہنری جیمس کا ناول THE WINGS OF THE DOVE ہیں۔ انگریزی ناولوں میں ایملی برونٹے کا ناول THE WUTHERING HEIGHTS، ڈی، ایچ، لارنس کا ناول WOMEN IN LOVE اور جوزف کانرڈ کا ناول NOSTROMO ہیں۔ ان سب کے مقابلے میں ای، ایم، فارسٹر اور ورجینیا وولف کے ناول کتنے معمولی نظر آتے ہیں، گو ان کی اپنی اہمیت ہے مزید یہ کہ ٹامس مان، دوستووسکی، میل ول اور کافکا کے ناولوں کے پیشِ نظر یہ ادعا غلط نہ ہوگا کہ فنی ادبی کارناموں میں تصورات کی اہمیت کو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ تفکر اور تعمق کو گہرے محسوسات اور وجدانیات کے ساتھ آمیز کیا جا سکتا ہے، اور کیا گیا ہے۔ شیکسپیر کے ڈراموں میں ایک بعد ماورائی حقیقت کی موجود ہے؛ زندگی اور زمانے پر اس کے ذہن کی حیرت انگیز گرفت اور ان میں بے پناہ بصیرت، بر مستزاد۔ ان بڑے بڑے کارناموں کو دیکھ کر یہ احساس کرنا گزرتا ہے کہ انسانی فطانت کس کس طرح اپنی نمود کرتی ہے، اور تخلیقیت کے مظاہر کتنے بے تنوع ہیں۔ تخلیق

کے نقطے پر انسانی ذہن کی ساری صلاحیتیں ایک لمحۂ تنویری میں مجتمع ہو جاتی ہیں۔ یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ تخلیق کار کا عملِ استغراق اس عمل کے مماثل ہے، جس میں صوفی ان جانی ان دیکھی حقیقتِ کبریٰ کی معرفت کے دوران ملوث نظر آتا ہے۔

ناول کے فن کے سلسلے میں ایک معروف رویہ یہ بھی ہے کہ اسے معاشرتی حقیقت سے براہِ راست سروکار رکھنا چاہیئے۔ شیکسپیر کے مشہور کردار ہیملٹ کے ایک مخصوص سیاق وسباق میں کہے گئے ان الفاظ HOLD THE MIRROR UP TO NATURE کو معمولی سی ترمیم کرکے اس معروف رویہ کے ضمن میں اس طرح منطبق کیا جاسکتا ہے: HOLD THE MIRROR UPTO SOCIETY۔ ناول کے کرداروں کا عمل ان حقائق سے عہدہ برآ ہونا ہے، جو روزمرہ کی زندگی میں انسانوں کو درپیش رہتے ہیں۔ واقعیت کے علمبرداروں کے برعکس حقیقت پسندوں کا یہ کہنا ہے کہ ناول نگار کا اس جدلیاتی حقیقت سے واسطہ ہونا چاہیئے جو بجو بی متصف جماعتوں پر مشتمل معاشرے میں افراد کے درمیان کشمکش کی صورت نظر آتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ناول کو جدلیاتی کشمکش کی آئینہ داری کرنا چاہیئے، اور اس میں اپنے ــــ WALTEN SCHAUUNG کو دخل اندازی سے دور رکھنا چاہیئے۔ ہنگری کے ماہرِ جمالیات، درجدلیاتی مارکسزم کے حامی نقاد جارج لوکاس کا یہ کہنا ہے کہ اندرونیت یعنی INWARDNESS کوئی مطلق تصور نہیں ہے۔ یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہے کہ واقعیت یعنی NATURALISM اور حقیقت پسندی یعنی REALISM کے درمیان تضاد ہے۔ کیوں کہ اول الذکر صرف نقالی پر زور دیتی ہے، اور موخرالذکر کرداروں کی حرکیت اور معاشرتی حقائق کی جدلیاتی منطق سے تعلق رکھتی ہے دونوں رجحانات کے دو اہم فرانسیسی نمائندے زولا ZOLA اور بالزاک BALZAC ہیں۔ مارکسزم کے بانی اینگلز ENGELS نے بالزاک کے کارناموں کو حقیقت پسندی کی جیت قرار دیا ہے۔ لوکاس نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ٹالسٹائے کے ہاں کسی بھی طرح کے فلسفیانہ اور نفسیاتی نکتوں پر زور دینا اور انہیں اس کے انفرادی، اختصاصی وژن سے وابستہ کرنا اس کے عظیم الشان کام کو مسخ کرکے پیش کرنے کے برابر ہے۔ اس کی عظمت کا راز تو تاریخی قوتوں کے نمائندوں اور ترجمانوں کے مابین کشمکش کو ایک بہت بڑے کینوس پر پیش کرنا ہے؛ اور یہ بھی کہ فنی کارناموں کی جمالیات بشمول ناولوں کے، ان میں کرداروں کے جذبات، خیالات اور اعمال کے آمیزے سے ابھرتی ہے، اور یہیں انسان کو بہ حیثیت ایک کل معاشرے

میں اس کے رول کو سامنے رکھ کر جانچنا اور پرکھنا چاہئیے یعنی کل انسان کے کلی رشتوں اور روابط اور وابستگیوں کے پسِ منظر میں۔ ان تمام بیانات میں جو خطرہ ہے، وہ یہ کہ اگر ہم ناول سے تاریخ کا استخراج کرنے بیٹھ جائیں یا اسے تاریخ کا عکس قرار دیں، تو اس سے ناول کی انفرادیت بجا طور پر مجروح ہو سکتی ہے۔ ناول کو سماجیات یعنی SOCIOLOGY کا بدل نہیں قرار دینا چاہئیے۔ ہمارا مطمحِ نظر سماجیات کی بہتری اور برتری یا اس کے برعکس اس کی کمتری ثابت کرنا نہیں کہ ناول کی انفرادیت اپنی جگہ پر ہے اور وہ خارجی واقعات کی تنظیم اور تقلیب سے جس طور پر ابھرتی ہے، وہ ایک الگ مسئلہ ہے! اور بس اسی سے بیش از بیش سروکار ہونا چاہئیے۔ اس پر تو شاید اتفاقِ رائے ہو کہ بحیثیت فن کار ناول نگار کا اصل وظیفہ انسان کی تقدیر کے مسئلے پر تفکر و تعمق سے کام لینا ہے۔ اب تقدیر کے مسئلے کو ہم معاشرتی حقائق یا ہیئتِ اجتماعیہ کے ڈھانچے کے تناظر میں دیکھیں یا پوری کائنات کے سیاق و سباق میں، یہیں سے دراصل جدلیاتی مورخ یا جدلیاتی نقطۂ نظر رکھنے والے ناول نگار اور انسان کے اندرونی محرکات اور داعیوں سے سروکار رکھنے والے ناول نگار کی راہیں الگ الگ ہو جاتی ہیں۔ ہمیں بہرحال PSUEDO-SUBJECTIVISM اور PSUEDO-OBJECTIVISM کے درمیان خطِ امتیاز کھینچنا چاہئیے اور اسی طرح سیاسی آئیڈیولوجی کو مشتہر کرنے یعنی POLITIZA-TION اور رویائے زلیست یعنی WALTEN SCHAUUNG کو علیحدہ رکھنا ہی سودمند ثابت ہو سکتا ہے اور اسی طرح یادوں کے اس بے تنور ریلے سے بھی دور رہنا چاہئیے، جس کا تجربہ ہمیں جیمس جوائس کے ناولوں میں ملتا ہے۔ اینگلز ENGELS نے تو بالزاک کی تعریف اس امر کے باوصف کی ہے کہ اس کے ناولوں میں فیوڈل طبقے کی عکاسی بہرصورت ملتی ہے۔ اور یہ بھی صحیح ہے کہ مارکسزم کے اصل داعی اہمیت اور احترام کے قابل اس لئے ہیں کہ انھوں نے کلاسیکل وراثت کی مزمت نہیں کی۔ اردو کے مارکسی نقادوں کے ہاں صورتِ حال اس سے مختلف نظر آتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ ناول کی عالمی تاریخ میں درجۂ اول کے لکھنے والے ایسے ناول نگار ہیں، جیسے ٹالسٹائے، ٹامس مان، آندرے ژید، دستوؤسکی، کافکا، پروسٹ، کانریڈ، ہنری جیمس اور ڈی۔ایچ۔لارنس۔ ان کے مقابلے میں وہ جنہوں نے تاریخ کے جدلیاتی تصور سے اپنی تخلیقی پرواز کے لیے بال و پر حاصل کیے ہیں، جیسے بالزاک، گورکی، شولوخوو اور پاسٹرناک (بحوالہ DR.

ZHIVAGO 1958 قابلِ احترام ضرور ہیں، لیکن درجۂ دوئم کی اہمیت کے حامل ہیں۔

اگر صرف اتنا ہی کہا جائے کہ ناول میں خارجی معاشرتی زندگی کا عکس ضرور ہونا چاہیے کہ ہم اس کی تصویر فن کی کائنات میں دیکھ سکیں، تو یہ سمجھ میں آنے والی بات ضرور ہے، اور اس کے ماننے میں پس و پیش نہیں ہونا چاہیے۔ لیکن متعین کرنے والے معاشرتی عناصر یعنی SOCIAL DETERMINANTS پر ضرورت سے زیادہ زور دینے سے سارا معاملہ درہم برہم ہو جاتا ہے۔ ناول میں خارجی زندگی کی ہوبہو نقالی یا انعکاس کو ہم بڑا مرتبہ دینے کے لئے اپنے آپ کو آمادہ نہیں پاتے۔ اوّل تو اس ذہن کا لحاظ رکھنا ضروری ہے، جو زندگی کے خام مواد کی ترتیب و تشکیلِ نو میں کام کرتا اور اسے نئی صورت گری سے آشنا کرتا ہے۔ اسے آپ ایک نوع کے STYLIZATION کا عمل بھی کہہ سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ عمومی طور پر خارجی واقعات کی تصویر کشی یا انعکاس سے بڑھ کر ہمیں بعض تصورات کی نمود بھی ناول میں نظر آتی ہے۔ جو حقائق سے ہم آمیز اور متعلق ہو کر ناول نگار کی جبلت کی مہمیز کرتے ہیں۔ جس تجربے کی ناول نگار تجسیم کرنا چاہتا ہے، وہ اپنے TENTACLES بھی رکھتا ہے، جو چارسو اطراف سے منسلک ہوتے ہیں۔ ذہن اپنا تغذیہ بھی چاہتا ہے۔ ناول میں بھی تصورات کے تفاعل اور ذہنی ارتکاز کی ایسی ہی مثالیں ملتی ہیں، جن کا اظہار شاعری میں ہوتا ہے۔ دراصل انسان کی عملی اور نفسی زندگی ایک دوسرے میں ناگزیر طور پر پیوست ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر انسان کی انفرادیت اجتماعی نودی سے نقطہ ہائے ارتباط رکھتی ہے، اور پھر حقیقتِ اعلیٰ نے بھی اس کا ربط و تعلق ناقابلِ انکار ہے۔ اور انسان کا کائنات میں مرتبہ و مقام بھی۔ بہ الفاظِ دیگر انسان کا ایک مقام یا STATION تو معاشرتی زندگی میں ہے، جس میں طرح طرح کی الجھنیں اور اندیشے منڈلاتے رہتے ہیں، اور ایک مقام یا STATION پوری کائنات کے تناظر میں ابھرتا ہے۔ شاعر کی طرح ناول نگار کو بھی اس دہرے تناظر یعنی DOUBLE PERSPECTIVE سے عہدہ برآ ہونا پڑتا ہے۔ چنانچہ علاوہ معاشرتی زندگی کے مسائل کے کبھی تو ناول نگار کو فرد کی سائیکی اپنی طرف متوجہ کرتی ہے، اور کبھی حقیقتِ کبریٰ سے واسطے کی جھلکیاں اسے پرکشش نظر آتی ہیں۔ یہاں ایک بنیادی مسئلے کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے، جو فن کا اصل مسئلہ ہے۔ ادب کو زندگی سے منقطع تو نہیں کیا

جاسکتا، لیکن فنی ادبی کارنامے کو تشہیر یا پروپیگنڈے کے آلۂ کار کے طور پر استعمال کرنا مستحسن امر نہیں۔ خیالات اور تصورات کی اہمیت اپنی جگہ پر ہے لیکن انہیں بھی اوپر سے مسلط نہیں کیا جاسکتا؛ اور نہ کرنا چاہیئے۔ جہاں ذہن کی عکاسی ہوگی، وہاں خیالات اور تصورات لازمی طور پر در آئیں گے۔ اب جو بات شاعری کے ضمن میں موزونیت رکھتی ہے، اسی کا اطلاق ناول نگاری پر بھی ہوتا ہے، یعنی یہ کہ مجرد اور محسوس فکر کے درمیان فرق وامتیاز برتنا ضروری ہے شاعری اور ناول نویسی دونوں میں بالواسطہ طریق کار قابلِ ترجیح ہے۔ ناول میں چونکہ عمل اور کردارون دونوں کی اپنی اپنی جگہ اہمیت ہے، اس لئے خیالات یا تصورات کا پیٹرن اور مصنف کی ترجیحات کرداروں اور مواقع کے توسط سے سامنے آتی ہیں۔ براہِ راست روایت یعنی DIRECT NARRATION ناول کی کائنات میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ اسے ایک طرح کا سقم سمجھیئے۔ ناول نگار کو اس کا حق بھی نہیں کہ وہ اپنے خیالات اور معتقدات یا مدرکات کو پڑھنے والے کے ذہن پر تھوپے۔ لیکن یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ ناول نگار کا وزن و وقار ناول نگار کی سوچ اور اس کے عمل تفکر پر اپنی اساس رکھتا ہے۔ اگر ہم کلاسیکل ناول سے اپنے سفر کا آغاز کرکے جدید دَور کی طرف آئیں تو یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ فکری میلانات کے دھارے کے مطابق ناول کے فارم میں بھی تبدیلیاں نمودار ہوتی رہی ہیں۔ تخلیق کے نادر لمحے میں فکر و عمل ہم آمیز ہوجاتے ہیں، اور یہ ہم آمیزی پڑھنے والے کی حسیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ یہاں دو جدید رجحانات کا ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے، اوّل تو ناول کے فارم میں یہ تبدیلی کہ وہ براہِ راست قصہ گوئی نہیں رہی، بلکہ اس کی جگہ کرداروں کی اندرونی خود کلامی یعنی INTERIOR MONOLOGUE نے لے لی۔ یا ایک طرح کی شعور کی رو کی تکنیک نے۔ ان دونوں کو آپ ایک طرح کے IMPRESSIONISM کے مرادف قرار دے سکتے ہیں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ بعض اوقات فکر کا MEDIATION کسی کردار کی خود کلامی کے توسط سے کیا جاتا ہے یا پھر ایسا لگتا ہے کہ کرداروں کا ذہن کسی ایک مخصوص اور متعین نقطے پر مرتکز نہیں، بلکہ حالات اور واقعات کی گردش غیر شعوری طور پر رواں دواں ذہنی ارتعاشات کے دوش پر رکھی ہوئی ہے۔ دوسرا اہم رجحان وجودیت کا ہے، جسے ہم باقاعدہ فلسفیانہ نظام تو نہیں کہہ سکتے لیکن یہ ایک فلسفیانہ

نقطۂ نظر یا رجحان ضرور ہے جس کے مطابق وجود فکر پر زمانی طور سے فوقیت رکھتا ہے۔ اشیاء کو کسی پہلے سے دی ہوئی بنیاد پر نہیں پرکھنا چاہیئے، بلکہ اس اعتبار سے جس سے وہ انسانی تجربے میں وارد ہوتی ہیں۔ یعنی جہاں مخصوص، واضح اور ٹھوس تجربہ ہی حقیقت کی بنیاد بن سکتا ہے۔ ESSENCE اور EXISTENCE کے درمیان جو فرق اور بعد ہے، اس کی قدیم اور جدید فکر کے درمیان تراوش نظر آتی ہے۔ اگر قدیم فلسفے کی اصطلاحیں دوبارہ استعمال میں لائی جائیں، تو کہہ سکتے ہیں کہ یہ حقیقت کی طرف دو بنیادی رویوں کے درمیان فرق ہے، یا BE- اور BEING COMING کے درمیان۔ کوئی شے پہلے سے دیا ہوا وجود نہیں رکھتی، اور ہر آن متغیر ہوتی رہتی اور ایک نئی تجاذیب بن کرتی رہتی ہے۔ اسی سے متصل مسئلہ کائنات میں انسان کی غیر آہنگی یا عدم استحکام کا ہے جس سے تردد اور تشویش، اجنبیت اور بیگانگی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارے سہارے جواب دے چکے ہیں۔ انسان ایک غیر متوازن اکائی ہے، اور جو ماحول اس کے گرد و پیش موجود ہے یا جس میں وہ ملفوف ہے، وہ بھی غیر یقینی اور محض اعتباری حیثیت رکھتا ہے۔ فرد اور DASIEN کے درمیان غیر آہنگی اول الذکر کو برابر کچوکے دیتی رہتی ہے۔ یا یہ کہئے کہ وہ برابر ہراساں رہتا ہے۔ اس کیفیت کو صرف ایک لفظ راندۂ درگاہ یعنی DERELICT سے ادا کیا جاسکتا ہے۔ جس انسان کو اولین فلسفیانہ افکار میں مرکزِ کائنات یا خلاصۂ کائنات سمجھا جاتا تھا، وہ اب خود اپنا بار بھی نہیں سنبھال سکتا۔ وجودیت کو ہم ایک نوع کی معکوس یعنی INVERTED HEGELIANISM کہہ سکتے ہیں یعنی یہ ایک طرح کا احتجاج ہے ہیگل HEGEL کے UNIVER-SAL کے تصور کے خلاف۔ اسے بہ الفاظِ دیگر ESSENTIALISM کا استرداد سمجھئے۔ یہ زندہ تجربے کی معروضیت یا ٹھوس پن یعنی CONCRETENESS کی قبولیت کے مترادف ہے۔ یہ اس افتراق سے بھی کنارہ کشی کے برابر ہے، جو فرانسیسی فلسفی ڈیکارٹ DESCARTES نے ذہن اور جسم کے درمیان قائم کیا تھا۔ مجموعی طور پر وجودیت عرفان یعنی COGNITION، جذبے اور ارادے کو الگ الگ خانوں میں نہیں بانٹتی بلکہ ان کے ایک وحدت کلی میں ضم ہو جانے پر زور دیتی ہے۔ اس کے جن بنیادی لوازمات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے، وہ ہیں: اجنبیت، دہشت، ماورائیت، فنا، کراہیت یعنی NAUSEA، لایعنیت اور تجربے کا دو رخا پن یعنی AMBIVALENCE۔ سارترے

نے اس پورے منظر کے لیے SYMPATHETIC ANTIPATHY یا ANTIPATHETIC SYMPATHY جیسی معنویت سے بھرپور اصطلاح استعمال کی ہے۔ یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ سارترے کے تو ایک ناول کا عنوان ہی LA NOUSEE یا THE NAUSEA ہے۔ مزید یہ کہ اردو ناول نگاروں میں قرۃ العین حیدر اور عبداللہ حسین دونوں کے درمیان ایک قدرِ مشترک یہ ہے کہ دونوں کے ہاں وجودی فکر کے تناظر میں موجودہ دَور کے انسان کی صورتِ حال کے سلسلے میں بعض عناصر نمایاں ہیں۔ دونوں کے ہاں انسان کی اجنبیت کا احساس حاوی ہے، اور اس پر مستزاد یہ احساس بھی کہ انسان ایک منقسم ذات رکھتا ہے۔ اور اس کی شخصیت کی وحدت یا یکتائی پارہ پارہ ہو چکی ہے۔

انگریزی میں ناول نگاری کا آغاز اٹھارویں صدی میں ہوا، اور اردو میں اس کے تقریباً دو سو سال بعد۔ موخر الذکر کا نقطۂ آغاز جیسا کہ شروع میں کہا گیا، داستانوں میں ملتا ہے جن کی سحر انگیزی اور ذہن و مذاق پر جن کی گرفت ایک طویل مدت تک رہی۔ اس کتاب میں شامل تنقیدی مطالعات کا آغاز میر امن کی 'باغ و بہار' سے کیا گیا ہے جو ۱۸۰۱ء میں لکھی گئی تھی۔ اس کے سلسلے میں اردو کے علمائے کرام بشمول مولوی عبدالحق یہ اطلاع فراہم کرتے رہے کہ یہ فورٹ ولیم کالج کے مجوزہ مقاصد کے مطابق اردو میں سلیس اور شگفتہ نثر کی پہلی قابلِ قدر کوشش ہے۔ لیکن یہ کہنا کافی نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ آخر افسانوی اعتبار سے 'باغ و بہار' کا کیا مقام ہے، اور اس کی معنویت کا کیا راز ہے؟ بار بار مطالعے کے بعد راقم الحروف کو یہ خیال پیدا ہوا کہ اس نادر تخلیقی کارنامے کی تفہیم و ادراک اور اس کی اہمیت کو منکشف کرنے کے لئے سب سے زیادہ موثر کلیدی اپروچ، اسطوری اپروچ ہی ہو سکتا ہے۔ اس میں جو محاکات اور موتیف استعمال کیے گئے ہیں، وہ سب ARCHETY PAL نوعیت کے ہیں، انہی کی روشنی میں اس کی گتھیاں خاطر خواہ طور پر سلجھ سکتیں اور اس سے اس کی معنویت اور وقعت آشکار ہو سکتی ہے۔ ساختیات کے مشہور و معروف بانی CLAUDE LEVI STRAUSS نے یہ کہا ہے کہ مستقبل میں ابھرنے والے ناول کی شکل MYTH یا اسطور ہوگی۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ ہمارے ہاں ناول کی یہ فارم ابتداء ہی میں موجود ہے اور اسی سے ہم نے اپنی گفتگو کا آغاز بھی کیا ہے۔ اردو زبان میں جو پانچ اہم ناول تا حال لکھے گئے ہیں، یعنی 'باغ و بہار' کے بعد، ان میں سرِ فہرست جمیلہ ہاشمی کا ناول 'دشتِ سوس' ہے۔

یہ ایک بہت ہی طاقتور یعنی POWERFUL ناول ہے۔ یہ کہنا شاید ناروا نہ ہوگا کہ شاعری اور ناول دونوں میں عظمت کے معیار کو تقسیم یا موضوع متعین کرتا ہے، اور اس کی خوبی اور حسن کا معیار فن کارانہ ہنرمندی ہے۔ اس ناول میں یہ دونوں عناصر بیک وقت موجود ہیں۔ اور وہ عنصر بھی جسے اور مکاشفی عنصر یعنی APOCALYPSE کہا گیا ہے، اور جس تجربے پر اس کی اساس رکھی گئی ہے، وہ ایک ازلی اور ابدی سرچشمۂ بصیرت ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے منصور بن حلاج کے کردار کی تاریخیت یعنی HISTORICITY کو ایک لازوال نقش میں ڈھال دیا ہے، اور اس کا اندازِ بیان یا قرینۂ گفتگو تہلکہ خیزی کے ساتھ ہماری نس نس میں اترتا چلا جاتا ہے۔ یہاں یہ حقیقت بھی بخوبی عیاں ہوجاتی ہے کہ ناول میں زبان کو برتنے کے کیسے کیسے مستر امکانات ہو سکتے ہیں۔ بعینہٖ یہی بات جیمس جوائس کے ناول ULYSSES کے بارے میں کہی گئی ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے اپنی جری، بے باک اور پر شور قوتِ ایجاد سے بحد کمال فائدہ اٹھایا ہے۔ اس کے بعد عبداللہ حسین کا ناول 'اداس نسلیں' ہے۔ جسے راقم الحروف نے کرانیکل کے درجے پر رکھا ہے۔ اشیاء، حالات اور کرداروں کے تناظر میں اس ناول میں جو PANORAMIC VIEW ملتا ہے، وہ حیرت انگیز ہے۔ اور اردو ناول کی تاریخ میں اس کی کوئی نظیر دستیاب نہیں۔ ان کے ہمہ گیر تخیل نے حقیقت کی مختلف ابعاد کا بڑی ہنرمندی کے ساتھ احاطہ کیا ہے۔ اس ناول میں اداسی کے گہرے تاثر کے پہلو بہ پہلو، جو جگہ جگہ نمایاں ہے، ایک طرح کی AUTUMNAL SERENITY بھی ملتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کا 'آگ کا دریا'، جو ان دونوں کے بعد آتا ہے، ایک دلچسپ تکنیکی تجربہ ہے، خصوصاً SHIFTING IDENTITIES کی تدبیر اس ناول میں بڑی خوبی کے ساتھ برتی گئی ہے، جو ناول نگار کی قوتِ اختراع پر دال ہے۔ وہ ایک سوفسطائی یعنی SOPHISTICATED ذہانت کی مالک ہیں۔ ان کے ہاں علم ہے، مگر وہ دانائی ناپید ہے، جو علم کو انکسار اور آگہی کے ساتھ آمیز کرنے اور ممزوج کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اور جسے بیسویں صدی کے بہت بڑے شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے WISDOM OF HUMILITY کہہ کر ممیز کیا ہے:

THE ONLY WISDOM WE CAN HOPE TO ACQUIRE

IS THE WISDOM OF HUMILITY: HUMILITY IS ENDLESS

EAST COKER (FOUR QUARTETS)

ان کے ہاں فنکارانہ خودنگری (EGOTISM) کی ایک بڑی بھیانک شکل نظر آتی ہے۔ انہوں نے
قدیم ہندوستان کی تاریخ اور فلسفے سے اپنی واقفیت اور ان میں درک کو جائز طور پر نمایاں کرنے کے بعد
ازمنہ وسطےٰ کی تاریخ میں مسلمانوں کی علمی، ادبی اور متصوفانہ روایت اور کارناموں سے جس طرح
عمداً صرفِ نظر کیا ہے، وہ حد درجے قابلِ انگشت نمائی ہے۔ کچھ اور جگہوں پر بھی یعنی ناول کے
آخر آخر میں ان کی عصبیت اور بدسلیقگی کافی نمایاں ہے، جس نے ناول کے مجموعی حسن و خوبی
کو بہت ضعف پہنچایا ہے۔ مرزا ہادی رسوا کا ناول امراؤ جان ادا بلاشبہ ایک اہم کارنامہ
ہے۔ یہاں اودھی تہذیب کی ڈھلتی دھوپ جھر جھر کرتی نظر آتی ہے۔ اس میں کردارنگاری واضح
اور حقیقت پسندانہ ہے۔ پلاٹنگ محکم دروبست کو ظاہر کرتی ہے، اس میں میلو ڈرامائی یعنی
MELODRAMATIC عناصر کی دراندازی کے باوجود ۔ عالمی طور پر تسلیم شدہ معیار کے عین مطابق
یہ صحیح معنوں میں اردو کا پہلا ناول ہے۔ اس کی فنی پختگی اور ثمر رسیدگی میں ذرہ برابر شبہے کی گنجائش
نہیں۔ اور آخر آخر میں انتظار حسین کا ناول 'آگے سمندر ہے'، قابلِ ذکر ہے، جس میں ہجرت کے
موضوع اور اس سے متعلق اور وابستہ یاد آوری یا NOSTALGIA کے موتیف کو بڑی موزونیت،
دراکی اور نظافت یعنی FINESSE کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول 'توبۃ النصوح'
میں راست بیانی کا استعمال ایک طرح کا سقم ہے۔ انہیں اس بات کا احساس نہیں تھا، کہ ناول
کے فن میں TELLING کی بجائے SHOWING کا عمل قابلِ ترجیح ہے۔ 'فردوسِ بریں' میں FA-
NTASY اور تاریخیت کے امتزاجِ باہمی سے شرر نے ایک پرکشش طلسم کی تخلیق کی ہے۔ پریم چند
کا 'گئودان'، چونکہ اصلاً ہندی ناول ہے، جس کا بعد میں اردو میں ترجمہ کیا گیا، اس لئے
اس کتاب میں اس سے کوئی سروکار نہیں رکھا گیا۔ 'میدانِ عمل' کی بس ایک تاریخی اہمیت ہے۔ اس
ناول میں پریم چند کی وہ سوشل اور اخلاقی موعظت جو مہاتما گاندھی کا پرتشویق پائے بوس بننے
کے بعد پیدا ہو گئی تھی، جگہ جگہ در آئی ہے، اور ایک مخل ہونے والا یعنی INTRUSIVE عنصر معلوم ہوتی
ہے۔ عصمت چغتائی کا ناول 'ضدی'، اور کرشن چندر کا ناول 'شکست'، مکمل طور پر ناکام یعنی FLOPS
ہیں۔ ان کے برعکس تین اور ناول قابلِ ذکر ہیں۔ عزیز احمد کا ناول 'ایسی بلندی ایسی پستی'، میں کردار

نگاری اتنی اہم نہیں ہے، جتنی کہ ایک پوری فضا اور ماحول کی 'نقش آفرینی'، جو حیدرآباد کے زوال آمادہ اور زوال یافتہ معاشرے کی پیدا کردہ ہے۔ جیلانی بانو کے ناول 'ایوانِ غزل' کا مواد بھی کم و بیش وہی ہے، جیسے عزیز احمد کے ناول میں برتا گیا ہے یعنی فیوڈل معاشرے کا انحطاط و اختلال لیکن یہاں یہ استعارہ نہیں بنا ہے، نہ ایک طرح کا وجود یعنی PRESENCE۔ اس لیے 'ایسی بلندی ایسی پستی' کے مقابلے میں، جیلانی بانو کا ناول دبا ہوا سا ہے۔ اس میں کوئی ایسا کردار بھی تخلیق نہیں کیا گیا، جس کا نقش دیرپا ہو، اور جو حافظے میں عرصے تک محفوظ رہ سکے۔ رضیہ فصیح احمد کے ناول 'آبلہ پا' میں ایک طرح کی تزئین کاری VIRTUOSITY پائی جاتی ہے، اور یہ فنی اختراع بھی کہ واقعات کی رفتار میں آگے بڑھنے اور پیچھے لوٹ آنے کا عمل برابر جاری رہتا ہے۔ اور ان کے در و بست میں ایک طرح کی مضبوط بنت پائی جاتی ہے۔ لیکن عمل کے اس ناول میں مجموعی طور پر نہ بلندیاں ہیں اور نہ گہرائیاں۔ اس کتاب میں شوکت صدیقی کے ناول 'خدا کی بستی' کو اس لیے شامل نہیں کیا گیا، کیونکہ یہ اگرچہ زیرِ زمین دنیا یعنی UNDERWORLD کا ایک اچھا مطالعہ ہے، لیکن اس میں جو سنسنی خیزی ملتی ہے، وہ اسے اچھے ناولوں کے زمرے سے خارج کر دیتی ہے۔ ممتاز مفتی نے آدھی درجن سے زیادہ بہت معرکے کے افسانے لکھے، لیکن ان کے ناول 'علی پور کا ایلی'، کو کارنامہ نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اس میں بے حد پھیلاؤ ہے اور جزئیات نگاری اس درجے کہ درخت جنگل میں گم ہو گیا ہے۔ اس میں اصطلاحی زبان میں POINT OF VIEW کی کارفرمائی نہیں ہے۔ یعنی اس میں کوئی PERSPECTIVE نظر نہیں آتا۔ اور تکنیک کی وہ خوبی بھی نہیں، جو مواد کو منضبط کرتی اور اسے معروضیت بخشتی ہے۔ ممتاز امریکی عالم اور نقاد MARK SCHORER کی رائے میں، جس کا اظہار اس نے اپنے مشہور و معروف اور بنیادی اہمیت کے حامل مضمون TECHNIQUE AS DISCOVERY میں کیا ہے، یہی تکنیک کا سب سے اہم تفاعل ہے، اور یہ تکنیک مترادف ہے ایک طرح کی دریافت اور انکشاف کے۔ حیات اللہ انصاری نے بھی ممتاز مفتی ہی کی طرح چند بہت اچھے افسانے اردو ادب کو دیے ہیں۔ لیکن ان کا پانچ جلدوں پر مشتمل ضخیم ناول 'لہو کے پھول'، ایک افسوسناک ناکامی کے سوا کچھ نہیں کسی سیاسی جماعت کی سرگرمیوں اور کارناموں کو، خواہ وہ جماعت کتنی ہی اہم کیوں نہ ہو، مواد کے طور پر

استعمال کر کے انہیں مشتہر کرنے سے کوئی اچھا ناول وجود میں نہیں آسکتا۔ اپنے ناول 'آنگن' میں خدیجہ مستور نے ہاتھی دانت کے ایک مختصر سے ٹکڑے پر جو نقش و نگار کاڑھے ہیں، وہ جاذبِ نظر ہیں؛ اس ناول میں اسرار میاں کے کردار اور انگریزی ناول نگار ڈکنز کے مشہور کردار MRS. MICAWBER کے مابین جسے ای ایم فارسٹر نے چپٹا یعنی FLAT کردار کہا ہے، بڑی مماثلت ہے! اسرار میاں باوجود چپٹا کردار ہونے کے اس ناول میں ایک اساسی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ DICKENSIAN کریم النفسی یعنی BENEVOLENCE کا ایک جیتا جاگتا نمونہ ہیں۔ 'راجہ گدھ' ایک خیال انگیز ناول ہے۔ اس میں خاص طور سے پرندوں کی مجلس آرائی کی جو فنی تدبیر مستعمل ہوئی ہے وہ بہت دلچسپ ہے۔ اسکے دو ANALOGUES فریدالدین عطار کی منطق الطیر اور ازمنہ وسطےٰ کے عظیم انگریزی شاعر چاسر کی طویل اور مشہور نظم THE PARLEMENT OF FAWLS میں ملتے ہیں۔ مگر اس ناول میں بعض مواقع مثال کے طور پر ارواح سے ملاقات اور اسی قبیل کی دوسری چیزیں بڑی غیر تشفی بخش نظر آتی ہیں۔ بشارعزیز کے ناول 'کاروانِ وجود' میں منقسم ذات کے موتیف کی خاصی ترجمانی ملتی ہے۔ عبدالصمد کا ناول 'دو گز زمین' اور غیاث احمد گدی کا ناول 'فائر ایریا' PERIOD NOVEL کے ضمن میں آتے ہیں اور ان کی اہمیت بس اسی قدر ہے۔ افسوس کی بات ہے کہ پچھلے پندرہ بیس برسوں میں اردو میں کوئی اچھا ناول نہیں لکھا گیا۔ ایسا لگتا ہے کہ اردو ناول کی روایت کو ابھی سے لونی لگنی شروع ہوگئی ہے۔

ساجدہ زیدی کا ناول 'مٹی کے حرم'، جو گذشتہ سال شائع ہوا تھا، ایک استثنا ہے۔ اس میں مصنفہ نے خاندانی کوائف کو اپنی تخلیقی ذہانت کے خمیر میں گوندھ کر ناول کی صورت گری کی ہے۔ اس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کے گھرانوں کی معاشرت اور آداب و اطوار کی ترجمانی بھی ملتی ہے، تقسیمِ ہند کے عقب میں رونما ہونے والے آشوب ناک واقعات کی دلدوز تصویریں بھی ہیں اور عہدِ جدید کے نوجوان مردوں اور عورتوں کے بے باک، برہنہ اور باغی جذبوں کا انعکاس اور ارتعاش بھی۔ لیکن اس میں جہاں جہاں NARRATION میں شعری اظہارِ بیان سے کام لیا گیا ہے، وہ خاصا کھٹکتا ہے۔ اور عدم موزونیت کی چغلی کھاتا ہے۔ البتہ ماضیٔ قریب میں اردو میں چار بہت اچھے ناولٹ لکھے گئے ہیں؛ عزیز احمد کا ناولٹ 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'، راجندر سنگھ بیدی کا 'ایک چادر میلی سی'، قاضی عبدالستار کا 'شب گزیدہ'، اور سید محمد اشرف کا 'نمبردار کا نیلا'، یہ چاروں لکھنے والے درجۂ اول کے

افسانہ نگار بھی ہیں۔ ان چاروں ناولٹوں پر اظہارِ رائے فی الحال ہمارے دائرۂ کار سے خارج ہے۔ گو یہ چاروں حقیقی اور بڑے اچھے ادبی کارنامے ہیں۔ سید محمد اشرف کے ناولٹ کے سلسلے میں البتہ ان کی ایک جدت آفرینی کا ذکر کیے بغیر نہیں رہا جا سکتا۔ شیکسپیر نے اپنے عظیم المیہ کارنامے KING LEAR میں اس کی دو بیٹیوں GONERIL اور REGAN کے اخلاقی انحطاط اور گراوٹ کو اس طرح واضح کیا ہے کہ وہ اپنے برتاؤ میں جانوروں کی سطح پر اتر آئی ہیں، اور اپنے باپ کے ساتھ سلوک میں ان میں وہی بربریت نمایاں ہونے لگتی ہے، جو ہم بالعموم جانوروں سے منسوب کرتے ہیں، یعنی یہاں انسان جانور بن گیا ہے اور اس سے تمیز مشکل ہے۔ اشرف کے ناولٹ میں اس کا معکوس عمل نظر آتا ہے۔ یعنی نمبردار کا نیلا اس طرح کا برتاؤ کرتا ہے، جس طرح کہ اخلاقی گراوٹ میں پڑے ہوئے انسان کرتے ہیں۔ یعنی یہاں جانور پر انسانوں کا گمان ہونے لگتا ہے۔ اور وہ ہر طرح کی تخریب اور تشدد پر آمادہ نظر آتے ہیں۔ تخریب اور ایذا رسانی کے بنیادی محرکات 'کنگ لیر' اور 'نمبردار کا نیلا' دونوں میں مشترک اور نمایاں ہیں۔ دونوں جگہ اقدار منقلب نظر آتی ہیں۔

ناول کی حد تک اردو کے کشکول میں جو کچھ اندوختہ ہے، اس کا ایک معروضی جائزہ اور مطالعہ اس کتاب کے اوراق میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانے کا فن بے شک بڑا ریاض چاہتا ہے؛ نظر کی دراکی اور مرتعش احساس، ذہن کی ہمہ گیری اس پر مستزاد۔ افسانہ نگار کے لیے ROUNDING OFF ایک نازک مسئلہ ہے۔ ناول اپنی وسعت اور پھیلاؤ اور عمودی اور افقی دونوں سمتوں کا لحاظ رکھنے کے سبب زیادہ ہنرمندی اور جگر کاوی کا مطالبہ کرتا ہے، اور تناظر کی حِس کا بھی۔ افسانہ نگار تو غالب کے الفاظ میں قطرے میں دجلہ کا نظارہ کرتا اور کراتا ہے۔ لیکن ناول نگار کے لیے تو تا حدِ نظر دجلہ ہی دجلہ ہے، جس میں سے اسے پیر کر جانے کا جتن کرنا پڑتا ہے کہ اس کی گہرائیوں میں اترنا اور صحیح سلامت کنارے پر آلگنا جوئے شیر لانے سے کم صبر آزما اور شکیب طلب کام نہیں۔ ہر ادبی صنف کے اپنے اپنے تقاضے اور مطالبات ہیں اور ناول کی بساط چونکہ وسیع اور بسیط ہے، اس لیے انہیں نبھانے کے لیے بہت سی شرائط کو پورا کرنا لابدی ہے۔ تعمیر و تنظیم کے علاوہ جو بہر صورت شرطِ اولیں ہے، فن کار کا ذہن اس کی نظر کی فراخی، ہمہ گیری اور ہمہ جہتی اور ایک آفاقی وجدان کی موجودگی، جہاں بڑی شاعری کے لیے ضروری شرائط ہیں، وہاں ناول نگار بھی ان سے کسی طرح مستغنی نہیں رہ سکتا۔ انگریزی میں

لکھنے والے مشہور پولش ناول نگار جوزف کانریڈ نے اعلیٰ ترین ناول نگار کے لیے جو معیار مقرر کیا ہے، وہ یہ کہ اسے تندہی کے ساتھ کوشش کرنی چاہیے سنگ تراشی کی PLASTICITY حاصل کرنے کی، مصوری کے رنگوں کی آمیزش سے کام لینے کی اور موسیقی کی سحر کارانہ اشاریت کو جذب کرنے کی۔ اس نے اپنے مشہور ناول HEART OF DARKNESS کو اسی نصب العین کے حصول اور اتمام مقصد کا حامل قرار دیا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ اردو زبان میں کوئی ایسا ناول مستقبل قریب میں منصۂ شہود پر آسکے گا، جس میں ان عناصر کی شمولیت اور یکجائی اور ان کا ارتعاش نظر آئے، جس میں وہ ان قائم کردہ اہداف کو جالے، جن کا ذکر کانریڈ نے کیا ہے؟ یہ ایک اہم سوالیہ نشان ہے۔

اسلوب احمد انصاری

علی گڑھ، یکم جنوری ۲۰۰۳ء

باغ و بہار

"باغ وبہار" کا ذیلی عنوان 'قصۂ چہار درویش' اس کے ہیئتی اور موضوعی، دونوں پہلوؤں کا بہ حیثیت ایک تحصیل شدہ وحدت (ACHIEVED UNITY) کے احاطہ کرتا ہے۔ چاروں درویش جو داستان اپنے اپنے تجربات کی بیان کرتے ہیں ان میں بہت سے عناصر مشترک ہیں۔ بادشاہ آزاد بخت کی حیثیت اس افسانے میں ایک (EAVESDROPPER) کی سی ہے اور وہ خود جو قصہ درویشوں کو سناتا ہے وہ پہلے دو اور آخری دو درویشوں کی حکایت کے درمیان ایک عبوری مقام رکھتا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ قصہ پیچھے اور آگے دونوں جانب دیکھتا ہے یا یہ ایک ایسے شیشے کی مانند ہے جس کی شعاعیں پورے قصے پر ایک عضوی کل کی حیثیت سے پڑتی ہیں۔ اب تک ہم اس قصے کو محض ایک قصے کی طرح پڑھتے چلے آئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس میں ایک عوامی کہانی (FOLK LORE) کے سارے عناصر موجود ہیں اور یہ قاری کی دلچسپی کو برقرار رکھنے میں ممد ہوتے ہیں۔ یہ عوامی کہانی یا (RITUAL) دراصل ایک ارادی کوشش ہوتی ہے، فطرت کی گردش سے ایک ایسا ارتباط (RAPPORT) استوار کرنے کی جو جبلت سے شعور کی طرف سفر کرنے کے درمیان شکستہ ہوجاتا ہے۔ میرامّن کا مقصد آغازِ کار میں اُردو زبان کی ترویج وتہذیب اور نثری کتابوں کی اشاعت میں اپنا حق ادا کرنا تھا۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے، تو یہ قصہ جو انیسویں صدی کے شروع ہی میں لکھا گیا تھا۔ زبان کے سوفسطائی (SOPHISTICATED) استعمال کا ایک حیرت انگیز کارنامہ ہے۔ عیسوی خاں بہادر کے "قصۂ مہر افروز و دلبر" میں جو ابتدائی قصوں میں ایک ممتاز شان کا مالک ہے، ہمیں گویائی کے ترنم (SPEECH-RHYTHM) کا اولین نقش ملتا ہے۔ 'باغ وبہار' تک پہنچتے پہنچتے یہ لسانیاتی ارتقاء کے عمل سے گزر کر گفتگو کے لین دین کا ایک مخصوص محاورہ اختیار کرلیتا ہے قطع نظر

اس امر سے کہ یہ قصہ اُردو فکشن کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ ہم اسے ادب کی اس صنف سے منسوب کر سکتے ہیں جسے کینیڈا کے مشہور نقاد NORTHROP FRYE نے اساطیری یا رومانی MODE سے تعبیر کیا ہے۔ اس میں تلاش کا محرک (QUEST MOTIF) مرکزی محرک ہے۔ اس میں بعض ARCHETYPAL عناصر بہت نمایاں ہیں، اور یہی عناصر دراصل اس کے مختلف اجزا کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرتے ہیں۔ شروع ہی میں جب آزاد بخت گورستان کا قصد کرتا ہے، اور یہاں اس کی نظر چاروں درویشوں پر پڑتی ہے، اس کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:

"اور اس وقت بادِ تند چل رہی تھی بلکہ آندھی کہا چاہیئے۔ ایک بارگی بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آیا، کہ مانند صبح کے تارے کے روشن ہے۔ دل میں اپنے خیال کیا کہ اس آندھی اور اندھیرے میں یہ روشنی خالی حکمت سے نہیں۔ یا یہ طلسم ہے کہ اگر پھٹکری اور گندھک کو چراغ میں بتی کے آس پاس چھڑک دیجئے۔ تو کیسی ہی ہوا چلے چراغ گل نہ ہوگا۔ یا کسو ولی کا چراغ ہے کہ جلتا ہے۔ جو کچھ ہو سو ہو، چل کر دیکھا چاہیئے"۔

اور اس کے فوراً ہی بعد یہ جملے دیکھئے:

"اسی طرح سے یہ چاروں نقشِ دیوار ہو رہے ہیں، اور ایک چراغ پتھر پر دھرا ٹمٹما رہا ہے۔ ہرگز ہوا اس کو نہیں لگتی، گویا فانوس اس کی آسمان بنا ہے کہ بے خطرے جلتا ہے۔"

یہاں پتھر پر دھرا چراغ، جو محیط تاریکی میں دور سے ایک شعلۂ جوّالہ معلوم ہوتا ہے، ایک خارجی علامت ہے۔ اس سوزِ عشق کی، جو چاروں درویشوں اور آزاد بخت کی قصہ گوئی کا مرکزی موضوع ہے، یہاں کردار نگاری غیر اہم اور ناقابل التفات ہے۔ اہمیت دراصل ان عنصری (ELEMENTAL) جذبات اور احساسات کی ہے، جن کی نقش گری تمثیلی انداز میں کی گئی ہے۔

پہلے قصے میں قصہ سنانے والے کا تعلق یمن سے، دوسرے میں فارس سے، تیسرے میں روم سے، چوتھے میں عجم سے اور پانچویں اور آخری میں چین سے ہے۔ اور ان پانچوں ملکوں کی طرف اشارے سے، جو اپنے اپنے اسرار اور اپنی اپنی تاریخ رکھتے ہیں، احساسِ بعد (SENSE OF REMOTENESS) کو ابھارنے کا کام لیا گیا ہے۔ چاروں درویشوں کے قصے اور آزاد بخت کی سرگذشت میں تلاش اور دشت نوردی کا محرک بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ پہلے درویش

کی سیر میں سوداگر بچّہ اور اس کی بدہیئت محبوبہ کے درمیان عشق و محبت کے جذبات کی شدت پر اس طرح تبصرہ کیا گیا ہے:

"یارو! عشق اور عقل میں ضد ہے۔ جو کچھ عقل میں نہ آوے یہ کافر عشق کر دکھا دے لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھوں سے دیکھو، سبھوں نے کہا "آمنا" یہی بات ہے"۔

اس قصے میں خارجی ماحول کی عکاسی جس طرح پر کی گئی ہے، وہ صرف ماحول کی حیثیت سے اہم نہیں ہے، بلکہ اس سے زندگی کے لیے زبردست حرص کا پتہ چلتا ہے۔ اسی طرح یہ جملے بھی قابلِ غور ہیں:

"جب صبح ہوئی اور آفتاب دو نیزے بلند ہوا، تب میری آنکھ کھلی، تو دیکھا میں نے نہ وہ تیاری ہے، نہ وہ مجلس، نہ وہ پری۔ فقط خالی حویلی پڑی ہے، مگر ایک کونے میں کمّل لپٹا ہوا دھرا ہے۔ جو اس کو کھول کر دیکھا، تو وہ جوان اور اس کی رنڈی، دونوں سر کٹے پڑے ہیں"۔

یہاں عنصری انتقام کے جذبے کو بھی متشکل کیا گیا ہے اور ہیبت کے احساس (SENSE OF HORROR) کو بھی ابھارا گیا ہے، اور جیسا کہ بعد میں پتہ چلتا ہے۔ یہ انتقام وہ حسینہ لیتی ہے، جسے صندوق میں بند کر کے قلعے کی دیوار سے نیچے لٹکا دیا گیا تھا۔ باغ اور باغیچہ، جو گھرے ہوئے مکان (WALLED SPACE) کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں، پورے قصے میں ایک مرکزی رمز کا درجہ رکھتے ہیں۔ فطرت کے خارجی حسن اور انسانی احساسات کے درمیان ہم آہنگی اس طرح پیدا کی گئی ہے:

"میں اس باغ کے پھولوں کی بہار اور چاندنی کا عالم اور حوض نہروں میں فوارے ساون بھادوں کے اچھلنے کا تماشا دیکھ رہا تھا لیکن جب پھولوں کو دیکھتا، تب اس گل بدن کا خیال آتا۔ جب چاند پر نظر پڑتی، تب اس مہ رو کا مکھڑا یاد کرتا۔ یہ سب بہار اس کے بغیر میری آنکھوں میں خار تھی"۔

پہلی سیر میں اور اس کے بعد بھی متواتر اور جگہ جگہ حمام میں نہلائے جانے اور نئی پوشاک پہنوانے کا ذکر ملتا ہے۔ مثلاً:

"حکم کیا اس جوان کو گرمابے میں لے جاؤ، نہلا کر خاصی پوشاک پہنا کر حضور میں لے آؤ۔ وونہیں

مجھے باہر لے گئے حمام کردا، اچھے کپڑے پہنا خدمت میں پری کی حاضر کیا۔"

حمام میں نہلوانا اور خاص طور پر نئی پوشاک کا پہننا دراصل استعارہ ہے زندگی کو نئے سرے سے شروع کرنے اور اس سے قبل کی زندگی کی کینچلی کو اتار پھینکنے کا۔

وہ حسینہ جس کا ذکر اوپر آیا، ملک دمشق کے سلطان کی بیٹی تھی۔ اس کا دل جس خواجہ سرا پر ریجھا ہوا تھا۔ اور وہ خواجہ سرا اپنی خریدکردہ بدئیت محبوبہ سے جس باغ میں بیٹھا دادِ عشق دے رہا تھا" اس کا ذکر سنیئے:۔

"دیکھا تو ٹھیک اس باغ کی بہار بہشت کی برابری کر رہی ہے۔ قطرے مینہ کے درختوں کے سرسبز پتوں پر جو پڑے ہیں۔ گویا زمرد کی پٹریوں پر موتی جڑے ہیں اور سرخی پھولوں کی اس ابر میں ایسی بھلی لگتی ہے، جیسے شام کو شفق پھولی ہے اور نہریں لبالب مانند فرش آئینے کے نظر آتی ہیں۔ اور موجیں لہراتی ہیں۔"

اور اس کے کچھ بعد یہ جملے ملتے ہیں:

"جب وہاں میں گئی تو وہاں کے عالم نے سارے باغ کی کیفیت کو دل سے بھلا دیا۔ یہ روشنی کا ٹھاٹھ تھا۔ جابجا قمقمے سرو چراغاں کنول اور فانوس خیال شمع مجلس حیران اور فانوسیں روشن تھیں کہ شب برات باوجود چاندنی اور چراغاں کے اس کے آگے اندھیری لگتی۔ ایک طرف آتش بازی پھلجھڑی انار داؤدی، بھچنبا مرداریدمہتابی، ہوائی چرخی، ستھ پھول جاہی جوہی پٹاخے ستارے چھٹتے تھے:"

یہ ساری نقش گری زندگی کے تنوع اور فراوانی سے دلچسپی کی آئینہ دار ہے۔ نفرت کے جس شدید عنصری تجربے کا ذکر اس سے پہلے کیا گیا، اسے یوں بیان کیا گیا ہے:

"میں دعوت کے بہانے سے ان دونوں بدبختوں کو بلاکر ان کے عملوں کی سزا دوں۔ اور اپنا عوض لوں۔ جس طرح اس نے مجھ پر ہاتھ چھوڑا، اور گھائل کیا، میں بھی دونوں کے پرزے پرزے کروں، تب میرا کلیجہ ٹھنڈا ہو۔ نہیں تو اس غصے کی آگ میں بھک بھی ہوں۔ آخر جل بل کر بھوبھل ہو جاؤنگی۔"

اس نفرت اور غصے کے نکاس کی خارجی شکل یہ تھی:

"میں نے قلماقنی کو حکم کیا کہ ان دونوں کا سر تلوار سے کاٹ ڈال۔ اس نے وونہیں ایک دم میں تشتر

نکال کر دونوں کے سرکاٹ بدن لال کر دیے۔"

اسی ضمن میں کفِ دست میدان اور دریا (جس کے دیکھنے سے کلیجہ پانی ہو) یہ دونوں بھی علامتی حیثیت رکھتے ہیں، انسانی عزم و ہمت کے امتحان اور آزمائش کے لیے۔ اسی طرح اپنی محبوبہ کو کھو چکنے کے بعد عین عالمِ مایوسی میں ایک سوار سبز پوش منھ پر نقاب ڈالے نظر آتا ہے یہ ایک غیبی ان دیکھی طاقت کے مرادف ہے۔ جو مایوسی اور حرماں نصیبی کے منجدھار میں ایک سہارا بن جاتی ہے۔ بالفاظِ دیگر یہی وہ طاقت ہے جو واگذاشت (RELEASE) کا ذریعہ بنتی ہے۔

"دوسرے درویش کی سیر" میں جس کا جغرافیائی نقطہ فارس ہے، سخاوت جیسے بنیادی جذبے کے اظہار سے قصے کا آغاز ہوتا ہے۔ سخی کے حروفِ مرکبہ میں 'س' سمائی کے لیے 'خ' خوفِ الٰہی کے لیے اور 'ی' پیدائش اور موت کے وقت کو یاد رکھنے کے لیے لائے گئے ہیں۔ اور اس سے ایک اخلاقی تصور کا طلسماتی نقش قائم کیا گیا ہے۔ اس قصے میں اہم ترین بصرے کے بادشاہ کا کردار ہے، جس کی تلاش میں دوسرا درویش نکل کھڑا ہوتا ہے۔ یہاں بھی خورد و نوش کی فراوانی کے بیان سے اشارہ اس فراغت اور آسودگی کی جانب ہے، جو رومانی فضا کو ابھارنے سے متعلق ہے۔ دوسرا محرک عشق کا ہے جس کے بارے میں یہ جملے ملتے ہیں، جو شہزادہ بیدار بخت کی زبان سے بادشاہزادی کے لیے کہلوائے گئے ہیں:

"اب امید ہے کہ حضور کی توجہ سے یہ خاک نشین مطلب دلی کو پہنچے۔ تو لائق ہے آگے جو مرضی مبارک۔ لیکن اگر یہ التماس خاکسار کا قبول نہ ہوگا، تو اسی طرح خاک چھانتا پھرے گا۔ اور اس جانِ بے قرار کو آپ کے عشق میں نثار کرے گا۔ مجنوں اور فرہاد کی مانند جنگل میں یا پہاڑ پر مر رہے گا:"

اس عشق کی داستان کا سرا غیر متوقع طور پر ایک مہم سے ملایا گیا ہے، اور وہ مہم ہے ملک نیمروز کے اس ماتمی شہر کی تلاش جہاں ہر شخص ماتمی لباس پہنے آہ و زاری کرتا نظر آتا ہے اس لیے کہ ایک جوان پری زاد بیل کی سواری میں سوار ہو کر آتا اور اپنے غلام کا سر تیغ سے کاٹ کر جدھر سے آتا، اُدھر ہی واپس چلا جاتا تھا۔ بادشاہ زادی کے مکان کے نقشے میں رومانی پراسرار رنگ اس طرح بھرا گیا ہے:

"یہ مجرد اس مکان میں جاتے ہی بھچک رہ گیا۔ نہ معلوم ہوا کہ دروازہ کہاں اور دیوار کیدھر ہے۔ اس واسطے کہ جلی آئینے قدِ آدم چاروں طرف لگے اور ان کی پردازوں میں ہیرے اور موتی جڑے ہوئے تھے۔ ایک کا عکس ایک میں نظر آتا۔ تو یہ معلوم ہوتا کہ جواہر کا سارا مکان ہے۔ ایک طرف پردہ پڑا تھا،

اس کے پیچھے ملکہ بیٹھی تھیں":

اس اقلیم کے سلطان کا قصہ سناتے ہوئے اس کی چھ لڑکیوں کا ذکر چھڑ جاتا ہے۔ جن میں سے سب سے چھوٹی اپنے باپ سے محبت جتانے کے سلسلے میں باقی او بہنوں کی طرح چرب زبانی کرنے اور ان کی ہاں میں ہاں ملانے سے احتراز کرتی ہے۔ نتیجے کے طور پر وہ باپ کے طیش میں آنے کا سبب بنتی ہے، اور اس سے جو سلوک روا رکھا جاتا ہے، وہ ایک طور سے عوامی کہانی کا لازمی جزو اور ایک طرح کی ہمہ گیریت رکھتا ہے۔ وہ ہمارے لیے حافظے میں شیکسپیر کے عظیم ڈرامے KING LEAR میں CORDELIA کے کردار کی یاد تازہ کرا دیتا ہے۔ یہاں پھر بعض محیر العقول عناصر کام میں لائے جاتے ہیں جیسے خضر کی سی نورانی صورت لیے ایک درویش کا حاضر ہونا، موتی کے دانے کا ہاتھ لگنا، ایک دروازے کا نمودار ہونا، حالات کا یکسر اور اچانک گہری تبدیلی سے آشنا ہونا، بادشاہ کی اپنے باپ سے مصالحت اور اس کے بعد عیش و فراغت کی زندگی گزارنا۔ داستان کے اس منزل پر پہنچنے کے بعد بیدار بخت سے پھر ماتمی شہر یعنی شہر نیم روز کے اور چھور کا پتہ لگانے کی درخواست تاآنکہ وہ بالآخر وہاں پہنچنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ پھر وہی نوجوان زرد بیل پر سوار، ننگی تلوار ہاتھ میں تھامے، بیل کی ناتھ پکڑے نظر پڑتا ہے۔ اور غلام کا بر اسرار قتل عمل میں لایا جاتا ہے۔ انجام کار جب اس نوجوان سے راہ و رسم بڑھتی ہے، تو یہ راز فاش ہو جاتا ہے کہ وہ بھی ناوکِ عشق کا زخم خوردہ ہے۔ اس قصّے میں اور اس سے پہلے اور بعد میں بھی باغ کا ذکر ایک علامتی حیثیت رکھتا ہے۔ باغ کی بنیاد ڈالنے کا سبب یہ بتایا گیا ہے:

> "چودہ برس تک سورج اور چاند کے دیکھنے سے ایک بڑا خطرہ نظر آتا ہے۔ بلکہ یہ وسواس ہے کہ جنونی اور سودائی ہو کر بہت سے آدمیوں کا خون کرے اور بستی سے گھبرا دے جنگل میں نکل جا دے اور چرند پرند کے ساتھ دل بہلا دے اس کا تقید رہے کہ رات دن آفتاب ماہتاب کو نہ دیکھے۔ بلکہ آسمان کی طرف بھی نگاہ نہ کرنے پاوے۔ جو اتنی مدت خیر و عافیت سے کٹے، تو پھر ساری عمر سکھ اور چین سے سلطنت کرے۔"

چنانچہ ایک باغ، جو اشارہ ہے تحفظ اور تاریکی کی قوتوں کے خلاف مدافعت کا، بنوایا گیا۔ یہاں پھر چند عجوبہ زاء عناصر کی طرف اشارہ کیا گیا ہے یعنی ایک مرصع تخت پری زادوں کا نمودار ہونا، اس میں ایک تخت نشین تاج جواہر کا سر پر رکھے حسین پری کا جلوہ افروز ہونا، اور ایک اچانک حادثۂ ناگہانی کی بدولت اس سے جُدائی اور

فراق کی حالت کا ظہور پذیر ہونا وغیرہ۔ یہ پری جنوں کے بادشاہ کی بیٹی تھی اور کوہ قاف میں رہتی تھی پھر یہ تخت مع پری غائب ہو جاتا ہے، جس کے بارے میں کہا گیا ہے:

"جب تلک سامنے تھا، میری اور اس کی بلے آنکھیں چار ہو رہی تھیں۔ جب نظروں سے غائب ہوا، یہ حالت ہو گئی جیسے پری کا سایہ ہوتا ہے۔ عجب طرح کی اداسی دل پر چھا گئی۔ عقل و ہوش رخصت ہوا۔ دنیا آنکھوں کے تلے اندھیری ہو گئی۔ حیران پریشان زار زار رونا اور سر پر خاک اڑانا۔"

اس دوران ہندوستان کا خاص طور پر ذکر اور جادو اور سحر کے سلسلے میں مہادیو کے منڈپ کا بیان آیا ہے۔ ایک جوگی کی مدد سے، جو "مانند آفتاب کے نکل آیا۔ اور دریا میں نہایا اور پیرا۔" اسم اعظم کی کتاب اور تسخیرِ آفتاب کا نسخہ ہاتھ لگتا ہے۔ جس کی وساطت سے چالیس دن کے چلّے کے بعد جنوں کے بادشاہ سے ملاقات ہوتی ہے۔ اس کے فوراً بعد یہ جملے قابلِ غور ہیں:

"یہ میری آرزو سن کر بولا کہ آدمی خاکی اور ہم آتش۔ ان دونوں میں موافقت آنی مشکل ہے۔ میں نے قسم کھائی کہ میں ان کے دیکھنے کا مشتاق ہوں اور کچھ مطلب نہیں۔"

پھر جب پری دوبارہ قبضے میں آتی ہے۔ تو بوجہ اس کے کہ عشق پر ہوس کا عنصر غالب آ گیا، اور اسم اعظم والی کتاب سے ایک ناگہانی آواز پر دست کشی ہوئی۔ پری بے ہوش ہو جاتی ہے۔ چنانچہ وہی پرانی حالت بے خودی اور سرمستی کی عود کر آئی۔ اور زندگی کا سارا عیش تلخ اور مزا کرکرا ہو گیا۔ چنانچہ وہ جوان اسی طرح بیل پر سوار ہو کر ہر مہینے میدان میں جانے لگا۔ اور مرتبان کو توڑ کر غلام کو قتل کرنے لگا۔ اس طرح اس سیر کا خاتمہ بھی عشق کی خاطر رنج و تعب اٹھانے، گوہرِ مقصود ہاتھ سے نکل جانے اور پری کے فراق میں جان گدازی اور جانگسلی کی کیفیت کا تجربہ کرتے رہنے پر ہوتا ہے۔

بادشاہ آزاد بخت کی سرگزشت میں جو قصے کے دونوں حصوں کے درمیان ایک پل کا حکم رکھتی ہے۔ بہت سے مافوق الفطرت عناصر کو مجتمع کر دیا گیا ہے۔ اس سرگزشت کا جغرافیائی نقطہ روم ہے۔ ایک سوداگر بدخشاں سے نمودار ہوتا ہے، اور ایک "لعل بے بہا اپنے ہمراہ لاتا ہے۔ اس کی آب و تاب دیکھ کر جو چکا چوند کرنے والی ہے، وزیر اپنی اس رائے کا اظہار کرتا ہے کہ یہ کوئی عجوبہ نہیں" کیونکہ ایک ادنیٰ سوداگر نیشاپور میں ہے، اس نے بارہ دانے لعل کے کہ ہر ایک سات سات مثقال کا ہے۔ پٹے میں نصب کر کے کتے کے گلے میں ڈال دیے ہیں۔" یہ اطلاع دراصل اعتذار ہے قصے میں تہ بہ تہ گرہوں

کے پڑنے کی۔ اس عجیب وغریب صورتِ حال کی جستجو پوری داستان کے لیے مہم جوئی کا ایک محرک بن جاتی ہے اور وزیر کی بیٹی جس کے باپ کو بادشاہ نے بہ سبب اس امر کے اظہار اور اپنی بات کی کاٹ کرنے کے قید خانے میں ڈال دیا تھا، بھیس بدل کر اس راز کے انکشاف کا عزم لے کر نکل کھڑی ہوتی ہے۔ اور اپنا نام سوداگر بچہ رکھ لیتی ہے۔ یہاں فریب خوردہ نفس MISTAKEN IDENTITY کا عنصر عوامی کہانی کے ڈھانچے میں پیوست نظر آتا ہے۔ نیشاپور پہنچ کر وہ ایک دکان کے سامنے ٹھٹک کر رہ جاتی ہے۔ "اس میں دو پنجرے آہنی لٹکتے ہیں اور ان دونوں میں دو آدمی قید ہیں۔ ان کی مجنوں کی سی صورت ہو رہی ہے کہ چرم واستخواں باقی ہے۔۔۔۔" دوسری طرف" ایک کتا جواہر کا پٹا گلے میں اور سونے کی زنجیر سے بندھا ہوا بیٹھا ہے اور دو غلام امرد خوبصورت اس کی خدمت کر رہے ہیں"۔ پنجرے میں مقید انسان اور زنجیر سے بندھے ہوئے کتے کا مالک خواجہ سگ پرست کہلاتا ہے۔ یہ دونوں انسان اور کتا دراصل ڈرامائی تصویر کشی (PICTURIZ ATION) ہیں بعض پراسرار قوتوں MAGICAL FORCES کی، جن کا آپس میں ردِّ عمل اور جن کی کشمکش کو ایک اسطور کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک طرف انسانوں کے جذبات سفلی ہیں، جو برابر تخریب کی طرف میلان رکھتے ہیں، اور دوسری طرف مہر و وفا کی حیوانی جبلت ہے، جو ترفع اور اثبات کی طرف لے جاتی ہے شہزادی دونوں بدبخت انسانوں اور کتے کو ساتھ لے کر واپس آتی، اور اپنے باپ کو رہا کراتی ہے۔ خواجۂ سگ پرست کے بھائیوں نے اس کی احسان مندی کے بدلے کے طور پر اس سے جو سلوک روا رکھا تھا اور جو جو اذیتیں اسے پہنچائیں ان کی وضاحت اور انہیں آشکارا کرنے کے لیے واقعات وحادثات کا ایک طویل سلسلہ سامنے لایا گیا ہے۔ یہاں باغ کو جو اساطیری علامت ہے، نباتاتی زندگی کی اور پہاڑ کو جو اساطیری اشارہ ہے جماداتی زندگی کا خاص طور سے مرکزِ نگاہ بنایا گیا ہے۔ زندانِ سلیمان کا بھی جس میں خواجۂ سگ پرست کو ڈالا گیا تھا، ذکر کیا گیا ہے۔ اس دوران کتا برابر اپنے آقا کی خدمت گزاری میں لگا رہتا ہے۔ اور یہاں اس کے جبلی برتاؤ اور اس کے محرکات کو بڑی چابکدستی کے ساتھ بے نقاب کیا گیا ہے۔ 'زندانِ سلیمان' کے سلسلے میں ایک بیانیہ تراشہ خاص طور سے توجہ کا مستحق ہے، کنوئیں میں ڈالے جانے کے بارے میں کہا گیا ہے:

"جب مجھے کنوئیں میں گرایا تب یہ (کتا) اس کے مینڈ پر لیٹ رہا۔ میں اندر بے ہوش پڑا تھا۔ ذرا سرت آئی، تو میں اپنے تئیں مردہ خیال کیا، اور اس مکان کو گور سمجھا۔ اس میں دو شخصوں کی آواز

کان میں پڑی کہ آپس میں باتیں کرتے ہیں۔ یہی معلوم ہوا کہ منکر نکیر ہیں۔ مجھ سے سوال کرنے آئے ہیں۔ سرسراہٹ رسی کی سنی، جیسے کسو نے وہاں لٹکائی میں حیرت میں تھا، زمین کو ٹٹولتا۔ تو ہڈیاں ہاتھ میں آئیں۔"

یہاں ایک HALLUCINATORY VISION پیش کیا گیا ہے۔ یہاں بے چارگی اور تنہائی کا شدید احساس چیونٹی کی طرح پورے وجود پر رینگتا اور اسے جکڑتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ انسان مجبور محض ہے اور بعض ان دیکھی کینہ ور (MALEVOLENT) اور بے رحم قوتوں کے ہاتھ میں ایک کھلونہ ہے۔ اور یہ احساس ناقابلِ حل مشکل (IMPASSE) اور تعطل (DEAD LOCK) کے احساس سے بھی کہیں بڑھ کر ہے۔ آخری جملے سے بائبل میں متذکرہ ہڈیوں کی وادی VALLEY OF BONES کا شعری پیکر ذہن میں تازہ ہو جاتا ہے۔ زنداں میں دو اور قیدیوں کی موجودگی کے باوجود راندۂ درگاہ (DERELICT) ہونے کا تاثر برابر ابھرتا رہتا اور دل و دماغ کو کچوکے دیتا رہتا ہے۔ خواجۂ سگ پرست کے بھائیوں کا برتاؤ عقلِ حیلہ جو کا مظہر اور کتے کی وفاشعاری اور ہمدمی و غم گساری جبلی سرچشموں کی گہرائی کو روشنی میں لاتی ہے۔ اور یہاں دونوں کو پہلو بہ پہلو رکھا یعنی JUXTAPOSE کیا گیا ہے۔ زنداں سے رہائی ایک غلط فہمی کے نتیجے کے طور پر ایک حسینہ کے ہاتھوں عمل میں آتی ہے۔ پھر خواجۂ سگ پرست کا سابقہ سراندیپ کی شہزادی سے پڑتا ہے، اور وہ دونوں ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہو کر جزیرے سے نکل بھاگتے ہیں۔ شاہ بندر اس راجکماری پر قبضہ کر لیتا ہے۔ بڑی مشکلات کا سامنا کرنے اور ہزاروں جتن کرنے کے بعد برہمنوں کی ماتا کے آڑے آنے سے راجکماری واپس ملتی ہے۔ اس بازیافت اور بازدید کے منظر میں تفصیل بھی ملتی ہے اور زندگی کو مثبت طور پر قبول کرنے کا اظہار بھی۔ راجکماری کے ساتھ ہی ساتھ اس کے باپ سے بھی دوبارہ تعلقات مستحکم اور استوار ہو جاتے ہیں لیکن احسان ناآشنا بھائیوں کی بے وفائیوں کا سلسلہ نامتناہی معلوم ہوتا ہے۔ بہرحال خواجۂ سگ پرست چین اور فراغت کی زندگی بسر کرنے لگتا ہے کہ ناگاہ وہ ایک دن ایک آدمی کو مع اپنی بیوی اور بچے کے دور سے آتا دیکھتا ہے۔ یہ آدمی ولایت آذربائیجان کا تھا۔ یہاں پھر سفر اور مہم جوئی کے محرکات آپس میں مدغم کر دیئے گئے ہیں۔ باقی محرکات کی طرف اشارہ اس تراشے میں ملتا ہے:

"ایک کفِ دست میدان تھا، گویا صحرائے قیامت کا نمونہ کہا چاہیے۔ بعد چار دن کے ایک قلعہ نظر آیا۔

جب پاس گیا تو ایک کوٹ دیکھا۔ بہت بلند تمام پتھر کا۔ اور ہر ایک لنگ اس کی دو دو کوس کی۔ اور دروازہ ایک سنگ کا ترشا ہوا۔ ایک قفل بڑا سا جڑا تھا۔ لیکن وہاں انسان کا نشان نظر نہ پڑا۔ وہاں سے آگے چلا ٹیلا دیکھا کہ اس کی خاک سرمے کے رنگ سیاہ تھی۔ جب اس تل کے پار ہوا، تو ایک شہر بڑا بہت بڑا گرد شہر پناہ اور جابہ جا برج۔ ایک طرف شہر کے دریا تھا۔ بڑے پاٹ کا۔ جاتے جاتے دروازے پر گیا۔ اور بسم اللہ کہہ کر قدم اندر رکھا۔"

یہاں کف دست، میدان، قلعہ ٹیلہ، دروازہ، شہر اور برج، سب اساطیری معنویت رکھتے ہیں اور اسی طرح گڑھا کھودنے سے جواہر کا نکلنا۔ یہ سب اشارہ ہیں زمین کے بطون میں داخل ہونے اور معلوم اور مانوس سے گذر کر نامعلوم اور پراسرار دنیا میں داخل ہونے کا۔ اس طربیہ MODE میں جو قصے کا امتیازی MODE ہے، ان سب کے توسط سے جماداتی زندگی اپنا انعکاس حاصل کرتی ہے۔ ان کنجیوں کی مدد سے وہ ایک طلسماتی شہر میں جا نکلتا ہے۔ یہاں اس کے بادشاہ کی بیٹی سے اس کی شادی ہو جاتی ہے۔ بت پرستی یہاں کے لوگوں کا وطیرہ ہے، اور پنڈت لوگ بت کے سامنے برہنہ سر ادب کے ساتھ بیٹھے رہتے ہیں۔ دو سال اطمینان سے اس نازنین کی پرستش اور بہ حیثیت نصف بہتر اس کے ساتھ رہتے گزر جاتے ہیں تاآنکہ وہ زچگی کی حالت میں وفات پا جاتی ہے۔ پھر اس ناکردہ جرم کی سزا اسے اس طرح بھگتنی پڑتی ہے کہ مردہ عورت کے تابوت کے ساتھ اسے بھی زندہ بند کر دیا جاتا ہے۔ یہاں اس کی ملاقات ایک دوسری عورت سے ہوتی ہے جسے اپنے شوہر کے تابوت کے ساتھ اسی طرح زبردستی بند کر دیا گیا تھا۔ یہاں پھر مردم آزاری اور تنفر کے جذبات کو انتہائی شدت تاثیر کے ساتھ ابھارا گیا ہے۔ وہ آدمی اس دوسری عورت سے شادی کر لیتا ہے اور دونوں بروقت زنداں سے باہر نکلتے ہیں، جسے ایک طور پر زندگی در گور DEATH-IN-LIFF کیفیت کی خارجی تجسیم کہا جائے، تو غیر موزوں نہ ہوگا۔ ان کا اس سے اخراج ایک طرح سے زندگی کے آثار کا دوبارہ برگ و بار لانا ہے اور اس لیے وہ آپس میں مدام مہر و وفا کا پیمان باندھتے ہیں اور جنگل و بیاباں کی راہیں قطع کرتے ہوئے یعنی محبت کے راستے کے کانٹے ہٹاتے ہوئے وہاں سے نکل کر خواجۂ سگ پرست کو نظر پڑے تھے۔ خواجہ بادشاہ سے اس کی سفارش کرتا ہے، اور وہ اسے اپنا نائب بنا لیتا ہے۔ کچھ عرصے بعد بادشاہ بھی اس دارِ فانی سے منہ موڑتا ہے، اور خواجۂ سگ پرست مع سامان و اسباب اور کتے کے نیشاپور چلا آتا ہے تاکہ یہ حقیقت تمام کمال سب پر ظاہر ہو جائے۔ پھر اس خواجہ کی شادی سوداگر بچے یعنی وزیر کی بیٹی سے کر دی جاتی ہے،

اور وہ دونوں خوش و خرم رہنے لگتے ہیں۔

تیسرے درویش کی سرگزشت کا جغرافیائی نقطہ عجم ہے۔ یہاں آغاز کار ہی میں ایک شکار کا واقعہ بیان کیا گیا ہے۔ یعنی ہرن کے تعاقب کا۔ اور پھر یہ جملے ملتے ہیں:

"کئی اتار چڑھاؤ کے بعد ایک گنبد نظر آیا۔ جب پاس پہنچا، ایک باغیچہ اور ایک چشمہ دیکھا۔ وہ ہرن تو نظروں سے چھلاوا ہو گیا۔ میں نہایت تھکا تھا۔ ہاتھ پاؤں دھونے لگا۔"

یہاں پھر گنبد، باغیچہ اور چشمہ اساطیری علامات ہیں۔ دریا اور چشمہ اس سیاق و سباق میں غیر خلق شدہ زندگی UN-FORMED LIFE کا نقش ہیں۔ یہاں ایک بزرگ ریش سفید سے ملاقات ہوتی ہے اور پھر ایسے مجسمے پر نظر پڑتی ہے، جو بظاہر جاندار لگتا ہے، لیکن فی الحقیقت بے حس و حرکت ہے۔ یہ مجسمہ ایک عورت کا ہے، جس کے فراق میں یہ بزرگ جلتا رہا ہے۔ یہاں پھر عشق کے ازلی اور ابدی جذبے کی پرچھائیں نظر آتی ہے۔ اس بزرگ کا یہ کہنا: "اے نوجوان! حق تعالیٰ ہر ایک انسان کو عشق کی آنچ سے محفوظ رکھے۔ دیکھ تو اس عشق نے کیا کیا آفتیں برپا کی ہیں"، اس قصے کے اصلی اور حقیقی محرک کو نمایاں کر دیتا ہے۔ اس مردِ درویش کا نام نعمان سیاح ہے جس نے تجارت کی غرض سے ہفت اقلیم کی سیر کی۔ جزیرۂ فرنگ کا حال، جہاں وہ پہنچتا ہے، تفصیل کے ساتھ اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"کئی مہینوں میں اس ملک میں جا داخل ہوا، شہر میں ڈیرا کیا۔ عجب شہر دیکھا کہ کوئی شہر اس شہر کی خوبی کو نہیں پہنچتا۔ ہر ایک بازار و کوچے میں پختہ سڑکیں بنی ہوئیں اور چھڑکاؤ کیا ہوا۔ صفائی ایسی کہ ایک تنکا کہیں پڑا نظر نہیں آیا۔ کوڑے کا تو کیا ذکر ہے اور عمارتیں رنگ برنگ کی اور رات کو رستوں میں دو رستہ قدم بہ قدم روشنی اور شہر کے باہر باغات کہ جن میں عجائب گل بوٹے اور میوے نظر آئے کہ شاید سوائے بہشت کے کہیں اور نہ ہوں گے۔"

یہاں پہنچ کر چندے توقف کے بعد شاہزادی سے ملاقات ہوتی ہے۔ اور یہاں پر اس کیفیت کا اعادہ کیا گیا ہے۔ جو اس سے پہلے کی سیروں میں گذر چکی ہے:

"اے عزیز تو باور نہ کرے گا، یہ عالم نظر آیا، گویا پر کاٹ کر پریوں کو چھوڑ دیا ہے۔ جس طرف دیکھتا تھا، نگاہ گڑ جاتی تھی، پاؤں زمین سے اکھڑے جاتے تھے۔ بزور اپنے تئیں سنبھالتا ہوا، روبرو پہنچا۔ جونہیں بادشاہزادی پر نظر پڑی، عشق کی نوبت ہوئی۔ اور ہاتھ پاؤں میں رعشہ ہو گیا۔"

یہاں پھر باغ کا محرک استعمال کیا گیا ہے:

"میں شتاب باغ میں گھسا۔ باغ کیا تھا گویا جیتے جی بہشت میں گیا۔ ایک ایک چمن رنگ برنگ کا پھول رہا تھا۔ اور نوارے چھوٹ رہے تھے۔ جانور چہچہے مار رہے تھے۔ میں سیدھا چلا گیا اور اس درخت میں وہ قفس دیکھا۔ اس میں ایک حسین جوان نظر آیا۔ میں نے ادب سے نہوڑایا اور سلام کیا۔ اور وہ خریطہ سربمہر پنجرے کی تیلیوں کی راہ سے دیا۔"

اس قصور پر نعمان سیاح پر زنگیوں کی ایک فوج نے حملہ کر دیا۔ اور اسے زخمی کر دیا۔ اس نوجوان اور بادشاہزادی کے درمیان عشق و محبت کی رسم و ریت تھی جس کے بارے میں کہا گیا ہے:

"اب وہ شہزادی اور یہ شہزادہ دونوں عاشق و معشوق بن رہے ہیں وہ گھر میں تلپھے ہے اور یہ قفس میں تڑپے ہے۔ تیرے ہاتھ شوق کا نامہ اس نے بھیجا۔ یہ خبر ہرکاروں نے بہ جنس بادشاہ کو پہنچائی۔ حبشیوں کا دستہ متعین ہوا تیرا یہ احوال کیا"، اور اس جوان قیدی کے قتل کی وزیر سے تدبیر پوچھی"۔

نعمان سیاح نے اس دوسری ملکہ کی مورت بنا کر اس کی پرستش اور قلۂ کوہ پر رہنا اپنا شعار بنا لیا۔ لیکن ملکہ کے محل کے کادے کا ٹتا رہا۔ عرصۂ دراز کی آزمائش اور ریاضت کے بعد ملکہ کے حضور حاضر ہونے کا موقع ملا اور اسے بتایا گیا کہ تابوت اسی شہزادے مرحوم کا تھا، جو اپنی عم زاد کے عشق میں گرفتار رہ چکا تھا یہ جوان تابوت لیے ہوئے ہر جمعرات کو نکلتا تھا۔ ایک قوی ہیکل انسان رستم کا سا کلہ اور شیر کا سا جبڑا لیے ہوئے تھا۔ پھر رفتہ رفتہ ملکہ سے محبت کی پینگیں بڑھیں۔ اور دونوں موقع پا کر محل سے نکل کھڑے ہوئے۔ صبح کو شہر میں غل مچا کہ شاہزادی فرار ہو گئی۔ ہر طرف ڈھنڈیا پڑی۔ اور اس کا کھوج لگانے میں ہر طرح کی تدبیریں کی گئیں، دونوں نے محل سے نکل کر بہزاد خاں کے مکان میں پناہ پکڑی۔ پھر نعمان سیاح کو اپنا گھر یاد آتا ہے۔ اور دونوں بہزاد خاں کی معیت میں نعمان کے وطن کی طرف مراجعت کے قصد سے باہر نکلتے ہیں یعنی ملکہ مہر نگار، شاہ زادی کا منکار اور بہزاد خاں۔ جب وطن پہنچے، اور نعمان کا باپ پیشوائی کے لیے فرطِ مسرت سے سرشار شہر کے مضافات میں آتا ہے۔ دریا بیچ میں تھا۔ نعمان تو صحیح سلامت کنارے تک پہنچ جاتا ہے لیکن شاہزادی کی گھوڑی، جس نے دریا میں چھلانگ لگائی۔ قعرِ دریا کی نذر ہو جاتی ہے۔ اور بہزاد خاں بھی، جو اسے بچانے کی غرض سے جان کی بازی لگا کر دریا میں کود پڑا غرق بتہ آب ہو جاتا ہے۔ اس پر نعمان سیاح یا تیسرے قصہ گو درویش کا

تبصرہ یہ ہے:

"یا فقرا، یہ حادثہ ایسا ہوا کہ میں سودائی اور جنونی ہوگیا۔ اور فقیر بن کر یہی کہتا پھرتا تھا، ان تینوں کا بھی بیکھ وہ بھی دیکھا، یہ بھی دیکھ۔ اگر ملکہ کہیں غائب ہوجاتی یا مرجاتی۔ تو دل کو تسلی آتی۔ پھر تلاش کو نکلتا یا صبر کرتا۔ لیکن جب نظروں کے روبرو غرق ہوگئی، تو کچھ بس نہ چلا"۔

اور پھر وہی سوار برقعہ پوش آئندہ کے بارے میں امید کی ایک درز دیدہ کرن دکھا کر آنکھوں سے اوجھل ہوجاتا ہے۔ چوتھے اور آخری درویش کی سیر میں جغرافیائی نقطہ چین ہے۔ یہاں بھی سارے مافوق الفطرت عناصر یکجا کر دیے گئے ہیں۔ حبشی غلام مبارک اس درویش کو اس کے باپ کی وفات کے بعد چچا سے نجات دلانے کے لیے ایک دریچے کے قریب لے جاتا ہے:

"نزدیک گیا، دیکھتا ہوں تو اس دریچے کے اندر عمارت ہے، اور چار مکان ہیں۔ ہر ایک دالان میں دس دس خمیں سونے کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی لٹکتی ہیں۔ اور ہر ایک گولی کے منھ پر ایک سونے کی اینٹ اور ایک بندر جڑاؤ کا بنا بیٹھا ہے۔ انتالیس گولیاں تینوں مکانوں میں گنیں اور ایک خم کو دیکھا کہ منھا منھ اشرفیاں بھری ہیں۔ اس پر نہ میمون ہے، نہ خشت ہے اور ایک حوض جواہر سے لبالب بھرا ہوا دیکھا"۔

یہاں جنوں کے بادشاہ ملک صادق سے اس درویش کے باپ کی دوستی کا ذکر کیا گیا ہے، جو ہر سال زمرد کا ایک بندر اسے تحفے کے طور پر دیا کرتا تھا۔ لیکن صرف انتالیس ہی دے پایا تھا کہ بادشاہ نے وفات پائی۔ اور ایک بندر کی کمی کی وجہ سے باقی انتالیس بندر بے مصرف ٹھہرے۔ ملک صادق سے ملاقات کا منظر، جس سے چوتھا درویش مبارک کی معیت میں چالیسواں بندر طلب کرنے کے لیے جاتا ہے اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"اور درمیان میں ایک تخت مرصع کا بچھا ہے۔ اس پر ملک صادق تاج اور چارقب موتیوں کے پہنے ہوئے مسند پر تکیہ لگائے بڑی شان سے بیٹھا ہے"۔

یہاں بھی اور اس سے قبل بھی موتیوں اور جواہرات سے یہ لگاؤ ایک بھرپور رومانی تخیل کی عکاسی کرتا نظر آتا ہے۔ ملک صادق بھی، جیسا کہ بعد میں کھلتا ہے۔ ایک نازنین کے عشق کا مارا ہوا ہجر و فراق کی زندگی گذار رہا ہے اور اس کی شبیہہ درویش کو اس درخواست کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ اگر وہ اس کا

کھوج لگانے میں کامیاب ہو، تو اپنی مراد کو پہنچے۔ اس نقطے سے پھر مہم جوئی کا آغاز ہوتا ہے۔ سات برس تک (اور سات کا ہندسہ ایک طلسماتی ہندسہ ہے) وہ حیران و پریشان در بدر کی خاک چھانتا پھرتا رہتا ہے تاآنکہ ایک نابینا ہندوستانی فقیر سے اس کی ملاقات ہوتی ہے (اور ہندوستان کی نسبت سے سحر و اعجاز کا تاثر ابھارنا مقصود ہے) جس عورت کی شبیہ درویش کے پاس تھی، وہ اسی فقیر کی حسین و جمیل بیٹی تھی۔ وہ دونوں ایک پرانے بوسیدہ مکان میں، جس کے آثار سے پتہ چلتا تھا کہ وہ کبھی ایک عظیم الشان محل رہا ہوگا، رہتے تھے۔ یہ مکان آسیب زدہ (HAUNTED) مکان معلوم ہوتا ہے۔ دراصل ملک صادق ایک زمانے میں اس لڑکی پر عاشق ہوگیا تھا اور جب اس کی شادی کسی شہزادے سے کردی گئی، تو عین شبِ عروسی میں اس مکان میں شوروغل سنائی پڑا: "پٹ کی چول اٹھا کر دیکھا تو دولہا سر کٹا ہوا پڑا تڑپتا ہے۔ اور دلہن کے منھ سے کف چلا جاتا ہے۔ اور اسی مٹی میں لتھڑی ہوئی بے حواس پڑی لوٹتی ہے۔" انتقام کی یہ پراسرار شکل بھی دراصل رقابت کے شدید جذبے کی خارجی تجسیم ہے، اور پہلے درویش کی سیر میں اس کی ایک جھلک ہم دیکھ چکے ہیں۔ جب لڑکی اور اس کے باپ کے قتل کا حکم شہزادے کے باپ کی طرف سے جاری کیا جاتا ہے، تو ایک مہیب آواز بادشاہ محل میں اپنے کانوں سے سنتا ہے۔ "کیوں کمبختی آئی ہے۔ کیا شیطان لگا ہے۔ بھلا چاہتا ہے تو اس نازنین کے احوال کا متعرض نہ ہو۔" یہاں دو اشارے معنی خیز ہیں۔ ایک یہ کہ اس شہر کے سارے باسی اسم اعظم پڑھتے ہیں، اور دوسرے جیسا کہ فقیر کی بیٹی نے خود کہا کہ:

> "بہت سے آدمی اہتمام کرتے ہوئے اس مکان میں آئے اور شہزادے کے قتل کے مستعد ہوئے۔۔۔، ان کی صورتیں آدمی کی سی تھیں، لیکن بالو بکریوں کے سے نظر آئے۔"

اور یہ واضح رہے کہ بکری کے سے بال و شہوت رانی یعنی (LECHERY) کا قدیم اساطیری اشارہ ہیں۔

درویش نے لڑکی کے لیے اپنے سوزِ عشق کی کیفیت اور اپنا مدعائے دلی اس طرح ظاہر کیا:

> "ذرا منصف ہو کر غور فرماؤ، تو عشق کی تلوار سے سر بچانا اور جان کو چھپانا کس مذہب میں درست ہے؟ ہرچہ باداباد۔ میں نے سب طرح اپنے تئیں برباد کردیا ہے۔ معشوق کے وصال کو میں زندگی سمجھتا ہوں۔ اپنے مرنے جینے کی مجھے کچھ پرواہ نہیں۔ بلکہ اگر ناامید ہوں گا تو بن اجل مرجاؤں گا اور تمہارا قیامت میں دامن گیر ہوں گا۔"

غرض اس طرح درویش نے اپنی غایت آخری کی خاطر اس حسین لڑکی کو اپنے لیے حاصل کر لیا۔ گو امانت دراصل وہ ملک صادق کی تھی۔ لیکن درویش کی نیت کچھ ڈانوا ڈول ہوتی ہے جب ملک صادق سے آنکھیں چار ہوئیں (اور اسے اصل بات کا علم اپنے کشف کی بدولت ہو ہی چکا تھا) تو وہ غیض وغضب سے بھر جاتا ہے کیونکہ یہ ایک طرح کی بدعہدی تھی۔ جو عشق ومحبت کے معاملات میں بے جا دخل اندازی کے مرادف تھی درویش نے ملک صادق کی توند میں چھری ماری وہ ہلاک تو ہوا، بلکہ یہ خیال ہوا شاید جان سے گیا۔

"میں کھڑا دیکھتا تھا، کہ وہ زمین پر لوٹ لاٹ گیند کی صورت بن کر آسمان کی طرف اڑ چلا۔ ایسا بلند ہوا کہ آخر نظروں سے غائب ہو گیا۔ پھر ایک پل کے بعد بجلی کی طرح کڑکتا اور غصے میں کچھ بے معنی بکتا ہوا نیچے آیا اور مجھے ایک لات ماری، کہ میں تیوار کر چاروں خانے چت گر پڑا۔ اور جی ڈوب گیا۔ خدا جانے کتنی دیر میں ہوش آیا۔ آنکھیں کھول کر جو دیکھا تو ایک ایسے جنگل میں پڑا ہوں کہ جہاں سوائے کیکڑ اور ٹینٹی اور جھڑبیری کے درختوں کے کچھ اور نظر نہیں آتا۔ اب اس گھڑی عقل کچھ کام نہیں کرتی۔ کہ کیا کروں اور کہاں جاؤں!"

ملک صادق کے ہیولے میں، جو تاریکی کی قوتوں کی تجسیم سے عبارت ہے، تبدیلی تقلیب کے اس عمل کے مطابق ہے جو مافوق الفطرت مخلوقات سے مختص ہے۔ آخری جملے سے ایک ایسے خرابے (WASTE LAND) کا نقش ابھرتا ہے، جس کی کچھ اور مثالیں اس قصے میں پہلے بھی آ چکی ہیں۔ اور جو یاس وحسرت، ناامیدی اور دہشت کے تاثر کو بیدار کرتی ہیں۔ چوتھا درویش بھی بالآخر پہاڑ پر سے اپنے آپ کو گرا کر اپنی جان ضائع کرنے کا تہیہ کرتا ہے کہ ناگہاں وہی سوار صاحب ذوالفقار برقعہ پوش آ پہونچتا ہے، جس کی کئی شبہیں پہلے بھی نظر آ چکی ہیں، اور بشارت دیتا ہے کہ شاید دوسرے درویشوں کے ساتھ مل بیٹھنے اور باہمی گفت و شنید سے کوئی صورت مشکل کشائی کی نکل آئے۔

جب چاروں درویش اور آزاد بخت اپنی اپنی سرگزشت کے سرانجام تک پہنچتے ہیں، تو اس خاص نقطے پر ان بے شمار گتھیوں کو سلجھانے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، جو وقتاً فوقتاً بیانیہ (NARRATIVE) کے دوران پیدا ہوتی رہی تھیں اور جن کی وجہ سے قصے کے آزاد عمل میں رکاوٹ اور ایک مخمصے کی صورت پیدا ہو گئی تھی۔ اس قصے میں بہر حال ہمیں ایک طربیہ رویت (COMIC VISION) کے آثار ملتے ہیں، جس پر جہاں تہاں المیہ کے ہلکے سائے بھی پڑتے نظر آتے ہیں۔ واگذاشت کی ایک سبیل بادشاہ آزاد بخت

کے نومولود بچے اور پریوں کے دیش کے بادشاہ ملک شہبال کی نوزائیدہ لڑکی کے درمیان ایک حیرت انگیز رابطہ محبت کا قائم ہو جاتا ہے۔ یہاں ایک تضاد قائم کیا گیا ہے، معصومیت (INNOCENCE) اور تاریکی کی قوتوں کے درمیان۔ بہ الفاظِ دیگر یہ محبت اتصال کا ذریعہ بنتی ہے، انسانی اور ماورائے فطرت مخلوقات اور قوتوں کے درمیان۔ اسی کے ذریعے (APOTHEOSIS) کا وہ عمل سامنے لایا جاتا ہے، جس کے نتیجے کے طور پر عشاق اور ان کی گم شدہ معشوقاؤں کے مابین مصالحت اور افہام پیدا ہوتا ہے۔ اور بچھڑے ہوئے مل بیٹھتے ہیں۔ اور ان کی باہمی خلیج پر کی جاتی ہے۔ اس کا منطقی انجام ابدی وابستگی کا وہ حلف ہے، جسے شادی کی رسم کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے اسی کے ذریعے قصے کے پورے تانے بانے میں وہ عنصر ابھرتا ہے جسے ہم تفہیم کلی (TOTAL INTELLIGIBILITY) کا عنصر کہہ سکتے ہیں۔

میرامن کے فن کا ایک نمایاں اور ممتاز پہلو قوتِ ایجاد (INVENTION) پر ان کی مکمل قدرت اور دسترس ہے۔ کیونکہ قصہ گوئی کا فن بنیادی طور پر اس ہنرمندی اور اس عطیے کا مطالبہ کرتا ہے۔ چاروں درویشوں کی سرگزشت اور آزادبخت کی داستان باہم گر پیوست اکائیوں (IN-TER-LOCKING UNITS) کا حکم رکھتی ہیں۔ اور پورا قصہ ایک مدور (CIRCULAR) شکل کا حامل نظر آتا ہے۔ قوتِ ایجاد کی فراوانی اور بہتات کا یہ عالم ہے کہ قصے میں سے قصہ نکلا چلا آتا ہے اور عجیب و غریب قسم کے واقعات معرضِ بیان میں آتے ہیں۔ جن سے تحیّر کا احساس ناگزیر طور پر ابھرتا ہے۔ یہاں کرداری نگاری کسی طرح اہم نہیں ہے۔ لیکن شرح وبسط CIRCUMST-ANTIALITY میرامن کی خلاقانہ قوت پر دلیل محکم ہے۔ پورا قصہ ایک طرح کے سفرنامے (TRAVEL-OGUE) کا التباس پیدا کرتا ہے، ایسا سفرنامہ جو نت نئی دنیاؤں اور اقلیموں کا تماشہ دکھائے جو روزمرّہ کے تجربے پر مستزاد ہے۔ اسی لیے شہر، جنگلات، باغات، قیمتی لباس، کھانوں کی قسمیں اور رسم ورواج اپنے پورے جزئیات کے ساتھ سامنے آتے رہتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، باغ، ٹیلہ، شہر، دریا، چشمہ یہ سب ایک اساطیری معنی بھی رکھتے ہیں، اور ادب اسی وقت اساطیری بنتا ہے، جب وہ فطرت کو ماورائے فطرت PRETERNATURAL کے رنگ سے شرابور کر دے۔ اسطور کا تفاعل ہی ان قوتوں کا انکشاف اور ان سے کام لینا ہے، جو ایک طرح کی غیر ذاتی

سحر انگیزی رکھتی ہیں۔ اور بعض جذباتی ضروریات کی تشفی کرتی ہیں۔ ان ماورائے فطرت قوتوں کے لیے ایک مرادف لفظ، جیساکہ نورتھروپ فرائی نے کہا ہے" MANA "ہے۔ یہ قوتیں جب بروئے کار آتی ہیں تو عام تجربے میں آنے والے مدرکات کبھی خوبصورت، کبھی پراسرار اور ڈراؤنے، کبھی ہیبت ناک اور کبھی خلاف قیاس لیکن بہجت انگیز معلوم ہونے لگتے ہیں۔ عوامی کہانیاں جن پر اسطور کی بنیاد رکھی گئی ہے، یا جن کے لیے وہ ایک خارجی ڈھانچہ یا پرت فراہم کرتی ہیں، ایک طرح کے جادو اور سحر سے براہ راست ملحق ہوتی ہیں اور ان کی اپیل تخیل کی سائنس SCIENCE OF IMA-GINATION سے ہوتی ہے۔ 'باغ و بہار' میں تقریباً تمام قصوں کی تان حسن و عشق کے تجربے پر ٹوٹتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ان جلوؤں کی ہماہمی نظر آتی ہے جو ما فوق الفطرت اور محیر العقول ہیں، اور ان جذبات کی عکاسی بھی مقصود ہے، جو ایک عنصری پہلو رکھتے ہیں۔ یہاں جگہ جگہ زندگی میں کھلے دل کے ساتھ شریک ہونے کی دعوت بھی ملتی ہے۔ مزید برآں شدید قسم کی محبت اور شدید قسم کی نفرت اور غیظ و غضب کے احساسات کے درمیان جو یکساں طور پر سرمستی اور ربودگی کی حدوں کو چھوتے ہیں، ایک طرح کا (POLARISATION) بھی قائم کیا گیا ہے۔ جنوں، پریوں اور نیم انسانی، نیم حیوانی قسم کی مخلوقات کی تصویر کشی میں رومانیت کی طرف رویے کا اظہار ملتا ہے، اور رومانیت کی کشش اور دلفریبی ہی نہیں بلکہ رومانیت کے کرب (ROMANTIC AGONY) کو بھی بخوبی نمایاں کیا گیا ہے۔ آخر میں جس طرح انجام بازیافت اور شادی کی صورت میں ہوتا ہے، وہ بھی زندگی کے طربیہ کو قبول کرنے کی عکاسی کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ 'باغ و بہار' کو اگر مروجہ قصوں کی طرح پڑھا جائے اور محض زبان و بیان کی آراستگی، ہمواری اور دلنشینی کو سراہنے پر اکتفا کیا جائے، یا اسے صرف ایک عمرانیاتی صحیفے SOCIOLOGICAL TRACT کی حیثیت سے پرکھا جائے، تو یہ تینوں رویے ایک طرح کے PSEUDO CRITICISM کے ذیل میں آئیں گے۔ آج کے قاری کی دلچسپی واقعی حقیقت (ACTUAL) سے زیادہ موجود بالقوۃ POTENTIAL یا قابل قیاس (CONCEIVABLE) حقیقت میں ہے، یا تجربے کے ان نقوش میں جو غیر متوقع اور انجانے ہوتے ہیں۔ میر امن کے ہاں بھی کوئی سیدھی اور ہموار راہ نہیں ہے، بلکہ ان کا تخیل TANGENTIAL طریقے پر حرکت میں آتا ہے۔ اس قصے کو ہم اس کے انجام کے پیش نظر فرائی کے الفاظ میں ایک طرح کی LOW MIMETIC

COMEDY کے مرادف قرار دے سکتے ہیں۔ کیونکہ مخمصے اور ہیبت کی جو کیفیت بعض حصوں میں پیدا ہوتی ہے، اور جس کے دوران قاری اپنی سانس کو روکتا ہوا محسوس کرتا ہے، وہ پایانِ کار ایک طرح کے انبساطِ ذہنی سے بدل جاتی ہے۔ یا یہ ایک طرح کی FANTASY کی مانند ہے، جس میں بالآخر ہر شے اپنی مناسب جگہ اور اپنا مقررہ مقام پالیتی ہے۔ اسے آپ ایک طرح کا OPEN - ENDED ناول کہہ لیجئے۔

توبۃ النّصوح

توبۃ النصوح، ڈپٹی نذیر احمد کا سب سے اچھا ناول ہی نہیں بلکہ وہ پہلا باقاعدہ ناول ہے، جو اردو میں لکھا گیا، اور اس اعتبار سے اس کی تاریخی اہمیت مسلم ہے۔ اس سے قبل فکشن کے میدان میں جو دو کارنامے قابل توجہ ہیں، ان میں باغ و بہار کو OPEN ENDEN ناول کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ اور "فردوسِ بریں" ایک طرح کی PHANTASY ہے، جس میں تاریخیت کے عنصر کو سمویا گیا ہے۔ توبۃ النصوح میں ان دونوں کے برعکس، ہمیں ایک منظم پلاٹ ملتا ہے۔ جو ارسطو کے فارمولے کے مطابق ایک ابتدا وسط اور انتہا رکھتا ہے۔ اس میں کردار جانے پہچانے ہیں، نسبتاً ایک واضح اور متعین شخصیت رکھتے ہیں اور انہیں ہم اپنے گرد و پیش رواں دواں محسوس کرتے ہیں۔ یہ ناول غالباً ۱۸۷۳ء میں ضبطِ تحریر میں آیا۔ اس کا موضوع وہ بنیادی اخلاقی اور روحانی تبدیلی ہے، جو مرکزی کردار نصوح اپنے گھرانے کے افراد میں لانا چاہتا ہے۔ اس کا گھرانا عام مسلم معاشرے کے درمیان ایک کائناتِ اصغر کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ زوال آمادہ ہے اور یہاں مذہب کی حیثیت ایک فعال محرک اور نظامِ اقدار کی بجائے محض ایک ٹونے ٹوٹکے کی سی ہے، جسے برت کر ہی اس کا اثبات کیا جاتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اس کی تمام تر قدریں اتھلی اور فریب کن اور رسم و رواج کی ظاہری پابندی پر مبنی ہیں۔ مذہب کی اصلی روح اور زندگی میں اس کی اہمیت کا شعور یہاں یکسر ناپید ہے۔ اس جھوٹ اور ریاکاری کی تصویر کشی نذیر احمد نے بڑی خوبی اور ہنرمندی کے ساتھ کی ہے۔ نصوح پر اس کا راز ایک رویائے کے ذریعے منکشف ہوتا ہے۔ جب وہ ہیضے کے موذی مرض سے جاں بر ہو کر صحت مندی کی جانب بڑھ رہا ہے۔ لیکن ابھی بہر صورت بستر ہی پر ہے۔ یہ رویائے بہت پر ہیبت ہے کہ اس کے ذریعے اس عدالت کا نقشہ ہمارے سامنے آتا ہے، جہاں عام عقیدے کے مطابق ہمارے اعمال

کی جزا و سزا یہیں مل کر رہے گی۔ یہ عدالتِ آسمانی، دنیوی عدالتوں ہی کے نمونے پر متصور کی گئی ہے۔ یہاں اعمال نامے سامنے لائے جا رہے ہیں، ڈھکی چھپی باتیں، یعنی گناہ اور ان کے محرکات بے نقاب کیے جا رہے ہیں اور اعمال ناموں کے مطابق افراد کے حق میں یا ان کے خلاف فیصلے صادر کیے جا رہے ہیں۔ اس ناول میں اگر کہیں تمثیلی اندازِ بیان اختیار کیا گیا ہے تو وہ اس عدالت کی منظر کشی میں سامنے آتا ہے۔ اس میں جزئیات پر کافی توجہ صرف کی گئی ہے اور اس تجربے سے پورا پورا فائدہ اٹھایا گیا ہے جو مصنف کو ذاتی طور سے حاصل تھا۔ مجازیہ کا یہاں وہی انداز ہے، جو محمد حسین آزاد نے نیرنگِ خیال کے مضامین میں برتا ہے۔ یہاں مسلمانوں کے عقیدۂ حشر و نشر کی عکاسی کی گئی ہے۔ قبر کے لیے حوالات کا پیکر استعمال کیا گیا ہے، اور عدالت کے قریب ہی جیل خانہ رکھا گیا ہے، جو مثل دوزخ یا برزخ کے ہے۔ اس تمثیل میں مرکزی خیال یہ ہے کہ ہم اپنے گناہوں کی پاداش سے بچ نہیں سکتے، سوائے اس کے کہ خدا کی رحمتِ کاملہ انسان جیسی ضعیف البنیان مخلوق پر ترس کھا کر اسے معاف کر دے۔ اس سے دراصل اس امر کا اشارہ ملتا ہے کہ یہ ناول ایک اخلاقی اور اصلاحی منشا کے تابع ہے۔ اور دریردہ خیر و شر کی کشمکش اس کا اصل موضوع ہے۔ انسانی روح اس کشمکش کا ہدف ہے اور درحقیقت مسئلہ یہی ہے کہ روح کی عفت اور طہارت کو کیسے برقرار رکھا جائے جبکہ صورتِ حال یہ ہے کہ یہ ہر طرح کی کثافت میں ملوث ہے۔

> "روح ایک جوہرِ لطیف ہے اور مجھ کو بہت عزیز ہے... یہ میری عمدہ امانت اور نفیس ودیعت ہے، دیکھو اس کی احتیاط اور حفاظت کما حقہ کیجیو۔ جیسا اجلا، شفاف، براق اور روشن یہاں سے لے جاتا ہے۔ ایسا ہی دیکھ لوں گا۔ آج اے روسیاہ اس کو لایا ہے پوتھے سے بدتر اور ٹھیکری سے کمتر بنا کر بخس۔ ناپاک، تیرہ بے آب، بدرونق، خراب۔ ہم نے چلتے چلتے کہہ دیا تھا، کہ دنیا میں دل مت لگائیو، اور اس طرح رہیو، جیسے سرائے میں مسافر۔ تو وہاں گیا تو بس وہیں کا ہو رہا اور ایسی لمبی تان کر سویا کہ قبر میں آ کر جاگا۔"

ناول کے پلاٹ میں دو کردار بہت اہم ہیں، اول نصوح اور دوسرے اس کی بیوی فہمیدہ۔ نصوح پر جیسا کہ ابھی کہا گیا، حالتِ رویائے میں اس اخلاقی انحطاط اور ابتری کی صورت واضح ہوتی ہے، جس میں اس کا پورا گھرانا ڈوبا ہوا ہے خواب کا جو ردِ عمل اس پر مرتب ہوتا ہے وہ ندامت کا وہ احساس ہے

جس میں وہ اپنی بیوی کو بھی شریک وسہیم بنانا چاہتا ہے۔ اور وہ دونوں مل کر اخلاقی سدھار کا بیڑا اٹھاتے ہیں۔ اپنے مخصوص سیاق و سباق میں نصوح یہ سمجھتا ہے کہ اس کے پورے گھرانے کو ان مذہبی اقدار اور اخلاقی ضابطوں کا بہ تمام وکمال پابند ہونا چاہیئے جو اسلام کے روحانی نظام سے وابستہ ہیں۔ وہ اپنے طور پر یہ گمان کرتا ہے کہ اس کے اپنے ماحول میں گمراہی کی طرف جو کشش اور تسلیم شدہ مسلمات اور عقیدوں کو عزقِ مے ناب کر دینے کی طرف جو بین میلان پایا جاتا ہے وہ اس کی اپنی غفلت اور فرض ناشناسی کا نتیجہ ہے۔ جہاں تک اس کی اپنی ذات کا تعلق ہے، احساسِ ندامت کے تجربے سے گذرنے کے بعد اس پر خشوع و خضوع کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اور اگلا قدم وہ یہ اٹھاتا ہے کہ سب سے پہلے خود ارکانِ مذہب کی ادائیگی کا اپنے آپ کو پابند بناتا ہے اور اخلاقی سطح پر اس میں حلم و بردباری، خود ضبطی، خاکساری اور فروتنی جیسے جذبات بیدار ہو جاتے ہیں۔ پہلے وہ ذرا ذرا سی بات پر مغلوب الغضب ہو جایا کرتا تھا۔ اور اپنے آپ کو سنبھالنا اسے مشکل نظر آتا تھا۔ اب وہ کڑوی سے کڑوی بات انگیز کرنے پر اپنے آپ کو خندہ پیشانی کے ساتھ آمادہ پاتا ہے۔ "لوگ بیماری سے اٹھ کر چڑچڑے اور بدمزاج ہو جاتے ہیں اور نصوح حلیم بردبار، نرم دل اور خاکسار ہو کر اٹھا۔ معاملات روزمرہ میں اس کی یہ کیفیت ہوگئی تھی جو کچھ دیا سو چاؤ سے کھالیا۔ جو دے دیا سو خوشی سے پہن لیا۔ نہ حجت، نہ تکرار، نہ غل نہ غپاڑا۔ نصوح کی یہ حالت ہوئی تو لوگوں کی مدارات بھی اس کے ساتھ بدل چلی۔ جو پہلے ڈرتے تھے، وہ اب اس کا ادب ملحوظ رکھتے۔ جن لوگوں کو وحشت و نفرت تھی وہ اب اس کے ساتھ انس و محبت کرتے تھے۔ تھوڑے ہی دنوں میں گھر شور و شغب سے پاک اور لڑائی جھگڑے سے صاف ہو گیا۔" سب سے بڑھ کر یہ کہ لہو و لعب، ہنسی دل لگی اور مذہبی فرائض کی ادائیگی کی طرف بے اعتنائی اور پہلو تہی کا جو رویہ اس کی اولاد میں پایا جاتا تھا، اس کا سب سے بڑا ذمے دار وہ اپنے آپ کو ہی ٹھہراتا ہے۔ کیوں کہ اخلاقی مزاج، انتشار اور بے حسی کی اپنے خاندان میں تخم ریزی خود اسی نے کی تھی۔ نصوح میں ایک طرح کی اخلاقی درشتی اور سخت گیری پائی جاتی ہے۔ اس اخلاقی سخت گیری کا یہ اثر ہے کہ وہ شعوری طور پر اس شر کی بیخ کنی پر کمر بستہ نظر آتا ہے۔ جو اس کے چاروں طرف پوری فضا میں سرایت کیے ہوئے ہے اسے ایک طرف تائید ایزدی پر پورا بھروسہ ہے اور دوسری طرف وہ اپنی نیک نیتی اور طلبِ صادق سے یہ آس لگائے بیٹھا ہے کہ اسے اپنے مشن میں کامیابی حاصل ہوگی۔ وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ اس کا راستہ کٹھن اور پُرخطر اور اس کی منزل دور اور دھندلکے میں چھپی ہوئی

ہے۔ اور اس مقصد میں کامیابی بہت سے اور گوناگوں پیچیدہ عناصر پر منحصر ہے۔ لیکن وہ اپنے طے کردہ پروگرام سے سرمو انحراف نہیں کرنا چاہتا، اور اس کام میں اپنی شریک حیات کے اشتراک اور تعاون کا متمنی اور اس پر تکیہ کیے ہوئے ہے اور اس کا سبب وہ تیقن ہے، جو اپنی بیوی کو ایمان اور اولاد کے درمیان ایک مشکل اختیار (OPTION) دینے کے سلسلے میں اپنی بیوی کے ردعمل سے اسے حاصل ہوا ہے:

> "نصوح: یہ حالت تمہارے لیے ایک امتحان کی حالت ہے۔ ایمان اور اولاد دو چیزیں ہیں اور سخت افسوس کی بات ہے کہ دونوں کا اکٹھا ہونا ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ اس واسطے کہ ہماری اولاد دین کی عدو اور ایمان کی دشمن ہے اگر اولاد کا سنہ کریں، تو دین و ایمان ہاتھ سے جاتا ہے، اور اگر ایمان کا تحفظ کریں، اولاد چھوٹتی ہے۔ پس تم کو اختیار ہے، دونوں میں سے جس کو چاہو لو۔ فہمیدہ: میں ایمان لوں گی، میں ایمان لوں گی، جو عاقبت میں میرے کام آئیگا۔ نصوح: جزاک اللہ، صد آفریں ہے تمہاری فہم پر۔ بے شک ایمان بڑی چیز ہے"۔

اپنے لڑکوں اور لڑکیوں کو راہِ راست پر لانے کے لیے نصوح اور اس کی بیوی ایک باقاعدہ نظام کار کی تشکیل کرتے ہیں اور بے جا سختی کے لیے کوئی خانہ اس میں نہیں رکھتے۔ سب سے چھوٹی لڑکی تو غالباً شیر خوار ہے اور اس لیے اس کا کوئی ذکر نہیں چھڑتا۔ اس سے بڑی حمیدہ بھی کافی کم سن ہے، اور اس کمسنی کی ہی وجہ سے وہ بہت جلد اس نئے رنگ کو قبول کر لیتی ہے، جو اب اس کے ماں اور باپ پر چڑھ چکا ہے جس دورِ معصومیت سے وہ اس وقت گذر رہی ہے۔ اس میں اس کے لیے خدا کا تصور قائم کرنا خاصا دشوار کام ہے۔ زیادہ سے زیادہ وہ اسے اپنے ذہن کے پردے پر انتہائی شخصی طور پر اتار سکتی ہے۔ اس کے اور اس کی ماں فہمیدہ کے مابین جو مکالمہ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اس سے یہی حقیقت ابھر کر سامنے آتی ہے۔ ماں جس طرح اس تصور کو نماز کی اہمیت کے واسطے سے اس کے ذہن پر مرتسم کرنے کی کوشش کرتی ہے، اور اس معصوم بچی کے فطری ردِعمل اور تاثر سے خود اس پر خوف اور ہیبت کا جو عالم طاری ہوتا ہے، وہ ناول کے اہم مقامات میں سے ایک ہے۔ خدا کے شخصی تصور کی ایک جھلک اس طرح دکھائی گئی ہے:

> "اماں جان، میں نے تو آج تک نماز نہیں پڑھی اور نہ مجھ کو نماز پڑھنی آتی ہے۔ اور تم تو دن رات میں دو مرتبہ کھانا کھاتی ہو، میں نہیں معلوم کتنی دفعہ کھاتی ہوں۔ مجھ پر اللہ میاں ضرور خفا ہوں گے۔ یہ کہہ کر حمیدہ

روئی اور ڈر کے مارے دوڑ کر مجھ سے لپٹ گئی... حمیدہ (گھبرا کر) کیا اللہ میاں یہاں ہمارے گھر میں بھی بیٹھے ہیں۔ میں: گھر میں کیا ہمارے پاس بیٹھے ہیں۔ مگر ہم ان کو نہیں دیکھ سکتے "یہ سن کر حمیدہ نے جلدی سے اوڑھنی اوڑھ لی اور سنبھل کر بہ ادب ہو بیٹھی اور مجھ سے بھی آہستہ سے کہا 'اماں جان سر ڈھک لو' اس کے بعد حمیدہ پر کچھ ایسی ہیبت غالب آئی کہ میری گود میں تھوڑی دیر تک چپ چاپ پڑی رہی۔ آخر آنکھ لگ گئی، سو گئی۔ میری ٹانگیں سُن ہونے لگیں تو میں نے آہستہ سے چارپائی پر لٹا کر بیدار کو پاس بٹھا دیا کہ دیکھ ہاتھ رکھے رکھیو۔ ایسا نہ ہو لڑکی سوتے سوتے ڈر کر چونک پڑے اور میں یہاں چلی آئی، مجھ کو حمیدہ کی باتوں سے اب لگا کہ اندر سے دل تھر تھر کانپا جاتا تھا"

اس کے بالمقابل نصوح کا خدا کا تصور یا خدا کے وجود کی توجیہہ کائنات فطرت کے مشاہدے اور مطالعے کی بنیاد پر فہم عامہ کو کام میں لا کر اور غائیت یعنی TELEOLOGY کے نقطۂ نظر کے عین مطابق اس طرح سامنے لائی گئی ہے:

"نہیں معلوم انسان کی عقل پر کیا پتھر پڑے ہیں کہ اتنی موٹی بات اس کی سمجھ میں نہیں آتی، کہ زمین و آسمان، چاند سورج، ستارے، انواع و اقسام کے حیوانات، رنگ برنگ کے نباتات ساری دنیا، تمام زمانہ، اتنا بڑا کارخانہ جس میں ایک پتا اٹھا کر دیکھو تو ہزار ہا صنعتوں سے بھرا ہوا ہے۔ آخر خود بخود تو نہیں ہو گیا۔ ضرور کوئی اس کا بنانے والا ہے۔ اور پھر اس نے جو انسان کو ایک خاص صفت عقل عطا کی ہے، کچھ تو اس تخصیص کا مطلب ہے مگر ہے کیا کہ انسان اس تصور کو اپنے ذہن میں آنے ہی نہیں دیتا۔ ورنہ ساری خدائی خدا کی گواہی دے رہی ہے"

مخلوق سے خالق کے تصور کا یہ استنباط یا ذہنی جھکاؤ اور تخلیق کے بامقصد ہونے کا یہ یقین عقلِ سلیم کے استعمال ہی کے ذریعہ ممکن ہو سکتا ہے۔

اسی طرح سب سے چھوٹے بیٹے سلیم اور منجھلے بیٹے علیم کا معاملہ بھی زیادہ الجھا ہوا اور پریشان کن نہیں ہے۔ کیوں کہ ان دونوں میں کم عمری اور ناتجربے کاری کی وجہ سے بری عادتیں پختہ نہیں ہونے پائی ہیں اور اس لیے ان دونوں میں اصلاح پذیری کی صلاحیت بڑی حد تک موجود ہے۔ بلکہ یہ عقدہ بھی آہستہ آہستہ کھلتا ہے کہ دونوں لڑکے اپنی اپنی جگہ راہ راست پر آچکے تھے، اور در پردہ ان کے دل میں

لہو ولعب کی زندگی سے اجتناب بلکہ تنفر اور مذہبی اور اخلاقی ضابطوں کے مطابق زندگی گزارنے کی خواہش پیدا ہو چکی تھی یعنی وہ صراطِ مستقیم سے کلیۃً ہٹے ہوئے نہیں تھے بجز اس کے کہ کھلم کھلا ڈنکے کی چوٹ اور بلا تذبذب اس راستے پر نہیں چل رہے تھے جس پر وہ دونوں برضا و رغبت اور دلجمعی اور خوشدلی کے ساتھ چلنا چاہتے تھے۔ سلیم کے لیے اصلاح کا رخ اور اس کی سمت حضرت بی کی متعین کردہ تھی۔ جو اس محلے میں ایک انتہائی شریف متوسط گھرانے کی سربراہ تھیں اور جن کے نواسے سلیم کے ہم مکتب تھے۔ یہ بوڑھی خاتون اعلیٰ انسانی کردار کی مالک اور صدق و ایثار و خلوص اور خوش خلقی کا پیکرِ مجسم تھیں۔ وہ ان کرداروں میں سے ایک ہیں، جو روحانی پاکیزگی اور اخلاقی بلندی کا ایک روشن منارہ ہیں، جو مثالیت کا ایک معیار اور پیمانہ فراہم کرتی ہیں، اور جن کی نسبت تضاد سے نصوح کے گھرانے کے اخلاقی زوال اور انحطاط کو نمایاں کرنا مقصود ہے۔ علیم کے حق میں وہ عیسائی پادری، فرشتۂ الٰہی بن کر نازل ہوا جو مسلمانوں سے مذہبی مناظرہ کرنے کے لیے آگرے سے دہلی آیا جایا کرتا تھا۔ جس نے علیم کو بہار دانش کے مخفی زہر سے منزہ کیا۔ اور جو اپنے دینی عقائد سے قطع نظر اعلیٰ انسانی خوبیوں کا ایک مجسمہ تھا۔ اسی کی صحبت کے غیر شعوری اثر کی وجہ سے علیم کو اپنی ناکارہ، بے مقصد اور لہو ولعب میں ملوث زندگی کی لاحاصلی کا احساس ہوا، اور اس کے دل میں اس کے خلاف شدید حقارت کا جذبہ بیدار ہوا۔ اسی کی شخصیت سے متاثر ہو کر علیم کے اندر وہ جذبۂ ایثار پروان چڑھا جس کے ردعمل کے طور پر اس نے مسکین کے کوچے میں رہنے والے خاں صاحب اور ان کے بیوی بچوں کو اپنی لوٹی بیچ کر ہندو قرض خواہ بنئے کے تشدد سے نجات دلائی۔ اسی علیم سے نصوح کا یہ کہنا ہے:

> "میں نے مصمم ارادہ کر لیا ہے کہ اپنے گھر میں کسی کو لایعنی طور پر زندگی بسر کرنے دوں۔ اگرچہ اس بات کو نہایت حسرت و افسوس کے ساتھ تسلیم کرتا ہوں کہ اب اصلاح کا وقت باقی نہیں رہا۔ اور میرا عزم بے ہنگام ہے۔ لیکن اگر تم میری مدد کرو تو میں کامیابی کی بہت کچھ امید کر سکتا ہوں... تمہاری یہی مدد کرنا ہے کہ بس تم دین داری کا نمونہ بن جاؤ۔ اور اگرچہ معلوم ہوتا ہے کہ ان دنوں تم نے بہ ضرورت امتحان موسمی توبہ کر رکھی ہے۔ لیکن مناسب یہ ہے کہ گنجفہ، شطرنج، کنکوا، بٹیریں، مرغ، تمام مشاغل لایعنی کے ترک کا عہد واثق کرو۔"

البتہ سب سے زیادہ زحمت طلب امر نصوح کے سب سے بڑے بیٹے کلیم اور سب سے بڑی بیٹی نعیمہ کی اصلاح کا تھا۔ دونوں پختہ عمر کے تھے، دونوں میں بلا کی ضد، ہٹ دھرمی اور نخوت بے جا پائی جاتی

تھی اگر فرق تھا تو صرف اس قدر کہ نعیمہ گھر کی چہار دیواری میں مقید تھی اور اس تنگنائے میں رہ کر اپنے دل کے جلے پھپھولے پھوڑتی رہتی تھی، اور کلیم بہ سبب مرد ہونے کے اپنی سرگرمیوں کے اظہار کے لیے ایک وسیع میدان اور فضا رکھتا تھا۔ اس کے دوست احباب کا حلقہ، جن میں اکثر اسی کی طرح کے لغو اور بے فکرے لوگ شامل تھے اور دنیا و مافیہا سے بے خبر انہی لایعنی اشغال میں غرق رہتے تھے، بہت دُور تک پھیلا ہوا تھا۔ وہ ان کی صحبت میں ہر طرح کی رنگ رلیوں میں ڈوبا رہتا تھا۔ نصوح اور اس کی بیوی، جیسا کہ کہا گیا، اس امر پر متفق تھے کہ انھیں اپنے گھر والوں کی اصلاح کرنی چاہیے اور پورے ماحول کو پاک و صاف بنانا چاہیے۔ انھوں نے اپنے طریقۂ عمل اور معمولات میں تبدیلی پیدا کر کے ایک مثال قائم کرنے کی کوشش کی۔ لیکن جیسا کہ اکثر مشاہدے میں آیا ہے، نمونے اور مثال کا اثر بھی عموماً انھیں طبائع پر جلد اور امکانی طور پر ہوتا ہے جو ابھی تبدیلی اور ارتقاء کے دَور سے گزر رہی ہوں لیکن ایسی شخصیتیں جن کے خدوخال متعین ہو چکے ہوں، اور ان پر کوئی ایک رنگ گاڑھے طور پر چڑھ چکا ہو، وہ اس نمونے اور مثال کے خلاف سرکشی نفرت اور جھلاہٹ کا اظہار کیے بغیر نہیں رہتیں۔ اور مخالف نقطۂ نظر رکھنے والے کو زک پہنچانے پر تل جاتی ہیں۔ یہاں ہم ایک غیر معمولی صورتِ حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ ایک طرف نصوح اور اس کی بیوی اصلاح خاندان کے جذبے سے سرشار اور اسے عملی جامہ پہنانے پر مصر ہیں، نصوح میں باوجود متانت، نیک نیتی اور ادعائے اتقا ایک طرح کی بت شکنی کا انداز پایا جاتا ہے، دوسری طرف کلیم میں خود پسندی انانیت اور تکبر کے جذبات انتہائی تند و تیز اور مکروہ شکل میں پائے جاتے ہیں۔ چنانچہ اپنے باپ کے ہر معقول اور معتدل رویے کا جواب کلیم کی طرف سے بدتمیزی بے حیائی اور دریدہ دہنی کے ساتھ ملتا ہے۔ نصوح کے خط سے جو اس نے کلیم کو لکھا یہ جملے دیکھیے:

"مذہب کے اصول ایسے سچے یقینی اور بدیہی اصول ہیں کہ ان میں تردد و انکار کو دخل ہو ہی نہیں سکتا۔ چونکہ ابتدائے شعور سے اب تک ہم لوگ غفلت اور سستی اور بے پروائی اور خداوند جل علا شانہ کی مخالفت اور عدول حکمی اور نافرمانی میں زندگی بسر کرتے رہے، اور گناہ اور خطاکاری کی عادتیں ہمارے دلوں میں راسخ ہو گئی ہیں، البتہ میں جانتا اور مانتا ہوں کہ ایک مدت میں زنگ معصیت ہمارے سینوں سے دور ہو کر یہ آئینے ایمان کی جلا سے منور ہوں گے۔ لیکن بالفعل میرا مقصد اس قدر تھا کہ ہر شخص مناسب حالت اپنی اپنی فکر کر چلے"۔

اس معتدل اور معقول طرزِ تخاطب کا جو جواب کلیم نے باپ کے روبرو دیا، وہ یہ تھا:

"میں ایک بال کے برابر اپنے طرزِ زندگی کو نہیں بدل سکتا اور اگر جبراً اور سخت گیری کے خوف سے میں اپنی رائے کی آزادی نہ رکھ سکوں، تو تف ہے میری ہمت پر اور نفریں ہے میری غیرت پر۔ اور میں اس میں کلام نہیں کرتا کہ آپ کو اپنے گھر میں ہر طرح کے انتظام کا اختیار حاصل ہے مگر اس جبری انتظام کے وہی لوگ پابند ہو سکتے ہیں جن کو اس کی واجبیت تسلیم ہو۔ یا جو اس کی مخالفت پر قدرت نہ رکھتے ہوں۔ اور چونکہ میں ان دونوں شقوں سے خارج ہوں، میں نے اپنی عافیت اسی میں سمجھی کہ گھر سے الگ ہو جاؤں۔"

وہ باوجود بلائے جانے کے باپ سے ملنے سے کتراتا ہے اور آنا کانی کرتا رہتا ہے اور اس لیے اس کے اور نصوح کے درمیان جو کچھ بھی رشتۂ ترسیل قائم ہوتا ہے، وہ یا تو اس کے دو بھائیوں سلیم اور علیم کے توسط سے یا اس کی ماں فہمیدہ کے ذریعے۔ ورنہ بیشتر ان دو خطوط کے وسیلے سے جو نصوح نے کلیم کو لکھے۔ لیکن کلیم اپنے باپ نصوح کے دلائل پر غور و فکر کرنے اور اپنی زندگی کے بگڑے ہوئے ڈھرے میں کسی قسم کی تبدیلی لانے کی نسبت گھر سے فرار حاصل کرنے کو قابلِ ترجیح جانتا ہے۔ اس کے نتیجے کے طور پر اسے دو بار قید و بند کی مصیبت بھی جھیلنا پڑی، اور اس کو اس سے گلوخلاصی میں وہ باپ ہی اس کے کام آیا، جس کے جذبۂ دینی کی شدت کے بارے میں وہ برابر انتہائی بدتمیزی کے ساتھ یہ دہراتا رہتا تھا کہ یہ خللِ دماغ اور سرسامی کیفیت کا ردِ عمل ہے اور بس۔ اور ڈینگیں مارنے کے دوران وہ یہاں تک کہہ گیا تھا، اور بعد کے واقعات کے پیشِ نظر اس کہنے میں ایک طرح کا ڈرامائی طنز چھپا ہوا ہے:

"میں ان کی خفگی سے تو خیر کسی قدر ڈرتا بھی تھا، لیکن گھر سے نکلنے کی بندۂ درگاہ ذرا بھی پرواہ نہیں کرتے اور گھر کی طمع سے جو نماز پڑھتے ہیں۔ ان کو بھی کچھ کہتا ہوں کہ اپنے کھانے کپڑے پر گھمنڈ کرتے ہوں گے۔ میں ان جیسے دس کو کھانا کپڑا دے سکتا ہوں۔"

لیکن اس ساری فضیحت اور شیخی کے باوجود اس کی اکڑ اور فرعونیت اسے بالآخر دولت آباد لے گئی، جہاں پینترے بدل بدل کر اس نے منصب تو حاصل کر لیا، لیکن لڑائی میں زخمی ہو کر پھر دوبارہ اسے اپنوں ہی میں واپس آنا پڑا اور اپنی بہن نعیمہ کے گھر پر ماں باپ کی نظروں کے سامنے اس نے جانِ جاں آفریں

کے سپرد کی۔

نعیمہ کا حال، اپنے بھائی کلیم کے حال سے کسی قدر مختلف تھا۔ جیسا کہ کہا گیا کلیم اور نصوح سے رو برو ملاقات اور گفتگو کی نوبت تو بس ایک بار ہی آئی۔ جب کلیم کو گھر سے بھاگ کھڑے ہونے پر اور اپنی ہیئت کذائی کی وجہ سے مجرم سمجھ کر گرفتار کر لیا گیا تھا اور وہ شناخت کے لیے سپاہیوں کی حراست میں نصوح کے سامنے اس طرح بلایا گیا تھا:

"اب وہ انہی فلاؤں دیوں اور مردہ سویوں اور بھک منگوں اور نکڑ گداؤں کے درمیان رو برو اس حیثیت سے کھڑا تھا کہ منکر نکیر کی طرح دو سپاہی اس کی گردن پر سوار تھے۔ نہ سر پر ٹوپی، نہ پاؤں میں جوتی دو وقت کے فاقے سے منہ سوکھ کر ذری سا نکل آیا تھا۔ آنکھوں پر حلقے پڑ گئے تھے۔ ہونٹوں پر پیڑیاں جم رہی تھیں۔ کپڑوں کا وہ حال تھا کہ ایسے لباس سے ننگا ہوتا تو بہتر تھا۔"

یہیں مسجد میں اس نے کلیم کو براہِ راست مخاطب کر کے اسے صحیح راستے پر آنے کی دعوت دی تھی۔ لیکن اس کا کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوا اور کلیم پھر فرار اور فرعونیت پر کمربستہ ہوگیا۔ لیکن نعیمہ اور اس کی ماں فہمیدہ کے درمیان تو تو میں میں اور فہمیدہ کا اپنی سب سے بڑی اور بیاہتا بیٹی کے منہ پر زور کا طمانچہ رسید کرنا ایک امر واقعہ ہے اور اس کا سبب نعیمہ کی زبان سے مذہب کی تضحیک اور فرائض مذہبی کی مذمت کا اظہار تھا۔ جو اس نے انتہائی بے باکی اور جسارت کے ساتھ کیا۔ جسے فہمیدہ کی حمیت اور اس کے جذبۂ دین داری کی حرارت برداشت نہ کر سکی۔ کلیم کی طرح نعیمہ بھی مذہب سے انحراف کی خوگر ہو چکی تھی اور وہ اس بات کی مطلق پرواہ نہیں کرتی تھی بلکہ اس بات سے چڑھتی تھی کہ ماں اور باپ مذہبی ارکان اور احکام کی طرف مراجعت کر رہے تھے۔ اس کے دل میں مذہب کی طرف بے رغبتی بلکہ غم و غصے کا جذبہ اتنا ہی تند و تیز تھا جیسا کہ کلیم کے دل میں:

"اب تو بوا دن رات نماز کا وظیفہ ہے۔ وہ دیکھو تخت پر نماز کا جھنجھٹ بچھا رہتا ہے۔ وضو کا کلھڑا کیا مجال کہ کسی وقت پاس سے الگ ہو جائے۔ کام کاج سے فارغ ہوتیں تو یا نماز پڑھنے کھڑی ہو گئیں یا کتاب پڑھنے بیٹھ گئیں۔ ایک حمیدہ کٹنی ان کو ایسی مل گئی ہے۔ کہ اور ان کو اکسایا کرتی ہے۔۔۔ میرا بس چلے تو کتیا کو ایسا ماروں کہ یاد کرے۔"

اس کے دل کا غبار پھٹ پڑتا ہے یہ دیکھ کر کہ اس کی چھوٹی بہن حمیدہ اس کے شیر خوار بچے کو روتا ہوا چھوڑ کر نماز کی ادائیگی کے لیے اٹھ کھڑی ہوتی ہے۔ نعیمہ اسے پیچھے سے دھکا دے کر گرا دیتی ہے جس کی وجہ سے حمیدہ کی ناک میں تخت کی کیل چبھ جاتی اور اس سے خون بہنے لگتا ہے۔ ماں کے ٹوکنے پر نعیمہ مذہب کے خلاف اول فول بکنے لگتی ہے۔ نعیمہ کا طرز عمل اس کی فطرت کی غمازی کرتا ہے جس میں ضد، غصہ، تنگ نظری، خود پسندی اور شقاوت قلبی سب ہی کی آمیزش موجود ہے۔ نعیمہ ناز و نعم میں پلی بڑھی اور بگڑی اور اس کے خیالات جن کا بے تکلف اظہار وہ اپنی خالہ زاد بہن صالحہ کے سامنے اپنے گھر آنے پر اور ماں سے اپنی لڑائی کی تفصیلات بتانے کے سلسلے میں کرتی ہے۔ اس کی فطرت کی کجروی اور عدم اعتدال کو صاف طور پر ظاہر کرتے ہیں۔ اس اخلاقی گراوٹ، خود پسندی اور سرکشی کی ذمے داری بھی جس کا بھر پور مظاہرہ اس کی طرف سے ہوتا ہے، نصوح اور زیادہ تر فہمیدہ ہی کے سر ہے۔ کیونکہ نعیمہ بہر حال اسی ماحول کی ساختہ پرداختہ ہے جسے اس کے ماں باپ نے ترتیب اور تشکیل دیا تھا۔ اس کے برعکس فہمیدہ کی بہن کے گھر کا ماحول ہے، جسے بطور ایک آئیڈیل کے اس طرح پیش کیا گیا ہے:

> "ان کے گھر کی دین داری ضرب المثل ہے ہماری بہن اللہ رکھے اتنی بڑی نمازن ہیں کہ انھوں نے اپنے ہوش میں تو کسی وقت کی نماز قضا نہیں کی۔ اتنا تو بال بچوں کا بکھیڑا ان کے ساتھ ہے اور خدا کی مرضی گھر میں سدا تنگی رہتی ہے۔۔۔۔ اور لطف یہ کہ ہر وقت ہشاش بشاش رہتی ہیں کبھی عسرت کی شکایت یا تنگ دستی کا گلہ کرتے ہم نے تو ان کو سنا نہیں اور چھوٹے بڑے سب مستغنی اور سیر چشم۔۔۔۔ میرے اور میرے بچوں کے زیور اور کپڑے دیکھ کر باغ باغ ہو جاتی ہیں۔ اور ہر چیز پر کہے جاتی ہیں، ماشاء اللہ، چشم بددور، اللہ زیادہ دے، اللہ نصیب کرے۔"

لیکن یہاں ایک امر بہر صورت قابلِ غور ہے اور وہ یہ کہ نعیمہ جب ماں سے ناراض ہو کر اور اپنے ماحول سے برداشتہ خاطر ہو کر اپنی خالہ کے گھر جا کر پناہ لیتی ہے تو وہ اس کے خلاف ایسے جارحانہ طریقے سے احتجاج اور بغاوت نہیں کرتی، جیسے اس نے اپنے گھر کے خلاف کی تھی۔ جس کی ایک وجہ تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ اس کی خالہ اور خالو اس سے کوئی تعرض نہیں کرتے، اور نہ اسے مذہب پر چلنے کی براہ راست تلقین کرتے ہیں بلکہ اس کے لیے یہ موقع فراہم کرتے ہیں کہ ماحول کے صالح اور صحت مند اثرات غیر شعوری طور پر مداخلت بیجا کے بغیر اس کے دل و دماغ کی گہرائیوں میں جذب ہوتے چلے جائیں۔ دوسرے یہ کہ رفتہ رفتہ اسے اپنے

معمولات میں ایک خوشگوار تبدیلی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ وہ اس رنگ میں رنگ جاتی ہے، جو اس کے ماحول پر چھایا ہوا ہے، اور پشیمانی محسوس کرنے لگتی ہے کہ اس نے اپنی ماں کے خلاف اور اس بہن کے سلسلے میں، جو اس پر جان چھڑکنے سے دریغ نہ کرتی تھی، ایسا سخت رویہ کیوں اختیار کیا۔ جبلی محبت کی ایک رمق اس کے دل میں عود کر آئی اور وہ ماں سے مفاہمت پر آمادگی کی طرف آہستہ آہستہ بڑھنے لگتی ہے، یہاں تک کہ بالآخر وہ اس کے قدموں پر گر کر معافی بھی مانگ لیتی ہے اور یہ سب کچھ ایک اندرونی جذبے کے دباؤ کے تحت عمل میں آتا ہے۔

ناول کا آغاز اور انجام پہلے سے متعین معلوم ہوتے ہیں۔ نصوح اور اس کی بیوی فہمیدہ کا اپنے ماحول میں، جو انہی کا پیدا کیا ہوا ہے، گہری تبدیلی لانے کا عزم صمیم اس کے خلاف بڑے لڑکے کلیم اور بڑی بیٹی نعیمہ کی مزاحمت اور مخالفت اور دریدہ دہنی کا مظاہرہ، نعیمہ کا دیر تک اپنی ضد اور ہٹ دھرمی پر قائم نہ رہنا، اس کے بالمقابل کلیم کی ترنگ لاف زنی اور اس کا تشدد اور لہو ولعب میں نہ صرف غرق رہنا بلکہ اسے حق بجانب ثابت کرتے رہنا اور تاویلات بے جا سے کام لینا اور باپ کے ساتھ انتہائی بدتمیزی اور بدتہذیبی کے ساتھ پیش آنا اور پھر زندگی کے آخری لمحات میں پشیمانی کا احساس اور معافی طلب کرنا، اور اس طرح ناول کا خاتمہ بالخیر۔ ان دونوں کرداروں میں ایک طرح کی انانیت پائی جاتی ہے۔ نعیمہ کے مزاج میں جو ٹیڑھ ہے وہ مناسب تعلیم و تربیت کے فقدان کا نتیجہ ہے۔ اس میں ایک طرح کی ڈھٹائی بھی ہے اور شقیق القلبی بھی۔ اس کے اور اس کی ماں فہمیدہ کے درمیان لڑائی کا سبب وہ تضحیک اور استہزا ہے جس کا اس نے بے غیرتی اور دریدہ دہنی کے ساتھ مذہب کو نشانہ بنایا۔ لیکن قابلِ غور امر یہ ہے کہ اس تضحیک اور استہزا سے قطع نظر، یا غالباً اسی کے نتیجے کے طور پر اس کا دل نرمی، محبت اور شفقت کے لیے لطیف جذبات سے بھی یکسر خالی ہو جاتا ہے۔ یہ اس برتاؤ سے ظاہر ہے جو وہ نہ صرف اپنی ماں اور اپنی بہن حمیدہ اپنے شیر خوار بچے اور اپنی ملازمہ بیدار کے ساتھ روا رکھتی ہے۔ یہاں انانیت اور خود بینی اور خود پسندی اور ایثار و درگزر اور شفقت کے جذبات کے درمیان کشمکش نظر آتی ہے اور اس میں اوّل الذکر کا پلڑا بھاری رہتا ہے۔ لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ نعیمہ کے کردار میں ایک طرح کی اندرونی توانائی ہے اور وہ جس جس طرح سے جھکتی اور بھڑکتی ہے اور پے بہ پے جیسے جیسے وار کرتی اور سہتی ہے، وہ خاصی دلچسپی کا باعث بنتا ہے۔ کلیم کے ہاں بھی متضاد جذبات کے درمیان یہ تناؤ

اور کشمکش نظر آتی ہے۔ جس کی طرف اس طرح اشارہ کیا گیا ہے :

"باپ اس کو صراط مستقیم کی طرف کھینچتا تھا۔ فطرت گمراہی اور ضلالت کی طرف۔ لیکن فطرت حریف غالب تھی، اس واسطے کہ اول تو خود کلیم کا میلانِ طبع اس کی جانب تھا۔ دوسرے نصوح نئی اور نامانوس اور دشوار گذار راہوں پر اس کو لے جانا چاہتا تھا جس میں زہد و ریاضت اور اتقا اور نفس کشی اور انکسار اور فروتنی اور خوف عاقبت کی چند در چند تکلیفیں اور مصیبتیں درپیش تھیں۔ اس راہ میں کلیم کو بدرقہ اور راہ نما تو کجا، رفیق و ہم سفر کا ملنا بھی مشکل تھا۔ برخلاف اس کے فطرت اس کو ایک شارع عام دکھاتا تھا، ایسا آباد کہ گویا اس سرے سے اس سرے تک بازار لگا ہے اور نہ صرف منزل بہ منزل بلکہ قدم بہ قدم تن آسانی اور عیاشی اور خود پسندی اور بے فکری اور مطلق العنانی، طرح طرح کی آسائشیں اور انواع و اقسام کی راحتیں موجود و مہیا تھیں اس راہ میں کلیم کو پیلے کا حظ یعنی سفر میں حضر کا لطف حاصل تھا۔"

کلیم کو اپنے جن امتیازات پر ناز ہے ان میں شعر و شاعری، شطرنج، چوسر، گنجفہ، پتنگ بازی اور کبوتر بازی اور اس نوع کی مختلف سرگرمیاں شامل ہیں جو اس زمانے کے معاشرے میں مردوں کے محبوب مشغلے شمار کئے جاتے تھے اور جن میں فوقیت، کمال اور برتری حاصل کرنا منتہائے مقصود سمجھا جاتا تھا۔ ترغیبات جنسی کا البتہ کلیم کے ہاں کوئی گذر نہیں ہے اور ان کا کوئی تذکرہ یہاں نہیں کیا گیا۔

اس ناول میں کردار پوری طرح ناول نگار کے قبضے میں نظر آتے ہیں۔ ان میں ایک طرح کا اکہرا پن پایا جاتا ہے۔ وہ یا تو خوبیوں کے مجسمے ہیں یا خامیوں اور کوتاہیوں کے۔ مختلف رنگوں کی آمیزش کا یہاں کوئی تصور نہیں ہے۔ ایک طرف سلیم، علیم اور حمیدہ ہیں جو بڑی حد تک نیک طینت اور پاکیزہ سرشت اور کردار کے مالک ہیں اور دوسری طرف کلیم اور نعیمہ ہیں۔ جن کے دلوں پر مہر لگی ہوئی ہے اور جن کے سروں پر شیطنیت کا بھوت سوار ہے۔ اول الذکر خیر کے نمائندے ہیں اور موخرالذکر شر کے۔ ان کرداروں میں عمل ارتقا شاذ ہی ملتا ہے۔ وہ اپنی آزادانہ زندگی نہیں رکھتے۔ اور ان میں ایک طرح کا سپاٹ پن پایا جاتا ہے۔ کلیم اور نعیمہ کے کرداروں کے پیش کرنے میں نذیر احمد نے سہل پسندی سے کام لیا ہے۔ نعیمہ کی قلبِ ماہیت بالکل آخر میں اور ایک اچانک پن کے ساتھ ہوتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کرداروں کو بعض اخلاقی قدروں کی وضاحت کے لیے تراشا گیا ہے اور اسی لیے وہ ڈھلے ڈھلائے نظر آتے ہیں۔ ان میں خیال اور جذبے کی روشنی اور

تھرتھراہٹ محسوس نہیں ہوتی۔ ان کرداروں میں ایک دلچسپ اور کسی قدر دلکش کردار مرزا ظاہر دار بیگ کا ہے جو زوال آمادہ تہذیب پر ایک طنز کا حکم رکھتے ہیں۔ ان کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

"مرزا کو جب دیکھو پاؤں میں ڈیڑھ حاشیے کی جوتی سر پر دہری بیل کی بھاری کام دار ٹوپی، بدن میں ایک جھوڑ دو دو انگرکھے، اوپر شبنم یا ہلکی سی تن زیب نیچے کوئی طرح دار ساڑھا کے کام کا جاڑا ہوا تو بانات مکرسات رو پئے گز سے کم کی نہیں۔ خیر یہ تو صبح و شام اور تیسرے پہر کا شانی مخمل کی آصف خانی جس میں حریر کی سنجاف کے علاوہ گنگا جمنی کمخواب کی عمدہ بیل ٹنکی ہوئی سرخ نیفہ، پائجامہ اگر ڈھیلے پائچوں کا ہوا تو کلی دار اور اس قدر نیچا کہ ٹھوکر کے اشارے سے دو دو قدم آگے، اور اگر تنگ مہری کا ہوا تو نصف ساق تک چوڑیاں اور اوپر جلد بدن کی طرح مڑھا ہوا۔ ریشمی ازار بند گھٹنوں میں لٹکتا ہوا اس میں بے قفل کی کنجیوں کا گچھا غرض دیکھئے تو مرزا صاحب اس ہیئت کذائی سے چھیلا بنے ہوئے سر بازار چھم چھم کرتے جا رہے ہیں۔"

مرزا کا ظاہری طمطراق اور لیے دیئے رہنے کا انداز ان کے اندرونی کھوکھلے پن کا ایک بیرونی حجاب ہے۔ اس کی پردہ دری کلیم کا یہ استفسار کرتا ہے:

"یہ کیا ماجرا ہے؟ تم تو کہا کرتے تھے کہ ہمارے ہاں دہری محلسرائیں، متعدد دیوان خانے، کئی پائیں باغ ہیں، حوض اور حمام اور کٹڑے اور گنج اور دوکانیں اور سرائیں۔ میں تو جانتا ہوں کہ عمارت کی قسم سے کوئی چیز ایسی نہ ہوگی جس کو تم نے اپنی ملک نہ بتایا ہو۔ یا یہ حال کہ ایک متنفس کے واسطے ایک شب کے لیے تم کو جگہ میسر نہیں جو حالات تم نے اپنی زبان سے بیان کیے ان سے یہ ثابت ہوتا تھا کہ جمعدار کے تمام ترکے پر تم قابض اور متصرف ہو۔ لیکن میں اس جاہ و حشمت کا ایک شمہ بھی نہیں دیکھتا۔"

کلیم سے ان کی گاڑھی چھننے کا مطلب ہی یہ ہے کہ وہ دونوں اکثر معاملات میں اشتراک ذہنی اور مزاجی مناسبت رکھتے ہیں۔ کلیم سے ان کا ربط ضبط دونوں کے اخلاقی دیوالیہ پن پر دلالت کرتا ہے۔ مرزا صاحب کی طلاقت لسانی کا ذکر جو بھنے ہوئے چنوں کو کلیم کو پیش کرتے وقت کام میں لائی گئی ہے، اس طرح کیا گیا ہے:

"یار ہو تم بڑے خوش قسمت کہ اس وقت بھاڑ مل گیا۔ ذرا واللہ ہاتھ تو لگاؤ، دیکھو تو کیسے بھلس

رہے ہیں اور سوندھی سوندھی خوشبو بھی عجیب ہی دلفریب ہے کہ بس بیان نہیں ہو سکتا۔ تعجب ہے کہ لوگوں نے خس اور مٹی کا عطر نکالا مگر بھنے ہوئے چنوں کی طرف کسی کا ذہن منتقل نہیں ہوا۔ کوئی فن ہو کمال بھی کیا چیز ہے۔ دیکھئے اتنی لوت گئی ہے۔ مگر چھدامی کی دکان پر بھیڑ لگی ہوئی ہے۔ بندے نے بہ تحقیق سنا ہے کہ حضور والا کے خاصے میں چھدامی کی دوکان کا چنا بلاناغہ لگ جاتا ہے۔ اور واقع میں آپ ذرا غور سے دیکھیے کیا کمال کرتا ہے کہ بھوننے میں چنوں کو سڈول بنا دیتا ہے۔ بھئی تمہیں سر کی قسم، سچ کہنا، ایسے خوب صورت، خوش قطع، سڈول چنے تم نے پہلے بھی دیکھے تھے؟ دال بنانے میں اس کو یہ کمال حاصل ہے کہ کسی دانے پر خراش تک نہیں، ٹوٹنے پھوٹنے کا کیا مذکور اور ان دالوں کی رنگت دیکھئے، کوئی بسنتی ہے، کوئی پستئی، غرض دونوں رنگ خوش نما یوں تو صد ہا قسم کے غلے اور پھل زمین سے اگتے ہیں۔ لیکن چنے کی لذت کو کوئی نہیں پاتا۔"

یہ دونوں تراشے جن میں مرزا ظاہر دار بیگ کا حلیہ بیان کیا گیا ہے اور ان کی قوتِ گفتار پر روشنی ڈالی گئی ہے ناول نگار کے بیانیہ کی خوبی پر دلیل محکم ہیں۔ ان میں جزئیات نگاری کی مدد سے اور الفاظ کی نشست و برخاست سے پوری تصویر کے حسن کو نمایاں کیا گیا ہے۔

اس ناول میں تین مقامات بہت اہم ہیں۔ اوّل کلیم کی عشرت منزل کی مرقع نگاری، جو اس طرح سامنے لائی گئی ہے:

"چنانچہ عشرت منزل کھولا گیا، تو ایک تکلف خانہ تھا۔ کمرے کے بیچ میں چوکیوں کا فرش، اس پر دری، اس پر سفید چاندنی اس خوش سلیقگی کے ساتھ تنی ہوئی کہ کہیں دھبے یا سلوٹ کا نام نہیں۔ صدر کی جانب گجرات کا نفیس قالین بچھا ہوا، گاؤ تکیہ لگا ہوا۔ سامنے اگال دان لب قالین۔ بیچوں بیچ چوکیوں کے گرداگرد کرسیاں تھیں تو لکڑی کی لیکن آئینے کی طرح صاف چمکتی ہوئی۔ چھت میں بنا بٹی کی گوٹ کا پنکھا لٹکا ہوا، ہلانے کے واسطے نہیں بلکہ دکھانے کے لیے۔ اس کے پہلوؤں میں جھاڑ جھاڑوں کے بیچ بیچ میں رنگ برنگ کی ہانڈیاں۔ چھت کیا تھی بلامبالغہ آسمان کا نمونہ تھی۔ جس میں پنکھا بجائے کہکشاں کے تھا۔ جھاڑ بمنزلہ آفتاب و ماہتاب۔ اور ہانڈیاں ہو بہو جیسے سارے چھت کے مناسب حالت۔ دیواریں، تصویروں اور قطعات اور دیوار گیریوں سے آراستہ تھیں۔"

اس آرائش و زیبائش سے کسی قدر ان قدروں کا انکشاف ہوتا ہے جو اس زوال آمادہ معاشرے میں

رائج تھیں اور جس سے اخلاق انحطاط پر ایک جھلکتی سی روشنی پڑتی ہے۔ دوسرے کلیم کے کتب خانے کا لفوح کے ہاتھوں اور اسی کے اشارے اور حکم سے نذرِ آتش کیا جانا اور تیسرے مرزا طاہر دار بیگ کی حویلی، جس میں وہ متمکن تھے اور اس سے متصل مسجد کی تصویر کشی، جس میں باپ سے ناراض ہو کر فرار ہونے پر کلیم کو چار و ناچار رات بسر کرنا پڑی:

"کلیم: میں آج شب کو آپ ہی کے ہاں رہنے کی نیت سے آیا ہوں۔ مرزا: بسم اللہ، تو چلئے اس مسجد میں تشریف رکھیے بڑی فضا کی جگہ ہے۔ میں ابھی آیا۔ کلیم نے جو مسجد میں آکر دیکھا تو معلوم ہوا کہ ایک نہایت پرانی چھوٹی سی مسجد ہے۔ وہ بھی مسجدِ ضرارہ کی طرح ویران، وحشت ناک نہ کوئی حافظ ہے نہ ملا نہ طالب علم نہ مسافر، ہزارہا چمگادڑیں اس میں رہتی ہیں کہ ان کی تسبیح بے ہنگام سے کان کے پردے پھٹے جاتے ہیں۔ فرش پر اس قدر بیٹ پڑی ہے کہ بجائے خود دھر بچے کا فرش بن گیا ہے"۔

کلیم کی اس حالت اور اس حالت کے درمیان تضاد پر جسے وہ چھوڑ کر یہاں آیا تھا، اس طرح تبصرہ کیا گیا ہے:

"گھر کے ایوان نعمت کو لات مار کر نکلا تھا تو پہلے ہی وقت چنے چبانے پڑے۔ نہ چراغ نہ چارپائی، نہ بہن نہ بھائی، نہ مونس نہ غمخوار، نہ نوکر نہ خدمت گار۔ مسجد میں اکیلا ایسا بیٹھا تھا، جیسے قید خانے میں حاکم کا گنہگار یا قفس میں مرغ نوگرفتار۔ اور کوئی ہوتا تو اس حالت پر نظر کر کے تنبیہ پکڑتا، اپنی حالت سے توبہ اور اپنے افعال سے استغفار کرتا اور اس وقت نہیں تو سویرے مجردم باپ کے ساتھ نماز صبح میں جا کر شریک ہوتا۔ لیکن کلیم کو اور بہت سے مضمون سوجھتے تھے۔ اس نے رات بھر میں ایک قصیدہ تو مسجد کی ہجو میں تیار کیا۔ اور ایک مثنوی مرزا کی شان میں"۔

کلیم کے کتب خانے کا، جس میں اس نے ہر طرح کی اچھی بری کتابوں کا ذخیرہ جمع کیا تھا، نذرِ آتش کیا جانا دراصل ایک علامیہ ہے شر کی قوتوں کے استحصال اور بیخ کنی کا۔

یہ البتہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ کہیں کہیں مصنف کا نقطۂ نظر اور ردِ عمل اعتدال سے متجاوز نظر آتا ہے، مثلاً کلیات آتش اور دیوان شرر اور اردو کے مثنوی نگاروں اور اردو کے دوسرے درجے کے تمام شعراء کے کلام کو بلا تمیز و تفریق دریا برد کر دینا، اور سعدی جیسے شاعر اور نثر نگار کو بھی اسی زمرے میں رکھنا، جس پر مذمت کی مہر ثبت کی گئی ہے۔ ایک طرح کے غیر عقلی تعصب کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی طرح سلیم کے اس

بیان پر" جناب نماز کے لیے تو سخت تاکید کی گئی ہے، کہ خبردار کسی وقت کی قضا نہ ہونے پائے اور اس کے علاوہ کنکوا اڑانا، شطرنج کھیلنا، جانوروں کی لڑائی میں شریک ہونا، جھوٹ بولنا، قسم کھانا، بے ہودہ بات بکنا، برے لڑکوں میں بیٹھنا، ان سب باتوں سے منع کیا ہے" کلیم کا یہ بے ساختہ تبصرہ "کیوں نہیں تم نے ایک ہی بات کہدی کہ مر رہو" اپنے اندر جواز کا ایک پہلو ضرور رکھتا ہے۔ اسی طرح نعیمہ کے اس بیان میں بھی صداقت کی ایک ہلکی سی رمق پائی جاتی ہے:

> تب سے اس نماز روزے کا چرچا ہمارے گھر میں ہوا ہے بلمنسات اور شرافت گئی گذری ہوئی۔ اب آئی ہو، تو دو چار دن رہ کر سب کا رنگ ڈھنگ دیکھنا۔ نہ وہ زمین رہی نہ آسمان۔ گھر کا باوا آدم ہی کچھ بدل سا گیا ہے۔ نہ وہ ہنسی ہے نہ وہ دل لگی ہے۔ نہ وہ چرچے ہیں، نہ وہ مذاق ہے۔ نہ وہ چہچہے ہیں۔ گھر میں ایک اداسی چھائی رہتی ہے۔ ورنہ ابھی ایک مہینے کا مذکور ہے کہ محلے کی عورتیں تمام تمام دن بھری رہا کرتی تھیں۔ کوئی گیت گا رہی ہے کوئی کہانی کہہ رہی ہے۔ یہ ہمسائی عجوبھی کچھ اس طرح کی زندہ دل ہیں کہ ہر روز نئی نئی نقلیں کر کے سب کو ہنساتے ہنساتے لٹا لٹا دیتی تھیں اب کوئی گھر میں آکر تھوکتا بھی نہیں۔ گھر ہے کہ کم بخت اکیلا پڑا بھائیں بھائیں کیا کرتا ہے۔

نصوح کی اخلاقی سرزنش میں جو ایک پہلو فطری اور بے ضرر خوشیوں کا گلا گھونٹنے کا نکلتا ہے اس پر اس تراشے سے خاصی روشنی پڑتی ہے۔ اور اس سخت گیری کا ایک ناپسندیدہ پہلو، نعیمہ کے تفاعل کے بارے میں جو اظہارِ رائے نصوح کی زبانی کیا گیا ہے وہ بھی ایک انتہائی نقطۂ نظر کی آئینہ داری کرتا ہے:

> "شاعری اپنی ذات سے بری نہیں، بلکہ اس اعتبار سے کہ زبان دانی کی عمدہ لیاقت کا نام شاعری ہے۔ ضرور تعریف کی بات ہے۔ لیکن لوگوں نے ایک عام دستور قرار دے رکھا ہے کہ اس لیاقت کو ہمیشہ برے اور بے ہودہ خیالات میں صرف کرتے ہیں۔ اس لیے دین داروں کی نظر میں شاعری عیب ہے گناہ ہے۔ اب شاعری اسی کا نام ہے کہ کسی کی ہجو کہیئے کہ وہ داخلِ غیبت ہے یا مدح بے جا کیجیے کہ وہ کذب و بطالت ہے یا عشق و عاشقی کے ناپاک خیالات میں کوئی مضمون سوچیے کہ وہ خلافِ شریعت ہے یا مسائلِ دین یا اہلِ دین کے ساتھ تمسخر و استہزاء کیجیے کہ وہ کفر و معصیت ہے"

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، مصنف کا عمل دخل پلاٹ کے تدریجی ارتقاء میں کچھ زیادہ ہی نظر آتا ہے یعنی کردار اس کے ہاتھ میں کٹھ پتلیاں معلوم ہوتے ہیں اور اپنی کوئی انفرادیت اور آزاد وجود نہیں رکھتے۔

ناول نگار ناول کی بساط سے کبھی اپنے آپ کو الگ نہیں کرتا، اور غیر حاضر نظر نہیں آتا۔ اس میں شک نہیں کہ جن نظریات کی عکاسی یا تجسیم اس ناول میں کی گئی ہے وہ چند بنیادی سچائیوں کے مرادف ہیں، جو ایک عام اطلاقیت یعنی APPLICABILITY رکھتی ہیں، مگر جس طرح براہِ راست تخاطب کے ذریعے انہیں ناول پر چسپاں کیا گیا ہے وہ بہت زیادہ تشفی بخش نہیں۔ جیسا کہ کہا گیا، مرزا ظاہر دار بیگ اور فطرت کے کردار جان دار معلوم ہوتے ہیں، گو وہ نسبتاً کم عرصے تک ہماری نظروں کے سامنے رہتے ہیں۔ دونوں کے نام ان کی شخصیت کے رنگ روغن کی چغلی کھاتے ہیں۔ فطرت کا کردار انسانی فطرت کی کجروی کا ایک نقش ہے گھر سے فرار ہونے پر جب کلیم کی ملاقات ان حضرت فطرت سے ہوتی ہے تو وہ اسے باپ کے خلاف اس طرح چڑھاتا ہے:

"بھائی نصوح کا اپنی اولاد کے ساتھ اور اولاد میں بھی تمہارے ساتھ کہ آج ماشاء اللہ فخر خاندان ہو، یہ طرز مدارات ہے۔ ہم لوگ تو خیر کہنے کو اجنبی اور غیر ہیں۔ ایسی ہی بدمزاجیوں نے کنبہ والوں سے میل طاپ چھڑایا، ورنہ انصاف شرط ہے ہمارا ان کا کیا بانٹے؟ اپنا کھانا، اپنا پہننا، لڑائی کس لیے اور جھگڑا کیوں؟ اور طرہ یہ ہے کہ جس قدر حضرت سن رسیدہ ہوتے جاتے ہیں، مزاج جوان ہوتا جاتا ہے، بھائی صد آفریں ہے تمہاری والدہ کو نہیں معلوم ایسے آتش مزاج، بے مروت آدمی کے ساتھ اس نیک بخت نے کیونکر نباہ کیا؟"

فطرت کی مکاری، بدباطنی اور خبث اور حقائق کو توڑ موڑ کر پیش کرنے کی صلاحیت پر اس تراشے سے بخوبی روشنی پڑتی ہے اور اسی طرح کتب خانے کے جلائے جانے کی اطلاع جس طرح نمک مرچ لگا کر اس نے کلیم تک پہنچائی، اس پر اس طرح تبصرہ کیا گیا ہے۔

"وہ آگ جو نصوح نے کلیم کی کتابوں میں لگائی تھی، فطرت نے کلیم سے جا لگائی، ایک تو خانہ ویرانی اس پر فطرت کی آتش بیانی۔ کلیم پر اس آتش زنی کی خبر نے وہ اثر کیا، جو حضرت موسیٰ پر آتش طور نے کیا تھا سنتے کے ساتھ ایسا بے خود ہو گیا، کہ گویا بجلی گری، آپے میں آیا، تو مزاج ایسا برافروختہ تھا کہ شاید نصوح اس وقت موجود ہوتا تو یہ مردک دست و گریباں ہو کر لپٹ جاتا۔ کوئی ناگفتنی جلی کٹی بات اس نے اٹھا نہیں رکھی۔"

فطرت اس صورتحال سے پورا پورا فائدہ اٹھاتا ہے، جو کلیم نے باپ کے خلاف سرکشی کر کے پیدا کی ہے اور جس کی

وجہ سے نصوح کے ہاتھ سے پانچ چھ ہزار روپے کا گاؤں نکل جاتا ہے اور کلیم کو ہر طرح کی رسوائی اور فضیحت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اور وہ اخلاقی پستی کی عمیق ترین گہرائیوں میں گر جاتا ہے۔ یہ سارا قضیہ بالآخر اس امر پر منتج ہوتا ہے کہ وہ دولت آباد جا کر تلاش معاش کرتا ہے۔ اور فوج میں اعلیٰ عہدہ حاصل کرتا اور لڑائی میں زخمی ہو کر ناامیدی کی حالت میں پھر اسی گھر کا رخ کرتا ہے۔ جس سے اس کا انقطاع اپنی رنگ رلیوں میں محو ہونے اور باپ کو اس کے مذہبی شغف اور شیفتگی کی بنا پر پاگل اور مجنوں کہنے کی بدولت عمل میں آیا تھا۔

یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ ناول کا اختتام کلیم کے احساس پشیمانی کے اظہار پر ہوتا ہے وہ اپنے باپ نصوح سے اپنی بدعنوانیوں، سرکشی اور بدتہذیبی کے لیے معافی طلب کرتا ہے:

> "اگرچہ میں نے اپنی زندگی خرابی اور رسوائی اور فضیحت اور والدین کی ناراضمندی اور خدا کی نافرمانی میں کاٹی اور ایسی ایسی ہزاروں لاکھوں زندگیاں ہوں تو بھی اس نقصان کی تلافی کی امید نہیں، جو اس چند روزہ زندگی میں مجھ کو اپنی بے راہروی سے پہنچا۔ مگر مجھ کو تین طرح کی تسلی ہے۔ اول یہ کہ میں مرتا ہوں تائب نادم، پشیمان، خجل متاسف دوسرے یہ کہ سفر عاقبت شروع کرتے وقت ایسے لوگوں میں ہوں، جو اس راہ کے منزل شناس اور میرے دل سوز اور ہمدم اور شفیق اور مہربان حال ہیں۔ تیسرے یہ کہ غالباً میری زندگی دوسروں کے لیے نمونۂ عبرت ہوگی کہ اس صورت میں گو اپنی زندگی سے میں خود مستفید نہیں ہوا، لیکن اگر دوسروں کو کچھ نفع پہنچے تو میں ایسی زندگی کو رائیگاں اور عبث نہیں کہہ سکتا۔"

اس سے پہلے نعیمہ جیسا کہ کہا گیا، ماں کے قدموں پر گر کر اس سے معافی طلب کر چکی ہے۔ جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ دو مرکزی کردار جن کے توسط سے شر کی قوتوں کو فروغ حاصل ہوا تھا، اپنے منطقی انجام کو پہنچ جاتے ہیں اور ان قوتوں کی شکستِ فاش واضح طور پر نظروں کے سامنے آجاتی ہے اور نعیمہ اور چھوٹے اور منجھلے لڑکے کی حد تک نصوح اپنے مشن میں کامیاب رہتا ہے۔ ناول کی ایک خوبی جس کا اعتراف بہرکیف ضروری ہے، یہ ہے کہ اس میں مسلمانوں کے متوسط گھرانوں کی معاشرت کی ایسی عکاسی ملتی ہے، جو ہر لحاظ سے مکمل اور بے داغ کہی جا سکتی ہے۔ اس میں جزئیات نگاری پر زور ملتا ہے ایسا لگتا ہے کہ نعیمہ اور کلیم محض افسانوی کردار ہی نہیں ہیں بلکہ اس معاشرے کے علائم ہیں، جو تباہی کے دہانے پر کھڑا ہے۔ چونکہ یہ ناول اردو فکشن کے ارتقاء کے ابتدائی دور میں لکھا گیا تھا اور اس کے

پس پشت کوئی بڑی روایت نہیں تھی، اور اس میں نذیر احمد کے سامنے ایک بین اور سوچا سمجھا ہوا اصلاحی مقصد تھا، جسے وہ حاصل کرنا چاہتے تھے۔ اس لیے اس میں کوئی لطافت پیچیدگی یا بے ساختگی اس انداز سے نہیں ہے۔ جس کی اب ہم کسی ناول نگار سے توقع رکھتے ہیں۔ یہاں در پردہ عکاسی اور ترسیل پر نہیں، بلکہ براہِ راست منطقی اور مسلسل اظہارِ بیان پر زور ملتا ہے۔

فردوسِ بریں

شرر کے تاریخی ناولوں کی روایت میں "فردوسِ بریں" ایک نیا اور حیرت انگیز تجربہ ہے۔ اس کے پسِ پشت باطنیہ تحریک کا فروغ اور اس کی تاریخی قوت ہے، اور بالآخر اس قوت کا تاتاریوں کے بھرپور حملے کے ہاتھوں انتشار و اختلال۔ ناول کا فارم ایک طرح کی FANTASY ہے، اور شرر نے ان دونوں عناصر یعنی FANTASY اور تاریخیت HISTORICITY کو بہ خوبی یعنی فن کارانہ طور پر ایک دوسرے کے اندر سمونے کا جتن کیا ہے۔ ناول کے دو مرکزی کردار حسین اور زمرد ہیں، جو ایک دوسرے سے ٹوٹ کر محبت کرتے ہیں۔ عنفوانِ شباب کی یہ باہمی کشش اور پروانہ وار محبت ناول کے لیے بنیادی مواد فراہم کرتی ہے۔ زمرد کی غیر معمولی صباحت اور دل کشی اور زمرد اور حسین کی ایک دوسرے کے لیے وفاشعاری اور جذبِ شوق از اول تا آخر برقرار رہتے ہیں اور ان میں کوئی کمی نہیں آنے پاتی۔ جبل طالقان میں پریوں کے غول کے ہاتھوں زمرد کی موت ناول کے شروع ہی میں دکھا دی جاتی ہے، گو اس کی اصلیت کا راز آخر آخر میں کھلتا ہے۔ لیکن بظاہر اس موت کے بعد حسین کو جن جان لیوا مصائب، آزمائشوں اور مہمات سے گزرنا پڑتا ہے، وہ سب ایسی کہانیوں کے عناصرِ ترکیبی تصور کیے جاتے ہیں، جنھیں رومانوں یعنی (ROMANCES) کا نام دیا جاتا ہے۔ ان عناصر کے علاوہ جو اشارے معنی خیز ہیں، ان میں سلسلہ ہائے کوہ، وادیاں، گھنے اور تاریک جنگلات، چشمے، مرغزار، سنہری پل (سنہری، جاہ و حشمت اور کامرانی و مطلب براری کی علامت ہے) تہہ خانے، غار، مقفل دروازے اور داہنی سمت (جو گوہرِ مراد پانے کی طرف رہنمائی کرتی ہے) شامل ہیں۔ مافوق الفطرت طاقتوں کا عمل دخل FANTASY کے تصور سے جزولاینفک کے طور پر وابستہ ہے اور اس سے اس حقیقت کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ واقعاتی کائنات کے متوازی اور ماورا، جس کے قوانین جانے بوجھے، متعین اور مانوس ہیں، ایک دوسری

دنیا کا وجود بھی ہے، جس پر فردوس بریں کا گمان گذرتا ہے۔ ناول میں شروع سے آخر تک ایک طنز یاتی منشا کی کارفرمائی مسلسل نظر آتی ہے، جس کے ذریعے بہت سے بتوں کو پاش پاش کیا گیا ہے۔ لیکن اس منشا کا راز البتہ رفتہ رفتہ اور منزل بہ منزل کھلتا چلا جاتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ "افشائے راز" باب پر پہنچ کر ہی اصل حقیقت کے خدوخال نمایاں ہوتے ہیں۔ اس سے پہلے تک قاری اسی FANTASY کے طلسم میں اسیر رہتا ہے، جس کا اپنا تار و پود محکم اور خود مکتفی ہے، اور تخیل پر جس کی گرفت مضبوط اور ناقابلِ انکار ہے۔ ناول کی تشکیل اور در و بست میں جو تکنیک استعمال کی گئی ہے، وہ التباسیت یعنی ILLUSIONISM کی تکنیک ہے۔ اسی کے ذریعے فردوسِ بریں کا دلفریب نقش ابھارا گیا ہے یہی ناول کے اہم کرداروں کے محرکاتِ عمل کے لیے کنجی فراہم کرتی ہے، اور اسی سے بالواسطہ طور پر مقصود ان توہمات کو آشکار کرنا ہے، جو فرقہ باطنیہ اور ملاحدہ نے عام ذہنوں میں بٹھا رکھے تھے۔ اس ناول کو داستان گوئی کی روایت پر ایک واضح اضافہ سمجھنا چاہیئے۔ کیونکہ یہاں کردار بڑی حد تک ایک انسانی سطح اور اپنا تشخص رکھتے ہیں، محض تخیل کے تراشیدہ یا ان کی ممیاں نہیں معلوم ہوتے۔ ان میں شیخ شریف علی وجودی، جو وادیٔ ایمن کہلاتے ہیں، شیخ الجبل، جو طورِ معنی کے نام سے موسوم ہیں، اور رکن الدین خورشاہ، جو امام قائم قیامت کا لقب اختیار کیے ہوئے ہیں، خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ کاظم جنونی ہیں، جو ایک طرح کے حاشیہ بردار اور کارپرداز ہیں۔ وادیٔ ایمن، طورِ معنی اور امام قائم قیامت اس گہری سازش میں شریک غالب اور اس کے معمار ہیں، جو عام لوگوں کو ان کے مذہبی معتقدات کی بناء پر گمراہی میں مبتلا کرنے کے لیے بڑی سوجھ بوجھ، اہتمام و انصرام اور ہوش گوش کے ساتھ وضع کی گئی ہے۔

اس ناول میں جو بنیادی رمز استعمال کیئے گئے ہیں وہ نور و ظلمت اور جسم و روح ہیں۔ اسی لیے حقیقتِ اعلیٰ کو، جو انسان کے خیال کے نور سے منزہ ہے، نور الانوار کہا گیا ہے۔ شیخ علی وجودی برزخ کہے جاتے ہیں، اس لیے کہ وہ عالم لاہوت اکبر اور ناسوت کے درمیان اپنا وجود رکھتے ہیں۔ 'وادیٔ ایمن' اور 'طورِ معنی' جیسے القاب بھی نور کے اسی رمز سے ملحق ہیں، اور ناول کے غالب موضوع سے اندرونی وابستگیاں INTERCONNEXIONS رکھتے ہیں۔ ان دونوں کرداروں کے بارے میں ایک سے زائد بار کہا گیا ہے کہ وہ دریائے نور وحدت و کثرت کے شناور ہیں اور حسین کو بھی یہی

نصیحت کی جاتی ہے کہ "افرقتنی فی بحارالنوارث"، اور شیخ الجب کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے :

"دن چونکہ مظہرالنور ہے، لہٰذا دن بھر وہ اپنے اوپر انوارِ لاہوتِ اکبر کا انعکاس کرتے ہیں،
اور رات چونکہ تیرہ و تار اور نمونۂ ظلمت ہے لہٰذا اس ظلمت میں وہ مادی پیکروں سے ایک
گونہ علاقہ پیدا کرتے ہیں۔" (ص ۷۵)

دوسرا رمز اشیاء کے ظاہر و باطن کا ہے۔ چنانچہ شیخ وجودی کی زبان سے کہلوایا گیا ہے :

"موسیٰ اور خضر کا واقعہ ہر وقت پیشِ نظر رکھو اور یقین کرلے کہ ہر ظاہر کا ایک باطن ہے، نتائج
ہمیشہ باطن پر مرتب ہوتے ہیں۔ ظاہر پرست رموزِ فطرت کو نہیں سمجھ سکتے۔" (ص ۴۴)

اور

"جن کاموں کی تعمیل خضر نے کی، اور جن میں موسیٰ سے مدد لی، ان کا باطنی پہلو صرف خضر کے
دل میں تھا۔ اور موسیٰ کی نیت میں وہ قطعی معاصی تھے۔ مگر کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ موسیٰ نے گناہ کیا
اور اتنے بڑے کبائر میں شریک ہوئے۔" (ص ۴۷)

معمولی نظریں ظاہر کو دیکھتی اور اس سے دھوکہ کھا جاتی ہیں، لیکن وہ لوگ جو واقفِ اسرار ہیں، ظاہر کے باطنی اور اندرونی پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لاسکتے اور انھیں باہم تطبیق دینے پر قادر ہیں۔ اور ظاہر ہر چند ناپسندیدہ، مضرت رساں اور اخلاقی لحاظ سے نامعتبر اور قابلِ اعتراض معلوم ہوتا ہو، تب بھی باطن اس کے برعکس معنویت کا حامل ہوسکتا ہے۔ اور اس سے اس امر پر دلالت کی گئی ہے کہ عالم بھی دو طرح کے ہیں: ظاہری عالم پر قبضہ اور تصرف دنیاوی حاکموں کا ہے، جو سیاسی بازیگری میں طاق، اسباب معلوم وعین پر قادر اور مادی قوت واقتدار کے حریص ہیں؛ اور اندرونی اور باطنی کائنات پر ان لوگوں کا، جو روح کے محافظ اور امین اور ان دیکھے اور نامعلوم علل و نتائج پر متصرف ہیں۔ جسم و روح دونوں کے اپنے اپنے مطالبات اور اپنی اپنی تخصیصات ہیں۔ لیکن ایک امر فی الواقع قابلِ غور ہے، وہ یہ کہ روح جب تک تاریک مادے یا جسم کی کثافت اور آلودگی سے پوری طرح منزہ نہ ہوجائے اور طہارت اور پاکیزگی حاصل نہ کرلے، وہ مستقل طور پر اور اطمینان کے ساتھ اندرونی اور باطنی کائنات پر متمکن اور اس میں سکونت پذیر نہیں ہوسکتی۔ کیونکہ مادی دنیا کے علائق اور وابستگیاں اسے اپنے میں ملوث رکھیں گی، اور اپنی جانب کھینچتی رہیں گی اور وہ دلجمعی کے ساتھ اسے اپنا مرکز اور مستقر نہیں بنا سکے گی۔

ذہنی اور تخلیقی سطح پر ناول کو دو حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلا حصہ فردوس بریں میں دخول اور نفوذ سے متعلق ہے اور دوسرا اس سے اخراج اور اسے مسترد کر دینے سے، یعنی ناول میں ایک کیفیت یا حالت صعود کی ہے، اور دوسری سقوط اور انہدام کی۔ پہلے حصّے میں فردوس بریں کا ایک گمراہ کن نقش یا التباس ILLUSION قائم کیا گیا ہے؛ جو دراصل چربہ ہے ان تمام جسمانی اور حسی لذائذ اور دلفریبیوں کا، جو جنت کے روایتی اور مسلمہ کردار سے وابستہ ہیں اور پھر اس نقش کی بے حقیقتی اور اس کی شکست وریخت کا منظر سامنے لایا گیا ہے۔ یہاں ایک اور امر بھی توجہ طلب ہے اور وہ یہ کہ فردوس بریں میں زمرد سے وصال اور ہم آغوشی (اور زمرد شروع ہی میں کوہ البرز کی گھاٹی سے اترتے ہوئے پریوں کے غول کے ہاتھوں موت سے ہمکنار دکھائی جا چکی ہے) اسی وقت ممکن ہے، جب کہ حسین صبر آزما اور شکیب طلب آزمائشوں اور صعوبتوں کے ایک پورے سلسلے سے گزر چکا ہو۔ ان آزمائشوں میں چلہ کشی، تیرہ و تار غاروں میں تجرد اور تنہائی کی زندگی، نباتی قوتِ لایموت پر گذر اوقات، مرشد کے سامنے ہمہ تن انقیاد و اطاعت، اس کے احکام کی بے چون وچرا بجا آوری اور اس کی خوشنودی حاصل کرنے کی خاطر ایسے نیک طینت اور معصوم علمائے دین، جیسے امام نجم الدین نیشاپوری اور امام نصیر بن احمد وغیرہ کا قتل شامل ہیں۔ مراقبے اور مجاہدے جو بالعموم نفس کی تربیت اور تہذیب اور ظلم و سرکشی کے جذبات کو کچلنے کے لیے برتے جاتے ہیں انہی میں وہ عجیب و غریب عبادت بھی شامل ہے، جو چالیس دن تک حضرت یعقوب اور حضرت یوسف کے جنازوں کے درمیان ایک غار میں بیٹھ کر کی گئی ہے۔ ان ریاضتوں کے بارے میں جب حسین ایک منزل پر کنہہ حقیقت تک پہنچنے کے لیے یہ استفسار کرتا ہے کہ اسے ان چکروں میں کیوں ڈالا گیا ہے تو اس کا جواب زمرد کی زبانی یوں دیا گیا ہے:

> "اس لیے کہ تمہارے شوق میں ہیجان اور بے صبری پیدا ہو۔ اگر بغیر اتنے چلے کھنچوائے اور بغیر علی وجودی کے پاس ایک سال انتظار کرائے کہہ دیا جاتا، تو تم اتنے بڑے گناہ کے ارتکاب پر ہرگز آمادہ نہ ہوتے۔" (ص ۱۴۶)

متبحر اور معصوم علماء کے قتل کا جواز اخلاقی قوانین سے پہلو تہی اور ان سے اعراض کے اندر تلاش کر لیا جاتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر یہ کہا جاتا ہے کہ یہ قتل جو بظاہر غیر انسانی اور سفاکانہ ہیں، اور انتہا درجے کی سنگ دلی کی چغلی کھاتے ہیں، ایک باطنی پہلو بھی رکھتے ہیں، جس کا ظاہر بیں نظروں سے، جو محدود صلاحیت

رکھتی ہیں، مخفی رہنا ہی قرینِ مصلحت و انصاف ہے۔ جن دشوار گذار راستوں کو حسین کو عبور کرنا پڑتا ہے، جن خطروں میں جان کھپا کر وہ مختلف پُراسرار اور مہیب مقامات تک پہنچتا ہے۔ اور جن جن دشمنوں سے، جو اس کی گھات میں لگے رہتے ہیں، بچتا بچاتا وہ اپنی منزلِ مقصود تک پہنچتا ہے، وہ سب اس کڑی آزمائش کا لازمی جزو ہیں۔ اسے یہ باور کرایا جاتا ہے کہ مرشد کی نسبت سے مرید ایک محض ضمنی حیثیت رکھتا ہے۔ "مرید مرشد کے ہاتھوں میں صرف ایک بے جان اور غیر ذمے دار آلے کی حیثیت رکھتا ہے، (ص۔ ۵۱) اور اس لیے اسے اس کا حق نہیں پہنچتا کہ وہ کسی ایسے فعل کی افادیت اور معنویت پر جسے مرشد نے اس کے لیے لازمی قرار دیا ہو، شبہ کرے یا اس پر نکتہ چینی روا رکھے۔ بلکہ اس کے برعکس وہ اس پر آمنّا وصدّقنا کہے۔ شیخ کا امر اس کے لیے واجب الاذعان اس لیے ہے، کیونکہ مرید اشیاء کے صرف ظاہری اور خارجی پہلوؤں کا احاطہ کر سکتا ہے، جب کہ مرشد ان کے قلب میں اترنے کی صلاحیت رکھتا ہے، اور ان کی ماہیئت سے آگاہی رکھتا ہے۔ مزید برآں نتائج مرید کے اعمال پر نہیں، بلکہ مرشد کی نیت پر مرتب ہوتے ہیں۔ اور اس لیے وہ اپنے جن اعمال کو معاصی تصور کرتا ہے، عین ممکن ہے کہ وہ اس ضمن میں نہ آتے ہوں۔ بہر حال مرید کو اس کا حق نہیں ہے کہ وہ ان اعمال کو کسی طرح بھی معرضِ بحث میں لائے، جو مرشد نے اس کے لیے مقرر کر دیئے ہیں۔ اسی طرح یہ بھی کہا گیا ہے کہ فردوسِ بریں میں داخلے کی شرطِ اولیں اور لابدی مادے کی کثافت سے جسم کا تطہیر حاصل کر لینا ہے۔ جس قدر جسم یہ تطہیر حاصل کرے گا، اسی نسبت سے وہ اس کائنات میں رسائی پا سکے گا، جو مادے کے گرد و غبار اور آلائش سے پاک صاف ہے۔ تطہیر کا یہ عمل منحصر ہے روحانی ضابطوں اور پروگرام کے پورا کرنے پر اور ایک حد تک مرشد کے نگہِ فیض اثر پر۔ اور یہ نگہ ایسی ہے جو عقل و حواس کو فی الوقت اور عارضی طور پر معطل کر دیتی ہے اور انسان مرشد ہی کی آنکھوں سے ہر شے کو دیکھنے لگتا اور اسی کے کانوں سے ہر آواز کو سننے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اسے کاظم جنونی کے الفاظ میں یہ یقین بھی دلایا جاتا ہے کہ "شجرِ معرفت کی ایک شاخ تم بھی ہو"۔ یا بہ الفاظِ دیگر اور ناول کے مخصوص محاورے کے مطابق وہ نورِ ایزدی کا ایک پرتو ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا نامناسب نہ ہوگا، کہ یہ ٹکڑا مختلف سیاق و سباق میں کاظم جنونی اتنی بار دہراتا ہے، کہ ایسا لگتا ہے، کہ یہ کوئی وظیفہ یا منتر ہے سادہ دل لوگوں کو اس مخفی اور پُراسرار جماعت کے رکن بنانے کا۔ اور خود کاظم جنونی کی حیثیت ایک اداکار کی

سی ہے، جو اس وظیفے کا برابر ورد کرتا رہتا ہے اور اسی سے اس کی شخصیت کا رنگ روپ متعین ہوتا ہے۔

شروع میں کہا گیا تھا کہ ناول کے عمل کا پہلا حصہ متعلق ہے 'فردوس بریں میں داخلے اور اس کی طرف صعود سے۔ اس کی جانب حسین کو ان خطوط کے ذریعے ترغیب دلائی جاتی ہے، جو زمرد کی قبر پر، کوہ البرز کی گھاٹی میں ایک جادوائی طریقے سے رکھ دیئے جاتے ہیں۔ ان کی حیثیت ان حیرت زا اور موثر تحریروں کی سی ہے، جو FANTASY کے ماحول سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ یہ ہمارے احساسِ تحیر کو گدگداتی ہیں بالکل اسی طرح جیسے ناول کے ہر مرحلے پر ہم ایک نامعلوم لیکن پر شوق امید اور جستجو کے سہارے آگے بڑھتے رہتے ہیں۔ ان خطوط میں اسے ہدایت دی جاتی ہے، مخصوص سمتوں سے غاروں، گھاٹیوں اور تہ خانوں میں داخل ہونے اور ان سے سلامتی کے ساتھ گزر کر مخصوص مقامات تک پہنچنے کی اور پھر شیخ علی وجودی اور شیخ الجبل کی خدمت میں حاضر ہو کر اپنے کارناموں کی تفصیل بیان کرنے کی۔ حسین اپنی وفا کیشی اور حسنِ خدمت کا صلہ صرف اس صورت میں طلب کرتا ہے کہ زمرد سے اس کی ملاقات ملاءِ اعلیٰ میں کرا دی جائے۔ یہ ملاقات اس زمرد سے ہے جو بظاہر فردوس بریں میں مقیم اور متوطن ہے، اور جس کے اور حسین کے درمیان بعدِ مکانی حائل ہے۔ ناول کے پہلے حصے میں حسین گوہرِ مراد کو پالیتا ہے۔ یعنی زمرد سے اس کی ملاقات ایک امرِ واقعہ بن جاتی ہے۔ مگر ان روحانی ریاکاروں کے توسط اور وسیلے سے صرف ایک ہی بار۔ یہ ملاقات ہے ایسی روح سے جو کثافتِ مادی سے صرف ایک ہی حد تک چھٹکارا پا چکی ہے، اس حسین کی جو جسدِ خاکی کے مقتضیات میں ہنوز اسیر ہے۔ گو ایک حد تک وہ مجاہدے اور مجادلۂ نفس کے عمل سے گزر چکا ہے۔ اس ملاقات کی مدت اس درجے قلیل اور محدود ہے کہ اس سے تشنگیٔ طلب کی پوری طرح سیرابی نہیں ہونے پاتی، بلکہ اس سے بے تابی میں کچھ اضافہ ہی ہو جاتا ہے۔ ابھی حسین کو مزید طہارت اور پاکیزگی حاصل کرنا ہے اور اس لیے اس محدود قیام کی مدت ختم ہوتے ہی اسے فردوسِ بریں سے اخراج اور مادی دنیا کی طرف مراجعت کا حکم دیا جاتا ہے۔ جسے وہ طوعاً و کرہاً قبول کرنے پر مجبور نظر آتا ہے۔ یہاں یہ اشارہ کرنا شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ یہ ملاقات بھی اسی التباسیت یعنی ILLUSIONISM کا ایک جزو ہے، جس کا شروع میں ذکر کیا گیا۔

شیخ علی وجودی کا کردار اس ناول میں نہایت درجے وقیع اور اہم ہے، زمرد کی ہدایت کے بموجب حسین اس سے شہر حلب کی مسجد الشماتین میں ملاقات کرتا ہے۔ اس کا تعارف وہ اپنے خط میں اس طرح

کراتی ہے:

"اس عالم عناصر میں اس کا نام شیخ علی وجودی ہے۔ یہ شخص اگرچہ بالکل منکسر المزاج اور سادہ وضع نظر آئے گا مگر اس کی آنکھوں سے ریاضت ونفس کشی اور جذباتِ روحانی زیادہ ہونے کی وجہ سے شعلے نکلتے ہوں گے۔" (ص ۲۵)

اس تعریف کا صرف دوسرا نکتہ صحیح اور درست ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ شیخ علی وجودی نہ صرف اس پوری سازش میں بحدِ کمال فعال ہے، جو عام لوگوں کو گمراہ کرنے کے لیے کی گئی ہے، بلکہ وہ اپنی روحانی پختگی اور کشف والہام کی صلاحیتوں کا بھرپور التباس پیدا کرنے میں بھی ید طولیٰ رکھتا ہے؛ اور اپنے نقطۂ نظر اور راہِ عمل پر کسی تنقید کو ہرگز برداشت نہیں کر سکتا۔ بلکہ ایسے ہر موقع پر اپنے روحانی جلال کا مظاہرہ کرکے مخالف یا ناقد کا منہ بند کر دینے کے ہنر سے بھی بخوبی واقف ہے۔ اس جلال کی بیرونی نشانیاں ہیں، غیض وغضب، سرکج بینی اور آتش نوائی، اور اشتعال کے باعث کف کا منہ سے باہر آجانا۔ اس کے کردار کا سب سے نمایاں پہلو نخوت اور تکبر اور اپنے بارے میں حد سے زیادہ تیقن اور اعتماد کامل ہے۔ چنانچہ حسین سے ایک مکالمے کے دوران جب وہ یہ کہتا ہے:

"اے بحرِ وجود اور دریائے وحدت کے ذلیل وناپاک قطرے، تیرا کیا حوصلہ ہے کہ اس وجود غیر موجود اور لاہوت غیر متنوع کے رموز کو سمجھ سکے۔" (ص ۳۳)

تو در پردہ یہ اعلان ہے اپنے روحانی اکتسابات وتصرفات پر تفاخرِ بے جا کا، اور اس سے حسین کے لیے جو تحقیر ظاہر ہو رہی ہے وہ اس منکسر المزاجی اور سادہ طبعی سے بمراحل دور ہے، اور اس کی سراسر تکذیب کرتی ہے، جو اس سے منسوب کی گئی ہے۔ البتہ اس کی شخصیت میں ایک کہربائی قوت، ایک مقناطیسی کشش اور ایک اثر پذیر حالت یعنی MESMERISM کی کیفیت پائی جاتی ہے، جس کی شعوری طور پر تربیت کی گئی ہے، اور جس سے انکار ممکن نہیں، اسی بنا پر غالباً حسین اس اعتراف پر مجبور ہو جاتا ہے:

"ان کا علم وفضل اس پائے کا ہے کہ ان کے ہر ہر لفظ سے ایسی خداشناسی اور آشنائے رموزِ وحدت ہونے کی بو آتی ہے، کہ چاہتا ہوں، مگر ان پر بدگمانی کرنے کی جرأت نہیں ہوتی۔۔۔۔ جو بات مجھے شیخ علی وجودی میں نظر آئی، اور جس آسانی سے وہ

دل کے شکوک رفع کر دیتے ہیں، امام نجم الدین میں اس کا عشر عشیر بھی نہ تھا۔" (ص ۱۵۰)

ناول میں شیخ علی وجودی کا سروکار بیشتر دو امور سے ہے: اول مرید کو ایک آلۂ کار کے طور پر استعمال کرنا، اور کسی بھی اخلاقی بدعنوانی کے خلاف اس کے احتجاج کو یہ کہہ کر دبا دینا کہ مرید کی نظریں اشیاء کے باطنی پہلوؤں کو اپنی گرفت میں نہیں لا سکتیں، اور اسی لیے حسن و قبح کے مابین نازک امتیازات کو متعین نہیں کر سکتیں۔ اور دوسرے یہ کہ جزا و سزا کا مورد مرشد کی نیت ہے، مرید کے اعمالِ ظاہری نہیں۔

دوسرا اہم موضوع یا محرک جسم اور روح کا مادی زندگی کے تناظر میں ایک دوسرے سے ربط باہمی ہے۔ اور اس لیے وہ کہتے ہیں کہ یہ محدود زمانہ جسے عام طور سے زندگی کہا جاتا ہے، دراصل روحوں کے کمال حاصل کرنے کا مدرسہ ہے۔ یہ اکتسابِ کمال و پختگی ایک دوگونہ عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ اول یہ کہ روح جسم کے علائق کی پابند ہو کر لذت و الم کا اس حد تک تجربہ حاصل کر لے کہ وہ جب چاہے اپنے آپ کو متحیز و متشکل کر سکے، اور دوسرے اس میں یہ صلاحیت نمو پالے کہ وہ حسب دل خواہ ان وابستگیوں سے علیحدہ ہو کر سرچشمۂ نورِ ازلی سے تعلق پیدا کر سکے۔ چنانچہ شیخ علی وجودی کی زبان سے کہا گیا ہے کہ روح کے اکتساب کمال کا تیسرا اور آخری مرحلہ یہ ہے:

> "اب اس کی یہ حالت ہوتی ہے کہ ایک طرف تعلقات جسدی کی مادی تعلیمات سے اس میں یہ صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے کہ جب چاہے اس عالم کے سامنے اپنے آپ کو متخیل یا متشکل ہو کے دکھا دے، اور دوسری طرف اس میں کمالِ روحانیت و تجرد اس درجے کا ہو کہ جب چاہے اس نقطۂ ازلی اور اعلیٰ مرکزِ نور الانوار سے جا ملے۔" (ص ۵۴)

یہ امر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، اگر ہم اس سلسلے میں انتہائی وقیع اس قیاس کو سامنے رکھیں، جسے انگریزی رومانی شاعر کیٹس نے اپریل ۱۸۱۹ء کے اپنے ایک خط میں بایں طور ظاہر کیا ہے، "گو عرفِ عام (COMMON COGNOMEN) میں دنیا یا زندگی کو آنسوؤں کی وادی کہا جاتا ہے، لیکن دراصل یہ روح کی تعمیر کا عرصہ ہے، وہ روح جو INTELLIGENCES سے مختلف ہے۔ یہ INTELLIGE- NCES کیا ہیں؟ یہ اس الوہیت کی چنگاریاں ہیں جن میں انسان شریک و سہیم تو بے شک ہے، لیکن اسے انفرادیت یا خودی یا تشخص (IDENTITY) اسی وقت دیا جا سکتا ہے، یا اسے روح میں جب ہی متبدل کیا جا سکتا ہے، جب کہ اس پر فواد یا قلب کا عمل واقع ہو۔ اور یہ مکانی

یا واقعاتی کائنات کی حدود میں رہ کر ہی ہو سکتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر INTELLIGENCE خدا کے جوہر کا ایک حصہ ہے اور اسے روح بننے کے لیے نفس سے بڑھ کر IDENTITY کی ضرورت ہے، اسے آپ روحِ لطیف بھی کہہ سکتے ہیں، جسے حاصل کرنے کے لیے فواد اور مکانِ آب و گِل کا تعلق اور توسط ضروری ہے۔ کیٹس نے آگے چل کر روح کو ایک بچے سے تشبیہہ دی ہے، فواد کو HORN BOOK سے، اور دنیا یا زندگی کو مدرسے سے۔ قلب ایک ضروری معمول یا MEDIUM ہے۔ 'مدرسے' کی اصطلاح کیٹس اور شرر دونوں کے ہاں مشترک ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ شرر نے شیخ علی وجودی کی زبان سے یہ فلسفہ طرازی کر کے اس کی اپنی مکاری کو ایک طنزیاتی شکل دے دی ہے۔ جب کہ کیٹس سنجیدگی کے ساتھ نفس اور غیر نفس کے باہمی تعامل پر اظہار رائے کر رہا ہے۔ اس نے INTELLIGENCE اور روحِ لطیف کے درمیان ایک بنیادی فرق کی نشان دہی کی ہے۔ اور قلبِ انسانی اور مادی احوال کو ایک معروض کے طور پر برتنے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ شیخ علی وجودی کا مقصد محض یہ ظاہر کرنا ہے کہ اس نے اپنے مجاہدے اور عملِ استغراق کی بدولت یہ مہارت حاصل کر لی ہے کہ وہ جسم و روح دونوں کی دنیاؤں میں بیک وقت اور نہایت سہولت کے ساتھ جادہ پیمائی کر سکتا ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا برمحل معلوم ہوتا ہے، کہ شیخ علی وجودی کی یہ طویل گفتگو اور اس کا یہ تفلسف، کیٹس کے تعمیرِ روح (SOUL CREATION) کے عمل کی ایک بھونڈی اور مضحک نقل معلوم ہوتا ہے۔

'فردوسِ بریں' کی نقش گری میں شرر نے جزئیات نگاری سے کام لے کر اور اپنے تخیل کی قوت پر بھروسہ کر کے اس اصل کا ہو بہو چربہ اتارنے کی کوشش کی ہے' جو عام معتقدات کا ایک حصہ ہے۔ یعنی جس پر انسان مدتوں سے یقین کرتا چلا آیا ہے۔ یہاں تمام تر زور حسی لذات پر ہے اور اس لیے براہ راست تجربے پر۔ چمن بندی، نہریں، فوارے، پھولوں کے دیدہ زیب تختے، سبزۂ نودمیدہ کی چادریں، روشنی کا موج در موج سیلاب، موتیوں اور جواہرات سے مرصع اور مزین قالین، تخت اور گاؤ تکیے، حور و غلمان، جو حسین اور خوب رو، توبہ شکن اور خرد سوز ہیں، پھل اور میوے، طیور نغمہ سنج، اور شرابِ طہور کے جام اور انھیں پیش کرنے والی نازنینانِ سمن بر، غرض یہاں پر ہر وہ چیز فراہم کر دی گئی ہے، جو حواس کو آسودگی بخشتی، کام و دہن کو سیراب کرتی اور حقیقی جنت کا التباس

قائم کرتی ہے۔ اس کا اولین نقش اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"کوہستان اور درندوں کے مسکن کے نیچے ایک نہایت ہی وسیع، عالی شان اور بارونق مکان نظر آیا جس میں ہر طرف کافوری شمعیں تھیں۔ عود لوبان سلگ رہا تھا اور دیوار پر طلائی رنگ بھیر کے نقش اور شیشے کے ٹکڑے جڑے تھے جس پر شمعوں کا عکس پڑ کے ایک عجیب عالم پیدا کر رہا تھا۔ حسین اس تمام سامانِ عیش کو دیکھ کر مبہوت و خود رفتہ ہو گیا اور ایک بے صبری کے جوش میں چلّا اٹھا کیا فردوس بریں یہی ہے؟" (ص ۵۹)

دوسرا اور اس سے زیادہ بھرپور اور تیکھا نقش اس طرح ابھارا گیا ہے:

"وہاں جا کے دیکھا تو اور حیرت ہوئی۔ پانی کے پاس ہی سبزے کا ایک پتلا اور برابر حاشیہ چھوڑ کے شگفتہ اور خوش رنگ پھولوں کا سلسلہ شروع ہو گیا ہے، جو نہر کے دونوں جانب تاحدِ نظر پھیلتے چلے گئے ہیں۔ ... سارا مرغزار اور ساری وادی جو کوسوں تک پھیلی ہوئی ہے، اور جسے خوبصورت، متوازی اور سرسبز و شاداب پہاڑوں نے اپنے حلقے میں کر لیا ہے۔ از سرتاپا ان چمنوں اور پھولوں سے بھری ہوئی ہے؛ اور مختلف نہریں جو آبشاروں کی شان سے اور پانی کی چادریں بن بن کے پہاڑوں سے اتری ہوئی ہیں۔ ان ہی چمنوں اور نہروں کے درمیان جابجا بہہ رہی ہیں ... یہ نہریں زبانِ حال سے پکار پکار کر کہہ رہی ہیں کہ ہم ہی تسنیم و سلسبیل ہیں۔ ... ان ہی چمنوں میں جابجا نہروں کے کنارے سونے چاندی کے تخت بچھے ہیں، جن پر ریشمی پھول دار کپڑوں کا فرش ہے۔ لوگ پرتکلف گاؤ تکیوں سے بیٹھے لگائے دل فریب اور ہوش ربا کم سن لڑکوں کو پہلو میں لیے بیٹھے ہیں، اور جنّت کی بے فکریوں سے لطف اٹھا رہے ہیں خوبصورت، آفتِ روزگار لڑکے کہیں تو سامنے دست بستہ کھڑے ہیں، اور کہیں نہایت ہی دل فریب حرکتوں سے ساقی گری کرتے ہیں۔" (ص ص: ۶۶-۶۵)

سب سے زیادہ دل چسپ امر یہ ہے کہ اس مصنوعی جنت میں وقت کے مختلف حصّوں کا بھی التباس پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے:

"تھوڑی دیر کے بعد دونوں (حسین اور زمرد) ایک ایسے درختوں سے گھرے ہوئے سبزہ زار میں پہنچے جہاں آفتاب کی روشنی کو درخت روکے ہوئے تھے۔ ہر طرف اندھیرا چھایا ہوا تھا، اور شرقی

قلہ ہائے کوہ سے ایک ہلکی ہلکی روشنی نمودار تھی۔ زمرد یہاں پہنچ کے بولی: "دیکھو یہ صبح کا وقت ہے۔" (ص ۲۷)

اس کے بعد:

"یہاں سے روانہ ہو گئے، تھوڑی دیر میں دونوں ایک چھوٹی سی وادی میں پہنچے، جو ہر طرف سے پہاڑوں میں گھری ہوئی تھی۔ یہاں بھی درختوں نے خفیف تاریکی پیدا کر دی تھی، اور ذرا فاصلے کے مقامات پر ہلکا دھواں اٹھتا نظر آتا تھا۔ کہیں کہیں چراغ جلنے لگے تھے۔ طیور کے چہچہانے کا شور بلند تھا اور مغرب کے قلعے پر آفتاب کے غروب ہونے کی بھی شعاعیں نظر آ رہی تھیں۔ زمرد نے یہاں رک کر کہا، اور یہ شام ہوئی۔" (ص ۷۷)

اور پھر آخر میں:

"اس زمین دوز راستے میں جاتے جاتے دونوں ایک نہایت عالی شان اور پرتکلف قصر میں پہنچے، جس میں ہر طرف کافوری شمعیں روشن تھیں۔ جھاڑ اور فانوس کثرت سے لٹک رہے تھے، اور در و دیوار میں شیشے کے رنگ برنگے گنبدوں و قمقموں کی شعاعیں کچھ ایسی عجیب و غریب روشنی سے جمکاری تھیں کہ نظر خیرہ ہو جاتی تھی۔ دیکھو یہ رات ہے اور کیسی پیاری رات۔" (ص ص ۱۰۳، ۱۰۴)

یہاں بظاہر صرف فطری ماحول کی تبدیلی سے وقت کے بدلنے کا تاثر ابھارا گیا ہے۔ لیکن فی الحقیقت ایسا لگتا ہے کہ ہم کسی ایسی جگہ پر ہیں، جس میں شش جہت آئینہ بندی کی گئی ہے اور تیز و ہلکی روشنیوں کے ذریعے جنہیں بڑی مہارت سے گردش دی جاتی ہے، نظام اوقات کا تعین کیا گیا ہے اور ان کی سلسلے داری (SEQUENCE) کو متشکل کیا گیا ہے۔ کم و بیش یہی تجربہ ہمیں اس تراشے میں ملتی ہے۔ جس میں حسین اپنی نفسی حالتوں کی تبدیلی کو بصورت خواب ارد گرد کی فضا کے آئینے میں جو برابر جنبش میں رہتی اور اپنا مستقر بدلتی رہتی ہے دیکھتا ہے:

"اس غفلت اور خود رفتگی کی نیند میں کئی مرتبہ اس کی آنکھ کھلی، وہ ہر مرتبہ اپنے آپ کو ایک نئے مقام میں پاتا تھا۔ کبھی سرسبز و شاداب زمین میں ہوتا، اور کبھی وحشت ناک اور پرخطر گھاٹیوں میں۔ ہر جگہ رنگ بیں فرشتے یا انسان، مگر کسی غیر معمولی قسم کے لوگ اسے سرو شبستان سے اور زیادہ قریب ہونے کا یقین دلاتے اور وہ یقین کر لیتا۔" (ص ۷)

اقتباس ماقبل سے یہ اس لحاظ سے ذرا مختلف ہے، کہ اس میں ایک طرح کے خواب کی پیکر نگاری (DREAN IMAGERY) استعمال کی گئی ہے۔ مگر ایک نوع کا گردش کرتا ہوا منظر (SHIFTING LANDSCAPE) ان سب اقتباسات میں ایک مشترک عنصر کی حیثیت رکھتا ہے، اور اس میں ایک طرح کی صناعت ART-IFICE کو خاصا دخل ہے۔ مگر اس التباس کے باوصف، جو بڑی کامیابی کے ساتھ ابھارا گیا ہے، قاری یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا، کہ یہ فردوس بریں یہیں کہیں روئے زمین کے کسی چپے یا گوشے پر موجود ہے! جیسا کہ ناول کے آخری حصے میں زمرد کی زبان سے کہلوایا گیا ہے:

"یہ باتیں کرتے کرتے قصر میں داخل ہوئے اور زمرد نے کہا: یہاں کی مسرتیں تو بے شک دنیا کی عام مسرتوں سے بالاتر ہیں۔ مگر یہ نہ سمجھو کہ تم دنیا سے نکل کے کسی اور جگہ آ گئے ہو" (ص ۱۸۱)۔

حسین اس فریب میں اس لیے گرفتار ہو جاتا ہے کیونکہ جام شراب طہور سے سرشاری اس کے حواس کو کچھ دیر کے لیے معطل کر دیتی ہے اور اسے وہم پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ زمرد اور حسین ایک ہی طلسم میں اسیر ہیں۔ گو ان کے جذبِ تاثر کی کیفیتیں کسی قدر مختلف ہیں۔ یہ کیفیت کچھ عرصے کے بعد ختم ہو جاتی ہے۔ اور حسین پھر اسی عالمِ آب و گِل کی طرف لوٹ آتا ہے، بلکہ سچ پوچھیے تو اس میں شک کیا جا سکتا ہے کہ وہ اس سے نکلا ہی کب تھا؟ اس پر جو حالت گذری، وہ ایک طرح کے سحر کے مرادف تھی۔ وہ جذبات کے زیر و بم میں ہچکولے کھاتا رہتا ہے۔ اس سے اس کی تشنگی اور بے تابی اور بڑھ جاتی ہے زمرد سے وصال کی خواہش اسے ہر لمحہ آتشِ زیرِ پا رکھتی ہے، اور اس کی لمحاتی تکمیل ہی اسے اس طلسم سے بالآخر نجات دلاتی ہے۔

اس ڈرامے کا دوسرا نقطۂ عروج رکن الدین خورشاہ کے دربار کا منظر ہے۔ حسین جب فردوس بریں کی لذتوں سے کچھ عرصے سرشار رہ چکنے کے بعد اس سرزمین کی طرف واپس بھیج دیا جاتا ہے، جہاں سے اس نے اپنے سفر کا آغاز کیا تھا، تو اس کے دل میں زمرد سے بازدید اور وصال کی حسرت اور تمنا پھر چٹکیاں لینے لگتی ہے۔ اس مرتبہ اسے شیخ علی وجودی کا خط لے کر خورشاہ کے پاس آنا پڑتا ہے کہ اسی کے حکم اور توسط سے وہ ایک بار پھر فردوس بریں میں داخل ہو سکتا ہے۔ خورشاہ اس ناول کا وہ کردار ہے، جس کا نقش ذہن پر نہ خوشگوار پڑتا ہے، اور نہ گہرا۔ بالواسطہ طور پر اس کا تعارف اس طرح کرایا جاتا ہے:

"وہی خط جو شیخ علی وجودی نے لکھ کر دیا تھا، اسے لے کر قلعہ دار کے پاس بھیجا گیا۔ پھر رکن الدین

خورشاہ کے ملاحظے میں پیش ہوا جوان دونوں تمام باطنین کا امام اور علی ذکرۃ السلام کا پوتا تھا۔ خورشاہ کا ہنوز عنفوانِ شباب تھا، مگر چونکہ ان لوگوں کے عقیدے میں امام پیدا ہوتے ہی امام ہوتا ہے، لہٰذا ان کے تقدس اور وجاہت میں نوعمری سے کوئی فرق نہیں آنے پاتا۔۔۔۔ جو لوگ بادشاہ یا امام کے احکام بے عذر و بے حجت آنکھیں بند کرکے بجالاتے ہیں، اور جن کے خنجر سے سارا زمانہ کانپ رہا ہے، فدائی کہلاتے ہیں۔ ان کی یہ حالت ہے کہ مقتدر اور فرماں روا کے حکم پر جان دیتے ہیں، اور خودکشی کو بھی ذریعۂ نجات سمجھتے ہیں۔ انہی فدائیوں کی وجہ سے جو رعب وادب رکن الدین خورشاہ کے دربار میں ہے، شاید اس عہد کے کسی بادشاہ کے سامنے بے ادبی و مخالفت کا خیال بھی دل میں نہ لا سکے۔" (ص ص ۱۰۴-۱۰۳)

حسین کے بارے میں یہ تاثر غالباً صحیح ہے کہ اس میں بڑی حد تک ایک طرح کی سادگی بلکہ سادہ لوحی پائی جاتی ہے۔ زمرد کے لیے اس کی محبت جنوں انگیز ہے اور وہ ہر قیمت پر اور ہر لمحہ اس سے تجدید ملاقات کے لیے نہ صرف آمادہ بلکہ بے قرار رہتا ہے۔ زمرد اس کی نسبت شاید نتائج و عواقب پر زیادہ نظر رکھنے والی ہے۔ اور اس میں وہ سیمابیت نہیں ہے، جو حسین کے کردار میں اس درجے نمایاں ہے۔ اس میں پیش قدمی کی صلاحیت اور ذہنی چوکناپن بھی زیادہ ہے۔ اور اس کا دل ان دیکھے اور اوائلی احساساتِ خوف PRIMITIVE FEARS کی آماجگاہ بھی نہیں ہے، جو حسین کو ہر وقت گھیرے رہتے ہیں۔ شروع میں حسین کا ضمیر بھی بیدار اور حساس نظر آتا ہے۔ چنانچہ اپنے استاذ اور چچا امام نجم الدین نیشاپوری کے قتل سے اپنے ہاتھ رنگین کرنے کے بعد جب وہ اس واقعہ کی اطلاع دینے کے لیے شیخ علی وجودی تک پہنچنے کا قصد کرتا ہے، تو اس کے دل میں جو خیالات گذرتے ہیں، انھیں اس طرح ظاہر کیا گیا ہے:

"دوسرے دن جب وہ شوق کے پروں سے اڑتا ہوا خراسان کے مغربی میدان اور جنگل قطع کرتا چلا جاتا تھا۔ اس وقت اس کے حواس ذرا ٹھکانے ہوئے، اور اپنا ظلم وگناہ یاد آیا۔ جو ہر پہلو سے برا نظر آتا تھا۔ اس خیال کو ٹالنے کی برابر کوشش کرتا تھا، مگر بار بار زبان سے ایک آہ کے ساتھ یہ جملہ نکل ہی جاتا تھا" کہ میں بڑا گنہگار ہوں۔" اس کا دل اور اس کا ایمان اس پر لعنت کرتا رہا۔ لعنت اور پھٹکار کی آواز کان میں آتی تھی؛ اور وہ چونک چونک کے کہتا" اس

> فعل کے ذمہ دار شیخ علی وجودی ہیں"۔ مگر خود ہی دل میں قائل ہو جاتا، کہ امام کا کام تو میرے ہاتھ اور میری سنگ دلی نے تمام کیا ہے۔ ذمہ داری کسی اور کے سر کیوں کر جا سکتی ہے؟" (ص ۵۱)

لیکن دوسرا یعنی امام نصر بن احمد کا قتل کر چکنے کے بعد جب حسین خورشاہ کے دربار میں وارد ہوتا ہے، تو اس وقت ضمیر کے یہ کچو کے ختم ہو چکے ہیں؛ اور وہ ان دونوں کے قتل کی قیمت اس سے طلب کرتا ہے اور درشتی کے ساتھ طلب کرتا ہے۔ جسے ایک گستاخی پر محمول کیا جاتا ہے اور چنانچہ اسے دربار سے نکال دیئے جانے کے احکام صادر کیے جاتے ہیں۔ گو اس کے ساتھ یہ رعایت روا رکھی جاتی ہے کہ اس کی جان بخش دی جاتی ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید نامناسب نہ ہوگا کہ خورشاہ کا جاہ وجلال اور پندار و نخوت، شیخ علی وجودی کے غیظ و غضب اور تکبر و خود افرازی کا ایک دوسرا رخ ہے، اور یہ دونوں ایک دوسرے کا تکملہ کرتے اور ایک دوسرے کا جواب پیش کرتے ہیں۔ حسین کے گستاخانہ ردعمل کی ایک صریح وجہ یہ ہے کہ ایک فدائی دیدار ہے، جو چغتائی خان کو قتل کر کے لوٹا ہے اور سر دربار اپنے کارنامے کی تشہیر کر رہا ہے، انعام کے طور پر فردوس بریں کی سیر کرانے کا وعدہ کیا جاتا ہے، جب کہ حسین کو جو دو اماموں کو قتل کر چکا ہے، اس کی مینو نشیں معشوقہ زمرد سے باز دید کے سلسلے میں کوئی امید نہیں دلائی جاتی۔ حسین میں اب متنوع تجربات زندگی نے ایک طرح کی بے باکی اور دریدہ دہنی پیدا کر دی ہے اور وہ اس کھلم کھلا ناانصافی کے خلاف دھڑلے سے احتجاج کی آواز بلند کرنے سے نہیں ہچکچاتا، اور اس سے خورشاہ کے اندر اشتعال پیدا ہوتا ہے۔ خورشاہ کے دربار سے حسین کا اخراج ناول کا نقطۂ انحراف ہے۔ اور اس کے بعد جو واقعات وقوع پذیر ہوتے ہیں، ان میں بلغان خاتون کا کردار ایک خاص اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔ بلغان خاتون چغتائی خاں کی بیٹی اور منقو خاں کی بہن ہے۔ اور ان سب کا تعلق ہلاکو خاں سے ہے۔ اس زمانے کے سیاق و سباق میں، جس میں یہ ناول پیوست ہے، تاتاریوں کا دبدبہ پوری دنیا پر چھایا ہوا تھا، اور یہ ٹڈی دل جس طرف کا بھی رخ کرتے، ہر شے کو تہ و بالا کر دیتے اور بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکتے تھے زمرد کا ایک اور خط حسین کی معرفت بلغان خاتون کو بھی اسی پراسرار طریقے سے بھجوایا جاتا ہے، جس طرح اس سے پہلے حسین کو بھجوایا گیا تھا، جیسا کہ ابھی کہا گیا، چغتائی خاں کو ایک فدائی اور باطنی کے ہاتھوں، جس کا نام دیدار ہے، اسی بے رحمی اور سفاکی سے قتل کرایا جاتا ہے، جیسا کہ امام نجم الدین نیشاپوری اور امام نصر بن احمد کو حسین کے معصوم ہاتھوں اس جرم میں قتل کرایا گیا تھا کہ وہ باطنیہ فرقے کے خلاف زور وشور

سے وعظ کہہ کر لوگوں کے سامنے ان کے فریب کا پردہ چاک کر رہے تھے۔ اس انتقام کی آگ، جو بلغان خاتون کے دل میں اپنے باپ کے ناگہانی قتل کے خلاف بھڑک اٹھتی ہے، بالآخر وہ وسیلہ ثابت ہوتی ہے، جس سے باطنی فرقے کا قلع قمع عمل میں لایا جاتا ہے، اور اس کے نتیجے کے طور پر فردوس بریں کے طلسم کا شیرازہ یکسر بکھر جاتا ہے۔ بلغان خاتون، اگرچہ ایک جلوۂ گذراں ثابت ہوتی اور دیر تک نظروں کے سامنے نہیں رہتی، لیکن وہ اپنے حسن و جمال، توازن اور زیرکی، وقار اور خوش سلیقگی کا ایک گہرا تاثر پڑھنے والے کے ذہن پر چھوڑ جاتی ہے۔ اس میں ایک ایسی مہذب دلربائی، ایسی آن بان اور رکھ رکھاؤ، ایسی خود ضبطی اور بردباری ہے، جو اس کردار کو چشم زدن میں بھرپور اور توانا بنا دیتی ہے۔ اپنے بھائی منقوخاں سے اس کا مکالمہ، حسین اور زمرد سے اس کی یگانگت اور ان کے سامنے اس کی خوئے دل نوازی اور اپنے ہمراہی شہسوار کے ساتھ اس کا تلطف اسے ہر دل عزیز بنانے کے لیے کافی ہیں۔ وہ مٹھی بھر دستے کو لے کر قلعہ التمونت کا رخ کرتی ہے، اور تاتاری فوجیں جو اپنے مرکز اور پایۂ تخت قراقرم سے منقوخان کی سرکردگی میں مزید کمک کے طور پر پہنچ جاتی ہیں، اس قلعے پر حملہ آور ہوتی ہیں، جو رکن الدین خورشاہ کے قبضۂ قدرت میں تھا۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ 'فردوس بریں'، جو اسی قلعے سے ملحق ہے، دراصل اسی کی صناعی، فریب کاری اور سحر آفرینی کا ایک نادر اور جیتا جاگتا شاہکار ہے۔ اس طرح دین و سیاست کی سطح پر رکن الدین خورشاہ اور روحانی سطح پر شیخ الجبب اور شیخ علی وجودی اس ریاکاری اور ابلہ فریبی کے لیے بڑے موثر معمول ہیں، جس کا دائرۂ اثر ڈیڑھ سو سال کی طویل مدت پر پھیلا ہوا ہے۔ حکومت و سیاست اور دین و اخلاق کے ان نام نہاد اور خدائی ٹھیکیداروں نے مل جل کر حرص و ہوا اور مکر و فریب کا ایک بڑا دور رس اور سخت گیر جال تیار کیا تھا، جس میں اسلامی دنیا کے لاکھوں کروڑوں سادہ اور ضعیف الاعتقاد لوگوں کو مستقل طور پر پھنسانے کا اہتمام کیا جاتا تھا۔ چنانچہ شیخ علی وجودی اور شیخ الجبب کے بارے میں بجا طور پر کہا گیا ہے:

"ان دونوں نے اپنی گہری سازشوں سے صدہا امرا، وزرا اور علما و فضلا قتل کر ڈالے، اور چونکہ اس جنت اور ملاء اعلیٰ کی اصلیت کو اچھی طرح جانتے ہیں لہٰذا ان پر سارا فریب کھلا ہوا ہے اور لوگوں کو جان بوجھ کر گمراہ کرتے ہیں۔۔۔۔ وادیٔ ایمن نے دنیا کو بہت خراب کیا؛ دین کو جتنا بڑا ضرر اس شخص کے ہاتھ سے پہنچا، شاید کبھی کسی کے ہاتھ سے نہ

پہنچا ہوگا:" (ص ۱۵۱)

'افشائے راز' اور 'انتقام' ناول کے یہ دونوں ابواب ایک دوسرے سے منسلک اور ہم رشتہ ہیں۔ پہلے باب میں فردوسِ بریں کا عقدہ کھلتا ہے، اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک مصنوعی جنت ہے؛ جسے رکن الدین خورشاہ کی مادی تونگری کے بل بوتے پر تشکیل دیا گیا ہے۔ اس کے جسمانی خدوخال پر ایک نظر پھر ڈال لینے میں کوئی حرج نہیں ہے:

"اس کے بعد وہ محل کے برآمدے پر کھڑا ہوا اور ہر ایک عمارت اور ایک ایک چمن کو غور سے اور آنکھیں پھاڑ پھاڑ کے دیکھنے لگا۔ ہر چیز وہی اور ویسی ہی تھی؛ جیسی کہ پہلے نظر سے گزری تھی۔ قصروں کے در و دیوار پر اسی طرح جواہرات جڑے تھے۔ ان کی وضع بھی ویسی ہی تھی۔ چمنوں کا وہی رنگ، اور وہی نقشہ تھا۔ سڑکیں اور روشیں بھی اسی طرح رنگ برنگ اور نظر فریب تھیں۔ سونے اور چاندی کے تخت آج بھی اسی پہلی شان سے بچھے ہوئے تھے نہریں اسی مستانہ روی سے بہہ رہی تھیں۔ ہاں صرف ایک چیز کی کمی تھی۔ وہ یہ کہ وہ وجد میں لانے والا گانا نہ تھا۔ مگر جب طیور کی زبان سے وہی ترانہ 'خیر مقدم سن لیا'، تو ادھر سے بھی شک جاتا رہا۔ وہ اسی پس و پیش میں تھا کہ ایک طائر نے ایک تازہ اور شاداب سیب اپنی چونچ میں لا کے اس کے سامنے ڈال دیا، اور وہ چونک کے بول اٹھا یہ بھی خاص فردوس بریں کی علامت ہے۔" (ص ص ۱۴۰۔ ۱۳۹)

ذہنی اور جذباتی طور پر اس کے پسِ پشت وہ باطنین اور فدائی ہیں، جن کا سلسلہ پایانِ کار حسن بن صباح سے جا کر مل جاتا ہے۔ یہ مصنوعی جنت شداد کی تعمیر کردہ جنت سے مشابہ ہے۔ شیخ علی وجودی اور شیخ الجبل کی طرح، بلکہ ان سے بڑھ کر رکن الدین خورشاہ اس امر کی استطاعت رکھتا ہے کہ خالق و مخلوق، نورِ سرمدی اور اس کے اظلال، اور عالمِ لاہوت اور عالمِ ناسوت کے درمیان واسطہ اور تعلق پیدا کر دے۔ اور چیدہ چیدہ لوگوں کو ملاءِ اعلیٰ کی سیر کرا دے۔ اس ملاءِ اعلیٰ کی حقیقت اور اصلیت میں یقین کو مستحکم اور استوار کرنے کے لیے ایک پیچیدہ اور خوبصورت جال بچھایا گیا ہے۔ فرقۂ ناجیہ کے پیرو، جیسا کہ پہلے بھی ذکر کیا گیا، مذہب یا عام طور پر انسانی رویوں کے باطنی پہلوؤں پر زور دے کر معمولی لوگوں کو نہ صرف مذہبی بلکہ اخلاقی احکام اور پابندیوں سے

بھی آزادی اور لاتعلقی دلانے کو جزوِ ایمان اور کارِ خیر سمجھتے تھے اور اس کے پس پردہ وہ اپنے مخالفین کے سلسلے میں ہر طرح کی سفاکی اور شقاوت کو جائز سمجھتے تھے اور خود ان کے اپنے کردار اور ردِ عمل کی اساس وہ ریاکاری تھی، جو مذہب کو ایک ڈھال کے طور پر استعمال کرتی تھی اور اسی لیے اخلاقی ذمہ داریاں ان کے لیے چنداں قابلِ اعتنا نہ تھیں۔ ان کی دلیل تین بنیادوں پر قائم تھی، نبوت اور امامت کے مابین اولاً ان کے نزدیک یہ فرق ہے کہ اول الذکر کھلی ہوئی اور علانیہ تبلیغ پر تکیہ کرتی ہے اور موخر الذکر مخفی تبلیغ پر:

"ہم اسمٰعیل بن جعفر صادق علیہ السلام کی امامت کے مدعا ہیں... ہم پر فرض ہے کہ اس کی تبلیغ اور نقابت خفیہ اور باطنی طریقوں سے کریں۔ الوارِ ازلی نے یہ قدیم ہی سے فیصلہ کر دیا ہے، کہ جب تک امامت ظاہر رہتی ہے۔ نقابت و تبلیغ خفیہ ہوتی ہے اور جب امامت مخفی و باطنی ہو جاتی ہے۔ تو نقابت و تبلیغ علانیہ ہونے لگتی ہے"۔ (ص ۹۰)

دوسرے یہ کہ نبوت اپنے متبعین کو ملاءِ اعلیٰ کی سیر نہ کراتی ہے اور نہ کرا سکتی ہے؛ جب کہ امامت کے مدعی اور پیغام رساں برابر ایسا کرتے رہتے ہیں۔ "رسالت نے کبھی کسی مادی پیکر کو اس سروِ شبستان میں نہیں بھیجا اور امامت برابر بھیج رہی ہے۔ جس کا یہ قطعی نتیجہ ہے کہ فردوس بریں اور نورِ ازلی پہلے مخفی تھے اور اب نمایاں ہیں"۔ (ص ۹۱)

اور تیسرے یہ کہ اول الذکر عبادت و ریاضت کو لازمی قرار دیتی ہے، اور موخر الذکر اس سے بے نیازی اور لاتعلقی کو، کیونکہ جب خدا کا جلوہ جس کا حاصل کرنا عبادت کا منتہائے مقصود ہے، نظر آجائے تو پھر ظاہری ذرائع اور اعمال پر انحصار چنداں اہمیت نہیں رکھتا:

"جاننا ہے کہ ساری عبادتیں خدائے جل و علا کا قرب حاصل کرنے کے لیے ہیں، اور جب وہ قربت حاصل ہو جائے، تو پھر کسی عبادت کی ضرورت نہیں رہتی۔ تم نے سنا ہے اور دیکھ بھی لیا ہوگا، کہ جنت میں کوئی شخص عبادت کا مکلف نہیں اس کا یہی منشا ہے کہ اس تقربِ انوارِ لم یزلی کے لیے عبادت کرتے ہیں، اور وہ یہاں ہر ایک کو یوں ہی حاصل ہوتا ہے"۔ (ص ص ۹۹-۹۸)۔

یہ ایک بہت ہی لطیف اور پرپیچ حیلہ ہے مذہبی احکام کی بجا آوری سے روگردانی اور پہلوتہی کرنے کا

قلعۂ التمونت (اور یہ لفظ متین بمعنی مضبوط سے مشتق معلوم ہوتا ہے) کوہ البرز کی گھاٹی سے آگے چل کر ایک وسیع مرغزار کی انتہا پر واقع تھا۔ اس کے بارے میں زمرد کا یہ بیان قابلِ توجہ ہے:

"یہ باغ فدائیوں اور باطنیوں کے اعتقاد میں تو جنت الفردوس اور ملا اعلیٰ کا سرمدی عشرت کدہ ہے؛ مگر سچ پوچھو تو شاہان التمونت کے سراپا حرم کی حیثیت رکھتا ہے۔" (ص ۱۵۵)

زمرد کو اس میں اس لیے مقید کیا گیا تھا کیونکہ اس مصنوعی جنت کا بھرم قائم رکھنے اور اس کی کشش کو دو چند کرنے کے لیے زمرد جیسی ہوش ربا اور صاعقہ بردوش حسینہ کا وجود اس میں ضروری تھا اور خود خورشاہ اس پر بری طرح ریجھ چکا تھا، اور اسے اپنے تصرف میں لانا چاہتا تھا۔ دیدار کے ہاتھوں چغتائی خان کا قتل واقعات کی رفتار اور ناول کے عمل کو ایک آخری اور فیصلہ کن موڑ پر لے آتا ہے۔ قلعۂ التمونت تک رسائی حسین کی صحبت میں اور زمرد کی ہدایات کے بموجب حاصل کی جاتی ہے؛ اور بلغان خاتون کو اسی طرح کے منحنی، تیرہ و تار اور بے حد خطرناک راستوں سے گزرنا پڑتا ہے، جن سے حسین اپنی پہلی مہم کے دوران گزرا تھا۔ قلعے کے قریب پہنچ کر ان کی ملاقات زمرد سے ہو جاتی ہے، جو ان دونوں کو پوری صورتِ حال سے تفصیل کے ساتھ آگاہ کر دیتی ہے؛ اور عین اس وقت جب کہ خورشاہ اور اس کے ہم راز اور ہمراہی ۲۷ رمضان المبارک کو عید قائم قیامت کی تقریبات اور رنگ رلیاں منانے میں مصروف نظر آتے ہیں، ہلاکو خاں کی سرکردگی میں تاتاریوں کی فوج ظفر موج، بلغان خاتون کی مدد کے لیے آموجود ہوتی ہے اور ان سب شعبدہ بازوں اور فتنہ پردازوں کو جو ایک طویل عرصے تک ذہنی اور جسمانی طور پر لوگوں کو فسق و فجور میں مبتلا کرتے اور خراب کرتے رہے تھے، پلک جھپکتے میں چٹکیوں میں مسل کر رکھ دیتی ہے۔

ناول کے شروع کے ابواب میں فردوسِ بریں، کا جو فریب کن نقش اجاگر کیا گیا تھا، اس کا انہدام یعنی DEMOLITION سب سے آخری باب میں سامنے لایا جاتا ہے۔ موت اور تباہی کا یہ منظر، جس کی مادی تجسیم یہاں پیش کی گئی ہے، ایک طرح کی ڈرامائی وقعت رکھتا ہے۔ کیوں کہ یہاں چہروں پر ایک مدت کے پڑے ہوئے نقاب بڑی بے دردی کے ساتھ نوچ نوچ کر علیحدہ کر دیے جاتے ہیں؛ شیخ علی وجودی، شیخ الجبل اور کاظم جنونی کو ایک ایک

کر کے موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔ اور نہ صرف انہیں بلکہ فرقۂ ناجیہ باطنیہ اور فرقۂ ملاحدہ کے جو لوگ بھی یہاں جمع ہیں۔ ان میں سے کم و بیش سب ہی کو موت کا زہر بھرا جام اپنے حلق کے نیچے اتارنا پڑتا ہے۔ موت کا یہ منظر جس میں لاشیں بلا امتیاز اوپر تلے اکٹھا ہو رہی تھیں، اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"ہلاکو خاں اور بلغون خاتون کے ہمراہی خورشاہ کے محل کے ایک ایک کمرے اور دالان میں گھس گھس کر خوف زدہ عورتوں اور مردوں، بوڑھوں اور بچوں کو نکال نکال کر ہنکاتے ہوئے اس بڑے میدان میں لائے، جہاں پر چند منٹ پہلے عید کا جشن ہو رہا تھا۔ در بیش و عشرت کے پُرجوش نعرے بلند تھے۔ دوسری طرف سے باہر بھاگنے والوں کو ھوبی خاں کے ہمراہیوں نے نہایت ہی بدحواسی کے ساتھ بھگا کے اندر کیا۔ وہ بھی اس میدان میں آ کے مظلوم و پریشان دوستوں سے اندھوں کی طرح ٹکرانے لگے۔" (ص ۱۷۷)

آخری جملے سے ایک نہایت ہی بے ڈول، وحشت ناک یعنی BIZARRE قسم کا تاثر ابھرتا ہے؛ اور ایسا ہی تاثر، جس سے بدن پر چیونٹیاں سی رینگتی ہوئی محسوس ہونے لگتی ہیں، ان جملوں میں نظر آتا ہے:

"تھوڑی دیر میں قلعے کی نصف سے زیادہ آبادی قتل ہو گئی لاشیں ہر طرف تڑپ رہی تھیں۔ وہ ہر طرف سے پھڑکتی ہوئی آ آ کے بہت سی ایک مقام پر جمع ہو جاتیں اور ایک دوسرے کو اپنے خون میں رنگتیں اور باہم اچھل اچھل کر لپٹتی تھیں۔ مگر قاتلوں کا خیال بھی اس طرف نہ جاتا تھا۔ وہ برابر نئے نئے سر دھڑوں کو گرا گرا کر انھیں تڑپتی ہوئی لاشوں کے تودوں کی طرف پھینک رہے تھے۔" (ص ۱۷۹)

لیکن بہیمیت کا یہ منظر ہمیں کسی قسم کے اخلاقی احتجاج پر نہیں اکساتا۔ شیخ علی وجودی اور شیخ الجبل کو حسین خود اپنے ہاتھ سے تہِ تیغ کر دیتا ہے، کیونکہ ان دونوں نے اس کے چچا اور استاذ امام نجم الدین نیشاپوری کے اور امام نصر بن احمد جیسے عالمانِ بے بدل اور ائمہ معصومین کے قتل ناروا پر حسین کو ورغلایا تھا۔ اول الذکر کے قتل کا جواز زمرد کی زبانی اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"اس طرح زمانے بھر کو معلوم ہو جائے گا کہ مذہب باطنیہ دلوں پر کس قدر گہرا اثر ڈالتا ہے، کہ انسان اپنے عزیز و اقارب، استاذ و مرشد تک کی پرواہ نہیں کرتا۔ تمہارے خنجر سے ان کا

قتل ایک ساتھ اتنی باتوں کا ثبوت دے سکتا تھا کہ بھتیجے نے چچا کو، شاگرد نے استاد کو، مرید نے مرشد کو بلا تامل ثواب سمجھ کر قتل کر ڈالا۔" (ص ۴۴)۔

بہ الفاظِ دیگر اس سفاکانہ جرم کا ارتکاب بھی ایک طرح کی منصوبہ بندی پر منحصر تھا۔

ناول کے تیسرے باب 'ملا اعلیٰ کا سفر' میں الجب سے حسین کی ملاقات کاظم جنونی کے ذریعے کرائی جاتی ہے۔ اس ملاقات کے منظر میں ایک طرح کے ڈرامائی تناؤ کو بڑا دخل ہے۔ بہت سے نشیب و فراز طے کر کے اور دشوار گذار گھاٹیوں کو عبور کر کے کاظم جنونی ایک بڑے غار کے دہانے پر جا کر ٹھہر گیا۔ "اور دور سے چلّایا: یا شیخ الجب! ظلمت مادی میں ایک جگنو چمکا ہے۔ مگر کچھ جواب نہ ملا۔ پھر کاظم جنونی نے پکار کر کہا: ایک آئینے سے پردہ اٹھا۔ جو تجلیاتِ انوار لاہوتی سے منعکس ہونا چاہئیے۔" اب بھی کوئی آواز نہ آئی۔ کاظم جنونی نے پھر پکارا، ایک آتشیں پیکر کا مقید اسرار سرِ شبستاں جاننے کے لیے بے صبر ہے۔" اس تیز صدا پر غار کے اندر سے چٹانوں میں گونجتی اور اندھیرے میں سنناتی ہوئی آواز آئی۔ مرحبا! جوان آملی مرحبا۔" جنت کی ایک حور دو سال سے تیرے فراق میں بے تاب ہے۔ میں نے اپنی سیر لاہوتی میں ایک طرف اس کو فردوس بریں کے گوشوں میں روتے اور دوسری طرف تجھے راہِ طلب میں قدم مارتے دیکھا ہے"۔ (ص ۵۸)۔ 'جوان آملی' سے مراد حسین اور 'جنت کی ایک حور' سے مراد زمرد ہے۔ یہاں ساری گفتگو لوز کے اسی مسخ شدہ رمز کی رعایت سے کی گئی ہے، جو اس ناول کا مرکزی استعارہ ہے اور الجب کی چٹانوں میں گونجتی اور اندھیرے میں سنناتی ہوئی آواز، صرف ایک آواز نہیں ہے، بلکہ یہ ایک پراسرار شخصیت کو آشکار کر رہی ہے۔ یہ اشارہ ہے ایک مہیب، دیو پیکر وجود یعنی PRESENCE کا جو فوراً اعصاب پر اپنا تسلط قائم کر لیتا ہے اور پھر انہی شیخ الجب کا حلیہ ایک دوسرے پس منظر میں اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"ایک قوی الجثہ اور نہایت نورانی صورت کا آدمی نظر آیا۔ جو زرتار مسند پر گاؤ سے لگا ہوا عجب بے پرواہی اور بے نیازی کی شان سے بیٹھا تھا۔ اس کا نورانی چہرہ آئینے کی طرح صاف تھا اور اس وقت چاروں طرف شمعوں اور نیز در و دیوار کے شیشوں کی ضو پڑنے سے آفتاب کے مثل چمک رہا تھا اور سفید لمبی داڑھی، معیشں کی جھالر یا آفتاب کی کرنوں کا دھوکہ دیتی تھی۔" (ص ۵۹)۔

یہاں 'نور' 'نورانی آفتاب کی مثل چمکنا' اور آفتاب کی کرنوں کا دھوکہ دینا، یہ سب مطابقت رکھتے ہیں 'البجب کے لقب 'طورمعنی' میں لفظ 'طور' سے۔ اس سیاق وسباق میں ان 'طورمعنی' کا انجام کتنا عبرت خیز نظر آتا ہے۔ کاظم جنونی کا صفایا کرنے کے بعد حسین البجب کی طرف متوجہ ہوا:

"حسین نے اس مجمع کے اندر ہاتھ ڈال کر باہر اسے کھینچا۔ اور کہا 'آج تو میں نے وہ ستر ہزار حجاب خود ہی چاک کر ڈالے اور طورِ سینا کو بے نقاب دیکھ رہا ہوں'۔... حسین نے اس کے منھ پر تھوک دیا اور کہا: 'یا تو وہ کشف تھا، کہ بغیر اس کے میری صورت دیکھے یا میری آواز سنے، تو نے کہا تھا: اے نوجوان آملی، مرحبا! یا آج مجھے دیکھ کر بھی نہیں پہچان سکتا۔ تیری سب سازشیں کھل گئیں، اور معلوم ہو گیا کہ تو کتنا بڑا مکار و بدمعاش ہے'۔ (ص ۱۸۰)

اور وہ بالآخر موت کے تنور میں جھونک دیا جاتا ہے۔

اسی رستاخیز میں حسین کی مٹھ بھیڑ شیخ علی وجودی سے ہوتی ہے۔ ان کے درمیان یہ مکالمہ قابلِ غور ہے:

علی وجودی: اور حسین یہ فتنہ کیوں برپا ہوا؟ یقین ہے کہ تجھے معلوم ہو گا، اس لیے کہ تیرے کہنے سے تاتاریوں نے میری جان چھوڑی

حسین: آپ کو پوچھنے کی کیا ضرورت ہے؟ آپ کو تو ہر امر ایک ادنیٰ توجۂ قلبی سے معلوم ہو جاتا ہے۔

علی وجودی: اتنا جاننے پر بھی تو عالمِ ارواح کے رموز سے ناآشنا ہے۔ جن لوگوں کو ان رموز میں کمال حاصل ہوتا ہے، انھیں کو کبھی اپنی خبر نہیں رہتی۔ (ص ۱۸۳)

اس مکالمے میں تجسس کا محرک ہمارے حافظے کو ناول کے دوسرے باب کی طرف پلٹ دیتا ہے، جہاں شیخ علی وجودی نے کہا تھا:

"وَلَا تَجَسَّسُوْا! ان رموز کے پیچھے نہ پڑنا چاہیے اگر سچا شوق ہے تو کبھی خود ہی سارا راز کھل جائے گا۔ اب حرفِ سوال تیرے منھ سے نکل گیا، لے بتائے دیتا ہوں۔ جو لوگ خدا کے انوارِ ازلی وسرمدی کا انعکاس اپنے دل پر کرتے ہیں۔ ان کی آنکھوں سے

حجاب کا پردہ اٹھ جاتا ہے اور جہاں جہاں وہ الموزا بنی کرنیں ڈالتا ہے۔ وہاں ان کی آنکھوں
کی شعاعیں بھی پہنچ جاتی ہیں؛ (ص ۴۳)۔

ان جملوں میں ایک طرح کے ڈرامائی طنز (DRAMATIC IRONY) کی کارفرمائی ملتی ہے؛ جس کا احساس اس وقت نہیں ہوتا، جب یہ جملے شیخ علی وجودی کے نام سے ادا کرائے گئے ہیں۔ لیکن اگر ان جملوں (ص ۴۳) کو اُن جملوں (ص ۱۸۳) سے مربوط کر کے پڑھا جائے۔ تو اس سے صاف ظاہر ہو جائیگا کہ شیخ علی وجودی جس التباس میں دوسروں کو گرفتار کرنے کے درپے رہتا ہے؛ وہ خود اسی کا اسیر ہو جاتا ہے اور اصلیت اس پر اس وقت کھلتی ہے، جب اس کا کوئی مداوا ممکن نہیں۔ وہ بھی گڑگڑاتا اور حسین کی منت و سماجت کرتا ہے کہ اس کی جان بخشی کر دی جائے مگر ایک پیش نہیں جاتی۔ اس کے قتل کے سلسلے میں یہ جملے اپنے اندر بڑی معنویت رکھتے ہیں:

'درحقیقت علی وجودی کی موت بہت بڑی موت تھی۔ اس وقت تمام گناہ طرح طرح کی بھیانک صورتوں کا جامہ پہن کر اس کی آنکھوں کے سامنے کھڑے تھے۔ وہ مزہر یا مظلوم روحوں کو دیکھ رہا تھا، جو خنجر دکھا دکھا کر اسے ڈرا اور دھمکا رہی تھیں۔ اس نے ان تمام چیزوں سے گھبرا کر آنکھیں بند کر لیں، اور حسین سے کہا، خدا کے لیے مجھے چھوڑ دے، اور میری بے کسی پر رحم کھا۔' (ص ۱۸۵)۔

یہ ایک بہت ہی بھیانک قسم کا فریبِ خیال یعنی HALLUCNATION ہے، جس سے جسم کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں، اور ایسا لگتا ہے کہ ان تمام ستم رسیدہ اور آفت زدہ انسانوں کی روحیں جو اس کے ظلم و جور اور تشدد اور بربریت کا نشانہ بنے تھے۔ بیک وقت اس کی شقی القلبی پر شہادت دے رہی ہیں۔

شیخ علی وجودی اور شیخ الجبل کا سارا روحانی جلال اور نخوت و تکبر چشم زدن میں خاک میں مل جاتا ہے۔ اور یہ جلال اور نخوت ان کی مکاری اور دروغ بافی کی پردہ پوشی کرتی رہی تھیں۔ اسی طرح فرماں روائے التمونت رکن الدین خورشاہ بھی ہلاکو خاں کے دستِ قضا میں پڑ کر ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے۔ اسے قتل نہیں کیا جاتا، بلکہ ترکستان کے کسی گمنام قریے میں دور دراز مقام پر بھیج دیا جاتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ شیخ علی وجودی اور شیخ الجبل نے لوگوں کے دلوں میں گھس کر دین و اخلاق کے نام پر جتنا نقصان پہنچایا تھا، اتنا خورشاہ نے نہیں پہنچایا۔ ایک مزید وجہ شاید یہ ہو

کہ جب اس کے درباری حسین کے گستاخانہ جملے سن کر بھڑک اٹھے تھے، اور اسے قتل کر دینے پر تلے ہوئے تھے، تو اسی خورشاہ نے حسین کی طرف دیکھ کر کہا تھا:

"اس گستاخی اور بدتمیزی کی سزا میں تم سے کہا جاتا ہے، کہ فوراً قلعے سے باہر نکل جاؤ۔ اور تم ہرگز اس کے مجاز نہیں کہ فردوس بریں کی پاک زمین تمہارے قدم سے ناپاک کی جائے۔ تمہاری سزا قتل تھی، چند ایسے اسباب ہیں جن کی وجہ سے تمہارے قتل کو مناسب نہیں خیال کرتا۔" (ص ۱۰۸)

البتہ ایک ایک کر کے سارے فدائی اور باطنی خاک و خون میں لتھڑے نظر آتے ہیں اور وہ سارے دلکش و دلفریب مناظر، جو فطرت کے بے پایاں حسن اور انسانی فطانت کی ہنرمندی کی آمیزش سے ایک التباس پیدا کرتے تھے، اور عیش و بے فکری کے جملہ اسباب دیکھتے دیکھتے نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں اور اردگرد کی تمام اشیا، آن کی آن میں تودۂ خاک بن کر رہ جاتی ہیں:

"اور یہاں یہ ہوا کہ جب قلعہ آدمیوں سے خالی ہو گیا تو تاتاری لٹیرے دولت لوٹنے، محلوں کو کھودنے اور آگ لگانے میں مشغول ہو گئے۔ محل اور جنت میں ہر جگہ آگ لگا دی گئی۔ وہ قصر اور کوشکیں کھود کے زمین کے برابر کر دی گئیں، اور باغ اور محل، جو جنت بنے ہوئے تھے، اور جنت ہی سمجھے جاتے تھے، محض مٹی اور اینٹوں کے ڈھیر رہ گئے اور تاتاریوں نے انھیں آناً فاناً ایسا کر دیا، کہ نہ کوئی رہنے والا تھا، اور نہ رونے والا۔" (ص ۱۸۸)

مذہب و اخلاق کو ریاکاری اور انتفاع کے لئے استعمال کرنے کا اس سے بڑھ کر منطقی، حسرت ناک اور عبرت انگیز انجام کوئی دوسرا نہیں ہو سکتا تھا۔ زمرد کا ردعمل اس کے برخلاف ایک ناتجربہ کار اور الڑھ دوشیزہ کا ردعمل ہے۔ جسے معصومیت کے اس دائرے سے نکل کر تجربے کی دنیا کی طرف قدم بڑھانا ہے۔

"تم خوش ہو تو جس کا دل خدا نے پتھر کا بنایا ہے۔ ایسا وحشت ناک منظر دیکھنا بھی میرے خیال میں بھی نہ گذرا تھا۔ میں ایسی حالتوں کے دیکھنے کی عادی نہیں ہوں۔" (ص ۱۸۸)۔

یہ انہدام، بہرحال ایک فنکارانہ طریقے سے سامنے لایا گیا ہے۔ اس ناول کی فضا ایک پرچھائیں کی دنیا - SHADOW WORLD کی سی ہے، جو ٹھوس اور مادی کائنات اور غریب کن کائنات کے مابین ایک غیر متزلزل یعنی UNSTABLE توازن رکھتی ہے اور ہمارے ردعمل کو بڑی حد تک غیر متعین بناتی ہے۔

اُمراؤ جان ادؔا

مرزا ہادی رسؔوا کے منفرد ناول اُمراؤ جان ادؔا کی خارجی تشکیل یعنی فنی ہیئت پرانے طرز کی نظر آتی ہے۔ اس کا آغاز ناول نگار یعنی داستان گو NARRATOR کے کمرے پر ترتیب دادہ ایک مشاعرے سے ہوتا ہے جس میں ناول کی ہیروئن اُمراؤ جان ادؔا کو، جو قریب ہی رہتی ہے اور شعر و سخن کا رچا ہوا اور کڑھا ہوا ذوق رکھتی ہے، شرکت کی دعوت دی جاتی ہے۔ اس کے گھر کی کوئی کھڑکی یا دروازہ باہر کی طرف نہیں کھلتا تھا۔ آنے جانے کا راستہ اندر کی طرف سے تھا اور کمروں میں عام طور سے پردے پڑے رہتے تھے۔ اس تفصیل کا مقصد اس کی عزلت گزینی اور لیے دیے رہنے کے انداز کو نمایاں کرنا ہے۔ مشاعرے میں شرکت کی دعوت اس امر کا اشارہ ہے کہ اُمراؤ جان ادؔا خود شعر کہتی ہے اور سخن شناسی میں بھی اسے درک حاصل ہے۔ مشاعرے کو ترتیب دینے کا منشا ماحول کے خدوخال کو ابھارنا بھی ہے اور اُمراؤ جان سے پڑھنے والوں کو متعارف کرانا بھی۔ آغازِ کار ہی میں اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اوّل تو شعر و شاعری سے دلبستگی اور اس کی طرف رغبت اور میلان ہماری گھٹی میں پڑا ہوا ہے اور اس لیے ناول کی ساخت اور عمل کی پیش رفت کو اس سے جدا نہیں کیا جا سکتا، اور دوسرے یہ کہ جس بازاری عورت کی سرگزشت اس ناول کے ذریعے ہمارے سامنے پیش کی گئی ہے، وہ محض جسم کا کاروبار ہی نہیں کرتی، بلکہ وہ ایک باشعور عورت ہے، اس کا ذہن برق آسا، حاضر جوابی اس کی طبیعت کا خاصہ اور شاعری اور موسیقی سے اس کے مزاج کو گہرا لگاؤ ہے اور ان دونوں فنون سے واقفیت اور ان میں مہارت تامہ کا حصول اس زمانے کے ماحول میں ثقافت کی جان و جواز سمجھے جاتے تھے۔ مشاعرے کے انعقاد کے سلسلے میں ہمارا واسطہ مختلف النوع افراد سے پڑتا ہے، جن میں اکثر بے نام ہیں اور اپنی کوئی شناخت بجز اس کے نہیں رکھتے کہ وہ اس خاص تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں، جو ناول کے پسِ منظر میں برابر موجود رہتی ہے

اِس تعارف کا جواز دراصل مروجہ ادبی قدروں کو روشنی میں لانا ہے اور مشاعروں میں بالعموم داد و ستائش پیش کرنے کا جو سطحی طریقہ اس وقت برتا جاتا تھا، اسے قاری کے ذہن میں تازہ کرنا ہے، یہ تہذیب زوال یافتہ یعنی DECADENT ہے اور اس رواج کو، جو شاید آج بھی کچھ زیادہ بدلا نہیں ہے، نمایاں کرنے میں ایک پہلو طنز کا چھپا ہوا ہے، جسے بین السطور محسوس کیا جا سکتا ہے:

خاں صاحب : واقعی مرزا صاحب کیا بات کہی ہے۔

احباب : غزل از مطلع تا مقطع ایک رنگ ہے۔

آغا صاحب : نشستِ الفاظ تو ملاحظہ ہو۔

پنڈت صاحب : کیا درافشانی کی ہے۔

رسوا : کیا اچھا کنایہ ہے یعنی شبِ چار دہم لاجواب شعر ہے۔

یہ شاعری کے لفظیاتی نظام پر روشنی ڈالنا نہیں ہے بلکہ محض فقرہ طرازی اور تعمیمات سے کام لینے کا گرُ ہے، جو ہمیں کوئی عرفان نہیں بخشتا۔ اسی طرح خانم کی نوچیوں کے لیے موسیقی کی تعلیم کا جو طریقہ رائج تھا اور خود خانم اور استاد صاحبان اس فن کی باریکیوں اور اسرار و رموز سے جس حد تک آگاہی رکھتے تھے اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کی روایت بھی تہذیب و شائستگی کے اکتساب کا ایک اہم جزو تصور کی جاتی تھی۔ اس تمہید کے فوراً بعد یعنی مشاعرے کے اختتام پر (اور یہ تمہید عجیب و غریب اس لیے معلوم ہوتی ہے کہ یہ ناول پر اوپر سے عائد کی گئی ہے) ناول کی ہیروئن اپنے ماضی کی سرگزشت ایک یادداشت کی صورت میں پیش کرتی ہے، جو پہلے سے قلمبند کی جا چکی ہے۔ یہ تکنیک کسی حد تک اسی طرح کی ہے۔ جیسے ناول نویسی کے ابتدائی دَور میں انگریزی زبان میں ناول کے عمل کو خطوط کی شکل میں سامنے لایا جاتا تھا۔ گویا یہ عمل لمحہ بہ لمحہ زندگی کی موجودہ رفتار کے ساتھ نہیں چل رہا ہے۔ بلکہ اس کی حرکت اور بہاؤ کو اسیر کر لیا گیا ہے۔ امراؤ جان اس یادداشت کو ماضی کے آئینے میں جڑ کر دہراتی ہے اور بیچ بیچ میں مصنف خود ہیروئن کو کہیں کہیں ٹوکتے اور اس سے استفسار کرتے چلے جاتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر اس ٹوکنے میں مکالمے کی نوک جھونک گفتگو کے لین دین کا انداز اور لہجے کا زیروبم ایک طرح سے تلافی کرتا ہے اس امر کی خامی کی، کہ پہلے سے قلمبند کردہ سرگزشت میں تعطل کا عنصر شامل ہو جاتا ہے۔ ناول کا بیشتر حصہ ایک طرح کی یادآوری یعنی REMINISCING کے

عمل کو محیط ہے۔ یہ ایک دستاویز کی شکل بھی رکھتا ہے اور مکالمے کے عنصر سے بھی یکسر خالی نہیں ہے۔ ناول میں بیشتر واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا گیا ہے۔ مزید برآں اس کا اختتام ایک طویل تبصرے پر مشتمل ہے۔ (صفحات از ۲۵۶ تا ۳۱۲)، جس میں ہیروئن اپنے حالاتِ گزشتہ اور واقعاتِ پارینہ کے منتشر اجزا کو سمیٹ کر ان پر ایک فیصلہ کن نظر ڈالتی ہے۔ بعض اخلاقی ضابطوں اور تعمیمات سے اپنے سروکار کو ظاہر کرتی ہے اور اپنا حتمی محاکمہ بھی سناتی ہے۔ یہ سب ناول کے ڈھانچے سے کوئی عضوی علاقہ نہیں رکھتا اور اوپر سے لادا گیا ہے اسی طرح ناول کے عمل کے دوران جسے ایک داستان کی شکل میں پیش کیا گیا ہے؛ جگہ جگہ مفرد اشعار اور پوری پوری غزلوں کو اس میں کھپایا گیا ہے؛ جس کی وجہ سے ناول میں ایک طرح کے شعوری التزام و انصرام اور ایک نوع کی ترصیع کا پتہ چلتا ہے اور یہ راز بھی کھلتا ہے کہ اس خاص دور میں، جس کی اس ناول میں نقش گری کی گئی ہے اور ہمارے ثقافتی مزاج اور خمیر میں شاعری کا کس درجے عمل دخل رہا ہے۔ مختصر طور سے یہ کہا جا سکتا ہے، اور یہ کہنا شاید کچھ ایسا غلط بھی نہ ہو کہ یہ ایک بہت ہی ادبی قسم کا ناول ہے اور اس پر خاصی کاوش کی گئی ہے۔

اس ایک بین خامی سے قطع نظر، جو اس ناول کے ڈھانچے میں بیش از بیش کھٹکتی ہے اور اس کے باوصف کہ اس پر ناول نگار کی موجودگی از اوّل تا آخر مستولی رہتی ہے، اس کے فارم میں ایک جدت بھی ہے اور وہ یہ کہ یہ ایک آئینہ ہے، جس میں ایک فردِ واحد یعنی امراؤ جان ادا کا کردار ہی نہیں (باوجودیکہ وہ پورے عمل کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں رکھتی ہے اور خود ہی اس کا آغاز، وسط اور نقطۂ انجام ہے) بلکہ ایک پوری تہذیب کے نقوش صاف جھلکتے ہیں اور اس میں ہم اس کے پیشۂ عشوہ گری اور جسم فروشی کی وجہ سے اس سے نفرت کرنے پر آمادہ نہیں ہو جاتے بلکہ اپنے اندرون سے ہمدردی کا ایک سوتا ابلتا ہوا محسوس کرتے ہیں اور اس سماجی اور معاشرتی منظر کے علل و اسباب پر غور و تامل کرنے کی طرف مائل نظر آنے لگتے ہیں جس نے اسے جنم دیا ہے۔ داستان کی ہیروئن اور اس کی دُنیا دراصل ایک کائناتِ اصغر یعنی MICROCOSM ہے جس پر ہم پورے معاشرے اور تہذیب کو قیاس کر سکتے ہیں۔ کیا اس طرح کی تذلیل و تحقیر عورت کا دائمی مقدر ہے، جس سے اسے مفر نہیں؟ یہ سوال مطالعے کے دوران بار بار سر اٹھاتا ہے۔ اس ناول میں سنسنی خیز حالات کا بھی خاصا عمل دخل نظر آتا ہے، جیسے شروع ہی میں امراؤ جان کا دلاور خاں کے ہاتھوں اغوا کیا جانا، سلطان صاحب کا

خانم کے بالاخانے پر ایک خاں صاحب کو طمنچہ مار کر گھائل کرنا فیض علی کی معیت میں امراؤ جان کی گاڑی پر ڈاکوں کا حملہ، فیض علی اور اس کے ساتھیوں کی ان سے گھمسان کی لڑائی، سلطان صاحب کی حویلی پر شب خون، پرانے دشمنوں کا بات بات پر جنگ و جدل پر آمادہ ہو جانا، تلواروں کا طیش میں آ کر میانوں سے باہر نکال لینا، زنانِ بازاری میں کسی کا میلے ٹھیلے میں سے اٹھوا لینا وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب ایک طرح سے ان گرم عمل کی مثالیں ہیں اور ما قبل تہذیب برتاؤ کی عکاسی کرتی ہیں۔ اور ان سے ایک طرح کے میلو ڈرامے کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ ان مقامات پر قاری سانس روکے اس امر کا منتظر رہتا ہے کہ یہ دار و گیر کب ختم ہو اور جو گرہیں اور عقدے عمل کی رفتار اور تسلسل میں پڑ گئے ہیں، وہ کب اور کیسے سلجھیں۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس ناول میں بہت سے آئینے جڑے ہوئے ہیں، جن کے توسط سے طرح طرح کے مواقع اور کرداروں کے باہمی تعامل کا انعکاس سامنے لایا گیا ہے اور ان منتشر جلووں میں ایک پوری تہذیب کے، جو اب نظروں سے اوجھل ہو چکی ہے، متنوع اور زنگار رنگ نقوش ابھارے گئے ہیں۔ اس ناول کی ایک اہم خصوصیت، جس کا ذکر بعد میں کیا جائے گا، عدم تسلسل یعنی DISCONTINUITY کے عنصر کو کام میں لانا ہے اور یہ خاصا جدید طریق کار معلوم ہوتا ہے۔

امراؤ جان ایک سادہ سی معصوم اور خوش شکل لڑکی ہے، جو ایک انتقامی جذبے کا شکار بنائی جاتی ہے اور دلاور خاں جیسے مجرم کے ہاتھوں میں اتفاقاً پڑ جاتی اور اغوا کر لی جاتی ہے۔ اس کی منگنی ہو چکی ہے۔ انتقامی جذبے کی تحریک اس طرح سے ہوتی ہے کہ اس کے باپ نے جو جمعدار تھے، دلاور خاں کے خلاف، جو کسی جرم میں صریحی طور پر ملوث تھا، شہادت دی تھی۔ جس کے نتیجے کے طور پر وہ اپنے جرم کی پاداش میں سزا بھگت چکا تھا۔ اب اس کے ذہن پر انتقام کا بھوت سوار تھا اور امراؤ جان کے باپ نے اپنی صاف گوئی اور دیانت داری کے بدلے گویا خود ہی اپنی بیٹی کے حق میں کانٹے بوئے تھے۔ امراؤ جان ادا اپنا حلیہ اس طرح بیان کرتی ہے:

"کھلتی ہوئی چمپئی رنگت تھی...... ماتھا کسی قدر اونچا تھا۔ آنکھیں بڑی بڑی تھیں۔ بچپنے کے بھولے بھولے گال تھے۔ ناک اگرچہ ستواں نہ تھی، مگر پھنی اور پھوپھری بھی نہ تھی۔ ڈیل ڈول بھی سن کے مطابق اچھا تھا.... پاؤں میں لال گلبدن کا پائجامہ، چھوٹے چھوٹے پائچوں کا ٹول کا نیفہ، نینوں کی کرتی، تنزیب کی اوڑھنی، ہاتھوں میں چاندی کی تین تین چوڑیاں، گلے میں طوق، ناک میں سونے

کی ننھی... کان ابھی تازہ تازہ چھدے تھے۔ ان میں صرف نیلے ڈورے پڑے تھے۔ سونے کی بالیاں بننے کو گئی تھیں۔ (ص ۳۹)۔

اس یادآوری کے عمل میں جگہ جگہ ایک نوع کا احساسِ تفاخر بھی جھلکتا ہے۔ دلاور خاں کے ہاتھوں اغوا کیے جانے کے بعد اور اس کے ہمدم و ہمراز پیر بخش کے مشورے سے اُمراؤ جان ادا بازارِ حسن میں، جس کی روحِ رواں خانم جان ہیں، صرف سوا سو روپئے کے عوض فروخت کر دی جاتی ہے اور اس کے بالاخانے پر دوسری نوچیوں کے پہلو بہ پہلو، جو اس کی جانِ آرائش ہیں، عشوہ گری اور دل ربائی کے سارے گُر سکھائے جانے کے لیے زیرِ تربیت آجاتی ہے۔ یہاں ایک پوری محفل سجی ہوئی ہے۔ خانم کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

"خانم صاحب کو آپ نے دیکھا ہوگا۔ اس زمانے میں ان کا سن قریب پچاس برس کے تھا۔ کیا شاندار بڑھیا تھی۔ رنگ تو سانولا تھا، مگر ایسی بھاری بھرکم جامہ زیب عورت دیکھی نہ سُنی۔ بالوں کے آگے کی لٹیں بالکل سفید تھیں۔ ان کے چہرے پر بھلی معلوم ہوتی تھیں۔ بلمل کا ڈوپٹہ کیسا باریک چُنا ہوا کہ شاید و باید۔ اودے شروع کا پائجامہ، بڑے بڑے پائینچے، ہاتھوں میں موٹے موٹے سونے کے کڑے، کلائیوں میں پھنسے ہوئے، کانوں میں سادہ دو انتیاں لاکھ لاکھ بناؤ دیتی۔... پلنگڑی سے لگی ہوئی قالین پر بیٹھی ہیں۔ کنول روشن ہے، بڑا سا نقشی پاندان آگے کھلا ہوا رکھا ہے۔ پیچوان پی رہی ہیں۔ سامنے ایک سانولی سی لڑکی بسم اللہ جان ناچ رہی ہے۔" (ص ص ۴۴-۱۴)۔

خانم بڑی جہاں دیدہ عورت ہے اور جوانی اترنے پر بھی بڑے ٹھسے کے ساتھ رہتی ہے۔ اُمراؤ جان کے ساتھ ایک اور کم عمر لڑکی رام دی بھی تھی، جسے دلاور خاں کہیں سے اُچک لایا تھا اور اسے بھی اس نے اُمراؤ جان کے ساتھ کئی دن ایسی کال کوٹھری میں رکھا تھا، جس میں دن کے اجالے پر بھی تاریکی کا غلبہ رہتا تھا۔ اسی کے بارے میں اُمراؤ جان نے کہا تھا: 'بے چاری کیسی جھکو جھکو روتی تھی'، اور اسے ایک بیگم صاحب نے اپنے لڑکے کا دل بہلانے کے لیے ڈیڑھ سو روپئے میں خرید لیا تھا۔ اُمراؤ جان کی ایک عرصہ گذر جانے کے بعد جب اس سے دوبارہ ملاقات ہوتی ہے تو اس کا حلیہ اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"سرخ وسفید رنگت، اونچا ماتھا، کھنچی ہوئی بھویں، بڑی بڑی آنکھیں گلاب کی پتیاں لچھوکی ناک چھوٹا سا دہانہ، پتلے پتلے نازک ہونٹ، نقشے بھر میں کوئی چیز ایسی نہ تھی، جس سے بہتر میرے خیال میں آسکتی ہو اُس پر اعضا کا تناسب اور ابھراپن کس قدر خوشنما تھا..... لباس اور زیور بھی اسی صورت کے لائق تھا مہین بسنتی دوپٹہ کندھوں سے ڈھلکا ہوا کیچلی کا شلو کا پھنسا پھنسا سرخ گرنٹ کا پاجامہ کانوں میں صرف یاقوت کے آویزے ناک میں ہیرے کی کیل، گلے میں سونے کا سادہ طوق، ہاتھوں میں سونے کے ثمرنیں، بازوں پر نورتن، پاؤں میں سونے کی بیڑیاں، چہرے کی خوبصورتی لباس کی سادگی اور زیور کی مناسبت۔ یہ سب چیزیں میری آنکھوں کے سامنے تھیں" (ص ۱۷۱)۔

گویا رام دئی کی صباحت ایک ایسا برگِ گل تھی جس پر طلوعِ صبح کی آمد نے شبنم کا موتی رکھ دیا ہو اور جس پر نظر نہ ٹھہرتی ہو۔

یہاں اُمراؤ جان کے علاوہ خانم جان کی اکلوتی بیٹی بسم اللہ جان ہیں، خورشید جان ہیں، امیر جان ہیں، بیگا جان ہیں، چلبلا اور ندیدہ گوہر مرزا ہے اور گدبدے سے بدن کی سانولی ادھیڑ عمر کی عورت بوا حسینی ہیں، جسے خانم جان کا نفسِ ناطقہ اگر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ خانم اور بوا حسینی ایک طرح سے نائکائیں ہیں۔ ان کی عمریں ڈھل چکی ہیں اور اب وہ زندگی کے خزاں کے دور میں داخل ہیں اور ہر چند اب وہ نظروں میں کھبنے والی نہیں، لیکن عشق و عاشقی کے ہتھکنڈوں سے پوری طرح واقف اور اپنے پرانے وفادار عاشق اور چاہنے والے رکھتی ہیں۔ ان دونوں میں یہ فرق ضرور ہے کہ جہاں خانم نرتر کاروباری ذہنیت کی مالک ہے اور مستی کرانے میں بڑی ہوشیار، محتاط اور بے مروت، بوا حسینی کے خارجی لبادے کے اندر حقیقی عورت چھپی ہوئی ہے اور یہ ابھی مری نہیں ہے۔ چنانچہ شروع ہی میں جب امراؤ جان خانم کے کاروبار کی بھول بھلیاں میں داخل ہوتی ہے اور امیرن کی بجائے اسے امراؤ جان کا نام دیا جاتا ہے، تو بوا حسینی کے ان الفاظ سے:

"حسینی۔ سُنا بچی اُمراؤ کے نام پر تم بولنا، جب بیوی کہیں گی اُمراؤ، تم کہنا جی"۔ (ص ۴۴)۔

ایسا دلار، ایسی ممتا، ایسی اپنایت اور نرم روی ٹپک رہی ہے، جو کسی عورت کے دل سے پھوٹ سکتی ہے اس کے کچھ ہی وقفے کے بعد اُمراؤ جان کی یادداشت کے یہ جملے قابلِ غور ہیں:

"آج رات کو میں نے ماں باپ کو خواب میں دیکھا۔ جیسے ابا نوکری پر سے آئے ہیں۔ مٹھائی کا دونا ہاتھ میں ہے۔ چھوٹا بھائی سامنے کھیل رہا ہے، اماں باورچی خانے میں ہیں۔ اتنے میں ابا کو جو دیکھا، دوڑ کے لپٹ گئی۔۔۔۔ خواب میں اتنا روئی کہ ہچکیاں بندھ گئیں۔ بوا حسینی نے ہوشیار کیا۔ آنکھ جو کھلی کیا دیکھتی ہوں، نہ وہ گھر ہے، نہ وہ دالان ہے، نہ اماں ہیں، بوا حسینی کی گود میں پڑی رو رہی ہوں۔ بوا حسینی آنسو پونچھ رہی ہیں۔ چراغ روشن تھا، میں نے دیکھا کہ بوا حسینی کے آنسو جاری تھے۔" (ص ۵۲)

دونوں کا کام اس دھندے کو بہر طور چلاتے رہنا ہے، جس پر ان کی گذر اوقات کا بھی انحصار ہے اور جوان کی ذات کا بھی ایک ناقابلِ تنسیخ حصہ بن چکا ہے۔ فی الحقیقت جسم کا یہ کاروبار منسلک ہے ایک ایسے معاشرے کی تنظیم سے جہاں عورت کی حیثیت اس سے زیادہ نہیں کہ اسے سونے کی مہروں کے بدلے جہاں اور جس وقت دل چاہے، خریدا جاسکتا ہے اور اس سے اپنی خواہشات کو آسودہ کرنے کا کام لیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ اس نگار خانے میں جتنے بھی مرد وقتاً فوقتاً آتے رہتے ہیں اور جن سے ہمیں متعارف کرایا گیا ہے، وہ سب اسی قماش کے لوگ ہیں، جو محبت نہیں بلکہ جنسی تلذذ کے مارے ہوئے ہیں، جو بلا شرکتِ غیرے وسیع جائیدادوں پر قابض ہیں اور جن کی زندگی کا واحد مقصد اور محبوب ترین مشغلہ عورتوں کے ریشمی حسن سے، جسے وہ درہم و دینار کے عوض ہر وقت نچھاور کرنے کے لیے آمادہ اور تیار رہتی ہیں، لذت یاب ہونے کے سوا اور کچھ نہیں۔ یہ سب بگڑے ہوئے رئیس، نواب اور نواب زادے ہیں، جو جاگیردار طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں اور اس کے دورِ انحطاط کی ساری قدریں ان کے آدابِ زندگی کی تشکیل کرتی اور انہیں متعین کرتی ہیں۔ ان کے سامنے محبت کا سراب ہے، اور یہ سب ایک ایسی کشتی میں سوار ہیں، جو ابھی منجدھار میں پھنسنے ہی والی ہے۔ چنانچہ اس سیاق وسباق میں مستی کی جو رسم ادا کی جاتی ہے اس کا مفہوم بھی یہی ہے کہ اس قسم کی نازنینانِ سیمبر کے کنوارے بدن کو پہلی مرتبہ چھونے اور اس طرح اپنے کام ودہن کی سیرابی کا استحقاق صرف اسی کو پہنچتا ہے، جو پہلے خانم کو ایک خطیر رقم نذر کرے۔ اس پورے معاشرے میں عورت کی تذلیل و تضحیک کی جو صورت ابھر کر سامنے آتی ہے وہ خاصی شرمناک اور عبرت انگیز ہے۔ کیونکہ خانم کی نوچیوں میں سے جس کسی کو کوئی امیر و کبیر اور صاحبِ ثروت اپنی ہوس رانی کے لیے چنتا ہے، اس کے حق تصرف کو متعین کرنے کا پیمانہ صرف اس کی دولت ہے۔ اس طلسماتی حسن کو بنانے سنوارنے اور چار چاند لگانے میں

تین عناصر بیش از بیش ممد ہوتے ہیں۔ اوّل لباس، زیور اور سنگھا پٹار کے جملہ ساز و سامان، دوسرے فنِ موسیقی اور رقص میں کمال اور اختصاصیت کا حصول (امراؤ جان ادا ان دونوں فنون میں طاق ہے) اور تیسرے گفتگو اور نشست و برخاست کے اطوار و آداب میں سلیقہ، ہنرمندی اور دلآویزی و دل ربائی کی آمیزش۔ بہ الفاظِ دیگر یہاں عشق و محبت ایک سراب کی مانند ہے اور عشوہ و ناز و ادا اس التباس کو قائم رکھنے کے موثر ترین ذرائع ہیں۔ جیسا کہ کہا گیا اس ناول میں مرزا رسوا کا مقصد محض اُمراؤ جان ادا کے ایسے کو بے نقاب کرنا ہی نہیں ہے بلکہ ایک ایسی معاشرت کا عکس اتارنا بھی ہے جو انتشار و اضمحلال کے دہانے پر کھڑی ہے۔ اُمراؤ جان ادا نے خود اس امر کی صراحت کی ہے (ناول کے تقریباً آخر میں) کہ:

"اگر دلاور خاں اپنے جذبۂ انتقام کی تسکین کے درپے نہ ہوتا، اور وہ اپنے گھر سے باہر نہ نکلتی اور ان تمام آفاتِ ارضی و سماوی کا شکار نہ بنتی، جن سے اسے سابقہ پڑا، تو شاید اس کا یہ انجام نہ ہوتا۔ اس کے ساتھ ہی یہ خیال آیا کہ اس باب میں بخت و اتفاق کو بہت کچھ دخل ہوتا ہے۔ میری خرابی کا سبب وہی دلاور خاں کی شرارت تھی نہ وہ مجھے اٹھا لاتا اور نہ اتفاق سے خانم کے ہاتھ فروخت ہوتی۔ نہ میرا یہ لکھا پورا ہوتا، جن امور کی برائی میں اب مجھے کوئی شبہ نہیں رہا" (ص ۲۱۴)۔

خانم کے ہاں پہنچ کر یا اس کے ہاتھوں پڑ کر امراؤ جان کو پہلی بار جسم فروشی کے کاروبار کے اُتار چڑھاؤ اور پیچ و خم کا اندازہ ہوا۔ مرزا رسوا نے اس ماحول کا جو نقشہ کھینچا ہے، وہ مشاہدے کی صحت اور جزئیات نگاری کے لحاظ سے بیانیہ کے فن پر ان کی قدرت کی دلیل بھی ہے، اور اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ روپیہ بٹورنے کے لیے ان بالا خانوں پر ہر ہر چیز کا اہتمام کیا جاتا تھا۔ "ان کے کمرے جدا جدا سج دیئے گئے تھے۔ نواڑ کے پلنگ ڈوریوں سے کسے ہوئے تھے۔ فرش پر ستھری چاندنی بچھی ہوئی۔ بڑے بڑے نقشی پاندان، خس دان، اگالدان اپنے اپنے قرینوں سے رکھے ہوئے۔ دیواروں پر آئینے عمدہ عمدہ تصویریں چھت گیریاں لگی ہوئی جس کے درمیان ایک مختصر سا جھاڑ ادھر ادھر عمدہ ہانڈیاں سرِشام دو کنول روشن ہو جاتے ہیں۔ دو دو مہریاں دو دو خدمت گار ہاتھ باندھے کھڑے ہیں۔ خوبصورت نوجوان رئیس زادے ہر وقت دل بہلانے کو حاضر، چاندی کی گڑگڑی منہ سے لگی ہوئی ہے۔ سامنے پاندان کھلا ہوا ہے۔ ایک ایک کو پان لگا کے دیتی جاتی ہیں۔ بے چہلیں ہوتی جاتی ہیں۔ اٹھتی ہیں تو لوگ بسم اللہ کہتے ہیں۔ چلتی ہیں تو لوگ آنکھیں بچھاتے

ہیں۔ یہ ہیں کہ کسی کی پرواہ ہی نہیں کرتیں۔ جو ہے انہی کے حکم کے تابع ہے۔ حکومت بھی وہ کہ زمین و آسمان ٹل جائے مگر ان کا کہنا نہ ٹلے۔ فرمائشوں کا تو ذکر ہی کیا۔ بن مانگے لوگ کلیجہ نکال کے دئے دیتے ہیں۔ کوئی دل ہتھیلی پہ رکھے ہوئے ہے کوئی جان قربان کرتا ہے۔ یہاں کسی کی نذر ہی قبول نہیں ہوتی۔ کوئی بات نظر میں نہیں سماتی۔ بے پروائی یہ کہ کوئی جان بھی دے دے تو ان کے نزدیک کوئی مال نہیں۔ غرور ایسا کہ ہفت اقلیم کی سلطنت ان کی ٹھوکر پہ ہے۔ نازوہ جو کسی سے اٹھایا نہ جائے، مگر اٹھانے والے اٹھاتے ہیں۔ انداز وہ جو مار ہی ڈالے، مگر مرنے والے مرہی جاتے ہیں۔ ادھر اسے رلایا، ادھر اسے ہنسا دیا۔ کسی کے کلیجے میں چٹکی لے لی، کسی کا دل تلوں سے مسل ڈالا۔ بات بات میں روٹھی جاتی ہیں۔ لوگ منا رہے ہیں۔ کوئی ہاتھ جوڑ رہا ہے۔ کوئی منت کر رہا ہے۔ قول کو '' گگ گئیں قسم کھائی اور بھول گئیں۔ محفل بھر میں سب کی نگاہ ان کی طرف ہے۔ یہ آنکھ اٹھا کے بھی نہیں دیکھتیں، پھر جدھر دیکھا ادھر سب دیکھنے لگے۔ جس پر ان کی نگاہ پڑتی ہے اس پر ہزاروں نگاہیں پڑتی ہیں۔ رشک کے مارے لوگ جلے جاتے ہیں اور یہ جان جان کے جلا رہی ہیں اور لطف یہ کہ دل میں کچھ بھی نہیں، وہ بھی سچ یہ بھی سچ ہے، (ص ص ۶۵-۶۴)۔ پھر اس ماحول میں ایک دوسرے کے خلاف رشک و رقابت کے جذبات بھی ابھرتے تھے اور ان کا ابھرنا ایک فطری عمل معلوم ہوتا ہے:

"عورت کو عورت سے جو رشک ہوتا ہے، اس کی کچھ انتہا نہیں ہے۔ سچ تو ہے، اگرچہ مجھے کہتے ہوئے شرم آتی ہے .... میرا دل چاہتا تھا، کہ سب کے چاہنے والے مجھی کو چاہیں اور سب کے مرنے والے مجھی پر مریں۔ نہ کسی کی طرف آنکھ اٹھا کے دیکھیں، نہ کسی پر جان دیں،،

(ص ۶۲)۔

یہ ایک مکمل اور بھرپور تصویر ہے جنس کے کاروبار اور اس میں کیف و سرخوشی محسوس کرنے کی۔ خانم کا گھر دراصل ایک ایسا نگار خانہ ہے، جہاں قدم قدم پر دام تزویر بچھے ہوئے ہیں۔ اور بے فکرے اور عیش پرست لوگ عواقب و نتائج سے بے نیاز، خوشی خوشی بہ طیب خاطر اس دلدل میں پھنستے چلے جاتے ہیں۔ امراؤ جان کو بوا حسینی کے طفیل یہاں ہر وہ راحت و آسائش میسر تھی، جس کا وہ اپنے گھر پر تصور بھی نہیں کرسکتی تھی۔ اور اس کی فراہمی کا مقصد ہی دراصل اس مانوس، سادہ اور پھیکے یعنی تصنع سے

خالی (HOMELY) ماحول کے نقش کو ذہن سے محو کرانا تھا، جس میں اس نے پرورش پائی تھی۔ لیکن اس کے باوجود وہ اپنی ہم چشم عشوہ گرانِ بازاری کے مقابلے میں، جن کی مسی ہو چکی تھی، ایک طرح کے احساسِ کمتری میں گھلی جاتی تھی۔ اس اذیت رساں کیفیت کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"جب بسم اللہ کی چوٹی نواب چھبن اپنے ہاتھ سے گوندھتے تھے، میرے سینے پر سانپ لوٹ جاتا تھا۔ یہاں کون تھا، وہی بوا حسینی۔ وہ بھی جب انہیں فرصت ہوئی نہیں تو دن دن بھر بال کھلے ہیں سر جھاڑ منہ پہاڑ بھری ہوں۔ آخر میں نے اپنے ہاتھ سے چوٹی گوندھنا سیکھا اور سب رنڈیاں تو دن دن بھر میں تین تین جوڑے بدلتی تھیں۔ یہاں وہی آٹھویں دن۔ پوشاک بھی بھاری نہ تھی۔ وہ لوگ کارچوبی جوڑے بدلتے تھے۔ یہاں وہی گلبدن کا پاجامہ، ململ کا ڈوپٹہ بڑی بڑائی ہوئی لچکے کی تیلی دیدی گئی۔ اس پر بھی کپڑے بدل کر میرا دل چاہتا تھا، کہ مردوں میں جا کے بیٹھوں۔ کبھی بسم اللہ جان کے کمرے میں چلی گئی، کبھی امیرن جان کے پاس مگر جہاں جاتی تھی، کسی نہ کسی بہانے سے اٹھا دی جاتی تھی۔ ان لوگوں کو میرا بیٹھنا ناگوار تھا۔ سب کو اپنی اپنی مزیداریوں کا خیال تھا۔ مجھے کون بیٹھنے دیتا تھا۔" (ص ۶۸)۔

اس ماحول میں ہماری ملاقات وضع وضع کے دل پھینک اور عیاش طبع لوگوں سے ہوتی ہے، جن میں راشد علی، نواب سلطان صاحب، نواب چھبن، نواب جعفر علی خاں، راجہ تمبو دھیان سنگھ، فیض علی، اکبر علی خاں اور فیاض علی وغیرہ ہیں۔ سب سے پہلے امراؤ جان ادا کا باقاعدہ تعلق راشد علی سے اس لیے قائم کیا گیا، کیوں کہ اس کی مسی ہونے سے پہلے ہی رات کی تاریکی میں اور انتہائی پراسرار طریقے پر کوئی اس پر شب خون مار چکا تھا۔ اس معاملے کی کسی نہ کسی طرح پردہ پوشی ضروری تھی۔ "اب کسی آنکھ کے اندھے اور گانٹھ کے پورے کی تلاش ہوئی۔ آخر ایک ہُدہُد پھنس گیا (ص ۷۱)۔ چنانچہ یہ میر راشد علی تھے، جن کے وطن سے روپیہ بے غل وغش آتا تھا اور جو ماں سے چھپا کر دو گاؤں رہن رکھ آئے تھے اور لکھنؤ میں دادِ عیش دے رہے تھے۔ اب ان کا سراپا دیکھئے:

"سیاہ رنگ، چیچک کے داغ، بھدی سی ناک، چھوٹی چھوٹی آنکھیں، گال پچکے ہوئے، تنگ پیشانی، کوتاہ گردن، ٹھنگنا سا قد، غرض ہمہ صفت موصوف تھے۔ مگر اپنے آپ کو یوسفِ ثانی سمجھتے تھے۔ پہروں آئینہ سامنے رہتا تھا۔ مونچھیں اس قدر مروڑی گئیں کہ جو ہیا کی دم ہو گئیں۔ بال بڑھائے

گئے، گھونگھر بنایا گیا۔ نکے دار ٹوپی سر پر رکھی گئی۔ اونچی چوبی کا انگرکھا ڈاٹا۔ بڑے پائچوں کا پاجامہ پہنا گیا۔ یہ سب ٹھاٹھ رنڈیوں کی درباداری کے لیے کیا گیا تھا" (ص ۱۷)۔

یہ ایک منہ بولتی تصویر ہے، اور ہیئت کذائی یعنی CARICATURE کے عمل کا ایک قابلِ لحاظ نمونہ۔ یہاں معروف انگریزی نقاد سروالٹر ریلے کا یہ قول یاد آتا ہے کہ تمام زوردار تصویریں ہیئت کذائی کی طرف مائل ہوتی ہیں: ALL POWERFUL PORTRAITS TEND TO CARICATURE۔ اس ناول میں طنز کے حربے سے خاص طور پر اور جگہ جگہ کام لیا گیا ہے۔ آغازِ کار ہی میں ایک مولوی صاحب کا، جو لونڈیوں کو تعلیم دینے کی غرض سے خانم کے در سے وابستہ تھے، حلیہ اور ان کی وضعداری اس طرح نمایاں کی گئی ہے:

"مولوی صاحب کا نورانی چہرہ، سفید کتروان ڈاڑھی، صوفیانہ لباس، ہاتھ میں عمدہ فیروزے اور عقیق کی انگوٹھیاں، خاک پاک کی تسبیح، اس میں سجدہ گاہ بندھی ہوئی، بیرونی کی جریب، چاندی کی شام، بہت ہی نفیس، ڈیڑھ قمہ حقہ، افیون کی ڈبیہ پیالی۔ غرضیکہ جملہ تبرکات آج تک نظروں میں ہیں۔ کیا ستھرا مذاق تھا۔ وضع داری بھی ایسی کہ کسی زمانے میں بوا حسینی سے کچھ رسم ہو گیا تھا۔ آج تک اسے نبھائے جاتے تھے۔ بوا حسینی بھی انھیں دین دنیا کا شوہر سمجھتی تھیں۔ بڑھیا بڈھے میں اس مزے کی باتیں ہوتی تھیں کہ جوانوں کو حوصلہ ہوتا تھا۔۔۔۔ یہ تو میں اپنی زبان سے نہیں کہہ سکتی کہ مجھے کیا سمجھتے تھے، پاسِ ادب مانع ہے، اور لڑکیوں سے زیادہ مجھ پر تاکید تھی" (ص ۱۵)۔

راشد علی کی ہیئت کذائی میں امراؤ جان غالباً اپنے لیے ایک نفسیاتی تسکین کا پہلو نکال لیتی ہے۔ یہاں مولوی صاحب کے سلسلے میں اس کی طنز کی کاٹ بہت تیکھی ہے۔ ایک اور مرقع بھی لائقِ توجہ ہے:

"ایک اور مرزا صاحب کوئی ستر برس کا سن، کمر جھکی ہوئی، نہ منہ میں دانت، نہ پیٹ میں آنت، خانم صاحب کے قدیم آشناؤں میں تھے۔ اب ان سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ مگر گھر والوں کی طرح رہتے تھے۔ صبح شام کھانا خانم کے ساتھ کھاتے تھے۔ کپڑا خانم بنا دیتی تھیں۔ افیم، گنا، ریوڑیاں ان سب اخراجات کا بار خانم کے سر تھا۔۔۔۔ ماں باپوں نے شادی ٹھیرائی۔ آپ مانجھے کا جوڑا پہن کر مجھے دکھانے آئے۔ میں نے مانجھے کے جوڑے کے پُرزے پُرزے کر دیے۔ ہاتھ پکڑ کے بیٹھ گئی میں تو نہ جانے دوں گی۔ اس کو چالیس برس کا زمانہ گزرا۔ آج تک تو گھر

نہیں گئے۔" (ص ۵۷)۔

مزید :

"اسی زمانے میں نواب جعفر علی خاں صاحب کی ملازم ہوئی۔ سن شریف کوئی ستر برس کے قریب تھا۔ منہ میں ایک دانت نہ تھا۔ پشت خم ہوگئی تھی۔ سر میں ایک بال سیاہ نہ تھا۔ مگر اب تک اپنے کو پیار کے لائق سمجھتے تھے۔ ہائے وہ ان کا کیچلی کا انگرکھا اور گلبدن کا پاجامہ لال نیفہ، مصالحے دار ٹوپی۔ کا کلیں بٹی ہوئیں۔ عمر بھر نہ بھولیں گے۔" (ص ۹۲)۔

یوں تو پورا مرقع ہی ہیئت کذائی کا دلکش نمونہ ہے، مگر 'اب تک اپنے کو پیار کے لائق سمجھتے تھے' میں طنز کا وار بہت گہرا اور کاری ہے۔ خصوصاً اس خلیج کی وجہ سے جو نواب صاحب کی عمر اور ان کے طمطراق کے درمیان نظر آتی ہے اور اس طرح گویا ان کی طرح داری اور عشق بازی دراصل ایک عمرۂ پیری ہے جس کا مظاہرہ کیے بغیر انہیں چین نہ آتا تھا، اور ان کی تشنگی نہ ہوتی تھی۔

طنز و مذاح کے حربوں سے یوں تو مرزا رسوا جگہ جگہ کام لیتے ہی ہیں لیکن بعض دفعہ ڈرامائی صورت حال پیدا کرنے میں انھیں بڑی مہارت حاصل ہے۔ بیانیہ کے دوران انھوں نے مختصر پیمانے پر ایک ڈرامہ ترتیب دیا ہے جس میں بسم اللہ جان اور ان پر صدق دل سے لٹو ہونے والے مولوی صاحب خاص کردار ہیں، اور انہیں ایک ایسے مخمصے میں گرفتار دکھایا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی جان پر بن گئی ہے۔ پہلے مولوی صاحب کو اس طرح متعارف کرایا گیا ہے :

"پیچھے عاشقوں میں ایک مولوی صاحب کا بھی چہرہ تھا۔ ایسے ویسے مولوی نہ تھے۔ عربی کی اونچی اونچی کتابوں کا درس دیتے تھے۔ دور دور سے لوگ ان سے پڑھنے آتے تھے۔ معقولات میں ان کا مثل و نظیر نہ تھا۔ جس زمانے کا میں ذکر کرتی ہوں، سن شریف ستر سے کچھ کم ہی ہوگا۔ نورانی چہرہ، سفید ڈاڑھی، سر منڈا ہوا اس پر عمامہ، عبائے شریف عصائے مبارک۔ ان کی صورت دیکھ کر کوئی نہیں کہہ سکتا تھا کہ آپ ایک چھٹی ہوئی شوخ نوجوان رنڈی پر عاشق ہیں، اور اس طرح عاشق ہیں۔" (ص ۱۱۳)۔

ڈرامائی صورت حال کا آغاز اس کے بعد اس طرح ہوتا ہے :

"بسم اللہ جان کے دیکھنے کے لیے اور اس غرض سے کہ ماں (خانم) بیٹی میں ملاپ کرادوں،

میں اکثر جایا کرتی تھی۔ ایک دن قریب شام صحن میں تختوں کے چوکے پر گاؤ سے لگی بیٹھی ہیں۔ میر صاحب مرحوم ان کے قریب تشریف رکھتے ہیں۔ مولوی صاحب قبلہ سامنے دو زانو بیٹھے ہوئے ہیں۔ اس وقت ان کی بے کسی کی صورت مجھے کبھی نہ بھولے گی۔ زیتون کی تسبیح چپکے چپکے (شاید) یا حفیظ یا حفیظ پڑھ رہے ہیں۔ میں گئی بسم اللہ نے ہاتھ پکڑ کے مجھے برابر بٹھالیا۔ میں میر صاحب اور مولوی صاحب کو تسلیم کر کے بیٹھ گئی۔ بسم اللہ نے چپکے سے میرے کان میں کہا، تماشہ دیکھو گی؟

میں : (حیران ہو کر) کیسا تماشہ؟

بسم اللہ : دیکھو، یہ کہہ کے مولوی صاحب کی طرف متوجہ ہوئی۔

مکان کے صحن میں ایک بہت پرانا نیم کا درخت تھا۔ مولوی صاحب کو حکم ہوا اس درخت پر چڑھ جاؤ (ص ۱۱۴)... مولوی صاحب پائجامہ چڑھا کے درخت پر چڑھنے لگے۔ تھوڑی دور جا کر بسم اللہ کی طرف دیکھا۔ اس دیکھنے کا شاید یہ مطلب تھا، کہ بس یا اور

بسم اللہ : اور

مولوی صاحب چڑھے، پھر حکم کا انتظار کیا۔ پھر وہی اور، اور اسی طرح درخت کی پھننگ کے پاس پہنچ گئے۔ اب اگر اور اوپر جاتے، تو شاخیں اس قدر پتلی تھیں کہ ضرور ہی گر پڑتے اور جان بحق تسلیم ہو جاتے۔ بسم اللہ کی زبان سے اور نکلنے ہی کو تھا، کہ میں قدموں پر گر پڑی، میر صاحب نے نہایت متانت کے ساتھ سفارش کی، بارے حکم ہوا اتر آؤ۔ مولوی صاحب چڑھنے کو تو چڑھ گئے۔ مگر اترنے میں بڑی دقت ہوئی۔ مجھے تو ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اب گرے اور جب گرے۔ مگر بخیر و عافیت اتر آئے۔ بے چارے پسینے پسینے ہو گئے، دم پھول گیا۔ قریب تھا کہ گر پڑیں۔ مگر اپنے کو سنبھال کر نعلین پہن کے تخت کے قریب آئے۔ عبائے مبارک زیب دوش کیا۔ چپکے بیٹھ گئے۔ تسبیح پڑھنے لگے۔ مگر کسی پہلو قرار نہ تھا چیونٹے ازار شریف میں گھس گئے تھے۔ اس سے بہت پریشان تھے۔" (ص ۱۱۵)۔

بسم اللہ جان کے اس ناروا سلوک کے بعد ہر نیک نفس انسان کا دل چاہے گا کہ مولوی کا منہ چوم لے۔ اس تحسین شناسی کے ساتھ کہ دل کی لگی بھی آدمی سے کیا کیا کرا سکتی ہے۔ مولوی صاحب پر یہ ساری آفتِ ناگہانی اس لیے ڈھائی گئی تھی، کیوں کہ انھوں نے ایک بار بسم اللہ جان کی پالتو

بندریا پر ظلم و تعدی اور جبر و استبداد کا مظاہرہ کیا تھا۔ جس کی سزا کے طور پر انہیں درخت پر چڑھ جانے کا نادر شاہی حکم دیا گیا تھا۔ اب اس بندریا کا ٹھاٹھ باٹھ بھی ایک نظر دیکھتے چلیے تاکہ اس سے کچھ انشراحِ صدر ہو، اور چشم عبرت وا ہو جائے:

"اطلس کی گنگھریا، کامدانی کی کرتی، جالی کی اوڑھنی، چاندی کی چوڑیاں طوق گھونگھرو سونے کی بالیاں، جلیبیاں امرتیاں کھانے کو، جب مول لی تھی تو موئی ذرا سی تھی۔ دو تین برس میں خوب کھا پی کے موٹی ہوئی تھی۔ جو لوگ جانتے تھے، وہ تو خیر اجنبی آدمی پر جا پڑے تو گھگھی بندھ جائے۔ زور بھی اتنا تھا کہ اچھے آدمی کا ہاتھ پکڑے، تو چھڑائے نہ چھوٹے"۔ (ص: ۱۱۷)۔

مولوی صاحب کے تعارف کا مقصد تو ظاہر ہے اس کے سوا کچھ نہیں کہ مذہبی لوگوں کی ریاکاری اور ظاہری اور اوپری تقدس کا پردہ چاک کیا جائے۔ کیوں کہ ایک طرف تو یہ علمبرداران مذہب ارکان ضروری پر سختی کے ساتھ پابند تھے اور دوسری طرف کم از کم نظروں کی سیرابی کی حد تک شاہدانِ بازاری کی چوکھٹ پر ناصیہ فرسائی کرنے سے بھی نہیں چوکتے تھے۔ لیکن اس منظر میں ایک عنصر تفننِ محض کا بھی ہے، اور ترحم خود یعنی SELF-PITY کا بھی۔ بندریا جس کی تزئین و آرائش کا ذکر اس قدر چاؤ سے کیا گیا ہے، دراصل ایک استعارہ ہے، اس خفافیت یعنی TRIVIALITY اور اس دنارت یعنی SORDI-DNESS کا، جو اس پورے معاشرے میں سرایت کیے ہوئے ہے، جسے اودھ کی تہذیب کہا جاتا ہے؛ جو ذہن اور روح میں پوری طرح نفوذ کر چکی ہے اور جس کی وجہ سے ناول کی اس کائنات میں ہر طرف تاریکی ہی تاریکی کے سائے ہیں۔ انہی مولوی صاحب کے سلسلے میں ایک اور ڈرامائی منظر اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ وہ بسم اللہ جان سے محو اختلاط ہیں کہ اس نے یہ غزل شروع کی:

'ترے مرتے نہ قضا یاد آئی / اسی کافر کی ادا یاد آئی'؛ کہ مولوی صاحب پر وجد کی کیفیت طاری تھی۔ آنسوؤں کا تار بندھا ہوا تھا۔ قطرے ریشِ مبارک سے ٹپک رہے تھے۔ اتنے میں سامنے والا دروازہ کھلا اور ایک صاحب گندمی رنگ، گول چہرہ، سیاہ ڈاڑھی، میانہ قد، کسرتی بدن، جامدانی کا انگرکھا بھنسا بھنسا پہنے، بڑے پائینچوں کا پاجامہ، مخملی جوتا، نہایت عمدہ جالی پر چکن کا رومال اوڑھے ہوئے داخل ہوئے۔ بسم اللہ نے دیکھتے ہی کہا کہ واہ صاحب اس دن کے گئے آج آئے ہیں۔ اب ٹہلیے، میں ایسی آشنائی نہیں رکھتی۔ (ص ۱۱۹)۔

دراصل یہ نوجوان مولوی صاحب کے اپنے صاحبزادے تھے۔ جو والد صاحب کی موجودگی سے بے خبر وہاں آدھمکے تھے، جہاں ان کا دل اٹکا ہوا تھا۔ دونوں باپ بیٹے بسم اللہ جان سے بیک وقت تعلقِ خاطر رکھتے اور اس پر فریفتہ تھے۔ جب باپ بیٹے کی آنکھیں چار ہوئیں، تو بیٹے کا ردِ عمل یہ تھا:

"چہرے کا رنگ متغیر ہوگیا۔ ہاتھ تھر تھر کانپنے لگے۔ جلدی سے دروازہ کھول کے کمرے کے نیچے تھے۔ بسم اللہ جان پکارتی کی پکارتی رہ گئی۔ انہوں نے جواب تک نہ دیا؛ (ص ۱۱۹)۔

اور پھر کبھی کوچۂ دلدار کی طرف رخ کرنے کی ہمّت نہیں ہوئی:

اُس کے بعد میں نے ان کو کبھی بسم اللہ جان کے پاس آتے نہیں دیکھا۔ مولوی صاحب برابر آیا کیے"۔ (ص ۱۱۹)۔

یعنی مولوی صاحب اپنی پرانی وضع کی پابندی کرتے ہوئے 'وفاداری بشرطِ استواری' کی ریت کو نبھاتے رہے اور انہوں نے فرسودہ ڈگر سے سرِ مو انحراف نہیں کیا۔ یہ الڑھ پن اور تجربے کے درمیان کا فرق تھا۔

اس ناول میں کرداروں کی پیش کش میں جزئیات نگاری کا خاص اہتمام ملحوظ رکھا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے ہر تصویر کے خدوخال روشن اور جاذبِ نظر معلوم ہوتے ہیں اور اس میں ایک طرح کی قطعیت اور صراحت یعنی VIVIDNESS محسوس ہوتی ہے۔ نواب سلطان صاحب کا تعارف شروع ہی میں یعنی جب امراؤ جان سے ان کے تعلق کی بنیاد پڑی، اس طرح کرایا گیا ہے:

"نواب صاحب بہت ہی کم سخن بھولے آدمی تھے۔ سن اٹھارہ انیس برس کا تھا۔ بسم اللہ کے گنبد میں پرورش پائی تھی۔ ماں باپ کے دباؤ میں تھے۔ دنیا کے جعل فریب سے بالکل آگاہ نہ تھے۔ اظہارِ عشق خدمت گزار کی زبانی ہو ہی چکا تھا۔ ورنہ نواب صاحب کو اس میں بھی کسی قدر مشکل ہوتی۔ مگر میں نے تھوڑی دیر میں بے تکلف بنالیا...... نواب صاحب کی صورت ایسی نہ تھی کہ ایک عورت خواہ وہ کیسی ہی سخت دل کیوں نہ ہو ان پر مائل نہ ہو جائے۔ گوری گوری رنگت جیسے گلاب کا پھول، ستواں ناک پتلے پتلے ہونٹ، خوبصورت بتیسی، گھونگھر والے بال کتابی چہرہ، اونچا ماتھا، بڑی بڑی آنکھیں، بھرے بھرے بازو مچھلیاں پڑی ہوئی۔ چوڑی کلائیاں بلند بالا کسرتی بدن۔ خدا نے سر سے لے کر پاؤں تک تمام بدن نور کے

سانچے میں ڈھالا تھا۔ اس پر بھولی بھالی باتیں۔ بات بات پر عاشقانہ شعر جن میں سے اکثر انہی کی تصنیف، شعر پڑھنے میں ہیواؤ ٹوٹا ہوا تھا۔ خاندانی شاعر تھے۔ مشاعروں میں اپنے والد کے ساتھ غزل پڑھتے تھے۔" (ص ص ۸۲ - ۸۱)۔

نواب صاحب پر مردانہ حُسن کے ساتھ ہی ساتھ تہذیب و شائستگی کا صیقل بھی تھا۔ اُمراؤ جان کا رول ان کے سلسلے میں CIRCE کا ساتھا اور وہ بہت جلد انہیں اپنی عشوہ گری کے جادو سے مسحور کر کے ان کے خول سے باہر نکال لانے میں کامیاب ہوگئی اور یہ بھی واقعہ ہے کہ طرح طرح کے عاشقوں کے جمگھٹے میں وہی ایک ایسے عاشقِ زار تھے، جن کی محبت کا شعلہ امراؤ جان آدا کے دل میں رہ رہ کر بھڑکتا رہا:

"سلطان صاحب سے جیسا میرا دل ملا، اور کسی سے نہیں ملا۔" (ص ۹۳)۔

ان کے بارے میں یہ کہہ کر کہ "انہوں نے بسم اللہ کے گنبد میں پرورش پائی تھی"، ناول نگار نے ایک طرح سے ان کی شخصیت کا لب لباب پیش کر دیا ہے یا یہ کہیے کہ دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے۔ اسی سے ملتا جلتا خاکہ خورشید جان کا ہے:

"خانم کی نوچیوں میں یوں تو میرے سوا ہر ایک اچھی تھی، مگر خورشید کا جواب نہ تھا۔ پری کی صورت تھی۔ رنگ میدا شہاب ناک نقشہ گویا صانع قدرت نے اپنے ہاتھ سے بنایا تھا۔ آنکھوں میں یہ معلوم ہوتا تھا کہ موتی کوٹ کوٹ کر بھر دیے ہیں۔ ہاتھ پاؤں سڈول نور کے سانچے میں ڈھلے ہوئے۔ بھرے بھرے بازو گول کلائیاں جامہ زیبی وہ قیامت کی کہ جو پہنا معلوم ہوا کہ یہ اسی کے لیے مناسب تھا۔ اداؤں میں وہ دلفریبی وہ بھولا پن جو ایک نظر دیکھے ہزار جان سے فریفتہ ہو جائے۔ جس محفل میں جا کے بیٹھ گئی معلوم ہوا کہ شمع روشن ہو گئی .... یہ سب کچھ تھا مگر تقدیر اچھی نہ تھی۔" (ص ۱۴۱)۔

ایک خاص موقع پر جب یہ زنانِ بازاری ٹھوک کی ٹھوک میلے میں جانے کے لیے پا بہ رکاب ہیں، خورشید جان کا سراپا اس طرح معرضِ اظہار میں لایا گیا ہے:

"خورشید پر اس دن غضب کا جوبن ہے۔ گوری رنگت ململ کے دھانی ڈوپٹے سے پھوٹ نکلی ہے۔ اودی گرنٹ کا پاجامہ، بڑے بڑے پائینچوں کا سنبھالے نہیں سنبھلتا۔ پھنسی پھنسی قیامت

ڈھار ہی ہے۔ ہاتھ گلے میں ہلکا ہلکا زیور ہے۔ ناک میں ہیرے کی کیل، کانوں میں سونے کی دانتیاں ہاتھ میں کڑے، گلے میں موتیوں کا کنٹھا۔ سامنے کمرے میں قدِ آدم آئینہ لگا ہے۔ اپنی صورت دیکھ رہی ہے۔ اگر میری صورت ویسی ہوتی تو اپنے عکس کی آپ ہی بلائیں لے لیتی مگر ان کو یہ غم کہ ہائے اس صورت پر کوئی دیکھنے والا نہیں۔ بیارے صاحب سے بگاڑ ہو چکا ہے۔ چہرہ اُداس اُداس ہے۔ بارے وہ اداسی بھی غضب کر رہی ہے۔۔۔ اس وقت اس پری پیکر کی صورت دیکھنے سے دل پسا جاتا ہے۔۔۔ یہ معلوم ہوتا تھا کہ کسی اچھے شاعر کا کوئی درد آمیز شعر سنا ہے، اور دل اس کے مزے لے رہا ہے۔" (ص ۱۲۵)۔

خورشید جان کے بارے میں ایک عرصے کے بعد جب اُمراؤ جان کی ملاقات، حالات کی نیرنگیوں کا مزہ چکھ چکنے کے بعد اتفاق سے اس سے ہو جاتی ہے، تو یہ پتہ چلتا ہے کہ اسے راجہ تمبھو دھیان سنگھ نے عیش باغ کے میلے میں سے اغوا کرا لیا تھا۔ کیونکہ وہ اس پر بری طرح ریجھے ہوئے تھے اور خانم جان اس سے بوجوہ کسی طرح مفاہمت پر آمادہ نہ تھی اور دونوں کے درمیان عرصے سے تناتنی چل رہی تھی۔ جس کا انتقام راجہ صاحب نے اس طرح لے کر گوہرِ مقصود کو حاصل کیا۔ خورشید جان کی شخصیت میں وہ نشہ ہے، جو دو آتشہ شراب میں ہوتا ہے اور اعصاب پر چھا جاتا ہے۔

بسم اللہ جان کی جسمانی ہیئت کا نقش اس طرح اُبھارا گیا ہے:

"بسم اللہ کی صورت ایسی بری نہ تھی۔ کھلتا ہوا سانولا رنگ، کتابی چہرہ، ستواں ناک، بڑی آنکھیں، سیاہ پتلی چھریرا جسم، بوٹا سا قد، کارچوبی تلواں جوڑا کاہی کریب کا ڈوپٹہ بنت ٹکی ہوئی زرد گرنٹ کا پاجامہ۔ بیش قیمت زیور سر سے پاؤں تک گہنے میں لدی ہوئی۔ اس طرح پھولوں کا گہنا عین چوتھی کی دلہن معلوم ہوتی تھی، پھر اس پر بات بات میں شوخی و شرارت۔" (ص ۱۲۵)۔

یہ وہی بسم اللہ جان ہے جس نے مولوی صاحب کے سلسلے میں ایک طرح کا ناٹک رچایا تھا اور انہیں درخت پر چڑھنے کی مشقِ ستم کرائی تھی۔ شروع ہی میں اس کا تعلق نواب چھبن سے ہو گیا تھا اور یہ سلسلہ چلا کیا۔ پھر ان کے چچا نے، جن کی لڑکی پر گالی چڑھ چکی تھی، یعنی جس سے ان کی شادی ہونے والی تھی، انھیں ان کے معیوب مشغلوں پر روپیہ لٹانے کی بنیاد پر مجوب الارث قرار دے دیا۔ خانم

اب بھلا نواب چھبن کی کیسے روادار ہو سکتی تھیں۔ چنانچہ اب اس نے انھیں کالی جھنڈی دکھا دی۔

"خیر میاں اس لائق تو آپ نہیں رہے کہ ایک ادنٰی سی فرمائش پوری کریں، پھر تو لونڈی کے مکان پر آنا کیا فرض تھا۔ حضور کو نہیں معلوم کہ بیسوائیں چار پیسے کی میت ہوتی ہیں۔ کیا آپ نے یہ مثل نہیں سُنی کہ رنڈی کس کی جورو، ہم لوگ مروت کریں تو کھائیں کیا۔" (ص۱۰۸)

لیکن بسم اللہ جان ان سے ناتہ توڑنے پر رضامند نہ تھی، چنانچہ ماں کے بالمقابل بیٹی کا ردِّ عمل یہ تھا:

"بھئی اماں جان چاہے خفا ہو جائیں چاہے خوش ہوں، میں نواب سے رسم نہیں ترک کر سکتی، آج نہیں ہے ان کے پاس نہ سہی ایسی بھی کیا آنکھوں پر ٹھیکری رکھ لینا چاہئیے۔ آخری یہی نواب ہیں جن کی بدولت ہزاروں روپئے اماں جان نے پائے۔ آج زمانہ ان سے پھر گیا تو کیا ہم بھی طوطے کی طرح آنکھیں پھیر لیں۔ گھر سے نکال دیں، یہ ہرگز نہیں ہو سکتا۔"

(ص ۱۰۹)۔

آگے چل کر اس نے اپنے خدشات کا اظہار اس طرح کیا:

"نواب کے تیور اس وقت بہت برے تھے۔ خانم کی باتوں نے نواب کے دل پر سخت اثر کیا تھا۔ ان کی حالت بالکل مایوسی کی تھی۔ اگرچہ مجھے معلوم تھا کہ یہ سب باتیں خانم نے جو کی ہیں وہ سب اس فہمائش کی تمہید ہیں، جو کسی اور وقت پر موقوف رکھی گئی ہے۔ مگر مجھے بہت ہی تشویش تھی کہ دیکھیے کیا ہوتا ہے، ایسا نہ ہو کچھ کھا کے سو رہیں، تو اور غضب ہو۔" (ص۱۱۰)

اور واقعی اس حسی تناؤ اور نفسیاتی کشمکش اور حرماں نصیبی کے احساس کے تحت انھوں نے خودکشی کی کوشش بھی کی۔ لیکن قسمت نے یاوری کی اور قضا و قدر نے انھیں بالآخر بچا لیا۔ لیکن اس سے بہرحال اس بات کا پتہ تو چل ہی جاتا ہے کہ چھبن کا ضمیر بالکل مردہ نہیں ہوا تھا باوجود دادِ عیش دیتے رہنے کے ان میں کوئی خوبی ایسی ضرور تھی جس نے بسم اللہ جان جیسی تنک مزاج طوائف کا دل موہ لیا تھا۔ بسم اللہ جان کے تضاد کے طور پر بگا جان سے بھی ملتے چلیے، جن کے بارے میں بتلایا گیا ہے:

"خانم کی نوچیوں میں بگا جان گانے میں فرد تھیں۔ مگر صورت وہ کہ رات کو دیکھو، تو ڈر جاؤ۔ سیاہ جیسے اُلٹا توا۔ اس پر چیچک کے داغ۔ پاؤ بھر قیمہ بھر دو تو سما جائے۔ لال لال آنکھیں، بھدی ناک بیچ میں سے پچی ہوئی۔ موٹے موٹے ہونٹ، بڑے بڑے دانت، فربہ انتہا سے

زیادہ اس پر ٹھگنا قد بوٹی سی تھی کہ لوگ پھبتی کہتے تھے۔ مگر قیامت کا گلا تھا۔ معلومات بہت اچھی تھیں۔ مور چھا انہیں کے گلے سے نکلتے سنا۔" (ص ۹۴)

یہ دونوں تصویریں ایک دوسرے کا جواب ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ان دونوں کے ذریعے روشنی اور تاریکی کے نقوش بالمقابل رکھے گئے ہیں۔ موسیقی کی اصطلاح میں (اور مرزا رسوا موسیقی کے بڑے رسیا اور اس سے پوری واقفیت رکھتے تھے) اسے ایک طرح کی COUNTER-POINTING کہہ سکتے ہیں۔

عیش باغ کے میلے میں جانے سے پہلے تمہید کے طور پر جو منظر کشی کی گئی ہے اس سے یہ محسوس کرانا مقصود ہے کہ خانم کے بالا خانے کی محدود فضا سے نکل کر، جس میں ہم ایک طرح کی بھول بھلیاں میں گردش کر رہے تھے، باہر کھلی ہوا میں آ گئے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ہی اس موقع کی مناسبت سے طوائفوں کی تزئین و آرائش اور بناؤ سنگھار کا اہتمام بھی نظروں کے سامنے آئینہ ہو جاتا ہے:

"ساون کا مہینہ ہے۔ سہ پہر کا وقت ہے۔ پانی برس کے کھل گیا ہے۔ چوک کے کوٹھوں اور بلند دیواروں پر جا بجا دھوپ ہے۔ ابر کے ٹکڑے آسمان پر آتے جاتے نظر آتے ہیں۔ پچھم کی طرف رنگ رنگ کی شفق پھیلی ہوئی ہے۔ چوک میں سفید پوشوں کا مجمع زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ خورشید، امیر جان، بسم اللہ میلے میں جانے کے لیے بن ٹھن رہی ہیں۔ دھانی ڈوپٹے جو ابھی رنگ ریز رنگ کے دے گیا ہے، چنے جاتے ہیں۔ بالوں میں کنگھی ہو رہی ہے۔ چوٹیاں گوندھی جاتی ہیں۔ بھاری زیور نکالے جاتے ہیں۔ خانم صاحب چوکے پر گاؤ تکیے سے لگی بیٹھی ہیں۔ بوا حسینی ابھی پیچوان لگا کے پیچھے ہٹی ہیں۔ خانم صاحب کے سامنے میر صاحب بیٹھے ہیں۔ میلے جانے پر اصرار کر رہے ہیں۔ وہ کہتی ہیں آج میری طبیعت سست ہے۔ میں نہیں جانے کی۔ ہم لوگ دعائیں مانگ رہے ہیں خدا کرے نہ جائیں تو میلے کی بہار ہے۔" (ص ۱۲۴)

میلے میں جس جس طرح کے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ اس سے ناول نگار کی ہر سطح اور قماش کے لوگوں سے پوری پوری واقفیت کا راز کھلتا ہے۔ یہ میلے ٹھیلے کسی نہ کسی عرس کے موقع پر لگتے تھے جہاں ہر طبقے کے لوگ ذوق و شوق کے ساتھ اور کشاں کشاں جاتے تھے اور وہاں شاہدانِ بازاری

بھی اندازِ دلبری و ساحری کے جملہ ساز و سامان سے لیس ہو کر پہنچتی تھیں تا کہ اپنا اپنا شکار تلاش کریں۔ یہ میلے ہندوستانی معاشرت کا ایک لازمی جزو سمجھے جاتے تھے اور مختلف مقامات پر ان کا اہتمام کیا جاتا تھا۔ یہاں لوگوں کے ٹھٹ کے ٹھٹ لگے رہتے تھے۔ یہیں ہماری ملاقات عوام کے نمائندوں سے بے جھجک ہوتی ہے اور زندگی کی ایک ایسی پرت سامنے آتی ہے جو ابھی تک نظروں سے اوجھل تھی۔ ایک نمونہ ملاحظہ کیجئے :

"اس میلے میں وہ بھیڑیں تھیں کہ اگر تھالی پھینکو تو سر ہی سر جائے۔ جا بجا کھلونوں والوں مٹھائی والوں کی دکانیں خوانچہ والے، میوہ فروش، ہار والے، تنبولی، سا قنیں غرض جو کچھ میلوں میں ہوتا ہے، سب کچھ تھا۔ مجھے تو کسی اور چیز سے کوئی کام نہیں، لوگوں کے چہرے دیکھنے کا ہمیشہ سے شوق ہے... ایک صاحب ہیں کہ وہ اپنے تنزیب کے انگرکھے اور اودی صدری اور نکے دار ٹوپی چست گھٹنے اور مخملی چڑھویں جوتے پر اترائے چلے جاتے ہیں۔ کوئی صاحب ہیں صندلی رنگا ہوا ڈوپٹہ سر سے آڑا ترچھا باندھے ہوئے رنڈیوں کو گھورتے ہوئے پھرتے ہیں۔ ایک آئے تو ہیں میلہ دیکھنے مگر بہت ہی مکدر جیں بہ جبیں کچھ چپکے چپکے بڑبڑاتے بھی جاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ بیوی سے لڑ کے آئے ہیں۔ جن باتوں کے جواب بر وقت نہ سوجھے تھے، انہیں اب یاد کرتے ہیں... کوئی صاحب اپنے چھوٹے سے لڑکے کی انگلی پکڑے اس سے باتیں کرتے چلے آتے ہیں۔ ہر بات میں اماں کا نام آتا ہے۔ اماں کھانا پکاتی ہوں گی۔ اماں کا جی ماندہ ہے۔ اماں سو رہی ہوں گی۔ اماں جاگتی ہوں گی۔ بہت شوخی نہ کیا کرو نہیں تو اماں حکیم کے یہاں چلی جاویں گی۔ ایک صاحب سات آٹھ برس کی لڑکی کو سُرخ کپڑے پہنا لائے ہیں۔ کندھے پر چڑھائے ہوئے ہیں۔ ناک میں ننھی سی نتھنی ہے۔ اُونچی چوٹی گندھی ہوئی لال شالباف کا موباف پڑا ہے، ہاتھوں میں چاندی کی چوڑیاں ہیں۔ معصوم کے دونوں ہاتھ زور سے پکڑے ہیں۔ کلائیاں دکھی جاتی ہیں۔ کوئی چوڑیاں نہ اُتار لے۔ کہئے پھر پہنا کے لانا کیا ضرور ہے..." (ص ص ۱۲۶-۱۲۵)

اس سلسلے میں اور جو کردار سامنے لائے گئے ہیں۔ وہ بھی سب بے نام ہیں اور ایک طرح کی عمومیت

کے حامل ہیں۔ یہ گویا مختلف قسم کے ٹائپ ہیں۔ جن سے عمل اور برتاؤ کے گوناگوں پہلوؤں پر ہلکی اور تیز روشنی کی کرنیں ڈالی گئی ہیں۔ ان سب نے زندگی کا رس پیا ہے اور مجموعی طور پر یہ سب اس انسانی طربیہ یعنی HUMAN COMEDY کی تشکیل کرتے ہیں جس کا نقش اس میلے کے سیاق وسباق میں ابھارنا مقصود ہے۔ ان میں ایک حد تک انفرادیت بھی ہے لیکن انہیں پیش کرنے کا خاص منشا حالات کے تنوع اور کثیر العناصری اور زندگی کی دھوپ چھاؤں کو نمایاں کرنا ہے۔ اس انسانی طربیہ کی اصل مبصر امراؤ جان آدا ہے جس نے خود ہی کہا ہے: مجھے توکسی اور چیز سے کوئی کام نہیں، لوگوں کے چہرے دیکھنے کا ہمیشہ سے شوق ہے! یہ اہم اور معنی خیز جملہ ایک کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔

منظر کشی اور بیانیہ کے فن پر قدرت کی ایک نمایاں مثال ان بیگم صاحبہ کے باغیچے کے بیان میں نظر آتی ہے جو فی الاصل رام دئی تھی لیکن اب سلطان صاحب سے شادی رچا کر سلطان بیگم بن گئی تھی۔ وہ شہر سے باہر رہتی تھی اور اس نے امراؤ جان آدا کے کانپور میں قیام کے دوران موسیقی میں اس کی شہرت سن کر اسے اپنے بچے کی سالگرہ کے موقع پر مجرے کے لیے بلوایا تھا اور سلطان صاحب وہی ہیں جن سے امراؤ جان کے رازونیاز کے تعلقات رہے تھے اور ان میں شستگی اور شائستگی کو خاص دخل تھا۔ لیکن یہ تعلقات ایک اجڈ، ان گڑھ اور بد اطوار خاں صاحب کے دخل در معقولات ہو جانے کی وجہ سے یک لخت ختم ہو گئے تھے اور انہی خاں صاحب کو سلطان صاحب نے خانم کے بالاخانے پر طمنچہ مار کر زخمی کر دیا تھا۔ سلطان صاحب اور رام دئی کے گھر سے ملحق باغ کا منظر اس طرح پیش کیا گیا ہے:

"ٹھیک بارہ بجے کا وقت تھا۔ اس وقت وہ باغ جس میں بہت سا روپیہ صرف کر کے جنگل اور پہاڑ کی گھاٹیوں کے نمونے بنائے گئے تھے، عجب وحشت کا سماں دکھا رہا تھا۔ ایک طرف چاند اس عالی شان کوٹھی کے ایک گوشے سے تھوڑی دور پر گنجان درختوں کی شاخوں سے نظر آتا تھا، مگر اب ڈوبنے ہی کو تھا۔ تاریکی روشنی پر چھائی جاتی تھی جس سے ہر چیز بھیانک معلوم ہونے لگی۔ درخت جتنے اونچے تھے اس سے کہیں بڑے نظر آتے تھے۔ ہوا سن سن چل رہی تھی۔ سرو کے درخت سائیں سائیں کر رہے تھے اور تو ہر طرف خاموشی کا عالم تھا۔ مگر تالاب میں پانی گرنے کی آواز بلند ہو گئی تھی۔ کبھی کبھی کوئی پرندہ اپنے آشیانے میں چونک کر

ایک بانگ بول دیتا تھا یا شکاری جانوروں کے بول سے جو چڑیاں اڑتی تھیں اس سے پتے کھڑک جاتے تھے یا کبھی کوئی مچھلی تالاب میں اچھل پڑتی تھی۔ مینڈک اپنا بے تکا راگ گا رہے تھے۔ جھینگر اَس دے رہے تھے۔ سوائے اس چبوترے کے جہاں دس بارہ جوان عورتیں رنگ رنگ کے لباس پہنے اور طرح طرح کے زیور سے آراستہ جلسہ جمائے بیٹھی تھیں اور کوئی آس پاس نہ تھا۔ ہوا کے جھونکوں سے کنول بجھ گئے تھے۔ صرف دو مردنگوں کی روشنی تھی۔ ان کا بھی شیشہ سبز یا تاروں کا عکس جو تالاب کے پانی میں ہلکورے لے رہا تھا۔ ہر طرف اندھیرا تھا۔ طلسمات کا عالم تھا۔ وقت اور مقام کی مناسبت سے میں نے سوہنی کی ایک چیز شروع کر دی۔ اس راگنی کے بھیانک سروں نے دلوں پر اپنا پورا اثر کیا، سب مبہوت بیٹھے تھے۔" (ص ص ۱۷۷-۱۷۶)۔

اس تراشے کا مجموعی تاثر بہت قوی ہے۔ یہاں سب سے زیادہ قابلِ لحاظ عنصر دلگیری یعنی ایک طرح کی DREARINESS یا سرّیت یعنی MYSTERY کا ہے۔ جو آگے چل کر ڈاکوؤں کے حملے کے ضمن میں خوف اور دہشت کے تاثر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ خوف و ہراس کی یہی کیفیت ناول کے شروع ہی میں اس طرح ابھاری گئی ہے:

"پیر بخش اندر آیا۔ دونوں نے مل کر مجھے بیل گاڑی پر سوار کیا کہ گاڑی چل نکلی۔ میں دم بخود رہ گئی۔ تلے کی سانس تلے، اوپر کی اوپر کروں کیا۔ کوئی بس نہیں۔ موذی کے چنگل میں ہوں۔ دلاور خاں بہل کے اندر مجھ کو گھٹنوں کے نیچے دبائے ہوئے بیٹھا ہے۔ ہاتھ میں چھری ہے۔ موئے کی آنکھوں سے خون ٹپک رہا ہے۔ پیر بخش گاڑی ہانک رہا ہے۔ بیل ہیں کہ اڑے چلے جا رہے ہیں۔ تھوڑی دیر میں شام ہو گئی۔ چاروں طرف اندھیرا چھا گیا۔ جاڑے کے دن تھے، سناٹے کی ہوا چل رہی تھی۔ سردی کے مارے میری بوٹی بوٹی کانپ رہی تھی۔ دم نکلا جاتا تھا۔ آنکھوں سے باراں جاری تھا۔ دل میں یہ خیال آتا ہے، ہائے کس آفت میں پھنسی۔" (ص ۳۳)۔

رام دئی کے باغیچے کے بیان سے ملتا جلتا ایک دوسرا نقش ہے، جب امراؤ جان ادا، اکبر علی خاں کی سرکردگی میں اور دوسرے اربابِ نشاط کے ساتھ ایک طرح کی پکنک پر گئی ہوئی ہے اور دوسروں سے بچھڑ کر ایک انجانے راستے پر پڑ جاتی ہے:

"میں بھی اکیلی ایک طرف کو روانہ ہوئی۔ سامنے گنجان درخت تھے۔ سورج انہی گنجان درختوں کی آڑ میں ڈوب رہا تھا۔ سبزے پر سنہری کرنوں کے پڑنے سے عجیب کیفیت تھی۔ جا بجا جنگلی پھول کھلے تھے۔ چڑیاں سبزے کی تلاش میں اِدھر اُدھر اڑ رہی تھیں۔ سامنے جھیل کے پانی پر آفتاب کی شعاع سے وہ عالم نظر آتا تھا۔ جیسے پگھلا ہوا سونا ڈھلک رہا ہے۔ درختوں کے پتوں کی آڑ میں سورج کی کرنیں اور ہی عالم دکھا رہی تھیں۔ آسمان پر سرخ شفق پھولی ہوئی تھی۔ اس وقت کا سماں ایسا نہ تھا کہ ایک خفقانی عورت جیسی کہ میں ہوں، جلدی سے پھولدار ی میں چلی آتی۔ یہ تماشے دیکھتے ہوئے خدا جانے کتنی دُور نکل گئی۔" (ص ۳۳۵)

یہاں تاثر دل گرفتگی یا انقباض اور پژمردگی کا نہیں، ایک طرح کی جمالیاتی تحسین اور اہتزاز کا ہے۔ لیکن یہ ردِ عمل بھی توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے اور ناول نگار کے مشاہدے کی صحت اور تندی اور تشدید کو سامنے لاتا ہے اور اعصاب پر ایک خوشگوار اثر چھوڑتا ہے۔

جن کرداروں کی نقش گری اس ناول میں کی گئی ہے۔ ان میں ایک نوجوان گوہر مرزا ہے۔ یہ نواب سلطان کی بنو ڈومنی کے بطن سے تھا اور تیسری جنس سے بظاہر اس کا تعلق معلوم ہوتا ہے۔ نہایت چنچل، شوخ چشم، کسی حد تک بد طینت بھی، اور کھلنڈرے پن کا نمونہ۔ خانم کے بالا خانے تک اس کی خوب رسائی تھی۔ وہ امراؤ جان کا تقریباً ہم عمر ہے اور وہ شروع ہی سے اس کے لیے اپنے دل میں ایک نرم گوشہ رکھتی تھی۔ ہم عمری کے سبب امراؤ جان کی اس سے چہلیں رہتی تھیں۔ اس سے ہمیں اس طرح متعارف کرایا گیا ہے:

"گوہر مرزا حد درجے کا شریر اور بدذات تھا۔ سب لڑکیوں کو چھیڑا کرتا تھا۔ کسی کو منہ چڑا دیا۔ کسی کے چٹکی لے لی۔ اس کی چوٹی پکڑ کے کھینچ لی، اس کے کان دکھا دیے۔۔۔ اس کے مارے ناک میں دم تھا۔ لڑکیاں بھی خوب دھپیاتی تھیں اور مولوی صاحب بھی قرار واقعی سزا دیتے تھے۔ مگر اپنی آن بان سے نہیں چوکتا تھا۔ سب سے بڑھ کر میری گت بناتا تھا۔ کیوں کہ میں سب سے انیلی اور اُلگلی سی تھی۔۔۔ گوہر مرزا کے ستانے میں اب مجھے مزہ آنے لگا۔ اس کی آواز بہت اچھی تھی۔ ڈومنی کا لڑکا تھا، قدرتی لے دار تانے میں مشاق بوٹی بوٹی پھڑکتی تھی۔ ادھر میں لے سُر سے آگاہ۔ جب مولوی صاحب مکتب میں نہ ہوتے تھے۔ خوب جلسے ہوتے تھے۔۔۔ گوہر مرزا

کی آواز پر اور رنڈیاں بھی فریفتہ تھیں۔ ہر ایک کمرے میں بلایا جاتا تھا۔ اس کے ساتھ میرا جانا بھی ایک ضروری بات تھی۔ کیونکہ بغیر میری اس کی سنگت کے لطف نہ آتا تھا۔" (ص ص ۵۳-۵۲)

مزید :

"گوہر مرزا بچپنے سے رنڈیوں کا کھلونا تھا۔ ہر ایک اس پر دم دیتی تھی۔ صورت شکل بھی پیار کرنے کے قابل تھی۔ رنگ تو کسی قدر سالولا تھا مگر ناک نقشہ قیامت کا پایا تھا۔ اس پر نمک اور جامہ زیبی، شوخی شرارت کوئی بات ...." (ص ۵۰)

لیکن ان دونوں اندازوں کو متوازن کرنے والا یہ بیان بھی قابلِ غور ہے :

"گوہر مرزا بے شک میرا چاہنے والا موجود تھا۔ مگر اس کی چاہت اور قسم کی تھی۔ اس کی چاہت میں ایک بات کی کمی تھی۔ جسے میرا دل ڈھونڈتا تھا۔ مردانہ ہمت کو اس کی طینت میں لگاؤ نہ تھا۔ ماں کا ڈومنی پنا اس کے خمیر میں داخل تھا۔ وہ جو کچھ پاتا تھا، مجھ سے چھین جھپٹ کے لے لیتا تھا۔ خود ایک روپئے کے سوا، جس کو میں کہہ چکی ہوں، کبھی کچھ نہیں دیا۔" (ص ۸۰)۔

گوہر مرزا ہی کی طرح ضمنی کرداروں میں آبادی بیگم اور حسنا بھی آتی ہیں۔ یہ دونوں بھی بدکرداری اور بے غیرتی میں ایک دوسرے سے بڑھ چڑھ کر ہیں اور اسی طرح اکبر علی خاں کے مرحوم باپ کی منکوحہ بیوی، جو ایک بدزبان چنڈال کی طرح ہے اور رجوان کی بیوی اور امراؤ جان ادا کی موجودگی میں ایک بہت ہی گھناؤنا ناٹک رچاتی ہے۔ یہ چاروں ذرا ذرا سے فرق کے ساتھ ایسے کردار ہیں جو اس ناول کی بساط پر آراستہ ایک طرح کی LOW COMEDY کے کردار کہے جا سکتے ہیں۔ جو اپنے اپنے داغ دھبے رکھتے ہیں اور اس طرح اس طربیہ کا ایک متضاد پہلو پیش کرتے ہیں جو خانم جان کے بالاخانے پر برابر نظروں کے سامنے رہتا ہے۔

اس ماحول میں بعض ایسے کردار بھی دیکھنے کو ملتے ہیں اور ایسے مواقع بھی جن سے وہ وابستہ اور متعلق ہیں جو دہشت کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ سب سے پہلے تو دلاور خاں ہی کا کردار ہے جو ایک عادی اور پختہ کار مجرم ہے۔ جس چالاکی اور ہٹ دھرمی کے ساتھ اور جس شقاوتِ قلبی اور ظلم و جور کا مظاہرہ کرتے ہوئے وہ امراؤ جان ادا کو پیر بخش کی ہمراہی میں بچتے بچاتے پہلے اس کے سالے کریم کے گھر پر اسے قید و بند کی حالت میں رکھتا ہے اور پھر پایانِ کار لکھنؤ پہنچ کر اسے چند ٹکوں کے بدلے

خانم جان کے حوالے کر دیتا ہے، اس سے انسان کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں اور جسم پر کپکپی طاری ہو جاتی ہے۔ کچھ اسی طرح کی صورت حال اس وقت بھی پیدا ہوتی ہے جب فیض علی خانم جان کے بالاخانے سے امراؤ جان ادا کو بہلا پھسلا کر اسے لے کر فرار ہو جاتا ہے اور وہ دو دلی ہونے کے باوجود اس کی ترغیب کے سامنے سپر انداز ہو جاتی ہے۔ کانپور میں وہ بچشم خود دیکھتی ہے کہ فیض علی کی مشکیں کسی گئی ہیں اور اس کی گرفتاری عمل میں لائی گئی ہے۔ یہ وہی فیض علی ہے جو امراؤ جان ادا کو اکثر کثیر رقمیں اور ہیرے جواہرات نذر کیا کرتا تھا اور اکثر بہرات باقی رہنے پر اس سے ملنے کے لیے آیا کرتا تھا:

"چلتے وقت پانچ اشرفیاں اور تین انگوٹھیاں ایک سونے کی یاقوت کا نگینہ ایک فیروزے کی ایک ہیرے کی مجھ کو دیں اور یہ کہا تم اپنے پاس رکھنا خانم کو نہ دینا۔ میں نے خوشی خوشی ہاتھ میں پہنیں اور اپنی انگلیوں کو دیکھنے لگی۔ یہ مجھے بہت ہی خوبصورت معلوم ہوتی تھیں۔ پھر صندوقچہ کھولا، اشرفیوں اور انگوٹھیوں کو چور خانے میں رکھ دیا۔" (ص ۱۲۹)۔

فیض علی کی شخصیت میں ایک عنصر غیر مہذب توانائی اور مہم جوئی کا نظر آتا ہے۔ وہ خطرات کو مول لینے میں تامل کرنا نہ جانتا تھا۔ اور بہت سے ناجائز اور مشکوک اور مشتبہ دھندوں میں ملوث تھا۔ اس کا ربط ضبط اور گھلاوٹ کے تعلقات بھی زیادہ تر اسی قماش کے لوگوں سے رہتے تھے، جو گھٹنوں گھٹنوں اعمالِ قبیحہ میں بیرے ہوئے تھے۔ اس سے قبل ایک ناگوار اور سنسنی خیز صورتِ حال اس وقت پیدا ہوتی ہے جب امراؤ جان ادا اپنے بالاخانے پر نواب سلطان صاحب سے محوِ اختلاط ہے اور وہاں ایک خاں صاحب 'ایک غیبی ڈھیلا' خدا جانے کہاں سے آٹپکتے ہیں اور نہ صرف سلطان صاحب اور امراؤ جان کے تخلیے میں مخل ہوتے اور ان کے درمیان راز و نیاز کے لطف کو کرکرا کر دیتے ہیں۔ بلکہ تشدد اور جارحیت پر بھی آمادہ نظر آتے ہیں۔ نواب صاحب جو بڑے کڑھے ہوئے، نفاست پسند اور ٹھنڈے مزاج کے آدمی تھے، پہلے تو طرح دیتے رہے۔ لیکن جب بات کسی طرح بنتی نظر نہ آئی اور خاں صاحب دشنام طرازی اور ہاتھا پائی پر اترتے نظر آئے، تو بالآخر مجبور ہو کر انہوں نے دلائی کے نیچے سے طمنچہ نکال کر خاں صاحب کو گھائل کر دیا اور کیفر کردار تک پہنچا دیا:

"یہ کہتے ہی نواب صاحب نے دلائی کے اندر سے ہاتھ نکالا۔ ہاتھ میں طمنچہ تھا۔ دَن سے داغ دیا۔ خاں صاحب دھم سے گر پڑے، میں سن سے ہوگئی۔ فرش پر خون ہی خون نظر آتا تھا۔ بُوا حسینی جہاں کھڑی تھیں، کھڑی رہ گئیں۔ طمنچہ کی آواز سُن کر خانم صاحب، مرزا صاحب، میر صاحب خورشید جان، امیر جان، بسم اللہ جان، خدمت گار تو میں سب دوڑے آئے۔ میرے کمرے میں بھیڑ ہوگئی، سب اپنی اپنی کہنے لگے۔" (ص ۸۹-۸۸)۔

اس تراشے میں مجموعی طور پر اور خط کشیدہ ترکیبوں سے بالخصوص دہشت، تشویش یعنی SUSPENSE گھبراہٹ اور پراگندگی کے تاثرات ابھارنے کا اہتمام کیا گیا ہے۔ عمل کا یہ ایک ایسا لمحہ ہے، جب ہر شے زیر و زبر نظر آتی ہے اور نتیجے کے طور پر اعصاب میں ایک طرح کا تشنج سا پیدا ہو جاتا ہے اور کچھ دیر تک عقل کام نہیں کرتی۔ بہر حال اس افراتفری کو رفع دفع کرنے اور حالات کو معمول پر لانے کی یہی تدبیر سوجھی کہ ان سورما اور گھائل خاں صاحب کو کہاروں نے ڈولی میں ڈال کر ان کی رہائش گاہ کے قریب لے جاکر چھوڑ دیا۔ تاکہ وہ اپنے کیے کو جس طرح چاہیں بھگتیں۔ اسی طرح کی کیفیت اس وقت مستولی ہوتی ہے، جب سلطان صاحب کی عدم موجودگی میں رام دئی جو نواب بیگم بن چکی تھی اور امراؤ جان آدا اور دیگر نوجوان اور حسین خواتین خاصی رات بیت چکنے کے بعد سناٹے کے ماحول میں محفلِ سرود میں زندگی کے کیف و انبساط سے لطف اندوز ہو رہی تھیں، اور ایک مسحور کن فضا قائم تھی کہ یکایک ڈاکوؤں کے ایک گروہ نے جن میں فیض علی کا بھائی فیاض علی بھی شامل تھا، نواب صاحب کی حویلی پر دھاوا بول دیا۔ اس سے قدرتی طور پر ایک طرح کی کھلبلی مچ گئی اور ہوش و حواس پراگندہ اور منتشر ہوگئے، اور چاروں طرف سراسیمگی پھیل گئی۔ دلاور خاں، خاں صاحب، فیض علی اور ان کے دوسرے ساتھی اور گروہ بند افراد ایسے کردار ہیں، گویا وہ تحت الارض کی دنیا یعنی UNDER WORLD سے تعلق رکھتے ہوں۔ وہ صرف آزمودہ کار اور جہاں دیدہ مجرم ہی نہیں ہیں بلکہ ان کا تعلق ایک ایسی دنیا سے ہے جو سرتاسر تاریکی میں لپٹی ہوئی ہے۔ جو تہذیب و تمدن اور تسلیم شدہ ضابطوں کی نفی کرتی ہے۔ اس دنیا کے اپنے قوانین ہیں اور اپنا کوڈ CODE ہے، جنہیں اس کے باسی ہی سمجھتے، پہچانتے اور برتتے ہیں۔ اور اس دنیا میں تشدد، ہلاکت آفرینی، لوٹ مار، جبر و تعدی، کشت و خون، بے غیرتی اور بے حیائی اور انسانی وقار کی تذلیل و تضحیک ہی نہیں بلکہ ان کی بیخ کنی اور استیصال ہی حاصلِ زیست

اور مقصدِ زندگی ہے اور ہر عمل کی انتہا شکست و ریخت اور انتشار و اختلال ہے۔

یہ کہا جا چکا ہے کہ مرزا رسوا کو کردار نگاری اور سراپا کے پیش کرنے میں خاص ملکہ حاصل ہے۔ فیض علی کے چنگل سے غیر متوقع طور پر چھٹکارا پا چکنے کے بعد امراؤ جان آدا کانپور میں ٹھہر جاتی اور اسے اپنا مستقر بنالیتی ہے اور رفتہ رفتہ یہیں ڈیرہ ڈال کر اپنا کاروبار جمالیتی ہے۔ جب اس کے فن کے چرچے ہونے لگتے ہیں اور اس کی شہرت کو پر لگ جاتے ہیں تو اکثر جگہ اسے مجرے کے لیے معقول معاوضے پر بلایا جاتا ہے۔ چنانچہ رام دئی بیگم سلطان صاحب بھی اپنے بیٹے کی سالگرہ کے موقع پر، جیسا کہ اس سے قبل بھی کہا گیا، اسے مدعو کرتی ہے (اس وقت تک رام دئی اور امراؤ جان آدا ایک دوسرے کے تشخصِ ذاتی سے ناآشنائے محض تھیں)۔ چنانچہ جوڑی بی امراؤ جان آدا کو مدعو کرنے اور رام دئی کا پیغام اس تک پہنچانے کے لیے آتی ہیں، ان کا حلیہ انتہائی صراحت کے ساتھ اور بڑے دل نشین انداز میں اس طرح بیان کیا گیا ہے:

> "تھوڑی دیر بعد ایک بڑی بی کوئی ستر برس کا سن گوری سی منہ پر جھریاں پڑی ہوئی بال جیسے روئی کا گالا، کمر جھکی ہوئی۔ سفید ململ کا ڈوپٹہ تنزیب کا کرتا، نین سکھ کا پائجامہ پہنے ہاتھوں میں چاندی کے موٹے موٹے کڑے انگلیوں میں انگوٹھیاں جریب ہاتھ میں ہانپتی کانپتی ہوئی آئیں اور سامنے فرش پر بیٹھ گئیں۔" (ص ۱۶۷)۔

یہاں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان بڑی بی کی سادگی میں جو بے ریائی اور گھریلو پن ہے، وہ جاذبِ نظر ہے۔ اس سراپا نگاری کے پسِ پشت تو کوئی خاص مقصد نہیں ہے بجز ایک طرح کی واقعیت نگاری کے؛ جس کی مدد سے ایک جیتی جاگتی شکل تصور کے روبرو آ کھڑی ہو۔ لیکن بعض دوسرے مقامات پر طنز و استہزار کا پہلو خاصا نمایاں نظر آتا ہے۔ اس سے قبل دو مولوی صاحبان کا ذکر آچکا ہے۔ ایک وہ جو نوچیوں کی تعلیم و تدریس پر خانم کے ہاں باقاعدہ مقرر تھے اور دوسرے وہ جو بسم اللہ جان پر جان چھڑکتے تھے اور اس دل ربا اور شوخ چشم طوائف کے لیے ہر دم دیدہ و دل فرشِ راہ کیا کرتے تھے اور اس کے راستے میں اپنی پلکیں بچھانے کے لیے مستعد رہتے تھے۔ کانپور میں وارد ہوتے ہی امراؤ جان کا واسطہ ایک اور مولوی صاحب سے پڑتا ہے۔ جو کسی مسجد میں امام تھے اور جن کا قیام وہیں مسجد کے ایک

حجرے میں تھا۔ امراؤ جان جو فیض علی کا انتظار کرتے کرتے بے حال ہو گئی تھی، انتہائی مایوسی اور دل گرفتگی کے عالم میں اور پیٹ بھرنے کی جستجو میں اس مسجد کا رخ کرتی ہے اور مولوی صاحب بے چارے، ستم ظریفی دیکھیے، یہ سمجھتے ہیں کہ وہ غالباً طاق بھرنے کے لیے آئی ہے۔ بہر حال اس ناگہانی ملاقات پر وہ امراؤ جان آدا کو جیسے لگے، اسے اس نے یوں بیان کیا ہے:

"جوان آدمی تھے، صورت بھی کچھ ایسی بُری نہ تھی۔ سانولی رنگت تھی، چہرے پر رونق پن سا تھا۔ سر پر لمبے لمبے بال تھے۔ منہ پر ڈاڑھی تھی، مگر کچھ بے تکے پن سے بھی زیادہ بڑھی ہوئی۔ مونچھوں کا بالکل صفایا تھا۔ تہبند بہت اونچی بندھی ہوئی تھی۔ سر پر چھینٹ کی بڑی سی ٹوپی تھی۔ جو سر کی پوری چوحدی کو ڈھانپے ہوئے تھی۔ بات کرنے کا عجیب انداز تھا۔ منہ جلدی سے کھلتا تھا پھر بند ہو جاتا تھا۔ نیچے کا ہونٹ کچھ عجیب انداز سے اوپر کو چڑھ جاتا تھا اور اس کے ساتھ نکہ دار ڈاڑھی کچھ عجیب انداز سے ہل جاتی تھی۔ اس کے بعد ناک سے کچھ ہونا سا نکلتا تھا۔ معلوم ہوتا تھا جیسے کچھ کھا رہے ہیں اور باتیں کرتے جاتے ہیں۔ احتیاطاً منہ جلدی سے بند کر لیتے ہیں کہ ایسا نہ ہو کچھ نکل پڑے"۔ (ص ۱۵۸)

یہ امر بدیہی ہے کہ اس اقتباس میں زور حقیقت نگاری سے زیادہ ہیئت کذائی یعنی CARICA-TURE کے پیش کرنے پر ہے اور طنز کی دھار اس میں بحد کمال سرایت کیے ہوئے ہے۔ امراؤ جان آدا گزشتہ کل سے بھوکی تھی اور کھانے نام کی اس کے منہ میں ایک کھیل تک اڑ کر نہ پہنچی تھی۔ اس سلسلے میں اس کے اور مولوی صاحب کے درمیان جو دلچسپ مکالمہ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ وہ دونوں کی شخصیت کی آئینہ داری بھی کرتا ہے اور اپنی رواں دواں کیفیت، اتار چڑھاؤ، محاورہ گفتگو اور طنز و مذاح کے تفاعل کے اعتبار سے خاصے کی چیز ہے:

میں: (مسکرا کے) اس کی اشد ضرورت تھی، اس لیے کہ مجھے بھوک لگی ہے، کہیں سے کچھ کھانے کو منگا دیجئے۔

مولوی: (اب جھیپے تو یوں بات بنانے لگے) ہیں سمجھا (میں نے دل میں کہا سمجھے کیا خاک، سمجھتے تو پھر کے ہو جاتے) اسی سے تو کہتا ہوں اس کی کیا ضرورت تھی، کیا کھانا یہاں ممکن نہیں؟

میں: امکان بالقوۃ یا بالفعل بالذات یا بالغیر

مولوی: بالفعل تو ممکن نہیں۔ میرا ایک شاگرد کھانا لاتا ہوگا۔ آپ بھی کھا لیجئے گا۔

میں: بالفعل تو ممکن نہیں۔ بالذات کی آپ کو توفیق نہیں اور یہاں ضرورت نے اکل میت کو جواز کا حکم دے دیا ہے۔ لہٰذا بازار سے کچھ لا دیجئے۔

مولوی: اک ذرا صبر کیجئے، کھانا آتا ہی ہوگا۔

میں: اب صبر کرنا تکلیف مالا یطاق ہے اور دوسرے میں نے بالتحقیق سنا ہے کہ رمضان شریف ایک مہینے تمام دنیا میں سیر کرتے ہیں اور گیارہ مہینے اس مسجد میں معتکف رہتے ہیں۔

مولوی: اس وقت تو فی نفس الامر کچھ نہیں ہے۔ میرا ایک شاگرد کھانا لے کے آتا ہوگا۔

میں: اور بالفرض والتسلیم لو کان محالاً اگر کھانا آیا بھی تو وہ آپ کی قوتِ لایموت کے لیے بھی کافی نہ ہوگا۔ میری شرکت اس میں یعنی چہ اور من وجہ کفالت بھی کرے تو الانتظار اشد من الموت کا انتظار ہے۔ تا تریاق از عراق آوردہ شود

مولوی: آپ تو بہت قابل معلوم ہوتی ہیں۔

میں: مگر میرے زعم ناقص میں آپ کسی قابل نہیں (۱۵۷-۱۵۸)

یہ مکالمہ لسانی اعتبار سے خاص توجہ کا مستحق ہے۔ اس کی سرعت اور صراحت کے ساتھ یہ امر قابلِ غور ہے کہ اس کا جو سیاق و سباق ہے۔ وہ مولوی صاحب کی دینی اور منطقی تعلیم اور ان کے مزاج اور سرشت سے بھی ہم آہنگ ہے اور امراؤ جان آدا کی اصطلاحاتِ علمیہ سے واقفیت سے بھی۔ مولوی صاحب ایک جامد شخصیت ہیں، ہر طرح کی لوچ اور نرمی سے ناآشنا۔ وہ چوبِ خشک کی طرح ہیں اور یہ خشکی اور یبوست ان کے لب و لہجے سے بھی ٹپکتی ہے اور 'بالقوۃ' 'بالفعل' 'بالذات' 'فی نفس الامر' جیسی ترکیبوں کے استعمال سے بھی۔ امراؤ جان آدا انہی الفاظ کو ان کی طرف لوٹا دیتی ہے اور ان کا استعمال اس کی زبان پر مضحک یعنی PARODISTIC ہے۔ مولوی صاحب کی زبان میں ایک طرح کی لکنت ہے، ایک طرح کا رُکاوٹ کا انداز، جسے موسیقی کی اصطلاح میں (اور مرزا رسوا موسیقی کے فن سے بخوبی آشنا تھے) STACCATO کہہ سکتے ہیں، اس کے برعکس امراؤ جان آدا کا محاورۂ گفتگو رواں دواں اور جست خیز ہے۔ اس کی حاضر جوابی کی کاٹ مشکل سے کی جا سکتی ہے کہ اس کی زبان قینچی کی طرح چلتی ہے۔ وہ اپنے پے در پے حملوں سے مولوی صاحب کو بالآخر پسپا کر کے

چھوڑتی ہے۔ پہلے دو خاکوں کے برعکس یہاں طنز و مذاح کی چاشنی بابھر گر آمیز ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ناول نگار اس کردار سے خود بھی لطف اندوز ہو رہے ہیں اور اس لطف اندوزی میں دوسروں کو بھی شریک و سہیم بنانا چاہتے ہیں۔ مولوی صاحب خلقی طور پر بھلے آدمی ہیں یعنی اپنی میکانکیت کے باوجود۔ اس بھلمنساہت کا سراغ اُمراؤ جان آدا کی زبان سے اس اعتراف میں ملتا ہے:

"مولوی کی ذات سے مجھے بہت آرام ملا۔ اُنہی کی معرفت ایک کمرہ کرائے پر لیا۔ نواڑی پلنگ دری، چاندنی، چھت پردے، تانبے کے برتن اور سب ضرورت کا سامان خرید لیا۔ ایک ماما کھانا پکانے کو، اور ایک اوپر کے کام کو۔ دو اور خدمت گار نوکر رکھ لیے۔ ٹھاٹھ سے رہنے لگی۔ اب سازندوں کی تلاش ہوئی"۔ (ص ۱۶۴)۔

لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ مولوی صاحب بے تکے بھی ہیں اور مذاقِ سلیم سے عاری بھی۔ ان کی کٹ ملائیت اور کج بحثی میں ایک اندرونی علاقہ ہے۔ امراؤ جان سے ربط کے سلسلے میں ایسا لگتا ہے کہ مرزا رسوا ایک تضاد کو ابھارنا چاہتے ہیں اور وہ تضاد ہے ایک میکانکی، ٹھس اور بے لچک انسان اور ایک برق آسا عورت کے درمیان، جو زندگی کی نامیاتی قوت کی تجسیم کہی جا سکتی ہے اور بالآخر کار یہ نامیاتی قوت اس مشینی انسان پر غالب آکر اسے پوری طرح زیر کر لیتی ہے۔

اسی ضمن میں ایک اور چہرہ بھی نظر پڑتا ہے اور وہ ہے اکبر علی خاں کا۔ مولوی صاحب تو بیچارے معصوم آدمی تھے۔ منافقت اور ریاکاری سے پاک صاف اور منزہ۔ اکبر علی خاں اس کے برعکس خاصے گھاگ ہیں۔ ان کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

"جس زمانے میں نواب صاحب سے مقدمہ لڑ رہا تھا ایک صاحب اکبر علی خاں نامی مختار بیٹھے تھے۔ چلتے پرزے۔ آفت کے پرکالے۔ ناجائز کارروائیوں میں مشاق، جعلسازی میں استاد، جھوٹے مقدمات بنانے میں وحیدِ عصر، عدالت کو دھوکہ دینے میں یکتائے زماں، میری طرف سے پیروکار تھے۔ ان کی وجہ سے عدالتی کاموں میں بہت مدد ملی۔ حق تو یہ ہے کہ اگر وہ نہ ہوتے، تو نواب سے سر بر نہ ہوتی"۔ (ص ۱۹۲)۔

اور اب تصویر کا دوسرا رُخ بھی دیکھیے:

"اکبر علی خاں صبح کو کچہری سے بلٹ کر یہیں آتے تھے۔ شام کو یہیں نماز پڑھتے تھے۔ گھر سے کھانا

آتا تھا...میرے گھر کے کھانے سے انکار بھی نہ تھا۔ میں بھی انہی کے ساتھ کھانا کھاتی تھی۔ اس زمانے میں مَیں بھی نماز کی پابند ہو گئی تھی۔ اکبر علی خاں کو تعزیہ داری سے عشق تھا۔ رمضان اور محرم میں وہ اس قدر نیک کام کرتے تھے جس سے ان کے سال بھر کے گناہوں کی تلافی ہو جاتی تھی۔ یہ صحیح ہو یا غلط، مگر ان کا اعتقاد یہی تھا۔" (ص ص ۱۹۸-۱۹۷)۔

اکبر علی خاں کے کردار کا یہ تضاد کہ ایک طرف وہ پرلے درجے کے جعلساز تھے اور فریب دہی کے کاموں میں ہر وقت منہمک اور سرگرداں رہتے تھے اور ایک طوائف کی انہیں ایسی چاہت اور دلداری تھی کہ کچہری سے سیدھے اس کے گھر پہنچتے تھے! اور کھانا بھی اسی کے ساتھ کھاتے تھے اور دوسری طرف نماز بھی قضا نہ ہوتی تھی اور آپ کو تعزیہ داری سے بھی بغایت عشق تھا (کیا عجب ہے کہ رمضان شریف میں اعتکاف بھی کرتے ہوں) اور یہ اعتقادِ راسخ بھی کہ چند دن یہ پابندیاں جھیلنے سے سارے گناہ دھل جاتے ہیں اور باقی سال بھر کے لیے چھوٹ مل جاتی ہے، مذہب کے ایسے تصور کی طرف اشارہ کرتا ہے، جسے اقبال نے 'مذہبِ ملاو جمادات و نباتات' کہا ہے اور بین السطور یہ مرزا رسوا کی تضحیک کا جائز طور پر مورد ہے۔ دونوں مولوی صاحبان جو ناول کے شروع میں طنز کا ہدف بنائے گئے ہیں۔ ان میں سے بسم اللہ جان کے عاشقِ زار پر تو جنہیں درخت پر چڑھنے کا حکم دیا گیا تھا، ترس آتا ہے اور وہ جو درس و تدریس پر متقرر تھے اور خانم جان کے ازلی و ابدی عاشق اور ان پر پروانہ وار جاں نثار تھے، ان کے لیے بھی دل سے واہ واہ نکلتی ہے کہ کیسی وضعداری اور پامردی کے ساتھ اپنی خدمت انجام دیے جاتے تھے۔ مگر اکبر علی خاں ان دونوں سے بغایت مختلف ہیں۔ وہ زیادہ باہوش، چوکنے اور ناپ تول والے آدمی ہیں اور مذہب کے معاملے میں بھی اسی ناپ تول کو برتتے ہیں۔ اس پر مستزاد ان کے حرم سرائے کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ لیکن اس سے قبل ان کی حویلی کے بیرونی خدوخال اس طرح نمایاں کیے گئے ہیں:

"مکان میں جا کے جو دیکھتی ہوں خدا کا دیا سب کچھ تھا، تانبے کے مٹکے، دیگ گگرے پتیلیاں لوٹے نواڑی پلنگ مسہری تختوں کے چوکے، فرش فروش مگر کسی بات کا قرینہ نہیں۔ انگنائی میں جابجا کوڑا پڑا ہوا، باورچی خانے میں سامنے بوا امیرن کھانا پکا رہی ہیں۔ مکھیاں بھن بھن کر رہی ہیں۔ تختوں کے چوکے پر پیک کے چکتے پڑے ہوئے، بیوی کے پلنگوں پر سوں کوڑا۔

اما من نے پاندان لا کے بوی کے سامنے رکھ دیا۔ کتھے چونے کے دھبوں میں سارا پاندان چھپا ہوا تھا۔ دیکھ کے میرا تو جی مالش کرنے لگا۔" (ص ۲۰۳)۔

شاید غلاظت اور ابتری کا یہ بیان ایک علامت ہے، حرم سرائے کی اندرونی صورتِ حال کی، جس میں سوکنوں کی باہمی کھینچ تان رسّہ کشی اور جلن اور رقابت توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے اور اس سے خود اکبر علی خاں کے کردار پر بھی بھرپور روشنی پڑتی ہے۔

فیض علی سے علیحدگی کے بعد اور کانپور کے دورانِ قیام کے اختتام پر امراؤ جان ادا اتفاقی طور پر فیض آباد پہنچ جاتی ہے، جو اس کا آبائی وطن تھا اور عرفِ عام میں 'بنگلہ' کہلاتا تھا۔ یہاں اُسے ایک مجرے میں طلب کیا جاتا ہے اور اسے بس ایک امرِ ناگہانی یا ناشدنی کہیے اور اسے اس کا سان گمان تک نہ تھا کہ یہ تقریب جس کی رونق بڑھانے کے لیے اسے جانا ہے، اسی محلے میں منعقد کی جاتی ہے، جہاں اس نے اپنا بچپن گزارا تھا۔ جہاں اب ایک ٹوٹا پھوٹا سا گھر تھا۔ جس کے صحن میں اِملی کا درخت اب تک موجود تھا۔ آس پاس بھی ایسے ہی ویسے لوگ رہتے تھے۔ جن کا تعلق نچلے درجے کی معاشرتی اور معاشی سطح سے تھا۔ ناول کے در و بست کے پیشِ نظر یہ امر قابلِ غور ہے کہ اس نقطے پر پہنچ کر منظرنامہ یعنی SCENARIO بالکل بدل جاتا ہے۔ اس میں تکلف سے مبرا ایک نوع کی سادگی اور سپاٹ پن یعنی HOMELINESS نظر آتی ہے یہاں وہ شان و شوکت، کر و فر اور طمطراق نہیں ہے جو پسِ منظر کے طور پر امراؤ جان کے دوسرے مجروں کے وقت فراہم کیا گیا تھا اور اس کا لباسِ رقص بھی لباسِ فاخرہ نہیں ہے، بلکہ اس میں اس طرح تبدیلی کر دی گئی ہے گویا وہ اپنے مانوس ماحول کی طرف مراجعت کرنے والی ہے۔ مجرا ختم ہو جانے کے بعد (اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے مردوں اور عورتوں کے ٹھٹ کے ٹھٹ لگے تھے) امراؤ جان ادا کو قریب کے ایک گھر میں بلایا جاتا ہے جس کے دروازے پر پھٹا ہوا ٹاٹ کا پردہ لٹکا ہوا تھا، جہاں اس کی ماں اور اس کا چھوٹا بھائی رہتے تھے۔ اب ان کی وہ حیثیت نہیں رہی تھی جو امراؤ جان ادا کے باپ کی زندگی میں تھی۔ ماں چراغ کی روشنی میں اس کا منہ اٹھا کر دیکھتی ہے تاکہ اسے پہچاننے کے سلسلے میں اپنے قیاس کے لیے اسے شہادت مل سکے۔ وقت کی گہری خلیج کو پھلانگ کر ماں اور بیٹی کی باز دید کا منظر اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"اتنے میں دو عورتیں پردے کے باہر نکلیں۔ایک کے ہاتھ میں چراغ تھا۔اس نے میرے منہ کو ہاتھ سے تھام کے کان کی لَو کے پاس غور سے دیکھا اور کہا، کیوں ہم نہ کہتے تھے کہ وہی ہے۔دوسری ہائے امیرن کہہ کے لپٹ گئی۔دونوں ماں بیٹیاں چیخیں مار مار کے رونے لگیں ہچکیاں بندھ گئیں۔آخر دو عورتوں نے آ کے چھڑایا۔اس کے بعد میں نے اپنا سارا قصہ دہرایا۔میری ماں بیٹھی سُنا کی۔اور رویا کی۔باقی رات ہم دونوں وہیں بیٹھے رہے۔صبح ہوتے میں رخصت ہوئی۔ماں نے چلتے وقت جس حسرت بھری نگاہ سے مجھے دیکھا تھا وہ نگاہ مرتے دم تک مجھے نہ بھولے گی۔روزِ روشن نہ ہونے پایا تھا کہ سوار ہو کر اپنے کمرے پر چلی آئی۔" (ص ۱۹۲)۔

یہ تراشہ جس قدر پر تاثیر ہے۔اس میں دل گداختگی اور حرماں نصیبی کا جو انعکاس ہے، جگر لخت لخت کی جو کیفیت ہے، جذبات کے بندھن جس طرح ٹوٹتے نظر آتے ہیں اور اُمراؤ جان کی شخصیت اس موقع پر جس طرح تحلیل ہوتی دکھائی گئی ہے وہ ناول کا ایک نہایت ہی اہم باب ہے۔اس کے تقریباً فوراً بعد یعنی اس کے کمرے پر واپسی پر اس کا چھوٹا بھائی اس کے پاس پہنچتا ہے اور اس رسوائی کا حال سُن کر جو اس کی ماں اور خود اسے اپنی بہن کی وجہ سے اُٹھانا پڑی تھی (اس لیے کہ محلے بھر میں اس کے چرچے ہو رہے تھے اور غالباً ہر طرف سے تھڑی تھڑی ہو رہی تھی) وہ آگ بگولہ ہو جاتا اور اسے قتل کرنے پر آمادہ نظر آتا ہے۔یہاں ماں اور بھائی کے طرزِ عمل کا تضاد اس طرح دکھایا گیا ہے:

"دوسرے دن شام کو کوئی دو گھڑی رات گئے، ایک جوان سا آدمی سانولی رنگت کوئی بیس بائیس برس کا سن پگڑ باندھے سپاہیوں کی ایسی وردی پہنے میرے کمرے پر آیا۔میں نے حقہ بھروا دیا۔پاندان میں پان نہ تھے۔ماما کو بلا کے چپکے سے کہا، پان لے آؤ۔

اتفاق سے کوئی اور اس وقت نہ تھا۔کمرے میں مَیں ہوں اور وہ ہے:

جوان: کل تم ہی مجرے کو گئی تھیں۔یہ اس تیور سے کہا کہ میں جھجک گئی۔

میں: ہاں، اتنا کہہ کے اس کے چہرے کی طرف جو دیکھا، یہ معلوم ہوتا تھا جیسے آنکھوں سے خون ٹپک رہا ہے۔

جوان: سر بنجا کرکے، خوب گھرانے کا نام روشن کیا۔

میں: (لو اب بھی کہ یہ کون شخص ہے) اس کو تو خدا ہی جانتا ہے۔

جوان: اگر ایسی ہی عزت دار ہوتیں تو اس شہر میں کبھی نہ آتیں اور آئی بھی تھیں تو تمہیں اس محلے میں مجرے کو نہ آنا تھا، جہاں کی رہنے والی تھیں۔

میں: ہاں اتنی خطا ضرور ہوئی۔ مگر مجھے کیا معلوم تھا۔

جوان: اب تو معلوم ہو گیا۔

میں: اب کیا ہوتا ہے۔

جوان: (بہت ہی غصہ ہو کے) اب یہ ہوتا ہے۔ اب (چھری کمر سے نکال کے مجھ پر جھپٹا، دونوں ہاتھ پکڑ کے، چھری گلے پر رکھ دی) یہ ہوتا ہے۔

اتنے میں ماما بازار سے پان لے آئی۔ اس نے جو حال دیکھا، لگی چیخنے ' ارے دوڑو، بیوی کو کوئی مارے ڈالتا ہے۔

جوان: (چھری گلے سے ہٹا کے ہاتھ چھوڑ دیے) عورت کو ماروں اور عورت بھی کون بڑی....

اتنا کہہ کے ڈاڑھیں مار مار کے رونے لگا.... جب دونوں خوب رو دھو چکے۔

جوان: ہاتھ جوڑ کے، اچھا تو اس شہر سے کہیں چلی جاؤ۔

میں: کل چلی جاؤں گی، مگر ایک مرتبہ ماں کو اور دیکھ لیتی۔

جوان: بس اب دل سے دور رکھو۔ معاف رکھو، کل اماں نے تمہیں گھر پر بلا لیا۔ میں نہ ہوا، نہیں تو اسی وقت وارا نیارا ہو جاتا۔ محلے بھر میں چرچے ہو رہے ہیں: (ص ۱۹۲، ص ۱۹۳)

ان دونوں تراشوں میں جو فرق ہے، وہ یہ کہ جہاں ایک طرف اُمراؤ جان ادا کی ماں ہمہ تن فردِ محبت ہے اور محبت کی چبھن اور کسک کے علاوہ کوئی دوسرا جذبہ اسے مس نہیں کرتا اور الفاظ اس کی شدتِ جذبات کے سامنے گونگے ہو گئے ہیں، وہاں دوسری جانب اسکا بھائی پہلے تو مغلوب الغضب ہو کر تشدد پر آمادہ نظر آتا ہے اور بہن کے وجود ہی کو ختم کر دینا چاہتا ہے۔ لیکن اس طوفان سے گذر چکنے کے بعد اس میں نہ صرف ٹھہراؤ پیدا ہوتا ہے بلکہ اس کے دل کی اتھاہ گہرائیوں سے بھی محبت کا سوتا پھوٹ نکلتا ہے اور آخر آخر میں وہ ایک طرح کی سبک سری، تذلیل

اور بے بسی کا تکلیف دہ اور جان لیوا احساس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ دونوں کا ردِ عمل ایک طرح کی جذباتی تندی، کشمکش اور شکستِ اعصاب کا آئینہ دار ہے۔ امراؤ جان خفت، ندامت اور احساسِ جرم کے بوجھ تلے دبی اور پسی جاتی ہے، مگر اپنی تقدیر کے مضمرات کو قبول کرنے اور ان کے سامنے سرنگوں ہونے کے سوا اس کے لیے کوئی اور چارۂ کار نہیں ہے۔ اس کا کمرہ ایک علامت ہے اس زندان کی، جس میں وہ محبوس ہے اور اپنی تقدیر کے لازمی منطقی بحران کی پابند ہے۔ عورت کی بے چارگی کی اس سے بڑھ کر دلدوز تصویر، جو یہاں پیش کی گئی ہے، کہیں اور مشکل ہی سے مل سکے گی۔

کانپور کے قیام کے دوران خانم کو امراؤ جان آدا کی موجودگی کا پتہ چل جاتا ہے اور وہ بُوا حسینی کے ذریعے اسے واپس لکھنؤ بلا بھیجتی ہیں۔ اس اثنا میں لکھنؤ غدر کے ہنگامے کی زد میں آچکتا ہے۔ ہندوستانیوں کی باہمی تفریق، ریشہ دوانیاں اور عیش و عشرت میں ان کے انہماک اور استغراق کی وجہ سے وہ خود ہی اپنی شکست اور ہزیمت کا سامان فراہم کر دیتے ہیں اور انگریز اپنی سیاسی سوجھ بوجھ، حکمت عملی اور تنظیم و تدبیر کی بدولت ان پر غالب آجاتے ہیں اور یہ صاف نظر آنے لگتا ہے کہ مستقبل کی تعمیر و تشکیل اب انہی کے ہاتھوں ہوگی اور بلا شرکتِ غیرے اس کے موسس اور معمار وہی ہوں گے۔ نواب برجیس قدر اور نواب بیگم کو کلکتے میں مٹیا برج میں بھیج دیا جاتا ہے اور وہ بساط یکسر سمٹ جاتی ہے جس پر عیش و عشرت کے سارے لوازمات اور نفس پرستی کے سارے آداب قرینے کے ساتھ ملحوظ رکھے جاتے تھے۔ اسی لکھنؤ میں کسی درگاہ میں ایک بار پھر امراؤ جان آدا کی رام دئی یا بہ الفاظِ دیگر بیگم سلطان صاحب سے مڈبھیڑ ہو جاتی ہے اور وہ اسے اپنے ہاں آنے کی دعوت دیتی ہے۔ وہاں پہنچ کر سلطان صاحب سے اس کی آنکھیں چار ہوتی ہیں اور دونوں کنکھیوں سے ایک دوسرے کے محبوس بلکہ مدفون جذباتِ شوق والفت کو پڑھنے اور ماضی کے جھروکوں میں جھانکنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اس حزم واحتیاط کے ساتھ کہ رام دئی پر کوئی راز فاش نہ ہونے پائے۔ اس سے قبل یہ کہا جا چکا ہے کہ فیض علی کے علاوہ امراؤ جان آدا کے مرتعش دل میں محبت کی چنگاری اگر کسی نے بھڑکائی تھی تو وہ صرف سلطان صاحب ہی تھے:

"واقعی سلطان صاحب کو مجھ سے اور مجھے ان سے محبت تھی"۔ (ص ۹۳)۔

فیض علی اور ان کے درمیان وہی فرق ہے، جو ماقبلِ تہذیب کی عنصری توانائی رکھنے والے اور ایک نک سک سے درست شستہ وشائستہ اور سوفسطائی SOPHISTICATED انسان کے درمیان ہوتا ہے۔ وہاں جانے سے پہلے اُمراؤ جان آدا اپنے اس کمرے پر جاتی ہے، جہاں اس نے زندگی کی بہت سی بہاریں دیکھی تھیں اور اس کے مد و جزر کو اپنی نبضوں کی رفتار پر محسوس کیا تھا۔ جہاں حواس کی لذتیں قدم قدم پر دستیاب تھیں۔ وہاں پہنچ کر اس کا حافظہ یک بیک جاگ اٹھتا ہے اور فانوسِ خیال گردش میں آجاتا ہے اور جیسے جیسے وہ کمرے کی ایک ایک مانوس چیز کو جھاڑ پونچھ کر قرینے اور سلیقے کے ساتھ اس کی جگہ رکھتی جاتی ہے، اسے ماضی کے پردوں پر سے گزرتے ہوئے وہ تمام مناظر یاد آجاتے ہیں جن سے اس کا تعلق اور ربط رہا تھا: 'فانوس کی گردش میں کیا کیا نظر آتا ہے'۔ (اصغر گونڈوی) وہ تمام جلسے اور تقریبات وہ سارے ہمہمے اور چہل پہل، وہ جملہ نازنینانِ سمن بر، جن سے اس کی قدرتی طور پر چشمک رہی تھی۔ وہ سب عیاش اور جنسی لذت کے متلاشی مرد جن کی گودوں میں وہ کھیلی تھی اور جن جن سے اس کی آشنائی اور راز و نیاز رہا تھا اور اِکّا دُکّا وہ بھی جن کی طرف وہ وقتی جذبے کے دباؤ کے ماتحت یعنی بہ اقتضائے فطرت یا کاروباری مصلحت کے پیشِ نظر مائل ہو جایا کرتی تھی یاد آنے لگتے ہیں، اور وہ سارے احساسات و جذبات کلبلانے لگتے ہیں، جن کی آتشیں لہروں نے اس کے اندرون میں محشر برپا کیا تھا۔ اس دوران پلنگ کے پائے کے نیچے سے ایک کھنکھجورا برآمد ہو کر اس کے ڈوپٹے سے اُلجھ جاتا ہے اور اسے وہ اشرفیاں یاد آجاتی ہیں جو نواب سلطان صاحب نے اس کے حُسن کی زکات کے طور پر اولین دیدار یار حاصل ہونے کے بعد اسے بھجوائی تھیں اور جنہیں خانم سے چوری چھپے اور درپردہ اس نے پائے کے نیچے گاڑ دیا تھا اور جن کی چمک دمک سے وہ مسحور ہوئے بغیر نہ رہ سکی تھی:

> "دوسرے دن پہر دن چڑھے خدمت گار آیا۔ میں کمرے میں اکیلی بیٹھی تھی۔۔۔ اس نے پانچ اشرفیاں کمر سے نکال کر مجھے دیں اور کہا کہ نواب صاحب نے کہا ہے کہ آپ کے لائق تو نہیں، مگر خیر پان کھانے کے لیے میری طرف سے قبول کیجیے۔۔۔ اس کے جانے کے بعد پہلے تو مجھے خیال ہوا کہ بُوا حسینی کو بلا کے یہ اشرفیاں دے دوں، وہ خانم کے حوالے کریں۔

پھر ایک دفعہ جو اشرفیوں کی طرف دیکھا، چمکتی چمکتی نئے گھن کی اشرفیاں میرے دل سے کیا نکلتی تھیں۔ اس وقت صندوقچہ وند وقچہ تو میرے پاس نہ تھا، پلنگ کے پائے کے نیچے دبا دیں۔"
(ص ص ۸۰-۷۹)۔

اشرفیوں کی یاد تازہ ہوتے ہی جذبات میں برانگیختگی پیدا ہوتی اور ایک تلاطم برپا ہو جاتا ہے۔ باوجودیکہ اشرفیوں کی خارجی ہیئت امراؤ جان ادا کے دل کو لبھاتی ہے اور وہ ان کی طرف بے اختیار ایک کشش سی محسوس کرتی ہے۔ لیکن یہاں اس کی حرص و آز کو روشنی میں لانا مقصود نہیں ہے۔ بلکہ محض یادوں کے خزانوں کو متحرک کرنا اور کھنگھالنا۔ یہ بڑی فنی ہنرمندی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ کھنکھورے کی علامت کے ذریعے تحت الشعور میں جاگزیں ساری یادیں اور طرح طرح کی بھولی بسری کہانیاں، جو اس کی حیات کے افق پر لوح سے تمت تک نقش تھیں۔ ذہن کی سطح پر ابھر آتی ہیں اور انھیں ایک زبان مل جاتی ہے۔ یادوں کے اس طرح کریدنے سے تحت الشعور، جو ایک طرح کا غبار آلود، ملگجا، غیرمتعین اور سیال مظہر یا مادہ ہے، رفتہ رفتہ ایک معلوم، ممیز اور متعین حالت میں تبدیل ہونے لگتا ہے:

"خود پلنگ سے تکیہ لگا کے بیٹھی۔ آدمی کے پاس خاصدان تھا۔ پان لے کے کھایا۔ آئینہ سامنے لگا تھا۔ منہ دیکھنے لگی۔ اگلا زمانہ یاد آ گیا۔ شباب کی تصویر آنکھوں میں پھر گئی۔ اس زمانے کے قدردانوں کا تصور بندھ گیا۔ گوہر مرزا کی شرارت، راشد علی کی حماقت، فیضو کی محبت، سلطان صاحب کی صورت، جو جو صاحب اس کمرے میں آئے تھے مع اپنی خصوصیات کے پیش نظر تھے۔ وہ کمرہ اس وقت فانوسِ خیال بن گیا تھا۔ ایک تصویر آنکھ کے سامنے آتی تھی اور غائب ہو جاتی تھی۔ پھر دوسری سامنے آتی تھی۔ جب کل صورتیں نظر سے گزر گئیں، تو یہ دورہ از سرِ نو شروع ہوا۔ پھر وہی صورتیں ایک دوسرے کے بعد پیش آئیں۔ پہلے تو ایسے دورے جلد جلد ہوئے۔ اب ذرا توقف ہونے لگا۔ اب مجھے ہر تصویر پر زیادہ تردد و تفکر کا موقع ملا۔ جو واقعات جس شخص کے متعلق تھے۔ ان پر تفصیلی نظر پڑنے لگی۔ پہلے جب دماغ کو چکر ہوا تھا تو صرف چند ہی تصویریں نظر آتی تھیں۔ اب ہر تصویر سے بہت سی نکلیں اور فانوسِ خیال کی وسعت بڑھنے لگی۔۔۔

یہ دورے برابر چل رہے تھے۔ مگر جب پہلے مجرے کے بعد سلطان صاحب کے آدمی کا پیام لے کر آنا یاد آتا تھا۔ طبیعت کچھ رک سی جاتی تھی۔ کچھ ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے اس موقع

پر کچھ چھوٹ جاتا ہے۔ اتنے میں آدمی نے زور سے ایک چیخ ماری۔

آدمی: بیوی دیکھئے وہ کھنکھجورا آپ کے ڈوپٹے پر چڑھا جاتا ہے۔

میں: اوئی کہہ کے جلدی سے ڈوپٹہ اٹھا کر پھینک دیا۔ الگ جا کھڑی ہوئی۔ آدمی نے ڈوپٹہ اتار کے جھاڑا۔ کھنکھجورا پٹ سے گرا۔ رینگ کے پلنگ کے سرہانے پائے کے نیچے گھس گیا۔ آدمی نے پلنگ کا پایہ اٹھایا۔ اب جو دیکھتے ہیں تو پائے کے نیچے پانچ اشرفیاں برابر بھی ہوئی ہیں"۔ (۶۴، ۲۲۷، ۲۲۶، ۲۲۵)۔

یہاں طبیعت کا رک جانا سلطان صاحب کے سلسلے میں یادوں کے اژدہام کے ہم معنی ہے جس سے جذباتی بستگی یعنی EMOTIONAL IMPASSE پیدا ہوتی ہے اور یہ پورے عمل کے قدرتی بہاؤ میں ایک رکاوٹ بن جاتی ہے تحت الشعور کی اکساہٹ اور اس میں مستور یادوں کو شعور کی سطح پر لانے کی یہ ایک نادر اور معنی خیز فنی تدبیر ہے اور اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ شعور اور تحت الشعور کے تفاعل میں ایک زیر زمین علاقہ اور واسطہ ہے۔

ناول کے آخر آخر میں ایک اور اہم منظر سامنے لایا گیا ہے جس کی طرف اجمالی طور سے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یہاں اکبر علی خاں کی سرکردگی میں جبکہ پانی چھم چھم برس کر کھل چکا ہے۔ بخشی کے تالاب کے کنارے پہنچنے کے لیے ایک پک نک کا اہتمام کیا گیا ہے۔ جس میں اکبر علی خاں کے علاوہ گوہر مرزا اور نواب چھبن وغیرہ بھی ہیں اور بسم اللہ جان، خورشید جان، بیگا جان، امیر جان، اُمراؤ جان وہ سب زنانِ بازاری شرکت کرتی ہیں جو مثل سیاروں کے خانم جان کی مقناطیسی شخصیت کے گرد و پیش حرکت کرتی رہی ہیں۔ قبل اس کے کہ اس صحبت پر تاریکی اور نسیان کا آخری پردہ پڑ جائے، وہ سب ایک دوسرے کی معیت میں زندگی کے جام سرخوشی میں سے آخری قطروں کو انڈیل لینا چاہتی ہیں اور شاید زبانِ حال سے یہ بھی کہتی ہوں: "ذرا عمر رفتہ کو آواز دینا" یعنی یہاں ماضی کے خاکستر میں سے ایک چنگاری لمحے بھر کے لیے بھڑک اٹھتی ہے جس کے لیے مستقبل کی کہرآلود فضا میں غائب ہو جانا یقینی اور مبرم ہے۔ اُمراؤ جان اپنے طائفے سے جدا ہو کر، جو چھولداریوں میں ٹھہرا ہوا تھا، غیر مانوس، دور افتادہ اور شاہراہ سے ہٹ کر ایک راستے پر جا نکلتی ہے۔ اس میں ایک عنصر مہم جوئی یعنی EXPEDITION سے دلچسپی کا بھی ہے۔ اکبر علی خاں کا ملازم سلار بخش اس کی تلاش میں بھیجا جاتا ہے۔ جب امراؤ جان اسی اجنبی فضا میں

بھنک رہی تھی، اس کی نظر ایک ایسے شخص پر پڑتی ہے جو کہیں قریب ہی کھُرپی سے گھاس کاٹ رہا ہے۔ وہ چشمِ زدن میں اسے پہچان لیتی ہے مگر وہ اسے نہیں پہچان پاتا۔ یہ وہی دلاور خاں ہے جس کے ہاتھوں پڑ کر اُمراؤ جان اداؔ کو اس ساری فضیحت اور رُسوائی کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ سلاربخش کی رپورٹ پر اور اکبر علی خاں کے توسط سے دلاور خاں کی گرفتاری عمل میں آتی ہے، کیونکہ وہ کسی سنگین جرم میں ماخوذ تھا۔ کچھ عرصے قید و بند میں رہنے کے بعد وہ بالآخر پھانسی کی سزا کا مستحق سمجھا جاتا ہے اور اس طرح کیفرِ کردار کو پہنچتا ہے۔ اس تدبیر کو بروئے کار لاکر ناول کا آغاز اور اس کا انجام ایک دوسرے سے مربوط کیے گئے ہیں۔

یہ امر قابلِ غور ہے کہ اس ناول میں بالعموم زنانِ بازاری کے سلسلے میں علاوہ دیگر اشیاء کے، ان کے لباس کی آرائش جگمگاہٹ اور طمطراق پر خاصا زور دیا گیا ہے۔ اسے محض حقیقت نگاری پر منحصر سمجھنا سادہ لوحی کی دلیل ہوگی۔ لباس کو اصل شخصیت سے، جو اس کی ظاہری تزئین کے لیے مستعمل ہوتا ہے، وہی نسبت ہے جو التباس کو حقیقت سے۔ پھر اسے بھی محض اتفاق کا کرشمہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ان سب عورتوں کے لباس میں جن کا وطیرہ دامِ تزویر بچھانا دکھایا گیا ہے، حیرت انگیز طور پر مماثلت ہے۔ اس سے قبل ایک جگہ یہ کہا گیا تھا کہ بسم اللہ جان کی بندریا کو جو زرق برق لباس پہنایا گیا ہے اور اس پر جو خصوصی توجہ صرف کی گئی ہے، وہ ایک طرح کے خفاف یعنی TRIVIALITY اور ایک طرح کی دناءت یعنی SORDIDNESS کی آئینہ داری اس کی مظہر ہے۔ بندریا کی زیبائش اور نمائش بلاشبہ ان دونوں کیفیتوں کے لیے ایک بلیغ اشارہ ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ بندریا کا وجود فی الحقیقت استعارہ در استعارہ ہے۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان نوجوان اور دل ربا زنانِ بازاری کے لباسِ فاخرہ اور بندریا کے لباس میں نہ صرف ایک طرح کی گدگدی پیدا کرنے والی یعنی TITILLATING مشابہتِ بدیہی ہے، بلکہ دیبا و اطلس کی یہ بھاری بھرکم پوشاکیں اور نظر کو خیرہ کرنے والے یہ رنگ برنگے لباس ایک زرکار خریطے کا حکم رکھتے ہیں، جس کے اندر اس عورت کی گھائل اور مجروح روح کو لپیٹ کر قید کر دیا گیا ہے۔ جس سے نفسانی خواہشات کے مارے ہوئے متمول اور صاحبِ استطاعت لوگ اور جنسی تلذذ کے رسیا دیدہ دلیری اور بے حسی کے ساتھ کسبِ فیض کرتے رہتے ہیں۔ یہ ناول کا بنیادی اور معنی خیز استعارہ ہے۔ جو اس کے بیشتر مضحک نقطوں پر روشنی کی ایک شوخ اور دزدیدہ کرن ڈالتا ہے اور مردوں نے اپنی تشکیل کردہ سماج میں عورت کی جو گت بنائی ہے، اسے ایک افسانوی یعنی

FICTIONAL سطح پر آشکار کرتا ہے۔ اس زرکار خریطے کے پسِ پشت جو حقیقت مستور ہے، وہ بار بار توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے اور ہمیں اس روپ بہروپ کے ذریعے از اوّل تا آخر ایک جاں گسل حقیقت کا احساس دلاتی ہے۔

اُردو ناول نگاری کی تاریخ میں اُمراؤ جان ادا کو بلاشبہ ایک انفرادی امتیاز حاصل ہے۔ اس کی تکنیک کا ایک پہلو یہ ہے کہ جن یادوں کی بازآفرینی اور جن واقعات کی تہوں اور پرتوں کو کھولنے پر یہ مشتمل ہے۔ وہ مستقیم سلسلہ واریت یعنی LINEAR SEQUENCE کے تابع نہیں ہے بلکہ ان کے پیچھے ایک طرح کے عدم تسلسل یعنی DISCONTINUITY کا اصول کارفرما ہے۔ یہاں مکانی نقطے انتقال پذیری بلکہ بے دخلی یعنی DISPLACEMENT کے پابند ہیں۔ یہاں بہت سی تصویریں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو رکھ دی گئی ہیں جن میں مشابہت اور تضاد و تخالف، دونوں عناصر بیک وقت ابھارے گئے ہیں۔ روزمرّہ کی عملی زندگی میں بھی واقعات کا بہاؤ کسی منطقی ترتیب کے مطابق سامنے نہیں آتا، بلکہ زمانی نقطے ایک دوسرے کے اندر اس طرح مدغم ہوتے رہتے ہیں کہ انھیں ممیز نہیں کیا جاسکتا۔ ان کا نقش جب ناول نگار صفحۂ قرطاس پر اتارنا چاہتا ہے، تو وہ بھی اسی طرح کی ترتیب کو سامنے نہیں رکھتا اور حافظے کے خزانوں کو جب کھنگالا جاتا ہے، جیسا کہ اس ناول میں بیش از بیش کیا گیا ہے، تب بھی ہم اسی صورتِ حال سے دو چار ہوتے ہیں یعنی آگے بڑھنے، پیچھے لوٹنے اور پھر آگے بڑھنے کا عمل مدام جاری رہتا ہے۔ ناول کی ہیروئن امراؤ جان ادا ایک مرکزی فراست یا شعور کی حیثیت رکھتی ہے وہ ایک نقطۂ استشارہ یعنی POINT OF REFERENCE ہے، ایک دیکھنے والی آنکھ ہے، جس کی بصارت یا مشاہدے اور ادراک کے توسط سے اور اس کی روشنی میں عمل کے اتار چڑھاؤ کو بھی متعین کیا جاتا ہے اور کرداروں کا محاکمہ بھی کیا جاتا ہے۔ وہ اپنی زندگی میں جن جن نشیب و فراز سے گزرتی ہے اور جس جس وضع کے مردوں اور عورتوں سے اسے سابقہ پڑتا ہے۔ ان کے برتاؤ اور ردِ عمل کا ایک ایک نقش اور اس صحبت اور ہم سفری کا ایک ایک لمحہ بڑی نفاست اور چابکدستی کے ساتھ ناول کے صفحات پر نمایاں کیا گیا ہے۔ ناول کے پلاٹ میں کردارکشی، سراپا نگاری، بیانیہ کے فن پر قدرت، مختلف مناظر اور احوال کا منطقی ترتیب کے برعکس جذباتی مدوجزر کے سیاق و سباق میں سامنے لایا جانا، نفسی محرکات کی نشان دہی، جو عمل کے کسی نہ کسی پہلو کو متعین کرتے ہیں۔ طنز و مذاح کے آمیزش اور تعامل یعنی INTERPLAY، عدم تسلسل

کی تکنیک کا استعمال اور مکالموں کی چستی، صراحت یعنی VIVIDNESS اور برق اندازی، یہ سب کچھ موجود ہے۔
اس میں شوخی، طراری اور طنز کے جو چھینٹے ہیں، ان کا جواز اور سبب یہ ہے کہ یہ پوری داستان ایک ایسی زنِ بازاری سے سنوائی گئی ہے جو شستہ و شائستہ ہے، جس کا دل جراحت آلودہ ہے، جو اصل حقیقت اور اس کی ظاہری فریب کن پرچھائیوں کے مابین عدم مطابقت کا شعور رکھتی ہے، جو عشوہ گری اور کافر ادائی کے سولہ سنگھار سے پوری طرح آراستہ ہے اور جسے حسنِ بیان پر بھی کافی دسترس حاصل ہے۔ اس کی عقاب نگہی اور معروضیت اسی طرح کی داستان گوئی، فقرہ طرازی اور انکشاف ذات کی متقاضی تھی لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس ساری شوخی، بذلہ سنجی اور خوش گفتاری کے باوجود جو ہر موقع پر دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتی ہے، اس ناول پر اداسی، دل شکستگی اور حرماں نصیبی کے سایے پڑتے نظر آتے ہیں جن کی طرف ایک اشارہ امراؤ جان آدا کے اس بیان میں مستتر ہے:

"گرمیوں کے دن، شبِ مہتاب کا عالم، صحنِ باغ میں تختے کے چوکے پر سفید چاندنی کا فرش ہے، گاؤ تکیے لگے ہوئے عیش و نشاط مہیا باغ میں طرح طرح کے پھول کھلے ہوئے بیلے چنبیلی کی مہک سے دماغ معطر، خوشبودار گلوریاں لیے ہوئے حقے، تخلیئے کا جلسہ، آپس کی چہلیں، بے تکلفی کی باتیں، ایسے ہی جلسوں میں بیٹھ کر دنیا و مافیہا کا تو کیا ذکر انسان خدا کو بھول جاتا ہے اور اسی کی سزا ہے کہ ایسے جلسے جلد ہی درہم برہم ہو جاتے ہیں" (ص ۹۳)

آخری جملہ ایک کلیدی منشا رکھتا ہے۔ یہ داستان ایک ستم رسیدہ عورت ہی کا المیہ نہیں، بلکہ ایک پورے معاشرے کے کھوکھلے پن کی عکاسی اور اس کی شقاوت بے رحمی اور مجرمانہ تغافل کا مرثیہ بھی ہے۔ پورا عمل ایک طرح کا عکس نما یعنی KALEIDOSCOPE ہے، جس کی وساطت سے اس معاشرے کے مختلف اور متنوع نقوش چشم زدن میں اور یکے بعد دیگرے نظروں کے سامنے بکھر جاتے ہیں یہاں عورت کی حیثیت پرِ کاہ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔ وہ بمنزلے ایک رنگین کھلونے کے ہے، جس سے ہر وہ شخص گھڑی بھر کے لیے بآسانی کھیل سکتا ہے، جس کا ہاتھ کشادہ ہو اور جو چند سکوں کے عوض چند ساعتوں کی بدمستی کا سودا کر سکتا ہو، چاہے وہ بہ ذاتِ خود کتنے ہی مکروہ اور ناپسندیدہ اطوار کا مالک کیوں نہ ہو۔ بازارِ حسن کی ان مہوشوں میں سے تقریباً ہر ایک مثل ایک مطلّا اور منقش تتلی، ایک بلبلِ قفس رنگ، کے ہے، جس کی چمک دمک اور تب و تاب یکسر لمحاتی ہے یعنی بہت جلد ماند پڑ جاتی ہے۔ معاشرے میں اس کے لیے

جسم فروشی کے علاوہ زیست کرنے کی کوئی اور سبیل نہیں ہے۔ یہاں عورت کا روپ ماں، بہن اور بیٹی کا نہیں ہے۔ بلکہ وہ صرف گوشت، خون اور رگوں اور اعصاب کا ایک ہیولیٰ ہے، یعنی بہیمانہ جذبات کی آسودگی فراہم کرنے کا ایک میکانکی وسیلہ۔ یہاں محبت نہیں، صرف ہوس کی حکمرانی اور عملداری ہے۔ یہاں مرد اور عورت کا مقدس رشتہ ایک ایسے تعلق میں تبدیل ہو جاتا ہے، جس کا اظہار کسی گہرے جذبے کی صورت نہیں، بلکہ اس جذبے کے استہزاء پر منحصر ہے۔ یہاں رقص و سرود کے دلدادہ صرف بگڑے ہوئے نواب اور رئیس زادے نہیں ہیں، جو ہوس رانی اور جنسی تلذذ کی تلاش و جستجو میں ہر سو منڈلاتے رہتے ہیں بلکہ ایسے تقدس مآب لوگ بھی ہیں جو مذہب سے شغف اور رندی اور ہوسناکی کے شوق کو الگ الگ خانوں میں رکھنے پر قادر ہیں اور اپنے ضمیر ہیں، جو شیکسپیر کے ایک ڈرامائی کردار کے بقول ایک KIBE کی طرح ہے جس پر بآسانی پردہ ڈالا جا سکتا ہے، کوئی خلش محسوس نہیں کرتے اور اس کی آواز کو دبا دینے کے بعد اپنے عمل کے تناقصات کا کوئی خفیف سا بھی احساس نہیں رکھتے بلکہ سکونِ قلب کے ساتھ زندگی بسر کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ یہاں عمر، پیشے اور منصب کی کوئی قید، امتیاز اور تفریق نہیں ہے۔ معمر اور از کار رفتہ لوگ بھی اس بدنصیب عورت کو اپنی حرص و آز کا نشانہ بنانے سے نہیں چوکتے اور کم از کم کام و دہن کی سیرابی بلکہ صرف نظروں کی تشنگی دور کرنے کی تدبیروں میں غلطاں و پیچاں رہتے ہیں۔ یہاں قدم قدم پر رامش و رنگ کی جلوہ گری ہے یہاں جنبشِ چشم و ابرو سے محفلیں سجائی اور گرم رکھی جاتی ہیں۔ یہاں سانچے میں ڈھلے ہوئے بدنوں کے خم و پیچ اور ٹوٹتے ہوئے جسموں کی صاعقہ بر دوش انگڑائیاں ہیں۔ یہاں کی فضائیں عنبر و گلاب کی خوشبوؤں سے معطر رہتی ہیں۔ یہاں شعر و شاعری اور رقص و سرود کی محفلیں جمتی ہیں جن کے چہچہے اور زمزمے رات گئے تک کانوں میں گونجتے رہتے ہیں۔ یہاں میلوں ٹھیلوں اور پک نک پر جانے کا شوق ہر دل میں مچلتا رہتا ہے کہ وہاں زندگی جذبات کے بے محابا اظہار سے شرابور رہتی ہے اور جبلتوں پر سے عقل و دانش اور مصلحت اندیشی کے پہرے اٹھا دیے جاتے ہیں اور جنس کا کاروبار جاری رہتا ہے لیکن اگر ذرا ٹھہر کر اور بہ نظرِ تعمق دیکھا جائے، تو اس ساری چہل پہل، سرمستی و بے باکی، رندی اور ہوسناکی، چونچلوں اور ہتھکنڈوں کے پس پشت یہاں دیوالیہ پن اور انحطاط و اضمحلال کے سارے عوامل، آثار اور شواہد بہ حدِ کمال موجود ہیں۔ ضمنی کرداروں میں گوہر مرزا، آبادی اور حسنا کے کردار اس معاشرے کے گھناؤنے پن اور عریانیت کو بے جھجک اور بغیر کسی رکاوٹ

اور امتناع کے سامنے لاتے ہیں جس کی بنیاد ریت پر جمائی گئی ہے جس میں کوئی توازن، استحکام اور بالیدگی کی کوئی رمق موجود نہیں ہے اور جس کا بکھر جانا یقینی نظر آتا ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح اور قرین قیاس ہوگا کہ اس ڈرامے کا ہر کردار اپنے تئیں انتشار اور پراگندگی کے اس نقش کو ابھارنے میں حتی المقدور اور حسب توفیق ممد و معاون ہوتا ہے۔ اس کھوکھلے پن اور اتھلے پن کی دلفریب خارجی تجسیم ہمیں خانم جان میں نظر آتی ہے جس کے کاروبارِ عیش میں یہ ساری منفی قوتیں اور عناصر مرتکز اور مجتمع ہو گئے ہیں۔ اس کا بالاخانہ اور اس بالاخانے کے معمولات ایک واضح اور روشن علامت ہیں اس ابتذال اور گراوٹ کی، انسانی رشتوں، روابط اور وابستگیوں کی اس بے حرمتی تضحیک اور تمسخر کی جو ایک زوال آمادہ معاشرے کا پتہ دیتا ہے۔ امراؤ جان آدا ہی کا نہیں، خانم ہر اس جواں سال، خوبروبت طناز کا اسی طرح شکار کرنے پر تلی رہتی ہے، جیسے کوئی شکاری باز کو اپنے چنگل میں دبو چنے کے لیے اس پر جھپٹے، اس کا یہ جھپٹنا در اصل زندگی پر موت کی یورش ہے۔ اس لیے کہ موت کا آہنی پنجہ ہر لمحہ زندگی کے تعاقب میں لگا رہتا ہے۔

میدانِ عمل

'میدانِ عمل' پریم چند کے تخلیقی ارتقا کے تیسرے اور آخری دَور کے ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ یہ غالباً ۱۹۳۰ء اور ۱۹۳۱ء کے دوران ضبطِ تحریر میں آیا، اور اس کے بعد جلد ہی شائع ہو کر منظرِ عام پر آیا۔ اور ان کی فطانت کی پختگی کی نمائندگی کرتا ہے۔ ناول کا عنوان اس اعتبار سے معنی خیز ہے کہ یہ اس کی تھیم کی طرف ہمارے ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ عمل کی توانائی، خودی کا اثبات اور شخصیت کے بنیادی محرکات میں تبدیلیاں، جو اپنے آپ کو تخیل کی جنت سے نکال کر حقیقی زندگی کی آگ میں ڈالنے سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہی بلاشبہ اس ناول کے لیے بنیادی مواد فراہم کرتی ہیں۔ ناول کے شروع میں ہمیں نہ صرف دو مرکزی کرداروں امرکانت اور سلیم سے متعارف کرایا جاتا ہے، بلکہ دونوں کے سلسلے میں وہ محرومی ماحول بھی پیش کیا گیا ہے، جس کے سیاق و سباق میں کرداروں کی شخصیتیں آہستہ آہستہ ابھرتی اور ہمارے سامنے آتی ہیں۔ یہاں اشارہ اس امر کی جانب ہے کہ تعلیمی درس گاہوں میں لڑکوں سے جس سختی کے ساتھ فیس وصول کی جاتی ہے، وہ گویا اس پورے نظام کی پردہ دری کرتی ہے، جس کا انحصار جبر اور تحکم پر ہے۔ اس کی مختلف تخصیصات ناول کے اہم موڑوں پر ہمارے سامنے لائی گئی ہیں۔ امرکانت اور سلیم، دو متضاد کردار ہیں۔ ماول الذکر میں ایک طرح کی سنجیدگی، زود حسی اور دروں بینی نظر آتی ہے۔ 'اس کے چہرے پر ایک حسرت ناک عزم کی جھلک تھی، مایوسی سے ملتی جلتی، گویا دنیا میں اس کا کوئی نہیں ہے۔ اس کے چہرے پر کچھ ایسی ذہانت، کچھ ایسا تحمل تھا، کہ ایک بار اسے دیکھ کر بھول جانا مشکل تھا۔' اور موخر الذکر بقول ناول نگار ایک مرنجاں مرنج، کھلنڈرا اور شوقین مزاج نوجوان ہے۔ البتہ دونوں کے درمیان دوستی، محبت اور یگانگت کا ایک استوار رشتہ ہے، جو حالات کے مدوجزر کے باوجود قائم رہتا ہے۔ لیکن امرکانت کی نسبت کسی قدر اہم کردار اس کے باپ لالہ سمر کانت کا ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہاں وہ ماحول اہم تر ہے، جس میں وہ رہتے اور سانس لیتے ہیں،

جسے ایک حد تک انہوں نے تخلیق کیاہے، جس کے جبر سے وہ آزاد نہیں ہو سکتے۔ اور جو شروع ہی سے امرکانت کے پاؤں کی بیڑی بن جاتاہے۔ سمرکانت کا سارا دھندا سود پر روپیہ چلانا، چوری کا مال سستے داموں خریدنا اور اسے خاصی گراں قیمت پر فروخت کرنا اور استحصال اور زراندوزی کی اور دوسری شکلوں پر مشتمل ہے۔ یہی ان کی آسائش فراغت بلکہ تعیش کی بنیاد ہے۔ یہی وہ کاروبار ہے، جسے وہ خود چلاتے ہیں اور اسی میں وہ امرکانت کو بھی لگانا چاہتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ مذہب کے خارجی معمولات اور واجبات کو بھی بڑی تن دہی کے ساتھ پورا کرتے ہیں اور اس پر اصرار کرتے ہیں۔ اور نہ ایک طرف اپنے کاروبار کی راہ میں اس ظاہری مذہب پرستی کو کوئی رکاوٹ سمجھتے ہیں، اور نہ مذہب کی حقیقی روح اور اس کے بیرونی خول کے درمیان کسی عدم مطابقت کا احساس کرتے ہیں۔ یہی بے حسی یا دلوں کے مابین کشمکش سے دیدہ و دانستہ چشم پوشی ہی وہ بنیاد ہے، جو باپ اور بیٹے کے درمیان غلط فہمی، تلخی اور باہمی اعتبار کے فقدان کا سبب بنتی ہے۔ ایک اور اہم عنصر اس سلسلے میں یہ ہے کہ سمرکانت اپنی پہلی بیوی کی موت کے بعد دوسری شادی کر لیتاہے اور اس طرح امرکانت ماں کی محبت سے شروع ہی میں محروم ہو جاتاہے۔ اور اس کی شخصیت میں بہت سی نفسیاتی گتھیاں اور الجھنیں اسی نامحرومی کے احساس کے طفیل پیدا ہو جاتی ہیں۔ دوسری بیوی سے ایک لڑکی نینا ہے۔ یہ دوسری بیوی بھی جلد ہی ختم ہو جاتی ہے۔ نینا کا کردار ابتدا میں اچٹتا ہوا سا دکھایا گیاہے۔ سوائے اس محبت کے جو امرکانت اور نینا کے درمیان قدرتی طور پر جنم لیتی اور آخر وقت تک قائم رہتی ہے۔ لیکن یہ جذباتی سہارا ایک حد تک ہی امرکانت کی ضروریات کو پورا کرتاہے۔ امرکانت کی شادی سکھدا سے کر دی جاتی ہے جو ایک متمول، فارغ البال اور خوش حال گھرانے کی لڑکی ہے اور اس وقت کر دی جاتی ہے، جبکہ ابھی نہ امرکانت نے اپنی تعلیم ختم کی ہے، اور نہ وہ اپنے لیے زندگی میں کوئی خاص سمت یا رخ متعین کر پایاہے۔ ایک لحاظ سے تعلیم یا کسی بھی ایسے نظم اور ضابطے کی سمرکانت کی نظر میں کوئی اہمیت نہیں ہے، جو شخصیت کو سنوارنے، اس میں آب و رنگ بھرنے اور اس میں وزن و وقار پیدا کرنے کے لیے ضروری سمجھا جائے۔ سکھدا بھی اپنے ماحول کی آفریدہ اور ساختہ پرداختہ ہے۔ اس میں خود بینی، غرور و تمکنت، راحت و آرام سے وابستگی، ایک خاص معیار زندگی سے نیچے اترنے سے انکار اور ان تمام اقدار سے گہرا لگاؤ نظر آتاہے۔ جو اعلیٰ معیار کی تعلیم اور تہذیب سے مختص ہے۔ امرکانت کے اندر

ایک خاموش جذبہ اپنے ماحول کی پابندیوں سے باہر نکلنے اور اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کا ہے۔ سکھدا اس کی اس چھپی ہوئی خواہش سے بظاہر کوئی ہمدردی نہیں رکھتی۔ دراصل امرکانت کے اندرون میں بغاوت کے دو سوتے پھوٹتے ہیں۔ ایک طرف وہ سمرکانت کے غیر اخلاقی اور حیا سوز کاروبار کے خلاف ہے، جس کی بنیاد سرتاسر استحصال اور انتفاع پر ہے۔ اور دوسرے زندگی کے اس ڈھرے اور ان طور طریقوں کے خلاف، جن کی سکھدا بچپن سے عادی رہی ہے، اور بالواسطہ طور پر مذہب کی اس ظاہرداری کے خلاف بھی، جسے لالہ سمرکانت نے آڑ بنا رکھا تھا۔ اس کشمکش کو بھی جو امرکانت اور اس کے باپ کے درمیان ہے اور اس ناآسودگی کو بھی، جو امرکانت اور سکھدا ایک دوسرے کے سلسلے میں محسوس کرتے ہیں، پریم چند نے ناول کے مختلف مدارج اور مقامات پر نمایاں کیا ہے۔

سمرکانت کے کاروبار کے سلسلے میں ہمارا دو خاص کرداروں سے تعارف کرایا جاتا ہے۔ ان میں ایک کالے خاں ہے، جو چوری کا مال لالہ سمرکانت کے ہاتھوں بیچتا رہا ہے، اور دوسرے ایک بیوہ عورت ہے، جسے لالہ جی کے ہاں سے پانچ روپے ماہانہ اس خدمت کے صلے میں ملتے ہیں، جو اس کے مرحوم شوہر سے متعلق رہی ہے۔ اس خدمت کی کوئی تفصیل ناول میں بیان نہیں کی گئی۔ اس بیوہ عورت کی، جسے پٹھانی کے نام سے پکارا گیا ہے، لڑکی سکینہ بھی اس ضمن میں قابل ذکر ہے۔ دونوں ماں بیٹیاں نہایت عسرت کی زندگی گذار رہی ہیں۔ کیونکہ ان کا پیٹ پالنے والا عرصہ ہوا ختم ہو چکا ہے۔ اور وہ فقر و فاقے سے دوچار ہیں۔ سکینہ سے امرکانت کی ملاقات اس کے تنگ و تاریک اور اجاڑ و ویران گھر پر ہوتی ہے اور وہ پہلی ہی نظر میں اس کی دلکش شخصیت کا گھائل ہو جاتا ہے:

> "لڑکی کا رنگ سانولا تھا۔ اور خد و خال کے اعتبار سے اس پر حسین کا اطلاق نہ ہو سکتا تھا۔ مگر خد و خال، نک سک، شرم و حیا اور سادگی و نزاکت ان سب نے مل جل کر اس میں حسن کی کشش پیدا کر دی تھی۔ وہ بڑی بڑی پلکوں سے آنکھیں چھپائے، بدن چرائے ایک نور سا بکھیرتی ہوئی، اس طرح نکل گئی جیسے موسیقی کی تان کان میں آکر غائب ہو جائے۔"

دراصل امرکانت کا ردعمل اس جذباتی تشنگی کی وجہ سے ہے، جو وہ سکھدا سے ناآسودگی کے

سبب محسوس کرتا رہا تھا۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ناول کا اصل محور وہ ناہمواریاں ہیں، جو کھاتے پیتے، فارغ البال اور غریبوں کا خون چوسنے والے باثروت لوگوں اور اس مظلوم و مجبور طبقے کے درمیان ہیں، جسے عرصہ تک جبر و ظلم کی آسیا میں پیسا جاتا رہا ہے۔ اس پورے ناول کا پس منظر آزادی سے پہلے کا ہندوستان ہے، جو انگریزوں کی استعماریت اور اس کے خلاف ہندوستانیوں کے پرجوش احتجاج کا زمانہ ہے۔ یہاں اس طبقہ داری عدم یکسانیت اور استحصال کی تمام ناجائز شکلیں خاص طور سے نمایاں ہیں۔ یہاں انگریزی حکومت کا ایک معمولی سا عہدے دار بھی کسی بھی ہندوستانی کو اس کے زندہ رہنے کے حق سے بآسانی محروم کر سکتا ہے۔ اس کی جان اتنی ارزاں ہے، کہ اس کی کوئی قیمت ہی نہیں۔ ایسے ہی ظلم و ستم کی شکار ایک نوجوان عورت ہے، جس کی انگریز سپاہی عصمت دری کرتے ہیں۔ یہی عورت منی بعد میں امرکانت کو اس گاؤں میں ملتی ہے۔ جو اس کے میدان عمل کا ایک مخصوص جغرافیائی نقطہ ہے۔ امرکانت کے اپنے مانوس ماحول میں کش مکش کے دو محور ہیں۔ ایک اس کے اور سمرکانت کے درمیان اور ایک اس کے اور اس کی بیوی سکھدا کے درمیان۔ اور دونوں کے وجوہ کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس ناول میں ہم ڈاکٹر شانتا کمار سے بھی دوچار ہوتے ہیں۔ یہاں کشمکش وسیع پیمانے پر ایک طرف انگریزی حکومت کے نمائندوں اور ہندوستانیوں کے درمیان ہے، اور دوسری جانب انگریزی ناول نگار DISRAELI کے ناول THE SIBYL کی طرح پیٹ بھرے ہوؤں اور بھوک اور افلاس کے مارے ہوؤں کے درمیان۔ امرکانت کے دل میں ایک اندرونی خلش، بےچینی اور اضطراب پرورش پا رہا ہے، جو اسے بار بار بغاوت پر اکساتا رہتا ہے:

"روزناموں کے مطالعے سے امرکانت میں سیاسی بیداری پیدا ہونے لگی۔ اہلِ وطن کے ساتھ حکام کی زیادتیاں دیکھ کر اسے طیش آ جاتا۔ جو ادارے اصلاح قوم کے مدعی تھے، ان سے اسے ہمدردی ہو گئی۔ وہ اپنے شہر کی کانگریس کمیٹی کا ممبر بن گیا، اور ان کے جلسوں میں شریک ہونے لگا۔"

اس کی جذباتی ناآسودگی اور متاہل زندگی کی ناہمواریوں کو دور کرنے کے لیے سکھدا کی ماں رانی دیوی اپنی فہم و فراست اور دور اندیشی کو کام میں لاتی اور امرکانت کے دل میں نرمی اور شفقت کا شہد گھولنے کی پوری کوشش کرتی ہے۔ وہ اسے وہ پیار دینے کا حوصلہ کرتی ہے، جس سے وہ عرصے

محروم ہو چکا تھا۔ لیکن دوسری طرف وہ سکینہ کے لیے ایک طرح کی ان جانی جنسی کشش محسوس کرتا ہے۔ اور گو وہ اسے سترپردوں میں چھپانے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اس کی طرح طرح سے توجیہات کرتا ہے۔ لیکن ہے یہ اس کی رومانی سرشت کی پکار ہی۔ نفسیاتی سطح پر اس کا جواز یہ ہے کہ جہاں سکھدا اپنا احساسِ برتری جتلا کر اور تحکم اور جبر کو کام میں لا کر اس کے دل کو اپنی مٹھی میں لینا چاہتی ہے، وہاں سکینہ تسلیم و رضا کے ذریعے اسے بڑی آسانی سے جیت لیتی ہے۔ امرکانت اور سکھدا کی خودیاں آپس میں ٹکراتی ہیں، لیکن اس کے برعکس سکینہ اور امرکانت ایک دوسرے کی خودی کی تکمیل کرتے ہیں۔ یعنی اگر ایک جانب سکھدا کا رویہ مغرورانہ اور تحکمانہ ہے، تو دوسری طرف سکینہ نرمی، جاں سپاری اور دلنوازی سے محبت کی راہ کے بہت سے کانٹوں کو ہٹا دینے میں نمایاں اور بھرپور کامیابی حاصل کرتی ہے۔

"سکھدا اپنی بے نیازی اور خود پروری سے اس پر حکومت کرتی تھی۔ وہ حکومت اسے ناگوار تھی۔ سکینہ اپنے انکسار اور شیریں زبانی سے اس پر حکومت کرتی تھی، وہ حکومت اسے قبول تھی۔ سکھدا میں اختیار کا غرور تھا۔ سکینہ میں تسلیم کی عاجزی۔"

اسی طرح امرکانت جو بات سختی، رعب داب اور کھرے پن سے نہیں منوا سکتے تھے، اسے رانا دیوی اپنی وسیع النظری، شفقت اور گہری انسانی ہمدردی سے منوا لیتی تھی۔ جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، ناول کا خاص اور تمام تر موضوع وہ بیداری ہے، جو عوام کے دلوں میں اپنے حقوق کے سلسلے میں رفتہ رفتہ انگڑائی لیتی ہے، اور دفعتہً "ایک شعلۂ جوالہ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ان کی امیدوں اور آرزوں کا میدانِ عمل آزادی کی وہ تڑپ اور لگن ہے، جس کے لیے ان کے بال و پر تیار ہو چکے ہیں۔ نقارہ بج چکا ہے اور کوئی لمحہ جاتا ہے کہ ان کی روح کی آوازیں ایک سرفروشانہ نعرے میں بدل جائیں۔ امرکانت اپنے ابتدائی اور قریب تر ماحول میں کامیابی کے پورے امکانات نہ پا کر شہر کی زندگی کو خیرباد کہتا اور نزدیک کے ایک گاؤں کا رُخ کرتا ہے۔ اس کی غیر موجودگی میں سکھدا، جو اپنی انانیت کے زندان سے آہستہ آہستہ باہر نکل رہی ہے، اور عیش پسندی کی زندگی کو ترک کر کے ایثار کوشی کی سخت اور سنگلاخ راہ کی طرف بڑھ رہی ہے، اس کی جگہ لے لیتی ہے اور سب سے پہلی قربانی اچھوتوں کے لیے مندر کھلوانے کے سلسلے میں دی جاتی ہے۔ اونچی ذات کے ہندوؤں کے دلوں میں اچھوتوں کے لیے عموماً بدگمانی، تحقیر اور نفرت کا جو آتشیں مادہ بھرا رہتا ہے، وہ یہاں بھی پھوٹ پڑتا ہے۔ انہیں یہ کسی طرح گوارا

نہیں کہ ہر طرف سے دھتکارے ہوئے یہ مظلوم اور بے زبان انسان بھی اسی مندر میں اپنی عقیدت کی پیشانی کو جھکائیں، جہاں اونچی ذات کے ہندو پرستش میں مصروف رہتے ہیں، گویا ان کا اپنا معبود، اچھوتوں کے معبود سے بالا و برتر اور پاک و صاف ہستی ہے، جس کے قریب اچھوت کسی طرح نہیں بھٹک سکتے۔ لیکن ان اچھوتوں کے اندرون میں عمل کی آگ بھڑکائی جا چکی ہے۔ جس کی تاب اب کوئی نہیں لا سکتا۔ رائے عامہ کا دباؤ اب اتنا سخت ہو چکا ہے اور ہوا کا رُخ اس تیزی کے ساتھ بدل چکا ہے کہ اب کسی مزاحمت یا مدافعت کا یہاں گذر ممکن نہیں۔ پرشور اور موجیں مارتا ہوا پانی اب کسی طرح کی بندش کو خاطر میں نہیں لاتا۔ چنانچہ خاصی قربانی دینے کے بعد بالآخر اس مہم میں کامیابی ہوتی ہے، جس کا سہرا بڑی حد تک سکھدا کے سر ہے۔

> "اور سکھدا وہ تو فتح کی دیوی تھی۔ قدم قدم پر اس کے نام پر نعرے اٹھتے تھے۔ کہیں پھولوں کی برکھا ہوتی تھی۔ کہیں میووں، کہیں روپیوں کی۔ گھنٹہ بھر پہلے شہر میں اس کا کہیں شمار نہ تھا۔ اس وقت وہ شہر کی رانی ہے۔ اسے اس وقت دونوں طرف کے اونچے اونچے مکان کچھ نیچے اور سڑک کے دونوں طرف کھڑے ہونے والے انسان جیسے کچھ چھوٹے معلوم ہوتے تھے۔ مگر اتنا انکسار، اتنی فروتنی، اتنا اخلاق اس میں کبھی نہ تھا۔ گویا اس تحسین اور احترام کے بوجھ سے اس کا سر جھکا جاتا ہو۔"

یہ بہر حال ماننا پڑے گا کہ اچھوتوں کے سلسلے میں جس رویے کا اظہار پریم چند کی طرف سے کیا گیا ہے۔ اس میں اس رویے کی نسبت زیادہ کھرا پن (GENUINENESS) اور زیادہ فراخدلی ہے، جو ان کے زمانے کے ممتاز سیاسی رہنما مہاتما گاندھی کی طرف سے کیا گیا تھا، جن کی روحانیت میں بھی کسی شبہے کی گنجائش نہیں۔

گاؤں پہنچ کر تین کردار سلونی، گوڈر اور منی امرکانت کے بہت قریب آجاتے ہیں۔ یہاں بھی وہی صورت حال درپیش ہے، جس کا تجربہ امرکانت کو شہر میں ہو چکا تھا۔ یہاں صدیوں کی غربت اور افلاس کے مارے کاشتکار ہیں، جنہیں اپنی جان جوکھوں میں ڈالنے اور انتہائی دیانتداری کے ساتھ کمائی کرنے کے باوجود تن ڈھانپنے اور پیٹ بھرنے کے لیے کافی میسر نہیں آتا۔ یہاں امرکانت کی ملاقات اسی منی سے ہوتی ہے۔ جو خون کے مقدمے میں بری ہو جانے کے بعد شرم و حیا کے گہرے احساس کی وجہ سے اپنے شوہر کے پاس واپس جانے کے لیے کسی قیمت پر تیار نہ تھی۔ اپنے اسی شدید اور

گہرے احساس پر اس نے اپنے اکلوتے اور معصوم بچے کو بھی قربان کر دیا تھا:

"منی نے دل شکن انداز سے کہا" اب ان سے ملنا نہیں چاہتی بابوجی۔ کبھی نہیں۔ انہیں اپنے سامنے دیکھتے ہی شاید مارے شرم کے میری جان نکل جائے۔ میں سچ کہتی ہوں میں مرجاؤں گی۔ آپ مجھے یہاں سے جلدی لے چلیئے۔ اپنے بچّے کو دیکھ کر میرے دل میں ایک ایسی آندھی اُٹھے گی کہ دھرم اور وچار سب اس میں اڑ جائیں گے۔ اس موہ میں بھول جاؤں گی کہ میرا کلنک اس کی زندگی برباد کر دے گا۔"

اسی گاؤں میں امرکانت کا پرانا دوست سلیم بھی، جو اب آئی۔سی۔ایس افسر بن چکا ہے۔ تعینات کر دیا جاتا ہے۔ جس طرح مندر کا دروازہ اچھوتوں کے لیے کھول دیے جانے کے سلسلے میں بغاوت اور سرفروشانہ جدوجہد کے بعد کامیابی حاصل ہوئی تھی۔ اسی طرح یہاں گاؤں میں کاشت کاروں کی طرف سے لگان کی عدم ادائیگی کی شورش، مزدوروں اور کسانوں کی یکجہتی اور بالآخر ان کی فتح وہ معروضی چوکھٹا ہے، جس کے اندر پوری تصویر کو پیوست کیا گیا ہے۔ امرکانت اور سلیم، جیسا کہ کہا گیا تھا، دو متضاد نقطہ ہائے نظر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ امرکانت شہری زندگی کے ماحول میں طبقاتی کشمکش کے نتائج کے سلسلے میں مایوس ہو کر گاؤں کے ماحول میں داخل ہوا تھا۔ شہر میں اس تحریک کا دامن، جس کی کامیابی سے نچلے طبقوں کی تقدیر وابستہ ہے، سکھدا کے ہاتھوں میں آ گیا تھا۔ شاید اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ وہ لالہ سمرکانت کو اپنے نقطۂ نظر کی طرف ترغیب دلانے میں ناکام رہا تھا۔ اور اپنی بیوی سکھدا کی ماں رام دیوی کے ساتھ بھی وہ زیادہ دُور تک نہیں چل سکا تھا۔ دوسرے وہ اس جذباتی کشمکش کا کوئی خاطر خواہ حل نہیں تلاش کر سکا تھا، جس نے سکھدا سے مایوس ہونے کی صورت میں اسے سکینہ کی گود میں ڈھکیل دیا تھا۔ سکینہ سے امرکانت کے رومان کا ایک منظر اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"سکینہ کبھی کبھی تو جی میں آتا ہے سب کو چھوڑ چھاڑ کر بھاگ جاؤں، ایسی جگہ بھاگ جاؤں، جہاں لوگوں میں آدمیت ہو۔ تمہیں آج فیصلہ کرنا پڑے گا۔ چلو کہیں چھوٹی سی کٹیا بنا لیں۔ اور خود غرضی کی دنیا سے الگ، محنت مزدوری کر کے زندگی بسر کریں۔ تمہیں اپنا رفیقِ زندگی بنا کر پھر مجھے کسی اور چیز کی آرزو نہ رہے گی۔ میری روح محبت کے لیے تڑپ رہی ہے، اس محبت کے لیے جس میں دل سوزی ہے، دلدہی ہے اور دلداری ہے۔"

دیہاتی زندگی کے ماحول میں امرکانت کی ملاقات بعض ایسے کرداروں سے ہوتی ہے، جن کے لیے کاروبارِ زیست عبارت ہے محنت کشی، ایثار اور سادگی اور سادہ لوحی سے۔ منی جس کے مقدمے کی پیروی امرکانت نے بڑی تندہی اور جوش و جذبے کے ساتھ کی تھی، رہا ہونے کے بعد چند دن ہردوار میں رہی تھی۔ اس کے بعد وہ اسی گاؤں میں آنکلی، اور اب وہیں کی ہو رہی تھی۔ اپنے شوہر کے انتقال کے بعد وہ اچھوتوں اور اہیروں کے درمیان زندگی گذار رہی تھی۔ اب اس میں ایک خوشگوار تبدیلی آگئی تھی۔ اور باوجودیکہ وہ یکہ وتنہا رہ رہی تھی، لیکن اس کے انداز میں ایک نکھار آگیا تھا:

"امرکانت کا کلیجہ دھک سے ہو گیا، یہ حسینہ وہی منی تھی، جو خون کے مقدمے میں بری ہو گئی تھی۔ وہ اتنی لاغر اندام، اتنی مغموم نہیں نظر آتی، اس کا حسن شگفتہ ہو گیا ہے، اور جسم میں ایک دلکش تناسب پیدا ہو گیا ہے۔ مسرت ہی زندگی کی حقیقت ہے، وہ ماضی کی پرواہ نہیں کرتا۔"

امرکانت منی کی طرف اور منی امرکانت کی طرف ایک نامعلوم اور پراسرار کشش کی وجہ سے کھنچے چلے جاتے ہیں۔ لیکن ناول کے اس حصے میں پریم چند کا زور انفرادی تعلقات کی رومانیت پر نہیں ہے۔ بلکہ اس غربت بے بسی اور تحت انسانی حالات کی تصویر کشی پر ہے۔ جن میں گاؤں والے عام طور پر زندگی گذارتے نظر آتے ہیں۔ یہ غریب کاشتکار ہیں۔ جن کے لیے زمینوں کے چھوٹے چھوٹے قطعے، کنویں کی منڈیریں، چراگاہیں اور ان کے اپنے بے زبان جانور ہی سارا اثاثہ ہیں، اور جن کی گردنوں میں لگان کی بھاری رقوم کی ادائگی کی لعنت ایک طوق کی طرح چمٹی ہوئی ہے۔ یہ امر قابلِ لحاظ ہے کہ جس عوامی تحریک کو اس کے نقطۂ عروج پر پہنچانے میں امرکانت شہر میں خاطر خواہ کامیابی حاصل نہیں کر سکا تھا، یہاں گاؤں میں کاشتکاروں کی تحریک پوری طرح اس کے ہاتھوں میں آجاتی ہے۔ وہاں سکھدا نے ہڑتال کرانے کے حربے سے کام لیا تھا، یہاں امرکانت لگان کی عدم ادائگی پر کاشتکاروں کو اُکساتا ہے۔ اور اس میں اسے بڑی حد تک کامیابی ہوتی ہے۔ اگرچہ گاؤں میں عوام کے ایسے نمائندے بھی ہیں، جو زمینداروں کی اطاعت کو نوشتۂ تقدیر سمجھتے ہیں جسے طوعاً و کرہاً قبول ہی کرنا ہے۔ اتفاق سے امرکانت کا دوست اس ضلع کا حاکم بنا کر بھیجا جاتا ہے، جہاں کسان لگان کی عدم ادائگی کی وجہ سے پیسے جا رہے ہیں۔ سلیم سے پہلی ہی ملاقات میں امرکانت کو اس بات کا بخوبی احساس ہو جاتا ہے کہ اب وہ ایک دوسرے سے اتنے قریب نہیں رہے ہیں، جتنے کہ پہلے تھے۔ گاؤں کے غریب کاشتکاروں اور

حکومت کے مابین جو خلیج بڑھتی نظر آتی ہے۔ اس کے نتیجے کے طور پر امرکانت ایک خطرناک مخفی قوت کی حیثیت سے گرفتار کرلیا جاتا ہے۔ اور یہ گرفتاری سلیم ہی کے ہاتھوں عمل میں آتی ہے۔ بظاہر یہ ایک ایسا واقعہ ہے، جس کا لازمی انجام یہ ہے کہ دونوں دوست ایک دوسرے سے بمراحل دُور ہو جاتے ہیں، لیکن یہی واقعہ ان کی قربت کا سبب بھی بنتا ہے اور دونوں کے درمیان قربت کا واسطہ وہ لالہ سمرکانت ہی ثابت ہوتے ہیں، جن کے طرزِ عمل سے منحرف ہو کر امرکانت نے گاؤں کے سادہ، فطری اور تصنع سے دُور ماحول میں اپنے لیے ایک راہ فرار ڈھونڈی اور پائی تھی۔ وہ امرکانت کی گرفتاری کی خبر سُن کر سرپٹ گاؤں کا رخ کرتے ہیں۔ ان کا یہ رویہ اتنا ہی اضطراری ہے، جتنا کہ سکھدا کے گرفتار کرلیے جانے پر ان کا اس کی ضمانت کے لیے پیش قدمی کرنا۔ گاؤں میں پہنچ کر وہ نہ صرف سلیم کی اس کے اس فعل پر فہمائش کرتے ہیں، کہ اس نے کسانوں کے حالات کی پورے طور پر تحقیق کیے بغیر حکومت کے احکامات اور پالیسی کا نفاذ کیا۔ بلکہ وہ یہ بھی کوشش کرتے ہیں کہ سلیم اور گاؤں کے عام لوگوں کے درمیان مفاہمت اور بھائی چارگی کی فضا کو بھی وجود میں لائیں۔

بالآخر سلیم اس بات پر آمادہ ہو جاتا ہے کہ وہ گاؤں میں بسنے والوں کی معاشی حالت کے بارے میں اپنی رپورٹ پوری تحقیق و تفتیش کے بعد مرتب کر کے گورنمنٹ کے سامنے پیش کرے اور چونکہ سلیم بنیادی طور پر مظلوم طبقے سے ہمدردی میں کسی سے پیچھے نہیں ہے۔ اس لیے اس رپورٹ کے سامنے آتے ہی، جو حکومت کے بے جا ظلم و استبداد کا پردہ چاک کرتی اور صحیح اعداد و شمار کو سامنے لاتی ہے۔ وہ اپنے عہدے سے علیحدہ کر دیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں سلیم کو اس کا دوست قبل از وقت متنبہ کر دیتا ہے، اور اس طرح گویا اب سلیم اور امرکانت ایک دوسرے کے نقطۂ نظر کے معاملے میں ہم رنگ ہو جاتے ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ سلیم اور مسٹر گھوش کے درمیان جو ہاتھا پائی سلیم کی کاشت کاروں کی حمایت کے ضمن میں پیش آتی ہے، اس کے نتیجے کے طور پر سلیم گرفتار کرلیا جاتا ہے۔ اور اس طرح وہ بھی امرکانت کی طرح جیل میں پہنچا دیا جاتا ہے، جہاں امرکانت پہلے سے موجود ہے۔ اس مقام پر وہ بیانیہ حصے خاصے دلچسپ ہیں، جن میں گاؤں کے ایک بہت بڑے زمیندار مہنت جی کی تعیشانہ زندگی کا خاکہ اڑایا گیا ہے۔ ان تصویروں میں تین نکتے قابلِ غور ہیں۔ اول سیرت نگاری کے نقطۂ نظر سے وہ تضاد جو مہنت جی کے قول و فعل کے درمیان نظر آتا ہے، اور جس سے ان کی ریاکاری کی

مکروہ صورت بے جھجک سامنے آجاتی ہے جو دسرے دولت و ثروت کے وہ انبار جو غریبوں کا خون چوس چوس کر جمع کیے گئے ہیں اور جنھیں مہنت جی بے دریغ بلکہ بے دردی کے ساتھ اپنے تصرف میں لاتے ہیں۔ اور تیسرے تقدس اور کھوکھلی مذہبیت کا وہ جامہ جو انہوں نے پہن رکھا ہے۔ اور جس کی آڑ لے کر وہ سیدھے سادے توہم پرست اور سادہ لوح لوگوں کو اپنے فریب اور جعل سازی کے پھندے میں اُلجھائے رکھتے ہیں:

"مہنت نے عارفانہ متانت سے امر کی طرف دیکھا۔ امر کو معلوم ہوا ان نظروں میں کتنا تکبر ہے۔ تب آپ نے گویا استغراق کے عالم میں آنکھیں بند کرلیں اور بہت آہستہ سے بولے' یہ سب مایا ہے بٹیا' میرا اور تیرا، اپنا اور پرایا، سب مایا ہے۔ زمیندار بھی وہی ہے، کاشتکار بھی وہی ہے۔ بالکل اگیان۔ اسی اگیان کے کارن نیشٹہ سوارتھ میں پڑکر اپنا سرب ناش کرتا ہے'۔

یہاں ایک لمحے کے لیے پریم چند اپنے لہجے میں طنز کی ہلکی سی دھار پیدا کر لیتے ہیں، اگرچہ یہ کہنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے، کہ مہنت جی کے کردار میں طنز کے جیسے بھرپور امکانات پوشیدہ ہیں۔ انہیں ناول نگار نے پوری طرح اور تا حد امکان ٹٹول کر نہیں دیکھا۔

امرکانت اور سلیم کے اس معاملے کے بعد، جس کے نتیجے کے طور پر سلیم نہ صرف اپنے عہدے سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے، بلکہ اسے قید و بند کی صعوبتیں بھی برداشت کرنا پڑتی ہیں۔ ہم پھر شہری زندگی کے ماحول کی طرف لوٹ آتے ہیں۔ یہاں جو طبقاتی کشمکش توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔ وہ اپنے حقوق کے حصول کے لیے عوامی جدوجہد کا ایک بڑا معرکہ ہے۔ یعنی کئی ہزار لوگوں کے مکانات کی تعمیر کے لیے زمین حاصل کرنے کا مسئلہ۔ سماجی بہبودی کی خاطر لوگوں کے لیے اس زمین کی واگذاشت کا انحصار میونسپلٹی کی صوابدید پر ہے۔ ظاہر ہے میونسپلٹی کے ارکین کی ہمدردی ان بے گھر عوام کے لیے نہیں ہے، جن کا تمام تر تکیہ اپنی قوت بازو پر ہے، وہ کلیتہً اور حتمی طور پر سرمایہ داروں کے ساتھ ہیں۔ امرکانت نے اس نوجوان عورت کو رہا کرانے کی جدوجہد میں، جس کی آبروریزی دو انگریز گوروں نے کی تھی، بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تھا۔ سکھدا تشدد اور جارحیت استعمال کرنے والوں کے مقابلے میں ایک آہنی دیوار بن کر اس وقت کھڑی ہو گئی تھی، جب اچھوتوں کے مندر میں داخل ہونے کا مطالبہ زور پکڑ چکا تھا۔ امرکانت نے غریب کاشت کاروں کی لگان کی عدم ادائگی کے سلسلے میں مہم سر کرنے کے لیے اپنی جان کی

بازی لگادی تھی، جب کہ ان پر جبر و تشدد کے سارے دروازے کھول دیے گئے تھے، اور ظلم واستبداد کی ساری سنتیں تازہ کردی گئی تھیں۔ نینا کے کردار سے ہم ناول کی ابتدائی منزل پر متعارف کرائے جا چکے تھے۔ وہ ایک سیدھی سادی سپاٹ سی، معمولی شکل وصورت اور اتنی ہی معمولی سوجھ بوجھ کی ایک ناتجربے کار لڑکی ہے، جس کی شادی سمرکانت نے دھنی رام کے لڑکے منی رام سے کردی تھی، جو ایک انتہائی عیاش، آوارہ مزاج، خود سر اور کاروباری ذہنیت کا نوجوان ہے۔ ازدواجی زندگی کی ایک مدت گزرنے کے باوجود بھی دونوں کے درمیان مفاہمت اور ایک دوسرے کے لیے محبت اور رواداری کی کوئی صورت پیدا نہ ہوسکی تھی۔ امرکانت، سکھدا اور سلیم لکھنؤ جیل میں رکھے گئے تھے۔ لیکن جیل کے باہر اس تحریک کی رہنمائی، جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا، سکینہ کی بوڑھی ماں پٹھانی بڑے دل گردے اور بڑی دانشمندی کے ساتھ کر رہی تھی۔ اور لالہ سمرکانت بھی، جو حالات میں تبدیلی کے ساتھ خاصے بدل چکے تھے، اس سے منسلک اور وابستہ تھے۔ سلیم کے والد حافظ حلیم، میونسپل بورڈ کے اراکین میں ایک ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ وہ دیوار پر لکھی ہوئی تحریر کو بآسانی پڑھ سکتے تھے چنانچہ وہ اس کے حق میں تھے، کہ فیصلہ عوام کی رائے کے مطابق ہو، اور ان کا مطالبہ قبول کرلیا جائے۔ اور وہ زمین جس پر کئی ہزار مکان تعمیر کیے جاسکتے تھے، عوام ہی کے حوالے کردی جائے۔ لیکن عوام کے مخالفین کی سربراہی دھنی رام کے بیٹے منی رام کے ہاتھ میں تھی۔ مظاہرہ کرنے والوں کی قیادت نینا کر رہی تھی۔ جو اپنے بھائی اور بھاوج کی غیر موجودگی میں عوامی تحریک کو اپنی قوت عمل اور قوت کارکردگی کے بل بوتے پر چلا رہی تھی جب وہ اپنے شوہر منی رام کی حکم عدولی کرتی ہے، اور پولیس اور ان کے ظلم کا نشانہ بنائے جانے والے عوام کے درمیان سے ہٹ جانے پر تیار نہیں ہوتی، تو منی رام اس پر گولی چلا دیتا ہے۔ یہ گویا ایک نیک شگون تھا اس جدوجہد کی نصرت و کامیابی کا۔ چنانچہ نینا کا اس طرح اچانک اور بغیر کسی جواز کے گولی سے اڑا دیا جانا پوری تحریک کے لیے قوت نمو کا کام کرتا ہے۔ یہ سانحہ دراصل ایک اشارہ تھا میونسپل بورڈ کے اراکین کے لیے کہ وہ حق وانصاف کی قوتوں کو سہارا پہنچائیں اور اس عوامی تحریک کی بے پناہ طاقت کے سامنے سر تسلیم خم کردیں، اور وہ ایسا ہی کرنے پر مجبور ہوجاتے ہیں۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا اس ناول کا خارجی پس منظر عوامی تحریک کا نقطۂ آغاز اس کا ارتقا اور اس کا منطقی انجام ہے۔ نسوانی کرداروں میں سکھدا، رانادیوی، سکینہ اور پٹھانی کسی نہ کسی منزل پر جیل میں

بند کر دی جاتی ہیں۔ نینا یہ نوبت آنے سے پہلے ہی موت سے ہمکنار ہو جاتی ہے۔ مردانہ کرداروں میں امرکانت سلیم، شانتی کمار، آتمانند اور ایک حد تک سمر کانت قابلِ ذکر ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ انفرادی کردار اپنے طور پر ہماری توجہ کو اس حد تک جذب نہیں کرتے، جتنی پوری تحریک سے وابستگی ہماری توجہ کا مرکز بنتی ہے۔ اس ناول میں وہ رومانی فضا بھی، جسے دھیمے طور پر ابھارا گیا ہے۔ بالآخر اپنے نتائج کے اعتبار سے وسیع تر قومی اور سماجی تحریک سے وابستہ ہو جاتی ہے۔ یہ ناول دراصل ایک نوع کی تاریخی دستاویز ہے۔ جس میں طبقاتی کشمکش اور عوامی جدوجہد کے ضمن میں ایثار اور قربانی پیش کرنے کی عکاسی کی گئی ہے۔

اس میں واقعیت نگاری کے ساتھ ساتھ مثالیت یا آدرش پسندی کو بھی سمو دیا گیا ہے۔ یہ واقعیت نگاری ہی فنی اعتبار سے اس ناول کی سب سے بڑی خامی بھی ہے۔ جس طرح نینا کے کردار میں ایک نمایاں اور غیر متوقع تبدیلی حالات میں تبدیلی کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے، جس طرح لالہ سمر کانت جیسا بخیل، لالچی اور بے حس انسان محض خارجی حالات کے دباؤ کے زیرِ اثر یکلخت بدل جاتا ہے۔ ایسی ہی ایک تبدیلی کالے خاں کے کردار میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ بہت سے بے رس اور بے کیف کرداروں کے درمیان یہی ایک ایسا کردار ہے، جس میں توانائی اور زندگی کی رمق نظر آتی ہے۔ نینا اپنی جان دے کر تحریک کی جڑوں کو نیا خون عطا کرتی ہے اور کالے خاں کی بے لوث خدمت جو وہ جیل میں امرکانت کے حصے کا آٹا پیس کر کرتا ہے، اور اپنے مذہبی شغف سے جیل والوں کے ظلم و تعدی کے باوجود دست بردار نہیں ہوتا۔ بالآخر امرکانت کی مادیت پرستی اور تشکیک کو یقین اور ایمان میں منقلب کر دیتی ہے۔ اس کی گہری اور شدید قوتِ ایمانی امرکانت کے لیے روشنی کا ایک نیا اور تیز دھارا بن جاتی ہے:

"وہی اچکا جسے امرکانت نے ایک دن سیہ کاروں کی کیچڑ میں لوٹتے دیکھا تھا، آج تقدس کے رتبے پر پہنچ گیا تھا۔ اس کی روح سے گویا ایک تجلی نکل کر امر کے باطن کو روشن کرنے لگی۔ طلوعِ سحر کے وقت جب کالے خاں کی شمعِ حیات بجھی تو ایسا کوئی قیدی نہ تھا، جس کی آنکھوں سے آنسو نہ نکل رہے ہوں لیکن اور لوگ غم سے رو رہے تھے، امرکانت روحانی مسرت سے رو رہا تھا۔ اوروں کو ایک عزیز دوست کی جدائی کا صدمہ تھا، امرکانت کو ایسا معلوم ہو رہا تھا، وہ اس سے قریب ہو گیا ہے۔ اپنی زندگی میں اسے یہی ایک پاک نفس انسان ملا تھا، جس کے سامنے اس کا غرور عقیدت سے جھک جاتا تھا۔ اس روشنی کے مینار نے آج اس کی کشتی

کا رُخ پلٹ دیا۔ جہاں شک کی جگہ یقین اور باطل کی جگہ حق کی آواز سُنائی دیتی تھی۔"

لیکن پھر بھی یہ جتا دینا شاید نا روا نہ ہو کہ کالے خاں کے کردار میں سیرت کشی کے جتنے اور جیسے امکانات پوشیدہ تھے، ان سے کام لینے پر پریم چند نے خاطر خواہ توجہ نہیں دی۔

پریم چند اس دکھ درد کا پورا احساس رکھتے ہیں، جو کچلے ہوئے عوام اور اپنے حقوق سے محروم کیے ہوئے انسانوں کا دکھ درد ہے، جو ایک تحت انسانی سطح پر چار و ناچار زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ ناول میں شروع سے آخر تک عوامی تحریک کی یہ پرچھائیاں ہمیں نظر پڑتی ہیں، لیکن تاریخ یا ہم عصری سیاست کا یہ انعکاس کہیں بھی ایک اسطور کی حیثیت اختیار نہیں کر پاتا۔ پریم چند کسی بڑے کردار یا کسی بھی ایسے کردار کی تخلیق پر، جس میں تہیں اور گہرائیاں ہوں، کوئی قدرت نہیں رکھتے۔ چونکہ ان کے ہاں شعری حسن یا تخیل کی کارفرمائی بہت نچلے درجے پر ہے، اس لئے وہ جذبات کی نزاکتوں اور ان کے درمیان کشمکش یا اتار چڑھاؤ کا کوئی شعور نہیں رکھتے۔ نینا کے اندرون میں ایک خاموش ہلچل اس کشمکش کی وجہ سے پیدا ہو گئی تھی، جو اس کے میکے اور سسرال کے خارجی حالات میں ٹکراؤ کا نتیجہ تھی۔ مگر اسے صرف تبصرے کے طور پر دبے دبے لفظوں میں بیان کر دیا گیا ہے، بالواسطہ اور محسوس طریقے پر ابھارا نہیں گیا۔ پریم چند کے زورِ بیان کے دو نمونے دیکھیے:

"وہ آج جیل کی سختیاں جھیل رہی ہے۔ امر کے دل کا سارا خون سکھدا کے قدموں پر گر کر بہ جانے کے لیے مچل اٹھا۔ سکھدا، سکھدا جدھر دیکھیے اسی کا جلوہ تھا۔ شام کی شفق میں گنگا کی زرنگار لہروں پر بیٹھی ہوئی وہ کون چلی جا رہی ہے؟ سکھدا، اوپر ناپید کنار آسمان میں کیسریا ساڑی پہنے کون چلی جا رہی ہے؟ سکھدا۔ امر پاگلوں کی طرح کئی قدم آگے دوڑا، گویا اس کے قدموں کی خاک پیشانی پر لگا لینا چاہتا ہو۔"

"سلونی کا مجروح دل کسی چڑیا کی طرح پنجرے سے نکل کر بھی کوئی مامن تلاش کر رہا تھا۔ یہ شرافت اور درد سے بھری ہوئی تقریر گویا اس کے روبرو دانہ بکھیرنے لگی۔ طائر نے دو چار بار گردن جھکا کر دانوں کو چوکنی آنکھوں سے دیکھا، پھر اپنے محافظ کو آ آ کہتے سنا، اور پر پھیلا کر دانوں پر اتر آیا۔ وہ آنکھوں میں آنسو بھرے دونوں ہاتھ جوڑے بولی، سرکار مجھ سے بڑی کھتا

ہوئی - مجھے جو سجا چاہے دید بیجئے "

یہ زورِ بیان کتنا سطحی اور جذباتیت سے کتنا قریب ہے۔ اس میں فنی دسترس کی بڑی کمی نظر آتی ہے۔ کہیں کہیں ناول میں اس تشکیک کا بھی اظہار کیا گیا ہے، جو امرکانت کے دل کو شروع سے کچوکے دیتی رہتی ہے۔ حالات کی آئے دن کی نیرنگیاں اور اپنے ماحول کے دھچکے اسے ایک طرح کے پیچ و تاب میں مبتلا رکھتے اور اس کے یقین و اعتقاد کی بنیادوں کو ہلاتے رہتے ہیں۔ لیکن یہ بہیم ناصبوری کی حالت سکھدا، سکینہ اور منی کی بے لوث قربانی کے زیرِ اثر تحلیل ہو کر ایک طرح کے روحانی انبساط اور اہتزاز میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

"سکھدا کے چہرے پر بھی عزور اور مسرت کی جھلک کچھ کم نہ تھی۔ وہاں جو حسرت اور افسردگی چھائی رہتی تھی، اس کی جگہ ایک دلآویز شگفتگی نظر آرہی ہے۔ آج اسے کوئی ایسی نعمت مل گئی ہے، جس کی تمنا پنہاں رہ کر بھی اس کی زندگی میں ایک خلا کی، ایک تشنگی کی یاد دلاتی رہتی تھی۔ اس خلا میں جیسے آج شہد مل گیا ہے۔ وہ تشنگی گویا بارش کے قطروں سے ہریالی بن گئی ہے "

امرکانت اور سکھدا کے تعلقات یا امرکانت اور سکینہ کے مابین رشتوں کی نقش گری میں خالص انفرادی اور نجی سطح پر بھی وہ نفاست، پرکاری یا پیچیدگی نظر نہیں آتی، جو ان معاملات میں دوسرے فنکاروں کے ہاں نظر آتی ہے۔ سکینہ جیسی سیدھی سادی، پردہ نشین لڑکی جب ایک پوری تحریک کی رہنما بنا دی جاتی ہے، جبکہ اسے اس کا دور دور بھی کوئی تجربہ نہ تھا، اور اس سے بھی زیادہ پٹھانی جیسی جاہل اور ضعیف عورت، جب سکھدا کے جیل چلے جانے کے بعد تحریک کا جھنڈا اپنے ہاتھوں میں سنبھال لیتی ہے، تو اس صورت حال کو قبول کرنے پر ذہن کسی طرح تیار نہیں ہوتا۔ اور جب آتما آنند جیسے کردار کو تصویر سے خارج کر دیا جاتا ہے، تو ہمیں ناول نگار کی نیت کے کھرے پن پر سنجیدگی کے ساتھ شبہ ہونے لگتا ہے۔ پریم چند کے زیادہ تر کردار سادہ لوح، یک تہے اور اندرونی حسیت سے خالی نظر آتے ہیں۔ یہ خیال ہوتا ہے کہ انہیں زیادہ سے زیادہ سہل بنا کر یعنی SIMPLIFIED طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ پریم چند پلاٹ کے دروبست کا کوئی سلیقہ نہیں رکھتے۔ ان کے ہاں ناول میں جگہ جگہ غیر پسندیدہ قسم کی ٹھونس ٹھانس یعنی PADDING نظر آتی ہے۔ اور لمبے لمبے بیانیہ

ٹکڑے اور کرداروں کے درمیان غیر ضروری مکالمے کوئی جواز اور مناسبت RELEVANCE نہیں رکھتے۔ اس ناول میں اگر کوئی خوبی ہے، تو وہ صرف خوردبین سے ہی دیکھی جاسکتی ہے۔ اس پر تعجب اس لئے ہوتا ہے کہ یہ پریم چند کے ذہنی بلوغت کے دور کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہاں ہر شے کھلی ہوئی اور بالصراحت EXPLICITLY پیش کی گئی ہے، اور محض سطح پر دکھائی دیتی ہے۔ حقیقت نگاری خارجی جزئیات کے پیش کرنے پر تکیہ کرتی ہے، اور اندرونی تقلیب کے عمل کو خاطر میں نہیں لاتی۔ اگر یہ ہمیں اقدارِ حیات کے انکشاف اور عرفان تک نہ لے جاسکے، تو یہ بذاتِ خود کوئی ایسا کارنامہ نہیں جس کی بنا پر کسی ناول نگار کو ایسی مبالغہ آمیز اہمیت دی جائے، جیسی کہ منشی جی کے حصے میں آئی ہے۔ 'میدانِ عمل' چونکہ گٹھا ہوا اور ترشا ہوا ناول نہیں ہے اس لیے خاصی وسیع بساط پر پھیلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس کے کسی بھی حصے میں ہم واقعات کی لغوی (LITERAL) سطح سے اوپر نہیں اٹھتے۔ پریم چند کی بصیرت میں اس وسعت، نہ داری اور گہرائی کی کمی کا احساس ہوتا ہے، جو صفِ اوّل کے فن کاروں سے مختص ہے۔ ان کے ہاں نہ کوئی کردار ایسا ہے جو ذہن پر منڈلاتا رہے، نہ واقعات کا بہاؤ اور بیانیہ کی منطق ایسی ہے، جو ناول کو کسی بلند سطح پر پہنچائے۔ اس میں جو مقصدیت ہے، وہ یکسر برہنہ ہے اور کسی وژن کی طرف نہیں لے جاتی۔ یہ ناول تاریخی اعتبار سے اہم ہو تو ہو، اس لیے کہ اس میں دیہاتی زندگی کی تصویریں ملتی ہیں، اور اس میں عوام کے جذبات اور آدرشوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ مگر یہ عکاسی کسی گہرے اور معنی خیز تجربے سے ممزوج نہیں ہے۔ اور ناول جس پر امید لے پر اچانک ختم ہوتا ہے، اس میں ایک سہل پسندی نظر آتی ہے، جو ہرگز قابلِ وثوق اور قابلِ اطمینان نہیں کہی جاسکتی۔ فنی طور پر یہ مکمل عمل پذیرائی COMPLETE SELF REALIZATION کے وصف سے قطعی مبرا معلوم ہوتا ہے۔

ایسی بلندی ایسی پستی

"نہ فراق کے بغیر عشق کی تکمیل ہوسکتی ہے، اور نہ پستی اور بلندی کے بغیر منظر کی۔" (ص ۵).

ناول کے اس پہلے ہی جملے کو، جس کے پہلے جز کی تکرار آخر آخر میں اس طرح کی گئی ہے:

"یہ عجیب بات ہے کہ فراق کے بغیر عشق کی تکمیل نہیں ہوسکتی۔" (ص ۳۵۶).

عزیز احمد کے اس شاہکار ناول 'ایسی بلندی ایسی پستی' کا محیط محرک قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس میں دو مخصوص اور مرکزی کرداروں یعنی سلطان حسین اور اس کی بیوی نورجہاں کے ذہنی اور جذباتی مدوجزر، اور ان کے انجام ہی کو متشکل نہیں کیا گیا ہے، بلکہ بدلتے ہوئے منظر نامے اور مختلف النوع سیاق وسباق میں ان دونوں سے کسی نہ کسی حد تک مشابہ کرداروں جیسے فاطمہ اور رشید، مشہور النساء اور ابوالہاشم انجینئر، اور سرتاج اور محی الدین حیدر جی، آئی۔ پی۔ کے۔ انجن کی واردات پر بھی بھرپور روشنی ڈالی گئی ہے۔ اسے آپ چاہیں تو متقابل کرداروں کو آمنے سامنے اور روبرو رکھنے کی فنی تدبیر کا نام دے سکتے ہیں۔ علاوہ ازیں ایک پورے معاشرے یا ہیئتِ اجتماعیہ کے خدوخال کو بھی بہ طورِ خاص ابھارا اور نمایاں کیا گیا ہے اور ان مختلف عناصر کی نشان دہی بھی کی گئی ہے۔ جن کی کارفرمائی اسے اندر اندر کھوکھلا کرتی رہتی ہے۔ سرینڈر کا کردار اس ضمن میں ایک کلیدی حیثیت رکھتا ہے کہ وہ ایک کورک (CHORIC) کردار کے مرتبے کا حامل ہے۔ جو وقتاً فوقتاً اپنی سفاکانہ حقیقت پسندی اور سرکہ جبینی سے کام لے کر ناول کے عمل اور معاشرتی زندگی کے مختلف مظاہر پر بے لاگ تبصرہ کرتا رہتا ہے۔ ناول کے آغاز ہی میں پہاڑی سلسلوں اور ان کے درمیان سانپ کی چھتری کے مثل مکانات کی نمود کا ذکر کچھ اس انداز سے کیا گیا ہے کہ یہ محض خارجی پس منظر کا حکم نہیں رکھتا بلکہ خود ایک کردار

بن جاتا ہے۔ پہاڑی کی بلندی سے نیچے کے مناظر کیسے نظر آتے ہیں، اور ان کے درمیان نشیب و فراز کے مشاہدے سے کیا اثر مرتب ہوتا ہے، اسے بڑی ہنرمندی کے ساتھ آشکار کیا گیا ہے، جسے پڑھ کر معاً برطانوی ناول نگار ٹامس ہارڈی کے ناول دی ریٹرن آف دی نیٹو کے آغاز میں ایگڈن ہیتھ کی تصویر کشی اور اسی کے مشابہ ایملی برونٹے کے ناول وودرنگ ہائیٹس میں جائے وقوع کی دلکش نقاشی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ ایگڈن ہیتھ تو بہ ذات خود ناول میں ایک کردار کا روپ دھار لیتا اور ہمارے مشاہدے کا نقطۂ ارتکاز بن جاتا ہے۔ عزیز احمد کے ناول میں بعینہٖ یہی صورت تو دستیاب نہیں ہے، اور نہ ان میں اتنی فنکارانہ دقت پسندی، لیکن پھر بھی یہ پہاڑی سلسلے، ان کی مرتفع اور غیر مرتفع سطحیں، ان کے درمیان پڑی ہوئی دراڑیں، ان سب پر بے تحاشا اگتے ہوئے مکانات، قریب اور دور سے ان کا فوکس میں آنا، اور نظروں میں یک بیک کھب جانا، یہ سب زندگی کے پیچ در پیچ معمے کا استعارہ بن جاتے ہیں۔ ناول میں اس طرح کے بیانیہ کے نمونے ایک سے زائد بار ہماری نظروں کے سامنے سے گذرتے ہیں، اور ان کی تکرار اور اعادے سے ناول کے مستتر منشا پر روشنی کی ایک دزدیدہ کرن پڑتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ زمان و مکاں میں محصور زندگی ایک ایسا منظر ہے، جس کے اور چھور کا پتہ نہیں، اس کے اطراف و جوانب لامحدود ہیں۔ خود انفرادی اور اجتماعی زندگی کے متنوع اور گوناگوں مظاہر بھی ایک طرح کی بھول بھلیاں معلوم ہوتے ہیں جن کی خاطر خواہ تفہیم اور ادراک ممکن نہیں۔ اسی کے مثل انسانوں کی نفسیاتی زندگی کے محرکات ہیں، جن میں تہ در تہ گتھیاں پڑی ہوئی ہیں، اور اسی کی ژولیدگی کی بدولت کسی بھی فرد کی سائیکی کو ٹٹولنے کے لیے کوئی متعین اور بندھا ٹکا فارمولا موثر طور پر کارآمد نہیں ہوتا۔ خارجی ماحول کی عکاسی کے ذریعے جس طرح انفرادی اور اجتماعی محرکات اور رویوں پر بالواسطہ طور پر روشنی ڈالی گئی ہے، اور ہیئت اجتماعیہ کو بہ حیثیت کل جس طرح پیش کیا گیا ہے، وہ بلاشبہ ہنرمندانہ ہے اور ناول میں ملفوف نفسیاتی مطالعات کے لیے ایک کنجی فراہم کرتا ہے۔

ناول میں سریندر کے کردار کے بارے میں گفتگو بعد میں کی جائے گی۔ لیکن یہاں یہ واضح کر دینا بہرحال ضروری ہے کہ زندگی کی نقش گری دو سطحوں پر کی گئی ہے اور اسی کے ذریعے دو مختلف قسم کے اثرات ذہن پر مرتب ہوتے ہیں۔ عزیز احمد کی دوسری افسانوی تخلیقات کی طرح یہاں بھی سب سے

پہلے ہمیں اس معاشرے کی جھلک دکھائی گئی ہے، اور اس سے روشناس کرایا گیا ہے، (یہ اضافہ کرنے کی ضرورت نہیں کہ یہ اس ریاست حیدرآباد کا جاگیردارانہ معاشرہ ہے، جو اب قصۂ پارینہ ہو چکا ہے، اور نسیان کی گہرائیوں میں پوری طرح ڈوب چکا ہے، لیکن جس سے ناول نگار کی واقفیت بھرپور اور مکمل ہے، اور جس سے وابستہ یادیں اس کے ذہن اور روح میں بسی ہوئی ہیں) ''اسے طبقۂ اشراف کا نظام کہہ لیجئے۔ جو ان افراد پر مشتمل ہے، جو ذہنی اور اخلاقی اقدارِ زندگی میں گراوٹ کے اعتبار سے اضمحلال و انتشار کے دہانے پر کھڑا ہے، اور جس میں یہ افراد ایک طرح کی MORIBUND زندگی گزار رہے ہیں یعنی وقت کے سیلِ بے اماں کی براہِ راست زد پر ہیں۔ یہ سب بگڑے ہوئے نواب اور رئیس اور نواب زادے اور رئیس زادے ہیں۔ جن کی زندگی کا انحصار ہے دولت کی ریل پیل، جنسی تلذذ کی فراہمی اور ظاہری شان و شوکت اور کروفر کے مظاہرے پر۔ یہ ایک کرم خوردہ اور روبہ انحطاط معاشرہ ہے اور اس کی زوال آمادگی کی رفتار اتنی تیز ہے کہ اس پر اب کوئی بند نہیں باندھا جا سکتا۔ قابل جنگ، مشہور الملک، سرتاج الملوک، شجاعت شمشیر سنگھ، کوثر نواز جنگ، آرائش جنگ، مہدی حسن کار جنگ، ذی جاہ جنگ وغیرہ، اس طبقے کے سربرآوردہ نمائندے ہیں۔ یہ سب گھن میں آئے ہوئے اور ڈوبے ہوئے سیارے ہیں۔ اور بلا تفریق و امتیاز مضحکہ خیز نظر آتے ہیں، جیسے یہ حنوط آمیز ممیاں ہوں، یہ اپنی اپنی موروثی جائیدادوں پر متصرف ہیں اور صرف دادِ عیش دینے میں دلچسپی رکھتے اور اس میں رہنے کو حاصلِ زیست سمجھتے ہیں۔ یہ ایک دوسرے سے رقابت بھی محسوس کرتے ہیں۔ ایک دوسرے کے خلاف جوڑ توڑ اور سازشیں بھی کرتے ہیں، اور ایک دوسرے پر تفوق اور برتری حاصل کرنے کی تگ و دو میں منہمک اور مستغرق رہتے ہیں۔ ان کے یہاں خواصیں رکھنے کا چلن اور وطیرہ ہے تاکہ جنس کا کاروبار ٹھنڈا نہ پڑنے پائے۔ نوجوان لڑکیوں اور عورتوں کے سلسلے میں ان کا ندیدہ پن اور ان کی عقاب نگہی زندگی کے مقتضیات اور معمولات میں سے ہیں۔ یہ سب اونچی اونچی محل سراؤں میں رہتے، کاروں میں گھومتے پھرتے اور رقص و سرود اور ناؤ نوش کی محفلوں میں دل و جان اور تندہی کے ساتھ شریک ہوتے ہیں۔ قابل جنگ کا بال روم ان کا ایک شاندار کارنامہ متصور کیا جاتا ہے اور کبر سنی اور جسمانی انحطاط و اضمحلال ان کی راہ میں کسی طرح حائل نہیں ہوتے۔ وہ غالب کے اس شعر کی مجسم تصویر نظر آتے ہیں: ''گو ہاتھ میں جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے/

رہتے دو ابھی ساغرو مینا مرے آگے؛ معمر ہونے کے باوجود قابل جنگ کی دوسری شادی پران کے دوستوں کے سوقیانہ تبصرے اور پھبتیاں نہ صرف ان کے اتھلے پن کو سامنے لاتی ہیں، بلکہ ان میں ایک شائبہ نیابتی یعنی VICARIOUS لذت اندوزی کا بھی پایا جاتا ہے۔ ان ازکار رفتہ نوابین اور جاگیرداروں کی اولادوں کے سامنے اب زندگی کے نئے اُفق روشن ہونے لگے ہیں۔ اس میں کچھ نہ کچھ اثر مغربی تہذیب کے تقاضوں اور لوازمات کا بھی ہے۔ جو مے نوشی کی پارٹیوں اور رقص و سرود کے اہتمام اور مردوں اور عورتوں کے بے روک ٹوک اور بے حجابانہ اختلاط کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے اسی بات کو ایک دوسرے انداز میں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اجتماعی زندگی کا ایک رخ تو ہمیں فرخندہ نگر اور کشن پلی کے نو تعمیر شدہ مکانات کے مالکان اور مکینوں کی طرز بود و باش اور معمولات میں نظر پڑتا ہے اور ان سرگرمیوں کا دوسرا مرکز مسوری کی تفریح گاہوں میں ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کرتا ہے، جہاں ان جاگیرداروں کی ذریات اور باقیات اور نئے کاروباری معاشرے کے ابھرتے ہوئے نمائندے سال بہ سال موسم گرما میں جمع ہوتے اور زندگی کا غم غلط کرنے کے لیے ہر طرح کی رنگ رلیوں میں اپنے آپ کو ملوث اور مصروف رکھتے ہیں اور اس سرمستی اور سرشاری کو زندگی کا ماحصل سمجھتے ہیں۔ یہاں مسز مشہدی جو ایک خاصا مرعوب کن خاندانی پس منظر رکھتی ہیں؛ اپنی دونوں بیٹیوں فاطمہ اور جلیس سمیت نظروں کو خیرہ کرتی ہیں، یہاں ہماری ملاقات ڈاکٹر رائے کی جرمن بیوی مسز ہلڈا سے ہوتی ہے، جو نیازی کے پیچھے دیوانی ہوئی جاتی تھی اور پروفیسر لوچی کی تینوں لڑکیوں ساوتری، کملا سریش اور چندر لیکھا سے بھی، جو ہر برس مسوری کا چکر لگاتی ہیں، اور ایسا شہد ہیں، جس پر مکھیاں ہر چہار طرف سے منڈلاتی رہتی ہیں۔ یہاں بالمکند بھی نظر پڑتا ہے، اور ہم ایک دور سے آنے والے سحر آفریں نغمے کی طرح گریٹ شن کا ذکر بھی سنتے ہیں جو سانپ کا ناچ ناچنے کے فن میں مہارت رکھتی ہے۔ یہاں ہم سریندر سے بھی ملتے ہیں۔ جو ہر مسئلے کو بڑی معروضیت لیکن جلے دل کے ساتھ پرکھتا ہے، اور جس کے لہجے میں زہر خند بھی ملا ہوا ہے، کہ وہ اول اول ہر شے کے منفی پہلوؤں پر نگاہ رکھتا اور اس کے مثبت پہلوؤں پر بعد میں۔ اس سے قبل ہم خورشید زمانی بیگم اور سجن بیگ کی تینوں بیٹیوں یعنی مشہور النساء، سرتاج اور نور جہاں سے متعارف کر لئے جا چکے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے بھائی خاقان اور اصغر ہیں۔ اول الذکر انتہائی غبی اور ناکارہ اور موخر الذکر لہو و لعب میں ہمہ تن غرق اور شعور و حسِ امتیاز سے یکسر بیگانہ ہے۔ پھر

نازلی، فاطمہ اور کہکشاں ہیں، جو خورشید زمانی بیگم کی سوتیلی بہنیں ہیں اور نیازی اور محمود شوکت اس کے سوتیلے بھائی ہیں، اوباش، شورہ پشت اور عورت باز۔ یہ پانچوں خورشید زمانی بیگم کے والد قابل جنگ کی دوسری بیوی کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے، جو عیسائی تھی اور جس کا نام اسکندر بیگم رکھا گیا تھا۔ مسوری کا سیوائے ہوٹل، جہاں یہ سب کھلنڈرے، آبرو باختہ اور تعیش پسند مرد اور عورتیں سال بہ سال زندگی کے لمحاتِ گریزاں کا رس چوسنے کے لیے جمع ہوتے ہیں، دل باختگی یعنی FLIRTATION کا ایک اہم مرکز گنا جاتا تھا۔ یہاں سب سے زیادہ توجہ رمی کھیلنے پر صرف کی جاتی ہے۔ یہاں جام پر جام لنڈھائے جاتے ہیں اور اسی دوران اور اسی ضمن میں بال روم میں پیوستگی با ہمدگر کی مشق و ممارست بھی بہم پہنچائی جاتی ہے۔ یہاں محبت کی تقدیس ایک بے معنی لفظ ہے کہ یہ ہوس رانی اور شہد پن کے اڈے ہیں۔ یہاں اتھلے اور سطحی جذبات کی تسکین کا مظاہرہ بڑی بے غیرتی اور دیدہ دلیری کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ کلب کی زندگی ان لوگوں کے لیے جو ایک دوسرے کے ساتھ رقص و سرود میں شامل ہوتے اور مستِ مئے ناب ہو کر دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو جاتے ہیں، زندگی کی درماندگیوں کو بھلا دینے کا ایک موثر وسیلہ ہے۔ اسی سے ان کی حواسیت کی تسکین، جس کی طلب میں وہ یہاں تک پہنچے ہیں، خوب خوب ہوتی ہے، چاہے سطح کے نیچے کوئی قابلِ قدر جذبہ ہو یا نہ ہو اور بدمستی کی یہ کیفیتِ گریزاں، ایک ہلکی سی خلش اور ناآسودگی کا احساس ہی کیوں نہ چھوڑ جائے۔

جیسا کہ شروع میں کہا گیا، ناول کے آغاز ہی میں کچھ مسافت طے کرنے کے بعد اس ذہنی اور معاشرتی فضا کے نقوش ابھارے گئے ہیں، جس میں ناول کا ہیرو سلطان حسین اپنے آپ کو پاتا ہے۔ نورجہاں بعض ان خوبیوں اور اوصاف سے آراستہ اور مزین ہے، جو اسے اپنے نانا قابل جنگ سے ورثے میں ملے ہیں۔ سلطان حسین نے، جو پیشے کے لحاظ سے ایک باوقعت انجینیر ہے، اپنی زندگی کے بہت سے ماہ و سال بغیر کسی پابندی یا بندش کے گذارے تھے اور سال بہ سال دادِ عیش دینے اور خمارِ رسوم و قیود، توڑنے کے لیے مسوری جا کر طویل یا مختصر قیام کرنا اس کا معمول اور وطیرہ بن گیا تھا، جہاں وہ سیوائے ہوٹل میں رقص و سرود اور شراب نوشی کی پارٹیوں میں شرکت کا متمنی اور متوالا تھا۔ اور دختِ رز سے لطف اندوزی اس پر مستزاد اور اس کے ایک لازمی جزو کے بہ طور جنسی فتوحات کے سر کرنے کی فکر میں بھی برابر لگا رہتا تھا۔ یہیں وہ دوسری عورتوں کے علاوہ خاص طور سے کملا سرشٹی کی،

جو پروفیسر ٹوچی کی بیٹی اور اب ایک متمول کاروباری کی بیوی بن چکی تھی، زلفِ گرہ گیر کا اسیر ہوا اور اس کی کافرادائیوں پر مر مٹنے کی وجہ سے اس سے قریب سے قریب تر ہوتا چلا گیا۔ سلطان حسین نے اپنی بوڑھی ماں اور بیوہ بہن زبیدہ کی ترغیب، مشورے اور اصرار پر شادی کے لیے آمادگی اس وقت ظاہر کی، جب اسے یہ احساس ہونے لگا تھا کہ اب اس کی زندگی دن بہ دن اور لحظہ بہ لحظہ نشیب کی طرف امڈی جا رہی ہے اور ہو سکتا ہے کہ عہدِ شباب کی تازگی، توانائی اور برانگیختگی دفعتہً دھوکہ دینا شروع کر دے۔ وہ یہ محسوس کرنے لگا تھا کہ اب اسے ایک طرح کے استقرار کی ضرورت ہے۔ دراصل ہر مرد کی زندگی میں ایک منزل لامحالہ ایسی آجاتی ہے، جب ایسا لگتا ہے کہ اب آگے ہی آگے بڑھنے کی بجائے تھم کر اور سنبھل کر اشیاء کو ایک متوازن نقطۂ نظر سے دیکھنے کی گھڑی آن پہنچی ہے۔ اس لیے کہ اب نہ وہ سرور و سوز، نہ وہ جوش و خروش ہے۔ اور وہ زیادہ مدت تک خود ملتفی ہو کر نہیں رہ سکتا۔ اور اسے اپنی روزمرہ کی زندگی میں نظم و ضبط پیدا کرنے کی ضرورت ہے۔ نورجہاں جسے سلطان حسین کی ماں اور بہن نے اس کے لیے منتخب کیا، ایک قبول صورت، مہذب اور نارمل احساسات رکھنے والی پرکشش نوجوان عورت ہے، اور جس طرح وہ اپنی جگہ خود سپردگی کے جذبے سے سرشار ہے، ایسی ہی توقع وہ جائز طور پر اپنے شوہر سے بھی رکھتی ہے۔ لیکن قسمت کی ستم ظریفی دیکھیے کہ وہ شادی کے بعد عہدِ زفاف منانے کے لیے مسوری پہنچتے ہیں، جہاں کی سرزمین سلطان حسین کی رومانی مفروریوں یعنی ESCAPADES کی آماجگاہ رہ چکی تھی۔ سلطان حسین اپنے ماضی سے یکسر رشتہ منقطع کرنے اور اسے زینتِ طاقِ نسیاں بنا دینے پر اپنے آپ کو آمادہ نہیں پاتا۔ وہ بیک وقت دو کشتیوں میں سواری کرنے کا ارادہ رکھتا ہے، یعنی وہ اپنی بیوی نورجہاں کی اٹھتی جوانی سے بھی دل کھول کر اکتسابِ لذت کرنا چاہتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ کملا سرشتی سے بھی اپنی تشنگیٔ کام و دہن کی تسکین کی خاطر ہاتھ دھو بیٹھنے کے لیے رضامند نہیں۔ اس کے رویے کا یہ دو رخا پن ہی دراصل اس کے المیے کا مصدر اور ماخذ ثابت ہوتا ہے، جسے ناول کی بساط پر آہستہ آہستہ آشکار کیا گیا ہے۔ کملا سرشتی سے اس کا ربطِ نہانی، نورجہاں سے سلطان حسین کی عہد شکنی اور بے وفائی کا سنگِ بنیاد تھا۔ نورجہاں نے جب اپنے نوبیاہتا شوہر کی بے وفائی کا بچشمِ خود نظارہ کر لیا، تو وہ فطری طور پر ایک شدید جذباتی صدمے سے دوچار ہوئی۔ اور اسے

ایسا لگا کہ وہ اپنے سنہرے خوابوں کے جزیرے سے اچانک اُدر ایک دھماکے کے ساتھ ٹکل کر تلخ حقائق کے خارزار میں دھکیل دی گئی ہے۔ اس کے ردعمل کو بلا کم و کاست اس طرح ضبطِ تحریر میں لایا گیا ہے:

"وہ اسی طرح بیٹھی رہی، جیسے اس کے دل میں کسی نے بھرپور خنجر اتار دیا ہو اور رفتہ رفتہ جلن، رشک اور غصے سے زیادہ صاف اور واضح ایک اور احساس ابھرنے لگا... وہ احساس جس نے اس کی زندگی بدل دی، محض اس کا احساس کہ یہ ناانصافی ہے۔ اگر اسے کھڑکی سے باہر کسی کو گھورنے کا حق نہیں، تو اس کے شوہر کو بھی ہنی مون کے زمانے میں مسوری کی پہلی شام کو کسی اور لڑکی کو ساتھ لے جانے کا حق نہیں۔ یا دونوں ایک دوسرے کی ملکیت ہیں، یا کوئی کسی کی ملکیت نہیں اور ایک نئے طرح کے عزم کو اس نے اپنے اندر جنم لیتا محسوس کیا۔" (ص: ۹۱)۔

سلطان حسین ہر طرح کی لڑکیوں اور عورتوں سے حسب دلخواہ مذاق، چھیڑ چھاڑ اور دلبستگی و اختلاط روا رکھتا تھا؛ لیکن اسے یہ ہرگز گوارا نہ تھا کہ نورجہاں اس کے علاوہ کسی اور کی طرف نظر بھر کر بھی دیکھے یہ دراصل مرد کے تفوق اور برتری یا اس کی CHAUVINISM کا ایک بے باکانہ مظاہرہ تھا اور اس ضمن میں وہ اس حد تک آگے بڑھتا چلا گیا کہ اس نے ہر نوع کی بدتہذیبی اور یاوہ گوئی کے لئے اپنے آپ کو چھوٹ دے دی۔ یہاں تک کہ کئی بار وہ گالی گلوچ تک پر بھی اتر آیا؛ حرام زادی، حرافہ، رنڈی جیسے رکیک الفاظ کا استعمال اس کے سوقیانہ پن یا VULGARITY پر دلالت کرتا ہے۔ اس کا رویہ رفتہ رفتہ بہیمیت سے قریب ہوتا چلا گیا۔ یہاں تک کہ اس نے اپنی بیوی نورجہاں کو زدوکوب کرنے سے بھی احتراز نہیں کیا۔ ان دونوں کے درمیان تعلقات کا گراف دن بہ دن نیچے ہی اترتا چلا گیا۔ آخری دھچکہ نورجہاں کو اس وقت لگا، جب دونوں کی بچی سلطان جہاں کی ولادت کے بعد بھی باہمی ازدواجی تعلقات میں بہتری کے کوئی آثار نمایاں نہیں ہوئے۔ سلطان حسین کا رخ بالعموم یہ تھا کہ وہ نورجہاں کو ملی جلی پارٹیوں میں شرکت پر بھی آمادہ کرتا تھا، اور پھر اسی طرح کے مواقع پر وہ خود دیدہ دلیری کے ساتھ دوسری عورتوں کے ساتھ بے محابا رقص کرنے اور لب بہ لب بوسگی سے اجتناب برتنے پر بھی کسی طرح راضی نہ ہوتا تھا۔ اور اس طرح کی

تفریحات میں شرکت میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتا تھا۔ نور جہاں کے مقابلے میں اس کی دونوں بہنیں خوش نصیب تھیں۔ مشہور النساء کا شوہر ابوالہاشم انجینئر، دختر رز پر بری طرح فریفتہ تو ضرور تھا اور اس نے اپنے گھر کی بار میں انواع و اقسام کی قیمتی اور کمیاب شرابوں کا ایک بڑا ذخیرہ جمع کر رکھا تھا، لیکن وہ سلطان حسین کی طرح نہ غیر عورتوں پر ریجھتا اور ان پر ڈورے ڈالتا تھا، اور نہ جنسی فتوحات کی تگ و دو میں اس درجے منہمک رہتا تھا۔ اس کی اصل کمزوری بے تحاشا شراب نوشی کی عادتِ قبیحہ تھی اور اس عادت میں افراط و تفریط ہی اس کی قبل از وقت موت کا سبب بنی۔ اسی طرح سر تاج کا شوہر، سر تاج الملوک کا نواسہ محی الدین حیدر جو اپنی جسمانی بدہیئتی کی وجہ سے جی، آئی، پی کا انجن کہلاتا تھا، اپنی شوخ و شنگ اور طرح دار بیوی سے پوری طرح مطمئن اور آسودہ خاطر تھا۔ اور اسی لیے جنسی کج روی اور اس کے الجھاوں سے کوسوں دور۔ مشہور النساء اور سر تاج دونوں کے شوہروں کی تصویر کشی سلطان حسین اور نور جہاں کے درمیان عدم مطابقت کو نمایاں کرنے کے لیے بڑی ہنر مندی کے ساتھ کی گئی ہے۔ اسی طرح مسز مشہدی کی بیٹی فاطمہ اور اس کے شوہر رشید کے مابین ہم آہنگی اور باہمی تفہیم کا تذکرہ ایک طرف اس کی اپنی بہن جلیس کی بے راہ روی اور بالآخر ایک عیسائی لڑکے فرڈی نینڈ سکویل سے اس کی شادی کا طے پا جانا، ان سب کو نمایاں کرنے کا ایک مقصد فاطمہ سے جلیس کا موازنہ کرنا بھی ہے، اور دوسری جانب فاطمہ اور رشید کی ازدواجی زندگی کی طمانیت اور سکون کو ایک آئیڈیل کے طور پر پیش کرنا بھی جو سلطان حسین اور نور جہاں کے مابین دوری، تنفر اور تعلقات میں تشدد برتنے کو اور زیادہ واضح کر دیتا ہے۔ اسے آپ COUNTER POINTING کا اصول کہہ لیجئے جو ایک فنی اور تکنیکی تدبیر ہے، جس سے ادبی فن پاروں کے محاکمے میں اکثر کام لیا جاتا ہے اور کرداروں کے درمیان امتیاز کو ابھارا جاتا ہے۔ جلیس جس صورتِ حال سے دوچار ہے، اور اس کا جو ردِ عمل اس کی ماں مسز مشہدی پر مرتب ہوتا ہے، وہ نور جہاں کے اندر EMPATHY کے داعیے کو بیدار کرتا ہے۔ اس کے بارے میں یہ جملے قابلِ غور ہیں:

> "نور جہاں خاموش رہی، لیکن دل ہی دل میں اس نے یہ ضرور طے کیا کہ اس میں غلطی مسز مشہدی ہی کی ہے۔ جب آزادی دی ہے، تو ہمت کر کے بھگتنا بھی چاہئیے۔ ساتھ ہی ساتھ اسے آج پہلی مرتبہ دوسروں کی مصیبت اور شکست اور ناکامی کا احساس ہوا۔

اس نے اپنی ذات سے باہر کبھی مصیبت اور ناکامی کو محسوس نہیں کیا تھا۔" (ص ۱۳۱)۔

مزید:

"اس (جلیس) کے جانے کے بعد نورجہاں کی آنکھوں سے ٹپاٹپ آنسو گرتے رہے اور ان آنسوؤں کے درمیان وہ مسکرائی۔ پہلی مرتبہ اس نے اپنی ذات سے باہر رنج، خوشی، محبت اور درد کے تعلقات کی کشمکش کو محسوس کیا۔ اس نے پہلی بار اندر سے محسوس کیا کہ اس کے باہر دنیا میں انسان بستے ہیں۔ عورتیں بستی ہیں جو سسکتی ہیں اور اس کا دل ہمدردی کے جذبے سے بھرپور ہو گیا۔" (ص ص ۱۳۸۔۱۳۷)

سلطان حسین اور نورجہاں کے تعلقات میں بلندی کے آثار بس چند لمحوں کے لیے ہی نظر آتے ہیں۔ ان کے درمیان محبت کا جو شعلہ شروع میں بھڑکتا ہے، وہ بس شعلۂ مستعجل ثابت ہوتا ہے۔ مسز مشہدی کے گھر پر نورجہاں ان کی بیٹیوں کی زبان سے کسی کی بے وفائی کا ذکر سنتی ہے تو اس کی چھٹی حس اسے سلطان حسین کی عہد شکنی اور طوطا چشمی کا فی الفور اور غیر شعوری طور پر احساس دلاتی ہے، اور وہ یکبارگی اپنے اندر ایک کپکپاہٹ محسوس کرتی ہے۔ اس کا ردِعمل ناول نگار نے اس طرح بیان کیا ہے:

"اس کی آنکھیں سرخ تھیں اور اس کا سر درد سے پھٹا پڑتا تھا۔ اس نے دوپہر کا کھانا نہیں کھایا اور متلی کی تکلیف اور زیادہ بڑھ گئی۔ جلیس کا اسے خیال آیا، اور پھر تمام مسوری کا، جس کے دیودار چاند کی کرنوں سے جل گئے تھے۔ جس کے مال پر آبلے پڑ گئے تھے۔ جس کی چٹانیں ٹوٹ ٹوٹ کر گر رہی تھیں۔ جس کے نیچے دہرہ دون کے قریب اندھیری رات میں جنگل جل رہا تھا اور یہ تمام شہر، یہ تمام خاشاک، یہ ٹوٹتی چٹانیں، یہ زلزلہ، اس کے اپنے جسم اور دل پہ گر رہا تھا۔" (ص: ۱۳۹)۔

سلطان حسین اور نورجہاں کے درمیان تعلق یا تضاد کو اگر آپ اسطوری زبان میں ادا کرنا چاہیں، تو اسے حسن یعنی BEAUTY اور بہیمیہ یعنی BEAST کا تضاد متصور کیا جا سکتا ہے۔ اول الذکر کے ردِعمل کو اس طرح معرضِ اظہار میں لایا گیا ہے:

"نورجہاں کے اندر کوئی چیز آگ کی طرح سلگ کر بجھ گئی۔ غصے کی بجائے رنج،

ذلّت اور بے بسی کا ایسا تلخ احساس، جو اس نے اس سے پہلے کبھی محسوس نہیں
کیا تھا۔ اس نے ذبیحہ کی ہوئی چڑیا کی طرح ایک مرتبہ سلطان حسین کی طرف ضرور دیکھا۔
مگر کچھ نہیں کہا۔ ایک عجیب انکشاف تھا جس سے اس کی ہستی سمندروں کی سب سے
نچلی تہ کی طرف بہہ گئی۔ یہ کہ کوئی اسے مار سکتا تھا۔ کوئی اسے ذلیل کرسکتا ہے۔ ایک ایسا
نیا تجربہ کہ جس کا ذکر سن کر اس کے بدن کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے تھے۔ اس نے
سوچنا بند کر دیا۔ چند منٹ تک وہ بالکل خلا کے عالم میں تھی۔ ہر چیز مفقود تھی۔۔۔ ایسا
خواب جو دیکھا جا چکا ہو۔ جو اب محو ہو چکا ہو، صرف اس کی یاد باقی ہو۔ اب صرف کسک
ہی کسک تھی۔ تھپڑ اس کے گال، اس کے بھیجے، اس کی کھال پر ضرب لگاتا ہوا اس
کی روح کو مفلوج کر چکا تھا۔ اب اس کی پوری روح سسکیوں میں منتقل ہو چکی تھی۔
اس کی صورت ویسی تھی، جیسے کسی کو ابھی ابھی موت آئی ہو۔" (ص ۱۶۴)۔

یہاں برہنہ تشدد اور اس کے اثراتِ مابعد کو بالصراحت پیش کیا گیا ہے۔ سلطان حسین کی شخصیت میں ناول نگار کے ادعائے منفی کے باوجود ایک غالب اور حاوی عنصر سادیت یعنی SADISM کا ہے، جس پر واضح روشنی مندرجہ ذیل تراشے سے پڑتی ہے:

"لیکن واپسی پر موٹر ہی میں لڑائی شروع ہو گئی۔ پہلے تو اس نے پچاس میل فی گھنٹہ کی
رفتار سے گاڑی دوڑانی شروع کی کہ کسی طرح ٹکر ہو اور دونوں ختم ہو جائیں۔ لیکن تمام
آس پاس کے بجلی کے کھمبے، دیواریں، درخت، دائیں بائیں سلامتی سے گذرتے چلے گئے۔
کشن ہل کی پہاڑیوں پر گاڑی کسی کھڈ میں نہیں گری۔ ایکزیلیٹر پر دباؤ پڑتا رہا۔" (ص ۲۱)۔

کافی غور و خوض اور کسی قدر جد و جہد کے بعد نور جہاں اپنے شوہر سے خلع لینے میں کامیاب ہو گئی اور اس کے شدائد سے آزاد ہو گئی۔ یہ اس کی رنج و تعب کی زندگی میں ترخیص کا سبب بنا، اور ایک انقلاب آفریں سانحہ ثابت ہوا۔

کچھ مدت گذرنے پر نور جہاں کے اندرون میں ان خوابیدہ جذبات نے انگڑائی لی۔ جو سرتاج الملوک کے پوتے اطہر کے ساتھ ان دونوں کے پرانے ربط و تعلق سے وابستہ رہے تھے اور جو تحت الشعور کی گہرائیوں میں دفن کیے جا چکے تھے۔ لیکن اب انھیں دفعتہً "برانگیختگی" کا موقع

مل گیا تھا۔ اس ربط و تعلق کی اولین جھلک ہمیں شروع ہی میں (ص ۳۶) نظر پڑتی ہے۔ کئی سال بعد جب اطہر فرخندہ نگر واپس لوٹا، تو اسے خوب یاد آیا کہ وہ بچپن میں نور جہاں کو کس کس طرح ستایا کرتا تھا پھر جب ایک بار سلطان حسین کی غیر موجودگی میں منجھلے نذیر احمد کی بیوی کلثوم کے بیہم اصرار پر اسے ان کے بڑے بیٹے کی سالگرہ کے موقع پر وہاں جانا پڑا (اور یہاں سرتاج اور محی الدین بھی موجود تھے) تو اس کا اطہر سے اس طرح تصادم ہوا:

"اطہر کی چالاک آنکھوں سے اس کی آنکھیں لڑ گئیں۔ پھر معلوم ہوا کہ یہ آنکھیں اس کے دل میں اتری چلی جا رہی ہیں۔ اس چالاک شریر، بدمعاش کی آنکھیں"۔ (ص ۱۵۰)

مزید:

"آخر یہ قدرت کا بھی بڑا ظلم تھا، کہ دن رات نئی نئی لڑکیاں، جوان ہوتی چلی جاتی تھیں۔ ایک سے ایک پری۔ اس پر بھی پھر ایک مرتبہ اس کی نظر نور جہاں سے لڑ گئی۔ آنکھوں کی لاسکی، بے تار کی تار برقی:... یہ ساتھ کی کھیلی ہوئی لڑکی، کمبخت کی صورت ذرا پسند نہیں، مگر معلوم نہیں کیا بات ہے"۔ (ص ۱۸۳)۔

اسی سیاق و سباق میں یہ جملے بڑی اہمیت رکھتے ہیں:

"نور جہاں موروثی طور پر بٹی ہوئی تھی۔ ایک طرف اسے اپنے اندر مشہور الملک کی میراث ملی تھی۔ ضبط و وقار، عزت و عصمت کا اشراقیہ کا تصور، اور دوسری طرف قابل جنگ کی میراث، ذرا سا تکبر، مشہور النساء سے زیادہ مگر سرتاج سے بہت کم۔ آزادی، تبدیلی، کھلی ہوئی ہوا کی خواہش، جنسی آزادی کی بڑی سختی سے دبی ہوئی خواہش اور مشہور الملک کی پوتی، قابل جنگ کی نواسی سے زیادہ مضبوط اور ثابت قدم تھی۔ اس لیے اطہر کی جو خواہش اس کے لئے تھی، اسے ہر مرتبہ وہ گناہ کا خیال کر کے اپنے دل سے نکال دینا چاہتی تھی۔ اس نے احتیاط کی ہر مرتبہ ضرورت سے زیادہ کوشش کی تھی۔ مگر اس کا کیا علاج کہ اطہر پر جنون سوار ہو رہا تھا"۔ (ص ۲۰۹)۔

اس امر کی وضاحت اشد ضروری ہے کہ نور جہاں نے کسی موقع پر بھی اپنے دامنِ عصمت کو داغ دار نہیں ہونے دیا۔ ایک طرح کے ان جانے خوف کا احساس، جسے کوئی نام نہیں دیا جا سکتا، اس کے جسمانی

اور روحانی طہارت کے تصور پر ڈیموکلیز کی تلوار کی طرح لٹکا رہتا تھا۔ اور اطہر کی طرف پیش قدمی تو کیا، اس کی پیش قدمی اور بے باکانہ جبت کی طرف خود اس کا اجتناب برتنا ہی وہ بلندی ہے، جس کے مقابلے میں سلطان حسین کی ڈینگیں انتہائی پستی کی چغلی کھاتی ہیں۔ نور جہاں کی رفعت اور بلند نگہی کا سرچشمہ اس کا خاندانی ورثہ ہے اس کے برعکس سلطان حسین اپنی خلقی ساخت اور مخصوص سائیکی کے اعتبار سے ترغیبات و تحریصاتِ جنسی میں گردن تک ڈوبا ہوا نظر آتا ہے۔ ان کے آگے سرنگوں ہوئے بغیر اسے کسی طرح کل ہی نہیں پڑتی، اور وہ برابر اس منجدھار میں غوطہ زنی کرتا رہتا ہے۔

سلطان حسین کچھ مدت گزرنے پر ایک خاتون خدیجہ سے شادی رچا لیتا ہے۔ خدیجہ اور نور جہاں ایک دوسرے سے بمراحل دور ہیں۔ اوّل الذکر سرتاپا عجز و نیاز اور خودسپردگی اور جانفروشی ہے۔ وہ ایک اوسط درجے کے دل و دماغ کی گھریلو قسم کی عورت ہے، جس کی زندگی کا واحد مقصود شوہر کی رضا جوئی اور خدمت گزاری ہے۔ اس میں اس مرتعش حسیت کا دور دور پتہ نہیں، جو نور جہاں کے لیے وجۂ امتیاز ہے۔ اس کی بے لطفی اور پھیکا پن یعنی INSIPIDITY اس سے ظاہر ہوتی ہے کہ وہ سلطان حسین کی جسمانی ساخت میں سب سے زیادہ اس کی گردن کے خم پر مٹی ہوئی ہے:

"وہ بار بار اس کی گردن کو پیار کرتی جاتی۔ اس گردنیا کے قربان ہو جاؤں، مجھے تمہاری گردن بڑی پیاری معلوم ہوتی ہے، اور سلطان حسین مذاق میں کہتا تو پھر کاٹ کر مرتبان میں رکھ لو!" (ص ص ۲۵۵-۲۵۴)۔

نور جہاں کے ہاں جذبات تند و تیز نہیں ہیں۔ نہ ان میں رعنائی اور پیچیدگی ہے اور نہ اس کے ہاں غیر معمولی قسم کا جمالیاتی ذوق اور نہ کسی نازک حسیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ آسانی سے کسی کی کمندِ محبت کی اسیر بھی نہیں ہو سکتی لیکن اس کے ہاں اس کے باوصف غیر ضروری پابندیوں سے ایک حد تک آزاد ہونے کی ایک فطری اور معصوم سی خواہش ضرور پائی جاتی ہے قفس کی تیلیوں کو توڑنے اور فضائے بسیط میں اڑان بھرنے کا ایک بے ضرر سا جذبہ۔ جسے سلطان حسین نے اپنی بے حسی اور 'حریص لذت آزار' ہونے کی جبلت کے تحت کچل کر رکھ دیا تھا۔ اس کے ہاں بغاوت اور سرکشی کا شور انگیز داعیہ نہیں ہے، لیکن پوری طرح سرافگندگی بھی نہیں ہے۔ وہ ان

دونوں انتہاؤں کے درمیان بیچ کا راستہ نکالنا چاہتی ہے اور ترکی بہ ترکی جواب دینے سے بھی قاصر نہیں ہے۔ یہ محض ایک خوش گوار اتفاق ہے کہ اطہر کے لیے اس کی کشش اور چاہت جو ماہ و سال کے گرد و غبار میں اٹی پڑی تھی یہ یکلخت انگڑائی لیتی اور تر و تازہ ہو جاتی ہے۔ وہ یقیناً جلیس، نازلی اور زینت رکاب جنگ سے مختلف اور ممتاز ہے وہ اطہر کی خامیوں سے ضرور واقف رہی ہوگی اور یہ بھی جانتی ہوگی کہ اس کی جوانی بے داغ نہیں رہی ہے۔ لیکن وہ صرف جسم کے تلذذ کی طرف کبھی نہیں کھنچی۔ البتہ اس کی حسیت سلطان حسین کے وحشیانہ اور شرمناک برتاؤ سے شدید طور پر مجروح ہو جاتی ہے۔ اطہر عورتوں کے سلسلے میں کبھی بھی نیک نام نہیں رہا تھا۔ لیکن پتہ نہیں کیوں وہ نور جہاں کے لیے اپنے دل میں ایک نرم گوشہ اور ملکوتی جذبہ بھی رکھتا ہے' اور اس پر اس طرح عقابی نظریں بھی نہیں گاڑتا، جیسا کہ وہ عموماً عورتوں کے سلسلے میں کرنا جائز اور روا رکھتا تھا۔ جذبے کی یہی طہارت اور نزہت اس کے اور نور جہاں کے درمیان رشتۂ ازدواج کے قائم ہونے کا سبب بن جاتی ہے۔ 'عین اسی وقت قضائے مبرم نے نور جہاں کی آنکھیں اس کی آنکھوں سے چار کرا دیں۔ محض اتفاقاً' لیکن معلوم ہوتا تھا کہ ان کی آنکھوں کے درمیان بجلی کی رو دوڑ گئی۔ شاید اسی کو اُردو محاورے میں آنکھ لڑنا کہتے ہیں۔ یہ وہی نور جہاں تھی، جو اس کے ساتھ کھیلی ہوئی تھی اور جسے وہ بچپن میں جب وہ پیچ گئی سے آتی، بہت ستایا کرتا تھا۔ اب وہ عورت تھی، اور کسی اور کی بیوی، کتنی عجیب بات تھی، کتنی مہمل"۔ (ص ۱۷۱)۔

اس کے برعکس سلطان حسین رومانی مہم جوئی کے بے شمار سلاسل سے گذرنے کے بعد اب خانگی امن و عافیت اور سکون اور ٹھہراؤ کا متلاشی ہے' جو اسے خدیجہ جیسی منفعل اور فدوی قسم کی بیوی کے روپ میں میسر آ جاتا ہے۔ وہ اب اپنے بال و پر خلا میں پھیلانا نہیں چاہتا۔ بلکہ انہیں سمیٹنے اور کترنے کی طرف میلان رکھتا ہے۔ اس ظاہری سکون اور سلامتی کے حصول کے باوجود سلطان حسین کا المناک خاتمہ موت کے مبرم ہونے اور انسان کی بے بسی اور لاچاری کے احساس کو محکم کر دیتا ہے کہ ہر چیز پہلے سے متعین اور مقدر معلوم ہوتی ہے۔

مسلسل اور متواتر حالتِ تشویش کو انگیز کرنے کے بعد اطہر جیسے آبرو باختہ مرد کی دریدہ دامنی کے سایے تلے نور جہاں طمانیت اور سکون کے بس ایک موہوم سے نقطے کو پا لیتی ہے'

جو اس کی دسترس سے ہمیشہ دور ہی رہا۔ کملا سیرٹش اور سرتاج نسوانی حسن کی تزئین و آرائش اور عشوہ گری کی جانب رغبت کی دو انتہاؤں کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اوّل الذکر میں ہمیں ایک طرح کے اخلاقی زوال اور دیوالیہ پن کے عناصر نظر آتے ہیں۔ وہ لذت اور کیف و مستی کے ہر ہر لمحے سے اس کا رس نچوڑنا چاہتی ہے اور ہر صورتِ حال میں جسمانی سرسراہٹ اور کسمساہٹ پر جان دینے والی ہے سرتاج اس کے برعکس اپنے حسن کی دلکشی اور دل فریبی کا احساس تو رکھتی ہے، اور اسے باقی رکھنے کی ہر تدبیر پر بے دریغ پوری توجہ بھی صرف کرتی ہے، لیکن وہ عشوہ طرازیوں کی دکان نہیں سجاتی وہ شعوری طور پر اس کا التزام کرتی ہے کہ بے تکلف ملی جلی پارٹیوں میں اس کا جسم کسی دوسرے مرد کے جسم سے مس نہ ہو اور یہ اس کی خلقی احساس عفت و عصمت پر دال ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید بے محل نہ ہو کہ نور جہاں کی نسبت سرتاج کا کردار ناول کی بساط پر زیادہ جاندار نظر آتا ہے اور زیادہ صراحت لیے ہوئے یعنی VIVID ہے۔ اوّل الذکر کسی قدر بے رنگ معلوم ہوتی ہے۔ زینت رکاب جنگ جو اپنے شوہر کے ایک حادثے میں کام آ جانے پر بہ عجلت تمام ایک انگریز کپتان سے شادی رچا لیتی ہے، جنس کے معاملے میں بغایت تیز رفتار نظر آتی ہے اور بڑی بھرپور اور تیز و برق آسا زندگی گذارنے کی عادی رہی ہے۔ تعجب اس امر پر ہے کہ کم و بیش ہر مرد اس پر جان چھڑکنے کے لیے مستعد اور آمادہ نظر آتا ہے اور اس کی جنسی کشش کے خلاف کوئی مدافعت نہیں کی جا سکتی۔ زینت کے ہاں متضاد اور متخالف جذبات اور محرکات کی عکس افگنی مندرجہ ذیل تراشے میں دیکھیے:

> "بے شک میں نے بہت سوں سے فلرٹ کیا ہے، لو بھی کی ہے۔ میں شرماتی نہیں۔ مگر ایک طرح سے مجھے گھر اور شوہر اور بچے بھی سویٹ معلوم ہوتے تھے۔ بڑی بیس فل لائف تھی۔ گھر ایک طرح کا اینکر ہوتا ہے۔ ایک طرح کا سہارا ہوتا ہے۔ اب جب رکاب جنگ مر گیا بے چارہ، تو میں دوسری شادی کر رہی ہوں۔ بے شک کر رہی ہوں اور زینت نے ایک بھرپور قہقہہ لگایا۔" (ص ۱۹۶)۔

نازلی، فاطمہ اور کہکشاں بھی وقت کے تانیوں سے مسرت کی پوری طرح کشید کرنے کی ماہر نظر آتی ہیں۔ لیکن سروری جسے آپ معاشرے کی تلچھٹ کہہ لیجیے۔ ان سب ہی سے آگے ہے کہ اس کی

زندگی کا واحد مقصد، اس کے وجود کا واحد جواز جسم کے مطالبات اور تقاضوں کو بہ ادنیٰ تحریک پورا کرنے کے سوا کچھ اور نہیں۔ اس کے لیے وہ ہر چیز قربان کرنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہتی ہے، اور ہر طرح کی رشوت اور ذلت کو قبول کرنے کی طرف میلان رکھتی ہے۔ شاید خاقان جیسے بے حس اور کم عقل انسان کے سر مڑھے جانے کا اپنی خلقی کج روی اور کھوٹ کے علاوہ یہ ایک فطری ردعمل ہے سروری اور خاقان کے درمیان گھریلو تعلقات کا جو نقشہ ناول میں کھینچا گیا ہے (ص۔۱۴۰) وہ ایک طرح کی LOW COMEDY کا درجہ رکھتا ہے۔ مسز مشہدی اور ان کی دونوں فیشن زدہ بیٹیوں فاطمہ اور جلیس کی شخصیتوں کی نقش گری بھی قدرے طنزیہ لاتعلقی کے ساتھ کی گئی ہے۔ ان پر مغربی تہذیب اور آداب واطوار کی ملمع کاری مسز مشہدی کا زندگی کے موسم خزاں میں ناچ کا اس درجے رسیا ہونا، اور اپنی گریزپا اور مٹتی ہوئی جوانی کے التباس کو قائم رکھنے کے لیے غیر معمولی سعی وجہد، فاطمہ اور جلیس کا ہردے ناتھ کا (جس سے مسز مشہدی کی لگاوٹ اور پینگیں برابر جاری تھیں) اپنا بھلا نام لینے پر تلملانا، یہ سب باتیں بڑی ODD لگتی ہیں، اور کھلتی ہیں، لیکن قاری کی حسِ مزاح کو اکساتی بھی ہیں۔ تینوں ماں بیٹیاں سیوائے ہوٹل میں فروکش اور دوسری عورتوں کی طرح مغربی طرزِ معاشرت اور قرینۂ زندگی پر دل وجان سے فریفتہ ہیں۔ لیکن ان کی حرکات وسکنات سے یہ بخوبی ظاہر ہو جاتا ہے کہ مغربیت کا یہ غازہ اتنا ہلکا ہے کہ وہ بہت جلد چھوٹ بھی سکتا ہے۔ فاطمہ اپنی بہن جلیس سے اس لحاظ سے بہتر ہے کہ وہ نہ تو وقت بے وقت اپنے اتھلے پن کا مظاہرہ کرتی ہے، اور نہ جلیس کی طرح وادیٔ پرخار میں آبلہ پائی کرنے کی خواہش مند ہے۔ بلکہ اپنے مستقبل کا جو نقشہ اس نے سوچ سمجھ کر بنایا تھا وہ اسی پر عزم وہمت اور قناعت وپامردی کے ساتھ جمی رہتی ہے اور اس طرح غیر ضروری الجھنوں سے محفوظ رہتی ہے۔ لیکن اس پوری تصویر میں ایک حزنیہ رنگ جلیس کی کج روی اور جادۂ راست سے انحراف اور مسز مشہدی پر ان سب کے شدید اور جان لیوا ردِعمل کی صورت ابھر آتا ہے جسے کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ وہ بے چاری اسی صدمے میں گھل گھل کر ہلاک ہو جاتی ہے۔ خورشید زمانی بیگم کی سوتیلی ماں اسکندری بیگم کی تینوں بیٹیاں اور خاص طور سے دونوں بیٹے نیازی اور محمود شوکت جو حد درجے عیاش، آوارہ اور نکمے ہیں اور جن کی زندگی کا واحد مشغلہ شراب نوشی اور عورتوں کی عصمت دری ہے، خاندان

کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکہ ثابت ہوتے ہیں۔ ان کے لیے حسن پرستی، جنسی تلذذ اور بے نوشی زندگی کی سب سے اعلیٰ قدریں ہیں اور لذتیت یا HEDONISM ہی ان کا اہم ترین فلسفۂ حیات ہے اور اگر اس کے ساتھ سوقیانہ پن کو بھی جوڑ دیا جائے، تو ان کے نظریۂ حیات کی بڑی حد تک تکمیل ہو جائے گی۔ ان کے صحیفۂ اخلاق میں یا یہ کہیے کہ ان کی زندگی کے عمومی ڈھرے میں عورتوں کو راہ چلتے اٹھالے جانا، ہوس پرستی اور دھینگا مشتی کے مظاہرے اور لباڈ گی کو ہر حال میں روا جاننا، ان کی نمایاں اور امتیازی خصوصیات ہیں۔ وہ دراصل اسی گراوٹ کی نمائندگی کرتے ہیں جو طبقۂ اشراف میں اس وقت در آتی ہے، جب روپے پیسے کی ریل پیل اور اسے اسرافِ بے جا کی نظر کرنے کے علاوہ اس کا کوئی اور مصرف نہ رہ جائے۔ اسی طرح اسکندر بیگم کی بیٹیاں نازلی، فاطمہ اور کہکشاں بھی ایک طرح کا روپ بہروپ ہیں۔ ان کے لئے بھی جسم کے مطالبات کا لحاظ رکھنا، اوپری اور سطحی فیشن کی پاسداری پر مرمٹنا اور ترغیباتِ جنسی کے سامنے سرنگوں ہو جانا اور مہذب معاشرت کی قدروں کو بے دردی اور بے غیرتی کے ساتھ پامال کرنا، ان کا محبوب ترین مشغلہ اور وظیفۂ حیات ہے۔ ان کی تمام تر تفریحات، سرگرمیاں اور دلچسپیاں اسی محور کے گرد گھومتی ہیں اور اپنے بھائیوں کی اوباشانہ حرکتوں کا دوسرا رُخ ہیں۔ ابتذال اور سخافت ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ ان سب کو نظر میں رکھنے سے ہمارے سامنے ایک ایسے سوانگ کا ہو بہو نقشہ پھر جاتا ہے جو ایک زوال آمادہ اور روبہ انحطاط معاشرے کا لازمی جزو ہے اور جسے باقی رکھنا ایک اہم اجتماعی ذمے داری ہے۔

ناول میں جگہ جگہ ہماری ملاقات اس معاشرے کے ان نمائندوں سے ہوتی ہے، جو فی الوقت طاقت، اقتدار اور حاکمیت سے یکسر بے دخل کر دیے گئے ہیں۔ لیکن اپنے گمشدہ وقار کے فریب کو برقرار رکھنے کے لیے وہ طرح طرح کے جتن کرتے رہتے ہیں اور اپنے آپ کو نوع بہ نوع تفریحات اور مشاغل میں منہمک رکھنے کے اسباب فراہم کرتے نظر آتے ہیں، جن میں رمی سے شغف، ملی جلی پارٹیاں اور بال روم میں ناچنا تھرکنا اور بوستانِ جسم و جان کا ہونا شامل ہیں۔ وہ اپنے ظاہری حلیے اور آدابِ نشست و برخاست کا بھی اہتمام و انصرام کرتے ہیں اور مجلس میں گرم گفتاری کے فن میں بھی کسی سے ہیٹے نہیں ہیں۔ وقت انھیں

ٹھہرا ہوا سا لگتا ہے کہ جیسے شاید اس کی حرکت اور پرواز تھم گئی ہو اور مفقود ہو گئی ہو۔ وہ اپنے آپ کو کسی قدر یعنی واجبی طور پر حالاتِ حاضرہ سے بھی باخبر رکھتے ہیں۔ زندگی کے ثقافتی پہلوؤں سے ان کی دلچسپی اور واقفیت اتنی ضرور ہے کہ وہ ان کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کر سکیں۔ چاہے وہ کتنی ہی سرسری کیوں نہ ہو۔ اس کے ساتھ ہی وہ نوجوان لڑکیوں اور عورتوں سے چھیڑ چھاڑ، ہنسی دل لگی اور ٹھٹول کرنے سے بھی باز نہیں آتے، اور اس فن میں بھی خاص مہارت رکھتے ہیں مثال کے طور پر شمشیر جنگ کا اپنے دوست ہمدانی کی بیٹی پر بُری نظریں ڈالنا۔ ان سب شخصیتوں میں جن سے ہمارا تعارف وقتاً فوقتاً کرایا جاتا رہا ہے اور جو عجائب گھر میں رکھے جانے والے ماڈلوں سے کچھ کم پر کشش نہیں ہیں، سب سے دلچسپ اور انوکھی تصویر، جس کی نقش گری کی گئی ہے، نواب مہتاب جنگ کی ہے۔ جس میں ایک طور اس پورے معاشرے یا ہیئتِ اجتماعیہ کا عطر کھینچ آیا ہے۔ ان کے بارے میں یہ جزئیات ذہن میں محفوظ رکھنے کی ہیں:

"اس زمانے میں مہتاب جنگ پر خزاں کا حسن بیسویں تاریخ کے چاند کا حسن تھا۔ ان کے بھائیوں اور بھتیجوں کی نئی پود ان کے دیکھتے دیکھتے جوان ہو گئی تھی اور اب پرانے ماہی گیر کی طرح ان اناڑی نوجوانوں کو عشق کا فن سکھانے کی ضرورت نہیں تھی۔ ان کی زندگی اس لحاظ سے بڑی سبق آموز تھی۔ ان کے سفید ہوتے ہوئے بالوں کی دھوپ میں ان کا گورا لمبا، خوبصورت چہرہ، لمبی ناک، چھوٹے چھوٹے لال لال ہونٹ، چمکتے ہوئے نوک دار دانت اور چمک گئے تھے۔ وہ مہارانیاں اور خواتین ایک طرف رہیں، جنہیں خزاں نے تپا دیا تھا، لیکن مرجھایا نہیں تھا۔ کمسن اور جوان سال لڑکیاں ان کے خوبصورت چہرے پر ان کی چھوٹی چھوٹی آنکھوں کی چمک، ان کے بے مثل درباری آداب، ان کی ہنسی، ان کی بات چیت پر گرویدہ ہو جاتیں اور وہ اپنے کو بینڈر کا ڈبہ بڑے امیرانہ ٹھاٹھ سے تھامے، کسی پکی ہوئی رس دار سوسائٹی کی محبوبہ کی طرف متوجہ ہو جاتے۔ سرخ سرخ گلنار ہونٹوں پر ان کا نام آتا، اور دلوں کی دھڑکنیں تیز ہو جاتیں..... سر تاج کہے جاتی، مہتاب انکل، واللہ آپ سے زیادہ چارمنگ آدمی میں نے نہیں دیکھا۔ اللہ آپ کیا سویٹ ہیں۔ کوئی عورت آپ کو ریزسٹ نہیں کر سکتی..... ان کے عاشق تھوڑے تھے اتنے کہ وہ

دونوں ہاتھوں کی انگلیوں پر گنے جا سکیں۔ لیکن ہر معاشقہ ہندوستان کی آزاد ہوتی ہوئی سوسائٹی کا ایک جیتا جاگتا اسکینڈل تھا۔ ہر اسکینڈل کے ساتھ رومان وابستہ تھا۔ ان کی کسی محبوبہ کو کبھی گزند نہیں پہنچا۔ عشق میں ان کی احتیاط اور تدبیر کی کوئی انتہا نہیں تھی۔ اولادیں بھی ہوئیں۔ پر کسی کو طلاق نہیں ملی۔ نسل میں اضافہ ہوا لیکن گھر نہیں اجڑے۔ وہ گھرانے اتنے اونچے تھے، اس قسم کے تھے کہ ان معاشقوں سے اجڑ نہیں سکتے تھے۔"

(ص ص ۲۲۷ - ۲۲۶)۔

یہ بے چارے سالخوردہ، بے ضرر اور از کار رفتہ لوگ ہیں۔ لیکن شاید وہ اپنی قدیمیت یعنی ـــ PRIMORDIALITY کی وجہ سے اپنے اندر ایک نوع کی کشش ضرور رکھتے ہیں۔ جو کچھ ان کی گفتگو کے سلیقے کا عطیہ ہے اور کچھ مسلمہ رسمیات کو برتنے میں ان کی استعداد اور مہارت کا کرشمہ۔ وہ یہ بخوبی جانتے ہیں کہ وقت کے بے رحم ہاتھوں میں انسان کے چہرے مہرے کو بگاڑنے اور اس کی توانائیوں کو سلب کرنے کی جو طاقت ودیعت کی گئی ہے۔ اس پر صرف عارضی طور پر ہی کسی حد تک قابو پایا جا سکتا ہے۔ نواب مہتاب جنگ میں اپنی کبر سنی کے باوجود کوئی ایسا جادو ضرور ہے جو عورتوں اور لڑکیوں کے دل پر چل کر رہتا ہے جس نے انہیں عہد شباب کی تازگی اور شگفتگی عطا کر رکھی ہے اور جس کے خلاف کوئی مدافعت نہیں کی جا سکتی۔ یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ نواب مہتاب جنگ کا تعارف ناول کے شروع میں کرایا گیا تھا، لیکن انہیں آخر آخر میں اپنی شخصیت کے سارے بانکپن اور دلکشی کے ساتھ پھر ایک بار سامنے لایا گیا ہے غالباً اس کا بین مقصد یہ ہے کہ جس ہیئتِ اجتماعیہ کے اضمحلال اور شکست و ریخت کا نقش ناول میں سرتاسر ابھارنا مقصود ہے، وہ نظروں سے اوجھل نہ ہونے پائے۔

اس ناول میں سریندر کا کردار خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ وہ ان لوگوں میں سے ہے، جو ہر سال موسم گرما میں میدانوں کی تمازت سے بچنے کے لئے اور سیر و تفریح کی غرض سے مسوری کا رخ کرتے ہیں۔ وہ تاش کھیلنے کا رسیا ضرور ہے، لیکن ہار جیت کی امید اور وسوسے سے یکسر بے نیاز اور مستغنی۔ وہ کھیل کو کھیل کی خاطر ہی کھیلتا ہے، اور پورے شغف و انہماک اور محویت کے ساتھ۔ اور اس کی اصل روح کو مدِ نظر رکھتے ہوئے۔ شراب نوشی اس کے

لیے ایک ضمنی سی شے ہے۔ اسے تو بس ایک گونہ بے خودی درکار ہے۔ یعنی ایک طرح کی کیفیت میں ڈوب کر نشۂ ہستی کا تجربہ کرنا۔ اسی طرح دل باختگی کا یعنی FLIRTATION کا اس کی زندگی میں کوئی خانہ نہیں ہے۔ البتہ کبھی کبھی دوسروں کی مذموم اور قابلِ گرفت حرکتوں پر طنزیہ فقرے چست کرنے میں وہ شاید ایک نوع کی مریضانہ لذت ضرور محسوس کرتا ہے۔ ان سب امور سے قطعِ نظر اس کی دو حیثیتیں خاص طور سے قابلِ لحاظ ہیں۔ اوّل یہ کہ وہ ناول میں عمل کی رفتار پر گاہے گاہے بلیغ اور رمز آشنایانہ تبصرے کرتا رہتا ہے، اور بعض کرداروں کو بھی ہدفِ ملامت بنانے سے نہیں چوکتا۔ طنز کے زہر میں بجھے ہوئے یہ تبصرے تمام تر معروضیت کے ساتھ کیے جاتے ہیں اور اس کی دراکی، قوتِ مشاہدہ اور گہری بصیرت پر دال ہیں۔ اور کرداروں کے مخفی اور مستتر محرکات کو روشنی میں لاتے ہیں اور دوسرے یہ کہ اس کی شخصیت کا ایک اہم پہلو اس کی خود کلامی ہے۔ اس کا اصرار اس امر پر ہے کہ ہم نے اپنے اعمال پر مختلف قسم کے پردے ڈال رکھے ہیں۔ اپنے گرد و پیش ہم نے توہمات اور تعصبات اور پہلے سے تشکیل کردہ مفروضات کے حصار کھڑے کر رکھے ہیں اور حقائق کو صحیح تناظر میں دیکھنے کی بجائے ہم تاویلِ بے جا کی فکر میں لگے رہتے ہیں۔ سریندر تجرد کی زندگی گذارتا رہا ہے اور غالباً اسی سبب انسانی برتاؤ میں جنسی محرکات کی کار فرمائی سے وہ ناآشنائے محض ہے۔ متاہل اور خاندانی زندگی کے مطالبات اور تقاضوں کے بارے میں اس کا مطمحِ نظر اس کے عمومی متشککانہ رویے سے میل کھاتا ہے۔ اسکی فکر کی گیرائی، اس کی گفتگو کے اتار چڑھاؤ میں تلخ و تند کی آمیزش اور اس کی جولانیٔ طبع ایک واحد تھیم کے گرد گھومتی نظر آتی ہے کہ انسانی فطانت کے جتنے بھی اہم کارنامے ہیں ان کے لیے قوتِ محرکہ، خام مواد اور تشکیلی فریم ورک متوسط طبقے کے افراد ہی فراہم کرتے ہیں۔ تمام سیاسی اور معاشرتی فلسفے متوسط طبقے کے دماغ ہی کی اختراع معلوم ہوتے ہیں:

"میکاولی سے مارکس تک، افلاطون کی جمہوریت سے ہٹلر کی فاشزم کے لیے جد و جہد تک یہ سارے نقشے کس نے کھینچے ہیں۔ سارے داؤں پیچ کس نے بنائے ہیں! یار، تم لوگ کیوں انکار کر رہے ہو۔ تمہارے قدیم بادشاہوں میں ایک ہی ایسا تھا، جو اپنے وزیروں، مشیروں کے بغیر چل سکتا تھا۔" (ص ۱۳۰)۔

اوپری طبقہ اپنے اقتدار اور وسائلِ دولت سے کام لے کر نچلے طبقوں کا استحصال کرتا رہتا ہے۔ وہ متوسط طبقے کی قوتِ کارکردگی اور اس کی توانائیوں کو بروئے کار لاکر سارے اقدامات اور ترقیوں کا سہرا اپنے سر باندھ لیتا ہے۔ وہ اس میں ایک طرح کا فخر بھی محسوس کرتا ہے، لیکن اس کی زیادہ تشہیر بھی نہیں چاہتا۔ اسی بنیاد پر سریندر کا موقف یہ معلوم ہوتا ہے کہ اشتراکی یا اشتمالی ہیئتِ اجتماعیہ میں طبقات کے وجود کو یکسر ختم کردینا کوئی مستحسن اقدام نہ ہوگا۔ اسی کے پہلو بہ پہلو وہ یہ کہنے میں بھی باک محسوس نہیں کرتا کہ ہم کسی بھی نوع کی آئیڈیلزم کے سہارے اور اس کے بل بوتے پر زیادہ مدت تک زندہ نہیں رہ سکتے۔ کیوں کہ ہر آئیڈیلزم ہمیں عریاں اور سفاک حقیقتوں سے چشم پوشی کی شہ دیتا رہتا ہے اور خود اس کے اندر بھی رخنے اور دراڑیں پڑتے لگتی ہیں۔ یعنی وقت کی بے روک ٹوک اور پیہم گردش کے دوران اور اس کے اٹل اور غیر متبدل قانون کے عین مطابق۔ سریندر اپنے تئیں کسی غلط فہمی کا شکار نہیں ہے، نہ ان بہت سے دل پھینک عاشقوں کے سلسلے میں جو سیوائے ہوٹل کی تفریحات اور ہنگاموں میں ذوق و شوق اور طمطراق کے ساتھ شرکت کرتے رہتے ہیں اور نہ ان خواتین کے ضمن میں جو دلستانی اور عشوہ گری کے سولہ سنگار سے آراستہ اور مزین اپنے چشم و ابرو کے برتے پر برابر کام جوئی میں لگی رہتی ہیں۔ وہ احمقوں کی جنت میں رہنا پسند نہیں کرتا اور حقائق کے سنگِ خارا سے ٹکرانے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتا۔ سریندر کا یہ بھی خیال ہے کہ نہ صرف سیاست و ثقافت کے ڈھانچوں کی صورت گری میں بلکہ شرافت کے تصور کے فروغ میں بھی متوسط طبقے ہی کا ہاتھ رہا ہے۔ ہر ملک میں شرافت کا تصور دراصل متوسط طبقے میں پیدا ہوتا ہے اور پھر اعلیٰ طبقہ اس کو اختیار کرلیتا ہے۔" (ص ۲۹۱)۔

مزید براں نشر و اشاعت کے جتنے بھی وسائل مہیا ہیں، اُن کی تنظیم بھی اسی طبقے نے کی ہے۔ یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ سریندر اپنے خیالات کی توضیح اور تشریح میں کسی سوفسطائیت کو دخیل نہیں ہونے دیتا اور نہ وہ لفاظی کے فراڈ سے آشنا معلوم ہوتا ہے۔ اس کا مخصوص وظیفۂ حیات یا تفاعل بت شکنی ہے اور اسی مقصد کے حصول کے پیشِ نظر وہ ذہنوں کو جھنجھوڑتا اور انہیں بے جا جکڑے تعصبات سے آزاد کرانا چاہتا ہے۔ وہ فی الفور سوچ اور اپنے نقطۂ نظر کی بلا کم و کاست ترسیل و ابلاغ پر قادر معلوم ہوتا ہے۔ وہ اس معاملے میں کسی لاگ لپیٹ اور جانبداری کو راہ نہیں دیتا اور اسی لیے

اس کا لہجہ اکھڑا اکھڑا سا اور بغایت معروضیت کا حامل نظر آتا ہے۔ اس کے محاکے جذباتیت سے بھی دُور ہوتے ہیں اور منطقی ترتیب و تسلسل پر اصرار سے بھی عاری۔ اس کا اصل منشا یہی ہے کہ ہم تسلیم شدہ اقدار پر نظرِ ثانی کرنے، ذہن کے جالوں کو صاف کرنے اور فرسودہ اور پامال تعمیمات سے اجتناب برتنے کی عادت ڈالیں تاکہ اشیا اور واقعات کو جو ہر لمحہ تغیر کی زد پر رہتے ہیں، ان کے صحیح تناظر میں رکھ کر دیکھ سکیں۔ سریندر ایک ایسا کردار ہے جو عام اُردو ناولوں میں وارد نہیں ہوتا۔ اس ضمن میں برطانوی شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی شاہ کار نظم THE WASTE LAND میں TIRESIAS کا خیال آنا ناگزیر ہے۔ وہ سریندر کے برعکس، کردار نہیں بلکہ ایک طرح کی PRESENCE ہے، اور دونوں اپنی اپنی جگہ ایک مرکزی ذہانت کا درجہ رکھتے ہیں۔ دونوں ناول اور نظم کے جوہر کو بالترتیب اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ ٹائرسیاس کے ہاں سب مرد اور عورتیں مدغم ہیں۔ دوسرا فرق یہ بھی ہے کہ وہ جنس کے معاملے میں ایک مختصص کی حیثیت رکھتا ہے اور مذکر اور مونث کا ملغوبہ یعنی HERMAPHRODITIC ہے۔ سریندر دوسری جانب جنس کی طرف کوئی رغبت اور کشش ہی محسوس نہیں کرتا۔

اس ناول کے مجموعی اور آخری تاثر کو آپ ایک نوع کا ازالۂ سحر یعنی :DISILLUSION— MENT کہہ سکتے ہیں۔ وارداتِ حسن و عشق کے سلسلے میں بھی اور عام انسانی رویوں کے فریم ورک میں بھی۔ نورجہاں اپنے پہلے شوہر سلطان حسین کے چنگل سے چھوٹ کر ایک گوشۂ عافیت کی متلاشی رہتی اور صحت و سلامتی کے ساتھ اسے پالینے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ لیکن کتنی کٹھن اور صبر آزما اور شکیب طلب مزاحمتوں سے گذرنے کے بعد۔ رومان کے ابتدائی برس جو ارمانوں اور آرزوؤں کی کلیوں کے مہکنے مسکرانے کے دن ہوتے ہیں، اس کے لیے مسلسل حرماں نصیبی، دلسوزی اور جگر کاوی کے اوقات ثابت ہوتے ہیں۔ سلطان حسین اپنی خلقی شقاوتِ قلبی کے باعث اس نعمت کو ٹھکرانے میں ذرا تامل نہیں کرتا، جو اسے ارزانی کی گئی تھی۔ ممکن ہے اس کا سبب یہ بھی ہو کہ اس کے اور نورجہاں کے درمیان وہ کامل ہم آہنگی اور مطابقت اور محبت کی سرمستی اور سرشاری اوّل دن سے ناپید تھی، جس کے بغیر اس مہم میں پوری کامیابی اور دائمی مسرت اور طمانیت کا حصول ممکن نہیں۔ اس عمارت کی خشتِ اوّل ہی میں کچھ ناگہانی کجی راہ پا گئی تھی۔ سلطان حسین سے انقطاعِ تعلق کے

بعد نور جہاں کی اس سے ملاقات ابوالہاشم انجینیر کے انتقال پر مرحوم کے مکان پر اتفاقاً ہو جاتی ہے، جہاں وہ بہ غرضِ تعزیت گیا تھا۔ نور جہاں کے ازالۂ سحر کی ایک بین مثال اس تراشے میں دیکھیے:

"ایک منٹ کے لیے سلطان حسین اور نور جہاں کی آنکھیں چار ہوئیں: بجلی کی بے رونق لہر جس سے اجالا نہیں ہوتا' نفرت کے بغیر، کسی قسم کے احساس کے بغیر، محبت کے بغیر۔ سب خواب معلوم ہوتا تھا۔ سب بے اصل۔ سلطان حسین، مشہور النسا، ابوالہاشم، کسی کے گھر کی کوئی بنیاد نہیں، کسی کشتی کا کوئی لنگر نہیں۔ سب بے ربط، بے حقیقت، خواب کی طرح، گویا آپ بیتی، جگ بیتی تھی، اور جگ بیتی آپ بیتی تھی۔ اور وہ خود بے بنیاد اور بے اصل، جیسے کوئی بے اختیار خواب دیکھتا چلا جا رہا ہو۔ ایک عجیب قسم کی غیر قدرتی تھکن اس پر طاری ہو گئی۔" (ص ۲۴۳)۔

سلطان حسین کی کسی قدر اشک شوئی (اگر اس کی کوئی ضرورت تھی) خدیجہ سے شادی کر کے ہو جاتی ہے' جو سلطان حسین اور نور جہاں دونوں سے کم تر فہم و فراست اور جذباتی لطافت اور پیچیدگی کی حامل عورت ہے۔ اس کے لیے خانگی زندگی کے فرائض، واجبات اور معمولات کی بجا آوری ہی سب کچھ ہے۔ وہ اپنے گھروندے ہی میں خوش اور مطمئن نظر آتی ہے۔ ایک بے معنی گردشِ پیہم ہی اس کے لیے زندگی کی جان و جواز ہے اور پھر بالآخر سلطان حسین، جو کسی بھی غنیم سے مات نہیں کھا سکتا تھا۔ موت کے اچانک، بے جھجک اور بے رحم حملے کے سامنے گھٹنے ٹیک دیتا اور سرنگوں ہو جاتا ہے۔ اس کی ناگہانی موت پر نور جہاں کے ردِ عمل کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"اس نے ایک عجیب سی کیفیت محسوس کی۔ ایک ایسے آدمی کی موت جو کبھی اس کا شوہر رہ چکا تھا۔ اس کا جسم اس کے اپنے جسم سے مل چکا تھا۔ پورا واقعہ بے حقیقت سا معلوم ہوا۔ جیسے کسی بات کی کوئی اصلیت نہ ہو۔ مگر اس کے اعصاب نے ایک طرح کا ردِ عمل محسوس کیا۔ اس کی نسوانیت کا بیتا ہوا زمانہ یاد آ گیا اور پھر اس نے سلطان حسین کو معاف کر دیا، تہِ دل سے۔ اس نے بیوہ لڑکی خدیجہ سے بڑی ہمدردی محسوس کی۔ اس نے اپنے آپ کو محض ایک معجزے سے محفوظ محسوس کیا۔" (ص ۲۵۹-۲۸۵)۔

اطہر سے نور جہاں کے منسلک اور وابستہ ہو جانے میں اس کے گوناگوں اور طویل مدت کو محیط

مصائب، آلام اور حسرتوں و محرومیوں کا مداوا دستیاب ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کے دل میں یہ کسک پھر بھی باقی رہ جاتی ہے کہ اطہر، نور جہاں کی بچی کو، جو اس کی عزیز ترین متاعِ حیات ہے، وہ محبت نہیں دے سکتا جس کی وہ اس درجے متمنی ہے۔ کیوں کہ وہ بخوبی جانتا ہے کہ اس معصوم بچی کی شریانوں میں سلطان حسین کا لہو گردش کر رہا ہے، جو نور جہاں کی حد تک اس کا رقیبِ روسیاہ رہ چکا ہے، اور ان دونوں کے درمیان کوئی شے مشترک نہیں ہے۔ نور جہاں کی محبت اس غیر معمولی صورتِ حال کے سبب لخت لخت ہو گئی ہے اور وہ ایک منقسم اکائی بن جاتی ہے۔ ان سب سے اہم تر غالباً یہ بات ہے کہ اس ناول کا پورا عمل ہمیں یہ تاثر فراہم کرتا ہے اور ہم اسے کسی طور فراموش نہیں کر سکتے کہ افراد اور ادارے اور وہ تمام ذہنی اور جذباتی سہارے اور بندھن جو ہم نے کھڑے کر رکھے ہیں یا وہ ڈھانچے اور ہوا محل جو ہم تعمیر کرتے رہے ہیں، وقت کے سیلِ بے اماں کی زد پر ہیں۔ وقت ہی ان کی تعمیر میں ہمارے ساتھ اشتراک کرتا اور ممد و معاون ہوتا ہے، اور وقت ہی سے تخریب کاری کا عمل بھی مختص اور ملحق ہے۔ یہ ایک استبعادی حقیقت ہے، جس سے ہم آنکھیں نہیں چرا سکتے۔ اقبال نے کہا ہے کہ انسانی وقت ایک نوعیت رکھتا ہے اور الوہی وقت اس سے جداگانہ وضع کا پابند ہے، بہر حال ہمارے حواس مدرکات اور تجربے انسانی وقت ہی کے تابع اور اسی کی گرفت میں رہتے ہیں، اور انسانی زندگی کا انجام اور منتہا ایک طرح کا مرثیہ یا TH-RENODY ہے، جس سے انسانی روح اپنے عزمِ سفر کے لیے ساز و سامان مرتب کرتی ہے۔ میر نے اسی لیے زندگی کو درماندگی کا ایک وقفہ قرار دیا ہے۔ جہاں ٹھہر کر ہم اپنے بال و پر کو سمیٹنے کا حوصلہ اور اہتمام کر سکتے ہیں۔ اسی دائمی گردشِ شام و سحر میں جو بالآخر ہزیمت اور شکست خوردگی پر منتج ہوتی ہے، مسرت اور طمانیت کے جو لمحے بھی میسر آ جائیں، انھیں غنیمت شمار کرنا چاہیے۔ برطانوی ناول نگار ٹامس ہارڈی نے، جس کا ذکر شروع میں آیا تھا، جب یہ کہا کہ دکھ اور صعوبت کی اس کارگاہ اور گردشِ مسلسل میں مسرت کی دستیابی ایک اتفاقی سانحہ ہے تو اس نے ایک بہت ہی خرد افروز اور پُربصیرت بات کہی تھی، جو اس ناول میں نمایاں مد و جزر سے پوری ہم آہنگ نظر آتی ہے۔

آگ کا دریا

اُردو ناول کی روایتی اور مروجہ تکنیک میں قرۃ العین حیدر کا ناول 'آگ کا دریا' ایک اہم اور معنی خیز انحراف کی خبر دیتا ہے۔ اس سے قبل ہمیں ناول میں عموماً اس ارسطوائی فارمولے کی کارفرمائی نظر آتی ہے، جس کے مطابق نہ صرف پلاٹ یعنی واقعات کی تنظیم اور ان کا محکم دروبست بنیادی عناصر میں سے ایک ہے۔ بلکہ ناول بہ حیثیت کل ایک ابتدا، ایک درمیانی نقطہ اور ایک انتہا کا پابند ہے۔ یہ ناول اس فارمولے سے گریزاں ہے، اور اسے بڑی حد تک مسترد کرتا ہے۔ اس انکار اور استرداد کے پس پشت منطق اور اس کا جواز یہ ہے کہ تجرباتی زندگی میں واقعات کسی تسلسل کے ساتھ وار داور وقوع پذیر نہیں ہوتے حقیقت ایک سیال شے ہے، منجمد اور ٹھیری ہوئی اکائی نہیں، اور انسانی شخصیت بھی خوبیوں اور خامیوں کی دیومالا نہیں بلکہ اسے اندرونی کیفیات کی وحدت تصور کرنا چاہیے۔ واقعات سلسلہ در سلسلہ اور ان کے باہمی روابط کسی خطِ مستقیم پر مبنی نہیں ہیں۔ خارجی حقیقت کے بارے میں یہ رویہ اور ذہنِ انسانی کے ضمن میں جدید نفسیات کا یہ نقطۂ نظر کہ یہ ایک فعال اور لمحہ بہ لمحہ متغیر اکائی ہے، وقت کے بارے میں اس جدید مفروضے سے مربوط اور ہم آہنگ ہے کہ یہ بھی قابلِ انقطاع اکائیوں اور وحدتوں کا مرکب نہیں ہے۔ بلکہ مثل ایک جوئے رواں کے ہے، جس میں ماضی، حال اور مستقبل آپس میں گڈمڈ ہوتے رہتے ہیں۔ یہ ایک ایسا دھارا ہے، جس کی ابتدا اور انتہا کو ممیز اور متعین کرنا حد درجے دشوار ہے۔ زمانی نقطے اس طور باہم مخلوط ہیں کہ آگے بڑھنے، پیچھے لوٹ آنے اور پھر اس گردشِ پیہم میں شامل ہو جانے کے عمل کو نشان زد کرنا آسان کام نہیں۔ تسلسل برقرار رہتا ہے، گو افراد اور آنات بھلا دیے جاتے ہیں۔ اسی

طرح شعور اور لاشعور کی حدیں اور پرتیں بھی ایک دوسرے سے ملی جلی ہیں۔ اور زمان کی گردش سے ایک نوع کا ارتباط رکھتی ہیں۔ جو شے اس لمحے زندہ تجربے کا جزو لاینفک ہے، وہ نامعلوم طریقے پر اور رفتہ رفتہ لاشعور کی اتھاہ گہرائیوں میں جذب ہوتی چلی جاتی ہے۔ یادوں کا خزانہ اسی طرح ترتیب پاتا ہے۔ لیکن ان یادوں کا INVOCATION اور ان کی برانگیختگی بھی ممکن ہے، جو تخیل کے ہمہ گیر اور غیر اضطراری تفاعل کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ دراصل موجودہ لمحہ حد درجے غیر یقینی اور غیر معتبر شے ہے؛ یا یہ کہیے کہ اس کا وجود محض ایک طرح کا سراب ہے، کیوں کہ یہ یا تو ماضی کی طرف لوٹ رہا ہے، یا مستقبل کی سمت بڑھ رہا ہے، اس لیے یہ فی الاصل کوئی حقیقی وجود نہیں رکھتا۔ لیکن اسے کلیۃً نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ چاہے ہنگامی طور پر ہی سہی، ہمیں اپنے تجربے اور اس پر محاکمے کے لیے ایک نقطہ درکار ہوتا ہے، جسے ہم اس ہمہ جہتی سمندر میں سے تلاش کر کے نکالتے ہیں اور اس کے آر پار دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تخلیقی عمل کا یادوں کی کائنات اور اس کے خزینوں سے بہت گہرا تعلق ہے۔ بالفاظِ دیگر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ شعور ہی ہمارے ذہنی اعمال کو متاثر بلکہ مرتب کرتا رہتا ہے۔ انفرادی اور نجی یادوں کا اجتماعی لاشعور سے وہی ربط و تعلق ہے، جو ایک محدود اور وسیع تر اکائی کے مابین ہوتا ہے۔ تاریخ بھی اسی کی ایک شکل ہے، یا اس کی بیرونی تجسیم اور مظہر۔ لیکن جس طرح ہم مظہری کائنات کے ماورا ہو جانے کا داعیہ رکھتے ہیں۔ اور بالآخر ایک ابدی کائنات کا رخ کرتے ہیں، اسی طرح ہم تاریخ کے دوران سے لاتعلق ہو کر META-HISTORY کی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں، اور بالآخر حقیقتِ مطلقہ سے ہمکناری کے جویا ہوتے ہیں اور اسے ہم بہ درجۂ صفر کے تصور کرتے ہیں: قرۃ العین حیدر نے بڑی ہوشیاری کے ساتھ ایلیٹ کی مشہور نظم FOUR QUARTETS سے ایک اقتباس اپنے اس ناول کے لیے بہ طور EPIGRAPH استعمال کیا ہے کہ اس نظم کے چاروں حصے وقت اور ابدیت کے رشتے پر اس کے عملِ تفکر کا ایک بھرپور شاعرانہ اظہار ہیں اور یہ ناول بھی بنیادی طور پر وقت ہی کارفرمائیوں سے متعلق ہے مزید یہ کہ اس میں کرم کا وہ فلسفہ بھی تہ نشین ہے جو ناول کے شروع کے صفحات میں ایک

ایک ہمہ گیر موتیف کی حیثیت رکھتا ہے۔

ناول نگار نے آغازِ کار ہی میں قدیم ہندوستان کی تاریخ اور فلسفے کا ایک وسیع، مرعوب کن لیکن کسی قدر غیر ضروری طور پر مفصل تناظر اور فریم ورک تیار کیا ہے، جو اس ضخیم ناول کا ایک گراں بار جزو ہے۔ تاریخ سے ان کی واقفیت گہری اور رمز آشنایانہ معلوم ہوتی ہے، اور قدیم فلسفے کے مفروضوں یعنی PREMISES سے بھی۔ دوسرے مکتبہ ہائے فکر کے مماثل ہندی فلسفے میں بھی بنیادی اور مرکزی مسائل وہی ہیں جو ہمیشہ تفکر اور تعمق کا مرکز و محور رہے ہیں۔ روح کیا ہے؟ مادے کی مختلف شکلیں اس سے کیا تعلق رکھتی ہیں؟ فنا کا تصور کیا ہے؟ بقا کس حالت کی طرف نشان دہی کرتی ہے؟ ذاتِ محدود اور ذاتِ مطلق ولامحدود کے درمیان اولیت، فوقیت اور برتری کسے حاصل ہے؟ کیا مادی زندگی کے اختتام کے ساتھ ہی اعمال کی گردش ختم ہو جاتی ہے؟ تناسخ کا کیا مفہوم ہے؟ کیا عمل کے دوران اس کے اجر کو بھی ذہن میں رکھنا لازمی اور لابدی ہے؟ خودی کیا شے ہے؟ انفرادی نفس اور مطلق خودی میں ربط و تعلق کی کیا نوعیت ہے؟ انسان کس حد تک اپنے اعمال کے نتائج کا ذمے دار ہے؟ آزادی اور جبر کے لزوم کے درمیان کس حد تک تفریق اور تمیز کی جا سکتی ہے؟ ذاتِ مطلق کی مسلسل اور متواتر تنزیہہ جو ہمیں صفر کے نقطے تک پہنچا دیتی ہے، اسے انسان کس حد تک دائرۂ ادراک و تفہیم میں لا سکتا ہے؟ کیا مادی اور مظہری کائنات فی الحقیقت کوئی آزاد وجود رکھتی ہے، یا یہ محض ایک سراب کی مانند ہے؟ اگر یہ سراب نہیں ہے، بلکہ حقیقتِ اعلیٰ کی تشبیہی صورت ہے، تو اس تشبیہی صورت کو عالمِ امکان سے جو بالقوۃ موجود ہے، صورت پذیری کی صلاحیت بخشنے والا کون ہے؟ اور کیا بقا کا تصور اس کی ضد کے بطور فنا کے بغیر ممکن ہے؟ اسی طرح آئنہ اور عکس کے تصورات، جو ابنِ عربی کے ہاں بنیادی طور سے موجود ہیں (اور عکس سے مراد تجلیات یا EPIPHANIES سے ہے) کسی نہ کسی شکل میں دوسری جگہوں پر یعنی نظامہائے فکر میں بھی ملتے ہیں۔ انہی سے متصل اور منسلک معصومیت اور تجربے کے تصورات ہیں، اور زمان اور لازمان یعنی ابدیت کا باہمی تعلق، اور زمان و مکان کا بھی آپس میں ایک تعلق ہے کہ زمان مکاں ہی کے ذریعے

عالمِ موجودات میں اپنا اظہار کر سکتا ہے اس ناول میں ایک جگہ یہ بھی کہا گیا ہے کہ مکاں کو محسوس کیا جا سکتا ہے، اور زماں ایک متصورہ خیال ہے، جس کا تعلق فکر سے ہے، اور زماں ایک ایسا مظہر ہے، جو پل پل چھن چھن کرتا گذرتا چلا جاتا ہے۔ ہر شے اس کی زد پر ہے، لیکن خود اسے مقید یا محصور نہیں کیا جا سکتا۔ اسے گذران اسی لیے کہا گیا ہے، اور موجودات ہی کے توسط سے ہم اس کا ادراک کر سکتے ہیں۔ ان سب تصورات کی جھلکیاں ہندو فلسفے کو نقطۂ استشارہ بنا کر ناول کے آغاز ہی میں پیش کی گئی ہیں۔ یہاں ہم سب سے پہلے ایک اہم کردار گوتم نیلمبرات سے متعارف کرائے جاتے ہیں۔ نام کے پہلے جزو ہی سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک حد تک مہاتما گوتم بدھ کی تعلیمات سے ضرور متاثر ہوا ہوگا؛ ہندو ذہن کے تفاعل اور کارکردگی میں علاوہ گیتا اور اپنشدوں کے بدھ مت کے اثرات بھی واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ گوتم نیلمبرات کے پہلو بہ پہلو ہری شنکر کا کردار بھی بڑی حد تک قابلِ توجہ ہے۔ یہ دونوں کردار ناول میں از اول تا آخر براجمان رہتے ہیں۔ اور ہمہ وقتی یا SIMUL-TANEITY کے عنصر کا ان دونوں پر ہی نہیں، بلکہ ناول کے اکثر کرداروں پر اطلاق ہوتا ہے، جیسے چمپا، کمال وغیرہ۔ یہ سب کردار کئی اور بھی چہرے بدل بدل کر سامنے آتے رہتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر یہ کردار ٹھیری ہوئی اور جمی جمائی اکائیاں نہیں ہیں۔ انہیں آپ SHIFTING IDE-NTIES کہہ لیجئے، جو ناول کے مختلف مواقع پر برابر نگاہوں کے سامنے جھلملاتے رہتے ہیں۔ اس طریقِ کار کو آپ ناول نگار کی اختراع یعنی INNOVATIOIN کا نام دے سکتے ہیں۔ ناول میں ایک جگہ یہ جملے ملتے ہیں:

> "وقت کے پیٹرن میں طلعت جہاں بھی تھی۔ وہی طلعت اسی پیٹرن میں ایک جگہ اور موجود تھی۔ اور ان دونوں نقطوں کے درمیان برسوں کا فاصلہ تھا۔ اور اس فاصلے پر انسان صرف آگے کی طرف چل سکتا تھا۔ آگے اور آگے، پیچھے جانا ناممکن تھا۔ گو ہزاروں طلعتیں نامعلوم ٹکڑوں میں منتشر ان گنت جگہوں پر موجود تھیں۔ جیسے آئینے کے لوٹے ہوئے ٹکڑوں میں ایک ہی چیز کے مختلف عکس نظر آتے ہیں":
>
> (ص: ۳۱۲)۔

یہی جملے صفحہ ۶۵۲ پر دہرائے گئے ہیں، اور یہ ناول کی ایک نمایاں خصوصیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس ناول میں مرکزی کردار صرف چار ہیں: گوتم، ہری شنکر، چمپا اور کمال۔ اس طویل مدت میں جس پر یہ ناول پھیلا ہوا ہے، یہ کردار ناموں کے خفیف سے تفاوت کے ساتھ برابر روبرو رہتے ہیں اور ہر دور میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کی بنیادی خلقت ایک ہے، صرف انھوں نے پرانی زندگی کی کینچلی کو اتار کر نئی قبا زیبِ تن کرلی ہے۔ وہی مانوس چہرے وہی خدوخال، وہی محرکات اور ہیجانات ہیں، جن سے ہم زندگی کی ہر شاہراہ پر دوچار ہوتے ہیں۔ تجربات کی نوعیت کم و بیش ایک ہی ہے، البتہ خارجی مظاہر جن میں وہ متشکل ہوئے ہیں، بدل گئے ہیں۔ 'انسان چراغ کی طرح بجھ جاتا ہے۔ محض واقعات اور احساسات کا دورِ تسلسل قائم رہتا ہے۔' (۲۳۴ اور ۶۷۵) اس ناول میں ہیرو اور ہیروئن کوئی نہیں ہیں۔ جن کی ابتدا اور ارتقا کو تواتر اور تسلسل کے ساتھ پیش کیا گیا ہو نہ یہاں انسانوں کا عولِ بیابانی نظر آتا ہے۔ ناول کا موضوع وقت کا وہ دھارا ہے، جو انسان کی ارضی زندگی کی وسعتوں کو چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہے۔ انسان نے تاحال ارتقا کی جتنی منزلیں طے کی ہیں۔ ان میں سے چند روشن نقطوں کو ناول نگار نے جن کرانی قبا میں باندھ لیا ہے۔ اس مدتِ مدید میں انسان نے خدا اور کائنات کے بارے میں جو کچھ اور جس طرح سمجھا ہے، خود اور غیر خود میں جس ہم آہنگی اور تطابق کی جستجو کی ہے، تہذیبوں اور سلطنتوں نے جس طرح اپنے جھنڈے گاڑے ہیں، انسانی رشتوں میں محبت اور نفرت، ایثار اور خود پسندی، انانیت اور سپردگی اور عقل و عشق کی آمیزش نے جو پیچیدگیاں پیدا کی ہیں، تجربات کے بطن میں جو کرب اور تلخی چھپی ہوئی ہے، اور اس سے مجموعی طور پر شخصیت کی نشو و نما پر جو اثر پڑتا ہے، مجرد فلسفے اور مجرد تاریخ سے کہیں زیادہ، یہی سب کچھ اس ناول کا موضوع ہے:

"ساری چیزوں میں اے پروہت آگ لگ گئی ہے! آنکھیں آگ میں جلتی ہیں، اور اشکال اور بصارت، حسیات، وفورِ شوق آوازیں، خوشبوئیں، ذہن و

دماغ، خیال، جسم، تصورات، سب دھڑا دھڑ اس آگ میں جل رہے ہیں اور نفرت اور محبت، اور پیدائش اور بڑھاپے اور موت اور رنج والم، اور دکھ اور گریہ وزاری اور مایوسی نے، اسے پروہت یہ الاؤ تیار کیا ہے"۔ (ص ۱۹۱)۔

اسے ہم ناول کا INTERIOR MONOLOGUE کہہ سکتے ہیں، اور اس کے اجزا شروع سے آخر تک بکھرے ہوئے ہیں۔

فلسفیانہ فکر کے ساتھ ہی، تاریخی تناظر بھی ناول کا ایک اہم حصہ ہے۔ ماضیٔ بعید کے دَور میں ہمیں شراوستی اور کپل وستو کے زمانے سے متعارف کرایا گیا ہے۔ تاریخ کے اس جھروکے میں بیٹھ کر ہم اولین دَور کے باسیوں کے چہرے بہ آسانی پڑھ سکتے ہیں۔ یہاں ہمارے لیے غور و فکر کا مرکز انفرادی نفس اور حقیقتِ مطلقہ کے درمیان ربط و اتصال نہیں ہے، بلکہ فرد اور معاشرے کے باہمی تصادم اور ردعمل سے ہماری دلچسپی کرداروں سے دلچسپی میں پیوست ہے۔ یہ بھی ایک بدلتا ہوا VANTAGE POINT ہے، جس کی نسبت سے ہم اشیا پر اپنی نظریں مرکوز کرتے ہیں، اور فرد کا معاشرے سے رشتہ ہی نہیں، بلکہ فرد اور ریاست کے درمیان تعلق کی نوعیت بھی ہماری جستجو کے محرک کو اکساتی ہے۔ یہاں بھی عمل کی آزادی کی حدود کا تعین ایک اہم مسئلہ ہے، اور فرد کی ریاست کے تئیں وفاداری بھی۔ ان رعایتوں کے عوض جو ریاست فرد کو معاشرے میں مہیا کرتی ہے، وہ فرد پر پابندیاں بھی عائد کرتی ہے۔ اور اس کی آزادی کو مشروط بھی ٹھیراتی ہے۔ ان شرائط کی نسبت ہی سے ریاست کی مختلف شکلیں وجود میں آتی ہیں۔ اگر آزادیٔ رائے پر ضرورت سے زیادہ کڑی پابندیاں عائد کر دی جائیں کہ سانس لینا بھی دوبھر ہو جائے، تو ایسی ریاست کو جمہوری نہیں، استبدادی ریاست کہا جائے گا۔ جمہوری ریاست کی ایک متوازن اور پسندیدہ شکل فلاحی ریاست ہے، جو UTOPIA کی ایک قابلِ عمل صورت ہے اور قابلِ مذمت شکل فاشسٹ ریاست ہے، جو ہر طرح کی آزادی پر پہرے بٹھاتی اور اسے سلب کر لیتی ہے اور ریاست کے احکام، قوانین اور فیصلوں کو فرد کے احساسات اور ردِعمل کا لحاظ رکھے بغیر اپنے ہر اقدام کو صحیح اور مناسب قرار دیتی ہے۔ اشتمالی ریاست کو بھی اسی طرح کی ریاست کی ایک شکل سمجھنا

ناوروا نہ ہوگا۔ واقعہ یہ ہے کہ موجودہ دور میں جسے جمہوریت اور مساوات کا دَور کہا جاتا ہے، جمہوری ریاستیں شاذونادر ہی اپنا وجود رکھتی ہیں۔ ورنہ کم و بیش تمام ریاستیں شاہی اور فغفوری کا لبادہ اوڑھے ہوئے ہیں، اور فرد کے جائز حقوق اور مطالبات کو پامال کرنے پر مصر نظر آتی ہیں۔ اسے شاہی یا فغفوری کی بجائے مطلقیت بلکہ شیطنت کہا جائے، تو غلط نہ ہوگا۔ شرادستی اور کپیل وستو دونوں جگہوں پر جس ریاست کا نقشہ ہمیں نظر پڑتا ہے، وہ بوجہ اولیں دور سے متعلق ہونے یعنی PRIMITIVE ہونے کے سبب اس سے مختلف ہے۔ یہاں فرد ریاست کا باجگزار ہونے کے باوصف قانون کو اپنے اوپر چلانا بھی جانتا ہے، اور اس میں کسی طرح کا تردد اور ہچکچاہٹ بھی محسوس نہیں کرتا۔ یہاں فرد بڑی حد تک صحیح معنوں میں آزاد ہے، اور اس آزادی کو ایک نعمت تصور کرتا ہے۔ تاریخ کے اس سہانے دُور میں جس معاشرے کے خدوخال ہمیں دکھائے گئے ہیں، اس میں ایک طرح کی اصلیت اور سادگی نظر آتی ہے، اور ایک طرف فرد اور ریاست اور فرد اور معاشرے کے درمیان کشمکش اور تناؤ نہیں ہے، تو دوسری طرف فرد اور فطری کائنات کے مظاہر کے درمیان بھی ہم آہنگی کا ساز بجتا سنائی دیتا ہے۔ اس معاشرے میں سیاسی سطح پر ابھی نہ ملوکیت اور شہنشاہیت نے اپنے قدم جمائے اور مضبوط کیے ہیں، اور نہ فطرت اور معاشرے کے درمیان عدم توافق اور کشمکش کی صورت پیدا ہوئی ہے؛ جو فرد کو لامحالہ اپنے اندرون میں غوطہ زنی کی طرف مائل کرتی ہے، اور دنیاوی زندگی کے تقاضوں اور ذمے داریوں کو تج دینے پر۔ تاریخ کے اس تناظر میں ہم پھر گوتم نیلمبر سے ملاقات کرتے ہیں۔ گوتم اور ہری شنکر اور دوسرے کردار خاص طور سے جمیادت کی طرح بھیس بدل بدل کر ہمارے سامنے آتے رہتے اور اپنی ایک جھب دکھا کر کچھ عرصے کے لیے روپوش ہو جاتے ہیں۔ انسانی زندگی اور انسان کے اعمال، خارجی اور فطری کائنات کے مظاہر سے بہت سے نقطوں پر ارتباط رکھتے ہیں اور اس کی نقش گری ناول نگار نے جگہ جگہ بہت دلکش انداز سے کی ہے، جو ان کی بصیرت اور پر زور قوتِ بیانیہ پر دال ہے۔ یہاں زندگی کا آہنگ یا RHYTHM بغیر کسی رکاوٹ یا مزاحمت کے مثبت طور پر جاری رہتا ہے۔ کپیل وستو کا معاشرہ اور اس میں بسنے والے آج کل کے اعصاب زدہ انسانوں سے زیادہ سادہ مطمئن اور بھرپور زندگی گزارتے نظر آتے ہیں۔

یہاں ابھی وہ خرخشے پیدا نہیں ہوئے ہیں، جو انسانوں کے درمیان ایک طرف اور انسان اور فطری کائنات کے مابین دوسری جانب ناقابلِ عبور حدِ فاصل قائم کر دیتے ہیں اور اس وحدت کو پارہ پارہ کر دیتے ہیں، جو زندگی کے مختلف مظاہر کے درمیان پائی جاتی ہے۔ اس ہم آہنگی اور وحدت کے سُر کا ٹوٹ جانا ہی وہ المیہ ہے، جس کی انسان اپنی ساری ہنرمندی اور ذہانت کے باوجود تلافی نہیں کر سکتا، اور اس کی باریابی کی توقع نہیں کر سکتا۔ ناول کے ابتدائی حصے میں ہم ہندوستان کی تاریخ میں ڈھائی ہزار برس سے قبل کی فضا سے دوچار ہوتے ہیں معاشرت اور طرزِ فکر اور اطوارِ زندگی سب وہی ہیں، جن سے اس زمانے کا انسان پہچانا جا سکتا ہے۔ مظاہرِ فطرت سے ہم آہنگی' انسان اور خدا کے درمیان ربط و تعلق کے بارے میں اولین استفسار' عمل میں سادگی، ریاضت اور خلوص، کشادہ جبینی اور فروتنی' انہی سے گوتم کی شخصیت کے نقوش آشکارا ہوتے ہیں۔ اس منزل پر پہنچ کر یہ احساس ناگزیر طور پر ہوتا ہے کہ گوتم ایک مفکر کا ذہن، ایک فن کار کا وجدان اور ایک مخلص اور بے ریا انسان کا دل رکھتا ہے۔ وہ اپنے اندرون میں جھانکنے کی صلاحیت رکھتا ہے، اور اپنے عمل کو ریاضت کی بھٹی میں تپا کر اسے کندن بھی بنانا جانتا ہے۔ ہری شنکر اس کے مقابلے میں سرتاسر حقیقت پسندانہ میلان اور رویہ رکھتا ہے۔ چمپک جو بعد کی چمپا اور چمپا باجی کا نقشِ اول ہے، گوتم کی پرسکون کائنات میں تموج اور تلاطم پیدا کرنے کا وسیلہ بنتی ہے۔ گوتم جو اب تک روح کی عظمت اور تقدیس کا قائل تھا' اور جس کی تمام تر مساعی اس کا تزکیہ اور تطہیر حاصل کرنے پر مرکوز تھیں' تجربے کی ایک نئی بعد سے آشنا ہوتا ہے اور اس پر ایک نئے وژن کا انکشاف ہوتا ہے:

> "اس ایک رات میں وہ دفعتاً بڑا ہو گیا تھا۔ اس نے دل کی کائنات میں سیاحت کی تھی۔ اس نے مایا کا تجربہ کیا تھا۔ اور اس تجربے سے غیر مطمئن نہیں تھا لیکن یہ کیسا عجیب احساس تھا۔ جیسے شو کی بجائے زندگی کا سارا زہر ہلاہل اس نے خود پی لیا ہو۔ یہ کیسا انوکھا تجربہ تھا۔ اس کی شرط تو اس نے کپل سے نہیں لگائی تھی"
> (ص ۱۰۴).

مگدھ کی لڑائی میں جو پہلے دَور کے دوسرے حصے میں ہوتی ہے گوتم اپنے ہاتھوں کی انگلیاں کھو

بیٹھتا ہے اور تصویر کشی کے مشغلے سے محروم ہو جاتا ہے:

"تب اسے ایک اٹل حقیقت کا اندازہ ہوا۔ ہاتھ کی انگلیاں جو حسن کی تخلیق کے لیے بنائی گئی ہیں، خون میں نہلا دی جاتی ہیں۔ کسی خاموش وہبادہ میں بیٹھ کر وہ اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کر سکتا تھا۔۔۔۔ تب اس نے اپنی کٹی ہوئی انگلیوں کو دیکھا، اور سوچا کہ یہ اس کے کرم کا پھل ہوگا۔ اس کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ کرم کے فلسفے سے اسے بڑا سکون حاصل ہوا۔" (ص ۱۱۷-۱۱۸)

یہ ایک اہم تجربہ ہے، جو گوتم کو حاصل ہوا۔ ان الفاظ کی تہ میں جو کرب چھپا ہوا ہے، اور اسے انگیز کرنے کا جو بے پایاں عزم ان سے ٹپکتا ہے، اس نے گوتم کے کردار کو ناقابلِ فراموش بنا دیا ہے۔ کیمرے کا فوکس جب بدلتا ہے، تو غیر محسوس طریقے پر لیکن ہوشیاری کے ساتھ ہمیں بنارس اور لکھنؤ کے ماحول سے روشناس کرایا جاتا ہے۔ شراوستی کی طرح بنارس بھی ہندو تہذیب اور دھرم کا گڑھ رہا ہے اور شراوستی نظمِ زندگی کی باقیات یہاں ایک بار پھر دیکھنے کو ملتی ہیں۔ جن کا مدار سَت، چِت اور آنند کے سہ گانہ حقائق کی تلاش پر ہے۔ اور اس طریقِ زیست کی کھوج پر جسے ناول میں TIMELESS BECOME کہا گیا ہے یہاں بھی فرد اپنے اندرون میں غوطہ زنی کا معمول اپنائے ہوئے ہے اور اس کا جھکاؤ باہر سے زیادہ اندر کی طرف نظر آتا ہے۔ یہاں بھی ہمیں گوتم اور ہری شنکر سے برابر ملاقات اور چہرہ شناسی کا موقع ملتا رہتا ہے۔ یہاں بھی معرفتِ نفس اور گیان دھیان کے وہی سلسلے ہیں، جو ہم شراوستی اور کپل وستو کی سرزمینوں میں دیکھ چکے ہیں۔ فرق اگر ہے تو صرف اس قدر کہ یہاں زور خارجی زندگی اور فرد کے روزمرہ کے معمولات پر، اندرونی زندگی کے تقاضوں کی نسبت زیادہ ہے۔ بھکشوؤں کی ٹولیوں سے ہماری ملاقات ضرور ہوتی ہے لیکن آپس کے رہن سہن کے طور طریقوں اور زندگی کی طرف عام رویوں کا بھی پوری طرح علم ہوتا رہتا ہے، گوتم نیلمبر اور ہری شنکر جو شروع ہی سے ایک دوسرے کے ہمدم و ہمراز بتائے گئے تھے، اب پھر نظروں کے سامنے اجاگر ہو جاتے ہیں اور علمی اور ذاتی دونوں سطحوں پر باہمی نوک جھونک کا لطف اٹھاتے رہتے ہیں۔ شراوستی سے چل کر جب ہم بنارس کی فضاؤں میں داخل ہوتے اور سانس لینا شروع کرتے ہیں تو گویا اسطوری عہد کو خیر باد کہہ کر تاریخ کے اجالے میں آجاتے ہیں جہاں انسانی اعمال کے محرکات آسانی سے متعین اور

شناخت کیئے جا سکتے ہیں۔ اس لیے کہ اب انسانوں پر ماورائی طاقتوں کا اثر زائل ہو چکا ہے اور تعلقات کے تانے بانے پر وہی محرکات اثر انداز ہوتے ہیں، جن سے ہمیں آئے دن سابقہ پڑتا رہتا ہے۔ اس معاشرے میں بڑی حد تک مرد کی بالادستی قائم اور تسلیم شدہ ہے، اور عورت اس کی رضا جوئی اور اس کے سامنے سرافگندگی پر قانع اور مطمئن نظر آتی ہے اور معاشرے کا بندھن بہرحال بنا ہوا ہے، اور اس میں بے صبری، بغاوت اور افتراق کے آثار ابھی نمایاں نہیں ہوئے ہیں، جو بعد کے ادوار میں ظاہر ہونا شروع ہوئے۔ افراد کی خودیاں یہاں اپنے آپ کو زور شور سے منوانے پر مصر نظر نہیں آتیں۔ بلکہ خاندان کے بھرم کو قائم اور استوار رکھنے میں ممد و معاون ہوتی ہیں۔ یہاں بھی فرد کبھی کبھار تنہائی کا شکار نظر آتا ہے: ازلی اور ابدی راندۂ درگاہ۔ لیکن ابھی اجنبیت اور علیحدگی کے عفریت نے اسے پوری طرح اپنے شکنجے میں نہیں کسا ہے۔ خاندان کے عمومی مفادات اور ایک دوسرے پر انحصار اور مجموعی وسائل سے کام لینا، زندگی کا عام چلن اور وطیرہ ہے۔ یہاں خارجی فطرت سے یگانگت اور ہمدمی اور ہم آہنگی بھی نمایاں طور سے نظر آتی ہیں۔ یہاں انسان اپنے ماحول میں گھٹ کر نہیں بیٹھا ہے، بلکہ پرندوں، جانوروں، پہاڑوں، ٹیلوں، وادیوں، چشموں، دریاؤں، آبشاروں، قوس قزح کے رنگوں، موسم کے تغیر و تبدل اور فطرت کے رنگ و رامش سے ہمنوا اور ہم کلام نظر آتا ہے۔ یہاں نباتات اور جمادات تک میں زندگی کی وہی رمق اور لرزش پائی جاتی ہے، جو انسانوں کی شریانوں میں موجزن ہے۔ اس طرح زندگی کے تمام مظاہر ایک نقطۂ ارتباط رکھتے اور ایک وحدت میں منسلک ہیں۔ پھر جہاں پہلے شرادستی تھی، اب اس کی جگہ بھراچ نے لے لی ہے، اور حسین شرقی کا عہد ہمارے پیش نظر آجاتا ہے۔ اب ایک نیا تمدن، ایک نئی تہذیب اور ایک نیا طریق زیست، جس کی آبیاری ایک بڑے مذہب اور ثقافت کی اقدار نے کی ہے، ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کرنے لگتا ہے۔ ہم پوری طرح تاریخ کے اجالے میں آجاتے ہیں۔ اور زندگی کی ہما ہمی ایک نئی تصویر ہمارے روبرو رکھ دیتی ہے، اور تہذیب اپنی اولین سادگی سے متجاوز ہو کر تنوع اور گوناگوں پیچیدگی اور نفاست اختیار کرنے کی طرف میلان رکھتی ہے۔ یہاں درباری تکلفات اور درباری سازشیں اور نئے عہد و پیمان سر اٹھانے لگتے ہیں

ابوالمنصور کمال الدین جس کی رگوں میں اپنے اسلاف کا خون گردش کر رہا ہے اور قرونِ وسطےٰ کے مسلمانوں کے کمالات اور اکتسابات اس کی چشمِ بصیرت پر عیاں ہیں۔ یہاں آ کر بدلتی ہوئی سماج کا نمائندہ اور بلیغ اشاریہ بن جاتا ہے۔ وہ حسین شرقی کے کتب خانے کا نگراں ہے، اور ہندوستان کی بوقلموں تہذیب میں ایک انوکھے رنگ کا گھولنے والا ہے۔ شروع ہی میں اس کی ملاقات چمپا سے ہوتی ہے، جو پہلے دور کی چمپک کا ایک نیا روپ ہے۔ کمال الدین کی شخصیت کے ارتقا میں جو دو چیزیں معاون ہوتی ہیں، وہ ہندی اور اسلامی فلسفے کا تصادم اور تعامل اور فارسی شاعری اور محبت کے تصور میں تبدیلی ہے اور دوسرے انسانی بے بسی، اور لاچاری کا وہ گہرا تاثر جو پیہم جنگوں کے تجربے نے اس کے دل و دماغ پر قائم کیا ہے۔ ان دو عناصر نے جو تخم ریزی کی تھی، وہ محبت اور آشتی کے ان نغموں کے زیر اثر برگ و بار لاتی ہے، جو کبیر نے اس سرزمین میں بلند کیے تھے۔ شخصی اور انفرادی سطح پر اس کا اتمام کمال الدین کی شیلا سے شادی کی صورت میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ لیکن روح اور دل کی کائناتوں کی ساری منزلیں طے کرنے کے بعد اس نے یہ اندازہ لگایا کہ 'زندگی میں اصل چیز سکون ہے، ایسا سکون جس میں پرخطر طوفانوں اور آندھیوں کی گنجائش ہی موجود نہ ہو، یہ سکون اسے اس سیدھی سادی ان پڑھ دیہاتی لڑکی سے شادی کر کے حاصل ہو گیا، گویا یہی اس کی منزل تھی'۔ (ص ۱۹۷)۔ چمپاوت، جیسا کہ ابھی کہا گیا اب چمپا کا روپ دھار لیتی ہے۔ اسے ایک طرح کا METAMORPHOSIS کہیے، اور سرجو ندی بھی اپنا رُخ اور اپنی سمت بدل لیتی ہے۔

اس مشرقی تہذیب کی اپنی ثقافتی اقدار ہیں، جو شراوستی کی تہذیبی اقدار اور میزان سے بمراحل دور ہیں۔ یہاں سرکاری سطح پر سازباز، معاہدے اور ان کی تنسیخ، بدلتی ہوئی وفاداریوں کے مظاہرے اور معاشرتی زندگی میں چونچلوں، ریاکاریوں، دکھاوے اور نام و نمود کی گرم بازاری نظر آتی ہے اور زندگی کے مزاج میں عمومی طور پر عدم استحکام اور عدم توازن کا احساس ہونے لگتا ہے۔ آپ چاہیں تو اسے ایک فیوڈل معاشرہ کہہ لیجیے، جس کا انجام مقدر اور متعین معلوم ہوتا ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا ہے، اس تہذیب کو جسے مشرقی تہذیب کہا جاتا ہے لونی لگنی شروع ہو جاتی ہے اور انسانی فطرت جو ہر لمحہ نئی تبدیلیوں کے استقبال کیلئے چشم براہ

رہتی ہے، اس تہذیب کے خلاف بغاوت کرنے پر آمادہ اور زندگی کی نئی اساس تلاش کرنے میں محو اور مصروف ہو جاتی ہے۔ جین مشرقی تہذیب پر تصنع اور بے جا سجاوٹ اور چمک دمک کی چھاپ لگی ہوئی ہے، اور یہاں فرد اور معاشرے یا ریاست کے درمیان کوئی ایسا تعامل نہیں ہے جس سے تخلیقی زندگی کی صلاحیتیں اور قوتیں ابھر سکیں اور پایانِ کار بار آور ہو سکیں۔ یہاں زندگی بالعموم لہو و لعب کی نذر ہو جاتی ہے اور یہاں کوئی ایسی اقدار، ضابطے اور نصب العین دستیاب نہیں ہیں، جن کی پاسداری یا جن کے حصول کو حاصلِ زیست قرار دیا جا سکے۔

تیسرے دَور میں ہم پہلی بار سرل ایشلے سے دوچار ہوتے ہیں جو ہندوستان میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے روز افزوں دائرۂ کار اور فروغ کے دوران پیٹر جیکسن کا آوردہ ہے۔ اس کی اقدارِ زندگی معاشی آسودگی کی دستیابی، تعیش، جنسی فتوحات اور اقتدار کی ہوس ہیں۔ کمپنی کے عہدے داران، DECADENT نوابوں کی دیکھا دیکھی مستِ مئے ناب رہنے کے علاوہ ایک سے زیادہ نیٹو عورتوں کو بھی اپنے تصرف میں رکھتے اور خدمت گذاروں کی فوج در فوج بھی ان کے دائیں بائیں رہتی تھی۔ سرل ایشلے بھی اخلاقی اور روحانی تراج کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ برطانوی استعماریت کے جو نتائج ہندوستانیوں کی سیاسی اور معاشی ابتری کی صورت میں ظاہر ہوئے، بوجہ اس کے کہ ہندوستان کے عہدِ وسطیٰ کے آخری دَور کے مغل شہنشاہ اور ان کے جانشیں حکومت اور اقتدار برقرار رکھنے اور چلانے کی انتظامی اور اخلاقی ذمے داری پوری طرح کھو چکے تھے، اس کی عکاسی اس دَور میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ سرل کے سلسلے میں جو ہندوستان میں برطانوی استعماریت کے ہراول کا پہلا نمائندہ ہے، یہ بات البتہ قابلِ توجہ ہے کہ گو حکومت اور اقتدار کے نشے میں وہ اخلاقی غیر ذمے داری کی حدوں کو چھو لیتا ہے، اور عیش و نشاط کو اس نے اپنا اوڑھنا بچھونا بنا رکھا ہے، مگر پایانِ کار ضمیر کی خلش اسے جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے اور جب وہ اپنی داشتہ شنیلا سے، جسے وہ مدفقول سمجھ کر عرصہ ہوا ٹھکرا چکا تھا، شراب خانے میں یکبارگی مڈبھیڑ ہو جانے کے بعد اس سے پیچھا چھڑا کر فرار ہونے لگتا ہے، تو گزشتہ یادوں کے بھوت ایک ساتھ مل کر اس پر حملہ آور ہوتے ہیں، اور وہ اپنی تنہائی کے خوف سے مغلوب اور پسپا ہو جاتا ہے۔ یہاں ڈرامائی

شدتِ تاثر بہت واضح طور پر سامنے آتی ہے:

"اس نے کہاروں کو ڈانٹا۔ زندگی کا سارا نقشہ اس کی آنکھوں کے سامنے سے گذرتا جارہا تھا۔ یہ زندگی کا فانوس تھا اور وہ خود اس میں مقید تھا۔ اور اس کے چاروں طرف رنگا رنگ تصویریں بنی تھیں۔ گورنمنٹ ہاؤس کے رفقائے کار، کالج کے منشی اور نثار، ایشیاٹک سوسائٹی کے محقق، اودھ کے شعراء، فن کار حتی کہ کی چمپا بائی بھی، یہ سب مل کر اس کی روح کے غم کو نہیں مٹا سکتے تھے" (ص ۲۳۲)۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ یہ تراشہ اور اس سے اگلا تراشہ غیر شعوری طور پر ہمارے ذہن میں امراؤ جان ادا کی یاد تازہ کر دیتے ہیں۔ یہ مماثلت استعجاب انگیز ہے۔ گوتم نیلمبر، سرل ایشلے کا بنگالی کلرک ہے اور چمپا کا ایک اور نقش لکھنؤ کی مشہور طوائف چمپا بائی کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس من موہنی کا دلکش نقشہ اس طرح کھینچا گیا ہے:

"اتنی دیر میں ساز ملائے گئے۔ ایک سترہ اٹھارہ سالہ لڑکی نک سک سے درست، چمپئی رنگت، سیاہ بھونرا بال اور سیاہ آنکھیں، ناک میں ہیرے کی لونگ پہنے، اودے گرنٹ کے فرشی پائجامے میں ملبوس گوندنی کی طرح زیوروں سے لدی بڑے ٹھسے سے چلتی ہوئی آکر وسط میں بیٹھ گئی۔ اور بڑے دلفریب انداز میں اس نے جھک کر نیلمبر کو تسلیم کی۔ پھر اس نے شہانہ میں آصف الدولہ کی غزل شروع کی۔

بتوں کی گلی میں شب در دز آصف
تماشا خدائی کا ہم دیکھتے ہیں
تماشا خدائی کا ہم دیکھتے ہیں
تماشا خدائی۔۔۔۔

سامعین مسحور ہو کر اس کی آواز سنتے رہے گوتم نیلمبر اس کی شکل دیکھنے میں محو تھا" (ص ۲۵۰)۔

گوتم لکھنؤ سے کلکتہ کی طرف واپسی کے دوران راجہ بینی بہادر کے بیٹے سے، جو ایک جوگی ہے، یہ الفاظ سنتا ہے: "سراب کی حقیقت تو میں نے جانی ہے۔ تم اس کی حقیقت کو کیا جانو۔ تم

اس چکر میں شامل ہو گے... تم سمجھتے ہو کہ تم اس بھول بھلیاں سے نکل آئے ہو، مگر تم غلطی پر ہو۔" (ص ص ۲۶۴-۲۶۳)۔ فنی نقطۂ نظر سے بھی اور معنوی اعتبار سے بھی یہ ایک اہم موڑ ہے۔ اسی طرح دوسرا اہم مقام وہ ہے، جب

"نیلمرات کے کان میں ایک جانی پہچانی آواز سینکڑوں ہزاروں میل کا فاصلہ طے کر کے پہنچی تھی اور اس نے پھٹی پرانی دلائی میں لپٹی ہوئی راہ گیر بھکارن کو ایک روپیہ خیرات کے طور پر دیا تھا۔ جوان کا دیا ہوا روپیہ لیمپ کی روشنی میں الٹ پلٹ کر دیکھ رہی تھی، جیسے اسے اپنی آنکھوں پر یقین نہ آتا ہو۔ اس کے بال چاندی کی طرح چمک رہے تھے اور اس کے چہرے پر ان گنت جھریاں تھیں۔ اس کی دلائی میں جا بجا پیوند لگے تھے، کہیں کہیں پر گوکھرو اور بنت لگی رہ گئی تھی، جس کے تار نکلے ہوئے تھے۔" (۲۷۹)

یہی بھکارن اس سے پہلے یہ جملہ دہراتی رہی تھی 'خدا سوا غم حسین کے اور کوئی غم نہ دے'، یہ چمپا تھی، جو وقت کی آسیا میں پوری طرح پیسی جا چکی تھی، اور اب اپنے پہلے وجود کی بس ایک ناقابلِ یقین پرچھائیں نظر آتی تھی، جو انتہائی عبرت ناک تھی۔

تناظر بدلنے کے ساتھ ہی ہم اودھی تہذیب کی ڈھلتی دھوپ سے متعارف کرائے جاتے ہیں، اور لکھنؤ کی ادبی اور ثقافتی فضا میں سانس لینے لگتے ہیں۔ اس دور کی عکاسی ہمیں قرۃ العین حیدر کے اس سے پہلے کے کارناموں کی یاد دلاتی ہے۔ اس دور کے ہر نقش اور ہر پیچ و خم سے ان کی واقفیت مکمل اور بھرپور ہے اور اس میں ایک عنصر INTIMACY کا ہے۔ یہاں ہم دو طرح کے لوگوں سے ملتے ہیں، ایک طرف سماج کا وہ طبقہ ہے، جو انحطاط پذیر افراد پر مشتمل ہے، یہ زوال آمادہ بلکہ زوال یافتہ تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں، یہ بگڑے ہوئے رئیسوں اور نواب زادوں کے خانوادوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے پاس وہ وثیقے محفوظ ہیں، جو انہیں حکومت نے دے رکھے ہیں۔ یہاں پرانے کروفر کی بس ایک یاد باقی رہ گئی ہے۔ جس کے سہارے وہ زندگی بسر کرتے نظر آتے ہیں۔ مگر نوشتۂ تقدیر کو پڑھنا انہیں گوارا نہیں۔ شاید وہ ایسا کرنے کی صلاحیت ہی سے بہرہ ور نہیں ہیں۔ اس کے بالمقابل وہ طبقہ ہے، جو جدید دور اور اس کے التزامات اور ہیجانات کی نمائندگی کرتا

ہے۔ اس طبقے کے افراد اپنی اپنی دلچسپیوں اور زندگی کی گوناگوں ترغیبات اور ان کے ارتعاشات میں مگن اور سرشار نظر آتے ہیں اور لمحے سے لمحے تک زندہ رہنا چاہتے ہیں۔ یہاں کمال الدین کا تیسرا نقش، جو اس دور کے پہلے حصے میں نواب کمن کی صورت میں نظر آیا تھا۔ اب کمال کی صورت میں جلوہ افروز ہوتا ہے اور چمپک کا تیسرا نقش چمپا باجی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ گوتم اور شنکر TANTALIZING صورت میں پہلو بہ پہلو سامنے آتے ہیں اور اب نرملا سے بھی ہماری ملاقات ہو جاتی ہے۔ نیم مرکزی کرداروں میں طلعت کا اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن سب سے بڑھ کر کمال اور چمپا اہمیت کے حامل ہیں۔ رومان کی سطح پر جو مثلث تشکیل پاتا ہے، اس کے تین نمائندے تہمینہ، عامر رضا اور چمپا احمد ہیں۔ تیسرے دور کے اس دوسرے حصے میں اور چوتھے دور میں ہمیں فارغ البال اوپری متوسط طبقے کی ذہنی اور جذباتی سرگرمیوں کا ایک نگار خانہ نظر آتا ہے۔ یہاں ازبلا تھوبرن اور کیننگ کالج کی بے فکریوں اور کھلنڈرے پن کی داستان بڑے ABANDON کے ساتھ رقم کی گئی ہے۔ یہاں گلفشاں اور سنگھاڑے والی کوٹھی کے مکینوں کے معمولات کا ذکر ہے لندن اور کیمبرج کی ادبی اور ثقافتی سرگرمیوں اور چہل پہل کا بیان ہے، جہاں نئی نسل کے نوجوان مرد اور عورتیں اعلیٰ تعلیم کی غرض سے وہاں پہنچ کر اپنے ڈیرے ڈال لیتے اور اپنی لمحاتی سرگرمیوں میں غرق ہو جاتے ہیں اور لندن کے قلب میں ایک اور ہندوستانی لندن آباد کر کے اس کی پوری فضا اور اس سے وابستہ رنگینیوں سے ایسی ہم آہنگی محسوس کرتے ہیں گویا وہ ہمیشہ سے یہیں رہتے آئے ہیں؛ اور ان کے اپنے علمی اور فنی رجحانات بھی یہیں کے لوگوں جیسے ہیں، جب کہ اصل اور نقل کا فرق چھپائے نہیں چھپتا۔ اس کے پہلو بہ پہلو ہم کلکتہ میں زندگی کی بھی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں۔ یوں تو کلکتہ احتجاج اور اس سے پیدا شدہ تشدد کا مظہر ہمیشہ سے رہا ہے لیکن یہاں توجہ کا مرکز سیاسی زندگی کے ہنگاموں سے بڑھ کر ایک طرف سرل ایشلے کی ذات ہے، جو غیر ملکی استعماریت کے بڑھتے اور پھیلتے ہوئے سایوں کی نقیب ہے اور دوسری طرف اس دور کی عکاسی بھی ملتی ہے جو ہندوستان میں انگریزوں کے قدم جمانے کے ساتھ ساتھ اور ملک کی معیشت میں مقامی آبادی کے کم سے کم حصے کے پیشِ نظر ابھرتی ہوئی نظر آنے لگتی ہے۔ یہاں ہم

معاشرے کے نچلے طبقوں کے افراد کو بھی جیتے جاگتے اور سانس لیتے دیکھ لیتے ہیں، جن کے لیئے پیٹ بھرنے کے وسائل مہیا کرنے سے بڑھ کر کوئی اور مسئلہ نہیں ہے۔ جیسا کہ ابھی کہا گیا ہندوستان میں نئے طبقے کے نمائندے جو ایک جست لگا کر مغربی امصار اور مراکزِ علم وادب کا رخ کرتے ہیں۔ ایک طرح سے یہاں کی زندگی سے کٹ جاتے ہیں۔ لیکن غیر ملکی ماحول میں اپنے لیئے ایک جزیرہ سا بنا لینے کی سعی میں مصروف رہتے ہیں۔ وہ جس ماحول میں اب منتقل ہوتے ہیں، وہ ایک انٹلکچوئل لینڈ اسکیپ رکھتا ہے، جس میں دعوتیں، پک نک، کنسرٹ، موسیقی اور سنگ تراشی سے دلچسپی اور ادبی، فلسفیانہ اور سوشیولوجیکل مسائل سے سروکار کا غلبہ نظر آتا ہے، یہ سروکار کہیں کہیں سنجیدہ اور واقعی بھی ہے، لیکن بیشتر جگہوں اور مواقع پر FAKE معلوم ہوتا ہے۔ یہاں ہم پھر نرملا سے ملتے ہیں، جو بیچاری تپ دق جیسے موذی مرض میں مبتلا ہو جانے کی وجہ سے میڈہرسٹ کے سینی ٹوریم میں پہنچا دی جاتی ہے، اور وہیں بالآخر لقمۂ اجل بن جاتی ہے جس سے تمام دوسرے ہندوستانی کردار جو اس وقت لندن میں موجود ہیں، شدید طور پر متاثر ہوتے ہیں اور موت کا سایہ کئی دنوں تک ہر شے پر منڈلاتا نظر آنے لگتا ہے۔ اس کے علاوہ چند اور باتیں بھی قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے ایک یہ کہ طلعت ایک خاص طرح کی لاتعلقی اور احساسِ برتری اور نقطۂ نظر کے اعتدال اور توازن کا اظہار کرتی ہے۔ دوسرے یہ کہ چمپا احمد کے ہاں سوچنے کا جو انداز ہے، تمناؤں اور آرزوؤں کے پامال ہو جانے پر جو خاموش احتجاج ہے اور تمام دوسرے کرداروں کے برعکس وہ جس مثبت نقطۂ نظر کو پیش کرتی ہے، وہ توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے۔ پھر عامر رضا ہیں جو ہری شنکر کی طرح واقعیت پسند ہیں، اور نہ دل ودماغ پر چوٹ پڑنے دیتے ہیں، اور نہ اپنے دامن کو راہ کے خس وخاشاک میں الجھاتے ہیں۔ فنی اعتبار سے ایک اہم ڈرامائی تاثر اس وقت ظاہر ہوتا ہے، جب دلکشا کے باغات میں کمال اور چمپا وغیرہ چاندنی رات میں پک نک منانے آئے ہوئے ہیں، اور یہاں نواب قدسیہ محل اور چمپا کے درمیان ایک تخیلی مکالمہ شروع ہوتا ہے (ص ۴۰۳-۴۰۵)۔ اس کے وسیلے سے ماضی کے بہت سے نقوش اور یادوں کے پرے کے پرے چشم زدن میں ذہن کے منظر نامے پر ابھر آتے ہیں۔ یہ قیاس کرنا شاید غلط نہ ہوگا کہ اس پوری الف لیلوی داستان کے جذباتی مراکز تین ہیں: اوّل

سیاست کے میدان میں اس کمال کی زبردست شکست اور پسپائی، جو عوامی جمہوریت، متحدہ قومیت اور ہندوستان کی پراچین تہذیب کا شیدائی اور پرستار رہ چکا ہے۔۔۔ اسے آپ ایک نوع کا DISILLUSIONED IDEALIST کہہ لیجیے۔ دوسرے وہ تلخی، کرب اور دل گیری اور دل برداشتگی، جو آرزوؤں اور خوابوں کے صنم خانے کے مسمار ہو جانے پر چمپا میں پیدا ہوتی ہے، اور ایک حد تک آفاقی المیہ کا وہ سحر جو نرملا کی بے وقت موت کی صورت میں انسان کی بے بسی اور درماندگی کو ظاہر کرتا ہے۔ پھر ایک چمپا کے حکایۃ واقعات کا ایک اور نقش ابھرتا ہے جن کرداروں سے ہم لندن اور کیمبرج میں ملے تھے؛ وہ واپس کردو مختلف خطوں میں اقامت پذیر ہو جاتے ہیں۔ کمال اور چمپا دونوں اور تلخ حقیقتوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ کمال عمل کا راستہ اختیار کرتا ہے اور چمپا سب کچھ سہتے رہنے کا۔ یہاں یہ جتا دینا ناروا نہ ہو گا کہ گو اس ناول میں ہندوستان کے ڈھائی ہزار سالہ دوران میں انسان کے سفر کو دکھایا گیا ہے، لیکن اس ملک کی ازمنۂ وسطیٰ کی تاریخ کا، جس پر مسلمانوں کے اعلیٰ علمی اور ثقافتی کارناموں کا ان مٹ نقش مرتسم ہے کنایۃً بھی کوئی ذکر نہیں کیا گیا۔ ناول نہ تاریخ ہے اور نہ فلسفہ، لیکن تاریخ اور فلسفے کے جو اثرات ذہنوں پر مرتب ہوتے ہیں، وہ باطن میں اتر کر محفوظ ہو جاتے ہیں اور انسانوں کی اجتماعی شخصیت کو متعین کرتے ہیں۔ کمال کو حسین شرقی کتب خانے کے نگراں کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے اور بس۔ مسلمانوں کے عظیم الشان کارناموں اور ہم عصری تاریخ و ثقافت پر ان کے اثرات سے عمداً جو اعراض برتا گیا ہے، وہ ذاتی مفادات پر مبنی ذہنی تحفظات کی پاسداری کی چغلی کھاتا ہے۔ مزید یہ کہ کراچی کے شب و روز پر جو اظہار رائے آخر آخر میں کیا گیا ہے۔ اس میں بڑی بدسلیقگی اور عصبیت نمایاں ہے۔ یہاں ناول نگار کا رویہ سر تا سر معاندانہ ہے۔ یہ تقریباً اسی نوے صفحات ناول کے چہرے پر ایک بدنما داغ ہیں۔ یہاں ہمیں اس محاکے کے صحیح یا غلط ہونے سے سروکار نہیں ہے۔ کہنا صرف یہ ہے کہ یہ صفحات جو ایک طرح کی سستی صحافتی رپورٹنگ کے ہم رتبہ ہیں جن پر اس استہزا کا، جو نانیت اور کوتاہ چشمی کی پیدا کردہ ہے، گاڑھا رنگ چڑھا ہوا ہے، ناول کے مجموعی دروبست سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ ناول کے باقی حصوں میں مصنفہ نے مواد پر گرفت اور اس کی تنظیم اور اپنے اندازِ گفتگو میں جس پختگی اور بلوغتِ فکر و نظر کا ثبوت دیا ہے، یہاں ان سب کی نفی ملتی ہے اور اس طرح اس پورے باب کی کمزوری ناول کے دوسرے حصوں سے غیر مربوط اور غیر ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ اسی طرح لندن میں مقیم ہندوستانیوں کے کھلنڈرے پن کی داستان طرازی میں بھی دو بے تکے اور مضحکہ یعنی GROTESQUE کردار ہمراز بھائی اور رنجور بارہ بنکوی تخلیق کیے گئے ہیں۔ یہ دونوں رشید احمد صدیقی مرحوم کی اصطلاح میں، اپنے اپنے کو بڑا رکھتے ہیں اور رنجور صاحب کی قیام گاہ پر برپا کیے گئے میلو ڈرامے کا ایک حصہ ہیں۔ ان کی تخلیق کی بھی کوئی معقول وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔

مشرقی پاکستان (ڈھاکہ) کے گردو نواح کی جو نقش گری کی گئی ہے، وہ بہت دلکش ہے۔ یہاں کمال اور سرل ایشلے کے علاوہ ایک اچھتی سی تصویر اسی ضمن میں اس خوبصورت سی سترہ سالہ رانی کی ملتی ہے، جس نے ساری عمر دارجلنگ کے کانونٹ اسکول میں گزاری تھی؛ جس کے شوہر راجہ صاحب کو اس بات کا قلق ہے کہ حکومتِ پاکستان کے نئے اقدامات کے تحت ان کی چھوٹی سی ریاست جو بہ طور ایک کائناتِ اصغر کے ہے اور جو ابھرتی ہوئی نئی دنیا کے مقابلے میں امن وسلامتی اور آشتی کی جنت ہے، جلد ہی اپنا وجود کھو بیٹھے گی (ص ۷۰۲)۔ پھر آخری بار ہم ہندوستان کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ اس مقام پر پہنچ کر اس زندگی کا نقشہ پیش کیا گیا ہے، جو آزادی کے حصول کے بعد افق پر ابھرتا نظر آتا ہے، جس میں ترقی اور توسیع کے امکانات بہت واضح ہیں۔ یہاں عوام ایک آزاد فضا میں سانس لیتے نظر آتے ہیں۔ لیکن اس ساری ہماہمی، رونق اور چہل پہل کے چاروں طرف موت کے گہرے اور بھیانک سایے منڈلاتے نظر آتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ انسان لامحدود آزادی کا کسی طرح بھی حق دار نہیں ہے۔ ہجوم میں گم ہو جانے کے باوجود بیگانگی اور اجنبیت کا احساس اس کا دامن نہیں چھوڑتا اور وہ یکہ وتنہا نظر آتا ہے۔

ناول کے آخر آخر میں کمال اور چمپا ہی دو ایسے کردار ہیں، جو ہماری توجہ کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتے ہیں۔ تخلیقی سطح پر ناول کا عمل اس آخری سین میں سب سے زیادہ موثر طور پر سامنے آتا ہے؛ جو چمپا کے چچا کے گھر میں مراد آباد میں دکھایا گیا ہے۔ کمال جو ایک درماندہ اور بھٹکی ہوئی روح کے مماثل ہے، دوبارہ ہندوستان آکر ماضی وحال کا احتساب کرنے کے بعد جس منزل پر پہنچ چکا ہے، اس کی نشان دہی یہ جملے کرتے ہیں:

"۔۔۔ مگر یہ وہ وطن نہیں تھا۔ اس کے ویزا کی میعاد ختم ہونے والی تھی۔ کل سویرے وہ یہاں سے اپنے ملک روانہ ہو جائے گا۔ مراد آباد، کٹھ گھر ۔۔۔ چمپا احمد، زیبا، چچا ابا سب یہیں رہ جائیں گے۔ کیا اس حقیقت پر اسے آنسو بہانا چاہیے۔ لیکن اب اسے محسوس ہوا کہ وہ بوڑھا ہو چکا ہے، اس میں ضبط آگیا ہے۔ ضبط،

توازن اور سکون ۔ گریک آئیڈیلیز ۔ اسے ہری شنکر کے الفاظ یاد آئے"۔ (ص۵۲)۔

یہاں یہ کہنے میں مضائقہ نہیں کہ ان گریک آئیڈیلیز کے بالمقابل اسلامک آئیڈیلیز بھی تعداد میں تین ہی ہیں: نماز، فقر اور صبر اور چمپا، جذباتی اور ذہنی ہزیمت اور شکست وریخت کے بعد جس نقطۂ شدت کو چھو چکی ہے، وہ ان جملوں سے بخوبی مترشح ہے:

"میں ایک عام اور اوسط درجے کی لڑکی ہوں، چمپا کہتی رہی۔ اگر میں خدا کا خاص الخاص بندہ ہوتی۔ میرا، مکتابائی۔ سینٹ صوفیہ، تو میرے جسم پر زخموں کے نشان نظر آتے میرا لبادہ میرے خون سے سرخ ہوتا۔ میرے ہاتھوں میں میخیں گڑی ہوتیں۔ میرے سر کے گرد نور کا ہالہ ہوتا۔ مجھے وش کے پیالے اور سانپ کے پٹارے بھجوائے گئے ہوتے۔ لیکن میں محض چمپا احمد ہوں۔ میرے زخم کسی کو نظر نہیں آسکتے، کیونکہ میرے تماشائی بھی میری طرح زخمی ہیں۔ وہ کمزور اور فانی انسان ہیں، چشم بینا نہیں رکھتے"۔

(ص۵۵)۔

اس منزل پر پہنچ کر کمال اور چمپا دو انفرادی کردار نہیں رہتے، بلکہ اس المیہ کا سمبل بن جاتے ہیں، جو سب انسانوں کا المیہ ہے۔

اس ناول میں بیانیہ کی قوت کا اعجاز بھی ہمیں بہت سی جگہوں پر نظر آتا ہے، سب سے پہلی مثال شراوستی کے شہر کی چہل پہل، اور وہاں کے لوگوں کی مصروفیات کی تصویر اور مشاغل کے بیان میں ملتی ہے:

"شراوستی کا شہر بہت گنجان اور بارونق تھا۔ دور دور سے آئے ہوئے دیسوں کے لوگ یہاں رہتے تھے۔ الگ الگ محلوں میں کاری گر، سنار، بزاز، آڑھتی اور دوسری پیشہ ور جماعتیں آباد تھیں۔ ان کی اپنی اپنی منڈلیاں تھیں۔ اپنے قوانین۔ چوروں تک کی منڈلی مع ایک باضابطہ شاستر کے موجود تھی۔ بارہ مہینے بلا کی چہل پہل رہتی۔۔۔۔۔
۔۔۔ تہواروں کے موقع پر بنجارے تاڑی پی کر زور زور سے گاتے ہوئے، ڈوم نقلیں کرتے۔ دیسی ناریاں چھن چھن کرتی اپنی گلیوں میں ٹہلتیں۔ امیر زادیاں سولہ سنگھار کیے تھالیوں میں گھی کے چراغ جلائے مندروں کی اور جاتی نظر آتیں۔ عود اور لوبان

کی خوشبو سے فضا بوجھل ہو جاتی "۔ (۳۰۴)۔

دوسری مثال ایک دیہات کی تصویر اور اس کے متعلقات کے بیان میں ملتی ہے:

"آخر اس نے لکھنوتی گوڑ اور سنار گاؤں کی چہل پہل چھوڑ کر دیہات کا رخ کیا۔ جہاں صرف رنگوں کی راجدھانی تھی اور تالابوں میں کنول کے سرخ پھول جگمگاتے تھے۔ اور جہاں بڑہل اور مولسری کی چھاؤں میں ویشن بجاری اور پجارنیں رادھا اور کرشن کی محبت کے گیت گاتے تھے۔ ویرانوں میں اسے اگلے وقتوں کے ونگاپتی اور گوڑیشور بادشاہوں کے سنسان محل نظر آئے، جن میں گھاس اگی ہوئی تھی۔ ان کی دیواروں پر اس نے رقاصاؤں کے مجسمے دیکھے۔۔۔۔ برابر کے کھیت میں ہل چلایا جا رہا تھا، سامنے ہی نند دریا بل کھاتا بہہ رہا تھا۔ تب اچانک اس کے دماغ کا شور تھوڑا سا مدھم ہوا۔ اس بانی کا مطلب اس کی سمجھ میں تارے کی طرح روشن ہونا شروع ہوا، جو مدتیں گذریں ایودھیا میں اسے کسی نے سنائی تھی!۔۔۔ (ص ۱۶۷)۔

تیسری مثال لکھنؤ میں رومی دروازے کے بیان میں ملتی ہے، جو اس طرح شروع ہوتا ہے، لکھنؤ کے رومی دروازے میں پہر دن چڑھے کی نوبت بجنے والی تھی، اور اس کا اختتام اس طور پر ہے:

"لوگو، خوش ہو لو کہ دنیا فانی ہے۔ جانے کتنے دن کا چین تمہارے نصیبوں میں لکھا ہے آپس میں ہنس بول لو۔ غنیمت جان لو کہ یہاں دو چار ہم جنس مل بیٹھے ہیں، کل کیا جانیے کیا ہو۔ کوچ نگارا سانس کا باجت ہے دن رین۔ باقی صرف خدا رہے گا، جو کہیں دور بھی، اس لیلا کا تماشہ کرتا ہے۔ وہ خدا صوفیوں کا ہے، اور فرنگی محل کے مولویوں کا؛ اور بالانانھ کے جوگیوں کا، اور وہ کسی سے بھی اپنی انگلی اٹھا کر کہہ سکتا ہے، بس، اب ختم کیا جائے"۔

(ص ۳۹۶-۲۳۷)۔

چوتھی مثال لکھنؤ کی مشہور طوائف چمپا بائی کے گھر کے نقشے میں موجود ہے:

"کمرے پر بڑا اجاؤ تھا۔ فرش پر سفید چاندنی کھنچی تھی۔ سفید چھت گیری میں جھاڑ آویزاں تھا طاقچوں میں کنول اور گلاس روشن تھے۔ صحنچی جو چوک کے رخ کھلتی تھی۔ اس پر گلاب کی بیل چڑھی تھی۔ دروازوں کے برابر بھولوں کے بڑے بڑے چینی کے گملے رکھے تھے۔ جس سے سارا

کمرہ معطر تھا۔ مچھی میں کسی نے مال گنج چھیڑ رکھا تھا۔ چاروں طرف قد آدم آئنے لگے تھے۔ ان آئنوں میں گوتم نیلمبر کو عجیب عجیب شکلیں نظر آئیں۔ ایسے لوگ جن کو اس نے پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ یہ لوگ جو شربتی کے چنے ہوئے انگرکھے اور گلبدن اور مشروع کے کلیوں دار پائجامے اور دوپلی اور نکے دار ٹوپیاں اور مندلیں پہنے شال اوڑھے اطمینان سے گاؤ تکیوں کے سہارے بیٹھے تھے۔ ان کی انگلیوں میں فیروزے اور عقیق کی انگوٹھیاں تھیں۔ ان میں جوان اور ادھیڑ اور بوڑھے بھی شامل تھے۔ متین، ثقہ، سنجیدہ، مہذب، نہایت خاموشی اور اہتمام سے یہ لوگ بیٹھے بڑے تکلف اور اخلاق سے آہستہ آہستہ رک رک کر ایک دوسرے سے گفتگو کرتے تھے۔ ..... نیلمبر دت لمحے بھر کے لیے سراپا سا دروازے کے پاس کھڑا اس منظر کو دیکھتا رہا۔" (ص۲۴۹-۲۴۸)۔

محفل کا یہ طور طریقہ اور پھر بعد میں چمپا کی لگاوٹ کی باتوں اور کافرادائی اور عشوہ طرازی کا بے باک مطالعہ ہمیں بے اختیار امراؤ جان ادا کی یاد دلاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ اور اس سے پہلے کے دو تراشے مصنفہ نے امراؤ جان ادا کو سامنے رکھ کر لکھے ہیں۔ پانچویں شال مرادآباد میں چمپا باجی کے محلے کا بیان ہے:

"وہ تانگے سے اترا۔ سامنے بڑا سا پرانے وقتوں کا پھاٹک تھا۔ جس کے دروازے میں ایک اور چھوٹی کھڑکی کھلتی تھی۔ اندر سیلن تھی اور بھوسے کا ڈھیر۔ دو تین کھٹیاں پڑی تھیں۔ اندر ایک اور بے حد تنگ و تاریک زینہ تھا۔ جو شاید اٹھارویں صدی میں بنا ہوگا۔ پھاٹک میں وہ چاروں طرف آوازیں دیتا پھرا۔ جب کسی نے اس کو جواب نہ دیا، تو وہ ہمت کر کے خود ہی اس زینے پر چڑھ گیا۔ دوسری منزل پر چھوٹا سا آنگن تھا۔ جس میں چینی کے گملے رکھے تھے۔ سامنے برآمدہ تھا۔ اور ایک بڑا کمرہ جو شاید اس گھر کی بیٹھک کا کام دیتا ہوگا..... دروازوں میں ان گنت اودے، نارنجی، سبز اور سرخ شیشے لگے تھے۔ باہر کے رخ چھجا تھا جو پھاٹک کے عین اوپر شہ نشین کی طرح نظر آتا۔ چھجے میں کھڑے ہو کر اس نے نیچے کی اور نظر ڈالی۔ گلی دائیں جانب کو مڑ کر محلے کے دوسرے مکانوں کی طرف چلی گئی تھی۔ ادھر ڈھلوان تھی۔ اینٹوں کے فرش کی گلی بے حد صاف تھی۔ اس نے غور سے دیکھا۔ نیچے مسجد میں پیش امام نماز پڑھ رہے تھے.... قبرستان کے سرے پر پیپر تھا۔ اور نیم کا درخت

جس کے نیچے بکری بندھی تھی۔ چھپر کے اوپر کھڑکی میں سے کوئی لڑکی جھانک رہی تھی۔ کمال کو اپنی طرف دیکھتا پا کر اس نے جھٹ کھڑکی بند کر دی۔ وہ زینے سے نیچے اتر کر دوسرے پھاٹک کے سامنے آیا۔ اس کی بھی وہی وضع تھی۔ رنگ برنگے شیشوں والا شہ نشین۔ نیچے دربان کے کھڑے ہونے کے لیے طاقچے نما پختہ چبوترہ۔ اس نے پھاٹک کی کنڈی کھٹکھٹائی"۔ (ص ۴۴-۴۵)۔

اور آخر آخر میں بیانیہ کا یہ ٹکڑا بھی قابلِ توجہ ہے:

"گوتم نیلمبر نے چلتے چلتے ٹھٹک کر پیچھے دیکھا۔ راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی۔ گو اس کے اپنے پاؤں مٹی سے اٹے تھے۔ بارش کی وجہ سے گھاس اور درخت زمرد کے رنگ کے دکھلائی پڑتے تھے۔ اشوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری ہریالی میں تیزی سے جھلاتے تھے اور ہیرے کی ایسی جگمگاتی لڑیاں گھاس پر ٹوٹ ٹوٹ کر بکھر گئی تھیں۔ گھاٹ پر کشتیاں کھڑی تھیں۔ اور برگد کے نیچے کسی من چلے ملاح نے زور زور سے ساون الاپنا شروع کر دیا تھا۔ آم کے جھرمٹ میں ایک اکیلا مور پر پھیلائے کھڑا تھا۔ دوسرے کنارے پر دریائی گھاس اور نیلے پھولوں کی کئی بیلیں پانی کی سطح پر جھک آئی تھیں۔ برگد کے سایے تاریک ہو چلے تھے۔ سارس اور مور سمٹے سمٹائے اُداس کھڑے تھے"۔ (ص ۸۰)۔

ان سب تراشوں میں ناول نگار نے ایک ایک تفصیل کو ذہن میں رکھ کر پوری تصویر کو بے نقاب کیا ہے، اور جس طرح ہر منظر کو اس کی جزئیات کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر پیش کیا ہے۔ وہ ان کے مشاہدے کی صحت اور تخیل کی ایمائی قوت پر دال ہے۔ یہ بڑی باریک بینی اور ہنر مندی کا مطالبہ کرتا ہے۔ ان تراشوں کو نظر کے سامنے رکھنے سے سب جگہوں کا ایک ایک نقش زندہ اور جان دار معلوم ہونے لگتا ہے۔

ہر چند کہ اس ناول کا بیشتر حصہ اوپری درمیانی طبقے کی زندگی کی عکاسی پر مشتمل ہے لیکن اس میں عوام کی زندگی کے نقش و نگار بھی واضح طور سے سامنے آتے ہیں۔ اس میں ہمیں اس گوالن (نند بالا) کی تصویر ملتی ہے، جس نے گوتم کے گھاؤ صاف کیے اور اسے گائے کا دودھ پلایا۔ اس یوریشین لڑکی ماریا ٹیرزا کا ذکر ملتا ہے، جو نہایت سادگی اور الہڑپن کے ساتھ سرل

ایشلے جیسے گرگِ باراں دیدہ کے جھوٹے اظہارِ محبت پر ایمان لے آئی۔ اس میں ہم راجہ بینی بہادر کے جوگی بیٹے سے متعارف ہوتے ہیں۔ جس نے تجرباتِ زندگی کے زہر کو امرت جان کر پی لیا۔ اس بڑھیا سے ملتے ہیں، جو حسن کی شادابیوں اور رعنائیوں کے بکھر جانے پر اپنے اصلی وجود کی صرف ایک پرچھائیں معلوم ہوتی ہے' اور جسے نیلمبر نے ایک روپیہ بطور خیرات دیا۔ جسے وہ تعجب اور حیرانی سے بار بار دیکھتی رہی، جیسے اسے اپنی بصارت پر یقین نہ آرہا ہو۔ اس میں ہماری ملاقات ابوالمنصور ملاح اور اس کی بیوی آمنہ سے ہوتی ہے' جو اپنی بے داغ اور پرمشقت زندگی پر قانع ایک دوسرے کی محبت کے سہارے ہر طرح کی صعوبتوں کو مردانہ وار برداشت کرتے ہیں۔ اس میں ہمیں سرل کی داشتہ شیلا نظر آتی ہے' جو نہایت سادہ لوحی سے نیلمبرات کے سپرد یہ کام کرتی ہے کہ وہ لکھنؤ جا کر چپا بائی سے یہ کہے کہ وہ سرل صاحب کو اپنے دامِ تزویر میں مزید گرفتار نہ رکھے۔ یہاں ہم ڈرائیور قدیر اور اس کی بیوی قمرن سے ملتے ہیں؛ جو بنگال کے قحط کے دوران تنگدستی اور بے بسی کے عالم میں جان دے دیتے ہیں۔ یہاں ہم رام دیا اور اس کی بیوی اور خانساماں حسینی کی بھی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں اور پھر آخر میں کشادہ دل اور روشن جبیں سنتھالوں کا وہ گروہ ہمیں نظر پڑتا ہے' جن سے سرل اور کمال راج شاہی کے دورے کے زمانے میں دوچار ہوتے ہیں:

> "ایک گاؤں میں سارے سنتھال ان کا راستہ روک کر کھڑے ہو گئے۔ ایک سیاہ فام بے حد دلکش لڑکی نے آگے بڑھ کر گیندے کے ہار ان کے گلے میں ڈالے' اور ہاتھ جوڑ کر ان کے آگے جھکی؛ ان کا مکھیا جس کی ٹانگ کٹی ہوئی تھی۔ جس سے اس نے اپنی لاٹھی باندھ رکھی تھی۔ ان کے اعزاز میں اپنی اکلوتی تار تار قمیص پہن کر ان کو رخصت کرنے کے لیے بستی کے موڑ تک آیا۔ ایک نوجوان نے تالاب میں سے سرخ کنول نکال کر سرل کو پیش کیا۔" (ص ۳۰۷)۔

اس ناول میں جو بیشتر اعلیٰ طبقے کے افراد کی ذہنی اور جذباتی کشمکش اور پیچیدگیوں کی آئینہ داری کرتا ہے'، انہی معمولی لوگوں کے جذبات و احساسات کی مصوری سے تازہ زندگی کا ایک جھونکا آکر فضا کے بوجھل پن کو لطیف اور تابناک بنا دیتا ہے اور ہمارے اندر پرسوز یقین، بے لوث محبت اور

اور خود سپردگی کے داعیوں کی تحریک کرنا اور انہیں مستحکم بناتا ہے۔

ہر چند کہ اس ناول میں عمومی طور پر ناول نگار کا مقصد اور مطمع نظر کردار سازی پر زور دینا نہیں ہے۔ اسی لیے کسی ایک کردار کو بھی کلیتہً بنیادی کردار نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ جو کردار خصوصی اہمیت کے حامل اور نظروں میں کھبنے والے ہیں، وہ مختلف ادوار میں جن کو یہ ناول محیط ہے، نئے نئے حلیوں میں ظاہر ہوتے رہتے ہیں، جیسے گوتم، ہری شنکر، چمپا دت اور کمال، طلعت، تہمینہ (جو اپی کہلاتی ہیں) اور عامر رضا کی اہمیت نسبتاً کسی قدر کم ہے۔ گوتم اور ہری شنکر سے ہم ناول کے آغاز ہی میں مل چکے ہیں۔ گوتم اور چمپک کے مابین جو جذباتی رابطہ اور کشش دکھائی جا چکی ہے، وہ ایک موقع پر یعنی جب گوتم اپنے پر کشش رقص کا مظاہرہ کر رہا ہے، اور چمپک اتفاق سے سامعین کے مجمعے میں موجود ہے، دونوں کی آنکھیں چار ہوتی ہیں اور وہ ایک دوسرے کو پہچان لیتے ہیں، یہ ایک صاعقہ بردوش لمحہ ہے، جس کی شدتِ احساس کو اس طرح ضبطِ تحریر میں لایا گیا ہے:

"چمپک جو اودی ساری پہنے اس کے سامنے بیٹھی تھی، جو اتنے انتظار، اتنی تلاش کے بعد اسے یوں اچانک نظر آگئی تھی۔ گوتم نے اسے اس وقت دیکھا، جبکہ اس کی مانگ میں سیندور تھا، اور پیروں میں سرخ مہندی اور بچھوے اور اپنے چھوٹے سے بچے کو گود میں لئے تماشا گاہ کے فرش پر سہیلیوں کے ساتھ آلتی پالتی مارے اطمینان سے بیٹھی تھی۔

اور آن کی آن میں وہ دوسرے کنارے پر پہنچ گیا۔ کیوں کہ پہلے وہ مقدس تھی۔ اب مقدس تر ہو چکی تھی۔ وہ ماں تھی، اور اب یک بیک اس پر انکشاف ہوا کہ شکنتلا، دمینتی، ساوتری اور سیتا کیسی رہی ہوں گی۔ کیسی لگتی ہوں گی"۔ (ص ۱۲۰)۔

اور پھر چمپک کا گوتم اور ہری شنکر سے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ ربط و تعلق رہا۔ اس میں جس طرح فرق و امتیاز کیا گیا ہے، اس سے ان دونوں کی متقابل اور متضاد شخصیتیں بے جھجک سامنے آجاتی ہیں:

"وہ آپ ہی آپ چپکے چپکے آنسو پیتی رہی۔ ایک شخص نے دنیا تیاگ دی پھر بھی اس کی یاد دل سے نہ ہٹا سکا۔ وہ ہری شنکر تھا۔ ایک شخص نے اس کی یاد سے بچنے کے لیے تیاگ کی بجائے دنیا میں پناہ ڈھونڈی اور پھر بھی ویراگی رہا۔ گو ظاہر میں مکمل دنیا دار بنا۔ وہ گوتم نیلمبر تھا۔ وہ خود

دکھیاری، نہ دنیا تیاگ پائی، نہ دنیا میں زندگی کی مسرتوں ہی کو حاصل کر سکی یہ سب مایا کے کھیل تھے۔" (ص ۱۲۸)۔

"یہ سب مایا کے کھیل تھے۔" اسے وقت کی گردشوں کی کرشمہ سازی بھی کہا جا سکتا ہے اور وقت کے تفاعل کو ناول کے آخری حصے کے سیاق و سباق میں (جو بیشتر لندن کی زندگی سے متعلق ہے) اس طرح پیش کیا گیا ہے:

"رات تاریک تر ہوتی گئی۔ سردی بڑھ گئی۔ جون کارٹر کے فلیٹ میں مکمل سناٹا تھا۔ نیل اپنے کمرے میں سو رہا تھا۔ جون بھی سو چکی تھی۔ ادجیت اپنی سٹنگ سے نہیں لوٹا تھا خاموشی کی لہریں بوسیدہ۔ دیواروں سے ٹکرا گئیں۔ وقت نے کہا، مجھے پہچانو۔ میں تمہارا پیچھا کبھی نہیں چھوڑوں گا۔ تمہارا خیال تھا لمحے اپنی جگہ قائم رہیں گے۔ لیکن تمہارا یہ خیال بھی غلط تھا۔ مجھے دیکھو اور جانو۔ میں جا رہا ہوں پل پل چھن چھن۔ پردوں کے پیچھے تہ در تہ اندھیروں میں غائب ہوتا جا رہا ہوں۔ میں حد فاصل ہوں۔ اس سے آگے تم نہیں جا سکتیں۔ اب واپس لوٹ چلو۔ سرحد پر تم پہنچ چکی ہو۔" (ص ۶۵۰)۔

یہاں وقت کی پیش کش انتہائی مرئی اور متعین انداز میں کی گئی ہے۔ گوتم، ہری شنکر اور چمپک کے سلسلے میں ناول نگار کا لہجہ بے حد سنجیدہ ہی نہیں، بلکہ زندگی کے تجربات کی تلخی سے گراں بار بھی ہے۔ بعد میں اس کا تضاد بھی دیکھنے کو ملتا ہے، یہ وہ مقام ہے جب سرل کو اپنے دام تزویر میں مزید گرفتار نہ رکھنے، اور چمپا نیلمبر پر غیر شعوری طور سے اور ناقابلِ یقین حد تک فریفتہ ہو جاتی ہے، وہ اس سے لگاوٹ کی باتیں جس لب و لہجے میں کرتی ہے اور چرب زبانی اور کافرادائی کا مظاہرہ جس طرح کرتی ہے، وہ ہمیں بے اختیار امراؤ جان ادا کی یاد دلاتا ہے۔ اس مکالمے میں شروع سے آخر تک، اور چمپا کے تئیں ایک طرح کے ABANDON کی کیفیت ملتی ہے، لیکن یہ اختتامیہ جملے:

"چمپا کھڑکی میں آکر بارات دیکھنے لگی۔ جانے کس سہاگن کی بارات ہے، اس نے کہا۔ نیلمبر نے پلٹ کر اسے دیکھا۔ وہ کہہ رہی تھی: اس کی مانگ میں سیندور ہوگا۔ پیروں میں مہندی، ناک میں سہاگ کی نتھ۔ اس نے آہستہ سے اپنی مانگ کو چھوا، جس

میں افشاں چنی تھی۔ جو سیندور سے عاری تھی۔ اب یہ پھر ناٹک کھیل رہی ہے۔ گوتم نیلمبر نے پریشان ہو کر سوچا۔ "آدمی اس قدر کٹھور ہوتا ہے۔" چمپا نے کہا۔ "ہمیشہ سے عورت اور مرد ایک دوسرے پر الزام رکھتے آئے ہیں۔ یہ تکرار ہی فضول ہے۔" (ص ۲۵۹)

اس کے برعکس عورت کے مخمصے DIL EMMA اور اس کی بے بسی اور لاچاری کو روشنی میں لاتے ہیں۔ ان میں بھی اسی سوزِ دروں اور اندرونی کشمکش اور اضطراب کے آثار نظر آتے ہیں جو شروع کی جھجک اور گوتم کے مابین ردِ عمل کی صورت میں سامنے آئے تھے۔

جس وسیع رقبے پر اور جس وسعتِ نظر کے ساتھ اس ناول میں تاریخی شعور اور تخلیقی فن کے آداب کو سمویا اور آمیز کیا گیا ہے اور اس میں جو SUBTLETY اور SWEEP ہے اس کے پیشِ نظر "آگ کا دریا" نہ صرف مصنفہ کے پچھلے کارناموں کے مقابلے میں اور بہ حیثیت مجموعی بھی نہ صرف شاہکار کا درجہ رکھتا ہے، بلکہ ہماری زبان کے ادب میں اس کی جگہ منفرد اور ممتاز ہے۔ اس ناول میں تاریخ اور فکرِ انسانی کے مختلف ادوار اور دھارے جن کی یہاں نقش گری کی گئی ہے، بہت جاذبِ نظر ہیں؛ یہ ایک یا ایک سے زیادہ خاندانوں کی زندگی کے مد و جزر اور تلاطم اور تموج کی کہانی نہیں ہے، بلکہ یہ انسانی صورتِ حال کی تصویر ہے جسے بدلتے ہوئے تناظرات میں رکھ کر پیش کیا گیا ہے۔ گزرے ہوئے زمانوں کی یادیں انسان کے اجتماعی لاشعور میں جذب ہوتی رہتی ہیں۔ اور کسی بھی تحریک یا ہیجان کے زیرِ اثر وہ شعور اور تخلیقی ذہانت کے تفاعل کا بہانہ بن جاتی ہیں۔ شعور کی مختلف پرتوں اور نفسِ انسانی کے تین مدارج یعنی ID، EGO اور SUPER EGO کی حد بندی سے اس ناول میں خاص طور سے کام لیا گیا ہے۔ عین ممکن ہے کہ قرۃ العین حیدر نے عظیم فرانسیسی ناول نگار مارسل پروسٹ MARCEL PROOST کی معرکۃ الآرا تصنیف ALACHERCHE DUTEMPS PERDU سے بھی استفادہ کیا ہو، جس کا خمیر یادوں کے پیچیدہ نظم اور مختلف سیاق و سباق میں ان کی برانگیختگی سے اٹھایا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی اس داستان طرازی میں جو برسوں اور قرنوں کی بساط پر پھیلی ہوئی ہے، ہم انسانوں کے ہجوم سے بھی دوچار ہوتے ہیں اور یہ ایک واضح NARRATIVE BACK BONE بھی رکھتی ہے۔ لیکن یہ کہنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ کہ چونکہ ناول نگار کی ذاتی قربت ایک محدود طبقے تک محدود رہی ہے اور وہ کسی بھی طرح کی WISE

PASSIVITY کی اپنی افتادِ طبع کے سبب قائل نہیں رہی ہیں۔ اس لیے اس ناول میں ان کا تخلیقی ادراک پوری انسانیت کے دکھ درد کا احاطہ نہیں کرتا اور اس کی گہرائی اور گیرائی میں ایک سکڑن پیدا ہو گئی ہے، اس میں ہمیں کبھی بھی انسانیت کا وہ اداس نغمہ سنائی نہیں دیتا، جسے رومانی شاعر ورڈزورتھ نے STILL SAD MUSIC OF HUMANITY کہا ہے۔ جو عبداللہ حسین کے ناول 'اُداس نسلیں' میں متعدد جگہ پایا جاتا ہے اور منجملہ دوسرے عناصر کے 'آگ کے دریا' پر اس کی برتری کا سبب ہے۔ ان کی ایک فنی بدعت یا جدت کا ذکر شروع ہی میں کیا جا چکا ہے، لیکن ان کے اس ناول کو ورجینا وولف کے ناولوں — TO THE LIGHT HOUSE یا MRS. DALLOWAY کے طرز پر قیاس کرنا حسنِ ظن سے زیادہ نہیں ہے۔

اس تاثر کا اعتراف کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فطری اور انسانی دنیا کے رامش و رنگ اور ترنم و آہنگ میں شامل اور ملوث ہونے کے باوجود انسان اپنے آپ کو مایوس اور مجبور بھی پاتا ہے۔ اور تنہائی کے زنداں میں محصور اور محبوس بھی۔ اس کا ردِ عمل اس کی پوری شخصیت اور اعصاب پر مرتب ہوتا ہے اور وہ اپنے آپ کو راندۂ درگاہ یعنی DERELICT سمجھنے لگتا ہے۔ بہ ظاہر اسے دو ہی سہارے نظر آتے ہیں؛ اول فلسفیانہ فکر جو حقیقتِ مطلق کی کھوج کرنے پر اسے اُکساتی ہے؛ اور دوسرے اتھاہ محبت اور رواداری کی وہ روشنی جو اسے مذہبی اور متصوفانہ استغراق میں نصیب ہو سکتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر انفرادی انا کا وسیع انسانیت سے ارتباط اور رشتۂ تعلق اور ریاضت اور استغراق سے جو دانائی پیدا ہوتی ہے۔ وہ دراصل اس فروتنی اور صبر و انکسار کی دین ہے، جو جستجو اور کد و کاوش کا ماحصل ہے اور اس گھٹاٹوپ اندھیرے میں اس کے لئے روشنی کی ایک کرن فراہم کرتا ہے۔ جو مختلف دھارے اس ناول کی بساط پر آ کر ملتے ہیں؛ اور کرداروں کی نت نئی ہیئتیں جو مختلف ادوار میں نظروں کے سامنے آتی رہتی ہیں، وہ اس امر کا وافر ثبوت ہیں کہ انسان کو ہر دَور میں کم و بیش یکساں مسائل سے دوچار ہونا پڑا ہے اور یہ تسلسل برابر قائم ہے۔ انسان کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ وہ اپنی محدودیت کے احساس کے باوجود لامحدود سے لو لگائے رکھتا ہے، گو حالات و حوادث کی نیرنگیاں اس کی کوششوں پر قدغن لگاتی رہتی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی واقعہ ہے کہ تجرباتِ زندگی کے بطن میں کرب،

تلخی اور تضاد کے باوجود امید کی جو ہلکی سی کرن چھپی ہوئی ہے، وہی اس محیط تاریکی میں انسان کے لیے بہت بڑا سہارا ہے:

'...چٹانیں، اولانش، گلیشیر، آندھیاں، طوفان، جھکڑ، ان سب سے گزرتا سرجو کی لہروں پر بہتا وہ گوری شنکر کی اونچی چوٹی پر بیٹھ کر بادلوں میں چھپ گیا، چوٹی پر وہ دوزانو بیٹھ گیا اور اس نے دیکھا کہ چاروں اور خلا ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے۔ دنیا کا ازلی اور ابدی انسان، شکست خوردہ مگر بشاش پرامید، انسان جو خدا میں ہے، اور خدا ہے۔' (ص ۷۸)۔

یہ بلیغ جملے جنہیں جلوسِ آدم کے ترانے کا رتبہ تو نہیں دیا جا سکتا، ایک طرف انسان کے مخمصے کا احاطہ بھی کرتے ہیں اور دوسری طرف ایک ندا کا حکم بھی رکھتے ہیں، جو کوہِ طور سے آتی معلوم ہوتی ہے۔ دو انتہاؤں کے درمیان گھرا انسان اپنی زندگی کے گھانے پر مجبور بھی ہے، اور اسی میں اپنے لیے راہِ نجات بھی پاتا ہے۔

اُداس نسلیں

عبداللہ حسین کے ناول 'اداس نسلیں' کا موضوع ایک فرد نہیں، بلکہ ہم عصری زندگی کے مختلف ادوار اور ان میں سے گزرتے ہوئے عمل اور صعوبت کے گرداب میں محصور، کم از کم تین نسلوں کے نمائندے ہیں۔ ناول کا تانا بانا انہی کے تجربات کے اردگرد بنایا گیا ہے۔ یہ عمل جس زمانے یا دوران کو محیط ہے، وہ پہلی جنگِ عظیم سے کچھ پہلے سے شروع ہوتا ہے اور تقسیم ہند کی پُر آشوب اور ہنگامہ خیز مدت تک پھیلا ہوا ہے۔ ایک معنی میں یہ ہندوستان میں بسنے والی کئی نسلوں یا تاریخ کے بدلتے ہوئے ادوار کا مرقع ہے اور اس میں اس ذہن کی عکاسی ملتی ہے، جو معاشرت، تہذیب اور سیاست کے پسِ منظر میں اپنے ردِ عمل کو آشکار بھی کرتا ہے اور ان سے اثر پذیر بھی ہوتا ہے۔ اس میں مرکزی کردار نعیم اور عذرا ہیں۔ ذیلی کرداروں میں ہم روشن آغا، نجمی اور مسعود کو خاص طور پر شامل کرنا پسند کریں گے۔

ایسے ناول میں متحرک، رواں دواں، جیتے جاگتے کرداروں کی بڑی فراوانی نظر آتی ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ جس طرح ناول کا عمل افقی اور عمودی سطحوں پر نمایاں کیا گیا ہے' اور یہ پایانِ کار ایک آخری نقطے پر منتج ہوتا ہے، اسی طرح بیرونی سطح یعنی PERIPHERY پر جو کردار سامنے آتے ہیں، وہ مرکزی کرداروں کے خدوخال کو مزید نمایاں کرنے، ان کے مستتر امکانات اور توانائیوں کو بے نقاب کرنے اور انہیں پوری طرح روشنی میں لانے کے لیے مستعمل ہوئے ہیں۔ جیسا کہ ابھی کہا گیا، عمل کا یہ ناول ایک وسیع بساط کو محیط ہے۔ اس میں نہ صرف تاریخ کے مختلف ادوار کو تہ بہ تہ کھولا گیا ہے، بلکہ اس سے یہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ ہر لحظہ بدلتی ہوئی اور متغیر زندگی، شہروں اور دیہاتوں پر، ان کے مخصوص کردار اور شخصیت کے مطابق اپنا نقش ثبت کرتی اور انہیں نئے نئے تجربوں اور واردات کی آماجگاہ بناتی ہے۔ یہاں ان عنصری یعنی ELEMENTAL اور بے باکانہ اور پُرشور جذبات

کا اظہار بھی ملتا ہے، جو تہذیب کے صیقل سے ہنوز ناآشنا اور اس لیے غیر منزہ ہے اور شہری زندگی کی ان نفاستوں کا ارتعاش بھی جن کے پس پشت ذہنی اور جذباتی الجھاؤ دُور دُور تک پائے جاتے ہیں۔ زیادہ وضاحت کے خیال سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں زندگی تین ادوار سے متعلق نظر آتی ہے، اول برطانوی سامراج کا زمانہ، دوسرے آزادی کے حصول کے لیے جدوجہد کا زمانہ اور تیسرے تقسیمِ ہند کے بعد کا دور۔ اسی طرح دیہاتوں میں بسنے والوں کی زندگی، اعلیٰ ذہنی اور تہذیبی سطح کو برتنے والوں کی زندگی اور کارخانوں میں مشقت اور اذیت برداشت کرنے والوں کی زندگی کی پرچھائیاں جگہ جگہ نظر پڑتی ہیں۔ پھر جس طرح ناول کی زمانی بساط بہت وسیع ہے، اسی طرح اس کی مکانی حدود بھی بے ثغور ہیں۔ ہندوستان اور پاکستان کے مختلف امصار اور ان کے بے شمار حصے ناول کے عمل کے لیے اسٹیج فراہم کرتے ہیں۔ عمل کی لہر ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہوتی رہتی ہے۔ یہ انتقالِ مکانی بہ سرعت اور متواتر ہوتا ہے۔ ناول میں کرداروں کی جو فراوانی اور گوناگونی ہے، اس کے پیشِ نظر نعیمہ کو اس میں مرکزیت حاصل ہے۔ اس کی زندگی کے ابتدائی مرحلوں میں ہمیں اس زندگی کے نقوش ملتے ہیں، جو دیہاتوں میں جنگِ عظیم کے دوران موجود تھی۔ ان نقوش کے ابھارنے میں مصنف نے بڑی چابکدستی سے کام لیا ہے اس پر برطانوی استعماریت کے جو گہرے سائے مقامی کارکنوں کے توسط سے پڑتے ہیں، انہیں بخوبی نمایاں کیا گیا ہے۔ اس زندگی پر ایک غیر یقینی پن، تذبذب اور ہراسانی چھائی ہوئی ہے۔ حکومت کے چشم وابرو کے اشاروں پر گاؤں میں بسنے والے کسان وقتاً فوقتاً اپنی تمام ملکیت اور اثاثے سے چشم زدن میں محروم کر دیئے جاتے ہیں، اور کس کی کیا مجال کہ اس زور زبردستی کے خلاف آواز نکالے یا احتجاج کرے۔ پھر یہ وہ زمانہ ہے، جب جنگ چھڑ چکی ہے اور سلطنتِ برطانیہ کے ایک حلیف کی حیثیت سے اور اس کی ایک نوآبادی ہونے کے ناطے ہندوستان کے لیے جنگ کی سرگرمیوں میں حصہ لینا نوشتۂ تقدیر ہے۔ اس مہم میں وہ جاگیردار معاون ہوتے ہیں، جو ایک طرف حکومتِ ہند کے باجگزار اور مطیع و فرماں بردار ہیں، اور دوسری جانب گاؤں میں رہنے اور بسنے والوں کے لیے کعبۂ دین وایمان کا درجہ رکھتے ہیں۔ ایسے ہی ایک حلیف اور کارگزار روشن آغا ہیں۔ پھر اگر ایک طرف سخت کوشی، تنگ دستی اور زندگی کی آسیا میں پیسے جانے کی وہ کوفت ہے، جس سے گاؤں والے مسلسل اور متواتر دوچار ہوتے رہتے ہیں، تو اس کے پہلو بہ پہلو فارغ البالی اور عیش و نشاط کی وہ محفلیں اور رنگ رلیاں ہیں، جن سے

روشن آغا کی کوٹھی میں جمع ہونے والے مرد اور عورتیں، نوعمر لڑکے اور لڑکیاں لطف اندوز ہوتی ہیں۔ ایک طرف فطرت کا وہ خاموش اور بے داغ حسن ہے، جو دیہات کی فضا میں چاروں طرف بکھرا ہوا ہے، اور دوسری طرف تہذیب کا وہ غازہ اور تمدن اور آسودگی کے وہ روپہلی نقوش ہیں، جن سے روشن آغا کی کوٹھی کا چپہ چپہ آراستہ اور ضیرہ کن بنا ہوا ہے۔ اس طرح کے تقابلات ناول میں جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ ناول کے بنیادی ڈھانچے سے زیادہ اہم وہ تبدیلیاں ہیں، جو کرداروں کے توسط سے زندگی کے ہیولے میں نمایاں ہوتی رہتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے نعیم ایک معمول یعنی MEDIUM کی حیثیت بھی رکھتا ہے، اور ایک استعارہ بھی ہے۔ اس کے ذہن اور روح کی جڑیں دیہات کی زندگی میں پیوست ہیں، اور وہیں سے اپنی غذا حاصل کرتی ہیں۔ لیکن وہ اس ماحول سے نکلنے کا خواہش مند نظر آتا ہے۔ ایک معنی میں اپنے اس مانوس ماحول میں وسعت اور فراخی پیدا کرنے کی یہ کوشش بالواسطہ اور غیر شعوری ہے۔

ناول کے آغاز ہی میں ہم دو خاندانوں سے متعارف کرائے جاتے ہیں، جن میں ایک دیہات میں رہتا بستا اور فروغ پاتا ہے، اور دوسرا شہر کی تمدنی زندگی سے ملحق اور وابستہ ہے۔ نعیم اپنے مزاج اور جبلتوں کے اعتبار سے زمین کا بیٹا ہے لیکن عذرا کے توسط سے وہ منزل بہ منزل اس زندگی سے روشناس ہوتا ہے، جو آداب واطوار اور اقدار کے لحاظ سے اس کا تضاد پیش کرتی ہے۔ اس کے برعکس اور دوسری نہج پر عذرا کا ذہن اور اس کی روح تمدن، معاشرت اور سیاست کی جس سطح کی عادی اور شناسا رہی ہے، وہ نعیم سے تعامل کے بعد اور اس کے نتیجے کے طور پر ایک دوسری اور مختلف سطح کی طرف حرکت کرتی نظر آتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نعیم کی طرح عذرا بھی گو کم تر سطح ہی پر سہی اہم تبدیلیوں کا اشارہ بن جاتی ہے۔ بنیادی طور پر یہ تبدیلی ایک نوع کے ایثار اور خودسپردگی کا مطالبہ کرتی ہے۔ نعیم اور عذرا کی باہمی وابستگی اور یگانگت میں رومان کا عنصر اتنا اہم نہیں ہے، جتنا دو اناؤں کے درمیان اتحاد اور ہم آہنگی و ہمدمی پیدا کرنے اور ان کے اندر وسعت اور فراخی تلاش کرنے کا جذبہ۔ آخر آخر میں اس کی شکست بھی دیدنی ہے۔ ایک معنی میں ناول کا موضوع نعیم کی انا کا سفر ہے۔ اس سفر کے دوران مختلف مرحلوں پر شکست وریخت، تحلیل اور شیرازہ بندی کا جو عمل سامنے آتا ہے، یادوں کے جو ریلے تحت الشعوری سطح پر سے گذرتے ہیں، شخصیت کا مرکزی نقطہ سیاسی اور سماجی حالات میں

تغیر و تبدل سے جس طرح اثر پذیر ہوتا ہے۔ اس کے توازن کو درہم برہم کرنے کے جو عوامل اور حوادث ذمے دار ہوتے ہیں، خدا اور مذہب کے بارے میں تصورات کی مختلف جہتوں سے جس طرح وہ آشنا ہوتا ہے، اپنی اندرونی وحدت اور سالمیت کو برقرار رکھنے کی جو پیہم کوششیں نعیم کرتا رہتا ہے، اور اسے ضمیر کی خلش کی جس جاں گسل آگ سے گزرنا پڑتا ہے، یہ سب عناصر اس ناول میں بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ اس نظرے سے دیکھیے تو نعیم کا اپنے آبائی پیشے اور ورثے کو ترک کر کے شہر کی سیاسی زندگی میں داخل ہونا اور اس کے نشیب و فراز سے گذرنا، دراصل ایک کوشش ہے، اپنی شخصیت کے بنیادی نقطے کی تلاش کی۔ غیر شعوری طور پر اس میں اس تعلیم کو بھی دخل ہے، جو نعیم نے اپنے چچا ایاز بیگ کے وسیلے سے ابتدائی دور میں کلکتہ میں حاصل کی۔ اس تلاش کے تین بیرونی مظاہر قابلِ توجہ ہیں، اول وہ جدوجہد جو نعیم دیہات میں بسنے والوں کی زندگی کو بہتر بنانے کی کرتا ہے، دوسرے وہ پرخطر الجھاوے جو دہشت پسندوں کے گروہ سے منسلک ہونے پر اور ان کے شانہ بہ شانہ کام کرنے کے سلسلے میں سامنے آتے ہیں۔ اور تیسرے وہ سرگرمیاں اور ہلچل جو ملک کی سب سے بڑی سیاسی جماعت یعنی کانگریس سے اپنا تعلق استوار کرنے کے بعد شروع ہوتی ہے۔ دیہات کی زندگی کے معمولات کے سلسلے میں صرف نعیم کا کردار بخوبی سامنے آتا ہے، بلکہ اس کے باپ نیاز بیگ اور بھائی علی کا بھی۔ اور نہ صرف یہ دونوں کردار بلکہ مہندر سنگھ کا بھی، جس کی مختلف جھلکیاں ہم وقتاً فوقتاً دیکھتے ہیں اور ان سب کرداروں سے بڑھ کر خود دیہات کی زندگی کا کردار ہے، جو مرکب ہے بنیادی اور عنصری جذبات کے ابال اور اظہار سے، جس پر مذہب اور اخلاقی ضابطوں کی گرفت کم سے کم ہے، ان مرغزاروں، کھیت کھلیانوں، چشموں، کنوؤں اور چوپالوں سے، جو اسے ایک نکھار اور تازگی بخشتے ہیں، اغراض کے اس ٹکراؤ اور کشمکش سے، جو انفرادی اور اجتماعی عمل اور برتاؤ میں سامنے آتی رہتی ہے، اور مجموعی طور پر اس زندگی سے جو گاؤں کے چپے چپے پر سانس لیتی نظر آتی ہے۔

دہشت پسندوں کی سرگرمیوں کا ایک ہلکا سا پرتو ہمیں ناول کے دوسرے باب کے خاتمے پر نظر آتا ہے۔ جہاں روشن آغا کی کوٹھی پر ایک اجتماع کے دوران پہلے پہل نعیم اونچے طبقے کے مختلف نمائندوں سے متعارف ہوتا ہے:

"تم تقریر کرنے کے لیے وہاں نہیں گئے تھے۔ ایاز بیگ نے غرّا کر کہا کہ تمہیں پتہ ہے تلک

کا نام لینا ہی دہشت پسندی میں شمار ہوتا ہے۔ کوئی اور جگہ ہوتی، تو تمہیں گرفتار کر لیا جاتا۔
روشن محل کی تقریب تھی، اس لیے۔۔۔۔۔"

تھوڑی دیر تک دونوں خاموش بیٹھے بہلی کے چلنے کے ساتھ ہچکولے کھاتے رہے۔ پھر ایاز بیگ نرم لہجے میں بولے، "ہمارا خاندان انہی باتوں کی وجہ سے تباہ ہو چکا ہے۔"[۳۳]

لیکن کچھ عرصے کے بعد جب وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ غالباً آئینی طور پر جدوجہد کر کے دیہات میں رہنے والوں کی زندگی کو بہتر نہیں بنایا جا سکتا، تو وہ اپنے آپ کو اس گروہ سے وابستہ کر دیتا ہے، جو تشدد کے ذریعے اپنا مقصد حاصل کرنا چاہتا ہے۔ یہاں مقصد سب کچھ ہے، اسے حاصل کرنے کے ذرائع اخلاقی بنیاد پر کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ ناول کے اس حصے میں ہم اس زندگی کی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں۔ جو ہر قسم کی گرفت اور پابندی سے آزاد ہے۔ ایک طور پر یہ ردِ عمل ہے اس بے بسی کا جو نعیم گاؤں والوں کی معاشی جبر اور استحصال کے شکنجے میں جکڑے جانے کے خلاف محسوس کرتا ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ وہ اس نتیجے پر بھی پہنچتا ہے کہ یہ ساری جدوجہد لاحاصل اس لیے ہے کہ یہاں مقصد اور اس کے حصول کے ذرائع کے درمیان ہم آہنگی اور مطابقت واضح نہیں ہے اور ان کے درمیان کوئی امتیاز نہیں کیا جاتا۔ اس زندگی کے تلاطم سے گذرنے کے دوران اس کی ملاقات شیلا سے ہو جاتی ہے۔ یہ ملاقات اور اس کے ساتھ جنسی اختلاط اور بے تکلفی اس لیے اہم ہے کہ یہ تجربہ بالآخر نعیم کے لیے ضمیر کا بوجھ بن جاتا ہے۔ اس بوجھ تلے وہ آخر تک دبا رہتا ہے۔ اس خاص منزل پر تو وہ اسے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ نعیم اور شیلا کے درمیان ایک لمحے کے لیے سپردگیِ ذات کا ایک واہمہ ابھرتا ہے۔ لیکن نعیم بالآخر ایک ایسے جرم کا مرتکب ہوتا ہے، جسے اپنے نفس کے BETRAYAL سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس احساسِ جرم کا بھید اس وقت کھلتا ہے، جب اپنی زندگی کے آخری دور میں وہ احتسابِ خود کے عمل سے گذرتا ہے۔ ارتکابِ گناہ کے فوراً بعد اس نے اس کا جواز اس طرح ڈھونڈا تھا:

"سوراخ میں سے دھوپ کی لکیر کمرے میں داخل ہو رہی تھی۔ وہ ٹھٹک کر رہ گیا۔ دھوپ کی لکیر اس کی آنکھوں پر پڑ رہی تھی۔ آتش دان پر پڑے ہوئے شکستہ شیشے میں سے اسے اپنا چہرہ نظر آیا۔ غلیظ اور زرد بڑھی ہوئی ڈاڑھی میں اسے اپنے آپ کو پہچاننے میں کافی

دقت ہوئی، یکبارگی ایک سرکش خیال نے اس کے دل میں سر اٹھایا۔

"ٹھیک ہے، ٹھیک ہے میں اس کا حق دار ہوں"۔۔۔، پشیمانی کا سایہ اس کے سر سے چھٹ گیا۔ اور اس نے پہلی دفعہ گزری ہوئی رات کے سرور کو اپنے اعضا پر محسوس کیا۔" ص ۲۰۵

لیکن آخر آخر احساسِ جرم اس کے دل کے نہاں خانوں میں کلبلاتا رہا۔ وہ اس اندوہناک احساسِ جرم کی گرفت میں برابر پا بجولاں رہا۔ انیس الرحمٰن نے، جو نعیم کا گہرا دوست اور ہم راز ہونے کی حیثیت سے ابھرتا ہے، شروع میں اس کے ذہن اور ضمیر کے بار کو ہلکا کرنے کے لیے اس کی لغزش کا جواز اور اس کی تاویل پیش کرنے کی کوشش کی۔ انیس الرحمٰن کا تبصرہ نعیم کے ذہنی عمل پر بخوبی روشنی ڈالتا ہے:

"شاید پہلی بار اس پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ یہ شخص، جسے وہ اتنے عرصے تک احمق سمجھتا رہا تھا، آخر اتنا احمق نہ تھا، کہ وہ بہت کچھ جانتا تھا۔ مگر صرف سزا بھگت رہا تھا۔ کہ اس میں اتنا ضمیر، اتنی ذہانت موجود تھی کہ ایک طویل عرصے تک بے زبانی اور مظلومیت کے ساتھ ایک مسلسل موت کی اذیت برداشت کرتا رہا تھا۔" (ص ۹-۵۶۸)۔

نعیم اس احساس کی گرفت میں مستقل پابجولاں رہتا ہے۔ آخر آخر میں یہ عقدہ بھی کھلتا ہے کہ نعیم کا بھائی علی جس دوسری عورت سے شادی کرتا ہے، وہ ہی شہلا (یا بانو) ہے جو زندگی کے ہزار طوفانوں سے گذرنے کے بعد اب ایک گونہ توازن اور سکون و آشتی کی جویا ہے، جس کی باریابی کی امید اسے علی کی ذات میں نظر آتی ہے۔ اسے علی اور نعیم کے مابین جو مشابہت محسوس ہوتی ہے، وہ ان دونوں کا تعلق نہ جانتے ہوئے ایک نصب العینی انداز میں اس کی توجیہہ وہ اس طرح کرتی ہے:

"وہ پہلا شخص تھا، جس کے ساتھ مجھے دل سے محبت ہوئی تھی۔ مگر چند روز بعد وہ ہمیں چھوڑ کر بھاگ گیا۔ لیکن مجھے اب تک یاد ہے۔ پہلا شخص جسے ہم دل سے پیار کرتے ہیں، ہم کبھی نہیں بھولتے۔ بعد میں آنے والے سب لوگوں میں اس کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ تم بالکل اسی کی طرح چلتے ہو۔" (ص ۶۲۲)۔

نعیم اب ایک تیسرے اور زیادہ اہم دور سے گذرتا ہے، یعنی جب ان اوہام کی شکست

ہو جاتی ہے، جس میں وہ اب تک گرفتار رہا تھا۔ وہ اپنی جد وجہد اور تگ و تاز کے لئے ایک وسیع تر میدان کی تلاش کرتا ہے۔ ہندوستان کے سماجی اور سیاسی حالات میں جوار بھاٹے کی جو کیفیت رہی اور جو تغیرات اس دوران رونما ہوتے ہیں، وہ اس کی فکر اور شعور کو ایک نیا موڑ اور نئی نہج عطا کرتے ہیں۔ وہ ایک حد تک عذرا کو اپنا ہم خیال بنانے میں کامیاب ہوتا ہے، اور عذرا جو ایک آرام دہ، پرسکون اور ہر اعتبار سے محفوظ و مصئون زندگی گذارنے کی عادی رہی تھی، اپنے آپ کو نعیم کے دوش بدوش ایک خطرناک منجدھار میں ڈالنے پر آمادہ کر لیتی ہے۔ اس دوران ہم ان اہم واقعات کی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں جن سے ہم عصری زندگی عبارت تھی، یعنی جلیانوالہ باغ کے عقب میں پھوٹ پڑنے والی بغاوت، سائمن کمیشن کی ہندوستان میں آمد آمد کا غلغلہ، سیاسی پارٹیوں کی تنظیم، مسلم لیگ اور خاکسار جیسی تحریکوں کا فروغ پانا، برطانوی استعماریت کی چیرہ دستیاں اور سیاسی شعور کی یک لخت بیداری۔ یہاں صرف سیاسی زندگی کا مدوجزر ہی اہم نہیں ہے بلکہ یہ دکھانا بھی مقصود ہے کہ کس طرح نعیم کا ذہن اپنے نصب العین کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔

یہاں خارجی تفصیلات مہیا کرنے سے اتنا سروکار نہیں ہے، جتنا اس بات سے کہ زندگی کی کیفیت ہر آن متغیر رہتی ہے، اور زمامِ کار چند اہلِ ثروت لوگوں کے ہاتھوں سے نکل کر عوام کے قبضے میں بھی جا سکتی ہے۔ علاوہ ازیں یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ نعیم کو رفتہ رفتہ عوام کی خوابیدہ اور مستور قوتوں کا احساس ہوتا ہے، اور اس کے اور عذرا کے درمیان جو خلیج بوجہ ان کے سماجی منصب اور رتبے کے شروع میں حائل نظر آتی تھی، وہ رفتہ رفتہ کم ہونے لگتی ہے، لیکن اس کے برعکس وہ فاصلہ بھی بڑھنے لگتا ہے، جو نعیم اور روشن آغا کے گھر والوں کے درمیان ایک مدت سے چلا آتا تھا۔ معاشی اور معاشرتی اطوار میں تفاوت اور ان سے پیدا شدہ ناہمواریوں اور کشمکش کے یہ مطالعے بین السطور ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کرتے ہیں اور کبھی کبھی مفاہمت کی راہیں بھی کھلتی نظر آنے لگتی ہیں۔

واقعات کی رفتار ایک نقطے پر پہنچنے کے بعد پھر ایک نیا موڑ اختیار کرتی ہے۔ یہ تقسیم کے منظر سے متعلق ہے۔ اس میں اور شروع کے حصے میں جو عنصر مشترک ہے، وہ انسان کی بے بسی کا جاں گسل احساس ہے۔ شروع کے حصے میں اس موت کے گہرے اور مہیب سائے نظر پڑتے ہیں جن سے جنگِ عظیم کے دوران انسان دوچار ہوتا ہے۔ یہ تصویریں پہلی جنگِ عظیم میں ہلاک شدہ

انسانوں کی ہیں جب ہندوستان ایک مقبوضہ نوآبادی کی حیثیت سے جنگ کی آگ میں جھونکا گیا تھا، احتجاج کے باوجود اور ہٹ دھرمی کے ساتھ:

"نہیں تم نے جنگ نہیں دیکھی۔ اس لئے کہتے ہو، وہاں ہر طرف موت ہوتی ہے۔ آدمی چوہوں کی طرح مرتے ہیں۔ وہاں مرنا اور مارنا بڑا آسان کام ہے۔ یوں سڑک پر جاتے ہوئے ہم چیونٹیوں کے ایک قافلے پر پاؤں رکھ کر گذر جاتے ہیں اور سینکڑوں چیونٹیاں ہمارے جانے بغیر مر جاتی ہیں لیکن اکلوتی چیونٹی گر ہمارے بازو پر چل رہی ہو، تو اسے مارتے ہوئے ہم ہچکچاتے ہیں، گھبراتے ہیں، اور اسے اٹھا کر نیچے رکھ دیتے ہیں یا پھر پھونک مار کر اڑا دیتے ہیں۔" (ص ۔ ۲۴)۔

"اپنے مورچوں میں اور دشمن کے مورچوں میں اس نے ہزاروں سپاہی مرتے ہوئے دیکھے۔ کسی کو آسانی کے ساتھ، کسی کو اینٹھ کر مرتے ہوئے، کسی کے چہرے پر سفیدی اور معصومیت ہوتی، کسی پر موت کی نیلاہٹ اور تکلیف۔ کسی کی آنکھیں زندہ آدمی کی طرح جھانکتی ہوتیں، کسی کی اندھے شیشوں کی مانند ماتھے میں جڑی ہوتیں، کسی کی جیب میں خشک راشن اور چند گولیاں ہوتیں۔ کسی کے پاس بچوں اور خوبصورت لڑکیوں کی تصویریں اور ان کے سیاہ بالوں کے گچھے بطور نشانی کے ہوتے اور ڈائریاں۔ وہ سب بکھروں پر خندقوں میں، خشک جوہڑوں میں، برف پر، کیچڑ میں مرے پڑے ہوتے" (ص ۱۴۳-۱۴۲)۔

ناول کے آخری حصے میں جو تصویریں نظروں کے سامنے آتی ہیں، وہ ان مظلومین کی ہیں، جو اپنے ہم وطنوں کے ہاتھوں ظلم و جور اور بربریت کا نشانہ بنے۔ ناول کے پہلے حصے میں کہا گیا تھا کہ انفرادی موت قابلِ برداشت ہوتی ہے، لیکن اجتماعی موت، جس میں انسان حشرات الارض کی طرح روندے، کچلے اور پیسے جاتے ہیں۔ بہت عبرتناک ہے۔ اس اصول کا اطلاق ان بے کسوں پر ہوتا ہے، جو فرقہ وارانہ فسادات میں لقمۂ اجل بنے۔ کیوں کہ وہاں بھی انسان اور انسان کے درمیان فرق نہیں کیا جاتا۔ بلکہ ایک بہیمانہ اور سلبی طاقت انسانوں کو بیخ و بن سے اٹھا کر پھینک دیتی ہے۔ تخریب اور بربریت کے پس پشت ایک اندھے اور سفاک جذبے کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا، جو انسانوں

کو مجنونانہ قوت کے ساتھ آگے کی طرف ڈھکیلتا ہے ، اور انہیں کچھ بھی سوچنے کی مہلت نہیں دیتا۔

اس بے بسی کی دلدوز تصویروں میں سے ایک یہ ہے :

"نوجوان چہرے اور آنکھیں اور ہونٹ دنیا کی خوشنما چیزیں ہیں، لیکن جب وہ سرد کر دیے جاتے ہیں۔ میں نے مچھلیاں دیکھی ہیں، جو موت میں بھی آنکھیں کھول کر مسکراتی رہتی ہیں، مگر نوجوان، ان کی دوسری بات ہے۔ اس سے انسان کا دل ٹوٹ جاتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔

میں نے ہزارہا مردہ انسان، حیوان اور مچھلیاں دیکھی ہیں، اور سرخ وبا میں ایک ایک دروازے سے تین تین مُردے بیک وقت نکلتے اور عورتوں کو ماتم کرتے ہوئے دیکھا ہے اور جب ریل گاڑیوں کی ٹکر ہوئی، تو میں وہاں پر موجود تھا اور میں نے دیکھا کہ ایک آدمی کی گردن کے پاس دوسرے کا سر پڑا تھا۔ اور میں نے چیختے چلّاتے اور ایک دوسرے پر حملہ کرتے ہوئے قافلوں کو دیکھا ہے۔" (ص ۲۷۹)

جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، اس ناول میں مرکزی مقام ان ذہنی اور نفسی کیفیات کو حاصل ہے، جن سے نعیم پے بہ پے گذرتا ہے۔ چونکہ وقت گذرنے کا احساس ناول میں جگہ جگہ متشکل کیا گیا ہے، اس لیے اس میں یادآوری یعنی REMINISCING کے عنصر کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ نعیم جگہ جگہ اس معمول کا کام کرتا ہے۔ جن سے ماضی سے وابستہ یادیں گذرتی ہیں۔ وہ ماضی کے پردوں کو بار بار اٹھا کر دیکھتا ہے، اس کے دھندلکوں میں اسے وہ نقوش نظر آتے ہیں، جو کبھی جیتی جاگتی حقیقت تھے، مگر اب وہ گرد آلود ہو گئے ہیں۔ اس سے ملحق ایک مسئلہ ایک طرح کی واہمہ کی تصویروں کا ہے۔ یہ بھی دراصل ماضی کو زندہ رکھنے اور ان کا رشتہ حال سے جوڑنے ہی کا ایک وسیلہ ہے۔ یہ عنصر ہمیں ناول کے تخیلی ڈھانچے سے رابطہ قائم کرنے کا موقع بھی فراہم کرتا ہے، اور یہ تصویریں ہمیں برابر HAUNT بھی کرتی رہتی ہیں۔ مہندر سنگھ سے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے، جب نعیم کی ملاقات ہوتی ہے تو وہ دونوں بیتے ہوئے پر حلاوت دنوں کی یاد اس طرح تازہ کرتے ہیں :

"گاؤں کی باتیں ختم ہو گئیں۔ تو وہ خاموش ہو گئے۔ قبرستان میں تاریکی تھی۔ اور سکون۔ وہ دونوں چپ چاپ ہاتھ پیچھے باندھے سر جھکائے سیدھے تاریک راستوں پر آتے اور جاتے رہے۔ کبھی کبھی چند خشک پتے اور پھول ہوا کے زور سے لوٹ کر انہوں

پر آ گرتے اور ان کے پاؤں تلے چرچر کر ٹوٹ جاتے، کبھی وہ واپس آتے ہوئے پکا راستہ چھوڑ کر درختوں کے نیچے نیچے چلنے لگتے اور وہ پراسرار آواز بڑھ جاتی۔ سیاہ تنوں کے سامنے سے گزرتے ہوئے خوبانی کی جھکی ہوئی شاخیں ان کے چہروں سے ٹکراتیں اور سفید ہلکے پھول آدھی رات کی برف کی طرح اندھیرے میں آہستگی سے ان کے بالوں اور آنکھوں پر گرتے۔ اندھیرے سایہ دار راستوں قبروں کے درمیان چپ چاپ چلتے ہوئے وہ پرانے زمانے کے دو بھوت معلوم ہو رہے تھے۔ جنہوں نے رات کے مقررہ وقت پر اپنی اپنی قبروں سے نکل کر خاموشی سے ایک دوسرے کو خوش آمدید کہا تھا۔ اور اب اپنے دوست درختوں، خشک پتوں کتبوں اور سفید پھولوں کے درمیان چہل قدمی کر رہے تھے اور اپنے دلوں میں دوستی اور رفاقت کا وہ جذبہ محسوس کر رہے تھے۔ جو سالہا سال کی ہمسائیگی کے بعد خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ نعیم نے رات کے اس سمے قبرستان کے سفید پھولوں کے اور اپنے وجود کے اس اسرار کو بے حد واضح اور شدید طور پر محسوس کیا۔" (ص ص: ۱۴۴-۱۴۵)

اسی طرح عذرا اپنے ماضی کا جائزہ اس طرح لیتی نظر آتی ہے:

"بالآخر یہ میرا کمرہ ہے۔ اس جگہ میں بچپن سے رہتی آئی ہوں۔ یہاں میں نے کیسے کیسے خواب دیکھے ہیں۔ مجھے اس کمرے سے نفرت ہے۔ اس کے دریچوں کے شیشوں پر یوکلپٹس کے پتوں کا عکس پڑتا ہے۔ جو مجھے ناپسند ہے۔ بارش جب تیز ہو جاتی ہے تو بے پناہ شور اندر آتا ہے۔ کیونکہ یہ گیلری کے اختتام پر ہے۔ یہ بھی مجھے ناپسند ہے۔ اس کمرے میں میں نے کیا کیا سوچا ہے؟ کیسے کیسے پروگرام بنائے ہیں۔ ان تیس سالوں میں جو مجھے یاد ہیں کتنے ہی مسرت کے، کتنے ہی دکھ کے لمحے گزرے ہیں۔ ان لمحوں کے بہاؤ کو میں کبھی بھول سکتی ہوں؟ اور اس کمرے کو جس میں کارنس پر کتنے ہی پھول سوکھ گئے، اور کتنے ہی تازہ پھول ان کی جگہ رکھے گئے۔ پھول جو صرف میری خاطر، اس کمرے کی خاطر اگائے گئے، اور کتنے ہی۔ ارے یہ خاموشی کیوں ایک دم سارے میں! میرا ساز، میرے سازوں پر مٹی جم رہی ہے، اور برآمدوں میں اتنی ویرانی سمٹ

آئی ہے۔ میں ان کو یہاں لاکر رکھوں گی، تاکہ وہ ڈھل جائیں اور یہ خاموشی ٹوٹ جائے۔" (ص ص ۲۲-۱۳۴)۔

اور نعیم ایک طویل بیماری کے دوران جب اپنے گزشتہ شب و روز کا جائزہ لیتا ہے، تو اس کے بے چین اور مضطرب ذہن کی سطح پر جو نقوش ابھرتے ہیں، وہ انہیں اس طرح مشخص کرتا ہے:

"اس کے باوجود چند پتلی شکلیں تھیں جو اس کھڑکی کے اندھیرے اجالے میں دور دور تک ابھری ہوئی تھیں۔ کبھی کبھی وہ خوفناک حد تک قریب آجاتیں، ایک وہ ڈھلکا ہوا مونچھوں والا غلیظ ستا ہوا مردہ چہرہ تھا جس پر مدھم چاندنی پھیلی ہوئی تھی۔ ایک وہ بوڑھے بیل کی طرح چلتا ہوا بسوئے تھا۔ جو تاریک قبرستان میں اس کے ساتھ ساتھ چل رہا تھا۔ جبکہ خوبانی کے سفید شگوفے ان کے سروں پر گر رہے تھے۔ اور اسے عجیب سا احساس ہوا۔ مگر وہ مرے ہوئے آدمی کے ساتھ چل رہا ہے۔ ایک اس غیر ملکی کا چہرہ تھا جس کی سادہ، بے فن آنکھیں تھیں۔ جو ایک چھوٹے سے جرمن گاؤں میں لکڑی کا کام کرتا تھا اور جس نے اپنی معصومیت میں اس پرانی دوستی اور رفاقت کا احسانِ عظیم کیا تھا اور اسے احساس ہوا تھا کہ اگر وہ اجنبی سب کچھ جانتا ہوتا تو بھی یہی کرتا۔ مگر آخر اس سے کیا فرق پڑتا ہے، اور ایک عذرا تھی، جس کے لیے محبت کا جذبہ قریب قریب ناپید تھا۔ لیکن جس نے اسے احساس شکست بخشا تھا۔ یہ عذرا کا نیا روپ تھا۔" (ص ۱۶۴)۔

تخیلی طور پر یادوں کے نقوش کو تازہ کرنے کے مماثل ایک متوازی عمل ایک طرح کے واہمے یا PHANTASY کو سامنے لاتا ہے۔ اس ناول میں یہ اس نقطے پر نظر آتا ہے، جہاں بوڑھا مچھیرا اپنا خواب بیان کرتا ہے، اور یہ اس کے عقب میں نمودار ہوتا ہے، جہاں زمانی طور پر ابھی ابھی جلیانوالہ باغ میں بے گناہ انسانوں کے نیست و نابود کیے جانے کا حال بیان کیا گیا تھا۔ فینٹسی بھی خواب ہی کی ایک شکل ہے۔ خواب کے خواص میں سب سے اہم عنصر یہ ہے کہ یہ اس وقت ظاہر ہوتا ہے، جب حواسِ ظاہری وقتی طور پر معطل ہوجاتے ہیں اور فینٹسی میں جو کچھ روبرو ہوتا ہے، اس پر علت و معلول یا قانونِ سببیت کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔ ایک طرف حواسِ ظاہری کا تعطل اور دوسری جانب زمان و مکاں میں وارد ہونے یا وقوع پذیر ہونے والے واقعات کی منطق کی نفی یا اس سے صرفِ نظر کرنا۔ اکثر ایسا

بھی ہوتا ہے کہ فینٹسی کی کائنات میں حقائق اور آدرشوں کے مابین تصادم کی بھی ایک جھلک نظر پڑتی ہے یعنی اس میں ڈھکے چھپے جذبات اور ارادوں کی بھی تشہیر یا کم از کم عکاسی نظر آتی ہے؛ جو لاشعوری کائنات کا خزینہ ہوتے ہیں اور ہمیں اس وسیلے سے حقائق کی کائنات پر ایک طرح کی تنقید یا اس کا احتساب بھی ملتا ہے۔ ناول میں اس مقام پر خوبصورت مچھلیوں کی دریافت پر بوڑھا مچھیرا جس طرح خوشی کا اظہار کرتا ہے، اسے اس طرح ضبطِ تحریر میں لایا گیا ہے:

"یہاں پر ہم نے ہزاروں کی تعداد میں مچھلیاں دیکھیں۔ رنگ برنگ کی، چھوٹی بڑی، قسم قسم کی مچھلیاں پانی میں کھیل رہی تھیں۔ اور دھوپ چھن چھن کر ان کے جسموں پر پڑ رہی تھی۔ میرے باپ نے جال پھینکا، مچھلیوں میں افراتفری مچ گئی۔ ۔ ۔ ۔ میرے باپ نے جال میں ہاتھ ڈال کر کلبلاتے ہوئے ڈھیر میں سے ایک مچھلی نکالی اور اسے ہاتھ میں پکڑے کچھ دیر تک دیکھتا رہا۔ وہ بڑی خوبصورت مچھلی تھی۔ اس کا رنگ گہرا نیلا اور اس پر بڑے بڑے سنہری رنگ کے چانے تھے۔ وہ گردن کے پر پھیلا پھیلا کر سانس لے رہی تھی۔ اور کھلی ہوئی آنکھوں سے جانے کدھر دیکھ رہی تھی۔ ۔ ۔ ۔ پھر میرے باپ نے ایک اور مچھلی اٹھائی، جس کی جلد سفید ریشم کی طرح تھی اور جس پر دنیا کے ہر رنگ کے نقطے اور لکیریں پڑی ہوئی تھیں۔ اس کا سر اور آنکھیں اور ہونٹ بھی سفید تھے"۔ (۲۷۵-۲۷۴)۔

یہاں رنگ برنگ خوبصورت مچھلیاں دراصل زندگی کا استعارہ ہیں اور ان کا جال میں پھنسنا اور بالآخر اس رنگینی و رعنائی سے محروم ہو جانا اس بات کا اشارہ ہے کہ موت زندگی کے تعاقب میں رہتی ہے۔ اس ضمن میں ہمیں شیکسپیر کے مشہور تاریخی ڈرامے KING RICHARD III میں ایک کردار CLARENCE کی کہی ہوئی یہ سطور بے اختیار یاد آتی ہیں، جو ایک طرح کے PHANTASMAGORIC VISION کے دوران وارد ہوئی ہیں:

ME THOUGTS I SAW A THOUSAND FEARFUL WRECKS;
TEN THOUSAND MEN THAT FISHES GNAW'D UPON;
WEDGES OF GOLD, GREAT ANCHORS, HEAPS OF PEARL,
INESTIMABLE STONES, UNVALU'D JEWELS.

ALL SCATTER'D IN THE BOTTOM OF THE SEA.

SOME LAY IN DEAD MEN'S SKULLS, AND IN THE HOLES

WHERE EYES DID ONCE INHABIT, THERE WERE CREPT—

AS'T WERE IN SCORN OF EYES— REFLECTING GEMS,

THAT WOO'D THE SLIMY BOTTOM OF THE DEEP,

AND MOCK'D THE DEAD BONES THAT LAY SCATTER'D BY. ACT I. SCENE IV.

یہاں دکھ، تخریب اور موت کی یہ قلب ماہیت اور اس کا احساس CLARENCE کے پیش آگاہانہ یعنی PREMONITORY خواب کی شکل میں نظر آتا ہے۔ یہ حد درجے استعجاب انگیز اور دلآویز شاعری کا وہ نمونہ ہے، جس کی جھلکیاں ہمیں شیکسپیئر کے دورِ آخر کے ڈراموں خاص طور پر THE TEMPEST میں ملتی ہیں۔ یہ ایک نوع کا PHANTASMAGORIC VISION ہے۔ یہاں ہمیں موت سے وابستہ یعنی CHARNEL فضا کا عقد سمندر کے تمول (بیش قیمت خزینوں) کے ساتھ ملتا ہے۔ مردہ لاشیں مچھلیوں کی خوراک بن رہی ہیں، اور آنکھوں کے خالوں میں ان کی جگہ اور ان کے استحقار کے طور پر چمک دار ہیرے، جنہیں سمندر کی تہوں میں ہونا چاہیئے تھا، ان مردہ ہڈیوں کا مضحکہ اڑا رہے ہیں، جو ادھر ادھر بکھری ہوئی ہیں۔ یہ انسانی صورتِ حال پر ایک بھرپور طنز ہے۔ دونوں تراشوں میں موت کی لائی ہوئی تخریب کاری اور انسان کی بے بسی اور بیچارگی بھی نمایاں ہے، اور یہ حقیقت بھی کہ حسن و زیبائش کسی طرح بھی وجہِ ناز اور موجبِ افتخار نہیں کہ موت برابر زندگی کی گھات میں لگی رہتی ہے۔ یہ تضادات بیک وقت وجود رکھتے ہیں۔ اور ان کی پہلو بہ پہلو موجودگی ہمارے اندر تحیر کے جذبے کو بھی بیدار کرتی ہے، اور ہمیں یہ احساس بھی دلاتی ہے کہ مثبت اور منفی قوتیں ایک دوسرے کے علی الرغم ہمارے چاروں طرف موجود ہیں۔ عبداللہ حسین نے جس حسیت کے ساتھ یہ سین پیش کیا ہے اس کی مثال اردو فکشن میں تلاش کرنا فعلِ عبث ہے۔ یہ ان کی فن کارانہ ہنرمندی پر دال ہے۔

ناول میں ہمیں مرد اور عورت کے درمیان جنسی اور آئیڈیل محبت کے کم از کم دو پیٹرن ملتے ہیں نعیم، شیلا اور عذرا کے درمیان، اور نجمی اور خالد کے درمیان۔ ان دونوں میں بعض عناصر مشترک ہیں، اور انہیں ایک دوسرے کا VARIATION کہہ لیجئے۔ یہ اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اول اول

نعیم خالص جذباتی اور جنسی سطح پر شیلا سے اپنا تعلق اور ربط قائم کرتا ہے۔ یہ ان دنوں کی بات ہے، جب وہ دہشت گردوں میں شامل ہو گیا تھا۔ اگرچہ اس سے پہلے وہ عذرا سے متعارف اور مسحور بھی ہو چکا تھا۔ لیکن کشش اور گریز کا عمل اس کی زندگی میں برابر قائم رہا۔ عبداللہ حسین کے ہاں NARRATIVE یا بیانیہ کے فن کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ تجربات کے ابلاغ و ترسیل میں لمسیاتی محاکات سے بیش از بیش کام لیتے ہیں، اور انہیں اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ تجربہ اپنی یکتا اور نادر شکل میں سامنے آجاتا ہے۔ یہاں مرد اور عورت کے درمیان رابطے کے دوران تلذذ پر اتنا زور دینا مقصود نہیں، جتنا کہ تجربے کی واقعیت کو ٹھوس انداز سے نمایاں کرنا۔ نعیم اور شیلا کے درمیان جو ربط اور سنجوگ قائم ہو جاتا ہے۔ وہ جنسی اور حسی سطح پر زیادہ نمایاں ہے اس میں ذہن اور روح کی کارفرمائی بالکل نہیں ہے۔ یہ تین تراشے دیکھیے، جو قابلِ توجہ ہیں:

"دیر تک وہ دونوں برابر برابر لیٹے رہے۔ ان کی سانسوں کی ہلکی پھنکار کمرے میں بلند ہو رہی تھی۔ انھوں نے ایک دوسرے کے جوان، صحت مند جسموں کی حرارت ہونٹوں سے لے کر پاؤں کی انگلیوں تک رینگتی، اور سارے کمرے میں پھیلتی ہوئی محسوس کی"۔ (ص۲۰۳)۔

"نعیم نے دانت بھینچ کر اس کا منہ بند کیا۔ شیلا نے اس کا ہاتھ ہٹایا، اور ہونٹ دبا کر سسکی۔ اس نے نعیم کی چھاتی پر منہ رگڑا، اسے چوما، اور دیر تک سسکتی رہی۔ حتیٰ کہ اس کی چھاتی جگہ جگہ سے بھیگ گئی"۔

"خاموشی سے اس کے برابر لیٹ کر اس نے اسے اپنے ساتھ چمٹا لیا۔ اور اس کی پشت پر ہاتھ پھیرتے ہوئے احسان مندی کے جذبے سے اس کے سر اور ماتھے کو چوما۔ وہ بلی کے بچے کی طرح اس کے سینے سے لگ کر سسکنے لگی۔ اس کی گرم بخارزدہ سانس نعیم کی ننگی چھاتی پر سے گذری، اور اس کی جلد میں ایک درد آلود کیکپاہٹ بیدار کرتی ہوئی ہڈیوں میں اتر گئی۔ نعیم نے انتہائی تکلیف دہ احساس کے ساتھ ایک بازو کے پورے زور سے اسے بھینچا"۔ (ص ۲۱۹)۔

محبت کے اس پیٹرن میں نسیم اور عذرا کے باہمی جذب و کشش کی ایک جھلک ہمیں اس طرح دکھائی گئی ہے:

"وہ اس قدر دلکش، اس قدر مضبوط، اس قدر نازک تھا۔ دوسری طرف دیکھتے ہوئے اس نے اس کی نظریں اپنے گال میں اترتی ہوئی محسوس کی تھیں اور اس نے ادھر دیکھنے سے احتراز کیا تھا۔ مگر کچھ ہی دیر میں جب تیز کاٹتی ہوئی نظروں کے نیچے اس کے گال کی جلد کپکپانے لگی اور اس جگہ پر خون ابلنے لگا تھا۔ تو اچانک بہت زیادہ گھبرا کر اس نے ادھر دیکھا تھا اور دیکھتی رہ گئی تھی۔ اس کی آنکھوں میں گائے کے بچے کی سی نرمی اور نزاکت تھی۔ وہ دوبارہ اسے اپنی طرف جھکتے ہوئے دیکھ کر وہاں سے چلی آئی تھی۔" (ص ۲۳۰)۔

"لیکن ایک دوسرے کی موجودگی کا احساس شدت اختیار کر گیا۔ اور وہ ایک بار پھر برتنوں کے ٹکرانے اور انسانی آوازوں کے ملے جلے شور کے نیچے خاموش ہو کر ادھر ادھر دیکھنے لگے۔ برآمدے کے بیرونی شور اور اندرونی سناٹے کو انھوں نے ایک ساتھ محسوس کیا۔ بے چین لمحے ایک ایک کر کے ان کے سروں پر ٹپکتے رہے، ٹپ، ٹپ، ٹپ۔ حتیٰ کہ انھوں نے محسوس کیا کہ ان کی ملاقات اور گفتگو انتہائی مضحکہ خیز اور بے مصرف ہے۔"

(ص ۲۶۰)۔

محبت کی زندگی میں زیر و بم اور اتار چڑھاؤ تو آتے ہی رہتے ہیں، لیکن یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ عذرا ان عورتوں میں سے ہے، جو ایک مرتبہ کسی مرد پہ فریفتہ ہو جائیں، تو پھر اس سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہیں، اور اس پر اپنا سب کچھ نچھاور کرنے کے بعد بھی کسی بدلے کی طلبگار اور خواہاں نہیں ہوتیں۔ محبت کے لین دین میں پلڑا اسی کا بھاری رہتا ہے، اور وہ کسی قیمت پر اپنے حق سے دست بردار نہیں ہونا چاہتی۔ اور محبت کی اس پیشکش یا GESTURE میں جسم اور روح دونوں ہی کا حصہ ہوتا ہے۔ چنانچہ عذرا اپنے اس ارادے میں اٹل ہے کہ وہ اپنے آپ کو نسیم کے علاوہ کسی اور کے حوالے نہیں کرے گی۔ یہ محبت غیر مشروط ہے اور اس کے پائے استقامت

میں کوئی جنبش نہیں پیدا ہو سکتی۔ اب عذرا کے اس آہنی عزم اور جذبۂ سپردگی اور سرافگندگی کا جو ردِعمل اس کے گھر والوں پر ہوتا ہے، اسے انتہائی ہنرمندی کے ساتھ TANGENTIAL انداز سے اس طرح رقم کیا گیا ہے:

"روشن محل پر موت کا سکوت طاری تھا اور موسمِ خزاں کی وہ شام اونچی چھتوں والی اس مہیب عمارت پر آہستہ آہستہ جھکی آ رہی تھی۔ برآمدوں میں اور بند دروازوں اور کھڑکیوں کے شیشوں پر روشنیاں جل رہی تھیں۔ لیکن کوئی متنفس دکھائی نہ دے رہا تھا۔ گھر کے تمام نوکر اپنے کمروں میں بیٹھے تھے، اور برآمدوں میں قدم دھرتے ہوئے ڈر رہے تھے۔ سڑک پر سے گذرنے والوں کو پہلی نظر میں سنسان برآمدے اور روشوں پر اکٹھے کیے گئے خشک پتوں کے ڈھیر دیکھ کر اس جگہ کی ہمہ گیر ویرانی کا احساس ہوتا تھا۔ اوپر کی منزل میں سرخ شیشوں والے بڑے دریچے پر یوکیلپٹس کے پتے سایہ کیے ہوئے تھے۔ ان کے پیچھے عذرا کے کمرے میں خالہ پلنگ کے کونے پر بیٹھی تھی۔ پلنگ پر عذرا گھٹنوں اور کہنیوں کے بل اوندھی لیٹی تھی۔ کمرے کی فضا پر دھماکے سے پھٹنے والی خاموشی طاری تھی۔" (ص ۲۶۱)۔

اب تک کنایۃً جو کچھ کہا گیا تھا۔ اس کا اتمام آخری جملے میں ہوتا ہے اور پھر فضا سازی اور CONCRETE امیجز کی وساطت سے اس پورے مفہوم پر اس طرح روشنی ڈالی گئی ہے: 'آہ، خالہ نے ہاتھ اٹھا کر ہوا میں پھیلائے اور پھر گود میں رکھ لیے۔ آج تک ایسا نہیں ہوا۔' (ص ۲۶۱) بالواسطہ اور OBLIQUE اندازِ بیان کی ایک اور مثال، جس میں خالہ کو اپنے معمر ہونے کا یک بیک احساس ہوتا ہے، اس طرح سامنے لائی گئی ہے: 'خالہ نے دہشت سے دیکھا کہ وہ دوسری عورت ان سے زیادہ جوان، زیادہ مضبوط اور زیادہ سرد تھی۔ اس کی کھلی ہوئی سرد نظروں کے سامنے خالہ لوٹنے پر مجبور ہو گئیں۔ ایک نامعلوم ندامت کے مارے انہوں نے جھک کر بلی کو اٹھایا اور تیز تیز قدم اٹھاتی ہوئی کمرے سے نکل آئیں۔ جب وہ باہر آ رہی تھیں تو انہوں نے محسوس کیا کہ وہ عذرا سے بعید تر ہوتی چلی جا رہی تھیں۔ بالآخر وہ ان سے الگ ایک بالکل دوسری عورت تھی۔' (ص ۲۶۳)۔ اس شدید جذباتی تعلق کے باوجود جو نسیم اور عذرا کے درمیان قائم ہو چکا تھا، آخر آخر میں اس کا سحر

بھی لوٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہاں یہ اشارہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا، کہ اس ازالۂ سحر میں ایک عنصر اس کشش اور رغبت کا بھی ہے جو وقت گزرنے کے ساتھ نعیم نجمی کی طرف محسوس کرتا ہے۔ گو وہ اس جذباتی تلاطم سے اپنے آپ کو باہر نکالنے کی تگ و دو میں بھی لگا رہتا ہے:

"عذرا کا سانس دھونکنی کی طرح چل رہا تھا۔ برسوں تک اکٹھا رہنے کے بعد وہ دفعتاً ایک دوسرے کے مقابل آن کھڑے ہوئے تھے۔ ہنوز اجنبی اور متنفر، انتہائی ذلت کے احساس سے اس نے چیخنا چاہا، لیکن وہ صرف اتنا کہہ سکی، تم، تم، پھر اس نے رونا چاہا لیکن صدمے کی شدت سے رو بھی نہ سکی۔۔۔۔ دریچے کے شیشے پر انگلیاں پھیلائے وہ بے خیالی سے کھڑا رہا۔ کئی مرتبہ اس نے رات کے واقعے کو یاد کرنے کی کوشش کی، لیکن محض اپنی انگلیوں کو اور چھن کر آتی ہوئی دھوپ کو اور شیشے پر پڑتے ہوئے یوکلپٹس کے پتوں کے سائے اور دریچے کے پتھر کو دیکھتا رہا اور محسوس کرتا رہا۔ اس کے ذہن میں ایک بے معنی خلاء اور تعطل تھا۔ وہ آسانی سے اپنے آپ کو سنبھالے کھڑا گونگی، بے تاثیر نظروں سے اس نئی صبح کو دیکھتا رہا، جو ہر روز کی طرح دنیا پہ طلوع ہوئی تھی۔" (ص ۲۶۷)

عذرا کے سلسلے میں ازالۂ سحر یعنی DISILLUSION HENT کا جو سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ اسے آخر آخر میں بالواسطہ طور پر اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"رات کی کمزور روشنی میں اس نے اپنے سینے پر پڑے ہوئے عذرا کے ہاتھ کو دیکھا جس کی انگلیاں نیند میں آپ سے آپ ہل رہی تھیں۔ کیسی سکون کی نیند ہے تمہاری، اس نے دل میں کہا، اور اس کے اندر حسد کا تیز احساس پیدا ہوا، لیکن اس کے دل میں اب اتنا زور نہیں رہا تھا کہ اس طاقتور جذبے کو سہار سکتا۔ اندھیرے میں بے حس و حرکت تکلیف سہتے ہوئے اب ایک عجیب سرد مہری اس کے دل میں پیدا ہوئی۔۔۔۔ دفعتاً اس نے اس عورت سے جو ربع صدی سے اس کی بیوی تھی۔ شدید بیزاری اور لاتعلقی محسوس کی۔ اس کے بازو کو جھٹکے سے ہٹا کر وہ اٹھا، اور کھڑکی میں جا کھڑا ہوا۔ چاند اوپر آ گیا تھا۔ اور رات میں جان پڑ رہی تھی۔ آگ کی روشنی اب سارے آسمان پر پھیل چکی تھی اور دور کی موسیقی کی طرح آواز

کبھی مدھم، کبھی تیز آرہی تھیں"۔ (ص ص ۲۳-۵۶۲)۔

محبت کا دوسرا پیٹرن ہمیں نجمی (جو عذرا ہی کا ایک دوسرا روپ ہے) اور خالد کے مابین پرزور کشش میں نظر آتا ہے۔ نجمی میں جو بے لوث محبت اور سرافگندگی کا جو جذبہ ہے، وہ عذرا کی ایک نئی تشکیل کی صورت میں نظر آتا ہے۔ وہ خالد کے لیے جس خود سپردگی کا احساس کرتی ہے، اور محبت کے بے پناہ اور لازوال جذبے کا جس خلوص اور دردمندی کے ساتھ اظہار کرتی ہے، اس کا کچھ اندازہ اس گفتگو سے لگایا جاسکتا ہے، جو اس طرح معرضِ اظہار میں لائی گئی ہے:

"ہم ہر کسی سے محبت کرنے کے اہل نہیں ہیں۔ محبت جو سادگی اور سچائی کا جذبہ ہے۔ جب آتا ہے، تو ہمیں ذہن کی دنیا سے اوپر لے جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا تجربہ ہے، جو ہم کسی ذہنی یا جسمانی قوت کی مدد سے حاصل نہیں کرسکتے۔ جو روح کی تمام تر قوتیں لے کر آتا ہے۔ جس میں سے مذہبی رہنما گذرتے ہیں۔ یہ ہمارے مخلص ترین جذبوں میں سے ہے۔۔۔ ایک نہ ایک انسان ضرور آتا ہے۔ ہمیشہ، ہر جگہ، جو ہمیں محبت کی سچائی کا یقین دلاتا ہے۔ جس کو دیکھتے سے ہم پہچان لیتے ہیں کہ یہ وہی ہے، جس کو پہچان کر ہم دل میں کہتے ہیں، 'مجھے پتہ تھا تم آؤ گے، مجھے تمہارا انتظار تھا۔ دیکھو، یہ میں ہوں، مجھے جانتے ہو؟' اور ہمیں دیکھ کر اس کی آنکھوں میں پرانی شناسائی کی چمک پیدا ہوتی ہے۔ وہ ہنستا ہے، اور اس کی ہنسی ہمیں زندگی کی معصومیت کا یقین دلاتی ہے۔ وہ کبھی نہیں کہتا کہ وہ محبت کرتا ہے، لیکن اپنی آنکھوں میں محبت کے دیلوٹ لیے ہوتا ہے۔ ہمارے آگے، ہمارے پیچھے، ہمیشہ ہمیشہ! وہ ہمارے لئے دنیا کا سب سے مہربان اور نرم دل انسان ہوتا ہے۔ اس کے جسم سے ہمیں محبت کی بو آتی ہے! محبت جو ہمیں زندگی کی نیکی اور اچھائی کا یقین دلاتی ہے۔ جو اس وقت جب ہم طوفانوں میں گھرے ہوتے ہیں، ہمیں بتاتی ہے کہ دنیا میں کوئی دوسرا محض ہمارے لئے زندہ ہے، جو ہمارے زندہ رہنے کی ایک بڑی وجہ ہے کم از کم زندگی میں ایک دفعہ محبت ہمیں دکھ نہیں دیتی۔ کم از کم ایک دفعہ وہ ہمیں زندہ رہنے کا جذبہ عطا کرتی ہے"۔ (ص ص ۸۵-۴۸۴)۔

وقت کا مسئلہ ناول میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ وقت جو عموماً تین اکائیوں یعنی ماضی، حال اور مستقبل کے آنات میں منقسم ہے، دراصل ایک مسلسل دھوکہ ہے اس لیے کہ ماضی پر انسان کا بس نہیں

چلتا کہ وہ ہاتھ سے نکل چکا ہے، مستقبل غیر یقینی کے دھندلکے میں لپٹا ہوا اور اسی لیے غیر متعین ہے اور اس طرح حال یا تو ہر لمحہ ماضی کے اندر ضم ہو رہا ہے، یا مستقبل کی طرف پابجولاں ہے اور اس لیے کم سے کم صلاحیت یا حقیقت کا حامل ہے۔ لیکن دلچسپ امر یہ ہے کہ نفس یا انا بہر صورت ان تینوں اکائیوں سے منسلک اور ان کی پابند ہے لیکن چونکہ دوران کا وجود اصلی یا حقیقی نہیں، اسی طرح ذات کا مرکز و محور بھی بدلتا رہتا ہے۔ وقت گویا ایک آئینہ ہے، اور اس کے توسط ہی سے ہمیں نفس کے مختلف مظاہر کا انعکاس اپنے تجربے کی حدود میں شامل ہوتا نظر آتا ہے۔ اب ایسے نفس کا جو ہر لمحہ متغیر اور متبدل ہوتا رہتا ہے؛ مرکزی نقطہ تلاش کرنا ایک دشوار عمل ہے۔ لیکن اس مبرم تبدیلی کے باوجود ایک جذبہ ایسا ضرور ہے، جس کی پرچھائیاں ہم ناول کے عمل میں برابر دیکھتے ہیں، ایسی محبت کی کشش، جو وقت کے تسلسل سے اوپر اٹھ سکتی ہے۔ نعیم اور عذرا ایک عارضی رنجش کے بعد ایک دوسرے سے ملے ہیں۔ تجدید محبت کا یہ منظر اس طرح بیان کیا گیا ہے:

> "نعیم نے اسے ماتھے پر چوما اور آنکھوں اور گالوں پر اور ہونٹوں پر، اور ایک لفظ کہے بغیر وہ بے تابی اور گرم جوشی سے اسے ساری جگہوں پر چومتا رہا۔ حتیٰ کہ آنسوؤں کا نمکین مزہ اسے اپنی زبان پر محسوس ہوا۔ 'مت روؤ' وہ کوشش کر کے بولا' اس کی آواز خشک اور کمزور تھی۔ عذرا جھلملائی ہوئی آنکھوں سے اسے دیکھنے لگی، عذرا ہولے سے ہنسی' نعیم بھی اس کے ساتھ ہنسا...... وہ کچھ بھی نہ سمجھ رہا تھا۔ وہ محض اس برسوں کی گم شدہ آواز کو سننے میں محو تھا، جو آہستہ آہستہ قریب آ رہی تھی۔ اسے واپس مل رہی تھی۔ جیسے آدھی رات کے ملاحوں کا گیت، جو ابھی قریب آتا ہے، اور ابھی دور چلا جاتا ہے؛ اور کہیں نظر نہیں آتا۔ لیکن مسافروں کی محبت بڑھاتا ہے، اور طوفانی رات میں انہیں زندگی کی محبت اور خوشی کا یقین دلاتا ہے۔" (ص ۲۵۲)۔

یوں تو پورے ناول ہی میں لیکن اس کے آخری حصے میں خاص طور پر ایک اہم فلسفہ جس سے ہم بین السطور دوچار ہوتے ہیں؛ اور جسے کسی حد تک تجریدی شکل میں پیش کیا گیا ہے، وہ حقیقت مطلقہ کی طرف انسان کا رویہ ہے۔ ایک نقطہ نظر تو وہ ہے، جسے ڈاکٹر انصاری، نعیم پر فالج

کے حملے کے بعد صحت یابی کی طرف مائل ہونے کے دوران پیش کرتے ہیں، یعنی یہ کہ ہم ایک عظیم اور ماورائی قوت میں یقین کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتے۔ اور اس عظیم اور ان دیکھی قوت کا ادراک مذہب کے بغیر ممکن ہی نہیں۔

"مذہب کا سب سے بڑا آلہ عبادت ہے۔ عبادت جو انسان کی شخصیت کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر ایک جذبہ بن جاتی ہے۔ 'جو انسان کو اپنے اندر جھانکنے کی استطاعت بخشتی ہے۔ آج تک جس کسی نے اپنے آپ کو جانا اور پہچانا ہے۔ اس کی استطاعت عبادت ہی نے اس میں پیدا کی ہے۔ یہ وہ راستہ ہے، جس پر چلتا ہوا آدمی ساری دنیا میں گھوم گھام کر پھر اپنے آپ تک آپہنچتا ہے؛ وہ خفیہ اور تنگ راستہ جو انسان کی اپنی ذات پر آکر ختم ہوتا ہے' اور پھر اندر اتر جاتا ہے' اور جب وہ ڈرتا ہوا، جھجکتا ہوا اپنی ذات میں داخل ہوتا ہے تو راستہ روشن اور کشادہ ہو جاتا ہے۔ اور اس مقدس روشنی تک پہنچنے کا جذبہ، جو راستے کے اختتام پر نظر آتی ہے، اسے پا لینے کی دیوانی خواہش انسان کو آگے چلاتی جاتی ہے اور اسے ایک مقصد عطا کرتی ہے' اور جب وہ مقصد شخصیت کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے' تو انسان اپنی ذات میں گم ہو جاتا ہے۔ پہلے شعور کے پردے اٹھتے ہیں، پھر آہستہ آہستہ لاشعور کے در وا ہوتے ہیں؛ اور جب وہ آفاقی سطح پر پہنچ جاتا ہے تو ماورا ریں دیکھنے اور اسے جاننے لگتا ہے۔ ... فلسفیوں کو آج تک معلوم نہیں ہو سکا کہ مادے کی اصل ماہیت کیا ہے۔ اور اس کا کوئی اپنا الگ وجود بھی ہے یا محض ہمارے دماغ کی اختراع ہے۔ دنیا کے تمام فلسفوں میں سے اگر خدا کے تصور کو نکال لیا جائے، یا اس قوت کو جو کہ کائنات اور انسانی زندگی میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے' تو یہ سب کے سب ایک دوسرے کی نفی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور سوچنے والے کو پاگل کر دیتے ہیں۔" (صفحہ ۶۵-۶۶)۔

لیکن نسیم اس منطق کو قبول نہیں کرتا، اور اسے اس طرح مسترد کیا گیا ہے:

"کیا ایسا ہے کہ خدا واقعی ہے' اور مجھ سے ناراض ہے کہ اب تک میں ناسمجھ رہا۔ میں تو ناسمجھ ہی پیدا ہوا تھا۔ میری تو سمجھ میں آتا ہے کہ مذہب کے راستے پر چل کر ہم پہلے نظریہ بنا لیتے ہیں، پھر عقیدہ آپ سے آپ آجاتا ہے۔ سچ پر آئے چاہے جھوٹ پر۔ ہمیں

بہرحال اطمینان کے ساتھ مرنے کا آسان نسخہ ہاتھ لگ جاتا ہے۔" (وہ دوبارہ ہنسا)

کھڑکی میں چند چڑیاں شور مچا رہی تھیں۔ نعیم نے کاہلی سے سیدھے ہاتھ کی مدد سے انہیں اڑایا'

اور اداسی سے باہر دیکھتا رہا۔ طبعی لحاظ سے وہ مسکین تھا۔ روحانی طور پر نخوت بخدا کے

لامقام کی اس نکھری ہوئی خوشگوار صبح کو دیر تک اس کا ذہن اس تکلیف دہ جستجو میں کھویا رہا۔

اور اس کے سر پر مصیبت اور دکھ کے سائے منڈلاتے رہے۔" (ص ۲۶۹)۔

اور انیس الرحمٰن کی زبان سے اس نظریئے کا توڑ اس طرح پیش کیا گیا ہے، یعنی مذہب یا ایمان کو دراصل ہم نے اپنی مصالح کی وجہ سے جنم دیا ہے۔ ورنہ اس کے بغیر بھی زندگی گذارنا ممکن ہے' اور یہ ایک غیر ضروری سی تراوشِ فکر یا ذہنی تخلیق ہے:

"جانتے ہو ہم نے خدا کو کیوں ایجاد کیا ہے؟ اپنے آرام کی خاطر؛ کیوں کہ ہم سوچنا نہیں چاہتے۔ اور سچائی کی تلاش میں سوچنا دنیا کا مشکل ترین کام ہے۔ فصل کاٹنے اور بچہ جننے سے زیادہ مشکل۔ ہم سہل پسند ہیں، کیونکہ ہم اسی طرح پیدا ہوئے ہیں۔....

....۔ دنیا کے تمام مذاہب محبت کا پرچار کرتے ہیں، اُنہہ یہ ہوتا کیا ہے: جونہی آپ ایک مذہب کو اپنا لیتے ہیں۔ آپ کے دل میں نفرت کا 'تعصب کا بیج بویا جاتا ہے۔ 'دوسرے مذہب کے خلاف، دوسرے تمام مذاہب کے خلاف۔ ان تمام ان گنت فرقوں کے خلاف جن میں آپ شامل نہیں ہیں۔ محبت کے نام پرچار کرنے کے باوجود اس وقت خودبخود ہماری عقل سلب ہو جاتی ہے؛ اور ہم دنیا کے سب سے مطمئن انسان بن جاتے ہیں۔

..... انصاف ہمارے یہاں پر ہے؛ اس نے پھر دو انگلیوں سے سر کو ٹھونکا' اور ہمارا خدا بھی یہاں پر ہے' اور سب کچھ یہیں ہے' اور یہی کچھ ہے۔ اس کے باہر کچھ نہیں ہے۔ صحیح فیصلے صحیح قدم' صرف اسی فعل میں ہماری نجات ہے۔ یہ لمحہ جس میں ہم زندہ ہیں۔ اس سے ہم تسکین حاصل کرتے ہیں' اور مکمل آزادی سے زندہ رہتے ہیں۔ مستقبل' انصاف' فائدہ' نقصان' یہ سب ایک طویل انتظار میں شامل ہیں۔ جو ہم پہ ایک عظیم اور لاحاصل خوف طاری کر کے ہمیں احمق اور ناکارہ بنا دیتا ہے!.......۔" (ص ۳۲-۵۳۱)

نعیم پہلے نظریئے کی نسبت دوسرے سے ہمدردی اور یکجائیت کا احساس اپنے اندر پاتا ہے اور تیسرا

نظریہ وہ ہے، جس تک نسیم خود اپنی تمام ذہنی الجھنوں پر فتح پانے کے بعد پہنچا ہے اور وہ یہ کہ اداراتی مذہب کی نوعیت جو بھی ہو، لیکن مذہب کی تہ میں جو جذبہ ہے، یعنی حقیقتِ مطلقہ کے ساتھ ہم آہنگی کی جستجو کا، وہ دراصل عالمگیر محبت کا ایک دوسرا پہلو ہے:

"اور مذہب؟ سچ ہے کہ یہ تخلیق کی نہایت اعلیٰ شکل ہے اور نہایت دلکش۔ یہ واحد منظر ہے، جہاں خدا، انسان اور روح آپس میں یوں مدغم ہو گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا، جہاں تخلیق در تخلیق اس سرعت کے ساتھ عمل میں آتی ہے کہ ہم حیرت زدہ رہ جاتے ہیں،..... آج بھی انسانوں کی سوسائٹی میں مذہب سب سے بڑی واحد قوت ہے۔ تو اس کا اسرار کیا ہے؟ اس کا راز؟ بتاؤ؟ ہہ، ہہ، ہہ، وہ چالاکی سے مسکرا دیا۔ ایمان، یہ ایمان کی تخلیق کرتا ہے اور سینہ در سینہ، عہد در عہد نسل در نسل اسے منتقل کرتا جاتا ہے۔ ہم ایک مذہب کے حق میں ہیں اور دوسرے مذہب کے خلاف بہترین دلائل دے سکتے ہیں۔ لیکن ہم ایمان سے یقین نہیں اٹھا سکتے، جو سارے مذاہب کی روح ہے...

یہ وہ پوشیدہ روح ہے، جو تمام مذاہب کی تہ میں رواں ہے، ایمان، یہ تجریدی اور تقریباً غیر دلچسپ لفظ، جس میں انسانیت اور خدائیت کے وسیع ترین معنی پوشیدہ ہیں، پراسرار اور غیر مشروط طور پر بے علم لوگوں کے دلوں میں اتر جاتا ہے اور انہیں اطمینان اور وقار کے ساتھ ہر آفت کا، جس میں موت بھی شامل ہے، سامنے کرنے کا اہل بنا دیتا ہے۔ پھر یہ چیز اس قدر آسان اور قدرتی دکھائی دیتی ہے۔ کوئی، آج تک نہیں سمجھ سکا کہ کس طرح کمتر ذہانت رکھنے والے لوگ اس PHENOMENON کو قبول کر کے ایک عظیم جرأت کی اہلیت اختیار کر لیتے ہیں۔ لیکن تم بتاؤ، تخلیق کا عمل آج تک کون سمجھ سکا ہے۔

....

تو دیکھا تم نے۔ کس طرح منظم مذہب، اپنی عظمت کے باوجود، ایمان کے مقابلے میں دوسرا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ ایمان، جو مذہب کی تخلیق ہے، اس کا سارا مقصد، سارا حسن ہے۔ ایک وقت تھا کہ میں بھی ان میں شامل تھا۔ لیکن کل رات، وہاں ان کے ساتھ، وہ جنہیں بے علم، گنوار دہقان تھے۔ ان کے ساتھ بیٹھے بیٹھے دفعتاً مجھے ان کی طاقت، ان کی دانائی اور

ان کے وقار کا علم ہوا جب کہ موت ان کے سامنے کھڑی تھی۔ ان کے درمیان چل پھر رہی تھی۔ زندگی کے اس عظیم جری لمحے میں انھوں نے اسے مکمل طور پر قبول کر لیا تھا۔ نظر انداز کر دیا تھا۔ یہ تمام بنی نوع انسان کی دانائی اور اس کا وقار تھا۔ یہ اس قدر سادہ اور آسان تھا۔" (۵۹۸-۹۹-۶۰۰...۶۰۴)

ان تینوں میں پہلا رویہ جو ڈاکٹر انصاری نے پیش کیا ہے، مذہب کی قوت شفا پر دال ہے۔ جو انسان کی جسمانی اور روحانی دونوں طرح کی پرداخت کے لیے ضروری ہے۔ وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ انسان کی صحت مندی اور نفسی معالجے کے لیے یہ ایک ضروری وسیلہ ہے۔ دوائیں صرف جسمانی امراض کو ایک حد تک دور کرنے میں ممد ہوتی ہیں۔ جسمانی صحت کے پہلو بہ پہلو نفسی اور روحانی معالجہ بھی ضروری ہے۔ جو صرف مذہب سے وابستگی کی بدولت ہی میسر آسکتا ہے۔ دوسرا نظریہ جو نعیم کے دوست انیس الرحمٰن کی زبانی پیش کیا گیا ہے ادارتی مذہب کی شدت کے ساتھ مخالفت کرتا ہے، کہ اسے انسان نے اپنی ضروریات اور مصالح کے پیشِ نظر وجود اور فروغ بخشا ہے اور یہ سراسر انسانی ذہن کی پیداوار ہے۔ اس سے حقیقتِ مطلقہ کے عرفان و ادراک کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ نعیم ان دونوں نظریوں کے برعکس ایسے مذہب کا قائل ہے، جس میں ایک تخلیقی قوت مستتر ہے، جو انکسارِ نفس، ایثار و محبت اور تقوے اور خودسپردگی کی دین ہے۔ جس کی بنیاد اس حدیثِ قدسی پر ہے: 'مُوتوا قبل ان تموتوا' (مرنے سے پہلے مر جاؤ) یعنی یہ خواہشاتِ نفسانی کے ترک کرنے اور تمام تر ایمانِ کامل، یکسوئی اور تزکیۂ نفس پر مدار رکھتا ہے، جس کے سرچشمے اور ماخذ باطنی ادراک اور وجدان ہیں، جو شخصیت کو اس حد تک منزہ اور مجلّی کر دیتا ہے کہ اس آئینے میں حقیقتِ مطلقہ کی EPIPHANIES ایک لمحۂ تنویری میں جلوہ آرا ہوتی ہیں۔ جس کے لیے علم، دولت اور منصب درکار نہیں، صرف اپنے اندرون میں جھانکنا اور احتسابِ خود کرنا ہی کفایت کرتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ یہ تیسرا رویہ اور زاویۂ نظر ہمیں تخلیقیت کے منابع اور مصادر تک لے جاتا ہے، کیوں کہ جس طرح کی قلبِ ماہیت سوزِ یقین کے ذریعے پیدا ہوتی ہے، اس کا تمام تر انحصار ایک اندرونی داعیے پر ہے، اور اس طرح نعیم کا نظریہ بھی مذہب کے داعیے سے ہم آہنگ اور مطابقت رکھتا ہے۔ جب جذبہ اور عمل ہم آہنگ ہو جاتے ہیں، تو ایمان وجود میں آتا ہے، اور یہ ایمان ایک تخلیقی محرک یا قوت کی حیثیت

رکھتا ہے۔ یہ محض وظیفے اور ورد کے مرادف نہیں ہے۔ یہ ایمان نہ صرف دلوں کو بدل دیتا ہے بلکہ انفس و آفاق میں ہمہ گیر اور ہمہ جہت تبدیلیاں لانے کا سبب بھی بنتا ہے۔ یہ ہمہ گیر یعنی INCLUSI-VE تصور جو مذہب کی تنزیہی قوت پر دال ہے، ذہن کے تراشیدہ تصورِ مذہب پر بدرجہا فوقیت رکھتا ہے اور ادارتی مذہب کی اہمیت کو کم سے کم کر دیتا ہے۔ اسے آپ PROPHECY کا نام بھی دے سکتے ہیں جو انگریزی شاعر ولیم بلیک کے ہاں ہر طرح کے وجدانی احساسات اور دروں بینی اور پیش بینی کے ہم معنی ہے اور مذہب کی خالصۃً روایتی اور ادارتی اساس سے کہیں بڑھ کر قابلِ احترام اور قابلِ وقعت ہے۔

انفرادی اور انسانی سطح پر نعیم کو بہر حال اپنی شخصیت اور اپنے وجود کا احساس ہے، گو وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ اس کوشش پیہم کے باوجود جو وہ عذرا سے ہم آہنگ ہونے کے لیے کرتا رہا (اور اس میں ایک حد تک عذرا کی خالہ کو بھی دخل ہے) وہ پوری طرح کامیابی سے ہمکنار نہیں ہو سکا۔ اسے بعض اوقات اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے، اور وہ کبھی کبھی یہ بھی محسوس کرتا ہے گویا اس کے چاروں طرف ایک خلا چھایا ہوا ہے: "دفعتاً نعیم کو اپنے اور عذرا کے غیر فطری تعلق کا احساس ہوا، اور اسے یہ محسوس ہوا کہ ان دونوں کے آس پاس، ایک بے نام، بے وجہ خوف رینگ رہا ہے، جس نے ان کی زندگیوں کو کمزور اور ناتواں بنا دیا تھا۔ کہ وہ ایک دوسرے سے الگ تنہا اور بے حقیقت وجود تھے۔ جو ایک مکمل، صحت مند جسم سے ٹوٹ کر جدا ہو چکے تھے، اور آہستہ آہستہ مر رہے تھے۔ دنیا کی تمام برائیوں کو ایک ایک کرکے جمع کر رہے تھے" (۱۳۳)۔ بعض اوقات وہ احتسابِ نفس کے عمل سے بھی گذرتا ہے، اور اس میں برابر منہمک نظر آتا ہے۔ ایسا کرتے وقت اس پر اپنی شکست اور ہزیمت اور پسپائی کا احساس غالب آجاتا ہے۔ وہ حالات کے جس مدوجزر سے مسلسل گزرتا رہا ہے۔ اس نے اس کے اندر خود اعتمادی اور بھروسے کو ختم کر دیا ہے، اور بالآخر کار وہ اس شدید قسم کے احساسِ تنہائی کا شکار ہو جاتا ہے، جو موجودہ دور کے انسان کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ عذرا محض نعیم کی بیوی ہی نہیں ہے، بلکہ ایک طور پر اس کی ذات کا تکملہ بھی کرتی ہے، کم از کم ناول کے شروع حصے میں یہی مترشح ہوتا ہے۔ وہ باوجود معاشرتی ناہمواریوں کے اپنے آپ کو اس سے ہم آہنگ محسوس کرتی ہے یا یہ کہیے کہ محبت کے جذبے کی یورش اسے

ایسا کرنے پر مجبور کرتی ہے اور وہ اپنے ماحول کے خلاف ایک شعوری بغاوت پر اپنے آپ کو آمادہ کرلیتی ہے، اور اس میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہوتی ہے اور ایک خاص منزل تک اس کا ساتھ بھی دیتی ہے۔ لیکن عذرا کی شخصیت میں سنگ و آہن کی کمی ہے۔ بیشک وہ محبت کی پر زور اور بے محابا کشش کا ذکر کرتی ہے، اور اپنے اندر ایک اہم تبدیلی بھی پیدا کرلیتی ہے۔ ایک عارضی علیحدگی کے باوجود جب نعیم پر فالج کا حملہ ہو چکا تھا اور وہ اپنی ماں کے پاس گاؤں میں مقیم تھا۔ دونوں کے درمیان بازدید کا منظر جس کا ذکر اس سے پہلے کیا جا چکا ہے؛ حد درجے موثر اور مسحور کن ہے لیکن عذرا کی شخصیت میں اس اندرونیت یعنی INWARDNESS کی کمی ہے، جو نعیم کی جذباتی الجھنوں یعنی اس کے اندرونی رجحانات کو سمجھنے سے قاصر رہتی ہے۔ نعیم کا ذہن ہزار طوفانوں سے گذرتا ہے، اور وہ اتنے جھٹکے کھاتا ہے کہ بالآخر اس کی شخصیت چکنا چور ہو جاتی ہے ایک طرف اقدار کی شکست وریخت ہے؛ یادوں کی یورش اور ان کا اژدھام ہے ارتکابِ جرم کا تکلیف دہ احساس ہے، جو اس کے دل کو مسوستا رہتا ہے اور دوسری جانب وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ اس نے ابھی تک اپنی شخصیت کے بنیادی نقطے کو دریافت نہیں کیا ہے۔ ان بوجھوں تلے دب کر اس کی شخصیت بکھر جاتی اور معدوم ہو جاتی ہے۔ عذرا بہر طور زندگی سے مفاہمت کیے جاتی ہے، اور آخر کار ایک طرح کا POISE حاصل کرلیتی ہے۔ نعیم کی شخصیت میں بڑائی ہے۔ اس میں آتش فشاں پہاڑوں کا سا دم خم اور قوت و صلابت ہے۔ عذرا ایک جوئے نغمہ خواں کی طرح گردو پیش کی رکاوٹوں اور مزاحمتوں سے ٹکراتی چلی جاتی ہے۔ اسی لیے نعیم کا انجام المیہ ہے، اور عذرا ضبط و سکون کے ساتھ زندگی گذارتی نظر آتی ہے۔

اس ناول میں دو اور کردار جو قابلِ ذکر ہیں، وہ ہیں علی اور نجمی۔ ایک معنی میں وہ دونوں مرکزی کرداروں، نعیم اور عذرا کی شخصیت کی تشکیلِ نو یا بازگشت ہیں۔ وہ ان کے اثرات کو مستحکم بھی کرتے ہیں، اور ان کے بعض تضادات کو بھی سامنے لاتے ہیں؛ مثلاً نعیم اور عذرا کے درمیان ابتدا میں محبت کا جذبہ جس طرح پروان چڑھتا ہے، اس کی ایک جھلک مختلف ماحول میں اور کم تر سطح پر علی اور عائشہ کے درمیان محبت کے کاروبار میں نظر آتی ہے۔ اسی طرح نعیم اور عذرا کی شخصیتیں جس طرح ایک دوسرے کے مقابل رکھی گئی ہیں، اس کا اعادہ بھی ہمیں

مسعود اور نجمی کے درمیان تقابل یعنی JUXTAPOSITION میں نظر آتا ہے۔ عذرا اور نجمی کے درمیان مشابہت کئی جگہ ملتی ہے۔ اسی طرح نعیم اور مسعود کے درمیان بھی ایک بات کسی حد تک مشترک یہ ہے کہ دونوں مذہب تک فلسفے کی مدد سے اور تجریدی طور پر نہیں پہنچے ہیں، بلکہ اپنے گوناگوں تجربوں اور جذبات کی وساطت سے۔ مسعود کے یہ الفاظ قابلِ تامل ہیں: مسعود نے بڑے رحم اور محبت سے اسے دیکھا۔ تم بڑے سکون کی نیند سو رہی ہو۔ اس نے سوچا، لیکن تم بھی اسی نسل سے تعلق رکھتی ہو، اور یہ نسل اپنی ذات میں بٹ چکی ہے۔ تم نے روح میں پناہ ڈھونڈی ہے مگر میں نے بڑے بنیادی جذبوں سے زندگی کا سبق سیکھا ہے۔ محبت، نفرت، خوف لالچ میں روح میں یقین نہیں رکھتا۔ (ص ۶۳۱) اور جس طرح محبت کا داعیہ نعیم اور عذرا کے درمیان مختلف منزلوں اور موانعات سے گذرتا ہے، اسی طرح نجمی بھی خاصی تلخی اور بے بصری کے تجربے کے بعد مسعود کی محبت اور رفاقت کو جیتنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

ناول کے فن کے سلسلے میں جو بات قابلِ ذکر ہے، وہ بیانیہ یعنی NARRATIVE پر مصنف کی کامل دسترس ہے، جس کے وسیلے سے وہ پوری فضا کو اسیر کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ یہ احساس بیانیہ خاص طور پر اس وقت تشکیل پاتے اور سامنے لائے جاتے ہیں جب کسی مقام پر جذبات کے مد و جزر کا نقشہ کھینچنا مقصود ہوتا ہے اور اس طرح وہ ایک طرح کے تضاد کو بھی نمایاں کرتے ہیں، اور تطہیرِ جذبات کا بھی کام کرتے ہیں۔ جن ٹھوس محاکات سے وہ کام لیتے ہیں، ان کے سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ وہ ہمیشہ دیہات کی زندگی کے پسِ منظر میں برتے جاتے ہیں اور ان میں ایک حرکی عنصر پایا جاتا ہے۔ یہی انہیں موثر اور جان دار بناتا ہے۔ بیانیہ پر قدرت کے چند نمونے دیکھیے:

"فضا پہاڑی جھرنے کی طرح کھنکتی ہوئی شفاف تھی اور آخر مئی کے سفیدی مائل نیلے آسمان پر پرِ شکم پرندے آزادی سے اڑ رہے تھے۔ دھوپ بڑی آہستگی سے گلیوں میں داخل ہوئی اور بیلوں کی گھنٹیاں بج اٹھیں۔ انھیں کھیتوں کو لے جاتے ہوئے کسان ہنس ہنس کر باتیں کرنے لگے۔ گھنٹیوں کی کھنک اور کسانوں کی آوازیں صبح کی دھوپ کی طرح نرم، شفاف اور جاندار تھیں۔" (ص ۹۱)

'سیاہ اور سنہرے جنگل کے اوپر سورج غروب ہو رہا تھا۔ اور سرخ دھوپ نے پانی میں آگ لگا رکھی تھی۔ جھیل کی سطح پر تین مرغابیاں تیر رہی تھیں۔ گھاس میں سپاہیوں کی قطار کو نمودار ہوتے دیکھ کر وہ پھڑ پھڑا کر اُڑیں۔ ان کے پروں سے پانی کے قطرے چاندی کے دانوں کی طرح سطحِ آب پر برسے اور ڈوب گئے۔ سپاہیوں کے سروں پر ایک چکر لگانے کے بعد خوش وضع، مخملیں پرندوں نے آتشیں مغربی آسمانوں کی طرف رخ کر لیا۔' (ص۱۹)۔

'وہ ایک ایسی صبح تھی، جب بہار کا زور ٹوٹ چکا ہوتا ہے؛ اور دھوپ میں تیزی آجاتی ہے۔ جب پتوں کا رنگ شوخ سبز سے گہرا سبز ہو جاتا ہے' اور ڈالیوں پر موسمِ بہار کے آخری پھول کھلتے ہیں' اور آسمان مٹیالا اور گرم ہونا شروع ہوتا ہے۔ جب اوس گرنی بند ہو جاتی ہے' اور عورتیں رات کو سونے کے لیے چھت سے باہر نکل آتی ہیں اور مرد دن بھر درانیتوں کے دانے بناتے اور بیلوں کے کھر صاف کرتے ہیں اور ان کی آنکھوں میں کٹائی سے پہلے کا خوف سایہ کیے رہتا ہے' اور ہونٹوں پر پاپڑ جمی ہوتی ہے۔ جب دُور دُور تک سونے کے رنگ کی تیار فصل گرد کے طوفانوں میں لہراتی ہے، اور جیلی کے پودوں پر گرما کی پیلی کلیاں نمودار ہوتی ہیں۔' (ص۲۶۴)۔

'نئی کیاریوں میں پانی انتہائی خاموشی کے ساتھ اپنے رستے میں آنے والے ہر بھورے اور خشک مٹی کے ڈھیلے کو سیاہ کرتا ہوا گہرائیوں میں اتر رہا تھا۔ جہاں پڑے ہوئے چھوٹے چھوٹے بیجوں کے ہزاروں ننھے ننھے سوراخوں میں رچ بس کر انہیں نرم اور گداز بناتا ہوا نازک نازک ریشمی کونپلوں کی تخلیق کر رہا تھا؛ جو پانی کے اترنے ہی کے ساتھ خاموش اور چور آواز میں بڑھتی اور زمین پھاڑ کر نکلتی آرہی تھیں۔ عذرا کے کندھے پر ہاتھ رکھے رکھے یہ سب دیکھ کر اور محسوس کر کے نعیم کی آنکھیں تخلیق کے سرور سے مند گئیں اور اس نے سوچا کہ وہ بنیادی طور پر کسان ہے اور کسان کا بیٹا ہے؛ اور عذرا کے اونچے چھتوں والی دنیا میں وہ چور دروازے سے داخل ہوا ہے۔' (ص۲۶۵)۔

"ہندوستانی میدانوں کا بہترین موسم تھا۔ وہ موسم جس میں روشن پور کی انگور کی بیلیں ہری ہو جاتی تھیں، اور جنگلی گلاب جگہ جگہ کھلنے لگتا تھا اور خوش حال شہد کی مکھیاں اپنے اپنے چھتے پر کر کے تازہ شہد کی خوشبو سے بدمست، شفاف اور چمکدار فضا میں اڑتی ہوتی تھیں اور کھیتوں میں گیہوں اور چنے کی فصل تیار کھڑی ہوتی تھی۔ یہ بہار کے آخری دن تھے۔ جب فضاؤں میں خوشگوار حرارت پیدا ہونے لگتی ہے، آسمان کا رنگ جو جاڑوں میں گہرا نیلا تھا، گدلا دودھیا ہو جاتا ہے۔ اور شاخوں پر پھول مرجھا مرجھا کر دن بھر گرتے رہتے ہیں اور چڑیاں کوے دوپہر کو آسمان پر اودھم مچانے کی بجائے سایہ دار درختوں اور کسانوں کی چھتوں میں آرام کرنے کے لیے چلے آتے ہیں، اور بدلتے ہوئے موسم کا مخصوص، بہت اداس کر دینے والا شدید حسن سارے دنوں میں دور دور تک پھیلا رہتا ہے۔" (ص ۳۷۳)۔

"رات کی مخصوص دھیمی اور مسلسل بارش سارے ہی وقت ہو رہی تھی۔ دریچے کے چھجے پر، یوکلپٹس کے پتوں پر، نیچے باغ کے راستوں پر، ترپ، ترپ، ترپ۔ اس کی خاموش آوازوں کی موسیقی سارے میں پھیلی ہوئی تھی۔ ایک ایک کر کے بند ہوتے ہوگئے دریچوں پر، بجھتے ہوئے شیشوں پر، ایک ایک کر کے سوتے ہوئے مردوں عورتوں کے کانوں پر بج رہی تھی..... بالآخر یہ رات غیر آباد نہ تھی، بند دریچوں کے باہر ہوتی ہوئی بارش خواب آلود اور پراسرار تھی"۔ (ص ۲۱۷)۔

'سامنے بے حد خوبصورت دن تھا۔ زمین اور آسمان جیسے ابھی ابھی دھو کر پھیلائے گئے تھے۔ فضا میں کوئی غبار، کوئی دھند نہ تھی۔ بادل کا ہلکا ہلکا سا سایہ بھی نہ تھا۔ آسمان گہرا نیلا اور زمین سرسبز تھی اور فضا میں دھوپ کے رنگ تھے۔ سبزے پر سے نمی کی بھاپ آہستہ آہستہ اُٹھ رہی تھی۔ درختوں پر رکا ہوا بارش کا پانی ہوا کے ساتھ قطرہ قطرہ گر رہا تھا۔ چمکدار دھوپ سارے دن میں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی اور درختوں

کے بیچ بیچ پرندے ایک دوسرے کے تعاقب میں اڑ رہے تھے، پرندے ہر قسم کے تھے اور ایک ساتھ بول رہے تھے اور پتہ نہیں چلتا تھا کہ کون کون سی آواز کس کس کی تھی، مگر آوازوں کا وہ سیلاب سننے والوں پر یکبارگی ایک بے حد واضح تاثر چھوڑتا تھا: مسرت کا تاثر۔ (ص ۲۰۰)۔

"ایک تازہ ہل چلے ہوئے کھیت کے کنارے بھاگتا ہوا وہ یکلخت رک گیا: سورج نکل رہا تھا۔ اولین کرنوں کے ساتھ کبوتروں کی ایک ڈار کھیت میں آکر اتری اور خوراک کی تلاش میں ادھر ادھر بکھر گئی۔ پھر چڑیوں کی ایک ڈار آئی اور کھیت کے دوسرے کنارے پر اتری۔ صبح سویرے کی آہستہ خرام تازہ ہوا اس کے چہرے سے ٹکراتی گذر رہی تھی۔ سورج آہستہ آہستہ بلند ہو رہا تھا۔ چند منٹوں میں مشرقی آسمان نے کئی رنگ بدلے۔ پھر زردی مائل گلابی رنگ کی کمزور دھوپ درختوں کی چوٹیوں پر پڑی، اور اڑتے ہوئے پرندوں پر، پھر اس کا رنگ سفید اور سنہری ہوتا گیا اور وہ درختوں کی شاخوں پر پڑی اور بارکوں کی چھتوں اور خیموں کی چوٹیوں پر، پھر توپوں اور بیدار ہوتے ہوئے انسانوں کے چہروں پر، پھر زمین کے چاک سینے پر اور پیٹ بھرے ہوئے کبوتروں پر اور دیکھتے ہی دیکھتے زمین اور آسمان کا وہ گنبد نما اور اس میں محیط ہر شے اس عظیم الشان سنہری روشنی سے بھر گئی۔ حتی کہ بالوں کو اڑانے والی آہستہ خرام ہوا بھی سنہری تھی اور اس میں تازہ سنہری مٹی اور سنہرے ہرے بھرے پتوں کی خوشبو تھی۔ وہ کئی لمحوں تک دم بخود کھڑا چاروں طرف پھیلتے ہوئے طلسم کو دیکھتا اور محسوس کرتا رہا۔ پھر وہ آہستہ آہستہ بڑھا اور کھیت کے درمیان پڑے ہوئے پتھر پر چڑھ کر کھڑا ہو گیا اور سورج میں نظر جما کر دیکھنے لگا اور دیکھتا رہا۔ اس کی روح میں وہ عجیب و غریب لہر اٹھتی رہی اور گھٹتی رہی، بڑھتی رہی۔ پھر پہلی دفعہ اس نے آنکھیں بند کیں۔" (ص ۵۹۴-۵۹۵)

"خزاں کا موسم ابھی آیا نہیں تھا لیکن زمین و آسمان کے رنگ مدھم پڑنے شروع ہو گئے

تھے۔ دنوں میں وہ شدید اداسی اور ٹھیراؤ آ گیا تھا، جو پت جھڑ کے خاتمے پر آتا ہے؛ اور رات کو چاندنکلتا تھا۔ کاتک کی چاندنی سے لطف اندوز ہونے کے لیے آپ سردی کی وجہ سے زیادہ دیر باہر نہیں رک سکتے تھے، اور باغ کے راستوں پر ٹہلتے ہوئے جگہ جگہ خشک پتوں کے ڈھیر ملتے تھے۔ جنہیں باغبان دن بھر اکٹھا کرتا رہتا تھا۔ شوخ رنگوں کا اور دل کی بے چینی کا زمانہ ختم ہوا۔ اب یہ گہرے رنگ اور گہری خوشی کا موسم تھا۔ ابھی کچھ روز میں جاڑے شروع ہونگے۔ جب یہ تمام جذبے بھی ختم ہو جائیں گے، اور صرف سردی اور حرارت کا احساس رہ جائیگا۔" (ص ۶۲)۔

اسی طرح ناول میں محسوس محاکات یعنی CONCRETE IMAGES کی بعض مثالیں غورطلب ہیں:

"لیکن غصہ سست رفتار بادل کی طرح اس کے دماغ پر منڈلاتا رہا۔" (ص ۹۸)۔

"سامنے اندھیرے میں پائن کے درخت بھاری سیاہ بھوتوں کی طرح کھڑے تھے۔" (ص ۱۳۰)۔

"اور ان کی آنکھوں میں دودھ دینے والے جانوروں کی سی بے کسی تھی۔" (ص ۱۶۰)

"یہ ایک سوکر اٹھے ہوئے کسان کی طرح تروتازہ اور خوشگوار صبح تھی۔" (ص ۱۷۱)۔

"اس کی آنکھوں میں گائے کے بچے کی سی نرمی اور نزاکت تھی۔" (ص ۳۳۰)۔

"مویشیوں کے گلے کی طرح سے بھڑتے، ریلتے، پھیلتے اور گرد اڑاتے ہوئے ان لوگوں کی آنکھوں میں کوئی تہیہ کوئی بغاوت نہ تھی۔ صرف لاعلمی اور امید تھی۔ جو بھوکے مویشیوں کی آنکھوں میں دور سے چارے کا کھیت دیکھ کر پیدا ہوتی ہے۔" (ص ۳۴۳)۔

"اس کے چہرے پر درندوں کی سی بے روح تیزی کا اثر نمایاں طور پر بڑھتا جا رہا تھا۔" (۳۵۰)۔

"سفیدی مائل آسمان کے ٹیلے کے مقابل ٹیلے کی چوٹی پر اس (امیر خاں) کی سیاہ لمبی شبیہ ایک برق زدہ درخت کی طرح ساکت دکھائی دے رہی تھی۔" (ص ۳۸۰)۔

"پھر کھیتوں میں روز بروز بڑھتی ہوئی فصل تھی۔ جس میں نوخیز لڑکی کی رعنائی اور اٹھان ہوتی ہے۔" (ص ۴۰۰)۔

"وہ جوہڑ کے کنارے رک کر پانی میں چمکتے ہوئے تاروں اور درختوں کے عکس کو دیکھنے لگا۔ غصے کے ساتھ ساتھ اس کے دل میں ایک زبردست رنج تھا۔ جس نے اس کے دل کو مردہ

پرندے کی طرح کر دیا تھا: خاموش اور ناطاقت۔" (ص ۳۹۴)۔

"اس کی حالت اس نومولود بچے کی مانند تھی، جو کئی روز تک آہستہ آہستہ بڑھتے ہوئے اجالے کو جذب کرتا رہتا ہے اور جب اس کی آنکھیں کھلتی ہیں، تو بہت خوش ہوتا ہے۔" (ص ۴۶۱)۔

'مغرب کی سرخی جہاں سورج غروب ہو چکا تھا، ان کے چہروں پر پڑ رہی تھی۔ اور وہ طوفان میں گھرے ہوئے دو پرندوں کی مانند پاس پاس بیٹھے تھے۔" (ص ۴۸۳)

ناول کی ایک اور خوبی قابلِ ذکر ہے۔ وہ یہ کہ ناول نگار بعض تجربات کو خالص حسی طریقے سے پیش کرنے پر بدرجۂ اتم قدرت رکھتا ہے۔ وہ بعض مواقع اور صورتِ حال، اور ذہنی اور نفسی کیفیات کو ایسے موثر اور متشکل انداز میں پیش کرتا ہے کہ ہم انہیں بسرعت گرفت میں لا سکتے ہیں اور اس طرح ان کیفیات کی توانائی، صداقت اور اندرونی ارتعاش کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے اور اس طرح مختلف النوع جذبات کے مدو جزر کا اندازہ لگانا آسان ہو جاتا ہے اسی کے توسط سے ہمیں کرداروں کے عمل کے اندرونی محرکات کا بھی پتہ چل جاتا ہے۔ یہ طریقِ کار ہمیں معاًجدید انگریزی ناول نگار ڈی ایچ۔ لارنس کے ناولوں کی یاد دلاتا ہے، جس نے حسیات کے توسط سے کیفیات اور احساسات کے ترنم کو بڑی ہنر مندی کے ساتھ برتا ہے۔ بعض مثالیں دیکھیے:

"گہری تیز نفرت رینگ کر اس کے دل میں داخل ہوئی، اور اس کے سارے وجود کو گرفت میں لے لیا۔ برف باری کی اس رات میں، انسانوں کے پھیلے ہوئے پوشیدہ سمندر کے درمیان اس نے اپنے آپ کو بے حد تنہا محسوس کیا۔ دیر تک وہاں کھڑا وہ محبت، نفرت اور حسد کے جلتے ہوئے جذبوں کو سہتا رہا۔" (ص ۱۳۲)۔

"وہ مرتے ہوئے آدمی کی آواز میں بھاری، ٹوٹی ہوئی کراہ کے ساتھ بول رہا تھا۔ نعیم کا حلق ابھی تک صاف نہیں ہوا تھا۔ تاریک سناٹے میں اسے بہت قریب سے مہندر سنگھ کے بھاری بھاری سانسوں کی آواز سنائی دے رہی تھی؛ جیسے پائن کے جنگلوں میں ہوا چلتی ہے یا جیسے کان کے قریب سے گولیاں گزرتی رہیں۔" (ص ۲۸۶)۔

"روزانہ رات کو اسی طرح سوتا، نیند آتی، مگر وہ سو نہ سکتا تھا، بخار کی طرح جلتا ہوا خمار اس کی آنکھوں میں بھر جاتا، جو آہستہ آہستہ اس کے سارے جسم کو گرفت میں لے لیتا، وہ جمائیوں پر جمائیاں لیتا، آنکھیں سا نیند کے تلے بند ہو جاتیں جسم ڈھیلا پڑ جاتا۔ پھر ایک بے چینی اس کے دل سے نکلتی اور سارے جسم پر پھیل جاتی۔ اور وہ مرتے ہوئے بیل کی طرح جھرجھرانے لگتا۔ وہ انسانی جذبات کے شدید کرب ناک دور سے گزر رہا تھا۔ چند دنوں میں وہ نمایاں طور پر دُبلا ہو گیا تھا اور بے خوابی کا خلا، اس کی آنکھوں میں پھیل رہا تھا۔" (ص ۱۶۳)۔

"وہ خاموش لیٹا اس کی جلد سے نکلتی ہوئی ہلکی نشہ آور حرارت کو محسوس کرتا رہا۔ اس نے سوچا کہ وہ حرارت اپنی قوت ضائع کیے بغیر شیلا کی جلد سے نکل کر اس کی جلد میں داخل ہو رہی ہے؛ اور اسے زیادہ صحت مند، زیادہ مضبوط اور ریشمیں بنا رہی ہے، جیسی صحت مند اور مضبوط اور ریشمیں، وہ دوسری جلد ہے۔" (ص ۲۰۳)۔

"اس نے عذرا کی کمی کو اس وقت محسوس کیا تھا۔ جب کہ وہ جا چکی تھی۔ وہ اپنی کوٹھری میں آکر لیٹ گیا اور خواہش کی شدت میں اس کے حلق سے نیم مردہ جانور کی طرح ایک خشک، کرب آلود کراہ نکلی۔ اس کا جی چاہا کہ وہ اس کے قریب بیٹھے، اسے چھوئے، اسے محسوس کرے، اس کی جلد کی ہلکی ہلکی گرمی، ہلکی ہلکی خوشبو کو سونگھے اور جذب کرے۔ اس کے جسم کی ڈھلانوں پر ہاتھ پھیرے۔ وہ آہستہ آہستہ پتھر کی دیواروں پر ہاتھ پھیرنے لگا، اور جلتی ہوئی خواہش کا دھیما، کچلتا ہوا درد اس کے جسم پر پھسلتا گیا۔ وقفے وقفے پر وہ مرتے ہوئے جانور کی سی خشک، مختصر آوازوں میں کراہنے لگا۔" (ص ۳۴۴)۔

"کپڑے اتار کر اس نے زیتون کا تیل سارے بدن پر ملا اور ہتھیلیوں کی مدد سے آہستہ آہستہ اسے جلد میں جذب کرنے لگی۔ اس نے ربڑ کی طرح دبتی اور ابھرتی ہوئی اپنی گندمی، تندرست جلد کو دیکھا اور اس کے بدن میں گہرا سرور اور امنگ پیدا ہوئی۔ سرور جس میں پیاس چھپی ہوئی

تھی۔ وہ دروازہ کھول کر باہر نکل آئی؛ اور کمروں میں پھرنے لگی ۔ قدآدم آئنے کے سامنے رک کر اس نے جلتی ہوئی آنکھوں سے اپنے جسم کو ہر زاویے سے دیکھا۔ اس کا بدن کنواری لڑکیوں کی طرح کسا ہوا، لچکدار اور مضبوط تھا۔ دیر تک وہ معطل ذہن کے ساتھ بند کمروں میں چکر لگاتی رہی؛ اور اس کے روئیں روئیں میں سوزش پیدا ہوئی، سوزش اور پیاس، اس مرد کے لئے جس سے وہ محبت کرتی تھی، حسرت اور محرومی کے اذیت ناک لمحے ایک ایک کرکے اس پر سے گذرتے رہے۔

آخر بند دریچے کے پتھر پر گال رکھے رکھے وہ رفتہ رفتہ واپس آگئی۔ اس نے اپنے آپ پر نظر ڈالی اور لال ہو کر غسل خانے میں گھس گئی۔ بڑی دیر تک نہاتے رہنے کے بعد جب وہ بالوں کو برش کر رہی تھی تو اس کا جسم مردوں کی طرح سرد ہو چکا تھا اور دل میں ایک بے نام سی بیمار کر دینے والی کسلمندی باقی رہ گئی تھی" (ص ۳۴۹)۔

"بند دریچے کے شیشے پر انگلیاں پھیلائے وہ بے خیالی سے کھڑا رہا، کئی مرتبہ اس نے رات کے واقعے کو یاد کرنے کی کوشش کی، لیکن محض اپنی انگلیوں کو اور چھن کر آتی ہوئی دھوپ کو اور شیشے پر پڑتے ہوئے یوکلپٹس کے پتوں کے سایے اور دریچے کے پتھر کو دیکھتا اور محسوس کرتا رہا۔ اس کے ذہن میں ایک بے معنی خلا اور تعطل تھا۔ وہ آسانی سے اپنے آپ کو سنبھالے ہوئے کھڑا گونگی بے تاثر نظروں سے اس نئی صبح کو دیکھتا رہا، جو ہر روز کی طرح دنیا پر طلوع ہوئی تھی" (ص ۳۶۷)۔

"لٹ ابھی تک شگری تھی اور وہ جھنجھلا رہی تھی۔ ذہن کی نارسائی اور انتظار کی کوفت پر۔ اس نے دوبارہ ہونٹ پھیلا کر سونگھا۔ صرف ایک سانس تھا جسے وہ محسوس کر رہی تھی۔ گرم اور جاری انسانی سانس! باقی سب چیزوں کو، بارش کو اور چہرے کی گیلی، بے جان جلد کو اور خوشبودار درخت کے پتوں کو اور اندھیرے میں بازوؤں کی مدھم لکیروں کو اور دور دور جھلملاتی ہوئی گیلی اور اکلوتی روشنیوں کو اس نے فرض کر لیا تھا" (ص ۲۸۴-۲۲۷)۔

ایک اور اہم مسئلہ جس سے ہم ناول کے عمل کے دوران کئی بار دوچار ہوتے ہیں، وقت اور انسانی نفس یا انا کا مسئلہ ہے۔ وقت کی ماہیت کیا ہے، اور اس کا ادراک کس طرح ممکن ہے، اور وقت کے کون سے جزو کو ایک حد تک ادراک کی گرفت میں لایا جاسکتا ہے، اور خود انسانی ذات یا انا بھی ایک مربوط، غیر منقسم اکائی کی حیثیت سے موجود ہے یا نہیں۔ اس کے بارے میں مندرجہ ذیل تراشے قابلِ غور ہیں :

"وہ لمحہ جو گزر گیا، زمانۂ ماضی ہے۔ جو آنے والا ہے مستقبل میں شامل ہے۔ یہ دونوں ہمارے وجود کے حصے ہیں، اور مردہ ہیں۔ جب ہم ان کو حال کے گزرتے ہوئے لمحے میں کھینچ کر لانا چاہتے ہیں، تو موت کو زندگی پر مسلط کرنا چاہتے ہیں۔ موت کبھی ساری زندگی پر مسلط نہیں کی جاسکتی۔ لیکن ان کی باہمی شرکت سے ایک نیم مردنی کیفیت پیدا ہوتی ہے، جو زندگی پر حاوی ہو جاتی ہے یہاں سے ابتلائے مرگ کا عمل شروع ہوتا ہے۔ ہم سب ماضی اور مستقبل میں رہ رہے ہیں، حال میں کوئی رہنا نہیں چاہتا۔ ہم ایک عظیم موت میں مبتلا ہیں؛ جو ذہن اور روح کی موت ہے۔"

(۵۵۱-۵۲)۔

"ہم آگے اور پیچھے دیکھتے ہیں، پر سامنے نہیں دیکھتے۔ لیکن جو زندہ ہے، جو حقیقی ہے، وہ صرف ہمارے سامنے ہے۔۔ اور بس، ہمارا ماضی اور مستقبل ایک بہت بڑا وسوسہ ہے، جو مردہ ہے۔ ہمارا غیر حقیقی وجود ہے اور غیر وجود سے وجود کی طرف آنے میں جو محنت درکار ہوتی ہے؛ وہ ہمارے لئے ایک عظیم اور لاحاصل دکھ کا سبب بنتی ہے۔ ہم اکتا چکے ہیں، بے چین ہیں۔ ذہنی اور روحانی ابتری کی حالت میں ہیں، محض اس لیے کہ ہم زندہ نہیں ہیں، نیم زندہ ہیں، ساری بات یہ ہے۔"

(ص ۵۵۴) :

ثابت اور سالم موت ایک بے حد قدرتی اور آسان عمل ہے، اور اس طرح آتی ہے، جیسے نیند یا محبت یا بھوک۔ صرف ایک منقسم لمحہ تکلیف دہ ہے۔ منقسم لمحہ! حال کا لمحہ مکمل زندگی اور مکمل موت پر محیط ہے۔ یہ زندہ ہے؛ اور تم اس کے ساتھ زندہ ہو۔ یہ مرتا ہے اور تم اس کے ساتھ مرجاتے ہو۔ اگلا لمحہ پیدا ہوتا ہے، اور تم اس کے ساتھ نئے سرے سے پیدا ہوتے ہو۔ نئی زندگی میں نئی موت کے لیے، ہر لمحے کی پیدائش پر تم زندگی کے پرامید اور روشن نومولود ہو۔ اس لیے

کہ تم آگے اور پیچھے نہیں دیکھتے، صرف سامنے دیکھتے ہو۔ تمہیں کچھ یاد نہیں ہے۔" (ص ۵۵۲)۔

"آج جو کہیں بھی نہیں ہے۔ ہمارا ضمیر یا مذہب یا احساسِ ذمے داری نہیں، ہماری شخصیت ہے۔ ہم جو کھو چکے ہیں، ضائع کر چکے ہیں، ہماری انفرادیت ہے۔ آج فرد کہیں نہیں ہے محض غول ہیں۔ تم جانتے ہو آج جو خوفناک احساس تنہائی ہم سب پر طاری ہے، کس لیے ہے؟" (ص ۵۶۳)۔

"میں سالہاسال سے اپنی شخصیت کو یکجا کرنے کی کوشش میں لگا ہوا ہوں، کیوں کہ میں اپنی ذات میں بٹ چکا ہوں۔ ایک طرف میری خواہشیں ہیں، دوسری طرف میری زندگی ہے۔ ان کے درمیان — تم اسے نہیں سمجھ سکتیں۔ کیوں کہ تم تیسری نسل ہو۔" (ص ۱۲۱)۔

'اداس نسلیں' میں جو پھیلاؤ اور وسعت ہے، جو تنوع اور کثیر العناصری ہے، اس کے پیشِ نظر اگر اسے ایک طرح کا CHRONICLE کہا جائے، تو بے جا نہ ہوگا۔ یہاں وقت چند واقعات یا واردات تک محدود اور ان پر منحصر نہیں ہے۔ بلکہ یہ ایک بے حد وسیع تناظر کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اس کا تقابل ڈرامائی ناول سے کیا جا سکتا ہے۔ جس میں وقت کی سمائی چند کرداروں یا چند مکانی نقطوں تک محدود رہتی ہے۔ یہاں شدت زیادہ ہوتی ہے اور ارتکاز بھی۔ یہاں صدیوں اور قرنوں کے گزرنے کا احساس نہیں ہوتا۔ نہ وقت کے OVER FLOW کا۔ اس ناول کا موضوع ہمیں دو انگریزی ناولوں کی بے اختیار یاد دلاتا ہے۔ یعنی گالزوردی کا ناول THE FORYSTE SAGA اور ڈی ایچ لارنس کا ناول THE RAINBOW۔ دونوں میں ہم ادوار کی مختلف حد بندیوں اور کئی نسلوں کے نمائندوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان دونوں میں تاریخ کا تسلسل، اتنا اہم نہیں، جتنا ان نسلوں کے ذہن و قلب کی مختلف کیفیتوں کی مصوری جو تاریخ کے راکب بھی ہیں اور مرکب بھی اس مخصوص قسم کے ناول میں جسے ابھی ابھی CHRONICLE کہا گیا، ایسا لگتا ہے کہ وقت کرداروں، واقعات اور انسانوں کے ہجوم سے گذرتا چلا جا رہا ہے اور ناول کے عمل کی حد بندی نہیں کی جا سکتی، یعنی وہ اسے خاطر میں نہیں لاتا۔ ڈرامائی ناول پر قانونِ سببیت کا اطلاق ہوتا ہے، لیکن CHRONICLE

اس پاس داری سے آزاد اور مستغنی ہے۔ 'اداس نسلیں' میں ہم کئی کئی نسلوں کو اپنے سامنے سے گذرتے دیکھتے ہیں۔ ان سب کے اپنے اپنے مطالبے اور کارگذاریاں ہیں، جو ہماری توجہ کو برابر اپنے اندر جذب کرتی ہیں۔ یہاں ہمیں جن کاروانوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ وہ سب اپنے نشاناتِ راہ چھوڑتے چلے جاتے ہیں، لیکن وقت کا دھارا، جو بہر حال رواں دواں ہے، ان پر کوئی قدغن نہیں لگا تا یا لگا سکتا۔ اس ناول کے مصنف کی چابکدستی کا ایک پیمانہ یہ بھی ہے کہ ہم جس طرح کے لوگوں سے دو چار ہوتے ہیں، اور بوقلموں زندگی کی جو جھلکیاں ہمیں نظر پڑتی ہیں۔ انہیں کسی ایک وحدت یا اکائی میں نہیں ڈھالا جا سکتا؛ ایک واحد قبا کو ان پر چست نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں عمل کی رفتار میں ایک طرح کا تسلسل تو ضرور ہے، لیکن ریاضیاتی یا ASTRONOMICAL وقت کی پابندی اس حد تک نہیں ہے، جتنی کہ ڈرامائی ناول میں ہوتی ہے۔ ڈرامائی ناول اور کرونیکل میں وہی فرق ہے، جو ایملی برونٹے کے ناول WUTHERING HEIGHTS اور ٹالسٹائے کے ناول WAR AND PEACE کے درمیان ہے۔ یہی فرق 'آگ کا دریا' اور 'اداس نسلیں' میں نظر آتا ہے۔ وقت کی کارگزاریوں سے کہیں بھی مفر نہیں ہے کہ زندگی کا سارا ہنگامہ، اس کی ہماہمی اور تموج و تلاطم ہمیشہ اس کی زد پر رہتا ہے۔ لیکن زندگی اور وقت کا ایک تصور یہ بھی ہے کہ وہ اس کے زنداں سے آگے بھی بڑھ سکتا ہے، اس کے گریبان کو چاک کر سکتا ہے، اور تمام تبدیلیوں اور حوادث کو اپنے دامن میں سمیٹ کر انہیں مبرم بننے سے روک سکتا ہے۔ اس ناول کو پڑھتے ہوئے ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم کوئی انگریزی ناول پڑھ رہے ہیں۔ اس کا SWEEP استعجاب انگیز ہے، اور 'آگ کا دریا' سے بھی فزوں تر ہے۔ اس میں ہمیں انسانیت کا وہ مدھم اور اداس نغمہ بھی سنائی دیتا ہے، جسے انگریز شاعر ورڈزورتھ نے STILL, SAD MUSIC OF HUMANITY کہہ کر ممیز کیا ہے، اور جواں مرگ انگریز شاعر کیٹس نے AGONY OF MANKIND کا نام دیا ہے۔ اس کے لیے عام لوگوں کے دکھ درد کو اپنی نبضوں کی رفتار پر محسوس کرنے کے علاوہ ایک نوع کی حسیت اور بصیرت بھی لابدی ہے۔ اس ناول میں سماج کے مختلف طبقے بغیر کسی امتیاز کے نظروں کے سامنے آتے ہیں۔ وہ سب اپنے اپنے رنج والم، مسرتیں اور محرومیاں اور تعصبات اور فرو گذاشتیں بھی اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہیں۔ یہاں شدید، پرشور، عصری تجربات کی تصویر

کشی بھی کی گئی ہے، جس میں حیرت انگیز توانائی اور کشش نظر آتی ہے، اور دوسرے سیاق وسباق میں توانا جذبوں کی تطہیر و تنظیم اور تہذیب بھی، یہاں عقل اور جذبے کی آویزش بھی بہت سی جگہوں پر نمایاں ہے۔ عبداللہ حسین کے لیے یہ زندگی ایک وسیع شاہ راہ ہے، جس پر ان گنت لوگ اپنی اپنی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ چل پھر رہے ہیں، اور سمجھتے ہیں کہ زندگی میں آویزش اور کشمکش ہی نہیں ہے، بلکہ ان سارے الجھاووں اور فتنہ و فساد کو ایک وسیع تناظر میں رکھ کر دیکھنا بھی ضروری ہے۔

زندگی میں عمومی طور پر جو تشدد ہے، جو تضادات ہیں، محبت، نرمی اور رواداری کی جو کمی ہے، اور جس مخمصے میں انسان جبلی طور پر گرفتار رہتا ہے، اس سے نکلنے کے لیے جسمانی جدوجہد بھی ضروری ہے، اور ایمان والیقان بھی۔ اور تخلیقیت کا وہ سرجوش بھی، جس کے فیضان سے زندگی اپنا چولہ بدل لیتی ہے۔ نعیم کے علاوہ اس ناول میں اور بھی کئی کرداروں کا المیہ بنیادی طور پر شخصیت کی اکائی کے منقسم ہو جانے کا المیہ ہے۔ اس پر فتح پانے کی ایک سبیل تو فلسفیانہ یا مذہبی یا متصوفانہ استغراق کا عمل ہے، اور دوسرا ذریعہ فراواں، لازوال اور بے لوث محبت کے ساتھ وسیع انسانیت سے ہم آہنگ ہونے کی نیت اور جذبہ ہے، اور اس کی تلاش اور جستجو کی امید۔ عبداللہ حسین نے ہمیں مکان میں پھیلے ہوئے وسیع حدود کی سیر کرائی ہے، اور آنی اور فانی لمحات کی کارگذاریوں سے بھی اپنا سروکار رکھا ہے۔

عبداللہ حسین کے ہاں کرداروں میں تجریدیت نہیں ہے، جیسا کہ 'آگ کے دریا' میں ملتی ہے۔ اس کے برعکس یہاں انسانی خطوط یعنی HUMAN LINEAMENTS صاف طور سے نمایاں ہیں۔ اس سے ناول میں دلچسپی برقرار رہتی ہے، جو ناول نگار کا خاص سروکار ہونا چاہیئے۔ انہوں نے جس طور پر اولیں یعنی PRIMITIVE دور کے رہنے والوں اور دیہات میں رہنے والوں کے بے باک اور پر شور جذبوں اور محرکاتِ عمل کی نقش گری کی ہے۔ وہ بہت AUTHENTIC نظر آتی ہے۔ اسی طرح میدانِ جنگ میں موت کے روبرو اور اس کے نتائج مابعد کے طور پر جو مناظر سامنے آئے ہیں، اور ان سے انسان کی بے بسی اور بیچارگی اور ہزیمت کا جو تصور ابھرتا ہے، وہ بغایت پر تاثیر ہے۔ محبت اور جنگ کے دوران انسان کے عنصری جذبات ابل کر سامنے آجاتے ہیں، اور اندرونی اور ڈھکے چھپے جذبات کو جو عموماً معاشرتی تنظیم یا روایت کی پاسداری کے تحت یکلخت

سامنے نہیں آتے، بلکہ چشم زدن میں انسان کو جان پر کھیل کر آگ میں کود پڑنے کی طرف مائل کرتے ہیں، اپنے اظہار کا موقع مل جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ سارے عناصر ناول نگار کے قریبی مشاہدات کا نتیجہ ہیں۔ لیکن مشاہدات اور تجربات کتنے بھی قریبی اور بلاواسطہ ہوں، ان میں ڈوب کر انہیں صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنا فن کارانہ ہنرمندی اور قوتِ اظہار پر دسترسی کا مطالبہ کرتا ہے۔ 'اداس نسلیں' میں مختلف سطحوں پر اور مختلف معاشرتی گروہوں کے درمیان بے شمار افراد کے تشدد، بے راہ روی اور تند و تیز جذبات کو بھی بے نقاب کیا گیا ہے، جس کے نتیجے کے طور پر وفاداریاں تقسیم ہوتی رہتی ہیں، اور تفہیم باہمی کی فضا مکدر ہوتی رہتی ہے۔ نہ صرف روشن پور میں اور روشن آغا سے متعلق افراد ہی تناؤ اور کشمکش میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ حتیٰ کہ روشن آغا کی بیٹی عذرا، دوسری بیٹی نجمی اور ان کے بیٹے پرویز کے درمیان بھی وابستگیوں اور یگانگت کے رشتے بنتے بگڑتے رہتے ہیں۔ پھر ملک کے سیاسی حالات میں اتار چڑھاؤ کے سبب بعض اوقات افراد کے تعلقات کے تانے بانے میں بھی پیچیدگیاں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ وفاداریاں مشکوک ٹھیرنے لگتی ہیں اور ان میں اکثر دراڑیں پڑ جاتی ہیں۔ دونوں مرکزی کردار نعیم اور عذرا دو مختلف معاشروں اور ذہنی اور جذباتی سروکار کے دو متضاد پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس کے باوجود ان کے درمیان عمل اور ردعمل کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے۔ وہ دونوں اپنی جڑوں سے تو نہیں کٹ سکتے کہ یہ جڑیں ان کی سائیکی میں پیوست ہیں، لیکن ایک طرح کی قلبِ ماہیت کا عمل بھی وقفے وقفے سے جاری رہتا ہے۔ اس سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ اپنی بنیاد کو ترک نہ کرنے اور اپنے تعہدات یعنی COMMITMENTS سے کلیۃً دست بردار نہ ہونے کے باوصف کسی نہ کسی نوع کی مفاہمت زندگی کے ہر ہر مرحلے پر سامنے آتی رہتی ہے۔ یہ نتیجہ خیز بھی ہوتی ہے، اور صحت مندی پر دال بھی ہے۔ انفرادی سطح پر غیر یقینی پن اور اضطراب کا جو مظاہرہ ناول کے کرداروں میں نظر پڑتا ہے، وہی جلیانوالہ باغ کے المناک حادثے اور تقسیمِ ہند کے عقب میں منافرت اور تشدد کی آگ بھڑک اٹھنے پر اجتماعی سطح پر بھی نظر آتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ایک طرف تہذیبی رویوں اور محرکات کی روشنی میں ہم اپنے تجربات اور جذبوں کی تنظیم و تنقیح میں بھی لگے رہتے ہیں، اور دوسری جانب انسان بربریت اور بہیمیت کا شکار بھی ہوتا رہتا ہے اور اپنی پسپائی اور بیچارگی کا شدید احساس بھی اس کے رگ و پے میں اترتا رہتا ہے۔ یہ دونوں طرح کے احساسات اس کے غیر متوازن دروبست

کی چغلی کھاتے رہتے ہیں۔

ناول کا ایک اہم پہلو یادوں کی وہ کائنات ہے، جو بعض کرداروں کے لیے ایک وسیع سرمائے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں ماضی سے وابستگی اور اس کے لیے وہ کشش، جسے NOSTALGIA کا نام دیا گیا ہے شامل ہے۔ حال کا وجود ایک سراب کی مانند ہے، جو لمحہ ہماری گرفت سے نکلتا رہتا ہے۔ روزمرہ کی زندگی ایک بے معنی تعطل اور میکانکی تسلسل سے عبارت ہے۔ ذہن میں محفوظ چھوٹے چھوٹے واقعات سے متعلق غیر اہم مسرورحض، تجربات اور وابستگیاں عمل اور ردِ عمل کے مختلف النوع پیٹرن انفرادی برتاؤ کے مختلف اوضاع اور تلخ و شیریں محسوسات کے شیرازے اور ضابطے، ان سب سے وابستہ تابناکی اور اداسی بھی حال کی بے معنی گردش سے پیدا شدہ بے کیفی اور بدحظی میں اجلاپن لے آتی ہے، اور ان یادوں کے محافظ کو SUSTAIN کرتی ہے۔ یادوں کی برانگیختگی ان جانے طریقے پر ہمیں حال کے بوجھ اور گھٹن سے فرار کا راستہ دکھاتی ہے یا مثبت طور پر یہ کہئے کہ یہ ہمیں دوبارہ زندہ رہنے کا حوصلہ دلاتی ہے، اور ہم اپنی ذات کی دریافتِ نو کے عمل میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ یہ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ عمل کے موجودہ محرکات غیر شعوری طور پر ان محرکات اور ہیجانات سے وابستہ ہوتے ہیں، جو ماضی میں ایک زندہ حقیقت یا واقعے کے طور پر موجود تھے۔

یہ بات بھی کافی توجہ طلب ہے کہ نسیم اور عذرا کے باہمی تعلقات میں کشش و گریز کے جو جو پہلو ہیں، اور ان سے جو تلاطم پیدا ہوتا رہتا ہے، وہ دراصل دو اناؤں کے درمیان کشمکش کا مسئلہ ہے۔ ان دونوں کی انائیں ایک دوسرے میں مدغم بھی ہوا چاہتی ہیں، اور کبھی وہ اپنی انفرادیت کے تحفظ اور اسے برقرار رکھنے پر بھی مصر نظر آتے ہیں۔ یہ پیکار اور کشمکش قدم قدم پر نمایاں ہوتی ہے، اور اس پر معاشرتی حالات کا بھی اثر پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ہے کہ ان دونوں کے سماجی رتبے میں جو فرق شروع ہی سے تھا، وہ بسا اوقات تکلیف دہ شکل میں سامنے آتا ہے۔ عذرا کے گھر والوں نے نسیم کو شاید کبھی بہ طیبِ خاطر قبول نہیں کیا۔ لیکن ان دونوں کے اندرونی داعیے برابر اپنا ادعا کرتے رہے، اور اس طرح وہ خارجی مزاحمتوں پر غالب آتے رہے۔ باعمل اور متحرک ہونے کے ساتھ ہی نسیم ایک اندرونی زندگی بھی رکھتا ہے، اور وقتاً فوقتاً اپنا محاسبہ کرتا رہتا ہے، اور اپنی شخصیت کی گرہوں کو ٹٹول ٹٹول کر دیکھتا رہتا ہے۔ شیلا سے تعلق کے سلسلے میں اس کے ہاں جو احساسِ جرم

ہے، وہ اسے برابر کچھ کے دیتا رہتا ہے۔ عذرا سے اس کی وفاداری غیر مشروط تو ہے، لیکن وہ اس سے اپنے تعلقات کے سلسلے میں ایک طرح کی اکتاہٹ اور بیزاری بھی محسوس کرتا ہے۔ عذرا کی استقامت میں اس کے برعکس کبھی لرزش نہیں پیدا ہوتی۔ وہ نعیم کے جنگ بعد شرکت کے دوران بازو کے نقصان کو بھی خندہ پیشانی اور صبر و سکون کے ساتھ قبول کر لیتی ہے۔ لیکن وہ اس کے سلسلے میں یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہتی کہ وہ ایک منقسم اکائی کا مالک ہے۔ اس کی انا کی وحدت میں ایک طرح کی دراڑ پڑ گئی ہے۔ اپنے اندرون میں غوطہ زنی کا میلان اس میں عذرا سے زیادہ ہے۔ اس کے نتیجے کے طور پر وہ کبھی کبھی اپنی زندگی سے غیر مطمئن بھی نظر آتا ہے اور عذرا میں جنسی کشش کے باوجود وہ اس سے ایک ایسی دوری پیدا کرنا چاہتا ہے، جس کے لیے نفرت ایک سخت اور ناروالفظ ہے، لیکن وہ اپنے اصلی اور فطری رنگ کی طرف مراجعت کی کوشش بھی کرتا رہتا ہے۔ آخر آخر میں تقسیم ہند کے عقب میں پیدا شدہ فسادات میں وہ کام آجاتا ہے۔ عذرا اس کے برعکس اپنے مختصر سے خاندان کے افراد کے ساتھ ہم آہنگی اور مطابقت کا وہ اصول برتتی نظر آتی ہے، جو ہمیشہ اس کی زندگی کا جزو رہے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر وہ اپنے آپ کو خاندان کی اکائی میں ضم کرنے کے باوصف اپنی انا کو محفوظ کرنے کا اہتمام کرتی اور اس میں کامیاب نظر آتی ہے۔

اس ناول میں پنجاب کے دیہاتوں کی تصویریں بڑی ہنرمندی اور دلآویزی کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ ایک طرف وہ فطری لینڈ اسکیپ ہے، جو دیہاتوں کے پس پشت اپنی بہار دکھاتا ہے؛ مویشی، کھیت کھلیان، کنوئیں اور چشمے، چوپال کی ہماہمی، جسے رشید احمد صدیقی کے بقول دیہات کی پارلیمنٹ کہہ لیجئے، معمولی حیثیت کے مکانات، ان پر ان کے مکینوں کی توجہ، فصلوں کے بوئے جانے اور کاٹے جانے کے اوقات، ان کی شروع سے آخر تک دیکھ بھال، ان کے سلسلے میں مختلف معاہدے اور ان پر عمل درآمد کی نوعیت اور دوسری طرف اس فضا میں رہنے اور بسنے والوں کی زندگی کے معمولات، ان کے ان لکھے اخلاقی ضابطے، رسومات اور مختلف قسم کی تقریبات سر راہے معاشقے اور جنسی روابط، جذبات اور محسوسات کا برملا اور بے خوف اظہار، بلکہ یہ کہئے کہ ان جذبات کی مصوری، جو بغیر کسی مزاحمت کے سامنے آتے رہتے ہیں، اور اپنی

اظہاریت میں برہنہ ہوتے ہیں۔ پھر ان کے ابلاغ کے لئے جو زبان استعمال کی جاتی ہے، وہ بھی ہر طرح کے تکلف، احتیاط، خوف اور پیش بینی سے بے نیاز ہوتی ہے۔ خاص طور پر سکھ گھرانوں میں نشست و برخاست کے طور طریقے اور سکھوں کی عجیب و غریب نفسیات کے نمونے بھی سامنے آتے ہیں۔ اس ذیل میں مہندر سنگھ، اس کی بیوی کلدیپ کور اور جوگندر سنگھ کے کردار خاص طور سے ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مہندر سنگھ سے نسیم کی پرانی دوستی چلی آرہی ہے، اس کی تجدید کا ذکر اپنی جگہ پر کیا گیا ہے۔ اس ناول میں بڑے وسیع رقبے پر وہی سب کچھ نظر آتا ہے، جو احمد ندیم قاسمی کے پنجاب سے متعلق افسانوں میں فرداً فرداً ملتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ عبداللہ حسین کے ہاں دیہات کی زندگی اور اس کے باسیوں نے زبان پائی ہے اور ان کا کردار متعین ہو گیا ہے۔ یہاں ٹھوس اور خارجی حقائق بھی ہیں اور ان پر منحصر اور ان سے وابستہ افراد اور کردار بھی، جن کے ہاں بنیادی انسانی جذبات کے اظہار میں بے باکی بھی ہے اور خروش و تلاطم اور ناتراشیدگی اور شعلگی بھی۔

یہ امر بھی قابلِ ذکر ہے کہ ان سب نسلوں کے نمائندوں کے دلوں میں جن سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے، تحت الشعوری سطح پر حزن والم کی لکیریں بھی ملتی ہیں۔ جس عزم و حوصلے کے ساتھ وہ زندگی کے مطالبات پورا کرنے کی طرف بڑھتے ہیں اور جن قدروں کی پاسداری انہیں عزیز ہوتی ہے، اسی لحاظ سے وقت کا بے پایاں اور بے رحم سر جوش ان کی پامالی کا سبب بھی بنتا ہے۔ اس سے جو اداسی پیدا ہوتی ہے، وہ ان کی زندگی کے متن پر جلی حروف میں لکھی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس میں نسیم، عذرا، علی اور اس کی بیوی عائشہ، پرویز اور نجمی کم و بیش سب ہی شامل ہیں، عذرا کی بے زبان اور ہمدرد خالہ جو خاموشی اور بے لوثی کے ساتھ اپنا کردار ادا کرتی ہیں، اور روشن آغا بھی جو بالآخر اور بالجبر پاکستان منتقل کئے جانے پر اپنی اس فطری لیکن کسی حد تک غیر منطقی خواہش کے پورے ہونے پر مصر ہیں، اور ان کی زندگی کی آخری سانسیں اس پر ٹکی ہوئی ہیں کہ لاہور میں ان کی کوٹھی کا وہی نام برقرار رہے، جو تقسیم ہند سے پہلے دلی میں انہوں نے اس کا بڑے چاؤ سے رکھا تھا۔ یہ اداسی آدرشوں کی شکست و ریخت سے لازماً پیدا ہوتی ہے، اور انسانی زندگی کے بے یقینی پن، اس کے عدم توازن اور عدم استحکام کا بڑی بے دردی کے ساتھ احساس دلاتی ہے۔ اسے آپ ایک معنوں میں ازالۂ سحر یا DISILLUSIONMENT

کہہ لیجئے۔ جو انسان کے لیے ہر حال میں مقدر ہے۔ اسے آپ جنسی کج رویوں کا نتیجہ نہیں کہہ سکتے، اور نہ اسے اخلاقی قوانین کو نظر انداز کرنے پر پاداش کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ انسانی صورتحال یعنی HUMAN CONDITION کا ایک لاحقہ ہے اور انسانی زندگی کے بنیادی پیٹرن کا ایک لازمی جزو۔ انسان کتنی بھی احتیاط برتے، اور منصوبہ بندی اور پیش بینی سے جس قدر چاہے کام لے، بالآخر وہ ہزیمت خوردہ ہی نظر آتا ہے۔ اسی سے وہ نقطۂ نظر بھی ابھرتا ہے، جسے ہم اب تک FATALISM میں یقین کا درجہ دیتے آئے ہیں اور جس میں بہرصورت کسی ایسی منطق کا دخل نہیں جس کا مکمل اور تشفی بخش طور پر دفاع کیا جاسکے۔ اس کے سلسلے میں پیش بینی ممکن ہی نہیں۔ انسان جو اپنی خلقت کے اعتبار سے اپنے ازلی اور ابدی ہونے کا دعوٰے کرتا چلا آرہا ہے! پایانِ کار ایک طرح کے تناقض کا شکار ہو جاتا ہے، اور ایک ایسے مخمصے DILEMMA سے دست و گریبان نظر آتا ہے، جس کی کنہہ تک پہنچنا آسان نہیں۔ انسان کی قسمت میں مقدر اضمحلال و انتشار کی گواہی ناول کا عنوان اور اس کا سارا مواد دیتا نظر آتا ہے۔ یہ کہنا بھی بڑی حد تک صحیح ہوگا کہ عبداللہ حسین نے اپنے بے پناہ ہمہ گیر اور زرخیز تخیل کی کمند میں روحِ عصر یعنی ZEITGEIST کو حیرت انگیز طور پر اسیر کرلیا ہے۔ مزید یہ کہ اس ناول میں نہ صرف کرداروں کی فراوانی اور ان کا متحرک وجود ہی ملتا ہے، نہ صرف وہ سیلِ بے اماں کی طرح اس کی وسعتوں میں چلتے پھرتے اور رواں دواں نظر آتے ہیں، بلکہ فطری مظاہر کا ایک سیلاب جس میں چاند سورج، ستارے، پہاڑ، ٹیلے، چشمے اور آبشار اور زمین و آسمان کے ہر آن بدلتے ہوئے رنگ جو ایک محسوس حقیقت کی حیثیت رکھتے ہیں، ہمیں یہاں نظر آتا ہے۔ یہ محض مناظرِ فطرت کی تصویر کشی نہیں ہے، اور نہ انسانی اعمال اور سرگرمیوں کے لیے صرف ایک پس منظر۔ اس ناول میں رنگوں اور خوشبوؤں کا جو وفور اور بے کرانی ہے، آوازوں اور نغموں کی جو SYMPHONY ہے۔ وہ ایک حقیقی وجود رکھتی ہے۔ اور یہ سب ہمارے حواس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اسے آپ ایک MASSIVE FORCE کے بہ طور قیاس کر سکتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر اور زیادہ قطعیت کے ساتھ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ انسانی کرداروں کی یہ بہتات اور بوقلمونی اور مظاہرِ فطرت کا حواس میں سما جانے والا یہ رنگ و آہنگ ایک تہلکہ خیز انداز میں بہ یک وقت اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ زندگی، موت، اور پھر زندگی کے تسلسل سے سروکار کے

علاوہ ناول ان دونوں عناصر میں بھی ملفوف نظر آتا ہے اور ان دونوں کا IMPACT ذہن پر غیر معمولی طور سے ہوتا ہے۔ عبداللہ حسین حد درجے کی اختراعی قوت کے مالک ہیں۔ اس ناول میں مجموعی طور سے ایک متحرک اور نامیاتی زندگی کا تصور ابھرتا ہے، اور جب ناول ختم ہو جاتا ہے تب بھی ایک گونج وسیع فضاؤں یعنی SPACES میں بگولے کی طرف پا بجولاں سنائی دیتی ہے جو شاید اب تک مقید رہی تھی۔

آنگن

خدیجہ مستور کے مشہور ناول 'آنگن' کو اگر ایک طرح کا خانگی المیہ کہا جائے، تو نامناسب نہ ہوگا۔ اس ناول کا عنوان اس امر کی بڑی حد تک چغلی کھاتا ہے کہ اس کا دائرۂ کار محدود اور متعین ہے۔ لیکن یہ محدودیت اس کی وقعت کو کسی طرح کم نہیں کرتی۔ یہاں 'ماضی'، جسے ایک نوع کا FLASH BACK کہہ لیجئے، 'حال' کے لیے پسِ منظر فراہم کرتا ہے۔ یہاں ہمیں ایک زمیندار خاندان کے چار بھائیوں اور ان کی اولادوں سے متعارف کرایا گیا ہے۔ جن میں عالیہ (جو مرکزی کرداروں میں سے ایک ہے) کے والد مظہر جن سے ہمیں واسطہ پڑتا ہے اور جمیل اور شکیل کے والد جن کا نام اظہر ہے، برابر ہماری نظروں کے سامنے رہتے ہیں؛ اور ان دونوں کی والدہ بھی 'جو اب طویل العمری اور کمزوری کی وجہ سے عضوِ معطل ہوکر رہ گئی ہیں' ہماری توجہ کا مرکز بنی رہتی ہیں۔ جنہیں علامتی طور پر ہی سہی، اس خاندان کی سرپرستی اور اس پر بالادستی کا حق حاصل ہے۔ عالیہ اور جمیل تو خیر برابر مرکز میں رہتے ہی ہیں لیکن خاندان کے پسِ منظر کے ذیل میں ان چاروں بھائیوں کے والد کا ذکر آنا بھی ناگزیر سا ہے۔ جنہیں اپنی جائز بیوی پر مستزاد داشتائیں رکھنے کا بھی شوق تھا۔ ان کی ذریات میں سے ایک اسرار میاں ہیں، جو اب اظہر کی ڈیوڑھی پر پڑے رہتے ہیں۔ ان کا تفصیلی ذکر بعد میں آئے گا کہ وہ علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ چاروں بھائیوں کے علاوہ ان کی دونوں بہنیں جنہیں سلمیٰ پھوپی اور نجمہ پھوپی کے نام سے موسوم کیا گیا ہے؛ ایک حد تک ہماری توجہ کی مستحق نظر آتی ہیں۔ اوّل الذکر خاص طور پر اپنے بیٹے صفدر کے ناطے سے ہمارے روبرو رہتی ہیں۔ مرکز پر صرف دو بھائی آخر وقت تک ہمارے سامنے آتے رہتے ہیں، یعنی مظہر میاں اور اظہر میاں۔ باقی دو ظفر اور وہ جو خلافت تحریک کی رو میں گھر سے جُدا

ہو گئے تھے۔ صرف بیرونی سطح ہی پر اپنا وجود رکھتے ہیں اور ہم ان کی صرف مدھم آوازیں ہی سن پاتے ہیں۔ ناول میں دو موضوعات کی وجہ سے دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ اول گھریلو معاملات کا تانا بانا، اور اس ضمن میں آپس کی رقابتیں اور چپقلشیں، قرابت داریاں اور ان سے منسلک رنجشیں اور نوک جھونک، اور دوسرے سیاسی عنصر جو بڑی حد تک انگریزوں اور ہندوستانیوں کے مابین کشمکش، تقسیم ہند کے شاخسانے اور بالآخر تقسیم ہند کے اثراتِ مابعد سے عبارت ہے۔ اس میں ایک اہم عنصر نقلِ مکانی اور وطن سے ہجرت کا بھی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر اس ناول میں ازاوّل تا آخر ذاتی واردات اور سیاسی محاذ آرائی اور کشمکش کے عناصر بیک وقت موجود رہتے ہیں اور ایک غیر متعین صورتِ حال اور نا آسودگی کا احساس ذہن پر برابر مستولی رہتا ہے۔ کل کیا ہونے والا ہے، یہ کسی کو نہیں معلوم۔ موسموں کے تغیر و تبدل کی طرح، جس کا عکس احساس ناول میں اکثر جگہوں پر ملتا ہے۔ سیاسی حالات میں بھی زیر و بم کی کیفیت نظر آتی ہے، اور یہ ہمیں برابر چوکنا بھی رکھتی ہے۔

یہ امر قابلِ لحاظ ہے کہ اس ناول میں شروع ہی سے ایک نامعلوم تردد کا احساس چھایا رہتا ہے۔ ایک ہی خاندان کے چار بھائیوں میں سے ایک یعنی مظہر کی بیٹیاں تہمینہ اور عالیہ اور دوسرے بھائی اطہر کے دو بیٹے جمیل اور شکیل اپنے باپ سے مختلف WAVE - LENGTHS پر زندگی گذارتے ہیں۔ تہمینہ کے سلسلے میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ مظہر کا بھانجا یعنی سلمیٰ پھوپی کا بیٹا صفدر، جسے مظہر اپنے پاس رکھنے اور اس کی تعلیم و تربیت پر اس درجہ مصر ہیں، ان کی بیوی کے لیے دائمی کوفت اور اذیت کا باعث بنا ہوا ہے۔ اور وہ کسی بھی قیمت پر اسے اپنے پاس رکھنے اور تعلیم دلانے کے لیے آمادہ نہیں ہیں۔ بلکہ خاندان کے دائرے ہی سے اس کا مستقل طور پر اخراج چاہتی ہیں۔ اس سے ہر نوع کی بدسلوکی روا رکھی جاتی ہے۔ اس کے ماموں مظہر کی خواہش کے علی الرغم اس کی تعلیم پر دھیان دینا تو کجا، اسے اچھا کھانا بھی فراہم نہیں کیا جاتا، بلکہ اسے کتوں جیسا راتب دیا جاتا ہے یہاں تک کہ وہ اس بدسلوکی کی زیادہ مدت تک تاب نہ لاکر اور بظاہر تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے علی گڑھ چلا جاتا ہے، اور اپنے سگے ماموں سے بھی انقطاعِ تعلق کر لیتا ہے اور اپنی تعلیم کے لیے بھی ان سے کوئی

امداد قبول کرنا اسے گوارا نہیں ہوتا۔ لیکن جس دوران وہ ماموں کے گھر مقیم رہا، اس کے اور ان کی بڑی بیٹی تہمینہ کے درمیان خاموش اور گہری محبت کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ مظہر اپنی بیوی کی شدید مخالفت کے باوجود اپنے اس عزم پر قائم نظر آتے تھے کہ وہ اپنی بیٹی تہمینہ کے لیے صفدر کو اپنا داماد بنالیں گے لیکن وقت گذرتا گیا، جیسا کہ اس کا معمول ہے اور تہمینہ کی ماں اپنی ضد اور مخالفت پر اڑی رہیں۔ صفدر نے بھی جائز ردِ عمل کے طور پر سب کو یکسر بھلا دیا اور اپنے مستقبل کے لیے خود ہی راستہ چن لیا۔ چنانچہ اب اس کا امکان پیدا ہو گیا تھا کہ وہ اپنے بھانجے صفدر کی بجائے اپنے بھائی اطہر کے بیٹے جمیل سے اپنی بیٹی کو بیاہ دیں۔ یہاں ایک ان دیکھی پیچیدگی سر اٹھاتی ہے۔ مظہر میاں کے پڑوس میں رہنے والے رائے صاحب کی بیٹی کُسُم نام نہاد محبت کی قربان گاہ پر اپنے آپ کو بھینٹ چڑھا دیتی ہے، اور رُسوائی اٹھانے کے بعد خودکشی کے جرم کی مرتکب ہوتی ہے۔ اس واقعے سے تہمینہ کو شہ ملتی ہے اور قبل اس کہ صفدر کی بے وفائی کے پیشِ نظر جمیل میاں سے تہمینہ کی شادی کی تجویز عملی جامہ پہن سکے۔ وہ اچانک خودکشی کر کے اس قصے ہی کو نبٹا دیتی ہے۔ اس کے قریب ترین اور فوری اسباب دو ہیں۔ اوّل جمیل سے شادی کی عمل پذیری سے قبل صفدر کا اپنی مخالف ممانی کو یہ پیغام بھیجنا اور تہمینہ کا اس پر مطلع ہونا کہ شادی کسی سے بھی ہو، وہ تاحینِ حیات رہے گی اسی کی اور دوسرے کُسم کا انتہائی بے چارگی کے عالم میں اپنے آپ کو ہلاک کر دینا۔ یہ دونوں واقعات جو بالمقابل رکھے گئے ہیں۔ کُسم اور تہمینہ کی ناپختگی پر دلالت کرتے ہیں، اور ایک دوسرے کے رویے کو تقویت پہنچاتے یعنی REIN FORCE کرتے ہیں۔

تہمینہ ہی کی طرح ایک دوسرا کردار شمیمہ یا چھمی کا ہے۔ وہ بھی محبت کی بھوکی اور ہر در کی ٹھکرائی ہوئی ہے۔ اس کے والد نے جو مظہر اور اطہر کے سگے بھائی ہیں اور کثرتِ ازدواج اور جنسی تسکین کے بڑے شائق اور دلدادہ ہیں۔ اسے اپنے چچا اطہر کے پاس رہنے کے لیے بھیج دیا ہے۔ چھمی ایک خود رو پودے کی مانند ہے، جس کی آبیاری اور نشو و نما پر کوئی توجہ صرف نہیں کی گئی۔ اس کی شخصیت میں ایک طرح کی کج روی اور کھردراپن ہے اور وہ معاشرتی نفاستوں سے یکسر بیگانہ اور بے بہرہ ہے۔ مظہر کی دلہن کے سلسلے میں کشمکش کا ایک

بڑا سبب یہ ہے کہ ان کے شوہر انگریزی حکومت کی ملازمت کے باوجود انگریزوں سے شدید نفرت کرتے ہیں لیکن ان کے بھائی نے ایک انگریز عورت سے شادی کر رکھی ہے، اور اس لیے تہمینہ اور عالیہ کے ماموں انگریزوں کے ثناخواں اور ان کے بے جا طرفدار ہیں۔ یہ ایک غیر معمولی اور انوکھی صورتِ حال ہے، یعنی شوہر قوم پرست اور انگریزوں کے جانی اور ازلی دشمن، اور بھائی انگریز بیوی کی خاطر اور اپنی ملازمت کے تقاضوں کے پیشِ نظر انگریزی راج کے حامی اور انگریزوں کے مطیع اور اطاعت گزار۔ انگریز دشمنی اور انگریز افسر پر، جو محاکمے کے لیے وارد ہوا ہے، قاتلانہ نیت سے حملے کے جرم میں وہ سات سال کی مدت کے لیے حوالات میں بند کر دیے جاتے ہیں۔ اس صورتِ حال کے پیشِ نظر مظہر کے بھائی اطہر نے اپنی بھاوج اور دونوں بھتیجیوں، تہمینہ اور عالیہ کو اپنے سایۂ عاطفت میں رکھنے کی حامی بھر کر اپنے پاس بلا لیا، اور اب گویا اطہر میاں کے گھر میں ان کی بیوی اور بھاوج کے درمیان خاموشی کے ساتھ عدم مفاہمت کی ایک فضا قائم ہو جاتی ہے۔ مظہر کے بھائی اطہر بھی آزاد فکر کے مالک اور کٹر قوم پرست شمار کیے جاتے تھے۔ لیکن ان کا بیٹا جمیل ان کے مسلک اور نقطۂ نظر سے حد درجے کبیدہ خاطر بلکہ متنفر رہتا ہے، اور مسلم لیگی خیالات کا حامل ایک آزاد اور سر پھرا نوجوان ہے، گو اس کی ماں اپنے شوہر کے مماثل قوم پرست جذبات رکھنے والی عورت ہے، اور مظہر میاں کی بیوی اس کے برعکس، شاید اپنے بھائی کے اتباع میں انگریزوں کی حاکمانہ پالیسی کی شدت کے ساتھ حامی ہے۔ اس طرح ایک طرف اطہر میاں اور ان کے بڑے بیٹے جمیل کے درمیان مغائرتِ نقطۂ نظر اور عمل کا تضاد اور اس کے نتیجے کے طور پر باہمی تعلقات میں ناخوشگواری پائی جاتی ہے، اور دوسری جانب مسلم لیگی سیاست اور نقطۂ نظر کی حامی تہمینہ ہے، اور اس کے اور اس کے چچا اطہر میاں کے درمیان جو قوم پرستانہ خیالات کا پرچار کرنے والے ہیں، بُعد اور ٹکراؤ پایا جاتا ہے، اور برابر تناتنی کی فضا قائم رہتی ہے۔

عالیہ اور اس کے خاندان والوں کی زندگی میں پہلا دھماکہ، جیسا کہ اس سے پہلے کہا گیا، اس وقت نمودار ہوا، جب تہمینہ نے کسم کی دیکھا دیکھی، اور اپنے چچازاد بھائی جمیل سے رشتۂ ازدواج میں منسلک ہونے سے ذرا پہلے صفدر کے اس جملے سے متاثر ہو کر کہ وہ ہمیشہ اسی کی رہے گی، چاہے

اس کی شادی کسی سے بھی کردی جائے۔ خاموشی کے ساتھ خودکشی کرلی اور سوزِ فراقِ ابدی میں جل کر راکھ ہو گئی۔ یہ دونوں واقعات تھوڑے ہی زمانی وقفے کے دوران وقوع پذیر ہوئے اور ان دونوں میں کسی قدر فرق کے باوجود انسانی روح کا ابدی المیہ مستتر ہے۔ دوسرا دھماکہ اس وقت ہوا جب عالیہ کے والد کے جرم کا فیصلہ سُنا کر انہیں سات سال کی مدت کے لیے قید میں ڈال دیا گیا۔ ناول کے منظرنامے میں ایک اہم تبدیلی اس وقت رونما ہوئی۔ جب عالیہ اور اس کی والدہ اطہر میاں کے گھر غیر متعینہ مدت کے لیے منتقل ہو جاتی ہیں۔ مظہر کے سالے یعنی عالیہ کے ماموں کے برعکس اطہر میاں قوم پرست یعنی نیشنلسٹ خیال کے آدمی ہیں اور اپنی روزمرہ زندگی کے معمولات سے بے نیاز اپنے شب و روز کانگریس کی چاکری میں صرف کرتے ہیں۔ عالیہ اپنے چچا کے خیالات اور میلانات سے کسی طرح بھی متفق اور ہم آہنگ نہیں ہے، لیکن اسے باپ کی طرح ان سے بے تحاشا محبت اور دلی لگاؤ ہے، اور وہ بھی اس کے ساتھ انتہائی شفقت اور عطوفت کا برتاؤ روا رکھتے ہیں، جس کا ایک ثبوت یہ ہے کہ انھوں نے اپنی کتابوں کی لائبریری کی چابی اسے دے رکھی ہے اس اجازت کے ساتھ کہ وہ اس میں سے اپنی پسند کی کتابیں جب چاہے نکال کر پڑھ سکتی ہے۔ اس رعایت اور خصوصی حق سے انہوں نے اپنے بیٹے جمیل کو بھی کبھی نہیں نوازا۔ اس امتیازی برتاؤ میں ایک عنصر باپ اور بیٹے کے درمیان اختلافِ رائے کا بھی ہو سکتا ہے۔ باپ جیسے پکے اور متشدد کانگریسی اور نیشنلسٹ تھے۔ جمیل میاں اسی حد تک ان چیزوں سے چڑھتے اور انہیں مہمل سمجھتے تھے۔ دوسرا بیٹا شکیل بھی باپ کی عدم توجہی کا شکار رہا۔ باہمی گھریلو تعلقات کے اس تانے بانے میں دو عناصر قابلِ توجہ ہیں۔ شمیمہ یا چھمی کا اس خاندان میں داخل ہو جانا اور وہ اپنے باپ یعنی عالیہ کے چچا کی بے رخی کا شکار اس لیے رہی کہ موصوف اپنے روز افزوں بچوں کے مسائل میں ایسے الجھے رہتے تھے کہ کسی اور کام کے لیے ان کے پاس وقت ہی نہیں نکلتا تھا۔ یہاں منتقل ہونے پر اس نے محسوس کیا کہ وہ بھی جمیل ہی کی طرح اپنے چچا کے قوم پرستانہ خیالات سے ہم آہنگ نہیں ہے اور وہ اپنے نقطۂ نظر کا اظہار و اعلان علانیہ اور ڈنکے کی چوٹ کرتی رہتی تھی اور اس کے آنے سے گھر کے ماحول میں کشمکش کے ایک اور عنصر کا اضافہ ہو گیا تھا۔ دوسرا قابلِ ذکر واقعہ نجمہ پھوپی کے در و دِ مسعود کا ہے۔

وہ اطہر میاں کی سگی بہن ہیں اور عجوبۂ روزگار کردار ہیں۔ ان کے کردار کا نمایاں، اختصاصی اور مضحک پہلو ان کی خود پسندی، رعونت اور احساسِ برتری ہے۔ وہ ریشم کے کیڑے کی طرح اپنے ہی کویا میں رہتی ہیں۔ وہ خیر سے انگریزی میں ایم۔ اے ہیں اور اسی شہر کے کسی کالج میں لیکچرر کے عہدے پر تعینات ہو کر آئی ہیں۔ وہ اپنے آپ کو جاہل، غیر مہذب اور غیر شائستہ لوگوں کے درمیان گھرا ہوا پاتی ہیں اور کسی سے سیدھے منہ بات کرنا انہیں ہرگز گوارا نہیں۔ ہر شے اور شخص میں مین میخ نکالنا ان کی عادتِ ثانیہ بن چکی ہے۔ گھر میں ایک حد تک بھی اس کج اخلاق اور شئے لطیف سے عاری خاتون سے مرعوب نظر آتے ہیں۔ چھمی بڑھ بڑھ کر ان کے بہت سے کام اس لالچ میں کرتی ہے کہ شاید وہ اس کی تعلیم کے سلسلے میں اس کی کچھ مدد کر سکیں۔ عالیہ کو بھی وہ خاطر میں نہیں لاتیں۔ کیوں کہ وہ بھی ان کے معیار کے مطابق پوری طرح تعلیم یافتہ اور مہذب نہیں ہے۔ لیکن شاید وہ دوسروں پر ایک حد تک فوقیت رکھتی ہے۔ جمیل اور شکیل بھی لائقِ التفات نہیں ہیں ان کی ماں اور بڑی چچی بھی اس سے کنی کاٹتی ہیں کہ وہ بھی اس کی توجہ سے بہرہ مند نظر نہیں آتیں۔ جمیل اور شکیل کے باپ تو ہمہ وقت اپنی کانگریسی سیاست کے جھمیلوں میں منہمک نظر آتے ہیں۔ انہیں اس کے علاوہ کسی اور بات کی سدھ ہی نہیں۔ وہ غلط قسم کے مفروضات کے بل پر ہندوستان کی آزادی کے خواب دیکھتے رہتے ہیں۔ ان معاملات کے ضمن میں بھی ان کے پاس نہ کوئی منطق ہے، نہ کوئی گہرا جذبہ اور نہ کوئی وژن۔ ان کی شخصیت خاصی سپاٹ قسم کی ہے بس ایک میکانکی قسم کا لگاؤ اور دلچسپی انہیں مقامی اور ملکی سیاست سے ضرور ہے۔ ناول کی پوری بساط بڑی چچی اور اطہر میاں کے گھر پر بچھائی گئی ہے۔ اس خاندان میں پہلا دھما کہ تو نہمینہ کی خودکشی کا ہوا تھا۔ دوسرا عالیہ کے باپ مظہر میاں کی گرفتاری کا ہوا، اور پھر ان کی موت کا، اور تیسرا جو کسی قدر مدھم لے میں پیش آیا؛ وہ بیٹھے بٹھائے انگریز حکمرانوں کی منشا کے مطابق اطہر میاں کی گرفتاری کا ہوا جس کی وجہ سے وہ یکلخت ہیرو بن گئے۔ اس دوران سیاسی شورش کی لہریں اٹھتی بیٹھتی رہیں اور سب ہی سیاست کے منجدھار میں ڈوبتے ابھرتے رہے۔ جمیل میاں کی شادی نہمینہ سے ہوتے ہوتے رہ گئی کہ وہ ضرورت سے زیادہ ہی اور وہم و قیاس سے بھی پرے "کشتۂ تیغِ ستم" نکلے۔ پھر وہ چوری چھپے چھمی سے بھی پینگیں بڑھاتے

رہے، جس کا اعتراف اس نے عالیہ کے سامنے خود ہی کیا۔ اس دوران چھمی کو پولس افسر منظور سے بھی تعلقِ خاطر پیدا ہو گیا اور شاید کسی حد تک سنجیدہ قسم کا۔ ایسا لگتا ہے کہ چھمی کی معاشرتی حیثیت کے پیشِ نظر جمیل میاں نے اسے محض وقتی اور لمحاتی اکتساب لذت کا وسیلہ ہی جانا، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ چھمّی نے بہرحال اس امر کا اعتراف کیا کہ جمیل میاں نے کوئی خراب بات نہیں کی یعنی شاید معاملہ چوما چاٹی سے آگے نہیں بڑھ پایا اور وہ چھمی کے ساتھ محبت کی آنکھ مچولی ہی کھیلتے رہے اور بس۔ اس کی کچھ تفصیل چھمی کی زبان سے سُنتے چلیے:

"جس سال بھیا ایف۔ اے کا امتحان دے رہے تھے۔ تو انہوں نے مجھ سے روپے مانگے۔ میں نے انکار کر دیا۔ تو انہوں نے مجھے ایسی نظروں سے دیکھا کہ میں نے سارے جمع روپے انہیں دیدیئے اور انہوں نے مجھے زور سے لپٹا لیا۔ مجھے بڑا اچھا لگا ان کا لپٹانا۔ وہ مارے شرم کے سُرخ پڑ گئی۔" (ص ص ۱۷۰)۔

مزید:

"جب آپ نہیں آئی تھیں۔ تو جمیل بھیا اسی کمرے میں رہتے تھے۔ میں رات کو ان کے پاس آجاتی تھی۔ پر بجیا اللہ قسم انھوں نے کبھی بدتمیزی نہیں کی۔ ایک بار میں ان کے پاس لیٹ گئی، تو فوراً ہی اٹھ کر بیٹھ گئے۔ انہوں نے صرف پیار کیا تھا۔ چھمّی کا منہ چقندر ہو رہا تھا۔" (ص ۱۷۲)۔

چھمی کا کردار شوخ، تیز طرار اور بڑا مرتعش یعنی VIVID ہے۔ اس میں ایک طرح کا چلبلا پن ہے۔ اس کی شادی کے سلسلے میں نجمہ پھوپھی کا ردِ عمل تحقیر کا ہے، اور یہ توقع کے عین مطابق ہے۔ لیکن وہ اپنی شادی کو بالآخر جس خاموشی اور سر افگندگی کے ساتھ قبول کر لیتی ہے، وہ کسی قدر استعجاب انگیز ہے البتہ ایک لطیف اشارہ جو ناول نگار نے اس ضمن میں کیا ہے، وہ یہ ہے:

"برات آنے کا شور مچا، تو چھمی کا رنگ فق پڑ گیا۔ بجیا! جیسے کسی چیز سے ڈر کر اس نے پکارا: کیا ہے چھمی؟ اس نے چھمی کو لپٹا لیا۔ کچھ بھی نہیں، آپ میرے پاس سے ہٹیے گا نہیں۔ جی گھبرا رہا ہے۔ میں کہیں نہیں جا رہی تھی۔ وہ (عالیہ) کانپتی ہوئی چھمی کو لپٹائے بیٹھی تھی۔ مگر اسے کیا ہو رہا تھا۔ وہ خود بھی تو کانپ رہی تھی۔" (ص ص ۳۳۱-۳۳۰)۔

غالباً یہ ان دیکھی زندگی کا خوف ہے، جسے چھمی جبلی طور پر محسوس کر رہی تھی اور جس کے لیے اس کے پاس کوئی قطعی پیرایۂ اظہار نہیں ہے۔

جمیل کے نزدیک چھمی ایک سستی جذباتی شے سے زیادہ نہیں ہے، باوجودیکہ اس میں ایک طرح کی فطری سادگی اور الھڑپن ہے، اور ایک طرح کی غیر خود آگاہی بھی۔ جمیل کی نظریں دراصل عالیہ پر ٹکی ہوئی تھیں۔ جو چھمی کے مقابلے میں زیادہ ذی ہوش اور مرتعش احساس کی مالک ہے۔ وہ زندگی کے نشیب و فراز پر نظریں رکھنے والی اور زیادہ محتاط اور سمجھدار ہے۔ عالیہ اور جمیل کے درمیان عشق و محبت کا رنگ زیادہ گاڑھا نہیں ہے، نہ اس میں کسی نوع کی پیچیدگی اور احساسیت کو دخل ہے۔ لیکن یہ ایک ایسا رشتہ ضرور ہے، جو ایک ہی چھت کے تلے رہتے ہوئے ممکن بھی ہے اور فطری بھی۔ یہ محبت یا تعلقِ خاطر جو جمیل میاں کی طرف سے شروع ہوتا ہے، سرتاسر ایک گھریلو کردار اور نوعیت رکھتا ہے اس میں نہ شوریدگی اور سرمستی ہے، نہ جوار بھاٹے کی کیفیت اور نہ شاید گہرائی اور پیوستگی؛ نہ کفر و ایمان کے درمیان کشمکش، نہ محرومی اور تشنہ لبی کا احساس، اور نہ ہی کچھ زیادہ آسودگی اور سرشار ہونے کا تاثر۔ یہ بڑی حد تک یک طرفہ معاملہ بھی ہے، کیونکہ عالیہ کی طرف سے اس میں کوئی سرگرمی اور جاں سپاری نظر نہیں آتی۔ بلکہ بیشتر وہ اپنے آپ کو اس میں ملوث کرنے سے گریزاں ہی رہتی ہے۔ البتہ جمیل کے لیے یہ ایک سانحہ ضرور ہے کہ نہ تو وہ تہمینہ کو حاصل کر سکا (وہ اس کے ہاتھوں میں آتے آتے رہ گئی)، اور نہ عالیہ کے دل پر کوئی گہرا نقش مرتسم کر سکا۔ شاید دو ایک بار ہی ایسا ہوا کہ وہ عالیہ کو اپنے مضبوط بازوؤں میں جکڑ سکا، اور وہ بس کمزور سی مزاحمت ہی کر سکی:

> "عالیہ"۔ جمیل بھائی نے ایک جھٹکے سے اسے اُٹھا لیا۔ اور عالیہ کو ایسا محسوس ہوا کہ کھڑکی کے دونوں پٹ بند ہو گئے ہیں۔ اور اس کے ہونٹوں پر انگارے سے رکھے ہوئے ہیں۔ یہ سب کچھ اتنی تیزی سے ہوا کہ وہ کچھ بھی نہ کر سکی۔ کچھ سوچ بھی نہ سکی۔ اور جب اس نے جمیل بھیّا کو اپنے آپ سے جھٹکنا چاہا، تو وہ اس کے بازو پر سر رکھے، بچوں کی طرح سسک رہے تھے؛ اور ان کا ایک ایک آنسو کھولی ہوئی بوند کی طرح اس کے دل پر گرتا محسوس ہو رہا تھا" (ص ۲۷۰)۔

مزید :

"اور جب جمیل بھیا کھڑے کھڑے ایک دم چلے گئے تو عالیہ نے کھڑکیوں کے پٹ بھیڑ دیئے اور سسکیاں بھر بھر کر رونے لگی۔ جمیل میرے جسم میں تو تم جادو کی سوئیاں چبھو گئے ہو۔ اسے اب کون سا شہزادہ آکر نکالے گا۔" (ص ۲۰۳)۔

جمیل اور عالیہ چونکہ غیر معمولی کردار نہیں ہیں، اور احساس اور جذبے کی ایک بہت ہی ہموار سطح پر زندگی بسر کرتے ہیں، اس لیے یہ لابدی ہے کہ انھوں نے محبت کی کیفیت کی وہ سرشاری اور محویت محسوس ہی نہیں کی، جو شخصیت کی ایک نئی تنظیم بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ بس دونوں سسکیاں بھر کر ہی رہ جاتے ہیں۔ جو ان کے مابین جسمانی اتصال کی ایک خفیف سی علامت ہے۔ ناول کے کرداروں میں ہم چاہے صفدر اور تہمینہ کا تصور کریں، چاہے جمیل اور عالیہ کا، اور چاہے عالیہ اور چھمی کا، ہم یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ ان سب کے ہاں تعلقِ خاطر کا درجۂ حرارت بہت معتدل ہے اور یہ سب LOW PROFILE میں پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں حسن و شباب کی سرمستی اور گم شدگی اور ربودگی کی بجائے یا تو ایسی چھیڑ چھاڑ ہے، جو خوباں کے ساتھ چلی آئی ہے یا جذبات پر محدود خانگی زندگی کا اکہرا رنگ روغن چڑھا ہوا ہے۔ یہاں کسی بھی موقع پر روح کے تار جھنجھنا نہیں اٹھتے، اور نہ خون کی بے پناہ گردش چہرے مہرے کو بدل کر رکھ دیتی ہے۔

ناول کے بہت سے واقعات کا تعلق تقسیم ہند سے پہلے کی صورتِ حال سے ہے۔ اس میں کچھ زیادہ سرگرمی اور مد و جزر کے آثار نظر نہیں آتے، بجز اس کے کہ اظہر میاں اپنے سیاسی دوست احباب، مشیروں اور رفقائے کار سے ایک نوع کا مبہم ربط ضبط رکھتے ہیں اور حالاتِ حاضرہ پر تبصروں میں حصہ لیتے ہوں گے۔ تقسیم ہند کے جواز یا عدم جواز کے سلسلے میں اور کانگریس اور مسلم لیگ کے موقف اور نظریاتی کشمکش پر کوئی روشنی براہِ راست یا بالواسطہ طور پر نہیں ڈالی گئی اور تقسیم کا واقعہ بھی کچھ اس طرح پیش کیا گیا ہے، جس کے بارے میں بس قیاس ہی کیا جا سکتا ہے، جیسے یہ ہوا کا ایک جھونکا تھا جو آیا اور گزر گیا۔ البتہ دو امور برابر نظروں کے سامنے رہتے ہیں۔ اوّل تو اظہر میاں کی سیاسی سرگرمیوں کے پیشِ نظر گھریلو معاملات کی طرف ان کی عدم توجہی اور گھر کے پورے نظام پر اس کے سرتاسر

منفی اثرات۔ یہاں معاشی پریشانیوں کی بھی ایک حد تک نشان دہی کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ وہ نوک جھونک اور وہ ناخوشگوار مکالمے جو کبھی کبھی اطہر میاں اور ان کی بھتیجی چھمی کے درمیان وقوع پذیر ہوتے ہیں اور بعض اوقات ایک بہت ہی ناروا رخ اختیار کر لیتے ہیں، اور کبھی کبھی تو تو میں میں کی سطح تک آ جاتے ہیں۔ اوّل الذکر کانگریس کے نقطۂ نظر کے پُرجوش مبلغ اور داعی اور موخر الذکر مسلم لیگی مسلک کی حامی اور نمائندہ، اور اسی طرح کا تضاد اطہر میاں اور ان کے بیٹے جمیل کے دوران بھی سر اٹھاتا ہے۔ تضاد اور افتراق دونوں کے مظاہروں کو ہلکے پھلکے، نیم طنزیہ، نیم مزاحیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے؛ خاص طور سے چھمی کے واسطے سے۔ یہ نوک جھونک بڑی دلچسپ ہے۔ اس میں شدید قسم کی جارحیت نہیں ہے۔ کیوں کہ اطہر میاں حتی الامکان اس میں شریک نہیں ہوتے، بلکہ جب کبھی یہ کشمکش اور مخاصمت ابھر کر سامنے آنے والی ہوتی ہے، تو وہ خاموشی کے ساتھ اپنی بیٹھک کا رُخ کرتے اور وار کو خالی جانے دینے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔ تقسیم ہند کے بعد ایک اور منظر نامہ عالیہ، اس کی اماں اور اس کے ماموں ممانی کے پاکستان منتقل ہو جانے کا ہمارے سامنے آتا ہے اور ہندوستان میں زندگی کی حد تک ایک اور دھماکہ، جس کے اثرات ان تک پہنچتے ہیں۔ وہ اطہر میاں کے قتل کیے جانے کا ہے، جو کسی ہندو کے ہاتھوں دلّی میں وقوع پذیر ہوتا ہے اور اس کی اطلاع عالیہ کو کراچی میں اخبار کے ذریعے ملتی ہے۔ پنڈت نہرو نے اس قتل کے معاوضے کے طور پر ان کے ورثا کو تین ہزار روپے کی رقم کی ادائیگی کا اعلان کیا۔ لیکن اطہر میاں کے خواب بجلی کا کنکشن بحال کرانے اور دوکانوں کے لیے بیس ہزار روپے کی رقم منظور کرانے کے لیے بس تشنۂ تکمیل ہی رہ جاتے ہیں، اور ناول کے سیاق و سباق میں ایک طنزیہ روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ مزید یہ کہ اطہر میاں کا اپنی زندگی میں اپنے مخالفین سے یہ مطالبہ کہ وہ ان مسائل کو ذرا گہرائی میں جا کر دیکھیں، چھوٹا منھ بڑی بات معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ موصوف کی کسی گفتگو سے یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ خود اس کے اہل تھے، اور انھوں نے جو سیاسی موقف اختیار کیا تھا، وہ معاملے کی کون سی گہرائیوں میں جا کر اور کس قسم کے تامل اور غور و فکر کے بعد اختیار کیا تھا۔ غور و فکر کے ضابطے اور طریق کار کو ان سے منسوب کرنا ایک اتہام سے زیادہ نہیں۔ وہ خود ایک طرح کی سطحیت اور نعرہ بازی

کا شکار تھے۔

اس سلسلے میں دو کرداروں کا ذکر خاص طور سے ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اور دونوں کی تخلیق اور پیش کش اس ناول میں بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ ایک تو کریمن بُوا ہیں، جو عالیہ کی دادی کے جہیز میں دی گئی تھیں اور اب ایک طور سے سارے گھر کو سنبھالے بیٹھی ہیں اور خاندان کے ایک اہم فرد کی حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ انتھک کام کرنے کی عادی ہیں اور مظہر میاں اور اطہر میاں کی خاموش خدمت گزاری کے علاوہ، خاندان کے ہر فرد سے گہرا تعلق رکھتی ہیں اور ان کی خیر خواہی میں پیش پیش نظر آتی ہیں۔ ان کی شخصیت کے دو پہلو قابلِ ذکر ہیں۔ ایک تو ان کے دل و دماغ پر ان یادوں کا بوجھ لدا ہوا ہے، جو ماضی اور حال کے درمیان فرق کو بار بار نمایاں کرتا رہتا ہے۔ وہ ایک طور سے اس خاندان کا حافظہ ہیں۔ انہوں نے وہ اچھے دن دیکھے ہیں، جب ہر طرف فراخدلی، فراوانی اور داد و دہش کا دَور دورہ تھا۔ حال اس کے مقابلے میں انھیں کس درجے حقیر اور کم مایہ لگتا ہے ان کے دل میں ماضی کی یادیں برابر چٹکیاں لیتی رہتی ہیں۔ لیکن وہ تبدیلی کے ہر منظر کو صبر و تحمل اور قناعت و استغنار کے ساتھ برداشت کرتی رہتی ہیں۔ ان کے ہاں اس پورے گھرانے سے لگاؤ، جس سے وہ مدتِ مدید سے وابستہ رہی ہیں، قدرِ اوّل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کریمن بُوا حالات کا تجزیہ کرنے سے قاصر ہے، لیکن وہ ہر لمحہ سامنے آنے والی تبدیلیوں کا احساس اور ادراک ضرور کرسکتی ہے۔ اس کی ہمدردیاں ہر اس فرد کے ساتھ ہیں، جو ناموافق حالات کا شکار ہو کر مصیبت، تنگی اور صعوبت کے دن گزارنے پر مجبور ہو اور ان پر غالب آنے کی سکت اور قدرت نہ رکھتا ہو۔ اسے یہ احساس اس لیے ہے کہ اس نے واقعی اچھے دن دیکھے ہیں اور غموں اور خوشیوں دونوں کے رس کو اپنے اندرون میں اتارا ہے۔ کریمن بُوا اس ناول میں ایک کورک (CHORIC) کردار کا درجہ رکھتی ہے، جو عمل کی رفتار پر وقتاً فوقتاً تبصرہ کرتا رہتا ہے۔ البتہ اس میں کمل طور پر غیر جانبداری اور معروضیت نہیں ہے۔ وہ دراصل ان وفاداریوں کی علامت ہے، جو پہلی پیڑھی کے افراد کو اپنے زمانے کے لوگوں اور ان کی اولادوں سے ہوا کرتی تھی۔ ایسے لوگ ہر طرح کے حالات سے نبھانے، ان سے نبرد آزما ہونے اور انہیں انگیز کرنے کے لیے تیار رہتے ہیں۔ یادوں کے سایے ہر وقت ان کے سروں پر منڈلاتے رہتے ہیں، اور یہ بیک وقت ان کے لئے بوجھ

بھی ثابت ہوتے ہیں اور توانائی کا منبع، مصدر اور ماخذ بھی۔ اور انھی کے سہارے وہ حال کی ذمہ داریوں اور مطالبات کو قبول کرنے کے اہل بھی ثابت ہوتے ہیں۔ ناول میں شروع سے آخر تک تردد کی فضا بنی رہتی ہے۔ کریمن بوا کی وضع داری اور تحمل ہی اس سے چھٹکارا حاصل کرنے کی طرف ایک اشارہ فراہم کرتی ہے۔ وہ ایک ایسی چٹان کی مانند ہیں، جس سے آلام وحوادث کی موجیں آ آ کر ٹکراتی رہتی ہیں۔ ناول میں جتنے بھی کردار ہیں، ان سب ہی کی طرف ان کا رویہ ہمدردانہ اور محبت آمیز ہے، اور وہ انھیں باہمی ٹکراؤ سے محفوظ رکھتی ہیں۔ اس میں اگر کوئی استثنا ہے تو وہ صرف اور صرف اسرار میاں ہیں۔ اس امتیازی برتاؤ کو متعین کرنے میں شاید غالب عنصر ان کی پیدائش کا ہے۔ اسرار میاں کردار نگاری کا ایک انوکھا نمونہ ہیں، جسے ناول نگار نے بڑے غیر خود آگاہ طریقے سے اور انتہائی کامیابی کے ساتھ خلق کیا ہے۔ یہ عالیہ کے چچا اس لحاظ سے ہیں کہ اس کے دادا کی غیر قانونی اولاد ہیں یعنی ان کی ایک داشتہ کے بطن سے اور اسی لیے عالیہ کی دادی نے انھیں کوڑا کرکٹ سمجھ کر گھر سے باہر پھنکوا دیا تھا۔ انھیں اگر معاشرے کی تلچھٹ کہا جائے، تو بے جا نہ ہوگا۔ وہ اطہر میاں کی ڈیوڑھی پر پڑے رہتے ہیں، اور بغایت بے اعتنائی اور حقارت کا ہدف اس لیے ہیں کہ عالیہ کی اماں اور بڑی چچی انھیں کسی قیمت پر قبول کرنے کی روادار نہیں ہیں۔ اطہر میاں کو اپنی سیاسی سرگرمیوں سے اتنی مہلت کہاں کہ اس راندۂ درگاہ DERELICT ہستی، اس تحت السطحی مخلوق کی طرف کوئی دھیان دے سکیں۔ اسرار میاں کے لیے ڈیوڑھی کو عبور کرکے اندر آنا بھی ممنوع ہے۔ اس پر بھی وہ کبھی کسی منفی، احتجاجی ردعمل کا اظہار نہیں کرتے، بلکہ راضی برضا، اور ہمہ تن عجز و نیاز اور اخلاص و فروتنی بنے رہتے ہیں۔ وہ اس کنبے کی ہر خوشی اور غم میں بہ طیب خاطر شریک رہتے ہیں۔ لیکن ایک ایسے فرد کی حیثیت سے جو اپنا کوئی انفرادی وجود نہیں رکھتا۔ وہ صفر محض ہیں۔ یعنی نفیٔ ذات کی مکمل علامت۔ وہ پیدا نہیں کیے گئے، بلکہ فطرت نے اپنے رحم سے نکال کر انھیں باہر پھینک دیا۔ انھیں وقت پر یا دیر سویر کھانا اور چائے کا پیالہ اس طرح پکڑا دیا جاتا ہے، گویا کسی اپاہج اور معذور یا بے نوا اور بے یار و مددگار کو بھیک دی جا رہی ہو؛ اور وہ اسی پر قناعت کرنے پر مجبور ہو۔ مگر اسرار میاں کے دل کی گہرائیوں میں محبت کا جذبہ برابر موجزن رہتا ہے۔

وہ چھمی کو اس کی شادی کے موقع پر اپنی طرف سے کپڑوں کا جوڑا پیش کرتے ہیں، جس کے لیے رقم انھوں نے نہ جانے کیسے کیسے ان دکانوں کے حساب میں سے، جو ان کی تحویل میں دے دی گئی تھیں، کتر بیونت کر کے بچائی ہو گی کہ اطہر میاں نے انہیں ان کی دیکھ بھال پر متعین کر رکھا تھا۔ وہ تہمینہ، دادی اماں اور مظہر میاں کی ناگہانی موت پر ایسے ہی اندوہ گیں نظر آتے ہیں، جیسے گھر کے دوسرے لوگ۔ ان کے اظہارِ غم میں دکھاوا تو کجا، ایک ایسی محویت اور خود شکستگی کی کیفیت نظر آتی ہے، جو استعجاب کا باعث بنتی ہے۔ لیکن جس کے اظہار سے الفاظ قاصر ہیں۔ اسرار میاں کی ہستی برہنگی یعنی NAKEDNESS کی ایک بین مثال ہے اور غالباً اس کی سب سے بڑی وجہ ان کی BASTARDY ہے، جس کے لیے وہ کسی طرح بھی ذمے دار نہیں ٹھہرائے جا سکتے یہ ایک ایسا دھبّا ہے جو زندگی بھر چھڑائے نہیں چھٹ سکتا۔ معاشرتی چھوت چھات کی اس دیوار کو، جو تاحینِ حیات ان کے مقدر میں لکھی جا چکی ہے، کسی طور بھی گرایا نہیں جا سکتا۔ اس کا عبرتناک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ گھر کی عورتوں تک سے، جو سب ان کی بے حد قریبی عزیز ہیں بشمول نجمہ پھوپی جو بڑی الٹرا ماڈرن ہیں، خود ہی پردہ کرتے ہیں کہ کہیں ان کی نظریں اسرار میاں پر نہ پڑ جائیں اور اس طرح ان کی عفت و عصمت داغ دار ہو جائے۔ یہ اس صورتِ حال پر بڑا بھرپور طنز ہے، جو ان کے گرد و پیش موجود ہے۔ اسرار میاں جذبۂ ترحم کو بھی اُکساتے ہوں گے لیکن انھیں صرف طنز و تضحیک کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ یہ انسانی بے بسی اور بے چارگی کی ایک دلدوز تصویر ہے کبھی کبھی ایسے کردار معاشرے سے انتقام لینے کی خاطر اور اپنے اندرون میں مستتر بغض و عناد کی وجہ سے انتہائی بہیمیت اور سفلے پن کا مظاہرہ کرنے پر اتر آتے ہیں اور ان میں سرکشی اور بے رحمی کی طرف بھی میلان پایا جاتا ہے۔ اسرار میاں کے ہاں اس طرح کے کسی ردعمل کا پتہ نہیں چلتا۔ گھر کے لوگوں میں صرف عالیہ ہی ایسی فرد ہے، جو ان کے ساتھ نرمی اور عفو و درگزر کا رویہ رکھتی ہے کہ اس کی سرشت ہر طرح کی عصبیت سے پاک و صاف اور منزہ ہے۔

ناول کے آخری حصے کے واقعات کا جائے وقوع مملکتِ پاکستان میں پہلے مختصر عرصے کے لیے لاہور اور پھر کراچی ہے۔ عالیہ اور اس کی ماں کی ہجرت عالیہ کے ماموں کے توسط سے اور ان کے اُکسانے پر ہوتی ہے، جنھوں نے تقسیمِ ہند کے اعلان کے عقب میں حکومتِ پاکستان

کو اپنی خدمات سونپ دی تھیں۔ عالیہ کے والد کا انتقال تو تقسیم ہند سے پہلے ہی ہو چکا تھا۔ لہٰذا اس کی والدہ جو بڑے چچا اظہر میاں کے ہاں ایک مدت تک بہ حیثیت مہمان براجمان رہیں، اب ان کی انتہائی ناگواری اور مخالفت کے باوجود عالیہ کی ہمراہ نقل مکانی پر شد و مد کے ساتھ مصر نظر آتی ہیں، اور دونوں ماں بیٹی وہاں کے لیے کوچ کرتی ہیں۔ اس مقام پر پہنچ کر ہم ایک سے زیادہ ڈرامائی مواقع اور لمحات سے دوچار ہوتے ہیں۔ عالیہ جو خاصی تعلیم یافتہ ہے، کراچی پہنچ کر ایک معقول ملازمت حاصل کر لیتی ہے، جس سے باعزت آسودہ اور آزادانہ زندگی گذارنے کی سبیل نکل آتی ہے۔ اس کے علاوہ خالی اوقات میں وہ والٹن کیمپ میں مہاجر بچوں کو مفت تعلیم دینے کے لیے اپنی خدمات پیش کر دیتی ہے۔ جہاں اس کی ملاقات ایک شریف النفس اور رحم دل ڈاکٹر سے ہو جاتی ہے۔ جو مالی اعتبار سے خوش حال اور سنجیدہ اور متوازن طبیعت کا آدمی ہے اور وہ عالیہ کو شادی کا پیغام دینا چاہتا ہے، لیکن وہ بوجوہ اس پیشکش کو قبول کرنے پر اپنے آپ کو آمادہ نہیں پاتی۔ پھر ایک شام مشکوک حالت میں پیچھا کرنے والی پولیس سے چھپتے چھپاتے جمیل میاں کا چھوٹا بھائی شکیل جو ہمیشہ سے ایک آوارہ مزاج نوجوان رہا ہے اور ایک مدت سے لاپتہ تھا، عالیہ کے گھر کے لان میں پناہ ڈھونڈتا آنکلتا ہے، اور انتہائی ہراساں اور خوف زدہ ہے کیونکہ پولیس برابر اس کی تاک میں لگی ہوئی ہے۔ عالیہ اسے دیکھ اور پہچان کر غیر معمولی خوشی کا اظہار کرتی، اور اسے اب آئندہ کے لیے برابر اپنے پاس رکھنا چاہتی ہے۔ لیکن عالیہ کی ماں اسے پہچان لینے کے باوجود عالیہ کے اس ارادے اور خواہش پر ناک بھوں چڑھاتی ہے اور اس کے وجود پر نفرین کرتی اور اس کے مزید قیام کی سخت مخالف ہے۔ اور پھر اگلے ہی دن شکیل علی الصباح عالیہ کی الماری سے روپیہ نکال کر چوروں کی طرح اس گھر سے راہِ فرار اختیار کرتا ہے۔ دوسرا ڈرامائی منظر یہ ہے کہ صفدر اتنی مدت تک روپوش رہنے کے بعد اچانک عالیہ کے گھر میں آدھمکتا ہے۔ جب سے وہ اپنے ماموں ممانی کا گھر چھوڑ کر تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے علی گڑھ گیا تھا۔ وہ بالکل لاپتہ رہا۔ لیکن تہمینہ کی یاد کو اس نے اپنے سینے سے چمٹائے رکھا، اور غیر شادی شدہ بھی رہا۔ عالیہ میں اسے اس کی بہن تہمینہ کی جھلک چشم زدن میں نظر آجاتی ہے۔ جس امیج کو وہ برسوں اپنے ذہن اور

روح میں بسائے رہا تھا۔ اسے اس وقت عالیہ کے امیج سے جو نظروں کے سامنے ہے، ہم آہنگ کر لیتا ہے اور اپنے آپ کو اس سے منسلک کرنے کی تجویز اس کے سامنے رکھ دیتا ہے۔ عالیہ کے لیے یہ ایک انتہائی پُر خطر مقام ہے۔ اس کی ماں کو یہ تجویز کسی طرح بھی مطبوعِ خاطر نہیں۔ وہ اول دن سے ہی صفدر سے نفرت کرتی رہی ہے اور نفرت اور حقارت کے جذبات اس کے دل میں ایک بار پھر ابل پڑتے ہیں اور وہ مشتعل اور آتشِ زیرِ پا ہو جاتی ہے اس کے پہلو بہ پہلو عالیہ میں بغاوت کا جو جذبہ شروع ہی سے مستتر رہا ہے، وہ اپنی ماں کی مخالفت کے روبرو متحرک ہو جاتا ہے اور وہ صفدر کو ہر قیمت پر قبول کرنے پر آمادہ اور مصر نظر آنے لگتی ہے لیکن جب صفدر اپنے مستقبل کے نقشے کی تشکیل تمام تر مادی اقدار کی روشنی میں کرنا چاہتا ہے، تو عالیہ بکھر جاتی ہے اور اس کے اندرون کی ساری مخفی قوتیں اس پر یلغار کرتی نظر آتی ہیں، اور وہ اس تجویز کو پوری قوت کے ساتھ مسترد کر دیتی ہے۔ یہاں ہم ایک لمحے کے لیے اس حقیقت سے روشناس ہوتے ہیں کہ عالیہ کے لیے مادی آسائش و راحت اور تونگری بھی آخری اور مکمل آئیڈیل نہیں ہے۔ بلکہ اس کے لیے بھرپور زندگی کی اساس بے پناہ اور خالص محبت کا جذبہ ہے۔ عالیہ کے سخت احتجاج اور انکار پر ناول اس طرح اختتام پذیر ہوتا ہے:

"میں شادی نہیں کروں گی اماں، آپ سن لیجئے۔ صفدر بھائی، میں شادی نہیں کروں گی۔ وہ کرسی سے اٹھی، اب جب آپ یہاں آئیں، تو سوچ لیجئے گا، کہ مجھے تہمینہ آپا یاد آتی ہیں۔ میں اس یاد سے چھٹکارا چاہتی ہوں۔ وہ تیز تیز قدموں سے اپنے کمرے کی طرف بھاگتی گئی۔ خدا حافظ۔ جب وہ اپنے کمرے میں بے سدھ پڑی تھی۔ تو اسے ایسا محسوس ہو رہا تھا کہ چھمی اس کے سینے پر سے دھم دھم کرتی گزر گئی۔ میں نے آپ کو ہرا دیا بجیا۔ میں نے آپ کو ہرا دیا بجیا۔ اس نے دونوں ہاتھ اپنے سینے سے باندھ لیے۔" (۴۸۷-۸۸-۴۴)

یہاں غیر شعوری طور پر عالیہ کو اپنے اوپر چھمی کے فتح پانے کا احساس نمایاں ہو رہا ہے۔ لاشعور کے بھوت سے آخر کیسے چھٹکارا پایا جا سکتا ہے۔ دلچسپ اور قابلِ توجہ امر یہ ہے کہ ناول کا

آغاز بھی صفدر ہی کی ذات سے ہوا تھا' اور اس کا اختتام بھی اسی پر ہوتا ہے۔ اس طرح ہم گویا ایک دائرے میں حرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ہندوستان سے آمدہ چھمی کے خط سے ذرا ہی پہلے یہ انکشاف ہوا تھا کہ وہ اپنے سسرال والوں سے ناراض ہوکر' جو اسے اپنے ساتھ پاکستان لے جانے پر مجبور کر رہے تھے، طلاق لے کر اپنی بچی سمیت اپنے مرحوم چچا اظہر میاں کے گھر واپس آجاتی ہے' اور جمیل میاں اسے بحیثیت بیوی برضا و رغبت قبول کرلیتے ہیں' اس طرح تجدیدِ محبت کا ایک پرانا افسانہ مکمل ہوجاتا ہے' اور عالیہ کی بجائے چھمی ان کے حصے میں آجاتی ہے' اور وہ دل سے اس کے قدردان ہیں۔ اب اس پر ناول نگار کا معنی خیز تبصرہ بھی دیکھیے:

"خط ختم کر کے وہ (عالیہ) اِدھر اُدھر دیکھنے لگی۔ وہ اس وقت کتنی خالی اور ویران ہو رہی تھی۔ بڑا اچھا ہوا چھمی کی زندگی بن گئی۔ اس نے ایسی آواز میں کہا' جو اس کی اپنی نہیں تھی۔" (ص ۴۷۰)۔

یہاں پھر ایک چکر پورا ہوتا اور ایک دائرہ مکمل ہوجاتا ہے۔ ان دونوں اقتباسات سے (ص ۴۸۰-۴۷۰)' (ص ۴۷۰) جو ابھی دیئے گئے' یہ مترشح ہوتا ہے کہ عالیہ اور چھمی دونوں کے دلوں میں جمیل میاں کے لیے محبت کی پھانس برابر اٹکی رہی: جمیل میاں نے چھمی کے منسلک ہوجانے کو عالیہ کے شعور نے پوری طرح قبول نہیں کیا اور یہ ممکن بھی نہیں تھا۔ چھمی نے اپنے شوہر اور سسرال والوں کے ساتھ پاکستان جانے کی تجویز کو شاید اس لیے مسترد کیا کہ وہ ایسی صورت میں جمیل میاں سے ہمیشہ کے لیے دور ہوجاتی' باوجودیکہ وہ تخلیقِ پاکستان کی اس درجے حامی تھی۔ اس کے لیے محبت' سیاست پر غالب آجاتی ہے۔ جبکہ عالیہ کے سلسلے میں ایسا نہیں ہوا۔

اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ ناول میں دو امور خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ اول ایک خاندان کی دو پیڑھیوں کے مختلف افراد کی زندگی میں خارجی حالات کے تناظر میں مادی اور جذباتی مدوجزر کا انعکاس اور ان جذبوں کی تصویر کشی جو ان کی زندگی کی تعمیر و تشکیل میں ممد و معاون ہوتے ہیں' اور دوسرے ہم عصری سیاست کے بعض پہلوؤں کی ایک اچٹتی سی نقش گری۔ اس پر مستزاد دو اور عناصر ہیں جو ناول کی تکنیک سے تعلق رکھتے ہیں۔ اوّل

یہ کہ اس کے در و بست میں افراط و تفریط سے گریز اور ایک طرح کا توازن اور نظم و ضبط ہے۔

یہاں جذبات کے اتار چڑھاؤ اور کشمکش تو بے شک نمایاں ہیں، لیکن ان میں بکھراؤ اور انتشار نہیں ہے۔ جذبات کی شدت اور اندازِ بیان کی بلند آہنگی کہیں بھی نظر نہیں آتی۔ اس کا اظہار MUTED یا دبا دبا سا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ خدیجہ مستور نے ہر ہر تفصیل کو بغایت احتیاط میانہ روی اور سبک پن کے ساتھ برتنے کی کوشش کی ہے اور اس میں وہ کامیاب نظر آتی ہیں۔ یہاں جذباتی سطح اور تعقلی یا نظریاتی سطح پر کسی طرح کی بہتات یا EXCESS نہیں پائی جاتی۔ بلکہ مواد کے تمام اجزا احتیاط اور سلیقے اور سگھڑپن کے ساتھ باہم گرآمیز کیے گئے ہیں۔ یہاں کسی طرح کی بقراطیت نہیں جھاڑی گئی ہے، جو ناول کے تھیم کے ساتھ ہم آہنگ نظر نہ آئے، جیسی کہ بانو قدسیہ کے ناول 'راجہ گدھ' میں اکثر جگہ نظر آتی ہے، اور توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔ روزمرہ زندگی کے معمولات، الجھاووں اور سرگرمیوں کی معمولی معمولی جزئیات کو بڑے فطری طریقے سے پیش کیا گیا ہے اور ان کی پیش کش کے درمیان اور انہی کے وسیلے سے انسانی نفسیات کے مختلف پہلو سامنے آتے ہیں۔ زندگی ایک تماشا ہے، جسے ہم کھلی آنکھوں سے ہر وقت اپنے اردگرد دیکھتے رہتے ہیں۔ اور اسی سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ یہ کوئی ٹھہرا ہوا منظر نہیں، بلکہ یہ ہر لمحہ تغیر اور تبدیلی کی زد پر رہتا ہے اور اسی دوران افراد کی انائیں، اپنی نوع بہ نوع پیچیدگیوں کے ساتھ نمایاں ہوتی رہتی ہیں۔ اس ناول میں اس کا خطرہ تھا کہ پس منظر میں سیاسی سرگرمیوں اور ان کے مضمرات اور نتائج پر تکیہ کر کے ان پر حاشیہ آرائی کی جاتی، لیکن ایسا نہیں کیا گیا۔ اس طرح ناول ایک طرح کے احساسِ زیاں سے بچ گیا۔ حالانکہ تقسیم ہند (۱۹۴۷) سے چند سال قبل سیاسی سطح پر جوار بھاٹے کی کیفیت موجود تھی اور احساسات میں شدت اور اشتعال بھی تھا۔ ناول نگار نے بڑی ہنرمندی سے کام لے کر اپنے آپ کو جذباتیت میں ملوث ہونے سے بچایا ہے۔ لیکن اس سے ایک سقم ضرور پیدا ہو گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے تقسیم جیسے بڑے واقعے یا حادثے کے پس منظر اور حالاتِ مابعد سے کسی کردار کو کوئی گہرا اور سنجیدہ تعلق ہی نہ ہو۔ تعہد کی غیر موجودگی اس حد تک بھی کیا؟ تقسیم کی موافقت اور مخالفت کے پس پشت، ایک فلسفۂ زیست اور طرزِ احساس تو یقینی طور پر تھا، جس کی کوئی خفیف سی جھلک بھی ناول

میں نظر نہیں آتی ۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ، ناول پر شروع سے آخر تک ایک طرح کے تردد کا احساس چھایا ہوا ہے ۔ زندگی کا پورا ڈھانچہ اور گھریلو تعلقات اور روابط ایک غیر یقینی بنیاد پر ٹکے ہوئے ہیں ۔ صرف لوہے کی وہ کرسی جس کا مختلف کردار وقتاً فوقتاً سہارا ڈھونڈتے اور اس پر آکر ستاتے ہیں اور جو صحن میں پڑی رہتی ہے ، ایک علامت ہے استقرار اور استمرار کی ۔ مسرت کے لمحے یہاں گریز پا اور ناممکن الحصول نظر آتے ہیں ۔ بے شک یہاں کوئی کردار ایسا نہیں ہے ، جسے غیر معمولی کہا جا سکے ، اور جو ہمیں تفکر اور تامل پر اکسائے ، اور اپنے لیے ہمارے دل میں کوئی محفوظ جگہ بنائے اور نہ یہاں ایسی دنیائیں تخلیق کی گئی ہیں ، جنہیں فینٹیسی کی دنیائیں کہا جا سکے ۔ یہاں انہی واقعات کو پیش کیا گیا ہے ، جن سے روزمرہ زندگی کا چکر عبارت ہے اور ان کرداروں کو جو اسی مانوس فضا میں اُگتے ، بڑھتے اور سانس لیتے ہیں ۔ لیکن طنز کے نازک اور موثر حربے سے بھی جگہ جگہ کام لیا گیا ہے ، جو فن کار کی ذہانت پر دال ہے اور ایک طرح کے ازالۂ سحر بھی ۔ یہاں ہمیں ایسے جانے پہچانے کرداروں سے شناسائی حاصل ہوتی ہے ، جن کی اصل تصویریں ہم روزانہ اپنے گرد و پیش دیکھتے ہیں ، اس لیے وہ ہمیں مانوس سے لگتے ہیں اور ہم ان سے ایک طرح کی یگانگت ، ہمدردی اور ہمدمی محسوس کرتے ہیں ۔ یہ ایک بند ھا ٹکا ناول ہے ، جس میں حشو و زوائد سے کام لینے سے احتراز کیا گیا ہے یہ اوسط درجے کے ناول سے کچھ سوا ہے ، اور اسرار میاں جیسے کردار کا خلق کیا جانا اس کے اعتبار اور وزن میں یقینی طور سے اضافے کا باعث بنا ہے جس سے انسانی نفسیات کے محرکات اور عوامل میں ناول نگار کے درک کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔

آبلہ پا

جدید دور میں خواتین ناول نگاروں کے قلم سے اردو میں جو ناول منظرِ عام پر آئے ہیں، ان میں رضیہ فصیح احمد کا ناول بہ عنوان 'آبلہ پا' پرکشش ہے۔ اس میں تکنیک کا کوئی نیا تجربہ تو نہیں کیا گیا۔ لیکن اس میں ایک نوع کی تزئین کاری یعنی VIRTUOSITY ضرور پائی جاتی ہے۔ نیاپن اگر ہے تو صرف اس قدر کہ کہیں داستان گو واحد حاضر متکلم ہے اور کہیں دوسرے کردار۔ صبا، عامر اور امجد وغیرہ، واقعات کے بیان میں بڑی حد تک تسلسل مدِنظر ہے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو آگے بڑھنے اور پیچھے لوٹ آنے کے اعمال بیک وقت سامنے آتے رہتے ہیں، اور توجہ کو چوکنا اور مستعد رکھتے ہیں۔ اس طرح حال، ماضی میں مدغم ہوتا نظر آتا ہے اور ماضی حال کے آئینے میں جلوہ گری کرتا اور ہمیں واقعات کے ایسے محرکات سے آشنا کراتا ہے، جن کا سبب اور رشتہ تلاش کرنے کی ہمیں جستجو اور خواہش ہوتی ہے۔ یہ پورا عمل دو مرکزی کرداروں صبا اور اسد کی ایسی کہانی ہے جس میں ان دونوں کے ارتباط باہمی کے بہت سے مد و جزر سامنے آتے ہیں اور ہمیں جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ صبا ایک مثالی کردار ہے۔ اس کی خوبیاں اس کی شخصیت میں اس درجے پیوست ہیں کہ ہزار طوفانوں کی لپیٹ میں آنے کے بعد بھی یہ شخصیت محکم اور معتبر نظر آتی ہے۔ زندگی کی وادیٔ پُرخار میں آبلہ پائی اس کے لیے نوشتۂ تقدیر ہے۔ وہ ایک گھائل وجود ہے، یکہ و تنہا اداس، فریب خوردہ، لیکن اس شکست و ریخت اور ہزیمت و پسپائی کے باوجود وہ اپنی SANITY اور اپنے توازن کو برقرار رکھتی ہے، اور حیرت انگیز صبر و تحمل اور عفو و درگذر سے کام لیتی ہے اسے پے بہ پے جو جذباتی صدمے پہنچتے ہیں وہ شخصیت کی آزمائش کے لیے بہت غیر معمولی نوعیت کے ہیں۔ اس کے لیے صعوبت زندگی بھی ہے اور عمل بھی۔ ناول کا آغاز صبا

کی اسد سے ہوٹل چمنستان میں بالکل غیر متوقع ملاقات سے ہوتا ہے۔ وہ دونوں ابھی عنفوان شباب ہی کی منزل میں ہیں اور اس منزل پر ایک دوسرے میں جذب وکشش محسوس کرنا ایک فطری عمل اور ناگزیر حادثہ ہے لیکن اس کا راستہ ہموار ہوتا ہے، اس چھوٹے سے خوب رو، چنچل اور سیماب آسا بچے کے لئے صبا کی دلبستگی سے، جو اس ہوٹل میں اس کے ساتھ ہی قیام پذیر ہے، اور اسد صبا پر یہ ظاہر کیے بغیر نہیں رہتا کہ یہ بچہ بوبی ایک لاوارث بچہ ہے، جو اپنے ماں باپ کے ناگہانی طور پر ایک دوسرے کی مفارقت کے سبب اس کے دامنِ عافیت میں پناہ گزیں ہوگیا ہے۔ یعنی جسے اس نے گود لے لیا ہے اور اس طرح اس کے لیے اس نے تحفظ کی آسودگی فراہم کر دی ہے۔ صبا اس بے لوث جذبۂ ترحم اور کشادگیٔ قلب و نظر کے لیے لامحالہ طور پر اپنے اندرون میں تحسین شناسی کا پرزور داعیہ محسوس کرتی ہے۔ ہوٹل چمنستان میں صبا اپنے باپ کے ساتھ عارضی طور پر ٹھہری ہوئی ہے اور جب وہ اپنی چھٹی حس کی روشنی میں اس کششِ باہمی کا احساس کرتے ہیں، جو صبا اور اسد کے درمیان پیدا ہوگئی ہے، اور روز افزوں ہے، تو وہ اپنے گھر کے دوسرے افراد اور دوستوں سے کراچی جاکر مشورہ کرنے کے بعد صبا کو اس کے انتخاب کے لیے بطیب خاطر منظوری دے دیتے ہیں۔ صبا اور اسد رشتۂ ازدواج میں منسلک ہونے کے بعد (اور یہ عمل جلد ہی اپنے اختتام کو پہنچتا ہے)، عہدِ زفاف منانے کے لیے نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ جب وہ دریائے کابل کو عبور کرکے سرکاری مہمان خانے تک پہنچنے کا عزم کرتے ہیں تو فوراً دریا کے عین وسط میں پانی کے پرشور ریلے میں پھنس جاتی ہے اور وہ اپنی مہم کے نادیدہ نتائج سے نبرد آزما ہوتے نظر آتے ہیں۔ اس افراتفری کے دوران اور اس صبر آزما اور شکیب طلب وقت کو کسی نہ کسی طرح گزارنے کے لیے اسد صبا سے یہ فرمائش کرتا ہے کہ وہ اسے ان قابلِ ذکر لمحات اور تجربات سے آگاہ کرے، جو اس کے حافظے کے نہاں خانوں میں محفوظ ہیں، اور جذباتی حیثیت سے اہمیت کے حامل۔ قیاس چاہتا ہے کہ ایسے لمحات اور تجربات جو آڑے وقتوں سے متعلق ہیں، اس کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں معاون رہے ہونگے۔

اس نقطے پر پہنچ کر ہم آگے بڑھنے کی بجائے پیچھے کی طرف لوٹ آتے ہیں۔ اسے ایک طرح کی مراجعت یعنی REGRESSION کا عمل کہہ لیجئے۔ یہ اس تکنیک کا ایک حصہ ہے، جو اس میں برتی گئی ہے۔ اور جسے FLASH BACK تکنیک کا نام دیا گیا ہے۔ ویسے تو عمومی طور سے ناول کا عملِ وقت

کی گرہیں کھولنے یعنی اس کی UNFOLDING ہی سے سامنے آتا ہے، اور اس لیے فکشن تقریباً لازمی طور پر RETROSPECTIVE ہی ہوتا ہے۔ لیکن یہاں ماضی کے اوراق پلٹنے کا مقصد قارئین کو صبا کی سائیکی کے ایک سے زیادہ پہلوؤں سے واقف کرانا ہے اور اس ماحول کی بھی ایک جھلک دکھانا جس میں اس سائیکی کی پرورش و پرداخت ہوئی۔ اس میں دو امور خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں اوّل تعلقات اور وابستگیوں کا وہ تانا بانا، جس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کے افراد اپنی زندگی گذار رہے ہیں اور دوسرے اجتماعی زندگی کے اس شعور کو نمایاں کرنا جس پر ابھی انفرادیت کی چھاپ نہیں لگی ہے۔ جہاں آپس کی رقابتیں بھی ہیں، رسم و رواج کے سخت گیر ضابطے بھی، نوخیز اور نو عمر لڑکوں اور لڑکیوں کے درمیان جذبات کی آنکھ مچولیاں اور نشیب و فراز بھی، بہ حیثیت مجموعی اس معاشرے کے اسٹرکچر پر مردوں کی گرفت مضبوط اور مستحکم ہے، اور اس میں ایسے کردار بھی ہیں، جیسے شاہدہ باجی جو تحکم اور دارو گیر کی فضا میں رہ کر اور اس کے خلاف احتجاج نہ کر سکنے پر ہار مان لیتی اور موت کے محضر نامے پر دستخط کر دیتی ہیں۔ تیسرا عنصر جو اس NARRATIVE میں اہم ہے، وہ یہ کہ صبا جو اپنی خلقی اور خداداد صلاحیتوں کے اعتبار سے ممتاز اور منفرد ہے، ناقدری اور بے اعتنائی کا شکار بنی رہتی ہے اور اس میں احساسِ محرومی پرورش پاتا رہتا ہے۔ اپنے باپ کے گھر کے ماحول میں بھی اور بڑے اور منجھلے تایا ابا کے گھر پر بھی، جہاں اسے بہتر تعلیمی مواقع میسر آنے کے خیال سے منتقل کیا جاتا ہے، اس کی انا کو غیر شعوری طور پر دبایا جاتا رہا ہے، یا کم از کم اسے پنپنے نہیں دیا جاتا، اور اس کے استحقاق کے مطابق اسے توجہ اور قدر و منزلت دستیاب نہیں ہوتی۔ لیکن یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ اس دباؤ اور امتناع کے باوجود اس کے اندر بغاوت اور برہمی کے جراثیم جڑ نہیں پکڑتے۔ ہر طرف ایک طرح کی دل گرفتگی اور سرافگندگی کا احساس اسے کچھ دیتا رہتا ہے۔ شاید یہی پایانِ کار اور بالواسطہ طور پر ایک نوع کی وسیع ہمدردیوں، رواداری اور گدازِ قلب کے نشوونما کا سبب بھی بنتا ہے جس کا ایک مظہر اسد کے منہ بولے بیٹے بوبی کے ساتھ اس کی بے لوث شفقت اور محبت ہے۔ یہاں یہ تذکرہ کر دینا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ ہوٹل چمنستان میں جہاں صبا اپنے باپ کے ساتھ ایک طویل عرصے تک مقیم رہتی ہے، ہمیں دو مضحک کرداروں سے متعارف کرایا جاتا ہے۔ ان میں ایک بیگم گراموفون ہیں جو پیٹ بھر کر باتونی ہیں انہیں اپنے خیالات اور تاثرات کے برملا اور بے ٹوک اظہار

سے باز رکھنا تقریباً ناممکن ہے، اور دوسری میڈم ڈبل روٹی ہیں، جو بے جا احساس تفاخر کا اس درجے شکار ہیں کہ ان کی نظر میں نہ کسی کی دولت و ثروت کوئی معنی رکھتی ہے، اور نہ اپنے معاشرے میں قدر و منزلت۔ وہ اپنے آپ کو خلاصۂ کائنات سمجھتی ہیں۔ یہ دونوں مضحک اس لیے ہیں کہ وہ خالی الذہن یعنی MINDLESS ہیں اور ادنیٰ اور خفیف یعنی TRIVIAL بھی۔ وہ خود فریبی کا شکار ہیں۔ لیکن انہیں اس کا مطلق احساس نہیں، وہ ان لوگوں کی حرکات و سکنات پر کڑی نظر رکھتی ہیں، جو ہوٹل چمنستان میں کچھ دن کے لیے آ کر ٹھہرتے ہیں اور زندگی کا غم غلط کرنے کے لیے لہو و لعب میں غرق نظر آتے ہیں۔ کچھ عرصے کے بعد اسی ذیل میں اسی ہوٹل میں ہماری دو اور بے ہنگم کرداروں سے مڈبھیڑ ہوتی ہے، ان میں ایک بیگم موصل خاں ہیں جنہیں SCANDAL-MONGERING کا بڑا چسکہ ہے۔ اور وہ اس میں مہارت تامہ رکھتی ہیں۔ ان کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

> "اپنے تھجے ایسے وجود کو تیز تیز رنگوں کے کپڑوں میں لپٹے یوں نظر آئیں، جیسے کسی بڑے آدمی کی آمد کے سلسلے میں بنائے گئے دروازوں کے ستونوں کو ریشمی کپڑوں سے ڈھانپ دیا گیا ہو۔۔۔ زندگی میں ان کا ایک ہی مشن تھا، ہر قسم کے مشورے مفت اور بے طلب دینا۔"
>
> (ص ۲۱۴)۔

اور دوسرے ان کے شوہر موصل خاں ہیں، جن کے خارجی نقوش اس طرح ابھارے گئے ہیں:

> "خود بھاری بھرکم چال جیسے کڑی کمان کا تیر۔ یہ بڑی بڑی مونچھیں مشرق تا مغرب پھیلی ہوئی، جیسے چھانگا مانگا کا جنگل۔ بڑے بڑے بال۔۔۔ گول گول متجسس آنکھیں۔ ان پر موٹی موٹی سیاہ ایک دوسرے میں الجھی ہوئی بھنوں کا سایہ۔۔۔۔ یہ اپنی بیوی کی طرح زود گو تھے۔ اپنی تھیوریاں بنا کر واقعات کو سختی کے ساتھ ان پر ڈھالا کرتے تھے۔" (ص ۲۱۵)۔

ان دونوں تصویروں میں، جن میں آخری میں موصل خاں کو قیاس آرائیوں کے موجد کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے، ایک طرح کی IRONIC PARODY ملتی ہے، جو دانستہ ہے، اور جس میں طنز و مزاح کے عناصر باہم گرآمیز کیے گئے ہیں۔

جہاں ایک طرف صبا کے کردار میں ایک طرح کا ٹھہراؤ، استقرار اور مرکز جوئی ہے یعنی وہ CENTRIPETAL ہے۔ اس کے بالمقابل اسد آوارہ خرامی کا رسیا، سیماب آسا اور مرکز گریز یعنی

CENTRIFUGAL ہے۔ اس کے مزاج میں تلون اور غالباً خرابی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ اور یہی عناصر اس کی دلجمعی اور استقامت کے دشمن ہیں اور اس کے تعہد کے فقدان کے ذمے دار۔ وہ بیشتر اوقات نئی فضاؤں میں سانس لینے کا مشتاق اور آرزو مند، اور نئے نئے چہروں کا اضطراب کے ساتھ متلاشی اور انوکھی مسرتوں کے حصول میں ہمہ وقت سرگرداں نظر آتا ہے۔ نہ وہ ایک واحد مرکز پر ٹھہر سکتا ہے، اور نہ صرف ایک ہی محبوب کی اداؤں کی گرویدگی سے اسے تسکین ہوتی ہے۔ وہ سیر و سیاحت کا شوقین ہے اور ہر جگہ آشیاں سازی کے لیے تیار اور آمادہ رہتا ہے۔ صبا کی فطرت مشرقی عورت کی فطرت ہے کہ وہ جس چوکھٹ کو تھام لیتی ہے، تاحین حیات اسی کو اپنا آستانہ تصور کرتی ہے۔ ایک سیاحت کے دوران جب اسد اسے لاہور میں چھوڑ کر کہیں باہر جاتا ہے (اس کی ملازمت چونکہ سرکاری طور پر سروے کرنے کی ہے، اور یہ اس کی طبیعت کے اقتضاے پوری طرح ہم آہنگ ہے) صبا کا دل چاہتا ہے کہ وہ اپنی سسرال کا ایک چکر لگا آئے۔ جہاں جانے کے لیے اسد نے اسے ابھی تک اجازت نہیں دی تھی۔ حتیٰ کہ شادی کے فوراً بعد بھی وہ اسے اپنے رشتہ داروں کے پاس لے جانے کے لیے رضامند نہیں ہوا تھا۔ شاید وہ ان کے حالات کو اس پر آشکار انہیں کرنا چاہتا تھا۔ صبا کی سسرال کے ماحول کی جو نقش گری یہاں کی گئی ہے، وہ قطعی اور استادانہ ہے اور حقیقت نگاری کے فن پر مصنفہ کی قدرت کو بہ کمال ظاہر کرتی ہے، اس میں جزئیات کی فراہمی کی بنیاد پر پوری تصویر اس طرح سجائی گئی ہے کہ کہیں کوئی تفصیل مشاہدے کے دائرے سے باہر نہ رہ جائے، چھوٹے چھوٹے کمرے یا کوٹھریاں الم غلم سامان سے بھری ہوئی، ہر چیز بوسیدہ اور امکانی حد تک گرد آلود، در و دیوار قلعی اور پلاسٹر سے بے نیاز، کنگورے شکستہ۔ بیت الخلا، واجبی، غسل خانہ نام کی کسی شے کا وجود نہیں، ہاتھ منہ دھونے کے لیے پانی کے نل سے قربت کافی سے زیادہ، صفائی ستھرائی سے مکان اور مکینوں کو خدا واسطے کا بیر، پلنگ، پلنگڑیاں ڈھیلے ڈھالے اور ستر پوشی سے کوسوں دور، برتنوں بھانڈوں پر میل کچیل کی تہیں جمی ہوئی، کھانے پینے اور استعمال کی ہر مد پر مکھیوں کی یورش اور یلغار، جوشے جس ساعت سے برتی ہوئی تا حال اپنی جگہ دائم و قائم اور تبدیلیِ ہیئت سے گریزاں، انسانی دخل کی صرف اس حد تک مرہونِ منت، کہ وہ اسے بدنامی اور بدحالی کی طرف لے جائے، پہننے کے کپڑے جن کا مصرف جزوی ستر پوشی سے زیادہ نہیں، غلاظت میں

لٹے ہوئے گرد و غبار کی فراوانی اس شے پر دلالت کرتی ہوئی کہ حفظان صحت کا کوئی اصول قابل التفات نہیں۔ ہر معروض پراگندگی، اضمحلال و اختلال اور نیستی کے دہانے پر کھڑا ہوا، بیماریاں اور معذوریاں اس پر مستزاد جہار سو بال بکھرائے ہوئے مسلط۔ غرض یہ پورا ماحول نکبت و افلاس، تاریکی، توہم پرستی اور احساس کمتری و ناداری کی گہرائیوں میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہاں پہنچ کر صبا اپنے آپ کو ایک یکسر اجنبی اور ہمت شکن فضا کے روبرو پاتی ہے، جہاں ماہ و سال جم کر رہ گئے ہیں۔ یہاں بڑے بوڑھوں نوجوان لڑکے لڑکیوں کی رنگارنگ تصویریں، جس صفائی، معروضیت اور ہنر مندی کے ساتھ بنائی گئی ہیں۔ وہ دل و دماغ میں رچ بس جاتی ہیں اور گہرا اور دیرپا اثر چھوڑتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے جیسے گوگان یا روبنز جیسے کسی مصور نے موقلم کے چند چھینٹوں سے ایک مکمل نقش صفحۂ قرطاس پر ابھار دیا ہو۔ یہ تصویریں کلاہے کو ہیں، دراصل ایسے لرزاں سائے ہیں، جو ہر طرف منڈلاتے نظر آتے ہیں اور بے بسی اور ہیبت ناکی کے احساس کو شدید کر رہے ہیں۔ یہ مسلمانوں کے تقریباً نچلے متوسط طبقے کے افراد کا ایک دلدوز مرقع ہے۔ یہاں جو گھٹن، تاریکی اور انتشار ہے اسے دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ شاید انسانوں اور جانوروں کی زندگیوں میں بس بہت ہی کم فرق رہ گیا ہے۔ یہ بھٹکی ہوئی روحیں ایسے زندان میں محبوس ہیں، جہاں چاروں طرف سے اونچی اونچی کالی کالی دیواریں تازہ ہوا، روشنی اور راحت و عافیت کے ذروں کا راستہ روکے کھڑی ہیں۔ یہاں گرد و پیش میں تعفن گندگی اور کوڑا کرکٹ کے جو انبار لگے ہوئے ہیں، وہ سانس لینے تک کی اجازت نہیں دیتے اور ظاہر ہے خارج کی یہ گھٹن جسم و جان کے خلیوں میں بھی سرایت کیے ہوئے ہے اور انہیں متاثر کیے بغیر نہیں رہتی۔ یہاں خارجی اور نفسی زندگی کی سطح نہایت پست ہے۔ اسد صبا کو اپنے گھر والوں سے ملانے سے اسی لیے کتراتا رہا تھا کہ وہ اسے اس بے ڈول اور کرم خوردہ دنیا سے روشناس کرا کر اپنا بھرم نہیں کھونا چاہتا تھا۔ اس پس منظر میں ہمیں جو کچھ نظر آتا ہے، وہ دراصل پورے معاشرے کا جو ایک تاریک سیارے سے کم نہیں، ایک امیج ہے۔ اپنے سسرال والوں کے روبرو پہنچ کر صبا کو ایسا لگا، جیسے وہ کسی اجنبی جزیرے سے سفر کر کے عجیب و غریب مخلوق کے درمیان آگئی ہو، جہاں اس کی حیثیت کانچ کے اس ظرف کی طرح ہو، جسے ہاتھ لگانے سے اس میں بال پڑ جانے کا اندیشہ ہو، اور جہاں اسے اپنے آپ کو ماحول سے ہم آہنگ کر لینے کا کوئی امکان ہی نہ ہو۔

اس طرح کا ایک اور نقش ہمیں ہوٹل چمنستان کی پشت پر واقع شدہ کوارٹروں میں رہنے والوں کی زندگی کے قرینے میں ملتا ہے۔ یہ اور بھی زیادہ تنگ و تاریک، عافیت سوز اور اذیت ناک ہے۔ ان میں وہ عورتیں اور بچے رہتے ہیں، جن کے شوہر اور باپ ہوٹل میں کام کرتے ہیں، جہاں وقتاً فوقتاً غیر ملکی سیاح آکر چند دن قیام کرتے ہیں اور خود کوئٹے کے اہلِ ثروت بھی ستانے کی غرض سے آکر ڈیرا ڈال دیتے ہیں۔ ان کوارٹروں میں رہنے والوں کی جو اولادیں نمودار ہوتی ہیں ان میں گورے چٹے، گول مٹول اور تندرست بچے بھی نظر آتے ہیں اور کالے کلوٹے سیاہ فام اور نسبتاً کمزور جثے والے بھی اور ظاہر ہے کہ یہ علی الترتیب غیر ملکی سیاحوں اور وطن کے کھاتے پیتے اور فارغ البال لوگوں کی اولاد ہیں، جو کوارٹروں میں رہنے والی سادہ لوح، پرکشش اور تنگ دست عورتوں کو چند ٹکوں کے بدلے اپنی جنسی حرص و آز کا نشانہ بنانے کا نتیجہ ہیں۔ یہاں برکت مسیح ایک علامتی کردار کی حیثیت رکھتا ہے، جس کے سلسلے میں یہ جملے بہت معنی خیز ہیں:

"برکت مسیح کے بچے اپنی عادات واطوار اور شکل وصورت کے اعتبار سے اتنے متنوع تھے کہ دیکھ کر حیرت ہوتی تھی۔ کسی کی آنکھیں نیلی، بال بھورے اور گورا چٹا ہے، تو کوئی کالا بھجنگ، چپٹی ناک اور چینیا سی آنکھوں کا مالک ہے۔ ان سب کے نام بھی اسی طرح مختلف زبانوں اور مذہبوں سے تعلق رکھتے تھے... یہ بھی عجیب اتفاق تھا کہ جو بچے گورے چٹے تھے، وہ اکثر بابا لوگوں کے چھوٹ نکلے برابر سوٹ یا جینز میں پائے جاتے تھے۔ منہ بھی دھلا دھلایا رہتا تھا۔ بال تیل میں چپڑے ہوئے اور کنگھی چوٹی سے درست اور جو بچا رہے سیاہ فام تھے، وہ ملیشیا کے اونگھے نکروں اور گریباں کھلی قمیصوں میں پھرتے تھے۔"

(ص ۲۱۳-۲۱۹)۔

جب کبھی کوئی ایسی واردات پیش آتی، جسے صیغۂ راز میں رکھنا مقصود ہوتا، تو اس کے لیے ان عورتوں کے سروں پر جن کے نزول کا معنی خیز رمز استعمال کیا جاتا تھا۔ ناول کے اس حصے کو ایک طرح کی LOW COMEDY کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جسے پڑھ کر اور تصور کرکے بیک وقت تلخی اور تمسخر کا احساس ہوتا ہے۔ اپنی سیاحت کے دوران اسد کو ایک مرتبہ کالام کے ریسٹ ہاؤس میں قیام کا اتفاق ہوا۔ اس سے پہلے بھی اس کا اس طرف گزر ہو چکا تھا۔ صبا جو اس مرتبہ اس کے ساتھ تھی۔

پھرتے پھراتے غیر ارادی طور پر یا شاید محض تجسس کے جذبے کے تحت ایک اور تنگ و تاریک اور کثیف دنیا میں جا پہنچتی ہے۔ جس کی تحریک ایک بہت ہی حسین و جمیل پہاڑی عورت کو دیکھ کر اسے ہوئی جس کا سراپا اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"یہاں کوارٹروں میں سے ایک عورت نکلی، وہ سیاہ کپڑے پہنے ہوئی تھی۔ اس کا رنگ سرخ و سفید اور بے داغ تھا۔ ناک ستواں آنکھیں دریا کے پانی کی طرح شفاف اور نمی لیے ہوئے بال اماوس کی رات کی طرح سیاہ اور لمبے۔ وہ کوئی کپڑا دریا کے کنارے پڑے ہوئے پتھروں پر ڈال کر واپس ہوئی اور انہیں دیکھ کر ٹھٹک گئی۔ اسد نے اس کی طرف دیکھا۔ آنکھوں میں لمحے بھر کے لیے چمک سی پیدا ہوئی۔ ترشے ہوئے گلابی ہونٹوں پر مسکراہٹ لہرائی۔ اور اس نے ہاتھ اٹھا کر انہیں سلام کیا۔" (ص ۷۵۳-۷۲۲)۔

اس عورت کی کوٹھری میں جا کر صبا کو یہ معلوم ہوا کہ وہ ایک سپاہی کی بیوی ہے، اور اسد کی اس سے مٹھ بھیڑ ہو چکی ہے (اور اسے شبہ ہوا کہ مٹھ بھیڑ ہی نہیں، بلکہ اس سے ماسوا بھی)۔ وہ عورت کچھ ٹوٹے ہوئے اردو کے لفظ بھی بول لیتی تھی۔ جو اس نے انہی سیاحوں سے ربط میں آنے کے باعث سیکھ لیے تھے اور پھر ایک تلخ حقیقت کا انکشاف صبا پر اس وقت ہوا، جب رات کو سوتے میں اس کی آنکھ کھل گئی، اور اس نے اسد کو اس کے بستر پر نہ پا کر اس کی تلاش شروع کی۔ اور کچھ دیر بعد کمرے سے باہر نکل کر سرگردانی کے بعد اسے اسد اور اس پہاڑی عورت کے سایے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے نظر پڑے۔ یہ ان جذباتی جھٹکوں میں سے ایک جھٹکا تھا، جو صبا کو اسد کے ساتھ رہنے کے دوران کئی بار سہنے پڑے۔ اس سیاق و سباق میں یعنی خوبصورت اور دلآویز پہاڑی عورت کے ضمن میں صبا کے ردعمل کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"تب وہ اجلا، مصفّٰی پانی، وہ دریا کے کنارے اور پہاڑوں میں سیدھے کھڑے ہوئے ہرے بھرے درخت، وہ لہراتی سڑک، وہ بکھرتے ہوئے پانی کے اوپر ملتے ہوئے جھولنے، وہ شفاف نیلے آسمان پر قاز کے پروں کے سفید بادل ایک دم اس کے دل سے اتر گئے، اور اس کا دل یوں بوجھل ہو گیا، جیسے کسی نے من بھر کا پتھر باندھ

کر کنوئیں میں لٹکا دیا ہو۔" (ص ۱۸۲)۔

اس پہاڑی عورت کے علاوہ بھی صبا نے آس پاس کے گھروں کے مکینوں کا جائزہ لیا، تو اسے اس امر کا دلدوز احساس ہوا کہ ان چھوٹے چھوٹے گھروندوں پر نہ صرف غربت اور افلاس کے گھرے بادل چھائے ہوئے ہیں، بلکہ ان میں بسنے والی عورتیں جنسی استحصال اور اس کے عواقب سے اکثر دوچار ہوتی رہتی ہیں۔ انہی میں سے ایک کا کہنا ہے:

"آدمی کو مرے ہوئے تو ایک زمانہ گذر گیا، یہ تو یونہی پرائیویٹ معاملہ ہے۔" (ص ۱۵۰)۔

یہ سارا ماحول ایک ایسی تنگ و تاریک کھوہ ہے، جس کے اور چھور کا پتہ لگانا آسان نہیں۔

صبا اور اسد کے علاوہ اس ناول میں کئی کردار ایسے ہیں۔ جو ان دونوں کا تضاد پیش کرتے ہیں، اور ان کے متوازی بھی کہے جا سکتے ہیں۔ ان میں صبا کے باپ کے دوست چچا احمد کی بیٹیاں روبینہ اور سہیلہ ہیں۔ ثمر باجی اور ان کے بھائی عامر ہیں، امجد اور مسز احمد ہیں۔ عذرا اس کے شوہر شاہد ہیں۔ عذرا کی بہن اور اس کا شوہر ہیں۔ ایک اور کردار اصغر کا ہے، جو اسد اور امجد دونوں کا بے تکلف دوست رہ چکا ہے۔ ویسے تو وہ ناول کی بیرونی سطح یعنی PERIPHERY ہی پر اپنا وجود رکھتا ہے، لیکن اس نے اسد کو امریکہ جانے اور وہاں کی دستیاب جنسی سرشاریوں میں ڈوب جانے کا مشورہ دیا تھا۔ ایک معنی میں اصغر کو ناول کے عمل میں جوار بھاٹے کے لانے کا ذمے دار ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ روبینہ ایک تیکھی اور شوخ و شنگ یعنی GLAMOROUS قسم کی لڑکی ہے۔ جو دلربائی اور دلستانی کے ہر ہر گر سے بخوبی واقف ہے۔ اس کے کردار میں جو کچھ ہے، وہ سطح پر ہے۔ اس کی کوئی نجی اور اندرونی دنیا نہیں ہے۔ وہ بیک وقت صبا کی دوست بھی ہے اور اس کی حریف بھی۔ وہ اپنے دل پر کوئی چوٹ نہیں پڑنے دینا چاہتی۔ وہ عشق و عاشقی کے کھیل کو ہنگامی کھیل ہی سمجھتی ہے۔ اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔ وہ اسد پر ڈورے ڈالنے میں کامیاب ہوتی ہے، وہ اس کے عشووں کا شکار ہوتا چلا جاتا ہے کہ وہ کافرادائی کے سولہ سنگار سے پوری طرح آراستہ پیراستہ ہے اور اسد بھی جنسی تسخیر کے ہر ہر گر سے پوری طرح آشنا ہے۔ صبا میں جو رکھ رکھاؤ، دروں بینی اور سوز و دردمندی ہے، اسے معاشرتی ناہمواریوں کا جو احساس اور اس میں خدمتِ خلق کا جو جذبہ ہے، وہ اسد کے کھلنڈرے پن اور کام جوئی کے لچھنوں سے میل نہیں

کھاتا. صبا چراغ خانہ ہے، اور روبینہ شمع محفل۔ وہ ہمیشہ اپنے مقابل پر چھا جانے کی فکر میں رہتی ہے۔ صبا کو اس کا گمان بھی نہ تھا کہ اسد اور روبینہ ایک دوسرے پر اس طرح پروانہ وار گرنے لگیں گے۔ پہلی بار اس نے ان دونوں کی پرچھائیں اس وقت دیکھی، جب کہ وہ اسد کی غیر شائستہ حرکتوں کے مظاہرے سے بیزار اور متنفر ہو کر تن تنہا مینا بازار میں منعقدہ تقریب سے واپس لوٹ رہی تھی۔ اس دوران جب اس نے اپنے جہیز کی قیمتی شال ایک فقیر کو دی، جو سردی کی شدت سے کانپ رہا تھا اور بھوک کی شدت سے اس کا دم لبوں پر تھا۔ اور اس کے پاس اپنے مصائب و شدائد سے نبرد آزما ہونے کے لیے کچھ بھی نہیں تھا۔ اس نے اسد اور روبینہ کی شبیہہ گنجان باغ کے درختوں کے بیچ اوجھل ہوتے دیکھی۔ روبینہ اور اسد کے مابین کشش اور لگاوٹ کا یہ ڈرامہ کافی مدت تک چلتا رہا۔ صبا نے اس کے کئی مناظر اپنی آنکھوں سے اور سانس روک کر دیکھے اور وہ یقین اور شک و شبہے کی جان لیوا کیفیات کے درمیان جھولتی رہی اور اپنے کو سنبھالنے کی کوشش کرتی رہی۔ شروع ہی میں رومیو اور جولیٹ کے اس ڈرامے کا ایک منظر اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

> "میں نے تیار ہونے کے بعد ڈرائنگ روم کی کھڑکی سے باہر دیکھا۔ روبینہ اور اسد کھڑے ہوئے باتیں کر رہے تھے۔ روبینہ کا ایک ہاتھ کمر پر رکھا تھا۔ وہ اٹھلا اٹھلا کر اسی انداز میں باتیں کر رہی تھی۔ جیسے میں نے اسے پارٹیوں میں باتیں کرتے دیکھا تھا۔ ہر جملہ ختم کرنے کے بعد وہ ایک ہلکا سا بناوٹی قہقہہ لگاتی، چاہے وہ بات کیسی ہی سنجیدہ کیوں نہ ہو۔ مگر تعجب ہے گھر میں ہم لوگوں سے باتیں کرتے وقت اس کا لہجہ بالکل دوسرا ہوتا۔"
> (ص ۷۷)۔

مزید:

> "ابھی بمشکل آدھ گھنٹہ ہی گزرا ہوگا کہ دروازے پر دستک ہوئی۔ اس نے اٹھ کر دروازہ کھولا، تو روبینہ کھڑی تھی۔ آتشیں رنگ کی نائیلون کی ساری اسی رنگ کے جوتے، اسی رنگ کے بڑے بڑے ٹاپس کانوں میں، سیاہ بال اور سیاہ بلاؤز کی بیک گراؤنڈ میں خوب دہک رہے تھے۔ ناخنوں پر آتشیں رنگ کی پالش تھی۔ بغل میں اسی رنگ کا پرس تھا۔ سیاہ اور نئی بنائی بھوؤں اور آنکھوں کے سایے میں اس کے گال آگ کی طرح دہک رہے تھے۔

دروازہ کھلتے ہی وہ اندر آئی۔ ادھر ادھر دیکھا اور پھر بولی، تم تیار نہیں ہوئیں ابھی تک، صبا نے سنی ان سنی کر کے کہا، انوہ، آج تو تم شعلہ بنی ہوئی ہو کس کو جلا کر خاک کرنے کا ارادہ ہے۔" (ص ۲۹۳)

روبینہ کے کردار میں تلاش پہلو ضرور دریافت کیا جا سکتا ہے کہ اس نے اسد سے شادی کی پیش کش کو اس لیے درخور اعتنا نہیں سمجھا اور قبول نہیں کیا کہ وہ اپنی دوست کو اس کے جائز حقوق سے بے دخل ہوتے دیکھنا گوارا نہیں کر سکتی تھی اور اس کی جگہ اپنے آپ کو مستقل طور پر بٹھانے پر رضامند نہیں تھی۔ دوسری طرف یہ امر بھی لائق توجہ ہے کہ صبا کو جو پیہم جذباتی صدمے پہنچ رہے تھے، وہ انہیں کمال ضبط و تحمل کے ساتھ برداشت کرتی رہی، اور اس کے دل میں اور کم از کم اس کی زبان پر روبینہ کے لیے کلماتِ تحقیر و تضحیک کبھی نہیں آئے۔ کوئٹے سے واپسی پر جب روبینہ، اسد اور بوبی اسے اسٹیشن پر لینے کے لیے آئے تو روبینہ سے اسد کا بے تکلفی کا مظاہرہ اسے ناگوار ضرور گذرا ہوگا، اور کوئی وجہ نہیں کہ ایسا نہ ہوتا، لیکن وہ صرف جی مسوس کر رہ گئی۔ اور اس نے اس موقع پر بھی انتہائی بردباری سے کام لیا۔ اسی طرح کی خود ضبطی کا ایک استعجاب انگیز نمونہ ان طور طریقوں اور دلبستگی اور احساس محرومی کی ان متضاد کیفیات کے اظہار میں ملتا ہے۔ جو صبا کی ایک دوست عذرا اس کے شوہر شاہد اور عذرا کی بہن اور بہنوئی کے مابین تعلقات کے مثلث میں نظر آتا ہے۔ عذرا اپنی بہن کا متقابل سمبل ہے ان دونوں بہنوں کے درمیان موازنہ ایجاز و اختصار کے ساتھ اس طرح کیا گیا ہے:

"عذرا ہر جگہ نرم روی اور غیر محسوس طور پر چلنے والی ہوا تھی، تو آپا اپنے فیض کے کرشموں سے واقف بادل کا وہ ٹکڑا تھیں، جو کہیں کہیں برستا ہے۔" (ص ۲۵۶)۔

عذرا سر تا سر انکسار اور سرافگندگی ہے جبکہ اس کی بہن اشارۂ چشم و ابرو سے کام لینا بخوبی جانتی ہے اور عذرا کا شوہر شاہد اس کی انہی اداؤں کا قتیل ہے۔ وہ دونوں نہ صرف جنسی طور پر ایک دوسرے میں ملوث رہ چکے ہیں۔ بلکہ اب تک ایک دوسرے پر فریفتہ اور ایک دوسرے پر انحصار رکھتے ہیں۔ اس کے باوجود عذرا نہ صرف اپنی بہن اور اپنے شوہر کے وجود کو برداشت کرتی ہے، بلکہ دونوں بہنیں ایک ہی گھر میں چین اور اطمینان کے ساتھ زندگی بسر کر رہی ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس

صورت حال کا جواز ناقابلِ یقین نظر آتا ہے۔ عذرا اور صبا ایک دوسرے کی ہمدم و ہمراز ہیں۔ عذرا بھی صبا کی طرح ایک آئیڈیل کردار ہے۔ ایک گھر میں رہتے ہوئے ہمہ وقت اپنے شوہر شاہد کی اپنی بہن سے گرویدگی اور جذب و شوق کے مظاہرے کو بچشم خود دیکھنے اور اسے انگیز کرنے کی جو تاب و طاقت وہ رکھتی ہے، وہ کسی قدر بعید از قیاس معلوم ہوتی ہے۔ بعد میں ان جانے طریقے پر شاہد میں ایک نمایاں اور اچانک تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ وہ اپنا تبادلہ پشاور کرا لیتا ہے اور اپنی دیرینہ محبوبہ سے برضا و رغبت اجتناب برتتے ہوئے اپنی بیوی عذرا کی طرف مراجعت کرتا ہے اور اپنے مختصر سے خاندان سمیت پشاور کا رخ کرتا ہے۔ یہاں وہ معمول کے مطابق زندگی کے کاروبار میں پوری احساس ذمہ داری کے ساتھ مصروف ہو جاتا ہے، اور پھر ماضی کی طرف مڑ کر نہیں دیکھتا۔ لیکن اس تبدیلی کے پسِ پشت محرکات پردۂ خفا ہی میں رہتے ہیں اور یہ تبدیلی بادی النظر میں ایک معمہ ہی بنی رہتی ہے۔ شاید اس کا مقصد صبا اور روبینہ اور راسد کے درمیان تعلقات کا تضاد پیش کرنا اور کردار کے دو نمونوں یعنی TYPES کو ایک دوسرے کے بالمقابل رکھنا ہو۔

ثمہ باجی کے بھائی عامر سے جو ایک قانونی وکیل ہے، صبا کی ملاقات بالکل غیر متوقع طور پر ہوتی ہے۔ صبا نے جس فقیر کو اپنے جہیز کی قیمتی شال اس پر رحم کھا کر اس کے حوالے کی تھی، وہ چوری کے شبہے میں گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ گو وہ اس معاملے میں قطعی بے قصور ہے۔ صبا عامر سے یہ مشورہ طلب کرنے کے لیے اس کے دفتر پہنچتی ہے کہ کیا واقعات کو ان کے صحیح تناظر میں رکھ کر فقیر کی رہائی اور جاں بخشی کی کوئی صورت نکالی جا سکتی ہے۔ عامر صبا کے حسن و جمال اور اس کے اطوار کی تہذیب و شائستگی سے حد درجے متاثر ہوتا ہے۔ اس کا سراپا عامر ہی کی زبان سے سنیے:

> "وہ بمشکل سترہ اٹھارہ سال کی لڑکی معلوم ہوتی تھی۔ جسم نہایت سڈول جس میں چست قمیص میں کمر خصوصاً بہت پتلی نظر آ رہی تھی۔ سفید دوپٹہ شانے پر پھیلا ہوا تھا۔ بال سنہری مائل سیاہ تھے۔ جو نرم اور لمبی سی چوٹی میں اس طرح گوندھے گئے تھے کہ مُنہ پر جگہ جگہ لٹیں سی آ پڑی تھیں۔ چہرے پر وہ گندمی سنولاہٹ تھی، جسے میں آج تک بہترین رنگ سمجھتا

ہوں۔ اس میں جلد کے اندر سے ایک گلابی سفیدی، ایک تازگی سی جھانکتی ہے، جو صرف اس رنگ کا حصہ ہے۔ گال قدرے ابھرے ہوئے اور گلابی مائل، آنکھیں روشن، پلکیں لانبی، ہونٹ گلابی، نیچے کا ہونٹ قدرے موٹا آنکھوں اور پیشانی کی طرف دیکھنے سے ذہانت اور ساتھ ہی ساتھ معصومیت کا غیر معمولی امتزاج نظر آتا تھا۔" (ص ۳۴۵، ۳۴۴)۔

اسد عارضی طور پر اپنی ملازمت کے سلسلے میں ڈھاکے کا رخ کرتا ہے اور صبا اس دوران اپنے بوڑھے اور مریض باپ کے پاس آجاتی ہے، جو اب اپنی زندگی کی آخری گھڑیاں گن رہا ہے اور صبا کی پھوپھی عائشہ پچاس سال کی ادھیڑ عمر کی عورت، جو آگنے اور بڑھنے سے رہ گئی تھی، اس کے ساتھ ہی رہتی ہے، صبا یہ سوچ کر آئی تھی کہ اس کے باپ کی زندگی کے جو چند سال باقی رہ گئے ہیں، ان میں وہ اس کی پوری طرح خدمت گذاری کر سکے گی ان کے تئیں سرخ رو بھی ہو گی اور اپنے حالات کی تلخی اور اس سے پیدا شدہ تناؤ کو ان پر ظاہر بھی نہ ہونے دے گی۔ شاید وہ اسد سے اپنے بچے کی ولادت کی بھی منتظر تھی، جو اس کی کوکھ میں آہستہ آہستہ کلبلا رہا تھا اور مستقبل کی بہت سی امیدیں اس نے اس سے جائز طور پر وابستہ کر رکھی تھیں اور اس لیے وہ اس طلوع فردا کی شدت کے ساتھ ہر عورت کی طرح منتظر تھی۔ اسد روبینہ سے اپنے تعلقات استوار کرنے میں تندہی کے ساتھ لگا ہوا تھا۔ ادھر عامر جو صبا پر دل وجان سے فریفتہ ہو گیا تھا اور جسے صبا کے اسد سے تعلقات کے ناقابل بیان حد تک خراب ہو جانے کا پوری طرح علم تھا، یہ توقع کر رہا تھا کہ وہ صبا سے شادی کر کے اسے اس کی ذہنی الجھنوں اور خلفشار سے چھٹکارا دلانے میں کامیاب ہو جائے گا اور اپنے لیے آسودگی اور عافیت کی جنت بھی تعمیر کرے گا۔ صبا اپنے شکوک و شبہات کی چبھن اور تلخ کامی کے باوصف اور ان کے بوجھ تلے دبے رہنے کے باوجود اسد کے نام کو حرزِ جان بنائے ہوئے تھی۔ اور اسے کسی طور بھی حالات کے منجدھار میں بے آسرا چھوڑنے کے لیے تیار نہیں تھی۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ اس کے جذباتی ہیولے سے چمٹے رہنے پر مصر تھی اور اسد صبا کو اپنے اور روبینہ کے درمیان راہ کا کانٹا سمجھ کر اسے پورے طور پر ہٹا دینا چاہتا تھا تاکہ پھر روبینہ کے لیے اس سے منسلک ہونے میں پس وپیش کے لیے کوئی وجہ جواز باقی نہ رہ سکے۔ اس منصوبے کے تحت وہ اس دوران جبکہ ڈھاکے سے صبا اس کی واپسی کی منتظر تھی،

بوبی کا گلا گھونٹ کر اسے ہلاک کر ڈالتا ہے، اور صبا کو باقاعدہ طلاق نامہ لکھ کر روانہ کر دیتا ہے۔ تاکہ باہمی تعلقات کے انقطاع میں کسی حیص بیص کی گنجائش باقی نہ رہ جائے۔ اس کی اس منتقمانہ کارروائی اور ایذارسانی کی جبلت کا سراغ اس رنگ طبیعت میں ملتا ہے، جو اسے اپنے باپ سے ذہنی ورثے کے طور پر ملا تھا۔ اور اس کا یکلخت غیظ و غضب میں آجانا بھی اسی کا ایک شاخسانہ معلوم ہوتا ہے۔ اس محرک کا سرچشمہ یہی میراث ہے۔ ان دونوں واقعات کے وقوع پذیر ہونے کے بعد وہ اپنی سرخ روئی یا روسیاہی کے جلو میں روبینہ کے گھر کا رخ کرتا ہے۔ جہاں عامر سے روبینہ کی منگنی کی تقریب کی چہل پہل اس کا منہ چڑاتی نظر آتی ہے۔ آخر آخر میں اسے فادر اینڈرسن کا خط ملتا ہے، جس میں کٹی کا جو امریکہ میں اصغر اور اسد دونوں کی داشتہ رہ چکی تھی، اعتراف نامہ بھی ملفوف ہے، جس کے مطابق بوبی دراصل اصغر کے جرثومے سے ظہور پذیر ہوا تھا۔ یہ انکشاف اس کی اپنی تذلیل کے تابوت میں آخری میخ ٹھونکنے کی حیثیت رکھتا ہے، یہ ایک ایسی ناگہانی اور صاعقہ بردوش اطلاع ہے، جو حواس کو گم کر دیتی اور رہن سہن کے سارے تام جھام کو ریزہ ریزہ کر دیتی ہے۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، اسد اور صبا اس ناول کے مرکزی کردار ہیں۔ یہ انفرادی حیثیت سے بھی نمایاں ہیں اور اس کے تانے بانے کا بھی ایک حصہ ہیں، جو ان کے اردگرد بنا گیا ہے۔ یہ سب وقت کے بعد سے بھی گہرا تعلق رکھتے ہیں، اس ناول میں ماضی اور حال دونوں جہات یکے بعد دیگرے نظروں کے سامنے آتی رہتی ہیں۔ مستقبل کی جھلکیاں یہاں نظر نہیں پڑتیں کہ یہ ابھی دھند لکے میں لپٹا ہوا ہے۔ حال سے اس کا تعلق صحیح معنوں میں برائے نام سا ہے اور اسد اسے اپنے نقطۂ نظر سے ایک لمحۂ گریزاں سمجھتا ہے، جس سے حتی الامکان لذت اندوزی کی جائے اور پھر اس پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا جائے۔ وہ زندگی کی میزانِ اقدار میں حواسی لذتوں کے اکتساب کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے کہ زندگی استقرار کی صفت سے متصف نہیں۔ بوبی ایک ایسا بچہ ہے جس کی زندگی کی جڑیں اپنے ماحول اور ورثے سے کٹی ہوئی ہیں، اور اس لیے وہ فضا میں معلق نظر آتا ہے۔ اس کا بیج اس کے عیش پرست دوست اصغر نے اپنی اور بعد میں اس کی امریکی داشتہ کے رحم میں ڈالا تھا۔ وہ اس کا گلا گھونٹنے میں اس لیے کسی تامل اور تذبذب کو راہ

نہیں دیتا کہ وہ اسی کے توسط اور بہانے سے صبا تک رسائی حاصل کر سکا تھا۔ صبا کے ہاتھوں سے نکل جانے کے بعد یا یہ کہیے کہ اس سے مکمل طور پر نجات حاصل کرنے کے بعد وہ اس از کار رفتہ شے کو اپنے پاس رکھنے کا روادار نہیں۔ صبا اور بوبی دونوں اس کے نزدیک محض خارجی معروض یعنی OBJECTS ہیں۔ کوئی وجودی شخصیت نہیں رکھتے۔ اسد ذہانت سے بہرہ مند تو ضرور ہے، مگر اس میں نازک احساسات کی افسوسناک حد تک کمی ہے۔ وہ خود لو دو لیتا ہے اور اس میں مرتعش احساس کی کمی کا اندازہ ہمدردی کے اس فقدان سے بھی ہوتا ہے، جس کا اظہار وہ اپنے گھر والوں کے حالات پر صبا کے ردعمل پر تبصرے کی صورت میں کرتا ہے۔ اس کے ردعمل میں فوری اور گہری انسانیت کی واضح کمی محسوس ہوتی ہے۔ وہ اپنی ظاہری شخصیت کی ملمع کاری سے بھرپور فائدہ اٹھاتا ہے۔ اس میں ایک طرح کی سطحیت اور اوپری پن ہے۔ اس کا اندازہ مینا بازار میں شراب کی بوتل پر بولی چڑھانے سے لگایا جا سکتا ہے۔ صبا کے ردعمل کے جواب میں اور فقیر کو اپنی قیمتی شال دینے کے سلسلے میں یہ بتانے پر کہ شال اس نے اس لیے دی تھی کہ اس وقت اس کے پاس نقدی موجود نہ تھی، وہ یہ کہہ کر کہ "اگر تمہارے پاس شال نہ ہوتی، تو مجھے یقین ہے تم اسے اپنا بلاوز اور ساری اتار کر دے دیتیں، اپنے غم و غصے کا اظہار کرتا ہے، اور اس کا جواب سن کر

"اسد۔ وہ زور سے چلائی جیسے صبر کا دامن اس کے ہاتھ سے چھوٹ گیا ہو.... تم۔ تم کتنے نیچ ہو، اور پھر نامعلوم کب کا بخار اس ایک جملے میں تھا، جو ابھی پورا ادا بھی نہیں ہوا تھا، ایک تھپڑ اس کے منہ پر پڑا۔" (ص ۲۲۹)۔

دنیت، سوقیانہ پن اور خفیف الحرکتی کا اس سے بڑھ کر مظاہرہ اور کیا ہوگا؟ اس کے بالمقابل صبا پر فقیر کے معاملے کا اثر جس طور ہوتا ہے، اسے ایک HALLUCINATORY VISION کی حیثیت سے اس طرح معرض اظہار میں لایا گیا ہے:

"رات بھر میں نیند اور بیداری کی درمیانی منزل میں کھڑی عجیب و غریب خواب دیکھتی رہی... باہر گولیوں کی سنسناہٹ کی آواز آرہی ہے، اور میں کہتی ہوں، بلا سے گولی لگ جائے، لیکن یہ بھوک، یہ گھٹن، مجھ سے برداشت نہیں ہوتی۔ آخر میں ایک کھڑکی کھول دیتی ہوں۔ کئی ہاتھ مجھے پکڑنے کے لیے لپکتے ہیں۔ اور پھر ایک گولی سیدھی آکر میرے سینے میں پیوست ہو جاتی ہے۔

گھبرا کر میں اٹھ بیٹھی پھر آنکھ لگ گئی۔ تو دیکھا کوئی انجان مسافر بھوک سے سر سینے پر ڈالے لق و دق صحرا میں چلچلاتی دھوپ میں پڑا قدم قدم گھسٹ رہا ہے۔ اس کی ٹانگیں لرز رہی ہیں۔ وہ آسمان کی طرف دیکھتا ہے اور کہتا ہے، میں چار دن کا بھوکا ہوں۔ اور پھر وہ گھٹنوں میں سر ڈال کر جلتی ریت پر بیٹھ جاتا ہے اور میں چلا اٹھتی ہوں۔" (ص ۳۶۰)۔

دراصل وہ پورا معاشرہ اسد جس کا ایک اہم فرد ہے، رنگ رلیوں میں ڈوبا ہوا نظر آتا ہے۔ اس میں اعلیٰ اقدارِ حیات سے وابستگی اور تعہد ناپید ہے۔ یہاں ظاہری چمک دمک گمراہ کن اور اوچھی مغرب زدہ فیشن آزادی کے بے روک ٹوک استعمال اور تفاخر بے جا پر زور ملتا ہے۔ یہاں جھوٹی مسرتوں کی تلاش اور ادنیٰ مقاصد کی چاکری ہی سب سے زیادہ توجہ چاہتی ہے اور یہی میزان کارکردگی سمجھی جاتی ہے۔ اسد سیر و سیاحت پر جان دیتا ہے جب ہوٹل چمنستان میں مقیم دو عورتیں صبا کی موجودگی میں (اور غالباً اسے چڑانے اور جلانے کے لیے) اس حقیقت کا انکشاف کرتی ہیں کہ اس ہوٹل میں مقیم غیر ملکی سیاح لڑکیوں میں سے سب سے زیادہ چمکدار ستارے کو اسد اپنی ٹوپی میں چھپا کر لے اڑا تھا تو اس رپورٹ میں شرارت اور صبا سے رشک و رقابت کی چنگاری چاہے ایک حد تک موجود ہو، لیکن اس بیان کی صداقت میں شبہ کرنا بھی ایک نوع کی سادہ لوحی ہوگی، کیونکہ اسد کی طبیعت کا یہ رجحان زیادہ مدت تک ڈھکا چھپا نہیں رہتا۔ اسد کے مقابلے میں اس کا دوست عامر نسبتاً زیادہ سوجھ بوجھ، فہم و فراست توازن اور ذہنی اور جذباتی پختگی اور ثمر رسیدگی کا ثبوت پیش کرتا ہے۔ وہ بھی حسن بے باک و بے پروا کے جلوؤں سے بے نیاز نہیں رہتا۔ لیکن وہ اسد کی طرح دل پھینک اور بہانہ جو نہیں ہے۔ اس کے ہاں چند ایسی مثبت قدریں ضرور ہیں جو اسے بے راہ روی اور جنسی لغزشوں سے روکتی ہیں۔ صبا کے سلسلے میں وہ اپنے جذباتی جھکاؤ میں سچا اور کھرا ہے۔ اور یہی بے ریائی اسے آخر آخر میں روبینہ سے منسلک ہونے کی طرف مائل اور آمادہ کرتی ہے۔ اسد میں المیہ کردار کی پیچیدگی نہیں ہے۔ اس کے برعکس وہ ایک میلو ڈرامائی کردار ہے۔ عامر کی شخصیت میں جو اُجلاپن، سلامت روی اور استحکام ہے۔ وہ اسد کی جذباتیت بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اس کی متبتین اور آزمودہ کارروائیوں سے یکسر مختلف ہے۔ اس کی قوت فیصلہ اور اس کے اندازے کی صحت اور توازن کے سلسلے میں روبینہ اور سہیلہ کے بارے میں اس کی یہ رائے قابلِ غور ہے:

"ایک دن صبا نے تنہائی میں خاص طور سے روبینہ کا ذکر نکالا، روبینہ کیسی لڑکی ہے؟ بغیر کسی تمہید کے اس نے پوچھا۔۔۔۔ لو سنیئے۔ روبینہ کو دیکھ کر مجھے ان غیر ملکی گڑیوں کا خیال آتا ہے، جو لوگوں کے ڈرائنگ روم میں سجی ہوتی ہیں نک سک سے درست بنی سنوری، مگر ان کا کوئی مصرف میری سمجھ میں نہیں آتا۔۔۔۔۔۔۔۔ اور سہیلہ بیچاری گھر کی بنی ہوئی وہ گڑیا ہے۔ جس کا منہ چپٹا ہوتا ہے ناک تکونی، آنکھیں ڈراؤنی اور جسم بے ڈول۔ اور اس کو جتنا سجاؤ بناؤ، اتنی ہی بھدی نظر آتی ہے۔ اونہہ ہوں۔ وہ ہنس پڑی، بھئی شکل وصورت چھوڑ کر بتایئے کہ ان لڑکیوں کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟ الٹرا موڈرن ہیں، میں نے کہا۔ تھوڑی سی موڈرن تو ضرور ہیں۔ مگر لڑکیاں بری نہیں ہیں۔ شادی کے بعد اور سدھر جائیں گی"۔ (ص ۹۲ - ۳۸۹)۔

ناول کے آخر آخر میں اسد کے اپنے بارے میں اعترافات قاری کی آنکھیں کھولنے کے لیے کافی ہیں بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ جو دستاویزی شہادت اس نے اپنے بارے میں فراہم کی ہے وہ ناول کی بساط پر اس کے پورے عمل سے ظاہر ہو رہی ہے، اور اس لیے اس میں کوئی شے کم وبیش ناگزیر اور تحرک انگیز نہیں ہے۔ کہانی کے مختلف آتار چڑھاؤ میں اسکی دہری اور پُر فریب شخصیت کا انعکاس پوری طرح دیکھا جا سکتا ہے۔ اس سے اس کے وجود کے خفیف پن یعنی TRIVILITY کا ہر ہر گوشہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ اسد اپنے دوست اصغر کے اکسانے پر امریکہ پہنچا اور وہاں کٹی کے بطن سے اگا ہوا بوبی کا تحفہ جس طرح لے کر وطن لوٹا، اور جس طرح اس نے صبا سے پینگیں بڑھانے کے لیے آلۂ کار کے طور پر اسے استعمال کیا، اس سے جنسی اور معاشرتی کاروبار میں اس کے طریق کار پر روشنی پڑتی ہے۔ بوبی سے اسد کی محبت ایسا لگتا ہے فی الاصل ایک طرح کا POSE ہی تھی کہ وہ مسلسل PLAY ACTING یا سوانگ بھرنے کا ماہر نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس صبا بوبی سے دل وجان سے پیار کرتی، اور اس پر اپنی ممتا نچھاور کرتی نظر آتی ہے۔ اس کے ہاں صرف جذبۂ ترحم ہی کار فرما نہیں ہے۔ بلکہ ایک معصوم بچے کو پروان چڑھتا دیکھ کر وہ دل ہی دل میں خوش ہوتی، اور اس کی اس طرح خبر گیری اور ناز برداری کرتی ہے، جیسے ایک تخلیقی فن پارے کی دیکھ ریکھ کی جاتی، اور اس کے ایک مکمل نقش بننے کے لیے مختلف مراحل پر پورے انہماک اور دلجمعی کے ساتھ اس پر توجہ صرف کی جاتی ہے، اور اسے خونِ جگر سے سینچا جاتا ہے۔

نسائی کرداروں میں صبا کے علاوہ تین کردار اور اہم ہیں۔ ایک شاہدہ باجی اس اعتبار سے کہ وہ صبا کے لیے ایک قابلِ تقلید نمونہ یا آئیڈیل تھیں۔ لیکن وہ ایک شعلۂ مستعجل ثابت ہوئیں اور اپنے اندرونی تناؤ اور تضادات کو سہار نہ سکنے کے سبب موت سے جلد ہی ہم آغوش ہوگئیں اور پھر روبینہ اور عذرا۔ روبینہ مثل ایک رنگین تتلی کے ہے، جو فضاؤں میں محوِ پرواز اور باغ کے ایک ایک پھول کے رس کو چاٹنا چاہتی ہے۔ عذرا اس شمع کی طرح ہے، جو اپنی ہی گرمی اور حدت کے سبب مدام پگھلتی رہتی ہے۔ لیکن حرفِ شکایت لبوں تک لانے کی روادار نہیں۔ اسے اپنی بہن سے ایسی شدید اور بے پایاں محبت ہے کہ وہ باوجود یہ جاننے کے کہ اس کا اپنا شوہر اس کی بہن پر بری طرح ریجھا ہوا ہے، یہاں تک کہ دونوں ایک ہی چھت کے سایے تلے اور عذرا کی اس امر سے واقفیت کے باوجود کہ وہ ایک دوسرے میں بری طرح ملوث ہیں، وہ اس خلافِ معمول صورتِ حال کی عجیب و غریب توجیہہ اپنے اوپر اپنی بہن کے قرضے کی ادائیگی کی صورت کرتی نظر آتی ہے۔ روبینہ کی نسبت صبا عذرا سے قریب تر ہے اور اس سے ہم آہنگی محسوس کرتی ہے۔ وہ اپنی ذات کو ضرورت سے زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔ وہ دونوں ہی محبت کا فریب کھائے ہوئے اور اس کی تلخی کا مزہ چکھے ہوئے ہیں اور اس طرح ایک ہی قبیلے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اگر اسد صبا کو طلاق نامہ روانہ کر دیتا، تو اغلب یہی ہے کہ وہ تادمِ واپسیں اس کے نام کی تسبیح پڑھتی رہتی اور اس کے تصور میں غرق رہتی۔ اس ناول میں قاری کی نظر انسانی تعلقات کے ان نازک رشتوں پر پڑتی ہے، جن سے کم و بیش سب ہی کردار متاثر ہوتے ہیں۔ انسان کی بے بسی اور بیچارگی کا دل ہلا دینے والا تاثر اس کے تایا ابا اور ان کی بیوی کی شخصیتوں سے متعارف کیے جانے پر ابھرتا ہے کہ یہ انسان نہیں بلکہ ایک طرح کے ڈراونے سایے ہیں، جو کونے کھدروں سے نکل کر ہمارے اعصاب پر چھا جانا چاہتے ہیں۔ اور ایسا لگتا ہے کہ وہ ہمیں دبوچنے کے لیے برابر آگے بڑھ رہے ہیں۔ موصل خاں میں جو ایک طرح کا بے تکا پن اور بے ہنگم پن ہے، اس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اسی طرح بیگم موصل خاں بھی خاصی سنکی واقع ہوئی ہیں۔ بیگم گراموفون اور میڈم ڈبل روٹی کے سروں پر برابر کوئی نہ کوئی OBSESSION سوار رہتا ہے اور وہ اس سے چھٹکارا نہیں پا سکتیں۔ ایسے کردار اپنے گرد و پیش کی دنیا کو اپنے ہی کو بڑ کی

روشنی میں دیکھنا جائز سمجھتے ہیں۔ ای. ایم. فاسٹر کی اصطلاح میں یہ سب FLAT کردار ہیں، جو مرکز سے بھی ہٹے ہوئے ہیں اور اپنے اندر کوئی قوت نمو بھی نہیں رکھتے۔ ان میں ایک طرح کی میکانکیت اور انجماد پایا جاتا ہے اور وہ اپنے لیے واہمے کی ایک دنیا تخلیق کر لیتے اور اس میں مگن رہتے ہیں۔ صبا کے لیے زندگی کا سفر ایک نوع کی آبلہ پائی ہے، کہ اس کا دامن کانٹوں سے بھرا ہوا ہے؛ وہ چاہے جتنا بھی پھونک پھونک کر قدم رکھے، کتنا ہی وضع احتیاط کو مدنظر رکھے، حرماں نصیبی اور شکست خوردگی برابر اس کا تعاقب کرتی نظر آتی ہے۔ اس سے بچ نکلنا شاید اس کے لیے مقدر نہیں۔

اس ناول کو پڑھ کر بالآخر جو تصور ابھرتا ہے، وہ زندگی کی PRODIGALITY کا تصور ہے ایک طرف ہوٹل چمنستان میں بھرپور اور متنوع زندگی کی جھلکیاں نظر آتی ہیں، اور دوسری طرف اس کا وہ رخ بھی ہے، جو ان بازاروں اور گلیوں میں صبا کی سسرال والوں کی جائے سکونت کے ارد گرد نظر آتا ہے۔ ایک طرف معاشرتی، تقریبوں اور جلسوں کی گہما گہمی ہے۔ مشاعروں اور مینا بازاروں میں زندگی کا ابال اور سرجوش ہے، اور اس کے بالمقابل صبا کے دل کی وہ سونی بستی ہے۔ جو بستے بستے بھی نہیں بس سکی اور ایسا لگتا ہے گویا زندگی کی چہل پہل اور سہمی پر تاریکی کے سائے از اول تا آخر منڈلاتے رہتے ہیں۔ یہ امر قابلِ غور ہے کہ صبا کے لیے شیشوں میں بند مچھلیوں کا استعارہ ایک سے زائد بار استعمال کیا گیا ہے کہ وہ ایک ہی ماحول میں سراسیمہ اور سرگرداں رہتی ہیں اور اگر اس کے باہر نکل بھی آئیں تو جاں بر نہیں ہو سکتیں:

"میں سوچنے لگی کہ یہ مچھلیاں شیشے کے آر پار زندگی کی چہل پہل کو دیکھ سکتی ہیں اور پھر بھی وہ قید ہیں وہ اس زندگی سے مطمئن تو نہیں ہوں گی ان کی زندگی سمندر کی بے کراں وسعتیں نہیں ہیں ... اگر یہ شیشے کی دیوار ٹوٹ جائے، پانی بہہ جائے تو وہ اس سبزے پر سسک سسک کر دم توڑ دیں گی۔ یہ قید ہی ان کی زیست کا پیمانہ ہے۔" (ص ۲۹)۔

مزید:

"کپڑے تبدیل کر کے وہ ایک کمرے سے دوسرے کمرے میں، ایک دریچے سے دوسرے دریچے تک بلا قصد یوں پھرتی رہتی، جیسے شیشے کے حوض میں بند مچھلیاں ... کیا ہی

اچھا ہوتا جو وہ مچھلی ہوتی۔ چند سال پانی کی محدود دنیا میں رہنے کے بعد طبعی موت مر جاتی"۔ (ص ۳۲۳)۔

اسد کو شروع میں صبا کی زبان سے یوں متعارف کرایا گیا تھا:

"ہال کی تیز روشنی میں اس کا ایک ایک نقش واضح اور جگمگاتا ہوا نظر آتا۔ وہ اس کی کندھوں تک چلے گئے سیاہ بال، وہ اس کا فراخ ماتھا؛ جو روشنی کی کرنوں میں آئینے کی طرح چمکتا، وہ اس کی سیاہ گہری آنکھیں، ستواں ناک، خمیدہ لب، وہ اس کا ہر چیز کو بڑی احتیاط اور آہستگی سے اٹھانا، اور کبھی کبھی غیر شعوری طور پر میری کھڑکی پر نظر ڈالنا، گو میں اسے نظر نہ آئی ہوں گی"۔ (ص، ۵)۔

لیکن جب ہم ناول کے پورے عمل کے سیاق و سباق میں اس کا جائزہ لیتے ہیں، تو مجموعی طور پر ہمارے ذہن میں ایک ایسی ہستی کا نقش ابھرتا ہے، جو اپنے ہی بچھائے ہوئے دام کا شکار ہو گئی، اور اس لیے شیکسپیئر کے ڈرامے ہیملیٹ سے ایک ترکیب مستعار لے کر یہ کہا جا سکتا ہے HOIST WITH HIS OWN PETARD اس کی زندگی کا عمل خود شکستی اس لیے ہے کہ اس کی ہاں مثبت قدروں کی کارفرمائی کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اس کی زندگی کا بانجھ پن اس کی بے بضاعتی پر دال ہے۔ اس ناول کی بساط پر جو تصویریں ابھر کر سامنے آتی ہیں، وہ ایک دوسرے کا تضاد بھی پیش کرتی ہیں، اور ایک دوسرے کو آئینہ بھی دکھاتی ہیں۔ اس میں حالتِ تشویش یعنی SUSPENCE کا بھی ایک عنصر ہے، جو پڑھنے والوں کی دلچسپی اور توجہ کو برقرار رکھتا ہے۔ اس ناول کے بیانیہ میں دو عنصر کسی قدر کھٹکتے ہیں۔ اول عشق و محبت اور حیات و ممات کے ضمن میں اشعار کا نقل کیا جانا، اور دوسرے وہ دستاویز جو اسد اپنی زندگی کے نشیب و فراز کے بارے میں مہیا کرتا ہے۔ اس کے بیشتر اجزا رفتہ رفتہ قاری کے ذہن پر آشکار ہو جاتے ہیں، یہ دستاویز نتیجتاً ناول کی ہیئت کلی کا جزو لاینفک نہیں ہے ایسا لگتا ہے کہ ناول میں بکھرے ہوئے اور ژولیدہ دھاگوں کو بہ سرعت تمام یکجا کر کے ایک لڑی میں پرونے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اسد اور روبینہ کے مابین مکالمہ ایک دھماکے کے ساتھ سامنے آتا ہے، اور پھر فادر اینڈرسن کا خط اور کٹی کے اعتراف گناہ کی نوعیت بھی کچھ اسی طرح کی ہے یہ کردار کا ناول ہے، ڈرامائی ناول نہیں گو اس میں ڈرامائی مواقع

کی شدت و تاثیر ایک سے زائد بار محسوس کی جا سکتی ہے۔ تجربے کا وہ حصہ جس نے مصنف کو تخلیقی اظہار پر اُکسایا ہے، یعنی اس کا RANGE وسیع ضرور ہے، لیکن ساتھ ہی یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ مرکزی کردار صبا اور اسد دونوں بیرونی سطح ہی پر ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کرتے ہیں۔ ان کی کوئی اندرونی زندگی نہیں ہے۔ ان کے ہاں دروں بینی ناپید ہے۔ نہ ان کے ذہنوں میں جھانک کر دیکھا گیا ہے، اور نہ انہیں اندر سے ٹٹولا گیا ہے۔ جہاں تک فضا آفرینی کا تعلق ہے اسے موضوعی طریقے پر بھی نمایاں کیا جا سکتا ہے، اور معروضی انداز سے بھی۔ بحیثیت مجموعی فطرت کی منظر کشی اور جذبے کے دباؤ کا ایک دوسرے کے اندر ضم ہو جانا ہی ایک آئیڈیل عمل ہے؛ یہاں خلص طور پر ایسا نظر نہیں آتا۔ اس پوری زندگی کا اپنے مدوجزر سمیت جو ہمارے چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے، کرداروں کی وساطت سے ایک ایسا امیج پیش کیا گیا ہے، جو واضح اور قطعی ہے اس کے لیے فنی کفایت، موزوں تناظر اور ایسے اہتمام و انصرام کی ضرورت ہوتی ہے، جس میں جذباتیت کو عمل دخل نہ ہو۔ لیکن اس میں کوئی واحد کردار ایسا خلق نہیں کیا گیا، جسے ہمیشہ یاد رکھا جائے (باوجودیکہ، جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، یہ ناول کردار کا ناول ہے) اور جو ناول نگار کی ذہنی اور نفسیاتی شخصیت کی خارجی تجسیم ہو، یا خود زندگی کے کارواں میں دوسروں کی ہم قدمی کرتے ہوئے بھی ان سے علیحدہ کھڑا ہو، اور ان سے ماورا ہو۔ بہ الفاظِ دیگر اس ناول میں نہ بلندیاں ہیں اور نہ گہرائیاں۔

ایوانِ غزل

'ایوانِ غزل' اُردو کی منفرد اور حساس افسانہ نگار 'جیلانی بانو' کا پہلا ناول ہے۔ اس کی پوری کہانی ایک تضاد کے گرد گھومتی ہے۔ اور اس تضاد کا اشاریہ ہے۔ 'ایوانِ غزل' اور اس کے بالمقابل 'الف لیلے'، دو مکانی نقطے ہیں۔ جن سے دو مختلف خاندانوں کے افراد منسلک اور وابستہ ہیں اور اسی زندگی کے مدوجزر کا نقشہ اس ناول کے لیے خام مواد فراہم کرتا ہے۔ 'ایوانِ غزل' دراصل ایک چوکھٹا ہے، جس میں وہ تمام تصویریں آویزاں ہیں جو ایک پورے عہد اور ایک مخصوص سماج کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اس کے اپنے آداب اور قدریں ہیں اور یہ زوال آمادہ جاگیردارانہ طبقہ کو ہمیشہ عزیز رہی ہیں۔ یہاں شاعری، حُسن پرستی، عورت کی کافراوانی پر مر مٹنے اور اسے زہر بھرا جام پلانے ہی پر زندگی کی ساری ہماہمی کا انحصار رہا ہے۔ اس کے برعکس 'الف لیلے' کی زندگی مذہب کی رسمی شکل وصورت کی پابند ہے۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ یہاں مذہب ایک فریبِ محض ہے۔ حقیقت وہ ریاکاری اور کذب ہے جس کی دبیز تہہ کے نیچے مذہبی محرکات کو چھپایا جاتا ہے۔ 'ایوانِ غزل' میں سمٹتی ہوئی دولت اور جھوٹی شاعری اور 'الف لیلے' میں توہمات، ضعیف الاعتقادی اور ان کے ذریعے حاصل کردہ دولت ہر لمحہ بدلتی ہوئی زندگی کا جواز ہیں اور اس طرح بہ ظاہر تضاد کے باوجود ان کے مابین ایک طرح کی اندرونی ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ اس کے برعکس رہن سہن کا وہ انداز ہے، جو بشیر بیگم کی مغرب زدہ سسرال میں نظر آتا ہے۔ 'ایوانِ غزل' کی روایات کے امین واحد حسین اور احمد حسین 'الف لیلے' تہذیب کے نمائندے مسکین علی شاہ اور اس نئی زندگی کے نمائندے بشیر بیگم کے شوہر حیدر علی خاں ہیں۔ یہ کاروباری مغرب زدہ اور مادہ پرستانہ زندگی ہے، جسے 'ایوانِ غزل' اور 'الف لیلے' کے جمود میں تموج کی ایک علامت سمجھنا چاہیے۔

واحد حسین اس وقت جس منزل پر کھڑے ہیں، اُسے زندگی کی شام کا وقت تصور کیا جاسکتا ہے۔ وہ شعر و شاعری کے رسیا بھی رہے ہیں اور حسنِ نسواں کے متوالے بھی۔ بگر اپنے مُنشی کی حسین بیٹی سے شادی کے بعد جس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ :

"سامنے فرش پر جوتوں کے پاس ایک ہیرے کی کنی جیسی لڑکی دمک رہی تھی سر پر دوپٹہ سنبھالے چاروں طرف یوں آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر دیکھ رہی تھی، جیسے کسی عجائب خانے میں چلی آئی ہو۔" (ص : ۱۰۲)

انھوں نے اپنے جمالیاتی ذوق کو بالکل محدود کر دیا ہے۔ اور اس کی کل کائنات، اور ان کی آرزوں اور خوابوں کا واحد مرکز بی بی بن گئی تھیں۔ جنھوں نے اپنے سارے اختیارات لنگڑی پھوپو کو سونپ دیے تھے، اور خود سارے گھر کی ذمے داریوں سے الگ تھلگ 'بناؤ سنگھار' کیے خوشبوؤں میں بسے، جھم جھم کپڑے پہنے، کلائیوں میں سنہرے نگوں کا جوڑا چمکاتی، مسہری پر بیٹھی رہتی تھیں، یا پھر ناولیں پڑھنے میں وقت گزرتا۔ (ص ۱۳۲)

ان کے چھوٹے بھائی احمد حسین، جنھوں نے مناسب جنگ کی نواسی اجالا بیگم سے پراسرار حالات میں شادی رچائی، البتہ آخر آخر تک رنگ رلیوں میں کھوئے رہے، گو اجالا بیگم بھی ایک بھبوکا حسن کی مالک تھیں۔ وہ اونچی پوری لحیم شحیم خاتون تھیں۔ چالیس کو پار کر چکی تھیں۔ اس کے باوجود ان کا سبک سبک ناک نقشہ اور چقندر کی طرح سرخی آمیز گورا رنگ اس پر کہیں کہیں جھلکتی ہوئی ایرانی حسن کی جھلک، وہ اب بھی کسی کو مار ڈالنے کی صلاحیت رکھتی تھیں۔ ان کے بے پناہ حسن اور رعب داب نے بھی اتنا اضافہ نہیں کیا تھا، جو جادو ان کی زبان میں تھا۔ (ص ۷۰)

واحد حسین کا اکلوتا بیٹا راشد دراصل وہ علامت ہے، جس کے ذریعے 'ایوانِ غزل' کی زوال آمادہ جاگیر دارانہ زندگی اور اس زندگی کے درمیان جو مادہ پرستانہ کسب معیشت پر تعمیر کی گئی ہے۔ ردِ عمل کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ 'ایوانِ غزل' میں مشاعرے منعقد کیے جاتے ہیں، یہاں حسن کی جلوہ آرائیاں ہیں، چاؤ چونچلے ہیں اور زندگی کی رنگ رلیوں کا انحصار وراثت سے ملی ہوئی دولت پر ہے۔ جو شام کے ڈھلتے ہوئے سایوں کی طرح کم ہوتی جارہی ہے۔ راشد جو پیشے کے لحاظ سے انجینیر ہے، اس زندگی کے حصار کو توڑ کر نئی زندگی میں داخل ہونے کے لیے راستہ بنانا چاہتا ہے۔ واحد حسین نے اس کی

شادی حیدرآباد کے ایک بڑے کاروباری کی لڑکی رضیہ سے بہت دیکھ بھال کر کے کی تھی۔ اسے جامعہ عثمانیہ کی عمارتیں بنانے کا ٹھیکہ ملا ہے اور وہ سرکاری خرچ پر انگلستان اور یورپ کے دوسرے ممالک کا دورہ بھی کر چکا تھا، تاکہ فن عمارت سازی کے جدید اصول سے واقفیت حاصل کر کے لوٹے۔ بھان صاحب جیسے لوگوں سے دوستی بھی اس نے اسی لئے کی تھی کہ ان کے توسط سے اسے بڑے بڑے ٹھیکے مل سکیں۔ دوسری طرف حیدر علی خاں ہیں جو یورپ سے تعلیم حاصل کر کے آئے ہیں۔ وہ ترقی پسند تحریکوں سے وابستہ ہیں، اور ان خیالات کا پرچار کرنے والوں میں ہیں، جنھیں نئی سیاسی اور معاشی تحریکیں اپنے جلو میں لے کر اٹھی تھیں۔ ان کے زیر اثر یہ ناگزیر تھا، کہ بشیر بیگم کے توسط سے 'ایوان غزل' کے در و بام ان تازہ ہواؤں کی زد میں آئیں' جو بنجارہ ہل پر بنے حیدر علی خاں کے بنگلے سے اٹھ رہی تھیں۔ بشیر بیگم اس تبدیلی سے کیسے متاثر نہ ہوتیں اگر ایک طرف واحد حسین "کلیتہً" اور راشد ایک حد تک پرانے نظام اقدار پر تکیہ کیے بیٹھے تھے، تو دوسری جانب حیدر علی کی نظریں صاف طور پر دیکھ رہی تھیں کہ زندگی کا یہ ڈھرہ اپنے دن پورے کر چکا اور اس فرسودگی کو سینے سے چمٹائے رکھنے سے کچھ حاصل نہ ہوگا۔

اس ناول میں مرکزی کردار چاند اور غزل ہیں۔ چاند بشیر بیگم کی اکلوتی بیٹی ہے اور وہ جس بے داغ اور مرتعش حسن کی مالک ہے، اس نے چڑھتے سورج کی طرح حیدرآباد کی ہر محفل میں آگ لگا دی ہے۔ ایک طرف وہ نانا نانی سے زیادہ اپنے ماموں کی آنکھوں کا تارا اور اپنی ممانی رضیہ کے دلار کی مورد ہے۔ اور دوسری طرف حیدر علی خاں کی محبت و شفقت کا محور و مرکز۔ اس کی تربیت میں حیدر علی خاں کو زیادہ دخل ہے اور اس لیے وہ شروع ہی سے فنون لطیفہ کی دلدادہ، اسٹیج پر اپنی جلوہ گری (ان) کی شائق اور اس کے نتیجے کے طور پر دل پھینک عاشقوں کے لیے مرکز نگاہ بن جاتی ہے۔ اس کے حسن نسوانی کی کشش صاعقہ بردوش ثابت ہوتی ہے۔ واحد حسین اگرچہ ان باتوں کو ناپسند کرتے ہیں لیکن اب وہ زندگی کی جس منزل پر پہنچ چکے ہیں۔ وہاں ان کے لیے اپنی بات کو منوانے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ اور اس لیے وہ خاموشی اور بے بسی کے ساتھ اس منظر کے تماشائی بنے رہتے ہیں۔ واحد حسین سے زیادہ وہ راشد کی شفقت کا مرکز بنتی ہے۔ جو خود زندگی کے دوراہے پر کھڑا ہے، اور اپنے پرانے ماحول سے قدم باہر نکال کر زندگی کی نئی شاہراہوں پر چلنے کا عزم کر رہا ہے۔ ان عزائم کی تکمیل میں چاند اس کے لیے مفید ثابت ہو سکتی ہے۔ وہ (راشد) بزنس کے

اصول پڑھ رہا تھا اور جانتا تھا کہ چاند جیسی تہذیب یافتہ، خوبصورت اور فیشن ایبل لڑکیوں کا بھاؤ کتنا بڑھا ہوا ہے۔ اتنا کہ لوگ چاہیں تو ان کے سہارے لاکھوں کا نٹریکٹ لے لیں۔" (ص ۱۴۴)

"چاند کی خوبصورتی کی بدولت راشد کے بہت سے بگڑے کام سنور گئے تھے، کیونکہ وہ چاند جیسی خوبصورت بھانجی کا ماموں تھا۔ بڑے بڑے سرکاری فنکشن میں اس کا پروگرام ہوتا۔ کالج کے ہر ڈرامے کی ہیروئن وہی ہوتی۔ اخبار اس کے آرٹ پر مضامین لکھتے تھے۔ اس طرح اونچے طبقے میں وہ نہ صرف خود پہنچ گئی تھی بلکہ اس نے راشد کو بھی پہنچا دیا تھا۔" (ص ۱۵۴)

چاند نے اسٹیج پر اپنے کمالِ فن کے مظاہرے کی بدولت حیدر آباد کے اونچے حلقوں میں حد درجے شہرت حاصل کر لی تھی۔ اس کا بے پناہ حسن ہر طرف اپنی رنگینیاں بکھیر رہا تھا۔ اس سب کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ وہ بدمست، عیاش اور لوٹ دو لیتے' لوگوں کے دامِ تزویر میں گرفتار ہونے کے قریب رہتی تھی۔ بھان صاحب بلگرامی اور راجہ شیوراج اس قماش کے لوگوں میں تھے، جو ایک طرف اپنے مقصد کے حصول کی خاطر راشد کو رشوت کے طور پر بڑے بڑے ٹھیکے دلاتے ہیں اور دوسری طرف خود چاند پر چمکیلی ساریوں اور آرائش و زیبائش کے ہر طرح کے ساز و سامان کے ڈھیر لگا دیتے ہیں۔ لیکن چاند ان سب چیزوں سے متاثر ہونے کے باوجود ایک آزاد اور منفرد شخصیت کی مالک ہے اور وہ ایک آرٹسٹ سنجوا کی محبت میں گرفتار ہو کر اس پر اپنا جسم ہی نہیں بلکہ اپنی روح بھی نچھاور کر دیتی ہے۔ اسے حیدر علی خاں نے اپنی خیریت کہلوانے کے لیے چاند کے پاس اس وقت بھیجا تھا، جب وہ اپنی سرگرمیوں کی وجہ سے خود زیرِ زمین چلے گئے تھے۔ یہ آرٹسٹ بھی کچھ عجیب و غریب قسم کا انسان تھا جو چاند کے حسن کی کشش سے مسحور ہونے کے باوجود اس پر اس طرح نہیں گرا، جیسے عام طور پر مرد گرتے تھے۔ اس کے لئے اپنے سیاسی مقصد کے حصول کے پیشِ نظر جسمانی قربت سے زیادہ ذہنی ہمدردی اور وابستگی زیادہ اہمیت رکھتی تھی۔ وہ جسم کی لذتوں سے بہرہ مند ہونے کو اتنا ضروری نہیں سمجھتا تھا، جتنا کہ ذہنی اشتراک اور ہم آہنگی کو۔ وہ یہ بھی جانتا تھا کہ تلخ اور سنگین حقیقتوں سے گھری ہوئی زندگی میں چاند اس کا ساتھ نہ دے سکے گی۔ سنجوا کے سامنے جو نصب العین تھا، وہ تھا ایک غیر طبقاتی ریاست کا قیام اور جاگیردارانہ قسم کی حکومت کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکنا۔ چاند جو اپنے حسن کی تجلیاں ہر طرف بکھیرتی پھرتی تھی، اور موسیقی اور اداکاری پر جان دینے والی تھی، سنجوا میں انتہائی کشش محسوس کرنے کے باوجود اسے اس بات

پر آمادہ نہ کر سکی کہ وہ اسے اپنی رفاقت میں ہمیشہ کے لئے لے لے۔ وہ اس کے ساتھ عمر بھر کا پیمانِ وفا باندھنے پر تیار نہ ہوا اور جب وہ اسے چھوڑ کر چلا گیا تو وہ اپنی پسپائی اور شکست خوردگی کو سینے لگائے باقی عمر اس کے فراق میں جل جل کر مرتی رہی۔ بعد میں اسی سنجوا نے قیصر کے ساتھ جو فاطمہ بیگم کی بیٹی تھی اور جسے 'ایوانِ غزل' میں ہر طرف دھتکارا جاتا رہا تھا، لیکن جو دہشت پسندوں کی جماعت میں شامل ہو گئی تھی، شادی کر لی، قیصر کے گھنے لمبے بال، بشیر بیگم اور چاند دونوں کے لیے باعثِ رشک و جلن تھے اس کی آنکھوں میں بلا کی کشش تھی۔ سنجوا اور قیصر کے سنجوگ سے جو لڑکی کرانتی پیدا ہوئی اسے قیصر خود چاند کے سپرد کر آئی، کیونکہ سنجوا اور قیصر دونوں کے سروں پر موت کی تلوار برابر لٹکتی رہتی تھی اور بالآخر قیصر کو پھانسی کے تختے پر چڑھا دیا گیا۔

چاند کا کردار اس ناول میں انتہائی دلکش طریقے سے پیش کیا گیا ہے اس کے سحر آفریں حسن سے زیادہ اس کی شخصیت کے اندرونی محرکات بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ بے شک وہ بعض غلطیوں کی مرتکب ہوتی ہے، لیکن اسے راشد نے شروع ہی سے ایک مخصوص سانچے میں ڈھالا تھا۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ یہ سانچہ تو بڑی حد تک اس کے باپ حیدر علی خاں نے وضع کیا تھا۔ راشد نے اسے اپنی مصلحت اندیشی اور اپنے حالات کو بہتر بنانے کے لیے استعمال کیا۔ چاند کے مزاج میں آزادہ روی ضد اور اپنی بات منوانے کا جو جذبہ تھا، وہ اس لاڈ دلار کا نتیجہ تھا جو اسے شروع سے ملا۔ اس کی ناتجربے کاری اور نرگسیت نے بھان صاحب اور بلگرامی کو اس کا موقع دیا کہ وہ اسے ترغیب و تحریص کے سنہرے جال دکھا کر اپنے جنگل میں پھانسنے کی کوشش کریں۔ راشد یہ سمجھتا تھا کہ زندگی کے افق پر چاند کو ایک روشن ستارے کی طرح چمکنا ہے، تاکہ اس کی تابانی سے وہ بھی اپنی دنیوی منفعت کی خاطر کسبِ فیض کر سکے۔ لیکن چاند کے دل میں محبت کی جو چنگاری سنجوا سے مل کر روشن ہو چکی تھی، وہ کسی مصلحت کی خاطر بجھائی نہیں جا سکتی تھی اور سنجوا خوابوں کی جنت میں رہنے کی بجائے ٹھوس حقائق کی دنیا میں رہنے کو ترجیح دیتا تھا اور اسے حسن کی دلربائیوں اور محبت کی اندرونی سوزش سے زیادہ اپنے آدرشوں کو بروئے کار لانے میں دلچسپی تھی۔ وہ بخوبی جانتا تھا کہ چاند اس سفر میں زیادہ دیر تک اس کا ساتھ نہ دے پائے گی۔ بلکہ پایانِ کار ایک محفوظ پر سکون اور راحت و طمانیت سے بھرپور زندگی اس کے دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچے گی اور اس کے حسن اور اس کی تمکنت کا اقتضا بھی یہی تھا۔ سنجوا کے

دل کو چاند اپنے لیے نہ جیت سکی، کیوں کہ باہمی کشش کے باوجود ان کے راستے اور ان کی منزل ایک دوسرے سے بمراحل دور تھے۔ مگر وہ سنجوا کو کبھی بھلا نہ سکی، اور اس کی یاد میں سسک سسک کر مرنا ہی اس نے گوارا کیا۔ کیوں کہ سنجوا سے اس کا رشتہ جسم سے زیادہ روح کا تھا۔ کرانتی کو قیصر ایوانِ غزل میں چھوڑ کر جب گئی اور چاند نے سوتی ہوئی بچی کے گھنے گھونگھریالے بالوں کو سمیٹ کر چوما تو اسے گویا ایک بھر سنجوا سے اتصال حاصل ہوگیا اور اس کے ساتھ ہی اس کی زندگی کی سانسیں پوری ہوگئیں۔

"غزل کو یوں لگا جیسے آج اس کی ماں پھر مر گئی۔ چاند آپا کو اس نے سب سے زیادہ چاہا تھا۔ وہ اس کا سورج تھیں۔ اس کی زندگی اس وقت چاند کے چہرے پر اس کی وہ مشہور روایتی خوبصورتی پھر لوٹ آئی تھی، جس نے اسے سارے حیدرآباد میں مشہور کر دیا تھا۔ اس کے چمکتے ہوئے چہرے پر پندرہ سولہ برس والی لڑکیوں کی معصومیت اور شادابی تھی۔ اس کے گلابی ہونٹ کنول کی کچی کلیوں کی طرح پاک لگ رہے تھے اور اس کے نازک بدن پر کنوار پنے کا نکھار تھا۔ سفید کفن میں اس کے سیاہ بالوں کی لہریے دار لٹیں کانپ کانپ کر اس کی زندگی کا یقین دلا رہی تھیں اور غزل سوچ رہی تھی اس موہنی مورت کو لوگ کیسے مٹی میں ملا دیتے ہیں۔" (ص۲۹)

غزل کا کردار بھی چاند کی طرح کچھ کم اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ ناول میں زیادہ تر وہی غالب رہتا ہے۔ اس کے باپ ہمایوں نے مسکین علی شاہ چشتی کے آستانے میں پرورش پائی۔ اس کی ماں کی حیثیت مسکین علی شاہ کی دوسری بیویوں کے مقابلے میں اس لیے زیادہ تھی، کیوں کہ انھوں نے ایک بیٹے کو جنم دیا تھا۔ مسکین علی شاہ کے ہاں دولت کی ریل پیل اور فراوانی تھی۔ یہ دولت عام لوگوں کی مذہبی عقیدت سے فائدہ اٹھانے کا نتیجہ تھی۔ مسکین علی شاہ کا گھر جو درگاہ کے احاطے میں تھا اور 'الف لیلے' کے نام سے موسوم تھا، دراصل ایک متقابل اشاریہ COUNTER SYMBOL ہے ایوانِ غزل کا۔ مسکین علی شاہ کے سلسلے میں یہ دو اقتباسات غور طلب ہیں:

'مسکین علی شاہ بڑی مسکین صورت بنا کر کہتے تھے کہ فقیر تو خود دانے دانے کو محتاج ہے! اس کی بھلا کیا جرأت ہو سکتی ہے کہ اتنے لوگوں کو کھانا کھلائے۔ یہ سب پیر و مرشد کی برکت ہے ان کا کرشمہ ہے اسی لیے مسکین علی شاہ کا گورا چٹا رنگ خضاب لگی سیاہ ڈاڑھی والا چہرہ زلفوں کے بیچ چاند کی طرح دمکتا تھا۔ جس وقت وہ سیاہ زرق برق لبادہ پہنے سر پر شہد کا رومال باندھے

ہاتھ میں تسبیح لیے اپنی سرخ سرخ بڑی بڑی آنکھیں اٹھا کر کسی بی بی کو دعا دیتے تھے، تو عجیب سا نور چاروں طرف پھیل جاتا تھا۔ ملائک ادھر ادھر اپنے نیل گوں لباس پر حریری پنکھ لگائے گھومتے۔ کہکشاں کا راستہ مسکین علی شاہ کے قدموں تلے سے ہو کر عرشِ بریں تک جھکتا نظر آتا تھا۔" (ص ۵۲)

'ادھر لڑکیاں تھیں کہ اٹھتی جوانی کی سرشاری میں کھونے کی بجائے مسکین علی شاہ کی صورت دیکھتے ہی لوٹن کبوتر بن جاتی تھیں۔ اس طرح 'الف لیلیٰ' کے احاطے میں نئے نئے کمروں کا اضافہ ہوتا گیا۔ اور بیچارے مسکین علی شاہ کی بہت سی وفادار بیویوں کو محض اس لیے طلاق دینا پڑی، کہ اللہ میاں نے بیک وقت چار سے زیادہ نکاح حلال قرار نہیں دیے، مگر نجات کی تلاش میں بھٹکنے والی یہ روحیں ان کمروں میں بھی یوں تڑپتی تھیں، جیسے جال میں مچھلیاں، دیواروں سے سر پھوڑتیں، بچوں کو مارتیں، سوکنوں سے لڑتیں اور مسکین علی شاہ کی صورت دیکھ کر بے ہوش ہو جاتی تھیں۔' (ص ۵۵)

ان دو تراشوں سے نہ صرف مسکین علی شاہ کی شخصیت پر روشنی کی ایک کرن پڑتی ہے۔ بلکہ 'الف لیلیٰ' کے پورے ماحول اور ان محرکات پر جو ان کے عمل کے پسِ پشت پائے جاتے تھے، اس ماحول میں عورتیں اسی طرح مظلوم دکھائی دیتی تھیں، جیسے 'ایوانِ غزل' میں بلکہ اس سے بھی بڑھ کر۔ یہاں ان پر ایسی ایسی پابندیاں عائد تھیں کہ سانس لینا بھی دوبھر معلوم ہوتا تھا۔ یہاں ان سب معمولات کی پابندی ضروری تھی۔ جنھیں نیم تعلیم یافتہ اور بیش از بیش توہمات سے بھرے ہوئے اندازِ فکر نے جنم دیا تھا۔ غزل کا باپ ہمایوں گو موروثی جائیداد کا مالک بننے والا تھا۔ مگر تعلیم و تہذیب اور نفاست و شائستگی کے اعتبار سے وہ حیدر علی خاں سے کوسوں پیچھے تھا۔ اور اس لیے اگر ایک طرف چاند کی ماں بشیر بیگم اطمینان اور فراغت اور آسودگی کی زندگی گذارتی تھیں تو دوسری جانب غزل کی ماں، واحد حسین کی دوسری بیٹی اور ہمایوں کی بیوی، بتول بیگم ایک گھٹے ہوئے نیم مذہبی ماحول میں جھونک دی گئی تھیں۔ جہاں صرف مذہب کی ایک مضحک شبیہہ نظر آسکتی تھی۔ دونوں کے سلسلے میں شادی کی بات پکی کرنے میں جو عنصر سب سے زیادہ موثر اور فیصلہ کن ثابت ہوا تھا، وہ مال و دولت اور جہیز کی فراوانی تھی۔ مسکین علی شاہ طوطا چشمی کے انتقال کے بعد ہمایوں کے دوسرے سوتیلے بھائیوں

نے 'الف لیلیٰ' پر قبضہ جمالیا، اور اس طرح ہمایوں پر عسرت اور تنگ دستی کے پہاڑ ٹوٹ پڑے۔ ادھر ہمایوں نے ایک عورت سایا کو اپنے گھر میں ڈال رکھا تھا۔ بتول بیگم کی زندگی میں ہمایوں نے اس پر مسلسل ظلم وستم روا رکھا۔ وہ اکثر اس کے کل پرزے توڑ کر اسے اس کے میکے بھیج دیتا۔ اور وہ وہاں سے کچھ نہ کچھ بٹور لاتی، اور واحد حسین اور بی بی اپنی اکلوتی زندہ بیٹی کی محبت میں یہ ناجائز مطالبے پورے کرتے رہتے تھے۔ بتول بیگم کے انتقال کے بعد جو دراصل ہمایوں کا اسے بے دردی کے ساتھ زدو کوب کا نتیجہ تھا۔ یہ سہارا بھی ٹوٹ گیا۔ پھر بی بی غزل کو 'ایوانِ غزل' میں لے آئیں اور ایاز اور شہزاد باپ کے پاس ہی رہے۔ واحد حسین نے ترس کھا کر اسے کسی دفتر میں اہلکار کروا دیا تھا۔

غزل شروع ہی سے چاند کی عاشقِ زار بھی تھی اور اسے اپنے لئے ایک قابلِ تقلید نمونہ بھی تصور کرتی تھی۔ چاند بھی غزل کی موہنی نشہ آور غزالی آنکھوں سے بے پناہ متاثر تھی اور ڈرتی بھی تھی کہ یہ ہرنی جیسی آنکھوں والی لڑکی آگے چل کر نہ جانے کیا قیامت ڈھائے۔ چاند نے بچپن ہی سے اسے اپنے ڈراموں میں چھوٹے موٹے پارٹ دینا شروع کر دیئے تھے یعنی جب وہ خود بھارت کلا منڈل کی اسٹیج پر اپنی اداکاری کے سحر سے دلوں پر ڈاکے ڈال رہی تھی، اور ایک خوشبو کی طرح ہر دل میں بسی ہوئی تھی۔ رفتہ رفتہ غزل بھی اسی پگڈنڈی پر چل پڑی جسے چاند نے اول اول اپنے نرم سبک اور کومل پاؤں سے روندا تھا۔ اور جو رفتہ رفتہ دونوں کے لیے خاردار ہوتی چلی گئی۔ غزل کا کردار چاند کی نسبت زیادہ پیچیدہ اور مبہم ہے۔ اس کا تعلق بہ یک وقت 'الف لیلیٰ' کے ماحول سے بھی رہا۔ اور ایوانِ غزل کی فضا سے بھی۔ اور دونوں ہی جگہ وہ پیروں تلے مسلی گئی۔ اس کے ماموں راشد نے اسے اکتسابِ زر کا ذریعہ بنایا اور اس کے باپ ہمایوں نے بھی۔ وہ لنگڑی پھوپو کی حقارت اور طعن و تشنیع کا نشانہ بھی بنی اور اپنی ممانی رضیہ کے عتاب کا مورد بھی۔ اس کا وجود باعثِ شرم سمجھا گیا۔ چاند نے ایک مرتبہ اسے نصیحت کرتے ہوئے بہت سچی بات کہی تھی:

"میں تو صرف چھبیس برس میں موت کے کنارے کھڑی ہوں، لیکن غزل تو بھی خود جلنا چھوڑ دے۔ اپنی تقدیر خود بنانے کا حوصلہ ہر عورت میں نہیں ہوتا۔ اس لیے اپنی باگیں بی بی کے ہاتھ میں تھما دے، ورنہ راشد ماموں اور خالو پاشا تجھ سے اپنی کامیابیوں کے قفل کھولیں گے اور تجھے پھینک دیں گے۔" (ص ۲۹۱)

راشد کی بیٹی اور غزل کی ماموں زاد بہن فوزیہ بھی اس کے ساتھ نہایت حقارت کا برتاؤ کرتی رہی اور اس میں رضیہ کی شہ کو کافی دخل تھا۔ غزل شروع میں انتہائی پھوہڑ بے شعور اور بدتمیز سی لڑکی تھی۔ مگر جوں جوں وہ بڑی ہوتی گئی، اس کے حسن سحرکار کی تابانی بڑھتی گئی۔ اسٹیج پر اداکاری کے دوران اس نے یہ بخوبی ثابت کر دیا کہ وہ فطری ذہانت، سلیقہ شعاری اور اپنے اندرونی جوہر کے لحاظ سے چاند سے کسی طرح کم نہیں تھی، ان سب باتوں کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ لوگ جو اس سے پہلے چاند کو اپنی حرص و آز کا نشانہ بنا چکے تھے، وہ غزل پر آوارگی شدت اور شہوت کے ساتھ گرنے لگے۔ وہ ایک ایسی شمعِ محفل تھی، جس پر پروانے ہر طرف منڈلاتے رہتے تھے اور غزل جس نے آنکھ کھول کر زندگی میں کبھی محبت نرمی اور دلاسائی کی کوئی رمق نہیں دیکھی تھی: وہ اپنی جانب محبت سے دیکھنے والی نگاہ پر سات خون معاف کر دیتی تھی، کیوں کہ ایسی نگاہیں بہت کم ملتی ہیں۔ (ص ۱۸۲)

'کامجوئی کے ان پھسلاوں کے خلاف وہ کوئی مدافعت نہ کر سکی اور محبت کے جھوٹے وعدوں پر ایمان لے آئی۔ سب سے پہلے بھائی صاحب نے اس پر ڈورے ڈالے۔ اور اس پر اپنی عنایتوں کی موسلا دھار بارش شروع کر دی؛ بالکل ویسے ہی جیسے وہ چاند کے سلسلے میں اس سے پہلے کر چکے تھے۔ چاند تک پہنچنے کے لیے انھوں نے نہایت چالاکی اور عیاری کے ساتھ راشد کی وساطت کا راستہ ڈھونڈا تھا۔ راشد نے بھائی صاحب کے ساتھ بیڑی اور سگریٹ کا کارخانہ کیا کھولا کہ 'ایوانِ غزل' کے ہلتے ہوئے در و دیوار سنبھل گئے۔ دیکھتے دیکھتے اس نے بنجارہ ہل پر ایک بنگلہ بنوا کر اسے کرائے پر اٹھا دیا۔ نئی کار خرید لی اور فوزیہ کی شادی کے لیے پچاس ہزار روپے بینک میں ڈال دیے۔ (ص ۲۰۳)

اور اب انھوں نے ہمایوں کی غربت سے فائدہ اٹھا کر غزل کو ایسے ایسے سبز باغ دکھائے کہ اسے اس ادھیڑ عمر کے چالاک بیوپاری میں ہر طرح کی خوبیاں نظر آنے لگیں۔ اس نے ہمایوں پر داد و دہش کے انبار لگا کر اس کے منہ میں، جس میں عسرت اور تنگ دستی کی وجہ سے ویسے ہی لکنت پیدا ہو چکی تھی، تالے ڈال دیے اور اس طرح غزل کو اپنے لیے وقف کر لیا۔ ادھر یہ ڈراما کھیلا جا رہا تھا کہ بلگرامی جو ایک خوب رو،

چرب زبان اور انتہائی تجربے کار اداکار تھا، بیچ میں کود پڑا۔ اور اس نے غزل پر براہ راست حملہ کر کے پہلی بار اسے جنسی تجربے کی لذت سے آشنا کیا، لیکن غزل نے بہت جلد اس لذت کے زہر کو محسوس کر لیا۔ جو اس کے جسم اور روح میں سرایت کر چکا تھا۔ بلگرامی نے کچھ عرصے تک غزل کو اس فریب میں مبتلا رکھا، اور اس سے شادی کے مسئلے کو برابر ٹالتا رہا۔ تاآنکہ ایک دن وہ اسے عین منجدھار میں چھوڑ کر اپنی شہوانی فتوحات کی خاطر دوسرے مراکز کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا اور غزل کو بے سہارا چھوڑ گیا۔ ہمایوں اب برابر اس فکر میں لگا رہتا تھا کہ غزل جس ڈگر پر ایک مرتبہ چل کھڑی ہوئی ہے، اس پر برابر جادہ پیمائی کرتی رہے۔ بلگرامی کے پنجے میں پھنس چکنے کے بعد بھان صاحب سے کوئی امید باندھنا بے سود معلوم ہوتا تھا۔ چاند پہلے ہی ہمایوں کو بھان صاحب کے بارے میں متنبہ کر چکی تھی۔ واحد حسین اور راشد نے بھی یہ حقیقت اس پر پوری طرح واضح کر دی تھی۔ لیکن اسے وہ غزل کی موجودہ آسودگی اور آئندہ روشن مستقبل کے سلسلے میں ان کے جذبۂ رقابت پر محمول کرتا رہا؛ ہمایوں کہتا تھا، کہ وہ لوگ چاہتے ہیں غزل ہمیشہ فوزیہ کی اترن پہنے قیصر کی طرح ان کی جھوٹن کھانے کو وہاں پڑی رہے۔ یہ باتیں غزل کو بھی سچ لگتی تھیں۔ ہمایوں کہتا تھا کہ سارے سسرالیے ان کے دشمن ہیں۔ بتول کی زندگی میں جب ہمایوں 'الف لیلےٰ' سے نکالا گیا، تو کبھی نانی کو بچوں کے مستقبل کی فکر نہ ہوئی۔ اب جب غزل اتنی محنت کے بعد اعلیٰ سوسائٹی میں پہنچ گئی ہے۔ تو سب کے سینوں پر سانپ لوٹ رہے ہیں۔

(ص ۲۶۷)

ایک مختصر سی مدت کے لیے غزل نے خورشید آپا اور راجہ شیو راج کا سہارا ڈھونڈا۔ خورشید آپا کے کردار کی مصوری اس طرح کی گئی ہے:

"ریڈیو ڈراموں میں بڑے ٹھسے کے ساتھ کام کرتیں، کیا مجال کہ ریہرسل کے دوران کوئی ڈائرکٹر کا بچہ چوں بول جائے۔ گالیوں سے اس کا سر مونڈ کر رکھ دیتیں۔ ایسی فحش گالیوں کی بوچھار کرتیں کہ ڈھیٹ سے ڈھیٹ مرد بھی شرما جائیں۔ یوں بھی خورشید آپا کو کوئی کیا کھا کر سکھائے گا۔ بڑے بڑے بوجھ بجھکڑ ان کے سامنے جھک مارتے تھے۔ اچھے اچھوں کو

چٹکیوں میں اڑاتی تھیں۔' (ص ۳۴۹)۔

اور اس کے بعد یہ جملے دیکھئے:

"وہ اپنا بچہ راجہ شیوراج ہے نا، وہ تم پر بری طرح مرتا ہے۔ کئی بار میرے پاس آیا، مگر تم بلگرامی کے چکر میں پھنسی ہوئی تھیں۔ غزل جھینپ گئی۔ خورشید آپا بات کرتیں، تو بات کے سارے کپڑے نوچ پھینکتی تھیں انہیں شاعری کرنے سے بڑی چڑھ تھی۔' (ص ۳۵۱)۔

اور انہی کے بارے میں ذرا دیر پہلے یہ بھی کہا گیا تھا:

"ان کے بھاری بھرکم بلاوز پر کپڑا صرف اتنی جگہ ڈھانپتا تھا کہ پولیس انھیں برہنگی کا الزام لگا کر پکڑ نہ لے، ورنہ سب کچھ ہر ایک کے دیکھنے کے لیے کھلا پڑا رہتا۔' (ص ۳۴۸)۔

'خورشید آپا کے ہاں ہر چیز برہنہ اور براہِ راست تھی اور وہ غزل کو، جس کے بارے میں انہیں پوری اطلاعات حاصل تھیں، ایک کسبی سے زیادہ اہمیت دینے کے لیے تیار نہ تھیں۔ راجہ شیوراج کے بچے سے غزل بس بال بال ہی بچ گئی۔ کیوں کہ وہ اس کے لیے ہرگز تیار نہ تھا۔ کہ جب وہ غزل کو سہارا دینے کے بہانے اپنے ساتھ بمبئی لے جا رہا تھا، ہمایوں بھی ان کے ساتھ لد ے۔ بلگرامی کے سلسلے میں ناکامی کا تجربہ غزل کے لیے انتہائی اذیت ناک تھا۔ وہ دراصل مصری کی ڈلی تھی، جو اپنی تعریف سن کر ایک لمحے میں پگھل جاتی تھی اور یہ بات اسے اکسانے اور ترغیب دلانے کے لیے کافی تھی، کہ کوئی اس کی شخصیت کو اہمیت دے، کیوں کہ گھر کے اندر وہ برابر تحقیر اور تضحیک کا ہدف بنائی جاتی تھی اور اس کی حیثیت خودرو نباتی پودوں سے کسی طرح زیادہ نہ تھی۔ اس کا وجود سینۂ ہستی پر ایک بار تھا۔ وہ اپنے حسن و جمال اور اس کی کشش سے باخبر ضرور تھی، لیکن 'ایوانِ غزل'، میں چاند کے علاوہ اس کا کوئی اور پجاری نہ تھا۔ اس لیے جب کوئی گھاگھ مرد اس کے مسحور کن حسن کے گیت گاتا، تو اس کا دل بہجت انگیز حیرت سے بھر جاتا تھا،' اور اس کا سر غرور سے اوپر اٹھ جاتا تھا۔ 'مگر سب لوگ آپ کی اداکاری کو بہت پسند کرتے ہیں'۔ اس نے آہستہ سے کہا' مجھے لوگوں کی رائے کی کوئی پرواہ نہیں، سچ پوچھیے، تو میں صرف آپ کی خاطر یہاں پڑا ہوا ہوں...' بلگرامی کا وہ جملہ جانے کتنے رنگوں میں ڈوبا، کتنے چاند بن کر چمکا، بارش بنکر

آسمان سے آیا، اور غزل کے سارے وجود کو سرشار کر گیا۔ اب کیا رکھا تھا اس میں جو وہ سینت کر رکھتی: (ص ۱۷۳)۔

اور بلگرامی سے رومانس کے آغاز کار میں یہ تبصرہ نہایت بلیغ ہے:

"مگر آج غزل کا ہاتھ بلگرامی کے ہاتھ میں تھا اور وہ احمق بالکل نہیں جانتا تھا کہ نفرت کے ریگستان میں بھٹکنے والی پیاسی چڑیا نے محبت کے ایک قطرے کی خاطر اس پر سب کچھ نچھاور کر ڈالا ہے۔ بلگرامی اس کے ہاتھ کی لکیریں پڑھنے کے بہانے اس کا ہاتھ تھامے بیٹھا تھا۔ اور وہ انتہائی گرمی میں بھی یوں کانپ رہی تھی، جیسے جاڑا لگ رہا ہو" (ص ۱۷۲)۔

ترغیب و تحریص کے ان جالوں میں پھنسنے کے لیے راشد اور ہمایوں دونوں دانستہ اور نادانستہ طور پر اسے آمادہ کر چکے تھے۔ اور اس پر مستزاد خود اس کی اپنی نفسیات جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا۔

شروع میں کہا گیا تھا کہ واحد حسین اور احمد حسین اس تہذیب اور فضا کے نمائندے ہیں۔ جن سے 'ایوانِ غزل' کا وجود معنوی عبارت ہے۔ احمد حسین کا قیام اورنگ آباد میں تھا، اور واحد حسین کے برعکس ان کی بیوی اجالا بیگم ایک ایسی شجرِ بے فیض ثابت ہوئیں، جس میں کبھی کوئی کونپل نہیں پھوٹی۔ اس دوران احمد حسین آبائی طریقے پر انہماک کے ساتھ جٹے رہے۔ شاعری سے تو انھیں کچھ مس نہیں تھا، لیکن لونڈیوں اور باندیوں سے عشق بازی میں وہ بہت پابندی کے ساتھ پرانی روایات کو نبھاتے رہے۔ اجالا بیگم اس پر کچھ ایسی معترض نہیں ہوئیں اور ان کی ان اٹکھیلیوں سے برابر صرفِ نظر کرتی رہیں لیکن جب ایک عیسائی عورت سے ان کے عشق کا درجۂ حرارت بہت چڑھ گیا اور انھیں یہ خطرہ محسوس ہوا کہ وہ اس سے شادی کرلیں گے تو انھوں نے ایک گہری چال چل کر اسے راستے سے ہٹا دیا، اور وہ اس طرح کہ بی جی ایک لونڈی عرصے سے ان کے در پر پڑی تھی، اور فاطمہ بیگم کا شوہر یعنی قیصر کا باپ غلام رسول جاگیردارانہ نظام کے مطابق احمد حسین کی قید میں تھا اور اس کے پاس اتنی رقم نہ تھی کہ احمد حسین کو ادا کر کے آزادی کا پروانہ حاصل کر سکتا۔ غلام رسول ایک رات بی جانی کے ساتھ گھر سے فرار ہو گیا۔ واپسی پر اجالا بیگم نے، جو اڑتی چڑیا کو پکڑنے میں مہارت تامہ رکھتی تھیں: بی جانی کے چہرے پر وہ نکھار

دیکھا جس سے وہ بہت کچھ تاڑ گئیں۔ بس انھوں نے اپنا ایک خواب بیان کر کے احمد حسین کو اس پر راضی کر لیا کہ وہ بی جانی سے اپنا نکاح پڑھوا لیں۔ تاکہ وہ حرامی بچہ، جس کی ولادت کچھ مدت بعد متوقع تھی، اور جو نواب نصیر حسین خاں کے نام سے منسوب کیا گیا۔ احمد حسین کی کل جائیداد کا وارث قرار پائے۔ اس بچے کی ولادت کی خبر احمد حسین اور ان کی بہو رضیہ پر قیامت بن کر ٹوٹی۔ کیونکہ احمد حسین کے لاولد ہونے کے سبب وہ یہ آس لگائے بیٹھے تھے کہ احمد حسین کی پوری جائیداد راشد کے علاوہ اور کسی کے قبضے میں نہیں آسکتی۔ خوابوں کے اس شیش محل کو چکنا چور ہوتے دیکھ کر واحد حسین کے ہاتھوں کے طوطے اڑ گئے، اور رضیہ پر بجلی گر پڑی۔ نصیر حسین خاں کی ولادت کے موقع پر جو رسمیں ادا کی گئیں، ان کا نقشہ جس چابک دستی کے ساتھ کھینچا گیا ہے، وہ جزئیات نگاری کا ایک اچھا نمونہ ہے:

"بڑے دالان میں تخت پر سرخ مخمل کی کارچوبی مسند بچھی تھی۔ اس کے اوپر پھولوں اور قمقموں کا منڈوا پڑا تھا۔ شہر یہ بچے اس کی پھولوں والی جھالریں نوچ نوچ کر بھاگ رہے تھے۔ ڈیوڑھی مہمانوں سے کھچا کھچ بھری ہوئی تھی۔ ڈیوڑھی کے پچھلے حصے میں پیاز، لیمو اور لہسن کے چھلکے بکھرے پڑے تھے۔ بڑی بڑی دیگیں اور برتن ادھر سے ادھر گھسیٹے جا رہے تھے، چولھے جل رہے تھے۔ گوشت چاول گھی اور مسالوں کے ڈھیروں کے آس پاس باورچیوں کے ساتھ غلام رسول دوڑتا پھر رہا تھا.... مہمان کبھی کے آنا شروع ہو چکے تھے باہر دالان میں شامیانے، دریوں پر سفید چاندنیاں بچھی تھیں۔ اور اس پر ایرانی قالین بچھائے گئے تھے۔ بیچ بیچ میں چاندی کے ورق لگی گلوریوں کے خاص دان رکھے تھے۔ باہر مردانے میں جہاں لوگوں کا ہجوم تھا، گورے چٹے اونچے پورے ہنستے مسکراتے احمد حسین جھک جھک کر لوگوں کا استقبال کر رہے تھے۔ آج انہوں نے تنگ مہرے کے پاجامے پر ہمرو شیروانی پہنی تھی اور ترکی ٹوپی کا پھندنا ان کے ماتھے پر جھول رہا تھا:" (ص ص ۷۰، ۷۲)

جب بوڑھی حشمت بیگم اس حرامی بچے کو جس کا نام نصیر خاں رکھا گیا تھا۔ بی جان سے لے کر اجالا بیگم کی گود میں ڈالتی ہیں تو اس موقع پر غلام رسول ایک مضحک، غیر لچکدار اور میکانکی شخصیت کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس کے عمل کے محرکات دوسروں کے ہاتھوں میں ہیں۔ وہ نوزائیدہ بچے کے لیے اپنی شفقت پدری کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکتا، لیکن

ماحول کے پورے ٹھاٹھ باٹھ اور اجالا بیگم کی شخصیت سے وہ اس طرح مرعوب ہوتا ہے کہ اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ اپنے فوری جذبات کا اظہار کس طرح کرے اور وہ مجسم حماقت نظر آنے لگتا ہے۔ جس سے ہنسی کے جذبے کی تحریک خود بخود ہوتی ہے:

"کیوں رے ماٹی ملے، تو یہاں کیوں مر رہا ہے۔ آج سب سے ضروری کام یہی ہے کر تو چھوٹے نواب (نصیر خاں) کے سامنے بیٹھ کر جھنجھنا کھیلے.... غلام رسول کھسیا کر اٹھ کھڑا ہوا۔ وہ نرا احمق تھا۔ ہونقوں کی طرح ہر وقت منہ کھولے رکھتا۔ گھٹی ہوئی چندیا چاند کی طرح چمکتی۔ صاحب کی قمیص کا دامن اس نے ہاتھ پونچھ پونچھ کر سیاہ کر ڈالا تھا۔ اسے سب پاگل کہتے تھے، اور وہ اپنے اس خطاب پر بھی ہنسے جاتا تھا۔ کوئی اس کے سامنے فاطمہ بیگم اور قیصر کا نام لے دیتا تو وہ شرم سے سر جھکا لیتا تھا، جیسے وہ اپنی بیوی اور بیٹی کے سامنے سر اٹھانے کے قابل نہ ہو؛ مگر یہی غلام رسول کیسے بی جان کے آگے پیچھے پھرنے لگا تھا۔ استانی ماں کہتی تھیں، اجاڑ صورت سے اپنی جوانی نہیں سنبھلتی۔ اجالا بیگم نے اسے دھکا دے کر اٹھایا، تو وہ بڑی دیر تک کھڑا آنکھیں جھپکتا رہا، پھر اس نے لپک کر جھنجھنا اٹھایا اور بڑی عقیدت سے بڑے احترام سے اسے اجالا بیگم کے سامنے پیش کر دیا۔ اجالا بیگم ایک سہیلی سے بچے کو چپ کرانے کا گر پوچھ رہی تھیں۔ غلام رسول کو یوں جھنجھنا لیے دیکھا تو پہلے تو گھبرا گئیں اور پھر مسکرانے کی کوشش کی۔ دیکھا بہن کیسا ہے یہ غلام رسول، جانے کہاں سے خرید کر یہ دو پیسے کا جھنجھنا لایا ہے۔ چھوٹے نواب کے لیے اسے بڑی محبت ہے میرے بچے سے.... یاد نہیں اس وقت سے یوں بچے کے پاس بیٹھا تھا، جیسے اس کا اپنا بچہ ہو؟" (ص ۹۱)۔

آخری جملے کی طنزیہ کاٹ اپنا جواب نہیں رکھتی۔ یہی چھوٹے نواب جب بلوغت کی منزلیں طے کر کے فوزیہ کی منگنی کے موقع پر ایوانِ غزل میں تشریف لاتے ہیں تو غزل کے لیے ترغیب و تحریصِ جنسی کا ایک اور وسیع میدان کھل جاتا ہے۔

راجہ شیو راج کے ہاتھوں اپنی تضحیک اور سبکی کے بعد غزل کی ملاقات سرور سے ہوتی ہے۔ جو حامد میاں کی بیوی کا سگا بھائی اور حیدرآباد کا ایک مفلوک الحال شاعر ہے۔ ہم اس سے پہلی

بار اس وقت متعارف ہوتے ہیں، جب 'ایوانِ غزل' کے تمام افراد چاند اور غزل سمیت حامد میاں کا رشتہ سرور کی چھوٹی بہن سے لے کر ان کے گھر گئے تھے۔ اس وقت سرور کی عمر غزل سے بس کسی قدر زیادہ تھی، اور غزل نے اسے نہ صرف بری طرح الو بنایا تھا، بلکہ مار کٹائی تک بھی نوبت پہنچ گئی تھی۔ سرور خود بھی ان لوگوں سے ملاقات کے لیے ایوانِ غزل جا چکا تھا۔ سرور کے گھر کا ماحول 'ایوانِ غزل' اور 'الف لیلے' دونوں جگہوں کا تضاد پیش کرتا تھا۔ یہاں دولت کی فراوانی، ناز نخروں اور نیشن کی چمک دمک کے برعکس عسرت اور بے چارگی، اضمحلال وانتشار سادگی اور سراسیمگی کے آثار ہر طرف نمایاں تھے۔ یہ منظر کشی ہمارے ذہن میں جیلانی بانو کی ایک بہت ہی موثر کہانی 'رات کے مسافر' کی یاد تازہ کر دیتی ہے۔ جو نکبت وادبار اور انسانی بے بسی اور بے چارگی کی ایک انتہائی دلدوز تصویر ہے۔ سرور اور اس کے گھر والوں کی اس تصویر میں زولا کی حقیقت نگاری کا رنگ جھلکتا ہے۔ اس میں واقعیت کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ ایک مدت کے بعد ہم پھر اسی ماحول میں لوٹ آتے ہیں۔ اور یہ دونوں تصویریں ایک دوسرے کا تکملہ کرتی نظر آتی ہیں۔ اب حامد میاں بیوی بچوں والے بن گئے ہیں۔ سرور کی ماں اور بڑی بہن کا انتقال ہو چکا ہے لیکن سرور بدستور حامد میاں اور ان کی بیوی کے ساتھ رہتا ہے اور کسی اخبار کے دفتر میں نوکری بھی کرتا ہے۔ اور اس کی شاعری کی دھاک بھی حیدرآباد والوں پر بیٹھی ہوئی ہے۔ غزل کے لیے سرور اول اول انتہائی ہمدردی اور ہمدمی کا جذبہ محسوس کرتا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کے شاعرانہ جذبات عود کر آتے ہیں۔ وہ غزل کے ماضی سے واقف ہونے کے باوجود اسے اپنے تخیل کے سنگھاسن پر بٹھانا چاہتا ہے اور اپنے شعری وجود کو اس میں تحلیل کر دینا چاہتا ہے۔ لیکن غزل جو اس سے فی الوقت ایک انتہائی ارضی، غیر شاعرانہ اور حقیقت پسندانہ نذرانے کی لو لگائے بیٹھی تھی۔ اس کی اس پیش کش پر چونک پڑتی ہے:

"مگر اس کا انداز کیا ہے، جیسے وہ بڑائی کے قطب مینار پر کھڑا ہو، اور غزل ننھی سی بچیوں کی طرح اس کے سامنے بیوقوف سی لگتی تھی۔۔۔ غزل نے آج پہلی بار ایک اجنبی مرد ایسا دیکھا تھا، جو اس کی جوانی کو بالکل راشد ماموں کی طرح نظر انداز کر رہا تھا۔" (ص، ۴۴۳)

اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس پیش کش میں بھی وہی تلخی اور زہرناکی اور اندرونی تیزابیت چھپی ہوئی ہے جس کا تجربہ اسے اس سے پہلے بار بار ہو چکا ہے۔ اسے امید تھی کہ سرور اسے اپنی بے بضاعتی

اور کم مائیگی کی ٹھنڈی چھاؤں میں آرام کرنے کی دعوت دے گا اور اسے اپنی معمولی اور پیش پا افتادہ مسرتوں میں شرکت کرنے کی ترغیب دے گا مگر وہ تو اسے واسطہ دینے لگا، اپنی تخیلی کائنات کے آب و رنگ اور تب و تاب کا۔ فقر و فاقے اور صدق و صفا کے اس ماحول کے تقدس کے خلاف اس میں پھر بغاوت کا ایک شعلہ بھڑکا، اور اسے اس سے ڈر بھی لگا۔ سرور کی سادگی، شرافت، کسر نفسی اور جذبۂ ایثار میں اسے ایک طرح کا تصنع نظر آنے لگا۔ ایک فریبِ نظر، جیسے کہیں ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں، اور اس طرح غزل نجات کے دروازے تک پہنچ کر تہی دست لوٹ آتی ہے۔

فوزیہ کی منگنی کے سلسلے میں نصیر حیدر آباد میں اپنے چچا واحد حسین کے ہاں مدعو کیا جاتا ہے۔ اور حُسنِ اتفاق دیکھیے کہ باوجود اس کے کہ ہمایوں اسے اپنے پاس بلا لینا چاہتا ہے، مگر بی بی اس عذر کے ساتھ غزل کو 'ایوانِ غزل' میں روک لیتی ہیں کہ ایسے موقع پر کام کی زیادتی کی وجہ سے اس کی وہاں موجودگی ضروری تھی۔ نصیر کے خمیر میں شروع ہی سے کجی تھی۔ اس پر احمد حسین کی دولت کے بل پر گلچھرے اڑانے اور اجالا بیگم کی ہمت افزائی کے سبب وہ اس وقت تک گرگِ باراں دیدہ بن چکا تھا۔ اس نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا تھا۔ غزل کو دیکھ کر اس کی آنکھیں ایسی چکا چوند ہوئیں جیسے کسی ہشت پہلو ہیرے کی آب و تاب کو دیکھ کر ہو سکتی ہیں اور اس نے اس کے سامنے اسی طرح کے دام تزویر بچھانے شروع کر دیئے، جیسے بھان صاحب اور بلگرامی اس سے پہلے ماضیٔ قریب میں بچھا چکے تھے۔ نصیر کی خاطر مدارات کی ذمے داری بھی جسے احمد حسین اور بی بی دونوں مصلحتاً ضروری سمجھتے تھے، اسے ہی سونپی گئی تھی، بھلا غزل ایسے کھاگ سے بچ کر کہاں نکل سکتی تھی۔ اس میں وہ تمام پرانے جذبے عود کر آئے۔ جو سرور کی پیش کش کے وقت سوئے پڑے رہے تھے۔ یوں تو نصیر نے جنسی ترغیب کے ہر آزمودہ حربے سے کام لیا، لیکن اس سے مطلب براری میں کامیابی غزل کی اس تشنگی کی وجہ سے ہوئی۔ جو اس کے سارے وجود میں سرایت کیے ہوئے تھی، اور اس طرح وہ پکے پھل کی طرح نصیر کی کھلی ہوئی آغوش میں آ گری۔

غزل کی نفسیات کی ایک جھلک اس طرح دکھائی گئی ہے:

"پر جانے کیوں اپنی تعریف سنتے ہی اس پر ایک سحر سا چھا جاتا تھا، کہنے والے کی آواز پہلے تو دل میں شہد گھولتی اور پھر ابھی تک تشنہ رہنے والی خواہشوں کا زہر اس کی رگ

رگ کو جلانے لگتا ۔۔۔ بھلی حقارتوں اور نفرتوں کی قطار سی سامنے آکھڑی ہوتی، اور اتنی نفرت اتنی تاریکی کو دیکھ کر وہ رو پڑتی تھی ۔ اب کیا ہوگا۔ اب وہ مجھ سے کیا کہے گا۔ (ص ۳۰۲)

'نصیر کی آنکھ کھلی تو زندگی کی ایک حسین صبح اس کا استقبال کر رہی تھی ۔ نہ جانے کب غزل اس کے پاس سے اٹھ کر جا چکی تھی ۔ مگر تکیے پر اس کے وجود کی گرمی باقی تھی ۔ اس کی خوشبو سے بستر مہک رہا تھا اور اس خوشبو نے نصیر کے انگ انگ میں جانے کیسی مستی بھر دی تھی ۔ وہ اس انوکھی سرشاری سے ابھی واقف نہ تھا ۔ اسے اپنے اوپر رشک بھی آرہا تھا اور شک بھی ہو رہا تھا ، جھلے کے پاس دیوار کو تھامے غزل کھڑی تھی ۔ بےحد تھکی ہوئی ، کھوئی کھوئی ، اس کے پریشان بال چہرے پر اڑ رہے تھے آنکھیں سوجی ہوئی سی تھیں ۔ جیسے وہ ساری رات روتی رہی ہو ؛ (ص ۳۰۵) ۔

۔۔۔۔ کیسی بے پناہ کشش تھی اس لڑکی میں ۔ ملگجے بدرنگ کپڑوں میں بھی وہ سونے کی مورت لگ رہی تھی ؛ (ص ۳۰۵)

لیکن یہ تجربہ بھی اداسی اور حرماں نصیبی کی ایک گہری لکیر اپنے پیچھے چھوڑ گیا ۔ نصیر نے اپنی خواہشات کی تسکین حاصل کرنے اور اسے باقاعدہ رشتۂ ازدواج کا جھوٹا وعدہ دیکر اسے ذہن سے یوں محو کر دیا ، جیسے تتلی ایک پھول کا رس چوس کر کسی دوسرے پھول کی تلاش میں اڑ جائے :

"نصیر کو یاد کرنا چھوڑ دے گجو ۔ بچوں کو چاند کس نے لا کر دیا ہے ۔" (ص ۳۱۲)

اسی دوران حیدرآباد جو سیاسی حوادث کے دہانے پر کھڑا تھا ، ایک عظیم رستخیز سے دوچار ہوا ۔ ہندوستان کو مکمل آزادی مل گئی اور ریاستوں کے الحاق کے مسئلے کو آخری شکل دیدی گئی ۔ سلطنتِ آصفیہ کا چراغ اس آندھی میں کیسے جلتا رہتا ۔ اس کا گل ہو جانا قضا و قدر کا مبرم فیصلہ تھا ۔ ادھر کمیونسٹوں کی دہشت انگیز تحریک بھی زور پکڑ رہی تھی ۔ اور اس طرح مفت خورے جاگیرداروں کا وجود آناً فاناً برف کے تودے کی طرح پگھل گیا ۔ ان میں سے بعض نے اس کایا پلٹ کے پیشِ نظر اس کے سوا چارہ نہ دیکھا کہ نئی مملکتِ پاکستان کا رخ کریں ۔ احمد حسین بھی انہی میں سے ایک تھا ۔ لیکن پہلے پہل جب اورنگ آباد پر دہشت پسندوں کی یورش کی اطلاع ملی ، اور یہ خیال ہوا کہ شاید احمد حسین مع اپنے پورے خاندان اس معرکے میں کام آئے ، تو واحد حسین اور رضیہ کی امیدوں

کے دِیے کی لَو خود بخود تیز ہوگئی۔ اور ان کے دسویں کی فاتحہ بڑی دھوم دھام سے 'ایوانِ غزل' میں کی گئی۔ پھر جب اس خبر کی تکذیب خود احمد حسین کے خط سے ہوئی اور اس کے ساتھ ہی انھوں نے یہ مژدۂ جانفزا بھی سنایا کہ وہ اہل و عیال سمیت پاکستان ہجرت کر رہے ہیں، تو 'ایوانِ غزل' میں ایک بار پھر بھونچال آ گیا۔ کیوں کہ اب اس کا یقین ہو گیا کہ احمد حسین کی متروکہ جائیداد پر نئی ہندوستانی حکومت کے عمال قبضہ کرلیں گے۔ ادھر غزل کی رہی سہی امیدوں پر بھی پانی پھر گیا۔ پہلے کی طرح ایک بار پھر وہ بدنصیبی کی گہرائیوں میں دھکیل دی گئی۔ نصیر سے جدائی کا صدمہ اسے بہت شاق گذرا کیوں کہ اس نے اس کے ساتھ رفاقت کا کچھ عرصہ گزارا تھا، اور اس سے مستقل اور مستحکم رشتے میں منسلک ہونے کے امکانات کافی روشن نظر آتے تھے۔ لیکن اس طرح بچھڑ جانے کے بعد اس کے شب و روز پھر تنہائی اور محیط اندھیرے سے ڈھکے ہوئے نظر آنے لگے؛ تا آنکہ اسے اپنے ماموں زاد بھائی شاہین کی محبت نے ایک بار پھر سہارا دیا۔ غزل کو شروع ہی سے ننہیال اور ددھیال دونوں میں نظر انداز کیا گیا تھا اسی وجہ سے اس کے اندر ایک طرح کا احساسِ کمتری اور احساسِ محرومی پیدا ہو گیا تھا۔ اور محبت، دلجوئی اور دلاسائی حاصل کرنے کی وہ تڑپ، جس کی وجہ سے اس نے ایک سے زائد بار دھوکہ کھایا۔ آخری بار وہ لنگڑی پھوپی کے جذبۂ ترحم کا ہدف بنی۔ انھوں نے رضیہ سے مشورہ کرنے کے بعد یہ طے کیا کہ غزل کو شخو میاں کے سر چیپ دیا جائے کہ وہی اس طرۂ پیچ و خم کے پیچ و خم نکالنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ غزل نے اپنے کانوں سے اس کھسر پھسر کو سُنا، اور شاہین کی چھٹی حس نے اسے اس کا عرفان بخشا۔ اس سازش کا جواز یہ تھا کہ اس جھوٹے برتن کو اب کون پوچھے گا۔ شخو میاں، لنگڑی پھوپو کے دُور کے رشتے کے بھائی تھے اور انھیں انسانیت کی تلچھٹ سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ شاہین سینہ تان کر اس سازش کے خلاف صف آرا ہو گیا، اور ردِ عمل کے طور پر اس نے غزل کو اپنے جذبۂ ایثار کی پیشکش کی اور رضیہ اور راشد کی انتہائی مخالفت اور ناپسندیدگی کے باوجود وہ اپنی اس جراءت رندانہ کو عملی شکل دینے پر تلا ہوا تھا۔ رضیہ کی ضد بہر حال عورت کی ضد تھی اور اس پر قابو پانا آسان کام نہ تھا۔ مگر راشد نے جو شروع ہی سے مصلحت بینی کی مشعل سے ہر تاریک راہ کو روشن کرنے کی غیر معمولی استعداد رکھتا تھا، اس ضد کو توڑنے کے لیے صرف ایک بلیغ جملہ کہنا ہی کافی سمجھا:

"رضیہ گذرتے ہوئے وقت کو پیچھے کی طرف مت لے جاؤ۔۔۔۔ جو ہونا ہے، ہونے دو۔"

(ص ۱۱۴)۔

شاہین کی طرف سے یہ پیش کش انتہائی خلوص اور بغیر کسی ذہنی پس وپیش کے کی گئی تھی۔ اور اسے منوانے میں اس نے اپنی بھرپور قوتِ ارادی سے کام لیا تھا۔ کیوں کہ وہ جانتا تھا کہ 'ایوانِ غزل' میں غزل کی طرف سے سب کا رویہ معاندانہ تھا۔ یورپ میں سالہاسال رہ چکنے کے سبب شاہین عورتوں کا خاصا وافر تجربہ رکھتا تھا۔ وہ غزل کے ماضی سے بھی ناواقف نہیں تھا، خصوصاً نصیر سے اس کا جو تعلق رہا تھا، اس پر وہ بہت چبھتا ہوا تبصرہ بھی کر چکا تھا اور قیامِ حیدرآباد کے زمانے میں نصیر سے اس کی کافی گاڑھی چھن چکی تھی۔ لیکن اس سب کے باوجود وہ غزل میں ایک ناقابلِ بیان کشش محسوس کرتا تھا جیسے اور بہت سے مردوں نے کی تھی:

"آج غزل کے چہرے پر کیسی کشش تھی، دل میں برچھی کی انی بن کر چبھنے والی کشش، نہ جانے کیوں اس وقت شاہین کو غزل کبھی چاند آپا معلوم ہونے لگی۔ کبھی بی بی۔ کوئی بات ضرور تھی جو ادھر دیکھ کر دنیا اندھیری اندھیری لگتی ہے۔۔۔۔ آج اسے لگا کہ غزل میں کوئی بات ضرور ہے، جو زہر کی طرح مرد کے جسم میں سرایت کر جاتی ہے۔" (ص ۹۲ — ۲۹۱)۔

لیکن اسے اس امر کا بھی شدید احساس تھا کہ اب وقت آگیا ہے کہ غزل موجوں سے کھیلتے رہنے کے بجائے اپنے آپ کو ساحلِ دریا کے سکون اور سلامتی کے حوالے کر دے۔ لیکن وہ طرح طرح کے اندرونی تضادات کا شکار تھی۔ وہ سرور کے حقیقت پسندانہ رویے کی آرزومند ہونے کے باوجود بجھی ہوئی اور بیچارگی کی اس زندگی کو بسر کرنے کے لیے بھی اپنے آپ کو آمادہ نہ کر پائی تھی، جسے سرور ہنسی خوشی گذار رہا تھا، اور تیسری طرف وہ اس جذبۂ ترحم کے خلاف بھی دل میں ایک شدید بغاوت محسوس کرتی تھی، جو اس کی رائے میں شاہین کے طرزِ عمل کا محرک تھی۔ اس کا خیال تھا کہ وہ اسے روزمرہ کی زندگی میں ایک رفیق کی حیثیت سے مساوی درجہ دینے کے لیے تیار نہیں تھا، بلکہ وہ اسے ایک زنِ بازاری سمجھتا تھا اور اسی لیے اسے اس کی فکر نہیں تھی، کہ غزل کی کوکھ ہری نہیں ہوئی۔ غزل کی اس نفسیاتی کیفیت اور شاہین کے ردِ عمل کی جھلکیاں مندرجہ ذیل چند تراشوں میں بخوبی نظر آتی ہیں:

"اور اس عقدِ مسعود کی رات غزل بار بار سوچ رہی تھی کہ لڑکیاں کتنا جھوٹ بولتی ہیں۔

اس وقت کے بارے میں۔ مجھے تو تنہائی کے سروں میں کوئی نشہ گھلتا نہیں لگ رہا ہے۔ نہ تو چاند تارے کہیں جگمگ رہے ہیں اور نہ میرے دل میں کہیں کلیاں مہک رہی ہیں؛ ایوانِ غزل' کی ساری اداسی اور مایوسی کا اندھیرا میری طرف بڑھتا چلا آرہا ہے؛ (ص)

گھبرا کر وہ نصیر والی ہیرے کی انگوٹھی کو بار بار اتارتی' پھر پہن لیتی۔ تب شاہین اس کے پاس آیا اور اس کی ٹھوری اٹھا کر بولا غزل اب دوڑنا چھوڑ دو۔ سوچنا چھوڑ دو۔ آج سے وہی ہوگا' جو تم چاہو گی۔ نہیں نہیں... وہ چلا کر رو پڑی؛ (ص ۷، ۴۱)

وہ ہر بات غزل سے پوچھ کر کرتا... مگر اتنی محبت غزل کہاں سمیٹ کر رکھتی... وہ جو بچپن سے جوتیاں اور تھپڑ کھانے کی عادی رہی تھی۔ شاہین کے خلوص اور محبت کی مٹھاس سے ابکائیاں لینے لگی۔ اسے یوں لگتا' جیسے شاہین اس کا وہ شوہر نہیں ہے' جس کے ساتھ زندگی بھر لڑنے اور مرنے کے اس نے خواب دیکھے تھے' جس کے ظلم سہہ کر آنسو بہانے اور اس کے پیر داہنے کا ارمان وہ دل میں چھپائے بیٹھی تھی۔ شاہین تو ایک اجنبی جو اسے بیوی نہیں سمجھتا ہے اور اس کے جسم کی خواہشوں کو سمجھنا ہی اس نے اپنا سب سے اہم کام سمجھ رکھا ہے جیسے غزل کو اتنے مردوں کے پاس صرف جسم کے مطالبے ہی لے گئے تھے؛ (ص ۴۱۸)۔

اب کیا سوچنا شروع کر دیا۔ اس نے غزل کا سر ہلا کر پوچھا' اور پھر سنجیدگی سے کہا: غزل مجھے افسوس ہے کہ میں تمہیں خوش نہیں رکھ سکا۔ میں وہ مرد نہیں تھا' تم نے جس کے خواب دیکھے تھے' بعض وقت مجھے ایسا لگتا ہے کہ جیسے تم نے میری خواہش پر اپنے آپ کو قربان کر دیا ہے۔ مگر یقین مانو میں تمہارے کسی راستے پر نہیں کھڑا ہوں' تم جہاں جاہو' جا سکتی ہو۔ جو چاہو کر سکتی ہو... 'میں جانتی ہوں' غزل نے بڑی بے بسی کے ساتھ چلا کر کہا' ... وہ دونوں ہاتھوں میں منھ چھپا کر رونے لگی۔ "بس اب شروع ہو گیا رونا"۔ شاہین نے برا مان کر کہا۔ تم سے تو بات کرنا مشکل ہو گیا ہے کچھ مجھے بھی تو بتاؤ کہ آخر میں کیا کروں؟ ساری زندگی تو ایک عذاب ہو گئی ہے؛ (صص ۲۶، ۴۲۵)۔

ظاہری اختلاط اور آسائش کے باوجود جذبات اور احساسات کا یہ مدوجزر غزل کے دل و

جگر کو اندر ہی اندر کھاتا رہا۔ نصیر نے پاکستان جاکر اپنی ایک عزیزہ نفیس بیگم سے شادی کرلی تھی اور وہ فراغت اور دلجمعی کی زندگی گزار رہا تھا۔ کچھ عرصے کے بعد وہ چند دن کے لیے اپنی بیوی کے ساتھ ہندوستان آیا اور حیدرآباد پہنچا۔ غزل کو ایک نظر دیکھ لینے کے لیۓ۔ جس نے اس کی دی ہوئی انگوٹھی کو ابھی تک اپنی انگلی سے جُدا نہیں کیا تھا۔ کیونکہ جیسا کہ اس نے کراتی کو بتایا تھا۔ اس انگوٹھی میں جو اس کے گذرے ہوئے رومانس کی علامت تھی۔ اس کی جان اٹکی ہوئی تھی۔ غزل اور نصیر کچھ دن تک ایک دوسرے سے بے تعلق سے رہے۔ لیکن نفیس سے غزل کی بے تکلفی بہت بڑھ گئی اور اس نے اپنی سادگی میں اس امر کا انکشاف کردیا کہ نصیر ایک ایسی لڑکی کی محبت کو اپنے سینے کے اندر سینت سینت کر رکھے ہوئے تھا، جو انڈیا میں رہتی تھی اور اسے یقین تھا کہ وہ لڑکی اب بھی نصیر کی راہ میں آنکھیں بچھائے ہوگی۔ ہو نہ ہو یہ سب بکواس ہے۔ غزل نے غصے میں اپنے ہونٹ کاٹے، اور نہیں تو کیا، نفیس نے اطمینان سے کہا:

"کہتے ہیں ایک خوبصورت لڑکی مجھ پر بری طرح مرتی تھی۔ مگر وہ ایسی لڑکی تھی، جسے صرف پیار کیا جاتا ہے... پھر نفیس نے اپنے سینے پر پلو ڈال کر بڑے ٹھسّے سے۔ بیوی پن کی اہمیت جتائی۔ 'اب میں نے انھیں خوب کس کر باندھ رکھا ہے۔ کہو سوئی کے دھاگے میں سے نکل جائیں گے میری خاطر'۔" (ص ۴۵)۔

جو الفاظ نفیس بیگم نے غیر اضطراری طور پر رازدارانہ انداز میں کہے تھے؛ انھوں نے غزل کو جذبات کے جوار بھاٹے میں جھونک دیا، اور اس کے سارے پرانے زخم ہرے ہوگئے۔ اس کے ذہن میں یہ خیال کوندے کی طرح لپکا کر وہ مردوں کے لیے صرف جسمانی یا جمالیاتی ذوق کی تسکین کا آلہ کار رہی ہے۔ جسم و جان کے بیک وقت تقدس سے اسے کوئی حصہ نہیں ملا۔ وہ شدتِ جذبات سے بے تاب ہوکر ستار کے تاروں کی طرح جھنجھنا اٹھی۔ اس پرانی اہانت کے احساس نے دیوانگی کی حالت طاری کردی اور وہ اپنے نام غزل کی اس تعریف کا مصداق بن گئی۔ جس کے بارے میں راشد نے کہا تھا:

"فارسی میں ایک خیال یہ بھی ہے کہ غزل اس کرب کو کہتے ہیں، جو زخمی ہرنی کی آنکھوں میں مرتے وقت ہوتا ہے"۔ (ص ۱۱)۔

ایک لمحۂ گریزاں میں اس نے جسم اور روح کو برہنہ کرنے اور دیکھنے کا ارادہ کیا، اور پھر

خودکشی کا عزم کر لیا، پھر کچھ سوچ کر اس نے وہ البم نکالا جس میں اس کے عاشقوں کی تصویریں تھیں اور انہیں جلانا طے کر لیا۔ تاکہ یادوں کے تمام چراغ گل کر دیئے جائیں۔ یہ البم اس کی زندگی کا آئینہ تھا۔ یہاں شناسا چہروں کا ہجوم تھا۔ وہ اٹھی اور البم نکال کر کھول دیا، یہ سب وہ تھے، جو اس پر اپنی جان نثار کرنے کو تیار تھے، مگر عزت نثار نہ کر سکے۔ انھوں نے اسے اپنی محبوبہ بنایا تھا، کہ اپنی جوانی کو رنگین بنائیں اور پھر ان عورتوں سے شادی کی، جو صرف بیویاں ہوتی ہیں۔ ماچس اٹھا کر اس نے البم کو جلانا شروع کیا: (ص ۵۵۴)۔

سب تصویریں چشم زدن میں آگ کے شعلوں کی لپیٹ میں جل کر خاک ہو گئیں۔ سوائے ایک تصویر کے، اور یہ تصویر سرور کی تھی۔ جس میں سے ایک آنکھ کا نقش کاغذ پر باقی رہ گیا۔ اور وہ اسے برابر گھورتی رہی۔ راکھ بٹور کے وہ پھینکنے لگی، تو راکھ میں دبا ایک ادھ جلا فوٹو نکلا... یہ سرور کی آنکھ تھی، جو ابھی تک ٹکٹکی باندھے اسے دیکھ رہی تھی، یہ فوٹو سرور نے شادی کے آفر کے ساتھ اسے دیا تھا، اور غزل سارے گھر میں اسے نچاتی پھری تھی: (ص ۵۵۴)۔

یہ اس امر کا اشارہ ہے کہ غزل کے لیے سرور کی محبت میں ایک سچائی تھی، مگر غزل نے اس راز کو ایک حد تک اس وقت جانا، جب وہ موت کی چوکھٹ تک پہنچ چکی تھی، اور فنا سے ہمکنار ہونے کا عزم کر چکی تھی۔ پھر ایک انتہائی خطرناک اور فیصلہ کن موڑ اس وقت آیا، جب اس کے فوراً بعد تنہائی میں موقع پا کر نصیر نے غزل کی طرف ایک بے باکانہ جست لگائی۔ غزل کے تمام خوابیدہ جذبے یکلخت ایک لمحے کے لیے اُبل پڑے:

"اور وہ اس سے بے اختیار چمٹ گئی؛ جانے کتنی کوششوں کے بعد نفیس اور شاہین سے بچ کر وہ یہاں آیا تھا۔ اچانک غزل کا سویا ہوا بدن سپردگی کے بے پناہ جذبوں سے سرشار ہو اٹھا... وہ پٹرول کا ڈرم بن گئی اور ننھی سی چنگاری اسے چھونے آگے بڑھ رہی تھی۔ آج پورے دس برس کے بعد نصیر اس کے سامنے کھڑا تھا۔ تو وہ کچی کنواریوں کی طرح کانپ رہی تھی۔ اس وقت وہ اپنی موت بھول چکی تھی۔ اسے نفیس اور شاہین بھی یاد نہیں آ رہے تھے۔ نصیر اس کے اور قریب آگیا، اتنے قریب کہ وہ اس سے بے اختیار لپٹ گئی، مگر نصیر نے اپنی کمر میں سے اس کے ہاتھ نکال کر تھام لیے، 'غزل یہ انگوٹھی مجھے دیدو۔ اماں جان کہتی تھیں کہ یہ انگوٹھی

نفیس کو پہننا چاہیے؛ (ص، ۵۴)۔

اس ایک لمحۂ گریزاں میں زندگی موت کی دستبرد پر غالب آگئی تھی اور جذبات کا لاوا پھوٹ نکلا تھا، مگر انگوٹھی کی واپسی کے مطالبے نے جس پر غزل کی زیست کا انحصار تھا۔ ایک بار اور آخری بار اس کی زندگی کی شہ رگ کو کاٹ دیا۔ وہ منہ کھولے نصیر کو دیکھ رہی تھی.... اس کے سننے اور سمجھنے کی قوت ختم ہو چکی تھی۔ وہ حرکت بھی نہ کر سکی۔ اس کے اوپر اٹھے ہوئے ہاتھ جو کسی کو پکڑنا چاہتے تھے، یوں ہی اٹھے رہے اور نصیر نے آہستہ سے انگوٹھی اتار لی.... وہ نہ جانے غزل کو کب تک پیار کرتا رہا۔ اور کب باہر چلا گیا۔ غزل نے چونک کر اپنی خالی انگلی کو ٹٹولا، اور اس چھت کی طرح دھم سے گر پڑی، جس کے ستون کسی نے نیچے سے گرا دیے ہوں؛ (ص ۵۸)۔

انگوٹھی دراصل غزل کی زندگی میں ایک TOTEM کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کی ایک طلسماتی اہمیت ہے، جسے سائنسی قانونِ علت و معلول پر پرکھنا غلط ہوگا، اس سے پہلے ہمیں یہ جملے ملتے ہیں:

'نصیر! میں نے ساری رات سوچا، بہت غور کیا۔ ایسا لگا کہ یہ انگوٹھی مجھے سچ مچ تمہارا بنا دے گی، وہ جیسا کہانیوں میں لکھا ہے نا۔ نصیر کو یوں لگا، جیسے وہ خواب میں بڑبڑا رہی ہو، کیا لکھا ہے کہانیوں میں۔ انگوٹھی میں کسی شہزادی کی جان ہوتی ہے اور وہ انگوٹھی کسی دوسرے کے پاس چلی جاتی تو شہزادی مر جاتی تھی؛ (ص ۴۰)۔

اس حادثے پر سب سے بلیغ تبصرہ کرانتی کا ہے۔ جو ایک شفاف ذہن اور اچھوتے شعور کی مالک ہے۔ جس نے نصیر سے مخاطب ہو کر کہا تھا:

"نصیر انکل۔ آنٹی اس لیے مر گئیں کہ ان کی انگوٹھی کھو گئی۔ انھوں نے مجھ سے کہا تھا، مرنے کے بعد بھی انگوٹھی کو مت اتارنا۔ اس میں میری جان ہے؛ (ص ۵۵)۔

جیسا کہ شروع میں کہا گیا چاند اور غزل کے کردار اس ناول میں مرکزی اہمیت کے حامل ہیں۔ ذیلی کرداروں میں لنگڑی پھوپھو ہیں، جو واحد حسین اور احمد حسین کی چچازاد بہن ہیں جن کی جائیداد پر دونوں بھائی ناجائز طور پر قابض رہے؛ اور جو ایک حادثے میں چھت پر سے گر کر لنگڑی ہو گئی تھیں۔ ان کی زندگی میں احساسِ محرومی نے گہرے غار بنا دیے تھے اور تلخی

اور زہرنا کی ان کی رگ و پے میں سرایت کر گئی تھی۔ وہ ایوانِ غزل میں ایک ضروری شر کی طرح قبول کر لی گئی تھیں۔ ان کے دور کے رشتے کے بھائی شنّو میاں کی طرف اشارہ غزل کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے۔ یہ ہر وقت سیندھی کے نشے میں دھت رہتے تھے۔ اور ان کے کرتوتوں کی وجہ سے انھیں سیڑھیوں سے چل کر دالان میں آنے کی اجازت نہیں تھی۔ لنگڑی پھوپو کی کہیں شادی نہ ہو سکی تھی اور ان کی جوانی برص کا داغ بن کر رہ گئی تھی، جو ان کی پوری شخصیت پر پھیل گیا تھا۔ زندگی سے انتقام لینے کی خاطر لنگڑی پھوپو اس عمر میں ایک رات سارا خاندانی زیور اور کپڑے، جن پر ان کا حق تھا، لے کر شنّو میاں کے ساتھ رفو چکر ہو گئیں۔ ایک اور کردار قیصر کا ہے، جو فاطمہ بیگم اور غلام رسول کی بیٹی تھی۔ جس کے ماں باپ کے درمیان آئے دن کے جھگڑوں ٹنٹوں نے اور اس کی طرف بیشتر لوگوں کی شقاوتِ قلبی نے اس کے اندر ضد، غصہ، ہٹ دھرمی اور بغاوت کی آگ کو ہوا دی تھی۔ ان سب کا نتیجہ دہشت پسندوں سے اس کا میل جول اور اشتراکِ عمل، سنجوا سے شادی اور پھانسی کے تختے پر چڑھائے جانے کی صورت میں نکلا۔ اسی شادی کا پھل کرانتی تھی۔ جسے قیصر چاند کی تحویل میں دے گئی تھی، کیوں کہ قیصر اور سنجوا کی زندگی ناموافق حالات کے بھنور میں ہچکولے کھاتی رہتی تھی۔ کرانتی کو چاند نے اور اس کے بعد غزل نے جس جس طرح دوسروں کی نظروں سے بچا کر اور خود ان کے طعن و تشنیع کا نشانہ بن کر اور اپنا خونِ جگر پلا کر پالا پوسا، اسے بڑے حقیقت پسندانہ انداز میں سامنے لایا گیا ہے۔ سانولی سلونی رنگت والی یہ چھوٹی سی گڑیا غزل اور شاہین کے سایۂ عاطفت میں پرورش پاتی رہی۔ یہ بڑی INTELLECTUAL قسم کی لڑکی تھی، اور جذبات کی شدت اور ان کے ابال سے ایسی ہی ناآشنا اور بیگانہ تھی، جیسا کہ اس کا باپ سنجوا۔ وہ ایوانِ غزل، میں اس وقت بھی موجود تھی، جب نصیر پاکستان سے ہندوستان کا ایک چکر لگانے کے لیے آیا تھا اور اس کی رال اس ترنال (کرانتی) کو دیکھ کر بھی ٹپکی۔ مگر کرانتی کی شخصیت کے اردگرد جو تار کھنچے ہوئے تھے، وہ بہت مضبوط اور خاردار تھے اور نصیر ایسا گرگ باراں دیدہ بھی اس کا کچھ نہ بگاڑ سکا۔ 'ایوانِ غزل، کے البم میں یہ ایک نئی اور انوکھی تصویر تھی۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، چاند اور غزل کے کردار اس ناول میں ایک ایسی کھونٹی ہیں، جس پر ایک بدلتے ہوئے سماج کی تصویر بڑی خوبی کے ساتھ لٹکائی گئی ہے۔ راشد، ہمایوں اور حیدر

علی خاں بھی اس سلسلے میں اہم ہیں، اور وہ اپنی جگہ ٹھہرا ہوا منجمد سماج، جو ناول کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس کے بھی دو رُخ بالمقابل رکھے گئے ہیں: یعنی 'ایوانِ غزل' اور 'الف لیلے'، دونوں میں سمت و رفتار کا اندازہ اسے برتنے والے مرد عورتوں کی حرکات و سکنات، ان کی گفتگو اور عمل کے شعوری اور غیر شعوری محرکات، رسم و رواج کی پابندی، جذبات و احساسات کے مختلف دھاروں اور متضاد اور متخالف ذہنی رجحانات اور جھکاؤ سے لگایا جا سکتا ہے۔ یہاں ناول کی مقامی بناوٹ بھی خاصی قابلِ لحاظ ہے یہاں ہر ہر قدم پر جزئیات کے آئینے میں ناول کے عمل کے آگے بڑھنے اور کرداروں کی اندرونی دنیا کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے، یہاں روشن اور قطعی محاکات کی مدد سے افراد اور اشیا پر دونوں کو منکشف کیا گیا ہے اور بیان سے زیادہ تجسیم پر نظر مرکوز رہی ہے۔ صرف چند مثالیں دیکھیے:

"فاطمہ بیگم وہ خاردار جھاڑی تھیں، جو پھول کی کیاری میں نکل آتی ہے۔ واحد حسین کے ابا بچوں کی آئے دن کی پیدائش سے گھبرا گئے، اور کسی سِتم پیشہ معشوقہ کے غم میں نڈھال پڑے تھے۔" (ص ۴۵)۔

"سر میں اس کے اکا دکا سفید بال بھی نظر آنے لگے، اور سامنے کے دو دانت بھی غائب ہو گئے تھے۔ منہ کے اندر ایسی سیاہی تھی، جیسے ان کی روح میں بھی اجالے کی کوئی رمق باقی نہ ہو۔" (ص ۶۴)۔

"ان کے بھاڑے سے بدن سرخ آنکھوں اور جھاڑوں کی طرح لمبی داڑھی سے غزل کو بڑا ڈر لگتا تھا۔" (ص ۷۳)۔

"اس لیے غزل عقاب کی زد میں آنے والی فاختہ کی طرح دن بھر کسی کونے میں دبکی لرزا کرتی تھی۔" (ص ۱۹۳)۔

"لڑکیوں کو سجانا بھی کتنی حماقت ہے، جیسے جلتی ہوئی شمع پر غلاف چڑھا دیا جائے، اور پھر فوزیہ اتنے بناؤ سنگھار کے باوجود غزل کے سامنے یوں ٹمٹما رہی تھی، جیسے دوپہر کے وقت چراغ جل رہا ہو۔" (ص ص ۸-۲۹۶)۔

"اب سڑکیں سنسان پڑی تھیں۔ ان ماؤں کی طرح جنھوں نے اپنی آنکھوں کی جوت کھو دی تھی۔" (ص ۲۱۷)۔

یہاں کوئی بھی کردار غرائم یعنی ضمنی اور بھرتی کا نہیں ہے۔ واحد حسین سے لے کر کرانتی تک ہر کردار اپنا ایک تفاعل رکھتا ہے۔ جو ناول کے عمل کو آگے بڑھاتا ہے، یہاں ایاز اور شہزاد کی بھی اہمیت ہے، جو آپس میں لڑتے جھگڑتے رہتے ہیں اور فاطمہ کے شوہر غلام رسول کی بھی۔ یہاں سایا بھی اہم ہے اور خورشید آپا اور مس ریڈی بھی، جس کے بارے میں کہا گیا ہے:

"مس ریڈی خوبصورت چیزوں پر جان دیتی تھیں۔ اس لیے انہیں غزل کا چمکیلا سا رنگ اور سوئی ہوئی خمار آلودہ آنکھیں بہت پسند تھیں۔ لہذا مس ریڈی پر نچھاور ہونا غزل کا فرض تھا۔ اسکول میں مس ریڈی کے بارے میں ہمیشہ سرگوشیاں ہوتی تھیں۔ دوسری سوکھی چمرخ ٹیچریں ان کے بھرے بھرے بدن سے بچ بچ کر چلتی تھیں۔ بڑی عمر کی لڑکیاں انھیں آتا دیکھ کر یوں رک جاتی تھیں، جیسے بارات گذر رہی ہو۔ وہ چلی جاتیں تو دبے دبے قہقہے بلند ہو جاتے۔" (ص ۲۴۹)۔

یہاں بی بی ہیں، جو ایک خاموش تماشائی کی طرح سب کرداروں کو زندگی کے اسٹیج پر آتے دیکھتی ہیں اور مشکل ہی سے کوئی جملہ ان کی زبان کی دہلیز الانگ پاتا ہے۔ بھری جانی ہیں، جو عرصے سے احمد حسین کے گھر پڑی ہوئی تھیں اور بس ایک دفعہ انہیں کچھ ایسی جھرجھری سی آئی کہ وہ غلام رسول کے ہمراہ بھاگ نکلیں۔ اور جب اس کے بیٹ کے کیڑے نصیر کو زبردستی اس سے چھین کر اجالا بیگم کو دے دیا جاتا ہے تو وہ کوئی احتجاج نہیں کرپاتی؛ بجز اس کے کہ جب اجالا بیگم اسے راستے میں بیٹھ کر پان بنانے پر ٹوکتی ہیں، وہ ان کا کوئی نوٹس نہیں لیتی، اور سنی اَن سنی کر جاتی ہے:

"دالان کے اس کونے میں جہاں سب جوتے اتار کر اندر جارہے تھے، آیاؤں کا ایک پورا گروپ روتے ہوئے بچوں کو چپ کرانے کی بجائے اپنی باتوں میں مگن تھا۔ اور اسی جگہ بیٹھ کر بی جان کو پان بنانا رہ گیا تھا۔ آتے جاتے اجالا بیگم نے کئی بار ٹوکا۔ اری مردود تیرے کانوں کو آج کیا ہو گیا ہے۔ کتنی بار بولی کہ راستے میں نکو بیٹھ۔ اب پیر سے چپل نکالوں کیا؟ مگر وہاں بیٹھنے والی سب آیائیں یہ دیکھ کر حیران رہ گئیں کہ بی جان نے بیگم صاحبہ کی بات پر کوئی کان نہ دھرا، اور اسی طرح میٹھی پان کے بیڑوں پر چاندی کے ورق پیٹتی رہی۔" (ص ۷۵)۔

یہاں سرور کے علاوہ جس کا ذکر اوپر کیا گیا، اس کی ماں اور بڑی بہن بھی اہم ہیں۔ جن کا تعارف

اس طرح کرایا گیا ہے :

"وہاں جاکر یہ لوگ ایک چھوٹے سے بے سروسامان صاف ستھرے گھر میں اترے، جہاں نہایت مدقوق مسکین صورت دو خواتین نے ان کا استقبال کیا۔ ایک دلہن کی ماں تھیں اور دوسری بڑی بہن۔ دونوں حد سے زیادہ نحیف و نزار۔ اس لیے فوزیہ اور چاند بہت بور ہوئیں کہ ان کا فیشن اور ان کی چمک دمک سراہنے والا کوئی نہ تھا۔ ایک دلہن کی بڑی بہن تھیں تیس بتیس برس کی سوکھی کانٹا۔ جب کبھی انتہائی ضرورت پر مسکرانا چاہیں ....تو یوں لگتا جیسے رونا چاہیں اور رو نہ سکیں۔ دلہن کی ماں تھیں، تو یوں ہانپتی کانپتی مسلسل لمبی لمبی سانسیں لیے جا رہی تھیں۔" (ص ص ۱۵-۲۱۴).

گھوڑے جوڑے کی مد میں تین ہزار روپے کی ادائگی کے سلسلے میں جب لنگڑی پھوپو نے تنک کر کہا :

"اور بھئی آپ کی بیٹی کی تنخواہ کا کیا بھروسہ، کل ہی کہیں شادی ہو گئی، تو ان کے شوہر کیوں ادا کرنے لگے۔ آپ ہمیں پکے کاغذ پر لکھ کر دے دیں گی کیا....؟" (ص ۲۱۷).

تو اس کے بعد یہ جملے قابلِ غور ہیں :

"میری شادی؟" دُلہن کی بڑی بہن کہیں خلا میں گھورنے لگی کیا آپ کو یقین ہے کہ مجھ سے؟ میرا مطلب ہے اب میری شادی ـــ کیا میں کہیں جا سکتی ہوں...؟ اس نے گردن اٹھا کر رضیہ سے پوچھا۔ رضیہ نے اس کے سر پر ڈھلتی ہوئی دھوپ چھاؤں دیکھی۔ اس کے چہرے پر چھایا ہوا شام کا اندھیرا دیکھا اور لاجواب سی ہو گئی۔ جیسے واقعی پکے کاغذ پر لکھوانے کی ضرورت نہ رہی ہو۔" (ص ۲۰۷).

ان جملوں میں معنی و مفہوم کی ایک دنیا پوشیدہ ہے، اور ان میں انسانی بے چارگی کا جو نقش ابھارا گیا ہے، وہ جیلانی بانو کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔ ناول میں جگہ جگہ بیانیہ پر قدرت کا ثبوت ملتا ہے۔ مثال کے طور پر چاند کی آرائش و زیبائش کا بیان (ص ۲۱۱) اور 'ایوانِ غزل' میں شاہین کے ہمراہ غزل کی آمد' (ص ۲۵۴).

اس ناول میں جگہ جگہ ڈرامائی موڑ بھی ملتے ہیں۔ جن میں سے بعض بہت اثر انگیز ہیں اور توجہ کو فوراً اپنے اندر جذب کر لیتے ہیں، مثلاً نصیر حسین خاں کی ولادت کی اطلاع اور اس کا 'ایوانِ غزل'

کے مکینوں پر فوری ردِ عمل، احمد حسین کے خاندان کی پاکستان ہجرت کر جانے کی افواہ، جبکہ ان کے دسویں کی فاتحہ خوانی کی جا چکی تھی، چاند اور غزل کی موت کا یکے بعد دیگرے سانحہ، راشد کی لاش پر کرانتی کا سونے کا پھول رکھنا، غزل کا رات کے پہلے حصے میں حامد میاں کے ہاں جا نکلنا، لنگڑی پھوپو کا شینو میاں کے ساتھ رازدارانہ فرار، سنجو اکی قیصر سے شادی اور قیصر کا کرانتی کو چاند کے سپرد کرنے کے لئے اچانک نمودار ہونا وغیرہ۔ یہاں ہم اتفاقاً اور غیر متوقع طور پر ایسے واقعات سے دوچار ہوتے ہیں، جو ہمیں ورطۂ حیرت و استعجاب میں ڈال دیتے ہیں۔ لیکن یہاں کوئی ایسا واقعہ رونما نہیں ہوتا، جس کی نفسیاتی اور عقلی توجیہ ممکن نہ ہو، کیوں کہ ہر واقعے کی اس کے مخصوص سیاق و سباق کے اندر ایک منطق چھپی ہوئی ہے۔ ناول میں بیانیہ حصے بھی عموماً بڑے جاندار ہیں مثلاً نصیر کی ولادت کے سلسلے میں تقریب کا اہتمام و انصرام، فوزیہ کی منگنی کے وقت عورتوں اور لڑکیوں کا جمگھٹا اور ہما ہمی، 'ایوانِ غزل' اور 'الف لیلےٰ' میں زندگی کے معمولات کا بیان۔ حامد میاں کے گھر کا نقشہ۔ ان سب جگہوں پر جزئیات نگاری کی مدد سے ایک پورے ماحول کی باز آفرینی کی گئی ہے۔

اس ناول میں جس خامی کا شدت سے احساس ہوتا ہے، وہ ایک طرح سے داخلیت کی کمی ہے۔ کوئی کردار ایسا نہیں ہے، جو تہ دار شخصیت کا مالک ہو اور عمل میں ملوث ہونے کے باوصف کبھی کبھی اپنے آپ کو اس سے الگ کر کے اپنے اندرون کا جائزہ لیتا نظر آئے۔ غزل قدرے استثنائی حیثیت رکھتی ہے کہ وہ متخالف جذبات کے بھنور میں گرفتار ہونے پر ان سے جنگ کرتی بھی نظر آتی ہے۔ اس کے ہاں ایک عنصر فینٹسی کا بھی ہے لیکن بالعموم ناول میں ہر واقعے، حادثے اور تجربے کے صرف ظاہری پہلو ہی سے سروکار رکھا گیا ہے اور اس کے باطن میں اتر کر اس کے متعلقات اور مضمرات کا جائزہ لینے کی کوشش نظر نہیں آتی۔ یہ ناول ایک طرح کا خانگی المیہ ہے، یہاں کوئی بڑا یا بھرپور موضوع مرکزِ توجہ نہیں بنایا گیا، جو ناول کو ترفع بخش سکے، یا جسے اس کا پایانِ کار فریم ورک قرار دیا جا سکے، البتہ روزمرہ کے انسانی اعمال اور مسائل کے محرکات کو بڑی خوبی کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے، یہاں ٹھوس اور تابناک محاکات کا استعمال بھی چابکدستی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ یہاں تفکر اور تخیل سے بڑھ کر مشاہدے کی اکائیوں کو پیش کرنے پر زور ملتا ہے۔ یہ ناول صاف ستھرا، ترشا ہوا اور بہت واضح ہے۔ یہاں ابہام اور گنجلک پن نہیں ہے۔

تضادات کو بڑی خوبی کے ساتھ برتا گیا ہے لیکن یہ تضادات بالآخر کسی مثبت ادعا کی طرف ہماری رہنمائی نہیں کرتے۔ ناول نگار کا بے جھجک مشاہدہ، رواں دواں اندازِ بیان، انسانی فطرت کی عجوبہ زائیوں میں ایک حد تک اس کی بصیرت انسانوں کا اپنے توہمات اور تعصبات میں گرفتار رہتے ہوئے زندگی کو انگیز کرنا، یہ سب اس ناول میں ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں۔

راجہ گدھ

'راجہ گدھ' بانو قدسیہ کا ایک فکر انگیز اور قابلِ قدر ناول ہے۔ یہ امر لائقِ توجہ ہے کہ اس کا آغاز ایک مخصوص ماحول اور فضا میں ترتیب دیا گیا ہے، یعنی سوشیالوجی کی کلاس جس میں مختلف النوع لڑکے اور لڑکیاں اپنا اپنا تعارف کراتے اور اپنے آپ کو منکشف کرتے ہیں؛ نیم مزاحیہ، نیم طنزیہ اور غیر رسمی انداز میں، اور ان سب کے استاد پروفیسر سہیل جو آخر آخر ناول کے تصوراتی ڈھانچے میں ایک اہم رول ادا کرتے ہیں، ہماری توجہ کا مرکز بنتے ہیں۔ ناول کے سیاق و سباق میں اس ضابطۂ علم کی اہمیت یہ ہے کہ ایک طرف تو فرد اور معاشرے کے ربط و تعلق کو بین السطور مرکزِ نگاہ بنایا گیا ہے، اور دوسری جانب اہم موضوعات میں سے ایک یعنی دیوانگی یا دیوانہ پن کو انفرادی اور سماجی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی در پردہ ضرورت جتائی گئی ہے۔ یعنی یہ کیفیت ناآسودہ تمناؤں کے خلفشار سے بھی پیدا ہوسکتی ہے، اور فرد پر سماج کے بے جا دباؤ سے بھی، جو مختلف پیراؤں میں سامنے آتا ہے، اور جس کے خلاف مزاحمت مشکل اور اکثر صورتوں میں ناممکن معلوم ہوتی ہے۔ جن کرداروں سے ہمیں روشناس کرایا گیا ہے ان میں آفتاب اور قیوم زیادہ فعال اور متحرک ہیں، اور لڑکیوں میں سیمی شاہ اور کسی قدر کوثر نظروں میں کھبنے والی ہیں۔ شاید یہ کہنا ناموزوں نہ ہو کہ آفتاب، قیوم اور سیمی جس مثلث کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ آخر آخر تک ہمارے ذہنی افق پر چھایا رہتا ہے، اور اس کا اتمام ہوتا ہے، پروفیسر سہیل کی فکری مثالیت کے انعکاس پر، یعنی اپنے ذہن کی تراشیدہ ایک نئی تھیوری کے بیان پر۔ ناول کی دونوں سطحیں یعنی افقی بھی اور عمودی بھی، ہماری توجہ کو اپنے اندر پوری طرح جذب کرتی ہیں۔ یہاں ناول کا سروکار وابستگیوں کے

مختلف سانچوں کی پیش کش سے بھی ہے، دیوانگی اور دیوانہ پن کی نوعیت کی تفتیش سے بھی اور کسبِ حلال اور کسبِ حرام کے درمیان فرق و امتیاز اور ان سے پیدا ہونے والی جسمانی اور روحانی علامتوں سے بھی۔ کسبِ حرام کا ایک واضح سمبل راجہ گدھ ہے جو ڈھکے چھپے طریقے سے پورے ناول کی ہیئت کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہے۔ اور جس کے مضمرات کو جگہ جگہ محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس ناول کا مرکزِ ثقل چند مخصوص اور متعین کردار بھی ہیں، اور وہ خارجی حالات اور کوائف بھی جن کے استیلا سے وہ باہر نہیں نکل سکتے۔ اور اس پر مستزاد وہ ذہنی رویے بھی جنھیں یہ جنم دیتے ہیں۔ ایک بین تضاد اور کشمکش ان تصورات کے درمیان ہے جو یا تو رسوماتی سانچوں کو من و عن قبول کرنے سے پیدا ہوتے ہیں یا جن کی توجیہہ عقل و خرد اور بندھے ٹکے رویوں کی روشنی میں کی جا سکتی ہے، اور وہ جن کی بنیاد اندرونی داعیہ فراہم کرتا ہے اور جن کے لیے ہم ایک ہمہ گیر اصطلاح 'روحانی' استعمال کر سکتے ہیں۔ اسی طرح جسم اور روح کے متضاد مطالبات اور ان کے درمیان تناؤ یا مرگ و زیست کے سلسلے میں متخالف اور متباین رویے اور فنا اور بقا کے لیے مرد اور عورت دونوں میں ایک ازلی آرزومندی، جو طرح طرح کے روپ دھارتی ہے، ہمارے ذہن کو برابر اپنے قابو میں رکھتی ہے۔

اس ناول کی بیانیہ ہیئت اور تشکیل میں تسلسل کا عنصر بھی ہے اور واقعات اور کیفیات کو روبرو رکھنے کی تدبیر بھی استعمال کی گئی ہے۔ آفتاب، قیوم اور سیمی کے کردار اس کی ہیئت کا ایک اہم جز و ہیں۔ سیمی تو آخر وقت تک اپنا امیج قائم رکھتی ہے، اور ناول پر عکس افگن نظر آتی ہے۔ اور سہیل ایک INTERLOCUTOR کی حیثیت سے برابر اپنی حاضری اور اپنے وجود کا احساس دلاتا رہتا ہے اس کا آغاز سماجیات کے استاد کی حیثیت سے ہوتا ہے اور انجام ایک CAPSULE ولی کے رول میں۔ وہ بھی جذباتی زندگی کے جوار بھاٹے سے گذرا ہے اور اپنے سوزِ دروں میں تپتا رہا ہے۔ گو بظاہر اس کی زندگی عقل و خرد کے نظریات سے سروکار رکھنے اور ان کی گتھیاں سلجھانے میں بسر ہوئی ہے۔ لیکن بالآخر کار وہ فوق الحواسی حقائق اور کیفیات کا رمز آشنا بن جاتا ہے اور ان کی تشہیر کرنے میں پوری

طرح ملوث ہوجاتا ہے۔ جو اسی علم سے مختلف اور متضاد اپروچ کو آپ چاہے CLAIRVOYA-NCE کہہ لیجئے، براہِ راست عرفان وادراک کا نام دے لیجئے یا جبلی تفہیم کا، مقصد اور منہاج سب کی ایک ہی جیسی ہے، یعنی براہ راست اور بلا واسطہ علم اور واقفیت کی فراہمی اور اس کا حصول، جس کے لیے منطقی قضایا پر بھروسہ درکار نہیں۔ یہ صلاحیت مختلف کرداروں خصوصاً سیمی میں شروع ہی سے نظر آتی ہے اور بالآخر آفتاب اور زیبا کے بیٹے میں اس کا اظہار اپنے طریقے سے ہوتا ہے، جو بظاہر قابلِ قبول نہیں۔ اسے آپ نفسیاتی الٹ پلٹ یعنی PSYCHIC DISPLACEMENT بھی کہہ سکتے ہیں۔ درگاہوں میں حاضری، قبروں سے چمٹ کر بیٹھنا، تاکہ انشراحِ صدر ہو اور پاسِ انفاس کی تکنیک، یہ سب ایک طرح کی ظلمت پسندی یعنی OBSCU-RANTISM کے زمرے میں آتا ہے۔ یہ سارا تام جھام ایک طرح کا دامِ تزویر ہے، ضعیف الاعتقاد لوگوں کو گھیرنے کا۔

آفتاب اور سیمی کے درمیان جو ربط شروع ہوتا ہے، اسے ایک انگریزی اصطلاح GOING OUT ON A SPREE کے ذریعے ادا کیا جاسکتا ہے۔ اسے غیر رسمی اور غیر منصوبہ بند کہہ لیجئے۔ یہ بغیر شد و مد کے اظہار کے قائم ہوتا اور استوار ہوتا چلا جاتا ہے، جیسے شعاعیں جسم کے خلیوں میں یکایک اور بغیر کسی مداخلت کے داخل ہو جاتی ہیں۔ اس میں شعوری اور غیر شعوری، عقلی اور جذباتی دونوں طرح کے عوامل اور محرکات کے لئے گنجائش ہے یعنی یہ کہنا غلط نہ ہوگا، کہ اس میں بہت سی باتیں ایسی ہیں، جو بن کہے، بغیر جتائے اور کھلنڈرے پن کے ساتھ پیش کی جاتی اور قبول کی جاتی ہیں۔ ایسے حالات میں بسا اوقات اشارے اور کنائے بے محابا اظہار پر فوقیت اور برتری رکھتے ہیں۔ یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ ایم۔ اے۔ کی کلاس میں آفتاب دوسری لڑکیوں کی نسبت سیمی میں زیادہ کشش اور جاذبیت محسوس کرتا ہے۔ اس کا ایک بڑا سبب شاید سیمی کے جوابی تاثر کی برجستگی اور دونوں کے درمیان ذہنی استعداد اور چوکنا پن میں باہمی اشتراک ہے اور مرتعش ادراک، مشاہدے کی باریک بینی اور وہ حاضر جوابی بھی جو مردوں کی نسبت عورتوں سے بالعموم مختص ہے، اور جس میں سیمی نمایاں طور پر حصے دار ہے۔ اور یہ راز تو بہت بعد ہی میں کھلتا ہے کہ آفتاب ہی کی طرح قیوم اور سہیل

بھی یمی کے تیغِ ابرو کے کم کچھ کم قتیل نہیں تھے۔ آفتاب کشمیری الاصل اور خوب رو ہے، اور اپنے اندر پر زور جنسی کشش رکھتا ہے۔ اس کے خاندان والے رسم و رواج کے پابند معاشرے کے افراد ہیں اور قالینوں کے تاجر ہیں۔ یمی جیسی دانشور اور آزاد خیال لڑکی ایسے ماحول میں کیسے کھپ سکتی تھی۔ وہ اس میں رہ کر بیگانگی ہی محسوس کر سکتی تھی، ذہنی سطح پر بہت سی مماثلتیں رکھنے اور آزادہ روی میں اشتراک کے باوجود سماجی آدرشوں کے تناظر میں آفتاب اور یمی ایک دوسرے سے بمراحل دور نظر آتے ہیں۔ یمی کے ہاں کچھ دانش وری کی روایت کے پیشِ نظر اور کچھ اپنی فطانت کے احساس کے باعث سپردگی کا کوئی خانہ نہیں ہے اور اس کے تعلقِ خاطر میں ایثار کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے، ایسا لگتا ہے کہ باہمی کشش کے باوجود وہ دونوں مختلف WAVE - LENGTHS پر اپنا وجود رکھتے ہیں سوچنے اور محسوس کرنے کے اعمال میں عدم مطابقت اسی سے پیدا ہوتی ہے کچھ خارجی حالات کا دباؤ، جو ایک سماجیاتی بنیاد رکھتا ہے، اور کچھ ایثار اور خود سپردگی کے جذبے کا فقدان بالخصوص یمی کی طرف سے بالآخر ان کے درمیان ایک طرح کی عدم آہنگی کو جنم دیتا ہے۔ جسے شروع میں قیاس نہیں کیا جاسکتا تھا۔ آفتاب کی زیبا سے شادی پہلے سے کی گئی منصوبہ بندی کے تحت عمل میں آتی ہے۔ اس کے اور یمی کے درمیان شاید کبھی کھل کر اور حتمی انداز سے اس مسئلے پر کوئی گفتگو نہیں ہوئی تھی۔ جو کشش وہ ایک دوسرے میں محسوس کرتے تھے، وہ تمام تر حسیاتی یا جنسی نوعیت کی نہیں تھی۔ چونکہ دونوں ہی کے لیے دماغ اولین اہمیت کا حامل تھا اور جنس کا درجہ اس کے بعد آتا تھا۔ گو یہ بھی جائز طور پر کہا جاسکتا ہے کہ دو انسانی نفوس کے درمیان ربط و تعلق اور اتحاد و یگانگت جنس سے کلیۃً ماوراء نہیں۔ ذہنی اور جنسی محرکات آپس میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں، اور بے شمار نقطوں پر خلط ملط ہوتے رہتے ہیں۔ آفتاب کی زیبا سے شادی کے انکشاف و اعلان کے بعد یمی فی الاصل ایک بحران میں گرفتار ہو جاتی ہے اور اس کی زندگی میں ایک ایسا بھنور پڑ جاتا ہے، جو تہ بہ تہ ہے یا جس کی اتھاہ گہرائیوں کو ناپا نہیں جاسکتا۔ یمی بیک وقت اپنے لیے فینٹسی کی ایک دنیا بھی تعمیر کر لیتی ہے اور اس دنیا کا بھی ایک واضح جبلی اور وجدانی ادراک پا لیتی ہے، جس میں آفتاب اور زیبا لندن میں متاہل زندگی بسر کر رہے ہیں اور یہ

ادراک اس کے لیے سوہانِ روح ثابت ہوتا ہے۔

زیبا سے آفتاب کی شادی اور لندن میں ان کے قیام کے بعد تو ظاہر ہے کہ اس اختتام پذیر لمحاتی حیاتِ معاشقہ کے جو آفتاب اور سیمی کے درمیان رہی تھی، کوئی نقوش نہیں ملتے۔ یہ باب اب بند نظر آتا ہے۔ لیکن نفسیاتی طور پر سیمی کی زندگی احتسابِ خود کی ایک طویل داستان بن جاتی ہے۔ اب وہ خود اپنا ALTERE GO ہے۔ آفتاب کی زیبا سے قربت، جسے وہ تخیل کی آنکھ ہی سے دیکھ سکتی ہے، اسے برابر HAUNT کرتی رہتی ہے۔ سیمی ایک دلچسپ کردار ہے، ایک ایسا نفسیاتی ٹائپ جسے SCHIZIOD کہا جاسکتا ہے۔ قیوم جو سیمی کا کلاس فیلو رہ چکا ہے، اور ایک حد تک آفتاب کا، بے تکلف دوست بھی۔ اب ایک ایسا راز داں بن کر سامنے آتا ہے۔ جو سیمی کی سائیکی میں بڑی حد تک دخیل ہو جاتا ہے۔ سیمی ایک ایسا پودا ہے جسے روئیدگی حاصل نہیں ہوسکی۔ ایک ایسا عضوی نظام جو روحانی اور جسمانی دونوں طرح کے مطالبات کی زد پر ہے لیکن قیوم اور سیمی کے درمیان نہ کسی جنسی تعلق کا راز کھلتا ہے، اور نہ کسی روحانی نقطۂ ارتباط کا۔ یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہوگا کہ قیوم ایک طرح کا CATALYTIC ایجنیٹ بن جاتا ہے، جس کے توسط سے سیمی اپنی تنفیح کرتی رہتی ہے، اور دلچسپ امر یہ ہے کہ خود قیوم کے دل میں محبت کی پھانس برابر اٹکی رہتی ہے۔ آفتاب سے قیوم کا رشتۂ موانست، جو گہرا اور مضبوط تو کبھی بھی نہیں تھا، اب تقریباً منقطع ہو چکا ہے۔ لیکن سیمی ایک سائے کی طرح قیوم کے پیچھے لگی رہتی ہے، اور اپنے جذبات کے مدوجزر سے اسے آگاہ کرتی رہتی ہے؛ یعنی ماضیٔ قریب کی یادوں سے بھی، حال کی ان متصورہ کیفیات اور جذباتی لین دین سے بھی، جو آفتاب اور زیبا کے مابین جائز طور پر جاری وساری ہے، (اور یہ دونوں اسے برابر کچوکے دیتے رہتے ہیں) اور مستقبل کے اندیشوں اور تشویش سے بھی۔ سیمی ایک طرف دانشوری کی روایت سے بہرہ ور ہے، اور وہ نفیس اور نازک حسیات کی بھی حامل ہے اور دوسری جانب اس کی شخصیت لخت لخت بھی ہو چکی ہے۔ اس کے ہاں سستی جذباتیت کا گذر نہیں؛ اور نہ صرف جنسی ہیجانات اس کے نزدیک کوئی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ بڑی حد تک وہ ایک آدرشی یا نصب العینی شخصیت نظر آتی ہے۔ لیکن اس کے اندر ایک عنصر خود ترحمی کا نہیں، بلکہ اپنی ایذا رسانی اور اس سے اکتسابِ لذت کا بھی ہے۔

جس کا مظاہرہ وہ اکثر کرتی رہتی ہے، اور یہ ایک خطرناک رجحان ہے۔ وہ اپنے خاندانی ماحول سے کٹی ہوئی ہے کہ اس کے اندرون میں بغاوت کی روح سرایت کیے ہوئے ہے۔ وہ قیوم کے سامنے یعنی اس سے مخاطبت کے دوران اپنے سارے حجابات اٹھا دیتی ہے اور قیوم سے حاصل شدہ ہمدردی اور وقتی رفاقت کے لیے اس کا بھرپور شکریہ بھی ادا کرتی ہے لیکن اس کے لیے قیوم، آفتاب کا نعم البدل نہیں ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ آفتاب اور سیمی غیر رسمی طور پر جس رشتے میں پروئے جا چکے تھے، اس میں خارجی حالات میں تبدیلی کے باوجود سیمی کی حد تک کوئی رخنہ نہیں پڑا ہے۔ لیکن کبھی کبھی یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ اس مثلث میں جو آفتاب، سیمی اور قیوم سے مل کر بنا ہے، قیوم اپنی حسیت اور شعور کی پختگی کے باعث آفتاب پر ایک حد تک فوقیت رکھتا ہے۔ موخرالذکر کے لندن منتقل ہو جانے کے بعد اس کا سیمی سے برابر ربط قائم رہتا ہے کہ آفتاب سیمی کی نس نس میں بھرا ہوا ہے، اور وہ اسے اپنی ذات کے مرکزی نقطے سے جدا نہیں کر سکتی۔ قیوم برابر یہ آس لگائے بیٹھا ہے کہ شاید سیمی کے لیے اس کی چاہت سیمی کے اندرون میں اس کے لیے کوئی جگہ بنا سکے۔ اور وہ اس خلا کو پر کر سکے، جو آفتاب کی بے وفائی کی وجہ سے اس کی زندگی میں پیدا ہو گیا ہے لیکن یہ توقع اس لیے بار آور ہوتی نظر نہیں آتی، کہ سیمی کی جانِ پرسوز میں وہ خلا پیدا ہی نہیں ہوا ہے۔ اس میں تو ہر طرف آفتاب لبالب بھرا ہوا ہے سوتے جاگتے۔ سیمی کے لیے کوئی لمحہ ایسا نہیں گذرتا، جب آفتاب اس کے خواب و خیال میں بسا ہوا نہ ہو جب وہ عالم گم شدگی سے بیدار ہوتی ہے، تب بھی قیوم اس کے لیے بس ایک سہارا ہی ثابت ہوتا ہے، جو جادۂ اعتدال و توازن کی طرف اس کی رہنمائی کرے، اور اس کی ڈوبتی کشتی کے لیے پتوار کا کام دے سکے۔ وہ اس کے لیے ایک SURROGATE کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ بات کچھ کم قابلِ غور نہیں ہے کہ قیوم سیمی کا دل جیتنے میں ناکام رہتا ہے۔ لیکن وہ بساط بھر اس کے لیے ایک جذباتی سہارا ضرور بنا رہتا ہے، اور اس کے دل کا بوجھ ہلکا کرنے کی سعی کرتا رہتا ہے۔ ایک حد تک یہ کہنا بھی کچھ زیادہ غلط نہ ہو گا کہ اپنے اپنے طور پر قیوم اور سیمی دونوں ہی جذبات کے منجدھار میں گھرے رہتے ہیں، اور اس سے نکلنے کی کوشش میں سرگرم نظر آتے ہیں۔

یہ باور کرتے ہوئے بھی کہ انجام دونوں ہی کے لیے غیر یقینی ہے قیوم کا معاملہ آفتاب سے بالکل مختلف رخ اختیار کرتا ہے۔ اسے اپنے لیے کچھ حاصل کرنا نہیں ہے۔ اس لیے کہ وہ خوب جانتا ہے کہ آفتاب کو سیمی کے جذباتی منطقے سے بے دخل کرنا اور خود اس میں اپنے لیے جگہ محفوظ کرانا ممکن الحصول آئیڈیل نہیں ہے۔ اس کے لیے صرف ایک راستہ کھلا ہوا ہے اور وہ یہ کہ سیمی کے ساتھ حقِ رفاقت بھی ادا کرے اور اس کے جذبات و احساسات کی تفہیم حاصل کر کے ان کی تندی اور شدت میں نرمی اور سکون بھی پیدا کرے، اور چونکہ سیمی اپنے گھر والوں سے کوئی رشتہ برقرار رکھنے کے لیے آمادہ نہیں ہے اس لیے قیوم اس کے لیے ایک ایسا ماحول فراہم کرے جہاں بغیر کسی روک ٹوک اور ہیجان اور تشدد کے چرلانے زخموں کو مندمل کرنے کی راہ بھی سجھائی دے۔ قیوم کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں کہ وہ اپنے جذبات کی تسکین سے بے نیاز رہ کر سیمی کے لیے نفسی راحت رسانی یعنی PSYCHO THERAPY کی راہ نکالے۔ لیکن انسان فی الاصل ایک بہت ہی پیچیدہ اکائی ہے اور اس کے اندر جسمانی اور روحانی محرکات کا جال گتھا ہوا ہے۔ ہر طرح کی نصب العینیت حقیقت کے سنگِ خارا سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتی ہے۔ کافور کے درخت کے نیچے بیٹھ کر مکالمے اور مراقبے کے باوجود قیوم اور سیمی جنسی مطالبات سے کب تک اعراض برتیں۔ وہ ان کی شدت کے سامنے پسپا ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اس کا حال کچھ قیوم ہی کی زبان سے سُنیے:

"میں نے قیوم بن کر اس کے دل میں داخل ہونے کی کوشش کی تھی، لیکن وہ یلغار بے سود تھی۔ اب میں نے آفتاب بن کر بھیس بدل کر اس پر شبخون مارا، اور اس کی ایک ایک بوٹی آنار لی۔ میں نے اس کی اداسیوں کو چوم چوم کر اس کے وجود سے اکھیڑنا چاہا.... جوں جوں میں اسے چومتا وہ برابر اداسی کے ساتھ، اپنے وجود کی ایک ایک اینٹ اتار کر پھینکتی جاتی حتیٰ کہ صبح کے قریب وہ صرف ملبہ رہ جاتی، پرانی اینٹوں کا تتر بتر ملبہ۔" (ص ۱۵۶)

اور سیمی سے باہمی تعلق کو بڑی حد تک IDEALIZED صورت میں پیش کرنے کے باوجود یہ جملہ بہت معنی خیز ہے:

"دراصل آفتاب سے بچھڑ کر سیمی گستاخ تعقل سے آزاد ہو گئی تھی۔" (ص ۱۶۳)۔

مزید :

"بیرونی وقت کے مطابق کوئی قابلِ ذکر واقعہ نہ ہوئے، لیکن اندر جو ایک ریگستان کا سفر جاری تھا۔ اس میں ہم پڑاؤ پڑاؤ ٹھہرتے نہ جانے کہاں جا نکلے تھے۔ یمی باہر بالکل بے حس تھی۔ لیکن جذباتی سیڑھی پر اس کا سفر بہت تھکا دینے والا تھا۔ اس سفر میں اس کا ساتھ دینے کی وجہ سے میرا بدن چور چور رہتا۔ وہ اپنی محبت میں کئی ریگستان چھان چکی تھی۔" (ص ص ۶۵-۱۶۴)۔

یہ قیوم اور یمی کے ذہنی، جسمانی اور روحانی قربت کا ایک بلیغ استعارہ ہے اور آخر آخر میں ایک واضح اشارہ یہ بھی ملتا ہے:

"آج اگر عزیز گا تن چندرا (قیوم کا آبائی گاؤں) میں ہوتا، تو کیا میں اسے یمی کی محبت کے متعلق کچھ بتا سکتا۔۔۔ لیکن یمی کی محبت اب اسے سمجھ نہ آتی۔ شاید میرے حالات سن کر وہ کہتا۔ اچھا جب وہ تمہارے ساتھ سو لیتی ہے، تو باقی کیا تکلیف ہے اور کیا چاہیے تمہیں۔" (ص ۱۹۳)۔

مزید :

"تھوڑی دیر بعد وہ بولی۔ اچھا اتنی بات تو آفتاب کو ضرور بتا دینا کہ میرے تم سے جسمانی تعلقات پیدا ہو گئے تھے۔" (ص ۲۲۵)۔

پھر بھی ایسا لگتا ہے کہ یمی کا عشق دیوانگی کی ان حدود کو چھو لینا چاہتا ہے جن کا منطقی انجام اختلال اور انہدام کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ بہ الفاظِ دیگر جذبات کی شدت اور اضطراب کے وفور کو دیوانگی سے تمیز کرنا جو عشقِ لاحاصل کا لازمی نتیجہ ہے، مشکل امر ہے۔ شخصیت کے انتشار سے گریز ممکن نہیں اور موت غالباً ایسے فرد کے لیے آخری پناہ گاہ ہے۔ یمی کا یہ انجام ہی اس کا مقدر ہے۔

یمی کی اچانک موت سے جو خودکشی سے واقع ہوتی ہے، جو خلا قیوم کی زندگی میں پیدا ہو گیا ہے، وہ بہت جان لیوا نظر آتا ہے۔ اس پر رفتہ رفتہ یہ حقیقت منکشف ہو گئی تھی کہ اس کی ساری کد و کاوش اور ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی قائم کرنے کے باوجود یمی اپنے آپ کو

قیوم کے تئیں مکمل طور پر سپرد نہیں کر سکی تھی۔ اپنے بھائی مختار کی بیوی یعنی بھابی صولت کے توسط سے غیر شعوری طور پر عابدہ، جو صولت کی بھاوج ہے، دبے پاؤں قیوم کی زندگی میں داخل ہوتی، اور ایک حد تک اس کے ذہن پر ڈیرا جما لیتی ہے، اب پہلے تو ذرا کی ذرا بھابی صولت کی ایک جھلک دیکھیے:

"بھابی صولت کم گو، کم آمیز اور تیوری دار عورت تھی۔ اسے خوش گپی، خوش گفتاری اور سنسوڑ بازی سے کوئی تعلق نہ تھا۔ چھوٹی سی عمر میں اس کے چہرے پر مردنی کا ایک غلاف چڑھ گیا تھا۔ پھلہری جیسے سفید چہرے پر براؤن تتلیوں جیسی جھائیاں پڑی ہوئی تھیں۔ بھابی صولت کے چہرے کی بجائے ان کے بازو اور پاؤں زیادہ جاذبِ نظر تھے۔ ان کے ساتھ رہنے میں سب سے بڑی سہولت یہ تھی کہ وہ کام کی بات کرنے کے بعد جھٹ روپوش ہو جاتی تھیں۔" (ص ص ۱۱۱ - ۱۱۰)۔

آگے بڑھنے سے پہلے ذرا ایک نظر عابدہ اور قیوم پر ڈال لیں، تاکہ ان کے عمل اور ردِ عمل کے انعکاس کے لیے ایک مرکز فراہم ہو سکے:

"عابدہ کی مذہبی اور دنیاوی تعلیم چونکا دینے والی نہ تھی۔ بدی اور نیکی کا تصور اس کے ذہن میں الگ الگ خانوں میں بند تھا۔ رسومات کی بجا آوری... میں اپنی رائے کے خلاف وہ کچھ سن نہیں سکتی تھی۔" (ص ۲۷۲)۔

مزید:

"بچپن سے جو میخیں اس کے کلچر، مذہب، ماحولیات نے اس کے ذہن میں ٹھونکی تھیں، بالآخر اس کے ذہن کے تختے کا حصہ بن چکی تھیں۔ اگر ہم دونوں کو ایک دوسرے سے محبت ہوتی، تو اور بات تھی۔ لیکن ہم دونوں تو اپنی اپنی تلاش کے باعث ہم سفر ہوئے تھے۔" (ص ۳۱۵)۔

اور قیوم کے بارے میں قیوم ہی کی زبان سے یہ بھی سنیے:

"میں مغربی تعلیم کا پروردہ تھا۔ ان تمام باتوں پر غور کرنے کا عادی جو حسیات کے قابو میں نہیں آتیں۔ ان ہی خیال پرستیوں نے میرے وجود کے اندر کئی قسم کے حالے

اتارے تھے اور ان کو اتار کر نئے پھندے لٹکا دیئے تھے۔ میں ہیگلے، کانٹ، اینگلز، فرائڈ، ایڈلر اور یونگ کی باتیں سننے کا شوقین تھا۔ مجھے یونانی فلسفے سے لے کر موڈرن وقت تک کئی غیر حل شدہ مسائل پر حیرت کی نگاہ ڈالنے کی عادت تھی۔" (ص ۲۷۸)۔

اس تضاد کے پیشِ نظر بلکہ اسی کو مستحکم کرنے کے لیے یہ بھی کہا گیا ہے:

"عابدہ اور میں ایک دوسرے کی طرف اس لیے بڑھے تھے کہ شاید ہم دونوں اپنی فنا سے ڈرتے تھے۔ میں یمی میں مرنا نہیں چاہتا تھا۔ عابدہ بچے کے بغیر اپنا سلسلہ منقطع ہوتے دیکھ رہی تھی۔ ہم دونوں خوفزدہ تھے اپنی اپنی فنا سے۔ اسی لئے ہم دونوں دو طاقے دروازے کے مانند رہے۔ کنڈی لگی رہی تو ایک۔ ورنہ دونوں پٹ علیحدہ علیحدہ۔" (ص ۳۱۴)۔

قیوم یمی کے تذکرے کے اعادے سے باز نہ رہتا؛ اور عابدہ اپنے شوہر وحید کے مسائل پر بالتفصیل گفتگو سے نہ اکتاتی۔ اسی لیے یہ بات ذرا ODD سی لگتی ہے کہ قیوم اسے کنڈالنی کے فلسفے پر لیکچر پلائے اور شِو اور شکتی کے ملاپ سے حاصل شدہ توانائی پر ہندو صنمیات کی روشنی میں واشگاف انداز میں بلا جھجک گفتگو کرے۔ کنڈالنی کے چکروں کی یہ تصوراتی توضیح ظاہر ہے کہ عابدہ کی عقل و ادراک کی رسائی سے بہت بعید تھی۔ اور وہ اس کے مضمرات کو سمجھنے سے قطعی طور پر نااہل۔ عابدہ کی طرف التفاتِ خاص کا جواز قیوم یہ کہہ کر پیش کرتا ہے:

"وہ (عورت) ہمیشہ محبت حاصل کرنے کے لئے آتی ہے، اور بچہ حاصل کر کے واپس چلی جاتی ہے۔ مرد اپنے آپ سے آزاد ہونے کے لیے عورت سے ہمکنار ہوتا ہے، اور ہمیشہ کے لیے دو حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ X یا Y .... کیوں کہ اس کے صنفی تخم کے اندر دونوں موجود ہوتے ہیں۔ اسی لیے کبھی تو وہ جغرافیائی قرب کے باعث عورت سے رابطہ قایم کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ کبھی وہ موسموں کی رومانیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ کبھی اس کے جرثومے کا مرد اسے عورت کی طرف کھینچتا

ہے۔ کبھی اسی جرثومے کی عورت اپنی ہم جنس کی تلاش میں نکلتی ہے!!

مزید:

"مرد کا روپ۔ عورت کا روپ۔ یہی تنوع ہمیشہ کی جستجو کا باعث بنتا ہے۔ اسی جستجو نے مجھے عابدہ پر شبخون مارنے کے لیے اکسایا۔" (ص ۳۱۳)۔

یہ خیال کہ ابتداءً" انسانی جرثومے میں مرد اور عورت کی تخصیص نہیں تھی۔ یعنی انسان ANDROGYNOUS تھا۔ قدیم اساطیر میں ملتا ہے، اور یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ برطانوی شاعر ولیم بلیک کے فکری نظام میں مذکر اور مؤنث کا امتیاز زوال کی علامت ہے۔ ہمارا کہنا صرف اس قدر ہے کہ ناول کے بیانیہ میں اس قسم کی علمی گفتگو، جب تک کہ اسے ناول کے عمل میں جذب کرنے کی کوشش نہ کی جائے، اوپر سے مسلط کی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ عابدہ کے روبرو کنڈالنی کے مظاہر اور جرثومے یا CELLS کے بارے میں یہ لیکچر بھینس کے آگے بین بجانے کے مترادف لگتا ہے۔ اس سیاق وسباق میں یہ بات البتہ بہت بنیادی ہے کہ عورت اولاد کی خواہش کے پردے میں اپنی بقا کا حصول چاہتی ہے اور مرد جنسی تعلق کے ذریعے۔ دراصل فنا کے بغیر بقا ممکن ہی نہیں۔ متصوفانہ مفروضہ بھی یہی ہے۔ عورت سے جنسی تعلق بھی فنا ہی کی طرف لے جاتا ہے۔ لیکن بقا کا راستہ اسی ریگستان سے ہو کر گذرتا ہے۔

ناول میں عابدہ کے کردار کی نقش گری ایک جگہ اس طرح کی گئی ہے:

"وہ بڑی معمولی عورت تھی، بلکہ ٹائپ کی حد تک، مڈل کلاس تھی۔ اس کے باوجود اس قدر معمولی بھی نہ تھی۔ جیسے سلیٹ کی خاکی سطح پر کہیں کہیں چمکدار ابرق لگا ہو۔۔۔ میں نہیں جانتا تھا کہ اس کا ماحول اس پر کس حد تک اثر انداز ہوا تھا۔ اس کی جبلتی خصائص، پیدائشی اوصاف ورثے میں ملی ہوئی خاصیتیں و درماندگیاں کیا تھیں۔ ۔۔۔وہ کہاں تک اپنے GENES کے ہاتھوں مجبور تھی۔۔۔ کیوں کہ اس کا ماحول، رسم و رواج، مذہبی پابندی، کم علمی اور ایک خاص معاشی ڈھب کی وجہ سے بڑا سخت تھا۔" (ص ۲۷۷)۔

اسی کی روشنی میں سیمی کے سلسلے میں عابدہ کا ردِ عمل قابلِ غور ہے:

"ہائے جب آپ کو پتہ تھا کہ وہ کسی اور سے ملی ہوئی ہے، تو آپ اس سے اتنے کیوں لگے ہوئے تھے دفع کرنا تھی ایسی دو موہی کو۔ یہ حرام کاری ہوتی ہے سرجی، چاہے آپ تعلیم یافتہ لوگ اس کا کوئی اور نام رکھ لیں، اچھا سا!"

(ص ۲۷۶)۔

یہاں دو امور پر واضح طور سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ اوّل تو یہ کہ جس عمل کو ہم ارتقاء کا نام دیتے چلے آئے ہیں یا اسے MUTATION کہہ لیجئے۔ وہ دراصل GENES میں تبدیلی کا دوسرا نام ہے اور GENES کا براہِ راست تعلق وراثت سے ہے۔ یہی بڑی حد تک ہماری عادات وخصائص اور شخصیت کے گوناگوں پہلوؤں کو متعین کرتی ہے اور ہم اس سے کلیتہً بے نیاز نہیں رہ سکتے۔ یعنی خون کی وہ کیمیا یا BLOOD CHEMISTRY ہے جس میں مختلف قسم کے پسندیدہ اور ناپسندیدہ، مطہر اور غیر مطہر ذرات گردش کرتے رہتے ہیں۔ دوسرا مسئلہ حلال اور حرام، اوامر اور نواہی کا بھی ہے۔ یہ محض مذہبی اور اخلاقی بنیاد ہی نہیں رکھتا، بلکہ ایک کیمیاوی بنیاد بھی رکھتا ہے۔ برا وہ ہے جس سے منع کیا گیا ہے اور اچھا وہ ہے جس کی اجازت دی گئی ہے۔ قیوم، سیمی سے اپنے تعلقِ خاطر کی داستان، حسرت آمیز تسلسل کے ساتھ دہراتا رہتا ہے۔ بلکہ وہ یہ بھی ظاہر کردیتا ہے کہ وہ آفتاب کی محبوبہ رہ چکی تھی۔ یہ حقیقت عابدہ کو اشیاء اور اعمال کو ناپنے کا جو پیمانہ فراہم کرتی ہے، اس میں کسی ابہام کی گنجائش نہیں ہے۔ حلال اور حرام کے درمیان فرق و امتیاز بہر حال ضروری ہے۔ وہ حیات کی پیچیدگیوں اور زیروبم اور ان سے پیدا شدہ ہیجان واضطراب کا کوئی شعور نہیں رکھتی۔ بلکہ اس کے نزدیک خیر اور شر کے تعین کے لیے ایک ہی میزان اور معیار کافی ہے۔ عابدہ سے تعلق قائم کرکے قیوم اپنی زندگی میں انضباطِ کار اور توازن پیدا کرنا چاہتا ہے۔ مگر وہ اس کے معیار پر پوری نہیں اترتی۔ قیوم جسمانی اتصالِ باہمی اور روحانی قربت کا الگ الگ خواہاں نہیں ہے بلکہ وہ ایک یکتا اور متحد الاصل رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے۔ وہ عابدہ میں غرق ہوکر فنا کی طرف نہیں بڑھنا چاہتا۔ بلکہ عابدہ کو اپنے اندر تحلیل کرکے بقا کے حصول کا متلاشی ہے۔ لیکن عابدہ اس کی ذہنی اور نفسی کیفیات کا پوری طرح ادراک کرنے سے قاصر ہے۔ قیوم تنہائی کی اذیت ناک اور روح کو ڈسنے والی

کیفیت کا اسیر بھی ہے اور اس کی سائیکی پر ماضی کی یادوں کا بوجھ بھی لدا ہوا ہے۔ جہاں عابدہ صرف حال کے گریز پا لمحات میں اسیر ہے، وہاں قیوم کو اس نقطۂ ارتباط کی جستجو ہے جس کے توسط سے ماضی، حال اور مستقبل کے تقاضوں اور امکانات کو ایک لڑی میں پرویا جا سکے۔ وہ دونوں ہی فنا سے خائف ہیں۔ لیکن کوئی گہرا، مستحکم اور پائیدار رشتہ قائم کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ کسی طرح کے رشتۂ ازدواج میں منسلک ہونا فی الحال قیوم کے ایجنڈے کا کوئی حصہ نہیں ہے۔ عابدہ، قیوم کی گفتگو کے رخ کو کچھ نہ کچھ سمجھتی تو ضرور ہے اور اسی لیے وقتاً فوقتاً اسے ٹٹولتی بھی رہتی ہے، لیکن شاید متاہل زندگی کے باہر تعلقات قائم کرنا اس کی نیت میں داخل نہیں ہے۔ قیوم کے دل پر کچھ عرصے تک عابدہ کا راج تو رہا، لیکن پھر وہ وحید کے ساتھ جیجاوطنی چلی گئی۔

ربط و تعلق کا ایک اور پیٹرن قیوم اور امتل کے درمیان سے ابھرتا محسوس ہوتا ہے۔ محبت اور دل بستگی کا نہیں، بلکہ صرف ایسی شناسائی کا، جو دھیرے دھیرے قدم اُٹھاتی ہے وہ جس ماحول اور آب و ہوا میں اُگی اور بڑھی ہے، وہاں محبت بازار کی جنس سے زیادہ گراں مایہ نہیں ہے۔ جس میں نہ خلوص کی کارفرمائی ہے اور نہ استحکام اور پائیداری کا اس میں گزر ممکن ہے کہ یہ چیزیں غیر ضروری معلوم ہوتی ہیں۔ وہاں جسم کی بھوک اور اس کی تسکین ہی سب کچھ ہے۔ طمانیت اور آسودگی کا احساس یہاں صرف سراب سا ہے۔ امتل سے قیوم کی ملاقات ریڈیو اسٹیشن پر اتفاقاً ہو جاتی ہے۔ وہ ایک زمانے میں ریڈیو آرٹسٹ رہ چکی تھی اور اپنے خاندانی ماحول اور اپنی ارتقار کے تناظر میں وہ دلوں کو شکار کرنے کے تمام ہتھکنڈوں سے بخوبی واقف، اس معاملے میں وہ پوری طرح تربیت یافتہ اور آزمودہ کار اور گرم و سرد زمانے کی چشیدہ رہی ہے۔ لیکن اب زندگی کی خزاں میں عمر ڈھل جانے کی وجہ سے اس کی مانگ کافی کم ہو گئی تھی اور اس کی آواز میں بھی وہ رس اور کھنک باقی نہیں رہی تھی جو پہلے دلوں کو موہ لینے میں پوری طرف معاون و مددگار ہوتی تھی۔ اس کی تصویر کشی بڑی معنی خیز صراحت کے ساتھ اس طرح کی گئی ہے:

"وہ دھرتی جیسی بوڑھی اور نئی کونپل جیسی نئی تھی۔ عمر اس کے جسم سے جھڑتی رہتی

اور اس کے بالوں پر چڑھتی چلی جاتی کبھی وہ پانچ سال کے بچّے کی طرح معصوم ہوتی کبھی بوڑھی نائیکہ کی طرح تجربے کار خرانٹ بے حس بن جاتی۔ وہ صرف زندہ تھی۔ وہ زندگی پر کسی قسم کی تنقید نہیں تھی۔" (ص ص ۷۶-۷۵)۔

مزید:

"اُس کی زندگی صرف لمحے سے لمحے تک چلتی تھی۔ اسی لیے ماہ و سال مل کر اس کا کچھ بگاڑ نہیں سکے۔ وہ وقت کے بھاری ہتھوڑے سے ہر لمحہ بے پروا تھی۔" (ص ۳۷۸)۔

مزید:

"مجھے اس کے بوڑھے جسم میں دوشیزگی کی ادائیں دیکھ کر ایسی تکلیف ہو رہی تھی، کہ اگر میرے بس میں ہوتا، تو میں اس کی جوانی کہیں سے لا کر لوٹا دیتا۔۔۔۔ وہ بھی میری طرح ادھ مرا گِدھ تھی۔ اس گدھ کی ساری زندگی بیابانوں میں، اجڑے تھلوں میں، سوکھے پیڑوں پر کٹی تھی۔۔۔۔ اس میں کچھ ایسی گرمی، لجاجت اور خوبصورتی تھی کہ مجھے تھوڑی دیر کے لیے السرکا درد بھی بھول گیا۔" (ص ۳۹۰)۔

مزید:

"امتل کی آواز میں دکھ تھا۔ جس درخت پر سارا دن دھوپ پڑتی رہے، اس کے چکنے پتے چمکتے رہیں بچے اس میں جھولا ڈالیں۔ عورتیں اس کے سایے تلے بیٹھیں۔ شام پڑتے ہی ایسے درخت کے گرد اس کے اندھیرے میں بڑی مایوسی ہو جاتی ہے۔ ایسے ہی امتل تھی۔ ہر وقت ہنسی مذاق، چکاچوند، ادھر ادھر کی باتیں۔ جب وہ تھوڑی دیر کے لیے بھی چپ ہو جاتی، تو اس کے اردگرد بڑی مایوسی پھیل جاتی۔" (ص ص ۴۰۹-۴۰۸)۔

امتل ایک بھٹکی ہوئی روح کی طرح ہے۔ جو اپنے لیئے ایک نقطۂ استقرار کی تلاش میں رہتی ہے۔ اس کی ہستی اس پورے نظام اور بندھن پر روشنی ڈالتی ہے، جس میں بدنصیب طوائفیں اپنی زندگی کسی نہ کسی طرح گذارنے کے لیے اس میں ملوث رہتی ہیں، اپنی وراثتی مجبوریوں کے

باوجود امتل ایک ایسے گم کردہ راہ مسافر کی طرح ہے جس کے دل میں اپنی منزل تک پہنچنے کی آس، بہر حال باقی رہتی ہے، اور اس کے لیے سہارا بنی رہتی ہے۔ وہ اپنے سادہ، غیر رسمی، بے محابانہ انداز اور نقطۂ نظر کے اکھڑپن کے باوجود قیوم کو بڑی حد تک بہلانے اور ہموار کرنے میں کامیاب نظر آتی ہے۔ عشوہ گری کا پرانا جادو اس کی شخصیت سے اب تک چمٹا ہوا ہے۔ مگر ایسا لگتا ہے کہ اس میں نہ صرف جسمانی بلکہ ذہنی اضمحلال کے آثار نمایاں ہونے لگے ہیں۔ ہر چند کہ وہ جسم فروشی کے پھیلے ہوئے نظام کا ایک حصہ رہی ہے، جو کسبِ حرام کے تحت آتا ہے۔ لیکن وہ ایک زخم خوردہ دل، ایک تپاں اور بریاں روح بھی رکھتی ہے۔ ایک گھائل اور مجروح شخصیت۔ اور اسے عورت کے استحصال کا، جو ایک طویل مدت کو محیط ہے، پورا پورا احساس ہے۔ استحصال کے باوجود اسے اپنے وجود کو باقی رکھنے اور اس کی نگہداشت پر اصرار ہے، اور وہ اس بکھرے ہوئے شکستہ وجود کی کرچیوں کو چن چن کر ایک نئے پیکر کی تشکیل بھی کرنا چاہتی ہے۔ وہ سیمی اور عابدہ کی داستان سے یکسر ناواقف ہے کہ وہ اب ایک قصۂ پارینہ ہے، جو ماضی کے ملبے تلے دب چکا ہے اسے اس بات کا بھی شاید علم نہیں ہے کہ قیوم کسی عورت کی کافرادائی کا قتیل رہ چکا ہے۔ قیوم اور امتل کے درمیان مکالمے کا جو طویل سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اس سے یہ صاف ظاہر ہے کہ یہ دونوں بھی اپنی اپنی زندگی میں ایک نوع کا خلا اور ایک طرح کی ویرانی محسوس کرتے رہے ہیں؛ لیکن ثقافتی سطح پر دونوں کے مابین کافی فاصلہ اور دوری ہے، اور نقطۂ اتصال کا پالینا کافی دشوار۔ امتل جس پسِ منظر سے ابھر کر سامنے آئی ہے، اس کی بنیاد کسبِ حرام پر رہی ہے، دونوں اپنے اپنے طور پر اس کثافت اور آلودگی کو دھونا چاہتے ہیں، جس میں وہ ملوث رہے ہیں اور اس کا واحد ذریعہ کسی منزہ اور مطہر روح سے رشتہ قائم کرنا نظر آتا ہے۔ وہ کبھی کبھی علائقِ دنیوی سے یکسر آزاد ہو کر تمام تر روح کی زندگی بسر کرنے کے آرزومند ہیں۔ اس کی ایک واضح علامت درگاہ کے آداب کو قبول کرنا ہے؛ یہ جسم کے لوازمات اور مقتضیات سے انقطاع کا مطالبہ ہے۔ امتل کے ہاں کسی مستقل سوچ کا عنصر نہیں ہے۔ اس کا ذہن بیشتر ارتعاشات یعنی FLASHES پر تکیہ کرتا ہے۔ جس ماحول میں وہ اب تک زندگی بسر کرتی آئی ہے؛ وہ اس سے اوپر اٹھنا

چاہتی ہے۔ وہ شادی شدہ تو ضرور ہے۔ لیکن اپنے حالات سے ناآسودگی اور بے اطمینانی محسوس کرتی ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ وہ تعیش پسند ہے، یا یہ کہ وہ اکتساب لذت کے ہر ہر وسیلے کو آزمانا چاہتی ہے۔ لیکن جب قیوم ہیرا منڈی میں اس کے گھر پر اتفاقاً وارد ہو جاتا ہے۔ تو وہ اس میں ایک انجانی، برجستہ کشش محسوس کیے بغیر نہیں رہتی، اور وہ اس سے کوئی بات مخفی بھی نہیں رکھنا چاہتی کہ اس نے اپنے اوپر کوئی پہرے نہیں بٹھا رکھے ہیں۔ اس ملاقات کے دوران اس کے ذہن میں چشم زدن میں ان تمام واقعات اور حالات کی یاد بھبک اٹھتی ہے، جنہوں نے اس کے کردار اور شخصیت کی تعمیر کو متعین کیا ہے اور اس کی ناآسودگی کا راز بھی قیوم پر کھل جاتا ہے۔ وہ امتل کی طرف ایک جھکاؤ اور دُلار تو محسوس کرتا ہے؛ لیکن اس سے اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کر سکتا۔ شاید اس کا سبب وہ ذہنی فاصلہ ہو، جو دونوں کے درمیان بین طور پر حائل ہے۔ آخر آخر امتل کا بیٹا، جو شاید پوری طرح نارمل نہیں ہے، کسی فوری جذبے کے ماتحت اپنی ماں کو قتل کر دیتا ہے، اور اس طرح اس کی وہ دُعا قبول ہو جاتی ہے، جو ایک طرح کی تاریک پیش بینی بھی ہے:

> "اور تم نے کیا دُعا مانگی ہے امتل؟ بس یہی۔ یہی سرجی زندگی تو کسی پیار والے کے ساتھ گزری نہیں۔ اب موت تو کسی پیارے کے ہاتھوں آئے... موت تو حلال ہو میری"۔ (ص ۴۳۴)۔

کیسی حسرت اور درماندگی پنہاں ہے ان لفظوں میں۔ یہ تیسرا سانحہ ہے، جس سے قیوم یکبارگی دوچار ہوتا ہے۔ اور وہ اس کے لئے کسی طرح بھی تیار نہیں تھا۔ امتل کی اچانک اور غیر متوقع موت سے پہلے قیوم اور امتل کے درمیان یہ مسئلہ زیرِ غور آیا تھا کہ اگر قیوم مستقبل قریب میں کسی عورت سے باقاعدہ رشتۂ ازدواج میں منسلک ہونے کی طرف رغبت رکھتا ہو، تو اسے کسی باکرہ ہی سے ربط و تعلق استوار کرنے پر غور کرنا چاہیئے۔ چنانچہ قیوم کی اب تک کی زندگی میں جو تھا مرحلہ اس وقت سامنے آتا ہے، جب بھابی صولت ایک سوچے سمجھے منصوبے کے ماتحت اسے گلشن سے وابستہ ہو جانے کا سنجیدگی سے مشورہ دیتی ہیں۔ جو خوب رو بھی ہے، اور دنیوی اور گھریلو ذمہ داریوں سے بہ طریقِ احسن عہدہ برآ ہونے کی اہل بھی۔ لیکن ستم ظریفی دیکھیے کہ شادی کے

چند ہی روز بعد اس سنسنی خیز امر کا انکشاف ہوتا ہے کہ گلشن اپنے پہلے شوہر سے امید سے ہے۔ اور اس کے پہلوٹے بچے کی ولادت جلد ہی متوقع ہے۔ چنانچہ مباشرت سے پہلے ہی یہ بات طے پا جاتی ہے کہ قیوم اسے طلاق دے دیگا، تاکہ وہ اپنے پہلے شوہر سے جو اس وقت جدّہ میں مقیم ہے، دوبارہ رجوع کر سکے۔ یہاں قیوم ایک مصالحت کرانے والے فرد کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے، نہ کہ ایک ایسے شوہر کے روپ میں جو شادی کے فریضے کی ادائیگی کے ذریعے اپنی جائز جنسی اور روحانی اور جذباتی ضروریات اور مطالبات کی تسکین کا متمنی اور خواستگار رہا ہو۔ لیکن اس پورے معاملے کو جس مبہم اور مشتبہ انداز میں سامنے لایا گیا ہے، وہ قابلِ قبول نظر نہیں آتا۔ ربط و تعلق کے تین نمونوں کو آزمانے کے بعد جب قیوم چوتھے اور آخری مرحلے میں داخل ہوتا ہے، تو اسے بہت ہی بھونڈے طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس کی کوئی خاطر خواہ توجیہہ ممکن نظر نہیں آتی۔ اس میں ایک طرح کی ناتراشیدگی یعنی CRUDENESS بھی جھلکتی ہے، اور ایک نوع کی ADHOCISM بھی۔ اسے ہم ایک طرح کا میلو ڈرامہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ از اول تا آخر یہ ایک نوع کے FARCICAL مظہر ہونے کا یقین دلاتا ہے جس میں جذباتِ انسانی کے مذاق اڑانے کا انداز نمایاں ہے یا یہ کہئے کہ اس ڈرامے کا جس کے مختلف ایکٹ ہمارے سامنے لائے گئے ہیں۔ یہ ایک طرح کا عملِ معکوس یعنی ANTICLIMAX ہے۔ عمل کے اور دوسرے IMAGES کے مقابلے میں یہاں یک رنگی اور ہم آہنگی یعنی CONSISTENCY کا عنصر کم سے کم ہے۔

بانو قدسیہ نے ناول کے عمل کے ذریعے دیوانگی یا دیوانہ پن کے مضمرات پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی ہے۔ اور یہ سمجھاؤ دیا ہے کہ یہ نتیجہ ہے عشقِ لاحاصل کا، یعنی یہ مرض نہیں ہے، بلکہ مرض کی نشانی ہے۔ اس مسئلے کو اتنی بار چھیڑا گیا ہے کہ اس کی حیثیت ایک بنیادی موتیف کی سی ہو گئی ہے۔ دیوانگی کا ماخذ اور اس کی نوعیت متعین کرنے والے خارجی حالات بھی ہو سکتے ہیں؛ یعنی اس کا ایک عمرانی اور سماجیاتی پہلو بھی ہے۔ جس سے انسانی نفسیات کے محرکات وابستہ ہیں۔ مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسانی سائیکی میں مختلف عناصر کی ہم آہنگی کا فقدان بھی اسے جنم دے سکتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر انسانی سائیکی کا خارجی مظاہر سے عدم تطابق پورے معاشرے میں اختلال و انتشار کا سبب بن سکتا ہے اور خود فرد کی سائیکی کے مختلف اجزائے ترکیبی

خصوصاً خرد اور وجدان اور خرد اور جبلتوں کے درمیان افراتفری سے انتشار کے پیدا ہونے کا قوی امکان رہتا ہے۔ یہاں توازن ایک کلیدی تصور ہے۔ برطانوی شاعر ولیم بلیک نے تو اپنے شاعرانہ اسطوری نظام اور اسطوری کرداروں کی ہیئت اور ساخت ہی اس مفروضے پر رکھی ہے کہ انسان کی چار بنیادی عنصری صلاحیتیں یا قوتیں ایک دوسرے کے مابین توازن اور ہم آہنگی قائم کرکے ہی اپنی تخلیق کے منشاء کے حصول تک پہنچ سکتی ہیں۔ بصورتِ دیگر انسانی سائیکی کا پورا ڈھانچہ اور اس کا تار و پود شکست و ریخت کا ہدف بن جائے گا اور انتشار اور اختلال کے سارے امکانات پورے ہو جائیں گے۔ دیوانگی یا دیوانہ پن ایک خالص PATHOLOGICAL مظہر بھی ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ حقیقت کے ادراک کا ایک فوق الحواسی ذریعہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس کا ایک مترادف شعر و شاعری اور تنقید کے ضمن میں اکثر مستعمل رہا ہے۔ اسے وجد یا غایت انبساط یا نشاطِ کار یعنی ECSTASY کا نام بھی دیا گیا ہے۔ جس کا سرچشمہ عقل و خرد کی عاید کردہ حدبندیوں کو توڑنے کے ہم معنی ہے۔ سماجی بندشوں کے خلاف احتجاج بلکہ بغاوت بھی اسی کا ایک شاخسانہ ہے۔ آرٹ اور ادبی تنقید میں ہم اُسے APOLLOLIAN PRINCIPLE کے بالمقابل DINOSYIAN PRINCIPLE کا نام دے سکتے ہیں۔ اس کا تعلق ایک طرح کی بہجت آفریں کیفیت یا جذب و گم شدگی اور دیوانگی سے بھی متصور کیا گیا ہے۔ اس ناول میں دیوانگی یا دیوانہ پن کے موثرات کو کرداروں کے اعمال اور کوائفِ حیات سے ملحق کرکے شروع سے آخر تک پیش کیا گیا ہے۔ محبت یا شدید جذباتی ردِ عمل بھی جس کے بارے میں میر صاحب نے فرمایا ہے:

"مصائب اور تھے پر دل کا جانا / عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے"

ایک نوع کی دیوانگی ہی کے ذیل میں آتا ہے۔ افلاطون نے بھی کم و بیش اسی کیفیت کی طرف یہ کہہ کر اشارہ کیا تھا کہ شاعر دیوانگی کے قبضے میں ہوتے ہیں؛ اور شیکسپیئر نے بھی اپنے طربیہ ڈرامے A MID SUMMER NIGHT'S DREAM میں مجذوب، عاشق اور شاعر کو اس کیفیت کا' جسے آپ FUROR کہہ لیجئے؛ حامل ہونے کے سبب ایک ہی زمرے میں شامل کیا ہے۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سب مافوق الحسی محرکات کی کارفرمائی کا مظاہرہ

ہے، جو ہمیں عام برتاؤ، تند اور شدید جذبۂ محبت کے تجربے اور تخلیقی امنگ کے پسِ پشت نظر آتا ہے۔ اس کا قریبی تعلق مذہبی اور روحانی زندگی کے واردات سے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جب شخصیت پر حواسِ ظاہری کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی، اور اس کا تعلق ماورائیت سے قائم ہو جاتا ہے۔ اسے دیوانگی کا مترادف شاید اس لیے بھی مانا گیا ہے کہ اس کی کوئی منطقی توجیہہ ممکن نہیں۔ اس میں ایک عنصر پیش بینی کا بھی ہے۔ اس تجربے کے دوران شخصیت کی اکائیاں تحلیل ہونے لگتی ہیں اور زمان و مکاں کی پہنائیاں سمٹتی نظر آتی ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر اس کا تعلق اس ZONE یا منطقے سے ہے جو حواس کی سرحدوں سے پرے واقع ہوا ہے اور جہاں تک رسائی کے لیے ایک غیر معمولی حسیت اور دوررسی درکار ہوتی ہے عرفان اور دیوانگی میں حدِ فاصل زیادہ نہیں ہے۔ اس کے لیے جو متبادل لفظ ناول میں کئی بار استعمال کیا گیا ہے وہ CLAIRVOYANCE ہے اور اسی لیے یہ بھی کہا گیا ہے:

"سوچ دو طرح کی ہوتی ہے۔ ایک سوچ علم سے نکلتی ہے اور ریگستان میں جاکر سوکھتی ہے۔ دوسری سوچ وجدان سے جنم لیتی ہے اور باغ کے دہانے پر لے جاتی ہے۔" (ص، ۲۴)۔

ایک اور جگہ راج گدھ کی زبان سے یہ بھی کہلوایا گیا ہے:

"ایک دیوانہ پن وہ ہوتا ہے، جس کی مختلف وجوہات یہاں بیان کی گئیں ... جن کی وجہ سے حواس مختل ہو جاتے ہیں۔ اور انسان کائنات کی ارزل ترین مخلوق بن جاتا ہے ... لیکن ایک دیوانگی وہ بھی ہے جو انسان کو ارفع و اعلیٰ بلندیوں تک یوں کھینچتی ہے۔ جیسے آندھی میں تنکا اوپر اٹھتا ہے۔" (ص، ۳۰)۔

اسی سے ملحق ایک اور مسئلہ جو ناول کے عمل اور کرداروں میں پوری طرح حلول کیے ہوئے ہے۔ سیمی اور امتل کے سلسلے میں خاص طور پر خیر اور شر کا ہے، جو فکر کے ارتقاء کی ہر منزل پر انسان کے روبرو رہا ہے، اور وہ ان کی تاویلات میں برابر الجھا رہا ہے۔ یہاں اس کی ایک متعین شکل سامنے لائی گئی ہے، اور وہ ہے کسبِ حلال اور کسبِ حرام کے درمیان فرق و امتیاز۔ اس کی ایک شق تو یہ ہے کہ نہ صرف وہ مقصد قابلِ اعتنا ہے،

جو ہماری مساعی کا ہدف ہے؛ بلکہ وہ ذرائع بھی جو اس کے حصول میں ممد و معاون ہوں، کم لائقِ التفات نہیں۔ یہ ایک اخلاقی بعد یعنی DIMENSION بھی رکھتا ہے، اور سماجیاتی بھی۔ اور یہ دونوں آپس میں غیر منقطع ہیں۔ پھر وہ اثراتِ مابعد حد درجے اہم ہیں، جو کسبِ حرام سے انسان کی سائیکی یا اس کی GENES میں داخل ہوتے یا نمودار ہوتے ہیں۔ اسلامی RITUAL کے مطابق جانور کی قربانی ابتداءً تکبیر پڑھ کر کی جاتی ہے اور خدا کا نام لے کر اسے ذبح کیا جاتا ہے۔ اسی طرح مرد اور عورت کے مابین رسمِ نکاح بھی اسی وقت مباح ٹھہرتی ہے، جب وہ شرعی آئین کے مطابق عمل پذیر ہو کہ اس کے بغیر اس کی کوئی حرمت نہیں ہے اور مناکحت اور جسم کی عیاشی میں بعد المشرقین ہے۔ جو کچھ ہم کھاتے ہیں، اگر وہ حلال ہے تب بھی اور حرام ہے تب بھی۔ وہ اندرونی خلیوں کے ذریعے خون کی لہروں میں ضم ہو کر جسم ہی کا نہیں، بلکہ روح کا بھی حصہ بن جاتا ہے۔ کسبِ حرام کا اثر براہِ راست انسان کی شخصیت پر پڑتا ہے اور رفتہ رفتہ اسے مسخ کر دیتا اور ایک ناقص، غیر متوازن اور غیر انسب اکائی کو جنم دیتا ہے۔ پاکیزہ معاشرہ اسی وقت وجود میں آسکتا ہے۔ جب ہم عدل و انصاف کی میزان اپنے ہاتھ میں رکھیں اور معاملات کی تنظیم اور در و بست میں حلال اور حرام میں تمیز کر سکیں۔ اعمالِ صالحہ کا صدور منزہ اور مطہر شخصیت سے ہوتا ہے، اور منزہ اور مطہر شخصیت وہی ہے جو خیر و شر اور حلال و حرام میں امتیاز برت سکے۔ یہ سب امور اسی وقت قابلِ فہم بنتے ہیں۔ جب ہم زندگی کی اساس کو روحانی تسلیم کریں اور یہ پہلا مفروضہ سنگِ بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ معاشرے کے ڈھانچے میں کجی اور شکست و ریخت ہمارے ان اعمال کی وجہ سے در آتی ہے، جو جادۂ اعتدال و توازن سے ہٹے ہوئے ہوں۔ اس ناول کی بساط پر اصیل کا کردار کسبِ حرام سے نکلنے والے موثرات کی ایک بہت ہی واضح اور بین مثال ہے۔ اسی کسبِ حرام کی وجہ سے جس کا مصدر خاندانی وراثت ہے اس کی شخصیت میں جو ناہمواری پیدا ہو گئی ہے۔ اس کی شناخت صرف اسی وسیع اصول کی روشنی میں کی جا سکتی ہے کہ کسبِ حرام سے پیدا شدہ سامانِ معیشت ہمارے جسم اور روح میں زہر گھول دیتا ہے۔ چاہے ہم آسودگی اور فراوانی کے کیسے ہی سامان کیوں نہ فراہم کر لیں۔ اسی طرح ہمارا انحصار نانِ جویں ہی پر کیوں نہ ہو، اگر وہ کسبِ حلال کا تحفہ ہے تو وہ ہمارے لیے تقویت اور طمانیت کا وسیلہ بن جائے گا۔ کسبِ حلال

اور کسبِ حرام میں جو فرق و امتیاز ہے، اور اس کا جو تعلق کیمیادی اعمال سے ہے۔ اسے ظاہری نظریں جو غبار آلودہ ہوتی ہیں نہیں دیکھ سکتیں۔ لیکن ان کے لیے جو تہ در تہ حجابات کو اٹھا کر حقیقت کی جلوہ گری کے شناسا ہوتے ہیں، یہ فرق و امتیاز اظہر من الشمس ہے۔ ناول کا یہ اہم موتیف جو بانو قدسیہ کی بنیادی ترجیحات میں سے ایک ہے، ذرا تسہیل شدہ ضرور لگتا ہے، لیکن اگر یہ پختہ ایمان و ایقان کے ساتھ وابستہ ہو۔ تو ایک مثبت قدر بن جاتا ہے اور اس میں وہ وزن و وقار پیدا ہو جاتا ہے، جو زندگی کو متوازن رکھنے کے لیے لابدی ہے۔

اس ناول میں ایک معنی خیز حکمتِ عملی جو استعمال کی گئی ہے، وہ پرندوں کی مجلس آرائی کی پیش کش ہے، جس سے ہمیں چار بار سابقہ پڑتا ہے۔ اس معاملے میں کسی قدر افراط و تفریط سے کام لیا گیا ہے۔ کیونکہ ناول نگار کے منشا کا حصول اختصار سے کام لینے پر بھی عمل پذیر ہو سکتا تھا۔ اس کے لیے سامنے کا ایک ANALOGUE تو فرید الدین عطار کی منطق الطیر میں ملتا ہے، اور دوسرا از منہ وسطیٰ کے اہم برطانوی شاعر چاسر کی اولین نظموں میں سے ایک بہ عنوان THE PARLEMENT OF FOULS میں، جہاں پرندوں کی باہمی گفتگو کے توسط سے انسانوں کی محبت کی طرف متضاد طربیہ رویوں کی خبر ملتی ہے۔ جو امر دونوں میں مشترک نظر آتا ہے، وہ پرندوں کی آپس میں نوک جھونک کے ذریعے انسانی برتاؤ کے مدوجزر کو سامنے لاتا ہے۔ بانو قدسیہ نے پرندوں کی جو سبھا ناول کے صفحات پر آراستہ کی ہے، اس میں مختلف وضع قطع کے جو پرندے جمع کیے گئے ہیں۔ وہ اپنا الگ الگ مزاج اور منفرد خصوصیات رکھتے ہیں۔ یہ سب سر جوڑ کر بیٹھے یہ سوچ رہے ہیں کہ انسان نے اپنی تنگ نظری، کم ظرفی اور بغض و عناد کی وجہ سے اپنے آپ کو جس طرح تباہ و برباد کیا ہے، وہ انتشار و اختلال کے جس دہانے پر کھڑا نظر آتا ہے، اور اس کے اپنے اعمال اور پرندوں کے اختلافِ رائے سے جو خطرناک صورتِ حال پیدا ہوتی یا ہو سکتی ہے، اس کا کیسے تدارک کیا جائے۔ اس بھری پری محفل میں جہاں بھانت بھانت کے پرندے اقصائے عالم سے آکر جمع ہوئے ہیں، سب سے ممتاز مقام راجہ گدھ کو حاصل ہے یا اسے تفویض کیا گیا ہے۔ یہی وہ استعارہ ہے، جو اس پورے ناول کی تنظیم میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ کسبِ حرام کرنے والوں کی یہ فصیح ترین علامت ہے، جو وضع کی گئی ہے، اور اس کی خارجی تجسیم شروع

ہی میں اس طرح سامنے لائی گئی، اور اسے اس طرح متخص کیا گیا ہے:

"ہر وہ شخص جس کی روح میں حرام مال پہنچ رہا ہو، چہرے بشرے سے راجہ گدھ بن جاتا ہے۔ اس کی آنکھیں دھنسی ہوئی، چہرہ سبزی مائل پیلا، بال بکھرے ہوئے اور ہڈیاں نمایاں ہوتی ہیں۔ روح کا حرام کھانے والا ہزاروں میں پہچانا جاتا ہے؛ ہزاروں میں، لاکھوں میں"۔ (ص ۱۷۰)

گدھ اپنی سیری کی خاطر مردہ لاشوں پر گرتا ہے۔ اس کے بالمقابل اگر اس محفل میں موجود عقاب کو نظر میں رکھیں، تو کسبِ حرام اور کسبِ حلال کا فرق بخوبی واضح ہو جائے گا۔ کسبِ حلال و حرام کے تناظر میں مصنفہ نے بڑی صراحت کے ساتھ راجہ گدھ کو ان خامیوں کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے جو شر اور حرام کی قوتوں اور صلاحیتوں کو محیط ہے۔ تمام پرندوں کا یہ کم و بیش متفقہ فیصلہ معلوم ہوتا ہے کہ راجہ گدھ کا اس محفل سے اخراج عمل میں لایا جائے اور اس طرح اس لعنت سے چھٹکارا حاصل کیا جائے، کہ وہی تمام برائیوں کا ماخذ منبع اور مصدر ہے، جو انسان کو اندر ہی اندر کھوکھلا کرتی رہتی ہیں اور اس کی روح پر کثافت کی تہیں چڑھتی چلی جاتی ہیں۔ راجہ گدھ کا استعارہ استعمال کرنے سے دل میں کراہیت کے اس احساس کو شد و مد کے ساتھ برانگیختہ کرنا مقصود ہے، جو ناجائز طور پر حاصل شدہ اکتسابات سے پیدا ہوتا ہے اور ان تاریک قوتوں کو سامنے لاتا ہے، جو انسانی معاشرے میں ہمیں چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہیں۔ جن کی وجہ سے انسان کا وجود معرضِ خطر میں پڑ گیا ہے اور جس کی بیخ کنی حد درجے مشکل معلوم ہوتی ہے۔ راجہ گدھ اس اژدہے کی مانند ہے، جو خیر، صداقت اور حسن کی اعلیٰ قدروں کو ہڑپ کر کے انہیں مٹا دینا چاہتا ہے۔ اسے آپ مادیت پر مبنی کلچر اور تہذیب کی ایک مکروہ اور گھناؤنی تشبیہ کہہ لیجئے۔ جو سراسر ایک منفی تفاعل رکھتی ہے اور خیر کے محدود اور مخصوص منطقے کو سمیٹ کر اس پر غالب آنا چاہتی ہے۔ پرندوں کی اس محفل کو سجانے کا ایک مقصد غالباً انسانی اعمال کے محاکمے کے لیے ایک طرح کی DISTANCING فراہم کرنا بھی ہے جس سے ان کے امکانات اور مضمرات اور زیادہ واضح ہو جائیں۔

'راجہ گدھ' میں ہمارا سابقہ طرح طرح کے اور نوع بہ نوع کرداروں سے پڑتا ہے۔

جن کے عمل کے محرکات قابلِ تفہیم بھی ہیں اور خاص طور پر مکالموں کی چستی اور برجستگی اور انتقال ذہنی بھی قابلِ لحاظ ہے۔ وہ اسی وقت تک ہماری نظروں کے سامنے رہتے ہیں۔ جب تک کہ عمل کی رفتار اور اس کے ارتقاء میں ان کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ قیوم از اول تا آخر ہماری معیت میں رہنے والا کردار ہے کہ اس کا تعلق عمل کے ہر حصے سے کم و بیش قریبی ہے مصنفہ کا سروکار بعض ان حقائق سے رمز آشنا یانہ ہے، جو ہمارے معاشرتی بندھن کا ایک حصہ ہیں اور ان جبلی اور ذاتی رجحانات سے بھی جو ہماری سائیکی کو متعین کرتے ہیں۔ مرکزی کرداروں میں آفتاب، سیمی اور قیوم، ان کے علاوہ عابدہ بھی' اپنے انفرادی وجود کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ یہاں محبت اور وابستگی کے جو بھی پیٹرن فراہم ہیں، ان میں جذبات کی شدت اس حد تک نمایاں نہیں ہے، جتنی کہ جسم اور روح کے متضاد مطالبات اور تقاضوں کو ایک وحدت میں سمونے اور ڈھالنے کی کوشش یا ان درزوں یعنی FISSURES کو پُر کرنے کرنے کی سعیٔ لاحاصل، جو ان میں پڑ گئی ہیں۔ سیمی کا کردار ایک پیچیدہ ٹائپ ہے۔ وہ آفتاب کے عشقِ لاحاصل میں آخروقت تک گرفتار رہتی ہے۔ اس کے ردِ عمل میں شدت بھی ہے اور غیر منفعلیت یعنی IMMEDIACY بھی، وہ دروں بیں بھی ہے اور احتسابِ خود کی خوگر بھی۔ وہ اپنے لیے فینٹسی کی دنیا بھی تعمیر کرتی ہے اور اس میں محصور ہو جاتی ہے اور اس کی اداسیاں اس کی دنیا پر چھا جاتی ہیں۔ وہ اپنے تئیں ایذا رسانی کر کے اپنے غموں کا مداوا کرنا چاہتی ہے لیکن مکڑی کی طرح اپنے لیے بہت سے جالے بھی بن لیتی ہے، جن سے نکلنا اس کے لیے دشوار ہو جاتا ہے۔ وہ قیوم کو اپنی محرومیوں یعنی FRUSTRATIONS اور احساسِ ہزیمت سے آزادی حاصل کرنے کے لیے استعمال کرتی ہے۔ لیکن قیوم اس کا دل جیتنے میں ناکام ہی رہتا ہے، اور وہ اسے اپنے دل کے سنگھاسن پر نہیں بٹھا سکتی۔ وہ اس کی رفاقت اور ہمدردی کے لیے سپاس گذار ضرور ہے، اور اس کا اظہار بھی وقتاً فوقتاً کرتی رہتی ہے۔ لیکن آفتاب سے اس کی وفاداری ازلی ہے۔ شروع میں وہ ایک آہوئے رم خوردہ کا تاثر دیتی ہے۔ لیکن آخر آخر میں وہ پا شکستہ نظر آتی ہے اور اپنے بے بنیاد اور بے اصل اوہام میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ قیوم سے بالآخر وہ جنسی رشتہ تو قائم کر لیتی ہے،

لیکن اسے اپنی روح کے نہاں خانے میں نہیں اتار سکتی؛ اور مکمل ہم آہنگی کے لیے جسم اور روح دونوں کی یکتائی ضروری ٹھہری۔ عابدہ نے حقارت کے ساتھ اسے 'دو موہی' کہا ہے۔ وہ دراصل ایک منقسم امیج ہے اور اس تقسیم کو وحدت میں منقلب کرنے کی خواہش اور اس میں ناکامی ہی اس کا المیہ یعنی اس کے سارے دکھوں کا سرچشمہ ہے۔ یمی کے برخلاف آفتاب بیرو بین یعنی EXTRAVERT ہے اور اسی لیے وہ بآسانی رسومات کی زنجیروں کو قبول کر لیتا ہے اور یمی کا کوئی دیرپا نقش اس کے دل پر باقی نہیں رہتا اور نہ بیتے ہوئے دنوں کی یادیں اس کے دل کو مسوستی ہیں اور نہ اسے اپنی بے وفائی یعنی BETRAYAL کا کوئی احساس ہے۔ لیکن کیا یہ قیاس کرنا صحیح نہ ہوگا کہ اس کا اثر بہر صورت مرتب ہو کر رہتا ہے اور یہ اس کے اکلوتے بیٹے فراہم کی غیر معمولی ذہنی ساخت اور ابنارمل برتاؤ میں سامنے آتا ہے۔ کیا اسے مقدرات سے تعبیر کیا جا سکتا ہے؟ یعنی انسان اپنے اعمال کی کھیتی بو کر اس کا پھل کھانے پر مجبورِ محض ہے۔ قیوم کے آبائی وطن چندرا کی نقش گری اور امتل کے ماحول کی بالصراحت عکاسی معاشرے کی دو تصویروں کو ہمارے سامنے رکھ دیتی ہے۔ اول الذکر پر غربت، بے چارگی اور نحوست کے سائے چاروں طرف سے منڈلا رہے ہیں، یہاں عمارتوں اور زمینوں کو کلر چاٹ گیا ہے اور مکانوں اور مکینوں دونوں پر یکساں طور سے جھاڑو پھر گئی ہے۔ موخرالذکر میں وہ فضا بیش از بیش سامنے لائی گئی ہے، جہاں جسم فروشی کا کاروبار فروغ پاتا اور مختلف مرحلوں سے گذرتا ہے، اور جسم اور روح دونوں کو پامال کرتا اور مٹاتا چلا جاتا ہے۔ امتل مڈل کلاس طوائف تھی جو کسی طرح اپنے آپ کو دوبارہ اس فریم ورک میں بٹھانے کی کوشش میں لگی رہتی ہے۔ جس سے وہ بظاہر نکل آئی تھی اور کٹ چکی ہے۔ وہ ایک پیاسی چڑیا کی طرح ہے جسے کہیں سیرابی میسر نہیں، اور اس کی تشنگی بدستور ہے، یہاں تک کہ وہ کسبِ حرام کے منطقی انجام تک پہنچتے پہنچتے تشدد کا شکار ہو جاتی ہے۔

پروفیسر سہیل کا کردار اتنا پیچیدہ اور تہ در تہ تو نہیں، جتنا یمی کا، لیکن ناول کے تصوراتی فریم ورک میں اس کی اپنی اہمیت ناقابلِ انکار ہے۔ اس کے سلسلے میں کوثر کا یہ رازدارانہ انکشاف کہ وہ آفتاب اور قیوم ہی کے مثل یمی کے عشق میں گرفتار تھے: "وہ ہم سے بھی

"زیادہ کشتۂ تیغ ستم نکلے" اور پھر خود سہیل کا یہ اعتراف کہ اس نے آفتاب کو سمی کے بارے میں یہ کہہ کر بدظن کر دیا کہ وہ وفا کی دیوی نہیں ہو سکتی۔ یہ دونوں باتیں بم پھٹنے کا سا تاثر پیدا کرتی ہیں یعنی بغایت سنسنی خیز ہیں۔ ناول میں اس نظریے کا ذکر گذر چکا ہے کہ اور اس سے بہت سی نفسیاتی اور اخلاقی الجھنیں پیدا ہو جاتی ہیں کہ کسب حلال اور حرام کے درمیان بڑا فرق اور تضاد ہے۔ سہیل جو ایک ماہر سماجیات ہے، ان الجھنوں کو سلجھانے اور ان کا کوئی خاطر خواہ حل پیش کرنے کے لیے ایک نیا تصور وضع کرتا ہے۔ یہ تین تراشے اس سلسلے میں پیشِ نظر رکھیے:

"مغرب کے پاس حلال اور حرام کا تصور نہیں ہے اور میری تھیوری ہے کہ جس وقت حرام رزق جسم میں داخل ہوتا ہے، وہ انسانی GENES کو متاثر کرتا ہے۔ رزقِ حرام سے ایک خاص قسم کی MUTATION ہوتی ہے۔ جو خطرناک ادویات، شراب اور ADDICTION سے بھی زیادہ مہلک ہے.... یقین کرو رزقِ حرام ہی سے ہماری آنے والی نسلوں کو پاگل پن وراثت میں ملتا ہے اور جن قوموں میں من حیث القوم رزقِ حرام کھانے کا چسکا پڑ جاتا ہے... وہ من حیث القوم دیوانی ہو جاتی ہیں۔" (ص ۳۲۵)

مزید:

"دیوانہ پن کے پہلے آثار ہابیل اور قابیل کے جھگڑے میں واضح ہوئے... دیوانگی خودکشی کی شکل میں منتج ہو کر قتل کی شکل میں، اس سے کون انکار کر سکتا ہے۔ یہ دیوانگی کی شدید شکل انسان کشی ہے.... جھگڑا ہابیل اور قابیل میں نہ ہوا تھا۔ یہ ان کی GENES کی وجہ تھی۔ جو حضرت آدم کے وجود میں شجرِ ممنوعہ کھانے کی وجہ سے ٹوٹے پھوٹے تھے... ہم... خود رزقِ حرام کھاتے ہیں اور آنے والی نسلوں کو پاگل پن کی وراثت GENES میں پیک کر کے عطا کرتے ہیں، بیٹا نہ سہی، پوتا سہی، پوتا نہ سہی، چند نسلیں آگے، کوئی شریف النفس سہی.... اس تقدیر سے کوئی بچ نہیں سکتا جو GENES میں لکھی جاتی ہے۔" (ص ۳۴۶، ۳۴۷)

اور مزید:

"ایک اور قسم کا بھی رزق ہوتا ہے حرام و حلال سے پرے... جو شہیدوں کو ملتا ہے پنجبروں کو حاصل ہوتا ہے۔ بی بی مریم کے پاس آتا تھا... ایک بار اللہ میاں نے اپنی چہیتی قوم بنی اسرائیل کو بھی وہ رزق دیا تھا... اس سے ایک آگاہی پیدا ہوتی ہے، عرفان جنم لیتا ہے، جو عام آدمی کے لیے دیوانگی ہی کی ایک شکل ہے... یہ صرف اسی رزق سے پیدا ہوتا ہے جو اوپر سے اترتا ہے۔ جس سے GENES لمحے بھر میں صدیوں کا ارتقا کر جاتے ہیں۔ اس میں ایسا تغیر آتا ہے جو قرنوں کی صالح MUTATION سے پیدا ہو سکتا ہے۔" (ص ۳۵۱)۔

سہیل کے کردار کا ایک نمایاں پہلو یہ ہے کہ وہ سماجیات اور سائنس کی دنیاؤں کی خاک چھاننے کے بعد روح کی کائنات کی تفتیش اور جستجو میں منہمک ہو جاتا ہے، اور بعض غیر تقلیدی نظریات کا اظہار شدومد اور بھرپور ایمان و ایقان کے ساتھ کرنے لگتا ہے۔ اس کا حتمی خیال ہے کہ جسم کی کثافت روح کو بھی کثیف اور غیر مطہر بنا کر چھوڑتی ہے۔ حلال اور حرام کے مابین امتیاز محض ایک اخلاقی اور مذہبی اساس ہی نہیں رکھتا، بلکہ اس کا تعلق خون کی کیمیا سے ہے، اور جو کثافت، حرام اشیاء اور اعمال پر تکیہ کرنے سے پیدا ہوتی ہے، وہ نسلاً بعد نسلٍ غیر محسوس طریقے پر منتقل ہوتی رہتی ہے۔ حلال اور حرام کے درمیان امتیاز تلطیف کے عمل سے گذر کر خیر اور شر کے درمیان امتیاز کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ آفتاب کی بیوی سے بیوفائی، ہیمی اور قیوم کے درمیان مشتبہ وابستگی اور تعلق اور ہیرا منڈی کی مکینوں میں شہوت اور ہوس رانی کے معمولات، یہ سب اسی ذیل میں آتے ہیں۔ رزقِ حلال اور رزقِ حرام سے بڑھ کر من و سلویٰ کا جو تصور ہے، وہ روح کی کیمیا سے ایک پراسرار نہج پر تعلق رکھتا ہے۔ جس کی طرف سہیل نے واضح طور پر اشارہ کیا ہے ہمارے ذہنوں پر مادی کلچر اور اس کے اظہارات کی گرفت اتنی مضبوط ہے کہ ہم ان سے متضاد حقائق پر غور و فکر پر آمادہ نظر نہیں آتے: اور متقاضد اور ذرائع دونوں کی یکساں حرمت اور پاکیزگی کو بیک وقت درخورِ اعتنا نہیں سمجھتے۔ نتیجۃً اپنے اکتسابات کی خیرگی سے اس درجے چکا چوند ہو جاتے ہیں کہ احتسابِ خود کو غیر اہم سمجھنے لگتے ہیں۔ اور لباس کو انسان کے مساوی قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ ہمارے نفوس پر کثافت ہر طرف سے غالب آنے لگتی ہے۔ اس ناول میں راجہ گدھ اسی صورتِ حال کے لیے ایک دبیز سماجیاتی استعارہ ہے۔ یہ ہر محفل میں در آتا ہے، نہ صرف پرندوں کی

بھری پری مجلس میں بلکہ انسانوں کے ہجوم میں بھی اور ایسا لگتا ہے کہ یہ ایک الگ کی جانے والی صورت یا PRESENCE ہے ؛ جو انسان کا چاروں طرف سے احاطہ کیے ہوئے ہے ؛ اور اس کے بعضرات کا غلاف ہر شے پر چڑھا ہوا ہے۔ زندگی کی ہر شاہ راہ پر کسی نہ کسی نوع کے راجہ گدھ سے مڈبھیڑ ہو ہی جاتی ہے، جو اپنے شکار کی تاک میں لگا رہتا ہے۔ وہ جس شے یا شخص کو اپنا ہدف بناتا ہے، اسے اندر سے کھوکھلا ہی نہیں کر دیتا، بلکہ اسے نیست و نابود کر کے چھوڑتا ہے۔ اس کی رفاقت اور رہنمائی کا منطقی نتیجہ ہی یہ ہے کہ انسان حلال و حرام اور خیر و شر میں تمیز کرنا چھوڑ دے، اور اپنی حد درجے ذاتی، محدود اور وقتی حاجت روائی کو اپنی ساری مساعی کا مرکز و محور قرار دے۔ یعنی مردہ جسم سے اکتسابِ فیض کرنے بلکہ اسے نگل جانے ہی کو سب کچھ سمجھ لے۔ وہ اندرونی آنکھ کی روشنی سے بیگانہ اور محروم ہو جاتا ہے۔ برطانوی شاعر ولیم بلیک کے محاورۂ سخن کے مطابق یہ وہ کیفیت ہے، جب وجود کی توانائیوں میں انجماد یعنی SOLIDIFICATION کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور اس کی وہ لچکداری یعنی SUPPLE-NESS ختم ہو جاتی ہے، جو آغازِ کار میں اس کے بطن میں ودیعت کی گئی تھی یا جدید اصطلاح میں انسان جو عقل و خرد، حواس، جبلتوں اور وجدان کا ایک نادر اور پیچیدہ مرکب ہے، محض ایک مشین میں تبدیل ہو کر رہ جاتا ہے، اور اس کے اعمال اور برتاؤ کے سانچوں میں ایک طرح کی میکانکیت راہ پا جاتی ہے۔ سہیل نے جو نئی تھیوریاں وضع کی ہیں، اور جنھیں مشتہر و مقبول بنانے کی تگ و دو میں وہ لگا ہوا ہے۔ وہ سائنسی حقائق اور انکشافات کی بڑی حد تک تکذیب کرتی ہیں اور ایک ایسے نصب العین اور ضابطے کا وضع کرنا اور اسے منصۂ شہود پر لانا اس کی زندگی کا واحد مقصد بن گیا ہے، جس کی مدد سے وہ زندگی کی روحانی اساس کو مستحکم کر سکے۔ یہ سب تو اپنی جگہ ایک حد تک قابلِ قبول نظر آتا ہے، کیوں کہ سائنسی اقدامات کا یک رخا پن بڑی حد تک صاف نظر آنے لگا ہے اور مادی تہذیب کے التزامات اور مقتضیات پر ضرورت سے زیادہ زور دینے سے خود زندگی کی تقدیس مجروح ہوتی نظر آتی ہے۔ لیکن ناول میں مردہ ارواح سے ربط و اتصال کے امکان، قبروں کے نزدیک کافور کے درخت کے نیچے مراقبے اور پاسِ انفاس کے ضمن میں ریاض کرنے کے بارے میں جو کچھ اور جس انداز سے کہا گیا ہے، وہ یقین کے تعطل کا مطالبہ کرتا ہے، اور اس پر طبیعت کسی طرح نہیں ٹکتی۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس ناول میں قیوم ہی راجہ گدھ ہے۔

ناول میں راجہ گدھ کے مضمرات کو بڑی خوبی کے ساتھ اُجاگر کیا گیا ہے۔ لیکن اس کے علی الرغم جو تصوراتی ڈھانچہ اس کا ہے، حلال وحرام پر تواتر اور تسلسل کے ساتھ گفتگو، کنڈالنی اور شیو اور شکتی کے ملاپ پر فلسفہ طرازی، جدید سائنسی اقدامات پر قیاس آرائی اور مردہ روحوں سے ملاقات کے امکان (جو بڑی FANTASTIC سی شے معلوم ہوتی ہے) یہ سب التزام واہتمام بہت ہی مخل کرنے والا یعنی INTRUSTVE عنصر معلوم ہوتا ہے، مصنفہ نے ان سب کے لیے ایلیٹ کی اصطلاح میں کوئی قابلِ قبول OBJECTIVE CO-RRELATIVE فراہم نہیں کیا ہے، جو ناول کے عمل سے اندرونی علاقہ رکھتا ہو۔ ہر فنی ادبی پارہ تخلیقی تجربے کی تجسیم خارجی سے عبارت ہے۔ جو عناصر اوپری اوپر نظر آتے ہیں اور جنہیں ناول کی ہیئت میں ضم نہ کیا جا سکے، ناول کی تخلیقی جہت کے اعتبار سے ان کی قدر وقیمت میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔ تصوراتی ڈھانچے کا لسانیاتی ڈھانچے میں ادغام اور انضمام بہت اہم اور ضروری شے ہے اور اس کی اس ناول میں افسوسناک کمی محسوس ہوتی ہے۔

کاروانِ وجود

اقبال کے 'ساقی نامہ' کے یہ دو اشعار: 'فریبِ نظر ہے سکون و ثبات / تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات'
'ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود / کہ ہر لحظ ہے تازہ شانِ وجود'، جو نثار عزیز بٹ کے ناول بہ عنوان 'کاروانِ وجود'، کے EPIGRAPH کے طور پر استعمال کیے گئے ہیں، اس کی منشاء کا پتہ دیتے اور اس کی تفہیم و تشریح کے لیے ایک موثر کنجی فراہم کرتے ہیں۔ ناول کا دائرۂ کار کافی وسیع ہے۔ یہاں نہ صرف نوع بہ نوع کردار تخلیق کیے گئے ہیں اور نہ صرف وہ مقامی نقطے اہم ہیں جن سے ناول منسلک اور مربوط ہے اور جن پر اس کا مدار ہے۔ بلکہ اس میں زندگی اور زمانے کی نیرنگیوں، اس کے خم و پیچ اور رفتار و حرکت کو بھی مرکزِ نگاہ بنایا گیا ہے۔ اس میں سارہ رضا اور نثر کے ذہنی اور جذباتی میلانات اور مدرکات اور ان کے برتاؤ کے مختلف سانچوں پر روشنی ڈالی گئی ہے، اور بھی کئی کردار ان پر جوان سے قربت اور اتصال باہمی رکھتے ہیں، یا ان کا تضاد پیش کرتے ہیں، اور کسی نہ کسی انداز سے ناول کی ہیئت اور حرکت کو متعین کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ یہ دو یا تین یا چار خاندانوں کے افراد کی کہانی ہے اور اس میں جو CROSS-REFERENCES ہیں، وہ بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ یا یہ کہنا چاہیئے کہ انسانی تعلقات کا تانا بانا، جو ایک پیچیدہ اور منضبط اکائی ہے، جو کبھی اپنی وحدت کو قائم رکھتی ہے، اور کبھی تحلیل اور انتشار کی طرف جھکاؤ رکھتی ہے، برابر حدِ نظر تک رہتی ہے۔ ناول کی تشکیل و تعمیر اور اس کی پوری فضا اس معاشرے کی عکاسی کرتی ہے، جو اعلیٰ متوسط طبقے کا معاشرہ ہے، جس کی اپنی مخصوص، متنوع دلچسپیاں اور ترجیحات ہیں اور جن کا ہم آئے دن اپنے گرد و پیش مشاہدہ کرتے رہتے ہیں۔ اسے آپ ایک سوفسطائی معاشرہ کہہ لیجئے جس میں عوام کا کہیں گذر نہیں۔ یہاں ہماری ملاقات اولاً نثر کی ماں زینب

سے ہوتی ہے، جس کے شوہر صالح کا انتقال ہو چکا ہے، اور جو ثمر سمیت اپنی چھوٹی بہن امینہ، اس کے شوہر شاہنواز اور ان کی دونوں اولادوں سعید اور نوشابہ کے ساتھ رہتی ہے۔ یہاں بالواسطہ لیکن قطعی صراحت کے ساتھ ان تضادات کو سامنے لایا گیا ہے، جو ثمر کے باپ صالح مرحوم اور اس کے خالو شاہنواز کے درمیان ہیں۔ اول الذکر بالطبع عیش پسند اور غیر ذمے دار اور موخرالذکر مہذب معاشرتی ساکھ اور منصب کا حامل، باوقار اور پر تمکنت نظر آتا ہے۔ بڑی بہن زینب وضعدار اور محتاط اور شریفانہ طور طریقوں کو برتنے والی اور چھوٹی بہن امینہ اس کے برعکس حساس، تیز طرار اور اپنے حسن و دلکشی کے لوازمات اور مقتضیات پر نظر رکھنے والی ہے۔ ثمر اور امینہ کے دونوں بچوں سعید اور نوشابہ کے مابین قربت اور یگانگت کا رشتہ واقعی اور بین طور پر موجود ہے۔ لیکن رفاقت کا یہ احساس اظہار کا محتاج نہیں۔ بلکہ یہ گونگی قربت اور جبلی پاسداری کا دوسرا نام ہے۔ ایک تضاد جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا، ثمر کے مرحوم والد اور اس کے خالو کے درمیان ہے، اور دوسرا ثمر کی والدہ زینب اور اس کی خالہ امینہ کے درمیان۔ زینب میں ایسی فراخدلی، ایثار پسندی اور مامتا ہے کہ باید و شاید۔ وہ ہر ایک کو اپنی کوکھ میں لیا چاہتی ہے، اور یہ عمل احساسِ تحفظ اور یگانگت پیدا کرتا ہے اور اس مختصر سے کنبے کو ایک ناقابلِ شکست وحدت میں کموئے ہوئے ہے، اور اس کا امین ہے۔ امینہ اپنی آسودہ اور مصئون و مامون زندگی کی حلاوتوں میں مگن اور مطمئن نظر آتی ہے لیکن جو تضاد زیادہ اہم ہے، وہ ثمر اور سعید اور نوشابہ کے درمیان ہے۔ نوشابہ اور سعید اپنی محدود اور پر فراغت زندگی کی برکتوں سے آگے جا کر سوچنے کے عادی نہیں رہے ہیں وہ کاروانِ وجود کا ایک حصہ تو بے شک ہیں۔ لیکن سرسری اور تقریباً ناقابلِ التفات۔ سعید کا زبیدہ سے ہلکا پھلکا معاشقہ اور بالآخر پایانِ کار جرمن لڑکی کیتھرین سے اس کی شادی اور نوشابہ کے لیئے فراز سے اس کی شادی، وہ محدود اور گنے چنے اہداف ہیں، جنہیں حاصل کر کے وہ خوش اور مطمئن نظر آتے ہیں۔ نوشابہ کے لیے فراز سے اس کی شادی آزادانہ انتخاب پر مبنی شادی پر فوقیت رکھتی اور غالباً قابلِ ترجیح ہے۔ ان دونوں بھائی بہن اور ثمر کے درمیان جو تضاد اور تخالف قائم اور نمایاں کیا گیا ہے، وہ دراصل دو نفسیاتی ٹائپ کے نمائندوں کے درمیان فرق کو ظاہر کرتا ہے۔ نوشابہ اور سعید ہیروں بیں ہیں، اور بلا تامل خارجی زندگی کی سرگرمیوں

میں حصہ لیتے اور ان میں منہمک نظر آتے اور ہر طرح کی ذہنی کشمکش اور اُلجھاووں سے دُور رہتے ہیں۔ ثمر اس کے برعکس دروں بیں ہے، اپنے خول میں بند، خود احتسابی کی شائق اور اس میں مستغرق اور نتیجۃً اس کے اثراتِ مابعدِ سے بنرد آزما۔ وہ شروع ہی سے ایک ایسی اکائی نظر آتی ہے، جو ہمہ وقت تعمیر و تخریب اور بستگی اور فشار کی زد پر رہتی ہے۔ اس کے ہاں برابر عدم اور وجود، غیر مرئی اور مرئی اشکال، تصوراتی واہموں اور سخت اور ٹھوس حقیقتوں کے درمیان حدِ فاصل کم ہوتی رہتی ہے۔ اس کے عدم اور وجود ایک دوسرے کے اندر مدغم ہوتے رہتے ہیں اور وہ خود بھی نہیں جانتی کہ وہ کیا چاہتی ہے، اور کس منزل اور نقطے پر کھڑی ہے؟ کیا زندگی کا مقصد کسی کی خاطر گھل گھل کر فنا ہو جانا اور عدمیت حاصل کرنا ہے، یا پھر خارج پر اپنے آپکو مسلط کرنا اور اشیاء اور اشخاص سے جان بوجھ کر اپنے تئیں علیحدہ رکھنا۔ اپنے وجودی پن کے احساس کا اظہار اس طرح کیا گیا ہے:

"وہ کیسے کسی کو بتائے کہ وہ ایک روحِ محض ہے اور اپنے جسم سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ چنانچہ اس کا کوئی مخصوص جسم کوئی مخصوص وجود نہیں ہے۔۔۔۔ جب وہ خوش ہوتی، تو یہ عدم وجود ہی ایک عظیم آزادی، ایک وجد اور سرشاری میں تبدیل ہو جاتی ۔۔۔ لیکن گھٹن کے لمحوں میں وہ چور چور ہو جاتی۔ سب خول، ساری ہیئت بپا ہو جاتی، اور وہ بے تحاشا مبہم رہ جاتی۔" (ص ۵۰)۔

ثمر کے مقابلے میں نوشابہ ایک سادہ اور سپاٹ سی زندگی بسر کرنے والی لڑکی ہے، جو تجربے میں ملوث ہونے کے باوجود اپنی ذات کا کوئی شعور نہیں رکھتی۔ دونوں کے درمیان بیک وقت قربت اور فاصلے کا جو احساس ہے، اسے اس طرح نمایاں کیا گیا ہے:

"ثمر کے چہرے پر صلح اور آشتی کے جذبات ہوں، تو نوشابہ اپنی ساری ذہنی کیفیات اس کے گوش گذار کر دیتی۔ پھر ثمر کے چہرے پر فاصلہ یا سرد مہری چھائی ہو، تو نوشابہ ایسی انجان بن جاتی، جیسا اس کا ثمر سے کوئی رشتہ نہ ہو۔ اسی لیے ان دونوں میں شاذ ہی کہیں جھگڑے کی نوبت آتی۔ بس وہ قرب اور فاصلے کے ہی سوپر معلق نظر آتیں۔"

(ص: ۶۱)۔

ان کرداروں کے علاوہ ہمیں سارہ ضیا سے متعارف کرایا جاتا ہے، جو نسبتاً زیادہ متحرک اور سمجھدار معلوم ہوتی ہے۔ اس میں خود اعتمادی بھی بدرجۂ کمال پائی جاتی ہے جو زندگی کے جھمیلوں سے نبٹنے میں اس کے لیے بڑی مددگار ثابت ہوتی ہے۔ اس کی خود نگری اور خود شناسی کا کچھ اندازہ ان گفتگوؤں سے لگایا جا سکتا ہے، جو حسن رضا اور اس کے درمیان وقوع پذیر ہوتی ہیں، اور جن کا اتمام بالآخر ان کی شادی پر ہوتا ہے۔ حسن رضا ریڈیو اسٹیشن پر کسی اعلیٰ عہدے پر فائز ہے۔ وہ ہر لحاظ سے چاق و چوبند ہے، اور اپنے اثر و رسوخ سے پوری طرح کام لینا جانتا ہے۔ اسی طرح ہم سارہ کے بھائی سراج اور اس کی بیوی سفینہ کی بھی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں، جو ایک جلوۂ گذران ثابت ہوتی ہے۔ وہ دونوں زیادہ تر بیرونی سطح یعنی PERIPHERY پر ہی رہتے ہیں اور ان کا زیادہ تر واسطہ معاشرتی آداب اور سرگرمیوں ہی سے رہتا ہے۔ ان کی نسبت زیادہ موثر اور نظروں میں کھبنے والی سارہ کی سہیلی تکیلہ اور اس کا شوہر سلمان ہیں، اور یہ دونوں ناول کے اہم نقطوں بلکہ زیادہ واضح طور پر اس کے CRISIS کے نقطے پر اہم رول ادا کرتے ہیں۔ ایک اور ذیلی کردار مس این کورٹ کا ہے، جو پشاور کالج میں انگریزی کی استاد ہے، اور لڑکیوں کو اچھے اور اہم ناولوں کو پڑھنے کی ترغیب دلاتی ہے۔ اس کے توسط سے ہم کیبل اور مسز کیبل سے شناسائی حاصل کرتے ہیں۔ یہ سب کردار یعنی امینہ اور اس کے گھر والے، سارہ، این ہارٹ، اور مسٹر اور مسز کیبل نتھیا گلی میں جہاں موسم گرما میں حکومت کے دفاتر منتقل ہو جاتے ہیں، گھومنے پھرنے اور ستانے کے لیے جمع ہوتے ہیں۔ یہاں اعلیٰ متوسط گھرانوں کے افراد کی دلچسپیوں اور سرگرمیوں کی نقش گری کی گئی ہے۔ سیر و تفریح، اوقات گذاری اور غم غلط کرنے کا خاص ذریعہ ہے۔ اس کے علاوہ فطری مناظر اور مظاہر سے لطف اندوزی اور کھانے پینے کی فراوانی اس پر مستزاد۔ یہ سب ایسے لوگ ہیں، جنہیں ہم عصری سیاست سے سطحی دلچسپی کے علاوہ اور کوئی شے گہرے طور پر متاثر نہیں کرتی۔

سارہ ضیا، حسن رضا سے شادی کے بعد ایک سال کے لیے انگلستان کی سیاحت پر نکل کھڑی ہوتی ہے، جہاں اس کے شوہر کو کوئی ASSIGNMENT مل گیا ہے۔ پس منظر بدل جانے کی اہمیت اس امر میں ہے کہ اس سے سارہ کے سامنے جو نثر سمیت تین مرکزی کرداروں میں سے

ایک ہے، ایک نیا افق کھل جاتا ہے۔ اب تک وہ صرف کراچی میں رہنے بسنے والوں خاص طور پر متوسط طبقے کے مسائل سے واقف رہی ہے۔ نچلے طبقے کے افراد کو اس نے دیکھا ضرور ہے، اور انہیں درپیش مسائل کا بھی اسے کسی نہ کسی حد تک ادراک ہوگا۔ لیکن انگلستان پہنچ کر وہ متضادات کے ایک نئے پہلو سے واقفیت حاصل کرتی ہے لندن میں جہاں اس کا قیام رہتا ہے، اسے دو علاقوں یعنی ویسٹ اینڈ میں جہاں زیادہ تر انگریزوں کی بود و باش ہے اور ایسٹ اینڈ میں جہاں بیشتر ہندوستانی اور پاکستانی قیام پذیر ہیں، تہذیب و تمدن کے لحاظ سے دو مختلف النوع معاشرے نظر آتے ہیں۔ ایک صنعتی ترقی کا نمونہ اور میکانکی قسم کا معاشرہ ہے، جس میں مادی زندگی کے ارتقاء کے طفیل وہ تمام آسائشیں اور فراغتیں دستیاب ہیں، جو جدید دور کے فاؤسٹی انسان نے اپنے لیے حاصل کرلی ہیں اور دوسری جانب وہ درماندگیاں ہیں، جو ابھی تک زندگی کی بیخ و بن سے جدا نہیں ہوئی ہیں۔ دونوں جگہوں پر وہ تمام آثار بھی رو بہ رو آتے اور جذبۂ ترحم کو اُکساتے ہیں، جو طویل العمری اور جسمانی معذوریوں نے انسان کے لیے لا کھڑا کیے ہیں۔ یہاں صرف مادی آسودگی یا اس کے فقدان کو دخل نہیں ہے۔ بلکہ یہ فطرت کے نہ مٹنے والے قانون اور انسان کی لاحاصلی پر دال ہے۔ سارہ کے لیے یہ مشاہدہ ایک قیمتی، اہم اور آنکھیں کھولنے والا تجربہ ہے۔ باوجودیکہ مادی وسائل کی فراوانی نے بہت سے مسائل کا حل بھی ڈھونڈ نکالا ہے۔ لیکن ایسی مجبوریاں اور حد بندیاں بھی ہیں، جن سے ماورا انسان جا نہیں سکتا۔ ان میں دکھ، بیماریاں، طویل العمری کا بوجھ، تنہائی کا آسیب اور بے چارگی کی اذیت سبھی شامل ہیں:

"مرکزی لندن کی بقعۂ نور سڑکوں پر خوبصورت چیزوں سے لدی دکانوں اور خوش پوشاک اور صحت مند راہ گیروں کو دیکھ دیکھ کر سارہ نواحی لندن میں اپنے گھر واپس آتی تو لڑکھڑاتے ہوئے نادار بڈھوں، اپاہجوں، اندھوں، یورپی پناہ گزینوں، غرباء سے آباد گلیاں اس کی منتظر ہوتیں۔ اس کے دل میں ترحم اور صدمے کی ایسی جوار بھاٹا اٹھتی کہ دنیا اس کی نظروں میں اندھیر ہو جاتی۔ اپنے ملک کی مصیبتیں، غربت، گندگی اسے مانوس اور اسی لیے قابلِ قبول نظر آتیں بہ نسبت اس اجنبی معاشرے کی مشکلات

اسے اجنبی، سرد مہر اور اسی لیے بھیانک نظر آتیں۔" (ص ۸۱)۔

سارہ اور ثمر دو ایسے کردار اس ناول میں شامل ہیں، جو باہم گروابستہ اور ایک ناقابلِ انقطاع رشتے کے حامل ہیں۔ اس رشتے میں بے گانگی، غیریت، رقابت اور کشمکش کا کوئی ہلکا سا بھی شائبہ نہیں۔ سارہ کی طرف سے ثمر کے لیے انتہائی دلار، تفہیم اور اعتماد و اعتبار کا پیہم اظہار ہوتا رہتا ہے، سوائے اس کے کہ وہ بعض اوقات ثمر کے پراسرار اور گومگو رویے سے پریشان ہو کر ایک طرح کی جھنجھلاہٹ محسوس کرتی ہے۔ ثمر بہت سے تضادات کا شکار رہے اور بہت سی محرومیوں کے سایے اس پر جھلملاتے رہتے ہیں، اسے اپنے حسن اور کشش کا اتنا احساس نہیں ہے، جتنا کہ روزمرہ زندگی میں اپنی ناکامیوں کا، اور اپنی انتہائی بے بسی اور اداسیوں کا عفریت اسے ڈسے لیتا ہے۔ وہ ان محفلوں اور سرگرمیوں میں شریک تو ضرور رہوتی ہے، جس کا سارہ اور اس کا شوہر رضا اہتمام و انصرام کرتے رہتے ہیں لیکن دلجمی اور سکون اس کے نصیب میں کہاں۔ وہ اپنی ذات کے خول سے باہر بھی نکلنا چاہتی ہے۔ لیکن اپنی انا اور انفرادیت کو کسی دوسرے کی انا اور انفرادیت میں مدغم کرنے کے لیے کسی طرح تیار نہیں۔ وہ فنا کے ذریعے بقا کی طرف نہیں بڑھنا چاہتی۔ لیکن اسے اکثر یہ خیال بھی ستاتا رہتا ہے کہ خود اس کا وجود اشیا اور اشخاص کے اژدہام اور نوع بہ نوع تغیرات کے بیچ میں اس طرح گھرا ہوا ہے کہ وہ ہر لمحہ ان کے نشانے پر رہتی ہے۔ لیکن پھر بھی اس کے علی الرغم وہ اپنے وجود کو محفوظ رکھنا چاہتی ہے۔ شاید وہ شادی اور اس کے بندھنوں اور ذمے داریوں سے بھی اسی لیے گریزاں رہتی ہے کہ وہ نہ تو کسی طرح کے تعطل اور جمود کو پسند کرتی ہے اور نہ اپنی آزادہ روی میں کوئی رخنہ ڈالنا پسند کرتی ہے، رخنہ اس معنی میں نہیں کہ وہ بے لگام اکتسابِ لذت کی خواہاں ہے، بلکہ اس لیے کہ وہ ذہنی اور جذباتی طور پر اپنے لیے غیر مشروط انتخاب کو پسند کرتی ہے۔ وہ حقیقت سے جو بھی رشتہ قائم کرے، اسے اپنی شرائط پر قائم کرنا چاہتی ہے اور اس میں کسی بھی نوع کی مداخلتِ بے جا اسے پسند نہیں۔ اس سے پہلے یہ کہا گیا کہ ثمر کے تجربے کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ فنا کا تصور اس کے شعور پر چھایا ہوا ہے، جس کا اظہار اس طرح کیا گیا ہے:

"لیکن شیشے میں اپنی صورت اسے غیر مانوس نظر آئی۔ لمبی لمبی سیاہ پلکیں لمبے لمبے سیاہ بال، لانبا قد! اتنی حسین صورت دیکھ کر وہ تھوڑی دیر کے لیے دل مسوس کر رہ گئی۔ یہ لمحۂ بر عکس اسی موجود زمانے میں اس کے ساتھ ساتھ وقت میں ڈوب کر فنا ہو جائے گا۔ کیا وہ وقت کو روکے گی؟ کیسے وہ حسن و شادابی اور تازگی کو فنا ہونے سے بچائے۔ اس عکس کے چہرے پر ایک مبہم سی گرہ یہاں، ایک مبہم سی لکیر وہاں نظر آئی"۔ (ص ۱۱۱)۔

اور دوسرے اہم نقطے کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"اتنی وسعت اور اتنی خاموشی سے اچانک تصادم پر ثمر کے ذہن سے سارا احساسِ جسم محو ہو گیا، اور وہ ایک نقطۂ محض میں تبدیل ہو گئی"۔ (ص ۱۱۲)۔

اسی کا ایک شاخسانہ یہ بھی تھا کہ وہ اپنے وجود کے احساس کو متعین کرنے کے لیے اپنے لمس سے کسی ذی روح ہستی کو چھو کر اس کے حرکی اور ٹھوس ہونے کا احساس کرنا چاہتی تھی۔ چنانچہ ساحلِ سمندر پر پکنک کے دوران سارہ، شکیلہ، بچے سب آگے چلے گئے، وہ پانی کے قریب پہنچنا چاہتی تھی، جب کہ ثمر چاندنی میں بھیگی ریت کی بیکرانی میں گڑ گئی۔ سلمان نے پلٹ کر دیکھا کہ ثمر ساکت و صامت کھڑی ہے۔ تو وہ بھی رک گیا... پھر ثمر گویا نیند میں چلتی ہوئی سلمان کی طرف آئی، اور بغیر کچھ کہے اس نے سلمان کا کندھا چھوا۔ سلمان کی سٹی گم ہو گئی.... ساحلِ سمندر کی بے پناہ تنہائی میں (وہ) ان کو جھوٹے لے رہی تھی۔ پھر چاند کی ہلکی روشنی میں سلمان نے دیکھا کہ ثمر کی آنکھوں میں استعجاب ہے اور ہلکی سی وحشت۔ اس نے اچانک ہمدردی سے پوچھا آپ کی طبیعت تو ٹھیک ہے نا؟ ثمر نے کہا میں دیکھنا چاہ رہی تھی کہ آپ ٹھوس اور مرئی ہیں"۔ (ص ۱۱۲)۔

اسے آپ ایک طرح کی SOMNAMBULISH کہہ لیجئے۔ نیند کی حالت میں حرکت یا ہستی کی غیر متعین حالت سے ابھرنے کا تجربہ مرئی اور ٹھوس اجسام کو چھونے کی وساطت سے، اور موجودہ تناظر میں اس کا مورد اس کی دوست شکیلہ کا میاں سلمان۔ اُردو قارئین کے لیے یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ اپنے متصوفانہ تجربے کی کیفیت کے دوران برطانوی شاعر ورڈز ورتھ کو جب فضا میں خلاء کا احساس ہوتا، یا عدمیت کا، تو وہ وجود میں اپنے یقین کو محکم کرنے

کی خاطر کسی درخت کو پکڑ کر کھڑا ہو جایا کرتا تھا۔ ثمر کی جس کیفیت کا بیان ابھی کیا گیا اس کا متضاد پہلو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"رات کے تجربے نے اسے جھنجھوڑ سا دیا تھا۔ بے نام، بے وقت، بے روح اور بے ضمیر جسم ہو سکنے کی سرشاری نے اس کے غیر مرئی اور غیر حقیقی ہونے کے احساس سے نکر لی تھی۔ شعوری طور پر الفاظ کی گرفت میں اس تجربے کو لانا اس کے بس سے باہر تھا کہ اس لمحے اس کی روح پسپا ہو چکی تھی۔ لیکن اس نے اپنے اندر ایک نئی قوت بیدار ہوتی محسوس کی۔ خالص روح کے مقابلے میں خالص جسم۔ اس نے ہتھیلی پر پانی کے لمس کو لطف کے ساتھ محسوس کرنا شروع کیا۔ سر اٹھا کر دیکھا تو حسن رضا اسے بہت دلچسپی سے دیکھ رہا تھا۔۔۔ ثمر نے جلدی سے آنکھیں موڑ لیں، اس کے ذہن میں خطرے کا الارم بجا۔" (ص ۱۳۶)۔

اس پورے تجربے کو جدید فلسفیانہ اصطلاح میں اگر بیان کیا جائے، تو اسے DISEMBODIED EXISTENCE سے EMBODIED EXISTENCE کی طرف سفر کا نام دے سکتے ہیں۔

سارہ ثمر کو سمجھنے کی کوشش کرتی رہتی ہے، اور یہ بھی چاہتی ہے کہ وہ اس حد تک دروں بیں نہ رہے کہ خارجی حقیقتوں اور معاشرے کے افراد کے وزن کو قبول ہی نہ کرے اور انہیں یکسر نظر انداز کر دے۔ سارہ خود بھی ایک حد تک نصب العینی کردار ہے لیکن اس کی شخصیت میں حقیقت بینی کا بھی ایک عنصر ہے اور وہ افراد اور واقعات کو محض غبار آلودہ افسوں ہی کے توسط سے دیکھنا پسند نہیں کرتی، بلکہ ان کے آر پار دیکھنا چاہتی ہے۔

ناول میں ایک اہم موڑ اس وقت نظر آتا ہے، جب سارہ ایک معروف ادبی شخصیت کی سفارش کے توسط سے کچھ عرصے کے لیے ہارورڈ یونیورسٹی میں منعقدہ ایک سیمینار میں شرکت کی غرض سے امریکہ کے لیے جادۂ سفر پر روانہ ہوتی ہے۔ اس سے پہلے وہ لندن میں مغربی صنعتی تہذیب و تمدن کی ایک جھلک دیکھ چکی تھی۔ پہلے سفر کے مقابلے میں جو کم و بیش نجی نوعیت کا تھا، یہ دوسرا سفر خالصتہً علمی اور ثقافتی نوعیت کا حامل ہے۔ ان مذاکرات کے وسیلے سے، جن میں مشرقی یورپ اور مغربی ممالک کے پہلو بہ پہلو ایشیا اور دوسرے ترقی پذیر ممالک کے مندوبین شرکت کر رہے

ہیں۔ اسے اس کا موقع ملتا ہے کہ وہ حقائق کو ایک وسیع، غیر جانبدارانہ اور عالمی تناظر میں رکھ کر دیکھ سکے۔ یہاں بہت سے اہم مسائل اہلِ علم و بصیرت کو اپنی جانب کھینچتے ہیں اور بحث و تمحیص کا موضوع فراہم کرتے ہیں مثلاً عالمی کلچر پر مشینی ایجادات کا تصرف، مشرقی اور مغربی تہذیبوں کے تضادات اور ان کے درمیان ردِ عمل اور کشمکش کے امکانات، مغربی معاشرے میں فرد کی اہمیت وقت کا بدلتا ہوا تصور، علم حاصل کرنے کے ذرائع اور انسانی ذہن کی تخلیقی اور تعمیری توانائیاں، جو انفس و آفاق کے رموز کو بے نقاب کر سکتی ہیں۔ سارہ جواب تک یہ سمجھتی رہی تھی کہ مشرق کی بازیافت کے لئے حقیقت کی ماہیئت کے انکشاف کی کلید صرف مشرقی علوم سے واقفیت میں پوشیدہ ہے، اور اس لئے ان کی تحصیل اور ان میں تحقیق ہی اس بازیافت میں معاون ہو سکتی ہے، اب اشیاء کو ناپنے کے ایک نئے پیمانے کی تلاش میں سرگرداں نظر آنے لگتی ہے ایک چبھتی ہوئی سی بات ان مذاکرات میں یہ بھی نکلتی ہے کہ مغرب میں نیگروں کے ساتھ جو سلوک روا رکھا جاتا رہا ہے، اسے انسان دوستی کے تناظر میں کس حد تک جائز قرار دیا جا سکتا ہے اس ضمن میں پروفیسر مارٹن کے نقطۂ نظر پر کافی نکتہ چینی روا رکھی گئی۔ ایک اور معاملے میں سارہ دیگر مندوبین خاص طور پر امریکہ کے ہنری کسنجر سے شدید اختلاف کرتی نظر آتی ہے، اور وہ یہ کہ شر کی بیخ کنی اور اسے نیست و نابود کرنے کے لیے شر ہی کے ہتھیاروں سے مدد لینا ناگزیر ہے اور اس میں پس و پیش کرنے سے حالات کے بہتر ہونے کا نہیں بلکہ ان کے بگڑنے اور انسانیت کی قدر و منزلت کے کم ہونے کا قوی امکان نظر آتا ہے۔ مزید یہ کہ اسلحہ کی دوڑ میں تیزی آجانے اور ایک دوسرے پر تفوق حاصل کرنے کی جدوجہد سے طاقت کا توازن دگرگوں ہو سکتا ہے۔ بلکہ کلیۃً تخریب کی طرف لے جا سکتا ہے۔ اس لیے اس پر پابندی عائد کرنا ضروری ہے اور تخفیفِ اسلحہ کا مسئلہ کسی طرح بھی دوسرے مسائل سے کم اہم اور کم قابلِ تامل نہیں ہے۔

ہارورڈ سیمینار کا ایک پہلو اس کے علاوہ بھی ہے، جو ناول کی بنت میں خاصی اہمیت رکھتا ہے، یعنی جو اپنے خالہ زاد بھائی سعید اور اس کی جرمن نژاد بیوی کیتھرین کے پاس واشنگٹن آئی ہوئی ہے۔ اس سیمینار کی خبر پا کر اور یہ مطلع ہوتے ہی کہ سارہ اس میں

شرکت کی غرض سے ہارورڈ میں موجود ہے ایک مشاہد کی حیثیت سے اس میں حصہ لینے کے لیے وہاں آدھمکتی ہے اور اس کی سارہ سے یکلخت اور غیر متوقع طور پر ملاقات ہو جاتی ہے۔ اس دوران ہمیں اس سمینار میں فرانس کے نمائندے موسیو میشیل سے متعارف کرایا جاتا ہے جو ایک بے تکلف، حاضر جواب اور بے حد فعال اور چست وچالاک نوجوان ہے۔ کچھ غیر ملکی لباس کی کشش، کچھ ثمر کی نکھری ہوئی شاداب نوجوانی اور کچھ میشیل کے ازدواجی حالات کی ناآسودگی، ان سب نے مل جل کر میشیل کے لیے ثمر کی طرف رغبت پیدا کر دی ہے۔ ثمر بھی اس تیکھے اور جاذب نظر نقوش رکھنے والے نوجوان سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکی۔ اب یہاں اس سمینار میں باقاعدہ مندوبین کے علاوہ ایسے شرکار بھی نظر آتے ہیں جنہیں کسی باقاعدہ مندوب سے متعلق ہونے پر غیر رسمی طور سے بعض نشستوں میں استفادے کی خاطر شرکت کی اجازت کارکنان سمینار کی جانب سے دے دی جاتی ہے اور ایسے مشاہد کو سیٹی لائٹ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے چنانچہ سمینار میں ثمر کا درجہ اور رتبہ کچھ اسی طرح کا ہے۔ وہ غیر رسمی طور پر فرانسیسی نوجوان میشیل کی سیٹی لائٹ بن جانے پر آمادگی ظاہر کرتی اور اس حیثیت سے سمینار کی بعض نشستوں میں شامل ہو جاتی ہے۔ میشیل جو سمینار میں اپنے ملک فرانس کی نمائندگی کر رہا ہے، ایک شادی شدہ نوجوان ہونے کے باوصف ثمر میں بے پناہ کشش محسوس کرتا ہے اور ثمر بھی جلد ہی اس پر ریجھ جاتی ہے۔ ان دونوں کے درمیان اولین سابقے یا تصادم کو اس طرح معرض اظہار میں لایا گیا ہے:

> "ثمر صوفے میں دھنسی بیٹھی بلا کسی حجاب کے بڑی مہربانی سے میشیل کو دیکھتی رہی مدتوں کے بند کھلے تو ثمر کو لگا اندھیرے کمرے میں کسی نے سوئچ دبا کر روشنی کا سیلاب بکھیر دیا ہو۔ کائنات میں ہم آہنگی آگئی۔ تخریب، بدنظمی، توڑ پھوڑ کی قوتیں پیچھے ہٹ گئیں۔ میشیل گھبرا سا گیا۔ خود آگاہ ہو گیا، کبھی اسکی کرسی پر بیٹھتا کسمساتا رہا۔ پھر وہ اٹھ کر کمرے ہی سے چلا گیا"۔ (ص ۱۶۹)۔

یہ جنسی کشمکش کے تعامل کا ایک موثر بیان ہے۔ ثمر میتھیوز ہال کی سیڑھیوں پر بیٹھی رہتی اور دنیا ومافیہا سے بے خبر سمینار کے مندوبین پر نظریں دوڑاتی رہتی ہے۔ اس دوران ثمر کا

میشل سے جو ربط ضبط شروع ہوتا ہے، وہ جست خیزی کے ساتھ پروان چڑھتا ہے۔ وہ کشش جو یہ دو غیر ملکی ایک دوسرے میں محسوس کرتے ہیں، ثمر اور میشل کو ایک دوسرے میں ملوث اور مدغم کر دیتی ہے۔ ثمر کی کشیدہ قامتی، تیکھے نقوش، نو عمری کی دلربائی اور لطافت و نزہت اور مشرق سے وابستہ رومانس کی سحر انگیزی، ایک مقناطیسی قوت کا روپ دھار لیتی ہے۔ سیمینار کی نشستوں اور غیر رسمی مواقع پر وہ ایک دوسرے سے ملتے رہتے ہیں، لیکن میشل کو ثمر سے برابر یہ شکایت رہتی ہے کہ وہ اسے تنہائی میں گفتگو کرنے اور اپنے دل کے مقفل دروازوں کو کھولنے کی اجازت دینے سے احتراز کرتی ہے کہ بس یہی ایک ذریعہ اسے رام کرنے کا ہو سکتا ہے۔ اس کے بعد میشل ثمر کو دانستہ نظر انداز کرنے لگا:

"خاتون ایک لمحۂ تنہائی بھی اس کے ساتھ گذارنے پر آمادہ نہ تھی"۔ (ص ۱۹۲)۔

اور

"تم اپنی بڑی بڑی کالی آنکھوں سے میرا منہ تکتی رہتی ہو، لیکن ایک قدم تنہا میرے ساتھ چلنے پر آمادہ نہیں ہوتی ہو۔ یہ انداز میری سمجھ سے بالاتر ہیں"۔ (ص ۲۰۵)۔

کشش اور گریز و انحراف کا یہ ڈرامہ مسلسل جاری رہتا ہے۔ سیمینار کے دوسرے مندوبین بھی ثمر میں کشش محسوس کرتے ہیں کہ اس کا حسن قدم قدم پر شعاع ریزی کرتا ہے، لیکن میشل کی حد تک نہیں اور ثمر جو اپنا غم غلط کرنے یا تنوع کی تلاش میں سیمینار میں شرکت کرتی ہے: سیمینار کے موضوعات اور مذاکرات سے کوئی خاص دلچسپی محسوس نہیں کرتی۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ میشل سے ملاقات کے بعد ثمر کی جنسی جبلتیں، جن پر اس نے اتنے عرصے پہرے بٹھا رکھے تھے، غیر شعوری طور پر اپنے اظہار کے لیے مچلنے لگتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود بھی وہ اس احساس سے ڈری ڈری سی رہتی ہے کہ کہیں اس کی وجودی کائنات درہم برہم اور تتر بتر نہ ہو جائے۔ وہ اپنے وجود پر کسی دوسرے وجود کو طاری نہیں ہونے دینا چاہتی۔ وہ اپنے تشخص کو محفوظ رکھنا چاہتی اور اسے منقسم نہیں ہونے دینا چاہتی۔ ثمر کے لیئے فی الحال جنسی اختلاط اتنا اہم مسئلہ نہیں ہے، جتنا کہ اپنی خودی کا تحفظ اور اس کی نگہداشت میشل کے سوچنے کا انداز مختلف ہے۔ ثمر کے لیے جسم اور روح دو مختلف اکائیاں نہیں

ہیں۔ وہ جنسی کشش اور خواہش کی تسکین کی خاطر بھی اپنے آپ کو تج دینا نہیں چاہتی۔ ہارورڈ سمینار کے یہ دن سارہ کے نقطۂ نظر سے بہت اہم اور نتیجہ خیز تھے کہ اس دوران اس کی ملاقات آئرلینڈ کے نمائندے پروفیسر شان، فرانس کے نمائندے میتیل، اٹلی کے نمائندے بارتو، امریکہ کے نمائندے ہنری کسنجر اور ایران کے نمائندے جلال الاحمد وغیرہ سے ہوئی اور گفت و شنید ہوئی موجودہ دور میں سیاسی گروہوں کے توازن، صنعتی دور میں زندگی پر مشینوں کی حکومت اور اقدار کی پراگندگی اور انتشار جیسے موضوعات پر۔ سارہ نے بڑی آزمودہ جرارت اور ذہنی پختگی اور اصابتِ رائے کے ساتھ عام سامعین اور خاص طور پر کسنجر پر یہ واضح کرنے کی کوشش کی کہ مشینوں کی حکومت سے پہلے قرنوں تک زندگی کا مدار خصوصاً مشرق میں روحانی اور اخلاقی اقدار کی بالادستی پر تھا اور مشینوں کی حکومت تا ابد قائم رہنے والی نہیں۔ کسنجر نے بہر صورت اس نقطۂ نظر سے اختلاف کا اظہار کیا۔ ثمر کے لیے نجی طور پر سمینار میں شرکت' اس لحاظ سے ایک غیر معمولی واقعہ ثابت ہوئی کہ میتیل سے غیر متوقع ربط ضبط نے اس کے دل کی گہرائیوں میں ایک تلاطم برپا کر دیا۔ پاکستان واپسی پر اس کی کیفیت ایک زخم خوردہ ہرنی کی سی تھی۔ میتیل اس کے خوابوں اور خیالوں میں بری طرح رچا بسا ہوا تھا۔ اس کیفیت کو ہارورڈ سمینار کے دوران یگانگت کے رشتوں کے روپ میں اس طرح بیان کیا گیا تھا:

> "لیکن بس میں بیٹھے ہوئے اسے بے اندازہ تمنا کا احساس ہوا۔ میتیل بس میں موجود بھی تھا، لیکن باہر بھی تھا۔ درختوں کی شاخوں پر، بس سے نیچے سے پھسلتی ہوئی شاہراہوں پر، روشوں اور پگڈنڈیوں پر، دائیں بائیں آگے پیچھے، سب طرف سے میتیل اس کی طرف آ رہا تھا۔ جب وہ بوسٹن کے قریب پہنچے، تو چارلس دریا میں بہتی ہوئی تمام بادبانی کشتیوں اور بادبانوں سے میتیل لگا کھڑا تھا۔" (ص ۱۷۵)۔

شرح و بسط اور ٹھوس جزئیات سے آراستہ یہ بیان بہت ہی موثر اور معتبر نظر آتا ہے۔ اس کے بعد ایک اور تراشہ دیکھیے:

> "جب کبھی ان کی آنکھیں چار ہوتیں، میتیل کی آنکھوں میں ثمر کی موجودگی کا احساس جھلکتا۔ لیکن اس بے لفظ باہمی آگہی سے ان کے درمیان فاصلے گھٹنے کی بجائے

اور بڑھنے لگے۔ ایسا لگتا، جیسے وہ کسی عمیق اتھاہ کھائی کے دو مختلف کناروں پر کھڑے ایک دوسرے کو دیکھ رہے ہوں اور کھائی پاٹنے کا کوئی امکان نہ ہو۔ ثمر نے تعجب اور خوف سے دیکھا کہ میتھیل اندر ہی اندر اس کی دنیا پر افق تا افق چھائے جا رہا ہے۔" (ص ۱۸۷)۔

ثمر کی دروں بینی کی جبلتیں اب اور زیادہ تیز اور الگ تھلگ رہنے کی عادتیں اور زیادہ راسخ ہو گئیں، یعنی اس کی عزلت گزینی بڑھ گئی۔ اس نے اپنے اردگرد ایک ہالہ سا بنا لیا تھا، جس کے آر پار کوئی نہیں دیکھ سکتا تھا۔ ایک اہم اقدام جو اس نے کیا، وہ یہ تھا کہ کسی تدریسی مرکز سے سارہ کی معیت میں وہ فرانسیسی زبان سیکھنے کے لیے وابستہ ہو گئی۔ ممکن ہے بلکہ یقین ہے یہ اس لیے کیا ہو کہ اس طرح میتھیل سے فرانسیسی زبان میں خط و کتابت کرنے میں آسانی پیدا ہو جائے اور اس جذباتی لین دین سے وہ اس کے نہاں خانۂ دل کی گہرائیوں میں رسائی حاصل کر سکے۔ اس کا ایک ضمنی پہلو، جو بہر حال سنگین نتائج کا سبب بنا، یہ تھا کہ حسن رضا جب جب اپنی بیوی سارہ کو فرانسیسی کلاس میں چھوڑنے کے لیے اسے کار میں لے جاتا، تو وہ ثمر کو بھی بٹھانے لگا، تاکہ اس طرح اس سے دلبستگی اور مزید شناسائی کی راہ نکلے۔ حسن رضا کے دل میں ثمر کے تئیں خوابیدہ جنسی جذبات آہستہ آہستہ برانگیختہ ہونے لگے۔ اور کئی بار ایسا بھی ہوا کہ سارہ کی غیر موجودگی میں بھی اس نے ثمر کو فرانسیسی کلاس میں پہنچانے کا جتن کیا اور جب ثمر نے اس کی پیش قدمی پر قدغن لگانا چاہی، تب اس نے ثمر کا تعاقب شروع کر دیا اور وہ ثمر پر اس حد تک فریفتہ ہو گیا تھا، کہ وہ نوع بہ نوع انداز سے اس پر ڈورے ڈالنے کی فکر میں لگا رہتا اور اس معاملے میں بڑی پامردی اور تندہی کا ثبوت دینے سے کبھی نہیں چوکا۔ ثمر ایک بار پھر جذبات کے جوار بھاٹے سے دوچار ہوتی ہے، لیکن سارہ کو اس اونچ نیچ کی کانوں کان خبر نہیں ہوتی اور وہ اپنی احمقوں کی دنیا میں مگن رہتی ہے اور عورت کی چھٹی حس بھی اس کے کان میں خطرے کی گھنٹی نہیں بجا پاتی۔ حسن رضا بہت آزمودہ کار نشیب و فراز پر نظر رکھنے والا اور منجھا ہوا شاطر ہے، اور اول دن ہی سے ثمر پر للچائی ہوئی نظریں ڈالتا رہا ہے۔ سارہ اپنے دونوں بچوں کامران اور سکندر کے ساتھ اور رضا کی

وفاداری کے فریب میں ایک بظاہر پرامن زندگی گذارتی رہی ہے۔ وہ ثمر کی ذہنی اور جذباتی آبادکاری کے سلسلے میں، جو امریکہ سے اس کی واپسی پر لابدی تھی، بڑے خلوص اور دلچسپی کے ساتھ لگی رہتی ہے، اور بغیر کسی صلے کی خواہش کے۔ بس کبھی کبھی جبلی طور پر اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کی بھرپور اور پُرعافیت زندگی کسی نادیدہ حادثہ کا شکار ہو سکتی ہے۔ اس پیش بینی کا اظہار ناول میں کئی جگہ کیا گیا ہے:

"پچھلے سات برس بڑے سکون سے گذرے۔ میرا شوہر بہت نیک اور ہمدرد ہے۔ بچوں سے مجھے بے تحاشا محبت ہے۔ لیکن ایک خوف، ایک اندیشہ مجھے برابر گھیرے رہتا ہے کہ کوئی ایسی بات ہو جائے گی کہ یہ سب 'آناً فاناً' درہم برہم ہو جائے گا"۔ (ص ۸۴)۔

مزید:

"سفر کے دوران سارہ نے مشنری لڑکی میری سے کہا تھا کہ اسے مستقل یہ خوف گھیرے رہتا ہے کہ کوئی بات ایسی ہو جائے گی کہ جس سے اس کی گھریلو زندگی کا امن و سکون درہم برہم ہو جائے گا۔ تب اس کا اشارہ بیرونی واقعات کی طرف تھا۔ یہاں تو وہ خود ہی امن و سکون تہ و بالا کیے دے رہی تھی کہ بلاوجہ اس کے ذہن میں ناآسودگی اور بے اطمینانی کی جوار بھاٹا اٹھی تھی۔ کیا درحقیقت کسی نہ کسی سانپ کا درخت سے لپٹنا ضروری ہوتا ہے کہ وہ آدمی کو ورغلا کر جنت سے نکال باہر کرے"۔ (ص ۱۱۳)۔

مزید:

"رضا، سارہ نے فریاد کی۔ سبھی اچھی باتیں تو ہو چکیں۔ آپ، کامران، سکندر، یہی سیاحت۔ اس سے بڑی تو اور کوئی خوشی اب میری زندگی میں نہیں آسکتی۔ کسی غیر متوقع صدمے کا امکان البتہ موجود ہے۔ مجھے تو باقاعدہ مایوسی اور محرومی ہونے لگی ہے۔ بس یہی ہوتی ہے زندگی؟" (ص ۱۱۵)۔

سارہ برابر احمقوں کی جنت میں رہتی ہے، اور آخر وقت تک رہتی ہے، لیکن اسے بہرحال وجدانی طور پر اس سانپ کے وجود کا احساس ہوتا ہے، جو اس کی جنت کے سایے تلے پرورش

پاتا رہتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ اپنا پھن اٹھا کر اسے ملیامیٹ کر دیتا ہے، یہاں ایک معروف اسطوری موتیف کے استعمال کے ذریعے سارہ کے اندرونی خوف و ہراس کی تجسیم کی گئی ہے اسے پیش بینی یعنی PREVISION یا CLAIRYONCE کے لفظ سے تعبیر کر سکتے ہیں، جو تعقلی استدلال سے ماورا ایک اور شے ہے، جس کا ادراک حواسِ ظاہری کی وساطت سے ممکن نہیں۔ ایک ان جانے، ان دیکھے خوف کا سایہ اس کی زندگی کی شفاف بیرونی سطح پر ڈولتا رہتا ہے، اور اسے مدام غیر یقینی کی حالت میں رکھتا ہے۔ رضا اور سارہ کے درمیان تضاد کے باوجود (اور یہ تضاد ہے رضا کی معروضیت اور سارہ کی عینیت پسندی کے درمیان)، وہ ایک دوسرے پر انحصار بھی رکھتے ہیں، یعنی ان دونوں کی انائیں عکس ریز بھی ہیں اور عکس پذیر بھی۔ اور وہ دونوں دوئیت کے اندیشے سے بھی ڈرتے ہیں؛ اور لخت لخت ہو جانے سے بھی۔ دونوں کے درمیان اس صورتِ حال کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"ذہنی سطح پر وہ (رضا) اپنے آپ کو دوئیت سے بچانا چاہتا تھا اور جسمانی سطح پر اپنا تحفظ کرنا چاہتا تھا۔ ویسے اس کی شخصیت میں ذہن، دماغ، دل، جسم کے کوئی الگ الگ خانے نہیں بنے ہوئے تھے کہ اس طرح بھی شخصیت میں دوئیت یا تقسیم پیدا ہوتی تھی۔ لیکن سارہ ایک وسیع و عریض شیش محل میں رہتی تھی۔ جہاں وہ مسلسل ہزاروں جھلملاتے شیشوں کی عکس ریزی کی زد میں رہتی۔ یہ شیشے دوسروں کے ذہن تھے جن میں اس کو اپنا عکس اسی طور پر نظر آتا؛ جیسے وہ کسی آئینہ خانے میں داخل ہو گئی ہو ... سارہ نے رضا کو شاید اسی لیے چنا تھا کہ جس آئینہ خانے میں وہ اذیت کی زندگی گزار رہی تھی، اور جہاں سے وہ صرف تجرید در تجرید کے ذریعے رہائی حاصل کر سکتی تھی، وہاں رضا دوسرے آئینوں میں اسے اس کا عکس دکھاتا۔ بلکہ ایک بے عکس سطح کی طرح اسے عکس سے نجات دلاتا۔ پھر جانے کیوں وہ پھر بھی بہ ضد رہتی کہ رضا اس آئینہ خانے میں داخل ہو کر اس کی اذیت کو پہچانے اور سمجھے۔ خود آئینہ بنے بغیر بھلا رضا کس طرح سے اس کی اذیت کو عکس ریز کر سکتا تھا۔ چنانچہ سارہ اس اندرونی تضاد کا شکار ہوئی کہ جس بے عکس سطح سے اسے سکون اور آرام تھا، اس کو رگڑ رگڑ

کر آئنے میں تبدیل کرنے کی بھی وہ مسلسل کوشش جاری رکھتی ہے"۔ (ص ۱۴۳)

یہ ایک تیکھا استعاراتی بیان ہے انحصارِ باہمی کی ضرورت کا بھی، اور افتراقِ باہمی کی ضرورت کا بھی، وحدت کی ضرورت کا بھی اور دوئیت کی ضرورت کا بھی۔

ثمر کی وہ فطری جنسی جبلتیں جو امریکہ جانے سے پہلے عقل و خرد اور حزم و احتیاط کے سخت پہرے تلے ڈھکی چھپی تھیں اور امریکہ میں عارضی قیام کے دوران اور مشیل سے آنکھیں لڑ جانے کے بعد سوتے سے جاگ اٹھی تھیں، اب رضا جیسے گرگِ باراں دیدہ سے تصادم اور اس کی مستقل گھیرا گھیری کے سبب ایک حد تک مشتعل ہو جاتی ہیں۔ وہ رضا کی پینگوں اور لگاوٹوں کے مظاہرے کے خلاف بہت دیر تک مزاحمت نہیں کر سکتیں؛ اور چاہے یہ ایک طرح کا قولِ محل پر مبنی PARADOXICAL بیان ہی کیوں نہ معلوم ہو، لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ محبت نہیں، بلکہ نفرت کے جذبے کے ماتحت اس کے سامنے ہتھیار ڈالنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتی ہے۔ سارہ کی دوست شکیلہ، جو پیشے کے اعتبار سے صحافی ہے، اور اس کا شوہر سلمان آخر آخر تک ایک مثبت رول ادا کرنے میں لگے رہتے ہیں تاکہ سارہ کو کسی طور مکمل شکست و ریخت سے بچایا جا سکے۔ ہر طرح کے پینترے استعمال کرنے کے بعد جب رضا ثمر کو زچ کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو خفیہ طور سے ثمر سے اپنے تعلق کو ایک آئینی اور شرعی شکل دے دیتا ہے۔ اس پورے ڈرامے کے آخری سین بڑی ہوشیاری، احتیاط اور نرم روی کے ساتھ سامنے لائے گئے ہیں اور جذباتی اتار چڑھاؤ اور باہمی ردِ عمل کے اظہار میں کسی درشتی اور بے ضابطگی کو دخیل نہیں ہونے دیا گیا ہے۔ اضطراب و اضطرار کے دوران ثمر کو یہ فکر دامن گیر رہتی ہے کہ کہیں وہ ایک نقطے میں نہ تبدیل ہو جائے اور اپنی ذات کی وسعتوں اور اس کے امکانات کو رائیگاں نہ کر دے۔ یہ اندیشہ اس کے اس خیال سے مطابقت رکھتا ہے کہ ہر فرد اپنی متعین خصوصیات اور محاسن و معائب سے بڑھ کر ان امکانات سے عبارت ہے جو اس کی ذات میں ودیعت کیے گئے ہیں اور جن کی اس میں گنجائش رکھی گئی ہے:

"وہ آرتیو سے مخاطب تھی: پہلی مرتبہ مجھے یہ عجیب و غریب تجربہ ہوا ہے کہ یہاں میں جس کسی سے ملتی ہوں، وہ مجھے کوئی محدود مخصوص آدمی نہیں، بلکہ طرح طرح کے

امکانات کا مجموعہ دکھائی دیتا ہے۔ اپنا آپ اور میرے اردگرد سب لوگ مجھے نپے تلے، جمے جمائے افراد نہیں، مختلف اور مخالف امکانات کے بلندے نظر آتے ہیں یہ اس لیے ہے کہ ہمارا یہاں کا مختصر قیام ایک جزیرہ ہے۔ ہمارے ماضی ہمارے ساتھ یہاں تک نہیں پہنچ پاتے نہ ہمارے مستقبل یہاں پہنچ پائیں گے۔" (ص ۱۹۱)

لیکن آخر آخر میں یہ تاثر قائم کرنا ناگزیر سا ہو جاتا ہے کہ ثمر ایک متحرک، نمو پذیر اور فعال اکائی کے بجائے ایک منجمد اکائی بن کر رہ گئی ہے۔ محبت کی گرمیاں اور سرشاریاں اس کے نصیب میں نہیں تھیں۔ وہ برابر اپنی مدافعت میں لگی رہتی ہے، اور اس کی اندرونی دنیا رنگ و آہنگ، جذبے کے وفور اور طمانیت و استحکام کے احساس سے خالی ہے۔ اس کی جنت کرۂ زمہریر کی طرح خشک، بے کیف اور اذیت ناک ہے۔ وہ جس شے سے برابر خائف رہی، اور اس سے بچتی رہی، وہ بالآخر سامنے آ کر رہی۔ یعنی اسے بہر حال انتشار اور اختلال کے روبرو ہونا پڑا اور جب وہ رضا سے اپنے خفیہ تعلقاتِ ازدواج کو زیادہ عرصے نہ نباہ سکی، تو اس نے وطن چھوڑ دینے کا فیصلہ کر لیا، اور خاموشی اور رواداری کے ساتھ عازمِ انگلستان ہو گئی۔ تاکہ وہاں سے کسی طرح فرانس پہنچ کر اس ربط ضبط کی تجدید کر سکے، اور اسے فروغ دینے اور بار آور بنانے کی سبیل نکال سکے جس کی داغ بیل ہارورڈ سمینار کے دوران فرانسیسی نوجوان میشیل اور اس کے درمیان پڑ چکی تھی اور شاید وہ اس طرح رضا سے بالواسطہ طریقے سے انتقام بھی لے سکے اور اپنے مجروح اور گھائل دل کے اندمال کے لئے کوئی راستہ نکال سکے۔ اس نے یہ بھی کہا کہ وہ رضا سے محبت کے وسیلے سے منسلک نہیں ہو رہی ہے، بلکہ اس کے عمل کا محرک ایک نوع کی خود نفرتی کا جذبہ ہے۔

ناول کے شروع ہی میں رضا اور سارہ کے درمیان ایک خطِ امتیاز اس طرح کھینچ گیا تھا:

"رضا اور سارہ کی افتادِ طبع ایک دوسرے سے بہت مختلف تھی۔ رضا کی معروضیت اور سارہ کی ذہن پرستی دونوں ہی انتہا درجے کی تھیں۔ رضا خود فہمی اور تحلیل نفسی اور اپنے یا دوسرے کے ذہن میں تاک جھانک کا قطعی قائل نہ تھا۔ جب کہ سارہ کو

اس کے علاوہ اور کچھ سوجھتا ہی نہ تھا۔ شروع شروع میں سارہ نے رضا کے سامنے الفاظ کے دریا بہانے شروع کیے تو رضا کچھ حیران کچھ مسحور ہوا۔ جذبات، آرزوئیں، تجربے، لطف، حظ، دکھ، درد، تذبذب، کشمکش، یقین، محبت، خوف، بددلی، حوصلہ ہر قسم کی لہریں موج در موج سارہ کی باتوں میں موجود ہوتیں کہ اس نے اپنی ساری زندگی ذہنی تخلیے میں گذاری تھی اور اب رضا کو اپنی ڈائری کا ورق ہی سمجھ لیا تھا۔ ان کی گفتگوئیں کیا ہوتیں، سارہ کے یک طرفہ مونولاگ ہوتے، جن کو رضا خاموشی سے سنتا رہتا۔" (ص ۱۱۴)

یہاں بنیادی اور کانٹے کی بات رضا کی معروضیت اور سارہ کی ذہن پرستی، بلکہ رومان پسندی ہے۔ لیکن اب دونوں کے تعلقات پر لاشعوری طور پر ایک پردہ سا پڑ جاتا ہے، جس کی کوئی بین اور قطعی توجیہہ ممکن نظر نہیں آتی۔ رضا کے کان میں جب تمر کی انگلستان کے لیے روانگی کی بھنک پڑتی ہے تو وہ یہ صاعقہ بردوش خبر سُن کر ناگہانی صدمے سے نڈھال ہو جاتا ہے کہ یہ اس کی نومیدہ امیدوں اور آرزوؤں کی شکست اور موت کا برملا اظہار و اعلان ہے۔ اسے اپنے ذہن پر قابو نہیں رہتا، اور اس کے قوائے عملیہ شل سے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ سارہ بدستور ایک عالم ناواقفیت اور التباس اور خود فریبی کے جال میں پھنسی رہتی ہے اور وہ زندگی کی ڈور کو ویسے ہی سنبھالے رکھتی ہے، جیسے کہ وہ اس کے ہاتھ میں شروع سے تھی۔ سارہ اور رضا کے درمیان مزاج اور شخصیت کے اعتبار سے جو تفاوت ہے، اسے برابر نمایاں کیا گیا ہے۔ سارہ ایک ایثار پسند، اولوالعزم اور عالی ظرف کردار ہے۔ اپنے شوہر رضا سے اسے جو لگاؤ ہے، اپنے بچوں سے اسے جو دلار ہے، تمر پر جس طرح وہ جان چھڑکتی اور اس کی نازبرداریاں کرتی ہے، اور اس کی مدافعت کے لیے ہمہ وقت جس طرح آمادہ اور تیار رہتی ہے، اپنی دوست شکیلہ سے اس کی جو ہمدمی اور ہمرازی ہے، اپنے بھائی سراج اور بھاوج سفینہ سے اُس کے تعلقات میں جو استواری ہے، وہ سب اس کی شخصیت کے مثبت اور تابناک پہلو ہیں۔ وہ عینیت پسند ضرور ہے، لیکن وہ اپنے لیے خیالات اور اوہام کے ہیولے نہیں تیار کرتی۔ رضا اس کے متضاد گرم و سرد جہاں چشیدہ ہے، اور ہر موقع اور امکان سے بھرپور فائدہ اٹھانے کا

خوگر ہے۔ وہ ہر حال میں نظریۂ عملیت کا پیرو یعنی PRAGMATIST ہے، اس کے لیے خیر اور شر کا ایک ہی پیمانہ اور معیار ہے، یعنی اپنے محدود ذاتی مقاصد کے حصول میں جو شے کام آنے والی ہو، وہ خیر ہے اور جو اس راہ میں رکاوٹ ثابت ہو، اسی کا نام شر ہے۔ تنظیمِ حیات کا انحصار بھی اسی پر ہے اور ذاتی رشتوں کی بنیاد بھی یہی ہے۔ وہ صرف لینا چاہتا ہے، دینے کا اس کے ہاں کوئی خانہ نہیں ہے۔ سارہ کی مروت، جاں سپاری اور سرافگندگی بھی اس کے نزدیک فعلِ عبث ہے، اور ثمر کی ہیولاؤں کی کائنات بھی، اور وجود و عدم سے اس کا سروکار بھی:

"اگر میں تم (سارہ) سے کہوں کہ میرا کوئی وجود نہیں ہے۔ میں مسلسل ہست و نیست کی سرحدوں پہ منڈلاتی رہتی ہوں اور ہمیشہ کسی دوسرے کی وساطت سے ہیئت اور حجم حاصل کرتی ہوں، تو تم کو یقین ہو جائے گا کہ میں پاگل ہوں۔" (ص ۲۱۲)۔

وجودیت کی ساری منطق رضا کے لیے لایعنی بھی ہے اور ناقابلِ فہم بھی۔ وہ آغاز کار ہی سے ثمر پر حریصانہ نظریں ڈالتا رہا ہے، اور اسے رام کرنے کی فکر میں لگا رہتا ہے۔ ثمر کا زمین و زمان سے واسطہ کچھ کم ہی ہے۔ وہ اپنی ذات کے گنبد میں محصور رہتی ہے اور مرئی اشیا بھی اس کے لیے بے حقیقت ہی رہتی ہیں، جب تک کہ وہ انھیں چھو کر ان کے مرئی ہونے کو محقق نہ کر لے۔ وہ ایک ناسوتی نہیں لاہوتی مخلوق نظر آتی ہے یا موجودہ محاورے میں اس کی اپنی وجودی کائنات معتبر ہونے کے باوجود نامعتبر اور محض اضافی معلوم ہونے لگتی ہے۔ وہ اپنے آپ کو زمین اور آسمان کی وسعتوں کے درمیان معلق گردانتی ہے۔ رضا کے نزدیک یہ سارے مسائل غیر اہم اور بے بنیاد ہیں اور محض تخیل اور واہمے کی پیداوار۔ وہ تو اُسے محض اپنے تصرف میں رکھنا چاہتا ہے۔ تاکہ ایک شگفتہ اور نودمیدہ پھول سے اپنے کام و دہن کو سیراب کر سکے۔ دراصل یہ مطلع ہونے پر کہ ثمر ہارورڈ سیمینار کے دوران ایک فرانسیسی نوجوان کو دل دے چکی ہے، رضا کی جرأتِ پرواز میں تیزی پیدا ہو جاتی ہے اور اسے یہ یقین ہو جاتا ہے کہ ثمر اپنی تنگنائے سے باہر نکل آئی ہے، اور اگر ایسا ہے اور اب برف پگھل چکی ہے، تو وہ کیوں نہ اسے اپنے دامِ تزویر میں گرفتار کرنے کے درپے ہو اور وہ بڑی حد تک اپنی اس مہم میں کامیاب و کامران رہتا ہے اور اپنے ہدف تک پہنچ ہی جاتا ہے، گو مدام سرخوشی اس کے نصیب میں نہیں۔

اس ناول میں بیشتر کردار ایسے ہیں، جن پر پوری طرح رنگ آمیزی نہیں کی جاسکی ہے۔ یعنی وہ ROUNDED کردار نہیں ہیں اور خاطر خواہ گوشت پوست کے انسان نہیں لگتے۔ اور کوئی گہرا اور دیرپا نقش ذہن پر نہیں چھوڑتے۔ زینب اور امینہ بنی تلی، بجی سجائی، گھریلو معاملات میں مستغرق خواتین ہیں، جو ایک حد تک متاثر تو ضرور ہیں، اور اپنے اپنے مخصوص رول بھی بخوبی ادا کرتی ہیں۔ لیکن گھریلو ٹائپ ہونے کے لحاظ سے کم و بیش یکساں ہیں کہ ان کا خمیر ایک ہی مٹی سے اٹھا ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ کردار ہونے سے زیادہ محض رول ہیں۔ اسی طرح نوشابہ بھی بس ایک CARD BOARD کردار ہے۔ بعینہٖ سعید کی حیاتِ معاشقہ، جو نظروں سے اوجھل ہی رہتی ہے، ایک نقش کی مانند ہے اور نقش بھی دھندلا دھندلا اور بے آب اور بد رنگ۔ سارہ کے بھائی بھاوج سراج اور سفینہ بھی، خصوصاً موخر الذکر ناول کی بیرونی سطح یعنی PERIPHERY ہی پر رہتے ہیں۔ سراج البتہ اپنے سیاسی موقف پر شد و مد کے ساتھ اصرار کے باعث کسی قدر گرمیٔ بزم کا رنگ پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ امینہ کے شوہر شاہنواز ایک سرکاری افسر یا بیوروکریٹ سے زیادہ نہیں ہیں۔ زینب کے دل میں ماتا کا سوتا ابلتا رہتا ہے، اور وہ اپنے متعلقین کو بلا کم و کاست اور بغیر امتیاز اس میں سے برابر کا حصہ دیتی ہے۔ اور اپنے کنبے کے افراد کے بندھنوں کو قائم اور استوار رکھنے کی ضامن ہے۔ رضا، جیسا کہ کہا گیا ایک ریاکار اور چوکنے پن کا حامل کردار ہے اور اپنی حد تک معاملاتِ زندگی کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتا ہے۔ بعد میں وہ اخلاقی دیوالیہ پن کا ثبوت بھی فراہم کرتا ہے۔ وہ گہرے جذبوں اور گہری ہمدردیوں اور گہری وفاداریوں کا آدمی نہیں ہے اور بوجوہ سارہ اس کے اندازِ قد کو بر وقت نہیں پہچان سکی۔ ثمر اور سارہ علاوہ رضا حسن کے دو کردار اس ناول میں ایسے ضرور ہیں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں اور اپنی انفرادیت کا احساس رکھتے ہیں۔ ثمر کا کردار ایک ایسا آبگینہ ہے، جو مستقل شکست و ریخت کی زد پر رہتا ہے کہ اب ٹوٹا اور تب ٹوٹا۔ اس میں کچھ دینے اور قربان کرنے کا جذبہ نہیں ہے۔ وہ برابر مانگنے اور قبول کرنے ہی پر مصر نظر آتی ہے۔ وہ اپنے متخیلہ سے ایسی تصویر نہیں بنا سکتی، جو استحکام اور صلابت کی حامل ہو۔ وہ لمحے سے لمحے تک زندہ رہنا چاہتی ہے لیکن یہ 'اب'، یا موجودہ لمحہ لازوال ہنگام میں تبدیل نہیں ہو سکتا۔

اسے دوام میسر نہیں۔ نہ ثمر میں ایسی اندرونی اخلاقی توانائی ہے، جو ہنگامی لمحے کو دائمی کیفیت میں تبدیل کر کے اپنے لیے زندہ رہنے کا جواز پیدا کر سکے۔ اس لیے کہ لمحے کی موت ہی اس کی اپنی موت کے مترادف ہے۔ سارہ میں نسبتاً بل بوتہ زیادہ ہے۔ وہ بیک وقت ثمر کو تسکین اور تقویت بھی پہنچاتی ہے، اور خود بھی مسائل کو اپنی آرزوؤں اور اندیشوں کے مطابق ڈھال سکنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ ثمر کا احساسِ تنہائی اور بیگانگی و درماندگی، جو اس کے مرتعش تخیل کا شاخسانہ ہے، اس کے لیے حزن و الم کا ماخذ اور مصدر ہے، اور یہ اس کی روح کو اندر ہی اندر گھلاتا رہتا ہے۔ آخر آخر میں وہ اپنے لیے ایک بڑی وھیل مچھلی کا استعارہ وضع کرتی یا متصور کرتی ہے، جو ریت پر پڑی پھڑپھڑا رہی ہے... لیکن سکون و ثبات سے بہرہ مند نہیں:

"اس رات ثمر نے خواب میں دیکھا کہ وہ ایک بہت بڑی وھیل مچھلی میں تبدیل ہو گئی ہے اور سمندر کے کنارے پانی سے باہر ریت پر پڑی ہانپ رہی ہے۔ لیکن اس میں سکت نہیں کہ پانی میں غوطہ لگا سکے۔ خواب میں ثمر نے بڑی کوشش کی کہ جون بدل لے۔ اس وھیل مچھلی سے نکل کر کسی پیاری سی وھیل مچھلی میں تبدیل ہو جائے اور لہروں سے کھیلتی رہے لیکن کسی جتن وہ اس عظیم الجثہ زخمی مچھلی سے برآمد نہ ہو پاتی تھی۔"

(ص ۲۷۶-۷۷)۔

تبدیلیٔ ہیئت کی یہ جدوجہد ثمر کے اپنے حالات کو منقلب کرنے کا ایک استعاراتی بیان ہے۔ شکیلہ ایک ایسا کردار ہے، جو رضا اور سارہ کے بگڑتے ہوئے حالات کے تناظر میں ایک اہم رول ادا کرتا ہے۔ سارہ سے اسے جو تعلقِ خاطر ہے، وہ ان دو تراشوں میں دیکھیے:

"شکیلہ ٹوٹ کر سارہ سے محبت کرتی تھی، بلکہ ایک لحاظ سے وہ سارہ سے محبت کرنے پر مجبور تھی۔ بھروسے اور محبت کے اندرونی دائرے تک شکیلہ بہت کم لوگوں کو آنے دیتی۔ چنانچہ جو ایک مرتبہ اندر آجاتا، اس کے حصے میں اسی حساب سے محبت بھی بہت آتی۔ لیکن رضا کی طرح سارہ کی افتادِ طبع اس کی سمجھ میں بھی ہرگز نہ آتی... سارہ کی خیال پرستی اور روحانیت پسندی سے اس کی اپنی زندگی کی سپاٹ حقیقت بینی کی تکلیف ذرا کم تو ہو جاتی لیکن سارہ کی ذہنی تربیت کرنے میں وہ برابر جمی رہی۔" (ص ۱۴۵)۔

مزید: "سارہ یہ بھی جانتی تھی کہ ایک زاویے سے شکیلہ کا رویہ اس کے رویے سے برتر ہے۔ شکیلہ خود کو فریب نہ دیتی تھی، نہ ہی ایک کمزور سی خیال پرستی اور رومانیت کی بیساکھی کے سہارے چلتی تھی۔ جب کہ سارہ مسلسل حقائق سے روگردانی میں پناہ ڈھونڈتی اور جہاں بھی اسے بدصورتی نظر آتی، اسے طرح طرح کے ملائم دبیز پردوں سے ڈھانپنے میں مصروف رہتی کہ حقیقت سے کنارے کند ہو جائیں، تیکھے اور کٹیلے نہ رہیں۔ چنانچہ دل ہی دل میں وہ شکیلہ کی عزت کرتی تھی کہ شکیلہ اس سے زیادہ قوت کی مالک تھی۔" (ص ۱۴۷)۔

نقطۂ نظر اور وژن کے بنیادی اختلاف کے باوجود شکیلہ سو فی صدی سارہ کی طرفدار ہے، اور وہ اور سلمان مل کر اس گتھی کو سلجھانے کی پیہم ہمدردانہ اور ہوشمندی کے ساتھ کوشش کرتے ہیں۔ جو سارہ کی زندگی میں پڑ گئی ہے، جس نے اسے تخریب کے دہانے تک پہنچا دیا ہے، اور لطف یہ کہ وہ اس سے مطلق بے خبر ہے۔ مباحث، مذاکرات اور سیاسی اور ثقافتی زندگی سے وابستہ جن گفتگوؤں کا PROJECTION ہمیں ناول میں نظر آتا ہے، وہ بھی کاروانِ وجود کا ایک حصہ ہے۔ یہاں کرداروں کی سائیکی کے ہر لمحہ تغیر پذیر ڈھانچے بہت اہم ہیں، یہ مرکزی حیثیت رکھتے ہیں اور زندگی کے گھٹتے بڑھتے سایے بھی، جن کی میزان وقت یا زمانے کا تموج اور اس کی گردشیں ہیں، اور پھر اندرونی اور بیرونی زندگی کے تضادات بھی، یعنی یہاں برق آسا زندگی کی چہل پہل اور یہاں میں جاذبِ نظر وہ گپھائیں ہیں، جن میں سر جوڑے بیٹھا انسان اپنے اندرون کا احتساب کرتا اور اسے تولنا پرکھنا چاہتا ہے۔ انسان کی پوری زندگی ایک طرح سے دشت کی سیاحی کے مترادف ہے۔ اس میں جو جو خارِ مغیلاں ملتے ہیں، وہ انسان کو آبلہ پا بنانے کے لیے کافی ہیں۔ لیکن کاروانِ وجود پھر بھی رواں دواں رہتا ہے، ازل سے ابد تک، بیکراں وسعتوں کو محیط۔ انسان اس کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں رکھنا چاہتا ہے لیکن وہ کبھی اس کے کفِ دست سے پھسل بھی جاتی ہے اور وہ پھر تاریکیوں کے کنارے تک پہنچ جاتا ہے اور اس پورے عمل پر سوالیہ نشان قائم کرنے کی طرف میلان رکھتا ہے۔ اس کا امتیاز نئی منزلوں کی جستجو بھی ہے اور ہر قدم پر موانعات کے علی الرغم اپنے وجود کی سالمیت کو برقرار رکھنا بھی، اور اسے غیر خود پر مسلط کرنے کا عزم و ارادہ بھی، کہ اسی طرح وہ اپنے آپ کو منوا سکتا، اور اپنے آپ کو مصروفِ کار رکھ سکتا ہے۔

دشتِ سوس

'دشتِ سوس' جمیلہ ہاشمی کا غنائیہ المیہ ناول ہے، جس میں مرکزی کردار حسین بن منصور ہے۔ جو ایک CHARISMATIC یعنی مقناطیسی شخصیت رکھتا ہے۔ یہی وہ آفتابِ جہاں تاب ہے، جس کے ارد گرد دوسرے کردار گردش کرنے والے سیاروں کی مانند ہیں۔ 'صدائے ساز'، 'نغمۂ شوق' اور 'زمزمۂ موت'، میں ناول کے اجزا کی تقسیم اس مد و جزر کو محیط ہے، جس سے حسین کی پوری زندگی عبارت ہے۔ دشتِ سوس استعارہ ہے اس DRYNESS OF SOUL کا، جسے از اول تا آخر پیش کیا گیا ہے۔ محمی آتش پرست کا پوتا ہونے کے ناطے حسین کے خمیر میں وہ التہاب مضمر ہے، جو اسے وراثت کے طور پر ملا ہے۔ ناول پر جگہ جگہ دشتِ سوس سے اٹھتے ہوئے زرد، سیاہ اور سرخ ریت کے ذروں کے ان طوفانوں کا غلاف چڑھا ہوا ہے، جو فضا کے اجلے پن کو متاثر کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی دشت و صحرا کی وسعتوں میں تجارتی قافلوں کا سفر اور انتقالِ مکانی اس خانہ بردوش زندگی کی علامت ہیں، جو انسان کو برابر پا بجولاں رکھتی ہے۔ بیضا، تستر، دو حرقہ، بصرہ اور بغداد وہ مخصوص جغرافیائی نقطے ہیں۔ جن سے ناول کے عمل میں واقعات منسلک اور وابستہ ہیں۔ حسین کا باپ منصور اپنے باپ محمی کی زندگی ہی میں مشرف بہ اسلام ہو گیا تھا لیکن باپ بیٹے کے درمیان اس تبدیلیٔ عقیدے کے سلسلے میں کسی ناگواری یا تلخی کے آثار نظر نہیں آتے۔ البتہ یہ دونوں رشتے حسین بن منصور کی سائیکی کے اسٹرکچر کو سمجھنے میں ضرور ممد و معاون ہوتے ہیں، یعنی ایک طرف وہ آتشِ شوق ہے، جو حسین کو مدام حالتِ اضطراب میں رکھتی ہے، اور دوسری جانب مذہبی شعائر کی ادائیگی سے وہ شیفتگی اور وہ انہماک ہے، جو اس کے اپنے باپ منصور سے اسے ملا ہے۔ اس پر

مستزاد مذہب کا وہ داخلی یا سّری پہلو ہے، جو تصوف یا منازلِ سلوک طے کرنے پر بھی ایک اضافہ ہے، یعنی انا الحق کا وہ نعرۂ بے باک و آتشیں جس کا تا حینِ حیات اور موت کی دہلیز پر پہنچنے تک حسین برابر ورد کرتا رہا۔ ناول میں تضاد اور ذہنی کشمکش کے عناصر بدرجۂ کمال نمایاں ہیں، اور اس غنائیہ میں پوری طرح حلول کیے ہوئے ہیں۔ 'دشتِ سوس' میں جو کچھ عمل کی سطح پر سامنے آتا ہے، اس سے بڑھ کر وہ زیرِ زمین زندگی اور اس کے ارتعاشات ہیں، جو ہمہ وقت قاری کی توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں۔ یہاں تخیلی صورتیں، پرچھائیاں، واہمے، ذہنی خاکے اور مرقعے ٹھوس واقعات کی پیش کش سے کچھ کم اہم نہیں ہیں۔ لیکن اس بنا پر یہ کہنا صحیح نہ ہوگا کہ پورا عمل ایک طرح کا PHANTASMAGORIA ہے۔ حسین کا باپ منصور ریشم سے کپڑا بنانے کے کام میں تن دہی سے لگا ہوا ہے اور اس کی دلی خواہش ہے کہ حسین بھی اس کام میں اس کا ہاتھ بٹائے، لیکن حسین کی سرشت کسی اور ہی مٹی سے بنی ہے۔ وہ ایک طرف مذہبی ارکان کی بجا آوری اور اپنی تربیتِ نفس میں ہمہ تن ڈوبا رہتا ہے، اور دوسری جانب اس کی زندگی آغازِ کار ہی سے ایک VISIONARY کی زندگی رہی ہے۔ اس کا تخیل پیش بیں یعنی PROLEPTIC ہے۔ اسے ایک طرح کا سری معمول یعنی OCCULT MEDIUM کہہ لیجئے انا الحق کا نعرۂ مستانہ، جو اس کے لبوں پر برابر جاری رہتا ہے۔ اس کی زندگی کا ایک جزوِ لاینفک ہے۔ بہ الفاظِ دیگر نہ صرف نفس کی تربیت، بلکہ انفرادی نفس کو ماورائی نفس میں مدغم کر دینے کا تصور اس کے ہاں ایک توانا اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ فنا کا مفہوم اور اس کی علت غائی بھی یہی ہے کہ فنا ہی دراصل بقا کا در وا کرتی ہے۔ شروع ہی میں مستعمل یہ جملے: 'عشق مزرعِ گلاب ہے / عشق مزرعِ زندگی ہے'، اور یہ دو مصرعے: 'از پئے جاناں جاں ہم رفت / جاں ہمہ رفت و جاں ہم رفت' حسین کی زندگی کے تار و پود میں گتھے ہوئے ہیں اور اس کے باطنی احوال کی تفہیم کے لیے ایک کلید فراہم کرتے ہیں۔

حسین بن منصور ہر لحاظ سے ایک غیر معمولی کردار ہے۔ خاموش، دروں بیں، ماحول سے یکسر بیگانہ، حسی کشش اور لذتوں سے کنارہ کش، ذاتی مفادات سے مجتنب، اصول و ضوابط کی پابندی میں سخت گیر، ایثار و قربانی کے جذبے سے مملو اور سرشار، ماورا سے لو لگانے

میں فقید المثال نفس کی گہرائیوں میں غوطہ زنی کرنے والا، ضبط و تحمل، قناعت و استغنا، توبہ و استغفار میں لاثانی اور ان سب پر مستزاد ایک شعلۂ مستعجل۔ ناول کے آغاز ہی میں اور بالکل اتفاقاً اس کی ملاقات ایک نرم و نازک غیر خود آگاہ "آہوئے رم خوردہ نسطوری راہبہ اغول سے ہو جاتی ہے، ایک گزرتے ہوئے قافلے کے ایک فرد کی حیثیت سے حوض کے کنارے بیٹھی ہوئی اغول سے اس کی نظریں چار ہوتی ہیں۔ نہ اشاروں کنایوں میں اور نہ زبانی حسین سے اس کی گفتگو ہوتی ہے۔ لیکن وہ چشم زدن میں اس امر کا ادراک کر لیتی ہے کہ حسین کی شخصیت کا سب سے زیادہ تابناک پہلو اس کی وہ بے پناہ آنکھیں ہیں، جو مخاطب کے اندرون کی تہوں تک پہنچ جاتی ہیں۔ یہ وہی آنکھیں ہیں، جو اس کے ماورائی رویا، اور آوازوں کے لیے ایک CONDUIT فراہم کرتی ہیں۔ اس کی صرف بہ ظاہر غیر اہم لیکن درحقیقت معنی خیز درخواست یہ ہے کہ اسے بھلایا نہ جائے۔ خود اس کا اپنا مستقبل، جسے وہ حسرت و یاس کے آئینے میں دیکھ رہی تھی، یہ ہے کہ اسے کوئی سوداگر خرید کر کسی امیر کے ہاتھوں کنیز کے طور پر فروخت کر دے گا۔ یہی اس کا مقدر ہے، جس سے مفر یا روگردانی کسی طرح ممکن نہیں۔ مقدر یا مقدرات جسے آپ DETERMINISM کہہ لیجیے۔ اس ناول میں ایک کلیدی لفظ ہے۔ حسین اس امر میں یقین رکھتا ہے کہ انسان مقدرات کے سلسلے میں مجبور محض اور پابہ زنجیر ہے اور کچھ ایسی ماورائی طاقتیں ہیں، جنہوں نے انسان کی زندگی کے خطوط کو حتمی طور پر متعین کر دیا ہے۔ حسین اور اغول دونوں کی زندگیوں کے زیر و بم پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ اغول، جو خیال کی طرح نازک، مادے کی کثافتوں سے منزہ اور مطہر اور لمس کی گرمی، تمازت اور لذت سے نا آشنا ہے، اور جو حسین کی حد تک صرف قیاس کی ناپیمودہ وسعتوں اور پہنائیوں میں پوشیدہ رہتی ہے۔ ایک حد تک دانتے کی بیاترچ کی یاد دلاتی ہے کہ وہ جنس سے ماورا ہو جاتی ہے۔ حسین اور اغول وجود کے دو ذروں کی طرح ہیں جو ایک دوسرے سے الگ ہی رہتے ہیں۔ یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ اغول ایک طرف حسین بن منصور کے لیے ایک روحانی اور غیر لمساتی وجود یعنی PRESENCE کی حیثیت رکھتی ہے اور دوسری جانب حامد بن عباس نے بھی جس سے وہ رشتۂ ازدواج میں منسلک ہوئی، اسے ایک زر خرید لونڈی سے فزوں تر اور لائقِ احترام سمجھا۔ اس نے اغول سے نہ صرف نکاح کیا، بلکہ اس سے

غیر معمولی طور پر ایسا برتاؤ بھی روا رکھا، جو بالعموم جنسی اور جسمانی تعلق سے کلیۃً آلودہ نہیں ہوتا۔ ایسا لگتا ہے کہ اغول کی فطرت میں کوئی ایسا ملکوتی عنصر ہے، جس کی غور و پرداخت دونوں صورتوں میں ملحوظِ خاطر رکھی گئی۔ حامد بن عباس کے دل پر اس کی محبت ایک نقشِ لازوال کے طور پر بدستور مرتسم رہی، یعنی دشتِ سماویہ کی ایک ایسی بستی میں اس کے اچانک اور غیر متوقع انتقال کے بعد بھی مدتِ مدید تک۔ اس کا اظہار اس طرح کیا گیا ہے:

"حرم کی یہ ساری آبادی خدا معلوم کہاں سے آئی تھی۔ دور دراز ملکوں کی نہایت حسین عورتیں، جن کو آسمان کی نظریں بھی دیکھنا چاہیں، مگر حامد کا دل اسے یاد کرتا تھا۔ جواب نہ تھی۔ جوان۔ مجبور، میں کبھی نہ تھی۔ مگر پسِ پردہ وہ روشنی کی طرح ہر چہرے کے پرتو میں شامل رہی تھی؛ رہنے والی تھی۔ اس لیے وہ کبھی اسے فراموش نہ کر سکتا تھا۔ پرسکون، مکمل، خاموش، باوقار تمکنت۔ وہ ایک مکمل خاتون تھی۔" (ص ۲۹۶)۔

یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہوگا کہ اغول کی پاکیزہ اور اچھوتی شخصیت، جسے عام معیاروں پر نہیں جانچا جا سکتا، اس زبردست ہیجان و اضطراب اور تناؤ اور کشمکش کا ماخذ ہے، جو ہمیں اس ناول میں ملتا ہے، اور جس میں حسین بن منصور اور حامد بن عباس ANTIPODAL وجودات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ دونوں کے درمیان جو فرق ہے، اس کی طرف ایک اچٹتا سا اشارہ ناول کے شروع میں اس طرح کیا گیا ہے:

"حامد کو حسین کا کھویا ہوا انداز اور کم گوئی پسند نہ تھی۔ وہ بہزاد کی عورتوں کا شیدائی اور ظاہری تکلفات پر دم دیتا تھا۔ مسقف بازاروں میں وہ کنیزوں کا پیچھا کرتا، اور ان سے کہیں نہ کہیں ملنے میں کامیاب ہو جاتا تھا۔ یہ افسانے سننے کے لیے اس نے حسین کو کبھی تیار نہیں پایا..... 'مجھ میں وہ جنون نہیں، جو تم میں ہے': حامد نے کہا اور اس لیے میں لباسِ ظاہری سے آزاد ہو کر دیوانہ نہیں بن سکتا۔" (ص ۱۳۵)۔

یہاں فرزانگی اور دیوانہ پن کے دو متضاد شیون آمنے سامنے رکھ دیئے گئے ہیں اور پورا ناول انہی کی تعبیر و تفسیر سے عبارت ہے۔ حسین کے سلسلے میں یہ کہا گیا ہے:

"وہ کیوں اغول کو بھلا نہیں سکتا۔ جب وہ سونے کے لیے لیٹتا، تو سنہری بالوں کا دھارا

جس میں زرد چاندنی گندھی ہوتی، اس پر گرنے لگتا، یہاں تک کہ وہ بخرِ ذخار کی طرح اسے ڈھانپ لیتا۔ موجیں اور لہریں اسے ایک تنکے کی طرح پٹختیں، اٹھاتیں، کبھی جھولا جھلاتیں۔ یہاں تک کہ چھوٹے کتے کے بالوں میں سسکیاں لیتی رات مدہوش ہو جاتی، اور وہ سو جاتا۔" (ص ۱۰۵)۔

اور اس سے آگے چل کر یہ بھی کہا گیا:

"وہ اسے بھلا نہیں سکے گا، کبھی بھی نہیں۔ آدمی بھلاتا تو اسے ہے، جسے یاد کیا جائے اور اغول اسے یاد کہاں تھی۔ وہ تو حسین تھی یا حسین خود اغول تھا۔ ہاں وہ حسین تھی وہ اغول کہاں تھی۔ جب اس کی ہستی اس سے الگ، اس سے پرے کوئی دوسری نہ تھی۔ تو پھر اور کچھ نہیں تھا۔ وہ آج تک اپنے آپ سے برسرِ پیکار رہا تھا۔ اپنے آپ سے۔" (ص ۱۳۲)۔

کیا یہ کہنا صحیح نہ ہوگا کہ اغول سے حسین کی بے پناہ چاہت اس کے نعرۂ انا الحق ہی کا دوسرا روپ تھا؟

ناول 'دشتِ سوس' میں دو طریقہ ہائے زندگی صاف طور پر عکس افگن ہیں۔ اور یہ عکس افگنی تفصیل کے ساتھ اور ٹھوس جزئیات کے آئینے میں کی گئی ہے۔ ایک طرف ریشم سے کپڑا بننے کا کاروبار ہے جس میں حسین کا باپ منصور لگا ہوا ہے اور اس کا دادا جو ایک مجوسی تھا۔ سرائے میں قافلہ سالاروں کو ٹھہراتا، انہیں کھانا مہیا کرتا، اور سردی سے بچنے کے اسباب فراہم کرتا۔ اس کے بیٹے منصور نے زندگی کی اس نہج سے انحراف کرتے ہوئے ریشم بنانے کا کاروبار چلایا۔ اسی کی ایک ذیلی شکل یہ بھی تھی کہ حسین نے کچھ مدت تک نداف کا پیشہ اختیار کیا۔ اس کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

"شعلۂ مشتعل کی سی حسین کی جوانی جس کو عبادات نے ایک عجیب ضیا بخش دی تھی پیشانی پر اس کے نصیب کی روشنی اور آنکھوں میں سکون اور ٹھنڈک کی کیفیت نے اسے لوگوں کے لیے باعثِ برکت وجود بنا دیا تھا۔ اس کی نفاطیسیت کچھ یوں تھی کہ لوگ اس کی طرف کھنچے چلے آتے تھے۔" (ص ۲۰۰)۔

اور جب وہ اپنے کام میں لگتا، اور اس کے لبوں پر 'از پے جاناں' کا معنی خیز مصرع ابھرتا تو وہ اس کے آہنگ میں پوری طرح ڈوب جاتا، اور اس نعرے کی عارفانہ رمزیت تصوف کے اداشناسوں سے مخفی نہ رہتی۔ پھر اس کے دل کا درد اس کے نالوں میں ڈھلتا، اور اسکی آواز آتش نوا مغنی کی دل نوازی کون و مکاں کی حدود کو پار کرتی اور اس حریم ناز کے باہری ایوانوں میں دستک دینے لگتی تھی۔ زرگر توفیق پر بھی عجیب بے خودی طاری ہو جاتی۔ وہ سایے کی طرح اس مجذوب، اس سالک، اس نداف کا پیچھا کرتا جو ہجوم سے بیزار تھا اور چہروں کے میلے میں کسی کی تلاش میں تھا۔" (ص ۲۰۶)

لیکن یہ واقعہ ہے کہ آقائے رازی کی اس تاکید کے باوجود کہ دنیا ایسی فرومایہ شے نہیں کہ اسے منہ ہی نہ لگایا جائے، حسین نے کبھی استقلال کے ساتھ اس کی طرف نظر بھر کر نہیں دیکھا۔ کاروباری دنیا سے ہٹ کر یعنی ریشم و دیبا کی مصنوعات کی تیاری اور فروخت سے الگ رہ کر ہمیں اس دنیا کے نقوش ناول کے صفحات پر آراستہ نظر آتے ہیں، جو صومعوں، زاویوں اور درگاہوں کی زندگی تھی۔ تربیتِ نفس کے یہ وہ مراکز تھے جہاں شریعت کی پابندی پر زور دیا جاتا تھا۔ اس کے بالمقابل استغراق، مجاہدے اور مکاشفے کے مراکز ہیں، جن میں رچے بسے بغیر روح کی تطہیر ممکن نہیں۔ اور جہاں آدابِ خداوندی سیکھنے کے طور طریقے انوکھے اور نامانوس ہیں۔

تستر میں سہیل بن عبداللہ کی درگاہ، حضرت جنید بغدادی کا مدرسۂ نظامیہ اور اسی طرح کے دوسرے مدارس اور فقہاء کی مجلسیں اور مذاکرے، اس پوری تنظیم کا ایک حصہ ہیں جو ناول کی بساط پر ہمیں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ لیکن یہ امر بہرحال قابلِ تامل ہے کہ حسین جو ہمہ وقت حالتِ اضطراب و کشاکش میں الجھا رہتا ہے ان میں اپنے لیے تسکین کا کوئی پہلو نہیں پاتا اور ان سے باہر نکل کر وسیع تر فضاؤں میں پرواز کرنا چاہتا ہے کیونکہ وہ خالقِ حقیقی یا حقیقتِ مطلقہ سے براہِ راست ربط و اتصال کا خواہاں ہے۔ اس کا نعرۂ انا الحق من و تو کے درمیان فرق کو ایک بہت بڑی رکاوٹ تصور کرتا ہے اور اسے کوئی بھی ایسا ضابطۂ اخلاق و عمل دور نہیں کرسکتا، جو صرف شریعت کی پابندی پر سختی کے ساتھ اصرار کرے۔ بالفاظِ دیگر انائے اضافی اور انائے مطلق ایک ہی وحدت کے اجزائے لاینفک ہیں۔ اس ناول کی بنیاد متضادات

پر قائم ہے ایک طرف بغداد اور دوسرے شہروں کی وہ زندگی ہے، جس پر اسلامی تہذیب و ثقافت کی گہری چھاپ لگی ہوئی ہے جہاں مدنیت کے سارے آثار و مقتضیات دل و نگاہ کو اپنی سمت کھینچتے ہیں۔ جہاں انسان بیش از بیش مادی ترقیوں کے حصول میں مصروف نظر آتا ہے، جہاں کی ہر شے کا حسن خیرہ کن اور ہیبت انگیز ہے اور دوسری طرف مختلف دینی مراکز ہیں۔ جہاں دروس اور مجادلوں کی گرماگرمی ہے اور جہاں دین و مذہب کے مسلمات اور دوسرے گہرے اور متعین نکات زیرِ بحث لائے جاتے ہیں۔ لیکن حسین ایک مضطرب اور سیماب آسا روح ہے جو ماورا رہنے بھی ماورا رجانا چاہتا ہے اور وہ بھی صرف اپنے ایقانات کی روشنی میں۔ یہ محض شریعت اور طریقت کی گزرگاہوں کے درمیان فرق اور بعد کا معاملہ نہیں ہے۔ وہ تو ان دونوں سے آگے نکل جانے پر مصر ہے کیوں کہ بالآخر یہ دونوں ہی معدوم ہو جاتی ہیں اور عاشق صادق اور محبوبِ ازلی کے درمیان کوئی دوری باقی نہیں رہ جاتی۔ عام اصطلاحی زبان میں ہم اسے بالترتیب وحدت الوجود اور وحدت الشہود کا نام دیتے چلے آئے ہیں، یعنی خالق کا مخلوق میں حلول کر جانا یا خالق کا مخلوق سے علیحدہ اور دور رہنا۔ حسین کے ضابطۂ کار میں یہ دونوں ہی تقریباً بے معنی ہیں یا یہ کہیے کہ کم از کم پوری طرح تشفی بخش اور راحت فزا نہیں ہیں کیوں کہ آئینہ اور آئینہ گر کوئی وجودی حقیقت نہیں رکھتے۔ آئینے کا شکستہ ہو جانا بھی اور ظاہر و باطن اور اول و آخر کی یکتائی بھی اصلِ حیات و ممات ہے۔ اقبال نے اسی لیے کہا ہے 'تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے، ترا آئینہ ہے وہ آئینہ / کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں'۔ اور اسی طرح فنا اور بقا بھی ایک یکتا منظر کے دو نام ہیں کیوں کہ فنا یعنی موت یا عدمیت ہی بقا یعنی ابدی زندگی کے لیے ایک زینہ فراہم کرتی ہے اور دونوں ایک واحد منزل کے لیے نشاناتِ راہ ہیں۔ ان کے درمیان تمیز ایک التباس سے زیادہ نہیں۔

ابھی یہ کہا گیا کہ سلطنتِ عباسیہ کے دور میں 'جو ناول کے پس منظر میں موجود ہے'، تفسیر و حدیث و فقہ کے مختلف مراکز اور درس گاہیں قائم ہو گئی تھیں۔ جو ثقافتی زندگی کی بوقلمونی اور آب و تاب کے بالمقابل علومِ متداولہ اور درس و تدریس اور ان کی تشہیر و اشاعت کا ایک موثر وسیلہ تھیں۔ لیکن یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ ایک نقطۂ نظر سے یہ اس صورتِ حال کے خلاف

ایک ردعمل تھا جو سلطنتِ عباسیہ کے سیاسی عدم استحکام کی وجہ سے ابھر کر سامنے آئی تھی۔ دیارِ مغرب میں حکومت کے وقار کو کمزور کرنے کے لیے بغاوتوں کا بازار گرم رہتا تھا۔ سلطنت کی حدود تو بیشک وسیع ہو گئی تھیں، لیکن انہیں استقامت اور پائیداری نصیب نہیں ہوئی تھی اور اس کی مرکزیت پر پے در پے ضربیں پڑتی تھیں، اور تابڑ توڑ حملے ہوتے رہتے تھے۔ منتشر عناصر پوری طرح سرگرم عمل تھے اور ایک مستقل دردِ سر بنے ہوئے تھے۔ اس صورتِ حال کی مقاومت لابدی تھی۔ لیکن اس میں کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں ہو سکی تھی۔ دوسری طرف اس پر مستزاد مصر اور دوسری جگہوں پر قراطمی انتشار و اختلال کا سبب بنے ہوئے تھے اور معتزلہ بھی درپردہ اپنے مشن کو کامیاب بنانے میں مصروفِ کار تھے۔ گو وہ بظاہر صرف مذہب کی عقلیت کے مفروضات کے ساتھ تطبیق کرنے کے دعویدار تھے۔ وہ ارسطو کی عقلیت کے معترف۔ اور اسے ترجماں بنائے ہوئے تھے اور جس طور سینٹ ٹامس نے عیسائیت اور عقلیت کو ہم آہنگ کرنا چاہا تھا، اسی طرح یہ بھی اسلام میں بظاہر ایک نئے علم کلام کی بناڈالنے اور اس کی ترویج کے خواہاں تھے۔ لیکن اندرونی طور پر وہ مذہب کے بنیادی مسلمات کی نفی کر کے اسلامی فکر کی بنیادوں میں رخنہ ڈالنا چاہتے تھے۔ اسلامی تاریخ میں کئی بار ایسا ہوا ہے کہ شریعت کی سخت گیری کے خلاف ردعمل متصوفانہ یا سری ایقانات کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ حضرت جنید بغدادی شریعت پر مکمل طور پر کاربند ہونے کا مطالبہ کرتے تھے۔ اس کے برعکس شبلی اور ابن عطار اندرونی مدرکات پر پوری طرح بھروسہ کرنے کے قائل تھے۔ ان کی روحانیت اسی پر اپنی اساس رکھتی تھی۔ یہی خلیج عمر بن عثمان مکی اور ابو یعقوب اقطع اور ان سے متبائن عقیدہ رکھنے والوں کے درمیان حائل تھی۔ حسین بن منصور کا معاملہ سب سے الگ اور نرالا تھا۔ وہ عبادات میں بھی خشوع و خضوع اور غلو کے ساتھ مستغرق رہتا تھا اور اس دوران دنیا ومافیہا سے بےخبر اور بےنیاز ہو جاتا تھا۔ اور دوسری طرف اس کا نعرۂ انا الحق اس کے جسم و جان کو التہاب میں جھونک دیتا تھا یہ ہر لمحہ اس کی زبان پر جاری رہتا اور اس کی رگ رگ اور نس نس میں اترا ہوا تھا۔ یہی اس کی محیر العقول روحانی قوت کا سرچشمہ تھا۔

اغول سے حسین کی ملاقات وقفے اور ناغے سے ہوتی ہے لیکن وہ اس کے ذہنی افق

پر ایک نادیدہ مظہر کی حیثیت سے برابر چھائی رہتی ہے۔ حامد بن عباس سے جو اولاد اس کے ہاں ہوئی، اس کا نام بھی غالباً اغول کی تحریک اور ترغیب پر حسین ہی رکھا گیا۔ اس کی پرورش و پرداخت پر حامد نے پوری توجہ صرف کی۔ لیکن اسے اپنے بیٹے سے جو توقعات تھیں، وہ پوری نہیں ہوئیں۔ گو اس کی کوئی منطقی توجیہہ نہیں کی جاسکتی بجز اس کے کہ اس کی GENES میں حسین بن منصور کے خون میں گردش کرنے والے ذرات غیر شعوری طور پر جذب ہو گئے تھے۔ بجائے ایک سیکولر انداز کا نوجوان بننے کے حامد عباس کا اکلوتا بیٹا ایک مذہبی آئیڈیل کی طرف بڑھتا نظر آرہا تھا۔ وہ ایک طور سے حسین بن منصور کی تقریباً مکمل شبیہہ معلوم ہوتا تھا۔ وہی مسحور کن آنکھیں تنہائی سے وہی شغف، مذہب میں وہی استغراق و انہماک، دنیوی معاملات سے وہی بے رغبتی، وحشت و کرب کا وہی امتزاج، وہی کج کلاہی اور استغنا، جو حسین بن منصور کی شخصیت میں ایک بانکپن کے ساتھ نمایاں تھا۔ اغول سے حسین بن منصور کی چند ہی ملاقاتیں غیر متوقع اور پراسرار طریقے سے ہوئیں۔ پہلی بالواسطہ طور پر جب اس کے مریدِ خاص توفیق نے جو تستر کا زرگر تھا۔ اغول کی یہ درخواست اس تک پہنچانے کا اہتمام کیا کہ وہ اس کے لیے نصیبین جانے کی دعا کرے، جہاں وہ یکسوئی کے ساتھ ہمہ تن عبادت و ریاضت میں زندگی بسر کرنا چاہتی تھی اور اس کی آس لگائے بیٹھی تھی؛ 'جب اغول کا نام لیا گیا' تو اس کے ہاتھ سے قلم گر گیا۔ وہ ساری جان سے کانپا؛ جیسے سخت سردی سے بخار چڑھنے کی کیفیت ہو اور پھر ایک دم موت کی زردی اس کے چہرے پر کھنڈ گئی۔ اسے لگا ایک زمانہ اسے یہاں ٹھہرے ہوئے ہو گیا ہے اور پلکیں ایک دوسرے سے چپک گئی ہیں، وہ کبھی آنکھیں کھول نہیں سکے گا۔ اغول کی طرف دیکھنے کی ساری کوشش کے باوجود وہ نگاہ نہیں اٹھا سکا۔" (ص ۲۰۲)۔

وہ آسانی کے ساتھ اپنے آپ کو اغول کے طلسم سے آزاد کرنے پر ہرگز قادر نہیں تھا۔ ساری فضا میں اغول کی خوشبو پھیلی تھی اس کے گرد ایک دائرہ تھا جس میں ایک ہی ہوا بار بار چلتی اور ٹھہر جاتی تھی اور اغول کو پکارا کرتی تھی۔ اس کا جسم اپنی مدتوں کی ترسی ہوئی سوکھی رگوں میں ایک سیال کو تیز چلتا محسوس کرتا تھا۔ اغول کے نام پر یہ روانی بڑھ جاتی۔ کہیں اندر آتش فشاں پھٹ رہے تھے....

اسے اپنے آپ میں سے اغول کی خوشبو آنے لگی تھی۔ دل میں گھنٹیاں سی بج اٹھتیں اور ایک نام

سُنائی دیتا۔" (ص ۲۰۳)۔

ابویعقوب اقطع کی بیٹی زینب سے حسین بن منصور کی شادی ایک فوری ردِ عمل کے طور پر تکمیل کو پہنچی۔ اس نے ابوایوب اقطع کی بیٹی کو دیکھا:

"عجیب سوختہ چہرہ تھا۔ سیاہ رنگ، افسردہ اور بے رونق۔ باپ کی بیماری سے پریشان، کتنے تضادات اس ایک چہرے میں جمع تھے۔ آواز کی نغمگی اور چہرے کی کرختگی، جیسے کوئی مصفا چشمہ خس وخاشاک کے اندر سے پھوٹ رہا ہے"۔ (ص ۱۴۳)۔

اغول سے حسین کی دوسری بالواسطہ ملاقات اپنے بیٹے حسن کے توسط سے ہوئی، جس نے زینب کی کوکھ سے جنم لیا تھا، جب اس سے اغول کے بیمار بیٹے کی صحت یابی کے لیے دعا کرنے کو کہا گیا تھا۔ اور تیسری بار بالمشافہ گفتگو کنیز گلرنگ کے، جو حامد بن عباس کی ترکی کنیز تھی۔ اور اغول کی فرستادہ، بیچ میں پڑنے سے ہوئی تھی۔ یہ دونوں ربط اس وقت قائم ہوئے جب حسین بن منصور کی شہرت، کشف وکرامات پر اس کی قدرت اور اس کے مستجاب الدعوات ہونے کی بنا پر چار سو پھیل چکی تھی۔ اغول کی موت اچانک اور قطعی غیر متوقع طور پر ہوئی اور حامد بن عباس کی دسترس سے دور لے دشتِ سماویہ میں سپردِ خاک کر دیا گیا۔ لیکن اس سے پہلے وہ آخری بار حسین بن منصور سے مل چکی تھی، جبکہ وہ اپنی ہیئت کذائی میں ایک قلندرانہ شان اور آن بان رکھتا تھا۔ ایک گدڑی پوش فقیرِ بے نوا۔ اغول نے اسے مکہ معظمہ میں دیکھا۔ حسین کو پہچان کر اغول کو انتہائی صدمہ ہوا کہ وہ اپنے وجودِ گزشتہ کی گرد وغبار میں اٹی ہوئی ایک دھندلی سی تصویر رہ گیا تھا۔ وہ نوجوان جو اس کی یاد کو سینے سے لگائے ماہ وسال کی غلام گردشوں سے گذرتا رہا تھا، اور یہ جو ستون سے ٹیک لگائے ہیبت وجلال کا غیر مرئی نقش بالکل دوسرا شخص تھا، اس نے سوچا کہ شاید وہ غلطی پر ہو۔ مگر حسین کی بے ہوشی کے بعد وہ گم سم واپس خیمے میں پہنچ گئی:

"بالکل تباہ شدہ کشتی کی طرح جس کے بادبان لپٹ گئے ہوں، مستول ٹوٹ گئے ہوں اور چرچراتے تختوں کے سوراخوں میں سے پانی اندر آ گیا ہو۔ وہ بس ڈوب گئی، پانی کی لہریں اور موجیں اس پر سے گذر گئیں۔ گزرتی چلی گئیں"۔ (ص ۲۱۰)۔

آخری ملاقات کے دوران اغول نے امتدادِ وقت کے باوجود اپنی پائندہ محبت کا اعتراف

بھی کیا اور اپنے عقائد کی لازوال پاکیزگی کا بھی باوجودیکہ وہ نسطوری ہی رہی، اور اس نے تبدیلِ مذہب نہیں کیا تھا۔

اقطع کی بیٹی زینب نے بھی حسین بن منصور کا تعلق بہ حیثیت شوہر بہت گہرا، دوررس اور سرشاری کا نہیں رہا۔ اور نہ اپنے بیٹے حسن سے۔ لیکن ناول کے پورے سیاق و سباق میں حسین بن منصور کا اپنے متعلقین سے ذاتی سروکار بہت زیادہ اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ اہم تر امر وہ مقناطیسی کشش ہے، جس کی طرف شروع ہی میں اشارہ کیا گیا، اور جسے محض نجی وابستگیوں کے دائرے میں مقید نہیں کیا جاسکتا۔ اس شخصیت میں دو عناصر خاص طور پر نمایاں ہیں، اول حسین کی آنکھوں کی غیر معمولی روشنی اور تابندگی، جو اپنی شفافیت کے باعث اشیا اور افراد کے آرپار ہونے کا وصف رکھتی ہیں، دوسرے جذب و کیف کی وہ مسحور کن کیفیت جو اس پر ہر وقت طاری رہتی تھی۔ گویا وہ اس دنیا کا نہیں بلکہ کسی دوسری اقلیم کا باسی ہو، اور اسی کی طرف مراجعت کرنا چاہتا ہو، اور تیسرے وہ قلندرانہ اور مجذوبانہ انداز اور رویّہ جو دنیوی معاملات کو قطعی خاطر میں لانا چاہتا ہو، گویا وہ ایک طرح کا بوجھ اور خلل ہوں۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ اپنے ماحول سے ناآشنائے محض اور ناآسودہ بھی ہے، اور اس پر پوری طرح تصرف بھی رکھتا ہے۔ اگر ہم اپنی گفتگو کو مخصوص اور محدود کردیں، تو یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اغول اور حسین دو ایسے ذرے ہیں، جو ایک واحد تجلی سے مستنیر ہیں، اور خارجی کائنات سے ان کا واسطہ اور رشتہ کم سے کم ہے۔ وہ ان دیکھے اور غیر معلوم طریقے پر ایک ہی دائرے میں گردش کرتے رہے تھے، یہ دو ہستیاں ایسی تھیں، جن کی تفہیم حامد بن عباس جیسے اپنی انانیت کے خول میں بند آدمی کے لئے دشوار بلکہ ناممکن تھی۔ اس سے پہلے یہ بھی کہا جاچکا ہے کہ حسین بن منصور کی وہ شخصیت جو انا الحق کے حصار میں محفوظ و مامون تھی، ایسی تھی، جس کا ادراک حضرت جنید بغدادی کے لیے بھی، اپنے عرفان و آگہی کی وسعت کے باوصف ایک کارِ دشوار تھا۔ نعرۂ انا الحق تو دراصل استعارہ ہے حسین بن منصور کی حقیقت مطلقہ سے واسطے کا، اور اس کے اور اغول کے درمیان جو رشتۂ عرفان و تفہیم تھا، وہ ہر طرح کی لسیاتی آلودگیوں سے پاک اور ایک طرح کی ملکوتی شان اور تزئین رکھتا تھا۔ اپنے بارے میں ممنون محب کو مخاطب کرتے ہوئے حسین نے کہا تھا:

"آتشِ سوزاں سے بچنے کے لیے میں نے یہ راہیں اختیار کیں۔ میں نہیں چاہتا تھا کہ آگ ہی میں رہوں۔ میں مجوسیت سے الگ اور بلند ہوں۔ حسین نے ٹٹول ٹٹول کر لفظ ڈھونڈ کر ایک ایک حرف کر کے اپنا مطلب ادا کیا۔" (ص ۲۶۲)۔

چنانچہ حسین کے کردار کی نقش گری اس طرح سامنے لائی گئی ہے:

"حسین ایک تجلی میں نہا رہا تھا۔ سکون اس کے چاروں طرف بحرِ ذخار کی موجوں کی طرح پھیل رہا تھا۔ ایک کشتی جو تنکے کی طرح موجوں پر بہتی جائے، اور وہ بہا جاتا تھا۔ پھر موجیں ایسے آئینے تھیں جن میں حسین ہی حسین تھا۔ اس کو شش جہت سے جو آئینہ مقابل تھا۔ اس میں بھلا وہ کہاں سے آن ٹپکا تھا جو ہر آئینے میں وہ آپ نظارہ بھی تھا، اور نظارگی بھی۔ وہ پھر حائل تھا اس کا وجود۔" (ص ۳۶۵)۔

ناول کا ایک پہلو جو سیاسی تغیرات کے ردعمل اور جذبات کی تندی و تیزی کے لیے ایک متوازن کرنے والی قوت کی حیثیت رکھتا ہے؛ تجارتی قافلوں کی ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقلی میں نظر آتا ہے۔ یہ قافلے مدام گردش میں رہتے ہیں۔ اس کا ایک پہلو تو سامان اور اشیاء کی فراہمی کے سلسلے میں مراکز کی تلاش اور تجارت کو فروغ دینے کے لیے نئی نئی منڈیوں کی کھوج لگانا اور دوسرے اس میل جول اور باہمی ردِعمل کے مواقع فراہم کرنا، جو مختلف النوع تہذیب و تمدن رکھنے والے گروہوں اور طبقوں کے درمیان ہوتا رہتا ہے۔ اسی دوران فطرت کے بے داغ اور مرتعش حسن کی بے مثال ترصیع بھی نظروں کے سامنے آتی رہتی ہے۔ دجلہ میں بہتے ہوئے پانیوں کی تیزی و روانی، نخلستانوں میں ابلتے ہوئے چشموں کا نمودار ہونا، سبزے کی روئیدگی، اونچے درختوں کے جھنڈ کے جھنڈ، پرندوں کی چہچہاہٹ اور ترنم ریزی، طلوع و غروب آفتاب کے وقت شفق کی ست رنگی قبائیں، ستاروں کے جھرمٹ کی تابندگی، نمودِ صبح کی دلآویزی، نیلگوں آسمان کی وسعتوں میں سیاروں کی آہستہ خرامی اور اپنے اپنے ORBIT میں ان کا تیرنا، ان سب سے ہمیں وقتاً فوقتاً سابقہ پڑتا رہتا ہے اور ان کی پراسراریت صرف چشمِ بینا پر آشکار ہو سکتی ہے۔ ایک منفی عنصر بھی کبھی کبھی ان فضاؤں میں در آتا ہے، اور وہ ہے تجارتی قافلوں پر قزاقوں اور لٹیروں کا شب خون مارنا اور چشم زدن میں بے گناہ مردوں، عورتوں اور بچوں کو بلا استثنا موت

کے گھاٹ اتار دینا۔ عام طور پر یہ حملے ان لوگوں سے کرائے جاتے تھے، جو اس کام پر بالقصد مامور کیے جاتے تھے اور ان کے محرکات بالعموم سیاسی ہوتے تھے۔ یہ قراطیموں کے ہاتھوں منظم کیے جاتے تھے اور اس کا مقصد عام لوگوں میں ہراس اور بے چینی پیدا کرنے کے علاوہ حکومت کی طاقت کو زک پہنچانا اور اسے ہلا دینا یا DESTABILIZE کرنا ہوتا تھا۔

حسین بن منصور ناول میں شروع سے آخر تک جس طرح سے پیش کیا گیا ہے وہ ایک مافوق الفطرت مظہر معلوم ہوتا ہے، جس کے کردار کی اہم اور نمایاں خصوصیت اپنے آئینۂ ادراک میں ان رویائے کا عکس دیکھ لینا ہے، جو اس پر منکشف ہوتے رہتے ہیں۔ وہ علوم ظاہری اور متداولہ میں اس حد تک دلچسپی محسوس نہیں کرتا، جس حد تک کہ ان کی تدریس اور پاسداری بالعموم اور جائز طور پر کی جاتی ہے اس کے نزدیک رویا، صرف اعتبار و وقار اور کھرے پن ہی سے متصف نہیں ہیں۔ بلکہ وہ کشفِ اسرار کا اس حد تک وسیلہ بھی ہیں کہ وہ نظر کے سامنے سے حجابات کو اٹھا دیتے ہیں، اور حقیقت اپنی حقیقی اور تنزیہی شکل میں جلوہ گر ہو جاتی ہے۔ مشاہدہ اور تجربہ اور حواسِ ظاہری ہمیں صرف سامنے کی اشیاء کا علم، یعنی ان کی صفات کا علم بخشتے ہیں، لیکن باطن کی آنکھ کے سامنے وہ سب کچھ عیاں ہو جاتا ہے، یعنی ذات کی حقیقت جسے مشاہدے کی محدود استعداد حلقۂ ادراک میں نہیں لا سکتی۔ اس احساس اور شعور نے حسین بن منصور کو ظاہری اعتبارات سے مستغنی بنا دیا ہے۔ یہاں تک کہ وہ لباس کی صفائی اور زینت سے بھی بیگانہ ہو گیا۔ عام طور سے لوگوں کے دلوں میں یہ بات گھر کر گئی ہے کہ وہ اپنے اکتساباتِ روحانی کے بل بوتے پر خلاف معمول اشیاء کو برتنے پر قادر بھی ہے، اور مستجاب الدعوات بھی ہے۔ اس کے اندر وہ ساری ظاہری علامات ہیں، جو ایک مستغرق اور مجذوب شخص میں پائی جاتی ہیں، جس کے لیے اس کی دنیا صرف اس کے رویائے یعنی VISIONS سے عبارت ہے۔ اس کی مجذوبانہ حالت کی ایک MOCK-HEROIC تجسیم صفحات ۳۵۱ اور ۶۲-۳۵۸ میں پیش کی گئی ہے۔ یہاں مختلف قسم کے چھچھورے، بے ہودہ اور کھلنڈرے لونڈے سوانگ بھر بھر کر اس کے نعرۂ انا الحق کو مضحک انداز میں پیش کرتے اور اس طرح اپنے سوقیانہ پن کا مظاہرہ کرتے ہیں، اس کی حالتِ جذب کو لوگ دیوانگی کا نام دینے سے نہیں چوکتے لیکن خود اس کا مطمحِ نظر یہ ہے

کہ یہ دیوانگی، فرزانگی سے ہر اعتبار سے افضل اور مرجح ہے۔ اس کے ہاں عقل کی روباہی نہیں، عشق کی برجستگی اور نشاط کار موثر ترین محرک ہے کہ 'طلب کی آگ میں جلتا ہے رقصِ پروانہ' (سید امین اشرف)۔ یہ دیوانگی نعرۂ انا الحق کی زائیدہ ہے۔ اس کا مفہوم اپنی ذات کا تکبر نہیں، بلکہ محدود کو لامحدود میں مدغم کرنے کا حوصلہ اور امنگ ہے۔ یہ اسباب و علل کے سلسلے سے ماوراء ہے، اور اس سے خود فراموشی کی وہ کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ جسے عوام عقل سے دست برداری اور جنون کا مترادف جانتے ہیں۔ لیکن جس کا ہدف جرمن فلسفی کیسیرر کی زبان میں، اور صوفیائے مشرق کے نزدیک بھی 'من' و 'تو' کے امتیاز کو کالعدم کر دینا ہے۔ یہ عاجزی (اپنے صحیح مفہوم میں) تو ہے، گرفتاری اور پابندِ سلاسل ہونا نہیں ہے۔ اقبال کی زبان میں حسین بن منصور بلاشک و شبہ یہ کہنے کا مجاز ہے :-

من بندۂ آزادم عشق است امامِ من عشق است امامِ من، عقل است غلامِ من

جاں در عدم آسودہ بے ذوقِ تمنا بود مستانہ نوا ہا زد در حلقۂ دامِ من

وہ خود تو کرامات دکھانے کا دعوے دار کبھی نہیں رہا۔ لیکن عوام کی کم فہمی اور ضعیف الاعتقادی کو کیا کہیے، کہ وہ اسے نادیدہ اور ناقابلِ وثوق مظاہر پر حاوی سمجھتے تھے، اور انہیں اپنی منشاء اور مفاد کے مطابق ہم آہنگ کرنے کا اہل اور ماہر۔ ایسا لگتا ہے کہ اس کی دعائیں جو منزہ اور مطہر اعماقِ قلب سے برآمد ہوتی تھیں، مستجاب ضرور تھیں اور ان میں اک نوع کی سحر انگیزی حلول کر گئی تھی، شاید یہ نتیجہ ہو اس کے ہمہ تن اور ہمہ دم عبادات میں اشتغال پیہم کا۔ اپنے آپ کو تمام مادی کثافتوں سے پاک کرنے اور علائقِ دنیوی سے گلو خلاصی کا، یعنی بڑی حد تک روح کی مادے پر فتح پا لینے کا، اور اس عقیدے میں یقینِ کامل کا کہ فنا ہی بقا کے لیے نشانِ راہ ہے۔ جو دیوانگی اس سے منسوب اور مختص کی جاتی تھی، فی الاصل وہی فرزانگی تھی۔ یہ کوئی PATHOLOGICAL قسم کی چیز نہیں تھی۔ بلکہ روشن ضمیری اور تزکیۂ نفس کی ایک بین علامت تھی۔ جن کرامات کا اس سے ظہور ہوتا تھا۔ یا یہ کہہ لیجئے کہ حجابات کے اٹھ جانے اور مادی اسباب پر قابو پا لینے کے سبب جن مظاہر کا اس کی ذات سے صدور ہوتا تھا۔ وہ نتیجہ کہے جا سکتے ہیں نفس کی تربیت تامہ اور ریاضِ کامل کے ذریعے غیر نفس کو زیر کرنے اور مطیع بنا لینے کے۔ اس صورتِ حال کا ایک

تمر اس کے لیے یہ ضرور نکلا کہ ایک طرف وہ اپنے مراقبات، گوشہ نشینی اور عبادات میں خشوع و خضوع کے پیشِ نظر حد درجے قابلِ احترام سمجھا جانے لگا، اور دوسری جانب دوسروں کی حاجت روائی کے سلسلے میں اس کی مستعدی اور خلوص کی بنیاد پر اسے اس وقت کے بغداد میں ایک قابلِ رشک حیثیت حاصل ہو گئی۔ جس کی کوئی بظاہر توجیہہ نہ کی جا سکتی تھی، اور نہ ہی اس پر کوئی سوالیہ نشان لگایا جا سکتا تھا۔ اس کا نعرہ انا الحق جسے وہ بے تکان اور پوری آگہی کے ساتھ دہراتا رہتا تھا۔ البتہ بعض غلط فہمیوں کا موجب ضرور بن گیا تھا۔ کیوں کہ عام احساس کے مطابق یہ بمنزلے کلمۂ کفر کے تھا کہ یہ ایک طرح سے الٰہیات کی پوری بنیاد میں رخنہ پیدا کرنے کے مترادف تھا۔ علمائے ظاہر اور فقہا کا اس ضمن میں نقطۂ نظر یہ تھا، کہ یہ ناپختگی اور بے صبری کے رویے پر دال ہے۔ کیونکہ خدا خالقِ کائنات اور حقیقتِ مطلقہ ہونے کے ناطے انسان کی دسترس سے باہر اور اس کے حیطۂ امکان سے ماورا رہے۔ خالق اور مخلوق نہ کسی طور متحد الاصل ہیں، اور نہ کبھی ہو سکتے ہیں، ان کے مابین حجاب اور دوری اور فاصلہ ضروری بلکہ ناگزیر ہے۔ اس کی ذات کا ادراک صفات کے آئنے ہی میں کیا جا سکتا ہے اور اپنے نفس کی آگ کو روشن کرنے اور خدا کو اپنی جان پر رواں کرنے کے وسیلے سے ماوراء سے بھی ماوراء پہنچنے کی تمنا ایک نوع کی خام خیالی ہے، اور بے صبری اور عدم احتیاط کی غمازی کرتی ہے اور کم ظرفی کی بھی اپنے اہداف کے حصول کے سلسلے میں خود ضبطی اور تمکین بہر حال ضروری شرائط ہیں۔ خدا تک رسائی غیر مشروط طور پر نہیں ہو سکتی۔ ایک منزل کو طے کر کے اگلی منزل کی طرف بڑھنا تو قابلِ فہم ہے اور قابلِ استناد بھی، لیکن ایک ہی جست میں بہت سی منزلوں کو طے کرنے کا عزم غیر معمولی جسارت کا متقاضی ہے۔ اور یہ ایک ناممکن الحصول آئیڈیل ہے اور اس راہ میں ہزیمت اور شکست خوردگی انسان کا مقدر ہے۔ جس سے کسی طرح گریز نہیں کیا جا سکتا۔

انسان خالقِ کائنات سے ربط و تعلق قائم کرنے کی سعی تو بے شک کر سکتا ہے اور یہ ایک پسندیدہ جائز اور معقول ہدف ہے۔ حسین بن منصور کا خیال تھا کہ انسان کا قادرِ مطلق یا حقیقتِ آخری سے ربط ضبط بلا کسی واسطے کے ہونا چاہیے اور اس پر اخلاق کے قانون کی گرفت کیوں ہو؟ قرآن کریم میں یہ کہا گیا ہے کہ خدا نے انسان کی اپنی شبیہہ پر تخلیق کی اور یہ بھی کہ ہم انسان کی

شہ رگ سے بھی قریب ہیں: نَحْنُ اَقْرَبُ اِلَیْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِیْدِ۔ ان دونوں نصوصِ قطعی سے بھی یہ استدلال قائم کیا جاسکتا ہے کہ اس ربط و تعلق کو کسی سہارے یا مداخلت کی ضرورت نہیں۔ انسان اپنا مقدر خود ہی بنا اور بگاڑ سکتا ہے۔ اس لیے کہ کوئی ایسی شے نہیں جس کا استخراج برتاؤ سے کیا گیا ہو کہ اس کی شناخت خود تجربے ہی میں ہوتی ہے یا خود 'میں ہوں' سے۔

یہ امر بہت بدیہی ہے کہ اس ناول کے لیے مشہور صوفی حلاج بن منصور کی تاریخی شخصیت ایک PARADIGM فراہم کرتی ہے بعینہٖ جیسے شیکسپئر کے المیہ کردار لیئر کے لیے BOOK OF JOB میں JOB کی صعوبتیں مثال کا حکم رکھتی ہیں۔ حلاج اور حسین بن منصور کی زندگی کے واقعات میں قریبی مماثلت پائی جاتی ہے۔ برطانوی رفعتی شاعر ورڈزورتھ کی طرح دونوں کے ہاں وجود کے نامعلوم پیرایوں UNKNOWN MODES OF BEING کا احساس پایا جاتا ہے اور دونوں کے ہاں نغماتِ کبریائی PAEANS OF GLORY کی خارجی تجسیم بھی جگہ جگہ ملتی ہے، اور یہ ایک SURREALISTIC اثر پیدا کرتی ہے۔ دونوں کے ہاں وجدانی یعنی UNITIVE زندگی کا تصور مشترک ہے۔ جس پر عیسائیت کے اثرات کا شدومد کے ساتھ ذکر کیا گیا ہے اور اس کے ضمن میں حضرت عیسیٰ کو ہستیٔ مطلق کی ایک تجسیم یا INCARNATION سمجھا جاتا ہے۔ نعرۂ انا الحق کے پسِ پشت جو محرک ہے اسے انسان کی الوہی کیفیت کے حصول کے عمل کے لیے ایک لفظ DEIFICATION سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ خدا اور بندے کے درمیان جو تعلق ہے، اس میں دوئی کے لئے کوئی گنجائش نہیں۔ انسان کے خدا میں انضمام یا خدا کے انسان میں حلول کا ادعا تعجب انگیز کیوں ہو؛ حلاج بن منصور کے نعرۂ آتشیں کی موافقت اور مخالفت میں جو کچھ کہا گیا، اس کے بارے میں امام غزالی کا محاکمہ بہت صائب ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ نعرۂ انا الحق مرکوز ہے بندے کی آقا سے بغایت محبت پر۔ اور اسے کفر یا بے حرمتی یعنی BLASPHEMY کے درجے پر نہیں رکھا جاسکتا۔ لیکن اس کا بزورِ اعلان اور اس کی اشاعت ایک غیر دانش مندانہ قدم اس وجہ سے تھا کہ ایک سِرّی حقیقت کو ان لوگوں پر آشکار نہیں کرنا چاہیے، جو UNI-NITIATED یا NON-ELECT کے درجے پر ہوں۔ جہاں تک فنا اور بقا کے تعلق کا مسئلہ ہے، حسین بن منصور کے برتاؤ کے مطابق فنا ہی بقا کی کنجی فراہم کرتی ہے۔ اس خیال کا

عکس جدید فرانسیسی وجودی مفکر ہائیڈیگر کی تحریروں میں بھی ملتا ہے۔ جن کے مطابق عدمیت یا NOTHINGNESS عدم وجود یعنی NON-BEING کے مترادف نہیں ہے۔ بلکہ اس کا تعلق ابدیت اور لامتناہیت یعنی INFINITUDE سے ہے۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ اس تصور کا سرچشمہ نبئ کریمؐ کی اس حدیث قدسی میں ملتا ہے: موتوا قبل ان تموتو (مرنے سے پہلے مرجاؤ)۔ جس کا ورد کرنے سے جسم وجان پر کیکپی کی سی کیفیت طاری ہوجاتی ہے۔

اغول کی پراسرار موت اور کنیز گلزنگ کی اس اطلاع کی تصدیق اور یہ انکشاف بھی کہ وہ تادمِ آخر اس غلیظ گدڑی پوش بدمست، فقیرِ بے نوا حسین بن منصور کی محبت میں گرفتار اور اس کا کلمہ پڑھتی رہی:

"آقا انھوں نے ابن منصور کے سامنے اپنی لازوال محبت کا اقرار کیا تھا؛ اپنی نگراں آنکھوں کا، جو اس محبت کی وجہ سے ہر جگہ اسے دیکھ سکتی تھیں"۔ (ص ۲۰۹)۔

حامد بن عباس کو، جو اس ناول میں حسین بن منصور کا مدِ مقابل کردار ہے، ایک صاعقہ بردوش عذاب کی طرح نازل ہوکر اسے چشم زدن میں جہنم میں ڈھکیل دیتا ہے اور واقعات کے تسلسل کو ایک نئی جہت اور نیا موڑ عطا کرتا ہے۔ وہ حسین بن منصور کے بارے میں مختلف النوع قسم کی مثبت اور منفی رائیں سُنتا رہا تھا اور اب وہ اس رائے پر مطلع ہوتا ہے کہ ناکامیوں اور کامرانیوں کے علی الرغم اور پسِ پردہ اس کی شکست وریخت کا سب سے بڑا سبب حسین ہی ہے اور انتقام کی آتش سوزاں، جو اس کے اندرون میں یک لخت بھڑک اٹھتی ہے؛ اسے غضبناک بنادینے اور اپنے ہوش وحواس کھودینے کے لیے کافی ہے۔ وہ بالواسطہ تفصیلِ حال کی تفتیش اور اس کی پراسرار اور عجیب وغریب شخصیت کی تفہیم وادراک کے لیے اسے اپنے محل میں طلب کرتا ہے اور باہمی مکالمے کا آغاز کرتا ہے: ایسی فضا میں جو دہشت ناک بھی ہے، اور خلافِ معمول بھی۔ لیکن حسین ہر سوال کا جواب براہِ راست، مسکت اور ایک حد تک مبہم انداز میں دیتے، جس میں ذو متنوت کا پہلو بہر حال نکلتا ہے، اور کسی قسم کے دباؤ اور دبدبے کے سامنے نہ جھکنے کا عزمِ صمیم اپنے اندر پاتا ہے۔ صرف اس لیے کہ اس کا تعلق اس کائنات سے گہرا، اور ناقابلِ انقطاع ہے، جو زمان ومکاں کی حدود سے پرے ہے، اور اسے اپنی اندرونی طاقت اور مشیت ایزدی پر پورا

بھروسہ ہے۔ اس کے برعکس حامد بن عباس ایک زخم خوردہ جانور کی طرح کوئی چارۂ کار اپنے سامنے نہیں پاتا ماسوا اس کے کہ اسے قید میں ڈال دے، لیکن یہ امر بھی بہت دلچسپ اور حیرت انگیز ہے کہ وہ حسین کو انتہائی درجے کی اذیت پہنچانے کے لیے جو بھی کڑی پابندیاں اس پر عاید کرتا ہے وہ اس کے پائے استقامت میں کوئی کمزوری نہیں پیدا کرتیں، بلکہ وہ ایک آہنی دیوار کی طرح اپنے مستقر پر جما رہتا ہے اور اپنے ایذا رساں کے لیے صرف حقارت محسوس کرتا ہے۔ سات آٹھ سال کی مدت کے بعد، اور یہ زمانہ وہ مغرب میں لڑائیوں اور بغداد کی مرکزی حکومت کے خلاف سازشوں اور بغاوتوں کو ناکام طور پر فرو کرنے میں صرف کرتا ہے۔ جب وہ واپس بغداد پہنچتا ہے۔ اور انتقام کی آگ اسے نئے سرے سے برماتی ہے، تو وہ حسین بن منصور پر ایک آخری اور بھرپور وار کرنے کی ٹھان لیتا ہے۔ ایک طرف حسین بن منصور تھا ایک بے بضاعت کرم جو لجلجاتا ہوا مٹی کی تاریکیوں میں اس پر خندہ زن تھا۔ وہ جانتا تھا کہ اس کی بے بسی کیا تھی اور اس کا باعث وہ خود تھا۔ زنداں کے اندر بند سلاخوں کے پیچھے بیڑیاں پہنے ہوئے، عبادات میں منہمک، اپنے نعرۂ انا الحق کو اپنی آہوں میں دبائے، اپنی خاک نشینی میں اپنی برتری کو سمجھتا ہوا، اپنے ہونے پر فخر کرتا ہوا، وہ جس کی آنکھیں بے پناہ تھیں۔ مگر جنہیں روشنی سے حجاب آتا تھا۔" (ص ۴۱۳-۴۱۲)۔

اور دوسری جانب حامد بن عباس تھا:

> "اس کے حامد بن عباس کے نصیب میں محبت نہیں نفرت تو تھی۔ شدید، عمیق نفرت سب چارہ گر ناکام ہو چکے تھے۔ زہر آلود نیزے کی انی، دل میں چبھ رہی تھی۔ وہ آخری کوشش کرے گا، ساری شکستوں کا انتقام لے گا، اگر محبت اس کا حق نہیں، تو نہ سہی، نفرت کرنا، مٹانا، معدوم کرنا تو اس کے اختیار میں تھا۔" (ص ۴۳۳)۔

وہ حسین بن منصور کے خلاف فردِ جرم قائم کرنے کے لیے (اور جرم سے بظاہر مراد ہے نعرۂ انا الحق کا برابر ورد کرتے رہنے سے کفر کا مرتکب ہونا)، مواد فراہم کرنے کا حکم دیتا ہے، یعنی ایسی دستاویزات معروضات اور مراسلوں کا ترتیب دیا جانا، جن میں اسے روح اللہ تسلیم کرتے ہوئے دعاؤں کی فرمائشیں کی گئی تھیں، اور ایسے اوراق جن میں گمراہ کن اگرچہ بے بنیاد عقیدے اس سے منسوب کیے گئے تھے اور قاضی ابوعمر کو اس کے خلاف کفر کا فتویٰ دینے اور نتیجۃً اسے سزا کا مستوجب

قرار دینے کے لیے پوری طرح آمادہ کرلیا جاتا ہے۔ اس سے قبل اسی منصوبہ بندی کے تحت حضرت جنید بغدادی اور ان کے حلقے کے دوسرے فقہا کو بھی اسی نیت سے اپنے محل میں پر تکلف ضیافت پر مدعو کیا جاتا ہے تاکہ اس کام کے لیے شرعی جواز بھی مہیا کرلیا جائے۔ مگر حضرت جنید کی حد تک یہ کوشش پوری طرح بارآور ثابت نہیں ہوئی۔ لیکن ایک خصوصی عدالت میں جس کی کارروائی قاضی ابو عمر کے سپرد کی جاتی ہے۔ حسین بن منصور کے خلاف متعلقہ الزامات کے سلسلے میں تیار کردہ محضر پر قاضی کا فتویٰ صادر کردیا جاتا ہے اور بعد میں خلیفہ مقتدر کی مہر بھی اسے آخری اور قطعی شکل دینے کے لیے ثبت کردی جاتی ہے اور یہ حسین بن منصور کے تابوت میں آخری کیل ٹھونکنے کے برابر ثابت ہوتی ہے۔ اور اب مقتدر کی ماں شغب بھی جو حسین سے بھرپور عقیدت رکھتی اور برسوں مختلف معاملات میں اس کی دعاؤں کی طالب اور خواستگار رہی ہے، اور سرکاری کارروائیوں میں ایک حد تک دخیل رہی ہے، اس فیصلے کو منسوخ کرانے میں اپنے آپ کو کلیتہً بے بس پاتی اور ناکام رہتی ہے۔

حسین بن منصور کے مد مقابل کی حیثیت سے حامد بن عباس کا کردار بڑی اہمیت کا حامل ہے وہ گوناگوں صلاحیتوں کا مالک اور ایک لحاظ سے غیر معمولی ہے، جس کا اندازہ کسی حد تک اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ وہ ریاست کے ایک ادنیٰ یا معمولی کارندے کی حیثیت سے بتدریج ترقی کرکے وزیر اعلیٰ کے عہدے تک پہنچ گیا۔ اس نے خلیفۂ وقت کو اپنی فہم و فراست، معاملہ فہمی اور دور اندیشی کو کام میں لاکر اپنے ہاتھوں میں لے لیا تھا، اور اس کا معتمد بن گیا تھا اور خلیفہ کی ماں شغب بھی اس کی جرات، حسنِ انتظام اور جوڑ توڑ کے فن میں اس کے طاق ہونے کے سبب اس کے مقابلے میں حریفِ ناتواں بن کر رہ گئی تھی۔ وہ وزیر باتدبیر بھی تھا، خود پرست اور ایذا رساں بھی، اور نفرت اور انتقام جیسے سفلی جذبات اس کے خمیر میں گندھے ہوئے تھے مغرب میں المہدی کے خلاف سیاسی اور جنگی محاذ پر ناکامیوں اور اپنے بیٹے حسین کی طرف سے مایوسی کے سبب کہ وہ اس کی تربیت جن خطوط پر کرنا چاہتا تھا، وہ اس سے برابر منحرف اور دامن کشاں ہی رہا اور اس کی موت بھی دیارِ غیر میں واقع ہوئی، ان سب واقعات نے مل جل کر جن میں دشتِ سماویہ میں اغول کی تجہیز و تکفین بھی شامل تھی، حامد بن عباس کی کمر توڑ کر رکھ دی اور اس کے جسم و جان کے ہر ہر خلیے میں زہر گھول دیا۔ صدائے ساز، اور

"نغمۂ شوق" کی منزلوں سے گذر کر جب زمزمۂ موت کی آہٹ ہمارے کانوں تک پہنچتی ہے تو ہم گویا ناول کے نقطۂ عروج کو چھو جاتے ہیں۔ حسین بن منصور کو شہید کرنے کی غرض سے جو فردِ جرم مرتب کی گئی تھی۔ اس کی بنیاد دو امور پر تھی۔ اول اس کا پرسوز، جاں گسل اور بیباک نعرۂ انا الحق جس کا مفہوم یہ تھا کہ انفرادی نفس ہی حق یا حقیقتِ مطلقہ ہے اور اس کے اور ماسوا کے درمیان ہلکا سا امتیاز یا دوری بھی گوارا نہیں کی جا سکتی۔ اور دوسرے ارکانِ ظاہری کی بجا آوری کے ساتھ لیکن شریعت کی سخت گیری کو پوری طرح نہ تسلیم کرتے ہوئے اپنے رویائے صادقہ پر یقینِ کامل اور بھرپور اعتماد اور نتیجۃً "جاہ وجلال، ثروت وشوکت، مناصب ومراتب اور دنیوی معاملات میں تفوق وبرتری کے مروجہ اور تسلیم شدہ معیاروں کو پائے استحقاق سے ٹھکرا دینا۔ اور دانشِ برہانی کی روشنی کے بجائے 'دانشِ نورانی' کی عطا کردہ بصیرتوں اور انکشافات کو مرجع سمجھنا" اور ان کی رہنمائی کو قطعی اور حتمی ماننا۔ حامد بن عباس کے لیے اس قسم کے تمام مفروضے اور ایقانات ناقابلِ اعتبار ہی نہیں بلکہ قابلِ مذمت ہیں۔ وہ تو ایک بپھرے ہوئے شیر کی طرح اپنے زخموں کو چاٹنے میں منہمک رہتا ہے، اور اس سے لذت اندوز ہوتا ہے اور پوری طرح حساب چکانے پر تلا ہوا ہے۔ اس کی قوتِ ارادی فولاد وآہن سے مرکب ہے۔ گو یہ کلیتہً "ایک منفی اور سلبی قوت ہے۔ یہ بات بھی بڑی اہم ہے کہ ہر طرح کے حیلے حوالوں سے کام لینے کے باوجود وہ اپنی مقصد برآری میں کامیابی سے دور اور گریزاں ہی رہا۔ تا آنکہ ایک عجیب قسم کی گلا گھونٹنے والی پیاس نے اسے آدبوچا؛ اور بالکل ہی بے جان اور بے حوصلہ کر دیا۔ حسین بن منصور سے جب حامد بن عباس کو اس پیاس سے چھٹکارا دلانے کے لیے دعا کی درخواست کی گئی، تو اس کا معنی خیز جواب، جو اس کے وجدانی احساس پر مبنی معلوم ہوتا ہے یہ ہے کہ اسے راحت و آسودگی عطا کرنے یعنی اس پیاس کو رفع کرنے کا وسیلہ اسے خونِ ناحق سے سیراب کرنے کے سوا اور کوئی نہیں۔ حامد بن عباس برابر انگاروں پر لوٹتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے حریف حسین بن منصور کو کوڑے لگانے، اسے مثلہ کرنے، اس کے جسم کو پارہ پارہ کرنے اور اسے آگ میں جلا دینے کے انتظامات مکمل کر لیتا اور ایسا کرنے کے احکامات صادر کر دیتا ہے۔ اور اس ضمن میں اس کی جان بخشی کے لیے کسی نوع کی سفارش کی شنوائی کا کوئی امکان نہیں۔

جیسا کہ کہا گیا حامد بن عباس کے بہیمانہ، سفاکانہ اور ہیبت ناک عمل کا محرک وہ جذبۂ انتقام ہے جو وہ حسین بن منصور کے خلاف اتنی شدت، توانائی اور تواتر کے ساتھ محسوس کرتا رہا ہے، اور جس نے اس کے اعصاب کو تناؤ کی انتہائی سطح پر رکھا۔ جس لمحے اس پر یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ اغول تازیست حسین کی محبت کے سحر میں گرفتار رہی، اور اس نے حسین سے آخری ملاقات اس وقت کی، جب وہ موت کے دروازہ پر دستک دیا چاہتی تھی، تو اسے یہ محسوس ہوا کہ اس کی اپنی زندگی ایک یخ بستہ خرابے میں محصور ہو کر رہ گئی ہے:

"حامد کے منہ میں راکھ کا مزہ تھا اور بلند شعلے اس کے گرد ناچنے والے جنوں کی طرح محوِ رقص تھے... وہ ایک دشتِ تنہائی میں کھڑا تھا اور ریگِ رواں کے بھنور میں نہایت آہستگی کے ساتھ ڈوب رہا تھا۔ وہ آگ کے بحرِ ذخار پر ایک آتش گرفتہ تنکے کی طرح اپنے وجود کی حدت سے جل رہا تھا۔ اس کی عمرِ عزیز لا حاصل تمناؤں میں گزری۔ سوختہ جاں، دل گرفتہ، رنجور و مہجور عہدوں اور طاقت اور دربارِ خلافت میں اس کی رسائی سے اسے منفعت نہیں ہوئی... آخر کیوں؟... ایوان اس کے سامنے منہدم ہو گئے تھے۔ اب وہ کیا کرے۔ احساسِ شکست خوردگی ہی باقی رہا تھا۔ وقت اس کے ہاتھوں سے ریگِ رواں کا دھارا بن کر پھسل گیا تھا۔ سارا جاہ و جلال، کنیزوں سے آباد قصر کا ہر کونہ، حکم دینے اور منوانے کی باتیں سب لاحاصل، لایعنی۔" (ص ۳۹۳)۔

ایک اور بیان اس تاثر کو محکم کرنے کے لیے اور بھی ملتا ہے:

"پھر اس کا دل ایک خلا سے معمور ہو گیا اور خلا نے اس پر محیط ہو کر اس پر طاری ہونا شروع کر دیا۔ کوئی اس طلسم سے پرے کہہ رہا تھا، حامد بن عباس کہاں ہے؟ یہ گونج ایک چیخ کی طرح اس کے اندر سے ابھری۔ اسے اپنے چاروں طرف تمسخر اڑاتی ہوئی چیخیں سنائی دیتی تھیں خالی ایوانوں اور کھلے دریچوں اور بند کمروں اور نیلے آسمان تلے شور مچاتے پرندے فضا میں ڈبکیاں لگاتے کوے سب کہہ رہے تھے: کہاں۔ کہاں۔ کہاں۔" (ص ۳۹۵)۔

دونوں تراشوں میں یخ بستگی اور خلا میں ایسی آوازوں کا شور جو اسے مضحک بھی سمجھ رہا ہو اور یکہ و تنہا بھی، بہت نمایاں ہے۔ اپنی کائنات کے یوں یک لخت مسمار ہو جانے پر اسے

چاروں طرف گرد و باد کے طوفانوں کے علاوہ کچھ نظر نہیں آتا تھا۔ اسے ایسا لگا، جیسے اس کے تعمیر کردہ مضبوط قلعے میں نہ صرف دراڑیں پڑ گئی ہوں، بلکہ کسی ان دیکھے ہاتھ نے اسے بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکا ہو اور یہاں اب ملبے کے ڈھیر کے سوا کچھ نہ رہا ہو۔ انتہائی تلخی کے ساتھ اس نے یہ بھی محسوس کیا گویا اس کا اپنا بیٹا اس کا تمسخر اڑا رہا ہو، جس نے کبھی بھی زندگی کے اس نقشے کے مطابق اگنا اور بڑھنا قبول نہیں کیا۔ جو حامد بن عباس نے اس کے لیے کشید کیا تھا۔ بلکہ وہ کسی ان جانی قوت کے اشاروں پر حسین بن منصور کے پسندیدہ خطوط پر اپنی زندگی کی تعمیر و تشکیل کرتا رہا ہو۔ اس کے اندر وہی دروں بینی، وہی استغنا، وہی عاجزی اور انکساری، وہی قناعت اور صبر و ضبط نمایاں تھا۔ جو حسین بن منصور کے لیے طرۂ امتیاز رہا تھا۔ اس کا شعور حتمی طور پر مذہبی اور متصوفانہ تھا اور اس کی نظریں زمان و مکاں کی حدود سے پرے افق پر جمی رہتی تھیں اور وہ دنیوی زندگی کے مطالبات اور مقتضیات کو پرکاہ سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا تھا۔ حسین بن منصور اور حامد بن عباس دو افسانوی متقابل کردار ہی نہیں وہ خیر اور شر کی دو اسطوری صورتیں یعنی CONFIGURATIONS اور TITANIC قوتیں ہیں۔ حسین کی انائے محدود دراصل انائے مطلق سے بغایت اور شدید محبت کی ایک غیر معمولی تجسیم ہے اور حامد بن عباس کی شدید نفرت اپنی ذات سے شدید محبت کی ایک معکوس شکل ہے۔ بہ الفاظ دیگر وہ خیر اور شر کے نہیں، بلکہ عالمگیر محبت اور عالمگیر نفرت کے دو ایسے بیکراں نقوش ہیں، جن کی وسعتوں اور جن کے امکانات ناپیدا کنار ہیں۔ وہ دونوں ہی عنصری جذبوں کی زبان گویا ہیں جس طرح محبت اور سیر چشمی مہر و وفا اور ترحم اور شفقت حسین بن منصور کی شخصیت میں حلول کر گئی ہیں۔ اسی طرح حامد بن عباس حیوانی جبلتوں کے اظہار و انکشاف کی ایک ایسی کریہہ المنظر شبیہ ہے، جو سفاکی، انانیت اور سفلے پن میں اپنی مثال آپ ہی ہے۔ قاضی ابو عمر اور قاضی ابوالحسین جیسے سادہ لوح بندے، جنھیں اس بات پر حیرت تھی کہ حامد کیوں حسین بن منصور کی جان تلف کرنے پر تلا بیٹھا تھا۔ اس کے بے پایاں شر کی گہرائیوں کو ناپنے کے کہاں اہل ہو سکتے تھے۔ اردو ادب کے قارئین کے لیے یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ برطانوی شاعر ولیم بلیک نے جو ایک اعلیٰ درجے کا مصور بھی تھا، اپنے اسطوری شاعرانہ نظام میں ایک کردار وضع کیا ہے، اور اسے فن مصوری کے ذریعے منقش بھی کیا ہے، اور اسے اس نے -NEBUCH

ADNEZZER کے نام سے موسوم کیا ہے اور یہ کردار متوحش بہمیت کی ایک خیرہ کن علامت ہے۔ وہ بہیمیت کی ایسی نچلی سطح پر کھڑا ہے، جہاں سے وہ ہرگز اپنا سر بلند نہیں کر سکتا۔ بعینہٖ یہی مقام اس ناول میں حامد بن عباس کا ہے۔ یہ ناول سرتاسر ایک غنائیہ المیہ ہے۔ جسے نقطۂ عروج تک پہنچانے والی لہریں شروع ہی سے اٹھنے لگتی ہیں تاآنکہ وہ ایک بحرِ ذخار بن کر پوری فضا کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہیں۔ ایسی ہی ایک موجِ پر خروش میں کیز گلرنگ کا ہیولے جس نے اغول کی حسین کے لیے جاودانی محبت کا راز حامد کے سامنے فاش کیا تھا، گم کر دیا جاتا ہے۔ المیہ میں شر بظاہر خیر پر غالب آجاتا ہے اور اسے تباہ و برباد کر دیتا ہے۔ لیکن خیر کے تفوق اور برتری کا ایک نقشِ جمیل پھر بھی باقی رہ جاتا ہے! جو تخریب یعنی WASTE کے اندوہ گیں احساس کو کسی قدر متوازن اور معتدل کرنے کے لیے لابدی ہے۔ حسین بن منصور کی شخصیت میں حسین ابن علی کی سرفروشی کا جذبہ بھی بدرجۂ اتم موجود ہے، جنہیں جادۂ حق کی تقدیس کی خاطر جامِ شہادت نوش کرنا پڑا، اور حلاج بن منصور کا نعرۂ آتشیں بھی جو من و تو کے فرق و امتیاز کو کلیتہً مٹا دیتا ہے۔ لوح سے تمت تک اس کی شخصیت میں ایک گہرا رچاؤ ملتا ہے۔ اس کی ذات میں نرمی اور دلآویزی بھی ہے، اور صلابت و استقامت بھی۔ وہ ایک گلیشیر کی مانند ہے جس میں سے لاوا ہر وقت ابلتا رہتا ہے۔ لیکن اس کے اندرون کی یہ آگ محض بھسم کر دینے والی نہیں ہے، بلکہ یہ تطہیر و تنزیہہ کا وسیلہ اور معمول ہے کہ جو اس سے چھو جاتا ہے، وہ مطہر اور پاک ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس حامد بن عباس کے اندرون میں جو آگ دہک رہی ہے، وہ تمامتر ایک تخریبی خاصیت رکھتی ہے۔ یہ جسم اور روح دونوں کو سلا دینے والی اور مٹا دینے والی شے ہے۔ یہ ناول محض انفرادی برتاؤ میں عمل اور ردِ عمل اور محبت کے مختلف مظاہر کے مابین کشمکش کی عکاسی ہی نہیں کرتا بلکہ اس کا تمامتر سروکار اس امر سے ہے کہ کس طرح ایک شدید روحانی جذبہ جو ماورائی نسبتوں سے متعلق ہے، نہ صرف شخصیت کی کایا پلٹ کر دیتا ہے، بلکہ کائنات اور اس کے جملہ مظاہر اس کی زد پر رہتے ہیں۔ حسین بن منصور اپنے رویاء کی دنیا میں رہتا ہے۔ جو خود اسی کی خلق کی ہوئی ہے اور مادی زندگی کے التزامات اور اس کی دلآویز اس پر مطلق اثر انداز نہیں ہوتی۔ اس کے برعکس وہ خود مادی کائنات کو اپنے ایقانات کے بل بر زیر و زبر کر سکتا ہے۔ یا بہ الفاظِ دیگر یہ کہیے کہ اسباب و علل کی اس دنیا میں جو ہماری نظروں کے

سامنے پھیلی ہوئی ہے، وقتی طور سے DISLOCATION پیدا کر سکتا ہے۔ وقت کا عدم تسلسل یا اس کا DISLOCATION ہی وہ شے ہے، جسے معجزہ اور کرامات کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے؛ اور عوام اس پر انگشت بدنداں رہ جاتے ہیں۔ دراصل مادی نتائج کے اسباب مادی ہی نہیں روحانی بھی ہو سکتے ہیں، اور ہوتے ہیں، حسین بن منصور کی اس صلاحیت کے لیے ایک لفظ CLAIR-VOYANCE استعمال کر سکتے ہیں۔ پیش بینی کا یہ ملکہ حسین اور گلزنگ کے درمیان ان جملوں کے لین دین میں ظاہر ہوتا ہے:

"سمری غلام نے حاضر ہو کر کہا: باہر کچھ غلام منتظر ہیں۔ انہیں ٹھہرنے کا کہو، گلزنگ نے کہا، سمری واپس چلا گیا۔ ابن منصور حامد بن عباس مجھے قتل کرا دے گا۔ وہ مجھے نہیں سکتا تمہیں وہ قتل نہیں کرا سکتا۔ موت اور اذیت کا وعدہ کسی اور سے ہو چکا ہے، اس نے ہولے سے کہا۔" (ص ۳۰۲)۔

اس میں اشارہ اپنی موت کی طرف ہے، جس کا حسین بن منصور کو وجدانی علم ہو چکا تھا اور جسے اس کی آنکھیں وقت آنے سے پہلے ہی بے حجاب دیکھ رہی تھیں۔ اس کے برعکس حامد بن عباس کے تمام افعال و اعمال کے پس پشت جو محرک ہے، وہ اپنے بالیدہ لیکن زخم خوردہ ایگو کو ہر قیمت پر تسکین پہنچانا اور جذبۂ انتقام سے مغلوب ہو کر اپنے آپ کو ہر قسم کی اخلاقی پابندی سے بالاتر تصور کرنا اور اپنے مدِ مقابل پر ظلم و استبداد کے پہاڑ توڑ کر اس سے ایک طرح کی لذت اندوزی کرنا اور حسین بن منصور کا ردِ عمل یہ ہے:

"مشیت یہی ہے آقائے رازی کہ میں عشق کی فصل کاٹوں۔ محبت کے لیے جان دوں، اور سنو آقائے رازی، جس کے نصیب میں شہادت ہو جسے یہ مرتبہ مل سکے۔ وہ کیوں اس سے بھاگے، کہاں جائے۔ جاوداں موت سے جاوداں زندگی کی طرف جبکہ موت سب کا مقدر ہے، میں زندگی کو کیوں نہ پسند کروں، از پئے جاناں۔" (ص ۳۶۶)۔

اپنی موت کا یہ خیر مقدم، ترجیحات کا یہ معیار، ایک طرح کا عمل ارتفاع ہے، جسے حسین بن منصور ہی کے لب ادا کر سکتے ہیں۔ اس کے بالمقابل یہ تراشہ رکھیے:

"پھر اس پر شدید پیاس کا دورہ پڑا۔ اور اس کے اندر کسی نے کہا، جب تک حسین بن منصور زندہ ہے۔ تمہاری پیاس نہیں بجھ سکتی۔ نامراد اور تشنہ تم زندگی کے صحرا میں بھٹکتے رہو گے تاآنکہ موت تمہیں اپنی آغوش میں لے لے۔ تم فنا ہو جاؤ، تم نہ رہو، حامد بن عباس وزیر مملکت، عباسی جاہ و جلال اور شان و شوکت لازوال ہے۔ مگر تم تو لازوال نہیں ہو اور اس سے پہلے کہ وقت تمہاری گرفت سے پھسل جائے تم اپنی تشنگی مٹا لو۔" (ص ۵۵۸)۔

موت کا آسیب حامد بن عباس کے ذہن سے چمٹا ہوا ہے اور جس شدید اضطراب اور کشمکش کے منجدھار میں وہ گھرا ہوا ہے، یہ اس کی خارجی، لغوی صورت گری ہے اور جیسے جیسے ہم ناول کے نقطۂ عروج کی طرف بڑھتے ہیں۔ نغمۂ موت اس طور سنائی دینے لگتا ہے:

"قاضی ابو عمر نے وضو کا پانی مانگا اور نماز تہجد کے لئے کھڑے ہو رہے تھے کہ ایک عجیب سنسناہٹ سی محسوس کی؛ جیسے تیز شوریدہ لہریں طوفان کی رفتار سے بڑھتی چلی آ تی ہوں۔ ایک ایسی آواز جیسے صور پھونکا جا رہا ہو۔ ہر شے فنا ہو رہی ہو۔ سمندر اور آسمان اور زمین اور کائنات اور ہر سیارہ اور ستارہ ٹوٹ کر جل کر راکھ میں تبدیل ہو رہا ہو۔ یہ کیسا نغمہ تھا، جو انہیں اپنے اندر اور اپنے باہر سنائی دے رہا تھا۔" (ص ۴۴۴)۔

یہ ایک استعاراتی بیان ہے موت کے متوقع سقوط کا جواب حقیقت بننے والا ہے۔ حسین بن منصور کی موت کا حکم سنائے جانے اور اس کے عمل درآمد کی تیاریوں کے جلو میں گرد و پیش کی پوری فضا میں ایک زبردست ہلچل پیدا ہو جاتی ہے، اور ایک پراسرار نغمہ گونج اٹھتا اور اس کے ارتعاشات سے پوری کائنات کانپنے لگتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ حسین بن منصور کے پیش دیدہ انجام پر بین کر رہی ہو اور حامد بن عباس کی پوری جوش اور قوت کے ساتھ مذمت کر رہی ہو۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ انسان اور فطری کائنات کے آہنگوں میں ایک نامیاتی ربط و تعلق ہے، اور ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اس نقطے پر معاً ہمیں شیکسپیئر کے ڈرامے THE TEMPEST کے تیسرے ایکٹ

کے تقریباً خاتمے پر ALONSO کی یہ سطریں یاد آتی ہیں، جن میں وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ اس نے PROS- PERO کے ساتھ جو دغابازی کی تھی، پوری کائنات اس پر اس کی سرزنش کر رہی ہے:

ALONSO O! IT IS MONSTROUS, MONSTROUS

METHOUGHT THE BILLOWS SPOKE AND TOLD ME OF IT

THE WIND DID SING IT TO ME: AND THE THUNDER

THAT DEEP AND DREADFUL ORGAN-PIPE PRONOUNC'D

THE NAME OF PROSPER: IT DID BASS MY TRESPASS III, W, 98-99

کائنات پر حامد بن عباس کے جارحانہ اور متشددانہ رویے کے ردعمل کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"حامد نے اجازت چاہی اور اُلٹے قدموں وہ بارگاہ سے باہر آگیا اور باہر ایک تاریک سیاہ آندھی نے بغداد کو اپنی لپیٹ میں لینے کے لیے بڑھنا شروع کیا۔ بادل بجلی کو، طوفانوں کو، سناٹوں کو، رعد کے شور کو، اور ویران سی اداسی کو لیے بڑھتے رہے۔ قہرِ بلا اور بادوباراں نے غنیم کی فوج کی طرح بغداد کو اپنے حصار میں لے لیا۔" (ص ۴۸۱)۔

مزید:

"دوسرا دن طلوع ہی نہیں ہوا۔ کیوں کہ اندھیرا بغداد کو گھیرے ہوئے تھا۔ ایک تاریک آندھی جس میں مشرق اور مغرب کی وادیوں اور کہساروں کی اور بحرِ محیط کی ہوائیں جمع تھیں، مسلسل چل رہی تھی اور ذرہ ذرہ گردیوں تھی جیسے آسمان ریزہ ریزہ ہو کر گر رہا ہو۔ صبح میں نہ پرندوں کی چہکاریں تھیں، اور نہ ہی بوئے گل، ایسا سناٹا اور اداسی تھی کہ دجلہ اپنے کناروں میں اندھے آئینے کی طرح تھا اور خون کی بو ہر سو پھیلی تھی۔ گرم اور تازہ اور جاندار اور نہایت جوشیلے خون کی بو جس کے ساتھ جلنے کی بساند بھی تھی۔ جیسے آگ پر اسے پکایا جا رہا ہو۔"

(ص ۴۸۸)۔

اس سے بڑھ کر یاس انگیز وہ منظر ہے، جب حسین بن منصور نے آقائے رازی کو یوں مخاطب کیا:

"آقائے رازی اتنے زرد کیوں ہو، کیا تمہیں دشتِ سوس کی خوشبو چاروں طرف پھیلی ہوئی محسوس نہیں ہوتی۔ آج دشت نازاں ہے، اور ذرے رقصاں ہیں، آج تو کا سنگار اور

بامراد دن ہے، عشقِ تپاں آج اپنی منزل کو پہنچے گا۔ آقائے رازی ستو ہوا مبارکباد کے نعروں سے یوں بھری ہے، جیسے آوازوں سے باجا۔" (ص ۲۸۸)۔

حسین بن منصور کے لبوں پر وقتِ آخر تک یہ دو مصرعے رواں رہے:

"عشق مزرعِ گلاب ہے / عشق مزرعِ زندگی ہے، جنہیں سن کر شبلی اور عطار کی روحیں سرمست ہو گئی ہوں گی۔ اور جب اس کے ہاتھ کاٹ ڈالے گئے، تو کٹے ہوئے ہاتھوں سے خون بہتا دیکھ کر اس نے اسے منہ پر مل لیا۔ آقائے رازی نے کہا، بخدا میں دیوانہ ہو جاؤں گا۔ یہ کیا کر رہے ہو: وضو کر رہا ہوں، تاکہ نمازِ عشق ادا کر سکوں۔ آقائے رازی، کیا عشق مزرعِ زندگی نہیں؟ حسین کیا تم اتنے دیوانے ہو کہ تمہیں جان سے گذرنے کا بھی خیال نہیں۔ رازی نے کہا، کیوں نہیں، کیوں نہیں۔ یہ جان ہی تو تھی، جو راہ میں حائل تھی۔ اب میں آزاد ہوں۔ میں اور وہ یوں مل گئے ہیں، جیسے شراب پانی میں مل جاتی ہے۔" (ص ۲۸۹)۔

آخری لمحاتِ زیست میں ادا کیے گئے یہ الفاظ، جنہیں روح کا مرثیہ کہیے اس قابل ہیں کہ جلوسِ آدم کا ترانہ بنیں۔ یہاں من و تو کے انضمام کے لیے شراب اور پانی کے امیج استعمال کیے گئے ہیں، جو ہمیں کیر رجیسے فلسفی کی یاد دلاتے ہیں، جو ازلی مجذوبانہ کیفیت اور جو ماورائی رویا، اس ناول کا تھیم ہے، ان کی تجلیاں ان آخری الفاظ میں سمٹ آئی ہیں۔ اقبال نے حلاج پر اپنے ان اشعار میں اس موضوع کا اس طرح احاطہ کیا ہے ؎

زخاں خویش طلب آتشے کہ پیدا نیست ۔۔۔ تجلئ دگرے درخورِ تماشا نیست
نظر بخویشتن چناں بستہ ام کہ جلوۂ دوست ۔۔۔ جہاں گرفت و مرا فرصتِ تماشا نیست

اور ST. BONAVENTURA کے الفاظ میں حسین بن منصور جائز طور پر یہ کہہ سکتا ہے کہ "خدا ایک ایسا دائرہ ہے جس کا مرکز ہر طرف ہے، اور جس کی بیرونی سطح کہیں بھی نہیں"۔ اپنے مرکزی موضوع اور فنی دروبست اور تنظیم کے اعتبار سے ایک بہت ہی اہم اور طاقت ور ناول ہے۔

آگے سمندر ہے

'آگے سمندر ہے' میں انتظار حسین کے دوسرے ناولوں سے ایک نوع کا انحراف ملتا ہے: ان معنوں میں کہ یہاں ہم بڑی حد تک فینٹسی کی دنیا سے آگے نکل آئے ہیں اور حقیقتوں کے سنگِ خارا سے آنکھیں چار کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔ مرکزی کردار جواد میاں کے ذہنی مدرکات ناول میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کا ربط و تعلق بین طور پر معاشرتی حقائق سے ہے۔ ان کے پسِ پشت جو داعیہ ہے' وہ یہ کہ ماضی، حال میں بہر صورت زندہ رہتا ہے۔ یہ ایک طرح کا آسیب ہے، جسے دور نہیں کیا جا سکتا۔ اس کی گرفت ذہن یا تحت الشعور پر اس درجے مضبوط ہے کہ ہمیں اس سے کسی صورت مفر نہیں۔ ہم اس کی طرف بار بار مڑ مڑ کر دیکھتے رہتے ہیں اور اسے تمام تر طاقِ نسیاں کی زینت بنانا ہمارے بس میں نہیں۔ جس کیفیت کا ابھی ذکر کیا گیا' وہ صرف آرزومندئ ماضی یعنی NOSTALGIA نہیں ہے۔ انتقالِ مکانی یا ہجرت اور اس سے وابستہ مسائل ناول کے قلب میں پیوست ہیں اور حال کا ماضی سے تقابل ہمیں برابر کچوکے دیتا رہتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ ہم لاشعوری طریقے پر ماضی سے تعلق باقی رکھنا چاہتے ہیں بلکہ اس پر مجبور بھی ہیں۔ ماضی ہمیں برابر HAUNT کرتا رہتا ہے' اور ہمارے ارد گرد منڈلاتا رہتا ہے' اور ہماری نسوں میں اترا رہتا ہے۔ ماضی کی بازآفرینی میں یادیں بڑا موثر رول ادا کرتی ہیں۔ وہ حافظے کی کال کوٹھری میں پڑی کلبلاتی رہتی ہیں اور ادنیٰ سی تحریک پر ان میں ایسی برانگیختگی پیدا ہو جاتی ہے جیسے کسی پُرشور ندی کا بند ٹوٹ جائے اور پھر یادوں کا ریلا آتا چلا جاتا ہے جہاں یادیں فرد کی تاریخ کو ترتیب دیتی اور ان میں انضباط پیدا کرتی ہیں۔ وہاں اسطور یا داستانیں پوری نسل کی تاریخ کا درجہ رکھتی ہیں اور یہ نسلی حافظے میں پیوست، جاگزیں اور گڑی ہوتی ہیں۔ داستانوں کی اہمیت بھی

اسی امر میں پوشیدہ ہے کہ وہ اٹل، دیرپا اسطوری محرکات پر اپنی اساس رکھتی ہیں۔ ایسے تجربات پر جن کا مختلف ادوار، زمانوں اور ان میں رچی بسی تہذیبوں میں اعادہ ہوتا رہتا ہے۔ انتظار حسین کی افسانوی کائنات میں یہ سب عناصر اپنی اپنی جگہ رکھتے ہیں۔ 'آگے سمندر ہے' کے زمانی/مکانی نقطے دو قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ نئی مملکتِ پاکستان میں کراچی کی جغرافیائی اور ثقافتی اہمیت اور ماضیٔ قریب میں متصور و یاس پور اور اس کے اطراف و جوانب جس سے شعوری طور پر اور بہ ظاہر جواد میاں کا رشتہ یکسر منقطع ہو چکا ہے، لیکن یہ ان کی سائیکی سے چمٹا ہوا ہے۔ ناول کا عمل انہی دو نقطوں کے درمیان گھومتا نظر آتا ہے۔ ایک حال کا منطقہ ہے اور دوسرا ماضی کا، جیسا کہ انسانی تجربے میں اکثر وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ہم ماضی کو عینیت پسندانہ نقطۂ نظر سے دیکھنے کی طرف میلان رکھتے ہیں، خواہ وہ کیسا ہی مٹیالا، کہرآلود اور گرد و غبار سے اٹا ہوا کیوں نہ ہو۔ اور حال کو بے باک حقیقت بینی کے آئینے میں۔ یا یہ کہہ لیجئے کہ دونوں کو روبرو رکھنے کی طرف ترغیب کا پایا جانا اور تقابلی انداز سے ان کا احتساب کرنا اور اس عمل سے کسی بصیرت کا اخذ کرنا بعض صورتوں میں ناول نگار کی تشویق کا مرکز بن جاتا ہے۔ بعینہٖ ایسا ہی یہاں بھی نظر آتا ہے۔ جیسا کہ کہا گیا اس ناول میں توجہ کا محور پاکستان کی طرف ہجرت کا واقعہ ہے، اور اس واقعے سے پیدا شدہ گوناگوں، انفرادی اور اجتماعی مسائل، جو ایک طرح سے پیچ در پیچ ہیں۔ لیکن اس میں جو گہرا رمز مستتر ہے، وہ ہے اس مٹی سے کٹ جانا، جو وجود کے خمیر میں گندھی ہوئی تھی۔ اسی ہجرت کے ذیل میں ماضی سے نہ ہٹنے والے اور اس میں ملوث ذہن میں جو کھچڑی پکتی رہتی ہے، اسے بڑی صراحت، تفصیل اور احساسیت کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔ اس بیانیہ میں ایک نیا بعد پیدا کرنے کے لیے تخیل کو چھوٹ دی گئی ہے اندلسی مسلمانوں کی تاریخ کے ورثے اور ان سے منسلک ارتعاشات کو ابھارنے کی، اور ان کتھاؤں کی پرتوں کو کھولنے کی، جو ہندوستانی مزاج اور سائیکی کا ایک ناقابلِ شکست حصہ ہیں۔ اسی بات کو دوسرے الفاظ میں یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ذہن ایک طرح کا PANDULUM ہے، جو ماضی اور حال کے درمیان متحرک اور رواں رہتا ہے اور انہیں روشنی میں لاتا رہتا ہے۔ ناول نگار کی نظریں واقعاتی/اسطوری کائنات کے مابین کسی رشتۂ اشتراک کی تلاش و جستجو میں لگی رہتی ہیں تاکہ وہ اسے ایک دوسرے کے لیے نقطۂ استشارہ کے

طور پر برت سکیں اور ان دیکھی سطحوں کو نمایاں کرسکیں۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا ہجرت کے محرک سے جڑا ہوا ایک اہم جذبہ زمین سے انقطاع تعلق کا ہے، اور یہ ایک سنگین جرم کی حیثیت رکھتا ہے۔ انتظار حسین نے اس محرک اور جذبے کا استعمال بڑی ہنرمندی اور حسن وخوبی کے ساتھ کیا ہے۔ ناول کے آغاز ہی میں انھوں نے مظاہر کی کائنات سے انسان کے ربط وتعلق کو بڑی رمزیت کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ دراصل انسان نمو پذیر نباتی زندگی سے ایک گہرا تعلق اور علاقہ رکھتا ہے۔ زمین، اس پر اگنے والے پیڑ پودے اور سایہ دار درخت ان میں جھولنے والے اور ان پر سے پرواز کرنے والے پرندے، جنگلات میں زقندیں بھرنے والے جانوروں کی ڈاریں، چٹانوں میں عافیت جوئی کے طلب گار چرند پرند اور گپھاؤں میں رہنے والے درندے یہ سب ایک ایسی کائنات کی تنظیم کرتے ہیں، جس کی اپنی ایک انفرادیت اور پہچان ہے، تاریخ کے تسلسل میں کافی پیچھے جاتے ہوئے ناول نگار کو ذہن سے چمٹی ہوئی یہ بات یاد آتی ہے کہ ہسپانیہ میں مسلمانوں کی تہذیب وثقافت کا دور اس وقت شروع ہوا جب عبدالرحمٰن اول نے وہاں پہلا کھجور کا درخت بویا تھا۔ یہ اولین درخت ہسپانیہ کی صحرائی زندگی اور درماندہ ماحول میں شادابی اور رعنائی ودلکشی کی ایک تصویر بن کر ابھرا۔ ناول کے سیاق وسباق میں تخیلی طور پر یہ درخت شیخ ابوالحجاج ابتر بولی کے گھر میں اپنی جڑیں مضبوط کر چکا ہے، یہاں تک کہ گھر کے لوگوں کے لیے اس کنوئیں تک پہنچنا دشوار لگتا ہے، جس پر اس گنجان درخت کی شاخیں سایہ کیے ہوئے ہیں۔ دراصل نباتی اور حیوانی زندگی کا تسلسل زمین کی قوتِ نمو کا عکس اور اسی کا اشاریہ ہے اور اس کے توسط سے زندگی کے مخفی آہنگ کا پتہ چلتا ہے۔ ناول کا آغاز اور انجام دونوں حافظے میں ان نقوش کو تازہ رکھتے ہیں، جن کا تعلق بیک وقت مظاہر کی کائنات سے بھی ہے اور یادوں کے طلسمات سے بھی۔ اور یہی دونوں میں نقطۂ اتحاد قائم کرنے کا ذریعہ بنتے ہیں۔ اسطوری کائنات میں وقت کا تسلسل اور تواتر ٹوٹنے نہیں پاتا اور نباتی اور حیوانی زندگی کے نمائندے اس میں موجود رہتے ہیں۔ بنیادی انسانی تجربات میں ان رشتوں کی تجدید ہوتی رہتی ہے اور یہ نسلاً بعد نسلٍ ہمارے سامنے آتے رہتے ہیں۔ اسی سے آفاقیت اور ہمہ گیری کا تصور بھی ابھرتا ہے اور

اسی کی طرف نظریں رہ رہ کر اٹھتی رہتی ہیں۔ دراصل ہمیں جس تصور سے سروکار ہوتا ہے، وہ ایک نامیاتی کل کا تصور ہے، جس میں انسانی، حیوانی اور نباتی زندگی کے مظاہر اجزائے لاینفک کی حیثیت رکھتے ہیں اور ایک دوسرے میں گتھے ہوئے اور ایک دوسرے میں ملوث ہیں۔ اسے انسانی شعور، جب اس پر میکانکیت کا غلبہ ہو جاتا اور اس پر اپنی نارسائیوں اور فریب خوردگیوں کے باعث علیحدگی پسندی یا افتراق کا پردہ پڑ جاتا ہے، خانوں میں تقسیم کر دیتا ہے جس کے نتیجے کے طور پر ہم نہ صرف زندگی کے مختلف النوع اظہارات سے ناآشنائے محض ہو جاتے ہیں بلکہ ان سے لاتعلق بھی ہو جاتے ہیں۔ اگر ذرا گہرائی میں جا کر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ سوفسطائیت اور تہذیب میں ترقی کے دوران متوازی طور پر شعوری اور لاشعوری محرکات اور ہیجانات ایک دوسرے سے علیحدہ ہوتے چلے جاتے ہیں۔ زندگی کے اولین مرحلے پر تحت الشعوری محرکات زیادہ قوی اور سریع الاثر ہوتے ہیں۔ پھر جیسے جیسے عقل و خرد کی دخل اندازی ہمارے رویوں میں بڑھتی ہے تحت الشعوری زندگی دب کر اور سکڑ کر رہ جاتی ہے۔ نباتی اور حیوانی زندگی کے مظاہر سے قربت تحت الشعوری دنیا کی ایک جھلک دیکھ لینے کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ قیاس چاہتا ہے، اور ناول کے بیانیہ میں یہ کہا بھی گیا ہے کہ جانوروں میں بندر اور بلی دو ایسی مخلوق ہیں جو انسانی تحت الشعوری محرکات اور جبلتوں میں انجانے طریقے پر شریک و سہیم بن جاتی ہیں اور انسان سے کسی نہ کسی سطح پر ارتباط رکھتی ہیں۔ چنانچہ شنکر کی زبان سے یہ کہلوایا گیا ہے:

> "بندر اور بلی دو ایسے جانور ہیں کہ اچانک کچھ سے کچھ بن جاتے ہیں یعنی بلی خالی بلی نہیں رہتی اور بندر محض بندر نہیں رہتا۔ قدرت کے بھیدوں میں سے دو بھید بندر اور بلی ہیں۔" (ص ۲۳)۔

ان میں ایک طرح کی وجدانی حس اور طاقت پائی جاتی ہے جیسے ابوالحجاج یوسف کی کالی بلی غیر اضطراری طور پر صاحبِ بصیرت اور روشن ضمیر لوگوں سے بغل گیر ہوتی ہے اور خیرل بھائی کی صندلی بلی بھی بعض درویشانہ صفات رکھتی اور کھوٹے کھرے انسانوں میں امتیاز کرنا جانتی ہے۔ یہاں ناول نگار کی حسِ ظرافت اور اس کی آنکھوں میں مزاح کی جھلک یعنی GLINT کو بھی نظرانداز نہیں کرنا چاہیے۔ زمین سے اُگنے والے درختوں اور ان پر آشیاں سازی کرنے والے

پرندوں میں جو فضائے بسیط میں پرکشاں اور اڑان بھرتے نظر آتے ہیں، اور انسانوں کے درمیان بھی ایک گہرا رشتہ، مودت و موانست متعین کیا جاسکتا ہے۔ اسی سے منطقی طور پر یہ نکتہ بھی ابھرتا ہے کہ پرندوں اور جانوروں کے سلسلے میں ذرا سا بھی تشدد زندگی کے لیے جذبۂ تقدیس کے خلاف ایک سنگین جرم کے مترادف ہے۔ جس کے ارتکاب سے پرہیز کرنا واجب ہے۔ جہاں تک سانپ کا تعلق ہے، وہ بیک وقت شر کا رمز بھی ہے اور بغاوت کا بھی۔ لیکن اس سے بھی ایک نوع کی پراسراریت وابستہ ہے۔ مذہبی صحائف کی اشارتی زبان میں اسے ترغیب و تحریص کی علامت قرار دیا گیا ہے اور بعض صورتوں میں لازمانیت کا ممبل بھی۔ سانپ کا ایک کینچلی کو اتار کر دوسری کینچلی کو اپنانا تبدیلیٔ ہیئت کی غمازی کرتا ہے۔ اس ناول میں جس نقطۂ نظر کا انعکاس نظر آتا ہے، وہ یہ نہیں جیسا کہ شیخ سعدی نے کہا تھا کہ مظاہر فطرت کا مشاہدہ ہمارے ادراک میں ایک طرح کی روحانی بصیرت کو اجاگر کرتا ہے یا ہم اس سے تازگی، بشاشت اور امید آفرینی اخذ کرتے ہیں، بلکہ یہ احساس کہ زندگی ایک نامیاتی اکائی یا کلیت ہے، جو فطرت میں قانونِ ارتقا کے بموجب مختلف شیؤن میں ڈھل گئی ہے؛ لیکن ان شکلوں کے مابین ایک ارتباطِ باہمی پایا جاتا ہے۔ جدید تحقیق کے مطابق زندگی کے ہر ہر خلیے میں توانائی سرایت کیے ہوئے ہے۔ یہاں تک کہ ٹھوس موجودات بھی زندگی کی رمق سے یکسر خالی نہیں ہیں۔ حتیٰ کہ پتھر بھی، جو امتداد کی صفت سے تو متصف ہیں ہی، وہ بھی اپنی ایک انفرادیت رکھتے ہیں اور تخلیق کی سطحیں ارفع و اعلیٰ سے پست ترین مقامات تک چلی گئی ہیں اور یہ سب ایک دوسرے سے جڑی ہوئی ہیں۔

ناول کے غلاف میں ملفوف واحد اہم واقعہ یہ ہے کہ جواد تقسیم ہند کے نتیجے کے طور پر اپنے بعض قریب ترین اعزا، و اقارب خصوصاً اپنی پھوپھی اور ایک چچا سے ترک تعلق پر مجبور ہو کر نئی مملکت پاکستان میں بڑی حد تک رچ بس جاتا ہے اور تقسیم کے عواقب سے چشم پوشی کرتے ہوئے پرانے رشتے ناطے تقریباً القط ہو گئے ہیں۔ اسی دوران اور اسی ضمن میں جھگیوں میں بسیرا کرنے والوں کے اطوارِ زیست کا تذکرہ تکلیف دہ اور عبرت ناک نظر آتا ہے؛ جس کا کبھی خیال بھی نہیں آسکتا تھا، اور یہ حالات کے عدم استقلال اور عدم توازن پر ایک گہرا طنز ہے جس کی پیش بینی نہیں کی جاسکتی تھی۔ جواد فی الوقت ایک بینک میں ملازم ہے۔ وہاں اس کی شناسائی ایک نوجوان خاتون اور رفیقِ کار

عشرت النسا سے ہو جاتی ہے اور ایک ہی جگہ کام کرنے کے با۔ جو دیہ دوستی بظاہر رومان کی رنگینیوں، نزاکتوں اور نفاستوں سے کافی حد تک خالی نظر آتی ہے اور کسی طویل مدت کو محیط نہیں ہے۔ یہ پہلی نظر کی محبت چشم زدن میں آتشِ خاموش کی مانند بھڑک اٹھتی ہے۔ اور شادی کی صورت انجام پذیر ہوتی ہے۔ جواد کی متاہل زندگی کا منتہا دفعتاً اس کی بیوی کے آپریشن کے ذریعے ہونے والے ایک بچّے کی ولادت اور عشرت النسا کی جوانمرگی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یہ ایک ایسا حادثہ ہے جس کا سان گمان بھی نہیں ہوسکتا تھا۔ رومان کا یہ گریزپا لمحۂ مسرت و عافیت ہجرت کے بعد کی کڑی آزمائشوں کے درمیان ایک تلخ یاد چھوڑ کر تمام ہو جاتا ہے اور پھر اس کے بعد زندگی پہلے ہی کی طرح بے رونق اور بے معنی نظر آنے لگتی ہے۔ مسرت کا ذائقہ ایک بار چکھ چکنے کے بعد یہ تلخی اور زیادہ شدید اور جاں گسل بن جاتی ہے۔ جیسے جیسے ناول کا عمل آگے بڑھتا ہے، یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس جگر خراش واقعے کے بیان کا مقصد بعض دوسرے محرکات سے ہم رشتہ ہو کر، جن کا ذکر بعد میں آئے گا، جواد میاں کے دل میں ایک طرح کے احساسِ جرم کا بیج بوتا ہے اور اس کی حیثیت ناول میں مرکزی ہے۔ جواد میاں کے ساتھ ہی اس کا بے تکلف جگری دوست مجو بھائی بھی خصوصی اہمیت کا حامل ہے اور ایک نوع کے INTELOCUTOR کا درجہ رکھتا ہے۔ وہ مختلف معاملات کے سلسلے میں جواد کو برابر ٹوکتا رہتا ہے اور اس سے بازپرس اور جواب طلبی بھی کرتا ہے۔ بعض اوقات یہ گمان گذرتا ہے کہ وہ جواد میاں کا نفس ناطقہ اور ستر ضمیر ہے اور جواد میاں کے لیے کوئی چارۂ کار نہیں بجز اس کے کہ وہ مجو بھائی کے سامنے وہ سب کچھ اگل کر رکھ دے، جو اس کے دل پر پتھر کی سِل کی طرح ایک بوجھ بنا ہوا ہے، اور یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ جواد میاں اور مجو بھائی شاید ایک ہی وجود کے دو حصے ہیں اور ایک دوسرے کو آئینہ دکھاتے ہیں۔ ان کے علاوہ اور بھی بہت سے کردار سامنے آتے ہیں، جن سے ہمیں متعارف کرایا جاتا ہے۔ ان میں سے بعض تو وہ ہیں جنہوں نے ایک ساتھ ہی آگے پیچھے وطن سے ہجرت کی تھی اور اب اپنی اصلی مٹی سے کٹ کر نئے وطن میں اپنی جڑیں پانے اور انھیں مضبوط کرنے کی فکر میں لگے ہوئے ہیں، لیکن جیسا کہ کہا گیا:

"سمندر کے کنارے بسے ہوئے شہر کی کہیں جڑیں ہوا کرتی ہیں۔ وہ تو پانی میں تیرتا

ہے۔" (ص ۱۶)۔

اور یہ بھی کہ :

"وہاں ندیوں کی مٹی تھی، یہاں سمندر کی ریت ہے۔" (ص ۷۰)۔

اور دونوں کے درمیان بغایت فرق ہے۔ بعض ایسے ہیں جن سے مٹ بھیڑ کراچی پہنچ کر ہوئی ہے۔ ان میں مرزا صاحب، رفیق صاحب، سید حسین کربلائی صاحب اور عطاء اللہ غازی صاحب کے علاوہ بڑی بھابی بھی شامل ہیں جن کی زبان قینچی کی طرح چلتی ہے اور جو ہوا کے پر باندھنے میں طاق ہیں۔ غازی صاحب کا حلیہ اس طرح پیش کیا گیا ہے :

"سر پر سبز عمامہ، بر میں گھٹنوں سے نیچا کرتا، ٹخنوں سے اونچی شلوار، ہاتھ میں گردش کرتی ہوئی تسبیح، میں نے پہلی بار انھیں اسی گھر میں کباب پراٹھوں والی دعوت میں دیکھا تھا۔" (ص ۱۶۹)۔

ان کا جذبۂ جہاد، ان کے شورانگیز اندازِ خطابت سے بخوبی عیاں ہوتا ہے۔ انھیں ایسے تین سو تیرہ مجاہدوں کی ضرورت ہے، جو ایک گم کردہ راہ قوم کو جادۂ صداقت سے انحراف کرنے سے باز رکھنے اور اس میں زندگی کی تنظیمِ نو قائم کرنے کا حوصلہ پیدا کرسکیں۔ آج کی زندگی کے سیاق و سباق میں غازی صاحب کا پیش کردہ حل کچھ زیادہ ہی سہل پسندانہ معلوم ہوتا ہے اور اس سلسلے میں ناول نگار کے رویے کی خاموش طنز بہ غایت ظاہر ہوئے بغیر نہیں رہتی :

"یا شاید مجھ میں ایمان کی کمی ہے۔ دل میں ایمان کی حرارت ہو تو لفظوں میں بھی حرارت اور تاثیر ہوتی ہے .... یہ کہتے کہتے غازی صاحب پر رقت طاری ہوگئی۔ غازی صاحب کو رقت کے عالم میں دیکھ کر باجی اختری گھبرا گئیں اور بدحواس ہو کر توصیف کو پکارا۔ توصیف دوڑا دوڑا آیا اور پھر فوراً ہی ٹھنڈے پانی سے بھرا گلاس لے کر غازی صاحب کے سامنے مؤدب کھڑا ہو گیا قبلہ پانی لیجیے۔" (ص ۶۷)۔

مزید :

"جب میں جہنم کی آگ کا تصور کرتا ہوں تو میرے بدن میں رعشہ آجاتا ہے۔ مجھ پر رقت طاری ہوجاتی ہے اور سچ مچ غازی صاحب پر رقت طاری ہوگئی۔ غازی صاحب

کو گریہ کرتے دیکھ کر باجی اختری پر بھی رقت طاری ہو گئی۔ انہوں نے ڈوپٹے کا آنچل منھ پر رکھ لیا۔ توصیف ہڑبڑا کر اٹھا اور پانی کا گلاس لے کر آیا۔ قبلہ پانی پیجیے۔" (ص ۱۰۶)

دونوں تراشوں کے آخری الفاظ 'قبلہ پانی پیجیے' میں ایک لطیف قسم کی طنزیہ کاٹ محسوس ہوتی ہے، جس کی صراحت نہیں کی جاسکتی۔ توصیف میاں کی شادی کا مسئلہ اور اس کی گوناگوں پیچیدگیاں، ان بہت سے پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے جو اس طرح کے روابط اور علائق پیدا کرنے اور انھیں نبھانے کے ذیل میں سامنے آتے ہیں اور اس ہیئتِ اجتماعیہ پر روشنی کی ایک کرن ڈالتے ہیں جن کا وہ سب ایک حصہ ہیں۔ اس سلسلے میں بہت سی چپقلشوں کا منبع و ماخذ ذات، نسب اور منصب کا غرّہ ہے اور ہر ایک دوسرے پر اپنی برتری اور تفوق جتانے پر مصر نظر آتا ہے۔ اس سے ایسے الجھاوے پیدا ہوتے ہیں (اور ان کی بنیاد میں ایک طرح کی غیر عقلی عصبیت پوشیدہ ہے) جو کسی بھی طرح ختم نہیں کیے جاسکتے، چنانچہ لکھنؤ والوں، میرٹھ والوں، امروہہ والوں اور سرکار پوریوں کے اور ان کی باقیات کے درمیان مناقشے کسی طرح کم ہونے ہی میں نہیں آتے۔ یہ سب اپنی اپنی بڑائی اور امتیاز کا مظاہرہ کرنے پر تلے رہتے ہیں، کسی سے ہیٹے نہیں ہیں اور اپنے اپنے کو بڑھ رکھتے ہیں۔ ان سب کے درمیان جو امر مشترک ہے، وہ یہ کہ ان کا حال، ان کے ماضی سے جس قدر بھی مختلف سہی، لیکن وہ ماضی کو نہ بھلا دینا چاہتے ہیں اور نہ بھلا سکتے ہیں۔ نئی مملکت میں قیام پذیر ہونے اور اس میں کسی قدر استحکام پیدا کرنے کے بعد ان کا سب سے مہتم بالشان مسئلہ اپنے قومی تشخص کو پہچنوانا اور اپنی انفرادیت کے واضح نقوش کو منوانا ہے۔ دو امور اس سلسلے میں قابلِ ذکر اور قابلِ توجہ ہیں: اوّل وہ جھلتی سی نظر جو جھگیوں میں رہنے والوں کے مصائب و شدائد اور ابتلا و آزمائش پر ڈالی گئی تھی۔ یہ ایک سماجیاتی مسئلہ ہے جس کی بہت سی شقیں ہیں جن کا تعلق براہِ راست اور لازمی طور سے معاشی اور اقتصادی عناصر سے بھی ہے، اور سیاسی مقتضیات سے بھی، اور یہ تطابق اور ہم آہنگی پیدا کرنے کی دشواریوں کو سامنے لاتا ہے۔ اس سے اہم تر مسئلہ تشدد کی طرف بڑھتا ہوا وہ رجحان ہے جس کی شہادت پاکستان اور برصغیر ہی نہیں بلکہ دنیا کے بیشتر ممالک کسی نہ کسی تناسب سے آج پیش کر رہے ہیں۔ اسے یہاں اس طرح پیش کیا گیا ہے:

"وہ جو اس شہر میں ایک رمی جمی تھی، وہ اچانک غائب ہو گئی۔ ڈاکے، اغوا، قتل کی وارداتیں، بم دھماکے، اچانک نقاب پوش نمودار ہوتے۔ بھرے بازار میں گولیاں چلاتے، ایک یہاں گرا پڑا ہے، دوسرا وہاں تڑپ رہا ہے۔ گرم جسم دیکھتے دیکھتے ٹھنڈے پڑ جاتے۔ بازار میں بھگدڑ مچ جاتی۔ پھر سناٹا اور پھر اچانک ٹائر جلنا شروع ہو جاتے۔ ٹائروں کے جلتے جلتے کوئی بس زد میں آ جاتی اور منٹوں میں جل کر خاکستر ہو جاتی۔ دکانیں کھلتے کھلتے پھر بند ہو جاتیں۔ کرفیو لگ جاتا۔ کرفیو آج یہاں، کل وہاں" (ص ۱۳۱)۔

اس طرح گویا بھری پری زندگی کے پلک جھپکتے میں ایک آباد خرابے میں تبدیل ہونے کی نقش گری کی گئی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ اژدھا یعنی DRAGON جو پہلے پابہ زنجیر تھا، اب کھلے بندوں تہلکہ مچائے ہوئے ہے، اور اس کی قہر سامانی پر کوئی روک ٹوک نہیں۔ اساطیری نظام میں اژدہا، اضمحلال و انتشار کی قوتوں کی علامت کے طور پر ہمارے روبرو آتا ہے۔ اس سے سکینڈی نوین اساطیر کے اوڈن ODIN اور تھور THOR کی دنیا کی طرف انتقالِ ذہنی ناگزیر ہے۔ برطانوی شاعر اسپنسر کی عظیم رزمیہ نظم THE FAERIE QUEENE میں اسے پسپا کرنے کا کام ریڈ کراس نائٹ کے سپرد کیا گیا ہے۔ تشدد کی قوتیں ہر زمانے میں، ہر ملک اور ہر تہذیب میں کارفرما رہی ہیں۔ فی الوقت ان کے پسِ پشت سیاسی محرکات بہت موثر اور فعال ہیں۔ جو غلبہ اور اقتدار حاصل کرنے کے لیے لابدی ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر یہ بلا تامل کہا جا سکتا ہے کہ آج کا معاشرہ CULTURE OF VIOLENCE پر اپنی اساس رکھتا ہے گو یہ دونوں اصطلاحیں باہم گر نقیض ہیں۔ جانی اور مالی تباہی اور نقصان پہ مستزاد اس کا عبرت ناک کارنامہ یہ ہے کہ اس نے سوچ پر پہرے بٹھا دیے ہیں، چنانچہ مجو بھائی کا یہ معنی خیز جملہ: 'سوچنا چھوڑ دو، یا اس شہر کو چھوڑ دو' ناول میں کئی بار دہرایا گیا ہے۔ (ص ص ۳۲، ۱۳۸، ۱۸۵)۔ اسی بات کو ایک دوسرے انداز میں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ تشدد کا جو اظہار انسانی زندگیوں کو تلف کرنے میں ہوتا ہے اس سے کسی طرح کم قابلِ لحاظ یہ بات نہیں ہے کہ اس سے وہ پوری فضا مکدر ہی نہیں بلکہ مسموم ہو جاتی ہے جس میں ہم بہر لحظہ زندگی گذارنے پر مجبور ہیں۔ اس کا ردِعمل بالآخر ذہنی اور نفسیاتی ہیجان، تناؤ اور پراگندگی کی صورت میں بھی نکلتا ہے اور ایسا لگتا ہے، جیسے جان ہر وقت سولی پر لٹکی ہوئی ہے۔ تردد اور عدم یقین

کی یہ صورت بنہایت خطرناک ہے کہ یہ انسان سے اس کے عزم وارادے کو چھین کر اسے بے سہارا کر دیتی ہے گویا زندگی ایک نقش برآب حقیقت یعنی پانی کے ایک بلبلے سے زیادہ نہیں اور انسان ایک ایسا ذرۂ ناچیز و بے وقعت ہے، جسے چشم زدن میں نیست و نابود کیا جاسکتا ہے جھگیوں میں رہنے والوں کی زندگی تصویر کا ایک رُخ پیش کرتی ہے، جو انتہائی کرب انگیز اور اذیت ناک ہے اور دوسری جانب آسودہ حال طبقوں کی زندگی ہے، جس کا تمام تر انحصار مادی آسائشوں کی بافراط فراہمی اور دستیابی اور انہیں اللّے تللّے سے صرف کرنے یعنی اسرافِ بے جا پر ہے اور اس طریقِ کار نے تمام دوسری قدروں کو پامال کر دیا اور پسِ پشت ڈال دیا ہے۔ ناول میں جن دو ترجیحات یعنی OPTIONS کا ذکر کیا گیا ہے، وہ ہیں مشاعرے اور کلاشنکوف:

"ایسی بات تو نہیں ہے مجو بھائی۔ اس مختصر تاریخ سے بھی کام کی دو چیزیں تو آسانی سے برآمد ہو سکتی ہیں،۔ وہ کیا ہیں؟ مشاعرے اور کلاشنکوف" (ص ۱۷۴)۔

تاریخ سے مراد ہے تاریخِ مملکتِ پاکستان۔ ہم چاہیں تو عارضی لذت کوشی اور گریز پا مسرت کی پونجی کو اپنے دامن میں سمیٹ لیں اور چاہیں تو جارحیت اور تشدد کو اپنا آئیڈیل بنالیں۔ اول الذکر تضیعِ اوقات اور ذہنی عیاشی سے بڑھ کر کچھ اور نہیں، اور موخرالذکر کا مقصد ہے زندگی کی عمارت کو سفاکی اور بے باکی کے ساتھ بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکنا، اور دونوں کا ماحصل زیاں کاری کے علاوہ کچھ اور نہیں۔ لیکن ناول نگار کا بیشتر سروکار ذہنی ارتعاشات کو ریکارڈ کرنے اور ان کے انعکاس سے ہے۔

جواد میاں یا منن نئی مملکت کی حدود میں قدم جمانے کی دوڑ دھوپ، افراتفری اور آپا دھاپی کے دوران تقریباً یہ بھول ہی گیا تھا کہ اس کے لیے زندگی کا نقطۂ آغاز کیا تھا؛ یعنی اس نے کس مٹی سے سر اٹھایا تھا اور کن فضاؤں میں سانس لے کر اس نے اپنے بال و پر کھولے تھے۔ جس مدت میں وہ عشرت النساء نے اپنی مختصر سی شعلہ بار حیاتِ معاشقہ کی نزاکتوں اور ارمانوں اور ان کے نتائجِ مابعد سے نبھانے میں مصروف تھا، اس کی پھوپی اماں کا نہایت جذباتی انداز کا خط آئے ملا تھا۔ دوسرا خط اس کے تعاقب میں میمونہ کا پھوپھی اماں کی علالت کے سلسلے میں اور تیسرا چھوٹے میاں کی طرف سے جس میں پھوپی اماں کی وفات کی خبر اسے دی گئی تھی، توصول ہوا تھا۔ یہ

تینوں خط اس ہنگامی دَور میں رونقِ طاقِ نسیاں ہو کر رہ گئے، اور ان کے اندراجات نے اس کے ذہن پر کوئی ہلکا سا نقش بھی نہیں چھوڑا تھا۔ پہلے خط میں مُنن کی پھوپی اماں نے بڑی حسرت و یاس اور بڑی دل گرفتگی کے ساتھ اپنی اس خواہشِ ناتواں کا اظہار کیا تھا، کہ وہ ایک مرتبہ ہندوستان کا چکر لگا کر انہیں اپنی صورت دکھا جائے۔ شاید اس خواہش کی تہ میں یہ نیت بھی چھپی ہوئی تھی کہ کاش وہ میمونہ کو اپنی شریکِ حیات کی حیثیت سے چُن لے کہ دونوں نے ایک ہی مٹی کی بو باس کو اپنے اندرون میں جذب کیا تھا اور ایک ہی فضا میں اپنی ناآسودہ اور سراب آسا تمناؤں کے رنگ گھولے تھے۔ اب جو عشرت النساء کی ناگہانی اور دل کو برمانے والی موت کے صدمے اور پھوپی اماں کے اس جہانِ فانی سے کوچ کر چکنے کے بعد یہ تینوں خط محض اتفاقاً مُنن کے ہاتھ لگ گئے، تو انھوں نے اسے ایک طرح کے التہاب میں جھونک دیا اور اس امر نے اس بات کی زبردست تحریک کی کہ وہ ایک بار اپنے آبائی وطن کا رُخ کرے اور وہ بہر حال کسی نہ کسی طرح ویاس پور پہنچ ہی گیا۔ اس تحریک میں خاصا ہاتھ مجو بھائی کے کچوکوں اور عملی طور پر اعانت اور رہنمائی کا بھی تھا۔ یہاں ہم یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ اس مراجعت یا بازگشت میں، احساسِ جرم کے اس موتیف کی کارفرمائی بھی ہے جس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے (اور اس کی تلافی کی کسی سبیل کی بھی) جو ناول کے عمل کے مرکز میں اپنی جگہ رکھتا ہے اور یہ ایک فنی تدبیر بھی ہے، جس کی وساطت سے ناول نگار اپنے تردد کا اظہار کرنا چاہ رہا ہے۔ پھوپی اماں تو اپنی زندگی کے دن پورے کر چکنے کے بعد آنکھیں موند چکی تھیں۔ لیکن کچھ اور بچھڑے ہوئے عزیز و اقارب، جن میں میمونہ خاص طور سے شامل تھی، ابھی بقیدِ حیات تھے اور وہاں موجود تھے اور حویلی دلکشا کے بچے کھچے آثار ابھی تک باقی تھے، جو اس طلسماتی فضا کے نوحہ گر تھے، جس میں اس نے میمونہ کے ساتھ بچپن کی معصوم بے خبری کی گھڑیاں گذاری تھیں۔ اس کی حیثیت اب بس ایک پامال اور بیہودہ رہ گذر کی سی ہے۔ مُنن کے لیے یہ ایک ایسی کائنات کی طرف بازگشت ہے جس کے بیرونی خدوخال ماضی کی دھول میں ضرور اٹے چکے ہیں، لیکن وہ اپنے اندر ایک ابھارنے والی یعنی EVOCATORY صلاحیت رکھتے ہیں، جو لمحاتِ گریزاں کی تشکیلِ نو میں معاون ہو سکتی ہے۔ یہاں پہنچ کر جوادمیاں کو شدت کے ساتھ اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ جیسے ویاس پور

اور دلکشا کا مکانی حلیہ ہی نہیں بدل گیا ہے، بلکہ اشیا اور افراد کے مابین اندرونی رشتے اور علائق بھی، جو ہر آن وقت کے سیلِ بے اماں کی زد پر رہتے ہیں، اپنی دیکھ ریکھ کے اعتبار سے کچھ سے کچھ ہو گئے ہیں۔ چاہے ہم اپنے آپ کو یہ باور کرانے کی کتنی بھی کوشش کیوں نہ کریں کہ وقت منجمد ہو گیا ہے اور اس کی گردشِ مسلسل رُک گئی ہے۔ دلکشا کی یادگار بس ایک زینہ باقی رہ گیا ہے اور یہ ادراک جس کا اظہار ناول میں ایک انوکھے انداز سے کیا گیا ہے کہ زینہ عمارت کا ایک ایسا جزو ہے، جو عملِ تغیر کے خلاف مدافعت کا کام کرتا ہے، بغایت دلچسپ ہے "منہدم در و دیوار کے بیچ بس ایک زینہ تھا، جسے میں پہچان نہ سکا، عجیب بات ہے۔ ڈھئی ہوئی عمارت میں بس ایک زینہ ہوتا ہے، جو اپنی شکل کو کسی نہ کسی طرح برقرار رکھتا ہے۔" (ص ۱۰۴)۔

یہاں گرد و پیش کی فضا بھی بدل گئی ہے اور اس خرابے میں رہنے والے باسی بھی اپنے سابقہ وجود کی ایک پرچھائیں سے زیادہ نہیں ہیں۔ سارا منظر بھی مٹیالا مٹیالا سا، کہر آلود اور لمس کی گرفت سے پھسل پھسل جانے والا لگتا ہے۔ میمونہ سے تجدیدِ ملاقات کا حادثہ بھی ذہن اور رُوح کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے۔ بھولی بسری یادوں کے خزانے ابل پڑتے ہیں، اور ان پر کوئی بند نہیں باندھا جا سکتا، کہ ایسا غیر شعوری طور پر ہوتا ہے۔

دراصل ناول کا یہ سارا حصہ یادآوری یعنی REMINISCING کے فن کا ایک شاہکار معلوم ہوتا ہے۔ ایک طرف وہ IDYLLIC لینڈسکیپ ہے جو سرچہار طرف سے دلکشا کا احاطہ کیے ہوئے ہے اور اپنی موجودگی کا باصرار احساس دلاتا ہے۔ اس میں جنگل اور باغات، درختوں کے جھنڈ اور کتراتی، بل کھاتی پگڈنڈیاں، چرند پرند، مندرا اور دھرم شالا، اور تہ بہ تہ اور گھنے نباتات کے وہ ٹکڑے ہیں جو ذہنی غذا فراہم کرتے ہیں اور آپس میں ایک نامعلوم ربطِ باہمی رکھتے ہیں۔ اس فضا میں ایسے جانور جیسے بندرا اور لنگور بھی ایک تمثیلی ہیئت اختیار کر لیتے ہیں۔ پھر دلکشا اور حویلی ہیں اور ان تک پہنچنے کے راستے اور ان کے اگرد کے آثار جو اب کسی قدر متغیر ہو گئے ہیں اور شاید ان میں اب وہ پراسراریت بھی نہیں رہی، جو پہلے تھی۔ دلکشا میں اب بچیوں کا ایک اسکول قائم ہو گیا ہے، جو میمونہ کی تحویل میں ہے، جو زندگی کی چہل پہل اور ہماہمی کا التباس پیدا کر رہا ہے، اور میمونہ کے لیے تنہائی کے احساس کو نظر انداز کرنے یا انگیز کرنے کا ایک وسیلہ۔ پھر ذہن کے قرطاس

ہی پر نہیں، بلکہ فی الحقیقت بہت سے ایسے کردار سامنے آتے ہیں جن میں سے ہر ایک زمانے اور دوران کا ستایا ہوا لگتا ہے۔ ان کے خارجی نقوش امتدادِ وقت کے سبب پھیکے پڑ گئے ہیں۔ اور یہ کردار میاں نہیں، تو کم از کم چلتے پھرتے سلیے ضرور معلوم ہوتے ہیں یہاں تصویروں کا ایک آئینہ خانہ ہمارے پیشِ نظر ہو جاتا ہے۔ کراچی کے شب و روز کے برعکس یہاں کے صبح و شام ایک ملکوتی حسن میں ڈوبے ہوئے لگتے ہیں۔ فضا میں ایک طرح کے اُجلے پن، تازگی اور کشادگی کا فرحت بخش احساس ہوتا ہے۔ لیکن یہ صرف پیش خیمہ یا تناظر ہے ان لمحات کی بازآفرینی کے لیے جو منی اور میمونہ نے ایک ساتھ گزارے تھے، یعنی یہاں ایک دوسرے کی خودیاں بے محابانہ آمنے سامنے کھڑی تھیں۔ یہاں ان مسرت افزا ساعتوں کی بازآفرینی میں یگانگت کا لین دین، بلا کسی پس و پیش یا حجاب کے تھا، اور یہ احساس دلاتا ہے کہ ہم وقت کو کسی ٹھہرے ہوئے لمحے میں مقید نہیں کر سکتے۔ وقت ایک سیال اور سیماب آسا مظہر ہے۔ منی اور میمونہ کی آنکھوں نے کیا کیا خواب دیکھے تھے یہ کون کہہ سکتا ہے لیکن اتنی بات یقینی ہے کہ یہ خواب حالات کے سنگِ خارا سے ٹکرا کر چکنا چور ہو چکے ہیں اور ان کی بس ایک خلش ذہن اور روح کے کسی کونے کھدرے سے چمٹی بیٹھی ہے۔ جو کردار اہم اور غیر اہم، اس البم میں سے نکلتے ہیں۔ ان کا بظاہر تعلق تو رسمی اور روایتی رویوں سے ہے، لیکن وہ بھی اس تصویر میں، جو اس مراجعت کے واسطے سے ابھر رہی ہے کسی نہ کسی حد تک موجود ہیں، یہاں تک کہ وہ برساتیں بھی، جو یادآوری کے عمل کا ایک حصہ ہیں، جو فضا میں نیا اور اچھوتا رنگ گھول دیتی تھیں اور منی اور میمونہ دونوں اس کے مد و جزر سے ایک روحانی لذت کا اکتساب کرتے تھے، اور ایسا لگتا تھا کہ بادلوں کی یہ سواری، جو رم جھم میں تبدیل ہو جاتی تھی، نہ صرف فضا کو دھو دیتی تھی بلکہ انسان کے اندرون کا میل کچیل بھی اس کی وساطت سے صاف ہو جاتا تھا، اور ایک نیا آپا حاصل کر لیتا تھا، کیوں کہ جیسا کہ شروع میں کہا گیا، نباتی حیوانی اور انسانی زندگی بے شمار نقطوں پر ایک دوسرے سے ارتباط رکھتی ہے۔ بچپن کی ان یادوں میں مشاہدے کی ایسی حقیر لیکن دلچسپ جزئیات بھی شامل ہیں، جیسے منی اور میمونہ کا مل کر بیر بہوٹیوں کو پکڑنا، ان کا مرنے کا سوانگ بھرنا لیکن پھر تھوڑی ہی دیر بعد زمین پر رینگنے لگنا اور اس دوران دونوں کا امید و بیم کے خلفشار میں گرفتار رہنا۔ اس نقطے پر پہنچ کر منی کا بچپن اس کے سامنے

من وعن اکھڑا ہوتا ہے۔ جیسے وہ ایک PRESENCE ہو:

"لیکن اصل میں میں ان دنوں منن تھا، جواد تو میں رفتہ رفتہ بنا اور اس فضا کے ساتھ ساتھ آیا۔ چھوٹا سا لڑکا درختوں کے بیچ واہی تباہی پھرتا۔ جیسے نظروں کے سامنے اکھڑا ہوا ہو۔ جیسے وہ میرے وجود سے الگ ایک وجود تھا جو گزرے وقت کے ساتھ کہیں گم ہو گیا تھا۔ میں نے اسے ایسے دیکھا، جیسے میں نہیں ہوں، کوئی اور ہے، صیغۂ غائب جب دیکھیے میمونہ کے ساتھ چپکا ہوا۔ دونوں ہی واہی تباہی پھرتے تھے۔" (ص ۱۰۵)۔

اسی تراشے میں منقسم پیکر یعنی DIVIDED IMAGE کا جو شائبہ نظر آتا ہے، اس کے روبرو اخترالایمان کی منفرد اور دلچسپ نظم "ایک لڑکا" کا خیال آنا ناگزیر ہے، گو مؤخرالذکر کے یہاں طنز کا لطیف عنصر حاوی ہے۔ میمونہ پر وقت کا جادو چل چکا ہے:

"وہ داخل ہوئی بالا قد بھرا بدن گندمی رنگت، ایک لٹ بالکل سفید، برّاق سفید ساڑی، میں تو اسے تکتا رہ گیا۔ بھیا تم نے بھی اسے نہیں پہچانا، میمونہ ہے۔ میں اتنا ہی کہہ سکا،" اچھا کتنی بڑی ہو گئی ہے۔" (ص ۱۱۹)۔

وہ عورت کی جبلی حس کے تحت اپنے لخت لخت وجود کو سمیٹنے کی نیم شعوری کوشش کرتی نظر آتی ہے۔ جیسے کوئی کرچیوں کو سنگوا کر ایک نئے ظرف کی صورت ڈھالنا چاہتا ہو۔ منن اور میمونہ دونوں جداگانہ انداز میں اور اپنے اپنے طریقے پر ماضی کے ملبے تلے بیتے دنوں کی کھوج کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ جن کی حقیقت اب محض ایک التباس سے زیادہ نہیں رہ گئی ہے۔ لیکن اس کا امکان ہے کہ شاید سطح کے نیچے کوئی ایسا جوہر یکتا ہاتھ آجائے، جسے سینت سینت کر رکھا جا سکے۔ یاد آوری کا یہ عمل ذہن اور روح پر ایک آسیب کی طرح مسلط ہو جاتا ہے۔ یاد سے یاد نکلی چلی آتی ہے اور ان کا ایک جھرمٹ سا بن جاتا ہے۔ اس کی دو شقیں اور ہیں۔ اوّل اسی دوران ایک فوری جذبے کی تحریک کے زیرِ اثر منن کے دل میں میرٹھ جا کر جنرل بھائی سے تجدیدِ ملاقات کی خواہش کا انگڑائی لینا، اور دوسرے خالو جان اور چھوٹی پھوپھو سے جو اورنگ آباد میں ابھی بقیدِ حیات ہیں اور ماضی کے دھندلکے میں لپٹے ہوئے اپنی یادوں کی باقیات کے سہارے زندگی کے دن کاٹ رہے ہیں، بازدید کی ناقابلِ مسترد امنگ حوصلہ اور تشویق۔ میرٹھ پہنچ کر جو تبدیلی

منن کو خیرل بھائی میں نظر آئی، وہ غالباً اس تنہائی کا نفسیاتی ردِ عمل ہے، جو سانپ کی طرح انھیں ڈس رہی ہے، جو تقسیم ہند کے سبب بہت سے ذہنوں پر ایک غبار بن کر چھا گئی تھی اور جس نے ایک طرح سے سوچنے سمجھنے کے عمل اور دوسرے معمولاتِ زندگی میں رخنے ڈال دیئے تھے اور توازن اور دلجمعی کا خاتمہ کر دیا تھا۔ خیرل بھائی اس عدم توازن کی ایک اندوہناک مثال ہیں۔ وہ شاید پہلے بھی پوری طرح ایک نارمل انسان نہیں تھے اور پھر اب سونے پر سہاگا یعنی تنہائی کے زہر کا ان کے اندر سرایت کر جانا۔ اسی طرح جب وہ کالے کوسوں کا سفر کر کے اورنگ آباد پہنچنے پر خالو جان سے ملتا ہے تو اسے ایک طرح کا شدید جھٹکا لگتا ہے:

"جلد ہی دروازہ کھلا، اور سفید لمبی ریش والے ایک بزرگ برآمد ہوئے.... میں حیران کہ یہ کون بزرگ ہیں۔ مگر پھر میں نے سوچا کہ وہ خالو جان کو جانتے ہوں گے۔ پتہ تو بتا ہی دیں گے.... میں کچھ کہنے لگا تھا کہ انھوں نے مجھے غور سے دیکھتے دیکھتے پہچانا، ارے تم جواد ہو، آؤ۔ آؤ، اور کھینچ کر اندر لے گئے۔ شکور کی ماں کہاں ہو۔ دیکھو کون آیا ہے۔" (ص ۱۵۶)۔

اسے آپ پہچان کا دھچکہ یعنی SHOCK OF RECOGNITION کہہ لیجئے۔ یہاں بین طور پر تقلیلِ الفاظ سے کام لیا گیا ہے، کہ اس موقع پر شاید اتنا ہی کہنا کافی تھا۔ لیکن اس اختصار میں ایک سجھا دینے والی بات ضرور پنہاں ہے۔ البتہ چھوٹی پھوپھو سے آمنا سامنا جس طور ہوا، اس میں کسی قدر تفصیل سے کام لیا گیا ہے اور تصویر پوری صراحت اور قطعیت کے ساتھ ابھر آتی ہے۔ گو یہاں بھی ماضی اور حال کے درمیان تفاوت یا بہ الفاظِ دیگر تخصیت پر وقت کی یلغار کو احساسِ حیرت کے ساتھ مشاہدے کے دائرے میں لایا گیا ہے:

"چھوٹی پھوپھو سوکھی چمرخ، کمر دہری جیسے کمان ہو۔ سر سارا سفید، میں حیران کہ اچھا چھوٹی پھوپھو اب ایسی ہو گئیں۔ مجھے غور سے دیکھا۔ جیسے پہچاننے کی کوشش کر رہی ہوں اے یہ تو اپنا منن ہے، یہ کہتے کہتے مجھے بے ساختہ لپٹا لیا اور رونا شروع کر دیا۔ بیٹے پاکستان میں جا کے ایسے بیٹھے کہ سب ہی کچھ بھلا دیا۔ بس اسی رو میں بولتی چلی گئیں۔ ارے یہ پتہ تھوڑی ہی تھا کہ ہمارے جگر کے ٹکڑے ایسے الگ ہوں گے کہ

ہم ان کی صورتوں کو ترس جاویں گے۔ اے بیٹا، میں یہ پوچھوں ہوں کہ پاکستان کے پانی میں کیا ملا ہوا ہے کہ وہاں جا کے خون سفید ہو جاویں ہیں۔" (ص ۱۵۶)۔

یہاں یہ جتا دینا غیر ضروری نہ ہوگا کہ ان جملوں سے اس پورے بیانیہ میں سیاسی بعد کی موجودگی کی جھلک نظر آتی ہے۔ چھوٹی پھوپھی کی طول کلامی میں غالباً یہ نکتہ مضمر ہے کہ عورتیں جذباتی بھی زیادہ ہوتی ہیں اور باتونی بھی۔ ان کی باتوں کے ریلے کو روکنا خاصا دشوار کام ہے۔ علاوہ جسمانی تغیر کے جو خالو جان اور چھوٹی پھوپھی کے درمیان مشترک اثاثہ ہے اور جسے وقت کے سفاکانہ برتاؤ یا تفاعل کا نتیجہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ دونوں کے دلوں میں منن کی محبت وقت کی حدود کو پھلانگ کر بے تحاشا عود کر آتی ہے۔ لیکن اس کے باوصف منن کو اس خلیج کا بھی شدت کے ساتھ احساس ہوتا ہے، جو پرانی اور نئی نسل کے درمیان دیوارِ چین بن کر حائل ہو گئی ہے اور جس کا حائل ہو جانا ایک طرح سے ناگزیر ہے اور یہ بھی وقت کی کرشمہ سازیوں میں سے ایک کرشمہ سازی ہے۔ خالو جان اور ان کا بیٹا دو مختلف شاہراہوں پر گامزن ہیں، جو ایک دوسرے کو قطع کرتی ہیں۔ ان کی اقدارِ زندگی متبائن ہیں اور مشترک تہذیبی سرمائے کا فقدان ان کے درمیان سدِ راہ بن گیا ہے۔ منن بھی کم و بیش خالو جان کے بیٹے ہی کی طرح ایک متوازی رہ گذر پر پا انداز ہے۔ یہ دونوں سمتیں متخالف ہی نہیں، بلکہ غیر متعین بھی ہیں کیونکہ ہم سب دراصل ایک بھنور میں گرفتار ہیں، لیکن اہم سوال یہ نہیں ہے کہ یہ سمتیں ہمیں کس منزل کی طرف لے جا رہی ہیں اور ان کا انجام اور مآلِ کار کیا ہوگا، بلکہ یہ کہ دیاس پور اور میرٹھ کے سفر کی طرح اورنگ آباد کا یہ سفر بھی منن کے لیے حال میں ماضی کی یاد آوری اور دستیابی مقصود و منتہا نہیں ہے اور نہ اشیاء، اشخاص اور مقامات کے نقوش کو ذہن پر مرتسم کرنا، بلکہ ذہنی عمل کی پیشکش اور تحت الشعوری محرکات اور واقعات کو اندھیرے کی کال کوٹھری سے باہر نکال کر اجالے میں لانا اور حال سے ماضی کا رشتہ، جو دور تک چلا گیا ہے، جوڑنا اور ان مختلف النوع یادوں کو جو آپس میں گڈمڈ ہیں، منیر کرنا اور ابھارنا۔ یہ گویا عکس ریز شعاعوں کو ایک نقطے پر جمع کرنا ہے۔

ہندوستان کے سفر سے پاکستان واپسی پر جواد میاں کے لیے پھر وہی صبح و شام ہیں، مصروفیت کی وہی بے معنی اور بے کیف تکرار اور ہر دم حالات کے پلٹا کھانے کا اندیشہ

اور تردد۔ جو اسے مضطرب اور بادر آتش رکھنے کے لیے کافی ہے۔ اس میں معاشرتی زندگی کے بندھن میں روز افزوں تشدد کی آگ بھڑکنے کو بڑا دخل ہے۔ زندگی کی یکسانیت کو دور کرنے اور اس کی لایعنیت کے احساس کو نظر انداز کرنے کا ایک وسیلہ مشاعروں کا وقتاً فوقتاً انعقاد ہے، جنھیں ہندوستان کے مختلف مراکز سے آکر بس جانے والے نادانستہ طور پر اپنے مخصوص طور طریقوں کو باقی رکھنے کے لیے برپا کرتے رہتے ہیں۔ ان کا مقصد ثقافت کے کسی خاص پہلو کو نمایاں کرنا نہیں، بلکہ شاید یہ ظاہر کرنا ہے کہ تشدد سے لبالب اور بھرپور زندگی میں غم غلط کرنے کا یہ مشاعرے ایک موثر وسیلہ ہیں۔ مشاعروں کے انعقاد کو ایک معنی میں NOST-ALGIA کا ایک جزو بھی تصور کیا جا سکتا ہے۔ جواد میاں کے لیے میمونہ سے رشتۂ ازدواج میں منسلک ہو جانے کے اشارے کو ٹھکرا دینا:

ماضی کے اندھیروں اجالوں میں گھما پھرا کر بڑی بھابی اصل موضوع پر آئیں: بھیا ہم تمہارے دشمن نہیں ہیں۔ جو کہیں گے تمہارے بھلے کو کہیں گے۔ باہر جا کر تم نے دیکھ لیا۔ میں پوچھتی ہوں، تم نے کتنا سکھ پایا۔ پھر وہی اکیلے کے اکیلے۔ اب بھی وقت نہیں گیا ہے۔ تم میمونہ سے شادی کر لو۔ تو میں سٹپٹا گیا۔ بے ساختہ منھ سے نکلا، اب؟"۔ (ص ص ۱۴۸۔۱۴۷)۔

یا اسے کم از کم لایقِ اعتنا نہ سمجھنا، اور اپنے سفر کی مدت کو دفعتاً مختصر کر دینے کا ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ وہ اور زیادہ شدت کے ساتھ احساسِ جرم کے غلبے اور استیلا میں آجاتے ہیں اور مجو بھائی کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ منّن نے اس موقع کو گنوا دیا، جو انھیں احساسِ جرم کو دور کرنے اور اس کے عواقب کا سدِ باب کرنے کا ملا تھا:

"اس وقت تمہیں احساس نہیں، لیکن آگے چل کر تمہیں احساس ہو گا کہ تم نے کیا کیا ہے، اپنے ساتھ بھی اور اس کے ساتھ بھی۔ پھر یہ احساس تمہیں بہت ستائے گا"۔ (ص: ۱۶۱)۔

مزید:

"تم نے سفر کا کشٹ بھی اٹھایا، اور اسے پایۂ تکمیل تک بھی نہیں پہنچایا۔ تم سفر کو

ادھورا چھوڑ آئے ہو۔ یہ ادھ چھوڑا سفر تمہیں ستائے گا، اور پیارے میرا خیال ہے
کہ اس نے تمہیں ستانا شروع کر دیا ہے۔" (ص ۱۸)۔

ان کا یہ کہنا بھی بڑی حد تک درست معلوم ہوتا ہے کہ جوانی میں جب عناصر میں اعتدال کی صورت ہوتی ہے انسان تنہائی کو نہ صرف انگیز کر لیتا ہے۔ بلکہ شاید اس سے لطف اندوز بھی ہوتا ہے۔ لیکن پھر وہی تنہائی رفتہ رفتہ اسے کھانے کو دوڑتی ہے اور ہضم کرتی چلی جاتی ہے:

"شاید رات کے بیچوں بیچ یا شاید پچھلا پہر ہو، جب مجو بھائی نے وہ فقرے کچھ اس طرح کہے کہ پھر میں نہ صرف اس رات نہ سو سکا۔ اس کے بعد بھی ان فقروں کو اسی رات بات کو اپنے ذہن سے دفع نہیں کر سکا۔ ایک بے کلی نے مجھے آلیا۔ اور واقعی اس سفر نے مجھے ستانا شروع کر دیا۔" (ص ۱۸۹)۔

جواد میاں کے سلسلے میں تو یہ تنہائی اور یہ احساسِ جرم مل کر ایک ایسی سلبی قوت بن جاتے ہیں جو ان کی سائیکی کے اندر زہر کی طرح سرایت کرتی چلی جاتی ہے۔ وہ اس عفریت کو زیر کرنے میں اپنے آپ کو بے بس محسوس کرتا ہے۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ ماضی کے لیے آرزومندی کا جذبہ شاید اسی تضاد کی وجہ سے بھی گہرا ہو گیا ہے، جو ماضی کے مفروضہ امن و عافیت اور موجودہ دور کی بے چینی، بے بسی اور عدم یقین کے درمیان پایا جاتا ہے۔ تضاد اور تقابل کی فنی تدبیر اس ناول میں خاص طور پر استعمال کی گئی ہے۔ آئیڈیل صورتِ حال کو داستانوی انداز میں اس طرح پیش کیا گیا ہے:

"جب میں نے اس بستی میں قدم رکھا تھا، تو کٹورا بجتا تھا۔ کھوے سے کھوا چھلتا تھا کوچوں میں چہل پہل تھی۔ رونق چار طرف تھی۔ بالاخانے روشن تھے۔ مہوشوں کے جمگھٹے تھے۔ طبلہ تھالی کھنکتے تھے۔ نظر باز لیلے گیلے پھرتے تھے۔ بالانشینوں سے نظر بازیاں کرتے تھے۔ اب جو دیکھتا ہوں تو رونق غائب ہو، کا عالم، چار سو دہشت کا ڈیرا ہے، ویرانی کا بسیرا ہے۔ کچھ نہیں کھلتا یہ ماجرا کیا ہے۔" (ص ۱۸۸)۔

اس کے بالمقابل تصویر کا ایک دوسرا رخ اس طرح پیش کیا گیا ہے:

"شہروں کا نقشہ ان دنوں عجیب تھا۔ ابھی بھلی گہما گہمی ہے۔ دکانیں کھلی ہیں،

خریداروں کے جمگھٹے، دل لگی بازوں کے قہقہے، خوانچہ والوں کی بولیاں، یکایک پُراسرار طور پر
کوئی خبر، کوئی افواہ، بازار کے اس ٹکڑے سے اس ٹکڑے تک بجلی کی تیزی سے پھیلتی
چلی جاتی۔ اسی تیزی سے دکانیں بند ہوتی چلی جاتیں۔ تسڑ دھاڑ دھاڑ گر رہے ہیں۔ دروازے
دھڑ دھڑ بند ہو رہے ہیں۔ دکان دار دکانیں بند کرکے خریدار سودا سمیٹ کے بھاگے
چلے جارہے ہیں۔ دم کے دم میں بازار بند، سڑکیں خالی، فضا سنسان، جیسے وہ افواہ
نہیں تھی، کوہِ ندا سے آواز سُنائی دی تھی۔" (ص ۱۸۳)۔

یہ تقابل تشدد سے پُر ماحول کی ہیبت ناکی کو اور زیادہ گہرا بنا دیتا ہے۔ یہاں تک کہ بدن پر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں یا اس پر چیونٹیاں سی سرسرانے لگتی ہیں۔ جیسا کہ شروع میں بھی کہا گیا' دو زمانوں کے درمیان فصل سے پیدا شدہ آرزومندی ماضی کے جذبے کی تحریک کے لیے ایک تاریخی حوالہ قرطبۂ غرناطہ اور اشبیلیہ کے عروج و زوال کا نقش ہے۔ جو رہ کر ناول نگار کی تخلیقی جبلت کی تحریک کرتا رہتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر یہاں ماضی اور حال کے درمیان INTER WEAVING کی شہادت دستیاب ہوتی ہے، اور یہ باہمی بناوٹ بڑی ہنرمندی کے ساتھ ناول میں شروع سے آخر تک مختلف مقامات پر کی گئی ہے۔ تضاد اور تقابل کا عمل بھی اسی کا ایک جزو ہے، یا یہ کہیے کہ اس عمل کے نتیجے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ دو تاریخی یا اسطوری کردار اس ضمن میں شیخ ابوالحجاج یوسف اور ابن حبیب کے ہیں جو برابر اس دَور کی یاد دلاتے رہتے ہیں، جسے نیرنگِ اندلس کہہ لیجیے۔ یہ ایک تاریخی نقطۂ استنارہ ہے جس کے ذریعے یادآوری کا عمل سہل ہو جاتا ہے۔ یہ وہ دَور ہے جب اسپین کی سرزمین میں اسلامی تہذیب کا دَور مثل ایک چشمۂ حیات کے نمودار ہوا تھا جس نے زندگی کے ہر ہر منظر کو سدا بہار اور بہجت آگیں بنا دیا تھا۔ پھر وہ تاریک دَور بھی آیا جب یہ سوتے خشک ہو گئے اور یہ لہلہاتی، چہچہاتی زندگی گردباد کے طوفانِ بلاخیز کے مقابل جھلس کر رہ گئی اور دفعتاً ایک تودۂ خاک میں تبدیل ہو کر نیست و نابود ہو گئی۔ شادابی، توانائی اور تازگی ایک طرف اور انتشار، اضمحلال اور پراگندگی دوسری طرف، دونوں کے درمیان ایک فصیل کھڑی ہو گئی جو حساس ذہنوں کو برابر کچوکے دیتی رہتی ہے اس مد و جزر کی تاریخ کی ورق گردانی کرنے والا اپنے تخیل میں پھر وہی جنت آباد کرنا چاہتا ہے، جو اسپین میں اس وقت موجود تھی، جب اسے

ELDORADO کہا جاتا تھا۔ اسی طرح کا احساس ان کتھاؤں کو پڑھ کر بھی ہوتا ہے۔ جب زندگی بے داغ بھی تھی اور نور و نغمے کے وفور سے لبریز بھی۔ اس میں نہ کہیں شر کا تصور تھا، نہ تجربے کے تضادات کا، نہ جنگ و جدل کا اندیشہ تھا، نہ معاشی ناہمواریوں کی پیدا کردہ تفریق اور رکاوٹ، نہ تمیزِ بندہ و آقا کی گنجائش، نہ انتفاع اور استحصال کا اس میں کوئی مقام تھا اور نہ تنفر، ریاکاری، اور رشک و رقابت جیسے منفی اور سفلی جذبات کی پرورش۔ اسے آپ ایک طور سے معصومیت کا دَور کہہ سکتے ہیں، جس کے مقابلے میں آج کا دَور تجربے کا دَور ہے؛ سونے کے مقابلے میں چاندی، جو آگے چل کر آہن میں تبدیل ہو سکتی ہے، جب اضمحلال اور انتشار کی قوتیں معاشرے کے اسٹرکچر ہی کو نہیں منقلب کر دیتی ہیں، بلکہ انسانی شخصیت بھی اپنے کھرے پن سے یکسر محروم ہو جاتی ہے۔

اسپین کی حوالہ جاتی REFERENTIAL اہمیت کے ضمن میں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اسے لغوی تخیل یعنی : LITERALIST IMAGINATION کا کارنامہ نہیں شمار کرنا چاہیے، کیوں کہ یہاں تاریخ اسطور میں بدل جاتی ہے اور ایک علامتی شان دھار لیتی ہے۔ عہدِ عتیق سے متعلق جتنی بھی حکایتیں اور داستانیں ہم تک پہنچی ہیں، ان کی تخلیق چاہے ہندوستان میں ہوئی ہو، چاہے یونان مصر اور میسوپوٹامیا یا کسی اور خطۂ زمین میں؛ ان سب میں یہ عنصر مشترک ہے کہ انسان اپنے آئیڈیل کی خلد بریں سے اخراج یا سقوط کی وجہ سے اور حال کی تلخی اور زبوں حالی سے گھبرا کر اس شہرِ آرزو کی طرف تکتا رہتا ہے، جہاں اس کی مراجعت اور واپسی کسی صورت اور کسی قیمت پر ممکن نہیں۔ اس لیے یہ ناول محض ایک جغرافیائی اقلیم سے دوسری جغرافیائی مملکت کی جانب سفر کرنے سے متعلق نہیں ہے بلکہ بنیادی طور سے اسی آرزومندیٔ ماضی سے متعلق معلوم ہوتا ہے، جو انسانی سائیکی کا ایک قابلِ لحاظ پہلو ہے اور اس کے ساتھ اس احساسِ جرم سے بھی، جو جواد میاں کو برابر کچوکے دیتا رہتا ہے؛ اور زمین بھی اس سے انحراف کرنے والے کو کوستی رہتی ہے :

"زمین بڑی کمبخت چیز ہے۔ جب تک اس کا خیال نہ آئے، اس وقت تک خیریت ہے، لیکن ایک مرتبہ اس کا خیال آجائے، تو بس پھر وہ پکڑ لیتی ہے۔" (ص ۸۷)۔

مزید:

"آباد زمین کو اجاڑنا کوئی اچھی بات تو نہیں ہے ہمارے پاکستان میں آباد ہو جانے کے شوق میں ہمیں تو نہ اجاڑتے اور خاندان کا بھل بھرا تو نہ کرتے"۔ (ص ۱۱۸)۔

بہشتِ آرزو کی طرف کشش کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہمارے ربط و تعلق کی اولین دھرتی، اس کے باغ و راغ، اس کے چرند پرند، اس کے چشمے اور ندیاں، اس کے کوہ و دمن، اس کے کوہسار اور دشت و چمن، ہمیں آوازیں بھی دیتے رہتے ہیں اور ہمیں اپنی طرف کھینچتے بھی رہتے ہیں۔ کیوں کہ متنوع اظہارات میں اگر دوری یا بیگانگی پیدا ہو جائے یعنی رشتہ، موانست و مطابقت ٹوٹ جائے، تو اس کی وحدت پارہ پارہ ہو جاتی اور انسان کے لیے ایک عذاب بن جاتا ہے۔

آخر آخر میں واجد میاں جب وہ ایک ریسٹوران میں بیٹھا چائے پی رہا ہے، اچانک بھگدڑ کی صورت میں تشدد کا شکار ہو کر زخمی ہو جاتا اور فوراً اسپتال پہنچا دیا جاتا ہے۔ آپریشن کامیاب ہونے پر اس کے دماغ سے گولی نکال تو دی جاتی ہے، اور کچھ مدت تک موت و زیست کے درمیان معلق رہ چکنے کے بعد وہ ایک نئی زندگی بھی پالیتا ہے، لیکن اس کے دماغ میں جو چرخی چلتی رہتی ہے، وہ اسے یہ باور کراتی ہے کہ اس کا وجود ریزہ ریزہ ہو کر رہ گیا ہے۔ وہ اپنے قیاس کے مطابق ایک بکھری ہوئی شے سے زیادہ نہیں، جس کا مرکز وحدت کھو گیا ہے کہ اس میں اعتدال، توازن اور استحکام قسم کی کوئی شے باقی نہیں ہے، سوائے اس کے کہ وہ ایک ایسا ذرہ بن گیا ہے، جس میں شعور کی فعلیت حرکیت اور تابندگی در آئی ہے۔ اب اس کے شعور اور تحت الشعور کے درمیان ایک پیہم کشمکش اور جنگ چھڑ جاتی ہے اور اسی طرح دماغ کی حضوری اور فراموش کاری کے مابین بھی۔ ذہن اب ایسا بھنور نظر آنے لگتا ہے جس میں ماضی کی یادوں کے پُرشور ریلے آ آ کر گرتے رہتے ہیں۔ ایک یاد دوسری یاد کو ہوا دیتی رہتی ہے اور یہ یادیں گلیوں کا ایک جال سا بنتی چلی جاتی ہیں، جن سے باہر نکل آنا مشکل معلوم ہوتا ہے"۔ (ص ۱۳۲)۔

شخصی اور لاشخصی تجربے آپس میں گڈمڈ ہونے لگتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے، جیسے نہ صرف بچپن اور جوانی کی یادوں کی شکل میں اکٹھا کیا ہوا اثاثہ غیر شعوری طور پر سامنے آتا چلا جا رہا ہے۔ بلکہ تاریخ اور اسطور کا سارا مسالہ اور کتھاؤں کی ساری دولت بھی لاشعور کی چھلنی میں چھن کر امڈ

رہی ہے ۔ یعنی ایک بار پھر شیخ ابوالحجاج یوسف اور ابن حبیب آدھمکتے ہیں اور ذہن کے دروازے پر دستک دینا شروع کر دیتے ہیں اور قدیم ہندوستان کی کتھاؤں کے راوی بھی کنڈلی جما لیتے ہیں اور تجربات کے تنوع اور تکرار کے بیچ بعض اہم موتیف کی نشان دہی کرتے ہیں اور وہ احساسِ جرم بھی جو نہ صرف منن کے ذہن کے کسی گوشے میں جاگزیں ہے، بلکہ اس کے لیے ایک طرح کا OBSESSION بن گیا ہے ؛ یہ ہمیں پولش ناول نگار کان ریڈ کے ناولوں کے بعض کرداروں کی یاد دلاتا ہے، جو احساسِ جرم سے چھٹکارا پانے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے رہتے ہیں منن اپنے آپ میں یہ طاقت اور حوصلہ نہیں پاتا کہ اس چمٹنے والے آسیب کو اپنی ذات سے علیحدہ کر سکے ۔ پراگندگی اس کے سارے وجود میں سرایت کر گئی ہے ۔ نارمل اور صحت مند انسان کے شعور اور لاشعور کے درمیان جو ایک نقطۂ اتحاد ہوتا ہے، وہ یہاں کہیں گم ہو گیا ہے، اور اس کی بازیابی مشکل ہی نہیں ناممکن نظر آتی ہے۔ کیوں کہ یہاں شعور اور لاشعور، حافظے اور فراموش کاری ایک مدت سے برسرِ پیکار ہیں ۔ جواد میاں جب اپنی صحت یابی کی دہلیز پر پہنچنے کے قریب ہوتے ہیں تو انہیں ایک اور صدمہ مجو بھائی کے سلسلے میں اچانک آلیتا ہے کہ وہ بھی غالباً تشدد کی نظر ہو گئے ہیں جو معاشرے میں پوری طرح سرایت کر چکا ہے۔ اس کا جبلّی احساس اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

"چائے ٹھنڈی ہوتے ہوتے بالکل ٹھنڈی ہو گئی ۔ جیسے کہ برف ہو گئی ۔ ہم اس طرح گم سم بیٹھے تھے، اتنے گم سم کہ جنبش تک نہیں کی ۔ بس جیسے ساکت ہو گئے ہوں دو خاموشی کے تودے بیچ میں ٹھنڈی چائے سے لبریز دو پیالیاں" (ص ۳۴۱)۔

اور اسی علامتی تناظر کے بعد:

"اب میں اکیلا تھا، بالکل اکیلا ۔ جیسے رات ہو گئی ہو، اور میں اکیلا جنگل میں چلتا ... چلتا گیا ایک معنی، میں تو جما بیٹھا تھا ۔ جہاں بیٹھا تھا، بس وہیں جما کا جما رہ گیا تھا ۔ لگتا تھا، اب میں یہاں سے ہل نہیں سکتا ۔ جگہ نے جہاں میں بیٹھا تھا، مجھے باندھ لیا ہے۔ میں بندھا بیٹھا رہا ۔ پتہ نہیں کتنی دیر تک ۔ وقت کا احساس باقی رہا ہوتا، تو اندازہ ہوتا کہ کتنی دیر تک میں یوں دم بخود بیٹھا رہا ۔" (ص ص ۳۴۲-۳۴۱)۔

مزید:

"دہلیز سے قدم نکالتے نکالتے میں ٹھٹکا۔ یہ کون سا شہر ہے۔ وہی شہر، تو پھر میں وہاں نہیں ہوں۔ اس جانے بوجھے شہر میں اچانک میں اجنبی بن گیا تھا۔ میں ٹھٹک کر کھڑا ہو گیا تھا۔ سامنے جنگل پھیلا ہوا تھا، اور رات پڑ چکی تھی۔ پھر؟ کب تک یوں ڈانواڈول کھڑا رہوں گا۔" (ص ۳۲۲)۔

اور پھر ہر طرف تاریکی ہی تاریکی اپنے جھنڈے گاڑ دیتی ہے اور شر خیر پر اور تاریکی اجالے پر غالب ہوتی نظر آنے لگتی ہے، افق کہر آلود ہو جاتا ہے، اور نتیجہ زندگی کی لایعنیت کا احساس۔

پورے ناول میں بول چال کی زبان جس سہولتِ اظہار اور لچک پن کے ساتھ استعمال کی گئی ہے اور اس نے لسانیاتی لب و لہجے میں جو سرعتِ انتقال پیدا کر دی ہے اسے اس کے تھیم سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ محاورے کی حلاوت کو واضح کرنے کے لیے صرف ایک اقتباس کافی ہوگا:

"اجی میں تو بھولنے کی کوشش کرتی ہوں بختنی میری بہو مجھے نہیں بھولنے دیتی۔ دائے وہاں مجال تھی بہوؤں کی کہ ساس کے سامنے چوں بھی کر جائیں۔ ساس تکلوں سے آنکھیں نکال لیتی یہ تو یہاں سورتیاں بنی پھرتی ہیں اور میری بہو تو ایسی ہفت رنگ ہے، اوپر سے کیسی میٹھی ہے۔ خالہ خالہ کہہ کر کیسی للو پتو کرتی ہے جی میں تو آئی کہ خالہ کی خل بچی، تو نے خالہ کو کوئے بچی بنا کے طاق میں بٹھا دیا ہے پھر میں چپ ہو گئی کہ پتہ نہیں کتنا بڑھا چڑھا کر بیٹے کو بتائے گی۔" (ص ۵۹)۔

پورے ناول میں اس رواں دواں محاورۂ سخن کی پرچھائیاں ہر جگہ نظر آتی ہیں۔ شاید یہ کہنا صحیح ہوگا کہ خارجی احوال اور داخلی کیفیات اور حافظے میں مستتر یادوں کو برانگیختہ کرنے کے لیے ایک بہت ہی واضح اور قطعی اسٹرکچر وضع کیا گیا ہے۔ اس پورے ناول کو اگر ایک طرح کا VERBAL ICON کہا جائے، تو نامناسب نہ ہوگا، جس کے پسِ پشت حد درجے کی نفاست اور احساسیت کارفرما ہے۔ ناول میں ایک جگہ یہ کہا گیا ہے:

"یہاں والوں کو کیا پتہ کہ ہم نے کتنے رنج اٹھائے ہیں۔ ہرج مرج کھینچ کر کالے

کوسوں یہاں آئے۔ یہاں پر آکے نئے پیچ پڑ گئے۔ تو بندہ پرور ہم نے آپ سے یہی تو پوچھا ہے کہ آگے حضور کو کیا نظر آتا ہے؟ 'سمندر'، مجو بھائی نے پھر اسی بے فکری سے جواب دیا"۔ (ص ۵۲)۔

مزید:

"مجھ سے پوچھنے لگے میاں مجید الحسینی، تمہیں آگے کیا نظر آتا ہے، میں نے کہا، 'سمندر'، میرا منہ تکنے لگے۔ سمجھے کہ تخول کر رہا ہوں۔ کہنے لگے بھائی مجید الحسینی میں نے سنجیدگی سے تم سے یہ سوال کیا ہے۔ میں نے کہا، قبلہ اقن صاحب، میں نے بھی سنجیدگی سے کہا ہے۔ جبھی تو ہو گئے"۔ (ص ۱۸۶)۔

'آگے سمندر ہے'، کے بارے میں یہ قیاس آرائی کی گئی ہے کہ یہ ترکیب پاکستان کے ایک ممتاز سیاست داں نے اپنے حریفوں کو ستانے کے لیے استعمال کی تھی۔ ممکن ہے یہ صحیح ہو لیکن شاید قارئین کے لیے یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ CELTIC لیجنڈ میں لفظ LLYR سمندر کے معنوں میں آیا ہے اور یہ بیک وقت تاریکی کی علامت بھی ہے اور تباہی کی بھی۔ اور اس لحاظ سے لفظ 'سمندر'، اور اس کے مضمرات ناول کے پورے مواد کو محیط ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ اس ناول کا سارا تھیم نظم 'ذوق و شوق'، میں اقبال کے اس معنی خیز مصرعے کی ایک گونہ تفسیر معلوم ہوتا ہے:

میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

اس کتاب میں شامل مضامین، فکشن کی تنقید کی بعض نئی جہات کو روشن کرتے ہیں۔ مصنف کی تنقیدی بصیرت، موضوعات کے ساتھ لسانی اور فنی طریق کار کے ایسے پہلوؤں کو بے نقاب کرتی ہے جن کی مثال اردو ناول کی تنقید میں بہ مشکل تلاش کی جاسکتی ہے۔

ابوالکلام قاسمی۔ علی گڑھ

☆☆☆☆☆

بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر اردو میں مروجہ فکشن تنقید موضوع کی تلخیص اور فنی نکات کے نام پر بعض مبہم اور سیال اصطلاحات کے بے محابا استعمال سے گراں بار نظر آتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اردو کے اہم ناولوں کا نہ تو معروضی اور فنی محاسبہ ہوسکا ہے اور نہ مختلف ناولوں کے امتیازات واضح ہوسکے ہیں۔

انگریزی اور اُردو ادبیات کے نامور عالم اور نقاد پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے جو تنقیدی تحریروں میں عمومیت، تعمیم زدگی اور عبارت آرائی کو روا رکھنے کے سخت خلاف ہیں اردو کے پندرہ اہم ناولوں کو مرتکز مطالعے کا ہدف بنا کر فکشن تنقید کو ثروت مند بنانے کی قابل قدر سعی کی ہے۔ متن کا گہرا مطالعہ اور معروضیت اسلوب صاحب کی تنقید کا امتیازی وصف ہے۔ ناولوں کے مطالعے میں اسلوب صاحب نے فن پارے کے فنی امتیازات، سماجی تعاملات اور علمی سروکاروں پر دقت نظر کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ 'امراؤ جان ادا' کو محض طوائف کی سرگزشت یا لکھنؤ کی معاشرت کا عکاس سمجھنا ایک نوع کی سہل انگاری ہے۔ اسلوب صاحب نے مرزا ہادی رسوا کے معاشرتی اور علمی سروکاروں اور ان کے فنی ہنرمندی کے نقوش بطریق احسن اجاگر کیے ہیں۔ 'کاروان وجود' 'اداس نسلیں' اور 'ایسی بلندی ایسی پستی' پر ان کے مضامین مذکورہ ناولوں کو ایک نیا ادبی تناظر عطا کرتے ہیں۔ زیر مطالعہ کتاب 'اردو کے پندرہ ناول' مقدمات کی تدوین، نتائج کے استخراج اور تنقیدی نقطۂ نظر کی صلابت کے باعث فکشن تنقید کے لئے امکانات کو خاطر نشان کرتی ہے۔

شافع قدوائی۔ علی گڑھ

مصنف کی کتابیں

تصانیف :

☆ ادب اور تنقید

☆ نقشِ غالب

☆ اقبال کی تیرہ نظمیں

☆ نقشِ اقبال

☆ اقبال کی منتخب نظمیں اور غزلیں

☆ اقبال: حرف ومعنی

☆ نقشہائے رنگ رنگ (مطالعات غالب)

☆ اطراف رشید احمد صدیقی

☆ اردو کے پندرہ ناول

☆ حرفے چند (زیرطبع)

☆ تنقیدی تبصرے (زیرطبع)

Arrows of Intellect : India 1965
Rptd. U.S.A. 1970

William Blake's Minor Prophecies 2001
U.K., U.S.A., CANADA

تالیفات :

☆ نذرِ منظور

☆ غزل تنقید، ولی دکنی سے اقبال اور مابعد اقبال تک (جلد اول ودوم)۔

☆ غالب: جدید تنقیدی تناظرات (زیرطبع غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی)

☆ اقبال: جدید تنقیدی تناظرات (زیرطبع یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ)

☆ Essays on Wordsworth

☆ Essays on John Donne

☆ Essays on Milton

☆ Essays on Sir Walter Raleigh

☆ Iqbal : Essays & Studies

☆ Sir Syed Ahmad Khan: A Centenary Tribute.