فکشن شعریات
تشکیل و تنقید

گوپی چند نارنگ

فکشن شعریات
تشکیل وتنقید

قلندر جز حرفِ لاالہ کچھ بھی نہیں رکھتا
فقیہِ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا

(اقبال)

فکشن شعریات
تشکیل و تنقید

گوپی چند نارنگ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

© author

Fiction Sheriyaat

Tashkeel-o-Tanqeed

by

Gopi Chand Narang

سنہ اشاعت	:	2009
پہلا اڈیشن	:	1100
قیمت	:	375 روپے
کمپوزنگ	:	محمد موسیٰ رضا
مطبع	:	عفیف پرنٹرس، لال کنواں، دہلی 110006

ISBN : 978-81-8223-546-5

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)

Ph : 23216162, 23214465, Fax : 0091-11-23211540

E-mail: info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com

website: www.ephbooks.com

ممتاز شیریں

کے نام

فکشن تنقید میں جن کی حیثیت

Pole Star کی ہے

تمثالِ ناز جلوۂ نیرنگِ اعتبار
ہستی عدم ہے آئینہ گر روبرو نہ ہو

(غالب)

فہرست

دیباچہ 9

مقدمہ : فکشن شعریات کی تشکیل اور گوپی چند نارنگ : شافع قدوائی 11

افسانہ نگار پریم چند (تکنیک میں Irony کا استعمال) 45

منٹو کی نئی پڑھت : متن، ممتا اور خالی سنسان ٹرین 69

بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں 91

چند لمحے بیدی کی ایک کہانی کے ساتھ 114

بلونت سنگھ کا فن : سائیکی، ثقافت اور شکستِ رُومان 122

انتظار حسین کا فن : متحرک ذہن کا سیّال سفر 186

اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ : بلراج مینرا اور سریندر پرکاش 249

نیا افسانہ : روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحۂ فکریہ 267

نیا افسانہ : علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر 279

فکشن کی شعریات اور ساختیات 320

جدید نظم کی شعریات اور کہانی کا تفاعل 350

پُرانوں کی اہمیت 375

مثنوی گلزارِ نسیم کی معنویت 382

کرشن چندر اور ان کے افسانے 389

گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب	393
جابر حسین کی آلوم اا جاوا اور ٹال کی مرنی	404
ساجد رشید : مہانگری زیرناف اور سماجی ڈسکورس	435
مدرسے اور مولسری سے لگی کہانی	458
Qurratulain Hyder : An Author Par Excellence	*i* / 472

دیباچہ

فکشن کی تنقید سے میری دلچسپی اسلوبیات، فکریات (تھیوری) یا مابعد جدیدیت کے مباحث سے کسی طرح کم نہیں، تاہم ان مضامین کے یکجا ہونے کا کام برابر التوا میں رہا، شاید اس لیے کہ پچھلے بیس تیس برسوں میں فکریات میں نئے چیلنج سامنے آتے رہے۔ پوری علمیات (Epistemology) وہ نہیں رہی جو پہلے تھی۔ جیسے کہ معلوم ہے ہر عہد اپنے Episteme (علمیاتی زمرہ) سے پہچانا جاتا ہے۔ اس کا اثر ادبیات، سماجیات، کلچر سب پر پڑتا ہے۔ تنقیدی ترجیحات اور رویے بھی اس سے بچ نہیں سکتے۔ اس اعتبار سے زیرِ نظر مضامین خود میری ادبی فکر اور تنقیدی سفر کے نشانِ راہ ہیں۔

فکریات یا تھیوری کے مباحث میں اصطلاحوں کے استعمال سے خواہ وہ آسان ہوں یا ادق، مفر نہیں ہے۔ تھیوری میں میری کوشش رہتی ہے کہ اصل خیال جہاں تک ممکن ہو افہام و تفہیم کی زد میں آکر بدل نہ جائے یا ضائع نہ ہو خواہ اُسے جوں کا توں پیش کرنا پڑے۔ لیکن عملی تنقید میں اصطلاحوں یا نظری مسائل سے حتی الامکان میں اجتناب برتتا ہوں۔ میرا اصول ہے کہ فکریات فکریات ہے اور تنقید تنقید، دونوں ایک دوسرے کا بدل نہیں۔ ادبی تنقید میں فکریات حاوی ہو جائے تو موشگافیوں کو راہ دیتی ہے جو مرعوب تو کرسکتی ہیں، متاثر نہیں کرسکتیں کہ تنقید کا کام فن پارے کی تعینِ قدر اور تحسین شناسی ہے۔ تنقید بقراطیت کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ البتہ فکریات اگر ذہن وشعور کا حصہ بن جائے یا سینے کا نور بن جائے تو تنقید فن پارے کو اجالتی بھی ہے اور خود اپنا بھلا بھی کرتی ہے۔ بھلا اس لحاظ سے کہ ادب جہاں چراغانِ معنی ہے، وہاں

سرچشمۂ انبساط و سرور اور جمالیاتی کیف و کم بھی ہے۔ ادبی تنقید اگر ادب کا حصہ ہے تو اس کو نہ صرف تخلیقی کیف و کم میں شریک رہنا چاہیے بلکہ قاری کو بھی اس میں شریک کرنا چاہیے۔ فکریات کے قدموں کی چاپ سنتے ہوئے ادبی تنقید کو ادبی تنقید بنائے رکھنے کی میں نے بہرحال اپنی سی سعی کی ہے۔

ادھر تنقید میں فکشن شعریات یا بیانیات (Narratology) یا فکشن کی گرامر کی نئی گزرگاہیں روشن ہوئی ہیں۔ زیرِ نظر مضامین بعض خاص خاص تاریخی لمحوں میں لکھے گئے، ان کے سنین جہاں جہاں ممکن تھا دے دیے گئے ہیں۔ ان کے بارے میں میرا کچھ کہنا عبث ہے۔ ڈاکٹر شافع قدوائی جو اردو کے نوجوان نقادوں میں نہایت وسیع المطالعہ ہیں اور ادبی مباحث میں گہری نظر رکھتے ہیں، انھوں نے اپنے پیش لفظ میں بہت سے امور سے پردہ اٹھایا ہے۔ ان مضامین کی یکجائی اور ترتیب و تہذیب بھی بہت کچھ ان کی تحریک کا نتیجہ ہے جس کے لیے ان کا ممنون و مشکور ہوں۔ اس کتاب کی اشاعت سے امید ہے کچھ دوستوں کی دیرینہ فرمائش پوری ہوگی، ورنہ اپنا تو بہرحال یہ معاملہ ہے:

اے متاعِ درد در بازارِ جاں انداختہ
گوہرِ ہر سود در جیبِ زیاں انداختہ

— عرفی

گوپی چند نارنگ

4 فروری 2009، نئی دہلی

مقدمہ

شافع قدوائی

فکشن شعریات کی تشکیل اور گوپی چند نارنگ

ادب علی الخصوص فکشن میں خارجی حقائق اور داخلی کوائف کا التباس اس قدر قوی ہوتا ہے کہ اسے انسانی اعمال اور افعال کی نمائندگی کے اظہار کا بنیادی وسیلہ متصور کیا جاتا ہے۔ کہانیوں سے دلچسپی نہ صرف فطرتِ انسانی کا ناگزیر جزو ہے بلکہ قصے، حکایتیں اور افسانے ہماری معاشرتی، تہذیبی اور تخلیقی کائنات کی تشکیل کا ابتدائی اور مستقل حوالہ بھی ہیں۔ فکشن ہماری اجتماعی بصیرت اور یادداشتوں کے تخلیقی اظہار اور خارجی حقیقت سے عہدہ برآ ہونے کے امکانات کو بھی خاطرنشان کرتا ہے۔ مختلف بشری علوم بشمول ادبی تنقید، لسانیات، بشریات، نفسیات اور عمرانیات انسانی سروکاروں سے آگہی اور ادراکِ حقیقت میں کہانیوں کی ساخت کے تجزیے کو اساسی اہمیت دیتے ہیں۔ افسانہ فقط بیان، نقطۂ نظر، ارتکاز اور نمائندگی کے مختلف طریقوں اور تہذیبی مظاہر کو Domesticate کرنے کی روش کا غماز نہیں ہے بلکہ یہ اصلاً زبان کے خودنگر کردار (Self-Reflexivity) کے تخلیقی اظہار سے عبارت ہوتا ہے۔ معاصر فکشن تنقید موضوع یا مواد کی تلخیص، پلاٹ، storyline، مکالموں اور کرداروں کی زبان، ملفوظی اور غیرملفوظی حرکات وسکنات کے مطالعے، راویوں کے نقطۂ نظر (Narrator's Point of View) اور ارتکاز (Focalization) کے مختلف طریقوں کی بحث سے عبارت نہیں سمجھی جاتی اور نہ ہی کرداروں کی مقبول عام درجہ بندی Flat اور Round Character یا راویوں کی تقسیم واحد متکلم (First Person) یا غائب خبیر مطلق راوی (Omniscient Narrator)

اور ان کے نقطۂ نظر کو مطالعہ کا بنیادی ہدف بنایا جاتا ہے۔ اب افسانہ بلکہ فکشن تنقید کا مرکزی حوالہ Narratology یعنی علم بیانیات ہے۔ بیانیات اصلاً Narrative کے ساختیاتی مطالعہ کی اصطلاح ہے۔ فن پارہ میں تواتر کے ساتھ رونما ہونے والے عناصر، موضوعات اور پیٹرن اور پھر ان کے حوالے سے صورت پذیر ہونے والے آفاقی اصولوں کو مرکز توجہ بنانا علم بیانیات کا بنیادی نکتہ ہے۔ لیوی سٹراس اور سوسیئر کی بصیرتوں سے کسب فیض کرتے ہوئے اب بیانیات کے ماہرین فکشن مطالعے میں Discourse Narratology اور Story Narratology کو موضوع بحث بنانے لگے ہیں۔ اول الذکر تجزیے میں متن کو متشکل کرنے والے اسلوبیاتی انتخاب کو موضوع گفتگو بنایا جاتا ہے جبکہ Story Narratology میں کرداروں کے اعمال اور افعال اور بیان کردہ وقوعہ کے ان عوامل کو پیش نگاہ رکھا جاتا ہے جو افسانہ کے پلاٹ اور Motives کی تشکیل کرتے ہیں۔ ژان ژینے، پالمر، چیٹ مین اور اسٹینز ل نے راوی کے مسئلہ کو محض بیان کی نوعیت سے جوڑ کر دیکھنے کی روش کو درخور اعتنا نہیں سمجھا اور یہ سوال اٹھایا کہ کہانی کے واقعات کو کس کے نقطۂ نظر سے بیان کیا جارہا ہے یعنی کون بول رہا ہے سے زیادہ اہمیت کون دیکھ رہا ہے، کو حاصل ہے۔ اس کے لیے Figural Narrative کی اصطلاح استعمال کی جارہی ہے جو داخلی ارتکاز Internal Focalization کی ضامن ہوتی ہے۔

بیانیات کے نظری اور عملی مباحث اردو میں مروجہ فکشن تنقید میں بار پاسکے ہیں یا نہیں؟ اس اجمال کی تفصیل یا اس استفسار کے اطمینان بخش جواب کے لیے اردو کے سربرآوردہ نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ کے فکشن سے متعلق Trail blazing اور خیال انگیز مضامین سے رجوع کرنا ضروری ہے۔ پروفیسر نارنگ (اور ان کے علاوہ ایک آدھ استثنائی مثال) سے قطع نظر اردو میں مروجہ فکشن تنقید موضوع کی تلخیص اور واقعات کے اسباب وعلل اور ان کے پس پشت کارفرما سماجی صورت حال کی عکاسی اور پلاٹ و کردار کی روایتی بحث سے تجاوز نہیں کرسکی ہے۔ Mimetic تصور ادب کے زیراثر

کرداروں کو عام زندگی کا نمائندہ متصور کر کے اس امر پر شد و مد کے ساتھ اصرار کیا جاتا ہے کہ اب زندہ رہنے والے کردار تخلیق نہیں کیے جا رہے ہیں، یا پھر افسانہ کو زماں و مکاں کا اسیر ہونے کے بجائے دوسرے درجہ کی صنف یا علامت کے عدم و جواز کا نعرہ بھی بلند کیا جاتا رہا ہے۔ افسانہ یا ادبی تخلیق میں آئیڈیالوجی کا نفوذ کس طرح ہوتا ہے، زبان کا خودنگر کردار کیا ہے، بیانیہ کس طرح خود کو قائم کرتا ہے، تخلیقی زبان خود کو کس طرح قائم کرتی ہے، زبان میڈیم ہے یا حقیقت کی شرط، افسانوی متن کا تاریخی لازمیت کی Teleology سے کیا رشتہ ہے؟ ثقافتی کہانی/ خلقیہ یعنی Petit or Local story کس طرح حاوی ڈسکورس کے مقابلے میں خود کو قائم کرتی ہے؟ افسانوی متن مفروضہ مرکز کے محور پر گردش کرتا ہے یا نہیں، افسانہ اور امر واقعہ کا باہمی رشتہ کیا ہے، سیاسی طاقت کا ڈسکورس کس طرح فنی تشکیل میں اساسی اہمیت حاصل کر لیتا ہے، یا افسانہ میں Narrative Voice کے Projection کے وسیلے کیا ہیں، بیانیہ کس طرح مقبول عام مذہبی یا تہذیبی تصور یا آئیڈیالوجی کو Subvert کرتا ہے، افسانہ میں کسی ایک مرکزی موضوع کی تلاش کیوں فعل عبث ہے، کرداروں کا تفاعل اور راویوں کا نقطۂ نظر کس طرح افسانوی متن کی Polyphony میں تقلیب کرتا ہے، اس نوع کے انتہائی اہم، حساس اور خیال انگیز سوالات، جن کی گونج شاید ہی اردو میں مروجہ فکشن تنقید میں سنائی دیتی ہو، پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اٹھائے ہیں اور پھر استنادی شہادتوں کے توسط سے مدلل اور مثبت جوابات بھی دیے ہیں۔ افسانہ کی ماہیت سے متعلق مذکورہ مسائل پر تفصیلی اظہار خیال کی مثالیں شاذ ہی ملتی ہیں۔ نارنگ صاحب نے پریم چند، منٹو، بیدی، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، بلونت سنگھ، سریندر پرکاش، مین را، سلام بن رزاق، منشا یاد، ساجد رشید، جابر حسین اور گلزار کے افسانوی متن سے براہ راست استنباط کر کے فکشن تنقید کے نئے امکانات ہویدا کیے ہیں۔

صنف افسانہ ابتدا ہی سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تنقیدی کاوشوں کا محور رہی ہے اور انھوں نے افسانہ کے علاوہ نظم، مثنوی اور دیگر اصناف سخن میں بھی افسانہ کے

Kernel point یعنی Story line کی معنویت پر دقت نظر کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ علاوہ ازیں انھوں نے Myth اور Legend کی بازتخلیق، متن کی نوتشکیل اور اس کی معنویت پر بھی سوال اٹھائے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی سے متعلق ان کے تفصیلی بلکہ Seminal مضمون 'بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں' نے برصغیر میں بیدی فہمی کی ایک نئی روایت کا آغاز کیا۔ یہ مضمون آرکی ٹائپل اور اسطوری تنقید کے نظری اور اطلاقی امکانات کو پہلی بار گہری تنقیدی بصیرت کے ساتھ بروئے کار لاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وارث علوی اسے اردو فکشن تنقید کی سب سے بہتر اور خیال انگیز مثال قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ افسانوی تنقید کے بہت سے گر انھوں نے اس مضمون سے سیکھے ہیں۔

گزشتہ چار دہائیوں سے گوپی چند نارنگ دلجمعی کے ساتھ فکشن سے متعلق نظری اور عملی پہلوؤں پر مضامین لکھ رہے ہیں اور فکشن تنقید کے نئے میلانات و رجحانات اور علم بیانیات کے نظری مباحث اور عالمی تناظر سے اردو دنیا کو مسلسل واقف کرا رہے ہیں۔ نارنگ صاحب کو اسلوبیاتی تنقید، جدید اور مابعد جدید تنقید کے بنیادگزاروں میں بجا طور پر امتیازی مقام دیا جاتا ہے تاہم فکشن تنقید کو ان کی عطا (Contribution) کا اعتراف اردو تنقید کے ناخن پر قرض ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ نارنگ صاحب کے فکشن سے متعلق مضامین اب تک یکجا طور پر شائع نہیں ہوئے ہیں۔ اب یہ مضامین ایک مبسوط کتاب کی صورت میں شائع ہو رہے ہیں جس سے نہ صرف موضوع کی تلخیص سے گرانبار فکشن تنقید کی نارسائی کا احساس دوچند ہوگا بلکہ افسانہ کی شعریات کے امتیازات بھی واضح ہوجائیں گے۔ فکشن مطالعات سے متعلق نظری مباحث اور ان کی اطلاقی جہتوں کے امکانات کو محیط ان مضامین پر مشتمل کتاب Franz Stanzel کی شہرہ آفاق کتاب A Theory of Narrative کی یاد تازہ کرتی ہے۔

ہرچند کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا اختصاص تھیوری ہے تاہم وہ نظریہ سازی کے عمل کو متن کے حساس اور خیال انگیز تجزیاتی مطالعے سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔

سوغات میں شائع ہونے والا ان کا مشہور مضمون 'فیض کو کیسے نہ پڑھیں : ایک پس ساختیاتی مطالعہ' اس اجمال کی تفصیل پر دال ہے۔ تھیوری کے تعارف اور پھر اس کی اطلاقی جہت کی نشاندہی میں پروفیسر نارنگ بھی یک رخے یا حد سے ٹکنیکل نہیں ہوتے اور ادق و نامانوس اصطلاحات کے بے محابا استعمال سے قارئین کو بدحظ نہیں کرتے۔ نظری مباحث خواہ کتنے ہی ٹکنیکل یا نامانوس کیوں نہ ہو، نارنگ صاحب کی تحریر اردو کے مخصوص تنقیدی محاورہ سے بہرصورت منسلک رہتی ہے۔ افسانہ کا ردتشکیلی مطالعہ کس طرح کیا جائے، تانیثی افسانہ کے امتیازات کیا ہیں، تخلیقی تحریر کی صنفی درجہ بندی پر اصرار کیوں غیرتنقیدی سرگرمی ہے اور افسانہ کے ثقافتی خلقیہ (Petit) سے کیا مراد ہے، افسانہ میں مصنف کی آواز کے علاوہ دیگر آوازوں کا تفاعل کیا ہے اور آوازوں کی کثرت کس طرح ثریننے کے الفاظ میں Hetrodiegtic Narrative کی تشکیل کرتی ہے، ان سوالات پر زیرمطالعہ کتاب کے کم وبیش آٹھ مضامین مشتمل ہیں۔

زیرنظر کتاب کا مضمون 'منٹو کی نئی پڑھت — متن، ممتا اور خالی سنسان ٹرین' اصلاً بیانیات کے نئے تناظر میں منٹو کے فنی امتیازات کو واضح کرتا ہے۔ لذت کوشی کے نئے نئے مواقع فراہم کرنے والی طوائف جس کی زندگی آرائش و زیبائش اور رنگ و رامش سے عبارت سمجھی جاتی ہے، کس طرح 'کرونا' کے داعیوں کو متحرک کرتی ہے، منٹو کا معراج کمال یہی ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ ''منٹو کا موضوع پیشہ ور طوائف یا آرائشی گڑیا ہرگز نہیں بلکہ منٹو کا موضوع پیشہ کرنے والی عورت کے وجود کی کراہ یا اس کی روح کا الم یا اس کے باطن کا سوناپن ہے جس کو کوئی بانٹ نہیں سکتا۔'' سوگندھی کے حوالے سے نارنگ صاحب استفسار کرتے ہیں کہ ''یہاں لفظوں کے پردوں سے کیا 'جنّنی' کا وہ چہرہ نہیں جھانک رہا جو مرد کو جنتی ہے، پھر اس کے ہاتھوں ذلت برداشت کرتی ہے۔ یہ تخلیق کے دائروی عمل کا رمز ہے۔'' مصنف نے سوگندھی کے کردار سے متعلق راوی کے درج ذیل جملے نقل کیے ہیں:

''آج کیوں وہ بے جان چیزوں کو بھی ایسی نظروں سے دیکھتی ہے جیسے

ان پر اپنے اچھے ہونے کا احساس طاری کر دینا چاہتی ہے۔ اس کے جسم کا ذرہ ذرہ کیوں 'ماں' بن رہا تھا۔ وہ ماں بن کر دھرتی کی ہر شے کو اپنی گود میں لینے کو کیوں تیار ہو رہی تھی؟''

نارنگ کے مطابق کیا سوگندھی کا کردار 'کرونا' کے وشال روپ کا، یا ممتا یعنی عورت کے ترفع یافتہ تخلیقی وجود کا چہرہ نہیں جو کائنات کے بھید بھرے سنگیت کا حصہ ہے لیکن جو کانوں میں اسی وقت آتا ہے جب ہم ظاہری یا معمولہ حقائق کی آلائشوں میں گھری آنکھوں کو بند کر لیتے ہیں اور اندر کی آنکھوں سے متن کی روح میں سفر کرتے ہیں۔ 'کرونا' کی یہ تہہ نشیں لہر پورے بیانیہ کی Irony میں جاری رہتی ہے جو سوگندھی اور مادھو کے رشتے کو قولِ محال کی صورت میں تشکیل پذیر کرتی رہتی ہے۔

منٹو کا فنی اختصاص کیا ہے، آئرنی اور قول محال کا تخلیقی استعمال یا پلاٹ کی منظم در و بست یا زندگی کی حرارت سے بھرپور کرداروں کی پیش کش، منٹو کی تعیین قدر اب تک ان حوالوں سے کی جاتی رہی ہے۔ افسانہ میں آوازوں یعنی Narrative Voice کا تفاعل کیا ہوتا ہے اور باختن کی معروف اصطلاحوں یعنی Dialogic اور Polyphonic کا عمل کیا ہوتا ہے، نارنگ نے منٹو کے افسانوں کے مطالعہ میں ان امور کو موضوع بحث بنایا ہے جو یقیناً منٹو کی نئی پڑھت ہے۔ مصنف کے مطابق ''باختن کے لفظوں میں منٹو کا فن Monologic نہیں بلکہ دستوئسکی کی طرح Dialogic یا Polyphonic ہے جس میں سوچ کی کئی تہیں یا کئی آوازیں ایک ساتھ ابھرتی ہیں اور مصنف کرداروں کے مختلف نقطہ ہائے نظر کو آزادانہ ابھرنے دیتا ہے۔'' یہ نکتہ بہت اہم ہے کہ منٹو مختلف آوازوں کو کسی ایک مرکزی آواز کے تابع یا Narrative Discourse کو Linear نہیں رہنے دیتا۔ اس کے تمام کردار اپنے نقطۂ نظر Point of View سے داخلی ارتکاز کی کسی نئی اور غیر متوقع جہت کو پیش کرتے ہیں۔ نارنگ کے مطابق ''بابو گوپی ناتھ واقعتاً کرداروں کا نگار خانۂ رقصاں ہے، عبدالرحیم سینڈو، غفار سائیں، غلام علی، کشمیری کبوتری زینت بیگم، ٹین پٹوٹی فل فل فوٹی، مسز عبدالرحیم عرف سردار بیگم، محمد شفیق طوسی،

محمد یٰسین، غلام حسین وغیرہ وغیرہ چھوٹے بڑے سب کردار اپنا اپنا رویہ، اپنا انداز، اپنے اطوار اور اپنی نفسیات رکھتے ہیں اور اپنے نقطۂ نظر، اپنی زبان اور اپنے محاورے میں بات کرتے ہیں۔ یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ Polyphony کی اس سے بہتر مثال اردو افسانہ میں شاید ہی ملے۔''

ردتشکیل اصلاً متن کے مطالعہ کی ایک Insight ہے جو یہ باور کراتی ہے کہ متن میں مرکز ایک مفروضہ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا کہ ہر متن Self-collapsing ہوتا ہے جو اکثر متضاد جہتوں میں سفر کرتا ہے اور مقبول عام تصور کو Subvert کرتا ہے۔ پریم چند کے مشہور افسانہ 'کفن' کی موضوعاتی تفہیم کی متعدد کوششیں کی گئی ہیں۔ ترقی پسند اور جدید نقادوں نے افسانہ کے عنوان کو بھی موضوع بحث بنایا ہے اور عام طور پر اسے بدھیا کا کفن ٹھہرایا گیا ہے۔ ترقی پسند ناقدوں نے کفن کی تمثیلی قرأت پر اصرار کیا ہے اور لکھا ہے کہ ولادت سے مراد نئی نسل اور دردزہ میں کراہتی ہوئی عورت افریقی ایشیائی سماج ہے یا تاڑی کا نشہ انقلاب کا جنون ہے۔ نارنگ صاحب کے مطابق اس نوع کی تنقید ایک غیر علمی معصومانہ کوشش سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ مصنف کے مطابق 'کفن' Panfictionality کی طرف معنی خیز اشارہ کرتا ہے یعنی یہاں افسانہ اور واقعہ کی تفریق مٹ جاتی ہے۔ بدھیا کی موت اور زندگی دونوں ہی ایک آن واحد کا حصہ ہے۔ کفن سے مراد بدھیا کا پیٹ ہے جس کے اندر بچہ مر گیا ہے۔ ماں کی کوکھ گہوارۂ تخلیق ہے اور عورت کا بنیادی وظیفہ افزائش نسل ہے۔ پیٹ میں پلنے والے بچہ کے لیے رحم مادر کفن کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ نارنگ صاحب کے مطابق 'کفن' کا بنیادی اسٹرکچر آئرنی پر استوار ہے۔ ''پوری کہانی کی فضا طنزیہ ہے۔ پریم چند ایک سنگین سچائی سے پردہ اٹھاتے ہیں اور آخری وار ایسا بھرپور کرتے ہیں کہ پوری کہانی نام نہاد انسانیت اور شرافت کے منہ پر زبردست طمانچہ بن جاتی ہے۔ کفن میں دراصل دو کفن ہیں ایک وہ جس کے پیسوں سے یہ تاڑی پیتے ہیں، دوسرا کفن وہ ہے جسے مرنے والی نے اپنی لاش سے اس بچے کو پہنایا ہے جو ان جنا پیٹ کے اندر مر گیا ہے۔''

نارنگ صاحب نے اپنے خیال انگیز مضمون 'افسانہ نگار پریم چند (تکنیک میں Irony کا استعمال)' میں پریم چند کے متعدد افسانوں میں آئرنی کے خلاقانہ استعمال کی مختلف صورتوں کی نشاندہی کی ہے۔ ان کے مطابق معروضیت اور حقیقت کی بے لاگ ترجمانی اور آئرنی کا فنکارانہ استعمال پریم چند کی بظاہر حقیقت پسندانہ کہانیوں مثلاً دو بیلوں کی کہانی، عیدگاہ، مس پدما، شطرنج کے کھلاڑی، دودھ کی قیمت، سوا سیر گیہوں، نئی بیوی، پوس کی رات اور جرمانہ وغیرہ کی تشکیل سازی میں دیکھا جاسکتا ہے۔

پروفیسر نارنگ کی تنقیدی تحریروں کا خاص وصف معروضیت ہے اور اگر کسی بڑے سے بڑے فنکار میں بھی انھیں کوئی فنی عیب نظر آتا ہے تو وہ اس کی برملا نشان دہی کرنے میں کوئی تکلف نہیں کرتے ہیں۔ عیدگاہ کی عام طور پر پذیرائی کی جاتی ہے مگر نارنگ کے نزدیک یہ کہانی over written ہونے کی بھی مثال ہے کہ اصل کہانی انسان کے خلقی Doxa کو خاطرنشان کرتی ہے۔ عیدگاہ میں (یعنی عقیدہ کی سطح پر) تو مساوات کا سماں نظر آتا ہے مگر بازار میں آتے ہی عدم مساوات یا امیری غریبی کا فرق پوری طرح واضح ہوجاتا ہے۔ کھلونوں کی خریداری سے یہ عمل مترشح ہوتا ہے۔ مصنف کے مطابق ''جب تک عیدگاہ میں تھے، سب ایک تھے لیکن جیسے ہی میلے کے بازار میں آئے، بڑے تو بڑے، چھوٹے چھوٹے بچوں تک میں اونچ نیچ کا فرق پیدا ہوگیا۔ کہانی تو دراصل کھلونوں کی خریداری کے ساتھ ختم ہوجاتی ہے، پریم چند اپنی اچھی سی اچھی کہانیوں میں بھی کچھ نہ کچھ زیادتی تو کرتے ہی ہیں۔ چنانچہ اسے خواہ مخواہ دادی امینہ تک پہنچایا ہے اور چھوٹے حامد کے فطری انسانی عمل کو بڑھاپے میں اور بوڑھی امینہ کے عمل کو بچپن میں تبدیل کرنے کی غیرضروری کوشش کی ہے۔''

پروفیسر نارنگ نے شطرنج کے کھلاڑی کو سیاسی طاقت کے ڈسکورس کی طزیہ پیش کش کے طور پر پڑھا ہے اور مرزا سجاد علی اور میر صاحب کے مکالموں کا ذکر کیا ہے جو کشت، شہ اور مات کے گرد گردش کرتے ہیں۔ شطرنج کی ان اصطلاحوں کا استعمال پریم چند اشارتاً اس سیاسی کھیل کی طرف توجہ منعطف کرانے کے لیے کرتے ہیں جو انگریز

کھیل رہے تھے جس میں شہ سامراج کی تھی اور مات ہندوستان کی۔ پریم چند کے افسانے عموماً محض اخلاقیات اور وسیع تر انسانی ہمدردی کے غماز سمجھتے ہیں تاہم نارنگ نے پریم چند کے افسانوں کو مرتکز آمیز مطالعے کا ہدف بنا کر یہ نتیجہ نکالا ہے۔''انھوں نے حق و انصاف، عدل و شجاعت، دھرم اور کرم اور سماج سیوا کے جو آدرش تراشے ہیں، انھیں بعض جگہ اپنے ہی کرداروں کے ہاتھوں ریزہ ریزہ ہوتے ہوئے بھی دکھایا ہے۔ اس کے لیے جس فنکارانہ ہمت اور بے دردی کی ضرورت ہے، وہ بھی ان میں تھی۔ انھوں نے بے لاگ حقیقت نگاری بھی کی۔ گہرے طنز سے بھی کام لیا اور نہایت سفاکی اور بے رحمی سے Irony کی تعمیر و تشکیل کا حق بھی ادا کیا۔ پریم چند کی افسانوی کائنات کے ایسے مرتکز Focussed اور Incisive مطالعہ کی کوئی مثال نہیں ملتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی پروفیسر نارنگ کے پسندیدہ فنکار ہیں۔ ہم پہلے اشارہ کر آئے ہیں کہ 'بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں' کو اردو میں فکشن تنقید کی سب سے بہتر اور خیال انگیز مثال قرار دیا جاتا ہے اور اس مضمون سے نارنگ صاحب کی تنقیدی ژرف نگاہی اور معروضی تجزیاتی فکر کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس مضمون پر گفتگو کرنے سے قبل مناسب معلوم ہوتا ہے کہ بیدی کے فن سے متعلق ان کے ایک اور مضمون کی بازخوانی کر لی جائے۔ یہ اصلاً بیدی کے ایک افسانہ 'ایک باپ بکاؤ ہے' کا تجزیاتی مطالعہ ہے۔ افسانہ کو مرتکز آمیز مطالعہ Close Reading کا معروض بنا کر نارنگ نے بیدی کے موضوعاتی اور فنی سروکاروں کو دقت نظر کے ساتھ واضح کیا ہے۔

بیدی کا یہ افسانہ آبائی رشتوں کے تقدس پر سوالیہ نشان قائم کرتا ہے۔ مرد اساس معاشرہ میں عورت تو متاع بازار بنتی ہے مگر 'مرد' کبھی بکنے والی شے نہیں بنتا ہے۔ نارنگ نے ابتدا ہی میں یہ سوال اٹھایا ہے''جب مرد عورت کو خرید سکتا ہے تو کیا ہمارے سماجی سمجھوتے اس بات کی اجازت دیتے ہیں کہ عورت مرد کو خریدے۔'' پدری نظام میں عورت کے قول و عمل میں تضاد اور اس کے متضاد رویے کا عام طور پر ذکر کیا جاتا ہے۔ نارنگ نے بیدی کے متن سے براہِ راست استنباط کر کے لکھا ہے کہ'' بیدی کے فن کا

ایک خاص پہلو چونکہ عورت اور مرد کے ازلی رشتے کے بھیدوں کی گرہ کشائی کی ہے، بیدی یہاں نہایت سہولت سے اشارہ کرتے ہیں کہ ہمارے سماجی معاہدوں نے عورت کو اس مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں جو ''وہ کہتی ہے اس سے الٹ چاہتی ہے۔'' بیدی کا افسانہ یقیناً خدا کے آبائی تصور پر بھی سوالیہ نشان قائم کرتا ہے کہ باپ کا تصور ظل ہے خدا کے تصور کا۔ پروفیسر نارنگ نے باپ گاندھرو داس کے اعمال اور افعال کو تجزیہ کے عمل سے گزار کر اس نکتہ کی صراحت کی ہے کہ اصل رشتہ ایک ہی ہے، خلق کرنے کے process کا جس کا دوسرا رخ اپنانا اور قبولنا ہے۔ کار تخلیق میں انسان کی تکویث اسے دیگر نوامیس فطرت سے ممتاز و ممیز کرتی ہے۔ اصل رشتہ تخلیق ہے اور بقول نارنگ رشتوں کے نام انسان کے بنائے ہوئے ڈھکوسلے ہیں، رشتہ صرف ایک یعنی اپنانے کا ہے۔ اسی سے زندگی میں سکھ شانتی کے دریچے کھلتے ہیں اور سہارا ملتا ہے۔

بیدی کے بیشتر افسانوں میں استعاراتی اور اساطیری اساس کا احساس Forshadowing کے عمل سے ہوتا ہے اور کرداروں کے نام، محاورے یا کسی کردار یا مظاہر فطرت کے عمل سے اس کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ بیدی کے ابتدائی دور کا ایک افسانہ 'رحمان کے جوتے' ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اس کہانی کے بنیادی رمز ایک جوتے کا دوسرا جوتے پر چڑھنا کو موضوع بحث بناتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ سفر کی علامت ہے جو ایک جگہ سے دوسری جگہ کا بھی ہوسکتا ہے اور موت کا بھی۔ بوڑھا رحمان اپنی بیٹی سے ملنے دوسرے شہر جارہا ہے۔ راستے میں اس کا انتقال ہوجاتا ہے اور اس طرح بیدی ایک لاشعوری عوامی تمثیل کی مدد سے واقعے کے ظاہری اور باطنی پہلو میں تخلیقی ربط پیدا کر لیتے ہیں۔

بیدی نے بظاہر حقیقت پسندانہ بیانیہ میں بھی اساطیری روایات کا استعمال اس طرح کیا ہے کہ واقعیت کی ایک لازمانی جہت ہویدا ہوگئی ہے، اور بیدی کے افسانے حقیقت کی مابعدالطبیعیات کی تفسیر پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے بیدی کے فن کی اس امتیازی صفت کی نشاندہی کے لیے ان کی ایک کہانی 'اپنے دکھ مجھے دے دو' اور

ناول 'ایک چادر میلی سی' کا تفصیلی تجزیہ پیش کیا ہے اور پلاٹ کی بنت میں آرکی ٹائپ اور اساطیر کے تفاعل کو بے مثال تنقیدی بصیرت کے ساتھ خاطرنشان کیا ہے۔ 'اپنے دکھ مجھے دے دو' کے مرکزی کردار کے نام 'اندو' سے وابستہ اساطیری روایت کی طرف قارئین کا ذہن منعطف کراتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے ''اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے محبوبیت کا، اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آبِ حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔'' نارنگ نے اندو اور مدن سے وابستہ اساطیری روایت اور مذہبی تصورات کو ان کے اعمال و افعال سے مربوط کر کے آرکی ٹائپ کی عصری معنویت کو بھی آشکار کیا ہے۔ محض اندو کو چاند سے اور مدن کو کام دیو سے متعلق کرنے کی ویشنومت کی روایت کے ذکر سے کہانی کی پوری معنویت واضح نہ ہوتی۔ گو کہ نقاد کی علمیت کا نقش ضرور گہرا ہو جاتا۔ قارئین کو مرعوب کرنا کبھی بالغ نظر نقاد کا شیوہ نہیں رہا ہے۔ نارنگ نے وشنو پران کی روایت کے حوالے سے واضح کیا ہے کہ کش نے 'سوم چاند' کو شراپ دیا تھا کہ ''تیرا حسن کبھی ایک سا نہیں رہے گا اور تو ہمیشہ گھٹتا بڑھتا رہے گا۔ اس روایت کا انطباق کہانی کی ہیروئن اندو پر کس طرح کیا جاسکتا ہے، اس کی تفصیل نارنگ صاحب کی زبانی سنیے:

> ''اندو کا سفر بھی تخلیق سے تکمیل اور تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے، کبھی وہ کلی ہے، کبھی پھول اور کبھی مرجھائی ہوئی پنکھڑی، جو ہر بار جب کلی سے پھول بنتی ہے تو ایک نئی کلی کو جنم دیتی ہے۔ روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی یا عدم سے وجود اور وجود سے عدم کے سفر کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اندو کبھی سب کچھ ہے کبھی کچھ بھی نہیں۔ کبھی پونم کا چاند ہے اور کبھی اماوس کی رات۔''

'اپنے دکھ مجھے دے دو' اور 'ایک چادر میلی سی' کے تجزیے میں پروفیسر نارنگ نے علم بیانیات کی ایک بالکل نئی شق Coginitive Narratology کی اطلاقی جہت کو پیش

نظر رکھا ہے۔ یہ اصطلاح Pessy نے اپنی کتاب Coginitive Narratology میں استعمال کی ہے اور اس کے خد و خال Cultural Studies Narratology کے تناظر میں واضح کیے ہیں۔ Pessy نے بیانیہ کی علمیات کے امتیازات کی نشاندہی کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ادراک معنی کا عمل اصلاً تہذیبی انجذاب یعنی Transposition to the Myth کے مترادف ہے۔

'ایک چادر میلی سی' میں بیدی نے عورت کے مثبت روپ یا مرد اساس معاشرے نے اسے جن خصوصیات کا مظہر ٹھہرایا ہے، کو پیش نہیں کیا ہے اور نہ ہی عورت کی قابل قبول صفات یعنی محبت، ایثار، عزت، عصمت، وفا شعاری، پاکیزگی، شفقت اور نرمی کو پیش نگاہ رکھا ہے بلکہ یہاں رانو، 'کالی'، 'درگا' اور 'بھوانی' کی صورت میں نمودار ہوتی ہے کہ بقول نارنگ ''ناول کی ساری فضا خون سے لت پت اور تشدد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کا تعلق واضح طور پر شکتی پوجا، تانترک عقائد، خون کی قربانی اور قتل کی روایت سے ہے۔ ناول کے آغاز سے اس کا اشارہ مل جاتا ہے۔ ''آج شام سورج کی ٹکیا بہت لال تھی ... آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہوگیا تھا۔'' سورج کا لال ہونا استعارہ ہے قتل کا۔ بیدی نے محض کوٹلہ نہیں، بلکہ سورج کی رعایت سے آسمان کا کوٹلہ کہا ہے، جس سے فوری طور پر ایک مابعد الطبیعاتی فضا پیدا ہوجاتی ہے اور قتل و خون کا روح کو جکڑ لینے والا تصور سامنے آجاتا ہے جو شکتی اور دیوی سے مخصوص ہے۔''

پروفیسر نارنگ نے رانو کے کردار کو شکتی کے تصور سے ہم آہنگ کر کے اس معنیات کو نشان زد کیا ہے جو مقامی اجتماعی لاشعوری ذہن سے خاص ہے۔ نارنگ نے منگل اور رانو کے رشتے کے مطالعے میں محض Oedipus Complex کے مضمرات کو پیش نگاہ نہیں رکھا ہے بلکہ بیدی کے تصور جنس کو قدیم ہندستانی فکر کے نظریۂ جنس سے ماخوذ ٹھہرایا ہے۔ رانو کا کردار، شکتی کے مختلف روپ یعنی ماں، بیوی اور بھیروں کے رول میں قاتل کو سامنے لاتا ہے اور عورت کی زبوں حالی اور محرومی کی ازلی داستان کو

نشان زد کرتا ہے۔

نارنگ نے 'اپنے دکھ مجھے دے دو' کی اساطیری اور استعاراتی جڑوں کی نشان دہی میں کرداروں کے نام اور ان کے بعض مخصوص اعمال کی معنویت کو آشکار ہی نہیں کیا بلکہ روزمرہ کے استعمال کی عام اشیا جو ایک طاقتور موتیف کے طور پر استعمال کی گئی ہیں، ان کو بھی موضوع گفتگو بنایا ہے۔ تلوکے کی شراب کے ساتھ سلاد کے طور پر کٹا ہوا ٹماٹر رکھا ہے۔ وہ جب گھر سے نکلتا ہے شراب پی رہا تھا اور ٹماٹر جوں کا توں رکھا ہے۔ نارنگ کے مطابق ٹماٹر کا موتیف کئی بار استعمال ہوا ہے۔ ''وصل کی رات' بوتل کی چھینا جھپٹی میں رانو کے سر سے 'خون کا فوارہ' بہہ نکلتا ہے۔ ٹماٹر جو کھایا نہیں جا سکا، تلوکے کی خون آلود دلاش کی یاد دلاتا ہے۔ وصل کی رات کو پھر یہی ٹماٹر چینی کی ایک ٹوٹی ہوئی رکابی میں ملتا ہے۔''دل کی شکل کا ٹماٹر جو آٹھ حصوں میں کٹا پڑا تھا۔''

اس پورے مضمون میں مصنف نے بیدی کی فنی ہنرمندی کے نقوش گہری تجزیاتی بصیرت کے ساتھ واضح کیے ہیں۔ بیدی کے کرداروں کے ضمن میں Flat اور Round کی اصطلاحی بحث سے اعراض برتتے ہوئے نارنگ نے لکھا ہے کہ بیدی کے کردار ہمہ جہتی ہوتے ہیں جن کا ایک رخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی و ازلی ہوتا ہے۔ بیدی کے اکثر کردار اپنے قول و عمل کی وساطت سے ایک مخصوص مطمح نظر جسے فلم کی اصطلاح میں Point of View کہا جاتا ہے، کو سامنے لاتے ہیں اور کرداروں کے اسی عمل کو نارنگ صاحب نے ہمہ جہتی سے تعبیر کیا ہے۔ بیدی کے دیگر افسانوں 'گرہن'، 'لاجونتی'، 'ٹرمینس سے پرے'، 'حجام الٰہ آباد کے'، 'دیوالہ'، 'یوکلپٹس' اور 'میتھن' وغیرہ کے حوالے سے بھی بیدی کے فنی امتیازات اور ان کے موضوعاتی تنوع کا ذکر کیا ہے۔ جنسی موضوعات سے دلچسپی کی بنا پر بیدی کو مطعون بھی کیا جاتا رہا ہے تاہم بیدی کے افسانوں پر جنسی وحدیت کی فضا مستولی ہے اور اس سلسلے میں نارنگ صاحب نے بڑے پتے کی بات کہی ہے ''بیدی نے اپنے مخصوص انداز میں جنسی انجذاب کی وحدیت میں تخلیق کائنات کی مابعدالطبیعیاتی وحدانیت کی جو معنوی فضا پیدا کی ہے وہ بڑی حد تک

تانترک ہے اور ان کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔"

بیدی کے اسلوب کے مابہ الامتیاز عنصر کی نشاندہی کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ بیدی کا انداز بیان اساطیری ہے جو حکایت اور داستان کے تمثیلی اسلوب سے قطعاً مختلف ہے۔ اساطیری انداز بیان کی اگر صراحت بھی کردی گئی ہوتی تو داستانی اور اساطیری اسلوب کا فرق بھی واضح ہوجاتا کہ اردو کے بیشتر ناقدین نے اس ضمن میں بڑا Confusion پھیلایا ہے۔

بلونت سنگھ اور انتظار حسین کے افسانے معاشرہ، تاریخ اور ذات کی تقلیب نو کرکے اسے ثقافتی خلقیے کے طور پر پیش کرتے ہیں جو اصلاً Rhetorical Constructs ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے ان دونوں فنکاروں پر تفصیلی مضامین سپرد قلم کیے ہیں۔ انتظار حسین کے موضوعاتی شعور اور فنی ارتکاز کے مراحل کی طرف قارئین کی توجہ مبذول کراتے ہوئے مصنف نے چار ادوار کی صراحت کی ہے۔ بقول نارنگ پہلا دور 'گلی کوچے اور کنکری' کے افسانوں کا ہے جو ماضی کی یادوں اور تہذیبی معاشرتی رشتوں کے احساس پر مبنی ہیں۔ دوسرا دور 'آخری آدمی' کے افسانوں کا ہے جس میں ان کا بنیادی سابقہ Concern انسانی وجودی Human Existential نوعیت کا ہے۔ تیسرا دور 'شہر افسوس' کے افسانوں کا ہے جو زیادہ تر سماجی سیاسی نوعیت کے ہیں اور جن میں گہرا سماجی طنز ہے۔ چوتھے دور کے افسانوں کے موضوعات یا تو نفسیاتی ہیں یا بودھ روایات، دیو مالا اور مختلف النوع اساطیری روایتوں کو باہم آمیز کرکے آج کے انسانی یا تہذیبی تناظر میں کوئی نیا سوال اٹھانے یا نئی بات کہنے کی کوشش کی گئی ہے۔

انتظار حسین کی تخلیقات سے متبادر ہوتا ہے کہ معاشرتی حقیقت جو خود مختار اور مطلق حقیقت معلوم ہوتی ہے دراصل ثقافتی عرصہ (Cultural Space) ہے جو تاریخ، مذہب، نسلی اثرات، زبان، دیومالا، عقائد، توہمات اور حکایتوں پر مشتمل ہے، دراصل یہ ادراک حقیقت کا مرکزی وسیلہ ہے اور انتظار حسین نے اس امر پر بار بار اصرار کیا ہے کہ یہی تہذیبی اقدار جمالیاتی اور اخلاقی ضابطۂ حیات کی اساس ہیں۔

پروفیسر نارنگ نے انتظار حسین کے افسانوں کے موضوعات کی عصری صورت حال سے تطبیق اور ان کے فنی طریقہ کار کے امتیازات کو نشان زد کرنے کے لیے ان کے بعض مشہور افسانوں 'آخری آدمی'، 'سیڑھیاں'، 'وہ جو کھوئے گئے'، 'کایا کلپ'، 'کٹا ہوا ڈبہ'، 'جل گرجے'، 'شہر افسوس'، 'دوسرا گناہ'، 'وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے'، 'پرچھائیں'، 'ٹانگیں'، 'سوئیاں' وغیرہ کے متن سے نہ صرف براہ راست استنباط کیا ہے بلکہ بعض ناقدین کے اعتراضات کا بھی معروضی انداز میں محاسبہ کیا ہے جو انتظار حسین کے فکشن کو Doomsday Fiction سے تعبیر کرتے ہیں۔ نارنگ صاحب سیاسی المیوں اور سماجی زوال کی مختلف شکلوں پر انتظار حسین کے تاسف انگیز ردعمل کو تخلیقی شخصیت کی موت کے مترادف ٹھہرانے والوں کے بجاطور پر شکوہ سنج ہیں اور سوال اٹھاتے ہیں "کیا سماجی صورت حال پر تنقید یا طنز احتجاج کی شکل نہیں ہے؟ شاید یہ لوگ فنکار سے کسی حل کی توقع رکھتے ہیں یا راہ نجات جاننے کے خواہش مند ہیں۔ یہ رویہ بہت کچھ اس تنقید سے ملتا ہے جو ادب سے صرف سچائی یا پیغمبری کی توقع رکھتی ہے یا پھر اس سے فارمولا زدہ سماجی خدمت کا کام لینا چاہتی ہے۔ نیک خوہشات کا احترام ضروری ہے لیکن کیا کیا جائے کہ صدیوں سے منطقی علوم، سماجی علوم اور سائنس وتکنالوجی انسان کی فلاح و بہبود کے نیک کام میں لگے ہوئے ہیں۔ لے دے کے ایک کم بخت ادب ہے جو انسانی فطرت کی نیرنگیوں اور بوالعجبیوں، ذہنی الجھنوں اور کشمکشوں اور نہاں خانہ روح کی پرچھائیوں کی آماجگاہ ہے۔ یہی اس کی سماجی خدمت ہے۔"

داستانی اور تمثیلی اسلوب کو نئی آگہی اور سماجی صورت حال سے ہم آہنگ کرنے کو انتظار حسین کے فن کا مابہ الامتیاز عنصر ٹھہرایا جاتا ہے تاہم انتظار حسین کا خاص وصف یہ ہے کہ انھوں نے اردو میں پہلی بار Political Narratology یعنی سیاسی بیانیات کے خد و خال بھی واضح کیے ہیں اور عہد نامہ قدیم، اساطیری، جاتک اور دیومالا کی مدد سے ایک ایسا متن خلق کیا ہے جس کی اپیل ہمہ حسّی Multi-sensory ہے۔ نارنگ صاحب نے ناول بستی، ناولٹ دن، افسانے دہلیز، سیڑھیاں، مردہ آنکھ، دیوار، اور کشتی کے

تفصیلی تجزیے ومحاکے میں سیاسی بیانیات کی اصطلاح استعمال کیے بغیر انتظار حسین کے سیاسی اور سماجی سروکاروں کے تخلیقی اظہار کی نوعیت کو موضوع گفتگو بنایا ہے۔

Political Narratology کی سب سے اچھی مثال انتظار حسین کی مشہور کہانی 'نرناری' ہے۔ بظاہر تمثیلی افسانہ کے انتہائی خیال انگیز تجزیہ میں نارنگ صاحب نے انتظار حسین کے Political Discourse کو بڑے مدلل طریقہ سے آشکارا کیا ہے۔ بیانیہ کے واقعاتی بہاؤ کے باوجود یہ کہانی Myth اور Legend کا عصری تناظر پوری شدت کے ساتھ واضح کرتی ہے۔ کہانی کے مرکزی کردار دھاول کی شخصیت دولخت ہوجاتی ہے اور اس کا سر دھڑ سے الگ ہو جاتا ہے۔ مدن سندری کی کاوش سے وہ پھر زندہ ہوتا ہے مگر اس کا سر کسی دوسرے دھڑ سے جا لگتا ہے۔ اب یہ کہانی Political Narratology کی صورت کس طرح اختیار کرگئی ہے اس اجمال کی تفصیل نارنگ صاحب کی زبانی سنیے:

''کیا افسانہ نگار کسی ایسی ثقافتی شخصیت کی بات تو نہیں کر رہا ہے جس میں زمینی اثرات اور آسمانی اقدار کے باہم جڑنے سے ایک نئی شخصیت سامنے آگئی ہو لیکن یہ شخصیت ہنوز اپنی پہچان کے بارے میں طرح طرح کے سوال اٹھا رہی ہو۔ اس کردار کا ایک اور علامتی پہلو بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی یہ کہ ہجرت کرنے والے سر جو متحرک سر تھے، قتل وخون کے ایک بھیانک تاریخی عمل سے گزرنے کے بعد وہ کسی دوسرے زمینی دھڑ سے جا لگے اور اب دونوں کے امتزاج سے ہنوز ایسی ثقافتی شخصیت وجود میں نہیں آئی جو وحدانی ہو۔ مدن سندری، دھاول کو بار بار ٹھکرا دیتی ہے کیوں؟ یہ مدن سندری کون ہے جو یوں وسوسے میں گھر گئی ہے، اس کے علامتی تفاعل پر نظر کیجیے تو کیا مدن سندری ایسا معاشرہ تو نہیں ہے جو Identity Crisis کا شکار ہو۔''

نارنگ صاحب نے نرناری کی علامتی معنویت کی طرف توجہ منعطف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ کہانی کے Surface Structure سے بھی لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے کہ یہ مرد اور عورت کے ایسے آرکی ٹائپ کو مشخص کرتی ہے جو اپنی شناخت کے عمل میں ایک

دوسرے کے وجود کے محتاج ہیں۔ لیکن Deep Structure میں سیاسی اور معاشرتی سطح پر سر اور دھڑ کی کشمکش آج کے معاشرے اور ثقافت کی اس کشمکش کی آئینہ دار بھی ہے جس سے آج کے فرد کا ذہن اور شعور نبرد آزما ہے۔

نارنگ صاحب کے مطابق انتظار حسین نے افسانہ کی مغربی ہیئت کو جوں کا توں قبول نہیں کیا بلکہ کتھا کہانی اور داستان و حکایت کے جو مقامی سانچے Indigenous Model مشرقی مزاج عامہ اور افتادِ ذہنی کے صدیوں کا عمل کا نتیجہ تھے اور مغربی اثرات کی یورش نے جنھیں رد کر دیا تھا، انتظار حسین نے ان کی دانش و حکمت کے جوہر کو گرفت میں لے لیا اور ان کی مدد سے مروج سانچوں کی تقلیب کر کے افسانے کو ایک نئی شکل اور نیا ذائقہ دیا۔ یقیناً نارنگ صاحب کا محاکمہ مبنی برصداقت ہے مگر یوں بھی ہے کہ انتظار حسین نے کتھا کہانی اور حکایت کے Spoken Word کو Printed Word کے مقابلے میں زیادہ اہمیت دی اور ان کی تخلیقات Spoken word کی شعریات یعنی Oral Tradition کی تشکیل کرتی ہیں اور ان کے اکثر مکالمے Speech Act پر استوار نظر آتے ہیں۔

نارنگ صاحب کی فکشن تنقید کا ایک اختصاص یہ بھی ہے کہ انھوں نے ان افسانہ نگاروں کے فن پر بھی تفصیلی اظہار خیال کیا ہے جو ہماری ادبی Canon کا بوجوہ حصہ نہیں بن سکے ہیں۔ ہر چند کہ ان کی تخلیقات فن کی نئی منزلوں کا پتہ دیتی ہیں۔ اس نوع کے افسانہ نگاروں میں بلونت سنگھ، گلزار، جابر حسین اور ساجد رشید شامل ہیں۔ بلونت سنگھ پر اپنے جامع تجزیاتی مضمون 'بلونت سنگھ کا فن : سائیکی، ثقافت اور شکستِ رومان' میں نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ دیہاتی جڑوں کی اجتماعی سائیکی سے مردانگی اور بہادری کی جو خوفناک لیکن نیک خوشکلیں بلونت سنگھ نے تراشی ہیں، وہ ان کے معاشرتی خلقیے کا وہ نقش ہے جو خود ان کی سائیکی میں آباد تھا۔ بلونت سنگھ کی رومانیت دراصل ان کے ثقافتی ڈسکورس کا جزو جلیل ہے جو اکثر نارنگ کے بقول نفسی نقش Psychic imprint کی صورت میں نمودار ہوا ہے۔ نارنگ صاحب نے بلونت سنگھ کے افسانوی

ڈسکورس کو ایک منفرد تخلیقی جہت عطا کرنے والی ان کی زبان کی ساخت اور اظہاری سطحوں کا بھی ذکر کیا ہے اور بلونت سنگھ کے متن میں مضمر زبان کی مختلف سطحوں کو موضوع گفتگو بناتے ہوئے Sociolect کی اصطلاح استعمال کیے بغیر اس کے تخلیقی امکانات پر روشنی ڈالی ہے۔ بلونت سنگھ نے Sociolect یعنی کسی مخصوص ثقافتی گروہ کی تکلمی خصوصیات اور بعض کرداروں کی نامانوس اور اجنبی زبان Idiolect کے باہمی انجذاب سے تخلیقی زبان کی ایک نئی سطح دریافت کی تھی۔ بلونت سنگھ کے افسانے رومانی ہونے کے باوجود بقول نارنگ صاحب ٹھوس اور تجسیمی، اور تمثیلی اظہار کی وجہ سے گھنے زمینی اور معاشرتی milieu میں گندھے ہوئے ہیں۔ بلونت سنگھ نے ثقافتی خلقیوں کی مدد سے اپنا منفرد بیانیہ عرصہ Narrative Space خلق کیا ہے۔ بقول نارنگ ثقافتی نقوش ان کرداروں کی تشکیل اور ان کی شناخت کا ناگزیر حصہ ہیں۔ یوں یہ کیفیت بلونت سنگھ کے بیانیہ کا نشان امتیاز ہے۔ بلونت سنگھ نے ایک ایسا ثقافتی رویا خلق کیا ہے جو افسانہ کا بنیادی تھیم بن گیا ہے۔ ان کی مشہور کہانی گرنتھی ایک مخصوص ثقافتی اقدارِ نظام سے متشکل ہوتی ہے اور کہانی کی مقبولیت بھی اسی ثقافتی فضا کی رہین منت ہے۔

بلونت سنگھ کی رومانیت کا عام طور پر ذکر کیا جاتا ہے اور مردانگی، جوش، شجاعت، فطرت کی نیرنگی اور معاشرتی رسومیات سب اسی رومانیت کے اجزا ہیں اور بلونت سنگھ کے بیشتر افسانوں میں خیر غالب آتا ہے جو اصلاً رومانی رویہ ہے۔ نارنگ صاحب نے بلونت سنگھ کے فن کے اسی امتیازی پہلو کی داد نہیں دی ہے بلکہ انھوں نے ان کے بعض مشہور افسانوں مثلاً پہلا پتھر، ویبلے، دیش بھگت، کالی تتری، پیپر ویٹ، دیمک اور کٹھن ڈگریا کے تجزیاتی مطالعے سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان افسانوں میں شکستِ رومان کی کارفرمائی اور ان اقدار کا تہس نہس ہونا بھی اتنی ہی معنویت رکھتا ہے۔

'پہلا پتھر' بلونت سنگھ کا شاہکار افسانہ ہے جس میں جنسی ہوس کے مذہبی پس منظر کو طنزیہ المنا کی کے ساتھ واضح کیا گیا ہے۔ بقول نارنگ جبر کے مختلف چہرے ہیں ان

میں سے ایک چہرہ مردانگی کا ہے جو معاشرتی طور پر عورت کے خلاف جبر کو ہمیشہ روا رکھتا ہے۔ مذہب فقط آلہ کار ہے۔ وہی مذہب جس کو دوسرے فرقے کی عورتوں کی عصمت دری اور آبرو ریزی کا جواز بنایا جاتا ہے لیکن خود اپنے فرقے میں مسئلہ ہوس کا ہو تو وہی مذہب بالکل بے معنی ہو جاتا ہے اور استحصال کی نوعیت اور گہرا جاتی ہے۔ اس افسانہ کا ایک متحرک کردار باج جو جنسی اختلاط کا جویا ہے، آخر میں جنسی استحصال کا شکار ہونے والی اندھی لڑکی سانولی کا مونس و دمساز بن کر ابھرتا ہے۔ نارنگ صاحب نے اس افسانہ کے ضمن میں لکھا ہے کہ یہ لکڑی کا کام کرنے والوں کے اجڈپن کی فضا میں مرد کی ہوس ناکی اور عورت کی ظلم رسیدگی کا ایک ایسا مرقع ہے کہ بلونت سنگھ کے قلم کی معجز کاری کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ پہلا پتھر کے تینوں نام نہاد عاشق انسانی شرف کے نہیں بلکہ انسانی فطرت کی رذالت اور کمینگی کے مظہر ہیں۔ یہ سکہ کا دوسرا رخ ہے جہاں انسان خود انسانی معصومیت کو اپنی معصیت سے داغدار کر دیتا ہے اور اس میں ہم مذہب یا غیر مذہب کی کوئی قید نہیں۔

نظریہ یا آئیڈیالوجی کس طرح تخلیقی اظہار میں بار پاتی ہے، اس سلسلے میں نارنگ صاحب نے بلونت سنگھ کے ایک مشہور افسانے دیش بھگت کے تجزیاتی مطالعہ میں لکھا ہے۔ 'دیش بھگت' ایک حد تک سیاسی کہانی ہے۔ آئیڈیالوجی فکشن میں بیانات یا تقریر کی راہ سے نہیں آتی بلکہ یہ کرداروں اور سچویشن اور کرداروں کے برتاؤ میں در آتی ہے۔ ایسا ہی 'دیش بھگت' میں ہوا ہے۔ ''بلونت سنگھ نے براہ راست کچھ نہیں کہا۔ بھرپور بیانیہ جو گندی بستیوں میں رہنے والوں کی سماجی نفسیات پر بھی ہے اور تحریک آزادی پر بھی۔ یعنی ایک طرف گرے پڑے لوگوں پر جو سماج کے Outcast یا حاشیائی کردار ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ ان کھدر پوش اور ٹوپی بردار نام نہاد سیاست دانوں پر، استحصال جن کا شیوہ ہے، یہ ساری سچویشن گہرے مشاہدے اور جزئیات سے وضع کیے ہوئے نہایت موثر بیانیہ میں طنز کی تہ نشیں لہروں کے ساتھ جاری ہے۔ حتیٰ کہ انجام تک پہنچتے پہنچتے راز بے نقاب ہو جاتا ہے اور کرداروں کی ریاکارانہ اصلیت اور پست ذہنیت

سامنے آجاتی ہے۔''

تانیثی کہانی اپنے بنیادی سروکاروں اور فنی لوازمات کے ساتھ بلونت سنگھ کے یہاں ابھرتی ہے اور ان کے ہاں عورت کا آرکی ٹائپ بلبل گرفتار نہیں ہے۔ 'کٹھن ڈگریا' میں عورت جنسی عمل کی عامل ہے جو پدری معاشرہ کی خودساختہ اخلاقیات پر سوالیہ نشان قائم کرتی ہے۔ نارنگ صاحب نے اس افسانہ کے ضمن میں لکھا ہے کہ ذکر مرکز معاشرہ میں مرد کو جنسی زندگی کا عامل متصور کیا جاتا ہے ورنہ عورت بھی فاعل ہوتی ہے۔ بلونت سنگھ نے اسی کو نقطہ ارتکاز بنا کر ایک بیانیہ تشکیل دیا ہے۔ نارنگ کی رائے میں 'کٹھن ڈگریا' اس پایے کی کہانی ہے کہ بطور نسوانیت کی کہانی کے بھی اسے خاص درجہ دیا جانا چاہیے۔ ضمناً یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ بلونت سنگھ کی جنسی کہانیاں بالخصوص کٹھن ڈگریا بھی چونکہ واقعات کو رد اور آدرشوں کو پاش پاش کرتی ہیں، نوعیت کے اعتبار سے یہ سنگین اور تلخ حقیقت کی یعنی شکستِ رومان کی کہانیاں ہیں نہ کہ آدرش پرستی یا رومان سازی کی۔

نارنگ صاحب کا بلونت سنگھ پر مبسوط تجزیاتی مضمون مقدمات کی تدوین اور نتائج کے منطقی استخراج کی بنا پر بلونت سنگھ کے تخلیقی نابغہ (Creative Genius) سے قارئین کو بخوبی واقف کراتا ہے اور پہلی بار بلونت سنگھ کو اردو کے ایک انتہائی اہم فکشن رائٹر کے طور پر Establish کرتا ہے۔

اصناف کی درجہ بندی ہمیشہ موضوعی اور نزاعی ہوتی ہے لہٰذا مابعد جدید نقادوں نے افسانہ، ناول، غزل، نظم، ڈراما، انشائیہ، تنقید کے جامد تصور پر سوالیہ نشان قائم کیے ہیں کہ ان کے نزدیک صرف ایک اصطلاح 'بیانیہ' (Narrative) تمام اصناف کو محیط ہے اور بیانیہ کے تخلیقی امکانات کسی بھی صنف میں برگ و بار لا سکتے ہیں۔ جابر حسین کی تحریریں بھی اصناف کی درجہ بندی کی نارسائی کو خاطر نشان کرتی ہیں اور ان کی تحریروں کی ساخت کو ڈائری، یادداشت، کہانی، واقعہ نویسی، اعترافات، حکایت (Anecdote) یا Pillow Books کے حوالے سے نشان زد کیا جاتا رہا ہے، اور بحیثیت افسانہ نگار

جابر حسین کے فن کا ہنوز جائزہ نہیں لیا جاسکا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے خاصے بسیط اور تجزیاتی مضمون 'جابر حسین کی آلوم لا جاوا اور ٹال کی مرنی : کہانی یا امر واقعہ' میں جابر حسین کے فنی شعور اور موضوعاتی حسیت کے نقوش بڑی دقت نظر کے ساتھ واضح کیے ہیں۔ نارنگ صاحب نے اولاً تو جابر حسین کے ہاں موضوعاتی سطح پر آنے والی نئی تبدیلیوں کی طرف معنی خیز اشارے کیے ہیں اور پھر ان کے فنی امتیازات پر روشنی ڈالی ہے۔ بقول نارنگ ''جابر حسین کا ایجنڈا کمیٹڈ طور پر سماجی بے انصافی کو بے نقاب کرنے نیز ظلم و استبداد کے صدیوں سے چلے آرہے انسانیت سوز سلسلوں کو مقامیت کی سطح پر Deconstruct کرنے کا رہا ہے لیکن کہیں کوئی تبلیغ نہیں۔ کوئی سیاسی نعرہ یا مینی فیسٹو نہیں، تمام تر سماجی عمل جراحی ہے لیکن تحت بیانی اور بالواسطہ بیانی کے فنی طور طریقوں سے، دردمندی اور تاثیر کی خودنگر Self Reflexive زبان کے ذریعے جو جگہ جگہ ایجاز کا درجہ پالیتی ہے۔''

نارنگ صاحب نے بجاطور پر یہ استفسار بھی کیا ہے کہ عورتوں کے ساتھ بے انصافی، پولس، زمیندار، پردھان، مالک کا اتیاچار اور ظلم کا اندھا چکرویو، نیز غریب کرداروں کی بے زبانی کو توجہ کا مرکز بنانے پر کیا جابر حسین کی تحریروں کو دلت کہانیوں کے زمرہ میں نہیں رکھا جاسکتا ہے۔ جابر حسین کی تحریریں یقیناً حاشیائی کرداروں کی ایسی دنیا سے ہمارا تعارف کراتی ہیں جہاں ظلم، ناانصافی، بربریت اور بہمیت جیسے لفظ بے معنی نظر آنے لگتے ہیں کہ ظلم سہنا ان کی زندگی کا سب سے مانوس استعارہ بن گیا ہے۔ انسان کے محافظ کس طرح قانون کی دھجیاں اڑاتے ہیں، جابر حسین کی تمام کہانیاں اسی نکتہ پر مرکوز ہیں۔

پروفیسر نارنگ نے ٹال کی مرنی کو جابر حسین کا شاہکار فن پارہ قرار دیا ہے جس میں گاؤں کی ایک بے بس اور لاچار عورت کے ظلم و ستم کا شکار ہونے کی روح فرسا داستان بغیر کسی جذباتی تلویث کے بیان کی گئی ہے۔ ٹال ایک علاقہ کا نام اور مرنی ایک بیوہ عورت ہے جو فصل کی کٹائی کا کام کرتی ہے۔ برسوں پہلے گاؤں کے زمیندار

نے اس کے آدمی منگل ڈاڑھی کو گنگا کے کنارے پٹرول چھڑکوا کر جلا دیا تھا۔ افسانہ کے اختتام سے متعلق نارنگ صاحب کی رائے ملاحظہ کریں جو Irony کے استعمال کی فنی ہنرمندی کے معنیاتی جواز کو واضح کرتی ہے۔

''راوی برسوں بعد تال کی ایک پہاڑی پر بنے شیو مند کی منڈیر سے منگلا کی عورت کو بالو پر ٹیڑھی میڑھی لکیریں بناتے دیکھتا ہے۔ یہاں شیو مندر کا ذکر ہی Irony کا جواز رکھتا ہے یعنی اگر بھگوان ہے اور اس کے نام پر گھنٹیاں بج رہی ہیں، پوجا ارچنا ہو رہی ہے تو پھر اندھے ظلم و ستم کا یہ چکر کیسا؟ مگر صدیوں سے یہ سلسلہ یوں ہی چل رہا ہے یعنی ظالم فقط زمیندار، پردھان، پولس یا مالک ہی نہیں، کیا بھگوان کی بھی ان کے ساتھ ملی بھگت ہے کہ وہ فقط ایک خاموش تماشائی ہے؟ شیو مندر میں لگی گھنٹیاں پہلے کی طرح بجتی ہیں۔''

مصنف نے واقعہ سے فنی پلاٹ کی تشکیل کی اطلاقی جہت جابر حسین کی ایک کہانی 'مرزا صاحب کی حویلی' کے حوالے سے آشکارا کی ہے اور Fabula (واقعہ) اور Sjuzet (پلاٹ) کی وضاحت کے لیے ایک اقتباس نقل کیا ہے جس سے ان دونوں اصطلاحوں کا فرق ہویدا ہوتا ہے:

> ''یہ کہانی ان دنوں کی ہے جب میری عمر صرف پانچ چھ سال تھی۔ تب سے لے کر آج تک جیسے میں گاؤں گاؤں اور شہر شہر نمو استاد کو تلاش کر رہا ہوں۔
>
> نمو استاد، جس نے اس رات غنڈوں کی مدد سے زبردستی رضیہ کو اس کی حویلی سے اٹھا لیا تھا۔ رضیہ جس کی نرم اور نازک انگلیاں بیڑی کے پتے کاٹتے کاٹتے زرد ہو چلی تھیں۔ رضیہ جو عمر میں مجھ سے پانچ سال بڑی تھی۔
>
> نمو استاد اب بھی میرے دماغ کے پردے پر ایک ڈراؤنے سپنے کی طرح چھایا رہتا ہے۔''

جابر حسین کا اختصاص یہ ہے کہ انھوں نے صنف کے تصور کو بھی Subvert کیا ہے۔ بقول نارنگ صاحب ''سیاسی یا نیم سیاسی لیبل نہیں۔ جابر حسین نے سرے سے

ادبی صنفی لیبل کو بھی Subvert کیا یعنی میں تو واقعہ نویس ہوں، سرے سے ادیب ہی نہیں۔ جابر حسین کی زبان پر بھی اعتراضات کیے جاتے ہیں اور اسے معیاری اردو نہیں سمجھا جاتا ہے۔ نارنگ صاحب نے بعض کوتاہ بیں ناقدوں کے اس محدود تصورِ زبان کو جو ناسخیت کی نئی شکل ہے، بھی موضوعِ گفتگو بنایا ہے اور جابر حسین کی مقامی علاقائی محاورہ سے آراستہ اور بظاہر غیر معیاری زبان کو ان کی تخلیقیت سے مشروط قرار دیا ہے۔ مقامی علاقائی محاورہ سے آب تاب حاصل کرنے والی یہ زبان پریم چند کے فکشن اور بقول نارنگ انتظار حسین کی سوچتی ہوئی مکالماتی نثر کی تہہ بیانی میں، سانس لیتی ہے۔

نارنگ صاحب کا یہ مضمون نہ صرف جابر حسین کی تحریروں کے فنی تناظر کو بطریق احسن اجاگر کرتا ہے بلکہ مابعد جدید فکشن تنقید کی اطلاقی جہتوں کو بھی سامنے لاتا ہے۔ اس مقالہ کے مطالعہ سے یہ بھی منکشف ہوتا ہے کہ نارنگ صاحب محض نظریاتی اور علمیاتی زمروں کی نشان دہی اور بعض Trendy اصطلاحوں کے حوالے سے تجزیہ کے عمل کو مکمل نہیں کرتے بلکہ متن کے گہرے مطالعے اور نظری مسائل کی عملی صورتوں کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں۔

کم و بیش یہی صورت ساجد رشید پر ان کے مضمون 'ساجد رشید : مہانگری زیرِناف اور سماجی ڈسکورس' اور انجم عثمانی کے افسانوں سے متعلق مقالے 'مدرسے اور مولسری سے لگی کہانی' میں بھی نظر آتی ہے۔ ساجد رشید کے افسانوں کی تفہیم کا مرکزی حوالہ سماجی ڈسکورس ہی ہوتا ہے۔ تاہم نارنگ صاحب نے بمبئی کے صارفی اور تجارتی معاشرے کی Underbelly اور اس کے مکروہ مسائل کے تخلیقی اظہار کو ساجد کے فن کا اساسی حوالہ بنا کر ان کے متعدد افسانوں کا مطالعہ کیا ہے۔ آئیڈیالوجی کا نفوذ تخلیقی ادب میں کس طرح ہوتا ہے، اردو کے بیشتر ناقدین نے یہ مسئلہ اٹھایا ہے۔ تاہم اس کی کوئی تعین مثال کسی تخلیقی متن کی وساطت سے پیش نہیں کی ہے۔ نارنگ صاحب نے ساجد کے ایک افسانے 'اندھیری گلی' کے واقعات اور کرداروں کے اعمال اور افعال کے گہرے اور معنی خیز تجزیے کے بعد لکھا ہے کہ ''اس کہانی میں زندگی آئیڈیالوجی اور

اقدار کی تین سطحوں پر ملتی ہے۔ قانون کے تحفظ کی سطح جس میں ماسٹر اعجاز یقین رکھتا ہے۔ خدا میں یقین اور مذہبی عقیدت کی سطح جس میں بیوی یقین رکھتی ہے۔ ڈونگری کی معاشرتی زندگی کی سچائی کی سطح جس پر غنڈوں کا قبضہ ہے اور پولس جن کے اشارے پر کام کررہی ہے۔ تینوں سطحوں پر آئیڈیالوجی لخت لخت ہے۔ گویا سماجی تشکیل واحدالمرکز نہیں، یہ پارہ پارہ ہوچکی ہے۔ ایک ہی گھر اور ایک ہی گلی میں زندگی مختلف سطحوں پر سانس لے رہی ہے لیکن ہر چیز ساتھ ساتھ موجود ہے اور نباہ بھی کررہی ہے۔'' یہ تجزیہ ساجد کے فن کے وسیع تر سماجی مضمرات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور ان کے واشگاف اظہار کی سماجی معنویت کو اجاگر کرکے اسے زیادہ قابل قبول بنا کر پیش کرتا ہے۔ ساجد رشید کے ہاں اشاریت اور رمزیت کی نشاندہی کی کوشش بہت کم کی گئی ہے۔ مگر نارنگ صاحب نے ان کے ایک افسانے 'بادشاہ بیگم اور غلام' کے ایک اقتباس سے ساجد رشید کے تخلیقی اظہار کی ایک نئی جہت کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے۔ یہ اقتباس یقیناً سریت اور سرگوشی کے داعیوں کو متحرک کرتا ہے:

> ''شام کے باریک باریک خاکستری ذرے عمارتوں، لیمپ پوسٹوں اور درختوں کو ڈھک رہے تھے۔ وہ دونوں دبے پاؤں لمبے لمبے ڈگ بھرتے لیمپ پوسٹوں کے روشن ہونے سے قبل اپنا کام ختم کرلینا چاہتے تھے۔ آڑی ترچھی گنجان گلیوں سے گزر کر وہ ایک قدرے کشادہ گلی میں آگئے اور ایک ٹرانسفارمر کی آڑ میں کھڑے ہوکر گلی کی دوسری طرف ایک جوئے خانے کے باہر لکڑی کی ایک آرام کرسی پر بیٹھے ادھیڑ عمر کے پستہ قد آدمی پر نظریں مرکوز کردیں جس کی کرسی کے ایک پائے سے ایک بھورے رنگ کا قد آور ڈابر باؤنڈ کتا بندھا ہوا تھا۔ پستہ قد کے اُس آدمی کا رنگ اتنا کالا تھا کہ اُس کی بڑی بڑی آنکھیں گول چہرے پر بہت زیادہ نمایاں نظر آتی تھیں بالکل ڈابر باؤنڈ کی طرح۔''

اس اقتباس میں اطلاعات کی کثرت سے بیانیہ کی رفتار میں بھی حیرت انگیز اضافہ کردیا گیا ہے اور اسی باعث ٹھوس مرئی حقیقت نگاری پر ماورائیت کے التباس کے سائے لرزاں ہوگئے ہیں۔ ساجد رشید کے متعدد افسانوں میں سیاسی ڈسکورس کے مکروہ

مناظر سامنے لائے گئے ہیں اور نارنگ صاحب نے بالکل درست لکھا ہے کہ اقتدار کے کھیل میں جرائم کی ملی بھگت جڑوں سے نہیں معاشرے کی اعلیٰ ترین سطحوں سے آتی ہے اور قانون یا سیاست کا کوئی تصور جرم سے ہٹ کر نہیں کیا جاسکتا ہے۔ نارنگ صاحب نے ساجد رشید کے افسانوں کے نہ صرف موضوعاتی تنوع کی داد دی ہے بلکہ ان کے فنی طریقہ کار کی وضاحت تفصیلی مثالوں کے ساتھ کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ساجد رشید عموماً اپنے افسانوں کا آغاز ایسے مکالمے یا منظر سے کرتے ہیں جس کے حوالے سے وہ مرکزی تھیم کی متضاد جہت کو بھی سامنے لاسکیں۔ ساجد رشید کے تقریباً تمام قابل ذکر افسانوں کے متن کا نارنگ صاحب نے مرتکز آمیز تجزیاتی مطالعہ کیا ہے اور یہ مضمون ساجد رشید کو بطور ایک Major افسانہ نگار کے قائم کرتا ہے۔ نارنگ صاحب کے نزدیک ساجد نے مہانگر کے زیرناف کے تضادات نیز تہذیبی اور سماجی مسائل کا ڈسکورس جس طرح قائم کیا ہے وہ ان کی انفرادیت پر دال ہے۔ مصنف کو توقع ہے کہ ساجد کا فن اب پختگی کی اس منزل تک آن پہنچا ہے کہ اب وہ مہانگر کے سانس لیتے ہوئے سماجی اور ثقافتی وجود کے بارے میں ایسا ناول لکھیں جو اردو میں نہیں ہے۔

انجم عثمانی کے تیسرے افسانوی مجموعے 'ٹھہرے ہوئے لوگ' پر نارنگ صاحب نے پوری توجہ سے مضمون لکھا ہے اور انجم عثمانی کی افسانوی تشکیل اور فنی شناخت کے امتیازی پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ انجم عثمانی طویل کہانیاں نہیں لکھتے اور یہی اختصار نویسی انھیں اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے ممتاز و ممیز کرتی ہے۔ انجم عثمانی کے افسانے ایک ایسے ثقافتی معاشرہ کی فضا میں سانس لیتے ہیں جو اب Subaltern بن چکا ہے۔ نارنگ صاحب نے انجم کے فن کے اسی امتیازی پہلو کو گہری تنقیدی بصیرت کے ساتھ روشن کیا ہے اور بتایا ہے کہ انجم کے افسانوں کے بین السطور میں دبے دبے درد کی لہر چلتی ہے۔ زخمی احساس کی بجھی بجھی فضا ہے جس میں مدرسہ، محلّہ، قصبہ، محض مدرسہ، محلّہ، قصبہ نہیں رہتا بلکہ ایسی شہ رگ بن جاتا ہے جس میں ہندوستان کی مسلمان

اقلیت کے دل کی دھڑکن سنی جاسکتی ہے۔ نارنگ صاحب کی یہ تعبیر بھی خاصی بلیغ ہے کہ افسانہ نگار سبز تسبیح کے کھو جانے کی تمثیل لاتا ہے جس سے مراد ان اقدار کا معدوم ہونا ہے جن سے معاشروں کی ثقافتی پہچان وابستہ ہے۔ اسی طرح 'منظر ابھی نہیں بدلا'، میں منظر اور منظر کے درمیان نہ جانے کتنی علمی اور ثقافتی قدریں تباہ و برباد ہوگئیں۔

انجم عثمانی کے افسانے پروفیسر نارنگ کے مطابق اقلیتی ڈسکورس سے پوری طرح وابستہ ہیں۔ انجم کا ایک مشہور افسانہ 'ایک ہاتھ کا آدمی' ہے جس میں بایاں ہاتھ دائیں ہاتھ پر غالب آگیا ہے۔ اس تہذیبی آشوب کی آئیڈیالوجیکل تعبیر سامنے کی بات ہے۔ نارنگ صاحب نے افسانوی متن کی کثیر المعنویت کو خاطر نشان کرتے ہوئے لکھا کہ ایک ہاتھ کا دوسرے پر غالب آجانا اور دوسرے کا معدوم ہوتے جانا طبقاتی نوعیت کا استحصال بھی ہوسکتا ہے جہاں ایک طبقہ دوسرے کو معدوم کرتا جارہا ہے یا فاشسٹی نظام جو ذیلی اور ضمنی تہذیبوں کو نگل جاتا ہے، یا کوئی بھی ثقافتی یا فکری طرز زندگی جو دوسرے پر غالب آنا چاہتی ہو، یا شہروں کی بالادستی جس کی یلغار میں قصبے اور گاؤں اپنی جگہ چھوڑتے جارہے ہیں، یعنی یہ ساری گنجائشیں متن میں ہیں۔

انجم عثمانی یقیناً تہذیبی بحران سے اپنے فن کی تشکیل کرتے ہیں اور ان کے ہاں جنس کبھی ایک حاوی موتیف کی صورت نہیں اختیار کرتی گوکہ کہیں کہیں جنس کی دبی دبی چنگاری کا احساس ہوتا ہے کہ یہ مسلمان متوسط طبقہ کی گھٹی گھٹی معاشرت سے براہِ راست طور پر منسلک ہے۔ نارنگ صاحب کا یہ محاکمہ مبنی بر حقیقت ہے کہ شاید یہ کیفیت بھی اس بنیادی معاشرتی منظرنامہ کا ایک حصہ ہے جو کرائسس سے دوچار ہے لیکن زندگی تو زندگی ہے جہاں بھی موقع ملتا ہے یہ دہک اٹھتی ہے، لو دینے لگتی ہے۔ فنکار کا ایک کام یہ بھی تو ہے کہ درد کے دشت سے گزرتے ہوئے بشارت کی آواز پر نظر رکھے۔

گلزار کے تخلیقی نابغہ (Creative Genius) کا مکمل اظہار فلم میں مختلف صورتوں میں ہوا ہے اور اردو داں طبقہ ان کے ادبی سرمائے سے کم ہی واقف ہے ہرچندکہ

گزشتہ کچھ برسوں سے ان کی تخلیقات فنون میں برابر اشاعت پذیر ہورہی تھیں۔ گلزار کی افسانوی کائنات رازوں سے بھرا بستہ ہے جس کے اسرار و رموز پہلی بار نارنگ صاحب نے اپنے مضمون 'گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب' میں کھولے ہیں اور قاری کو استعجاب آمیز مسرت سے آشنا کیا ہے۔ نارنگ صاحب کے نزدیک گلزار نے زندگی کے پورے تنوع اور بوقلمونی کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے اور کسی قسم کے نظریاتی تحفظ یا فنی درجہ بندی کی معاونت قبول نہیں کی ہے۔ گلزار کے بعض کرداری افسانے مثلاً 'ادھا' اور 'خیرو' ایسے ہیں جن کا عمل اپنے نام سے بالکل مطابقت نہیں رکھتا اور نام کی معنویت کو subvert کرتا ہے۔ نارنگ صاحب نے ادھا کے ضمن میں لکھا ہے کہ ادھا قد کا بونا تھا لیکن سب کے کام نمٹا دیتا تھا۔ خود چھوٹا تھا پر کوئی کام اس سے بڑا نہیں تھا۔ رادھا کملانی کو کالج سے لوٹتے ہوئے جب غنڈوں نے چھیڑا تو ادھا ہی اسے بچا لایا پھر بھی لوگ اسے آدھا سمجھتے تھے۔ رادھا نے فلیٹوں میں کام کرنے والی ستیہ سے ناتا جوڑا اور جب وہ کسی دوسرے سے حاملہ ہوگئی تو اسے فلیٹوں سے نکالا جانے لگا تو اڈھا سینہ تان کر کھڑا ہوگیا اور اس نے حرامی بچے کو اپنا لیا۔ نارنگ نے صحیح لکھا ہے کہ دنیا جس کو اڈھا کہہ کر مذاق اڑاتی تھی وہی پورا نکلا یعنی مکمل انسان۔ اسی طرح دوسری کہانی خیرو کا مرکزی کردار گانے بجانے اور نقش و نگار بنانے کا غیرافادی کام کیا کرتا تھا۔ لوگ اسے فالتو آدمی سمجھتے تھے مگر جب وہ بیمار ہوکر مر گیا تب اس کی کمی کا احساس کیا گیا۔ نارنگ صاحب نے اشارہ کیا ہے کہ گلزار کا یہ کردار زبان حال سے یہ کہتا ہے کہ وہ جو بے کام کے کام کرتے ہیں، زندگی کے رنگ و نور میں ان کا کتنا بڑا حصہ ہوتا ہے۔

وجود اور عدم کسی خارجی حقیقت کو منعکس نہیں کرتے بلکہ یہ اصلاً ذہن انسانی کا کرشمہ ہی ہے کہ گلزار نے حقیقت کے معمولہ تصور کو subvert کیا ہے۔ ان کی کہانی 'واہمہ' کے تجزیے میں نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ اس کہانی میں ریل سے ایک آدمی کے کٹ کر مرجانے کا ذکر ہے۔ اسٹیشن ویران پڑا ہے لیکن راوی کو ہر شام ایک آدمی

دیوراج ملتا ہے جو پٹریوں پر چلنے سے منع کرتا ہے کہ اس کا جوان بیٹا شیام گاڑی سے کٹ کر مر گیا تھا۔ کچھ عرصہ تک جب راوی دیوراج سے نہیں ملا تو وہ اس کے گھر جاتا ہے۔ اس کا بیٹا شیام دروازہ کھولتا ہے اور وہ اسے بتاتا ہے کہ اس کا باپ دیوراج تین برس پہلے گاڑی کے نیچے کٹ کر مر گیا تھا۔ مصنف کے مطابق گلزار کرشنا مورتی کے تصورِ حقیقت کو ایک افسانہ کی شکل میں پیش کرتے ہیں کہ حقیقت فقط اسی قدر ہے جس قدر ہم اسے قبول کرتے ہیں ورنہ زندگی اور موت دونوں واہمے ہیں۔

ساختیات اور پس ساختیات کے فطری مباحث اور پھر ادب کی تفہیم ان نظریوں کی بصیرت سے استفادہ کرنے کی صورتوں کی نشان دہی کرنا پروفیسر گوپی چند نارنگ کا تازہ ترین علمی کارنامہ ہے۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی قضایا کی روشنی میں فن پارہ کا جائزہ لیتے ہوئے نارنگ صاحب کبھی بہت زیادہ ٹکنیکل نہیں ہوتے اور ادبی قدر سنجی میں مخصوص ثقافتی اور جمالیاتی اقدار کا بہرصورت لحاظ رکھتے ہیں۔ ساختیاتی مفکرین نے فکشن کی شعریات کی تشکیل کی منضبط کوشش کی ہے کہ بیانیہ کا سب سے بہتر مطالعہ ساختیاتی طریقۂ کار کو بروئے کار لاکر کیا جاسکتا ہے۔ نارنگ صاحب نے ایک گراں قدر مضمون فکشن کی شعریات اور ساختیات پر لکھا ہے جس کی برصغیر کے ادبی حلقوں میں بڑی پذیرائی ہوئی ہے۔ یہ مضمون بھی اس کتاب میں شامل ہے۔ ساختیاتی مطالعے کے بنیاد گزاروں ولادمیر پروپ، کلاڈلیوی سٹراس، وِسے لووسکی، نارتھروپ فرائی، گریما، تودوروف اور ژینت کے علمی کارناموں، ان کے مقدمات اور تنقیحات کی تفصیلی صراحت کی ہے۔ پروپ کے حوالے سے نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ کہانیوں میں کرداروں کے تفاعل کی تعداد تیس اکتیس سے زیادہ نہیں بڑھتی۔ اسی طرح کہانیوں میں موجزن سات دائرہ ہائے عمل، بیانیہ میں جملوں کی افقی نحوی ساخت، لوک کہانیوں کی گرامر، لوک کہانیوں کی اصل یعنی متھ، فکشن کا اطواری اور صنفی نظام، بیانیہ کا معنیاتی تجزیہ، فکشن کی معنیاتی، نحویاتی اور لفظیاتی جہات، کہانی، ڈسکورس اور بیانیہ کی باہمی تفریق جیسے اہم مسائل پر اس مضمون میں خاطر خواہ روشنی ڈالی گئی ہے۔

شب خونی جدیدیت کے زیر اثر جب آٹھویں دہائی میں استعاراتی اور علامتی اظہار، سکہ رائج الوقت کی صورت اختیار کر گیا تھا تو نارنگ صاحب جن کا شمار یقیناً جدیدیت کے نظریہ سازوں میں بھی ہوتا ہے، اس امر پر اپنی مکمل بے اطمینانی کا احساس کرایا تھا کہ پیرایۂ اظہار کو ہی مقصود بالذات سمجھ لیا گیا ہے۔ نارنگ صاحب کا مضمون 'نیا اردو افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحۂ فکریہ' تنبیہ الغافلین ثابت ہوا اور اردو کے نئے افسانہ نگاروں نے پھر سے Story line بمعنی کہانی میں کہانی پن یا کہانی کے جوہر کو اہمیت دی۔ نارنگ صاحب نے لکھا تھا ''میرے نزدیک کہانی سے کہانی پن کا اخراج غیر افسانوی عمل ہے اور اس کی مذمت کرنی چاہیے۔ البتہ کہانی سے غیر ضروری رومانیت، جذباتیت یا فارمولا اندیشی کا اخراج تخلیقی عمل کا لازمہ ہے۔ کتنے نئے افسانہ نگار یہ سوچتے ہیں کہ بحیثیت کہانی کار کے ان کی اصل ذمہ داری کیا ہے۔ علامت یا تمثیل ذرائع ہیں احساس حقیقت کے اظہار کے، یہ فن کی ایک سطح ہیں، کل فن نہیں۔'' نارنگ صاحب اس مضمون میں بجا طور پر شکوہ سنج ہوئے کہ ہر کس و ناکس علامتی اور تمثیلی کہانی لکھ رہا ہے گو کہ ایسی ناپختہ تحریریں نہ تو کہانی ہیں اور نہ انشائیہ۔ اس ایک مضمون کی اشاعت سے اردو افسانہ میں قابل لحاظ نوعی تبدیلی آئی اور پھر نارنگ نے ایک طویل مضمون 'نیا افسانہ علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر' میں نئی کہانی کا رشتہ، کتھا کہانی کی پرانی روایت سے قائم کرنے کی کوشش کی اور شمس الرحمٰن فاروقی اور وارث علوی کے تخلیقی طرز اظہار پر اعتراضات کا مدلل اور مسکت جواب دیا۔ نارنگ صاحب نے اپنے مبسوط مضمون میں ثقافتی ورثے، اجتماعی لاشعور اور ادبی روایت سے تمثیل کا تعلق واضح کیا اور سلام بن رزاق کی کہانی 'بجوکا' میں جو وارث علوی کے نزدیک نفسیاتی حقیقت نگاری کا علامتی افسانہ ہے، تمثیل کی کارفرمائی کو دقت نظر کے ساتھ واضح کیا۔ نارنگ صاحب نے اپنے اسی مضمون میں متھ، لیجنڈ، داستان اور کتھا کے مسائل پر انتظار حسین کے ایک مشہور افسانہ 'زرناری' کے حوالے سے روشنی ڈالی ہے۔ اسی طرح شمس الرحمٰن فاروقی کے اس قول فیصل کا ابطال سلام بن رزاق

کے افسانہ 'انجام کار' کے متن کے تجزیے سے کیا گیا ہے کہ وہ کہانی جو تاریخی سماجی دستاویز کے طور پر پڑھی جا سکے، رد ہو چکی ہے۔

بلراج مین را اور سریندر پرکاش ہمارے عہد کے بڑے اہم تخلیقی فنکار ہیں تاہم ان کے فن پر کم لکھا گیا ہے۔ نارنگ صاحب نے ستر کی دہائی میں، اردو میں علامتی اور تجریدی کہانی کے خدوخال ان دونوں افسانہ نگار کے حوالے سے واضح کیے تھے۔ مین را کی مشہور کہانیوں 'ماچس'، 'کمپوزیشن دو'، 'ایک مہمل کہانی' اور سریندر پرکاش کے افسانہ 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم' کے معنیاتی، لفظیاتی اور اطواری نظام کو موضوع بحث بنا کر نارنگ صاحب نے ان کے فنی امتیازات اور موضوعات پر روشنی ڈالی ہے۔ یہ مضمون مین را اور سریندر پرکاش کے فن کی تفہیم کی کلید کی حیثیت رکھتا ہے، بقول وارث علوی سریندر پرکاش کے فن کو سمجھنا انھوں نے اس مضمون سے سیکھا۔

نارنگ صاحب کی شعریات اور بیانیہ میں اس عام مفروضہ کا ابطال کیا ہے کہ جدید اردو نظم اور بیانیہ میں مماثلت کی تلاش فعل عبث ہے کہ ان دونوں میں قطبیت ہے یعنی جدید نظم ایک سرے پر ہے اور بیانیہ دوسرے سرے پر۔ نارنگ کے نزدیک بیانیہ انسانی ذہن کی بنیادی ساخت ہے اور اس کا جوہر کہانی کا تفاعل ہے جس کا اظہار نظم اور غزل سمیت ادبی اصناف میں بیک وقت ہوتا ہے۔ پروفیسر نارنگ کے مطابق بیانیہ جو کہانی کے Kernel سے پھوٹتا ہے جدید اردو نظم میں بدیہی طور پر نظر آتا ہے۔ اپنے اس دعویٰ کے ثبوت میں مصنف نے اختر الایمان کی نظموں اس 'لڑکا'، 'بیداد'، 'شیشہ کا آدمی'، 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر'، 'محمد علوی کی نظموں کتبہ'، 'موت'، 'جنم دن' اور 'روٹی'، شفیق فاطمہ شعریٰ کی نظم 'اسیر' اور ندا فاضلی کی نظم 'رخصت ہوتے وقت' کا تجزیہ کر کے یہ باور کرایا ہے کہ جدید نظموں کا ہیئتی قالب خواہ کچھ ہو، آزاد یا پابند، معرا یا نثری، اکثر و بیشتر نظموں کی زیریں ساخت میں کہانی کے جوہر کا تفاعل موجزن ملے گا۔ اس مضمون میں اس کے بعد اردو کے مشہور نظم گو شعرا بشمول ن م راشد، میراجی، منیر نیازی، کمار پاشی، خلیل الرحمٰن اعظمی، بلراج کومل، عادل منصوری، وزیر آغا،

وحید اختر، ساقی فاروقی، محمود ایاز، شہریار، کشور ناہید، منیب الرحمٰن، قاضی سلیم، مغنی تبسم، صلاح الدین پرویز، افتخار عارف اور باقر مہدی کی نظموں سے استنباط کیا گیا ہے اور ان شعرا کے حوالے سے اسنادی شہادتیں پیش کی گئی ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے یہ نتیجہ بھی نکالا ہے کہ بیانیہ کا جوہر جدید نظم میں تحلیل ہوگیا یعنی بیانیہ کا عنصر نظم کی شعری گرامر میں تحلیل ہوجاتا ہے اور جو شعری تشکیل قائم ہوتی ہے وہ نظم اور صرف نظم ہوتی ہے۔ اس مضمون میں نارنگ صاحب نے تودوروف اور لیوتار کے حوالے سے بیانیہ کی ساخت اور اس کے عمل پر روشنی ڈالی ہے اور تودوروف کا یہ قول بھی نقل کیا ہے بیانیہ زندگی ہے اور عدم بیانیہ موت ہے۔ لیوتار کے مطابق بیانیہ سے مراد ثقافتی روایت کا وہ عمل ہے جو متھ، دیومالا، اساطیر اور قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔ نارنگ صاحب نے مضمون کے اختتام میں اخترالایمان کے دیباچہ کا ذکر کیا ہے جو 'سر و سامان' میں شامل ہے۔ اخترالایمان نے لکھا ہے 'گزران' کا ایک لفظ میرے ذہن میں ہے جو میں سمجھتا ہوں پوری زندگی کی اساس ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اخترالایمان کی اصطلاح 'گزران' کو بیانیہ سے منسلک کرتے ہوئے لکھا: یہی گزران بیانیہ ہے یعنی زندگی کو جھیلنے، اس کے جبر سے متصادم ہونے، حالات سے سمجھوتہ کرنے یا نہ کرنے کے تجربات کو زبان میں قائم کرنے کا نام ہی بیانیہ ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں کا ایک انتخاب ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ نے شائع کیا تھا جس کا پیش لفظ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے تحریر کیا تھا۔ نارنگ صاحب نے کرشن چندر کے مختلف اسالیب پر مختصراً اظہار خیال کیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے کرشن چندر کے ایک افسانہ 'زندگی کے موڑ پر' کے انجام کی بہت تعریف کی تھی اور لکھا تھا کہ اس کا سا عظیم الشان خاتمہ آج تک کسی اردو افسانہ کو نصیب نہیں ہوا۔ نارنگ صاحب نے اس افسانہ کی اختتامی سطروں کا گہرا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے اور مرکزی کردار جو رہٹ کی روں روں بڑی یکسوئی سے سنتا ہے، کے ضمن میں لکھا ہے کہ یہاں کرشن چندر کے کان ستاروں کی موسیقی سن رہے ہیں۔ وہ شادی بیاہ اور سماج کے بندھنوں سے بلند

ہو گیا ہے اور وہ پوری کائنات کے نظام پر غور کر رہا ہے جہاں انسان اور اس کی زندگی تقریباً معدوم ہو جاتے ہیں۔ کائنات کے رقص کا تسلسل اور باقاعدگی دیکھ کر اس کا دل لرز جاتا ہے، منجمد ہو کر رہ جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اسے سکون سا ملتا ہے۔

نارنگ صاحب نے کرشن چندر کے فنی عیوب کی بھی نشان دہی کی ہے اور لکھا ہے کہ حد سے بڑھی ہوئی آدرش پسندی اور رومانیت نے فن کے آئینے کو دھندلا کر آگے چل کر یہ لے جتنی بڑھتی گئی، کرشن چندر کی گرفت فن پر اتنی ہی کمزور ہوتی گئی۔

نارنگ صاحب کے مطابق کالو بھنگی اور دو فرلانگ لمبی سڑک اس پائے کی کہانیاں ہیں کہ اردو افسانوں کے سخت سے سخت انتخاب میں بھی جگہ پائیں گی۔ کرشن چندر کی ہنگامی خطابت اور جذباتیت سے رغبت انھیں عظیم فن کاروں کی فہرست میں شامل نہیں ہونے دیتی مگر نارنگ صاحب نے یہ درست لکھا ہے کہ ''کرشن چندر کی حسن کاری اور انسان دوستی اس درجہ وسیع اور ہمہ گیر ہے کہ اپنے کمزور لمحوں میں بھی وہ سپاٹ نہیں ہوتے۔''

نارنگ صاحب نے پرانوں کی لوک کتھاؤں کا اپنے مضامین میں اکثر ذکر کیا ہے اور اس مجموعے میں ان کا ایک مضمون 'پرانوں کی اہمیت' پر بھی شامل ہے۔ ان کے مطابق پرانوں میں برصغیر میں نسلِ انسانی کے ارتقا کی داستان اور اس کے اجتماعی لاشعور کے اولین نقوش بسیط جمالیاتی احساس کے ساتھ محفوظ ہو گئے ہیں، اور پران اپنشدوں کے مقابلہ میں ہندو مذہب کی عوامی تعبیر کو پیش کرتے ہیں۔ اپنشد فلسفیانہ، مابعد الطبیعیاتی اور عالمانہ پہلوؤں کو محیط ہیں۔ اٹھارہ مہاپُران اور اٹھارہ اُپ پُران نارنگ صاحب کے مطابق ہندو مذہب کے ارتقا کی اس منزل کی ترجمانی کرتے ہیں جب بدھ مت سے مقابلے کے لیے ہندو مذہب تجدید اور احیا کے دور سے گزر رہا تھا۔ نارنگ صاحب نے پرانوں کے مختلف کرداروں اور کہانیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کہانیوں میں نہ صرف ماہر بشریات کے لیے بلکہ نفسیات، فلسفہ اور ادبیات کے طالب علم کے لیے بھی دلچسپی کا بے حد سامان ہے اور زبان کے تخلیقی استعمال کے

ہنر سے واقف ہونے کے لیے پرانوں کے متن کا مطالعہ لابدی ہے۔ مصنف کے مطابق پرانوں کا عام ڈھانچہ مکالمے کا ہے جو راوی در راوی کئی واسطوں سے تیار ہوتا ہے۔

دیاشنکر نسیم کی شہرہ آفاق مثنوی 'گلزار نسیم' کو بھی نارنگ صاحب نے موضوع مطالعہ بنایا ہے اور مثنوی کی زیریں ساخت میں موجزن کہانی کے تفاعل کو نشان زد کیا ہے۔ بکاولی کے رمز کے ہندستانی سرچشمہ پر سیر حاصل گفتگو نارنگ صاحب کی آرکی ٹائپل تنقید سے بغایت دلچسپی کو ظاہر کرتی ہے۔ نارنگ صاحب رقم طراز ہیں:

''نسیم نے جس طرح بکاولی کو پیش کیا ہے اور جس طرح کہانی کی فضا کو ابھارا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ اس قدیم ہندستانی روایت کا ساتھ دے رہے تھے جس کی رو سے زندگی کی بنیادی قوت، شکتی یعنی مادری قوت تولید ہے۔'' شہزادے کا کردار باوجود اپنی مردانگی اور ہمت کے اتنا متحرک نہیں ہے۔ عمل کا سرچشمہ بکاولی ہے۔ نسیم کی مثنوی میں زندگی کی بنیادی جستجو اور ازلی کشمکش کی کئی سطحوں کا فنی شعور کے ساتھ اظہار ہوا ہے۔ اور اس لحاظ سے بقول نارنگ ''گلزار نسیم کا پلہ اردو کی دوسری مثنویوں سے بھاری ہے۔ اس میں جستجو اور جد وجہد کا پہلا سلسلہ پھول کی تلاش کا ہے جو پھول توڑنے کے ساتھ ساتھ مکمل ہوجاتا ہے۔ دوسرا بکاولی کے شہزادے کی تلاش میں نکلنے سے شروع ہوکر دونوں کے ملنے پر ختم ہوجاتا ہے۔ تیسرا سلسلہ شہزادے کے طلسمات اور بکاولی کو قید میں ڈالے جانے کا ہے جو دونوں کی شادی پر انجام پاتا ہے۔ چوتھا اور آخری سلسلہ راجہ اندر کے عتاب نازل ہونے اور بکاولی کے دوبارہ جنم لے کر شہزادے سے آملنے کا ہے۔ آخر میں دونوں کے گلزار ارم سے نکل کر گلشن نگاریں کی طرف جانے میں ہبوط آدم کی طرف اشارہ ہے۔''

قرۃ العین حیدر کے فن پر ایک مختصر مضمون بھی اس کتاب میں شامل ہے۔ یہ مضمون انگریزی میں ہے۔ ہر چند کہ مقالہ کی نوعیت تعارفی ہے مگر یہ مضمون قرۃ العین حیدر کے فن کے مابہ الامتیاز کو گہری تنقیدی بصیرت کے ساتھ واضح کرتا ہے، اور اس انسانی المیے اور لاشعوری تہذیبی Continuum کو نشان زد کرتا ہے جو مابعد جدید دور

میں نہ صرف foreground ہوگیا ہے بلکہ Centrestage ہوگیا ہے۔ نارنگ صاحب نے اسے قرۃ العین حیدر کے گیان پیٹھ ایوارڈ کے لیے بطور کنو یز لکھا تھا۔ اس مضمون سے نارنگ صاحب کی اُن مساعی کا پہلو بھی سامنے آتا ہے جو وہ اردو فکشن کو ہندستانی ادبیات کے بین لسانی نقشے پر جائز اور آبرومندانہ مقام دلانے کے لیے کرتے رہتے ہیں۔

فکشن مطالعات سے متعلق ان خیال انگیز مضامین کی اشاعت اردو میں فکشن تنقید کا باضابطہ ڈسکورس قائم کرے گی اور اردو میں مروجہ فکشن تنقید کی نارسائیوں اور حدود کو بھی واضح کرے گی۔ نارنگ صاحب کے یہ مضامین فکشن کی شعریات اور بیانیات کے لیے عالمی تناظر سے گہری واقفیت کو بھی آشکارا کرتے ہیں۔ مقدمہ شعر و شاعری کی طرح، جو اردو کی اولین شعری بوطیقا ہے، یہ کتاب اردو میں فکشن شعریات کی اولین مبسوط اور بارآور سعی ثابت ہوگی۔

صدر، شعبۂ عوامی ترسیل
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ
28 جنوری 2009

افسانہ نگار پریم چند

(تکنیک میں IRONY کا استعمال)

یہ مضمون میں اعتذار کے طور پر نہیں لکھ رہا ہوں بلکہ یہ احساس اس کا محرّک ہے کہ پریم چند کے انتقال کے چوالیس پینتالیس سال بعد بھی لوگوں نے پورے پریم چند کو قبول نہیں کیا۔ پریم چند کے ایک پارکھ رادھا کرشن نے ایک جگہ لکھا ہے ''اپنے عہد میں بنگلہ میں شرت چندر چٹو پادھیائے اور ہندی میں پریم چند بہت مشہور تھے... شرت چندر بنگالی ادب میں اچانک آئے اور چھا گئے شرت چندر کا بنگالی ادب میں آنا ایک حادثہ تھا، بنگالی زبان بولنے والوں نے یکا یک شرت چندر کو اپنے سامنے پایا اور خوشی خوشی انھیں اپنی ہتھیلی پر اٹھالیا۔ اس کے برعکس ہندی ادب کی دنیا میں پریم چند کسی حادثے کی طرح نہیں آئے، وہ اپنی جانفشانی اور غیر معمولی ریاضت کے ذریعے ہی دنیاے ادب میں داخل ہوئے ... ہندی ادب کی دنیا میں پریم چند کو جتنی عزت ملنی چاہیے تھی اتنی ان کی زندگی میں نہیں مل سکی، ایک طرف تو انھیں 'اپنیاس سمراٹ' یعنی 'کہانیوں کا شہنشاہ' کا خطاب دیا جاتا تھا، دوسری طرف انھیں تاش کے بادشاہ سے زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی تھی۔ ان کی موت کے بعد ہی لوگوں نے ان کی طرف خاطر خواہ توجہ دی۔'' یہ ایک ہندی ادیب کے الفاظ ہیں جو ۱۹۷۸ء کی شائع شدہ کتاب میں ملتے ہیں۔ پریم چند کے بارے میں اول تو ہندی، اردو کی کشاکش ہی دور نہیں ہوئی، زیادہ تر ہندی والے اردو پریم چند سے ناواقف ہیں اور زیادہ تر اردو والے ہندی پریم چند سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے، حالانکہ پریم چند کی شخصیت اور ان کے فن کو ان کی ابتدائی تربیت، تصنیف و تالیف کے اردو پس منظر اور اردو زبان کے شعوری اور

غیر شعوری اثرات کے بغیر سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ اسی طرح ہندی کی طرف ان کا جو جھکاؤ ہوا اور اپنے تخلیقی اظہار کے لیے بعد میں انھوں نے جس طرح ہندی کو اختیار کیا تو لامحالہ اردو میں بھی پورے پریم چند کو ان کے ہندی میلان و اظہار کے بغیر سمجھانا ناممکن ہے۔ ابھی تک کوئی ایسا اعلیٰ تنقیدی کارنامہ نظر نہیں آتا جو پریم چند کی اردو ہندی شخصیت سے پوری غیر جانب داری اور علمی معروضیت کے ساتھ انصاف کرتا ہو۔ دوسرے یہ کہ ایک زبان کے دائرے میں رہ کر پریم چند کے بارے میں بنیادی امور تک پر اتفاق نہیں۔ ہندی والوں میں اس بارے میں جو جھگڑے ہیں ان کا تو ذکر ہی کیا، اردو میں جو صورتِ حال ہے وہ بھی کچھ کم افسوسناک نہیں۔ لوگوں نے پریم چند کو ٹکڑے ٹکڑے کر رکھا ہے، اور اس کے حصے بانٹ لیے ہیں۔ کم از کم پریم چند صدی کے موقع پر تو یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ پریم چند کے ماہرین ہر طرح کے ذہنی تحفظات اور تعصبات سے ہٹ کر پورے پریم چند کو پیش کرتے۔ پریم چند کے ایک قاری کی حیثیت سے یہ دیکھ کر دکھ ہوتا ہے کہ پریم چند کی ذات، شخصیت اور فن کی افہام و تفہیم طرح طرح کے سیاسی، نیم سیاسی، مذہبی، سماجی اور لسانی تعصبات کا شکار ہے، اور ان تعصبات کو بجائے کم کرنے کے روز بروز اور بھڑکایا جاتا ہے۔ فن کار پریم چند کیا تھے کیا نہیں تھے اس بات کو یاروں نے زیادہ تر فراموش کر دیا اور زورِ بیان صرف ہوتا ہے تو اس پر کہ ان کی سیاسی، نظریاتی اور مذہبی وابستگی کیا تھی؟ یعنی پریم چند اور مصلح پریم چند، تخلیقی پریم چند سے زیادہ اہم قرار پا چکے ہیں۔ قدرتی طور پر ایسی بحثوں میں پریم چند کے دیباچوں، ان کے خطوط، مضامین اور بیانات سے زیادہ سے زیادہ مدد لی جاتی ہے اور پریم چند کی تخلیقات سے کم سے کم۔ یہ طریقۂ کار چونکہ بنیادی طور پر غیر ادبی ہے اس لیے اس کا ردِ عمل بھی خاصی شدت سے ہوا ہے چنانچہ ادھر چند برسوں سے یہ ہو رہا ہے کہ کچھ دوستوں نے پریم چند کو اپنی سیاسی جاگیر تصور کر لیا ہے۔ اور اس کی تعریف کے جملہ حقوق اپنے نام لکھوا لیے ہیں اور باقی پوری دنیا سے یعنی ہنستی کھیلتی، دکھ سکھ، اونچ نیچ، سیاہی و سفیدی، انکار و اقرار اور رد و قبول کی تخلیقی دنیا سے، جہاں فن کار اپنے

ایمان پر بھی سوالیہ نشان قائم کرتا ہے یا خدا یا ایشور کے حضور میں بھی گستاخی کرتا ہے، یا ہستی کی بڑی سے بڑی صداقت کو بھی حلقۂ دام خیال کے دھندلکے میں ڈوبتا ہوا دیکھ سکتا ہے، پریم چند کے ان نادان دوستوں نے پریم چند کا رشتہ اس ساری 'بدعقیدہ' دنیا سے منقطع کردیا ہے۔ اب چونکہ فیصلہ فقط دیے ہوئے نظریات اور عقائد کی بنا پر ہونا طے پاچکا ہے اس لیے پریم چند دنیا کے عظیم سے عظیم فن کار سے بھی زیادہ عظیم ہیں۔ وہ سرتا پا اشتراکی اور انقلابی ہیں۔ ان میں سب حق ہی حق، خیر ہی خیر، اور حسن ہی حسن ہے۔ ان کی کوئی کمزوری یا خامی، کمزوری یا خامی نہیں ہے۔ دوسرے سوچتے ہیں کہ اگر پریم چند واقعی یہی ہیں تو اس پریم چند سے ان کا کوئی معنوی رشتہ نہیں۔ شاید پریم چند کی روح کو بھی اس صورت حال سے تکلیف ہوتی ہوگی، یا اگر انھیں اس دنیا کی سیر کا موقع ملے تو شاید وہ اپنی اس صورت کو پہچان بھی نہ سکیں جو بعض نیم سیاسی نیم ادبی بین الاقوامی کانفرنسوں یا سیمناروں میں پیش کی جاتی ہے۔ اجارہ داری اور نظریہ پرستی کا ایک برا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ بعض دلوں میں پریم چند کے بارے میں للّٰہی بغض راہ پا گیا ہے اور لے دے کر اگر پریم چند کا ذکر ہوتا بھی ہے تو صرف 'کفن' کی حد تک یا کسی نے بہت فیاضی دکھائی تو 'گئودان' پر کرم کر دیا۔ الا کفن و گئودان، پورا پریم چند حرفِ غلط ہے، وہ عینیت پرست اور آدرش وادی تھے، انھیں فن کا کوئی شعور نہیں تھا، وہ انسانی نفسیات سے ناواقف محض تھے، ان کی حقیقت نگاری سطحی اور بچکانہ ہے، ان کی اصلاح پسندی اور اخلاقیت ہر جگہ حاوی رہتی ہے اور اعلیٰ فن کا کارمنصب ادا کرنے سے انھیں روکتی ہے، مختصر یہ کہ کون سا عیب ہے جو پریم چند میں نہیں دکھایا جاتا؟ ظاہر ہے کہ یہ رجحان سرتاسر منفی اور اتنا ہی غیر ادبی ہے جتنا پہلا۔ اگر پہلا رجحان ذہنی تحفظات کی دین ہے وکالت اور غیر مشروط تعریف و تحسین کی حد تک، تو دوسرا بھی ذہنی تحفظات کا پروردہ ہے انکار و تردید اور عیب جوئی کی حد تک۔ اصل پریم چند کیا تھے؟ اردو ہندی فکشن کی روایت کی تعمیر و تشکیل میں ان کا کتنا زبردست حصہ ہے، ان کی دین، اہمیت اور معنویت کیا ہے، اس سے ہم صرف یہ کہہ کر دامن نہیں چھڑا سکتے کہ وہ اردو ہندی

افسانے کے جنم داتا ہیں اور بس۔ زیرِ نظر مضمون کا مقصد پورے پریم چند کا تعارف کرانا نہیں، نہ ہی پریم چند کی اہمیت، دین اور معنویت کے تمام پہلوؤں سے بحث کرنا ہے، یہ کام تو پریم چند کے ماہرین کا ہے۔ میرا مقصد صرف اس احساس کو اجاگر کرنا ہے کہ پریم چند سے اس وقت تک انصاف نہیں کیا جا سکتا جب تک نظریات اور ردّ نظریات کے خارجی اور غیر ادبی دباؤ سے ہٹ کر فن کار پریم چند پر توجہ مرکوز نہ کی جائے۔

فن کار پریم چند اس صدی کے کروٹ بدلتے ہی نمودار ہوا اور چھتیس برس تک شب و روز کی جگر کاوی سے اس نے اردو ہندی افسانے اور ناول کی کشتِ ویراں کو سرسبز و شاداب کیا، اور اسے ایسی بہار سے ہم کنار کیا ہے جس کے جلوۂ صد رنگ کی رنگینی روز بروز بڑھ رہی ہے۔ کسی بھی فن کار کے یہاں ہر تخلیق ایک پایے کی نہیں ہوتی اور نمو پذیر ادیبوں میں ذہنی ارتقا برابر ملتا ہے۔ پریم چند چونکہ کم عمری میں رخصت ہوگئے، اس لیے لازمی طور پر ان کے آخری برسوں کی تخلیقات فن کے بہتر نمونوں کو سامنے لاتی ہیں۔ ان کی زیادہ تر خامیوں اور کمزوریوں کا تعلق ان کے فن کی ابتدائی منزلوں سے ہے۔ روایت ہے کہ ''پریم چند کی خواہش تھی کہ ان کی ہندی کہانیوں کے پہلے مجموعے 'سپت سروج' کا دیباچہ شرت بابو لکھ دیں۔ اس کے لیے انھوں نے کلکتے کا سفر کیا اور شرت بابو سے ملے۔ کہا جاتا ہے ان کی کہانیاں سن کر شرت بابو بہت متاثر ہوئے اور کہا ''بنگالی زبان میں روی بابو کو چھوڑ کر دوسرا کوئی بھی شخص ایسی کہانیاں نہیں لکھ سکتا۔ کم سے کم میں آپ کی کہانیوں کا دیباچہ لکھنے کے لائق نہیں ہوں۔'' عام طور سے ہندی اردو نقاد اس واقعے کو پریم چند کے فن کی تحسین کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے یہ پریم چند کے اس زمانے کے فن پر بہترین تنقید ہے۔ شرت بابو غیر معمولی فن کار تھے۔ ان کا انکار محض انکسار کی وجہ سے نہ ہوگا۔ گمان ہے کہ اس میں ذہنی عدمِ قربت کا احساس بھی شامل رہا ہوگا۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ پریم چند شہابِ ثاقب نہیں تھے۔ ان کے فن نے کلی کی طرح کم کم کھلنا اور ہواؤں کے تھپیڑے کھا کر

اور اوس کی بوندوں سے نہا کر دھیرے دھیرے پھول بننا سیکھا تھا۔ پریم چند کے تخلیقی سفر میں پختگی کی طرف بڑھنے کا تدریجی عمل ملتا ہے۔ انھوں نے دھرتی میں بیج ڈالا اور برسوں اس کی آبیاری کی۔ یہ ایک دقت طلب، صبر آزما اور حوصلہ مندانہ عمل تھا جس کی مثالیں پریم چند کے تخلیقی سفر میں جگہ جگہ مل جاتی ہیں۔ یہاں میں اس بات پر اصرار کرنا چاہتا ہوں کہ 'کفن' جیسا افسانہ پریم چند کے فن کی تاریخ میں حادثے کی حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی جڑیں ان کی تخلیقات میں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ یہاں اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے پہلے میں 'کفن' کا مختصراً ذکر کروں گا، اس کے بعد بعض دوسری کہانیوں سے بحث کروں گا تاکہ 'کفن' کی فنی جڑیں جو پریم چند کے تخلیقی اور ذہنی سفر میں دور دور تک چلی گئی ہیں، ان کی طرف توجہ مبذول کرا سکوں۔

شروع شروع میں پریم چند پر داستانوں کا اثر تھا، پھر ایک دور راجپوتیت کا گزرا۔ ('رانی سارندھا'، 'گناہ کا اگن کنڈ'، 'راجا ہردول') اس دور کی تجرباتی کہانیوں کے بعد ایسے فن پارے جگہ جگہ چمک جاتے ہیں جہاں انسانی نفسیات سے ان کی واقفیت اور حقیقت کی ماہرانہ پیش کش پر پریم چند قادرِ نظر آتے ہیں۔ طوالت کے خوف سے یہاں صرف افسانوں سے استصواب کیا جائے گا، اور افسانوں میں بھی صرف چند ہی پر نظر ڈالی جاسکے گی تاکہ واضح ہوسکے کہ پریم چند کی اعلیٰ تخلیقیت کا سلسلہ ان کی کہانیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

یہاں 'کفن' کا تفصیلی تجزیہ مقصود نہیں۔ 'کفن' کے بارے میں یہ معلوم ہے کہ اس میں حقیقت کی ترجمانی نہایت بے رحمی اور سفاکی سے کی گئی ہے، لیکن جو حضرات اس کہانی کو تمثیلی سطح پر سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں، یعنی ولادت سے مراد آنے والی نسلیں یا زمانہ ہے، دردزہ میں کراہتی ہوئی عورت افریقی ایشائی سماج ہے یا تاڑی کا نشہ انقلاب کا جنون ہے، تو ایسی تنقید سے زیادہ سے زیادہ ہمدردی یہ کی جاسکتی ہے کہ اُسے غیر علمی معصومانہ کوشش سمجھ کر نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ حضرات یہ نہیں جانتے کہ پوری کہانی کی جان حالات کی وہ Irony (ستم ظریفی) ہے جس نے انسان کو انسان نہیں

رہنے دیا اور اسے Debase اور Dehumanise کر دیا ہے۔ کفن کے فنی کمال اور اس کی معنویت کا نقش ابھارنے کے لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں بلکہ Irony کی سطح پر پڑھنے کی ضرورت ہے۔ Irony میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں، بلکہ ان میں صورت حال میں مضمر المیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے۔ اونچی ذاتوں اور صاحب اقتدار طبقے نے جس طرح انسان کا استحصال کیا ہے اور اس کی روح کو نچوڑ کر اس کو عام انسانی حس تک سے محروم کر دیا ہے، یا حیوان کی سطح پر جینے کے لیے مجبور کیا ہے، یہ کہانی اس کی دردناک طنزیہ تصویر ہے۔ صورتِ حال کی دردناکی اور اس کی طنزیہ پیشکش شروع ہی سے سامنے آجاتی ہے جب جھونپڑے کے اندر جوان بہو، بُدھیا دردِزہ سے پچھاڑیں کھا رہی ہے، لیکن باپ بیٹا دونوں باہر بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہیں۔ جاڑے کی تاریک رات میں عورت تڑپ رہی ہے، رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دل خراش صدا نکلتی ہے کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے ہیں، دونوں اس کا درد محسوس کرتے ہیں، لیکن اندر جانے کو کوئی تیار نہیں کیونکہ اندیشہ ہے کہ الاؤ میں بھون بھون کر چوری کیے ہوئے جو آلو وہ کھا رہے ہیں، دوسرا ان کا بڑا حصہ صاف کر دے گا۔ اگرچہ یہ کہانی کفایت لفظی کا شاہکار ہے اور ایک سنگین حقیقت کی ترجمانی نہایت کھردرے الفاظ میں کرتی ہے، تاہم گھیسو اور مادھو کی ذہنیت کے عوامل کی وضاحت کرتے ہوئے جو جملے پریم چند نے لکھے ہیں وہ پوری کہانی کی Irony اور طنزیہ اشاریت کے خلاف ہیں کیونکہ بات ان کے بغیر بھی مکمل ہے۔

چماروں کا یہ کنبہ سارے گاؤں میں بدنام تھا۔ دونوں کام چور تھے۔ اس لیے انھیں کہیں مزدوری نہیں ملتی تھی۔ جب تک دو ایک فاقے نہ ہو جاتے وہ کام یا چوری کے لیے گھر سے نہ نکلتے تھے۔ مادھو کی 'کارکردگی' کے بارے میں پریم چند لکھتے ہیں:

''مادھو سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقشِ قدم پر چل رہا تھا بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا'' کیونکہ وہ گھنٹہ بھر کام کرتا تو گھنٹہ بھر چلم پیتا۔ Irony کی یہ لہر کہانی کی

صورت حال، کرداروں کے رویوں، برتاؤ اور مکالموں اور بیانیہ ہر چیز میں ملتی ہے۔ بیانیہ کا یہ طنز دیکھیے:

> ''گھر میں دو چار مٹی کے برتنوں کے سوا کوئی اثاثہ نہیں۔ پھٹے چیتھڑوں سے اپنے ننگے پن کو ڈھانکے ہوئے جیے جاتے تھے۔ دنیا کی فکروں سے آزاد، قرض سے لدے ہوئے، گالیاں بھی کھاتے، مار بھی کھاتے مگر کوئی غم نہیں ... دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔''

کہانی کا مرکزی نقطہ بُدھیا کی موت ہے۔ اس بے بس و نادار عورت کی موت کا المیہ ایک تاریک سایہ بن کر پوری کہانی پر چھایا رہتا ہے، لیکن سوائے کراہنے کی آواز کے جو رہ رہ کر درد کی ٹیس بن کر ابھرتی ہے، بُدھیا کے کسی عمل کی کوئی تفصیل پریم چند نے پیش نہیں کی، اور موت کا روح کو جکڑ لینے والا منظر بیان کیا بھی تو بالواسطہ طور پر اور صرف تین سطروں میں:

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

کہانی کے وسط سے موت کا المیہ اور بیانیہ کی Irony پوری طرح گرفت میں لے لیتے ہیں۔ بعد کا حصہ اسی تاثر کی شدت اور کیفیت کو مزید گہرا کرتا ہے۔ کرداروں کی بے حِسی اور بے حیائی اور کھل کر سامنے آتی ہے۔ انسان خواہ کتنا گر جائے، حیوان کی سطح پر زندہ رہنے کے لیے بھی ریا کاری کے بغیر گزارہ نہیں۔ بُدھیا جب مر رہی تھی تو دوا دارو تو ایک طرف باپ بیٹے میں سے کسی نے اندر جا کر ہمدردی یا دلاسے کے دو لفظ نہ کہے، اور اب کریا کرم اور کفن کے لیے روپے جمع کرنے کا وقت آیا تو گھیسو زمیندار کے گھر جاتا ہے، اور زمین پر سر رکھ کر آنکھوں میں آنسو بھرتے ہوئے کہتا ہے:

> ''سرکار بڑی بپتا میں ہوں۔ مادھو کی گھر والی گجر گئی۔ دن بھر تڑپتی رہی سرکار۔ ساری رات ہم دونوں اس کے سرہانے بیٹھے رہے۔ دوا دارو جو کچھ ہو سکا

کیا، مگر وہ ہمیں دگا دے گئی۔ اب کوئی ایک روٹی دینے والا نہیں۔ مالک تباہ ہوگئے۔ گھر اجڑ گیا۔ آپ کا گلام ہوں۔ اب آپ کے سوا کون اس کی مٹی پار لگائے گا۔ ہمارے پاس جو کچھ تھا، وہ سب دوا دارو میں اٹھ گیا۔ سرکار ہی کی دیا ہوگی تو اس کی مٹی اٹھے گی۔''

ساری رات اس کے سرہانے بیٹھے رہنے اور دوا دارو کرنے کی بھی ایک ہی رہی۔ کہانی کا سارا ڈھانچا ہی دراصل طنزیہ ہے۔ اور اسی طرح کے معکوس جملوں سے پریم چند انسانیت کے اس گھناونے پہلو کو بے نقاب کرتے چلے گئے ہیں، جس کو براہ راست سیدھے سادے طور پر بیان کردیتے تو اس میں یہ تاثیر ہرگز پیدا نہ ہوتی۔ 'مٹی پار لگانے' کے لیے جو پیسے جمع کیے جاتے ہیں، وہ اس ضروری کام میں خرچ نہیں ہوتے۔ کہانی کے Climax کو پریم چند اس طرح بنتے ہیں کہ الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے باپ بیٹے کے آلو کھاتے رہنے اور بُدھیا کے کراہ کراہ کر مرجانے سے Irony کا جو سنگین عنصر کہانی میں داخل ہوا تھا، Climax پر آکر وہ بے پناہ ہوجائے۔ 'مٹی پار لگانے' کے لیے گھیسو اور مادھو مانگ کر بالآخر پانچ روپے کی 'معقول رقم' جمع کرلیتے ہیں اور کفن لانے کے لیے بازار کا رخ کرتے ہیں۔ یہاں پریم چند بُدھیا کی لاش کا ذکر ایک جملے میں اس لیے کررہے ہیں کہ لاش کا تصور ذہنوں سے محو نہ ہوجائے اور اس سے المیے کی کیفیت ابھارنے اور تضاد کی شدت پیدا کرنے میں مدد ملے:

''گاؤں کی نرم دل عورتیں آآکر لاش دیکھتی تھیں اور اس کی بے بسی پر دو بوند آنسو گراکر چلی جاتی تھیں...''

کہانی کے آخری حصے میں صورت حال کی Irony اپنی انتہا پر یوں پہنچتی ہے کہ کفن کا کپڑا دیکھتے دیکھتے دونوں بجائے کفن خریدنے کے ایک شراب خانے کے سامنے آپہنچتے ہیں اور ''گویا کسی طے شدہ فیصلے کے مطابق'' اندر چلے جاتے ہیں۔ گھر میں لاش رکھی ہے، اور یہاں دونوں کفن کے پیسوں سے شراب پینے لگتے ہیں، لیکن دونوں کے ذہنوں میں لاش کا تصور ہے، اس لیے اپنے عمل کی وہ طرح طرح سے

تاویلیں کرتے ہیں۔ ان مکالموں میں اکثر و بیشتر لفظوں کے معنی معکوس ہیں۔ یہ طنز میں بجھے ہوئے نشتر ہیں جو انسان کی ریاکاری، خودغرضی اور خواہش نفسانی کا پردہ چاک کرتے ہیں، اور پوری صورتِ حال پر وار کرتے ہیں کہ انسان گرجانے کے بعد کس کس طرح خود کو دھوکا دیتا ہے اور کیسے کیسے سمجھوتوں سے زندہ رہتا ہے۔ دونوں سوچتے ہیں کہ کفن تو لاش کے ساتھ جل ہی جاتا ہے، بہو کے ساتھ تھوڑی چلا جاتا، یہی پانچ روپے پہلے ملتے تو دوا دارو کرتے۔ تابڑ توڑ پینے اور پوریاں اور کلیجی کھانے کے بعد دونوں بُدھیا کو دعا دیتے ہیں ''بڑی اچھی تھی بچاری، مری بھی تو خوب کھلا پلا کر'' اور یہ کہ اگر ''ہماری آتما پرسن ہورہی ہے تو اسے کیا پن نہ ہوگا۔'' لیکن مادھو جس نے اس کی مانگ میں سیندور بھرا تھا، بار بار تشویش میں گرفتار ہوتا ہے کہ دادا ایک نہ ایک دن تو ہم لوگ بھی وہاں جائیں گے اور وہ پوچھے گی کہ تم نے کپھن کیوں نہیں دیا تو کیا کہیں گے۔ دونوں میں تکرار ہوتی ہے۔ باپ گرم ہوکر کہتا ہے کہ ''کپھن ملے گا اور بہت اچھا ملے گا...تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے۔ میں ساٹھ سال سے دنیا میں گھاس کھودتا رہا ہوں ... وہی لوگ دیں گے جنھوں نے اب کی دیا۔ ہاں وہ روپے ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے۔'' پریم چند نے آخری حصے میں اس صورت حال کو نہایت چابکدستی سے زیادہ سے زیادہ Sustain کیا ہے تاکہ صدمے کی کیفیت کو زیادہ سے زیادہ شدید اور طنز کے نشتروں کو زیادہ سے زیادہ گہرا کرسکیں۔ دونوں باپ بیٹے جی بھر کے پیتے ہیں، بچی ہوئی پوریوں کا پتل اٹھاکر بھکاری کو دیتے ہیں اور کہتے ہیں:

> ''لے جا، کھوب کھا، اور آسیرباد دے جس کی کمائی ہے وہ تو مرگئی...
> روئیں روئیں سے آسیرباد دے، بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔''

مادھو کہتا ہے:

> ''بے کنٹھ میں جائے گی دادا... بے کنٹھ کی رانی بنے گی۔''

نشے کی حالت میں مادھو پر رقت طاری ہوجاتی ہے، اور وہ رونے لگتا ہے تو گھیسو سمجھاتا ہے:

''کیوں روتا ہے بیٹا۔ خوش ہو کہ وہ مایا جال سے مکت ہو گئی... جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ دیے۔''

پیتے پیتے دونوں گانے لگتے ہیں، اور بدمست ہو کر وہیں گر پڑتے ہیں۔ اور یوں یہ کہانی اپنی صورت حال، کرداروں کے رویوں، عمل اور مکالموں سے ایک شدید درد اور صدمے کی کیفیت سے دوچار کرتی ہے اور طنز کے کچوکے لگاتی ہے۔ پوری کہانی کی فضا طنزیہ ہے۔ پریم چند ایک سنگین سچائی سے پردہ اٹھاتے ہیں، اور آخری وار ایسا بھرپور کرتے ہیں کہ پوری کہانی نام نہاد انسانیت اور شرافت کے منھ پر زبردست طمانچہ بن جاتی ہے۔ کفن میں دراصل دو کفن ہیں ایک وہ جس کے پیسوں سے یہ تاڑی پیتے ہیں، دوسرا کفن وہ ہے جسے مرنے والی نے اپنی لاش سے اس بچے کو پہنایا ہے جو ان جنا پیٹ کے اندر مر گیا ہے۔

حقیقت کی بے رحمانہ ترجمانی کے لیے فن کار کے لیے حقیقت سے معروضی فاصلہ ضروری ہے تاکہ وہ اخلاق اور آدرش کی جس روشنی میں انسانیت کے سورج کو طلوع ہوتے دیکھنا چاہتا ہے، اسے حقیقت پر مسلط نہ کرے بلکہ صرف اپنے عمل جراحی سے اس کا دردناک چہرہ دکھا دے۔ معروضیت اور حقیقت کی بے لاگ ترجمانی کا یہ تار 'دو بیلوں کی کہانی'، 'عید گاہ'، 'مس پدما'، 'شطرنج کے کھلاڑی'، 'دودھ کی قیمت'، 'سوا سیر گیہوں'، 'نئی بیوی'، 'پوس کی رات'، 'جرمانہ' اور کئی دوسری اچھی کہانیوں کی شیرازہ بندی میں دکھائی دیتا ہے۔ 'نئی بیوی' میں پریم چند نے ایک نوجوان بیوی کو بداخلاقی کی طرف راجع دکھایا ہے۔ اس کی شادی ایک مالدار بڈھے کھوسٹ سے ہوئی ہے جو سمجھتا ہے کہ محبت دولت سے خریدی جا سکتی ہے لیکن نئی بیوی اپنے معمر شوہر سے زیادہ نوجوان دیہاتی نوکر کی طرف مائل ہے۔ یہ بات پریم چند کے اخلاقی آدرشوں کے خلاف ہے۔ پریم چند کی کہانیوں میں کرم دھرم، پتی ورت ناری، اور 'پتی پرمیشور' کا خاصا چرچا ہے، لیکن 'نئی بیوی' میں پریم چند کی حقیقت نگاری انھیں اس Ironic Situation کو بے باکانہ دکھانے پر مجبور کرتی ہے:

''اس نے (نئی بیوی نے) سر پر آنچل کھینچ لیا اور نوکر سے یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی ۔۔۔ لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے تم ذرا آنا...''

یہ فنکارانہ معروضیت 'عید گاہ' میں بھی دیکھی جا سکتی ہے، اگر چہ اس کہانی میں اس کی حیثیت موجِ تہ نشیں کی سی ہے۔ یہ کہانی اس لحاظ سے اہم ہے کہ پریم چند نے ایک طرف اسلامی مساوات کا روح پرور منظر ابھارا ہے، اور دوسری طرف اسے معاشرتی سطح پر مساوات کے تناظر میں امیری غریبی، اونچ نیچ اور بھید بھاؤ کے فرق سے Juxtapose کر کے سماجی نا برابریوں کی جان لیوا سچائی کو نمایاں کیا ہے۔ جب تک عید گاہ میں تھے، سب ایک تھے لیکن جیسے ہی میلے کے بازار میں آئے، بڑے تو بڑے، چھوٹے چھوٹے بچوں تک میں اونچ نیچ کا فرق پیدا ہو گیا۔ کہانی تو دراصل کھلونوں کی خریداری کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے، پریم چند اپنی اچھی سے اچھی کہانیوں میں بھی کچھ نہ کچھ زیادتی تو کرتے ہی ہیں۔ چنانچہ اسے خواہ مخواہ دادی امینہ تک پہنچایا ہے اور چھوٹے حامد کے فطری انسانی عمل کو بڑھاپے میں اور بوڑھی امینہ کے عمل کو بچپن میں تبدیل کرنے کی غیر ضروری کوشش کی ہے۔

کہانی کا مرکزی حصہ عید گاہ کا منظر ہے:

''اچانک عید گاہ نظر آئی۔ اوپر املی کے گھنے درختوں کا سایہ ہے۔ نیچے کھلا ہوا فرش ہے جس پر جازم بچھی ہوئی ہے اور نمازیوں کی قطاریں ایک کے پیچھے دوسری نہ جانے کہاں تک چلی گئی ہیں۔ پختہ فرش کے نیچے جہاں جازم بھی نہیں ہے، کئی قطاریں کھڑی ہیں، جو آتے ہیں پیچھے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ آگے اب جگہ نہیں۔ یہاں کوئی رتبہ کوئی عہدہ نہیں دیکھا جاتا۔ اسلام کی نگاہ میں سب برابر ہیں۔ دیہاتیوں نے بھی وضو کیا اور جماعت میں شامل ہو گئے۔ کتنی باقاعدہ و منظم جماعت ہے۔ لاکھوں آدمی ایک ساتھ جھکتے ہیں اور ایک ساتھ بیٹھ جاتے ہیں اور یہ عمل بار بار ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا بجلی کی لاکھوں بتیاں ایک ساتھ روشن ہو جائیں اور ایک ساتھ بجھ جائیں۔ کیسا بے مثال منظر ہے جس کی ہم آہنگی اور وسعت دلوں پر ایک وجدانی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ کوئی ایسی کشش ہے جس نے سب کو ایک لڑی میں پرو دیا ہے۔''

لیکن نماز ختم ہونے کے بعد جیسے ہی بچے میلے کے بازار میں جاتے ہیں اور کھلونوں اور مٹھائیوں کی دکانوں پر دھاوا ہوتا ہے، سماجی تفریق کا درد ناک منظر ابھرتا ہے۔ محمود، محسن اور سمیع تو ہنڈولے پر چڑھتے ہیں، کبھی آسمان پر جاتے ہیں کبھی زمین پر آتے ہیں، لکڑی کے ہاتھی، گھوڑوں اور اونٹوں کی چرخیوں پر چڑھتے ہیں اور غریب حامد کھڑا کا کھڑا رہ جاتا ہے۔ کھلونوں کی دکانوں پر کوئی سپاہی خریدتا ہے، کوئی راجا، کوئی سادھو۔ حامد نہ کھلونے خرید سکتا ہے، نہ ریوڑیاں کھاسکتا ہے نہ مٹھائی۔ اور خریدتا بھی ہے تو دست پناہ کیونکہ اسے خیال آتا ہے کہ اس کی دادی کے پاس دست پناہ نہیں ہے، توے سے روٹیاں اتارتی ہے تو ہاتھ جل جاتا ہے۔

'سوا سیر گیہوں' بھی 'بلیدان' کی طرح ان بہت سی کہانیوں میں سے ایک ہے جو دیباچہ کہی جاسکتی ہیں گئودان کا، جہاں ایک سیدھا سادا کسان، جسے اپنے کام سے کام ہے، جو نہ کسی کے لینے میں ہے نہ دینے میں، چھکا جانے نہ پنجا، چھل کپٹ کی جسے ہوا نہیں لگی، ایک نہ ایک دن پنڈت یا مہاجن کے ہتھے چڑھتا ہے تو استحصال کے شکنجے میں ایسا کسا جاتا ہے کہ زندگی بھر محنت کرتا اور خون تھوکتا ہے لیکن سوا سیر گیہوں کا بوجھ نہیں چکا سکتا۔ وہ یہ سوچتا ہے کہ یہ پچھلے جنم کا بھوگ ہے، بچے دانے دانے کو ترستے ہیں اور وہ ایڑیاں رگڑ رگڑ کر اس دنیا سے گزر جاتا ہے لیکن گیہوں کے دانے کسی دیوتا کی بددعا کی طرح جنم جنم نہ صرف اس کے سر سے نہیں اترتے بلکہ اس کی بیوی اور اس کی اولاد کے سر سے بھی نہیں اترتے۔

اسی طرح 'دو بیلوں کی کہانی' کہنے کو جانوروں کی کہانی ہے، لیکن اس میں بھی گہرا حقیقت پسندانہ طنز ہے اور اس Irony کو ابھارا گیا ہے جس میں حیوان خودغرضی کے مارے ہوئے انسان سے زیادہ ہوش مندی کا ثبوت دیتے ہیں۔ جھوری کوئی آدرشیا یا ہوا کسان نہیں، اس کی سسرال والے بھی کسان ہیں لیکن وہ ہیرا موتی سے اچھا برتاؤ نہیں کرتے۔ یہی حال کانجی ہاؤس کے چوکیدار کا ہے، اور اس شخص کا بھی جو بیلوں کو نیلامی میں خریدتا ہے۔ قطع نظر اس امر کے کہ اس کہانی میں دیہاتی زندگی کا اور اس

زندگی میں بیل کی مرکزیت کا خوبصورت اظہار ہوا ہے، اصل معاملہ رشتوں کا ہے یعنی انسان، انسان ہوتے ہوئے بھی اگر بنیادی درد مندی سے عاری ہے اور صرف استحصال کرنا ہی جانتا ہے تو حیوان سے بدتر ہے، اور دوسری طرف حیوان یا کچلے پسے ہوئے انسان سے اگر ہمدردانہ برتاؤ کیا جائے تو اس کا دل محبت سے چھلکنے لگتا ہے۔

'جرمانہ' ایک چھوٹی سی کہانی ہے۔ اس کا بنیادی عنصر بھی طنز ہے جو کرداروں کی معصومیت سے پیدا ہوتا ہے اور استحصال اور غلامی کے منہ پر طمانچہ مارتا ہے۔ اللہ رکھی کو کبھی پوری تنخواہ نہیں ملتی۔ یہ آج سے نصف صدی پہلے بھی ہوتا تھا، اور آج بھی ہوتا ہے۔ اللہ رکھی ظلم کی اس چکی میں پستی آئی ہے اور آج بھی پس رہی ہے۔ کبھی وہ اس کو اپنا مقدر سمجھ کر قبول کرتی ہے اور کبھی اگر اس راز سے واقف بھی ہے تو زبان نہیں کھولتی مبادا وہ اس ادھوری تنخواہ سے بھی جائے۔ لیکن ایک بار جب اسے پوری تنخواہ ملتی ہے تو ایک چھوٹا سا جملہ بے ساختہ اس کی زبان سے نکل جاتا ہے ..."یہ تو پورے روپے ہیں۔" خزانچی پوچھتا ہے ..."تو کیا چاہتی ہے، کم ملیں ہیں؟" تو وہ اسی بے ساختگی اور معصومیت سے کہتی ہے ..."کچھ جریمانہ نہیں ہے" اس ساری کہانی کی جان یہی ایک لفظ 'جریمانہ' ہے۔ اس میں جو خوف اور بے بسی ہے، اور درد مندی اور دبا دبا احتجاج ہے، وہ اس کہانی کو لافانی بنا دیتا ہے۔

'دودھ کی قیمت' کا بنیادی فنی عنصر بھی Irony ہے جو ان سب کہانیوں میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے، اور جس نے 'کفن' کو لافانی بنا دیا ہے۔ بات صرف ٹیکنیک کی نہیں 'کفن' کے بعض بول تک پہلے کی کہانیوں میں مل جاتے ہیں۔ 'کفن' کے خاتمے کے بول "ٹھگنی کیوں نینا جھمکاوے..." 'اگنی سمادھی' میں پورے بھجن کی شکل میں موجود ہیں جسے پیاگ رات کو کھیت کی طرف جاتے ہوئے گاتا جاتا ہے۔ 'کفن' میں نشہ تاڑی کا ہے، 'اگنی سمادھی' میں یہ گانا چرس کی ترنگ میں ہوتا ہے:

"ٹھگنی کیوں نینا جھمکاوے
کدو کاٹ مردنگ بناوے

نیبو کاٹ مجیرا
پانچ تروئی منگل گاویں، ناچ بالم کھیرا
روپا پہر کے روپ دکھاوے سونا پہر رجھاوے
گلے ڈال تلسی کی مالا تین لوک بھرماوے
ٹھگنی...''

'دودھ کی قیمت' میں گاؤں کے زمیندار بابو مہیش ناتھ کے گھر جب بچہ پیدا ہوتا ہے تو ساری دیکھ بھال گودڑ اور گودڑ کی بہو بھونگی کرتے ہیں جو دراصل اچھوت ہیں۔ بھونگی دائی بھی تھی اور دودھ پلائی بھی، چونکہ مالکن کو دودھ نہیں ہوتا تھا، بھونگی کا دودھ مہیش بابو کا بچہ پیتا ہے اور بھونگی اپنا تین مہینے کا بچہ باہر کے دودھ پر پالتی ہے۔ پریم چند طنز کرتے ہیں کہ ''بیماری مجبوری کی بات اور ہے، اس میں کپڑے پہن لیتے ہیں، کھچڑی کھا لیتے ہیں لیکن اچھے ہوجانے پر اصول کی پابندی تو کرنی ہی ہوتی ہے۔ گویا دھرم بدلتا رہتا ہے، کبھی کچھ کبھی کچھ۔ راجا کا دھرم الگ، پرجا کا دھرم الگ، امیر کا دھرم الگ، غریب کا دھرم الگ۔ امیر جس کے ساتھ چاہیں کھائیں جس کے ساتھ چاہیں اڑائیں، ان کے لیے کوئی بندھن نہیں۔ بندھن تو دوسروں کے لیے ہیں۔'' پلیگ کے زور میں گودڑ مر جاتا ہے۔ بھونگی ایک دن مہیش ناتھ کے گھر کا پرنالہ صاف کرتے کرتے کالے سانپ کا شکار ہوجاتی ہے۔ اس کا بیٹا منگل جسے ماں کا دودھ نصیب نہیں ہوا تھا، اور جو مہیش بابو کے بیٹے سریش کے سامنے پدّی سا لگتا تھا، اب ان کے دروازے پر منڈلاتا رہتا ہے اور گھر کی جھوٹن پر پلتا ہے۔ مکان کے سامنے نیم کے پیڑ کے نیچے منگل کا ڈیرا ہے:

> ''ایک پھٹا سا ٹاٹ کا ٹکڑا، دو مٹی کے سکورے اور ایک دھوتی جو سریش بابو کی اترن تھی۔ جاڑا، گرمی، برسات ہر موسم میں یہ جگہ ایک سی آرام دہ تھی۔''

منگل کا کوئی دوست تھا تو ایک کتا، جو اپنے ساتھیوں سے عاجز آ کر منگل کی پناہ میں آ گیا تھا۔ دونوں ایک ہی کھانا کھاتے اور ایک ہی ٹاٹ پر سوتے تھے۔ پریم چند کی کہانیوں میں کتے، بیل، گائے اور دوسرے جانور بے وجہ نہیں آتے۔ ان کرداروں کی

مدد سے وہ انسان کی اس خود غرضانہ بہیمیت کو ننگا کر کے دکھاتے ہیں جس نے اسے جانوروں سے بھی پست کر دیا ہے۔ Irony میں متضاد اور ملتے جلتے رویوں کو ابھارا جاتا ہے۔ یہ چوٹ دیکھیے:

> ''گاؤں کے دھرماتما لوگ مہیش بابو کی اس فیاضی پر تعجب کرتے تھے۔ ٹھیک دروازے کے سامنے، پچاس ہاتھ کا فاصلہ نہ ہوگا، منگل کا پڑا رہنا انھیں دھرم کے خلاف لگتا تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ بھنگی کو بھی بھگوان ہی نے پیدا کیا ہے لیکن سماج کی مریادا بھی کوئی چیز ہے۔''

ایک دن سریش ترس کھا کر منگل کو کھیل 'سوار سوار' میں شریک کرتا ہے کیونکہ کھیل میں چھوت اچھوت کون دیکھنے آتا ہے۔ لیکن منگل پوچھتا ہے ''میں ہمیشہ گھوڑا ہی رہوں گا یا کبھی سواری بھی کروں گا۔'' منگل کی ماں نے لاکھ سریش کو اپنا دودھ پلا کر پالا ہو لیکن بھنگی کے بیٹے کو سریش کیوں اپنی پیٹھ پر بٹھاتا۔ منگل کو زبردستی پکڑا اور گھوڑا بنایا جاتا ہے، جھگڑا ہونا ہی تھا، مالکن کو معلوم ہوتا ہے تو جی بھر کے ڈانٹتی ہے اور نیم کے نیچے جو جماؤ تھا، وہاں سے بھی نکال دیتی ہے۔ منگل اپنے سکورے اٹھاتا ہے، ٹاٹ کا ٹکڑا بغل میں دباتا ہے اور دھوتی کندھے پر رکھ کر روتا ہوا وہاں سے چلا جاتا ہے یہی سوچتے ہوئے ''یہاں کبھی نہیں آئے گا، یہی تو ہوگا کہ بھوکوں مر جائے گا۔'' لیکن شام ہوتے ہی جیسے جیسے بھوک چمکتی ہے، ذلت کا احساس ویسے ویسے معدوم ہوتا جاتا ہے۔ کتا تو بہر حال جانور ہے۔ غریب منگل کی حالت اس سے مختلف نہیں۔ دونوں پھر اسی دروازے پر جانے، پتیلیاں چاٹنے اور جھوٹن کھانے پر مجبور ہیں۔ منگل اندھیرے میں دبک کے کھڑا ہو گیا۔ اتنے میں ایک کہار جھوٹن کا تھال ہاتھ میں لیے نکلا، اب دونوں سے صبر نہ ہو سکتا تھا۔ منگل اندھیرے سے نکل کر روشنی میں آ گیا۔ کتا تو پہلے ہی روشنی میں تھا۔ ''لے کھا لے، میں پھینکنے جا رہا تھا۔'' منگل اور کتا وہیں نیم کے نیچے جھوٹن کھانے لگے۔ منگل ایک ہاتھ سے کتے کا سر سہلاتا جاتا تھا اور کتا دم ہلاتا جاتا تھا۔ یہ ہے دودھ کی وہ قیمت جسے کوئی چکا نہیں سکتا۔

'شطرنج کے کھلاڑی' میں جو گہری دردمندی ہے، وہ تو ستیہ جیت رے کی زد میں آکر دوآتشہ ہو چکی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ کہانی کے متن میں، انتزاعِ سلطنتِ اودھ کے بارے میں صرف چند جملے ملتے ہیں:

> ''چار کا گجر بج ہی رہا تھا کہ فوج کی واپسی کی آہٹ ہوئی۔ نواب واجد علی شاہ پکڑ لیے گئے تھے اور فوج انھیں نامعلوم مقام پر لیے جارہی تھی۔ شہر میں نہ کوئی ہل چل تھی نہ مار کاٹ۔ یہاں تک کہ کسی جانباز نے ایک قطرہ خون بھی نہ بہایا۔ نواب گھر سے اسی طرح رخصت ہوئے جیسے لڑکی روتی پیٹتی سسرال جاتی ہے۔ بیگمیں روئیں، نواب روئے، مامائیں، مغلانیاں روئیں اور بس سلطنت کا خاتمہ ہوگیا۔''

لیکن پورے افسانے میں اس تاریخی اور تہذیبی المیے کی دردناک پرچھائیاں لہراتی ہوئی نظر آتی ہیں 'کفن' کی طرح اس کہانی کی بنیادی تکنیک بھی Ironic (طنزیہ) ہے اور گھیسو اور مادھو کی طرح مرزا سجاد علی اور میر روشن علی بھی کھوکھلے ہو چکے ہیں۔ وہاں انسان Debase ہو چکا ہے تو یہاں وہ از کاررفتگی کی انتہا کو پہنچ کے بے وقعت ہو چکا ہے۔ اس میں Sardonic لہر بھی ہے یعنی تمام ہندستانی رجواڑے، غیر ملکی سامراجی نظام کی بساط پر شطرنج کے مہروں سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے تھے، اور معاشرے کی حالت یہ تھی:

> ''صبح سویرے دونوں دوست ناشتہ کر کے بساط بچھا کر بیٹھ جاتے تھے۔ مہرے سج جاتے اور لڑائی کے داؤ پیچ ہونے لگتے۔ پھر خبر نہ ہوتی تھی کہ کب دوپہر ہوئی کب شام۔ گھر کے اندر سے بار بار بلایا جاتا کہ ''کھانا تیار ہے۔'' یہاں سے جواب ملتا ''چلو آتے ہیں، دسترخوان بچھواؤ۔'' یہاں تک کہ باورچی مجبور ہو کر کمرے ہی میں کھانا رکھ جاتا تھا اور دونوں دوست دونوں کام ساتھ ساتھ کرتے تھے۔''

اس زوال آمادہ معاشرے میں حرم کی جو حالت تھی، پریم چند نے اس کی قلعی متضاد کیفیتوں اور کرداروں کو ابھار کر کھولی ہے۔ ایک واقعہ تو وہ ہے جب مرزا سجاد علی

کی بیگم دردِ سر کے بہانے سے مرزا صاحب کو اندر بلاتی ہیں، ان کے پیچھے میر صاحب حسبِ ضرورت دو چار مہرے تبدیل کر دیتے ہیں اور اپنی صفائی جتانے کے لیے باہر چبوترے پر چہل قدمی فرمانے لگتے ہیں۔ بیگم صاحبہ غصے میں تو تھیں ہی، وہ اندر پہنچ کر بازی الٹ دیتی ہیں اور مہرے پھینک دیتی ہیں۔ ان بیگم میں زندگی باقی ہے۔ دوسری طرف میر صاحب کی بیگم ہیں جنہیں میر صاحب کا گھر سے دور رہنا ہی راس آتا ہے۔ وہ ان کے شطرنج کھیلنے کا گلہ نہیں کرتیں بلکہ کبھی کبھی انھیں دیر ہو جاتی ہے تو انھیں یاد دلاتی ہیں۔ لیکن مرزا کے یہاں سے نکالے جانے کے بعد جب بساط میر صاحب کے گھر جمنے لگتی ہے تو میر صاحب کی دائمی موجودگی سے بیگم صاحبہ کی آزادی میں حرج واقع ہوتا ہے۔ آخر وہ سازش کرتی ہیں اور بادشاہی فوج کا گھڑ سوار افسر میر صاحب کا نام پوچھتا ہوا آپہنچتا ہے۔ اس طلبی سے میر صاحب کے ہوش اڑ جاتے ہیں کیونکہ ''حضور میں طلبی سے خدشہ ہے کہ شاید کہیں مورچہ پر جانا پڑا تو بے موت مریں گے'' دونوں دوستوں میں ٹھیرتی ہے کہ گھر پر مت ملو۔ اس کے بعد سے گومتی کے پاس کسی ویرانے میں نقشہ جمنے لگتا ہے، ادھر بیگم بہروپ بھرنے پر سوار کی پیٹھ ٹھونکتی ہیں اور چھپ چھپ کر دادِ عیش دینے لگتی ہیں۔ پریم چند کی فن کارانہ چابک دستی آخری منظر میں اپنے کمال پر ملتی ہے۔ اور طنز کا نشتر اس سیاسی اور معاشرتی زوال کی تہہ میں اتر جاتا ہے۔ Irony میں الفاظ کے اصل معنی سے بالکل الٹے مراد لیے جائیں، تو طنز کی جمالیاتی معنویت کھلتی ہے: دونوں دوست بغل میں چھوٹی سی دری دبائے، ڈبے میں گلوریاں لیے، گومتی پار ایک پرانی ویران مسجد میں جا بیٹھتے۔ راستے میں چلم، تمباکو لیتے، پھر انھیں دین دنیا کی فکر نہ رہتی۔ کشت، شہ، مات کے سوا ان کے منہ سے کوئی اور کلمہ نہ نکلتا۔ معنویت کو شدت عطا کرنے کے لیے پریم چند محض اشارتاً اس سیاسی کھیل کا ہلکا سا ذکر کر دیتے ہیں جو انگریز کھیل رہا تھا، جس میں شہ سامراج کی تھی اور مات ہندستان کی۔ اس لحاظ سے یہ کہانی 'کفن' اور 'پوس کی رات' کی طرح کفایت لفظی سے بھی متصف ہے جس کا پریم چند اکثر و بیشتر زیادہ خیال نہیں رکھتے۔ دونوں دوست کھنڈر

میں بیٹھے بازی کھیل رہے ہیں، اچانک کمپنی کی فوج سامنے سے آتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ مرزا صاحب بار بار انگریزی فوج کی دہائی دیتے ہیں، لیکن میر صاحب کو سوائے شطرنج کے کسی چیز کا ہوش نہیں۔

مرزا: آپ بڑے بے درد ہیں واللہ ایسا حادثہ جانکاہ دیکھ کر آپ کو صدمہ نہیں ہوتا ہائے غریب واجد علی شاہ...!

میر: پہلے اپنے بادشاہ کی جان بچائیے پھر نواب صاحب کا ماتم کیجیے گا۔ یہ کشت اور یہ مات۔ لانا ہاتھ۔

اس کے بعد پریم چند نے صرف اتنا لکھا ہے:

''نواب کو لیے ہوئے فوج سامنے سے نکل گئی۔''

آخر شام ہوجاتی ہے۔ سلطنت اودھ پر سورج غروب ہو چکا ہے۔ ''مسجد کے کھنڈروں میں چمگادڑوں نے چیخنا شروع کیا۔ ابابیلیں آ آکر اپنے گھونسلوں سے چمٹیں۔ اور دونوں کھلاڑی بازی پر ڈٹے ہوئے تھے۔ گویا دوخون کے پیاسے موت کی بازی کھیل رہے ہوں۔'' یہ موت کی بازی شخصی بھی ہے، سماجی بھی، سیاسی بھی اور تاریخی بھی۔ اس سارے حصے میں شدت سے طنزیہ تکنیک برتی گئی ہے۔ ان میں لفظ صرف لفظ نہیں، ایک سماجی زوال اور تاریخی المیے کا اشاریہ ہیں۔ ان میں وہ معنیاتی تہہ داری اور گہری تخلیقیت ہے جو کسی بھی سچائی کو فن کی سطح پر لافانی کر دیتی ہے۔ دونوں بار بار چالیں چلتے ہیں، بدلتے ہیں، لیکن بازی تو مات ہو ہی چکی ہے، آخر تو تکار ہوتی ہے، تکرار بڑھتی ہے۔ معاملہ باپ دادا کی عزت آبرو تک پہنچتا ہے۔ زنگ خوردہ تلواریں نکل آتی ہیں۔ دونوں پینترے بدلتے ہیں، چھپاچھپ کی آواز آتی ہے، دونوں زخم کھا کر گرتے ہیں، اور تڑپ تڑپ کر جان دے دیتے ہیں۔ اس عبرت ناک منظر کی تہہ میں ایک شدید کرب اور روح فرسا طنز ہے:

''اپنے بادشاہ کے لیے جن آنکھوں سے ایک بوند آنسو کی نہ گری، انھیں دونوں آدمیوں نے شطرنج کے وزیر کی حفاظت کے لیے جان دے دی۔ اندھیرا

ہوگیا۔ بازی بچھی ہوئی تھی۔ دونوں بادشاہ اپنے تخت پر رونق افروز تھے... چاروں طرف سناٹے کا عالم تھا۔ کھنڈر کی بوسیدہ دیواریں، خستہ کنگورے اور مینار ان لاشوں کو دیکھتے تھے اور سر دھنتے تھے۔''

کون نہیں جانتا کہ ان لاشوں میں اور وسط انیسویں صدی کے ہندستانی معاشرے میں کیسا گہرا معنوی رشتہ ہے، یا کھنڈر کی بوسیدہ دیواریں اور شکستہ کنگورے اور مینار، کیا لڑکھڑاتی ہوئی اور معدوم ہوتی ہوئی مغلیہ سلطنت کی یاد نہیں دلاتے؟ یا جو ''بادشاہ اپنے اپنے تخت پر رونق افروز تھے'' کیا وہ کاٹھ کے مہرے نہیں تھے؟ 'شطرنج کے وزیر' اور جانِ عالم میں جو تطبیق کی گئی ہے، وہ شدید طور پر جتنی دردناک ہے، اتنی ہی طنزیہ بھی ہے، اور یہی اس فن پارے کی کامیابی کی دلیل ہے۔ 'اندھیرا' غروب کی علامت ہے۔ کہانی کے آخر میں 'بازی' مات ہوچکی ہے لیکن 'بساط بچھی' رہتی ہے۔ یہ زندگی کی بساط ہے جس پر بازی مات ہوکے بھی مات نہیں ہوتی اور جس پر ہار جیت کا کھیل برابر جاری رہتا ہے۔

یہ ساری بحث 'پوس کی رات' کے ذکر کے بغیر نامکمل رہے گی۔ اس کہانی میں بھی پریم چند نے ایک بڑی دردناک صورت حال کو سفاکانہ معروضیت کے ساتھ پیش کیا ہے اور زمینداری کے لگائے ہوئے گھاؤ کو طنز کے نشتر سے کریدا ہے۔ یہ کہانی بھی Irony کی سطح پر سانس لیتی ہے۔ پلاٹ کی تعمیر اور مکالموں کو ایک کے بعد ایک بنا ہی اس طرح گیا ہے کہ ایسی صورت حال سامنے آئے جو بنیادی طور پر طنزیہ ہو، لیکن اس سے پیدا ہونے والا تاثر انسان کی بے بسی اور مجبوری کے درد سے دل کو تڑپا دے۔ شروع میں ہلکو جس طرح اپنی بیوی کو ڈانٹ ڈپٹ کے اور بہلا پھسلا کے کمبل کے لیے جمع کیے ہوئے تین روپے شہنا کو دے دیتا ہے، پوس کی کڑکڑاتی سردی روح کو وہیں سے جکڑنے لگی ہے۔ ہلکو جس طرح بار بار منی سے خوشامدانہ لہجے میں بات کرتا ہے اور منی جس طرح چمک کے بولتی ہے اور شدت آمیز رویہ اپناتی ہے، اس سے 'بلیدان' میں گردھاری کی بیوی سوبھاگی کی، اور 'گئودان' کی دھنیا کی یاد تازہ ہوجاتی ہے جو

اپنے تیز طرار لہجے سے سماج کے استحصالی طبقوں کو برہنہ کردیتی ہیں ...کیا یہ واقعہ نہیں کہ پریم چند کے کرداروں میں اگر کہیں جان دکھائی دیتی ہے تو صرف عورتوں میں۔ ناانصافیوں سے لڑنے کی کسی میں سکت ہے تو عورتوں میں، یا احتجاج یا سنگھرش کا کوندا لپکتا ہے تو انھیں کرداروں میں جو اگرچہ حیاتیاتی طور پر کمزور ہیں، لیکن ان کے اندر کے انسان نے ابھی دم نہیں توڑا، یا حالات کے جبر نے انھیں ابھی پاش پاش نہیں کیا:

> ''میں کہتی ہوں تم کھیتی کیوں نہیں چھوڑ دیتے۔ مر مر کر کام کرو، پیداوار ہو تو اس سے باقی ادا کرو، چلو چھٹی ہوئی۔ باقی چکانے کے لیے ہی تو ہمارا جنم ہوا ہے ...میں روپیہ نہ دوں گی، نہ دوں گی۔''
>
> ''تو کیا گالیاں کھاؤں؟''
>
> ''گالی کیوں دے گا، کیا اس کا راج ہے!''

آخر میں بھی وہ اسی ولولے سے کہتی ہے: ''میں اس کھیت کا لگان نہ دوں گی۔ کہے دیتی ہوں کہ جینے کے لیے کھیتی کرتے ہیں، مرنے کے لیے نہیں۔'' 'کتے کی کہانی' والا کتا جو 'دودھ کی قیمت' میں منگل کی رفاقت کا دم بھرتا ہے، اور 'بوڑھی کاکی' میں لاڈلی کی تشفی کا باعث ہوتا ہے، وہی کتا ہلکو کے کھیت پر اس کا واحد حامی و مددگار ہے۔ ایک ایسی اندھیری رات میں جب آسمان پر تارے بھی ٹھٹھرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں، ہلکو اپنے کھیت کے کنارے بانس کے کھٹولے پر پرانی گاڑھے کی چادر اوڑھے ہوئے کانپ رہا ہے، کھٹولے کے نیچے اس کا ساتھی کتا 'جبرا' پیٹ میں منہ ڈالے، سردی سے کوں، کوں کرر ہا ہے۔ پچھوا ہوا جسم چیرے دیتی ہے دونوں میں سے کسی کو نیند نہیں آتی:

''ہلکو اٹھا اور گڑھے میں سے ذرا سی آگ نکال کر چلم بھری۔ جبرا بھی اٹھ بیٹھا۔ ہلکو نے چلم پیتے ہوئے کہا ''پیے گا چلم؟ جاڑا تو کیا جاتا ہے ہاں ذرا من بہل جاتا ہے۔''

پریم چند کی کہانیوں میں انسان اور جانور کے رشتوں کی طرف اشارہ کیا جاچکا ہے جو پریم چند کی کئی کہانیوں میں ملتا ہے۔ ایسے موقعے پر گفتگو خموشی کی زبان سے

ہوتی ہے لیکن ربطِ ذہنی اور تکلم Communication مکمل ہے۔ ہلکو کو جب کسی طرح نیند نہیں آتی تو جبرا کو اٹھاتا ہے اور اس کے سر کو تھپ تھپا کر اسے اپنی گود میں سلا لیتا ہے۔

''کتے کے جسم سے معلوم نہیں کیسی بدبو آرہی تھی، پر اسے اپنی گود سے چمٹائے ہوئے ایسا سکھ معلوم ہوتا تھا جو ادھر مہینوں سے اسے نہ ملا تھا۔''

یہاں اس وضاحت کی ضرورت نہ تھی'' وہ (ہلکو) اپنی غریبی سے پریشان تھا جس کی وجہ سے وہ اس حالت کو پہنچ گیا تھا۔'' پریم چند کا کچھ ٹھیک نہیں، اعلیٰ سے اعلیٰ کہانی میں بھی اکا دکا کمزور جملہ ان کے قلم سے نکل سکتا ہے۔

سردی بڑھتی ہے اور ابھی پہر رات باقی ہے تو ہلکو کھیت سے تھوڑے فاصلے پر ایک باغ سے سوکھی پتیاں بٹورتا ہے اور الاؤ روشن کرتا ہے۔ آگ کی لپٹیں درخت کے پتوں کو چھو چھو کر بھاگنے لگتی ہیں۔ تاریکی کے اتھاہ سمندر میں آگ تاپتے تاپتے آخر وہ دونوں پاؤں پھیلا دیتا ہے۔ آخری منظر میں پتیاں جل چکی ہیں، باغیچے میں پھر اندھیرا ہے، ہلکو گرم راکھ کے پاس بیٹھا ہے، پر جیسے جیسے سردی بڑھتی جاتی ہے اسے سستی دبائے لیتی ہے۔ دفعتاً جبرا زور زور سے بھونکنے لگتا ہے اور کھیت کی طرف بھاگتا ہے۔ ہلکو کو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جانوروں کا غول کھیت میں گھس آیا۔ کودنے، دوڑنے اور چرنے کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ پر ہلکو دل کو تسلی دیتے ہوئے کہتا ہے ''نہیں جبرا کے ہوتے ہوئے کوئی جانور کھیت میں نہیں آسکتا۔ مجھے وہم ہو رہا ہے جبرا بھونکتا رہتا ہے۔ اس کے پاس نہیں آتا۔ جانوروں کے چرنے کی آوازیں آتی رہتی ہیں۔ پر ہلکو اپنی جگہ سے نہیں ہلتا۔

''کیسا گرمایا ہوا مزے سے بیٹھا تھا، اپنی جگہ سے نہ ہلا۔ بالآخر اسی راکھ کے پاس زمین پر وہ چادر اوڑھ کر سو گیا۔''

یوں صورت حال کی Irony پوری طرح نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے اور درد میں ڈوبے ہوئے طنز کے تاگوں سے پریم چند آخری منظر یوں بنتے ہیں:

''سویرے جب اس کی آنکھ کھلی تو دیکھا چاروں طرف دھوپ پھیل گئی تھی اور منی کھڑی کہہ رہی تھی تم کہاں آکر مر گئے، ادھر سارا کھیت چوپٹ ہوگیا۔''

ہلکو نے اٹھ کر کہا ''کیا تو کھیت سے ہوکر آرہی ہے؟''

منی بولی ''ہاں، سارے کھیت کا ستیاناس ہوگیا۔ بھلا ایسا بھی کوئی سوتا ہے۔'' ہلکو نے بہانہ کیا ''میں مرتے مرتے بچا، تجھے کھیت کی پڑی ہے۔ پیٹ میں ایسا درد اٹھا تھا کہ میں ہی جانتا ہوں۔''

جبرا منڈیا کے نیچے چت پڑا تھا۔

''جبرا ابھی تک سویا ہوا ہے، اتنا تو کبھی نہ سویا تھا۔''

جانور کی نجات آسان ہے، انسان کی مشکل۔ جبرا نے تو جان کی بازی لگائی اور حق ادا کر کے سوگیا۔ یہ انسان ہی کا مقدر ہے کہ ظلم، کمینگی، لالچ، خودغرضی اور منافع خوری کی چکی میں پستا ہے اور اس سے ٹکر لیتا ہے، کبھی جیت ہوتی ہے کبھی مات۔ کبھی الاؤ جلاتا ہے، اندھیرے میں روشنی کرتا ہے، جسم گرماتا ہے، سردی سے مسلسل لڑتا ہے اور اس پر فتح پاتا ہے۔ لیکن جسم کی گرمی سے چت بھی ہوجاتا ہے۔ بڑی سے بڑی جدوجہد یا لڑائی میں ایک لمحہ ایسا آسکتا ہے جب انسان جو طاقت اور کمزوری یا حوصلے اور بزدلی کا ملا جلا مرقع ہے، سپر ڈال دیتا ہے اور موت کو سر سے گزرنے دیتا ہے۔ انسان کی زندگی میں گرمی اور سردی، اندھیرے اور روشنی اور زندگی اور موت میں یہ تاک جھانک یوں ہی جاری ہے۔ فصل اگانے، اسے پال پوس کر بڑا کرنے کے بعد جب یہ پک چکی ہے اور کٹنے کو تیار ہے، اسے اپنی آنکھوں کے سامنے برباد ہوتے دیکھنا اور کچھ نہ کرسکنا ایک ایسی دردناک طنزیہ صورتِ حال ہے جو حالات کے جبر کو بے نقاب کردیتی ہے۔ پریم چند کی دردمندی اور انسان دوستی وہاں زیادہ کامیاب ہے جہاں انھوں نے بالواسطہ طور پر پلاٹ کو ایسی صورتِ حال سے تعمیر کیا ہے جو Irony کا عنصر رکھتی ہو اور کرداروں کے برتاؤ اور عمل کو طنز کے تیروں سے زبان دی ہو۔

ان چند افسانوں کے ذکر سے اتنا تو ثابت ہو ہی جاتا ہے کہ پریم چند انسانی

نفسیات کا شعور رکھتے تھے۔ ان کے پاس صرف ایک دردمند اور انسان دوست دل ہی نہیں، حقیقت کو پہچاننے والی نظر اور اسے بیان کرنے والا قلم بھی تھا۔ سچا فن کار جس طرح حقیقت کی بازیافت کرتا ہے، تخیل کی سطح پر اس سے جس طرح چراغ روشن کرتا ہے اور گزراں حقیقت کی تقلیب کر کے اسے جس طرح فنکارانہ چابکدستی سے تخلیقی سطح پر زندۂ جاوید کردیتا ہے، پریم چند کے یہاں اس کی مثالوں کی کمی نہیں۔ وہ اخلاقیات اور جذبات سے ہٹ کر بھی دیکھ سکتے تھے۔ انھوں نے حق و انصاف، عدل وشجاعت، دھرم کرم اور سماج سیوا کے جو آدرش تراشے ہیں، انھیں بعض جگہ اپنے ہی کرداروں کے ہاتھوں ریزہ ریزہ ہوتے ہوئے بھی دکھایا ہے۔ اس کے لیے جس فن کارانہ ہمت اور بے دردی کی ضرورت ہے، وہ بھی ان میں تھی۔ انھوں نے بے لاگ حقیقت نگاری بھی کی، گہرے طنز سے بھی کام لیا اور نہایت سفاکی اور بے رحمی سے Irony کی تعمیر و تشکیل کا حق بھی ادا کیا۔ تاہم ان کی ابتدائی اور بہت سی بعد کی کاوشوں کا غالب رجحان اخلاقی اور اصلاح پسندانہ ہے، اس الزام سے پریم چند کس طرح بری قرار دیے جاسکتے ہیں؟

اس مضمون کے شروع میں ہم نے پریم چند کے بارے میں شرت بابو کی رائے نقل کی تھی۔ شرت بابو کو بنگالی میں نفسیات کی ترجمانی اور سماجی حقیقت نگاری کی جو روایت ملی تھی، وہ خاصی وقیع تھی۔ پریم چند اتنے خوش نصیب نہیں تھے۔ انھوں نے خود زمین صاف کی، خود بیج ڈالا اور خود فصل اگائی۔ ہندی اردو دونوں زبانوں میں ناول اور افسانے کا یہی حال تھا۔ داستانوں اور شرر، سرشار و نذیر احمد کے بعد یہ بہت بڑا قدم تھا۔ اتنا بڑا قدم جس کے تین ڈگ میں وامن نے ساری سرشٹی ناپ لی تھی۔ پریم چند کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ انھوں نے ایک پوری نئی کائنات کو، ایک بالکل نئے انسان کو اردو ہندی فکشن میں داخل کیا۔ ہاں وہ اتنے بڑے انقلابی نہیں تھے کہ کسی سطح پر کوئی سمجھوتا نہ کرتے۔ انھوں نے دھیرے دھیرے چلنا سیکھا تھا، ان کی اخلاقیات متوسط طبقے کی اخلاقیات تھی، چنانچہ اس کی مہر ان کی تخلیقات پر لگنی ہی تھی۔ شاید اس سے بچنا

ان کے لیے ممکن بھی نہ تھا۔ وہ جنوں اور پریوں کے قصوں سے دھرتی کی کوکھ، کھیت کھلیان، جھونپڑی اور منڈیا تک آئے تھے، اور شہزادے شہزادیوں سے غریب، نادار، مفلس اور بے سہارا، ہل جوتنے اور مزدوری کرنے والے، پھٹی چادر پہن کر گزر بسر کرنے والے انسان اور ہاتھ چاٹنے اور ساتھ نباہنے والے جانوروں تک آئے تھے۔ اس عہد میں اس سے زیادہ جوکھم لینا ان کی تو کیا، اردو ہندی میں شاید کسی دوسرے کے بس کی بات بھی نہ تھی۔ پریم چند نے ساری زندگی راہ کے کانٹے نکالنے میں گزاری۔ اردو کی بھی خدمت کی اور ہندی کی بھی۔ ہندی میں لکھا تو اردو میں بھی ساتھ ساتھ شائع کیا۔ بعد میں آنے والوں نے جن بنیادوں پر اردو ہندی افسانے اور ناول کا ایوان تعمیر کیا ہے، وہ بنیادیں پریم چند ہی کی رکھی ہوئی ہیں۔ پریم چند کا ذہنی، فکری اور فنی ارتقا برابر جاری رہا۔ وہ داستان کی فضا سے نکل کر شجاعت و مردانگی کی راجپوتی فضا میں آئے اور پھر اس سے بھی آگے قدم بڑھا کر انھوں نے وطن کے درد کو سمجھا، تحریک آزادی کی تڑپ بھی محسوس کی، اور انسان کو بھی پہچاننا سیکھا۔ اس میں انھوں نے پچھلے آدرشوں سے بھی مدد لی، گاندھی واد کو بھی آزمایا اور اشتراکیت کا بھی سہارا لیا۔ لیکن ایک سچے فنکار کی طرح وہ آگے بڑھنا، رد و قبول کرنا اور ٹھکرانا اور اپنانا جانتے تھے۔ اپنے حق سے وہ کبھی دست بردار نہیں ہوئے، ان کے فن کی سب سے بڑی سچائی یہ ہے کہ انھوں نے ہمیشہ اپنے آپ کو Outgrow کیا اور اپنے تخلیقی سفر کے دوران وہ کبھی کسی ایک نقطے یا دائرے کے اسیر نہیں رہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ اگر عمر نے ان سے وفا کی ہوتی تو اپنے آئندہ تخلیقی سفر میں کیا 'کفن' کی معروضیت کے بعد وہ رومانی انقلابیت کے پروں سے پرواز کرتے یا کھردری حقیقت پسندی کا حق ادا کرتے؟

(1980)

منٹو کی نئی پڑھت
متن، ممتا اور خالی سنسان ٹرین

منٹو کا انتقال 1955 میں ہوا۔ اتنے لمبے عرصے کے بعد منٹو کو دوبارہ پڑھتے ہوئے بعض باتیں واضح طور پر ذہن میں سر اٹھانے لگتی ہیں۔ منٹو اوّل و آخر ایک باغی تھا، سماج کا باغی، ادب و آرٹ کا باغی، یعنی ہر وہ شے جسے Doxa یا 'روڑھی' کہا جاتا ہے یا فرسودہ اور از کار رفتہ عقائد و تصورات یا ذہنی رویے، منٹو اس کا دشمن تھا۔ منٹو کے خون میں کچھ ایسی حرارت اور گردش تھی کہ وہ فطرتاً اور طبعاً ہر اس شے سے شدید نفرت کرتا تھا جسے بالعموم اخلاق و تہذیب کا لبادہ پہنا دیا گیا ہو۔ اس کی ایکسریٔ نگاہ فوری طور پر ان لبادوں کو کاٹ کر اس حقیقت تک پہنچ جاتی تھی جو ہر چند کہ تلخ اور تکلیف دہ تھی لیکن سچائی کی سطح رکھتی تھی۔ وہ اس ننگی کوری سچائی کا جویا تھا جو سامنے آتی ہے تو آنکھیں چندھیا جاتی ہیں۔ منٹو کو دوست احباب تو بہت ملے، لیکن اس کا سفر ایک مضطرب روح کا تنہا سفر تھا جسے اس کی زندگی میں بہت کم کسی نے سمجھا، بلکہ بالعموم منٹو کو غلط ہی سمجھا گیا اور زندگی بھر وہ ملامتوں اور رسوائیوں کی زد میں رہا۔ اس کے باطن کی آگ برابر دہکتی رہی، اور کسی منزل پر بھی اس کے یہاں تھکن یا بیزاری نام کی کوئی چیز نظر نہیں آتی۔ عام سماجی طور طریقے، اخلاق و ضابطے، یا ادب و آرٹ کے سانچے اور تصورات جن کا تعلق طبقۂ اشرافیہ یا بورژوازی سے تھا اور جو صدیوں سے مانوس اور قابل قبول چلے آتے تھے، منٹو نے اپنے تخلیقی وجود کی پوری شدّت سے ان پر وار کیا اور ان کے 'تقدس' کو پارہ پارہ کر دیا۔ منٹو کی روح ایک گھائل فنکار کی روح ہے جو پورے عہد سے ستیزہ کار نظر آتی ہے۔ اس کے تخلیقی کرب کی تہ میں بنیادی محرک اس کا

یہی رویّہ ہے کہ وہ Doxa سے کسی بھی سطح پر سمجھوتا نہ کرسکتا تھا۔ اس بغاوت کی چنگاریاں زندگی بھر اڑتی رہیں اور پوری اردو دنیا منٹو کے ہاتھوں پے بہ پے صدموں کا شکار ہوتی رہی۔ منٹو کی زندگی میں منٹو کو کم سمجھا گیا بلکہ سمجھا ہی نہیں گیا۔

یہ بات بھی واضح ہے کہ اخلاقی ریاکاری اور Doxa کی پہچان میں منٹو اپنے عہد کے ادیبوں سے بہت آگے تھا۔ شاید اس وقت منٹو کے معاصرین میں کسی دوسرے کو فکشن کے باغیانہ منصب یا نوعیت و ماہیت کا ایسا گہرا احساس نہیں تھا جیسا منٹو کو تھا۔ اس وقت ادب کی عام فضا افادہ پرستی اور اخلاق سازی سے عبارت تھی۔ افادہ پرستی اور اخلاق سازی کی یہ فضا مقدمۂ حالی کی شعریات سے مرتب چلی آتی تھی اور جس کو عظمت و رفعت عطا کی تھی اکبر و اقبال کی شاعری نے اور مستحکم کیا تھا پریم چند کی مثالیت نے۔ ایک ایسے دور میں جب بالعموم ادب کو افادیت اور اخلاقیت کا نقیب سمجھا جاتا تھا، منٹو نے اس سے اخلاق شکنی کا کام لیا اور اشرافیہ کی تہذیب کی ریاکاری اور آبرو باختگی کو بے نقاب کیا۔ یہ اپنے عہد کے ادبی اعتقادات سے ٹکر لینے والی بات تھی جس کے لیے منٹو ہی کا حوصلہ چاہیے تھا۔ منٹو نے اپنے مقدمات کے سلسلے میں ایک جگہ بہت دُکھ سے کہا ہے ''چند برسوں سے مقدمات قائم کرنے والوں کے (نزدیک ادب کے) معنی یہ ہیں کہ علامہ اقبال مرحوم کے بعد خدائے عز و جل نے ادب کے تمام دروازوں میں تالے ڈال کر ساری چابیاں ایک نیک بندے کے حوالے کردی ہیں۔ کاش علامہ مرحوم زندہ ہوتے!'' (لذت سنگ مشمولہ دستاویز، ص 57) منٹو کو حق گوئی کی ضرورت کا شروع ہی سے شدید احساس تھا۔ 'بُو' پر مقدمہ حکومتِ پنجاب نے چلایا تھا لیکن اس کو شہہ مل رہی تھی بعض اردو اخبارات سے۔ ان اخباروں اور ان کے مدیران کے بارے میں منٹو تڑپ کر لکھتے ہیں:

> ''افسوس صرف اتنا ہے کہ یہ پرچے ایسے لوگوں کی ملکیت ہیں جو عضوِ خاص کی لاغری اور کجی کو دور کرنے کے اشتہار خدا اور رسول کی قسمیں کھا کھا کر شائع کرتے ہیں ... مجھے افسوس ہے کہ صحافت جیسے معزز پیشے پر ایسے لوگوں کا اجارہ ہے جن میں سے اکثر طلا فروش ہیں''۔ (ایضاً، ص 57)

منٹو پر لوگوں نے کیسے کیسے وار نہیں کیے، راجہ صاحب محمود آباد، حیدرآباد کے ماہرالقادری، بمبئ کے حکیم مرزا حیدر بیگ، نوائے وقت کے موسس حمید نظامی اور طرح طرح کے ادیب وصحافی۔ البتہ احمد ندیم قاسمی، منٹو کے فن کے قدردان تھے۔ افسانہ 'بو' انھیں نے ادبِ لطیف میں اور بعد میں 'کھول دو' نقوش میں شائع کیا تھا۔ لیکن فیض احمد فیض نے بحثیت ایڈیٹر پاکستان ٹائمز 'ٹھنڈا گوشت' کے بارے میں جو رائے دی وہ لکھی ہوئی موجود ہے۔ انھوں نے کہا ''افسانے کے مصنف نے فحش نگاری تو نہیں کی لیکن ادب کے اعلیٰ تقاضوں کو پورا بھی نہیں کیا، کیونکہ اس میں زندگی کے بنیادی مسائل کا تسلّی بخش تجزیہ نہیں ہے''۔ گویا ادب کا منصب 'بنیادی حقائق کا تجزیہ کرنا' اور 'تسلی بخش تجزیہ کرنا' ہے یعنی وہ کام جو خود فیض نے کبھی نہیں کیا تھا، یعنی اگر فیض بڑے شاعر ہیں تو اس لیے کہ ان کی شاعری میں گہری دردمندی اور جمالیاتی رچاؤ ہے نہ کہ مسائل کا تجزیہ، اور وہ بھی 'تسلی بخش تجزیہ' جو اوّل و آخر ایک اضافی چیز ہے۔ تاجور نجیب آبادی، شورش کاشمیری، ابوسعید بزمی، محمد دین تاثیر اور بہت سوں نے منفی بیانات دیے، البتہ باری علیگ، کنھیا لال کپور، صوفی غلام مصطفےٰ تبسم نے حق گوئی سے کام لیا، لیکن مولوی عبدالحق نے جواب دینا تک گوارا نہیں کیا، منٹو نے نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، خلیفہ عبدالحکیم، ہریندر ناتھ چٹوپادھیائے کے نام بھی دیے لیکن ان کے مقدمات پر عدالت نے ان کی گواہی ریکارڈ کرنے کی اجازت نہیں دی۔ ان حالات میں منٹو پر جو گزرتی ہوگی چالیس پینتالیس برس بعد اس کا تصور کیجیے تو رونگٹے کھڑے ہوتے ہیں۔ منٹو کے ایسے بیانات ایک گھائل روح کے بیانات نہیں تو کیا ہیں:

> ''کہا جاتا ہے کہ (میرے) اعصاب پر عورت سوار ہے۔ مرد کے اعصاب پر عورت نہیں تو کیا ہاتھی کو سوار ہونا چاہیے؟ جب کبوتروں کو دیکھ کر کبوتر گنکتے ہیں تو مرد عورتوں کو دیکھ کر غزل یا افسانہ کیوں نہ لکھیں۔ عورتیں کبوتروں سے کہیں زیادہ دلچسپ، خوبصورت اور فکر خیز ہیں''۔

(''ادب جدید'' دستاویز، ص 51)

> ''بیسوائیں اب سے نہیں، ہزار ہا سال سے ہمارے درمیان موجود ہیں۔

ان کا تذکرہ الہامی کتابوں میں بھی موجود ہے۔ اب چونکہ کسی الہامی کتاب یا پیغمبر کی گنجائش نہیں رہی، اس لیے ان کا ذکر اب آیات میں نہیں بلکہ ان اخباروں اور رسالوں یا کتابوں میں دیکھتے ہیں جنھیں آپ عود اور لوبان جلائے بغیر پڑھ سکتے ہیں اور پڑھنے کے بعد ردی میں بھی اٹھوا سکتے ہیں''۔

(''سفید جھوٹ'' ایضاً، ص 72)

منٹو پر بار بار مقدمے قائم ہوئے، عدالتوں، سیشن کورٹوں اور ہائی کورٹ میں گھسیٹا گیا، تلاشیاں اور طلبیاں ہوئیں، سمن جاری ہوئے، جرمانے ہوئے، سزائیں ہوئیں، یعنی ذلت و رسوائی کا وہ کیا سامان تھا جو نہیں ہوا۔ جب عقوبت حد سے گزر جائے تو دفاع کی خواہش بھی نکل جاتی ہے۔ جب پورا معاشرہ اور اس کے ساتھ عدلیہ بھی ادب سے صلاح و فلاح اور افادیت کا تقاضا کرے تو گفتگو بھی اسی محاورے میں کرنا پڑتی ہے:

''اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ زمانہ ناقابل برداشت ہے۔ جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے وہ دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے''۔ (''ادب جدید'' ایضاً، ص 52)

''جو لوگ فحش ادب کا یا جو کچھ بھی یہ ہے، خاتمہ کر دینا چاہتے ہیں تو صحیح راستہ یہ ہے کہ ان حالات کا خاتمہ کر دیا جائے جو اس ادب کے محرک ہیں''۔

(''ادب جدید'' ایضاً، ص 53)

یہاں بظاہر منٹو یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ اس نوع کے ادب کی سماجی حالات سے ایک اور ایک کی نسبت ہے، یعنی حالات بدل جائیں تو ادب بھی بدل جائے گا یا ادب سماجی حالات کو بدلنے پر قادر ہے، یا دوسرے لفظوں میں ادب کا منصب اخلاقی یا فلاحی ہے۔ منٹو نے ایک جگہ ادب کو 'کڑوی دوا' بھی کہا ہے:

''ہماری تحریریں آپ کو کڑوی کسیلی لگتی ہیں ... نیم کے پتے کڑوے سہی مگر خون کو صاف کرتے ہیں''۔ (''افسانہ نگار اور جنسی میلانات'' دستاویز، ص 83)

لیکن غالباً یہ سب کچھ دفاعی نوعیت کا تھا کیونکہ جس طرح کے حالات کا منٹو کو

سامنا تھا اس میں یہی کچھ کہا جاسکتا تھا اور یہی کچھ سمجھا بھی جاسکتا تھا۔ شاید عدالتی چارہ جوئی اور وارنٹ گرفتاری سے بچنے کے لیے سوائے اس کے کوئی چارہ بھی نہ تھا۔ اس سے ہٹ کر اگر کچھ بھی کہا جاتا تو مزید غلط فہمی اور الجھن کا باعث ہوسکتا تھا، ورنہ منٹو کی اصل راہ تو اُس فن کاری کی راہ ہے جو اپنا جواز خود ہے اور جسے کسی نام نہاد اخلاقی یا اصلاحی نقطۂ نظر کے تابع نہیں لایا جاسکتا۔ ادب کے معاملے میں منٹو ہرگز کسی طرح کی سمجھوتے بازی کا روادار نہیں تھا۔ غالباً اردو فکشن نگاروں میں وہ پہلا شخص ہے جس نے ادب و آرٹ کو بطور ادب و آرٹ پہچاننے اور پرکھنے پر زور دیا یعنی ادب و آرٹ (یا جمالیاتی اثر) کی اخلاق و مذہب سے نسبتاً آزادی کا تصور جو ادب کی اپنی پہچان کا ضامن ہے۔ دوسرے لفظوں میں منٹو نے پہلے سے چلے آرہے اس تصور پر کاری ضرب لگائی کہ ادب اشرافیہ کی اقدار یا متوسط طبقے کے اخلاق و آداب کا پابند ہے۔ منٹو کا یہ نقطۂ نظر ہر اُس جگہ زیادہ کھل کر سامنے آتا ہے جہاں کورٹ کچہری کا دباؤ یا عدالتی چارہ جوئی کا چکر نہیں ہے۔ منٹو کو اس کا شدید احساس تھا کہ جو مسائل اس کے شعور و احساس میں تہلکہ مچائے ہوئے تھے یا اس کے باطن میں متلاطم تھے، وہ عام مسائل نہیں تھے بلکہ ان کا تعلق انسان کی فطرت اور سرشت کے بنیادی تقاضوں سے تھا یا انسانی سائیکی کی ان گہرائیوں سے جہاں شر خیر کو یا اندھیرا اُجالے کو کاٹنے کی ضد میں لگا رہتا ہے اور یہ کشاکش وجودِ انسانی کے اسرار و رموز کا حصہ ہے اور اس کا کوئی آسان حل آج تک کوئی نہیں سمجھا سکا:

> ''اگر ایک ہی بار جھوٹ نہ بولنے اور چوری نہ کرنے کی تلقین کرنے پر ساری دنیا جھوٹ اور چوری سے پرہیز کرتی تو شاید ایک ہی پیغمبر کافی ہوتا۔۔۔ لیکن جیسا آپ جانتے ہیں پیغمبروں کی فہرست کافی لمبی ہے۔ ہم لکھنے والے پیغمبر نہیں۔ ہم ایک ہی چیز کو، ایک ہی مسئلے کو مختلف حالات میں مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں اور جو کچھ ہماری سمجھ میں آتا ہے، دنیا کے سامنے پیش کردیتے ہیں اور دنیا کو کبھی مجبور نہیں کرتے کہ وہ اسے قبول ہی کرے۔ ہم قانون ساز نہیں، محتسب بھی نہیں۔ احتساب اور قانون دوسروں کا کام ہے۔ ہم حکومتوں پر نکتہ چینی کرتے

ہیں لیکن خود حاکم نہیں بنتے۔ ہم عمارتوں کے نقشے بناتے ہیں لیکن ہم معمار نہیں۔
ہم مرض بتاتے ہیں لیکن دواخانوں کے مہتمم نہیں''۔
(''افسانہ نگار اور جنسی میلان'' ایضاً، ص 82-81)

ایک اور مضمون ''کسوٹی'' میں منٹو نے کہا ہے۔

''ادب سونا نہیں جو اس کے گھٹتے بڑھتے دام بتائے جائیں۔ ادب زیور ہے اور جس طرح خوبصورت زیور خالص سونا نہیں ہوتا، اسی طرح خوبصورت ادب پارے بھی خالص حقیقت نہیں ہوتے ... ادب یا تو ادب ہے ورنہ ایک بہت بڑی بے ادبی ہے۔ ادب اور غیر ادب میں کوئی درمیانی علاقہ نہیں، بالکل جس طرح انسان یا تو انسان ہے، یا پھر گدھا ہے''۔ (ایضاً، ص 50/57)

ان اقتباسات سے ظاہر ہے کہ منٹو کا تصور ادب اپنے عہد کے مصنفین سے بالکل الگ تھا۔ سطورِ بالا میں منٹو نے صاف صاف کہہ دیا ہے کہ ادب نہ محتسب ہے، نہ قانون داں، اس کا کام نہ حکم چلانا ہے اور نہ نسخے تجویز کرنا۔ دوسرے اقتباس میں منٹو نے حقیقت نگاری کے خالص تصور کو بھی رد کیا ہے کہ زبان یا فن آلائش سے بنتا ہے، نیز ادب کی ادبیت اپنی الگ نوعیت رکھتی ہے۔ منٹو ادب کے ایسے بے لاگ تصور کو اردو افسانے میں رائج کر رہا تھا جو اس سے پہلے اردو افسانے میں نہ تھا اور جس کو انگیز کرنے اور قبول کرنے میں اردو کو خاصا وقت لگا۔ منٹو نے فرانسیسی اور روسی شاہکاروں کو کم عمری ہی میں اپنے ذہن و شعور کا حصہ بنالیا تھا اور فکشن کے اعلیٰ معیار بطور جوہر شروع ہی سے اس کے تخلیقی ذہن میں پیوست ہوگئے تھے۔ منٹو کو اس کا احساس تھا کہ اس کے باطن میں جو اضطراب و کرب تھا اور اپنے گرد و پیش سے اس کو جو شدید ناآسودگی تھی، اس کی نوعیت ہی الگ تھی۔ 1939 میں احمد ندیم قاسمی کے نام ایک خط میں جب منٹو ابھی ستائیس برس کا تھا، اس کے یہ جملے خاصے معنی خیز ہیں:

'' کچھ بھی ہو مجھے اطمینان نصیب نہیں ہے۔ میں کسی چیز سے مطمئن نہیں ہوں۔ ہر شے میں مجھے ایک کمی سی محسوس ہوتی ہے''۔ (نقوش منٹو نمبر)

ضروری ہے کہ اس باطنی اضطراب اور ناآسودگی کے سیاق میں منٹو کے فن اور

کرداروں کو ازسرِ نو دیکھا جائے۔ حقیقت کے مانوس اور معمولہ چہرے سے، اس کے اس رُخ سے جو قابلِ قبول اور معتبر سمجھا جاتا تھا، منٹو نے نقاب نوچ پھینکی تاکہ اس بہروپ کے پیچھے ریاکاری اور Doxa کا جو گھناونا روپ تھا اسے سامنے لایا جاسکے۔ منٹو کو Doxa سے شدید نفرت اسی لیے تھی کہ اس نے اشرافیہ کے مکروہ اور عصیاں کار چہرے کو ریشمی پردوں سے ڈھانپ رکھا تھا۔ جوگیشوری کالج، بمبئی کے ایک جلسے میں تقسیم سے چند برس پہلے منٹو نے اپنے خاص انداز میں کہا تھا:

> ''میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اس کے لیے ذرہ برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑ کر اور خودکشی کی دھمکی دے کر سینما دیکھنے چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دو گھنٹے تک سخت پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ کسی لڑکے کو لڑکی سے عشق ہو جائے تو میں اسے زکام کے برابر بھی اہمیت نہیں دیتا مگر وہ لڑکا میری توجہ کو ضرور کھینچے گا جو ظاہر کرے کہ اس پر سیکڑوں لڑکیاں جان دیتی ہیں لیکن درحقیقت وہ محبت کا اتنا ہی بھوکا ہے جتنا بنگال کا فاقہ زدہ باشندہ... میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراونا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا اور برسوں کی اچٹتی نیندیں اس کے بھاری پپوٹوں پر منجمد ہو گئی ہیں''۔ (''ادب جدید'' ایضاً، ص 52)

حقیقت کے نامانوس یا سچائی کے نامقبول رُخ کو دیکھنے اور سامنے لانے کی خواہش منٹو کے فن کا بنیادی محرک ہے۔ اس سیاق میں منٹو کے بعض کرداروں یعنی اُن گری پڑی کسبی عورتوں کو دیکھا جائے جنھیں معاشرہ بالعموم راندۂ درگاہ سمجھتا ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ کردار محض وہی کچھ ہیں جو بظاہر یہ نظر آتے ہیں، اور اگر ایسا نہیں تو پھر یہ کیا ہیں؟

منٹویات کی یہ ستم ظریفی خاصی دلچسپ ہے کہ منٹو کے ان 'بدنامِ زمانہ' کرداروں کو منٹو کی زندگی میں تو غلط سمجھا ہی گیا، منٹو کی موت کے بعد بھی ان کو ٹھیک سے سمجھا

نہیں گیا۔ اس عدم تفہیم کی وجوہ الگ الگ ہوسکتی ہیں لیکن نوعیت ایک ہے۔ یعنی جب تک منٹو زندہ رہا، مخالفت بر بنائے ذہنی تعصب تھی اور کون سی ذلت و رسوائی و ملامت و بدنامی ہے جو منٹو کے حصے میں نہ آئی اور کون سی گالی ہے جو منٹو کو نہ دی گئی۔ منٹو کی زندگی میں اس کے بارے میں جو لکھا گیا، زیادہ تر سطحی اور صحافیانہ اور لچر و پوچ ہے۔ انتقال کے بعد رویہ بالکل بدل گیا لیکن اگر پہلے یکسر تنقیص ہی تنقیص تھی تو بعد کا انداز یکسر تعریفی و تقریظی ہے۔ یعنی اگر پہلے کلی تخالف و تردید ہے تو بعد میں مبالغہ آمیز تعریف و تحسین ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر پہلا رویہ سراسر جذباتی اور غیر ادبی تھا تو دوسرا رویہ بھی اتنا ہی غیر ادبی اور غیر تخلیقی ہے۔ فقط زاویہ بدل گیا ہے نوعیت وہی ہے یعنی تنقیص بھی سراسر جذباتی تھی اور تحسین بھی سراسر جذباتی ہے۔ گویا نہ پہلے رویے کی نوعیت ادبی ہے نہ بعد کے رویے کی نوعیت ادبی ہے۔ نہ اُس کی بنیاد سخن فہمی یعنی تفہیم و تجزیے پر ہے اور نہ اس کی۔ دونوں جگہ شدت کی کارفرمائی ہے اور جہاں شدت ہوگی وہاں یا تو کلی تنقیص ہوگی یا کلی توثیق، ادبی تنقید بیچ سے غائب ہوجائے گی، بالخصوص وہ تنقید جو معاملات سے معروضی فاصلہ چاہتی ہے اور متن کی گہری قرأت پر مبنی ہوتی ہے۔ منٹو کی موت کے بعد گویا زاویہ یکسر بدل گیا، پہلے یکسر نفرت تھی تو بعد کو احساسِ مظلومیت اور جذبۂ ترحم، اور وہی جو پہلے مذموم و مقہور تھا، راتوں رات مقدس و متبرک ہوگیا اور اس کی عظمت کا قصیدہ پڑھا جانے لگا۔ چنانچہ منٹو کے بعد کی تنقید میں جنس کی خرید و فروخت اور طوائفوں، رنڈیوں اور کسبیوں کا ذکر بطور فیشن و فارمولے کے ہونے لگا۔ پہلے اگر یہ معیوب تھا تو اب یہ مستحسن سمجھا جانے لگا۔ پہلے یہ فحاشی و عریانی کی ذیل میں آتا تھا تو اب اس میں خودترحمی و تفاخر کا جذبہ شامل ہوگیا۔ دوسرے لفظوں میں جتنا غلط یہ پہلے تھا اتنا غلط یہ بعد میں بھی رہا۔ موت سے پہلے کا منٹو فحش نگار اور مخربِ اخلاق تھا، بعد کا منٹو فقط کوٹھوں، رنڈیوں، دلالوں اور بھڑووں کا فنکار بنا دیا گیا، اس کے تخلیقی درد و کرب، اس کے باطنی اضطراب، اس کے اتھاہ دکھ، اور اس کے گہرے الم پر جیسی توجہ ہونا چاہیے تھی، وہ کلی استرداد اور کلی ایجاب کے ان غیر ادبی جذباتی رویوں

میں کہیں دب کر رہ گئی۔

اس بات پر توجہ بہت کم کی گئی کہ منٹو نے بار بار اس حقیقت پر زور کیوں دیا ہے کہ ''ہر عورت ویشیا نہیں ہوتی لیکن ہر ویشیا عورت ہوتی ہے'' (''عصمت فروش'' ایضاً، ص 92)۔ اس کا کہنا ہے ''کوئی وقت ایسا بھی ضرور آتا ہوگا جب ویشیا اپنے پیشے کا لباس اتار کر صرف عورت رہ جاتی ہوگی''۔ لیکن عام انسان جو کوٹھے پر جاتا ہے اس کو عورت سے سروکار نہیں فقط جنس سے سروکار ہوتا ہے: ''ویشیا کے کوٹھے پر ہم نماز یا درود پڑھنے نہیں جاتے۔ ہم وہاں اس لیے جاتے ہیں کہ وہاں جا کر ہم اپنی مطلوبہ جنس بے روک ٹوک خرید سکتے ہیں''۔ (''سفید جھوٹ'' ایضاً، ص 73) لیکن جو چیز منٹو کے تخلیقی ذہن میں اضطراب پیدا کرتی ہے وہ خریدی اور بیچی جاسکنے والی جنس نہیں بلکہ انسانی روح کا وہ درد و کرب ہے جو جسم کو بکاؤ مال بنانے سے پیدا ہوتا ہے یعنی انسانی عظمت کا سودا، اور بے بسی اور بے چارگی کا گھاؤ جو وجود کو کھوکھلا اور زندگی کو لغو بنا دیتا ہے۔ مال کے دام تو لگائے جاسکتے ہیں، انسانی روح کی عظمت کے دام نہیں لگائے جاسکتے۔ منٹو شدید افسوس کا اظہار کرتا ہے کہ ہماری تہذیب کا ایک رُخ یہ بھی ہے کہ ''بعض لوگوں کے نزدیک عورت کا وجود ہی فحش ہے۔ دنیا میں ایسے اشخاص بھی ہیں جو مقدس کتابوں سے شہوانی لذت حاصل کرتے ہیں''۔ (تحریری بیان متعلقہ ''دھواں'' ایضاً، ص 66) منٹو سوال اٹھاتا ہے کہ اگر ایسا ہوتا تو پھر خدا عورت کو خلق ہی کیوں کرتا، کیونکہ خدا سے کوئی ناپاک کام تو سرزد نہیں ہوسکتا۔ منٹو کو اس ضابطۂ اخلاق سے چڑھ تھی جو مرد اور عورت کے لیے دوہرے معیار وضع کرتا ہے۔ منٹو بار بار پوچھتا ہے کہ کیا ''اخلاق زنگ نہیں جو سماج کے اُسترے پر بے احتیاطی سے جم گیا ہے؟'' عریانی کی بحث کرتے ہوئے منٹو نے ایک جگہ کہا ہے: ''عورت اور مرد کا رشتہ فحش نہیں، اس کا ذکر بھی فحش نہیں۔ اگر میں عورت کے سینے کا ذکر کرنا چاہوں گا تو اسے عورت کا سینہ ہی کہوں گا، مونگ پھلی، میز یا استرہ نہیں کہوں گا''۔ (ایضاً، ص 66) فحاشی اور سنسنی خیزی کا جواب دیتے ہوئے منٹو نے ایک موقع پر کہا تھا: ''میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں

ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔ میں تہذیب و تمدن اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی بھی کوشش نہیں کرتا۔ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا کام ہے''۔ (ادب جدید، ایضاً، ص 53) منٹو کے فن کا یہ پہلو معمولی نہیں کہ کسبیوں اور رنڈیوں کی کہانیاں بنتے ہوئے منٹو بار بار ان کے جسم سے ہٹ کر ان کی روح کا نظارہ کراتا ہے۔ منٹو کے بعض ناقدوں نے لکھا ہے کہ متوسط طبقے کے جس ریاکارانہ اخلاق پر منٹو وار کرتا ہے، عورت کے معاملے میں اسی اخلاق کی نام نہاد روحانی اقدار سے وہ سمجھوتا کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ شاید بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہو لیکن اصلیت اس کے برعکس ہے، اس لیے کہ منٹو کا محرک بہرحال جسم و جمال یا لذت کاری نہیں، بلکہ روح کی ویرانی و بے سرو سامانی ہے یا وہ سوناپن اور سناٹا جو روح میں ہول پیدا کرتا ہے اور جہاں موت کا آسیب لہراتا رہتا ہے۔ ''عورتوں میں ننانوے فیصد ایسی ہوں گی جن کے دل عصمت فروشی کی تاریک تجارت کے باوجود بدکار مردوں کے دل کی بہ نسبت کہیں زیادہ روشن ہوں گے ... بادی النظر میں عصمت باختہ عورتوں کا مذہب سے لگاؤ ایک ڈھونگ معلوم ہوتا ہے مگر حقیقت میں یہ ان کی روح کا وہ حصہ پیش کرتا ہے جو سماج کے زنگ سے یہ عورتیں بچا کر رکھتی ہیں ... جسم داغا جاسکتا ہے مگر روح نہیں داغی جاسکتی''۔ (''عصمت فروش'' ایضاً، ص 90) منٹو کے ان گرے پڑے کرداروں کو اس زاویے سے ازسرِنو دیکھنے کی ضرورت ہے یعنی منٹو جسم کے داغوں کا فنکار ہے یا روح کے بے داغ ہونے کے قولِ محال کو بیانیہ میں متشکل کرنے کا فنکار؟ میری حقیر رائے ہے کہ منٹو جنس بازاری یا عصمت فروشی سے کہیں زیادہ اس درد و کرب کا فنکار ہے جو عورت کے Predicament یعنی مقدر سے پیدا ہوتا ہے، یعنی منٹو خارجی احوال سے زیادہ باطن کی واردات کا فنکار ہے۔ خارجی تفصیل اور معاشرتی منظرکشی سے لاکھ یہ مترشح ہوتا ہو کہ پیشے کا منظرنامہ تشکیل دیا جارہا ہے، حقیقت اس کے برعکس ہے یعنی یہ کہ بین السطور باطن کا منظرنامہ وا ہوتا اور ابھرتا چلا جاتا ہے۔ منٹو اس اتھاہ دکھ کی تہہ لینا چاہتا ہے جو انسانیت کے نصف بہتر کا مقدر ہے یعنی اس اتھاہ دکھ کے دکھ پن کو

تخلیقی طور پر انگیز کر پانے کی تڑپ فنکار منٹو کی اصلی تڑپ ہے۔ آیئے کچھ کہانیوں کے متن میں اتر کر دیکھیں۔

'کالی شلوار' میں سب سے دردناک اور غور طلب مقام وہ ہے جب سلطانہ انبالہ سے دہلی آچکی ہے اور پیر فقیر گنڈے تعویذ کے باوجود پیشے میں مندا ہی مندا ہے، آخری کنگنی بھی بک چکی ہے، خدابخش سارا سارا دن غائب رہتا ہے اور سلطانہ کا کوئی پرسانِ حال نہیں تو اسے لگتا ہے کہ خدا نے تو چھوڑا ہی تھا خدا بخش نے بھی چھوڑ دیا ہے، اور وہ ایک بے سر و سامان ننگی نچڑی بے سہارا روح ہے جو زندگی کی پٹریوں پر اُدھر سے اِدھر اور اِدھر سے اُدھر بے مقصد بھٹک رہی ہے:

> ''سڑک کی دوسری طرف مال گودام تھا جو اس کونے سے اس کونے تک پھیلا ہوا تھا۔ داہنے ہاتھ کو لوہے کی چھت کے نیچے بڑی بڑی گانٹھیں پڑی رہتی تھیں اور ہر قسم کے مال اسباب کے ڈھیر سے لگے رہتے تھے۔ بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹریاں بچھی ہوئی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی پٹریاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی نیلی رگیں بالکل ان پٹریوں کی طرح ابھری رہتی تھیں۔ اس لمبے اور کھلے میدان میں ہر وقت انجن اور گاڑیاں چلتی رہتی تھیں۔ کبھی اِدھر کبھی اُدھر۔ ان انجنوں اور گاڑیوں کی چھک چھک اور پھک پھک سدا گونجتی رہتی تھی۔ صبح سویرے جب وہ اٹھ کر بالکونی میں آتی تو ایک عجیب سماں اسے نظر آتا۔ دھند لکے میں انجنوں کے منہ سے گاڑھا گاڑھا دھواں نکلتا تھا اور گدلے آسمان کی جانب موٹے اور بھاری آدمیوں کی طرح اٹھتا دکھائی دیتا تھا۔ بھاپ کے بڑے بڑے بادل بھی ایک شور کے ساتھ پٹریوں سے اٹھتے تھے اور آنکھ جھپکنے کی دیر میں ہوا کے اندر گھل مل جاتے تھے۔ پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو اکیلے پٹریوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے — نہ جانے کہاں — پھر ایک روز ایسا آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رک جائے گی۔ کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا''۔

منٹو کی خلاقانہ نظر ویشیا کی آرائش و زیبائش، یا انداز و اطوار پر نہیں بلکہ اس کی باطنی کیفیت پر مرتکز ہوتی ہے جب وہ ظاہری لباس سے ہٹ کر فقط ایک عورت رہ جاتی ہے، گوشت پوست کی نرم دل عورت۔ ہماری تنقید نے اس لمحے پر بہت کم غور کیا ہے جب منٹو کا فن عورت کے داخلی وجود سے ہم کلام ہوتا ہے۔ درحقیقت منٹو کو جنس نگار کہنا اس کی تذلیل کرنا ہے۔ منٹو کا موضوع پیشہ ور طوائف یا آرائشی گڑیا ہرگز نہیں، بلکہ منٹو کا موضوع پیشہ کرنے والی عورت کے وجود کی کراہ یا اس کی روح کا الم یا اس کے باطن کا سونا پن ہے جس کو کوئی بانٹ نہیں سکتا۔ منٹو کے افسانوں میں ایسے موقعوں پر غور سے دیکھا جائے تو آرائشی بہروپ کی آلائش سے عورت کا باطن ایسے جھانکنے لگتا ہے جیسے پتیوں کو ہٹا کر کوئی کلی چٹکنے لگتی ہے۔ ایسے مقامات پر ویشیا کا وجود کوئی محدود کردار نہ رہ کر گویا کائنات کی دردمندی کے اتھاہ سنگیت کا حصہ بن کر عورت کے آرکی امیج سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ 'ہتک' کی سوگندھی ایک ایسی ہی نحیف و نزار، پیار کے دو بولوں کو ترسی ہوئی، نچڑی، ملی دَلی، بے بس و بے سہارا عورت ہے لیکن ذلت کی انتہا سے گزرنے کے بعد وہ خود آگہی کے اس لمحے پر پہنچتی ہے جب وہ عورت کے پورے وجود پر قادر نظر آتی ہے۔ منٹو نے افسانے کے آغاز ہی سے جہاں سوگندھی کی سادگی اور سادہ لوحی کا اور محبت کے دو بولوں کو ترسنے کا اور مادھو سے فریب کھانے اور مسلسل لٹتے رہنے کا تذکرہ کیا ہے، ماں کے آرکی امیج کا بیج وہیں سے سر اٹھانے لگتا ہے:

> ''مجھ میں کیا برائی ہے؟'' سوگندھی نے یہ سوال ہر اس چیز سے کیا تھا جو اس کی آنکھوں کے سامنے تھی۔ گیس کے اندھے لیمپ، لوہے کے کھمبے، فٹ پاتھ کے چوکور پتھر اور سڑک کی اکھڑی ہوئی بجری — ان سب چیزوں کی طرف اس نے باری باری دیکھا پھر آسمان کی طرف نگاہیں اٹھائیں جو اس کے اوپر جھکا ہوا تھا مگر سوگندھی کو کوئی جواب نہ ملا۔ جواب اس کے اندر موجود تھا۔ وہ جانتی تھی کہ وہ بری نہیں اچھی ہے۔ پر وہ چاہتی تھی کہ کوئی اس کی تائید کرے — کوئی — کوئی — اس وقت کوئی اس کے کاندھوں پر ہاتھ رکھ کر صرف اتنا کہہ دے۔ ''سوگندھی کون کہتا ہے تو بری ہے، جو تجھے برا کہے وہ آپ برا ہے'' — نہیں یہ

> کہنے کی کوئی خاص ضرورت نہیں تھی۔ کسی کا اتنا کہہ دینا کافی تھا۔ ''سوگندھی تو بہت اچھی ہے!''
>
> ''وہ سوچنے لگی کہ وہ کیوں چاہتی ہے کہ کوئی اس کی تعریف کرے۔ اس سے پہلے اسے اس بات کی اتنی شدت سے ضرورت محسوس نہیں ہوئی تھی۔ آج کیوں وہ بے جان چیزوں کو بھی ایسی نظروں سے دیکھتی ہے جیسے ان پر اپنے اچھے ہونے کا احساس طاری کرنا چاہتی ہے۔ اس کے جسم کا ذرہ ذرہ کیوں ''ماں'' بن رہا تھا— وہ ماں بن کر دھرتی کی ہر شے کو اپنی گود میں لینے کے لیے کیوں تیار ہو رہی تھی؟— اس کا جی کیوں چاہتا تھا کہ سامنے والے گیس کے آہنی کھمبے کے ساتھ چمٹ جائے اور اس کے سرد لوہے پر اپنے گال رکھ دے— اپنے گرم گرم گال اور اس کی ساری سردی چوس لے''۔

یہاں لفظوں کے پردوں سے کیا 'جننی' کا وہ چہرہ نہیں جھانک رہا جو مرد کو جنتی ہے، پھر اس کے ہاتھوں ذلت برداشت کرتی ہے، وجود کی شکست کی انتہا کو پہنچتی ہے، ریزہ ریزہ ٹکڑوں کو جن میں سے ہر ٹکڑا ازلی درد کی تمثال ہے، مجتمع کرتی ہے اور پھر خود ہی وجود کے وقار کو بحال کرتی ہے۔ یہ تخلیق کے دائروی عمل کا رمز ہے۔ سوگندھی ایک ویشیا ہے لیکن اس کے باطن میں یہ کیسی سرسراہٹ ہے۔ ان جملوں کو دوبارہ دیکھنے کی ضرورت ہے۔

> ''آج کیوں وہ بے جان چیزوں کو بھی ایسی نظروں سے دیکھتی ہے جیسے ان پر اپنے اچھے ہونے کا احساس طاری کر دینا چاہتی ہے۔ اس کے جسم کا ذرہ ذرہ کیوں 'ماں' بن رہا تھا— وہ ماں بن کر دھرتی کی ہر شے کو اپنی گود میں لینے کو کیوں تیار ہو رہی تھی؟''

کیا یہ 'کرونا' کے وشال روپ کا یا ممتا یعنی عورت کے ترفع یافتہ تخلیقی وجود کا چہرہ نہیں جو کائنات کے بھید بھرے سنگیت کا حصہ ہے لیکن جو کانوں میں اسی وقت آتا ہے جب ہم ظاہری معمولہ حقائق کی آلائشوں میں گھری آنکھوں کو بند کر لیتے ہیں اور اندر کی آنکھوں سے متن کی روح میں سفر کرتے ہیں۔ کرونا کی یہ تہ نشیں لہر پورے بیانیہ کی Irony میں جاری رہتی ہے جو سوگندھی اور مادھو کے رشتے کے قولِ محال کی صورت میں

تشکیل پذیر ہوتا رہتا ہے حتیٰ کہ رات کے پچھلے پہر کی پراسرار خاموشی میں ٹارچ کی چکاچوند اور سیٹھ کی 'اونھ' روٹین کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔ ''گالی اُس کے پیٹ کے اندر سے اٹھی اور زبان کی نوک پر آ کر رک گئی۔ وہ آخر گالی کسے دیتی۔ موٹر تو جا چکی تھی۔ اس کی دُم کی سرخ بتی اس کے سامنے بازار کے اندھیارے میں ڈوب رہی تھی اور سوگندھی کو ایسا محسوس ہورہا تھا کہ لال لال انگارہ ''اونھ'' اس کے سینے میں برمے کی طرح اترتی چلی جارہی ہے''۔

اس بھیانک صدمہ زدگی میں مادھو کے ساتھ جو بھی ہوا کم تھا۔ یہاں وجود کی دہشت اور کڑوی اُداسی کو منٹو نے جس طرح ابھارا ہے فنی حسن کاری کا عجوبہ ہے۔ کالی شلوار والی ''زندگی کے شیڈ میں کھڑی خالی سنسان ٹرین'' جو منٹو کے فن میں عورت کے وجود کا استعارہ ہے، منٹو نے اس کو یہاں بھی اُبھارا ہے، اور سونے پن اور سناٹے کی کیفیت کا عجیب وغریب اثر پیدا کیا ہے:

> ''خارش زدہ کتے نے بھونک بھونک کر مادھو کو کمرے سے باہر نکال دیا۔ سیڑھیاں اتر کر جب کتا اپنی ٹنڈ منڈ دُم ہلاتا سوگندھی کے پاس واپس آیا اور اس کے قدموں کے پاس بیٹھ کر کان پھڑ پھڑانے لگا تو سوگندھی چونکی — اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا — ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا، اسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے...''

ایسا بھی نہیں کہ منٹو کے یہاں فقط ایک آواز ملتی ہو یعنی مصنف کی آواز، منٹو کا فن آوازوں کا نگارخانہ ہے۔ کسبی عورتوں کو اپنے پیشے کے بارے میں کوئی خوش فہمی نہیں۔ سوگندھی سے جب مادھو کی پہلی ملاقات ہوتی ہے تو وہ کہتا ہے ''تجھے لاج نہیں آتی اپنا بھاؤ کرتے۔ جانتی ہے تو میرے ساتھ کس چیز کا سودا کررہی ہے، چھی چھی چھی — دس روپے اور جیسا کہ تو کہتی ہے ڈھائی روپے دلالی کے، باقی رہے ساڑھے سات، رہے نا ساڑھے سات — اب ان ساڑھے سات روپیوں پر تو مجھے ایسی چیز دینے کا وچن دیتی ہے جو تو دے ہی نہیں سکتی اور میں ایسی چیز لینے آیا ہوں جو میں لے ہی نہیں سکتا...''

ایسا ہی کالی شلوار میں ہوتا ہے۔ کالی شلوار میں جب سلطانہ شنکر سے ملتی ہے تو اس سے پوچھتی ہے:

''آپ کام کیا کرتے ہیں؟''

''یہی جو تم لوگ کرتے ہو۔''

''کیا؟''

''تم کیا کرتی ہو؟''

''میں ... میں ... کچھ بھی نہیں کرتی۔''

''میں بھی کچھ نہیں کرتا''۔

سلطانہ نے بھنا کر کہا ''یہ تو کوئی بات نہ ہوئی۔ آپ کچھ نہ کچھ تو ضرور کرتے ہوں گے''۔

''تم بھی کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہوگی''۔

''جھک مارتی ہوں''۔

''میں بھی جھک مارتا ہوں''۔

''تو آؤ دونوں جھک ماریں''۔

''میں حاضر ہوں۔ مگر جھک مارنے کے دام میں کبھی نہیں دیا کرتا''۔

''ہوش کی دوا کرو — یہ لنگر خانہ نہیں''

''اور میں بھی والنٹیر نہیں''۔

سلطانہ یہاں رک گئی۔ اس نے پوچھا ''یہ والنٹیر کون ہوتے ہیں''۔

شنکر نے جواب دیا ''الو کے پٹھے''۔

''میں بھی الو کی پٹھی نہیں''۔

''مگر وہ آدمی خدابخش جو تمھارے ساتھ رہتا ہے ضرور الو کا پٹھا ہے''۔

باختن کے لفظوں میں منٹو کا فن Monologic نہیں بلکہ دستووسکی کی طرح Dialogic یا Polyphonic ہے جس میں سوچ کی کئی تہیں یا کئی آوازیں، ایک ساتھ

ابھرتی ہیں اور مصنف کرداروں کے مختلف نقطہ ہائے نظر کو آزادانہ ابھرنے دیتا ہے اور انھیں اپنی فکر کے تابع لاکر زبردستی ان میں وحدت پیدا کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ منٹو کے کردار مصنف کے زائیدہ ہیں لیکن وہ مصنف کی اپنی سوچ میں ضم ہوں ایسا نہیں۔ ایک بہت ہی مختلف اور دلچسپ کردار بابو گوپی ناتھ ہے۔ مزے کی بات ہے کہ اس میں مصنف بطور راوی شروع سے آخر تک موجود ہے اور اختتامیہ میں خستگی اور ندامت آمیز Irony کے لمحے کو راہ دینے کا حوالہ بھی اسی کا چبھتا ہوا جملہ ہے لیکن یہ کہانی واقعتاً کرداروں کا نگارخانۂ رقصاں ہے، عبدالرحیم سینڈو، غفار سائیں، غلام علی، کشمیری کبوتری زینت بیگم، ٹین پٹوٹی فل فل فوٹی مسز عبدالرحیم عرف سردار بیگم، محمد شفیق طوسی، محمد یٰسین، غلام حسین وغیرہ وغیرہ چھوٹے بڑے سب کردار اپنا اپنا رویہ، اپنا انداز، اپنے اطوار اور اپنی نفسیات رکھتے ہیں، اور اپنے نقطۂ نظر، اپنی زبان اور اپنے محاورے میں بات کرتے ہیں۔ یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ Polyphony کی اس سے بہتر مثال اردو افسانے میں شاید ہی ملے۔ بابو گوپی ناتھ بظاہر بہت سی متضاد باتوں کا مجموعہ ہے لیکن منٹو نے اس کے عمل کی سچائی کو اس طرح تراشا ہے کہ اس میں حد درجہ انسانی ارتباط پیدا ہوگیا ہے۔ بابو گوپی ناتھ زینت کا بہت خیال کرتا ہے۔ زینت کی آسائش کے لیے ہر سامان مہیا ہے لیکن ان دونوں میں عجیب سا کھچاؤ بھی ہے۔ بابو گوپی ناتھ کو فقیروں اور کنجروں کی صحبت کا شوق ہے۔ اس نے سوچ رکھا ہے کہ جب دولت ختم ہوجائے گی تو کسی تکیے میں جا بیٹھے گا۔ رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار، بس دو ہی جگہیں ہیں جہاں اس کے دل کو سکون ملتا ہے۔''اس لیے کہ ان دونوں جگہوں پر فرش سے عرش تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے اس کے لیے ان سے اچھا مقام اور کیا ہوسکتا ہے ... رنڈی کے کوٹھے پر ماں باپ اپنی اولاد سے پیشہ کراتے ہیں اور مقبروں اور تکیوں میں انسان اپنے خدا سے''۔

بابو گوپی ناتھ کی رنڈی نوازی اور مصاحب پرستی میں اور زینت کی سادہ لوحی بلکہ بے حسی میں عجیب طرح کا گدلا مزاح Dark Humour ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے منٹو

رنڈی بازی کے اس ماحول کے بخیے اُدھیڑ کر اس طبقے کو اندر باہر سے دیکھ رہا ہو جس کی ستم ظریفیوں سے یہ گھناؤنا ماحول پنپتا ہے۔ لیکن منٹو دکھاتا ہے کہ ڈھوکادھڑی اور گندگی کے اس ماحول میں ایک روشن لکیر، خوش دلی، ٹھٹھول اور خلوص اور ایثار کی بھی ہے۔ لیکن ایثار وہ نہیں جو بتانے اور جتانے کے لیے ہوتا ہے بلکہ وہ بے لوث لگاؤ جس کا اجالا کسی جھرنے کی طرح اندر سے پھوٹتا ہے اور جس میں کوئی مول تول، کوئی سودا نہیں ہوتا، کوئی غرض کوئی لین نہیں ہوتا، فقط دین ہی دین ہوتا ہے۔ دراصل ایثار بھی اس نوع کے جذبے کے لیے ایک معمولی سا لفظ ہے۔ لگتا ہے منٹو کے فن نے رنڈی کی روح میں دبی جس کرونا اور ممتا کو سوگندھی میں بروئے کار لانے میں اپنی معراج کو پالیا، بابو گوپی ناتھ بھی اسی سکہ کا دوسرا رُخ ہے، یعنی مردانہ رُخ۔ کنجروں اور بھڑووں کی حرام کاری، لوٹ کھسوٹ اور خبث کی ظلمت میں منٹو نے جس طرح اس نور کو کاڑھا ہے، منٹو کا حصہ ہے۔ کرونا کا ذکر وارث علوی نے آخر میں سہی، کیا تو ہے، لیکن ممتا کی روح کو وہ نہ پاسکے)۔

لیکن بات سوگندھی یا بابو گوپی ناتھ پر ختم نہیں ہوتی۔ منٹو کے یہاں یہ سکہ برابر الٹتا پلٹتا رہتا ہے۔ اگر سوگندھی چت ہے تو بابو گوپی ناتھ پَٹ، اور اگر بابو گوپی ناتھ پٹ ہے تو 'جانکی' یا 'موذیل' یا 'بُو' کی گھاٹن چت ہیں۔ بالعموم ممتا سے جو سرچشمۂ محبت و خدمت مراد ہے، اس معنی میں دیکھنا ہو تو 'جانکی' سے زیادہ اس توقع پر کون پورا اتر سکتا ہے۔ جانکی حالانکہ رنڈی نہیں، لیکن ایک مرد سے دوسرے کے تصرف میں آتی جاتی رہتی ہے یعنی استحصال کا سانچا اور تقاضا بدلتا رہتا ہے، لیکن نہیں بدلتے تو جانکی کے جذبات جن سے ممتا کی پھوار برستی رہتی ہے۔ وہ پشاور سے بمبئی پہنچتی ہے۔ پشاور میں وہ عزیز کی محبوبہ تھی اور شب و روز عزیز کی نگہداشت میں لگی رہتی تھی، اس کی دوا دارو اور علاج معالجے سے لے کر اس کے کھانے پینے اور پہننے اوڑھنے تک ہر چیز کا جانکی خیال رکھتی تھی اور یہ سب کچھ وہ اپنے شوق سے کرتی تھی۔ بمبئی آنے کے بعد رفتہ رفتہ وہ سعید کی دیکھ بھال کرنے لگی۔ عزیز کو اس کا یہ طور پسند نہ آیا۔ بعد میں سعید نے بھی

اس کو چھوڑ دیا تو اس نے نرائن سے رشتہ پیدا کرلیا۔ مرد خواہ کوئی ہو اور اس کی خو بو کچھ ہو، جاگتی جاگتی رہتی ہے، یعنی محبت و نیکی و ایثار کا سرچشمۂ فیضان۔

یہاں ایک لمحہ رک کر اس بات پر غور کرنے میں حرج نہیں کہ منٹو، ان ویشیا کرداروں میں جس عورت کو کھوجتا ہے، کیا اُس کے ذہن کے نہاں خانوں یا لاشعور کے دھندلکوں میں کوئی ایسا امیج ہے جس کی تعبیر اس نوع کے کرداروں سے نکلتی ہو۔ منٹو کے بچپن کے حالات زیادہ معلوم نہیں۔ اس کے سوانح نگاروں نے جو تھوڑی بہت معلومات فراہم کی ہیں، ان سے البتہ اتنا ضرور پتہ چلتا ہے کہ منٹو کا باپ نہایت سخت گیر اور سنگ دل شخص تھا۔ بھائی ضرور تھے مگر سوتیلے، ایسے میں لے دے کر ماں تھی 'بی بی جان' جو اس خلا کو بھر سکتی تھی اور جس کی آغوشِ شفقت منٹو کی واحد پناہ گاہ ہو سکتی تھی۔ منٹو کے تحت الشعور میں 'ماں' بسی ہوئی ہے۔ وہ ممتا کے دکھ کو کھوجتا ہے۔ ظاہر ہے کہ منٹو کا ذہن شروع ہی سے درد و کرب کی آماجگاہ تھا۔ منٹو کے باطن کی کراہ کئی جگہ سنائی دیتی ہے: ''اے خدا، اے ربّ العالمین ... اے رحیم، اے کریم ... سعادت حسن منٹو کو ... اس دنیا سے اٹھا لے جہاں نور میں وہ اپنی آنکھیں نہیں کھولتا لیکن اندھیرے میں ٹھوکریں کھاتا پھرتا ہے ... جہاں رونا ہے، وہاں ہنستا ہے اور جہاں ہنسنا ہے وہاں روتا ہے ... '' (''پس منظر'' ایضاً، ص 159) منٹو کے لیے محبت اور ممتا اور الم الگ الگ حقیقت نہیں، ایک ہی حقیقت کے نام ہیں۔ دکھ یا اداسی کا جو گہرا تصور منٹو کے یہاں بار بار ابھرتا ہے، وہ کرونا کے اس ارتقائی تصور سے زیادہ دور نہیں جو بودھی سوچ میں ملتا ہے۔ منٹو نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''الم ہی انسانیت کی قسمت ہے۔ الم ہی سعادت حسن منٹو ہے۔ یہ الم ہی آپ ہیں۔ یہ الم ہی ساری دنیا ہے''۔ (''کسوٹی'' ایضاً، ص 86)

منٹو کے فن کی بنیادی حقیقت یہی ہے کہ منٹو نے انسانیت کو 'الم' ہی کی راہ سے سمجھا تھا۔ منٹو عورت کے بارے میں بار بار کہتا ہے کہ جسم داغا جا سکتا ہے روح نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ عصمت فروش عورتیں ان مردوں کی بہ نسبت زیادہ خداترس اور رحم دل ہوتی

ہیں جو ان کی عصمت کا سودا کرنے آتے ہیں۔ یہ اپنی شفاعت کے لیے کسی نہ کسی مورتی کسی نہ کسی پیر فقیر یا کسی نہ کسی اعتقاد کا ضرور دھیان کرتی ہیں، یا شاید ''اس نوع کا روحانی جذبہ ان کے وجود کا وہ حصہ ہے جسے وہ عصمت فروشی سے بچا کر رکھتی ہیں''۔

اس تناظر میں دیکھیں تو 'موذیل' کی وجودی جہات ہی دوسری ہیں۔ وہ ہر طرح کے مذہبی شعار اور ظواہر کے خلاف ہے۔ وہ ایک خوش مزاج، خوش باش، لا ابالی یہودی لڑکی ہے جو بات بات پر ترلوچن اور پابند وضع سردار جی کی وضع قطع کا مذاق اڑاتی ہے لیکن یہی موذیل وقت آنے پر ترلوچن کا ساتھ دیتی ہے، فساد پھوٹ پڑنے پر ترلوچن کے ساتھ فساد زدہ علاقے میں مردانہ وار جاتی ہے اور ترلوچن کی منگیتر کرپال کور کو بچاتے بچاتے خود فسادیوں کا شکار ہو جاتی ہے۔ یہاں تناظر کسی کوٹھے یا کسبی کا نہیں، لیکن موذیل کے ذریعے منٹو ایک بار پھر یہ ثابت کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے کہ ایک ایسی گھڑی میں جب بربریت عام رویہ ہے اور انسان گناہ کے قعر میں گرا ہوا ہے، ایک معمولی آوارہ منش لا ابالی لڑکی روشنی کی کرن بن کر نجات دہندہ ثابت ہوتی ہے۔

یہاں بہت سوں کو 'بو' کا ذکر بے محل لگے گا، کیونکہ یہاں نہ تو کوئی کسبی ہے، نہ ہی نجات کا کوئی پہلو ہے۔ دیکھا جائے تو گناہ اور ثواب اور سزا و جزا کا بھی کوئی مسئلہ نہیں۔ اوپر منٹو کے افسانوں کے مختلف کرداروں اور اُن کے مختلف رویوں کا ذکر کیا گیا جن کو 'آوازیں' کہا گیا۔ گھاٹن عورت پوری کہانی میں شاید ایک لفظ بھی نہیں بولتی، فقط جب بارش میں شرابور چولی کی گانٹھ اس سے نہیں کھلتی تو وہ منھ ہی منھ مراٹھی میں کچھ بڑبڑاتی ہے۔ پوری کہانی میں سوائے اس ایک لفظ کے خاموشی اور سناٹا ہے اور یہ خاموشی اور سناٹا اور گھاٹن کا خاموش وجود وہ 'آواز' ہے جو کہانی میں گہری معنویت قائم کرتی ہے۔ اس کہانی کو موسموں کے آنے جانے، بارش کی بوندوں کے گرنے اور دھرتی کی پیاسی کوکھ کے بھیگنے، یا پُرش اور پراکرتی کے ملاپ کی تعبیر کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے اور اس میں ایک عجیب سریت اور وارفتگی ہے۔ منٹو نے تخلیقی محویت میں کہانی کو جس طرح بُنا ہے، اس میں بادلوں کے گھر آنے اور پیپل کے پتوں کے سرسرانے

اور ننھی ننھی بوندوں میں نہانے کا بار بار ذکر آتا ہے، یوں گھاٹن بطور 'پراکرتی' بار بار ذہن کے پردے پر اُبھرتی ہے — ''برسات کے یہی دن تھے۔ کھڑکی کے باہر پیپل کے پتے... رات کے دودھیا اندھیرے میں جھومروں کی طرح تھرتھرا رہے تھے — جب اس نے اپنا سینہ اس کے سینے کے ساتھ ملایا تو رندھیر کے جسم کے ہر رونگٹے نے اس لڑکی کے بدن کے چھڑے ہوئے تاروں کی بھی آواز سنی تھی، مگر وہ آواز کہاں تھی؟ وہ پکار جو اُس نے گھاٹن لڑکی کے بدن کی بو میں سونگھی تھی — وہ پکار جو دودھ کے پیاسے بچے کے رونے سے زیادہ مسرور کن ہوتی ہے، وہ پکار جو حلقۂ خواب سے نکل کر بے آواز ہوگئی تھی''۔ اسی طرح کہانی کے آخر میں جب گھاٹن نہیں بلکہ گوری چٹی لڑکی — جس کا جسم دودھ اور گھی میں گندھے ہوئے آٹے کی طرح ملائم تھا لیٹی ہوئی ہے، تب پھر برسات کی بوندوں اور بادلوں کا منظرنامہ ہے۔ ''رندھیر کھڑکی سے باہر دیکھ رہا تھا۔ اس کے بالکل قریب ہی پیپل کے نہائے ہوئے پتے جھوم رہے تھے۔ وہ ان کی مستی بھری کپکپاہٹوں کے اُس پار کہیں بہت دور دیکھنے کی کوشش کر رہا تھا جہاں مٹمیلے بادلوں میں عجیب و غریب قسم کی روشنی گھلی ہوئی دکھائی دے رہی تھی — ٹھیک ویسے ہی جیسی اس گھاٹن لڑکی کے سینے میں اسے نظر آئی تھی۔ ایسی روشنی جو پُراسرار گفتگو کی طرح دبی لیکن واضح تھی''۔ اس کہانی کو جنسی تلذذ کی کہانی کے طور پر پڑھنا منٹو کی توہین کرنا ہے۔ پوری کہانی میں گھاٹن کا تصور جسمانی کم اور ارتفاعی زیادہ ہے — ''مٹمیلے رنگ کی جوان چھاتیوں میں جو بالکل کنواری تھیں، ایک عجیب و غریب قسم کی چمک پیدا ہوگئی تھی جو چمک ہوتے ہوئے بھی چمک نہیں تھی۔ اس کے سینے پر یہ ابھار دو دیے معلوم ہوتے تھے جو تالاب کے گدلے پانی پر جل رہے تھے''۔ رندھیر 'پُرش' ہے اور اور گھاٹن 'پراکرتی' جو بظاہر بے تفاعل ہے لیکن پورے وجود کو باہوں میں لیے ہوئے ہے اور سکھ اور آنند کی دینے اور لینے والی ہے۔

آخر میں کچھ سرسری اشارے نسبتاً کم معروف کہانیوں کی طرف۔ مثلاً 'شاردا'، 'فوبھا بائی' اور 'بری لڑکی' میں بھی عورت خیر و محبت یا ایثار و قربانی کے سرچشمۂ فیضان

کے طور پر سامنے آتی ہے۔ 'برمی لڑکی' میں لڑکی نسیمِ صبح گاہی کے ایک جھونکے کی طرح آتی ہے، دو تین دن دو لڑکوں کے ساتھ ایک فلیٹ میں رکتی ہے اور یہ جا وہ جا۔ لڑکی تو چلی جاتی ہے لیکن فلیٹ کی ہر شے پر وہ اپنے سلیقے، نسائیت اور ماں پن کی چھاپ چھوڑ جاتی ہے جس کو دونوں لڑکے رہ رہ کر یاد کرتے ہیں۔ 'برمی لڑکی' کے برعکس 'فوبھا بائی' (شوبھا بائی) اور شاردا دونوں اصلاً ماں ہیں۔ شاردا کا وجود اور بھی بھرا پُرا ہے کیونکہ اس کے ماں پن میں ماں تو ہے، ایک بہن، ایک بیوی اور ایک ویشیا بھی ہے اور ان میں سے کوئی پہلو کسی دوسرے پہلو سے ٹکراؤ میں نہیں۔ فوبھا بائی کہیں زیادہ المیہ وجود ہے کہ وہ شہر میں آکر پیشہ کر رہی ہے تاکہ پیچھے وہ جس بیٹے کو چھوڑ آئی ہے اس کو پال سکے۔ بدقسمتی سے بیٹا مر جاتا ہے اور فوبھا بائی جو پیشے کی آڑ میں اپنے اندر کی ماں کو بچانے کی کوشش میں تھی، تباہ و برباد ہو جاتی ہے۔ اسی طرح 'سڑک کے کنارے' میں عورت ماں تو بن جاتی ہے لیکن ماں پن اس اعتبار سے ادھورا رہتا ہے کہ وہ اپنے بچے کی ماں نہیں بن سکتی اور رات کی تاریکی میں بچے کو سڑک کے کنارے چھوڑ دینے پر مجبور ہے۔ عورت کی گھائل روح کے حوالے سے یہاں بھی جو سوال منٹو نے اٹھایا ہے وہ جنسی کم اور وجودی زیادہ ہے: ''دو روحوں کا سمٹ کر ایک ہو جانا، اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا — کیا یہ سب شاعری ہے؟ — نہیں، دو روحیں سمٹ کر ضرور اس ننھے سے نقطے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے — لیکن اس کائنات میں ایک روح کیوں کبھی کبھی گھائل چھوڑ دی جاتی ہے — کیا اس قصور پر کہ اس نے دوسری روح کو اس ننھے سے نقطے پر پہنچنے میں مدد دی تھی''۔

غرضیکہ یہ الم انسان کا مقدر ہے۔ منٹو کے تخلیقی ذہن پر اس الم کی پرچھائیں برابر لہراتی رہتی ہے اور اس کے سکون کو ڈستی رہتی ہے۔ منٹو کا تحت الشعور زیادہ تر اسی الم کے زہر سے اپنی شکلیں تراشتا اور امرت نکالتا ہے۔ منٹو کی گری پڑی عورتیں اور ویشیائیں اسی الم کی زائیدہ ہیں اور اسی الم کے زہر اور امرت کے گھال میل سے بنی ہیں۔ بار بار یہ الم منٹو میں ایک ایسے اضطراب کو پیدا کرتا ہے جہاں یقین اور عدم یقین

کی حدیں دھندلا جاتی ہیں۔ ''میں دراصل آج کل اس جگہ پہنچا ہوا ہوں جہاں یقین اور انکار میں تمیز نہیں ہوسکتی۔ جہاں آپ سمجھتے ہیں اور نہیں بھی سمجھتے۔ بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دنیا ساری کی ساری مٹھی میں چلی آئی ہے اور بعض اوقات یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ہم ہاتھی کے جسم پر چیونٹی کی طرح رینگ رہے ہیں''۔ (احمد ندیم قاسمی کے نام، نقوش منٹو نمبر)

اس بحث سے یہ رخ سامنے آتا ہے کہ اپنے اعلیٰ ترین لمحوں میں منٹو کا فن کائنات کے اسرار سے ہم آہنگ ہونے کا حوصلہ رکھتا ہے، اور اس بھید بھرے سنگیت میں منٹو کا سُر الم اور دردمندی کا سُر ہے۔ منٹو نے زندگی کے تجربے سے پایا کہ کائنات میں سب سے زیادہ گھائل روح عورت کی ہے جو کارگاہ ہستی میں اپنی عزیز ترین متاع کو بیچنے پر مجبور ہے لیکن مرد کی اخلاق باختگی اور ہوس پرستی کہ الٹے عورت ہی کو معتوب و مطعون کیا جاتا ہے۔ منٹو Doxa کی نقاب اسی لیے نوچ پھینکتا ہے کہ وہ اشرافیہ کو ننگا کر سکے۔ منٹو کا فن عورت کی گھائل روح کی کراہ اور درد کی تھاہ کو پانے کا فن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر و بیشتر منٹو کے کردار گوشت پوست کے عام انسانوں سے کہیں زیادہ سچے، کہیں زیادہ پائیدار اور کہیں زیادہ دردیلے بن جاتے ہیں۔ وہ ہمیں صدمہ پہنچاتے، جھنجھوڑتے اور کچوکے لگاتے ہیں۔ ان کا جمالیاتی اثر لازوال اسی لیے ہے کہ زندگی کے بھید بھرے سنگیت میں وہ الم، دردمندی، کرونا اور ممتا کے کچھ ایسے سُروں کے نقیب ہیں جو کارخانۂ قدرت کے بنیادی آہنگ کا حصہ ہیں اور جن کو کوئی نام دینا آسان نہیں۔

(1995)

بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں

اردو افسانے میں اسلوبیاتی اعتبار سے جو روایتیں زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتی ہیں یا جو اہم رہی ہیں، تین ہیں۔ پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ پریم چند کے اسلوب کا تعلق اس عظیم عوامی روایت سے ہے جو پراکرتوں کے سمندر منتھن سے برآمد ہوئی تھی اور جسے کھڑی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ پریم چند کی اردو ادنیٰ سی تبدیلی سے ہندی بن جاتی ہے اور ان کی ہندی ادنیٰ سی تبدیلی سے اردو۔ یہی اس کی طاقت ہے اور آج بھی ہندوستان کی عوامی زبان کا لسانی مقدر اسی بولی کے ہاتھ میں ہے۔ پریم چند کے بعد آنے والے بیسیوں افسانہ نگار ان کی اسلوبیاتی روایت کے پیروکار رہے اور آج تک ہیں۔ منٹو کے ہاں اس کا دوسرا روپ ملتا ہے۔ بات وہی ہے لیکن جیسے سبزے کو کاٹ چھانٹ کر تختے اور روشیں جما دی گئی ہوں۔ پریم چند کے ہاں تصوریت کے اثر سے جو جذباتی آمیزش تھی، اس کے نکال دینے سے گویا وہی چیز جو پہلے سونا تھی، اب منٹو کے ہاں کندن بن گئی۔ منٹو کی زبان میں حیرت انگیز ہمواری اور صفائی ہے جیسے کسی گھڑی بنی چیز (Finished Product) میں ہوتی ہے۔ پریم چند کے ہاں اس کا ٹھیٹھ پن تھا، منٹو کے ہاں اس کا ترشا ہوا روپ ملتا ہے۔ ہر طرح کی اونچ نیچ اور افراط و تفریط سے پاک۔ منٹو کے ہاں ایک بھی لفظ بغیر ضرورت کے استعمال نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے ان کا اسلوب کفایتِ لفظی کا شاہکار ہے۔ اس کے برعکس کرشن چندر الفاظ کے استعمال کے معاملے میں خاصے فیاض واقع ہوئے ہیں۔ ان کی نثر میں گھلاوٹ، روانی اور چستی ہے۔ یہ رومانیت کے تمام اوصاف سے مزین ہے، دلہن کی طرح سجیلی اور جاذب نظر، لیکن اس کی سحر کاری اور دلآویزی زیادہ دور تک

ساتھ نہیں دیتی اور تھوڑی دیر میں سطحی قسم کے رومانی جوش و خروش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر کے پرستاروں کی اب بھی کمی نہیں۔ لیکن جدید افسانہ کئی برس ہوئے رومانی نثر کی اس روایت کو خیر باد کہہ کر نئے فکری سفر پر روانہ ہو چکا ہے۔ البتہ منٹو کی ہموار اور افراط و تفریط سے پاک زبان آج بھی لائق توجہ ہے اور جدید نسل کے کئی افسانہ نگار اس سے متاثر ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ آج کی زندگی کے تقاضے کچھ ایسے ہیں کہ صرف ہمواری اور سادگی و صفائی سے کام نہیں چلتا۔ منٹو کی زبان میں اشاریت کی صلاحیت ہے، لیکن جدید ذہن اظہار و بیان کے روایتی سانچوں سے نا آسودہ ہے، اور ان سے کہیں آگے بڑھ کر رمزیت اور علامتیت کا تقاضا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی کہ جن افسانہ نگاروں نے منٹو کی اسلوبیاتی روایت کو اپنایا ہے انھیں کے ہاتھوں استعارہ، علامت اور تمثیل کے عمل سے اس کی معنوی شکل بدل رہی ہے۔

بیدی نے منٹو اور کرشن چندر کے تقریباً ساتھ ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن کرشن چندر اپنی رومانیت اور منٹو اپنی جنسیت کی وجہ سے بہت جلد توجہ کا مرکز بن گئے۔ بیدی کو شروع ہی سے اس بات کا احساس رہا ہوگا کہ وہ نہ تو کرشن چند جیسی رنگین نثر لکھ سکتے ہیں اور نہ ہی ان کے ہاں منٹو جیسی بے باکی اور بے ساختگی آسکتی ہے۔ چنانچہ وہ جو کچھ لکھتے، سوچ سوچ کر لکھتے۔ منٹو نے انھیں ایک مرتبہ ٹوکا بھی تھا۔ ''تم سوچتے بہت ہو، لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، بیچ میں سوچتے ہو اور بعد میں سوچتے ہو۔'' بیدی کا کہنا ہے ''سکھ اور کچھ ہوں یا نہ ہوں، کاریگر اچھے ہوتے ہیں اور جو کچھ بناتے ہیں ٹھوک بجا کر اور چول سے چول بٹھا کر بناتے ہیں۔'' چنانچہ فن پر توجہ شروع ہی سے بیدی کے مزاج کی خصوصیت بن گئی۔ سوچ سوچ کر لکھنے کی عادت نے انھیں براہِ راست اندازِ بیان سے ہٹا کر زبان کے تخیلی استعمال کی طرف راغب کیا۔ 'گرہن' کے پیش لفظ میں انھوں نے خود لکھا ہے:

> ''جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من و عن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا۔ بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اس کو احاطۂ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔''

مشاہدے کے ظاہری پہلو میں باطنی پہلو تلاش کرنے کا یہی تخیلی عمل رفتہ رفتہ انھیں استعارہ، کنایہ اور اشاریت کی طرف یعنی زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لانے کی طرف لے گیا۔ ان کوششوں کے ابتدائی نقوش 'دانہ و دام' اور 'گرہن' کی کہانیوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

'رحمان کے جوتے' میں ایک جوتے کا دوسرے جوتے پر چڑھنا سفر کی علامت ہے۔ یہ سفر ایک جگہ سے دوسری جگہ کا بھی ہوسکتا ہے اور موت کا بھی۔ بوڑھا رحمان اپنی بیٹی سے ملنے دوسرے شہر جارہا ہے تو راستے ہی میں اس کا انتقال ہوجاتا ہے اور اس طرح بیدی ایک سماجی کہاوت کی مدد سے واقعے کے ظاہری اور باطنی پہلو میں معنوی ربط پیدا کرلیتے ہیں۔

اسی طرح 'اغوا' میں زمین کا کڑ توڑنا کنایہ [1] ہے رائے صاحب کی کنواری بیٹی کنسو کے رام کرنے کا۔ رائے صاحب کا مکان بن رہا ہے۔ علی جو، ایک وجیہہ و شکیل کشمیری مزدور 'جونل گاڑنے کے لیے زمین' کاٹنے پر مقرر ہے، ایک ساتھی کے پوچھنے پر کہتا ہے: ''ابھی تو کچھ بھی نہیں ہوا زمین پتھریلی ہے کڑ بہت محنت سے ٹوٹے گا'' لیکن کہانی کے آخر میں جب علی جو 'دھرتی' کا کڑ توڑنے میں کامیاب ہوجاتا ہے اور 'نل'، 'زمین' میں 'پانی' تک چلا جاتا ہے تو اسی رات وہ کنسو کو بھی لے اڑتا ہے۔

لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے، اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے، 'گرہن' ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرفِ عام میں عورت کہتے ہیں، اور جسے مرد اپنی خودغرضی اور ہوسنا کی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار، بے بس اور مجبور عورت ہے۔ اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی کی سسرال سے مائکے بھاگ نکلنے کی کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ ہولی

گھر کے کیتو سے بچ نکلنے کی کوشش کرتی ہے تو سٹیمر لانچ کے کیتو کھورام کی گرفت میں آجاتی ہے جو اسے رات بھر کے لیے سرائے میں لے جاتا ہے اور اس طرح یہ خوبصورت چاند ایک گرہن سے دوسرے گرہن تک مسلسل عذاب کا شکار ہوتا ہے۔ اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیتِ خاصہ بن جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی کہانی 'اپنے دکھ مجھے دے دو' اور ناول 'ایک چادر میلی سی' خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری بنیادوں کو سمجھنے کے لیے ان دونوں کا نسبتاً تفصیلی تجزیہ کرنا اور الفاظ کے پردوں کو ہٹا کر ان کے پیچھے کے معنوی رشتوں کا پتا چلانا بہت ضروری ہے۔

(2)

'اپنے دکھ مجھے دے دو' میں بنیادی کردار کا نام اندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا، اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آبِ حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن سے ہے۔ مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔ رگ وید (X 129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر (Primal Germ of Mind) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ یونانی صنمیات میں Eros یا کیوپڈ کا تصور بھی اسی

حیثیت سے آیا ہے۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشٹی کے مثبت اور منفی تتووں (Elements) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔

کہانی کا بنیادی خیال عورت اور مرد کی کشش کا یہی پراسرار عمل ہے۔ بیدی کا ذہن چونکہ دیو سے زیادہ دیوی کی طرف یا تہذیب کے آبائی تصور سے زیادہ مادری تصور کی طرف راجع ہے (جس کی تفصیل آگے چل کر 'ایک چادر میلی سی' کے ضمن میں پیش کی جائے گی) اس لیے تخلیق کے اس ازلی اور ابدی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے۔ مدن محض آلۂ کار ہے تخلیقی عمل کی تکمیل کا، جنسی کشش کی تشخیص کا یا اندو کو بتدریج ادھورے سے پورا بنانے کا۔ اندو موضوع ہے اور مدن اس کا معروض۔ محبت کی موضوعی جہت کے علاوہ اندو کی دوسری جہتیں اور شانیں بھی ہیں۔ وہ بیٹی بھی ہے بیوی بھی ہے اور ماں بھی۔ لیکن اول و آخر وہ ماں ہے یا پھر عورت جس کے تصرف میں ساری کائنات ہے اور جس کی ذات ذرے ذرے میں کھپی ہوئی اور چاند ستاروں میں بسی ہوئی ہے اور دھرتی بن کر جس نے آکاش کو اپنی بانھوں میں جکڑ رکھا ہے۔ بیدی جگہ جگہ گوشت پوست کی اندو کی ازلی اور ابدی عورت سے تطبیق کرتے ہیں۔

> ''مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دوشاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیر ہرن کرتے آئے تھے جو عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے لیکن ہمیشہ اسے آسمانوں سے تھانوں کے تھان، گزوں کے گز کپڑا ننگاپن ڈھانپنے کے لیے ملتا آیا تھا۔ دوشاسن تھک ہار کے یہاں وہاں گرے پڑے تھے لیکن یہ دروپدی وہیں کھڑی تھی عزت اور پاکیزگی کی سفید ساری میں ملبوس دیوی لگ رہی تھی۔''

مدن خود ہی پانڈو ہے اور کورو بھی۔ وہ یدھشٹر بھی ہے اور دوشاسن بھی۔ وہی حفاظت کرنے والا بھی ہے اور وہی ننگا کرنے والا بھی۔ عورت اور مرد کے تعلقات میں جسم کی لذت کے ساتھ ایک روحانی پہلو بھی ہے۔ کرشن جو گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لیے دیتا ہے وہ عورت کی اپنی محبت کی سچائی سے وہ گہری وابستگی ہے جو ہر خطرے

کے موقع پر اس کی عفت اور پاکیزگی کی ڈھال بن جاتی ہے۔

محبت کی سچائی کے ساتھ عورت کی وابستگی کی مزید توثیق اس وقت ہوتی ہے جب اندو کے حاملہ ہونے سے مدن خائف ہو اٹھتا ہے کہ کہیں یہ مر ہی نہ جائے:

> ''تجھے کچھ نہ ہوگا۔ اندو ...میں تو موت کے منہ سے بھی چھین کے لے آؤں گا تجھے۔ اب ساوتری کی نہیں ستیہ وان کی باری ہے۔''

لیکن ستیہ وان کی باری کبھی آئی ہے نہ آئے گی۔ یہ ایثار و قربانی کی پتلی ساوتری یعنی اندو ہی کا مقدر ہے کہ ہر بار خون کے دریا سے گزرے اور اپنی زندگی کو خطرے میں ڈال کر ایک نئے وجود کو زندگی عطا کرے۔

> ''کمرے میں وہ اکیلا ہی تھا اور اندو ... نند اور جسودھا... اور دوسری طرف نندلال...''

> ''اب سب کچھ ٹھیک تھا اور اندو شانتی سے اس دنیا کو تک رہی تھی۔ معلوم ہوتا تھا اس نے مدن ہی کے نہیں دنیا بھر کے گناہگاروں کے گناہ معاف کردیے ہیں اور اب دیوی بن کر دیا اور کرونا کے پرساد بانٹ رہی ہے۔''

اب اندو جننی ہے جگت ماتا، سب کی ماں۔ وہ جسودھا ہے، دیوی کے بیٹے کرشن یعنی نندلال کو پالنے والی، خود دکھ سہنے اور سب کو سکھ اور شانتی دینے والی۔ تبھی تو اندو نے شادی کی رات مدن سے چھوٹتے ہی کہا تھا۔ 'اپنے دکھ مجھے دے دو۔'

اس موقع پر اگرچہ

> ''آسمان پر کوئی خاص بادل نہ تھے لیکن پانی پڑنا شروع ہوگیا تھا۔ گھر کی گنگا طغیانی پر تھی اور اس کا پانی کناروں سے نکل نکل کر پوری ترائی اور اس کے آس پاس بسنے والے گاؤں اور قصبوں کو اپنی لپیٹ میں لے رہا تھا۔''

تھوڑی دیر میں دل کی کوئی کڑی ٹپکنے لگتی ہے اور

> ''ہلکی بارش تیز بارش سے زیادہ خطرناک ہوتی ہے، اس لیے باہر کا پانی اوپر کی کڑی میں سے ٹپکتا ہوا اندو اور مدن کے بیچ میں ٹپکنے لگا۔''

'برسات' اور 'پانی' پڑنے کے استعارے کا استعمال بیدی نے اس موقع پر جب دھرتی کی کوکھ کھلی ہوئی ہے اور وہ اپنے آکاش سے بغل گیر ہونے اور 'پانی' کی صورت میں اس کے بیج کو اپنے اندر جکڑ لینے یا اپنے قرض کو وصول کرنے کے لیے بے قرار ہے، 'ایک چادر میلی سی' میں بھی کیا ہے۔ دونوں جگہ یہ بارش تیز نہیں بلکہ ہلکی ہے جو دھرتی کی نس نس، پور پور کو شرابور کرسکتی ہے۔ میں نے اس بات کی طرف پہلے اشارہ کیا ہے کہ اندو یعنی چاند کا دوسرا نام سوم ہے جو 'پانی' سے پیدا ہوا اور جسے سوم رس یعنی زندگی کے امرت یا تخلیقی آبی مادے کا دینے والا تصور کیا جاتا ہے۔ وشنو پران سے روایت ہے کہ انوسویا کے بیٹے سوم کا بیاہ رشی دکش کی 27 بیٹیوں سے ہوا تھا، لیکن دل و جان سے وہ چاہتا صرف روہنی کو تھا۔ باقی 26 کے حسد و رقابت سے مجبور ہوکر دکش نے 'سوم چاند' کو شراپ دیا تھا کہ 'تیرا حسن کبھی ایک سا نہیں رہے گا' اور تو ہمیشہ گھٹتا بڑھتا رہے گا۔ عورت (اندو) کا سفر بھی تخلیق سے تکمیل اور تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے، کبھی وہ کلی ہے، کبھی پھول اور کبھی مرجھائی ہوئی پنکھڑی، جو ہر بار جب کلی سے پھول بنتی ہے تو ایک نئی کلی کو جنم دیتی ہے۔ روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی یا عدم سے وجود اور وجود سے عدم کے سفر کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اندو کبھی سب کچھ ہے کبھی کچھ بھی نہیں۔ کبھی پونم کا چاند ہے اور کبھی اماوس کی رات۔ آخری منظر میں جب مدن اندو سے منحرف ہوکر بازار جانے کی کوشش میں ہے تو بیدی نے لکھا ہے:

''پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی...''

لیکن محبت میں اماوس سے پورنیما اور انکار سے اقرار کا سفر ایک جست میں طے ہوتا ہے اور پلک جھپکتے میں اندو پورے چاند کی صورت ''مدن کا ہاتھ پکڑ کر اسے ایسی دنیاؤں میں لے جاتی ہے جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔'' اگرچہ عورت کا یہ ہمہ گیر آفاقی تصور اپنی اصل کے اعتبار سے شیومت کے شکتی اور تانترک عقائد سے ملتا جلتا ہے لیکن کہانی کی ساری فضا ویشنومت سے ماخوذ ہے۔ دروپدی، ساوتری اور سیتا سب ویشنو تصورات ہیں۔ ویشنوؤں کے خاص منتر ''اوم نمو بھگوتے واسو دیوایا'' سے بھی کئی

موقعوں پر فضا سازی کی گئی ہے۔ اس میں واسو دیو سے مراد کرشن ہیں جو واسو دیو کے بیٹے اور وشنو کے آٹھویں اوتار مانے جاتے ہیں۔ بچے کی پیدائش کا دن بھی وجے دشمی ہے جو رام کے تعلق سے وشنو کا تہوار ہے۔ ویشنومت کے ان حوالوں کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ بخلاف 'اپنے دکھ مجھے دے دو' کے 'ایک چادر میلی سی' کی ساری اساطیری فضا شیومت سے ماخوذ ہے۔ ناول کا مرکز ومحور یہاں بھی عورت ہے، روحِ کائنات اور تخلیق کی امین لیکن اس تصور اور اس تصور میں ہلکا سا فرق زاویۂ نگاہ کا ہے۔ وہاں زور اس بات پر تھا کہ عورت زندگی کا زہر پی کر مرد کے لیے امرت فراہم کرتی ہے یا دکھ سہتی اور سکھ دیتی ہے۔ اس کے برعکس 'ایک چادر میلی سی' میں واضح طور پر معاملہ حیاتیاتی یعنی عورت کے مرد کو قابو میں لانے اور تولید نسل کے تخلیقی عمل میں اس سے اپنے قرض کے وصول کرنے کا ہے۔ 'اپنے دکھ مجھے دے دو' میں اندو کبھی دروپدی تھی، کبھی ساوتری اور کبھی جنک دلاری سیتا۔ یہ سب کے سب عورت کے مثبت روپ ہیں، محبت، ایثار، عزت، عصمت اور پاکیزگی کی اساطیری روایات سے جگمگاتے ہوئے۔ لیکن ان کے مقابلے پر 'ایک چادر میلی سی' میں رانو کے تصور میں مثبت اور منفی دونوں پہلو ہیں۔ ناول کی ساری فضا خون سے لت پت اور تشدد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کا تعلق واضح طور پر شکتی پوجا، تانترک عقائد، خون کی قربانی اور قتل کی روایت سے ہے۔ ناول کے آغاز ہی سے اس کا اشارہ مل جاتا ہے: ''آج شام سورج کی ٹکیا بہت لال تھی.... آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا۔''

سورج کا لال ہونا استعارہ ہے قتل کا۔ بیدی نے محض کوٹلہ نہیں، بلکہ سورج کی رعایت سے آسمان کا کوٹلہ کہا ہے، جس سے فوری طور پر ایک مابعد الطبیعیاتی (Metaphysical) فضا پیدا ہو جاتی ہے اور قتل و خون کا روح کو جکڑ لینے والا تصور سامنے آ جاتا ہے جو شکتی اور دیوی سے مخصوص ہے۔

> ''کوٹلہ جاترا کی جگہ تھی۔ چودھری کی حویلی کے بازو میں دیوی کا مندر تھا، جو کبھی بھیروں سے بچتی بچاتی اس گاؤں آنکلی تھی اور اس جگہ جہاں اب ایک

منہ، کھڑا تھا گھڑی دو گھڑی بسرام کیا تھا، پھر بھاگتی ہوئی جا کر سامنے سیالکوٹ، جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں گم ہو گئی تھی۔''

دیوی کی دو شانیں ہیں مثبت اور منفی۔ مثبت حیثیت سے وہ پاروتی ہے، اما، یا گوری ہے، نسوانی حسن و جمال اور محبت و وفا شعاری کی تمثیل اور مادرانہ شفقت کا مرقع، لیکن منفی شان میں وہ کالی ہے، درگا ہے اور بھوانی ہے، رنگت کی سیاہ، دیکھنے میں بھیانک اور ہیبت ناک، چہرے، دانتوں اور ہاتھوں سے خون ٹپکتا ہوا اور بھیروں کی لاش کو پیروں تلے دبائے وہ وحشیانہ طور پر مسکراتی ہوئی نظر آتی ہے۔

شومت سے زیادہ تر دیوی یا شکتی کا یہی خونخوار تصور وابستہ ہے۔ شکتی قوتِ تخلیق ہے۔ اس کے ساتھ شو کا تصور محض تکمیلی حیثیت سے آتا ہے۔ شو شکتی کی تجسیم یونی اور لنگم یعنی عورت اور مرد کے اعضائے مخصوص سے کی جاتی ہے جو تانترک عقائد کی رو سے پرستش کا موضوع ہیں۔ شکتی ماں بھی ہے اور شو کی بیوی بھی اور بھیروں کے روپ میں اس کی قاتل بھی۔

منگل اور رانو کے رشتے کی توجیہہ مغربی نفسیات کے Oedipus Complex کی رو سے کرنا سامنے کی بات ہے۔ بیدی کے ذہن میں یہ تصور بھی رہا ہوگا، لیکن میرا خیال ہے کہ بیدی فرائیڈ کی جنسیات سے اتنے متاثر نہیں، جتنے قدیم ہندستانی فکر کے نظریۂ جنس سے۔ کرداروں کی تعمیر کاری کے تخلیقی عمل میں وہ شکتی کے ان وسیع تر تصورات سے جن کی رو سے شکتی ماں بھی ہے اور رفیقۂ حیات بھی، کیسے بچ سکے ہوں گے، خصوصاً جبکہ ان کا بچپن ان علاقوں میں گزرا ہے جہاں یہ تصورات قبل تاریخی زمانے سے رائج ہیں۔

بھیروں تعداد میں ایک سے زیادہ ہیں۔ یہ شو یعنی ازلی مرد کی شانیں ہیں اور سب کی سب وحشی اور تخریب کار۔ شو کی پتنی دیوی انھیں کی رعایت سے بھیروی بھی کہلاتی ہے۔ 'ایک چادر میلی سی' میں ایک بھیروں تو خود تلوکا ہے، جھگڑالو، غصیلا اور تشدد پسند۔

''مار ڈالا مار ڈالا۔ ہائے نی کوئی بچاؤ ہائے نی یہ راکھشس''،''تلو کے دماغ میں آج ہنگامے کی بجائے وہ جاترن گھسی ہوئی تھی، اور رات بھر گھسی رہی۔ اندھیرے میں وہ خود مہربان داس تھا اور رانو جاترن'' دوسرے بھیروں مہربان داس، گھنشام داس اور باواہری داس ہیں جو سازش کر کے نو عمر جاترن یعنی دیوی کی عزت پر حملہ کرتے ہیں۔'' دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے لیے ترشول تھا، جس سے اس نے بھیروں کا سر کاٹ کے الگ کر دیا لیکن اس معصوم جاترن کے پاس صرف پیارے پیارے گلابی سے ہاتھ تھے، جنہیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی... پھر بدن۔ جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا، جو مہربان کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال، کہیں گم ہو گیا تھا اور پھر آسمان پر دوج کے چاند کو نچڑنے پیلا ہونے کے لیے چھوڑ گیا۔''

لیکن دیوی چونکہ ناقابلِ تسخیر ہے، وہ جاترن کے بھائی کی شکل میں تلو کے کا خون چوس لیتی ہے۔

> ''وہ اپنے خون میں بسے ہوئے کپڑوں کو نچوڑ نچوڑ کر لہو اپنے سر پر مل رہا تھا۔ یوں معلوم ہوتا تھا جیسے دیوی کی روح اس میں چلی آئی ہے اور ایک انتقامی جذبے سے اپنا روپ کروپ اور آنکھیں بھبھوکا کیے بھیروں یا تلو کے کی طرف دیکھ رہی ہے۔''

ناول کے آخر میں یہی لڑکا پھر شکتی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور رانو کی بیٹی بڑی کو فروخت ہونے سے بچاتا ہے اور شادی کے ذریعے اس کی رکشا کرتا ہے۔

یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اگرچہ شکتی کا تصور مابعد الطبیعیاتی طور پر ناول کی معنوی فضا میں پوری طرح بسا ہوا ہے، لیکن دراوڑوں کے مادری تہذیبی دور سے گزرنے کے بعد (جن کے ہاں عورت کو مرکزی اہمیت حاصل تھی) نسل انسانی کا قافلہ جن راہوں سے گزرا ہے اور پدری تہذیب نے اپنے ارتقا کی منازل کو جس طرح طے کیا ہے، اس کے پیش نظر آج کی انسانی برادری میں عورت کا وہ درجہ نہیں رہا۔

حیاتیاتی طور پر وہ کمزور ہے ہی، سماجی طور پر بھی اس کا درجہ خاصا کمتر ہے، خاص طور پر ان معاشروں میں جو کم ترقی یافتہ یا غیر ترقی یافتہ کہے جاتے ہیں۔ اس لیے زندگی کا وہ ازلی کرب جو عورت مرد دونوں کا مشترکہ ورثہ ہے، عورت کے حصے میں کچھ زیادہ ہی آتا ہے۔ ہمارے ہاں سماجی سطح پر عورت کی بے بسی، محرومی اور بے چارگی شکتی کے قدیم ہمہ گیر تصور کی بالکل ضد ہے۔ بیدی کے ہاں ہندستانی عورت کے روحانی اور سماجی مقام و مرتبہ کا یہ تضاد کھل کر سامنے آتا ہے۔ عورت کی زندگی جس طرح سے درد کا ساگر ہے، بیدی اس کے احساس کو اپنے مخصوص استعاراتی انداز میں جگہ جگہ اظہار کی سطح تک لے آئے ہیں۔

''بیٹی تو کسی دشمن کے بھی نہ ہو بھگوان! ذرا بڑی ہوئی، ماں باپ نے سسرال دھکیل دیا، سسرال والے ناراض ہوئے، مائیکے لڑھکا دیا۔ ہائے یہ کپڑے کی گیند۔ جب اپنے ہی آنسوؤں سے بھیگ جاتی ہے تو پھر لڑھکنے جوگی بھی نہیں رہتی۔''

''رانو سوچتی... وہ خود بھی تو روٹی کپڑے کے وعدے پر چلی آئی تھی۔ لیکن پاپی پرماتما نے جب اس کی بچی کو زندگی کی سسرال میں بھیجا تو روٹی کپڑے کا بھی وعدہ نہ کیا۔''

''رانو اٹھی... مڑتے ہوئے اس نے جندان کو ایسی نگاہوں سے دیکھا جیسے کہہ رہی ہو۔ تو تو جننی ہے ماں! جگت ماتا ہے تو تو مجھے مت دھتکار۔ جیسے تیسے بھی ہو، مجھے رکھ لے، میرا اس دنیا میں کوئی نہیں...''

''رانو نے چنوں کی طرف دیکھا ...جیسے یہ اس کا بچپن تھا، اس کی معصومیت ہی تھی جو رانو کے دکھ کو سمجھ سکتی تھی۔ یہ بچپن اور معصومیت جو کردہ اور ناکردہ گناہوں سے کہیں اوپر تھی۔ رانو کا جی چاہا اسے چھاتی سے لگالے۔ بھینچ لے کہ وہ پھر سے اس کے بدن میں تحلیل ہوجائے اور اس دنیا میں نہ آئے جہاں...''

''ہیر نے کہا۔ اے جوگی تو جھوٹ کہتا ہے، روٹھے یار کو منانے کون جاتا ہے۔ میں ڈھونڈتے ڈھونڈتے تھک گئی، ایسا کوئی نہ دیکھا جو جانے والوں کو واپس لے آئے...''

ناول میں دو موقعوں پر برات کا منظر ہے، ایک بار جب منگل کو زبردستی پکڑ کر لایا جاتا ہے اور دوسری بار جب جاترن کا بھائی بڑی کو بیاہنے آتا ہے، دونوں جگہ غالباً غیر ارادی طور پر شو کا تصور ابھر آیا ہے:

> ''اور عجیب سی برات، جیسے شو جی پاروتی کو لینے آئے ہوں۔ گلے میں رودراکش کی مالائیں اور سانپ! منہ میں دھتورا اور بھانگ! کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول ... براتی بندر اور لنگور، شیر اور چیتے اور ہاتھی...''

شادی کے بعد شو اور پاروتی کی طویل جدائی اور ملن کا ذکر پرانوں میں ملتا ہے۔ ناول میں منگل اپنی شادی کی عجیب وغریب نوعیت کی وجہ سے رانو سے کھنچا ہوا ہے۔ شو جی کی تپسیا بھنگ کرنے اور انھیں پاروتی کی طرف راغب کرنے کے لیے کام دیو اور رتی کی ضرورت پڑی تھی۔ ناول میں رتی کے روپ میں سلامتے ہے جس کے متناسب اعضا کی کشش منگل کے جسم میں جنس کی جوالا کو بھڑکا دیتی ہے۔ لیکن اس موقع پر گھر کی پاروتی رانو راستہ روک کر کھڑی ہوجاتی ہے۔ اشٹم کے چاند کی طرح آدھی نظروں کے سامنے اور آدھی نظروں سے اوجھل:

> ''رانو کیا چھپا رہی تھی۔ کوئی بات تھی جو اپنے، بندی، اخروٹ کی چھال اور رس بھریوں سے اوپر ہوتی ہے جس کا تعلق عورت کی شکل وصورت سے نہیں ہوتا۔ نہ اس کی نسائیت اور اس کی انتہا سے، جسے وہ دھیرے دھیرے سامنے لاتی ہے اور جب لاتی تب پتا چلتا ہے یہ بات تھی، جیسے اشٹم کا چاند اپنا آدھا چھپائے رہتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ روز بروز ایک ایک پردے، دوپٹے، چولی، انگیا سب کو الگ ڈالتا جاتا ہے اور آخر میں ایک دن ایک رات پورنیما کے روپ میں آکر کیسی بے خودی و مجبوری، کیسی ناداری و لاچاری کے ساتھ اپنا سب کچھ لٹا دیتا ہے...''

منگل جب شراب کے نشے میں لڑکھڑاتا ہوا دروازے تک جاتا ہے اور پھر گھر کے باہر کا گھور اندھیرا دیکھ کر واپس آجاتا ہے تو سامنے:

''رانو کھڑی تھی، پونم کا چاند، جو بے صبر ہو کر آدھے سے پورا ہو گیا تھا۔ اور بادلوں کے لحاف و توشک کو چیرتے پھاڑتے ہوئے نیچے زمین پر اترا آیا تھا۔''

''عورت کا حسنِ ثلاثہ منگل کے سامنے تھا جس سے گیہوں کی روٹی کھانے والا کوئی بھی مرد انکار نہیں کر سکا ... اور بیچ میں لطیف سا پردہ ... پھر اس حسن پر ایک انگڑائی ... سال کے باون ہفتے، ہفتے کے سات دن، دن کے آٹھ پہروں، گھنٹوں اور پلوں میں ایک ایسا لمحہ ضرور آتا ہے جب چاند لپک کر سورج کو سر سے پاؤں تک گہنا دیتا ہے۔''

ایک طویل جدوجہد کے بعد یہ ایک طرح سے شکتی کی جیت تھی۔ عورت کی فتح، جس نے اپنے مرد کو اپنے وجود میں تحلیل کر لیا تھا۔ شکست خوردہ سورج، 'منگل' شب کے سامنے شرمایا اور بادل کے پردے سے منہ نکال کر اپنی زمین 'رانو' کی طرف دیکھتے ہوئے مسکرانے لگا۔ شکتی کی اس بھرپور فتح کے موقع پر بیدی نے ہندستانی عورت کی روحانی عظمت اور سماجی بے بسی کے تضاد کو نظر انداز نہیں کیا۔ ایک طرف تو بے چارگی کی یہ کیفیت ہے:

''آج آسمان کے کوٹلے پر کوئی نادار اپنی محبت سے سرشار روتا کڑھتا ہوا اپنی پھٹی پرانی چادر اوڑھ کے سو گیا تھا۔''

اور دوسری طرف بڑی کی شادی کے سلسلے میں طاقت و عظمت کا یہ منظر:

''رانو ہاں کہے گی تو دنیائیں بس جائیں گی۔ اور اگر نہ کہے گی تو پرلے آجائے گی۔ مہا پرلے۔ جس میں کیا انسان اور کیا حیوان کیا پشو اور کیا پنچھی۔ کیا دھرتی اور کیا آکاش، سب ناش ہو جائیں گے۔ سمے کے پاس کوئی نوح نہ رہے گا اور خدا کے پاس کوئی روح... شبد میں جھنکار نہ رہے گی، جیوتی میں پرکاش نہ رہے گا۔''

شروع میں میں نے کہا تھا کہ شیومت کے پیکروں کی وجہ سے پورے ناول کی معنوی فضا میں قتل و خون کی روایت بسی ہوئی ہے۔ تلوکے کے قتل اور جاترن کی عصمت دری کے بعد خونیں مناظر ایک کے بعد ایک سامنے آتے رہتے ہیں۔ منگل کو جب

گھسیٹ کر شادی کے لیے لایا جاتا ہے تو 'وہ لہولہان تھا۔' اسی طرح وصل کی رات بوتل کی چھینا جھپٹی میں رانو کے سر سے 'خون کا فوارہ' بہہ نکلتا ہے۔ 'ٹماٹر جو کھایا نہیں جا سکا' تلوکے کی خون آلود لاش کی یاد دلاتا ہے۔ وصل کی رات کو پھر یہی ٹماٹر چینی کی ایک ٹوٹی ہوئی رکابی میں ملتا ہے ''دل کی شکل کا ٹماٹر جو آٹھ حصوں میں کٹا پڑا تھا'' آخری باب میں بڑی کی شادی کے بعد جب رانو مندر کی طرف ہاتھ اٹھا دیتی ہے تو اچانک محسوس ہوتا ہے۔'' جہاں کلس تھے وہیں اندھیرے میں کسی کے ہاتھ پھیلے اور گردن لٹکتی ہوئی نظر آئی۔''

(3)

اوپر کے تجزیوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچا دیومالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیومالائی ڈھانچا پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں۔ جبلتوں کے خودغرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور صدیوں کی گونج کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔ بیدی کے ہاں کوئی واحد واقعہ واقعۂ محض نہیں ہوتا۔ بلکہ ہزاروں لاکھوں دیکھے اور ان دیکھے واقعات کی نہ ٹوٹنے والی مسلسل کڑی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں چونکہ ان کا سفر تجسیم سے تخیل کی طرف، واقعہ سے لاواقعیت کی طرف، تخصیص سے تعمیم کی طرف اور حقیقت سے عرفانِ حقیقت کی طرف ہوتا ہے، وہ بار بار استعارہ، کنایہ اور دیومالا کی طرف جھکتے ہیں۔ ان کا اسلوب اس لحاظ سے منٹو اور کرشن چندر دونوں سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کرشن چندر

واقعات کی سطح تک رہتے ہیں۔ منٹو واقعات کے پیچھے دیکھ سکنے والی نظر رکھتے تھے، لیکن بیدی کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ چلتے تو یہ بھی زمین پر ہیں، لیکن ان کا سر آکاش میں پاؤں پاتال میں ہوتے ہیں۔ بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گمبھیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دہرے نہیں، پہلو دار ہوتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار اکثر و بیشتر ہمہ جہتی (Multidimensional) ہوتے ہیں جن کا ایک رخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی وازلی (Archetypal) ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ان کی تعمیر کاری میں زماں اور مکاں کی روایتی منطق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ان کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیں پڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایسے میں وقت کا لمحۂ موجود صدیوں کے تسلسل میں تحلیل ہوجاتا ہے، اور چھوٹا سا گھر پوری کائنات بن کر سامنے آتا ہے۔ بیدی جس عورت اور مرد کا ذکر کرتے ہیں وہ صرف آج کی عورت اور آج کا مرد نہیں بلکہ اس میں وہ عورت اور وہ مرد شامل ہیں جو لاکھوں کروڑوں سال سے اس زمین کے شدائد جھیل رہے ہیں اور اس کی نعمتوں سے لذت یاب ہوتے چلے آرہے ہیں۔ بیدی کے پہلو دار استعاراتی اسلوب کی وجہ سے ان کے کرداروں کے مسائل اور ان کی محبت و نفرت، خوشیاں اور غم، دکھ اور سکھ، مایوسیاں اور محرومیاں نہ صرف انھیں کرداروں ہی کی ہیں، بلکہ ان میں ان بنیادی جذبات اور احساسات کی پرچھائیاں بھی دیکھی جاسکتی ہیں جو صدیوں سے انسان کا مقدر ہیں۔ یہ مابعد الطبیعیاتی فضا بیدی کے فن کی خصوصیتِ خاصہ ہے۔

میں نے شروع میں کہا تھا کہ بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کے اولین نقوش اُن کی ابتدائی کہانیوں میں ڈھونڈنے سے مل جاتے ہیں۔ ان کا پہلا کامیاب استعمال 'گرہن' میں کیا گیا تھا لیکن اس وقت بیدی کو ابھی اپنی اس قوت کا احساس نہیں تھا۔ آزادی کے بعد 'لاجونتی' کی کامیابی نے یقیناً انھیں مزید اس راہ پر ڈالا ہوگا خواہ ایسا لاشعوری طور ہی پر ہوا ہو۔

'کوکھ جلی' اگرچہ 1949 میں شائع ہوئی لیکن اس کی اکثر کہانیاں آزادی سے پہلے

کی ہیں، لیکن پہلی بار پوری طرح یہ اسلوب 'اپنے دکھ مجھے دے دو' میں کھل کر سامنے آیا۔ اس کے بعد تو جیسے بیدی نے اپنے آپ کو پالیا، یا انھیں اپنے اسلوب کی بنیادوں کا عرفان ہو گیا۔ 'ایک چادر میلی سی' لگ بھگ اسی زمانے میں لکھا گیا۔ اس میں اور اس کے بعد بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کی قوت شفا کو واضح طور پر دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہاں آزادی کے بعد سب کہانیوں کے تجزیے کی گنجائش تو نہیں البتہ مختصراً چند اشارے کیے جاتے ہیں۔

'لاجونتی' میں معنوی فضا کی توسیع کے لیے 'رامائن کی کتھا'، 'سیتا کے اغوا' اور 'دھوبی کی حکایت' سے مدد لی گئی ہے۔ 'جوگیا' میں رنگوں کی حیثیت پہلو دار استعاروں کی ہے اور ان احساسات اور کیفیات کو ابھارا گیا ہے جو رنگوں کے اثر سے طبیعت میں پیدا ہوتے ہیں۔ 'ببل' میں عفت و عصمت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کے کردار کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود ببل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچا لیتا ہے۔ لمبی لڑکی میں گیتا کے سترہویں ادھیائے اور اس کے مہاتم کا تصور ملتا ہے جو اس وقت پڑھا جاتا ہے جب دادی کی زندگی کی کشتی 'لمبی لڑکی' کی شادی کے بعد کنارے آلگتی ہے۔ 'ٹرمینس سے پرے' میں اچلا کا شوہر رام گڈکری بیسویں صدی کا رام ہے جو بن باس یعنی دورے پر جاتے ہوئے اپنی سیتا یعنی اچلا کو راس رچانے کے لیے پیچھے اکیلا چھوڑ جاتا ہے۔ 'حجام الہ آباد کے' میں سرسوتی کے سنگم کا لوک پتی جس نے حجامت بنا بنا کے سب کا حلیہ بگاڑ رکھا ہے، دراصل ہماری موجودہ سیاسی لیڈر شپ یا حکمراں طبقہ ہے۔ یہ غالباً بیدی کی واحد کہانی ہے جس میں استعارے کی باقاعدہ تکرار نے پوری کہانی کو علامتی رنگ دے دیا ہے۔

'دیوالہ' بھابی اور نند کے جنسی جذبات کی کہانی ہے جس میں بیدی نے شادی کے ادارے کے بارے میں بعض سوال اٹھائے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار آتش باز لڑکا شیتل ہے جو نہ صرف گوکل اشٹمی کے دن کرشن کی روایت کی پیروی میں رسم کی مٹکی پھوڑتا ہے بلکہ عملاً بھی 'مٹکی' پھوڑتا ہے۔ 'یوکلپٹس' کی اساطیری علامتیں عیسائیت سے

ماخوذ ہیں۔ بیدی کی تازہ کہانیوں میں سے 'میتھن' میں کھجوراہو کے مندروں کی جنسی وحدیت کی فضا ہے۔ اس میں جنس کو اکائی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مرد اور عورت جنس کے دو پہلو ہیں۔ توام۔ آپس میں جڑے ہوئے۔ جیمنی کا جڑواں ستاروں کا تصور یونانی اور مصری اساطیر میں بھی ملتا ہے لیکن اس کی ثنویت میں وحدت دیکھنا ہندستانی ذہن سے متعلق ہے۔ بیدی نے اپنے مخصوص انداز میں جنسی انجذاب کی وحدیت میں تخلیقِ کائنات کی مابعد الطبیعیاتی وحدانیت کی جو معنوی فضا پیدا کی ہے وہ بڑی حد تک تانترک ہے اور ان کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔

اس بات کی شکایت عموماً کی جاتی ہے کہ بیدی اب جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ جس طرح اوپر کے تجزیے سے یہ بات ثابت کی جا چکی ہے کہ دیومالا سے مدد لینے کا رجحان بیدی میں شروع سے تھا لیکن آزادی کے بعد یہ باقاعدہ طور پر ان کے فن کا حصہ بن گیا، اسی طرح یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ جنس کے بارے میں لکھنے کا مادہ بیدی میں پہلے سے تھا ('گرہن' کی چودہ کہانیوں میں سے سات یعنی نصف کے مرکزی خیال کا جنس سے گہرا تعلق ہے) لیکن آزادی کے بعد اس نے ایک بھرپور رجحان کی شکل اختیار کر لی ہے۔ یہ سوچنا غلط نہیں ہے کہ بیدی کو ہندستانی اساطیر و روایات کے ساتھ شروع ہی سے جو دلچسپی رہی ہوگی، وہ آزادی کے بعد کئی گنا بڑھ گئی ہے۔ انھیں ہندستانی ذہن کے تصورِ جنس کا بھی گہرا احساس رہا ہوگا۔ یہ سامنے کی بات ہے کہ قدیم ہندوستان کا تصورِ جنس سامی تصورِ جنس سے یا جدید مغربی تصورِ جنس سے بالکل مختلف چیز ہے۔ یہ بہت ہی آزادانہ، کھلا ڈلا اور بھرپور ہے، روح کی لطافت سے شاداب اور خون کی حدت سے تھرتھراتا ہوا۔ سامی تصور کی سخت گیری جو مجازی لگاؤ کو شجرِ ممنوعہ قرار دیتی ہے، یہاں نام کو بھی نہیں۔ بے شک جسمانی لذت اور حواس کی سرشاری اس کا نقطۂ آغاز ہے لیکن یہ کیفیت اس ہوسناکی اور سفلہ پن کی طرف نہیں لے جاتی جو مغربی مزاج سے مخصوص ہے۔ جسمانی حسن کے آزادانہ اور بیباک اظہار کی وجہ سے یہاں عریانیت کے وہ معنی ہی نہیں، جن سے ہمارے موجودہ

ذہن آشنا ہیں۔ شوشکتی اور وشنومت کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے۔ یہ ہندوستان میں اساطیر کی دو اہم ترین روایتیں ہیں، اور دونوں میں جنس کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ شوشکتی کے سلسلے میں یونی اور لنگم کی پرستش کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے۔ کرشن کی راس لیلا کا مرکز ومحور بھی جنس ہے۔ ان دونوں میں فرق صرف اتنا ہے کہ شوشکتی کے تصور میں دراوڑی ذہن کی کھردری ارضیت کا پہلو نمایاں ہے اور کرشن کی راس لیلا یا سیتا اور رام کے تعلقات میں آریائی ذہن کی آسمانی لطافت کا پہلو نمایاں ہے۔ ان اساطیری تصورات کے علاوہ بیدی کے سامنے ہندستانی فنونِ لطیفہ کی روایتیں بھی رہی ہیں۔ ہندستانی مصوری، سنگ تراشی اور موسیقی میں جنس کا عمل دخل دنیا کی کسی بھی تہذیب سے کہیں زیادہ ہے۔ یہاں راگ راگنیاں بھی حسیناؤں کے پیکر میں ڈھل کر سامنے آتی ہیں۔ کھجوراہو یا کونارک کی سنگ تراشی ہو یا اجنتا ایلورا، باگھ اور ایراوتی کی مجسمہ سازی یا نقاشی، ہر جگہ جنس کا اظہار آزادانہ اور بھرپور طریقے پر ہوا ہے۔ اس میں لذت کا پہلو یقیناً ہے لیکن اس عظیم مسرت کے روپ میں جو انسان کو فطرت کا سب سے اہم عطیہ ہے، دراصل سارا معاملہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا ہے۔ ہندستانی روایت میں جنس کے جسمانی پہلو کو اس کے روحانی پہلو سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جاتا۔ یا پھر یوں کہا جاسکتا ہے کہ جنس کے جسمانی پہلو کی کچھ اس طرح سے تطہیر اور تقدیس کر دی گئی ہے کہ عریانیت عریانیت نہیں رہی۔ بیدی کے ہاں جنس کے ذکر کو اگر اس پس منظر میں دیکھا جائے تو اس کی معنویت ہی بدل جاتی ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

> ''یہ دنیا کتنی پیاری جگہ ہے جہاں کے لوگ خدا نے بنائے اور پھر فرشتوں سے کہا کہ ان کو سجدہ کرو۔ آخر ایک دن ایک رات عظیم 'وہ' سامنے بیٹھی ہے، ویدوں کے منتر اور شاستروں کے ارتھ جس کی طرف کبھی واضح اور کبھی مبہم اشارے کرتے ہیں۔''

> ''بیاہ شادی کے گیت جس کے لیے مرتعش اور بھٹوں میں جس کے لیے اینٹیں پکتی ہیں...اور سبھاؤں میں شور جس کے لیے بڑھتا ہی جاتا ہے، جسے اس کے بچوں کی ماں ہونا ہے، اس لیے وہ اس دھرتی کی طرح ڈرتی سمٹتی ہے، جس

میں کسان آتا ہے، ہل کاندھے پر ڈالے، جس کا تیز اور تیکھا پھل ابھی ابھی کسی لوہار نے تیز آنچ والی بھٹی میں ڈھالا ہے ...سر پر پگڑی باندھے، کلغی سجائے وہ راجا جنک معلوم ہونے لگتا ہے جو دھرتی کو الٹائے گا تو نہ جانے کب سے اس میں دبی ہوئی مٹکی پھوٹ جائے گی، اور اس میں سے بڑے ہی صبر، بڑے ہی ایثار، بڑے ہی پیار والی جنک دلاری سیتا پیدا ہوگی۔ جس کے لیے اس کا عظیم 'وہ' آتا ہے، ایک ہاتھ میں مقدس کتاب، دوسرے میں شراب لیے... تاریخ کے دھندلے ادوار میں وہ ان گنت گوپیوں سے کھیلا ہے، ان کے ساتھ بے شمار راسیں رچائی ہیں اور اس کی آنکھوں میں ڈر ہے، اور محبت اور بہمیت۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس بار کی تر و تازہ حسین و جمیل دوشیزہ کے بدن پر قبضہ جمائے گا، بار بار اپنائے گا، بے ہوش ہو ہو جائے گا۔ اور وہ نہیں جانتا وہ محض ایک تنکا ہے، زندگی کے بحر زخار میں صرف ایک بہانہ ہے تخلیق کے اس لامتناہی عمل کو ایک بار چھیڑ دینے کا، ایک بار حرکت میں لے آنے کا، اور پھر بھول جانے کا ...''
(لمبی لڑکی)

''موہن نے ہمیشہ عورت کو مایا کے روپ میں دیکھا تھا۔ وہ باہر سے اور اندر سے اور معلوم ہوتی تھی۔ اچھا اور برا، گناہ اور ثواب کبھی خوبصورت کبھی بدصورت طریقے سے آپس میں گھلے ملے ہوتے تھے۔ پھر جو عورت کپڑوں میں بھری پری دکھائی دیتی وہ دبلی نکلتی اور دبلی دکھائی دینے والی بھری پری ...اسے ہی تو مایا کہتے ہیں یا لیلا۔ مثلاً ایسی تندرست عورت جسے دیکھتے ہی گردے میں درد ہونے لگے، اس سے ڈرنا بے کار بات ہے اور ہڈیوں کے ڈھانچ سے الجھنے پہ اتنا بھی نفع نہیں ہوتا تھا جتنا کسی مزدور کو بیس سیر لکڑیاں کاٹنے سے۔ مایا جس کے بارے میں کہیں یہ ہاتھ نہ آئے گی وہی گردن دبائے گی، اور مایا کیا ہوتی ہے۔''
(ٹرمینس سے پرے)

یہ لے شہوانی حدوں کو بھی چھو سکتی ہے لیکن کتھا سرت ساگر، ہتوا پدیش، شکاسپ تتی، اور پرانوں کے سیکڑوں ہزاروں قصے کہانیوں میں شہوانیت کا وہ کون سا پہلو ہے جو بیان نہیں ہوا۔ ان میں عورت کی فطرت اور جسمانی مسرت کے سربستہ رازوں کو کھولنے کی مسلسل کوشش ملتی ہے۔ ہندوستان کے کلاسیکی ادبی سرمایے میں جو مخصوص بے باکی پائی جاتی ہے، وہ چٹخارے کے لیے یا محض اکسانے کے لیے نہیں، اس کا تعلق جسمانی

مسرت کی باخبری سے ہے۔ بیدی کے ہاں جنس کا ذکر زیادہ تر اسی لحاظ سے آتا ہے۔ جہاں معاملہ فطرت کے دل کی دھڑکنوں کو سننے، جسمانی کیف و سرور کے عظیم معمے کو سمجھنے، عورت اور مرد کے تعلقات کی بھول بھلیوں کے بھید کو جاننے اور کائنات میں اتصالِ باہمی کی پراسراریت کی گرہیں کھولنے کا ہو، وہاں جنس کے مختلف پہلوؤں کا ذکر ناگزیر ہے۔

(4)

اب چند الفاظ بیدی کے اسلوب اور نئے افسانہ کی زبان کے بارے میں۔ نئے افسانہ میں براہِ راست اندازِ بیان سے بچنے اور زبان کو تخلیلی سطح پر استعمال کرنے کا رجحان عام ہوتا جا رہا ہے۔ مجموعی طور پر اس رجحان کو رمزیہ اندازِ بیان (Oblique Expression) کا رجحان کہا جاسکتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر ان تینوں اسلوبیاتی روایتوں سے انحراف کرتا ہے جس کا ذکر میں نے مضمون کے شروع میں کیا تھا۔ یعنی پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ ان تینوں روایتوں کو مجموعی طور پر براہِ راست اندازِ بیان (Direct Expression) کی روایت کہا جاسکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پرانے افسانہ نگاروں کے ہاں رمزیہ اندازِ بیان کی مثالیں مل جائیں گی۔ مثلاً احمد علی کا 'موت سے پہلے' یا کرشن چندر کا 'غالیچہ'۔ لیکن ایسی مثالیں خال خال ہی ہیں جبکہ نئے افسانے میں رمزیہ اور تمثیلی اندازِ بیان نے غالب رجحان کی حیثیت اختیار کرلی ہے۔ آزادی کے بعد جن افسانہ نگاروں نے براہِ راست اندازِ بیان سے رمزیہ اندازِ بیان کی طرف سفر کیا ہے، ان میں دو نام نہایت اہم ہیں: قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ اردو میں پہلی بار اساطیری کہانیاں بیدی نے لکھیں۔ بیدی کے ہاں اساطیر سے مدد لینے کا رجحان 'گرہن' سے شروع ہوتا ہے جو سنہ 42 یا اس سے پہلے شائع ہوچکی تھی جبکہ انتظار حسین 1960 کے لگ بھگ اس طرف متوجہ ہوئے۔ ان کے مجموعے 'کنکری' میں کوئی اساطیری انداز کی کہانی نہیں۔ البتہ سب

سے پہلے حکایت اور داستان کے تمثیلی اسلوب کی بازیافت انتظار حسین نے کی۔ انتظار حسین کے اسلوب کو داستانی تمثیلی اسلوب کی توسیع کہہ سکتے ہیں، جبکہ بیدی کا اندازِ بیان اساطیری ہے۔

جدید افسانہ نگاروں میں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جنھوں نے براہ راست اندازِ بیان کے افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی بعض افسانوں میں رمزیہ اندازِ بیان کو استعمال کیا۔ میری مراد رام لال کے افسانے 'آنگن'، جوگندر پال کے 'بازیافت'، اقبال مجید کے 'پیٹ کا کیچوا' سے ہے۔ ان سے کچھ ہٹ کر اردو افسانہ میں اس وقت کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں بھی آرائشِ لفظی، رنگیں بیانی، مرصع کاری اور تشبیہہ سازی کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ میں نے اس سے پہلے جہاں تشبیہہ اور استعارے کے فرق سے بحث کی تھی، اس کی وضاحت کر دی تھی کہ زبان کے تخئیلی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں تشبیہہ کم تر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے لیکن اول تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے، اور استعارے کی لامحدود، دوسرے یہ کہ تشبیہہ مشبہ بہ کے ساتھ آتی ہے اور اکثر و بیشتر اس کے ساتھ وجہِ شبہ اور حرفِ تشبیہہ کا دُم چھلاّ لگا ہوا ہوتا ہے، جس سے نہ صرف طوالت اور لفاظی پیدا ہوتی ہے بلکہ اشاریت بھی مجروح ہوتی ہے۔ اردو افسانہ میں تشبیہہ سے مزین نثر دراصل کرشن چندر کے اسلوب کی توسیع ہے۔ کرشن چندر کے ہاں پھر بھی ایک لطافت، نرمی اور توانائی ہے جبکہ ان لوگوں کے ہاں تشبیہہ اور تکرار کی بھرمار سے نثر بے حد کثیف اور گاڑھی ہوگئی ہے اور افسوس اس بات کا ہے کہ ایسی گاڑھی نثر لکھنے والے سمجھتے ہیں کہ وہ زبان و ادب کی خدمت کر رہے ہیں، اردو افسانے پر احسان فرما رہے ہیں۔ ایسے لوگوں میں اپنے گناہ بخشوائے ہوئے وہ افسانہ نگار بھی شامل ہیں، جنہیں افسانوی زبان کا سرے سے شعور ہی نہیں۔ لمبے لمبے جملے، رنگین اور نادر تشبیہیں، منظر نگاری کی بھرمار، تفصیل ہی تفصیل، جزئیات ہی جزئیات، الفاظ ہی الفاظ۔ ادب بے شک الفاظ کا فن ہے لیکن الفاظ کو سلیقے سے برتنے کا، نہ کہ

ان کا ڈھیر لگانے اور انھیں بے مصرف استعمال کرنے کا۔ ان کے مقابلے پر وہ افسانہ نگار ہیں جو سرے سے براہِ راست اندازِ بیان کے قائل ہی نہیں اور موجودہ دور میں افسانے کے لیے صرف رمزیہ علامتی یا تمثیلی اندازِ بیان ہی کو موزوں سمجھتے ہیں۔ میری مراد دیویندر اسر، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، انور سجاد، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، بلراج کومل اور کمار پاشی جیسے افسانہ نگاروں سے ہے۔ یہ اردو افسانہ کی بلوغت کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ اب واضح معنی کے بجائے پوشیدہ معنی کی اہمیت تسلیم کر لی گئی ہے۔ یہ بھی طے ہے کہ جیسے جیسے افسانہ ترقی کرتا جائے گا رمزیہ اندازِ بیان کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔

عام طور پر کہا جاتا ہے کہ اب افسانے کی زبان شاعری کی زبان سے قریب آ گئی ہے، لیکن یہاں شاعری کی زبان سے کرشن چندر اور ان کی صف کے افسانہ نگاروں کی رومانی نثر مراد نہیں جو طرحدار تو ہے تہہ دار نہیں۔ جدید افسانے میں شاعری کی زبان سے وہ زبان مراد لینا چاہیے جو شاعرانہ وسائل سے کام لیتی ہے یعنی کنایہ، استعارہ، علامت، تمثیل، اشاریت اور رمزیت سے۔ نیز اساطیر، قدیم رسوم و عقائد اور لوک روایات سے مدد لے کر نئے نئے معنوی تلازموں کی دریافت کرتی ہے۔

آخر میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئے افسانہ نگار جب براہِ راست اندازِ بیان کی پرانی اسلوبیاتی روایت کو رد کر چکے ہیں تو رمزیہ اندازِ بیان کی نئی روایت کی بنیاد کس اردو پر رکھی جائے گی؟ پریم چند کی زبان تو ارتقائی سفر میں پیچھے رہ گئی ہے۔ کرشن چندر کی زبان کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ ان دونوں کے بعد منٹو رہ جاتے ہیں یا پھر بیدی۔ بیدی کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اتنا منفرد ہے کہ اس کی پیروی نہ کسی سے ہوئی ہے نہ ہوسکتی ہے۔ اس لیے نہیں کہ اس کی بنیاد استعارہ یا اساطیر پر ہے (کیونکہ یہ بات تو ان میں اور اکثر جدید افسانہ نگاروں میں وجہِ اشتراک ہے) بلکہ اس لیے کہ بیدی کی زبان اردو کے بنیادی دھارے Mainstream سے قدرے ہٹی ہوئی ہے۔ اس طرح لے دے کے فقط منٹو رہ جاتے ہیں اور اس میں شک نہیں کہ منٹو کی زبان بنیادی اردو سے قریب ہونے کی وجہ سے سب سے زیادہ قابلِ قبول ہے۔ یہاں زبان اور اسلوب کے

فرق پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ اسلوب کی دو پرتیں ہوتی ہیں۔ پہلی اظہار کی پرت (Level of Expression) اور دوسری معنیاتی پرت (Level of Discourse)۔ جہاں تک رمزیہ اندازِ بیان کی پہلی پرت کا تعلق ہے یعنی اظہار کا تو لامحالہ منٹو کی زبان بنیاد کا کام دے گی۔ لیکن معنیاتی پرت تو لفظ کے پوشیدہ معنی پر زور دینے، استعارہ، کنایہ، علامت اور اساطیر سے مدد لینے اور زبان کے زیادہ سے زیادہ تخلیقی استعمال سے تیار ہوگی۔ چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ معنیاتی تہہ داری، استعاراتی گہرائی اور اساطیری روایتوں کے لامحدود خزینوں سے استفادے کی بیدی کی دکھائی ہوئی راہ ہمیشہ روشن رہے گی۔

(1975)

چند لمحے بیدی کی ایک کہانی کے ساتھ

(ایک باپ بکاؤ ہے)

راجندر سنگھ بیدی کے کردار اکثر و بیشتر محض زمان و مکاں کے نظام میں مقید نہیں رہتے بلکہ اپنے جسم کی حدود سے نکل کر ہزاروں لاکھوں برسوں کے انسان کی زبان بولنے لگتے ہیں۔ اس طرح ایک معمولی واقعہ، واقعہ نہ رہ کر انسان کے ازلی اور ادبی رشتوں کے بھیدوں کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ بیدی اس سے پہلے بھی عمرانیاتی معاہدوں کے تحت دیے گئے انسانی رشتوں کے ناموں کے بارے میں سوال اٹھا چکے ہیں اور شادی کے مرکزی ادارے کی سماجی نوعیت اور معنویت کو معرض بحث میں لا چکے ہیں۔ زیرِ نظر کہانی میں بیدی نے اس سے بھی آگے جانے کی کوشش کی ہے اور رشتوں کے رشتے یعنی آبائی رشتے کے بارے میں بعض بنیادی سوال اٹھائے ہیں۔ عورت اور مرد کا رشتہ عروج کو پہنچ کر ماں اور باپ کے رشتے میں ڈھلتا ہے اور اسی رشتے سے دوسرے سارے رشتے جڑے ہوئے ہیں۔ قدیم ہندستانی فکر کی رو سے بنیادی عنصر شکتی یعنی عورت یعنی جنس ہے جو تخلیق کائنات کا رمز ہے۔ شکتی پر اصرار مادری بنیاد کی وجہ سے ہے۔ پدری بنیاد پر اصرار آریائی اور سامی اقوام سے لے کر جدید مغربی اقوام تک میں رائج ہے۔ اس میں اصل عنصر آدم یعنی مرد ہے۔ یہ آویزش شاید کہانی لکھتے ہوئے بیدی کے تحت الشعور میں رہی ہو۔ لیکن اصل سوال یہ ہے کہ جب سب رشتے ناتے عمرانیاتی معاہدوں کے طور پر امتداد زمانہ سے بن بنا گئے اور انسان نے انھیں قبول کر لیا ہے یعنی ان میں سے کسی کا تعلق فطری جبریت سے نہیں اور انسان نے انھیں سماجی سمجھوتوں کے طور پر اختیار کر رکھا ہے تو کیا انھیں پلٹا یا بدلا جا سکتا ہے؟ اگر ایسا ممکن

ہو سکے تو اس کے نتائج کیا ہوں گے، نیز کیا کوئی رشتہ ایسا بھی ہے جو عمرانیاتی معاہدوں سے بے نیاز ہو یعنی فطری جبریت سے متعلق ہو اور جس سے سب دوسرے رشتوں کے تقاضے پورے ہو جاتے ہوں؟

بیدی مرد سے زیادہ عورت کے آرکی ٹائپ کے مرقع نگار ہیں، لیکن یہاں ماں کے ذکر سے بات نہ بنتی، عورت خواہ ماں ہو، بیٹی، بہن یا بیوی ہو، مرد کے وضع کردہ عمرانیاتی نظام میں وہ بکاؤ چیز ہے، اور اس کا مول ٹکے پیسے سے لے کر زندگی دے دینے تک سے چکایا جاتا ہے۔ چنانچہ ماں کو بکاؤ کہنے سے کوئی بات نہ بنتی، جبکہ 'باپ بکاؤ ہے' کہنے سے بنیادی سوال قائم ہو جاتا ہے، اور یک لخت ایک تحیّر زا صورت حال سامنے آجاتی ہے، یعنی عورت (ماں، بیٹی، بہن، بیوی) تو بِک سکتی ہے، جیسا کہ مرد کی دنیا میں آئے دن ہوتا ہے، لیکن کیا کبھی کوئی باپ بھی بکاؤ ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر سماج و رواج پر چوٹ پڑے گی یا کوئی بات اس کی توقعات کے خلاف ہوگی تو سب سے پہلے انتظامیہ یعنی پولیس والے پوچھ تاچھ کریں گے لیکن باپ گاندھرو داس موجود ہے، اور پولیس سے دوٹوک کہتا ہے کہ وہ بِکنا چاہتا ہے۔

چنانچہ قانون بے بس ہے۔ گاندھرو داس کی بیوی کی موت ہو چکی ہے۔ وہ اپنی زیادتیوں کو یاد کر کے راتوں میں اٹھ جاتا ہے اور اپنا گریبان پھاڑ کر تیز تیز ٹہلتا ہے۔ اس کے بچے جو سب بڑے ہو چکے ہیں، اپنے اپنے کام سے لگ چکے ہیں، وہ اپنے باپ کو رنڈوا نہیں ''مرد بدھوا'' کہتے ہیں۔ بیدی یہاں بھی طنز کرتے ہیں کہ بدھوا صرف عورت ہی نہیں مرد بھی ہو سکتا ہے کیونکہ سارا معاملہ اختیاری سہاروں کا ہے۔ اشتہار پڑھنے والے سوچتے ہیں اگر باپ خریدیں گے تو اس کو پالنا بھی پڑے گا، لیکن پالے بچے جاتے ہیں کہ باپ؟ نیز باپ تو وہ ہوتا ہے جس کے نطفے سے اس کا بیٹا ہو۔ عمرانیاتی نظام میں بیٹا تو حرامی بھی ہو سکتا ہے، لیکن کیا باپ بھی ''حرامی'' ہو سکتا ہے۔ گاندھرو داس کو طرح طرح کے لوگ خریدنے آتے ہیں۔ ان میں چند لوگ ایسے بھی ہیں جو انسان سے زیادہ اس کے مذہب کو اہم جانتے ہیں اور پہلا کام یہ کرنا

چاہتے ہیں کہ گاندھرو داس کا مذہب بدلا جائے۔ خریدنے والوں میں عورتیں بھی ہیں۔ یہاں دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ جب مرد عورت کو خرید سکتا ہے تو کیا ہمارے سماجی سمجھوتے اس بات کی اجازت دیتے ہیں کہ عورت مرد کو خریدے۔ بیدی کے فن کا ایک خاص پہلو چونکہ عورت اور مرد کے ازلی رشتے کے بھیدوں کی گرہ کشائی ہے، بیدی یہاں نہایت سہولت سے اشارہ کرتے ہیں کہ ہمارے سماجی معاہدوں نے عورت کو اس مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں جو ''وہ کہتی ہے اس سے اُلٹ چاہتی ہے''۔ اس میں بدن کو سُلانے اور روح کو جگانے کی صلاحیت ہی نہیں رہی۔ جس طرح میر اپنے شعر شور انگیز سے پہچانے جاتے ہیں، میرے نزدیک بیدی کی پہچان ان کے ایسے جملوں سے ہوتی ہے جہاں وہ انسانی روح کی گہرائیوں میں سفر کرتے ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب میں ذیل کی قسم کے جملے بیدی ہی کے قلم سے نکل سکتے ہیں:

> ''تم پلنگ کے نیچے کے مرد سے ڈرتی ہو اور اسے چاہتی ہو۔ تم ایسی کنواریاں ہو جو اپنے دماغ میں عفت کی رٹ ہی سے اپنی عصمت کو بے مہار لٹواتی ہو... دراصل تمھارے بچّے ہی غلط ہیں!''

> ''عورت کو کیا ہوتا ہے جب وہ عورت نہیں رہتی۔ وہ مرد ہی سے اپنے عورت نہ رہ جانے کا بدلا لیتی ہے۔ وہ اسے عین اس وقت بیچ چوراہے کے ننگا اور ذلیل کرتی ہے، جب اسے عورت کی ضرورت ہو۔ وہ اس وقت اسے کوسنے دیتی ہے، جب وہ ناشتہ کر کے باہر جانے کی تیاری کر رہا ہو۔ گویا باہر کی بے رحم دنیا سے لڑ پانے سے پہلے ہی وہ اسے ادھ موا کر دیتی ہے۔ پھر شام کو جب وہ اپنا مردہ کشاں کشاں گھر لاتا ہے تو پھر اسے جلی کٹی کا کفن اُڑھا کے لتاتی اور خود رونے، بین کرنے میں تسکین پالیتی ہے''۔

یوں عمرانیاتی رشتوں کی چادر ہٹا دینے کے بعد عورت مرد کی کشش کا سارا معاملہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اساطیری ہے۔ زیرِ نظر کہانی پڑھتے ہوئے بھی ذہن کئی مقدس اور غیر مقدس روایتوں کی طرف راجع ہوتا ہے، لیکن لگتا ہے کہ کہانی لکھتے ہوئے بیدی کے ذہن پر کچھ نہ کچھ بوجھ خدا کے آبائی تصور کا رہا ہوگا کیونکہ اصل باپ اور بڑا

باپ تو خدا ہی ہے، اور حق تو یہ ہے کہ خدا بھی اپنے وجود کے لیے خریداروں یعنی اپنانے والوں کا محتاج ہے، کیونکہ اگر خدا کو اپنانے والے نہ ہوں گے تو اسے تسلیم کون کرے گا۔ ''بنا بیٹے کے کون باپ ہوسکتا ہے۔ خدا کے آبائی تصور پر اصرار یوں تو تمام سامی مذہبوں میں ملتا ہے، لیکن سب سے واضح اصرار مسیحی روایت کا حصہ ہے۔ خدا اور خدا کا بیٹا اور تیسرا عنصر روح القدس۔ لیکن یہ سب مقدس ہی مقدس ہے۔ جبکہ خدا کے بیٹے تو گناہ کی سعادت سے بھی بہرہ اندوز ہیں۔ سامی اور ہندستانی روایتوں کے اس لطیف فرق سے بیدی اپنے تخلیقی عمل کے دوران ضرور سرشار رہے ہوں گے۔ ابن مریم کو تو خدا کا بیٹا تسلیم کرلیا گیا لیکن خود مریم ... ازلی ماں۔ بیدی جس کے تحت الشعور کے نہاں خانوں میں شکتی بسی ہوئی ہے، ازلی ماں کو کیسے بھول سکتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ بیدی ازلی ماں اور ازلی باپ کے آئینے میں کسی وحدت کی تلاش کررہے ہوں۔ یعنی یہ کہ دوسرے تمام رشتے ایک ہی رشتے کی مختلف پرتیں ہیں۔ عورت خواہ وہ کسی بھی روپ میں آئے، عورت ہے اور مرد یعنی باپ کے وجود کو مکمل کرتی ہے اور باپ کا تصور ظل ہے خدا کے تصور کا۔ لیکن یہ ظل ''خدا کا بیٹا'' نہیں بلکہ گناہ آلودہ انسان ہے۔ دوسرے یہ کہ خدا یعنی اصل باپ بھی بذاتہٖ کچھ نہیں جب تک انسان اسے دل میں بٹھائے نہیں، اور یہ کہ سُکھ شانتی نہ باپ/ خدا کی ذات میں ہے نہ بیٹے/ خریدار کی ذات میں بلکہ قبولیت یعنی اپنانے کے عمل میں ہے۔

گاندھرو داس اپنی پتنی کے بارے میں آخری خواب میں دیکھتا ہے کہ وہ دوسری عورت کو دیکھتے ہی واویلا شروع کردیتی ہے اور گھر سے باہر روتی چلاتی ہوئی بھاگتی جاتی ہے۔ پھر وہ لکڑی کی سیڑھی کے نیچے خود کو دفن کرلیتی ہے۔ مگر مٹی ہل رہی ہے اور وہ سانس لے رہی ہے۔ گاندھرو داس اپنی پتنی کو مٹی کے نیچے سے نکالتا ہے۔ یہ مٹی شاید موت کی نہیں، عورت مرد کے رشتے کے سرد ہوجانے کی بھی ہوسکتی ہے۔ اس کی تصدیق یوں ہوتی ہے کہ پتنی کے دونوں بازو غائب ہیں اور ناف کے نیچے دھڑ بھی نہیں۔ یعنی وہ جسمانی علائم ہی نہیں جن سے رشتہ استوار ہوتا ہے۔ گاندھرو داس اس

پتلے سے پیار کرتا ہوا اسے زندگی کی سیڑھیوں سے اوپر تو لے آتا ہے لیکن گاندھرو داس جو بہت بڑا گائک ہے، اس کا گائن اس واقعے کے بعد بند ہو جاتا ہے۔ اور یہ گائن برسوں بعد شروع ہوتا ہے، اس وقت جب دُروے، گاندھرو داس کو، باپ کی حیثیت سے خرید لیتا ہے اور ''آم کے پیڑوں پر بور پڑتا ہے اور کوئل کوکتی ہے''۔ بیدی کے ہاں موسم کا بیان مجرد حیثیت سے آ ہی نہیں سکتا۔ وہ اسے ہمیشہ معنیاتی فضا کی توسیع کے لیے استعاراتی رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ اس سے پہلے رشتوں کے زوال اور سرد مہری کا ذکر پت جھڑ کے تناظر میں تھا۔ ''سوکھے سڑے پتے اتنی تیزی سے گر رہے تھے کہ جھاڑو دینے والے اُٹھاتے اُٹھاتے تھک جاتے اور انھیں گھر لے جا کر جلانے کی بھی اجازت نہیں تھی'' کیونکہ رشتوں کے زوال کی سردی میں گرمی کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ پت جھڑ میں چھینٹا پڑتا بھی ہے تو اس دن جب پجاری مسکرا کر مہترانی چھبّو کو دیکھتا ہے اور اسے ''پھول پتے'' لے جانے کی اجازت دیتا ہے۔

بیدی نے اس کہانی میں انسانی رشتوں کو ایک ایسی پرزم سے گزارنے کی کوشش کی ہے جس کے بعد اگرچہ سب کی شکل بدل جاتی ہے لیکن رنگ سب کے نکھر کر سامنے آ جاتے ہیں۔ باپ تو بکا ہی بکا اور جب بکا یعنی دُروے نے رضا کارانہ طور پر گاندھرو داس کو باپ اختیار کر لیا تو دُروے کو گاندھرو داس نے بھی رضا کارانہ طور پر بیٹا اختیار کر لیا۔ انسانی رشتوں کا یہ اختیاری مرقع مکمل ہوتا ہے ایک ایسی عورت کے تصور سے جو نہ تو گاندھرو داس کی سماجی بیوی ہے نہ دُروے کی سماجی ماں یعنی جو نہ نطفے کے رشتے کی سماجی بیٹی ہے نہ سماجی بہن ہے۔ لیکن باپ اور بیٹا اُسے بالترتیب ان حیثیتوں میں قبول لتے اور برتتے ہیں۔ یہ عورت دیویانی ہے۔ بیدی کے اساطیری تخیل کی پرواز دیویانی کے نام ہی سے ظاہر ہے۔ دیویانی سے معاً ازلی عورت کا تصور اُبھرتا ہے۔ دیویانی اور یایاتی کے قصے کے یوں تو کئی استعاراتی پہلو ہیں لیکن یہاں اس کی معنیاتی رمزیت یہی ہے کہ دیویانی جو شکر کی بیٹی ہے، اسے برہسپتی کے بیٹے کچ کا، جس کی محبت میں وہ گرفتار ہو گئی تھی، شراپ ہے کہ اس کا ازدواجی/جنسی تعلق برہمن سے نہیں،

کھتری سے ہوگا یعنی اس کا جنسی سفر سماجی معاہدوں کی ڈگر پر نہیں ہوگا۔ زیرِ نظر کہانی میں گاندھرو داس بھی شاید محض اتفاقی نام نہیں۔ گاندھرووں کا گہرا رشتہ مرد کی ازلی اور جبلی خواہشات سے ہے۔ وہ سوریہ کی آگ کی تجسیم ہیں اور legendary طور پر سنگیت، نرتیہ اور راگ رنگ کے رسیا بتائے گئے ہیں۔ اندر کی محفلیں گاندھرو سجاتے ہیں اور تمام اپسرائیں ان کی محبوبائیں ہیں۔ گاندھرووں کے برہما کی ناک یعنی خالق کی سانس سے یا ارشٹھا کے بطن سے پیدا ہونے کے بارے میں مختلف روایتیں ہیں، لیکن اتنی بات تمام روایتوں میں مشترک ہے کہ گاندھرو جنسی و مادی لذتوں کے پیکر ہیں، سوم رس یعنی زندگی اور صحت وقوت کا رس انھیں نے بنایا۔ اور ان کی سب سے بڑی کمزوری عورت ہے۔ گاندھرو داس اور دیویانی کا تعلق ذہن کو عورت مرد کے ازلی رشتے کی طرف موڑ دیتا ہے۔ دیویانی اپنی سہیلی سرشٹھا سے اپنی بے عزتی کا بدلا لینے کے لیے اسے اپنی ملازمہ تو بنالیتی ہے لیکن یایاتی کو اسی سرشٹھا سے محبت ہو جاتی ہے اور اس کی ہوس اتنی بڑھتی ہے کہ وہ اپنے بیٹوں سے جوانی اُدھار لے لے کر ہزار برس تک جوان رہتا ہے اور جسمانی اور مادی لذتوں سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ دیویانی اگرچہ عمر میں گاندھرو داس کی بیٹی سے بھی چھوٹی ہے، لیکن گاندھرو داس عمر کے زوال کی منزل میں بھی اس سے تمام رشتوں کی لذتوں کا کسب فیض کرتا ہے۔

> ''میرے پتا دراصل عورت کی جات ہی سے پیار کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے، جیسے انھوں نے پرکرتی کے چتون دیکھ لیے ہیں، جن کے جواب میں وہ مسکراتے ہیں اور کبھی کبھی بیچ میں آنکھ بھی مار دیتے ہیں۔ انھیں شبد بیٹی، بہو، بھابی، چاچی، للّی، میا سب اچھے لگتے ہیں۔ وہ بہو کی کمر میں ہاتھ ڈال کر اس کے گال بھی چوم لیتے ہیں۔ اور یوں قید میں آزادی پا لیتے ہیں اور آزادی میں قید''۔

دیویانی کی ایک سطح یہ ہے کہ وہ پرکرتی ہے اور گاندھرو داس پرش۔ دیویانی یعنی پرکرتی پرش کے مقابلے میں ہمیشہ نوخیز رہتی ہے۔ بیدی کہتے ہیں دیویانی بچپن ہی سے آوارہ ہوگئی تھی۔ جب سے اس کا باپ مرا تھا تب سے وہ گھبرا کر ایک مرد سے

دوسرے، دوسرے سے تیسرے کے پاس جاتی ہے۔ ''اس کا بدن ٹوٹ ٹوٹ جاتا تھا، لیکن روح تھی کہ تھکتی ہی نہ تھی... دیویانی کو دراصل باپ کی تلاش تھی''۔

بیدی کی کہانی اسی چونکا دینے والے احساس کے ساتھ مکمل ہوتی ہے کہ اصل رشتہ ایک ہی ہے، خلق کرنے کے Process کا، جس کا دوسرا رخ اپنانا اور قبولنا ہے۔ یہی رشتہ پرش اور پرکرتی کا ہے۔ خدا اور خدا کے رشتے کا جو مسیحی استعارہ کہانی کے شروع میں اُبھرا تھا، اختتام تک پہنچتے پہنچتے اپنے پھیلاؤ اور اکاؤ کے ساتھ پوری طرح سامنے آجاتا ہے، کیونکہ دروے کا ورکس منیجر فلپ کیتھولک ہے۔ خدا اور خدا کے بیٹے کا مقدس آبائی رشتہ تو اس کی سمجھ میں آتا ہے، لیکن اس کا ذہن ایسے کسی آبائی تصور کو قبول نہیں کرسکتا جس کی تکمیل کے لیے جنس یعنی دیویانی کے وجود کی اتنی ہی ضرورت ہو جتنی خدا کی۔ ''گناہ آلود'' جنس کو تقدس کا درجہ صرف ہندستانی روایت میں حاصل ہے اور تقدس بھی ایسا جو خدا یعنی آبائی باپ کا حصہ ہے۔ چنانچہ گاندھرو داس پرش ہے، اور دیویانی پرکرتی، ازلی عورت، ازلی ماں، مریم یعنی وہ مریم جو پرش اور پرکرتی کے رشتے میں پرکرتی ہے اور تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ رشتہ صرف ایک ہے۔ اس کے تمام دوسرے روپ ہمارے عمرانیاتی نظام اور فلسفوں کی بنائی ہوئی قیدیں ہیں۔ ''میرا بیٹا وہ بھی باپ ہے''۔ تبھی تو بیدی کہتے ہیں ''تم انسان کو سمجھنے کی کوشش نہ کرو، صرف محسوس کرو''۔ دروے سمجھنے سوچنے کے پھیر میں نہیں پڑتا۔ وہ محسوس کرتا ہے۔ اس کو آنکھ ملانے کی ہمت ہی نہیں پڑتی۔ ''وہ بس اپنا لیتا ہے''۔ اپنانے اور قبولنے کا یہ عمل ہی اعتقاد ہے اور اسی دولت سے سرشار ہوکر دُروے کہتا ہے کہ جب سے اس نے گاندھرو داس کو باپ کیا ہے یعنی قبولا ہے تب سے گاندھرو داس کی ''نگاہوں کے مرہم سے اسے کتنی شانتی کتنی ٹھنڈک ملتی ہے۔ وہ جو ہر وقت ایک بے نام ڈر سے کانپتا رہتا تھا، اب نہیں کانپتا۔ اسے ہر وقت اس بات سے تسلی رہتی ہے — وہ تو ہے...'' گویا رشتوں کے نام انسان کے بنائے ہوئے ڈھکوسلے ہیں، رشتہ صرف ایک یعنی اپنانے یا قبولنے کا ہے۔ اسی سے زندگی میں سکھ شانتی کے دریچے کھلتے ہیں اور ٹھنڈک ملتی ہے۔ بیدی کا یہ

امتیاز یہاں بھی قائم ہے کہ عام قاری کے لیے کہانی کی واقعاتی سطح پر دلچسپی کا خاصا سامان موجود ہے لیکن کہانی کا فکری اور استعاراتی نظام بھی اپنی جگہ پر ہے۔ اگرچہ اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے ذوق و ظرف کی اور ذہن سے کام لینے کی ضرورت ہے۔

(1978)

بلونت سنگھ کا فن
سائیکی، ثقافت اور شکستِ رُومان

بلونت سنگھ اردو کے ایک باکمال افسانہ نگار تھے، تقریباً تیس کتابوں کے خالق جن میں بیس سے زیادہ ناول ہیں۔ ان کی کتابیں اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں شائع ہوئیں۔ 1986 میں جب بلونت سنگھ الٰہ آباد میں کسی مپرسی کے عالم میں اس دنیا سے اٹھ گئے تو ان کی لاش کو کندھا دینے والوں میں شاید ایک بھی ادیب نہ تھا۔ ان کے انتقال کی کسی کو کانوں کان خبر نہ ہوئی، اور جب خبر ہوئی بھی تو سوائے ایک آدھ تحریر کے کسی کی آنکھ سے آنسو نہ ٹپکا۔ اپیندر ناتھ اشک نے البتہ ان کے افسانوں پر تقاریر نشر کیں۔ ان کا مضمون 'الفاظ' میں بھی شائع ہوا۔ ایک مختصر گوشہ 'کتاب نما' نے نکالا جس میں زیادہ تر پرانی تحریریں ہیں۔ یہ ہے ایک اہم فنکار کے تئیں ہمارا خراجِ تحسین۔ اس پر سوائے اس کے کیا کہا جا سکتا ہے: فاعتبر و یا اولی الابصار!

بلونت سنگھ کو ان کی زندگی میں ایک رومان نگار سمجھا گیا، حالانکہ یہ بات جتنی صحیح ہے اتنی غلط بھی ہے۔ بلونت سنگھ کی زندگی کے خاکے سے اندازہ ہوگا کہ بلونت سنگھ انتہائی خوددار اور اپنی کھال میں مست رہنے والا شخص تھا، لاہور کا زمانہ بلونت کے کھلنڈرے پن کا زمانہ تھا۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور مولانا صلاح الدین احمد سے ان کی ملاقات تھی، لیکن ان کا اٹھنا بیٹھنا شاید کسی کے ساتھ نہیں تھا۔ وہ اس گوں کے آدمی ہی نہ تھے۔ دوست احباب انھوں نے بنائے ہی نہیں۔ دہلی میں 'آجکل' کی ملازمت کے دوران بھی وہ الگ تھلگ ہی رہے، انھیں اس کا شدید احساس رہا کہ عرش ملسیانی اور جگن ناتھ آزاد کے مقابلے میں وہ زیادہ ذہین اور

باصلاحیت تھے لیکن ان کا حق انھیں نہیں دیا گیا۔ چنانچہ سازشوں کا شکار ہو کر انھیں ملازمت سے ہاتھ دھونا پڑے۔ وہ الٰہ آباد منتقل ہو گئے، لیکن بقول اپیندر ناتھ اشک یہاں بھی انھوں نے کسی سے ملنا پسند نہ کیا اور الگ تھلگ رہے۔ وہ نہایت وجیہ شکل، خوبرو اور تنومند انسان تھے۔ ٹھسے سے رکشا پر نکلتے تو السیشن کتا ان کے قدموں میں لیٹا ہوتا۔ شاید انھیں خود پر اور اپنے فن پر ناز رہا ہوگا۔ انھوں نے دوسروں سے خط کتابت بھی زیادہ نہیں کی، اور اگر کی تو وہ ابھی منظر عام پر نہیں آئی۔ شروع میں ان کی کتابیں لاہور سے شائع ہوتی رہیں، بعد میں الٰہ آباد ان کی زندگی کا مرکز بن گیا۔ 1975 میں انھیں آنتوں کی تکلیف شروع ہوئی تو انھوں نے چوک کا آبائی ہوٹل جو آمدنی کا واحد ذریعہ تھا فروخت کر دیا، پھر بینائی بھی جاتی رہی۔ 1986 میں جب انتقال ہوا تو اب تک کی معلومات کے مطابق گیارہ کتابیں اردو میں جن میں سات افسانوں کے مجموعے اور چار ناول ہیں، اور تیس کتابیں ہندی میں شائع ہو چکی تھیں۔ ان میں سے بعض کتابیں بار بار شائع ہوتی رہی ہیں۔

مولانا صلاح الدین احمد نے اپنے رسالے 'ادبی دنیا' میں بلونت سنگھ کا خیر مقدم کرتے ہوئے لکھا تھا ''بلونت سنگھ اردو کے بہت ہی نوجوان لکھنے والے ہیں یعنی اگر وہ داڑھی منڈوائے ہوتے تو یہ مشکل سے باور آتا کہ یہ صاحبزادے گیند بلا کھیلنے کے بجائے صفحۂ قرطاس پر اشہبِ قلم دوڑاتے ہیں اور اس خوبی سے دوڑاتے ہیں کہ بعض اچھے اچھے شاہسواروں کو پیچھے چھوڑ جاتے ہیں۔'' اس زمانے میں کرشن چندر نے ان کی بارے میں لکھا ''بلونت سنگھ ان خوش نصیب لوگوں میں سے ہیں جو صرف ایک افسانہ لکھ کر بقائے دوام حاصل کر لیتے ہیں — ان کا افسانہ 'سزا' ان کی پہلی کوشش ہے لیکن اس قدر کامیاب، اس قدر خوبصورت، اس قدر جامع کہ حرفِ اول حرفِ آخر معلوم ہوتا ہے۔'' راجندر سنگھ بیدی نے بھی ان کے ''تنوع اور شگفتگی'' کی داد دی۔ لیکن خود بلونت سنگھ کے خیالات اپنے معاصرین کے بارے میں کچھ اور ہی تھے۔ ان کا پہلا مجموعہ ''جگا'' 1944 میں لاہور سے شائع ہوا۔ اس کے دیباچہ میں بلونت سنگھ نے ایک

مزے کا لطیفہ لکھا ہے:

> ''ہمارے ہاں پنجاب میں چند شریف عورتوں کی ایک کہانی مشہور ہے۔ وہ سفر کر رہی تھیں۔ گرمیوں کے دن، دوپہر کا وقت، دھوپ کی تمازت — روں روں کرتے ہوئے ایک رہٹ کے قریب بڑ کی گھنی چھاؤں دیکھ کر انھوں نے آرام کرنے کی ٹھانی۔ کھانا نکالا۔ جس میں لچیاں اور حلوہ بھی شامل تھا۔ لُچی کو میدے سے بنی ہوئی تَلجلی سی سفید پوری یا چپاتی سمجھ لیجیے۔ بڑی لذیذ ہوتی ہے۔ پرے ایک تھکا ماندہ ان گھڑ جاٹ بھی ستانے کے لیے آبیٹھا۔ اس نے بھی تنور کی پکی ہوئی بھاری بھرکم روٹیاں نکالیں اور ایک بڑی سی پیاز توڑنے ہی کو تھا کہ اس نے سنا۔ ''آؤ بہنو! پہلے لچیاں کھائیں۔'' اس کے کان کھڑے ہوگئے۔ منھ میں پانی بھر آیا۔ اس نے اپنی روٹیوں کی طرف دیکھا جو اس کی نیت کے فتور کو بھانپ کر اس کو یوں گھور رہی تھیں جیسے اسے کھا ہی جائیں گی مگر اس نے پروا نہ کی، اور روٹیوں کو لچیوں میں پھینکتے ہوئے بولا ''لو بہنو! یہ دو لُچ (بصیغۂ تذکیر) میرے بھی شامل کرلو''۔ (کہتے ہیں اس پر عورتوں کی لچیاں بھرشٹ ہوگئیں اور انھوں نے سب کچھ جاٹ کے حوالے کر دیا...) یہ کہانی راجندر سنگھ بیدی کو سنانے کے بعد میں کہتا ہوں۔ ''سومیاں! ہم نے تمھاری ادبی لچیوں میں اپنے بے ادب لُچ زبردستی ٹھونس دیے ہیں۔'' یہ سن کر بیدی اپنی داڑھی کو کھجانے لگتا ہے۔ ''ارے بھئی یہ بات نہیں تو لکھا کر (کچھ پس و پیش کے بعد) واللہ! خوب لکھتا ہے تو...'' اس وقت میں تہمند باندھے چماروں کے پیرِ طریقت کی طرح چارپائی پر بیٹھا ہوتا ہوں اور بڑی آسانی سے اس کی دلی کیفیت کا اندازہ لگا لیتا ہوں۔''

انھوں نے مزید لکھا ہے کہ جب چودھری نذیر احمد (مکتبۂ اردو لاہور) نے میری کتاب کے لیے مجھ ہی سے کہا کہ کسی سے مضمون لکھوادو تو میں دم بخود کہ کیا کروں۔ ''بے چارہ بیدی قریب تھا۔ پھانس لیا میں نے... وہ اصیل مرغ کی طرح ڈٹا رہا یعنی میدان چھوڑ کر بھاگا نہیں۔'' لگتا ہے کہ کرشن چندر سے بھی بلونت سنگھ کے تعلقات کچھ ایسے ہی تھے۔ وہ شوخی و شرارت سے باز نہ آتے ہوں گے اور اپنے سینئر معاصرین سے بھی چھیڑ چھاڑ کیا کرتے ہوں گے۔ لکھتے ہیں:

''چند دن ہوئے کرشن چندر کی چٹھی موصول ہوئی — فرماتے ہیں!!
''آپ سے ملے ہوئے ایک مدت ہوگئی ہے،لیکن آپ کی مجرمانہ ذہنیت اب بھی یاد آتی ہے۔ لاہور نے آپ کو 'متمدن' تو نہیں بنا دیا...'' یہ ہے میری عظمت۔ یعنی اگر کرشن چندر میرے پاس بیٹھے ہوں تو ایک ادیب کی قربت کا احساس کرنے کی بجائے ان کا سارا وقت اپنی جیبوں کی خبر گیری میں ہی گزر جائے۔''

ایسے زبردست ادیب کی شہادت کے بعد اگر ایک بات اور سنادوں تو امید ہے اسے دروغ گوئی نہ سمجھا جائے گا۔ میرے ایک پڑوسی رازدارانہ لہجہ میں مجھ سے کہنے لگے۔ ''بھئی دیکھو برا نہ ماننا معاف کرنا... تم صورت سے جرائم پیشہ معلوم ہوتے ہو...''

بلونت سنگھ لکھتے ہیں کہ جب صورتِ حال یہ ہو تو بھلا میں کیا لکھوں، اور اگر لکھوں بھی تو اعتبار کون کرے گا۔ یہ پروپیگنڈہ کا زمانہ ہے۔ اس وقت میں کچھ بھی نہیں، البتہ کچھ بن جانے کی جانب بڑھ رہا ہوں۔

''ضرورت اس بات کی ہے کہ میں کچھ لکھوں، اور میرا وقت کچھ نہ لکھنے میں گزرا جا رہا ہے کیونکہ میں لکھ ہی نہیں سکتا۔''

یہ آخری جملہ بلونت سنگھ کے ذہن کو سمجھنے کے لیے بہت اہم ہے، یعنی غیر یقینی صورتِ حال میں اپنی صلاحیت پر بھروسا بھی، اور معاصرین کے مقابلے میں عدم تحفظ اور عدم تکمیلیت کا احساس بھی۔ یہ کلید ہے بلونت سنگھ کے فن کی تفہیم کی۔ جیسے جیسے زمانہ گزرتا گیا اور حالات نے انھیں لاہور سے نکال کر دہلی اور پھر دہلی سے نکال کر الٰہ آباد میں پھینک دیا، اور جتنا وہ اپنے آپ میں سکڑتے گئے، اتنا ہی ان کے لکھنے کی رفتار بڑھتی گئی اور وہ اپنے تخیل کی خلق کی ہوئی دنیا میں مگن ہو گئے۔

1

بلونت سنگھ کی تخلیق کی ہوئی یہ دنیا کیا تھی، اس کا رنگ و آہنگ کیا تھا، جس بیانیہ سے یہ خیالی حقیقت خلق ہوئی تھی، اس میں اشیا اور انسان کا تصور کیا تھا، یعنی کیا کوئی نقطۂ نظر یا افتادِ طبع ایسی تھی جس سے بلونت سنگھ کے اظہاری رویے کو تعبیر کیا جا سکے۔ بلونت سنگھ کی ذہنی فضا کی تشکیل میں اوپر جن اثرات و عوامل کا اشارہ کیا گیا، اس سے ظاہر ہے کہ کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی جن کی شہرت کا آفتاب طلوع ہو چکا تھا، بلونت سنگھ ان دونوں کے قریب گئے، لیکن لگتا ہے کہ جتنا وہ ان کی طرف کھنچے، اتنا خود کو ان سے کھینچتے بھی گئے، ورنہ وہ ان کو ''شریف زادیوں'' اور خود کو ''لچّے'' (بدمعاش) کی تمثیل سے ظاہر ہی کیوں کرتے۔ بیدی کا رنگ اگرچہ 'دانہ و دام' سے قائم ہو گیا تھا، لیکن تینتالیس چوالیس کے لگ بھگ ابھی اتنا نمایاں بھی نہیں ہوا تھا، بلونت سنگھ بہر حال کسی شمار میں نہیں تھے۔ خود بیدی نے ہنوز بیدی کو نہیں پایا تھا، کرشن چندر البتہ شفاف تھے، ان کو آر پار دیکھا جا سکتا تھا۔ ان کی ساحرانہ نثر کا جادو بھی سریع الاثر تھا اور ترقی پسندی کی لہر بھی اٹھ چکی تھی۔ لیکن ہنوز تخلیقی رویوں پر رومانیت کا غلبہ تھا۔ نوجوان بلونت سنگھ کی ذہنی کیفیت اس وقت ایسی کشتی کی تھی جو لہروں پر ہچکولے لے رہی ہو — 1944 کے دیباچے میں انھوں نے واضح طور پر لکھا کہ میرے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ ''زندگی کے کسی خاص شعبے یا مسئلے پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کر دوں۔ کیا برا ہے کیا بھلا یہ میرے بس کا روگ نہیں۔ میری ذہنی آوارگی (تخلیقی حِس) مجھ کو ہر جگہ لے جاتی ہے... ممکن ہے بالآخر کوئی خاص رنگ پیدا ہو جائے۔''

یہ تو اچھا ہوا کہ اپنے فن کی نمو پر بلونت سنگھ نے کوئی پابندی عائد نہ کی، تبھی بلونت سنگھ بلونت سنگھ بن سکا۔ وہ بلونت سنگھ بھی جو بالعموم بطور بلونت سنگھ جانا جاتا ہے، اور وہ بلونت سنگھ بھی جو اُس بلونت سنگھ سے مختلف ہے اور جسے ہم اس کی کہانیوں میں تلاش کریں گے۔ رومان نگار بلونت سنگھ کے لیے البتہ زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں ہے وہ تو نظروں کے سامنے ہے۔ بلونت سنگھ کی پہچان جن افسانوں سے ہے یا جو

کہانیاں خود بلونت سنگھ کو محبوب تھیں، مثلاً 'جگا' 'کالی تتری' 'دیدار سنگھ' 'گرنتھی' 'بابا مہنگا سنگھ' 'سزا' 'ہندوستان ہمارا' 'تین باتیں' راستہ چلتی عورت' وغیرہ۔ یہ سب کی سب رومانی کہانیاں ہیں اور بالعموم معلوم بھی یہی ہوتا ہے کہ ان کی فضا اور تخلیقی رویہ سرتا سر رومانی ہے۔ 'جگا' بلونت سنگھ کی سب سے مشہور کہانی ہے۔ پوری کہانی جگا ڈاکو کے گرد بنی گئی ہے۔ اس سے رومان کو الگ کر لیں تو باقی کچھ بھی نہیں رہتا۔ لیکن یہ رومان خالص تخیئلی نہیں، زندگی کی جڑوں سے پھوٹا ہے اور حقیقت کی سطح رکھتا ہے۔ جگا ایک سانڈنی سوار ڈاکو ہے، رات کو ایک گاؤں سے گزرتے ہوئے رہٹ پر پیاس بجھانے کے لیے رکتا ہے تو ایک دوشیزہ کو دیکھ کر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ گرنام ایک معصوم الھڑ لڑکی ہے خود اپنی اداؤں سے بے خبر۔ اس کے برعکس بلونت سنگھ نے جگا ڈاکو کی جو تصویر بنائی ہے وہ نہایت ہیبت ناک ہے، آس پاس کے علاقے کے لوگ جگا کے نام سے لرزتے ہیں، وہ اجڈپن سے قہقہہ لگاتا ہے تو اس کی بھیانک آواز سے چمگادڑ تک اڑ جاتے ہیں۔ گرنام سے بات چیت کرتا ہوا وہ اس کے ساتھ ساتھ اس کے گھر پہنچ جاتا ہے۔ یہاں وہ بلا ہچکچاہٹ کے کہتا ہے کہ میں دور سے آرہا ہوں آج رات یہیں ٹھہروں گا۔ وہ گرنام کو باتوں باتوں میں بہت سے زیور اور موتیوں کے ہار دکھاتا ہے اور گرنام اپنے طفلانہ بھولپن سے چہکتی رہتی ہے۔ صبح کو جب باپو اجنبی کو رخصت کرتے ہوئے اس کا نام پوچھتا ہے تو اجنبی کہتا ہے کہ خبردار کسی کو مت بتانا آج رات جگا ڈاکو تمھارا مہمان تھا۔ باپو خوف سے لرز جاتا ہے۔ جگا کا نام سن کر بڑے بڑوں کے چھکے چھوٹ جاتے تھے۔ اس واقعے کے بعد وہ کبھی کبھی رات کی تاریکی میں گرنام سے ملنے آتا اور صبح سے پہلے رخصت ہو جاتا۔ پھر لوگوں نے حیرت سے سنا کہ اس نے ڈاکہ زنی ترک کر دی۔ وہ خود کو گرنام کے قابل بنانا چاہتا ہے۔ لیکن گرنام سے اس کا اظہار نہیں کر سکتا۔ جب اس کو معلوم ہوتا ہے کہ گرنام تو دلیپ سنگھ کو پسند کرتی ہے تو وہ ایک رات دلیپ سنگھ پر حملہ کر دیتا ہے۔ سب سمجھتے ہیں کہ دلیپ سنگھ مارا گیا، لیکن رفتہ رفتہ جب جگا کو احساس ہوتا ہے کہ گرنام کا جذبہ صادق ہے تو وہ بدلنے لگتا ہے۔

دلیپ سنگھ زخمی ہوا تھا مرا نہیں تھا۔ بالآخر خود جگا اسے لاکر باپو اور گرنام کے سامنے شادی کے لیے پیش کر دیتا ہے اور جگا ایک بار پھر جگت سنگھ وِرَک بن جاتا ہے، ایک خونخوار ڈاکو!

کہانی کے سارے عناصر کی تشکیل رومانی اجزا سے ہوئی ہے۔ مردانگی، بہادری، دلیری، تشدّد، ڈاکہ زنی، بے لوث محبت، گرنام کا ملکوتی حسن، معصومیت، الھڑپن، سانڈنی سوار کی پُر اسرار، بد وضع، بھیانک اجڈ شخصیت، لیکن نیک دلی، قول پر جان قربان کر دینے اور محبت کے لیے کچھ بھی کر گزرنے کا جذبہ، غرضیکہ پلاٹ، کردار، منظر نگاری، مکالمے سب رومان میں رنگے ہوئے ہیں۔ کہانی بے شک کرداری ہے، لیکن کردار فقط جگا اور گرنام ہی نہیں، بھیکن کا وہ دور افتادہ رہٹ، کھیت کھلیان بھی کردار ہیں۔ بھیکن کے کچے پکے گھر، پیڑ پودے، مویشی، اپلے تھاپنے والی عورتیں، نہر، خونی پل یہ سب مل کر ایک تشخص قائم کرتے ہیں۔ اس رومانی تشکیل میں جیتا جاگتا بھیکن بھی عمل آرا ہے، جس سے دوسرے عناصر کی فضا سازی ہوتی ہے۔ عقیدت، تصورات، ترجیحات، رویے، افراد ہی کے نہیں، معاشروں کے بھی ہوتے ہیں۔ یہاں ڈاکہ زنی، بہادری، مردانگی اور ایثار بھی ایک قدر ہے، مہمان نوازی، وعدہ ایفائی، آن پر جان دینے کے جذبے کی طرح، جو بطور ایک متھ کے سامنے آتی ہے اور حیرت زدہ کر دیتی ہے۔ اس کہانی کی مرکزی کشش کیا ہے، مردانگی اور قوت کی Glorification تجلیل اور متھ سازی، دیکھیے بلونت سنگھ اس کو کس طرح قائم کرتے ہیں:

> ''اتنے میں سانڈنی سوار ایک سکھ مرد پیپل کے نیچے آکر رُکا۔ اس نے سانڈنی کو نیچے بٹھانا چاہا۔ سانڈنی بلبلا کر مچلی اور پھر دھپ سے بیٹھ گئی۔ پنجاب کے دیہاتوں میں چھ فٹ اونچا نوجوان کوئی خلاف معمول بات نہیں مگر اس مرد کے کاندھے غیر معمولی طور پر چوڑے تھے، ہاتھوں اور چہرہ کی رگیں ابھری ہوئی، آنکھیں سرخ انگارہ، ناک جیسے عقاب کی چونچ، رنگ سیاہ، چوڑے اور مضبوط جبڑے، سر ایسے دکھائی پڑتا تھا جیسے گردن میں سے تراش کر بنایا گیا ہو، جوڑے پر رنگ برنگ کی جالی، جس میں سے تین بڑے بڑے پھندنے نکل کر اس کی سیاہ

داڑھی کے پاس لٹک رہے تھے۔ کانوں میں بڑے بڑے مندرے، کالے رنگ کی چھوٹی سی پگڑی کے دو تین بل سر پر، گریباں کا تسمہ کھلا ہوا، سینے پر کے گھنے بال نمایاں، ہاتھ میں تیز اور چمکدار چھوئی۔''

یہ کیفیت مکالموں سے بھی جھانکتی ہے:

''مرد نے چبھتی ہوئی نظروں سے اس کی طرف دیکھا۔ اپنے چوڑے شانوں کو حرکت دے کر بولا ''تیرا نام کیا ہے؟''

دوشیزہ کی آنکھیں پُرآب ہو گئیں۔ بولی ''گُرنام۔''

''تو وہاں کس کے ساتھ رہتی ہے؟''

''میری ماں ہے، بے بے، چاچا، باپو سب ہی رہتے ہیں۔''

''مجھے اپنے گھر لے چل'' مرد نے اس کے ساتھ ساتھ قدم بڑھاتے ہوئے کہا۔

''مجھے تجھ سے ڈر معلوم ہوتا ہے۔''

مرد کی پیشانی پر بہت سی تیوریاں پڑ گئیں، اس نے اپنی دلہن کی طرح آراستہ سانڈنی کی مہار پکڑ کر اپنی دانست میں ذرا نرم لہجہ میں پوچھا: ''کیوں؟ کیا تم لوگ سِکھ نہیں ہو کیا؟''

لڑکی کا چہرہ کانوں تک سرخ ہو گیا۔

لیکن اس تصور کا تضاد نازک اندام، معصوم اور الھڑ گُرنام سے ہے جس کی پاکیزگی سانڈنی سوار کے تناظر میں کچھ اور پاکیزہ، اور سانڈنی سوار کی ہیبت ناکی گرنام کے جلو میں کچھ اور ہیبت ناک ہو گئی ہے:

''گرنام ایک گڑیا کی مانند تھی، چلتی تو اس سبک رفتاری کے ساتھ کہ نقش قدم معدوم، سرگیں اور بدمست آنکھیں ایسے گناہ کی دعوت دیتی تھیں کہ جس سے بہتر ثواب، کا تصور ذہن میں نہ آتا تھا، لیکن ابھی وہ معصوم تھی، شباب کی آمد آمد تھی جیسے خاموش اور پُرسکون سمے میں کہیں دور سے شہنائی کی اُڑتی ہوئی آواز سنائی دے جائے، ابھی وہ مردوں کے اشاروں اور کنایوں کا مطلب نہ سمجھتی تھی۔ ابھی اس میں پندارِ حسن پیدا نہ ہوا تھا، اس لیے جو بھی شخص اس سے بات کر لیتا یہی سمجھتا کہ گرنام اس سے محبت کرتی ہے۔''

عشق کے راز و نیاز سے بے خبر اس ملکۂ جمال کے حضور قتل و غارت گری کرنے والے جگا کی گھبراہٹ اور بے بسی اس متھ کو کچھ اور گہرا کر دیتی ہے۔

ہر چند گرنام جگا کی نگاہوں کا مرکز ہے، لیکن اس کی صفات، مثلاً سادگی، بھولپن، طہارت، لطافت وغیرہ دراصل جگا کی ہیبت ناکی اور درندگی کے نقوش کو زیادہ تیکھا، زیادہ نمایاں کرنے کے لیے ہیں۔ گویا یہ صفات قائم اسی لیے کی جارہی ہیں کہ جگا کی مردانگی کا تاثر مزید روشن ہو۔ غور سے دیکھا جائے تو جگا کردار بھی ہے اور ٹائپ بھی۔ اور یہ ٹائپ داخلی ساخت میں اس آرکی ٹائپ پر تعمیر ہوا ہے جو صدیوں سے لوک روایتوں اور قصے کہانیوں میں بطور مردانگی اور بہادری کے مظہر کے بحیثیت ہیرو طرح طرح کی شکلیں اختیار کرتا رہا ہے۔ کیا یہ آرکی ٹائپ بلونت سنگھ کے فکشن کا مرکزی معینہ نہیں، اور کیا بلونت سنگھ کی رومانی جہت اکثر و بیشتر اس سے عبارت نہیں؟ ورنہ کیا وجہ ہے کہ زراعت اور کاشتکاری پر انحصار رکھنے والی چھوٹی چھوٹی آبادیاں، دور دور پھیلے اور کم آباد کھیت کھلیانوں، چھوٹے چھوٹے گاؤں، دیہات اور قصبات میں ڈاکہ ڈالنے والے ہیبت ناک جری مرد کا تصور بلونت سنگھ کے یہاں بار بار ابھرتا ہے۔ معاشرتی تناظر کے اعتبار سے اس کی شکلیں اور چہرے بدلتے رہتے ہیں۔ بنیادی متھ وہی ہے — اور چہرے اس لیے بدلتے رہتے ہیں کہ بلونت سنگھ ہر بار اسے اپنے بیانیہ سے نئی تجسیم عطا کرتے ہیں اور اپنے فن سے ہر جگہ اس کو الگ پہچان دے دیتے ہیں، بہ ایں ہمہ بظاہر یا پنہاں یہ اسی متھ کی شکل ہے۔

بلونت سنگھ کے ناول 'دو اکال گڑھ' کا پہلا باب دیدار سنگھ ہے۔ یہ دیدار سنگھ 'پنجاب کا البیلا' کا سانڈنی سوار جتا سنگھ یا جگا کا بدلا ہوا روپ ہے۔ پنجاب کا البیلا یادداشت کی ہیئت میں لکھوائی گئی کہانی ہے۔ فقط دو اکال گڑھ ہی نہیں، دوسرے ناولوں مثلاً 'کالے کوس' اور 'چک پیراں کا جسّا' کا مرکزی کردار بھی یہی بہادر اور جری مرد ہے۔ بلونت سنگھ کی ایک اور شاہکار کہانی 'کالی تتری' بھی بہادر کپور سنگھ ٹھٹھہ والا اور تاڑ کی طرح لمبے بگا سنگھ کے گرد بنی گئی ہے (جس کا ذکر آگے آئے گا)۔ 'گرنتھی' ایک

بالکل دوسرے انداز کی کہانی ہے، لیکن اس میں بھی نجات کی سچویشن ایک ایسے شخص بنتا سنگھ کے ذریعے پیدا ہوتی ہے جو قید بامشقت کے بعد رہا ہو کر آ رہا ہے۔ کہانی کے آخر میں جب منتظمہ کی طرف سے گرنتھی کو گوردوارے سے چلے جانے کا حکم سنایا جا چکا ہے اور وہ بے یار و مددگار، مایوس و دل شکستہ باڑے کے قریب دونوں گھٹنوں پر کہنیاں ٹیک کر بیٹھا ہے، عین اس وقت بنتا سنگھ کندھے پر پھاوڑا رکھے آ نکلتا ہے۔ بنتا سنگھ کسی عورت کو اغوا کرنے کے جرم میں ڈیڑھ برس قید بامشقت کاٹ کر لوٹا ہے۔ ''جیل کی سختیوں کا اس پر کچھ بھی اثر نہیں ہوا، وہ بدستور ہٹا کٹا ہے۔ پورے علاقہ میں اس کا دبدبہ ہے اور لوگ اس کے نام سے لرزتے ہیں۔ جب گرنتھی بتاتا ہے کہ اس کی قسمت کا فیصلہ ہو چکا ہے تو بنتا سنگھ جھلا کر اٹھ کھڑا ہوتا ہے ''کس کی مجال ہے تم کو یہاں سے نکالے، گرنتھی جی، تم اسی جگہ پر رہو گے اور ڈنکے کی چوٹ پر رہو گے۔ میں دیکھوں گا کون مائی کا لال تم کو یہاں سے نکالنے کے لیے آتا ہے!'' بنتا سنگھ کی اس للکار کے بعد پوری حقیقت بدل جاتی ہے۔

'راستہ چلتی عورت' اور 'تین باتیں' کے مرکزی کرداروں کی تہ میں بھی اسی نوع کے جری مرد کا تصور کارفرما ہے۔ 'راستہ چلتی عورت' میں بوٹا سنگھ اپنی نئی نویلی بیر بہوٹی جیسی دلہن کو پہلی بار میکے سے اپنے گاؤں لے جا رہا ہے کہ کوٹ گوراں نام کے گاؤں کے قریب جب پیڑوں کے ایک جھنڈ کے پاس کھڑے کچھ نوجوانوں کی نگاہیں بے اختیار دلہن کی طرف اٹھ جاتی ہیں اور ان میں سے ایک جب خاص انداز سے کھنکارتا ہے تو بوٹا سنگھ بپھر جاتا ہے:

> ''بوٹا سنگھ نے اپنی لاٹھی دلہن کے حوالے کی اور پھر اس نے آگے سے تہمد کو سمیٹ کر پورے پلّو کو دونوں رانوں میں گھما کر اسے پیچھے کی طرف سے نیچے پہنے ہوئے کچھے کے نیفے تک اچھی طرح ٹھونس لیا۔ سب لوگ ایک ٹک اس کی ہر حرکت غور سے دیکھ رہے تھے۔ اس نے لاٹھی کو پہلے اپنی انگلی پر ٹکا کر ہوا میں اٹھایا۔ لمحہ بھر رکنے کے بعد اس نے لاٹھی کو ہوا میں خوب اوپر تک اچھالا۔ جب لاٹھی اوپر سے نیچے کی طرف گری تو اس نے اسے دونوں ہاتھوں میں دبوچ کر

دسوں انگلیوں پر نچانا شروع کر دیا۔ عجب تماشا تھا۔ ایسا لگتا تھا جیسے لاٹھی کسی قسم کا ساز ہے، جس کے تاروں پر بوٹا سنگھ کی تیزی سے چلتی ہوئی انگلیاں رقصاں تھیں۔ کیا مجال جو لاٹھی اس کی انگلیوں کی گرفت سے نکل کر گر جائے۔''

اس کے بعد بوٹا سنگھ للکارتا ہے کہ ہے کوئی مائی کا لال جو سامنے آئے:

''لاٹھی پر اپنی گرفت کے کمال کا مظاہرہ کرنے کے بعد بوٹا سنگھ نے اسے دونوں ہاتھوں میں تھام کر چاروں طرف گھمانا شروع کر دیا— وہ پینترے پر پینترا بدلنے لگا۔ سرک لگاتا ہوا کبھی اِدھر، کبھی اُدھر نکل جاتا۔ اس کی ٹانگوں میں گویا بجلی بھری تھی۔ پاؤں کے نیچے سے دھول کے ہلکے ہلکے بادل بلبلا کر ہوا میں اٹھنے لگے۔ کچھ لمحے تو ایسے آئے جب دیکھنے والوں کو لاٹھی نہیں محض اس کا کوندتا ہوا سایہ دکھائی دے رہا تھا۔ لاٹھی تھی کہ بپھرا ہوا ناگ، ایسا لگتا تھا کہ نہ جانے کتنے ناگ فضا میں پھنکار رہے ہیں۔ اگر بوٹا سنگھ حملہ آوروں سے گھرا ہوتا تو اس وقت تک اس کی لاٹھی نہ معلوم کتنوں کا خون چاٹ چکی ہوتی اور نہ جانے کتنی لاشیں زمین پر بکھر چکی ہوتیں۔

آخر بوٹا سنگھ نے لاٹھی روک دی اور اس کی برنجی مونٹھ پر ٹھوڑی ٹیک کر کھڑا ہو گیا۔ ہر شخص دم بخود بیٹھا یا کھڑا تھا۔''

'تین باتیں' کا رویل سنگھ جو ملازمت کی تلاش میں ہے، ڈاکہ ڈالنے سے توبہ کر چکا ہے کیونکہ اس کی محبوبہ امر کور نے کہہ دیا ہے کہ اگر تم جیل گئے تو میں کچھ کھا کر مر رہوں گی۔ اس دوران اس کی ملاقات ایک پرانے ساتھی ہرسا سنگھ سے ہوتی ہے جو اسے ترغیب دیتا ہے، لیکن امر کور کا خیال آتے ہی رویل سنگھ باز رہتا ہے۔

'ویلے 38' کے آخر میں جب اجڈ بساکھا سنگھ ظلم و بے انصافی کے خلاف ریاکار بدھ سنگھ کے سامنے تن کر کھڑا ہو جاتا ہے تو جگا ڈاکو یا بوٹا سنگھ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے:

''سامنے لمبا تڑنگا بساکھا سنگھ کھڑا تھا، اس کے چوڑے شانے، مضبوط ٹانگیں، مچھلیوں والے بھرپور بازو، تنی ہوئی گردن، چوڑے چکلے ہاتھ... یوں معلوم ہوتا تھا کہ اس کے بدن میں نسوں کے بجائے فولاد کی تاریں کھینچ دی گئی ہیں... مضبوط، مغرور، اٹل...''

کہانی 'بابا مہنگا سنگھ' میں مہنگا سنگھ بھی بہادر مرد ہے۔ زمین کی جڑوں سے اُگنے والی طاقت کی اس متھ کی تخلیقی بازیافت میں بلونت سنگھ کے قلم کی روانی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے:

''مہنگا سنگھ بہ حیثیت انسان بہت دلچسپ تھا۔ اس کا راکشسوں کے مانند ڈیل ڈول، گینڈے کی طرح کھال، مرنے والی پھولی ہوئی ہرڑ کی سی آنکھیں، گھنے بالوں سے ڈھکا ہوا سینہ، چھاج کے مانند کان، قدیمی بابلی بادشاہوں کی طرح بٹی ہوئی لمبی داڑھی اور مونچھیں... اس وقت اس کی عمر تمیں کے لگ بھگ تھی۔ گھونسہ مار کر اینٹ توڑ ڈالتا تھا۔ کئی معرکے کے ڈاکے ڈال چکا تھا...''

بابا مہنگا سنگھ اپنے Grotesque اضحوکہ عنصر کی وجہ سے بے حد دلچسپ کہانی ہے، جس میں تین کم اسی برس کا بابا مہنگا سنگھ جو اس عمر میں بھی دو چار سیر دودھ ایک ہی سانس میں پی جاتا ہے، اور جو پہلے ڈاکے ڈالتا تھا اب بھگتی کرتا ہے، اپنی جوانی کا قصہ سناتا ہے کہ کیلاں گاؤں کے اردگرد کا علاقہ نہایت خطرناک سمجھا جاتا تھا، بڑے بڑے درختوں کے جھنڈ اور جھاڑیاں کوسوں تک چلی گئی تھیں۔ رات آدھی سے زیادہ گزر چکی تھی۔ مہنگا سنگھ کے ہاتھ میں ایک لمبا لٹھ اور کمر سے ایک ڈیڑھ فٹ کی کرپان لٹکی ہوئی تھی۔ دفعتہً دور سے ایک عجیب منظر دکھائی دیتا ہے کہ قبرستان میں تیز روشنی ہو رہی ہے یا جیسے پاس کے شمشان میں کوئی مردہ جلایا جا رہا ہو۔ گھنی جھاڑیوں میں آگ کے قریب کوئی چیز ہلتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ درختوں کی اوٹ سے ہوتا ہوا مہنگا سنگھ کچھ قریب پہنچتا ہے تو ایک گائے دکھائی دیتی ہے، بالکل سیاہ:

''وہ سیاہ گائے ویرانے میں تنہا کھڑی چڑیل کا روپ معلوم ہوتی تھی۔ میں واہگورو کا نام لے کر آگے بڑھا۔ پھر ٹھٹک گیا۔ کچھ اس قسم کا شبہ ہو رہا تھا کہ وہاں کوئی اور ہستی بھی ہے۔ رات مکمل طور پر تاریک تھی۔ درختوں کے وہ حصے جہاں آگ کی روشنی نہیں پہنچ رہی تھی، بڑے خوفناک دکھائی دے رہے تھے... میں نے زندگی بڑے بڑے ویرانے میں بسر کی ہے۔ کئی عجائبات دیکھنے میں آئے، لیکن جو منظر وہاں دیکھا وہ مرتے دم تک نہ بھولوں گا... گائے کے قریب

> ایک قبر کے پاس بڑا سا چولھا بنا ہوا تھا۔ اس میں آگ جل رہی تھی۔ کچھ برتن پڑے ہوئے تھے، پانی کا ایک کورا مٹکا... ان سب چیزوں کے درمیان ایک عورت... بیس اکیس برس کی ایک عورت، اس قدر حسین اور پُر شباب کہ زبان بیان نہیں کرسکتی، میں تو اسے دیکھ کر ہکا بکا رہ گیا۔ سوچا نہ معلوم یہ پری ہے سچ مچ کی، یا کسی چڑیل نے پری کا روپ دھارا ہے۔
>
> اس نے میرے دیکھتے دیکھتے چولھے میں لکڑیاں ڈال دیں، آگ بھبھک اٹھی، پھر اس نے سر سے دوپٹہ اتار دیا، اس کے سیاہ بال دکھائی دینے لگے، اس نے مینڈھوں کو کھولا اور پھر ساری چوٹی کھول کر بال بکھیر دیے اور روئی کی صدری کے بٹن کھولنے لگی، صدری کے نیچے ایک مخملی واسکٹ پہن رکھی تھی اس کے بٹن کھول کر اسے بھی اتار دیا، اور جب اس نے قمیص کے بٹن بھی کھولنے شروع کیے تو میرا دل دھڑکنے لگا... باگورو! باگورو!!...''

مہنگا سنگھ پہلے تو گائے کو چھو کر دیکھتا ہے کہ کہیں بھوت پریت کا معاملہ تو نہیں، پھر ہمت کر کے عورت کو پکڑ لیتا ہے۔ وہ وحشیوں کی طرح کاٹتی ہے، مقابلہ کرتی ہے، بالآخر ہانپنے لگتی ہے۔ وہ بتاتی ہے کہ کئی برس پہلے اس کی شادی ایک بڑے ساہوکار سے ہوئی تھی لیکن اب تک اولاد کے لیے ترس رہی تھی۔ کسی بوڑھی عورت نے جنگل میں جا کر یہ سب کچھ کرنے کو کہا۔ مہنگا سنگھ کہتا ہے کہ اولاد حاصل کرنے کا یہ طریقہ نہیں... اور اسے اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔

یہاں رات کی پُر اسرار تاریکی میں بلونت سنگھ نے جنگل اور قبرستان کا ہیبت ناک منظر خلق کر کے ایسی واردات وضع کی ہے جو Grotesque کے جمالیاتی تقاضوں کو انگیز کرتی ہے اور ذہن پر گہرا نقش چھوڑتی ہے، لیکن مہنگا سنگھ فقط قصہ گو مہنگا سنگھ نہیں، بلکہ آدم کا 'ازلی امیج' بن کر ابھرتا ہے، زمین کا آدمی جس کی سب 'حسیں' مٹی کی جڑوں سے پھوٹتی ہیں، لمبا چوڑا، کڑیل، طاقتور، مردانگی کا استعارہ، اپنی جبلی اشتہا سے جڑا ہوا— عورت بھی جب صدری اتار کر سیاہ بال کھول دیتی ہے تو رات کے اندھیرے اور جنگل کی آگ میں عنصری حسن و جمال کا ششدر کر دینے والا کرشمہ نظر آتی ہے۔

جنسی آسودگی کے بعد جب دونوں جدا ہونے لگتے ہیں تو مہنگا سنگھ اس کا کنٹھا پکڑ لیتا ہے۔ وہ حیران ہو کر پوچھتی ہے:

''تمھارا مطلب۔'' مہنگا سنگھ کہتا ہے ''اس سے پہلے تو میرا کوئی مطلب نہیں تھا، میرا اصل مطلب یہی ہے۔''

''اکیلی جان کر میرے زیوروں پر ہاتھ ڈال رہے ہو۔''

''چلو، گاؤں کے جتنے آدمیوں کے سامنے کہو، تمھارا زیور اتار لوں۔''

عورت سارا زیور اتار کر مہنگا سنگھ کے حوالے کر دیتی ہے۔

یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ ایک کی ضرورت اولاد یعنی جنس ہے، اور دوسرے کی کسبِ زر، دونوں معاشرتی تہذیب وتمدن کے تصنع سے مادر پدر آزاد اپنے اپنے عناصر کی سچائی کے زائیدہ ہیں اور اس کی تکمیل کا مرقع۔

صاف ظاہر ہے کہ اس نوع کے جری اور مضبوط کردار جو مردانگی کا مرقع ہیں، اور بلونت سنگھ کے فکشن میں بار بار ابھرتے ہیں، ان کرداروں سے بلونت سنگھ کی کسی باطنی یا ذہنی ضرورت کا خاص رشتہ معلوم ہوتا ہے۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اس میں بلونت سنگھ کے شعوری انتخاب کو بہت کم دخل ہو، اور ان کی ذہنی تخلیقی ساخت میں کچھ محرک یا محرکات ایسے ہوں جو بلا ارادہ یا بالا رادہ ان کو اس طرح کے آدم نما، جری اور بہادر آرکی ٹائپ کرداروں کی طرف لے جاتے ہوں۔ بلونت سنگھ کو انسانی تہذیب و معاشرے کی نجات ایسے کرداروں کے ہاتھوں دکھائی دیتی ہو یا نہیں، لیکن اتنا تو نظر آتا ہے کہ اس نوع کے عنصری آدم نما کردار بلونت سنگھ کے پسندیدہ کردار ہیں اور وہ خود اُن سے تطبیق پیدا کر کے کسی مضمر تشخص کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ تشخص کیا ہے یا یہ نفسیاتی گرہ کیا ہے؟ اس پر ہم شق دو میں گفتگو کریں گے۔ یہ رومانیت یا عینیت کے بڑے مسئلے کا حصہ بھی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ سامنے کی یہ حقیقت پوری نہیں۔ اس کا دوسرا رُخ بھی ہے جو پہلے رُخ کی مثالیت یا رومان سے ہٹ کر بھی ہوسکتا ہے۔

یہ بحث بہر حال شق دو کے بعد شق تین میں آئے گی۔

2

جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں کہ 'جگا' یا 'مہنگا سنگھ' یا 'دو اکال گڑھ' کے دیدار سنگھ، 'پنجاب کا البیلا' کے جسا سنگھ، 'راستہ چلتی عورت' کا بوٹا سنگھ، 'تین باتیں' کے رویل سنگھ، یا مہنگا سنگھ یا اس نوع کے بیسیوں دوسرے کرداروں کا بلونت سنگھ کے افسانوی ادب پر حاوی ہونا کوئی اتفاقی امر نہیں۔ یہ سب افسانوی تشکیلات ہیں جنھیں بلونت سنگھ کی فنکاری نے خلق کیا ہے۔ خود بلونت سنگھ کا قیام لاہور میں رہا ہو، دہلی میں، یا الٰہ آباد میں، ان کے ذہن و شعور میں ایک الگ ہی دنیا آباد تھی۔ خود وہ ایک متوسط طبقے کے شہری کے طور پر پلے بڑھے، لیکن اپنے افسانوی ادب میں وہ بار بار اپنی شہری شخصیت سے گریز کرتے ہیں اور دیہاتی جڑوں کی اجتماعی متھ سے مردانگی اور بہادری کی وہ خوفناک لیکن نیک خوشکلیں تراشتے ہیں جو ان کی سائیکی میں آباد تھیں۔ یہ ان کے معاشرتی خلقیے کا وہ نقش ہے جو تخلیق کا خون بن کر ان کی رگوں میں دوڑتا ہے اور پورے ثقافتی ڈسکورس کو وہ معانی دیتا ہے جو معانی اجتماعی سائیکی میں بسے 'آرکی امیج' اس کو دینا چاہتے ہیں۔ یہ اشخاص کردارِ محض نہیں ہیں، یہ ٹائپ بھی نہیں ہیں۔ بلونت سنگھ پر لکھنے والوں نے اکثر ان کو مردِ محض کے طور پر لیا ہے۔ یہ نظر کا دھوکا ہے۔ ان کے پیچھے ثقافتی معانی کی پوری کائنات تہ در تہ موجود ہے۔ وہ شخص جو کہیں سانڈنی سوار ہے، کہیں چک پیراں کا محافظ جسا ہے، کہیں پھاوڑا ٹیک کر للکارنے والا بنتا سنگھ ہے، کہیں قبرستان میں عورت کا ہاتھ پکڑنے والا مہنگا سنگھ، یا لاٹھی کو ستاروں کی طرح نچانے والا بوٹا سنگھ، دراصل ایک 'نفسی نقش' (Psychic Imprint) ہے جس سے خود بلونت سنگھ کا ذہن عبارت ہے اور بلونت سنگھ کی فنکاری جس کے بغیر مکمل نہیں۔ یہ آرکی نقش گویا بلونت سنگھ کے ذہن و شعور میں کھدا ہوا ہے، یا بلونت سنگھ کی سوچ اس کے تصور میں ڈوبی ہوئی ہے۔ نیز زبان جو اجتماعی لاشعور اور تحت الشعور میں گندھی ہوتی ہے اور جو اسی تانے بانے سے معانی کے اندھیرے اجالے بُنتی ہے، بلونت سنگھ جب جب قلم اٹھاتے ہیں اور اپنے تخلیقی باطن کی زبان بولتے ہیں، یعنی بلونت سنگھ جب بھی

اپنے فن کی ''مادری زبان'' میں بات کرتے ہیں، تو یہ آرکی نقش گویا خود بخود روشن ہو جاتا ہے، اور پوری افسانوی فضا کو اپنے رنگ میں رنگ دیتا ہے۔ مردانگی، طاقت، بہادری، خونخواری، ہیبت ناکی، بھیانک پن، نیک دلی، نجات دہندگی، مشکل کُشائی، بخشش، بے نیازی اور فیاضی سب اسی کی جہات ہیں، جو گویا زمین و زماں کے بے نام قبل تاریخی رشتوں سے آنے والی روشنی کے نشان ہیں جو افسانوی ڈسکورس میں مسرت اور بہجت کا نور بھرتے ہیں اور پوری معنیاتی فضا کو طاقت سے جڑے ہوئے انسانی شرف کے اُجالے سے منور کر دیتے ہیں۔

اس گفتگو کے بعد اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ سائیکی کی یہ طلب ایک جمالیاتی قدر ہے (یعنی افسانوی قدر) جو فن پارے کی تاثر پذیری کو سروسامان فراہم کرتی ہے۔ بے شک یہ قدر ایک عین ہے، ایک آدرش۔ اس کے رومانی ہونے میں کلام نہیں، لیکن ٹھوس تجسیمی اور تمثیلی اظہار کی وجہ سے گھنے زمینی اور معاشرتی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں نسلی سائیکی کا یہ اظہار زمینی رشتوں میں رچا بسا ہے حالانکہ ''پنجابیت'' کا کسی نوع کا تصور بلونت سنگھ کے زمانے میں نہیں تھا۔ یہ اردو کو بلونت سنگھ کی عطا ہے۔ یہ کوئی مجرد تصور نہیں، بلکہ یہ ذہنی اور جذباتی رویے، تصور، آدرش، امنگیں، آرزوئیں، ارمان، سعی و جستجو، سوز و ساز، عشق و محبت اور مردانگی و بہادری کے موضوع و معیار بامعنی تبھی بنتے ہیں جب یہ صدیوں سے چلی آرہی بستیوں، گھروندوں، زاد بوم، اور آبادیوں (Habitats) کے ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ ان بستیوں (Habitats) کی بھی دو شاخیں ہیں، ایک زمینی اور دوسرے ماحولیاتی (Ecology) یعنی گاؤں، دیہات، قصبات کے کچے پکے گھر، گلیاں، پگڈنڈیاں، حویلیاں، رہٹ، بیلوں کی جوڑیاں، گیلی منڈیریں، لہلہاتی فصلیں، محنت کش کاشتکار، سرکنڈوں کی جھونپڑیاں، اپلے تھاپتی اور چولہے جلاتی عورتیں، جگالی کرتی گائیں بھینسیں، ڈکراتے مویشی، مرغیاں، چوزے، پلے، گھوڑے گھوڑیاں، سینہ پھُلا کر مستانہ وار چلتی سانڈنیاں، اُجلا افق، پھیلی دھرتی، جھُکا آکاش، نکھرتی صبحیں، سنولائی

شامیں، اندھیری راتیں اور وہ سب کچھ جو بلونت سنگھ کے یہاں سانس لیتا ہے۔ اس کو گاؤں، دیہات، قصبہ کہنا اس کو محدود کرنا ہے، صرف آبادی یا آبادی کا جیتا جاگتا مرقع ہی نہیں، پورا زمینی اور آسمانی جغرافیہ، ٹیلے میدان، کھیت کھلیان، جھاڑ جنگل، سنسان بیابان، دھول اڑاتے راستے، اور ندی نالے اور دریا اور پل اور اونچے گھنے درخت، اور پیڑ پودے لیکن فقط یہ بھی بلونت سنگھ کا پنجاب نہیں، بلکہ زمینی اور آسمانی جغرافیے کے ساتھ ساتھ انسانی جغرافیہ بھی جو بستی (Habitat) کو قرار واقعی بستی (Habitat) بناتا ہے یعنی مرد عورتیں، بچے بوڑھے، الھڑ دوشیزائیں، کلف لگائے طرہ جمائے صافے، پگڑیاں، دھاری دار تہمد، شوخ اور رنگا رنگ لباس اور اوڑھنیاں، دوپٹے اور لہریے، گوٹے اور کناریاں، میلے ٹھیلے، تیج تیوہار، سوانگ، گدّے، بھنگڑے، ہیر کی تانیں، مرزا صاحباں، شبد اور کافیاں، ڈھولک، گیتوں کے بول، رشتہ داریاں، رسم و رواج، طور طریقے، پہناوے، سرسوں کا ساگ، لسّی اور مکے اور باجرے کی روٹیاں، قصے کہانیاں، کتھائیں، گاتھائیں، جو سب مل کر اس (Mosaic) کو رنگا رنگ منظر بناتے ہیں جو سائیکی کا قالب بھی ہے اور اس کا جغرافیائی روپ اور معاشرتی رنگ و آہنگ بھی، اور جس سب کا مجموعہ اور کیفیاتی اشاریہ، بلونت سنگھ کا خلقیہ ہے۔ واضح رہے کہ جس طرح آرکی نقش ایک عین یا قدر ہے، اسی طرح یہ (Ecology) 'ماحولیات' (Habitat) 'انسانی بستی' اور اس کا معاشرتی رنگ روپ بھی بلونت سنگھ کی فنکاری میں ایک جمالیاتی قدر ہے جو اس کو نہ صرف مخصوص معنویت عطا کرتی ہے، بلکہ اس کی اپیل کو بڑھاتی بھی ہے اور تاثیر کو گہرا کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں بلونت سنگھ کے کردار 'نفسی نقش' تو ہیں ہی، اس کے ساتھ فطرت کا یہ منظر نامہ، یہ کھیت کھلیان، کنوئیں رہٹ اور فضا بھی بلونت سنگھ کی فنکاری کے تانے بانے میں بجائے خود ایک کردار ہیں، اور آبادی اور معاشرت کا درجہ بھی کردار و تعامل کا ہے، جو برابر سانس لیتا ہے اور عمل میں شریک بھی ہے۔ یہ مکالمہ بھی کرتا ہے اور کہانی کو اس کی خاص معنویت بھی عطا کرتا ہے۔ یہ قدر یا آدرش یا عین جتنا تخیلی ہے اور خون میں رواں دواں ہے، اتنا ٹھوس اور زمینی اور

واقعاتی اور خارجی بھی ہے۔ بلونت سنگھ کا اظہاری پیرایہ اس حد تک اس میں ڈوبا ہوا ہے کہ تانے کو بانے سے الگ کرنا تقریباً ناممکن ہے، ایسا لگتا ہے جیسے کسی ٹکڑے کو ایک جیتے جاگتے زندہ بدن سے کاٹ کر الگ کیا گیا ہے:

''چھوٹا گاؤں تھا۔ دو ایک حویلیوں کو چھوڑ کر باقی تمام مکانات گارے کے بنے ہوئے تھے۔ وہی جوہڑ، وہی ببول، شر۔نہہ اور بیریوں کے درخت، وہی گھنے پیپل کے تلے رواں رواں کرتے ہوئے رہٹ، وہی صبح کے وقت کنوؤں پر کنواریوں کے جمگھٹ، دوپہر کو بڑے بوڑھوں کی شطرنج اور چوپڑ، شام کو نوجوانوں کی کبڈی اور پُر سکوت راتوں میں وارث علی شاہ کی ہیر، ہیر اور قاضی کے سوال و جواب، وہی مضبوط، نٹ کھٹ اور چنچل چھوکریاں اور وہی سیدھے سادے بلند قامت اور وجیہہ نوجوان...''

بلونت سنگھ کے یہاں یہ پس منظر پس منظر نہیں رہتا، کہانی میں گُتھ کر اس کے افسانوی وجود کا ایسا حصہ بن جاتا ہے جس کے بغیر بیانیہ کی معنویت قائم ہی نہیں ہوسکتی۔ یہ گھربار اور آبادی 'جیتو' کے بغیر، اور خود 'جیتو' اس گھربار اور آبادی کے بھرے پُرے پن کے بغیر بطور کردار وضع ہی نہیں ہوسکتیں:

''شام ہو چکی تھی۔ گھر میں پکانے کے لیے کوئی چیز نہ تھی۔ اس لیے جیت کور پیسہ آنچل میں باندھ کر دال لینے کے لیے گھر سے باہر نکلی لیکن چار قدم چل کر رک گئی، سامنے پیپل کے نیچے مگدر کے قریب پھمن سنگھ چارپائی پر بیٹھا مونچھوں کو بل دے رہا تھا۔

جیت کور چھوٹی چھوٹی کانٹے دار جھاڑیوں سے شلوار بچاتی ہوئی چلی جا رہی تھی۔ جامن کے قریب بیروں کی جھاڑیاں تھیں، اس نے تھوڑے سے بیر چنّن کے لیے توڑ لیے، پھر آگے بڑھی۔ اس کے چہرے سے افسردگی اور غصہ کے آثار ہویدا تھے۔ آخر پھمن سنگھ اسے کیوں دق کرتا ہے۔ اگر اور نہیں تو سمتری اس سے کم حسین تو نہ تھی۔ وہ اسے کیوں نہیں چھیڑتا؟ لیکن سمتری کے تین جوان بھائی تھے۔ اگر کوئی اس کی طرف انگلی بھی اٹھائے تو وہ اس کا خون پی جائیں۔ یہ خیال آتے ہی اسے اپنا بھائی یاد آگیا۔ اس کا بھائی گاؤں بھر میں سب سے زیادہ دراز قد تھا۔ اس کا سینہ ایسا تھا جیسے کسی بڑی چکی کا پاٹ۔ ایک بالشت اونچی اور

موٹی گردن۔ چوڑے چکلے مضبوط ہاتھ۔ کلائی پکڑنے اور کبڈی کھیلنے میں دور دور تک کوئی اس کی برابری کا دعویدار نہ تھا۔ یہ باتیں یاد کر کے جیت کور کی آنکھوں میں آنسو آ گئے، بھلا آج اس کا بھائی زندہ ہوتا تو کیا پھمن سنگھ کی ہمت پڑ سکتی تھی کہ اس سے چھیڑ خانی کرے۔"

اب اس کھیت ہی کو دیکھیے جس سے جیت کور کا معاشرتی وجود وضع ہو رہا ہے:

"چلتے چلتے وہ رک گئی۔ سامنے گنّے کے کھیتوں کے پاس ہی ہرا بھرا ساگ کا کھیت تھا۔ لیکن وہ کھیت تھا تارا سنگھ کا۔ اس نے اِدھر اُدھر دیکھا۔ مویشی باندھنے کا مکان خالی معلوم ہوتا تھا۔ رہٹ چل رہا تھا اور پاس ہی بیل بندھا ہوا تھا۔

اس نے جب اچھی طرح سے دیکھ لیا کہ نزدیک کوئی نہیں ہے تو جلدی جلدی ساگ توڑنے لگی۔ معاً ایک آواز سن کر اس نے سہم کر سر اوپر اٹھایا۔ دیکھا کہ دور گنّے کے کھیتوں سے تارو ہاتھ میں پھاوڑا لیے بلند آواز سے گالیاں دیتا چلا آتا ہے۔ اس کے جسم میں سنسنی سی پیدا ہوئی اور وہ ساگ وہیں پھینک کر جلدی جلدی دوسری طرف کو چل دی۔ اتنے میں تارو وہاں پہنچا۔ اس نے توڑا ہوا ساگ ہاتھ میں اٹھا کر دیکھا اور پھر اس کی طرف لپکا۔ اِدھر اس کے چھوٹے چھوٹے پھٹے ہوئے سلیپر ہری گھاس پر بار بار پھسلتے تھے۔ یہ دیکھ کر کہ تارو اس کو پکڑا ہی چاہتا ہے وہ بھاگ کھڑی ہوئی۔ تارو بھی دوڑا۔ مختصر سی دوڑ کے بعد تارو نے اسے جا دبوچا۔ اور اس کی کلائی مضبوطی سے پکڑ کر بولا۔ "کیوں ری جیتو! ہم سے یہ چالاکیاں ہر روز تو ہی ساگ چرا کر لے جاتی تھی نا؟ آج میں بھی اسی تاک میں بیٹھا تھا۔" (سزا)

"ہندوستان ہمارا" میں جگجیت سنگھ جو فوج میں ہے اور برما کے محاذ پر جانے والا ہے، دو چار دن کی رخصت لے کر گھر آیا ہے تاکہ محاذ پر جانے سے پہلے اپنی چلبلی بیوی سے مل لے۔ لیکن بیوی گھر پر نہیں ہے، وہ میلے میں گئی ہوئی ہے۔ اب دیکھیے میلے کا بیان کس طرح جگجیت سنگھ اور اس کی بیوی کو ایک خاص وضع میں لے آتا ہے:

"سکھوں کا جوڑ میلہ ایک برس میں ایک ہی مرتبہ لگتا تھا۔ گرو ارجن دیو جی مہاراج کے پریمی سکھ جوق در جوق آتے۔ دو دن تو یہاں تل دھرنے کو

جگہ نہ ملتی تھی۔ مرد، عورتیں، بچے، بوڑھے بھی جمع ہوتے تھے۔ اتنی بھیڑ میں بھلا جگجیت سنگھ کی بیوی کا کیا پتہ چل سکتا تھا۔

بڑے گوردوارے کے ارد گرد دور تک علیحدہ علیحدہ شامیانوں کے نیچے دیوان لگے ہوئے تھے۔ ان دیوانوں میں مرد بھی شامل تھے عورتیں بھی۔ اس نے سوچا ممکن ہے وہ کسی دیوان ہی میں بیٹھی ہو۔ وہ بھاگا بھاگا ایک دیوان میں گھس گیا۔ اسٹیج پر نئی روشنی کا ایک سکھ جنٹل مین کھڑا ہوا تھا۔ وہ سکھ قوم کے کسی مسئلے پر جدید روشنی میں بحث کر رہا تھا۔

ایک اور بڑے مجمع میں بہت سی عورتیں بیٹھی دکھائی دیں۔ وہ خود لمبے قد کا شخص تھا۔ لیکن اس کے آگے کھڑے ہوئے طرّہ باز سکھ نوجوانوں کی پگڑیوں کے پھیلے ہوئے کلغے اس کے راستے میں حائل ہو جاتے تھے۔ وہ بھی مجمع میں گھس کر کھڑا ہو گیا۔ یہاں تین ڈھڈ سارنگی والوں نے سماں باندھ رکھا تھا۔ ڈھڈ چھوٹی ڈھولک سی ہوتی ہے جسے ایک ہاتھ میں پکڑ کر دوسرے ہاتھ کی انگلیوں سے اسے بجایا جاتا ہے، اس کے ساتھ ستار بجتا ہے۔ یہ دونوں ساز رزمیہ اور جوشیلے گانوں کے لیے مخصوص ہیں۔ سب سے زیادہ بھیڑ اسی جگہ تھی۔ عورتوں کی تعداد بھی بہت زیادہ تھی۔ جگجیت سنگھ کو پورا یقین تھا کہ اس کی بیوی اس جگہ ضرور مل جائے گی۔

وہ تعداد میں تین تھے۔ تینوں شخص خوب پلے ہوئے بھینسوں کی طرح موٹے تازے تھے۔ رنگے تانبے کی مانند سرخ۔ گردن کی رگیں پھولی ہوئیں۔ جوش میں بھرے ہوئے شیروں کی طرح دکھائی دیتے تھے۔ اس وقت وہ مشہور شاعر شاہ محمد کی لکھی ہوئی رزمیہ نظم سنا رہے تھے۔ اس نظم میں شاہ محمد نے بڑے پُر جوش انداز میں سکھوں اور انگریزوں کی لڑائی کا حال بیان کیا ہے۔ ڈھڈ والوں میں ایک شخص کبھی نثر میں جنگ کا نقشہ کھینچتا اور پھر کوئی بول وہ تینوں ہم آواز ہو کر ایک ساتھ پُر جوش انداز میں گانے لگتے۔

چھٹی لکھی فرنگیاں خالصے نوں
تُسی کاس نوں جنگ مچانوں ویں او
(انگریزوں نے سکھوں کو چٹھی لکھی کہ آپ جنگ کیوں چھیڑ رہے ہیں)
کئی لکھ روپیہ لے جاؤ ساتھوں
ہور دیے جونس فرماندے او

(ہم سے لاکھوں روپیہ لے جاؤ اور اس کے علاوہ جو کچھ آپ طلب کریں ہم دینے کو تیار ہیں)۔''

اس اقتباس میں مزاح اور ہلکے سے طنز کی جو زیریں لہر ہے، بلونت سنگھ کی خوش دلی کی غماز ہے کہ وہ جس ثقافتی خلقیے کی تشکیل کر رہا ہے، وہاں وہ اپنی گھات میں بھی بیٹھ سکتا ہے۔ ڈھڈ سارنگی والوں کی رزمیہ نظم میں انگریزوں سے جنگ کی جو پرچھائیں ہے، اس کی پوری معنویت کہانی کے آخر میں کھلتی ہے جب جگجیت سنگھ کو ٹرین میں سوار ہوتے وقت ایک انگریز ڈبے میں نہیں گھسنے دیتا، اور جگجیت سنگھ گاڑی چلتے وقت اسے گھسیٹ کر پلیٹ فارم پر کھڑا کر دیتا ہے اور خود دوڑ کر گاڑی میں سوار ہو جاتا ہے۔

گوردوارے، شبد کیرتن، دھرمشالائیں اور روزمرہ کے معمولات بھی بلونت سنگھ کے بیانیہ کو مخصوص رنگ و آہنگ دیتے ہیں:

''رویل سنگھ گوردوارہ ڈیرہ صاحب کے صحن میں سویا ہوتا تو اسے منہ اندھیرے ہی جاگنا پڑتا۔ چونکہ گوردوارے میں صبح ہی شبد کیرتن شروع ہو جاتا تھا، اور صحن کی صفائی کے لیے مسافروں کو جگانا پڑتا تھا۔ اس لیے چھت پر دیر تک سویا رہا۔ یہاں تک کہ سورج نکل آیا اور تیز دھوپ میں شیر پنجاب مہاراجہ رنجیت سنگھ کی سمادھ کا کلس جگمگا اٹھا۔

کیرتن شروع ہو چکا تھا اور گرو پریم کے متوالے نر ناری جمع ہو رہے تھے۔ رویل سنگھ کو اپنی غفلت پر بڑی شرم محسوس ہوئی۔ جب وہ گاؤں میں تھا تو کبھی اتنی دیر سے نہیں اٹھا تھا، لیکن جب سے وہ لاہور آیا تھا، دن بھر آوارہ گردی کرنے کے بعد اس قدر تھک جاتا تھا کہ طلوع آفتاب تک غٹ رہتا تھا۔''

(تین باتیں)

ان حصوں کو اگر ان کہانیوں کے تسلسل میں پڑھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ثقافتی نقوش ان کرداروں کی تشکیل اور ان کی شناخت کا ناگزیر حصہ ہیں۔ یوں یہ کیفیت بلونت سنگھ کے بیانیہ کا نشانِ امتیاز ہے۔ یہ کہانیاں اگر بلونت سنگھ کی نہایت کامیاب کہانیاں ہیں، یا اگر ان کا شمار بلونت سنگھ کی بہترین کہانیوں میں کیا جاسکتا ہے تو اس کی بڑی وجہ ان کی ثقافتی تشکیل ہے جو تجسیم کا درجہ حاصل کر گئی ہے۔ 'گرنتھی' میں گرنتھی کی

ساری معنویت گوردوارے کی زمینی اور روحانی فضا، اور گوردوارے کے ثقافتی معمولات سے ہے۔ اس کہانی میں زندگی اسی فضا میں سانس لیتی ہے:

''ست نام۔ یہ الفاظ حسب معمول گرنتھی جی کے منہ سے نکلے اور ان کے قدم رک گئے، لیکن ان کے کچھہرے کا لٹکتا ہوا ازار بند گھٹنوں کے قریب جھولتا رہا۔''

گرنتھی پر الزام ہے کہ اس نے گوردوارے میں کسی عورت کا ہاتھ پکڑا ہے اور اس سے چھیڑ چھاڑ کی ہے چنانچہ فیصلہ کیا جاتا ہے کہ کل شنکرانت کا کام نمٹا کر پرسوں گرنتھی کو چلتا کر دیا جائے۔ گرنتھی اور اس کی بیوی کو معلوم ہے کہ جو الزام لگایا گیا ہے وہ بے بنیاد ہے لیکن ان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کیا کریں۔ اسی فکر میں گرنتھی کی آنکھ لگ جاتی ہے:

''جب جاگا تو تارے جھلملا رہے تھے۔ ہوا میں خنکی تھی۔ باڑے میں بوڑھا بیل سینگ ہلا رہا تھا اور اس کے گلے میں پڑی ہوئی گھنٹیاں بج رہی تھیں۔ گوردوارے کے اندر اس کے چھوٹے سے مکان کے صحن میں اس کی بیوی دہی بلو رہی تھی۔ وہی بلونے کی آواز اس بات کا یقینی ثبوت تھی کہ اب صبح ہونے والی تھی۔ ایک جھاڑن کاندھے پر ڈالے، وہ کھیتوں میں سے ہوتا ہوا باڑے میں واپس آیا اور بیل کی رسی کھول کر رہٹ کی طرف بڑھا۔

پرانی طرز کا یہ رہٹ سطحِ زمین سے بہت اونچا تھا۔ ایک اونچا گول چبوترا جہاں سے گوبر ملی مٹی نیچے گرتی رہتی تھی۔ چبوترے کے دونوں طرف گارے کی بے ڈول سی ٹیڑھی میڑھی دو دیواریں کھڑی تھیں۔ ان پر درخت کاٹ کر ایک طویل لٹھ ٹکا دیا گیا تھا۔ اس کے بیچوں بیچ چرکھڑی کی لکڑی گھسی ہوئی تھی پاس ہی دوسری چرکھڑی اس میں دانت جمائے کھڑی تھی۔ نچلی چرکھڑی کے پاس لکڑی کا کتا جو اس کو پیچھے کی جانب گھومنے سے روکتا تھا۔ جب بیل کو جوت دیا گیا اور چرکھڑیاں گھومنے لگیں تو کنواں عجیب سروں میں روں روں کی آواز نکالنے لگا۔''

ایک عرصے تک ٹھوکریں کھانے کے بعد وہ اس گوردوارے میں گرنتھی مقرر ہوا تھا۔ یہاں اس کو فراغت حاصل تھی۔ کہانی کا محور گرنتھی کی ذات اور مستقبل کی تشویش

ہے۔ ساری کہانی اسی فکر مندی اور پریشانی کے گرد گھومتی ہے کہ اب اس کا کیا ہوگا۔ ایک کے بعد ایک کئی واقعات ہیں، روزمرہ کے، گوردوارے کے معمولات کے، ان مقامات اور مناظر اور جانوروں اور پیڑ پودوں پر پرندوں کے جو گرنتھی کی زندگی کا حصہ ہیں، بیانیہ انھیں کے سہارے آگے بڑھتا جاتا ہے اور ہر ہر قدم پر گرنتھی کا کردار اپنی گونا گونی کے ساتھ اس ساری ثقافتی فضا کا حصہ بن بن کر ابھرتا رہتا ہے، اس کو اپنی بے گناہی کا احساس تو ہے ہی، ہر ہر واقعے کے بعد اس کا روحانی یقین بھی بڑھتا جاتا ہے کہ شاید کوئی صورت پیدا ہو:

''آج سنکرانت تھی

صفائی اور چھڑکاؤ کے بعد ٹاٹ فرش پر بچھایا گیا۔ گرنتھ صاحب پر سلک کے رومال ڈال دیے گئے۔ چوری بھی صاف کر کے رکھ دی گئی۔ پھر وہ اندر سے ہارمونیم، ڈھولکی، چمٹا، چھینے وغیرہ گانے بجانے کے ساز اٹھا لایا۔ اس کی بیوی پاس کھڑی داتون کر رہی تھی۔ انھوں نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا۔ دونوں کو اس بات کا احساس تھا کہ جب ان کو وہاں رہنا ہی نہیں تو ان کی بلا سے، وہ کام بھی کیوں کریں۔ لیکن یہ گورو گھر کا کام تھا۔ یہ تو گوردوارے کی سیوا تھی۔ کسی پر کیا احسان تھا۔ اپنی ہی آخرت کا سوال تھا... اور دونوں کے دلوں میں ایک مبہم سا احساس بھی تھا کہ ممکن ہے کوئی ایسی صورت نکل آئے کہ ان کا جانا منسوخ ہو جائے۔''

''ہاتھ میں سنکھ لیے وہ گوردوارے کی ٹوٹی پھوٹی چار دیواری سے باہر نکل آیا۔ دروازے کے قریب درخت کا ایک بھاری بھرکم تنا پانی کے گڑھے میں دھنسا پڑا تھا۔ ارد گرد گوردوارے کے وہ کھیت تھے جن میں اس نے خود ہل چلایا تھا، بیج بویا تھا۔ چاندنی اور اندھیری راتوں میں پانی سے سینچا تھا۔ تلائی کی تھی۔ ان کھیتوں سے اس کا کتنا گہرا تعلق تھا۔ اس کا پسینہ ان کھیتوں کی بھربھری مٹی میں جذب ہو چکا تھا۔ اب وہ اپنی امانت کسی صورت میں بھی واپس لینے کا حقدار نہ تھا۔ قریب ہی بڑ کا ایک بوڑھا درخت تھا جس کی بابت ایک روایت مشہور تھی۔ گوروؤں کے زمانے میں ایک نہایت پاکباز شخص اس گوردوارے میں سیوا کرتا تھا۔ اس نے اپنی عمر اسی جگہ گورو کے چرنوں میں بتا دی۔ یہاں تک کہ وہ بوڑھا ہو گیا...''

سنکھ بجانے کے بعد وہ باغ میں جاتا ہے، انگور کی آڑی ترچھی بیلوں کو لکڑیوں کے ساتھ لگا لگا کر باندھتا ہے۔ ہرے دھنیے اور مرچوں کی کیاری کو ٹھیک کرتا ہے۔ انار کے پیڑ خاموش سمادھی لگائے درویشوں کی مانند نظر آتے ہیں، باغ کا کتنا حصہ بیکار پڑا ہوا تھا، سوچتا ہے جھاڑیوں اور مدار کے خودرو پیڑوں کو صاف کر کے سبزیاں لگائے گا، وغیرہ۔

''بھٹی کے قریب اس نے کڑاہ پرشاد کا کُل سامان اکٹھا کر دیا۔ لکڑیاں اور موٹے موٹے اپلے بھی ایک طرف ڈھیر کر دیے اور سنکھ لے کر پھر درخت کے تنے پر جا کھڑا ہوا۔ تیسری مرتبہ سنکھ پور کر وہ دیر تک اسی جگہ کھڑا رہا۔ دھوپ چلچلا رہی تھی۔ آنکھیں دھوپ میں تپی ہوئی ہوا کی گرمی کو برداشت نہ کر سکتی تھیں۔ اس نے آنکھوں پر ہاتھ رکھ کر گاؤں پر نظر جمادی۔ شاید کوئی صورت نظر آ جائے۔''

بالآخر لوگ آنا شروع ہوتے ہیں۔ وہ ہاتھ پاؤں دھو کر پگڑی کو درست کرتا ہے۔ گلے میں زرد رنگ کا کپڑا ڈالے واہگورو واہگورو کہتا ہوا گرنتھ صاحب کے پاس جا بیٹھتا ہے:

''گرنتھ صاحب سے رومال ہٹا کر اُس کو احتیاط سے لپیٹ جلد کے نیچے دباتے ہوئے متبرک کتاب کو کھولا اور آنکھیں موند کر چنوری ہلانے لگا۔

لمبے لمبے گھونگھٹ نکالے عورتیں چار دیواری کے اندر داخل ہوئیں۔ ان میں سے بعض نئی نویلی دلہنیں تھیں جنھوں نے کہنیوں تک چوڑیاں پہن رکھی تھیں۔ سرخ رنگ کی قمیض اور شلوار میں گٹھڑی سی بنی ہوئی وہ بیر بہوٹیوں کی مانند دکھائی دیتی تھیں۔ گورو گرنتھ صاحب کے سامنے پیسے، بتاشے، پھول، تھالیوں میں دالیں، چاول، آٹا وغیرہ رکھ وہ ماتھا ٹیکتیں، اور ایک طرف بیٹھ جاتیں۔ لڑکوں میں بعض نے ہارمونیم پکڑ لیا۔ ایک لڑکا پچھلے تختے کو ہلا ہلا کر ہوا دینے لگا۔ دوسرا اپنی انگلیوں سے لکڑیوں کے سیاہ سپید سروں کو بے تحاشہ دبانے لگا۔ ایک نے ڈھولکی بجانی شروع کی۔ دو لڑکے بڑے بڑے چمٹے کو بجانے لگے۔ چھینے بھی چھنا چھن بولنے لگے۔ ادھر عورتیں آپس میں تبادلۂ خیال کرنے لگیں۔''

''اب مردوں کی آمد شروع ہوئی۔ موٹے کھدّر کے تہبند باندھے، گھٹنوں تک لمبے کرتے پہنے، سروں پر آٹھ آٹھ دس دس گز کلف لگی پگڑیاں لپیٹے، ہاتھوں

میں لوہے اور پیتل کی شاموں والی مضبوط لاٹھیاں تھامے اور اپنی داڑھیوں کو خوب چکنا کیے ہوئے آئے اور ماتھا ٹیک ٹیک کر وہ ادھر اُدھر بیٹھنے لگے۔ ان میں سرو قد مضبوط نوجوان بھی تھے جن کے تہبند رنگ دار تھے۔ تہبند کے پچھلے حصے ایڑیوں میں گھسٹتے آتے تھے۔ بعض جو شلواریں پہنے ہوئے تھے ان کی رنگین ریشمی ازار بند خاص طور پر گھٹنوں تک لٹک رہے تھے۔ پگڑی کے شملے اکڑے ہوئے۔ ایسے چھیل چھبیلے بھی تھے جنھوں نے پگڑی کا آخری سرا گھما پھرا کر پگڑی کے اگلے سرے پر آن ٹھونسا تھا جیسے کسی پلے ہوئے مرغ کے سر پر اس کی شاندار کلغی۔

مردوں کے پہنچ جانے پر کارروائی شروع ہوئی۔ چند نوجوانوں نے بڑھ کر ساز سنبھالے، ایک ایک الائچی اور لونگ منہ میں ڈال کر ساز بجانے شروع کیے، ہارمونیم کے ساتھ تال پر ڈھولکی بجنے لگی۔ چمٹے والے نے جھوم جھوم کر چمٹا بجانا شروع کیا۔ ادھر چھینے بھی ٹکرائے، ہارمونیم والے نے منہ کھول کر ایک طویل ''ہو'' کی آواز نکالنے کے بعد گایا:

اتھے بیٹھ کے نہیں رہنا میلہ دو دن دا

اتنا کہہ کر وہ مسلسل منہ ہلانے لگا۔ ڈھولکی والے کی گردن ہلتی تھی تو چمٹے والے کا دھڑ۔

جب ایک مرتبہ کارروائی شروع ہوگئی تو سرکردہ اصحاب نے آپس میں کانا پھوسی شروع کر دی۔ کئی مسائل زیرِ بحث تھے۔

شبد کیرتن کے بعد سری گورو گرنتھ صاحب کی پوتر بانی پڑھ کر حاضرین کو سنائی گئی۔ اس کے بعد گرنتھی چوکی پر سے اترا اور ارداس (دعا) کے لیے گورو گرنتھ صاحب کے سامنے ہاتھ باندھ کر کھڑا ہوگیا۔ حاضرین نے بھی اس کی پیروی کی۔ سب لوگ ہاتھ جوڑ کر کھڑے ہوگئے۔ گرنتھی نے آنکھیں بند کر لیں اور ارداس شروع کر دی:

پرتھم بھگوتی سمر کے گورونانک لئی دھیائے
پھر انگد گورتے امرداس رامداسے ہو سہائے...''

ارداس کے بعد گرنتھی دل ہی دل میں کہتا ہے ''سچے پادشاہ سے دلوں کا حال چھپا نہیں۔'' پھر، جو بولے سو نہال ست سری اکال، کڑاہ پرشاد بنتا ہے۔ لوگوں کے

رخصت ہونے کے بعد چند بڑے لوگ بیٹھے رہ جاتے ہیں۔ جو پرشاد باقی تھا وہ ان کو بانٹ دیا جاتا ہے۔ حساب کتاب ہوتا ہے اور گرنتھی سے کہا جاتا ہے کہ رخصت ہونے سے پہلے چابیاں بگا سنگھ نمبردار کو دے دے۔ گرنتھی کی سب امیدیں ختم ہو جاتی ہیں۔ بیوی سامان باندھنا شروع کرتی ہے اور گرنتھی اضطراب زدہ اِدھر اُدھر ٹہلنے لگتا ہے۔

''اپنے دونوں ہاتھ پشت پر باندھے وہ تالاب کے قریب کھڑا ہو کر اُس کے سبزی مائل پانی کو دیکھنے لگا۔ اس کے کنارے ٹوٹ پھوٹ گئے تھے۔ ایک دو جگہ سے سیڑھیوں کی اینٹیں بھی اکھڑ گئی تھیں۔ کائی جمی ہوئی تھی۔

اس کے قریب پرانی سمادھی تھی جس کی دیواروں پر سے جا بجا چونا اکھڑا ہوا تھا۔ اس کی دیواروں پر پرانے زمانے کی رنگ دار تصاویر بنی ہوئی تھیں۔ درخت کی چھاؤں تلے بابا نانک بیٹھے ہوئے تھے۔ ایک جانب بھائی بالا اور دوسری طرف بھائی مردانہ۔ درخت کی شاخ سے پنجرا لٹک رہا تھا جس میں ایک سرخ چونچ والا طوطا صاف دکھائی دے رہا تھا۔ اسی حجرے میں ساتویں گورو صاحب پرماتما کی یاد میں مصروف رہتے تھے۔ تین چار برس پہلے کی بات تھی کہ ایک سکھ اسی حجرے میں بیٹھ کر بلا ناغہ بھگتی کیا کرتا تھا۔ ایک مرتبہ رات کے وقت یکا یک حجرہ منور ہوگیا، ذرہ ذرہ دکھائی دینے لگا۔ اتنے میں ایک نورانی صورت نظر آئی... لیکن وہ سکھ جلوے کی تاب نہ لا سکا۔ وہ بھاگ کر باہر نکل آیا اور فی الفور گونگا ہوگیا۔ اس کے بعد کسی نے اس کو بولتے نہیں سنا... گرنتھی نے حجرے کا دروازہ کھول کر اس کے نمدار فرش پر اپنا ننگا پاؤں رکھا اور چپ چاپ کھڑا ہو گیا۔ اتنے میں اس کی بیوی وہاں آئی اور اس کی متغیر صورت دیکھ کر کچھ پریشان سی ہوگئی۔ وہ اس کو اپنے ساتھ لے گئی۔''

بالآخر سورج ڈوب جاتا ہے۔ تاریکی بڑھنے لگتی ہے۔ گرنتھی باڑے کے قریب چارپائی پر کہنیاں ٹیکے اداس بیٹھا ہے کہ بنتا سنگھ کندھے پر پھاوڑا رکھے نمودار ہوتا ہے جو کسی جرم کی پاداش میں قیدِ بامشقت کاٹ کر آیا ہے۔ اس کے بعد وہ ہوتا ہے جس کے لیے یہ ساری کردار سازی اور فضا سازی کی گئی تھی یعنی گرنتھی کی بپتا سننے کے بعد وہ گوردوارے کے خود ساختہ چودھریوں کو للکارتا ہے اور گرنتھی سے کہتا ہے، 'تم ڈنکے

کی چوٹ پر یہیں رہو گے۔ میں دیکھوں گا کون مائی کا لال تم کو نکالتا ہے'۔ غرضیکہ طاقت کے بل پر جرم کی تعبیر بدل جاتی ہے۔ اگلے دن صبح ہوتے ہی مشہور ہو جاتا ہے کہ گرنتھی بیچارہ تو معصوم ہے ساری شرارت لاجو نے خود کی تھی۔ دیکھا جائے تو سارا بیانیہ خلقیہ ہے اور سارا خلقیہ بیانیہ۔ اب آخر میں اس وضاحت کی ضرورت نہیں رہ جاتی کہ جس طرح آرکی نقش بلونت سنگھ کے بیانیہ کی پہچان ہے، اسی طرح یہ خلقیہ اور ثقافتی جغرافیہ بھی بلونت سنگھ کے بیانیہ میں گندھا ہوا ہے، اور رومان سازی کا حصہ ہے۔

3

جن خصائص کا اب تک ہم ذکر کر آئے ہیں یعنی مردانگی کا آرکی نقش، یا فطرت جو ہنوز آلودہ نہیں ہوئی، اور اپنی اصل سے قریب تر ہے، یا انسانیت جو عمل آوری کے لیے اپنے باطن ہی سے رجوع کرتی ہے یا جذبہ وجدان سے جو خود انسانیت کا شرف اور اس کا جوہر (Essence) ہے، اصلاً یہ سب رومان ہی ہے، یا اس کے متنوع اجزا جن کو سمیٹنا ان کو محدود کرنا ہے۔ یہ تصور جو کہیں آرکی ہے، کہیں عنصری، کہیں زمینی، بطور قدر اسی شرف سے عبارت ہے۔ اس کے اوصاف اور امتیازات رومانیت ہی کے اجزا ہیں، نیز فطرت کی دوشیزگی، اس کا اچھوتا پن، یا معاشرت کا آلائشوں سے پاک ہونا بھی اسی رومان کی پرتیں ہیں جہاں پیچیدگیاں سلجھ جاتی ہیں اور انسانی شرف اور جوہری نیکی بالآخر غالب آتے ہیں اور زندگی کے حسن، حق اور خیر کی توثیق کرتے ہیں۔ مگر واضح رہے کہ یہ بلونت سنگھ کی فنکاری کا صرف ایک رُخ ہے، زیادہ تر یہی رُخ سامنے رہتا ہے۔ زیادہ تر لکھنے والوں نے اسی رخ سے سروکار رکھا ہے۔ عین ممکن ہے خود بلونت سنگھ کو یہی رُخ مرغوب ہو اور خود انھوں نے بھی اسی سے سروکار رکھا ہو، لیکن حقیقت یہ ہے کہ بلونت سنگھ کے یہاں جس طرح رومان اور رومان کے اعیان و اقدار معنویت رکھتے ہیں، ان کی شکست یعنی شکستِ رومان کی کارفرمائی اور ان اقدار کا تہس نہس ہونا بھی اتنی ہی معنویت رکھتا ہے۔ البتہ یہ کیفیت بھی سائیکی کے گہرے نقوش

سے ابھرتی ہے، اور اس کا ثقافتی قالب بھی جڑوں کا پیرایہ رکھتا ہے، لیکن شق ایک اور شق دو کی کہانیوں میں نیکی جس قدر حسین، روح پرور، اور مشکل کشا تھی، یہاں نیکی کا لبادہ اتنا ہی تارتار ہے، حقیقت اتنی ہی تلخ ہے، توقعات بکھرتی ہیں، انسان خود اپنے ہاتھوں اپنے آدرشوں کا گلا گھونٹتا ہے۔ اس مضمون کے باقی حصے میں زیادہ تر بحث بلونت سنگھ کے بیانیہ کے اسی دوسرے رُخ سے کی جائے گی۔

تعجب نہ ہونا چاہیے کہ بلونت سنگھ کی بعض بہترین کہانیاں اس زمرے میں بھی آتی ہیں، یہ کہانیاں فنی چابکدستی اور جمالیاتی اثر پذیری میں پہلی شق کی کہانیوں سے کسی طرح کم نہیں، بلکہ حقائق کی سفاک ترجمانی میں کچھ زیادہ ہی کارگر ہیں، بالخصوص 'پہلا پتھر'، 'وچیلے'، 'دلیش بھگت' اور 'کالی تتری'۔ ویسے تو میں 'کٹھن ڈگریا' 'دیمک'، 'سمجھوتہ' اور 'پیپرویٹ' کو بھی اسی میں شامل کروں گا، لیکن بوجوہ ان کی بحث شق چار میں شہری کہانیوں کے ساتھ اٹھائی جائے گی۔ 'پہلا پتھر'، 'وچیلے' اور 'دلیش بھگت' گاؤں کی فضا سے شہروں کی طرف آنے کی کہانیاں ہیں اور آسان سا نتیجہ یہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ شکست رومان کی فنکاری شہری آلودگی سے مہمیز ہوئی ہے، لیکن یہ توقع 'کالی تتری' اور اسی قبیل کی دوسری کہانیوں کی موجودگی سے شکست ہو جاتی ہے، جو رومانی توقعات کو اتنا ہی شکست کرتی ہیں جتنا جگا یا جستا یا دیدار سنگھ ان توقعات کو اُبھارتے اور ان کی تکمیل کرتے ہیں۔

'وچیلے 38' شرنارتھیوں کے مغربی پنجاب سے نکل کر جالندھر شہر کے ایک غیر آباد علاقے میں آبسنے والوں کی کہانی ہے، جہاں ایک طرف ہجرت کر جانے والوں کے مکانوں کے کھنڈر تباہی اور بربادی کی داستان کہتے ہیں تو دوسری طرف سکھوں اور ہندوؤں کے کچھ مکان صحیح و سالم بھی موجود ہیں۔ انھیں میں سردار بدھ سنگھ کا مکان بھی ہے۔ سردار بدھ سنگھ شام پاٹھ کرتے، مالا جپتے، اور سکھ مُنی صاحب پڑھتے تھے اور دوسروں کو بھی پڑھنے کی تلقین کرتے تھے۔ فسادات کے بعد جب پانسہ پلٹتا ہے تو انھوں نے دہشت زدہ بھاگنے والوں کی جائدادیں کوڑیوں کے مول خریدیں، اور پھر

شرنارتھیوں کے ہاتھوں زیادہ سے زیادہ داموں پر بیچ کر خوب منافع کمایا۔ اسی کے ساتھ پوجا پاٹھ میں بھی شدت آئی اور سردار بدھ سنگھ کا چہرہ نورِ معرفت سے دمکنے لگا۔ یہاں آکر بسنے والوں میں ایک غریب خاندان بساکھا سنگھ کا بھی تھا۔ دو لڑکے، تین لڑکیاں اور جوان ہوتی ہوئی چھوٹی بہنیں، مار دھاڑ سے بچتے بچاتے یہ لوگ سردار بدھ سنگھ کے پڑوس میں ایک بوسیدہ مکان میں بس گئے تھے۔ بساکھا سنگھ رات دن محنت مزدوری کرتا لیکن کنبہ کا پیٹ بھرنا مشکل تھا۔ سردار بدھ سنگھ کے پوجا پاٹھ سے وہ بہت متاثر تھا۔ بساکھا سنگھ کی خواہش تھی کہ کہیں سے دو چار سو روپیہ مل جائے تو چھوٹی موٹی دکان ہی کھول لے، لیکن مدد مانگنے پر بدھ سنگھ کہتے: بساکھا سنگھ جی! گوردوارے جایا کرو، پاٹھ کیا کرو، شردھا رکھو— گورو کے گھر میں کیا نہیں ہے جو مانگو گے ملے گا۔'' بساکھا سنگھ کے گھر میں کئی بار آٹا تک نہ ہوتا اور بچے بلکتے، لیکن وہ بلا ناغہ بدھ سنگھ جی کے درشن کرتا، بڑی عقیدت سے ان سے گیان دھیان کی باتیں سنتا اور اس پر وجد طاری ہو جاتا۔ لیکن رفتہ رفتہ اسے یہ باتیں ڈھونگ معلوم ہونے لگیں۔ ایک شام:

> ''دو کمروں میں سے ایک میں گورو گرنتھ صاحب کا پرکاش کیا گیا تھا۔ اس کمرے میں موت کی سی خاموشی طاری تھی۔ گورو گرنتھ صاحب اُونچے چبوترے پر رنگین رومالوں میں لپٹے ہوئے تھے۔ ان کے آگے دری پر بچھے ہوئے رومال کے دامن میں چند رنگین پھول دکھائی دے رہے تھے۔ مکھیاں جھلنے کی چنوری کے سفید بال گھوڑے کی ایال کی طرح ایک جانب کو لٹکے ہوئے تھے۔ دائیں بائیں چھوٹے گلدان اور ان میں باسی گھاس میں چند پھول اڑے سے دکھائی دے رہے تھے۔ چونکہ بجلی ابھی وہاں نہیں آئی تھی، اس لیے چھوٹا سا خوبصورت لیمپ چوکی پر دھرا رہتا تھا۔ ایک طرف دیوار پر گورونانک صاحب کی بڑی سی تصویر تھی جس میں وہ نام جپتے ہوئے دکھائے گئے تھے۔ آنکھیں بھگتی رس میں ڈوبی ہوئیں، ہاتھ میں مالا 'نام خماری نانکا چڑھی رہے دن رین۔' انھوں نے لوگوں کی گاڑھی کمائی کا روپیہ نہیں کھایا تھا بلکہ انھوں نے سچا سودا کیا تھا جس پر باپ نے انھیں بری طرح پیٹا تھا...
>
> سردار جی نے گاؤ تکیہ بغل میں دبایا اور قریب کی الماری سے سبز رنگ کی

جلد والی ایک موٹی سی کتاب نکالی۔ اس میں مختلف بھگتوں کا کلام مع تشریح کے درج تھا۔ سردار جی نے بڑے انہماک سے کلام سنانا شروع کیا۔۔۔''

پروگرام ختم ہونے کے بعد سردار بدھ سنگھ نے بساکھا سنگھ کو بتایا کہ ''آج انھوں نے پستول خریدا ہے، ویبلے اڑتیس بور — آٹومیٹک — زمانہ خراب ہے۔'' بساکھا سنگھ کا منھ کھلا کا کھلا رہ جاتا ہے وہ پستول کو ہاتھ میں لے کر حیرت زدہ دیکھتا ہے کہ ایک طرف تو ایک یا دو سو روپے کا نہیں، چودہ سو کا پستول، اس پر بھی سردار بدھ سنگھ کے لیے سستا اور دوسری طرف روٹیوں کے لالے۔ وہ دستے کو مضبوطی سے تھام کر انگلی لبلبی پر رکھ دیتا ہے ''کیسا گیان دھیان اور کیسی باتیں — اب مذہب صرف دو رہ گئے ہیں۔ ایک، دوسروں کا خون چوسنے اور انھیں لوٹنے والوں کا مذہب اور دوسرا لٹنے والوں یا زندگی کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کے لیے ترسنے والوں کا مذہب — '' سردار بدھ سنگھ ہڑ بڑا کر چارپائی سے اٹھتا ہے تو تپائی کو دھکا لگنے سے لیمپ گر جاتا ہے اور غالیچے میں آگ لگ جاتی ہے۔ سیڑھیوں کا راستہ بند ہے، سامنے بساکھا سنگھ کھڑا ہے، تنی ہوئی گردن، چوڑے شانے۔۔۔ دیکھتے ہی دیکھتے آگ پھیل جاتی ہے۔

ایک تعبیر یہ ہوسکتی ہے کہ بساکھا سنگھ اسی آر کی نقش ہی کا ایک روپ ہے، جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا، اور نیکی کا ضامن ہے، لیکن یہاں معاملہ اوّل تو جوہری نیکی یا شرف کا نہیں، ریاکاری اور اس کے خلاف حق و انصاف کی طلب کا ہے، دوسرے یہاں مذہب کا وہ روپ ہے جو ناجائز دولت اور ہوس کے ساتھ غیر مقدس سمجھوتے میں ہے یعنی مذہب کا استحصالی پہلو جس کو مقتدر طبقہ دھوکا دہی اور ریاکاری کی ڈھال کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ بلونت سنگھ مذہبی استحصال اور منافقت کے خلاف احتجاج کی للکار بن جاتا ہے۔ غرضیکہ بنیادی مسئلہ شرف نہیں بلکہ خودغرضی اور کمینگی ہے جو شرف کا رد ہے، لیکن یہ کمینگی بھی شرف ہی کی طرح انسانی سرشت کا حصہ ہے۔

اسی طرح 'پہلا پتھر' بھی انسانی فطرت کے گھناؤنے اور پست پہلوؤں کو سامنے لانے کے اعتبار سے بے مثال کہانی ہے۔ بلونت سنگھ کے پورے افسانوی سرمایے میں

اس نوع کی دوسری کہانی نہیں ہے۔ وہیلے 38 کی اپنی اہمیت ہے، لیکن اس میں شاید ہی دو رائے ہو کہ 'پہلا پتھر' 'وہیلے 38' سے بڑی کہانی ہے۔ تناظر یہاں بھی فسادات اور مذہب کا ہے، لیکن مسئلہ یہاں ہوسِ زر کا نہیں، جنسی ہوس کا ہے جو فطرتاً مردانگی کا حصہ ہے۔ اس سے یہ بھی کھلتا ہے کہ جبر فقط طبقاتی نوعیت نہیں رکھتا۔ جبر کے کئی چہرے ہیں۔ ان میں سے ایک چہرہ مردانگی کا بھی ہے جو معاشرتی طور پر عورت کے خلاف جبر کو ہمیشہ روا رکھتا ہے۔ مذہب فقط آلہ کار ہے، وہی مذہب جس کو دوسرے فرقے کی عورتوں کی عصمت دری اور آبروریزی کا جواز بنایا جاتا ہے، لیکن خود اپنے فرقے میں مسئلہ ہوس کا ہو تو وہی مذہب بالکل بے معنی ہو جاتا ہے، اور استحصال کی نوعیت اور گہرا جاتی ہے۔ وہیلے 38 میں کردار صرف دو ہیں، جب کہ 'پہلا پتھر' میں سردار ودھاوا سنگھ کی پرانی کشادہ حویلی میں ایک پوری دنیا آباد ہے۔ اس میں عظیم الجثہ سردار ودھاوا سنگھ کے علاوہ ان کی دو بھاری بھرکم سردارنیاں ہیں، فرنیچر ٹھونکنے اور لکڑی چھیلنے والے دل پھینک کاریگر ہیں، لیبل پرنٹنگ پریس کے کارکن ہیں، مغربی پنجاب سے اُجڑ کر آنے والے کچھ خاندان، اور ان کی جوان ہوتی ہوئی لڑکیاں ہیں، اور ان کے گرد منڈلانے والے دل پھینک نوجوان ہیں۔ مشاہدے کی باریکی، گھریلو فضا کی بازیافت، سکھ معمولات، اور مکالموں کی برجستگی یہاں بھی کمال پر ہے، علاوہ ازیں سکھ کاریگروں کی گفتگو میں جو پھکڑپن اور زندگی سے معمور شوخی اور شرارت ہے، اس سے پوری کہانی زندگی کے لمس سے تھرتھراتی رہتی ہے۔ کہانی میں تہ نشیں الم ناکی کے پیش نظر شوخی اور خوش وقتی کا یہ تناظر انجام کے قریب ایک گہری Irony کو راہ دیتا ہے جس سے کہانی کی معنویت گہری ہو جاتی ہے اور درد کی فضا میں وہ جبر آشکارا ہوتا ہے جو مرد کی کمینگی اور ہوس کا زائیدہ ہے اور جو مذہبوں، فرقوں اور اپنوں بیگانوں سب کے آر پار کارگر ہے۔

'پہلا پتھر' کے شروع میں انجیل کی اس روایت کا تناظر ہے جس میں ایک عورت بدکاری کرتی ہوئی پکڑی گئی ہے اور اس کو سنگسار کرنا مطلوب ہے۔ چنانچہ فیصلہ کیا جاتا

ہے کہ جس نے کوئی گناہ نہ کیا ہو، وہ اس کو پہلا پتھر مارے۔ سردار ودھاوا سنگھ کی پرانی حویلی میں جسے مذاق سے شاہی اصطبل کہا جاتا تھا، اور جس کے ایک حصے میں فرنیچر کا کارخانہ اور دوسری طرف لیبل چھاپنے کا پریس تھا، اس میں آکر بسنے والے رفیوجیوں میں گھکّی کا باپ دیوی داس بھی تھا۔ سردار جی نے حویلی کے بغل والی دکان اور مکان ترس کھا کر اس کو کرایے پر دے دیا تھا اور وہ پنساری کی دکان کرنے لگا تھا۔ اس کی تین بیٹیاں تھیں، گھکّی سب سے خوبصورت اور بانکی تھی۔ موقع پا کر سب سے پہلے رندہ چلانے والے باج سنگھ نے اسی کی چمّی لی تھی، اس کے بعد دوسروں کے لیے راستہ صاف ہوگیا تھا۔ سردار جی کے بیٹے، ان کے بیٹوں کے دوست اور کارندے وغیرہ سب ایک آدھ چمّی کی تاک میں رہتے تھے۔ گھکّی سے چھوٹی نِکّی تھی اور سب سے چھوٹی سانولی جو اندھی تھی۔ باج سنگھ جس کو اس کے چیلے چانٹے 'باج' کے نام سے پکارتے تھے، گھسٹر م گھساڑ قسم کا آدمی تھا، ''صورت گھناؤنی، ہونٹ موٹے، ایک آنکھ میں پھولا، نتھنوں سے بال نکلتے ہوئے'' دس برس پہلے اس کی بیوی مر گئی تھی۔ گھکّی نوک پلک اور خدوخال میں غضب تھی تو نِکّی اعضا کی متناسب بناوٹ، تناؤ اور تڑپ سے قیامت تھی۔ سانولی دونوں بہنوں سے کم گوری تھی، خدوخال گوارا لیکن عمر کے ساتھ ساتھ اس کے اعضا کی کشش بڑھ رہی تھی۔ ویسے تو کاریگر چھوٹی اور بڑی سردارنی سے مذاق کرنے میں بھی نہ چوکتے، لیکن تاک میں گھکّی اور نِکّی کی رہتے۔ حویلی کی فضا چھیڑ چھاڑ اور دل لگی سے معمور رہتی:

''کنستر نلکے کے نیچے رکھ کر باج نے دستی کے دو چار ہاتھ ہی چلائے ہوں گے کہ سامنے سے نِکّی جلد جلد قدم اٹھاتی ہوئی اس کی جانب آئی اور آتے ہی بولی: ''کنستر اٹھاؤ تو...''

باج کی خوشی کا بھلا کیا ٹھکانہ تھا۔ داتن چباتے چباتے اس کا منہ رک گیا۔ آنکھوں کے گوشے شرارت اور حرمزدگی کے باعث سمٹ گئے۔ ''نی کڑیے کی گل اے۔''

''اے دیکھ گل وَل کچھ نہیں۔ کنستر ہٹا جھٹ پٹ۔''

باج نے دانت پیس کر ہاتھ پھینکا، لیکن معلوم ہوتا ہے کہ نکّی پہلے ہی سے تیار تھی۔ جھپ سے پیچھے ہٹ کر بدن چرا گئی اور نیم معشوقانہ انداز سے چلاّ کر بولی۔
''ہم کیا کہہ رہے ہیں کنستر ہٹانا۔''
باج نے کنستر ہٹا دیا۔ ''لو جانی پیو اور جیو۔ جیو اور پیو۔''
نکّی نے نل کے نیچے ہاتھ رکھ دیا اور قدرے انتظار کے بعد انجن کی سیٹی کی سی آواز میں چلائی۔ ''اے ہے... دستی ہلاؤ۔''
باج نے صوفیانہ رمز کے ساتھ جواب دیا۔ ''تم ہی ہلاؤ نا دستی...''
''دیکھو تنگ مت کرو۔''
''اری نام نکّی ہے تو اس کا متبل یہ تو نہیں کہ تو سچ مچ نکّی (چھوٹی) ہے۔''
''چھوٹی نہیں تو کیا بڑی ہوں۔'' نکّی نے نچلا ہونٹ ڈھیلا چھوڑ کر شکایت آمیز نگاہ اس پر ڈالی۔
اب باج نے بڑی فراخ دلانہ ہنسی ہنس کر دستی ہلانی شروع کی۔
پانی پی کر نکّی بھاگنے لگی تو باج نے فوراً اس کی کلائی دبوچ کر ہلکا سا مروڑا دے دیا۔
''اوئی۔''
''کیا ہے؟''
''میری کلائی ٹوٹ جائے گی۔''
''یہاں دل جو ٹوٹا پڑا ہے۔''
''چھوڑ نا! کوئی دیکھ لے گا۔''
سردار جی کے یہاں ان کے ایک ہندو دوست اپنے بال بچوں سمیت آکر ٹھہرے۔ ان کا ایک نوجوان لڑکا تھا چمن، گھکی اور وہ ایک دوسرے پر مرنے لگے۔ راز و نیاز اس حد تک بڑھا کہ گھکی حاملہ ہوگئی۔ گھکی نے جب شادی پر زور دیا تو وہ فوج میں بھرتی ہونے کے بہانے غائب ہوگیا، اور گھکی اس کو چٹھیاں لکھتی رہ گئی۔ راز

کھلا تو بڑے سردار جی نے دیوی داس کو پھٹکارا، تمھاری بیٹی کی یہ ہمت، فوراً شادی کر دو ورنہ مکان دکان دونوں سے خارج۔ غرض گھکی کو گھن لگ گیا۔ وہ جو نازک اور شگفتہ پھول کی مانند تھی، ہڈیوں کا ڈھانچ رہ گئی۔ نکی اب حویلی کی جان تھی۔ اس کا سلسلہ پریس میں لیبل چھاپنے والے جل ککڑ سے تھا جو شادی شدہ تھا۔ پھر دفعتاً نکی غائب ہوگئی۔ بڑی بہن کا انجام دیکھ چکی تھی، شاید اس نے کنویں میں چھلانگ لگا دی۔ سب سے چھوٹی سانولی پر جو اندھی تھی، کلدیپ فریفتہ ہوا جو امتحان دینے کے لیے آیا ہوا تھا۔ ایک رات اچانک سانولی کارخانے میں اکیلی داخل ہوئی۔ بلونت سنگھ نے اس منظر کو جس طرح بیان کیا ہے دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے:

''چراغ کی تھرتھراتی ہوئی لَو کی مدھم روشنی میں ایک لڑکی اندر داخل ہوئی

سانولی!!

باج دو قدم پیچھے ہٹ گیا۔

حاضرین میں سے سب کی آنکھیں دروازے پر لگی ہوئی تھیں۔ سانولی کو دیکھ کر قریب تھا کہ ان کے منہ سے بے اختیار مختلف آوازیں نکل جائیں، لیکن باج کے اشارے پر وہ اسی طرح چپ چاپ بیٹھے رہے۔

سانولی اور آگے بڑھی۔ اس کا گول گول چہرہ، نوخیز جوانی کی حدّت سے تمتمائی ہوئی چہرے کی جلد، قدرے موٹے اور بھرپور ہونٹ۔ چکنے گال... ان سب چیزوں کے حسن کو پہلے کسی نے قابلِ توجہ نہیں سمجھا تھا۔ ان سب دِل لیوا خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کے چہرے پر شیر خوار بچے کا سا بھولپن ہویدا تھا۔

لیکن اتنی رات گئے وہ وہاں کیا کرنے آئی تھی؟

سانولی نے ہاتھ پھیلا کر اس اونچی اور بھاری بھرکم میز کا سہارا لیا جس پر باج فرنیچر بناتے وقت مختلف حصوں پر رندہ کیا کرتا تھا۔ لڑکی نے منہ کھولا اور سرگوشی میں بولی: ''باج، چاچا!''

''ہاں۔'' باج نے داڑھی پر ہاتھ پھیرا۔

سانولی نے گردن اِدھر اُدھر گھما کر کوئی اور آواز سننے کی ناکام کوشش کی۔

پھر اس نے رازدارانہ لہجے میں دریافت کیا ''تم اکیلے ہو؟''

یہ سن کر سب نے گردنیں آگے کو بڑھائیں۔ ان کی آنکھیں پھیل گئیں۔

باج نے آواز کا لہجہ بدلے بغیر جواب دیا۔

''ہاں سانولی! میں اکیلا ہوں۔''

''کہاں ہو؟'' یہ کہہ وہ بازو پھیلا کر ہاتھ ہلاتی ہوئی آگے بڑھی۔ پھر اس نے اسے چھولیا۔

''سانولی! تم اس بَخَت یہاں کیوں آئی ہو؟''

''کیوں اس وَخت کیا ہے؟''

''اس بَخَت رات ہے تم... تم جوان ہو... کرِیب رکریب۔''

''میرے لیے رات اور دن ایک برابر ہیں۔''

''لیکن اس بَخَت رات کے گیارہ بج چکے ہیں... اور پھر تم اکیلی ہو۔''

یہ سن کر سانولی کے صاف ستھرے چہرے پر اذیّت کے آثار پیدا ہوئے وہ حیران ہو کر بولی۔

''پَر باج چاچا! بھلا تمھارے پاس آنے میں کیا برائی ہوسکتی ہے۔ تم تو دیوتا ہو...''

باج ٹھٹھک کر پیچھے ہٹا۔

''تم نہیں جانتے چاچا۔'' سانولی نے پھر کہنا شروع کیا۔ ''جب کبھی لالہ (باپ) مجھے گئے ہوتا ہے تو میں سوچتی ہوں کہ کوئی بات نہیں میرا باج چاچا جو ہے۔ وہ مجھے لالہ سے کم پیار تو نہیں کرتا... ٹھیک ہے نا۔''

باج بولا۔ ''ہاں سانولی! یہ سچ ہے... لیکن... اس بخت تم جاؤ۔''

''نہیں، نہیں چاچا میں تم سے باتیں کرنے آئی ہوں۔''

سب دم بخود۔

''کیا باتیں کرنا چاہتی ہوں؟''

''باج چاچا!'' اب سانولی کی آواز بدل گئی۔ اس نے توقف کیا اور پھر

بولی۔ ''باج چاچا!... کلدیپ بابو بہت اچھے ہیں... وہ کہتے تھے کہ میری آنکھیں ٹھیک ہو سکتی ہیں۔ میں جنم کی اندھی نہیں ہوں نا! اس لیے... اور... وہ... کہتے تھے کہ تم سے بیاہ... بیاہ کروں گا۔''

اس پر باج نے اپنی داڑھی کو مضبوطی سے مٹھی میں پکڑ لیا۔ ''کون کلدیپ؟''

''وہ جو نئے آئے تھے، وہی ناں!''

''کیا کہتا تھا وہ...''

''وہ کہتے تھے۔ سانولی! تم مجھے بڑی پیاری لگتی ہو۔ میں کہتی میں اندھی ہوں، بھلا اندھی لڑکیاں بھی کسی کو پیاری لگتی ہیں۔ وہ کہتے باؤلی! پیار کیا نہیں جاتا، ہو جاتا ہے... پر چاچا! ان کو گئے پندرہ دن ہو چکے ہیں۔ لوٹ کے نہیں آئے... اور... اور...''

یہ کہتے کہتے سانولی نے اپنی بے نور آنکھوں کو اور پھیلایا جیسے کچھ دیکھنے کی کوشش کر رہی ہو اور پھر جھینپ کر بولی: ''... اور میرا پاؤں بھی بھاری ہے...''

باج نے دفعتہً کھل جانے والے اپنے منہ پر ہاتھ رکھ لیا۔

''لالہ بہت دُکھی ہے۔ وہ کہتا ہے گھگّی اور بگّی دونوں کھراب ہیں۔ چ باج چاچا۔ لالہ بے حد دُکھی ہے۔ وہ رات رات بھر روتا رہتا ہے... مجھے گلے سے لگا کر کہتا ہے۔ یہ میری رانی بیٹا ہے۔ اسے پاپ چھو کر بھی نہیں گیا... لیکن اسے نہیں ملوم کہ میرا پاؤں بھی... میں سوچتی ہوں کہ اگر کلدیپ بابو نہ آئے تو... لالہ کو ملوم ہو جائے گا وہ مر جائے گا۔ ایک دم مر جائے گا... لیکن وہ جرور آئیں گے... ہیں نا! چاچا! وہ آئیں گے نا؟''

سب لوگ دم سادھے بیٹھے رہے۔

سب سناٹے میں آجاتے ہیں، کئی دن گزر جاتے ہیں:

''پنجاب برباد ہو رہا تھا— وارث شاہ کا پنجاب، گندم کے سنہرے خوشوں والا پنجاب، شہد بھرے گیتوں والا پنجاب، ہیر کا پنجاب، کونجوں اور رہٹوں والا پنجاب!! اور اس کی ایک بے نور آنکھوں والی حقیر بیٹی بھی برباد ہو رہی تھی۔'' اچانک ایک رات سانولی پھر کارخانے میں آتی ہے، روکھے بکھرے ہوئے بال،

> بازو پھیلے ہوئے، اعضا میں لرزش، ''باج چاچا! وہ آگئے وہ آگئے — وہ کہتے ہیں، سانولی مجھے ماپھ کر دو۔ ہم کوئی امیر نہیں ہیں، لیکن ہم تمھے دلّی لے جائیں گے — تمھاری آنکھیں بھی ٹھیک ہو جائیں گی۔'' سب دم بخود رہ جاتے ہیں۔ تھوڑی دیر کے بعد جب کاریگروں کا ٹولہ باہر نکلتا ہے تو انھیں دیوار کے ساتھ ایک مٹیالہ بت سا نظر آتا ہے۔ ''سانولی! تم ابھی گھر نہیں گئیں۔'' ''باج چاچا نہ جانے میرے دل کو کیا ہوگیا ہے۔ کچھ سوجھتا ہی نہیں — ایسی خوشی کی بات کیسے ہوسکتی ہے، تمھیں یقین نہیں آتا نا؟''

اس دلدوز منظر کے ساتھ کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ سانولی کی بے نور آنکھوں میں لرزتے ہوئے آنسو کی طرح ایک ایسا سوال چھوڑ کر جس کا جواب کسی کے پاس نہیں۔ نہیں کہا جاسکتا کہ سانولی کا دماغ چل گیا یا اس نے کوئی خواب دیکھا یا کسی نے بے ماں کی اس بے سہارا لڑکی کے ساتھ کوئی بھیانک مذاق کیا۔ یہاں ایک انتہائی تلخ اور دردناک صورت حال کو بلونت سنگھ نے کمال چابکدستی کے ساتھ متشکل کیا ہے۔ اس الم ناک استفہامیہ کی شاید ہی کوئی دوسری مثال بلونت سنگھ کے پورے افسانوی ادب میں ہو۔ وہی باج جو چھیڑ چھاڑ میں سب سے آگے تھا، وہی باج بے نور آنکھوں والی سانولی کا ہمدرد اور غم گسار بن کر ابھرتا ہے جس کے کندھے پر سر رکھ کر وہ اپنا دکھ رو سکتی ہے۔ لکڑی کا کام کرنے والوں کے اجڈ پن کی فضا میں مرد کی ہوس ناکی اور عورت کی ظلم رسیدگی کا یہ ایسا مرقع ہے کہ بلونت سنگھ کے قلم کی معجز کاری کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ 'پہلا پتھر' کے تینوں نام نہاد عاشق انسانی شرف کے نہیں بلکہ انسانی فطرت کی رذالت اور کمینگی کے مظہر ہیں۔ یہ سکہ کا دوسرا رخ ہے، جہاں انسان خود انسانی معصومیت کو اپنی معصیت سے داغدار کر دیتا ہے اور اس میں ہم مذہب یا غیر مذہب کی کوئی قید نہیں۔

ابھی اس شق میں دو اور شاہکار کہانیوں کی گفتگو مزید باقی ہے، 'دیش بھگت' اور 'کالی تتری'۔ کہانیوں کے بارے میں رائے تو دو جملوں میں بھی دی جاسکتی ہے لیکن اگر ان کی معنویت اور فنکاری یعنی جمالیاتی لطف اندوزی کا ذکر کرنا ہو تو پھر ان میں داخل ہونا ضروری ہے۔ 'دیش بھگت' بھی اپنے انداز کی واحد کہانی ہے۔ جس طرح

'پہلا پتھر' کے شروع کے حصوں میں مزاح کی تہ نشیں لہر تھی، 'دیش بھگت' میں سارا ادبی پیرایہ طنز کا ہے جس کا پورا راز انجام میں جا کر کھلتا ہے۔ بلونت سنگھ سیاسی افسانہ نگار نہیں تھے، لیکن سوچ اور نقطۂ نظر ضرور رکھتے تھے، 'ویلے 38' اور 'پہلا پتھر' دونوں ہی سے ان کے نقطۂ نظر کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ اظہار 'دیش بھگت' میں اور بھی تیکھا ہے جو اسے کسی حد تک سیاسی کہانی کا رنگ دے دیتا ہے۔ آئیڈیولوجی جو کتابوں میں لکھی ہوئی ہے، وہ آئیڈیولوجیِ محض ہے، اصل آئیڈیولوجی تو ہمارے بولنے اور سوچنے اور عمل کی ترجیحات میں لکھی ہوئی ہے۔ چنانچہ فکشن میں آئیڈیولوجی کی جگہ وعظ و تلقین یا بھاشن یا بیانات میں نہیں، یہ کرداروں اور سچویشن اور کرداروں کے برتاؤ میں در آتی ہے۔ ایسا ہی 'دیش بھگت' میں ہوا ہے۔ بلونت سنگھ نے براہِ راست کچھ بھی نہیں کہا۔ بھرپور بیانیہ جو گندی بستیوں میں رہنے والوں کی سماجی نفسیات پر بھی ہے اور تحریکِ آزادی پر بھی۔ یعنی ایک طرف گرے پڑے لوگوں پر جو سماج کے Outcast یا حاشیائی کردار ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ ان کھدر پوش اور ٹوپی بردار نام نہاد سیاست دانوں پر، استحصال جن کا شیوہ ہے۔ یہ ساری سچویشن گہرے مشاہدے اور جزئیات سے وضع کیے ہوئے نہایت موثر بیانیہ میں طنز کی تہ نشیں لہروں کے ساتھ جاری ہے حتیٰ کہ انجام تک پہنچتے پہنچتے راز بے نقاب ہو جاتا ہے اور کرداروں کی ریاکارانہ اصلیت اور پست ذہنیت سامنے آجاتی ہے — ٹیکنیک کی ایک خوبی یہ ہے کہ بیانیہ مسلسل نہیں ہے۔ آخری منظر میں گویا برش کی دو تین ہلکی گہری لکیریں سی ہیں، جن سے تاثیر بڑھ گئی ہے اور طنز کٹیلا ہو گیا ہے۔

بلونت سنگھ کا افسانوی فن غائب راوی کا فن ہے، لیکن 'دیش بھگت' حاضر راوی کی کہانی ہے۔ افسانہ نگار نے اس کا خیال رکھا ہے کہ راوی فقط سچویشن بیان کرتا ہے تبصرہ نہیں کرتا۔ یہ ضروری نہیں کہ حاضر راوی خود افسانہ نگار ہو لیکن یہاں بلونت سنگھ نے تطبیق خود سے کی ہے، مرکزی کردار ایک ادھیڑ عمر کے سردار جی ہیں، جن کو 'چچا' کہا ہے ''میری ان سے کوئی رشتہ داری نہ تھی۔ بس ہمارے گاؤں کے رہنے والے تھے۔ والد

سے بھی کچھ دعا سلام تھی۔ مجھ پر مہربان تھے اور قدرے بے تکلف بھی۔ میانہ قد، گندمی رنگ، کھچڑی داڑھی، دبلے پتلے مگر سخت ہڈی کے تقریباً 45 سالہ بزرگ۔'' اپنا تعارف یوں کرایا ہے ''میری عمر تقریباً بائیس برس کی تھی، قد ذرا نکلتا ہوا، چوڑا سینہ، سڈول بازو، مضبوط ہاتھ پاؤں، باوجود چار مرتبہ کوشش کرنے کے ایف. اے پاس نہ کر پایا تھا۔'' ایک شام چچا اچانک آئے اور بغیر تمہید کے بولے'' آج ذرا خاص کام ہے، تم کو میرے ساتھ چلنا ہوگا۔'' ''خاص کام کے لفظ سن کر میرا ماتھا ٹھنکا۔ میں نے سرہانے سے صفاجنگ (سکھوں کا ایک کلہاڑی نما ہتھیار) اٹھایا اور اسے فرش پر ٹیک اٹھ کھڑا ہوا۔'' ''مسلمانوں کا محلّہ ہے... میاں لوگوں کا... اور پھر روپے کا معاملہ... '' یہ چچا کا ایک فرسودہ اور پرانا حیلہ تھا۔ راوی بتانا چاہتا ہے کہ اس طرح کی مہم پر چچا اکثر جایا کرتے تھے۔

یہاں بلونت سنگھ نے جو منظر کاری اور فضا سازی کی ہے، اس سے آزادی سے پہلے کا الہ آباد جیتا جاگتا اور سانس لیتا معلوم ہوتا ہے۔

''غبار اور دھند کے گہرے کفن نے شہر کو ڈھانپ رکھا تھا، بازاروں میں کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ یکّہ والوں کے آوازے ان کی گالیاں اور قوالیاں— دور دھند لکے میں مسجد کے قریب، کسی گھر کی چھت پر سفید کبوتروں کی ٹکڑیاں ہوا میں پرواز کرتی دکھائی دے رہی تھیں۔

نکڑ پر بادشاہ خاں پٹھان کی چائے کی دکان تھی، اس جگہ سودخوار پٹھانوں کا اجتماع ہوتا تھا، بیٹھے چائے پیتے یا قہوہ اڑاتے۔

کچھ دور جانے کے بعد چچا مہگی پنواڑن کی دکان کے آگے جا کر رک گئے۔ مہگی کی عمر بتیس برس سے تجاوز کر چکی تھی۔ بدن کی بھاری، گورا رنگ، ناز و ادا کی کمی نہ تھی، بڑی بڑی آنکھیں میں بے تحاشہ کاجل، ہونٹوں پر مسّی کی دھڑی۔

مہگی سر پر آنچل کھینچ سنبھل کر بیٹھی اور پان لگاتے ہوئے کہنے لگی۔'' اور وہ ہمرے لیے چندری لان کو کہت رہے۔''

چچا سُنی اَن سُنی کر کے اس کے لال لال گالوں کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے تاکتے ہوئے بولے ''اب لاوَ۔ دیوگی بھی نہیں!''

مہگی کچھ لجا گئی، اور ملامت آمیز نظروں سے چچا کی طرف دیکھنے لگی۔

بیانیہ اسی طرح جاری رہتا ہے جس سے کہانی کی معنیاتی فضا اور موڈ قائم ہو جاتا ہے۔ کئی گلیوں محلوں سے گزرنے کے بعد آخر کار چچا ایک ٹوٹے پھوٹے گھر کے آگے رکے۔ ٹھنڈ کے باوجود مجیدا ایک میلا کچیلا تہمد کمر سے لپیٹے تھا اور جسم پر صرف ایک چادر تھی۔ ''آیئے آیئے آکا! اندر چلے آیئے''۔ ٹاٹ کا گلا سڑا پردہ اٹھا کر دونوں اندر داخل ہو گئے۔

مجیدے اور چچا میں کانا پھوسی ہوتی ہے، مجیدا کہتا ہے ''کسم اللہ پاک کی، پنجابی بابو جدھر حکم ہو لے آوَں۔'' تھوڑی دیر میں مجیدا لڑکی کو لے کر آتا ہے عمر بمشکل تیرہ چودہ برس کی، گندمی رنگ، بڑی بڑی زرد آنکھیں، بال خشک، ہاتھوں اور کلائیوں پر میل، دبلی پتلی سہمی ہوئی ایک میلی سی چادر اوڑھے کھڑی تھی۔ مجیدا وضاحت کرتا ہے ''روج پوجا کرن جات ہے۔ میں نے سمجھایا کہ پوجا سے کا ملی چل پنجابی سے شادی کرادوں گا۔ گہنا کپڑا پہن مجا اڑانا... لونڈیا کا ہے، ہیرا سمجھو۔'' لڑکی نے زرد زرد آنکھوں سے مجیدے کی طرف دیکھا اور لمبی سسکی بھر کر خاموش ہوگئی۔ ''ابھی جھینپتی ہے۔''

چچا ایک بھوجنالیہ میں اوپر کی ایک منزل پر ایک کمرے میں رہتے تھے۔ تین چار دن کے بعد راوی کا ادھر سے گزر ہوتا ہے۔ اندر سے باتوں کی بھنک سنائی دے رہی تھی۔ دراز میں سے جھانکتا ہے تو وہی لڑکی دکھائی دیتی ہے۔ چچا اس کے منہ پر ہاتھ رکھے ہوئے تھے۔ مجیدا آگے جھک کر کہہ رہا تھا۔ ''دیکھو بوت حرمجدگی کرے گی تو کاٹ کر پھینک دوں گا۔'' لڑکی انتہائی کرب کے عالم میں تھی... پھر پلنگ پر پٹخنے کی آواز آتی ہے—

اس کے بعد

''مجیدا نہایت اطمینان کے ساتھ گورونانک صاحب کی تصویر کے پاس کھڑا بیڑی

پی رہا تھا اور تصویر کو احترام کی نظروں سے دیکھنے میں مگن تھا۔'' ایک دو دن کے بعد آخری منظر ہے جہاں کہانی معراج کو پہنچتی ہے۔ اتوار کی چھٹی ہے، راوی اسٹیشن کے بک اسٹال سے رسالہ وغیرہ خریدنے کو نکلتا ہے جو گھر کے پاس ہے۔ اسٹیشن پر اس قدر بھیڑ ہے کہ تل دھرنے کو جگہ نہیں، لوگ نعرے لگا رہے ہیں۔ ''جواہر لال کی جے ــــ مہاتما گاندھی کی جے ــــ بھارت ماتا کی جے!!!'' جب جواہر لال بگھی پر آکر بیٹھ جاتے ہیں اور عقیدت مند ہاتھ جوڑے آگے بڑھتے ہیں تو معاً 'چچا' ہاتھ میں گیندے کا ہار لیے بھیڑ سے نمودار ہوتا ہے، اور متعدد بار پرنام کرنے کے بعد ہار پنڈت جی کے گلے میں ڈال دیتا ہے۔ مجید خاں بھی کھدر کا کرتا پہنے کانگریسی رضا کار کی حیثیت سے ادھر سے ادھر دوڑتا پھر رہا ہے۔ لوگ حب قومی کے جوش میں زور زور سے گا رہے ہیں: ''جھنڈا اونچا رہے ہمارا...'' چچا کی آواز سب سے بلند ہے۔ جب جلوس مجیدے کے محلے کے پاس سے گذرتا ہے تو سڑک کے کنارے بھیڑ میں وہی میلی کچیلی لڑکی دکھائی دیتی ہے، وہی گرد آلود بال اور سہمی ہوئی زرد صورت! وہ پھٹی پھٹی آنکھوں سے 'جھنڈا' اونچا رکھنے والوں کو دیکھ رہی ہے!

گویا شرفِ انسانی کی شکست کا جو منظر 'وہیلے 38' میں ایک بیج ہے، اور 'پہلا پتھر' میں پیڑ بن کے ابھرتا ہے، 'دیش بھگت' میں سیاسی ابعاد کے ساتھ کھل کر سامنے آتا ہے۔ مذہبی ریاکاری یہاں بھی ہے یعنی استحصال جو معاشی بھی ہے اور جنسی بھی، مذہبوں، فرقوں اور طبقوں کے آرپار چلتا ہے۔ اس کا گھناونا گٹھ جوڑ مذہب سے بھی ہے اور سیاست سے بھی۔ مذہب ہو کہ سیاست دونوں سماج کے طاقتور مقتدرے ہیں اور چونکہ طاقت کو تقدس حاصل ہے، ان کی آڑ میں کمزور اور بے سہارا انسان کے شکار کا کھیل جاری رہتا ہے۔ میلی کچیلی لڑکی اور مجیدا دونوں معاشرے کے حاشیائی کردار ہیں جو پنجابی بابو کے ہاتھ میں کٹھ پتلیوں کی طرح ہیں ــــ ''سرکار گلام حاجر ہے۔ کھدا کسم جسن کرادوں گا جسن۔'' یہ کہانی آزادی سے کچھ ہی پہلے کی ہے۔ بعد کو کیا کچھ نہیں ہوا۔ فنکار کی پہچان اسی سے ہوتی ہے کہ کبھی کبھی اس کی آنکھیں آنے والے واقعات

کی جھلک برسوں پہلے دیکھ لیتی ہیں۔
'کالی تتر ی' کے ساتھ ہم ایک بار پھر پنجاب میں داخل ہوتے ہیں، وہی گاؤں، قصبات اور کھلے کھیت کھلیان، وہی گلیاں محلے کچے پکے مکان شریہہ کی چھاؤں اور بہادر سکھ سردار۔ بلونت سنگھ کی سائیکی میں یہ سارا امیج اور مردانگی کا آرکی ٹائپ جس طرح پیوست تھا، عین ممکن ہے کہ 'کالی تتری' بھی رومان کے اسی قالب میں لکھی گئی ہو، لیکن جیسا کہ ہم دیکھیں گے اس سے معنویت دوسری برآمد ہوتی ہے۔ بگا سنگھ جھنجھوڑی اور کپورا سنگھ ٹھٹھے والا دونوں نہایت سرکش اور جری جوان ہیں، مضبوط گھوڑیوں پر سوار، جگا ڈاکو سے ملتے جلتے رومانی ہیرو۔ لیکن کہانی کا متن کچھ اور چغلی کھاتا ہے۔ ہر چند کہ یہ مردانگی اور بہادری کے پیکر ہیں، لیکن یہاں مردانگی کو کسی خیر، نیکی، محبت یا ارفع جذبے سے کچھ لینا دینا نہیں۔ یہ مردانگی، مردانگیِ محض ہے، اور اپنی تیغِ اصیل کی شکار! دوسرے لفظوں میں رومان کی فضا رکھتے ہوئے بھی یہ کہانی شکستِ رومان کی معنویت کو راہ دیتی ہے۔ اس کا جمالیاتی اثر اس کی فضا سازی میں تو ہے ہی، اس المیے میں بھی ہے جس پر یہ منتج ہوتی ہے۔
'کالی تتری' پیراں داٹھٹھہ ایک چھوٹے سے گاؤں میں ڈاکہ اور ڈاکے کی منصوبہ بندی کی کہانی ہے۔ ڈاکے سے پہلے ایک واقعہ ہے جو اتنا ہی بہیمانہ اور پرتشدد ہے۔ پیراں داٹھٹھہ میں ایک ہی بندوق ہے جو یہاں کے کھاتے پیتے گھرانے 'ماہنہ' والوں کے پاس ہے۔ ایک سازش کے تحت ڈاکو بگا سنگھ جھنجھوڑی کے آدمی ٹھٹھہ کے مولا سے مل کر رات کے اندھیرے میں ماہنہ کے کھیتوں میں مولا کے بیل کو ہنکا کر اس کو گولی مار کر ہلاک کر دیتے ہیں۔ اگلے دن جھوٹی رپٹ درج کرا دی جاتی ہے کہ ماہنہ والوں نے غریب مولا کا بیل مار ڈالا ہے۔ پولیس گاؤں آکر رام لال ماہنہ اور اس کے بیٹے ہیرا لال کو طلب کرتی ہے۔ جب نوجوان بیٹا جو پڑھا لکھا بھی ہے، اس جھوٹے الزام پر اعتراض کرتا ہے تو الٹے اس کی پٹائی کی جاتی ہے۔ مقصد ماہنہ والوں کی بندوق ضبط کروانا تھا، سو بندوق ضبط کر ہی لی جاتی ہے، مزید یہ کہ پولیس ماہنہ کے لڑکے کو بھی

ساتھ لے جاتی ہے۔ لڑکے کو بچانے کی خاطر ماہنہ اقبالِ جرم کر لیتا ہے کہ بیل کو گولی اس نے ماری ہے، لیکن پولیس پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ مولا اور اس کے ساتھی خوش ہیں کہ دھائیں دھائیں کرنے والی چڑیا پنجرے میں بند ہوگئی ہے اور اب ڈاکہ زنی کے لیے فضا صاف ہے۔

کپورا سنگھ ٹھٹے والا خونخوار ڈاکو تھا جو اپنی کالی گھوڑی کی وجہ سے گرد و نواح میں 'کالا تتر' کے نام سے مشہور تھا۔ ہفتہ بھر پہلے وہ چوری چھپے اپنی بہن سے ملنے کے لیے آیا اور یہ معلوم کر کے کہ سسرال سے لائے ہوئے زیوارت وہ کہاں پر رکھتی ہے، راتوں رات لوٹ گیا تھا، کالی گھوڑی پر کالا بھجنگ کپورا چٹان کی طرح لگتا تھا۔ بگا سنگھ بھنبھوڑی، کپورا سنگھ ٹھٹھہ اور ان کے ساتھیوں نے مولا اور اس کے آدمیوں کی مدد سے ڈاکہ ڈالنے کا منصوبہ بنایا۔ اتفاق سے اُس رات سخت آندھی آئی اور پیر کے ٹھٹے پر گہری تاریکی چھا گئی۔ بگا تار کی طرح لمبا تھا، اندر کو دھنسی ہوئی آنکھوں میں وحشی جانور کی سی چمک اور تجسس! ماہنہ والوں کا مکان گاؤں کے بیچوں بیچ تھا، منصوبہ زیوروں پر ہاتھ صاف کرنے، اور ماہنہ والوں اور پاس پڑوس کے دو تین گھروں کو لوٹ کر سلامت نکل آنے کا تھا۔ ہرنا کے پرے ساتھیوں کو تعینات کر دیا گیا، جیالے چھتوں پر کود گئے اور کارروائی شروع ہوگئی۔ آندھی بھی زوروں پر تھی۔ کپورے نے ایک جوان کو دو نالی سمیت گھر کے پچھواڑے پیڑوں کے جھنڈ کے پاس تاک میں رہنے کے لیے کھڑا کیا۔ باقی لوگ اندر سامان سمیٹ رہے تھے کہ باہر سے دھائیں دھائیں گولیاں چلنے کی آواز آئی۔ اچانک بھگدڑ مچ گئی۔ مکان کے پچھواڑے جس نوجوان کی ڈیوٹی تھی، پیڑوں میں کھڑ کھڑاہٹ ہونے کی وجہ سے گھبرا کر اس نے پے در پے گولیاں داغ دیں۔ پورا گاؤں جاگ اٹھا ڈاکو بھاگ کھڑے ہوئے۔ کنوئیں تک پہنچے تو اندھا دھند لاٹھیاں برسنے لگیں۔ عین اس وقت بجلی چمکی، اور کپورے کی کالی گھوڑی کو پہچان کر کسی نے زور سے کہا 'کالا تتر' اور گھوڑی کی لگام پر جھپٹا مارا۔ گھوڑی ہنہنا کر پچھلے پاؤں پر اچھلی۔ سوار نے اپنی لمبے دستے والی کلہاڑی اوپر اٹھائی ہی تھی کہ ایک چھوٹی

چمکی اور کپورے کی آنتیں ادھیڑتی ہوئی نکل گئی۔ کپورا بل کھا کر اوندھے منہ زمین پر گرا۔ پیٹ سے خون کا فوارا چھوٹا اور گاڑھا سرخ خون زمین پر بہنے لگا۔

اس کی ایک توجیہ یہ ہوسکتی ہے کہ کارخانۂ قدرت نیکی کے قانون پر قائم ہے۔ بالادستی صدق اور خیر ہی کو حاصل ہوتی ہے۔ چنانچہ کپورا کیفر کردار کو پہنچتا ہے۔ بظاہر یہ منطق رومان کی ہے۔لیکن کہانی کے متن کے تجزیے سے یہ منطق شکست ہو جاتی ہے، کہانی میں ڈاکہ زنی کی جو جزئیات ہیں، کپورا سنگھ، بگا سنگھ، سوداگرا، اور دوسرے ڈاکوؤں کی مردانگی اور بہادری کا جو بیان ہے اس سے ڈاکے کے ارتکاب کی نفسیات گویا تقدس کے ہالے میں آجاتی ہے اور نیک و بد کی تفریق معدوم ہو جاتی ہے۔ یہ مردانگی، مردانگیِ محض ہے جو شرف سے نہیں بہیمیت سے عبارت ہے، جو خود اپنے آپ کو نگل جاتی ہے اور بالآخر اپنے ہی ہاتھوں اپنی شکست کو پہنچتی ہے۔

جیسا کہ ہم نے دیکھا اس شق کی کہانیوں میں رومان نہیں شکست رومان کا منظر ہے۔ ان میں آدرشوں کا تصادم اور کشاکش ہے، اور ان آدرشوں کو پامال کیا جاتا ہے۔ یہ انسانی فطرت کی کجی، کمینگی، پستی اور بہیمیت کی کہانیاں ہیں جن میں الم ناکی اور درد، تباہی و استحصال کا پہلو نمایاں ہے۔'وٹیلے 38 ' میں سردار بدھ سنگھ مذہبی ریاکاری کی آڑ میں کسبِ زر کرتا ہے۔'پہلا پتھر' میں چمن، جل ککڑ، کلدیپ سب منفی کردار ہیں اور جنسی استحصال کے عامل ہیں۔'دیش بھگت' میں چچا، مرکب ریاکار ہے، مذہبی ریاکار بھی، جنسی ریاکار بھی اور سیاسی ریاکار بھی، 'کالی تتری' میں بگا سنگھ، کپورا سنگھ، سوداگرا اور ان کے تمام ساتھی انسانی شرف کے نہیں، اس کے دوسرے رُخ یعنی بہیمیت کے مظہر ہیں۔ غرضیکہ بلونت سنگھ کی اس نوع کی کہانیوں میں انسانی فطرت کا گھناؤنا پہلو زیادہ ابھرتا ہے اور درد اور دکھ کی ٹیس اٹھتی ہے۔ ماہرانہ کردار تراشی، فضا سازی اور مکالموں کی برجستگی سے جو مضبوط بیانیہ متشکل ہوا ہے، اس میں گہری دردناکی، اور اثرپذیری ہے جس کے جمالیاتی ترفع سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

4

اس آخری یعنی چوتھی شق میں ان کہانیوں کو شامل کیا گیا ہے جو شہری زندگی سے متعلق ہیں۔ یہ عام چھوٹے موٹے انسانوں کی کہانیاں ہیں جو بلونت سنگھ کی فنکاری کی ایک جہت ہونے کی وجہ سے اہمیت رکھتی ہیں۔ ان میں آرکی نقش یا دیوقامت انسانوں والی کوئی بات نہیں، نہ ہی اعیان و اقدار کی عظمت یا ان کی شکست کا منظر ہے، البتہ سیدھے سادے انسانوں میں کچھ خصائص یا کوئی پہلو ایسا دیکھا دکھایا گیا ہے کہ ان کی عمومیت خصوصیت میں بدل گئی ہے۔ شق چار کی بحث کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے، پہلے حصے میں ان کہانیوں کا ذکر ہے جن میں شہری زندگی کے سامنے کے کردار ہیں جن میں کوئی نہ کوئی خاص نکتہ ہے۔ دوسرے حصے میں ان کہانیوں کو لیا گیا ہے جن کا موضوع خواہ کچھ ہو، ان کے بین السّطور سے کھلتا ہے کہ ان کا حاوی محرک جنسی جذبہ ہے۔ واضح رہے کہ بظاہر یہ عام انسانوں کی کہانیاں ہیں لیکن عام کہانیاں نہیں۔ ان میں سے بعض کا شمار بلونت سنگھ کی بہترین کہانیوں کے ساتھ کیا جاسکتا ہے، اور وجہ ان کا ہنر مندانہ بیانیہ ہے، جس نے روزمرہ کے کرداروں اور واقعات میں زندہ رہنے والی کوئی نہ کوئی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

'گمراہ' بارہ تیرہ برس کے لڑکے کی کہانی ہے جو اکثر کلاس سے غائب ہو جاتا ہے۔ اس کا ٹیچر باپ سے شکایت کرتا ہے کہ تمھارا بیٹا ''گم راہ'' ہو رہا ہے۔ فکر مند باپ اگلے دن چپکے چپکے بیٹے کا تعاقب کرتا ہے اور دیکھتا ہے کہ بیٹا بازی گروں اور نٹوں کا تماشا دیکھنے کے بعد سپیروں کا کھیل دیکھتا ہے، پھر پہاڑی ندی پار کر کے کیکڑوں کے شکار کا مزہ لیتے ہوئے چائے کے باغات میں جا نکلتا ہے جہاں سے آگے برف پوش چوٹیوں کا نیلگوں غبار چھایا ہوا ہے۔ باپ کو محسوس ہوتا ہے کہ دفتری معمولات اور کاروباری زندگی میں گھرے ہونے کی وجہ سے زندگی اور اس کی جس زندہ فطری روح سے وہ کٹ چکا تھا، زندگی کی وہ حرارت بیٹے کی پور پور میں تھی۔ وہ سوچتا ہے کہ فطرت سے بیگانہ ہو کر گمراہ وہ خود ہوا ہے بیٹا نہیں۔ اس کے اندر خواہش پیدا

ہوتی ہے کہ کاش کسی دن پھر دفتر سے بھاگ کر ساری دنیا کو ٹھینگا دکھا کر وہ بھی آوارہ گردی کرے۔ زندگی کی روٹین یا یکسانیت یا کاروباری بھاگ دوڑ میں فطرت یا زندگی کے لطف و مسرت سے ہمارا جو رشتہ ٹوٹ جاتا ہے یا ہمارے حواس اس معصومیت یا نشاط کے تئیں جس طرح کند ہو جاتے ہیں، یہ کہانی اس معنویت کو نہات چابکدستی سے ابھارتی ہے۔ اس کہانی میں فطرت کے حسن کا جو بیان ہوا ہے اس سے کہانی کی معنویت قائم کرنے میں بہت مددملی ہے۔

'نہال چند' بھی مزے کی کہانی ہے جس میں نہال چند کی موہنی اور بے ریا شخصیت دل کو جیت لیتی ہے، اور اس کی زندہ دلی اور شوخی قاری کے دل میں کھُب جاتی ہے۔ نہال چند پچاس پچپن برس کا گڈا سا خوش مزاج شخص ہے، یوگ راج بیس بائیس برس کا جوان۔ جب یوگ راج کی پرانی کتابوں کی دکان ناکام ہو جاتی ہے اور کوئی دوسرا کام جم نہیں پاتا تو وہ اپنے پرانے واقف کار نہال چند کے پاس پہنچتا ہے، جس کی فوٹوگرافی کی دکان تھی۔ نہال چند ہنسی مذاق کا دلدادہ تھا، لمبی لمبی مونچھیں، چمکتی ہوئی آنکھیں، اکہرا بدن، چھوٹا قد، کھانے پینے اور گپ شپ کا شوقین، بات بات پر لا استاد ہاتھ۔ لیکن تنخواہ پر معاملہ نہ ہوسکا، مجبوراً یوگ راج نے اپنے دوست مکھن رائے پسر پھگا مل اینڈ سنز سے مدد لے کر وہیں رابن روڈ پر نہال چند کی دکان سے پچاس ساٹھ قدم پر فوٹوگرافی کی اپنی دکان کھول لی۔ دونوں میں چھلیں ہوئیں اور بالآخر نہال چند جو پہلے چالیس روپیہ ماہوار دینے کو تیار نہیں تھا اب پچاس پر مان گیا۔ نہال چند عجیب بے نیاز اور مست آدمی تھا، کام بھی وقت پر نہ دیتا، البتہ گاہکوں کو چکنی چپڑی باتوں سے خوش کر دیتا، بار بار سر تسلیم خم کرتا اور 'جی بندہ پرور'... 'جی بندہ پرور، کی رٹ لگائے رہتا۔ نہال چند کی جیب جب گرم ہوتی تو وہ ترنگ میں ہوتا۔ دکان کے چبوترے پر بیٹھ کر گنا چوسنے میں مصروف رہتا یا سنگترے کی پھانکیں کھاتا۔ اس کا بیٹا کالج میں کئی سال سے بی اے میں تھا۔ بی اے پاس نہ ہونے کی وجہ یہ نہ تھی کہ وہ فیل ہوتا رہا بلکہ اس نے کبھی امتحان ہی نہیں دیا تھا۔ نہال چند اسے ''ننھا'' کہہ کر بلاتا۔

''اچھا تو ننھے، اب کے امتحان مت دے، اپریل میں تو گرمی بھی ہو جاتی ہے۔ آخر جلدی بھی کیا ہے، پھر دے دیں گے۔'' نہال چند کا جب بھی موڈ ہوتا وہ دن بھر دکان سے غائب رہتا۔ ایک دن یوگ راج نے بائسکوپ کا پروگرام بنایا، لیکن نہال چند کو نہ آنا تھا نہ آیا۔ معلوم ہوا کہ حضرت فوج والی میم صاحب کے ساتھ جو فوٹو بنوانے آتی تھی سارا دن گھڑ دوڑ کے میدان میں بازی لگاتے رہے۔ آخر یوگ راج نے تنگ آ کر دکان چھوڑ دی۔ کسی نے نہال چند سے پوچھا، کیا ہوا۔ کہا، میں نے اسے نکال دیا ہے۔ یوگ راج نے لاہور چھوڑ بمبئی جانے کی ٹھانی۔ نہ جانے نہال چند کو کیسے معلوم ہو گیا۔ وہ الوداع کہنے کے لیے پلیٹ فارم پر آ پہنچا، اور گاڑی چلنے لگی تو جھٹ چھوٹی سی پوٹلی آگے بڑھاتے ہوئے کہنے لگا ''لو اس میں آلو کے پراٹھے ہیں، اچار بھی ہے اور پیاز بھی... بھوک لگے گی کھا لینا۔'' اور اس کے لبوں پر وہی شوخ مسکراہٹ کھیلنے لگی، اور سفید شلوار، طرے دار پگڑی میں گڈا سا نہال چند الوداعی رومال ہلانے لگا۔ بلونت سنگھ کو خوش طبعی سے فطری لگاؤ تھا، من موجی، مست مولا، کھانے پینے کا رسیا، زندگی کے گرم و سرد سے بے نیازانہ گزرنے اور معمولات کو موج مستی میں نبھانے اور خوش باش رہنے والا نہال چند، ہر چند کہ ایک معمولی آدمی ہے، لیکن اس کی خوش طبعی اس کو دلچسپ اور یادگار بنا دیتی ہے۔ یہ کہانی گویا خوش طبعی اور خوش باشی کے تئیں بلونت سنگھ کا خراجِ تحسین ہے۔

'خوددار' بھی اسی نوع کی چھوٹی سی کہانی ہے، ایک عام انسان کے کسی غیر عام پہلو کی۔ نہال چند میں جس طرح توجہ طلب خوش طبعی تھی، یہاں مسئلہ خودداری کا ہے یا اس رویے کا جو خودداری کو ڈھال بناتا ہے۔ راوی ایک انجینئر ہے جو بہار میں زلزلے کے بعد بحیثیت آفیسر کام کر رہا ہے۔ رگھوناتھ کو اس نے اس کی عمر اور ضرورت مند ہونے کی وجہ سے ملازمت دی ہے۔ وہ نہایت ایمان داری اور ذمہ داری سے اپنا کام کرتا ہے اور راوی کو اس پر بھروسا ہے۔ رگھوناتھ ویسے ایک متمول شخص تھا۔ اس نے اپنے بچوں کو اعلیٰ تعلیم دلوائی۔ لیکن زلزلے میں سب برباد ہو گیا۔ اب اس کے گھر میں

نیم پاگل بیوی، بیوہ بہن اور اس کا تین سالہ پوتا رہ گئے تھے۔ بڑا لڑکا دق سے مر گیا، بچی کھچی پونجی اس پر اٹھ گئی۔ ایک دن وہ راوی سے کچھ کہنے کے لیے سارا دن فرصت کا انتظار کرتا رہا۔ آخر شام کو جب راوی نے اصرار کر کے پوچھا تو رگھوناتھ نے ہچکچاتے ہوئے کہا ''میں بہت شرمسار ہوں... مجھ کو ایک روپیہ درکار ہے۔'' دھیمی آواز میں اس نے وضاحت کی ''شاید آپ کو یاد ہوگا۔ آپ نے ایک دفعہ مجھ سے ایک روپیہ لیا تھا، ساڑھے تین مہینے پہلے...''

''امید ہے آپ بھولے نہیں ہوں گے...'' راوی حیران ہوتا ہے کیونکہ اس کو یاد تھا کہ اس نے وہ روپیہ اسی شام کو لوٹا دیا تھا۔ رگھوناتھ شرم سے پانی پانی ہو رہا تھا جیسے زمین میں گڑا جا رہا ہو۔ ''آپ سے کیا چھپانا، کل سے گھر پر روٹی نہیں پکی... آٹا ختم ہے کسی کے آگے ہاتھ پھیلانے کی میری عادت نہیں۔ بس یہ تھی اصل بات، ورنہ ایک روپے کی حیثیت ہی کیا... میں ہرگز یاد نہ دلاتا۔'' راوی اس کا ہاتھ تھام لیتا ہے اور پوچھتا ہے کہ اس کو کتنے روپوں کی ضرورت ہے، تاکہ وہ اس کی مدد کر سکے۔ لیکن رگھوناتھ مزید روپے لینے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ اس نے زندگی بھر نہ کسی کے آگے ہاتھ پھیلایا تھا، نہ کبھی زندگی میں اُدھار لی تھی۔ اب آخری عمر میں اپنے اصول سے گرنا نہیں چاہتا تھا۔ راوی چپکے سے ایک روپیہ نکال کر دیتا ہے جسے رگھوناتھ مٹھی میں بھینچ لیتا ہے۔

ایسی کہانیوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ بلونت سنگھ انسانی نفسیات کی باریکیوں میں اترنے کا حوصلہ رکھتے تھے۔ بیانیہ کو وضع کرتے ہوئے اور کرداروں کو تراشتے ہوئے بلونت سنگھ نے انسانی نفسیات کو کبھی نظر انداز نہیں کیا، اور کہیں کہیں تو ایسا نکتہ پیدا کیا ہے کہ روزمرہ کی بے کیف اور روٹین زندگی میں کوئی ایسا پہلو سامنے آ گیا ہے، یا کوئی ایسی معنویت پیدا ہوگئی ہے کہ نہ صرف کہانی دلچسپ ہوگئی ہے بلکہ کردار بھی یادگار ہوگیا ہے۔

اب آیئے ان کہانیوں کی طرف جن کا حاوی محرک جنسی جذبہ یا اس کا فقدان یا

اس کی عدم تکمیل کا احساس ہے۔ ہمارے نزدیک ایسی پانچ کہانیاں قابلِ ذکر ہیں، یعنی 'پیپرویٹ'، 'سمجھوتہ'، 'دیمک'، 'کٹھن ڈگریا' اور 'سورما سنگھ'۔ واضح رہے کہ اس نوع کی زیادہ تر کہانیاں شہری زندگی بلکہ متوسط یا نچلے متوسط طبقے کی شہری زندگی سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہاں کسی اخلاقی یا سماجی قدر کو آدرشیانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا بلکہ آدرش جو بھی ہیں، ان کہانیوں میں ان کا دوسرا رخ سامنے آتا ہے، یعنی ڈھکا چھپا رُخ۔ متوسط طبقے کی مخصوص ملمع سازی کے پیشِ نظر آدرش برائے گفتگو تو خوب ہیں، لیکن عمل بالعموم ان سے گریز کی راہ نکالتا ہے۔ ان میں سے صرف ایک کہانی یعنی ''سورما سنگھ'' سکھ ثقافتی خلقیے میں رچی بسی ہے باقی کہانیاں عمومی معاشرتی نوعیت کی ہیں۔

'سورما سنگھ' بھی 'گرنتھی' کی طرح عام ڈگر سے یکسر ہٹی ہوئی ہے، اس کی واردات بھی تمام و کمال گوردواروں کی ہے، جیسے وہاں ارتکاز گرنتھی پر ہے، یہاں مرکزیت ایک گرے پڑے حاشیائی کردار سورما سنگھ کو حاصل ہے۔ البتہ نکتہ یہاں ڈھکے چھپے جذبات کا ہے، جس کی تعبیر مرد یا عورت دونوں کے نقطۂ نظر سے ہوسکتی ہے۔ اس گوردوارے میں پہاڑ پر گھومنے کے لیے آئے ہوئے لوگ جن کو کہیں جگہ نہیں ملتی چند روز کے لیے ٹھہر جاتے ہیں۔ لیکن سورما سنگھ کا چونکہ کوئی ٹھکانہ نہیں، وہ گوردوارے ہی میں اِدھر اُدھر بسیرا کر لیتا ہے اور کھانا اس کو لنگر سے مل جاتا ہے۔ ''جس طرح مسلمانوں میں اندھے شخص کو حافظ جی کہا جاتا ہے اور ہندوؤں میں سورداس، اسی طرح سکھوں میں اسے سورما سنگھ کہتے ہیں۔'' سورما سنگھ نہ سورما یعنی طاقتور تھا نہ مضبوط، بلکہ چھوٹے قد کا بے ہنگم سا شخص تھا، چہرے پر چیچک کے داغ، آنکھوں میں سفیدی، منہ تقریباً کھُلا رہتا تھا اور بالوں کا بڑا سا جوڑا پگڑی میں سے گرتا ہوا دکھائی دیتا تھا۔ جب جب سورما سنگھ موڈ میں ہوتا، زندگی کی ناپائیداری پر لیکچر جھاڑ دیتا، پھر شلوکوں، دوہوں یا بلھے شاہ کی کافیوں سے جیسا موقع ہوتا سماں باندھ دیتا۔ لیکن گوردوارے کے نہنگ سکھ جن کے ذمّے گوردوارے کے لنگر کا کام تھا، ان میں اور سورما سنگھ میں نوک جھونک ہوتی رہتی تھی۔ سورما سنگھ بھی سرِشام بھٹّی سے کچھ دور تختے پر بیٹھ جاتا اور ان کو

ہدایتیں دیتا رہتا۔ نہنگ کہتے کہ عورت کے معاملے میں سورما سنگھ بڑا گھاگ ہے۔ عورتیں جہاں کپڑے دھونے کے لیے جمع ہوتی ہیں، سورما سنگھ کسی نہ کسی بہانے سے وہاں جا نکلتا، عورتوں کی باتیں سننے کا اسے بڑا شوق تھا، یا انجانے میں کسی پر گر پڑتا یا چھو لیتا۔ ایک دن غیر معمولی شور ہوا اور کچھ لوگوں نے سورما سنگھ کو پکڑ کر خوب پیٹا۔ ساتھ والے کمرے میں ایک شادی شدہ نوجوان عورت، اور اس کے ماں باپ بھائی بہن ٹھہرے ہوئے تھے۔ باقی کمرے، چونکہ رکے ہوئے تھے انھوں نے سورما سنگھ کو اپنے کمرے کے ایک گوشے میں جگہ دے رکھی تھی۔ اس روز جب دوسرے لوگ اِدھر اُدھر تھے تو سورما سنگھ نے عورت سے باتوں باتوں میں دریافت کیا کہ اس کی عمر کیا ہوگی۔ اسی پر ہنگامہ کھڑا ہوگیا۔ سورما سنگھ کی پگڑی اس کے گلے کا ہار ہو رہی تھی، گال طمانچوں سے دہک رہے تھے، مسوڑوں سے خون نکل آیا تھا۔ عورت ایک طرف بیٹھی تھی، گندم گوں گلاب جامن سی، مدھ بھری کامنی آنکھیں۔ سورما سنگھ مار کھانے میں بہت ماہر تھا، جب سب مار چکے تو سورما سنگھ نے عورت کے دونوں پاؤں پکڑ لیے اور پیشانی اس پر رکھ دی۔ عورت کے بھائی نے سورما سنگھ کو بالوں سے پکڑ کر پرے دھکیل دیا۔ عورت بڑے ٹھسے سے پلنگ پر پاؤں لٹکائے بیٹھی رہی۔ 'گیانی جی' بھی جب ڈانٹ چکے تو سورما سنگھ نے عورت کے پاؤں پھر سے پکڑ لیے اور انھیں نرمی سے سہلاتے ہوئے اپنا گرم گرم رخسار ان پر رکھ دیا اور بلھے شاہ کی کافیوں کی آواز میں مبہم سے الفاظ کہے۔ عورت کا بھائی سورما سنگھ کو ہٹانے کے لیے جھپٹا تو عورت بولی—

"رہنے دیجیے بھائی صاحب، بے چارہ سورما سنگھ ہے۔"

کہانی کی فضا میں، کرداروں میں یا واقعات میں کہیں کوئی غیر معمولی بات نہیں، لیکن کہانی اپنا مزاج اور کیفیت رکھتی ہے۔ اس میں ایک اندھے شخص کے ڈھکے چھپے جذبات تو ہیں ہی جس کی آنکھیں اس کے ہاتھوں یا کانوں میں ہیں یا جو پوری کیفیت چھونے سے کشید کر لیتا ہے، لیکن اس میں عورت کا رویہ بھی خالی از معنویت نہیں۔ اس کا بھائی اور دیگر تمام لوگ سورما سنگھ کو زدوکوب کرتے ہیں، برا بھلا کہتے ہیں، لیکن وہ

بے اعتنائی سے بیٹھی رہتی ہے گویا وہ نہ خفا ہے نہ خوش۔ اور جب روتا ہوا سور ما سنگھ اس کے پاؤں پکڑ کر ان پر اپنا رخسار رکھ دیتا ہے تو وہ اپنے بھائی کو ٹوکتی ہے کہ رہنے دیجیے بے چارے کو کچھ نہ کہیے۔ یوں گویا یہ کہانی سور ما سنگھ کی ہوتے ہوئے بھی سور ما سنگھ کی نہیں۔ ایک ہی جملے میں بلونت سنگھ نے عورت کے جنسی رویے کے دوہرے پن کی طرف جو معنی خیز اشارہ کیا ہے، بغیر اعلیٰ درجے کی فنکاری کے ممکن نہ تھا۔

'پیپر ویٹ' 'سمجھوتہ' اور 'دیمک' روزمرہ زندگی کی دلچسپ کہانیاں ہیں۔ 'پیپر ویٹ' میں ایک نوجوان جوڑا ہے نیا نیا شادی شدہ۔ شوہر کو نوجوان بیوی کی اس بات سے چڑ ہے کہ اس کے دفتر چلے جانے کے بعد بیوی کھڑکی کھول کر نہ بیٹھا کرے کہ سامنے کے فلیٹ سے کالج کے لڑکے تاکتے ہیں۔ شوہر جتنا چڑتا اور بیوی کو ٹوکتا ہے، بیوی کو اتنی ہی تسکین ہوتی ہے کہ کوئی دیکھتا ہے تو دیکھا کرے، اس کا کیا جاتا ہے۔ شوہر بہانے بہانے سے جھگڑا کرتا رہتا ہے بیوی ٹال جاتی ہے، شوہر کو اپنی بے بسی پر بہت غصہ آتا ہے، چنانچہ کھسیانا ہو کر وہ طے کرتا ہے کہ بیوی سے انتقام لے اور گھر چھوڑ کر چلا جائے۔ رات کو جانے لگتا ہے تو بیوی کے نام خط لکھتا ہے کہ اس سے تنگ ہو کر گھر چھوڑ کر جا رہا ہے۔ بیوی پر الوداعی نگاہ ڈالنے کے لیے سونے کے کمرے کی طرف جاتا ہے، تو دیکھتا ہے رضائی کھسک کر نیچے آ رہی تھی اور کھڑکی سے آنے والی چاندنی میں وہ بہت حسین لگ رہی تھی۔ اس سے رہا نہیں جاتا، بوسہ لینے کے لیے جھکتا ہے تو بیوی کی مدماتی آنکھیں وا ہوتی ہیں اور وہ اسے پکڑ کر جوتوں سمیت رضائی کے اندر کھینچ لیتی ہے۔ نوکر کی آواز آتی ہے سامان تانگے میں رکھ دیا ہے۔ بیوی نیند میں ڈوبی ہوئی آواز میں کہتی ہے 'سامان اتار کر اوپر لے آؤ۔'

نئی نئی شادی کے بعد عورت مرد کے جذبات میں جو اتار چڑھاؤ آتا ہے، مرد جس طرح عورت پر تصرف جمانا چاہتا ہے یا بات بات پر شک وشبہ کا شکار ہوتا ہے، یا خود اعتمادی کی کمی یا احساسِ کمتری کی بنا پر کھسیانے پن کا مظاہرہ کرتا ہے اور عورت اکثر و بیشتر ایک پُرسکون اعتماد سے اس کو جھیلتی اور سلجھاتی ہے، یہ چھوٹی سی کہانی اس کی

خوبصورت تمثیل ہے۔

'سمجھوتہ' اور 'دیمک' بھی اسی نوع کی دلچسپ کہانیاں ہیں۔ 'سمجھوتہ' میں ایک میاں بیوی جس فلیٹ میں منتقل ہوتے ہیں، وہیں سامنے کچھ شوخ نوجوان طلبا رہتے ہیں۔ فلیٹ کی نشست اس طرح کی ہے بیوی لاکھ بچنے کی کوشش کرے، گھر کا کام کاج کرتے ہوئے وہ لڑکوں کی نگاہ میں رہتی ہے اور جب جب لڑکوں کو موقع ملتا ہے وہ چہلیں کرتے ہیں، جملے چست کرتے ہیں اور کبھی کبھی ایک آدھ گانے کا بول بھی ہو جاتا ہے۔ تنگ آکر بالآخر وہ عورت ایک دن تن کر کھڑی ہو جاتی ہے اور لڑکوں کو سخت سست سناتی ہے۔ اس دن کے بعد پڑوس میں مردنی چھا جاتی ہے، سب شوخی خوش وقتی غائب ہو جاتی ہے۔ رفتہ رفتہ خود عورت کی طبیعت الجھنے لگتی ہے، اسے عجیب کمی سی محسوس ہوتی ہے، گویا اس کی کشش ختم ہوگئی یا وہ بوڑھی ہوگئی ہو۔ چنانچہ وہ میاں سے کہتی ہے، گھر بدل لیں، میں یہاں نہیں رہ سکتی۔

اس کہانی میں اور 'پیپرویٹ' میں جو ربط ہے وہ ظاہر ہے۔ تاک جھانک، چھیڑ چھاڑ، غمزہ وادا، شیوۂ حسن کے اطوار میں سے ہیں۔ یہ شباب کے لوازمات میں سے ہیں، ادھیڑ عمر تک پہنچتے ہوئے جنسی جذبہ یکسانیت کی پٹری پر چلتا ہوا جس یک گونہ بے کیفی کا شکار ہوتا ہے اور عجیب عجیب شکلیں اختیار کرتا ہے، وہ مسائل الگ ہیں۔ بلونت سنگھ کے بیانیہ میں اس معنیے نے بہت ہی ہنرمندانہ وضع اختیار کی ہے۔ اس سلسلے کی دو کہانیاں بالخصوص لائقِ ذکر ہیں، 'دیمک' اور 'کٹھن ڈگریا'۔ 'دیمک' کی حیثیت تمثیل کی ہے، یہی تفہیم 'کٹھن ڈگریا' میں صحیح معنوں میں پوری فنکاری سے قائم ہوئی ہے۔ 'دیمک' میں مسئلہ جنسی زندگی میں معمول اور یکسانیت کا ہے جو حواس کو کند اور جذبات کو تازگی سے عاری کر دیتے ہیں۔ 'دیمک' دراصل روٹین اور روزمرہ کی بے کیفی کا وہ روگ ہے جو زندگی کی تازگی اور تصور حسن اور جنسی کشش کو چاٹ جاتا ہے۔ رینو ایک ایسی ہی بیوی ہے جو دن رات گھر گرہستی میں شوہر کی دلدہی اور بچوں کی خدمت میں لگی رہتی ہے، اور رفتہ رفتہ اپنے آپے سے بے نیاز ہو جاتی ہے۔ شوہر

راتوں کو دیر دیر سے آتا ہے تو وہ چپ چاپ سوچتی ہے کہ کیا وہ واقعی اس کو دودھ پیتی بچی سمجھتا ہے؟

'دیمک' میں ادھیڑ عمر کی جس جنسی بے کیفی اور یکسانیت کا فقط سرسری بیان ہے، 'کٹھن ڈگریا' میں وہ بھرپور معنویت کے ساتھ سامنے آتی ہے اور پرت در پرت کئی گرہیں کھولتی ہے۔ یہ ایک طرح سے نسوانیت کی کہانی بھی ہے۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ عامل مرد ہے، لیکن دوسرا رخ یہ ہے کہ عامل عورت بھی ہوسکتی ہے۔ یکسانیت اور معمولہ زندگی کا روٹین جو مرد کے جذبات کو کند کر دیتا ہے، فقط مرد ہی کا مسئلہ نہیں، عورت کا مسئلہ بھی ہے۔ اصل معاملہ کلچر کا ہے جو 'ذکر مرکزیت' پر مبنی ہے، اس لیے جنسی زندگی کا عامل مرد کو تسلیم کر لیا گیا ہے ورنہ عورت بھی عامل ہے۔ ضروری نہیں کہ بلونت سنگھ نے اسے نسوانیت کے نقطۂ نظر ہی سے لکھا ہو۔ اس نے تو اپنی فنکارانہ بصیرت کی روشنی میں ایک بیانیہ تشکیل دیا۔ لیکن چونکہ عورت کے جذبات سے بھی اس میں انصاف کیا گیا ہے یا اتفاقاً یہ انصاف ہوگیا ہے، ہماری رائے میں 'کٹھن ڈگریا' اس پایے کی کہانی ہے کہ بطور نسوانیت کی کہانی بھی اسے خاص درجہ دیا جائے۔ ضمناً یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ بلونت سنگھ کی جنسی کہانیاں بالخصوص 'کٹھن ڈگریا' بھی چونکہ توقعات کو رد اور آدرشوں کو پاش پاش کرتی ہیں، نوعیت کے اعتبار سے یہ بھی سنگین اور تلخ حقیقت کی یعنی شکستِ رومان کی کہانیاں ہیں نہ کہ آدرشی ہیرو پرستی یا رومان سازی کی۔

'کٹھن ڈگریا' بھی 'گرنتھی' یا 'سورما سنگھ' کی طرح نہایت گٹھی ہوئی کہانی ہے جس میں ایک لفظ بھی فاضل نہیں اور بیانیہ میں بہاؤ بھی غضب کا ہے۔ رکھی رام ادھیڑ عمر کا بزنس مین ہے۔ شادی کو کئی برس گزر گئے۔ تین بچوں کا باپ ہے۔ بیوی شانتا خوبصورت ہے، لیکن پہلی سی کشش باقی نہیں رہی۔ بیج ناتھ، رکھی رام کا دوست ہے جس کو مکان دلوانے میں رکھی رام نے مدد کی تھی۔ بیج ناتھ کی بیوی کامنی رفتہ رفتہ رکھی رام کے لیے کشش کا باعث بن جاتی ہے، دونوں گھروں میں خاصے مراسم پیدا ہوجاتے ہیں، اور ایک دوسرے کے یہاں آنا جانا بھی شروع ہو جاتا ہے۔ ایک دن

رکھی رام کو کاروبار کے سلسلے میں سفر پر جانا ہے۔ وہ بیوی کو فون کر دیتا ہے کہ سامان تیار کر دے، رات کی گاڑی سے وہ دہلی چلا جائے گا۔ لیکن دہلی سے اطلاع ملتی ہے کہ جس شخص سے ملنا تھا وہ خود لاہور آ رہا ہے۔ رکھی رام گھر پہنچ کر بیوی کو بتاتا ہے کہ سفر تو ملتوی ہوگیا ہے لیکن رات کا کھانا وہ باہر ہی کھائے گا۔ جلدی سے نہا دھو تیار ہو کر وہ نکل جاتا ہے۔ عبداللہ سگریٹوں کا وہ بہت مداح تھا جب خوش ہوتا تو عبداللہ ضرور پیتا۔ بیج ناتھ کے گھر پہنچتا ہے تو خود بیج ناتھ کہیں جانے کی تیاری میں ہے۔ رکھی رام کہتا ہے کہ میں تو یونہی ادھر چلا آیا تم کہیں جا رہے ہو تو چلو، پھر سہی۔ لیکن بیج ناتھ اس کو روکتے ہوئے کہتا ہے کہ اتنی دور سے آئے ہو تو تھوڑی دیر کو رکو، میری کہیں دعوت ہے، زیادہ سے زیادہ ایک گھنٹے میں لوٹ آؤں گا۔ میری واپسی تک تم کھانا بھی یہیں کھالو۔ میں بس چٹکی بجاتے میں آتا ہوں پھر تاش جمے گی۔ اس کے بعد کا منظر بلونت سنگھ کے لفظوں میں:

> ”ڈیوڑھی کا دروازہ بند کر کے کامنی بیٹھک کی کھڑکی کے قریب آ کھڑی ہوئی۔ وہ وہاں چپ چاپ کھڑی شوہر کو گلی کے نکڑ سے غائب ہوتے ہوئے دیکھتی رہی اس اثنا میں رکھی بھی چپکے سے دیوار سے لگ کر اس کے قریب کھڑا ہوگیا تھا۔ کچھ دیر کامنی سنسان گلی کی جانب دیکھتی رہی۔ پھر اس کا ہاتھ اوپر اٹھ کر بجلی کے بٹن کی طرف بڑھا اور دوسرے لمحے میں بجلی کا بلب بجھ گیا اور فرش پر بچھی ہوئی دری پر کھڑکی میں سے آتی ہوئی چاندنی پھیل گئی۔
>
> رکھی نے بازو بڑھایا جو کامنی کی پیٹھ سے ہوتا ہوا اس کے گوشت سے بھرپور کولھے پر جا کر ٹک گیا۔ کامنی کی کمر ہلی، لمحے بھر بعد ساکن ہوگئی۔ وہ اور قریب ہو کر اس کے ساتھ کھڑا ہوگیا۔ ان دونوں کی آنکھیں چار نہیں ہوئیں لیکن کامنی کی کمر نے لرزش کے بعد سکون اختیار کر کے گویا اس کے سوال کا جواب اثبات میں دے دیا تھا۔

وہ خاموش کھڑی تھی۔ دو ایک مرتبہ رکھی کے لبوں سے نکلتی ہوئی دردِ محبت میں ڈوبی ہوئی مدھم سی آواز سنائی دی۔ ”کمو کمو۔“

جواب میں کامنی نے پلکیں اوپر اٹھائیں اور ایک مرتبہ بھر پور نظروں سے اس کی طرف دیکھا اور پھر سپردگی کے انداز میں پلکیں جھکا کر رہ گئی۔ وہ بجلی کے کوندے کی طرح آگے بڑھا۔ اس کی کمر کو بازوؤں میں لے کر اسے اپنی طرف کھینچا، یوں محسوس ہوا جیسے پھولوں کی نازک ڈالی پکڑ کے جھنجھنا دی ہو۔ اس کا جسم سر سے پاؤں تک کامنی کے نرم چکیلے جسم کے لمس سے محظوظ ہونے لگا۔ ایک اور شدید اور فوری جذبے کے تحت اس نے نہ معلوم کس کس طرح اسے بھینچا، چوما اور پھر لڑکے کی پکار کی آوازیں، ہتھوڑوں کے دھماکوں کی طرح سنائی دینے لگیں اور پھر کامنی اڑتی ہوئی خوشبو کی طرح اس کی آنکھوں سے اوجھل ہوگئی۔''

کامنی چولھے کے قریب بیٹھی دیگچی میں چمچ ہلا رہی تھی۔ اس کا تین چار سال کا بیٹا گھٹنے کے ساتھ لگا اونگھ رہا تھا۔ شعلوں کی روشنی میں کامنی کا چہرہ دمک رہا تھا۔ بال کچھ پریشان ہوگئے تھے۔ بچّے کو سلانے کے بعد کامنی اس کے لیے روٹی بنانے لگتی ہے:

کامنی نے روٹی الٹتے ہوئے کہا۔ ''آپ کو بھوک تو لگ رہی ہوگی۔''

اس نے اٹھ کر کامنی کے رخسار پر ہونٹ رکھ دیے۔ ''نہیں کمّو! مجھے بھوک نہیں لگ رہی۔'' یہ کہہ کر وہ اسے اپنے بازوؤں میں لینے کی کوشش کرنے لگا۔ کامنی نے اپنے آپ کو اس کی مرضی پر چھوڑتے ہوئے کہا'' مجھے روٹی تو پکا لینے دیجیے۔''

''میری جان سے پیاری کمّو! روٹی پھر پکا لینا۔'' یہ کہہ کر اس نے ہاتھ مار کر توا چولھے سے گرا دیا۔''

اس موقعے پر کوئی دوسرا افسانہ نگار ہوتا تو عریانی کی طرف کھنچنا معمولی بات تھی۔ لیکن بلونت سنگھ صاف دامن بچا گئے ہیں۔ انھوں نے یہ سب کچھ قاری کی چشمِ تصور کے لیے چھوڑ دیا اور لکھا بھی تو صرف اتنا:

''وہ خوش تھا اور سر تا پا نشے میں ڈوبا ہوا تھا۔ اب وہ بیٹھک میں دری پر لیٹا ہوا تھا۔ ٹانگیں اٹھا کر قریب بچھی ہوئی کرسی پر رکھے، وہ بجلی کی جگمگاتی ہوئی روشنی میں ویکلی کا پرچہ پیٹ پر دھرے اس کی ورق گردانی کر رہا تھا۔

ایک مرتبہ پھر کامنی چولھے کے آگے بیٹھی اس کے لیے پراٹھے پکا رہی تھی۔ اس روز سے پہلے زندگی کے جو دن گزر چکے تھے بالکل بے کیف نظر آنے

لگے تھے۔ یہ مسرت، یہ لذت اس نے پہلے کبھی محسوس نہ کی تھی۔ دل مطمئن تھا۔
جسم ہلکا پھلکا ہو رہا تھا۔ روح پر ناقابلِ بیان کیف طاری تھا۔ آج کامنی اور وہ
ایک ہو گئے تھے۔''

کہانی کا آخری موڑ وہاں آتا ہے جب خوش خوش رکھی رام گھر لوٹتا ہے تو نکڑ کے پنواڑی کے پاس سگریٹ سلگانے کے لیے رک جاتا ہے، اور عادتاً پنواڑی سے پوچھتا ہے کہ مجھ سے ملنے کوئی آیا تو نہیں تھا۔ پنواڑی کہتا ہے ''بابو بیج ناتھ آئے تھے، آپ کا انتجار کر کے چلے گئے۔'' ''بیج ناتھ؟'' ''ہاں بیج ناتھ بابو۔'' وہ سوچ میں پڑ جاتا ہے۔ گھر کا راستہ وہ بہت آہستہ آہستہ طے کرتا ہے۔ اندر داخل ہوتا ہے تو شانتا تروتازہ اور اجلی دکھائی دے رہی ہے۔ صوفے پر بیٹھتے ہی پوچھتا ہے۔ ''شنو آج تم بہت خوش دکھائی دے رہی ہو۔'' وہ بلا کچھ کہے نرمی سے اس کے کندھے پر رخسار رکھ دیتی ہے۔ شنو کی نیند کی ماتی پلکیں بوجھل ہو کر جھکنے لگتی ہیں۔ وہ کہتا ہے۔ ''میں بھی بہت خوش ہوں شنو! ذرا لاؤ تو عبداللہ سگریٹوں کا ڈبا۔''

پوری کہانی میں ایک بھی کڑی ڈھیلی نہیں ہے، سارا واقعہ ایک شام کا ہے جس میں کوئی بات کوئی وقوعہ ناگہانی یا اتفاقاً رونما نہیں ہوتا۔ انسانی فطرت کی ترجمانی اپنی جگہ، پورے بیانیے کی ایک ایک چول افسانہ نگار نے اس فنکاری سے بٹھائی ہے کہ کہیں پر کوئی جھول نہیں، ہر بات فطری طور پر واقع ہوتی چلی جاتی ہے، قاری کو کہیں دھچکا نہیں لگتا۔ پوری کہانی ایک خوش گوار خواب ناکی سے جاری رہتی ہے۔ رکھی رام کا دن بھر کے کام کاج کے بعد کچھ سوچتے ہوئے گھر لوٹنا، نہا دھو تیار ہو کر ایک موہوم امید کو دل میں لیے بیج ناتھ کے یہاں پہنچنا، یہاں خود بیج ناتھ کا دعوت کے بہانے باہر جانے کا پروگرام بنائے ہوئے ہونا، مدتوں سے جس موقع کا انتظار تھا، اس کا یوں سہج فراہم ہو جانا، چولھے کے قریب بیٹھی ہوئی کامنی کے وجود کا تمتمانا اور پگھلنا، یہ سب گویا 'رتی' اور 'کام' کی کشش اور بھوگ کی تمثیل ہے۔ آخری سچویشن میں جب پنواڑی کی بات سے خود رکھی کے چکمہ کھا جانے کا راز کھلتا ہے تو Irony کی صدمہ زا صورت

سامنے آتی ہے، جس سے کہانی کی معنویت اور گہری ہو جاتی ہے۔

بظاہر افسانہ نگار نے ایک مزے کا بیانیہ بُنا ہے، جس میں دوہری چال کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ یعنی جو مات دینے چلا ہے وہ خود مات کھا جاتا ہے۔ ادھیڑ عمر کی نفسیات یا جنسی ناآسودگی یا شادی کے بندھن سے باہر کا معاشقہ سامنے کی باتیں ہیں، جن میں کوئی غیر معمولی پہلو نہیں۔ البتہ کہانی میں تجسس کا عنصر جنسی جذبے کی وجہ سے بھی ہے اور اس دوطرفہ اسرار کی وجہ سے بھی کہ ایک مرد اور عورت کے غیر سماجی عمل کی خبر دوسرے مرد اور عورت کو نہیں حالانکہ وہ خود اسی عمل کے مرتکب ہیں۔ دھوکا دہی اور فریب کاری انسانی سرشت کا حصہ ہے، لیکن چکمہ دینے والے کا خود چکمہ کھا جانا انوکھے استعجاب کا پہلو رکھتا ہے، یہ Law of Retribution عملِ مکافات کی کہانی ہو، ایسا نہیں ہے۔ رکھی پنواڑی سے بات کر کے ششدر ضرور رہ جاتا ہے، اور تھوڑی دیر کو اس کے قدم بھی نہیں اٹھتے، لیکن مات کا یہ احساس لمحاتی ہے، گھر پہنچ کر وہ بیوی سے کہتا ہے ''آج تم بہت خوش دکھائی دے رہی ہو'' تو تھوڑی دیر بعد خود ہی کہتا ہے ''میں بھی بہت خوش ہوں۔ ذرا لاؤ تو عبداللہ سگریٹوں کا ڈبا'' گویا مات بھی مات نہیں۔ اس کہانی کو فقط اخلاقی یا غیر اخلاقی بیانیہ کے طور پر پڑھنا اس کے ساتھ بے انصافی کرنا اور اس کے فنکارانہ حسن کا خون کرنا ہے۔

اس بیانیہ کے متن میں کچھ اور گنجائشیں بھی ہیں۔ پنواڑی سے بات کرنے کے بعد تصویر کا دوسرا رخ جو اب تک نظروں سے پوشیدہ تھا، معاً آشکار ہو جاتا ہے۔ یا یوں کہیے کہ ایک ہی واقعہ شق ہو کر دو واقعے بن جاتا ہے، یا ایک مظہر دو لخت ہو جاتا ہے اور دو ملتے جلتے مظہر جو ایک دوسرے کا مثنیٰ ہیں، وجود میں آ جاتے ہیں۔ کہانی کا غائب راوی رکھی رام کے ساتھ ساتھ ہے، یعنی رکھی رام اور کامنی کی واردات نظر میں رہتی ہے۔ کیونکہ حاضر عناصر یہ دو ہیں، جبکہ یہی واردات عین اسی وقت بیج ناتھ اور شانتا کے درمیان بھی واقع ہوتی ہے جو دو غائب عناصر ہیں، اور قاری اس سے بعد میں آگاہ ہوتا ہے۔ ان چاروں عناصر کی یہ دُہری وارداتیں ایک دوسرے کی ضد بھی ہیں اور رد

بھی۔ دونوں کو ایک دوسرے کی خبر نہیں، اور خود قاری کو بھی دو کی خبر ہے اور دو کی خبر نہیں، حالانکہ عمل آرا چاروں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا عناصر کی بدلی ہوئی Juxtaposition یعنی متوازی نقلِ مکانی یکسانیت کی بے معنویت میں نئے رشتے سے پیدا ہونے والی نئی معنویت کی نقیب نہیں بن جاتی؟

ہیں عناصر کی یہ صورت بازیاں
شعبدے کیا کیا ہیں ان چاروں کے بیچ

(میر)

یہ مختصر اور دلچسپ کہانی جو کہتی ہے سو تو کہتی ہے اور جو نہیں کہتی سو بھی کہتی ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ ادب اور آرٹ (بشمول بیانیہ کی شعریات) کے ضمن میں اس متن کے مضمرات خالی از لطف نہیں۔ مرد اور عورت کی جنسی زندگی کئی اعتبار سے آرٹ کی تمثیل ہے یا اس کا الٹ یعنی آرٹ مرد اور عورت کے اتصال کی تمثیل ہے۔ ادب اور آرٹ میں یہ داستان دب دب کر ابھرتی ہے، کیسی کیسی ہستیوں نے کیسے کیسے تجربات کی باز یافت کی ہے، یا انھیں آرٹ بنا دیا ہے۔ آرٹ کا سب سے بھیانک مسئلہ رسمیاتی اظہار یعنی پٹی ہوئی لیک سے گریز ہے۔ روایت سے رشتہ بنائے رکھنا جتنا ضروری ہے، اتنا ہی ضروری اس سے گریز یا اس سے بغاوت بھی ہے۔ 'نئی آواز' نئے اسلوب یا نئے انداز کو پانے کی تڑپ، ادب اور آرٹ کی اکتا دینے والی یکسانیت کے دشتِ بے اماں میں تمنا کا دوسرا قدم اٹھانے کی آرزو یا تازہ کاری کی تلاش تخلیق کا سب سے بڑا رمز ہے۔

ادب کے حوالے سے اس مسئلے پر جیسا غور و خوض روسی ہیئت پسندوں نے کیا ہے، اہل علم کی نظر میں ہے۔ شکلووسکی کا یہ اصرار غلط نہیں تھا کہ روزمرہ زندگی میں تجربے کی تازگی باقی نہیں رہتی۔ ہر چیز معمول (روٹین) بن جاتی ہے۔ ادب اور آرٹ کا کام تجربے کی تازگی کی باز یافت ہے۔ شکلووسکی کے ان الفاظ کی یاد دلانا یہاں خالی از لطف نہیں:

"Habitualization devours objects, clothes, furniture, even one's wife... all art exists to help us recover the sensation of life; it exists to make us feel things."

معمول یا روٹین آرٹ کا دشمن ہے۔ یکسانیت اکتاہٹ پیدا کر کے حواس کو کند کر دیتی ہے اور وہ تازگی اور تھرتھراہٹوں سے عاری ہو جاتے ہیں۔ اعلیٰ فنکار روشِ خاص کی سعی و جستجو پر اصرار، نیز پابستگی رسم و رہِ عام پر بار بار طنز کیوں کرتے ہیں یا کلیشے سے کیوں بھاگتے ہیں؟ ادب و آرٹ میں تازگی یا ندرت خواہ وہ اظہار کی ہو یا معنی کی، اس کا رشتہ لازماً انحراف و انقطاع یا بغاوت سے کیوں جڑا ہوا ہے؟ روسی ہیئت پسندوں نے تخلیق کے اس عمل کو Defamiliarisation یعنی اجنبیت سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ادب اور آرٹ کی شعبدہ کاریوں کا اصل راز اجنبیت یا تازگی کا نیرنگِ نظر ہے۔

اس کہانی کے جو وضعی معنی ہیں وہ تو ہیں ہی، لیکن اس میں ایک کلیدی نکتہ ہے۔ رکھی رام اور بیج ناتھ تو اپنا اپنا گھر چھوڑ کر دوسری سمت میں جاتے ہیں، لیکن کامنی اور شانتا کہیں نہیں جاتیں یہ دونوں اپنی اپنی جگہ پر قائم ہیں۔ رکھی رام اور بیج ناتھ گردش میں ہیں جبکہ کامنی یا شانتا مستقل موجود ہیں، بطور (مسرت کے) مبداء و ماخذ کے۔ تخلیق یا ادب و آرٹ کی تمثیل میں عورت بطور سگنی فائر ہے کیونکہ اپنی جگہ پر قائم ہے۔ چنانچہ مرد جو جگہ بدل لیتا ہے اور گردش میں ہے بطور سگنیفائڈ ہے۔ ایسا قدیم کلچر یا وادیِ سندھ کی نساء مرکزیت کی رو سے دور از قیاس بھی نہیں۔ نیز یہ برصغیر کے پہاڑی علاقوں کی مادری بشریات یا شکتی متھ کی رو سے بھی بامعنی ہے، جہاں اساسیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو یہ کہانی نسوانیت کے حاضرہ معنی کی پیشرو بھی ہے حالانکہ بلونت سنگھ کو متن تیار کرتے وقت اس کا گمان بھی نہ ہوگا۔ لیکن متن فقط وہ نہیں کہتا جو اس سے مصنف کہلانا چاہتا ہے متن مصنف سے آگے بھی جاتا ہے اور نئی قرأتوں کے ساتھ نئے معانی بھی دیتا ہے۔ بہر حال اتنا معلوم ہے کہ سگنی فائر اور سگنیفائڈ میں دوہرا رشتہ ہے، ایک حقیقی یعنی وضعی، اور دوسرا مجازی یعنی

غیر وضعی۔ کامنی ر بیج ناتھ میاں بیوی ہیں اور یہ رشتہ حقیقی ہے، جبکہ کامنی ر رکھی رام میاں بیوی نہیں، یہ رشتہ مجازی یعنی غیر وضعی ہے۔ معنیِ حقیقی کی حکم جس طرح لغت ہے، شوہر بیوی میں رشتۂ حقیقی کا حکم سماجی ضابطۂ اخلاق ہے۔ لیکن حقیقی یا وضعی معانی فقط متعینہ معانی ہیں، یہ محدود اور نئے امکانات سے عاری ہیں، البتہ جب سگنی فائر سگنیفائڈ سے رشتۂ غیر وضعی استوار کرتا ہے تو مجاز سے نئی معنویت ابھرتی ہے جو نئے جمالیاتی کیف وکم کو راہ دیتی ہے، کامنی یا شانتا جہاں تک اپنے اپنے متعینہ سگنیفائڈ کے ساتھ ہیں، یہ کلیشے ہیں۔ لیکن جیسے ہی یہ غیر متعینہ یا غیر وضعی سگنیفائڈ سے وابستہ ہوتی ہیں، نئے معانی اختیار کرتی ہیں، اور تازگی و نشاط کی راہ کھل جاتی ہے۔ واضح رہے کہ سگنی فائر وہیں ہے اور اپنی جگہ پر قائم ہے، جب کہ گردش میں سگنیفائڈ ہے، (رکھی رام یا بیج ناتھ) یعنی معانی غیر وضعی سیال ہے، گردش میں ہے اور جگہ بدل لیتا ہے۔ اور اس کا یہ عدم استحکام یا گردش، معانی کی تازگی اور ندرت کے نئے نئے امکانات کی نقیب ہے۔ غرضیکہ ادب و آرٹ مجاز کا کھیل ہیں، نت نئی حقیقت یا معنی کے خلق کرنے کا، نہ کہ لیک پر چلتے جانے کا۔ یہاں یہ اشارہ بھی خالی از لطف نہ ہوگا کہ ندرت کا جو نکتہ جنسی رشتے کی تہ میں ہے یا ادب اور آرٹ کی جینیس میں ہے، وہی نکتہ کائنات کی تخلیق یا حیاتیات کا بھی سب سے بڑا رمز ہے اور زندگی کی بقا اور فروغ کا ضامن ہے، یعنی خلیے برابر شق ہو کر اپنا مثنیٰ ڈھالتے رہتے ہیں جن میں DNA کے ہزاروں کوڈ خود کو بعینہ دُہراتے ہیں۔ اور یہ بات بمنزلہ قانون کے ہے۔ فطرت کا اصول ہے کہ یہ ہزاروں لاکھوں کوڈ جوں کے توں شق شدہ خلیے میں جاگزیں ہوتے جاتے ہیں، الّا کسی ایک کوڈ کے جو ہزاروں لاکھوں میں فقط 'ایک' مختلف ہو جاتا ہے، اور جس سے پیٹرن غیر وضعی مرتب ہوتا ہے۔ اس کو Mutation یعنی عملِ تغیر کہتے ہیں۔ ہزاروں لاکھوں پیٹرنوں میں ایک غیر وضعی تغیر یعنی Mutation نہ ہو تو کرۂ ارض پر نسلوں اور شکلوں کے ان گنت امکانات ممکن ہی نہ ہو سکیں۔ گویا فطرت کا تنوع اور تازہ کاری غیر وضعی پیٹرن کی مرہونِ منت ہے۔ بالکل یہی معاملہ ادب اور آرٹ کا ہے۔ ادب اور آرٹ میں

بھی تازہ کاری اور ندرت کا کھیل غیر وضعی رشتوں اور غیر وضعی معانی کا کھیل ہے۔ لیکن بلونت سنگھ کو اس سے کیا لینا دینا۔ اس نے تو ایک مزے کا متن قائم کر دیا، تخلیقی متن میں یہ گنجائش بہرحال ہوتی ہے کہ زمانے کے ساتھ ساتھ اس کی ساخت سے دوسرے معانی بھی پیدا ہوسکیں، چنانچہ اس امر میں کس کو کلام ہوسکتا ہے کہ 'کٹھن ڈگریا' کو ادب اور آرٹ کے غیر وضعی رشتوں یا تازہ کاری یا جدت و ندرت کے امکانات کی تمثیل کے طور پر بھی پڑھا جاسکتا ہے، اور یہ قرأت خاصی پُرلطف معنویت کی حامل ہے۔

اوپر ہم نے بلونت سنگھ کے افسانوی فن کی مختلف جہات پر حتی الامکان نظر ڈالنے کی کوشش کی۔ اردو افسانہ تنوع کے اعتبار سے ایک قوس قزح کی طرح ہے، جس کے رنگ ایک کے بعد ایک پھیلے ہوئے ہیں۔ ہر چند کہ بلونت سنگھ کو ان کی زندگی میں بھی کوئی اہمیت نہ دی گئی، اور موت کے بعد تو فراموش ہی کر دیا گیا، لیکن اردو افسانوں کے رنگوں میں ایک رنگ بلونت سنگھ کا بھی ہے، جو خاصا خوشنما ہے اور دوسروں سے الگ بھی ہے، افسانے کے افق پر اس وقت منٹو، بیدی، کرشن چندر اور عصمت چھائے ہوئے تھے، جس سے بلونت سنگھ کی مہک پھیلی تو لیکن اتنی نہ پھیلی جتنا اس کا حق تھا، اس میں کچھ تو خود بلونت سنگھ کی کم آمیزی کو بھی دخل تھا اور کچھ یہ بھی کہ بعد میں ان کی تازہ تر کتابیں، ناول اور افسانے زیادہ تر ہندی میں شائع ہوتے رہے اور اردو نے اپنے ایک البیلے فنکار کو فراموش کر دیا۔ اوپر ہم نے درجہ بدرجہ بلونت سنگھ کے فن سے بحث کی۔ بادی النظر میں وہ ایک رومان نگار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ شق ایک میں ان کی فنکاری کے اس پہلو سے بحث کی گئی ہے۔ ان کی اسی نوع کی کہانیاں زیادہ مشہور بھی ہوئیں، جن میں غیر معمولی قد وقامت اور مردانہ خوبیوں کے حامل سکھ کردار سامنے آتے ہیں جو نہ صرف طاقت و بہادری میں بے مثال ہیں، بلکہ نیکی و ایثار و خیر اور انسانی شرف کے نقیب بھی ہیں۔ یہ گویا ثقافتی Alterego ہیں، یعنی نسلی علاقائی

آرزوؤں یا امنگوں کی ترجمانی اور تحفظ کا 'تصوریہ' یا اجتماعی لاشعور میں پلنے والا آرکی نقش جو بطور ہیرو ایک عین یا مثال کی طرح کارفرما رہتا ہے، اور انسانی گروہوں یا قبیلوں کو ہمت و مردانگی کا معیار فراہم کرتا ہے۔ لیکن یہ پوری تصویر نہیں۔ اکثر و بیشتر یہ تمثیلی ہیرو خود اپنی تکذیب بھی کرتے ہیں۔ یہ یا ان کے نمونے پر ڈھلے ہوئے کردار خود ان قدروں کو شکست بھی کرتے ہیں جن کے تحفظ کی یہ ترجمانی کرتے ہیں۔

شق تین میں اس آویزش وتقلیب سے بحث کی گئی، اور دوسرا رخ سامنے لایا گیا کہ بلونت سنگھ کا فن فقط رومان نگاری کا فن نہیں، یہ شکست رومان کا سنگین منظر نامہ بھی پیش کرتا ہے، جہاں انسانی شرف کو انسانی رذالت کاٹتی ہے۔ اور اس رخ سے دیکھیے تو بھی بعض ایسے کردار سامنے آتے ہیں جو افسانوی اور جمالیاتی طور پر نہایت اثر آفریں ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی کھلتی ہے کہ بلونت سنگھ کے یہاں کردار فقط کردار نہیں یا واقعات فقط واقعات نہیں، بلکہ سب کچھ اس وسیع منظر نامے پر تشکیل پاتا ہے جس کو ثقافتی جغرافیہ کہنا چاہیے۔ بلکہ اس میں قصبوں کی فضا اور مٹی کی بوباس تو ہے ہی، لیکن فقط کھیت کھلیان یا سرسوں کا پھول ہی نہیں، طور طریقے، رہن سہن، پوجا پاٹھ، شبد کیرتن، میلے ٹھیلے، تیج تہوار، گانا بجانا، رسمیں عقیدے، جس سے پوری سائیکی اور ثقافت عبارت ہے۔ یہ کردار زندہ اس لیے لگتے ہیں کہ یہ اپنے ثقافتی خلقیہ میں سانس لیتے ہیں، اور یہ ثقافتی خلقیہ اور سائیکی ان میں سانس لیتی ہے۔ یعنی یہ سب فقط تناظر نہیں، بیانیہ کی بافت میں شامل ہے، اور بلونت سنگھ کے فن میں بطور جمالیاتی یا ادبی قدر کے اسی طرح رواں دواں ہے جیسے رگوں میں لہو۔ یہ کیفیت چونکہ دونوں نوع کی کہانیوں کے بیانیہ کا ناگزیر حصہ ہے، شق دو میں اس کی کچھ پرتوں کو پیش کیا گیا ہے کیونکہ بنیادی حیثیت سے یہ اس اُفتاد ذہنی یا تخلیقی حسیت کا حصہ ہے جو پورے بیانیہ میں جاری و ساری ہے۔

شق چار یا آخری حصے میں بعض گنی چنی شہری کہانیوں کو لیا گیا کہ بلونت سنگھ کا فن فقط ان کہانیوں تک محدود نہیں جن کا ذکر پہلے کیا گیا۔ اس نے شہری کرداروں اور شہری

مسائل کی کہانیاں بھی اسی فنی ہنرمندی اور آگہی سے لکھی ہیں، لیکن ان کی تعداد زیادہ نہیں۔ یہاں سامنے کے معمولی انسانوں سے انھوں نے یادگار کردار تراشے ہیں۔ بلونت سنگھ کی فنکاری کی وسعت کا اندازہ کرنے کے لیے بہرحال ان کو نگاہ میں رکھنا ضروری تھا۔ آخر میں ان کہانیوں پر نظر ڈالی گئی جن کا حاوی محرک جنسی جذبہ ہے۔ یہ کہانیاں بھی کیفیت سے لبریز ہیں، اور ان میں 'کٹھن ڈگریا' تو ہنرمندی کی ایک اور ہی سطح کو سامنے لاتی ہے۔ روایتی معنی سے ہٹ کر یا اخلاقی یا غیر اخلاقی تعبیر سے قطع نظر اس کو نسوانیت کی کہانی کے طور پر، یا ادب اور آرٹ میں ندرت یا تازہ کاری کی تمثیل کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے جہاں رسوم و قیود سے گریز یا انحراف ہی سے اظہار و اسالیب کی نئی نئی شکلوں کا ظہور ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے اس کے متن کو 'بے دخل' کر کے جسمانی نہیں، جمالیاتی کیف و نشاط کے متن کے طور پر بھی پڑھا اور پرکھا گیا ہے۔

ایسی پر لطف کہانیوں کا فنکار اردو افسانے کی تاریخ سے غائب نہیں ہوسکتا۔ راجندر سنگھ بیدی نے تقسیم سے چند برس پہلے بلونت سنگھ کے پہلے افسانوی مجموعے پر لکھتے ہوئے کہا تھا ''بلونت سنگھ اپنے موضوع میں تنوع، تحریر میں شگفتگی اور ہر لحظہ ایک ایسا نیا پہلو پیش کرتے ہیں کہ پڑھ کر ہماری جمالیاتی حِس کو مسرت حاصل ہوتی ہے۔'' یہ رائے ہر اعتبار سے صحیح ثابت ہوئی۔ اس میں شک نہیں کہ بلونت سنگھ کے ناولوں کی تعداد ان کے افسانوی مجموعوں سے زیادہ ہے۔ لیکن ان کے جوہر ان کی افسانہ نگاری ہی میں کھلتے ہیں۔ اپنے ناولوں میں وہ زیادہ کامیاب نہیں۔ ہمیں اوپیندر ناتھ اشک کی اس رائے سے اتفاق ہے کہ ''ان کے ناولوں میں خاصا ڈھیلا پن ہے، بہت کچھ ایسا ہے جو بنا ہوا گھڑا ہوا اور حقیقت سے بعید ہے۔ لیکن ان کی کہانیاں اس خامی سے یکسر پاک ہیں۔'' بہ حیثیت افسانہ نگار وہ کہیں زیادہ کامیاب ہیں۔ اگرچہ منٹو، بیدی، کرشن، اور قاسمی کے فوراً بعد کے معاصرین میں ہونے کی وجہ سے ان پر نگاہیں اس قدر نہ ٹھہریں، اور پھر قبل از وقت موت سے وہ نگاہوں سے جلد اوجھل بھی ہوگئے، تاہم

سکھ سائیکی اور ثقافتی معنویت کی باز آفرینی کے اعتبار سے، نیز 'جگا'، 'گرنتھی'، 'سورما سنگھ'، 'ویلے 38'، 'پہلا پتھر'، 'دیش بھگت'، 'کالی تتری' یا 'کٹھن ڈگریا' کے خالق کی حیثیت سے اردو افسانے کی دنیا میں بلونت سنگھ کی جگہ محفوظ ہے۔ ان کی خاص خاص کہانیوں کی قبولیت اور معنویت وقت کے ساتھ ساتھ بڑھے گی کم نہیں ہوگی۔ ایسا افسانہ نگار وقتی طور پر نظر انداز تو ہو سکتا ہے، وقت اسے ہمیشہ نظر انداز نہیں کر سکتا۔

(1996)

انتظار حسین کا فن

متحرک ذہن کا سیّال سفر

انتظار حسین اس عہد کے اہم ترین افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ اپنے پر تاثیر تمثیلی اسلوب کے ذریعے انھوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے، اور اردو افسانے کا رشتہ بیک وقت داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیو مالا سے ملا دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی لاشعور اور مزاج کا کہیں زیادہ ساتھ دیتا ہے۔ داستانوں کی فضا کو انھوں نے نئے احساس اور نئی آگہی کے ساتھ کچھ اس طرح برتا ہے کہ افسانے میں ایک نیا فلسفیانہ مزاج، اور ایک نئی اساطیری و داستانی جہت سامنے آگئی ہے۔ وہ فرد و سماج، حیات و کائنات، اور وجود کی نوعیت و ماہیت کے مسائل کو رومانی نظر سے نہیں دیکھتے، نہ ہی ان کا رویہ محض عقلی ہوتا ہے، بلکہ ان کے فن میں شعور و لاشعور دونوں کی کارفرمائی ملتی ہے اور ان کا نقطہ نظر بنیادی طور پر روحانی اور ذہنی ہے۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہیں، نہاں خانۂ روح میں نقب لگاتے ہیں اور موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کش مکش کو تخلیقی لگن کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ عہد نامۂ قدیم و اساطیر و جاتک اور دیو مالا کی مدد سے ان کو استعاروں، علامتوں اور حکایتوں کا ایسا خزانہ ہاتھ آگیا ہے جس سے وہ پیچیدہ سے پیچیدہ خیال اور باریک سے باریک احساس کو سہولت کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ ان کے اسلوب میں ایسی سادگی اور تازگی ہے جس کی کوئی نظیر اس سے پہلے اردو افسانے میں نہیں ملتی۔ برصغیر میں کہانی کی روایت کتھا کی روایت ہے۔ داستان نے بھی اس لحاظ سے اسی روایت کو

آگے بڑھایا تھا کہ وہ سننے سنانے کی چیز ہے۔ اس کے برخلاف بیسویں صدی میں افسانے کا سارا ارتقا ایک تحریری صنف کا ارتقا ہے۔ یہ لکھے اور پڑھے جانے کی چیز ہو کر رہ گیا تھا۔ انتظار حسین نے باصرہ کے ساتھ سامعہ کو پھر سے بیدار کیا ہے، اور کہانی کی روایت میں سننے اور سنائے جانے والی صنف کے لطف کا از سرنو اضافہ کیا ہے۔ یہ صرف داستان کے اسلوب ہی کی تجدید نہیں بلکہ کتھا کی ہزاروں سال پرانی روایت کی تجدید بھی ہے۔ انتظار حسین کی بیشتر کہانیوں میں کتھا کا لطف ہے، اور اِس لحاظ سے وہ اس دور کے قابل توجہ 'کتھا کار' ہیں۔

انتظار حسین ڈبائی ضلع بلند شہر میں پیدا ہوئے۔ تعلیم میرٹھ میں حاصل کی اور تقسیم کے وقت پاکستان چلے گئے اب تک ان کے ناول چاند گہن (1952) اور بستی (1980) ایک ناولٹ دن اور داستان (1959) اور افسانوں کے چار مجموعے گلی کوچے (1951) کنکری (1957) آخری آدمی (1967) اور شہر افسوس (1972) شائع ہو چکے ہیں۔ اور پانچواں مجموعہ 'کچھوے' عنقریب شائع ہونے والا ہے۔ شروع میں وہ ماضی کی یادوں کے سیدھے سادے افسانے لکھتے تھے جو پہلے دو مجموعوں گلی کوچے اور کنکری میں ملتے ہیں۔ ان کا جدید دور 1960 سے ایک دو برس پہلے شروع ہوتا ہے۔ اس دور کی کہانیاں انھوں نے 'آخری آدمی' میں جمع کر دی ہیں ۔ اس کا احساس کم لوگوں کو ہے کہ انتظار حسین سماجی سیاسی نوعیت کی کہانیاں بھی لکھتے رہے ہیں۔ اور یہ واقعہ ہے کہ شہر افسوس کی زیادہ تر کہانیاں اسی نوعیت کی ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ مجموعے تین الگ الگ ادوار کی نمائندگی کرتے ہیں۔ پہلا دور 'گلی کوچے' اور 'کنکری' کے افسانوں کا ہے جو ماضی کی یادوں اور تہذیبی معاشرتی رشتوں کے احساس پر مبنی ہیں، دوسرا دور 'آخری آدمی' کے افسانوں کا ہے، جس میں ان کا بنیادی سابقہ concern انسانی وجودی human existential نوعیت کا ہے۔ اسی طرح تیسرا دور 'شہر افسوس' کے افسانوں کا ہے جو زیادہ تر سماجی سیاسی نوعیت کے ہیں اور جن میں گہرا سماجی طنز ہے۔ پہلے اور دوسرے دور کے درمیان تو زمانی حد فاصل موجود ہے، البتہ دوسرے اور

تیسرے دور میں ایسا کوئی فرق معلوم نہیں ہوتا۔ یہ ممکن ہے کہ سماجی سیاسی نوعیت کے افسانے سریلی افسانوں کے پہلو بہ پہلو لکھے گئے ہوں، اور انھیں اندرونی موضوعاتی وحدت کی وجہ سے بعد میں شائع کیا گیا ہو، تاہم دونوں کی نوعیت میں اتنا واضح فرق موجود ہے کہ انھیں الگ الگ رجحان قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان تین بنیادی رجحانات کے علاوہ انتظار حسین کے یہاں چوتھا رجحان ان افسانوں میں ابھرتا دکھائی دیتا ہے جو شہر افسوس کے بعد ادھر ادھر رسائل و جرائد میں شائع ہوئے ہیں اور ابھی یکجا طور پر کتابی صورت میں منظر عام پر نہیں آئے۔ ان تازہ افسانوں کے موضوعات یا تو نفسیاتی ہیں یا ہندستانی دیو مالا اور مختلف النوع اساطیری روایتوں کو باہم آمیز کر کے کوئی بنیادی بات کہنے کی کوشش کی گئی ہے، اس تازہ رجحان کو بھی نظر میں رکھیں تو چار الگ الگ رجحان یا انتظار حسین کے فن کی چار الگ الگ جہات قرار دی جاسکتی ہیں۔ ذیل کے مضمون میں جو انتظار حسین کی افسانہ نگاری کے بارے میں ہے، ان چاروں ادوار یا جہات کو فرداً فرداً لیا جائے گا۔ اولین افسانوں پر بوجوہ زور نہیں دیا گیا۔ البتہ بعد کے رجحان پر چونکہ ابھی وہ توجہ نہیں کی گئی جو انتظار حسین کے فن کا حق ہے، اس لیے ان سے بحث کرتے ہوئے کوشش کی گئی ہے کہ تمام ضروری فنی اور معنیاتی امور نظر میں آجائیں، اور انتظار حسین کے فنی و فکری سفر کی مکمل تصویر سامنے آجائے۔

(1)

انتظار حسین کا بنیادی تجربہ ہجرت کا تجربہ ہے۔ تخلیقی اعتبار سے ہجرت کے احساس نے انتظار حسینؔ کے یہاں ایک یاس انگیز داخلی فضا کی تشکیل کی ہے۔ ہجرت کا احساس اگرچہ انتظار حسین کے فن کا اہم ترین محرک ہے، اور اس کی مثالیں گلی کوچے، اور کنکری کے بعد کے مجموعوں میں حتیٰ کہ تازہ ترین ناول ''بستی'' اور افسانہ ''کشتی'' تک میں مل جاتی ہیں، اور ہجرت کا ذائقہ جگہ جگہ محسوس ہوتا ہے، لیکن جس طرح اس کا اظہار ناول 'چاند گہن' اور اوّلین مجموعوں 'گلی کوچے' اور 'کنکری' کی

کہانیوں میں ہوا ہے، بعد میں اس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ یعنی وہی بات جو درد کی ٹیس بن کر ابھری تھی، اب ایک دھیمی آگ بن کر پورے وجود میں گداز پیدا کر دیتی ہے۔ انتظار حسین کا فکشن ان لوگوں کی ضد ہے جنھوں نے ادب کے اس تصور کے سایے میں پرورش پائی تھی کہ انسانی زندگی خارجی رشتوں سے عبارت ہے۔ انتظار حسین کا بنیادی تصور یہ ہے کہ آدمی صرف اتنا کچھ نہیں جتنا وہ نظر آتا ہے۔ اس کے رشتے خارج سے زیادہ اس کے باطن میں پھیلے ہوئے ہیں۔ نیز یہ کہ ''معاشرتی حقیقت خود مختار حقیقت نہیں ہے۔ وہ بہت سی غائب اور حاضر حقیقتوں کے گم شدہ اور نو آمدہ عوامل کے گھال میل سے جنم لیتی ہے۔ انھیں شدت سے اس کا احساس ہے کہ ان کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی میں رہ گیا ہے، اور موجودہ معاشرے کی کوئی تصویر اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک ماضی کے کٹے ہوئے حصے کو تخیل کے راستے واپس لا کر ذات میں نہ سمویا جائے۔'' وہ بار بار اصرار کرتے ہیں کہ زمانے دو نہیں، یعنی حاضر اور مستقبل، بلکہ تین ہیں، یہ تین زمانے جدا جدا حقیقتیں نہیں، بلکہ آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ان کی حد بندی نہیں کی جا سکتی۔ آدمی ظاہر میں سانس لیتا ہے مگر اس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوتی ہیں، انتظار حسین کے فکشن میں ماضی سے مراد تاریخ، مذہب، نسلی اثرات، دیومالا، حکایتیں، داستانیں اور عقائد و توہمات سب کچھ ہے۔ ماضی کی باز یافت اور جڑوں کی تلاش کا پیچیدہ سوال انتظار حسین کے فکشن کا مرکزی سوال ہے۔

انتظار حسین مسلم کلچر کے ترجمان ہیں، لیکن ان کا کلچر کا تصور محدود نہیں۔ مذہب کو وہ ایک دینی قدر کے ساتھ ساتھ ایک تہذیبی اور معاشرتی قدر کی حیثیت سے لیتے ہیں۔ ان کے الفاظ ہیں: ''جس مذہب سے میرا تعلق ہے، اس سے متعلق میں نے بہت سن رکھا ہے کہ وہ مٹی سے بلند ایک طاقت ہے۔ مگر میں اسے کیا کروں کہ میں اپنے مذہبی احساس کا تجزیہ کرتا ہوں تو اس کی تہہ میں بھی مٹی جمی ہوئی ہے۔'' ظاہر ہے تہذیبی قدر سے کہیں زیادہ وہ اس کے معاشرتی روپ کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کا بیان

ہے کہ کلچر زمینی رشتوں سے بے نیاز نہیں ہوتا۔ ایک جگہ اپنے تمثیلی انداز میں انھوں نے وضاحت کی ہے کہ وہ جیلانی کامران کی طرح نہیں کہ تہذیبی جڑوں کی تلاش کے لیے ادھر ادھر دیکھے بغیر فوراً مدینے کی طرف چل دیں۔ ان کے برعکس اس سوال کا جواب دینے کے لیے ممکن ہے کہ وہ پہلے رام لیلا دیکھنے جائیں، پھر وہاں سے کربلا کی طرف جائیں اور پھر مکہ جانے کی تیاری کریں۔ ایک اور جگہ اپنے تہذیبی موقف کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے: ''مجھے تو اب کچھ یوں لگتا ہے کہ اس برصغیر میں جو سانحے گزرے ہیں، اور جس تکلیف واذیت میں یہ سارا علاقہ مبتلا ہے، اس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ اس برصغیر کی تاریخ جس طرح بن رہی تھی اور جو تہذیب نشو ونما پا رہی تھی، اس میں کچھ طاقتوں نے کھنڈت ڈال دی، اور اس عمل کو روک کر اس پورے برصغیر کو اور اس کی پوری خلقت کو ایک عذاب میں مبتلا کر دیا۔'' ان کے ایسے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ صدیوں کے تاریخی عمل اور تہذیب کے معاشرتی روپ پر زور دے رہے ہیں، مثلاً جب وہ یہ کہتے ہیں: ''اسلامی روایت ہو یا ہندو روایت، میں بہرحال قدامت پسند ہوں اور تاریخی تحقیق اور نفسیات سے زیادہ اس حقیقت پر ایمان رکھتا ہوں جسے جنتا کے ذہن اور تخیل نے جنم دیا ہے'' تو وہ معاشرتی ارتباط کے عوامی اور انسانی رشتوں کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ انتظار حسین اس لحاظ سے منفرد ہیں کہ انھوں نے عہد وسطیٰ کی ہند اسلامی تہذیب کی روح سے ہم کلامی کی سطح قائم کی ہے، اور ایک ہزار برس سے برصغیر کے علاقوں میں مسلمانوں کے اثرات سے جو کلچر ابھرا ہے، انتظار حسین کے یہاں اس کی بھرپور تخلیقی ترجمانی ملتی ہے۔

انتظار حسین کے زیادہ تر افسانے ان انسانوں اور ان لمحوں کو یاد کرنے کے عمل سے وابستہ ہیں جنھیں وقت نے دور کر دیا ہے۔ انتظار حسین کی دانست میں حافظہ انفرادی اور اجتماعی تشخص کی بنیاد ہے۔ حافظہ نہ ہو تو ماضی بھی نہیں رہتا، اور ماضی نہ ہو تو بنیاد اور جڑیں کچھ نہیں رہتا۔ گویا خود حال کی حیثیت ایک غیر موہوم غبار سے زیادہ نہیں۔ یادوں کے معنی ہیں اپنی ذات کے اجزائے ترکیبی کی شیرازہ بندی کرنا، اسے

تہذیبی انفرادیت کا وقار بخشنا۔ انتظار حسین کے افسانے اس یقین کو پیش کرتے ہیں کہ اجتماعی حافظہ انفرادی شخصیت کی بنیاد ہے۔ حافظہ ہی کے ذریعے ہماری تہذیبی زندگی اپنے ماضی کو امید میں بدلتی ہے اور زندہ رہنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ انتظار حسین کا فن اپنی قوت ان تمام سرچشموں سے حاصل کرتا ہے جو تہذیبی روایات کا منبع ہیں یعنی یادیں، خواب، انبیا و اولیا کے قصے، دیو مالا، توہمات، ایک پوری قوم کا اجتماعی مزاج، اس کا کردار اور اس کی شخصیت۔ انتظار حسین کے شعور و احساس کے ذریعے ایک گم شدہ دنیا اچانک پھر سے اپنے خدو خال کے ساتھ نکھر کر سامنے آجاتی ہے اور از سرنو بامعنی بن جاتی ہے۔ پہلے دو مجموعوں 'گلی کوچے' اور 'کنکری' کے بیشتر افسانے ایک گم شدہ دنیا کو یادوں کے سہارے ایک بار پھر سے پالینے کی کوشش ہیں۔ 'آم کا پیڑ'، 'بن لکھی رزمیہ'، 'خرید و حلوہ بیسن کا'، 'روپ نگر کی سواریاں' اور 'چوک' میں قصبات کی فضا ہے۔ انتظار حسین کو بات سے بات پیدا کرنے، کہانی کو بننے اور فضا خلق کرنے کے فن پر ماہرانہ دسترس حاصل ہے۔ انتظار حسین کے ایک پاکستانی مبصر نے صحیح لکھا ہے کہ پہلے دور کی کہانیوں میں مجمع لگانے والوں، پتنگ بازوں اور کبوتر بازوں کی منڈلیاں، پنواڑیوں کی دکانیں، استادوں کے اکھاڑے، یاس انگیز ماتمی لمحوں میں جھاڑ فانوس سے جگمگاتے ہوئے الم ناک امام باڑے، مرثیہ خوانی اور قوالی کی محفلیں اور اسی طرح کے معاشرتی کوائف زندہ ہو کر سامنے آجاتے ہیں اور خاموشی سے ہمارے وجود میں شامل ہو کر یادداشتوں کی گذشتہ جہات کو روشن کر دیتے ہیں۔ معاشرتی فضا آفرینی میں انتظار حسین کو کمال حاصل ہے۔ ان افسانوں میں تہذیبی سانچوں کے ٹوٹنے اور معاشرتوں کے مٹنے کا دبا دبا دکھ تو ہے ہی، تقسیم سے پیدا ہونے والی الجھنوں کا احساس بھی ہے۔ 'شوق منزل مقصود' میں میرٹھ کے ایک خاندان کی ہجرت کی کیفیت بیان کی ہے۔ ایک بچہ اپنے باپ افو میاں کی باتیں سن کر کہتا ہے: ''باوا پاکستان میں چل کر قطب صاحب کی لاٹھ دیکھیں گے۔'' افو میاں کہتے ہیں: ''بیٹا قطب صاحب کی لاٹھ پاکستان میں نہیں ہے، وہ تو دلی میں ہے۔'' بچہ کہتا ہے: ''اچھا باوا! تاج بی بی کا روضہ

دیکھیں گے''۔ لیکن اقو میاں پھر ویسا ہی جواب دیتے ہیں: ''تاج بی بی کا روضہ آگرہ میں ہے۔'' بچہ اب پریشان ہو کر پوچھتا ہے''تو باوا پاکستان میں کیا ہے؟'' اور اقو میاں جواب دیتے ہیں: ''بیٹا پاکستان میں قائد اعظم ہیں۔'' یہ کہانی تہذیبی جڑوں کے زمین میں پیوست ہونے کی طرف بہت اچھا اشارہ کرتی ہے۔ ہجرت کے مسائل اولین ناول چاند گہن اور افسانوں کے مجموعوں کنکری اور گلی کوچے میں طرح طرح سے سامنے آتے ہیں۔ چاند گہن کے تین حصے ہیں۔ تقسیم سے پہلے کی غیر یقینی صورت حال، فسادات، اور آزادی کے بعد کی فضا۔ اس کا بنیادی موضوع ان مسائل کا بیان ہے جن کا سامنا پاکستان میں بسنے والوں کو کرنا پڑا۔ خاندان کے افراد کی جڑیں جب تک ایک تھیں، ان میں وحدت تھی، پاکستان جانے کے بعد مفادات کے باہمی تصادم نے بھائی کو بھائی کا اور دوست کو دوست کا دشمن بنا دیا۔ اس کی موثر تصویر''محل والے'' میں ملتی ہے۔ محل والے جب تک ہندستان میں تھے، ایک ہی حویلی میں رہتے تھے، اور ان میں باہمی محبت اور یگانگت تھی، لیکن پاکستان پہنچ کر جب تجارتی دوڑ میں شریک ہو گئے تو ہوس زر نے ان کی خاندانی سالمیت اور شخصیت کو پارہ پارہ کر دیا۔ ''سانجھ بھئی چوندیس'' بھی مہاجرین کے بچھڑ کر رہ جانے کی دل گداز داستان ہے۔ اس دور کی تمام موثر کہانیوں میں ہجرت کے تجربے نے کسی نہ کسی طرح ضرور راہ پائی ہے۔

زمینی، تہذیبی اور معاشرتی رشتوں کے معدوم ہو جانے کا یہ یاس انگیز احساس شروع کے دونوں مجموعوں یعنی گلی کوچے اور کنکری کے افسانوں پر چھایا ہوا ہے۔ ان مجموعوں کے بعد انتظار حسین کے فن میں تبدیلی آنا شروع ہوتی ہے۔ اب نظر خارج سے باطن کی طرف اور وقت کے ذہن و روح کو جکڑ لینے والے تصور کی طرف راجع ہوتی ہے۔ پہلے فرد پر معاشرے کو یا کردار پر ماحول کو ترجیح حاصل تھی، اب پورا وجود اور اس کے مسائل مرکزہ نگاہ بنتے ہیں، اب محض خارجی مشاہدہ ہی کافی نہیں، باطن کی آنکھ بھی کھلتی ہے۔ بعد کی کہانیوں میں زیادہ توجہ ذات کے باطنی منظر نامے، وجود کی نوعیت و ماہیت، اخلاقی و روحانی زوال، اور داخلی رشتوں کے بھیدوں اور رازوں پر

مرکوز ہونے لگتی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ مشاہدے کی منزل سے نکل کر انتظار حسین کا فن اب مراقبے کی طرف راجع ہے۔ یہ تصوف کی منزل ہے جس کی کوئی پر چھائیں اس سے پہلے اردو افسانے پر نہیں پڑی تھی۔ آخری آدمی سے انتظار حسین کا تمثیلی دور شروع ہوتا ہے۔ اب انتظار حسین علامتوں، تمثیلوں، حکایتوں اور اساطیری حوالوں سے اپنے کرداروں کی تعمیر و تشکیل میں مدد لینے لگتے ہیں اور اب جتنی اہمیت فضا سازی کی ہے، اتنی ہی اہمیت باطنی کیفیت اور کردار نگاری کی بھی ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر انتظار حسین کے فن میں کشف کا احساس ہونے لگتا ہے، جیسے حقیقت اپنے آپ کو از خود ظاہر کر رہی ہو، یا وجود کے اسرار ایک کے بعد ایک بے نقاب ہو رہے ہوں، اس نوع کی ماورائی اور متصوفانہ فضا انتظار حسین کے فن کی ایک نئی جہت کی نشان دہی کرتی ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے وہ اب سرئیلی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔

(2)

انتظار حسین کے فن میں اس بنیادی تبدیلی کے آثار چھٹی دہائی کے لگ بھگ پیدا ہوئے۔ وہ افسانہ نگار جو اب تک فوری ماضی کی پر چھائیوں، بھولی بسری یادوں، یا تقسیم سے پیدا ہونے والے معاشرتی المیے کے بارے میں سیدھی سادی کہانیاں لکھ رہا تھا، اب وجودی مسائل پر سوچنے پر مجبور ہوا۔ سیدھی سادی بیانیہ کہانی اب تمثیلی کہانی اور اس کی معنیاتی تہ داری کو راہ دینے لگی۔ یوں بھی معاشرتی المیے کا احساس اخلاقی اور روحانی زوال کے احساس تک لے آیا تھا۔ اب یہ احساس پورے بنی نوع انسان کے اخلاقی و روحانی زوال میں ڈھل گیا اور اس کی حدیں وجودی مسائل سے مل گئیں جن سے جدید عہد کا انسان کسی بھی ملک اور کسی بھی معاشرے میں دو چار ہے۔ اخلاقی اقدار کی شکست اور اجتماعی اطمینان کے فقدان کا نتیجہ ایسا نفسی انتشار ہے کہ انسان بحیثیت انسان اپنی جون کو بھی بر قرار نہیں رکھ پا رہا۔ انتظار حسین کے مجموعے آخری آدمی کی ، جو 1967 میں شائع ہوا، زیادہ تر کہانیاں اسی احساس کی ترجمان ہیں۔

'آخری آدمی'، 'زرد کتا'، 'پرچھائیں'، 'ہڈیوں کا ڈھانچ' اور 'ٹانگیں' کی موضوعی فضا اگرچہ الگ الگ ہے، لیکن درد کا رشتہ ایک ہی ہے۔ 'آخری آدمی' میں عہد نامہ عتیق کی فضا ہے، 'زرد کتا' میں عہد وسطیٰ کے صوفیا اور ان کے ملفوظات کی اور 'ہڈیوں کا ڈھانچ'، 'ٹانگیں' اور 'پرچھائیں' میں انسان کے اخلاقی زوال اور باطنی کھوکھلے پن کی داستان عصر کی سطح پر کہی گئی ہے۔ 'آخری آدمی' کے بارے میں یہ سوچنا کہ اس کا موضوع لالچ اور مکر ہے، اس کہانی کو محدود کرنا ہے۔ 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' دونوں کہانیاں اس اعتبار سے اردو افسانے کی ایک بالکل انوکھی اور نئی جہت سے روشناس کراتی ہیں کہ ان میں انسان کی روحانی اور اخلاقی کشمکش اور اس پر جبلی قوتوں کے دباؤ کو کچھ ایسے اچھوتے پیرایے میں بیان کیا گیا ہے کہ بیانیہ کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے اور انکشاف حقیقت کی پرتیں بھی کھلتی ہیں۔ 'آخری آدمی' ان انسانوں کے بندر بن جانے کی کہانی ہے جو سبت کے دن مچھلیاں پکڑتے تھے اور اپنے حرص اور ہوس کے جذبے کی تسکین کرتے تھے۔ لالچ، مکر، خوف اور غصے کے منفی جذبات کے باعث وہ اعلیٰ انسانی سطح سے حیوانی سطح پر اتر آئے۔ آخری آدمی الیاسف ہے جو ان میں سب سے عقلمند ہے، اور آخر تک آدمی بنے رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ منفی جذبات سے خود کو بچانے کی شدید جدوجہد کرتا ہے۔ انسان اور اس کی جبلی قوتوں کی یہ باہمی کشمکش کہانی میں وہ تناؤ پیدا کرتی ہے جو قصے کی جان ہے۔ انتظار حسین اپنے تمثیلی پیرایے میں بتاتے ہیں کہ انسان لاکھ لالچ، مکر، خوف، غصہ، جنس سے بچنے کی کوشش کرے، اپنی سرشت سے نہیں بچ سکتا۔ یہ جبلی دباؤ انسانی سرشت میں گندھے ہوئے ہیں۔ اس کہانی سے بحث کرنے والوں نے جس پہلو کو نظر انداز کیا ہے وہ الیاسف اور بنت الاخضر کا معاملہ ہے:

> ''اور اسے بنت الاخضر کی یاد آئی کہ فرعون کے رتھ کی دودھیا گھوڑیوں میں سے ایک گھوڑی کے مانند تھی، اور اس کے بڑے گھر کے در، سرو کے اور کڑیاں صنوبر کی تھیں۔ اس یاد کے ساتھ الیاسف کو بیتے دن یاد آئے کہ وہ سرو کے دروں اور صنوبر کی کڑیوں والے مکان میں عقب سے گیا تھا اور چھپر کھٹ پر اسے ٹٹولا جس کے لیے اس کا جی چاہتا تھا۔ اور اس نے دیکھا کہ لمبے بال اس کے رات

کی بوندوں سے بھیگے ہیں اور چھاتیاں ہرن کے بچوں کے موافق تڑپتی ہیں اور پیٹ اس کا گندم کی ڈھیری کی مانند ہے کہ پاس اس کے صندل کا گول پیالہ ہے۔ اور الیاسف نے بنت الاخضر کو یاد کیا اور ہرن کے بچوں اور گندم کی ڈھیری اور صندل کے گول پیالے کے تصور میں سرو کے دروں اور صنوبر کی کڑیوں والے گھر تک گیا۔ اس نے خالی مکان کو دیکھا اور چھپر کھٹ پر اسے ٹٹولا جس کے لیے اس کا جی چاہتا تھا اور پکارا کہ اے بنت الاخضر تو کہاں ہے؟ اے وہ کہ جس کے لیے میرا جی چاہتا ہے، دیکھ موسم کا بھاری مہینہ گزر گیا اور پھولوں کی کیاریاں ہری بھری ہوگئیں اور قمریاں اور اونچی شاخوں پر پھڑ پھڑاتی ہیں۔ تو کہاں ہے اے اخضر کی بیٹی۔ اے اونچی چھت پر بچھے ہوئے چھپر کھٹ پر آرام کرنے والی تجھے دشت میں دوڑتی ہوئی ہرنیوں اور چٹانوں کی دراڑوں میں چھپے ہوئے کبوتروں کی قسم تو نیچے اتر اور مجھ سے آن مل کہ تیرے لیے میرا جی چاہتا ہے۔ الیاسف نے بار بار پکارا تا آنکہ اس کا جی بھر آیا اور وہ بنت الاخضر کو یاد کر کے رویا۔''

الیاسف، بنت الاخضر کو یاد کر کے روتا ہے مگر اچانک الیعذر کی جورو کی یاد آتی ہے، جس کے خوبصورت نقش بگڑتے چلے گئے تھے اور اس کی جون بدل گئی تھی۔ الیاسف اپنے تئیں کہتا ہے'' اے الیاسف تو ان سے محبت مت کر مبادا تو ان میں سے ہو جائے'' چنانچہ الیاسف نے محبت سے کنارہ کیا اور ہم جنسوں کو ناجنس جان کر ان سے بے تعلق ہو گیا۔ کہانی جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے، انتظار حسین دکھاتے ہیں کہ 'ہرن کے بچوں'، 'گندم کی ڈھیری' اور 'صندل کے گول پیالے' کا تصور بار بار الیاسف کے دامن دل کو کھینچتا ہے لیکن اپنے ہم جنسوں کو ناجنس جان کر ان سے بے تعلق ہو جانا شاید انسان کے لیے ممکن نہیں۔ گویا اس کہانی میں مسئلہ صرف لالچ، مکر، خوف یا غصے کا نہیں بلکہ ان تمام بنیادی اشتہاؤں کا ہے جن کے ایک سرے پر بھوک ہے، اور دوسرے پر جنس، اور باقی تمام جبلی اثرات ان دو انتہاؤں کے بیچ میں بہنے والی ندی کی سطح پر بلبلوں کی طرح ابھرتے اور مٹتے رہتے ہیں۔ الیاسف ایک ایک کر کے ان تمام جذبات و احساسات سے کنارہ کشی کرتا ہے حتیٰ کہ وہ اس شخص کا تصور کر کے، جو بندر

ہنستے بندر بن گیا تھا، ہنسی سے بھی کنارہ کرتا ہے۔ اس سب کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لفظ بھی الیاسف اور اس کے ہم جنسوں کے درمیان رشتہ نہیں رہتے۔ لفظ خالی برتن کی مثال رہ گئے، اور لفظ مر گئے۔ الیاسف اپنی ذات کے اندر پناہ لیتا ہے لیکن سب سے بے تعلق ہو کر ذات کے جزیرے میں بھی عافیت کہاں۔ وہ فکرمند ہو کر سوچتا ہے کہ وہ اندر سے بدل رہا ہے، اور اسے گمان ہونے لگتا ہے کہ اس کے اعضا خشک، اس کی جلد بدرنگ اور اس کی ٹانگیں اور بازو مختصر اور سر چھوٹا ہوتا جا رہا ہے۔ چنانچہ وہ درد کے ساتھ کہتا ہے کہ ''اے میرے معبود میرے باہر بھی دوزخ ہے، میرے اندر بھی دوزخ ہے۔'' مارے تنہائی کے وہ سوچتا ہے ''بے شک آدم اپنے تئیں ادھورا ہے۔'' اس کی روح اندوہ سے بھر جاتی ہے اور بالآخر وہ پکارتا ہے کہ ''اے بنت الاخضر تو کہاں ہے کہ میں تجھ بن ادھورا ہوں۔'' کہانی کے آخر میں جہاں الیاسف کے سمندر سے فاصلے پر گڑھا کھودنے اور نالی کے ذریعے اسے سمندر سے ملانے، اور سبت کے دن سطح آب پر آنے والی مچھلیوں کو چالاکی سے گڑھے میں گرا کر پکڑنے کا ذکر ہے، وہاں 'ہرن کے بچوں'، 'گندم کی ڈھیری' اور 'صندل کے گول پیالے' کی یاد کے ستانے کا ذکر بھی ہے۔ وہ دہائی دیتا ہے، سرپٹ دوڑتی ہوئی دودھیا گھوڑیوں کی اور بلندیوں میں پرواز کرنے والی کبوتریوں اور رات کے اندھیرے کی جب وہ بھیگ جائے، کہ بنت الاخضر اس سے آملے لیکن بنت الاخضر کیسے آتی، وہ تو پہلے ہی حیوانی سطح پر اتر چکی تھی۔ چنانچہ الیاسف ہی بدلتا چلا جاتا ہے۔ اس کی ہتھیلیاں چپٹی اور ریڑھ کی ہڈی دوہری ہونے لگتی ہے۔ بالآخر وہ جھک کر ہتھیلیاں زمین پر ٹکا دیتا ہے اور بنت الاخضر کو سونگھتا ہوا چاروں ہاتھ پیروں کے بل تیر کی طرح جنگل کو چلا جاتا ہے، یعنی الیاسف بھی بندر کی حیوانی سطح پر پہنچ جاتا ہے، ظاہر ہے کہ کہانی میں مرکزیت صرف مکر اور لالچ کی وجہ سے نہیں بلکہ آخری آدمی کے بنت الاخضر سے رشتہ کی وجہ سے بھی پیدا ہوتی ہے، اور یہ سب مل کر انسانی سرشت میں جبلی قوتوں کے منفی دباؤ کا اظہار بن جاتے ہیں جس سے انسان کو ہمیشہ نبرد آزما ہونا پڑتا ہے، اور یہ وہ کشمکش ہے جو انسانی وجود میں مضمر ہے۔

'زرد کتا' انتظار حسین کی شہکار کہانی ہے۔ جس طرح 'آخری آدمی' کی فضا انجیل کی ہے، اور اس میں پرانے عہد نامے کی زبان سے استفادہ کیا گیا ہے، اسی طرح 'زرد کتا' میں بزرگان دین کے ملفوظات اور داستانوں کی زبان کا نیا تخلیقی استعمال ملتا ہے۔'زرد کتا' میں بنت الاخضر، زن رقاصہ ہے جو ابو مسلم بغدادی کے دستر خوان پر کنیزوں کے جلو میں جلوہ افروز ہوتی ہے اور جس کے پیروں کی تھاپ اور گھنگھروؤں کی جھنکار سے ابوقاسم خضری کانوں میں انگلیاں دے لیتے ہیں۔ اس کی ''آنکھیں مے کی پیالیاں، کچیں سخت اور رانیں بھری ہوئیں، پیٹ صندل کی تختی، ناف گول پیالہ ایسی اور لباس باریک، کہ صندل کی تختی اور گول پیالہ اور کولھے سینے ساقیں سب نمایاں تھیں۔'' اسے ایک نظر دیکھتے ہی ابو قاسم خضری کو یہ لگتا ہے کہ اس نے مہکتے مزعفر کا، جس کی کشش سے وہ بچنے کی کوشش کر رہا تھا، ایک اور نوالہ لے لیا ہے۔ اگر چہ کہانی کے شروع میں یہ اشارہ موجود ہے کہ لومڑی کے بچے جیسی چیز جو منہ سے نکل آئی اور جسے پاؤں کے نیچے ڈال کر جتنا روندا گیا اتنا وہ بڑی ہوتی گئی، یہ لومڑی کا بچہ انسان کا نفس ہے، تاہم یہاں نفس سے مراد محض نفس نہیں بلکہ جبلتوں کا وہ سارا نظام ہے جو انسان کو مسلسل ایک کشمکش سے دو چار رکھتا ہے،اور جب کسی فرد یا معاشرے میں نفس کا عمل دخل حد اعتدال سے تجاوز کر جاتا ہے، تو فرد یا معاشرہ شدید روحانی اور اخلاقی بحران سے دو چار ہوتا ہے۔'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' میں فرق صرف زمانی فضا ہی کا نہیں بلکہ تکنیک کا بھی ہے۔ انتظار حسین کی تکنیک میں مکالمے کو جو اہمیت حاصل ہے، اس کی پہلی موثر مثال 'زرد کتا' میں سامنے آتی ہے۔ اس کہانی کی تکنیک میں مکالموں، اور حکایتوں کو بڑے سلیقے سے ایک دوسرے کے ساتھ سمویا گیا ہے۔ کہانی کی پوری فضا عہد وسطیٰ کے ملفوظات کی ہے۔ مرید شیخ سے سوال کرتا ہے' اور حضرت شیخ کے ارشادات حکایتوں اور ملفوظات پر مبنی ہیں، اور یوں تمثیلی پیرایے میں کہانی ظاہر کرتی ہے کہ بدی ایک وبا کی طرح پھیلتی ہے، اور فرد اپنی تمام تر کوششوں کے باوجود اس بدی کا شکار ہوجاتا ہے۔ اگر چہ وہ اس سے بچ نکلنے کی کوشش کرتا ہے مگر کامیاب نہیں ہوتا۔

شیخ عثمان کبوتر، پرندوں کی طرح اڑا کرتے تھے اور املی کے پیڑ پر بسیرا تھا۔ فرمایا کرتے تھے کہ'' ایک چھت کے نیچے دم گھٹا جاتا ہے دوسری چھت برداشت کرنے کے لیے کہاں سے تاب لائیں۔'' عالم سفلی سے بلند ہو گئے تھے، ذکر کرتے کرتے اڑتے، کبھی اتنا اونچا اڑتے کہ فضا میں کھو جاتے، سیّد رضی، ابو مسلم بغدادی، شیخ حمزہ، ابو جعفر شیرازی، حبیب بن یحییٰ ترمذی، اور ابو قاسم خضری یعنی راوی، شیخ کے مریدان با صفا تھے اور فقر وقلندری ان سب کا مسلک تھا۔ یہ چھوں شیخ کی تعلیم سے اس قدر متاثر تھے کہ چھت کے نیچے رہنا شرک جانتے تھے اور صرف ایک چھت کے نیچے رہتے تھے کہ وحدہ لاشریک نے پاٹی ہے۔ سب علائق دنیوی سے منہ موڑ کر ذکر وفکر میں لگے رہتے تھے ایک روز استفسار کیا:

'' یا شیخ قوت پرواز آپ کو کیسے حاصل ہوئی؟''

فرمایا: '' عثمان نے طمع دنیا سے منہ موڑ لیا اور پستی سے اوپر اٹھ گیا۔''

عرض کیا:

'' یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟''

فرمایا:''طمع دنیا تیرا نفس ہے۔'' عرض کیا:'' نفس کیا ہے؟'' اس پر آپ نے یہ قصہ سنایا۔

'' شیخ ابوالعباس عشقانی ایک روز گھر میں داخل ہوئے دیکھا ایک زرد کتا ان کے گھر میں سو رہا تھا۔ انھوں نے خیال کیا کہ شاید محلّے کا کوئی کتا اندر گھس آیا۔ اسے نکالنے کا ارادہ کیا مگر وہ ان کے دامن میں گھس کر غائب ہو گیا''

'' میں یہ سن کر عرض پرداز ہوا :

یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟

فرمایا : زرد کتا تیرا نفس ہے۔ میں نے پوچھا یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا :

نفس طمع دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟ فرمایا :

طمع دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا: یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا:

پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتجی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا

دانشمندوں کی بہتات۔''

اس کے بعد خوبصورت تمثیل بادشاہ اور وزیر کی حکایت ہے جو اس پر منتج ہوتی ہے کہ گدھوں اور دانشمندوں کی ایک مثال ہے کہ جہاں سب گدھے ہو جائیں وہاں کوئی گدھا نہیں ہوتا اور جہاں سب دانشمند بن جائیں وہاں کوئی دانشمند نہیں رہتا۔ اسی طرح عقل ودانش کے یہ رموز ونکات بصورت مکالمہ وحکایات جاری رہتے ہیں حتیٰ کہ شیخ کا وصال ہو جاتا ہے۔ اس کا راوی پر ایسا اثر ہوتا ہے کہ یاس زدہ وہ دنیا سے منہ موڑ حجرے میں بند ہو جاتا ہے۔ ایک مدت تک حجرہ نشیں رہنے کے بعد باہر نکلتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ دنیا بدل گئی۔ حیران ہوتا ہے کہ یارب یہ عالم بیداری ہے یا خواب۔ ایک خوشبو کوچے میں ایک قصر کھڑا دیکھتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے سیّد رضی کا دولت کدہ ہے۔ قاضی شہر کی محل سرائے کے سامنے پہنچتا ہے تو پتہ چلتا ہے ابو مسلم بغدادی کا مسکن یہی ہے۔ شیخ حمزہ کا پتہ پوچھتے پوچھتے خود کو پھر ایک حویلی کے روبرو کھڑا پاتا ہے۔ اسی طرح ابوجعفر شیرازی جوہری بنا گاؤ تکیہ لگائے ریشمی لباس میں غرق نظر آتا ہے۔ گویا شیخ کے انتقال کے بعد سب مریدان باصفا ایک ایک کر کے حرص وآز کا شکار ہوئے، اور طمع دنیا اور بدی نے وبا کی طرح سب کو آلیا۔ البتہ حبیب بن یحییٰ ترمذی سخت جان تھا۔ وہ کچھ دن گلیم پوش اور بوریا نشین رہا، اور دوسروں کو راہ پر لانے کی کوشش کرتا رہا۔ ابومسلم بغدادی کے دستر خوان پر انواع واقسام کے کھانے دیکھنے کے باوجود وہ ٹھنڈا پانی پینے پر قناعت کرتا تھا اور کہتا تھا کہ ''اے ابومسلم بغدادی دنیا دن ہے اور ہم اس میں روزہ دار ہیں'' یہ کہہ کر وہ روتا تھا، لیکن رفتہ رفتہ اس نے بھی نوالے کے آگے سپر ڈالی اور پیٹ بھر کھانا تناول کیا۔ یہی وہ مقام ہے جہاں زن رقاصہ اپنا جلوہ دکھاتی ہے، کانوں میں انگلیاں ڈالنے کے باوجود گھنگروؤں کی جھنکار حجرے تک تعاقب کرتی ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ دفعتاً لجلجی شے تڑپ کر حلق سے نکلی اور غائب ہوگئی حبیب بن یحییٰ ترمذی نے دیکھا کہ اس کے بوریے پر بھی ایک بڑا سا زرد کتا سو رہا ہے۔ یہی کتا سید رضی کے قصر کے پھاٹک پر دکھائی دیا تھا۔ اور یہی شیخ حمزہ کی حویلی کے سامنے اور ابوجعفر شیرازی کی مسند پر محو خواب تھا۔ چھٹا مرید ابوقاسم خضری یعنی

راوی بھی بالآخر خود کو بار بار ابو مسلم بغدادی کے دسترخوان پر پاتا ہے۔ اور اپنے آنے کی تاویل یوں کرتا ہے کہ وہ مسلم بغدادی کو مسلک شیخ کی دعوت دینے کے لیے آیا ہے لیکن رفتہ رفتہ مزعفر کے ایک نوالے اور گھنگروؤں کی جھنکار کی شیریں کیفیت سے اس کے پوروؤں میں کن من ہونے لگتی ہے اور اس کے ہاتھ اس کے اختیار سے باہر ہونے لگتے ہیں۔ چنانچہ اس کا بوریا بھی زرد کتے کی زد میں آجاتا ہے۔ جتنا اسے مارتا ہے، وہ بھاگنے کے بجائے دامن میں آکر گم ہوجاتا ہے۔ بار بار بارگاہ رب العزت میں فریاد کرتا ہے کہ اے پالنے والے سب نے منافقت کی راہ اختیار کی، آدمی گھٹ گیا اور زرد کتا بڑا ہو گیا۔ تب سے اب تک ابو قاسم کی اور زرد کتے کی لڑائی چلی آتی ہے، اور مہکتے ہوئے مزعفر کا خیال، اور صندل کی تختی اور گول پیالے والی کا تصور انسان کو ستانے لگتا ہے۔ انسان روزہ دار ہے، اور روزہ دن بدن لمبا ہوتا جاتا ہے۔ انسان لاغر ہو گیا ہے مگر زرد کتا موٹا ہوتا جاتا ہے زرد کتا بڑا اور آدمی حقیر ہو گیا ہے۔ زرد کتے اور انسان کی یہ کشمکش زندگی کے سفر میں برابر جاری ہے۔ وہ لاکھ پت جھڑ کا برہنہ درخت بن جائے تڑکا ہوتے ہی اسے اپنے پوروؤں میں میٹھا میٹھا رس گھلتا ہوا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ صندل کی تختی سے چھو گئے ہوں۔ یہ دہشت بھرا منظر سامنے ہے کہ ''زرد کتا دم اٹھائے اس طور کھڑا ہے کہ اس کی پچھلی ٹانگیں شہر میں ہیں اور اگلی ٹانگیں'' فرد کے ذہن میں ہیں اور اس کے '' گیلے گرم نتھنے دائیں ہاتھ کی انگلیوں کو چھو رہے ہیں۔'' اور انسان بے بس و مجبور گڑگڑا گڑگڑا کر دعا کرتا ہے: ''بار الٰہا آرام دے، آرام دے، آرام دے'' مرکزی کردار اپنے نفس کے ساتھ کشمکش جاری رکھتا ہے، اور بالآخر خدا سے پناہ مانگتا ہے۔ زرد کتا انسانی نفس کی خارجی صورت ہے جو ذات ہی سے باہر آتا ہے۔ یہ پوری روحانی زندگی کے لیے چیلینج ہے۔ اسے بھگانے اور نکالنے کی کوشش کیجیے تو دامن میں چھپ کر غائب ہوجاتا ہے۔ اس طرح 'زرد کتا' انسان کے اس روحانی انحطاط کی سرگزشت ہے جو ہوس پرستی اور طمعِ دنیا سے پیدا ہوتا ہے۔

اس مجموعے کی دوسری کہانیوں 'ہڈیوں کا ڈھانچ' اور 'ٹانگیں' میں بھی نفس کی ایسی

ہی کشمکش اور انسان کے اخلاقی و روحانی زوال کی پرچھائیاں ہیں۔ 'ہڈیوں کا ڈھانچ' میں ارتکاز پیٹ کی بھوک اور اشتہا پر ہے جبکہ 'ٹانگیں' جنسی لذت کی پوشیدہ خواہش اور اس کے دباؤ کے بارے میں ہے۔ 'ہڈیوں کا ڈھانچ' میں قحط میں مر جانے والا ایک شخص جو ہڈیوں کا ڈھانچ ہے، جی اٹھتا ہے، اور کھانے پر اس طرح ٹوٹتا ہے جیسے صدیوں سے بھوکا تھا۔ ہر روز اسے پہلے دن سے بھی زیادہ بھوک لگتی ہے۔ ہوتے ہوتے گھروں میں کھانا کم پڑنے لگتا ہے، اور لوگ دسترخوانوں سے بھوکے اٹھنے لگتے ہیں۔ حتٰی کہ اس شہر میں ایک عامل کا گزر ہوتا ہے، وہ اس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نعرۂ تکبیر بلند کرتا ہے اور یہ ہڈیوں کا ڈھانچ جس میں بدروح نے آکر بسیرا کرلیا تھا، اور جو مرکر جی اٹھا تھا، مرجاتا ہے۔ اس حکایت کی روایت کرنے کے بعد افسانہ نگار ہڈیوں کا ڈھانچ کی تطبیق لمبے تڑنگے، کالے بھجنگ، سانپیے سے کرتا ہے، جس کا تصور بچپن سے ذہن میں جڑ پکڑ گیا تھا۔ سانپیے چھپکلی، سانپ تک کھا جاتے ہیں۔ آخر آدمی کا پیٹ ہے کیا بلا؟ انتظار حسین بنیادی نکتے کی وضاحت کی لیے ایک کے بعد ایک حکایتوں کو، واقعات کو اور خوابوں کو بیانیہ لڑی میں پروتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر وہ آزاد تلازمۂ خیال سے خوب خوب کام لیتے ہیں۔ کئی بار ایسی کہانیوں کو وہ حیرت و استعجاب سے شروع کرتے ہیں، گویا کوئی واقعہ بیچ سے رونما ہو رہا ہو یا باطن سے کوئی حقیقت پھوٹ رہی ہو۔ پھر ان کا ذہن لاشعور کی نیم تاریک گلیوں میں کیسے کیسے موڑ کاٹتا ہوا کبھی تہہ خانوں میں، کبھی پاتال میں اور کبھی آسمانوں کی پہنائیوں میں گم سا ہوجاتا ہے۔ کب کب کے قصے، روایتیں، اور واقعے اور وسوسے قطار اندر قطار چلے آتے ہیں، اور تحیر و استعجاب کی سرسراہٹوں کے ساتھ کہانی کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ دھیان کا سلسلہ کہاں کہاں پہنچتا ہے، اور ان مٹ یادوں کو مجتمع کرکے پراسرار سریلی رشتے میں پرو دیتا ہے۔ بالآخر ہوٹل میں بیٹھے بیٹھے اسے یوں لگتا ہے کہ رفتہ رفتہ چہرے لمبے ہوتے جارہے ہیں اور جبڑے پھیل رہے ہیں۔ سامنے ملگجی داڑھی والا شخص قحط زدوں کی طرح کھانے پر ٹوٹا پڑا ہے۔ وہ خود بھی بے دھیانی میں

کھانا شروع کرتا ہے اور کھاتا ہی چلا جاتا ہے۔ اس کے دل میں وسوسہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ بے تحاشہ کھانے والا شخص اور ہڈیوں کا ڈھانچ کوئی اور تھا یا وہ خود ہی ہے۔ بدروح آدمی کے اندر سما کر کہاں ٹھکانا کرتی ہے، پیٹ میں یا دماغ میں؟ دماغ خود ہی تو بدروح نہیں کہ آدمی کے اندر سما گیا ہے؟ انتظار حسین اکثر یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا میں، میں ہی ہوں، یا وہ دوسرا جس کا ذکر ہو رہا تھا، وہ دوسرا کوئی دوسرا نہیں ہے، وہ خود ہی ہے۔ چنانچہ کہانی کا مرکزی کردار محسوس کرتا ہے کہ ہڈیوں کا ڈھانچ وہ خود ہی ہے، اور ٹانگیں لمبی لمبی ہوگئی ہیں اور بے تحاشہ بھوک لگ آئی ہے۔

انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے سارے وجود کو یعنی شعور و لاشعور، حافظے و عقیدے اور تجربے و مشاہدے کو تخلیقی نقطے پر مرتکز کر سکتے ہیں۔ وہ اپنی پوری فکر کے ساتھ وجود کو محسوس کرتے ہیں۔ وہ ان یادوں اور خوابوں کو واپس لانے کی سعی کرتے ہیں جو ماضی میں انسان کی مسرتوں اور اس کی خوشیوں میں بسے ہوئے تھے، اور عہدِ حاضر کی یلغار میں یکا یک غائب ہوگئے۔ وہ ان یادوں کو کھیل کے میدانوں سے بھاگے ہوئے بچّوں کی طرح پکڑ پکڑ کر لاتے ہیں اور سب جمع ہوکر دھما چوکڑی مچاتے ہیں۔ انتظار حسین کہتے ہیں کہ انسان چونکہ یادیں رکھتا ہے، اس لیے ہے۔ انتظار حسین کا یہ حوصلہ معمولی نہیں کہ وہ اجنبی جزیروں میں قدم رکھتے ہیں، اور آدم زاد کو ڈھونڈتے ہیں۔ انسان خود کو بندروں، بکروں اور کتوں کے درمیان پاکر آنسو بہاتا ہے۔ جانور اسے خموشی کی زبانِ گویا میں تنبیہہ کرتے ہیں کہ اے بدبخت تو جس جزیرے میں ہے وہاں ایک ساحرہ حکومت کرتی ہے۔ جو اس کی محل سرا میں جاتا ہے، جانور بن جاتا ہے۔ یہ جزیرہ عاقبت سرائے دنیا ہے اور ساحرہ عہدِ حاضر کی ترقیاں' اور یہ سب پہلے آدمی تھے پھر بندر، کتے اور بکرے بنتے چلے گئے۔ اس ساحرہ کے محل سرا میں انسان کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ بندروں، کتوں اور بکروں کے درمیان چلتے ہوئے وہ اذیت سے سوچتا ہے کہ کب تک اپنے تئیں برقرار رکھ سکے گا۔ کبھی وہ دیکھتا ہے کہ مکھی بن گیا ہے۔ صبح جاگتا ہے تو سخت حیران ہوتا ہے کہ کیا وہ سچ مچ مکھی بن گیا ہے، اور عمر

بھر یہ طے نہیں کر سکتا کہ آیا وہ آدمی ہے یا مکھی۔ گھر پہنچ کر وہ کمرہ کھولتا ہے تو کپڑے بدلتے ہوئے اچانک اس کی نظر اپنی برہنہ ٹانگوں پر پڑتی ہے۔ کچھ شک کے ساتھ وہ اپنی برہنہ ٹانگوں کو دیکھتا ہے اور شک ہی شک میں یہ طے نہیں کر سکتا کہ یہ برہنہ ٹانگیں اس کی اپنی ٹانگیں ہیں یا بکرے کی ٹانگیں ہیں۔

اس دور کی کہانیوں میں اس لحاظ سے ایک معنوی ربط اور وحدت ہے کہ ان میں سے زیادہ تر انسان کے روحانی زوال کو کسی نہ کسی نہج سے پیش کرتی ہیں، اور وجود کی غرض وغایت اور نوعیت وماہیت کے بارے میں طرح طرح کے سوال اٹھاتی ہیں۔ 'کایا کلپ' اور 'سوئیاں' اگرچہ تکنیک کے اعتبار سے 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' سے مختلف ہیں کہ ان میں پیرایہ دیووں اور شہزادیوں کی تمثیلوں کا ہے، اور اگرچہ بنیادی موضوع ان کا بھی انسان کا زوال ہے، لیکن یہاں مرکزیت طمعِ دنیا، جنسی کشش یا ہوس ناکی کو نہیں، بلکہ خوف اور دہشت کو حاصل ہے جس سے شخصیت اپنے میں اندر ہی اندر سکڑنے لگتی ہے اور بالآخر معدوم ہوجاتی ہے۔ بظاہر 'کایا کلپ' کا نام ہی کافکا کی Metamorphosis کی یاد دلانے کے لیے کافی ہے، اور اتنی بات معلوم ہے کہ انتظار حسین کافکا سے متاثر ہیں اور جس طرح وہ انسان کے نہاں خانۂ باطن میں سفر کرتے ہیں اور خوف وہراس کی پھیلتی بڑھتی پرچھائیوں سے باطنی اور ظاہری دونوں دنیاؤں کے اسرار کھولتے ہیں اور انکشافِ حقیقت کرتے ہیں، اس سے اتنا اندازہ تو کیا ہی جاسکتا ہے کہ خود انتظار حسین کی ذہنی ساخت اور ان کی تخیلی افتاد اُن کے اظہار کو کافکائی راہ پر ڈال دیتی ہے۔ تاہم ہر جگہ موضوع کو برتنے کا پیرایہ انتظار حسین کا اپنا ہے۔ انتظار حسین کا تمثیلی اسلوب مکالماتی بُنت اور معاشرتی فضا سازی ایسی زبردست انفرادیت لیے ہوئے ہے کہ انھیں نہ کسی کا مقلّد کہا جاسکتا ہے نہ کسی سے متاثر۔ 'زرد کتا' اور 'آخری آدمی' کے مقابلے میں 'کایا کلپ' خاصی مختصر کہانی ہے، لیکن تاثر کے اعتبار سے ان سے کم نہیں۔ کہانی کی فضا داستانوں کی سی ہے۔ شہزادہ آزاد بخت اور سفید دیو کے نام تک داستانوں کی یاد دلاتے ہیں۔ شہزادی سفید دیو کی قید میں ہے۔

شہزادہ اسے رہائی دلانے آیا تھا لیکن خود سحر میں گرفتار ہوگیا۔ ہر رات جب دیو کی دھمک سے قلعے کے درودیوار لرزنے لگتے تو وہ سکڑنے لگتا اور سکڑتے سکڑتے ایک چوڑا سیاہ نقطہ رہ جاتا اور پھر ایک بڑی سی مکھی بن جاتا۔ ہوتے ہوتے اسے مکھی کی جون میں رات گزارنے کی اتنی عادت پڑگئی کہ صبح ہونے پر سخت کشمکش کے بعد وہ مکھی سے آدمی بنتا اور نڈھال پڑا رہتا۔ یہ عمل روز بروز اور اذیت ناک ہوتا گیا اور بالآخر اُسے محسوس ہونے لگا جیسے وہ مکھی کی جون سے تو نکل آتا ہے لیکن آدمی کی جون میں دیر تک نہیں آتا۔ تب شہزادی پچھتاتی ہے اور فیصلہ کرتی ہے کہ وہ شہزادے کو مکھی نہیں بنائے گی۔ چنانچہ دن ڈھلے اسے تہہ خانے میں بند کردیتی ہے۔ پر جب دن ڈھلتا ہے تو وہ روز کی طرح سہم جاتا ہے۔ اور آپ ہی آپ سمٹتا جاتا ہے۔ صبح ہونے پر دیو کے جانے کے بعد شہزادی تہہ خانہ کھولتی ہے تو یہ دیکھ کر حیران رہ جاتی ہے کہ وہاں شہزادہ نہیں ہے اور ایک بڑی سی مکھی بیٹھی ہے۔ وہ اپنا منتر پڑھ کر پھونکتی ہے کہ شہزادہ مکھی سے آدمی بن جائے، پر اس کا منتر کچھ اثر نہیں کرتا اور شہزادہ ہمیشہ کے لیے مکھی بن جاتا ہے۔

یہ کہانی خوف کی نفسیات کو پیش کرتی ہے اور خوف و دہشت کے فشار سے انسانی شخصیت کس طرح پچک جاتی ہے، اس کیفیت کو تمثیلی سطح پر پیش کرتی ہے۔ کہانی کے آغاز میں شہزادی کے سحر سے شخصیت کے معدوم ہونے کا جو دائرہ شروع ہوا تھا، کہانی کے آخر میں شہزادہ آزاد بخت کے مستقل طور پر مکھی کے جون میں منتقل ہوجانے سے وہ مکمل ہوجاتا ہے۔ نفسیاتی عمل کے اس دائرے کا احساس انتظار حسین کہانی کے شروع ہی میں کرادیتے ہیں کیونکہ کہانی کے انجام ہی سے انھوں نے اس کا آغاز کیا ہے:
''شہزادہ آزاد بخت نے اس دن مکھی کی صورت میں صبح کی... اور وہ ظلم کی صبح تھی کہ جو ظاہر تھا چھپ گیا اور جو چھپا ہوا تھا وہ ظاہر ہوگیا''۔ شروع شروع میں شہزادی جب عمل پڑھ کر شہزادے کو مکھی بناتی اور دیوار سے چپکاتی ہے تو اس کی مردانہ غیرت جوش میں آتی ہے اور وہ سوچ کر احتجاج کرتا ہے کہ ''اے آزاد بخت تجھے اپنی عالی نسبی، اپنی

ہمت و شجاعت پر بہت گھمنڈ تھا۔ آج تیرا گھمنڈ خاک میں ملا کہ ایک غیر جنس تیری جنس پر حکومت کرتا ہے اور ستم توڑتا ہے اور تو حقیر جان کی خاطر دنیا کی حقیر مخلوق بن گیا ہے۔'' لیکن رفتہ رفتہ عزتِ نفس کا احساس معدوم ہو جاتا ہے، اور عافیت کی خواہش غیرت اور مردانگی کے جوش کو خاک میں ملا دیتی ہے۔ اس کہانی میں انتظار حسین کا کمال اُن باطنی کیفیات کا بیان ہے جو دہشت کے باعث یا مکھی کی جون میں آجانے کے بعد شہزادہ محسوس کرتا ہے۔ صبح کو جب وہ جاگتا تو اس خیال میں غلطاں رہتا کہ کیا وہ سچ مچ مکھی بن گیا تھا؟ کیا آدمی بھی مکھی بن سکتا ہے؟ اس خیال سے اس کی روح اندوہ سے بھر جاتی۔ لیکن شام ہوتے ہوتے وہ پھر سمٹنے لگتا۔ دن اس کے لیے اگرچہ شبِ وصل سے کم نہ تھا، لیکن کبھی کبھی دن میں اُسے ایسا لگتا کہ وہ مکھی بن گیا ہے۔ شہزادی اس کی باہوں کے حلقے میں ہوتی اُسے شک آ گھیرتا کہ کیا وہ آدمی کی جون میں ہے؟ وہ اندیشوں اور شکوں کے گھیرے کو توڑنے کی بار بار سعی کرتا اور دیو سے نمٹنے کا ارادہ کرتا لیکن اس کا ضعف اور اذیت بڑھتی جاتی اور اسے یہ سوال آگھیرتا کہ وہ پہلے آدمی ہے، بعد میں مکھی، یا پہلے مکھی ہے اور بعد میں آدمی؟ اس کا دن ایک دھوکا ہے اور رات اصل ہے یا رات دھوکا ہے اور دن اصل ہے؟ آپ ہی آپ اُسے اس خیال پر شک ہونے لگا، شاید میری رات ہی میری اصل زندگی ہو اور میرا دن میرا بہروپ ہو۔ وہ اس ادھیڑ بن میں لگ جاتا ہے کہ اس کی اصل کیا ہے۔ ہر چیز اپنی اصل کی طرف لوٹتی ہے۔ ''میں کہ مکھی تھا پھر مکھی بن گیا ہوں۔'' یہ انسانی وحیوانی یا عقلی و جبلی قوتوں کے درمیان تصادم اور کشاکش کی وہ منزل ہے جب شہزادہ آزاد بخت آدمی بھی تھا اور مکھی بھی۔ یہاں بالواسطہ طور پر انتظار حسین یہ بنیادی سوال بھی اٹھاتے ہیں کہ کیا انسان کی اصل اس کی جبلّت ہے اور عقل و شعور کا ارتقا ثانوی ہے یا خارجی قوتوں کا دباؤ جب حد سے بڑھتا ہے تو انسان اپنی حیوانی اصل کی طرف پلٹتا ہے:

''شہزادے کو خیال سا ہوا کہ شاید اس کے اندر بہت گہرائی میں ایک ننھی مکھی بھنبھنا رہی ہے۔ اس نے اسے وہم جانا اور رد کر دیا۔ پھر رفتہ رفتہ اسے

> خیال ہوا کہ کہیں سچ مچ وہ مکھی ہی نہ ہو۔ تو مکھی میرے اندر بھی پل رہی ہے؟ اس خیال سے اُسے بہت گھن آئی جیسے وہ اپنی ذات میں نجاست کی پوٹ لیے پھر رہا ہو، جیسے اس کی ذات دودھ کٹی تھی اور اب اس میں مکھی پڑگئی ہے۔''

خوف کا دباؤ بڑھتا ہے تو ہوتے ہوتے شہزادہ اپنا نام بھی بھول جاتا ہے۔ تب وہ بہت پریشان ہوتا ہے کہ اس کا نام کیا ہے''نام! اس نے کہا حقیقت کی کنجی ہے میری حقیقت کی کنجی کہاں ہے۔'' شہزادہ آزاد بخت نے اپنا نام بہت یاد کیا پر اُسے اپنا نام یاد نہ آیا اور وہ بے حقیقت بن گیا۔ جیسے وہ سب کچھ اپنے پچھلے جنم میں تھا اور جیسے یہ اس کا نیا جنم تھا۔ اور اس میں وہ محض مخلوق تھا یعنی حیوانی مخلوق۔ چنانچہ مکھی اس کی بڑی اور قوی ہوتی چلی گئی اور اس کا آدمی ماضی بنتا چلا گیا۔ مکھی کی جون سے واپس آتا تو اُسے اپنا آپا میلا نظر آتا، طبیعت گری گری سی، بدن ٹوٹا ہوا، جیسے رات بند بند الگ ہوگیا اور ابھی پورے طور پر جڑ نہیں پایا۔ اسے لگتا کہ اس کے عقب میں کوئی چیز بھنبھنا رہی ہے اور وہ پھر نہاتا اور اپنے تیئں میلا پاتا، اسے متلی ہونے لگتی اور اپنے آپ سے گھن آتی۔ اسے ہر چیز میلی اور غلیظ نظر آتی، قلعے کی دیواریں، درختوں کے پتے، نہر کا پانی حتی کہ شہزادی بھی۔ اُسے وہم ہونے لگتا کہ اس کے اندر بھنبھناتی ہوئی مکھی اس کی روح کے اندر اتر رہی ہے۔ بالآخر آدمی کی جون میں واپس آنا اس کے لیے قیامت بن گیا۔ شہزادے سے مکھی یا انسان سے حیوان تک تو خیر ٹھیک تھا لیکن انتظار حسین اسی پر بس نہیں کرتے، وجود کی ماہیت کی بحث کو بھی چھیڑتے ہیں۔ شہزادہ بار بار سوچتا ہے کہ شاید وہ مکھی بھی نہیں ہے اور آدمی بھی نہیں ہے تو پھر وہ کیا ہے؟ شاید وہ کچھ بھی نہیں۔ اس خیال سے اُسے پسینہ آنے لگتا اور نبض ڈوبنے لگتی۔ شروع شروع میں یہ ہوتا تھا کہ جب شہزادی عمل پڑھ کر شہزادے کو مکھی بناتی اور چھپادیتی، تب بھی دیو رات بھر 'مانس گند مانس گند' چلاتا رہتا تھا گویا اسے انسان کے وجود کا خطرہ ہو۔ لیکن کہانی کے آخر میں جب شہزادی آزاد بخت کو مکھی نہیں بناتی تو اس رات اگرچہ شہزادہ یعنی آدمی تہہ خانے میں موجود ہے لیکن دیو 'مانس گند مانس گند' نہیں چلاتا، اس لیے کہ اس کی

آدمیت ختم ہو چکی ہے اور وہ مارے خوف کے خود بخود آدمی سے مکھی بن چکا ہے۔ شہزادی حیران ہوتی ہے کہ جب وہ شہزادے کو مکھی بنا دیتی تھی تب بھی اس کی آدمی والی بُو ہی باقی رہتی تھی۔ لیکن آج کیا ہوا کہ میں نے اُسے مکھی نہیں بنایا مگر دیو پھر بھی ''مانس گند مانس گند'' نہیں چلاّیا انسانی شخصیت کے زوال کی انتہا یہی ہے کہ اس کی آدمی والی بُو ہی جاتی رہے۔ ماحول کے منفی اثرات سے وہ اپنی ذات میں اتنا پسپا ہو گیا ہے کہ منتر پڑھنے پر بھی آدمی کی جون میں نہیں آتا اور یہ ظلم کی صبح ہے کہ جس کے پاس جو تھا چھن چکا ہے، اور جو جیسا تھا ویسا نکل آیا ہے یعنی آج کا انسان جس عدم تحفظ اور خوف کی فضا میں سانس لے رہا ہے اور جس بے یقینی کا شکار ہے، اس کی وجہ سے وہ اپنے وجود میں سکڑ کر مکھی بن جانے پر مجبور ہے۔ انتظار حسین کے ایسے افسانے آج کے خوف زدہ انسان کی نفسیات کا عکس پیش کرتے ہیں۔ انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے آج کے انسان کے اخلاقی اور روحانی زوال کے سلسلے کی ایک ایک کڑی کو اس طرح بیان کیا ہے کہ قاری کو اپنے اندر کی مکھی، زرد کتا، بندر یا بکرے کی ٹانگیں صاف دکھائی دینے لگتی ہیں۔ انتظار حسین اصرار کرتے ہیں کہ انسان بنے رہنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنی تشخیص کریں، اپنی شناخت کریں، اور ذات سے عاری نہ ہو جائیں۔ اپنے کرداروں کے بارے میں انتظار حسین لکھتے ہیں:

> ''اپنی ایک کہانی میں میں نے اُس مکھی کی کہانی لکھی تھی جو اپنا گھر لیپتے لیپتے اپنا نام بھول گئی تھی۔ اُس نے بھینس سے جا کر پوچھا کہ بھینس بھینس میرا نام کیا ہے؟ بھینس نے جواب دیے بغیر دم ہلا کر اسے اڑا دیا۔ پھر اُس نے گھوڑے سے جا کر یہ سوال کیا۔ گھوڑے نے بھی اپنی کنوتیاں ہلا کر اُسے اڑا دیا۔ وہ بہت سی مخلوقات کے پاس یہ سوال لے کر گئی، اور کسی نے اس کا جواب نہ دیا۔ آخر وہ ایک بڑھیا کے پیر پر جا بیٹھی۔ بڑھیا نے ہشت مکھی کہہ کر اُسے اڑا دیا اور مکھی کو اس ذلّت کے طفیل اپنا نام معلوم ہوا۔ کیا عجب ہے کہ میں نے جو بعض نحوست مارے کردار سوچے ہیں، وہ اسی چکّر میں ہوں۔ وہ شخص جو اپنی پرچھائیں سے ذرا ذرا پھرتا تھا، وہ شخص جس کا سارا بدن سوئیوں میں بندھا ہوا تھا، وہ شخص جسے اپنی

ٹانگیں بکرے کی نظر آئیں، وہ شخص جو ہزار ریاضت کے باوجود زرد کتے کی زد سے نہ بچ سکا، وہ شخص جو شہزادے سے مکھی بن گیا، وہ شخص جو آخر کار بندر بن کر رہا، میں نے ان سب کے پاس جا جا کر اپنا نام پوچھا اور باری باری ہر ایک پر شک ہوا کہ یہ میں ہوں۔ لیکن شاید میں ذات کے اس آخری مقام تک نہیں پہنچا ہوں، جہاں پہنچ کر میں اپنے آپ کو پا سکوں۔ ذات کی اس انتہا تک پہنچنا میری افسانہ نگاری کا منتہا ہے۔''

دیو اور شہزادی کی تمثیل 'سوئیاں' میں بھی ملتی ہے۔ 'کایا کلپ' میں شہزادہ شہزادی کو دیو کی قید سے رہا کرانے کے لیے قلعے میں آیا تھا مگر خوف اور دہشت سے سکڑتے سکڑتے اپنی پہچان کھو بیٹھا۔ 'سوئیاں' میں بھی دیو، شہزادی اور شہزادے کا مثلث ہے۔ لیکن 'کایا کلپ' میں کہانی کی معنویت شہزادے کی ذہنی کیفیت اور باطنی کرب کے حوالے سے کھلتی ہے، یہاں خاتمے پر نفسیاتی موڑ ہے جو ان جانی حقیقت کے خوف کا پروردہ ہے۔ اس میں شہزادہ مرا ہوا تہہ خانے میں پڑا ہے، اس کا جسم سوئیوں سے بیندھا ہوا ہے اور کہانی انجام پر پہنچ کر اپنے غیر متوقع موڑ کی وجہ سے اپنی معنویت کھولتی ہے۔ ایک انجانی حقیقت کا خوف، وسوسہ اور شک اچانک شہزادی کو آگھیرتا ہے، اور وہ اس سے مغلوب ہو جاتی ہے۔ خوف کا غلبہ دونوں کہانیوں میں مشترک ہے، لیکن وہاں جانی پہچانی حقیقت کا خوف ہے اور یہاں انجانی حقیقت کا خوف ہے جس کی دہشت سے عمل کی رو یک لخت بدل جاتی ہے۔ 'کایا کلپ' کے مقابلے میں 'سوئیاں' کمزور اور کم موثر کہانی ہے۔ وہ اس لیے کہ اس میں خوف کی لمحہ بہ لمحہ بڑھنے والی پرچھائیوں کے ذہنی سفر کی وہ داستان رقم نہیں ہوئی جو 'کایا کلپ' میں ملتی ہے، اور جو انسان کی اصلی فطرت کو آئینہ دکھاتی ہے یا جبلتوں کو آشکار کرتی ہے، یا وجود کی ماہیت پر سوالیہ نشان لگاتی ہے۔ وہاں معنی کی تہیں ایک کے بعد ایک کھلتی ہیں۔ یہاں ایک ہی پرت ہے جو آخر میں ایک ہلکے سے دھچکے کے ساتھ سامنے آجاتی ہے۔ تاہم اتنا واضح ہے کہ ایسی تمثیلیں، حکایتیں اور قصے کہانیاں انتظار حسین کے تحت الشعور کا حصہ ہیں۔ وہ جب اور جہاں چاہتے ہیں ان کا چقماق رگڑتے ہیں، اور ان سے معنوی شرار جھڑنے لگتے ہیں۔

یہاں انتظار حسین کے اس فن کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ ان کا بنیادی تجربہ چونکہ ہجرت کا تجربہ ہے، اور ہجرت اور سفر لازم و ملزوم ہیں، اس لیے ان کے افسانوں بالخصوص وجودی افسانوں میں سفر یا اپنی ذات کی تلاش ایک انتہائی معنی خیز Motif کا درجہ رکھتی ہے۔'وہ جو کھوئے گئے' اور 'شہرِ افسوس' کی بنیادی سفر پر ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ 'پرچھائیں'، 'ہڈیوں کا ڈھانچ'، 'ہم سفر'، 'ٹانگیں' اور 'کٹا ہوا ڈبہ' میں بھی سفر کلیدی Motif کا درجہ رکھتا ہے۔'پرچھائیں' کا مرکزی کردار ایک دوسرے شخص کی تلاش میں جگہ جگہ جاتا ہے لیکن یہ تلاش دراصل خود اپنی تلاش ہے۔ ایک نام کے دو کیا ہوتے نہیں؟ بلکہ ایک نام کے کئی کئی ہوتے ہیں۔ چلتے چلتے اُسے وہم سا ہوتا ہے اور آن کی آن میں ایک تصور سا بندھ جاتا ہے جیسے وہ نہیں بلکہ کوئی دوسرا اُسے ڈھونڈ رہا ہے اور وہ خود جگہ جگہ چھپتا پھر رہا ہے۔ انتظار حسین نے یہاں اُس حکایت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو کئی صوفیا سے منسوب ہے یعنی حضرت بایزید نے کسی سے پوچھا تو کون ہے اور کس کو پوچھتا ہے؟ سائل نے جواب دیا مجھے بایزید کی تلاش ہے، اور حضرت بایزید نے پوچھا، کون بایزید؟ میں بھی بایزید کو ڈھونڈتا ہوں، مگر مجھے وہ ملا نہیں۔ سارا دن اپنی ذات کی پرچھائیں کی ڈھونڈیا میں گزر جاتا۔ وہ سوچتا ہے، ہم کس جسم کی پرچھائیں ہیں۔ قافلہ جو گزر گیا اور پرچھائیں جو بھٹک رہی ہے، ''ہم کس گزرے قافلے کی پرچھائیاں ہیں۔ میں بھٹکتی پرچھائیوں کے قافلے میں سے ایک بھٹکتی پرچھائیں ہوں، میں کس وہم کی موج ہوں! میں ہوں، ہر چند کہ ہوں نہیں ہوں۔'' وہ اُسے جگہ جگہ ڈھونڈتا ہے، ہوٹل میں، سائیکل اسٹینڈ پر، برآمدے میں، گھر میں، پھر وہ ایڈورڈ ہوسٹل کا رخ کرتا ہے اور بس میں سوار ہوتا ہے۔ بس کا سفر انتظار حسین کی متعدد کہانیوں میں روحانی سفر یا ذات کی کھوج کے استعارے کے طور پر ابھرتا ہے۔'پرچھائیں' میں بھی جب وہ دن بھر بھٹکنے کے بعد گھر واپس آ رہا ہے تو پھر ایک خالی اندھیری بس برابر سے گزر جاتی ہے مگر اتنی چپ چاپ کہ پتا بھی نہیں چلتا۔ تھوڑی دیر میں پھر سامنے سے آتی ہوئی بس کو دیکھ کر وہ کھمبوں کے سایے سایے میں

چلنے لگا۔ بس جو ایک آنکھ سے اندھی تھی، اس میں سب سے پیچھے کی سیٹ پر کھڑکی کے قریب کوئی بیٹھا تھا، سوچا کوئی کنڈکٹر ہوگا مگر بس خالی ہو تو پھر کوئی پچھلی نشست پر کیوں بیٹھے گا۔

اسی بس سے ہماری ملاقات 'ہڈیوں کا ڈھانچ' میں بھی ہوتی ہے جہاں وہ پچھلی سیٹ پر سب سے الگ جا بیٹھتا ہے مگر اگلے اسٹاپ پر اتنے مسافر آجاتے ہیں کہ وہ جو سب سے الگ بیٹھا تھا وہ بھی ان کا حصہ بن جاتا ہے اور برابر میں ایک شخص چنے کی پھنکیاں لگا رہا تھا۔ بیٹھے بیٹھے طرح طرح کے خیالات اس کے دماغ میں آتے ہیں اور نکل جاتے ہیں۔ وہ سوچتا ہے یہ بس آخر کب تک چلتی رہے گی۔ بس کا ٹرمنل ابھی دور تھا لیکن اُسے خفقان ہونے لگتا ہے اور وہ اگلے ہی اسٹاپ پر اتر جاتا ہے۔ انتظار حسین کی اکثر کہانیوں میں اندرونی سفر کی جہات مختلف وسیلوں سے روشن ہوتی ہیں۔ ذہن میں یک بہ یک کوئی سوال پیدا ہو جاتا ہے، کوئی وہم سر اٹھاتا ہے، یا شک یا وسوسہ آگھیرتا ہے، یا پرچھائیاں تیرتی ہیں یا ذہن دھند سے اٹ جاتا ہے، یا پھر ایک کے بعد ایک یادیں، تصویریں، واقعات کی کڑیاں یا کیفیتوں کے نقوش ذہن میں بلبلوں کی طرح ابھرتے اور تحلیل ہوتے ہیں۔ یہ سب سوچنے اور مسلسل سوچنے کے عمل کا لازمہ ہے۔ انتظار حسین کے ذہن کی اس آسیبی کیفیت یا پُراسراریت کی طرح طرح سے توضیح کی گئی ہے، اور بعض جگہ تو لوگوں نے دلچسپ نتائج نکالے ہیں۔ خود انتظار حسین کے نزدیک سوچنا ایک ڈراؤنا عمل ہے جس میں وہ کافکا کے ہم سفر ہیں۔ بات یہ نہیں کہ ان کا ذہن چھلاووں اور پرچھائیوں میں گھرا ہوا ہے، یا اس میں کسی ڈر یا خوف کا بسیرا ہے، بلکہ اصل یہ ہے کہ وہموں اور وسوسوں یا معتقدات اور توہمات، یا دیومالا اور مذہبی روایات کے ذریعے وہ ان دیکھے جزیروں کی سیر کرتے ہیں، اور بظاہر نظر آنے والی چیزوں کے پیچھے نہ نظر آنے والی حقیقتوں کے نہاں خانے میں نقب لگاتے ہیں، اور صدیوں کے رشتوں کی بازیافت کرتے ہیں۔ وہ خارجی ظواہر کے بطون میں اتر کر زندگی کے بھید پوچھنا چاہتے ہیں۔

بس کا سفر کا Motif افسانہ 'ہم سفر' میں بھی ملتا ہے۔ جہاں کہانی کا 'وہ' غلط بس میں سوار ہو جاتا ہے۔ اُسے بس کا انتظار کھینچنے کا بہت تلخ تجربہ تھا۔ اکثر یہی ہوا کہ جانے کس کس راستے کی بس آئی اور گزر گئی، نہ آئی تو ایک اس کی بس نہ آئی۔ زندگی میں بارہا ایسا ہوتا ہے کہ انسان غلط راستے پر پڑ جائے یا غلط بس میں سوار ہو جائے تو پھر لاکھ اترنے کی کوشش کرے مگر بس چلتی رہتی ہے۔''بس میں سفر کرنا بھی ایک قیامت ہے۔'' 'ہم سفر' ساری کی ساری سفر ہی سے عبارت ہے۔ مختلف چہرے، مختلف لوگ، طرح طرح کی باتیں، طرح طرح کی منزلیں۔ اس کا جی چاہا کہ وہ سب سواریوں سے کہے کہ ہم غلط بس میں سوار ہو گئے مگر پھر اُسے خیال آیا کہ غلط بس میں تو وہ سوار ہوا تھا۔ باقی سب سواریاں صحیح سوار ہوئی تھیں''تو ایک ہی بس ایک وقت صحیح بھی ہوتی ہے اور غلط بھی ہوتی ہے؟ ایک ہی بس غلط راستے پر بھی چلتی ہے اور صحیح راستے پر بھی چلتی ہے؟'' پھر وہ اس گتھی کو یوں سلجھاتا ہے کہ بس کوئی غلط نہیں ہوتی، بسوں کے تو راستے، اسٹاپ اور ٹرمنس مقرر ہیں۔ غلط اور صحیح مسافر ہوتے ہیں۔ وہ اپنے کندھے پر سر رکھ کر سونے والے ہم سفر کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے کہ کیسا ہم سفر ہے کیونکہ وہ تو غلط بس میں ہے، اور سونے والا صحیح بس میں ہے۔ پھر وہ دونوں ہم سفر کہاں ہوئے''تو میرا کوئی ہم سفر نہیں ہے۔'' مگر وہ کہاں جا رہا ہے، وہ پوچھتا ہے کیوں بھئی واپس جانے والی بس ملے گی؟'' ملے نہ ملے ایسا ہی ہے، وقت تو ختم ہو گیا۔'' یہ سوچ کر اس کا دل بیٹھنے لگتا ہے کہ وقت ختم ہو گیا۔ جو موقع ملا تھا، وہ ہم نے کھو دیا تھا، اب بھٹکنا شرط ہے۔ اس کا دھیان ان گزرے ہوئے اسٹاپوں پر جاتا ہے جہاں مسافر قافلوں کی صورت میں اترے اور گلیوں کی مثال بکھر گئے۔ لیکن ''جب اسٹاپ سنسان ہو جائیں اور مسافر کو اکیلا اترنا پڑے اور اس کی چھوڑی ہوئی نشست کوئی نیا مسافر آ کر نہ سنبھالے تو بسوں کا اخیر ہوتا ہے۔'' معاً ذہن زندگی کے آخر یا انسانی رشتوں کے آخر یا غلط فیصلوں کے لازمی نتائج کے آخر کی طرف جاتا ہے۔ بس کا سفر ''دوسرا رشتہ'' میں بھی ملتا ہے، لیکن یہ بس ڈبل ڈیکر ہے، دو منزلہ معاشرہ، یا ایک ملک کے دو رخ۔ اس میں

معنوی حوالہ اتنا نفسیاتی نہیں جتنا سیاسی اور سماجی ہو سکتا ہے، اس لیے اس کا ذکر آگے آئے گا۔ البتہ بس کی طرح سفر کے دوسرے وسیلے تانگہ اور ریل بھی انتظار حسین کی کہانیوں میں سفر کے Motif کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ افسانہ 'ٹانگیں' میں ساختیاتی رو سے ظاہری ڈھانچا وہی ہے جو 'ہم سفر' میں ہے، فرق صرف یہ ہے کہ وہاں ساری کہانی بس کے سفر کے سہارے سہارے چلتی ہے اور یہاں تانگے کے سفر کے ذریعے۔ 'کٹا ہوا ڈبہ' البتہ اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اس کا مرکزی سفر ریل کا سفر ہے۔ اس کہانی کا جو تجزیہ انتظار حسین نے 'کہانی کی کہانی' میں کیا ہے، اس سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ خود انتظار حسین کو اس بات کا احساس ہے کہ سفر ان کے فن میں ایک بنیادی Motif کی حیثیت رکھتا ہے۔ انتظار حسین کہتے ہیں:

> ''پرانی کہانی اور داستانوں میں کیا ہمارے یہاں اور کیا دوسروں کے یہاں سارا قصہ سفر ہی سے چلتا ہے۔ پرانے زمانے میں سفر انسانی زندگی کا بہت اہم معرکہ تھا۔ خطروں کی پوٹ اور تجربے کی کنجی۔ سفر وسیلۂ ظفر بھی رہا ہے اور بربادی کا بہانہ بھی اور وسائلِ سفر کی تبدیلی کے ساتھ قوموں کی حالت اور تہذیبوں کی صورت بھی بدلی۔ اگلے وقتوں کے لوگوں کو نئے زمانے سے شکایت ہی یہ ہے کہ وسائلِ سفر بدل گئے جس سے سفر کی دقّت بھی کم ہوئی اور انسانی تجربے کی رنگارنگی اور زرخیزی بھی زائل ہوئی۔''

کہانی میں چار آدمی ہیں اور سفر کے قصے سنائے جا رہے ہیں۔ منظور حسین کو اپنی ایک بھولی کہانی یاد آتی ہے ہر بار سُنانے کی نیت باندھتا ہے اور ہر بار کوئی دوسرا اپنا قصہ چھیڑ دیتا ہے۔ ریل اس گفتگو میں ایک نئی اور اجنبی تہذیب کی یورش کی علامت بن کر آتی ہے۔ ریل گاڑی کی سیٹی عہدِ وسطیٰ کے ختم کی منادی تھی۔ نئے دور کی سواری آئی، فرنگی غلامی کا دور، مشین کی محکومی کا دور۔ اسی ریل گاڑی کے بنجر سفر سے منظور حسین کے سینے میں جو 'کرن' اتری ہے، اس نے جو 'ہیرا' پایا ہے، اُسے وہ دوسروں سے چھپاتا بھی ہے اور انھیں دکھانا بھی چاہتا ہے۔ اتنے میں گلی سے ایک میّت گزرتی ہے اور منظور حسین کی کہانی اَن کہی رہتی ہے، جیسے چلتے چلتے اس کا ڈبہ گاڑی سے بچھڑ

کر اکیلا کھڑا رہ گیا اور گاڑی سیٹی دیتی، شور مچاتی دور نکل گئی۔ یہاں سفر کے حوالے سے انتظار حسین نے بقول خود اُس اطمینان اور بے اطمینانی کی ملی جلی کیفیت، نیز اس کی تہہ میں ہلکی ہلکی سی اداسی اور تنہائی کو بھی اُبھارا ہے جو موجودہ دور میں میکانکیت کی یورش سے عبارت ہے۔ اس وضاحت کے سلسلے میں انتظار حسین نے اپنے ماضی، حال اور مستقبل کے تصور کو بھی بیان کیا ہے کہ ماضی حال میں نفوذ کرتا ہے اور حال وہ گھڑی ہے جب دونوں وقت ملتے ہیں یعنی ماضی اور مستقبل کا جنکشن، اور سامنے سے گزرنے والی میت مستقبل ہے ''سب کتھاؤں سے لمبی کتھا، سواریاں بدل گئیں، سفر کی خطرنا کی ختم ہوئی مگر ایک سفر اسی طرح اندھیریا اور گنگ ہے۔ لالٹین لے کر نکلیے، مشعلیں جلایئے، بجلی روشن کیجیے، یہ اندھیرا اٹل ہے۔ ماضی بھی اندھیرا، مستقبل بھی اندھیرا ہے۔ منوّر نقطہ حال ہے۔'' بصیرت کے ساتھ سفر کرتے ہوئے انسان اُس 'منوّر کرن' کو پالیتا ہے، جسے جاوداں کہتے ہیں، اور جو زندگی اور کائنات کی کتھا بنتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسان ڈرتا بھی ہے اور چلتا بھی ہے، انسان سفر سے باز نہیں رہا، کیونکہ سفر وسیلۂ ظفر ہے۔ انسان نے اب تک اسی انداز سے سفر کیا ہے، اور کر رہا ہے۔ اور غالباً یہی سفر انتظار حسین کے فن کا منتہا بھی ہے۔

انتظار حسین کا یہ باطنی تمثیلی سفر جو آخری آدمی کے افسانوں میں اپنے عروج پر ملتا ہے، اس کا نقطۂ آغاز دراصل دن اور داستان میں شامل ''جل گرجے'' ہے جسے اس مجموعے میں ''ایک داستان'' کہا گیا ہے۔ اس میں پہلی بار انتظار حسین نے داستان کے اسلوب میں قدیم و جدید کے امتزاج کی کوشش کی تھی۔ 'جل گرجے' میں حکیم جی اپنے دوستوں، غنی، صدیق، نصیر اور عدالت علی کو گزرے زمانوں کے قصے سناتے ہیں۔ اپنا دردِ دل بیان کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ میاں داستانیں ہندوستان میں رہ گئیں اور وہاں بھی کہاں، اپنا سارا داستان خانہ لٹ گیا، ورق ورق بکھر گیا، ایسے لٹے جیسے غدر میں گھر لٹتے تھے۔ پھر وہ آنکھیں بند کیے حقّے کی نے منہ سے لگائے دو داستانیں سناتے ہیں۔ پہلی جو انھیں سمند خاں، ابن ارجمند خاں، ابن دماوند خاں نے سنائی تھی

جو سالارِ اعظم بخت خاں کے لشکرِ طوفاں اثر کا ادنیٰ سپاہی تھا۔ اس میں پہلی جنگِ آزادی یعنی غدر اور اس میں جنرل بخت خاں کی سرکردگی، اور شجاعت و پامردی کا ذکر ہے۔ اس میں موضوع کی سماں بندی آلھا اُودل کے مصرعے :

ندی نربدا کا جل گرجے گرجے گنگا کی دھار

سے ہوئی ہے۔ دوسری داستان جو، اسی داستان کا دوسرا حصّہ ہے، اور جو ''گھوڑے کی ندا'' کے نام سے ''جل گرجے'' میں نہیں ہے، اس کو بھی حکیم جی سُناتے ہیں۔ اس کا موضوع بھی حب الوطنی اور جذبۂ آزادی کے وہی جذبات ہیں جو بخت خاں کی داستان کے ضمن میں اُبھرے تھے۔ اس حصّے میں حیدر علی اور ٹیپو سلطان کی شجاعت اور بہادری کی روایت بیان ہوئی ہے۔ اس میں سبز پوش سوار و شمشیرِ آب دار کا بھی ذکر ہے، جس سے ٹیپو سلطان کے زمانے میں کئی گزری ہوئی صدیوں کی گونج اور شہادت امامِ حسین کی روایت کا اضافہ ہوجاتا ہے۔ غالباً داستانی اسلوب کو تاریخ یا حقائق کے بیان کرنے کے لیے اختیار کرنے کا یہ انتظار حسین کا پہلا تجربہ تھا۔ دونوں داستانیں اپنی جگہ مکمل ہیں اور نہایت پُرکشش اور پُرتاثیر۔ لیکن یہ رہتی داستانیں ہی ہیں۔ قدیم و جدید کا وہ امتزاج جو انتظار حسین کے فن میں زبان کی ساخت، اور کرداروں کی تعمیر میں کہانی کی تکنیک اور داستان کے پیرایے کو باہم ممزوج و مربوط کرنے سے عبارت ہے، اس کی گرہیں بتدریج آخری آدمی کی کہانیوں ہی میں کھلتی ہیں۔ گویا 'جل گرجے' میں داستانی انداز کو اپنانے کی جو بشارت ملتی ہے، آخری آدمی کی کہانیوں میں وہ ذہن و روح کو سرشار کرنے والی صداقت بن کر سامنے آتا ہے، اور رفتہ رفتہ یہ تمثیلی انداز مستقل طور پر انتظار حسین کے فن کی خصوصیتِ خاصہ کا درجہ حاصل کرلیتا ہے۔ کہانی کے روایتی ڈھانچے کو تو علامتیت اور استعاریت نے توڑ ہی دیا تھا۔ انتظار حسین نے داستانی اسلوب و عناصر کی مدد سے ایک تازہ سریلی ذائقہ سے آشنا کرایا جس کی کوئی نظیر اس پیمانے پر اردو افسانے میں نہیں ملتی۔

(3)

انتظار حسین کے فن کا تیسرا پڑاؤ اُن کہانیوں سے عبارت ہے جن کے بنیادی محرک اتنے نفسیاتی، انسانی مسائل نہیں، جتنے سماجی سیاسی مسائل ہیں۔ ان کا مجموعہ شہرِ افسوس اس منزل کی صاف نشاندہی کرتا ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ شہرِ افسوس کی کہانیاں سب کی سب 1967 اور 1972 کے درمیان لکھی گئیں، لیکن اس مجموعے کی کہانیوں کو ایک ساتھ پڑھنے سے اتنا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ انھیں کسی منصوبے کے تحت ہی ایک مجموعے میں یک جا کیا گیا ہے۔ انتظار حسین پر لکھنے والوں نے ان کہانیوں کی سیاسی، سماجی جہت پر وہ توجہ نہیں کی جو ان کا حق ہے، یا پھر کچھ لوگوں کو انتظار حسین کے اس اختتامیے نے بھٹکایا ہے جو شہرِ افسوس کے آخر میں شامل ہے۔ اس میں ماضی کے اندھیرے میں پیچھے کی طرف سفر کا جو اشارہ ہے، اس کے باعث بھی شاید عام پڑھنے والوں کو انتظار حسین کے ذہنی سفر میں کسی بڑی تبدیلی کا احساس نہ رہا ہو، حالانکہ انتظار حسین کے تخلیقی سفر میں یہ تبدیلی اتنی ہی اہمیت رکھتی ہے، جتنی کہ اس سے پہلے کی وجودی انسانی جہت والی تبدیلی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ گلی کوچے اور کنکری کے افسانوں اور آخری آدمی کے افسانوں میں جو فرق ہے، کچھ ویسا ہی بنیادی فرق آخری آدمی اور شہر افسوس کے افسانوں میں بھی ہے۔ پہلے دور کے بعد چونکہ موضوعات کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ پیرایۂ بیان اور اسلوب بھی بدلا تھا، یعنی انتظار حسین نے حکایات، ملفوظات، اساطیر اور مذہبی روایات کی مدد سے تمثیلی انداز اختیار کیا تھا، اس لیے وہ تبدیلی عام طور پر محسوس کر لی گئی تھی، جبکہ دوسرے دور کے بعد چونکہ صرف محرکات کی نوعیت بدلی، اور رویہ وہی باطنی، اور پیرایۂ بیان وہی تمثیلی، حکایتی رہا، اس لیے اس اہم تبدیلی کو پوری طرح محسوس نہیں کیا گیا۔ ممکن ہے اس میں کچھ ہاتھ اس اعتراض و الزام کا بھی رہا ہو کہ انتظار حسین ماضی پرست ہیں، پیچھے کی طرف دیکھتے رہتے ہیں، اندھیروں یا آسیبوں میں مبتلا رہتے ہیں یا دوسرے لفظوں میں وہ رجعت پسند یا ظلمت پسند ہیں۔ یہ اعتراض اتنی شدت سے کیا گیا کہ انتظار حسین کو جو بہترین

تنقیدی صلاحیت کے بھی مالک ہیں اپنی ماضی سے دلچسپی کے بارے میں طرح طرح کی تاویلیں کرنی پڑیں۔ اگرچہ ان کی نثر کا حال محبوب کی زلف کا سا ہے جو پیچ دے کر دل کو اڑا لے جاتی ہے، تاہم چونکہ معترضین کو کوئی سروکار ادب یا اس کے جمالیاتی تقاضوں سے نہیں، اور چونکہ حوالے، دلائل یا ثبوت ایسے لوگوں کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے، جہاں بات ان کے مطلب کی نہ ہو، آسانی سے آنکھیں بند کر لیتے ہیں، اور روزِ روشن کو بھی ظلمت سے تعبیر کر سکتے ہیں، اس لیے کسی جواب کی ضرورت ہی نہ تھی۔ ہمارے معاشرے کی ایک خرابی یہ بھی ہے کہ ہم اصل کو نہیں، لیبل کو دیکھتے ہیں۔ غلط یا صحیح، اردو میں ایسے لیبل نظریاتی یا شخصی کمیں گاہوں میں بیٹھ کر تیار کیے جاتے ہیں اور پھر سازش کے تحت چپکائے جاتے ہیں۔ فنکار کی حوصلہ شکنی تو ہوتی ہے، لیکن اگر وہ سچا اور کھرا ہے تو ان کی حرکتوں کو جھیل جاتا ہے، البتہ قاری بے چارہ گمراہی کا شکار ہوتا ہے، اور غیر ادبی افترا پردازیوں کو شہہ ملتی ہے۔ لوگ چونکہ سنی سنائی میں یقین رکھتے ہیں، پڑھتے بھی ہیں تو دوسروں کی عینک سے، اور سوچنا بہر حال ایک تکلیف دہ عمل ہے، اس لیے لیبل خواہ وہ کتنا ہی غلط ہو، چل نکلتا ہے، مطعون کرنے والے چونکہ سب کچھ اپنی لیک کی حفاظت اور اپنے ذہنی تعصب کی بنا پر کرتے ہیں، اس لیے ان کے غیر جانبداری سے ادب پڑھنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ شاید اسی وجہ سے ان لوگوں کا مقدر یہی ہے کہ سنجیدہ ادبی گفتگو میں انھیں نظر انداز کر دیا جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ سارا ادب، جو وجودی، انسانی جہت کا ادب ہے، بھی ایک طرح سے ''سماجیت'' رکھتا ہے۔ اور انتظار حسین کے یہاں تو اس سے بڑھ کر اور بھی بہت کچھ ہے جو سیاسی اور سماجی مسائل سے ان کے گہرے تخلیقی رشتے کا ضامن ہے۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو شہرِ افسوس کی بیشتر کہانیوں کا مطالعہ انتظار حسین کے فن کی ایک نہایت معنی خیز اور فکر انگیز جہت کو سامنے لاتا ہے۔ یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ انتظار حسین نے اپنے اس مجموعے کا نام اپنی کہانی 'شہرِ افسوس' کی بنا پر شہرِ افسوس بلاوجہ نہیں رکھا۔ یہ شہرِ افسوس کہاں ہے، اور کیوں ہے، اس کا ذکر آگے آئے گا۔

'شہرِ افسوس' میں بھی دو طرح کی کہانیاں ہیں۔ ایک وہ جن میں معاشرے کا درد تمثیلی پیرایے میں رمزیہ انداز سے بیان ہوا ہے، اور جب تک اس طرف توجہ نہ کی جائے، اس کی تفہیم آسان نہیں۔ دوسری کہانیاں وہ ہیں جہاں تمثیلی پیرایے کا لبادہ کہیں کہیں سے چاک ہوگیا ہے، اور یہ درد اُبھر کر سامنے آگیا ہے۔ پہلی قسم کی کہانیوں میں 'وہ جو کھوئے گئے'، 'شہرِ افسوس'، 'دوسرا گناہ' اور 'وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ 'وہ جو کھوئے گئے' داستانی انداز کی مکالماتی کہانی ہے، تحیّر و استعجاب کی کیفیت شروع ہی سے قاری کو گرفت میں لے لیتی ہے اور ذات کے گمشدہ حصے کی کھوج کی سعی و جستجو آخر تک قائم رہتی ہے۔ اس میں چار بے نام آدمی ہیں: زخمی سر والا، باریش آدمی، نوجوان آدمی، اور وہ جس کے گلے میں تھیلا پڑا ہوا ہے۔ چاروں اس شک میں مبتلا ہیں کہ ان میں ایک کم ہوگیا ہے۔ چاروں انگلی اٹھا کر ایک ایک کو گنتے ہیں، بار بار گنتے ہیں اور حیران ہوتے ہیں کہ 'ایک آدمی کہاں ہے؟' کہانی میں ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ شروع ہی سے محسوس ہوجاتا ہے کہ یہ چاروں قتل وخون اور مار دھاڑ سے بچ کر آئے ہیں۔ ایک آدمی کا سر زخمی ہے، اس سے خون ابھی تھوڑا تھوڑا رس رہا ہے، وہ درخت کے تنے سے سر ٹکائے ہوئے آنکھیں کھول کر پوچھتا ہے ''ہم نکل آئے ہیں؟'' باریش آدمی اطمینان بھرے لہجے میں کہتا ہے ''خدا کا شکر ہے ہم سلامت نکل آئے''۔ یعنی جہاں سے آئے ہیں، وہاں تباہی تھی اور سلامت نکل آنا اطمینان کی بات ہے۔ یہ سب جانیں بچا کر بھاگے ہیں۔ باریش آدمی زخمی سر والے سے کہتا ہے ''عزیز فکر مت کر، خون رک جائے گا، اور زخم اللہ چاہے گا تو جلد بھر جائے گا۔'' خون تباہی و بربادی، قتل و غارت اور حرب وضرب کا استعارہ ہے۔ اسی طرح زخم جدائی یا ہجرت کا یا زمینوں اور تہذیبوں سے بچھڑنے کا اشارہ ہوسکتا ہے۔ چاروں کا بچ کر ادھر آجانا، اپنی سلامتی پر اطمینان کا اظہار کرنا اور گم شدہ شخص کے لیے زخمی سر والے کا لاٹھی لے کر اُس طرف چلنا جس طرف سے کتے کے بھونکنے کی آواز آرہی ہے، اپنے وجود کے پیچھے چھوڑے ہوئے یا گم شدہ حصے کی تلاش کا مظہر ہوسکتا ہے۔ پوری کہانی میں دہشت،

خوف، کھوج اور گم شدہ حصے کو دوبارہ پانے کی فضا ہے۔ کتے کے بھونکنے کی آواز دور اندھیرے سے آتی ہے۔ زخمی سر والا ایک جانب جاتا ہے تو کتے کی آواز دوسری جانب سے آتی ہے۔ تھیلے والا لاٹھی اٹھالیتا ہے، باریش آدمی بھی اٹھ کھڑا ہوتا ہے، چاروں مل کر اس طرف جاتے ہیں، دور تک جاتے ہیں، کچھ نظر نہیں آتا ''یہاں تو کوئی بھی نہیں ہے۔'' باریش آدمی ہمت بندھاتا ہے، ''پکار کر دیکھو، اسے یہیں کہیں ہونا چاہیے۔'' زخمی سر والے نے پکارنے کا ارادہ کیا۔ لیکن اس کے ذہن سے اُس کا نام ہی اتر گیا۔ نام تو نام انھیں اس کی صورت بھی یاد نہیں رہی۔ سب سوچ میں پڑ گئے کہ ''اب ہمیں نہ اس کا نام یاد ہے، نہ صورت یاد ہے کیا خبر کون مِل جائے'' چاروں پلٹتے ہیں' وہیں آتے ہیں جہاں سے چلے تھے، اور انھیں یاد کر کے آبدیدہ ہوتے ہیں جنھیں وہ چھوڑ آئے تھے۔ کہانی ان چاروں دہشت زدہ اور بچھڑے ہوئے انسانوں کے مکالموں کے ذریعے آگے چلتی ہے۔ ویرانہ، تنہائی، رات کا سناٹا اور خوف وہراس کا عالم۔ باریش آدمی سمجھتا ہے کہ وہ بے شک ہم ہی میں سے تھا، مگر جس قیامت میں ہم گھروں سے نکلے ہیں اُس میں کون کس کو پہچان سکتا تھا۔ باتوں ہی باتوں میں انتظار حسین ان کی گمشدگی کا رشتہ صدیوں کے ان قافلوں سے ملادیتے ہیں جن کا ایک نام غرناطہ ہے، ایک جہاں آباد اور ایک بیت المقدس اور یوں کہانیوں کی معنیاتی فضا تاریخ کے قدیم زمانوں پر محیط ہوجاتی ہے۔ باریش آدمی کو اس بات کا دکھ ہے کہ وہ اپنا سب کچھ تو چھوڑ آئے ہیں مگر کیا اپنی یادیں بھی چھوڑ آئے ہیں۔ تھیلے والا آدمی کہتا ہے کہ اُسے تو صرف اس قدر یاد ہے کہ گھر دھڑ دھڑ جل رہے تھے اور ہم بھاگ رہے تھے۔ باریش آدمی آہِ سرد بھرتا ہے، اور کہتا ہے ''کیا بستی تھی کہ جل گئی''، ''کیا خلقت تھی کہ بکھر گئی''، ''کیا صورتیں تھیں کہ نظروں سے اوجھل ہوگئیں۔'' زخمی سر والا آنکھیں موندے موندے کہتا ہے ''مجھے کچھ یاد نہیں'' باریش آدمی: ''چوٹ زیادہ شدید ہو تو دماغ سُن ہوجاتا ہے اور حافظہ تھوڑی دیر کے لیے معطل ہوجاتا ہے'' تھیلے والا: ''میرے سر میں کوئی چوٹ نہیں لگی، پھر بھی مجھے خاصی دیر تک یوں لگا جیسے میرا دماغ سُن ہوگیا ہے۔'' اس

سے اشارہ اس جذباتی اور روحانی چوٹ کی طرف ہے جس سے حواس سُن ہو گئے ہیں۔ چاروں یاد کرنے کی کوشش کرتے ہیں، کچھ بھی یاد نہیں آتا۔ وہ ایک بار دو بار غرض بار بار خود کو گنتے ہیں۔ پہلے زخمی سر والا پھر باریش آدمی پھر تھیلے والا اور پھر نوجوان گننے کا عمل دہراتا ہے۔ اور گنتی کے دوران گننے والا خود کو بھول جاتا ہے۔ انھیں صرف یہی خلش ہے، کہ ان میں سے ایک آدمی کم ہو گیا ہے۔ یہ آدمی کون ہے۔

''پھر نوجوان دفعتاً چونکا۔ اسے یاد آیا کہ گنتے ہوئے اس نے بھی اپنے آپ کو نہیں گنا تھا۔ اور اس نے کہا کہ ''جو آدمی کم ہے وہ میں ہوں۔''

یہ کلام سنتے سنتے تھیلے والے آدمی نے یاد کیا کہ گنتے ہوئے تو اس نے بھی خود کو نہیں گنا تھا۔ اس نے سوچا کہ کم ہو جانے والا آدمی وہ ہے...

تب سب چکر میں پڑ گئے اور یہ سوال اٹھ کھڑا ہوا کہ آخر وہ کون ہے جو کم ہو گیا ہے اس آن زخمی سر والے کو لگا کہ 'وہ آدمی تو یہیں کہیں ہے مگر میں نہیں ہوں۔'

باریش آدمی نے اسے سمجھاتے ہوئے کہا ''عزیز تو ہے'' ایک ایک ساتھی نے اسے یقین دلایا کہ وہ ہے۔ تب اس نے ٹھنڈا سانس بھرا اور کہا کہ ''چونکہ تم نے میری گواہی دی اس لیے میں ہوں۔ افسوس کہ اب میں دوسروں کی گواہی پر زندہ ہوں۔''

اس پر باریش آدمی نے کہا ''اے عزیز شکر کر کہ تیرے لیے تین گواہی دینے والے موجود ہیں۔ ان لوگوں کو یاد کر جو تھے، مگر کوئی ان کا گواہ نہ بنا۔ سو وہ نہیں رہے۔''

زخمی سر والا بولا ''سو اگر تم اپنی گواہی سے پھر جاؤ تو میں بھی نہیں رہوں گا۔''

یہ کلام سن کر پھر سب چکرا گئے۔ اور ہر ایک دل ہی دل میں یہ سوچ کر ڈرا کہ کہیں وہ تو وہ آدمی نہیں ہے جو کم ہو گیا ہے۔ اور ہر ایک اس مخمصہ میں پڑ گیا کہ اگر وہ کم ہو گیا ہے تو وہ ہے یا نہیں ہے...

زخمی سر والا ہنسا۔ رفیقوں نے پوچھا کہ اے یار تو کیوں ہنسا۔ اس نے کہا

کہ ''میں یہ سوچ کر ہنسا کہ میں دوسروں پر تو گواہ بن سکتا ہوں مگر اپنا گواہ نہیں بن سکتا۔''

اس کلام نے پھر سب کو چکرا دیا۔ ایک دھوسے نے ان سب کو گھیرا، اور ان سب نے نئے سرے سے اپنے آپ کو گننا شروع کر دیا۔ اس بار ہر گننے والے نے گننے کا آغاز اپنے آپ سے کیا مگر جب گن چکا تو گڑبڑا گیا اور باقیوں سے پوچھا کہ ''کیا میں نے اپنے آپ کو گنا تھا؟...''

باریش آدمی نے سب کی سنی۔ پھر یوں گویا ہوا کہ ''عزیزو میں صرف اتنا جانتا ہوں کہ جب ہم چلے تھے تو ہم میں کوئی کم نہیں تھا۔ پھر ہم کم ہوتے چلے گئے۔ اتنے کم ہوئے اتنے کم ہوئے کہ انگلیوں پر گنے جا سکتے تھے۔ پھر ہمارا اپنی انگلیوں پر سے اعتبار اٹھ گیا۔ ہم نے ایک ایک کر کے سب کو گنا اور ایک کو کم پایا۔ پھر ہم میں سے ہر ایک نے اپنی اپنی چوک کو یاد کیا اور اپنے آپ کو کم پایا۔''

پوری کہانی میں تحیر و تجسس کی یہی فضا ہے۔ کہانی برِصغیر کی ہجرت کے حوالے سے تقویت حاصل کرتی ہے جو بنیادی طور پر سیاسی ہے۔ ایک گہرے المیے کا احساس روح کو جکڑے رہتا ہے، گویا کائنات کے اس خرابے میں انسان اپنی آگہی سے عاری ہو چکا ہے، یا اپنی اصل سے کٹ کے کھو سا گیا ہے، لیکن کم بخت دل ہے کہ دھڑکے جاتا ہے، اور رات کے سناٹے میں جو آج کا سماج ہے، کھوج جاری ہے۔

'شہرِ افسوس' میں بھی اسی المیے کا احساس ہے اور ہجرت کے بعد کی کیفیت ہے۔ یہ کہانی اس زبردست اجتماعی تجربے سے تعلق رکھتی ہے جس سے پورا برِصغیر گزرا ہے۔ 'شہرِ افسوس' پاکستان بھی ہے اور ہندوستان اور یہ پورا برِصغیر بھی شہرِ افسوس ہوسکتا ہے۔ اس میں تین آدمی ہیں اور بہنوں، بیٹیوں اور بی بیوں کی عصمت دری کرنے اور معصوموں کی عزت لوٹنے کے بعد وہ ڈھے چکے ہیں، اور یہ سمجھتے ہیں گویا مر چکے ہیں۔ ان کے اندر خون جم چکا ہے۔ قریہ قریہ بھاگتے پھرے، کبھی اس کوچے میں کبھی اس گلی میں، مگر ان کے لیے ہر گلی بند گلی تھی، اور ہر کوچہ بند کوچہ تھا۔ شہرِ خرابی سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں تھا۔ پھر ایک میدان آیا جہاں خلقت ڈیرا ڈالے پڑی ہے۔ بچّے

بھوک سے بلکتے ہیں، بڑوں کے ہونٹوں پر پپڑیاں جمی ہیں، ماؤں کی چھاتیاں سوکھ گئی ہیں، گوری عورتیں سنولا گئی ہیں۔ یہ کیسی بستی ہے؟ جواب ملا کہ ''اے بد نصیب تو شہرِ افسوس میں ہے اور ہم سیہ بخت یاں دم سادھے موت کا انتظار کرتے ہیں۔'' ان سطروں میں جو گہرا طنز ہے، کیا اس کی سیاسی سماجی معنویت سے کسی کو انکار ہو سکتا ہے؟

> ''اے لوگو سچ بتاؤ، تم وہی نہیں ہو جو اس بستی کو دارالامان جان کر دور سے چل کر آئے اور یہاں پسر گئے۔ انھوں نے کہا کہ اے شخص تو نے خوب پہچانا۔ ہم انھیں خانہ بربادوں کے قبیلہ سے ہیں۔ میں نے پوچھا کہ خانہ بربادو، تم نے دارالامان کو کیسا پایا۔ بولے خدا کی قسم، ہم نے اپنوں کے ظلم میں صبح کی۔ یہ سن کر میں ہنسا۔ وہ میرے ہنسنے پر حیران ہوئے۔ میں اور زور سے ہنسا۔ وہ اور حیران ہوئے۔''

کہانی کا مرکزی احساس یہ ہے کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں پھر کوئی زمین انھیں قبول نہیں کرتی، جو زمین جنم دیتی ہے وہ بھی اور جو دارالامان بنتی ہے وہ بھی۔ گیا کا بھکشو کہتا ہے کہ میں نے گیا نگری میں جنم لیا اور یہ جانا کہ دنیا میں دکھ ہی دکھ ہے، اور نروان کسی صورت نہیں، اور ہر زمین ظالم ہے۔ یہ مکالمہ اس سے آگے بڑھتا ہے اور فکرِ مطلق کی کچھ ایسی کیفیت سے دوچار کرتا ہے جو اپنشدوں کی یاد دلاتی ہے:

> ''اور آسمان''؟
> ''آسمان تلے ہر چیز باطل ہے۔''
> میں نے تامل کیا اور کہا کہ ''یہ سوچنے کی بات ہے۔''
> ''سوچ بھی باطل ہے۔''
> ''بزرگ سوچ ہی تو انسانیت کی اصل متاع ہے۔''
> وہ دوٹوک بولا ''انسانیت بھی باطل ہے۔''
> ''پھر حق کیا ہے؟'' میں نے زچ ہو کر پوچھا۔
> ''حق؟ وہ کیا چیز ہوتی ہے؟''
> ''حق'' میں نے پورے زور اور اعتماد کے ساتھ کہا۔
> اور اس نے سادگی سے کہا کہ ''جسے حق کہتے ہیں وہ بھی باطل ہے۔''

انتظار حسین پوچھتے ہیں کہ یہ کونسی گھڑی ہے اور یہ کیا مقام ہے، جواب ملتا ہے یہ زوال کی گھڑی ہے اور مقامِ عبرت ہے اور جس شخص نے بہنوں اور ماؤں کی عصمت دری کی ہے، وہ وہ خود ہے۔ اس نے اپنے آپ کو پہچانا اور مر گیا، کیوں کہ اپنے آپ کو پہچاننے کے بعد زندہ رہنا مشکل ہے سب لوگ اپنے اپنے گناہوں کو یاد کرتے ہیں اور اپنے چہروں کو مسخ پاتے ہیں۔ سوچتے ہیں ''آگے جب ہم نکلے تھے تو اپنے اجداد کی قبریں چھوڑ آئے تھے، اور اب نکلے ہیں تو اپنی لاشیں چھوڑ آئے۔''

ایک شخص اُس عورت کا قصہ سناتا ہے جو فرنگی سے بہت لڑی ''پھر اجڑ کر اپنے خوشبو شہر سے نکلی اور نیپال کے جنگلوں میں مثل بوے آوارہ کے کھوگئی۔ آفت زدہ شہر میں لاپتہ ہونے سے یہ بہتر ہے کہ آدمی گھنے مہیب جنگلوں میں کھو جائے۔'' ''وہ جو کھوئے گئے'' میں ہجرت کے مسئلے کو غرناطہ، جہاں آباد اور بیت المقدس کے تناظر میں دیکھا گیا تھا۔ یہاں دو اور ہجرتوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ پہلی گوتم بدھ کی ہجرت جو فلسفیانہ تھی، اور دوسری حضرت محل کی ہجرت جو قومی اور سیاسی تھی۔ ان دونوں کے حوالے سے انتظار حسین نے کہانی میں صدیوں کے دکھ درد کا احساس پیدا کر دیا ہے۔ کہانی کا انجام اسی احساس کے ساتھ ہوتا ہے کہ ہر شخص شہرِ افسوس میں ہے، اور گیا کے بھکشو کی بات یاد آتی ہے کہ ''ہر زمین ظالم ہے اور آسمان تلے ہر چیز باطل ہے اور اکھڑے ہوؤں کے لیے کہیں امان نہیں ہے۔''

''وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے'' میں یاجوج ماجوج کی تمثیل ہے جو دن بھر دیوار کو چاٹتے ہیں۔ حتیٰ کہ دیوار انڈے کے چھلکے کے مانند ہوجاتی ہے، اور وہ یہ کہہ کر سوجاتے ہیں کہ باقی دیوار صبح کو چاٹیں گے۔ مگر جب صبح اٹھتے ہیں تو سدِّ سکندری پھر موٹی اور اونچی ہوجاتی ہے، یاجوج ماجوج بھائی ہیں۔ یہ کوئی دو ہمسایہ ملک یا معاشرے بھی ہوسکتے ہیں۔ سدِّ سکندری دونوں کی مشترک دشمن ہے جو پہاڑ کی مثال دونوں کے سروں پر کھڑی ہے۔ کیا غربت، افلاس، جہالت، مغربی طاقتوں کا استحصال اور استعماریت ابھرتے ہوئے معاشروں کے لیے سدِّ سکندری نہیں، جسے وہ چاٹ کر ختم

کر دینا چاہتے ہیں، لیکن ختم نہیں کر پاتے۔ طبرستان کے ٹھنڈے، میٹھے چشمے کے پانی تک پہنچنے کے لیے آلِ یاجوج اور آلِ ماجوج ایک دوسرے سے لڑنے لگے، اور انھوں نے ایک دوسرے کے خون میں ہاتھ رنگے۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ یاجوج ماجوج سدِّ سکندری کو چاٹنے کے بجائے رات بھر ایک دوسرے کو چاٹتے رہے۔ حتیٰ کہ یاجوج ماجوج کے چاٹنے سے اور ماجوج یاجوج کے چاٹنے سے انڈے کی مثال رہ گیا۔ بوڑھے دانشمند نے انھیں گھتم گتھا دیکھ کر بصد افسوس کہا کہ ''یافث کی اولاد دومنھواں سانپ بن گئی کہ خود ہی کو ڈس رہی ہے۔'' کسی بھی تمثیلی کہانی کی طرح اس کہانی کی بھی کئی تعبیریں ہوسکتی ہیں۔ باہم دگر برسرپیکار دو بھائی، یا دو قومیں، یا دو معاشرے یا دو پڑوسی ملک کہاں نہیں ہیں۔ برصغیر میں بھی، خلیجِ فارس میں بھی، مشرقِ وسطیٰ میں بھی، ویت نام اور کمبوڈیا کمپوچیا میں بھی، اور دنیا کے کس حصے میں نہیں، لیکن خیرات تو گھر ہی سے شروع ہوتی ہے۔

'دوسرا گناہ' میں الیملک، ہشام اور زمران کی تمثیل ہے جس کے ذریعے انتظار حسین نے نہایت فنکارانہ طور پر سماجی طبقات کی تقسیم، اور نابرابریوں کے وجود پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ یہ کہانی اس مزے کی ہے کہ اگر مارکسی احباب اس کو کھلے دل سے پڑھیں، تو اس تمثیل کو اپنے معاشی فلسفے کی تمثیل جانیں، اور بعید نہیں کہ دعویٰ کریں کہ یہ کہانی شدید طور پر 'ترقی پسند' نظریات کی حامل ہے۔ ان لوگوں نے جو دور دور کی زمین سے چل کر یہاں پہنچے تھے، ہشام کو اپنے میں بڑا جان کر بیچ میں بٹھایا کہ منصفی کرے۔ اس نے ساری زندگی ٹاٹ پہنا، اور سب کے ساتھ ایک دسترخوان پر بیٹھ کر موٹی روٹی کھائی، اور مٹی کے پیالے میں پانی پیا۔ جب وہ مرا تو اس کے بیٹے زمران کو اپنے بیچ بٹھایا۔ زمران نے بھی خوب منصفی کی۔ پھر ہوا یہ کہ زمران کے دسترخوان کے لیے آٹا باریک پیسا جاتا تھا، اور ایک بڑی سی چھلنی میں چھانا جاتا تھا، اور بھوسی لوگوں میں تقسیم کردی جاتی تھی تاکہ جنھیں آٹا کم ملے انھیں بھوسی زیادہ ملے۔ یوں زمران کے دسترخوان کی روٹی کی رنگت اور ہوگئی اور خلقت کے دسترخوان کی رنگت اور

ہوگئی۔ الیملک دسترخوان پر بیٹھے ہوئے زمران کی روٹی کے اجلے پن کو دیکھ کر حیران ہوا کہ گوشت ناخن سے جدا ہوگیا ہے اور گیہوں تھوڑا اور بھوک زیادہ ہوگئی۔ چنانچہ وہ اٹھ کھڑا ہوا۔ الیملک اپنی زوجہ کو لے کر بستی سے نکل گیا اور دور جنگل میں جا کر ڈیرا ڈالا پھر یوں ہوا کہ ایک قافلہ خستہ و خراب وہاں پہنچا، پھر دوسرا، پھر تیسرا۔ قافلے آتے چلے گئے اور ڈیرے ڈالتے چلے گئے۔ سب سے آخر میں وہ قافلہ آیا جس کا بزرگ سب کے بیچ بیٹھ کر سب کا بزرگ بنا اور منصف ٹھہرا۔ اس کے پاس کچھ ساز و سامان نہ تھا۔ سوائے ایک آٹے کی چھلنی کے، اور یہ آٹے کی پہلی چھلنی تھی جو اس بستی میں پہنچی۔ گویا اس طرح اونچ نیچ اور طبقاتی نابرابری کا چکر پھر سے شروع ہوگیا۔

اب تک تیسرے دور کی جن کہانیوں کا ذکر کیا گیا ہے اُن میں سماجی سیاسی معنویت گہرے تمثیلی پیرایے میں ملتی ہے۔ اگر ان افسانوں کی سماجی سیاسی معنویت پر اصرار نہ کیا جائے تب بھی فرق نہیں پڑتا کیونکہ ان کی دوسری تعبیریں بھی ممکن ہیں، اور بیانیہ کا لطف و اثر بالذات طور پر بھی قائم رہتا ہے۔ لیکن شہرِ افسوس میں ان کہانیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ تعداد ایسی کہانیوں کی ہے جن کی کوئی تعبیر سیاسی، سماجی اور معاشرتی حوالے کے بغیر ممکن ہی نہیں، یعنی سماجیت سے انکار ہی نہیں کیا جاسکتا۔ اگرچہ پہلی نوع کی کہانیاں کہیں زیادہ مؤثر، معنیاتی طور کہیں زیادہ بھرپور، اور جمالیاتی طور پر کہیں زیادہ پرلطف ہیں۔ بہر حال 'مشکوک لوگ'، 'شرم الحرام'، 'کانا دجال'، 'دوسرا راستہ'، 'اپنی آگ کی طرف' اور 'اندھی گلی' کو براہِ راست سیاسی اور سماجی کہانیوں کی ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔ ان کہانیوں میں وہ فنی حسن اور تہہ داری نہیں جو تمثیلی کہانیوں کی خصوصیت ہے، اس لیے ان کے تفصیلی تجزیے کی ضرورت نہیں، صرف موضوع کی طرف اشارہ کردینا کافی ہوگا۔ 'مشکوک لوگ' میں چار دوست ہیں، کسی کا تعلق کسی پیشے سے ہے، کسی کا کسی پیشے سے، لیکن چاروں ایک دوسرے پر شک کرتے ہیں کہ ان میں سے ہر شخص یہ سمجھتا ہے کہ دوسرا سیاسی طور پر بکا ہوا ہے، اور وہ خود سر سے پیر تک ایمان دار ہے۔ 'شرم الحرام' میں مسئلہ بیت المقدس پر ناجائز قبضے اور عرب اسرائیل تنازعے کا

ہے۔ یہی موضوع 'کانا دجال' کا بھی ہے جس میں موسودایاں کی تطبیق روایت کے کانے دجال سے کی ہے، یعنی وہ جرنیل جس کی ایک آنکھ نہیں ہے اور ہرا پردہ ڈالے رکھتا ہے، امریکہ جس طرح اسرائیل کی پشت پناہی کر رہا ہے، اور جس طرح غریب ملکوں کی طرف امداد کے طور پر چند ٹکڑے پھینک دیتا ہے، جو دراصل اس کے کانوں کا میل بھی نہیں، اس سیاسی صورتِ حال پر انتظار حسین نے پُر زور طنز کیا ہے۔

'دوسرا راستہ' اس لحاظ سے اہم کہانی ہے کہ اس میں معاشرے کی اس سماجی سیاسی حالت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جسے انتظار حسین کے ناول ''بستی'' کے دوسرے حصے کا پیش خیمہ کہا جا سکتا ہے۔ ظفر اور امتیاز ڈبل ڈیکر میں کھڑکی کے برابر بیٹھے کہیں جا رہے ہیں۔ ڈبل ڈیکر میں دو منزلیں ہیں۔ کہیں یہ ایسے ملک یا معاشرہ کی طرف تو اشارہ نہیں جس کے دو حصے ہوں؟ بس میں ایک شخص کے ہاتھ میں لمبی سی چھڑی ہے۔ چھڑی سے ٹنگی ہوئی گتے کی تختی پر لکھا ہوا ہے ''میرا نصب العین، مسلمان حکومت کے پیچھے جمعہ ادا کرنا۔'' کتبے والا آدمی بار بار تقریر کرتا ہے اور ایمان والوں کو انصاف و احتساب کی دعوت دیتا ہے۔ گویا یہ بس پورا معاشرہ ہے جس میں طرح طرح کے لوگ سوار ہیں۔ راستے میں مشتعل ہجوم بسوں پر پتھر برسا رہا ہے۔ چنانچہ ڈبل ڈیکر بس دوسرا راستہ اختیار کرتی ہے۔ بس جب اپنے ''روٹ ہی پر نہ چل رہی ہو تو اسٹاپ پر رکنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔'' کئی بار دونوں کو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ جب یہ بس چلی تھی تو اس کا نمبر ''ایک'' تھا، اب پتہ نہیں اس کا کیا نمبر ہے اور یہ کہیں پہنچے گی بھی یا نہیں، یا اس کا ''ڈرائیور'' نہایت غلط قسم کا آدمی ہے جو کئی حادثے کر چکا ہے۔ سواریوں کی ہڈیاں پسلیاں تڑوا ڈالتا ہے اور خود صاف بچ نکلتا ہے۔ سواریاں یہ بھی سوچتی ہیں کہ ''شاید بس بغیر ڈرائیور کے چل رہی ہے۔'' ظفر اور امتیاز برابر سوالیہ نشان بنے ہوئے ہیں کہ وہ ''اسٹیشن'' ہی کی طرف جا رہے ہیں یا کہیں اور۔ دونوں کے سامنے ''میرا نصب العین'' والا کتبہ ہے اور دونوں کو یقین نہیں کہ وہ سلامتی سے نکل جائیں گے۔ کچھ اسی نوعیت کی بے یقینی اور سماجی طنز کی کیفیت ''سیکنڈ راؤنڈ'' میں بھی

ملتی ہے جو آخری آدمی کی واحد سیاسی کہانی ہے جس میں ہندوستان پاکستان کی جنگ کو موضوع بنایا گیا ہے۔

''اپنی آگ کی طرف'' کی معنویت بھی سماجی سطح پر کھلتی ہے۔ یوں تو اس کہانی کی دوسری تعبیر بھی کی گئی ہے، لیکن کہانی اتنی واضح ہے کہ کسی دوسری تعبیر کی گنجائش ہی نہیں۔ ایک عمارت میں آگ لگ گئی ہے، اور وہ شخص جو برسوں سے اس عمارت میں ایک کمرے میں رہتا تھا، باہر کھڑا ہے۔ لوگ اس سے کہتے ہیں اپنا سامان نکالو لیکن وہ ایسا نہیں کرتا ''گھر کی چیزیں گھر کے اندر رکھے رکھے جڑ پکڑ لیتی ہیں۔ پھر انھیں ان کی جگہ سے اٹھانا بہت مشکل ہوتا ہے، لگتا ہے کہ درخت اکھاڑ رہے ہوں'' شہر میں گڑ بڑ ہے۔ ''روز آگ، روز آگ حد ہوگئی، کیوں جی کچھ چھوڑیں گے بھی یا سب ہی جلا ڈالیں گے۔ جب ہم ایک دوسرے پر رحم نہیں کرتے تو اللہ ہم پر کیوں رحم کرے گا۔'' بعض بعض عمارت اس طرح جلتی ہے کہ ساتھ میں لگی بستی راکھ کا ڈھیر بن جاتی ہے۔ اللہ اپنا رحم کرے۔ پوری کہانی میں خانہ جنگی، بدامنی اور آتش زنی کی فضا ہے۔ شیخ علی ہجویری کی روایت کہانی میں مرکزیت پیدا کرتی ہے کہ ایک پہاڑ میں آگ لگی ہوئی ہے، آگ کے اندر ایک چوہا ہے کہ اندھا دھند چکر کاٹ رہا ہے۔ مگر جیسے ہی وہ پہاڑ کی آگ سے باہر نکلتا ہے، مرجاتا ہے۔ مرکزی کردار کا 'گھر' جل چکا ہے لیکن وہ اپنے 'گھر' کی طرف جاتا ہے، اپنی آگ کی طرف، کیونکہ وہ مرنا نہیں چاہتا۔ موت 'اندر' بھی ہے اور موت 'باہر' بھی ہے۔ لیکن 'گھر' کی موت 'باہر' کی موت سے بہتر ہے۔ خانہ جنگی اور بدامنی کی حالت میں یہ کیسا معنی خیز اشارہ ہے۔

ان کہانیوں میں جگہ جگہ مکالموں اور صورتِ حال کے ذریعے، کرداروں کے احساسات اور ذہنی کیفیات کے ذریعے اور حکایتوں اور تمثیلوں کے ذریعے انتظار حسین نے معاشرے پر بھرپور تنقید کی ہے۔ ان کا لہجہ کہیں بھی مایوسی، الم ناکی یا درشتی کا نہیں بلکہ ہمدردانہ ہے۔ یہ اندازِ نظر واضح سیاسی شعور اور گہری سماجی ذمہ داری کی دین ہے۔ البتہ جس طرح سے یہ مجموعہ ''وہ جو کھوئے گئے'' سے شروع ہو کر ''شہرِ افسوس'' پر ختم

ہوتا ہے، اس سے انتظار حسین کے بعض ناقدین کو ہر طرف قیامت ہی قیامت کے آثار نظر آنے لگے۔ اور انتظار حسین کے فکشن کو Doomsday Fiction سے تعبیر کیا جانے لگا۔ ''گھٹن سی گھٹن ہے۔ کہیں روزن ہے نہ دریچہ۔ خوابوں اور خوش فہمیوں کو پناہ گاہ بنانے والے پرانے درختوں کی طرح کاٹ دیے جاتے ہیں، جلاکر ڈھیر کردیے جاتے ہیں۔'' (محمد سلیم الرحمٰن) لیکن وہ اس بات کو بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اس مجموعے میں انتظار حسین کا بنیادی Concern اپنے عہد کے سیاسی المیوں کی فکر اور وقت کے لگائے ہوئے زخموں کا احساس ہے۔ اس سے میرے مندرجہ بالا مقدمے کی توثیق ہوتی ہے۔ ان کا بیان ہے ''ساتویں دہائی اور آٹھویں دہائی کے آغاز سے انتظار حسین کو بہت کچھ ملتا ہے جو ایندھن کا کام کرتا ہے اور ان کے ذہنی آتش دان کو روشن رکھتا ہے۔ ایوب راج کے خلاف بے اطمینانی کا ابال، 1965 کی جنگ کا دل خراش انجام، مشرقی پاکستان کی بھیانک خونریزی اور ان سب پر طرّہ... دسمبر 1971 کی فوجی تاراجی، یہ سب زہر میں بجھے ہوئے تیر ہیں جو انتظار حسین کے الم انگیز اور خوں فشاں فن کے جسم میں پیوست ہیں۔'' یہ اگر صحیح تو پھر یہ شکایت کیوں ''یہ جینا بھی کوئی جینا ہے، مگر لگتا ہے جیسے جینے کا یہی انداز اپنایا جارہا ہے۔'' گویا سیاسی المیوں یا سماجی زوال پر درد کا اظہار مثبت تخلیقی عمل نہیں ہے؟ کیا سماجی صورتِ حال پر تنقید یا طنز احتجاج کی شکل نہیں ہے؟ شاید یہ لوگ فنکار سے کسی حل کی توقع رکھتے ہیں یا راہِ نجات جاننے کے خواہش مند ہیں۔ یہ رویہ بہت کچھ اس تنقید سے ملتا جلتا ہے جو ادب سے صرف مسیحائی یا پیغمبری کی توقع رکھتی ہے یا پھر اس سے فارمولہ زدہ سماجی خدمت کا کام لینا چاہتی ہے۔ نیک خواہشات کا احترام ضروری ہے، لیکن کیا کیا جائے کہ صدیوں سے منطقی علوم، سماجی علوم اور سائنس وتکنالوجی انسان کی فلاح و بہبودی کے نیک کام میں لگے ہوئے ہیں۔ لے دے کے ایک کم بخت ادب ہے جو انسانی فطرت کی نیرنگیوں اور بوالعجبیوں، ذہنی الجھنوں اور کشمکشوں اور نہاں خانۂ روح کی پرچھائیوں کی آماجگاہ ہے یہی اس کی سماجی خدمت ہے۔

انتظار حسین کے فن کے بارے میں اس سے ملتا جلتا نتیجہ محمد عمر میمن نے بھی اخذ کیا ہے۔ لگتا ہے انتظار حسین کے فن کو منفی قرار دینے میں وہ غالباً محمد سلیم الرحمٰن سے متاثر رہے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ انتظار حسین کی یہ کہانیاں ''یادداشت کے ایک شعوری عمل کے ذریعے ماضی کی بازیافت کی کوششیں (ہیں جن کا نتیجہ) ناکامی اور زوال (ہے) اور آخراً خود تخلیقی شخصیت کی موت۔'' محمد عمر میمن نے ''وہ جو کھوئے گئے'' سے ''شہرِ افسوس'' تک اپنا تنقیدی سفر ''سیڑھیاں'' کے ذریعے طے کیا ہے۔ ان کو تین کہانیاں ایسی مل گئیں جن کے مفاہیم کی کھینچ تان سے وہ اپنے مفروضے کی تائید کر سکتے تھے۔ چنانچہ فنکار کے پورے ذہنی سفر سے علاقہ رکھنے کی کھکیڑ اٹھانے کی ضرورت ہی کیا تھی۔ تنقید کی نظر بھی کیسے کیسے تعصبات کو راہ دیتی ہے۔ ایک بار جب ہم کوئی مفروضہ گھڑ لیتے ہیں تو پھر اس کے حصار میں خود ہی قید ہو جاتے ہیں۔ اور سوچتے یہ ہیں کہ قلعے کی فصیلیں اور ابواب محفوظ ہیں، اور عافیت اسی میں ہے کہ کھلی فضا کو نہ دیکھیں اور چڑھتے اترتے سورج کی روشن قبا اور ڈوبتے نکلتے چاند ستاروں کے جال کے چکر میں نہ پڑیں۔ یہ تنقید بھی اُس تنقید سے زیادہ دور نہیں جو فنکار کے لیے ہدایت نامہ تحریر فرماتی ہے، حکم لگاتی ہے پیشین گوئیاں کرتی ہے اور فنکار کو اُس راہ پر چلنے کی ترغیب دیتی ہے جس میں فارمولائی رفاہِ عام اور خدمتِ خلق کا زیادہ سے زیادہ سامان ہو۔ محمد سلیم الرحمٰن کی طرح محمد عمر میمن نے بھی ''سیڑھیاں'' کی اہمیت پر اصرار کیا ہے، لیکن میمن نے نتیجہ اخذ کرتے ہوئے جہاں رضی کو یاد رکھا، سیّد کو فراموش کر دیا۔ رضی کو نیند نہیں آتی اور خواب دکھائی نہیں دیتے، یہ اگر اشارہ ہے حافظے کے زوال کا، تو سیّد کو طرح طرح کے خواب دکھائی دیتے ہیں جنھیں وہ بیان کرتا ہے، چنانچہ وہ مظہر ہوا حافظے کی بازیافت کا۔ رضی کو بھلے ہی نیند نہ آئے یا خواب دکھائی نہ دے۔ (بقول میمن : شخصیت کی موت حافظے کا زوال) لیکن کہانی کے آخر میں سیّد کی آنکھیں نیند سے بوجھل ہو رہی ہیں، اور وہ کہتا ہے کہ آج کوئی خواب ضرور دِکھے گا۔ یہ انجام منفی ہے یا مثبت؟ اس کا جواب جاننے کی ضرورت نہیں۔ رہا معاملہ ''تخلیقی شخصیت کی موت'' کا، تو

اس پیشن گوئی کے بعد بہت سا پانی ہندوستان پاکستان کے دریاؤں میں بہہ چکا ہے، اور تخلیقی شخصیت زندہ ہے یا نہیں، اس کا علم محمد عمر میمن کو ہوگا ہی۔ اس کے بعد کے انتظار حسین کے تازہ ذہنی سفر کا کچھ حال اور نئی مہم جوئیوں کا کچھ ذکر آگے آتا ہے۔

شہرِ افسوس کی کہانیوں کے چند برس کے اندر اندر ہی انتظار حسین نے اپنا اہم ناول ''بستی'' لکھنا شروع کر دیا ہوگا، اس کا ڈول ڈال دیا گیا ہوگا۔ یہ ناول منظرِ عام پر 1980 میں آیا۔ اس ناول کا تفصیلی ذکر یہاں موضوع سے خارج ہے، لیکن مختصراً اس کی طرف اشارہ کرنا اس لیے ضروری ہے کہ میں اس ناول کو انتظار حسین کے فن کی سماجی سیاسی جہت ہی کا ایک کارنامہ سمجھتا ہوں۔ بستی ایک معاشرہ یا آبادی یا شہر بھی ہے، اور پورا ملک یا پورا برصغیر بھی۔ ناول میں جن مقامی تاریخی حوالوں کی زبان میں بات کی گئی ہے، اُن کے پیشِ نظر اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ بستی کون سی بستی ہے، اور یہ معاشرہ کون سا معاشرہ ہے، لیکن یہ محدود نوعیت کا فن پارہ نہیں کیونکہ اس میں اساطیری اور داستانی عناصر کے امتزاج سے اور باطنی خود کلامی کے اثر سے آفاقی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ ناول تقسیم سے پہلے سے شروع ہو کر واقعاتِ بنگلہ دیش کے کچھ بعد کے دور پر محیط ہے۔ اس میں دونوں جنگوں کا ذکر جس طرح سے آیا ہے، اور ان کی معاشرتی، انسانی جہت سے جو بحث کی گئی ہے، اس کی کوئی مثال اس سے پہلے کے اردو فکشن میں نہیں ملتی۔ انتظار حسین نے اپنے تمثیلی اسلوب سے جابجا کام لیا ہے، جس سے ناول میں تہہ داری، وسعت اور آفاقیت پیدا ہوگئی ہے۔ ناول کا بنیادی موضوع نہ صرف انسان کا بلکہ پورے پورے معاشروں کا زوال ہے۔ ہابیل قابیل کی روایت مرکزی استعارے کے طور پر بار بار ابھرتی ہے، یعنی خون سفید ہوگیا ہے، لالچ اور دوسرے کا حصہ مارنے کی وجہ سے جھگڑے بڑھ گئے ہیں، اور بھائی بھائی کا خون کرتا ہے۔ ناول کے شروع کے ابواب جو روپ نگر اور ویاس پور کی معاشرتی فضا کی بازیافت سے متعلق ہیں، بے حد پر تاثیر ہیں، اور ان میں انتظار حسین کا فن اپنے عروج پر دیکھا جا سکتا ہے۔ ناول کے ان ابواب کو پڑھ کر انتظار حسین کے ناولٹ ''دن'' اور

افسانے ''دہلیز'' اور ''سیڑھیاں'' کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ ان میں کچھ کچھ اختلافات کے ساتھ بنیادی معاشرتی ماحول وہی ہے، وہی بچپن کی لمبی راتوں اور کھڑی دوپہریوں کے سلسلے، وہی نوجوان خاموش لڑکا اور وہی صابر وشاکر گھٹتی ہوئی لڑکی، وہی بندر، گلیاں، کھیت، اور کنوئیں کی منڈیر، وہی یادوں کے دھندلے سلسلے اور خوابوں کی باتیں۔ بستی کے بعد کے ابواب میں جہاں ہندوستان، پاکستان اور بنگلہ دیش کی آویزش و پیکار اور جنگوں کا ذکر ہے ان میں دبی دبی آگ اور گہرا درد ہے۔ سیاسی جزرومد یا محاربات تاریخ کا حصہ ہیں، انتظار حسین نے نہ واقعات بیان کیے ہیں، نہ حالات گنوائے ہیں، بلکہ عام انسانوں پر، سڑک کی بھیڑ پر، ریستورانوں میں بیٹھنے والوں پر، ٹریفک کی رفتار پر، گلی کوچوں گھروں اور بازاروں پر، حتیٰ کہ چرندوں، پرندوں پیڑ پودوں پر ان المناک تنازعوں کے جو اثرات مرتب ہوتے ہیں، یہ ساری رہنے بسنے والی دنیا، اور پوری بستی انھیں جس طرح دیکھتی سہتی اور بھگتتی ہے، انتظار حسین نے نہایت پر تاثیر پیرایے میں اس معاشرتی اور آفاقی درد کو بیان کیا ہے۔ پورے ناول میں مرکزی کردار ذاکر کی زندگی کے واقعات اس کے باطنی ذہنی سفر کے ساتھ گندھے ہوئے سامنے آتے ہیں۔ ان تینتیس 33 برسوں کے نشیب وفراز اور سیاسی و معاشی جوار بھاٹے پر اردو میں شاید ہی کوئی ناول اس نوعیت کا ہو۔ اس میں جس ذہنی جرأت اور اعتماد سے معاشرے کا احتساب کیا گیا ہے، اور خود تنقیدی کو روا رکھا گیا ہے، وہ اپنی جگہ نہایت مثبت تخلیقی عمل ہے، اور میرا خیال ہے کہ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا اس کی معنویت اور اہمیت تسلیم کی جائے گی۔ عام انسانی زوال، انتشار اور معاشرتی اور باطنی بے چینی پر یہ اپنی نوعیت کا پہلا ناول ہے۔ اس کا ڈھانچا حقیقت پسندانہ ہے لیکن جگہ جگہ اساطیری داستانی فضا کا حوالہ اسے مقام اور وقت کی رسمی حدود سے اوپر اٹھا کر اس کے موضوع کو Universalise آفاقیا دیتا ہے۔ جس طرح انتظار حسین کے داستانی پیرایے، حکایتی انداز اور تمثیلی اسلوب نے اردو افسانے کی فضا بدل دی ہے اور ایک نئی تخلیقی سطح کا اضافہ کیا ہے، اُسی طرح ''بستی'' میں انھوں نے عمداً داستانی پیرایے اور

حقیقت پسندانہ ناول کے اجزا کو مربوط کر کے ایک منفرد صنفی ڈھانچا خلق کرنے کی کوشش کی ہے جو لائقِ توجہ ہے، اور معنیاتی تہہ داری کا اعجاز ہے۔ تاہم ناول کی کشش میں جس چیز سے کچھ کمی واقع ہوتی ہے، وہ مرکزی کردار کی انفعالیت ہے۔ انتظار حسین نے اس کا نام ذاکر بلاوجہ نہیں رکھا۔ ناول میں سارا ذکر و اذکار اسی سے چلتا ہے۔ وہ راوی کی زبان، ناظر کی آنکھ اور سامع کی سماعت تو ہے ہی، اس کے ساتھ ساتھ اس کی ایک حیثیت اسفنج کی بھی ہے جو ہر چیز کو جذب کرتا ہے، لیکن ردِّعمل کی شدت سے کسی چیز کو باہر نہیں پھینکتا۔ وہ ڈال سے ٹوٹا ہوا پتہ ہے جو ہوا کے تھپیڑوں کے ساتھ اڑا چلا جارہا ہو۔ وہ کسی Crisis میں کوئی فیصلہ نہیں کرتا۔ یہ انفعالیت پوری بستی کا موڈ بھی ہے۔ اس کا قرینہ ہے کہ شاید انتظار حسین نے مرکزی کردار کو عمداً ایسا ہی خلق کیا ہے، کیونکہ وہ فرد بھی ہے، معاشرہ بھی، بستی بھی، اور برصغیر کی اسلامی، ثقافتی روایت بھی، دوسری وجہ شیراز کا بار بار در آنا اور چائے خانے میں مکالموں کی کثرت ہے جن کے شرکا محدود ہیں، گھوم پھر کے وہی چند دوست جن کی گفتگو سے کہیں کہیں تکرار کی کیفیت پیدا ہوتی ہے نیز واقعات کی رفتار، جو ناول میں یوں بھی سُست ہے، مزید سُست پڑ جاتی ہے۔ تاہم یہ ناول عہدِ جدید کے کرب اور اندوہ کو جس طرح گرفت میں لیتا ہے، جس طرح معاشروں کے گھاؤ دکھاتا ہے، اور جس طرح عمومی انسانی زوال پر تنقید کرتا ہے، اس لحاظ سے اسے اُردو ناول کا ایک نیا اور معنی خیز قدم کہہ سکتے ہیں، اور یہ انتظار حسین کے فن کی سماجی سیاسی جہت، معاشرتی خود احتسابی اور گہری انسان دوستی کا بین ثبوت ہے۔

اس حصے کو ختم کرنے سے پہلے ان چند کہانیوں پر بھی مختصراً نظر ڈال لینی چاہیے جو اگرچہ شہرِ افسوس میں شامل ہیں، لیکن جن کا معنیاتی رشتہ پچھلے دور یعنی آخری آدمی والے دور کی کہانیوں سے ہے۔ ایسی کہانیوں میں سے تین خاص ہیں۔ 'دہلیز'، 'سیڑھیاں' اور 'مردہ آنکھ' یہ معتقدات، اساطیری اثرات اور انسان کے نسلی اور اجتماعی سفر کی داخلی کہانیاں ہیں۔ ان تینوں میں 'دہلیز' کا شمار انتظار حسین کی بہترین کہانیوں

میں کیا جاسکتا ہے۔ کاش یہاں اتنی گنجائش ہوتی کہ 'دہلیز' کا تفصیلی ذکر کیا جاسکتا ہے! کوٹھری کی دہلیز دراصل یادوں کی دہلیز ہے جس کے پاس اندھیرے دیس کی سرحد ہے جو ماضی میں رہ گیا ہے۔ ناولٹ ''دن'' میں یہی دہلیز حویلی ہے جو پورے ماضی اور اس کی معنویت کو سنبھالے ہوئے ہے۔ وہی گھٹتی کڑھتی سینوں میں دم توڑتی ہوئی محبت جو اظہار کی راہ دیکھتے دیکھتے ختم ہوجاتی ہے۔ ''دہلیز'' البتہ اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اس کا مرکزی کردار ایک عورت ہے جس کا بچپن، جوانی اور محبت اسی اندھیرے میں ڈوب چکے ہیں۔ یہ انتظار حسین کی واحد کہانی ہے جس میں صدیوں کی گونج، اور زمین اور معاشرے سے وابستگی کو عورت کی نظر سے دیکھا گیا ہے، اور جو کچھ بھی سوچا اور محسوس کیا گیا ہے عورت کے دل و دماغ سے سوچا اور محسوس کیا گیا ہے۔ عورت کی نظر سے ان وابستگیوں کا بیان انتظار حسین کے فن میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ کہانی اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں جس طرح زمینی رشتوں اور گھر خاندان کی بو باس ہے، اس سے ملتا جلتا اظہار ناولٹ ''دن'' کے علاوہ ناول ''بستی'' کے شروع کے حصے میں بھی آیا ہے، جہاں روپ نگر کا ذکر ہے۔ اس موقع پر ''روپ نگر کی سواریاں'' بھی ذہن میں ابھرتی ہیں۔ لگتا ہے روپ نگر کی یادیں ہی ''دہلیز'' کے پار کرنے کی یادیں ہیں، اور اسی سے اس کہانی کے حسن و تاثیر کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

(4)

لگ بھگ اسی زمانے میں انتظار حسین کے فن پر ایک اور معنی خیز جہت کا اضافہ ہوتا ہے۔ اسے ان کے چوتھے دور کا آغاز کہہ لیجیے یا چوتھا پڑاؤ۔ لیکن شاید پڑاؤ یا منزل نام کی کوئی چیز ان کے ذہنی سفر میں ہے ہی نہیں۔ یہ ایک مسلسل سفر ہے، ایک متحرک ذہن کا، جو مختلف گزرگاہوں سے نکلتا ہوا جاری ہے، اور کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ اس کا اگلا پڑاؤ یا منزل کیا ہوگی۔ انتظار حسین کے فن کی چوتھی جہت عبارت ہے عہدِ وسطیٰ کے داستانی انداز سے بھی زیادہ پیچھے جاکر عہدِ قدیم کی مختلف النوع اساطیری روایتوں کو

باہم آمیز کرنے اور زندگی کی صداقتوں کو بیک وقت بودھ، اسلامی اور قبلِ اسلامی اساطیری روایتوں کے تناظر میں دیکھنے، اور نئی تخلیقی سطح پر ان کا اظہار کرنے سے۔ اس نوعیت کی مثالیں اُن افسانوں میں دیکھی جاسکتی ہیں جو شہرِ افسوس کی اشاعت کے بعد اِدھر اُدھر رسائل و جرائد میں سامنے آئے ہیں، اور ابھی تک کسی مجموعے کی شکل میں شائع نہیں ہوئے۔ ان میں سے ذیل کے افسانے پیشِ نظر ہیں: ''کچھوے'' (شب خون) ''واپس'' (معیار، ۱) ''رات'' ''دیوار'' (شعور، ۱) ''کشتی'' (محراب) ''نئی بہویں'' (ماہِ نو) ''شور'' (ماہِ نو) ''پوری عورت'' (ادبِ لطیف) ''انتظار'' (الفاظ)۔ ان کے علاوہ اس دور کے اور افسانے بھی ہوں گے، لیکن نئے ذہنی سفر کی سمت نمائی ان سے بہرحال ہوجاتی ہے، اور حاوی رجحان کی نشان دہی بھی کی جاسکتی ہے جس کی نمائندگی ''کشتی''، ''کچھوے'' اور ''واپس'' سے ہوتی ہے۔ ویسے ان کہانیوں میں ایک اور ذہنی رجحان بھی ملتا ہے، زندگی کے عام مسائل یا روزمرّہ کے مسائل پر اظہارِ خیال کا، یا چھوٹی چھوٹی نفسیاتی حقیقتوں پر کہانی لکھنے کا۔ انتظار حسین نے ادھر کئی چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھی ہیں جن میں کسی سامنے کی بات کو موضوع بنا کر کہانی کہی گئی ہے۔ ایسی کہانیوں میں زیادہ گہرائی نہیں، لیکن تازگی ضرور ہے کیونکہ اکثر و بیشتر ان میں ایسے موضوعات کو لیا گیا ہے جن کی طرف انتظار حسین نے اس سے پہلے توجہ نہیں کی۔ ان چھوٹی چھوٹی کہانیوں سے اس امر کا ضرور پتہ چلتا ہے کہ موضوعاتی تنوع اختیار کرنے کی طرف قدم بڑھایا جارہا ہے۔ مثال کے طور پر ''نئی بہوئیں'' میں عورتوں کی ملازمت کرنے کے مسائل ہیں اور آج کے نظامِ تعلیم پر طنز ہے۔ ''شور'' میں اس نفسیاتی نکتہ چینی کا بیان ہے کہ اگر ہم کسی ایسی کیفیت کا شکار ہوں جو بھلے ہی ناپسندیدہ ہو، لیکن اگر ہم اس کے عادی ہوچکے ہیں تو اس سے چھٹکارا پاکر بھی خوش نہیں ہوسکتے۔ ''انتظار'' جدید دور کے نوجوان لڑکے لڑکی کی چوری چھپے کی ملاقات کی کہانی ہے، اس میں لڑکے لڑکی کی تطبیق داستانوں کے شہزادہ شہزادی سے کرکے کہانی کو زمانی عمق دیا گیا ہے، لیکن بنیادی نکتہ یہ ہے کہ عورت اور وقت جاکر واپس نہیں آتے۔ اسی طرح ایک

اور چھوٹی سی کہانی ہے ''پوری عورت'' اس کا مرکزی خیال یہ ہے کہ مرد اگر زندگی میں مار کھا جائے تو اس کی تکمیل نہیں ہو پاتی، مگر لڑکی کامیاب ہو یا ناکام، پوری عورت بن کر رہتی ہے۔ یہ سب سیدھی سادی بیانیہ کہانیاں ہیں۔ اس دور کی بعض تمثیلی کہانیوں میں بھی یہ کیفیت ملتی ہے اور ان میں کسی نہ کسی نفسیاتی نکتے کو بیان کیا گیا ہے۔ ''رات'' اور ''دیوار'' اس لحاظ سے پچھلے دور کی کہانیوں بالخصوص ''وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے'' کی توسیع ہیں کہ ان میں یاجوج ماجوج کی تمثیل سے مدد لی گئی ہے، لیکن بنیادی طور پر یہ بھی نفسیاتی کہانیاں ہیں، اور اس لحاظ سے اس دور کی دوسری مختلف الموضوع چھوٹی چھوٹی کہانیوں سے الگ نہیں۔ اس دور کی امتیازی تمثیلی کہانیوں کو لینے سے پہلے ''رات'' اور ''دیوار'' پر ایک نظر ڈال لینا اس لیے ضروری ہے کہ بنیادی تمثیل یعنی یاجوج ماجوج کی مرکزی Kernel حکایت ایک سہی، لیکن انتظار حسین نے ہر جگہ نئے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ ''رات'' کا بنیادی مسئلہ یہ سوال ہے کہ انسان کسی لایعنی کام کا عادی ہو جائے تو کیا اس کے بغیر وہ زندہ رہ سکتا ہے۔ یاجوج اور ماجوج کو معلوم ہے کہ وہ دیوار کو ازل سے چاٹ رہے ہیں، اور ابد تک چاٹتے رہیں گے اور ان کا حال وہی ہے جو کسی عامل نے اپنے ہمزاد کا کیا تھا کہ پالتو کتے کے گھنگھریالے بال سیدھے کرتے رہو۔ ہمزاد بار بار کتے کے بال سیدھے کرتا اور بار بار وہ مڑ جاتے۔ ان کو معلوم ہے کہ زبان کا کام بولنا ہے، دیوار چاٹنا نہیں، تاہم جب وہ دیوار چاٹنا بند کر دیتے ہیں، اور اسے بولنے کے کام میں لگاتے ہیں تو زبان میں کھجلی ہونے لگتی ہے، اور بالآخر وہ دونوں لمبی لمبی زبانیں نکال کر پھر دیوار چاٹنے لگتے ہیں۔ زبان اگرچہ موٹی پڑ گئی ہے اور روز اس میں نئے زخم پیدا ہو جاتے ہیں، لیکن وہ دیوار چاٹنے کے لایعنی کام سے باز نہیں رہ سکتے۔ صبح ہونے سے چونکہ اس لایعنی کام میں خلل پڑتا ہے، اس لیے وہ یہ دعا کرنے پر مجبور ہیں: ''اے ہمارے رب! تیری بخشی ہوئی لمبی درد بھری رات ہمارے لیے بہت ہے۔ صبح کے شر سے ہمیں محفوظ رکھ اور اجالے کے فتنے کو دفع کر۔'' آخری جملے کے طنز سے کہانی کی معنویت اجاگر ہو جاتی ہے۔ یوں کہا

جاسکتا ہے کہ افراد ہوں یا جماعتیں جب کسی لایعنی عادت میں گرفتار یا برائی کے عادی ہوجائیں تو حواس بے حس ہوجاتے ہیں، اور وہ تاریکی کو روشنی پر ترجیح دیتے ہیں، گویا اپنی حالت سے باہر آنے کو تیار نہیں ہوتے۔

''دیوار'' میں اگرچہ نہ یاجوج ماجوج ہیں نہ دیوار چاٹنے کا عمل، لیکن ساری توجہ بھاری سخت دیوار پر ہے، اور فضا بے حاصلی اور تحیر کی ہے یعنی دیوار کے دوسری طرف کیا ہے؟ یہ سوال سب کو کھائے جاتا ہے کہ دیوار کے پار کیا ہے؟ کتنے ہی رفیق دیوار پر چڑھے، مگر واپس نہیں آئے۔ دیوار پر پہنچ کر انھوں نے قہقہہ لگایا اور دوسری طرف اتر گئے۔ یہ دیوار کسی ایسے بھید کا سنگین اشاریہ تو نہیں جو محض اس لیے بھید ہے کہ آنکھوں سے اوجھل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دیوار کے دوسری طرف جاننے کے لیے کچھ بھی نہیں ہے، اور جو آدمی دیوار پر چڑھتا ہے یہی دیکھ کر کہ وہاں دیکھنے کے لیے کچھ بھی نہیں ہے، ہنستا ہے۔ مندریس جو ان میں سب سے بڑا تھا، رسّی باندھ کر دیوار پر چڑھا تاکہ دوسری طرف نہ اتر جائے لیکن وہ بھی اوپر پہنچ کر قہقہہ لگاتا ہے۔ اس کے ساتھی اسے دوسری طرف جانے سے روکنے کے لیے کھینچتے ہیں، تو اس کا آدھا دھڑ دیوار کے اِدھر آ گرتا ہے اور آدھا اُدھر۔ یعنی یہ کہ شوقِ فضول کا شکار ہوکر انسان نہ اِدھر کا رہتا ہے نہ اُدھر کا۔ یہ شوقِ فضول مغرب کی نقالی کا بھی ہوسکتا ہے جس نے مشرق کو کہیں کا نہیں رکھا اور مشرق کی شخصیت کو دولخت کردیا ہے، یا یہ شوقِ فضول اس بھید کو جاننے کا بھی ہوسکتا ہے جو محض اس لیے بھید ہے یا پرکشش ہے، کیونکہ وہ آنکھوں سے اوجھل ہے، یعنی نامعلوم کے لیے انسان ہمیشہ ایک کسک، ایک کشش محسوس کرتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ دونوں کہانیاں نفسیاتی ہیں۔ ''رات'' میں تاریکی کا شکار رہنے کی یا کسی فضول عادت میں گرفتار ہونے کی جبریت ہے۔ اور ''دیوار'' میں نامعلوم کی کشش کی نفسیاتی کیفیت ہے۔ اب تک جن کہانیوں کا ذکر کیا گیا ہے، ان میں سیدھی سادی بیانیہ کہانیاں بھی ہیں اور تمثیلی بھی، لیکن یہ اس دور کے ذیلی رجحان کی کہانیاں اس لیے ہیں کہ ان میں کسی گہری سچائی کو نہیں بلکہ سامنے کی کسی نفسیاتی حقیقت کو بیان کیا گیا

ہے۔ اس دور کے امتیازی نشانات البتہ جن کہانیوں میں ملتے ہیں، وہ ہیں ''کچھوے''
''واپس'' اور ''کشتی''۔ اوّل تو ان کے موضوعات میں زندگی کے بنیادی مسائل یعنی
بقائے انسانی اور سرشتِ انسانی جیسے پیچیدہ سوالات کو لیا گیا ہے، لیکن اہمیت بالذات
موضوع کی نہیں بلکہ اس کی فنی پیش کش کی ہے یعنی جس پیرایے میں اور جن وسائل
سے اُسے بیان کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کی امتیازی خصوصیت
یہ ہے کہ ان کہانیوں میں بودھ جاتکوں اور ہندستانی دیومالا کو پہلی بار اعلیٰ تخلیقی سطح پر
استعمال کیا گیا ہے، اور ''کشتی'' میں تو ہندستانی دیومالا، اسلامی روایتوں، سمیری اور بابلی
اساطیر سب کو ملا کر ایک بالکل نیا تکنیکی تجربہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک اعلان
سے معلوم ہوا ہے کہ انتظار حسین نے اپنے نئے مجموعے کا نام جو ابھی منظرِ عام پر
نہیں آیا، ''کچھوے'' رکھا ہے۔ یہ اگر صحیح ہے تو بلاوجہ نہیں، کیونکہ گلی کوچے، آخری
آدمی، شہرِ افسوس، انتظار حسین کے اکثر مجموعے ان کے اس دور کے تخلیقی سفر کے حاوی
رجحان کا پتہ دیتے ہیں، اور ان مجموعوں کی بیشتر کہانیوں میں باطنی وحدت موجود ہے۔
تازہ کہانیوں کے مجموعے کا نام ''کچھوے'' بھی غالباً اسی احساس کے تحت ہوگا۔

بودھ اثر کا پہلا اشارہ انتظار حسین کے یہاں ''شہرِ افسوس'' میں ملتا ہے جہاں گیا
کا بھکشو کہتا ہے کہ دنیا میں دکھ ہی دکھ ہے اور نروان کسی صورت نہیں ہے، اور ہر زمین
ظالم ہے اور آسمان تلے ہر چیز باطل ہے۔ لیکن یہ محض حوالے کی حد تک ہے۔ بودھ
جاتکوں کا بھرپور اثر چوتھے دور کی خصوصیت ہے۔ ''کچھوے'' اور ''واپس'' دونوں کی
بنیاد بودھ جاتکوں پر ہے۔ ان میں زبان بھی پراکرتوں کا عنصر لیے ہوئے قدامت
آمیز ہے جس سے قدیم عہد کی فضا سازی میں مدد ملی ہے۔ ''واپس'' میں تتھاگت
بھکشوؤں کو بنارس کے سندر نگر کی جاتک سناتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ایک زمانہ تھا
جب تتھاگت بنارس کے مرگھٹ کے کتے تھے۔ رتھ کے گدّوں کا چمڑا راج محل کے
کتوں نے کھالیا، لیکن سزا مرگھٹ کے کتوں کو دی گئی۔ مرگھٹ کے کتوں نے گرو کو اپنی
بپتا کہہ سُنائی۔ گرو کتے نے راج محل کے کتوں کو دودھ میں گھاس اور گھی ملا کر پلوایا اور

دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دیا۔ راج محل کے کتوں نے دودھ پینے کے بعد ایکائی لی اور چمڑے کے ٹکڑے اگل دیے۔ مرگھٹ کے گرو کتے نے راجہ کو نیائے اور انیائے کی شکشادی اور لاکھ برس تک بنارس میں نیائے ہوتا رہا اور سکھ چین رہا، تتھا گت نے بھکشوؤں سے کہا کہ وہ کتا میں ہی تھا "اور راج محل کے کتے؟" ایک بھکشو نے پوچھا۔ "وہ آج بھی کتے ہی ہیں۔" بھکشوؤں نے سوچا کہ سچ کی جوت جگا کر کتے بھی آدمی بن گئے اور آج کا آدمی اگرچہ آدمی کے جنم میں ہے اور باہر سے آدمی دکھائی دیتا ہے لیکن اندر سے کچھ اور ہے، شاید کتے سے بھی بدتر، کیونکہ لذتوں اور خود غرضیوں کا شکار ہوکر وہ نیائے اور انیائے میں فرق کرنے کی صلاحیت کھو چکا ہے۔

اسی طرح "کچھوے" بھی جاتکوں پر مبنی کہانی ہے۔ اس میں شانتی کی کھوج کی فضا ہے۔ بھکشو ودیا ساگر، سندر سمدر، اور گوپال محوِ گفتگو ہیں۔ ان کا جی ترشنا کے چنگل میں ہے، اور وہ بودھی ستو کی حکایتیں سُنا کر عقل و دانش کے رموز و نکات بیان کرتے ہیں۔ اس کہانی میں بودھی حکایتیں سلسلہ در سلسلہ چلتی ہیں۔ موہ، مایا، پاپ اور ترشنا کے ستائے ہوئے انسان کچھوے کے سمان ہیں۔ جب تلیا کا پانی سوکھ گیا تو مرغابیوں نے کچھوے سے کہا اس ڈنڈی کو بیچ سے پکڑ لے اور ہم تجھے اڑا کر ہمالیہ پہاڑ پر لے جائیں گی جہاں بہت پانی ہے۔ وہ زمین پر رینگنے والا جانور بھلا اتنی اونچائی پر کیسے پہنچتا۔ مرغابیوں نے اس سے وچن لیا کہ زبان نہیں کھولے گا تو اسے ٹھیک ٹھاک پہنچادیں گی۔ پر راستے میں کچھوے سے رہا نہ گیا جب زمین کے بالکوں نے کچھوے کو آسمان میں اڑتے دیکھ کر شور مچایا تو کچھوے نے جیبھ کھولی اور ٹپ سے نیچے آ گرا۔ تب سے اب تک کچھوا یعنی آج کا انسان پانی کی تلاش میں یا شانتی کی کھوج میں ہے، اور ہر وقت اسی دبدہ میں ہے کہ ڈنڈی اس کے دانتوں میں ہے یا دانتوں سے چھوٹ گئی ہے۔

اس دور کی بہترین تمثیلی کہانی بہر حال "کشتی" ہے۔ اس میں قدیم سامی و اسلامی روایتوں اور ہندستانی دیومالائی حکایتوں کو تخلیقی طور پر مربوط کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس لحاظ سے یہ افسانوی تکنیک کا ایسا تجربہ ہے جس کی کوئی مثال اس سے پہلے اردو میں نہیں ملتی۔ ''کشتی'' میں مسئلہ نسلِ انسانی کی تباہی و بربادی اور اس کی بقا Survival کا ہے۔ اس کی ایک جہت ہنگامی مقامی بھی ہوسکتی ہے، اور ایک دائمی آفاقی بھی۔ یہ دنیا جب ظلم وستم سے بھر جاتی ہے تو تباہی و بربادی کا دور آتا ہے، اور ہر چیز نیست ونابود ہوجاتی ہے۔ اس کا ذکر تمام مذہبی روایتوں میں آیا ہے، خواہ وہ قہرِ الٰہی کی صورت میں ہو، آفاتِ ارضی و سماوی کی صورت میں، یا طوفان و سیلابِ بلا کی صورت میں۔ مدتوں تک پیڑ پودے، جن و انس سب تہہ آب غرق ہو جاتے ہیں، کسی آبادی کا کوئی نشان باقی نہیں رہتا، لیکن خدا ابھی اپنی تخلیق سے مایوس نہیں، اوراس طرح انسان کو ایک موقع اور مل جاتا ہے۔ ''کشتی'' میں نہ صرف قرانِ پاک بلکہ عہد نامۂ قدیم، توریت اور ویدوں، پرانوں اور شاستروں سب کی مذہبی اور اساطیری روایتوں سے مدد لی گئی ہے اور بقائے انسانی کے بارے میں بنیادی نوعیت کے سوالات قائم کیے گے ہیں۔ ''کشتی'' میں سوار لوگ کرۂ ارض کے کسی ایک مقام کا کوئی سماج بھی ہوسکتے ہیں، یا کوئی ایک قوم، یا پوری نوعِ انسانی۔ کہانی بظاہر ہجرت کے احساس اور معاشرے کی اس گھٹن سے شروع ہوتی ہے جس کا فوری حوالہ برصغیر کی حالیہ تاریخ میں دستیاب ہے۔ باہر مینہ ہے اندر حبس ہے اور چاروں طرف پانی ہی پانی۔ بارش ہے یا قیامت، ہوئے چلی جارہی ہے، آدمی آخر کہاں جائے۔ ''جانوروں کے درمیان سانس لینا اور بھی مشکل ہوتا ہے۔'' ''پتہ نہیں کب تک ہم اس طور جانوروں کی طرح بسر کرتے رہیں گے۔'' ''انسان چند ہی ہیں باقی چرند پرند۔'' یہ جملے معاشرے کی عمومی حالت اور تاریخی جبر کا اشارہ بھی ہوسکتے ہیں۔ کشتی میں کسی کو اندازہ نہیں کہ مینہ کب سے برسنا شروع ہوا تھا، کتنے دن سے سفر میں ہیں، اور کب سے گھر چھوٹ چکے ہیں۔ انتظار حسین کے فن میں سفر کی مرکزیت کی طرف پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے۔ سفر کا گہرا رشتہ ہجرت سے ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جنم جنم سے سفر میں ہیں وہ یہ سوچ کر حیران ہوئے کہ ہمارے گھر بھی تھے، زینے، ڈیوڑھیاں، آنگن لیکن ''ان گھروں کو کیا یاد کرنا

جو ڈھے گئے۔ سب نے مل کر اپنے گھروں کو یاد کیا اور وہ روئے کیوں کہ ان کے گھروں کی بربادی مقدر ہوچکی تھی۔'' گھروں کے اس ذکر میں وہ فضا ہے جو ''دہلیز'' ، ''سیڑھیاں'' اور بستی کے شروع کے ابواب میں ملتی ہے۔ لگتا ہے انتظار حسین کی یادوں کے سلسلوں کا کچھ نہ کچھ تعلق زینوں اور سیڑھیوں سے ہے۔ ''کشتی'' کے شروع میں گھروں کے ڈھے جانے کے ساتھ یہ ذکر ملتا ہے: ''وہ ہرنی جیسی آنکھوں والی کہ اپنے لبادے کے اندر دو پکے پھل لیے پھرتی تھی، سیڑھیوں کے بیچ مجھ سے ٹکرائی تو لگا کہ دو گرم دھڑکتے پوٹے والی کبوتریاں اس کی مٹھی میں آگئیں ...کاش وہ میرے ساتھ سوار ہوجاتی، جانے اب کن پانیوں میں گھری ہوگی۔''

ایک زبردست سیلاب کا ذکر دنیا کی تقریباً تمام مذہبی روایتوں میں ملتا ہے۔ غالباً ان کے اولین مآخذ Gilgamesh گلگامش کی Myth (جس سے ہومر کی اوڈیسی بھی متاثر ہوئی ہے) اور انجیل کی روایتیں ہیں جہاں عہد نامۂ عتیق Old Testament کی پہلی کتاب Genesis (VI-IX) میں طوفانِ نوح کا ذکر آیا ہے۔ ''کشتی'' میں بھی طوفان کا ذکر گلگامش کی روایت سے شروع کیا گیا ہے جو موت کا تصور کرتا ہے، اور سوچتا ہے کہ جب خدا، انلیل Enlil نے ناراض ہوکر طوفانِ عظیم بھیجا تھا تو صرف اتناپشتم Ut-Napishtim ہدایت کے مطابق بنائی ہوئی کشتی میں بچ رہا تھا، اور پوری نسلِ انسانی غرق ہوگئی تھی۔ انجیل میں اس کا جو ذکر آیا ہے، وہ Yahweh روایت سے ماخوذ ہے۔ Yahweh روایت انجیل سے چھ سو سال پرانی ہے۔ اس میں ہے کہ پوری نسلِ انسانی سوائے نوح کے جب برائیوں میں گھر گئی تو Yahweh نے اسے نیست و نابود کرنے کا فیصلہ کیا۔ اس نے نوح کو خبردار کیا اور حکم دیا کہ وہ اپنی سلامتی کے لیے کشتی بنالے۔ جب طوفان آیا تو وہ مع اپنے گھر کے افراد کے جانوروں کے سات جوڑوں کے ساتھ کشتی میں سوار ہوا تاکہ ان کی نسل بھی باقی رہے۔ سات مہینوں اور سترہ دنوں کے بعد جب طوفان رک گیا تو نوح نے ایک کوے کو اڑنے دیا لیکن اُسے کوئی امان نہ ملی اور وہ واپس آگیا۔ فاختہ اڑی وہ بھی اسی طرح لوٹ آئی۔ سات

دن کے بعد فاختہ کو دوبارہ بھیجا، اور اب کی وہ زیتون کی ایک ٹہنی چونچ میں لے کر آئی۔ مزید سات دن کے بعد وہ پھر اڑی، اور اس بار لوٹ کر نہ آئی۔ نوح کشتی سے اترا اور نسلِ انسانی کی آبادکاری کے نئے دور کا آغاز ہوا۔

لگتا ہے کہ یہ روایت دو ہزار سال قبل مسیح سے قبل سمیری Sumerian اور عبرانی قصوں سے شروع ہوئی اور دنیا کی تہذیبوں میں پھیل گئی۔ Deucalion کے یونانی قصے بھی اسی سے متاثر ہوئے اور سنسکرت میں منو کی روایت بھی انھیں قصوں سے چلی ہوگی۔ ان سب کی پشت پر غالباً وہ زبردست تاریخی سیلاب رہا ہوگا جس میں پورا Tigris-Euphrates دواب غرق ہوگیا ہوگا اور جس کے 1900 سالہ قبلِ مسیح کے قدیم آثار میسوپوٹامیہ کی کھدائیوں میں دریافت ہوچکے ہیں۔

قرانِ پاک کی سورۂ نوح میں بھی اس روایت کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ملتی جلتی روایتوں میں مذکور ہے کہ حضرتِ نوح نے ایک عرصے تک اپنی قوم کو خدا کا پیغام دیا لیکن لوگ بھلائی کی طرف نہیں آئے سوائے 80 آدمیوں کے۔ تب خدا نے زبردست طوفان بھیجا۔ حضرتِ نوح نے ہدایت الٰہی کے مطابق ایک کشتی تیار کی۔ اس میں 80 ایمان والوں کے علاوہ ہر جانور کا ایک ایک جوڑا رکھا تاکہ طوفان کے بعد ان جانوروں کی نسل چلے۔ حضرتِ نوح کا بیٹا کنعان یا سام بے دین تھا، وہ کشتی میں نہ آیا اور طوفان میں غرق ہوا۔ طوفانِ نوح کے بارے میں یہ بھی روایت ہے کہ آغازِ طوفان کے وقت کوفہ کے مقام پر ایک بڑھیا کے تنور سے پانی ابلنا شروع ہوا، اور آسمان سے زبردست بارش شروع ہوئی۔

> ''ملک کے بیٹے نوح نے زبان کھولی اور کہا کہ اے میری زندگی کی شریک ذرا اس دن سے کہ تیرا گرم تندور ٹھنڈا ہوجائے اور تو آکر مجھے طوفان کی خبر سنائے۔ اور بھور بھئے منو جی یہ دیکھ کر بھوچک رہ گئے کہ مچھلی بڑی ہوگئی ہے اور باسن چھوٹا رہ گیا ہے۔''

اس مقام پر انتظار حسین نے کہانی میں منو اور پرلے کی روایت کا ذکر جوڑ دیا

ہے۔ منو، من سے ہے یعنی ''ذہن'' یا ''سوچنا''۔ منو کے چودہ سلسلے بیان ہوئے ہیں،
ہر سلسلہ لاکھوں سال تک اس کائنات میں براجمان رہا ہے۔ مہاپرلے یا سیلابِ عظیم
کی روایت ساتویں منو سے متعلق ہے۔ اس کا اولین ذکر ویدوں میں نہیں بلکہ
Shatapatha Brahmana (600 ق م) میں ملتا ہے۔ اور کشتی کا حوالہ غالباً اسی
روایت سے ماخوذ ہے کہ ایک دن جب منو کے ہاتھ دھونے کا پانی لایا گیا تو اس میں
سے ایک مچھلی نکلی۔ مچھلی نے کہا مجھے پناہ دو میں تمہاری حفاظت کروں گی۔ منو نے مچھلی
کو گھڑے میں ڈال دیا۔ مچھلی دن بہ دن بڑی ہوتی چلی گئی۔ منو نے اُسے دریا میں
ڈالا۔ مچھلی دریا سے بھی بڑی ہوگئی۔ منو نے اسے سمندر میں لے جا کر چھوڑ دیا۔ مچھلی
نے کہا بہت جلد مہاپرلے آئے گی، جس میں سب چیز نیست و نابود ہو جائے گی۔ مجھے
یاد کر کے ایک کشتی بنائیو، میں تجھے بچاؤں گی۔ سیلاب آیا اور منو نے اپنی کشتی مچھلی کی
مونچھ کے بال سے باندھ دی جب سیلاب میں جن و انس، پیڑ پودے، شہر آبادیاں
سب غرق ہوگئے تو مچھلی نے کشتی کو ہمالیہ پہاڑ کی سب سے اونچی چوٹی پر ٹکا دیا۔ جب
پانی اترا تو منو حیران ہوا کہ سوائے اس کے کوئی جاندار سرشٹی میں نہ بچا تھا۔ اُسے اولاد
کی خواہش ہوئی اور پوجا کرنے سے ایک لڑکی خلق ہوئی۔ منو نے اسے پال پوس کر بڑا
کیا پھر وہی اس کی رفیقۂ حیات بنی اور اسی سے ازسرِ نو نسل انسانی کی آفرینش ہوئی۔

مہابھارت میں اس روایت کا ذکر ذرا مختلف طور پر آیا ہے، یعنی جب سیلابِ عظیم
آیا تو منو کشتی میں سات رشیوں کے ساتھ سوار ہوئے۔ مچھلی نے کہا میں حق ہوں مجھے
یاد رکھیو، میں تمہاری حفاظت کروں گی اور اس سیلاب کے بعد تمہیں سے دیوی دیوتا،
سُر اسُر، نر ناری سب پیدا ہوں گے اور انھیں سے یہ دنیا پھر سجائی جائے گی۔ یہی
روایت متسیہ پران، بھاگوت پران اور اگنی پران میں بھی بیان ہوئی ہے۔

انتظار حسین نے اس موقع پر زبان بھی وہ اختیار کی ہے جو اگیا بیتال اور وکرمادتیہ
کی سنگھاسن بتیسی کے اٹھارہویں صدی کے قدیم ہندی اردو مصنفین نے برتی تھی۔ اس
سے دیومالائی فضا کی بازیافت میں بڑی مدد ملی ہے:

''منو جی مچھلی کو تلیا میں چھوڑ کر ایسے آئے جیسے سر سے بڑا بوجھ اتار کے آئے ہیں۔ اس رات وہ چین سے سوئے۔ پر جب تڑکے میں آنکھ کھلی تو آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں۔ مچھلی کی پونچھ تلیا سے نکل لبی ہوتے ہوتے ان کے آنگن میں آن پھیلی تھی۔ وہ جھٹ پٹ اٹھ تلیا پہ گئے۔ کیا دیکھا کہ تلیا چھوٹی رہ گئی ہے، مچھلی بڑی ہوگئی ہے، اتنی بڑی تلیا کے اندر تو بس اس کا منہ تھا، باقی دھڑ اور پونچھ سب باہر۔ مچھلی بولی کہ ہے پربھو، تمہارے شرن میں میں تیرنے اور سانس لینے کو ترستی ہوں۔ منو جی یہ دیکھ ہکا بکا رہ گئے۔''

اسی طرح جب حضرتِ نوح کی روایت بیان ہوئی ہے تو انداز داستانوں اور حکایتوں کا ہے:

''تب زوجہ حضرتِ نوح کے پاس پہنچی۔ اس حال سے کہ اُس کے ہاتھ آٹے میں سنے ہوئے تھے اور ہوش اڑے ہوئے تھے۔ بصد تشویش بولی کہ مرے والی، ہمارا گرم تندور ٹھنڈا ہوگیا ہے اور پانی اس کی تہہ میں ابل رہا ہے حضرت نے تأمل کیا۔ پھر یوں بولے کہ دیکھو اب ذوالجلال کے جلال کا دن آن پہنچا ہے، تو یوں کر کہ اپنے جنوں کو اکٹھا کر اور کشتی میں سوار ہوجا۔ اس پر وہ جورو یہ بولی کہ میں تندور پر طشت ڈھکے دیتی ہوں، پھر پانی نہیں ابلے گا۔ یہ کہہ کر وہ دوڑی ہوئی اندر گئی۔ طشت الٹا کر کے تندور پر ڈھکا اور اوپر سے بڑا سا پتھر رکھ دیا۔ یہ کر کے وہ باہر آئی اور اپنے والی سے بولی 'دیکھ میری ترکیب کام آئی۔ پانی ابلنا بند ہوگیا ہے' وہ یہ کہتی تھی کہ پانی انگنائی سے نکل کر باہر امنڈنے لگا۔ طشت اور پتھر اس کے بیچ تیر رہے تھے... پھر مختلف گھروں سے بیبیاں نکلیں اس حال سے کہ ان کے ہوش اڑے ہوئے تھے۔ ہر ایک کے لب پہ یہ خبر تھی کہ تندور ان کے گھر کا گرم سے ٹھنڈا ہوا، اور پانی اس سے ابلنے لگا، اور سیلاب باہر سے امنڈے تو اسے روکا جاسکتا ہے، مگر جب گھر کے اندر سے پھوٹ پڑے، تو کیوں کر اس پہ بند باندھا جائے۔''

کنعان کا ذکر ''کشتی'' میں اس طور آیا ہے کہ تنہائی کی موت ہجوم کے ساتھ زندہ رہنے سے بہتر ہے، پانی میں غرق ہوجانا بہتر ہے بمقابلہ اَپنا گھر چھوڑ دینے، یا اجنبی پانیوں میں بھانت بھانت کے جانوروں کے ساتھ بسر کرنے سے۔ اس کے بعد

کوّے، چوہوں اور شیر کا ذکر ہے۔ حضرت نوح نے کہا ''وائے خرابی کہ میں نے کشتی میں سوار کیا چوہوں کو جن کا شیوہ ہی یہ ہے کہ کُترو اور سوراخ کرو۔'' بار بار انھیں ٹوکا گیا مگر باز نہ آئے۔ تب تنگ آکر حضرت نے شیر کے منہ پر ہاتھ پھیرا اور اس کے نتھنوں سے ایک بلّی نکلی جو چوہوں پر جھپٹی اور آن کی آن میں چٹ کر گئی۔ تب کشتی کے سب جانداروں نے شادمانی کی اور بلّی پر آفریں بھیجی کہ اس نے آنے والی تباہی سے بچالیا۔ انجیل سے روایت ہے کہ سات دن بعد جب فاختہ نے دوسری بار پر پھڑ پھڑائے اور کشتی سے باہر اُڑ گئی تو وہ زیتون کی پتی چونچ میں دبائے واپس آئی۔ سب خوش ہوئے یہ سوچ کر کہ خشکی نمود کرنے لگی ہے اور کشتی کہیں تو کنارے لگے گی۔ انتظار حسین نے عام روایتوں سے الگ یہاں کہانی کو نیا موڑ دیا ہے:

''کبوتری (فاختہ) جونہی زیتون کی پتی سمیت کشتی میں اتری تو نہی بلّی اس پر جھپٹی اور اسے چٹ کرگئی... ساتھ میں زیتون کی پتی کو بھی۔ انھوں نے دیکھا اور دم بخود رہ گئے۔'' زیتون کی پتی سلامتی کا علامیہ ہے۔ زیتون دنیا کا قدیم ترین ہمیشہ سرسبز رہنے والا پیڑ ہے۔ سامی، یونانی، رومن اور نورس اساطیری روایتوں کا ذکر پانچ چھ ہزار سال پرانا ہے لیکن ''کشتی'' میں جس طرح بلّی، فاختہ اور زیتون کی پتی دونوں کا قلع قمع کردیتی ہے، اس سے ظاہر ہے انتظار حسین روایت کو بدل کر دوسری بات کہنا چاہتے ہیں۔ روایت میں ہے کہ فاختہ سات دن بعد تیسری بار پھر اڑتی ہے اور اب کے چونکہ اسے پیر ٹکانے کی جگہ مل گئی، وہ لوٹ کر نہیں آئی۔ یعنی طوفان اتر گیا اور خشکی مل گئی۔ لیکن ''کشتی'' میں ایسا نہیں ہوتا۔ انتظار حسین نے قصے کی آج کے عہد پر تطبیق کرتے ہوئے اس کا بالکل دوسرا رُخ پیش کیا ہے نوح اور منو دونوں کی روایتوں میں طوفانِ عظیم کا انجام نوعِ انسانی کی ازسرِ نو آبادکاری پر ہوتا ہے اور انھیں سے پھر جن وانس کی آفرینش ہوتی ہے۔ آریائی روایت میں مچھلی کشتی کو ہمالیہ پر جا کر ٹکا دیتی ہے۔ سمیری، بابلی، سامی اور اسلامی روایتوں میں بھی پہاڑ کا ذکر ہے، کوہِ جودی M.Ararat (عہد نامۂ عتیق) Mt. Nisir (قصۂ گلگامش)، لیکن انتظار حسین کے یہاں کشتی کسی

ٹھکانے پر نہیں پہنچتی۔ بلی کا کبوتری اور زیتون کی پتی کو چٹ کر جانا اشارہ ہوسکتا ہے سلامتی کی نفی یعنی نسلِ انسانی کے مسلسل عذاب و تباہی میں گھرے رہنے کا۔ مینہ بے شک تھم جاتا ہے اور بادل کی گرج بھی رُک جاتی ہے لیکن ''پانی کی دھار اسی شور سے گرج رہی تھی اور اونچے پہاڑ کی چوٹیوں سے گزر رہی تھی... اندر حبس بہت تھا اور بلی بیٹھی تھی باہر پانی گرج رہا تھا اور زمین و آسماں ملے نظر آرہے تھے، زمین و آسماں اور زمین و زماں''... کیا اندر کا حبس اور بلی کی موجودگی انسان کی داخلی بہیمیت کی اشارہ نہیں ہے؟ کیا پانی کا مسلسل شور، اور زمین و زماں کا ایک ہونا مکاں اور زماں کی وحدت کے اس جبر کی طرح اشارہ نہیں جس میں انسان مسلسل گھرا ہوا ہے اور جس سے چھٹکارے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ آخر میں پھر گلگامش کی یاد دلا کے انتظار حسین نے کہانی کا دائرہ مکمل کر دیا ہے کیونکہ سیلاب شروع ہوا تھا اور کشتی روانہ ہوئی تھی تو سب کے دل ہجرت کے احساس کے ساتھ بھرے ہوئے تھے لیکن گلگامش کے ذکر نے ڈھارس بندھائی تھی جس نے سفر کو وسیلۂ ظفر جانا، ہجرت اختیار کی، پُر شور سمندروں سے گزرا، نئی نئی مہمات سر کیں اور نئی نئی اقلیموں کو دریافت کیا۔ لیکن آخر میں گھروں کی یاد پھر سب کو آلیتی ہے۔ ''کیا ہم کبھی واپس نہیں جاسکتے'' ''کہاں؟'' ''اپنے گھروں کو؟'' ایک بار پھر انھیں حیرانی نے آلیا، ''عزیزو، کون سے گھر، گھر تو جنت ہے'' اور جنت کو چھوڑے ہوئے آدم کو جانے کتنی صدیاں گزر گئیں۔۔ اور آدم کی اولاد مسلسل اس کوشش میں ہے کہ جنت کو لوٹ جائے، اپنے اصلی گھر کو، لیکن یہ سفر کبھی مکمل نہیں ہوتا، اور آدم کی اولاد ''زمین و زماں'' کے پرشور پانیوں میں گھری ہوئی مسلسل عذاب میں مبتلا ہے اور امان کی کوئی صورت نہیں کیونکہ بلی، فاختہ اور زیتون کی ڈالی دونوں کو چٹ کر گئی ہے، اور اب تو کوئی اتنا بھی نہیں کہ خشکی (عافیت اور شادمانی) کا پتہ دے۔ منو کی روایت کے مسلسل سفر اور مسلسل سیلاب والے حصّے کو بھی انتظار حسین نے یہاں پھر دہرایا ہے۔ مارکندی (مارکنڈے) کو بھی یہاں عمداً لایا گیا جو عمر کے طول یعنی مسلسل عذاب میں گھرے رہنے کا استعارہ ہے۔ مارکنڈے کشتی سے

سر نکال کر دیکھتا ہے:

> ''چاروں اور گھور اندھیرا اور سناٹا اور جل کی گرج کی دھارا۔ پرم آتما نیند میں تھی اور اننت ناگ کے پھن پھیلے ہوئے تھے۔ نارائن نارائن...خداوند کی روح پانیوں پر جنبش کرتی تھی۔''

سب دعا مانگتے ہیں کہ اے رب العزت ہمیں برکت کی جگہ اتاریو اور تحقیق کہ تو سب سے بہتر اتارنے والا ہے۔ سب حضرت نوح کی دہائی دیتے ہیں کہ اس کی وجہ سے بچ گئے لیکن کہانی میں یہاں پہنچ کر معلوم ہوتا ہے کہ مختلف اساطیری روایتوں سے گندھی ہوئی یہ ایک داستان تھی جسے حاتم طائی بیان کر رہا تھا۔ انتظار حسین یہاں حاتم طائی کو اس لیے لائے ہیں کہ حاتم طائی ہی عہدِ وسطیٰ کا گلگامش ہوسکتا تھا، اور گلگامش مسلسل سفر کا استعارہ ہے۔ گلگامش کی طرح حاتم طائی نے بھی بھری ندیوں کے بیچ ایسی کشتیوں میں سفر کیا جن کا کوئی کھویا نہیں تھا اور نئی نئی مہمات سر کیں۔ کوہِ ندا کی مہم میں اس پر کیا کچھ نہیں بیتی۔ ایک پہاڑ بلند عظیم الشان، جس پتھر کو اٹھا کر دیکھا اس کے تلے خون بہتا پایا۔ ایک دریا زور شور سے رواں، اور نہ چھور۔ مچھلی نے دریا سے سر نکال کر کہا کہ اے حاتم یہ روٹیاں اور کباب تیرا ہی رزق ہے شوق سے کھا۔ وہی مچھلی جو منو سے گویا ہوئی تھی۔ سب نے باہر جھانک کر دیکھا۔ نہ نوح، نہ مچھلی، نہ حاتم طائی۔ سب سہارے ختم ہوئے۔ آج کا انسان سیلابِ بلا کی زد میں ہے، اور اس کا دل و دماغ عقیدوں سے خالی ہے۔ عہدِ قدیم میں تو گلگامش تھا، اور اتنا پشتم کو بچانے والا انلیل، نوح تھا جس نے جن وانس کے ایک ایک جوڑے کو پناہ دی تھی، اور سب کی بقا کا اہتمام کیا، منو تھا اور مچھلی تھی، فاختہ اور زیتون کی شاخ تھی، اور مچھلی منو سے اور حاتم طائی سے گویا ہوئی تھی، لیکن اب کیا ہے، نہ گلگامش، نہ نوح، نہ منو، نہ مچھلی، نہ فاختہ، نہ حاتم طائی، ارتقائے انسانی نے سب سہارے کھودیے ہیں۔ ''چاروں طرف گھور اندھیرا ہے اور بہتے جل کی دھارا ہے اور ناؤ ڈول رہی ہے۔'' لیکن نوح یا منو کا کہیں پتہ نہیں، فاختہ اور زیتون کی ڈالی بھی نہیں جو عافیت کی خبر دے۔ گھر صدیوں

پیچھے رہ گیا ہے۔ بھو ساگر امنڈ پڑا ہے۔ مچھلی کی مونچھ سے سب بندھے ہوئے ہیں، لیکن مچھلی کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ صرف ''زمین و زماں'' یعنی وقت کی لہراتی رسّی ہے جو ''سانپ سمان ناؤ کے چاروں اور لہرا رہی ہے'' آج کا انسان چتنا سے گھرا ہے۔ ناؤ ڈول رہی ہے اور چاروں اور جل کی دھارا گرج رہی ہے۔ انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے بقاے انسانی سے متعلق سمیری، بابلی، سامی، اسلامی اور ہندوستانی تمام مذہبی اور اساطیری روایتوں کا معنیاتی جوہر تخلیقی طور پر کشید کیا، اور اول تو اس سے یہ دکھایا ہے کہ آفرینش سے نسلِ انسانی ہجرت کی مرہونِ منت ہے، یعنی ہجرت انتہائی بامعنی نقطۂ آغاز ہے اور ارتقاۓ انسانی کا سلسلہ اسی سے چلا ہے، دوسرے انتظار حسین نے بقاۓ انسانی کی تمام اساطیری روایتوں کو جدید فکر سے آمیز کرکے ان کی یکسر نئی تعبیر کی ہے اور یہ بنیادی سوال اٹھایا کہ زمین و زماں کے جبر کا مقابلہ کرنے کے تمام روحانی وسیلے کھودینے کے بعد آج کے پُر آشوب دور میں نسلِ انسانی کا اندوہ کیا ہے اور طوفانِ بلا میں گھری ہوئی یہ کشتی کنارے لگے گی بھی کہ نہیں؟

ویسے یہ بات خالی از لطف نہیں کہ بعض لوگوں نے اس افسانے کو ''ترقی پسند'' تصور کیا ہے اور اسے اپنے ''ترقی پسند'' انتخاب میں جگہ دی ہے۔ لگتا ہے یا تو اب خود ان لوگوں کو ''ظلمت پسندوں'' کے یہاں بھی روشنی کے آثار نظر آنے لگے ہیں، یا ترقی پسندی کی تعریف ہی بدل گئی ہے، یا پھر فاختہ اور زیتون کی ڈالی نظر میں رہی ہے، جو امن کے بین الاقوامی نشان کا درجہ رکھتی ہے۔

اوپر انتظار حسین کے تخلیقی سفر کی چار منزلوں یا چار بنیادی رجحانات کی نشان دہی کی کوشش کی گئی، یعنی اوّل معاشرتی یادوں کی کہانیاں، دوم انسان کے اخلاقی و رُوحانی زوال اور وجودی مسائل کی کہانیاں، سوم سماجی، سیاسی مسائل کی کہانیاں، اور چہارم نفسیاتی کہانیاں اور بودھی جاتک اور ہندو دیومالائی کہانیاں۔ میری کوشش رہی ہے کہ انتظار حسین کی تخلیقات کے ذریعے ان کے فن کی مختلف جہات اور ذہنی و فکری ارتقا کی

مختلف کڑیاں سامنے آجائیں، اور یہ کہ ان کی تخلیقیت کے سرچشموں اور معنویت تک رسائی ہو سکے، اور اس طرح ان کی انفرادیت اور امتیازی نشانات حتی الامکان واضح ہوسکیں۔ ان تمام امور سے عہدہ برآ ہونا نہایت مشکل ہے، بالخصوص جب فنکار کا پیرایۂ اظہار رمزیہ، استعاراتی اور تمثیلی ہو۔ یوں بھی ہم عصر Synchronic سطح پر تمثیلی فلسفیانہ کہانیوں کی ہر ہر تعبیر ممکن نہیں۔ انتظار حسین کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ انھوں نے افسانے کی مغربی ہیئت کو جوں کا توں قبول نہیں کیا، بلکہ کتھا کہانی اور داستان و حکایت کے جو مقامی سانچے Indigenous Model مشرقی مزاجِ عامہ اور افتادِ ذہنی کے صدیوں کے عمل کا نتیجہ تھے، اور مغربی اثرات کی یورش نے جنھیں رد کردیا تھا، انتظار حسین نے ان کی دانش وحکمت کے جوہر کو گرفت میں لے لیا، اور ان کی مدد سے مروج سانچوں کی تقلیب کرکے افسانے کو ایک نئی شکل اور نیا ذائقہ دیا۔ داستان کی روایت سے استفادہ کرنے کی اولین کوشش اگرچہ عزیز احمد کی طویل کہانی ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' میں ملتی ہے، جس میں مغل اور تاتاریوں کے عہد کی بازآفرینی میں نثر کے پرانے اسالیب کو بھی برتنے کی کوشش کی گئی ہے، لیکن یہ محض ایک تجربہ تھا، جب کہ انتظار حسین کے یہاں معاملہ اردو فکشن کو ایک نئے تخلیقی مزاج سے آشنا کرنے، یا دواصناف کے جوہر کو کشید کرکے دوآتشہ کی کیفیت پیدا کرنے کا ہے۔ انتظار حسین کے کمالِ فن کا ایک پہلو یہ ہے کہ انھوں نے افسانے کو متصوفانہ، فلسفیانہ جستجو اور تڑپ Mystical Quest سے آشنا کرایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ایک کشف کا سا احساس ہوتا ہے اور کہیں کہیں ایسی فضا ملتی ہے جو آسمانی صحیفوں میں پائی جاتی ہے۔ انتظار حسین کے کردار، ان کی علامتیں دوسرے افسانہ نگاروں سے اس لحاظ سے مختلف ہیں کہ یہ ان کے اپنے تہذیبی شعور کی پیداوار ہیں۔ افراد ہوں یا معاشرے، ان کی نظر انسان کے روحانی اخلاقی زوال اور داخلی اور خارجی رشتوں کے عدم تناسب کی مختلف جہتوں پر رہتی ہے، آج کا انسان اور سماج جس طرح منافقت، نفس پروری، خودغرضی، ریاکاری، منافع اندوزی، اور اس طرح کی ہزاروں دوسری

لعنتوں میں گھرا ہوا ہے، اس کے لیے اپنی شخصیت کی پہچان اور اپنی ذات کو برقرار رکھنا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے۔ انتظار حسین کے افسانے انسان کی اسی تگ و دو اور تڑپ کی ترجمانی کرتے ہیں۔ انتظار حسین کا فن آج کے انسان کے کھوئے ہوئے یقین کی تلاش کا فن اس لیے ہے کہ مستقبل کا انسان اپنی آگہی حاصل کر سکے، اور اپنی ذات کو برقرار رکھ سکے۔ اس کے لیے انھیں پرانے عہد نامے، انجیل، قصص الانبیا، دیومالا، بودھ جاتک، پرانوں، داستانوں اور صوفیا کے ملفوظات سب سے رشتہ جوڑنا پڑا ہے۔ اور نتیجتاً ایسا اندازِ اظہار وجود میں آیا ہے جو خاص ان کا اپنا ہے۔ انتظار حسین کا فن خاصا تہہ دار اور پر پیچ ہے، جہاں ایک طرف اس کی سادگی فریبِ نظر کا سامان فراہم کرتی ہے، وہیں دوسری طرف اس کی ہشیاری اور پُرکاری سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ انتظار حسین کا ذہن ایک متحرک ذہن ہے، اور اس کا سیّال سفر جاری ہے، اور کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آگے چل کر اس کا رُخ کن نئی زمینوں اور آسمانوں کی طرف ہوگا۔

(1980)

اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ

بلراج مینرا اور سریندر پرکاش

(1)

آزادی کے بعد ہندوستان میں اردو افسانے کے کئی رجحان سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے جو رجحان بنیادی نوعیت کے ہیں، وہ چار ہیں۔ پہلا رجحان تقسیم کے المیے کو پیش کرنے کا ہے۔ اس ذیل میں دو طرح کے افسانے آتے ہیں۔ ایک تو وہ جن کی نوعیت ہنگامی تھی اور فسادات کو براہِ راست موضوع بنا کر لکھے گئے تھے۔ دوسرے وہ جو تہذیبی سطح پر تقسیم کے المیے کو پیش کرتے ہیں۔ اس رجحان کے بہترین علم بردار ہندوستان میں قرۃ العین حیدر اور پاکستان میں انتظار حسین ہیں۔ دونوں کے نقطۂ نظر، تکنیک اور کینوس میں بڑا فرق ہے، لیکن دونوں کے ایسے افسانوں کا محرّک بعض محبوب تہذیبی قدروں کا زوال ہے۔ دوسرا رجحان زندگی کے دکھ سکھ اور اس کے روزمرہ حسن کو اس کی سیاہی اور سفیدی کے ساتھ پیش کرنے کا ہے۔ اس رنگ کے امام راجندر سنگھ بیدی ہیں۔ نئی نسل کے بیشتر لکھنے والے بھی زندگی کی ہمہ پہلو ترجمانی کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن ان میں سے کسی میں بیدی والی بات نہیں۔ البتہ یہ لوگ اس لحاظ سے پچھلے افسانہ نگاروں سے مختلف ہیں کہ ان میں سے بیشتر کسی طرح کی نظریاتی وابستگی قبول نہیں کرتے اور ''سوچے سمجھے نتائج'' کی فارمولا کہانی سے بچتے ہیں۔ ان کے ہاں بنیادی اہمیت فرد کو حاصل ہے، اور بجائے ٹائپ کے کردار پر زور ملتا ہے۔ یہ زندگی کے حقیقی

خدو خال کو پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے افسانہ نگاروں میں رام لال، جوگندر پال، شرون کمار ورما، اقبال متین، ستیش بترا، قیصر تمکین، رتن سنگھ، اقبال مجید، اور عابد سہیل کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ تیسرا رجحان علاقائی افسانے کا ہے جیسے پنجاب کی زندگی سے متعلق بلونت سنگھ کے افسانے یا اتر پردیش کے قصباتی تمدن سے متعلق قاضی عبدالستار کے افسانے، دوسری طرف وہ افسانے ہیں جن میں کسی علاقے کی گھریلو زندگی کی ترجمانی کی گئی ہے، مثال کے طور پر جیلانی بانو، واجدہ تبسم، یا آمنہ ابوالحسن کے افسانے۔ چوتھا بنیادی رجحان تجریدی اور علامتی افسانے کا ہے۔ اس قسم کا افسانہ آزادی سے پہلے کے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی ملتا ہے، مثلاً کرشن چندر کا ''غالیچہ''، ''چوراہے کا کنواں''، ''جہاں ہوا نہ تھی'' اور ''چھڑی''، احمد ندیم قاسمی کا ''سلطان'' اور ''وحشی'' اور ممتاز شیریں کا ''میگھ ملہار''۔ احمد علی کے بعض افسانے بھی تجریدی افسانوں کی ذیل میں آتے ہیں۔ لیکن ادھر نئی نسل کے بعض افسانہ نگاروں نے اسے ایک رجحان کی حیثیت سے اپنایا ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں ہندوستان کے اردو افسانہ کے اسی جدید رجحان سے بحث کی جائے گی۔ ایسے افسانوں میں اشاریت اور علامتیت کو باقاعدہ فن کی حیثیت سے برتا جاتا ہے۔ وزیر آغا نے ایک جگہ صحیح لکھا ہے: ''اشاراتی عنصر تمام اصناف ادب میں اہمیت حاصل کر رہا ہے اور افسانے نے بھی اسے اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ دراصل تہذیبی ارتقا کے ساتھ ساتھ فرد کی تیز نگاہی بھی پروان چڑھ رہی ہے۔ اب وہ پلک جھپکتے میں بات کی گہرائی تک پہنچ جاتا ہے اور اس لیے واشگاف انداز کا کچھ زیادہ دلدادہ نہیں رہا۔'' سیدھے سادے روایتی افسانے کے مقابلے میں علامتی افسانہ کچھ غیر مرئی سا ہوتا ہے۔ اس میں ٹھوس ہونے کی وہ کیفیت نہیں پائی جاتی جو منطقی افسانے کی خصوصیت ہے۔ اس میں زماں اور مکاں کا واقعاتی احساس بھی نہیں ملتا بلکہ زماں اور مکاں دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر واقع ہوتے ہیں۔ اور ان میں اچانک تبدیلیاں ہو سکتی ہیں۔ علامتی افسانوں میں ٹھوس کرداروں کا کام تمثیلوں اور علامتوں سے لیا جاتا ہے جیسا کہ آگے چل کر وضاحت کی جائے گی۔ علامتیں ایک

طرح کے وسیع استعارے ہیں جن کے شعوری اور نیم شعوری رشتوں کو ابھار کر افسانہ نگار معنوی تہہ داری پیدا کر دیتا ہے۔ علامتوں کے حسّی پیکر ہوتے ہیں، لیکن بعض علامتوں سے افسانہ نگار فضا آفرینی کا یا محض خاص طرح کے تاثر ابھارنے کا کام لیتا ہے۔ ایسے افسانے کا کمال یہ ہے کہ وہ لغوی اور علامتی دونوں سطحوں پر پڑھا جا سکے۔ بعض افسانوں میں خاص خاص لفظوں کا استعمال ایسی معنوی وسعت اختیار کر لیتا ہے کہ ان میں علامتی افسانہ کی شان ازخود پیدا ہوجاتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ ''سلطان'' اس کی بہترین مثال ہے۔ تجریدی افسانہ ہمارے افسانے کے اس سفر کی نشاندہی کرتا ہے جس کا رخ خارج سے داخل کی طرف ہے۔ یہ انسان کے ذہنی مسائل، اس کے کرب اور حقیقت کے عرفان کی تلاش کا اظہار ہے۔ صرف فکر یا ذہنی سوچ کی سطح پر۔ افسانہ علامتی ہو یا تجریدی، اس میں لغوی معنی صرف ایک طرح کا اشارہ کر دیتے ہیں۔ باقی کام پڑھنے والے کی ذہنی استعداد کا ہے۔ دراصل لفظوں کے ظاہری، منطقی اور لغوی معنی کے علاوہ اور معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ ایسے افسانوں کا مطالعہ کرتے وقت اگر یہ بات نظر میں رہے تو ان سے لطف اندوز ہونا چنداں مشکل نہیں۔

پاکستان میں اس رجحان کے نمائندہ افسانہ نگار مندرجہ ذیل ہیں:

انتظار حسین (آخری آدمی، کایا کلپ)، عبداللہ حسین (جلاوطن)، خالدہ اصغر (ایک بوند لہو کی، سواری، بے نام کہانی)، انور سجاد (مرگی، چوراہا، کونپل، گائے، پرندے کی کہانی) اور غلام الثقلین (لمحے کی موت، وہ، سرگوشی)۔ ہندوستان میں اس کو آگے بڑھانے والوں میں دیوندر اسر، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، بلراج کومل، کمار پاشی، احمد ہمیش اور عوض سعید کے نام خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ یہاں اس رجحان سے مزید بحث کرنے کے لیے صرف دو افسانہ نگاروں یعنی بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کو لیا جائے گا، اور ان کے بھی صرف چند افسانوں کو۔ ان افسانہ نگاروں اور ان کے افسانوں کو اس لیے نہیں لیا جارہا ہے کہ یہ افسانہ نگار یا یہ افسانے بہترین ہیں بلکہ یہ کہ ان سے اس رجحان کے سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔ یہاں یہ بتانے کی کوشش کی جائے گی کہ

تجزیاتی طور پر ان افسانوں کا ڈھانچہ کیا ہے۔ ان میں علامتیں اور ذہن و احساس کی رو کس طرح کام کرتی ہے اور کیا ان میں کسی طرح کی کوئی معنوی تہہ داری ہے یا نہیں؟ جدید ادب پر تنقید کرتے ہوئے میرا مسلک کچھ ایسا ہے کہ اس طرح کے تجزیے کے بعد ہی ہم کو یہ حق پہنچتا ہے کہ ہم نئے رجحانات کے بارے میں کوئی حکم لگا سکیں۔

(2)

یہاں سب سے پہلے بلراج مینرا کے افسانے ''ماچس'' کو لیا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسے انسان کی کہانی ہے جس کی نیند رات کو بے وقت کھل جاتی ہے اور وہ سگریٹ سلگانا چاہتا ہے، لیکن ماچس خالی ہے۔ وہ پورے کمرے کو چھان مارتا ہے لیکن سب ماچسیں خالی ہیں۔ ٹھنڈی رات میں وہ باہر نکل کھڑا ہوتا ہے۔ کئی جگہوں پر ماچس کی ناکام تلاش کے بعد وہ ایک مرمت شدہ پُل پر پہنچتا ہے، یہاں سُرخ کپڑے سے لپٹی ہوئی لالٹین سے وہ سگریٹ سلگانا ہی چاہتا ہے کہ ایک سپاہی اس کو پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے۔ وہاں کئی لوگ میز کے گرد بیٹھے سگریٹ پی رہے ہیں اور کئی ماچسیں رکھی ہیں۔ لیکن اس پر آوارہ گردی کا الزام لگا کر اس کو وہاں سے فوراً نکل جانے کا حکم دیا جاتا ہے۔ واپسی پر اس کو ایک آدمی ملتا ہے جس سے وہ ماچس مانگتا ہے لیکن وہ شخص خود ماچس کی تلاش میں نکلا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے چھوڑے ہوئے راستے پر آگے بڑھ جاتے ہیں۔

اس کہانی کا بنیادی کردار یعنی ''وہ'' کون ہے اور ماچس ایسی کون سی پراسرار چیز ہے جس کی تلاش میں وہ رات کی سردی اور اندھیرے میں مارا مارا پھر رہا ہے؟ فرض کیجیے کہانی کا بنیادی کردار جدید دور کا باشعور انسان ہے۔ ملاحظہ ہو کہ پکڑے جانے سے پہلے وہ راستے میں ایک آدمی سے ماچس مانگتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ وہ سگریٹ پینے کی علّت سے بچا ہوا ہے۔ نیز جب وہ تھانے سے نکل کر نہ ختم ہونے والی سڑک پر چلنا شروع کرتا ہے تو سوچتا ہے: ''سگریٹ پینا ایک علّت ہے۔ میں نے یہ علّت

کیوں پال رکھی ہے۔'' کیا یہ علت جینے کی علت تو نہیں؟ عام انسان اور باشعور انسان میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ باشعور یا حسّاس انسان سوچنے یا محسوس کرنے پر مجبور ہے۔ اب ماچس کی علامت افسانے کی دوسری علامتوں کے ڈھانچے Framework کے ساتھ خود بخود واضح ہونے لگتی ہے یعنی شاید یہ تلاش ہے زندگی کی معنویت کی، یا تڑپ ہے وجود کو سمجھ سکنے کی، یا کسی بھی مقصد یا آئیڈیل کو پانے کی، جس کے لیے پورا وجود سلگ رہا ہے، یا جس کے لیے انسان جینے پر مجبور ہے۔ لیکن اسی ماچس کے بارے میں حلوائی کی دکان پر سویا ہوا آدمی کہتا ہے: ''ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے۔ وہ آئے گا تو بھٹی گرم ہوگی۔'' نیز یہ کہ تھانے میں ''میز پر ماچس کی کئی ڈبیاں پڑی ہوئی تھیں۔'' یہاں حلوائی یا تھانے کے لوگوں کی علامتوں سے ایسے انسان مراد لیے جاسکتے ہیں جو ذہنی تجسس کے اس مادّے سے بیگانہ محض ہیں جو باشعور انسان کے حصے میں آتا ہے۔ یہ تخلیقی احساس یا داخلی کرب یا جستجو کی دولت سے بھی محروم ہیں۔ اس لیے ان کی ماچس سے افسانے کا بنیادی کردار سگریٹ سلگانے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کی اندھیری رات میں جگہ جگہ بھٹکتا ہے۔ لیکن گوہر مقصود ہاتھ نہیں آتا۔ اس توجیہہ کی توثیق کہانی کے آخری واقعے سے بھی ہوتی ہے جس نے کہانی کو ایک عام علامتی سطح سے اٹھا کر اعلیٰ ترین فنی سطح پر پہنچا دیا ہے۔ تھانے سے نکلنے کے بعد اس کی ملاقات ایک اور شخص سے ہوجاتی ہے۔

''آپ کے پاس ماچس ہے؟

ماچس؟

آپ کے پاس ماچس نہیں ہے؟

ماچس کے لیے تو میں.....

وہ اس کی بات سنے بنا ہی آگے بڑھ گیا۔''

یہاں افسانہ نگار نے اپنی طرف سے کچھ وضاحت نہیں کی، اور ساری بات چند لفظوں کے مکالمے میں نہایت چابک دستی سے بیان کردی ہے۔

انسان زندگی کی معنویت کی تلاش میں سرگرم سفر ہے، وقت سے بے خبر، جسم کی تھکن سے بے نیاز، وہ برابر چل رہا ہے، جستجو، تجسس کے ذہنی سفر کی اس سڑک پر جو کبھی ختم نہیں ہوگی۔

آپ نے دیکھا کہ علامتی افسانے میں افسانہ نگار الفاظ کو محض لغوی یا منطقی معنی میں استعمال نہیں کرتا۔ علامتیں تیز روشنی (Flash) کی طرح سامنے آتی ہیں، اور ایک ساتھ ان گنت معنوی امکانات جھلمل جھلمل کرنے لگتے ہیں۔ ہم اپنے تجربے اور احساس کی بنا پر ایک دو معنی کو فوری طور پر لے لیتے ہیں اور باقی کو تحت الشعور کی دھند میں روشنی اور تاریکی کے بلبلوں کی طرح ابھرنے اور مٹنے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔ ایسے افسانوں میں علامتیں ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ہوئے استعاروں کی طرح ہیں اور ایک نظام کی حیثیت سے کارفرما ہوتی ہیں۔ اگر غور وفکر سے کام لیا جائے تو اس نظام تک رسائی حاصل کرنا اور اس کی کڑیاں ملانا چنداں مشکل نہیں۔

اب میرزا کی ایک اور کہانی ''کمپوزیشن دو'' کو لیجیے۔ یہ ٹکنیک کے اعتبار سے بھی دلچسپی کی حامل ہے۔ اس میں موت کا فرشتہ بتاتا ہے کہ اس کا کام کیا ہے۔ لوگ درازیِ عمر کا کلمہ پڑھتے ہیں اور ہمیشہ اس سے خائف رہتے ہیں۔ وہ جب کسی کے پاس جاتا ہے، وہ چپ چاپ اس کے ساتھ چل دیتا ہے۔ لیکن ایک آدمی اس کی مشکل بن گیا ہے۔ اس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے جس کی دیواریں سیاہ ہیں، چھت سیاہ ہے، دروازوں کی چوکھٹیں اور پٹ سیاہ ہیں، میز سیاہ ہے، کتابیں سیاہ ہیں، غرض ہر شے سیاہ ہے۔ یہ کمرہ دن کی روشنی میں بھی سیاہی میں لت پت پڑا رہتا ہے۔ اس آدمی کا لباس سیاہ چادر ہے۔ وہ سیاہ روشنائی سے سیاہ کاغذ پر سیاہ عبارت لکھتا ہے۔ رات کو وہ اپنے کمرے میں رکھے سیاہ تابوت میں سے نکلتا ہے۔ سیاہ ساڑی اور سیاہ بلاؤز میں لپٹی ہوئی سیاہ بالوں والی لڑکی آتی ہے اور دونوں میں سرگوشیاں ہوتی ہیں۔ رات ختم ہونے سے پہلے وہ لڑکی چلی جاتی ہے اور وہ سیاہ تابوت میں لیٹ جاتا ہے اور تابوت کا ڈھکنا گر جاتا ہے۔ یہاں میرزا نے افسانے کو ایک نیا موڑ دیا ہے کہ کہانی سننے کے بعد

لوگوں نے دیکھا کہ کہانی سنانے والے کا لباس سیاہ تھا۔ انھوں نے کہا کہ ہم مریضوں کے افسانے سننے نہیں آئے۔ اس کے فراڈ پر انھیں اتنا غصہ آیا کہ اسے انھوں نے وہیں مار مار کر ڈھیر کر دیا۔ لیکن بعد میں گھر جا کر دیکھا تو واقعی اس کا کمرہ سیاہ تھا، چھت سیاہ تھی، دیواریں سیاہ تھیں... یہ سیاہ کمرے والا انسان کون ہے جو عام انسانوں سے اس قدر مختلف ہے۔ عام انسان موت کے فرشتے سے ڈرتے ہیں۔ موت کے فرشتے کا کام سیاہ ہے۔ لیکن یہ انسان جس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے اور جس کے کمرے کی ہر چیز سیاہ ہے، موت کے فرشتے کی مشکل بن گیا ہے۔ کیوں؟ موت کے فرشتے کے کام میں اور اس آدمی کے طرزِ زندگی میں افسانہ نگار نے جو ربط و تضاد پیش کیا ہے، لطف و اثر سے خالی نہیں:

''میرا کام ہی ایسا ہے، بھری برسات میں۔ جھلستی گرمی میں ٹھٹھرتی سردی میں اور ہنستے کھیلتے اٹکھیلیاں کرتے موسم میں، وادیوں میں، ویرانوں میں، جنگ کے میدانوں میں، اسپتالوں میں، سونے چاندی کے گھروں میں، گھاس پھوس کے جھونپڑوں میں، صبح و شام، ہر گھڑی، چند لمحوں کی عمر کے بچے کو، سترہ سال کی محو خواب لڑکی کو، پچیس سال کے کڑیل جوان کو، اسّی سال کے بڈھے کھوسٹ کو، شرافت کے مجسمے کو، کمینگی کے پتلے کو، بھولے بھالے کو، چالاک کو ...میں موت کا فرشتہ ہوں... میں ہر کسی کے پاس جاتا ہوں اور اسے لے آتا ہوں۔ مجھے آپ جانتے ہیں، پہچانتے نہیں۔''

اس کے بعد ان سطروں کو پڑھیے:

''کمرے کے ایک کونے میں دیوار کے ساتھ میز رکھا ہوا ہے میز سیاہ ہے، میز پوش پر کڑھے ہوئے پھول بھی سیاہ ہیں... کتابوں کی جلدیں سیاہ ہیں۔ اوراق سیاہ ہیں اور اوراق پر پھیلی ہوئی عبارت سیاہ ہے... کاغذ سیاہ ہیں۔ قریب رکھا ہوا قلم سیاہ ہے اور قلممیں روشنائی سیاہ ہے۔ میز کے قریب ایک کرسی پڑی ہے۔ کرسی سیاہ ہے... چھت کے عین بیچ میں سیاہ کنڈا ہے جس کے ساتھ بجلی کی سیاہ تار بندھی ہوئی ہے۔ فرش کی طرف لٹکتی ہوئی سیاہ تار کے ساتھ سیاہ بلب ٹنگا ہوا ہے بلب کا شیڈ سیاہ ہے۔ ایک

دیوار میں سیاہ سوئچ بورڈ ہے سوئچ بھی سیاہ ہے۔ کھڑکی کے عین نیچے تابوت رکھا ہوا ہے۔ وہ کمرہ...''

اس طرح اس کمرے کی رعایت سے جو کردار ابھرتا ہے وہ بڑا ہی انوکھا اور عجیب ہے اور پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ سیاہ رنگ یا تاریکی ہر اس چیز کی نفی ہوسکتی ہے جسے رسمی طور پر ہم پسند کرتے ہیں۔ روشنی خوشی، امید، کامیابی، کامرانی، سرگرمی وغیرہ کا اشاریہ ہے۔ افسانے کے کردار کا بظاہر ان سے کوئی علاقہ نہیں۔ دنیا جاگتی ہے وہ سوتا ہے۔ رات میں وہ بیدار ہوتا ہے اور سیاہ کمرے میں سیاہ بلب سے روشنی ہوتی ہے اور سیاہ قلم سے کاغذوں پر وہ سیاہ عبارت لکھتا ہے۔ امید اور ناامیدی، دکھ اور سکھ، مثبت اور منفی، روشنی اور اندھیرے کا فرق وہ مٹا چکا ہے۔ زندگی کی کشش اور مسرت کے لیے مارے مارے پھرنے کی خواہش کا کانٹا اس کے دل سے نکل چکا ہے۔ اور تو اور موت کا خوف بھی اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لڑکی سے اس کی جو گفتگو ہوتی ہے، وہاں مختصر ترین مکالمے میں افسانہ نگار نے اس کے مسلک کی طرف بلیغ اشارہ کیا ہے۔

''ہم سکھی ہیں... ہم دکھی تھے نا اس لیے۔'' یا ''ہم نہ کہتے تھے کہ دن کا اندھیرا موت ہے... رات کا اجالا زندگی ہے...'' موت اس کے لیے اس قدر بے خطر چیز ہے کہ اس نے اپنا تابوت بھی بنا رکھا ہے اور وہ خود ہی اس میں لیٹ جاتا ہے۔ دن میں صنعتی زندگی کی دوڑ جو فرد کی شخصیت کی موت ہے یا جو اس کے لیے ہر طرح کے دکھ کا عذاب لاتی ہے یا آگہی کی روشنی میں اس کو تڑپاتی ہے، وہ شخص اس کی نفی ہے۔ دکھ سکھ کے روایتی معیار اس کے لیے بے معنی ہیں اور زندگی اور موت کا فرق مٹ سا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے اسی کردار سے موت کے فرشتے کی کہانی بیان کرا کے افسانے کو ایک غیر متوقع موڑ دیا ہے۔ لوگ اس کا سیاہ لباس دیکھ کر اس کو مکار سمجھتے ہیں اور اس کو مار ڈالنے کے بعد جب اس کے گھر جا کر دیکھتے ہیں تو یہ انکشاف ہوتا ہے وہ تو کھرا

(Genuine) انسان تھا۔

''ایک مہمل کہانی'' میں ہسپتال کا لوہے کا صدر دروازہ پھولوں سے لدا ہوا ہے، کچھ پرے مورچری کے باہر بجری پر پھولوں کی پتیاں بکھری ہوئی ہیں۔ اشوک کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دوست کلدیپ مرگیا ہے اور اس کی لاش مورچری میں ہے۔ وہ مورچری میں جا کر اس کی لاش کو دیکھتا ہے۔ وہ لیبارٹری میں جاتا ہے۔ جو بھی اسے ملتا ہے، کلدیپ کی بات کرتا ہے، لیکن اسے دھوپ اچھی لگ رہی ہے۔ پرائیویٹ کالج میں کلدیپ کا پلنگ خالی پڑا ہے۔ یہاں گوری چٹی نرس سے بات ہوتی ہے۔ شام کا وقت طے ہوتا ہے۔ وہ سوچتا ہے آخر مان ہی گئی۔ شام کو بس میں جاتے ہوئے اس کے خالی ذہن میں دودھ کی ملاوٹ سے لے کر ڈی۔ ایم۔ کے۔ کے احتجاج تک کئی خیال آتے ہیں لیکن وہ گوری چٹی لڑکی! وہ کہنی سے بس میں ایک لڑکی کو چھیڑتا ہے اور گالی سنتا ہے۔ شام کو نرس سے ملتا ہے اس کو اپنے کمرے میں لے جاتا ہے۔ دل دھک دھک کر رہا ہے۔ اس لڑکی سے ملنے کے لیے وہ آج تک جتن کرتا آیا تھا۔ لڑکی کے کپڑے اتارتے ہی وہ سوچتا ہے: ہی از ڈیڈ۔ وہ لڑکی کے منھ پر طمانچہ جڑ دیتا ہے اور چیخ اٹھتا ہے: گٹ آؤٹ۔ اس کا چہرہ خوفناک ہو اٹھتا ہے: آئی وِل ڈائی ٹو مارو۔

کہانی زندگی اور موت کے متضاد تصورات سے رنگ و آہنگ حاصل کرتی ہے۔ لوہے کا صدر دروازہ پھولوں سے لدا ہوا ہے۔ جب کوئی مریض ڈسچارج ہوتا ہے تو وارڈ کے تمام مریض اسے پھولوں سے لاد کر صدر دروازے تک چھوڑنے آتے ہیں۔ یہ زندگی ہوسکتی ہے۔ جب کوئی مریض مرجاتا ہے تو وارڈ کے تمام مریض لاش کو پھولوں کی پتیوں سے لاد دیتے ہیں اور مورچری تک چھوڑ آتے ہیں۔ یہ موت کا اشارہ ہوسکتا ہے۔ کلدیپ مرچکا ہے اور اشوک زندہ ہے۔ ہسپتال کے لوگ بار بار اشوک سے کلدیپ کے مرجانے کا ذکر کرتے ہیں تو وہ کہتا ہے جو مرگیا اس کی بات نہ کرو۔ لوہے کا پلنگ خالی پلنگ بھی دو دن خالی رہتا ہے اور پھر بھر جاتا ہے۔ دنیا میں کسی کی جگہ خالی

نہیں رہتی۔ اسے دھوپ یعنی زندگی اچھی لگتی ہے۔ گوری نرس کی آواز میں دھوپ کا سہانا پن ہے۔ وہ لاش کے ساتھ مرگھٹ نہیں جاتا، اس لیے کہ جو مرگیا سو مرگیا۔ اس کے بجائے وہ لڑکی سے وقت طے کرتا ہے۔ اب تک وہ کلد یپ کی دوستی کی آڑ میں اس سے ملاقات کا متمنی تھا۔ پہلے یہ ''پھنسائے نہیں پھنستی'' تھی۔ اب مان جاتی ہے۔ یہاں انسانی رشتوں کے مہمل ہونے کا وہ احساس پیدا ہوتا ہے جو کہانی کے آخر تک پہنچتے پہنچتے زندگی کی پراسراریت کے احساس سے مل کر پھٹ سا پڑا ہے۔ وہ اس سہارے کا کچھ ایسا عادی ہوگیا تھا کہ یہ سوچ کر کہ وہ سہارا جواب باقی نہیں رہا لغو تھا، وہ کانپ سا جاتا ہے اور اس کو خود پر قابو نہیں رہتا۔ افسانے میں جگہ جگہ تجریدی پارے ہیں جو مرکزی کردار کے ذہن تک رسائی حاصل کرنے میں مدد دیتے ہیں۔

میزا فکر اور فارم دونوں اعتبار سے اردو کا منفرد افسانہ نگار ہے۔ اس کی کہانیاں غور وفکر کا مطالبہ کرتی ہیں۔ وہ حقیقت کا تجزیہ نظریاتی فیتوں اور فارمولوں سے نہیں کرتا بلکہ آزادانہ ذہنی جراحی کا قائل ہے۔ اس کے ہاں فکر کی دھار حقائق کے سینے میں پیوست نظر آتی ہے۔ موجودہ دور میں فرد کی شخصیت کا تصادم، اس کا داخلی کرب اور اس کی غیر انسانیت (Dehumanisation) میزا کا محبوب موضوع ہے۔ فرد کی ذلّت، اس کی بے سروسامانی، اس کی ذہنی جستجو اس کے افسانوں میں بار بار اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ اس کا بنیادی کردار بڑی حد تک سوانحی ہے۔ یہ ایک ایسا انسان ہے جو زندگی کی معنویت کی تلاش میں اور اس کی غرض وغایت کا راز جاننے کے لیے ذہنی بن باس اختیار کرچکا ہے اور گلی گلی، شہر شہر اندھیرے اور اجالے میں بھٹکتا پھرتا ہے۔ وہ کامو سے متاثر ہے، لیکن اس کی تخلیقی حس تیسری دنیا کے معاشرے اور اس کے مخصوص حالات سے بے تعلق نہیں۔ میزا اپنی علامتوں کا انتخاب سامنے کی چیزوں سے کرتا ہے، اور پھر اپنے ذہنی تجسس کی سان پر چڑھا کر ان میں تہہ داری پیدا کرتا ہے۔ اس کے افسانے جدید انسان کے فکری سفر، اس کی ذہنی تنہائی اور اس کی تجارتی قدروں کے

معاشرے سے کٹ کر علاحدہ رہ جانے اور استحصالی طاقتوں کے خلاف شدید احتجاج کی روداد پیش کرتے ہیں۔ اس کے ذہنی پیکر اکثر ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہوتے ہیں اور انھیں ملا کر دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ وہ روشنی اور تاریکی دونوں سے کام لیتا ہے، لیکن صرف اتنا جتنا بے حد ضروری ہو۔ وہ تفصیل سے گریز کرتا ہے۔ تفصیل خواہ حالت کی ہو، مکالمے کی یا ذہنی کیفیت کی، اس کے مزاج کے منافی ہے۔ اس کے افسانے مختصر ہوتے ہیں، یہی تین چار صفحے۔ جملے چھوٹے چھوٹے لیکن فکری طور پر بے حد مربوط۔ اس نے ہیئت کے جو تجربے کیے ہیں، ان میں سے بیشتر کا تعلق اختصار اور علامتیت سے ہے۔ وہ ایک جملے سے ایک پیرا گراف کا اور کبھی کبھی ایک پیرا گراف سے پورے صفحے کا کام لیتا ہے۔ منٹو کے ہاں جو لفظی کفایت شعاری ملتی ہے، وہ میزا کے ہاں باقاعدہ اسٹائل بن گئی ہے۔ وہ اکثر نہیں بتاتا کہ کون بول رہا ہے۔ کس سے بول رہا ہے۔ حالت کی طرف اشارہ کر کے وہ اس کا تجزیہ بھی نہیں کرتا۔ اس کے اکثر جملے فکر کی ایک دھندلی لکیر کھینچ دیتے ہیں۔ اس کے بعد پڑھنے والا اپنی ذہنی استعداد کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوسکتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو میزا کے ہاں اُردو افسانے کی ایک نئی جہت کھلتی ہوئی نظر آتی ہے۔

(3)

سریندر پرکاش کے افسانہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' کا شمار اردو کے اہم علامتی افسانوں میں کیا جاسکتا ہے۔ دوسرے افسانوں کی طرح اس کی بھی تلخیص ممکن نہیں، لیکن اگر ایسی کوئی ناکام کوشش کی جائے تو وہ کچھ اس طرح ہوگی: سمندر اور میدان سے گزرنے کے بعد وہ وادی میں اتر گیا۔ دوسرے تھوتھنیاں اٹھائے اس کی طرف دیکھ رہے تھے اور ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی گھنٹیاں الوداع الوداع کہہ رہی تھیں۔ وادی میں سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی چڑھ رہا تھا۔ گرد آلود پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر چکنی سڑکوں سے گذرتے ہوئے وہ ایک کشادہ مکان کے پھاٹک پر رکا۔

خاموشی میں اس کی آواز گونجی۔ ولندیزی دروازے نے باہیں پھیلا کر خیر مقدم کیا۔ ڈرائنگ روم کی آرائش سے اس نے اندازہ کیا کہ یہاں کا رہنے والا خوش سلیقہ آدمی ہوگا اور دونوں گرم جوشی سے ملیں گے۔ اس نے گل دان کو چھوا اور اپنی انگلیوں پر اس کی خنکی محسوس کی اور آتش دان کے سیاہ مرمر کی دھاریوں کے صحرا میں خود کو ڈھونڈنے لگا۔ ایک تصویر اس کا ہاتھ لگنے سے گر گئی۔ اس میں ایک آدمی گود میں ایک ننھی سی بچی کو اٹھائے ایک عورت کے ساتھ بیٹھا مسکرا رہا تھا۔ اسے یاد آیا کہ یہ تصویر کبھی کھنچوائی تھی۔ برآمدے سے کسی کے لاٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز آرہی تھی، مسلسل، باقاعدہ۔ اس نے محسوس کیا کہ سمندر کے کنارے کا کوئی شہر ہے اور باہر برف گر رہی ہے، لیکن کھڑکی سے ہاتھ باہر نکالا تو برف نہیں تھی۔ وہ تنہا محسوس کرتے ہوئے غمزدہ سا ہوگیا۔ اتنے میں اس کے ذہن سے ایک سانپ نکلا اور اپنی تیز تڑپتی ہوئی سرخ زبان نکالے ہوئے بیڈ روم میں چلا گیا۔ یہاں ایک عورت نے انگڑائی لی اور ایک بچّی کھیلتی ہوئی نظر آئی۔ لاٹھی ٹیکنے کی آواز پھر آنے لگی۔ برآمدے میں ایک اندھا آدمی لاٹھی کے سہارے چل رہا تھا۔ اس نے اسے روکنا چاہا لیکن وہ برآمدے کے موڑ سے گزر گیا۔ اس نے سوچا کاش ڈرائنگ روم کی سب چیزیں اس کی ہوتیں۔ لیکن اس کا وجود اسے قالین پر اوندھا پڑا ہوا محسوس ہوا اور وہ رونے لگا، لاٹھی کی آواز پھر آئی۔ اس نے بوڑھے کو لپک کر پکڑنے کی پھر کوشش کی، لیکن ناکام رہا، برآمدے کے پاس کانسے میں ڈھلا ہوا ایک بوڑھا بیٹھا ناریل (حقہ) پی رہا تھا۔ اس نے چاہا وہ بھی اسی طرح اطمینان سے بیٹھ کر تمبا کو پیتا رہے، لیکن جواب ملا کہ کانسے میں ڈھلنا پڑے گا۔ وہ سوچنے لگا کہ ایک بپھرے ہوئے سمندر، ریت اڑاتے ہوئے صحرا اور برف باری کے طوفان میں اکیلا انسان کیا کرسکتا ہے؟ وہ دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دینے لگا جو یہ سب سوچتی ہے لیکن نظر نہیں آتی۔ وہ ابھی خوش سلیقہ آدمی کے انتظار میں تھا کہ آواز آئی، چلو اب دیر ہورہی ہے۔ وہ ڈرائنگ روم کی چیزوں کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھنے لگا۔ آواز پھر آئی۔ یہ سب تمہارا ہی تو تھا مگر اب مہلت نہیں۔ وہ کسی انجانی چیز کے کھوجانے کے

احساس سے پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔ بے بس ہو کر اس نے کہنا چاہا: ''اگر کبھی کوئی کمزور، بے سہارا کشتی ساحل سے آ لگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں۔''

کہانی کے پہلے ہی پیراگراف سے اسطوری فضا سازی ملتی ہے اور ایک قافلہ دکھائی دیتا ہے:

''سمندر پھلانگ کر ہم نے جب میدان عبور کیے تو دیکھا کہ پگڈنڈیاں ہاتھ کی انگلیوں کی طرح پہاڑوں پر پھیل گئیں۔ میں ایک ذرا رکا اور ان پر نظر ڈالی جو بوجھل سر جھکائے ایک دوسرے کے پیچھے چلے جا رہے تھے۔ میں بے پناہ اپنائیت کے احساس سے بھر گیا تب علاحدگی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک بے نام کسک کی صورت اختیار کی اور میں انتہائی غمزدہ، سر جھکائے وادی میں اتر گیا۔ جب میں نے پیچھے مڑ کر دیکھا تو وہ سب تھوتھنیاں اٹھائے میری طرف دیکھ رہے تھے۔ بار بار سر ہلا کر وہ اپنی رفاقت کا اظہار کرتے اور ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی دھات کی گھنٹیاں ''الوداع، الوداع'' پکار رہی تھیں اور ان کی بڑی بڑی سیاہ آنکھوں کے کونوں پر آنسو موتیوں کی طرح چمک رہے تھے۔''

سمندر، میدان، پگ ڈنڈیاں ان سب کے ایک ساتھ سامنے آنے سے ذہن کس طرح کے سفر کی طرف جاتا ہے۔ شاید وہ سفر جو قدیم سے جدید کی طرف رہا ہے یا لوک کلچر سے آج کے صنعتی کلچر کی طرف رہا ہے۔ پہلے انسان سب کے ساتھ تھا اور اپنائیت کے احساس سے سرشار تھا لیکن ''جدید'' کی وادی میں اترتے ہوئے ''علاحدگی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک کسک کی صورت اختیار کی اور وہ انتہائی غمزدہ ہو گیا۔'' افسانہ کی معنوی کلید اسی پہلے پیراگراف میں موجود ہے۔ فوراً بعد دوسرے پیراگراف میں تھوتھنیوں اور گھنٹیوں سے ذہن جانور کی طرف یا غیر متمدن انسان یا بنیادی انسان کے Archetype کی طرف جاتا ہے جو اب وقت کی فصیل کے اس پار رہ گیا تھا۔ وادی میں نئے راستوں پر چلتے ہوئے اس کے دل میں رہ رہ کے امنگ سی

پیدا ہوتی ہے، آگے بڑھنے کی، نئی مسافت طے کرنے کی یا کچھ پانے کی۔ سامنے سائنسی، صنعتی یا تہذیبی ارتقا کا ''سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی چڑھ رہا تھا۔'' قدیم کی ''گرد آلود پگڈنڈیاں'' پیچھے رہ گئیں اور وہ جدید کی ''صاف شفاف، چکنی سڑکوں'' پر چلنے لگا۔ ملاحظہ فرمایئے پگڈنڈی کے مقابلے پر صاف شفاف چکنی سڑک ذہن کو موجودہ دور کی ظاہری چمک دمک اور بے حسی سے کس قدر نزدیک لے آتی ہے۔ انسان کی معصومیت اور اپنائیت کی مسرت کا دن ڈھل رہا تھا اور شام ہوتے ہوتے وہ ایک مکان میں داخل ہوا۔ شام اداسی یا غم کا استعارہ ہے۔ اس سے مراد جدائی کا آغاز بھی ہوسکتا ہے اور مشینی دور کے تاریک دور کی ابتدا بھی۔ خاموشی میں انسان کو یوں محسوس ہوا جیسے کوئی پکار رہا ہے۔ یہ گویا اشارہ ہے اس کے بچھڑ کر تنہا رہ جانے کی طرف۔ مغربی اثرات کا ولندیزی دروازہ باہیں پھیلا کر اس کا خیر مقدم کرتا ہے۔ مکان میں پرانے انداز کی آریائی جھروکوں جیسی کھڑکیاں ہیں، لیکن ان پر گزرے ہوئے وقت کے بھاری پردے پڑے ہوئے ہیں۔ یہاں لفظوں کی معنوی چکاچوند میں جو کچھ سامنے آتا ہے، اس سب پر نظر رہنی چاہیے۔ اگر قاری محض لغوی معنی سے چپکا رہے گا تو افسانے سے لطف اندوز نہیں ہوسکتا۔ کھڑکیاں بھی ہیں، جھروکے بھی، پرانے تمدن کی نشانیاں بھی اور تاریخ کا تسلسل بھی، نیز یہ بھی نظر میں رہے کہ شاید ماضی کی روشنی بھاری پردوں کے ادھر رہ گئی ہے اور مستقبل کی کرنیں بھی حال تک نہیں پہنچ سکتیں۔ ڈرائنگ روم کی آرائش دیکھ کر معاً ذہن انسان کی صنعتی ترقی اور مادی آسائش یا آرام پسندی کی طرف جاتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے کہا ہے:

''آتش دان میں آگ بجھ چکی تھی'' اس سے مراد قدروں کا زوال اور یقین کا فقدان بھی ہوسکتا ہے۔ اس طرح جدید انسان کی ذہنی افسردگی کو ایک بار پھر ابھارا گیا ہے۔ سمندر اور میدان یعنی فطرت کے بے پایاں حسن کی جگہ اب دھات کے گلدان یعنی بے حسی نے لے لی ہے۔ پہلے انسان کو فطرت سے ہم کلامی کا شرف حاصل تھا

لیکن اب گلدان کا اپنا ''الگ وجود'' ہے۔ اس کے چھونے سے انگلیوں پر سوائے ''خنکی'' کے کچھ اور محسوس نہیں ہوتا۔ علامتوں کا جو نظام سامنے آچکا ہے اس کی روشنی میں دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہاں اشارہ فطرت کے تجارتی قدر بن جانے یا صنعتی کلچر کے بے جان اور بے حس ہونے کی طرف کیا گیا ہے۔

آتش دان کے سیاہ مرمر کی سفید دھاریوں کو صحرا کہا ہے، خالی، اداس اور خاموش! شاید یہ جدید دور کی بے شخصیت آبادیاں ہیں، جن میں دور دور تک مسرت کے نخلستان کا نشان نہیں۔ اگر چہ انسان اس میں خود کو پانا چاہتا ہے لیکن ہوس کی ''ریت کے جھکڑ'' کے اندر گم ہوکر رہ گیا ہے۔

عورت مرد اور بچی کی تصویر سے ذہن خاندانی وابستگی اور ملی جلی مسرتوں کی طرف جاتا ہے۔ اس کی مسکراہٹ ماضی میں ممکن تھی، اب نہیں۔ کیوں؟ شاید اس لیے کہ شخصیت کے زوال اور اپنائیت کے احساس کے فنا ہوجانے سے انسان اپنی مسکراہٹ پر بھی قادر نہیں رہا۔ برآمدے میں لاٹھی ٹیک کر چلنے والا آدمی کون ہے؟ اس کی رفتار میں باقاعدگی ہے۔ یہ آرہا ہے، جارہا ہے، لیکن کبھی ہاتھ نہیں آتا کہیں یہ ''وقت'' تو نہیں، جس کو کوئی روک نہیں سکتا ٹک ٹک گھڑی کے پنڈولم کی طرح اس کی رفتار میں باقاعدگی ہے، اور یہ ہمیشہ حرکت میں ہے۔ یہ صنعتی اور میکانیکی انسان بھی ہوسکتا ہے جو پوری طرح ''وقت'' کے قابو میں ہے۔ یہ اندھا ہے، وقت کے آنکھیں نہیں۔ نیز جدید انسان بھی تجارتی اقدار کے حصول کی دوڑ میں اندھا ہورہا ہے۔ لاٹھی سے مراد صنعتی دوڑ میں مادی آسائشوں کا وہ سہارا بھی ہوسکتا ہے جن کے بغیر انسان ایک قدم بھی نہیں اٹھا سکتا۔ لاٹھی کی آواز کی باقاعدگی موجودہ تہذیب کی میکانکیت اور اکتا دینے والی یکسانیت کو بھی ظاہر کرتی ہے اور وقت کی رفتار اور تسلسل کی مظہر بھی ہے۔ اس کے بعد افسانہ میں سمندر اور برف کا ذکر ہے۔ بپھرا ہوا سمندر مشینی تہذیب کا پھیلاؤ ہوسکتا ہے۔ اس صورت میں برف اس تہذیب کی سرد مہری کی علامت ہوگی۔ سُرخ زبان

والا سانپ جو انسان کے ذہن سے پھن اٹھا کر نکلتا ہے، مرد کے خانگی خوف یا جنس کا استعارہ ہوسکتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس کے فوراً بعد عورت اور بچی کا ذکر کیا ہے جس سے سانپ کی علامت اپنے تمام امکانات کے ساتھ سامنے آجاتی ہے۔ لاٹھی کے سہارے چلنے والے انسان کے معمولات بندھے ہوئے ہیں اور گھڑی کے پینڈولم کی طرح بے حس آگے پیچھے حرکت کرتا رہتا ہے۔ وہ اس انسان سے ملنا چاہتا ہے۔ کمرے کی حسین چیزوں کو اپنانا چاہتا ہے اور عورت اور بچی کی اپنائیت کے احساس سے سرشار ہونا چاہتا ہے، لیکن کسی بات میں اُسے کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور وہ تنہا اور خالی خالی محسوس کرتا ہے۔ یہ پرانی اور نئی تہذیب کا ٹکراؤ ہے۔

کانسے میں ڈھلا ہوا انسان اطمینان سے تمباکو پی رہا ہے، یہ گویا علامت ہے ماضی میں زندہ رہنے کی یا بے حس ہونے کی۔ یعنی اس دور میں فراغت سے وہی ہے جس کا احساس بیدار نہیں یا جو صرف سانس لینے پر قانع ہے۔

اس مقام پر کہانی کے یہ جملے خاصے اہم ہیں:

''ایک بپھرا ہوا سمندر، ایک ریت اڑاتا ہوا صحرا اور ایک برف کا طوفان اور میں اکیلا آدمی! میں کیا کچھ کرلوں گا؟ میں دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دیتا ہوں جو یہ سب کچھ سوچتی ہے مگر نظر نہیں آتی اور مجھ نحیف، کمزور بے سہارا کو... بھٹکاتی پھرتی ہے۔''

جو سب کچھ سوچتی ہے، لیکن نظر نہیں آتی۔ شاید انسان کا ذہن ہے۔ تجزیے کی اس منزل پر پہنچنے کے بعد علامتوں کے نظام کے بارے میں اس وضاحت کی ضرورت باقی نہیں رہتی کہ ڈرائنگ روم ہمارا جدید معاشرہ ہے۔ سمندر، میدان اور وادی سے گزر کر آنے والا شخص عہدِ آفرینش کا انسان ہے۔ اور جس انسان سے اس کی ملاقات، نہیں ہو پاتی وہ وقت ہے یا صنعتی دور کا بے شخصیت انسان ہے جس کا وجود میکانکیت کی نذر ہو چکا ہے۔ کہانی عہدِ آفرینش کے انسان کی اپنائیت، رفاقت اور معصومیت کے احساس سے شروع ہوتی ہے، صنعتی دور کے اثر سے پیدا ہونے والی ذہنی علاحدگی

(Alienation) کی مختلف کیفیتوں کو ابھارتی ہے اور اپنائیت کے فقدان کے المیے کو نقطۂ عروج پر پہنچا کر ختم ہو جاتی ہے۔ عہدِ آفرینش کے انسان کو جو بجائے خود اپنائیت اور رفاقت کی علامت ہے، ڈرائنگ روم یعنی جدید معاشرے سے رخصت ہونا پڑتا ہے تو وہ قالین یعنی دھرتی کو ایک نظر دیکھتا ہے اور اسے اپنی بانھوں میں بھر لینے کی کوشش کرتا ہے۔ معاشرہ اس کا اپنا ہے لیکن علاحدگی کے جذبے کی وجہ سے اسے ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' کہا ہے۔ آخر میں یہ کہہ کر کہ ''اگر کوئی کمزور، نحیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آکر لگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں۔'' اس تمنا کا اظہار کیا گیا ہے کہ شاید کبھی اپنائیت کو اپنا کھویا ہوا قالب پھر مل جائے۔

آپ نے دیکھا ایسے افسانوں میں لفظ اکثر و بیشتر ایک سے زیادہ معنی میں استعمال ہوتے ہیں۔ ان میں سب کچھ ایک ہی نظر میں سامنے نہیں آجاتا۔ جتنا زیادہ سوچیے، کچھ نہ کچھ ظاہر ہوتا ہے اور کچھ نہ کچھ مبہم رہ جاتا ہے۔ ان کے ظاہری ابہام ہیں جو چھپی ہوئی معنویت ہے یا ان کی معنویت پر ابہام کے جو پردے پڑے رہتے ہیں، وہی ان کے لطف و اثر کو بڑھاتے ہیں۔

سریندر پرکاش نے جدید انسان کے ذہنی مسائل کو اپنا نشانہ بنایا ہے۔ اس کی کہانیاں زبان و بیان کے ایجاز اور تہہ در تہہ علامتوں کی معنویت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ وہ بظاہر نہایت سادہ زبان استعمال کرتا ہے جیسے کوئی روانی سے بے تکلف لکھے چلا جاتا ہو، لیکن ہر سطر گہرے غور و فکر کا نتیجہ ہوتی ہے اور چند ہی لمحوں کے بعد احساس ہونے لگتا ہے کہ پڑھنے والے کو ذہنی چیلنج کا سامنا ہے۔ سریندر پرکاش کے افسانوں کا تانا بانا خواب اور بیداری کے بیچ کی کیفیتوں سے تیار ہوتا ہے اس لیے اکثر چیزیں اپنے روایتی تصور سے ہٹ کر سامنے آتی ہیں اور پڑھنے والا چونک اُٹھتا ہے۔ نیم شعوری اور تحت الشعوری کیفیتوں کے امتزاج سے جا بجا تحیّر کے چھینٹے بھی ملتے ہیں جو کہانی کی دلچسپی بنائے رکھتے ہیں۔ سریندر پرکاش کے افسانوں میں لفظوں کے لغوی

اور منطقی معنوں کے پیچھے ایک اور جہان معنی آباد نظر آتا ہے۔ وہ استعاروں کے جال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع اور روشن فضا قائم کر دیتا ہے۔ اس کی ذہنی پرچھائیاں اجلی، نمایاں اور متحرک ہوتی ہیں اور واقعات کا ایک دریا سا اپنے حسی اور فکری اتار چڑھاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ لغوی معنی سے پرے دیکھ سکنے والوں کے لیے سریندر پرکاش کے افسانوں میں اسطوری فضا، داستان کی سی کیفیت اور قصے کی سی کشش ہے۔ لیکن وہ لوگ جو رسمی معنی میں ابلاغ کا ماتم کرتے رہتے ہیں، ان کے بارے میں سوائے اس کے اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ انھیں اپنی تخئیلی نارسائی کا شکریہ ادا کرنا چاہیے۔

(1967)

نیا افسانہ: روایت سے انحراف
اور مقلدین کے لیے لمحۂ فکریہ

ہر زندہ معاشرے میں زبان و ادب کا قافلہ ہمیشہ آگے بڑھتا رہتا ہے اور ادب میں ہر لحظہ تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں روایت کی توسیع بھی ہوتی ہیں اور اس سے انحراف بھی، لیکن ادبی تاریخ کے دلچسپ مقامات وہی ہوتے ہیں جہاں کسی غیر معمولی رجحان کے تحت یا کسی دیوقامت ادبی شخصیت کی وجہ سے جست لگانے کی کیفیت پیدا ہوجائے یا پھر روایت سے انحراف بغاوت کی شکل اختیار کر لے، اور انقطاع اور اجتہاد کا نیا منظرنامہ سامنے آجائے۔ اس اعتبار سے پچھلے پچیس تیس برسوں کی اردو افسانہ نگاری خاصا دلچسپ منظر پیش کرتی ہے۔ اگرچہ اس دور میں ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں روایت کی پاسداری کا احساس ہے، لیکن زیادہ تر نئے لکھنے والوں نے روایت سے واضح طور پر انحراف کیا۔ ایسا صرف افسانے کی دنیا میں نہیں ہوا بلکہ اردو ادب کی پوری فضا سوچنے کے نئے زاویوں اور نئے ذہنی رویوں سے متاثر ہوئی۔ آزادی سے پہلے ادب کے خارجی یعنی مقصدی پہلو پر اصرار تھا۔ مقصدیت اور افادیت کی توجیہ طرح طرح سے کی گئی، لیکن اتنی بات واضح تھی کہ قومی اور وطنی جذبات کی لَے اونچی تھی اور مقصدیت اور افادیت کے تمام سیاسی و سماجی تصورات اس کے جلو میں چلتے تھے اور ادب کی جمالیات اور زندگی کی ہمہ پہلو ترجمانی ثانوی چیز ہوکر رہ گئی تھی۔ آزادی کے بعد خارجی تقاضے کم ہوئے تو ادب میں داخلی، باطنی اور شخصی لَے بلند ہونے لگی اور اظہار و اسلوب کے نئے نئے پیرایے تلاش کیے جانے لگے۔ شاعری

اور فکشن میں تبدیلیاں اسی داخلی اور باطنی لے کی لائی ہوئی ہیں۔ وجودیت نے غور وفکر کی نئی راہیں ہموار کیں اور شاعری کی طرح افسانے میں بھی پورے آدمی کو سمجھنے، زندگی کے تمام مناظر و کوائف کو نظر میں رکھنے، اس کے سیاہ سفید ہر پہلو کو پرکھنے اور خارجی اور باطنی تمام تقاضوں کو سمونے اور انسان کو ایک معنوی واحدہ، ایک محشرِ خیال اور ایک جہانِ آرزو کے طور پر دیکھنے اور دکھانے کی تڑپ پیدا ہوئی۔ اسلوب اور اظہار کی سطح پر بھی چونکہ خارجیت نے غیر تخلیقی نوعیت کی اشتہاریت اور خطابت کو جنم دیا تھا۔ اس کے ردِعمل کے طور پر لفظ کی معنیاتی کائنات، اس کے تہ در تہ رشتوں، علامتی، تجریدی اور تمثیلی پہلوؤں اور منطقی معنی سے قطع نظر معنی کے معنی اور ان کے معنیاتی انسلاکات کے تخلیقی امکانات کی جستجو ہونے لگی۔ اگرچہ یہ تبدیلیاں افسانے میں بھی نظر آتی ہیں، لیکن افسانے میں اس انحراف کے نقوش اتنے شدید اور اتنے گہرے نہیں ہیں جتنے شاعری میں ہیں۔ اس کی کئی وجہیں ہوسکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اردو میں آج بھی شعر کی طرف توجہ زیادہ ہے، افسانے کی طرف کم۔ اردو کے اچھے ذہن آج بھی جتنی تعداد میں شاعری میں ملتے ہیں افسانے میں نہیں ملتے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اردو شعری اسلوب کے اعتبار سے اتنی معیار رسیدہ اور بالیدہ زبان ہے کہ شاعری کی سطح پر انحراف اور اجتہاد اتنا مشکل نہیں جتنا افسانے کی دنیا میں ہے، کیونکہ افسانے کی زبان ابھی تک شعر کے جادو سے نکلنے کے تجرباتی دور سے پوری طرح آگے نہیں بڑھی۔ تیسری بات یہ ہے کہ شاعری زمان و مکان سے نسبتاً آزاد ہوسکتی ہے جبکہ فکشن کتنا ہی تجریدی کیوں نہ ہو اس کو کہیں نہ کہیں زمین پر پیر ٹکانے ہی پڑتے ہیں اور کسی نہ کسی زمانے میں سانس لینی ہی پڑتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی نہ کسی کردار یا متکلم کی زبان کے وسیلے کے بغیر خواہ وہ خودکلامی کی زبان ہو یا خواب و بیداری کے درمیانی منطقے کا اظہار ہو یا بے تعلق یا انام متکلم کا بیان ہو، کہانی کو کہانی ہونے کے لیے سماجی و معاشرتی سہارا چاہیے ہی۔ کہانی زمان و مکان کے منطقی ربط و احساس سے لاکھ گریز کرے، ان سے کلیتاً ماورا نہیں ہوسکتی۔ شاعری کی بات دوسری ہے۔ شاعری یکسر ذہنی، ماورائی یا

مابعدالطبیعیاتی بھی ہوسکتی ہے لیکن افسانے میں مکمل طور پر ایسا ممکن نہیں۔ ان مجبوریوں کو نظر میں رکھیں تو ان افسانہ نگاروں کی ہمت کی داد دینی پڑتی ہے جو 55-1950 کے لگ بھگ افسانہ نگاری میں روایت سے انحراف کے سفر پر نکلے تھے، اور جنھوں نے انسان کے بنیادی مسائل کو لے کر اردو افسانے میں ایک آفاقی انسانی جہت کا اضافہ کیا۔

ان میں دو طرح کے لکھنے والے تھے۔ اول وہ جن کے یہاں نئے انسان کے نئے مسائل کا احساس تو تھا، لیکن بغاوت کی لے شدید نہ تھی۔ انھوں نے کہانی کے مزاج کو بدلا، لیکن اس کی ہیئتی منطقیت کو بدلنے کی زیادہ کوشش نہیں کی، نہ ہی شکست و ریخت کو ضروری سمجھا۔ اس عہد کے زیادہ تر افسانہ نگاروں مثلاً رام لعل، جوگندر پال، کلام حیدری، شرون کمار ورما، غیاث احمد گدّی، جیلانی بانو، اقبال مجید، اقبال متین، رتن سنگھ، ستیش بترا، قیصر تمکین، منیر احمد شیخ، واجدہ تبسم (مصنفہ شہر ممنوع)، غلام الثقلین، آمنہ ابوالحسن، امر سنگھ، عوض سعید کی کوششیں اسی ذیل میں آتی ہیں، اگرچہ ان میں سب کے یہاں ایک سا عالم نہیں۔ بعض کے یہاں تجربوں کی لے تیز ہے، بعض کے یہاں دھیمی۔ مثال کے طور پر جوگندر پال کی بعد کی کئی کہانیاں تجریدی انداز کی ہیں۔ اسی طرح رام لعل، کلام حیدری، غیاث احمد گدّی، اقبال مجید، شرون کمار ورما اور بعض دوسروں کے یہاں علامتی تمثیلی رنگ بھی مل جاتا ہے لیکن یہ ان کے افسانوں کا غالب رجحان نہیں۔ قاضی عبدالستار کے یہاں شکست و ریخت نام کی کوئی چیز نہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں پوری دلجمعی سے اتر پردیش کے جاگیردارانہ معاشرے کے زوال کی تصویر کشی کی ہے۔ وہ اپنے مکالموں میں جگہ جگہ اودھی کے رس اور لوچ سے بھی استفادہ کرتے ہیں، ان کا تخلیقی رویہ اور دردمندی پریم چند کی حقیقت نگاری کی نئی جہت ہے۔ ان لوگوں کے برعکس دوسرے گروہ میں ایسے لکھنے والے تھے جن میں بغاوت کی آگ تیز تھی۔ ان میں سے بعض 'غصہ ور نوجوانوں' کی ذیل میں آتے تھے، اور بعض کی ذہنی ساخت ایسی تھی کہ وہ کہانی کے روایتی ڈھانچے سے شدید طور پر

نا آسودہ تھے اور اس کی ہیئت کو یکسر بدل دینا چاہتے تھے۔ ان کا شعور و احساس اس نوعیت کا تھا کہ انھوں نے کہانی کے روایتی ڈھانچے کو از کار رفتہ اور فرسودہ پایا۔ چنانچہ انھوں نے اپنی داخلی آگ اور باغیانہ رویوں کا ساتھ دینے کے لیے سانچوں کے تجربے کیے اور اظہار و اسالیب کے نئے نئے وسیلوں کو اپنایا۔ ان میں انور سجاد، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، احمد ہمیش، دیویندر اسّر، خالدہ اصغر، کمار پاشی، انور عظیم اور بلراج کومل کے نام خصوصیت سے نمایاں تھے۔ اگرچہ ان سے پہلے بھی علامتی یا استعاراتی اظہار کی اکا دکا مثالیں موجود تھیں، لیکن افسانے میں علامتی، تجریدی اور تمثیلی رنگ کو ایک رجحان کی شکل ساتویں دہے میں ان ہی نوجوانوں نے دی۔

قطعِ نظر اس رجحان کے آزادی کے بعد اردو فکشن کی دنیا میں دو ایسے نام بھی ابھر چکے تھے جنھوں نے اپنی انفرادیت بتدریج سب سے الگ تسلیم کرالی، اور اپنے تخلیقی جوہر سے اس حد تک امتیازی حیثیت حاصل کرلی کہ دیکھتے ہی دیکھتے یہ دو نام ہندوستان اور پاکستان میں اردو فکشن کے معیار اور اعتبار کا درجہ حاصل کر گئے اور ایسا باغیانہ عناصر کے باوصف اور ان کے پہلو بہ پہلو ہوا۔ ان میں قرۃ العین حیدر آزادی سے پہلے لکھ رہی تھیں اور انتظار حسین نے بعد میں لکھنا شروع کیا، لیکن ان دونوں کی انفرادیت اپنی اپنی جگہ اس درجہ مکمل ہے کہ ان کا نام کسی دوسرے رجحان کی ذیل میں یا کسی گروہ کے ساتھ لینا نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ اور تو اور ان دونوں کا نام ایک ساتھ لینا بھی مناسب نہیں کیونکہ دونوں کے فنی امتیازات اور تخلیقی بصیرت بالکل الگ الگ ہے، اور یہ محض اتفاق ہے کہ دونوں کے فن کی پہچان تقسیم کے تہذیبی المیے سے پیدا ہونے والے مسائل کے ذریعہ ہوئی۔ دونوں کے یہاں نسلی اور لاشعوری اثرات کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔ لیکن دونوں کی افتادِ ذہنی، تخلیقی مزاج اور اظہار و اسلوب کے پیرایے بالکل الگ الگ ہیں۔ قرۃ العین حیدر صدیوں کے رشتوں، ماضی کی بازیافت اور وقت کے تسلسل کو گرفت میں لینے میں اپنی نظیر نہیں رکھتیں۔ انتظار حسین کا فن فضا آفرینی کا فن ہے۔ وہ ماضی کی روح اور انسانی وجود کے اس حصے کی تلاش میں

سرگرداں ہیں جو کٹ کر ماضی میں رہ گیا ہے، اور جس کے بغیر انسانی وجود مکمل نہیں۔ وہ کہانی کی Oral روایت کی بازیافت کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا کینوس بے حد وسیع ہے۔ وہ برصغیر کے مشترکہ کلچر، بھگتی تحریک، مغلوں اور سلاطین دہلی کے زمانے کی باطنیت سے بھی پہلے گپتاؤں اور بودھوں اور کوروؤں و پانڈوؤں اور آریوں کے تہذیبی ونسلی اختلاط اور شعوری و لاشعوری رشتوں کی تخلیقی بازیافت کے وسیلے سے زندگی کے المیے اور اس کے ازلی اور بنیادی سوالات کو اظہار کی زبان دیتی ہیں۔ وقت کا تصور، اس کی پراسراریت اور اس کا جبر ان کا مرکزی موضوع ہے۔ عہدِ وسطیٰ کی روح سے ہم کلامی کے لیے داستانوں کی زبان کے اجزا اور کلاسیکی ایرانی عنصر سے بھی انھوں نے کام لیا ہے اور قدیم کرداروں اور بے روح اشیا کو علامتوں کے طور پر بھی برتا ہے۔ داستانوں کا حکایتی عنصر اور اساطیر کی معنیاتی بازیافت انتظار حسین کے فن کا حصہ ہے۔ یہ ان کی تکنیک اور اسلوب میں گرم خون کی طرح جاری و ساری ہے اور ایک تمثیلی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ انتظار حسین اس کا رشتہ آج کے انسان کی آگہی آشنا بے بسی، ذہنی آوارگی اور باطنی خالی پن سے ملاتے ہیں۔ ان کے مکالماتی، فطری، سبک اور ہموار اسلوب میں کتھا یا حکایت کے کہے یا بولے جانے والے بے ساختہ آہنگ اور بہاؤ کی کیفیت ہے۔

آزادی کے بعد بیس پچیس برسوں کا زمانہ اردو افسانے میں عجیب دھماکوں اور بحثوں کا زمانہ رہا ہے۔ پریم چند کے آدرش وادی اور اخلاقی انسان کی روایت پہلے ہی رد ہو چکی تھی۔ اب کرشن چندر کا رومانی انقلابی انسان بھی پیچھے رہ گیا، منٹو رخصت ہو چکے تھے، بیدی کو پا لینا آسان نہ تھا، اس لیے کہ 'اپنے دکھ مجھے دے دو' اور 'ایک چادر میلی سی' جیسے فن پاروں کے ذریعے بیدی نے انسان کے زمانی اور لازمانی رشتوں میں جو ربط تلاش کیا تھا اور براہ راست و استعاراتی انداز بیان کا جو فطری استحلال کیا تھا اس پر وجد تو کیا جا سکتا تھا لیکن اس کے اسرار کی تہہ تک پہنچنا آسان نہ تھا۔ بیدی کی جمالیات آفاقی اور ہموار نوعیت کی تھی، زندگی کے چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ کی بظاہر

سیدھی لیکن بباطن گہری ترجمانی کی جمالیات، جبکہ منٹو کی جمالیات چیلنج کی باغیانہ جمالیات تھی، زندگی کے تاریک اور گھناونے پہلوؤں کی بے باک ترجمانی کی۔ نئی نسل بھی چونکہ نام نہاد اخلاقی ضابطوں سے باغیانہ گریز کی ترجمان تھی، نیز تنہائی کی دہشت زدہ اور حسن کی نئی جمالیات کی متلاشی تھی، اس لیے منٹو ہی اس کا نقطۂ آغاز ہوسکتا تھا۔ عجیب اتفاق ہے کہ جس طرح پریم چند کی کہانی 'کفن' ترقی پسندوں کا نشانِ راہ قرار پائی، اسی طرح منٹو کی 'بُو' اور 'پھندنے' جدید افسانے کا سنگ میل سمجھے گئے۔ یہ دوسری بات ہے کہ پریم چند نے 'کفن' میں سماجی حقیقت نگاری اور انسانی نفسیات کو جس عمدگی سے فن کے تقاضوں سے آمیز کیا تھا، بعد میں اس سے آگے بڑھنا تو کجا، اس معیار کو برقرار بھی نہ رکھا جاسکا، اور خارجی تقاضوں اور فارمولوں کے تحت اختیار کی ہوئی رومانیت و جذباتیت نے کہانی کو نقصان پہنچایا۔ اس کے برعکس یہ بھی صحیح ہے کہ نئی نسل نے پریم چند کی آدرش وادی ذہنیت کو کتنا ہی کیوں نہ رد کیا ہو، 'کفن' کو کبھی نہیں ٹھکرایا۔ البتہ باغیانہ لے اور روایتی سانچوں سے انحراف کے معاملے میں نئی نسل کا رشتہ 'کفن' کے پریم چند کی بہ نسبت 'بُو' یا 'پھندنے' کے منٹو سے زیادہ فطری تھا۔ نئی کہانی انحراف سے زیادہ اجتہاد اور انقطاع کے لمحوں کی پیداوار تھی۔ نئے افسانہ نگار فکر و احساس اور اظہار و اسلوب کے یکسر نئے مسائل سے دوچار تھے۔ ان کے دلوں میں ایک انجانا کرب، ایک عجیب خلش اور نئی آگ تھی جو ان کے پورے وجود کو جلائے دے رہی تھی۔ خوابوں کی شکست، سائنس کی تکنیکی جیت لیکن روحانی ہار، فرد کی بے بسی، وقت کی گزراں نوعیت لیکن تسلسل، وجودی ذمہ داری کی دہشت، باطن کے اسرار کے تجسس، انام رشتوں کی نوعیت کی پہچان، شخصیت کے زوال، اور آگہی کے آشوب سے بچنے کی جستجو، یہ اور ان سے ملتے جلتے عوامل نے افسانہ نگاروں سے جلاوطن، ہاؤسنگ سوسائٹی، سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات (قرۃ العین حیدر)، آخری آدمی، زرد کتا، کایا کلپ (انتظار حسین)، کمپوزیشن چار، وہ (بلراج مینرا)، رسائی، بازیافت (جوگندر پال)، ندی (عبداللہ حسین)، موم کی مریم (اسد محمد خاں)، مکھی (احمد ہمیش)، پرایا گھر

(جیلانی بانو)، پرندے کی کہانی، کونپل (انور سجاد)، آنگن، قبر (رام لعل)، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، رونے کی آواز، بدوشک کی موت، برف پر مکالمہ (سریندر پرکاش)، سواری، ایک بوند لہو کی (خالدہ اصغر)، مردہ گھر (دیویندر اسّر)، پرندہ پکڑنے والی گاڑی (غیاث احمد گدی)، کنواں (بلراج کومل)، صد سطری حکم نامہ (کمار پاشی)، تصویر بے مفہوم کی (راج ابے)، لمحے کی موت (غلام الثقلین)، جیسی بحث انگیز کہانیاں لکھوائیں جو ترقی پسند افسانے سے بالکل مختلف ہیں، اور جن کے بغیر پچھلے پچیس تیس برسوں کے افسانوی ادب کی پہچان ممکن نہیں۔ ان میں کئی جگہ شعور کی لیک الگ ہوگئی ہے۔ نہ زمان و مکان کا اگلا سا تصور ملتا ہے نہ کردار کا، نہ مکالمے کا اور نہ پیشکش کا، نہ وقت کا اور نہ بیان کے روایتی تسلسل کا۔ حسیت، تخلیقیت اور استعاریت و تجریدیت کے اعتبار سے ان کہانیوں میں روایت سے انحراف مکمل ہے، شعورِ حقیقت کے ادراک کا بھی اور پیرایۂ اظہار کا بھی۔ بعض کہانیاں علامتی ہیں بعض تجریدی، بعض تمثیلی، اور بعض فنطاسیہ معلوم ہوتی ہیں۔ بعض لکھنے والوں نے کہانی کے فرسودہ ڈھانچے سے نجات حاصل کرنے کے عمل کو اینٹی اسٹوری تک پہنچا دیا۔ انھوں نے ان کھردرے اور بھیانک بے نام حقائق اور تصورات کو بھی چھونے کی کوشش کی جو اس سے پہلے افسانے میں نہ تھے۔ ان افسانہ نگاروں کے سامنے غلط یا صحیح ایک تصور یہ بھی تھا کہ نئی کہانی سے کہانی پن کو ختم کر دینا چاہیے یا نئے اردو افسانے کا سفر مختصر افسانے کی موت سے شروع کرنا چاہیے۔ ان واہموں سے قطع نظر جو ہر بغاوت میں پائے جاتے ہیں، ان افسانہ نگاروں کی کوششوں سے اردو افسانہ ایک بالکل نئی معنوی دنیا میں داخل ہوا، ایک نیا داخلی اور روحانی منظرنامہ سامنے آیا اور پورے آدمی، اس کے دکھ درد، اس کی الجھنوں اور امنگوں، آرزوؤں، مایوسیوں اور اداسیوں کی عکاسی کی گئی۔ اگرچہ تجریدی کہانیاں کم لکھی گئیں اور علامتی، استعاراتی اور تمثیلی زیادہ، لیکن افسانوں میں قدرِ مشترک یہ ہے کہ زبان کے تخلیقی استعمال کے اعتبار سے کہانی کی زبان شاعری کی زبان سے قریب تر ہوگئی، یعنی علامت یا تمثیل کے ذریعے لفظوں کو ان کے مروجہ یا

عام معنی سے ہٹے ہوئے گہرے معنی میں استعمال کرنے یا استعارے، کنایے اور رمز و اشارے کے وسائل سے کام لینے کی روش عام ہوگئی۔ چنانچہ اظہاری سطح پر استعاریت اور علامتیت اور ظاہری ساخت (Surface Structure) کے نیچے داخلی ساخت (Deep Structure) کی معنیاتی موجودگی، نئی حسیت اور نئے افسانے کی پہچان قرار پائے۔

نئے افسانے کی موجودہ صورتِ حال یہ ہے کہ آٹھویں دہے میں نئے لکھنے والوں کی ایک پوری کھیپ سامنے آچکی ہے۔ احمد یوسف، مسعود اشعر، قمر احسن، شوکت حیات، ظفر اوگانوی، حسین الحق، رشید امجد، صغرا مہدی، رضوان احمد، علی باقر، حمید سہروردی، سلام بن رزاق، کنور سین، سائرہ ہاشمی، انور قمر، علی امام، شفق، انور خاں، فیاض رفعت، اکرام باگ، بشیر باگ، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، شفیع جاوید، انیس رفیع، ساجد رشید، محمد منشا یاد، مرزا حامد بیگ، طاہرہ نقوی اور کئی دوسرے۔ ان میں سے بعض نام زیادہ نمایاں ہیں، بعض کم۔ بعض کے مجموعے سامنے آچکے ہیں، بعض کے نہیں۔ بعض تخلیقی توانائی سے متصف ہیں بعض عاری۔ بعض استعاراتی کہانی کے فن کو سمجھتے ہیں بعض نہیں۔ بعض کے یہاں جزوی تبدیلیاں نظر آتی ہیں، بعض کے یہاں کچھ بھی نہیں، بعض تخلیق کے خارجی اور داخلی رشتوں میں ہم آہنگی اور نئے انسان کے شخصی اور سماجی مسائل کے تئیں بیدار ذہنی کے دعوے دار ہیں، بعض نسبتاً خاموش ہیں۔ لیکن بنیادی طور پر یہ تمام لکھنے والے ایک بجھے ہوئے الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں، بغاوت کی آگ ٹھنڈی پڑ چکی ہے۔ ان کے یہاں روایت سے انحراف کا مسئلہ اتنی باغیانہ شدت لیے ہوئے نہیں، جیسا کہ پندرہ بیس برس پہلے تھا۔ اس لیے ان سے کسی بڑی جست کی توقع بھی نہیں کی جاسکتی۔ یوں بھی ہر نئی نسل پچھلی نسل سے انحراف کرتی ہے اور اس سے پہلے کے ادب کی بازیافت کرتی ہے۔ پس چونکہ پچھلی نسل شدید طور پر باغیانہ تھی، اس لیے ممکن ہے کہ جدید تر نسل کا انحراف کسی نہ کسی اعتدال کی تلاش میں ہوگا، اور یہ فطری بھی ہے لیکن اس وقت جو بات تشویش ناک ہے، وہ اوسط درجے کی ذہنیت (Mediocrity) کی یلغار ہے، جس کے باعث علامتی اور تمثیلی

کہانی کے مقلدین کی تعداد اتنی بڑھ گئی ہے کہ ان کے ہاتھوں اس کہانی کے مستقبل کو شدید خطرہ درپیش ہے۔ اب علامتی تمثیلی کہانی بھی ایک فیشن اور فارمولا بن گئی ہے اور بہت سے نئے لکھنے والوں نے اسے رواجاً اختیار کر رکھا ہے۔ اس سے اس رجحان کے بنیادگذاروں کی تخلیقیت اور نئی کہانی دونوں کو نقصان پہنچا ہے۔

نئے افسانہ نگار بعض غلط فہمیوں کا شکار ہیں، اور غلط فہمیوں کا ازالہ بے حد ضروری ہے۔ سب سے پہلے تو یہی بات غلط ہے کہ نئے افسانے کا سفر مختصر افسانے کی موت سے شروع ہونا چاہیے۔ یہاں مختصر افسانے سے عموماً غلط معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ ہمارے افسانہ نگار یہ بھول جاتے ہیں کہ مختصر افسانے میں ان کا انحراف کس چیز سے تھا، ترقی پسندی کی خطیبانہ رومانیت، جذباتیت اور فارمولا زدہ کہانی سے، ٹائپ کی سطحیت سے، اخلاقی آدرشوں کے کھوکھلے پن سے، نظریہ بازوں کی اشتہاریت سے، اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری، سطحی اور یک طرفہ ترجمانی سے، یا اجتماعی لاشعور کے نہاں خانوں میں پڑی بھولی بسری کتھا اور کہانی کی روایت سے بھی، جو انسان کے صدیوں کے تجربوں اور ان سے حاصل ہونے والی دانش کا نچوڑ پیش کرتی ہے، انسان کی ازلی اور ابدی الجھنوں کو آئینہ دکھاتی ہے اور اس کی فطرت کے بھیدوں کو فاش کرتی ہے۔ یہ یاد رہنا چاہیے کہ ادب میں کتنی اور کیسی ہی تبدیلیاں کیوں نہ آئیں، ادب کا گہرا رشتہ ہمارے اجتماعی لاشعور کے صدیوں پرانے تقاضوں، نسلی اثرات اور تہذیبی مزاج و افتادِ طبع سے ضرور رہے گا۔ چنانچہ ایک ایسے معاشرے میں جو پنچ تنتر اور کتھا سرت ساگر کی دھرتی سے تعلق رکھتا ہو اور جس کی ذہنی تشکیل میں الف لیلیٰ، طلسم ہوش ربا اور حکایات گلستاں کا حصہ بھی رہا ہو، نیز جو زمانۂ قدیم سے قصے، کہانی، حکایت اور داستان کا رسیا رہا ہو اور جس میں کہانی کی روایت کتھا اور حکایت سے جڑی ہوئی ہو، اس میں کہانی کتنی ہی نئی کیوں نہ ہو جائے، وہ کہانی پن سے کلیتاً دامن کیسے چھڑا سکتی ہے۔ ایسا کرنے سے خدشہ ہے کہ خود کہانی کو نقصان پہنچے گا۔ چنانچہ اردو میں اس وقت یہی ہو رہا ہے۔ بلاشبہ شاعری میں جب مذاق بدلے گا تو ذوق کی تربیت کا

تقاضا کیا جائے گا، لیکن کہانی میں اظہار کے مسائل خواہ علامتی ہوں یا استعاراتی، کہانی کا کہانی کے طور پر پڑھا جاسکنا بنیادی بات ہے۔ مثال کے طور پر اس دور کی کسی اہم کہانی کو لیجیے جس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے خواہ وہ قرۃ العین حیدر کی 'ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی' ہو یا انتظار حسین کی 'کایا کلپ'، میرا کی 'وہ' سریندر پرکاش کی 'بدو شک کی موت'، انور سجاد کی 'کونپل'، جوگندر پال کی 'رسائی'، خالدہ اصغر کی 'سواری' یا بلراج کومل کی 'کنواں' تو ایسی تمام کہانیوں میں یہ خوبی ملے گی کہ یہ علامتی و تمثیلی کہانی کے اعلیٰ صنفی تقاضوں کو بھی پورا کرتی ہیں اور ان میں اپنی صنف بیانیہ کی پہچان بھی ہے۔ ان کہانیوں کو، قطع نظر ان کے استعاراتی یا تمثیلی نظام یا تخلیقی معنویت کے، ایک عام کہانی کے طور پر بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ لیکن کتنی نئی کہانیاں اس معیار پر پوری اترتی ہیں۔ میرے نزدیک کہانی سے کہانی پن کا اخراج غیرافسانوی عمل ہے اور اس کی مذمت کرنی چاہیے۔ البتہ کہانی سے غیرضروری رومانیت، جذباتیت یا فارمولا اندیشی کا اخراج تخلیقی عمل کا لازمہ ہے۔ کتنے نئے افسانہ نگار یہ سوچتے ہیں کہ بحیثیت کہانی کار کے ان کی اصل ذمہ داری کیا ہے۔ علامت یا تمثیل ذرائع ہیں احساس حقیقت کے اظہار کے، یہ فن کی ایک سطح ہیں کل فن نہیں۔ اگر تجربے کی شدت یا احساس کی پیچیدگی اس کا تقاضا کرتی ہے کہ اظہار علامتی و تجریدی ہو، یعنی اس کے بغیر بات کہنی ممکن ہی نہیں، جیسا چھٹے و ساتویں دہے کے بعض افسانہ نگاروں کے یہاں تھا، نیز جو ان کی طرح استعاراتی و علامتی اظہار پر قادر بھی ہوں، تو فبہا، ورنہ کیا ضروری ہے کہ ہر کس و ناکس علامتی تمثیلی انداز میں کہانی لکھے۔ موضوع یا احساس کی بنا پر یا سوچنے کے رویے کے تقاضے کے طور پر یعنی اگر تخلیقی جواز ہو تو علامتی پیرایۂ بیان ناگزیر تسلیم کیا جاسکتا ہے، ورنہ اگر ہر بوالہوس حسن پرستی شعار کرنے لگے تو آبروے شیوۂ اہلِ نظر کا جاتے رہنا سامنے کی بات ہے۔ چنانچہ ہر افسانہ نگار کو بغیر کسی تجرباتی یا تخلیقی جواز کے علامتی انداز اختیار کرنا نئے افسانے کے حق میں مضر ثابت ہورہا ہے۔ یہ بھی خاطر نشاں رہنا چاہیے کہ صرف شدید طور پر تخلیقی تناؤ (Tension) میں جکڑا ہوا ذہن ہی استعاراتی و تمثیلی

وسائل کو فنی اعتبار سے اطمینان بخش طریقے پر برت سکتا ہے، ورنہ کہانی الفاظ کا گورکھ دھندا ہو کر رہ جاتی ہے، اور اپنا منہ چڑانے لگتی ہے۔ مختلف الجہات استعاروں کے ذریعے یا علامتی و تمثیلی پیرایے میں محسوسات یا تجریدات کو اس طرح بیان کرنا کہ کہانی کا حق بھی ادا ہو جائے اور استعاراتی معنویت بھی ابھر آئے، ہر لکھنے والے کے بس کی بات نہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ نیا افسانہ لکھنا نہایت آسان ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ لکھنا شعر کہنے سے زیادہ مشکل ہے۔ ان دنوں اس بات سے تکلیف ہوتی ہے کہ مقلدین کی بھیڑ میں ان لوگوں کی آواز بھی کھو سی گئی ہے جنھوں نے اردو افسانے کو نئے تجربوں کی تازگی دی تھی اور اسے نئی منزلوں کی طرف بڑھایا تھا۔ موجودہ حالات میں اس بات پر ضرور غور کر لینا چاہیے کہ اگر نئی کہانی کہانی نہیں ہے تو پھر یہ کیا ہے؟ بعض حضرات تو اس کا کوئی دوسرا 'اچھا سا' نام ڈھونڈتے پھرتے ہیں کیونکہ ایسی ناپختہ تحریروں کو نہ کہانی کہا جا سکتا ہے نہ انشائیہ، اگرچہ ایسے افسانوں میں جو کوشش ملتی ہے، وہ انشا پردازی ہی کی ذیل میں آتی ہے۔ دراصل تقلید کے جوش میں یاروں نے بستیاں بہت دور بسا لی ہیں اور کہانی کے بنیادی تقاضوں ہی کو فراموش کر دیا ہے یا پیرایۂ اظہار یا وسیلۂ بیان ہی کو مقصود بالذات سمجھ لیا ہے۔ اردو افسانے میں اس وقت زیادہ تعداد ایسے لکھنے والوں کی ہے، جن کے فکر و احساس میں چونکہ تازگی کی آگ نہیں، اس لیے ان کے پاس نئے تجربوں کے فنی ادراک پر قادر تازہ کار نظر بھی نہیں۔ استعاراتی یا علامتی اظہار لفظوں، علامتوں، یا مجردات کا ڈھیر لگانے کا نام نہیں، نہ ہی یہ صنعتِ اہمال میں لفظوں کے بے ہنگم استعمال کا نام ہے۔ ایسی تحریروں کو نہ افسانہ کہا جا سکتا ہے نہ انشائیہ نہ کچھ اور۔ ایسی تحریروں کو کوئی ادبی درجہ دینا بھی شاید ادبی دیانت داری کے خلاف ہوگا۔ ان حضرات سے درخواست کرنی چاہیے کہ وہ علامتی و تمثیلی طریقۂ اظہار اختیار کرنے کے بجائے سیدھی سادی واقعہ نگاری کی کہانی لکھیں، کیونکہ علامتی یا تمثیلی کہانی ہی تو کل کہانی نہیں۔ سیدھی سادی کہانی کی گنجائش بہر حال ہمیشہ رہے گی، کیونکہ یہ زندگی اور انسانی فطرت کے ایک بنیادی تقاضے کو پورا

کرتی ہے، اور اس کی ضرورت ہمیشہ محسوس کی جاتی رہے گی۔ علامتی، استعاراتی کہانی صرف ان فنکاروں کے لیے ہے جن کے تجربات یا حسی رویے بالواسطہ (Oblique) یا استعاراتی پیرایۂ بیان کا تقاضا کرتے ہوں یا جن کے پاس کہنے کو کچھ ایسی بات ہو جو بیانیہ کے کسی دوسرے انداز میں نہ کہی جا سکتی ہو، ورنہ دوسروں کے لیے واقعاتی بیانیہ (Narrative) کی وسیع دنیا ہے جس کو نظرانداز کرنے سے کہانی کو بھی اور زبان کو بھی نقصان پہنچنے کا احتمال ہے۔

(1980)

نیا افسانہ:
علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر

(انتظار حسین، محمد منشا یاد اور سلام بن رزاق کے خصوصی حوالے سے)

نیا افسانہ جس کی ابتدا اردو میں 60-1955 کے لگ بھگ ہوئی تھی، خیر سے اب اپنی جوانی کی منزل میں قدم رکھ رہا ہے۔ 1980 میں میں نے اپنے مضمون 'اردو افسانہ : روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحۂ فکریہ' میں بالخصوص اس طرف توجہ دلائی تھی کہ نئے افسانے نے بغاوت کی جو آگ روشن کی تھی، تقریباً چوتھائی صدی کے سفر کے بعد اب وہ آگ ٹھنڈی پڑنے لگی ہے اور نیا افسانہ ایک ایسے دوراہے پر آ گیا ہے، جہاں نئے سوال پیدا ہونے لگے ہیں کہ اب اس کا سفر کس سمت میں ہوگا۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ نئی کہانی انحراف سے زیادہ اجتہاد اور انقطاع کے لمحوں کی پیداوار تھی۔ نئے افسانہ نگار فکر و احساس اور اظہار و اسلوب کے یکسر نئے مسائل سے دوچار تھے۔ ان کے دلوں میں ایک انجانا کرب اور نئی آگ تھی، جس کی وجہ سے نئے افسانے کا آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلنے لگا تھا۔ اردو میں پریم چند سے لے کر منٹو اور پھر بیدی تک حقیقت نگاری میں کچھ ایسی سطحیں تھیں، جن سے علامتی مفاہیم کا اکھوا پھوٹ سکتا تھا، لیکن باقاعدہ علامتی کہانی کا آغاز 60-1955 کے لگ بھگ پاکستان میں انتظار حسین اور انور سجاد اور ہندوستان میں بلراج مین را اور سریندر پرکاش کی نسل سے ہوا، ان کے ساتھ ساتھ دوسرے افسانہ نگار اٹھے اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو افسانے کے زمین و آسماں بدل گئے۔ نئی کہانی کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدلتا ہوا تصور تھا، یعنی

حقیقت صرف وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو اسما و اشکال کی دنیا سے پرے حواس سے اوجھل رہتی ہے اور جسے لفظ کو محض نشان کے طور پر استعمال کرنے سے نہیں بلکہ لفظ کو استعارے اور علامت کے طور پر استعمال کرنے سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ نیز یہ کہ کہانی صرف شعوری یا منطقی رشتوں کا نام نہیں، اس میں لاشعور کی کارفرمائیوں کا بھی عمل دخل ہے۔ چنانچہ وقت کے منطقی رشتے اور زمان و مکاں کی تعبیریں مسترد قرار پائیں اور وقت کا تصور ایک تسلسل کے طور پر در آیا۔ تخلیقی رویے کی اس بنیادی تبدیلی کے ساتھ ساتھ پچھلے دور کی سطحی رومانیت، کھوکھلی جذباتیت، اشتہاریت، برہنہ مقصدیت اور خارجیت سب زد میں آئے اور ان پر خطِ تنسیخ کھنچ گیا۔ نئی کہانی نے اپنی سب سے بنیادی پہچان تصورِ حقیقت اور اظہار کے پیرایوں میں تبدیلی سے کرائی۔ یعنی لفظ نرے لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے، جن کے مفاہیم کو منطقی طور پر PARAPHRASE کرنا ممکن نہیں۔ فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن میں اس کی UNIQUENESS، چھوٹے چھوٹے دُکھ سُکھ اور بنیادی صداقتیں، یعنی زندگی کی نوعیت اور ماہیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، جنس کی سچائی، عرفانِ ذات کی دہشت نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔ کہانی کی قدر شناسی کی سطح پر بڑی تبدیلی یہ آئی کہ موضوع سے چونکہ ادب کی تشکیل نہیں ہوتی، اس لیے موضوع اور اظہاری پیکر سے مل کر جو تخلیقی وحدت وجود میں آتی ہے، وہ افسانہ ہے۔ یوں ہندوستان اور پاکستان کے نوجوان باغی افسانہ نگاروں نے نئی فنی بلندیاں سر کیں اور بہت سے ایسے افسانے لکھے جو عہد جدید کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ ناموں کے دُہرانے سے کچھ حاصل نہیں ہے کیونکہ ایسے افسانوں پر بہت گفتگو ہو چکی ہے۔ لیکن پچھلے چند برسوں سے جو مسئلہ پریشانی کا باعث ہے، وہ یہ ہے کہ 1970 کے بعد نئی کہانی کا جو منظرنامہ مرتب ہو رہا ہے اس میں بعض چیزیں صاف نہیں ہیں۔ نئی نسل کچھ تو تقلید کے چکر میں پڑ کر ادبِ لطیف اور انشائیے کو افسانہ سمجھ بیٹھی ہے، اور کچھ دو راہے

پر ''ڈھکی ہوئی ہے'' اور نہیں معلوم کہ کدھر جائے۔ افسوس کی بات ہے کہ نئی تنقید کو بھی اس بارے میں جو فرض ادا کرنا چاہیے، وہ ابھی اس سے عہدہ برا نہیں ہو پائی۔

میں نے اپنے مذکورہ مضمون میں آواز اٹھائی تھی کہ علامتی کہانی ہر فنکار کی کہانی نہیں ہے۔ ضروری نہیں کہ نئی کہانی میں بھیڑ چال شروع ہو جائے اور ہر شخص علامتی، تمثیلی کہانی لکھنے لگے۔ میں نے سوال اٹھایا تھا کہ ''نئے افسانے میں نئے افسانہ نگار کی اصل بغاوت کس سے تھی، خطیبانہ رومانیت، جذباتیت اور فارمولازدہ کہانی سے، سیاہ اور سفید کی سطحیت سے، متوسط طبقے کی کھوکھلی اخلاقیات سے، نظریہ بازوں کی اشتہاریت سے، اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری، سطحی، اور یک طرفہ ترجمانی سے، یا اجتماعی لاشعور کے نہاں خانوں میں پڑی بھولی بسری کتھا اور کہانی کی روایت سے بھی، جو انسانی زندگی کے صدیوں کے ارتقائی تجربوں کو پیش کرتی ہے اور فطرت کے بھیدوں کو فاش کرتی ہے؟'' میرا معروضہ یہ تھا کہ وہ افسانہ نگار جن کے تجربے کی شدت یا احساس و شعور کی پیچیدگی اس کا تقاضا کرتی ہے وہ تو علامتی کہانی لکھیں گے ہی، ورنہ کیا ضرور ہے کہ وہ افسانہ نگار بھی جو سیدھی سادی کہانی لکھنے پر بھی قادر نہیں، وہ بھی علامتی کہانی کے چکر میں ایسی تحریروں کے انبار لگا دیں، جو کھینچ تان کر بھی نہ کہانی کہی جا سکتی ہیں اور نہ انشائیہ نہ کچھ اور۔ پچھلے دس بارہ برسوں میں علامتی کہانی کے نام پر اس طرح کی بے مزہ تحریریں اتنی بڑی تعداد میں شائع ہوئی ہیں کہ مقلدین کی اس یلغار سے نئی کہانی کا مستقبل خطرے میں پڑ گیا ہے۔

(2)

راقم الحروف کی آواز صدا بصحرا ثابت نہیں ہوئی اور اس پر بہت ہائے توبہ مچی۔ زیادہ تر رونا دھونا اس بات کا ہوا کہ گوپی چند نارنگ علامتی کہانی کی مخالفت کر رہا ہے اور اردو کہانی کو پرانی ڈگر پر لے جانا چاہتا ہے۔ حالانکہ یہ بات میرے معروضات کے بالکل برعکس تھی۔ اس سلسلے میں ایک بحث ہندوستان کے رسالہ ''آہنگ'' میں چلی۔ اسی نوعیت کا مضمون پاکستان میں انیس ناگی نے رسالہ ''معاصر'' (شمارہ 2، سال 1983)

میں لکھا۔ دونوں جگہ لکھنے والوں کے غیر ادبی تعصبات ان کی تحریروں میں در آئے۔ پیشتر اس کے کہ ان آرا سے بحث کی جائے اور اس بات کو جانچا جائے کہ کیا نئی کہانی کا کوئی رشتہ کتھا کہانی کی پرانی روایت سے ملتا ہے اور کیا کتھا کہانی کے علامتی تمثیلی عنصر سے نئے مفاہیم کے لیے استفادہ کیا جاسکتا ہے، نیز کیا حقیقت نگاری کی چھوڑی ہوئی راہ کو بھی نئے لطف و اثر کے ساتھ اپنایا جاسکتا ہے، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان چار پانچ برسوں میں نئے افسانے کے حوالے سے جو کتابیں یا خاص خاص مضامین سامنے آئے ہیں، ان کو نظر میں رکھا جائے۔ یہ حقیقت ہے کہ پچھلے چار پانچ برسوں میں دونوں ملکوں میں اردو افسانے پر خصوصی توجہ کی گئی ہے اور کئی کتابیں شائع ہوئی ہیں۔ رسالوں کے افسانہ نمبروں کا تو کوئی ٹھکانا ہی نہیں۔ ہندوستان سے راقم الحروف کی مرتبہ 'اردو افسانہ: روایت اور مسائل' (1981)، شمس الرحمٰن فاروقی کی 'افسانے کی حمایت میں' (1982)، مہدی جعفر کی 'نئے افسانے کا سلسلۂ عمل' (1981) اور ڈاکٹر صادق کی 'ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ' (1982) شائع ہوئیں۔ پاکستان میں فرمان فتح پوری نے 'اردو افسانہ اور افسانہ نگار' (1982)، مرزا حامد بیگ نے 'افسانے کا منظر نامہ' (1982)، مرزا حامد بیگ اور احمد جاوید نے 'تیسری دنیا کا افسانہ' (1982) اور شہزاد منظر نے 'جدید اردو افسانہ' (1982) شائع کی ہیں۔ حال ہی میں مشی گن یونیورسٹی سے JOURNAL OF SOUTH ASIAN LITERATURE کا نہایت وقیع انتظار حسین نمبر شائع ہوا ہے (1983)۔ وارث علوی کے مضامین جواز اور اظہار میں فکشن پر شائع ہوتے رہے ہیں۔ اسی طرح اوراق کے ایک حالیہ شمارے (مارچ اپریل 1984) میں ایک بحث شائع ہوئی ہے ''علامتی افسانہ، ایک منفی رجحان'' محرک ہیں ڈاکٹر جمیل جالبی، اور بحث میں حصہ لیا ہے پروفیسر ممتاز حسین، انتظار حسین، ڈاکٹر انور سدید، خالدہ حسین، اے خیام اور زاہدہ حنا نے۔ بیشتر شرکا نے علامتی کہانی کے حق میں رائے دی ہے اور تجربے کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ قطع نظر اس بحث سے زیرِ نظر مضمون میں ہمارا مسئلہ وہ کشمکش ہے جو علامتی کہانی اور تمثیلی کہانی میں جاری ہے۔

جناب وارث علوی نے اس کشمکش اور الجھن کا خصوصی طور پر ذکر کیا ہے جس کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ اس بارے میں وارث علوی کا کہنا ہے کہ 'تمثیلی کہانی، افسانہ نگاری کا اسفل طریقہ ہے اور اس کو رد ہونا چاہیے'۔ یہ سلسلہ انھوں نے پچھلے کئی برسوں سے شروع کر رکھا ہے اور اس سے بڑا کنفیوژن پیدا ہو رہا ہے۔ اپنے مضمون ''تین نئے افسانہ نگار: انور خاں، سلام بن رزاق اور الیاس احمد گدی'' (مطبوعہ جواز، جنوری۔مئی 1983) میں ایک بات جو انھوں نے بار بار کہی ہے وہ علامت اور تمثیل کے رشتے کے بارے میں ہے۔ یہ تعریف عہد وسطیٰ کے ادب تک تو ٹھیک ہے، لیکن آج کے افسانے پر اس کی تطبیق کی جائے تو کئی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ ان کے بعض بیانات دیکھیے:

> ''سوائے دو تین افسانوں کے سب تمثیلی اور استعاراتی ہیں جو جدید افسانے کا مروجہ طریقہ کار ہے... تمثیلی افسانے کو میں علامتی افسانہ اس لیے نہیں کہوں گا کہ جسے وہ علامتی افسانہ سمجھ رہے ہیں وہ خشک ریت کا ایسا سراب ہے جس میں ان کا تخلیقی سوتہ دن بہ دن سوکھتا چلا جا رہا ہے''۔ (ص 28)

> ''سلام جانتے ہیں کہ تمثیل لکھ رہے ہیں۔ انھیں یہ بھی احساس ہے کہ تمثیل کو صاف ستھرے حقیقت پسندانہ اسلوب میں بیان کرنا چاہیے تاکہ اسے فنتاسی، انشائیہ اور ادب لطیف کے ناپسندیدہ اثرات سے محفوظ رکھ سکیں... اس حد کے بعد ہی صحیح معنی میں علامتی افسانے کی کائنات شروع ہوتی ہے۔ اردو کا کوئی افسانہ نگار اس لکشمن ریکھا کو پار نہیں کر سکا۔ دو چار کہانیاں ایسی مل جائیں گی جو علامتی کہی جا سکتی ہیں، باقی سب تمثیل کے دائرے ہی میں حرکت کرتی ہیں جو فن کاری کا اسفل طریقہ کار ہے کیونکہ اس میں تخیل، مشابہت اور مثال کی دریافت اور اس کے بیان کی سطح سے بلند نہیں ہو جاتا۔ جبکہ حقیقت پسند اور علامتی افسانہ میں وہ ایک ایسی حقیقت کی تخلیق پر قادر ہوتا ہے جس کی آگہی کسی اور علم کے ذریعے ممکن نہیں''۔ (ص 29-28)

وارث علوی کے اس طرح کے بیانات ان کے مغربی ادب اور مغربی علامت پسندی سے مرعوب ہونے کی چغلی کھاتے ہیں۔ اگر وہ اپنے ثقافتی ورثے، اجتماعی لاشعور اور اپنے ادبی سرمایے کی روایت کو نظر میں رکھتے تو تمثیل کو اس طرح رد نہ

کرتے۔ ان کے ایسے بیانات کی تان اس پر ٹوٹتی ہے:

> ''فن کار جب حقیقت نگاری اور علامت نگاری دونوں پر قادر نہیں ہوتا تو تمثیل، داستان، کتھا، حکایت اور پریوں کی کہانی کا آسان راستہ تلاش کرتا ہے۔ یہاں تخیّل، فنتاسی میں تحلیل ہوجاتا ہے۔ آرٹ کا ڈسپلن اور سوفسطائیت ازکار رفتہ وسائلِ اظہار کی PRIMITIVE سادگی اور سادہ لوحی پر قربان کردی جاتی ہے۔ جدید اردو افسانہ کا یہی المیہ ہے''۔ (ص 33)

وارث علوی کو شاید یہ معلوم نہیں کہ PRIMITVE کہانیاں صرف سادگی اور سادہ لوحی کا اظہار نہیں۔ ان میں بھی انسانی تجربے کی صدیاں سمٹی ہوئی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہم REALISM کے چکر میں پڑکر ان میں پوشیدہ معنیاتی خزانوں کو دیکھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت سے محروم ہوچکے ہیں۔

جہاں تک نئے افسانے کو انشائیہ اور ادبِ لطیف کے ناپسندیدہ اثرات سے محفوظ رکھنے کا سوال ہے تو ظاہر ہے کہ وارث علوی وہی بات کہہ رہے ہیں جو میں بار بار کہتا آیا ہوں، لیکن انھوں نے تمثیل، علامت، کتھا، اور حکایت میں جو گھپلا کیا ہے وہ یقیناً نئے افسانہ نگار کے لیے الجھن کا باعث ہوگا۔ اس سے ملتی جلتی بات باقر مہدی بھی کہہ چکے ہیں۔ ان کا بیان ہے:

> ''نئے افسانے کا مقابلہ ترقی پسند افسانے سے نہیں ہے، بلکہ داستانوی کہانی سے ہے جس کے نمائندے انتظار حسین ہیں''۔

صاف ظاہر ہے کہ باقر مہدی داستانوی کہانی کو نئی علامتی کہانی سے الگ کوئی چیز سمجھ رہے ہیں۔ یہی معاملہ بھائی وارث علوی کا بھی ہے ورنہ وہ ''تمثیل، داستان، کتھا، حکایت اور پریوں کی کہانی'' کو ایک ساتھ بریکٹ نہ کرتے، اور ان سب پیرایوں کو حقیقت نگاری اور علامت نگاری دونوں سے فروتر قرار نہ دیتے۔ پیشتر اس کے کہ مندرجہ بالا مقدمات پر تنقیحات قائم کی جائیں، اتنی بات تو واضح ہے ہی کہ ان حضرات کے نزدیک نئے افسانے میں تین دھارے بہ یک وقت رواں ہیں یعنی علامت نگاری کا افسانہ، حقیقت نگاری کا افسانہ اور داستانوی افسانہ (جس کو وارث علوی نے تمثیل،

کتھا اور حکایت سے ملا دیا ہے) مزے کی بات ہے کہ وارث علوی باوصف اپنی شدید باغیانہ روش کے حقیقت نگاری کے افسانے کو علاوہ علامت نگاری کے دوسرے تمام افسانوی اسالیب پر ترجیح دے رہے ہیں، جن میں MYTHS اور LEGENDS بھی ہیں اور تمثیلی داستانیں اور حکایتیں بھی۔ اس فریم ورک سے فکشن کا جو نظریہ سامنے آتا ہے، اس کی صحت یا عدمِ صحت کا اندازہ لگانے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ اس کا جو اطلاق وارث علوی نے افسانوں پر کیا ہے، اس سے کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں اور نیز یہ کہ تمثیل اور علامت میں، جس طرح کہ وہ نئے افسانے میں برتی جارہی ہیں، کیا واقعی وہ فرق موجود ہے جس پر وارث علوی اتنا زور صرف کر رہے ہیں۔ سب سے پہلے ALLEGORY کی یہ تعریف ملاحظہ فرمائیے:

> A METHOD OF REPRESENTATION IN WHICH A PERSON, ABSTRACT IDEA, OR EVENT STANDS FOR ITSELF AND FOR SOMETHING ELSE. ALLEGORY MAY BE DEFINED AS EXTENDED METAPHOR. THE TERM IS OFTEN APPLIED TO A WORK OF FICTION IN WHICH THE AUTHOR INTENDS CHARACTERS AND THEIR ACTION TO BE UNDERSTOOD IN TERMS OTHER THAN THEIR SURFACE APPEARANCES AND MEANINGS. THE MOST FAMOUS AND THE MOST OBVIOUS OF SUCH TWO-LEVEL NARRATIVES IN ENGLISH IS BUNYAN'S PILGRIMS PROGRESS. IN SPENSER'S FAERIE QUEENE, FIGURES ARE ACTUAL CHARACTERS AND ALSO ABSTRACT QUALITIES. PARTS OF DANTE'S DIVINE COMEDY AND TENNYSON'S IDYLLS OF THE KING ARE ALSO ALLEGORICAL.
>
> (HARRY SHAW)

اس سے واضح ہے کہ تمثیل میں معنی کا دوہرا عمل کارفرما رہتا ہے اور کوئی شخص، شے یا واقعہ اپنا وضعی مفہوم بھی رکھتا ہے اور SUBSURFACE یا EXTENDED غیر وضعی معنی بھی دیتا ہے۔ تمثیل ازکار رفتہ نہیں، اس کا وہ تصور ازکار رفتہ ہے جس میں مجرد تصورات یعنی نیکی، بدی، خوف، ڈر، وہم، جفا، وفا کو شخصیایا جاتا تھا۔ ایسا قدیم زمانے میں اخلاقی اور روحانی مقاصد کے لیے تھا۔ لیکن ضروری نہیں کہ تمثیل صرف انھیں مقاصد کے لیے استعمال ہو۔ ROGER FOWLER نے بھی تمثیل کو EXTENDED METAPHOR کہا ہے۔ وہ ORWELL کے 1984 کو تمثیل کی بہترین مثال کہتا ہے۔ FOWLER نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ نئی تنقید اگرچہ تمثیل کے تیئں مخاصمانہ رویہ رکھتی ہے (جس کی تقلید اردو میں وارث علوی کرتے نظر آتے ہیں) تاہم تمثیل اور علامت میں عملی سطح پر فرق کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ FOWLER کے الفاظ میں:

> THE COMMON DISTINCTION BETWEEN ALLEGORY AND SYMBOLISM FALSIFIES THE FACTS OF LITERARY EXPERIENCE ... THE CLEAR-CUT DISTINCTION BETWEEN 'THE MUSIC OF IDEAS' (RICHARDS ON ELIOT) AND THE 'DARK CONCEIT' OF ALLEGORY IS HARDER TO MAKE IN PRACTICE THAN IN THEORY : YEAT'S A VISION SYSTEMITISES AND EXPOUNDS THE MYSTERY OF HIS SYMBOLS MUCH AS SPENSER DID IN THE FAERIE QUEENE. CLEANTH BROOKS IN THE WELL WROUGHT URN (1947) ALLEGORISES ALL THE POEMS HE EXPLICATES, SO THAT THEY BECOME 'PARABLES ABOUT THE NATURE OF POETRY' AND NORTHROP FRYE IN THE ANATOMY OF CRITICISM (1957) SUMMED UP THIS TENDENCY BY POINTING

OUT THAT ALL ANALYSIS WAS COVERT ALLEGORIZING.

LEWIS کی یہ رائے بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ تمثیل میں ضروری نہیں کہ اشیائے ظاہری و معنوی میں ایک اور ایک کی نسبت ہو۔ بالعموم سمجھا یہ جاتا ہے کہ تمثیل میں ذہنی تجریدات مثلاً نیکی، بدی، خوف، محبت کو ٹھوس جسم مہیا کیا جاتا ہے اور ایک اور ایک کی معنوی نسبت پیدا ہوتی ہے لیکن لازمی نہیں۔ SYLVAN BARNET بھی اسی نتیجے پر پہنچا ہے:

THERE IS AN INCREASING TENDENCY TO BLUR THE DISTINCTION BETWEEN SYMBOL AND ALLEGORY, ESPECIALLY WHEN THE WRITER'S INVENTED WORD (USUALLY ASSOCIATED WITH ALLEGORY) HAS NO CLEAR EQUATIONS.

مغربی مصنفین کے حوالے دینا میرے نزدیک ہرگز ضروری نہ تھا، لیکن وارث علوی انگریزی کے لیکچرر ہیں اور مغربی ادب میں اس قدر پیرے ہوئے ہیں کہ بغیر ایلیٹ اور سارتر کے حوالے کے لقمہ ہی نہیں توڑتے ہیں۔ FOWLER کا یہ کہنا شاید ان کو پسند نہ آئے گا کہ وہ تو تمثیل کو TEXTURAL کے بجائے STRUCTURAL SYMBOLISM کا درجہ دیتا ہے۔ اسی کے الفاظ میں سنیے:

ALLEGORY'S DISTINCTIVE FEATURE IS THAT IT IS A STRUCTURAL, RATHER THAN A TEXTURAL SYMBOLISM : IT IS LARGE-SCALE EXPOSITION IN WHICH PROBLEMS ARE CONCEPTUALISED AND ANALYSED INTO THEIR CONSTITUENT PARTS IN ORDER TO BE STARTED, IF NOT SOLVED. THE TYPICAL PLOT IS ONE IN WHICH THE 'INNOCENT' — GULLIVER, ALICE, THE LADY IN MILTON'S 'COMUS', K. IN KAFKA'S THE CASTLE — IS PUT

THROUGH A SERIES OF EXPERIENCES, WHICH ADD UPTO AN IMAGINATIVE ANALYSIS OF CONTEMPORARY REALITY.

BARNET نے اس بات کی بھی وضاحت کی کہ علامت نگاری چونکہ HIGHER WORLD اور SUPER REAL کے رشتوں کی خبر لاتی ہے اس کا گہرا تعلق انسانی لاشعور سے ہے، اور چونکہ اس کا گہرا تعلق انسانی لاشعور سے ہوسکتا ہے، اس کا گہرا معنوی رشتہ IMAGES اور MOTIFS کی اس دنیا سے بھی ہے جنھیں ینگ ARCHETYPES کہتا ہے اور جو MYTH اور LEGEND میں ملتے ہیں۔

اس وضاحت کے بعد کیا یہ بتانے کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے کہ وارث علوی کی THEORY OF FICTION کے مطابق، اوپر نئے افسانے کے جن تین پیرایوں کا ہم نے ذکر کیا تھا، وہ تین نہیں بلکہ اصلاً دو ہیں یعنی علامت نگاری کا افسانہ اور داستانوی افسانہ۔ یہ اگرچہ الگ الگ نظر آتے ہیں لیکن استعاراتی تفاعل یا SUBSURFACE معنیاتی رشتوں کی وجہ سے دراصل ایک ہیں۔ علامت نگاری کو چونکہ لاشعور سے الگ کیا ہی نہیں جاسکتا، اس کو اُن لاشعوری بھیدوں سے بھی الگ نہیں کیا جاسکتا جن کی بعض شکلیں پرانے قصے کہانیوں، کتھاؤں، داستانوں اور حکایتوں میں ملتی ہیں۔ اس لیے علامتی کہانی اور داستانوی کہانی دو الگ الگ چیزیں نہیں ہیں بلکہ ایک ہی تخلیقی رویے کے دو اسلوبیاتی مظہر ہیں گویا فرق اسلوب بیان کا ہے، ذہنی تخلیقی رویے کا نہیں۔ تاہم اس مقدمے کی توثیق اس وقت تک نہیں ہوسکتی جب تک اس کی اطلاقی نوعیت کو جانچا اور پرکھا نہ جائے۔

(3)

وارث علوی نے چونکہ نئی کہانی کے سلسلے میں علامت اور تمثیل کا گھپلا سلام بن رزاق کی کہانیوں سے بحث کرتے ہوئے کیا ہے، اس لیے سب سے پہلے میں سلام ہی کے افسانے ''بجوکا'' کو لوں گا جسے وارث علوی نے ان کا شاہکار افسانہ قرار دیا ہے۔

اس کے بعد انتظار حسین کی ایک تازہ کہانی ''زناری'' کو لیا جائے گا اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ کیا واقعی اردو کی نئی کہانی میں علامت اور تمثیل کو الگ الگ خانوں میں بانٹا جاسکتا ہے جیسا کہ بھائی وارث چاہتے ہیں، یا یہ کہ نئی کہانی میں علامت، تمثیل، کتھا اور داستان مل کر ایک نیا تخلیقی پیکر اختیار کر رہے ہیں جس کی قدر شناسی نہ کرسکنا دراصل اپنی بدتوفیقی کا ثبوت دینا ہے۔ تیسرے یہ کہ حقیقت نگاری کی جس کہانی کو نظر انداز نہ کرنے کی طرف میں نے اپنے مذکورہ بالا مضمون میں توجہ دلائی تھی اور وارث علوی بھی جس ضمن میں میرے ہمنوا ہیں (لیکن ان کی زیادتی یہ ہے کہ وہ داستانوی کہانی کی خودساختہ CATEGORY وضع کر کے خلط مبحث کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں)۔ اس بارے میں شمس الرحمان فاروقی کا کہنا ہے کہ ''سماجی حقیقت نگاری کی وہ کہانی جو تاریخی دستاویز کے طور پر پڑھی جاسکے، کلیتاً مسترد ہوچکی ہے''۔ اس مضمون کے آخر میں اس مقدمے پر بھی نظر ڈالی جائے گی اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ کیا واقعی حقیقت نگاری کی کہانی مسترد ہوچکی ہے، یا اس میں قصور بیچاری کہانی کا نہیں ہماری تنقید کا ہے؟ یعنی سوال یہ ہے کہ کیا ایسی کہانی کو منہدم ہونا چاہیے یا ایسی تنقید کو جو حقیقت نگاری کی کہانی کو سماجی دستاویز کے طور پر پڑھتی ہے۔ بہرحال اس کی موجودہ شکل کیا ہے، اور اس کے امکانات کیا ہیں، یہ دیکھنے کی شدید ضرورت ہے۔

آیئے اب سلام بن رزاق کی کہانی ''بجوکا'' کو لیں جس کی تعریف میں وارث علوی نے اپنی تنقید کے بہترین الفاظ ذبح کر دیے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ''یہ اردو فکشن کا ایک شاہکار افسانہ ہے، بجوکا نفسیاتی حقیقت نگاری کا افسانہ ہے لیکن حقیقت کا اظہار وہ بجوکا کی علامت کے ذریعے کرتا ہے جو تہہ دار اور معنی خیز ہے''۔ اس میں دو کردار ہیں، بیوی اور میاں۔ بیوی گاؤں چھوڑ کر شہر آتی ہے۔ شوہر اچھی ملازمت پر ہے۔ وہ اپنی بیوی کو خوب چاہتا ہے لیکن بیوی اس لیے خوش نہیں کہ اس کا شوہر اشوک اس کا بہت خیال رکھتا ہے، اسے کبھی روٹھنے یا ناراض ہونے کا موقع نہیں دیتا۔ بیوی

اپنی زندگی کی یکسانیت سے اکتائی ہوئی ہے۔ بار بار اسے گاؤں کے مناظر، پھولی ہوئی شفق اور پیپل پر شور مچاتی چڑیاں یاد آتی ہیں۔ شوہر اس کو بے حد پیار کرتا ہے لیکن وہ چاہتی ہے کہ وہ اسے بُری طرح پیٹے اور اس کا بدن لہولہان کردے۔ کہانی کے آخر میں میاں بیوی کے پہلی بار گاؤں جانے کا منظر ہے، جہاں بیچ کھیت میں بجوکا کھڑا ہے، بیوی کے دل میں بجوکا کو پتھر مارنے کی خواہش جاگ اٹھتی ہے۔

یہ ہے وہ کہانی جسے شاہکار کا درجہ دیا گیا ہے اور یہ ہے وہ علامت جسے ہمارے معتبر نقاد نے ''تہہ دار اور معنی خیز'' کہا ہے۔ کہانی کے آخر میں یہ جملہ بھی ہے کہ ''بجوکا کپڑے کا آدمی ہے جو ہلتا ڈلتا نہیں ہے مگر پرندے اس پُتلے کو آدمی سمجھ کر دور رہتے ہیں''۔ گویا بجوکا کی علامت ایک مثبت تفاعل کو ظاہر کرتی ہے کہ وہ اندر سے اگرچہ کھوکھلا ہے لیکن اس کی ظاہری ہیئت سے پرندے اور جانور فصل سے دور رہتے ہیں۔ یعنی وہ فصل کی رکھوالی کا مثبت فریضہ انجام دیتا ہے۔ کہانی میں علامت کی اس مثبت جہت کا دور دور تک کوئی جواز نہیں۔ ہو بھی نہیں سکتا ورنہ کہانی باطل قرار پائے گی۔ اشوک سے بجوکا کی صرف اتنی نسبت ضرور ہوسکتی ہے کہ وہ اندر سے کھوکھلا آدمی ہے لیکن اگر ایسا ہے بھی تو اس کا کھوکھلا پن خود اس کی ناخوشی یا چڑ چڑے پن سے بھی ظاہر ہوتا۔ کہانی میں دور دور تک اس کا کوئی شائبہ نہیں۔ اگر کھوکھلا پن شبیہ ہے مردانگی کی کمی کی، تو اشوک کی محض حد سے بڑھی ہوئی چاہت مردانگی کی کمی کا جواز پیدا نہیں کرتی کیونکہ ایسا کسی دوسری نفسیاتی گرہ کی وجہ سے بھی ممکن ہے۔ تعجب ہے کہ ایسے کردار سے بحث کرتے ہوئے وارث علوی راجندر سنگھ بیدی کی مشہور کہانی ''لاجونتی'' کو کیسے بھول گئے۔ لاجو کا مسئلہ یہی تھا کہ وہی سندر لال جو پہلے اسے ڈانٹتا مارتا تھا، دوبارہ گھر میں بس جانے کے بعد وہ اسے اتنا چاہنے لگا تھا کہ روٹھنے کا موقع ہی نہ دیتا تھا گویا مرد اور عورت کے بیچ میں خون کے اصلی رشتے سے جو توازن پیدا ہوتا ہے، اس کا غائب ہو جانا صرف مرد کی نسائیت کی وجہ سے نہیں ہوتا، اس میں دوسرے نفسیاتی عوامل کا عمل دخل بھی ہوسکتا ہے۔

دوسرے یہ کہ پوری کہانی میں افسانہ نگار نے بار بار گاؤں کی زندگی کی جھلک کو ریفرین کے طور پر استعمال کیا ہے۔ جس کا مطلب ہے کہ بیوی کی زندگی میں یکسانیت اور بوریت محض اشوک کی نسائیت کی وجہ سے نہیں بلکہ شہری تمدن کی میکانکیت کی وجہ سے بھی پیدا ہوسکتی ہے۔ اصلاً اس کہانی کی سچی توجیہہ ہے ہی یہی۔ اور اگر ایسا ہے تو بجوکا کی مطابقت اشوک سے غیرضروری قرار پاتی ہے، اور علامت کی معنوی حیثیت صفر ہو جاتی ہے۔ نیز یہ بھی کہ جنسیات کا مبتدیانہ علم رکھنے والا شخص بھی اس بات کو جانتا ہے کہ کوئی ایسا کردار جو چاہتا ہو کہ اس کا مدّ مقابل اسے بُری طرح پیٹے اور اس کا بدن لہولہان کردے اور اتنا پٹنے کے بعد بھی وہ چیخے چلائے نہیں اور اسے احساس ہو کہ ''پک کرٹیس مارتا پھوڑا اچانک پھوٹ جائے اور سارا مواد بہہ نکلے'' نیز یہ کہ جب بھی وہ کھیت کے پاس سے گزرے، بڑے ہونے پر بھی بجوکا کو اسے پتھر مارنے میں مزہ آئے، کیا یہ خاص نوعیت کا جنسی کردار نہیں۔ شاید خود افسانہ نگار اپنے ان جملوں کی معنویت سے پوری طرح باخبر نہیں۔ اگر وہ باخبر ہوتا تو بیوی کی بوریت کی ساری ذمہ داری اشوک (بجوکا) کے سر نہ رکھتا لیکن اگر افسانہ نگار نے کردار کی تشکیل ان جملوں کی مدد سے سوچ سمجھ کر کی ہے تو پھر بجوکا کی علامت نہ صرف باطل بلکہ لغو قرار پاتی ہے۔ گویا بوریت کی تمام تر ذمہ داری اشوک پر نہیں بلکہ خود عورت کے جنسی رویے پر عاید ہوتی ہے۔ غرض شہری تمدن کی میکانکیت پر جو زورِ قلم ہمارے نقاد نے صرف کیا ہے اس کی چنداں ضرورت نہ تھی۔

ایسا نہیں ہے کہ سلام بن رزاق کے پاس اچھی کہانیاں نہیں، ہیں اور ضرور ہیں۔ اس مضمون کے آخر میں سماجی حقیقت نگاری کے تحت ان کی ایک کہانی کا تذکرہ آئے گا جو میرے نزدیک ان کی بہت اچھی کہانیوں میں سے ہے۔

(4)

بجوکا کی نام نہاد علامت سے فراغت پانے کے بعد ذرا MYTH اور LEGEND، داستان اور کتھا کے جھگڑے سے بھی نپٹ لیا جائے، کیونکہ اس سے بھائی

وارث علوی بہت ناخوش معلوم ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے اس میں مدد انتظار حسین کے فن سے لینی ہوگی۔ آیئے انتظار حسین کی ایک سامنے کی کہانی کو لیں جو ابھی سال بھر پہلے ''شب خون'' میں ''نرناری'' کے نام سے شائع ہوئی تھی (مارچ، اپریل 1982) اس میں تین کردار ہیں، مدن سندری بیوی ہے، دھاول اس کا پتی اور گوپی بھائی ہے۔ پتی اور بھائی دونوں مندر کی انگنائی میں دیوی کی مورتی کے سامنے بلی چڑھ جاتے ہیں۔ خون میں لت پت دو لاشیں پڑی ہیں، سر الگ، دھڑ الگ۔ مدن سندری روتی ہے، پیٹتی ہے، دیوی کا گن گان کرتی ہے، بے بس ہوکر اسی تلوار کو اپنی گردن پر مارنے لگتی ہے تو دیوی پرسَن ہوجاتی ہے۔ ''جا سر کو دھڑ سے ملا۔ میں نے تیرے پتی اور بھیا کو جیون دان دیا''۔ خوشی سے اس کی سُدھ ماری جاتی ہے، اور جلدی میں بھیا کے دھڑ پر پتی کا سر اور پتی کے دھڑ سے بھائی کا سر چپکا دیتی ہے۔ اپنی چوک کو ٹھیک کرنا ہی چاہتی ہے کہ دونوں جی اٹھتے ہیں اور بھائی اور پتی کا گھال میل ہوجاتا ہے۔ اب جو وہ پتی کے سنگ لیٹتی ہے تو وہ ہاتھ اور وہ بدن اسے انجانے لگتے ہیں۔ اسے چنتا ہوتی ہے کہ وہ بہن کس کی ہے اور پتنی کس کی؟ پھر پتی دُبدا میں پڑ جاتا ہے کہ وہ وہی ہے یا کوئی دوسرا اُس میں آن جڑا ہے یا وہ کسی اور میں جا جُڑا ہے؟ یہ دوہرا وسوسہ کہانی میں چلتا رہتا ہے اور اسی سے TENSION بنی رہتی ہے۔ آخر میں پرجاپتی اور اُوشا کی مثال سے دونوں پر ان کی اصلیت کھلتی ہے۔

یہ کہانی علامتی ہے کہ تمثیلی۔ مدن سندری کون ہے؟ دھاول کون ہے؟ ظاہر ہے ان باتوں کا کوئی سادہ سا جواب نہیں۔ یا یہ کہانی بھی ہے کہ نہیں۔ کسی بھی قاری سے پوچھیے۔ وہ کہے گا کہ بے شک یہ کہانی ہے۔ اس میں کردار ہیں اور واقعات ہیں۔ اور کرداروں اور واقعات کے عمل درعمل سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ کہانی میں دیوی کا ذکر ہے جس کے وردان سے دونوں کے کٹے ہوئے سر دھڑ سے جڑ جاتے ہیں۔ کہانی کا مرکزی واقعہ MYTH اور LEGEND کا اثر لیے ہوئے ہے۔ بیانیہ کے واقعاتی بہاؤ کے باوجود یہ کہانی اساطیری فضا کی وجہ سے حقیقت نگاری کی کہانی تو کہی نہیں

جاسکتی۔ نیز اس میں کسی مجرد تصور یعنی نیکی، محبت، سچائی، خوف، وہم وغیرہ کی تجسیم بھی نہیں کی گئی، اس لیے یہ تمثیل کی سادہ تعریف پر بھی پوری نہیں اترتی تو پھر یہ ہے کیا؟ یعنی یہ تمثیلی کہانی بھی نہیں، حقیقت نگاری کی کہانی بھی نہیں، تو کیا افسانہ نگار نے محض بیتال پچیسی کی نوعیت کا ایک پرانا قصہ سنا دیا ہے اور بس۔ لیکن ہمیں یہ سوال پوچھنے کا حق ہے کہ علاوہ اس بیانیہ کے جو قصے کی ظاہری ساخت ہے، کیا کہانی کے داخلی ساختیوں میں کچھ اور معنوی رشتے بھی ہیں؟ سر دھڑ کے جڑنے کے بعد سب سے پہلے مدن سندری وسوسے کا شکار ہوتی ہے۔ دن بھر کی تھکی ہاری مدن سندری جب سونے کے لیے دھاول کے سنگ آلیٹتی ہے اور بڑی چاہت کے ساتھ اس کی بانھوں میں آتی ہے تو اسے اچانک لگتا ہے کہ ''بدن کو کچھ ہوگیا ہے۔ یہ بدن تو خوب اس کا جانا پہچانا تھا۔ جب دونوں بدن ملتے تو کیسے گھل مل جاتے جیسے جنم جنم سے ایک دوسرے کو جانتے ہیں اور وہ ہاتھ کیسی جانکاری کے ساتھ گرم بدن کے بیچ یاترا کرتا جیسے اس کے سب بھیدوں کو اس نے بوجھا ہوا ہے، اور اس بجلی بھرے ہاتھ کے چھو جانے سے انگ انگ میں ایک لہر دوڑ جاتی اور پورا بدن جاگ جاگ جاتا۔ پر آج تو ایسا لگ رہا تھا جیسے وہ بدن ایک دوسرے کو جانتے ہی نہ ہوں۔ کیا یہ وہی بدن نہیں جس سے روز لگ کر وہ سویا کرتی تھی''۔ چنانچہ ایک دفعہ بے قابو ہوکر وہ بول پڑی۔ ''یہ تو نہیں ہے'' اور دھاول کی بانھوں سے نکل گئی۔

دھاول کی شخصیت یک لخت انجانی ہوجاتی ہے اور مدن سندری وسوسے میں گھر جاتی ہے کہ وہ شخص جسے میں اپنا سمجھ رہی ہوں، اتنا انجانا کیوں ہے۔ ان جملوں کو غور سے دیکھنے سے یہ حقیقت کھل جانی چاہیے کہ افسانہ نگار شاید شخصیت کی پہچان IDENTITY کا سوال اٹھا رہا ہے۔ جنم جنم کا رشتہ، بدنوں کا گھل مل جانا اور پھر انجاناپن، یہ کوائف کیا یہ سوال نہیں اٹھا رہے کہ دھاول میں ایک ایسے کردار کا استعاراتی تفاعل پیدا ہورہا ہے جس کی جانی بوجھی شخصیت یک لخت ایک سے دو ہوگئی ہے۔ یہ مت بھولیے کہ یہ IDENTITY CRISIS اس لیے پیدا ہوا ہے کہ سَر کسی کا

ہے اور دھڑ کسی کا۔ دھاول چراغ جلاتا ہے اور مدن سندری سے کہتا ہے ''ہوش کی دَوا لے، لے دیکھ لے کیا میں نہیں ہوں؟'' مدن سندری اپنے کہے پر شرمندہ ہوتی ہے۔ ''ہاں، ہے تو یہ تو ہی''۔ لیکن جب وہ پھر اُسے ہاتھوں میں لیتا ہے تو وہ احتجاج کرتی ہے۔ ''دھاول یہ ہاتھ تیرے نہیں ہیں''۔ اور پھر اسے ساری تفصیل سناتی ہے کہ سر دھڑ کا گھپلا کیسے ہوگیا۔

انتظار حسین کے فن سے معمولی واقفیت رکھنے والا شخص بھی آسانی سے اندازہ لگا سکتا ہے کہ سر دھڑ کے اس گھپلے کے معنیاتی ساختیے کیا ہو سکتے ہیں۔ وہ تمام مفاہیم جو کسی بھی SUPER REAL سے تعلق رکھتے ہوں یعنی جو علامت کی کارفرمائی کی خاص کائنات ہے انھیں PARAPHRASE کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ استعارے کے توسیعی تصرف اور علامت کے معنیاتی کردار کی سب سے بڑی پہچان یہی ہے کہ معنی محسوس تو کیے جاسکتے ہیں حرفاً حرفاً بیان نہیں کیے جاسکتے۔ چنانچہ ہم بھی ایمائی طور پر صرف اتنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ کیا افسانہ نگار کسی ایسی ثقافتی شخصیت کی بات تو نہیں کر رہا ہے جس میں زمینی اثرات اور آسمانی اقدار کے باہم جڑنے سے ایک نئی شخصیت سامنے آگئی ہو، لیکن یہ شخصیت ہنوز اپنی پہچان کے بارے میں طرح طرح کے سوال اٹھا رہی ہو۔ اس کردار کا ایک اور علامتی پہلو بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی یہ کہ ہجرت کرنے والے جو متحرک سر تھے، قتل وخون کے ایک بھیانک (تاریخی) عمل سے گزرنے کے بعد وہ کسی دوسرے زمینی دھڑ سے جا لگے اور اب دونوں کے امتزاج سے ہنوز ایسی ثقافتی شخصیت وجود میں نہیں آئی جو وحدانی ہو۔ مدن سندری، دھاول کو بار بار ٹھکرا دیتی ہے کیوں؟ یہ مدن سندری کون ہے جو یوں وسوسے میں گھر گئی ہے؟ اس کے علامتی تفاعل پر نظر کیجیے تو کیا مدن سندری ایسا معاشرہ تو نہیں جو IDENTITY CRISIS کا شکار ہو۔ انتظار حسین اتنا معمولی فنکار نہیں کہ یہیں پر کہانی کو ختم کردے۔ دونوں میں جب بحث بڑھتی ہے تو دھاول فیصلہ کن انداز میں کہتا ہے۔ ''اری مدن جس طرح ندیوں میں اُتم ندی گنگا ندی ہے پربتوں میں اُتم پربت سومیرو پربت، اسی طرح انگوں میں اُتم انگ مستک

ہے۔ دھڑ کا کیا ہے۔ یہ تو سب ایک سمان ہوتے ہیں۔ مانؤ اپنے مستک سے پہچانا جاتا ہے۔ سو مستک کو دیکھ وہ میرا ہے“۔

کیا افسانہ نگار یہاں اس مکالمے کے داخلی ساختیوں میں ان بحثوں کی طرف اشارہ تو نہیں کررہا ہے کہ زمینی رشتوں کا کیا ہے، دھڑ یعنی زمینیں تو سب ایک سی ہوتی ہیں، اصل چیز تو سر یعنی روحانی اور مذہبی اقدار ہیں۔ ثقافتیں اپنی مذہبی اقدار سے پہچانی جاتی ہیں۔ کیا یہ اس بنیادی سوال پر غور کرنے کی کوشش نہیں ہے کہ رہن سہن، طور طریقے، جمالیاتی احساس، موسیقی، راگ راگنیاں، فنونِ لطیفہ تو دھرتی کی دین ہے، لیکن آسمانی اقدار کی وجہ سے رشتہ کہیں اور بھی جڑا ہوا ہے، اور یہ ایسی حقیقت ہے جو قائم ہوگئی ہے۔

بہرحال مدن سندری دھاول کی منطق سے قائل ہوجاتی ہے اور اس بات کو مان لیتی ہے کہ جس کا سر اُسی کا دھڑ یعنی اب وہ دھاول کو دھاول مانے گی۔ لیکن ہوتے ہوتے خود دھاول دُبدا میں پڑ جاتا ہے۔ یعنی معاشرہ تو مان بھی لے، تاہم ثقافت کے بھی تو اپنے مطالبات ہوسکتے ہیں۔ ”دھاول اپنے انگ انگ کو دیکھتا ہے۔ ایک بار، دو بار، بار بار۔ ہے رام کیا یہ میں ہی ہوں۔ پھر وہم کی ایک اور لہر اٹھی۔ ایک میں ہی ہوں یا کوئی دوسرا مجھ میں آن جڑا ہے یا میں دوسرے میں جا جڑا ہوں تو میں اب سارا میں نہیں ہوں۔ وہ جتنا سوچتا اتنا ہی چکر میں پڑ جاتا“۔ ایک کرتب یہ ہوا کہ وہ خون خرابے کے بعد جی اٹھا۔ یہ دونوں معاشروں کے دوبارہ زندہ ہو اٹھنے کی طرف اشارہ ہے۔ دوسرا کرتب یہ ہوا کہ سر کسی کا اور دھڑ کسی کا۔ یہ نئی ثقافتی شخصیت کی نمود ہے۔ رفتہ رفتہ دھاول کا دُکھ بڑھتا گیا۔ اس کے اندر چور بیٹھا ہوا تھا بس ایک پھانس سی چبھتی رہتی کہ یہ تن کسی اور کا ہے اور اسے اپنا پورا وجود انمل بے جوڑ دکھائی دیتا۔ جو حضرات علامتوں، ان کے استعاراتی رشتوں اور مرئی لفظوں کے غیر مرئی معنوی انسلاکات کے رمز جانتے ہیں، ان کے لیے کہانی کے ان حصوں کی توضیح فضول ہوگی کیونکہ جن کلیدی جملوں کو اوپر پیش کیا گیا، شاید ہی کوئی صاحبِ ذوق ہو جو ان مکالموں

کے ایمائی معنوں سے لطف اندوز نہ ہوسکتا ہو۔ یہاں دھاول کے علامتی کردار کو مزید عُمق دینے کے لیے انتظار حسین ایک حکایت بیان کرتے ہیں۔ کہانی کے اندر کہانی کی کیفیت سے ان کے فن میں ہم اکثر دوچار ہوتے ہیں اور ایسا کہانی کے اصل علامتی مفاہیم میں مزید استحکام کے لیے ہوتا ہے۔ دھاول کو وہ راج کماری یاد آتی ہے جو ایک راکشس کی قید میں تھی۔ راکشس روز صبح راجکماری کی گردن مارتا اور اس کا سر چھینکے پر رکھ کر باہر نکل جاتا۔ دن بھر راجکماری کا دھڑ مسہری پر پڑا رہتا۔ سر چھینکے پر رکھا رہتا۔ اس سے بوند بوند خون ٹپکتا رہتا۔ شام پڑے راکشس چلاتا دہاڑتا آتا۔ سر کو دھڑ سے جوڑتا اور راجکماری جی اٹھتی۔ دھاول سوچتا کہ راجکماری اگر چہ دُکھی تھی، اسے ایک سُکھ تو تھا کہ سر بھی اپنا تھا دھڑ بھی اپنا تھا۔ کہانی کے آخر میں دھاول کی یہ چنتا بہت بڑھ جاتی ہے۔ جب کسی طرح یہ گتھی نہیں سلجھتی تو وہ دونوں ایک رشی کے پاس جاتے ہیں، اور اپنی رام کہانی سناتے ہیں۔ رشی دھاول کو گھور کے دیکھتا ہے اور کہتا ہے ''مورکھ کس دُبدا میں پڑ گیا۔ سو باتوں کی ایک بات ہے تو نَر ہے مدن سندری ناری ہے۔ جا اپنا کام کر''۔ چنانچہ آنکھوں سے پردہ اٹھ جاتا ہے اور بیچ جنگل سے گزرتے ہوئے دھاول مدن سندری کو ایسے دیکھتا ہے جیسے جگوں پہلے پرجاپتی نے اُوشا کو دیکھا تھا۔ اوشا پرجاپتی کی آنکھوں میں لالسا دیکھ کر بھڑکتی ہے بھاگتی ہے اور پھر پسپا ہوجاتی ہے۔ صاحبانِ ذوق کے لیے شاید اس وضاحت کی ضرورت نہ ہو کہ نَر کا کام ناری کے ساتھ بھوگ کرنا ہے اور ناری کا کام بھوگ کے لیے خود کو ارپن کرنا ہے، یعنی کس چکر میں پڑا ہے، جا مدن سندری تیری مملکت ہے اور تو اس کا آنند لینے اور بھوگنے والا ہے۔ یہ تیری دھرتی ہے۔ اس کے انگ انگ میں رچ بس جا اور اسے جی بھر کے بھوگ۔ یہ نَر ناری ہی کا رشتہ نہیں۔ جو رشتہ نرناری میں ہے وہ رشتہ فرد اور معاشرہ میں بھی ہے۔ نیز وہی رشتہ ثقافت اور زمین میں بھی ہے۔ ایک کا مقصد بھوگنا ہے دوسرے کا بھوگنے کے لیے خود کو فراہم کرنا ہے۔ کئی دوسرے معنوی ساختیے بھی کہانی میں کارفرما ہوسکتے ہیں یعنی ہجرت کی نوعیت بھی ایک اصل کے دوسری اصل میں جڑنے کی ہوتی

ہے اور ثقافت کی تشخیص کا عمل جاری رہتا ہے۔ نیز خود ثقافتوں میں بھی آسمانی اور زمینی قدروں کے بیچ میں پیوند کاری ہوتی ہے اور تاریخ کے مختلف لمحوں میں یہ اختلاط نئے نئے سوال پیدا کرتا ہے اور نئی ثقافتوں سے نئی ہم آہنگیوں کے نئے سلسلے پیدا ہوتے ہیں۔

اب بتایئے کیا یہ کہانی صرف PRIMITIVE قصہ کہانی ہے یعنی کیا اس میں کوئی علامتی مفاہیم نہیں۔ اس وضاحت کی ضرورت بھی اب باقی نہیں رہ جاتی کہ ایسی کہانیوں میں علامتی مفاہیم صرف ایک وسیلے سے پیدا نہیں ہوتے۔ کٹے ہوئے سر کا دھڑ سے جڑ جانا یا راکشس کا شہزادی کا سر کاٹ کر چھینکے پر رکھ کر باہر چلے جانا اور پھر شام کو اسے جوڑنا یقیناً تمثیلی پیرایہ ہے لیکن یہ کہانی محض تمثیلی نہیں۔ تمثیل اور تمثیلی پیرایے میں فرق ہے۔ تمثیلی پیرایہ علامتی معنی GENERATE کرتا ہے۔ کیا اوپر کے تجزیے میں قدم قدم پر یہ ثبوت فراہم ہوتا نہیں چلا گیا کہ مدن سندری اور دھاول محض تمثیلی کردار نہیں بلکہ ان کی علامتی معنویت بھی ہے۔ یوں یہ محض قصے کے کردار بھی ہیں اور اگر کوئی ان سے صرف کہانی کی اوپری سطح پر لطف اندوز ہونا چاہے تو اس کی بھی گنجائش ہے۔ تاہم یہ مرد اور عورت کے ایسے ARCHETYPES بھی ہیں جو مدِ مقابل کے وجود میں دوسرے وجود کی شناخت کرتے ہیں اور یوں اپنی شناخت کے عمل سے گزرتے ہیں۔ تیسرے یہ کہ سماجیاتی سطح پر یہ آج کے معاشرے اور ثقافت کی اس کشمکش کے آئینہ دار بھی ہیں جس سے فرد کا ذہن و شعور نبرد آزما ہے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ نئے افسانے میں داستانوی افسانہ، علامتی افسانے سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ نیز یہ بھی کہ علامت ہمارے لاشعور کو تمثیلی پیرایے ہی کے ذریعہ راس آتی ہے اور اردو کے نئے افسانے میں اکثر و بیشتر تمثیلی عنصر علامتی عنصر کے ساتھ باہم آمیز ہو کر آتا ہے۔ اس میں قدیم کتھا کہانی کی سادگی بھی ہے اور آرٹ کا ڈسپلن بھی۔ چنانچہ داستانوی یا تمثیلی کہانی کی الگ سے درجہ بندی غلط ہے، اور یہ اصلاً نئی کہانی ہی کا ایک پیرایہ ہے۔

(5)

اب اس حصے میں اسلام آباد کے ایک ایسے افسانہ نگار کی کہانی کو لیتے ہیں جس کا کہنا ہے کہ ''میں سچی کہانی نہیں لکھنا چاہتا'' لیکن وہ جھوٹی کہانی بھی نہیں لکھتا۔ وہ کہتا ہے ''میں افسانہ لکھنا چاہتا ہوں'' یعنی وہ سچی کہانی، جھوٹی کہانی اور افسانے میں فرق کرتا ہے۔ اس کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ ''تخلیقات کو میں نظریے کی کھونٹی سے نہیں باندھتا'' لیکن جس کے زیادہ کردار گرے پڑے مفلوک الحال اور بے توقیر لوگ ہی ہیں، خواہ وہ کوڈو فقیر ہو، علیا نائی ہو، صادو ترکھان ہو، شید و مہترانی ہو، یا آگ میں گھری زیناں جو اس قدر حسین ہے کہ محض آئینہ دیکھ کر وقت گزار سکتی ہے لیکن جسے ایک بھینس اور گدھی کے عوض خریدا گیا تھا۔ محمد منشا یاد کے تین مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ''بند مٹھی میں جگنو''، ''ماس اور مٹی'' اور نیا مجموعہ ''خلا اندر خلا'' 1983 میں شائع ہوا۔ اسی آخری مجموعے میں ایک کہانی ہے ''تماشا''۔ بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ کوئی کہانی پڑھ کر ہم دم بخود رہ جاتے ہیں یا سارا خون ذہن میں ایک نقطے پر سمٹ آتا ہے۔ اچھے شعر کا معاملہ نسبتاً اتنا مشکل نہیں، اچھی کہانی کے ساتھ بہت کچھ جھیلنا پڑتا ہے۔ درد کے کئی ان دیکھے رشتے قائم ہو جاتے ہیں، اور دبی دبی ٹیس رہ رہ کر اٹھتی ہے۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ کسی سچی کہانی یا جھوٹی کہانی سے بچنے کے لیے محمد منشا یاد نے یہ افسانہ لکھا۔ بے شک یہ سچی کہانی بھی نہیں ہے، جھوٹی کہانی بھی نہیں اور جس طرح یہ لکھی گئی ہے، افسانہ بھی بن گئی ہے۔ یقین نہ آئے تو کہانی کے ان ساختیوں کو دیکھیے:

(1) ایک مداری اور اس کا بیٹا تماشا دکھانے کے لیے نئی بستی کی تلاش میں سرگرمِ سفر ہیں۔

(2) دریا کے کنارے چلتے چلتے اس پار انھیں بستی دکھائی دیتی ہے، لیکن وہاں تک پہنچنے کے لیے پُل ہے نہ کشتی۔

(3) دونوں دریا میں اترنا چاہتے ہیں تاکہ اسے پار کرسکیں لیکن بڑے کو رات کا بھیانک خواب یاد آجاتا ہے اور وہ فیصلہ کرتا ہے کہ آج کا دن ان کے لیے اچھا

نہیں۔ دریا میں نہیں اترنا چاہیے۔

(4) دریا کے کنارے کنارے وہ جتنا چلتے ہیں، دوسری طرف بستی کی مسجد کے اونچے مینار بھی چلتے نظر آتے ہیں اور پل بھی اتنا ہی دور نظر آتا ہے۔

(5) اچانک کتوں کے بھونکنے اور مویشیوں کے ڈکرانے سے انھیں اندازہ ہوتا ہے کہ کہیں قریب ہی کوئی دوسری بستی ہے۔ دونوں فیصلہ کرتے ہیں کہ رات اس بستی میں گزار لیں، صبح سویرے تازہ دم ہوکر پھر چلیں گے۔

(6) لیکن یہ بستی عجیب بستی ہے۔ بڑا بانسری اور ڈگڈگی بجاتا ہے۔ لوگ جمع تو ہوجاتے ہیں لیکن مرد عورتیں نہیں صرف بچے۔ یہ بچے بھی عجیب بچے ہیں۔ ان کے بال سفید ہیں اور چہروں پر جھریاں ہیں۔ ساری بستی میں پورے قد کا کوئی آدمی نہیں۔

(7) بڑا سب سے پہلے تین گولے نکالتا ہے اور باری باری پیالے اٹھا کر انھیں غائب کردیتا ہے۔ پھر ایک کے بعد ایک کئی تماشے دکھاتا ہے۔ خالی گلاس پانی سے بھر جاتا ہے اور بھرے ہوئے گلاس کو الٹ دینے سے پانی نہیں گرتا۔ وہ خود کو سانپ سے ڈسواتا ہے۔ منھ کے راستے پیٹ میں خنجر اتار کر نکال لیتا ہے۔ لیکن بچے تماشائی تالی نہیں بجاتے، داد نہیں دیتے۔ مداری پریشان ہوجاتا ہے۔

(8) آخر میں وہ سب سے بڑے تماشے کا اعلان کرتا ہے کہ میں جمورے کے گلے پر چھری چلاؤں گا اور اسے ذبح کرکے دوبارہ زندہ کرکے دکھاؤں گا۔ اس پر بچے تماشائی زور زور سے تالیاں بجاتے ہیں۔ بڑا حیران ہوتا ہے کہ عام طور پر تماشائی اس کھیل کو پسند نہیں کرتے اور اسے منع کردیتے ہیں لیکن کیسے سفاک تماشائی ہیں کہ چھری چلانے کی بات سن کر تالیاں پیٹتے ہیں۔ جمورے کو لٹا کر اس پر چادر تان کر وہ چھری چلاتا ہے۔ تماشائی زور زور سے تالیاں بجاتے ہیں اور سکے پھینکتے ہیں۔ دیکھتے ہی دیکھتے سارا میدان خالی ہوجاتا ہے۔ بڑا جمورے کو آواز دیتا ہے۔ مگر جمورا کوئی جواب نہیں دیتا۔ وہ گھبرا کر چادر ہٹاتا ہے، کیا

دیکھتا ہے کہ جمورا خون میں لت پت ہے اور اس کی گردن سچ مچ کٹی پڑی ہے۔

اوپر جو آٹھ ساختیے پیش کیے گئے، ان میں سے ہر ساختیہ باقی تمام ساختیوں کی مدد سے معنی حاصل کرتا ہے اور ہر ساختیہ میں کہانی کو کوئی دوسرا موڑ دینے کی گنجائشیں ہیں۔ افسانہ نگار کے لیے ہر شق میں ممکن تھا کہ وہ دوسری راہ اختیار کر لیتا اور پوری کہانی کا رخ بدل جاتا۔ مثال کے طور پر مداری اور اس کا بیٹا سفر میں ہیں۔ سفر کی ضد گھر ہے۔ انجان بستی کی طرف جتنا چلتے ہیں، اس کی طرف جانے والا پل اتنا دور ہوتا جاتا ہے۔ یہ بھی ممکن تھا کہ وہ پل پار کر لیتے اور انجانی بستی میں اتر جاتے، جس سے کہانی میں اسرار کی کیفیت ختم ہو جاتی اور لمحہ بہ لمحہ بھیدوں میں اترنے اور GROTESQUE کے بھیانک انجام تک پہنچنے کا عمل رونما نہ ہو سکتا۔ پھر یہ کہ جس بستی میں وہ پہنچتے ہیں وہ عجیب الخلقت بونوں کی بستی ہے جہاں سب (ناپخت بچے) مداری ہیں۔ اس کے برعکس بھی دکھایا جا سکتا تھا۔ لیکن کہانی میں وہ بات نہ بنتی جو اب بنی ہے۔ اسی طرح ہر شق اور ہر کڑی کو لیا جا سکتا ہے جس میں معنوی جہات تراشنے اور کہانی کو مرکزیت دینے کی دوسری معنوی اور اظہاری گنجائشیں موجود ہیں۔ آخر میں مداری کے تماشے سے کچھ اور نتیجہ بھی برآمد ہو سکتا تھا لیکن جس اچانک صدمے سے موجودہ انجام قاری کو دوچار کرتا ہے اور ذہن پر ضرب لگا کر قاری کو ایک تحیّر زا بھیانک سوال کی زد میں لا کر چھوڑ دیتا ہے، کیا وہ کسی دوسری طرح ممکن تھا؟

سامنے کی بات ہے کہ کہانی میں پلاٹ ہے۔ واقعات ارتقائی عمل سے گزرتے ہیں، ان میں وحدتِ تاثر ہے۔ زماں اور مکاں کی ترتیب منطقی ہے۔ کہانی میں کردار بھی ہیں، مداری، جمورا اور تماشائی۔ کردار، واقعات اور مکالمات سے جڑے ہوئے ہیں۔ کہانی میں نقطۂ عروج بھی ہے اور انجام بھی۔ تو کیا یہ روایتی کہانی ہے؟ لیکن اس کی ساخت کی جو شقیں اوپر پیش کی گئی ہیں ان کی روشنی میں شاید ہی کوئی ذی شعور آدمی یہ کہنے کی جرأت کر سکے کہ کہانی روایتی ہے۔ تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہ روایتی کہانی نہیں ہے تو کیا یہ علامتی کہانی ہے؟ یا تمثیلی کہانی ہے؟ یا منشایاد کے الفاظ میں ''محض

افسانہ'' یعنی نہ سچی کہانی اور نہ جھوٹی کہانی۔ حق بات یہ ہے کہ ان سوالوں کا جواب اتنا سادہ نہیں جتنا عام طور پر سمجھا جا سکتا ہے لیکن اتنا وقت طلب بھی نہیں کہ اس کی کوشش ہی نہ کی جائے۔ افسوس کا پہلو یہ ہے کہ بعض حضرات نے خانہ بندی بہت سخت کر رکھی ہے۔ آمد و رفت ممنوع ہے۔ دلیل و برہان نہیں اور تجزیہ تنقید سے مفقود ہے۔ اوپر کے دو تجزیوں سے تو اتنی بات بہرحال واضح ہو چکی ہے کہ اردو میں علامتی اور تمثیلی کہانی عملاً ایک دوسرے سے اتنی الگ الگ نہیں جتنی بالعموم سمجھی جاتی ہے۔ زیادہ تفصیل میں جانے کا موقع نہیں صرف چند امور کی طرف اشارہ کروں گا۔

ساختیاتی نظام کے بعد کہانی کے تمثیلی عنصر کو دیکھیے۔ جب دوسرے کنارے پر بستی دکھائی دیتی ہے لیکن اس تک پہنچنے کے لیے نہ پُل ہے نہ کشتی، بڑا کچھ دیر تامل کر کے کہتا ہے:

''اللہ کا نام لے کر ٹھِل پڑتے ہیں پُتر''

لیکن پھر اسے رات والا ڈراؤنا خواب یاد آجاتا ہے اور وہ اپنا فیصلہ بدل دیتا ہے۔ ''کیسا خواب ابا''؟

''بہت ڈراؤنا خواب تھا پُتر''۔

''کیا دیکھا تھا ابا؟''

''میں نے دیکھا جمورے کہ بہت بڑا مجمع ہے میں تماشائیوں کے درمیان کوڑیوں والے کو گلے میں ڈالے کھڑا ہوں۔ بچے تالیاں بجا رہے ہیں اور بڑے زمین پر بچھی چادر پر سکّے پھینک رہے ہیں۔ اچانک کوڑیوں والا جسے میں نے تمھاری طرح لاڈ پیار سے پالا تھا میری گردن میں دانت گاڑ دیتا ہے اور اپنا زہر انڈیل دیتا ہے''۔

''پھر کیا ہوا ابا؟''

بڑا بتاتا ہے کہ اس کی آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھانے لگتا ہے۔ اور وہ اپنی رہی سہی طاقت جمع کر کے بیٹے کو پکارتا ہے۔ پھر اپنی ہی چیخ کی آواز سن کر اٹھ بیٹھتا ہے۔ دیکھتا ہے کہ آدھی رات کا وقت ہے۔ چاند ڈوب چکا ہے اور کتے رو رہے ہیں۔

میں نے دیکھا کہ تم ٹھنڈ کی وجہ سے سمٹے ہوئے ہو۔ میں نے تمھارے اوپر چادر ڈال دی جیسے اکھاڑے میں تمھارے گلے پر چھری چلانے اور تمھیں دوبارہ زندہ کرنے کے لیے ڈالا کرتا ہوں۔ مگر رات کے اس اداس پہر میں مجھے اپنا چادر ڈالنے کا یہ انداز بہت ہی نجس معلوم ہوا اور نیند اڑ گئی۔

کیا یہ خواب کہانی کا وہ مرکزی تمثیلچہ نہیں جس کے چاروں طرف کہانی بنی گئی ہے۔ کہانی کے معنوی امکانات کو جس طرح اس خواب صورت تمثیل نے گہرا کردیا ہے، کیا کسی اور طرح ممکن تھا؟ اول تو اس میں بھیانک پن اور دہشت کی وہ فضا ہے جس کے گرد پوری کہانی نمو پاتی ہے۔ دوسرے اس میں اپنوں کے ہاتھوں سفاکانہ ہلاکت کا جو منظر ہے وہ دوہری معنویت رکھتا ہے۔ کوڑیالے سانپ کو بڑے نے اپنی اولاد کی طرح لاڈ پیار سے پالا تھا لیکن وہی اس کی گردن میں دانت گاڑ دیتا ہے۔ یہاں موت اولاد سے باپ کی طرف ہے جب کہ کہانی میں اس سفاکانہ عمل کی تقلیب ہوتی ہے اور چھری باپ کے ہاتھوں بیٹے کی گردن پر چلتی ہے۔ خواب کا دوسرا حصہ یعنی ''رات کے اس اداس پہر میں مجھے اپنے چادر ڈالنے کا یہ انداز بہت ہی نحس معلوم ہوا'' کہانی کے انجام سے مربوط ہے۔ لیکن کہانی کا انجام بہر حال تحیّر زا اور غیر متوقع ہے۔

علاوہ خواب کی تمثیل کے کہانی میں دوسرے تمثیلی عناصر بھی ہیں۔ باپ اور بیٹا دریا کے کنارے کنارے چلتے رہتے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ بستی کی مسجد کے مینار بھی چلتے رہتے ہیں۔ صبح سے دوپہر ہو جاتی ہے مگر پُل پھر بھی اتنا ہی دور نظر آتا ہے۔

اسی طرح جس بستی میں پہنچتے ہیں وہاں کوئی بالغ نہیں، سب بچے ہیں۔ لیکن ان کے بال سفید ہیں اور ان کے چہروں پر جھریاں ہیں۔ اگر چہ ان کی عمریں زیادہ ہوگئی ہیں لیکن ان کے ذہن ناپختہ ہیں۔

گویا کہانی کی ساخت میں ایک نہیں تین شقیں سراسر تمثیلی ہیں۔ لیکن کیا اس بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ کہانی محض تمثیلی ہے۔ لیکن یہ بات ابھی طے نہیں کی جاسکتی کیونکہ کہانی کے بہت سے دوسرے معنوی ابعاد پر ابھی ہم نے غور کیا ہی نہیں۔

بڑا کون ہے، چھوٹا کون ہے۔ کیا یہ صرف مداری اور اس کا بیٹا ہیں۔ یا اس پُر اسرار تماشے کا حصہ ہیں جو اس کار زارِ حیات میں ہر روز ہماری نگاہوں کے سامنے ہو رہا ہے۔ ان کا سفر کیسا سفر ہے۔ ''اندھیرے کا طویل سفر'' طے کرنے کے بعد وہ سورج طلوع ہونے تک دریا کے کنارے پہنچ جاتے ہیں۔ کیا یہ زندگی کا سفر تو نہیں۔ اندھیرا ماضی تو نہیں جو پیچھے چھوٹتا چلا جاتا ہے اور کیا سورج کا طلوع ہونا لمحۂ حاضر تو نہیں جس میں ہم وقت کے دریا کے کنارے کنارے چل رہے ہیں۔ باپ بیٹا یعنی قدیم انسان اور آج کا انسان دریا کو پار کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وقت کے دریا کو کس نے پار کیا ہے۔ انسان ہمیشہ ان دیکھی بستیوں کی کھوج میں مگن ہے لیکن وہ جتنا سفر کرتا ہے زندگی کے بھید اتنے گہرے ہوتے جاتے ہیں۔ صبح سے دوپہر اور دوپہر سے شام ہو جاتی ہے لیکن زندگی کے بھید جتنے حل ہوتے ہیں اتنے ہی زیادہ گہرے بھی ہو جاتے ہیں۔

''عجیب بات ہے جمورے پُل آگے ہی آگے چلتا جاتا ہے''۔

''اور بستی بھی ابا۔ مینار ہمارے ساتھ ساتھ چل رہے ہیں''۔

''عجیب بات ہے جمورے''۔

''بہت ہی عجیب ابا''۔

''یہ کوئی اسرار ہے پُتر''۔

''میرا خیال ہے ابا، ہم ہر روز لوگوں سے مذاق کرتے ہیں، آج ہمارے ساتھ مذاق ہو رہا ہے''۔

بیٹا اپنے باپ کی مخلوق ہے۔ دونوں مل کر معاشرے کو رِجھاتے ہیں لیکن اب دونوں وقت کی ایسی منزل میں ہیں جہاں خود ان کے ساتھ بہت بڑا تماشا ہونے والا ہے۔ چلتے چلتے تھک جاتے ہیں۔ دونوں کے پاؤں زخمی ہو جاتے ہیں اور ہونٹوں پر پپڑیاں جم جاتی ہیں، تو بڑا کہتا ہے:

''رک جا پُتر۔ اس پار بستی تک پہنچنا شاید ہمارے مقدر میں نہیں''۔

''پھر کیا کریں ابا؟''

''واپس چلتے ہیں پتر''۔

''نہیں ابا، ہماری منزل تو اس پار کی بستی ہے''۔

صاف ظاہر ہے بیٹا جستجو میں باپ سے زیادہ گرم جوش ہے۔ نئی نسلیں اگر پچھلی نسلوں سے زیادہ پر جوش نہ ہوں تو پھر نئی نسلیں ہی نہیں۔ نئی نسل زیادہ ذہین اور بڑاق بھی ہے۔ اس کا ثبوت دونوں کے مکالموں سے جگہ جگہ ملتا ہے۔ باپ یہ کہتا ہے:

''نیں وی ڈونگھی تلہ پُرانا شینھاں تاں پتّن ملّے''۔

چھوٹا لقمہ دیتا ہے: ''میں وی جاناں جھوک رانجھن دی نال میرے کوئی چلّے''۔

باپ بیٹے میں ایک رشتہ تو خالق اور مخلوق کا ہے، دوسرا پرانی اور نئی نسل کا۔ ایک اور پہلو بھی ہے یعنی معاشرے اور نظام کا۔ اور شاید یہی پہلو کہانی کے مرکزی سوال سے زیادہ جڑا ہوا ہے۔

یہ پہلے بتایا جاچکا ہے کہ ساری کہانی میں بھید کی فضا ہے۔ عجیب بستی کے قریب پہنچنے پر بڑا اچانک ٹھٹھک کر کھڑا ہوجاتا ہے اور بیری کے درخت کو دیکھتا رہ جاتا ہے۔ جمورا مٹی کا ڈھیلا اٹھا کر مارتا ہے۔ بیر چکھتا ہے اور تھوک دیتا ہے۔ بڑا کہتا ہے ''رب خیر کرے بیری کے ساتھ دھرکونے، کوئی اسرار ہے پتر''۔

چھوٹا منھ اٹھا کر آسمان کی طرف دیکھتا ہے۔ بڑا کہتا ہے:

''ابابیلیں ہیں پتر''۔

''ہاں ابا پورا لشکر ہے''۔

''دانہ دنکا ڈھونڈ رہی ہوں گی پتر''۔

''کیا پتہ کچھ اور ڈھونڈ رہی ہوں ابا''۔

''اور کیا پتر؟''

''ہاتھیوں کو ابا''۔

''نہیں پتر، یہ وہ ابابیلیں نہیں، یہ تو ہاتھیوں پر بیٹھ کر چہچہانے والی ابابیلیں ہیں''۔

''یہاں سے نکل چلیں ابا، یہ ٹھیک جگہ نہیں''۔

قرآن حکیم کی روایت کی طرف اشارہ وسیع تر معنیاتی تناظر فراہم کرتا ہے۔ لیکن ابابیلیں یہاں خیر، نیکی اور رضائے الٰہی کی علامت نہیں، اس کا برعکس ہیں کیونکہ زندگی دراصل آسیب میں گھر گئی ہے۔ یہ جگہ واقعی ٹھیک جگہ نہیں۔ یاد رہنا چاہیے کہ کہانی کا عنوان ''تماشا'' ہے۔ یہ طنزیہ بھی ہوسکتا ہے۔ یہ بستی جس میں مداری اور جمورا پہنچتے ہیں، آسیب میں گھری ہوئی ہے۔ کہیں سماج کسی ایسے وقت میں تو گرفتار نہیں ہوگیا، جہاں وہ خود اپنے آپ کو یا نظامِ اقدار کو یا عزیز ترین تصورات کو ذبح کیے دے رہا ہے۔ بڑا انتہائی دردناک لہجے میں آخر کیوں کہتا ہے:

''پتر جموریا، ڈگڈگی بجاتے بجاتے میرا بازو شل ہوگیا اور بانسری میں پھونکیں مارتے مارتے میرا اندر سکھناں (خالی) ہوگیا''۔

کیا یہاں تک پہنچتے پہنچتے بڑا ہمارے عہد کی علامت نہیں بن جاتا، جو اقدار کے کرائسس کا شکار ہے۔ یعنی ڈگڈگی بجاتے بجاتے جس کے بازو شل ہوچکے ہیں اور بانسری میں پھونکیں مارتے مارتے جس کا باطن خالی ہوگیا ہے لیکن کسی پر اس کا کوئی اثر نہیں، کیونکہ ہر عین کی معنویت جاتی رہی ہے، خواہ وہ تین لوگوں کا تماشا ہو، دو کے چار بنانے کا، بھرے گلاس کو خالی کرنے کا یا خالی گلاس کو بھرنے کا، جلتے ہوئے سگریٹ کو نگلنے کا یا رومال کے رنگ کو تبدیل کرنے کا۔ کوئی تصور اکساتا نہیں بس تماشا ہو رہا ہے۔ ہر قدر بے مایہ اور بے آبرو ہوگئی ہے۔ چاروں طرف نظر آنے والے تماشائی سب ناپختہ ہیں۔ بستی میں اب ''پورے قد کا کوئی آدمی نہیں رہا''۔ یعنی معاشرہ ایسے انسانوں سے خالی ہوتا جارہا ہے جو اقدار کی لذت سے آشنا تھے اور اس کے شیدائی تھے۔ یہ اقدار روحانی بھی ہوسکتی ہیں اور سماجی، سیاسی بھی۔ اس عہد میں ''بچے''، ''کسی کو رہنے ہی نہیں دیتے''، ''ٹھکانے لگا دیتے ہیں''۔ یہ بچے کون ہیں یعنی ذہنی اعتبار سے ناپختہ لوگ جنھوں نے آسیب زدہ بستی پر قبضہ کر رکھا ہے، اور سب بڑوں کو

ٹھکانے لگا دیا ہے۔ آخری تماشا جمورے کو زمین پر لٹا کر، اس پر چادر ڈال کر گردن پر چھری چلانا ہے۔ باپ کا جو رشتہ اولاد سے ہوتا ہے، وہی معاشرے کا اپنے عزیز ترین تصورات سے ہے۔ جمورا خون میں لت پت ہے اور اس کی گردن سچ مچ کٹی پڑی ہے۔ کیا انسان کے ہاتھوں اپنی اقدار کا قتل نہیں ہو رہا ہے۔ کیا معاشرہ اپنے عزیز ترین تصورات کا خود قاتل نہیں؟ کیا ہماری عزیز ترین متاع خون میں لت پت نہیں پڑی ہے؟ کیا بانسری میں پھونکیں مارتے مارتے انسان کا باطن خالی نہیں ہوگیا؟ اور کیا وہ آوارہ اور بے خانماں کو بہ کو سرگرداں نہیں؟

ہم نے اس کہانی کی روایتی، تمثیلی اور علامتی تینوں توجیہیں آپ کے سامنے رکھ دیں۔ اب آپ آسانی سے اس سوال کا جواب خود ہی پا سکتے ہیں کہ یہ کہانی روایتی ہے، تمثیلی یا علامتی ہے۔ اتنی بات تو شروع کے ساختیاتی بیان کے بعد ہی واضح ہوگئی تھی کہ کہانی روایتی نہیں۔ دوسرے بیان سے یہ بات سامنے آئی کہ افسانہ نگار نے تمثیلی پیرایے کو بھی برتا ہے۔ تیسرے یعنی آخری بیان سے یہ حقیقت بھی سامنے آگئی کہ کہانی کی پوری بافت از اوّل تا آخر علامتی ہے اور تمثیلی عنصر بھی اسی علامتیت کا حصہ ہے۔ یوں تو کہانی کو محض لغوی سطح پر بھی لیا جاسکتا ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ لطف و اثر سے خالی نہیں لیکن اس کے لطف و اثر کے تمام امکانات اسی وقت روشن ہوتے ہیں جب اس کے علامتی مفاہیم بھی نظر میں رہیں۔ علامتی مفاہیم کے کچھ اور پہلو بھی ہوسکتے ہیں، لیکن ارتکاز کی خاطر ہم نے صرف ان پہلوؤں کو پیش کیا جو ہمارے نزدیک اظہاری اعتبار سے زیادہ قابلِ قبول ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ نئے اردو افسانے میں علامتی اور تمثیلی پیرایے بالکل الگ نہیں ہیں۔ ہم یہ نہیں کہنا چاہتے کہ یہ الگ الگ نہیں ہوسکتے۔ بالکل ہوسکتے ہیں اور اس کی مثالیں بھی دی جاسکتی ہیں لیکن اردو کے نئے افسانے میں اکثر و بیشتر علامتی و تمثیلی پیرایے مل جاتے ہیں اور تمثیلی عنصر اور وسائل سے علامتی ساخت کو خاصی معنیاتی تقویت ملتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار

کرنا نئے افسانے کے تخلیقی مضمرات سے عدم واقفیت کا ثبوت دینا ہے۔ حق بات یہ ہے کہ کہانی کا ڈھانچہ یا اس کا اظہاری پیکر خواہ کچھ ہو، ضروری ہے کہ اس میں لطف و اثر ہو، وہ دلچسپی کو قائم رکھ سکے اور حظ و انبساط اور لطف و نشاط سے سرشار کر سکے۔ کیتھارسس جو سچے ادب کی پہچان ہے، اس کی اصلی توجیہہ بھی یہی جمالیاتی توجیہہ ہے۔ کہانی خواہ علامتی ہو یا تمثیلی یا ملی جلی حقیقت نگاری کی کہانی ہو، یا سُرایئلی کہانی ہو، یعنی شعور سے زیادہ لاشعور کو انگیز کرتی ہو، ضروری ہے کہ وہ کسی قیمتی تجربے سے آشنا کرے، یعنی اس کے اظہاری قالب میں یہ طاقت ہو کہ دل پر چوٹ پڑے یا ذہن پر ضرب لگائے، استعجاب میں غرق کردے یا سوچنے پر مجبور کردے یا زندگی کے بارے میں آگہی اور بصیرت کا کوئی نیا دریچہ کھول دے۔ یہ منصب کہانی کے جوہر کا ہے۔ علامتی یا تمثیلی پیرایے محض وسیلے ہیں۔ وسائل کچھ بھی ہو سکتے ہیں، اصل چیز "جوہر" ہے اور کہانی کے اسی جوہر کی حفاظت محمد منشا یاد نے کی ہے۔

(6)

اس بحث کے بعد اب دیکھیے کہ ہندوستان کے نئے افسانہ نگار حقیقت نگاری کی کہانی کو کس تخلیقی سطح پر برت رہے ہیں۔ اس کے لیے سلام بن رزاق کی کہانی 'انجام کار' کو لیا جاتا ہے، جو پہلی بار 1974 میں چھپی تھی اور جسے شاید اردو تنقید کے غلط رویّوں کی وجہ سے مصنف نے اپنے مجموعے "ننگی دوپہر کا سپاہی" (1977) میں سب سے آخر میں جگہ دی ہے۔ مصنف نے پہلے اپنی علامتی کہانیوں کو لیا ہے۔ یہ کہانی چونکہ حقیقت نگاری کی کہانی ہے، خود مصنف کی نظر میں اس کہانی کی اگر اہمیت ہوتی تو وہ شاید اس کو اتنا دور نہ پھینکتا۔ سات سال پہلے اس کہانی کو پہلی بار پڑھنے کے بعد مجھے توقع تھی کہ جدید نقادوں میں نہ سہی، کم از کم ترقی پسند نقادوں ہی میں سے کوئی اس کے معنیاتی انسلاکات سے پردہ اٹھائے گا، کیونکہ اس میں وہ تمام نسخے ہیں جو ترقی پسند

دوستوں کو دل سے مرغوب ہیں یعنی قانون، پولیس، شراب، بدکاری کا اڈا اور سماجی چکی میں پستا ہوا مظلوم غریب انسان۔ سلام بن رزاق کی کتاب پر تعریفی تبصرے تو بہت چھپے لیکن ان کی عمومی کیفیت وہی ہے یعنی محض موضوع اور مواد کی بنیاد پر تمغے عطا کرنے میں احباب نے فیاضی سے کام لیا ہے۔ کہانی کا ڈھانچہ سلام نے بڑی احتیاط سے تیار کیا ہے۔ کہانی میں ایک کلرک ہے جو کسی گندی بستی میں اپنی نئی بیاہتا بیوی کے ساتھ رہتا ہے۔ ایک دن شام کو جب وہ گھر لوٹتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کے دروازے کے سامنے گندے پانی کی نکاسی کے لیے جو نالی بنی تھی، اس میں شامو دادا کا ایک چھوکرا دیسی شراب کی کچھ بوتلیں چھپا رہا ہے۔ اس کے اعتراض کرنے پر پہلے تو چھوکرا چلا جاتا ہے، مگر تھوڑی دیر میں شامو دادا کو بلا لاتا ہے۔ نوجوان، غنڈوں کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے، لیکن بحث بڑھ جاتی ہے اور چاقو نکل آتا ہے۔ قریب تھا کہ اس پر چاقو سے حملہ ہو کہ اس کی بیوی لپک کر اسے اندر گھسیٹ لیتی ہے اور دروازہ بند کر لیتی ہے۔ نوجوان کو یقین ہے کہ شامو دادا کا شراب کا دھندا غیر قانونی ہے اور قانون ضرور اس کی مدد کرے گا۔ وہ بیوی کے منع کرنے کے باوجود بچ بچا کر پولیس اسٹیشن جاتا ہے۔ رپورٹ لکھانا چاہتا ہے لیکن حولدار اور کانسٹبل کی سطح پر اس کی شنوائی نہیں ہوتی۔ وہ ہمت نہیں ہارتا۔ بالآخر انسپکٹر کے سامنے جاتا ہے لیکن انسپکٹر کہتا ہے ''مجھے اس کا افسوس ہے کہ تمھارے ساتھ زیادتی ہوئی ہے۔ ہم ابھی تمھارے ساتھ دو چار سپاہی روانہ کر سکتے ہیں اور اس کی مشکیں کسوا کر یہاں بلا سکتے ہیں مگر سوچو اس سے کیا ہوگا۔ وہ دوسرے ہی دن ضمانت پر چھوٹ جائے گا اور پھر تمھیں وہیں رہنا ہے''۔ ''مگر سر قانون''۔ انسپکٹر کہتا ہے ''قانون کی بات مت کرو۔ قانون ہم کو بھی معلوم ہے۔ پولیس تمھاری رپورٹ پر ایکشن لے سکتی ہے۔ مگر چوبیس گھنٹے تمھاری حفاظت کی ضمانت نہیں دے سکتی''۔ اسے سمجھایا جاتا ہے۔ ''تم سیدھے سادے آدمی ہو۔ ہو سکے تو وہ جگہ چھوڑ دو، اور اگر وہیں رہنا چاہتے ہو تو پھر ان غنڈوں سے مل کر رہو''۔ وہ سکتہ میں آ جاتا

ہے۔ جتنی توقعات کے ساتھ آیا تھا، اب اتنی ہی ندامت ہوتی ہے۔ خاموشی سے اٹھ کر وہ تھانے سے باہر آجاتا ہے۔ اپنے محلے میں داخل ہوتے ہوئے دیکھتا ہے کہ شامو کے اڈّے پر ویسی ہی چہل پہل ہے اور گلاسوں کی کھنک اور پینے والوں کی بہکی بہکی گالیاں فضا میں تیرتی پھر رہی ہیں۔ وہ اپنے گھر کی طرف مڑنے کے بجائے شامو کے اڈّے کی طرف بڑھ جاتا ہے۔ غنڈے اسے دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ شامو لنگی اور بنیان پہنے باہر نکلتا ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں اب یہاں کچھ ہونے والا ہے۔ شامو لنگی اوپر چڑھاتے ہوئے کڑک کر پوچھتا ہے۔ ''اب کیا ہے'' نوجوان نہایت پرسکون لہجے میں جواب دیتا ہے ''پاؤ سیر موسمبی اور ایک سادہ سوڈا''۔

ظاہر ہے یہ سماجی حقیقت نگاری کی کہانی ہے لیکن کیا واقعی ایسا ہے۔ اس کا جواب دینے سے پہلے چند ضمنی باتوں کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ مثلاً 1960 کے بعد کی نسل کو لفظوں کا جس طرح سے ہیضہ ہوگیا ہے اس کا یہاں کوئی شائبہ نہیں۔ سلام کو بیانیہ پر قدرت حاصل ہے اور وہ بے ضرورت لفظ صرف نہیں کرتا۔ یہ وہ رشتہ ہے جو منٹو اور بیدی کے اثرات سے نئی نسل تک پہنچا ہے۔ نئی نسل کے فنکار ان اثرات کے قائل تو ہیں لیکن نئی کہانی کے چکر میں عام طور سے لفظوں کا بے جا صرف کرتے ہیں۔ بیس اکیس صفحے کی اس کہانی میں نوجوان افسانہ نگار نے بیانیہ کی تشکیل جس چابک دستی سے کی ہے وہ دیکھنے اور پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ چونکہ زیادہ تفصیل کی گنجائش نہیں، میں اس کے معنی خیز ریلسٹ انداز کی صرف ایک آدھ مثال ہی دوں گا۔ گندی بستی کی منظر کشی بیانیہ کی جان ہے۔

> ''میں جیسے ہی گلی میں داخل ہوا، اس جانے پہچانے ماحول نے مجھے چاروں طرف سے گھیر لیا۔ ٹین کی کھولیوں کے چھجوں سے نکلتا ہوا دھواں، ادھر ادھر بہتی نالیوں کی بدبو اور ادھ ننگے بھاگتے دوڑتے بچوں کا شور، کتوں کے پلّے، مرغیاں اور بطخیں۔ دو ایک کھولیوں سے عورتوں کی گالیاں بھی سنائی دیں جو شاید اپنے بچوں یا پھر بچوں کے بہانے پڑوسنوں کو دی جا رہی تھیں''۔

اس طرح مکالموں میں غنڈوں کا لہجہ بھی احتیاط سے لایا گیا ہے۔ جب مرکزی کردار گنزر میں بوتلیں چھپانے سے منع کرتا ہے تو شامو دادا کا چھوکرا پہلے تھوڑی دیر تک اُسے گھورتا ہے پھر کہتا ہے: ''اپن کو نہیں معلوم، دادا نے یہاں چھپانے کو بولا تھا''۔ پھر نوجوان کے ڈانٹنے پر چھوکرا، پہلے تو بوتلیں اپنے میلے جھولے میں رکھ لیتا ہے، لیکن جاتے جاتے مڑ کر کہتا ہے:

''ساب جاستی ہوشیاری دکھائے گا تو بھاری پڑے گا۔ یہ نہرو نگر ہے''۔

گندی بستی کا نام نہرو نگر طنز کا پہلو لیے ہوئے ہے اور یہ بھی ملاحظہ ہو کہ غنڈے اس کو سب سے محفوظ و مامون جگہ سمجھتے ہیں۔ سلام کے حقیقت پسندانہ اسلوب کا ایک اور طاقت ور پہلو بیوی کے خوف اور گھبراہٹ کی تصویر کشی ہے۔ ایک طرف غنڈوں کی یلغار ہے۔ دوسری طرف نوجوان کا نیکی اور قانون کے نظام پر اعتماد ہے، اور تیسری طرف بیوی کی سراسیمگی جو ہر روز رات کو سونے سے پہلے ادھر ادھر کی باتوں کے درمیان گھر بدلنے کا ذکر ضرور کرتی ہے۔ نوجوان کی غنڈوں سے آویزش و پیکار کے بیچ بیچ میں جس فنکارانہ چابکدستی سے پانی کے ہنڈوں، سنڈاس کی لائن، اور نل کے جھگڑوں، زلیخا کے آٹا ادھار مانگ کر لے جانے کی چِنتا، اور ہر اتوار کے سر پھٹول کی جو تصویریں بار بار ابھرتی ہیں، وہ بستی کے گھناؤنے پہلوؤں کو فنکارانہ معروضیت کے ساتھ بے نقاب کرتی ہیں۔ کہانی کے اس سیدھے سادے ریلسٹ ڈھانچے کے سیدھے سادے معنی یہ ہوئے کہ انسان بدی کا مقابلہ کرنا بھی چاہتا ہے تو کر نہیں سکتا۔ موجودہ بدکار نظام میں جہاں پولیس غنڈون کے ساتھ ملی ہوئی ہے، وہ بدی کے ساتھ مفاہمت کر کے رہنے پر مجبور ہے۔ یہ کہانی اگر اتنی سی بھی ہوتی تو بھی اچھی تھی۔ لیکن حقیقت نگاری کے اسلوب میں ہوتے ہوئے بھی یہ کہانی صرف اتنی سی نہیں ہے۔ یہ اس سے آگے بھی جاتی ہے۔ یوں تو ہم جدیدیت کی موافقت اور اس کے رد میں خاصا زورِ بیان صرف کرتے ہیں اور اس کی شعلہ بکف بغاوت کی باتیں کرتے ہوئے انتہائی ہیجان انگیزی کا شکار بھی ہو جاتے ہیں، لیکن نہیں دیکھتے کہ یہ کہانی اگرچہ علامتی کہانی

نہیں ہے، اور واضح طور پر حقیقت نگاری کی کہانی ہے، لیکن یہی کہانی اگر تمیں پینتیس برس پہلے لکھی جاتی تو مقصدیت کی دلدل میں پھنسی ہوتی اور افسانہ نگار نے قدم قدم پر جذباتیت کے طوفان اٹھائے ہوتے اور قاری کے جذبۂ ترحّم کو بیدار کیا ہوتا اور کچھ نہ کچھ پند و نصائح کے دفتر بھی ضرور کھولے ہوتے۔ آج کا نیا افسانہ نگار خواہ وہ علامتی افسانہ نگار نہ بھی ہو، پھر بھی وہ حقیقت نگاری کے غیر تخلیقی، میکانکی اور جذبات زدہ رومانی رویّوں سے خبردار ہو چکا ہے۔ آج اگر کہانی کے فنی اور ادبی تقاضوں کو سمجھا جانے لگا ہے تو یہ مستحسن ہے۔ یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کی اس بات کا رد ضروری ہے کہ وہ کہانی جو تاریخی سماجی دستاویز کے طور پر پڑھی جا سکے، رد ہو چکی ہے۔ ''انجام کار'' آپ کے سامنے ہے۔ یہ ہمارے معاشرے کے بدترین پہلوؤں کا طنزیہ ہے۔ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ یہ کہانی رد ہو چکی ہے۔ البتہ جدیدیت کے اثرات اور کہانی کے باغیانہ شعور نے جو بنیادی طور پر معنی خیز اقدار کی بحالی کا شعور ہے، اُن غیر معنی خیز اور غیر تخلیقی رویوں کو بے شک رد کر دیا ہے جو کہانی کو محض موضوع و مواد جانتے تھے۔ تحریکیں آتی ہیں، گزر جاتی ہیں، رُجحان پیدا ہوتے ہیں، چلے جاتے ہیں۔ لیکن جانے والے سیلاب نئی کھیتیوں کو سیراب کر جاتے ہیں اور نئی فصلوں کا پتہ دے جاتے ہیں۔ جدید افسانہ نگاروں میں بائیں بازو کے فنکار بھی ہیں۔ سیاسی، سماجی اور اخلاقی اسٹبلشمنٹ کے باغی ریڈیکل بھی، اور وہ فنکار بھی جو قدیم ثقافتی یا مذہبی اقدار کے سرچشموں سے فیضان حاصل کرتے ہیں۔ نیا افسانہ COMMITMENT کا افسانہ بھی ہو سکتا ہے اور بظاہر ناوابستگی کا بھی۔ جیسے محض موضوع اور مواد کی بنا پر افسانے کے ادبی معیار کی ضمانت نہیں دی جا سکتی، اسی طرح وابستگی یا ناوابستگی بھی اس کے نئے پن کی واحد پہچان قرار نہیں پا سکتی۔ کہانی خواہ علامتی ہو یا حقیقت نگاری کی، میری حقیر رائے ہے کہ اصل مسئلہ اس کی اکہری سطح یعنی معنوی سطحیت یا معنیاتی تہہ داری کا ہے اور جیسا کہ میں دکھا چکا ہوں یہ کام تخلیقی رویے اور زبان کے استعاراتی تفاعل کا ہے، جو تمثیل کا بھی راز ہے اور علامت کا بھی، اگرچہ اس کی توسیع اور ترفع الگ الگ طور پر

ہوتا ہے اور یہ بہت کچھ فنکار کی اپنی ذہنی اور تخلیقی صلاحیت پر منحصر ہے۔ ایک نہایت معنی خیز علامت ایک معمولی فنکار کے ہاتھوں نہ صرف اپنا منھ چڑانے لگتی ہے بلکہ مہمل بن کے رہ جاتی ہے۔ دوسری طرف حقیقت نگاری کی کہانی میں خواہ علامت کا استعمال شعوری سطح پر نہ ہو، تاہم اگر فنکار کو بیانیہ اور اس کے معنیاتی انسلاکات پر قدرت حاصل ہے تو اس میں سے ازخود علامتی مفاہیم کی شعاعیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ کاش اتنی گنجائش ہوتی تو میں ''انجام کار'' کے ایک ایک موڑ سے اس کی مثالیں پیش کرسکتا تھا۔ مختصراً اتنا تو کہا ہی جاسکتا ہے کہ بات محض قانون کی بے بضاعتی کو بے نقاب کرنے اور بدی سے مفاہمت کرنے کی نہیں۔ اس کا نفسیاتی پہلو یہ بھی ہوسکتا ہے کہ بدی انسانی فطرت میں رفتہ رفتہ نفوذ کرتی ہے۔ ہمارے وجود میں خیر و شر دونوں ہیں۔ وہ نوجوان بدی کو بار بار ٹھکراتا ہے۔ ''گلی کی گندگی جب تک گلی میں تھی تو کوئی بات نہیں تھی مگر اب وہ گندگی میرے دروازے تک پھیل آئی تھی، اور یہ بات کسی بھی شریف آدمی کے لیے چیلنج ہے''۔ اگرچہ بیوی بار بار کہتی ہے۔ ''جانے دیجیے، رکھ لینے دیجیے، اپنا کیا جاتا ہے''۔ لیکن نوجوان کا بدی سے مقابلہ جاری رہتا ہے۔ تھانے میں جاکر جو قانون کی پناہ گاہ ہے، ایک کے بعد ایک اسے اہانت آمیز سلوک کا سامنا ہوتا ہے اور ہوتے ہوتے نیکی کی فطری RESISTANCE کم پڑتی جاتی ہے اور بالآخر بدی غالب آجاتی ہے۔

تیسری نفسیاتی جہت اور بھی ہے اور اس کا سررشتہ بھی پوری کہانی میں نوجوان کے کردار میں ملتا ہے۔ وہ معمولی طاقت اور معمولی وسائل کا انسان ہے۔ وہ جھگڑا مول لینا نہیں چاہتا ہے۔ پیار سے سمجھا بجھا کر شامو کے چھوکرے کو بھگا دیتا ہے لیکن جب شامو دروازے پر آدھمکتا ہے، تب بھی وہ چاہتا ہے کہ بحث نہ بڑھے، لیکن غنڈے اس کے سامنے گٹر میں بوتلیں گاڑ دیتے ہیں۔ وہ غصے سے اندر ہی اندر کھولتا ہے۔ شامو کہتا ہے ''ارے تو کیا کرے گا ہمارا تیری ماں کی ... مادر ... سالا۔ ایک جھاپڑ میں سی چاٹنے لگے گا۔ تیرے قانون کی ماں کی''۔ پھر چاقو بھی نکل آتا ہے۔ اب بھاگنا بھی

آسان نہیں۔ بھاگنے کا مطلب ہے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے پڑوسیوں کی نگاہوں میں مر جانا۔ چنانچہ جب بیوی اسے لپک کر اندر کھینچ لیتی ہے تو وہ محسوس کرتا ہے: ''میرا لا شعور بھی شاید اسی میں اپنی عافیت سمجھ رہا تھا... ندامت، غصہ اور خوف میری عجیب کیفیت تھی''۔ اب صرف بدلے کی خواہش باقی رہ گئی تھی۔ تھانے پہنچ کر بھی یہ بدلے کی خواہش پوری نہیں ہوتی۔ واپسی میں اڈے پر آکر بیٹھنے کا عمل محض بدی سے مفاہمت کا عمل نہیں ہے۔ یہ محض بدی کے فطرت میں نفوذ کر جانے اور نیکی کی RESISTANCE کے ختم ہو جانے کا عمل بھی نہیں ہے۔ اس میں IRONY کا لطیف پہلو بھی ہو سکتا ہے۔ شاید ان حالات میں بدلہ لینے اور فتح مندی کے احساس سے سرشار ہونے کا واحد راستہ یہی تھا کہ اسی اڈے پر بیٹھ کر ''پاؤ سیر موسمی اور سادہ سوڈا'' کا آرڈر دیا جائے۔ تبھی تو یہ سنتے ہی شامو کے ہاتھ سے لنگی کے چھور چھوٹ جاتے ہیں۔ افسانے کے یہ جملے بے مصرف نہیں ہیں۔ ''چند ثانیوں کے لیے ہی کیوں نہ ہو، اس وقت وہ (شامو) مجھے بہت بے بس نظر آیا۔ اور ان (غنڈوں) کی بے بسی کو دیکھ کر مجھے اندر سے راحت کا احساس ہوا''۔ کہانی کا یہ آخری جملہ IRONY کے اس احساس کو اور بھی شدید کر دیتا ہے۔

> چند سیکنڈ تک کوئی کچھ نہ بولا۔ میں نے اسی ٹھہرے ہوئے لہجے میں آگے کہا: ''ایک پلیٹ بھُنی ہوئی کلیجی بھی دینا''۔

ظاہر ہے کہ کردار شکست و ریخت کے عمل سے گزرنے کے بعد تعمیرِ نو کی منزل سے گزرتا ہے۔ چوتھے یہ کہ اس کہانی کی وجودی معنوی جہت بھی ہو سکتی ہے، جس کے نشانات پورے بیانیہ میں ایک سے زیادہ مقامات پر روشن نظر آتے ہیں۔ کہانی شروع ہی اس طرح ہوتی ہے:

> ''آج شام تو آفس سے گھر لوٹتے وقت تک میں سوچ بھی نہیں سکتا تھا کہ حالات مجھے اس طرح پیس کر رکھ دیں گے۔ میں چاہتا تو اس سانحے کو ٹال بھی سکتا تھا۔ مگر آدمی کے لیے ایسا کر سکنا ہمیشہ ممکن نہیں ہوتا۔ کچھ باتیں ہمارے چاہنے اور نہ چاہنے کی حدود سے پَرے ہوتی ہیں اور شاید ایسے غیر متوقع سانحات ہی کو دوسرے الفاظ میں حادثہ کہتے ہیں۔ جو بھی ہو، میں حالات کے غیر مرئی شکنجے

میں جکڑا ہوا تھا اور اس سے نجات کی کوئی صورت دکھائی نہیں دے رہی تھی''۔

حالات کے جبر کی یہ زیریں لہر پوری کہانی کے باطنی احساسات میں جاری و ساری رہتی ہے۔ بیوی جانتی تھی کہ اس کا میاں کلرک ہے اور مالی حالت اچھی نہیں مگر پھر بھی ایک عام گھریلو عورت کی طرح ایک اچھے گھر کی خواہش کو وہ اپنے دل سے الگ نہیں کر سکتی، گندی بستی کے ماحول میں خاصی پریشانی تھی۔ ''مگر صرف پریشانی سے کب کوئی مسئلہ حل ہوتا ہے''۔ جب چاقو کھلنے کی آواز آتی ہے تو:

''جسم میں سر سے پیر تک چیونٹیاں رینگ گئیں۔ میری انتہائی کوشش کے باوجود حالات میرے قابو سے باہر ہو چکے تھے۔ ایک لمحہ کو میں سر سے پیر تک کانپ گیا۔ میں زندگی میں پہلی دفعہ اس قسم کی سچویشن سے دوچار ہوا تھا''۔

وہ کھولی میں رہنا نہیں چاہتا مگر رہنے پر مجبور ہے۔ وہ جھگڑا کرنا نہیں چاہتا مگر جھگڑا ہو جاتا ہے۔ وہ بے بسی سے بچنا چاہتا ہے مگر اسی کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ غصہ کرنا نہیں چاہتا لیکن غصے سے لرزتا ہے۔ وہ شامو کے دیسی اڈے کو برداشت نہیں کر سکتا لیکن سیخ کباب والے کی انگیٹھی کے کوئلے اس کے دل میں دہکتے ہیں۔ وہ تھانے جانا نہیں چاہتا لیکن جانے پر مجبور ہے۔ وہ بے ہودہ کانسٹبل کو جو ہتھیلی پر تمباکو اور چونا ملتا نظر آتا ہے، قانون کا محافظ بنانا نہیں چاہتا لیکن اسے تسلیم کرنے پر مجبور ہے۔ وجود کے جبر اور آزادی کے اختیار کی اس کشمکش سے نڈھال جب وہ تھانے سے نکلتا ہے تو اس کی ذہنی کیفیت یہ ہے: ''نہیں مجھے کوئی کمپلین نہیں لکھوانی ہے''۔ وہ بالکل خالی الذہن ہے۔ نالیوں سے اُٹھنے والی بدبو کے بھبکے اس کا استقبال کرتے ہیں، اور بالآخر وہ وجود کی اس ناگزیریت میں حلول کر جاتا ہے۔ گویا اس کہانی میں باوجود حقیقت نگاری کے پیرایے کے کئی معنوی ابعاد ہیں، جبکہ ''بجوکا'' میں جس کا ذکر پہلے آیا تھا باوجود علامت کے استعمال کے کہانی معنوی اعتبار سے کمزور ہے۔ گویا جس طرح یہ ممکن ہے کہ حقیقت نگاری کی کہانی میں تہہ داری پائی جائے، اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ علامت نگاری کے باوجود کہانی کمزور اور بودی ہو۔

(7)

باتیں سامنے کی تھیں لیکن جب مسئلہ گمبھیر ہو تو سامنے کی باتوں کو بھی مدلل بیان کرنا پڑتا ہے۔ یہ تو بہر حال واضح ہو ہی چکا ہے کہ داستانوی افسانہ جس میں تمثیلی، استعاری، کتھا کہانی، قصہ، اساطیر سب شامل ہیں، علامتی تمثیلی افسانے سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ اب اس بات کو ذہنوں سے نکال دینا چاہیے کہ صرف علامتی افسانہ ہی نیا افسانہ ہو سکتا ہے، کیونکہ حقیقت نگاری کا افسانہ بھی اگر وہ حقیقت کی سطحی تعبیر پر مبنی نہیں، اور معنوی تہہ داری کی بھی خبر دیتا ہے، تو وہ نئے کی ذیل سے خارج قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس مضمون کے شروع میں ہم نے انیس ناگی کے اعتراضات کا ذکر کیا تھا۔ قطع نظر بعض فروعی باتوں کے اُن کے جس بیان سے یہاں تعرض ضروری ہے وہ یہ ہے:

> ''اردو میں نیا افسانہ لکھتے ہوئے کہانی سے گریز ریلسٹ اسلوب کی جبریت سے رہائی کی شکل ہے''۔

گویا وہ صرف سرریلسٹ افسانے ہی کو نیا افسانہ کہتے ہیں۔ مجھے اس بات کے تسلیم کر لینے میں کوئی تامل نہیں کہ سرریلسٹ طریقہ کار کو برتنے کی کئی کوششیں نئے افسانے میں ہوئی ہیں۔ یہ وجود کی لاشعوری اور غیر منطقی سطحوں کی ترجمانی کا عمل ہے۔ SURREAL کا اصل مطلب بھی یہی ہے کہ حقیقت سے ماورا حقیقت سے بعید۔ اس پیرایۂ بیان میں لفظوں کے بے ترتیب صرف اور CHANCE EFFECTS کو یا اُن جھلکیوں کو بہت دخل ہوتا ہے جو خوابوں کی دنیا سے تعلق رکھتی ہیں۔ انیس ناگی نے افتخار جالب کے ساتھ مل کر لسانی تشکیلات کے نام سے جو تحریک چلائی تھی، اس کا حشر سب کے سامنے ہے۔ اصل قصہ یہ ہے کہ بھائی لوگوں نے اردو بولنے والے معاشرے کی ذہنی افتاد، جمالیاتی مزاج اور ادبی روایت کو یکسر نظر انداز کر دیا۔ اِکا دکا ایسی تجرباتی کوششوں میں کوئی خرابی نہیں، لیکن پورے ادبی قافلے کو مغربی تقلید کی کورانہ

ڈگر پر ڈالنا کہاں کی دانشمندی ہے۔ یہ ادبی خدمت تو خیر ہے ہی نہیں، معاشرتی اور قومی سطح پر بھی، جس کے آج کل بعض لوگ بہت بڑے نقیب بنتے ہیں، شدید طور پر ضرر رساں ہے۔ نئی کہانی سے بحث کرتے ہوئے نہیں بھولنا چاہیے کہ زبان ہمیشہ پرانی ہوتی ہے، چند لفظوں کے داخل کرنے سے زبان نئی نہیں ہو جاتی۔ البتہ ہر عہد کا ادب یا ہر نیا رجحان جب احساس و شعور کی نئی کائنات کو دریافت کرنے کے عمل سے گزرتا ہے تو ان ہی پرانے لفظوں کے DEEP STRUCTURE تخلیقی عمل کے فشار سے بدل جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ عام لفظ بھی دراصل علامتیں ہیں جو کثرتِ استعمال سے اپنے مفاہیم میں محدود ہو جاتے ہیں۔ میں لسانیات سے علاقہ رکھتا ہوں اور اس بحث کو بہت دور تک لے جا سکتا ہوں، لیکن یہاں نہ وقت ہے نہ گنجائش۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ لفظوں کی تعداد محدود ہے لیکن لفظوں کے استعمال کے امکانات لامحدود ہیں۔ کروڑوں اربوں بار لفظوں کو برتا گیا ہے اور خدا جانے کتنے اربوں کھربوں بار جب تک یہ زمین اپنے مدار پر گھومتی ہے کسی بھی زبان کے لفظ اپنی نئی نئی شکلوں میں برتے جائیں گے۔ SAUSSURE کا کہنا ہے:

> ''زبان میں عملی سطح پر SIGNIFIANT اور SIGNIFIE کو الگ کیا ہی نہیں جا سکتا اور زبان میں کوئی SIGNIFIE نہیں ہے جس کا SIGNIFIANT نہ ہو۔ اس کا الٹ بھی صحیح ہے، یعنی کوئی معنی، کوئی تصور، کوئی مفہوم اس وقت تک اپنا وجود نہیں رکھتا جب تک اس کو اس کا اظہاری پیکر نہ مل گیا ہو، خواہ وہ باطنی طور پر تخئیل کی وجہ سے ہو یا خارجی طور پر تقریر و تحریر کے ذریعے ہو''۔

حق بات یہ ہے کہ تخلیقی زبان میں SIGNIFIE ہرگز ہرگز DEFINABLE نہیں ہے۔ SIGNIFIANT جب خارجی سطح پر استعمال ہوتا ہے تو لفظ اور معنی میں بالعموم ایک اور ایک کی نسبت ہوتی ہے اور جب وہ خارجی کائنات سے پرے دیکھنے کے لیے یعنی SUPER REAL یا HIGHER WORLD کے لیے استعمال ہوتا ہے تو استعارے کا عمل دخل شروع ہو جاتا ہے۔ علامت اس استعاراتی عمل ہی کی توسیع شدہ

شکل ہے۔ واضح رہے کہ علامت کا یہ تصور ہم نے مغرب سے لیا۔ چنانچہ اگر خالص علامتی افسانے بہت کم لکھے گئے تو یہ بھی سوچنا چاہیے کہ علامت کے اتنے شور کے باوجود ایسا کیوں ہے؟ زبان کے استعاراتی تفاعل کے کتنے دوسرے پیرایے ہماری زبان کے جسم میں خون کی طرح جاری و ساری ہیں۔ شاعری میں مجاز، مجاز مرسل، اشارہ، رمز، کنایہ سب اسی کے روپ ہیں، اور پھر خود استعارے کی بیسیوں اقسام ہیں۔ فکشن میں زبان کا یہی استعاراتی تفاعل اساطیر، تمثیلوں، کتھاؤں، کہانیوں اور حکایتوں میں ملتا ہے۔ کیا یہ محض ایک حادثہ ہے کہ صدیوں تک عوامی اور ملفوظی فکشن کے یہ پیرایے ہمارے جمالیاتی احساس کے تقاضوں کو پورا کرتے رہے ہیں، اور زندگی کے بارے میں ہماری آگہی اور بصیرت کو بڑھا کر لطف و انبساط کا سامان فراہم کرتے رہے۔ کیا یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ ان کا سب سے قدیم خزانہ پنچ تنتر کی کہانیاں تھیں جن کی اصل وقت کی دھند میں کھوچکی ہے۔ پورن بھدر کا جو نسخہ دوسری صدی عیسوی کا دستیاب ہے، اس کا اثر پوری دنیا کے افسانوی ادب پر پڑتا رہا ہے۔ سوم دیو کی ''کتھاسرت ساگر'' جو کئی جلدوں میں ہے، اور نارائن کی ''ہتواپدیش'' بھی پنچ تنتر کی کہانیوں سے بالکل الگ نہیں۔ یہی حال پُرانوں کی سینکڑوں ہزاروں کہانیوں کا ہے۔ نوشیرواں عادل کے زمانے میں چھٹی صدی عیسوی میں پنچ تنتر کا ترجمہ پہلوی میں ہوا اور نویں صدی عیسوی تک اس کا عربی روپ ''کلیلہ و دمنہ'' کے نام سے پوری اسلامی دنیا میں پھیل گیا۔ آگے چل کر اسلام ہی کی وساطت سے ان کہانیوں کا نفوذ یوروپی ادب میں ہوا۔ بید پائے کی کہانیاں ہوں یا الف لیلیٰ کے قصے یا گلستان کی حکایتیں ان سب میں قدیم ہندستانی روایت اسلامی ایرانی روایتوں کے پہلو بہ پہلو موجزن رہی ہے۔ یہی معاملہ پانچویں صدی قبل مسیح جاتک کہانیوں کا ہے جو مہاتما بدھ سے متعلق ہیں، یا تیرہویں صدی عیسوی کی مثنوی رومی کی حکایات کا ہے جن میں دنیا بھر کی حکایتوں کے نہایت وسیع سلسلے کہاں کہاں سے آکر عجیب وغریب روحانی و تخلیقی

کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ اس ساری روایت میں اس ''خالص علامت'' کا کوئی تصور نہ تھا جسے ہم نے ابھی چند دہائیاں پہلے مغربی ادب سے لیا۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ افسانوی ادب کی ہماری صدیوں کی مہتم بالشان روایت میں استعاراتی تفاعل کے تقاضے جن پیرایوں سے پورے ہوتے رہے ہیں ان میں ہمیشہ MYTH، LEGEND تمثیل، کتھا اور حکایتوں کا عمل دخل رہا ہے۔ یہ کون کہتا ہے کہ نیا افسانہ ان قصے کہانیوں کو جوں کا توں دُہرانے سے اپنے عہد کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہوسکتا ہے۔ البتہ اس وسیع خزانے سے اگر نئے نئے علامتی اور تمثیلی مفاہیم پیدا کیے جاسکتے ہیں جیسا کہ ''نرناری'' کے تجزیے سے اوپر دکھایا گیا تو اس سے پریشان ہونے اور ''خالص علامت'' کی دُہائی دینے کی ضرورت نہیں ہے؟ ضرورت البتہ اس بات پر اصرار کرنے کی ہے کہ فکشن میں اصل معاملہ پہلودار معنیات اور استعاراتی نظام کا ہے، خواہ وہ کسی بھی پیرایے سے زیردام لایا جاسکے، اور یہ بات فنکار کی ذاتی تخلیقی صلاحیت پر منحصر ہے کہ وہ کس پیرایے کا استعمال کس سطح پر کرتا ہے۔

آخر میں یہ بات بھی خاطر نشان رہنی چاہیے کہ افسانے کے بھی کچھ اپنے صنفی تقاضے ہیں، شب خونی ''نری علامت نگاری'' کے چکّر میں پڑکر انھیں یکسر فراموش کرنا اور مہمل نگاری اور ہذیان گفتاری کا شکار ہوجانا بھی کوئی قابلِ فخر بات نہیں۔ افسانے یا کہانی کی تعریف میں کتابوں کے صفحے کے صفحے بھرے ہوئے ہیں۔ لیکن یہ بات نظرانداز کردینے کی نہیں کہ بحیثیت ایک صنف کے کہانی کا اپنا ایک جوہر ہے۔ اسے کہانی کا KERNEL کہیے یا تتو، یہ جوہر تو لازماً افسانے میں ہونا ہی چاہیے۔ اس جوہر کی حفاظت میں ہمارے اساطیر، کتھاؤں اور حکایتوں نے صدیاں کھپا دیں۔ اس جوہر کو کلیتہً مسترد کرنا دراصل خود اپنے کلچر کو رد کرنا ہوگا۔ شاید اسی جوہر کے جمالیاتی فشار کے لاشعوری تقاضوں کی بنا پر ہمارا نیا افسانہ اتنا علامتی نہیں جتنا تمثیلی ہے، اور تمثیلی ہوتے ہوئے استعاراتی تفاعل کی معنیاتی تہہ داری سے بے نیاز نہیں۔ چنانچہ افسانہ

خواہ تمثیلی ہو یا حقیقت نگاری کا ہو، اگر وہ کہانی کے صنفی جوہر سے تہی دامن نہیں، اور اظہار کے گہرے معنیاتی تفاعل سے ذہن و شعور کی نئی سطحوں کو پیش کرتا ہے، نیز آج کے نئے مسائل سے بھی بے تعلق نہیں، تو وہ یقیناً نیا افسانہ ہے اور ایسے افسانے میں ترقی کا سفر کبھی رک نہیں سکتا۔

(1985)

THE STRUCTURAL PATTERN OF THE MYTH UNCOVERS THE BASIC STRUCTURE OF THE HUMAN MIND — THE STRUCTURE WHICH GOVERNS THE WAY HUMAN BEINGS SHAPE ALL THEIR INSTITUTIONS, ARTIFACTS, AND THEIR FORMS OF KNOWLEDGE.

LEVI-STRAUSS

فکشن کی شعریات اور ساختیات

ساختیاتی طریقۂ کار بیانیہ (NARRATIVE) کے مطالعے کے لیے خاص طور پر موزوں ہے۔ اس کی اطلاقی سرگرمی سب سے زیادہ اسی میدان میں ملتی ہے۔ بیانیہ کا ایک سرا متھ، اساطیر، دیومالا، کتھا کہانی وغیرہ لوک روایتوں (FOLKLORE) سے جُڑا ہوا ہے تو دوسرا ایپک، ڈرامے، ناول اور افسانے سے جڑا ہوا ہے۔ موخرالذکر اصناف طوالت، پیچیدگی اور فنّی تراش خراش میں بیانیہ کے اوّلین قبل تاریخی لوک نمونوں سے خاصی مختلف ہیں۔ تاہم بیانیہ کی طویل تاریخ میں بعض ساختیاتی عناصر مشترک بھی ہیں، مثلاً پلاٹ، منظر نگاری، کردار، مکالمہ، انجام وغیرہ۔ ساختیاتی فکر چونکہ نظروں سے اوجھل داخلی ساخت اور کلی تجریدی نظام پر زور دیتی ہے۔ بیانیہ کی مختلف اقسام کا مطالعہ ساختیات کے لیے خاص کشش رکھتا ہے اور ساختیاتی مفکّرین نے اس چیلنج کو بخوبی قبول کیا ہے۔)

ولادمیر پروپ اور لیوی سٹراس

بیانیہ (NARRATIVE) کے ساختیاتی مطالعے کے اوّلین بنیاد گذاروں میں روسی ہیئت پسند ولادمیر پروپ (VLADMIR PROPP) اور فرانسیسی ماہر بشریات کلاڈ لیوی سٹراس (CLAUDE LEVI-STAUSS) بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ پروپ کا کمال یہ ہے کہ اُس نے اپنی معرکہ آرا کتاب MORPHOLOGY OF THE

FOLKTALE, LENINGRAD 1928 میں روسی لوک کہانیوں کا تجزیہ پیش کر کے بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کی ایک نئی راہ کھول دی۔ اس کا انگریزی ترجمہ تیس برس بعد 1958 میں یونی ورسٹی آف ٹکساس سے شائع ہوا۔ پروپ نے جس طرح روسی لوک کہانیوں کی فارم کی گرہیں کھولیں اور ان کی ساختوں کو بے نقاب کیا، اس نے آگے چل کر بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کے لیے ایک روشن مثال کا کام کیا۔ لیوی سٹراس نے بھی اگرچہ لوک روایتوں پر کام کیا، لیکن دونوں کے کام اور تجزیاتی رویے میں بنیادی فرق ہے جس کا تذکرہ آگے آئے گا۔ پروپ کا کام نسبتاً سادہ ہے اور زیادہ پیچیدہ بھی نہیں، شاید اسی لیے پروپ کا اثر بعد کی ساختیاتی فِکر پر زیادہ پڑتا رہا ہے۔ اس روسی کتاب کا تیس برس بعد انگریزی میں شائع ہونا اس کے طریقۂ کار کی صلابت اور اہمیت کا کھلا ہوا ثبوت ہے۔ ولادمیر پروپ بنیادی طور پر ہیئت پسند تھا جس نے روسی ہیئت پسندوں کی دین کا پورا فائدہ اُٹھایا اور بیانیہ کی شعریات کے تعیّن کی سمت میں اہم نیا قدم اُٹھایا۔

پروپ کی فکر کے بنیادی نکات کو بیان کرنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شاعری اور متھ میں جو فرق ہے، وہ نظر میں رہے، اس لیے کہ موجودہ بیانیہ خواہ وہ کتنی ترقی کر چکا ہو، وہ اپنے قدیم ماڈل (PROTOTYPE) یعنی مِتھ، اساطیر، دیومالا، لوک ساہتیہ اور قصے کہانی سے رشتہ نہیں توڑ سکتا۔ بیانیہ کی بعد کی تمام ہیئتی اور معنیاتی ترقی کا جوہر یا اصل الاصول انھیں اوّلین بنیادی نمونوں میں ملتا ہے۔ بیانیہ عناصر وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں، اور دیکھا جائے تو بعد کے زمانوں میں بیانیہ کے مختلف پیرائے نئی طاقت اور نئے تحرّک کے لیے بار بار اپنے اوّلین سرچشمۂ فیضان کی طرف پلٹتے رہے ہیں۔ ادبی نظام میں شاعری کے مقابلے میں مِتھ یعنی بیانیہ کے جوہر کی اصلیت کیا ہے، اس بارے میں لیوی سٹراس کا یہ بیان غور طلب ہے:

''مِتھ لسانی اظہار کا وہ حصہ ہے جہاں اطالوی کہاوت:
"TRANSLATOR IS TRAITOR" 'مترجم مساوی ہے غدار کے'، سچائی

سے خالی معلوم ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے متھ کو لسانی اظہارات کے نقشے میں شاعری سے بالمقابل بالکل دوسرے سرے پر رکھنا پڑے گا (اگرچہ اس کے خلاف بہت کچھ کہا گیا ہے)۔ شاعری وہ لسانی اظہار ہے جس کا ترجمہ بغیر اس کو شدید نقصان پہنچائے ممکن ہی نہیں۔ اس کے برعکس متھ میں کہانی کا عنصر بدترین ترجمے میں بھی ضائع نہیں ہوتا۔ ہم متھ کی زبان اور ثقافت کو خواہ جانتے ہوں یا نہیں، ایک متھ دنیا میں کہیں بھی اور کسی بھی زبان میں متھ ہی رہتی ہے۔ اور بطور متھ ہی پڑھی اور سمجھی جاتی ہے۔ اس کی اصل نہ اسلوب میں ہے، نہ لفظوں کی موسیقی یا ان کی نحوی ترتیب میں ہے۔ فقط 'کہانی' کے عنصر میں ہے جس کو متھ بیان کرتی ہے۔ متھ بنیادی نوعیت کی وہ زبان ہے جس کا معنیاتی تفاعل لسانی اظہار کی کھردری سطح کے ساتھ ساتھ چلتا ہے''۔

(STRUCTURAL ANTHROPOLOGY, P. 206)

اوپر کے بیان سے واضح ہے کہ متھ اور شاعری میں لسانی اظہار کی سطح پر قطبین کا فرق ہے۔ دراصل شاعری میں زبان کا لفظیاتی، استعاراتی اور مماثلتی (PARADIGMATIC) پہلو حاوی رہتا ہے، یعنی ہر ہر لفظ پوری شعری میراث کی گونج کا حامل ہوتا ہے، اور یہی وہ عنصر ہے جو بقول رابرٹ فراسٹ ترجمے میں ضائع ہو جاتا ہے:

'POETRY IS WHAT IS LOST IN TRANSLATION'

شاعری لسانی ثقافت کے اُس عنصر سے فروغ پاتی ہے جو بے مِثل یا یکتا (UNIQUE) ہے۔ اس کے برعکس متھ زبان کے اُس اساسی پہلو یعنی UNIVE-RSAL- سے عبارت ہے جو تمام زبانوں میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے۔ زبان کی بعض ساختوں کی طرح جو آفاقی نوعیت کی ہیں، متھ کی ساخت بھی آفاقی ہے بمقابلہ لفظیاتی نظام کے جو ہر زبان میں اپنی الگ خودمختارانہ حیثیت رکھتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ متھ اور لوک کہانیوں کا سرمایہ ساختیاتی مطالعے میں ترجیحی حیثیت رکھتا ہے، اور اولین ساختیاتی مفکروں نے متھ کے مطالعے میں ایک خاص کشش محسوس

کی۔ ولادمیر پروپ کا زمانہ 1920 کے بعد کا ہے، یعنی وہی دور جب روسی ہیئت پسند سرگرم عمل تھے، اور ادبی منظر نامے پر چھائے ہوئے تھے۔ چنانچہ پروپ کا شمار بھی روسی ہیئت پسندوں میں کیا جاتا ہے۔ پروپ نے اپنے معاصر روسی ہیئت پسندوں کو بھی متاثر کیا اور بعد میں فرانسیسی ساختیاتی فکر پر بھی اثر ڈالا۔

پروپ سے پہلے وِسے لووسکی(VESELOVSKY)اور بیدئیر (BEDIER) رُوسی لوک کہانیوں پر کچھ کام کر چکے تھے۔ پروپ کی اوّلیت یہ ہے کہ اس نے جملے کے تجزیے کو ماڈل بنایا اور لوک کہانیوں کی پرتیں کھولتے ہوئے اُن کی آرکی ٹائپ تک پہنچ گیا۔ جملے کی بنیادی تقسیم موضوع اور اس کے عمل کی ہے ''بادشاہ نے اژدہے کو تلوار سے ٹکڑے ٹکڑے کردیا''۔ یہ جملہ کسی کہانی کا مرکزی حصہ یا پوری کہانی بھی ہوسکتا ہے۔ 'بادشاہ' کو 'شہزادے' 'وزیر زادے' یا کسی بھی دوسرے جری کردار سے تلوار کو 'نیزے'، 'برچھی' یا تیر وتبر سے، اور 'اژدہے' کو شیر، چیتے یا خطرناک یا ناپسندیدہ کردار سے بدل سکتے ہیں، اور ساخت جوں کی توں رہے گی۔ جملے کی ساخت اور لوک کہانیوں کی ساخت میں مماثلت کی نشان دہی کرکے پروپ نے بیانیہ کے مطالعے کی نئی راہ کھول دی۔ پروپ نے ایک سو روسی کہانیوں کا انتخاب کیا، اور اپنے تجزیے سے بتایا کہ کرداروں اور ان کے 'تفاعل' (FUNCTIONS) کی بنا پر ان لوک کہانیوں کی داخلی ساخت کو بے نقاب کیا جاسکتا ہے، اور ان کی درجہ بندی کس خوبی سے کی جاسکتی ہے۔ اس نے ان کہانیوں کے مختلف اور مشترک عناصر کا تجزیہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ ان کہانیوں میں اگرچہ کردار بدلتے رہتے ہیں لیکن کرداروں کا 'تفاعل' (FUNCTIONS) مقرر ہے، اور تمام کہانیوں میں ایک سا رہتا ہے۔ کردار کے تفاعل کو کردار کا وہ عمل قرار دیتے ہوئے جو کہانی کی معنویت کے دوسرے اجزا سے جڑا ہوا ہے، پروپ نے استقراری طور پر چار قوانین مرتب کیے جنھوں نے آگے چل کر لوک ادب اور بیانیہ کے مطالعے کی نئی دنیا فراہم کردی۔ آفاقی اطلاقیت اور صداقت کے اعتبار سے قانون تین اور چار کو بعد کے مفکرین نے سائنسی دریافت کا درجہ دیا ہے:

(1) کرداروں کے 'تفاعل' کہانی کے راسخ اور غیر مذبذب عناصر ہیں۔ قطع نظر اس سے کہ کون ان کو سرانجام دیتا ہے، یہ کہانی کے بنیادی اجزا ہیں۔

(2) 'تفاعل' کی تعداد کہانیوں میں محدود ہے۔

(3) تفاعل کی 'ترجیع' (SEQUENCE) ہمیشہ ایک سی رہتی ہے۔

(4) باوجود تنوع کے تمام کہانیوں میں 'ساخت' ایک جیسی ہے۔

کرداروں کے 'تفاعل' (FUNCTIONS) کے اعتبار سے ایک کے بعد ایک کہانی کا تجزیہ کرتے ہوئے پروپ اس نتیجہ پر پہنچا کہ کہانیوں میں کرداروں کے تفاعل (FUNCTIONS) کی کل تعداد اکتیس سے کسی طرح نہیں بڑھتی، اور اگرچہ بعض کہانیوں میں عمل کی کچھ کڑیاں نہیں ملتیں، لیکن ہمیشہ ان کی ترتیب وہی رہتی ہے۔ تعداد میں فرق ہوسکتا ہے، لیکن ترتیب میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ ذیل میں ان تفاعل (FUNCTIONS) کا گوشوارہ (تفصیل کے لیے اصل سے رجوع ضروری ہے) درج کیا جاتا ہے، یعنی ابتدائی منظر کے بعد جب گھرانے کے افراد سامنے آتے ہیں، اور ہیرو کی نشان دہی ہوجاتی ہے تو کہانی ان تفاعل (FUNCTIONS) میں سے سب یا بعض کی مدد سے اسی ترتیب سے بیان ہوتی ہے:

(1) خاندان کا کوئی فرد گھر سے غائب ہوجاتا ہے

(2) ہیرو کو ممانعت ہوجاتی ہے۔

(3) ممانعت کی خلاف ورزی کی جاتی ہے۔

(4) وِلن جاسوسی کی کوشش کرتا ہے۔

(5) وِلن کو اپنے 'شکار' (VICTIM) کے بارے میں اطلاع ملتی ہے۔

(6) وِلن اپنے 'شکار' کو دھوکا دیتا ہے تاکہ اس پر یا اس کے مال و اسباب پر قبضہ کرلے۔

(7) 'شکار' دامِ تزویر میں آجاتا ہے، اور نادانستہ اپنے دشمن کی مدد کرتا ہے۔

(8) (الف) وِلن خاندان کے کسی فرد کو نقصان پہنچاتا ہے یا اُسے زخمی کردیتا ہے۔

(8) (ب) خاندان کا کوئی فرد کسی چیز کی خواہش کرتا ہے یا اس میں کوئی کمی ظاہر ہوتی ہے۔

(9) بدبختی معلوم ہو جاتی ہے: ہیرو سے درخواست کی جاتی ہے، یا اس کو حکم دیا جاتا ہے، اور اس کو روانہ ہونے کی اجازت دی جاتی ہے یا اس کو بھیجا جاتا ہے۔

(10) بدبختی کے 'توڑ' کا فیصلہ کیا جاتا ہے یا فیصلے سے اتفاق کیا جاتا ہے۔

(11) ہیرو گھر سے روانہ ہوتا ہے۔

(12) ہیرو آزمائش میں مبتلا ہوتا ہے، سوال و جواب ہوتے ہیں، یا ہیرو پر حملہ کیا جاتا ہے، نتیجتاً کوئی جادوئی شئے یا مددگار رونما ہوتا ہے۔

(13) ہیرو مستقبل کے محسن کے اعمال کی مخالفت کرتا ہے۔

(14) ہیرو جادوئی شئے یا شخص کو حاصل کرتا ہے۔

(15) ہیرو کو جس شئے یا شخص کی جستجو ہوتی ہے، اُس کا نشان ملتا ہے یا اُس کو اُدھر لے جایا جاتا ہے یا وہ اُدھر جاتا ہے۔

(16) ہیرو اور وِلن کا براہِ راست مقابلہ ہوتا ہے۔

(17) ہیرو نشان زد کیا جاتا ہے۔

(18) وِلن کی شکست ہوتی ہے۔

(19) بدبختی دور ہو جاتی ہے، یا اس کا اثر ختم ہو جاتا ہے۔

(20) ہیرو کی واپسی ہوتی ہے۔

(21) ہیرو کا تعاقب کیا جاتا ہے۔

(22) ہیرو کو تعاقب سے بچایا جاتا ہے۔

(23) ہیرو انجانے طور پر گھر لوٹتا ہے یا دوسرے ملک میں پہنچتا ہے۔

(24) نقلی ہیرو دعوے دار بنا ہوا ملتا ہے۔

(25) ہیرو کی اصلیت کی آزمائش ہوتی ہے، یا اس کو کوئی مشکل کام دیا جاتا ہے۔

(26) کام ہو جاتا ہے۔

(27) ہیرو کی شناخت ہو جاتی ہے۔
(28) نقلی ہیرو یا وِلن کو بے نقاب کیا جاتا ہے۔
(29) نقلی ہیرو کو نئی شکل دی جاتی ہے۔
(30) وِلن کو سزا دی جاتی ہے۔
(31) شادی کے شادیانے بجتے ہیں اور ہیرو کو تخت و تاج پیش کیا جاتا ہے۔

پروپ پہلے سات 'تفاعل' کو تیاری کی منزل کہتا ہے۔ اسی طرح دوسرے زمروں کی بھی نشاندہی کی جاسکتی ہے، مثلاً دسویں تفاعل تک مصائب کا سلسلہ ہے، اس کے بعد بے گھری، دربدری، جنگ و جدال، مراجعت، اور بالآخر وصال، شادی، تخت نشینی وغیرہ۔ اور ان اکتیس 'تفاعل' کے ساتھ ساتھ پروپ نے سات 'دائرہ ہائے عمل' (SPHERES OF ACTION) بھی نشان زد کیے جو کرداروں کے رول اور ان کی نوعیت پر مبنی ہیں:

(1) وِلن (رقیب یا ناپسندیدہ کردار)
(2) محسن
(3) مددگار
(4) شہزادی (معشوق) اور اس کا باپ
(5) بھیجنے والا
(6) ہیرو (عاشق یا 'شکار')
(7) نقلی ہیرو

پروپ کہتا ہے کہ ایک کردار ایک ہی کہانی میں ایک سے زیادہ رول بھی انجام دے سکتا ہے، مثلاً وِلن نقلی ہیرو بھی ہوسکتا ہے، یا محسن قاصد بھی ہوسکتا ہے۔ اس طرح ایک رول میں کئی کردار بھی آسکتے ہیں۔ مثلاً ایک سے زیادہ وِلن، لیکن ان کا دائرۂ عمل وہی ہوگا جو اوپر بیان کیا گیا۔ دیکھا جائے تو ان میں سے مختلف کردار اور ان کا دائرہ عمل وہی ہے جو بعد کے بیانیہ کی مختلف اقسام مثلاً ایپک، رومانی داستانوں اور عام

قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔

یوں اپنے تجزیے سے پروپ نے نہ صرف روسی لوک کہانیوں کی گرامر دریافت کی بلکہ یہ ثابت کردیا کہ بیانیہ اپنی بناوٹ کے اعتبار سے جملے کی افقی نحوی (SYNTAG-MATIC) ساخت کا تتبع کرتا ہے، گویا عمودی مماثل (PARADIGMATIC) ساخت شاعری سے مخصوص ہے، اور اس کا بیانیہ کے ڈھانچے کی تعمیر سے زیادہ تعلق نہیں۔ پروپ کا ایک اور کارنامہ یہ ہے کہ اس کے مطالعے سے یہ بھی ثابت ہوگیا کہ بیانیہ کی ساخت کا وحدانی عنصر کرداروں کے تنوع اور بوقلمونی (یعنی صوتی کثرت) کی سطح پر نہیں، بلکہ کرداروں کے 'تفاعل' کی فونیمی سطح پر دریافت کیا جاسکتا ہے، یعنی اُس عمل میں جسے پلاٹ میں کردار سرانجام دیتے ہیں۔ پروپ کا کمال یہ ہے کہ اس نے یہ نتائج اگرچہ لوک کہانیوں کے تجزیے سے اخذ کیے، لیکن ان کا اطلاق تمام بیانیہ پر ہوسکتا ہے۔

پروپ نے یہ اہم اشارہ بھی کیا کہ پریوں کی کہانیوں کے مآخذ متھ ہیں۔ متھ سے کہانی بناتے ہوئے دلچسپی کا عنصر بڑھانے کے لیے شجاعت اور دلیری کے واقعات کا اضافہ کردیا جاتا تھا۔ پروپ کو یہ اعتراف ہے کہ کہانی کی جمالیاتی اپیل فضائل اور اوصاف کے اضافے سے بڑھ سکتی ہے، نہ کہ ان مشترک تفاعل کی وجہ سے جو سب کہانیوں کا مشترک ڈھانچا ہیں۔ یہ فضائل اور اوصاف کرداروں کی عمر، جنس، شکل و صورت، عادات، نیز حرکات وسکنات کا مجموعہ ہوسکتے ہیں۔ پروپ کہتا ہے کہ ان سے کہانیوں میں حسن و دلکشی اور رعنائی و تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ غرض پروپ اگرچہ کہانیوں کے حُسن و دلکشی کا احساس رکھتا تھا، لیکن 'جمالیاتی قدر' اس کا موضوع نہیں۔ اس کی دلچسپی صرف بیانیہ کی ساخت میں تھی۔ اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے پلاٹ کے تفاعل اور کرداروں کے رول کے باہمی رشتوں کی نشاندہی کرکے بیانیہ کی بنیادوں کو بے نقاب کردیا۔ بیانیہ پر بعد کے کئی لکھنے والوں نے پروپ کے ساختیاتی مطالعات کا واضح اثر قبول کیا، ان کا ذکر آگے آئے گا۔

پروپ اگر چہ جیسا کہ اوپر کہا گیا، کہانیوں کی جمالیات کے اسباب وعلل کی بحث نہیں اُٹھاتا، تاہم کہانی کی داخلی ساخت (تنظیم)، ہیئتی ڈھانچے کے عناصر اور ان کی کارکردگی کے دائرۂ عمل کو اس نے ہمیشہ کے لیے نشان زد کر دیا۔ اس طرح گویا اس نے لوک کہانیوں کی گرامر کو متعین کیا جن کی بنیادوں پر آگے چل کر بیانیہ پر کام کرنے والوں نے عمارتیں اُٹھائیں۔ پروپ کے برعکس کلاڈ لیوی سٹراس کا موضوع لوک کہانی کی ہیئت نہیں بلکہ لوک کہانی کی اصل ہے۔ یعنی متھ جس سے چھوٹی بڑی لوک کہانیاں وجود میں آتی ہیں۔ لیوی سٹراس ماہر بشریات تھا۔ اس کی نظر ثقافت کی جڑوں پر تھی، اور اس کے بقول کسی بھی ثقافت کی جڑیں اس متھوں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ لیوی سٹراس کا انقلاب آفریں کام STRUCTURAL ANTHROPOLOGY پیرس سے 1958 میں شائع ہوا۔ پروپ کے برعکس لیوی سٹراس متھ کے تجزیے کے ذریعے انسانی ذہن کی اصل تک پہنچنا چاہتا تھا۔

لیوی سٹراس کی سب سے بڑی خواہش یہ ثابت کرنا تھا کہ انسانی ثقافتی اور سماجی برتاؤ کے تمام مظاہر کو ایک نظام کے تحت لایا جاسکتا ہے۔ اپنے مشہور مقالے TRISTES TROPIQUES. PARIS. 1955 میں اس نے لکھا ہے ''سوال یہ ہے کہ کیا انسانی سماجی زندگی کی مختلف جہات (بشمول آرٹ اور مذہب) اُن تصورات اور طریقوں کی مدد سے نہیں سمجھی جاسکتیں۔ جو جدید لسانیات میں دریافت کر لیے گئے ہیں۔ مزید یہ کہ کیا یہ ظواہر اس حقیقت کا حصہ نہیں جس کی داخلی نوعیت وہی ہے جو زبان کی ہے۔'' (ص 62)۔ لیوی سٹراس کا موضوع اگرچہ بشریات ہے لیکن اس کی اصل سعی و جستجو انسانی سماجی زندگی کے نظم کی تلاش ہے۔ اکثر و بیشتر وہ پرانے سماجوں سے بے ربط اور منتشر معلومات کا ڈھیر جمع کرتا ہے اور پھر دیکھتا ہے کہ کیا صوتیاتی ماڈل یا نظریۂ فونیم کی بنا پر ان میں کوئی نظم یعنی ساخت تلاش کی جاسکتی ہے، تاکہ انسان کی تحت الشعوری یعنی اساسی کارکردگی کے رازوں تک پہنچا جاسکے۔ چنانچہ قدیم تہذیب و ثقافت کے متعدد ظواہر یعنی تیج تہوار، رسم و رواج، طور طریقے، ٹوٹم، اوہام، رشتہ داریوں،

شادی بیاہ کی رسموں وغیرہ کا لیوی سٹراس نے نہایت باریک بینی سے مطالعہ کیا، اور یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ ان میں کیا امتیازات اور باہمی رشتے کارگر ہیں۔ رشتہ داریوں (KINSHIP) کے تجزیے کے بارے میں وہ لکھتا ہے ''رشتہ داریوں کے نام فونیم کی طرح معنی کو ممیّز کرتے ہیں، اور یہ بامعنی بھی اسی وقت ہوتے ہیں جب ان کو ایک نظام کے تحت دیکھا جائے''۔ (ایضاً ص 34)

لیوی سٹراس کا طریقہ کار کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اب سب سے پہلے متھ کے بیانیہ کو چھوٹے چھوٹے واحدوں (UNITS) میں تقسیم کرتا ہے جو ایک ایک جملے میں لکھے جاسکتے ہیں۔ یہ پروپ کے ''تفاعل'' کے گوشوارے سے ملتے جلتے ہیں، لیکن بعینہٖ ان کی طرح نہیں، کیونکہ یہ ''افعال'' پر نہیں بلکہ ''رشتوں'' پر مبنی ہیں، اور کہیں کہیں تو یہ صرف ناموں کی وضاحت پر مشتمل ہیں، جیسے THEBAN متھ میں ایڈپس SWOLLEN=FOOT لیوی سٹراس ان واحدوں کے لیے متھیم (MYTHEMES) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اصطلاح اس نے فونیم یا مارفیم کی طرز پر وضع کی ہے۔ یہاں تک تو بات سمجھ میں آتی ہے لیکن جس طرح وہ ان متھیم کو ترتیب دیتا ہے وہ خاصا پیچیدہ اور دقت طلب ہے۔ لیوی سٹراس کا کہنا ہے کہ متھ ایک طرح کا پیغام ہے جو اس ثقافت کے افراد کے لیے ہے جس ثقافت میں وہ متھ رائج ہے۔ مزید یہ کہ جب تک کوئی ثقافت وحدانی رہتی ہے، متھ میں تبدیلی نہیں ہوتی، لیکن جب جب اس میں دوسرے اثرات کے در آنے سے مختلف پرتیں پیدا ہوتی ہیں، تو متھ میں بھی تبدیلیاں نمودار ہو جاتی ہیں۔ تاہم متھ کا اصل پیغام نہیں بدلتا بلکہ یہ وہی رہتا ہے۔ اکثر و بیشتر یہ پیغام ایک کوڈ یعنی رمز کے ذریعے ادا ہوتا ہے۔ اس رمز کو متھیم کی مناسب ترتیب سے دریافت کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا پروپ کے لوک کہانیوں کے تفاعل کے گوشوارے کی طرح متھیم کی ترتیب اس اعتبار سے نہیں ہے جس طرح یہ واحدے متھ کے بیانیہ میں آتے ہیں، بلکہ رشتوں کے اعتبار سے ہے۔ چنانچہ متھ میں متھیم آگے پیچھے آسکتی ہیں اور متھ کا رمز اسی وقت

کھلتا ہے جب ان کو صحیح ترتیب سے دیکھا جائے۔ لیوی سٹراس نے STRUCTURAL ANTHROPOLOGY میں شامل اپنے مشہور مضمون "THE STRUCTURAL STUDY OF MYTH" میں ایڈپس متھ کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''ارکسٹرا اسکور بائیں سے دائیں لکھا جاتا ہے اور اوپر سے نیچے۔ ساز بجاتے ہوئے صفحے پلٹنا پڑتے ہیں، لیکن سازوں کی سنگ کالم در کالم چلتی ہے۔ ایڈیپس متھ کے رمز کو کھولنے کے لیے اس کو اس طرح دیکھنے کی ضرورت ہے۔ متھ کو ایک سیدھے خط کے طور پر لینا مناسب ہوگا اس کو سمجھنے کے لیے ہمارا کام صحیح ترتیب سے اس کی بازیافت کرنا ہے۔ مثلاً اگر ہمارے سامنے کوئی ایسی چیز ہے جس میں متھیم یوں آئی ہیں:

1,2,4,7,8,2,3,4,6,8,1,4,5,7,8,1,2,5,7,3,4,5,6,8.....

تو چاہیے کہ سب ایک کو اوپر تلے ایک ساتھ، اسی طرح سب دو کو اور سب تین کو ایک ساتھ رکھیں۔ علیٰ ہذا القیاس، جیسا کہ اس نقشے میں دکھایا گیا ہے:

1	2		4			7	8
	2	3	4		6		8
1			4	5		7	8
1	2			5		7	
		3	4	5	6		8

اس گوشوارے میں سب سے بڑا ہندسہ آٹھ ہے۔ اگرچہ کوئی سلسلہ پوری طرح ایک سے آٹھ تک مکمل نہیں، تاہم متھیم کی تکرار کے دوران نمبروں کی پانچ بار تکرار ہوئی ہے۔ اس لیے ان کو آٹھ کالموں اور پانچ سلسلوں میں درج کیا گیا ہے۔ لیوی سٹراس کہتا ہے کہ متھیم کے سلسلے میں کہیں کوئی نمبر خالی ہے، تو معلوم ہوجاتا ہے کہ یہ متھیم کہاں پر وارد نہیں ہوئی، مثال کے طور پر ہمیں معلوم ہے کہ پہلے سلسلے کو ظاہر کرتے ہوئے خالی جگہیں کہاں چھوڑنی ہیں، اسی طرح جب ہم تیسری سطر میں پانچ تک پہنچتے

ہیں تو ہمیں معلوم ہے کہ اس کو کہاں درج کرنا ہے، یعنی اس متھیم کی ترتیب کیا ہے۔ اس وضاحت کے بعد لیوی سٹراس نے ایڈپس متھ کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ لیوی سٹراس کے ذہن کی بُراقی اور خلاقی اپنی جگہ پر، یہ تجزیہ نہایت پیچیدہ ہے، اور اشکال سے پُر ہے۔ یعنی سائنسی تجزیے کی سادگی اس میں نہیں ملتی۔ سوائے لیوی سٹراس کے مداحوں کے دوسروں نے اس تجزیے کے کئی نکات سے اختلاف کیا ہے اور اس کو دوراز کار قرار دیا ہے۔ ایڈپس متھ کے مقابلے میں ریڈ انڈین متھوں پر لیوی سٹراس کا کام کہیں زیادہ وقیع ہے۔ ایڈمنڈ لیچ نے لیوی سٹراس کے طریق کار کو توریت کے پہلے باب یعنی کتاب آفرینش (GENESIS) کے تجزیے پر آزمایا ہے۔ اس کے دلچسپ مضمون کا عنوان ہے: "LEVI-STRAUSS IN THE GARDEN OF EDEN" اس میں 'کتابِ آفرینش' کا اساطیری مطالعہ نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ قطع نظر اُن اثرات کے جنھوں نے ساختیاتی فکر کے پروان چڑھانے میں مدد دی، لیوی سٹراس اکثر و بیشتر اساطیری روایتوں کی دھند میں کھو جاتا ہے۔ اس کا طرزِ تحریر بھی خاصا پیچیدہ ہے۔ چنانچہ بقول رابرٹ شولز اس کی تحریروں میں انسانی ذہن کی بنیادی ساختوں سے ملاقات ہو یا نہ ہو، لیوی سٹراس کے خلاق ذہن سے ضرور ملاقات ہو جاتی ہے۔

بہرحال لیوی سٹراس کے اس کارنامے کو تسلیم کرنا ہوگا کہ تمدنی زندگی کے ٹھوس حقائق اور اشیا سے بھری پُری دنیا کو وہ ایک ایسی نگاہ عکس ریز سے دیکھتا ہے جو اس کی تہوں تک اتر جاتی ہے۔ وہ ثقافتی (صوتی) مظاہر کی بوقلمونی اور رنگارنگی میں فونیمی وحدت کا جویا تھا۔ ادب کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو وہ 'مواد' کی کثرت کا مطالعہ اس کے پس پشت کارفرما 'فارم' کی وحدت کو دریافت کرنے کے لیے کرتا تھا، یہ جاننے کے لیے کہ ثقافتی زندگی کی حیران کن بوقلمونی کا ساختیاتی اصل الاصول کیا ہے۔

نارتھروپ فرائی

ساختیاتی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں اور تنقید کو ایک باقاعدہ سسٹم دینے والوں، نیز 'نئی تنقید' کے امریکی دبستان پر پہلا باضابطہ وار کرنے والوں میں

نارتھر روپ فرائی (NORTHROP FRYE) کا نام بہت اہمیت رکھتا ہے۔ فکشن کی شعریات کی بحث میں فرائی کی حیثیت ولادمیر پروپ اور لیوی سٹراس کے بعد اور گریما، تودوروف اور ژینت سے پہلے ایک جزیرے کی سی ہے۔ اس نے ادبی تنقید کو جوسسٹم دینے کی کوشش کی، اس کا کوئی واضح تعلق پہلے آنے والوں میں سے نہیں ہے۔ اس لیے فرائی کا ذکر الگ سے کرنا ہی مناسب ہے۔ فرائی کی شہرۂ آفاق تصنیف:ANATOMY OF CRITICISM پرنسٹن یونیورسٹی پریس سے 1957 میں شائع ہوئی تھی۔ اس کا کہنا ہے کہ ادبی تنقید میں بحث فقط 'لکھے' ہوئے 'لفظ' تک محدود کیسے رہ سکتی ہے جب تک مختلف متون کی مشترکہ اور مختلف خصوصیات کے مطالعے اور مختلف اصناف کے مطالعے سے حاصل ہونے والے 'علم' کے ذریعے یہ معلوم نہ ہو کہ ادب کی نوعیت و ماہیت کیا ہے، نظم و نثر کے امتیازات کیا ہیں، اساطیر و رزمیہ، اور ناول و افسانہ کا فرق کیا ہے، (یا مثلاً اُردو روایت کے حوالے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ داستان و حکایت، کتھا کہانی، یا قصیدے مثنوی، مرثیے، غزل یا نظم کے تقاضے کیا ہیں، یا مختلف اصناف کو پڑھتے ہوئے ہماری توقعات کیا ہوتی ہیں، یا کسی بھی فن پارے کا مطالعہ ہم کن تجربات کی روشنی میں کرتے ہیں۔

نارتھروپ فرائی کی ANATOMY OF CRITICISM ادبی تنقید میں سنگِ میل کا درجہ اس لیے رکھتی ہے کہ فرائی کی 'ساختیات' نے اس وقت کی رائج نئی تنقید کے بنیادی مفروضات کو چیلنج کیا۔ اور اصرار کیا کہ شعریات اور ادبی تنقید ایک باقاعدہ 'ضابطۂ علم' ہے اور خواہ ایسا محسوس ہو یا نہ ہو، یہ ضابطۂ علم فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے لامحالہ عمل آرا رہتا ہے۔ نیز یہ کہ تنقید کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ وہ ادب کی شعریات کے اصول وقوانین کا تعین کرے اور انھیں منظم و منضبط کرے۔

فرائی کا کہنا ہے کہ 'شعریات کے نظام' کے تصور کے بغیر تنقید اس پراسرار مذہب کی طرح ہے جس کا کوئی صحیفہ نہ ہو:

'MYSTERY-RELIGION WITHOUT A GOSPEL'

فرائی کی بہت سی باتوں سے اختلاف کیا گیا ہے اور کیا جاتا رہے گا، لیکن اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فرائی نے ادب کی شعریات کا نظام وضع کرنے کی جو کوشش کی، وہ ہر اعتبار سے حوصلہ مندانہ اور قابلِ قدر ہے۔

فرائی ادب میں نری حقیقت نگاری کے خلاف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ادب افسانویت کے بغیر تخلیق ہو ہی نہیں سکتا)۔ وہ ادب کی معنویت کو واضح کرنے کے لیے دو اہم اصطلاحیں استعمال کرتا ہے: ایک کو وہ 'مرکز جو' (CENTRIPETAL) کہتا ہے اور دوسری کو 'مرکز گریز' (CENTRIFUGAL)۔ بقول فرائی ادب کی پہچان یہ ہے کہ اس کی معنویت 'مرکز جو' ہوتی ہے، 'مرکز گریز' نہیں۔ یعنی ادب میں خارجی حقیقت کا کیسا ہی عکس کیوں نہ پیش کیا جائے، اس کی معنویت کا رُخ باطن کی طرف (اندر کی طرف) رہتا ہے، باہر کی طرف نہیں۔ فرائی اپنی تنقید کو 'آرکی ٹائپل تنقید' (ARCHETYPAL CRITICISM) کا نام دیتا ہے۔ 'آرکی ٹائپ' کو وہ ایسی علامات یا پیکر قرار دیتا ہے جو ایک متن کو دوسرے متن سے جوڑتے ہیں اور متون کی افہام و تفہیم کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ان کے ذریعے انسان کی وہ بنیادی امنگیں اور ارادے ظاہر ہوتے ہیں جو مختلف انسانی سماجوں میں پائے جاتے ہیں خواہ ان میں کتنا ہی مکانی یا زمانی بُعد کیوں نہ ہو۔ آرکی ٹائپ کے بار بار ظاہر ہونے کا مطلب ضروری نہیں کہ ان کی صداقت ہو، بلکہ یہ کہ ان میں ایسی کشش ہے کہ ان کے ذریعے سامع یا قاری کی توجہ برابر مبذول کی جاسکتی ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ آرکی ٹائپ ان تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں جو انسانی خواہش کا مقصود ہیں یا ان خواہشات کی راہ میں مزاحم ہوتے ہیں۔ مختصر یہ کہ آرکی ٹائپ انسانی امنگوں اور حوصلوں، نیز ترددات اور تفکرات کو ظاہر کرتے ہیں۔ فرائی کے نظام کی پشت پر انسانی فطرت اور ثقافت کا جو تصور ہے، اس کی رُو سے ادب محض خارجی حقیقت کا پَرتو نہیں بلکہ انسان کے کُلّی خواب 'The TOTAL DREAM OF MAN' کا پرتو ہے۔ بقول فرائی تہذیب دراصل فارم سازی کا یعنی فطرت کو فارم دینے کا عمل ہے۔ عمارات، باغات، شہر، سماج، سب

ذہنِ انسانی کی خواہش کے کرشمے ہیں۔ ادب بھی اسی عمل کا مظہر ہے۔ اگر تعبیری طور پر دیکھا جائے تو ادب نہ صرف فطرت سے ماورا ہے بلکہ فطرت کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ ادب اپنی آزادانہ کائنات رکھتا ہے اسی لیے یہ دنیا گویا اصناف کے امکانات کے انبار سے عبارت کہی جاسکتی ہے۔

فرائی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شعریات کی کلی نظام کے مقدمے کو پوری قوت سے پیش کیا۔ وہ چیز جس کی بدولت شاعری کو بطور شاعری پڑھا جاتا ہے، فی نفسہٖ شاعری نہیں ہے، نہ ہی اس کے پڑھنے کا تجربہ ہے، بلکہ شاعری کے بارے میں وہ علم ہے جس کو شعریات کہا جاتا ہے اور جس کا کچھ نہ کچھ تصور ہر زمانے میں موجود رہا ہے، لیکن ادبی تنقید اس کے اصول و قوانین کو تمام و کمال منضبط نہیں کرسکی۔ 'ادبی قابلیت' یا 'ادبی نظام' کا تصور بعض معترضین کے نزدیک ناپسندیدہ ہوسکتا ہے، کیونکہ ایسے لوگوں کی اب بھی کمی نہیں جو کسی بھی طرح کے نظم یا ضابطہ بندی کو ادب کی خلقی آزادہ روی اور بے روک ٹوک تخلیقیت کے منافی سمجھتے ہوں۔ ان کی رو سے اگر ادب کے 'صحیح' مطالعے کا کوئی طریقہ آج تک وضع نہیں ہوسکا، تو 'ادبی قابلیت' اور ادبی 'عدم قابلیت' کا تصور بھی منطقی اعتبار سے قابلِ قبول نہیں ہوسکتا۔ شطرنج کی بازی یا کوئی بھی کھیل اور اس میں ہار جیت کسی نہ کسی طرح کے اصول و قوانین کے تابع ہوسکتی ہے لیکن ادب کا تموّل اور تنوع اس نوعیت کا ہے کہ اس کو اصول و قوانین کے تابع کرنا گویا خود اس کے وجود کو رد کرنا ہے۔ غرض ان لوگوں کے بقول اَدب کی دنیا میں لطف اندوزی کا عمل ذاتی اور موضوعی اور اسے کسی ماہرانہ قانون دانی کی تحویل میں لانا غیر ادبی فعل ہے۔

لیکن فرائی کا اصرار یہ ہے کہ ادب میں سوال محض لطف اندوزی کا نہیں ہے۔ لطف اندوزی تو افہام و تفہیم اور مہارت کے بغیر بھی ممکن ہے۔ ایسا ممکن ہے کہ کوئی شخص متن کو صریحاً غلط سمجھے، لیکن خالصتاً ذاتی وجوہ سے وہ اس سے لطف اندوز ہو۔ اس صورتِ حال سے ادبی افہام و تفہیم کے تقاضے رد نہیں ہوتے بلکہ یہ حقیقت خود اس کا ثبوت ہے کہ افہام و تفہیم اور تحسین کی کچھ نہ کچھ اصولی بنیادیں ہیں۔ یہ بنیادیں نہ

ہوں تو نہ صرف ادب سے متعلق ہر بحث بے مصرف ہے بلکہ ادب سرے سے تخلیق ہی نہیں ہوسکتا۔ کوئی تعلیمی نظام (خواہ وہ کتنا ہی ناقص کیوں نہ ہو) ادب کے بین متنی INTER-TEXTUAL مطالعے سے ادب کے بارے میں بعض توقعات کو راہ دیتا ہے اور ادبی معیاروں کا احساس پیدا کرتا ہے، جسے دوسرے لفظوں میں ادبی تربیت یا ادبی مذاق یا سخن فہمی کہتے ہیں۔ یہ عمل کتنا ہی غیر شعوری کیوں نہ ہو اس کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ فرائی کہتا ہے کہ یہ بدیہی ہے کہ ادب کے بہت سے اصول وضوابط سائنس کی طرح واضح طور پر ظاہر نہیں ہوتے، بلکہ تہہ نشیں طور پر کارگر رہتے ہیں۔ فرائی اصرار کرتا ہے کہ ادب کی شعریات کا مربوط اور منظم نظریہ ممکن ہے، اور ادبی تنقید کا مقصود یہی ہونا چاہیے۔ فِکشن کی اقسام کو ایک نظام کے تحت لاکر ضابطہ بند کرنے کی جو کوشش فرائی نے کی، اسے ادبی تنقید میں ایک حوصلہ مندانہ اقدام قرار دیا گیا ہے۔

فرائی کے نظریے کی رُو سے فِکشن کو دو طرح سے دیکھا جاسکتا ہے، ایک کو وہ 'اطواری نظام' (SYSTEM OF MODES) اور دوسرے کو 'صنفی نظام' (SYSTEM OF FORMS) کہتا ہے۔ 'اطواری نظام' دراصل تاریخی (DIACHRONIC) جہت رکھتا ہے۔ یہ ہیرو کی قوتِ عمل پر مبنی ہے۔ ہیرو کی قوتِ عمل دو طرح کی ہوسکتی ہے، یعنی دوسرے افراد کے مقابلے میں یا ماحول کے مقابلے میں۔ اسی طرح ہیرو کی برتری بھی دو طرح کی ہوسکتی ہے، یعنی برتری بہ اعتبارِ درجہ یا برتری بہ اعتبارِ نوع۔ فرائی کا کہنا ہے کہ ان عوامل کی روشنی میں فِکشن کے کم از کم نو (۹) اطواری زمرے MODAL CATEGORIES ترتیب دیے جاسکتے ہیں جو اسی طرح ہیں:

(1) برتر بہ اعتبارِ نوع، افراد اور ماحول دونوں سے

(2) برتر بہ اعتبارِ نوع، افراد یا ماحول کسی ایک سے

(3) برتر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے

(4) برتر بہ اعتبارِ درجہ کسی ایک سے

(5) برابر دونوں کے

(6) کم تر بہ اعتبارِ درجہ کسی ایک سے
(7) کم تر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے
(8) کم تر بہ اعتبارِ نوع کسی ایک سے
(9) کم تر بہ اعتبارِ نوع دونوں سے۔

ان زمروں پر مبنی پانچ قسمیں ادب میں فی الحقیقت ملتی ہیں جو یوں ہیں:

(1) اساطیری یا دیو مالائی(MYTH) (برتر بہ اعتبارِ نوع دونوں سے)
(2) رومانی(ROMANCE) (برتر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے)
(3) اعلیٰ حقیقت پسندانہ (HIGH MIMESIS) (برتر بہ اعتبارِ درجہ فقط افراد سے، ماحول سے نہیں)
(4) کم تر حقیقت پسندانہ (LOW MIMESIS) (برتر کسی اعتبار سے نہیں)
(5) طنزیہ/ستم ظریفانہ IRONY (فروتر)

بیانیہ میں تھیم کی اقسام کو فرائی نے MYTHOS کے تصور کی مدد سے ضابطہ بند کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ یہ موسموں کی تقسیم پر مبنی ہیں، یعنی انھیں بہار، گرما، خزاں اور سرما کے دائرے کی رعایت سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ قصے کہانیوں میں پلاٹ کی ساخت یا تھیم کا ارتقا اسی مناسبت سے طے پاتا ہے۔ مثلاً بہار کا MYTHOS کامیاب عشق سے عبارت ہے۔ سماج کی طرف سے رکاوٹیں پیدا ہوتی ہیں، لیکن انجام کار ان پر قابو پالیا جاتا ہے، اور بالآخر سماج میں نیا ارتباط پیدا ہوتا ہے۔ خزاں سے مناسبت رکھنے والا پلاٹ المیہ نوعیت رکھتا ہے۔ اس میں معاہدے کی خلاف ورزی ہوتی ہے، رکاوٹیں سدِ راہ ثابت ہوتی ہیں، اور مخالف عناصر (انسانی یا آسمانی طاقتیں یا فطرت) بدلہ لینے میں کامیاب ہوتے ہیں، اور اگر وصال یا ارتباط ہوتا بھی ہے تو دوسری دنیا میں یا قربانی کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ گرما سے مناسبت رکھنے والے پلاٹ جستجو کے رومان پر مبنی ہوتے ہیں، ان میں دشوار گزار اور خطرناک سفر، جدّ و جہد، معرکہ آرائی اور ہیرو کی فتح مندی و کامرانی کا بیان ہوتا ہے، جبکہ سرما کے پلاٹ

IRONY کی رو سے بالکل دوسرا نقشہ پیش کرتے ہیں، جستجو ناکامی پر منتج ہوتی ہے، سماج کی نئی تشکیل نہیں ہو پاتی، اور ہیرو کو بالآخر محسوس ہوتا ہے کہ سوائے موت یا دیوانگی کے کوئی راہِ فرار نہیں ہے۔

فکشن کے اطواری نظام کی طرح فرائی کے 'صنفی نظام' کا نظریہ بھی خاصا اہم ہے جسے وہ 'مسلسل اصناف' (CONTINOUS FORMS) کا نام دیتا ہے۔ ارسطو کی تقسیم، یعنی غنائیہ، رزمیہ، اور ڈرامائی کو بنیاد بناتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ رزمیہ (یعنی بیانیہ) کی مزید تقسیم ممکن ہے۔ اسے وہ EPOS اور 'فِکشن' کہتا ہے۔ EPOS کا تعلق زبانی روایت سے ہے یعنی وہ ادب جو سنانے کے لیے ہو، اور 'فِکشن' وہ ادب ہے جو پڑھنے کے لیے لکھا جائے۔ اس تقسیم پر اعتراض کیا گیا ہے کہ ملٹن کی 'فردوسِ گم شدہ' بقول فرائی اگرچہ پڑھنے کے لیے لکھی گئی تھی، لیکن اس کی خطابیہ لَے اس کو زبانی روایت کی چیز بنا دیتی ہے۔ یا ڈکنس جب اپنے ناولوں کو خود پڑھتا ہے تو فِکشن، EPOS میں بدل جاتا ہے۔ ایک مسئلہ یہ بھی اُٹھایا گیا کہ فِکشن کے فنی پہلو پر اصرار کی وجہ سے فرائی کو سوانح اور تاریخ کو حذف کرنا پڑا۔ خودنوشت سوانح کو اس نے یہ کہہ کر شامل رکھا کہ خودنوشت سوانح اس اعتبار سے تخلیقی ہے کہ مصنف کو خودنوشت میں واقعات و تجربات کے ایک وسیع سلسلے سے انتخاب کر کے ایک مربوط نظام خلق کرنا پڑتا ہے اور یہ عمل افسانویت کے عمل سے مشابہ ہے۔ لیکن اگر پلوٹارچ اور لٹن اسٹریچی جیسے سوانح نگار اور کارلائل جیسے مورخ ادب کے زمرے سے خارج کر دیے جائیں تو غور طلب ہے کہ کیا ادب کی ایسی تعبیر و تعریف جامع کہی جا سکے گی۔ تودوروف صنفی نظام کے نظریے کو قابلِ قبول قرار نہیں دیتا۔ رابرٹ شولز کا کہنا ہے کہ فرائی کے 'اطواری نظام' کے مقابلے پر اس کے 'صنفی نظام' کے نسبتاً کم قابلِ قبول ہونے کی وجہ یہ ہے کہ فرائی کا رویہ اناٹومی میں ازاول تا آخر اساطیری اور آرکی ٹائپل ہے۔ 'اطواری نظام' کی بحث کا معنیاتی ہونا سمجھ میں آتا ہے، لیکن 'صنفی نظام' کی بحث کا تقاضا تھا کہ اس کو فنی اور بدیعی سطحوں کی مدد سے استوار کیا جائے تاہم فرائی یہاں بھی معنیاتی امتیازات سے

مدد لیتا ہے، نتیجتاً اس کے صنفی زمرے بندی میں کھانچے رہ جاتے ہیں۔

لیکن فرائی کے حامیوں کا کہنا ہے کہ نظام کی شقیں اتنی اہم نہیں جتنا نظام کی جامعیت اور کلیت اہم ہے۔ فرائی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ادبی شعریات کو ذہنِ انسانی کی کارکردگی سے مربوط کر کے دیکھنے کی کوشش کی اور اس میں ایک تسلسل اور نظم دریافت کیا۔ بقول فرائی آرکی ٹائپ بار بار ظاہر ہوتے ہیں، اسی لیے کہ انسانی فطرت راسخ ہے یعنی ایک سی ہے۔ نہ صرف انسان کی جسمانی ضروریات ایک سی ہیں بلکہ تہذیب کے ظواہر یعنی بوقلمونی اور انتشار میں نظم و ضبط پیدا کرنے کی خواہش بھی ہر سماج میں ایک سی ہے۔ ادب اسی نظم و ضبط کی خواہش کا اظہار ہے جو خود مختارانہ نوعیت رکھتا ہے۔ چنانچہ اس کے اطوار بھی (مثلاً اساطیری (دیومالائی)، رومانی، حقیقت پسندانہ اور طنزیہ یا ستم ظریفانہ) دُنیا کے تمام سماجوں میں کم و بیش ایک سے ہیں اور ایک سے تواتر سے رونما ہوتے ہیں۔ ان میں تنوع پایا جا سکتا ہے، لیکن ان کی بنیادی ساختیں ذہن انسانی کی اُس بنیادی ثنویت پر مبنی ہیں جس کا ایک سِرا خواہش و آرزو، اور سعی و جستجو سے جُڑا ہوا ہے، تو دوسرا درد و داغ و سوز و تردّد و تفکّر و اضطراب و پریشانی سے۔ اس ثنویت کی آویزش و پیکار تمام انسانی سماجوں کا لازمہ ہے۔

اس نظر سے دیکھا جائے تو فرائی کا نظریہ اگرچہ نئی تنقید کی متنی تحدید کے رد پر مبنی ہے، تاہم اس کے منطقی نتائج اس سے زیادہ مختلف نہیں۔ یعنی انسانی فطرت چونکہ غیر مذبذب ہے، اور اس کے بنیادی تقاضے ہر سماج میں اور ہر زمانے میں ایک سے ہیں، اس لیے ادب تاریخ اور آئیڈیولوجی سے ماورا ہے اور اس لازوال امنگ اور کشمکش کا اظہار ہے جو قائم و دائم انسانی فطرت کا لازمہ ہے۔ فرائی کا خیال تھا کہ خیال مقدم ہے، یعنی معنی ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور لسانی اظہار موخر ہے۔ بعد کی ساختیاتی فکر نے ثابت کر دیا کہ زبان خیال کی نقالی نہیں ہے بلکہ خیال کی شرط ہے، یعنی معنی کا تفاعل زبان کے اندر ہی ممکن ہے۔

متن کی کثیر معنیت پر زور دیتے ہوئے فرائی کہتا ہے کہ متن کی مختلف توجیہات

متضاد نہیں ہوتیں، بلکہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتی ہیں، کیونکہ وہ متن کی کُل تفہیم میں معاون ہوتی ہیں۔ تنقید کے مختلف رویے متن کو قریب سے یا دُور سے دیکھتے ہیں اور یوں متن کی مختلف توجیہات کو نمایاں کر کے اس کی کلی شناخت میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ چنانچہ فرائی مختلف تنقیدی روشوں کا مخالف نہیں، بلکہ ان کے درمیان جوڑ کاوٹیں ہیں، ان کو دور کرنے کے حق میں ہے۔ لیکن فرائی اس امر کو فراموش کر دیتا ہے کہ خود اس نے اپنے نظریے کی بنیاد حقیقت پسندانہ روش کے رَد پر رکھی تھی۔ الغرض اس اعتبار سے اس کا موقف بہت کچھ میتھیو آرنلڈ سے ملتا جلتا ہے کہ انسانی سماج کی طرح ادبی تنقید بھی تضادات سے بھری ہوئی ہے، بالخصوص ان تضادات سے جو سماجی طبقات کی تقسیم سے پیدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ ادبی تنقید لبرل (روشن خیال) تعلیم کے ایک شعبے کے طور پر تاریخ کے جبر کے باوجود ایک آزاد اور غیر طبقاتی سماج کے تصوّر کو ممکن بنا سکتی ہے۔ یعنی تنقید کے باوجود خود مختار اور خود کفیل ہونے کے ایک سماجی معمل کے طور پر کام دے سکتی ہے، اور طبقاتی کشمکش کو حل کر سکتی ہے، لیکن واقعاتی طور پر نہیں، صرف تصوّراتی طور پر۔ غرض فرائی کا لبرل ہومیونزم بھی اصلاً تجربیت، مثالیت (EMPIRICISM, IDEALISM) کی نوعیت رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانی ذہن چونکہ اس سماجی تشکیل سے الگ ہے جس کی ساخت کا وہ خود حصہ ہے یا چونکہ تاریخ کے بہاؤ کو بدل سکنے پر وہ قادر نہیں، اس لیے ذہنی آزادی ہی اس کے لیے سب سے بڑی 'سماجی قدر' ہے۔

لیکن بعد کی 'پس ساختیاتی' فکر نے ثابت کر دیا کہ ادب میں کوئی نظریاتی موقف خلا میں ممکن نہیں ——— ادبی تنقید لاکھ خود مختار سہی، اس کے نظریاتی مضمرات تنقید کی حدود سے باہر جاتے ہیں اور آئیڈیولوجی سے جُڑ جاتے ہیں، اور خود آئیڈیولوجی ایک جامع بڑی حقیقت یعنی 'سماجی تشکیل' کا حصہ ہے۔ غرض نظریاتی سطح پر ادب کے تصوّرات کو زبان و معنیٰ کے تصوّرات سے اور زبان و معنیٰ کے تصوّرات کو 'سماجی تشکیل' کے تصوّرات سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

گریما، تودوروف، ژینت

ولادمیر پروپ کے نظریات کو آگے بڑھانے والوں میں اے جے گریما A.G. GREIMAS کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی کتاب
SEMANTIQUE STRUCTURALE, PARIS 1966
پروپ کے نظریے کی نئی توضیح و تصریح پیش کرتی ہے جیسا کہ کتاب کے نام سے ظاہر ہے، گریما نے اپنے نظریے کی بنیاد بیانیہ کے معنیاتی تجزیے پر رکھی، نیز جہاں پروپ نے صرف لوک کہانیوں کو موضوع بنایا تھا، گریما نے بیانیہ کی متعدد شکلوں پر نظر ڈالی، اور پورے بیانیہ کی شعریات کے تعیّن کی کوشش کی۔ گریما نے وضاحت کی کہ جس طرح آواز کا تفاعل اس کے فونیمی تضاد سے معلوم ہوتا ہے، اسی طرح معنیٰ کے امتیازات 'سیم' (SEMES) یعنی معنیاتی واحدوں کے تضادات سے قائم ہوتے ہیں۔ چنانچہ اصولی طور پر تاریک کے معنیٰ روشن کے تضاد سے یا 'اوپر' کے معنیٰ 'نیچے' کے تصوّر سے متعین ہوتے ہیں۔ یہی دو طرفہ تضاد 'مرد-عورت' 'عمودی-افقی' 'انسان-جانور' وغیرہ میں ملتا ہے۔ بقول گریما اُس کے نظریے کی بنیاد معنی خیزی کی اسی بنیادی 'ساخت' پر مبنی ہے۔ اس وضاحت کے بعد چار طرفہ تضاد کی بات کرتا ہے: 'الف کا تضاد ب سے ہے، ویسا ہی جیسا منفی الف کا تضاد منفی ب سے ہے'۔ گویا اس ابتدائی ساخت میں ایک چیز کے دو پہلو شامل ہیں، اس کا متضاد پہلو، اور اس کا منفی پہلو۔ یعنی معنیٰ کے عمل میں ہم ب کو الف کے الٹ اور منفی ب کو الف کے الٹ کے طور پر تو دیکھتے ہی ہیں، لیکن اس کے ساتھ منفی الف کو الف کی نفی اور منفی ب کو ب کی نفی کے طور پر بھی دیکھتے ہیں۔ گریما اس کو یوں ظاہر کرتا ہے:

A : B : : -A : -B

گریما وضاحت کرتا ہے کہ یہ ساختیں اتنی طاقتور اور گہری ہیں کہ 'بیانیہ' کی مختلف شکلوں کو خلق (GENERATE) کرتی ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ انسان بولنے والا جاندار (HOMO LOQUENS) ہے، پس زبان کی بنیادی ساختوں کا بیانیہ کی بنیادی

ساختوں پر پایا جانا فطری ہے۔

گریما کا خیال ہے کہ عمل کی تفصیل بدلتی رہتی ہے، کردار بدلتے رہتے ہیں، اظہاری منظر نامہ بدلتا رہتا ہے، جیسے PAROLE بدلتا رہتا ہے، لیکن فِکشن کی LANGUE کے اصول بنیادی ہیں، اور ان کا تعیّن ساختیاتی فکر کی ذمہ داری ہے۔ پروپ سے اتفاق کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ فِکشن کی گرامر اور اس کے بنیادی اصول محدود ہیں، لیکن بخلاف پروپ کے وہ فِکشن کو ایک معنیاتی ساخت کے طور پر دیکھتا ہے جو جملے کی ساخت سے مماثلت رکھتی ہے۔ پروپ نے کرداروں کو عمل کے سات دائروں میں بانٹا تھا۔ سوسئیر اور جیکب سن کے دوطرفہ تضاد کے تصور سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے گریما کہتا ہے کہ عمل کے ان سات دائروں کو عاملوں (ACTANTS) کے صرف تین جوڑوں میں ظاہر کیا جاسکتا ہے، جو اس طرح ہیں:

موضوع رمعروض: SUBJECT / OBJECT

فرستندہ رگیرندہ: SENDER / RECEIVER

مددگار رمخالف: HELPER / OPPONENT

یہ جوڑے تین بنیادی نمونوں (PATTERNS) پر مبنی ہیں جو بیانیہ کی تمام اقسام میں ملتے ہیں:

(1) خواہش، جستجو یا مقصود (موضوع رمعروض)

(2) ترسیل (فرستندہ رگیرندہ)

(3) تعاون، تداخل (مددگار رمخالف)

اگر ان اصولوں کی روشنی میں سوفوکلیز کے OEDIPUS THE KING کو دیکھیں تو پروپ کی درجہ بندی کی بہ نسبت کہیں زیادہ گہرا تجزیہ سامنے آتا ہے:

(1) ایڈپس تلاش کرتا ہے لائیوس کے قاتل کی۔ ستم ظریفی یہ کہ وہ خود اپنی تلاش میں ہے (وہ خود موضوع بھی ہے رمعروض بھی)

(2) اپولو کی پیشن گوئی کے گناہوں کی پیشن گوئی کرتی ہے۔ ٹریسس جو کاسنا۔ پیغامبر

اور گڈریا، جانتے یا نہ جانتے ہوئے اس کی صداقت کی توثیق کرتے ہیں۔

(3) ٹریسیس اور جوکاسٹا ایڈپس کو روکنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ قاتل کی تلاش نہ کرے۔ پیغامبر اور گڈریا نادانستہ تلاش میں مدد کرتے ہیں۔ ایڈپس خود پیغام کی صحیح تعبیر میں حائل ہوتا ہے۔

ظاہر ہے کہ گریما نے ان اصولوں کی زمرہ بندی فونیم کے نمونے پر کی ہے جس کی ایک شکل ہم لیوی سٹراس کے یہاں دیکھ چکے ہیں۔ اس اعتبار سے گریما کا فکری رویہ روسی بنیاد گزار پروپ سے زیادہ ساختیاتی ہے کیونکہ گریما اپنی اصول سازی کے لیے اجزا کے مابین، رشتوں کو بنیاد بناتا ہے، جبکہ پروپ نے اجزا کی فقط کرداری نوعیت کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ بہر حال چراغ سے چراغ روشن ہوتا ہے، اور یوں فکر کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے۔

مزید برآں گریما نے بیانیہ کی تمام ترجیعوں (SEQUENCES) کو ضابطہ بند کرنے کے لیے پروپ کے اکتیس تفاعلی اجزا کو کم کرکے بیس کر دیا، اور پھر ان کو بھی صرف تین نحویوں SYNTAGMS میں منظم کر دیا۔ 'اصولی' (CONTRACTUAL)، 'عملی' (PERFORMATIVE) اور 'تداخلی' (DISJUNCTIVE)۔ ان میں سے پہلا زمرہ خاصا دلچسپ ہے جو اصول یا عہد پر قائم رہنے، وعدہ نبھانے یا اس کو توڑنے کے بارے میں ہے۔ بیانیہ کی مختلف اقسام میں ان میں سے کوئی بھی ساخت پائی جا سکتی ہے:

عہد (یا ممانعت)	عہد شکنی (خلاف ورزی)
عہد کی عدم موجودگی (بدنظمی)	عہد کا استحکام (نظم و ضبط کا قیام)

ایڈپس میں پہلی ساخت ملتی ہے۔ وہ پدرکشی (PATRICIDE) اور محرمات کے ساتھ مباشرت (INCEST) کی سماجی ممانعت کی خلاف ورزی کرتا ہے اور انجام کار سزا کو پہنچتا ہے۔

تودوروف TZVETAN TODOROV کا کام بھی فِکشن کی شعریات کے سلسلے

میں بیحد اہم ہے۔ وہ پروپ اور گریما سے بھی آگے کی بات کرتا ہے۔ ایک طرح سے تودوروف اگلوں کے خیالات کو اور زیادہ روشن کر کے انھیں ایک نئی نظریاتی شکل عطا کرتا ہے۔ تودوروف نے 1965 میں روسی ہیئت پسندوں کی تحریروں کا انتخاب فرانسیسی میں پیش کیا تھا جس کا بہت اثر ہوا۔

اس کے بعد اس کی شہرۂ آفاق کتاب -GRAMMAIRE DU DECAME RON 1969 میں شائع ہوئی جس میں اس نے پروپ کے اصولوں کی روشنی میں بوکاکیو کے فِکشن کا تجزیہ کیا۔ اس کی دوسری تصانیف میں POETIQUE DE LA PROSE, 1971 خاص اہمیت رکھتی ہے۔ تودوروف کی تمام کتابیں پیرس سے فرانسیسی میں شائع ہوئیں اور ان کے انگریزی تراجم کا سلسلہ جاری ہے۔ اس وقت کے ساختیاتی نقادوں میں تودوروف بہت اہمیت رکھتا ہے۔

تودوروف نے پروپ کی تحقیقات پر خاصا اضافہ کیا، اور اپنے نظریے کا DECAMERON پر اطلاق کر کے اس کی وضاحتیں بھی کیں۔ اس کا زور فِکشن کی گرامر کے تعیّن پر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر طرح کے فِکشن میں تین جہات (ASPECTS) ضروری ہیں۔ (1) معنیاتی جہت (SEMANTIC) یعنی مواد کی جہت (2) نحویاتی جہت (SYNTA-CTICAL) یعنی کہانی کے مختلف اجزا میں ترتیب کی جہت (3) لفظیاتی جہت (VERBAL) یعنی لفظوں اور ترکیبوں کے خصوصی استعمال کی جہت۔ اس کے بعد وہ زبان کے نحوی اصولوں کے ماڈل کی بنا پر بیانیہ کی ساخت کے تعیّن کے کام کو آگے بڑھاتا ہے۔ وہ بیانیہ کے قلیل ترین (IRREDUCIBLE) جز کو جس کو مزید تحلیل نہ ہو سکے، مسئلہ PROPOSITION کہتا ہے۔ بیانیہ میں کئی 'مسائل' (PROPOSITIONS)' مل کر 'ترجیع' (SEQUENCE) قائم کرتے ہیں۔ 'مسائل' یوں ہو سکتے ہیں:

الف بادشاہ ہے

ب الف کی ماں ہے

ج الف کا باپ ہے
الف ب سے شادی کرتا ہے
الف ج کو قتل کرتا ہے

بقول تودوروف یہ وہ مسائل ہیں جن پر ایڈپس متھ کا بیانیہ مبنی ہے۔ الف ایڈپس ہے، ب جوکاسٹا ہے اور ج لئیس ہے۔ پہلی تین شقیں 'موضوعی' ہیں یعنی مبتدا کی شکل ہیں 'پہلی' چوتھی اور پانچویں میں خبر یہ عنصر ہے۔ تودوروف کا کہنا ہے کہ خبر یہ شقیں صفات کے طور پر بھی کام دے سکتی ہیں اور صورتِ حال کو ظاہر کر سکتی ہیں (بادشاہ ہونا، شادی کرنا، قتل کرنا) یا یہ حرکیاتی طور پر بیانیہ افعال کی حیثیت سے بھی عمل آرا ہو سکتی ہیں۔ بیانیہ کے قلیل ترین جز (مسئلہ) کو قائم کر لینے کے بعد تودوروف بیانیہ کے ساختیاتی نظام کی دو نسبتاً اوپری سطحوں سے بحث کرتا ہے۔ ایک کو وہ گریما کی طرح ترجیع (SEQUENCE) کہتا ہے، اور دوسری کو 'متن' (TEXT)۔ کئی مسائلی شقیں مجتمع ہو کر 'ترجیع' قائم کرتی ہیں اور کئی ترجیعیں مل کر 'متن' کی تشکیل کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کی پانچ 'مسائلی' شقیں ایک صورتِ حال کا احاطہ کرتی ہیں، جس میں خلل واقع ہوتا ہے، اور بالآخر پہلی صورتِ حال پھر قائم ہو جاتی ہے اگر چہ قدرے بدلی ہوئی شکل میں یہ پانچ مسائلی شقیں یوں ہو سکتی ہیں۔

توازن (1) (امن)
طاقت (1) (دشمن کا حملہ)
عدم توازن (جنگ)
طاقت (2) (دشمن کی شکست)
توازن (2) (امن نئی شرائط پر)

یہ ایک ترجیع ہوئی۔ ایسی کئی ترجیعات مل کر 'متن' قائم کرتی ہیں۔ بیانیہ میں ترجیعات کسی بھی ترتیب سے مجتمع ہو سکتی ہیں، کہانی کے اندر کہانی (EMBEDDING) داستان در داستان، تمثیل در تمثیل (اُردو میں یہ داستانی رقصصی اسلوب کی نمایاں خصوصیت

ہے) ترجیعوں میں ارتباط کی اور شکلیں بھی ہیں مثلاً واقعات کا اضافہ یا باہمی تبدل، یا باہمی ارتباط وغیرہ۔ تودوروف نے بیانیہ کی شعریات کے بارے میں اپنی اصول سازی کا بنیادی مطالعہ DECAMERON پر اپنی کتاب میں کیا ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ بیانیہ کی آفاقی گرامر کے تعیّن کی تودوروف کی کوشش میں سائنسی معروضیت کی پوری شان ہے جسے بالعموم سراہا گیا ہے۔ لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ زیادہ پُر اعتمادی بھی اپنا ردِعمل پیدا کرتی ہے۔ جیسا کہ آگے چل کر ہم دیکھیں گے پس ساختیات کے متعدد فکری رویے اسی معروضی پُر اعتمادی کے ردّعمل میں وجود میں آئے۔

یہ خیال کہ ادبی فن پارہ زبان سے قائم ہوتا ہے، اور زبان ہی پیغام ہے:

'THE MEDIUM IS THE MESSAGE'

بنیادی ساختیاتی نظریہ ہے۔ اور جیکب سن نے اس کی نظریاتی بنیادوں کو واضح کیا تھا۔ یہ خیال پس رومانوی تصوّر کی بھی توثیق کرتا ہے کہ فارم اور مواد دراصل ایک ہیں کیونکہ اس میں یہ تصوّر جاگزیں ہے کہ فارم ہی مواد ہے۔ اسی خیال کی بنا پر تودوروف نے ایک جگہ یہ نہایت دلچسپ بحث اُٹھائی ہے کہ الف لیلیٰ جیسے شاہکار کا بنیادی، موضوع دراصل خود کہانی کہنے کا عمل ہے کیونکہ کردار سب انسان (HOMO LOQUENS) یعنی 'بولنے والے جاندار' ہیں اور ان کے لیے کہانی سنانا زندہ رہنے کی علامت ہے، اور کہانی کے ختم ہوجانے کا مطلب ہے موت۔ یہ مسئلہ صرف الف لیلیٰ کے کرداروں کا نہیں، انسان کا ہے کہ اس کے لیے 'بیانیہ زندگی ہے اور عدم بیانیہ موت':

'NARRATION EQUALS LIFE : THE ABSENCE OF NARRATION DEATH' (P.92)

اس نکتے پر مزید خیال آرائی کرتے ہوئے تودوروف کہتا ہے ''ہر فن پارہ، ہر ناول، اپنے اجزا کے ذریعہ دراصل خود اپنی تخلیق کی کہانی کہتا ہے، یا خود اپنی تاریخ بیان کرتا ہے۔ فن پارے کے معنیٰ خود اپنے آپ کو بیان کرنے خود اپنے آپ کو قائم کرنے اور خود اپنا اثبات کرانے میں ہیں''۔ (ص 49)

تودوروف اصناف کی تعریف کا سوال بھی اُٹھاتا ہے، اس کا کہنا ہے کہ ادبی

اصناف کی گرامر اتنی ضروری ہے جتنی بیانیہ کی گرامر۔ ہر تحریر دوسری تحریروں کی روشنی میں لکھی جاتی ہے، اور پہلے سے چلے آرہے اور موجود ادب کے تئیں مصنف کے ردعمل کو ظاہر کرتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار ناممکن ہے کہ ادبی اظہار گویا (PAROLE) ہے۔ ادب کی LANGUE کے تناظر میں۔ لیکن بمقابلہ دوسری ساختوں کے ادب کی دنیا میں PAROLE یعنی فن پارہ ادب کی LANGUE کو بھی متاثر کرتا ہے۔ ہر ناول، ناول کے بنیادی اصول و قوانین (ساخت) کی رو سے تخلیق تو ہوتا ہی ہے، لیکن اپنی صنف کے تصوّر میں تغیر و تبدّل بھی کرسکتا ہے۔ چنانچہ صنف منجمد نہیں، حرکیاتی وجود رکھتی ہے۔ اپنے مقالے:

'THE FANTASTIC IN FICTION IN TWENTIETH CENTURY STUDIES, VOL. 3, MAY 1970, P.P. 76-92

میں تودوروف نے اس بارے میں نہایت اہم نکات بیان کیے ہیں:

(1) ادبی متن اس کا امکان رکھتا ہے کہ جس نظام نے اُسے پیدا کیا ہے اور جس کا وہ حصہ ہے، اس کی تشکیلِ نو کردے۔ فن پارہ تبدیل ہونے کی طاقت رکھتا ہے۔

(2) ادبی متن زبان کے نظام کو جس کا وہ امین ہے، زیروزبر بھی کرسکتا ہے، وہ اس میں ترمیم و توسیع کرسکتا ہے۔ ادبی متن جو قرأت کا مواد ہے، وہ چیز نہیں ہے جو زبان ہے۔ پس اَدب زبان کے اندر وہ چیز ہے جو زبان کی خلقی مابعد الطبیعات کو تباہ کرسکتی ہے۔ ادبی بیان کی اصل یہ ہے کہ وہ زبان سے آگے جائے ورنہ پھر ادب کا کیا جواز ہے۔ ادب ایک مہلک ہتھیار کی طرح ہے جس سے زبان خودکشی کرتی ہے، اصل انگریزی متن (ترجمہ) یوں ہے:

AFTER ALL, WRITING THE RAW MATERIAL OF READING, IS NOT THE SAME THING AS LANGUAGE. THUS 'LITERATURE IS, INSIDE LANGUAGE, WHAT DESTROYS THE METAPHYSICS INHERENT IN EVERY LANGUAGE. THE ESSENCE OF LITERARY DISCOURSE IS TO GO BEYOND LANGUAGE (IF NOT, IT WOULD HAVE NO RAISON D'ETRE): LITERATURE IS LIKE A

DEADLY WEAPON WITH WHICH LANGUAGE COMMITS SUICIDE'. (P.91)

ساختیاتی نظریہ سازی میں قرأت کی اہمیت پر زور دینا تودوروف کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ وہ ساختیاتی مفکرین میں پہلا شخص ہے جس نے بہ دلیل اس مسئلہ کو اُٹھایا اوراس کی نظریاتی گرہیں کھولیں۔ تودوروف کے یہ خیالات ہیچ ثابت ہوئے رولاں بارتھ کے لیے جس کے یہاں ادبی تنقید کے عمل میں تحریر اور قرأت کی اہمیت مرکزی نظریے کا درجہ رکھتی ہے۔

اس باب کے آخر میں ایک اور اہم نظریہ ساز ژیرار ژینت (GERARD GENETTE) کے کام پر نظر ڈالی جائے گی۔ ژینت نے بیانیہ کے بارے میں اپنا پیچیدہ مگر محکم نظریہ مارسل پروست کے مطالعے کے تناظر میں پیش کیا۔ روسی ہیئت پسندوں نے کہانی اور پلاٹ کے جس فرق پر زور دیا تھا (ملاحظہ ہو باب سوم) اُس خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے ژینت نے بیانیہ کی تین سطحیں قرار دیں: 'کہانی' (HISTOIRE)، 'ڈسکورس: یا 'بیان' (RECIT) اور 'بیانیہ'(NARRATION) مثلاً اینیڈII میں الینیس کہانی سنانے والا ہے اور سامعین سے خطاب کر رہا ہے۔ یہ خطاب 'بیانیۂ (NARRATION) ہے، جو کچھ وہ پیش کر رہا ہے وہ ڈسکورس 'بیان' ہے اور یہ 'بیان' ترجمانی کرتا ہے اُن واقعات کی جن میں وہ خود ایک کردار ہے، یہ 'کہانی' ہے۔ بیانیہ کی تین جہات فعل کے تین صَرفی پہلوؤں سے جڑی ہوئی ہیں یعنی 'فعل' 'صورت' اور 'طورِ فعل' TENSE, MOOD, VOICE، مثلاً 'صورت' (MOOD) اور طورِ فعل (VOICE) کی مدد سے اُن مسائل کی بخوبی درجہ بندی ہوجاتی ہے جو بیانیہ میں 'نقطۂ نظر' (POINT OF VIEW) کے سوال سے پیدا ہوتے ہیں۔ بالعموم ہم بیان کرنے والے کی آواز اور کردار کے تناظر میں فرق نہیں کرپاتے۔ GREAT EXPECTATIONS میں پِپ اپنے گزرے ہوئے دنوں کا تناظر فراہم کرتا ہے۔ جبکہ وہ اسے بحیثیت ایک راوی کے بعد میں بیان کررہا ہے۔

ژینت نے اپنے بحث انگیز موضوع 'FRONTIERS OF NARRATIVE'

1966 میں بیانیہ کے مسائل کا جو جائزہ لیا تھا، اس پر بعد کے آنے والے بہت کم اضافہ کر سکے ہیں۔ ژینت بیانیہ کے نظریے پر تین دور رخے تضادات کے ذریعہ غور کرتا ہے، اور پہلے سے چلے آرہے تصورات کے ذیل کے جوڑوں کو چیلنج کرتا ہے۔ اوّل 'بیانیہ' اور 'نقالی' (DIEGESIS/MIMESIS) یہ فرق ارسطو کی بوطیقا میں بھی ملتا ہے۔ یعنی عام بیانیہ (جب مصنف اپنی آواز میں بطور مصنف بیان کرتا ہے) اور نقالی (جب مصنف کسی کردار کی زبان میں بات کرتا ہے) ژینت دلچسپ بحث اُٹھاتے ہوئے کہتا ہے کہ اس فرق کو منطقی طور پر ثابت کرنا مشکل ہے کیونکہ مصنف نقالی کرتے ہوئے لاکھ کوشش کرے کہ من وعن وہی لفظ دہرائے جو کسی نے کہے تھے تو ایسا کرنا فِکشن میں ناممکن ہے، کیونکہ مصنف کا موضوعی ذہن تو اس میں شامل ہو ہی جائے گا۔ ژینت زور دیتا ہے کہ فِکشن ڈچ پینٹنگ کی طرح نہیں جس میں کینوس پر اصل اشیا بھی لگا دی جاتی ہیں۔ چنانچہ ژینت یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ قدما کا نظریۂ نقالی (MIMESIS) بیانیہ جمع کرداروں کی تقاریر نہیں تھا بلکہ بیانیہ اور صرف بیانیہ تھا۔ دوسرا دوُرخا تضاد جسے ژینت چیلنج کرتا ہے، وہ 'بیانیہ اور وضاحت (NARRATION/ DESCRIPTION) پر مبنی ہے۔ ژینت کا کہنا ہے کہ یہ پہلے سے طے کرلیا گیا ہے کہ ایک میں فکری پہلو حاوی ہے اور دوسرے میں عملی۔ یعنی 'بیانیہ' میں عمل اور واقعات ہیں اور 'وضاحت' میں کرداروں اور اشیا کا ذکر ہے۔ پہلی نظر میں 'بیانیہ' اصل معلوم ہوتا ہے کیونکہ عمل اور واقعات کہانی کے ڈرامائی مواد کی بنیاد ہیں۔ اس کے مقابلے میں 'وضاحتی پہلو' اضافی اور آرائشی معلوم ہوتا ہے۔ آدمی میز کی جانب بڑھا اور اس نے چاقو اُٹھا لیا۔ عمل سے بھرپور ہے۔ اس لیے بیانیہ ہے۔ غرض اس طرح دونوں کا فرق بتادینے اور ترجیح قائم کر لینے کے بعد ژینت اس سارے مسئلے پر دوبارہ نظر ڈالتا ہے اور بتاتا ہے کہ اس ترجیح کو بھی چیلنج کیا جا سکتا ہے۔ وہ کہتا ہے اگر اس جملے پر دوبارہ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس جملے کے اسم اور فعل صرف 'بیانیہ' نہیں، بلکہ 'وضاحتی' ہیں۔ مثلاً اگر 'آدمی' کو لڑکا اور میز کو ڈسک اور اُٹھا لیا کو لپک لیا سے بدل دیں تو وضاحت بدل جاتی ہے۔ آخر

میں وہ بیانیہ اور بیان (NARRATIVE/ DISCOURSE) کے جوڑنے سے بحث کرتا ہے کہ ایک میں خالص بیان ہے جس میں کوئی بولتا نہیں، اور دوسرے میں ایسا بیان (ڈسکورس) ہے جس میں ہمیں معلوم ہے کہ کون بول رہا ہے۔ دونوں کے تضاد کی بحث کو قائم کرنے کے بعد ژینت اس کو بھی مسترد کر دیتا ہے، اور دلیل یہ لاتا ہے کہ کوئی خالص بیانیہ ایسا نہیں ہوسکتا جس میں موضوعی پرتو (SUBJECTIVE COLOURATION) نہ ہو۔ کوئی 'بیانیہ' کتنا خالص کیوں نہ دکھائی دے، فیصلہ کرنے والے ذہن کی پرچھائیں ضرور در آتی ہے۔ اس اعتبار سے 'بیانیہ' ہمیشہ غیر خالص ہوتا ہے۔ خواہ 'ڈسکورس' کا عنصر راوی کی آواز کے ذریعے در آئے جیسا کہ فیلڈنگ اور سروینٹیز کے یہاں ہوتا ہے، یا کردار، راوی ہو جیسا سٹرن کے یہاں ہے، یا خطوط کی ذریعے 'ڈسکورس' ہو جیسا کہ رچرڈسن کے یہاں ملتا ہے۔ ژینت کا خیال ہے کہ 'بیانیہ' اپنے 'خالص پن' کو ہیمنگوے کے یہاں زیادہ سے زیادہ پاسکا، لیکن نئے فکشن (NOUVEAU ROMAN) کے آتے آتے 'بیانیہ' مصنف کے اپنے 'ڈسکورس' میں پوری طرح ڈوب گیا۔

ژینت نے جس طرح بعض بنیادی تصورات کے تضادات کو پہلے قائم کیا اور پھر خود ہی اُن کو چیلنج کیا اور منطقی طور پر بہ دلیل اُن کو مسمار کر دیا، اس سے ملتے جلتے فکری رویے نے آگے چل کر ژاک دریدا (JACQUES DERRIDA) کے ایک بالکل نئے اور باغیانہ فلسفے 'ردِ تشکیل' (DECONSTRUCTION) کے لیے دروازہ کھول دیا جو پس ساختیاتی فکریات کا خاص حصہ ہے۔

(1990)

○

جدید نظم کی شعریات اور کہانی کا تفاعل

ادب میں نثر اور شاعری کی تفریق پرانی چلی آتی ہے۔ اس کو نثر اور نظم کا فرق بھی کہہ دیتے ہیں۔ نظم میں جدید نظم کا تصور نسبتاً نیا ہے، اردو میں یہ غیر ملکی اثرات سے آیا، یعنی جدید نظم ہماری چیز نہیں ہے ہر چند کہ اردو میں رچنے بسنے کے نامیاتی عمل میں نظم کی ساخت بلکہ ساختوں میں جزوی تبدیلیاں بھی ہوتی رہی ہیں۔ بہر حال ہماری اصل اصناف غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ ہیں، چاہیں تو رباعی اور قطعے کا مزید اضافہ کرلیں۔ ان میں غزل کو چھوڑ کر باقی سب روایتاً نظم ہی ہیں، اس لیے کہ نظم میں بالعموم وہ تمام شعری اصناف اور اسالیب اور ہیئتیں شامل ہیں جو غزل نہیں ہیں، بلکہ اپنے وسیع تر مفہوم میں جہاں لفظ 'نظم' 'نثر' کے مدِ مقابل کے طور پر بولا جاتا ہے اس سے مراد چونکہ پوری شاعری ہوتی ہے، تو غزل بھی اس دائرے سے باہر نہیں، لیکن معلوم ہے کہ غزل میں اشعار لخت لخت ہوتے ہیں اور نظم میں شرط تسلسلِ کلام کی ہے، اس اعتبار سے غزل نظم نہیں۔ دوسرے لفظوں میں اردو میں غزل کے علاوہ جتنی بھی اصنافِ شاعری ہیں وہ سب نظم میں داخل ہیں۔ لیکن صنفِ سخن کے طور پر نظم کی اصطلاح جیسا کہ کہا گیا ایک جدید تصور ہے اور جن معنوں میں ہم آج اس اصطلاح کا استعمال کرتے ہیں اس کا تصور پہلے زمانوں میں نہیں تھا۔ اسی لیے اکثر نظم کے لیے 'نظمِ جدید' کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے۔ غرض جدید نظم کے لیے جس طرح موضوع کی کوئی قید نہیں، ہیئت کی بھی کوئی پابندی نہیں۔ اردو میں غزل اور مثنوی کی ہیئت میں بھی جدید نظمیں لکھی گئی ہیں اور مختلف بندوں پر مشتمل نظمیں بھی، اور آزاد و معرا نظمیں بھی۔ گویا نظمیں پابند بھی لکھی جاتی ہیں، آزاد بھی اور معرا بھی۔ اس میں

نثری نظم کو اور شامل کرلیں جو اگرچہ نثر اور شاعری کی حدِ فاصل کو مٹاتی ہے، لیکن شمار اس کا بھی شاعری کے تحت یعنی بطور نظم ہوتا ہے۔

یہ بظاہر غیر ضروری تفصیل ضروری اس لیے تھی کہ 'بیانیہ' کی اصطلاح کا تعین جب شاعری کے بالمقابل کرتے ہیں تو شعریاتی اعتبار سے اس میں خاصا الجھاؤ ہے۔ مثلاً بیانیہ کے ایک مفہوم میں غزل اگر اردو شاعری کی رمزیہ صنفِ سخن ہے تو قصیدہ مثنوی مرثیہ بیانیہ اصنافِ سخن ہیں، اور چونکہ روایتی معنی میں نظم ان تمام ہیئتوں کو حاوی ہے، اس لیے تمام نظم بیانیہ ہے، اس اعتبار سے کہ نظم میں موضوع کا یا خیال کا مسلسل بیان ہوتا ہے، ربطِ کلام ہوتا ہے، یا کسی بات یا واقعے یا حادثہ یا تجربے یا منظر یا شے کے بارے میں بتایا جاتا ہے۔ گویا یہاں 'بیانیہ' بالمقابل 'رمزیہ' سے مراد موضوع کا بیان ہے وضاحت Description کے معنی میں۔ واضح رہے کہ یہ بیانیہ وہ نہیں ہے جسے ہم فکشن کے تناظر میں استعمال کرتے ہیں۔

اپنے دوسرے اور زیادہ راسخ صنفی معنی میں 'بیانیہ' بطور اصطلاح سے مراد ہے Narrative یعنی قصہ کہانی کی وہ تخلیقی تشکیل جو افسانوی ادب کے جملہ اصناف کو محیط ہے، مثلاً قصہ کہانی کی پرانی روایتیں، کتھائیں، تمثیل، حکایت، داستان، نیز جدید اصناف ناول، افسانہ، ڈرامہ وغیرہ۔ ہرچند کہ بیانیہ بمعنی Narrative کا اطلاق اب بالعموم فکشن کی نثری اصناف پر ہوتا ہے لیکن بیانیہ میں شعری بیانیہ بھی شامل ہے، مثلاً منظوم ڈرامہ، یونانی یا مغربی ادب میں ٹریجڈی کامیڈی کی روایت، یا فارسی میں مثنوی کی مہتم بالشان روایت جیسے خمسۂ نظامی یا شاہنامۂ فردوسی یا مثنوی معنوی رومی۔ یہ سب بیانیہ ہی ہے، مزید برآں وہ تمام سنسکرت ادب جو 'کاویہ' کہلاتا ہے، اصلاً بیانیہ ہے۔ کالی داس ہوں یا ہرش بیانیہ کے بادشاہ ہیں، مہابھارت جو دنیا کی طویل ترین نظم ہے یا رامائن کی تمام قرائتیں، نیز تمام پورانک روایتیں جو کاویہ میں ہیں، سب صدیوں پر پھیلی ہوئی بیانیہ کی کہکشاں کا حصہ ہیں جو مختلف زبانوں، ملکوں اور ثقافتوں پر تنی ہوئی ہے۔ یہاں اس ذکر سے مراد شاعری کی اہمیت کو کم کرنا نہیں ہے بلکہ اس سوال پر توجہ

مرکوز کرنا مقصود ہے کہ کیا کہانی انسانی ذہن کی بنیادی ساخت ہے جس کی نوعیت آفاقی ہے اور بلا تخصیصِ زبان و علاقہ و ثقافت تمام ادبیات کی قدیم ترین اور طویل ترین روایتیں بیانیہ سے کسی نہ کسی طرح ضرور جڑی ہوئی ہیں۔ ادب میں تمام روایتیں اور ساختیں اور معیار قائم ہوتے ہیں زبان سے اور آتے ہیں ثقافت سے جو ہر زبان میں الگ الگ اپنا تشخص رکھتی ہے — چنانچہ ثقافت کے الگ الگ ہونے اور باہمدگر مختلف ہونے کے باوجود اگر کوئی ادبی ساخت تمام زبانوں اور ثقافتوں میں کارگر ہو جیسے 'بیانیہ' تو سوال اٹھتا ہے کہ کیا بیانیہ کا جو ہر ادب کے Universals یعنی آفاقی اصولوں میں سے ہے؟ زیرِ نظر مضمون میں بیانیہ بطور اصطلاح سے مراد اسی جوہر یعنی کہانی کے تفاعل سے ہے۔

اب آیئے جدید اردو نظم کی طرف۔ مزے کی بات ہے کہ خود ہم نے اردو میں جو درجہ بندی کر رکھی ہے یا جو خانہ بندیاں ہوتی چلی آئی ہیں ان میں جدید اردو نظم اور 'بیانیہ' میں قطبینیت (Polarisation) ہے یعنی جدید نظم ایک سرے پر ہے اور 'بیانیہ' دوسرے سرے پر۔ بالعموم سمجھا جاتا ہے کہ دونوں میں ضد ہے۔ جدید نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کا ارتکاز ہے، نیز ایجاز، اختصار، تہہ داری اور جامعیت۔ جبکہ بیانیہ سے وضاحت و صراحت کا تصور ذہن میں آتا ہے یعنی شرح و بسط اور موضوع کی وسعت اور پھیلاؤ کا۔ ان دونوں کے الگ الگ تصور کی اس قطبینیت کی وجہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ بالعموم صورتِ حال یہ ہے کہ جدید نظم کی جو ساخت ہے وہ بیانیہ کی نہیں ہوسکتی اور جو بیانیہ کی ساخت ہے وہ جدید نظم کی نہیں ہوسکتی، اس لیے کہ جدید نظم کے لسانی حربے رمزیت، ایمائیت، ابہام، اشارہ، کنایہ، مجاز مرسل، استعارہ، علامت اور پیکریت ہیں، جبکہ عام تصور کے مطابق بیانیہ کو ان سے کیا لینا دینا یعنی یہاں تو وضاحت و تفصیل مقصود ہے۔ چنانچہ بیانیہ میں زبان کا استعمال وضعی خطوط پر ہوگا نہ کہ غیر وضعی خطوط پر جو جدید نظم کا طرۂ امتیاز ہے۔ نیز یہ کہ جدید نظم کی دنیا تخیلی اور جذباتی ہے جبکہ بیانیہ سے Concreteness یعنی ٹھوس واقعیت، زمینیت یا جزئیات کا تصور پیدا

ہوتا ہے، وغیرہ وغیرہ۔ قطبیت کی ان ترجیحات میں جو ہماری (Common Sense) توقعات نے پیدا کر رکھی ہیں، مزید تفصیل کا اضافہ کیا جا سکتا ہے لیکن سردست بحث اٹھانے کے لیے اتنا کافی ہے۔

جدید نظم کے معماروں میں ن م راشد اور میراجی کے ساتھ اور ان کے بعد کئی نام آتے ہیں جن میں اختر الایمان خاص اہمیت رکھتے ہیں، اس لیے کہ آزادی کے بعد ان کا تخلیقی سفر برابر جاری رہا ہے، دوسرے جدید تر نظم پر بھی ان کی شعری شخصیت کا اثر ہے۔ یہاں سب سے پہلے ان کی دو ایک سامنے کی نظموں سے استنباط کیا جاتا ہے:

'ایک لڑکا' مشہور نظم ہے، نسبتاً طویل نظم۔ اس کا پہلا بند:

دیارِ شرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں پر
کبھی آموں کے باغوں میں کبھی کھیتوں کی مینڈوں پر
کبھی جھیلوں کے پانی میں کبھی بستی کی گلیوں میں
کبھی کچھ نیم عریاں کم سِنوں کی رنگ رَلیوں میں
سحر دم، جھٹپٹے کے وقت، راتوں کے اندھیرے میں
کبھی میلوں میں، ناٹک ٹولیوں میں، اُن کے ڈیرے میں

زیادہ تر منظر یہ ہے۔ آخری مصرعوں میں مکالمہ ہے جس میں ہمزاد جو آوارہ منش، آزاد وسیلانی ہے، راوی سے پوچھتا ہے:

مجھے اک لڑکا، آوارہ منش، آزاد سیلانی
مجھے اک لڑکا، جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے، یوں لگتا ہے، جیسے یہ بلائے جاں
مرا ہمزاد ہے، ہر گام پر، ہر موڑ پر جولاں
اسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے، جیسے میں مفرور ملزم ہوں
یہ مجھ سے پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو؟

دوسرے بند میں خدائے عزّ وجلّ کی نعمتوں کا ذکر ہے اور اس کے حاکمِ کُل اور قادرِ مطلق ہونے کا اور مصدرِ ہستی کی ان تعریفوں کا جو ارشاداتِ الٰہی میں آئی ہیں۔ ایک کے بعد ایک حالتوں کے بیان کے بعد پھر مکالمہ ہے:

وہ حاکم حاکمِ مطلق ہے، یکتا اور دانا ہے
اندھیرے کو اجالے سے جُدا کرتا ہے، خود کو میں
اگر پہچانتا ہوں اس کی رحمت اور سخاوت ہے!
اسی نے خسروی دی ہے، لئیموں کو مجھے نکبت
اسی نے یاوہ گویوں کو مرا خازن بنایا ہے
تونگر ہرزہ کاروں کو کیا دریوزہ گر مجھ کو
مگر جب جب کسی کے سامنے دامن پسارا ہے
یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو؟

تیسرے بند میں تخلیقی ذہن کی بے بسی اور بے چارگی کا ذکر ہے کہ اسے ظفرمندوں کے آگے رزق کی تحصیل کی خاطر گڑگڑانا پڑتا ہے، یا اس خامہ سوزی کو جو مسلسل شب بیداریوں کا نتیجہ ہے، ایک کھوٹے سکّے کی طرح دوسروں کو دکھانا پڑتا ہے۔ یہ 'گزران' کا ذکر ہے یا اُن منزلوں کا جن سے زندگی سحر کی آرزو میں شب کا دامن تھامتے ہوئے گزری ہے۔ واضح رہے کہ نظم کا 'میں' ضروری نہیں کہ شاعر خود ہو یہ شعری تشکیل ہے۔ چوتھا اور آخری بند جو سب سے مختصر ہے یکسر مکالمے پر مبنی ہے، اس میں ان تمام بیانات کا نچوڑ بھی ہے معراج بھی، اختتام بھی اور تجربے کی بازتعبیر بھی جو نظم کی شعری گرامر کا تقاضا ہے:

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلّا کے کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مرچکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا

اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں!
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کِذب و اِفترا ہے، جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں!

بظاہر یہ دو کرداروں میں گفتگو ہے یا ہمزاد یا ضمیر سے ہم کلامی ہے یا دوسرے لفظوں میں خودکلامی جس میں راوی ہمزاد کے ہاتھوں انکشافِ ذات سے دوچار ہوتا ہے۔ یہاں ذہن ایغو کے دولخت ہونے کی طرف بھی جاتا ہے۔ انسان کی وحدت بچپن ہی میں جب وہ زبان کے علامتی نظام میں داخل ہوتا ہے تو دولخت ہوجاتی ہے یعنی 'بیان کا میں' Subject of Enunciation اور 'بیان کرنے والا میں' Subject of Enunciating یہ دونوں متصادم رہتے ہیں، ان میں وحدت نہیں۔ مزید یہ 'بیان کا میں' اور 'بیان کرنے والا میں' کے بیچ میں جو فصل ہے، معنی کی افتراقیت، دریدا جس کو Differance کہتا ہے، اسی خالی جگہ میں داخل ہو جاتی ہے۔ نظم میں مرکزی خیال یعنی ایغو یا ضمیر کی کش مکش کا ارتقا درجہ بدرجہ ہوا ہے، نظم میں ایجاز بھی ہے اور جامعیت بھی۔ قطع نظر ان خصائص اور دیگر امور سے جن کا ذکر اکثر نقادوں نے کیا ہے، کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ نظم کی داخلی ساخت میں بیانیہ کا تفاعل ہے یا کہانی کا عنصر ہے خواہ وہ کتنا تہہ نشیں کیوں نہ ہو۔ لڑکے کا دیارِ مشرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں اور بستی کی گلیوں میں بڑا ہونا، آموں کے باغوں، کھیتوں کی مینڈوں، جھیلوں کے پانیوں میں کم سنوں سے رنگ رلیاں منانا، میلے ٹھیلوں، ناٹک ٹولیوں میں شریک ہونا، مدرسوں اور خانقاہوں سے گریزاں رہنا، پھر بڑا ہونے کے بعد ایک کے بعد ایک تلخ تجربوں سے دوچار ہونا، معیشت کے لیے سوالی ہونا، نااہلوں سے واسطہ پڑنا، اصولوں پر سمجھوتہ کرنا وغیرہ وغیرہ تو داروف کی اصطلاح میں یہ سب بیانیہ کے مسائل ہیں۔ تو داروف جس نے Decameron اور فکشن کی شعریات پر قابل قدر کام کیا ہے، بیانیہ کے قلیل ترین

جز کو 'مسئلہ' (Proposition) کہتا ہے۔ بیانیہ میں کئی 'مسائل' مل کر (Sequence) یعنی ترجیع قائم کرتے ہیں۔ ترجیعیں زیرِ سطح عمل آرا ہوتی ہیں اور ملفوظی سطح (Text) یعنی متن ہے۔ گویا زیرِ بحث نظم میں ہر ہر بند مسائل (Propositions) کی ترجیع ہے اور یہ ترجیعیں مل کر تہہ نشیں کہانی قائم کرتی ہیں، حتیٰ کہ آخری بند میں اتمامِ حجت کے لیے راوی کہتا ہے کہ وہ آوارہ منش، آزاد و سیلانی لڑکا مر چکا ہے لیکن ہمزاد اس حقیقت کو جھٹلاتا ہے کہ جھوٹ کیوں بولتے ہو، دیکھو میں تو زندہ ہوں — کیا داخلی ساخت میں یہ سب بیانیہ کا تفاعل نہیں ہے جس کی درجہ بدرجہ شعری تقلیب ہوئی ہے اور جو کلائمکس پر پہنچ کر مکمل ہوگئی ہے؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم پہلے خود کو قائم کرتی ہے پھر کسی دوسری شے کو۔ لیکن شعری زبان کی بڑائی اس کی شیئیت میں نہیں اس کی جمالیات اور تاثیر میں ہے، یہ نہیں تو موضوع کتنا ہی بڑا ہو نظم کچھ بھی نہیں۔ لیکن تاثیر پیدا ہوتی ہے معنی سے اور معنی آتا ہے ساخت سے، اور ساخت سے اگر کہانی کے عنصر یا واقعیت یا واقعے کی کڑی سے کڑی ملنے یا (Progression) جو زماں کے اسکیل پر ہے اور جو مکاں سے کلیتاً باہر نہیں، یعنی بیانیہ کے اس تفاعل کو الگ کردیں تو کیا نظم کا وجود باقی رہے گا، یعنی کیا نظم نظم رہے گی؟

بیشک جدید نظم کی استعاراتی منطق کی رو سے بیانیہ کی شعری تقلیب ہوجاتی ہے جو آخر میں ایک انوکھا تجربہ بن کر سامنے آتی ہے، لیکن اس سے کس کو انکار ہوسکتا ہے کہ نظم کی زیریں ساخت میں بیانیہ کارگر ہے جس سے نظم کے جہانِ معنی کا گہرا رشتہ ہے۔

یہاں یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ عمداً میں نے اخترالایمان کی نسبتاً طویل نظم کا انتخاب کیا کیونکہ جہاں طوالت ہوگی وہاں زبان کے تحرک (Progression) یا کہانی پن کے عنصر کا در آنا لازمی ہوگا یا اس کا امکان نسبتاً زیادہ ہوگا، حالانکہ درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ مزید توثیق کے لیے اخترالایمان کی دو مختصر نظموں کو لیا جاتا ہے۔ پہلے یہ چھ مصرعوں کی نظم دیکھیے:

بیداد

کہیں بھی گندہ نہیں میری آہ میری فغاں
نہ تیرے قہقہے، جھنکار چوڑیوں کی، خِرام
نہ سانحے، نہ حوادث، جنھوں نے روحوں کو
لہولہان کیا، آگ میں جلایا تمام
نہ دادخواہ کوئی ہے نہ دادگر کوئی
فضا میں گونج رہا ہے فقط خدا کا نام

نظم بظاہر صیغۂ حال میں ہے لیکن آہ، فغاں، قہقہے، چوڑیوں کی جھنکار، خِرام، سانحے، حوادث جنھوں نے روحوں کو لہولہان کیا اور جلایا، ماضی کے واقعات ہیں، اور یہ سب گزر چکنے کے بعد کارخانۂ قدرت کا انصاف یہ ہے کہ 'نہ دادخواہ کوئی ہے نہ دادگر کوئی' اور اس پر بھی 'فضا میں گونج رہا ہے فقط خدا کا نام'۔ اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ اس نظم میں جن عوامل سے Irony کو ابھارا گیا ہے خواہ وہ عَلم ہوں یا استعارے، ان سے زماں میں تجربوں یا بقول تودا روف مسائل کی ایک زنجیری بنتی ہے جس میں کڑی سے کڑی ملی ہوئی ہے۔ ظاہر ہے یہ Sequence یعنی حالات و حوادث کی ترجیع بیانیہ کا تفاعل ہے۔ ایک اور مختصر نظم دیکھیے:

شیشے کا آدمی

اُٹھاؤ ہاتھ کہ دستِ دُعا بلند کریں
ہماری عمر کا اک اور دن تمام ہوا
خدا کا شکر بجا لائیں آج کے دن بھی
نہ کوئی واقعہ گزرا نہ ایسا کام ہوا
زباں سے کلمۂ حق راست کچھ کہا جاتا
ضمیر جاگتا اور اپنا امتحاں ہوتا

خدا کا شکر بجا لائیں آج کا دن بھی
اسی طرح سے کٹا، منھ اندھیرے اُٹھ بیٹھے
پیالی چائے کی پی، خبریں دیکھیں، ناشتہ پر
ثبوت بیٹھے بصیرت کا اپنی دیتے رہے
بخیر و خوبی پلٹ آئے جیسے شام ہوئی
اور اگلے روز کا موہوم خوف دل میں لیے
ڈرے ڈرے سے ذرا بال پڑ نہ جائے کہیں
لیے دیے یونہی بستر میں جا کے لیٹ گئے!

اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہاں ایک دن کے تجربات ایک کے بعد ایک زماں کے تحرک (Progression) کے ساتھ کڑی در کڑی ارتکاز کے ساتھ بیان ہوئے ہیں تاکہ نظم کی منطق کے مطابق پوری شدت سے اس نکتے کو ابھارا جاسکے کہ آج کا انسان چونکہ ضمیر کو خوابیدہ رکھتا ہے، اس لیے بے کیف اور روٹین زندگی جیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جہاں وقت کے تحرک اور واقعہ در واقعہ کی کیفیت ہوگی، کہانی اندر ہی اندر چلتی رہے گی۔ یہی بیانیہ کا بیج ہے جس سے داخلی ساخت میں نظم قائم ہوتی ہے، اور نظم کے حسن و لطافت اور تاثیر میں جس کے شعری تفاعل کو نظرانداز نہیں کرسکتے۔

شاید یہ خیال ہو کہ یہ نتیجہ کھینچ تان کر اخذ کیا جارہا ہے، یعنی جدید نظم میں بیانیہ کے تفاعل کا اس حد تک کارگر ہونا غالباً مبالغہ آرائی ہے، تو اس صورت میں نظم ''ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر'' کو ضرور دیکھ لیا جائے جو نیا آہنگ کے بعد کی نظم ہے۔ یہ نظم درحقیقت تمام و کمال ایک خوبصورت کہانی ہے، درد و حزن کی نشاط سے لبریز جس پر اداسی کی دھندلی دھندلی پرچھائیں ہے۔ اس کے بیانیہ پر بھی یقین نہ آئے تو ''یادیں''، ''بنتِ لمحات''، ''باز آمد'' یا ''مفاہمت'' کو مزید دیکھ لیا جائے۔ چھوٹی نظموں کا تو بہرحال شمار ہی نہیں، مثلاً 'بے تعلقی'، 'تفاوت'، 'ایک کیفیت'، 'توکل'، 'گونگی عورت'، 'حُسن پرست'، 'تحلیل'، کسی کا بھی تجزیہ کیا جائے، معانی کی زیریں پرت میں بیانیہ مضمر ملے گا۔ طوالت

کے خوف سے مزید تجزیے یا مثالوں کا یارا نہیں۔

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ جدید نظم کی حسن کاری اس کے ایجاز و ابہام اور معنوی تہہ داری میں ہے۔ اس کے برعکس بیانیہ کو بالعموم ہم اکہرا سمجھتے ہیں۔ ہم بھول جاتے ہیں کہ زبان کی جس استعاریت اور علامتیت سے آج ہم جدید نظم کو متصف دیکھنا چاہتے ہیں، زمانۂ قدیم سے بیانیہ اس سے مملو رہا ہے۔ یقین نہ آئے تو یہ تین جملے دیکھیے:

دو دوست موت کی تلاش میں سفر پر نکلے
راستے میں سونے کا ڈھیر ملا
یہی موت تھی!

یہ کہانی پنچ تنتر میں آئی ہے اور یقیناً بیانیہ کے قلیل ترین نمونوں میں سے ہے۔ ظاہر ہے کہ معنیاتی تہہ داری کے جتنے پیرائے ہیں بشمول استعارہ، تمثیل اور علامت کے، بیانیہ سے ان کا جوڑ بہت پرانا ہے۔ البتہ شاعری میں زبان کے صرف کے دو بڑے پیرائے ہیں اور پانی یہاں مرتا ہے کیونکہ تخلیقی جھکاؤ ایک طرف کو ہوگا یا دوسری طرف کو۔ ان دو پیرایوں کی نظریہ بندی رومن جیکب سن کے کمالات میں سے ہے چونکہ اس اصول کا درجہ سائنسی سچائی کا ہے اور اس کا اطلاق نہ صرف شاعری اور جملہ اصناف پر ہوتا ہے بلکہ ادبی شخصیات اور ادوار اور تحریکات پر بھی، یعنی رجحان ایک پیرائے کی طرف ہوگا یا دوسرے پیرائے کی طرف۔ جملے کی افقی جہت اور عمودی جہت کا ذکر ایک بنیادی تصور کے طور پر پیش تو سوسیئر نے کیا تھا لیکن شعریات پر اس کا وسیع تر اطلاق جیکب سن نے کیا اور ثابت کیا کہ زبان کے اس بنیادی Cut کا تعلق پوری تخلیقی سرگرمی سے ہے۔ عمودی جہت انتخاب کی جہت ہے یعنی ذہن کئی الفاظ میں ایک کا انتخاب کرسکتا ہے جو اظہار کی استعاراتی جہت ہے جہاں ایک لفظ کے بجائے دوسرا لفظ لایا جاسکتا ہے جبکہ افقی جہت ارتباط یا انسلاک کی جہت ہے جس پر لفظ دوسرے لفظ کے بجائے نہیں بلکہ پہلے لفظ سے مناسبت یا ربط کی وجہ سے آتا ہے۔ اس کو ارتباطی یا

انسلاکی جہت کہا ہے۔ مختصر یہ کہ استعاراتی جہت (جو علامت، پیکر، کنایہ، رمز و ایما سب کو حاوی ہے) انتخابی جہت ہے، اور انسلاکی جہت یک گونہ تلازماتی جہت ہے۔ بہ نسبت عام زبان کے یہ عمل تخلیقی زبان کا گویا امتیازی نشان ہے۔ یعنی ادبی اظہار یا تو استعاریت/ علامتیت کی وجہ سے ممتاز ہوگا یا ارتباطیت کی وجہ سے انسلاکی/ وضاحتی ہوگا۔ ان خصائص کی بنا پر مختلف اسالیب کی اظہاری ترجیحات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر یورپ میں رومانیت کی تحریک اور علامت پسندی کی تحریک میں استعاراتی علامتی پیرایہ حاوی ہے۔ اس کے مقابلے میں حقیقت پسندی کے ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ اس کی اظہاری ترجیحات ارتباطیت اور انسلاکیت پر مبنی ہیں اور اس کا ادبی پیرایہ استعاراتی کے مقابلے پر وضاحتی ہے۔ اردو میں واضح طور پر یہ فرق ترقی پسندی اور جدیدیت کے ادب میں ملتا ہے۔ ترقی پسند ادب جو حقیقت پسندانہ ادب ہے، بالعموم انسلاکی پیرایۂ اظہار اختیار کرتا ہے (بہ استثنائے چند) جس میں زور وضاحت پر ہے۔ اس کے برعکس جدیدیت کا ادب بنیادی طور پر استعاراتی ہے۔ ان دونوں رویّوں میں کشمکش اور عمل و ردعمل کا رشتہ ہے جس کی کارفرمائی برابر دیکھی جاسکتی ہے۔

ویسے اگر شاعری اور نثر کی سطح پر دیکھا جائے تو نثر میں چونکہ وضاحت مقصود ہوتی ہے، نثری اظہار ارتباطی ہوتا ہے جبکہ شاعری میں چونکہ اختصار و ایجاز ملحوظ رہتا ہے، اظہار کی نوعیت استعاراتی ہوجاتی ہے۔ ہرچندکہ عام روش یہی ہے لیکن ترقی پسندی میں چونکہ خاص نوع کی سماجی حقیقت نگاری پر زور تھا، شاعری میں بھی برابر وضاحتی ارتباطی پیرایہ ملتا ہے جو اصلاً نثر کا تفاعل ہے۔

اس نکتے کی یہ وضاحت اس لیے ضروری تھی کہ جدید نظم میں ایک تو مختصر صنفِ شاعری ہونے کی وجہ سے، دوسرے ترقی پسند بیانیہ شاعری کے ردعمل کے طور پر بھی جھکاؤ زیادہ سے زیادہ استعاراتی پیرایے کی طرف ہے۔ واضح رہے کہ ترقی پسند شاعری کے ضمن میں لفظ بیانیہ سے مراد بیان کی شاعری ہے نہ کہ بیانیہ بمعنی Narrative یہاں

بیانیہ وضاحت کے معنی میں ہے جیسے کہ ہم پہلے بتا آئے ہیں یعنی بیان کی شاعری، وضاحت وصراحت وتفصیل و اطناب کی شاعری۔ نہ کہ وہ بیانیہ جو کہانی کے Kernel سے پھوٹتا ہے، اور جو یہاں جدید نظم کے ضمن میں زیر بحث ہے۔

مزے کی بات یہ ہے کہ بیانیہ کا حاوی قالب فکشن (ناول، افسانہ، ڈرامہ) ہے جس کا کینوس نسبتاً وسیع ہے، اس لیے بیانیہ کا حاوی پیرایہ بھی ارتباطی ہے، لیکن جدید نظم بہ وجہ جدید ہونے کے اور بہ وجہ نظم ہونے کے بھی استعاراتی ترجیح رکھتی ہے، اس لیے بیانیہ کے جس عنصر یا کہانی کے جس Kernel کا ذکر ہم زیریں ساخت پر کررہے ہیں، وہ بھی استعاراتی نوعیت کا ہے نہ کہ وضاحتی نوع کا، اور یہ فرق جدید نظم کو نظم نگاری کی سابقہ تمام روایت یعنی وضاحتی شاعری کی روایت سے الگ کردیتا ہے۔

دیکھا جائے تو اختر الایمان کی نظم کا مزاج بالعموم استعاراتی ہے اس معنی میں کہ اس میں زبان کی عمودی رمزیہ جہت زیادہ کارگر ہے بہ نسبت وضاحتی پیرایے کے۔ یہ صحیح ہے کہ اختر الایمان کی اکثر نظموں کا انداز کچھ کچھ سوانحی ہے لیکن زبان کے استعاراتی صرف کی بدولت معنی میں تہہ داری پیدا ہوجاتی ہے، مثلاً ایک لڑکا میں واحد متکلم ایک شعری تشکیل ہے جو کوئی بھی فنکار ہوسکتا ہے جو فن کو جاہلوں کے سامنے رکھنے پر مجبور ہے، اس کا ضمیر لاکھ سرزنش کرے، زندہ رہنے کے لیے قدرناشناس سماج سے سمجھوتہ کرنا ہی پڑتا ہے اور سمجھوتے کرتے کرتے ضمیر مر بھی جاتا ہے، لیکن اگر ضمیر زندہ ہے تو اندر ہی اندر کچوکے لگاتا ہی رہے گا۔ یہی Irony کی کیفیت شیشے کا آدمی میں بھی ہے۔ یہاں صیغہ جمع کا ہے اور طنز تہہ نشیں ہے کہ آؤ خدا کا شکر بجا لائیں کہ آج بھی کلمۂ حق کہنے کی آزمائش سے بچ گئے اور بصیرت کا ثبوت اسی طرح دیتے رہے کہ صبح چائے کی پیالی پی، خبریں دیکھیں، دن بھر روٹین کام کیے، شام کو گھر لوٹ آئے اور لیے دیے یونہی بستر میں دبک گئے۔ اس نظم کا 'ہم' پورے عہد یا پورے سماج کی مصلحت بینی، سمجھوتے بازی، فرض ناشناسی اور بے ضمیری کا استعارہ ہے۔ بیداد میں بھی 'میری' اور 'تیری' دونوں تشکیلِ محض ہیں اور سوال قائم کیا گیا ہے خدا کی دادگری اور

دادرسی پر، اور بُجھا بُجھا طنز اسی میں ہے کہ حوادث کی چٹان سے ٹکرا کر ہر شے پاش پاش ہو جاتی ہے حُسن کی کیفیت بھی اور درد محبت کی آہ وفغاں بھی، اور بیداد کا عالم یہ ہے کہ کوئی دادخواہ ہے نہ کوئی دادگر، انسان دکھ کا بوجھ ڈھونے اور خدا کے نام کے سہارے جیے جانے پر مجبور ہے۔

آیئے اب آگے چلیں۔ جدید نظم کے استعاراتی پیرائے کی زیریں ساخت میں بیانیہ عنصر کی کارفرمائی جس کا ذکر ہم کر آئے ہیں، یہ کیفیت اخترالایمان سے اگلی نسلوں کے شعرا میں اور بھی نمایاں ہے۔ یہاں اتنی گنجائش نہیں کہ سب کا ذکر کیا جا سکے۔ اگر چہ ادھر زیادہ توجہ غزل کی طرف ہے جو کچھ ایسی اچھی بات نہیں، تاہم نظم کے شعرا کی اتنی تعداد ضرور ہے کہ نمائندہ شعرا کے ذکر کے لیے بھی دفتر درکار ہے۔ بحث کی سہولت اور اختصار کے لیے یہاں صرف دو تین ایسے مجموعوں کو لیا جائے گا جو ادھر چند برسوں میں شائع ہوئے ہیں، مثلاً چوتھا آسمان (1992)، آنکھ اور خواب کے درمیان (1986)، گلۂ صفورہ (1990) اور پرانی بات ہے (1988)۔

محمد علوی کے چوتھا آسمان (1992) میں نظمیں خاصی تعداد میں ہیں۔ منیر نیازی اور شہر یار کی طرح محمد علوی بھی ان شاعروں میں ہیں جن کو غزل اور نظم دونوں پر دسترس حاصل ہے۔ سب سے پہلے کتبہ دیکھیے:

قبر میں اترتے ہی
میں آرام سے دراز ہو گیا

اور سوچا
یہاں مجھے
کوئی خلل نہیں پہنچائے گا
یہ دو گز زمین
میری
اور صرف میری ملکیت ہے

اور میں مزے سے
مٹی میں گھلتا ملتا رہا
وقت کا احساس
یہاں آ کر ختم ہو گیا
میں مطمئن تھا
لیکن بہت جلد
یہ اطمینان بھی مجھ سے چھین لیا گیا
ہوا یوں
کہ ابھی میں
پوری طرح مٹی بھی نہ ہوا تھا
کہ ایک اور شخص
میری قبر میں گھس آیا
اور اب
میری قبر پر
کسی اور کا
کتبہ نصب ہے!!

میں اس نظم کی معنیات سے کہیں اور بحث کر چکا ہوں۔ محمد علوی کی نظم نگاری کی خوبی یہ ہے کہ وہ مرکزی خیال کو کڑی سے کڑی ملاتے ہوئے نہایت سہج طریقے سے تعمیر کرتے ہیں اور پھر کسی انوکھے ان دیکھے موڑ پر لا کر نظم کو ختم کر دیتے ہیں۔ کتبہ کے لطف و اثر میں بھی کہانی کے تفاعل کو جو دخل ہے، اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ نسبتاً طویل نظموں میں واقعاتی عنصر یا ایک عمل کے بعد دوسرے عمل کے تواتر کی زیادہ گنجائش ہوتی ہے جس سے بیانیہ کی ترجیع قائم ہوتی ہے، تاہم اس نظم میں دیکھیے، فقط دو کلمے ہیں:

موت

جسم کے
کسی تاریک کونے میں
الارم لگا کے
میٹھی نیند سوتی ہے!
الارم بجے
نہ بجے
کب جاگنا ہے
نیند میں بھی
اُسے خبر ہوتی ہے!!

یہ نظم صیغۂ حال میں ہے، حال اور مستقبل یعنی Imperfective پیرایہ رکھنے والی نظموں میں زیادہ تر بیانیہ نہیں فقط بیان ہوتا ہے، یا پھر یہ منظریہ ہوتی ہیں، لیکن اس نظم میں باوجود عمل کے فقط دو درجوں کے بیانیہ کا جو 'انش' ہے وہ ظاہر ہے۔ جنم دن میں تو گویا پوری کہانی اندر ہی اندر عمل آرا ہے:

جنم دن

سال میں اک بار آتا ہے
آتے ہی مجھ سے کہتا ہے
''کیسے ہو
اچھے تو ہو —
لاؤ اس بات پر کیک کھلاؤ
رات کے کھانے میں کیا ہے
اور کہو کیا چلتا ہے''

پھر اِدھر اُدھر کی باتیں کرتا رہتا ہے
پھر گھڑی دیکھ کے کہتا ہے
"اچھا تو میں جاتا ہوں
پیارے اب میں
ایک سال کے بعد آؤں گا
کیک بنا کے رکھنا
ساتھ میں مچھلی بھی کھاؤں گا"
اور چلا جاتا ہے!
اس سے مل کر
تھوڑی دیر مزا آتا ہے!
لیکن پھر میں سوچتا ہوں
خاص مزا تو تب آئے گا
جب وہ آکر
مجھ کو ڈھونڈھتا رہ جائے گا!!

اس میں شک نہیں کہ نظم کی منطق کی رو سے سارا مزہ آخر کے موڑ اور اچنبھے کی کیفیت میں ہے لیکن اگر بیانیہ یہاں تک استوار نہ ہو، تو پھر اختتام کے انوکھے پن کی کیفیت بھی قائم نہیں ہو سکتی۔ فقط ایک نظم اور جو ہر چند کہ منظریہ ہے اور صیغۂ حال میں ہے، لیکن اگر بیانیہ کا عنصر بھی نظم کی منطق کے ساتھ ساتھ رواں دواں نہ ہو تو نظم نظم بن ہی نہ سکے۔

روٹی

پڑوسی کی بکری نے
پھر گھر میں گھس کر

کوئی چیز کھالی!
بیوی نے سر پہ قیامت اٹھالی!
مُنّے کو
رونے میں جیسے مزا آرہا ہے
برابر وہ روئے چلا جارہا ہے!
فقیر اب بھی چوکھٹ سے چپکا ہوا ہے
وہی روز والی دعا دے رہا ہے
روٹی کے جلنے کی بُو
اور اماں کی چیخوں سے
گھر بھر گیا ہے!
پنجرے میں چکراتے مٹھو کی آواز
روٹی دو
بی بی جی روٹی دو'
اس شور میں کھو گئی ہے!
روٹی توے پر بھسم ہو گئی ہے!!

شفیق فاطمہ شعریٰ کے مجموعہ گلۂ صفورہ (1990) سے بھی دو تین نظمیں دیکھ لی جائیں۔ زوالِ عہدِ تمنا نسبتاً لمبی نظم ہے، زیرِ چرخِ کہن، گلۂ صفورہ، پریتی البتہ مختصر نظمیں ہیں نہایت خوبصورت اور نسائیت کے احساس سے تھرتھراتی ہوئی۔ یہ تمام نظمیں گہری ساخت میں بیانیہ کا عنصر رکھتی ہیں، اختصار کی خاطر یہاں صرف 'اسیر' درج کی جاتی ہے:

اسیر

افق کے سرخ کہرے میں کہستاں ڈوبا ڈوبا ہے
پکھیرو کُنج میں جھنکار کو اپنی سموتے ہیں

تلاطم گھاس کے بن کا تھما، تارے درختوں کی
گھنی شاخوں کے آویزوں میں موتی سے پروتے ہیں
سبھی سکھیاں گھروں کو لے کے گاگر جا چکیں کب کی
دریچوں سے اب ان کے روشنی رہ رہ کے چھنتی ہے
دھواں چولھوں کا حلقہ حلقہ لہراتا ہے آنگن میں
اُداسی شام کی اک زمزمہ اک گیت بُنتی ہے

یہ پانی جس نے دی پھولوں کی خوشبو دوب کو رنگت
حلاوت گھول دی آزاد چڑیوں کے ترنم میں
دہکتے زرد ٹیلوں کے دلوں کو خنکیاں بخشیں
ڈھلا آخر یہ کیسے میرے آزردہ تبسم میں

یہی گاگر کنارے پر رکھے اس سوچ میں گم ہوں
کہ یہ زنجیر کیا ہے جس نے مجھ کو باندھ رکھا ہے

ایسی نظموں کو پڑھ کر اس امر کی توثیق ہو جاتی ہے کہ جس طرح وقت کا تحرک واقعات کا Progression یا مکالمہ سے واردات کا کُھلنا، بیانیہ عنصر ہو سکتے ہیں، اسی طرح منظر کاری بھی بیانیہ سے باہر نہیں۔ پہلے بند میں منظر کاری ہے، دوسرے میں سکھیاں گاگر لے کر گھروں کو جا چکی ہیں اور چولھوں سے اٹھتا دھواں آنگنوں میں لہرا رہا ہے۔ شام گِھر آئی ہے پھر بھی وہ وہیں ٹیلوں کے پاس پانی کنارے سوچ میں گم ہے اور کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ انتظار ہے کہ یاد جس نے اس کو باندھ رکھا ہے۔

البتہ نظم جتنی زیادہ استعاراتی یا علامتی ہوگی، تہہ نشیں بیانیہ میں خاموشیاں اتنی زیادہ ہوں گی، یا خالی جگہیں ہوں گی، یا کچھ کڑیاں حذف ہوں گی، اور نظم میں معنی چونکہ کئی سطحوں پر کارگر ہوتا ہے یا طرفیں رکھتا ہے، ان سب کو کھولنا قرأت کے تفاعل یا

جمالیاتی لطف اندوزی کا حصہ ہے۔ ندا فاضلی کے مجموعے آنکھ اور خواب کے درمیان (1986) کی نظموں میں یہ کیفیت نسبتاً کم ہے لیکن ہے۔ نئے گھر کی پہلی نظم، بے خبری، کامیاب آدمی، تیسرا آدمی، سماجی شعور، سونے سے پہلے، پرانے کھیل وغیرہ نظمیں خصوصی توجہ کا حق رکھتی ہیں۔ ندا فاضلی کی اکثر نظموں میں بیانیہ گھر کی فضا سے ابھرتا ہے۔ ''رخصت ہوتے وقت'' ملاحظہ ہو:

رخصت ہوتے وقت
اس نے کچھ نہیں کہا
لیکن ایرپورٹ پر اٹیچی کھولتے ہوئے
میں نے دیکھا
میرے کپڑوں کے نیچے
اس نے
اپنے دونوں بچوں کی تصویر چھپا دی ہے
تعجب ہے
چھوٹی بہن ہو کر بھی
اس نے مجھے ماں کی طرح دعا دی ہے

غرض کہاں تک حوالے دیے جائیں، جدید نظموں کا ہیئتی قالب خواہ کچھ ہو، آزاد یا پابند، معرا یا نثری، اکثر و بیشتر نظموں کی زیریں ساخت میں بیانیہ کا تفاعل موجزن ملے گا۔ ہر چند کہ نام شماری ایک مذموم عمل ہے، لیکن اگر اس مقدمہ کی توثیق کے لیے مزید ثبوت کی ضرورت ہو، یا اگر پوری روایت کو نظر میں رکھنا ملحوظ ہو، تو ان نظموں کا باز مطالعہ خالی از لطف نہ ہوگا۔

ن م راشد (سباویراں، بوئے آدم زاد، اسرافیل کی موت)
میراجی (مجھے گھر یاد آتا ہے، یگانگت، اونچا مکان، جاتری، سمندر کا بلاوا)
مجید امجد (آٹوگراف، توسیع شہر، دوام)

مختار صدیقی (رسوائی، انا وَنسر)
یوسف ظفر (وادیِ نیل)
قیوم نظر (اکیلا)
ضیا جالندھری (جادۂ جاوداں، ٹاپ پسٹ)
ابنِ انشا (افتاد)
عزیز حامد مدنی (شہر کی صبح، آخری ٹرام)
جمیل الدین عالی (تجّی)
سلیمان اریب (تسکینِ انا)
خلیل الرحمٰن اعظمی (میں گوتم نہیں ہوں، لمحے کی موت)
کمار پاشی (بوڑھی کہانی، جنم دن، گندے دنوں کا قصہ)
منیب الرحمٰن (آئینہ، بازدید، سنھتالی ناچ)
منیر نیازی (موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے، میرے دشمن کی موت)
قاضی سلیم (کھلونے، وائرس، پرواز)
خورشید الاسلام (پیاس)
جیلانی کامران (ایک لڑکی)
عباس اطہر (نیک دل لڑکیو)
افتخار جالب (دھند، تنہائی کا چہرہ)
زاہد ڈار (زوال کا دن)
انیس ناگی (خاموشی کا شہر)
عمیق حنفی (بھیری، جنگل)
محمود ایاز (مشتِ خاک، شب چراغ، اسپتال کا کمرہ)
محبوب خزاں (دیوداسی، اکیلی بستیاں)

وحید اختر (اجنبی، کھنڈر آسیب اور پھول)
باقر مہدی (ریت اور درد، شام، ایک دوپہر)
وزیر آغا (ڈھلان، بانجھ، کوہِ ندا)
بلراج کومل (کاغذ کی ناؤ، سرکس کا گھوڑا، ایمبولنس)
عادل منصوری (زخمی سورج نے جب آنکھ کھولی یہاں، والد کے انتقال پر)
اعجاز احمد (خوابوں کا مسیحا، نوحہ)
سلیم الرحمٰن (پابہ گل، پاگل پن)
ساقی فاروقی (امانت، شیر امداد علی کا میڈک، مردہ خانہ، شاہ صاحب اینڈ سنز)
مغنی تبسم (رشتے)
شمس الرحمٰن فاروقی (شیشۂ ساعت کا غبار)
مظہر امام (رشتہ گونگے سفر کا، اکھڑتے خیموں کا درد، آنگن میں ایک شام)
مخمور سعیدی (بلاوا)
صلاح الدین محمود (دروغ گو راوی)
احمد ہمیش (پرچھائیں کا سفر)
شہریار (سائے کی موت، فریب در فریب، رات کی زد سے بھاگتا ہوا دن)
کشور ناہید (گھاس تو مجھ جیسی ہے، حضرت نوحؑ کے زمانے کی کہانی، دھواں چھوڑتی بسیں)
فہمیدہ ریاض (لاؤ ہاتھ اپنا لاؤ ذرا)
پروین شاکر (کسے کہ کشتہ نہ شد)
افتخار عارف (بارھواں کھلاڑی)
صلاح الدین پرویز (سمند آرا، کنفیشن سیریز)

آج کے شعرا میں تقریباً سب کے یہاں یہ کیفیت کسی نہ کسی شکل میں ضرور ملے گی، کسی کے یہاں زیادہ کسی کے یہاں کم۔ گویا بیانیہ کا جوہر جدید نظم میں تحلیل ہو گیا

ہے، تاہم نظم نظم ہے، اس کی اپنی صنفی پہچان ہے، جس سے نظم بطور نظم لکھی اور پڑھی جاتی ہے۔ واردات جب مصرعوں میں ڈھل جاتی ہے، وزن و آہنگ کے ساتھ یا نثری آہنگ میں، ایک خاص نظم و ضبط اور ترتیب کے ساتھ، زبان کے استعاراتی صرف کے مخصوص پیرائے میں اختصار ایجاز اور جامعیت کے ساتھ بندوں میں یا مسلسل، مقفیٰ یا غیر مقفیٰ، پابند یا غیر پابند تو قاری کی ذہنی توقع نظم کی پیدا ہو جاتی ہے اور اس کی قبولیت بطور نظم ہوتی ہے اور اسے پرکھا اور تولا بھی بطور نظم جاتا ہے اور اس سے لطف و اثر اور حظ و انبساط بھی بطور نظم اخذ کیا جاتا ہے، یعنی بیانیہ کا عنصر نظم کی شعری گرامر میں تحلیل ہو جاتا ہے اور جو شعری تشکیل قائم ہوتی ہے وہ نظم اور صرف نظم ہوتی ہے۔

ایک بات اور۔ بیشک ایک تعداد ایسی نظموں کی بھی ہے جن کی فضا حد سے حد مابعد الطبیعیاتی ہے، ان میں واقعیت برائے نام ہے یا یکسر معدوم ہے، یا محض خیال، یا تخیل کی کارگزاری، یا تجریدیت، یا پیکریت، یا محض تصور یا تصویر، اس لیے کہ نظم کی دنیا میں سب کچھ کی سمائی ہے۔ ان نظموں میں بیانیہ کے عنصر کی تلاش عبث ہے۔ لیکن ایسی نظموں کی تعداد نسبتاً کم ہے، زیادہ تر انداز وہی ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔

بیانیہ کی اس جاری و ساری کارفرمائی کی وجہ کیا ہو سکتی ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ بیانیہ کا عنصر فقط نظم ہی میں نہیں، کُل ادب میں بنیادی ساخت کا درجہ رکھتا ہو۔ اس پر روسی ہیئت پسند باختن اور ولادیمیر پروپ سے لے کر لیوی سٹراس اور تودوروف تک مختلف مفکرین نے کچھ نہ کچھ لکھا ہے جو بیانیہ کی شعریات کا روشن باب ہے۔ لیوی سٹراس کا کہنا ہے کہ انسانی فہم اور ادراک کا بنیادی پیرایہ مِتھ ہے اور انسان صدیوں سے حقیقت کو بطور مِتھ دیکھتا آیا ہے اور یہ ادب کا اصل الاصول ہے۔ یہ بات یوں بھی بعید از قیاس نہیں کہ زبان کا تخیلی استعمال ایک زبان سے دوسری زبان کو منتقلی میں بڑی حد تک ضائع ہو جاتا ہے جبکہ مِتھ یعنی کہانی کا جوہر ذرہ برابر بھی زائل ہوئے بغیر مختلف علاقوں، ملکوں اور زبانوں میں پوری طرح منتقل ہوتا رہتا ہے، گویا کہانی انسان کی تخلیقی میراث کی 'قدرِ مشترک' ہے یا دوسرے لفظوں میں کہانی انسانی ذہن کی بنیادی

ساخت ہے یعنی تخلیقی اظہار کا ازلی بیج یہی ہے۔ تودا روف نے یہ دلچسپ بحث اٹھائی ہے کہ الف لیلیٰ یا وہ داستانیں جن میں قصہ کہانی در کہانی چلتا ہے، ان کا بنیادی موضوع دراصل خود کہانی کہنے کا عمل ہے کیونکہ بولنے والے جاندار یعنی انسان کے لیے کہانی سننا اور سنانا گویا زندہ رہنے کے عمل کا استعارہ ہے۔ جب تک کہانی جاری ہے، زندگی ہے۔ جہاں کہانی رک جائے گی زندگی ختم ہوجائے گی۔ یہ مسئلہ فقط الف لیلیٰ یا داستانی کرداروں کا نہیں، زندگی کے تسلسل یا تجربے کا بھی ہے، اس لیے کہ بیانیہ زندگی ہے اور عدمِ بیانیہ موت۔ تودا روف کا بیان ہے:

'Narration Equals Life : The Absence of Narration is Death."

ظاہر ہے یہاں Narration کہانی کہنے کا عمل ہے۔ غرضیکہ اوپر جن نظموں کا تجزیہ کیا گیا اور ان کے 'مسائل' اور 'ترجیعوں' میں جو کچھ ہم نے دیکھا، اس کی روشنی میں کہہ سکتے ہیں کہ بیانیہ کا تفاعل جاری ہے تو نظم جاری ہے اور بیانیہ کا تفاعل نہیں تو گویا نظم نہیں، یعنی نظم کی معنیت ہی قائم نہیں ہوتی۔

ادھر ساختیات سے مابعد جدیدیت تک آتے آتے بیانیہ کے تصور میں ایسی توسیع ہوئی ہے کہ باید و شاید۔ لیوتار انسان کی ثقافتی روایت یا علم کی دو قسمیں قرار دیتا ہے۔ ایک کو وہ سائنسی علم کہتا ہے اور دوسرے کو بیانیہ (Narrative)۔ اس کا کہنا ہے کہ ان دونوں میں تضاد اور کشمکش کا رشتہ ہے۔ بیانیہ سے لیوتار کی مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے جو متھ، دیومالا، اساطیر اور قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔ مزے کی بات ہے کہ اسی میں وہ فلسفے کی بڑی روایتوں کو بھی شامل کرتا ہے۔ لیوتار مدلل کہتا ہے کہ ہمارے نیک و بد کے پیمانے، معاشرتی کوائف، صحیح و غلط کی تعبیر اور ثقافتی رویّوں کے معیار سب بیانیہ ہی سے طے ہوتے ہیں اور عوامی دانش و حکمت کے سرچشمے بھی بیانیہ سے پھوٹتے ہیں، مختصر یہ کہ بیانیہ ثقافت کا ایسا سرچشمۂ فیضان ہے جس سے ہم ہر وقت سیراب ہوتے رہتے ہیں۔ اس معنی میں بیانیہ جملہ ادب کو حاوی ہے۔ لیوتار

اصرار کرتا ہے کہ باوجود سائنس اور تکنالوجی کی ترقی کے بیانیہ کا وجود ضروری ہے۔ یہ دونوں متوازی حقیقتیں ہیں۔ سائنسی علوم میں جہاں ثبوت ضروری ہے، بیانیہ میں ثبوت یا دلیل ضروری نہیں۔ سائنسی روایت بیانیہ پر ہمیشہ معترض رہتی ہے۔ وہ بیانیہ کو نیم وحشی، نیم مہذب، ظلمت شعار، جہالت شکار وغیرہ کہہ کر اس پر طنز بھی کرتی رہتی ہے۔ لیکن خود سائنسی روایت کو اپنے استناد کی توثیق کے لیے بیانیہ کے وجود کی ضرورت ہوتی ہے۔ کیا صحیح ہے اور کیا غلط، اس کے لیے بیانیہ کا تناظر اور حوالہ ضروری ہے۔

اختر الایمان نے جن کے ذکر سے اس مضمون کا آغاز کیا گیا تھا، سر و ساماں کے دیباچے میں ایک معنی خیز بات کہی ہے:

> ''گزران کا ایک لفظ میرے ذہن میں ہے جو میں سمجھتا ہوں پوری زندگی کی اساس ہے۔ آدمی جہاں بھی ہے خواہی نہ خواہی، گفتنی نا گفتنی، ہر طرح کے قیود و بند میں رہ کر گزران کرتا ہے۔ یہ گزران کوئی سوچا سمجھا ہوا فعل نہیں ایک افتاد ہے۔ جیسی پڑتی ہے جھیلتا اوٹتا ہے۔ اس وقت اس کے دماغ میں یہ بات نہیں آتی، یہ عینیت ہے یا وجودیت۔ زندگی جبر محض ہے یا وہ مختار کُل۔ اگر دیکھا جائے تو گزران کو معنی پہنانے کی کوشش ہی فلسفہ، ادب اور شعر ہے''۔

یہی گزران بیانیہ ہے یعنی زندگی کو جھیلنے، اس کے جبر سے متصادم ہونے، حالات سے سمجھوتہ کرنے یا نہ کرنے کے تجربات کو زبان میں قائم کرنے کا نام ہی بیانیہ ہے۔ جیمسن غلط نہیں کہتا کہ یہ دنیا ہمارے فہم و ادراک میں کہانی کے بطور ہی آتی ہے۔ یعنی ہم دنیا کو بیانیہ کی ساخت سے انگیز کرتے ہیں۔ وہ سوال اٹھاتا ہے کہ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ کیا دنیا کا کوئی بھی تصور بیانیہ سے ہٹ کر ممکن ہے۔ توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ کہانی کا تبدل کسی اور ساخت سے کرلیں، غور سے دیکھنے پر معلوم ہوگا کہ وہ بدلی ہوئی ساخت بھی ایک طرح کی کہانی ہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ''کہانی وہ بنیادی ساخت ہے جو انسانی ذہن حقیقت کے خام مواد کو عطا کرتا ہے''۔ اس معنی میں کہانی کا عنصر کُل ادب میں تہ نشیں ہے۔ یہ ادب کا اصل الاصول یا اس کی کنہہ ہے۔ مسئلہ یہ نہیں کہ صحیح

کیا ہے اور غلط کیا، غور طلب یہ ہے کہ کیا شاعری یا ادب کا کوئی بھی تصور کہانی کے بغیر مکمل ہے۔ ادب میں معنی زندگی سے آتے ہیں، وہ 'ذکرِ بتاں' ہو یا 'گزران' کا گھماؤ ادب بنتا زندگی کے تجربے ہی سے ہے۔ اور اس تجربے کا کوئی بیان کہانی کے عنصر سے خالی نہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو میر کو کیوں کہنا پڑتا:

فرصتِ خواب نہیں ذکرِ بتاں میں ہم کو
رات دن رام کہانی سی کہا کرتے ہیں

(1994)

پُرانوں کی اہمیت

پُران ہندستانی دیومالا اور اساطیر کے قدیم ترین مجموعے ہیں۔ ہندستانی ذہن و مزاج کی، آریائی اور دراوڑی عقائد اور نظریات کے ادغام کی، نیز قدیم ترین قبلِ تاریخ زمانے کی جیسی ترجمانی پُرانوں کے ذریعے سے ہوتی ہے، کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں۔ یہ الہامی کتابوں سے بھی زیادہ مقبول اور ہردلعزیز ہیں۔ مشہور رزمیہ نظموں رامائن اور مہابھارت کو بھی لوک کتھاؤں کے مآخذ کے اعتبار سے اسی زمرے میں شامل کیا جاتا ہے۔ ان میں اس برصغیر میں نسلِ انسانی کے ارتقا کی داستان اور اس کے اجتماعی لاشعور کے اولین نقوش کچھ اس طرح محفوظ ہوگئے ہیں کہ ان کو جانے اور سمجھے بغیر ہندستان کی روح کی گہرائیوں تک پہنچنا مشکل ہے۔

پُران کے معنی ہیں پرانا، پراچین، قدیم۔ جس طرح ہندو مذہب کا رسوماتی پہلو ویدوں (یعنی براہمنوں اور آرن یکوں) میں درج ہے، اور فلسفیانہ اور عالمانہ پہلو اُپنشدوں میں، اسی طرح عوامی پہلو پُرانوں میں سامنے آتا ہے۔ خیال ہوتا ہے کہ جس طرح برہمنوں کی شدھ سنسکرت کے ساتھ ساتھ عوام کی انڈک بولیاں اور پراکرتیں ترقی کرتی رہیں، اسی طرح ویدوں کے ساتھ ساتھ پُرانوں کی لوک کتھائیں بھی قدیم ترین زمانے سے رائج رہی ہوں گی۔ انھیں کتھاؤں کے ذریعے سے اعلیٰ طبقے کے پرتکلف برہمنی نظام کے ساتھ ساتھ عوام کی سطح پر مذہب کا ایک ڈھیلا ڈھالا اور لوچ دار نظام بھی پرورش پاتا رہا، جس میں سیکڑوں دیوی دیوتا مختلف علاقوں، آبادیوں اور گوتروں کے عقائد کی تشکیل کے طور پر سامنے آتے رہے اور بعد میں وقت آنے پر وسیع تر دیومالائی نظام میں منسلک کردیے گئے۔

تاریخی اعتبار سے پُران ہندو مذہب کے ارتقا کی اس منزل کی ترجمانی کرتے ہیں جب بدھ مت سے مقابلے کے لیے ہندو مذہب تجدید اور احیا کے دور سے گزر رہا تھا۔ اس سے پہلے ویدوں کی رسوم پرستی اور برہمنیت کے خلاف ردِعمل کے طور پر بدھ مت اپنی سادگی، معاشرتی عدل اور عملی روح کی وجہ سے قبولِ عام حاصل کرچکا تھا، لیکن بدھ مت میں خدا کا تصور نہیں تھا۔ اُپنشدوں کا برہمہ (مصدرِ ہستی) کا تصور بھی انتہائی تجریدی اور فلسفیانہ ہونے کی وجہ سے عوام کی دسترس سے باہر تھا۔ ہندو مذہب نے اب اس کمی کو اوتاروں کے آسانی سے دل نشیں ہونے والے عقیدے سے پورا کیا اور رام اور کرشن جیسے مثالی کرداروں کو پیش کرکے عوام کے دلوں کو کھینچنا شروع کردیا۔ یہ انھیں طلسماتی کرداروں کی شخصیت کا فیضان تھا کہ ہندو مذہب کو پھر سے فروغ حاصل ہوا۔ پُرانوں کی شیرازہ بندی اسی دورِ تجدید کی یادگار ہے اور انھیں نے ایک بار پھر مذہب کو عوام کے دل کی دھڑکنوں کا رازدار بنادیا۔

پُرانوں کی کہانیوں میں برہما، وشنو، مہیش (شو)، پاروتی، اُما، درگا، لکشمی کے علاوہ دیوی دیوتاؤں اور رشیوں منیوں کے سیکڑوں کردار ایسے ہیں جو بار بار رونما ہوتے ہیں، ورن، اگنی، اندر، مارکنڈے، نارد، دُرواسا، سرسوتی، اوشا، ستیہ، ویاس، مارتنڈ، منو، مینکا، اروشی، کپلا، راہو، کیتو، کام، کالندی، دکش، کادمبری، ہوتری، ماروتی، اشونی وغیرہ۔ ان میں سے کچھ تو انسانی کردار ہیں جو ایک بار سامنے آکر اپنے ارتقائی سفر کے ساتھ ختم ہوجاتے ہیں لیکن کچھ آسمانی کردار ہیں جو وقت کے محور پر ہمیشہ زندہ ہیں، اور جو کسی بھی یُگ یا کلپ میں رونما ہوسکتے ہیں۔ آسمانی اور زمینی کرداروں کے اس باہمی عمل و تعامل سے ان کہانیوں کا تانا بانا تیار ہوتا ہے۔ ان کرداروں کی تاریخی حیثیت سے سروکار نہیں۔ اصل چیز ان کی معنویت اور مثالیت ہے۔ ان کی تکرار سے ان سے منسوب صفات واضح طور پر سامنے آجاتی ہیں۔ ہر کردار رمز ہے، علامت ہے، کسی تصور یا کسی قدر کی، جس کے ذریعے ذہنِ انسانی اپنے عالمِ طفولیت میں بدی اور نیکی کی طاقتوں کی یا خیروشر یا مثبت و منفی صفات کی حشر خیز کشمکش کو سمجھنے اور سمجھانے کی

کوشش کرتا رہا ہے۔ یا یہ کہ زندگی اپنے اولین دور میں اپنے حسن اور معصومیت کو ان کرداروں کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کررہی ہے، اور ان پر خود ہی نازاں ہے۔ زندگی کے اس بحرنا پیدا کنار میں کہیں کوئی شکنتلا، ساوتری، دمینتی، پورور داس، دروپدی، یدھشٹر، میتری، کنتی، رمنا، ہریش چندر، اشما، پارتھا کسی آدرش کا چراغ جلائے بلبلے کی طرح ابھرتا ہے اور روشنی کا تاج پہنے نظروں سے گزر جاتا ہے۔

ان کہانیوں میں نہ صرف بشریات و سماجیات کے ماہر کے لیے بلکہ نفسیات و ادبیات کے طالب علم کے لیے بھی دلچسپی کا بے حد سامان ہے۔ نیز اس شخص کے لیے بھی جو بھاشا کا جادو جگانا چاہتا ہے یا زبان کا زیادہ سے زیادہ تخلیقی استعمال کرنا چاہتا ہے۔ جدید دور میں جبکہ معنیات کے تقاضے کیا سے کیا ہوگئے ہیں اور زبان کے استعمال کی نئی غیروضعی و تخلیقی جہتوں کی تلاش کا عمل جاری ہے، اساطیر اور دیومالائی تمثیل و کنایوں سے مدد لینا ناگزیر ہوگیا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ پران ہندستانی زبانوں کا سب سے بڑا 'فوق متن' ہیں۔ مابعد جدیدیت کے دور میں متن سے متن بنانے کی جو بحثیں چلی ہیں، اس تناظر میں کہانیوں کے ان سلسلوں کی اہمیت اور بھی بڑھ گئی ہے، کیونکہ خود ان میں سننے سنانے اور لکھنے کے عمل سے متن سے متن بنانے کا سلسلہ زمانۂ قدیم سے جاری ہے اور آج بھی نئے دور میں نئے تقاضوں کا ساتھ دینے اور پرانے بھیدوں اور پہلے سے چلی آرہی بصیرتوں کے حوالے سے نئے بھیدوں اور نئی سے نئی بصیرتوں کو نئی تخلیقی چاشنی دینے کے لیے برصغیر کی اجتماعی روحانی تہذیبی روایت میں ان سے بڑا کوئی دوسرا خزانہ نہیں۔ پرانوں کا متن جو خود زمانہ در زمانہ ان گنت معلوم و نامعلوم مصنفین کا بنایا ہوا ہے، اس سے موجودہ عہد میں سیکڑوں قصے کہانیوں، ناولوں، ڈراموں اور منظومات کے نئے متن بنائے گئے ہیں (ہندوستانی ادب میں بھی اور عالمی ادب میں بھی) جن میں سے بہت سے نئے متون کو خود ان کے اپنے تخلیقی و معنیاتی خصائص کی بنا پر ادبی شاہکار کا درجہ حاصل ہے۔ کلاسکی عہد میں کالی داس کا 'شکنتلا'، عہدِ وسطیٰ میں تلسی داس

کا 'رام چرت مانس' یا جنوبی ہند میں کمبائن کی 'رامائن' یا سینکڑوں دوسری رامائنیں یا مہابھارتیں یا کتھائیں تو بہرحال پہلے کی ہیں، معاصر ادب میں کھانڈیکر کا شہرۂ آفاق ناول 'یایاتی' گریش کرناڈ کا مشہور ڈرامہ 'ناگ منڈلم' (دونوں گیان پیٹھ ایوارڈ) رماکانت رتھ کا مجموعۂ کلام 'شری رادھا' (سرسوتی سمان) پرتبھا رائے کا تانیثیتی ناول 'دروپدی' وغیرہ بیسیوں نئی مثالوں میں سے کچھ ہیں۔

رامائن اور مہابھارت کی طرح پُران بھی سنسکرت نظم میں رواں دواں اور مترنم چھندوں میں لکھے گئے ہیں۔ ان کا عام ڈھانچا مکالموں کا ہے جو راوی در راوی کئی واسطوں سے تیار ہوتا ہے۔ مثلاً وشنو پُران پُلستیہ نے برہما سے سنا۔ اس نے اسے پراشر کو سنایا اور پراشر نے اسے اپنے عزیز شاگرد میتریہ کو سنایا۔ ان سب کی گفتگو اور تاثرات وشنو پُران کے تانے بانے میں گندھے ہوئے ہیں۔

قدیم سنسکرت محقق امر سنہا کی تقسیم کے مطابق پُران پانچ قسم کے موضوعات کا احاطہ کرتے ہیں:

(1) آفرینش کائنات
(2) کائنات کا ارتقا، خاتمہ اور ثانوی آفرینش
(3) یگوں یگوں سے چلے آ رہے دیوی دیوتاؤں اور رشیوں منیوں کے اساطیری سلسلے
(4) منو کے عہد اور یگوں کی دیومالاؤں کے وقائع
(5) بڑے خاندانوں خصوصاً سوریہ ونشی اور چندر ونشی خاندانوں کے حالات

پرانوں کی تفہیم کے لیے ان کو پنچ لکش یا پانچ امتیازی اوصاف قرار دیا گیا ہے، لیکن بہت کم پُران ایسے ہیں جن میں یہ پانچوں اوصاف پائے جاتے ہوں۔

روایت کے مطابق مہاپُران (بڑے پُران) اٹھارہ ہیں اور اُپ پُران (چھوٹے پُران) بھی اٹھارہ ہیں۔ مہاپُرانوں کو مرکزی تری مورتی اور ان کے اوصاف کے اعتبار سے تین شقوں میں بانٹا جاتا ہے۔ ہندو نظریات کے مطابق مصدرِ ہستی یا ذاتِ واجب الوجود صرف ایک ہے، برہمہ، جس کا کوئی ثانی نہیں اور جو ہر طرح کے صفات اور

تعینات سے بری ہے۔ اس کی تین شانیں ہیں :

برہما	یعنی خالق	(پیدا کرنے والا)	تخلیقی پہلو	
وشنو	یعنی رب	(پالنے والا)	تعمیری پہلو	مثبت
مہیش (شو)	یعنی قہار	(نیست و نابود کرنے والا)	تخریبی پہلو	منفی

اسی طرح کائنات میں تین اوصاف (گُن) بنیادی قرار دیے گئے ہیں :

ستو	सत्त्व	یعنی	پاکیزگی و لطافت
تَمس	तमस्	یعنی	تیرگی وکلفت
رَجس	रजस्	یعنی	جوش و جذبہ

یہ تینوں اوصاف اسی ترتیب سے یعنی ستو وشنو سے، تمس شِو سے اور رَجس برہما سے متعلق ہے۔ اس لحاظ سے اٹھارہ مہاپُرانوں کی مندرجہ ذیل قسمیں ہوئیں :

(1) وشنو پُران (ستو گُن یعنی پاکیزگی و لطافت کے مظہر)

وشنو پُران، نارَدِیہ پُران، بھاگوت پُران، گرُڑ پُران، پدم پُران، وراہ پُران

(2) شِو پُران (تموگُن یعنی تیرگی وکلفت کے مظہر)

متسیہ پُران، کورمَ پُران، لنگ پران، شوپران، سکند پران، اگنی پران

(3) برہما پُران (رجوگُن یعنی جوش و جذبے کے مظہر)

برہما پُران، برہمانڈ پُران، برہما وَیے ورَتَ پُران، مارکنڈے پُران، بھوِشیہ پُران، وامنَ پُران

اُپ پُران بھی تعداد میں اٹھارہ ہیں :

(1) سَنَت کمارَ (2) نَرسِنہَ (3) نارَدِیہ (4) شِو

(5) دُرواسَس (6) کپِلَ (7) مانوَ (8) اشَنَس

(9) وَرُنڑ (10) کالِکا (11) شامبَ (12) نندی

(13) سَورَ (14) پاراشَرَ (15) اُدتیہ (16) ماہیشوَرَ

(17) بھاگوتَ (18) واشِشٹھَ

مہاپُرانوں اور اُپ پُرانوں کے علاوہ تانتروں کو بھی پُرانوں میں شامل کیا جاتا ہے۔ ان کا اضافہ بعد میں ہوا۔ شکتی یعنی دیوی یا درگا کی عبادت کرنے والے تانتروں کو اپنے مقدس صحیفے تسلیم کرتے ہیں۔ اگرچہ مصدرِ ہستی کی حیثیت سے نسوانی قوتِ تخلیق یعنی 'شکتی' کی پرستش کا ذکر پُرانوں میں ملتا ہے، لیکن تانتروں میں اسے مرکزی نظریے کی حیثیت حاصل ہے، نیز قبائلی سحر کاری اور متصوفانہ رسوم و رواج کے ساتھ ملا کر اس کو ایک باضابطہ نظام کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

سب پُران ضخامت میں ایک جیسے نہیں۔ بھاگوت پُران کے مطابق تمام پُرانوں میں چار لاکھ اشعار ہیں۔ سکند پُران سب سے بڑا ہے اور اکیاسی ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ برہما اور وامن پُران سب سے چھوٹے ہیں اور دس دس ہزار شعروں کے ہیں۔

مہاپُرانوں میں وشنو پُران کو سب سے اہم اور مکمل اور بھاگوت پُران کو سب سے دلچسپ سمجھا جاتا ہے۔ یہ دونوں بے حد مقبول ہیں اور ہندوؤں کی مذہبی زندگی پر ان کا گہرا اثر رہا ہے۔ ان کے ترجمے ہندوستان کی تمام علاقائی زبانوں میں سلسلہ در سلسلہ اور متن در متن موجود ہیں، خصوصاً بھاگوت پُران کی دسویں کتاب، جس میں کرشن کی زندگی کے حالات تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں۔ وشنو پُران کا انگریزی ترجمہ Wilson نے کیا تھا۔ بعد میں یہ Hall کے حواشی اور اضافے کے ساتھ شائع ہوا۔ بھاگوت پُران اٹھارہ ہزار شعروں پر مشتمل ہے۔ بھاگوت کے معنی وشنو کے ہیں۔ وشنو پُران کی طرح اس میں بھی وشنو کے اوتاروں کا بیان ہے۔ پدم پُران سے روایت ہے کہ بھاگوت میں سب پُرانوں کی روح آگئی ہے۔ Wilson کا بیان ہے کہ ہندوؤں کے ذہن و عقائد پر جو اثر بھاگوت کا ہے، شاید ہی کسی دوسرے پُران کا رہا ہو۔ فرانسیسی زبان میں بھاگوت کا ترجمہ Burnouf کا کیا ہوا تین حصوں میں موجود ہے۔

مارکنڈے پُران اس لحاظ سے منفرد ہے کہ یہ غیر مذہبی ہے۔ اس کا مقصد کسی دیوی دیوتا کی پرستش و عبادت نہیں۔ اس پُران کی کہانیاں رشی مارکنڈے نے جو رشیوں میں سب سے قدیم ہیں، دو پرندوں کو سنائیں۔ ان پرندوں کو ویدوں کے سب شعر

زبانی یاد تھے۔ بعد میں انھوں نے یہ کہانیاں رشی جیمنی کو سنائیں۔ یہ ایک دوسرے سے جڑی ہوئی یعنی کہانی در کہانی ہیں۔ ان کا مشترک عنصر کائنات کا ارتقائی تسلسل یا وقت کے لامتناہی سلسلے کا بیان ہے جو ہر زمانے میں نئے حالات میں نئی نئی شکلوں کے ساتھ ظاہر ہوتا رہا ہے۔ مارکنڈے اور اگنی پُرانوں کا متن Bibliotheca Indica میں شائع ہو چکا ہے۔

پُرانوں کی اہمیت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہندوستان میں نجات (موکش) کے جو تین طریقے بتائے گئے ہیں، ان میں ویدوں اور گیتا کو اگر کرم یوگ (طریقِ عمل) کا مظہر مانا جائے اور اُپنشدوں کو گیان یوگ (طریقِ معرفت) کا، تو بھگتی یوگ (طریقِ عشق) کا ماخذ پُران ہی قرار پائیں گے۔ ان میں وشنو کے اوتاروں خاص طور پر رام اور کرشن سے قلبی وابستگی اور عشق و محبت پر جو زور دیا گیا ہے، اسے بھگتی کے اولین نقوش سمجھنا چاہیے۔ یہی وہ بیج تھا جو مسلمانوں کے داخلۂ ہند کے بعد دونوں کے انتہائی بامعنی تہذیبی وتخلیقی اختلاط کے نتیجے کے طور پر عہدِ وسطیٰ میں بھگتی تحریک کی شکل میں بارآور ہوا اور جس نے ہندوستان کے طول و عرض میں مذہبی جوش وخروش اور والہانہ پن کی لہر سی دوڑا دی۔ اس زمانے کے ہندوستانی مقامی ادب میں آریائی دراوڑی تمام زبانوں میں بالعموم، اور برج بھاشا، اودھی، راجستھانی و میتھلی میں بالخصوص، سگن وادی شاعروں کے یہاں وسیع پیمانے پر رام بھگتی اور کرشن بھگتی کے جو حددرجہ تخلیقی و متنوع رجحانات سامنے آئے، ان کا سرچشمہ بھی پُرانوں کی یہی روایتیں تھیں۔

(1976)

مثنوی گلزار نسیم کی معنویت

مثنوی گلزار نسیم کو ڈاکٹر سید عبداللہ نے کرداروں کا نگار خانہ کہا ہے۔ حالانکہ اس میں بنیادی کردار صرف دو ہیں۔ ایک ہیرو تاج الملوک کا اور دوسرا ہیروئن بکاولی کا۔ نسیم نے یہ مثنوی 25 برس کی عمر میں لکھی، لیکن اس کی معنویت اور شاعرانہ خوبیوں کو دیکھ کر اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ نسیم انتہائی ذہین اور طباع شاعر تھے۔ گلِ بکاولی کا قصہ ان کا اپنا نہیں تھا ان سے پہلے یہ قصہ موجود تھا۔ اس کے کئی اجزا اس سے پہلے کی ہندستانی لوک کہانیوں سے ماخوذ ہیں، اور کچھ داستانوں سے لیے گئے (دیکھیے راقم الحروف کی کتاب 'ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں')، لیکن نسیم کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے شاعرانہ صنعتوں کو نبھانے اور ان پر توجہ صرف کرنے کے باوصف اپنے کرداروں کو زندگی کے بنیادی حقائق سے الگ نہیں ہونے دیا اور ان میں وہ آفاقیت اور ادبی شان پیدا کردی کہ پڑھنے والے کو آج بھی ان میں زندگی کی تابنا کی نظر آتی ہے۔ شروع میں خیال ہوتا ہے کہ بکاولی کا پھول ہی وہ آدرش ہے جس کے لیے انسان یعنی تاج الملوک دکھوں اور مصیبتوں کے اس صحرا میں جس کا نام زندگی ہے، مارا مارا پھرتا ہے۔ پھول کا پا لینا علامت ہے کامیابی اور کامرانی اور خوشی و مسرت کی یا آرزوؤں و تمناؤں کے پورا ہونے اور منزل وصال تک پہنچنے کی، لیکن دراصل ایسا نہیں۔ یہ نظر کا دھوکا ہے، یہاں حقیقت کے پس پردہ دوسری حقیقت ہے۔ گل بکاولی استعارہ در استعارہ ہے۔ پھول تو آسانی سے ہاتھ آجاتا ہے اور بادشاہ کی بینائی بھی ٹھیک ہوجاتی ہے لیکن اصل کشمکش اس کے بعد شروع ہوتی ہے، یعنی جب کہانی گل بکاولی سے بکاولی کی طرف بڑھتی ہے۔ پھول یوں بھی استعارہ ہے محبوب کا، یعنی گل

سے مراد دراصل گل بکاولی نہیں، بکاولی خود بطور آئیڈیل ہے۔ گویا پہلے ہمارا سامنا ایک علامت سے ہوتا ہے، پھر کردار یا قدر سے۔ اس دوران میں حسن و لطافت کی فضا پھول کی بدولت پہلے سے قائم ہوجاتی ہے۔ اس کے بعد نسیم اس مقام پر پہنچتے ہیں :

پردہ جو حجاب سا اٹھایا ‏ ‏ ‏ آرام میں اس پری کو پایا
بند اس کی وہ چشم نرگسی تھی ‏ ‏ ‏ چھاتی کچھ کچھ کھلی ہوئی تھی
سمٹی تھی جو محرم اس قمر کی ‏ ‏ ‏ برجوں پہ سے چاندنی تھی سرکی
لپٹے جو تھے بال کروٹوں میں ‏ ‏ ‏ بل کھا گئی تھی کمر لٹوں میں
چاہا کہ بلا گلے لگائے ‏ ‏ ‏ سوتے ہوئے فتنے کو جگائے

لیکن فتنے کو جگانا ہی تو اصل مقصد تھا۔ زندگی کی ساری کشمکش آرزو کی حشر سامانی ہی سے ہے۔ کہانی میں بکاولی پری ہے جو گلزار ارم میں رہتی ہے۔ پری کا عام تصور حسن و شباب اور دل ربائی اور محبوبی کے ایسے مرقع کا ہے جسے کوئی زوال نہیں۔ گلزار ارم کا تصور بھی متعلق ہے فردوس بریں سے جس تک انسان موت کے بعد ہی پہنچتا ہے۔ گویا دونوں تصورات زندگی بعد از موت کے ہیں جس تک رسائی عام عقیدے کے مطابق تبھی ممکن ہے جب انسان زندگی کی کشمکش سے فتح مند گزرا ہو۔ اب شہزادے کے پھول چرانے اور انگوٹھی بدلنے پر غور فرمایئے۔ یہ دراصل چیلنج ہے زمین پر رینگنے والے اس ناپائیدار جاندار کا جسے انسان کہتے ہیں، جبکہ ان ناقابل تسخیر بالائی قوتوں کو جنھیں خدا اور فردوس کہیے، تقدیر کہیے، وقت کا پراسرار سلسلہ کہیے یا حالات کا وہ جبر جس کی چکی میں ہم دن رات پسے رہتے ہیں۔ غرض انسان اور خدا یا زندگی اور موت یا آرزو اور شکست آرزو کی یہ باہمی کشمکش دونوں بنیادی کرداروں کو وہ گوشت و پوست عطا کرتی ہے جس کی بدولت وہ ہمارے دلوں کی دھڑکنوں سے قریب تر آجاتے ہیں۔ بکاولی انگوٹھی بدل جانے کے بعد بھیس بدل کر شہزادے کی تلاش میں نکلتی ہے، یہ گویا پراسرار آسمانی طاقتوں کی زمینی زندگی کو اپنے چنگل لینے کی کوشش ہے۔ بکاولی مرد کے بھیس میں آکر بادشاہ کی وزیر بن جاتی ہے۔ یہاں نسیم نے عورت کے دیو کے جادو

سے مرد بن جانے کی اور مرغ اسیر اور ناقہمی صیاد کی جو حکایتیں درج کی ہیں ان سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ زندگی دراصل ایک نہ ختم ہونے والی کشمکش ہے اور حقیقت وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے۔ شہزادے کو ڈھونڈ چکنے کے بعد بکاولی گلزار ارم میں واپس چلی جاتی ہے اور سمن پری کے ذریعے نامہ بھجواتی ہے۔ اس طرح گویا جب حوا آرزو کو آئینہ دکھا چکی ہے تو آدم کی پس پائی کا سلسلہ شروع ہوتا ہے:

کی عرض رضا ہے جو خوشی ہو عاشق کی سزا جو پوچھتی ہو
مشکیں زلفوں سے مشکیں کسواؤ کالے ناگوں سے مجھ کو ڈسواؤ
تلوار سے جو قتل ہو جو منظور ابرو کے اشارے سے کرو چور
یہ سن کے وہ شوخ مسکرا کے بولی اسے چھاتی سے لگا کے
گل چیں تو فقط نہیں چمن کا محرم ہے سارے تن بدن کا
یہ کہہ کے لبوں سے قند گھولے مستی نے دلوں کے عقدے کھولے
کاوش یہ ہوا گہر سے الماس غنچے نے بجھائی اس سے پیاس
واں غنچۂ یاسمیں تھا گل نار یاں دامن سرد ارغواں زار
واں صبح صفا تھی گل بداماں پھولی رخ مہر پر شفق یاں

اس مقام پر بکاولی کی پوری صورت سامنے آجاتی ہے۔ آرزوؤں کے سرشار وصال ہونے کے بعد باقی کیا ہے؟ انسان نے اپنی مراد پا لی ہے اور کہانی اپنے منطقی انجام کو پہنچ چکی ہے۔ نسیم اگر چہ کم عمر تھے لیکن اپنی ذہنی صلاحیت اور فہم و ذکاوت کی وجہ سے خوب جانتے تھے کہ صرف اتنا ہی کافی نہیں۔ زندگی کے علائق اتنے سادہ اور سرسری نہیں کہ محض ہیرو اور ہیروئن کو ملا کر اور زندگی کو لمحاتی طور پر کامران دکھا کر چھٹی کر دی جائے۔ یہاں کہانی دراصل آدھی ختم ہوئی ہے۔ آب حیات کی وہ روایت کہ آتش کے کہنے پر نسیم نے حک کا عمل مثنوی میں بھی جاری کیا اور اختصار سے ایسا نچوڑا کہ عطر نکال لیا بے وزن نہیں۔ یوں تو مثنوی کے اسلوب کی جان ہی اختصار ہے لیکن جیسا اختصار مثنوی کے دوسرے حصہ میں ہے پہلے میں نہیں۔ اس معاملے میں بھی نسیم کی فنی

پختگی کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ پہلے حصہ میں قصے کی معنوی اٹھان اور کرداروں کی پیشکش کے لیے نسبتاً وضاحت کی ضرورت تھی۔ اس حصے میں شاعرانہ بیان بھی خاصے زیادہ ہیں لیکن افشائے راز کے بعد سے جب شہزادہ طلسمات میں ڈالا جاتا ہے اور بکاولی کو ماں قید میں رکھتی ہے، واقعات کی رفتار کئی گنا تیز ہوگئی ہے۔ بعد کا سارا حصہ فوق فطری اور طلسماتی واقعات کا جنگل ہے، خاصا دشوارگزار اور گنجان۔ انسان کی روح ماری ماری پھرتی ہے اور باہر نکلنے کی کوئی صورت نہیں، اور اگر کوئی ہے تو وہی گمرہی کا سبب بھی بن جاتی ہے۔ اس حصہ میں مصائب اور شدائد کا جو تواتر ہے اور طلسمات کے سر چکرا دینے والے جو واقعات ہیں، سطحی مسرت کے عارضی دور کے بعد بے معنی نہیں۔ زندگی کی پراسراریت اور پیچیدگی اور اس کا بھید پانے کے لیے انسان کی کوشش اور بے بسی، ان مسائل سے یہ حصہ خاصی مطابقت رکھتا ہے۔ کہانی کے پہلے حصہ میں شہزادہ اور بکاولی مل جاتے ہیں، لیکن صرف ملنے سے مسائل کہاں حل ہوتے ہیں۔ اصل مسئلہ تو ایسے مقام پر زندہ رہنا ہے جہاں قدم قدم پر 'بحر اوہام' ہیں، جہاں جس 'پھل' کو ہاتھ لگاؤ وہ 'حباب' بن جاتا ہے۔ موج خوں سر سے گزر جاتی ہے، لیکن ابھر کر دیکھتے ہیں تو کچھ بھی نظر نہیں آتا۔ کیسے کیسے کالے یہاں اپنے 'من' پر مست ہوتے ہیں، اور دوسرے 'گوبر' ڈال کر ان کو لے اڑتے ہیں اور 'ران' کاٹ کر چھپا دیتے ہیں۔ 'فریب حواس' کے کتنے 'حوض' ہیں جس میں غوطہ مار کر انسان پرندے کی طرح اڑنے لگتا ہے اور پھر 'لال پھل' چکھ کر اپنا اصل روپ پاتا ہے یا کچھ سے کچھ بن جاتا ہے، وغیرہ وغیرہ۔

حالات کے عارضی طور پر سازگار ہونے پر روح افزا پری کی مدد سے بچھڑے دوبارہ ملتے ہیں۔ روایتی داستانوں میں اس کے بعد شادی کی منزل ایک منطقی اقدام ہے:

بولے وہ کہ بخت تھا زبردست — خورشید کو ذرے نے کیا پست
انساں سے جھکی پری کی گردن — کانٹے سے رکا ہوا کا دامن

خوشی کے شباب کا معاملہ کانٹے سے ہوا کا دامن روکنے والی بات ہے۔ اب کی راجا اندر حالات کا جبر بن کر نازل ہوتا ہے۔ دونوں کو سزا ہوتی ہے اور مصائب کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ بکاولی ایک مٹھ میں پھکوا دی جاتی ہے جہاں وہ آدھی پتھر کی بن جاتی ہے۔ گویا حالات کے قہر کی بھی ایک صورت نہیں۔ اگر ایک کو پابہ زنجیر بھی کر دیا جائے تو دوسرے اژدہے پھن اٹھاتے ہیں۔ شہزادے کو رانی چتراوت سے شادی کرنی پڑتی ہے اور بکاولی کو جلاپے کا دکھ بھی سہنا پڑتا ہے۔ مٹھ اکھاڑ دینے سے بکاولی کا نام و نشان تک نہیں رہتا، لیکن زندگی کی مدمقابل قوتیں فنا ہوکر بھی فنا نہیں ہوسکتیں۔ بکاولی دھرتی کی کوکھ سے سرسوں کا بیج بن کر پھوٹتی ہے اور ایک دہقان کے گھر جنم لیتی ہے اور جوان ہوکر پھر شہزادے کو ملتی ہے:

جانا کہ پری سوختہ تن   سانچے میں ڈھل کے نکلی کندن
دن دن اسے ہوگیا قیامت   بوٹا سی بڑھی وہ سرو قامت
چلتی تو زمین میں سرو گڑتے   باتیں کرتی تو پھول جھڑتے
خواہاں سے مرے نہ ہونا ناخوش   ہے دختر رز نصیب مے کش

بکاولی کے دوبارہ جنم لینے اور شہزادے کو آکر ملنے کے واقعات اور زندگی اور موت کے لامتناہی سلسلوں میں جو مطابقت ہے وہ ظاہر ہے۔

یہاں پہنچ کر دو باتیں واضح ہوجاتی ہیں۔ اول یہ کہ نسیم نے جس طرح بکاولی کو پیش کیا ہے اور جس طرح کہانی کی فضا کو ابھارا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ اس قدیم ہندستانی روایت کا ساتھ دے رہے تھے جس کی رو سے زندگی کی بنیادی تخلیقی قوت، شکتی یعنی مادری قوت تولید ہے۔ آریاؤں کے آنے سے پہلے ہندستانیوں میں دراوڑیوں کی تہذیب مادری تہذیب تھی اور اس کا اثر بعد کے قصے کہانیوں اور سوچنے کے طور طریقوں پر پڑتا رہا ہے۔ جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے، بکاولی ہی دراصل قصے کی جان ہے۔ شہزادے کا کردار باوجود اپنی مردانگی اور ہمت کے اتنا فعال نہیں جتنا بکاولی کا۔ بکاولی ہی شہزادے کی تلاش میں بھیس بدل کر نکلتی ہے،

وہی اس سے ملنے کے جتن کرتی ہے، رقعہ بھی پہلے اسی کی طرف سے جاتا ہے، پری ہوتے ہوئے بھی انسان سے محبت کا جوکھم مول لیتی ہے۔ ماں کے حکم کی خلاف ورزی بھی کرتی ہے، قید میں بھی ڈال دی جاتی ہے، راتوں کو چھپ کر راجہ اندر کے محل میں بھی ناچ آتی ہے لیکن اپنی خوشی پر حرف نہیں آنے دیتی، آدھی پتھر کی بنا دی جاتی ہے اور سوت کا جلاپا سہتے سہتے بالآخر مرجاتی ہے، لیکن اپنی بات پوری کرتی ہے اور دوبارہ پیدا ہوکر اپنے گوہر مراد کو پالیتی ہے۔ گویا عمل کا اصل سرچشمہ بکاولی یا شکتی ہے یا حالات کے جبر سے پیدا ہونے والی تخلیقی طاقت جو بالآخر حالات پر قابو پالیتی ہے۔

دوسرے یہ کہ نسیم نے جس طرح کہانی کو پیش کیا ہے، اس میں زندگی کی بنیادی جستجو اور کشمکش کی کئی سطحیں ہیں۔ اردو کی اکثر مثنویاں معنوی طور پر یک سطحی مثنویاں ہیں جن میں عشق و محبت کا سلسلہ محض سرسری ہے۔ اس لحاظ سے بھی گلزار نسیم کا پلہ اردو کی دوسری مثنویوں سے بھاری ہے۔ اس میں جستجو اور جد و جہد کا پہلا سلسلہ پھول کی تلاش کا ہے جو پھول توڑنے کے ساتھ ساتھ مکمل ہو جاتا ہے۔ دوسرا بکاولی کے شہزادے کی تلاش میں نکلنے سے شروع ہوکر دونوں کے ملنے پر ختم ہوجاتا ہے۔ تیسرا سلسلہ شہزادے کے طلسمات اور بکاولی کو قید میں ڈالے جانے کا ہے جو دونوں کی شادی پر انجام پاتا ہے۔ چوتھا اور آخری سلسلہ راجہ اندر کے عتاب نازل ہونے اور بکاولی کے دوبارہ جنم لے کر شہزادے سے آملنے کا ہے۔ دھرتی کی کوکھ سے پیدا ہونے میں راجہ جنک کے ہل چلانے اور جنک دلاری، سیتا کی پیدائش سے ملتا جلتا رمز ہے۔ کہانی کی کڑیوں میں متن سے متن بنانے کا عمل پرت در پرت ملتا ہے۔ آخر میں دونوں کے گلزار ارم سے نکل کر گلشن نگارین کی طرف جانے میں ہبوط آدم کی طرف اشارہ ہے۔ کہانی میں انسانی کشمکش اور جدوجہد کی جو فضا ہے اس کے پیش نظر یہ کہنا نامناسب نہیں کہ انسان حالات کا کتنا مقابلہ کرے، حالات کا جبر اٹل ہے۔ لیکن حالات کا جبر اور انسان کی کامرانی ایک ہی سکہ کے دو رخ ہیں، کیونکہ خوشی اور کامرانی (خواہ وہ کتنی ہی عارضی ہو) حالات کے شکنجے میں رہ کر حاصل ہوتی ہے۔ زندگی کتنی کوشش کیوں نہ

کرے، موت کے چنگل سے بچ نہیں سکتی اور عقیدے کے مطابق اس کے بعد ہی انسان اپنے تصورات کے 'گلشن نگاریں' کی طرف لوٹ سکتا ہے۔ **گلزارنسیم** کے اختصار و ایجاز و پیچیدہ بیانی کو مثالی کہا گیا ہے۔ یہ اظہاری پیچیدہ بیانی اپنی غذا معنیاتی پیچیدہ بیانی سے اخذ کرتی ہے۔ یہ دونوں بھی ایک ہی سکہ کے دو رخ ہیں اور ان دونوں میں گہرا جدلیاتی رشتہ ہے جس کو اکثر دیکھا نہیں جاتا جبکہ اسی میں نسیم کی فنکاری کی کلید ہے۔

(1971)

کرشن چندر اور ان کے افسانے

(مختصر نوٹ)

کرشن چندر اردو افسانے کی روایت کا ایک ایسا لائق احترام نام ہے جو ذہنوں میں برابر سوال اٹھاتا رہے گا۔ ان کے معاصرین میں سعادت حسن منٹو اور راجندر سنگھ بیدی بے حد اہم نام ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ کرشن چندر 1955-60 تک اپنا بہترین ادب تخلیق کر چکے تھے۔ ان کا نام پریم چند کے بعد پہلے تین بڑے افسانہ نگاروں میں آئے گا۔ کرشن چندر کی اہمیت اور دین سے اردو کا کوئی سنجیدہ قاری انکار نہیں کر سکتا لیکن اردو تنقید کے لیے کرشن چندر آج بھی ایک سوالیہ نشان ہے۔ اردو کی افسانوی روایت کا یہ وہ روشن نقطہ ہے جس کی تعیین قدر کے بارے میں ابھی برسوں چھان پھٹک ہوتی رہے گی، اس لیے کہ کرشن چندر ایک سمندر ہے۔ کرشن چندر نے بہت لکھا، مختلف اسالیب میں لکھا، مختلف اصناف میں لکھا، مختلف مقاصد سے لکھا اور مختلف ذہنی سطحوں سے لکھا۔ ان کی زبان میں ایسا رس اور جادو ہے جو کسی دوسرے افسانہ نگار کو نصیب نہیں ہوا۔ ان کی شعری زبان کی حلاوت اور جذباتیت، ان کی رومان پسندی، فطرت پرستی، انسان دوستی اور بہتر سماج کی آرزومندی ایسے عناصر ہیں جو مل جل کر ایسی کائنات کی تخلیق کرتے ہیں جس کا بہت سا حصہ اگرچہ وقت کی چھلنی سے چھن کر کالعدم قرار پائے گا، لیکن کچھ حصہ ایسا پھر بھی باقی رہے گا جو زندگی کے حسن اور جذبے کی آنچ، آرزومندی اور تخلیقیت کی تابکاری کی وجہ سے کھرا قرار پائے گا۔ کرشن چندر کے پورے ادب کو نظر میں رکھنا آسان نہیں، تاہم اگر ان کی خاص تخلیقات ہی کو سامنے رکھا جائے تو ایک ایسی شخصیت سامنے آتی ہے جو ہر اعتبار سے بت ہزار شیوہ ہے۔

کرشن چندر کی طبیعت کا بنیادی جوہر ان کی حسن کاری ہے۔ فطرت پرتی چونکہ بالکل سامنے کی چیز تھی، پہلے دور میں اسی کا وفور اور شدّت ہے۔ کرشن چندر کی نثر کا بہاؤ اور شعریت اسی حسن کاری کا کرشمہ ہے۔ وہ شخص جو پوری کائنات کو ایک 'طلسم خیال' یا حسن کدہ کے طور پر دیکھتا ہو یا 'زندگی کے موڑ پر' 'ٹوٹے ہوئے تارے' چنتا ہو، وہ ایسے افسانے کیوں نہ لکھے گا جن میں قدم قدم پر 'نظارے' ہوں گے۔ ان میں جھیلیں، جنگل، دریا، شکارے اور وادیاں ہیں۔ اخروٹ، سیب، خوبانی، شفتالو اور ناشپاتی کے پیڑ ہیں، چیری کے پھول اور زعفران کے شگوفے ہیں، خوبصورت لڑکیوں کی اداس آنکھیں اور مانجھیوں کے گیت ہیں۔ 'جہلم میں ناؤ پر' یا دوسرے فن پاروں میں 'آنگی'، 'نکی'، 'گومتی'، 'شیاما' ایسے کردار ہیں جو حسن اور غم کے ملے جلے احساس کو شدید تر کردیتے ہیں۔ ان میں غم آمیز رومان کی چاشنی ہے۔ اسی زمانے میں کرشن چندر نے اردو کو ایک ایسا افسانہ بھی دیا جو افسانہ نگاری کی تاریخ میں کبھی بھلایا نہ جاسکے گا۔ محمد حسن عسکری جیسے سخت گیر نقاد نے بھی تسلیم کیا ہے کہ 'زندگی کے موڑ پر' کا سا عظیم الشان خاتمہ آج تک کسی اردو افسانے کو نصیب نہیں ہوا۔ پرکاش چندر صبح کے وقت نہانے جاتا ہے تو رہٹ کی روں روں سنتا ہے۔ اس بے مطلب اور بے معنی صدا میں اسے ایک نامعلوم سی مسرت محسوس ہونے لگی۔ 'وہ آنکھیں بند کرکے نہاتا گیا... روں... روں... روں، بے مطلب بے معنی... منبع نامعلوم، منزل ناپید، اب وہ آنکھیں بند کیے ہوئے بھی بیلوں کے پیچھے بیٹھے ہوئے اس کسان کو دیکھ رہا تھا۔' ممکن ہے کہ بعض لوگوں کو اس استعارے میں سماج کی چکی نظر آئے جو رسم و رواج کے محور پر گھومے جارہی ہے، اور جس نے انسان کو ایک کھلونا بنا دیا ہے۔ مگر مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہاں کرشن چندر کے کان ستاروں کی موسیقی سن رہے ہیں۔ وہ شادی بیاہ اور سماج سے بلند ہوگیا ہے اور وہ پوری کائنات کے نظام پر غور کررہا ہے جہاں انسان اور اس کی دنیا بالکل حقیر رہ جاتے ہیں۔ کائنات کے رقص کا تسلسل اور باقاعدگی دیکھ کر اس کا دل لرز جاتا ہے، منجمد ہوکر رہ جاتا ہے، اور ساتھ ہی اسے سکون سا بھی ملتا ہے۔ اس تفکر میں بغاوت

بھی ہے، عجز بھی، جھنجھلاہٹ بھی، تسکین بھی، شکستگی بھی ہے اور ہمت بھی۔'

'بالکونی' سے کرشن چندر کے فن میں ایک نیا موڑ شروع ہوتا ہے۔ اب رومانیت ذات سے بلند ہوکر آدرش کی علمبردار بننے لگتی ہے۔ بے تھوون کی موسیقی نئے بہار کی بشارت بھی ہے۔ اس سفر میں 'گرجن کی ایک شام'، 'ٹوٹے ہوئے تارے'، 'کتے کی موت'، 'پرانے خدا' وغیرہ پیچھے چھوٹ جاتے ہیں اور فنکار خود کو قحطِ بنگال کے بھیانک المیہ کے روبرو پاتا ہے۔ اس موڑ پر 'ان داتا' جیسا یادگار مجموعہ وجود میں آتا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری کا یہی سلسلہ چند برس کے اندر اندر 'پشاور ایکسپریس' سے ہوتا ہوا 'ہم وحشی ہیں'، 'تین غنڈے'، 'لال باغ' اور 'دوسری موت' تک چلا جاتا ہے۔ کرشن چندر کے فن کا ایک اور دھارا 'شکست' اور 'جب کھیت جاگے' سے متعلق ہے۔ ایک زمانے میں ان ناولوں کا بہت شہرہ تھا، لیکن حد سے بڑھی ہوئی آدرش پسندی اور رومانیت نے فن کے آئینے کو دھندلا کر رکھ دیا۔ آگے چل کر یہ لے جتنی بڑھتی گئی، کرشن چندر کی گرفت فن پر اتنی ہی کمزور ہوتی گئی۔

کرشن چندر کے فکشن کے بہت سے پہلو ہیں۔ انھوں نے مختلف النوع موضوعات پر لکھا ہے اور تکنیک میں بھی طرح طرح کے تجربے کیے ہیں۔ انھوں نے 'ایک سوریئلی تصویر' جیسا افسانہ بھی لکھا اور بغیر پلاٹ کی کہانی کا تجزیہ بھی 'غالیچہ' جیسی کہانی لکھ کر کیا۔ 'کالو بھنگی' اور 'دو فرلانگ لمبی سڑک' اس پائے کی کہانیاں ہیں کہ اردو افسانوں کے سخت سے سخت انتخاب میں بھی جگہ پائیں گی۔ 'کالو بھنگی' ایک گرے پڑے، روکھے پھیکے، بے مزہ اور بے رنگ کردار کی کہانی ہے جس میں کرشن چندر نے مظلوم انسانیت کے حسن کو اجاگر کیا ہے۔ 'دو فرلانگ لمبی سڑک' میں سڑک خود کردار ہے۔ اس میں تمثیلی پیرایہ بھی آگیا ہے جس کی مدد سے سماج کے استحصالی پہلوؤں کی استعاراتی ترجمانی کی گئی ہے۔ 'برہمپترا'، 'پانی کا درخت'، 'بت جاگتے ہیں'، 'پھول سرخ ہیں' اور 'مہالکشمی کا پل' بھی اس نوعیت کی کہانیاں ہیں جو آسانی سے بھلائی نہ جاسکیں گی۔ کرشن چندر کے فن میں چوٹیاں بھی ہیں اور وادیاں بھی، لیکن یہ وادیاں صرف

نشیب ہی نشیب ہی نہیں، ان میں جھیلیں اور جھرنے بھی ہیں اور بل کھاتی ہوئی ندیاں چاندی کے تار کی طرح چمکتی ہیں۔ افسوس کہ کرشن چندر کی حد درجہ مثالیت نے ان کے فن میں کھانچے ڈال دیے اور رفتہ رفتہ جذباتیت انھیں سطحی تصویر کشی اور ہنگامی خطابت کی طرف لے گئی۔ اس کے باوجود ان کی حسن کاری، فطرت پرستی اور انسان دوستی اس درجہ وسیع اور ہمہ گیر ہیں کہ اپنے کمزور لمحوں میں بھی کرشن چندر سپاٹ نہیں ہوتے۔ کرشن چندر کی ہر تحریر دوسروں سے الگ پہچانی جا سکتی ہے۔

(1990)

گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب

فلم کی دنیا بھی عجیب چکاچوند کی دنیا ہے جس میں آنے کا دروازہ تو ایک ہے لیکن جانے کے دروازے کئی ہیں۔ پوپ کلچر کا زمانہ ہے۔ لوگ دیکھتے ہی دیکھتے ایسی بلندیوں تک پہنچ جاتے ہیں کہ نگاہ نہیں ٹھہرتی اور پھر غائب بھی ایسے ہوتے ہیں گویا تھے ہی نہیں۔ لیکن کچھ لوگ ایسے بھی ہیں کہ برسوں کی ریاضت کے بعد نمایاں ہوتے ہیں، اپنی جگہ رہ رہ کے چمکتے ہیں اور گم کردہ رہوں کو راہ دکھاتے ہیں۔ دنیا بہت بدل گئی ہے، دنیا کی سچائیاں بھی بدل گئی ہیں لیکن کچھ نہیں بھی بدلیں مثلاً لکشمی اور سرسوتی کے معاملات۔ ہرچند کہ لکشمی اب سیاست دانوں کے نرغے میں ہیں اور سرسوتی وینا لیے اکیلی بیٹھی ہیں۔ تاہم بعض وضعداریاں جوں کی توں چلی جاتی ہیں یعنی ایک عرش نشیں ہے تو دوسری فرش نشیں۔ عام قاعدہ یہی ہے کہ ایک کی توجہ ہو جائے تو ہو جائے، دونوں ایک ساتھ مہربان ہوں یہ آسان نہیں۔ البتہ اگر تپسیا میں کھوٹ نہیں، اور ریاضت پکی اور لگن سچی ہے تو پھر اچنبھا سا اچنبھا ہوتا ہے۔ ایسا ہی اچنبھا گلزار کی ذات ہے۔ ادھر چند برس پہلے جب فنون لاہور میں ان کی تخلیقات منظرِ عام پر آنے لگیں، اور ہرچند کہ میں احمد ندیم قاسمی کی نظر کا قائل ہوں اور جانتا ہوں کہ کیسے کیسوں کو انھوں نے کندن بنا دیا، لیکن گلزار چونکہ شہرت اور گلیمر کی راہ سے چل کر آئے تھے، ان کی چیزوں کو میں نے ہمیشہ شک کی نگاہ سے دیکھا، لیکن جیسے جیسے پڑھتا گیا میری خوشگوار حیرانی میں اضافہ ہوتا گیا۔ اور اب ان کہانیوں کو پڑھا ہے تو مزید اچنبھا ہوا۔ آپ کو اچنبھا ہو یا نہ ہو تب بھی آپ کم از کم وہ نہیں رہیں گے جو آپ پہلے تھے۔

گلزار کے فنکار ہونے میں شبہ نہیں۔ لیکن فن اور فن میں فرق ہوتا ہے اور ہر فن

کے تقاضے الگ ہیں۔ ضروری نہیں کہ ایک زمرے کا فنکار دوسرے زمرے میں بھی اتنا ہی کامیاب ہو۔ فلم کی شہرت اپنی جگہ، گلزار کہانی کے فن میں ایسے کھرے نکلیں گے، اس کا سان گمان بھی نہیں تھا۔ ادب کے بہت سے معاملات عشق کی طرح ہیں۔ ان میں منصوبہ بندی یا فارمولا سازی نہیں چلتی، بلکہ بہت کچھ غیرارادی بلکہ اضطراری طور پر ہوتا ہے اور اس میں شعوری سعی کو اتنا دخل نہیں ہوتا جتنا غیرشعوری باطنی تحریک کو۔ بعض لوگ دیر سے لکھنا شروع کرتے ہیں۔ اس کا کوئی قاعدہ کلیہ نہیں، پھر بھی فن کی دیوی کو رام کرنے کے لیے ریاضت شرط ہے۔ میرا خیال ہے گلزار شروع ہی سے کہانیاں لکھتے رہے ہوں گے اپنی باطنی ضرورت کے تحت اور اس سے تسکین پاتے رہے ہوں گے۔ جب لکھنا داخلی وجدانی تسکین کا ذریعہ بن جائے کسی خارجی حصول یا یافت کا نہیں تو اس میں لامحالہ تخلیقی کاوش کا رنگ آنے لگتا ہے اور فن کے تقاضوں کا احساس ہو تو سونے پہ سہاگہ، تب تخلیقی کاوش ادب کا درجہ پانے لگتی ہے۔ میں جیسے جیسے ان کہانیوں کو پڑھتا گیا، ان کی ادبی حیثیت کے بارے میں میرا گمان خوشگوار یقین میں تبدیل ہوتا گیا۔ رائے لکھنے کے لیے اکثر ساری چیزوں کو پڑھنا ضرور نہیں ہوتا، بالعموم جب اندازہ ہونے لگے کہ باقی سب بھی ایسا ہی ہے۔ لیکن گلزار پُرفریب فنکار ہے، ہر قدم پر جُل دے جاتا ہے۔ اکثر فلم والوں کو دیکھا ہے کہ جب لکھتے ہیں تو رومانس اور فارمولا سے باہر کم ہی قدم رکھ پاتے ہیں یعنی گھوم پھر کر وہی فضا جس میں ان کی زندگی گزری ہے۔ ان کے ذہن کو رومانی موضوعات سے ایک جکڑ سی پیدا ہو جاتی ہے جو اولین گناہ کی طرح ان سے چپک جاتی ہے اور وہ ہرگز اس سے اوپر نہیں اٹھ سکتے۔ لیکن گلزار کے یہاں تعجب ہوتا ہے کہ ان کہانیوں کا مصنف اس 'ویولینگتھ' یا اس 'ویولیسنگتھ' کا خالق نہیں ہے۔ ان کے یہاں ہر کہانی کے ساتھ زندگی کا ایک نیا روپ ایک نیا رُخ ایک نئی سطح نظر آتی ہے، ایک نیا زاویہ ایک نیا تجربہ ایک ایسے ذہن و شعور کا پتہ دیتا ہے کہ اس کا لگاؤ اس رُخ یا اُس رُخ سے نہیں، پوری زندگی کی سچائی سے ہے یا زندگی کے اس کھلے ڈلے تجربے سے جو حدیں نہیں بناتا، حصار نہیں کھینچتا، رشتوں، طبقوں، نفرتوں اور محبتوں میں

کسی ایک پرت پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ سچائیوں کے آر پار دیکھتا ہے اور زندگی کو اس کے پورے تنوع بوقلمونی اور تجربے کو اس کی تمام جہات کے ساتھ انگیز کرتا ہے۔ کسی بھی فنکار کے لیے یہ کمال معمولی نہیں۔ غالب نے باجے کو راگوں سے بھرا ہوا کہا تھا۔ گلزار کی کہانیوں کو ذرا سا چھیڑنے کی ضرورت ہے، زندگی کے سُر ان میں سے نکلنے لگیں گے۔ ایک ایسے فنکار کے لیے جس نے ساری زندگی فلم سازی میں کھپادی، یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ اس نے ایسی کہانیاں لکھیں جن میں زندگی کا سنگیت بھرا ہوا ہے اور ہر کہانی میں زندگی کا ایک الگ روپ الگ تجربہ سامنے آتا ہے۔

آیئے ان کہانیوں میں سے بعض پر ایک نظر ڈالیں۔ 'ادھا' اور 'خیرو' اس لحاظ سے بہت مزے کی کہانیاں ہیں کہ ان میں جو کردار وضع کیے گئے ہیں، وہ عام نوعیت کے نہیں ہیں۔ 'ادھا' کو سب ادھا کہہ کر بلاتے ہیں، نہ پورا نہ پونا، بس اڈھا۔ قد کا بونا تھا لیکن سب کے کام نمٹا دیتا۔ خود چھوٹا تھا پر کوئی کام اس سے بڑا نہ تھا۔ رادھا کملانی کو کالج سے لوٹتے ہوئے جب غنڈوں نے چھیڑا تو ادھا ہی اسے بچا لایا پھر بھی سب اسے مرد آدھا سمجھتے۔ رادھا بھی اسے آدھا سمجھتی۔ تب اس نے ستیہ سے ناتا جوڑ لیا جو وہیں فلیٹوں میں پیشہ کرتی تھی۔ اڈھے کی مردانگی کا امتحان تو تب ہوا جب ستیہ کے حرامی بچہ ہونے کی خبر اڑ گئی اور سب نے فلیٹوں سے اس کو نکال دینے کی ٹھان لی۔ اڈھا سینہ تان کر کھڑا ہو گیا اور آگے بڑھ کر بچے کو گود لے لیا۔ گویا دنیا جس کو اڈھا کہہ کر مذاق اڑاتی تھی وہی پورا نکلا، مکمل انسان۔ اسی طرح خیرہ بھی ایک گرا پڑا کردار ہے جس کی کسی نظر میں کوئی وقعت نہیں۔ وہ بے کار کے کام کرتا رہتا ہے۔ بیلوں کو گھنٹیاں باندھنا، سینگ رنگنا، سجانا سنوارنا، مٹکیوں پر نقش و نگار بنانا، چوپال پر گانا بجانا، یعنی وہ زندگی کا جمالیاتی پہلو ہے جو بظاہر غیر افادی ہوتا ہے۔ گاؤں والوں کے نزدیک اس کی سب حرکتیں شکمی تھیں۔ لوگ سمجھتے کہ وہ فالتو کے کاموں میں لگا رہتا ہے۔ کب تک مفت کی بٹورتا، بھوکا رہنے لگا، بیمار ہوا، مر گیا، تب گاؤں والوں کو احساس ہوا جیسے کوئی بڑی کمی آگئی ہو۔ وہ جو بے کام کے کام کرتا تھا زندگی کے رنگ و نور میں اس کا

کتنا بڑا حصہ تھا۔

ایک کہانی 'مرد' ماں بیٹے کے رشتے پر ہے۔ ماں باپ میں طلاق ہو چکی ہے۔ نوجوان بیٹا ہوسٹل میں ہے۔ ماں کا تعلق کسی دوسرے شخص سے ہو جاتا ہے۔ بیٹا چھٹیوں میں گھر آرہا ہے، ماں اس کو بتا دینا چاہتی ہے کہ وہ حاملہ ہے اور کچھ مدت میں اس شخص سے شادی کرلے گی۔ لیکن بیٹا جس کو ماں ہنوز بچہ سمجھتی تھی آتے ہی بھانپ جاتا ہے، اور اس کے اندر کا مرد چیخ اٹھتا ہے ''کس کا بچہ ہے، باسٹرڈ''۔ گویا بیٹا نہیں باپ بول اٹھتا ہے۔ یا بیٹا باپ کی انا کا قائم مقام ہے یا ہمارے 'ذکر مرکز' سماج میں سارے حقوق مرد کے ہیں یا یہ کہ ماں باپ بچوں کو کتنا ہی بچہ سمجھتے رہیں، بچے بہت جلد اندر ہی اندر بڑے ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح ایک اور مزے کی کہانی بچے اور دادی کے رشتے پر ہے جو دس پیسے چرانے پر دادی کی ڈانٹ کھاتا ہے اور گھر سے بھاگ جاتا ہے۔ ٹرین پکڑتا ہے اور دس پیسے مٹھی میں دبائے رات کے خوف سے راستے کے کسی اسٹیشن پر اتر جاتا ہے، اکیلا اور بے سہارا ہے۔ صبح جاگتا ہے تو دیکھتا ہے کہ رات بھر وہ ایک بوڑھی بھکارن سے گلے لپٹ کر سوتا رہا جو مر چکی ہے۔ لوگ جمع ہوتے ہیں اور اس کے کفن دفن کے لیے چندہ جمع کرنے لگتے ہیں۔ بچے کو دادی یاد آتی ہے، وہ سکہ کٹورے میں پھینکتا ہے اور بھاگتا ہے گھر کی طرف دادی کی تلاش میں۔ گلزار نے بچے کے جذبات کی ترجمانی تو کی ہے ساتھ ہی اس حقیقت کی بھی کہ جب ہم چیزوں کو گنوا دیتے ہیں تو ان کی قدر پہچانتے ہیں، یا گنوانا اور پانا دونوں ایک ہی سچائی کے دو رُخ ہیں۔

گلزار کی کہانیاں جیسے کہ کہا گیا زندگی کی ہمہ جہت بوقلمونی کا نگارخانہ ہیں جن کی تشکیل میں سچائیوں کی تہ تک اترنے والی نظر کی کارفرمائی ہر جگہ نمایاں ہے۔ ان میں عام انسانوں کے عام رشتوں کی کہانیاں بھی ہیں جن میں کوئی خاص پہلو ہے، اور گرے پڑے نظرانداز کیے گئے لوگوں کی کہانیاں بھی ہیں جن میں انسانیت کا درد ہے، اسی طرح راجاؤں، مہاراجاؤں، ٹھاکروں اور راجپوتوں کی بھی، نیز ڈاکوؤں کی یا پھر ایسی کہانیاں

بھی جن میں فینٹسی کا عنصر ہے یا وہ جس کو آج کل جادوئی حقیقت نگاری (Magic Realism) کہا جارہا ہے۔ ایک مختصر مضمون میں ان سب پہلوؤں کا احاطہ کرنا تو ممکن نہیں، البتہ بعض کہانیوں کے بغیر بات پوری بھی نہیں ہوسکتی۔ یہ امر بھی قابل غور ہے کہ گلزار کے کرداروں میں ادنیٰ اعلیٰ چھوٹے بڑے، ہر طرح کے لوگ ملیں گے، عورتیں، مرد، بوڑھے، بچے، جوان سب اپنے اپنے اعمال و اطوار کے ساتھ نظر آتے ہیں، 'سانجھ' ایک بوڑھے لالہ اور اس کی بڑھیا لالائن کی کہانی ہے جس میں لالہ کو اس بات کا دکھ گھلا ڈالتا ہے کہ لالائن نے سمدھن کی دیکھا دیکھی بال کٹوا دیے اور بوڑھے سے پوچھا بھی نہیں۔ بڑھاپے کے جذبات اور احساس تفاخر پر یہ کہانی پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ ایک اور کہانی میں یہی احساسِ تفاخر غیرتِ نفس کا مسئلہ بن جاتا ہے اور منفرد و معنیاتی قوس قزح بناتا ہے۔ 'زندہ' میں راجا صاحب کے اکلوتے بیٹے کو، جو اپاہج ہے، یہ بات پسند نہیں کہ لوگ اس پر ترس کھائیں کیونکہ وہ اپنی قوتِ ارادی کے بل پر زندہ رہنا چاہتا ہے کہ ''میرے انگ مجھ سے ہیں میں اپنے انگوں سے نہیں''۔ لیکن جب راجا صاحب اس کی شادی کر دیتے ہیں تو وہ تاب نہیں لاسکتا کیونکہ پہلے جب لوگ ترس کھاتے تھے تو اس کی قوتِ ارادی کو شہ ملتی تھی، وہی لوگ اب اس پر ہنسنا شروع کرتے ہیں تو گویا اس کو اپاہج پن قبول ہے لیکن مضحک بننا قبول نہیں۔ دونوں صورتیں وجودی ہیں لیکن پہلی سے فرار ممکن ہے دوسری سے نہیں اسی لیے وہ جان لیوا ہے۔ اونچے گھرانے کی کہانیوں میں بھی اصل پہلو انسانی صورتِ حال کا ہے۔ یہی معاملہ غریب غربا ناداروں کامگاروں کی کہانیوں کا ہے۔ دو کہانیوں میں دھوبیوں کی گھریلو زندگی کا بڑا جیتا جاگتا نقشہ ہے۔ 'اونچی ایڑی والی میم' دراصل بخشش میں دی ہوئی سائیکل ہے جو چھبا اور مہکو کے درمیان وجہِ عداوت بن گئی ہے۔ کہانی اس واقعے کے گرد گھومتی ہے کہ سیٹھوں کی جھوٹی مراعات کس طرح معصوم زندگیوں میں زہر کے بیج بو دیتی ہیں، نتیجتاً مہکو چھبا کو نیچا دکھانے کے لیے بیوی کا زیور چوری کرنے سے بھی باز نہیں آتا۔ ایک اور کہانی 'ہاتھ پیلے کردو' میں کھاڑی کے دھوبیوں کا المیہ ہے۔ اس کی ساخت میں ایک خوبصورت وائرَوی عمل ہے

کہ جو کچھ جوانی میں مالتی کے ساتھ ہوا، وہی اب مالتی کی جوان بیٹی کے ساتھ ہونے جارہا ہے۔ جوانی میں مالتی اور ڈرائیور رام ناتھ کا عشق تھا جو میلے کپڑوں کے گھٹر لاتا تو تین بار ہارن بجاتا اور مالتی اس کی تان پر بھاگی چلی جاتی تھی۔ ایک رات رام ناتھ پکڑا گیا اور دھوبیوں نے مل کر اسے مار ڈالا۔ اب جو مالتی کی بیٹی جوان ہوگئی ہے اور رات میں جب کھاڑی ہائی ٹائیڈ سے بھر جاتی ہے اور ہارن کی پیں پیں سنائی دیتی ہے تو کھانا پروستے ہوئے اچانک مالتی کے ہاتھ رک جاتے ہیں۔

گلزار کی بعض کہانیوں میں عورت مرد کے رشتوں اور خودفریبیوں کے ٹوٹنے کا عمل ہے۔ انسان ان خودفریبیوں کو دعوت دیتا ہے اور باہمی رشتوں میں ان خودفریبیوں کے سہارے زندہ رہتا ہے۔ اکثر یہ فریب ٹوٹ جاتے ہیں، لیکن لاشعور میں کہیں نہ کہیں ان کا طلسم بنا رہتا ہے اور مرد عورت اس کے سہارے زندہ رہتے ہیں حتیٰ کہ ایک دن حقیقت کا بے رحم چہرہ سامنے آتا ہے اور ہم پاش پاش ہوجاتے ہیں۔

بعض دلچسپ کہانیاں ایسی بھی ہیں جن میں متوسط طبقے کے نوجوان لڑکے لڑکیوں کی نفسیاتی گرہیں ہیں۔ 'کاغذ کی ٹوپی' میں سن بلوغ کو پہنچنے والے کرداروں کا تصادم ہے جو بظاہر مغائرت کا پہلو رکھتا ہے لیکن در پردہ ان دھڑکنوں کا پتہ دیتا ہے جو دو دلوں کے ایک دوسرے کی طرف کھینچنے لیکن انا کے ہاتھوں اقرار نہ کرنے کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ اسی طرح 'گڈی' میں سابقہ دو بہنوں کا ہے جن میں چھوٹی ہر بات میں بڑی پر سبقت لے جانا چاہتی ہے، رفتہ رفتہ یہ معصوم نفسیاتی خواہش گہرے حسد کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس میں اس محبت کی قلعی بھی کھولی گئی ہے جو آج کل کے نوجوان لڑکے لڑکیوں کو فلم ایکٹروں سے ہوجاتی ہے اور پھر ذرا سی بات پر بھرم ٹوٹ بھی جاتا ہے جو خاصہ صدمہ زا ہوتا ہے۔ خیالی توقعات کا ٹوٹنا 'نو وارد' میں بھی ہے کہ اخباروں کی پیش گوئیاں پڑھ پڑھ کر اکثر لوگ سہانی توقعات قائم کر لیتے ہیں۔ کچھ لوگ ان کی تطبیق شادی بیاہ پر بھی کرتے ہیں اور پھر صدمات سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان کہانیوں میں روزمرہ کے واقعات اور زندگی کے مضحک پہلو ہیں جن کو لوگ سنجیدہ سمجھ لیتے ہیں

اور پھر مشکلوں میں پڑ جاتے ہیں۔

توقع کی جاسکتی ہے کہ گلزار نے بہت سے واقعات اور کردار فلم کی دنیا سے لیے ہوں گے لیکن ایسا نہیں ہے، فقط دو کہانیوں کا تعلق فلمی ہستیوں سے ہے، لیکن یہ کہانیاں بھی ایک پرت کی رومانی کہانیاں نہیں بلکہ بعض جینوین آرٹسٹوں کی زندگی میں جو گہرا دکھ اور تہ نشیں المیہ ہوتا ہے یہ کہانیاں اس درد پر مبنی ہیں اور ان میں حقیقت اور فینٹسی کا کچھ ایسا گھال میل بھی ہے کہ بیانیہ کا وہ طور مشکل ہوتا ہے جس کو جادوئی حقیقت نگاری کا نام دیا جاسکتا ہے۔ یہ کہانیاں ہیں 'بملدا' اور 'سن سیٹ بولیوارڈ'۔ بملدا یعنی بمل رائے جن کے ساتھ گلزار نے برسوں بطور اسسٹنٹ کام کیا تھا۔ بمل رائے الہ آباد میں تروینی کے سنگم پر جہاں گنگا جمنا اور سرسوتی ملتی ہیں اور ہر بارہ سال کے بعد جب سورج کے گرد گھومتے ہوئے نو سیارے ایک سیدھ میں آجاتے ہیں اور سورج کی پہلی کرن سنگم پر پڑتی ہے تو کمبھ کا میلہ لگتا ہے جس میں نواں دن جوگ اشنان کا دن مانا جاتا ہے۔ بملدا کمبھ پر فلم بنانا چاہتے تھے جو شروع تو ہوئی لیکن مکمل نہیں ہوئی حتیٰ کہ بارہ برسوں کے پورا ہوتے ہوئے خود بملدا کی جیون یاترا عین اس دن پوری ہوگئی جو جوگ اشنان کا دن تھا۔ دوسری کہانی چارولتا ایک بجھ چکے ستارے کے بڑھاپے کی کہانی ہے۔ وہ سن سیٹ بولیوارڈ کی مشہور زمانہ کوٹھی میں جو عظمتِ رفتہ کا نشانِ محض رہ گئی ہے پرانی یادوں کے سہارے زندہ ہے لیکن پیشتر اس کے کہ یہ یادیں بھی چارولتا سے چھن جائیں اور کوٹھی کا سودا ہوجائے، خریدار کے وزیٹنگ کارڈ کو ہاتھ میں دبائے وہ دم توڑ دیتی ہے۔ دونوں کہانیوں میں المنا کی کے سائے ہیں اور زندگی کی کامرانیوں اور جگمگاہٹ سے دور دونوں میں عدم تکمیل کا دکھ سرسراتا ہے۔

خالص فینٹسی کی مثال 'واہمہ' ہے۔ خود گلزار کو یقین نہیں کہ اس کو کیا نام دیں، پہلے اس کا نام 'واہمہ' تھا، بعد میں 'لیکن' کر دیا گیا۔ شاید اس لیے کہ اس میں جو واقعہ ہے اس پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے لیکن وہ حقیقت نہیں، بلکہ حقیقت اور غیر حقیقت کا وہ تصور ہے جسے ہم بالعموم قبول کر لیتے ہیں۔ گلزار نے اس کہانی کے ذریعے حقیقت کے

معمولہ تصور پر سوالیہ نشان لگایا ہے اور مدد لی ہے کرشنا مورتی کے تصورِ حقیقت سے جو وجود عدم کے فرق کو ذہنِ انسانی کا کرشمہ کہتا ہے۔ اس کہانی میں ریل سے ایک آدمی کے کٹ کر مر جانے کا ذکر ہے۔ اسٹیشن پر ریل اب نہیں آتی، پلیٹ فارم، پٹریاں، سگنل سب سنسان ویران پڑے ہیں لیکن ہر شام راوی کو ایک آدمی دیوراج ملتا ہے جو پٹریوں پر چلنے سے منع کرتا ہے کہ دیکھتے نہیں گاڑی آرہی ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ اس کا جوان بیٹا شیام گاڑی سے کٹ کر مر گیا تھا۔ کچھ دنوں بعد دیوراج کا آنا بند ہو جاتا ہے۔ راوی اس کی خیریت پوچھنے اس کے گھر جاتا ہے تو جو شخص دروازہ کھولتا ہے وہ اس کا بیٹا شیام ہے۔ شیام بتاتا ہے کہ اس کا باپ دیوراج تو تین سال پہلے اسٹیشن پر گاڑی کے نیچے کٹ کر مر گیا تھا۔ کہانی کے بین السطور کرشنا مورتی کے اقوال کا تجسس چلتا رہتا ہے کہ سب واہمہ ہی تو ہے۔ حقیقت فقط اسی قدر ہے جس قدر ہم قبول کر لیتے ہیں ورنہ زندگی یا موت دونوں واہمے ہیں۔

گلزار کے تخلیقی کینوس کے صحیح اندازے کے لیے ان کہانیوں کا ذکر بھی ضروری ہے جن کا مرکز و محور مذہبی جنون، دہشت گردی یا خوف و ہراس ہے۔ یہ کہانیاں بھی اتنی ہی منفرد ہیں جتنی بعض دوسری۔ فسادات کے موضوع پر بلامبالغہ ہزاروں کہانیاں لکھی گئی ہوں گی، گلزار کی کہانیاں سب سے الگ ہیں اور اپنی مثال آپ۔ کہانی 'خوف' میں اس دہشت کی عکاسی ہے جو مذہبی جنون کی فضا میں ذہن کو مفلوج کر دیتا ہے۔ اس میں بمبئی کی لوکل ٹرین میں سفر کرنے والا یاسین جس کی بیکری جلائی جا چکی ہے وہ پانچ دن تک اِدھر اُدھر چھپنے اور جان بچانے کے بعد لوکل ٹرین سے ڈرتا بچتا گھر جا رہا ہے، ڈبے سنسان ہیں، اچانک دیکھتا ہے کہ ایک سایہ ڈبہ میں داخل ہوا اور تاک میں کھڑا ہو گیا۔ یاسین کو ڈر ہے کہ وہ شخص کوئی غیر ہے جو اس کو مار ڈالے گا۔ موقع پاتے ہیں یاسین ''یا علی'' کہتے ہوئے اس کو ٹانگوں کے بیچ سے اٹھا کر چلتی ٹرین سے باہر پھینک دیتا ہے۔ اس کے بعد گلزار نے صرف ایک جملہ لکھا ہے جو کہانی کی جان ہے۔ ''نیچے گرتے آدمی کی چیخ سنائی دی۔ اللہ''۔ اس کہانی کا شمار فسادات پر لکھی

ہوئی موثر ترین کہانیوں میں ہوسکتا ہے کہ کس طرح مذہبی جنون خود اپنی سچائی کی نفی کا بھی ذریعہ بن جاتا ہے۔ ایسی ہی ایک منفرد اور انتہائی دردناک کہانی ہے ''راوی پار'' جس میں درشن سنگھ اپنی بیوی اور نوزائیدہ دو جڑواں بچوں کے ساتھ 'نانک نام جہاز ہے' کے سہارے گوردوارے کے اکھڑ سے نکل کر بھیڑ بھاڑ میں اسپیشل ٹرین کی چھت پر چڑھ جاتا ہے۔ دونوں بچے ماں کی سوکھی چھاتیوں کو چچوڑتے رہتے ہیں، نہ دودھ ہے نہ پانی، دورانِ سفر ایک بچہ مرجاتا ہے۔ جب ٹرین راوی کے پل سے گزرتی ہے تو ساتھی مسافر کہتا ہے سردار جی مرے ہوئے بچے کو کہاں تک ساتھ رکھو گے، یہیں سے پھینک دو دریا میں کلیان ہوجائے گا۔ درشن سنگھ نے پوٹلی سی اٹھائی اور واہگورو کہہ کر دریا میں اچھال دی۔ اندھیرے میں ہلکی سی آواز سنائی دی۔ کسی بچے کی۔ مردہ بچہ تو وہیں تھا ماں کی چھاتی سے لگا ہوا، اور لوگ نعرے لگا رہے تھے واگھا آ گیا واگھا آ گیا۔ گویا آزادی کی سرحد پار کرتے ہوئے ہم نے بھی زندہ قدروں کو تو پھینک دیا اور نفرت، دہشت اور تعصب و تنگ نظری کی مردہ لاش جس کو تلف کردینا چاہیے تھا وہ ابھی تک ہمارے گلے سے لگی ہوئی ہے اور جس کو ہم طربیہ سمجھ رہے ہیں، اصلاً وہ ہمارا المیہ ہے۔

میں اس مختصر مضمون کو مختصر رکھنا چاہتا تھا لیکن گلزار کے ساتھ انصاف کے لیے ہنوز ایک دو کہانیوں کا ذکر ضروری ہے جو دوسری تمام کہانیوں سے ہٹ کر ہیں۔ کہانی 'نجوم' کا تعلق اس طور سے ہے جس کو آج کل Sci Fiction کہا جارہا ہے۔ اس میں روشنی کی رفتار ایک لاکھ چھیاسی ہزار میل فی سیکنڈ کی بنا پر اس بجھے ہوئے سورج کا ذکر ہے جو ہم سے دس ہزار نوری سال دور ہے اور کروڑوں سال جلنے کے بعد بجھ چکا ہے۔ اب بھی کوئی شعلہ بھڑک اٹھتا ہے تو اس کی لپٹیں بیس پچیس ہزار میل کی بلندی تک اٹھتی ہیں اور ان کی روشنی (دس ہزار نوری سال طے کرنے کے بعد) ایک بار 1841 میں اور دوسری بار 1854 میں اس زمین پر دیکھی گئی تھی۔ ان سائنسی واقعات و واردات کو مرزا غالب کے ملازم کلو اور منیر کے مکالموں اور اختر شناسی کو اس زمانے کے لوگوں کے اعتقادات سے جوڑ کر بیان کیا گیا ہے۔ یوں کہ 1841 کے چمکدار نئے

ستارے کو مغلوں کی خوش بختی کی بشارت بمعنی دیوان غالب کی اشاعت پر منتج قرار دیا گیا ہے جو واقعتاً مغل کلچر کا سب سے روشن ستارہ ہے اور 1854 میں چمکدار ستارے کے دوبارہ نمودار ہونے کو استاد ذوق کے انتقال اور غالب کے استاد شہ ہونے اور بالآخر اپنا ادبی مقام پانے کا مظہر سمجھا گیا ہے۔ گلزار نے اس کہانی کو وضع کرتے ہوئے اختر شناسی اور سائنس نیز تاریخ کے جو مراحل طے کیے ہوں گے اور ان تینوں کے تخلیقی میل سے جو کام لیا ہے اس سے نہایت دلچسپ بیانیہ سامنے آیا ہے۔ 'نجوم' کی طرح 'آگ' اور 'جنگل نامہ' بھی بہت مزے کی کہانیاں ہیں اور لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بچے بوڑھے چھوٹے بڑے بھی ان کہانیوں سے الگ الگ کیفیت اخذ کر سکتے ہیں۔ ان کہانیوں میں آرکی ٹائپل عنصر تو ہے ہی ان کو Eco-friendly بھی کہا جا سکتا ہے۔ 'آگ' میں قبل تاریخ کے آدی باسی تصورات کی فضا ہے اور یہ کہ قدیم ترین انسان نے سب سے پہلے آگ کو کس طرح رام کیا ہوگا اور گھر میں بسایا ہوگا۔ آج کل ماحول شناسی اور ماحول دوستی کی وہ ریل پیل ہے کہ کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی۔ کرۂ ارض انسانی تہذیب و تمدن کے ہاتھوں تقریباً تباہی کے کنارے آلگا ہے اور اس جاندار کے ہاتھوں جس کو 'انسان' کہتے ہیں 'پانی، دریا، پہاڑ، پیڑ، پودے، چرند، پرند کچھ بھی محفوظ نہیں۔ ہوا، بادل، فضا، خلا، سب زہر سے بھر رہے ہیں اور 'اوزون' کا پھٹاؤ ایک الگ مسئلہ ہے۔ ایسے میں گلزار کی 'جنگل نامہ' بادِ نسیم کے ایک جھونکے کی مانند ہے جس میں جانور، جنگل، انسان، حیوان، چرند، پرند، پیڑ، پودے سب زندگی کی ایک ہی ڈور سے بندھے نظر آتے ہیں۔ اور اس ڈور کا ایک سرا ہے سالم علی، پرندوں کا عاشق اور ہمراز جو جتنا انسان تھا اتنا ہی انسان سے ماورا زندگی کے بڑے معنی کا مظہر بھی جس کی پوری اہمیت کو سمجھنا ابھی باقی ہے۔

ایسی گوناگوں کہانیوں کے پیش نظر گلزار نے ایک باکمال کہانی کار کہلانے کا حق تو پا ہی لیا ہے۔ اس مختصر مطالعے کی اور جہات بھی ہو سکتی تھیں لیکن فی الحال اسی پر اکتفا کی جاتی ہے۔ ان کہانیوں میں زندگی کے جو رنگ ہیں، تجربے کی جو وسعت ہے،

واقعے کو کہانی بنانے کا جو ہنر ہے، نفسیات کے جو پیچ وخم ہیں، نیز کچلے دبے لوگوں یا عورت مرد کے جو مسائل ہیں، یا جن وانس، جنگل و کائنات یا ستارے و سیارے جس طرح زندگی سے آ لگے ہیں، ان سے گلزار کی کہانی کاری کا کچھ تو اندازہ ہوا ہوگا، اور اس امر کا بھی کہ گلزار نے زندگی کے تجربے کے جس رُخ کو بھی لیا ہے اس کا فنی، تخلیقی اور جمالیاتی برتاؤ اس نوع کا ہے کہ ہر جگہ گلزار نے کوئی نکتہ، کوئی رمز، کوئی انوکھی بات، کوئی بھید ایسا رکھ دیا ہے کہ تجربہ یا واقعہ یا کردار یا کہانی بن گیا ہے اور یہ معمولی بات نہیں۔ آپ نے ملاحظہ کیا کہ گلزار کہیں یک سُرے نہیں ہوتے۔ ان کے یہاں زندگی کی سرگم ہے اور ہر سُر دوسرے سے الگ ہے۔ کوئی کہانی کسی دوسری کہانی کا ظل یا چربہ نہیں۔ گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب ہے۔ اس کتاب کے کچھ ورق یہاں پلٹے گئے۔ قاری جہاں سے چاہے ان میں داخل ہوسکتا ہے۔ زمین ہری بھری، فضا اجلی ہے، اور زندگی کے گھنے پن میں کیف و نشاط کا سامان بھی ہے اور نظر ہو تو معنی خیزی اور نکتہ آفرینی کا بھی۔

(1996)

جابر حسین کی آلوم لاجاوا اور ٹال کی مرنی

جابر حسین افسانہ نگار ہیں یا وقائع نویس اس بارے میں ہمیشہ اختلاف رہے گا لیکن ان کی تخلیقی حیثیت کے بارے میں شاید ہی کسی کو شبہ ہو۔ تخلیقیت کے آتش کدے میں جب آگ دہکتی ہے تو اکثر اصناف اور ہیئتوں کی حدیں پگھل جاتی ہیں۔ اصناف کی پہچان اور ہیئتوں کے پیمانے اپنی جگہ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ تخلیقیت کے ہاتھوں ان میں فقط توسیع ہی نہیں ترمیم و تنسیخ بھی ہوتی رہتی ہے۔ جس طرح معنی کا حکم فقط مصنف نہیں، متن (تخلیق) اور قاری کا تفاعل بھی اس میں شامل رہتا ہے۔ اسی طرح صنف کا حکم بھی فقط مصنف نہیں، تخلیقی حسیت کیا کیا نقش بناتی ہے اور قاری اسے کیسے پڑھتا ہے، بہت کچھ اس پر بھی منحصر ہے۔

زیادہ نہیں تو پچھلے دس پندرہ برسوں سے میں جابر حسین کی تحریروں کو پڑھتا رہا ہوں کہ کس طرح خاموشی سے ان تحریروں نے اردو فکشن کی دنیا میں ایک نئی جہت کا اضافہ کیا ہے۔ یہ دنیا ہی الگ ہے۔ وہ اپنی کتاب کا انتساب ''سماجی آئینہ داری کی اس صنف کے نام جو ان تحریروں میں اجاگر ہوئی ہے'' کے نام کرتے ہیں۔ بات گاؤں دیہات قصبات کی نہیں، جابر حسین جس مخلوق کا ذکر کرتے ہیں بظاہر وہ انسان ہے لیکن جو گزر بسر وہ کرتی ہے اور جس سماجی فضا میں وہ سانس لیتی ہے اور جو برتاؤ اس کے ساتھ کیا جاتا ہے، وہ جانوروں سے بھی بدتر ہے۔ بعض دوسری زبانوں میں تو پچھڑے لوگوں اور جانوروں کی زندگی جینے والوں پر آنچلک کے نام سے بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن اردو میں یہ پنا ابھی خالی تھا جس طرف جابر حسین نے توجہ کی ہے۔ اس لحاظ سے جو کچھ انھوں نے لکھا ہے وہ ایک الگ تجربہ ہے۔

میرا خیال ہے کہ جابر حسین نے جب لکھنا شروع کیا ہوگا تو چونکہ یہ ایک انوکھا تجربہ تھا شاید انھیں خود یقین نہیں رہا ہوگا کہ جو کچھ وہ لکھنا چاہتے ہیں اس کی تشکیل کس صنف میں ہو سکتی ہے، کہانی میں یا روزنامچہ میں۔ جیسے کہ اوپر اشارہ کیا گیا 1997 میں جب انھوں نے اردو میں اپنا پہلا مجموعہ 'سن اے کاتب' شائع کیا، تو لکھا ''سماجی آئینہ داری کی اس صنف کے نام ... '' گویا صنف کا یقین نہیں تھا۔ لیکن 2002 میں جب دوسرا مجموعہ 'ریت پر خیمہ' شائع ہوا تو اس پر صاف اعلان تھا، 'جابر حسین کی ڈائری' حالانکہ ان کی تخلیقیت بہت پہلے ان کی وقائع نویسی کو زیادہ تر کہانیوں کا روپ دے چکی تھی۔ اب تو نئی آگہی بھی اثبات کرتی ہے کہ جب ہم کسی بھی چیز کو بیان کرتے ہیں تو زبان اسے شفاف نہیں رہنے دیتی اور تو اور تاریخ کا متن بھی متنِ محض نہیں ورنہ سب تاریخیں ایک جیسی ہوتیں۔ جابر حسین نے اپنی تحریروں سے جو دنیا قائم کی ہے دراصل وہ قائم ہی اس لیے ہو پاتی ہے اور اس میں دردمندی و تاثیر بھی اسی لیے پیدا ہوتی ہے کہ اولاً ان میں تخلیقی زبان خود کو قائم کرتی ہے۔

'اپنی بات' میں ناجو بی ایسا دریچہ ہے جو لاشعوری طور پر اس انسانیت پر کھل جاتا ہے، انسانیت کی نچلی سطح پر زندہ رہنا جس کا مقدر ہے۔ ناجو بی کا روز کا معمول یہی ہے۔ گھر بھر کو ناشتہ کھلانا، بڑوں کے لیے کھانا تیار کرنا، کپڑے دھونا، بچوں کے لوٹ آنے کے بعد ہی کچھ لینا، سبز یا سیاہ ڈور کی ساڑی میں ملبوس ناجو بی کب سوتی کب جاگتی، شاید ہی گھر بھر میں کسی کو معلوم پڑتا۔ بچے لوٹ کر آتے تو وہ ناجو بی کو کام میں کھویا ہوا پاتے:

> ''تیز ہواؤں اور لو کی کیفیت سے گزر کر مکان میں داخل ہوتے ہی مجھے ناجو بی باورچی خانے سے لگے نل پر کوئلے کے منجن سے منہ دھوتی دکھائی دیتیں۔ کتابیں ادھر اُدھر ڈال کر سیدھے ناجو بی کے پاس پہنچنا، دونوں ہاتھ ان کی گردن میں ڈال کر باورچی خانے کے چبوترے پر جھول جاتا۔ پتھریلے آنگن میں گرتے گرتے بچتی تھیں ناجو بی۔ ان کے بھیگے گالوں سے رسنے والی بوندیں اکثر میرے کپڑے بھگو دیتی تھیں۔''

بے لوث خدمت، ایثار، اپنائیت، چاہت اور ممتا کا جو نقش ناجوبی مصنف کے لاشعور میں چھوڑ گئیں، اس نے بڑے ہونے پر ان کی توجہ مستقلاً ایسے انسانوں کی طرف موڑ دی جو بظاہر تو ڈھور ڈنگر کی طرح دکھوں کا بوجھ ڈھوتے ہیں لیکن دراصل خدمت، لگن اور چاہت کے پیکر ہیں اور اُن انسانوں سے کہیں بہتر ہیں جو بظاہر تو انسان ہیں لیکن جنھوں نے سماج اور قانون کا جابرانہ شکنجہ کس کر انھیں ڈھور ڈنگر سے بدتر زندگی جینے پر مجبور کر دیا ہے۔

بات فقط بہار، جھارکھنڈ، اترانچل یا مشرقی اتر پردیش کی نہیں، پوری سرزمین کے پچھڑے علاقوں میں یہ بھومی ہین بالخصوص ان کی عورتیں استحصال کا شکار بنتی ہیں، پولیس، پردھان یا لال ٹوپی والے نایک جس طرح سے قانون کی دھجیاں اڑاتے ہیں یا ذات پات کی لعنتیں جس طرح خون کے خلیوں میں اندر تک اتری ہوئی ہیں، ایک کے بعد ایک یہ مناظر ان تحریروں میں آنکھوں کے سامنے آتے ہیں۔ شانتیا، جینی، مرنی، رضیہ، شیاملی، سنکلی، کسنیا یا رام سینہی کی عورت، فقط دکھوں کا بوجھ ڈھوتے، اغوا و زناکاری کا شکار ہونے یا بے نام موت مر جانے والوں کے ٹائپ نہیں بلکہ ایسے زندہ کردار ہیں جن کی مظلومیت اور دکھ میں ڈوبے ہوئے امیج ذہن میں ایسے نقش چھوڑ جاتے ہیں کہ مٹائے نہیں مٹتے۔ شانتیا کی عمر لگ بھگ پچیس چھبیس سال تھی۔ چار بچوں کی ماں، شوہر کھیت مزدور، لیکن سانحہ کے بعد وہ گھر سے باہر نکل نہیں پاتا۔ شانتیا کا معمول تھا جھاڑو بنانا اور شہر کے بازار جا کر انھیں بیچنا۔ اس دن بھی وہ شہر گئی۔ جھاڑو بیچ کر ان روپیوں سے اس نے چاول خریدا، دال خریدی اور چھوٹے بچے کے لیے ایک جھنجھنا، ایک ہرا پیلا بیلون خریدا۔ جابر حسین کی تحریروں میں کس طرح واقعہ ایک کہانی بن جاتا ہے انھیں کے الفاظ میں دیکھیے:

> ''راستہ لگ بھگ طے ہو چکا تھا۔ باغیچہ بھی تو آ گیا تھا۔ اس کے بعد گاؤں ہی آنا تھا۔ گاؤں کے چھوٹے بڑے مکان دکھائی دینے لگے تھے۔ مکانوں کی کھڑکیوں، دروازوں سے تھوڑی تھوڑی روشنی بھی نظر آنے لگی تھی۔ اس نے سوچا، بس یہ باغیچہ اور اس کے آگے اس کا ٹولا۔

تبھی اچانک جھاڑیوں کے پیچھے چھپے تین لوگ سامنے آ گئے۔ شراب کے نشے میں دھت۔ ایک نے اسے بھدی گالی کے ساتھ پکارا...... شانتیا رے......
اس سے پہلے کہ وہ سنبھلتی، تینوں اس پر ٹوٹ پڑے۔ چاول، دال، بچے کا جھنجھنا، بیلون سبھی کچھ اس کے ہاتھوں سے چھوٹ کر زمین پر گر پڑے۔ ...
تینوں نے اسے اپنی گرفت میں لے لیا تھا۔ ایک نے اپنے گمچھے سے اس کے منہ پر پٹی لگا دی۔ تینوں اسے گھسیٹتے ہوئے باغیچے میں لے آئے۔ اناج کی پوٹلی، بچے کا جھنجھنا، بیلون سبھی کچھ ان کے پیروں تلے روندا جا چکا تھا۔''

اس کے بعد تینوں اسے ٹھکانے لگا دیتے ہیں۔ اگلے دن لاش اٹھائی جاتی ہے، پولیس پہنچتی ہے، پوسٹ مارٹم ہوتا ہے، مارے ڈر کے کوئی بھی نہیں بولتا۔ گاؤں والوں کی زبان پر جیسے تالے پڑ جاتے ہیں۔ ہتھیارے مونچھوں پر تاؤ دیتے گاؤں میں آزاد گھومتے ہیں۔ پولیس کے ریکارڈ میں ایک اور قتل کا معاملہ درج کر لیا جاتا ہے۔ پولیس زناکاروں کے سیاسی آقاؤں کے آگے بے بس ہے!'' ذیل کا اقتباس دیکھیے۔ اگر یہ واقعہ نگاری ہے تو پھر افسانہ نگاری کیا ہے:

''یہ بھی اتفاق ہے کہ شانتی دیوی ایک ہریجن عورت تھی۔ لیکن یہ اتفاق نہیں کہ پھلواری تھانے کا کرکری گاؤں راجدھانی سے صرف بارہ کیلومیٹر کی دوری پر واقع ہے۔ اور شاید یہ بھی اتفاق نہیں کہ ہتیارے پندرہ دن بیت جانے پر آج بھی گاؤں کی مسہرٹولی میں رات گئے آکر کسی دروازے پر ٹہے، سوئے، جاگے بے زمینوں کو دھمکا جاتے ہیں۔ جو شانتیا کا ہوا، وہی تمھاری عورت کا ہوگا، اگر زبان کھولی۔''

دیکھنا یہ ہے کہ بیانیہ کیسے قائم ہو رہا ہے اور اس میں اثر پذیری کن ذرائع سے آ رہی ہے۔

'آلوم لاجاوا' ایک سنتھال عورت کی کہانی ہے، جس کا شوہر جوزف پولیس 'ان کاؤنٹر' میں مار دیا گیا ہے۔ جینی کے شوہر کی لاش گھر نہیں لائی گئی۔ پولیس نے اُسے ٹھکانے لگا دیا لیکن جینی کو اس پر یقین نہیں آتا۔ ایک رات جب بارش ہو رہی ہے، کوئی شراب کے نشے میں دُھت جینی کے دروازے پر کھڑا اُسے آوازیں دے رہا

ہے۔ یہ گاؤں کا پردھان ہے جس کو کوئی روک نہیں سکتا:

''جینی نے ٹہوکا مار کر اپنی بہن اسٹیلا کو جگایا، اور دروازہ کھولنے کو کہا۔
اسٹیلا آگے بڑھی اور کانپتے ہاتھوں سے کنڈلی کھینچ کر باہر نکل آئی۔ بارش تیز تھی۔
باہر بارش میں بھیگنے والا آدمی ہولے سے اندر سرک آیا۔
جینی نے آنے والے کو تپائی پر رکھی لالٹین کی روشنی میں دیکھا اور چونک پڑی۔ آنے والا جوزف نہیں، گاؤں کا پردھان تھا۔ شراب کے نشے میں اس کی آنکھیں بوجھل ہو رہی تھیں۔
جینی پردھان کی عادتوں سے اچھی طرح واقف تھی۔ مگر اس نے سوچا، شاید وہ جوزف کے بارے میں کوئی خبر لے کر آیا ہو۔ اس کی گرفتاری کی خبر، یا اس کی موت کی خبر۔ جینی نے سوالیہ نظروں سے پردھان کی طرف دیکھا۔
پردھان اس کے پاس پڑی چارپائی کے سرے پر بیٹھ گیا تھا۔ اس نے اپنا ایک ہاتھ جینی کے سر پر رکھ کر کہا ... آلوم لا جاوا۔ پیسہ جرورام کان کو ینگ میں۔ (شرم مت کرنا۔ ضرورت ہو تو پیسے مانگ لینا)۔''

پردھان کو پتہ تھا جینی کو آج نہیں تو کل پیسوں کی ضرورت ہوگی۔ جینی کو یقین نہیں تھا کہ اس کا شوہر پولیس کی گولی کا شکار ہو چکا ہے۔ پردھان نے جاتے جاتے پھر کہا، 'آلوم لا جاوا'۔

کچھ دنوں کے بعد شہر سے آنے والا ایک شخص جینی کو بتاتا ہے کہ جوزف کو دفن کر دیا گیا ہے۔ جینی کو اپنے شوہر کا چہرہ دیکھنے کی بھی اجازت نہیں دی گئی۔ جینی گود میں اپنا بچہ لیے اُس منڈیر پر بیٹھی آنسو بہاتی رہی جہاں برسوں قبل اس کا شوہر انگریزوں کے خلاف دلیری سے لڑنے والے سنتھال سدّھو کانو کی لوک کتھاؤں پر ناٹک دکھایا کرتا تھا۔

جینی شہر میں جا کر پہاڑی عورتوں کے بیچ کام کرنا چاہتی ہے تاکہ کسی کے رحم و کرم پر نہ رہے۔ لیکن اس کو نہیں معلوم کہ گاؤں اور راجدھانی کے بیچ سانٹھ گانٹھ کی شاہراہ ہے۔ پردھان، مہاجن، پولیس کس طرح ملے ہوئے ہیں اور غنڈے ان کے

خدائی خدمت گار جو راتوں رات لوگوں کو ٹھکانے لگا دیتے ہیں کہ کسی کو کانوں کان بھنک نہیں پڑتی۔

اس نوع کی اندوہ ناک تصویریں کئی کہانیوں میں ملتی ہیں۔ 'بند دکان' میں ایک چائے والی ہے جس کا نام، مذہب کسی کو معلوم نہیں۔ وہ کھوکھے میں چائے پلاتی تھی، راستہ جاتے لوگ بھی جیپ یا اسکوٹر روک کر چائے پیتے۔ عام طور پر یہ دکان رات کے آٹھ نو بجے بند ہو جایا کرتی۔ آگ ٹھنڈی ہو جانے پر دوبارہ کوئلہ ڈالنا چائے والی کے اصول کے خلاف تھا۔ دیر سے آنے والوں سے وہ اکثر معافی مانگ لیتی۔ ایک دن راوی کو رات کے دس بجے دوکان کے پٹرے کھلے نظر آئے۔ اتنی رات گئے دکان کیسے کھلی ہے، چائے پی کر راوی نے پیسوں کا پوچھا تو کہا بعد میں لے لوں گی، اس وقت سبھا میں جائیے۔ راوی کے نام کے پوسٹر دیواروں پر لگے تھے۔ دوکان دیر تک کھلی رہنے لگی۔ راوی کے حامیوں کو وہ چائے پلاتی اور دام بھی نہیں لیتی۔ لیکن چناؤ سے ٹھیک دو دن پہلے جب راوی کا جلوس اُسی راستے سے گزرا تو چائے کی اس چھوٹی سی دوکان کے پٹرے ہر چند کہ کھلے تھے مگر چولھے کی آگ ٹھنڈی تھی۔ پیالیاں بکھری پڑی تھیں۔ پوسٹر پھٹے ہوئے تھے۔ کسی نے بتایا ایک جنونی دستہ آیا تھا شور شرابا ہوا گالیاں دیں توڑ پھوڑ کی۔ مصنف کا بیاں دیکھیے اور طنز ملیح کی کیفیت بھی:

> ''اس دن کے بعد سے کسی نے اسے نہیں دیکھا۔ گلی کے موڑ پر چائے کی وہ دکان کب کی بند ہوگئی ہے۔ اب وہاں کچھ لوگوں نے جوئے کا اڈا کھول دیا ہے۔ کہتے ہیں، اڈا کھولنے والوں کے پاس اڈا چلانے کا لائسنس نہیں۔ پھر بھی یہ اڈا چل رہا ہے۔ اڈا چلانے والے اڈا چلانے کا ہنر اچھی طرح جانتے ہیں۔
> اس کے بعد کیا ہوا، کوئی نہیں جانتا۔ میں بھی نہیں۔''

اس سسٹم میں قانون فقط نام کے لیے ہے۔ جن کو قانون کا محافظ سمجھا جاتا ہے وہی اس کی دھجیاں اڑاتے ہیں۔ 'لال ٹوپی والا نایک' ایسے نظام کی کہانی ہے جہاں پولیس خود عصمت فروشی کراتی ہے۔ کہانی کا آغاز دیکھیے کہ زبان کس طرح خودنگر (Self Reflexive) کردار ادا کر رہی ہے جو ادبی تشکیل کی قدر اول ہے:

''ایک پراسرار داستان کے نایک کی طرح وہ سیلن بھری کوٹھری میں داخل ہوا ہے۔ کوٹھری میں آتے ہی سب سے پہلے اس نے تپائی پر رکھی لالٹین بجھا دی ہے۔ کوٹھری میں اندھیرا چھا گیا ہے۔ ایک کنارے، کھاٹ پر دبکی، بکی پڑی عورت نے اپنا جسم سمیٹتے ہوئے آنے والے کے لیے جگہ بنادی ہے، آنے والے نے پاس میں، گلی کے موڑ کی طرف کھلنے والی کھڑکی بھڑکا دینے کی ہدایت دی ہے۔ موڑ پر بجلی کے کھمبے میں آج پھر کسی نے ایک نیا بلب لگا دیا ہے۔ حالانکہ پچھلا بلب ٹوٹے ابھی دو دن بھی نہیں ہوئے۔ بجلی کی روشنی سامنے والے مکان کی چھت کے آگے بے حساب اگ آئے پیڑ کے پتوں سے چھن کر اس سیلن بھری کوٹھری میں آرہی ہے۔''

کوٹھری کے باہر چبوترے سے نیچے خونچہ والا سامان بک جانے کے باوجود بدستور اپنی جگہ کھڑا ہے کیونکہ اس کو سیلن بھری کوٹھری پر اپنی نگاہ ٹکائے رکھنا ہے۔ آنے والوں کی گنتی اور پیسوں کا حساب اس کے ذمّے ہے۔ آنے والا موٹر سائیکل پر آیا ہے۔ آج اس کے ساتھ مونچھوں والا گٹھیلے بدن کا آدمی نہیں کوئی اور ہے۔ کوٹھری کی لالٹین دوبارہ جل گئی ہے۔ پرُاسرار داستان کے نایک کی طرح آنے والے نے آج کا حساب مانگا ہے۔ کونے میں دُبکی عورت نے نوٹ اور ریزگاری گن دی ہے۔ لال ٹوپی والا نایک کہتا ہے، صاحب آئیں گے منہ مانگی رقم دیں گے۔ اُن کی خدمت ٹھیک سے کرنا، میری بھی ترقی ہوگی۔ مصنف کو کہانی بُننا اور کم سے کم لفظوں میں کرداروں کے امیج خلق کرنا تو آتا ہی ہے، اکثر جگہ پُراسرار انجام کا حق بھی ادا کر دیا ہے:

''گلی کے موڑ پر موٹر سائیکل واپس آگئی ہے۔ پیچھے بیٹھے آدمی نے ہاتھوں کی اوٹ سے اپنا چہرہ چھپا رکھا ہے... کھاٹ کے ایک کونے پر دبکی بیٹھی عورت کھاٹ سے نیچے اتر آئی ہے۔ اس نے تازہ ہوا کے لیے کھڑکی آدھی کھول دی ہے... روشنی کھاٹ کے نزدیک رکھی میز پر پڑ رہی ہے، جہاں پراسرار داستان کے نایک کی لال ٹوپی رکھی ہے۔ عورت اسے اٹھا کر حفاظت سے دوسری جگہ رکھ رہی ہے۔ کونے میں تپائی پر رکھی لالٹین کی لو ایک بار پھر دھیمی پڑ گئی ہے۔ باہر خونچے والا بدستور ڈیوٹی پر تعینات ہے۔''

سسٹم کو سینڈھ لگانے، قانون کو اندر سے کھوکھلا کرنے اور جبر کو روا رکھنے میں سب سے بڑی ملی بھگت پولیس کی ہے۔ اس لیے متعدد تحریروں میں خواہ وہ بلاتکار سے متعلق ہوں یا قتل سے یا عورتوں پر مسلسل روا رکھے جانے والے ظلم وستم سے، ان میں پولیس کا کردار اپنے خاص محاوروں اور مقررہ طور طریقوں کے ساتھ بار بار ابھرتا ہے۔ 'چھوڑ دو' ایسی ہی اجتماعی عصمت دری کی کہانی ہے۔ گاؤں کے پس ماندہ اور نادار لوگوں میں ہونے والی ایسی وارداتوں میں اکثر ذات پات کی کشاکش اور جبر و سماجی بے انصافی کا وہ گھناؤنا چکر دیکھا جا سکتا ہے جو علاقائی پارٹیوں کے ووٹ بینک کی سیاست سے ایک vicious circle بن گیا ہے، بدلہ در بدلہ، در بدلہ ان میں راتوں رات گاؤں کے گاؤں اجاڑ دیے جاتے ہیں، جھونپڑے جلا دیے جاتے ہیں، چن چن کر مرد ٹھکانے لگا دیے جاتے ہیں، لیکن عورتیں زندہ رہ کر دہری موت مرتی رہتی ہیں یعنی پہلے اجتماعی بلاتکار اور درندگی اور زد و کوب اور پھر ایسی بے آبرو لٹی پٹی بے سہارا زندگی جو موت سے بھی بدتر ہے۔ 'چھوڑ دو' میں ایک گاؤں لوٹا جاتا ہے، عورتوں کی آہ و بکا سے دل پھٹتا ہے، لیکن ایک عورت گاؤں کے ایک سرے پر اپنے گھر کی دہلیز پر پتھر بنی بیٹھی ہے، کسی نے اُسے روتے پیٹتے نہیں دیکھا۔ وہ دودھ پیتی بچی کو سینے سے لگائے سکتہ زدہ خاموش بیٹھی ہے۔ پولیس کے جوان آتے ہیں، ضلع کے حاکم آتے ہیں، حادثے کی تفصیل جاننا چاہتے ہیں لیکن وہ زبان نہیں کھولتی خاموش بیٹھی ہے:

> ''وہ غصے میں نہیں تھی۔ اور اس کی آنکھوں میں آنسو بھی نہیں تھے۔ اس نے خاموشی کی چادر اوڑھ رکھی تھی اور ٹکٹکی باندھ کر دروازے کی طرف دیکھے جا رہی تھی۔ ... بغل میں بیٹھی اس کی سہیلی بار بار ساڑی کا آنچل اس کے سر اور سینے پر ڈال دیتی تھی۔ اور ایک لمحے کے لیے اس کی کھلی چھاتیاں ڈھک جاتی تھیں۔ گود میں چپکی اس کی بیٹی بھی ماں کی طرف خاموش تھی۔''

اس نے گولی لگنے کے بعد اپنے آدمی کو گھر کے آنگن میں تڑپتے دیکھا تھا پھر اپنے کمسن بیٹے کی چیخ سنی تھی۔ ہتیاروں کے پیروں پر گر کر رحم کی بھیک بھی مانگی تھی۔

اس کا آدمی اور اس کا کمسن بیٹا اس کی آنکھوں کے سامنے تڑپ تڑپ کر ٹھنڈے ہو گئے۔ وہ مکان کے چھپّر پر چڑھ کر آنگن میں کود آئے تھے، وہ چار پانچ ماہ کی اپنی چھوٹی بچی کے ساتھ ٹوٹی کھاٹ پر لیٹی ہوئی تھی۔ پھر انھوں نے عورت کے بال پکڑ کر کھاٹ پر سے کھینچا اور اس کے کپڑے پھاڑ دیے۔ چاروں طرف گولیاں چلنے کی آوازیں آرہی تھیں۔ بچے کو دیکھ کر حملہ آوروں میں سے ایک نے کہا، مار ڈالو، سانپ کا بچہ ہے۔ ٹارچ والے نے بچے کے جسم پر پڑی چادر کھینچ لی۔ پھر ٹارچ کی روشنی سے نچلے حصے کو ٹٹولا: ''چھوڑ دو، بیٹا نہیں ہے۔'' بلاتکار کے بعد عورت کے ننگے بدن پر بندوق کا کندا چلایا۔ اس کے بعد کیا ہوا کسی کو پتہ نہیں۔ ستم ظریفی یہ کہ ان گھناونے واقعات کے بعد مجرموں کو ٹھکانے لگانے کے لیے پولیس کو بہترین کارکردگی کے تمغے بھی مل جاتے ہیں!

پولیس کی بربریت کی اس سے بھی دردناک کہانی 'داروغہ جی کی سواری' ہے جس کا مرکزی کردار ایک معمولی دکاندار بھینگا ساہ ہے۔ اس کے گھر شادی تھی۔ بارات آئی، لڑکی وداع ہو کر سسرال گئی۔ بھینگا ساہ کی چھوٹی سی دکان کئی دنوں سے بند تھی۔ آج اسے لڑکی کو واپس لانے کے لیے باہر جانا تھا۔ سوچا دکان جا کر دھوپ بتی کر لے۔ لیکن وہاں تو داروغہ جی پلکیں بچھائے بیٹھے تھے۔ جو بھی شکار مل جائے۔ داروغہ جی نشے میں تھے۔ بھینگا ساہ کی پیٹھ اور ہاتھوں پر لاٹھیاں برسنے لگیں، سالا ڈکیتی کرتا ہے، ٹھہر تیرا پورا علاج کرتے ہیں۔ چل تھانے پر، زخمی بھینگا ساہ پولیس کی وائرلیس جیپ پر چوکی لایا جاتا ہے۔ وہاں پہلے سے دو 'مہذب' خواتین گواہی دینے کے لیے موجود ہیں۔ جی ہاں، بالکل یہی ہے، اس نے ٹھیلے پر سے چاول کے بورے چُرائے ہیں۔ ڈھائی کوئنٹل چاول، انصاف دلایا جائے۔ جابر حسین چونکہ سسٹم اور اس کے Subversion پر نظر رکھتے ہیں، ان تحریروں میں جگہ جگہ Irony کے چھینٹے در آئے ہیں:

> ''انصاف دلانے کے لیے جوکھم اٹھانا تو پولیس کا فرض ہی ہے۔ اسی کے لیے سرکار اور سماج سے پولیس کو تنخواہ ملتی ہے، بھلا وہ نمک کا خیال کیسے نہ کرے۔''

بھینگا ساہ کانپ رہا ہے۔ قانون کے گھنے جنگل میں اُسے ہر شخص بھیڑیا نظر آتا ہے۔ وہ لاکھ کہتا ہے کہ حضور، میں نے کچھ نہیں کیا، لیکن پہچاننے والوں نے تو گواہی بھی درج کرادی ہے۔ شادی کے خرچ سے وہ پہلے ہی نڈھال تھا، اب یہ دہری افتاد پڑی۔ ڈکیتی کے مختلف معاملوں میں پھنسائے جانے کے خوف سے بھینگا ساہ پولیس کی شرط پوری کرنے کو تیار ہو جاتا ہے۔ کہانی شروع ہوتی ہے تو یوں:

''دے آئے؟

جی۔

کتنا؟

ساڑھے سولہ سو۔

وجہ پوچھنے کی ضرورت نہیں تھی۔ بھینگا ساہ کی آنکھوں میں چھائی دہشت اسے ظاہر کرنے کے لیے کافی تھی۔ اس کی زبان اب بھی تھرتھرا رہی تھی اور سارا بدن کانپ رہا تھا۔ اس نے لاٹھیوں اور گالیوں کی بوچھار کے بیچ آٹھ گھنٹے ایک پولیس چوکی میں بتائے تھے۔''

ختم ہوتی ہے تو اس critique پر:

''داروغہ جی کی سواری چلی گئی۔ جاتے وقت داروغہ جی نے ڈھیرے سے ایک ہرا نوٹ ان (مہذب خواتین) کی مٹھی میں سرکا دیا۔ دونوں نے ممونیت کا اظہار کیا۔۔۔ راجدھانی کی کئی چوکیوں میں یہ کام دھڑلے سے ہو رہا ہے، پولیس کے افسران چاہتے ہیں کہ جرائم پر قابو پانے میں لوگ ان کا تعاون کریں۔ یہ ضروری بھی ہے۔ لیکن کیا یہ ضروری نہیں کہ وہ اس بات کی تحقیقات کریں کہ اس رات کسی چوکی میں بھینگا ساہ نام کے غریب دکاندار کے خلاف چوری، ڈکیتی کی کوئی شکایت درج ہوئی تھی یا نہیں۔ شکایت درج کرانے والے کون تھے؟ شکایت سچ تھی یا جھوٹ؟ شکایت سچ تھی تو پھر اسے آٹھ گھنٹے کے بعد چھوڑا کیوں گیا؟''

ادب اور امر واقعہ میں کیا رشتہ ہے اس پر اکثر سوال اٹھائے جاتے رہے ہیں۔ اور کچھ لوگ اسی کو مستحسن سمجھتے ہیں کہ انھوں نے آپ بیتی یا آنکھوں دیکھی یا واردات کو بے کم و کاست بیان کر دیا ہے۔ لیکن اس کو کم جانتے ہیں کہ ادب فقط واردات کا نہیں،

باطنی واردات کا کھیل ہے جسے زبان کھیلتی ہے اور زبان جو کچھ بیان کرتی ہے وہ اپنی اندر کی آنکھوں سے بیان کرتی ہے جسمانی آنکھوں سے نہیں۔ آپ بیتی بھی وہ آپ بیتی ہے جو ادب میں جگ بیتی بن جائے۔ دیکھا جائے تو خارجی امر واقعہ کوئی مطلق سچائی نہیں، جسمانی آنکھوں سے دیکھنے والا ہر شخص اسے اپنے زاویے سے دیکھتا اور بیان کرتا ہے۔ ایک کا سچ دوسرے کا جھوٹ یا دوسرے کا جھوٹ تیسرے کا نیم سچ یا غیر سچ ہوسکتا ہے۔ پھر یہ بھی کہ زبان میڈیم نہیں حقیقت کی شرط ہے اور ادبی زبان میں تو ایسا بالخصوص ہوتا ہے کہ اول تو واردات باطنی حواس و شعور کے ذریعہ متشکل ہوکر آتی ہے، دوسرے زبان جو میڈیم نہیں فارم ہے زبان اس پر اپنی تہ چڑھا دیتی ہے، اور جتنا مصنف کی تخلیقی حس تحریر میں تاثیر یا دوسرے لفظوں میں جمالیاتی اثر پیدا کرنے کی سعی کرتی ہے اتنا ہی زبان واقعیت کو شفاف نہیں رہنے دیتی بلکہ اپنے رنگ میں رنگتی جاتی ہے۔ جابر حسین کے یہاں دونوں طرح کی مثالیں ملتی ہیں۔ وہ سماجی شخص ہیں، ان کے اندر کا سماجی کارکن انھیں واقعہ نویسی پر مجبور کرتا ہے، تحریر کا حاضر راوی ان کے ذاتی واحد متکلم کو راہ دیتا ہے اور وہ ڈائری لکھنے کا عزم باندھتے ہیں، لیکن ان کی تخلیقی حسیت اور ان کے اندر کا فنکار بہت جلد سماجی شخص کو کنارے لگا دیتا ہے، اور وہ ایک تخلیق کار کی طرح ایسی تحریر تخلیق کرنے لگتے ہیں جس کی معنویت تو سماجی انصاف، انسانی ہمدردی، اور دردمندی کے سرچشمے سے آتی ہے لیکن جس کی پیش کش میں زبان خود آگاہ (Self Conscious) اور خودنگر (Self Reflexive) ہوجاتی ہے یعنی بیان، بیانِ محض نہیں بلکہ ادبی بیان بن جاتا ہے، اور تحریر اپنی تاثیر کے لیے ادبی تشکیل میں ڈھل جاتی ہے۔ میری نظر میں اس کی ایک عمدہ مثال 'ٹال کی مرنی' ہے۔ اتفاق سے اس کہانی کے دو Versions ہیں جو دونوں میرے مقدمے کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ مثلاً پہلے مجموعہ 'سن اے کاتب' میں جو 1997 میں چھپا، یہ 'ٹال کی مرنی' کے نام سے موجود ہے۔ ہوسکتا ہے یہ تحریر اس سے کئی سال پہلے لکھی گئی ہو۔ لیکن دوسرے مجموعے 'ریت کا خیمہ' میں جو پانچ برس بعد 2002 میں شائع ہوا، یہی کہانی تین کہانیوں کی لڑی میں پروئی

ہوئی ہے۔ اس سے پہلے 'بجھا چاہتی ہے یہ لو' اور اس کے بعد 'سنی جائے گی یہ عرضی' آگے پیچھے درج ہیں۔ ان دونوں پیش آوردہ اور پس آوردہ تحریروں کی حیثیت Prologue اور Epilogue کی سی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب جابر حسین بہار قانون ساز کونسل کے چیرمین ہو چکے ہوں گے۔ 'ٹال کی مرنی' کو میں ان کا شاہکار سمجھتا ہوں، بعد کی دونوں تحریریں گویا صفائی کے بیان ہیں، جبکہ اصل 'ٹال کی مرنی' ایک فن پارہ ہے جس کی ادبیت کسی سپاٹ خارجی بیان کی محتاج نہیں۔ چنانچہ اس کے متن کی دردمندی کو اسی کی شرائط پر قبول کیا جا سکتا ہے۔

جابر حسین کی اکثر کہانیوں کی طرح یہ بھی گاؤں کی ایک بے سہارا عورت کے ظلم و ستم کا شکار ہونے کی دلدوز داستان ہے۔ ٹال علاقہ کا نام ہے۔ پہلے یہ منظر دیکھیے: گاؤں کے اس طرح کے مناظر پریم چند کے بعد اردو میں خال خال رہ گئے تھے:

> ''ٹال کی زمین پر چاروں طرف اناج کا ڈھیر ہے اور ہزاروں کی تعداد میں مزدور اناج کی بوریاں تیار کر رہے ہیں۔ ٹال میں مٹر اور مسور کی خوشبو پھیلی ہے۔ جگہ جگہ کسانوں کے ڈیرے بسے ہیں، جہاں کامگاروں کی چہل پہل ہے، ان ڈیروں کے آگے کہیں الٹی ہانڈیاں ٹنگی ہیں، کہیں نرمنڈ اور کہیں کالے کپڑوں سے ڈھکا کوئی پتلا کھڑا ہے۔ تھوڑے دن اور ٹال میں اسی طرح کی چہل پہل رہے گی۔ اناج کی بوریاں اٹھ جانے پر یہاں ایک بار پھر سناٹا چھا جائے گا۔''

مرنی ایک بیوہ عورت ہے جس کو ٹال میں کام کرنے والی بھیڑ اچھی طرح پہچانتی ہے۔ فصل تیار ہوتے ہی ہر سال وہ اسی طرح گاؤں آتی ہے، کٹنی میں کمائی کی خاطر۔ مہینے دو مہینے جب کٹنی ختم ہو جائے گی اور اناج کے بورے ٹریکٹروں اور بیل گاڑیوں پر لادے جائیں گے تو کام کے بیچ بیچ میں زمین پر پسرے پسرے اپنی انگلیوں سے بالو پر ٹیڑھی میڑھی لکیریں کھینچنے اور پھر ان لکیروں کو مٹا دینے والی مرنی اچانک گاؤں سے غائب ہو جائے گی۔

جابر حسین بتاتے ہیں کہ برسوں پہلے ٹال ہی کے ایک گاؤں میں مرنی اپنے آدمی منگل ڈاڑھی کے ساتھ رہتی تھی، مالک اسے کبھی منگلا، کبھی منگلوا کہتا تھا اور بہت چاہتا

تھا۔ پھر اچانک رشتہ بگڑ گیا۔ مالک کے چھوٹے بھائی پر حملہ ہوا۔ حملہ کس نے کیا، کیوں کیا، خود مرنی کو ان سوالوں کا جواب معلوم نہیں۔ وہ تو بس گونا کرا کر سسرال آئی تھی اور ابھی اس کے ہاتھ کی چوڑیاں بھی نہیں ٹوٹی تھیں۔ کئی نئی پرانی کہانیاں سنائی جاتی تھیں، ان میں سے ایک بکّم گاؤں کے چھیانوے پہلوان کی کہانی تھی، گاؤں کا دستور تھا کہ نئی دلہن بیاہ کر آتے ہی پہلوان کی ڈولی بجتی تھی مگر جب اوٹھواں مداری کی عورت بیاہ کر گاؤں آئی، پہلوان نے حسب عادت ڈولی مانگی۔ اوٹھواں مداری کی بیوی اس بیگار کے لیے تیار نہیں تھی، میکے بھاگ گئی۔ میکے والوں نے بکّم گاؤں پر حملہ کیا اور پہلوان کی چھیانوے بوٹیاں کر دی گئیں۔ مگر اس قصے کا منگلا اور مالک کے بھائی سے بھلا کیا تعلق ہوسکتا تھا۔ منگلا پہ مالک کے بھائی کا الزام لگا تو وہ راتوں رات مرنی کے ساتھ گاؤں سے بھاگ گیا۔ شہر میں بوجھ ڈھوتا محنت مزدوری کرتا رہا مگر مالک کے مخبروں نے منگل ڈاڑھی کو ڈھونڈ نکالا۔ ڈگڈگی پیٹی گئی، سزا کا اعلان کیا گیا۔ گنگا کے تٹ پر منگل کو پٹرول ڈال کر آگ دے دی گئی۔ جیتا جاگتا منگلا پل بھر میں جل کر راکھ کا ڈھیر ہوگیا۔

راوی برسوں بعد ٹال کی ایک پہاڑی پر بنے شیو مندر کی منڈیر سے منگلا کی عورت کو بالو پر ٹیڑھی میڑھی لکیریں بناتے دیکھتا ہے۔ یہاں شیو مندر کا ذکر ہی Irony کا جواز رکھتا ہے یعنی اگر بھگوان ہے اور اس کے نام پر گھنٹیاں بج رہی ہیں، پوجا ارچنا ہورہی ہے تو پھر اندھے ظلم و ستم کا یہ چکر کیسا؟ مگر صدیوں سے یہ سلسلہ یوں ہی چل رہا ہے۔ یعنی ظالم فقط زمیندار، پردھان، پولیس یا مالک ہی نہیں، کیا بھگوان کی بھی ان کے ساتھ ملی بھگت ہے کہ وہ فقط ایک خاموش تماشائی ہے؟ شیو مندر میں لگی گھنٹیاں پہلے کی طرح بجتی ہیں۔ چراغ اسی طرح جلتے ہیں۔ دھوپ بتی کا انتظام بھی پہلے کی طرح ہے۔ پجاری نیچے ہروہر ندی میں نہانے چلا گیا ہے۔ اسی لیے راوی بغیر روک ٹوک بلواہی زمین پر دور دور تک اپنی نظریں آسانی سے ڈال سکتا ہے، جہاں کٹیلی جھاڑیوں کے بیچ وہ عورت دکھائی دے رہی ہے جس کا نام مرنی ہے اور جس کے گھر والے کو گنگا تٹ پر زندہ جلا دیا گیا تھا۔ چوک چوراہے پر مالک کے فیصلے کا چرچہ ہوا۔ سب نے

مالک کے اس قدم کی حمایت کی۔ کوئی بال بیکا نہیں کر پایا۔

جابر حسین کی اکثر تحریریں زیادہ سے زیادہ چھ سات صفحات کی ہیں۔ کم سے کم لفظوں میں قانون کے اندر جو قانون ہے سماجی انصاف کے اندر جو سماجی انصاف ہے اور اقتدار کے نشے میں انصاف کی دھجیاں اڑا دینے والے جو انصاف کے ٹھیکہ دار ہیں مصنف نے اس کے ایسے ایسے امیج ابھارے ہیں کہ سطح ذہن پر دیر تک مرتعش رہتے ہیں اور پھر اپنے پیچھے ایک سیاہ لکیر چھوڑ جاتے ہیں دھوئیں میں ڈوبی ہوئی۔ ایک دشمن باہری ہے تو ایک دشمن باطنی اور نفسیاتی بھی ہے اور یہ زیادہ خطرناک ہے کیونکہ صدیوں سے یہ نظام اسی طرح بھگوان بھروسے چل رہا ہے جس نے بے سہارا لوگوں کی روح تک کو دہرا کر دیا ہے۔

> ''ایک دو دن میں مرنی تال کا کام ختم کر کے شہر لوٹ جائے گی، جہاں
> اسے سال کا باقی حصہ کوڑا گھروں سے ردی کاغذ اور پتے چن چن کر گزارنا ہے،
> اور پیٹ پالنے کی لاچاری جھیلنی ہے۔ مرنی یہ سب ہنستے ہنستے جھیل رہی ہے۔
> اسے بھگوان کے کئے پر بھروسہ ہے۔ موت سے پہلے مرنی یہ بھروسہ توڑنا نہیں
> چاہتی۔''

ظلم اور بے انصافی کے خلاف احتجاج کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ کوئی احتجاج نہیں، درد کا حد سے گزرنا بھی تو دوا ہے!

(2)

اگر دونوں مجموعوں کو ایک ساتھ نظر میں رکھ کر تمام تحریروں اور ان کی معنیات پر نظر ڈالی جائے تو ان کے تنوع کا اندازہ ہوگا۔ ادب میں خارجی حقیقت یا موضوع محض اتنا اہم نہیں جتنا اہم وہ نظر یا تخلیقی حس اہم ہے جو اس کو قائم کرتی اور اس کی تشکیل کرتی ہے۔ ہر چند کہ تمام تحریروں میں موج تہ نشیں سماجی بے انصافی کے سرچشمے ہی سے پھوٹتی ہے لیکن جیسا کہ آگے چل کر بحث کی جائے گی اس سرچشمے کی بہت سی دوسری دھارائیں بھی ہیں جو الگ الگ بہتی ہیں۔ دوسرے مجموعے میں دوہوں کے

تین پارے کبیر کے مصرعوں پر ہیں جن میں کبیر کا متحرک امیج مع اکتارے کے موجود ہے۔ پانچ چھ سو برس پہلے پندرھویں صدی میں کبیر جن گاؤں قصبوں گلیوں کوچوں چوک چوراہوں چوپالوں کھیت کھلیانوں اور دھول اڑاتی پگڈنڈیوں سے گزرے ہوں گے، اس تصور کو آج کے خون سے رِستے ہوئے ماحول سے Juxtapose کر کے موجودہ عہد کی سفاکی کو پیش منظر میں لانے کی کوشش کی گئی ہے لیکن ان تینوں پاروں میں Storyline نہ ہونے کی وجہ سے ان میں وہ تاثیر پیدا نہ ہوسکی جن کی وجہ سے جابر حسین کی بعض دوسری تحریریں جاذب نظر ہیں۔ مثال کے طور پر 'مرزا صاحب کی حویلی'، 'سیاہ پھولوں کا گچھا'، 'بارہ دری'، 'گنتی' اور 'وردی' جیسے پاروں کا شمار میں 'ریت پر خیمہ' کی بہترین کہانیوں میں کروں گا۔ ان کی معنویت بھی اپنی اپنی الگ کیفیت رکھتی ہے اور مصنف نے شعوری یا ممکن ہے لاشعوری طور پر فنکارانہ پیش کش کا حق بھی ادا کیا ہے۔ لیکن سب سے پہلے 'ریت پر خیمہ' یعنی گولک شاہ۔

یہ ایک تاریخی درگاہ کی کہانی ہے جسے پٹنہ ضلع گزیٹیر کے انگریز مصنفین نے وہ اہمیت نہیں دی جو اس کا حق تھا۔ جابر حسین لکھتے ہیں۔ بوکانن نے اس تاریخی صوفی مرکز کا ذکر تو کیا کہ افضل خاں کے خوبصورت باغیچے میں شہید گولک شاہ کی درگاہ کا منہدم حصہ کھڑا ہے، لیکن شہید گولک شاہ کون تھا، بوکانن جانتا بھی تو اس کا ذکر کیوں کرتا۔ گولک شاہ کی درگاہ دراصل:

> "ہندو مسلم دوستی کا مرکز تھی، جہاں ہر صبح، ہر شام محنت کش مزدور، دودھ دہی کا کاروبار کرنے والے، شہر کی عمارتوں کو اپنے خون پسینے سے رونق بخشنے والے ہزاروں لوگ اپنی عقیدت کا اظہار کرتے تھے۔ اور جہاں گولک شاہ اپنے پرخلوص روحانی اسلوب میں، سب کو دوستی اور محبت کا پیغام دیتے تھے، سب کی تکلیفیں دور کرتے تھے۔"

گزیٹیر میں یہ درج نہیں ہوسکتا تھا کہ کمپنی بہادر کی ہندو مسلمانوں میں تفریق پیدا کرنے کی پالیسی میں گولک شاہ کتنی بڑی رکاوٹ تھا۔ چنانچہ ایک دن صبح سویرے جب

عقیدت مندوں کی بھیڑ گنگا اشنان کے بعد درگاہ کی سیڑھیاں طے کر کے اوپر پہنچی تو انھیں گولک شاہ کی لاش دکھائی دی۔ کسی نے آدھی رات کو گولک شاہ کو موت کے گھاٹ اتار دیا تھا۔ بات صرف اتنی سی تھی لیکن گنگا کی ریت تخلیقی وجود کو آج بھی آواز دیتی ہے:

''میرے سامنے میری ماں 'گنگا' کا وسیع کھلا آنچل ہے۔
پانی کی بے چین لہریں اس آنچل کے ریتیلے کناروں کو بار بار بھگو رہی ہیں۔ بلواہی زمین کا ایک بڑا حصہ مال مویشیوں سے بھرا پڑا ہے۔
درگاہ کی کھلی چھت سے مجھے گنگا کی ریت کی اوپری سطح صاف صاف دکھائی دے رہی ہے۔
گنگا کی ریت آہستہ آہستہ میرے کانوں میں کہتی محسوس ہوتی ہے: باندھو اپنی ناؤ، اسی ٹھاؤں، بندھو، باندھو اپنی ناؤ!
کسی دن، آدھی رات، اپنے چہرے پر سیاہ نقاب ڈالے، اپنی آستین میں خنجر چھپائے، کوئی قاتل تمھاری تلاش میں اس درگاہ کی سیڑھیاں طے کرے گا۔ گنگا کی ریتیلی زمین پر تمھارے پیروں کے نشان ڈھونڈے گا۔ تم بھلا اسے مایوس کیسے کر سکتے ہو!
اسی لیے کہتی ہوں، اپنی ناؤ اس کنارے لگا دو۔
گولک شاہ کی درگاہ کے اس کنارے، گنگا کی ریتیلی زمین پر اپنا خیمہ گاڑ دو اور کہہ دو لوگوں سے، کہ تم نے ریت پر اپنا خیمہ لگا دیا ہے، اور یہ بھی کہ تم اپنے قاتل کا بے صبری سے انتظار کر رہے ہو۔''

یہ ان انسانی اور روحانی قدروں کو بالواسطہ خراج عقیدت ہے جو گولک شاہ کے وجود کا حصہ تھیں، جن کی وجہ سے انھیں مار دیا گیا لیکن منہدم درگاہ آج بھی مرجع خلائق ہے۔

'سیاہ پھولوں کا گچھا' جھارکھنڈ کے کوئلہ کھان مزدوروں کی کہانی ہے جہاں کبھی کبھی زمین اچانک دھنس جاتی ہے جیسے رات کو بستی مزدوروں نے دھما کا سنا زمین کے ہلنے ڈلنے اور سرکنے کا جھٹکا سا محسوس ہوا، اور سامنے جو لال سرخ مٹی کا ٹیلا تھا صبح سویرے کام پر جاتے وقت انھیں دھیان آیا کہ وہ ٹیلا نہیں ہے۔ زمین پھٹ کر پہلے جیسی سمتل ہو جاتی ہے بس ایک دراڑ رہ جاتی ہے۔ راوی ایک جگہ چائے پینے کے لیے

رکتا ہے تو اسے بتایا جاتا ہے:

''سنکلی کھاٹ سمیت زمین میں دھنس گئی۔ اس کا بیٹا اس کے ساتھ ہی تھا۔ جب تک لوگ باگ وہاں پہنچتے، زمین کی دراڑیں کافی چوڑی ہوگئیں۔ بیسیوں فٹ گہری کھائی، جس سے گرم لاوا نکلتا رہا، اور ماحول میں گہری تپش پھیل گئی۔

'لاش زمین سے نکالی جا سکی؟' میں نے بولنے والے کو ٹوکا۔

'نہیں' انتظامیہ نے لاچاری بتائی۔ صرف ڈگڈگی پٹوادی۔ جلدی جلدی علاقہ خالی کرو، زمین دھنس رہی ہے اور نیچے آگ کے شعلے اٹھ رہے ہیں، جلدی کرو۔''

لیکن کہانی وہاں بنتی ہے جب راوی رات کوئلہ نگری کے گیسٹ ہاؤس میں ٹھہرتا ہے۔ صبح چائے پینے اور اخبار الٹنے کے بعد دروازے پر ہلکی سی دستک ہوتی ہے۔ ایک لڑکی اندر آتی ہے:

''میں شیاملی ہوں، پیچھے آؤٹ ہاؤس میں رہتی ہوں۔ آپ کے لیے کچھ لال سفید پھول لائی ہوں۔ جنگلی پھول ہیں۔ صرف ادھر کی مٹی میں ہی کھلتے ہیں۔ صبح صبح، سورج کی پہلی کرن پھوٹنے سے بھی پہلے کھلتے ہیں۔ آپ کو پسند آئیں گے۔''

دن بھر راوی پریس والوں کے ساتھ نوٹس بنانے تصویریں کھینچنے میں مصروف رہتا ہے۔ شیاملی کے الفاظ اس کے کانوں میں گونجتے رہتے ہیں، ''جنگلی پھول ہیں، لال سفید جنگلی پھول''۔ اس کو یہ بھی یاد ہے کہ یہیں کہیں سنکلی پیٹھ پر اپنا بچہ باندھے کھاٹ سمیت زمین میں دھنس گئی تھی۔ لاش کا بھی پتہ نہیں چلا۔ گھر والے رو پیٹ کر رہ گئے، سرکار نے معاوضہ بھی نہیں دیا۔

دن کے معاملات کے بعد شام ڈھلے شیاملی پھر وہاں دکھائی دیتی ہے:

''میں نے لال سفید پھول ہٹا دیے ہیں۔ ان کی جگہ یہ سیاہ پھول لے آئی ہوں۔ یہ بھی جنگلی ہیں، یہ بھی صرف ادھر کی مٹی میں ہی کھلتے ہیں۔ سورج ڈوبنے کے بعد کھلتے ہیں۔ رات بھر کھلے رہتے ہیں۔ آپ کو پسند...''

باپ کھانا لے کر آتا ہے۔ بیٹی کو مہمان سے باتیں کرتے دیکھ کر کہتا ہے:

''میری بیٹی ہے شیالی۔ اس کمرے میں آکر نکلنے والے ہر مہمان کو لال، سفید، کالے جنگلی پھولوں کا گچھا پیش کرتی ہے۔ آپ کو بھی دے گئی ہے نا!''

لڑکی کی عجیب وغریب حرکات اور کالے پھولوں کو دیکھ کر مہمان محسوس کرتا ہے جیسے وہ سنکلی کی کھاٹ پر بیٹھا ہے اور زمین نیچے گہری دھنستی چلی جارہی ہے۔ سنکلی کی لاش کو نہیں ملنا تھا نہیں ملی۔ انصاف کے لیے تو تصدیق شرط ہے، سو معاوضہ کیسے دیا جاسکتا ہے۔ آئے دن المیے ہوتے ہیں، پھر میڈیا ان پر اپنی روٹیاں سینکتا ہے، آخر میڈیا کو بھی تو اپنا فرض پورا کرنا ہے۔

'مرزا صاحب کی حویلی' بھی اپنی نوعیت کی الگ کہانی ہے۔ سماجی استحصال صرف اوپری طبقہ بنام نچلا طبقہ ہی نہیں اس کے ایک نہیں کئی چہرے ہیں۔ زبردست اور زیردست کا چکر مظلوم اور پس ماندہ طبقے کی اپنی اندرونی پرتوں میں بھی چلتا ہے۔ غریبوں میں بھی جس کے پاس کچھ بھی طاقت آجاتی ہے، وہ اپنے سے نیچے والوں کے ساتھ اسی طرح کا ظلم کرنے میں ذرا سی بھی کمی نہیں کرتا جو اوپری طبقہ کمزور طبقہ پر روا رکھتا ہے۔ بچہ مزدوروں کا استحصال کہاں نہیں ہے اور کس سطح پر ان سے کام نہیں لیا جاتا۔ نام کو وہ مرزا صاحب کی حویلی تھی لیکن دراصل اس حویلی کی سنسان اوپری منزل کے ٹھیک اس طرف مکان کا بیشتر حصہ منہدم ہو چکا تھا۔ اسی ڈھے چکے حصے میں ایک بوڑھی عورت اور اس کی نوعمر بیٹی رضیہ اپنے بھائی بہن کے ساتھ رہتی تھی۔ یہ لوگ بیڑی گودام کے چھوٹے موٹے مالک تمو استاد کے لیے کام کرتے تھے۔ راوی کو یہ اوپری چبوترے سے کام کرتے دکھائی دے جاتے۔ رضیہ اپنے نرم ہاتھوں سے بیڑی کے پتے کاٹتی انھیں قاعدے سے لگا کے تھاک بنا دیتی، اس کی بڑی بہن سعیدہ تراشے گئے پتوں میں تمباکو بھرتی، دھاگے لپیٹتی اور دونوں بہنوں کے بیچ کا بھائی بیڑیوں کی گنتی کرتا اور بنڈل بناتا۔ تمو استاد شام کے وقت پھاٹک کے آگے اپنی سائیکل کھڑی کرتا۔ اس کے سر پر کئی رنگوں والی اٹ پٹی سی ٹوپی ہوتی۔ آتے ہی وہ تین گھنٹیاں بجاتا۔ ہر شام

پھاٹک کا پڑا گرتا اور ٹاٹ کے چھید چھید پردوں سے دو ضعیف ہاتھ ایک پوٹلی ننمو استاد کو تھما دیتے۔ ننمو استاد بٹوہ نکال کر ریزگاری گنتا اور کچھ سکے ضعیف ہتھیلیوں پر رکھ دیتا۔

ہوتے ہوتے ضعیف ہتھیلیاں بیمار پڑ جاتی ہیں تو رضیہ کو دُہری تہری محنت کرنا پڑتی ہے۔ ننمو استاد کو پھاٹک پر ٹاٹ کے پردے کے پیچھے نرم و نازک ہتھیلیاں دکھائی دینے لگتی ہیں تو وہ عجیب برتاؤ کرنے لگتا ہے۔

ننمو استاد ماں کی دوا کے لیے پیشگی دیتا ہے، ماں کو کچھ دن آرام کرنے دو، بیڑیاں تم ہی دے جایا کرو۔ راوی کو یہ سب اچھا نہیں لگتا۔ وہ چاہتا ہے رضیہ سے کہہ دے کہ بیڑیوں کی پوٹلی وہ اپنے بھائی کے ہاتھ ننمو استاد کو بھیج دیا کرے، خود ننمو استاد سے بات چیت نہ کرے۔ لیکن وہ نوعمر لڑکا ہے کچھ نہیں کر سکتا۔ ایک دن وہ بیڑیوں کا بنڈل سیڑھیوں میں چھپا دیتا ہے اور اپنی ماں سے پیسے مانگ کر رضیہ کی ماں کے علاج کے لیے دینے جاتا ہے۔ رضیہ کی ماں نوٹ دیکھ کر حیران ہوتی ہے:

> ''ننمو اتنے روپے پیشگی دے گیا؟ رضیہ کی ماں کو بھروسہ نہیں ہو رہا تھا۔
> ایک دن کی مزدوری اتنی زیادہ کیسے!
> 'دے گیا' خالہ دے گیا۔ آپ بیمار ہیں نا، اسی لیے پیشگی دے گیا۔
> اللہ بڑا مہربان ہے بیٹا۔ خدا ننمو کو لمبی عمر دے۔ آمین!''

اس حادثے کے پانچویں دن اچانک آدھی رات کو محلے میں شور بلند ہوتا ہے۔ لوگوں نے سنا کہ ننمو استاد کچھ غنڈوں کے ساتھ پھاٹک میں آدھمکا اور اس نے حویلی میں گھس کر رضیہ کو اٹھا لیا۔ غنڈوں کے ہاتھ میں ہتھیار دیکھ کر محلے والے دُبک گئے۔

بیانیہ قائم کرتے ہوئے مصنف نے کس چابکدستی سے واقعات کی کڑی سے کڑی ملائی ہے اس کا اندازہ رائے زنی سے نہیں متن کی قرأت سے ہی ہوسکتا ہے۔ اور یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ پلاٹ اور واقعہ کس طرح الگ الگ چیز ہیں اور ادبی بیانیہ کے تخلیقی عمل میں کس طرح واقعہ سے فنی پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے۔

''یہ کہانی ان دنوں کی ہے جب میری عمر صرف پانچ چھ سال تھی۔ تب سے لے کر آج تک جیسے میں گاؤں گاؤں اور شہر شہر نمو استاد کو تلاش کر رہا ہوں۔
نمو استاد، جس نے اس رات غنڈوں کی مدد سے زبردستی رضیہ کو اس کی حویلی سے اٹھا لیا تھا۔
رضیہ، جس کی نرم اور نازک انگلیاں بیڑی کے پتے کاٹتے کاٹتے زرد ہو چلی تھی۔
رضیہ، جو عمر میں مجھ سے محض پانچ چھ سال بڑی تھی۔
نمو استاد اب بھی میرے دماغ کے پردے پر ایک ڈراونے سپنے کی طرح چھایا رہتا ہے۔''

بچہ مزدوری پر اردو میں بہت کم کہانیاں ہیں۔ 'مرزا صاحب کی حویلی' پلاٹ کی فنی بنت، Storyline اور اختصار و ایجاز کے اعتبار سے بہترین نمونوں میں شمار کیے جانے کے لائق ہے۔

'بارہ دری کا قصہ ہو'، 'گنتی' یا 'وردی' ان تینوں میں بھی اختصار، ایجاز کی حد پہنچا ہوا ہے۔ ہندوستان کو بڑی جمہوریت کہتے ہوئے زبانیں نہیں سوکھتیں۔ بے شک ہندوستان بڑی جمہوریت ہے لیکن جمہوریت کے نام پر پچھڑے طبقوں اور بے زمینوں اور کامگاروں کے ساتھ جو سلوک کچھ ہوتا ہے وہ بھی بڑا بے مثال ہے۔ حقائق تلخ اور تکلیف دہ ہیں۔ ساتھ ہی ان کا کوئی آسان حل بھی سامنے نہیں۔ امرتیہ سین جیسے نوبل لوریٹ تعلیم کو ہر چیز کا حل بتاتے ہیں لیکن ہندستان کے دور دراز علاقوں میں ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں جو تعلیم سے تو بے بہرہ نہیں، اس کے باوجود رسم و رواج کے نام پر بھید بھاؤ اور انسانی تفریق کو جیسا وہ روا رکھتے ہیں لاجواب ہے۔ ایسا نہ کریں تو ان کا کرم دھرم نشٹ ہو جائے! 'بارہ دری' چمر ٹولی کا ایسا ہی قصہ ہے۔ چناؤ لڑ رہے سومناتھ کی مشکل یہ ہے کہ اُسے سب کا ووٹ چاہیے، چماروں کا بھی، بے زمینوں کا بھی، برہمنوں اور اعلیٰ ذاتوں کا بھی۔ سومناتھ ہر چند کہ نچلی ذات کا ہے، لیکن پڑھا لکھا اور ایماندار ہے، لوگ اس کے کام کاج سے متاثر ہیں، تین سال اسمبلی میں رہ چکا ہے اور کام میں دلچسپی لینے کی وجہ سے لوگوں میں اس کی عزت ہے۔

اس کا جیتنا تقریباً طے ہے۔ علاقے میں چماروں کی تعداد کافی ہے۔ دوسری برادریوں کے لوگ بھی ہیں، سومناتھ جگہ جگہ سبھا کر کے حامیوں کو پکا کرنا چاہتا ہے جس کے لیے ہر علاقے کا دورہ کرنا ضروری ہے۔ چمر ٹولی کی میٹنگ ختم کرتے کرتے رات ہو جاتی ہے تو بزرگوں نے کہا کہ بارہ دری کا پروگرام ٹال دیا جائے۔ بارہ دری سے آگے کا راستہ یوں بھی نکسلی خطروں سے بھرا تھا۔ لیکن علاقے کا دورہ پورا کر لینا بھی سومناتھ کے لیے ضروری تھا کیونکہ اگلے دن شہر کی سبھا میں حصہ لینا تھا جس میں پارٹی کے نیتا لوگ آرہے تھے۔ چنانچہ سومناتھ بارہ دری کے بابو ٹولہ کے لیے نکل کھڑا ہوتا ہے۔ وہاں ملتے ملاتے رات ہو جاتی ہے اور آگے جانے کا پروگرام نہیں ہو پاتا۔ طے پاتا ہے کہ سومناتھ کے ٹھہرنے اور کھانے کا انتظام بابو کملا سنگھ کے دالان پر کر دیا جائے۔

صبح جب چمر ٹولی واپس پہنچتا ہے تو اس کی حیرت کی انتہا نہیں رہتی کیونکہ چمر ٹولی والے اکھڑے اکھڑے ہیں اور طرح طرح کے سوال پوچھتے ہیں۔ سومناتھ کو معلوم نہیں تھا کہ بابو کملا سنگھ کے دالان میں سونا اس کے لیے مصیبت بن جائے گا۔ چمر ٹولی والوں نے کہا یہاں تو رات ہی میں معلوم ہو گیا تھا کہ تم بابو ٹولہ میں ٹھہرے ہو۔ سومناتھ سکتہ میں آگیا کہ یہ بات رات کی رات چمر ٹولی میں کیسے پہنچ گئی۔ اس نے ہمت کر کے سیا سرن سے پوچھا بھلا تم کو کس نے بتایا کہ ہم بابو ٹولہ میں ٹھہرے ہیں۔

اب دیکھیے امر واقعہ کہانی کیسے بنتا ہے، وہ بھی چند لفظوں میں۔ سیا سرن نے ہمدردانہ کہا:

> ''اور کون بتائے گا، اسی نے بتایا جو یہاں برتن لینے کی خاطر آیا تھا۔ یہاں سے جو برتن گیا اس میں تمھارے لیے کھانا پروسا گیا۔''
>
> ''سومناتھ کو کاٹھ مار گیا۔ سامنے چمر ٹولی کی گوبر سے لپی دیواروں پر سومناتھ کو اپنے چناؤ کا نتیجہ صاف صاف دکھائی دے رہا تھا۔''

دلت سومناتھ ہر چند کہ اپنے سماجی کام کی وجہ سے اعلیٰ جاتی کے لوگوں میں بھی مقبول ہے لیکن وہ اُسے نہ تو اپنے گھر میں ٹھہرا سکتے ہیں نہ اپنے برتنوں میں کھانا کھلا

سکتے ہیں۔ چھوا چھوت تو نیم ہے، کچھ بھی ہو اس کو تو چھوڑا نہیں جا سکتا۔ چنانچہ اس کا ردعمل بھی اتنا ہی شدید ہے۔ یہ وہ چکر ہے جو جمہوریت سے براہ راست تضاد کے رشتے میں ہے، مگر کیا کیا جائے جہاں تہاں خود جمہوریت کا نظام اس کا استحصال کرتا ہے۔

گاؤں کے غریب لوگوں پر ظلم کرنے یا ان کی بہو بیٹیوں کا بلاتکار کرنے کے لیے پولیس والوں کو کسی بہانے کی ضرورت بھی نہیں پڑتی، کچھ بھی کہہ دیا جاتا ہے۔ 'گنتی' ایسے ہی ایک حادثہ کی کہانی ہے جو گاؤں دیہات میں آئے دن ہوتے رہتے ہیں۔ اس مختصر کہانی میں تصویر کشی اور بیانیہ کی تشکیل حد درجہ فنکارانہ ہے۔ صبح صبح جیسے ہی پولیس کی گاڑی املی چک کی تنگ گلی میں داخل ہوتی ہے، محلے والے مارے خوف کے اپنے اپنے دروازے بند کر لیتے ہیں۔ عورتیں جو سامنے نل پر پانی بھر رہی تھیں، بھاگ کھڑی ہوتی ہیں۔ گلی میں سناٹا چھا جاتا ہے۔

''کوئی نہیں جان پایا کہ پولیس والوں نے کھڑکی سے باہر جھانکنے والی عورت سے کیا بات کی۔ لیکن دوسرے ہی لمحہ، عورت گاڑی کے پاس آکر سولہ سترہ برس کی ایک لڑکی کو اپنے کمزور ہاتھوں کا سہارا دے کر نیچے اتارتی نظر آئی۔

لڑکی نیم بے ہوشی کی حالت میں تھی۔ اپنے پیروں پر کھڑی نہیں ہو رہا رہی تھی۔ اس کی ایک بانہہ گاڑی کے ڈرائیور نے سنبھال رکھی تھی۔ سہارے کے باوجود، لڑکی بار بار آگے کی طرف جھک جاتی تھی۔ اس کے گال دور سے ہی سوجے دکھائی دے رہے تھے اور آنکھیں بند بندسی تھیں۔''

اس کے بعد سپاہیوں نے گاڑی کی پچھلی سیٹ پر بیٹھے دو نوجوانوں کو دھکا مار کر نیچے اتارا۔ ان کے چہرے بھی سوجے ہوئے تھے اور ہاتھ پیر پر مار کے نشان تھے۔ دونوں ہاتھ جوڑ کر پولیس افسر کو سلام کرتے ہیں اور ایک طرف کو بھاگ جاتے ہیں۔ پولیس کے لوٹ جانے کے بعد گلی محلے کے لوگ باہر نکل آتے ہیں، افواہوں کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ بات اتنی سی تھی کہ رام سوروپ جو کامگار تھا اور گھر سے باہر رہتا تھا، اس کی بیٹی محلے کے دو لڑکوں کے ساتھ رکشے پر بیٹھ کر شہر کی طرف جا رہی تھی کہ چوکی کے پاس پولیس نے سنسان سڑک پر دیکھا اور دبوچ لیا۔ دونوں لڑکوں سمیت

جیپ میں ڈال کر چوکی میں لے آئے۔ لڑکوں کو تو مار پیٹ کر حاجت میں بند کر دیا۔ لڑکی کو رات بھر الگ کوٹھری میں ڈال دیا۔

رام سوروپ کی بیٹی اتنا بتا کر پھپھکارے مار مار کر رو رہی تھی۔ ماں کے ہاتھ میں پھٹی ہوئی ساڑی کا ایک کونا تھا جس سے وہ بیٹی کے دکھتے بدن کو سینک رہی تھی۔ دونوں لڑکے نہیں بتا سکے کہ پولیس چوکی میں رام سوروپ کی بیٹی کے ساتھ کیا بیتی۔ البتہ صبح جب اُسے باہر نکالا گیا تو اس کی ٹانگیں مجروح تھیں۔ وہ اپنے ہوش و حواس میں نہیں تھی۔ اپنے پیروں پر کھڑی نہیں ہو پا رہی تھی۔ یہ تو امر واقعہ کا منظر ہے۔ اب بیانیہ کا نکتہ طنز ملیح کی صورت میں ابھرتا ہے:

''ایسے میں بھلا وہ گنتی کیسے یاد رکھ سکتی تھی۔''

حادثہ کی خبر آناً فاناً سارے علاقے میں پھیل جاتی ہے۔ پولیس والوں کا محتاط ہو جانا فطری بات ہے۔ اکثر جابر حسین کی تحریروں میں کہانی کی فنکاری اور Irony کا پُراثر وار اختتام کی سطروں سے کھلتا ہے:

> رات کے اندھیرے میں، پولیس کی گاڑی دوبارہ محلے میں کب آئی، کسی نے نہیں دیکھا۔
> لیکن دوسری صبح جب عورتیں پانی بھرنے نل پر گئیں تو انھیں خبر ملی کہ رام سوروپ کی بیٹی اپنے گھر میں نہیں ہے۔
> بات پھیلنے اور عوامی احتجاج کے ڈر سے اسے راتوں رات ہٹا دیا گیا۔
> علاقے کے لوگ، مرد عورتیں، اب بھی رام سوروپ کی عورت سے گنتی جاننے کو بے چین ہیں۔''

اس سے بہتر Critique پولیس کی اعلیٰ کارکردگی کی کیا ہو سکتی ہے کہ رات بھر تو لڑکی کو اپنی 'حفاظت' میں رکھا ہی تھا لیکن جب بات پھیلنے کا ڈر پیدا ہوا تو فوراً اُسے گھر سے ہٹا دیا گیا تاکہ حقیقت حال کا کسی کو علم نہ ہو سکے۔ رات کی رات میں کیا ہوا، بیانیہ کے اشاروں سے المیہ کھل جاتا ہے، فنکاری اسی میں ہے کہ عاملوں میں سے کسی نے ایک لفظ بھی نہیں کہا۔ ساری بات راز میں ہے اور ساری بات معلوم ہے، ایمائیت اس

پارے کی جان ہے۔

یہ کس دنیا کی کہانیاں ہیں جہاں انصاف یا قانون نام کی کوئی چیز نہیں ہے، یا قانون صرف اس لیے ہے کہ اس کو جب اور جیسا چاہے اپنے لیے موڑ لیا جائے۔ 'وردی' بھی ایک انتہائی اثر انگیز اور حیران کن کہانی ہے۔ پچھلی کئی کہانیوں کی طرح جن کا ذکر کیا گیا یہ بھی صدمہ زا کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔ فقط چند واقعات کو آگے پیچھے بُن کے سچویشن کی Irony کو اس طرح ابھارا گیا ہے کہ درد بھی معمول کی ایک چیز بن کر سامنے آتا ہے، اور ان کرداروں سے ملاقات بھی ہو جاتی ہے کہ یہ کیا اندھیر ہے۔ درد اور اتیاچار سہنا وجود کی روٹین کا ایسا روزمرہ ہو چکا ہے جس کے بغیر زندگی کی کوئی صبح شام ہی نہیں ہوتی۔ یہ ایک معمولی دھوبی خاندان کی کہانی ہے۔ بے زبان دھوبیوں کا تو کام ہی میل کاٹنا اور اونچی برادری والوں کو اُجلا رکھنا ہے۔

گاؤں میں جہاں پہاڑی کے برابر سامنے سوکھے کھیتوں کا سلسلہ ہے وہاں حاکم کی موجودگی میں پولیس چوکی کی بنیاد رکھی جانے والی ہے۔ جابر حسین کے ذہن میں یہ منظر رچے بسے ہیں:

> ''گلی کے موڑ پر ہمیں ایک ہجوم نظر آیا۔ آگے آگے پولیس کا ایک بڑا افسر۔ اس کے پیچھے ہتھیار بند جوانوں کے گھیرے میں دو مریل انسان۔ بڑھی ہوئی داڑھی۔ پھٹے کچلے کپڑے۔ زخمی پاؤں اور ٹوٹے ہوئے گھٹنے۔ چوپایہ جانوروں کی طرح چلنے کو مجبور۔ ہاتھوں میں تالوں بھری زنجیریں۔ دونوں کی لگام دو الگ الگ جوانوں کی کمر میں بندھی۔ ان کے پیچھے ایک موٹا تازہ کتا۔ کتے کی پٹی دوسرے جوان کے ہاتھ۔ ان کے پیچھے پیچھے رائفل بردار پولیس دستہ۔ پھر گاؤں والوں کا جھنڈ۔
>
> جلدی کرو، جیپ آگے لاؤ۔ خطرناک اُگروادی ہیں۔ ہتھیاروں کی لوٹ میں انھیں کا ہاتھ ہے۔ اصلی آدمی پکڑ میں آگیا ہے۔ لوٹ چلو۔''

پولیس جس بے گناہ کے گھر سے جو چاہے برآمد کرادے۔ جس کو چاہے اُگروادی (دہشت گرد) بنادے، یہ پولیس کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔

یہ دونوں مریل انسان جن کو پولیس نے جیپوں پر سوار کر دیا ہے، آن کی آن میں اُگروادی ہو گئے؟ یہ بے چارے تو دن بھر گاؤں کے کپڑے دھوتے رہتے ہیں۔ روز صبح سویرے کپڑوں کا گٹھر لے کر ندی کنارے جاتے ہیں۔ گھر والی ساگ روٹی بھی انھیں گھاٹ پر پہنچاتی ہے۔ لیکن پولیس کے کتے نے انھیں پہچان لیا ہے۔ ہوشیاری سے تلاشی لی گئی۔ پولیس چاہے تو بم بھی برآمد کرا دے۔ جب پولیس کی لاٹھیاں ان کی سوکھی پیٹھ پر برسنے لگتی ہیں تو ایک چلاّ کر کہتا ہے:

''کوئلہ نہیں تھا ہجور، وردی آئرن نہیں کر سکا۔ اس لیے ایک دن کی دیر ہو گئی۔ آگے ایسا نہیں ہوگا۔ کپڑے وقت پر مل جائیں گے ہجور۔''

لیکن پولیس ہے کہ لاٹھیاں برسائے جاتی ہے اور بیچ بیچ میں پوچھے بھی جاتی ہے:

''رائفل کہاں ہے اور گولیاں؟''

سریندر اور چنی رجک پولیس کی مار سے بے ہوش ہو چلے ہیں۔ دو دن کے بھوکے، ساہوکار نے ادھار دینا بند کر دیا تھا اس لیے کوئلہ نہیں خرید سکے۔

''وردی ڈھلی رکھی ہے ہجور۔ صرف آئرن کرنا باقی ہے۔ آج بھر ماپھی دیجیے سرکار، مائی باپ۔''

مگر سرکار تو کتے کا کہا مان چکی ہے۔ مار مار کے دونوں کے پیر ناکام کر دیے گئے ہیں تاکہ بھاگ نہ سکیں۔

دو خطرناک اُگروادی پکڑے گئے ہیں۔ پولیس والوں کو انعام بھی ملے گا۔ راوی چوکی کے مالک سے ہمدردانہ لہجے میں پوچھتا ہے:

''واقعہ کے بعد وردی کہاں ڈھلی؟''

چوکی کے مالک نے اپنی نظریں جھکا لی ہیں اور دبی زبان میں جواب دیا ہے:

''ڈھل کر کہاں آئی، اب تک اُسی کے گھر پڑی ہے۔''

میں نے مکالمے کی یہ سطریں اس طرح مقتبس کی ہیں کہ روٹین امر واقعہ کو کم سے کم لفظوں میں کہانی بنانے کا تخلیقی عمل بے کم و کاست سامنے آجائے۔ ''اُسی کے گھر

پڑی ہے'' سے ظاہر ہے کہ بیچارے بے گناہ دھوبیوں کو رہا نہیں کیا گیا۔ 'وردی' اقتدار اور طاقت کا استعارہ ہے۔ دھوبی پولیس کی تحویل میں ہیں، ان کو اُگروادی بنادیا گیا ہے، یہ وہ جرم ہے برسوں جس کی شنوائی ممکن ہی نہیں، بلاشبہ پولیس قومی مفاد میں مستعدی سے مصروف ہے۔

(3)

جابر حسین کی اس نوع کی تحریروں کو جن کا کچھ ذکر اوپر کیا گیا کسی ایک زمرے میں لانا مشکل ہے۔ ادبی معیار ہرچند کہ آفاقی ہوتے ہیں، لیکن کسی ایک طرح کی تحریر کو کسی دوسری طرح کی تحریر کے معیار سے پرکھنا بے انصافی کو راہ دینا ہے۔ خاص طور سے وہ تحریر جو اپنا ماڈل خود وضع کرتی ہو اور کسی مقررہ صنفی یا ہیئتی ماڈل کو قبول کرنے کی دعویدار نہ ہو۔ کہانی کی خوبی یہ ہے کہ چند سطروں کی بھی ہوسکتی ہے اور پھیلنا چاہے تو منو مہاراج کی اس مچھلی کی طرح پھیل بھی سکتی ہے جو سنسار کو سر پہ اٹھا لے۔ تاہم یہ تحریریں نہ تو فل لینگتھ افسانے ہیں نہ منی کہانیاں۔ یہ ایک الگ ہی وضع پر ہیں۔ بقول مصنف 'ڈائری کے ورق' اور جیسے کہ ہم نے دیکھا اور دکھایا، مصنف کی تخلیقی حسیت جہاں جہاں بروئے کار آئی ہے، ڈائری کے ورق محض ڈائری نہیں رہے بلکہ بیانیہ کی تخلیقی حسیت نے انھیں فنکاری کی وہ سطح دے دی ہے کہ انھیں کہانی نہ کہنا ظلم ہوگا۔ اس میں جیسے کہ مثالوں سے سامنے آیا اکثر تحریریں بیانیہ کی شرائط کو پورا کرتی ہیں۔ اولاً زبان کا تخلیقی یعنی خودنگر (Self Reflexive) استعمال جو امر واقعہ کو واقعۂ محض نہیں رہنے دیتا بلکہ ایک داخلی باطنی واردات بنا کر پیش منظر میں لے آتا ہے۔ منظرنگاری، مکالمات، کیفیات، تاثر، جذبات، آغاز، اختتام سامنے کی باتیں ہیں مگر باتوں کی بات، کہانی کے مختلف حصوں یا واقعات کی کڑیوں کا ایک فنی پلاٹ میں ڈھلنا ہے جس کی ملفوظی سطح پر بیانیہ قائم ہوتا ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جس کو سب سے پہلے روسی ہیئت پسندوں بالخصوص شکلووسکی نے اپنے تھیوری کے مباحث میں Fabula (واقعہ) اور

Sjuzet (پلاٹ) کا فرق قائم کر کے اٹھایا تھا۔ شکلووسکی نے واضح کیا تھا کہ پلاٹ محض واقعات کی فنی ترتیب کا نام نہیں بلکہ وہ تمام لسانی و ادبی پیرایے اور وسائل بھی پلاٹ کی فنی تنظیم کا حصہ ہیں جو ادبی بیانیہ کو قائم کرتے ہیں۔ ان مباحث سے میں اپنی کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' میں بحث کر چکا ہوں (ص 92-91) یہاں مزید وضاحت کی ضرورت نہیں۔ اوپر کی مثالوں میں اکثر سے معلوم ہوگا کہ جابر حسین کی زیرِ نظر تحریروں میں وقت سلسلہ وار نہیں چلتا بلکہ پلاٹ کی فنی تنظیم اور بیانیہ کی فنی تاثیر قائم کرنے کے لیے اسے کسی بھی ترتیب سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ اکثر کہانی کا آغاز اس کے انجام کی منظرکاری سے شروع ہوتا ہے۔ پھر ایک ایک کر کے بیانیہ کی گرہیں آگے پیچھے کھلتی ہیں اور درد و اندوہ اور سماجی ظلم و بے انصافی کے وار کو تیکھا کرنے اور اثر و تاثیر بڑھانے کے لیے مصنف جس جس ادبی پیرایے اور وسیلے کو ضروری سمجھتا ہے، اس کو شعوری یا لاشعوری طور پر کام میں لاتا ہے بالخصوص طنزِ ملیح اور Irony۔ یہ امر واقعہ پر پلاٹ کی فنکارانہ تشکیل کا عمل ہے جو اوپر کی بحث سے اتنا واضح ہے کہ اس بارے میں کسی مزید گفتگو کی ضرورت نہیں۔

دوسری بات یہ کہ موضوعات کے تنوع کے اعتبار سے بھی مصنف کی وسعتِ نظر اور مشاہدے کی گہرائی کا راز کھلتا ہے۔ عالمی ادب میں ایسے بہت سے فکشن کے نمونے یا ناول ملتے ہیں جنھیں روزنامچہ یا ڈائری کے طور پر لکھا گیا ہے۔ اور تو اور ناول کی ابتدا ہی ایسے نمونوں سے ہوتی ہے جنھیں ڈائری کے طور پر قلمبند کیا گیا یا روزانہ معمول کے بطور سنایا گیا۔ جاپان میں گیارھویں صدی میں جب لیڈی مُوراساکی شیکوبُو کا The Tale of Genji وجود میں آیا جسے پہلا ناول ہونے کا اعزاز حاصل ہے (جب ہنوز لفظ ناول چلن ہی میں نہیں آیا تھا) خواتین کے اپنے رازدانہ انکشافات و اعترافات (Confessions) پر مبنی Pillow-books لکھنے کا رواج تھا یہ Pillow-books ڈائری کے طور پر لکھی جاتی تھیں۔ یا وہ قصے جو راتوں کو تواتر سے رونما ہونے والی واردات کے طور پر سنائے گئے (شہرزاد/ الف لیلیٰ) یا پھر وہ ناول یا ناولٹ جو خطوط کے طور پر

لکھے گئے۔ اس تاریخی تناظر میں دیکھا جائے تو صنف کی تخصیص کی بحث ہی ایک لحاظ سے بے معنی ہے۔ اصل چیز Storyline یعنی کہانی کے جوہر کی پلاٹ میں تشکیل، تاثیری جکڑ اور بیانیہ کی قاری کو متاثر یا حیرت زدہ کرنے والی ادبی طاقت ہے۔ اردو میں مدت کے بعد ایک ایسا مصنف سامنے آیا ہے جس کو ادبی مصنف ہونے کا یا کہانی کار ہونے کا دعویٰ نہیں لیکن جس میں کہانی کار ہونے کا گن ہے۔ اس کی زبان، اس کا انداز بیان، واقعات کی تعمیر و تشکیل، کردار نگاری، منظرکاری، پلاٹ کی فنی ساخت، بیانیہ کی وضع، کہیں کہیں طنز اور پچویشن کی Irony کا استعمال، احتجاج کی تہ نشیں لے، نیز گہری دردمندی اور دکھ درد و اندوہ کی چونکا دینے والی اثر آفرینی اس بیانیے کو ادبی متن کے زمرے میں لے آتی ہے۔ زیادہ تر کردار پسماندہ، بھومی ہین، غریب، دکھوں کا بوجھ ڈھونے والے پچھڑے طبقوں سے ہیں۔ ان میں ہندوؤں کی ذیلی ذاتیں بھی ہیں، مسلمانوں کی بھی اور عیسائیوں کی بھی، مذہب کی تخصیص نہیں۔ درد کے گھٹتے بڑھتے سائے اور ظلم کا شکنجہ کم و بیش ہر جگہ ہے۔ عورتوں کے ساتھ بے انصافی، پولیس، زمیندار، پردھان، مالک کا اتیاچار اور ظلم کا اندھا چکرویو، غریب کرداروں کی بے زبانی، یہ سب عام دلت موضوعات ہیں جن کے حددرجہ موثر نمونے ہندی، گجراتی، مراٹھی اور بہت سی دوسری زبانوں کے ادب میں بکھرے پڑے ہیں۔ یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا جابر حسین کی ان کہانیوں کو اردو کی 'دلت کہانیاں' کہا جا سکتا ہے؟ لیکن یہ فقط دلت کہانیاں بھی نہیں ہیں، مثال کے طور پر 'مرزا صاحب کی حویلی'، 'ڈولا بی بی کا مزار'، 'سیاہ پھولوں کا گچھا'، 'ریت پر خیمہ' 'گولک شاہ یا 'سفید پنکھوں والی کایا'۔ اس طرح کی تحریروں کا موضوعاتی اور معنیاتی تنوع اس امر کا تقاضا کرتا ہے کہ ان کو بغیر کسی لیبل کے انھیں کی شرائط پر قبول کیا جائے

پیشتر اس کے کہ اس مسئلے کو بھی چھیڑا جائے کہ جابر حسین کی زبان ادبی ہے کہ غیر ادبی، اس بات کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہے کہ یہ کہانیاں پچھلی ان دو تین دہائیوں میں لکھی گئی ہیں جب جدیدیت کا زور ٹوٹ چکا تھا، ہرچند کہ دعویداریاں موجود تھیں اور

ہیں، لیکن بیگانگیت یا یاسیت کے نام پر صنعت اہمال میں جس لغویت اور اشکال پسندی کو رسالوں کے بل پر بطور ادبی قدر فروغ دیا گیا اس کا ملمع اترنے لگا تھا، نیز جس شد و مد اور تحکمانہ طریقے سے اصرار کیا گیا تھا کہ ہم نے 'سماج' 'سماجیت' 'سماجی وابستگی' 'تہذیب' 'ثقافت' 'کلچر' وغیرہ ایسی تمام 'بے معنی چیزوں' کو ادب سے خارج کر دیا ہے، یا جس زمانے میں اچھے خاصے ترقی پسند ترقی پسندی سے ہاتھ اٹھا کر محض قبولیت کی سند پانے کے لیے سکہ بند جدید رسائل میں چھپنے کو ترجیح دینے لگے تھے، ایک ایسی اتھل پتھل کے زمانے میں سماجی دکھ درد کے ایجنڈے کو راہ دینا اگر اور کچھ نہیں تو جوکھم اٹھانے سے کم نہیں تھا۔ واضح رہے کہ جابر حسین کا ایجنڈا Egalitarian Agenda تھا جس کی نہ جدیدیت میں گنجائش تھی نہ پرانی ترقی پسندی میں۔ ایک ایسے زمانے میں جب سیاسی سطح پر بائیں بازو کی پارٹیاں سب سے بڑی قومی پارٹی کو شکست دینے کے لیے فاشسٹی پارٹیوں سے ہاتھ ملا چکی تھیں، یا عالمی سطح پر جو خواب دیکھا گیا تھا چکنا چور ہو چکا تھا، یا جب ادب کو 'اِس' کھونٹے یا 'اُس' کھونٹے سے باندھنے کی راہ ہی کھوٹی ہو چکی تھی، چنانچہ 'اس' یا 'اُس' کا ساتھ دینے کے بجائے 'اِس' یا 'اُس' دونوں کو Subvert کرنے ہی میں عافیت تھی۔ سیاسی یا نیم سیاسی لیبل ہی نہیں، جابر حسین نے سرے سے ادبی صنفی لیبل کو بھی Subvert کیا، یعنی میں تو واقعہ نویس ہوں سرے سے ادیب ہی نہیں۔ ضروری نہیں کہ یہ عمل سوچا سمجھا ہی ہو، ادب میں غیر ارادی طور پر بھی بہت کچھ ہو سکتا ہے۔ تخلیقی سطح پر ہر شے اختیاری نہیں اضطراری بھی ہوتی ہے، بہرحال سو باتوں کی بات یہ ہے کہ سماجی انصاف سے کمٹ منٹ کے کھرے ایجنڈے پر جابر حسین نے کوئی مفاہمت نہیں کی اور تمام سابقہ ادبی رویوں کو انھوں نے subvert کیا (خواہ انھیں اس کا احساس ہو یا نہ ہو) بہرحال یہ معمولی بات نہیں تھی۔ مابعد جدیدیت کے مفکرین کہتے آئے ہیں کہ بڑے بیانیہ رد ہو چکے ہیں:

'If Marx isn't true than nothing is'

جابر حسین کی تحریروں میں چھوٹے بیانیہ مقامی بیانیہ کی عمل آوری صاف دیکھی

جاسکتی ہے، ان کا ایجنڈا کمیٹڈ طور پر سماجی بے انصافی کو بے نقاب کرنے نیز ظلم و استبداد کے صدیوں سے چلے آرہے انسانیت سوز سلسلوں کو مقامیت کی سطح پر Deconstruct کرنے کا رہا ہے، لیکن کہیں کوئی تبلیغ نہیں، کوئی سیاسی نعرہ یا مینی فیسٹو نہیں، تمام تر سماجی عمل جراحی ہے لیکن تحت بیانی اور بالواسطہ بیانی کے فنی طور طریقوں سے، دردمندی اور تاثیر کی خودنگر Self-Reflexive زبان کے ذریعے جو جگہ جگہ ایجاز کا درجہ پالیتی ہے۔ اس تمام لسانی، ادبی، سماجی، تہذیبی عمل کو نہ پرانی ترقی پسندی سے متعلق کرسکتے ہیں نہ جدیدیت سے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ جدیدیت کے بعد کا تخلیقی عمل ہے۔ یہ نظریوں کے رد کی یا ان سے آگے دیکھنے کے موسم کی فصل ہے، سو کوئی نظریہ نظریہ نہیں، سماجی انصاف کی تہ نشیں للک، فنکار کا Defiance اور اس کی اپنی اقداری سوچ، مابعد جدید عہد میں یہی نظریوں سے آگے کا عمل ہے۔

بقول غالب 'ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرفدار نہیں'، میں مابعد جدیدیت کی تفہیم ضرور کرتا ہوں، لیکن اس کا مبلغ ہوں نہ طرفدار، شرط سخن فہمی ہے اور یہاں تو نفی در نفی در نفی ہے یعنی Total Subversion یا ردتشکیل، جو اپنا نظریہ یعنی اپنا 'بت' بھی نہیں بناتی، الاّ اول ایسی آئیڈیولوجیکل اقداری سوچ جو لادی ہوئی نہ ہو، دوم سماجی انصاف کی پاسداری، اور سوم ادبی وفنی تقاضوں کا پاس و لحاظ، یہ تینوں چیزیں ہوں تو پھر نام یا اصطلاحوں میں کیا رکھا ہے۔(1)

مغرب کی مغرب جانے ہمارے مسائل ہمارے مقامی بیانیہ کا حصہ ہیں۔ چنانچہ اس نظر سے دیکھیں تو بھی جابر حسین دوسروں سے مختلف اور کھرے اترتے ہیں۔

رہا سوال زبان کا کہ کیا جابر حسین کی زبان معیاری اردو ہے یا کچھ اور۔ لیکن یہ زندہ زبان تو اسی فضا اور اسی دنیا کی چیز ہے جس میں یہ کردار رہتے بستے اور زندگی کا بوجھ ڈھوتے ہیں، پھر سوال کیسا؟ پچھلے دنوں میری نگاہ سے ایک درسی نقاد کا بیان گزرا، پھر کچھ ایسے مراسلے نکلے جن میں اعتراض کیا گیا تھا کہ جابر حسین کی زبان اردو نہیں ہے۔ بیشک یہ کوثر و تسنیم میں دھلی اردو نہیں، لیکن یہ گنگا سرسوتی میں دھلی ہندی بھی نہیں، ہونا بھی نہیں چاہیے، تو پھر کیا یہ زبان ہی نہیں؟ دیکھا جائے تو یہ زندگی کی حرارت سے

شرابور وہ زندہ زبان ہے جو شمال مشرقی اتر پردیش، جھارکھنڈ اور بہار کے گاؤں دیہات، قصبات، بازار، کھیت کھلیان اور چوپالوں میں بولی جاتی ہے۔ کبیر کی بولی کی طرح یہ بھوجپوری، اودھی، میتھلی، مگھی اور بہت سی بولیوں کا رس پیے ہوئے ہے۔ زندگی کے گرما گرم لمس سے تھرتھراتی یا غریبوں بھومی ہینوں کسانوں یا دکھیاری عورتوں کے جذبات سے لبریز، ان کا دکھ درد اسی میں بانٹا اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس کا روزمرہ اور محاورہ اسی کے زندہ سانس لیتے ہوئے وجود کا حصہ ہے۔ ذرا سا اس کو مسلا نہیں کہ یہ میلی ہوئی نہیں، یا روزمرہ یا محاورے کو بدلا نہیں کہ یہ بے اثر ہوا نہیں۔ گویا ادبی یا معیاری بنانے کے نام پر اس کو مصنوعی رنگ دینا اس کی تخلیقی تاثیر کو فنا کرنا ہوگا، گویا اس کی تخلیقیت ہی اس کے بظاہر غیر معیاری یا کچے پکے پن میں ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ امیر خسرو و کبیر سے چلی آرہی وہ زبان ہے جڑوں سے طاقت پانے والی زبان جس سے میر و نظیر و غالب کی اردو نے اپنا اپنا رس جس اخذ کیا یا جو پریم چند کے فکشن میں کہیں کہیں سر اٹھاتی ہے۔ یا انتظار حسین کی سوچتی ہوئی مکالماتی نثر کی تہ بیانی میں کھڑی کے ساتھ سانس لیتی ہے۔ بے شک اگر ہماری نظر پراکرتوں کی بولیوں ٹھولیوں یا ان جڑوں پر نہیں جن سے ہماری زبان کے تمام اسالیب آئے ہیں، تو پھر ہم اردو کے ان زمینی لہجوں کی تخلیقی حسیت کو بھی پہچان نہیں سکتے۔ جابر حسین کے یہاں تو ہلکی سی ادبی آب بھی ہے۔ میری حقیر رائے ہے یہ کہانیاں اسی روزمرہ اور اسی لہجے میں لکھی جاسکتی ہیں، اور جس طرح ان کے بیانیہ اور ان کی ادبی حیثیت کو انھیں کی شرائط پر قبول کرنا پڑے گا، اس اردو کو بھی اسی کی زمینی شرائط کے ساتھ قبول کرنا پڑے گا، اسی مقامی رنگ و آہنگ کے ساتھ کیونکہ اگر انداز یا لہجہ یا فضا نہیں ہے جو زبان بناتی ہے تو پھر بیانیہ بھی نہیں ہے۔ یوں اردو فکشن کی تاریخ میں ادھر ایک نیا پنا لکھا گیا ہے۔ غالب اپنے معاصرین کو بار بار لکھا کرتے تھے ہم نے بات پہنچادی ہے، کوئی جانے یا نہ جانے اس سے فرق نہیں پڑتا۔

(2007)

O

ساجد رشید

مہانگری زیرناف* اور سماجی ڈسکورس

ایک عہد کی episteme دوسرے عہد میں بدل جاتی ہے۔ episteme بمعنی علمیات، چنانچہ episteme سے مراد ہے 'علمیاتی زمرہ' یعنی کسی عہد کے مباحث، مسائل، توقعات، تعصبات، علمیاتی موقف وغیرہ۔ علمیاتی افق کوئی منجمد شے نہیں بلکہ انسانی سرگرمی کے ساتھ ساتھ تغیر پذیر ہوتا رہتا ہے اور ایک دور اپنی توقعات وتعصبات کے ساتھ دوسرے دور میں بدل جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جدیدیت کے عہد کی episteme کی سب سے بڑی پہچان ideology سے بیزاری تھی اور آئیڈیولوجی سے مراد وہ سیاسی آمریت تھی جس کا نفاذ پارٹی کرتی تھی۔ اس episteme کے بدلنے کے بعد نہ صرف آئیڈیولوجی کی معمولہ اور متعینہ معنویت بدل گئی ہے بلکہ ادب، زبان اور ثقافت کا آئیڈیولوجی سے رشتہ بدل گیا اور اس رشتے کی نوعیت بھی بدل گئی ہے۔ بقول ایگلٹن اب آئیڈیولوجی سے مراد فقط سیاسی تصورات اور اصول وضوابط ہی نہیں بلکہ بشمول جمالیات، الٰہیات، عدلیات وہ تمام نظامات بھی ہیں جن کی رو سے فرد زندگی کا ذہنی تصور قائم کرتا ہے۔ اب متن کے ذریعے رونما ہونے والے معنی وتصورات دراصل اُس تصورِ حقیقت کی لسانی تشکیل ہوتے ہیں جنھیں زبان اور آئیڈیولوجی نے قائم کیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ادب آئیڈیولوجی کے مباحث کی جدلیاتی بازیافت ہوتا ہے، اس لیے کہ ادب آئیڈیولوجی سے متاثر بھی ہوتا ہے اور اس کو متاثر کرتا بھی ہے۔ غرض جدیدیت کی episteme نے ادب، آئیڈیولوجی، فرد کے بارے میں جو

---

* Underbelly

موقف اختیار کیا تھا وہ کالعدم ہو چکا ہے۔ ایک عہد کی episteme کے بدل جانے کا پورا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب اس سے فاصلہ پیدا ہوجائے اور نیا عہد نئی episteme سے تخلیقی معاملہ کرنے لگے۔

ساجد رشید کا تعلق اردو افسانہ نگاروں کی اس کھیپ سے ہے جنھوں نے اپنی تخلیقی شناخت بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں بنائی ہے اور جن کا ذہن ختم صدی کے آخری عشروں میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو شدت سے انگیز کرتا رہا ہے۔ ان کے تین مجموعے 'ریت گھڑی' (1990)، 'نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی' اور 'ایک چھوٹا سا جہنم' (2004) منظرعام پر آچکے ہیں۔ پیدائش کے اعتبار سے ان کا تعلق یوپی کی قدامت پسند قصباتی فضا سے ہے لیکن پرورش کے اعتبار سے وہ ایک ایسی کمرشیل مہانگری میں رہتے ہیں، جہاں گلوبلائزیشن کے شدید دباؤ اور ادب، آرٹ، انسان اور آئیڈیولوجی کے بارے میں بدلتی ہوئی توقعات کو شدت سے محسوس کیا جاسکتا ہے۔ جہاں تیز رفتار تجارتی زندگی کی آنکھوں کو خیرہ کر دینے والی چکاچوند اور فلک بوس عمارتوں اور بے تحاشا ریل پیل کے پیچھے جھونپڑ پٹیوں، چالوں اور کھولیوں کا وہ بھیانک سلسلہ ہے جس کی وجہ سے یہ شہر دنیا کا slum capital سمجھا جاتا ہے۔ انسان کی زندگی جو یوں تو ہر جگہ ارزاں ہوگئی ہے یہاں ایسی سطح پر ملتی ہے جس کا بیان لفظوں کا متحمل ہو ہی نہیں سکتا۔ کارپوریٹ سیکٹر اور سلولائیڈ کی چمچماتی زندگی کے بیک ڈراپ میں انسانیت کا جو بے کراں سمندر دکھوں کا بوجھ ڈھوتے ہوئے رواں دواں ہے، اس کے درد کو محسوس کرنا آسان نہیں۔ یہاں قدم قدم پر بھیانک مسائل اور تضادات ملتے ہیں۔ ساجد رشید نے اپنی کہانیوں کا تانا بانا اسی ماحول اور انھیں مسائل سے بُنا ہوگا جن کی کوئی آسان تعبیر ممکن نہیں۔ بڑے شہروں کی زندگی کے تاریک پہلوؤں پر بڑے بڑے ناول اور شاہکار کہانیاں لکھی گئی ہیں۔ سماجی ڈسکورس کے نام پر ہر طرح کا ہنگامی ادب بھی لکھا جاتا ہے۔ رومانوی سطحیت سے بچنا بھی آسان نہیں لیکن ساجد رشید جس طرح اس کمرشیل معاشرے کی Underbelly (زیرِ ناف) اور اُس کے مکروہ مسائل سے تخلیقی

معاملہ کرتے ہیں، اس کا تقاضا ہے کہ اُسے غور سے دیکھا جائے۔

ساجد رشید کی ایسی کہانیوں میں 'اندھیری گلی'، 'جنت میں محل'، 'بادشاہ بیگم اور غلام' اور 'زندہ در گور' خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ان سب کہانیوں میں protagonist کا تعلق کسی مثبت قدر سے نہیں ہے۔ وہ ایک ایسے معاشرے میں سانس لے رہا ہے جہاں اس کی انفرادی اور اختیاری حیثیت زائل ہوچکی ہے۔ اور وہ حالات کے جبر اور تاریخ کے بہاؤ میں نہ صرف زندہ ہے بلکہ تضادات سے نباہ بھی کر رہا ہے۔ 'اندھیری گلی' ایک بیوڑا ماسٹر کی کہانی ہے جس کی جوان بیٹی شیرین کو کالج کا ایک غنڈا برابر چھیڑتا ہے۔ گھر کا ماحول خاصا قدامت پسند ہے۔ میاں کے آنے پر بیوی تسبیح کو چوم کر کچھ پڑھتی ہوئی شوہر پر پھونکتی ہے اور پھر شیرین پر بھی اسی طرح پھونکتی ہے۔ ڈونگری میں رہنے والی صوم وصلوٰۃ کی پابند انیسہ سمجھتی ہے کہ گھر میں آیت کریمہ کا ورد کرانے سے شیرین محفوظ رہے گی اور اُس کو غنڈے سے نجات مل جائے گی۔ درس وتدریس کے پیشے سے وابستہ اعجاز ماسٹر یہ سمجھتا ہے کہ مذہب نہیں بلکہ پولس غنڈے کا واحد حل ہے۔ وہ پولس اسٹیشن جاکر شکایت درج کرواتا ہے لیکن کوئی کارروائی نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ ڈونگری میں غنڈوں کی حکومت ہے اور پولس غنڈوں سے ملی ہوئی ہے۔ اتفاق سے ایک لڑکا جو برسوں پہلے اسکول میں اعجاز ماسٹر کا طالب علم رہا تھا وہ ایوب گھوڑا کے نام سے غنڈوں کا سرغنہ ہے۔ وہ ماسٹر کو پہچان لیتا ہے اور چاہتا ہے کہ ماسٹر کی مدد کرے۔ لیکن ماسٹر جسے قانون پر بھروسا ہے، غنڈے کا احسان نہیں لینا چاہتا۔ ادھر انیسہ کسی پہنچے ہوئے بزرگ کا گنڈا لاکر بیٹی کو پہناتی ہے اور سمجھتی ہے کہ آیت کریمہ کے ورد اور بزرگ کے دم کیے ہوئے گنڈے کے طفیل اس کی بیٹی ہر بلا سے محفوظ ہوجائے گی۔ ماسٹر کے بار بار رپورٹ کرنے کے باوجود پولس کچھ نہیں کرتی اور شیرین کی پریشانی جوں کی توں رہتی ہے۔ بالآخر ایوب گھوڑا اور اس کی غنڈہ گردی ہی کام آتی ہے اور غنڈے کے اثر و رسوخ کی وجہ سے پولس شیرین کو چھیڑنے والے نوجوان کو پیٹتے ہوئے جیپ میں ڈال کر لے جاتی ہے:

''اللہ تعالیٰ کا شکر ادا کرو بیٹی۔'' انیسہ نے شیرین کے سر پر ہاتھ پھیر کر پُر اعتماد لہجے میں کہا اور شوہر کی طرف دیکھ کر فاتحانہ انداز میں مسکرائی۔ ''ہماری عبادتوں اور پیر صاحب کے گنڈے کی برکتوں کے طفیل ہی وہ بدمعاش اس انجام کو پہنچا ہے۔ میری دعائیں اور منتیں کام آئیں — چلو بیٹی ہم ابھی اسی وقت پیر صاحب کے آستانے پر چل کر پھولوں کی چادر چڑھائیں گے''۔

اس کہانی میں زندگی آئیڈیولوجی اور اقدار کی تین سطحوں پر ملتی ہے۔ قانون کے تحفظ کی سطح جس میں ماسٹر اعجاز یقین رکھتا ہے۔ خدا میں یقین اور مذہبی عقیدت کی سطح جس میں بیوی یقین رکھتی ہے۔ ڈونگری کی معاشرتی زندگی کی سچائی کی سطح جس پر غنڈوں کا قبضہ ہے اور پولس جن کے اشارے پر کام کرتی ہے۔ تینوں سطحوں پر آئیڈیولوجی لخت لخت ہے۔ گویا سماجی تشکیل واحدالمرکز نہیں، یہ پارہ پارہ ہو چکی ہے۔ ایک ہی گھر اور ایک ہی گلی میں زندگی مختلف سطحوں پر سانس لے رہی ہے لیکن ہر چیز ساتھ ساتھ موجود ہے اور نباہ بھی کر رہی ہے۔ انسان مغالطوں میں زندہ ہے اور اپنے تعصبات سے اوپر اٹھنے کے لیے تیار نہیں اور معاشرے میں جرائم پیشہ لوگوں کو اقتدار حاصل ہے اور یہی وہ قوت ہے جو سماجی تشکیل کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ 'اندھیری گلی' اس لیے کہ معاشرہ اندھا ہو چکا ہے اور یہ محسوس کرنے کی صلاحیت کھو چکا ہے کہ کمرشیل معاشرے کی بھیانک دوڑ میں نہ قانون کے وہ معنی رہے ہیں اور نہ ایمان کے۔ حقیقت کچھ اور ہی ہے۔ پھر بھی سہارے سہارے ہیں اور زندگی کے قائم رہنے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ سہاروں کا بھرم قائم ہے۔

اس نوع کی ایک اور کہانی 'بادشاہ بیگم اور غلام' ہے۔ اس میں ڈرامائیت کہیں زیادہ ہے، بیانیہ کسا ہوا اور تناؤ سے بھرا ہوا ہے۔ ساجد رشید مہانگری نیم تاریک گنجان گلیوں اور کچی آبادیوں کی منظرکاری فنی چابکدستی سے کرتے ہیں۔ اشاریت اور رمزیت سے کام لیتے ہوئے وہ ہلکی سی سرّیت بھی پیدا کرتے ہیں جس سے بیانیہ میں بعض جگہ سرگوشی کا انداز پیدا ہو جاتا ہے:

''شام کے باریک باریک خاکستری ذرے عمارتوں، لیمپ پوسٹوں اور درختوں کو ڈھک رہے تھے۔ وہ دونوں دبے پاؤں لمبے لمبے ڈگ بھرتے لیمپ پوسٹوں کے روشن ہونے سے قبل اپنا کام ختم کر لینا چاہتے تھے۔ آڑی ترچھی گنجان گلیوں سے گزر کر وہ ایک قدرے کشادہ گلی میں آ گئے اور ایک ٹرانسفارمر کی آڑ میں کھڑے ہو کر گلی کی دوسری طرف ایک جوئے خانے کے باہر لکڑی کی ایک آرام کرسی پر بیٹھے ادھیڑ عمر کے پستہ قد آدمی پر نظریں مرکوز کر دیں جس کی کرسی کے ایک پائے سے ایک بھورے رنگ کا قد آور ڈابر ہاؤنڈ کتا بندھا ہوا تھا۔ پستہ قد کے اُس آدمی کا رنگ اتنا کالا تھا کہ اُس کی بڑی بڑی آنکھیں گول چہرے پر بہت زیادہ نمایاں نظر آتی تھیں بالکل ڈابر ہاؤنڈ کی طرح۔ اُس نے سفید رنگ کی پوری آستین کی قمیض اور سفید رنگ کا پاجامہ پہن رکھا تھا۔ وہ بار بار ایک سفید تولیے سے اپنی گردن کا پسینہ پونچھ رہا تھا۔ دونوں ٹرانسفارمر کے پیچھے سانسیں روکے کھڑے تھے۔''

وٹھل اور جبار قتل کے بعد ضمانت پر رہا ہو جاتے ہیں۔ دونوں کو ڈر ہے کہ اگر سرکاری وکیل نے بادشاہ کے کتے اور غلام کو کورٹ میں ثبوت کے طور پر کھڑا کر دیا تو کیا ہوگا۔ جبار کہتا ہے:

''دیکھ وٹھل غلام اپنے دھندے کا بھڑوا ہے جدھر وزن دیکھے گا اُدھر پے اُس کی وفاداری جھکے گی۔ اپنا اصلی ٹینشن تو وہ بیگم ہے، بادشاہ نے جس کو کچرے میں سے اٹھا کر رانی بنا دیا''۔

بیگم حیدرآباد سے بھاگ کر ممبئی آئی تھی اور گھروں میں صفائی کا کام کرتے کرتے چالیس سالہ بادشاہ کے دل کی بیگم بن بیٹھی۔ اس کا رنگ کندنی تھا اور جسم دھاردار۔ بادشاہ کے مارے جانے کے بعد غلام ٹھیکے کا بادشاہ بن چکا ہے۔ وٹھل اور جبار جیل سے نکل کر اُس گلی میں آتے ہیں جہاں بادشاہ کا گھر ہے اور جہاں اب اُس کی رانی غلام کے ساتھ رہتی ہے جو اب اُس کا بادشاہ ہے۔ ڈابر ہاؤنڈ کتا دونوں قاتلوں کو پہچان لیتا ہے اور بے قابو ہو کر بھونکنے لگتا ہے۔ غلام مارے ڈر کے گھگھیاتا ہے کہ وہ دھندے کا محض نگراں ہے:

''بھائی اصل میں دھندہ آپ دونوں کا ہے آپ حکم کرو گے تو دھندہ سنبھالوں گا''۔

دونوں سوچتے ہیں کہ اگر اپنے کو بھی بادشاہ بننے کا ہے تو اس بادشاہ کو کم کرنا ہوگا۔ افسانہ نگار نے جرائم پیشہ افراد کی زبان سے جو فضا سازی کی ہے وہ دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے:

''تو سچ بولتا ہے۔ اپنے دھندے میں اور پولیٹکس میں کوئی فرق نہیں ہے۔ پولیٹکس میں بھی اپنے دھندے کی طرح کون کب وفاداری بدل دے کہہ نہیں سکتے۔''

''غلام کا وفاداری بدلنا تو سمجھ میں آتا ہے لیکن یہ بیگم.....'' کہہ کر جبار نے نفرت سے ہونٹوں کو سکوڑ لیا۔ ''اور غلام بھی بڑی حرامی چیز نکلا بادشاہ کے کتے اور عورت دونوں کو رکھ لیا۔''

غلام اور بیگم دونوں انسان ہیں اور موقع پرستی کی اس دنیا میں جہاں طمع اور مفاد کی بالادستی ہے، انسان کو اپنی وفاداری بدلتے دیر نہیں لگتی۔ لیکن کتا تو جانور ہے۔ انسان کی وفاداری طاقت یا طمع کے آگے جھک سکتی ہے جانور کی نہیں۔ انسان اشرف المخلوقات ہے، سو وہ سودا کرسکتا ہے، جانور تو بیچارا جانور ہے۔ وٹھل بار بار ایک خواب دیکھتا ہے جس میں کتے کی بھونکار اس کو ڈرا دیتی ہے۔ بالآخر دونوں پستول میں گولیاں بھر کے کراس گلی جاتے ہیں، وہ نہ بیگم کو نشانہ بناتے ہیں نہ غلام کو، فقط کتے کو پستول کی گولیوں سے ٹھنڈا کر دیتے ہیں۔ اس کے بعد جیسے ہی دونوں وین کی ڈرائیونگ سیٹ پر بیٹھتے ہیں، غلام ہاتھ جوڑے آکھڑا ہوتا ہے اور بیگم چپ چاپ پچھلی سیٹ کا دروازہ کھول کر وین میں بیٹھ جاتی ہے۔

جرائم، قتل، اغوا، ڈکیتی، بلاتکار آج کی معاشرت میں روز کا معمول ہے۔ انسان بے حس ہو چکا ہے۔ صبح کو اخبار دیکھتے ہوئے روزمرہ کے معمول کے مطابق ہم کاغذ لپیٹ کے ہاتھ چائے کی پیالی کی طرف بڑھا دیتے ہیں۔ معاشرہ کن کمرشیل قدروں کے ساتھ ترقی کر رہا ہے۔ پولس اسٹیشن بھی ہے، چوکیاں بھی، پوسٹ بھی، نگرانی کرنے

والے راؤنڈ بھی لیتے ہیں، حفاظت کے لیے نہیں ہفتہ وصولنے کے لیے۔ جرائم کے ہاتھ کس طرح کھلے ہوئے ہیں، یہ کہانی اس کا نہایت موثر نقشہ پیش کرتی ہے۔ مہانگری زیرناف کی یہ فقط ایک جھلک ہے کہ کس طرح جرائم کے اس گھناونے ماحول میں قانون اور جرائم دو ایسے نشانات ہیں جو اطمینان سے ایک دوسرے کی جگہ لے لیتے ہیں اور ان کا امتیاز مٹ جاتا ہے۔ کیا ایسا فقط اس لیے نہیں ہوتا کہ سیاسی طاقت کا ڈسکورس آئے دن یہ تسلیم کراتا ہے کہ اقتدار کے کھیل میں جرائم کی ملی بھگت جڑوں سے نہیں معاشرے کی اعلیٰ ترین سطحوں سے آتی ہے اور قانون یا سیاست کا کوئی تصور جرم سے ہٹ کر نہیں کیا جاسکتا۔

'جنت میں محل' اور 'چادر والا آدمی اور میں' ہر چند کہ اسی زندگی کے مکروہ روپ ہیں لیکن ان کی نوعیت نہ صرف مندرجہ بالا کہانی 'بادشاہ، بیگم اور غلام' سے الگ ہے بلکہ یہ کہانیاں باہمدگر الگ الگ وضع کی بھی ہیں۔

'جنت میں محل' اس اعتبار سے ساجد رشید کے تازہ مجموعے کی کلیدی کہانی ہے کہ اس نوع کی کہانی موجودہ کارپوریٹ سیکٹر اور گلوبلائزیشن کے عہد میں ہی لکھی جاسکتی ہے۔ مشتاق کسی کمپنی میں ملازم ہے اور اس امید میں ہے کہ کمپنی کے اعلیٰ افسروں کو اس کا کام پسند آگیا تو ملازمت پکی ہوجائے گی۔ وہ صوم وصلوٰۃ کا پابند ہے، درود شریف پڑھ کر دفتر جانا اس کا معمول ہے۔ مینجمنٹ کی جانب سے دی جانے والی پارٹیوں میں شرکت کرنا ملازمت کی مجبوری ہے۔ سوڈان سے بڑا ٹینڈر ملنے کی خوشی کو سیلی بریٹ کرنے کے لیے اوبرائے میں پارٹی رکھی جاتی ہے:

> ''بیلے ڈانسر کی ناف میں تھرکتے چاند کو اپنے جام میں ڈبونے کی کوشش میں وہ خود ڈوبتا چلا گیا تھا۔ اسے افسوس زیادہ پینے کا نہیں بلکہ فجر کی نماز کے چھوٹ جانے کا تھا۔ فجر پڑھنا اسکول کے دنوں سے اس کا معمول تھا۔ اس کی تربیت ہی کچھ اس ڈھنگ سے ہوئی تھی کہ نماز نہیں تو ناشتہ بھی نہیں۔''

سوڈان سے ایک بڑا پروجیکٹ ملنے کی خوشی میں سوڈانی مہمان کی تواضع کے لیے

مشتاق سے کہا جاتا ہے کہ شیمپین کے علاوہ مینو میں کوئی فلپائنی لڑکی بھی ہونی چاہیے۔ ایسی فرمائشوں کی تکمیل کرنے والے قادر کو جب وہ فون ملاتا ہے تو اس کے ہاتھ کانپ رہے تھے اور وہ ہکلا رہا تھا۔ قادر قہقہہ مار کر کہتا ہے:

''اومین بی فرینک وی بوتھ آران دی سیم بزنس''

بعد میں جب سوڈانی مہمان کو بخوبی انٹرٹینمنٹ کرنے کے لیے کمپنی کے جنرل منیجر سے وہ اپنی تعریف سنتا ہے تو نوکری کے مستقل ہونے کے تصور سے اس کا رواں رواں جھوم اٹھتا ہے، گاؤں میں آبائی مکان کی مرمت، چھوٹی بہن کی شادی وغیرہ وغیرہ۔ مذہبی معمولات کی پابندی کے باوجود اب وہ اس کام کو پورے اعتماد سے کرنے لگتا ہے۔

ساجد رشید عموماً کہانی کا آغاز ایسی منظرکاری یا مکالمے سے کرتے ہیں جس میں تھیم یا مرکزی مسئلے کا وہ رخ سامنے آجائے جس کو وہ قائم کرنا چاہتے ہیں یا جس کے بل پر وہ سکے کو گھما کر حقیقت کے دوسرے رخ کو سامنے لاسکیں:

''رکوع میں جھکتے ہی تیز ڈکار آئی اور رات کی شراب کا کڑوا ذائقہ منہ میں گھل گیا۔ معدے کی تیزابی رطوبت کی آمیزش کے بعد وہسکی کی ترشی قدرے تیز ہوگئی تھی۔ سجدے میں جاتے ہی مشتاق کی آنکھوں میں وہ سرخ ربن لہرانے لگا جو بھاری کولہوں اور پتلی نازک سی کمر سے بندھا ہوا تھا اور جس کی گانٹھ سے جھولتے دونوں سرے کمر کے ہر لوچ پر سانپ کی طرح لہرا لہرا جاتے تھے۔ ناف کی گہرائی کے اطراف میں پسینے کے باریک قطرے ہزاروں ننھے ننھے قمقموں کی طرح جلتے بجھتے دکھائی دے رہے تھے۔ سجدے میں اس کے منہ سے بے ساختہ سبحان ربی الاعلیٰ کے بجائے سبحان اللہ، سبحان اللہ نکل گیا تھا...... اس نے لاحول پڑھ کر سلام پھیر کر جا،نماز لپیٹ دی تھی۔''

ابو موتیا بند کی تشخیص کرانے کے لیے شہر آجاتے ہیں تو مشتاق کچن میں رکھی ہوئی بیئر اور وہسکی کی بوتلوں کو ٹھکانے لگا دیتا ہے۔ ابو کو فکر ہے کہ بڑے شہر میں آکر مشتاق نے کہیں نماز تو ترک نہیں کردی، وہ اسے امی کی دی ہوئی یاسین شریف دیتے ہیں کہ اسے جیب میں رکھو گے تو شر سے محفوظ رہو گے۔ ابو گاؤں کی مسجد کی رسید بک دیتے

ہوئے کہتے ہیں کہ پچیس رسیدیں ہیں اپنے جاننے والوں سے پیسے جمع کر لینا۔ وہ سوچتا ہے کہ خدا کے گھر کی تعمیر میں حصہ لینا کتنا بڑا ثواب ہے۔

اس دوران آفس کی سالانہ میٹنگ میں کامرس منسٹری کا بنگالی سکریٹری بھی شریک ہوتا ہے۔ وی آئی پی گیسٹ کی مکمل انٹرٹینمنٹ کا انتظام کرنے کے بعد وہ رات گئے گھر پہنچتا ہے تو ابو گاؤں واپس جانے کی تیاری کر چکے ہیں۔ رات کی ندامت، فجر کی نماز چھوٹ جانے کا دُکھ، وہ مسجد کی رسیدوں کے پیسے ابو کو دیتا ہے تو ابو پھر کہتے ہیں:

> ''نماز مت قضا کیا کرو بیٹا اور ہاں تمھاری امی نے تمھارے لیے یاسین شریف کی جو دفتی بھجوائی ہے اسے جیب میں رکھا کرو۔ تمام شر سے پاک رہو گے۔''

کارپوریٹ سیکٹر کی ہوشربا ترقی سے معاشرتی زندگی میں انقلاب آ گیا ہے اور معمولات میں جو تناقض پیدا ہو گیا ہے یہ کہانی اس کی ایک بین مثال ہے۔ والدین اور گھر کے لوگ الگ وضع کی زندگی جی رہے ہیں جو ایک دھڑے پر چلی جا رہی ہے جس میں مذہبی شعائر کا سہارا ہے، وسائل کی کمی ہے لیکن کوئی شکوہ شکایت نہیں۔ مذہبی عقائد، آداب و اطوار اور ان کی پابندی بھی ایک طرح کی آئیڈیولوجی ہے جو یک گونہ طمانیت کا سرچشمہ ہے۔ دوسری طرف اقدار سے تہی کمرشیل زندگی ہے جہاں کامیابی کا واحد معیار دولت اور منافع ہے۔ دیکھا جائے تو باپ اور بیٹے کے درمیان کوئی جنریشن گیپ بھی نہیں۔ بیٹا بھی ان اقدار کو نباہنا چاہتا ہے جن کو نباہتا چلا آیا ہے لیکن کیریر کی کامیابی اپنی قیمت چاہتی ہے۔ دینی فرائض و وظائف شر سے پاک رکھنے کی ضمانت ہیں لیکن کیریر شر میں لپٹا ہوا ہے۔ مشتاق کی زندگی یکسر دوسری وضع پر آ گئی ہے اور وہ نہ چاہنے کے باوجود کمرشیل زندگی کے بنیادی تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے لگا ہے جہاں خود اپنے مذہبی و تہذیبی وجود سے اس کا فاصلہ بڑھتا جا رہا ہے۔ 'جنت میں محل' بھلے ہی بن جائے لیکن دنیوی زندگی پُر از تناقض اور خالی از معنی ہوتی جاتی ہے۔ غور طلب ہے کہ موجودہ گلوبلائزڈ معاشرے میں کارپوریٹ کمرشیل زندگی کے نمو کرنے کی نوعیت

کچھ ایسی ہے کہ ایک ڈسکورس دوسرے کو رد کرتا ہے لیکن بے دخل نہیں کرتا۔ زندگی میں تناقض ہے اور بظاہر دو الگ الگ دائرے ہیں لیکن ایک دائرہ دوسرے کی جگہ نہیں لیتا، یعنی تناقض کے باوجود ان میں ارتباط ہے اور دونوں ڈسکورس ایک ہی مربوط معاشرتی نظام کے اندر پہلو بہ پہلو زندہ ہیں، نہ صرف زندہ ہیں بلکہ ایک دوسرے کا سہارا بھی ہیں، اور ایک کی معنویت دوسرے سے قائم ہے۔ گویا ہماری آج کی شہری معاشرتی زندگی بے تعلق بھی ہے اور تعلق بھی رکھتی ہے، بے حس بھی ہے اور اس بے حسی پر طنز کرنے والی حس بھی رکھتی ہے۔ باوجود خواہش کے وہ اس سے نجات نہیں حاصل کرسکتی بلکہ زیادہ سے زیادہ اس کے گلیمر کی طرف کھنچتی ہے۔

اسی نوع کی ایک اور عمدہ کہانی 'چادر والا آدمی اور میں' ہے جو کتھا ایوارڈ کی وجہ سے خاصی گردش میں رہی ہے۔ ممبئی کی ایک شناخت لوکل ٹرینوں اور ان میں سفر کرنے والی بے نام بھیڑ سے بھی ہے۔ ساجد رشید کی اکثر کہانیوں میں بیانیہ واقعہ نگاری کا حق ادا کرتا ہے۔ واقعات تواتر سے آتے ہیں اور خاص طرح کی ڈرامائیت کو راہ دیتے ہیں مگر اس کہانی میں کوئی بڑا واقعہ نہیں بلکہ دھیمی رفتار سے رونما ہوتے جانے والے ایک ہی واقعہ کے sustained بیانیہ کی کہانی ہے جو جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے قاری کے اشتیاق کو بھی انگیز کرتا جاتا ہے۔ اس کو پڑھتے ہوئے بھیشم ساہنی کی کہانی 'امرتسر آگیا' کا یاد آجانا ناگزیر ہے۔ ممبئی کی گرمیوں کی حبس زدہ شام میں مسافروں سے کھچاکھچ بھرے کمپارٹمنٹ میں کوئی آدمی چادر تانے سورہا ہے جبکہ کمپارٹمنٹ میں کئی آدمی کھڑے ہیں، بیٹھنے کی جگہ نہیں ہے، ہر کوئی تعجب سے اُس آدمی کی طرف دیکھتا ہے جو چادر کے اندر اطمینان سے پاؤں پسارے چہرہ ڈھکے سو رہا ہے۔ یہ آدمی معمہ ہے لیکن کسی کو اسے چھیڑنے کی جرأت نہیں:

> ''جی میں آیا کہ باپ کا گھر سمجھ کر سونے والے کی چادر کھینچ کر پھینک دوں اور اس کا گریبان پکڑ کر پوری قوت سے ایسے اٹھالوں جیسے خرگوش کو کان سے پکڑ کر اٹھاتے ہیں... پھر مجھے اخبار کی وہ خبر یاد آگئی کہ ویسٹرن لائن کی لوکل

ٹرین میں ایک غنڈہ شراب کے نشے میں دھت، سیٹ پر لیٹا گالیاں بک رہا تھا ایک نوجوان جو اپنی بیوی بچوں کے ساتھ ان کے سامنے والی سیٹ پر بیٹھا تھا ضبط نہ کر سکا اور اس نے اسے ڈانٹ دیا، شرابی نے اٹھ کر جیب میں سے چاقو نکالا اور اس نوجوان کے پیٹ میں گھونپ دیا۔ عورت اور بچوں کی چیخیں نکل گئیں۔ دوسرے مسافر حیرت سے پھٹی آنکھوں سے یہ منظر دیکھتے رہ گئے۔ نشے سے جھولتے اس آدمی کو کسی نے پکڑا اور نہ ہی کسی نے گاڑی کی زنجیر کھینچی۔''

لوگ چڑھتے ہیں اترتے ہیں۔ چادر تان کر سونے والے کو حیرت سے دیکھتے ہیں مگر کوئی کچھ نہیں کہتا۔ دادر، مسجد بندر، بائی کلہ، سائن ایک کے بعد ایک آتے ہیں اور نکل جاتے ہیں۔ جیسے جیسے بیانیہ بڑھتا ہے چادر اوڑھ کر سونے والے کے بارے میں اشتیاق بھی بڑھتا جاتا ہے۔ کوئی شام کا اخبار پڑھ رہا ہے، کوئی گٹکھا کھا رہا ہے، کوئی راڈ کو پکڑے کھڑا ہے، کوئی دروازے میں لٹکا ہوا ہوا کھا رہا ہے۔ بالآخر ڈبے میں تین لوگ سوار ہوتے ہیں جن کی گفتگو سے لگتا ہے کہ انھوں نے ٹھرا پی رکھا ہے جس کے نوشادر کی بو ڈبے میں پھیل جاتی ہے۔ وہ فحش گفتگو کر رہے ہیں اور گالیاں بک رہے ہیں۔ ان میں سے رودرا کھشس کی مالا والا خراٹے بھرنے والے کو جھنجھوڑنے اور گالیاں دینے لگتا ہے۔ اس پر بھی جب وہ نہیں جاگتا تو رودرا کھشس والا ناگواری سے چادر سمیت سونے والے کو گھسیٹتا ہے۔ چادر کے نیچے سے ایک مدقوق چہرے والے نے نحیف مٹھیوں سے چادر کے سروں کو پکڑ رکھا تھا۔ شیو بڑھا ہوا، آنکھوں کے گرد سیاہ حلقے، کرتہ نما بنڈی و بوسیدہ پاجامہ جیسا عام طور پر سرکاری اسپتالوں میں مریضوں کو پہنایا جاتا ہے، گریبان کھلا ہوا جس سے پنجر کی ہڈیاں جھانک رہی تھیں۔ رودرا کھشس والا اور اس کے ساتھی اس نحیف و نزار بوڑھے کے ساتھ بدزبانی کرتے ہیں۔ بھیڑ میں انھیں روکنے والا کوئی نہیں، سوائے ایک کالے چشمے والے اندھے فقیر اور ساتھ کی بچی کے جن کو ان لوگوں کا دراز دستی کرنا اور مدقوق چہرے والے کو گالیاں دینا اچھا نہیں لگ رہا تھا۔ حتیٰ کہ رودرا کھش والا اگلے پلیٹ فارم پر گاڑی رکتے ہی مدقوق آدمی کی گردن پکڑ کر اُسے اٹھا لیتا ہے اور اسے ڈبے سے

باہر پھینک دیتا ہے۔ گاڑی چل دیتی ہے۔ پلیٹ فارم پر فقط کالے چشمے والا اندھا فقیر اور بچی ایک گٹھڑی کی طرح پڑے ایک آدمی پر جھکے ہوئے ہیں۔

گاڑیاں اور پلیٹ فارم بے ہنگم اور بے نام بھیڑ سے بھرے ہوئے ہیں۔ مہانگر گویا کوئی عفریت ہے اور یہ جم غفیر اس کے پیٹ کے غار سے نکلتا ہے اور پھر پیٹ میں سما جاتا ہے۔ ڈبے انسانوں سے کھچاکھچ بھرے ہوئے ہیں۔ اسٹیشن آتے ہیں جاتے ہیں، ایک کے بعد ایک لوگ چڑھتے ہیں اترتے ہیں لیکن مدقوق چہرے والے بے نام بے سہارا نیم اپاہج انسان سے کوئی ریلیٹ نہیں کرتا۔ یہ بے حسی اور بے تعلقی مہانگر کی بے ہنگم بھیڑ اور رواں دواں بھاگتی دوڑتی زندگی کی خاص پہچان ہے۔ انسانی جم غفیر کا ایک سیل ہے جو بھاگے چلا جارہا ہے۔ کسی کو کسی کی خبر نہیں۔ ٹھرّا پیے ہوئے نوجوان ایک دوسرے کی مجموعی طاقت سے بدمست ہیں، ریلیٹ وہ بھی نہیں کرتے، فقط دراز دستی کرتے ہیں۔ کوئی انھیں روکتا نہیں۔ یہ انسانی بے حسی اور بے تعلقی کی انتہائی مذموم سطح ہے جسے ہم آئے دن دیکھتے ہیں۔ وہ لوگ اس بوڑھے کو گٹھڑی بناکر اسٹیشن پر دھکیل دیتے ہیں، گویا وہ کوئی انسان نہیں کیچوا ہے جس کے جینے مرنے کا کوئی مصرف نہیں۔ ہزاروں لاکھوں دوڑتے بھاگتے جیتے جاگتے انسانوں کے سیلاب میں اگر اس بے آواز ہڈیوں کے ڈھانچ سے کوئی ریلیٹ کرتا بھی ہے تو وہ کالے چشمے والا اندھا فقیر یا اس کے ساتھ کی بچی ہے اور بس۔ بڑے واقعات یا بڑے کرداروں سے بڑی کہانی بنانا آسان ہے لیکن روٹین واقعہ سے کہانی بنانا اور انسانی دردمندی کے مردہ احساس کو جگا دینا آسان نہیں۔ مہانگر کی کمرشیل معاشرت کی برق رفتار دوڑ میں انسانی بے حسی کا یہ وہ منظرنامہ ہے جس کی اندوہناکی میں امیر غریب مرد عورتیں بوڑھے جوان سب شریک ہیں۔

مہانگر کی معاشرت کا ایک رخ وہ ہے جو پانچ ستارہ ہوٹلوں میں نظر آتا ہے، یا سمندر کنارے کی روشنی سے جھلملاتی سڑکوں پر کاروں کے نئے سے نئے ماڈلوں میں یا فیشن شوز، رقص گاہوں، کارپوریٹ پارٹیوں، یا بالی ووڈ کی ذہن کو سلانے حواس کو

بیدار کرنے والی نیم عریاں سرگرمیوں میں نظر آتا ہے، تو ایک چہرہ وہ ہے جو لوکل ٹرینوں میں سفر کرنے والی بھاگم بھاگ، بے ہنگم انسانی بھیڑ میں دکھائی دیتا ہے، نیز ایک چہرہ وہ بھی ہے جو جھونپڑپٹیوں، کچی بستیوں، گندی نالیوں، چالوں اور کھولیوں میں بسنے والے ہزاروں لاکھوں لوگوں کی عفونت زدہ زندگیوں میں سانس لیتا ہے۔ جرائم کی موجِ تہ نشیں کہاں نہیں، لیکن یہاں کھلم کھلا دادا لوگوں کا راج ہے جو پولس کی نگرانی میں اپنا دھندہ چلاتے ہیں، تشدد کے بل پر متوازی حکومت چلاتے ہیں اور ہفتہ وصولی کرتے ہیں۔ پولس کے پاس فقط ڈنڈا ہے، ان کے پاس چاقو، پستولیں گولیاں سب کچھ ہیں۔ یہ پولس سے نہیں پولس ان سے ڈرتی ہے، سسٹم ہی ایسا ہے کہ مہانگر کے زیرناف میں نظم ونسق نہ نیتاؤں کا ہے نہ پولس کا فقط داداگری کرنے والوں کا ہے، راج ہے تو نیتاؤں کا نہ قانون کے محافظوں کا بلکہ انھیں غنڈوں، جرائم پیشہ داداگیروں اور تسکری کرنے والوں کا ہے۔ مہانگر کے زیرناف کا کوئی ذکر پولس اور جرائم پیشہ داداؤں کے گٹھ جوڑ کے بغیر ممکن نہیں جس کی طرف کچھ اشارہ پہلے کیا جاچکا ہے۔ اسی قسم کی ایک اور کہانی 'مکڑیاں' ہے۔ اس کا پس منظر قصباتی ہے لیکن مرکزی مسئلہ پر مہانگر کی تجارتی ذہنیت کی طمع پیدا کرنے والی لعنت کا عکس ہے۔ بھیلی نام کی ایک گنوار قصباتی عورت ریزرو سیٹ پر چناؤ کے لیے کھڑی ہوتی ہے۔ چمرٹولے کے چماروں اور پوروا مسلمانوں کی حمایت اس کو حاصل ہے لیکن دوار کا بابو اپنی ہل واہ بہو کو امیدوار بنانا چاہتے ہیں۔ بھیلی اور اس کے میاں جیاون اور چمرٹولے والوں کو الیکشن نہ لڑنے کی تنبیہہ کی جاتی ہے۔ وہ باز نہیں آتے تو رات میں حملہ کرا کے بھیلی کا اجتماعی بلاتکار کیا جاتا ہے۔ یہ وہ سانحات ہیں جو آئے دن رونما ہوتے ہیں اور اخباروں کی سرخیاں بنتے ہیں۔ ان میں کوئی نئی بات نہیں۔ کہانی کا کمال اس منظرنامے میں نہیں بلکہ ایسا بیانیہ تشکیل دینے میں ہے جہاں بھیلی، اس کا شوہر جیاون، نند چھولا، جمائی بابا اور چمرٹولے کے لوگ گاؤں کے تھانے میں بلاتکار کی رپورٹ درج کرانے جاتے ہیں تو پہلے کانسٹیبل اس کے بعد تھانیدار کا جو غیرانسانی رویہ ہے، وہ گویا پورے سسٹم کے گلے

سڑے ہونے کو واشگاف کرنے کی فن کارانہ کوشش ہے۔ کہانی کا کلائمکس اس ذلت آمیز منظر نامہ سے ہٹ کر ہے۔ پہلے اخباری رپورٹر آتا ہے۔ پھر ایک کے بعد ایک ٹی وی چینل والوں کے ٹھٹھ کے ٹھٹھ لگ جاتے ہیں، موبائل وین، ڈش اینٹینا اور جینس پہننے والی اسمارٹ اینکروں کا بے حیائی سے الٹے سیدھے سوالات پوچھنا، یہاں تک کہ بھیلی اور اس کے ساتھ ہونے والی زیادتی ایک تجارتی commodity میں تبدیل ہوجاتی ہے اور بھیلی کا شوہر جیاون اور ٹی وی والے سب کے سب اس دھندے میں لگ جاتے ہیں۔ بھیلی کو لگتا ہے کہ وہ بلاتکار کا شکار مظلوم عورت نہیں بلکہ ایک بکاؤ مال بن چکی ہے اور ٹی وی چینل والے ایک دوسرے سے بازی لے جانے کے لیے جیاون سے اس کا سودا کررہے ہیں۔ اس طرح برقیاتی میڈیا کی ایک دوسرے پر سبقت لے جانے والی کمرشیل ہوڑ کا یہ تکلیف دہ پہلو سامنے آتا ہے کہ کس طرح ایک حیوانی حملے کا المیہ پس پشت چلا جاتا ہے اور اجتماعی عصمت دری کا شکار قبائلی عورت فقط ایک بکنے والی چیز بن کر رہ جاتی ہے۔ یہ مہانگری زندگی کے زیرناف کا وہ روپ ہے جو برقیاتی میڈیا کے رنگین پردے پر آئے دن دکھائی دیتا ہے۔ افسانہ کی کامیابی اس میں ہے کہ کس طرح آج کا کمرشیل سماج ایک 'تماشا سماج' ہے جو انسانی المیوں کو بھی تماشہ میں بدل دیتا ہے۔ اب 'گھٹنا' وہ نہیں ہے جو 'گھٹ' رہی ہے بلکہ حقیقت وہ ہے جو اسکرین پر دکھائی جارہی ہے۔ بیانیہ کو جو چیز موثر بناتی ہے وہ آخری حصے کی سفاکی اور دردمندی ہے جو تہ نشیں آئرنی اور دبے دبے طنز کے استعمال سے پیدا ہوئی ہے۔

جیسے کہ اوپر ہم نے دیکھا بعض کہانیوں کی فضا سازی ہر چند کہ قصباتی معاشرت کے کوائف سے کی گئی ہے، لیکن ان کا رخ بھی میٹروپلس شہروں کی بدلتی ذہنیت کی طرف کھلا ہوا ہے۔ کچھ کہانیاں نفسیاتی مسائل کے گرد گھومتی ہیں اگرچہ ان کی تعداد کم ہے۔ ایسی کہانیوں میں 'گم شدہ عورت' اور 'زرد دھوپ' خاص ہیں۔ یہ ان کہانیوں میں ہیں جہاں افسانہ نگار نے عورت مرد کے رشتے کی تہیں کھولی ہیں، لیکن دونوں کہانیوں میں مرد ضمیمہ ہے اور عورت متن۔ 'گم شدہ عورت' کی سریکھا اور جگدیش کے رشتے میں

ہمواری ہے۔ سریکھا دوبار حاملہ ہوتی ہے لیکن حمل ساکت ہوجاتا ہے۔ وہ چیک اپ کے لیے اسپتال میں داخل ہوتی ہے لیکن اچانک اپنے بستر سے غائب پائی جاتی ہے اور اس کی لاش اسپتال کے اسٹور روم سے ملتی ہے۔ پولس کی تفتیش سے پتہ چلتا ہے کہ موت سے قبل سریکھا کے ساتھ انٹرکورس کیا گیا۔ یعنی ریپ نہیں تھا۔ انسپکٹر جگدیش کو بتاتا ہے کہ اس کی پتنی سے ملنے والا شخص اس کے گاؤں کا تھا، وہ اسے بچپن سے جانتا تھا، لیکن جگدیش یقین کرنا نہیں چاہتا۔ وہ پولس سے پوچھتا ہے کہ کیا ملزم کا بیان بدلا نہیں جاسکتا، یعنی یہ کہ انٹرکورس نہیں سریکھا کا ریپ کیا گیا۔ سچائی معلوم ہوجانے کے بعد بھی جگدیش اپنے مائنڈ سیٹ سے باہر آنے کو تیار نہیں ہے۔ اُس کی نظر میں سریکھا کا ستی ساوتری کا جو امیج ہے وہ اس کو توڑنا نہیں چاہتا۔ انسانی رشتوں میں لاشعوری تہذیبی تصورات وتوقعات کس قدر کارگر رہتی ہیں، کہانی اس گرہ کو پیش کرتی ہے۔

مرد اور عورت کے تہذیبی رویوں اور میلانات میں کبھی کبھی زمین آسمان کا فرق ہوتا ہے، ضروری نہیں کہ یہ فرق پہلے سے چلا آتا ہو۔ وقت کے محور پر ان میں تبدیلی ہوسکتی ہے اور دونوں یا ایک بدل بھی سکتا ہے۔ تہذیبی رویے یا طبعی میلانات بدلتے بھی ہیں اور نہیں بھی، 'مردہ دھوپ' اس کی مثال ہے جس میں راوی کے پھوپھا نے کچھ پہلے اپنی بیوی کی لاش کو مٹی دی ہے۔ وہ دیسی دارو کے ٹھیکے پر شراب سے لبالب بھرے گلاس کے سامنے گنہ گار کی طرح بیٹھا ہوا ہے۔ پھوپھا نے جوانی ہی میں گھر بار چھوڑ دیا تھا اور دوسری عورت کے ساتھ رہنے لگا تھا۔ خاندان کے لوگ پھوپھا کی عیب جوئی میں لگے رہتے تھے لیکن جب کوئی اس کی مے نوشی اور مقروض ہونے کے بارے میں پھوپھی سے کچھ کہتا ہے تو ہرچند کہ پھوپھی کی زندگی ویران ہوگئی ہے وہ اپنے شوہر کا اُسی طرح دفاع کرتی ہے اور اس کے عیوب پر پردہ ڈالتی ہے۔ بلانوشی کی وجہ سے پھوپھا اپنی تہذیبی قدروں سے دور ہوتے گئے تھے لیکن پھوپھی اپنے تہذیبی رویوں میں مرتے دم تک راسخ رہیں۔ محبت اور نفرت کا یہ ملا جلا رویہ ایک پُراسرار ارتباط کو بھی راہ دیتا ہے، یعنی انھوں نے پھوپھا کو گھر سے تو نکال دیا مگر جب تک زندہ

رہیں زندگی سے نہ نکال سکیں۔

'کالے سفید پروں والے کبوتر' قصباتی اور شہری زندگی کے تال میل اور تضاد کی کہانی ہے۔ 'مردہ دھوپ' میں عورت ٹوٹ جاتی ہے لیکن اپنے تہذیبی لاشعوری رویے کو نہیں بدل سکتی۔ جبکہ 'کالے سفید پروں والے کبوتر' میں حضرت پیر سید خواجہ جلال الدین خاکی جو دنیا ترک کر چکے تھے اور مال و متاع اور مادی آلائشوں سے اوپر اٹھ چکے تھے، وہ اپنے بھانجے کی مدد کرنے کے لیے شہر میں آتے ہیں کہ موروثی جائیداد میں دوسرے بھائی خیانت نہ کریں لیکن رفتہ رفتہ مال و دولت اور جائیداد کا اندازہ کر کے خود ان کی ذہنیت بدل جاتی ہے۔ کہانی کا مرکزی نکتہ طمع ہے کہ انسانی ذہنیت باوجود شعوری دعاوی کے کس طرح اندر ہی اندر بدلتی ہے اور کمزوریوں کو راہ دیتی ہے۔ یہ نفسیاتی موڑ کہانی کے آخر میں آتا ہے اور بیانیہ میں خوبصورتی دینی توقعات کے بدل جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ کہانی کا بڑا حصہ راسخ العقیدگی کی فضا میں رچا ہوا ہے اور مذہبی توقعات سے لبریز ہے۔

خانقاہ کا منظر دیکھیے:

''سب کی نظریں خانقاہ کے دروازے پر جم گئی تھیں جہاں سفید تہمد اور کرتے میں ایک بزرگ کھڑے تھے جن کی داڑھی اور گردن کے لمبے بال جگہ جگہ سے سفید ہو گئے تھے۔ سر پر مہین سفید کپڑے کا ایک بڑا سا رومال رکھا ہوا تھا۔

حضرت پیر سید خواجہ جلال الدین خاکی کھجور کے خشک پتوں کی چٹائی پر گاؤ تکیے سے پشت لگا کر بیٹھ گئے۔ وہاں موجود تمام لوگ بھی بالکل میکانیکی انداز میں اپنی اپنی جگہ پر بیٹھ گئے۔ قیمتی کپڑوں میں ملبوس عورتیں بنا کسی جھجک کے گندے کپڑے اور میلے جسم والی عورتوں کے ساتھ ننگے فرش پر بیٹھ گئیں۔ لوگ ایک ایک کر کے حضرت کے سامنے جا کر عقیدت سے ہاتھ چومتے۔ دھیرے دھیرے کچھ کہتے ان میں کچھ ایسے بھی تھے جو حضرت کے ہاتھوں پر سر رکھ کر رونے لگتے اور وہ آنکھیں بند کیے سنتے رہتے اور سب کو تقریباً ایک سا جواب دیتے ......

''مصائب خدا کا امتحان ہیں ثابت قدم رہو۔''

جو زیادہ دکھی اور پریشان دکھائی دیتا اس کے سر پر ہاتھ رکھ کر کچھ پڑھتے

اور چہرے پر پھونک دیتے۔ ایسا شخص جب ان کے سامنے سے اٹھتا تو اس کے چہرے پر بشاشت ہوتی۔''

کہانی کے آخر میں جب خواجہ جلال الدین خاکی کی ذہنیت بدلنے لگتی ہے تو بیانیہ چند رمزیہ جملوں کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے : ''اقبال (راوی) کو محسوس ہوا جیسے کمرے میں شام کی سیاہی گناہ کی طرح پھیل گئی ہے۔ وہ اندھیرے میں حیرت سے آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر ان کی آنکھوں میں مستقبل کے منصوبوں کو پڑھنے کی کوشش کرنے لگا۔'' یہ جملے ضرب کی طرح واقع ہوتے ہیں اور قاری کے ذہن کو صدمہ سے آشنا کرتے ہیں۔

'ایک چھوٹا سا جہنم' بھی نفسیاتی نکتہ کے گرد گھومتی ہے، لیکن یہ قلب ماہیت کی نہیں بلکہ ذہنی کشمکش کو جھیلنے کی کہانی ہے کہ مرکزی کردار کس طرح لاشعوری تناؤ پر قابو رکھتے ہوئے اپنے ضمیر کے فیصلے پر قائم رہتا ہے۔ 'ایک چھوٹا سا جہنم' اور زندہ در گور' دونوں میں مہانگر کے فسادات اور قتل و خون کی دہشت ناک پرچھائیاں ہیں، لیکن یہ فسادات کی کہانیاں نہیں۔ 'ایک چھوٹا سا جہنم' میں ڈاکٹر نائک کے بچپن کے دوست شہزاد اور اس کی بیوی سیما کا چہرہ بار بار ابھرتا ہے۔ شہزاد نے ایک ہندو لڑکی کو بغیر کلمہ پڑھائے رفیقۂ حیات بنا لیا تھا۔ فساد ہوا تو بلوائیوں نے حملہ کر کے سیما کی نظروں کے سامنے شہزاد کو قتل کر دیا۔ نہیں کہا جا سکتا کہ شہزاد کو سیما کے رشتہ داروں نے قتل کرا دیا یا شہزاد کے مسلمان دوستوں نے ہی اسے مروا دیا۔ مقتول شہزاد کا چہرہ ڈاکٹر نائک کے خیالات میں بار بار ابھرتا ہے جبکہ وہ ایک ایسے ایمرجنسی مریض کو دیکھ رہا ہے جو اتفاق سے لیڈر ہے اور جس کے ہلکے سے اشارے پر شہر میں فساد پھوٹ پڑتا ہے اور انسانی زندگی جانور سے بھی حقیر بنا دی جاتی ہے۔ ڈاکٹر نائک سوچتا ہے کہ ایسے لوگوں ہی نے شہزاد کا قتل کیا ہے، کیوں نہ وہ اس کا مانیٹر بند کر دے اور اسے مرنے دے کیونکہ ایسے لوگوں کو زندہ رہنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ آئی سی یو میں مریض مشینوں اور آکسیجن کی مدد سے زندہ ہے۔ ڈاکٹر نائک بار بار سوچتا ہے کہ اگر وہ چاہے تو اپنے دوست شہزاد کی موت کا بدلہ اس شخص سے لے سکتا ہے فقط ایک مشین کو سوئچ آف کرنے سے۔ لیکن

بدلہ کی خواہش کے آگے وہ سر نہیں جھکاتا، اور ٹیک ریسٹ کہہ کر باہر نکل جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے استعارتاً مہانگر کے جس لیڈر کی طرف اشارہ کیا ہے بیانیہ کو پڑھنے والا کوئی بھی حساس قاری اس کا اندازہ لگا سکتا ہے۔ غور طلب ہے کہ شہزاد کے امیج کے بار بار ہانٹ کرنے کے باوجود ڈاکٹر زندگی کا ساتھ دیتا ہے موت کا نہیں۔

'زندہ در گور' میں بھی مہانگر کے فسادات کی فضا ہے۔ دیکھا جائے تو قتل و غارت اور نقص امن مہانگر کے معاشرتی زیرناف کا حصہ ہے۔ لیکن افسانہ نگار کا مسئلہ نہ اکثریتی ڈسکورس ہے نہ اقلیتی۔ یہ کہانی اہم اس لیے ہے کہ افسانہ نگار نے اس میں آئے دن رونما ہونے والے فسادات کو جو ایک پامال موضوع ہے اُسے بالکل ایک نئی سطح پر لیا ہے اور بیانیہ کی تشکیل کرتے ہوئے ایک ایسا چبھتا ہوا سوال اٹھایا ہے جس کا جواب آسان نہیں۔ اس موضوع پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ اب کوئی کتنا زور مارے میلوڈرامہ کا خدشہ رہتا ہے۔ ساجد رشید اس سے بچ نکلے ہیں۔ بیانیہ نہایت کسا ہوا، مختصر اور امیج آفریں ہے، اسٹوری لائن ہر سطر کے ساتھ آگے بڑھتی ہے اور منظر نگاری اور مکالمہ سازی اتنی موثر ہے کہ ہر چیز آنکھوں کے سامنے رونما ہوتی معلوم ہوتی ہے۔ مجید اور نورین اپنے بیٹے پپو اور دودھ پیتی بچی کے ساتھ ہاؤسنگ بورڈ کی دومنزلہ عمارت میں جہاں رہتے ہیں وہاں قریب ہی کھلے صحنوں پر پترے کی غیر قانونی کھولیاں بن گئی ہیں۔ کھولیوں کے بچے چھوٹی چھوٹی گلیوں میں شور مچاتے ہوئے کھیلتے رہتے ہیں۔ شام ہوتے ہی سگریٹ پان کی گمٹیوں اور چھوٹے چھوٹے چائے خانوں میں رونق ہو جاتی ہے۔ لیکن اب منظر دوسرا ہے۔ فساد پھوٹ چکا ہے۔ مجید کا دوست ہیمنت مجید کو بار بار فون کر کے کہتا ہے کہ سمے بہت خراب ہے۔ لوگوں پر دھرم اور ذات پات کا بھوت سوار ہے، تم کسی سرکشت جگہ پر چلے جاؤ۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ میں تمھاری فیملی کو اپنے گھر پر رکھ لیتا لیکن کیا کروں کل کے دنگے کے بعد سے ٹینشن بہت ہے۔ مجید اور نورین بار بار سوچتے ہیں کہاں جائیں، گھر چھوڑنا بھی نہیں چاہتے۔ اچانک دروازے پر دستک ہوتی ہے۔ سامنے مسلح سات آٹھ نوجوان کھڑے ہیں۔ نورین پر

کپکپی طاری ہو جاتی ہے:

''آج لفڑے کا چانس ہے۔ ایک دبلے پتلے نوجوان نے آگے بڑھ کر سرگوشی کے انداز میں کہا ہوشیار رہنا پانی اُبال کر رکھو اگر بہن چود حملہ کریں تو اوپر سے پانی ڈالنا ویسے ہم لوگ ان کی میت سلانے کے لیے کافی ہیں۔''

اس بیچ ہیمنت دوبارہ فون کرتا ہے۔ کسی سرکشت مقام پر چلے جاؤ۔ بالآخر مارے خوف کے یہ نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ پپو اپنے طوطے کا پنجرہ بھی اٹھا لیتا ہے۔ پے بہ پے خطرات سے گزرتے ہیں۔ سوچتے ہیں کہاں جائیں کس سے پناہ مانگیں۔ قانون کی پاسبانی کرنے والے تو حملہ آوروں سے بھی زیادہ وحشی ہیں۔ عورتوں کی چیخ پکار بچوں کے رونے کا شور مردوں کی للکار کی آوازیں بڑھتی جاتی ہیں۔ یہ ہانپتے کانپتے چلتے رہتے ہیں۔ آس پاس لوگ بدحواس بھاگتے ایک دوسرے سے ٹکراتے نظر آتے ہیں۔ آسمان پر روشنی کا بڑا سا ہالہ پھیل رہا ہے جیسے کہیں آگ لگی ہو، ایک جیپ کچھ فاصلے پر آکر رک جاتی ہے۔ پولس کی ٹوپی پہنے ہوئے ایک شخص نشیب میں پیشاب کے لیے کھڑا ہو جاتا ہے۔ یہ چھپ جاتے ہیں۔ جہاں جہاں کوئی ٹیلی فون بوتھ نظر آتا ہے اپنے گھر کو فون کرتے ہیں گھنٹی بجتی ہے تو عافیت کا احساس ہوتا ہے کہ حملہ نہیں ہوا۔ بالآخر فون ڈیڈ ہو جاتا ہے تو خوف سے کانپنے لگتے ہیں۔ نورین اور پپو سے اب چلا نہیں جاتا۔ گود میں سوئی بچی اور پنجرے میں جھولتا طوطا بھی چیخنے لگتا ہے۔ آس پاس سے طرح طرح کا شور اٹھتا ہے جیسے کوئی کسی کو مار رہا ہو ذبح کر رہا ہو زندہ جلا رہا ہو۔ بیانیہ کے یہ ٹکرے دیکھیے:

''اچانک خاکستری اندھیرے میں سے ایک نوجوان نمودار ہوا۔ وہ انھیں کی طرف بے تحاشہ دوڑا چلا آرہا تھا۔ نصف چاند کے اجالے میں مجید نے دیکھا کہ اس کا منہ کسی تھکے ہوئے گھوڑے کی طرح کھلا ہوا ہے لیکن اس کی اُبلی پڑ رہی آنکھوں میں چاندنی کی نہیں موت کو مد مقابل دیکھ لینے کی وحشتناک چمک ہے۔ وہ ہانپتا ہوا ان کے قریب سے تیر کی طرح گذر کر مسجد والی گلی میں گھس گیا۔ نورین مڑ کر سکتے کے عالم میں یہ سب دیکھتی رہ گئی۔ بدحواس نوجوان جس سمت

سے آیا تھا وہیں سے دس پندرہ لوگوں کا ایک غول گنڈا سہ، تلواریں اور کرپانیں لہراتا ہوا اس کے تعاقب میں شکاری کتوں جیسی وحشیانہ رفتار سے ایسے گذرا کہ ان کے دوڑتے قدموں کی آواز کے علاوہ دوسری کوئی آواز ہی سنائی نہیں دے رہی تھی۔ مسلح نوجوانوں کا غول جب دوڑتا ہوا مسجد والی گلی میں غائب ہوگیا تو وہ تینوں زندگی کی سانسیں بچانے کے لیے ٹرک کے نیچے سے نکلے اور دوڑتے ہوئے سڑک پار کر کے قبرستان کی چہاردیواری سے لگ کر کھڑے ہوگئے۔''

موت کی دہشت کو سامنے دیکھ کر یہ قبرستان کی دیوار سے دوسری طرف کود جاتے ہیں۔ نیم تاریکی میں دور تک شکستہ اور ٹوٹی پھوٹی قبریں بکھری ہوئی ہیں۔ برگد اور پیپل کے گھنے پیڑوں کی طرف بھیانک اندھیرا ہے۔ وہ قبرستان جو دن کے وقت بھی ڈراؤنا محسوس ہوتا تھا مجید اور نورین کو مصیبت کی اس گھڑی میں امن کی پناہ گاہ معلوم ہوتا ہے۔ انسانی بستی میں انسان ایک دوسرے کے خون کا پیاسا ہو رہا ہے، ایسے میں قبرستان جہاں دن میں بھی موت کا سایہ لہراتا رہتا ہے، اس وقت امن و عافیت کا گہوارہ معلوم ہوتا ہے۔ گھر چھوڑ کر بھاگنے والے ان بے سہارا انسانوں کو یہاں انسان سے کوئی خطرہ نہیں۔ گویا انسان زندوں سے بھاگ رہا ہے اور مُردوں میں عافیت ڈھونڈھ رہا ہے۔ سوال زندگی کی بقا کا ہے کہ کیا زندگی کو انسانوں میں نہیں بلکہ مُردوں میں پناہ ملے گی؟

'راکھ' بھی ایک ایسی کہانی ہے جو ہرچند کہ ہندو مسلم تناظر میں لکھی گئی ہے، فرقہ وارانہ منافرت یا رواداری کی کہانی نہیں بلکہ بیک وقت دونوں کی ذہنیتوں کے ٹکراؤ کی کہانی ہے اور دونوں کے لاشعوری تہذیبی رویوں کے تضادات کو فنکارانہ مہارت سے بے نقاب کرتی ہے۔ آپسی رشتہ قائم کرنے والی دو روحوں کو والدین اور رشتہ داروں کے تہذیبی میلانات کی وجہ سے جس کربناک اذیت سے گزرنا پڑتا ہے کہانی ان کے جذباتی نشیب و فراز سے گزرتے ہوئے ایک ایسا منظر پیش کرتی ہے جہاں دباؤ فقط ایک فرقہ کا ہی نہیں دونوں کا ہے۔ ہماری بیشتر کہانیوں میں یہ رخ یا وہ رخ پیش کیا جاتا ہے اور قاری کی نظر اس پر رہتی ہے کہ افسانہ نگار نے ڈنڈی کہاں ماری ہے۔ سارا زور اسی پر صرف ہوتا ہے کہ فرقہ وارانہ ذہنیت کی مذمت ہو سکے اور باہمی ہم آہنگی اور

رواداری کو پیش منظر میں رکھا جائے۔ 'راکھ' کا بیانیہ قطعاً ایسے کسی بوجھ سے دبا ہوا نہیں۔ اس کی بڑی خوبی اس کی معنی آفرینی اور کسا ہوا ہونا ہے جس میں واقعات آگے پیچھے آتے ہیں، واردات تواتر سے رونما ہوتی ہے اور ہر واقعہ مائل بہ ارتکاز نظر آتا ہے۔ جمال اور شمع میں محبت ہو جانا کوئی انہونی بات نہیں۔ شمع کا اصلی نام شما ککلرنی تھا۔ جمال شما کے برہمن والدین سے کہتا ہے کہ وہ دھرم بدل لے گا اور ہندو بن جائے گا لیکن وہ سویکار نہیں کرتے۔ البتہ جب اپنی ماں سے گفتگو کرتا ہے تو وہ شرط رکھتی ہے کہ لڑکی مسلمان ہو جائے تو تمہارے ابو کو کوئی اعتراض نہیں ہوگا۔ بہرحال شما ککلرنی مذہب بدل کر شمع جمال بن جاتی ہے۔ دونوں خوشی سے رہنے لگتے ہیں۔ شمع مراٹھی میں قرآن پڑھتی ہے لیکن اپنا منگل کے برت کا معمول بھی جاری رکھتی ہے اور جب تک جمال گھر نہیں آجاتا وہ اپنے پتی پرمیشور سے پہلے کھانا بھی نہیں کھاتی۔ شمع حاملہ ہوتی ہے لیکن کچھ ہی مدت بعد اسے یرقان ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر کو بلوایا جاتا ہے، یرقان اپنے آخری اسٹیج پر ہے، پیشتر اس کے کہ اسپتال لے جایا جائے شمع کا انتقال ہو جاتا ہے۔ میت گھر میں رکھی ہے۔ بیانیہ میں یہ منظر بار بار ابھرتا ہے۔ میت کو غسل کے بعد کفن پہنا کر دیدار کے لیے رکھا گیا ہے۔ تلاوت کی آواز ماحول کو مزید سوگوار بنا رہی ہے۔ ابو پوچھتے ہیں کہ تدفین کب ہوگی جمال کہتا ہے کہ وہ شمع کو قبرستان نہیں شمشان لے جائے گا کیونکہ شمع نے اس کے مذہب سے متاثر ہو کر اپنا مذہب نہیں بدلا تھا بلکہ اس کو حاصل کرنے کے لیے اپنے مذہب کو بدلنے کی رسم ادا کی تھی۔ جمال داہ سنسکار کر کے شمع کی آتما کو سکون پہنچانا چاہتا ہے۔ ابو غصے کو برداشت نہیں کر سکتے اور امی کا ہاتھ کھینچتے ہوئے سیڑھیوں سے اتر جاتے ہیں۔ شمع کے برہمن ماں باپ نے تو شادی کے دن سے ہی منہ موڑ لیا تھا۔ دونوں طرف سے ٹھکرایا ہوا جمال کہانی کے آخر میں شمع کے والدین کے دروازے پر کھڑا ہے اور اس کے ہاتھ میں چھوٹی سی کلسی ہے جس کے منہ پر سرخ کپڑا بندھا ہوا ہے۔ وہ کہتا ہے تو فقط اتنا:

''میں آپ کی بیٹی کو لوٹانے آیا ہوں۔''

مہانگر میں آئے دن بین المذہبی، شادیاں ہوتی ہیں۔ یہ کوئی نئی بات نہیں لیکن تبدیلئ مذہب کے بعد بھی اس فرقے کے لیے یا اس فرقہ کے لیے قابل قبول نہ ہونا دونوں فرقوں کے سفاکانہ غیرانسانی رویوں کو ظاہر کرتا ہے۔ ایسی صورت میں بالعموم یہ ہوتا ہے کہ لڑکی یا لڑکے کے تبدیل مذہب کے بعد اگر ایک فریق نہیں تو دوسرا فریق قبول کرلیتا ہے، لیکن یہاں دونوں طرف استرداد ہے۔ کہانی کار کی خوبی یہ ہے کہ وہ کسی فرقے کو موردِ الزام نہیں ٹھہراتا بلکہ دونوں کے تہذیبی رویوں کے تضادات کو بطور واقعہ نشان زد کردیتا ہے۔ بیانیہ میں بین السطور آئرنی کی ایک لہر چلتی ہے۔ میت سفید چادر میں لپٹی ہوئی رکھی ہے، اگربتیوں کا دھواں پھیل رہا ہے۔ مرنے والی نے مذہب بھی تبدیل کیا اور زندگی کو بھی ٹھکانے لگادیا لیکن اس کا ایثار و قربانی پھر بھی قابل قبول نہ ہوا۔ نہ ہی جمال کی پیش کش قبول ہوئی، نہ ہی داہ سنسکار کرنے کا اس کا فیصلہ قابل قبول ہوا۔ روح کی تہوں تک اترے ہوئے معاشرتی اور تہذیبی رویوں کے المناک تضاد کو کہانی کار نے جس طرح چند صفحوں کے بیانیہ میں ابھارا ہے اس سے بلاشبہ اس ڈسکورس کی ایک نئی جہت سامنے آتی ہے۔ یہاں بھی مہانگر کی تیز رفتار زندگی کی تبدیلیاں اور تقاضے بیک وقت قدامت پسندانہ تہذیبی رویوں کے ساتھ ساتھ موجود ہیں جو آج کے گلوبل معاشرے میں سماجی ڈسکورس کی خاص پہچان ہے۔

اوپر ہم نے ساجد رشید کے جہانِ معنی کی ایک جھلک دیکھی اور ان کی کچھ کہانیوں کے متن کے اندرون میں جھانکنے کی کوشش کی۔ اس دوران ان کی بعض بہترین کہانیوں سے بھی ہم نے ملاقات کی۔ تنقید جتنا معروضی عمل ہے اتنا موضوعی عمل بھی ہے۔ ضروری نہیں کہ سب پڑھنے والے ان کہانیوں کو اس طرح دیکھیں جیسے کہ ہم نے دیکھا ہے۔ کوئی دوسرا ان متون کو کسی اور طرح سے بھی پڑھ سکتا ہے۔ ساجد رشید کی جڑیں یوپی کے قصبات میں ہیں، ان کی سائیکی میں قصباتی آرکی ٹائپ بھی ابھرتے ہیں لیکن ان کے شعور نے metropolis ممبئی (مہانگر) کی تیزی سے بدلتی ہوئی کمرشیل فضا میں آنکھ کھولی جہاں برقیاتی ترقی کی تماشا سوسائٹی میں گلوبلائزیشن کی

خیرہ کردینے والی ریل پیل و صارفیت نے انسان کو بے حس بنا دیا ہے۔ نیز جھونپڑ پٹیوں اور کھولیوں کی عفونت زدہ جرائم کی دنیا جہاں انسان کی زندگی کیڑے مکوڑوں سے بھی بدتر ہے۔ بڑے میٹروپلس کی پہچان فقط آبادیوں کی ریل پیل اور تضادات سے ہی نہیں ہوتی، وہ ایک جیتا جاگتا ثقافتی وجود بھی ہوتے ہیں۔ ایسے ہر شہر کی اپنی پہچان اور اپنا کردار ہوتا ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ نمو کرتا ہے اور منقلب بھی ہوتا رہتا ہے۔ مہانگر کے تہذیبی اور سماجی مسائل کے بارے میں متعدد لوگوں نے لکھا ہے لیکن ساجد رشید کے افسانوں میں جس طرح آج کے میٹرو کا وجود ابھرتا ہے اور جس فن کارانہ سفاکی سے انھوں نے مہانگر کے زیرِ ناف اور دوسرے پہلوؤں کے بارے میں بیانیہ تشکیل دیا ہے وہ انہی کا حصہ ہے۔ ان کے زیادہ تر کردار حاشیے کے لوگ ہیں۔ جیسے کہ ہم نے اوپر دیکھا، ان کے یہاں دوسرے مسائل اور موضوعات پر کہانیاں بھی ہیں لیکن جس تخلیقی محویت اور رچاؤ سے انھوں نے آج کے مہانگری تضادات اور ان کے گھناونے پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے وہ ان سے خاص ہے۔ اس نوع کے سماجی ڈسکورس میں نفسیاتی مسائل بھی ہیں۔ جرائم پیشہ دادا گیری اور پولس کی بدکاریوں کے مرقعے بھی ہیں، مذہبی منافقت اور ریاکاری کے لاینحل تضادات بھی ہیں۔ وہ ان کی جیتی جاگتی پہچان کو پیش کرتے ہیں اور مہانگر کا وجود اور اس کا subaltern بین السطور میں سانس لیتا معلوم ہوتا ہے۔ ایسی کہانیوں میں میں 'زندہ در گور'، 'راکھ'، 'جنت میں محل'، 'چادر والا آدمی اور میں'، 'اندھیری گلی'، اور 'بادشاہ بیگم اور غلام' کو ضرور شامل کروں گا، ہوسکتا ہے دوسروں کو دوسری کہانیاں پسند ہوں لیکن میرے نزدیک ان کے بیانیہ سے یہ بشارت ضرور ملتی ہے کہ ساجد رشید کا فن اب پختگی کی اس منزل میں ہے کہ ان سے توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ اردو کو مہانگر کے سانس لیتے ہوئے سماجی اور ثقافتی وجود کے بارے میں ایسا ناول دیں جو اپنی مثال آپ ہو۔

(2008)

مدرسے اور مولسری سے لگی کہانی

انجم عثمانی اردو افسانے کی دنیا میں اب کوئی نیا نام نہیں ہے۔ شب آشنا (1978) اور سفر در سفر (1984) کے بعد "ٹھہرے ہوئے لوگ" ان کا تیسرا مجموعہ ہے جس میں کچھ کہانیاں تو پچھلے مجموعے سے ہیں لیکن زیادہ تر نئی ہیں۔ ان کہانیوں کی بغور قرأت سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی کہانی بتدریج فنی تکمیل کے مراحل طے کرتی رہی ہے۔ انجم عثمانی کے پاس زبان تو ہے ہی، کہانی بننے کے عمل میں انھوں نے جو دسترس حاصل کی ہے، اس کی بدولت ان کی کہانیاں اپنی معنویت اور معاشرتی فضا کی وجہ سے توجہ کا جو استحقاق رکھتی ہیں، ہنوز اس پر توجہ نہیں کی گئی۔ سطور ذیل کا مقصد یہی ہے کہ مختصراً ہی سہی، دیکھا جائے کہ انجم عثمانی کی فنی شناخت کیا ہے، ان کے مسائل ومحرکات کیا ہیں، انھوں نے کیا دنیا خلق کی ہے اور ان کے کرداروں کے درد کی داستان کیا ہے؟

اکثر فن کاروں کے فن میں ان کے کینوس کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ وہ ہر چیز کو وسیع پیمانے پر لیتے ہیں، زمین، آسمان، انسان، زمانے، ہر شے صدیوں پر پھیلی اور وقت کے بہاؤ میں شامل ہوتی ہے۔ لیکن کچھ ایسے بھی ہوتے ہیں جو باریک بینی سے کام لیتے ہیں گویا چاول کے دانے پر قل ھو اللہ لکھتے ہیں، یا 'منی ایچر' بناتے ہیں۔ ان کے یہاں ہر چیز چھوٹے پیمانے پر ہوتی ہے۔ انجم عثمانی اختصار نویس ہیں، وہ چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھتے ہیں، لیکن واقعیت اور معاشرتی صداقت سے گتھی ہوئی۔ اپنے ہم عمروں میں اختصار و اجمال اور کفایت لفظی کے لیے ان کا ذکر ہوتا ہے۔ وہ اس دنیا میں سرے سے داخل ہوتے ہی نہیں جسے انھوں نے کبھی 'بھوگا' نہیں۔ وہ جو کچھ کہتے ہیں اس کھرے پن اور درد کی بنا پر کہتے ہیں، جس کے پل صراط کو خود انھوں نے طے

کیا ہے۔ مدرسہ دارالعلوم دیوبند کے علمی خانوادے سے متعلق ہونا ایک بات ہے، لیکن اس سے تخلیقی رشتہ استوار کرنا یا اس کے تجربے کوفن کی سطح پر اجاگر کرنا زیادہ اہم ہے۔ فنکار کے جینوین ہونے کی پہلی شرط یہی ہے کہ اپنی معنویاتی دنیا سے اس کا رشتہ تخلیقی ہے یا رسمی۔ فنکار کی اپنی شناخت اسی حوالے سے بنتی اور قائم ہوتی ہے۔ مثلاً ادھر کے لکھنے والوں میں محمد منشا یاد نے پوٹھوار کی قصباتی معاشرتی فضا سے یا سید محمد اشرف نے آج کے سماجی جانوروں کی پنچ تنتر سے جو تخلیقی دنیا خلق کی ہے، وہ ان افسانہ نگاروں کی شناخت کا پہلا زینہ ہے۔ انجم عثمانی نے بھی اپنے لیے جو تخلیقی گوشہ چنا ہے، آج کے افسانے کی دنیا میں غالبًا وہ انھیں کا حصہ ہے، اور ہنوز کوئی دوسرا اس گلی کا باسی دکھائی نہیں دیتا۔ پچھلے پچاس برسوں میں تاریخ و جغرافیہ تو بدلا ہی ہے، معاشرتی منظرنامہ بھی بدلا ہے، حتیٰ کہ مرکز حاشیہ پر چلا گیا ہے اور حاشیہ مرکز میں آ گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نہ صرف حاشیائی کردار قلب میں آ گئے ہیں بلکہ Mainstream بھی کچھ کا کچھ ہوگیا ہے۔ اس نقشے میں درد کے کئی رنگ ہیں اور درد کے یہ رنگ اصلاً آئیڈیولوجی کے تصادم سے جڑے ہوئے ہیں۔ جدیدیت نے جو غلط سبق پڑھایا تھا، اس کا طلسم ٹوٹنے کے بعد اب رفتہ رفتہ ہمارے افسانہ نگاروں کی سمجھ میں یہ بات آنے لگی ہے کہ جس چیز کو ہم تہذیبی کرائسس کہتے ہیں، دراصل وہ آئیڈیولوجی کے اس رخ یا اُس رخ کے حاوی ہونے کا پیدا کردہ ہے۔ کمرشل قدر کے وفور یا صارفیت کی یلغار تو آج کی بات ہے، لیکن ہمارے ثقافتی وجود میں جو دراڑ تقسیم سے آئی تھی، وہ نصف صدی کے ملبے سے بھی نہیں بھر سکی ہے۔ اس میں کچھ دخل تو ہماری بدتوفیقی کا ہوسکتا ہے، کچھ لیڈرشپ کی ناکامیوں کا، حقیقت یہ بھی ہے کہ جو فصل بوئی گئی تھی وہی بار بار کاٹی جاتی ہے۔ اردو والا اس ملک بالخصوص اتر پردیش کے مغربی اضلاع میں جہاں وہ پہلے Subaltern نہیں تھا اب Subaltern بن چکا ہے۔ انجم عثمانی کا چھوٹا سا گوشہ اسی مسلمان معاشرے کا دھڑکتا ہوا دل ہے۔ سارا مسئلہ قلب ہی کا تو ہے۔ بقول میر:

قلب یعنی کہ دل عجب زر ہے
اس کی نقادی کو نظر ہے شرط

تنقید کا کام قاری کو مرعوب کرنا یا اس پر سوچ کے دروازے بند کرنا نہیں بلکہ افہام و تفہیم میں مدد دینا اور سوچ کے دروازے کھولنا ہے۔ جو لوگ ان کہانیوں کو پہلے پڑھ یا سن چکے ہیں، میں چاہوں گا، وہ بھی انھیں ایک بار اس نظر سے بھی پڑھیں کہ ان کا بنیادی درد کیا ہے۔ اس اعتبار سے بالخصوص 'شہر گریہ کا مکین'، 'ورثہ'، 'منظر ابھی نہیں بدلا'، 'گھنٹے والے بابا'، 'گمشدہ تسبیح'، 'چھوٹی اینٹ کا مکان'، 'پیر بھائی'، 'یہ سب ایسی کہانیاں ہیں جن کے کردار محض کردار نہیں یا منظر محض منظر نہیں۔ ان میں جو مدرسہ، گلی محلّہ یا قصبہ ہے، وہ محض اتنا نہیں جتنا دکھائی دیتا ہے۔ ان کہانیوں کی معنویت فقط ظاہری معنویت نہیں۔ یوں یہ علامتی کہانیاں بھی نہیں، لیکن یہ اکہری بھی نہیں۔ ان کے بین السطور دبے دبے درد کی لہر چلتی ہے۔ زخمی احساس کی بجھی بجھی فضا ہے، جس میں مدرسہ، محلّہ، قصبہ محض مدرسہ، محلّہ، قصبہ نہیں رہتا بلکہ ایسی شہ رگ بن جاتا ہے جس میں ہندوستان کی مسلمان اقلیت کے دل کی دھڑکن سنی جا سکتی ہے:

> ''عبدالغفور لگ بھگ بیس برس پہلے جب مدرسے میں شیخ سے پڑھنے آیا تھا تو درس گاہ میں سب تپائیاں بھری رہتی تھیں۔ شروع شروع میں اُسے درس گاہ کی چوکھٹ پر ہی بیٹھنا پڑتا تھا جہاں سے شیخ کی نعلین اتنی پاس ہوتی تھیں کہ ان کے مسند سے اٹھتے ہی وہ جوتے سیدھے کرنے میں اوروں سے سبقت لے جاتا تھا۔ اس کے بعد وہ درس گاہ سے شیخ کو ان کے گھر تک چھوڑنے جاتا تو اس کے کئی ہم سبق اس کے ساتھ ہوتے۔ ... ان دنوں نہ مدرسے کے باہر اتنا شور ہوتا تھا نہ مجمع۔ مگر دھیرے دھیرے مدرسے کے باہر مجمع بڑھنے لگا اور درس گاہ میں لوگ کم ہونے لگے۔ اب شیخ کے ساتھ درس گاہ سے گھر جانے والا صرف عبدالغفور رہ گیا جو دھوپ اور بارش میں چھتری لیے لیے ان کے ساتھ چلتا تھا''۔

(گم شدہ تسبیح)

> ''ہم نے پھر اس دنیا کی طرف پلٹ کر نہیں دیکھا جہاں دو بوڑھی ہوتی ہوئی آنکھیں ہماری راہ تک رہی تھیں، جہاں مدرسہ اور چھوٹی اینٹ کا مکان

ہمارے سہارے کے منتظر تھے۔ جہاں ختم ہوتی ہوئی قدریں فریاد کر رہی تھیں کہ ہمیں یوں اپنے سے الگ نہ کرو ہم نے صدیوں تمھارا ساتھ نبھایا ہے، تمھارے پرکھوں نے ہم کو اپنے خون سے سینچا ہے۔ ہمیں یوں پامال کر کے نہ جاؤ''۔

(چھوٹی اینٹ کا مکان)

''منظر ایک بار پھر جوں کا توں تھا۔ مجمع اسی طرح ساکت اور منتظر تھا۔ ماحول اسی طرح سوگوار، مغموم اور مستفسرانہ تھا، اور ابو زید اسی طرح خانقاہ کے صحن میں ایستادہ مولسری کے قدیم درخت سے پیٹھ لگائے بائیں پاؤں کے انگوٹھے سے زمین کرید رہا تھا جبکہ منظر اور منظر کے درمیان نہ جانے کتنے لوگوں کے سیاہ بال سفید، سرخ رخسار جھریاں بھرے اور سیدھی کمریں کمان ہو چکی تھیں، مگر منظر پھر بھی جوں کا توں تھا، بس فرق تھا تو اتنا کہ اس منظر میں مولسری کے اس درخت تلے ابو زید کے ساتھ ابوالمعین خانقاہی بھی تھا اور ابوالمعین کی جگہ ان دونوں کے شیخ سعید چادر میں لپٹے سامنے لیٹے تھے''۔

(منظر ابھی نہیں بدلا)

سبز تسبیح کا کھو جانا دراصل ان اقدار کا معدوم ہونا ہے جن سے معاشروں کی ثقافتی پہچان وابستہ ہے۔ اسی طرح 'منظر ابھی نہیں بدلا' میں منظر اور منظر کے درمیان نہ جانے کتنی علمی اور ثقافتی قدریں تباہ و برباد ہو گئیں۔ کتاب اب بھی ابو زید کے سامنے ہے اور تشنگانِ علم لفظوں کے موتی چننے کے لیے خلیفۃ الشیخ ابو زید مدظلہ کے سامنے دو زانو ہیں، لیکن درس جاری رکھنے کے لیے ابو زید جب کتاب کھولتا ہے تو یہ دیکھ کر حیران و ششدر رہ جاتا ہے کہ کتاب کے لق و دق صحرا کی طرح بالکل ویران اور سادہ ہیں۔ یہاں ہر لفظ معاشرتی تہذیبی زوال کی داستان کہہ رہا ہے۔

'گھنٹے والے بابا' بھی اسی معاشرتی ثقافتی درد کی مظہر ہے۔ ایک زمانہ تھا جب گجر کی آواز سے آبادی کا چپہ چپہ گونجنے لگتا، بازاروں، گلی محلوں میں رونق بڑھ جاتی، بچے نئے کپڑوں اور شیرینی کے لیے مچلتے، دالانوں اور باورچی خانوں میں چوڑیوں کی کھنک گونجنے لگتی، لیکن وسیع صحن میں جمع بہت سے لوگ آج گھنٹے کی آواز کے منتظر ہیں اور یہ خدشہ لمحہ بہ لمحہ بڑھ رہا ہے کہ گھنٹے کی آواز نہ آئی تو سب کچھ ٹھہر جائے گا۔ حقیقت

یہ ہے کہ سب کچھ ٹھہر چکا ہے۔

'شہر گریہ کا مکین' اس اعتبار سے المناک کہانی ہے کہ یہاں موجِ خوں سر سے گزر گئی ہے۔ تیتر والے ماموں ملے جلے معاشرے کے سرگرم اور فعال رکن تھے۔ معاشرے میں ہندو مسلمان سب مل جل کر رہتے تھے۔ ماموں کی آواز پاٹ دار تھی، میلاد اور مسدس بہت اچھا پڑھتے تھے کہ محلے کی بیبیاں چق کے پیچھے بیٹھ کر فرمائش کرتیں اور ٹپ ٹپ آنسو بہاتیں۔ رام لیلا اور کرشن لیلا میں بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے، لیکن وہ آندھی جو آج کل شہر بہ شہر قریہ بہ قریہ چلتی ہے، وہ ماموں کو بھی اٹھا لے جاتی ہے۔ گھر کے لوگ ماموں کے جنازے میں شرکت کو جاتے ہیں، لوٹ کر کوئی نہیں آتا، اندھیرا بڑھنے لگتا ہے، لالٹین ہاتھ میں لٹکائے وہ گھر میں کتاب تلاش کرتا پھر رہا ہے، لیکن دادا کی الماری جو کتابوں سے بھری رہتی تھی، اب ویران پڑی ہے، لالٹین زوروں سے بھبھک رہی ہے اور شہر گریہ کا مکین بڑے دالانوں والے گھر کی دہلیز پر تھرتھراتی ہوئی لو کو بجھنے سے روکنے کی کوشش میں بیٹھا کانپ رہا ہے۔ گویا کتاب ناپید ہے، قدریں تو قدریں، زندگی خود ایک بڑے عذاب کی زد میں ہے۔ 'پیر بھائی' میں یہی المنا کی زہر بن کر ایک اچھے بھلے خوش باش انسان کو چاٹ گئی ہے اور وہی شخص جو دوستوں کی منڈلی کا پیر بھائی تھا، ہنستا ہنساتا، گلی ڈنڈے اور پتنگ بازی کے مقابلوں میں حصہ لیتا اور قصبے کی بارونق زندگی کی جان تھا، وہی شہر وقصبہ کے تغیر کی زد میں آکر خود اپنا نقشِ موہوم رہ جاتا ہے اور عبرت کی تصویر بن جاتا ہے۔

'ورثہ' ایک اور معنی خیز کہانی ہے۔ ہرچندکہ اس میں منظر شہر کا اور موقع جشن جمہوریہ کی تیاریوں کا ہے۔ تاہم پس منظر میں وہی جڑوں کا معاشرہ اور اس کی پہچان کا مسئلہ ہے اور درد کی وہی زیریں لہر ہے۔ سیکیورٹی والے ڈنڈے ہلا ہلا کر ایک بوڑھے قصباتی سے پوچھ گچھ کر رہے ہیں اور وہ بغل میں پوٹلی دبائے گم صم حیراں کھڑا ہے لیکن اپنی پوٹلی حوالے کرنے کو تیار نہیں گویا اس میں کوئی خزانہ چھپا ہو۔ مجمع بڑھتا ہے۔ پوٹلی کھینچ کر کھولی جاتی ہے۔ اس میں سوائے چیتھڑوں کے کچھ نہیں۔ آخری چیتھڑے سے

گوٹے کی پرانی دھرانی ٹوپی میں لپٹے کچھ ورق گر جاتے ہیں — ایک پرانے بغدادی قاعدے کے! کہانی کے ختم ہوتے ہی درد کی ایک لکیر سی کھنچ جاتی ہے، قاعدہ علم کا رمز بھی ہے اور بنیادی ثقافتی یا مذہبی قدر کا بھی کیونکہ قاعدہ ہے تو کتاب ہے، قاعدہ کتاب کا زینہ ہے۔ دوسرے یہ کہ کہانی میں کسی بچے کا کوئی ذکر نہیں، لیکن گوٹے کی پرانی ٹوپی اور بوسیدہ اوراق کا امیج فوری طور پر زندگی اور پیار سے لبریز ایک معصوم بچے کا تصور ذہن میں پیدا کرتا ہے جو شاید اس دنیا میں نہیں۔ یہ واقعاتی بھی ہوسکتا ہے اور مظہری بھی کہ وہ متاعِ عزیز یا پیاری قدر اب معدوم ہوچکی ہے اور فقط اس کی نشانی باقی ہے جسے بغل میں چھپا رکھا ہے۔ یہ عمل علمی روایت یا وراثت کے تحفظ کا رمز بھی ہوسکتا ہے کیونکہ خطرات کیسے ہی ہوں، زندگی اپنی پرورش کی امید پر قائم ہے۔ دو تین صفحات کی یہ چھوٹی سی کہانی گہرائی رکھتی ہے اور الگ الگ معنی میں الگ الگ طور پر پڑھی جاسکتی ہے۔

اسی اقلیتی ڈسکورس سے جڑی ہوئی دو طرح کی کہانیاں اور بھی ہیں جن کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ ہماری سماجی صورتِ حال خاصی پیچیدہ اور جہت در جہت ہے۔ 'شہر گریہ کا مکین' اگر ایک رخ ہے تو دوسرا رخ 'کبوتروں بھرا آسمان' ہے۔ ایسے بیانیوں کو ایک ساتھ پڑھا جائے تو معنویت اور بھی کھلتی ہے۔ 'ٹھہرے ہوئے لوگ' اور 'فریب گزیدہ' میں شہر اور قصبے کی کشمکش ہے۔ ہماری معاشرتی جڑوں کو سب سے بڑا خطرہ شہروں کی بے چہرہ اور مصنوعی زندگی سے ہے۔ شہر قصبوں کو نگلتے جارہے ہیں اور میکانکی خوشیاں اُن جڑوں کو کاٹتی جارہی ہیں جنھیں ہم پیچھے چھوڑ آئے ہیں۔ 'ٹھہرے ہوئے لوگ' میں مکالمہ نوجوان لڑکے لڑکی میں ہے جو لڑکی یعنی دھرتی کی بالادستی پر منتج ہوتا ہے۔ 'ایک ہاتھ کا آدمی' میں معنویت بدلی ہوئی ہے۔ آئیڈیولوجیکل خدشے کی زیریں لہر تو وہی ہے جو مذہب کے ثقافتی سرچشموں سے آئی ہے مگر تخلیقی زاویہ دوسرا ہے۔ اس میں آئیڈیولوجی کے زوال سے پہلے کے منظرنامے کو داستانی انداز میں رمزیہ چابکدستی سے پیش کیا گیا ہے۔ بستی والے پہلے جو کام دائیں ہاتھ سے انجام دیتے تھے اب وہ

کام بایاں ہاتھ انجام دینے لگا۔ دایاں ہاتھ دھیرے دھیرے مفلوج ہوتا گیا۔ پہلے تو بیماری ایک دو کو لاحق ہوئی پھر اجتماعی عذاب کی شکل اختیار کرگئی۔ ''حتیٰ کہ قلم نے بھی اپنا رخ بدل لیا۔ حرفوں نے ساخت، لفظوں نے معانی اور جملوں نے مفہوم بدل لیے۔ استعارے، علامتیں، تشبیہیں، اور اشارے اپنے مطالبہ سے منکر ہوگئے۔ اب بستی کے ہر فرد پر ظاہر ہو چکا تھا کہ دوسروں کو کھبا کہنے والے بھی اس عذاب میں مبتلا ہیں اور ان کے بھی دائیں ہاتھ کو بایاں نگل چکا ہے۔... ساری بستی کھبی ہو چکی تھی''۔ قطع نظر واضح آئیڈیولوجیکل تعبیر کے ایک ہاتھ کا دوسرے پر غالب آجانا اور دوسرے کا معدوم ہوتے جانا طبقاتی نوعیت کا استحصال بھی ہوسکتا ہے جہاں ایک طبقہ دوسرے کو معدوم کرتا جارہا ہے یا فاسشٹی نظام جو ذیلی اور ضمنی تہذیبوں کو نگل جاتا ہے، یا کوئی بھی ثقافتی یا فکری طرز زندگی جو دوسرے پر غالب آنا چاہتی ہو، یا شہروں کی بالادستی جس کی یلغار میں قصبے اور گاؤں اپنی جگہ چھوڑتے جارہے ہیں، یعنی یہ ساری گنجائشیں یہاں ہیں۔

'برزخ' میں بنیادی سوال یہی ہے کہ رات کی تاریکی میں گھر کے قریب لال رنگ کی ایک کار کھڑی ہے، مشتبہ حالت میں لاوارث کار، جبکہ اسٹریٹ لائٹ غائب ہے۔ یہاں بین السطور خوف کی نفسیات بھی جاری و ساری ہے۔ 'زنجیر بدل جاتی ہے' میں بھی سرخ آندھی کے بستی کو گھیر لینے کا ذکر ہے۔ ماں باپ نے اولاد کو اور اولاد نے ماں باپ کو پہچاننے سے انکار کردیا ہے۔ مگر مسئلہ رومال کا ہے، وہ رومال کہاں ہے جس کے سائے نے سب کو پناہ دی تھی۔ وہ جانتا تھا کہ سوال کرنے والے خود اس آواز کو بھول چکے ہیں اور آنے والے عذابوں سے بے خبر ہیں۔ وہ لفظوں کو کبھی کا پیچھے چھوڑ چکے ہیں۔ دارالتد ریس میں آواز گونجتی رہتی ہے اور حکایتوں کے انداز میں ایک کے بعد ایک مکالمہ چلتا رہتا ہے۔ اس نوع کے بیانیوں کے اسلوبیاتی انداز پر انتظار حسین کی چھاپ گہری ہے۔ انتظار حسین اس رنگ کے امام ہیں۔ اور امام اور مقتدی میں جو فرق ہے انجم عثمانی اسے خوب جانتے ہیں، تبھی تو یہ انداز دو ایک کہانیوں تک محدود ہے۔ ورنہ زبیر رضوی کے ہاتھوں علی بن متقی کا جو حشر ہوا ہے وہ سب کے سامنے ہے۔

آخر میں چند الفاظ ان کہانیوں کے بارے میں جن میں گھریلو فضا سازی ہے۔ یہاں المنا کی نہیں بلکہ اپنائیت کے نرم ملائم سُر ہیں جن میں گھریلو زندگی کا نقشہ ہے۔ انجم عثمانی کا مرکزی علاقہ معاشرت ہے، معاشقہ نہیں۔ عشق کی حدت وحرارت جس سے استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں، یہاں نام کو بھی نہیں ملتی۔ ’پناہ گاہ‘ میں ایک اوبا ہوا میاں بالآخر اپنے گھر کی پناہ گاہ میں سکون پاتا ہے۔ لیکن ’آپی‘ اور ’اک لمحہ درمیان ہے‘ مزے کی کہانیاں ہیں اور ان میں جنسی جذبے کی ارتقائی کیفیتوں کو چابکدستی سے بیان کیا گیا ہے۔ ’آپی‘ کی بُنت میں اُن جذبات کا بیان ہے جو لڑکپن میں سر اٹھاتے ہیں اور پھر بلوغت کی ذمہ داریوں کے ساتھ ساتھ مصنوعی طور پر دب جاتے ہیں اور طرح طرح کے خدشات کا محرک بنتے ہیں۔ اس میں انجانے پن کی وہ کیفیت بھی ہے جس کو Crush سے موسوم کیا جاتا ہے۔ گڈو بڑا ہونے پر برسوں بعد جب گھر لوٹتا ہے اور آپی اسی محبت سے بے اختیار بانہیں کھول کر اُسے سینے سے چمٹا لیتی ہے تو ممتا کا جھرنا اپنے آپ بہنے لگتا ہے۔ لیکن ’اک لمحہ درمیاں ہے‘ کہیں زیادہ دلچسپ اور گہری کہانی ہے۔ اس میں گھریلو معاشرتی فضا کی تشکیل تو مہارت سے ہوئی ہی ہے، جن جذبات کو محور بنایا گیا ہے ان میں شعوری اور لاشعوری احساسات کچھ اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ معنی کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ اس کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ عورت مرد دونوں کے نقش دھندلے دھندلے سے ہیں لیکن ان کے بیچ جو ان کہا رشتہ ہے وہ سچا اور تھرتھراہٹوں سے بھرا ہوا ہے۔ ہرچند وہ دو بچوں کی ماں اور عمر کی چوتھی دہائی میں داخل ہو چکی ہے، لیکن سامنے باورچی خانے میں بیٹھی کالی پتیلیوں پر سے کلونچ اتارتے ہوئے جب بالوں کی لٹ اس کے رخساروں کو چومتی ہے اور کتھئی رنگ کی قمیص کے کھلے گریبان کے درمیان چاندی کی زنجیر ہچکولے کھاتی ہے تو وہ اسے کم سن لڑکی نظر آتی ہے اور اس کا دل چاہتا کہ وہ اس عورت میں سے لڑکی نکال لے اور اپنی کتابوں میں پھول کی طرح چھپا دے۔ ایسے میں معمولی ’سپرش‘ بھی ان کہی داستانیں کہہ جاتا ہے اور پورے وجود کو برقیا دیتا ہے، بالخصوص اس وجود کو جو ابھی تجربے کی پوری حدت سے

نہیں گزرا اور جذبات کا تنور اندر ہی اندر دہک رہا ہے۔ کہانی گو نے کلائمکس ایسے ایسے واقعات سے بُنا ہے جہاں نوجوان کے لیے وہ ایک عورت بھی ہے اور ماں بھی، جس کا گویا وہ کم سن معصوم بچہ ہے۔ سارا بیانیہ اسپتال میں لیٹے لیٹے یادوں کی غلام گردش سے گزرتا رہتا ہے حتیٰ کہ ماتھے پر وہ نسوانی ہتھیلی کی ٹھنڈک محسوس کرتا ہے۔ عورت کے ہاتھ چوڑیوں سے خالی تھے، سفید دوپٹہ سے سر ڈھکا ہوا تھا اور شفقت اور ممتا گلے مل رہے تھے۔

اس نوع کی نفسیاتی کہانیوں کی طرف اشارہ کرنے کا مقصد اس امر پر زور دینا ہے کہ انجم عثمانی ہرچند کہ اپنی تخلیقی شناخت تہذیبی کرائسس، مسلمان متوسط طبقے کی معاشرت کی فضاسازی اور اقلیتی معاملات ومسائل کی دردمندی سے قائم کرتے ہیں، لیکن ان کی بعض کہانیوں میں مولسری کا ایک پیڑ بھی اُگتا ہے جس کے پھولوں کی رنگت اور بھینی بھینی بو سے گھر آنگن اور کبھی کبھی پورا معاشرتی وجود مہک اُٹھتا ہے۔ غالباً یہ بچے بوڑھوں، کم سن لڑکے لڑکیوں یا ادھیڑ عمر کی عورتوں کا معاشرتی اندرون بھی ہے جہاں گھر آنگن کی چہار دیواری کی چہچہاہٹ اور گھریلو پیار محبت کی اپنائیت ہے۔ کہیں کہیں جنس کی دبی دبی چنگاری بھی ہے لیکن وہ شعلہ نہیں بنتی بلکہ ارتفاعی طور پر ممتا کے دست شفقت میں ڈھل جاتی ہے۔ شاید یہ کیفیت بھی اس بنیادی معاشرتی منظرنامے کا ایک حصہ ہے جو کرائسس سے دوچار ہے لیکن زندگی تو زندگی ہے، جہاں بھی موقع ملتا ہے، یہ دبی چنگاری دہک اٹھتی ہے لو دینے لگتی ہے۔ فنکار کا ایک کام یہ بھی تو ہے کہ درد کے دشت سے گزرتے ہوئے بشارت کی آواز پر نظر رکھے۔

(1996)

Many were the awards that came after Qurratulain Hyder besides the Sahitya Akademi Award and Jnanpith Award, of which two important ones are the Ghalib Award and Soviet Land Nehru Awards. She also was honoured with Padma Sri, Padma Bhushan, and the highest litera.y honour of the land, the Fellowship of Sahitya Akademi.

As Qurratulain Hyder passes away, a phenomenal presence fades away from the scene of Urdu fiction. But her works form her real presence, rather than her flesh and blood, corporeal figure. As long as Indian literature prevails, Qurratulain Hyder will live on.

❑

in that, the once revolutionary characters who, inspired by high ideals, give up their everything for their ideology, but with the change of time, and driven by primitive impulses and desires, stoop to the level of ordinary beings given to greed and lust; and disillusioned, they seek careers of ordinary comforts and base pleasures. Qurratulain Hyder raises some basic questions about the nature of existence and human freedom, how people rise to heights pressed by challenges, but in fact, the dark areas always persist and the scope of choices is rather limited. It is a vibrant story of different families—Hindu, Muslim, Christian and English—interwoven with each other during these three decades of revolutionary fervour. The changes wrought by the impact of these eventual years on the mentalities, aims, moral values, ideals, and outlook of the characters are depicted with profound psychological insight, and the characters of the hero Raihan, the heroine Deepali, and the younger Yasmeen are hauntingly drawn. The atmosphere of East Bengal, now Bangladesh, its cities, rivers and jungles is also caught very vividly.

Qurratulain Hyder has an intense feeling for the immensity of pain, and for that cruel force called Time which overshadows all activity on earth. Time, in her fiction, is that faceless force that transforms all faces, which is linear as well as spiral, which one can ignore only at one's own peril, and which is so easily accessible, and is still so boundless as the universe itself. She urges us to recognize that the inevitability of change is the only reality, and that fact has one face of hope as well as another of sorrow. A linearly progressing Time brings changes, and change can be a harbinger of grief or joy. Should one then take sides? That would be too easy, she confides to us, too simplistic, for these issues cannot be settled by referring to the material world alone. What counts for Qurratulain Hyder is the human spirit and the relationships through which it blossoms forth. And that is where the linearity of Time turns into a spiral, bringing recognizable moments back to us if we have the necessary sensibility.

Hindu-Muslim culture, or composite culture of the great cities of Northern India, she reflects on human suffering through the portrayal of vital experiences of the generation of those times in India and Pakistan, a generation which had passed through a profound historical change and turmoil, caused by Partition, Independence, and exile. In another story, "Dalan Wala" (That Winter) typical of her impressionistic style, she effectively employs past recollections and experiences capturing the dark and bright areas of human nature, and the underlying cultural unity of the Indian people.

"Patjhar ki Awaz," the title story, perhaps the only story of its kind by Qurratulain Hyder, depicts the predicament of a nymphomaniac, who, thirsting for love, in spite of the purity of her soul, passes from one man to another, and yet another by the sheer force of circumstances over which she has no control, and eventually in her grey days, feels like a fallen leaf drifted listlessly by the autumn winds.

Kare-e-Jahan Daraz Hai, the title of the next book, is after a line from Iqbal which means 'The task of the world is endless.' The author calls it a biographical novel. It is a breathtaking book because of its scope, diversity of narrative voices, and layers of references. From the first page it snares the reader in its web of history and memory, fact and fiction, and does not let one go till the end. It is the history of a family of Nahtor, Bijnaur, which begins in the 12th century and continues to the present. In the flowering of that particular family, however, there is also revealed to our riveted gaze the formation of that more general cultural identity, the Indian Muslim and his composite patterns of sociological behaviour.

Akhir-e-Shab ke Hamsafar (Travellers unto the Night's End), is another outstanding novel by Qurratulain Hyder published from Bombay in 1978. It deals with one of the most fateful periods of the history of the sub-continent, i.e., from the pre-World War II terrorist activity in Bengal and the Quit India Movement to the Partition of the country, and then to the events of 1970 and the eventual emergence of Bangladesh. (The author's main concerns are psychological and existential

our times. Let me briefly dwell on her improtant books that placed her firmly in the world of Urdu fiction.

Aag ka Darya, a novel, spanning Indian history from the 1950s back to the hoary past of Indian civilization, definitely to the times of the Buddha, is a witness to Qurratulain's uncanny vision that gives a unique depth and meaning to Time and Space. In this novel, her perspective as underscored by Aijaz Ahmad is universal and her concern, humanity at large.

The story is spellbinding and fast-paced; the short, episodic narrative mode, keeps the attention of the reader always on a high. Gautam, the protagonist, a student in ancient times begins his peregrinations in the forest and eventually reaches the horrid times of Partition. Many a scene she portrays remain vivid in the readers' memory.

Qurratulain as if pulls off a double effect through writing in Urdu : "the implications of the theme, which appeals to genuine humanity and expresses the anguish of any sensitive mind, found avid readers wherever else the language was read and spoken, and yet it remained a thoroughly Indian book." It also deals comprehensively with the colonial past, especially looking at the advent of the English with the kind of critical acumen, seeking to give a thorough assessment of the Indian ethos down the ages.

Patjhar ki Awaz (The Voice of Autumn) is an outstanding collection of short and long stories and a novelette, "Housing Society". Handling with remarkable skill an outstanding variety of subjects and themes, and recreating history, Qurratulain Hyder is at her best in this collection. Her sensitivity to mood and situation and her considerable powers of characterization have no parallel in contemporary Urdu fiction. Most of the writings included in this volume are marked by the basic question of the predicament of human beings, the complexity of relations, and the unavoidability of time with a backdrop of the cultural cohesion and the cultural personality of the Indo-Gangetic people.

In "Jila-Watan" (The Exiles), one of her best long stories, while underlining the humanistic aspects of the integrated

Weekly of India for many years. She was a member of the Film Censor Board of India, and a distinguished Visiting Professor at the Jamia Millia Islamia and the Aligarh Muslim University, Aligarh.

A number of novels, novelettes and short story collections make up Qurratulain Hyder's ouevre. *Aag ka Darya* (The River of Fire), *Mere bhi Sanam-khane* (My Temple Too), *Safina-i-Gham-e-Dil* (The Boat of the Heart's Grief), *Roshni ka Safar* (The Journey of Light) short stories, 1981; *Kar-e-Jahan Daraz Hai* (The Task of the World is Endless Vol. I, 1977, and Vol.11, 1979, a biographical novel) and *Aakhir-e-Shab ke Hamsafar* (The Travellers unto the Night's End) 1978, *Roshni ki Raftar* (The Speed of Light) 1982, *Gardish-e-Rang Chaman* and *Chandani Begum* are novels. *Seeta Haran*, *Dilruba*, *Chaee Ke Bagh*, *Agle Janam Mohe Bitya Na Kijo*, are novelettes. *Sitaron se Aage* (Beyond the Stars), *Sheeshay ke Ghar* (Glass Houses) and *Patjhar ki Awaz* (The Voice of Autumn) are collections of short stories. She had written a number of articles in various journals in India and Pakistan. She had been writing fairly extensively in English on literary topics and arts, and had translated some books from Russian into Urdu. She had also translated *Portrait of a Lady* (Henry James) and *Murder in the Cathedral* (T.S. Eliot) into Urdu. With Sardar Jafri, she had edited *Ghalib: Poetry and Letters*, and with Khushwant Singh, *Stories From India*.

Almost all of Qurratulain Hyder's fiction reflects her preoccupation with India's cultural past, the past-ness of the past, as well as its relation with the present. There is a sense of urgency about her work in that what the Indian people now have become is closely linked with what they have been, and a reflection upon their present identity has to take into account the formative processes that have shaped this cultural identity. Qurratulain Hyder is Indian and her ethos oriental but the human nature she probes is to be found anywhere, and the suffering she depicts is universal. Her work is marked by a quality of vastness and magnitude both in time and space, and undoubtedly she has produced some of the unique fiction of

Qurratulain Hyder: An Author Par Excellence

If anyone can be called a phenomenon in modern Urdu fiction, it is Qurratulain Hyder, the author of the famous Urdu novel, *Aag ka Darya* (The River of Fire), which, in the late fifties, rocked the literary circles in Pakistan, and consequent upon the publication of which the author had to migrate back to India. Later, this novel was selected by the National Book Trust for their prestigious *Aadaan Pradaan* series for translation into various Indian languages. Though the novel went through many printings in India, but since it was published outside India (1956) and thus could not be taken up for Akademi's award, it was her collection of short stories, *Patjhar ki Awaz* (The Voice of Autumn), first published from New Delhi in 1965, which won the Sahitya Akademi Award in 1967. Following this, her novel *Akhir-e-Shab ke Hamsafar*, (1973), won for her the Jnanpith Award.

Qurratulain Hyder was born in 1927 in Aligarh, into an enlightened family of writers. Her father Sajjad Haider Yaldram was a highly respected original writer in Urdu, as was her mother Nazr Sajjad Hyder. Qurratulain passed her high school at the age of thirteen, and her M. A. in English from Lucknow University at the age of 19 in 1946. She migrated to Pakistan in 1947 with her parents but returned to India after the publication of her magnum opus, *Aag ka Darya*, as mentioned before, and was given Indian nationality again. For some time she worked for the *Daily Telegraph*, London, and also for the B.B.C., London. She had attended Arts Schools in Lucknow and London and learned a good deal about music and painting, and had a sound knowledge of English literature besides being well versed in Urdu and Persian literary traditions. While in Bombay she worked as the editor of *Imprint*, and also served on the editorial staff of the *Illustrated*

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Gali Vakil, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)

Ph: 23216162,23214465 Fax : 0091-11-23211540

E-mail :info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com

Website: www.ephbooks.com

978-818223-546-5