بدلتا ثقافتی منظر نامہ اور نیا اردو افسانہ: ایک تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ

مقالہ برائے ڈاکٹر آف فلاسفی

مقالہ نگار

عبدالرحیم

نگراں

پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین

ہندوستانی زبانوں کا مرکز

اسکول آف لینگویجز، لٹریچر اینڈ کلچر اسٹڈیز

جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۶۷

۲۰۱۷

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
भारतीय भाषा केन्द्र
Centre of Indian Languages
भाषा, साहित्य एवं संस्कृति अध्ययन संस्थान
School of Language, Literature & Culture Studies
नई दिल्ली-110067, भारत NEW DELHI-110067, INDIA

Dated: 27-01-2017

DECLARATION

I hereby declare that research work done in this Ph.D. Thesis entitle **Badalta Saqafati Manzarnama Aur Naya Urdu Afsana: Ek Tanqeedi-O-Tajziyati Motala (Changing Cultural Scenario and New Urdu Short Story: A Critical and Analytical Study)** by me is the original research work and it was not been previously submitted for any other degree in this or any other university/institution.

Abdur Rahim

Abdur Rahim
(Research Scholar)

Prof. Khwaja Mohd. Ekramuddin
(Supervisor)
CIL/SLL&CS/JNU

Prof. Gobind Prasad
(Chairperson)
CIL/SLL&CS/JNU

GRAM: JAYENU, Tel.: (91-011) 26741557, 26742676 Extn.: 4217, (D) 26704217; Telefax: (91-011) 26704217
Email: chair_cil@mail.jnu.ac.in, Jnucil@gmail.com

انتساب

اپنے والدین ماجدین کے نام

فہرست

پیش لفظ ۱-۵

پہلا باب: بدلتا ثقافتی منظرنامہ اور نیا اردو افسانہ (اجمالی جائزہ) ۶-۷۹

دوسرا باب۔ نیا افسانہ: تشکیلی عناصر ۸۰-۱۳۸

تیسرا باب۔ نیا افسانہ: فکری ونظریاتی اساس ۱۳۹-۱۸۹

چوتھا باب۔ نیا افسانہ: اہم موضوعات ومسائل ۱۸۵-۳۴۱

پانچواں باب: نیا افسانہ کے فنی امتیازات ۳۴۷-۳۹۷

حاصل مطالعہ ۳۹۸-۴۴۱

کتابیات ۴۴۲-۴۴۹

پیش لفظ

سماج اور معاشرے کے تمام اعمال سے کسی نہ کسی کلچر کا اظہار ہوتا ہے۔ کلچر کا یہ اظہار ان بنیادی اداروں سے ہوتا ہے جنہیں ہم مذہب، زبان، سیاست، معیشت،،، علم، ہنر اور سائنس وغیرہ کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ یہ بنیادی ادارے معاشرے کی فکر سے پیدا شدہ اقدار کا نتیجہ ہوتے ہیں جو مجموعی طور سے سماج کے طرز عمل کو متعین کرتے ہیں۔ معاشرے کے اندر رونما ہونے والے تہذیبی وثقافتی اقدار کی نوعیتیں مختلف ہوتی ہیں۔ بعض نوعیتیں وہ ہیں جو ہمیں اپنے اسلاف سے ملتی چلی آئیں ہیں جبکہ کچھ نوعیتیں ایسی ہیں جو کسی دوسری قوم سے اختلاط کی وجہ سے جنم لیتی ہیں اور کچھ تو ایسی ہیں جو گرد و پیش کے طبعی حالات اور آب و ہوا کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہیں۔ بہت سی ایسی ہیں جو معاشرے کے تاریخی بہاؤ میں ترقی یا تنزلی کی حالت میں پیدا ہو جاتی ہیں۔ بہر حال کسی بھی کلچر کے وجود میں آنے کے جو محرکات ہوتے ہیں اسے جتنا محسوس کیا جاتا ہے اسی احساس کے بقدر کسی قوم کے کلچر کے زندہ یا مردہ ہونے کا ثبوت فراہم ہوتا ہے۔

اگر کلچر زندہ ہے اس میں خیال کا ارتقاء جاری ہے، نئی ضرورتوں اور تقاضوں کے تحت تہذیبی ادارے بدل رہے ہیں، از کار رفتہ عناصر شامل ہو رہے ہیں، معاشرہ گزشتہ کل کے واقعات سے اپنی روح کو دریافت کرنے میں مصرف ہے۔ اپنے ماضی کی تاریخ کے تعلق سے قطعی طور پر ہاں یا نہیں کہنے کی طاقت رکھتا ہے تو ایسے میں فرد کا طرز عمل بھی متحرک اور زندہ رہے گا۔ اگر کلچر مردہ ہے اس میں خیال کی روباتی نہیں ہے، کلچر کے مظاہر اور معاشرے کا طرز عمل صرف ایک معمول، ایک عادت بن کے رہ گیا ہے جس میں کسی قسم کی تبدیلی گناہ کبیرہ کے مترادف ہے تو فرد کا طرز عمل بھی مردہ اور جامد ہوگا۔ جیسا کلچر ہوگا اسی طرح کے افراد بھی بنتے جائیں گے۔

افسانہ نگار جس سماج اور تہذیب کے زیر اثر زندگی گزارتا ہے اس سماج کی تہذیب وثقافت کا عکس ان کے افسانوں پر پڑنا ناگزیر ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار کی تمام تر آرزوئیں سماج کے شعور کا ناقابل تقسیم حصہ بن جاتی ہے۔ سماج کے بطن سے جو حادثات اور حالات رونما ہوتے ہیں وہ حالات و کیفیات ایک افسانہ نگار کو اندر سے توڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ سماجی زندگی کے رشتے جیسے ہی ٹوٹنے اور بکھرنے لگتے ہیں ویسے ہی ادب اور زندگی کے درمیان سماجی ہم آہنگی کا احساس پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے تخلیق کار کے لیے ادب خلق کرنا بہت ضروری

ہو جاتا ہے۔ جب نئے اور پرانے اقدار کی آویزش کی شروعات ہوتی ہیں تو ادب اور زندگی میں سماجی شعور کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔

ادب میں تہذیب وثقافت اور کلچر کی ی تعریف کرنا اتنا آسان نہیں ہے جتنا کہ سمجھا جاتا ہے۔ بقول ریمنڈ ولیمز ''تہذیب وثقافت'' ان دو چار لفظوں میں سے ہے جو بے حد پیچیدہ ہیں اور جن کے مفہوم کے تعین میں ہمیشہ عدم اتفاق کی صورت پیدا ہوتی رہی ہے۔ سرسید اور ان کے رفقاء نے انیسویں صدی کے نصف آخر میں کلچر اور سویلائزیشن جیسے الفاظ کے لیے بالترتیب تہذیب وتمدن کی اصطلاحات وضع کی تھیں۔ یہ دونوں الفاظ ان کے نزدیک مغرب کی طرز زندگی، عادات واطوار نیز ایجادات وانکشافات بہ شمول سائنسی، تکنیکی و ذہنی ارتقا کی ایک منزل کے مظہر تھے۔

تہذیب اس اجتماعی معاشرت کا نام ہے جس میں باہمی ذہنی اور مادی شمولیتیں اور شرکتیں انسانی احتیاجات اور ضروریات کی تشکیل وتعمیر نیز انسانی اقدار کی پرورش کرتی ہیں۔ تہذیب ان کے اجتماعی اور تخصیصی افکار وتصورات، اقدار وترجیحات، عقائد ورسومات کی عکس ریز ہوتی ہے۔ بنی نوع انسان کی تہذیبی تاریخ اسی باہمی تفاعل، تصادم اور انضمام کے مسلسل عمل سے عبارت ہے۔

ادبی تنقید کے نزدیک تہذیب کا مطلب اقدار کا ایسا مجموعہ ہے جو انسانی تخیل کے تخلیق کردہ فنی شہ پاروں کے ذریعہ عہد بہ عہد منتقل ہوتا آیا ہو اور اس کے مستقبل میں بھی اسی طرح کے منتقل ہونے کی امید کی جاتی ہو۔ اس لحاظ سے تہذیب امتیازات کو ایک وحدت میں ڈھالنے کا کام بھی انجام دیتی ہے اور ادب اسی عمل کو مختلف نہج پر جاری رکھتا ہے۔ ادب تہذیب کی اسی روح کو کسب کرتا ہے جس کی شناخت اتحاد بشریت، انسانی اخوت، باہمی بھائی چارگی، انس اور محبت جیسے جذبوں اور قدروں سے عبارت ہے۔ ادیب تہذیب کے ان بنیادی عناصر کو اپنے مفاہیم کا جز بناتا ہے جو تفریق بشریت کے برخلاف عالمی انسانی برادری کے تصور سے پہچانے جاتے ہیں۔ جس طرح شاعر جو کچھ اپنے سماج اور تہذیب سے اخذ کرتا ہے اسے اپنے بہترین تخلیقی اظہار کے ذریعہ واپس لوٹا دیتا ہے۔

ادب میں فکشن ہماری تہذیب وثقافت اور اعلی اقدار واسالیب کو نسلاً بعد نسلٍ منتقل کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ ہر تہذیب کا اپنا ایک فنی اسلوب اور ایک نظامِ ہیئت ہوتا ہے۔ یہ اصناف اور ہیئت اسی تہذیب کے ساتھ مخصوص اور موافق ہوتا ہے۔ وہ سارے اقدار واسالیب جن کی تشکیل میں صدیاں صرف ہوئی ہیں یا ایک

خاص عہد میں کسی مخصوص طبقے یا قوم کے عقائد وافکار، رسومات اوران کی ادائیگی کے طریقے، زندگی کے آداب واطوار، فطرت سے رابطے، اوامرونواہی اور باہمی رفاقت اور رقابت کی نوعیت، اعتقادات میں فوق الفطری آثاراوراوہام پرستی وغیرہ کے حوالے سے ادب جس طور پر آشنا کراتا ہے وہ سارے دستاویزی نہیں ہوتے مگر دستاویزوں کے لیے استدلال اور معتبر حوالے ضرور ہوتے ہیں۔

''بدلتا ثقافتی منظرنامہ اور انیا اردو افسانہ :ایک تنقیدی وتجزیاتی مطالعہ'' میں تہذیب وثقافت ،سیاسی وسماجی مسائل، پرانی قدروں کی شکست وریخت، صارفیت کی گرم بازاری، انفارمیشن وٹیکنالوجی کی حوصولیابی، دولت کی بڑھتی ہوس، سیاست کا بدلتا مزاج، ہجرت وفسادات، اخلاق کی پامالی اور مغربی اثرات کا بڑھتا رسوخ کواجاگر کرکے تہذیب وثقافت کے بدلتے منظرنامہ کے مختلف پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح اگر اردوا کے نئے افسانوں کا مجموعی جائزہ لیا جائے تو یہاں ایسے افسانوں کی ایک قابل لحاظ تعداد سامنے آتی ہے جو ہماری ثقافت کے بدلتے منظرنامہ کی تصویر پیش کرتی ہیں۔ دیہات اور شہروں کی انفرادی واجتماعی زندگی کے بدلتے انداز، نئے تمدنی اور فکری تصورات کا اثر ونفوذ، بدلتے نفسیاتی اور جذباتی سانچے۔ یہ سب چیزیں ادبی لحاظ سے بے حد اہم ہیں جو ہمیں اس موضوع پر تحقیق کا جواز فراہم کرتی ہیں۔ بدلتا ثقافتی منظرنامہ اور نیا اردو افسانہ سے متعلق اب تک کسی طرح کا کوئی تحقیقی اور تنقیدی کام نہیں ہوسکا ہے۔

یہاں اس امر کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس مقالے میں مسائل اور موضوعات کے اعتبار سے ۱۹۸۰ء کے بعد لکھے گئے نمائندہ افسانے کو پیش نظر رکھ کر ہندوستانی ثقافت ومعاشرت میں جوتبدیلیاں واقع ہوئی ہیں، اوران تبدیلیوں کے جو اثرات عام انسانوں پر مرتب ہوئے اوران اثرات کوافسانہ نگاروں نے جس انداز میں افسانوں کا موضوع بنایا ہے اسی کے پیش نظر ابواب بندی کی گئی ہے۔ میرا یہ اہم موضوع اس بات کا عکاس ہے کہ ۸۰ء کے بعد ہندوستان کا ثقافتی منظر نامہ بڑی تیزی سے تبدیل ہوا ہے۔ میں نے اس تبدیلی کو پیش کرنے کی حتی الامکان کوشش کی ہے۔ میں نے یہ مفروضہ قائم کیا ہے کہ ان افسانوں سے تہذیب وثقافت پر کیا اثرات مرتب ہوئے ہیں اور آنے والے ایام میں اس کے مزید ممکنہ اثرات کیا ہوسکتے ہیں؟۔

میرا یہ مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے ۔ پہلا باب میں ثقافت کی مکمل توضیح پیش کرتے ہوئے اردو افسانہ پر مرتب ہونے والے مختلف رجحانات کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے ۔اس باب میں بعض نمائندہ افسانہ نگاروں کی افسانہ نگاری پر عمومی بحث بھی کی گئی ہے ۔

دوسرا باب ''نیا افسانہ :تشکیلی عناصر'' پر مشتمل ہے ۔اس باب میں افسانہ کی مختصر تاریخ،اس کے اجزائے ترکیبی وغیرہ پر گفتگو کی گئی ہے۔ تیسرے باب میں نیا افسانہ کے فکری ونظریاتی اساس پر بحث کی گئی ہے ۔جس میں مابعد جدید افسانوں میں بیانیہ کی طرف مراجعت اوراس کے موضوعات وغیرہ پر بحث کی گئی ہے۔

چوتھے باب میں تہذیب وثقافت پر مشتمل افسانے شامل گفتگو ہیں ۔اس باب میں ۲۷ نمائندہ افسانہ نگاروں کے افسانوں پر تنقید اور تجزیہ پیش کیا گیا ہے ۔ پانچواں باب نمائندہ افسانہ نگاروں کے فکر وفن پر مشتمل ہے ۔جس میں افسانہ نگاروں کے اسلوب اور تکنیک وغیرہ پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے ۔

میں اپنے اس موضوع کی تکمیل میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں اس کا فیصلہ آپ قارئین کے اوپر چھوڑتا ہوں ۔ میں اس عظیم کام کی تکمیل پر سب سے پہلے اللہ رب العزت کا شکر گزار ہوں جس کی بے پایاں مہربانیوں سے یہ کام اپنے تکمیل کے مراحل تک پہونچا۔اللہ رب العزت کے بعد اپنے مربی ومشفق استاد، سرپرستِ اعلی ، پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین کا تہہ دل سے ممنون ہوں جن کی قدم قدم کی رہنمائی نے میرے کام کو آسان کر دیا۔اس موقع پر اپنے دیگر اساتذہ جیسے پروفیسر انور عالم پاشا، پروفیسر معین الدین احمد جینا بڑے، پروفیسر مظہر حسین مہدی، پروفیسر شاہد حسین ، پروفیسر آصف زہری، جناب شیو کمار، پروفیسر اعجاز علی ارشد، پروفیسر صفدر امام قادری، پروفیسر اسرائیل رضا، پروفیسر شہاب ظفر اعظمی ، پروفیسر عظیم اللہ وغیرہم کا ممنون ومشکور ہوں جن کی وجہ سے میری علمی آبیاری ہوسکی ۔

اپنے والدین ماجدین کا شکریہ ادا کرتا ہوں جن کی عنایتوں سے مجھے ریسرچ کرنے کا موقع ملا۔ اپنے بھائیوں اور بہن کا ممنون ہوں جن کی آرزوں کا میں مرکز ہوں ۔ اپنی شریک حیات کا ممنون ہوں جو ہر کلفت کو انگیز کرتی رہی ۔ اپنے بچے رئیس الاحرار، اریب احمد اور مفلحہ پروین کا ممنون ہوں جو اب تک میری خاطر ہر طرح کی پریشانیاں برداشت کرتے رہے ۔ میں اپنے رہنما اور بڑے بھائی داکٹر جہاں گیر احمد، ڈاکٹر ساجد ذکی فہمی ،محمد ازہر، حافظ جہاں گیر، انظر حسین، ڈاکٹر محمد مجاہد حسین ، احمد علی جوہر، کوثر علی، مولانا صفی الرحمٰن، جاوید عالم ،محمد اجمل وغیرہ کا بھی شکر کہ ادا کرتا ہوں جن کا تعاون کسی نہ کسی طرح میرے مقالے کی تکمیل میں مدد ومعاون

رہا۔میں اس موقع پر نیشنل لائبریری کلکتہ،ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ،دہلی پبلک لائبریری کلکتہ،گورنمنٹ اردو لائبریری پٹنہ،خدا بخش لائبریری، پٹنہ،اور جواہرلال نہرو یونیورسٹی کے لائبریرین کا بھی تہہ دل سے ممنون ہوں۔

عبدالرحیم

روم نمبر:۳۱۴،کاویری ہاسٹل

جے،این،یو۔نئی دہلی

تاریخ:۲۵ جنوری ۲۰۱۷ء

پہلا باب

بدلتا ثقافتی منظرنامہ اور نیا اردو افسانہ

تہذیب وثقافت

ادب میں تہذیب وثقافت اورکلچر کی تعریف کرنا اتنا آسان نہیں ہے جتنا کہ سمجھا جاتا ہے۔بقول ریمنڈ ولیمز''تہذیب وثقافت''ان دوچار لفظوں میں سے ہے جو بے حد پیچیدہ ہیں اورجن کے مفہوم کےتعین میں ہمیشہ عدم اتفاق کی صورت پیدا ہوتی رہی ہے۔سرسیداوران کے رفقاء نے انیسویں صدی کے نصف آخر میں کلچراورسویلائزیشن جیسے الفاظ کے لیے بالترتیب تہذیب وتمدن کی اصطلاحات وضع کی تھیں۔یہ دونوں الفاظ ان کے نزدیک مغرب کی طرز زندگی ،عادات واطوار نیز ایجادات وانکشافات بہ شمول سائنسی ،تکنیکی و ذہنی ارتقا کی ایک منزل کے مظہر تھے۔ہمارے ادوارمیں کلچر کا لفظ تین معنوں میں استعمال ہوا ہے اور یہ تینوں معانی ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہیں۔اس سلسلے میں پروفیسر عتیق اللہ رقمطراز ہیں:

1st: a general process of intellectual,spiritul and aesthetic development.

11nd: a particular way of life,of either a people,a period or a group .

111rd: the work and practices of intellecual,and especially artistic activity(1)

الف:دانش ورانہ،روحانی اور جمالیاتی فروغ کا ایک عمومی عملیہ

ب:کسی ایک گروہ یا کسی خاص دور کے عوام کا ایک مخصوص طرز زندگی۔

ج:دانش وارانہ سطح کے کارنامے بالخصوص فن کارانہ عمل

مندجہ بالا تینوں نکات کو سامنے رکھ کر بات کی جائے تو مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ تہذیب اپنے مختلف المعانی تعبیرات اوراعمال وتفاعل میں روایتی طور پر جن خصائص سے عبارت ہے ہم انہیں درج ذیل معنی میں اخذ کرسکتے ہیں۔

تہذیب نام ہے اس اجتماعی معاشرت کا جس میں باہمی ذہنی اور مادی شمولیتیں اورشرکتیں انسانی

احتیاجات اور ضروریات کی تشکیل و تکمیل کرتی ہے نیز انسانی اقدار کے ماحول کی پرورش کرتی ہے ... تہذیب ان کے اجتماعی اور تخصیصی افکار وتصورات، اقدار وترجیحات، عقائد ورسومات کی عکس ریز ہوتی ہے۔ بنی نوع انسان کی تہذیبی تاریخ اسی باہمی تفاعل، تصادم اور انضمام کے مسلسل عمل سے عبارت ہے''۔(۲)

ادبی تنقید کے نزدیک تہذیب کا مطلب اقدار کا ایسا مجموعہ جو انسانی تخیل کے تخلیق کردہ فنی شہ پاروں کے ذریعہ عہد بہ عہد منتقل ہوتا آیا ہو اور اس کے مستقبل میں بھی اسی طرح کے منتقل ہونے کی امید کی جاتی ہو۔ اس لحاظ سے تہذیب، امتیازات کو ایک واحدے میں ڈھالنے کا کام بھی انجام دیتی ہے اور ادب اسی عمل کو مختلف نہج پر جاری رکھتا ہے۔ ادب تہذیب کی اسی روح کو کسب کرتا ہے جس کی شناخت اتحاد بشریت، انسانی اخوت، باہمی بھائی چارگی، انس اور محبت جیسے جذبوں اور قدروں سے عبارت ہے۔ ادیب تہذیب کے ان بنیادی عناصر کو اپنے مفاہیم کا جز بناتا ہے جو تفریق بشریت کے برخلاف عالمی انسانی برادری کے تصور سے پہچانے جاتے ہیں۔ جس طرح شاعر جو کچھ اپنے سماج اور تہذیب سے اخذ کرتا ہے اسے اپنے بہترین تخلیقی اظہار کے ذریعہ واپس لوٹا دیتا ہے۔

تہذیب وثقافت معاشرتی شعور کے اظہار کا ایسا ذریعہ ہے جس سے سماج میں رہنے والے انسانوں کے ذہنی وعملی قوتوں کا ارتقاء، ایجاد اور اختراع کے پہلوؤں کو نمایاں کیا جاتا ہو۔ انسان اپنے اسلاف سے حاصل کردہ آگاہیاں ترمیم واضافے کے بعد آئندہ نسلوں کو سونپ دیتا ہے۔ آئندہ نسلیں اپنے تجربات کے سرمایے کو اپنے اخلاف کے سپرد کر دیتی ہیں۔ اس طرح تہذیبی اقدار جو بہرصورت انسانی ہیں مسلسل توسیع کے عمل سے گزرتی رہتی ہیں۔

کسی فنی تخلیق کی قدر و قیمت معلوم کرتے وقت ہماری توجہ صرف فنکار کی صلاحیت اور تخلیقی قوت پر ہی مبذول نہیں ہوتی بلکہ ہم اس کی عام پیشہ وارانہ تہذیب کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ چنانچہ گلوکار کی آواز خواہ کتنی ہی اچھی ہو اسے بھی کچھ ضروری تربیت کے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ فنی تخلیقات کو پسند کرنے کی کوئی نہ کوئی معقول وجہ ہوتی ہے اور وہ وجہ پسندیدگی کا ایسا طریقہ ہے جو دیکھنے والے کو تخلیقی عمل میں شریک کرتا ہے۔ اس کے اندر کے فن کو بیدار کرتا ہے اور اس میں وہی جذبہ ابھارتا ہے جسے تخلیق کرنے والے نے اپنے شاہ کار میں محسوس کیا تھا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فن پارے صرف ماضی کی تہذیبی یادگاریں نہیں ہوتے بلکہ موجودہ تہذیب کے بھی ایسے عناصر ہوتے ہیں جو نئی نسلوں کے خیالات، جذبات اور تصورات کو ڈھالتے

ہیں۔

ادب میں ناول اور فکشن ہماری تہذیب وثقافت اوراعلی اقدار واسالیب کونسلاً بعد نسلٍ منتقل کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ ہرتہذیب کا اپنا ایک فنی اسلوب، ہیئتی نظام اوراصناف ہوتے ہیں۔ یہ اصناف اور ہیئت اسی تہذیب کے ساتھ مخصوص اور موافق ہوتا ہے۔ وہ سارے اقدار واسالیب جن کی تشکیل میں صدیاں صرف ہوئی ہیں یا ایک خاص عہد میں کسی مخصوص طبقے یا قوم کے عقائد وافکار، رسومات اوران کی ادائیگی کے طریقے ،زندگی کے آداب واطوار،فطرت سے رابطے،اوامرونواہی اور باہمی رفاقت اور رقابت کی نوعیت،اعتقادات میں فوق الفطری آثار اور اوہام پرستی وغیرہ کے حوالے سے ادب جس طور پر آشنا کراتا ہے وہ سارے دستاویزی نہیں ہوتے مگر دستاویزوں کے لیے استدلال اور معتبر حوالے ضرور ہوتے ہیں۔

ہندوستان میں تہذیب کے مختلف النوع تشکیلی عناصر ایک دوسرے سے اتنے گتھے اور رچے بسے ہوتے ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے نہ تو الگ کیا جاسکتا ہے اونہ کسی ایسی تہذیب کا تصور ہی کیا جاسکتا ہے جو معصوم اور بے میل ہو۔مختلف جغرافیائی وحدتوں یا کُرّوں میں نشونما پانے والی تہذیبیں تطبیق یا ملاوٹ ان کی تہذیبی شناخت میں مانع ہوتی ہیں۔ ہرتہذیب کا اپنا ایک وسیع تخیل ضرور ہوتا ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ایک تہذیب دوسری تہذیب سے کچھ اخذ ہی نہیں کرتی۔تاریخ شاہد کہ دنیا کی تہذبیں ایک دوسرے سے اخذ کی ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوئیں ہیں ۔

تاریخ سیاست کی ہو یا فلسفے کی،سماجی اداروں کی ہو یا ثقافت کی،فن کی ہو یا ادب کی یہ سب مرورزمانہ کے بطن کا زائیدہ ہوتی ہے۔ادب کے میدان میں یہ ہل چل فرد کے جذبہ اور شعور کے وسیلے سے تاریخ کا جز بنتی ہے اور ادیب انفرادی طور پر اپنے نظریات کو جتنا آزاد بنانے کی خیالی کوشش کرتا ہے اتنا ہی باہر سے اندر کی طرف سمٹتا چلا جاتا ہے۔حتی کہ کبھی کبھی اس کا رشتہ زندگی کے اصل دھاروں سے ٹوٹ جاتا ہے اور اس کا ادبی سرمایہ محدود ہوا ٹھتا ہے۔ جب تک آزادی کی جدوجہد چلتی رہی،تمام ذہنی اور جذباتی قوتیں اسی مسئلے پر مرتکز رہیں۔ جب آزادی حاصل ہوئی تو اس زندگی کی تلاش شروع ہوگئی جو اطمینان بخش ہو۔اس میں بہت سے خواب چکنا چور ہوگئے اور بہت سے مصنفین کی جمہوریت سے عقیدت ختم ہوگئی۔فرقہ ورانہ بلوے ہوئے اور ترقی پسندانہ خیالات کی مخالفت، غیرملکی سرمائے پر بڑھتا ہوا انحصار اور اسی طرح کے بہت سے رجعت پسندانہ رجحانات بڑے جوش وخروش سے ابھر کر سامنے آئے۔

ہندوستان کی تقسیم ،آزادی کے لیے جدوجہد کرنے والی جماعتوں کی کمزوری اور سیاسی قوت کے حصول کے لیے آپسی کشمکش ،مفاد پرست لیڈروں کا اخلاقی زوال وغیرہ اس طرح جمع ہوگئے کہ نئی نسل نے اپنی روایت اور اعتماد ہی کھودیا۔ دوسری بڑی لڑائی کے بعد یورپ اور امریکہ بیم وامید کی جن لہروں میں ڈوبتے ابھرتے رہے انھوں نے سوچ بچار کے پرانے رجحانات کو نئی شکل دی۔ ایک طرف سائنس نے حقیقت پسندی کی طرف کھینچا تو دوسری طرف نفسیات کے مختلف خیالات نے نادانستہ طور پر داخلی کشمکش اور سائنسی ایجادات سے ملنے والے سکھ سے دور کردیا اور یہ خیال دل نشین ہوگیا کہ آدمی کی اپنی ذاتی قوت نہیں ہوتی۔ اسے سائنس، سیاست، روایت، اشتہار، صنعتی زندگی نے ایک تار میں باندھ دیا ہے اور زندگی کے ایک لمحہ میں وہ اپنی اور شخصیت کے بچانے کی کوشش میں ٹوٹ جاتا ہے۔ اسے کسی مذہب، سیاسی نظریے، کسی بنی ہوئی زندگی کے نصب العین پر بھروسہ نہیں رہ گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ نئی نسل کو ڈھونڈ نکالنے کی فکر کم ہوگئی پھر بھی جہاں تک ہندوستان کے تاریخی وثقافتی حالات کا تعلق ہے ابھی ہر زبان میں اہل قلم بڑی تعداد میں موجود ہیں۔ جو زندگی کے بنیادی وجود پر بھروسہ رکھتے ہیں اور اپنی قوتوں کو بنی نوع انسان کی خدمت میں نذر کردینا چاہتے ہیں۔

یہ بات پوری شدت کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ اکیسویں صدی نثر کے لیے سازگار ثابت ہوئی ہے ۔کیوں کہ سائنسی شعور اور تلاش حق کے لیے نثر کو ہی آلہ کار بنایا جارہا ہے۔ ہم محسوس کر چکے ہیں کہ دور حاضر کا غیر معمولی ارتقاء، اس کے متعدد میدانوں میں اہم تخلیقات منظر عام پر آئیں ہیں۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں نثر کا میدان نہایت وسیع ہوا اور خصوصیت کے ساتھ افسانوی ادب کا لازوال ذخیرہ جمع ہوگیا ہے ۔اردو کا افسانوی ادب ایک اعتبار سے بہت مالا مال ہے۔ انیسویں صدی کے وسط میں جب نئے شعور کی توسیع ہورہی تھی، اسی وقت لکھنؤ، دہلی اور رامپور وغیرہ میں بڑی بڑی داستانیں لکھیں گئیں۔ پھر حقیقت پسندی پر مبنی ناول لکھے گئے۔ افسانے کا ارتقا گرچہ کچھ عرصہ بعد ہوا۔ مگر جب افسانہ نے رفتار پکڑی تو پھر یہ سماجی زندگی کی عکاسی اور پیشکش کا سب سے زیادہ اور موثر ذریعہ بن گیا۔ افسانہ کو عام زندگی سے مربوط کرنے کا کام پریم چند نے کیا۔ انھوں نے ہندوستانی زندگی کی کثیر الجہات گوشوں کو اپنی تخلیقات میں ایسے موثر طریقہ سے پیش کیا کہ افسانہ سماج کا جیتا جاگتا آئینہ بن گیا اور ان کے بعد افسانہ نگاروں کے لیے نئی سمتیں نمایاں ہونے لگیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا رقمطراز ہیں:

''اردو مختصر افسانہ کے ابتدائی زمانہ میں ملے جلے رجحانات کا اظہار ملتا ہے

۔اس دور کے افسانوں میں ایک طرف زندگی کے ارضی پہلوؤں اور سماج میں ہونے والی تبدیلیوں کی واضح عکاسی ملتی ہے تو دوسری طرف تخیلی اور رومانی رجحان بھی نظر آتا ہے۔اس کی وجہ اسے ورثہ میں ملی داستان گوئی کی وہ روایت تھی جس میں تخیل کی پرواز کو تمام تر اہمیت حاصل تھی۔ پھر تیزی سے بدلتے ہوئے قومی اور بین الاقوامی حالات،سماجی،سیاسی اور معاشی بحران نے افسانہ نگار کو تخیل اور رومان کی فضا سے باہر نکلنے اور سماجی،سیاسی اور نفسیاتی مسائل پر غور کرنے کی ترغیب دی اور افسانہ نگار ایک صاحب بصیرت تماشائی کی طرح سماج کی کروٹوں پر گہری نظر دوڑانے لگا اور فن کار نے ہر قسم کے مقاصد اور اصلاحات کے تصور کو تج کر زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنے کی کوشش کی۔حقیقت کی اس روش نے دو اہم صورتیں اختیار کیں ایک وہ جس میں زندگی کی عام سطح منعکس ہوئی،دوسری وہ جس میں افسانہ نگار نے خود کو سطح تک محدود نہ رکھا بلکہ غوطہ لگا کر کردار کے پوشیدہ پہلوؤں کی نشاندہی کو اپنا مسلک بنایا''۔(۳)

قومی سطح پر سیاسی حالات میں زبردست تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ نئے سماجی مسائل پیدا ہونے لگے جس کے نتیجہ میں معاشرہ میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ بے شمار کردار ابھرنے لگے۔یہی وجہ تھی کہ افسانوں میں کردار نگاری کے رجحان کو بھی تحریک ملی۔زندگی کی عکاسی کے رجحان کو افسانہ نگاروں نے پوری توجہ کے ساتھ عام کیا۔یہ فن کار زندگی سے بھرپور کردار منتخب کرتے اور پھر ان کا نفسیاتی مطالعہ پیش کرتے رہے۔ان افسانوں کا مطالعہ کسی مخصوص پہلو تک محدود نہیں رہتا اور اس طرح کردار کا اہم ترین پہلو نمایاں ہوجاتا ہے۔معاشرتی تبدیلی افسانوں کا طرہ امتیاز رہا ہے۔اس سلسلے میں رضیہ سجاد ظہیر اپنے ایک مضمون میں رقمطراز ہیں:

''مختصر افسانہ کو''مقصدیت''نے سب سے زیادہ متاثر کیا اور اسی سبب زیادہ تر افسانے نگاروں نے اسے فنی اقدار میں شامل کر کے افسانے لکھے۔اپنے سماج اور اپنے آس پاس رہنے والے کرداروں سے متعلق خواہ انہوں نے ان کرداروں کو مکان کی چھت سے دیکھا ہو یا سامنے کھڑے ہو کر ان سے گھل مل کر ان سے اچھی طرح واقف ہو کر،زیادہ تر افسانہ نگار اس اصول کے پابند نظر آتے ہیں۔ادیب سماج کے طبیب کی

حیثیت رکھتا ہے۔ اگر زندگی کا درد کسی ادیب کو مفسرِ زندگی نہیں بناتا، اس میں ڈوب کر ابھرنے کی صلاحیت پیدا نہیں کرتا تو اس ادیب کو سوچنا چاہیے کہ کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی کمی اس میں موجود ہے جو اس کے قلب و ذہن کی سرحدوں کو محدود کر رہی ہے"۔ (۴)

اردو ادب میں تہذیب اور ادب کے رشتے کو سب سے پہلے احتشام حسین نے موضوع بحث بنایا تھا ۔ان کے یہاں تہذیب کا تصور بڑی حد تک مارکسی تھا۔ انہوں نے اپنی فکر اور اپنے نتائج میں بہت زیادہ آزادیوں کو پروان چڑھنے نہیں دیا اور نہ ہی ہندوستانی فکر و فلسفہ کو انہوں نے کوئی اہمیت دی۔ جب ہم مشترک تہذیب اور مشترک اقداری نظام اور ایک وسیع ذہن کی بات کرتے ہیں تو ہمارا اشارہ کسی ایسی ہندوستانی تہذیب یا اس کے تصور کی طرف ہوتا ہے جس کی تاریخ صدیوں پر پھیلی ہوئی ہے اور جو خود گری اور خود شکنی کے علاوہ خودروی کے جوہر بھی اپنے اندر رکھتی ہے۔ وہ اثر قبول بھی کرتی ہے اور دیگر تہذیبوں کو متاثر بھی کرتی ہے ۔مسلمان جب ہندوستان میں داخل ہوئے تو ان کی طرز زندگی میں عرب ایران اور وسط ایشیا میں پروان چڑھنے والی تہذیبی قدروں اور رویوں کا رنگ و آہنگ زیادہ کاری تھا جن کی تشکیل اور پرداخت قدرے آزادانہ سطح پر ہوئی تھی اسی لیے متصوفانہ فلسفہ و فکر کے فروغ کے لیے ہندوستان کی سرزمین ان کے لیے زیادہ موافق ثابت ہوئی۔ اس سلسلے میں محمد حسن رقمطراز ہیں:

> "اردو ادب کے مزاج اور تہذیبی فضا پر ایرانی اور فارسی اثرات کی نشاندھی کرتے وقت مشترک آریائی پس منظر کو یاد رکھنا ضروری ہے جس نے قدیم فارسی اصطلاحوں ہی کو نہیں بلکہ تصورات اور اقدار اور تہذیبی رویوں کو بھی ہندوستان میں رچا بسا دیا جسے تصوف کہا گیا وہ اس مشترک تہذیب اور ان مشترک اقدار کا فکری اظہار تھا۔ اسلامی تصور کی نشو نما زیادہ تر انہیں علاقوں میں ہوئی جہاں بدھ وہار تھے۔ بلخ اور بخارا اس کی مثال ہیں ۔ہندوستانی اور ایرانی تصوف کے درمیان مشترک اقدار کی بنا پر آزاد خیالی وسیع المشربی اور رواداری کی روایت نے اردو میں رواج پایا" (۵)

ہندوستانی سماج ایک طبقاتی سماج ہے۔ یہاں ہر فرقہ اور جماعت کی تہذیب کئی جہتوں سے دوسرے طبقے یا فرقے کی تہذیب سے مماثلت سے زیادہ مغائرت رکھتی ہے۔ یہاں کثرت میں وحدت کے باوجود ملک کا ایک بڑا طبقہ تہذیبی قومیت کا بھی ڈھنڈورا پیٹتا رہتا ہے۔ اور یہ بھی سچ ہے کہ کسی بھی زبان کا ادیب

جب کچھ لکھتا ہے تو اس کی تحریر میں شعوری یا لاشعوری طور پر اپنے طبقہ یا فرد کی خوبیوں اور خامیوں، مسائل اور مفادات کی باتیں بالواسطہ یا بلا واسطہ آ ہی جاتی ہیں۔عرب وعجم کے قبائلی شعرا کے یہاں اس کی مثالیں بھری پڑی ہیں۔آریہ سماج کے بانی سوامی دیانند سرسوتی کے ناول ' آنندمٹھ میں ہندواحیا پرستی اور سرسید اور حالی وغیرہ کی تحریروں کا مقصد واضح طور پر مسلمانوں کی بیداری تھا۔اکیسویں صدی میں ہندوستان کے اندر اردو فکشن ثقافتی وتہذیبی کردار پر گفتگو کرتے ہوئے برصغیر میں مغربی تہذیب کی آمد اور اس ملک کی دو بڑی قوموں ہندو اور مسلمان کی زبان، تہذیب وتمدن اور سیاسی، سماجی اور اخلاقی روایات اور اقدار پر مرتب ہونے والے اثرات کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔کیونکہ آج کی تاریخ میں دیگر زبانوں کے فکشن کی طرح اردو فکشن کا بھی لسانی اور ثقافتی تناظر خالص اور حتمی نہیں رہ گیا ہے۔اس سلسلے میں مشرف عالم ذوقی کا افسانہ ''اصل واقعہ کی زیراکس کاپی'' کا ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''ابھی تم نے جن کلچرز کا ذکر چھیڑا وہ سب دکھ کی پیداوار ہیں۔۔۔۔دکھ ۔۔۔جو ہم جھیلتے ہیں۔۔۔یا جھیلتے رہے ہیں۔۔۔۔مہاتما بدھ کے مہان بھشکرمن سے لے کر بھگوان کی آستھاؤں اور نئے خداوں کی تلاش تک ۔۔۔پھر ہم کسی روحانی نظام کی طرف بھاگتے ہیں۔۔۔کبھی اوشو کی شرن میں آتے ہیں۔۔۔کبھی گے (Gay) بن جاتے ہیں تو کبھی لیسبین۔قتل عام ہو رہے ہیں۔۔۔اور بھاگتے بھاگتے اچانک ہم شدبد کھو کر کنڈوم کلچر میں کھو جاتے ہیں۔ہم مر رہے ہیں۔سموئل اور وہ نہ جو نہیں مر رہے ہیں وہ جانے انجانے ایچ۔آئی۔وی پازیٹو (H.I.V Positive) کی تلاش میں بھاگ رہے ہیں۔''(۲)

صدیاں آتیں اور جاتیں رہتی ہیں۔صدیوں کے تصرف سے تہذیب وثقافت بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی ہے۔لیکن اگر تہذیب وثقافت کی جڑیں کسی زندہ زبان میں پیوست ہوں تو اس سے زبان اور ثقافت دونوں کو تقویت حاصل ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ اردو کا سماجی اور ثقافتی کردار آج تک اپنی جگہ محفوظ ہے جس سے ہندوستان میں گنگا جمنی تہذیب کو فروغ ملنے میں مدد ملتی ہے۔ہندوستانی تہذیب وثقافت کو اردو افسانے نے بہت حد تک متاثر کیا ہے۔اگر ۱۹۸۰ء کے بعد سے اردو افسانے کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ۸۰ کی دہائی کے بعد اردو کے معیاری افسانوں کے فن میں کہانی کے ڈھنگ میں اور واقعات کے

Reception میں بڑی حدتک تبدیلی آئی ہے۔ترقی پسندی، جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت یا تیسری آواز سامنے آئی جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ آواز عوام کے لیے زیادہ قریب اور صحت مند تھی۔ یہ تبدیلی ترقی کا عندیہ تھا۔اس طرز نگارش میں نہ غصہ تھا نہ جھنجھلاہٹ اور نہ ہی الزام تراشی۔

نیا اردو افسانہ یا مابعد جدیدیت کے خدوخال میں تبدیلی فکری و معنی سطح پر اقدار کی لمحہ لمحہ شکست و ریخت ، ذات کا بحران ، بے چہرگی کا المیہ، ماحول سے بے اعتنائی تنفر اور بے زاری ،انفرادی و اجتماعی کوفت ،خوف و وحشت، معاشی ناہمواری ،طبقاتی تضادات ، بے رحم سرمایہ دارانہ نظام ، بے گانگی ،مہنگائی اور سیاسی جبر و استبداد وغیرہ کے بعد سامنے آئی۔تب ہم عصر افسانہ نگاروں کو زندگی روایتوں سے ہٹی ہوئی نظر آئی۔یہ وہ دور تھا جس کی ایک طرف زنگ آلود قدروں کا دریچہ تھا تو دوسری طرف ایسا طلسم جس کے بارے میں کچھ کہنا آسان نہیں ۔البتہ نیا بہت کچھ تھا بم اور بارود کے دھماکے ،نئی نئی معدنیات کا سراغ ، تیل کے چشموں کی تلاش ،زبردستی بہت کچھ ہتھیانے کے لیے قتل عام ،سیاسی اقدار کے لیے فرقہ وارانہ فسادات ،سورج کے خوش گوار مناظر کے بجائے چمنیوں کا کثیف دھواں اور لوگوں کا ہجوم جو ضرورتوں کی ڈور سے بندھے ادھر ادھر بھاگے چلے جا رہے ہیں۔ایسے میں ہم عصر افسانہ نگاروں نے خود پر کسی طرح کا دروازہ بند نہیں کیا بلکہ سارے دروازے کھڑکیاں اور جھروکے کھول کے رکھے اور اپنے زمانے کے کھوکھلے ہوتے ہوئے باطن اور اطراف و جوانب میں چشم بصیرت کو محسوس ہونے والی تاریکی کے باوجود شعلہ تخلیق کو جلا بخشتا رہا۔آج ہم دیکھتے ہیں کہ ہم عصر افسانہ نگار بدلتے خدوخال کے ساتھ زمانے کی تیز رفتار اور ناچتے ہوئے پیکر سے ٹکرانا چاہتا ہے اور خون میں نئی گرمی کی جہتیں متعین کرنا چاہتا ہے۔کیونکہ اب افسانہ اکیسویں صدی میں داخل ہو چکا ہے۔یہ صدی انتشار کی صدی ہے۔اس انتشار کے بحران سے کردار کا بحران بھی پیدا ہوا ہے۔یہ بحران نہ صرف قومی آشوب ہے بلکہ عالمی المیہ ہے اور پوری دنیا کے لیے لمحہ فکریہ۔زندگی کے ہر شعبے کے مانند کردار کا یہ بحران نئے افسانہ اور افسانہ نگاروں میں بھی رو پذیر ہوا ہے جو آئینی قبولیت اور شناخت کے لیے بھی اس ادبی فرقہ (ترقی پسندیت) کبھی اس ادبی فرقہ (جدیدیت) کے دست نگر ہوتے ہیں اور کبھی مابعد جدیدیت میں پناہ چاہتے ہیں۔اس انسانی آشوب اور فکری انتشار سے بچنے کے لیے نہ صرف قومی بلکہ عالمی سطح پر ادبی طرف داری (Literary Non Stance) کا حامل تخلیقیت کا میلان ایک روشن اشارہ ہے۔یہ تمام رسمی، سطحی اور مصنوعی فارمولوں اور عارضی فیشنوں کا ارتقا ہمہ جہت زندگی سے ہم آہنگ ہے جو حقیقی تخلیقیت کا منبع ہے اور ہر دم رواں دواں ہے۔آج

افسانے میں فکر وخیال کا نیا پن، موضوع اور معانی کا تنوع، الفاظ اور اظہار کی جدت منفرد تخلیقی شان کے ساتھ رونما ہوا ہے جو زندہ نامیاتی اور متحرک ادب کی روح ہے۔ اپنے سیاق سے جڑے بغیر بے معنی تخلیقیت سے عاری تقلید یت گزیدہ افسانہ نما تحریروں کا ہمالیہ پہاڑ کھڑا کر دینا تو آسان ہے لیکن رائی بھر تخلیقیت پرور حقیقی افسانوی ادب کی تخلیق میں حقیقی تخلیقی افسانہ یکسر گوریلا جنگ ہے جو سرحدوں پر لڑی جاتی ہے۔ لیکن اس میں مختلف جہات روشن ہیں عصری حسیت سے بھرپور نئے سیاسی، سماجی، تہذیبی، اقتصادی، نفسیاتی اور انقلابی شعور کی روشنی میں تخلیقیت سے مملو اور نئے آفاق کی تلاش کرنے والے افسانے لکھے گئے ہیں۔

۷۰ کی دہائی سے ایک عشرہ پہلے یعنی ۱۹۶۰ء کے آس پاس کا زمانہ اردو افسانے کے لیے بہت ہی ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ اس دور میں طرح طرح کے تجربے سامنے آئے۔ پلاٹ لیس افسانے، انٹی اسٹوری، علامتی و تجریدی افسانے، استعاراتی افسانے، واحد متکلم میں لکھے گئے افسانے وغیرہ۔ اس دور میں جو افسانے خلق کئے گئے وہ جدیدیت سے پورے طور پر لیس تھے۔ جس میں انسانی زندگی کی تہہ در تہہ حقیقتوں کی عکاسی علامتوں، استعاروں اور کنایوں کے ذریعہ کی گئی ہے جس کے سبب اس دور کے افسانے اپنی ہیئت سے مختلف ہونے لگے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ اردو افسانہ اپنے قاری سے محروم ہو گیا۔

۱۹۷۰ء کے بعد اردو افسانہ کی دنیا میں ایک نیا رجحان پیدا ہونا شروع ہوا۔ اب کہانی پن کی واپسی کے ساتھ پلاٹ کا التزام کیا جانے لگا۔ افسانہ سے قاری کا جو رشتہ ٹوٹ سا گیا تھا اسے پھر دوبارہ مستحکم کرنے کی کوشش شروع ہوئی اور اس کے لیے بیانیہ کا سہارا لیا گیا۔ اس دور کے افسانوں میں ''کابلی والے کی واپسی'' ''دوسرا کفن''، وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ غرض کہ ۱۹۷۰ء کے اردو فکشن میں ایک نئی آواز ابھری جس کو ہم اردو فکشن کی تیسری آواز کہہ سکتے ہیں۔ یہ آواز دراصل ترقی پسند تحریک اور جدیدیت سے الگ ایک راہ تھی۔ اس صورت حال نے سب سے پہلے سماجی مسائل کو نئے سرے سے اہم مقام عطا کیا۔ نتیجے کے طور پر کہانیوں میں پھر وسعت اور رنگا رنگی پیدا ہوئی۔ اس دور کے افسانوں میں صنعتی اور صارفی زندگی کا انتشار، سیاسی آمریت، خوف وہشت، ڈپریشن، رشتوں اور اقدار کی شکست وریخت وغیرہ ایسے موضوعات ہیں جو اس دور کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔

۱۹۸۰ء کی دہائی میں ملک کے اندر رونما ہونے والے سیاسی حالات نے افسانے کی دنیا میں سماجی اور ثقافتی طور پر نئی تبدیلیاں پیدا کیں۔ بابری مسجد کا انہدام سے سیاسی اور سماجی زندگی میں ایک نئی تبدیلی آئی، فرقہ

پرستی کا ایک نیا چہرہ سامنے آیا۔شہری زندگی کی کشاکش اور تہذیبی بے جڑی کے سبب رفتہ رفتہ افسانہ نگار کسی قدر توضیحی بیانیہ کی طرف رجوع ہوئے ۔افسانہ نگاروں نے اعتدال پسندی کو اپنا موضوع بنایا اور اسلوب، تکنیک، زبان اور مواد ہر لحاظ سے نیاپن اور نئی آویزہ کے مابین زندگی کی حرارت اور بوقلمونی پیدا کی۔

۱۹۸۰ء کے بعد کا زمانہ اردو افسانہ کے لیے مکمل طور پر نئی زمین اور نئے آفاق کی تلاش و جستجو کا زمانہ ہے۔اس عہد کو اردو فکشن کی واپسی کا عہد بھی کہا گیا ہے۔اسی زمانے میں افسانہ نے غیر ضروری علامات سے دامن چھڑا کر ایک نئے تیور کے ساتھ زندگی سر کرنے کا فیصلہ کیا۔انتظار حسین ،قاضی عبدالستار، الیاس احمد گدی، شفیع جاوید، احمد یوسف، نیر مسعود، عابد سہیل، اقبال مجید، عبدالصمد، حسین الحق، مشتاق احمد نوری، شموئل احمد، شوکت حیات، صلاح الدین پرویز، پیغام آفاقی، سلام بن رزاق، جوگندر پال، مشرف عالم ذوقی، طارق چھتاری، ترنم ریاض، شفق، غضنفر، ساجد رشید، قاسم خورشید، مظہرالزماں خاں، غزال ضیغم، شاہد اختر، عشرت ظفر ،عبید قمر اور محمد علیم جیسے بہت سارے افسانہ نگاروں نے فکشن کی حسیت میں تبدیلی لانے کی کوشش کی ۔ان سبھوں کی کوششوں سے ہئیت، تفہیم اور محاورہ کا ایک بڑا حلقہ پیدا ہوا جس نے اردو افسانہ کو اچانک ثروت مند بنا دیا۔عالمی ادب میں افسانے کی پیش رفت اور اس کے تخلیقی امکانات کی توثیق سے اس کی ادبی حیثیت مسلم ہوگئی۔اب افسانہ محض تفنن طبع کا ذریعہ نہیں رہا بلکہ اعلیٰ فن پاروں کی طرح زندگی، معاشرے اور کائنات کے راز ہائے سر بستہ کی بصیرت افروزی کا موثر وسیلہ بھی بن گیا۔جدید افسانہ کا یہ دور اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ کہانی کا کینوس تمام براعظموں تک پھیل گیا۔اس طرح سے ہمارے افسانہ نگار نے عالمی انسانی برادری کو ایک اکائی کے روپ میں دیکھنے، دکھانے پرکھنے اور تجربہ کرنے پر کامیابی حاصل کی ۔اب یہ بات بہت ہی آسانی سے کہی جا سکتی ہے کہ اردو افسانہ اس دور سے آگے نکل چکا ہے جسے عبوری دور سے موسوم کیا جاتا تھا۔اردو افسانہ اب ترقی کی راہ پر گامزن ہے اور ایک وقیع اور امکان خیز صنف کے طور پر اپنی انفرادیت کا لوہا منوا چکا ہے۔مشہور ناقد پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بھی اردو فکشن کے روشن امکان پر یقین کرتے ہوئے اس صدی کو فکشن کی صدی قرار دیا ہے۔

۱۹۸۰ء کے بعد اردو افسانوں میں گمشدگی کا مسئلہ نہیں رہا بلکہ اردو افسانے نے کروٹ لی اور ذات کے گرداب سے نکل کر گلی کوچوں، شہر اور ملک کی حدوں میں پھیل گیا۔جذبوں اور قدروں کو توقیر ملی۔تخلیقی و جمالیاتی ایج کو استحکام ملا اور شکست و ریخت کے مارے ہوئے بے چہرہ لوگوں کو نئی شناخت ملی۔پلاٹ اور

کہانی پن کے عناصر لازمی قرار پائے ۔منضبط تسلسل صورت واقعہ بنے ،کرداروں کے نقش ونگار واضح ہونے لگے۔ان کی پہچان اپنے طبقے کے حوالے سے ہونے لگی اور بنیادی تبدیلی جسم میں واپس آگئی ۔مابعد جدید تیسری آواز کے افسانہ نگاروں نے منہدم شدہ عمارت کے ملبے سے نئی تعمیر کا منظر ابھارا۔ذہنی اخلاقی اور اجتہادی سوچ کو تخلیقی سطح پر متحرک کیا اور اپنے تجربوں کے نچوڑ سے نئے امکانات کی خوشبو رچی ۔یہ الگ بات ہے کہ آج علمی ،سائنسی ،ادبی ،معاشی ومعاشرتی اور سیاسی زاویے سے ہمہ وقت چھوٹے بڑے دھماکے ہو رہے ہیں اور تبدیلیاں اہمیت کی حامل بن رہی ہیں۔

اردو افسانہ موجودہ عہد میں ایک نئی دنیا آباد کرنے میں مصروف بعمل ہے۔اس کی دنیا روز بروز وسیع تر ہوتی جارہی ہے ۔افسانوی مجموعوں میں قابل قدر اضافہ ہوتا جارہا ہے شفیع جاوید، حسین الحق ،شوکت حیات، شموئل احمد، عبدالصمد، جابر حسین ،مشرف عالم ذوقی ،غضنفر ،احمد صغیر ،قاسم خورشید، رحمان شاہی، شائستہ فاخری، اسلم جمشید پوری، اختر آزاد، سید احمد قادری، شبیر احمد، بشیر مالیرکوٹلوی، رخسانہ صدیقی اور اشرف جہاں وغیرہ کے نئے افسانوی مجموعے اپنے وسیع کینوس کی وجہ سے نہ صرف قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں بلکہ موضوعاتی طور پر ہمیں نئی دنیا اور نئے آفاق سے روشناس کراتے ہیں

۱۹۹۰ء تک آتے آتے افسانے کا پورا منظر نامہ بدل جاتا ہے۔اس دور کے افسانے نہ صرف اثباتی تجربات کے حامل ہیں بلکہ اردو افسانوں کو عالمی ادب کے بہترین افسانوں کی سطح تک لے جانے کے صفات سے مزین بھی ہیں۔۹۰ کی دہائی سے لے کر ۲۰۰۳ تک افسانوں کا سفر نہ صرف تجرباتی بلکہ تعمیری بھی رہا۔اس عرصہ میں تخلیق کاروں نے نئی قدروں، خیر وشر کے نئے مفاہیم نئے طرز تعلیم اور سوچنے سمجھنے کے نئے انداز کا استقبال کیا۔ بزرگوں کے طرز کہن اور نوجوانوں کے نت نئے طریقے اور تقاضے، پرانی نسل قدیم طرز معاشرت پر نازاں ہے تو نئی نسل پرانی قدروں سے پریشان ۔کیونکہ نئی نسل کی انگلیاں ٹی وی ،ڈی وی ڈی ،آئی پیڈ ،موبائل ،کمپیوٹر، لیپ ٹاپ ،انٹرنیٹ ،فیس بک ،ای میل پر ہیں اور کمرشیل تہذیب وثقافت کی مادہ پرستی انہیں اپنی طرف کھینچ رہی ہے ۔ہر شئے کو افادی اور مقصدی زاویہ نگاہ سے دیکھا جارہا ہے۔اخلاقی اقدار کا انہدام، مذہبی عقائد کا ضعف، خودغرضی، سیاست بازی ،حق وصداقت پر مکروفریب ،انسانیت پر حیوانیت ،خود داری پر بے غیرتی ،محبت وشفقت پر خودغرضی اور روحانی سکون پر مادہ پرستی کو ترجیح دینے والے سماج و معاشرت کی تصویر معاصر افسانہ نگاروں نے اس طرح اتاری ہے کہ دردمند دل تڑپ تڑپ اٹھتا ہے۔

اس دور میں جس نوع کی کہانیاں لکھی گئیں ہیں ان میں ایک بدلا ہوا تیور اور نئے امکانات کی بشارت صاف طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔سب نے ملکر اردو افسانے کا نیا منظر نامہ ترتیب دیا ہے جو نہ صرف یہ کہ اپنی ہمہ رنگی اور ہمہ جہتی کے سبب پچھلے تجربات کی تکرار نہیں ہے بلکہ نئے امکانات سے روشن بھی ہے۔اب افسانہ نگار پر کسی نظریے، فلسفے، رجحان، عقیدے اور آئیڈیالوجی کا نہ جبر ہے اور نہ ہی کسی بنی بنائی لکیر یا فارمولے کے مطابق لکھنے پر اصرار۔تاہم آزادی کی اس فضا میں اتنی پابندی تو ضرور ہے کہ کہانی چاہے جس انداز کی لکھی جائے۔علامتی تمثیلی اور مبنی بر حقیقت کامیاب کہانی وہی ہے جو شعور کے مقابلے میں لاشعور اور کسی بیش قیمت تجربے پر مبنی ہونے کی صورت میں ہمارے دل و دماغ کو جھنجھوڑ کر بیدار کر سکے۔ہمارے لیے فراواں، حیرت ،مسرت، آگہی اور بصیرت کے اسباب مہیا کر سکے۔

نیا افسانہ کے بدلتے منظر نامہ پر مناظر عاشق ہرگانوی رقمطراز ہیں:

> ’’بدلتے ہوئے خدوخال کے ساتھ ہم عصر افسانہ نگار ذاتی، تہذیبی اور ادبی رشتوں سے جڑے ہوئے ہیں۔تاریخ، مذہب، اخلاق، فلسفہ، سیاست ،معاشرت، اقتصادیات اور زندگی سے متعلق ہر موضوع کو ہم عصر افسانہ نگاروں نے اپنایا ہے اور حقیقت آگہی وحقیقت نگاری کے تجزیاتی عمل کو اپنے افسانوں کے کرداروں کے اوپر اس طرح آزمایا ہے اور سماج کے انتہائی بے آواز استحصال کی حقیقت کو سمجھنے کی ایسی صورت پیدا کی ہے کہ افسانہ نگاروں کی دانش وری ان کے افسانوں کی پہچان بن گئی ہے... ہم عصر افسانوں میں بدلتے خدوخال کے ساتھ زمینی خوشبو اور عصری تازگی ملتی ہے اور نئے موضوعاتی پھیلاؤ کا ذائقہ ملتا ہے۔البتہ اسلوب میں علامت نئی جمالیات کے ساتھ ملتی ہے۔اساطیری زبان بھی الگ ساخت لے کر آتی ہے۔ان میں یعنی زبان اور علامت میں اپنی ہی تاریخ، عقائد اور ماضی کے داستانی اسلوب سے استفادہ کیا گیا ہے اور سریلیت ،ساختیات، علامت اور اساطیر کو اعتدال کی حد تک جگہ دی جارہی ہے ۔آج کسی مقصد یا فارمولے کو سامنے رکھ کر افسانے نہیں لکھے جارہے ہیں ۔اس لیے ان میں فطری پن ہے اور بھرپور ابلاغ بھی ہے!!‘‘۔(۷)

اکیسویں صدی سائنس اور ٹکینالوجی کی صدی ہے۔اس صدی میں جدید ایجادات اور جدید دریافتوں کے سبب روز نئے نئے انکشافات ہو رہے ہیں اور یہ بھی حقیقت ہے کہ سائنسی انکشافات،اورنئی تحقیقات ابھی اپنی آخری منزل کونہیں پہونچی ہیں بلکہ جب تک دنیا ہےاس وقت تک ایسے انقلابات ہوتے رہیں گےاور ممکن ہے کہ ہر وہ شئے جو آج انسان کی ضروریات میں شامل ہے کل وہ بے کار ہو جائے گا اور اس کی جگہ دوسری ایجادات اپنا مقام بنالے گا۔موجودہ وقت میں سائنس نے دنیا کو جام جم میں تبدیل کر دیا ہے۔گلوبلائزیشن کی وجہ سے زندگی کے تمام شعبوں میں انقلاب برپا ہوگیا ہے اور روایتی زندگی کا توازن یکسر بگڑ رہا ہے ۔گلوبلائزیشن کے اس دور میں جینے کے طور طریقے بدلتے جا رہے ہیں اور انقلاب کا یہ اثر تہذیب وثقافت اور سماج ومعاشرت پر صاف طور پر دکھائی دے رہا ہے۔سائنسی ترقی اور گلوبلائزیشن نے ہماری زندگی کے سامنے کئی طرح کے مسائل کھڑے کر دیے ہیں۔صارفی کلچر کا جنم ہوا ہےءاور سیاست،اقتدار اور دولت ایک پاور کی شکل اختیار کر گیا ہے۔یہ پاور اخلاقیات اور اقدار کوتہس نہس کرنے میں لگا ہوا ہے۔امریکہ جیسے سپر پاور طاقت دنیا کی تمام توانائی پر اپنا قبضہ جمانا چاہتی ہے۔بازار پراس کا کنٹرول ہے،اس کی ہر چیز معیاری،وہ جس ملک پر ہاتھ رکھے وہ سونا بن جائے ،جس کو چاہے آتنک وادی بنادے۔اس کے بنے جال میں صرف امیر ہی نہیں غریب بھی پھنسا ہے۔سائبر کلچر اور ٹی وی کیبل نے تمام لوگوں کی فکر پر پہرے بیٹھا دیے ہیں۔میڈیا کی یلغار،ذرائع ترسیل کی برق رفتاری،فلموں کی چکا چوندھ عریانی اور مادی اقدار کی غیر مشروط بالا دستی ۔یہ کسی ایک شخص یا کسی ایک خطے کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ ہمارے عہد کا اضطراب اور المیہ ہے۔چونکہ فرد اور سماج ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں اس لیے اب افسانہ نگار تکنیک کی مختلف صورتیں اختیار کر رہے ہیں۔آج زیادہ تر افسانے ایسے خلق ہو رہے ہیں جو مقامی عصری اور آفاقی تینوں کے غماز ہیں۔آج کے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں وحدت تاثر کوکلیدی اہمیت دی ہے اور بیانیہ سے تشبیہ واستعارے کا کام لے کر فرد کی کیفیت اور حالت،سماج کی چاہت اور ضرورت کی پیکر تلاشی کی ہے۔اس لیے ہماری آنکھیں انہیں دیکھتی ہیں ،ہمارے ذہن کے دریچے کھلتے ہیں اور ہمارے جذبات وکیفیات کے تار مرتعش ہو اٹھتے ہیں۔اس میں جدیدت تر نقوش کے ساتھ ساتھ عہد حاضر کی دھڑکتی زندگی کی بھرپور نمائندگی بھی ہے نیز متحرک تصویروں کے ساتھ عہد کے جلوے واضح طور پر عہد کے خدوخال اور مزاج کی نشاندھی بھی کر رہے ہیں۔اس کے علاوہ یہ بھی واضح ہے کہ قاری اور فکشن کے درمیان دوریاں ختم ہوئی ہیں۔اب افسانہ نگار کے محسوسات قاری کے محسوسات بننے

لگے ہیں۔عہد حاضر کا افسانہ ایک ایسا آئینہ بن گیا ہے جس میں ہمارے عہد کا چہرہ اپنی تمام جہات کے ساتھ موجود ہے۔لہذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو افسانہ کی موجودہ صورت حال بہتر، زرخیز اور تغیر پذیر ہے۔

اکیسویں صدی کی موجودہ انفارمیشن اور ٹیکنالوجی کی حیرت انگیز ترقی جس طرح تہذیبی اکائیوں کو تباہ کرنے کے درپے ہے وہ ہمارے لیے لمحہ فکریہ سے کم نہیں ہے۔اس نازک موڑ پر بھی اردو فکشن اپنی ثقافت کے بکھرتے جواہر پاروں کو اپنے دامن میں سمیٹنے کی پوری کوشش کر رہا ہے۔اس دور میں فکشن نگار ملک وقوم کے عقائد وافکار، رسومات، زندگی کے آداب واطوار، فطرت سے روابط، باہمی رفاقت ورقابت کی نوعیت اور اس کے نتائج کو جس طرح سے فکشن کے سانچے میں ڈھالا ہے اس کی حیثیت دستاویز کی سی ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد اردو افسانے میں جس قدر تبدیلیاں واقع ہوئی۔اس کے بارے میں مشہور افسانہ نگار شوکت حیات رقمطراز ہیں:

''(۱) ۱۹۷۰ء سے پہلے افسانہ نگاروں کی نسل نے کہانی پن کو افسانے سے ٹاٹ باہر کیا، ۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے اسے بحال کیا۔

(۲) ۱۹۷۰ء سے پہلے والوں نے افسانے کے لگ بھگ تمام صنفی امتیازات کو مسمار کیا جب کہ ۱۹۷۰ء کے بعد نمایاں ہونے والوں نے اس منہدم عمارت پر ان اجزاء کو سمیٹتے ہوئے افسانے کے صنفی اسٹرکچر کو از سرنو کھڑا کیا۔

(۳) ۱۹۷۰ء Alienation سے پہلے والوں کا طرہ امتیاز تھا جب کہ بعد والوں نے سفاک عصری حالات کو جھیلتے ہوئے اسے 'فرار کا رویہ' سمجھ کر سمت رد کرتے ہوئے معاشرے اور سماجی حالات کے ساتھ سروکار قائم کیا۔

(۴) ۱۹۷۰ء سے پہلے والوں کی انتہا پسندی اور ہیئت پسندی کا یہ عالم تھا کہ تمثیل، استعارے اور علامت ان کے یہاں اظہار کے مقصد کا درجہ اختیار کر چکے تھے جب کہ بعد والوں کے لئے یہ محض اظہار کا وسیلہ تھے۔

(۵) ۱۹۷۰ء سے پہلے ترسیل کا مذاق اڑاتے اور مطالعہ خیزی کی ان کے نزدیک کوئی اہمیت نہیں تھی جب کہ بعد والوں نے اظہار کی تکمیلیت کے لیے ترسیل پر بھر پور توجہ دی۔

(۶) ۱۹۷۰ء سے پہلے والوں نے محض داخلیت پر بے جا اصرار کیا۔ یہ صورت 'فرار' کو منتج ہوئی اور

گہری قنوطی تاریکی کو محیط ہوئی۔جس کا لامحالہ خمیازہ بے چارے افسانہ نگار کو جھیلنا پڑا۔۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے اس صورت حال سے انحراف کرتے ہوئے خارجیت کی طرف رجوع کیا۔نکسلزم،سانحہ بنگلہ دیش ،ایمرجنسی،گیٹ ایگری مینٹ،ڈنکل ریزولیشن،ذکی انور کی شہادت۔

(۷)۱۹۷۰ء سے پہلے آفاقی اور بین الاقوامی حقیقتوں تک مرتکز تھے جب کہ ۱۹۷۰ء کے بعد والے عمومی طور پر عصری اور مقامی مسائل تک مخصوص ہونے کے لیے مجبور تھے۔

(۸)۱۹۷۰ء اور ۱۹۸۰ء کے بعد والوں نے نہ صرف خارجی مسائل تک خود کو محدود رکھا بلکہ داخلیت اور خارجیت کی آمیزش اور ادغام سے افسانے کو ارتقا کی نئی بلندیوں سے متعارف کرایا اور اسے افسانے کے نئے آفاق عطا کرنے کا رویہ اختیار کیا۔

(۹)مذکورہ دہائیوں کے نئے افسانہ نگاروں نے افسانے کو محض اوزار سمجھنے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ تخلیقی ،حرکی اور جدلیاتی قوتوں سے مزین کرتے ہوئے موقع بموقع موثر تخلیقی ہتھیار کی طرح استعمال کرنے کی عظمت کو سر کرنے کی کوشش کی۔‘‘(۸)

زبانیں براہ راست سماج اور تہذیب کو متاثر کرتی ہیں۔زبان اور تہذیب ایک ہی سکہ کے دو رخ ہوا کرتے ہیں اور اس میں ہمیشہ تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے۔زبان کے ساتھ ادب بھی سماج کو متاثر کرتا ہے اور تہذیب وثقافت کے بدلتے رجحانات کی عکاسی کرتا ہے۔اس سلسلے میں عبدالستار دلوی رقمطراز ہیں:

’’زندگی ایک نامیاتی حقیقت ہے اور تغیر و انقلاب اسکی فطرت میں شامل ہے۔چونکہ فن بھی زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔اس لیے اس میں بھی تغیر و تبدل کا پایا جانا فطری عمل ہے۔بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں زندگی جن پیچیدگیوں اور عجیب وغریب نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہوئی اس کا عکس ۱۹۶۰ء کے بعد کے افسانوں میں بخوبی دکھائی دیتی ہے۔اس دور کے افسانہ نگاروں نے علامتوں،استعاروں کا سہارا لیا۔اس کے علاوہ تجریدیت بھی اس دور کے افسانوں میں اپنا وجود منوانے میں مصروف نظر آتی ہے۔مثلاً سریندر پرکاش کا افسانہ ’’بجوکا‘‘انتظار حسین کا’’کنکری‘‘اور’’گلی کوچے‘‘نیز مسعود کا’’طاوس چمن کا مینا‘‘جوگندر پال کا’’دھرتی کے لعل‘‘،وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

۱۹۷۰ کا زمانہ اردو افسانہ کے لیے ایک نیا موڑ کی طرح ہے۔ستر کی دہائی میں افسانہ ایک نئے رجحان سے گلے مل رہا تھا۔اب علامت نگاری کی جگہ واضح بیانیہ اپنا قدم جمارہا تھا۔اس دور میں نیا افسانہ کوئی نئی

اصطلاح نہیں ہے بلکہ یہ مابعد جدید افسانہ کا دوسرا نام ہے آج افسانے کے موضوعات یکسر بدل چکے ہیں۔اسلوب پر بھی اس کا اثر پڑنا لازمی تھا۔موضوعات کے سلسلے میں عبدالصمد صاحب رقمطراز ہیں:

> ''آج کی دنیا روز بروز سمٹتی جارہی ہے۔ہزاروں میل دور کی خبریں پل بھر میں ہمیں مل جاتی ہیں۔جاپان کی سونامی اور زلزلے کا قہر ہم اپنے اندر محسوس کرتے ہیں ۔اترا کھنڈ کی آفت نا گہانی نے ہر گھر میں بے چینی پیدا کردی ،زندگی بہت پیچیدہ ہو چکی ہے ۔مسائل بہت پیچیدہ ہو گئے ہیں خاندان ٹوٹ گئے ہیں فرد سمٹ گیا ہے وہ دوسروں کے گونا گوں مسائل دیکھتا ہے تو اسے اپنے مسائل بہت ہلکے محسوس ہوتے ہیں ۔سچائی ایمانداری،ضمیر اور روح جیسی چیزوں کا زیادہ نام نہیں لیا جاتا۔ان حالات میں افسانہ نگار کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ موضوعات کے پہاڑ پر بیٹھا ہے۔یہ اس کی ذہانت اور صوابدید پر منحصر ہے کہ وہ کس موضوع کو اپناتا ہے۔اصل افسانہ وہی ہوگا جو افسانہ نگار کے قلم سے نکل کر کامیابی کے ساتھ اپنا سفر طے کرتے ہوئے قاری کے اندر تک پہنچے گا۔''(۹)

۱۹۸۰ء کے بعد کے لکھنے والوں نے وقت کے تقاضوں کے تحت اپنا ضابطہ خود مرتب کیا۔نظر و نظریہ سے دور رہ کر اپنا مطالعہ،مشاہدہ،تجربہ،وراثت،ثقافت اور تخئیل کے ماحصل کو انہوں نے ادب میں پیش کیا ۔اپنی تخلیقات میں اپنے تخیلات و نظریات کو مرتب کرنے کے لیے وہ کسی نقطہ نظر یا لائحہ عمل کے محتاج نہ تھے۔ان افسانہ نگاروں نے صاف بیانیہ پر زور دیا،سیدھی و شفاف زبان استعمال کی ، بے جا علامت نگاری،غیر ضروری پیکر تراشی اور مبہم اشاریت سے پرہیز کرتے ہوئے زندگی اور معاشرہ کے نشیب و فراز سے رشتہ استوار کیا۔اس کے علاوہ جن چیزوں سے آج کا فن کار جدیدیوں سے ذرا مختلف معلوم ہوتا ہے ان میں ایک تو یہ ہے کہ جدیدیوں کو تجربے کا شوق زیادہ تھا اور اسی اعتبار سے ابہام کو بلا ارادہ بھی اختیار کر لینے میں کوئی تامل نہیں کرتے تھے۔آج کا فن کار تجربہ کی طرف اتنا راغب نہیں ہے۔یہ وہ امتیازات ہیں جو اس بات کی نشاندھی کرتے ہیں کہ آج کے افسانوں میں فرد کے دل و دماغ کے ساتھ اس کے عہد کی تمام نیرنگیاں رونق افروز ہیں۔۸۰ کے بعد اور اس سے پہلے کے افسانوی منظرنامہ میں مندرجہ ذیل تبدیلیاں آچکی ہیں۔

۱۔جدید افسانہ Subjetive ہوتا تھا اور مابعد جدید افسانہ Subjetive بھی ہوتا ہے اور

Objetive بھی۔

۲۔جدید افسانوں میں اہمال جائز تھا اور مابعد جدید افسانوں میں اہمال ناروا اور ناجائز ہے۔

۳۔جدیدت کے مطابق مطالعہ پذیری غیر ضروری تھی ،جدیدت کے بعد مطالعہ پذیری Readability ضروری ہوگئی۔

۴۔جدیدیت میں علامت سازی کی جاتی تھی،جدیدیت کے بعد استعارہ سازی کی کوشش پسندیدہ سمجھی گئی۔

۵۔جدیدیت میں معنی کی بہرحال اہمیت تھی ۔جدیدیت کے بعد صرف متن ضروری رہا اور معنی غیر ضروری ہوگئے۔

۶۔جدیدیت میں متنی وحدت کا انہدام ضروری نہ تھا۔جدیدیت کے بعد متنی وحدت کا انہدام بکثرت ہونے لگا۔

اس کے علاوہ ۱۹۸۰ء کے بعد کے افسانوں میں معنوی تہہ داری کا وصف قصہ پارینہ بن گیا اور بیانیہ کی اہمیت مسلم ہوگئی۔اس طرح افسانہ نگار اور قاری کی ذہنی ہم آہنگی کے مزید مواقع پیدا ہوگئے۔اس عہد کے فنکاروں نے انسانی دکھ درد اور اضطراب وانتشار کو ہی صرف افسانوں کا موضوع نہیں بنایا بلکہ ۱۹۹۲ء میں بابری مسجد کی شہادت کے المیہ کے بعد پورا ہندوستان ایک عجیب بحران سے دوچار ہورہا تھا۔اس عہد کے افسانہ نگاروں نے فسادات ،طبقاتی کشمکش ،سماجی بدعات ،صارفیت ،کرپشن،جنسی بے راہ روی،ہجرت،بڑے بڑے شہروں کے مسائل جیسے موضوعات کو پیش کیا۔اس طرح آج کا افسانہ موجودہ سیاسی ،سماجی ،ثقافتی منظرنامے کی ایک تصویر ہے۔عہد حاضر کے افسانہ نگاروں کی نظریں صرف ہندوستان تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ ان کی نظر پوری دنیا پر ہے۔آج سائنس کی برکتوں کے ساتھ ساتھ اس کی لعنتوں نے زندگی میں جو گھٹن پیدا کی ہے اس کا عکاس آج کا افسانہ بھی ہے۔آج ایک طرف دنیا کے فاصلے اگر کم ہوئے ہیں تو دلوں کے فاصلے اس قدر بڑھے ہیں کہ رشتے اپنے زوال کی انتہاں تک پہونچ گیا ہے۔والدین کو اولڈ ہاؤس تک پہونچا دیا گیا ہے۔بچے ماں باپ سے الگ ہاسٹل نما یتیم خانے میں محصور ہیں۔ان کا کرب،ان کی اذیت،ان کا احساس ان کے دکھ کو اپنا بنانے والے یہی فن کار ہیں۔جن کی آنکھیں مشرقی تہذیب کے زوال پر خون کے آنسو روتی ہیں۔

کچھ نئے افسانہ نگار

اکیسویں صدی میں افسانے کا منظر نامہ بڑی سرعت کے ساتھ تبدیل ہو رہا ہے۔اس تبدیلی کے پیچھے ہماری ضروریات زندگی،اختراعات وایجادات اور سماجی وتہذیبی پس منظر بھی ہے۔کمپیوٹر اور آئی ٹی نے جہاں ترقی اور خوش حالی کو عام کیا ہے ،بڑے بڑے مکانات ،لگژری کاریں،اینڈرائڈ موبائل،لیپ ٹاپ،ٹیبلیٹ ،اسٹیٹس سمبل ہوتے ہوتے عام ہوگئے ہیں۔وہیں انسان اخلاقی زوال کا شکار ہوتا چلا جارہا ہے ۔رشتے ناطے کمزور پڑنے لگے ہیں۔فحاشی ،جسم فروشی ،غیر اخلاقی افعال،قتل غارت گری، دہشت گردی،فرقہ وارانہ فسادات ،طبقاتی قتل وقتال،دولت کے حصول کے لیے ہر طرح کے طریقے استعمال کئے جارہے ہیں۔انسانی زوال کا گراف اتنا نیچے چلا آیا ہے کہ اب ماں بیٹے، باپ بیٹے اور دیگر قریبی رشتوں کے درمیان نہ صرف دوریاں بڑھیں ہیں بلکہ یہ رشتے اکثر خود پر ہنستے اور روتے نظر آتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی سے اکیسویں صدی کے سفر میں افسانے کے موضوعات یکسر بدل گئے ہیں۔سماج میں کرداروں کا فقدان ہوگیا ہے۔کرداروں کو زندہ رکھنے والے افراد کہاں چلے گئے کچھ پتہ نہیں ہے ۔بدی کی ساری حدیں ٹوٹتی جارہی ہیں۔ پہلے جھوٹ بولنا ایک طرح جھوٹ سمجھا جاتا تھا مگر اب یہ بزنس اور تجارت کا حصہ بن گیا ہے۔کمیشن دلالی کی بدلی ہوئی شکل ہوگئی ہے جسے اب نہ صرف برا سمجھا جاتا ہے بلکہ زندگی کا ایک اٹوٹ حصہ گردانا جاتا ہے ۔زندگی کا ہر شعبہ اس کی گرفت میں آتا جارہا ہے۔اس کا لینا اور دینا دونوں عیوب کی سرحد سے باہر تصور کیا جاتا ہے ۔اکیسویں صدی میں بہت سے ایسے نئے افسانہ نگار سامنے آئے ہیں جن کے افسانوں میں ہیئت یا موضوع کے اعتبار سے نیا پن موجود ہے۔ان میں سے بعض افسانہ نگار وہ ہیں جن کا پہلا افسانوی مجموعہ گرچہ اکیسویں صدی میں شائع ہوا ہے مگر یہ لوگ بیسویں صدی سے لکھ رہے تھے۔ان میں سیدہ نفیس بانو شمع،ایم اے حق،اشتیاق سعید،ایم مبین،غزال ضیغم،مبینہ امام،شاہد اختر، پرویز شہریار،رضا امام،خورشید حیات،عبدالعزیز خاں،مجید سلیم،وسیم حیدر ہاشمی،رفعت جمال،تبسم فاطمہ ،اشرف جہاں،ساحر کلیم،طاہر انجم صدیقی ،اختر آزاد،مہتاب عالم پرویز وغیرہ شامل ہیں۔اسی طرح اکیسویں صدی سے اپنا افسانوی سفر شروع کرنے والوں میں شائستہ فاخری،تسنیم فاطمہ،سراج فاروقی،قیصر عزیز،نیاز اختر،نصرت شمسی،افشاں ملک،شبانہ رضوی،نشاں زیدی،غزالہ قمر اعجاز،فرقان سنبھلی،محمد رفیع الدین مجاہد،نسیم محمد جان،ارشد نیاز،شبنم راہی،سالک جمیل براڑ،عابد علی خان،مشتاق احمد وانی،مہ جبیں نجم،یحی ابراہیم،پونم،زیب النساء وغیرہ کا نام شامل ہیں۔

نئی صدی کے افسانہ نگاروں نے بالکل نئے موضوعات پر اپنی توجہ صرف کی ۔آج کے ترقی یافتہ عہد میں آلودگی اور فضائی کثافت عالمی مسئلہ بنتا جارہا ہے۔ہوا، پانی اور مٹی روز بروز آلودہ ہوتے جارہے ہیں۔دنیا کی ترقی میں آلودگی کا سبب بن رہی ہے۔بموں کے دھماکے،فیکٹریوں سے نکلنے والا کثیف دھواں اور زہریلی گیس،ٹریفک سے اگلتا ہوا ڈیزل اور پیٹرول کے فضلا، نالی اور نالوں کے گندے پانی اور طرح طرح کی کھاد سے مٹی کی آلودگی دن بدن انسان کے لیے خطرناک ہوتی جارہی ہے۔ایسے میں انسان ہی نہیں جانور ،درخت اور پانی کے لیے خطرہ مزید بڑھ گیا ہے۔پانی کی سطح روز بروز کم ہوتی جارہی ہے۔ایک طرف جہاں یہ سارے مسائل ہیں تو دوسری طرف ان سے نبرد آزما ہونے کی کوششیں بھی ہیں۔ہمارے نئے فن کاروں نے ان مسائل کی طرف خصوصی توجہ صرف کی ہے۔مہتاب عالم پرویز کا تازہ افسانوی مجموعہ ’’کارواں‘‘انہیں مسائل کی غمازی کرتا ہے۔مہتاب عالم پرویز نے سعودی عرب میں اپنی زندگی کا ایک طویل عرصہ گزارا ہے۔انہوں نے ماحولیات کے خطرات کو عمدگی سے پیش کیا ہے۔انہوں نے پرندوں کی زندگی،ہجرت،ہوم سکنیس وغیرہ کو بھی اپنے افسانے میں پیش کیا ہے۔’کارواں‘ایک بے حد خوبصورت افسانہ ہے جس میں مرکزی کردار سعودی عرب کے ریگستان میں اونٹوں کی دیکھ بھال کا کام کرتا ہے۔جہاں اچانک زہریلی گیس کا رساؤ شروع ہوجاتا ہے ایسے میں کمپنی کے مالکان اونٹوں کی حفاظت کے لیے ماسک کا استعمال کرواتے ہیں۔حیوانوں کی زندگی اتنی قیمتی ہے جب کہ انسانی زندگی اسی تعفن میں دم گھٹنے کا شکار ہوجاتی ہے:

> ’’ہرطرف زہریلی گیس نے اونٹوں کے دل کی دھڑکنوں میں اپنے اثرات پیوست کردیے تھے جب کہ safty کا پورا خیال رکھا گیا تھا۔خون کی الٹیاں اپنا اثر دکھا رہی تھیں۔اونٹوں کے بلبلانے کی آوازیں ماحول کی نحوست میں اور بھی اضافہ کررہیں تھیں...اونٹوں کو اس طرح بلبلانے اور خون کی الٹیاں کرتے دیکھ کر میں بھی پریشان تھا‘‘۔(۱۰)

مغربی نظام زندگی اور سیاست نے ذاتی مفاد پرستی اور کرپشن کو عام کیا ہے۔سفاکی اور درندگی کی جنگ عظیم کا ہی تحفہ نہیں بلکہ یہ بڑھتی ہوئی خودغرض،مفاد پرستی،زر پرستی کی دین ہے۔انسانیت کے زوال، فرقہ وارانہ فسادات،گنگا جمنی تہذیب کی پامالی پر اردو افسانہ نگار نوحہ خواں ہیں۔ہجرت کا مسئلہ صرف ہندوستان اور پاکستان تک ہی محدود نہیں رہ گیا ہے بلکہ یہ مسئلہ عالمی بن گیا ہے۔آج کا نوجوان گھر سے بے گھر

ہونے کا کرب سب سے زیادہ جھیل رہا ہے۔ایسے ہی ایک افسانہ نگار اشرف شاذ ہیں۔ہجرت اس کا ذاتی تجربہ ہے۔ان کا افسانہ''آپ کہاں سے ہیں؟''میں کئی ملکوں میں منقسم ہندوستانی اور پاکستانی مہاجرین کا درد بیان ہوا ہے۔

ہندو پاک میں فرقہ پرستی اور طبقاتی کشمکش کا مکروہ چہرہ موجودہ افسانوں کا محبوب موضوع رہا ہے۔کیوں کہ نوجوانوں کا ذہنی اور جسمانی قتل ایک بہت ہی حساس اور سنگین مسئلہ ہے۔یہ نوجوان ہمارا روشن مستقبل کی علامت ہے۔اس موضوع پر مشرف عالم ذوقی کا افسانہ''اقبالیہ بیان''پولیس اور اہل سیاست کی بہترین مثال ہے۔یہ ایک ایسا سچ ہے کہ فنکار بھی سمجھ نہیں پاتا ہے کہ آخر نوجوان کا مستقبل کیا ہوگا۔فرقہ پرستی کے موضوع پر آنند لہر کا افسانہ''سپیرے''اور اختر آزاد کا''سونامی''بھی قابل ذکر افسانہ ہے۔

موجودہ عہد کے بدلتے منظر نامے میں دہشت گردی کا موضوع سب سے نازک اور حساس قرار پایا ہے۔یہ موضوع ایک عالمی مسئلہ کی شکل اختیار کر گیا ہے۔اس موضوع پر شکیلہ رفیق کا افسانہ''جالی والا روشن دان''فنی لحاظ سے قابل تعریف ہے۔اس افسانے میں مصنفہ نے کرب کے ساتھ دہشت گردی کے نتائج کو بیان کیا ہے۔بچوں میں ایک انجانا سا موت کا خوف۔ہماری آنے والی نسلیں تباہ ہو رہی ہیں۔دہشت گردی کی آڑ میں ذاتی دشمنی پر طاہرہ اقبال کا افسانہ''ارکاں والا اسکول''قابل رشک ہے۔الیاس فرحت کا افسانہ''خوف''آج کے محکمہ پولیس پر سوالیہ نشان ہے جو اسکیچ کے ذریعہ ملزم کی شناخت چاہتے ہیں۔

زندگی کی یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ ساری ترقی کے باوجود ذہنی وجسمانی، جذباتی ہر طرح کا استحصال جاری ہے۔طرز کہن اور تعمیر نو نے ان کی زندگی کو معمہ بنا دیا ہے۔جس کا اثر سماج پر پڑتا ہے۔عورت کے بغیر تو سماج کی تعمیر ہو نہیں سکتی۔اس لیے جب وہ ذہنی کرب میں مبتلا ہوگی تو پورا گھر اور سماج کشمکش میں گرفتار رہے گا۔اس آزاد کا سیدھا اثر ہماری آنے والی نسل پر پڑتا ہے۔ٹوٹتے بکھرتے رشتوں نے بچوں سے ان کا بچپن چھین لیا ہے۔بدلتے ماحول میں ان کی الجھنوں اور پریشانیوں کا ذکر بھی آج کے افسانہ نگار کر رہے ہیں۔سلام بن رزاق، ایم مبین، مشرف عالم ذوقی، ترنم ریاض کے افسانوں میں یہ فکر بھی نمایاں ہے کہ ہمارے بچے آج کے بدلتے ہوئے ماحول میں کیا اخذ کر رہے ہیں۔گھر اور باہر کے بدلتے ماحول میں ان کی ذہنی نشوونما کیسے ہو؟ ہر عمل پر ان کے ردعمل ان کی نفسیات پر بھی گہری نظر ہے۔

بیسویں صدی کے اکیسویں صدی میں قدم رکھتے ہی اردو افسانہ صرف برصغیر تک ہی نہیں بلکہ پوری

دنیا کے اہم مسائل کو اپنے دامن میں سمیٹ چکا ہے۔آج کے صارفی نظام میں ہزاروں مسائل ہیں ایک طرف سیاست ہے تو دوسری طرف ہائی فائی سوسائٹی۔دونوں کا نہ کوئی اصول ہے اور نہ ہی نظریہ۔مذہب ہے اور نہ ہی کوئی راستہ۔اس نظام میں کمزور طبقہ یعنی عورتیں، بچے اور عام لوگ مشکلات سے دوچار ہیں۔ہجرت کے موضوع سے اپارٹمنٹ لائف تک کے موضوعات پر اردو افسانہ نگاروں کی نظر ہے۔سلام بن رزاق،مشرف عالم ذوقی ،ساجد رشید ،نیر مسعود،احمد صغیر،غضنفر،اختر آزاد ،عبدالعزیز خاں،آنند لہر،صفیہ صدیقی،عطیہ خاں،طاہرہ اقبال،شکیلہ رفیق،مہر انصاری،عصری افسانہ نگاروں کا گویا ایک کارواں ہے جنہیں صرف سماج اور معاشرے کی بدلتی تصویر ہی پیش نہیں کرتے بلکہ ان مسائل سے خود بھی دوچار ہیں۔

پانی اور درخت کے تحفظ پر مہ جبیں نجم کا افسانہ 'بے جڑ کا پودا' ہے۔اس افسانے میں ایک درخت اور اس کا نگہبان دو کردار ہیں۔دونوں ایک دوسرے کا خیال رکھتے ہیں۔رفتہ رفتہ یہ لگن اور محبت کم ہو جاتی ہے ۔درخت سوکھنے لگتا ہے کوئی اسے پانی سے سیراب کرنے والا نہیں ہے۔کہانی علامتی انداز میں بیان کی گئی ہے اور کہانی میں دو واضح سطحیں سامنے آتی ہیں۔پیڑ کی شکل میں ایک عورت کی پیاس بھی موجزن ہے جب کہ ظاہری اعتبار سے کہانی پیڑ کے سوکھنے کا بیان ہے۔کہانی آج کے تحفظ ماحولیات کے مشن کو عمدگی سے پیش کرتی ہے۔ہمیں سبق دیتی ہے کہ ہم سب کو پانی کا تحفظ کرنا چاہیے تاکہ پیڑ پودوں اور جانوروں کو بھی پانی دستیاب ہو سکے۔کہانی کے اختتام پر پیڑ کا نگہبان اپنی غلطی اور غفلت پر رو پڑتا ہے اور پیڑ کے لیے پانی کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔

پانی کے موضوع پر لکھا گیا ایک افسانہ ''آب حیات'' ہے اس افسانے کا خالق فرقان سنبھلی ہے ۔افسانے کا مرکزی کردار عادل ہے جسے سیاروں پر جانے کا بڑا شوق رہتا ہے۔بالآخر اس کا شوق پورا ہوتا ہے اور وہ ایک سیارے پر پہونچ جاتا ہے۔سیارے پر اس کی ملاقات عدسیا کی راج کماری عدینہ سے ہوتی ہے ۔عادل عدینہ کا سرکاری مہمان بن جاتا ہے۔جب سیارے پر عادل کو پیاس لگتی ہے تو انہیں بتایا جاتا ہے کہ یہاں سب کچھ ہے مگر پانی نہیں ہے:

> ''ہمارے سیارے پر ہر سہولت اور ہر اشیا موجود ہے جو کسی بھی
> آکاش گنگا میں پائی جاتی ہوگی۔لیکن ہمارے بزرگوں نے ترقی کی اندھی
> خواہش میں نہ صرف کنکریٹ کے جنگل کھڑے کیئے بلکہ تالاب پاٹ

ڈالے، ہرے بھرے پیڑ کاٹ ڈالے اور یہاں تک قدرت کے ساتھ دشمنی
کی کہ سیارے کی آب و ہوا آلودہ ہوگئی ، پانی سوکھ گیا ،ندی نالے ختم
ہوگئے، یہاں کی مخلوق پانی کی قلت سے تل تل مرنے لگی‘‘(۱۱)

عادل کو پانی کی جگہ شربت پینے کو دی جاتی ہے مگر اس شربت سے اس کی تشنگی مزید بڑھ جاتی ہے۔ پانی کی دستیابی کی خاطر عدینہ عادل کو ایک ایسے اسٹڈیم میں لے جاتا ہے جہاں پانی کے حصول کے لیے ۵ کیلومیٹر ریس کا مقابلہ جیتنا ضروری ہوتا ہے۔ عادل اس مقابلہ کو جیت کر آب حیات یعنی پانی حاصل کر کے کسی طرح سے اپنی جان بچانے میں کامیاب ہوتا ہے۔

۱۹۸۰ء کے بعد ذکیہ مشہدی، خورشید اکرم، شفیع جاوید، احمد یوسف، نیر مسعود، عابد سہیل، اقبال مجید، عبدالصمد، حسین الحق، مشتاق احمد نوری، شموئل احمد، شوکت حیات، صلاح الدین پرویز، پیغام آفاقی، سلام بن رزاق، جوگندر پال، مشرف عالم ذوقی، طارق چھتاری، ترنم ریاض، شفق، غضنفر، ساجد رشید، قاسم خورشید، مظہرالزماں خاں، غزال ضیغم، شاہد اختر، عشرت ظفر، عبید قمر اور محمد علیم وغیرہ افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں نیا انداز، نیا لہجہ اور نئے موضوع کا انتخاب کر کے اور اپنی تخلیقات کی بنا پر نئی شناخت قائم کیں۔

۱۹۸۰ء کے بعد معاصر افسانہ نگاروں میں سب سے اہم سید محمد اشرف، عبدالصمد، سلام بن رزاق، شوکت حیات، حسین الحق، شفق، حمید سہروردی، مظہرالزماں، ساجد رشید، شموئل احمد، فیاض رفعت، شفیع مشہدی، انور قمر، شفیع جاوید، پیغام آفاقی، غضنفر، انجم عثمانی، طارق چھتاری، مشرف عالم ذوقی، ذکیہ مشہدی، ترنم ریاض، شاہد اختر، صغیر رحمانی، خالد جاوید، ویریندر پٹواری اور اسرار گاندھی وغیرہ ہیں۔ ذیل میں چند افسانہ نگار کے افسانے پر سرسری تبصرہ ملاحظہ فرمائیں۔

مابعد جدید اردو افسانوں کا ایک اہم موضوع لیس بین ازم بھی ہے۔۔کھانا، تعلیم اور جنسی خواہشات کی تکمیل انسانی ضروریات کے اہم اجزاء ہیں۔ تعلیم کے بعد سب سے اہم ضرورت جنس ہے۔ جنسی جبلت غیر شعوری طور پر انسان سے بہت سے کام لیتی ہے۔ انسانی کردار کی تعمیر و تخریب میں اس جبلت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اگر اس جبلت کو نارمل صورت میں تسکین اور آسودگی حاصل نہیں ہوتی تو صدہا صورتوں میں یہ جبلت زندگی کے افعال پر اثر انداز ہوتی ہے اور اپنی آسودگی کی راہ خود تلاش کر لیتی ہے۔ اس جنسی جبلت کے اظہار اور تسکین کا بہترین اور لطیف ترین ذریعہ کسی کو اپنا جیون ساتھی منتخب کرنا ہے۔ جب کوئی سماج جیون ساتھی

کی تلاش وجستجو میں رخنے پیدا کرتا ہے اور سماج کے دو پہیے مرد اور عورت کے درمیان شادی میں حائل ہوتا ہے تو مرد اور عورت تسکین قلب اور لذت رسانی کوئی نیا طریقہ ایجاد کر لیتا ہے۔ پروفیسر ش۔ اختر رقمطراز ہیں:

''عورت کے سامنے بعض سماجی اور روایتی اقدار کے پیش نظر اس کی جنسی تسکین یا جنسی آزادی کی کوئی نارمل صورت نہ تھی۔ شادی والدین کی پسند یا ان کے پیش نظر انجام پاتی تھی۔ مذہب اور اخلاق کی غیر صحت مندانہ روایت نے لڑکیوں کو بہت زمانہ تک جنسی گھٹن میں مبتلا رکھا۔ فطری صحت مندانہ راستہ نہ ہونے کے باعث انہوں نے جنسی آسودگی کے لیے ہم جنسی محبت کی راہ اختیار کر لی۔ میلان ہم جنسی عورتوں کے لیے ایک ایسا مسئلہ تھا جس کا سائنسی حل تلاش کرنا ضروری تھا۔ اس غلطی کی مناسب تلافی اس وقت ممکن تھی جب انہیں مردوں کی بے لوث محبت اور پرخلوص رفاقت ملتی ۔ چنانچہ اس کے فقدان کی وجہ سے اعصابی امراض زوروں میں ہوا کرتے تھے جن کا علاج قرآن شریف کی دعاؤں میں تلاش کیا گیا۔ نئی عورت نے اس مسئلہ کو سمجھا وہ جنسی گھٹن سے بھی آزادی کے مدعی ہو رہی تھی جو باورچی خانوں میں بھیگی لکڑی کی طرح دن رات جلتی رہتی ۔ اس کی آنکھوں کے گرد ان لکڑیوں کے اٹھتے ہوئے سیاہ دھوئیں حلقوں کا روپ لے لیتے ۔ اس کی گود میں منہ بسورتے بچوں کی تعداد برابر بڑھتی رہی۔ نئی عورت جو ملک میں خارجی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ خود کو بدلتی جا رہی تھی۔ اس دردناک تصویر کا مقابلہ کر رہی تھی... تبدیلی اور ارتقا کے اس زمانہ میں عورت نے اس نظریے کو شکست دے دی کہ وہ مردوں کی محتاج ہے۔ اب اس کے پیچھے قانون کے ہاتھ بھی آ گئے تھے ۔ یہ سب اس لیے ممکن ہو سکا کہ ملک میں سماج کا پرانا ڈھانچہ ٹوٹ رہا تھا اور ان کی جگہ ایک نیا ڈھانچہ بن رہا تھا۔ نئے اگتے ہوئے سورج کی روشنی میں عورت نے معاشرے میں اپنے کھوئے ہوئے مقام کو پانے کی جدوجہد ختم نہیں کی بلکہ یہ جدوجہد برابر جاری رہی''۔ (۱۲)

ہم جنس پرستی کی تاریخ اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ انسانی ارتقاء کی تاریخ۔ہم جنس پرستی کسی خاص قوم کے ساتھ وابستہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک عام چیز ہے جو کسی بھی انسان سے صادر ہوسکتی ہے۔یہ انسان کی ایک ایسی کمزوری ہے جسے گناہ کبیرہ، اخلاقی زوال اور بدکاری کی بدترین مثال سے تشبیہہ دی گئی ہے۔اس تشبیہہ کے باجود ہر دور میں اہل خرد اس کے شکار ہوئے ہیں۔اس فہرست میں بڑے بڑے عمائدین، قائدین، رہبران دین ومذہب، شاعر وادیب کے نام کو دیکھا جاسکتا ہے۔قرآن کریم میں جنس پرستی سے متعلق قوم لوط کا عبرتناک واقعہ بیان ہوا ہے۔ہم جنس پرستی جسے لیس بین ازم کہا جاتا ہے۔یہ عورتوں کے درمیان پایا جانے والا عمل ہے۔مردوں میں بھی اس طرح کے رجحان پائے جاتے ہیں جسے ہوموسیکس کے نام سے جانا جاتا ہے۔لیس بین ازم اور ہوموسیکس مغربی ممال میں بکثرت پایا جاتا ہے۔لندن میں ہوموسیکس کا چلن روز بروز عام ہوتا جارہا ہے۔بلکہ مشرقی ممالک کے وہ نوجوان جو روزگار کی تلاش میں لندن جاتے ہیں انہیں ہفتوں ہفتوں قحبہ خانوں میں اس امر کا شکار ہونا پڑتا ہے۔

لیس بین کا مطلب ایک عورت کا دوسری عورت سے یا ایک لڑکی کا دوسری لڑکی سے اسی طرح وارفتگی سے عشق کرنا ہے جس طرح وہ مخالف جنس سے کرتی ہے لیس بین ازم کہلاتا ہے۔اردو ادب میں ترقی پسند تحریک سے قبل لیس بین ازم کی روایت کا کوئی سراغ نہیں ملتا ہے۔البتہ اردو کے کلاسکی شعرا کے یہاں ہوموسیکس کا ذکر موجود ہے۔اردو ادب میں لیس بین ازم کا ذکر نہ ملنے کی وجہ یہ تھی کہ ادیبوں نے اس کی قباحت کو پیش نظر رکھ کر اس سے اغماض برتنے ہی میں عافیت محسوس کی۔مرد فن کاروں کے مقابلے میں خواتین افسانہ نگاروں نے جرآت مندی کا مظاہرہ کیا اور لیس بین ازم کی اصل صورت حال کو اردو افسانوں کے ذریعہ واضح کیا۔خواتین افسانہ نگاروں میں یہ جرآت مندی نظریات کی تبدیلی اور ان میں پختگی کی وجہ سے پیدا ہوئی۔خاتون ادیبوں نے پریم چند کی حقیقت نگاری کی روایت کو اچھی طرح دیکھا، پرکھا اور اس میں اضافہ کیا۔ان خاتون افسانہ نگاروں نے زندگی کی اندرونی اور باہری سچائیوں کو اپنے موضوعات کے گھیرے میں لے لیا اور بے رحم حقیقت نگاری کی ابتدا کی۔خاتون حقیقت نگاری کی ایک عمدہ مثال عصمت چغتائی کے یہاں بحسن و خوبی دیکھی جاسکتی ہے:

> ''یا اللہ یہ فحش نگاری کیا ہوتی ہے۔ہماری ایک خالہ تھیں جو کمسن
> لڑکیوں کو ہر وقت ڈھنگ سے دوپٹہ اوڑھنے کی تلقین کیا کرتی تھیں۔ذرا

شانہ سے دوپٹہ ڈھلکا اوران کی آنکھوں میں خون اترا۔سمجھ میں نہیں آتا کہ
اس خاص حصہ جسم سے کیوں جلتی تھیں معلوم ہوا کہ محترمہ چونکہ نہایت
مرجھائی ہوئی کٹھائی کی شکل کی تھیں ۔لڑکیوں کے جسم کو دیکھ کر کوئلہ ہو جاتی
تھیں۔بے چاری خالہ اور نہ جانے کتنی خالائیں اورنانیاں جوانی کھوکر
لڑکیوں کی سوتینیں بن جاتیں ہیں''۔(۱۳)

عصمت چغتائی نے پہلی بار ہم جنسی پر''لحاف'' جیسا افسانہ لکھا۔عصمت کی نظر زندگی کے ہر خارجی پہلو کی رگ و پے کا جائزہ لینے اوراس کے ساتھ عمل جراحی کرنے پر اصرار کرتی ہے۔عصمت کی نگاہ میں جنس زندگی کا ایک سنگ بنیاد ہےاور تخلیق سے اس کا اٹوٹ رشتہ ہے۔عصمت نے لحاف میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اگر کسی نوجوان عورت کو کسی ہجڑے شوہر کے پلے باندھ دی جائے تو وہ عورت ہم جنسی کی طرف مائل ہو جاتی ہے۔

عصمت چغتائی کے بعد میلان ہم جنسی پر اردو کی دوسری خاتون افسانہ نگاروں نے بھی کہانیاں لکھیں۔گویا عصمت نے جس اسکول کی بنا ڈالی تھی وہ ختم نہیں ہوئی بلکہ یہ سلسلہ جاری رہا۔عصمت کے بعد ممتاز شیریں کا نام بہت ہی اہمیت کا حامل ہے۔ممتاز شیریں نے اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں کے مقابلے میں بہت کم لکھا ہےلیکن وہ اپنے عہد کی چند پڑھی لکھی خاتون میں شمار کی جانے والی افسانہ نگار تھی۔ان کا مغربی ادب پر گہرا مطالعہ تھااور علم نفسیات سےان کی دلچسپی براہ راست تھی۔ان کےافسانوں کا تعلق زیادہ تر ازدواجی زندگی سے متعلق ہے۔ان کی مشہور کتاب ''میگھ ملہار'' کا موضوع بھی یہی ازدواجی زندگی ہے۔ممتاز شیریں ان الجھنوں کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہیں جو مسلم لڑکیوں کو پریشانیوں میں مبتلا کیا کرتی تھیں۔ممتاز شیریں کی افسانہ نگاری سے متعلق پروفیسر ش۔اختر رقمطراز ہیں:

''جدید اردو ادب کے درمیانی دور میں حقیقت نگاری صرف جنسی حقیقت
نگاری بن کر رہ گئی تھی اور یہاں بھی صرف ایک رخ پیش کیا جارہا تھا۔ہر
طرف جنسی بیماریوں، کج رویوں، بدعنوانیوں اور جنسی آسودگی کی داستانیں
بھری پڑی تھیں۔آج بڑی شدت سے احساس ہوا کہ اس سے بڑا ہی غیر
صحت مندانہ اثر پڑ رہا ہے۔اس کی بہت ضرورت ہے کہ تندرست جنسی
زندگی،صحت مند محبت اور خوش گوار زندگی میں ایسی تصویریں بھی موجود ہیں

اور یہ افسانے اس سلسلہ میں ایک روشن پہلو پیش کرتے ہیں۔اپنے بالکل تازہ افسانہ ’دیپک راگ‘ میں مجھے بڑی حد تک کامیابی ہوئی ہے۔اس افسانہ میں میں نے جنسی محبت اور ازدواجی زندگی کے وسیع مسئلہ کو کچھ وسعت سے گھیرنے کی کوشش کی ہے‘‘۔(۱۴)

ممتاز شیریں کا ایک افسانہ ’’انگڑائی‘‘ ہے۔اس میں لیس بین ازم کے مسئلہ کو اجاگر کیا گیا ہے۔اس افسانہ میں گلنار نام کی ایک لڑکی ہے جو اپنی ٹیچر سے جنسی خواہشات کی تکمیل کیا کرتی ہے۔یہ دونوں بنیادی طور پر لیس بین ہوتی ہیں۔’انگڑائی‘ سے متعلق حسن عسکری لکھتے ہیں:

’’انگڑائی میں ایک قدرے غیر معمولی جذبہ یعنی میلان ہم جنسی کی عکاسی کی گئی ہے اور بڑی احتیاط سے بچ بچ کر۔جب افسانہ ختم ہوتا ہے تو گلنار ویسی کی ویسی نہیں رہتی جیسی شروع میں تھی۔بلکہ اس نے اپنی کینچلی اتار دی ہے اور یک نئی گلنار بن گئی ہے‘‘۔(۱۵)

ممتاز شیریں کا یہ افسانہ بہت ہی رومانٹک انداز میں لکھا گیا ہے۔اس افسانہ میں ہماری تہذیب کے سمٹتے رخ کو پیش کیا گیا ہے۔اس افسانہ کا بنیادی کردار’’ گلنار‘‘ اور مس’’ فنانس‘‘ ہیں۔گلنار کالج کی طالبہ ہے ۔وہ جس کالج میں زیر تعلیم ہے وہاں اکثر خاتون اساتدہ برسر خدمت اپنا فریضہ انجام دینے والی ہوتی ہیں۔کالج میں گلنار کے علاوہ اور بھی طالبہ ہوتی ہیں۔گلنار اور مس فنانس رفتہ رفتہ ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہیں۔محبت کے اس دام میں صرف گلنار ہی نہیں بلکہ اس کی سہیلیاں بھی مس فنانس کے عشق میں مبتلا ہو جاتی ہیں اور ہر کوئی چاہتی ہیں کہ وہ اپنی استاد سے زیادہ سے زیادہ قربت حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائیں۔

گلنار کا دل اپنی استاد مس فنانس پر کب آ گیا تھا اس کا احساس تک اسے نہیں ہو سکا تھا۔گلنار مس فنانس کی ایک جھلک پانے کے لیے پریشان رہا کرتی تھی حالاں کہ مس فنانس کوئی بہت خوب صورت عورت نہیں تھی:

’’میں پہلے تو ان کے سامنے یونہی شرمایا کرتی تھی۔جب وہ کہیں سے آنکلتیں تو میں بھاگ کر کہیں جا چھپتی۔وہ میری طرف دیکھتیں تو دونوں ہاتھوں میں منہ چھپا لیتی گو دل تو یہی چاہتا کہ وہ یونہی دیکھتی رہیں۔عجیب

لڑکی تھی کچھ سال پہلے !رفتہ رفتہ میں ان سے کھل کر بات کرنے لگی تھی۔ پھر بھی جب کبھی ان سے اچانک مڈبھیڑ ہوجاتی تو میری بدحواسی نہ پوچھیے۔وہ دن بھی کیادن تھے! چھٹی ہونے پر کالج کے برآمدے میں گھنٹوں ان کا انتظار کرنا میرا معمول تھا۔ ہفتہ بھر میں جس دن ان کا گھنٹہ نہ ہوتا وہ دن کس قدر منحوس دکھائی دیتا تھا!ہاں میں ان پر مرتی تھی۔انہیں دیوانگی کی حدتک چاہتی تھی''۔(۱۶)

مس فنانس کا تبادلہ کسی دوسری جگہ ہوجاتا ہے۔اور گلنار کا بی۔اے،بھی مکمل ہوجاتا ہے مگر گلنار کا چین سکون سب غارت ہوجاتا ہے۔چنانچہ وہ اپنے گھر والوں کواس بات پر آمادہ کرلیتی ہے کہ وہ جا کراس شہر کے کالج سے ایم۔اے کرے جہاں مس فنانس کا تبادلہ ہوا ہے۔آخر کار گلنار کواس شہر میں جانے کی اجازت مل جاتی ہےاوروہ ایم۔اے میں داخلہ لے لیتی ہے۔گلنار بہت خوش ہیں۔بلکہ اس سے زیادہ خوش تو مس فنانس ہیں آخروہ بھی تو گلنار کودل سے چاہتی تھی:

''وہ خود بھی مجھے چاہتی تھیں۔کئی بارانہوں نے مجھے اپنے گھر پر بلایا تھااور کتنا اصرار کرتی تھیں کہ میں ان کے ساتھ سیر کو جایا کروں۔اس دن ان کی آواز میں کیسی التجاتھی۔''صرف ایک بار آجاؤ گلنار!میں تمہیں اپنی کار میں گھمالاؤں گی۔فلاں فلاں گارڈن لے جاؤں گی۔میں نے بصدناز ان کی التجاکوٹھکرادیا تھا... میرانام اس چٹخارے سے لیتی تھیں گویاان کے منہ میں لذیذ مٹھائی رکھی ہو۔جب میری طرف دیکھ کرمسکراتی تھیں توان کاتبسم کتنا محبت آمیز ہوتا تھا۔میرے دل میں بےاختیار یہ خواہش پیدا ہوتی کہ انہیں مس فنانس کی بجائے''اینجلنا'' کہا کروں''۔(۱۷)

میلان ہم جنسی پر ہاجرہ مسرور نے بھی کہانیاں لکھیں ہیں۔ان کا افسانوی مجموعہ''ہائے اللہ'' میں شامل بیشتر افسانے ہم جنسی کے موضوع پر مشتمل ہیں۔اس مجموعے میں 'تل اوٹ پہاڑ'،'بندر کا گھاؤ''،راکھ''سرگوشیاں'' اور 'ہائے اللہ' وغیرہ افسانوں میں ہم جنسی کے میلانات کو واضح کیا گیا ہے۔''ہائے اللہ''ایک چھوٹی سی نیم بالغ لڑکی کی دبی دبی جنسی خواہش پرلکھی گئی کہانی ہے۔اس افسانے میں نیم بالغ لڑکی کا اپنے متعلق سیانی بن کرسوچنا اس کے جسم وجان میں ہل چل پیدا کردیتی ہے۔''تل اوٹ

پہاڑ''میں بھی کچھ اسی طرح کے مسائل ہیں۔اس افسانہ میں ایک کمسن لڑکی اپنے باپ کی عیاشیوں کو دیکھ کر اپنے اندر جنسی ابال محسوس کرتی ہے جس کی وجہ سے وہ غیر ارادی طور پر ایک عورت کے ساتھ جسمانی قربت اختیار کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ہاجرہ مسرور کی افسانہ نگاری سے متعلق پطرس بخاری رقمطراز ہیں:

''ذاتی رشتوں میں جنس کا رشتہ سب سے زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے۔جنس کا پیڑ ایک ایسا پیڑ ہے جس میں لاکھوں قسم کے کڑوے میٹھے اور کھٹے پھل لگتے ہیں،اور کوئی یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ جو اسے بوئے گا وہ کیا کاٹے گا۔اس کی جڑیں دماغ،دل،اعصاب اور گوشت میں نہ معلوم کہاں کہاں تک پھیلی ہوتی ہیں۔ہاجرہ کے کرداروں کا جنسی شعور جسمانی مظاہرہ سے بہت آگے نکل جاتا ہے جن کی وجہ سے ان کے جنسی افسانے اوروں سے زیادہ دقیق اور عمیق معلوم ہوتے ہیں۔ان کے جنسی تعلقات میں تنوع اوروں سے زیادہ ہے اور ان تعلقات کی رنگینیاں بھی زیادہ لطیف اور نگاہ فریب ہیں''۔(۱۸)

ترقی پسند تحریک کے بعد جدیدیت کے زیر اثر ہم جنسی سے متعلق چند افسانے لکھے گئے۔چونکہ میرا موضوع مابعد جدیدیت سے متعلق ہے لہذا میں یہاں مابعد جدیدیت کے زیر اثر لکھے گئے چندان افسانوں کا ذکر کروں گا جس میں لیس بین ازم کے واضح نقوش بیان کئے گئے ہیں۔لیس بین ازم اور جنس پرستی تقریباً ہم معنی ہے۔یورپی کلچر کے اعتبار سے اگر دو مرد آپس میں شہوت رانی کا عملی ارتکاب کرے تو اسے گے ازم سے تعبیر کیا جاتا ہے اور اس گے ازم کو مشرقی کلچر کے اعتبار سے لواطت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔اگر یہی عمل خواتین کے درمیان انجام پائے تو اسے لیس بین ازم کہا جاتا ہے۔بہر حال دونوں کے درمیان اس طرح کے تفاعل کو جنس پرستی بھی کہا جا سکتا ہے۔اردو افسانوں میں جنس پرستی کے مسائل کو بہت سے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔

جنس پرستی کوئی نئی چیز نہیں ہے۔انسان کی ضروریات زندگی میں جہاں کھانا،کپڑا اور مکان کو اہم مقام حاصل ہے وہیں جنسی خواہشات کی تکمیل انسان کے لیے بہت زیادہ اہمیت کا متقاضی ہوتا ہے۔جنسی خواہشات کی تکمیل میں انسان کبھی بہت آگے نکل جاتا ہے جس کی وجہ سے انسانی قدریں مجروح ہوتی ہیں اور اس بے راہ روی کا انجام بہت ہی بھیانک ہوتا ہے۔بلکہ بسا اوقات جنسی بے راہ روی انسانی زندگی کی ہلاکت کا باعث بن جاتی ہے۔اس بھیانک انجام کی نشان دہی خورشید حیات کا مشہور افسانہ ''ایڈز'' سے لگایا جا سکتا ہے۔لیس بین ازم پر،مشرف عالم ذوقی کا ''کاتیائین بہنیں'' بہت ہی خوبصورت افسانہ تصور کیا جاتا ہے۔اس

کے علاوہ نگار عظیم اور خورشید حیات کے بعض افسانے ہم جنس پرستی اور لیس بین ازم پر مبنی ہیں ۔

سید محمد اشرف

اردو افسانے کی دنیا میں سید محمد اشرف کا نام بہت ہی اہمیت کا حامل ہے۔افسانہ نگاری کے میدان میں انہوں نے اپنی انفرادیت کا عکس قائم کیا ہے۔انہیں ساہتیہ اکادمی کی جانب سے ایوارڈ بھی دیا جا چکا ہے ۔یہ ایوارڈ ان کے مشہور افسانوی مجموعہ ''باد صبا کا انتظار'' کے اعتراف میں دیا گیا ہے۔ان کے اس افسانوی مجموعے میں تہذیب وتمدن ،تاریخ کے باہمی رشتے اور ہندوستانی پس منظر میں ان سے متعلق رونما ہونے والے حادثات اور ان کے اثرات کو بڑی خوبی سے فن کے قالب میں ڈھالا گیا ہے۔اس سلسلے میں احمد صغیر مہدی جعفر کے حوالے سے رقمطراز ہیں:

> ''سید محمد اشرف نے حقیقت نگاری کی راہ استعاروں اور علامتوں کے درمیان سے نکالی۔ان کے افسانوی برتاؤ میں معاشرہ اہم حیثیت رکھتا ہے ۔ان کا تکنیکی اور اسلوبیاتی انداز انہیں دوسرے حقیقت نگاروں سے بہت مختلف کر دیتا ہے۔اشرف کے یہاں صریح اور شفاف علامت سازی ہے ۔انہوں نے اکثر جانورں کو اپنا وسیلہء اظہار بنایا ہے۔جانوروں کا برتاؤ ان کے یہاں سید رفیق حسین کے سے اصل جانوروں (Besteary) جیسا نہیں ہوتا۔جن کے گرد وہ علامت سازی کرتے ہیں بلکہ ان کی تخلیقات غیر مرئی حقیقتوں کی جانوروں کی تمثیلی روپ ہے یہ Zoo-Semioties ہے۔''نمبردار کا نیلا'' ایک Organic Metaphor ہے ۔اشرف اپنے افسانے ''ڈار سے بچھڑے'' سے پہچانے گئے مگر افسانوی دنیا میں ''روگ'' ''لکڑ بگھا ہنسا'' اور ''نمبر دار کا نیلا'' جیسے افسانوں کا اضافہ کیا۔جن میں برصغیر کی سماجی اور سیاسی صورت حال کی شناخت اور تنقید ہے''۔(۱۹)

۱۹۸۰ء کے بعد اردو افسانے میں فکر وفن کی جو نئی جہتیں سامنے آئی ہیں اور طرز احساس کے جو نئے رنگ پیدا ہوئے ہیں ان میں یقیناً کئی لوگوں کا ہاتھ ہے۔مگر افسانے کی جمالیات کا علم ،تہذیب وتاریخ سے آشنائی اور انسانی رشتوں کا عرفان لے کر جو افسانہ نگار سب سے نمایاں ہو کر سامنے آیا ہے وہ سید محمد اشرف ہیں

۔سید محمد اشرف دور حاضر کا ایسا صبا مزاج اور درد مند فنکار ہے جس کے خرام فن کو ضابطوں اور اصولوں کی مٹھی میں بند کر کے دیکھنا یا دکھانا بہت مشکل ہے۔خواہ یہ ضابطے اور اصول نئے ہوں یا پرانے۔اشرف کی قصہ گوئی کو سمجھنے کے لئے افسانے کے خدوخال اور بوطیقا کے بجائے افسانے کی جمالیات پر غور کرنا ہوگا کیونکہ انہوں نے اپنے سامنے پھیلے ہوئے افسانوی منظرنامے اور بعض مشہور اور اہم لکھنے والوں کے باوجود اپنے لئے ایک الگ راہ نکالی ہے اور افسانے کی نئی جمالیات کو تشکیل دینے کی کوشش کی ہے جو شعری جمالیات سے یکسر مختلف ہے ۔بعض لوگ جو جمالیات کو محض احساس حسن کا نام دیتے ہیں انہیں سوسن لینگر کا یہ قول جاننا چاہئے کہ فنون لطیفہ کے شعبے میں جب ہم جمالیات کی بات کرتے ہیں تو ہماری تہذیب، ہمارا عہد، ہمارا ماحول، جغرافیہ، طرز فکر اور احساس حسن ایک تاریخی معنویت کے ساتھ شامل رہتا ہے اور اشرف نے اپنے افسانوں کی تخلیق یقیناً عہد، محل وقوع اور تہذیبی و تاریخی تناظر کا احساس رکھتے ہوئے کی ہے۔اس لئے ان کے افسانوں میں جس انسانی تجربے کا اظہار ہے اس کا کینوس بہت وسیع ہے۔مستزاد یہ کہ انہوں نے اپنے عہد، اپنے ماحول، اپنے عہد کے تضادات کو ایک ایسے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے جس میں ان کی افسانوی انفرادیت کے ساتھ ساتھ افسانے کی نئی جمالیات بھی موجود ہیں۔اس جمالیات میں ''قصہ گوئی'' ہی آخری منزل نہیں بلکہ اصل منزل وہ ہے جب افسانہ نگار کائنات کو اپنے اندر محسوس کرنے کی صلاحیت پیدا کر لیتا ہے۔اس صلاحیت کے بعد ہی افسانہ نگار کائنات کی مختلف اشیا و مظاہر کو جب اور جس طرح چاہتا ہے استعمال کر سکتا ہے۔سید اشرف اس منزل تک پہونچ گئے ہیں، اس لئے 'لکڑبگھا' ہو یا 'کعبے کا ہرن' 'ہاتھی' ہو یا 'گدھ' 'بڑے پل کی گھنٹیاں' ہو یا 'ببول کے کانٹے' 'قربانی کا جانور' ہو یا 'اندھا اونٹ' 'جنگل' ہو یا 'شہر' 'شجرہ' ہو یا 'جنت' 'طوفان' ہو یا 'رنگ رائیگاں' ہر شئے کو جیسے چاہتے ہیں، جب چاہتے ہیں، استعمال کرتے ہیں اور ان کے ذریعہ اپنی فکر کو اور اپنا بنیادی خیال پوری فنکاری اور قوت کے ساتھ پیش کر دیتے ہیں۔وہ اپنے افسانوں میں باہر کی کائنات کو اس کی تمام جزئیات کے ساتھ اندر کی کائنات سے جس طرح ہم آہنگ کرتے ہیں۔یہ ہنر ان کے ہم عصروں میں بہت مشکل سے ملتا ہے۔دراصل ان کے یہاں اپنی روایت ، پس منظر اور اپنے اندرون سے جڑے رہنے کا جو تسلسل ہے یہ ان کی فنکاری کو ارفع بنانے کا سبب ہے۔اشرف خواب کے دھندلکوں میں سفر کرتے ہوئے بھی شعور کو ساتھ رکھتے ہیں۔ان کی نگاہیں حالات و واقعات سے گزر کر ان اسرار و رموز تک جا پہونچتی ہیں جہاں عام لوگوں کی نگاہیں نہیں پہونچ پاتیں۔وہ زندگی کی سادہ اور سچی قدروں کی ترجمانی حرف و احساس کے

فنکارانہ امتزاج کے ساتھ کرتے ہیں اور اپنے افسانوں میں ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی سے متعلق مسائل، فرد کی محرومیاں، افلاس، محنت کا استحصال، روزمرہ کی زندگی کے دکھ سکھ اور انسانی رویوں کو اپنی توجہ کا مرکز بناتے ہیں۔ اسی لئے فرد اور معاشرے کے درمیان ایک گہرے اور بامعنی رشتے کی تلاش و جستجو ان کے افسانوں کا حاصل بن جاتی ہے۔ وہ افراد کی نفسیات اور ان کے سلوک کی راہ سے فرد، خاندان، معاشرے اور قوم کی کج روی پر طنز و تنقید کرتے ہیں تو اس کی زد میں فرد اور اجتماع دونوں آجاتے ہیں۔

سید اشرف کا ایک بہت ہی مشہور و معروف افسانہ ''لکڑ بگھا ہنسا'' ہے۔ اس افسانہ کے ذریعہ اشرف ہمارے معاشرے کو آئینہ دکھا کر قاری کے جبیں پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں کہ ہماری تہذیب، انسانیت، اور زندگی کا مستقبل کیا ہوگا؟ اسی لئے قاری کو ان کی اکثر کہانیوں کی بافت میں درد کی ایک زیریں لہر جاری و ساری نظر آتی ہے۔ ایسی لہر جس کے پیچھے زندگی کی گہری معنویت چھپی ہوئی ہے۔ لکڑ بگھا ہنسا میں بظاہر افراد خاندان ایک دوسرے کا اعتماد حاصل کئے ہوئے ہیں مگر اپنے باطن میں ہر فرد لکڑ بگھا پن محسوس کرتے ہوئے اپنی چال سے ہراساں ہے۔ یہاں ہر شخص اپنی دنیا میں گم ہے۔ باتیں تو ایک دوسرے سے ملی ملائی ہیں مگر عمل کے اعتبار سے معمولی خوشیاں اور فوائد آڑے آکر ایک دوسرے کو فریب دینے پر مجبور کر رہے ہیں۔ ایک فرد کو دوسرے فرد پر چپ چاپ حملہ کرنے کے لئے اکسا رہے ہیں۔ یہ جنگل کی وحشی فطرت ہے کیونکہ افراد کی چالوں میں لکڑ بگھا سرایت کر گیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''پاپا کے دوست خواجہ صاحب پاپا کو بزنس کے متعلق ایک اہم مشورہ دے کر جا رہے تھے... جاتے جاتے جب خواجہ صاحب نے مڑ کر پاپا سے یہ کہا کہ اس کام کو ان کے مشورے کے مطابق کرنے میں پاپا کو بہت زیادہ فائدہ ہوگا تو معلوم نہیں کیوں پاپا کو یہ محسوس ہوا کہ خواجہ صاحب کی آنکھیں بالکل سرخ ہوگئی ہیں اور ان سے زندگی ٹپک رہی ہے۔ جیسے... پاپا نے خود کو بستر پر گرا دیا''۔

''اور پھر صبح جب پاپا سب سے پہلے سو کر اٹھے تو ایک عجیب سی بات ہوئی، انہیں ایسا لگا جیسے ان کی ٹانگوں سے چٹ چٹ کی آوازیں آرہی ہیں۔ وہ ٹھٹھک کر کھڑے ہوگئے، چلے تو وہی آواز پھر سنائی دی۔ رک کر انہوں نے امی کی طرف دیکھا جو کھڑی ہوئی اپنے پیروں کی طرف دیکھ رہی

تھیں۔''کیا تمھیں بھی؟'' پاپا کے منھ سے اتنا ہی نکلا۔''ہاں'' امی نے ان کی طرف دیکھ کر روہانسی آواز میں جواب دیا۔تھوڑی دیر بعد بڑی اپی نے سہمے سہمے لہجے میں آ کر بتایا کہ انہیں اپنی ٹانگوں سے چٹ چٹ کی آوازیں سنائی دے رہی ہیں''۔(۲۰)

یہاں علامت کی سطح انفرادی مرکز سے پھیل کر اجتماعی سیاست تک پہونچ گئی ہے یعنی سارا معاشرہ جنگل راج کے حصار میں ہے۔ ہر طرف بربریت ہے،اور جنگلی قانون ہر جگہ نافذالعمل ہے۔ بالکل ویسے ہی جیسے لکڑ بگھا معصوم لوگوں کے خون کا رسیا ہے اور وہ ہر شخص کا خون کر دینا چاہتا ہے۔ یہ افسانہ تہذیبی شکست و ریخت،استحصال اور فرد کے منافقانہ رویوں کو بے لاگ اور حقیقت پسندانہ طریقے سے نمایاں کرتا ہے۔

سید اشرف کا ایک افسانہ''لکڑ بگھا چپ ہوگیا'' ہے۔انہوں نے اس افسانے میں بھی اخلاقی زوال،انسانیت سوز رویے اور خودغرضی و بےحسی کا ایسا منظر پیش کیا ہے جسے دیکھ کر انسان تو انسان لکڑ بگھے پر بھی سکتہ طاری ہوجاتا ہے۔سید اشرف نے''لکڑ بگھا ہنسا''اور''لکڑ بگھا چپ ہوگیا'' دونوں افسانوں میں مرکزی کردار بچوں کو بنایا ہے جو بھی معصوم اور نوخیز ہیں۔ان کے لئے دنیا بہت بھولی بھالی، پاکیزہ اور بے ریا ہے جیسے وہ خود ہیں۔معصومیت اور تجربے کے تصادم پر مبنی یہ افسانے چونکہ بنیادی طور پر سادگی ،نیکی اور معصومیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔اس لئے پورے معاشرے کے سامنے سوال قائم کرتے ہیں کہ کیا آنے والی نسلوں کی سادگی اور معصومیت کو ہم اپنی خودغرضی اور دنیاوی تجربات سے اسی طرح مجروح کرتے رہیں گے ؟ کیا ہم اپنے بچوں کو لکڑ بگھا بننے کی طرف راغب نہیں کر رہے ہیں؟۔

سید اشرف کا ایک سبق آموز افسانہ''طوفان'' ہے۔یہ افسانہ مشینی زندگی کی جبریت اور احساسات کی بے معنویت کا استعارہ ہے۔ یہاں کوئی کسی کو خوش کرنا نہیں چاہتا ،کوئی کسی کی مسکراہٹ نہیں چاہتا،غرض تو صرف اس اکسپوزر سے ہے جس سے مادی فوائد حاصل ہو۔افسانے کا سب سے اہم کردار آٹھ برس کی ایک معصوم بچی پورنما ہے جس کی آنکھوں کے سامنے اس کے ماں باپ طوفان میں بہہ جاتے ہیں اور وہ ایک پیڑ سے چپکنے کے سبب بچ جاتی ہے۔زبردست طوفان کی آمد اور اس کے نتیجے میں تباہی و بربادی نے بچوں کے ہونٹوں سے مسکراہٹ چھین لی ہے اور وہ چپ چاپ سی رہنے لگی ہے۔انہیں مختلف رفاہی اداروں اور انجمنوں کے ذریعہ نفسیاتی طور پر معتدل بنایا جارہا ہے اور مسکرانا سکھایا جارہا ہے تاکہ وہ اپنے غم اور درد کو بھول کر نئی زندگی شروع کرسکیں۔مگر یہاں بھی بچے استحصال کا شکار ہوجاتے ہیں۔اس سلسلے کا ایک اقتباس ملاحظہ

فرمائیں۔

''پچھلے دو ہفتوں سے لگی ہوئی ہوں تب یہ بچے مسکرائے ہیں۔بس ایسے ہی کسی نہ کسی طرح ان کو ان کی شخصیت پر بھروسہ دلا کر انہیں اچھی اچھی چھوٹی چھوٹی باتوں کے ذریعہ خوش کر کے مسکرانے پر لے آتے ہیں۔ڈاکٹروں نے ٹریننگ کے دوران بتایا تھا کہ اتنی بڑی ٹریجڈی کے بعد بچے مسکرائیں نہیں تو ان کی آتما پر تالے پڑ جاتے ہیں۔یہ اکیلی بچی تھی جو اب تک نہیں مسکرائی تھی۔آپ کے آنے کی برکت سے یہ مرحلہ بھی پورا آسان ہو گیا ورنہ کل بہت مشکل ہوتی''۔

''کیوں کیا مشکل ہوتی؟''

''کل ان سب بچوں کا گروپ فوٹو ہوگا جو ایک بڑے میگزین میں چھپے گا اور ان بچوں کی مدد کے لئے ریلیف فنڈ کی اپیل بھی چھپے گی فوٹو گرافر کہتا ''اسمائل''اور یہ لوگ چپ کھڑے رہتے تو مجھے کتنا افسوس ہوتا کہ اتنے سارے دنوں کی محنت برباد گئی۔''(۲۱)

یہاں پورا کا پورا کمرشیل معاملہ ہے اور استحصال کا بازار گرم ہے۔دوسرے دن فوٹو گرافر اپنے معمول کے مطابق میگزین کے لئے تصویر اتارتے ہوئے بچوں کو مسکرانے کے لئے کہتا ہے بچے مسکراتے ہیں۔اچانک ایک ٹائی والا شخص نمودار ہوتا ہے اور کہتا ہے:

''ایک تو نہا دھو کر کنگھی کر کے آئے ہو،اوپر سے فوٹو کھنچواتے وقت مسکراتے بھی ہو۔کون تمہیں اناتھ سمجھے گا۔کون تمہارے لئے پیسے بھیجے گا۔کس کو وشواس ہوگا کہ تمہارے ماں باپ مر چکے ہیں۔اس نے آگے بڑھ کر بچوں کے سنورے ہوئے بالوں کو بکھیر دیا اور زور سے غرایا''خبر دار جو کوئی مسکرایا چپ چاپ بیٹھے رہو مسکرانا مت''۔''یس''فوٹو گرافر چلایا،سارے بچے اجڑے بالوں کے ساتھ سہمے سہمے بیٹھے رہے۔کلک،کلک پھر کلک۔تھنک یو،فوٹو گرافر نے عادتاً کہا''۔(۲۲)

سید محمد اشرف کی افسانہ نگاری کا ایک وصف یہ ہے کہ ان کے افسانے میں روایت کی بھرپور آگہی اور

قدیم موضوعات واسالیب کوبھی نئے طرز وانداز سے ہم آہنگ کر کے فنکارانہ روپ دے دیتے ہیں۔اس کی بہترین مثال افسانہ ''تلاش رنگ رائگاں'' ہے۔اس میں پرانے اور روایتی ''محبت'' کوموضوع بنایا گیا ہے ۔لیکن اس روایتی اورقدیم موضوع کواشرف نے اس خوب صورتی ،ندرت اورتازگی کے ساتھ برتا ہے کہ محبت کو موضوع بنا کرلکھی گئی شاید ہی کوئی کہانی اس کا مقابلہ کر سکے۔تجریدیت کے رجحان نے محبت کی معصومیت اورا س کی کیفیت کودبیز تہوں میں گم کردیا تھا۔اشرف نے اس محبت کی بازیافت کی اوراتنے بھر پورانداز میں ایک کہانی تخلیق کردی جس میں محبت ہی محبت ہے،امنگ ہی امنگ ہے،جوش ہے،ولولہ ہے،تلاش اورجستجو ہے ۔قاری اس کے سحرانگیز ماحول میں خودکوگم ہوتا ہوامحسوس کرتا ہےاورمحبت کا تجربہ اسے حسیات کی نئی منزلوں سے آشنا کراتا ہےاورمحبت کا درداس کی کسک،اس کی ٹیس اسے آج کے درداورعصری حسیت کا ناگزیرحصہ معلوم ہوتی ہے۔

سیدمحمداشرف کی افسانہ نگاری میں حیات وکائنات اوراس کےمخصوص وژن کے علاوہ اس کے زبان وبیان اورطرز واسلوب کا بھی اہم کردار رہا ہے۔یہ وہ کردار ہے جوانہیں اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے منفرد اورممتاز بناتا ہے۔اشرف نے اپنے بیانیہ کی بنیاد کہانی پن پررکھی اور تجربے کے اکہرے پن اورابہام سے گریز کرتے ہوئے ایسے عناصر کوجگہ دی ہے جومفہوم کی کئی تہیں پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔انہوں نے اگر۱۹۷۰ء کے پہلے ابہام سے اپنے کو بچایا ہےتو۱۹۶۰ء کے پہلے کے سپاٹ بیانیہ کی ناکامی بھی یقیناً ان کے پیش نظر رہی ہے۔نتیجتاً ان کا بیانیہ ایسا تشبیہی اوراستعاراتی بیانیہ کہا جائے گا جوتلمیح وتمثیل کی آمیزش سے بے حد پرکشش اورخوبصورت ہوجاتا ہے۔مگران کے ذریعہ استعمال کی گئی تشبیہیں عام یا پیش افتادہ نہیں، بلکہ نئی اورافسانوی فضا سے ہی حاصل کی ہوئی ہوتی ہیں۔بعض مقامات پرانہوں نے نئی تشبیہوں اوراستعاروں کو باہم آمیز کر کے نثر میں گہری معنویت اورتوانائی پیدا کی ہے۔چنداقتباسات ملاحظہ فرمائیں:

> ''برسوں پہلے کی تیزطرار،چکنی چپڑی،گوری چٹی دلہن سوکھی بکری کی طرح
> پھٹے لحاف کے نیچے بے حواس پڑی تھی''۔
>
> ''بجلی کے کھمبے زمین سے آن ملے اورٹیلیفون کے پتلے لوہے کے کھمبے مڑکر
> سوالیہ نشان بن گئے تھے''۔(طوفان)
>
> ''خاموشی کا وہ اجنبی اور سناٹے کو گہرا کرنے والا مختصر وقفہ ایک ایسی

زبردست آواز سے ٹوٹا جیسے بے شمار درندے اپنے سہمے ہوئے شکاروں پر
آہستہ آہستہ داؤں لگا کر اچانک غرّا کر ٹوٹ پڑے ہوں''۔(۲۳)

اشرف ایک سچے فنکار اور سچے انسان ہیں۔اس لئے دیہات کی صاف شفاف پاکیزہ فضا کی طرح وہ خاندان،معاشرے اور پورے سماج کو صحت منداور پاکیزہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ان کے نزدیک اخلاقی ضابطے اہم ہیں،انسانی رشتے اہم ہیں،فرد اہم ہے اور افراد سے مل کر بنا ہوا معاشرا اہم ہے۔قدریں اہم ہیں اور قدروں کے زوال کی المنا کی اہم ہے۔اس لئے اشرف کے افسانے ان کے خوابوں،تمناؤں،امیدوں اور بشارتوں کا پرتو لئے ہوئے ہیں۔انہوں نے انسانی صورتوں کو بگڑتے دیکھا ہے مگر یہ آرزو ان کے دل سے کبھی رخصت نہیں ہوئی کہ وہ انسانوں کو جانور کے بجائے انسانی روپ میں دیکھیں۔وہ انسانی چہروں کے بگڑنے کے نوحے اس لئے رقم کرتے ہیں کہ ان کے وژن میں حقیقی انسان کے خدوخال موجود ہیں۔حقیقی انسان جو کعبے کا ہرن نہیں،جو گدھ نہیں،جو لکڑ بگھا نہیں،جو روگ نہیں اور جو دوسروں کے لئے ضرر رساں نہیں ہے۔جو دنیا کو خوشیوں،رنگوں اور خوشبوؤں کا مسکن بنانا چاہتا ہے۔

عبدالصمد

اردو فکشن کی دنیا میں معتبر اور ممتاز آواز بن کر ابھرنے والوں میں ایک نام عبدالصمد کا بھی آتا ہے۔یوں تو وہ ناول نگاری کے میدان میں زیادہ معروف و مشہور ہوئے ہیں۔لیکن افسانہ کا میدان بھی ان کے لئے اچھوت نہیں رہا ہے۔بلکہ سچائی تو یہ ہے کہ عبدالصمد کے ادبی سفر کا آغاز ہی افسانہ نگاری سے ہوا تھا،اور شروع سے ہی ان کے افسانے ملک کے مشہور و معروف رسائل و جرائد میں چھپتے رہے ہیں اور یہ سلسلہ تا ہنوز جاری ہے ۔کبھی ناول نگار عبدالصمد آگے نکل جاتا ہے اور کبھی افسانہ نگار عبدالصمد کے قدم آگے نکل جاتے ہیں۔

عبدالصمد کی افسانہ نگاری کا آغاز ۸۰ کی دہائی میں ہوا۔وہ اپنے آغاز سے آج تک مسلسل لکھ رہے ہیں اور افسانہ نگاری کے افق پر اپنی کامیابی کا کمند ڈال چکے ہیں۔انہوں نے آج سے تقریباً ۳۰ سال قبل اپنی افسانہ نگاری کی ابتداء میں کہا تھا کہ:

''میں (عبدالصمد) کئی پرتوں میں نہاں ہوں اور ان پرتوں کو مٹا کر میں خود
کو دیکھنے سے قاصر ہوں۔مگر غور کرتا ہوں تو مجھے اپنے اندر کہیں ماں مل
جاتی ہے،کہیں باپ،کہیں استاد،کہیں دوست،کہیں افسانہ...اپنی کہانیوں

میں بکھر رہا ہوں یا سمٹ رہا ہوں، کیا معلوم؟'' (۲۴)

عبدالصمد کا یہ قول بہت پہلے کا ہے۔ اتنے طویل عرصے میں ان کی سوچ اور فکر میں کتنے تغیر اور انقلابات آئے ہیں انداز فکر ونظر میں کافی تبدیلی آئی ہے۔ لیکن ایک بات پورے وثوق سے کہی جاسکتی ہے اور وہ یہ ہے کہ عبدالصمد کا زندگی پر ایقان اور اس کے رشتوں پر ایمان جیسا پہلے تھا ویسا ہی ایمان واستحکام اور استدلال آج بھی ہے۔

عبدالصمد کی افسانہ نگاری پر تنقید کرتے ہوئے فضیل احمد لکھتے ہیں کہ:

''عبدالصمد کے افسانے کی تکنیک کو دو نمایاں حصوں میں منقسم کیا جاسکتا ہے۔ ان کے ابتدائی دور کے افسانوں میں علامتی اظہار کا بڑا ہی گہرا اثر نظر آتا ہے۔ لیکن بعد کے افسانوں میں انہوں نے کردار سازی کی بھی کوشش کی ہے۔ حالانکہ ابتدائی دور کے افسانوں میں بھی ایک آدھ افسانے ایسے ہیں جن میں کردار کی تخلیق کے سہارے تجربے کو ابھارا گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ان کے افسانوں میں علامتی اظہار کا رنگ بالکل نمایاں ہے۔ اس طرح ان کے ذہن کی ساخت کچھ طرح ہوتی ہے کہ وہ علامتی اظہار کے ذریعہ اپنے تجربے کو پیش کرنے میں شاید آسانی محسوس کرتے ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ وہ افسانے جن میں کردار کے سہارے تجربے کی پیش کش کی کوشش ہوتی ہے ان میں بھی فن کار نے کامیابی حاصل کی ہے۔ کہیں کہیں ایسا بھی ہوا کہ فن کار نے نہ تو علامتی اظہار کو اختیار کیا ہے اور نہ کردار سازی کے سہارے تجربات کو پیش کیا ہے۔ بلکہ ہلکے ہلکے واقعات کی جھلکیاں پیش کرتا جاتا ہے۔ واقعات کو نئے پہلوؤں کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اور پھر ایک پر اثر سچوئشن کے ذریعہ قاری کو ایک مرکزی نقطہ کی طرف پہنچاتا ہے۔ اس طرح یہ تیسرا رنگ بھی عبدالصمد کے یہاں موجود ہے مگر اس انداز کو ابھر کر پیش ہونے کا موقع نہیں ملا'' (۲۵)

عبدالصمد کا پہلا افسانوی مجموعہ ''بارہ رنگوں والا کمرہ'' ہے۔ یہ ۱۹۸۰ء میں منظر عام پر آیا تھا۔ اس میں

کل ''۱۹'' افسانے شامل ہیں۔ جن کے نام اس طرح ہیں (۱) بارہ رنگوں والا کمرہ (۲) میرے ہاتھ کہ تیرے ہاتھ (۳) دومنزلہ جہاز میں کچھ لوگ (۴) کھوگئی آواز (۵) درمیان کے کنارے (۶) کال بیل (۷) سلیقہ (۸) تاریک راہوں میں چلنے والے (۹) علامتیں (۱۰) چند غیر متصدقہ واقعات (۱۱) گم شدہ تواریخ کا ایک باب (۱۲) زرمبادلہ (۱۳) گم ہوتے ہوئے غبارے (۱۴) جانی انجانی راہوں کے مسافر (۱۵) اوس اور کرن (۱۶) منزل منزل (۱۷) اپنی صلیب (۱۸) آپس کی باتیں (۱۹) سمندر کیا کہتا ہے۔ پہلا افسانہ ''بارہ رنگوں والا کمرہ'' ہے۔ اس افسانے میں فن کار نے ایک فرد کے قصہ کو ایک فرد کے حوالے سے پورے انسانی وجود کی اجتماعیت کو انتہائی فنکارانہ چابکدستی سے ابھارا ہے۔ اصلا اس میں ایک اہم نفسیاتی نکتہ پیش کیا گیا ہے کہ انسان کی فطرت میں ہمہ وقت تغیر و تبدل ہوتا رہتا ہے۔ یہ ایک خوبصورت علامتی افسانہ ہے جو تہہ داری و معنویت کے لحاظ سے قابل ذکر ہے۔ کہانی کا شروعاتی مرکزی کردار اپنی خوشیوں اور کامیابیوں کی انتہا پر کھڑا ہے۔ پھر وہ ماضی کی یادوں کا اسیر ہوجاتا ہے کیونکہ اس کی زندگی بہاروں سے سرد ہوکر کرب میں مبتلا ہوگئی ہے۔ وہ اپنی زندگی کی بدلتی رتوں میں اپنے آپ کو بھی تبدیل کرتا جاتا ہے اور پھر اپنے موجودہ حالات سے مکمل سمجھوتا کر لیتا ہے۔ کہانی اس طرح شروع ہوتی ہے کہ ایک آدمی اپنے آپ کو مٹی کے ایک کمرے میں پاتا ہے جس میں نہ کوئی در ہے نہ کوئی دروازہ۔ اس کا ذہن بے قرار ہے کہ وہ اس کمرے میں کیسے آیا؟ اس کی بے چینی گویا ہوتی ہے کہ وہ کمروں کے درمیان آ گیا تھا۔ پھر اس کی سوچ کے دریچے آہستہ آہستہ وا ہوتے جاتے ہیں۔ جہاں اس کی امارت پر شکوہ ہے، جہاں اس کی خوب صورت بیوی ہے اور ایک بچہ ہے۔ پھر اس کی بے تابی اس کے کاروبار کے منافع پھیلاؤ کی طرف آ فاتی ہے۔ جہاں اس کی غیر موجودگی کاروبار کو نقصان پہنچا سکتی ہے پھر اس کا دھیان اپنی خواہشات کی تکمیل کی طرف لوٹ آتا ہے۔ جہاں اس نے اپنے کمرے کی دیواروں پر بارہ رنگوں کے نقوش بنائے تھے اور اب یہی نقوش اس چھوٹے سے مٹی کے کمرے میں بھی پائے جاتے ہیں۔ وہ اس کمرے سے نکل کر بھاگنے کی کوشش کرتا ہے لیکن بے سود۔ کوئی کوشش کارگر ثابت نہیں ہوتی ۔ وہ اپنی بے بسی پر روتا ہے کہ اس کی بیوی کی آغوش میں اب دوسرے مرد کی بے قراریاں ہچکولے لے رہی ہوگی۔

''میرے ہاتھ کہ تیرے ہاتھ'' یہ ایک ایسا افسانہ ہے جس میں انسان کی بے بسی اور لاچاری کو ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ یقین و اعتماد کی تلاش و جستجو کا افسانہ ہے۔ اس کے پلاٹ میں بربریت، اضطراب، بے چینی، جنسی

تسکین کے لئے جد و جہد اور تبلیغ کے عناصر موجود ہیں۔انہیں عناصر سے یہ دنیا اور سماج متشکل ہوا ہے۔ جہاں ہمہ وقت بے کلی ہے۔ بے یقینی ہے۔ یہ کہانی مرکزی کردار کی زبانی ادا ہوتی ہے۔اس کہانی کا موضوع یہ ہے کہ جب زمین کی تخلیق ہوئی اور اس کے ساتھ دیگر لوازمات بھی اپنے وجود میں آ گئے تو یقین و اعتماد کی تلاش شروع ہوگئی۔ یہی بات آثار قدیمہ والے بھی بتاتے ہیں اور اسی بات کو تاریخ بھی دہراتی ہے کہ ’’کہنے والے‘‘ سننے والے پکی روشنائی میں ڈھل ڈھل کر صفحات میں بند ہونے لگے۔لیکن جب ہر ایک ورق پر ایک ہی شکل بار بار نظر آنے لگی تو احتجاج کی ضرورت محسوس ہوئی۔اس چیز نے کرید اور تلاش و جستجو کو جنم دیا۔اس کہانی کا مرکزی کردار اپنی بے قراری کو چین دینے کے لیے ’’یقین‘‘ کی تلاش میں روانہ ہو جاتا ہے۔حالانکہ اسے اپنی بے بسی کا پورا پورا خیال تھا۔ کیونکہ اس میں کوئی بھی پیغمبرانہ صفت موجود نہ تھی۔ نہ اس کے پاس براق تھا، نہ طور کا سلسلہ اور نہ ہی صلیب۔ جب وہ اپنے سفر پر چل نکلا تو اسے انسانی زیست کے نشیب و فراز اس کی ترقی و تنزلی او رمعاشرے کی راستگی اور بدامنی پر یقین آ گیا کہ یہ تمام چیزیں فطرت کے منشا کے عین مطابق ہیں۔

عبدالصمد کا دوسرا افسانوی مجموعہ ’’پس دیوار‘‘ ہے۔اس میں کل نو افسانے ہیں۔اس کا ایک افسانہ ’’نوشتہ دیوار‘‘ ہے۔ یہ افسانہ موجودہ عہد کے المیہ کو بیان کرتا ہے۔ایک خاندان کے پس منظر سے شروع ہونے والی یہ کہانی فکری اعتبار سے زندگی کے ان تمام نشیب و فراز کا احاطہ کرتی ہے جس کے تحت آج کا انسان ذہنی افلاس اور اخلاقی پستی کا شکار ہے۔اس کہانی کے مندرجہ ذیل جملوں پر غور کرنے سے موجودہ عہد کے انسان کی مریضانہ ذہنیت بے نقاب ہوتی نظر آئے گی۔

۱۔’’پہلے میں ایک خوبصورت چمن کی تصویر تھی جس کے پس منظر اور چاروں طرف آگ کے شعلے بھڑک رہے تھے‘‘۔

۲۔’’دوسری ایک ایسے آدمی کی تصویر تھی جس کے بدن کی ہڈیاں صاف دیکھی اور گنی جا سکتی تھیں‘‘۔

۳۔’’تیسرے پس منظر میں دور دور تک اور ہر چہار طرف پانی کا پس منظر تھا۔ کنارے پر ایک بڑا سا درخت تھا جس پر انسانی سروں کا مجموعہ نظر آ رہا تھا‘‘۔

۴۔’’چوتھے میں بہت سے لوگ ہاتھوں میں ہتھیار اور مشعل لئے ہوئے تھے۔ان کے چہروں پر خون ٹپک رہا تھا اور آنکھوں میں وحشت تھی‘‘۔

۵۔’’پانچویں ایک ایسی تصویر تھی جس میں ہر طرف دھند چھائی ہوئی تھی‘‘۔

۶۔ ''چھٹے میں ایک گلاب کا پھول تھا جس میں کانٹے نمایاں تھے۔جس سے پھول چھپ گیا تھا''۔

۷''ساتویں میں انسانی ہڈیوں کی تصویریں تھیں جو ایک لق دق صحرا میں بکھری ہوئی تھیں اور ان کے اوپر بہت سے گدھ اور چیلیں منڈلا رہی تھیں''۔

افسانے کا یہ آخری جملہ عصری حقائق کے پس منظر میں حقیقت کو ظاہر کے علاوہ باطن کی آنکھ سے دیکھنے کا اظہار ہے:

''دیواروں کے نیچے مینٹل پیس تھا جس پر ہمارے پرکھوں کی تصویریں مسکرا رہیں تھیں''۔

اس افسانے میں جدید دور کے اخلاقی زوال اور انسان کی مریضانہ سوچ کو نمایاں کیا ہے۔ یہ کہانی ایک علامتی پیرایۂ بیان رکھتی ہے مگر ابہام واشکال سے علاقہ نہیں رکھتی۔ یہ کہانی آج کے انسان کی گھٹیا سوچ اور غیر تعمیری رویے کا اظہار ہے۔آج ہم اس قدر روشن خیال ہوگئے ہیں کہ اپنے پرکھوں کی تصویروں کو گھروں میں آویزاں کرنے میں عار محسوس کرتے ہیں بلکہ ان کی جگہ اسکیچ پر بنی ان تصویروں کو لگاتے ہیں جن سے وحشت، درندگی اور خوف کا احساس ہوتا ہے۔آج ہم اخبار اور ریڈیوں سے جس طرح روزانہ ہونے والے توڑ پھوڑ، خلفشار، قتل و غارت گری، بے کاری، گھٹن اور آسمانی آفات و بلیات کی خبریں سنتے ہیں دراصل ہماری ذہنیت کا اصل ارتکاز بھی ان میں قائم ہوگیا ہے اور ہم اپنے گھروں کو سجانے کے نام پر ان کی دیواروں اور ڈرائنگ روم میں بھی دہشت گردی اور قتل و غارت گری کے انہی مناظر سے لطف اندوز ہونے کا سامان فراہم کرتے ہیں اور اپنے ان پرکھوں کو قابل اعتنا نہیں سمجھتے جن کے اعلی اخلاقی کردار ہماری زندگی کو مثبت فکر اور تعمیری رجحانات سے ہم آہنگ کرسکتے ہیں۔

''درماں'' فساد پر لکھا گیا ایک عبرتناک اور سبق آموز کہانی ہے۔اس کا موضوع فساد ہے۔اس افسانے میں عبدالصمد نے نواب صاحب کے گاؤں کے پس منظر کے حوالے سے انسانی بربریت اور درندگی کے مناظر کو پیش کیا ہے۔وہ گاؤں جہاں ہندو مسلم اتحاد اور باہمی مروت تھی اس کے باوجود کانگریس کی سیاست اور مسلم لیگ کی ہنگامہ آرائیوں کی وجہ سے فریقین کے درمیان منافرت پیدا کی گئی۔آپس میں مل کر رہنے والے ہندو مسلمان نے ۱۹۴۶ء کے بعد ہندوستان جنت نشان ملک میں جو ننگا ناچ کھیلا اس کی تصویر اس کہانی میں موجود ہے۔ایک دوسرے کے کام آنے والے ایک دوسرے کے دکھ درد میں ساتھ دینے والے ایک

دوسرے کے دشمن کس طرح بن جاتے ہیں اور اگر دشمن نہیں بنتے تو دلوں سے محبت کے نقوش کس طرح مٹتے ہیں کہانی ''درماں'' اس کا نوحہ پیش کرتی ہے۔

مختصر یہ کہ مجموعہ ''پس دیوار'' کے تمام افسانوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ساتویں اور آٹھویں دہائی کے اردو افسانے ترقی پسند افسانوں سے بالکل مختلف شناخت رکھتے ہیں۔ان افسانوں میں خارجی زندگی کا سیدھا سادا بیان نہیں بلکہ ظاہر و باطن کا امتزاج موجود ہے اور ان میں سماجی مسائل کا حل نہیں ہے بلکہ سماجی صورت حال کو اجاگر کیا گیا ہے اور عبدالصمد کے یہاں بھی یہی صورت حال عمدہ تخلیقی کاوشوں کی صورت میں نظر آتی ہے۔ان کے یہاں احساس محرومی، بے سمتی و بے بسی اور بے یقینی وغیرہ موضوعات ہیں ان کی کہانیاں تکنیک کے نت نئے مظاہرے پیش کرتی ہیں اس لئے ان کا افسانوی کینوس کافی وسیع ہے اور فکری تعمق کا حامل ہے۔

عبدالصمد کا تیسرا افسانوی مجموعہ ''سیاہ کاغذ کی دھجیاں'' ہے۔اس میں کل ۱۴ افسانے ہیں۔بعض افسانوں کا مختصر تجزیہ ذیل میں پیش کیا جارہا ہے۔

''بہت دیر'' عبدالصمد کا ایسا افسانہ ہے جس میں مشرقی اور مغربی تہذیب کے تصادم کو پیش کیا گیا ہے۔اس کہانی میں دو ذہنی میلانات کو پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔اس میں دو بھائی اور ان کے بچوں کا ذکر ہے۔ایک بھائی ایمانداری اور شرافت سے زندگی گزارنے والا وکالت پیشہ آدمی ہے جو اپنے بچوں کی تعلیم و تربیت محدود دائرے میں رہ کر کرتا ہے۔دوسرا بھائی تجارت پیشہ ہے جو اپنے بچوں کو انگلش اسکول میں تعلیم دلواتا ہے اور انہیں اعلیٰ تعلیم کے لئے ولایت بھیجتا ہے ۔دونوں کے بچے جوان ہوکر دو الگ الگ تہذیبوں کی نمائندگی کرنے لگتے ہیں۔ایک مشرقی تہذیب کا علمبردار ہوتا ہے جبکہ دوسرا مغربی تہذیب کا ۔بہت دیر بعد مغرب زدہ کو یہ احساس ہوتا ہے کہ صرف ترقی و کامرانی حاصل کر کے سکون میسر نہیں ہوسکتا۔ بلکہ اصل سکون دو پل کی نیند میں مضمر ہے۔اسے بعد میں یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ اخلاقی و روحانی آسودگی پر مادیت کو اولیت نہیں دی جاسکتی۔اس افسانے میں اسی اخلاقی روحانی اور مادی کشمکش کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

''ہونی انہونی'' عہد حاضر کی عکاسی کرنے والا ایک شہکار افسانہ ہے۔آج کا دور کتنا پرآشوب ہے ۔اس کا اندازہ اس افسانے سے لگایا جاسکتا ہے ہمارے معاشرے میں غنڈے اور موالیوں کا بول بالا دن بدن

بڑھتا جا رہا ہے۔ طاقتور کمزور انسان کو چیونٹی کے مانند مسل دینا چاہتا ہے۔ آج شریف انسان کو اپنی عزت بچانی مشکل نظر آ رہی ہے۔ اس افسانے میں بھی غنڈے ایک شریف آدمی کے مکان پر قبضہ جمالینا چاہتے ہیں اور اسے اپنے گھر سے بے دخل کر دینے کے لئے کمر بستہ ہیں۔

یہ مکان خالی کر دو، جلد سے جلد۔ باس کا حکم ہے

ان میں سے ایک کرخت لہجہ میں بولا

اس کے دونوں کان کے پاس سے جیسے دو سنسناتی ہوئی گولیاں گزر گئیں... کیوں؟...

لیکن؟...

لیکن یہ تو میرا مکان ہے، میرے باپ دادے کا...

ٹھیک ہے تم اور تمہارے باپ دادا بہت دن یہاں رہ لئے

بہت ہو گیا اب خالی کر دو۔

اس مکالمے سے اندازہ ہوتا ہے کہ کس حد تک غنڈہ گردی کا راج قائم ہے پولس نظام ہو یا دوسرے نظام سب کے سب بیکار اور ناکارہ نظر آتے ہیں۔ ایک غریب اور کمزور آدمی اس غنڈے کی دھمکی سے پریشان ہو جاتا ہے اور صرف ۴۸ گھنٹے میں وہ اپنے مکان کو بچانے کی ناکام کوشش کرتا ہے وہ ہر جگہ سے ناکام واپس آتا ہے اور اپنے گھر میں رکھے ہوئے ہتھیار جمع کرنے کے لئے وہ اپنی بیوی سے کہتا ہے۔

''دیکھنا تو گھر میں چھوٹے بڑے ہتھیار کتنے ہیں؟

ہتھیار۔؟... بیوی نے اسے عجیب نظروں سے دیکھا...

اس نے کچھ گھریلو سامان لا کر رکھ دیے۔ یہ مچھر دانی کے ڈنڈے ہیں، یہ دادا جی کی لاٹھی، یہ ہاکی کا ٹوٹا ہوا بلہ، یہ ڈنڈے سے باندھا ہوا پرانا جوتا، یہ بابا جی کی زنگ خوردہ تلوار، پتھروں اور اینٹوں کے کچھ ٹکڑے... وہ آدمی ان سامانوں کو دیکھ کر بہت پرسکون ہے۔ وقت معینہ پر غنڈے پھر اس کے گھر میں داخل ہو کر مکان خالی کرنے کا حکم دیتے ہیں لیکن اس آدمی پر کوئی فرق نہیں پڑتا ہے۔ اس کے اعتماد کو دیکھ کر غنڈے پریشان ہو جاتے ہیں اور یہ سوچ کر واپس چلے جاتے ہیں کہ شاید اس نے کوئی بہتر انتظام کر رکھا ہو۔

عہد حاضر میں انسان جس ذہنی کرب میں مبتلا ہے اس کی عکاسی اس افسانے میں بہت خوبصورتی کے ساتھ کی گئی ہے۔ عہد رواں میں غنڈے اور خود غرض لوگ جس طرح پورے نظام پر قابض ہیں ان تمام نکات کو

عبدالصمد نے اس افسانے میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

شفق

شفق کا شمار حسین الحق کے معاصر افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔انہوں نے اپنے معاصرین کے ساتھ دوش بدوش چلتے ہوئے افسانے میں کہانی پن کی مراجعت اور عوام کو کہانی کے دامن سے وابستہ کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ان لوگوں کی اس کوشش اور متوازن رویے سے افسانے کی طرف قاری کی واپسی ہوئی اور افسانے میں تجریدیت اور علامت نگاری کا چہرہ بھی نکھرا۔

شفق کی افسانہ نگاری سے متعلق ایک مضمون پر خامہ فرسائی کرتے ہوئے زاہدالحق رقمطراز ہیں:

> ’’شفق آٹھویں دہائی میں تیزی سے ابھرنے والے جدید افسانہ نگاروں میں سے ایک ہیں۔انہوں نے افسانہ نگاری کے میدان میں انفرایت اور علیحدہ شناخت قائم کی۔انہوں نے بہت ہی سنجیدگی سے فکشن کے موضوعات اور اسلوب کو برتا ہے۔اور نہ صرف قارئین بلکہ ناقدین کو بھی اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ان کی افسانہ نگاری پر حقیقت کا جو رنگ چڑھا وہ بہت تجربوں کے بعد گہرا اور چوکھا ہوا ہے۔زمانے کے نشیب وفراز سے ان کے یہاں جو منظر سامنے آتا ہے وہ قاری کو قدروں کی شکست وریخت سے آشنا کرتا ہے اور فکر کی گہرائیوں میں اترنے کو مجبور بھی کرتا ہے۔ان کے افسانوں میں انسانی قدروں کی پامالی کا جو دکھ ہے وہ تہذیب و معاشرت اور سیاست کے چہرے سے نقاب اس طرح اٹھاتا ہے کہ جیسے کوئی ہماری نفسیات کی گرہیں کھول رہا ہو۔ان کے افسانے ہمیں بتاتے ہیں کہ زندگی اتنی سہل نہیں ہے۔چیزیں اتنی سادہ نہیں ہیں جتنی نظر آتی ہیں۔ان میں بلا کی پیچیدگی ہے،بے حد تضادات ہیں کہ زندگی عقائد اور نئے تقاضوں کے پیدا کردہ ہیں۔ان تضادات سے باہر نکل آنے کی کوشش کا نام ہی زندگی ہے‘‘۔(۲۶)

شفق تمثیلی اظہار اپناتے ہیں،تمثیل اپنے ساتھ استعاروں کو لے کر چلتی ہے۔یہ استعارے زبان کی روانی،جملوں کی خوشگوار ترکیب اور شفاف تصور میں مدغم ہوجاتے ہیں۔یہ بات شفق کے اظہار کی قوت اور

ترسیل کی خوبی واضح کرتی ہے۔ان کے استعاروں میں کبھی کبھی ماضی کی مذہبی سطحیں اورحال کی سیاسی سطحیں بھی مدغم ہو جاتی ہیں۔ان کے افسانوں میں بادل، سیاہ کتا، اندھی رات، سمٹی ہوئی زمین، پناہ گزیں، ڈوبتا ابھرتا ساحل اور ٹوٹے لمحوں کا دکھ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔شفق کے اب تک چار افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ا۔سمٹی ہوئی زمین (۱۱۳افسانے) ۲۔ سگ گزیدہ (۱۹افسانے) ۳۔شناخت (۱۷افسانے) ۴۔ وراثت(۱۶افسانے)شفق کے ابتدائی دور کے افسانوں میں جاسوسی ناول کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں ۔ مثلاً ''واردات'' آسیب، بادل، شہرہوس اورمہم وغیرہ۔ان افسانوں اوراسی قبیل کے دیگر افسانوں میں شروع سے آخر تک دہشت، سراسیمگی، خوف وہراس کا ماحول بھرا ہوا ہے۔ایسا اس لئے ہے کہ وہ جس عہد میں سانس لے رہے تھے اس زمانے میں ہر چہار جانب ایسے ہی سانحات اور واقعات رونما ہو رہے تھے۔ایسے نازک وقت میں شفق جیسے حساس فن کار کا متاثر ہونا فطری بات تھی۔اس سلسلے میں وہ سید احمد قادری سے انٹرویو کے سوال ''آپ کے افسانوں میں قتل وخون، لاش، اذیت، کرب، اور وحشت وغیرہ کا ذکر بہت ملتا ہے؟'' کا جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں:

''آج کی دنیا میں اس کے علاوہ اور کیا ہے قادری صاحب، اخبار پڑھئے تو کوئی دن ناغہ نہیں جاتا۔جب دس پندرہ آدمیوں کے قتل کی خبریں نہیں چھپتیں۔شوہر نے جہیز کے لئے بیوی کو جلا دیا، شوہر کے ظلم سے عورت نے خودکشی کر لی، ایک خاندان کے دس افراد کا قتل، ایک گاؤں میں تیس آدمیوں کا اجتماعی قتل، انسان زندہ جلا دیے گئے، پھر فرقہ وارانہ فسادات، جمشید پور میں ایک ایمبولینس میں معصوم عورتوں اور بچوں کو زندہ جلا دیا گیا، احمد آباد میں مسجد مقتل بن گئی۔آسام، نیلی اور گوال پاڑہ قتل عام، دعوت عبرت دیتی ہوئی بچوں کی لاشیں، ایران میں خمینی کا بنایا ہوا قبرستان، افغانستان میں حریت پسندوں کی جدوجہد اور کارمل انتظامیہ کے کاندھوں پر رکھا ہوا روس کا ہاتھ اور ہاتھ کی انگلیوں میں جدید ترین اسلحے، صابرہ اور شتیلہ کیمپوں میں اسرائیلی درندوں کے ہاتھوں ہنستے عوام کا قتل عام، جراثیمی ہتھیار، پل مزی، انتھرکس اور وی ایکس گیس، اسلحوں کی دوڑ، نیٹ اینڈ کلین بم، ہم کہاں جا رہے ہیں...'' (۲۷)

ذیل میں ایک دو افسانوں کے حوالے سے ایک عمومی جائزہ پیش کیا جائے گا تا کہ شفق کی افسانہ نگاری سے متعلق کوئی رائے قائم کی جا سکے۔

''بادل''، شفق کا ایک نمائندہ افسانہ ہے جس میں افسانہ نگار اشاروں اور علامتوں کے ذریعہ قاری کے ذہن کو عہد حاضر کی سب سے المناک سچائی ''تیسری عالمی جنگ'' اور ''نیوکلیائی جنگ'' کے خوف کی طرف لے جاتے ہیں۔ آج انسان کو طرح طرح کے مسائل کا سامنا ہے جن کا مقابلہ بڑے حوصلے اور جرأت سے کیا جا رہا ہے۔ لیکن عالمی نیوکلیائی جنگ کے شروع ہو جانے کا خوف ان تمام مسائل، اندیشوں اور فکروں پر غالب رہتا ہے اور انسان اس کے سامنے بے بس اور مجبور نظر آتا ہے۔ ان کو معلوم ہے کہ دوسری عالمی جنگ کے موقع پر ہیروشیما اور ناگاساکی میں ایٹمی دھماکوں سے سانپ چھتری کی شکل کے جو بادل اٹھے تھے وہ لاکھوں معصوم انسانوں کے لئے کیسی انجانی تباہی لائے تھے ان سب کے تصور سے ہی انسان لرزہ براندام ہو جاتا ہے۔ لیکن آج تو نیوکلیائی اسلحہ اور ان کی ہلاکت خیزی میں اتنا اضافہ ہو چکا ہے کہ اگر معمولی اور محدود پیمانے پر ہی جنگ چھڑی اور ہر براعظم میں صرف چند بم گرا دیے گئے تو دیکھتے ہی دیکھتے کرہ زمین پر نسل انسانی کا خاتمہ ہو جائے گا۔ انسانی نسل اور تہذیب کی مکمل تباہی کا یہ خوف کوئی واہمہ یا تخیل کا کرشمہ نہیں بلکہ اس کی بنیاد ٹھوس مادی حقیقتیں ہیں۔ ہر مہذب انسان اس خطرے کے بڑھتے ہوئے امکانات سے دہشت زدہ رہتا ہے۔ اور فطری طور پر اس کا تدارک یا مقابلہ کرنے کی تدبیریں سوچتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ایک بار نیوکلیائی جنگ چھڑ گئی تو انسان بالکل نہتا اور بے بس ہو جائے گا۔

شفق کی نگاہ مستقبل پر ہے۔ اس لئے انہوں نے ''بادل'' افسانے کے پہلے ہی پیراگراف میں ماضی یا حال کے بجائے مستقبل کے صیغے کا استعمال کیا ہے اور پوری کہانی میں یہی صیغہ حاوی رہتا ہے۔ بادل کا پہلا پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> ''ہوائیں بوجھل ہو گئیں، چھٹی حس کے تار چیخ پڑے، ذہنوں میں خطرے کا الارم بجنے لگا۔ وہ آ رہا ہے۔ بہت جلد آ رہا ہے۔ ہوشیار ہو جاؤ۔ سر حدوں کی کڑی نگرانی کرو۔ دروازوں اور کھڑکیوں پر پہرے بٹھا دو۔ جاگتے رہو۔ خبردار کوئی پل بھر کے لیے بھی آنکھیں بند نہ کرے۔ بتیاں جلتی چھوڑ دو کہ اندھیرا اس کا مسکن ہے۔ وہ آئے گا اور چپکے سے کہیں بیٹھ

جائے گا۔ پھر رات کے سناٹے میں باہر نکل کر نیند میں ڈوبی بستی پر ظلمت
کی طرح چھا جائے گا۔ صبح جب آنکھیں کھلیں گی تو سورج نہیں نکلے گا،
روشنی نہیں ہوگی اور وہ فتح کے شادیانے بجاتا گلیوں اور شاہراہوں پر گشت
کرے گا سب کی قسمتوں کا مالک بن جائے گا اور پھر اس سے کبھی نجات
نہیں ملے گی کوئی نجات نہ دلا سکے گا، اس لیے ہوشیار رہو، جاگتے رہو، بتیاں
جلتی چھوڑ دو، روشنی اور تیز کرو کہ اس سے نجات کی، خطرے کے سد باب
کی یہی ایک صورت ہے۔''(۲۸)

اس اقتباس میں مستقبل کا صیغہ استعمال ہوا ہے۔ اور ایک نادیدہ زمانہ مستقبل میں کسی انجانے اور ایک حد تک پراسرار عذاب کے نزول کا ذکر کیا گیا ہے۔ مصنف کا لب ولہجہ اور طرز بیان اتنا پر اعتماد ہے جیسے اسے انجانی مصیبت کے وارد ہونے کا محض گمان یا اندیشہ نہیں بلکہ یقین ہو۔ اس کی ہمہ گیر تباہی اور تاراجی سے محفوظ رہنے کے لئے وہ لوگوں کو مناسب قدم اٹھانے کی تلقین بھی کرتا ہے۔ مستقبل کا خوف اس کے سارے وجود پر حاوی نظر آتا ہے اس اقتباس میں ایک مشترک اور قابل توجہ پہلو یہ ہے کہ راوی یا مصنف اپنی ذات کے زیاں یا ہلاکت کے بجائے اجتماعی تباہی اور بنی نوع انسان کی ہلاکت کے تصور سے دکھی ہے۔ اگر چہ اس کی اعصابی حالت اتنی شکستہ ہے کہ یہ دکھ اس کا اپنا دکھ معلوم ہوتا ہے۔

بادل اس لحاظ سے ایک نمائندہ کہانی قرار دی جاسکتی ہے کہ اس میں آنے والے عذاب کو ''ظلمات'' کا دیوتا کہا گیا ہے۔ لیکن اس کے آنے سے پہلے ہی:

''اندھیرا اتنا بڑھ گیا ہے کہ دن ہونے پر سورج نکلنے پر بھی دھند نہیں چھٹتی
۔کوئی چیز صاف نظر نہیں آتی۔ گلیوں اور شاہراہوں پر رات سدا کے لیے
خیمہ زن ہوگئی ہے۔ سب کے ہونٹوں پر سوالات ہیں کہ ظلمات کا وہ دیوتا
کس شکل وشباہت کا ہوگا؟ اس کی شناخت کیا ہوگی؟ دانشور کہتے ہیں کہ وہ
گردش کرتا ہوا بغیر آنکھوں کا بھیانک چہرہ ہوگا جس سے آگ کی لپٹیں اٹھ
رہی ہوگی۔ سیاست داں اسے قد آور جسم بتاتے ہیں جس کے دونوں پیر شہر
کے دونوں کے کناروں پر رکھے ہوں گے۔ پادری اسے اڑتا ہوا اندھا
سانپ کہتے ہیں اور ادیب اسے ایک کریہہ اور قوی ہیکل پرندہ بتاتے ہیں

جس کی پیشانی پر رنگ بدلتی ہوئی صرف ایک آنکھ ہوگی''۔(۲۹)

الغرض ہر شخص اس نامعلوم ناگہانی عذاب کے تصور سے ہراساں ہے۔طرح طرح کے وہم وگمان آسیب کی طرح خوف دلاتے ہیں۔لوگ جاننا چاہتے ہیں وہ آئے گا تو کیا ہوگا؟ اہل دانش کہتے ہیں اس کے آنے پر اتنی گرمی ہوگی کہ لوگ اپنے خیموں کے کپڑے نوچ کر پھینک دیں گے اور کنویں اور تالابوں میں چھلانگ لگادیں گے مگر وہ سب سوکھ چکے ہونگے۔ ہر طرف آگ ہوگی بھیانک آگ۔سیاست داں اسے مخالف کیمپ کی افواہ قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ وہ اس سے پہلے بھی کئی بار آچکا ہے اور ہم آج بھی زندہ ہیں۔کہانی میں اس کی شبیہہ کے جو خوفناک امیج آتے ہیں وہ روز قیامت کے عذاب کا تصور جگادیتے ہیں۔ایک برقعے پر ظلمت کا یہ دیوتا دجال کے روپ میں بھی نظر آتا ہے جو کانا ہوگا۔قیامت سے پہلے ظاہر ہوگا۔وہ کافر ہوکر الوہیت کا مدعی ہوگا اور صرف تین دن میں ساری کائنات پر قابض ہو جائے گا۔

یہاں تک پہونچ جانے کے بعد ایک حساس قاری یہ سوچنے لگتا ہے کہ کہانی کی یہ استعاراتی فضا آخر کن سچائیوں، کن حقیقتوں کا اشارہ یہ ہے؟ وہ بڑی دلچسپی اور غیر شعوری انہماک سے کہانی کے دہشت پھیلا دینے والے لفظی پیکروں میں رشتہ تلاش کرتا ہے اور ان کی پنہاں معنویت کو سمجھنے کی سعی کرتا ہے۔ظلمات کا دیوتا، انسانی سماج کے لئے آخر کون سے عذاب کا استعارہ ہے۔اس کے خوف سے لوگ اس درجہ ہراساں کیوں ہیں؟ اسے گمان ہوتا ہے کہ اگر یہ قیامت آگئی تو وہ صفحۂ ہستی سے انسانی وجود کو نیست ونابود کردے گی۔وہ کہانی کے اس مرکزی خیال کو ''بادل'' کے عنوان کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔وہ یہ سوچتا ہے کہ آخر مصنف نے اسے بادل کا نام کیوں دیا ہے؟ وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ دانشور، ادیب اور روحانی پیشوا اس کی تباہی، دہشت اور ہلاکت کا جو نقشہ کھینچتے ہیں سیاست داں اسے افواہ قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ عذاب تو پہلے بھی کئی بار آچکا ہے لیکن انسان آج بھی زندہ ہے اور دنیا قائم ہے۔

اس افسانے میں جب عذاب کے آنے کا وقت ہوجاتا ہے اور خطرے کی گھنٹیاں نقطۂ عروج پر پہونچتی ہیں اور ہوا کی آخری چیخیں کراہوں میں تبدیل ہونا شروع ہوتی ہیں تو کہانی کی گھنی اور متحرک فضا بھی نقطۂ کمال پر پہونچ جاتی ہے۔اس کے بعد اچانک ظلمات کا دیوتا ظہور میں آجاتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ شور انگیز موسیقی کے ساتھ تیزی سے دوڑتی ہوئی تصویریں اچانک ایک ساکت منظر Still میں تبدیل ہوجاتی ہیں۔مولوی برکت اللہ نے نماز پڑھ کر سلام کے لئے منہ پھیرا تو ان کا منہ پھرا کا پھرا رہ گیا۔رکشہ والے کے سیٹی

بجاتے ہونٹ ساکت ہوگئے اور رکشہ ایک نالے میں گر کر الٹ گیا۔ یونیورسیٹی کا ایک لڑکا اور لڑکی محبت سے ہاتھوں میں ہاتھ دیے باہر نکلے تو دونوں اسے دیکھتے ہی پتھر ہوگئے ۔گاتی گنگناتی ،جھومتی رقص کرتی زندگی اچانک دم بخود رہ گئی۔تیزی سے دوڑتا وقت ہلاکت اور تباہی کے ایک سیاہ نقطے پر ٹھہر گیا۔ ہر شے ٹھٹک گئی۔ ہر وجود سہم کر رہ گیا۔صرف وہ آسیب ہی فضا میں ایک متحرک قوت تھا۔

کہانی کا یہ انجام صرف چند ثانیوں کی حکایت ہے ۔مصنف کے سامنے دو ہی راستے تھے یا تو وہ جوہری جنگ کی ہولناک اور قیامت خیز تباہی کا خیالی منظر دکھاتا یا پھر وہ قاری کو موت کی اس سنسان اجنبی اور گہری گھاٹی میں لے جاتا جو نیوکلیائی جنگ کی اولین دین ہوگی ۔پہلی صورت میں کہانی ایک نقطۂ عروج سے اچانک ایک دوسرے نقطۂ عروج پر پہونچ جاتی ہے اور پھر اس کے خاتمے سے اس المیہ تاثر کی ترسیل مشکل ہوتی جو مصنف کا مقصود تھا اور جو موجودہ کہانی میں ایک مختلف فضا کی تخلیق سے بڑی حد تک حاصل ہوگیا۔ پھر بھی محسوس ہوتا ہے کہ کہانی کے اختتامی حصے میں اگر اتنا طول اور بکھراؤ نہ ہوتا تو اس کا تاثر زیادہ شدید اور تیکھا ہوتا ۔

’خدا حافظ‘ وراثت کا دوسرا افسانہ ہے ۔اس میں جو کہانی بیان کی گئی ہے وہ دو تہذیبوں کے درمیان منافرت پھیلانے والوں کے چہرے پر کھلا طمانچہ ہے ۔کہانی کچھ اس طرح ہے کہ ایک اسٹیشن پر گاڑی کھڑی ہے۔ڈبے میں مختلف تہذیبوں کے لوگ بیٹھے ہیں ۔ایک شخص مذہبی جنون میں ڈوبا ہوا ہے وہ جذباتی انداز میں ایک درندہ اور وحشی صفت انسان کو اپنا رکشک اور بھگوان کا اوتار بتا رہا ہے اور علاقائی پیرائے میں گجرات کے نریندر مودی کی طرف اشارہ کر رہا ہے ۔سامنے ایک نوجوان بیٹھا ہوا ہے جس کی کمیونٹی کے لوگ مودی کے عتاب کے شکار ہوئے ہیں ۔وہ نوجوان یہ سب بالکل خاموشی سے سن رہا ہے اور مذہبی جنون میں ڈوبا ہوا شخص اس نوجوان کے زخم پر نمک چھڑکنے کے لئے مزید گرما گرمی بحث کو آگے بڑھا رہا ہے ۔کچھ دیر کے بعد اس شخص کا چھوٹا بچہ دروازے تک آتا ہے اور پھسل کر ٹرین کی پٹری پر گر جاتا ہے ۔اس نازک صورت حال سے پورے اسٹیشن پر کہرام مچ جاتا ہے، ہر کسی کے چہرے پر ہوائی اڑ رہی ہے کہ نہ جانے کب ٹرین چل پڑے اور بچہ سب کی آنکھوں کے سامنے لقمہ اجل بن جائے ۔کسی کے اندر ہمدردی کا جن بیدار نہیں ہوا۔آخر کار وہی نوجوان جس کو سنانے اور جلانے کے لئے اب تک سب کچھ کیا جا رہا تھا۔ وہ اپنی جان کو داؤ پر لگا کر اس بچے کو محفوظ باہر نکال لاتا ہے ۔ بچے کے والدین مشکور نگاہوں سے نوجوان کو دیکھتے ہیں ۔ بچے کی ماں بہ طور انعام اسے اپنے

گلے کا چین دینا چاہتی ہے لیکن وہ لینے سے انکار کر دیتا ہے اور کہتا ہے:

''بہن جی مارنے کی باتیں سب کرتے ہیں، بچانے کی کوشش کوئی نہیں کرتا ۔میں راہل کو بچا سکا یہی میرا انعام ہے۔اس نے چین عورت کی گود میں رکھ دی اور اپنا سامان ٹھیک کرنے لگا، اس کا اسٹیشن آنے والا تھا۔لکھنو اسٹیشن پر گاڑی آئی تو راہل کا گال تھپتھپایا اور عورت پر نظر ڈالتا ہوا دروازے کی طرف بڑھا، مرد اس کے ساتھ ساتھ چل رہا تھا، گیٹ پر پہونچ کر اس نے نوجوان کا ہاتھ پکڑ لیا، اپنا نام بھی نہیں بتاؤ گے؟ نام میں کیا رکھا ہے ؟نوجوان نے مرد سے پرتپاک مصافحہ کیا اور'' خدا حافظ'' کہہ کر ڈبے سے اتر گیا۔مرد نے کپکپاتے ہونٹوں سے پلیٹ فارم کی بھیڑ میں گم ہوئے نوجوان کو آہستہ سے'' خدا حافظ'' کہا اور خاموش اپنی سیٹ پر آ کر بیٹھ گیا۔بچہ ماں کے پاس بیٹھا کھیل رہا تھا''۔

شفق کا یہ افسانہ فرقہ پرستوں کو محبت کا سبق سکھانے کا بہترین ذریعہ ہے اور اس کام کو شفق نے بڑی ہنرمندی سے انجام دیا ہے۔موجودہ عہد میں ایسی ہی اعلی قدروں سے مذہب کی حرمت اور وطن کی یکجہتی برقرار رکھی جا سکتی ہے اور فرقہ پرستی و منافرت کے ماحول میں ایسے ہی افکار و کردار سے سیاست کے ناپاک منصوبے کو بے اثر کیا جا سکتا ہے۔

حسین الحق

حسین الحق موجودہ عہد میں اردو فکشن کا ایک معتبر نام ہے۔وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں اور اس فن میں انہیں مہارت تامہ حاصل ہے۔انہوں نے ناول نگاری کے فن میں بھی طبع آزمائی کی ہے اور اس میدان میں بھی کامیاب رہے ہیں۔وہ اپنے منفرد انداز و اسلوب کی وجہ سے افسانوں اور ناولوں کی دنیا میں ایک اہم اور دائمی مقام رکھتے ہیں۔اب تک ان کے سات افسانوی مجموعے اور دو ناول منظر عام پر آ چکے ہیں۔ان سب کے باوجود ان کے پاس ابھی بھی اتنا مواد موجود ہے کہ مزید دو مجموعے بہ آسانی شائع ہو سکتے ہیں۔فکشن کے علاوہ انہوں نے تنقیدی و مذہبی موضوعات پر بھی بہت سارے مضامین اور کتب کی ایک بڑی تعداد پیش کی ہے ۔

حسین الحق ۲ نومبر ۱۹۴۹ء کو سہسرام میں پیدا ہوئے۔ان کے والد کا نام انوار الحق شہودی ہے۔انوار الحق شہودی ایک جید عالم دین، حافظ قرآن اور قادر الکلام شاعر تھے۔ان کا تخلص نازش سہسرامی تھا۔حسین الحق کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی اور میٹرک آرہ ضلع سے پاس کیا۔گریجویشن ایس۔پی۔جین کالج سے اور ایم۔اے۔پٹنہ یونیورسٹی سے کیا۔آپ نے مگدھ یونیورسٹی بودھ گیا سے فارسی میں بھی ایم،اے کیا اور بالآخر ۱۹۸۵ء میں اردو افسانوں میں علامت نگاری کے موضوع پر پی۔ایچ۔ڈی مکمل کی۔حسین الحق کے خاندانی پس منظر پر روشنی ڈالتے ہوئے مشہور نقاد و پروفیسر وہاب اشرفی رقمطراز ہیں :

> ''یہ ۲ نومبر ۱۹۴۹ء کو سہسرام کے ایک محلّہ املی آدم میں پیدا ہوئے۔ان کے والد حضرت مولانا انوار الحق نازش سہسرامی ایک عالم، صوفی شاعر، مقرر اور نثر نگار تھے۔حسین الحق کے دادا بھی صوفی اور حافظ تھے۔اسی مذہبیانہ ماحول میں حسین الحق نے آنکھیں کھولیں اور پرورش پائی۔گویا علم و فضل انہیں وراثت میں ملی۔
>
> حسین الحق کی ابتدائی تعلیم سہسرام میں ہوئی ویسے یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ حسین الحق کی والدہ شوکت آراء نے ابتداء میں انہیں داستانوں اور کہانیوں کی طرف مائل کیا۔اس لیے کہ وہ ایسے مطالعات سے غایت دلچسپی رکھتی تھیں اور گھر میں رسالے آیا کرتے تھے۔ان کے والد نے جہاں ان کے ذہنی کیف کو مذہبی معاملات سے ہم آہنگ کیا وہیں والدہ نے ادبی طور بھی بخشا۔ان کے علاوہ ان کے دو ماموں مشتاق حسین اور نسیم الدین احمد نے ان کی ابتدائی زندگی میں بے حد گہرے اثرات قائم کیے۔مشتاق حسین سے انہوں نے انگریزی کا درس بھی لیا اور ان کی وساطت سے کئی اہم انگریزی ادبی شاہکاروں سے واقف ہوئے''۔(۳۰)

ایم۔اے کرنے کے فوراً بعد حسین الحق نے گرو گوبند سنگھ کالج، پٹنہ سٹی میں عارضی طور پر بحیثیت لیکچرار جوائن کیا۔پھر کچھ دنوں کے بعد یو۔جی۔سی سے جونیر فیلوشپ ملی اور غالباً ۱۹۷۴ء سے ۱۹۷۶ء میں ریسرچ فیلو کی حیثیت سے پٹنہ یونیورسٹی میں ریسرچ کا کام انجام دیتے رہے۔ساتھ ہی ساتھ آئی۔اے اور ایم

۔اے تک کی کلاسیں بھی لیتے رہے۔اسی درمیان کمیشن کے ذریعہ ایس۔پی۔کالج دمکا میں بحالی ہوئی اور ۱۹۸۱ء میں مگدھ یونیورسٹی بودھ گیا کے پوسٹ گریجویٹ ڈپارٹمنٹ میں تبادلہ ہوگیا اوراس وقت سے تاہنوز وہیں مصروف کار ہیں۔

حسین الحق کی شادی ۱۹۷۷ء میں نشاط آرا خاتون بنت سید محمد اسرارالحق سے ہوئی۔ان کی اہلیہ گیا کے ایک ہائی اسکول میں اردو ٹیچر ہیں۔حسین الحق کی دو بیٹیاں اور دو بیٹے ہیں۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو حسین الحق ایک ایسی شخصیت کا نام ہے جن کے خمیر میں محنت، جدوجہد اور لگن ودیعت ہے۔وہ ذاتی، معاشرتی، ادبی اور سارے محاذوں پر ہمیشہ سینہ سپر رہے ہیں۔گھر میں فقروفاقہ کی نوبت تو نہیں تھی مگر فقیری غالب تھی۔والد ماجد ایک صوفی منش اور گوشہ نشین آدمی تھے۔حسین الحق منھ میں سونے کا چمچہ اور ہاتھ میں چاندی کا جھنجھنا لے کر پیدا نہیں ہوئے تھے۔انہیں زندگی کے اوائل ہی میں محسوس ہوگیا تھا کہ پانی پینے کے لیے انہیں خود ہی کنواں کھودنا ہے۔یہی وجہ ہے کہ انہوں نے تعلیمی مراحل میں جان توڑ محنت کی اور ہر جگہ امتیازی نمبرات سے کامیاب ہوتے رہے۔

حسین الحق زندگی کے سارے مرحلے قابل رشک کامیابی اور مستحکم بنیادوں پر طے کر رہے ہیں۔ان کی خوداری کا یہ عالم ہے کہ وہ کبھی کسی کے سامنے ہاتھ نہیں پھیلاتے اور نہ ہی کسی سے مدد طلب کرتے۔انہیں گھر بیٹھے ضرورت کے بقدر سب کچھ ملتا رہا اور وہ ان پر قانع بھی رہے۔حسین الحق کی شخصیت سے متعلق ان کے ہم عصر مشہور فکشن نگار ''عبدالصمد'' لکھتے ہیں:

> ''حسین الحق کے ہاں کچھ عجیب تضاد ہیں اس کیفیت کو کہیں اور ڈھونڈنا مشکل ہے۔وہ ایک بے حد مذہبی اور خانقاہی گھرانے کے چشم وچراغ ہیں۔تعلیمی پس منظر میں بھی مذہبی تعلیم غالب ہے۔اب وہ ماشاءاللہ صاحب سجادہ بھی ہیں۔ان کے والد ماجد حضرت مولانا سید شاہ انوارالحق نازش سہسرامی اپنے وقت کے بڑے عالم اور سالک تھے۔ان کی شخصیت میں کچھ ایسی کشش اور وقار تھا کہ چند لمحے ان کے قدموں میں بیٹھنے والا بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا تھا اور وہاں سے کچھ حاصل ہونے کچھ پانے کا احساس لے کر ہی اٹھتا تھا۔یہ بات فطری ہے کہ خلف اکبر ہونے کے باعث حسین الحق پر انہوں نے خاص توجہ صرف کی ہوگی۔حسین الحق سے

بعض حساس معاملات پر گفتگو کرنے سے اندازہ بھی ہوتا ہے کہ ان پر
خاصی محنت صرف کی گئی ہے۔ یہ ہے پس منظر، دوسری طرف حسین الحق
نے کمیونسٹ پارٹی کی باقاعدہ ممبری اختیار کی اور بڑے جوش وخروش کے
ساتھ اس کی نشستوں اور تحریکوں میں شریک ہونے لگے۔ پتہ نہیں انہوں
نے والد ماجد کو اس کی کیا توجیہ دی ہوگی کیوں کہ جہاں تک مجھے یاد آتا ہے
وہ اس وقت بہ قید حیات تھے۔ مجھے یہ بھی پتہ نہیں کہ سجادگی اختیار کرنے
کے بعد حسین الحق نے کمیونسٹ پارٹی کی ممبری ترک کی یا نہیں''۔(۳۱)

حسین الحق نے لکھنے پڑھنے کا آغاز دس برس کی عمر میں کر دیا تھا۔انہوں
نے اپنی پہلی کہانی ۱۹۵۸ء میں ''کتاب کھوگئی'' کے نام سے لکھی۔ان کی
پہلی کہانی ۱۹۶۳ء میں ''عزت کا انتقال'' کے موضوع پر صوفی بلیاوی کے
نام سے شائع ہوئی۔انہوں نے پہلا افسانہ ۱۹۶۳ء میں ''جدائی کا زہر
'' لکھا اور ان کا پہلا افسانہ ''جیسے کو تیسا'' ۱۹۶۶ء میں تیج ویکلی دہلی میں
شائع ہوا۔(۳۲)

ان کا پہلا مضمون '' اردو شاعری پر گاندھی جی کے اثرات'' کے عنوان سے شائع ہوا۔انہوں نے ابتداء میں بچوں کا رسالہ ''انوار صبح'' بھی نکالا تھا۔

حسین الحق کے افسانے جدیدیت اور مابعد جدیدیت دونوں رجحانات کا بحسن وخوبی احاطہ کرتے ہیں۔ نئے نئے تجربوں کے باوجود ان کی کہانی بیشتر مقامات پر گنجلک نہیں ہوتی۔انہوں نے مختصر اور طویل دونوں طرح کے افسانے تحریر کئے ہیں۔ نئے تجربوں کے ساتھ کہانی کو برقرار رکھنا حسین الحق کا کمال ہے اور یہی ایک بڑے افسانہ نگار اور فنکار کی پہچان بھی ہوتی ہے۔

ایک جگہ وہاب اشرفی حسین الحق کے ابتدائی دور کی افسانہ نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''ادبی رسالوں میں حسین الحق مسلسل لکھ رہے ہیں۔ان کے دوسرے
افسانے جو مجھے پسند ہیں ان میں قابل ذکر ''لخت لخت'' اور ''امرلتا'' ''خار
پشت'' ''منظر کچھ یوں ہے'' ہے۔حسین الحق کا مستقبل روشن ہے۔کم
وقت میں اپنی شناخت کروانے والے خوش قسمت فن کاروں میں سے ایک

ہیں ان کے اندر ایک اہم افسانہ نگار بننے کی تمام تر صلاحیت موجود ہے''۔(۳۳)

حسین الحق کی افسانہ نگاری سے متعلق عبدالصمد لکھتے ہیں کہ:

''افسانہ لکھنے کی شروعات انہوں نے روایتی ڈھنگ سے کی مگر جب جدیدیت کا علم بلند ہوا تو اس کے پر زور حمایتی بن گئے اور ''شب خون'' اور دوسرے جدید رسالوں میں تواتر سے چھپنے لگے۔لیکن کمال یہ کہ ہے کہ انہوں نے اپنے افسانوں میں وہ روش اختیار نہیں کی جو انہیں نئے معاشرے کا تنہا آدمی ،اپنے خول میں بند انسان ،نام نہاد صنعتی ترقی سے بیزار اور اس کی مبینہ زہرنا کیوں سے آلودہ ،شکستہ، دوسروں سے نہیں صرف اور صرف اپنے آپ کے لیے لکھنے والا فن کار وغیرہ وغیرہ ثابت کرتے ۔انہوں نے علامتی اور تجریدی افسانے ضرور لکھے مگر ان کے یہاں ترسیل کبھی مسئلہ نہیں بنی۔ جدیدیت کے عروج میں ان کا ایک افسانہ ''بارش میں گھرا مکان'' شب خون میں شائع ہوا تھا۔اس افسانے نے نہ صرف ان کی ادبی شخصیت کی پہچان مستحکم کی بلکہ اس نے ہندو پاک سطح پر سنجیدہ لکھنے پڑھنے والوں نیز جینوئین قاری کو ان کی طرف متوجہ کیا۔ یوں حسین الحق اس افسانے کو اپنا شاہکار تسلیم نہیں کرتے ، پر اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا ۔وہ افسانہ تو بہر حال ان کے قلم ہی سے نکلا ہے۔ ویسے وہ ایک ایسا افسانہ ہے جس کی لیک پر بشمول حسین الحق بے شمار افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے ہیں۔ حسین الحق کے پاس افسانوں اور ناولوں کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے مگر کہیں بھی ان پر جدیدیت حاوی ہوتی دکھائی نہیں دیتی۔ پھر بھی حسین الحق کا جدید ہونے پر آج بھی اصرار ہے اور وہ ترقی پسند مصنفین کے حامیوں میں بھی اپنا نام درج کرا چکے ہیں اور اس کے عہدہ دار بھی رہے ہیں''(۳۴)

حسین الحق کی افسانہ نگاری سے متعلق ڈاکٹر احمد صغیر لکھتے ہیں:

''حسین الحق ان افسانہ گاروں میں ہیں جنہوں نے علامت کو تخلیقی بدل

بنا کر اساطیری اور ڈرامائی اسلوب کی فضا تیار کی اور مذہب وتصوف کے پس منظر نے جن کے یہاں اعتبارات کی حیثیت اختیار کی اور جنہوں نے فرد کی بے سکونی اور کم مائیگی کا جواز مذہبی اور تہذیبی اقدار کے انقلاب میں تلاش کیا۔ وہ وسیع نظریات جن کا تعلق روحانی ارتقا، سماجی اور تمدنی بین الاقوامیت اور مابعد الطبیعاتی انقباظ سے ہے۔ حسین الحق فرد کے کرب سے شانہ ملا کر موضوعات کی تشکیل کرتے ہیں اور ان کے یہاں ایک پر اسراریت پورے تخلیقی ماحول پر طاری رہتی ہے۔ ان کے یہاں تاریخ ،تہذیب اور تصوف کا ایسا امتزاج ملتا ہے جو ان کے موضوعات کو ایک تکمیلیت عطا کرتے... حسین الحق کا رشتہ ماضی کے ساتھ گہرا ہے اور قرۃ العین حیدر کی طرح ان کے یہاں بھی ماضی کی بازیافت کا عمل شدید ہے ۔ان کا قلم ماضی کے دھندلکوں کا امین ہے۔ نہ عہد حاضر کی المنا کی اور سفا کی کی قید میں ہے۔ ان کے یہاں بھی موضوع کا تنوع ہے۔ ایک طرف رومان ہے تو دوسری طرف سیاست، عصر حاضر کی المنا کی، ظلم وجبر کا بڑھتا ہوا ہاتھ، پردے کے پیچھے ہونے والا ڈراما اور گہرا مذہبی تصور!''۔(۳۵)

حسین الحق کی پوری ادبی زندگی دیکھنے اور سمجھنے کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ادب کے میدان میں انہیں مسلسل نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ وہ جس پائے کے فکشن نگار ہیں اور اردو کے تئیں ان کی جو ناقابل فراموش خدمات ہیں ان سب کا خاطر خواہ اعتراف نہیں کیا جا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو آج تک ادب کا کوئی قابل ذکر انعام نہیں ملا اور نہ ہی ناقدین ادب نے ان کے فکشن پر اتنی توجہ کی جس کے وہ لائق ہیں۔ حسین الحق کو قومی اور عالمی سیمناروں میں اتنا مدعو نہیں کیا جاتا جتنا کہ وہ مستحق ہیں اور نہ ہی انہیں کسی اہم سرکاری یا غیر سرکاری اداروں کے کسی منصب پر فائز کیا گیا۔

حسین الحق نے فکشن نگاری کا آغاز ۶۰ کی دہائی میں کیا۔ اس عہد کے فکشن نگار ترقی پسندوں کے بنائے ہوئے راستوں سے ہٹ کر نیا رجحان اپنا رہے تھے۔ اب یہاں حرماں نصیبی و مایوسی ، بے اطمینانی اور نا آسودگی کا اظہار ہئیت اور تکنیک میں تبدیلی کی صورت میں ظاہر ہو رہا تھا۔ اس دور میں جدیدیت کے نام پر

اردو افسانے میں کئی قابل قدر تجربے ہوئے۔نئی تکنیکوں پر طبع آزمائی ہوئی۔کئی پرانی تکنیکوں کو باقاعدہ رجحان کی حیثیت دی گئی جن میں خاص اور بنیادی تجریدی وعلامتی رجحان تھا۔ویسے یہ رجحان تقسیم ہند سے پہلے بھی کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، ممتاز شیریں، عزیز احمد، احمد علی اور دیگر تخلیق کاروں کے افسانوں میں بھی ملتا ہے لیکن وہاں اس کے نقوش دھندلے تھے۔اب دھند کی وہ تہیں چھٹ گئی تھیں اور اس دہائی میں ایک باقاعدہ رجحان کی شکل میں منظر عام پر آ گیا تھا۔غرض متنوع رجحانات وموضوعات اس بات کے متقاضی تھے کہ مختصر افسانہ کا کینوس ساتویں دہائی میں کافی وسیع ہو اور یہ ہوا بھی۔اس نے انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کیا اور اسلوب وہیئت میں نئے تجربات کو جگہ دے کر فنی نقطۂ نظر سے بھی اسے اہمیت کا حامل بنایا۔

۷۰ء کی دہائی کے بعد لکھنے والوں نے محسوس کیا کہ ابہام سے پُر افسانوں کی عمر زیادہ نہیں ہو سکتی ہے اور ترقی پسندی اب از کار رفتہ ہو چکی ہے لہذا ان دونوں کے درمیان سے نئے لکھنے والوں نے ایک راہ ڈھونڈ نکالی۔جدید رجحان کے تحت لکھنے والوں کے یہاں سماجی مسائل کا فقدان ہو چلا تھا۔وہ فرد اور اپنے ہی حصار میں مقید ہو کر رہ گئے تھے جس کی وجہ سے افسانہ عام قاری کی دلچسپی کا سامان بننے کی بجائے صرف چند دانشوروں کی ذہنی تسکین کی غذا بن گیا تھا۔

۶۰-۷۰ کی دہائی میں تخلیق کاروں کے لیے کیسا رجحان پیدا ہو چکا تھا؟ اور قاری کس طرح کی تحریر اور اسلوب کا تقاضہ کر رہا تھا؟ اس بات کو سمجھنے کے لیے ڈاکٹر احمد حسین آزاد کا یہ تبصرہ ملاحظہ فرمائیں:

> ''۱۹۵۹ء کے بعد جب افسانہ نگاروں نے قاری کے چہرے پر بوریت اور اکتاہٹ کے آثار کو پڑھا اور محسوس کیا تو انہیں اپنے پکوان کے پھیکے پن کا احساس ستانے لگا۔جس کے نتیجہ میں ۱۹۶۰ء سے اردو افسانوں میں نئے تجربے پیش ہونے لگے اور ۶۴ء کے بعد تو قاری کے منھ کا مزہ ہی بدل گیا۔ادب میں تجربہ کوئی چیز نہیں۔انٹی اسٹوری، انٹی پلاٹ، علامتی اور شعور کی رو کی کہانیاں لکھنے کی روایت نئی نہیں۔پریم چند سے انتظار حسین تک اردو کے افسانوی ادب میں مختلف ہیئتی اور موضوعاتی تجربے ہوئے۔لیکن یہاں تک کئے گئے تجربوں کی اہمیت منھ کا مزہ بدلنے سے کچھ زیادہ نہیں۔البتہ ۶۰ء کے بعد بدلے ہوئے حالات کے نتیجہ میں ہیئتی اور موضوعاتی تجربوں کی لے نسبتاً زیادہ تیز ہوگئی اور ان تجربوں نے رجحان کی حیثیت

> اختیار کر لی ۔اس موقع پر اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ ۶۰ء سے ۶۴ء تک جو تجربے ہوئے ان کا رشتہ ترسیل وابلاغ کی حد تک روایت سے جڑا ہوا تھا۔اس وجہ سے سب نے ان کا بلا جھجک استقبال کیا۔مگر ۶۵ء کے بعد اس حد کو بھی پھلانگنے کی کوشش شروع ہو گئی۔تجریدی اور علامتی کہانیاں لکھنے کا رواج عام ہو گیا۔ٹوٹتے ،بکھرتے لمحے،تنہائی کا کرب ، بے یقینی اور بے چہرگی افسانوں کے موضوع بنے ۔ان موضوعات نے نئی ہیئتوں کو جنم دیا اور آج افسانوں کے جسم پر جو لباس نظر آتے ہیں وہ ۶۰ء سے پہلے کے افسانوی لباس سے میل نہیں کھاتے ۔ایسے افسانے بہار میں نسبتاً زیادہ لکھے گئے ۔ بہار کے چند ایسے لکھنے والوں کے نام کچھ اس طرح ہیں ۔ظفر اوگانوی ،نزہت نوری،نسیم محمد جان ،نور الھدی،نشاط قیصر ،شبیر احمد،منظر کاظمی ،شوکت حیات ،اختر یوسف ،شموئل احمد،شفق ،رضوان احمد،علی امام ،نزہت پروین،عشرت ظہیر،حسین الحق...''(۳۶)

اس طرح دیکھیں تو ساتویں دہائی کے بعد کی کہانی میں خواہ وہ واقعاتی ہو، تجریدی ہو یا علاماتی ،کہانی پن کی لو پھر ٹمٹماتی ہوئی نظر آتی ہے۔ہیولوں کی شکل میں ہی سہی کردار کی پھر مراجعت ہوئی اور وحدت تاثر کی گم شدگی ایک بار پھر کہانی کے ہاتھ آ گئی۔قبل ازیں حد درجہ نجی علامات کے استعمال نے کہانی کو جس طرح چیستاں بنا دیا تھا اس سے بھی نئی نسل نے عبرت حاصل کی اور ان کی بیشتر کہانیوں میں جو علاماتی ہیں،دیومالا اور اساطیر سے اخذ کردہ نسبتاً کم غیر مانوس علامتیں استعمال میں آئی۔

حسین الحق جس ماحول میں افسانہ لکھ رہے ہیں وہاں پر افسانے میں سماجی مسائل کو پھر سے اہم مقام عطا ہو رہا ہے ۔اگر کبھی کبھار فرد کو موضوع بنایا بھی تو ایسے فرد کے مسئلے کو منتخب کیا جس کا تعلق براہ راست سماج سے ہے یا جو ہمارے سماج کا نمائندہ کہلاتا ہے۔ نتیجے کے طور پر کہانیوں میں پھر سے وسعت،تنوع اور ہمہ گیری پیدا ہونے لگی۔فنی نقطۂ نظر سے نئے افسانہ نگاروں نے بیانیہ اسلوب کا سہارا نہیں لیا بلکہ جدید رجحان کے زیر اثر لکھے گئے کامیاب افسانوں کو اپنے لیے مشعل راہ بنایا۔چند کہانی کاروں نے انتظار حسین کے اسلوب نگارش کو اپنایا اور چند نے انور سجاد سے متاثر ہو کر لکھنا شروع کیا۔

ترقی پسند تحریک کے دور میں افسانے جس اکہرے پن میں مبتلا ہو گئے تھے اور جس سے ان میں

سپاٹ بیانی اور یکسانیت آ گئی تھی اس سے نئے لکھنے والوں نے اجتناب کیا اور جدید رجحان کی ابہام پسندی سے دامن کش ہوکر ایسے عناصر کو اپنی کہانیوں میں جگہ دی جو کہانی میں کئی سطحیں پیدا کرنے میں مدد ومعاون ثابت ہو سکتے تھے۔اس عمل سے کہانی کا اکہرا پن ختم ہو گیا اور پھر سے کہانی پن کی مراجعت ہوگئی۔دونوں رجحانات کے بیچ کی راہ بلاشبہ افسانے کے لیے سودمند ثابت ہوئی اور اس طرح سلام بن رزاق ، انور خان، انور قمر،شوکت حیات،شفق،حسین الحق،عبدالصمد،رضوان احمد،انیس رفیع،سید محمد اشرف وغیرہ جیسے افسانہ نگار اردو کے ہاتھ آئے۔

۷۰ کی دہائی کے بعد کی نسل نے اپنے سماج میں جو کچھ دیکھا،خود اپنی زندگی میں جو تجربہ کیا،اپنے گردو پیش بکھرے ہوئے جن مسائل کا مشاہدہ کیا انہیں من وعن بیان کر دیا۔مگر یہاں اسلوب تبدیل ہو چکا تھا۔کبھی علامتوں کے ذریعہ،کبھی تمثیل اور کبھی استعاروں میں اپنی بات کہنے کی کوشش کی گئی۔اس طرح ۷۰ کے بعد کی نسل نے جدید رجحان کی انتہا پسندی سے گریزاں ہوکر افسانے کو سنبھالا دیا۔

۸۰ کی دہائی میں تخلیق کاروں کو یہ احساس ہوا کہ موضوع کو نظر انداز کر کے محض اسلوب کی شعبدہ بازی سے وہ کامیابی حاصل نہیں کر سکتے۔علامتی واستعاراتی اسلوب کے ذریعہ کسی خیال یا احساس کو تو بخوبی پیش کیا جا سکتا ہے لیکن اس کے ذریعہ پورے سماج کی عکاسی یا اس کے متعدد مسائل کا احاطہ کرنا ممکن نہیں ہے۔ہر موضوع ایک مخصوص اسلوب کا متقاضی ہوتا ہے اسی لیے فنکار علامتی اسلوب کے علاوہ دیگر اسالیب کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔

اب افسانہ نسبتاً آزاد فضا میں سانس لے رہا ہے۔اس کے فکر وعمل دونوں آزاد ہیں۔اس میں وسعت کے بہتر امکانات موجود ہیں۔لہٰذا اس میں نت نئے تجربات کئے جا رہے ہیں۔ہئیت اور تکنیک پر بھی توجہ دی جا رہی ہے۔تکنیک میں داخلی خود کلامی،منقول خود کلامی،صیغہ حال کا استعمال،افسانے میں ماضی وحال کی چھوٹی چھوٹی جزئیات کی شمولیت،استعجابیہ انجام سے تاثر پیدا کرنے کی کوشش جاری ہے۔موضوع کی وسعت کے لحاظ سے طویل مختصر افسانے بھی لکھے جا رہے ہیں۔ان کے بالمقابل منی کہانیوں اور منظوم افسانوں کی بھی اچھی خاصی تعداد نظر آتی ہے۔ایسے بھی افسانے لکھے جا رہے ہیں جو صحافت اور تاریخ سے قریب نظر آتے ہیں۔نیوز (News) کی بنیاد پر اچھے افسانے لکھے گئے ہیں جن میں News کی خصوصیات بھی جھلکتی ہیں۔ماضی وحال سے تاریخی اور حقیقی کردار لے کر ان کے دوش بدوش تخیلی کرداروں کو پیش کیا جا رہا ہے۔

شوکت حیات

۷۰ء کی دہائی میں افسانہ نگاری کا میدان جدیدیت کے علمبرداروں کے لئے بڑی کشمکش کا میدان ثابت ہورہا تھا۔ان کے لئے دو ہی راستے تھے یا تو وہ جدیدیت کو ترک کریں اور ترقی پسندی کو قبول کرلیں یا پھر افسانہ نگاری کو سلام کر کے خاموش بیٹھ جائیں۔شوکت حیات نے اس کشمکش اور جدیدیت وترقی پسندی کے ہنگامے میں ''انامیت''،''انام نسل''اور''انام افسانے'' کی تخلیقی صدا بلند کی۔انامیت کا نصب العین افسردگی ،بے اطمینانی،خوف ودہشت اور جمود وتعطل کے کرب انگیز ماحول کو پیش کرنا تھا۔انامیت،انام نسل،اورانام افسانے کا اچھا خاصا چرچہ ہونے لگا۔اس رویے کے تحت واضح طور پر داخلیت اور خارجیت کی آمیزش کے ساتھ ایک نئی راہ استوار کرنے کا کام لیا گیا۔ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں سے انحراف کرتے ہوئے ایک ایسے انداز اور اسلوب کا دعوی کیا گیا جو خالص اپنے اندرون اور اپنے عہد کا آئینہ تھا۔شوکت حیات نے داخلی دنیا کی تنہائی اور خودآ گاہی کے ساتھ سماج اور معاشرے کے حقائق سے رابطہ رکھنے کا عزم کیا۔انہوں نے سچائی پیش کر کے مروجہ طریقوں کو تبدیل کیا اور نئی سچائی کو نئے انداز میں پیش کیا۔جس میں زندگی کی بے معنویت ،محزونیت اور وجودی مسائل کو خصوصی طور پر اولیت دی گئی۔اس رجحان کے پیش نظر انہوں نے بے دست و پا،سبز منڈیر سیاہ کبوتر،تین مینڈک،مسافت اور بانگ جیسے افسانے تخلیق کئے جن میں فرد اور معاشرے کے ساتھ حیات و کائنات کے تمام کیف وکم کو سمیٹنے کی سعی کی گئی۔انہوں نے یہ سارا کام ایک لفظ یعنی''انامیت'' وضع کر کے کیا۔اس لیے یہ رویہ ان کے نام کے ساتھ منسوب ہوگیا۔حالانکہ شوکت حیات سے قبل یا ان کے معاصرین کے یہاں بھی یہ چیز پہلے سے موجود تھی اور جدیدیت کے عروج کے وقت بھی بعض افسانہ نگار ہر طرح کے حصار، پابندی، ازم اور فارمولا سے الگ ہوکر داخلی وخارجی کیفیات کو ٹھیک اسی طرح پیش کررہے تھے جس طرح شوکت حیات چاہتے تھے لیکن لفظ''انامیت'' سے ان کا دور کا علاقہ نہ تھا۔اس نسل کی شناخت بے نام نسل کی تھی اس میں بڑے اور متعدد حساس اور باخبر افسانہ نگار شامل تھے۔

شوکت حیات کی افسانہ نگاری سے متعلق ڈاکٹر نکہت ریحانہ لکھتی ہیں:

''شوکت حیات کے افسانے عصری زندگی کے خارجی و داخلی دونوں پہلوؤں کی عکاسی کرتے ہیں۔ان کے کردار معاشرے سے الگ نہیں ہوتے۔اسی کا ایک حصہ ہوتے ہیں۔شوکت حیات انفرادی اور اجتماعی

زندگی اوراس کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کے درمیان ربط قائم کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں ۔اس طرح وہ اپنے فن میں گہرائی و گیرائی پیدا کرتے ہیں۔ نئے تجربات کے ضمن میں شوکت حیات کا نام قابل ذکر اور اہم ہے خصوصا ''لا''،''شگاف''،''دراڑ''،''خلا''،''ہوا''اور''انت کا انت ''میں نئے ڈھنگ سے زندگی کی عکاسی کی گئی ہے۔''ڈھلان پر رکے قدم ''،''کاغذ کا درخت''،''توسل''،''ہوسٹل''،''ساخت''،''کہ''،''ختم سفر کی ابتداء'' آٹھویں دہائی کے اچھے افسانوں میں شمار کئے جا سکتے ہیں ''۔(۳۷)

شوکت حیات نے اردو کے جدید افسانوں کے ارتقا میں اپنے''انا م افسانوں'' سے نئے لہجے اور نئے تیورں کا اضافہ کر کے نئی کہانی کے نئے افق اور نئی جہات تلاش کیں اور افسانوں کو ذاتی ،سماجی ،اقتصادی و سیاسی بیداری اور ہوش مندی کے نئے تخلیقی تناظر سے ہم کنار کیا۔اس سلسلے میں طارق سعید کا ایک قول ملاحظہ فرمائیں:

''شوکت حیات کی انا میت ان کے اسلوب فن کا امتیاز ہے۔شوکت حیات کی انا میت ہی ان کے افسانوں نیز ان کے فن کی انفرادیت ہے۔انا میت کیا ہے؟اوراس کے اجزاء کیا ہیں۔شوکت حیات کے افسانوں سے اس کی عقدہ کشائی ممکن ہے۔

''شوکت حیات کی سچویشن سیریز کہانیاں اور کیفیت سیریز کہانیاں عصری کرب کے داخلی احوال و کوائف کی بے کراں کائنات دھواں دھواں گرد و غبار کے طوفان میں انکار، اثبات، جبر، دباؤ، استحصال، زندگیوں میں کشمکش کی بوکھلاہٹ سے حد درجہ پیدا ہونے والی معنویت، خطرات، عزائم اور بے نام بنی آدم کے داخلی ذہن کے لینڈ اسکیپ کی غماز ہیں۔ واضح رہے کہ داخلی ذہن خارجی عناصر سے ماروا کوئی چیز نہیں۔شوکت حیات کی انا میت میں معاشرہ، فرد حیات اور کائنات کا باہم رشتہ ہر جگہ نمایاں ہے ''۔(۳۸)

ان کے افسانوں میں بیانیہ کے باوجود کہانی پن کم اور پیکر سازی زیادہ ہے ۔ان میں مقامی رنگ (بہار) کا چڑھا ہوا ہے۔مقامی رنگ تو ہر افسانہ نگار کی پہچان ہوتی ہے جو حقیقت میں فن کی سچائی اور اس کا حسن ہوتا ہے۔تاہم شوکت حیات کے یہاں مقامی رنگ کو ابھارنے کی شعوری کوشش نظر آتی ہے۔

ان کے مشہور افسانوں میں گھونسلہ، گنبد کے کبوتر، سچویشن سیریز،ڈھلان پر رکے ہوئے قدم، بانگ،صدیوں کے لمحے،ہاسٹل لیٹر بکس کی تلاش،کاغذکا درخت ،بکسوں سے دبا آدمی،دوسرا شہر ،پاؤں،خواب،صرف چادریں اور انسانی ڈھانچہ،موم بتی پر رکھی ہتھیلی کے نام ایک خط اور تین مینڈک ناقدین اور قارئین کی خصوصی توجہ کا مرکز ہے۔

شوکت حیات کا ایک افسانہ ’’گھونسلہ‘‘ ہے۔اس افسانے میں قدیم اور جدید نظامِ اقدار کی کشمکش میں نئے اقدار کے غلبے اور پرانی ونئے (روحانی و مادی) تہذیبوں کے تصادم میں پرانی تہذیبوں کی شکست کا المناک منظرنامہ پیش کیا گیا ہے۔اس منظرنامے کی ترتیب میں دوسرے جزئیات بھی معاون ہوئے ہیں۔

’’گھونسلہ‘‘ میں ایک ایسے شخص کی کہانی بیان کی گئی ہے جو اپنا گھر بار چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔کچھ عرصے بعد جب وہ واپس آتا ہے تو اسے اپنے شہر میں کافی تبدیلی نظر آتی ہے، پرانی قدریں مٹ چکی ہوتی ہیں،صنعت کاروں اور پراپٹی ڈیلروں کے ہاتھوں غریبوں کے مکانات کھنڈرات اور چٹیل میدانوں میں تبدیل ہو چکے ہوتے ہیں۔اس خانہ خرابہ میں اس شخص کا گھر بھی شامل ہوتا ہے۔

کہانی کا آغاز یوں ہوتا ہے کہ عرصے سے مفارقت کی زندگی گذارنے والا شخص بڑی آرزوں اور تمناؤں کے ساتھ اپنے شہر واپس ہونا چاہتا ہے۔واپسی کا سفر شروع ہو چکا ہے ان کو یقین ہے کہ اس کا اسٹیشن قریب سے قریب تر آرہا ہے لیکن جیسے ہی انہیں یہ احساس ہوتا اسی وقت کوئی:

’’اس کے پھیپھڑے کو بے دردی کے ساتھ اپنی گرفت میں لے لیتا ہے‘‘

’’بدبخت تیرا کوئی اسٹیشن ہے؟‘‘(۳۹)

یہ کلام یا آواز اس شخص کا نفس یا ضمیر ہے جو ہمیشہ اس شک میں مبتلا رہتا ہے کہ انسان کا کوئی ٹھکانہ نہیں ہے۔اپنے نفس کے اس سوال پر مسافر شخص بھی سوچنے لگتا ہے کہ سچ مچ اس کا اور اس جیسے کروڑوں انسان کا اس بھری دنیا میں کہیں کوئی اسٹیشن (ٹھکانہ) نہیں ہے۔یہ شخص پورے سفر میں دو افراد کے متعلق شدت سے سوچتا ہے۔ایک اس کا باپ اور دوسرا وہ جس سے اس کو نامعلوم سا تعلق ہے یعنی اس کی محبوبہ۔وہ ان دونوں کو

سرپرائز دینے کی خاطر بغیر کسی اطلاع کے گھر واپس آرہا ہے۔ٹرین منزل مقصود تک پہونچ چکی ہےاور وہ اپنے شہر کے ریلوے اسٹیشن سے باہر آچکا ہے۔لیکن شہر میں وارد ہوتے ہی اسے گھپ اندھیرا نظر آتا ہےاور ہر شے پر ایک عجیب پراسراری گمشدگی کی کیفیت نظر آتی ہے۔

اندھیرا ازاول آمادہ اقدار اور گم ہوتی ہوئی تہذیب کی علامت ہے۔یہ تہذیب روشنی سے معمور ہماری باطنی زندگی کا مظہر ہے۔اس تہذیب کے ختم ہونے کا مطلب فرد کا اپنی شناخت سے محروم ہوجانا ہے۔اس تاریکی میں جب آنے والا شخص کسی راہ گیر سے پوچھتا ہے:

''کیوں بھائی لائٹ کب سے آف ہے؟''

تو اسے جواب ملتا ہے:

''جب سے بڑے شہر میں بجلی کی سپلائی بڑھ گئی ہے یہاں کا کوٹا کاٹ دیا گیاہے''

یعنی وہ روشنی جو ہمارے ذہن اور روح کو منور کررہی تھی اسے بڑی تہذیبوں کو منتقل کر دی گئی ہےاور وہ ان کے نورانی عناصر سے فائدہ اٹھارہی ہیں اور ہمیں ان عناصر سے محروم کردیا گیا ہے۔

وہ شخص ایک رکشہ پر بیٹھ جاتا ہےاور اپنے گھر کی تلاش میں نکلتا ہے۔

رکشہ والا:

''کہاں تک چلنا ہے بابو جی؟''

''بس چلنا ہے۔باہر کا آدمی نہیں ہوں۔۔۔۔۔اسی مٹی کا یہ جسم ہے۔''

رکشہ آگے بڑھ رہا ہےاور مسافر راستے کے تمام مناظر کو اپنے اندر اتارنے کی کوشش میں ہے۔اچانک اس کا نفس پھر اسے مخاطب کر کے کہتا ہے:

''دیکھتے ہو بدبخت۔۔۔۔سب کچھ بدل گیا ہے۔۔۔تم اپنے
ٹھکانے پر پہونچ بھی نہیں سکوگے۔۔۔۔مجھے تو سب کچھ بہت
اجنبی اور ڈراؤنا لگ رہا ہے۔۔۔اب تک میں تمہیں ڈسٹرب
کررہا تھا اب تم میری جان کو آرہے ہو''۔(۴۰)

نفس کا کہا صحیح ثابت ہوتا ہے مسافر کو کہیں بھی کچھ نظر نہیں آرہا ہے۔وہ جلدی سے اپنا گھر دیکھنا چاہتا

ہے پراسے اپنے گھر کی جگہ چٹیل میدان نظر آتا ہے۔ وہ بار بار پورے شہر کا چکر لگاتا ہے اور رکشہ والا کو نئے راستوں سے لے چلنے کی ہدایت کرتا ہے لیکن ہر بار اسے مایوسی ہی ہاتھ لگتی ہے اور سامنے چٹیل میدان منھ چڑھاتا نظر آتا ہے ۔رکشہ والا جو لوٹ کر آنے والے شخص کا باپ ہے اور خود اپنے گھر سے محروم ہو چکا ہے ،اب انہیں احساس ہو چلا ہے کہ آنے والا مسافر کوئی دوسرا نہیں بلکہ خود اس کا اپنا بیٹا ہے، وہ رو پڑتا ہے لیکن اس سربستہ راز کو ابھی کھولنا نہیں چاہتا ۔ٹھکانے کی تلاش میں جب دونوں تھک ہار جاتے ہیں تو رکشہ والا آخر کار مطلوبہ جگہ کا انکشاف یوں کرتا ہے:

> ''تم جس علاقے جس بستی کو ڈھونڈ رہے ہو اسے عرصہ پہلے بلڈوزروں نے چٹیل میدان میں تبدیل کر دیا... میں بھی ہفتوں اسی طرح پورے شہر میں دیوانہ وار پاگلوں کی طرح چکر کاٹتا ہوا بار بار اسی چٹیل میدان تک پہنچتا تھا.... بلڈوزروں نے سب کچھ اجاڑ دیا۔ بھری پری بستی کو ملبے میں تبدیل کیا اور پھر چٹیل میدان بنا دیا... میری دوکان، میرا گھر اور تمام اہل و عیال زندہ درگور ہو گئے.... بیٹے میں نے تو صبر کر لیا تھا لیکن آج بار بار اس چٹیل میدان کو دیکھ کر پرانے زخم ہرے ہو گئے'' (۴۱)

افسانے کے اس آخری اقتباس میں بنیادی مفہوم کو مستحکم کرنے والے چند معنی خیز اشارے موجود ہیں ۔اب تک مسافر شخص جس مطلوبہ ٹھکانے کی جستجو میں سرگرداں تھا اسے رکشے والے کے بموجب بلڈوزروں نے چٹیل میدان میں تبدیل کر دیا۔ یہ بلڈوزر نئی صنعتی تہذیب ہیں جنہوں نے پرانی تہذیب کی ساری نشانیاں مٹادیں۔ یہ پرانی تہذیب جو ہمارا ذہنی اور روحانی سہارا تھی اب نئی تہذیب میں پوری طرح ضم ہو چکی ہے ۔اس نئی صنعتی تہذیب نے ہماری پرانی تہذیب کی روشن ترین حقیقت یعنی دل کو مردہ کر دیا ہے۔ اور دل کی موت کا مطلب ہے ہماری اندرونی صداقتوں کی موت۔

دوسرا افسانہ ''گنبد کے کبوتر'' ہے اس میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں ہر جہت اپنی الگ معنویت رکھتی ہے ۔افسانہ علامتی ہے جس کی کلوز ریڈنگ کئی طرح سے ہو سکتی ہے۔ یہ جہاں بابری مسجد کے سانحہ کی پہلی برسی کی طرف اشارہ کرتا ہے وہی متضاد ذہنی کیفیتوں کا بھی احاطہ کرتا ہے ساتھ ہی ساتھ ایک قدیم تہذیب کے مٹ جانے کے استعارے کے طور پر بھی ابھر کر سامنے آتا ہے۔

کہانی کا مرکزی کردار ایک جذباتی اور حساس مسلمان ہے۔وہ ایک سال پہلے پیش آئے واقعہ کو فراموش نہیں کر پا رہا ہے۔اسی وجہ سے فکرمند ہے کہ کہیں پھر کچھ نہ ہو جائے۔اس کا پڑوسی سمجھاتا ہے:

''گھبرانے کی بات نہیں . . . سب کچھ نارمل ڈھنگ سے ہو رہا ہے ۔اضطراری چیزیں زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہتیں۔امن و استقامت کی راہ اپنا کر ہی ہم اور آپ چین اور سکھ کی زندگی گزار سکتے ہیں... میں تو پچھلے سال کے مقابلے میں بڑی تبدیلی محسوس کر رہا ہوں''۔(۴۲)

افسانہ نگار نے محدود کینوس کو فنی ہنرمندی سے خاصا وسیع کر دیا ہے۔اس نے سچویشن کو اجاگر کرنے کے لئے کبوتر اور گنبد کے متوازی ،مختلف مراحل پر سانپ ،پیپل، گوریا ، پھول ،گملے،فاختہ وغیرہ کے استعاروں کا استعمال کیا ہے۔کہانی کے پہلے ہی جملے سے قاری کا ذہن کسی انہونی کو قبول کرنے کے لئے تیار ہو جاتا ہے:

''بے ٹھکانا کبوتروں کا غول آسمان میں پرواز کر رہا تھا''

اور پھر جیسے ہی وہ اگلے جملوں کی قرات کرتا ہے:

''متواتر اڑتا جا رہا تھا۔اوپر سے نیچے آتا۔بے تابی اور بے چینی سے اپنا آشیانہ ڈھونڈتا اور پھر پرانے گنبد کو اپنی جگہ سے غائب دیکھ کر مایوسی کے عالم میں آسمان کی جانب اڑ جاتا''(۴۳)

قاری کے دل کی دھڑکنیں تیز ہونے لگتی ہیں وہ یکسوئی سے اگلی سطریں پڑھتا ہے تو لاشعوری طور پر بابری مسجد کے سانحہ کی اطلاع مل جاتی ہے:

''اڑتے اڑتے ان کے بازو شل ہو گئے جسم کا سارا لہو آنکھوں میں سمٹ آیا ۔بس ایک ابال کی دیر تھی کہ چاروں طرف...''

''اس بار پچھلے سال والا ابال نہیں۔دن خیریت سے کٹ جائے گا۔موسم ٹھیک ہے ۔جینے کی چاہت قائم ہے . . . آپ بھی مزے سے رہیے۔نو پرابلم...!''

شوکت حیات کی اس کہانی میں بڑی تہہ داری ہے جس میں تعبیر کے مختلف پہلو پوشیدہ ہیں اور ہر پہلو اپنے تھیم سے جڑا ہوا ہے۔کہانی میں کسی بھی واقعہ کا ذکر ہو مرکزی واقعہ کسی بدلی ہوئی شکل میں حاوی رہتا ہے

۔اس لئے یہ کہانی روایت کے مسمار ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے ۔گنبد قدیم تہذیب کا استعارہ ہے او راس تہذیب کے مسمار ہونے سے جسے تکلیف پہونچتی ہے وہ کبوتر ہے۔اس سے اس کی جائے پناہ چھن گئی ہے ۔وہ لاوارث ہوگیا ہے۔وہ اپنے مسکن ،اپنی تہذیب کی حفاظت نہیں کرسکا ہے جس کے تحفظ کی ذمہ داری اس پر تھی۔اس عائد ذمہ داری کے تصور کی کشمکش کو افسانہ نگار نے For Shadowing کے سہارے اجاگر کیا ہے۔یہ عکس احساس دلاتے ہیں کہ ہم اپنے فلیٹوں کے کمروں میں بند ہوچکے ہیں جہاں روشنی کا گزر ہماری اپنی مرضی پر منحصر ہے ۔اسی لئے بجلی چلی جانے پر خوف محسوس کرتے ہیں۔مصنوعی روشنی کا انتظام کرتے ہیں ۔فلیٹوں کی بالکنی نمائش کی شکل اختیار کرچکی ہے اوراس نمائشی زندگی نے اندر ہی اندر سب کچھ کھوکھلا کردیا ہے ۔دیمک زدہ یہ دیواریں جب کسی دباؤ کے تحت گرتی ہیں تو تہذیب کا سائبان برقرار رہ پاتا ہے۔اس ٹوٹنے اور بکھرنے کا احساس سب سے پہلے گنبد کے کبوتر کو ہوتا ہے۔

افسانہ ’’ڈھلان پر رکے ہوئے قدم‘‘ میں ایک ایسے پریشان کردار کو پیش کیا گیا ہے جو حال کے تپیدہ ماحول سے نجات پانے کے لئے ماضی کے اندھیر جنگلوں کی طرف چلا جاتا ہے۔جہاں باہر کی ابتری نے اس کے باطن کو ریزہ ریزہ کردیا ہے اوراب ان کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ اپنے بکھرے ہوئے وجود کو سمیٹا جائے۔اس کام کے لئے ان کا خیال ہے کہ حاضر کے مشینی دور اور مصنوعی ماحول سے نجات پانے کے لئے فطرت کی آغوش میں پناہ لینی چاہیے اور وہ اس تلاش میں حیراں وسرگرداں رہتا ہے۔سفر جاری ہے لیکن ماضی کے پرانے عقائد رکاوٹ بننے کی کوشش کرتے ہیں۔اب ان کے پاس اس کی نفی کا ایک ہی راستہ ہے کہ انسان تمام رکاوٹوں کو تسخیر کرتے ہوئے خود کو بستیوں کے ہنگاموں سے دور لے جائے اور فطرت کی آغوش میں پناہ لے لے جہاں اس کا وجود سالم رہ سکے۔

افسانہ بہت اچھے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔لیکن اس سے منفی جذبات کے ابھرنے اور بے عملی کی راہ پر گامزن ہونے کا خطرہ بھی ہے۔’’بانگ‘‘اور’’آگ‘‘شوکت حیات کے یہ دونوں افسانے گہری معنویت کے حامل ہیں۔’’بانگ‘‘میں انہوں نے طبقاتی اٹھا پٹک اوراونچ نیچ کی کشمکش کو واضح کیا ہے۔یہ افسانہ عام انداز سے ہٹا ہوا ہے۔علامتیں اوراشارات پہلی نظر میں نامانوس معلوم ہوتی ہیں۔لیکن بعد میں معنویت اور تہ داری ابھرکر سامنے آجاتی ہے۔

’’آگ‘‘اس کی بھی کہانی پہلی نظر میں سیاسی معلوم ہوتی ہے ۔حالانکہ یہ اصل میں caste

war کی کہانی ہے۔اس طرح کے موضوعات پر بہت کم کہانیاں لکھی گئیں ہیں۔اسی طرح سے شوکت حیات کا افسانہ ''تین لاشیں'' ہے۔اس افسانے کا موضوع وسیع عصری معاشرے کا کھوکھلا پن، سطحیت اور بے معنویت ہے۔اس میں فرد کی بے حسی، تنگ نظری اور خودغرضی کو واضح کیا گیا ہے۔اس افسانے کی فضا اشاراتی ہے۔

''بکسوں سے دبا ہوا آدمی'' اس افسانے میں بھی انسان کی ازلی محرومی، مظلومیت اور بے بسی کو ظاہر کیا گیا ہے۔شوکت حیات کی اکثر کہانیاں علامتی اور بعض تمثیلی ہیں۔علامتی کہانیوں کی فضا بہت زیادہ پراسرار نہیں ہے۔ان کے زیادہ تر افسانے پڑھنے کے بعد یہ تاثر ابھرتا ہے کہ شوکت حیات کے نزدیک حیات انسانی مسلسل اضطراب میں مبتلا ہے اور انہیں زندگی کے سفر میں بہت سارے مسائل اور مشکلات کا سامنا ہے۔لیکن مضطرب انسان کو سکون کی تلاش میں اپنا سفر جاری رکھنا ہے۔

سلام بن رزاق

سلام بن رزاق کے ادبی سفر کا آغاز ۶۲ء سے ہوتا ہے جب ان کا پہلا افسانہ ''رین کوٹ'' شاعر (ممبئی) سے شائع ہوا۔ان کا شمار اردو کے ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے جدیدیت کو حقیقت کے آئینے میں دیکھا ہے اور ان ہی راستوں پر اپنے افسانوں کو ہموار کیا ہے۔وہ ایک آزاد ذہن کے مالک ہیں جس کی خوبصورت مثال ان کے پہلے افسانوی مجموعہ ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' میں ملتی ہے جو پہلی بار ۷۷ء میں شائع ہوا۔سلام بن رزاق سے متعلق سیدہ منشاد جہاں رضوی لکھتی ہیں:

> ''سلام بن رزاق جدید تر افسانہ نگاروں میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔تخلیقی صلاحیتیں بدرجہ اتم موجود ہیں۔جدیدیت کو انہوں نے ایک اہم رجحان کی حیثیت سے نہیں اپنایا۔بلکہ جدیدیت کے گہرے مطالعہ سے جدیدیت کے مفہوم کو گہرائی تک سمجھا ہے پھر اسے اپنایا ہے۔سلام کی صلاحیتیں ان کے پہلے مجموعے ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' سے ہی سامنے آگئی تھیں۔یہ مجموعہ ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا تھا اور ان کا پہلا افسانہ ''رین کوٹ'' ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا تھا۔سلام بن رزاق نے بہت کم مدت میں ہی ایک معیار اور مرتبہ حاصل کرلیا ہے'' (۴۴)

سلام بن رزاق موضوع کے سلسلے میں نہایت دانشمندی کا ثبوت پیش کرتے ہیں اور سنجیدہ مسائل پر غور کرتے ہیں۔ان کے یہاں رنگینی اور شادمانی کم دیکھنے کو ملتی ہے۔معاشرے میں اخلاقی اور روحانی حالت کی محرومی، غلط مذہبی رویے اور سماج میں فرد کے استحصال کی کہانی کو وہ علامتوں کے ذریعہ پیش کرتے ہیں۔ان کیفیات کو وہ محسوس کر کے اور انہیں ذاتی تجربات بنا کر اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ قاری کو اپنے اوپر گزرتی ہوئی کہانی لگتی ہے۔خوف، محرومی، اور نا امیدی کی فضا نے ان کے افسانوں میں یکسانیت پیدا کردی ہے ۔ان کے مشہور افسانوں میں ''انجام کار''''زنجیر ہلانے والے''''کام دھینو''''خون بہا''''تصویر''''خصی''''کالے رنگ کا پجاری''''ننگی دوپہر کا سپاہی''''ندی''اور صلیب خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

سلام بن رزاق پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر احمد صغیر لکھتے ہیں:

> ''سلام بن رزاق کہانی پن کی تلاش ،الفاظ، محاوروں اور علامتوں سے کرتے نظر آتے ہیں۔مگر زیادہ دور نہیں جاتے۔چونکہ مسائل پر گرفت اور ان کی پیشکش پر انہیں قدرت حاصل ہے۔اس لئے ان کی کہانیاں فطری طور پر اپنے انجام پر پہنچتی ہیں۔جہاں تک اسلوب کا سوال ہے سلام بن رزاق کہانی کے بیانیہ کو معنوی اظہار یا شعری لب ولہجہ سے دور رکھنا چاہتے ہیں۔(۴۵)

سلام بن رزاق کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں:

''سلام جانتے ہیں کہ تمثیل لکھ رہے ہیں۔انہیں یہ بھی احساس ہے کہ تمثیل کو صاف ستھرے حقیقت پسندانہ اسلوب میں بیان کرنا چاہئے تا کہ اسے فنتاسی انشائیہ اور ادب لطیف کے ناپسندیدہ اثرات سے محفوظ رکھ سکیں ... اس کے بعد ہی صحیح مضمون میں معنوی افسانے کی کائنات شروع ہوتی ہے''۔(۴۶)

سلام بن رزاق کی افسانہ نگاری سے متعلق مہدی جعفر لکھتے ہیں:

> ''سلام بن رزاق کی پہچان ان کے افسانوں میں بنیادی طور پر انہاک کی کارفرمائی ہے۔یہ انہاک (Concentration) ان کی تخلیقی رو کا پتہ دیتا ہے۔انہاک کبھی سریت اور خوف کی فضا میں تحلیل ہو جاتا ہے، کبھی تنہائی کے محور پر گھومتا ہے اور کبھی بے تعلقی اور بے دھیانی کے برعکس پہلو

نمایاں کرتا ہے۔سلام بن رزاق کے یہاں بھر پور تخلیقی قوت ہے جس کی نشاندہی ''زنجیر ہلانے'' اور ''قصہ دیو جانس جدید'' کرتے ہیں۔پہلے افسانے میں عصری حسّیت کے عوامل ،خوف ،دہشت ،تجسس اور سریت کی راہ سے برتے گئے ہیں ۔یہ عوامل اس دورر کے فرد کی ہچکچاہٹ اور کم ہمتی کی نمائندگی کرتے ہیں۔سلام بن رزاق کے یہاں انہاک کا عنصر رفتہ رفتہ اپنی انتہا کو پہونچ جاتا ہے یہاں تک کہ خارجی حیثیت سے ہوا کی سنسناہٹ اور گھوڑوں کی ٹاپوں کی زبردست دھمک داخلی سطح پر سانس کی تیزی دل کی دھڑکن کے ساتھ شامل (Super-impose) ہو جاتی ہے''۔(۴۷)

''ننگی دوپہر کا سپاہی'' سلام بن رزاق کا مشہور افسانہ ہے۔یہ ایک علامتی افسانہ ہے مگر اس کی علامتیں بہت زیادہ گنجلک نہیں ہیں۔اس میں 'بے سایہ تیز دھوپ' جبر و استحصال کی علامت ہے جس میں آج کا انسان بے بسی اور مجبوری کے ساتھ جھلس رہا ہے۔عوام میں اس نظام کو بدل ڈالنے کی شدید خواہش ہے۔لیکن ان کے پاس وسائل اور اختیار نہیں اور جو لوگ صاحب وسائل اور اختیار ہیں وہ اس کا استعمال ملک اور عوام کی بھلائی کے لئے نہیں بلکہ صرف اپنی بھلائی کے لئے کر رہے ہیں۔افسانہ کی علامتیں پھیل کر استعارہ بن گئیں ہیں جو بہت ہی پر اثر اور معنویت سے لبریز ہیں۔یہ افسانہ ''میں'' کی انفرادیت کی بھر پور عکاسی کرتا ہے جسے مصنف نے ''وہ'' کا نام دیا ہے۔بہ الفاظ دیگر قاری افسانے کے بنیادی کردار ''وہ'' کو بہ آسانی اپنے ''میں'' سے تبدیل کر سکتا ہے۔یہی اس کی شناخت ہے۔''وہ'' کا برتاؤ افسانے کو معروضی شکل دے دیتا ہے۔ہم دیکھ سکتے ہیں کہ افسانے میں مصنف ظاہراً شامل نہیں مگر ایک انٹلکچول کی حیثیت سے مصنف اپنے بنیادی کردار 'وہ' میں اپنا عکس پیش کرتا ہے۔یہ دوسری بات ہے کہ 'وہ' ذاتی اور نجی حیثیت کو تج کر اپنی ذات کی ارفع سطح پر نظر آتا ہے۔وہ کتابوں کا جھولا ساتھ رکھتا ہے جس کا پولس والا مذاق اڑاتا ہے کہ یہ ردّی ہے۔یہ طنز کسی مصنف کی انٹلکچول شناخت پر ایک سوالیہ نشان ہے۔

''ننگی دوپہر کا سپاہی'' کا کردار 'وہ' ایک احساس کا نمائندہ ہے۔یہ احساس خارجی ماحول کی دھوپ کے خوبصورت استعارے کے ساتھ عمل اور ردعمل کرتا ہے۔

ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''دھوپ پھیل چکی تھی اوسورج کی کرنیں ابھی سان پرنہیں چڑھی تھی۔مگر جوں جوں وہ آگے بڑھتا گیا برچھیاں چمکنے لگیں۔تیر سنسنائے اور سورج ننگی تلوار کی طرح اس کے سر پر معلق ہوگیا،،۔

افسانہ آگے بڑھتا ہے تو اس کا کردار'وہ' دیکھتا ہے:

''اونچی اونچی عمارتیں ایستادہ تھیں جن کے دروازں پر سنتری پہرہ دے رہے تھے اور دروازوں کے سامنے انسانوں کی لمبی لمبی قطاریں لگی تھیں۔لوگ اپنی پیشانیوں سے پسینہ پونچھتے اور گرمی سے ہائے وائے کرتے ان دروازوں تک پہنچنے کی کوشش کرتے...دھوپ کی تمازت بڑھتی جارہی تھی اور اب پسینہ اس کے ایک ایک مسام سے پھوٹ نکلا تھا''۔(۴۸)

اس کے برعکس ایک عجیب سی ٹھنڈک کا احساس جو دماغ کو غنودگی کی دھند میں غوطہ کھانے پر مجبور کر دے۔ایک ایسی عمارت میں حاصل ہوتا ہے جس کے چاروں طرف دیواروں سے تقدس کی شعاعیں پھوٹ رہی ہوں۔عمارت کی یہ ساخت استعاراتی طنز پر قائم ہے۔بنیادی کردار اس عمارت کے اثر سے گھبرا کر سرپٹ بھاگتا ہوا باہر آجاتا ہے۔آگے چل کر وہ دیکھتا ہے کہ لوگ (دھوپ سے محفوظ رہنے کے لئے) ایسے جلوسوں میں شامل ہورہے ہیں جن کا کوئی مقصد اور ماحصل نہیں ہے۔کردار'وہ' کے ساتھ دھوپ کی تمازت کا ٹریٹمینٹ آغاز سے انجام تک موجود ہے۔دھوپ کا ردعمل سائے کی تلاش ہے۔زندگی کی خارجی تمازت کا یہ ردعمل عورت کے آنچل کا سایہ ہے۔

ماحول کا انتشار،آگہی کا کرب،سفر بے سمت،قدروں کی شکست وریخت،خوف واندیش،تنہائی اور اجنبیت اور نہ جانے ایسے ہی کتنے احساسات کی ترجمانی اس کہانی میں بہت ہی چابک دستی سے کی گئی ہے۔

سلام بن رزاق کا ایک افسانہ''قصہ دیوجانس جدید''ہے۔اس میں کتے کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔کہانی میں مختلف رنگ اور نسل کے کتے اایک طرف عوام الناس کی نمائندگی کرتے ہیں تو دوسری طرف ان کی فطرت انسان کی مختلف جبلتوں کی جانب اشارہ کرتی ہے۔عوام کا مزاج استعاراتی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ایک سربراہ ہے جو عوام کے مزاج کو تجرباتی میڈیم بنا کر اپنے خالص مقصد کے لئے استعمال کرتا ہے سیاسی سربراہ کی نمائندگی افسانے کے بنیادی کردار'ایک آدمی' سے ہوئی ہے۔اس کا کتوں میں انہاک پاگل پن کی

حد تک پہونچ چکا ہے۔ انتہائے کار وہ کتوں کی زبان میں بھونکنے لگتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''جب بھی کوئی اس سے ملنے جاتا وہ کتوں میں گھرا ہوا ملتا۔ اسے کئی کئی منٹ تک پتہ ہی نہ چلتا کہ کوئی اسے ملنے آیا ہے۔ ایسا لگتا تھا اسے اپنے کتوں کے سوا دنیا میں کسی اور چیز سے دلچسپی ہی نہیں ہے۔ (کتوں) کے مختلف حرکات وسکنات اور ان کے ردعمل سے پیدا ہونے والے نتائج کا نہایت باریک بینی سے مشاہدہ کرتا ہے۔ اس کی شخصیت بستی والوں کی نظر میں روز بروز پراسرار ہوتی گئی۔ ایک ڈھنڈورچی نے تھالی پیٹ پیٹ کر مذکورہ اعلان کیا۔ لوگوں کا سویا ہوا تجسس ایک دم سے جاگ پڑا۔ سارے لوگ کاٹھ اور مٹی کے پتلوں کی طرح بے حس وحرکت کھڑے تھے اور کان اس کی آواز پر لگے تھے۔ لوگوں نے حیرت سے دیکھا کہ وہ اسٹول پر کھڑا دونوں ہاتھ ہوا میں لہراتا کسی کتے کی طرح بھونک رہا ہے''۔(۴۹)

سلام کا ایک افسانہ ''کالے رنگ کا پجاری'' ہے۔ یہ افسانہ داستانی انداز اور روایت کے ذریعہ ایک بوڑھے کی زبانی ٹرین کے سفر کے دوران بیان کی گئی ہے۔ جس میں داستان گوئی کی روایت سے فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ بوڑھا داستان گو بھی اپنے پراسرار وجود کی بنا پر اساطیری کہانیوں کا کردار نظر آتا ہے۔ اور اس کے اطراف بیٹھے مسافر اس دہشت ناک المیہ کو پوری توجہ سے سن رہے ہیں اور ان کی خوف زدہ آنکھیں بوڑھے کے چہرے کو گھور رہی ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ یہ مسافر عہد قدیم کے سامعین کی طرح اتنے معصوم اور بھولے بھالے نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کہانی کے اختتام پر مرکزی کردار اس کے انجام سے مطمئن نہیں ہو پاتا اور آخر کار داستان گو کو قائل ہونا پڑتا ہے کہ آج کے حقیقت پسندوں کو کہانیوں سے بہلایا نہیں جاسکتا۔ یہاں بھی کہانی پن کا وصف مکمل طور پر موجود ہے اور قاری کی دلچسپی آخر تک برقرار رہتی ہے۔ کہانی میں جو غیر فطری صورت حال بیان کی گئی ہے اور جو علامتیں پیش کی گئیں ہیں ان کے پردے میں پوشیدہ موجودہ صورت حال کا ادراک وہ با آسانی کر لیتا ہے، کیونکہ آج حالات بد سے بدتر ہوتے جارہے ہیں۔ ایسی سچویشن کا پیدا ہوجانا نیز ایسے ما فوق الفطری حالات کا وقوع میں آنا ناممکن نہیں۔ کالے رنگ کا اور اس کے پجاریوں کے بیان میں گہری رمزیت اور معنویت پائی جاتی ہے۔

اس کہانی میں جس شہر کا ذکر کیا گیا ہے وہاں کے معاشرے میں مذہبی استحصال، روحانی اور اخلاقی بے

راہ روی نظر آتی ہیں۔ظلم وستم میں قید انسانوں کو سکون نہیں ملتا،ان کی عبادت گاہوں کے سارے اصول کھنڈر بن گئے ہیں۔بے معنویت کا زہر زندگی کی رگ رگ میں پیوست ہوگیا ہے ہر طرف نفرت اور خوف کی لہر پھیلتی جارہی ہے۔انسانوں میں اور جو کچھ باقی ہولیکن انسانیت کا رنگ بہت ہلکا نظر آتا ہے،اس لئے افسانے کے کالے ناگ کے پجاری اپنے ہی جیسے انسانوں کو اس ناگ کے سامنے چارہ ڈال دیتے ہیں اور اپنی بربریت پر خوشی کے جشن مناتے ہیں اور پھر کالا ناگ اپنے پنجرے میں ان لوگوں کا لہو چوس چوس کر تندرست اور تازہ دم ہوجاتا ہے اور یہ سلسلہ اس شہر میں روز وشب جاری رہتا ہے۔شہر کی ساری سڑکیں قبرستانوں اور شمشان گھاٹوں کے دروازوں پر جاکر ختم ہوجاتی ہیں جن کے پھاٹکوں پر جلی حروف میں خوش آمدید لکھا ہوتا ہے۔سارے شہر میں صرف کالے رنگ کے پجاریوں کا قانون چلتا ہے اور ایسی المناک صوت حال کے ختم ہونے کے امکانات نہیں ہیں۔اس لئے اپنے دل اور سامعین کو بہلانے کے لئے جب بوڑھا بابا کہتا ہے کہ کالے ناگ کے پجاریوں کا کاروبار زیادہ عرصے تک نہیں چل سکا اور ایک دن وخود بھی کالے ناگ کے شکار ہوگئے تو کہانی کے مرکزی کردار یعنی کہانی سننے والے کو اس بات کا یقین نہیں ہوتا کیونکہ حقیقت یہ تھی کہ اس قدیم داستان میں پیش کی گئی صورت حال قدرے بدلی ہوئی شکل میں آج بھی موجود تھی۔وہ سب کالے ناگ کے دور میں عرصے سے آئے ہوئے تھے اور اس کا پھن کچلنے کی آج تک کوئی ہمت نہ کرسکا تھا۔وہ اس کالے ناگ اور اس کے پجاریوں سے بخوبی واقف تھے جو آج بھی زندہ تھے۔اسی لئے آخر کار بوڑھے کو کہنا پڑتا ہے کہ وہ ان لوگوں کے دل میں بیٹھے خوف کو دور کرنے کے لئے جھوٹ بولنے پر مجبور ہوا ورنہ کالے رنگ کے پجاری آج بھی زندہ ہیں اور کالے ناگ کا خونی کھیل آج بھی چل رہا ہے۔

سلام بن رزاق کی کہانیوں میں ''انجام کار'' ایک ایسی کہانی ہے جسے کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔تخلیق کار نے اسے اپنے مجموعے ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' میں شامل کیا ہے۔

اس کہانی کے ڈھانچے کو سلام نے بڑی احتیاط سے تیار کیا ہے۔کہانی میں ایک کلرک ہے جو کسی گندی بستی میں اپنی نئی نویلی دلھن کے ساتھ رہتا ہے۔ایک دن جب وہ گھر لوٹتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کے دروازے کے ساتھ گندے پانی کی نکاسی کے لئے جو نالی بنی تھی اس میں شامو دادا کا چھوکرا دیشی شراب کی کچھ بوتلیں چھپا رہا ہے۔اس کے اعتراض کرنے پر پہلے تو چھوکرا چلا جاتا ہے،مگر تھوڑی دیر بعد وہ اپنے ساتھ شامو دادا کو لے آتا ہے۔کلرک غنڈوں کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔لیکن بات بڑھ جاتی ہے اور چاقو نکل آتا ہے قریب تھا کہ

اس پر چاقو سے حملہ ہو،لیکن بیوی لپک کر اسے اندر گھسیٹ لیتی ہے اور دروازہ بند کر لیتی ہے۔نوجوان کو یقین ہے کہ شامو دادا کا دھندہ غیر قانونی ہے اور قانون ضرور اس کی مدد کرے گا۔وہ پولیس اسٹیشن جاتا ہے مگر وہاں پہونچ کر اسے سخت مایوسی ہوتی ہے۔انسپکڑ اسے سمجھاتے ہوئے کہتا ہے کہ تم سیدھے سادھے آدمی ہو۔ہو سکے تو وہ جگہ چھوڑ دو اور اگر وہیں رہنا ہے تو پھر ان غنڈوں سے مل کر رہو۔

وہ سکتہ میں آجاتا ہے جتنی امیدوں کے ساتھ آیا تھا اسے اتنی ہی ندامت ہوتی ہے۔وہ خاموشی سے اٹھ کر تھانے سے باہر نکل جاتا ہے۔اپنے محلے میں داخل ہوتے ہی دیکھتا ہے کہ شامو کے اڈے 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 جانب مڑنے کے بجائے شامو کے اڈے کی طرف جاتا ہے۔غنڈے اسے دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔شامو لنگی اور بنیان پہنے باہر نکلتا ہے لوگ سمجھتے ہیں کہ اب یہاں کچھ ہونے والا ہے۔شامو لنگی اوپر چڑھاتے ہوئے کڑک کر پوچھتا ہے:

''کیا ہے؟۔''

نوجوان نہایت پرسکون لہجے میں جواب دیتا ہے:

''پاؤ سیر موسمی اور ایک سادہ سوڈا''

چند سکنڈ تک کوئی کچھ نہ بولا۔نوجوان نے پھر اسی ٹھہرے ہوئے لہجے میں آگے کہا۔

''ایک پلیٹ بھنی ہوئی کلیجی بھی دینا'' (۵۰)

اس کہانی میں تخلیق کار نے یہ پیغام دینے کی کوشش کی ہے کہ ہمارا نظام معاشرت اتنا گندہ ہو چکا ہے ہم اس کا مقابلہ بہت آسانی سے نہیں کر سکتے۔موجودہ ناقص نظام میں پولیس کی ڈیوٹی کا یہ حال ہے کہ وہ خود غنڈوں کے ساتھ ملی ہوتی ہے اور وہ بدی کو برا نہ سمجھ کر عام زندگی کا ایک انگ سمجھتا ہے اس شعبہ کا یہی رویہ ہے اور وہ نوجوان جو کہانی کا مرکزی کردار ہے اپنے آپ کو بدی کے ساتھ مفاہمت کرنے پر مجبور ہے۔یہ کہانی ہمارے معاشرے کے بدترین پہلوؤں پر ایک طنز ہے۔

☆☆☆

حواشی

(۱) خواجہ محمد اکرام الدین (مرتب) اکیسویں صدی میں اردو کا سماجی وثقافتی فروغ۔ص:۲۱۔، ناشر: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان۔ دہلی۔۲۰۱۴ء)۔

(۲) خواجہ محمد اکرام الدین (مرتب) اکیسویں صدی میں اردو کا سماجی وثقافتی فروغ۔ص:۲۱۔۲۲۔ناشر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

(۳) ڈاکٹر وزیر آغا، اردو افسانہ کے تین دور۔ماہنامہ کتاب۔جنوری۱۹۶۴ء

(۴) افسانہ اور عصری آگہی۔رضیہ سجاد ظہیر (ماہنامہ کتاب) جولائی ۱۹۷۵ء

(۵)۔بحوالہ اکیسویں صدی صدی میں اردو کا سماجی وثقافتی فروغ:ص،۲۹۔۳۰ مرتب: خواجہ اکرام الدین۔ناشر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

(۶) افسانوی مجموعہ: 'نفرت کے دنوں میں: مشرف عالم ذوقی ،ص:۱۶

(۷) فکر و تحقیق ''نیا افسانہ نمبر''، شمارہ۴، جلد۱۶، اکتوبر، نومبر، دسمبر،۲۰۱۳۔ص:۳۔۱۷۔قومی کونسل، نئی دہلی۔

(۸) ۱۹۷۰ء کے بعد اردو افسانہ خدوخال شناخت اور نئے مسائل :شوکت حیات ۔رسالہ فکر و تحقیق، شمارہ:۴۔ جلد۱۶۔اکتوبر، نومبر، دسمبر۲۰۱۳)

(۹) فکر و تحقیق ''نیا افسانہ نمبر''، شمارہ۴، جلد۱۶، اکتوبر، نومبر، دسمبر،۲۰۱۳۔ص:۳۔۱۷۔قومی کونسل، نئی دہلی۔ص:۸۰

(۱۰) کارواں ،افسانوی مجموعہ۔مہتاب عالم پرویز،۲۰۱۲،بحوالہ فکر و تحقیق ''نیا افسانہ نمبر شمارہ۴، جلد ۱۶، اکتوبر، نومبر، دسمبر،۲۰۱۳۔ص:۳۔۱۷۔قومی کونسل، نئی دہلی۔

(۱۱)۔آب حیات۔افسانوی مجموعہ آب حیات۔فرقان سنبھلی۔القاضی پبلشر، دہلی ۲۰۱۰

(۱۲)۔ش۔اختر، اردو افسانوں میں لیس بین ازم ص،۴۶،۴۷۔کلچر اکیڈمی، رینہ ہاؤس، جگ جیون روڈ، گیا۔سن طباعت: مارچ،۱۹۷۷ء

(۱۳) ایک بات۔ص:۶ بحوالہ، اردو افسانوں میں لیس بین ازم ۔ش۔اختر: ص،۴۶،۴۷ کلچر اکیڈمی، رینہ ہاؤس، جگ جیون روڈ، گیا۔سن طباعت مارچ،۱۹۷۷ء

(۱۴)۔ش۔اختر۔کلچر ،اردو افسانوں میں لیس بین ازم۔ص:۹۸۔۹۹۔ اکیڈمی، رینہ ہاؤس، جگ جیون روڈ، گیا۔سن طباعت: مارچ،۱۹۷۷ء

(۱۵)بحوالہ اردو افسانوں میں لیس بین ازم۔۔۔ایضاص:۹۶

(۱۶)ضیاءاللہ انور(مرتب)''انگڑائی''۔شیریں کتھا۔ص:۱۲۱۔۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی

(۱۷)ضیاءاللہ انور(مرتبانگڑائی۔شیریں کتھا۔ص:۱۲۵۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۶

(۱۸)ضیاءاللہ انور(مرتب)''چوری چھپے''۔شیریں کتھا۔ص:۱۳۔۱۴۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۶

(۱۹) احمد صغیر،اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ:۱۹۸۰ء کے بعد۔ص:۶۰۔۶۱،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی۔۲۰۰۹ء

(۲۰)ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی، جہان فکشن''سید محمد اشرف کا افسانوی اختصاص''۔ص:۱۶۹۔تخلیق کار پبلیشرز لکشمی نگر دہلی۔۲۰۰۸ء

(۲۱)ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی ،جہان فکشن''سید محمد اشرف کا افسانوی اختصاص''۔ص: ۱۷۳۔۱۷۴۔تخلیق کار پبلیشرز لکشمی نگر دہلی۔۲۰۰۸ء

(۲۲)ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی ،جہان فکشن''سید محمد اشرف کا افسانوی اختصاص''۔ص: ۱۷۳۔۱۷۴۔تخلیق کار پبلیشرز لکشمی نگر دہلی۔۲۰۰۸ء

(۲۳)ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی، جہان فکشن''سید محمد اشرف کا افسانوی اختصاص''۔ص:۱۷۴۔تخلیق کار پبلیشرز لکشمی نگر دہلی۔۲۰۰۸ء

(۲۴)ماہنامہ''آہنگ''گیا۔اپریل۱۹۷۳ء

(۲۵)ماہنامہ''آج کل''نئی دہلی۔مئی۲۰۱۰ء

(۲۶)ڈاکٹر رابعہ مشتاق، بہار کے چند نامور افسانہ نگار۔ص:۲۸۰۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی۔۲۰۰۸ء

(۲۷)ماہنامہ''آج کل،نئی دہلی۔مئی۲۰۱۰ء

(۲۸)گوپی چند نارنگ(مرتب)نیا اردو افسانہ،انتخاب تجزیے اور مباحث۔ص:۱۸۲۔اردو اکیڈمی،دہلی۔۱۹۸۸ء

(۲۹)گوپی چند نارنگ(مرتب)نیا اردو افسانہ ،انتخاب تجزیے اور مباحث۔ص:۱۸۶۔۱۸۷،اردو اکیڈمی،دہلی۔۱۹۸۸ء

(۳۰)مباحثہ پٹنہ:ص:۱۳۱ جلد اول۔دورسوم

(۳۱)شعروحکمت۔ص:۱۵۸۔جلد اول۔دورسوم

(۳۲)حسین الحق، پس پردہ شب،۔ص:۱۳۴۔قاضی علی حق اکیڈمی،سہسرام۔بہار۱۹۸۱ء

(۳۳)ڈاکٹر رابعہ مشتاق، بہار میں اردو افسانہ نگاری،۔ص:۵۳۔۵۴۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۸ء

(۳۴)شعر وحکمت:ص۔۱۸۵۔۱۸۹۔کتاب دور سوم

(۳۵)ڈاکٹر احمد صغیر،اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ (۱۹۸۰ء کے بعد)۔ ص:۶۸۔۱۶۹ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۲۰۰۹ء

(۳۶)،پروفیسر وہاب اشرفی، بہار میں اردو افسانہ نگاری،ص:۱۷۔۲۷۔ بہار اردو اکادمی، پٹنہ۱۹۸۹ء

(۳۷)اردو مختصر افسانہ:فنی وتکنیکی مطالعہ۔ص:۳۷۰

(۳۸)مضمون۔دوابھرتی ڈوبتی آوازیں،شوکت حیات اور حمید سہروردی۔''آہنگ ''گیا۔فروری۔۱۹۸۱۔شمارہ۔۱۲۷)

(۳۹) گوپی چند نارنگ (مرتب) نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث،ص:۱۶۵۔اردو اکیڈمی دہلی۔۱۹۹۸ء

(۴۰) گوپی چند نارنگ (مرتب) نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث،ص:۱۶۶۔اردو اکیڈمی دہلی۔۱۹۹۸ء

(۴۱) گوپی چند نارنگ (مرتب) نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث،ص:۱۹۸۔اردو اکیڈمی دہلی۔۱۹۹۸ء

(۴۲)۔شوکت حیات، گنبد کے کبوتر۔ص۲۷،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی،۲۰۱۰ء

(۴۳)۔شوکت حیات، گنبد کے کبوتر۔ص:۳۰۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۲۰۱۰ء

(۴۴)جدید اردو افسانے کا تنقیدی مطالعہ ۱۹۶۰ء سے عصر حاضر تک ۔ص:۱۷۸۔مکتبہ جامعہ، جامعہ نگر نئی دہلی ۔نومبر۱۹۹۴

(۴۵)ڈاکٹر احمد صغیر،اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ ۱۹۰۸، کے بعد،ص:۶۵۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۲۰۰۹ء

(۴۶)ڈاکٹر احمد صغیر،اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ۱۹۸۰ء کے بعد،ص۔۶۵۔۶۶

(۴۷)،مہدی جعفر،افسانہ بیسویں صدی کی روشنی میں ،ص:۱۵۹۔معیار پبلی کیشنز۔کے ۔۳۰۲۔تاج انکلیو، گیتا کالونی، دہلی ۔۲۰۰۳ء

(۴۸)سلام بن رزاق،ننگی دوپہر کا سپاہی ص:۱۷۷۔نیو رائٹرس پبلیکیشنز۔ممبئ۔۱۹۷۷ء

(۴۹)سلام بن رزاق،ننگی دوپہر کا سپاہی''قصہ دیوجانس جدید''ص:۴۹،نیو رائٹرس پبلیکیشنز۔ممبئ۔۱۹۷۷ء

(۵۰)سلام بن رزاق،ننگی دوپہر کا سپاہی''انجام کار''ص:۶۰۔نیو رائٹرس پبلیکیشنز۔ممبئ۔۱۹۷۷ء

دوسرا باب

نیا افسانہ: تشکیلی عناصر

کسی بھی ادب میں نئے اصناف خود بخود معرض وجود میں نہیں آتے اور نہ ہی وہ کسی اتفاقی حادثہ کے نتائج ہوا کرتے ہیں، بلکہ کوئی نہ کوئی نیا سیاسی و معاشی نظام اور نئی تہذیب انہیں ظہور میں لاتے ہیں اور اسی کے ساتھ وہ بتدریج ارتقا اور زوال کی منزلیں طے کرتے ہیں۔

ادب زمانے کے تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر رفتہ رفتہ آگے بڑھتا ہے اور معاشرے کے افراد کو اپنے دامن سے مربوط کرتا چلا جاتا ہے ۔افسانہ ادب کا ایک ناگزیر حصہ ہے جو کہانی سے مختصر ہو کر نئی صورت میں جلوہ گر ہوا ہے۔نظم ونثر کی طرح یہ صنفِ ادب بھی تیزی کے ساتھ ترقی کی طرف گامزن ہے۔افسانہ اپنے ابتدائی دور میں داستان، تمثیل اور حکایت کے مماثل ومشابہ تھا۔یہ تشابہہ نظم ونثر میں اس وقت تک پایا جاتا رہا جب تک سماجی وادبی صورت حال یکسر تبدیل نہ ہوگئی اور بدلے ہوئے حالات کے تحت نیا ادبی مذاق پیدا ہو نہ گیا۔

افسانہ کی تعریف

انگریزی میں Short Story کو افسانہ کہتے ہیں۔جبکہ فکشن (Fiction) کا لفظ افسانہ ،ناول، رزمیہ اور دوسری بیانیہ اصناف کے لیے بھی مستعمل ہے۔لیکن جب اردو ادب کے حوالے سے تجزیہ کیا جائے ت وہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ صنف ''افسانہ'' کے لیے کبھی افسانہ، کبھی مختصر افسانہ، کبھی کہانی اور فکشن کی اصطلاحیں استعمال کی جاتی ہیں۔اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی رقمطراز ہیں:

> ''ہمارے یہاں فکشن کے لیے کوئی لفظ نہیں ہے۔چلئے فی الحال یہ طے کر لیت ہیں کہ 'افسانہ' اور فکشن سے ہم ایک ہی شے مراد لیں گے، جسے Short story کہا جاتا ہے اور فکشن سے ہم داستان کے سوا تمام اصناف مراد لیں گے ،خواہ نثر خواہ نظم، جن میں کوئی افسانوی بیانیہ قائم ہوتا ہے ، میں مختصر افسانہ شامل ہے۔اگر ناول کہیں تو اس سے صرف ناول مراد ہوگا مختصر افسانہ نہیں''۔(۱)

محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

> ''عام طور پر افسانہ اور کہانی میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا ، بلکہ دونوں الفاظ

کومترادف سمجھا جاتا ہےاس لیے یہ تصریح ضروری ہے کہ یہاں کہانی سے مراد دلچسپ واقعات کا سلسلہ ہے،خواہ اس سلسلے کوناول کی شکل میں پیش کیا جائے یا ڈارمے کی صورت میں یا افسانہ کے انداز میں ۔اس طرح یہ بھی یاد رکھیے کہ ’کہانی‘ پلاٹ اس وقت بنتی ہے جب واقعات میں کوئی منطقی رشتہ ہواور وہ بکھرے بکھرے اور ایک دوسرے سے غیر متعلق نہ ہوں۔اس کے بعد افسانے کا نمبر آتا ہے ۔یہ لفظ ہمارے یہاں شروع میں داستان یا کہانی کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا۔کہانی بڑی ہو یا چھوٹی اس کی کوئی پابندی نہیں تھی۔’’فسانہ آزاد‘‘ کا نام ہی دیکھ لیجئے۔یہ ایک لمبا چوڑا ناول ہے۔لیکن اسے کہا گیا ہے افسانہ۔چنانچہ اب سے پچاس برس پہلے اردو میں ناول اور مختصر کہانی دونوں کو بے تکلف افسانہ کہا جاتا تھا۔پہلی جنگ عظیم کے بعد سے یہ لفظ اس چیز کے لیے مخصوص کردیا گیا جسے انگریزی میں ’شارٹ اسٹوری‘ کہتے ہیں ۔کہانی اور افسانے کا تعلق ہی لچک دار واقع ہوا ہے بعض دفعہ ٹھیٹ کہانی کو افسانہ کہتے ہیں اور بعض دفعہ کہانی کا عنصر افسانے میں سے بالکل ہی غائب ہوجاتا ہے...‘‘۔(۲)

ڈاکٹر نگہت ریحانہ افسانے پر بحث کرتی ہوئی لکھتی ہے کہ:

’’افسانہ اردو ادب میں ایک وسیع مفہوم کا حامل لفظ ہے۔یہ انگریزی کے لفظ ’’Fiction‘‘ اور’’Short Story‘‘ کا صحیح ترجمان ہے۔افسانہ کے وسیع مفہوم کے سبب اس کا اطلاق بیک وقت قصہ،کہانی،داستان ،ناول مختصر افسانہ،طویل افسانہ اور ناولٹ وغیرہ پر ہوتا ہے‘‘۔(۳)

اردو میں افسانہ شارٹ اسٹوری کا مترادف ہے۔یہ صنف جدید مغربی ادب کی دین ہے۔ ٹی۔او۔بیچ کرافٹ نے اپنی کتاب’’دا ماڈیسٹ آرٹ‘‘ کے پہلے باب میں مختلف مغربی ادیبوں کے حوالے سے افسانے کی پیدائش کے بارے میں معلومات فراہم کی ہیں ۔ایچ۔ای۔بیٹس (H.E.Bates) اپنی کتاب The Modern Short story میں لکھتے ہیں کہ افسانہ کی تاریخ طویل نہیں ہے بلکہ بہت مختصر ہے۔الزبیتھ بووَین (Elizabeth Bowen) ’’دافیبر بک آف ماڈرن اسٹوریز (The Faber

(book of modern stories) کے پیش لفظ میں رقمطراز ہے کہ:

''افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوا رہے۔ سمرسٹ ماہم نے (somerset Maugham) صنف افسانہ کو جدید تسلیم کیا ہے مگر اسے انیسویں صدی کے وسط کی پیداوار بتایا ہے۔ افسانہ نثر کی ایک مختصر بیانیہ تحریر (تخلیق) جو ایک واحد ڈرامائی واقعے کو ابھارتی ہے جس میں کوئی ایک کردار یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ کے نقوش نمایاں کئے جاتے ہیں اس میں واقعات کی تفصیل اتنے اختصار اور ایجاز کے ساتھ کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس کا ایک (واحد) تاثر قبول کرے''۔ (۴)

امریکی افسانہ نگار ایڈگر ایلن پو [Edgar Allan Poe] نے اپنے ایک مضمون The Philosophy of Composition میں کہا ہے کہ افسانہ ایک ایسی نثری داستان کو کہتے ہیں جسے ایک نشست میں پڑھا جا سکے۔ ایک دوسری جگہ یہی افسانہ نگار لکھتے ہیں:

"A short story must have a single mood and every sentence must build towards it." (5)

ہر افسانے کا ایک خاص موڈ ہونا چاہئے اور تمام جملے اسی کے اردگرد تعمیر کیے جانے چاہئے۔ ایلن پو نے وحدت تاثر کو بھی افسانے کا خاص حصہ تسلیم کیا ہے۔

Concise Encyclopedia کے مطابق Short story نام ہے:

Brief fictional prose narrative.It usually presents a sngle significant episode or scene involving a limited number of characters.The from encourages economy of setting and concise narration :character is disclosed in action and dramatic encounter but seldom fully developed.A short story may concentrate on the

creation of mood rather than the telling of a story. (6)

ایک جگہ ڈاکٹر احمد صغیر افسانہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''پریم چند سے لے کر آج تک کے ناقدین اور ماہرین فن نے افسانہ کی جو تعریفیں کی ہیں ان کو پیش نظر رکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ افسانہ دراصل بیان کا فن ہے۔ یہ بیان خواہ علامتی ہو یا استعاراتی۔اس میں بہر صورت تجربات، مشاہدات اور محسوسات کی ہی تصویر ابھاری جاتی ہے۔ یہ تصویر فضا میں معلق نہیں ہوتی ۔ یہ تصویر اپنے واقعات کے پس منظر میں ایک سلسلہ رکھتی ہے۔اس سلسلے کو افسانے کے فن میں فنکار اس قدر احتیاط سے قائم رکھتا ہے کہ شروع سے آخر تک تجربات اور واقعات کی مختلف کڑیاں اس طرح ایک دوسرے سے جڑی رہتی ہیں کہ ایک کے جاننے کے بعد دوسری کڑی کو جاننے اور سمجھنے کی خواہش قاری کے دل میں ایک اضطراب کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور اس اضطراب اور کشمکش سے گزرتا ہوا افسانہ نگار اپنے قاری کو اس منزل پر لے آتا ہے جہاں وہ ایک وحدت تاثر کا احساس کرتا ہے اور اسی منزل پر اسے یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ اس پر ایک عالم خیال روشن ہو گیا ہے''(۷)

افسانہ انسانی زندگی کا عکاس ہوا کرتا ہے۔ یہ انسانی زندگی کے تعلق سے اس کے تمام محرکات وعوامل ،گونا گوں مشاغل ،سانحی نشیب وفراز اور واقعاتی مدو جزر کو اپنے اندر سموتے ہوئے اس طرح ادبی پیکر میں ڈھلتا ہے کہ زندگی کے کسی ایک پہلو کو منعکس کر کے قاری کے ذہن پر ایک بھر پور تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ چونکہ افسانہ انسانی زندگی سے براہ راست متعلق ہوا کرتا ہے اور انسانی زندگی متحرک ہے اس کا مزاج بنتا بگڑتا رہتا ہے۔لہذا افسانہ کا مزاج بھی انسانی حالات اور تغیر کے ساتھ متبدل ہوتا ہے۔افسانہ کی روح وحدت تاثر ہے ۔درحقیقت وحدت تاثر ہی افسانہ نگار کا فنی نصب العین ہوتا ہے۔ جسے وہ کم سے کم وقت میں اپنے قارئین کے ذہنوں پر نقش کر دینا چاہتا ہے جس کی خاطر وہ اپنے تجربات ،مشاہدات ،تخیلات اور تصورات کا سہارا لیتے ہوئے تخلیق کے پر پیچ ذہنی مرحلوں سے گذر کر واقعات کا سحر انگیز تانا بانا تیار کر کے ان کرداروں کو روشناس کراتا

ہے جو ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہوکر اس کے مقصود کی تکمیل کر سکے ۔افسانہ کے تشکیلی لوازم ندرت،جدّت،سرّیت، جامعیتّ اور تجسس قاری کواس طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے کہ اس کی دلچسپی اول تا آخر برقرار رہتی ہےاور قاری کا ذہن اس وحدت تاثر کوقبول کر لیتا ہے جوافسانہ کی تخلیق کا سبب ہوا ہے ۔ایسی صورت میں افسانہ کامیابی سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔

افسانہ میں زندگی کا کوئی ایک پہلو یا ایک گوشہ اجاگر کیا جاتا ہے۔اس میں کردار بھی کوئی مخصوص پہلو لے کر سامنے آتا ہے۔اس میں مختلف پہلو، واقعات کی ترتیب کچھ ایسی ہوتی ہے کہ انجام پر ایک وحدت تاثر کی فضا قائم ہوجاتی ہے۔اس طرح مختصر افسانے کا حسن اس کی تفصیل اور جزئیات ہی نہیں بلکہ اس کے اجمال میں بھی ہے ۔اس اجمال میں تفصیل کی جھلک ضروری ہوتی ہے مگر اس کی بیشتر تفصیل ایک تو مختصر ہوتی ہے دوسرے یہ کہ تمام تفصیل تاثر کے کسی ایک نئے نقطے پر ہی مرکوز ہوتی ہے۔افسانہ کی تخلیق میں واقعات،تجربات ،مشاہدات اور کرداروں کو پوری غیر جانب داری سے پیش کیا جاتا ہے۔اس میں افسانہ نگار نہ تو اپنی رائے ظاہر کرتا ہے اور نہ ہی کوئی نتیجہ اخذ کرتا ہے بلکہ یہ کام قاری پر چھوڑ دیتا ہے۔قاری اپنے ذوق سے افسانے کی قدر و قیمت کا تعین کرتا ہے اور اس سے کوئی تاثر لیتا ہے۔افسانہ بہت طویل نہیں ہوتا ہے تاکہ قاری کسی طرح کی اکتاہٹ محسوس نہ کرے اور نہ ہی کسی طرح کے داخلی وخارجی مداخلت کے امکانات پیدا ہو پائے۔کیونکہ اس سے قاری کی توجہ منتشر ہونے اور افسانے کا وحدت تاثر مجروح ہونے کا خوف پیدا ہو جاتا ہے۔

افسانہ کے اجزائے ترکیبی

افسانہ مختلف اجزاء یا عناصر سے مل کر وجود میں آتا ہے۔اس کے عناصر زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کی طرح تبدیل ہوا کرتے ہیں۔۔اس کے تشکیلی عناصر میں پلاٹ،کردار، ماحول،اور اس کے علاوہ وحدت تاثر اور اسلوب کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

پلاٹ

افسانے میں پلاٹ کی حیثیت ریڑھ کی ہڈی کی مانند ہے۔افسانے میں پلاٹ حیات انسانی کے مختلف پہلوؤں،ان کے تاثرات کی بلندی و پستی،حرکت و جموداور اس طرح کی بہت سی چیزوں کا ادبی اور فنی عکس ہوتا ہے۔جو بھی واقعات،تجربات یا خیالات کسی افسانے کی بنیاد بنتا ہے۔پلاٹ اس واقعے،تجربے یا خیال کو ایک فنی ترتیب دیتا ہے۔کہانی کا ڈھانچہ اس کا پلاٹ کہلاتا ہے۔پلاٹ بجائے خود اپنے پاؤں پر کھڑا

ہو کر یہ نہیں کہتا ہے کہ میں کہانی ہوں۔لیکن افسانے میں جہاں اور بہت سی چیزیں ہوتی ہیں وہ سب بھی مل کر یہ نہیں کہہ سکتیں کہ ہم کہانی ہیں۔زندگی کے گوناگوں واقعات میں سے کوئی ایک واقعہ، حادثہ، جذباتی یا نفسیاتی تحریک افسانہ نگار کے ذہن میں ایک موضوع پیدا کرتی ہے۔افسانہ نگار اس خاص موضوع کو پھیلا کر اس کا ایک ڈھانچہ تیار کرتا ہے۔افسانے کا وہ بنیادی خیال یا تصور جس سے افسانہ لکھنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔اس کا موضوع یا Theme ہے۔اس موضوع یا Theme کی پھیلی ہوئی شکل پلاٹ کہلاتی ہے۔

پلاٹ کے سلسلے میں فنِ افسانہ نگاری کے ماہرین کا خیال ہے کہ پلاٹ زندگی سے متعلق کسی واقعہ کی ہو بہو شکل نہیں ہونی چاہئے۔اس کی ترتیب، تعمیر اور تشکیل میں جب تک تھوڑا بہت تصنع نہ ہو اس کی فنی شکل پیدا نہیں ہوتی۔تصنع کی یہ ہلکی سی چاشنی ہی زندگی کے کسی واقعے کو افسانہ بناتی ہے اور افسانہ بنا کر بھی ایسا رکھتی ہے کہ وہ اصل واقعہ سے مختلف ہونے کے باوجود سچ معلوم ہو۔زندگی میں پیش آنے والے کسی بھی واقعہ کو بغیر فنی نمک مرچ لگائے جوں کا توں لکھ دیا جائے تو وہ افسانہ نگاری کے بجائے واقعہ نگاری ہو جاتا ہے۔اس لیے پلاٹ کی ایک اہم شرط یہ ہے کہ اس کے واقعے میں کہیں نہ کہیں کوئی رکاوٹ ضرور پیدا ہو۔کوئی ایسی رکاوٹ جس کے دور ہونے اور انتظار میں پڑھنے والا ایک خاص قسم کی بے چین لذت محسوس کرے۔افسانے میں اسی صورت حال کو ''کش مکش'' (crisis) کہتے ہیں۔پلاٹ میں جہاں کوئی رکاوٹ پیدا ہوتی ہے وہیں سے پڑھنے والے کی اصل دلچسپی بھی شروع ہوتی ہے۔وہ اس اضطراب میں پڑ جاتا ہے کہ آخر یہ رکاوٹ کیسے دور ہوگی۔یہی اضطرابی کیفیت پلاٹ میں جان پیدا کرتی ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ:

> ''کسی واقعہ کا ابتداء سے انتہا تک ترتیب کے ساتھ ذکر ہونا اور اس کا کسی کامیاب نتیجے پر جا کر ختم ہو جانے کا نام پلاٹ ہے۔ان لوگوں نے پلاٹ کی تعریف میں صرف اتنا کہنا کافی سمجھا ہے کہ افسانے کے واقعات یا اس کے مرکزی خیال کو منتہا تک پہونچانے کا نام پلاٹ ہے''۔(۸)

زمانے کے بدلتے ہوئے قدروں کے ساتھ افسانے کی قدورں میں بھی تبدیلی ہو رہی ہے ۔چنانچہ نئے افسانہ نگاروں نے جہاں شعور کی رو کا استعمال کیا ہے وہاں سے پلاٹ معدوم ہو گیا ہے، کیونکہ شعور کی رو کی تکنیک واقعاتی ترتیب کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔لیکن یہ تکنیک بھی ہر کس و ناکس کی دسترس سے باہر کی چیز ہے

جس کی وجہ سے پلاٹ کی اہمیت ہنوز باقی ہےاوراسی کی مدد سے آج بھی زیادہ تر افسانے خلق کئے جا رہے ہیں
۔

پلاٹ کئی طرح کے ہوتے ہیں جیسے سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ منظّم پلاٹ، ضمنی پلاٹ وغیرہ۔سادہ پلاٹ افسانے کے ابتدائی ادوار میں بے حد مقبول تھا۔ناقدین ادب نے پلاٹ کا پہلا جز افسانہ کا عنوان قرار دیا ہے۔افسانہ کا عنوان پر کشش اور ایسا معنی خیز ہوتا ہے کہ قاری صرف سرخی دیکھ افسانہ پڑھنے کی طرف راغب ہوجائے۔افسانہ کا عنوان اس وقت اچھا سمجھا جاتا ہے جب اس کا موضوع افسانے کے موافق ہواور اس میں جدت اوراختصاص ہو۔

افسانہ میں واقعات،مشاہدات اور حادثات کی فنی تعمیر دراصل پلاٹ کی تشکیلی وساطت سے ہوتی ہے ۔جوافسانہ کے دیگر اجزاء کوآپس میں مربوط رکھ کر آغاز سے انجام تک تسلسل کو براقرار رکھتی ہے۔پلاٹ جس قدر مربوط،متجسس اور متناسب ہوگا،افسانہ اتنا ہی دلچسپ اور معیاری ہوگا،قاری اسی قدر منہمک ہوکر بھر پور تاثر قبول کر سکے گا۔سپاٹ یا غیر منظّم پلاٹ افسانویت سے عاری ہوتے ہیں۔ان میں وہ کرید برقرار نہیں رہ پاتی جوقاری کو بے چین کر دیا کرتی ہے۔

کردار

کردار افسانے کا مضبوط ترین رکن ہے۔ناقدین نے افسانہ میں کردار کو پلاٹ پر بھی مقدم جانا ہے۔افسانے کے وہ اشخاص جس کے ذریعہ قصہ کے حرکات وسکنات کی عکاسی کی جائے وہ کردار سازی کہلاتا ہے ۔بغیر اشخاص قصہ افسانہ کی تکمیل مشکل ہے ۔پلاٹ میں کردارں کی وجہ سے زندگی کی لہر اور ڈرامائی جاذبیت پیدا ہوتی ہے۔افسانہ نگار زندگی کے جس رخ کی نقاب کشائی کرنا چاہتا ہے وہ ان کو کرداروں کے وسیلے سے ظاہر کرتا ہے۔افسانہ میں کردار کی افادیت مسلم ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی کردار کی اہمیت کوتسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ’’ای۔ایم۔فارسٹر نے بھی کردار کو پلاٹ پر مقدم کیا۔اگر چہ وہ ہنری جیمس کی حد تک نہیں گیا ہے۔لیکن ان دونوں نے پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو (یعنی واقعات کی کثرت کے مقابلے میں کردار کی نفسیاتی اور ظاہری تصویروں میں تنوع کو)اہمیت اسی لیے دی ہے کہ انسانی توجہ کو برانگیختہ

کرنے کے لیے کردار جتنا کارآمد ہے واقعہ اتنا کارآمد''(۹)

نیا افسانہ کے وجود میں آنے سے پہلے کردار نگاری کے تین طریقوں کا رواج بہت عام تھا۔اس سلسلے میں وقار عظیم لکھتے ہیں کہ:

''پہلا طریقہ یہ تھا کہ کہانی کے واقعات کی رفتار کے ساتھ ساتھ رفتہ رفتہ کردار کی سیرت اور شخصیت کا نقش خود بخود ابھرتا رہتا ہے یہاں تک کہ جب کہانی ختم ہوتی ہے اور واقعات اپنی آخری حد تک پہونچ جاتے ہیں تو کرداروں کی صحیح اور مکمل تصویر ہمارے سامنے ہوتی ہے۔دوسرا طریقہ یہ ہے کہ افسانہ نگار افسانے کے بالکل ابتدائی حصے میں کردار کا تعارف ہم سے کرادیتا ہے۔اس کے بعد کچھ واقعات یکے بعد دیگرے پیش آتے ہیں اور ہم اس متعارف کردرا کو ان واقعات اور مخصوص حالتوں میں عمل کرتا دیکھتے ہیں اواس طرح ان واقعات سے کردار کی سیرت اور شخصیت کے ان سارے پہلوؤں کی تائید ہوتی رہتی ہے جن کا ذکر افسانہ نگار ہم سے کر چکا ہے۔تیسرا طریقہ ان دوطریقوں کا امتزاج ہے۔افسانہ نگار کردار کے متعلق تھوڑی سی باتیں ہمیں بتا دیتا ہے اور اس کے بعد کہانی کے واقعات شروع ہوجاتے ہیں ۔واقعات ہوتے جاتے ہیں اور کردار کی شخصیت کا خاکہ زیادہ واضح اور پر معنی ہوتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ جب افسانہ ختم ہوتا ہے تو کردار ہمیں جانی پہچانی شخصیتیں معلوم ہونے لگتی ہیں''۔(۱۰)

موجودہ وقت میں کردار نگاری سے متعلق مذکورہ طریقوں میں یکسر تبدیلی رونما ہونے لگی ہے۔ایک تبدیلی تو یہ ہے کہ افسانہ نگاروں نے اپنی کہانی کی حدوں کو صرف ایک فرد کی ذات تک محدود اور مخصوص کرلیا ہے۔کہانی کے سارے ماحول اس مقصد اور تاثیر کی بنیاد اسی ایک فرد کے ذہن کی شعوری کیفیت پر رکھی جاتی ہے۔شعور کی رواس ایک کردار کی ذہنی کیفیت کا خاکہ ہمارے سامنے پیش کرتی ہے۔

ماحول اور فضا

افسانے کی ترکیب وتشکیل میں ماحول اور فضا آفرینی بھی ضروری ہیں یہ پلاٹ اور کردار کے درمیان

ذکر ہونے والے واقعات کے تانے بانے یکجا کرتی ہیں۔ ماحول کے تحت کہانی کے گرد و پیش کے مناظر، مقام کی جغرافیائی خصوصیات اور مکان کے ساز و سامان آتے ہیں۔ کہانی کا ماحول وقت کی گردش کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ یہ ماضی حال اور مستقبل کسی سے بھی متعلق ہوسکتا ہے اور اس کی کامیاب تصویر کشی ہی ماحول کی عکاسی کہلاتی ہے۔

''فضا'' اس تاثر کو کہا جاتا ہے جو ماحول کی تصویر کشی سے دل و دماغ میں پیدا ہوتا ہے جیسے شمشان گھاٹ کی تاریک اور ویران رات کا منظر ماحول میں شمار ہوتا ہے لیکن اس کے تصور سے دل و دماغ پر جو خوف اور اداسی طاری ہوتی ہے اسی کو فضا کہا جائے گا۔ افسانہ میں ماحول اور فضا بندی کی ضرورت اس لیے درپیش ہوتی ہے کہ قاری جب کسی افسانہ کی طرف مائل ہوتا ہے تو وہ اپنے دل میں یہ سوچ کر بیٹھتا ہے کہ کہانی میں ذکر ہونے والا ماحول کسی نہ کسی لحاظ سے اس ماحول سے مختلف ہوگا جس سے اسے ہر آن دو چار ہونا پڑتا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ وہ یہاں ایک ایسی دنیا کی تلاش میں رہتا ہے جس میں کچھ نیا پن ہو۔ اس لیے افسانہ نگار بحیثیت فن کار کے قاری کے اس جذبۂ شوق کی تکمیل کی پوری کوشش کرتا ہے اور کہانی میں ایک ایسا ماحول بناتا ہے جو حقیقت کا صحیح عکس ہونے کے باوجود قاری کو یہ محسوس کراتا ہے کہ وہ ایک نئے ماحول میں آ گیا ہے۔

وحدت تاثر

افسانے میں وحدت تاثر کا مطلب ہے کہ جو افسانہ خلق ہوا ہے وہ اس قدر مختصر ہو کہ اسے ایک ہی نشست میں پڑھ لیا جائے کیونکہ کسی طویل تخلیق یا افسانے کے مطالعے کے دوران جو متعدد وقفے آتے ہیں ان سے اس تاثر کے بدل جانے اور بعض صورتوں میں ختم ہوجانے کا امکان اور اندیشہ پیدا ہوجاتا ہے جو ابتدائی مطالعے کے دوران قائم ہوا تھا۔ کبھی کبھار تو مطالعے کے دوران ایک مختصر سا وقفہ بھی تاثر کی وحدت کو ختم کرنے کے لیے کافی ہوتا ہے۔ وحدت تاثر سے متعلق وقار عظیم لکھتے ہیں کہ:

> ''مختصر افسانہ ایک مختصر تخئیلی تخلیق ہے جس سے کسی ایک مخصوص واقعے یا ایک مخصوص کردار کا نقش پلاٹ کے ذریعے اس طرح ابھارا جاتا ہے کہ پلاٹ کی ترتیب و تنظیم سے ایک مخصوص (واحد) تاثر پیدا ہوسکے'' (۱۱)

احمد صغیر لکھتے ہیں:

’’افسانے میں زندگی کا کوئی ایک پہلو یا ایک گوشہ اجاگر کیا جاتا ہے۔اس میں کردار بھی کوئی مخصوص پہلو لے کر سامنے آتا ہے۔اس میں مختلف پہلو واقعات کی ترتیب کچھ ایسی ہوتی ہے کہ انجام پر ایک وحدت تاثر کی فضا قائم ہوجاتی ہے ۔اس طرح مختصر افسانے کا حسن اس کی تفصیل اور جزئیات ہی نہیں بلکہ اس کے اجمال میں بھی تفصیل کی جھلک ضروری ہوتی ہے۔مگر اس کی بیشتر تفصیل ایک تو مختصر ہوتی ہے دوسرے یہ کہ تمام تفصیل تاثر کے کسی ایک نقطے پر ہی مرکوز ہوتی ہے‘‘۔(۱۲)

ڈاکٹر نکہت ریحانہ رقمطراز ہیں کہ:

’’جہاں تک اتحاد تاثر کا تعلق ہے،اسے افسانہ کا اہم جز مانا گیا ہے۔مختصر افسانہ ناول کی طرح انسانی زندگی کے تمام پہلوؤں پر روشنی نہیں ڈال سکتا، بلکہ جب وہ کسی مخصوص و موثر واقعہ یا واقعات سے متاثر ہوتا ہے تو اسے اپنے ذہن میں محفوظ کر لیتا ہے۔یہ اثرات دیرپا ہوتے ہیں۔جب وہ اس واقعہ یا ان واقعات کو افسانہ کی شکل میں ڈھال لیتا ہے تو وہ قاری کے ذہن پر اپنے دیرپا اثرات چھوڑ جاتے ہیں۔یہی اثر اس کے فن کی بقا کا ضامن ہوتا ہے۔واقعات کا یہ بیان بہت مختصر ہوتا ہے۔یہ اختصار افسانہ کے حسن کو دوبالا کر دیتا ہے۔ایجاز و اختصار کی اس صفت کو سبھی نے مانا ہے‘‘۔(۱۳)

موضوع

افسانہ نگاری کے مختلف مراحل میں ایک اہم مرحلہ صحیح و برمحل موضوع کا انتخاب ہے۔اس کے لئے عمیق مشاہدے اور گہرے مطالعے کی ضرورت درپیش ہوتی ہے۔بہت سے قارئین افسانے کی نزاکتوں کو نہیں سمجھ پاتے اور نہ ہی اس کے اصول و مبادیات سے مطلب رکھتے ہیں۔ایسے قارئین افسانہ پڑھنے سے قبل سرخی پر نگاہ ڈالتے ہیں۔اگر سرخی یا موضوع اس کی طبعیت کے مطابق نکلا تو اسے بہ خوشی پڑھنا گوارہ کرتے ہیں ورنہ پھر جھینپ جاتے ہیں اور دماغ پر ایک بار لئے ہوئے کسی طرح اس کا مطالعہ کرتے ہیں۔حالانکہ آگے چل کر امید کے برعکس نتیجہ برآمد ہوتا ہے اور آغاز میں موضوع دیکھ کر جو جھلاہٹ یا ناامیدی ہوئی تھی وہ

غلط ثابت ہوتی ہے۔

کسی بھی تخلیق میں موضوع کا انتخاب بنیادی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ اسی پر اس کی عمارت کھڑی کی جاتی ہے۔ بنیاد پائدار ہو تو عمارت بھی مضبوط اور پائدار ہوگی۔ اسی طرح موضوع اچھا اور حقیقت و واقعیت پر مبنی ہو تو اس کے بل پر بہت خوبصورت اور موثر افسانہ تخلیق کیا جا سکتا ہے۔ افسانہ کا اپنا کوئی مخصوص موضوع نہیں ہوتا، دنیا اور انسانی زندگی سے متعلق کوئی بھی واقعہ، جذبہ، احساس، تجربہ، مشاہدہ اس کا موضوع بن سکتا ہے۔ گویا انسانی زندگی جس قدر وسیع و عریض ہے اسی قدر افسانے کا موضوع بھی وسیع و عریض ہے جو زندگی کے حقیقی اور فطری مرقع پیش کرتے ہیں۔ ان کا مقصد زندگی کی وسعتوں میں سمٹی ہوئی تمام موجودات کی تشریح، وتوضیح، ان کا تجزیہ وتعلیل پیش کرنا ہے، وہ ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں کے ان مشاہدات و تجربات سمیٹے ہوتے ہیں جن کے ذریعہ انفرادی واجتماعی زندگی کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔

زیادہ تر افسانہ نگار افسانے کا موضوع اسی کردار کو بناتے ہیں جس نے افسانے کے پلاٹ، اس کی ترقی اور دلچسپی میں سب سے زیادہ نمایاں کردار ادا کیا ہو۔ حالانکہ افسانہ نگاری کے ابتدائی دور میں ایسے موضوعات کو جگہ دی گئی تھی جو اس دور کی جیتی جاگتی تصویر یا معاشرے کی اہم ضرورت ہوا کرتی تھی۔ جیسے پریم چند، راشد الخیری، سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی، اوپندر ناتھ اشک وغیرہ نے اپنے افسانوں کے لیے ایسے ایسے موضوعات کا انتخاب کیا جن کا تعلق اس دور کی جیتی جاگتی دنیا کے بے بس اور مظلوم انسانوں سے تھا مثلاً سماجی نابرابری، رشوت ستانی، معاشرتی انتشار، جہالت، بیکاری، گداگری، جہیز اور بے میل شادی کے عبرتناک انجام وغیرہ۔ آج کے دور میں افسانے میں اتنی گنجائش پیدا ہو چکی ہے کہ بڑے سے لے کر چھوٹے چھوٹے مسائل کو بھی افسانے کا موضوع بنایا جا رہا ہے جس سے زندگی کا ہر پہلو روشن ہو رہا ہے اور افسانہ انسانی زندگی سے قریب تر ہوتا جا رہا ہے۔

اسلوب

افسانہ کے اجزائے ترکیبی میں اسلوب ایک اہم جزو ہے۔ ہر فنکار کا اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے جو اسے دوسروں سے الگ اور ممتاز کرتا ہے۔ اسلوب فنکار کی انفرادیت کی پہچان ہے نیز اس کے فن پارے کی قدر و قیمت کا اندازہ اسی سے لگایا جاتا ہے۔ افسانے میں اسلوب صرف موضوع کی زیب و زینت یا آرائش کے لیے نہیں ہوتا بلکہ اس کے ذریعہ موضوع کو فن میں تبدیل کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک فن کار کو اپنے موضوع

کے اظہار کے لئے مختلف طریقہ کار پر دسترس رکھنا ضروری ہوتا ہے۔اسلوب مختلف طرح کے ہوتے ہیں۔اس سلسلے میں ڈاکٹر نکہت ریحانہ رقمطراز ہیں:

''بیانِ قصہ کے کئی طریقے ہیں۔کچھ کہانیوں میں فنکار واحد غائب اور واحد متکلم کے صیغوں کا استعمال کرتے ہیں کچھ افسانے خطوط اور ڈائری کے اوراق پر مشتمل ہوتے ہیں۔کبھی منظر نگاری پر زور دے کر اس کے پس منظر میں کردار کی شخصیت پر زور دیا جاتا ہے، کہیں مکالموں کے ذریعہ قصہ بیان کیا جاتا ہے، کہیں مزاح کا رنگ غالب نظر آتا ہے تو وہ کہیں ہجویہ انداز بیان اختیار کیا جاتا ہے جسے Satire کہتے ہیں۔یہ انداز بیان فنکار کی ذہانت وذکاوت اور زبان پر اس کی قدرت کا ثبوت ہے''(۱۴)

پروفیسر ڈاکٹر صغیر افراہیم نے افسانے کے اسلوب کو چار حصوں میں تقسیم کیا ہے۔پہلا بیانیہ، دوسرا مراسلاتی اسلوب، تیسرا سوانحی اسلوب اور چوتھا مخلوط اسلوب۔

موجودہ عہد میں افسانہ نگاری کے اسلوب میں تیزی سے تبدیلی رونما ہو رہی ہے۔جدید افسانہ اپنے ماضی کے افسانوں سے بہت مختلف ہوتا جا رہا ہے۔اس میں نئے نئے تجربے شامل کئے جا رہے ہیں۔بقول ممتاز شیریں آج کا افسانہ:

''اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا ہے۔ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمو لینا چاہتا ہے ۔اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا، جن کی کوئی متناسب اور مکمل شکل نہیں ہوتی، وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا''۔(۱۵)

جدید افسانوں میں چند تکنیکات، رجحانات اور تحریکات ایسے ہیں جو جدید افسانوں کی شناخت اور ممیّزات میں شمار ہونے لگے ہیں۔جیسے شعور کی رو، باطن نگاری، علامت نگاری، وجودیت، تصوریت اور تجریدیت وغیرہ۔

افسانے کی مختصر تاریخ

مختصر افسانہ کی ابتداء انیسویں صدی عیسوی میں امریکہ میں ہوئی۔وہیں سب سے پہلے اس نے ادبی

حیثیت پائی۔اس فن کی بنیاد ۱۸۱۹ء میں واشنگٹن اورنگ کی ''اسکیچ بک'' سے پڑی۔انہوں نے تفریح طبع کی خاطر افسانہ لکھنا شروع کیا مگر بہت جلد اسے احساس ہو گیا کہ افسانہ کو نثری قالب میں ڈھالہ جا سکتا ہے اور اس کے اصول وضوابط بھی متعین کئے جا سکتے ہیں۔افسانہ نگاری کی تاریخ میں دوسرا نام نیتھینیل ہاتھارن کا بھی آتا ہے۔جس نے تمثیلی پس منظر میں کہانیاں لکھیں۔تیسرا نام ایڈگرایلن پو ہے جسے جدید مختصر افسانے کا پہلا اور بڑا استاد مانا گیا ہے۔انہوں نے سب سے پہلے مختصر افسانے کا تجزیہ کر کے اس کے لوازم متعین کئے اور مختصر افسانہ کی تھیوری سے بحث کی اور کلیت کو اس کا خاص جز بتایا۔ان کے نزدیک کہانی میں اختصار، اتحادِ تحریک اور ہم آہنگی کے علاوہ ندرت، جامعیت اور بیان کی اصلیت کا ہونا ضروری تھا۔

۱۸۸۵ء میں برانڈر میتھیوز نے اپنا مشہور مضمون (The philosophy of short stoty) شائع کیا۔ اسی وقت سے مختصر افسانہ ادب کی ایک مخصوص صنف کے طور پر پہچانا گیا اور ایسی کہانی جو صرف مختصر ہوتی ہے علیحدہ تسلیم کی گئی۔وہ بھی اتحاد زمان، اتحاد مکاں، اتحاد عمل اور اتحاد کردار کو مختصر افسانہ کے اہم اجزاء میں شمار کیا کرتے تھے۔

مختصر افسانہ کو خوبصوت شکل دینے میں روسی افسانہ نگاروں خصوصا چیخوف ۱۸۶۰ء تا ۱۹۰۴ء اور کیوپریون کا اہم کردار رہا ہے۔کیوپریون کی کہانیوں میں انسانی زندگی کے سماجی اور نفسیاتی پہلوؤں پر زور دیا گیا ہے۔گویا یہ کہانیاں ''فن برائے فن'' کے نظریے سے نہیں بلکہ فن برائے زندگی کے نظریے سے لکھی گئی تھیں۔روسی افسانہ نگاروں نے حقیقت پسندی اور فطرت پسندی کے رجحانات کو عام کیا اور انہوں نے حسن صوری کے مقابلے میں حسن معنوی، غیر ضروری خیال آرائی کی بہ نسبت زندگی کی حقیقی تصویر کشی کو زیادہ اہمیت دی۔

اردو میں افسانہ نگاری کی ابتداء

اردو میں افسانہ نگاری کی ابتداء انیسویں صدی کے اواخر میں ہوئی، یہ وہ زمانہ تھا جب لوگوں کا رجحان حقیقت پسندی کی طرف تیزی سے بڑھ رہا تھا۔سائنسی ایجادات واختراعات نے افسانے سے رخ موڑ کر حقائق کی طرف دل ودماغ کو گامزن کرنا شروع کر دیا تھا۔وقت کی کمی اور صنعت وحرفت نے لوگوں سے فرصت کے اوقات اچک لیے تھے، اب ان کے پاس طویل افسانہ پڑھنے کے بیجا اوقات نہیں رہ گئے تھے، وقت کم سے کم تر ہوتا چلا جا رہا تھا۔چنانچہ حالات کا تقاضہ تھا کہ ناول اور طویل افسانے کی جگہ مختصر افسانے خلق کئے جائیں تا کہ قارئین کم سے کم وقت میں اسے پڑھ کر زندگی کے کسی ایک پہلو یا ایک احساس سے تسکین

حاصل کرسکیں۔

اردو میں افسانہ نگاری کی ابتداء سے متعلق ڈاکٹر نکہت ریحانہ لکھتی ہیں کہ:

''وقار عظیم کی رائے میں محمد حسین آزاد کی ''نیرنگ خیال'' اور میر ناصر علی کے رسالہ ''صلائے عام'' میں شائع ہونے والی تمثیلات، مختصر افسانے کے ابتدائی نقوش ہیں۔ان کا انداز شاعرانہ اور تمثیلی ہے، یہ واضح طور پر افسانے تو نہیں کہلائے جاسکتے لیکن انہیں افسانوی فن کی بنیاد یا ابتدائی نقوش ضرور کہا جاسکتا ہے۔عموماً اردو مختصر افسانہ کو بیسویں صدی کی پیداوار مانا جاتا ہے۔جس وقت یہ معرض وجود میں آیا اس وقت اردو ناول نگاری میں فلسفہ، منطق اور نفسیات کے تجربے شروع ہو چکے تھے منشی پریم چند ،سلطان حیدر جوش اور سجاد حیدر یلدرم کی تخلیقات مختصر افسانہ کے واضح نقوش ہیں اور انہیں اس فن کے ابتدائی مختصر افسانہ نگاروں کی صف میں جگہ دلاتے ہیں جن میں سرفہرست منشی پریم چند کا نام ہے۔جنہیں اردو مختصر افسانہ کا بانی بھی کہا جاتا ہے۔ان تینوں فنکاروں نے اپنے افسانوں کو حقیقت ،رومان ،اصلاح ،سیاست اور دو تہذیبوں اور معاشروں کے تصادم کا عکاس بنایا۔پرانی ڈگر سے ہٹ کر انقلاب کی طرف قدم بڑھایا اور افسانہ نگاروں کی نئی نسل کو نئی راہیں دکھلائیں اور اس طرح حقیقت پسندی ،رومانویت او ر اصلاح پسندی کے تین اہم اسکول قائم کئے''۔(۱۶)

اردو افسانہ نگاری کے آغاز و ارتقاء میں زندگی کی بدلتی ہوئی قدریں ،سیاسی، مذہبی اور معاشرتی تحریکوں کا بڑا رول رہا ہے۔پریم چند سے قبل اردو میں افسانہ نگاری کی داغ بیل پڑ چکی تھی۔مگر اس وقت کے افسانے تخیل پر مبنی داستانی فضا کے حامل ہوا کرتے تھے۔پریم چند نے اس میں حقیقت کا رنگ بھرنے کا کام کیا ۔اس طرح پریم چند کے ہاتھوں حقیقت نگاری کی ابتداء ہوئی۔پریم چند کی طرح سجاد حیدر یلدرم نے اردو افسانے کی روایت کو آگے بڑھایا۔سجاد حیدر یلدرم نے افسانے کو رومانی رنگ میں پیش کیا۔ان دونوں کے بارے میں پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں کہ:

''خوش قسمتی تھی کہ دو بہت اچھے فنکار اس کو ابتداء ہی میں مل گئے۔ پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم اور ان دونوں نے اسے گھٹنیوں سے چلنے سے بچا لیا اور اسے شروع ہی میں جوان بنا کر پیش کر دیا'' (۱۷)

اسی بات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں کہ:

''ترقی پسند تحریک سے پہلے اردو میں مختصر افسانہ نگاری کے دو واضح میلانات ملتے ہیں۔ ایک حقیقت نگاری اور اصلاح پسندی کا جس کی قیادت پریم چند کر رہے تھے، دوسرا رومانیت اور تخیل پرستی کا جس کی نمائندگی سجاد حیدر یلدرم کر رہے تھے''۔(۱۸)

ان دونوں افسانہ نگاروں نے الگ الگ رجحانات کے تحت افسانے خلق کئے۔ پریم چند نے حقیقت پسند رجحان کے تحت افسانوں کے اعلیٰ نمونے پیش کئے اور یلدرم نے تخیلی انداز نظر اور رومانی رجحان کا اثر قبول کیا۔ ان دونوں کے علاوہ معاشرتی اصلاح اور حقائق زندگی سے متعارف کرانے کے لیے کچھ نمائندہ افسانہ نگاروں نے بھی افسانے لکھے جس میں خصوصیت کے ساتھ راشد الخیری، سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباس حسینی کے نام قابل ذکر ہیں۔ رومانی میلانات کے علمبرداراں میں یلدرم کے علاوہ نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری، لطیف الدین احمد، حجاب امتیاز علی اور سلطان حیدر جوش خاص شہرت کے مالک ہیں۔ ان کے علاوہ خواجہ حسن نظامی، حامد اللہ افسر، حکیم یوسف حسن، اپندر ناتھ اشک، حکیم احمد شجاع، ایم۔ اسلم، نذر سجاد حیدر اور سید عابد علی عابد کا نام بھی بہت عزت و احترام سے لیا جاتا ہے۔

مذکورہ لوگوں کے علاوہ اور بھی بہت سارے افسانہ نگار ہیں جن کی کدو کاوش اور تخلیقات نے افسانے کے دبستان میں گل بوٹے جڑے اور اس دبستان کو آگے بڑھانے میں اہم رول ادا کیا۔ طوالت کی خاطر ان لوگوں کے نام کا ذکر نا امر محال ہے۔

افسانہ اپنے آغاز سے لے کر اب تک کئی ادوار سے گزر چکا ہے۔ اس کا پہلا دور ترقی پسندی کا دور تھا جسے ترقی پسند تحریک کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ دوسرا دور جدیدیت کا دور کہلایا اور تیسرا دور مابعد جدیدیت کا ہے۔ ذیل میں ان ادوار کی مختصر تاریخ اور تعارف پیش کیا جا رہا ہے۔

ترقی پسند تحریک

ترقی پسند تحریک کی بنیاد کارل مارکس کے نظریات پر مبنی ہے۔کارل مارکس انیسویں صدی کا ایک جرمن مفکر تھا۔اس نے اپنی مشہور کتاب ''سرمایہ'' میں اس بات کی وضاحت کی کہ انسان دوطبقوں میں بٹا ہوا ہے ۔ایک طرف حاکم ہےاوردوسری طرف محکوم ۔ایک طبقہ ظالم ہےاوردوسرا مظلوم۔مزدورمحنت کرتا ہےاور سرمایہ دار اس محنت کا پھل کھاتا ہے۔مارکس نے ایسا نظریہ دیا جس میں مرکزی حیثیت سرمایہ دار کے بجائے عوام کوحاصل تھا۔اس نے ادب کوبھی اسی سمت میں پیش کیا۔ترقی پسند تحریک مارکس کے اس نظریے پر گامزن ہونا چاہتی تھی۔چنانچہ ترقی پسند تحریک نے ہمیشہ سرمایہ داری نظام کی مخالفت کرتے ہوئے اشتراکیت کی حمایت کی۔اس تحریک نے انفرادی زندگی کوموضوع بنانے کے بجائے اجتماعی زندگی کوموضوع بحث بنایا،اس نے کسانوں اور مزدورں کی حمایت میں عملی حصہ لیا۔غرض کہ ترقی پسند تحریک نے یہ تاثر دیا کہ ادب کوعوام کا خدمت گزار ہونا چاہیے جس سے زندگی کوسنوارنے میں مددمل سکے۔

ترقی پسندی تحریک نے اردوادب کوسب سے زیادہ متاثر کیا۔یوں تواردو میں ترقی پسند ادبی تحریک کا آغاز ۱۹۳۶ء میں ہوا۔لیکن اس کے لیے ماحول اورفضا پہلے سے سازگار کیا جارہا تھا ۔۱۸۔۱۹۱۷ء میں روس کے انقلاب نے پوری دنیا خاص طور سے غلام ملکوں میں بیداری کی نئی لہر پیدا کردی تھی ۔ ہندوستان میں اوراردوادب کے اندر یہ لہر کچھ زیادہ ہی تیزی کے ساتھ دوڑی۔اس کی وجہ انگریزی حکومت کا وہ جبر و استبداد تھا جس کے سایے میں ہرشخص جینے پرمجبور تھا۔

ترقی پسند تحریک کے معرض وجود میں آنے کی ایک وجہ دوسری عالمی جنگ اور فاشزم کا بڑھتا ہوا اثر و رسوخ تھا۔اس نازک صورت حال میں فنکاروں نے اپنی ذمہ داری نبھانے اوراپنی راہ متعین کرنے کے لیے پیرس میں ایک بین الاقوامی کانفرنس منعقد کی جس میں سجادظہیر اور ملک راج آنند مشاہدین کی حیثیت سے شامل ہوئے۔اس کے بعد لندن میں ڈاکٹر جیوتی گھوش،ملک راج آنند،پرمودسین گپتا،ڈاکٹر محمد دین تاثیراور سجادظہیر نے ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالی اوراس کا مینی فسٹو تیار کیا پھران لوگوں نے ہندوستان آنے کے بعد اپنے ہم خیال احباب اورادیبوں کا ایک حلقہ بنانا شروع کیا۔سب سے پہلے انجمن کے مینی فسٹو پرالہ آباد سے مولوی عبدالحق،پریم چنداوذرجوش ملیح آبادی نے دستخط کئے،دکن میں سبط حسن اور قاضی عبدالغفار،علی گڑھ میں ڈاکٹر اشرف،بنگال میں ہیرن مکرجی،پنجاب میں ڈاکٹر تاثیر محمودالظفر ،رشید جہاں اورفیض احمد فیض نے اس تحریک کے لیےراہ ہموار کیں اورسب سے پہلی انجمن لاہور میں قائم ہوئی۔

ترقی پسند مصنفین کا پہلا اجلاس ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں ہوا۔اجلاس کی صدارت منشی پریم چند نے کی تھی۔اس اجلاس میں اردو کے علاوہ دیگر زبانوں کے شعراء اور ادباء بھی شریک ہوئے۔اس انجمن کا مقصد ادب اور دوسرے فنون لطیفہ کو عوام سے قریب لانا تھا۔اسے نسلی تعصب اور فرقہ پرستی کے اثر سے دور رکھ کر حقیقی زندگی کا عکاس بنانا تھا۔ساتھ ہی ساتھ مستقبل کی تعمیر کا ذریعہ بھی بنانا تھا۔ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ہمارے ادیب اپنی قدیم روایات کی حفاظت کریں،ملک میں انحطاط پھیلانے والے عناصر اور ان رجحانات کی تضحیک کھلے بندوں کریں اور موجودہ زندگی کی بنیادی حقیقتوں کو ادب کا موضوع بنائیں۔مثلاً ہماری سیاسی غلامی،سماجی انحطاط،مفلسی،جہالت وغیرہ۔وہ ادب جو ہم میں تنقیدی شعور پیدا کرے مستحسن ہے اور جو توہم پرستی اور کاہلی پیدا کرنے والے عناصر ہیں اس سے پرہیز کیا جائے۔یہ اور اسی قسم کے کئی اور مقاصد تھے جو اس اعلان نامہ کے ذریعہ لوگوں تک پہنچائے گئے۔اس مینی فیسٹو کو عبدالحق،ٹیگور اور اقبال نے بھی سراہا اور ایک بڑی تعداد میں شاعروں اور ادیبوں نے اس میں شرکت کی۔جیسے منشی پریم چند،ن۔م۔راشد،اختر حسین رائے پوری،سعادت حسن منٹو،عصمت چغتائی،راجندر سنگھ بیدی،احتشام حسین،علی سردار جعفری،حیات اللہ انصاری،سید سجاد ظہیر،ڈاکٹر رشید جہاں،جوش ملیح آبادی،حسرت موہانی،نیاز فتح پوری،قاضی عبدالغفار،فراق گورکھ پوری،اسرارالحق،مجاز،جاں نثار اختر،اختر الایمان،معین احسن جذبی،مخدوم محی الدین اور سلام مچھلی شہری وغیرہ۔

مفاہیم اسی قدر مبہم،پیچیدہ اور متعدد بہ ہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ جدیدیت کا تعلق محض ادب سے نہیں بلکہ تمام معاشرتی علوم میں سے ایک جدید اور مستقل موضوع کا درجہ رکھتا ہے۔علاوہ ازیں یہ معاشرتی ارتقا اور تہذیبی رجحانات کی نمائندہ بھی ہے۔چنانچہ جب ادب میں جدیدیت کی کو زیر بحث لایا جاتا ہے تو مذکورہ عناصر کی پرچھائیاں بھی درآتی ہیں اور ادبی جدیدیت کی وضاحت قدرے مشکل ہو جاتا ہے۔

جدیدیت لفظ جدید سے بنا ہے۔یہ ایسی ادبی اصطلاح ہے جس نے ترقی پسند تحریک کے زوال کے بعد اردو میں ایک ہمہ گیر ادبی تحریک کی حیثیت حاصل کی۔ترقی پسند تحریک سرمایادارانہ جبر و استحصال کے خلاف ایک اجتماعی بغاوت تھی،جدیدیت سماجی اور میکانکی جبریت کے خلاف ایک باغیانہ ردعمل تھا۔

جدیدیت کی تعریف اور اس کی فکری حدود متعین کرنے کی مساعی بہت ہوئی ہیں۔اس ضمن میں مختلف زاویہ ہائے نظر اور اختلافات کھل کر سامنے آئے ہیں۔جدیدیت کے زمانی تعین کی کوششیں ہوئی ہیں

اور یہاں بھی اتفاق رائے موجود نہیں ہے۔ جدیدیت کو رد کرنے کی کوشش بھی ہوئی ہیں مگر یہ کوشش کہیں جزوی طور پر ہوئی ہے اور کہیں کلی طور پر۔ جدیدیت سے متعلق دو طرح کے رجحانات رکھنے والے لوگ تھے۔ ایک تو وہ تھے جو جدیدیت کو پسند کرتے تھے اور دوسرے وہ لوگ تھے جو جدیدیت کے مخالف تھے۔ جدیدیت پسند لوگوں میں بیک وقت خالص مادیت ،روحانیت ،ارضیت و ثقافت اور لسانی تشکیلات کے علم بردار شامل ہیں اور جدیدیت مخالف کیمپ میں ترقی پسند اور روایت پسند لوگ جمع ہیں۔ روایت پسندوں میں بھی ایک گروہ جدیدیت کا یکسر مخالف اور دوسرا جدیدیت اور روایت کے امتزاج کا حامی ہے۔ لوگوں نے جدیدیت کے بنیادی موقف کو مختلف زاوایہ سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً وزیر آغا کا خیال ہے:

''جدیدیت ہمیشہ تخریب اور تعمیر کے سنگم پر جنم لیتی ہے۔ اس لیے جہاں ایک طرف ٹوٹ پھوٹ اور انتشار کے جملہ مراحل کی نشان دہی کرتی ہے وہاں اس ''نئے پیکر'' کے ابھرنے کا منظر بھی دکھاتی ہے جو قدیم کے ملبے سے برآمد ہو رہا ہوتا ہے۔۔۔ جدیدیت صرف اسی وقت نمودار ہوتی ہے جب فکری تناؤ ایک ایسے مقام پر پہونچ جاتا ہے جہاں مسلمہ اقدار اور آداب ریزہ ریزہ ہونے لگتے ہیں اور اقدار وآداب کی ایک نئی کھیپ وجود میں آنے کے لیے بے قرار ہوتی ہے''۔(۱۹)

وزیر آغا کے مطابق جدیدیت کو ایک ایسے اصول کے طور پر پیش کیا جانا چاہیے جسے تاریخ کے ادوار میں نشان زد کیا جاسکے۔ جب قدیم اور جدید اقدار اور روایات اپنی افادیت اور عصری موزونیت کھودیتی ہیں تو جدیدیت کے طلوع کا امکان روشن ہوجاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ قدیم افادیت کا شعور خود قدیم کے اندر سے ازخود نہیں پھوٹتا۔ یہ شعور اس لمحے بیدار ہوتا ہے جب نئے علمی انکشافات سے قدیم کا سامنا ہوتا ہے۔ یوں جدیدیت ہر اس زمانے میں پیدا ہوتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں اور روایات ورسوم کی سنگلاخیت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ گویا جدیدیت ایک طرف وہ نیا طرز احساس ہے جو نئی علمی دریافت سے مرتب ہوا ہو اور جس نے قدیم پر اس کی رجعت پسندی کو روشن کیا ہو۔ دوسری طرف وہ کشاکش بھی ہے جو نئے اور پرانے کے مقابل آنے اور باہم متصادم ہونے سے وجود میں آتی ہے۔ وزیر آغا کے اس خیال آفریں نکتہ پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر نیر عباس رقمطراز ہیں:

''وزیر آغا جب جدیدیت کو علمی انکشافات کی انقلاب آفرینی اور روایات و

رسوم کیہ سنگلاخیت سیت منسوب کرتے ہیں تو ان کے پیش نظر بالعموم برصغیر کا تاریخی و ثقافتی منظرنامہ ہوتا ہے جو آریاؤں ،مسلمانوں اور انگریزوں کی یلغار کی زد پر آتا رہا ہے۔انہوں نے مقامی اور بیرونی ثقافتی آویزش وآمیزش کو زمینی اور آسمانی عناصر کو ثانوی اہمیت اور مقامی اور زمینی عناصر کو اولیت دی ہے ۔یوں ان کے ہاں جدیدیت مغربی خیالات و اقدار کا فیشن یا تقلید محض نہیں وہ طرز احساس ہے جو مقامی تہذیب اور بیرونی ثقافت کی رزم آرائی (یعنی ٹوٹ پھوٹ) کے بعد جنم لیتا ہے اور اس طرز احساس پر مقامی ثقافتی اثرات حاوی ہوتے ہیں ۔یوں وزیر آغا کی جدیدیت کا فکری رشتہ مولانا محمد حسین آزاد اور میرا جی کی ’جدیدیت‘ سے ہے۔تاہم جس طور پر وزیر آغا نے ادب میں ثقافت کے عمل دخل کو تھیوری کی شکل میں پیش کیا اور اسے مضامین اور اوراق کے ذریعہ تحریک کی صورت دی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔وزیر آغا کی جدیدیت کے اس تصور کو مکانی کہا جاسکتا ہے اور اسے ایک عمومی اصول قرار دیا جاسکتا ہے ۔تاہم انہوں نے جدیدیت کی ’زمانیت‘ پر بھی روشنی ڈالی ہے‘‘ ۔(۲۰)

جدیدیت کا رجحان کب سے شروع ہوا؟ اس سلسلے میں کسی حتمی سن اور تاریخ کا تعین کرنا ممکن نہیں اور ایسا ہوتا بھی نہیں ہے کیونکہ کوئی تحریک یا ادب راتوں رات نہ تو پیدا ہوتی ہے اور نہ اپنے اختتام کو پہونچتی ہے ۔بلکہ وہ تو تبدریج پروان چڑھتی اور ترقی کی منزلیں طے کرتی ہے۔<u>۱۹۵۵ء</u> کے آس پاس جب سماجی ،تہذیبی اور خارجی رشتوں کی شکست وریخت کا دور شروع ہوا اور آہستہ آہستہ ترقی پسندی اپنی معین راہوں سے گریز کرنے لگی تو نئی نسل کے افسانہ نگاروں میں بے چینی اور اضطراب کی کیفیت بڑھنے لگی ،یہیں سے جدید افسانے کی تخم ریزی کا آغاز ہونے لگا اور تقریبا<u>۱۹۶۰ء</u> کے آس پاس جدید افسانوں کی اشاعت شروع ہوگئی جس سے اردو افسانے کی تاریخ میں ایک اہم موڑ آگیا۔چنانچہ اس سلسلے میں پروفیسر گوپی چند نارگ کا خیال ملاحظہ فرمائیں:

’’باقاعدہ علامتی کہانی کا آغاز ۶۰۔<u>۱۹۵۵ء</u> کے لگ بھگ پاکستان میں انتظار حسین اور انور سجاد اور ہندوستان میں بلراج مین را اور سریندر پرکاش

کی نسل سے شروع ہوا‘‘ (۲۱)

بعض ناقدین اس بات سے اتفاق نہیں کرتے ہیں کہ جدیدت کا آغاز ۱۹۶۰ء سے ہوا ہے ان کا خیال ہے کہ علامتی افسانے کی ابتداء یہاں سے کیوں تسلیم کریں جبکہ اس طرح کے افسانے ہمارے کئی پرانے افسانہ نگاروں کے یہاں قبل سے ہی پائے جاتے ہیں۔ چنانچہ دیویندر اسّر لکھتے ہیں کہ:

’’علامتی افسانے جدیدیت کے ہم معنی نہیں اور نہ ہی یہ محض جدید دور کی دین ہیں اس سے قبل احمد علی ’’قید خانہ‘‘ اور ’’میرا کمرہ‘‘ جیسے تاثر انگیز علامتی تجریدی اور تاثراتی انداز کے افسانے پیش کر چکے ہیں۔ کرشن چندر کا ’’غالیچہ‘‘ اور ’’ایک اسرائیلی تصویر‘‘ اور ممتاز شیریں کا ’’میگھ ملھار‘‘ اہم علامتی افسانے ہیں‘‘۔ (۲۲)

ڈاکٹر نیر عباس لکھتے ہیں:

’’اگر ہم صرف جدیدیت کی تحریک کی بات کریں تو اس کے آغاز وارتقا کی کڑیاں ماضی کی طرف بہت دور تک چلی جاتی ہیں۔ زمانی تصور کے اعتبار سے جدیدیت ایک ایسی ہمہ گیر ادبی تحریک کا نام ہے جس کا آغاز حالی کے یہاں اس وقت سے ہوجاتا ہے جب قدیم اسالیب اور رویوں سے آزادی حاصل کی گئی۔ جدیدیت کی اس تحریک میں شدت اقبال کے یہاں پیدا ہوئی۔ چنانچہ وزیر آغا نے جدیدیت اور اس سے حاصل ہونے والی آزادی کی پانچ سطحوں کو بیان کیا ہے۔ پہلی سطح سیاسی آزادی کی ہے جس کا عہد ۱۹۳۰ء تا ۱۹۴۷ء ہے۔ سیاسی آزادی سے سماجی آزادی بھی جڑی ہوئی ہے۔ جسے ۱۹۳۵ء سے میں شروع ہونے والی ترقی پسند تحریک سے وابستہ کیا جاسکتا ہے۔ اسی آزادی کی تیسری صورت فرد کی آزادی کی ہے۔ جس کے تحت فرد نے بہت سے سماجی اور نفسیاتی تعصّبات اور رسم و رواج کی بندشوں سے نجات پانے کی کوشش کی اور یہ نتیجہ تھا جدید مغربی علوم کے مطالعے کا۔ سماجی اور نفسیاتی تعصّبات سے مراد وہ اجتماعی رویے تھے جنہوں نے اصلاحی تحریکوں کے زیر اثر فرد کے جبلی تقاضوں کو دبانے پر

زور دیا تھا۔وزیر آغا کے خیال میں فرد کی اس آزادی کے بعد ہی اندر کی سیاحت کا میلان ابھرا جس کا اظہار میرا جی اور حلقہ ارباب ذوق کے بعض شعرا کے ہاں ہوا۔جدیدیت کی دوسری سطح ثقافتی جڑوں کی تلاش وجستجو ہے جو وطن کی آزادی کے بعد شروع ہوئی ۔جدیدیت کی تیسری سطح بیسویں صدی کی میکانکی زندگی اور مشین کی معیت میں رہتے ہوئے فرد کی تنہائی اور بے بسی کو اجاگر کرنے کی کاوش تھی۔جدیدیت کی چوتھی سطح زبان کی توسیع اور لغوی زبان کو شعر کی سطح پر از سر نو خلق کرنے کا میلان ہے ۔نئے وزیر آغا اس میلان کو کسی ایک عہد سے نہیں بلکہ پوری جدیدیت کی تحریک میں خوشبو کی طرح بسا ہوا دیکھتے ہیں اور جدیدیت کی آخری سطح روحانی تعمیر نو کی ہے ۔نئے انسان کا ظہور جس کا خدوخال ابھی واضح نہیں ہے''۔(۲۳)

۱۹۶۰ء کے آس پاس اردو میں علامتی اور تجریدی افسانے لکھنے کا رجحان جدیدیت کے زیر اثر ہوا۔جدیدیت کا آغاز ترقی پسند تحریک کے ردعمل کے طور پر ہوا تھا۔جدیدیت نے فن کار کو کسی نظریہ حیات کا کلپا بند نہیں بنایا۔اس پر سماجی ،سیاسی یا معاشی حالات ومسائل کا حل پیش کرنے کی ذمہ داری نہیں تھی۔ بلکہ اسے اظہار رائے کی آزادی تھی ۔جدیدیت نے فنی تجربے پر زور دیا جس سے شعر وادب میں علامت ،اشاریت ،ابہام وغیرہ کو خصوصیت کے ساتھ فن پارے میں پیش کیا جانے لگا۔ترقی پسند تحریک نے جہاں ادب اور سماج کے مابین رشتوں اور سماجی امور سے وابستہ حالات و واقعات کو اجاگر کیا وہیں دوسری طرف جدیدیت میں فرد،تخلیق کار کی توجہ کا مرکز بنا یعنی ایک فرد کے داخلی جذبات واحساسات اور اس کی شناخت،اس کی مایوسی ،حرماں نصیبی اور کرب والم کو موضوع بحث بنایا جانے لگا۔ترقی پسند افسانوں کی سماجی حقیقت نگاری کے برعکس جدیدیت میں علامت نگاری،اشاریت ،ابہام وغیرہ کو اپنایا گیا اور فنی سطح پر مختلف تجربے کے گئے ۔جدیدیت نے فکشن میں بیانیہ اور کہانی پن کی جگہ علامت اور تجریدیت کو ترجیح دی ۔اس نئے ادبی کے پروان چڑھنے کی ایک وجہ جہاں ترقی پسند ادب کی مقصدیت اور ایک خاص نظریہ حیات سے انحراف تھا وہیں دوسری طرف قومی اور بین الاقوامی سطح پر ہونے والی وہ سماجی تہذیبی اور سیاسی تبدیلیاں تھیں جنھوں نے انسان کی خارجی زندگی کے ساتھ ساتھ اس کے داخلی محرکات اور جذبات واحساسات کو بھی متاثر کیا تھا۔اس کے

علاوہ مغربی فن کاروں کی نگارشات نے بھی جدیدیت کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔

سماجی، تہذیبی اور سیاسی تغیرات اور مغربی ادیبوں اور فن کاروں کے اثرات کے سبب جدید افسانے میں حقیقت نگاری کی جگہ پر علامت نگاری کو اپنایا گیا۔ علامت نگاری نے افسانے کی جمالیات کو یکسر بدل کر رکھ دیا۔ اب افسانے میں وضاحت کی جگہ ابہام، واقعیت کی بجائے مافوق الفطرت اور تخیلی و جذباتی عناصر پر زور دیا جانے لگا۔ علامت کے ذریعہ پرانی کہانیوں، داستانوں، آسمانی صحف، ہندو دیومالائی قصے وغیرہ کو جدید زندگی سے ہم آہنگ کر کے نئے معانی اور نئی وسعتوں کو دریافت کرنے کی کوشش کی گئی۔ زماں و مکاں کے حوالے کم کر دیے گئے۔ جس کے نتیجے میں افسانے سے تاریخی اور سماجی سیاق کے ساتھ ساتھ کرداروں کی شکل وصورت بھی غائب ہوگئی۔ کرداروں کو علامتی رنگ دے دیا گیا۔

جنگ آزادی کے بعد اردو افسانہ کے موضوعات میں ہجرت، درد و کرب، پناہ گزیں کیمپوں کی روداد اور دیگر نقطے شامل ہونے لگے۔ اردو افسانہ ترقی پسند تحریک کے دوش پر تقسیم کے المیے بیان کرتا رہا۔ رفتہ رفتہ اجتماعیت اپنا اثر کھونے لگی۔ انسان خود کو تنہا محسوس کرنے لگا۔ ایسے میں ادیب اور شاعر ترقی پسندی کے خول میں گھبراہٹ اور اکتاہٹ محسوس کرنے لگے۔ جنگ، امن، انقلاب، معاہدہ جیسے الفاظ ذہنوں پر بوجھ بنتے گئے۔ خارجی عوامل انسان کے باطن کو بے چین کرنے لگے۔ اکتاہٹ، اجنبیت، غیر مانوسیت، بے چینی و بے قراری، انقلاب آفریں نعروں کی گھٹن اور حبس بے جا کے شکنجے میں مقید فرد کی فردیت اور اس کی قوت برداشت جواب دینے لگی۔ دوسری طرف ہر معیاری و غیر معیاری تحریر کو ادب کا نام دیا جانے لگا۔ ان حالات میں نئی نسل کے ذہن میں روایت سے انحراف کے جراثیم کلبلانے لگے۔ ایک ایسے ادبی رجحان کی تلاش شروع ہوئی جس میں فرد کی فردیت کو اولیت حاصل ہو۔ جس میں خارجی عوامل کے اثرات سے انسان کے اندرون کا اظہار بھی ہو۔ جس میں کوئی نعرہ بازی، کوئی فارمولا، کوئی منشور نہ ہو، تخلیق کار آزاد ہو، اس کا ذہن ہر دباؤ سے پاک ہو۔ نئی نسل کی اس خواہش کے عین مطابق جدیدیت کا رجحان سامنے آیا۔ جدیدیت نے شروع میں خاموش رہ کر، بعد میں پوری قوت کا استعمال کرتے ہوئے ترقی پسند تحریک کی مخالفت شروع کی اور ادب کو ایک موڑ عطا کیا۔ چنانچہ اس سلسلے میں پروفیسر لطف الرحمان صاحب لکھتے ہیں کہ:

''جدیدیت فرد کی داخلی جلاوطنی و موضوعی بے پناہی کی ترجمانی وتنقید ہے
جس کے نتیجے میں فرد تنہائی، الجھن، بے گانگی، اجنبیت، اکیلاپن، کلبیت

،بوریت، یکسانیت، بے معنویت، مہملیت ، جرم، بے خوفی ، بے سمتی ، بے یقینی ، ناامیدی ، بے تابی ، اکتاہٹ ، بیزاری اور متلی کی کیفیت سے دوچار ہے۔ان رجحانات کے اعتبار سے جدیدیت فلسفۂ وجودیت کی توسیع ہے ''۔(۲۴)

جدیدیت کیا ہے؟تحریک یا رجحان یا رویہ؟اس سلسلے میں بہت اختلاف ہے ۔بعض ناقدین اسے تحریک ،بعض رجحان اور بعض صرف رویہ مانتے ہیں ۔اس سلسلے میں ہمارے ناقدین حضرات کی آرا میں کافی اختلاف بھی پایا جاتا ہے۔کچھ اسے ترقی پسندی، وجودیت، رومانیت وغیرہ کی توسیع مانتے ہیں تو دوسرے اسے ترقی پسندی اور رومانیت کی نفی تسلیم کرتے ہیں۔چند آراء پیش ہیں:

شہزاد منظر لکھتے ہیں کہ:

''جدیدیت ایک تحریک یا مکتبہ فکر نہیں بلکہ ایک اضافی قدر ہے۔نہ یہ ترقی پسندی کی توسیع ہے نہ وجودیت ہی کی تعبیر ،نہ رومانیت کی توسیع نہ خلاف رومانیت بلکہ آج کے انسان کی ذات اور کائنات کو سمجھنے کی کوشش ہے۔(۲۵)

ڈاکٹر اسلم جمشید پوری جدیدیت سے متعلق مختلف لوگوں کے اقوال اس طرح سے نقل کرتے ہیں:

''جدیدیت کو تحریک یا رجحان کے بجائے اظہار خیال کا ایک مخصوص اور اچھوتا انداز کہنا درست ہے'' (ڈاکٹر محمد یسین صدیقی) ''جدیدیت ایک خالص ادبی تحریک ہے ۔ایک وسیع اور کشادہ تحریک جس میں سماجی شعور کے علاوہ روانی ارتقاء تہذیبی نکھار اور تخلیقی سطح بھی شامل ہے'' (ڈاکٹر وزیر آغا) ''آج کا ادیب کسی نظریے کی غلامی کو قبول نہیں کرنا چاہتا وہ انسانی زندگی کو آزاد دیکھنے اور برتنے کا حق مانگتا ہے اور اس کا نام جدیدیت ہے'' (آل احمد سرور) ''جدیدیت معاصرانہ حقیقتوں میں نئی بصیرت اور معنویت کی تلاش ہے'' (ڈاکٹر محمد حسن) ''جدیدیت کسی ایک میلان یا کسی ایک سمت کی نمائندگی نہیں کرتی ۔کبھی کوئی لاشعور کی حکمرانی کو جدیدیت قرار دیتا ہے تو کبھی وجودیت ،شعور کی رو، علامت نگاری اور تجریدیت

پسندی کو جدیدیت کہا جاتا ہے‘‘ (مجنوں گورکھ پوری) (۲۶)

جدیدیت کے بارے میں ہمارے نقادوں کے یہاں دو طرح کے نظریات سامنے آئے ہیں۔ایک نظریہ تو وہ جس میں جدیدیت کو تسلیم کیا جاتا ہے اور دوسرا نظریہ وہ ہے جس میں جدیدیت کی نفی کی جاتی ہے، مگر نفی کرنے والے بھی جدیدیت کے مکمل انکاری نہیں ہیں (سوائے چند ایک کے) بلکہ جدیدیت کے بعض منفی رویوں سے جو نقصان پہونچا ہے اس کی مخالفت کرتے ہیں۔ وہ لوگ بھی جدیدیت کے ایک پہلو کی تعریف و توصیف ضرور کرتے ہیں اور اس کے مثبت اثرات کو تسلیم کرتے ہیں۔

کرشن چندر جدیدیت کے منفی پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

’’ادھر کہانی کے میدان میں کچھ نئے لوگ آئے ہیں۔ یہ لوگ بظاہر نئی نسل کے ہیں، لیکن دراصل اپنے جیسے ہیں۔ بالکل ایسے ہی کپڑے پہنتے ہیں۔اسی طرح شیو کرتے، اسی زبان میں گفتگو کرتے ہیں، جس میں ہم کرتے ہیں۔اسی طرح روزی، روٹی، ملازمت کی تلاش میں مارے مارے پھرتے ہیں۔ بالکل عام لوگوں کی طرح اپنی غرض کو پورا کرنے کے لیے خوشامد بھی کرتے ہیں۔ان کی زندگی کے ہر شعبے میں ترتیب ہے۔ تنظیم ہے، ابلاغ ہے، مقصد ہے، کوئی منزل ہے کوئی جادہ ہے اور اگر کہیں پر کچھ نہیں ہے تو ادب کے میدان میں نہیں ہے۔ وہ زندگی کے ہر شعبے میں کسی نہ کسی مقصد کو روا رکھتے ہیں صرف ادب میں کسی مقصد کے قائل نہیں۔آپ جب ان سے بات کریں گے تو ان کی گفتگو بالکل ٹھیک ٹھیک آپ کی سمجھ میں آئے گی مگر جب یہ کہانی لکھیں گے تو آپ کے پلے کچھ نہیں پڑے گا سوائے ایک مجہول چیستاں کے۔ وہ کافی ہاؤس جانے کا راستہ تو جانتے ہیں مگر اپنی کہانی کا راستہ انھیں معلوم نہیں۔ جب وہ اپنے گھر جاتے ہیں تو دو ٹانگوں کے سہارے قدم اٹھاتے ہوئے جاتے ہیں مگر اپنی کہانی میں سر کے بل رینگتے ہیں اور اسے آرٹ کہتے ہیں۔ میں انھیں کہانی کار نہیں شعبدے باز کہتا ہوں۔ یہ لوگ رنگین الفاظ کے فبتے اپنے منھ سے نکالتے ہیں۔اپنی ٹوپی سے خرگوش، آپ کی جیب سے انڈا اور آپ کو حیران و

ششدر چھوڑ کر چل دیتے ہیں۔ بعد میں آپ سوچتے ہیں کہ آپ کی جیب
کی آخری چونی بھی شعبدے باز کی نظر ہوگئی اور ملا کچھ نہیں اور آپ کو کچھ
ملے بھی کیوں کہ یہ لوگ آپ سے کچھ لینے کے قائل ہیں۔عوض میں کچھ
دینے کے قائل نہیں ہیں''۔(۲۷)

جدیدیت سے پہلے افسانہ لکھنے والوں میں جوگندر پال کا نام بہت عزت سے لیا جاتا رہا ہے۔وہ اس تحریک کے معتدل اور حقیقت پسندانہ اسلوب میں افسانہ لکھتے رہے ہیں۔انہوں نے جدیدیت کی لے میں بھی کئی افسانے لکھے۔وہ اپنی کتاب ''بے اصطلاح''میں جدیدیت کے منفی رویے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جدید کہانی کا رنصاب بند ناقدین کی ہدایت پر دھڑا دھڑ ایسی کہانیاں لکھنے
لگے جن میں سکے بند موضوعات مثلا اوڑھی ہوئی تنہائی ،مکتبی احتجاج یا
یاسیت یا خود پارسائی اور حشمت کے شکم سیر یکساں اور مصنوعی محاورے کا
بے واقعہ بیان ہوا اور تجرید، اسطور، علامت یا لغویت کی بدولت زندگی کے
تضادات کا تصفیہ انجام پانے کی بجائے بیان کے ان وسائل کی ویران پیش
قدمی ہوتی رہی ہے،سو نیوکلیائی ہتھیاروں نے خود کار ہوکر تخریب اور
انہدام کا جو سامان کرنا تھا، خوب خوب کیا''(۲۸)

بعض ناقدین نے جدیدیت کو سراسر لغو اور مہمل قرار دیا ہے اور جدیدیت کے دور کو تنزلی سے تعبیر کیا ہے۔ان کا کہنا ہے کہ جدیدیت نے کہانی سے اس کا اصل قصہ پن چھین لیا ہے۔اس سے اس کی کردار نگاری، اس کی معنویت اور حسن سب کچھ جاتا رہا ہے۔وارث علوی جدیدیت کے علمبرداروں پر زبردست وار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''علامتی افسانہ کے وجود کا کوئی جواز ہوسکتا ہے تو یہی ہے کہ اس کی زندگی
کی ترجمانی میں دلچسپی نہیں کیوں کہ ایسی ترجمانی ممکن نہیں، کیوں کہ ہم
جانتے ہی نہیں کہ خارجی حقیقت کیا ہے؟ کیوں کہ فلسفیوں نے بتایا ہے
کہ خارجی حقیقت جیسی کوئی چیز نہیں ۔اسی لیے علامتی افسانہ میں آپ کو
سانپ، بچھو، چھپکلیاں، صحرا، جنگل اور پہاڑ مل جائیں گے، انسانی آبادیاں

نہیں ملیں، وہ معاشرتی نظام نہیں ملے جو فرد کا فرد سے رشتہ قائم کرنے سے وجود میں آتا ہے لاانسانیت اس افسانہ کی پہچان ہے۔ یہاں بچے اور ان کی شرارتیں کھیل کود اور مدرسے نہیں جو ڈکنسا، جارجا یلیٹ اور عصمت کے یہاں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہاں دوشیزگی کی منزل میں قدم رکھنے والی لڑکیوں کا وہ شگفتہ حسن اور پر نشاط احساس نہیں جو پروستا، بالزاک اور عصمت اور قرۃ العین حیدر اور منٹو اور بیدی کے یہاں ملتا ہے۔ یہاں نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کے تعلقات کا وہ حقیقیت پسندانہ لیکن رومان خیز بیان نہیں جو جین آسٹن، کالٹ اور مادام کامپٹن بیکیٹ کے یہاں ہے۔ یہاں معاشقے نہیں، از دواج نہیں، ڈلٹری نہیں، قائم ہوتے، ٹوٹتے اور تباہ ہوتے رشتے نہیں، یہاں ڈکنس اور پروستا اور چیخوف اور موپاساں کی طرح ادھیڑ اور بوڑھے لوگ نہیں۔ چچا ماموں، پھوپھے، پھوپھیاں، رشتے ناتے، کنبے قبیلے، ناتیاں، جاتیاں، طبقات، برادریاں، جھونپڑیاں، حویلیاں چوپال، گلیاں، نکڑ میدان، چکلیا زار، اسکول کالج دفتر گھر، آنگن چھت، رسوم تہوار، کھانے ملبوسات، بولی ٹھولی، محاورے کہاوتیں، غرض یہ کہ وہ تمام چیزیں جن سے افسانہ کائنات اکبر کے مقابلے کائنات اصغر بنتا ہے۔ جدید افسانہ میں اس کا نام ونشان نہیں۔ اتنا سب کچھ نکال باہر کرنے کے بعد افسانہ سے یہ توقع کہ وہ زندگی کی رنگارنگی کا عکس ہو، عبث ہے، اسی سبب سے تمام جدید افسانہ ایک ہی افسانہ نگار کے قلم سے لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے''۔(۲۹)

وارث علوی کے اس اقتباس پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر اسلم جمشید پوری لکھتے ہیں کہ:

''وارث علوی کا تجزیہ حقیقت سے قریب ہے انہوں نے بڑی چابکدستی سے جدیدیت کے زیر اثر لکھے جانے والے افسانے کا مطالعہ کیا ہے۔ اور وہ چیزیں، جن سے اردو افسانے (مغربی افسانہ بھی) کا حسن قائم تھا۔ جن سے افسانہ زندگی کا بہترین عکاس بنا تھا۔ وہ باتیں جو افسانے کو حقیقت

سے قریب لے جاتی تھیں۔ وہ اشیاء جن سے افسانہ آسمان کی سیر کرنے کے بجائے زمین سے اپنا رشتہ استوار کر رہا تھا۔ ان تمام باتوں اور چیزوں کا افسانہ سے نکل جانا، ایک المیہ ہی تھا اور جس کے نتیجے میں افسانہ میں بے سمتی، بے وقعتی، ناپائداری، بے اثری، جیسے عناصر در آئے اور افسانہ آسمان کی وسعتوں میں نہ جانے کن خلاؤں کے سفر پر نکل گیا کہ اس کے زمین پر لوٹ آنے کے امکانات بھی معدوم ہوتے گئے''۔(۳۰)

مابعد جدیدیت

اردو ادب میں مابعد جدیدیت کا آغاز ۰۷-۱۹۷۵ء کی دہائی میں ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب نئی نسل کے افسانہ نگار اور شعراء ترقی پسند تحریک اور جدیدیت سے اپنی برات کا اظہار کرنے لگے۔ وہ اس بات پر مصر تھے کہ ان کی الگ طور پر پہچان ہونی چاہیے۔ یہ لوگ محسوس کر رہے تھے کہ ترقی پسندی ادّعیت کے درجے تک پہونچ چکی ہے۔ چنانچہ نئی نسل نے باغیانہ تیور اختیار کیا اور ترقی پسندی کی کمی اور کوتاہی کو ڈھونڈھ نکالا اور انھیں آشکارا کیا۔ مابعد جدیدیت کو اس بات کا احساس تھا کہ ترقی پسندی کے انداز و اسلوب کو بدلنا وقت کا اہم تقاضہ ہے۔ کیونکہ زبان و ادب کو زندہ و جاوید بنانے کے لیے اس میں ردو قبول کی روایت ہمیشہ سے چلی آ رہی ہے۔ چونکہ زبان کی مثال ٹھہرے ہوئے پانی کی طرح ہے۔ اگر اس ٹھہرے ہوئے پانی کو نہ نکالا جائے تو اس میں بدبو اور بدمزگی پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ اردو ادب میں مابعد جدیدیت اسی ٹھہرے ہوئے پانی کی بدمزگی ختم کرنے اور اس کی سڑاندھ دور کرنے کی ایک ادنی کوشش تھی۔

مابعد جدیدیت کے بارے میں ادباء باہم متفق اور ہم رائے نہیں ہیں۔ کچھ لوگوں نے اسے ایک تحریک اور بعض نے ایک صورت حال تصور کیا ہے۔ ان لوگوں کے مطابق یہ ایک ایسی تحریک ہے جس میں آقائے تحریک کی طرف سے احکامات صادر کئے جاتے ہیں پھر مقلدین کے لیے ان پر عمل کرنا ضروری ہوتا ہے جبکہ ایسا قطعی نہیں ہے۔ یہ ایک صورت حال کا نام ہے جو ہر طرح کے نظریے، ازم اور اوپر سے لادی ہوئی منصوبہ بندی وغیرہ کی مخالفت کرتی ہے۔ جو احکامات صادر نہیں کرتی بلکہ آزاد فکری فضا میں تخلیقات کو فروغ دینے کا موقع فراہم کرتی ہے۔ جو مثبت انسانی اقدار اور تہذیبی بنیادوں سے ہمارے رشتوں پر اصرار کرتی ہے۔ اور معنی کی بوقلمونی اور قاری سے رشتہ جوڑنے پر توجہ مبذول کراتی ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر گوپی چند

نارنگ لکھتے ہیں کہ:

''مابعد جدیدیت نہ ترقی پسندی کی ضد ہے اور نہ جدیدیت کی، اور چونکہ یہ نظریوں کی ادعائیت کو رد کرنے اور طرفوں کو کھولنے والا رویہ ہے اس کی کوئی بندھی ٹکی فارمولائی تعریف ممکن نہیں ہے۔کوئی بھی تعریف کی جائے اس سے چھوٹی رہے گی کیونکہ یہ خود نظریوں کی نفی ہے۔اس اعتبار سے دیکھا جائے تو مابعد جدیدیت ایک کھلا ڈلا ذہنی رویہ ہے تخلیقی آزادی کا ،اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرنے کا، معنی کو سکہ بند تعریفوں سے آزاد کرنے کا، مسلمات کے بارے میں از سرِ نو غور کرنے اور سوال اٹھانے کا، ادبی لیک کے جبر کو توڑنے کا۔ادعائیت خواہ سیاسی ہو یا ادبی اس کو رد کرنے کا، زبان یا متن کے حقیقت کے عکسِ محض ہونے کا نہیں بلکہ حقیقت دکھانے کا اور قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی کا۔دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت تخلیق کی آزادی اور معنی کی تکثیریت کا فلسفہ ہے جو مرکزیت یا جبریت یا کلیت پسندی کے مقابلے میں ثقافتی بوقلمونی ،مقامیت، تہذیبی حوالے اور معنی کے دوسرے پن 'The other' کی تعبیر میں قاری کی شراکت پر اصرار کرتا ہے ''.(۳۱)

''مابعد جدیدیت'' جدیدیت سے انحراف اور انقطاع کا نام ہے تو کچھ کے لیے یہ جدیدیت کی توسیع وتسلسل ہے اور بعضوں کے لیے دونوں۔اسی طرح کسی کی نظر میں ''بہت تھوڑی سی مابعد جدیدیت'' کا نام ہے جدیدیت۔یعنی جدیدیت مابعد جدیدیت کا نقش اول بھی ہے نقش باطل بھی۔گویا جدیدیت کے بعد جو کچھ مثبت یا منفی وقوع پذیر ہو رہا ہے اسی کا نام مابعد جدیدیت ہے۔

مابعد جدیدیت سے متاثر ہو کر لکھے جانے والے افسانے کسی بھی ازم اور فرمان کی پرواہ کئے بغیر آزادہ روی سے افسانے کے گیسوؤں کو سنوار رہے ہیں۔ایمرجنسی کے بعد کے زمانے سے لے کر تا ہنوز وہ پھر مستحکم روایات کا امین اور روشن مستقبل کا ضامن بن گئے ہیں۔مابعد جدیدیت کی کوئی ٹھوس تعریف کرنا بہت مشکل ہے۔پروفیسر وہاب اشرفی فرماتے ہیں کہ:

''میری الجھن یہ ہے ک مابعد جدیدیت کی حتمی تعریف ممکن ہے بھی کہ

نہیں‘‘(۳۲)

اردو میں مابعد جدیدیت کے بنیاد گزار نقاد گوپی چند نارنگ بھی مابعد جدیدیت کی وحدانی اور فارمولا بند تعریف کے قائل نہیں ہیں لیکن وہ معانی کی تکثیریت کے قائل ہیں۔ان کے نزدیک مابعد جدیدیت ایک طرف تخلیقیت کے جشن جاریہ کا اعلان کرتی ہے تو دوسری طرف نظریات،عقائد اور اقدار کی سطح پر ہمیں صدمات سے دوچار کرتی ہوئی ذہنی غیر مشروطیت کا تقاضا بھی کرتی ہے۔ساتھ ہی ساتھ تصوراتی وتخیلاتی گریزیت کے لیے راہ ہموار کرتی ہے تا کہ ہمہ جہت جبر سامانیوں کے خلاف تکثیریت افروز صورت حال کا ادراک میسر ہوسکے اور ناممکنات کے امکانات کی شکل میں نئی تنقیدی جرأت اور تخلیقی جست کا منظر نامہ مرتب ہوسکے۔یہی عدم کی موجودگی اور ظہور کے غیاب کا طرب ناک المیہ ہے اور الم ناک طربیہ بھی۔عدم کی موجودگی اور ظہور کے غیاب کے تناظر کی تفہیم کے لیے غالب کا یہ شعر کافی ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک مابعد جدیدیت کوئی ادبی نظریہ نہیں ہے بلکہ فکری صورت حال ہے۔ایسا نہیں ہے کہ جدیدیت کے بعد کوئی نیا ادبی نظریہ سامنے آیا ہو جسے ہم مابعد جدید کہ سکیں۔ڈاکٹر کوثر مظہری تو مابعد جدیدیت کو جھوٹا سچ قرار دیتے ہیں۔اس قول میں تھوڑی سچائی بھی معلوم ہوتی ہے کیونکہ اگر مابعد جدیدیت کوئی نظریہ ہوتا تو اس کی مکمل و منضبط تعریف بھی ہوتی۔

افسانہ نگاری کے بعض دیگر عناصر

افسانہ نگاری کی دنیا میں ہیئت اور تکنیک کا استعمال بہت ضروری ہوتا ہے۔کیونکہ ہیئت اور تکنیک کے بغیر افسانہ کی فکری وفنی جہات کو متعین کرنا دشوار ہوتا ہے بلکہ یوں کہا جائے کہ اس کا شمار افسانہ میں ہو ہی نہیں سکتا ہے جس میں کسی ہیئت اور تکنیک کا استعمال نہ کیا گیا ہو۔ترقی پسند تحریک ہو یا جدیدیت کا دور یا پھر مابعد جدیدیت ہر دور میں افسانہ نگاری کے لیے کچھ نہ کچھ اصول اور ضوابط کو ملحوظ خاطر رکھا گیا ہے۔ان اصولوں میں ہیئت اور تکنیک بہت ہی اہم ہیں۔

ذیل میں ان چیزوں کا ذکر کیا رہا ہے جن کا استعمال مختلف وقتوں میں فن کاروں نے کیا ہے۔حالانکہ ان چیزوں کی ہیئت میں تبدیلی بھی آتی گئی ہے بلکہ یہ تبدیلیاں نئے رجحان کی علامت اور پہچان بنتی گئی ہے۔

ہیئت

ہیئت کا معنی لفظی اعتبار سے بہت ہی محدود ہے مگر اصطلاحی اعتبار سے اس کا مفہوم بہت ہی جامع اور وسیع ہے۔مختلف فنون میں اس کا مفہوم الگ الگ اور جداگانہ ہے۔ادب میں جب ہیئت کی بات سامنے آتی ہے تو اس سے دوطرح کے تصورات ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ایک تصور وہ ہے جس کا شمار خالص ادبی اور فنی چیزوں سے وابستہ ہوتا ہے اور دوسرا وہ ہے جس کا شمار دیگر علوم وفنون سے منسلک ہیں۔

ساخت اور وضع یہ دونوں الفاظ ہیئت کے مترادف ہیں۔ساخت اور وضع تقریباً ہم معانی الفاظ ہیں۔ان کا تعلق مرئی چیزوں سے ہوتا ہے جیسے مجسمے کی ہیئت، برتن کی ساخت اور بستر کی وضع وغیرہ کو ہم بہت ہی آسانی سے استعمال کرتے ہیں اور اس کے سمجھنے میں کسی طرح کی کوئی دشواری پیش نہیں آتی ہے۔لیکن ادب میں استعمال ہونے والی اصطلاحات مثلاً ناول کی ساخت ،نظم کی وضع ،وغیرہ کا مفہوم قدرے گنجلک اور دھندلا ہوجاتا ہے جس کی وجہ سے کوئی روشن اور واضح تصور ہمارے ذہن میں نہیں آتا۔مجسمہ کی ہیئت اس کی ظاہری شکل وصورت کے سوا کیا ہے جو پتھر کے ایک تودے یا ڈھیر کی صورت میں دیکھنے والے کے سامنے موجود ہوتا ہے۔ناول کی ہیئت بھی اس کی ظاہری شکل ہی ہے لیکن وہ نظر کے سامنے نہیں۔مغربی مفکرین پرسی لبک (Percy Lubbok) کے الفاظ میں تاثرات کا بہت ہوا ایک چشمہ ہے۔جیسے جیسے ناول کے اوراق الٹتے جائیں اس چشمہ کی ان گنت لہریں نظر کے سامنے سے گزرتی جاتی ہیں۔لیکن کوئی محسوس اور ٹھوس شکل ابھر کر سامنے نہیں آتی۔اس طرح مجسمے کی صورت متعین ،محسوس اور غیر متحرک ہے اور ناول کی صورت سیال ہے۔

ہیئت کے دوسرے مترادف الفاظ میں شکل وصورت اور شبیہ بھی ہیں۔لیکن ان تینوں الفاظ کے مفہوم ہیئت کے مقابلے میں محدود ہیں۔شکل وصورت اور شبیہ عام طور پر چہرے مہرے کی طرف اشارہ کرتے ہیں جب کہ ہیئت انسان کے پورے بدن اور جسم کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے۔

انگریزی ادب میں ہیئت کا متبادل Form ہے۔ڈکشنری آف لٹریری ٹرم کے مطابق Form یعنی ہیئت سے مراد یہ ہے:

When we speak fo the form of a literary

and to‘‘work we refer to its shape and structure

the manner in which it is made (thus is style)as

opposed to its substrance of what it is about. Form and substance are inseparable but they may be analysed and assessed separately.A secondary meaning of form is kind of work the thus:sonnet,short’’genre to which it belongs story,essay(etc)(33)

یہاں پر ہیئت سے متعلق تین باتیں ذکر کی گئیں ہیں۔پہلی بات یہ کہ ادبی فن کاری میں جب بھی ہیئت لفظ کا استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے مراد اس فن کا ڈھانچہ اور اس کی ساخت لی جاتی ہے اور یہ بھی دیکھا جاتا ہے کہ اس کا طریقہ کار کیا ہے جس سے ڈھانچہ تیار ہوا ہے یعنی اسلوب۔دوسری چیز جو یہاں بیان ہوئی ہے وہ ہیئت اور مواد سے متعلق ہے۔یہ دونوں ایک ہیں یا جدا جدا دو چیزیں ہیں۔البتہ تجزیاتی طور سے ہیئت اور مواد کو ایک دوسرے سے الگ کر کے ہم ان میں تفریق کر سکتے ہیں۔تیسری چیز یہ کہ ہیئت کا لفظ صنف کے معنی میں بھی لیا جاتا ہے۔مثلاً قصیدہ،غزل،افسانہ اور انشائیہ وغیرہ۔اس مفہوم میں خود افسانہ بھی ایک ادبی ہیئت ہے۔

ریاض احمد نے ہیئت کے مسئلہ پر بحث کرتے ہوئے اس کی تعریف کچھ یوں کی ہے:

’’ہیئت ایک ایسی خارجی شکل کا نام قرار دیا جاسکتا ہے جو کسی چیز کی انفرادیت کی حدود کو متعین کرتی ہے۔چنانچہ فنی اعتبار سے ہیئت اظہار کی خارجی صورت کا نام ہے‘‘۔(۳۴)

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انفرادیت کا تعین محض خارجی ڈھانچے پر منحصر ہے۔اس اعتبار سے ہیئت کا ایک واضح مفہوم سامنے آجاتا ہے۔افسانہ،ناول،غزل ہر ایک کا علاحدہ خارجی ڈھانچہ ہے اور اس خارجی ڈھانچے کے باعث ہم افسانہ کو غزل سے اور ناول کو نظم سے ممیّز کرتے ہیں۔

سید احتشام حسین نے ہیئت کے وسیع مفہوم کو یوں بیان کیا ہے:

’’ہیئت اپنے وسیع مفہوم میں ایک طرف تو وہ طریق اظہار ہے جو فنکار استعمال کرتا ہے۔دوسری جانب جذبات سے بھرا ہوا وہ پر اثر اور کسی حد تک مانوس انداز بیان ہے جو شاعر اور سامع کے درمیان رابطے اور رشتے

کا کام دیتا ہے۔اس میں زبان، زبان کی تمام آرائش، اثر انگیزی کے تمام طریقے مواد کے تمام سانچے حسن اور لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعہ اور ان سب سے بڑھ کر مواد کے ساتھ ہم آہنگی کا احساس دلا کر ایک مکمل فنی نمونہ پیش کرنا سبھی شامل ہے''۔(۳۵)

کسی بھی فن میں خارجی ہیئت اس فن کے مخصوص وسیلہ اظہار سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ وسیلہ اظہار روح ،معانی اور موضوع کو بھی شامل ہے۔موسیقی میں سر، مصوری میں رنگ ،شعر میں الفاظ نہ صرف یہ کہ فن کی خارجی حدود کو متعین کرتے ہیں بلکہ اگر اس فن کا کوئی موضوع یا کوئی داخلی پہلو بھی ہے تو وہ بھی ان ہی سروں، رنگوں اور لفظوں سے متعین ہوتا ہے۔سروں اور رنگوں کے امتزاج سے ایک راگ کی صورت پیدا ہوتی ہے اور اس سے ایک تصویر کا خاکہ مکمل ہو جاتا ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی ہیئت کے ان ہی خارجی اور داخلی نکات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

''ہر فن پارے کی دو ہیئتیں ہوتی ہیں،ایک تو خارجی اور ایک داخلی۔خارجی ہیئت سے میں فن پارے کا مشینی ڈھانچہ مراد لیتا ہوں،فن پارہ غزل ہے یا نظم ،مردف غزل ہے یا غیر مردف ،معرا نظم ہے یا پابند؟ یہ سوالات فن پارے کی خارجی شکل وصورت سے تعلق رکھتے ہیں اور ہمیں اس کیفیت یا فضا کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں جس کی ہمیں فن پارے سے توقع ہوتی ہے ۔افسانہ تکنیک بیانیہ ہے یا ڈرامائی ،متکلم واحد حاضر ہے یا واحد غائب ،واقعات تسلسل سے بیان کئے گئے ہیں یا ان کی زمانی اور مکانی منطق نظر انداز کر دی گئی ہے؟ یہ سوالات افسانہ کے مجموعی تاثر کا تعین کرتے ہیں ۔جب ہم دیکھتے ہیں کہ زیر بحث فن پارہ غزل ہے یا بیانیہ افسانہ تو ہمارے ذہن میں خود بخود ایک تشریط (Conditioning) پیدا ہو جاتی ہے اور ہم اس فن پارے میں سے معرا نظم یا ڈرامائی افسانہ کے تاثر یا فضا کی توقع نہیں رکھتے''۔

(۳٦) ہیئت سے متعلق محمد حسن صاحب لکھتے ہیں:

''ہیئت کا مفہوم محض اصناف کی ظاہری شکل تک محدود نہیں رہ جاتا بلکہ وہ

وسیع تر معنویت اختیار کر لیتا ہے۔اس طرح اس کی ظاہری شکل وصورت
کے تمام رشتے اور روابط ہیئت کے ضمن میں آجاتے ہیں۔ایک طرف
ہیئت کے وہ باطنی رشتے ہیں جو خیال اور تصور سے قائم ہوتے ہیں اور
دوسری طرف وہ رشتے ہیں جو ظاہری شکل کے مختلف حصوں کو آپس میں
مربوط کرتے ہیں ۔ان رشتوں میں ایک طرف تو الفاظ کے لسانیاتی
پہلو اوران کی معنویت اور تصورات کی ترجمانی کی طاقت پر گفتگو ہوتی ہے
تو دوسری طرف ادب اور دیگر فنون لطیفہ کے درمیان باہمی رشتوں ک
بازیافت کا عمل سامنے آتا ہے''۔(۳۷)

افسانے میں ہیئت سے کیا مراد لی جاتی ہے؟افسانے میں ہیئت کا مطلب تن،قد،جسم اور ڈھانچہ ہے ۔افسانے کی ایک الگ ساخت ہوتی ہے۔اس کا اپنا جسم اور ہاتھ پاؤں ہوتا ہے جسے اجزائے ترکیبی بھی کہا جاتا ہے۔اجزائے ترکیبی سے افسانے کی جسمانی نوعیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔افسانے کے اجزائے ترکیبی یا اس کے ڈھانچے میں رفتہ رفتہ تبدیلی آتی گئی۔اس تبدیلی کے پس پشت جو محرکات اور عوامل کارفرما تھے ان میں ہیئت کے تجربات بھی شامل تھے۔چنانچہ اردو افسانے کی روایت میں کرشن چندر نے بغیر کسی پلاٹ کے ''دوفرلانگ لمبی سڑک''افسانہ لکھا۔اسی طرح سے غلام عباس کا افسانہ''آنندی''وہ پہلا افسانہ ہے جس میں کردار کے حوالے سے ایک نیا تجربہ کیا گیا اور ایک دو نہیں بلکہ پورا شہر کردار بنا کے پیش کیا گیا۔نئے افسانہ نگاروں میں انور سجاد اور رشید امجد وغیرہ نے افسانہ نگاری کی قدیم اور کلاسیکی روایات کو توڑا اور افسانے کی مروجہ ہیئت اور فنی اصولوں کے خلاف شعوری کوشش کی۔اس طرح جدید افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کے ردعمل میں علامتی اور تجریدی اسلوب کو اپنایا اور بہانگ دہل اعلان کیا کہ افسانے میں افسانویت کا ہونا ضروری نہیں اور نہ افسانے کے لیے پلاٹ،جزئیات اور کردار نگاری ضروری ہے۔افسانہ صرف ایک خیال کو مرکز بنا کر یا ایک احساس اور کیفیت کی بنیاد پر بھی لکھا جا سکتا ہے۔

تکنیک کا مفہوم

یہ انگریزی کے لفظ ٹیکنیک سے ماخوذ ہے۔اس کا مطلب وہ فنکارانہ طرز عمل جو موسیقی یا فن مصوری میں کارفرما ہوتا ہے اور کسی فن پارے میں تکنیکی ہنرمندی سے موسوم کیا جاتا ہے۔تکنیک وہ ڈھنگ یا طریقہ ہے

جس کے ذریعہ ناول یا افسانہ نگار کسی مقصد کو پورا کرتا ہے۔اس طرح سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ تکنیک کا مطلب ہوتا ہے بنانے کا ڈھنگ، ودھان اور ایک خاص طریقہ کار جو ناول یا افسانہ کے سبھی اجزاء میں توازن بنائے رکھے۔تکنیک سے متعلق ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علاحدہ صنف ہے... فن کار مواد کا اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کر دیتی ہوں مثلا ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔اسے خام مواد سمجھ لیجے۔پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا یہ اسلوب ہے۔پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا مروڑتا، دباتا، کھینچتا کہ کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کسی کو لمبا ،کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھلتا جاتا ہے ۔تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی مثال ہے اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے ہیئت کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ ''افسانہ''۔ہیئت اور افسانے میں یہ فرق ہوتا ہے کہ ہیئت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز''۔(۳۸)

ممتاز شیریں کے قول کے مطابق'' تکنیک'' اسلوب اور ہیئت سے ہٹ کر الگ صنف کا نام ہے ۔لیکن یہ صنف خارجی نہیں باطنی ہے۔تکنیک اور اسلوب اگرچہ دو علاحدہ صنف ہیں مگر یہ دونوں ایک دوسرے کے ہم راز بھی ہیں ان دونوں کے درمیان تفریق کرنا بہت آسان بات نہیں ہوتی۔اسلوب تکنیک کا ہی ایک حصہ ہوتا ہے اور انہیں دونوں کے ذریعہ کوئی ناول یا افسانہ نگار اپنے پلاٹ کی تعمیر و تشکیل کرتا ہے۔یہ دونوں باہری دستاویز ہے۔ایک طرح کا لباس ہوتا ہے جسے اپنے کرداروں کے اوپر ڈال کر تخلیق کار بیانیہ، مزاحیہ یا پھر المیہ اشاروں کی گفتگو سلاست اور موثر ذریعہ سے پیش کرتا ہے۔

افسانہ نگاری کے لیے کوئی مقررہ تکنیک نہیں ہوتی اور نہ ہی اس کا کوئی معیار متعین کیا جاسکتا ہے کہ کون سی تکنیک زیادہ اچھی ہے۔تکنیک کا استعمال مواد اور موضوع کے اعتبار سے کیا جاتا ہے۔حسب موقع تکنیک کا استعمال نہ کرنے کی صورت میں بسا اوقات اچھا موضوع بھی کہانی میں کامیابی کے ساتھ پیش نہیں ہو پاتا ہے

۔اس لیے مواد اور موضوع کے ساتھ ساتھ تکنیک کا مناسب استعمال ہی کسی افسانے کو کامیاب بنا سکتا ہے ۔طرح طرح کی تکنیک کا استعمال جدید افسانے کی خاص پہچان ہے۔آج ادب کا دامن بہت وسیع ہو چکا ہے ۔زندگی کے بہت سے پہلوجنہیں احاطہ ادب میں لانا مشکل سمجھا جاتا تھا اب وہ سب بھی ادب میں شامل ہونے لگے ہیں ۔یہی وجہ ہے کہ نیا افسانہ میں وہی تنوع ہے جو زندگی میں ہے۔مواد کے نئے پن کے ساتھ ساتھ تکنیک میں بھی نت نئے تجربے ہو رہے ہیں۔ ہر افسانے کی تکنیک ایک دوسرے سے قدرے مختلف ضرور ہوتی ہے ۔بعض تکنیکیں بنے بنائے سانچے کی طرح ہوتی ہیں ،لیکن کئی تکنیکوں کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اورافسانے میں دوقسم کی تکنیکوں کا امتزاج ہو جاتا ہےاور یہ ملی جلی تکنیک بذات خود ایک الگ تکنیک بن جاتی ہے۔تکنیک سے متعلق ڈاکٹر نگہت ریحانہ لکھتی ہیں:

> ’’ہر موضوع پر مواد کے لیے الگ تکنیک کی ضرورت ہے ایک خاص مواد ایک خاص تکنیک کےاستعمال سے زیادہ پر اثر ہو جاتا ہے۔اس کا استعمال مجموعی تاثر پیدا کرنے یا اس کو بڑھانے کے لیے کیا جاتا ہے۔گویا تکنیک مقصد نہیں بلکہ وسیلہ ہے اس کی حیثیت ثانوی اور ضمنی ہے ۔کسی مخصوص تکنیک کی پابندی کے لیے ایک خاص قسم کی فنی بصیرت کی ضرورت درکار ہے جس کی مدد سے فنکار اپنی کہان کو اچھے تخلیقی ادب کا نمونہ بنا سکتا ہے ‘‘۔(۳۹)

تکنیک کی اہمیت ہر زمانے میں مسلم رہی ہے جدید افسانہ نگار عصر حاضر میں تکنیک میں آئے دن نئے نئے تجربات کر رہے ہیں اور یہ بتانا مشکل ہو گیا ہے کہ کونسی تکنیک بہتر ہے اور کون سی بہتر نہیں ہے۔اس تعلق سے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ’’تکنیک سے متعلق لکھتے ہوئے سب سے اہم سوال یہ آتا ہے کہ افسانہ نگار کون سی تکنیک استعمال کرے جس سے افسانے کی معنویت میں اضافہ ہو اس مسئلہ پر ممتاز شیریں نے مفصل بحث کی ہے ان کا کہنا ہے کہ کسی بھی تکنیک کے بارے میں یہ قطعی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا ہے کہ فلاں تکنیک بہترین ہے‘‘(۴۰)

نیا افسانہ میں تکنیک کی بہت اہمیت ہے۔زمانے کی تبدیلیوں کا اثر نیا اردو افسانہ کی تکنیک پر بھی ہو رہا

ہے۔وقت اورزمانے کے تقاضوں کوملحوظ رکھتے ہوئے نئی نئی تکنیکیں جدید افسانوں میں پیش کی جارہی ہیں۔

بیانیہ

انگریزی میں بیانیہ کے لیے Narration کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔کسی بھی تحریر کومناسب الفاظ ،جملوں اورفقروں کی عمدہ ترتیب اورموزوں انداز میں ظاہر کرنے کو’’بیانیہ‘‘ کہا جاتا ہے۔بیانیہ اپنی تاثیر کے اعتبار سے بڑی قوت رکھتا ہےاوراسی قوت کوتخلیق کار اپنی مرضی کے مطابق استعمال کرکے لوگوں کے دل ودماغ پر چھا جاتے ہیں۔جس طرح سے کسی ادیب کا ذہن تیز رفتاری سے کسی خیال کے اظہار کے لیے تانے بانے بنتا ہےاسی رفتار سے الفاظ، جملےاورفقرےطرز بیان میں تحلیل ہوکرکہانی یا قصہ کا ذریعہ بنتے ہیں۔کہانی یا قصہ کو طرز اظہار سے وابستہ کرنے کا یہی عمل’’بیانیہ‘‘ کہلاتا ہے۔بیانیہ ایک ایسا طرز اظہار ہےجس میں تسلسل و روانی اورربط کے ساتھ ساتھ موزوں اورمناسب فکر وخیال کی پیش کش بہت اہمیت رکھتی ہے۔اگر اظہار کے دوران ان خصوصیات کوپیش نظرنہ رکھا جائے توبیانیہ اپنی اصل سے الگ ہوجاتا ہے۔بیانیہ کا استعمال افسانوی نثر میں ممکن ہوسکتا ہے۔غیر افسانوی نثر میں بیانیہ کے استعمال سے اصل حقیقت مجروح ہوتی ہے۔اسی لیے داستانوں،ناولوں،افسانوں،ڈراموں اور قصے کہانیوں کی پیش کش کے لیے استعمال کیا جانے والا طرز اظہار درحقیقت بیانیہ ہےاوراسی بیانیہ کوتخلیق کار منضبط اورمنظّم طریقہ سے استعمال کرکے تاثیر کا ایسا حسن پیدا کردیتا ہے کہ جس کے مطالعہ کے بعد قاری نہ صرف اس انداز میں گم ہوکرلطف اندوز ہوتا ہے بلکہ بیانیہ کواپنے دل میں جاگزیں کرلیتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ بیانیہ کی شناخت افسانوی نثر میں ایک وسیلہ سے کی جاتی ہے۔بیانیہ سے متعلق ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

> ’’بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتا ہے۔ہم بیانیہ کو بقول عسکری’’کہانیہ‘‘ بھی کہہ سکتے ہیں۔Descriptionتصویر کشی یا منظریہ بیان ہے Descriptive۔افسانوں میں کہانی نہیں ہوتی‘‘(۴۱)

بیانیہ کی تکنیک کی نوعیت کیا ہو؟اس سلسلے میں افسانہ نگارکو یہ اختیار حاصل ہوتا ہے کہ وہ ایک صحت بخش وسعت اورخارجی واقعات کو بڑھاچڑھا کران کی تفصیل دیتا ہوااپنے قصے اور پلاٹ کوایک تاریخ نویس کی طرح پیش کرے جس میں تاریخ داں کی سب خصوصیات ہوں۔یعنی بیانیہ انداز میں افسانہ شروع کرنے

کے بعد ہر کردار کا یک بعد دیگرے تعارف، اس کی ساری تاویلات وتفصیلات اور پھر افسانے کا خاتمہ ہو۔ بیانیہ سے متعلق شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''بیانیہ سے مراد ہر وہ تحریر ہے جس میں کوئی واقعہ (Event) یا واقعات بیان کئے جائیں''۔(۴۲)

اس ضمن میں فاروقی صاحب نے ایک دلچسپ بحث کا آغاز بھی کیا ہے۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

''وہ بیان جس میں کسی قسم کی تبدیلی حال کا ذکر ہو واقعہ یعنی (event) کہا جائے گا۔ مثلاً حسب ذیل بیانات میں واقعہ بیان ہوا ہے:

''الف''

۱۔اس نے دروازہ کھول دیا۔

۲۔دروازہ کھلتے ہی کتا اندر آگیا۔

۳۔کتا اس کو کاٹنے دوڑا

۴۔وہ کمرے کے باہر نکل گیا۔

اس کے برعکس مندرجہ ذیل بیانات کو واقعہ نہیں کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ ان میں کوئی تبدیلی حال نہیں ہے:

''ب''

۱۔کتے بھونکتے ہیں۔

۲۔انسان کتوں سے ڈرتا ہے۔

۳۔ہر کتے کے جبڑے مضبوط ہوتے ہیں۔

۴۔کتے کے نوک دار دانتوں کو دندان کلبی کہا جاتا ہے۔

ممکن ہے کہ مندرجہ بالا بیانات یعنی ''ب'' ان بیانات سے زیادہ دلچسپ ہو جو'' الف ''میں درج ہیں۔لیکن پھر بھی ہم انہیں بیانیہ نہیں کہہ سکتے۔(۴۳)

مذکورہ بالا بحث سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ بیانیہ صرف فکشن تک ہی محدود ہے۔ بیانیہ کی اور بھی بہت سی شکلیں ہیں جو غیر افسانوی ہیں۔مثلاً اخبار کی رپورٹ، تاریخ (ہسٹری)، ایسا خط جس میں کوئی واقعہ یا واقعات بیان ہوں، سفر نامہ، سوانح عمری، خودنوشت وغیرہ۔

بیانیہ کی بہت ساری قسمیں ہیں جس کو ڈاکٹر مجید بیدار نے اپنی کتاب ''نثری بیانیہ'' میں بہت تفصیل

سے ذکر کیا ہے۔لیکن یہاں اس پس منظر میں بیانیہ کی جو شکلیں سمجھ میں آتی ہیں ان میں راوی بیانیہ،خود بیانی بیانیہ،خط وکتابی بیانیہ،ڈائری بیانیہ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔تکنیکی طور پر بیانیہ میں وقت کی کوئی تحدید نہیں ہوتی۔،وہ چند ساعت کا بھی ہوسکتا ہےاور سالوں کا بھی۔کسی ایک فرد سے متعلق ہوسکتا ہےاور پوری جماعت ،شہر اور ملک کے بارے میں بھی۔ان میں ایک مجموعی احساس ہوتا ہے۔

اردو کے اکثر وبیشتر افسانے بیانیہ انداز میں لکھے گئے ء ہیں۔بیانیہ انداز ترقی پسند تحریک کی شناخت تھی۔پریم چند کے اکثر افسانے سیدھی سادھی بیانیہ تکنیک میں ہی لکھے گئے ہیں۔بیانیہ نہ صرف قوت تاثیر رکھتا ہے بلکہ اس کی وجہ سے قاری پر خاص قسم کی کیفیت بھی طاری ہوتی ہے جو اس اظہار بیان کا کمال ہے۔ترقی پسند تحریک کے بعد جب جدیدیت کا دور آیا تو بیانیہ کی جگہ تجریدیت نے لے لی۔مگر یہ تجریدیت بہت زیادہ دن نہ چل سکی۔اس کی وجہ سے قاری کا رشتہ ادب سے ٹوٹنے لگا۔چنانچہ پھر بیانیہ کا سہارا لینا پڑا اور اب مابعد جدید افسانوں میں بیانیہ کی واپسی سے اردو افسانے میں ایک نئی جان پیدا ہونے لگی ہے۔قاری کا رشتہ پھر ادب سے استوار ہونے لگا ہے۔

شعور کی رو(Stream of Conciousness)

شعور کی رو کا نظریہ سب سے پہلے امریکی ماہر نفسیات 'ولیم جیمز' نے ۱۸۹۰ء پیش کیا تھا۔اس کے لیے اس نے Principles of Psychology نامی کتاب لکھی جس میں پہلی بار شعور کی رو جیسی اصطلاح استعمال کی گئی۔(J.A.Cuddon ,A Dictonary of Literary Terms,published by Indian Book Company Andre Deutsch.1977.P.645)

ولیم جیمز نے پہلی اس بات کی وضاحت کی تھی کہ شعور کی رو کسی واضح ٹھوس یا جامد کیفیت کا نام نہیں ہے بلکہ یہ تو ندی کے دہارے کی طرح ہر دم رواں دواں اور متغیر ذہنی حالت میں رہتا ہے۔ہمارے ذہنوں میں شعور کی رو خط مستقیم کی مانند نہیں بلکہ لہروں کی صورت میں ہوتا ہے۔ولیم جیمز نے شعور کی رو کی مندرجہ ذیل خصوصیات بھی بیان کئے ہیں:

۱۔ہر ذہنی حالت کسی ذاتی شعور کا جزو ہوتی ہے۔

۲۔ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذہنی کیفیات ہر دم متغیر ہوتی رہتی ہیں

۳۔ذاتی شعور کی ہر حالت میں تسلسل ملتا ہے

۴۔ذاتی شعور کی ہر حالت، اشیااور وقوعات میں ردوبدل کے باعث بعض
میں دلچسپی ظاہر کرتی ہے جب کہ بعض کو خاطر میں نہیں لایا جاتا ہے(۴۴)

ولیم جیمز کے مطابق انسانی سوچ جامد اور ساکت نہیں ہوتی بلکہ یہ سوچ دریا کی روانی کی طرح بہتی اور منتشر ہوتی رہتی ہے۔سوچ کا بہاؤ نہ کبھی رکتا ہے اور نہ ہی اس کے سوتے خشک ہوتے ہیں۔البتہ انسانی سوچ کروٹ لیتی رہتی ہے اور اس کی کیفیت تبدیل ہوتی رہتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ولیم جیمز نے انسانی زندگی کی داخلی سوچ کو''خیال کا رو'' یا ''شعور کا رو'' جیسی اصطلاح استعمال کی ہے۔اس اصطلاح کے ذریعہ ذہن کے منتشر و غیر منتشر، مربوط و غیر مربوط، منظّم اور غیر منظّم افکار و احساسات کو پیش کیا ہے۔ان میں کسی منطق یا استدلال کے اصول کے تحت ربط نہیں بلکہ یہ ربط ذہن کی مسلسل تبدیل ہوتی ہوئی کیفیات کے مطابق ہوتا ہے۔یہاں بیانیہ میں تسلسل نہیں پایا جاتا۔بیانیہ انداز میں عام طور سے خیالات اور احساسات کو ایک خاص ترتیب کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے جب کہ شعور کی رو میں خیالات جس طرح ذہن میں آتے ہیں اسی صورت میں بیان کر دیے جاتے ہیں۔

شعور کی رو کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں خیالات کی لہریں آہستہ آہستہ چلتی رہتی ہیں۔جس سے انسانی ذہن سکون سے ماضی، حال اور مستقبل کے بارے میں سوچ سکے۔لیکن بسا اوقات اس بحر بیکراں میں تموج بھی پیدا ہوجاتا ہے۔جس کی وجہ سے دماغ میں خیالات کھولنے لگتے ہیں۔اس میں کوئی تسلسل یا ٹھہراؤ باقی نہیں رہتا بلکہ بجلیوں کی سی کونداور شدید ذہنی ہلچل پیدا ہوجاتا ہے۔جس سے اس وقت ذہن کی تصویر کچھ اور ہی طرح کی ہوجاتی ہے۔جب یہ ہیجانی کیفیت طاری ہوجائے تو اس داخلی کشمکش کو فن کار ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ذریعہ پیش کرتا ہے اور شعور کے اس بہاؤ کو قابو میں رکھنے کے لیے وہ ''آزاد تلازمہ خیال'' کے اصول کو بھی اپناتا ہے۔ممتاز شیریں نے شعور کے بہاؤ اور ذہن کی عکاسی کے لیے کئی تکنیکیں گناتی ہوئی لکھتی ہیں:

> ''ماضی کو حال پر پیش کرنے کے بھی دو اندازے ہوسکتے ہیں جن سے
> دو الگ الگ تکنیکیں بن گئی ہیں۔لیکن ان میں بڑا نازک سا فرق ہے۔پہلی
> تکنیک سے ذہن میں ماضی کا عکس یوں دکھاتے ہیں کہ بنتے ہوئے نقوش
> کی ہو بہو تصویر اترتی چلی جائے۔صرف وہی باتیں بیان کی جاتی ہیں جو

ذہن میں آتی ہیں ۔مثلاً کسی پورے واقعے میں چند خاص خاص باتوں کا
خیال آئے تو انہیں کا ذکر کرتے ہیں۔ پھر ذہن اچانک کسی دوسرے واقعے
کی طرف منتقل ہو تو پہلے واقعے کی کوئی تفصیل دیے بغیر دوسرے واقعے کا
بیان شروع ہو جائے گا ۔اس کے لیے ایک مخصوص طرزِ تحریر ہوتی ہے
۔ بیانیہ کی طرح اس میں تسلسل نہیں ہوتا ، نہ جچے تلے مرتب جملے ہوتے
ہیں، بلکہ ذہن میں آئے ہوئے بے ربط جملے،شعور کی زبان میں جیسے ذہن
آپ سے محوِ گفتگو ہو۔ ماضی اور حال میں کوئی حدِ فاصل نہیں ہوتی بلکہ
گڈ مڈ ہو جاتے ہیں، حال سے ماضی ، ماضی سے حال جس طرف بھی
چاہیں مواد کو موڑ سکتے ہیں اور واقعات کے بیان میں بھی وقت کا تسلسل
لازمی نہیں ہوتا۔ پہلے کا واقعہ بعد میں اور بعد کا واقعہ پہلے بیان کیا جا سکتا
ہے۔

دوسری تکنیک میں ماضی اور حال کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ایک حد قائم کر دی
جاتی ہے۔جیسے ہی حال میں گزرتا ہوا کوئی واقعہ یاد دلائے وہیں حال کے
آگے ایک لکیر کھینچ دی جاتی ہے اور ماضی کا وہ واقعہ بیان کیا جاتا ہے اور یہ
واقعہ صرف ذہن اور کردار کی سوچوں میں محدود نہیں رہتا بلکہ زائد تفصیلیں
بھی بیان کی جاتی ہیں اور مصنف بیانیہ انداز میں خود یا کسی کردار کی زبانی
بیان کرتا جاتا ہے ۔اس میں Reflection اور Naration دونوں کا
امتزاج ہوتا ہے۔واقعہ مکمل بیان ہونے کے بعد ماضی کی حدیں توڑ کر پھر
حال میں آ داخل ہوتا ہے'' ۔(۴۵)

نیا اردو افسانہ میں شعور کی رو کا استعمال بہت زیادہ ہوا ہے ۔اس تکنیک میں افسانہ نگار داخلی احساسات اور واقعات کے عمل اور ردِ عمل کو پیش کرتا ہے ۔کم سے کم وقت میں فرد کی داخلی زندگی اس کے شعور ،تحت الشعور کی مکمل تصویر قاری کے نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔نفسیاتی داخلی وقت کی تمام صورتیں جنہیں انسانی ذہن محفوظ کرتا ہے شعور کی رو کی تکنیک میں پیش کی جاتی ہے۔اس تکنیک کے ذریعہ کرداروں کا تعارف بھی کچھ الگ انداز سے کرایا جاتا ہے ۔واقعات کو پیش کرتے وقت خیالات کا جو بہاؤ ہوتا ہے اس کے ذریعہ

کرداروں کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر یوسف سرمست اس تکنیک کی خصوصیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اس تکنیک کے ذریعہ کرداروں کو متعارف بھی بالکل مختلف انداز سے کیا جاتا ہے۔ زندگی کے کسی مخصوص موقعے کو پیش کرتے ہوئے خیالات کے بہاؤ سے کردار اجاگر کئے جاتے ہیں ۔ یہاں نہ صرف سوچنے والے کی زندگی اوراس کا کردار نمایاں ہوتا ہے بلکہ جس کے متعلق سوچا جارہا ہے اس کی زندگی پر بھی روشنی پڑتی ہے''۔(۴۶)

شعور کی رو کی تکنیک میں اکثر داخلی خود کلامی سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ یہ ایک طرح کی خاموش خود کلامی ہوتی ہے جس میں تبدیلی نظر نہیں آتی ہے لیکن اس تکنیک کے ذریعہ کردار کی پوری شخصیت نمایاں ہوجاتی ہے یہ تکنیک عصری حقائق اوراپنے عہد کے اجتماعی شعور کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہے۔ اس میں اختصار کا وصف بھی موجود ہے کم سے کم وقت میں فرد کی داخلی زندگی اس کے شعور تحت الشعور اور لاشعور کی مکمل تصویر قاری کی نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔

فلیش بیک(flash Back)

فلیش بیک ماضی کی طرف ذہنی ترجیع کا نام ہے۔ اردو فکشن میں فلیش بیک کی روایت کو سب سے پہلے باضابطہ طور پر مرزا ہادی رسوا نے ''امراو جان ادا'' میں برتا ہے۔ جس سے جدید فکشن کی اساس پڑی ۔ یہاں فلیش بیک ناول کے صفحات میں اپنی خصوصیات کے ساتھ موجود ہیں جو حقیقی دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں سے فن کار کو متاثر کرتی ہے اور فن کے شعبے میں کئی تبدیلیاں لانے کا باعث بنتی ہیں۔ یہ فنی مظہر رونما ہوا تو ہر عہد کے ادب میں نئی اصناف، نئی ہیئتیں اور فنی اظہار کی نئی تکنیکیں وجود میں آتی ہیں۔ چنانچہ ''امراؤ جان ادا'' سے جدید افسانے کی نہریں پھوٹتی ہیں۔

شعور کی رو کی طرح فلیش بیک کی تکنیک بھی ہمارے مغرب سے ہماری زبان میں آئی ہے۔ اس تکنیک کا استعمال پہلے پہل فلموں میں ہوا اور رفتہ رفتہ فلموں سے افسانوی ادب مس راہ پا گیا۔ شعور کی رو کی طرح اس تکنیک نے ماضی اور حال کے درمیان کے فاصلے کو ختم کر دیا اور افسانوی ادب کو زمان و مکان کی پابندیوں سے آزاد کر دیا۔

جدید افسانہ نگاروں نے وقت کی سرحد کو عبور کرنے کے لیے فلیش بیک کا بھی سہارا لیا ہے۔اس طرح کے افسانوں میں کردار بیک وقت ماضی، حال اور مستقبل میں سفر کرتا ہے۔جب افسانہ نگار زمانہ حال سے ماضی کی طرف سفر کرتا نظر آئے تو اسے فلیش بیک اور اگر حال سے مستقبل کی طرف تقدیم کرتا نظر آئے تو اسے فلیش فارورڈ (Flash Forward) کی تکنیک کہا جاتا ہے۔ان ذرائع کو برت کر افسانہ نگار زمانہ حال کے واقعات کو کرداروں کی پرانی یادوں سے وابستہ کر کے انہیں اس طرح بیان کرتا ہے کہ حال کے واقعات کو بیان کرتے کرتے ماضی کے کسی بھی واقعہ کی طرف لوٹ جاتا ہے یا پھر یہ ہوتا ہے کہ افسانہ مستقبل کے واقعات کی طرف صرف اشارہ یا اس کی پیشن گوئی کرتا ہے۔اس طرح حال اور مستقبل کے واقعات میں ربط اور تعلق قائم کرنے کی زماں و مکاں کی پابندی سے آزادی حاصل کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔فلیش بیک کی تکنیک میں کہانی مندرجہ ذیل طرح سے پیش کی جاتی ہے:

۱۔ ماضی سے حال کی طرف فوراً گذاران ہو۔

۲۔ واقعات کے بیچ میں گذشتہ واقعات کا اچانک بیان

۳۔ گذشتہ واقعات بیان تو کئے جائیں مگر خود کلامی کے ذریعہ یہ گمان گذرے گویا یہ آج کا واقعہ ہو

۴۔ کہانی کا رکرداروں کے باطن میں سفر کرتا نظر آئے۔

سادہ بیانیہ کی تکنیک کو عموماً راست بیانیہ تکنیک یا صرف بیانیہ تکنیک کہا جاتا ہے۔بیانیہ تکنیک کو سادہ بیان کی تکنیک اس لیے کہا جاتا ہے کہ اس میں افسانہ سارا کا سارا بیانیہ ہی ہوتا ہے اور مزید یہ کہ بیانیہ منظوم بھی ہوتا ہے اور منثور بھی۔سادہ بیان کی تکنیک میں اضافے مختلف طرح سے بیان کئے جاتے ہیں۔کبھی غائب اور سب کچھ جاننے والا راوی یعنی ہمہ دان کے ذریعہ صرف واقعات کو بیان کردیا جاتا ہے۔کبھی راوی واحد متکلم ہوتا ہے مگر جن واقعات کو وہ بیان کرتا ہے وہ خود اس پر نہیں گزرتے بلکہ وہ اوروں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات ہوتے ہیں۔کسی افسانے میں یہ بھی ہوتا ہے کہ راوی ظاہر نہ ہو بلکہ صرف کرداروں کے تاثرات اور حافظے میں منتشر یادوں کو بیان کیا جائے۔اس طرح کے افسانوں میں افسانہ نگار دوسری مختلف ٹیکنیکوں سے اغماض برتتا ہے۔صرف واقعات کو سادہ طریقے سے آغاز منتہا اور انجام تک پہونچاتا ہے لیکن اس طرح کے افسانوں میں افسانہ نگار واقعات کو مقبول بنانے کے لیے بدیعیات (Rhetoric) کا سہارا لیتا ہے۔افسانے میں بدیعیات کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''افسانے میں بدیعیات کا معاملہ بہت اہم اور دلچسپ ہے۔بدیعیات سے مراد وہ طریقے ہیں جن کے ذریعہ افسانہ نگار واقعات کو قابل قبول بناتا ہے۔ان طریقوں کے شعوری یا غیر شعوری ہونے سے بحث نہیں بنیادی بات یہ ہے کہ یہ طریقے ہر افسانہ نگار کو استعمال کرنے ہوتے ہیں ''۔(۴۷)

علامتی

اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں علامت نگاری کی تاریخ بہت مختصر ہے۔چونکہ ابھی تک اردو افسانہ نگاری نے ایک صدی مکمل کر کے دوسری صدی میں قدم رکھا ہے۔اس اعتبار سے اگر دیکھا جائے تو علامتی افسانہ کی تاریخ چالیس پچاس سال سے زیادہ قدیم نہیں ہوتی۔علامت نگاری سے قبل وضاحتی طرز اظہار زیادہ مقبول تھا۔مگر ترقی پسند تحریک کے بعد جب جدیدیت کا آغاز ہوا تو علامت نگاری اس جدیدیت کی پہچان بن کر سامنے آئی۔علامت نگاری عوام میں مقبولیت حاصل نہ کر سکی مگر یہ ادیبوں میں کافی مقبول ہوئی جس کی وجہ سے افسانہ نگاروں کی جدید نسل رمز نگاری کے اصول سے بہت زیادہ متاثر ہوئی۔

اردو افسانہ میں علامت سے متعلق بہت سے ابہام اور کنفیوژن پائے جاتے ہیں۔آج تک یہ واضح نہیں ہو پایا ہے کہ علامتی افسانہ کیا ہے؟اور علامتی اور استعارتی افسانے میں کیا فرق ہے؟اس لیے سب سے پہلے ضروری ہے کہ یہ طے کر لیا جائے کہ ادب میں خصوصاً افسانے میں علامت سے کیا مراد ہے۔علامت سے مراد ہر وہ چیز ہو سکتی ہے جو کسی دوسری چیز کی نمائندگی کرے،کسی دوسری چیز کا اظہار کرے یا اس کی جانب اشارہ کرے۔اس سلسلے میں شہزاد منظر لکھتے ہیں:

''ایک ایسی پیش کش ہے جو ذہن کو کسی چیز یا خیال یا ماورائی خیال کی جانب منتقل کرتی ہو اور معنویت کی ایسی سطح سامنے لاتی ہو جس کو عام الفاظ اپنی گرفت میں لانے میں قاصر ہوں۔سوزین کے لینگر نے علامت کی زیادہ بہتر انداز میں تعریف کی ہے۔وہ یہ ہے کہ علامت کسی مخصوص شے کی نمائندگی نہیں کرتی بلکہ اس شے کے تصور کو ابھارتی ہے۔ہم جب کسی خاص شے کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے سامنے وہ شے نہیں ہوتی ہے البتہ اس کا تصور ہوتا ہے''۔(۴۸)

علامت کسی شے کے بجائے اس کے تصور کر پیش کرتی ہے۔علامت کی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے اصل معنی کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ پوشیدہ رکھتی ہے۔علات کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس کی ایک سے زادہ معنویت ہوسکتی ہے۔ادب میں علامت دراصل کسی شے کی پرت در پرت معنی کی دلیل ہوتی ہے۔علامت ابلاغ کا ایک موثر ذریعہ اور فن میں حسن آفرینی کا وسیلہ ہوتا ہے۔ادب میں علامتی طرز اظہار کو اختیار کرنا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں ہے۔اس پیچیدگی کو سمجھنے کے لیے غیر معمولی تخلیقی صلاحیت اور وجدان کی ضرورت ہوتی ہے۔

جدید اور مابعد جدید افسانہ میں ایک مشکل یہ پیش آتی ہے کہ یہاں علامت اور استعارے کے درمیان تفریق کرنا قدرے دشوار ہوجاتا ہے بلکہ دونوں خلط ملط ہوجاتے ہیں جس کی وجہ سے استعاراتی افسانے پر علامتی افسانے کا گمان ہونے لگتا ہے۔استعارہ علامت سے کم تر شے ہے اور جب علامت عام استعمال کے باعث اپنی سطح سے گر جاتی ہے تو پھر استعارہ بن جاتی ہے۔استعارہ اور علامت کے مفہوم اور معنویت میں کافی فرق ہوتا ہے۔اس سلسلے میں شہزاد منظر لکھتے ہیں:

> ''استعارہ میں ایک چیز دوسری چیز کے ساتھ تقابل ہوتا ہے۔استعارے اور علامت میں بنیادی فرق یہ ہے کہ استعارہ کسی دوسری شے کی نمائندگی کرتا ہے مگر اس کے پیچھے خیالات ومحسوسات کے تلازمات نہیں ہوتے ۔علامت ایک بھرپور تصور ابھارتی ہے۔جبکہ استعارہ کوئی معنی پیش نہیں کرتا۔اس لحاظ سے استعارہ علامت سے کمتر درجہ کا ہوتا ہے''۔(۴۹)

جن لوگوں نے اردو میں علامتی اور رمزیہ افسانے لکھنے میں گہری دلچسپی دکھلائی ان میں سب سے پہلا نام احمد علی کا آتا ہے۔احمد علی اردو کے علاوہ انگریزی کے بھی ادیب تھے۔اس لیے وہ یورپی ادب کے جدید ترین ادبی رجحانات سے بخوبی واقف تھے۔یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اردو ادب میں سب سے پہلے علامتی افسانہ لکھنے کوشش کی ۔ان کے جن افسانوں میں علامتی فضا موجود ہیں ان میں'' قیدخانہ''''ہمارا کمرہ''اور''موت سے پہلے''کے نام قابل ذکر ہے۔یہ سچ ہے کہ جب اردوادب میں ترقی پسند ادبی تحریک کا رد عمل شروع ہوا تو جدید ادیب وشاعر اچانک وضاحتی طرز اظہار کے مخالف بن گئے اور علامتی طرز اظہار کو اپنا لیا۔پھر کیا تھا شاعری تو شاعری تھی افسانے بھی علامتی لکھے جانے لگے۔چنانچہ بڑے بڑے اور معروف افسانہ نگار وں نے خود کو دوسروں سے ممیّز کرنے کے لیے علامتی افسانے لکھنے لگے ۔ان میں

انور سجاد، انتظار حسین، دیوندر اسر، جوگندر پال، رام لعل اور غیاث احمد گدی وغیرہ کے اسماء قابل ذکر ہیں ۔اس طرح دیکھتے ہی دیکھتے چند برسوں میں اردو افسانہ نگاری کا رجحان بدل گیا اور اردو میں روایتی سے زیادہ علامتی افسانے لکھے جانے لگے۔

علامتی اور تجریدی افسانوں کے عہد میں بھی روایتی انداز میں بیانیہ افسانہ لکھنے کا سلسلہ جاری رہا۔اس طرز کے افسانہ نگاروں نے بھی علامتی پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں جگہ دی لیکن ان یہاں علامتوں کا استعمال محض تجربے کے طور پر نہیں بلکہ کہانی کو مزید موثر بنانے اور قاری کے تجسس میں اضافے کی غرض سے ہوا تھا ۔اس ضمن میں قاضی عبدالستار، رام لعل، عابد سہیل، قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔

بیانیہ اور کہانی پن کے فقدان کے سبب جدید افسانہ قاری سے دور ہوتا چلا گیا۔اس کا احساس نئی کہانی کے افسانہ نگاروں کو تھا۔لہذا ایک بار پھر افسانے میں کہانی کی اہمیت وافادیت کا مسئلہ زیر بحث آیا اور نئے افسانہ نگاروں نے بیانیہ اور کہانی پن کی طرف مراجعت کی اور اپنی خلاقانہ صلاحیتوں سے اس صنف کا رشتہ قاری سے جوڑا۔جدید افسانے میں کہانی پن اور بیانیہ کی غیر موجودگی اور قاری سے اس کے ٹوٹتے بکھرتے رشتے جیسے اہم مسئلے پر بحث کرتے ہوئے پروفیسر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''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 اور 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 لیلی ،طلسم ہوش ربا اور حکایات گلستاں کا حصہ بھی رہا ہو، نیز جو زمانہ 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 کلیتا دامن نہیں چھڑا سکتی ہے ۔ایسا کرنے سے خدشہ ہے کہ خود کہانی کو نقصان پہنچے گا۔چنانچہ اردو میں اس وقت یہی ہو رہا ہے''۔(۵۰)

جدید افسانے میں بیانیہ کی اور کہانی پن سے انحراف سے یہ بات واضح ہوگئی کہ صدیوں سے ہماری تہذیب و معاشرت میں قصہ گوئی کا بھرپور عمل دخل رہا ہے۔لہذا صنف افسانہ کا وجود کہانی پن میں ہی مضمر ہے

۱۹۷۰ء کے بعد سے اب تک افسانہ نگاروں کی نئی نسل نے افسانے میں بیانیہ اور کہانی پن کی اہمیت کو نہ صرف سمجھا بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ علامتوں اور استعاروں کا استعمال بھی اس خوبصورتی اور فن کارانہ مہارت سے کیا کہ افسانے کی افہام وتفہیم میں عام قاری کو کوئی پریشانی نہ ہو اور اس صنف سے اس کی دلچسپی برقرار رہے۔ ترقی پسند افسانے کی سماجی حقیقت نگاری اور جدید افسانے کی علامت اور اشاریت کے اختلاط سے معاصر افسانے کی ایک نئی

جہت اور نئی فضا متعین ہوئی اور افسانے میں بیانیہ اور کہانی کی واپسی کے بعد ہم عصر اردو افسانہ نگاروں نے فکر وفن دونوں اعتبار سے اس کے دامن کو وسیع کیا۔

موجودہ عہد میں سماجی، تہذیبی، سیاسی اور معاشرتی سطح پر ہونے والی تبدیلیاں، جدید علوم، سائنس اور تکنالوجی کی تیز رفتاری، صنعتی ترقی، الیکٹرانک میڈیا اور سوشل میڈیا کے بڑھتے ہوئے دائرے کار نے انسانی زندگی پر مثبت اور منفی دونوں طرح کے اثرات مرتب کئے ہیں۔ نئے سماجی حالات اور مسائل، اقدار کی شکست وریخت اور نئے اقدار، سماجی اور سیاسی شعور، شخصیت کا تصادم، فرد کی شخصیت، مادیت پرستی کا بڑھتا رجحان وغیرہ ایسے موضوعات ہیں جن سے ہم عصر افسانہ نگار نبرد آزما ہے۔ سماجی حقیقت نگاری اور علامتوں، استعاروں کے اعتدال اور توازن کے ساتھ عصری حالات ومسائل کی بھرپور عکاسی معاصر افسانے میں موجود ہے۔ سلام بن رزاق، عبدالصمد، شوکت حیات، حسین الحق، شموئل احمد وغیرہ جیسے معاصر افسانہ نگار اپنی فکری وفنی صلاحیتوں سے اردو افسانے کو نئی وسعتوں اور نئی جہتوں سے آشنا کر رہے ہیں۔ عصری زندگی میں ہر قدم پر مختلف اقسام کے چیلنجز موجود ہیں۔ ماحول اور معاشرے کو بہتر اور سازگار بنانے میں شعر وادب کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ معاشرے اور سماج میں موجود ناہمواریوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے سلام بن رزاق اپنے ایک مضمون ''آج کا معاشرہ اور افسانہ'' میں یوں رقمطراز ہیں:

> ''کرشن چندر نے منٹو کے بارے میں کہا تھا کہ وہ اردو ادب کا واحد شنکر ہے جس نے زندگی کے زہر کو گھول کر پی لیا ہے۔ آج سے پچاس برس پہلے ممکن ہے کہ کرشن چندر نے ایسا محسوس کیا ہو کہ تنہا منٹو زندگی کے زہر کو گھول کر پی سکتا ہے لیکن آج پچاس برس کے عرصے میں ہمارا معاشرہ پچاس گنا

زیادہ زہر آلود ہو گیا ہے ہمارے ارد گرد چپے چپے پر اس قدر زہر پھیلا ہے
کہ منٹو تو کیا تنہا شنکر بھگوان بھی اس زہر کو نہیں پی سکتے۔ لہذا معاشرے کا یہ
زہر تھوڑا تھوڑا ہم سب کو پینا ہوگا۔ یہ ہمارے لیے ایک چیلنج بھی ہے اور یہ
ہماری ذمہ داری بھی ہے۔ اگر آج کا افسانہ نئے معاشرے کے اس چیلنج کو
قبول کرتا ہے تو نہ صرف یہ کہ وہ زندہ رہے گا بلکہ امکانات کی ایک دنیا اس
کی منتظر ہے''۔(۵۱)

تجریدی

تجریدیت مصوری کی باضابطہ ایک تحریک کا نام ہے۔ اس تحریک کی ابتداء بیسویں صدی عیسوی میں ہوئی۔ اس تحریک کے زیر اثر مصوری، مجسمہ سازی اور آرٹ کے دیگر شعبوں میں تجسیمی Non Fiqurative فن کی پیشکش کے رجحان کا رواج عام ہوا۔ اس رجحان کے تحت رفتہ رفتہ آرٹ میں سبجیکٹ کی اہمیت کم ہونے لگی اور ہیئت، رنگ، خطوط اور سطح کو خالص تجریدی انداز میں پیش کیا جانے لگا۔ حقیقت پر پردہ ڈالنا یا اس سے احتراز کرنا اس رجحان کا کلیدی عنصر ہے اس میں فن کے جمالیاتی پہلوؤں پر سب سے زیادہ زور صرف کیا گیا ہے۔ ادب میں تجریدی افسانہ کا مطلب ایسی کہانی ہے جس کا تعلق سیدھے سادھے نہ موضوع سے ہوا کرتا ہے اور نہ ہی کردار سے۔ یہ افسانہ عموماً بغیر پلاٹ کے ہوتا ہے۔ اس میں واقعات کو حقیقی رنگ میں نہ پیش کر کے ان حالات کو پیش کیا جاتا ہے جو فن کار کے لاشعور سے ابھرتے ہیں۔ اس سلسلے میں شہزاد منظر لکھتے ہیں:

''وحدت تاثر جو کہانی کا عنصر رہا ہے بعد میں نئے فن کاروں نے اس کی
اہمیت و ضرورت کو یکسر مسترد کر دیا۔ اور اس کی نفی کے طور پر تجریدی اور
plotless کہانیاں لکھنے لگے۔ اب تک افسانہ میں وحدت تاثر پر بہت
زور دیا جاتا تھا لیکن تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے
ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں، زندگی کی وہ بھی ترجمانی کرتا ہے لیکن وہ زندگی کو
جس طرح سے بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے
۔ پہلے افسانہ نگار زندگی کے بے ربط واقعات کو ایک مربوط سلسلہ میں پرو کر
ایک خاص تاثر ابھارتے تھے۔ مگر تجریدی افسانہ نگار ایسا کرنے سے پرہیز

کرتا ہے ۔تلازم خیالات اور شعور کی رو تجریدی افسانے کے اہم ترین اوزاروں میں سے ہیں۔تلازم خیالات اور شعور کی روترجمانی کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ ماضی یا حال کے خانوں میں مقید ہونے کے بجائے زمانی لحاظ سے ماوری ہو گیا''۔(۵۲)

نئے افسانہ نگاروں میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں ہے جو افسانے میں تجریدیت کی حمایت یہ کہتے ہوئے کرتے ہیں کہ زندگی کے جدید رخ کو پیش کرنے کے لیے لفظ کو مجرد کر کے بھی علامت جیسے تاثرات پیدا کئے جا سکتے ہیں ۔کیونکہ تجریدی ادب میں واقعہ کے بجائے کیفیت اور عناصر کے بجائے تاثرات کی تخلیق پیش نظر ہوتی ہے ۔لیکن تجریدی افسانوں کے سلسلے میں ایک عام شکایت یہ رہی ہے کہ ان میں ابہام ہوتا ہے۔اصل میں تجریدی آرٹ تصویر کی کمپوزیشن میں خطوط کی ہمواری اور منطقیت پر زیادہ توجہ نہیں دیتے بلکہ آڑھی ترچھی لکیروں کے توسط سے تاثر کی تخلیق کرتے نظر آتے ہیں ۔چنانچہ ڈاکٹر سلیم اختر تجرید افسانہ سے متعلق لکھتے ہیں:

''اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریلر سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے ۔فلم کے برعکس ٹریلر میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدت زماں کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔اس کے باوجود ٹریلر تمام فلم کا ایک مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے ۔یہی حال تجریدی افسانہ کا ہے۔روایتی افسانہ میں واقعات کی کڑیاں جوڑنے کے لیے پلاٹ اور ان میں منطقی ربط رکھنے کے لیے زمانی تسلسل برقرار رکھنا لازم تھا۔لازم کیا اس کے بغیر افسانہ کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔بغیر پلاٹ کے افسانوں کو تجریدی افسانہ کا پیش رو قرار دیا جاسکتا ہے ۔کیونکہ اس تجربہ سے یہ واضح ہو گیا کہ افسانہ کے لیے پلاٹ اور وقت کا تسلسل ناگزیر نہیں ۔ادھر شعور کی رو کی صورت میں وقت کے باطنی تصور نے مقبولیت حاصل کی اور لاشعور کی صورت میں خارجی خلا کے ساتھ ساتھ داخلی خلا کا بھی تصور آیا۔مصوری اور اس کے ساتھ ساتھ شاعری اور افسانہ میں اس اندازِ نظر نے ''سریئلزم'' کی تحریک کی صورت میں اظہار پایا۔

تجرید کی صورت میں افسانہ نگار پہلی بار وقت کے جبر اور اس کے نتیجے میں جب منطق کی قدغن سے آزاد ہو گیا تو اس کے لیے ان سیال ذہنی لمحات کی ترجمانی آسان ہو گئی جن میں انسانی مسائل کے تذبذب اور بے یقینی کی ''بے وزن'' کیفیت میں نظر آتی ہے ۔چنانچہ تجریدی افسانہ میں شعور (حال) اور تحت الشعور (ماضی) کے ساتھ ساتھ لاشعور بھی گڈمڈ نظر آتا ہے ''۔(۵۳)

تلازم خیال کی تکنیک:

تلازم خیال کی تکنیک شعور کی رو کی تکنیک کی ہی ایک قسم ہے۔انسانی ذہن میں بیک وقت بے شمار خیالات کے مجموعیں جمع ہو جاتے ہیں جس سے خیالات کے بہاؤ کا ایک سلسلہ جاری رہتا ہے۔لیکن اگر غور کیا جائے تو ذہن میں پیدا ہونے والے مختلف النوع خیالات کے درمیان باہم کچھ نہ کچھ ربط ضرور ہوتا ہے ۔سارے خیالات زنجیر کی کڑیوں کی طرح ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں ۔مگر ذہن سے گذرنے والے یہ خیالات کا سلسلہ کہیں سے کہیں پہونچ جاتا ہے اور خود سوچنے والا انسان تعجب میں پڑ جاتا ہے ۔لہذا خیالات و واقعات کے اس نوعیت کی پیش کش ایک علیحدہ تکنیک ''تلازمہ خیال'' کی تکنیک کہلاتی ہے جس میں پلاٹ یا کردار نہیں ہوتا بلکہ صرف سوچنے یا غور کرنے والا ہوتا ہے۔اس میں کوئی نحوی اور صرفی ربط بھی نہیں ہوتا۔

اردو افسانہ میں استعمال ہونے والی یہ چند موٹی تکنیکیں تھیں۔ان تکنیکوں کے علاوہ اساطیری ،اعترافی، اظہاریت ،ماورائے حقیقت ، میجک ریئلزم ،مونتاژ ،مکالمہ یا گفتگو کی تکنیک ،داخلی منظر نامہ کی تکنیک اور ضمیمہ نگاری کی تکنیک وغیرہ بہت ہی قابل ذکر ہیں۔

نیا اردو افسانہ (مابعد جدید) میں استعارہ ،علامت اور تمثیل سے اکتساب کی نوعیت ۔

جدیدیت کے حامی افسانہ نگاران اور ناقدین کے مفروضہ کے مطابق سیدھی سادھی ،حقیقت پر مبنی کہانیاں عبث اور بے بنیاد تھیں۔ان لوگوں نے پریم چند،منٹو، کرشن چندر، بیدی اور عصمت کی طرز نگارش پر سوالیہ نشان قائم کر دیا تھا۔جدید افسانہ نگاروں نے اپنے نظریے کی تائید و توثیق میں علامتی اور استعاراتی طرز اسلوب میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔اس طرز اسلوب سے جہاں ایک طرف افسانے کی فضا میں وسعت اور

گہرائی پیدا ہوئی وہیں دوسری طرف استعارہ اور علامت کے نام پر ایسے افسانے معرض وجود میں لائے گئے جو افسانے کے علاوہ سب کچھ تھے۔ان افسانہ نگاروں کی اکثریت نے اسلوب کو ہی سب کچھ سمجھ لیا تھا اور موضوع ومواد سے بہت زیادہ سروکار نہیں رکھا۔ان لوگوں نے سرے سے اس حقیقت کو فراموش کر دیا کہ بیانیہ یا علامتی اور استعاراتی افسانے میں اسلوب ہی سب کچھ نہیں ۔جدیدیت کے زیر اثر انفرادی طرز فکر کو اولیت دی گئی ۔اجتماعی زندگی اور معاشرے کو پوری طرح نظر انداز کر دیا گیا۔اس طرح ان کا رشتہ زمینی حقیقت سے دور ہوتا چلا گیا۔اس رجحان کا یہ اثر ہوا کہ بعض ترقی پسند رجحان کے حامل افسانہ نگاروں نے اپنے اظہار کے لیے علامتی اسلوب اختیار کر لیا۔اس کی وجہ یہ تھی کہ اس وقت ناقدین کی نگاہ میں سب سے بڑا اور کامیاب افسانہ نگار وہ تسلیم کیا جاتا تھا جو علامت اور استعارے کے لبادے میں کہانی کو پیش کرنے کا سلیقہ رکھتا ہو۔

کسی بھی ادب پارے میں معنی آفرینی کے لیے علامت اور استعارہ کلیدی اہمیت کا حامل ہوتا ہے ۔فن کار علامت کے ذریعہ اپنے فن میں علامت کے سہارے اتنی سمتیں سمو دیتا ہے کہ قاری بے ساختہ داد دینے پر مجبور ہو جاتا ہے لیکن اکہرے مزاج والے اس فن کی تہہ داری سے واقف نہیں ہو سکتے ۔اس کے لیے فنی شعور اور ریاضت لازمی ہوتی ہے۔علامت نگاری کی حیثیت سے متعلق شہزاد منظر رقمطراز ہیں:

> ’’علامت نگاری اور حقیقت نگاری وغیرہ کی حیثیت اوزار (انسٹرومینٹ) جیسی ہے۔یہ وہ اوزار ہیں جو مختلف مقاصد کے لیے استعمال ہوتے ہیں ۔آپ جس طرح سنگ تراش کے ہتھوڑے اور چھینی کے ذریعہ مینا کاری کا کام نہیں کر سکتے اس کے لیے چھوٹے اوزار کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح علامت نگاری کے ذریعہ معاشرے اور اس کے مختلف طبقے اور اس کے مسائل کی عکاسی نہیں کر سکتے ۔اس کے لیے آپ کو حقیقت نگاری کا اسلوب اختیار کرنا ہوگا۔البتہ اگر آپ کسی خیال یا احساس کی بنیاد پر افسانہ لکھنا چاہتے ہیں تو آپ علامتی یا استعاراتی طرز اظہار اختیار کر سکتے ہیں‘‘۔(۵۴)

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ بات واضح ہوگئی کہ علامت نگاری کی حیثیت محض ایک آلہ کی ہونی چاہیے جس کے استعمال سے مقصد کے حصول کو سہل بنایا جا سکے۔اس لیے فن کار کو اس قضیے میں قطعاً نہیں پڑنا چاہیے ۔لیکن علامت اور حقیقیت کے قضیہ میں پڑ کر جدید افسانہ کے نام پر ابہام اور چیستاں کا ذخیرہ جمع کرنا شروع

کر دیا گیا۔علاوہ ازیں افسانے کی نفی میں ماجرا نگاری، کردار نگاری، مکالمہ نگاری، مرکزی خیال اور نقطہ نظر جیسے اہم اہم عناصر سے پہلوتہی کی گئی کیونکہ جدیدیت کا وجود ہی ادب میں ہر سطح پر روایت سے بغاوت تھی اور یہ تمام اہم عناصر کلاسیکی افسانے سے تعلق رکھتے تھے۔جدیدیوں نے ایسے افسانے لکھے جن میں محض کردار کے احساسات و خیالات پیش کئے گئے اور اس کے لیے علامت کا سہارا لیا گیا۔انہوں نے کردار کی ضرورت کو سرے سے رد کر دیا اور تصورات کے ذریعہ فضا کی تشکیل پر زور دیا۔مکالمے ایسے لکھے گئے جو مرکزی خیال اور مصنف کے تصورات سے تعلق رکھتے تھے۔اس سے مکالمہ نگاری کی اہمیت نہیں کے برابر رہ گئی۔ماجرا نگاری اور کردار نگاری سے انحراف کرنے کی صورت میں افسانے سے کہانی پن زائل ہو گیا۔پروفیسر سیدہ جعفر جدیدیت کے زیر اثر لکھے گئے افسانے کی ماہیت پر روشنی ڈالتے ہوئے فرماتی ہیں:

> ''نئے تجربات کے سلسلے میں روایت سے گریز، زمان و مکان کے تصور سے روگردانی، کہانی پن سے انحراف اور مروجہ ترسیلی انداز سے بے نیازی نے جہاں افسانے کو تازگی، نیاپن اور جدت کی آب و تاب عطا کی وہیں تجریدی، تمثیلی اور انٹی اسٹوری طرز نے اردو افسانے کو ماضی کی بعض جاندار روایات سے دور بھی کر دیا۔جن افسانہ نگاروں نے انہیں جدت کی خاطر اپنایا تھا اور علامت کو فارمولے کے طور پر برتا تھا ان کی کہانیاں سطحی، بے معنی اور کم مایہ ثابت ہوئیں اور قاری کے لیے معمہ اور چیستاں بن کر رہ گئیں''۔(۵۵)

سیدہ جعفر نے مذکورہ بالا اقتباس میں جدید افسانہ کے خدوخال کو واضح کر کے چھوڑ دیا ہے۔انہوں نے اس کے جملہ اوصاف پر ناقدانہ نگاہ ڈالتے ہوئے اس کے کمزور پہلو کو طشت از بام کیا ہے۔دراصل جدیدیت کے نام پر اردو افسانے میں جو طریقہ اپنایا گیا وہ اس کی صحت کے لیے نقصان دہ ثابت ہوا۔یہی وجہ ہے کہ جدید افسانہ کے پرزور حمایتی پروفیسر گوپی چند نارنگ کو بھی جدید افسانے سے کہانی پن کے عنقا ہونے اور زمین و آسمان کی وسعتوں سے اس کے رشتے کے ٹوٹ جانے کا شدید شکوہ ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''اردو افسانوں 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 علاماتی اظہار، لفظوں، علامتوں یا مجردات کا ڈھیر لگانے کا نام نہیں ہے نہ ہی یہ صنعت اہمال میں لفظوں کے بے

ہنگم استعمال کا نام ہے۔ایسی تحریروں کو نہ افسانہ کہا جا سکتا ہے، نہ انشائیہ اور نہ کچھ اور ایسی تحریروں کو کوئی ادبی درجہ دینا بھی شاید ادبی دیانت داری کے خلاف ہوگا۔ ہمیں ایسے افسانہ نگاروں سے یہ درخواست کرنی چاہیے کہ وہ علامتی و تمثیلی طریقہ اظہار اختیار کرنے کے بجائے سیدھی سادی کہانی لکھیں۔ براہ راست بیانیہ (Direct Narrative) کی وسیع دنیا ہے جس کو نظرانداز کرنے سے کہانی کو بھی اور زبان کو بھی نقصان پہنچنے کا احتمال ہے''۔(۵۶)

۱۹۶۰ء کی دہائی کے آس پاس جس طرح جدیدیوں نے ترقی پسندی سے انحراف کیا اسی طرح سے ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء کے درمیان جدیدیت سے انحراف کی روش سامنے آئی اور ۱۹۸۰ء کے آس پاس اردو افسانہ پھر سے زمینی حقیقت کی طرف واپس لوٹ آیا۔اب علامت، استعارہ اور تجریدیت سے کنارہ کشی اختیار کرنا شروع ہو گیا۔اس دور میں جدیدیت سے انحراف کے طور پر جو افسانہ نگار اور ناقد نمودار ہوئے انھوں نے اپنے دور کو''جدید'' یا''مابعد جدید'' سے موسوم کیا۔گرچہ ۱۹۸۰ء کے دور کو کسی ایک نام سے موسوم کرنے پر ناقدین متفق نہیں ہیں تاہم اس بات سے کسی کو انکار نہیں کہ ۱۹۸۰ء کے بعد اردو ادب کی مختلف اصناف نے جدیدیت سے انحراف کرتے ہوئے زندگی اور سماج کے رشتے کی نوعیت میں خاصہ تبدیلی لانے کی کوشش کی۔ان کے نزدیک زندگی اور سماج کا رشتہ ترقی پسندوں کی طرح یک رخہ نہ تھا بلکہ اس میں ہمہ رنگی اور تنوع موجود تھا۔اس انحراف میں ادب کی دیگر اصناف کی طرح اردو افسانے کو بھی گوناگوں پیچ وخم سے گزرنا پڑا جس کے پیچھے متعدد سماجی، سیاسی اور ادبی وجوہات کارفرما رہی ہیں۔

۱۹۸۰ء کے بعد جدیدتر افسانے کی حمایت اور دلالت میں ۱۹۸۱ء میں''شاعر'' ممبئی کا افسانہ نمبر شائع ہوا جس میں ۲۶ افسانہ نگاروں کے افسانے شامل اشاعت تھے۔ان میں بعض وہ تھے جو جدیدیت کی نسل سے تعلق رکھتے تھے اور کچھ وہ تھے جو ۱۹۸۰ء کے بعد اپنی شناخت قائم کرنے والے افسانہ نگاورں میں سے تھے۔اس شمارہ میں جن خیالات پر مبنی افسانے شائع کئے گئے ان کا اجمالی جائزہ لیتے ہوئے افتخار امام صدیقی فرماتے ہیں:

> ''ایسا محسوس کیا جارہا ہے کہ جس طرح کے علامتی افسانے یا بیحد پیچیدہ اور الجھے ہوئے افسانے جو تخلیق کئے گئے اسے بہت زیادہ اہمیت نہیں ملی۔۔۔۔دوبارہ کہانی پن کی طرف مراجعت کررہا ہے۔اس کا مطلب یہ

ہوا کہ ایک خاص موڑ تک جانے کے بعد کہانی کسی اور سمت پلٹ گئی ہے''۔
(۵۷)

افتخار امام صدیقی کی اس عبارت سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اب تک علامت ،استعارہ اور تجریدیت کے زیر اثر جو افسانے لکھے جا رہے تھے وہ مقبول نہیں ہو سکے اور ایک موڑ تک آتے آتے اس نے دم توڑ دیا۔اب صنف افسانہ اپنے ماقبل کی طرف مراجعت کرنے لگی۔اس میں علامت واستعارہ وغیرہ کی جگہ کہانی پن اور بیانیہ نے لے لی۔۱۹۰۸ء سے ۱۹۹۰ء تک کے مختلف رسائل و جرائد مثلاً ذہن جدید دہلی، کتاب نما۔دہلی، ایوان اردو۔دہلی، آج کل۔دہلی وغیرہ میں شائع شدہ افسانوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دہائی میں لکھے جانے والے افسانے اسلوب اور ہیئت ،تکنیک اور موضوع کے اعتبار سے جدیدیت پسندی کے دور میں لکھے جانے والے افسانے سے بہت مختلف ہیں۔اس سلسلے میں ڈاکٹر ارتضی کریم لکھتے ہیں:

> ''جدید تر کہانیوں میں حقیقت نگاری بھی ہے، فلسفہ بھی ہے فکر بھی ہے اور فن بھی۔عہد بھی ہے اور سماج بھی ،فرد بھی ہے اور تخیل بھی۔۔۔۔اگر کچھ نہیں ہے تو لایعنی، منتشر ،بے ربط خیالات نہیں ہیں۔علامات ،استعارہ، اور تمثیل کے نام پر لفظی گورکھ دھندا نہیں ہے۔۔۔۔چراغ سے چراغ جلتا ہے۔جدیدیوں نے سارے چراغ ہی گل کر دیے تھے تو گمراہ ہونا اور بھٹکنا ان کا مقدر تھا۔خیر سے حالات سنبھل گئے ہیں اور جدید تر کہانی کی Readability بڑھ رہی ہے۔مقبول ہو رہی ہے اور یہی کسی صنف ادب کی بڑی کامیابی ہے''۔(۵۸)

مابعد جدید یا نیا افسانہ نگاروں نے بلاشبہ بیانیہ کی طرف مراجعت میں بڑی کامیابی حاصل کرتے ہوئے ہر صحت مند رویے اور رجحان کا استقبال کیا۔ان لوگوں نے حقیقت پسندی اور تعمیری پہلو کو نظر میں رکھتے ہوئے اپنے ماضی پر بھی نظر ثانی کے لے دروازہ کھلا رکھا۔اس میدان میں جن فنکاروں نے اپنی شناخت قائم کی ان میں سلام بن رزاق، علی امام نقوی، ساجد رشید، طارق چھتاری، انور قمر، سید محمد اشرف، پیغام آفاقی، ابن کنول، قمر احسن،، شوکت حیات، غضنفر، حسین الحق، خورشید اکرم، مشرف عالم ذوقی اور عبدالصمد وغیرہ کے اسماء قابل ذکر ہیں۔ان لوگوں نے اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ جس طرح لکھنا ہر شخص کا حق ہے اسی طرح

پڑھنا بھی۔ لکھتے وقت اپنے مدعا کے ساتھ اس طبقے کا خیال بھی لازمی ہے جس کے لیے لکھا جا رہا ہے اور یہ فن سنجیدہ تخلیقی عمل سے گزرے بغیر ممکن نہیں۔ اسی حقیقت کے پیش نظر ۱۹۸۰ء کے بعد افسانہ نگاروں اور ناقدوں کے ایک گروہ نے جدیدیت کی انفرادیت پسند رویے سے بغاوت کی اور ایک ایسی فضا قائم کی جہاں فن کار اور قاری دونوں میں فکری اور ذہنی ہم آہنگی پیدا ہو۔

خلاصہ کلام یہ ہے کہ علامت، استعارہ، تجرید یت تمثیل وغیرہ کی تکنیکی استعمال میں خاصی تبدیلی واقع ہوئی ۔ بیان کی سادگی ،کہانی پن کی مراجعت، بیانیہ اسلوب ،علامت کے استعمال میں اعتدال و توازن، اسلوب بیان میں ندرت، قارئین سے قریب تر ہونے کی کوشش، پروپیگنڈہ اور فارمولوں سے احتراز، سماجی حقیقت نگاری، نظریاتی وابستگی سے پرہیز، شدید داخلیت سے انحراف، ایک خاص حد میں رہ کر فن اور تکنیک میں نئے تجربات، زندگی کے اثبات کا تیقن، زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی، حقائق کے بیان میں غیر جانب دارانہ رویہ، فرسودہ روایت سے انحراف اور قابل قدر روایت کی توسیع شامل ہے۔

☆☆☆☆

حواشی

(۱)شمس الرحمٰن فاروقی،افسانے کی حمایت میں ۵ص ۳۷ناشر:گلشن اقبال کراچی ۔۲۰۱۲ء

(۲)محمد حسن عسکری،کہانی کے روپ''افسانہ''..ماہ نو،جون ۱۹۶۵ءص:۷۔۹۔بحوالہ ماہنامہ آئندہ کراچی ۔نومبر،دسمبر ۱۹۹۶۔ص:۳۹

(۳)ڈاکٹر نکہت ریحانہ:اردو مختصر افسانہ:فنی و تکنیکی مطالعہ ص:۱۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔نومبر ۱۹۸۶ء

(۴)وقار عظیم:فن افسانہ نگاری ص۱۶۔ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۰۹ء

(5)(http://quoteinvestigator.com/2013/08/15/single-effect/)

(6)[http://www.merriam-webster.com/dictionary/short%20story]

(۷)ڈاکٹر احمد صغیر:اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ(۱۹۸۰کے بعد):ص۱۲۳۔ایجوکشینل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۹ء

(۸)وقار عظیم:ملخص،از۔فن افسانہ نگاری۔ص۶۳ تا۶۶۔ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڈھ۔۲۰۰۹ء

(۹)شمس الرحمٰن فاروقی۔افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ افسانے کی حمایت میں ۔ص۱۰۷۔۱۰۸۔مکتبہ جامعہ،نئی دہلی۔۱۹۸۲ء

(۱۰)وقار عظیم۔فن افسانہ نگاری:ص۱۶۲۔۱۶۳۔ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۰۹ء

(۱۱)وقار عظیم:فن افسانہ نگاری۔ص۱۶۔ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۰۹ء

(۱۲)۔ڈاکٹر احمد صغیر:اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ(۱۹۸۰کے بعد):ص۲۰۔ایجوکیشنل پبلشینگ ہاؤس۔دہلی ۔۲۰۰۹ء

(۱۳)ڈاکٹر نکہت ریحانہ:اردو مختصر افسانہ:فنی و تکنیکی مطالعہ۔ص۲۳۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔نومبر ۱۹۸۶ء

(۱۴)ڈاکٹر نکہت ریحانہ:اردو مختصر افسانہ:فنی و تکنیکی مطالعہ۔ص۳۲۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی۔نومبر ۱۹۸۶ء

(۱۵)ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع،ممتاز شیریں(اردو افسانہ روایت اور مسائل)ص۶۵۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۰۸ء

(۱۶)ڈاکٹرنکہت ریحانہ:اردومختصرافسانہ:فنی وتکنیکی مطالعہ۔ص۵۰۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔نومبر۱۹۸۶ء

(۱۷)پروفیسراحتشام حسین:اردوافسانہ ایک گفتگو،نگار،اصناف ادب نمبر۱۹۶۶ء)ص:۱۵

(۱۸)ڈاکٹرخلیل الرحمٰن اعظمی:اردو میں ترقی پسندادبی تحریک۔ص۲۰۷۔ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڈھ ۱۹۹۶ء

(۱۹)ڈاکٹروزیرآغا۔اوراق،ص:۲۰۔ستمبر۱۹۷۳ء

(۲۰)ڈاکٹرعباس نیر:جدید اور مابعد جدیدتنقید(مغربی اوراردو تناظر میں)۔ص:۲۔۳۷۲۔۳۷۴۔۔ایم آر پبلی کیشنز،نئی دہلی۔2015ء

(۲۱)۔گوپی چندی نارنگ:نیااردوافسانہ۔انتخاب،تجزیےاورمباحث،:ص۴۵،اردواکادمی،دہلی۲۰۱۰ء

(۲۲)گوپی چندنارنگ:اردوافسانہ روایت اورمسائل۔ص۶۰۸۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۲۰۰۸ء

(۲۳)نیرعباس۔جدید اور مابعد جدیدتنقید(مغربی اوراردو تناظر میں)۔ص۔:۳۷۳ ۱ایم آر پبلی کیشنز،نئی دہلی۔2015ء

(۲۴)اردوکاافسانوی ادب۔ص۔۱۳۹۔بہاراردواکیڈمی،پٹنہ۔۱۹۸۷ء

(۲۵)شہزادمنظر:جدیداردوافسانہ۔ص۴۴۔۴۵ ،منظرپبلی کیشنز،نئی دہلی۱۹۷۸ء

(۲۶)ڈاکٹر اسلم جمشید پوری۔ماخوذ جدیدیت اور اردو افسانہ :ص۱۳۔۱۴۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔۹ ۱ے،گولہ مارکیٹ،دریاگنج،دہلی۲۰۰۱ء

(۲۷)مظفرحنفی:جدیدیت:تجزیہ وتفہیم:ص۔۹۴

(۲۸)جوگندرپال:بےاصطلاح:ص۔۲۸۔تخلیق کارپبلشرز،دریاگنج،نئی دہلی۔۱۹۹۸ء

(۲۹)وارث علوی:جدیدافسانہ اوراس کےمسائل:ص۹۱۔نئی آواز،جامعہ نگر،نئی دہلی۱۹۹۰ء

(۳۰)ڈاکٹراسلم جمشیدپوری:جدیدیت اور اردوافسانہ:ص۲۳۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔۱۹ے،گولہ مارکیٹ،دریاگنج،دہلی۲۰۰۱ء

(۳۱)گوپی چندنارنگ:ادب کابدلتامنظرنامہ اردومابعدجدیدیت پرمکالمہ ص:۲۷۔اردواکادمی،دہلی۲۰۱۱ء

(۳۲)مابعدجدیدیت۔مطبوعہ استعارہ۔۲

(۳۳ J.A.Cuddon ,A Dictonary of Literary Term.By Indian Book Company Andre Deutsch.1977.P:277)

(۳۴)محمدحسن۔ہیئتی تنقید،ص:۱۷۔ہندوستانی زبانوں کامرکز۔جے این یو،نئی دہلی۔۱۹۷۸ء

(۳۵)احتشام حسین،تنقیدجائزے۔ص:۲۱۰،پبلشنگ ہاؤس الہ آباد۔۱۹۵۱ء

(۳۶) محمد حسن، ہیئتی تنقید، مشمولہ مضمون، لفظ و معنی، شعر کی داخلی ہیئت۔ ص:۳

(۳۷) محمد حسن، ہیئتی تنقید، مشمولہ مضمون، لفظ و معنی، شعر کی داخلی ہیئت۔ ص:۴

(۳۸) گوپی چند نارنگ، (مرتب) اردو افسانہ روایت اور مسائل، مشمولہ مضمون ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع، ص:۴۶

(۳۹) ڈاکٹر نکہت ریحانہ خان۔ اردو مختصر افسانہ۔ ص:۳۳، کلاسک پرنٹر چوڑی بازار، دہلی ۱۹۸۶

(۴۰) اردو بیانیہ، انتظار حسین، رحیل صدیقی،۔ ص:۸۳، رعنا پبلکیشنز، ۲۰۱۱

(۴۱) گوپی چند نارنگ، اردو افسانہ روایت اور مسائل: ص،۴۷، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۸

(۴۲) شب خون۔ (الہ آباد) جنوری ۲۰۰۲۔ ص:۶۵

(۴۳) شب خون، الہ آباد۔ جنوری، ۲۰۰۲، ص:۶۵

(۴۴) ڈاکٹر سلیم اختر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد۔ ص:۶۳، سن طباعت:۱۹۸۰ء

(۴۵) اردو افسانہ روایت اور مسائل: ص،۵۵۔۵۶

(۴۶) ڈاکٹر یوسف سرمست، بیسویں صدی میں اردو ناول نیشنل بک ڈپو، حیدرآباد۔ ۱۹۷۲ء۔ ص:۴۶۷

(۴۷) ڈاکٹر نکہت ریحانہ: اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ۔ ص۵۰۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی۔ نومبر ۱۹۸۶

(۴۸) (شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ: ص،۱۴۲ منظر پبلی کیشنز، کراچی

(۴۹) (شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ: ص،۴۳، منظر پبلی کیشنز، کراچی

(۵۰) (گوپی چند نارنگ: اردو افسانہ روایت اور مسائل: ص،۱۷۵۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی۔

(۵۱)، قمر رئیس، نیا افسانہ مسائل اور میلانات ص:۱۰۰۔۱۰۱۔ اردو اکیڈمی دہلی۔ ۱۹۹۲ء

(۵۲) (شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، کراچی، منظر پبلی کیشنز۔ ص:۲۶

(۵۳) سلیم اختر، افسانہ حقیقت سے علامت تک۔ ص:۱۰۹، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد، ۱۹۸۰ء

(۵۴) شہزاد منظر، علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ (تنقید)، منظر پبلکیشنز، کراچی۔ ۱۹۹۰۔ ص:۵۳

(۵۵) جعفرہ سیدہ، پروفیسر، اردو افسانہ آزادی کے بعد، مشمولہ آزادی کے بعد اردو فکشن: مسائل و مباحث۔ دہلی ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۱ء، ص:۹۷

(۵۶) نارنگ، گوپی چند۔ ماہنامہ ''آہنگ'' گیا۔ فکشن نمبر ۱۹۸۱۔ بحوالہ'' مابعد جدید اردو افسانہ، تنقید و تجزیہ، سجاد اختر۔ براؤن بک پبلی کیشنز پرائیوٹ لمیٹیڈ، نئی دہلی۔ ۲۰۰۲، ص،۱۷۶)

(۵۷) صدیقی، افتخار امام، ماہنامہ ''شاعر'' ممبئی۔ فکشن نمبر ۱۹۸۱ء، بحوالہ قمر رئیش ، نیا اردو افسانہ مسائل اور

میلانات، دہلی اردو اکادمی ۱۹۹۲ء۔ ص، ۱۴۹

(۵۸)(ارتضی کریم، جدید تر کہانی، مشمولہ: پروفیسر قمر رئیس، نیا اردو افسانہ مسائل اور میلانات، ص: ۱۵۰ اردو اکادمی دہلی۔ سن ۱۹۹۲ء

تیسرا باب

نیا افسانہ: فکری و نظریاتی اساس

۱۹۳۲ء میں انگارے کے منظرعام پر آنے کے بعد اور ۱۹۳۵ء میں ترقی پسند تحریک کے قیام کے ساتھ ہی اردو افسانے میں موضوع ، ہیت اور اسلوب میں نئے رویوں کی آمد کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔اس وقت پورے ملک میں سیاسی اور سماجی سطح پر افراتفری کا عالم تھا۔اس افراتفری کا اثر اردو افسانے پر مرتسم ہونا لازمی تھا۔ملک میں آزادی کا مطالبہ روز بروز بڑھتا جا رہا تھا۔سیاسی پارٹیوں نے عوام میں حب الوطنی کا جذبہ پیدا کرنا شروع کر دیا تھا۔جس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ انفرادی اور اجتماعی سطحوں پر برطانوی حکومت کے جبر کے خلاف نعرے بلند ہونے لگے۔اس کا اثر شدت سے ادبا اور سماجی افراد پر پڑا۔نوجوانوں کا وہ حساس طبقہ جو مغربی ممالک کے تعلیم یافتہ تھے ادب کے میدان میں داخل ہونے لگے۔یہ طبقہ نازی جرمنی میں ہٹلر کے کالے کرتوت اور دنیا بھر میں فسطائیت کے بڑھتے خطرات کو باریکی سے محسوس کر رہا تھا۔لہذا ہندوستان کے سیاسی وسماجی حالات کے پیش نظر ادیب اور عوام کو ایک پلیٹ فارم پر لانے کی ضرورت شدت سے محسوس ہونے لگی۔چنانچہ ان لوگوں نے ترقی پسند تحریک کے نام سے ایک تنظیم کی بنیاد رکھی۔اس تحریک کے بانی سجاد ظہیر تھے۔ترقی پسند تحریک کی پہلی کانفرنس ۹/اپریل ۱۹۳۶ء کو لکھنؤ کے تاریخی ''رفاہ عام ہال'' میں ہوئی۔اگر دیکھا جائے تو ترقی پسند تحریک کی بنیاد دراصل انگارے کی اشاعت کے ساتھ ہی پڑ چکی تھی۔اردو ادب میں موضوع ،ہیت اور اسلوب میں نئے رویوں کی آمد کا سلسلہ انہی دونوں واقعات سے وابستہ ہے۔ترقی پسند تحریک کی پہلی کانفرنس سے ادب لکھنے والوں میں نیا جوش ،نیا جذبہ اور ادب کو نئی سمت ورفتار دینے کا پروانہ حاصل ہوا ۔پریم چند نے اپنے صدارتی خطبہ میں کہا تھا:

> ''جس ادب سے ہمارا ذوق صحیح بیدار نہ ہو،روحانی اور ذہنی تسکین نہ ملے،ہم میں قوت اور حرارت نہ پیدا ہو،ہمارا جذبہ حسن نہ جاگے،جو ہم میں سچا ارادہ اور مشکلات پر فتح پانے کے لیے سچا استقلال پیدا نہ کرے وہ آج ہمارے لیے بے کار ہے۔اس پر ادب کا اطلاق نہیں ہوسکتا''۔(۱)

لکھنو کی اس تاریخی اجلاس کے بعد ادیبوں کے قلم نے نئی رفتار پکڑی، نئے موضوعات اور مضامین پر ادب پارے لکھے جانے لگے۔اس تاریخی اجلاس سے قبل انگارے کی اشاعت عمل میں آ چکی تھی ۔انگارنے اردو افسانے کی تشکیل وتعمیر اور اسے نئی سمت ورفتار عطا کرنے میں کلیدی رول ادا کیا ۔اس سلسلے میں مرزا حامد

بیگ لکھتے ہیں:

''اردو افسانے کا نیا موڑ اور روایت میں توسیع 'انگارے' مرتبہ احمد علی، مطبوعہ ۱۹۳۲ء کی اشاعت اور ضبطی ہے۔ یہ دس افسانوں کا مجموعہ تھا ۔ پانچ سجاد ظہیر کے، دو رشید جہاں کے، دو احمد علی اور ایک محمود الظفر کا۔ یہ تمام افسانے فرائڈ کے ساتھ فرانسیسی فطرت نگاروں اور مارکسزم کے اثرات کے تحت لکھے گئے تھے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ انگارے کے افسانے تدبیر کاری کے اعتبار سے جیمس جوائس ،ڈی ایچ لارنس اور فلابیر ... موضوعاتی سطح پر فرائڈ اور نظریاتی اعتبار سے مارکس سے متاثر تھے اور مذہب پر حملے شدید پابندیوں کا شدید ردعمل تھا۔ انگارے کے طرز اظہار کا ایک سبب موضوعات اور اظہار کے معاملے میں گھٹن تھی اور دوسری وجہ سلطان حیدر جوش کی معاشرتی اصلاح پسندی اور راشد الخیری کی آزادی نسواں تحریک کی مظلومیت''۔(۲)

انگارے کی اشاعت سے اردو افسانے کو فکری و فنی اعتبار سے نئی راہ نصیب ہوئی ۔رومانیت اور اصلاح پسند افسانہ نگاروں نے بھی اپنے مبلغانہ انداز تحریر میں تبدیلی پیدا کی اور فرائڈ کے نفسیاتی مطمح نظر کے مطابق افسانوں میں شعور اور لاشعور کی کشمکش اور جنسی مسائل کو موضوع بنایا ۔زمینداروں اور سرمایہ داروں کی مخالفت میں مزید شدت پیدا کی جانے لگی، مذہبی اور سماجی شدت پسندی کو ادیبوں نے اپنا نشانہ بنایا۔ انگارے کے اس انقلابی عمل نے ادب کے بہت سی دیرینہ قدروں کو زیروزبر کیا۔

بیسویں صدی کے نصف اول میں اردو افسانے کے ارتقا میں جو رجحانات اور موضوعات معاون ثابت ہوئے ان میں حقیقت نگاری کی مختلف جہات سامنے آئے جن میں رومانی ،معاشی، سماجی، اشتراکی ،سیاسی ،نفسیاتی حقیقت نگاری اور جنسی کشمکش وغیرہ شامل ہے۔ان کے علاوہ تہذیب کی عکاسی، دیہی وشہری زندگی کی مرقع کشی، بین الاقوامیت ،فن اور تکنیک میں نئے تجربات کے رجحانات بھی اردو افسانے کی تشکیل میں مددگار ثابت ہوئے۔اس سلسلے میں فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

''اردو افسانہ بھی اس تحریک سے متاثر ہوا بلکہ کچھ زیادہ ہی متاثر ہوا وجہ یہ تھی کہ اس منشور اور ترقی پسند تحریک کے اعلان کرنے والوں میں بیشتر

افسانہ نگار تھے۔ترقی پسند تحریک اوراس کے منشور کے زیر اثر اردو افسانہ فی الواقع زندگی کے مسائل سے گتھ گیا۔سیاسی وسماجی شعور پوری آب وتاب کے ساتھ ابھرنے لگا۔خیالی اوررومانی دنیا کو تج کر، سامنے کی جیتی جاگتی ،چلتی پھرتی دنیا کو اہمیت دی جانے لگی ۔اس دنیا میں شہرو دیہات ،امیر وغریب، کسان ومزدور وغیرہ سبھی شامل تھے۔افسانہ نگاروں کا اصل مقصود چونکہ اس دنیا کو بنی نوع انسان کے لیے زیادہ سے زیادہ حیات افروز اور خوش آئند بنانا تھااس لیے اشتراکیت، جمہوریت، آزادی، آمریت، مذہبی اجارہ داری،طبقاتی تنگ نظری،نسلی برتری،معاشی جبریت،نفسیاتی پے چیدگیاں،جنسی الجھنیں،معاشرتی ناہمواریاں سبھی زیر بحث آئیں۔ ہر چند کہ اردو کے افسانہ نگاروں میں سے بعض نے محض اشتراکیت کے پروپیگنڈے کو ادب جانا۔بعض نے مذہب سے یکسر بےزاری کا اظہار کرکے لادینیت کے فروغ کو خدمت ٹھہرایا۔انہی میں سے بہت سے ایسے بھی تھے جن کا قدم اصلاحی مقاصد کو ہر طرح اپنائے رکھنے کے باوجود جادہ اعتدال سے آگے نہ بڑھا۔اسی صورت نے اعتدال پسند اورانتہا پسند گروہوں کے درمیان کچھ عرصے کے لیے ایک طرح کی چپقلش اور تلخی وترشی بھی پیدا کی ۔لیکن آخر کار سب کچھ ٹھیک ہوگیا۔یعنی اردو افسانے پر میانہ روی اوراعتدال پسندی کا عنصر غالب آگیا۔(۳)

ملکی اورقومی مسائل نے عام انسانی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کئے ،تمام شعبہ ہائے زندگی میں ایک نئی تبدیلی کی راہ ہموار کی۔لہذا اس دور کے اردو افسانے میں اس صورت حال سے پیدا شدہ سماجی کیفیات وحالات اورانسانی نفسیات کی پیش کش کے لیے نئے اظہار واسلوب اور تکنیک کے نو بہ نو تجربات ومشاہدات کو بروئے کار لاکر اردو کے افسانوی ادب کو نئے فنی وفکری معیار اور عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔اس وقت مغرب کے افسانوی ادب میں جو جدید رجحانات اور تجربات سامنے آرہے تھے اردو افسانہ ان سے بھی متاثر ہوا۔پلاٹ کی اہمیت کم ہوگئی افسانے کے مسلمہ اور روایتی فنی عناصر کو برتنے سے گریز کیا جانے لگا اور اظہار واسلوب میں نئے پیرائے اپنائے جانے لگے بلکہ افسانہ نگاروں نے بیانیہ اور حقیقت پسندانہ تکنیک کے

بجائے داخلی، ہیئتی اور علامتی اظہار پر زور بھی دیا جس کے نتیجہ میں ہر نئے تجربے کی طرح یہ سارے تجربات بھی بڑے نادر اور دلکش معلوم ہوئے اور اس وقت کے بہت سے افسانہ نگاروں نے اسے فیشن کے طور پر اپنے افسانے میں جگہ دی لیکن حقیقت یہ ہے کہ آزادی ہند کے بعد جو تجربات عمل میں آئے اس میں چند افسانہ نگار وں کو ہی ایسا کمال حاصل ہوا جسے قارئین کے ہر حلقہ میں بنظر تحسین دیکھا گیا۔

مجموعی طور سے اگر دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ انگارے کی اشاعت اور ترقی پسند تحریک سے ۱۹۴۷ء تک اردو افسانہ مختلف ادوار سے گزرا۔ موضوع ہیئت اور اسلوب میں نئے رویوں کی آمد نے نہ صرف ادبی بلکہ سماجی زندگی میں بھی ایک خلفشار اور انقلاب پیدا کیا۔ انگارے جیسے افسانوی مجموعے ضبط کر کے جلائے گئے۔ وجہ یہ تھی کہ روایتی اقدار سے ایک حیرت انگیز انحراف کا پہلو سامنے آیا تھا۔ دقیانوسی خیالات اور اقدار پر چوٹ کی گئی تھی۔ جاگیرداری، ظلمت پرستی، نراج پسندی وغیرہ جیسی کشمکش کو اس تحریک نے پارہ پارہ کر دیا تھا۔ ترقی پسند تحریک نے یہ پیغام دیا کہ ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں۔ ادب اور آرٹ کو رجعت پسند طبقوں کے چنگل سے آزاد کریں۔ ادب میں سائنس اور عقلیت پسندی کو فروغ دیں۔ ادب کو عوام سے قریب لائیں، نتیجے کے طور پر زندگی کے بنیادی مسائل جیسے بھوک، افلاس، سماجی پستی اور غلامی کو ادب کا موضوع بنایا گیا۔ رومانیت کی دھندلی روشنی کی جگہ گندگی، سفا کی، جرم اور بدصورتی پر قلم اٹھائے گئے، جذباتیت کی جگہ واقعیت نے لے لی۔ سماجی ناانصافی کے خلاف علم بغاوت بلند ہوا۔ غرض اس دور میں تصوراتی دنیا کی آراستگی کے بجائے اپنے گردوپیش کے مشاہدے اور حقیقی اظہار بیان کو جگہ دی گئی۔ مغربی ادیبوں سے استفادہ کیا گیا۔ اس سلسلے میں محمد حسن لکھتے ہیں :

> ''عرشی اور عرضی کی بحث بہت پرانی ہے۔ وہ ادیب جو ہر وقت آسمان پر نظر رکھتے ہیں ان کی خدمت میں صرف یہ کہنے کی جسارت کرتا ہوں کہ ہماری زمین بھی ایک ستارہ ہے'' (۴)

گویا ہمارے اردو کے افسانہ نگاروں نے مغربی ادیبوں کے اثرات کو گہرائی سے قبول کیا۔ کرشن چندر، بیدی، عصمت چغتائی، منٹو، احمد ندیم قاسمی، سہیل عظیم آبادی، جیسے افسانہ نگاروں کے یہاں اس کی گونج صاف طور سے سنائی دی۔ ان افسانہ نگاروں کے افسانوں کی بنیادی آویزش سماجی بندھنوں سے آزادی، جنسی بے راہ روی، معاشی اور سیاسی نظام کے درمیان کشمکش راست انداز بیان ہے۔ اسلوب میں سادگی، حقیقت

نگاری، روزمرہ اور عام بول چال کی زبان اور ہیئت میں شعور کی رواسی دور میں اردو افسانے میں جلوہ گر ہوئی۔

آزادی کے بعد سے ۱۹۸۰ء تک اردو افسانے میں رجحانات اور میلانات میں ہونے والی تبدیلی کو تین خانوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلا ۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۰ء تک، دوسرا ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۰ء کی دہائی تک اور تیسرا ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء کے درمیان کی دہائی جہاں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے لیے خود کو کسی خاص نظریے سے آزاد کرانے کا مسئلہ درپیش تھا۔ آزادی ہند اور تقسیم وطن کے بعد جو موضوعات ہمارے افسانہ نگاروں کے سامنے تھے ان میں فرقہ وارانہ فسادات، اقتصادی زبوں حالی، زمینداروں کا تسلط، بے کاری، مذہبی، علاقائی، لسانی اور طبقاتی کشمکش وغیرہ بہت اہم تھے۔ کرشن چندر نے ایسے ماحول میں 'زندگی کے موڑ پر'، 'بالکونی' اور 'دوفرلانگ لمبی سڑک' جیسے موثر افسانے لکھے۔ ان افسانوں میں وہ کشمکش تھی جس کی رنگ آمیزی آزاد ہندوستان میں ملتی ہے۔ عصمت چغتائی نے 'چوتھی کا جوڑا' اور 'بچھو پھوپھی' جیسے افسانے لکھے۔ بیدی نے 'گرم کوٹ'، 'کوکھ جلی' اور 'گھر میں بازار میں' جیسے نمونے پیش کئے جس میں اب بھی سماجی رسوم کی گونج سنائی دیتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے افسانہ 'سناٹا اور آتش گل' لکھ کر اس وقت کی تاریخ مرتب کی۔ منٹو نے 'نیا قانون' اور 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں تقسیم اور سیاست کو ہدف تنقید بنایا۔

تقسیم ہند کے بعد جہاں بہت سارے مسائل پیدا ہوئے وہیں ایک مسئلہ فرقہ وارانہ فسادات کا بھی تھا۔ حالاں کہ فرقہ وارانہ فسادات کا سلسلہ آزادی ہند سے قبل شروع ہو گیا تھا۔ فسادات کے رد عمل میں فرقہ وارانہ عصبیت کی اردو افسانہ نگاروں نے خوب خوب عکاسی کی ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے کسی مذہبی فرقے پر چوٹ کئے بغیر انسانی درندگی کے خلاف لکھنا شروع کیا اور فرقہ وارانہ جنون میں انسان دوستی، ہمدردی اور ایثار کے واقعات کو اس وقت کا ایک پسندیدہ اور مقبول موضوع بنا ڈالا۔ چنانچہ آزادی کے بعد اردو افسانے کا پہلا رجحان فسادات کا موضوع تھا۔ اس موضوع پر لکھے گئے افسانوں کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔

آزادی کے بعد فسادات کے موضوع پر متعدد افسانے لکھے گئے لیکن ان میں کرشن چندر کا 'دہلی کے دائرے' اور 'میرا بچہ'، فکر تونسوی کا 'اغوا شدہ عورتیں'، 'واگہہ کی سرحد' او پندر ناتھ اشک کا 'ٹیبل لینڈ'، عصمت کا 'جڑیں'، حیات اللہ انصاری کا 'شکر گزار آنکھیں' اور 'ماں بیٹا' صدیقہ بیگم کا 'دودھ اور خون'، قرۃ العین حیدر کا 'جلا وطن'، بیدی کا 'لاجونتی'، رام لعل کی کہانیاں 'نئی دھرتی پرانے گیت' 'ایک شہری پاکستان کا' منٹو کا 'سیاہ حاشیے' اشفاق احمد کا 'گڈریا' کو خصوصیت کے ساتھ ذکر کیا جاسکتا ہے۔ ان افسانوں میں جہاں تہذیبی اقدار کی پامالی، انسانی

خون کی ارزانی ،تعصب اور تنگ نظری کا احساس دلاتے ہیں وہی عصبیت اور قتل و غارت کے اندھیرے میں کبھی کبھی انسانیت کی کوئی کرن تاریک فضا کو منور کر دیتی ہے۔انسانی جبلت میں جو خیر کا پہلو موجود ہے وہ موقع پا کر چمک اٹھتا ہے۔خواجہ احمد عباس کا افسانہ 'سردار جی' اور صالحہ عابد حسین کا 'نراس میں آس' اس کی زندہ مثالیں ہیں۔

اردو افسانے کا ایک اہم رجحان جنسی حقیقت نگاری بھی رہا ہے۔جن افسانہ نگاروں نے جنسیات کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ان میں عصمت چغتائی ، بیدی، ممتاز مفتی ،منٹو،عزیز احمد اور واجدہ تبسم کے نام قابل ذکر ہیں۔راما نند ساگر کا افسانہ 'بھاگ ان بردہ فروشوں سے' تلخ حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

۱۹۶۰ء کے آتے آتے اردو افسانہ نگاروں نے ہیئت کے ساتھ ساتھ موضوعات میں بھی تبدیلی کو ضروری سمجھا۔چنانچہ جدید رجحانات کا دور شروع ہوا۔اس رجحان کے تحت لکھنے والوں نے قدیم موضوعات ،پرانے اصول،قدیم اقدار غرض کہ مروجہ پابندیوں سے انحراف کو اپنا فرض عین سمجھا۔فلسفۂ 'وجودیت' کا موضوع ان کا مرکز و محور تھا۔یہ موضوع بھی سماجی اور سیاسی حالات کے پیش نظر ہی وجود میں آیا۔تقسیم کے بعد ملک کی وحشت انگیز فضا، مشینی دور میں انسان کی شناخت گم ہو جانے کا خوف،اقدار کی شکست و ریخت جیسے مسائل ابھر کر سامنے آئے۔ان مسائل کا اثر انسان کے ظاہر سے زیادہ باطن پر ہوا۔جدید افسانہ نگاروں نے ان کے دورن خانہ میں ڈوب کر انسان کے داخلی کیفیات کی اس صدائے بازگشت کو سننے کی کوشش کی اور اپنے افسانوں کے موضوعات کو بھی انسان کے اندرون سے ہی منتخب کرنا پسند کیا۔اس کے علاوہ گھر سے باہر کی دفتری زندگی، ذہنی تشکیک کی وبا،اسکول و کالج کی زندگی ،شہروں کا پھیلاؤ، ظاہری و کھوکھلی عظمت اور ہجرت وغیرہ جیسے موضوعات پر جدید افسانہ نگاروں نے افسانے تخلیق کئے۔انتظار حسین نے 'مشکوک لوگ' سریندر پرکاش نے 'بجوکا' 'بازگوئی' 'بال خوردہ' رام لال نے 'چاپ' بلراج کومل نے 'کنواں' عابد سہیل نے 'میں اور میں' 'دوسرا آدمی' اقبال متین نے 'بیر بہوٹی' 'مدافعت' کلام حیدری نے 'سخی' جوگندر پال نے 'کایا پلٹ' 'واردات' جیسے افسانے تخلیق کئے۔لیکن رفتہ رفتہ اس جدید رنگ کے آب و تاب میں بھی آلودگی بھر آئی اور جدیدیت وجودیت کے نام پر کوڑے کرکٹ بھرے جانے لگے۔علامت کی جگہ تجریدیت نے لے لی چنانچہ افسانوی ادب چیستاں بن کر رہ گیا۔ایسے افسانہ نگاروں میں بلراج کومل، بلراج مینرا، انور سجاد، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کا نام سرفہرست ہیں۔ان افسانہ نگاروں نے پلاٹ، کردار، اور قصے جیسے عناصر کو افسانے

سے دور کر دیا۔شعوری طور پر باغیانہ رجحان کو فروغ دیا اور ترقی پسند تحریک کے ردعمل کے بطور افسانے کی بنیادی ہیئت اور اس کی اصل صورت کو منسوخ کر دیا۔

تجریدیت سے اردو افسانے کو نقصان سے دوچار ہونا پڑا۔یہی وجہ ہے کہ تجریدی افسانے کو ڈاکٹر سلیم اختر نے فلم ٹریلر سے مشابہ قرار دیا ہے۔وہ رقمطراز ہیں:

> ''اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریلر سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔فلم کے برعکس ٹریلر میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدت زماں کو ملحوظ رکھا جا سکتا ہے۔اس کے باوجود ٹریلزم تمام فلم کا ایک مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے یہی حال تجریدی افسانے کا ہے''(۵)

تجریدی افسانے میں بے ربط اور منتشر خیالات و واقعات کو غیر مربوط انداز میں بیان کیا جاتا ہے۔اس میں شکستہ لسانی اظہار، منتشر خیالی کا اسلوب، ہذیانی کیفیات اور خواب کے اثرات نمایاں طور پر ملتے ہیں۔آزاد تلازمہ خیالات، شعور کی رو، نفسیاتی طریقہ کار اور سرریلزم کا خاصا عمل دخل ہوتا ہے۔تجریدی افسانے کو اینٹی افسانہ بھی کہا جاتا ہے۔تجریدی افسانہ کا تجربہ جدید افسانہ میں کوئی کامیاب تجربہ نہیں رہا ہے۔اسی لیے تجریدیت کے رجحان کو منفی رجحان گردانا گیا ہے۔اس ضمن میں وزیر آغا کی یہ رائے ملاحظہ فرمائیں:

> ''تجریدی افسانہ نگاری ایک منفی رجحان تھا جس نے افسانے کو کہانی کی اساس سے محروم کر کے اسے ایک پگھلی ہوئی فضا میں لا کھڑا کیا جس میں کوئی شئے بھی اپنے صحیح مقام پر نہیں تھی۔(۶)

تجریدیت کے رجحان نے افسانہ کو کہانی پن سے عاری کر دیا اور اس سے اس کی جمالیات کو چھین لیا۔جدیدیت کے عہد میں افسانہ کو تجریدی اسلوب سے بڑا نقصان پہونچا چنانچہ تجریدیت کے رجحان کو عدم مقبولیت کا سامنا کرنا پڑا۔

۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء کے درمیان افسانہ نگار تجریدیت سے علامتی یا زمینی فضا میں آنے لگے۔ان لوگوں نے جدیدیت سے الگ اپنی شناخت قائم کی اور کہانی پن کی واپسی کے لیے حتی الامکان کوشش شروع کی۔

آج جب مارکس کی جدلیات، آئن اسٹائن کی اضافیت، نیوٹن کی کشش ثقل، فرائڈ کی نفسیات اور

میکاولے کی سیاسیات سب از کار رفتہ بن چکے ہیں اور دنیا کمپیوٹرائز کی چکا چوند کے آگے خیرہ چشم بن چکی ہے سائبر اسپیس ریئلٹی کے اس دور میں، گے مومنٹ کے اس عہد میں، دلت ادیبوں کی طرف سے فیوڈل ٹکسٹ کو رد کرنے کے اس لمحے میں، پرنٹ میڈیا اور الیکٹرانک میڈیا کے فروغ کے سبب صحافتی نثر کی سربلندی کے اس پیچیدہ ماحول میں علامت نگاری کا مستقبل خطرے کے گرداب میں پھنس چکی ہے۔اس سلسلے میں مشہور افسانہ نگار حسین الحق رقمطراز ہیں:

> ''علامت نگاری کا مستقبل ادب کے مستقبل کے ساتھ وابستہ ہے اور ادب کے بارے میں گفتگو ادب برائے زندگی اور ادب برائے ادب سے آگے بڑھ چکی ہے۔صرف ادب برائے اظہار ہی مقبول نہیں ہو رہا ہے، اب تو 'ادب برائے بازی' کی بات بھی ہونے لگی میری سمجھ یہ ہے کہ برائے کا جتنا بھی سابقہ لاحقہ لگایا جا سکے لگتا رہے مگر ادب کا ایک بنیادی وظیفہ داخلی دنیا کی سیر، اب بھی دامن کشش دیدہ ودل ہے۔ادیب کو نفس انسانی کے پیچیدہ، سریت سے پر اور نا قابل فہم عناصر سے بھرپور کیفیات کے اظہار کے لیے لامحالہ عام، سطحی فرسودہ اور منطقی الفاظ وتراکیب اور انداز بیان سے احتراز کرنا ہی پڑتا ہے۔''(۷)

جہاں سے ادب کی ابتدا ہوتی ہے وہیں سے علامت نگاری کا ارتقائی سفر شروع ہو جاتا ہے جو ابتدا میں اشاروں کنایوں اور نشانیوں پر مشتمل ہوتا ہے اور زبان وادب کے ارتقاء کا سفر جاری وساری رہتا ہے۔ان کے علاوہ بڑھتی ہوئی آبادی، شہروں کی توسیع، اسکول اور کالج کی زندگی اور وہاں کا ماحول وسیاست، دفتری زندگی، کلرکوں کی ذہنیت، نئے انسانوں کی کھوکھلی عظمت کے در پردہ چھپی ہوئی خباثتیں اور دیہات سے شہر کی طرف نقل مکانی جیسے موضوعات پر جدید افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے۔جمہوریت کی ناکامی کو بھی جدید افسانہ کا موضوع بنایا گیا۔اس ضمن میں سریندر پرکاش کا 'بجوکا' 'بازگوئی' 'بال خورہ' کلام حیدری کا 'ایک سال اور راستے سے ہٹا' اور حیدر ملک کا 'ٹھنڈا سورج' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

چند افسانہ نگاروں نے سیاسی جبر واستحصال کو بھی موضوع بنایا۔اس ضمن میں اعجاز راہی کا 'سہیم ظلمات' احمد جاوید کا 'غیرہ علامتی کہانی نمبر۲' قمر احسن کا 'تعاقب' کا نام لیا جا سکتا ہے۔بے زمینی کے احساس کو بعض افسانہ نگاروں نے موضوع بحث بنایا ہے۔اس سلسلے میں رشید امجد کا 'دھند ریت' قابل ذکر ہے

۔شخصیت کا بکھراؤ اور ظاہر و باطن کے درمیان ذہنی کشمکش کو بعض جدید افسانہ نگاروں نے موضوع بنایا ہے ۔اس ضمن میں قاسم محمود کا 'چیونٹی کا قاتل' بلراج کومل کا 'کنواں' سریندر پرکاش کا 'ڈرائنگ روم' وہاب دانش کا 'دوڑتے جسم پگھلتے شبد' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ سائنسی ایجادات وانکشافات نے وہبی و وجدانی رویے کو کمزور کیا ہے۔لیکن سوال یہ ہے کہ کہاں کمزور کیا ہے اور کیسے کمزور کرسکتا ہے؟ آئن اسٹائن نے Light (نور) کی دریافت کی، جو غیر متغیر اور جوہر واحد ہے۔اسی آئن اسٹائن نے نیوٹن کے نظریہ 'حرکت مطلق' کو رد کر کے ایک ایسی حقیقت کے وجود کا جواز پیش کیا ہے جو اس کائنات میں مسلسل رواں دواں ہے۔ یہ نور کیا ہے؟ مذہبی زبان میں اگر اسے خدا کہا جائے، فلسفے کی زبان میں کائنات کا غیر عقلی اور ماورائے ادراک عنصر یا ادب کی زبان میں داخلی حقیقت ، وجدانی ادراک اور منبع ومخرج القائے فن، یا تصوف کی اصطلاح میں وحدت الوجود کہا جائے اور فرد و کائنات کی یکتائی کی بات کی جائے ،اقبال کی زبان میں حقیقت تو بس یہی ہے کہ:

لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرے کا دل چیریں

اسی طرح سے نفسیات کے 'نظریہ تحلیل نفسی' کے حوالے سے نفس انسانی کی ان گوناگوں پیچیدگیوں کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے۔جس کا اظہار ادب میں داخلی حقیقت نگاری کا درجہ رکھتا ہے۔نفس انسانی کا یہ جہان معانی اتنے رنگ اتنے سائے اور اتنے نیرنگ ساماں نقوش اپنے آپ میں سموئے ہوئے ہے کہ ان خطوط کا اظہار 'سخن سادہ' میں سمویا نہیں جاسکتا ہے۔اِڈ، ایگو اور سپر ایگو ہی کے بطن سے شعور، تحت شعور اور لاشعور کے پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔

غرض کہ نفسیات وسائنس ادب کے داخلی رویے، غیر عقلی عناصر، وجدانی فکر اور اس کے استعاراتی یا علامتی انداز بیان کے قاطع اور دشمن نہیں بلکہ انکشاف نور ہو یا نظریہ تحلیل نفسی سبھی مل جل کر ادب کے داخلی رویے اور علامتی انداز بیان کے لیے راہیں ہموار کرتے ہیں۔

مابعد جدید افسانہ سے قبل تجریدی افسانے لکھے جارہے تھے۔تجریدی افسانوں میں صرف لفظوں کی تصویر کے سہارے اپنے مافی الضمیر کو قارئین تک پہونچانے کی کوشش کی جاتی رہی تھی۔مگر یہ افسانے اپنے ترسیلی مقاصد میں ناکام رہے۔تجریدی افسانوں میں صرف وہی افسانے کامیاب رہے جن میں کہیں نہ کہیں کہانی پن کے ساتھ ایسی علامتیں اور تمثیلیں تھیں جو عام انسان کے فہم سے بالاتر نہیں تھیں۔معنویت اور کہانی

پن سے عاری افسانے میں افسانویت کی اہمیت کا ذکر پروفیسر قمر رئیس یوں کرتے ہیں:

''افسانہ میں افسانویت کی وہی حیثیت ہے جو غزل میں تغزل کی ہے۔غزل کی طرح افسانہ کے فارم میں بھی اتنی لچک اور وسعت ہے کہ اس میں ہر طرح کے انفرادی اور اجتماعی تجربات اور ہر رنگ کے اسالیب اظہار ممکن ہے۔غزل کے تغزل کی طرح افسانہ کی افسانویت بھی بدل سکتی ہے۔مواد کے نئے سانچوں میں ڈھل سکتی ہے لیکن جس حد تک افسانہ کی صنفی شناخت مسخ نہ ہو اور اس کی تخلیقی انفرادیت باقی رہے۔یعنی افسانہ ،افسانے کی حیثیت سے دلچسپ ،تاثر آفریں اور معنی خیز بنا رہے''۔(۸)

مارکسزم ،بشریت ،تحلیل نفسی ،حقیقت پسندی اور وجودیت کے واضح اثرات جدیدیت پر نظر آتے ہیں۔لیکن ان میں فلسفہ وجودیت کا رنگ غالب ہے جسے تمام ناقدین نے تسلیم کیا ہے۔بقول لطف الرحمٰن:

''جدیدیت کا سنگ بنیاد فلسفہ وجودیت پر ہے۔وجودی نقطۂ نظر کوئی نئ فکر نہیں ،اس کی جڑیں ماضی میں دور تک پیوست ہیں۔بیسویں صدی میں اس طرز فکر کو از سرنو مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔مغرب میں پہلی جنگ عظیم کے بعد ہی یہ نقطہ نظر مقبول ہو چکا تھا۔اردو میں ترقی پسند تحریک کے زوال میں اس طرز کو قبولیت حاصل ہوئی''۔(۹)

اس ضمن میں آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''لیکن یہ بات ایک نا قابل تردید حقیقت ہے کہ آج کے شعر و ادب پر وجودیت کا اثر ہے۔وجودیت مذہبی بھی ہے اور لا مذہبی بھی''(۱۰)

ڈاکٹر وحید اختر لکھتے ہیں:

''جدید ادب کی بیشتر تحریکوں نے وجودیت کے فلسفے سے کسب نور کیا ہے ۔امریکہ اور برطانیہ کے ناراض ادیب وجودیت کے فلسفے سے قریب تر ہیں لیکن وجودیت کا اثر انہیں تک محدود نہیں۔آج کی تقریباً ہر ادبی تحریک اور رجحان میں جاری و ساری ہے۔کیونکہ جن محسوسات نے فلسفے کی شکل دی وہ ہم سب کے تجربے کا جز ہیں''۔(۱۱)

مذکورہ بالا اقتباس کے ذریعہ جدیدیت پر وجودیت کے غالب اثرات کو بحسن وخوبی سمجھا جا سکتا ہے ۔جدیدیت میں ادعائیت اور عقلیت کا مخالف رجحان قدروں کی اضافیت ہونے پر یقین ،سائنسی و تکنیکی زندگی

سے بے زاری، انار کی وکلبیت ، بے چہرگی و بے سمتی ، لایعنیت ولغویات ، مایوسی ومحرومی، تشکیک وتشویش، خوف ودہشت، کرب واضطراب، تنہائی وموت، انفرادیت وفردیت، عرفان ذات وعرفان حقیقت وغیرہ پر جوزور ملتا ہے وہ بہت حد تک وجودیت ہی کی دین ہے۔

ایک قول کے مطابق مغرب میں فلسفہ وجودیت کی روایت کے۔ کے گارڈ سے بھی وابستہ سمجھا جاتا ہے ۔کے کے گارڈ نے ہیگل کی مطلقیت اور عقلیت کے خلاف موضوعیت و داخلیت کی پرزور وکالت کی تھی۔اس مفروضہ میں ہیگل نے سمجھایا ہے کہ حقیقت عقلیت سے اور عقلیت حقیقت سے عبارت ہے اور وجود پر جوہر کو تقدم حاصل ہے ۔اس نے احساس اور قوت ارادی کو بھی اہمیت دی ہے ۔ وجود کی آگہی ، تجربہ اور وجدان ہی کے ذریعہ ممکن ہے اس لیے مطلقیت کے مقابلے میں انفرادیت زیادہ اہمیت رکھتی ہے اور انسان کی خلقی آزادی انفرادیت کی رہین منت ہے۔ڈاکٹر لطف الرحمٰن اس مفروضے کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

> ’’انیسویں صدی کے آواخر میں مذہب ،رسم وروایت اور سالسویت کا ہم معنی ہوکر رہ گیا تھا۔ چرچ کی اجارہ داری نے مذہب کو خارجی رسوم و آداب تک محدود کر دیا تھا۔حقیقی مذہبی جذبات معدوم ہو چکے تھے۔معصوم عوام استحصال اور گمراہی کے شکار تھے۔فاسق وفاجر مذہبی رہنما اختیار مطلق رکھتے تھے لیکن خدا کی طرف سے ان کو کوئی سزا نہیں مل رہی تھی۔مذہب کی اس ظاہری خارجیت ،نرمیت اور سطحیت نے مایوسی وقنوطیت کی فضا پیدا کر دی۔ یہاں تک کہ نطشے کو اعلان کرنا پڑا کہ خدا مر چکا ہے اس لیے کہ وہ خدا جو جابر وظالم اور فاسق و فاجر لوگوں کو سزا نہیں دے سکتا اور جو مکمل طور پر بداطوار پادریوں کے ہاتھوں کا کھلونا ہو اس کو مردہ ہی سمجھنا چاہیے‘‘۔(۱۲)

مغرب سے مستعار انہیں خیالات کے پیش نظر ہمارے ادب میں بھی ’وجودیت‘ مذہبی روایات و رسومات کے خلاف ایک باغیانہ ردعمل کے طور پر رائج ہوئی اور روایتی فلسفہ، مذہب، اخلاق، سیاست اور سماج کے خلاف وجودیت کا نقطۂ نظر سامنے آیا اور یہ کہا گیا کہ سماجی سنسر شپ کا خاتمہ نہیں ہوا تو فرد اپنے کے ساتھ ساتھ پوری تہذیب کی تباہی و بربادی کا سبب بن جائے گا۔اس طرح جدیدیت کا تعلق عیسائیت کے جدید تصور سے جا ملتا ہے جس کے دائرے میں نہ صرف مذہب بلکہ پوری زندگی سما جاتی ہے۔جدیدیوں نے جدید

تصور کو زندگی کے ہر شعبے میں ترجیح دینے پر زور دیا۔

جدیدیت کے علم بردار ادیبوں کا کہنا تھا کہ محض روایت کی تقلید سے ارتقاء کا راستہ پیدا نہیں ہوتا۔نئی روایت قائم کرنے کے لیے ادب میں ہمیشہ رویے بدلتے رہتے ہیں اور ہمیں بھی اپنے زمانے کی ضرورتوں کے تحت ضرور بدلنا چاہیے۔ نتیجے کے طور پر روایت کی بنائی ہوئی راہ بیانیہ سے فرار اختیار کرتے ہوئے فرائڈ کا نظریہ تحت الشعور، علامتیت کی تحریک، موضوعیت کا رجحان اور فلسفہ وجودیت وغیرہ سامنے آئے۔ان کی تشریح یوں کی گئی کہ شعور کے ساتھ لاشعور اور تحت الشعور کا وجود بھی ہے جن کا ہمارے شعوری عمل میں بہت کچھ دخل ہوتا ہے۔لہذا اس کے ذریعہ بھی ہم اپنی زندگی کی حقیقی عکاسی کر سکتے ہیں۔ چنانچہ اس عہد میں جو بھی ادب پارہ خلق ہوا وہ تمام استعاراتی، اساطیری اور علامتی انداز میں لکھے گئے۔علامتوں کی وسعت اور پنہائی کی نئی بازیافت کی گئی۔آج کا جدید ادب انہی عصری میلانات اور رجحانات سے عبارت ہے۔ان رجحانات نے اپنے اظہار کے لیے مختلف اسالیب وضع کئے جن میں شعور کی رو، تلازمہ خیال، اظہاریت ماوراواقعیت، پیکرتراشیت، علامتیت، تجریدیت واسطوریت وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

جدیدیت قدیم ادب سے انحراف ہے یا اس کی بنیادی اقدار کی بحالی۔اس سلسلے میں ناقدین کی مختلف آرا ملتی ہیں۔جن میں سے چند آرا مندرجہ ذیل ہیں۔گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ’’جدید ادب کی سب سے بڑی پہچان یہ ہے کہ ادبی اقدار کی بحالی کے لیے کوشاں ہے۔حالی کے زمانے میں سرسید تحریک کے اثر سے جو انحراف اصلاح پسندی کی صورت میں رونما ہوا تھا اس میں وطنی اور سماجی تحریک کے عروج کے زمانے میں ادب کے اصلاحی سماجی اور تعمیری پہلوؤں پر زور دیا جانا ناگزیر ہے۔لیکن اس صدی کی چوتھی دہائی میں ایک گروہ نے مقصدیت اور افادیت کی احترامی اصطلاحات کے پس پردہ ادب کو سیاسی تبلیغ کا آلہ کار بنانے کی جو کوشش کی جدید ادب دراصل اسی کوشش کے رد عمل کے طور پر سامنے آیا۔اس ادب کا ایک کارنامہ تو یہی ہے کہ فنکار کا تخلیقی عمل خارج کی احکام کا تابع نہیں۔ بلکہ ادب ذاتی اور سماجی سچائی کا موضوعی اظہار ہے اس لیے ادب میں بنیادی اہمیت ادبی اقدار کی ہے اس لحاظ سے دیکھا جائے تو نئے ادب نے اپنا نصب نامہ قدیم ادب سے جوڑا

ہے اور اب اس جامع ادبی جمالیات پر اسرار کیا جانے لگا ہے جس کے بغیر ادب کی سچی پرکھ ممکن نہیں''۔(۱۳)

مظفر حنفی لکھتے ہیں:

''میرے نزدیک جدید ادب قدیم ادب سے انحراف نہیں بلکہ ادب کی ان بنیادی اقدار کی بحالی ہے وہ داستان لکھنؤ کی غیر ادبی خارجیت سرسید کی بڑھتی ہوئی اصلاح پسندی اور ترقی پسندوں کی نظریاتی حصار بندی کی وجہ سے پس پشت جا پڑی تھیں۔ بظاہر نیا فن کار قدیم ادب سے باغی نظر آتا ہے لیکن سچی بغاوت کے لیے لازم آتا ہے کہ جس روایت سے بغاوت کی جارہی ہو اس کے حسن وقبح پر باغی کی گہری نگاہ ہو۔ چنانچہ وہی نئے لکھنے والے صحیح معنوں میں ادب تخلیق کر سکتے ہیں جو اپنے کلاسیکی سرمائے کا سچا شعور رکھتے ہیں''۔(۱۴)

مذکورہ بالا آرا سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ جدیدیت نظریاتی حد بندیوں کی مخالف ہے۔ خواہ یہ نظریاتی حد بندی سرسید تحریک کی شکل میں ہو یا لکھنوی دبستان کی صورت میں یا ترقی پسند کے لبادے میں ۔جدیدیت کسی نظریاتی وابستگی کو راہ نہیں دیتی۔ نہ کسی سیاسی نظریے کی تبلیغ کرتی ہے۔ نہ مزدوروں کی مزدوری طلب کرتی ہے نہ عورتوں کے حقوق کی پامالی کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتی ہے اور نہ ہی یہ کوئی نعرہ دینا چاہتی ہے بلکہ یہ انفرادی احساس اظہار ذات، تجسس اور تخلیقی تشکیک سے عبارت ہے۔

مابعد جدیدیت یا نیا اردو افسانہ کے نظری مباحث پر نظر ڈالنے سے قبل جدیدیت کے نظری مباحث پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنا ضروری ہے تاکہ مابعد جدیدیت کے نظری مباحث کی تفہیم میں تسلسل باقی رہ سکے۔

اردو تنقید میں جدیدیت ایک اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جانے والا معروف لفظ ہے۔ یہ لفظ کثیر المعانی ہے۔ اردو تنقید میں اس کا استعمال ایک ادبی تحریک، ایک عمومی تخلیقی رجحان اور ایک خاص فکری رویے کی نمائندگی کا مظہر ہے۔ جدیدیت کی کسی خاص اصطلاح پر کامل اتفاق نہیں پایا جاتا ہے ساتھ ہی ساتھ اس بات پر اتفاق کرنا بھی بہت مشکل ہے کہ کس تحریک کو جدیدیت کا نام دیا جائے۔ علی گڑھ تحریک، رمانی تحریک، اقبال کی تحریک، ترقی پسند تحریک، حلقہ ارباب ذوق کی تحریک، ترقی پسند تحریک، لسانی تشکیلات کی تحریک، علامتی اور تجریدی افسانے کی تحریک یا پھر ان سب تحریکوں کو جدید قرار دیا جائے۔ یہ بات بھی قدرے

متنازعہ ہے کہ جدید تخلقی رجحان وہ ہے جو اپنے عہد میں حاوی ہو یا وہ رجحان جس کے پیچھے باقاعدہ ایک فلسفہ یا Creed بھی ہو۔

جدیدیت کسی باقاعدہ مینی فیسٹو کی حامل نہیں ہے۔اس کے تعقلات میں اس نوع کی قطعیت نہیں ہے جو اس کی حریف فکر ترقی پسندی میں پائی جاتی ہے۔جدیدیت میں چند در چند علمی نظریوں ،نفسیاتی مکاشفوں،تہذیبی تبدیلیوں،فلسفیانہ نکتوں اور ادبی رجحانوں کی آمیزش موجود ہوتی ہے۔جدیدیت کی مرکزیت لبرل اور سیکولر کردار ہے۔

اردو ادب کو نئے علمی نظریات اور تہذیبی تغیرات کا سامنا انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہوا،۱۸۵۷ء میں جب ہندوستان سلطنت برطانیہ کی نو آبادی بنا۔اگر چہ برطانوی اثرات اس سے پہلے یہاں کی سماجی ،علمی اور ثقافتی زندگی پر پڑنے لگے تھے ،مگر جنگ آزادی کے بعد ان اثرات میں غیر معمولی شدت پیدا ہوئی اور ان کا دائرہ وسیع ہوتا چلا گیا۔ہندوستان بنیادی اور ہمہ گیر تغیر سے دوچار ہوا۔اجتماعی زندگی کے تمام شعبے اور ادارے اس تغیر کے سیل رواں کی زد میں آئے۔ہندوستان کا قدیم جاگیردارانہ نظام معاشرت داخلی نمو سے محروم ہو چکا تھا۔یہاں خدمت سے انقلابی تحریک نہیں چلی تھی۔فقط چند اصلاحی تحریکیں وقتاً فوقتاً سامنے آتی رہی تھیں۔انقلابی اور اصلاحی تحریک میں قدرے فرق یہ ہے کہ اصلاحی ہیئتوں اور سانچوں کو بالعموم ان کی اصل شکل میں باقی اور بحال رکھنے پر زور دیتی ہے تاہم کبھی کبھی ان میں معمولی ترمیم واصلاح کو بھی گوارا کر لیتی ہے جب کہ انقلابی تحریک موجود سانچوں کو فرسودہ قرار دے کر رد کر ڈالتی ہے اور ان کی جگہ نئے سانچوں کو متعارف کراتی ہے۔۱۸۵۷ء کی ہندوستانی معاشرت کی تمام زیریں سطحوں میں بھونچال کی سی کیفیت پیدا ہوگئی اور یہ بھونچال مغربی علوم تھے۔یوں ہندوستان اپنی جدید تاریخ میں پہلی بار جدیدیت کے ایک خاص مفہوم سے آشنا ہوا۔اور یہ جدیدیت مغربی علوم کے مترادف تھی۔یہاں یہ امر ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ مغرب سے ہمارا علمی رابطہ آزادانہ نہیں تھا۔یعنی یہ ہماری معاشرت کی قوت نمو نہیں تھی کہ جو لپک کر مغربی علوم سے ہم کنار ہونے پر مائل تھی۔اگر ایسا ہوتا تو یہاں کی معاشرتی اور علمی روایات مختلف ہوتیں۔مگر اب جو مغربی علمی اثرات آرہے تھے ان میں مغرب کی سیاسی برتری اور تحکم کے وافر عناصر موجود تھے۔یہ ایک نہایت نازک اور اہم فیصلہ کن مرحلہ تھا کہ مغرب سے ہمارا تہذیبی اور علمی رشتہ کس نوعیت کا ہو۔یہ فیصلہ سرسید نے کیا جنہوں نے جنگ آزادی کے بعد سے ۱۸۸۸ء تک ہندوستان کی سماجی ،تعلیمی اور ادبی زندگی میں لوگوں کو ایک

نئی راہ دکھائی۔ یہ نئی راہ کیا تھی خود سرسید کے لفظوں میں دیکھیے:

> ''اگر ہم اپنی اصلی ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھول جائیں۔تمام مشرقی علوم کو نسیا منسیا کر دیں، ہماری زبان یورپ کی اعلیٰ زبانوں میں سے انگلش یا فرنچ ہو جائے۔یورپ ہی کے ترقی یافتہ علوم دن رات ہمارے دست حال ہوں، ہمارے دماغ یورپین خیالات (بجز مذہب کے) لبریز ہوں''۔(۱۵)

سرسید کی جدیدیت مشرقی روایت سے انقطاع پر زور دینے سے عبارت ہے۔سرسید ہندستانی تہذیبی صورت حال کے پہلے تجربہ نگار ہیں جن کو اس بات کا احساس بہت شدت سے تھا کہ ہمارا ہر عمل خواہ وہ قولی ہو یا فعلی، جسمانی ہو یا روحانی، دینی ہو یا دنیاوی مذہب سے خالی نہیں۔دنیاوی معاشرت اور مذہبی معاملات میں کچھ تفریق وجدائی نہیں۔سرسید اس تفریق وجدائی کے قائل تھے۔ان کی نظر میں مادی اور معاشرتی ترقی کا انحصار دینی اور دنیاوی معاملات کو الگ الگ رکھنے پر تھا۔سرسید کا یہ زاویہ نگاہ مشرقی روایت سے انقطاع کا حامل تھا۔اس طرح سے سرسید کی جدیدیت فکری اور تاریخی عدم تسلسل کی علمبردار تھی۔یہاں ایک ایسے طرز فکر کو رواج دینے کی جدوجہد تھی جس میں نہ صرف قدیم اور جدید میں خط امتیاز کھینچنا ممکن تھا بلکہ دونوں میں انقطاع پر بھی زور ملتا ہے۔اس طرز فکر کے اہم اجزا عقلیت اور مادیت ہیں جو کہ علمیاتی قدر کا درجہ رکھتے ہیں سرسید کی جدیدیت کا انقطاع سماج کے فرد کے بجائے روایت سے ہے۔اس طرح جدیدیت اجتماعیت کی علم بردار ہے کیونکہ فرد کے تمام انقلابی اقدامات کو سماج کی بہبود سے مربوط کرتی ہے۔

سرسید احمد خان کا مقصد مغربی تہذیب سے استفادہ کرنا اور اس کے علوم وفنون سے مستفیض ہونا تھا۔سرسید کا یہ عمل جدیدیت کے مترادف تصور کیا گیا۔اس نقطہ نظر کو اس زمانے میں بیشتر نقادوں مثلاً حالی اور محمد حسین آزاد نے تسلیم بھی کیا۔بیسویں صدی کا اردو ادب انہیں کے نظریات اور ادبی رجحانات کے زیر سایہ پروان چڑھا۔حالی کے مقدمہ شعر وشاعری نے اردو ادب ونقد پر جو انقلاب آفریں اثرات مرتب کیے وہ ڈھکے چھپے نہیں ہیں اور انجمن پنجاب کے ذریعہ جس جدید نظم کا تخم بویا گیا وہی آگے چل کر تناور درخت بن کر پھل دینے لگا۔

۱۹ویں صدی میں Modernization سے زیادہ Westernization کا فرق عام طور پر

موجود نہیں تھا۔ یعنی اس فرق کو سامنے نہیں رکھا گیا کہ نئے علوم وفنون سے آزادانہ استفادہ ایک بات ہے اور مغربی علوم وفنون کی سیاسی قوت سے متاثر ہو کر انہیں قبول کرنا بالکل دوسری بات ہے۔ دراصل مغربیت کو ایک مادی تاریخی حقیقت سے زیادہ Norm کا درجہ دیا گیا۔ تنقید میں ایک حد تک امداد امام اثر نے مغربیت اور جدیدیت کے امتیاز کو ایک زندہ وحدت کے طور پر پیش کیا۔ مگر افسوس امداد امام اثر کی آواز صدابصحرا ثابت ہوئی۔ یوں اردو میں جدیدیت کے ساتھ مغربیت کا تلازمہ مستقلاً وابستہ ہو گیا۔

۱۹ویں صدی سے قبل ہماری ادبی فکر جدیدیت کے ایک فروعی مفہوم ''جدت'' سے آشنا تھی۔ اس مفہوم کو جدت ادا، حسن ادا، اپج، مضمون آفرینی، معنی آفرینی، طرز نو، نازک خیالی، نکتہ سنجی اور معنی پروری جیسی اصطلاحات کی مدد سے پیش کیا گیا۔ ان میں سے زیادہ تر اصطلاحات اردو شعرا کے تذکروں میں استعمال کی گئیں ہیں اور ان سے نیا پن، انوکھا، اختراع پسندی اور ابداع وغیرہ مراد لیا گیا ہے۔ ان باتوں سے جدت اور جدیدیت کا فرق بالکل واضح ہو گیا۔ جدت کا تعلق ہر چند کے اسلوب اور معانی دونوں سے ہے جبکہ جدت وہ تجربہ ہے جو اسلوب، ہیئت اور معنی کی متعین حدود کے اندر واقع ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدت سے انحراف ضرور ہے مگر یہ انحراف قوانین، اصولوں اور روایت یا شعریات سے نہیں، جدت انفرادیت، انحراف اور تجربے کی صرف اسی حد تک اجازت دیتی ہے جہاں تک روایت کی پاسداری کو کوئی خطرہ نہ ہو۔ گویا جدت تو روایت کی دریافت شدہ سرزمینوں کو نئے زاویوں سے دیکھتی ہے یا پھر روایت کے باطن میں اتر کر اس کے غیر دریافت گوشوں تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یوں جدت میں روایت کی وابستگی سے تو انکار موجود ہوتا ہے مگر خود روایت سے نہیں۔ ڈاکٹر عنوان چشتی نے بھی جدت کا یہی مفہوم نکالا ہے:

> ''جدت مانوس اشیا کے مخفی امکانات کی دریافت کا عمل ہے۔۔۔ جدت روایت کے بطن سے نمودار ہوتی ہے مگر روایت پرستی سے انحراف کرتی ہے''۔(۱۶)

جدت اور جدیدیت سے متعلق ڈاکٹر ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

> ''جدت کے مقابلے میں جدیدیت روایت کی پاسداری کو اپنے لیے واجب نہیں گردانتی۔ جدت کو روایت سے انحراج کا حق فقط اس شرط پر دیا جاتا ہے کہ انحراف روایت شکنی کے بجائے توسیع روایت پر منتج ہو۔ مگر

جدیدیت اول تو روایت سے اس قسم کا کوئی معاہدہ نہیں کرتی۔ دوم اس کی نظر میں روایت سے زیادہ اہم وہ صورت حال ہے جو فرد کو درپیش ہوتی ہے ۔لہٰذا جدیدیت کی نظر میں اس صورت حال کا تجربہ اور تجزیہ اولیت رکھتا ہے۔ یوں جدیدیت خود کو روایت سے منقطع کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتی۔ بلاشبہ یہ ایک بڑا چیلنج ہوتا ہے اور اس چیلنج کو قبول کرنے اور اس سے نمٹنے کا انحصار ''جدید فرد'' کی تخلیقی شخصیت اور انفرادی استعداد پر ہوتا ہے''۔(۱۷)

سرسید کی طرح علامہ اقبال بھی جدیدیت کے حامی تھے۔اقبال اگر چہ نقاد نہیں تھے۔لیکن انہوں نے اپنے افکار کے ذریعہ جدیدیت کی توسیع میں اہم کردار ادا کیا ہے۔اقبال نے مغربی اور مشرقی ثقافت کے درمیان فرق کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے مغرب سے مرعوب ہوئے بغیر استفادہ پر زور دیا۔استفادہ کا یہ عمل تلاش و جستجو کی ایک داخلی، گہری طلب کا زائیدہ ہے جو علم و بصیرت کے ضمن میں چین وعرب اور مشرق ومغرب کی تخصیص کو رد کرتا ہے اور حکمت کو مومن کے لیے متاع گم گشتہ سمجھتا ہے۔حکمت جہاں سے بھی ملے اسے دانتوں سے پکڑ لینا چاہیے۔اس طرح اقبال نے جدیدیت کو'ماڈرنیٹی' کے معنی میں لیا جو زندگی کے تمام شعبوں کو نئے علمی اور تہذیبی تغیرات سے اہم آہنگ کرتی ہے۔اس لئے اقبال نے کہا تھا۔

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا تقاضہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

اقبال کے یہاں جدیدیت کا مطلب ایک طرح سے انسان کا مرد مومن اور مرد کامل ہونا ہے۔ایسا مرد مومن جو خودی سے سرشار ہو اور اپنی ضروریات کی تکمیل خود ہی کر لیتا ہو، وہ خود آگاہ ہو، رزم حق و باطل میں فولاد کی طرح ہو، اپنوں کے لیے ریشم کی طرح نرم ہو، وہ ستاروں پر کمندیں ڈالنے کی ہمت رکھتا ہو، کائنات کو تسخیر کرنے کا جذبہ رکھتا ہو۔حالانکہ اقبال نے مرد مومن کے اوصاف کو نطشے کے مقابلے میں فوق البشر کے اوصاف یہی بتلائے ہیں تاہم یہ اوصاف ہر شخص پر منطبق ہوتے ہیں جو جدیدیت کا علم بردار ہے۔اقبال کی شاعری ہمیں علاحدگی ،افسردگی ، بیزاری سے ہٹ کر خود آگاہی ، نیا حوصلہ اور نئی دنیا کی دریافت کی طرف لے جاتی ہے۔ یہ وہ اصاف ہیں جو جدید ادب کے بیشتر کردار کے اہم عناصر میں شمار کئے جاسکتے ہیں۔اقبال کی

شاعری میں روایت سے ارتباط اگر چہ ہے مگر اس ارتباط کی نوعیت روایتی ہرگز نہیں ہے۔ڈاکٹر سید عبداللہ اقبال کی جدیدیت کا خیال انگیز تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اقبال کی جدیدیت روایت سے انحراف نہیں ہے۔نہ مذہب کی مخالفت ہے۔ہاں انہوں نے بتایا ہے کہ مذہب کے حقائق ثابتہ کے بیان کے لیے ہر زمانے کا اپنا علمی ماحول اور ہر زمانے کی اپنی زبان ہوا کرتی ہے ... موجودہ زمانے کا ماحول سائنسی علوم کا ماحول ہے اور اس زمانے کی زبان سائنسی زبان ہے۔لہذا آج کے دور میں اقدار مطلقہ کی سچی خدمت یہی ہے کہ انہیں سائنسی علوم کی روشنی میں پیش کیا جائے''۔(۱۸)

یہاں تک جس جدیدیت کا ذکر ہوا ہے وہ دراصل ایک رویہ اور ذہنی میلان کا نام ہے جسے نئے اور پرانے کے مقابلے میں استعمال کیا جاتا ہے۔ظاہر سی بات ہے کہ قدیم اور جدید جب بالمقابل ہوتے ہیں تو دونوں میں تصادم ناگزیر ہوتا ہے۔نیا اپنے جوش نمو اور نئی نسل میں اپنی مقبولیت کے زور پر قدیم کو پسپائی پر مجبور کرتا ہے اور پرانا یا تو نئے کے مطابق خود کو ڈھالنے پر آمادگی ظاہر کرتا ہے یا پھر نئے کے ابطال میں سرگرم ہو جاتا ہے۔اردو ادب میں علی گڑھ تحریک سے لے کر ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق تک اسی جدید رویے کو اختیار کیا گیا۔ترقی پسند تحریک نے مارکسی اور سائنسی نظریات کو جدید سمجھ کر قبول کیا اور حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ ناقدین نے نفسیاتی ،باطنی اور ثقافتی علوم کے انجذاب کو جدید رویہ گردانا۔مگر ۱۹۶۰ء میں خود جدیدیت معرض بحث میں آئی۔جدیدیت کیا؟ کب؟ کیوں؟ کیوں کر جیسے نوع کے سوالات قائم کئے گئے اور ان پر بحث شروع ہوئی۔جدیدیت کے ان نظری مباحث سے عام طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا گیا کہ اردو میں جدیدیت کا آغاز ۱۹۶۰ء کی دہائی سے ہوا۔

موضوعات کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ہر عہد اپنے مسائل و موضوعات خود لے کر آتا ہے۔اس لیے جدید افسانہ کے موضوعات پر گفتگو کرتے ہوئے اس کے عہد کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔جدید افسانہ کا عہد ۱۹۶۰ء اور اس کے بعد کا زمانہ ہے۔اس عہد میں اردو ادب پر فلسفہ وجودیت کا گہرا اثر پڑا۔اس لیے جدید افسانہ کے خاص موضوعات وجودی افکار اور مسائل ہیں۔

وجودیت نہ صرف ایک رجحان بلکہ ایک مذہبی میلان اور نفسیاتی عمل کا بھی نام ہے۔اس رجحان کا

ظہور تحریک کی شکل میں پہلی جنگ عظیم کے چند سال بعد جرمنی میں ہوا اور دیکھتے ہی دیکھتے ہی فرانس اور اٹلی سے ہوتا ہوا یہ رجحان تمام براعظموں میں پھیل گیا۔اس رجحان نے ادبی حلقوں کے ساتھ ساتھ سیاسی اور مذہبی اداروں کو بھی متاثر کیا۔ابتدائی دور میں وجودیت یورپ کے اکثر ممالک میں قہوہ خانوں اور اخباروں کا محبوب موضوع رہا ہے ۔اس کے علم برداروں میں سورین کیک گارا، ژاں پال سارتر، کیمو، سیموں، ویل، تلک ہڈگر اور جاسپرس وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں ۔اس رجحان کا موجد اول ڈین مارک کا مشہور فلسفی سورین کیک گارا کو تصور کیا جاتا ہے جبکہ اس تحریک کو وجودیت کے نام سے منسوب کرنے کا سہرا جرمنی کے ادیب ہائن من کے سر جاتا ہے جس نے ۱۹۲۹ء میں سب سے پہلے اس کو وجودیت کے نام سے متصف کیا۔

وجودیت ایک طرح کا فلسفہ ہے اور فلسفہ کے ساتھ ساتھ فلسفہ طرازی، نظریاتی، موشگافی اور مابعدالطبیعاتی نکتہ آفرینیوں کو مسترد کرتا ہے ۔وجودی فلسفہ خالص علمی، نظری، جمالیاتی اور اخلاقی مسائل سے بھی تعرض نہیں کرتا ہے ۔گویا وجودیت ایک ایسے فلسفے کا نام ہے جو فلسفہ کی پوری روایت کو منہدم کر دیتا ہے ۔وجودیت کا مرکزی محور وجود ہے ۔جب کہ اس قبیل کے فلسفے میں جوہر کو اہمیت دی جاتی تھی ۔جوہر ذات (Self) کا تصور دیتا ہے اور وجود کو اس کے مطابق ڈھل جانے کی تعلیم دیتا ہے۔مگر وجودیت کا فلسفہ وجود ہے:

> istentialism....is a philosophy of being,á philosophy of attestation and acceptance,and a refusal of the attempt to rationalize and to think being۔
>
> (19)

وجودیت جس ذات کی بات کرتی ہے ۔اس سے مراد خود فرد، اس کا تاریخی وجود اور دنیا ہے ۔فرد ان تینوں سے منقطع ہے ۔فرد خود سے اس لیے جدا ہے کہ اس کے اندر کوئی مستقل جوہر نہیں ،کوئی مطلق اور مستحکم ذات نہیں ۔جو کچھ ہے ابہام ہے ۔تاریخ اس لیے اجنبی بھی ہے اور نامکمل بھی کہ اس میں مستقبل شامل نہیں اور دنیا سے اس کے انقطاع کا سبب یہ ہے کہ دنیا میں انسان کو کسی مقصد اور معقول علت کے بغیر پھینک دیا گیا ہے ۔دنیا کے مقاصد اور انسان کے ارادوں کے درمیان کوئی موافقت نہیں ہے اور نہ ہی مفاہمت ۔خود سے ،تاریخ سے اور دنیا سے علاحدگی کی وجوہات تاریخی، سیاسی، تہذیبی نہیں بلکہ یہ علاحدگی ان تینوں کی ساخت یا

تقدیر میں شامل ہے۔

فلسفہ وجودیت یورپی فکر کا جدید ترین پیرایۂ اظہار ہے جسے فرانس میں بالخصوص اور اب دیگر ممالک میں بالعموم فیشن کی سی مقبولیت حاصل ہوتی جارہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج ہر اس شخص کو جو انیسویں صدی کی عقلیت پرستی کے خلاف کسی طرح کے بھی ردعمل کا اظہار کرے فوراً وجودی قرار دیا جاتا ہے۔ یہ نوبت اس حد تک جا پہنچی ہے کہ دور جدید میں اس فلسفہ کے ایک اہم مفکر ژال پال سارتر کو کہنا پڑا کہ ''اب لفظ وجودیت کا کوئی مطلب نہیں ہے''۔

اگر ان سارے مفکرین کے افکار کا مرتب اور منظّم شکل میں جائزہ لیا جائے جو اپنے آپ کو وجودی فسلفے سے متعلق سمجھتے ہیں یا نہیں ایسا سمجھا جاتا ہے تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ ان میں سے ہر ایک نے اپنا راستہ الگ نکالا ہے یا زیادہ سے زیادہ دو ایک قدم ساتھ چل کر سب الگ الگ راہ کے مسافر بن گئے ہیں۔ فرانس میں سارتر اور اس کے پیروکار دہریے ہیں، جبریل، مارس رومن کیتھولک ہیں۔ البرے کامیو اپنے آپ کو انسانیت کہتا ہے، جرمنی میں مارٹن ہائیڈیگر دہریہ ہے۔ کارل جیسپرز مذہب پرست ہے۔ انگلینڈ میں اس کے ماننے والے سب کے سب عیسائی ہیں۔ مارٹن بیوبر یہودی ہے۔ کرکیگارڈ اور نکولائی بروپوپ عیسائی ہیں۔

میں یہاں ''وجودیت'' کی جس شکل سے بات کرنا چاہتا ہوں وہ ژاں پال سارتر کی پیش کردہ ہے۔ ژاں پال سارتر (۱۹۰۵) فرانس کا مشہور وجودیت پرست رہا ہے۔ چونکہ یہ ہیڈگر کا شاگرد ہے اس لیے اس پر جرمنی کے وجودیت پرستوں کا اثر ناگزیر ہے۔ اس نے وجودیت سے متعلق اپنے خیالات اپنی مشہور کتاب ''(Being and Nothingess) یعنی وجود اور عدم وجود مطبوعہ ۱۹۴۳ء میں کیا ہے۔ اس کے علاوہ وجودیت سے متعلق ان کی تشریحات اس کے ناولوں، ڈراموں اور نظموں میں بھی ملتی ہیں۔ اس کا نظریہ بھی اپنے استاد ہیڈگر کی طرح سیکولر اور ناستکائی ہے۔ اس کا خیال تھا کہ خدا کا لفظ بذات خود اپنے مفہوم کی تردید ہے۔ وہ خدا کے مرچکنے کا نعرہ بلند کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی کہتے ہیں انسانی وجود اپنے مقصد سے پہلے وجود میں آیا ہے۔ قول وفعل کی آزادی کے باجود انسان کی ہر کوشش ناکامی کی صورت میں انجام پذیر ہوتی ہے۔ انسان کی آزادی لامحدود ہے وہ کسی خارجی قانون کا پابند نہیں۔ اس کی آزادی صرف انہیں قوانین اور بندشوں کا بار اٹھاتی ہے جن پر وہ ذاتی طور پر یقین رکھتا ہے لیکن وہ اپنے ہر آزادانہ فعل کا ذمہ دار ہے۔ قول وفعل کی آزادی اسے ذمہ داری سے آزاد نہیں کرتی۔

سارتر نے تین ناول ''آزادی کی راہیں''، ''روح اور موت''، اور ''عقل کا زمانہ'' تحریر کیا ہے۔ان تینوں ناولوں کی بنیاد وجودیت کے فلسفے پر کھڑی ہے۔ان تینوں ناولوں میں سا ورتر زندگی کی مختلف پیچیدگیوں کو پیش کرتا ہے اور بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ کس طرح ان تمام پیچیدگیوں کے باوجود اس کے کردار اپنی داخلی آزادی کو برقرار رکھتے ہیں۔پھر بھی زندگی کی الم ناکی اپنی جگہ قائم ہے جس کا کوئی مداوا سوائے عمل کے ممکن نہیں ۔وجود اور آزادی لازم و ملزوم ہیں۔ماتیو اپنے وجود کی آزادی کی تحقیر سمجھتا ہے۔جب وہ مارسل سے قطع تعلق کرتا ہے تو وہ جانتا ہے کہ ایسا کرنے کے لیے اس کے پاس کافی وجوہ نہیں ہیں پھر بھی وہ جو کرتا ہے چاہتا ہے کر گزرتا ہے۔اسے چاروں طرف زندگی کے جو مظاہر نظر آتے ہیں وہ رنج وغم سے بھرپور اور مہمل اور لایعنی ہیں۔سارتر زندگی کی ہمہ ہمی کو فضول سمجھتا ہے اور عالم کی گھٹن کا اس کو پورا احساس ہے۔اس پابند عالم کے بیچوں بیچ اسے آزادی کا مینارہ جگمگاتا ہوا نظر آتا ہے۔زندگی کی پراگندگی کے باجود آزادی کا محرک اپنی جگہ برقرار رہتا ہے۔موت کا منظر بھی اس کی نظروں سے کبھی اوجھل نہیں ہوتا جو زندگی کے مہمل پن اور اس کی المناکی کو اور زیادہ اجاگر کرتا ہے۔اس کے علاوہ اس کے یہاں تنہائی کا شدید احساس بھی ہے۔غرض کہ جدید تہذیب کی بحرانی کیفیت کا عکس ہمیں صاف طور پر اس کے کرداروں میں نظر آتا ہے۔

سارتر نے اپنے ناولوں اور ڈراموں میں جن اصولوں کو کرداروں کے ذریعہ پیش کیا ہے انہیں کو ''وجود'' اور ''عدم وجود'' میں فلسفیانہ طور پر بیان کیا ہے۔وجودیت کا قائل نہ تو عقل پر اعتقاد رکھتا ہے اور نہ روح پر اور نہ ہی خدا پر۔رومانیت پسندوں کی طرح وجودیت کے ماننے والے یہ کہتے ہیں کہ انسان تنہا ہے اور اپنی بے شمار ذمہ داریوں کے باعث وہ بے کس اور لاچار ہے۔تاہم اسے اختیار ہے کہ وہ اپنی زندگی کو جس طرح بنانا چاہے بنائے۔انسان اپنے اعمال کا مجموعہ ہے۔یہ اعمال کسی نظام تصورات کے تحت نہیں انجام پاتے بلکہ انفرادیت کے اقتضا کو پورا کرتے ہیں۔سارتر کے ناولوں میں یہ بات صاف طور پر دکھائی دیتی ہے کہ دنیا کسی عقلی نظام کے ماتحت نہیں چل رہی ہے۔وجودیت پرستوں کا نقطہ نظر لبرل ہے لیکن ان کے لبرل ازم میں کسی ایسے معاشرتی نظام کا تصور ممکن نہیں جس میں یکجہتی پائی جاتی ہو اور انسانی زندگی کی تکمیل کا دعویدار ہو۔وجودیت ہر قسم کا نظام سازی کے خلاف ہے۔اس لیے کہ کوئی بھی نظام انسانی مسائل پر پوری طرح سے حاوی نہیں ہوسکتا۔نشاۃ ثانیہ کے بعد جس انسان دوستی نے جنم لیا اس میں عقل اور فطرت کو اونچا مقام حاصل تھا ۔وجودیت جس انسان دوستی کو سراہتی ہے اس میں عمل اور وجدان رہبری کرتے ہیں۔

سارتر اللہ تعالی کا منکر ہے۔ وہ کسی اونچے اخلاقی قانون کو بھی نہیں مانتا جو عالم گیر ہو۔ انسان آزاد اور ذمہ دار ہے لیکن یہ ذمہ داری خود اپنے وجود کے روبرو ہے۔ نتشے اور آندرے ژید کی طرح سارتر بھی یہ کہتا ہے کہ انسان خود تمام قدروں کا خالق ہے جو المناک نوعیت رکھتی ہے۔ سارتر کے نزدیک خودی کا کوئی وجود نہیں اور نہ ہی خارجی نظم کا کوئی وجود ہے جس کے ساتھ خودی ہم آہنگی پیدا کرے۔ تعقل میں یہ فرض کرلیا جاتا ہے کہ انسان کے باہر نظم ہے۔ چاہے اس کی تعبیر مادی ہو یا عینی۔ وجودیت اس قسم کے خارجی نظم کو نہیں مانتی۔

وجودیت، وجود کا فلسفہ ہے۔ بالفاظ دیگر یہ وہ فلسفہ ہے جس کا دعوی یہ ہے کہ فرد کا وجود اس کے جوہر پر مقدم ہے۔ اس دعوی کے اثباتی پہلو پر غور کیا جائے تو اس کا مفہوم یہ نکلتا ہے کہ ایک فرد کائنات کو دیکھنے، اس پر غور کرنے یا بطور ایک فرد کے اس میں کسی سرگرمی کا آغاز کرنے سے پیشتر اپنا ایک وجود رکھتا ہے۔ کائنات میں اس کا استغراق اور اس کی جملہ سرگرمیاں اس حقیقت پر منحصر ہے کہ وہ موجود ہے۔ اس طرح وجود وہ بنیادی حقیقت ہے جس سے باقی تمام چیزوں کے چشمے پھوٹتے ہیں۔ ایک شخص کا زندگی بسر کرنا، سوچنا، عمل کرنا اور ان سے اپنی فطرت کا تعین کرنا جسے جوہر کہتے ہیں بہت بعد کی بات ہے۔

اگر تاریخی اعتبار سے وجودیت کو پرکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وجودیت اس دنیا میں اس لیے نمودار ہوئی تا کہ افراد کو ان عناصر سے پاک کیا جائے جو اس کی آزادی کو سلب کر رہے ہیں۔ وجودیوں کی نگاہ میں دنیا کا موجودہ نظام فرد کی انفرادیت کے لیے سم قاتل ہے۔ مادیت نے تو پہلے ہی روح کا خاتمہ کر دیا تھا لیکن مطلق تصوریت نے بھی فرد کو مطلق میں مدغم کر کے اس کی ذات کو ختم کر دیا۔ ہیگل صرف مطلق کو حقیقت مانتا ہے اور افراد کو محض ظل۔ اور کمال اس کے نزدیک یہ ہے کہ افراد ترقی کرتے کرتے مطلق میں فنا ہو جائیں۔ کیر کیگارڈ اس فلسفے کا مذاق اڑاتا ہوا کہتا ہے کہ بھلا وہ بھی کوئی فلسفہ ہے جو فرد کو تباہ کر کے مطلق کا بول بالا کرے۔ ایسا فلسفہ پروفیسروں کے لیے ٹھیک ہے۔ لیکن زندگی سے اس کا کچھ تعلق نہیں۔ کیر کیگارڈ دونوں فلسفوں یعنی مادیت اور تصوریت کو مضر گردانتا ہوا کہتا ہے کہ ہر زمانے کی اپنی اپنی ضلالت ہوتی ہے۔ ہمارے زمانے کی ضلالت لذت حسیت یا ہوس نہیں، ہماری ضلالت فردیت کی دشمنی ہے۔

فردیت کی دشمنی صرف فلسفے کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ ہمارے تمدنی اور ملکی نظام کا بھی نتیجہ ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس بھری دنیا میں ہر ذی حس انسان اپنے آپ کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ مغرب میں اس تنہائی کی وجہ سے گھریلو زندگی ختم ہو چکی ہے اور یہ نتیجہ ہے صنعتی اور زرعی انقلاب کا جس کی وجہ سے لوگ مجبور ہو گئے ہیں کہ وہ

اپنے گھروں کو چھوڑ کر فیکٹریوں میں جا بسیں ۔ بے شمار مخلوقات جس میں مزدور بھی شامل ہیں اور سرمایہ دار بھی اپنے قبیلوں کو چھوڑ کر بستیوں سے دور ڈیرے لگا لیتے ہیں ۔ان کے علاوہ جو لوگ ایک جگہ مستقل رہائش رکھتے ہیں ان کی زندگی میں بھی اس قدر تصنع آ گیا ہے کہ کلبوں اور رسٹوران کی زندگی ان کے اندرونی خلا کو مٹا نہیں سکتی ۔ جو چین انہیں گھر نصیب نہیں ہوتا اس کی تلاش کلبوں میں کی جاتی ہے لیکن وہاں بھی چین اور سکون نصیب نہیں ہوتا۔تنہائی کا دوسرا سبب یہ ہے کہ انسان اپنی بنائی ہوئی دنیا کا بھی مالک و مختار نہیں رہا، سائنس اسی کی بنائی ہوئی ہے ۔ ہائڈروجن اور ایٹم بم اسی نے بنائے ہیں لیکن بنانے کے بعد وہ ان کے تحت ہو گیا۔آج دنیا آتش فشاں پہاڑ کے دہانے پر کھڑی ہے ۔اگر ارادۃً یا سہواً ایک بم بھی چل جائے تو دنیا میں قیامت برپا ہو جائے ،تمدنی دنیا میں بھی یہی حال ہے ۔ بڑے بڑے کارخانے جو کروڑوں کے سرمائے سے بنے ہیں مزدور کو کچل کر مشین کا پرزہ بنا دیتے ہیں۔ صنعتی ترقی کا منشا یہ تھا کہ پیداوار کو بڑھایا جائے ، پیداوار تو یقیناً بڑھی لیکن اس کا نظم و نسق انسانی دسترس سے باہر ہو گیا۔کہیں افراط ہو گیا تو کہیں تفریط۔لوگ مجبور ہو گئے کہ مارکیٹ کی تلاش میں نکلیں اور یہ تلاش غلامی کی پیش خیمہ بنی ۔ملوکیت نے اس بہانے سر اٹھایا۔مستعمریت کی بنیاد پڑی اور حاکمیت کا دور دورہ ہوا۔عالمی جنگوں نے صرف انسانوں کو ہی تباہ نہیں کیا بلکہ انہیں غلامی کی زنجیروں میں جکڑ دیا۔جنگوں سے غرض یہ تھی کہ آزادی پھولے اور پھلے لیکن یہی جنگیں ہمہ گیریت کا باعث بنیں ۔ یہ عناصر ذہنی انقلاب کے لیے کافی ہیں۔ان سارے حالات کو دیکھتے ہوئے انسانوں کو یہ محسوس ہونے لگا کہ وہ تن تنہا ہے اور اس کا کوئی ساتھی نہیں ہے ۔

جمیل جالبی نے فلسفہ وجودیت کی تاریخ اور اس کے پس منظر کو بیان کرنے سے قبل کیرک گارڈ کا یہ مشہور قول نقل کیا ہے ۔

> ''جب کسی دور میں طوفان برق و باراں آنے لگتے ہیں تو مجھ جیسے افراد ظاہر ہوتے ہیں'' ۔(۲۰)

کیرک گارڈ کا یہ قول اس کے فلسفہ وجودیت کا عکاس ہے ۔ کیرک گارڈ نے جس فلسفہ کی بنیاد رکھی تھی اس نے بیسویں صدی کے ذہن انسانی کو اس ناامیدی اور بے یقینی اور عدم اعتماد اور بحران سے نجات دلا کر اپنی ذات پر اعتماد کرنا سکھایا۔اس نے خیر و شر کی ساری ذمہ داری فرد کے کندھوں پر ڈال دی اور یہ بتایا کہ آدمی اس کے سوا کچھ نہیں ہے جو وہ خود کو بناتا ہے ۔ذات کے عرفان کا مسئلہ ہم مشرقیوں کے لیے کوئی ایسی نئی چیز نہیں ہے

لیکن یورپ میں جہاں سائنس کی ترقی نے فلک کو چھولیا تھا جہاں انہیں 'وظیفہ' تو معلوم ہو گیا تھا مگر اس کے صحیح استعمال سے محروم تھا۔عرفان ذات کے اس فلسفہ نے بحران زدہ انسان میں زندگی کی روح پیدا کی ۔ماہر نفسیات 'یونگ' نے ایٹم بم کے ایجاد و استعمال سے بہت پہلے کہا تھا کہ جدید انسان نے اب یہ محسوس کرنا شروع کر دیا ہے کہ مادی ترقی کی طرف ہر قدم اس طاقت میں اضافہ کر رہا ہے جو ایک دن ایک زبردست طوفان بن کر اسے اپنی لپیٹ میں لے لیگا۔جس وقت یہ بات کہی گئی تھی اس وقت سارے یورپ کا ذہنی حال یہ تھا کہ وہ میکانکی تعقل پرستی اور ترقی پر سے اعتماد کھو چکا تھا۔سائنس کے منفی پہلوؤں پر غور کر کے وہ اس نتیجہ پر پہونچ رہا تھا کہ زندگی کے سارے مسائل کو اس کی نذر کرنا اور ساری کامیابی کا سہرا اسی کے سر باندھنا بالکل غلط ہے۔اس بات پر سے اس کا ایمان اٹھ چکا تھا کہ فلسفیانہ خیالات کے لیے سائنس ہی واحد موضوع ہے۔اسے اس بات کا بھی شدید احساس تھا کہ تعقل نے انہیں تشدد سے قریب تر کر دیا ہے،سائنس نے بحران پیدا کر کے تباہی اور انقلاب کو لا کر کھڑا کیا ہے۔سائنس کے معرضی سوالات نے انسانی مسائل کو پس پشت ڈال دیا ہے اور سائنس صرف انہی کے لیے گوشہ عافیت بنی رہی ہے جنہوں نے زندگی کے اہم مسائل پر کبھی سنجیدگی سے غور نہیں کیا ۔یہ وہ دور تھا جب مغربی تہذیب عملا اپنی بیماری کو محسوس کرنے لگی تھی اور ذہن انسانی بدحال و درماندہ تھا اور بالخصوص فرانس میں جہاں جنگ نے شکست خوردگی،ذہنی پس ماندگی اور جذباتی و اخلاقی انتشار پیدا کیا تھا ۔ایسے میں اہل دانش نے ایسی اقدار کی تلاش شروع کی جہاں سے انسان پھر سے اپنی کھوئی ہوئی بنیادی صلاحیتوں کو پا سکے اور پھر جہاں سے تخلیقی سرچشمے پھوٹ سکے۔وجودیت کا فلسفہ ویسے تو کوئی نیا فلسفہ نہیں ہے لیکن وقت کی ضرورت نے مختلف خیالات و اقدار کو اس طور پر یکجا کیا کہ اس میں نہ صرف نیا پن نظر آنے لگا بلکہ روح عصر کا بھی خورشید بن کر چمکنے لگا۔وجودیت کی اس مقبولیت پر جمیل جالبی کا یہ تبصرہ ملاحظہ فرمائیں:

> ''فرد کی ذات کی اہمیت'' کا ذکر ویسے تو کیرک گارڈ کے علاوہ
> نٹشے،ہیڈگر،جیسپر،دوستاوسکی،رلکے،کافکا،سب کے یہاں نظر آتا ہے
> لیکن ژاں پال سارتر نے اس میں فرانسیسی مزاج کی روح پھونک کر اس
> سے وہ کام لیا کہ ایک دفعہ خزاں زدہ ادب و فلسفہ پر بہار آ کر رہ گئی۔یہ
> فلسفہ دراصل ان مروجہ اور روایتی فلسفوں کے خلاف ایک ردعمل تھا جن میں
> فلسفہ اشیاء اور خیالات کا مرکز بن کر صرف مجرد اور بے جان بحثوں میں الجھ

کر رہ گیا تھا اور جس کا زندگی، فرد اور اس کے مسائل سے دور کا بھی واسطہ نہ رہا تھا۔ وجودیت نے لوگوں کو یہ محسوس کرایا کہ داخلی رویہ خارجی حقیقت کو بدل سکتا ہے، ذہن انسانی کی تاریخ میں یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ جب دو معاشروں میں معاشی، سیاسی، سماجی حالات یکساں ہوجاتے ہیں تو ذہن انسانی کی پرواز بھی یکساں ہوجاتی ہے۔ ہمارے ہاں بھی تصوف کا زور ایسے زمانے میں بندھا جب افراتفری، جذباتی واخلاقی پستی، لوٹ کھسوٹ، قتل وغارت گری، انحطاط وزوال سارے معاشرہ پر چھا گیا تھا اور خارجی دنیا میں امن وعافیت، تحفظ و پناہ کا کوئی پہلو بظاہر باقی نہیں رہا تھا۔ فرانس میں بھی تقریباً ویسے ہی حالات تھے جیسے ہمارے ہاں سامراجی نظام کی آمد اور سلطنت مغلیہ کے بکھراؤ کے وقت پیدا ہوگئے تھے۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں بھی اور وہاں بھی داخلیت اور فرد کی ذات کا عرفان وقت کی سب سے بڑی قوت بن گئے اور اس نے وہ جلوے دکھائے کہ خارجی دنیا متزلزل ہوکر اس کے قدموں پر آرہی۔ دیکھتے ہی 'وجودیت' (تصوف کی طرح) بیسویں صدی کے وسط میں سارے یورپ کا فیشن بن گیا اور اس پر گرما گرم بحثیں شروع ہوگئیں۔ ژاں پال سارتر فرانس میں اس فلسفہ کا بانی اور نمائندہ تھا اور چونکہ اس کی نظر معاصرانہ مسائل پر بہت گہری تھی اسی لیے اس کی تحریروں میں مغربی تہذیب کے بحران اور نفسیاتی کرب کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اس کی تحریروں میں وہ اثر بھی ہے جو ادب کا خاصہ ہے اور وہ اپیل بھی جو فلسفہ کے ساتھ وابستہ ہے۔۔۔۔ ہینری جیمس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ہر نیا خیال، فلسفہ یا تحریک تین منزلوں سے گزرتا ہے پہلے تو سماج اسے بیہودہ و بے معنی سمجھ کر نظر انداز کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن چونکہ ہر صحت مند نیا خیال یا تحریک اپنے جلو میں روح عصر اور مقتضیات زمانہ لیے ہوتا ہے اس لیے رفتہ رفتہ اس کی اصلیت وحقیقت دلوں میں گھر کرنے لگتی ہے لیکن پھر بھی اسے غیر اہم اور ناقابل توجہ ہی سمجھا جاتا ہے لیکن آخر کار وہ ایسی اہمیت اختیار کر لیتا ہے اور

اس کے جوہر کی روشنی میں اس طور پر ہر سو پھیلنے لگتی ہے کہ اس کے مخالفین اسے اپنا انکشاف کہہ کر خود سے وابستہ کر لیتے ہیں۔ بالکل اسی طرح دیکھتے ہی دیکھتے وجودیت کا نظریہ بھی لوگوں کے دلوں میں گھر کر گیا اور یہ یورپ کی جدید ترین تحریک کی شکل اختیار کر کے سات سمندر پار تک پہنچ گیا''۔(۲۱)

سارتر کے اس نظریہ پر بہت سے اعتراضات قائم کئے گئے۔کمیونسٹوں کا اس سلسلے میں کیا نظریہ ہے اس کے متعلق جمیل جالبی لکھتے ہیں:

''وہ انسان کی اجتماعی اتحاد واستحکام کو پارہ پارہ کر کے اسے الگ اور تنہا دیکھتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وجودیت کے سارے فلسفہ کی بنیاد چونکہ ''میں سوچتا ہوں لہذا میں ہوں'' پر قائم ہے اور چونکہ وہ ایسا کہتے ہیں اس لیے وہ اپنی ذات کے علاوہ دوسروں سے اپنا رشتہ ناتا منقطع کر لیتے ہیں اور ریشم کے کیڑے کی طرح اپنے خول میں دبک کر بیٹھ جاتے ہیں۔عیسائی حضرات نے کہا کہ وجودیوں نے خدائی احکامات کو نظر انداز کر دیا اور ان تمام اقدار کو ٹھکرا دیا جو اب تک دائمی قرار پاتی تھیں،انہوں نے فرد کو اپنے فیصلہ میں آزاد چھوڑ دیا ہے اور اس طرح وہ فرد اور معاشرہ کو انتشار پسندی کی طرف لے جا رہے ہیں۔ساتھ ساتھ یہ بھی کہا کہ وجودی زندگی کے تاریک گوشوں پر نظر رکھتے ہیں۔جنس ان پر سوار ہے۔جرم،خودکشی،قتل ان کے کرداروں کی خصوصیت بن کر سامنے آتے ہیں۔امریکہ والے سارتر سے حسب معمول اس لیے جڑ گئے کہ وہ اپنی سیاسی اور سماجی ہمدردیوں کو اپنے ادبی فیصلوں میں براہ راست شامل کر دیتا ہے اور ساتھ ساتھ وہ بورژوا طبقہ سے سخت نفرت کرتا ہے۔اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ سارتر نوبل پرائز سے محروم رہا اور قرعہ فال البرٹ کامیو کے نام پڑا۔فرانس کا برسر اقتدار طبقہ اس سے اس لیے نالاں ہے کہ اس نے انسانیت پرستی کی بنیاد پر قومی مصلحت،فرانسیسی استعمار پسندی اور تشدد کو کبھی روا نہیں سمجھا۔الجزائر

کے سلسلے میں جب جلسے جلوس نکلتے تو سارتر فرانس کے خلاف ان جلسے جلوسوں میں پیش پیش تھا۔سارتر اس بات پر زور دیتا ہے کہ ذہنی دیانتداری انسان کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔اس خصوصیت کی نمائندگی اس کے کردار ہر جگہ کرتے ہیں ۔'دی وال'ارلیس ژوتس،دی فلائز،ان کیمرہ،ڈرائی ہینڈ،شریف طواف،ہر افسانے ڈرامے میں اس کی یہ خصوصیت نظر آتی ہے''۔(۲۲)

فلسفہ وجودیت کا اہم فلسفہ ''وجود''اور''جوہر'' ہے۔افلاطونی نظریہ کے مطابق جوہر وجود پر مقدم ہے۔لیکن وجودیوں نے اس نظریہ کو تبدیل کر کے اس بات کو ثابت کیا ہے کہ وجود جوہر پر مقدم ہے۔ژاں پال سارتر نے اس کی مثال دیتے ہوئے کہا ہے کہ ایک چاقو ہے جسے انسان بناتا ہے۔چاقو بنانے سے قبل انسان کے دماغ میں اس کا ایک تصور ابھرتا ہے۔اگر یہ تصور نہ ابھرتا تو انسان کے لیے چاقو بنانا مشکل تھا۔اس بات کے پیش نظر یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ چاقو کا جوہر (اس کا تصور،اس کے بنانے کا طریقہ کار اور مقصد وغیرہ) اس کے وجود سے قبل پیدا ہوا۔اس بات کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب خدا کی مثال لیجے۔خدا کو ہم ایک خالق تصور کرتے ہیں اور اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ جب خدا کسی چیز کو تخلیق کرتا ہے تو اسے بخوبی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ کیا تخلیق کر رہا ہے۔وہ کس طرح تخلیق کی جاتی ہے اور اس کی تخلیق کا مقصد کیا ہے۔اس طرح انسان کی تخلیق کا تصور خدا کے ذہن میں پہلے میں سے بالکل ایسے ہی موجود تھا جیسا کہ اس کاریگر کے ذہن میں ایک تصور موجود تھا جو چاقو بنانا چاہتا تھا۔خدا کے ذہن میں انسان کے اس تصور کو جوہر کا نام دیا جاسکتا ہے جو یقیناً وجود سے پہلے آتا ہے۔اس خدائی تصور کو انسانی فطرت کے نام سے بھی یاد کیا جاسکتا ہے۔یہ بات یہاں تک تو بالکل ٹھیک ہے لیکن جب وجودی خدا کے وجود سے ہی انکار کر دیتے ہیں تو سرے سے جوہر کا مسئلہ ختم ہو جاتا ہے اور صرف وجود کی بات رہ جاتی ہے۔اسی لیے کہا جاتا ہے کہ'' وجود جوہر سے پہلے آتا ہے'' اور انسان کو اپنے جوہر سے پہلے اپنے وجود کا احساس ہوتا ہے۔اسی بات کے پیش نظر ہیڈ گر نے کہا تھا کہ'' وہ دنیا میں پھینک دیا گیا ہے'' لیکن اس کا پھینکنے والا کوئی نہیں ہے۔انسان کو خود اپنے جوہر کو پیدا کرنا پڑتا ہے۔یہ جوہر انسانی رشتوں اور سماجی روابط سے پیدا ہوتا ہے اور پھر جب انسان دنیا میں ابھرتا ہے تو اس کے بعد کہیں جا کر وہ خود کو متعین کرتا ہے۔اگر ابتدا میں انسان کو معین نہیں کیا جاسکتا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس وقت'' کچھ نہیں'' ہوتا

لیکن بعد میں وہ بن جاتا ہے جو وہ خود کو بناتا ہے۔ یہاں یہ بات کہہ کر وجودیوں نے تشکیل و تعمیر کی ساری ذمہ داری خود انسان پر ڈال دی ہے اور جب نتشے نے یہ کہا تھا کہ میں خدا کے وجود سے انکار کرتا ہوں اور اس لیے اس کی ساری ذمہ داریوں سے بھی۔ تو اس کے ذہن میں بھی یہی تصور تھا۔ اس طرح وجودیت نے فرد کو اپنے ہر عمل کا خود ذمہ دار ٹھہرا کر اس میں خود اعتمادی کا ایسا جو ہر بھر دیا کہ وہ اس بحرانی دور میں خود اپنے پیروں کھڑا ہونے کا اہل ہو گیا۔

وجودیوں کے یہاں ایک مسئلہ ''داخلیت'' کا بھی ہے۔ داخلیت کا مطلب یہ ہے کہ انسان کی قدر و منزلت ہر چیز سے زیادہ ہے۔ چاہے وہ چیز پتھر ہو یا ہیرا۔ انسان پہلے وجود میں آتا ہے اور خود کو متعین کرنے کے لیے مستقبل کی طرف بڑھتا ہے اور خود اس امر سے آگاہ بھی رہتا ہے کہ وہ ایسا کر رہا ہے۔ انسان اپنی ذات کے مقابلے میں دیگر اشیاء جیسے پتھر، لکڑی، لوہا وغیرہ کے برخلاف ایک داخلی زندگی بھی رکھتا ہے ۔ ذات کی قلب ماہیت سے پہلے کوئی چیز بھی وجود نہیں رکھتی، انسان اس وقت اپنے وجود کو حاصل کر سکے گا جب وہ وہ ہو جائے گا جو وہ ہونا چاہتا ہے۔ ان سب باتوں کے کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ آدمی جو کچھ بھی ہے وہ اس کا خود ذمہ دار ہے اور جب یہ کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے وجود کا خود ذمہ دار ہے اور سماجی رشتوں ناطوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے بلکہ اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ وہ دوسروں کا بھی ذمہ دار ہے۔ اسی لے وجودیوں کے ہاں یہ بات بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ ''خود کو تعمیر کرتے وقت وہ دوسروں کی بھی تعمیر و تشکیل کرتے جاتے ہیں ۔ وجودیت کا فلسفہ اس بات پر یقین رکھتا ہے کہ حقیقی فلسفہ آدمی کے انفرادی وجود سے پیدا ہوتا ہے اور جس کا خطاب دوسرے افراد سے ہوتا ہے تا کہ وہ بھی حقیقی وجود کو حاصل کرنے میں مدد دے سکیں۔ ہر فلسفہ کی طرح وجودیت کا بھی یہی مقصد ہے کہ وہ انسان کو سوچنے پر مجبور کرے۔ انہیں غور و فکر کا عادی بنائے تا کہ وہ عمل کی طرف رجوع ہو سکیں اور اس طرح اس ارض خاکی پر آگ روشن رکھی جا سکے۔ اس فلسفہ کا سارا زور اس بات پر ہے کہ انسان کی ذات سے بالا کوئی دوسری ذات نہیں ہے۔

ذات کا عرفان ہی اس کے وجود کو قائم کرنے کا ذریعہ ہے۔ غالب نے بھی کہا تھا۔

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے ... پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو!... آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

غالب کا اشارہ بھی فرد کی ذات کے عرفان کی طرف تھا۔ وجودیت کا مقصد یہ نہیں ہے کہ اشیاء کا

ادراک حاصل کیا جائے بلکہ اپنے شعور کی ہستی کو بدلا جائے اور ساتھ ہی ساتھ اشیاء کے تعلق سے اپنے اندرونی رویہ کو بھی۔اب تک انسان نے اس دور کو معاشیات، سائنس، تاریخی سیاست اور سماجیات وغیرہ سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔لیکن اس فلسفہ کے علمبرداروں نے یہ محسوس کیا ہے کہ خود انسان میں تبدیلیاں ہو رہی ہیں اور ان تبدیلیوں کو صرف فرد کے تعلقے سے سمجھا جا سکتا ہے۔اسی لیے کیرک گارڈ اور سارتر نے فرد کو ایک زمرہ کی حیثیت سے ہماری فکر میں داخل کرنے کی کوشش کی ہے۔فلسفہ وجودیت صنعتی اور مشینی عہد اور اس کے مسائل کی دین ہے۔صنعتی عہد میں انسان کو ایک طرف مادی آسائشیں مہیا ہوئیں تو دوسری طرف انتہائی پیچیدہ قسم کے خوفناک مسائل سے دوچار ہونا پڑا۔ایسے مسائل میں انسانی وجود کی معدوم ہوتی شناخت، ذات کی تلاش کا مسئلہ، اخلاقی و روحانی قدروں کا زوال اور اس کا افسوس، انسانی رشتوں کی شکست و ریخت اور اس کا کرب، احساس تنہائی، محرومی و مایوسی، احساس شکستگی اور عدم تحفظ کا مسئلہ، معاشرہ کی سطحیت و بے معنویت اور اس کا کھوکھلا پن، فرد کی مجہولیت، اس کی بے چہرگی، بے بسی، مجبوری و لاچاری، بے سمتی، ڈر اور خوف کی نفسیات، ذہنی انتشار، جنسی و جذباتی گھٹن، روحانی کرب، اجنبیت و بے گانگی، خواہش مرگ، زندگی کی لغویات و لاحاصلیت وغیرہ ہیں۔

مذکورہ تمام مسائل کا انسان کے باطن پر شدید اثر پڑا۔اس لیے جدید افسانہ نگاروں نے انسان کے ظاہر یا سماجی پس منظر کے بجائے اس کے اندرون سے موضوعات کو منتخب کرنا پسند کیا۔گویا جدید افسانہ نگاروں نے براہ راست سماجی اور سیاسی حالات کو موضوع نہیں بنایا بلکہ سماجی اور اقتصادی حالات کے جو اثرات انسان کے باطن پر پڑے ہیں اس کو موضوع بنایا۔ایسا کرنے میں بعض جدید افسانہ نگار کامیاب نہیں ہوئے۔اس لیے جدید افسانہ پر یہ اعتراض وارد ہونے لگا کہ جدید افسانہ سماجی اور سیاسی حالات سے لاتعلق سا ہو کر رہ گیا ہے۔یہ الزام جزوی طور پر تو درست ہو سکتا ہے مگر کلی طور پر نہیں۔کامیاب جدید افسانہ نگاروں نے جب بھی افسانہ کی باطنی کشمکش، داخلی کیفیات اور اندرونی مسائل کو موضوع بنا کر افسانے لکھے تو اس کا نشانہ سماجی، سیاسی حالات اور اس کے پیدا کردہ مسائل بنے۔ایسے افسانوں میں بلراج مینرا کا 'وہ' انور سجاد کا 'کونپل' مظہر الزماں کا 'شہر ملازمت' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔بہر حال جدید افسانے کے خاص موضوعات وجودی افکار و مسائل ہیں
۔

مابعد جدیدیت کے نظری مباحث

جدید اردو افسانہ کا آغاز نظریاتی و موضوعاتی مباحث کی وجہ سے ہی ہوا تھا۔ ترقی پسندی سے متعلق یہ مفروضہ پیش کیا گیا کہ 'حقیقت نگاری' سے متعلق بہت کچھ لکھا گیا اب اس سے الگ ایک نئی راہ نکالنے کی ضرورت ہے۔ یہ احتجاج دراصل ترقی پسندی کے ردعمل میں شروع ہوا جو ۱۹۶۰۔۱۹۷۰ء کے درمیان اپنے عروج کو پہونچا۔ اس سلسلے میں شہزاد منظر رقم طراز ہیں:

''۱۹۵۵ء۔۱۹۶۰ء کے بعد جب اردو افسانے کے نئے دور کا آغاز ہوا تو جدید افسانہ نگاروں اور ان کے ایک گروہ نے یہ مفروضہ گڑھ لیا کہ اب روایتی اور حقیقت پسند افسانے کا دور ختم ہو چکا ہے۔ اس طرز نگارش کو منٹو اور بیدی نے بہت برت لیا۔ اب اس میں مزید گنجائش باقی نہیں رہی۔ اس لیے نئے افسانہ نگاروں کو صرف علامتی اور استعاراتی افسانے لکھنے چاہیے۔ چنانچہ اس مفروضے کے تحت نئے افسانہ نگاروں کی فوج ظفر موج نے علامتی اور استعاراتی افسانے کے نام پر ایسے افسانے لکھنے شروع کر دیے جو سب کچھ بن گیا سوائے افسانے کے''۔(۲۳)

حقیقت حال یہ تھی کہ ان افسانہ نگاروں میں سے بیشتر نے اسلوب کو ہی سب کچھ سمجھ لیا اور افسانے کے موضوع و مواد سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔ ایسا نہیں کہ علامتی و استعاراتی طرز اظہار میں حقیقت نگاری ممکن نہیں تھی لیکن ان جدیدیت پسندوں نے نئی راہ بنانے اور اپنی انفرادیت قائم کرنے کے چکر میں سماجی حقیقت نگاری اور اس کے موضوعات سے شعوری طور پر شدت کے ساتھ بغاوت کی خود ساختہ نئی راہ پر چلنے کے لیے اپنی ذات کے اندرون میں غوطے لگانا شروع کیا جس کی وضاحت کے لیے علامتی، تجریدی ،استعاراتی ،اور اساطیری اسلوب کو اپنا لیا گیا۔ اس شدت پسندی کو ہوا دینے میں جدیدیت کے اہم نقادوں نے آگ میں گھی ڈالنے کا کام کیا۔ اس سلسلے میں شہزاد منظر لکھتے ہیں:

''جدت اور تجربہ پسندی کے جوش میں افسانے کے بنیادی عنصر یعنی افسانویت کو فراموش کر دیا اور اعلان کیا کہ افسانے کے لیے کہانی پن کا ہونا قطعی ضروری نہیں۔ صرف اتنا ہی نہیں اس رجحان کے نظریہ سازوں نے اعلان کیا کہ حقیقت نگاری اور بیانیہ اسلوب کی موت واقع ہو چکی ہے لہذا

صرف علامتی، استعاراتی اور تجریدی اسلوب میں لکھا جانے والا افسانہ ہی افسانہ ہے ۔۔۔۔دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ گمراہی کسی اور نہیں جدید افسانے کے سب سے معتبر نام انتظار حسین نے پھیلائی ۔نئی نسل کے افسانہ نگاروں کو گمراہ کرنے میں جن مصنفین نے نمایاں حصہ لیا ان میں پاکستان میں انتظار حسین اور افتخار جالب اور ہندوستان میں شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کا نام شامل ہیں''۔(۲۴)

کہانی جواب سے پہلے ایک گھسے پٹے طرز پر لکھی جارہی تھی۔اس کے فارم،موضوع اور تکنیک میں تبدیلی ضروری ہوگئی تھی۔حقیقت پسندی اور پریم چندی کے خلاف ایک لہر اٹھی تھی جس نے چند برسوں تک پریم چندی کی حقیقت نگاری کو بالائے طاق رکھ دیا۔اس رجحان کے حامی اور روح رواں شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''نئے افسانہ نگار نے پریم چندی کے افسانے کو مسترد کر کے ادب کی ایک اہم خدمت انجام دی ہے۔اس نے بڑی قربانیاں دے کر یہ سبق سیکھا ہے کہ کردار محض ایک کھونٹی ہے جس پر کسی بھی قسم کا لباس ٹانگا جاسکتا ہے ۔لیکن پریم چندی افسانے سے اس کو بھی پوری طرح گلو خلاصی نہیں ملی ہے۔۔۔۔ہمارے افسانہ نگاروں کو مایوس ہونے کی ضرورت نہیں۔اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش،اردو افسانے میں نفسیات،اردو افسانے میں فلسفہ یہ سب تو ہو چکا اب ذرا واقعہ بیان ہو جائے''۔(۲۵)

جدیدیت پسندوں کے طرز نگارش پر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''بعض لکھنے والوں نے کہانی کے فرسودہ ڈھانچے سے نجات حاصل کرنے کے لیے عمل کو اینٹی اسٹوری تک پہونچا دیا۔انھوں نے ان کھردری 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 منظر نامہ سامنے آیا اور پورے آدمی اس کے دکھ درد، اس کی الجھنوں اور امنگوں، آرزؤں، مایوسیوں اور اداسیوں کی عکاسی کی گئی۔اگر چہ تجریدی کہانیاں کم لکھی گئیں اور علامتی، استعاراتی اور تمثیلی زیادہ، لیکن افسانوں میں قدرے 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 ذریعہ لفظوں کو ان کے مروجہ یا عام معنی سے ہٹے ہوئے گہرے معنی میں استعمال کرنے یا استعارے، کنایہ اور رمز و اشارے کے وسائل سے کام لینے کی کوشش عام ہوگئی''۔(۲۶)

مابعد جدیدیت کسی ایک نکتہ، کسی ایک مرکز، کسی ایک Point of reference، کسی ایک بیانیہ سے وابستہ نہیں ہے۔البتہ اس کے چند خصائص اور مباحث پر گفتگو کی جاسکتی ہے۔مابعد جدیدیت بیک وقت صورت حال اور تھیوری ہے اور ان دونوں کے ربط باہم سے عبارت بھی۔صورت حال سے مراد بیسویں صدی کے آخری حصے کی مجموعی ثقافتی صورت حال ہے اور تھیوری سے مراد وہ افکار ہیں جو جدیدیت اور ساختیات کی تنقید اور فرانس میں ۱۹۶۸ء میں طلبہ کی بغاوت اور الجیریا پر فرانس کے حملے کے بعد ظہور پذیر ہوا۔

مابعد جدیدیت ادب میں ایک اضافہ اور توسیعی تصور ہے۔یہ ایسا تصور ہے جس صدہا پہلو ہو سکتے ہیں ۔یہی وجہ ہے کہ اس کی کوئی جامع تعریف آج تک ممکن نہیں ہوسکی ہے۔البتہ ناقدین ادب نے اس کی توضیح اور تشریح کرنے کی خوب کوشش ضرور کی ہے۔

گوپی چند نارنگ اردو تنقید کا بہت اہم ستون تصور کیا جاتا ہے۔انہوں نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی بحث کو ایک نئی سمت عطا کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔مذکورہ بالا اقتباسات کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ گوپی چند نارنگ نے سماجیات، تاریخ، ثقافت اور سماجی و ادبی تھیوریز کے حوالے سے مابعد جدیدیت اور مابعد جدید ادب کی جن بنیادی نکات کی طرف اشارہ کیا ہے۔وہ موضوع سے متعلق ان کی کئی دہائیوں کی سوچ و فکر کا نتیجہ ہے۔۸۰ء کی دہائی کے وسط سے ہی ان کی ایسی تحریریں شائع ہونے لگیں تھیں جن میں برصغیر میں تیزی سے نمو پذیر نئی ثقافتی صورت حال سے حوالے سے اردو میں جدیدیت سے

آ گے،عصری ادب کے لیے نئی تھیوری اورنئی جمالیات پر اصرار ملتا ہے۔گوپی چند نارنگ نے مابعد جدیدیت سے متعلق بہت متعدد سیر حاصل تعارفی ،توسیعی ،توضیحی اور تعبیری مقالے تحریر کر کے عام قارئین ،شاعروں اور ادیبوں کے لیے غور وفکر اور تخلیقی و جمالیاتی اظہار کے لیے ایک سمت کی نشان دہی کر دی جو ساتویں دہائی کے آخری سے ہی جدیدیت کی یکسانیت ،فیشن پرستی،معنی کی وحدانیت،فرضی تنہائی ،یاسیت ،اجنبیت ،محرومیت ،احساس جرم ،ادبی قدر پر فنی لوازم کی ترجیح اور ذات پرستی وغیرہ سے اکتائے اور جھنجھلائے ہوئے تھے۔

مابعد جدیدیت کی توضیح وتشریح کرتے ہوئے پروفیسر حامدی کشمیری رقمطراز ہیں:

’’مابعد جدیدیت کو کسی اعتبار سے جدیدیت کے خلاف احتجاج یا ردعمل سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔یہ بنیادی طور پر جدیدیت ہی کی طرح تیزی سے بدلتے ہوئے معاصر حالات اور اس کی متضاد قوتوں کی آ گہی پر دلالت کرتی ہے۔تاہم یہ آ گہی گزشتہ دو ہوں سے ٹکنو سائنسی معاشرے میں نئے نئے مسائل کی توسیع ،تشدید اور تکثیر سے ایک بدلی ہوئی فکری اور تخلیقی جہت کو نمایاں کرتی ہیں۔۔۔۔مغرب میں سماجیات ثقافت اور فلسفہ کے بعض ماہرین کے خیال میں دنیا مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہوگئی ہے ۔فرانسیسی مفکر لیوتار نے ۱۹۸۹ء میں مابعد جدیدیت کی صورت حال کا اثبات بھی کیا ہے اور اس کا محاکمہ بھی ۔۔۔نئی عالمی صورت حال نے جو الیکٹرونک میڈیا ،صارفیت ،بین الاقوامیت اور انفارمیشن ایکسپلوژن کی زائیدہ ہے دنیا کو ایک گلوبل ولیج میں تبدیل کر دیا ہے اور فرد اور فرد۔فرد اور معاشرے۔اور فرد اور فطرت کے رشتوں کی باز دید کے عمل کو تیز کر دیا ہے اور نئے فکری اور تہذیبی رویوں ،چیلنجوں اور خطروں کو جنم دیا ہے اور ادبی تصورات اور بھی متغیر کر دیا ہے ‘‘۔(۲۷)

پروفیسر وہاب اشرفی مابعد جدیدیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

’’دراصل مغرب میں مابعد جدیدیت زندگی کی پوری وسعت کو سمیٹنا چاہتی ہے ۔یہی وجہ ہے کہ اس کی تعریف کرنے والے کہیں نہ کہیں گم ضرور ہو جاتے ہیں۔ایسے لوگوں میں وہ بھی ہیں جو بے حد اعتبار کا درجہ رکھتے ہیں ،میری مراد احب حسن ،لیوتار اور ٹروئٹ انڈرسن سے ہے ۔وہ عظیم قصے،کہانیاں ،رزم نامے جن پر ہم فخر کر سکتے ہیں ان کی حیثیت ان کی نگاہ

میں اتنی وزنی نہیں رہ گئی ہے چنانچہ لیوتار نے مابعد جدیدیت کی بحث میں عظیم قصوں کو ہی نشانہ بنایا۔اس نے مابعد جدیدیت کے عہد کو یوں سمجھنے کی سعی کی ہے: As a time of incredulity towards metanarratives اور یہ سچ بھی ہے کہ ان عظیم قصوں پر سے اعتماد اٹھتا جاتا ہے۔ لیوتار کہتا ہے کہ ایسے قصوں کی تعداد بے حساب ہے اور اب یہ ہمارے ذہن و دماغ کو چھوتے نہیں ہیں، بظاہر یہ بات بہت ہی معمولی معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی تہہ میں اتریے تو اندازہ ہوگا دنیا کی آبادی کا ایک بڑا حصہ قصوں سے ہی اپنے عقیدے اخذ کرتا آیا ہے اور اب عہد مابعد جدیدیت جب قصوں ہی پر ایک سوالیہ نشان بنا رہا ہے تو پھر ان سے وابستہ عقیدے ہمارے ذہن و دماغ کو کس حد تک روشن کر سکتے ہیں؟ لہذا لیوتار کے نقطہ نظر سے مابعد جدیدیت اصلا حالت مابعد جدید ہے۔یہی سبب ہے کہ اس نے اپنی کتاب کا نام The Post Modern Condition رکھا ہے یعنی مابعد جدیدیت ایک واقعی صورت حال سے انسان کو دوچار کر رہی ہے''۔(۲۸)

مابعد جدیدیت کی توضیح کرتے ہوئے پروفیسر قدوس جاوید رقمطراز ہیں:

''سماجی وثقافتی آگہی، معاشی وتاریخی نشیب وفراز اور فلسفیانہ موشگافیوں کے شعور، نیز مابعد جدید علمی، لسانی، ساختیاتی اور جمالیاتی تصورات کے مختلف ومتضاد نکات کی تفہیم وتعبیر کے مرحلوں سے گزر کر آج کا انسان جس نئی ثقافتی صورت حال تک پہنچا ہے اس صورت حال کو''مابعد جدیدیت'' کہتے اور جب اس نئی صورت حال کے تضادات ومشابہات کے اندر رہتے ہوئے مصنف، متن، موضوع، زبان، مہابیانیہ اور قاری کے حوالے سے''حقیقت''اور معنی کی رمزیت، تکثیریت، لامرکزیت، اور امکانات کی تخلیقی وجمالیاتی، تشکیل یا ردتشکیل کرنے والی کوئی ادبی تحریر وجود میں آتی ہے تو اسے مابعد جدید ادبی تحریر کہا جاسکتا ہے اور ایسی تحریروں پر مشتمل

ادب کو ’’مابعد جدید ادب‘‘۔(۲۹)

مابعد جدیدیت کے ضمن میں جن حالات کا ذکر بار بار ہوتا ہے وہ مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱)میڈیا

پرنٹ میڈیا اور الیکٹرانک میڈیا موجودہ عہد کی سب سے بڑی طاقت کا نام ہے اس کے اثرات بہت ہی مضمر اور زود افزوں ہوتا ہے۔میڈیا کا استعمال معلومات کا حصول،تفریح طبع وغیرہ کے لیے کیا جاتا ہے ۔گلوبل ویلج کی تشکیل میں میڈیا کا اہم رول ہے۔میڈیا نے زمان ومکان کی سرحد کو مٹا ڈالا ہے اور پرانے خیالات اور رجحانات کی جگہ پر نئے نئے خیالات اور رجحانات کو جنم دیا ہے۔میڈیا کے ذریعہ ہی امیجز کی کثرت اور نظریات و آرا کی تکثیریت کا تصور سامنے آتا ہے۔نیز حقیقت کے سطحی ،عارضی اور اضافی ہونے پر زور دیتا ہے۔مابعد جدید فکر کا اصرار بھی اسی پر دلالت کرتا ہے۔

انٹرنیٹ میڈیا کا توسیعی حصہ ہے۔انٹرنیٹ نے زمان ومکان کی دوری کو سمیٹ کر ابلاغ و روابط ،خیالات ومعلومات کی ترسیل کے عمومی طریقوں کو یکسر بدل ڈالا ہے۔اس انقلاب کے غیر معمولی اثرات تجارت،تعلیم،ثقافت،ادب،آرٹ،شخصی روابط وغیرہ کا مشاہدہ تمام شعبوں میں کیا جاسکتا ہے۔اس کے علاوہ انٹرنیٹ نے جغرافیائی،نظریاتی،ثقافتی اور سیاسی سرحدوں کو چیلنج کیا اور ملٹی کلچرل سماج کا تصور پیدا کیا۔اس ساری صورت حال کا اثر یہ ہوا کہ معروضی اور موضوعی،خارجی،اور تخیلی حقیقت کی جگہ ایک نئی حقیقت نے لے لی۔عکسی یا تصویری حقیقت جس کا نہ کوئی متن ہے اور نہ ہی بنیادی کاپی۔جس کی سب کا پیاں بیک وقت بنیادی بھی ہیں اور ثانوی بھی۔یعنی یہ ’’حقیقت‘‘ لامرکز ہے۔جس کے حصار میں مابعد جدید انسان رہنے پر مجبور اور جس کی رو سے اپنا تصورِ ذات قائم کرنے پر مائل ہے۔چنانچہ جو سطحیت میڈیا کے امیج میں ہے وہی انسان کے تصورات ذات میں پیدا ہو چلی ہے۔

(۲)صارفیت کا کلچر:

صارفیت کے کلچر کا براہ راست تعلق صنعتی عہد اور سرمایہ داری سے ہوتا ہے۔صنعتی عہد کی پہلی صدی کا فکری رشتہ جدیدیت سے ہے۔صنعتی عہد اور صارفیت کے کلچر میں قدرے فرق بھی ہے اول الذکر اشیاء کی پیداوار پر،لیکن آخر الذکر اشیاء کے صرف پر زور دیتا ہے۔شئے بجائے خود اہم نہیں ہوتا۔اس کی اہمیت اس کے صرف اور معاشی قدر کے وسیلے سے ہوتا ہے۔صارفیت کے کلچر نے ہر شئے کو کموڈیٹی میں بدل دیا ہے۔ہر قدر

،نظریے، پیشے، شخص سب پر ''برائے فروخت'' لکھ دیا گیا ہے۔صارفیت کے کلچر نے بھی انسانی معاشرے کو Dehumanize کیا ہے۔

یہ ساری صورت حال Norm کا درجہ اختیار کرگئی ہے۔اس لیے اس نے مابعد جدید انسان کے طرز ادراک پر گہرا اثر ڈالا ہے۔کائنات، سماج اور خود اپنی ذات کے تصور اور اس سے انسان کے رشتے کی فلاسفی کو تبدیل کیا ہے۔

(۳) میٹروپولیس۔

دنیا میں شہروں کی تعداد بڑھ رہی ہے چھوٹے شہر بڑی تیزی سے بڑھ رہے ہیں بڑے شہر مزید بڑے ہوگئے ہیں۔تعلیم ،روزگار اور شہری آسائش کی وجہ سے بڑی تعداد میں لوگ شہر کی طرف بھاگتے چلے آرہے ہیں ۔یہ آبادی مختلف ثقافتی اور فکری پس منظر کی حامل ہوتی ہے جس سے شہر میں ثقافتی اور فکری مرکزیت پیدا نہیں ہو پاتی۔شہر کا استحکام ثقافت وفکر سے زیادہ انتظامی اور معاشی عوامل پر ہوتا ہے۔شہروں میں ہونے والی بیشتر ثقافتی سرگرمیاں معاشی مقاصد کی حامل ہوتی ہیں۔چوں کہ بڑے بڑے شہروں میں مقامی اور عالمی مہاجرین کی کثرت ہوتی ہے اس لیے ہر شہر بالائی سطح پر بین الاقوامیت کا شائبہ ابھارتا ہے۔مگر زیریں سطحوں پر ہر بڑے شہر میں چھوٹے چھوٹے نسلی، وطنی، لسانی اور قومیتی گروہ وجود رکھتے اور سرگرم ہوتے ہیں۔جس سے ان بڑے شہروں میں جڑوں کی تلاش ایک اہم رجحان کی صورت اختیار کرلیتی ہے۔شہر کا کاروباری ذہنیت اگر شہر کو Dehumanize کرتی ہے تو جڑوں کی تلاش اسے انسانی سطح سے مربوط کیے رکھتی ہے۔خاص بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت میں یہ دونوں متضاد عناصر Dehumanization اور ماضی کی بازیافت موجود ہیں۔نسلی اور مذہبی احیا پرستی کو بھی مابعد جدیدیت سے منسلک کیا گیا ہے۔دیکھا جائے تو مذہبی بنیاد پرستی بھی دراصل اپنی جڑوں سے جڑ کر رہنے کی ہی کوشش ہے جو عالمی مرکزیت کے اس تصور کو چیلنج کرتی ہے جو جدیدیت کا ایجنڈا تھا۔

مابعد جدیدیت کا فکری اور زمانی تعلق جدیدیت سے ہے۔یہ بیک وقت جدیدیت کے تاریخی تناظر سے منسلک اور جدیدیت کے آدرشوں کی نقاد ہے۔واضح رہے کہ جدیدیت کے دو رخ ہیں۔ایک جدیدیت بہ طور جمالیاتی تحریک اور دوسرا جدیدیت بطور ایک ہمہ گیر فکری تحریک۔آخرالذکر جمالیاتی جدیدیت کی

شعریات سرچشمہ ہے۔یعنی اس کے بطن سے جمالیاتی جدیدیت نے جنم لیا ہے اور جس کے فلسفیانہ حصار میں یہ خود کو واضح اور متشکل کرتی ہے۔خود مابعد جدیدیت، جدیدیت کے اندر دونوں رخوں پر جرح ونقد کرتی ہے ۔یہ دیکھنے کے لیے کہ اس جرح ونقد کی نوعیت کیا ہے اور اس کے نتیجے میں مابعد جدیدیت کن تصورات کی تشکیل کرتی ہے ۔جدیدیت کے بنیادی تعقلات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے ۔جدیدیت کے اہم اوصاف تحریر میں تاثیر،موضوعیت اور ابہام پر اصرار، کیا کے بجائے کیسے پر زور، اصناف کی حدود کا دھندلا پن،شکستہ بیانیوں اور عدم تسلسل کے حامل بیانیوں میں دلچسپی، خود شعوری اور خود آگہی کا رجحان، روایاتی جمالیات کا استرداد، تجربہ پسندی، تاریخی عدم تسلسل وغیرہ ہیں۔جدیدیت کہ یہ وہ عناصر ہیں جو مابعد جدیدیت میں بھی قدرے مشترک کے طور پر شامل ہیں۔اس سے اکثر و بیشتر لوگوں کو یہ گمان ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت شاید جدیدیت کا ہی کوئی نئی شکل یا اس کی توسیع ہے ۔مگر یہ مماثلت صرف ظاہری ہیں۔ان عناصر کے سلسلے میں دونوں کے رویے اور بنیادیں بالکل مختلف ہیں۔

مابعد جدیدیت، جدیدیت کے خوابوں اور اصولوں پر شک کا اظہار کرتی ہے۔اس کی نظر میں پوری انسانیت کی فلاح سے متعلق جدیدیت کے دعاوی غیر حقیقی ہی نہیں مصلحت پسندانہ بھی ہیں۔ یہ دعوے دراصل ایک گروہ کے نقطہ نظر اور مفادات کی نمائندگی کرتے ہیں اور باقی گرہوں کو نظرانداز کرتے یا نظر سے گراتے ہیں۔

جدیدیت واحد معنی کی جستجو کرتی ہے اور اس کے معنی کو قید زمان ومکان سے ماوراء سمجھتی ہے مگر مابعد جدیدیت نے واحد معنی کے تصور کو بدلا اور تمام نظر انداز کئے گئے معنی کو سامنے لاتی ہے اور معانی میں ''اشرافیہ''اور''حاشیائی'' درجہ بندی کا خاتمہ کرتی ہے۔جس کی وجہ سے مابعد جدیدیت تمام موضوعات، نقطہ ہائے نظر، اصناف، اشخاص اور سماجی طبقات کو یکساں اہمیت کے ساتھ منظر پر لانے میں سرگرم ہوتی ہے۔

مابعد جدیدیت کی تفہیم وتعبیر میں بسااوقات قاری کنفیوژن کا شکار ہوجاتا ہے ۔کیونکہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی اساس اور فکری نظریات باہم ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔دونوں کو یک لخت جدا کرکے ہم مابعد جدیدیت کے ڈسکورس کو حتمی شکل نہیں دے سکتے ۔یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت کو سمجھنے کے لیے سارے ناقدین نے جدیدیت کی اساس سے بحث کرتے ہوئے مابعد جدیدیت کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔چنانچہ پروفیسر قدوس جاوید مابعد جدیدیت کی توضیح کو سہل بنانے کی خاطر جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا

تقابل بالترتیب کرتے ہوئے دونوں کے درمیان پائے جانے والے افتراقات، تضادات اور مشابہات کا ذکر یوں کرتے ہیں:

''ا۔ جدیدیت، جدت پسندی، جدیدیت، جدیدکاری اور مابعد جدیدیت جیسی ملتی جلتی اصطلاحوں سے متعلق منفی و مثبت تعبیرات کی اتنی کثرت ہے کہ کسی بھی اصطلاح کو ادب کے حوالے سے ٹھوس اور حتمی تعریف کے دائرے کے اندر لانا بے حد دشوار ہے۔ پھر بھی جدیدیت چونکہ نظریاتی اعتبار سے یک نوعی اور وحدانی رجحان تھا اس لیے اس کی تعریف ممکن تھی۔ لیکن مابعد جدیدیت چونکہ بوقلموں اور تکثیری، ہر لمحہ بدلتی ثقافتی صورت حال کا نام ہے اس لیے مابعد جدیدیت کو کسی قطعی اور ہر ایک کے لیے قابل قبول وحدانی تعریف کے دائرے میں لانا ممکن نہیں ہے۔

۲۔Modern کی اصطلاح لاطینی لفظModernusسے مشتق ہے جس کا استعمال چوتھی پانچویں صدی میں عیسائیوں کا ''پاگان دور'' سے ممیّز کرنے کے لیے کیا جاتا تھا۔ خالصتاً ادب کے حوالے سے جدیدت کا اولین حوالہ ۱۹۸۸ء میں ڈاریوکی اس تحریر میں ملتا ہے جو اس نے میکیسکو کے ادیب ریکارڈو کونٹراس کی مدح میں لکھی تھی۔ Post Modern کی اصطلاح کا استعمال سب سے پہلے ٹوائن بی نے اپنی تصنیف میں ۱۹۳۸ء میں کیا۔ جنگ عظیم ۴۰۔۱۹۳۸ء کے بعد فنون لطیفہ میں مابعد جدیدیت کی اصطلاح کا استعمال صرف فن تعمیر کے حوالے سے کیا جاتا تھا لیکن ۱۹۶۰ء کے آس پاس سے احب حسن اور لیزلی فیڈلر نے ادب اور خصوصاً فکشن کے حوالے سے مابعد جدیدیت اور مابعد جدید ادب کی اصطلاحات کا استعمال شروع کیا۔

۳۔ مغرب میں ادبی جدیدیت کے عروج کا زمانہ پہلی جنگ عظیم (۱۹۴۷ء سے دوسری جنگ عظیم تک کا ہے۔ اردو میں ادبی جدیدیت کے آغاز وارتقاء کا زمانہ ۶۰۔۱۹۶۵ء سے (کم وبیش) ۸۰۔۱۹۷۵ء تک کا ہے۔ مغرب

میں مابعد جدیدیت کا ارتقاء ۱۹۶۰ء کے بعد ہوتا ہے اور اردو میں مابعد جدید ادب کے خط وخال ۱۹۹۰ء کے آس پاس سے نمایاں ہونے لگتے ہیں
۴۔جدیدیت۔صنعیت کے جلو میں پرورش پانے والا ایک فکری رجحان تھا۔مابعد جدیدیت۔صنعیت ،سرمایہ داریت اور صارفیت کے تضادات کی زائیدہ ایک ثقافتی صورت حال ہے۔
۵۔ادبی جدیدیت۔''ماڈرنزم'' کی معنی خیز اور ہمہ گیر اصطلاح کو محدود اور مضحکہ خیز مفہوم میں برتتی تھی اور ماڈرنزم کے بنیادی پہلوؤں مثلاً مادی ترقی،سائنس اور ٹکنالوجی کے زائیدہ سماجی وثقافتی تغیرات عقلیت وغیرہ کو نظر انداز کرکے زندگی کی لامعنویت ،بے سمتی ،بے یقینی ،محرومیت ،یاسیت ،فرضی تنہائی معنی کی وحدانیت۔وغیرہ پر اصرار کرتی تھی''۔(۳۰)

مابعد جدید کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ جدیدیت کی اصطلاحوں کو وسیع اور ہمہ گیر معانی میں استعمال کرنے پر اصرار کرتا ہے۔اور مابعد جدید صورت حال کے اساسی پہلوؤں ،سائنسی ایجادات ،برقیاتی اور ایٹمی انقلابات ،کثیر قومی سرمایہ کاری ،گلوبلائزیشن اور صارفیت وغیرہ کے زائیدہ سماجی وثقافتی تغیرات ،لامرکزیت اور مقامیت وغیرہ پر زور دیتے ہوئے زندگی کی معنی خیزی کو نئے امکانات بخشتا ہے۔

مابعد جدیدیت کے فکری عناصر میں مندرجہ ذیل چیزیں بھی داخل ہیں:

یہاں تاریخی ابعاد کی تشکیل جدید اور ہیومنزم کی تعمیر نو پر یقین رکھا جاتا ہے۔مابعد جدیدیت کی بنیاد ساختیات اور پس ساختیات پر قائم ہونے کے باوجود تانیثیت کی تحریک ،نئی تاریخیت ،ردتشکیل اور فلسفہ لسان وغیرہ کی ادبی فضا کی تعمیر میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔مابعد جدیدیت قدیم اقدار کے تحفظ کا ضامن اور نئی تہذیب کے تضادات کا مقابلہ کرنے میں دلچسپی ظاہر کرتی ہے۔یہ مارکسزم کے بیشتر خوابوں کو شرمندہ تعبیر کرانے پر یقین رکھتی ہے۔یہ فرد کے بجائے سماج اور معاشرہ کو اپنی نگاہ میں رکھ کر اجتماعیت پر زور دیتے ہوئے سماجی ،ثقافتی اور جمالیاتی اقدار کو فنی لوازمات کے متغیر ہوتے اصولوں پر پیش کرتی ہے۔اور تخلیقی اظہار میں مقامی ثقافت اور سماجی اقدار کو موضوع بحث بناتی ہے۔مابعد جدیدیت حال پر توجہ مرکوز رکھتے ہوئے ماضی کی تاریخی وراثت کو تسلیم کرکے مستقبل کی تعمیر نو پر سنجیدگی کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔مابعد جدیدیت قدیم ڈسکورس

کے بجائے اس کی ہر کلیت پسند شکل کو رد کرنے اور مابعد جدید صورت حال کی زائیدہ ڈسکورس کی حمایت پر یقین رکھتی ہے۔ یہ ہر طرح کی ثقافتی، سماجی تناظر میں کھلے ذہن اور رویے کی بنا پر اشیاء اور حقائق کے لامحدود امکانی طرفوں کو کھولنے سے دلچسپی کا اظہار کرتی ہے۔اس کے تصور میں سچا فلسفہ وہی ہے جس کی جڑیں بغیر کسی نیازمندانہ نظریاتی وابستگی کے انسان اور انسانی زندگی کے

عام مسائل کے لیے مخصوص ہوں۔ کیونکہ نظریہ مزاجاً جبریت آشنا اور کلیت پسند ہوتے ہیں۔اسی لے مابعد جدیدیت انسان اور انسانی زندگی کو درپیش ہر طرح کے بحرانی حقائق اور مسائل کے طرفوں کو کھول کر ان کے تضادات اور مشابہات کے حوالے سے ان کی اصل کے ادراک پر اصرار کرتی ہے۔

مابعد جدید سے قبل اردو افسانہ دو طرح کے رجحانات سے روبرو ہو چکا تھا۔ پہلا رجحان ترقی پسندی کا تھا جس کے رہنما اور نقش اول حیثیت کے مالک پریم چند، سعادت حسن، منٹو اور کرشن چندر وغیرہ تھے۔ یہ رجحان آزادی کے بعد ۶۰ کی دہائی میں دم توڑ گیا۔اس کے بعد اردو افسانے میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی ان میں مغربی ادب کی تحریکات اور رجحانات کا اہم رول رہا۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جیمس جوائس اور ورجینا وولف کی اتباع میں افسانے کو نئی جہت دی گئی۔ان تغیرات کے نتیجے میں شعور کی رو اور آرکی ٹائپ کی تکنیک نے حقیقت نگاری کی مروجہ تکنیک کو یکسر نظرانداز کر کے، بے ربط اور بکھری ہوئی کہانیاں زیادہ لکھی گئیں۔سماج میں ناوابستگی اور نظریاتی مقصدیت سے انکار کے رجحان نے افسانوں میں Absurdity کو راہ دی اور کہانیوں کی تکنیک میں ہر طرح کے ہیئتی تجربے ہونے لگے۔ کہانیوں کی داخلی گہری ساخت کمزور ہوتی چلی گئی اور ڈائیلاگ، ٹیبل ٹاک، فلیش بیک اور فیڈ آؤٹ جیسی کم حقیقت اور مہمل چیزوں سے افسانے کے تانے بانے بنے جانے لگے اور پھر کہانی پن کے فقدان کا مسئلہ شروع ہو گیا۔ اینٹی اسٹوری کی شروعات کے علاوہ علامتی اور اشارتی تکنیک نے افسانے کو انشائیہ اور کمپوزیشن بنا کر رکھ دیا۔ یہ مسئلہ اپنی جگہ قائم ہے کہ اب تجریدی آرٹ کی کیا شکل ہوگی؟ کیونکہ بہت سارے افسانہ نگار نے تجرید کو اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کی اور یہ غلط نتیجہ اخذ کیا کہ اس میں کہانی اور واقعات کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔علامتی افسانوں کا آغاز ہوا اور ناقدوں نے اسے اپنی تنقید کا نشانہ بنانا شروع کیا تو ترقی پسندوں کے افسانوں میں بھی ناقدوں کو علامت نگاری نظر آنے لگی۔ چناں چہ یہ ناقدین سعادت حسن منٹو، کرشن چندر اور مرزا ادیب کے علامتی افسانوں سے نئے افسانوی ادب کو وابستہ کرنے لگے۔ان ناقدوں نے منٹو کے ’’پھندنے‘‘ کرشن چندر کے ’’غالیچہ‘‘ اور مرزا ادیب کے ’’درون تیرگی‘‘ کو معیار

قرار دے کر تعین قدر پر بضد ہو گئے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ منٹو، کرشن چندر، اور مرزا ادیب علامت نگار نہیں بلکہ حقیقت نگار تھے۔

علامت نگاری سے رفتہ رفتہ بیانیہ کی طرف مراجعت دراصل انوکھے پن کی تلاش جستجو اور اردو افسانے کو تازہ دم کرنا تھا ورنہ قریب تھا کہ اردو افسانے سے قاری کا رشتہ ٹوٹ جاتا اور افسانے کی معنویت دھیرے دھیرے کم ہو جاتی۔ چناں چہ ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء کے عرصے سے قبل جو Fossilised جدیدیت تھی وہ رفتہ رفتہ اپنی قوت گنوا بیٹھی اور ۱۹۷۰ سے ۱۹۸۰ء کے عرصے میں اور اس کے بعد بھی مجرد جدیدیت سے انحراف کے طور پر کئی کہانیاں سامنے آئیں۔ حالانکہ اس عہد میں بھی علامتی افسانوں کا سلسلہ باقی رہا۔ پاکستان میں

انور سجاد نے ’کونپل‘ لکھ کر وہاں کی موجودہ سیاسی، اقتصادی اور سماجی صورت حال پر خوب طنز کیا۔ ان کا انداز بیان استعاراتی تھا۔ اس دور کے علامتی افسانوں سے متعلق خورشید سمیع لکھتے ہیں:

> ’’میرے خیال میں جدید/علامتی افسانہ، ترقی پسند افسانے سے صرف اسلوب کے اعتبار سے مختلف نہیں بلکہ موضوع، نقطہ نظر اور ٹریٹمنٹ کے اعتبار سے بھی مختلف ہے۔ یہاں اصلی بات شاید یہ ہے کہ انسان ایک بار یا کئی بار ناکام ہونے کے بعد بھی تگ و دو سے باز نہ آئے اور سست قدم نہ ہو بلکہ زندگی میں تیز قدم ہی رہے۔ ناکامیوں کی راکھ میں جھلس نہ جائے بلکہ اس راکھ کو تعمیر میں لگا دے۔ اگر کوئی ادیب تعمیر خودی کا ادا شناس نہیں تو وہ راکھ سے آگ نکالنے کا فن نہیں جان سکتا‘‘۔ (۳۱)

۱۹۸۰ء کے افسانہ نگاروں میں بلراج مینرا کے افسانے قابل توجہ قرار دیے جا سکتے ہیں۔ بلراج مین را نے یوں تو بہت سے افسانے لکھے ہیں اور ان کی تخلیقی قوت بھی بہت زیادہ ہے۔ بیانیہ انداز میں افسانہ لکھنے کی مہارت بھی انہیں حاصل ہے۔ بلراج مین را کا ایک مشہور افسانہ ’ماچس‘ ہے۔ مین را نے اس افسانے میں ماچس کو زندگی کی معنویت کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔

اقبال مجید ایک بہت ہی حساس اور زیرک افسانہ نگار ہیں۔ وہ لفاظی اور فلسفیانہ انداز بیان سے اعراض کرتے ہوئے افسانہ تخلیق کرتے ہیں۔ ۱۹۸۰ کے آس پاس ان کے بہت سارے افسانے معرض وجود

میں آئے۔اقبال مجید کا ایک مشہور افسانہ 'پوشاک' ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسے دور پر مبنی ہے جب ملک میں زیادہ سختی روا رکھی جا رہی تھی۔ایسے نازک دور میں اقبال مجید نے اینڈرسن کے بادشاہ کو علامت بنا کر ایک خوبصورت اور تیکھا ٹریٹمنٹ دے کر پوشاک جیسی کہانی لکھی اور اس طرح ضمیر کی آواز کہانی میں شامل ہو کر علامت نگاری سے حقیقت نگاری تک سنائی دینے لگی۔

۱۹۸۰ء سے متصل اہم ناموں میں ایک اہم نام انور قمر کا بھی ہے۔ان کا ایک مشہور افسانہ 'چوراہے پر ٹنگا آدمی' ہے۔اس افسانے میں انور قمر نے لاسمتیت کے المیے کو تجریدیت سے نکال کر علامتیت تک پہونچا دیا ہے اور اس سے جو بات پیدا کی گئی ہے وہ بہر حال یہی ہے کہ ہم لاسمتیت کے شکار ہیں اور ایک بھٹکی ہوئی بھیڑ ہے جسے نہ تو منزل کا پتہ ہے اور نہ راستے کا علم۔سوچتے ہوئے یوں چلتے جانا آج کا بڑا المیہ ہے۔

مابعد جدید افسانوں میں ''بجوکا'' کو بہت زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔بجوکا میں استعاراتی نظام اور علامت کے سہارے کہانی کی بنت کو تیار کر کے پریم چند کے تخلیق کردہ کردار ہوری کی از سر نو دریافت کی ہے۔سریندر پرکاش کا کمال یہ ہے کہ اس نے بجوکا جیسی بے جان ڈھانچے میں زندگی پیدا کر کے اس میں درانتی نکال دینا اور پھر درانتی کے ذریعہ اپنی فصل کا چوتھائی حصہ کا کاٹ لینا،اصل میں استحصال کی بدلی ہوئی شکل کی علامت ہے۔علامتی کہانیوں میں جوگندر پال کی کہانیاں بھی بہت مشہور و معروف ہیں۔جوگندر پال کی کہانیوں میں ایک طرح کی نئی تکنیک بھی ہوتی ہے اور وہ تکنیک یہ ہے کہ ایک طرح سے اگر دیکھا جائے تو کہانی اپنی ابتدا ہی میں مکمل ہو جاتی ہے لیکن اگر اسے دوسرے اینگل سے دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے ویسے ویسے فنکار کی گرفت تلازمۂ خیال مضبوط ہونے لگتی ہے۔اس طرح جوگندر پال کے افسانے کی ابتدا وسیع ہونے لگتی ہے۔لیکن اچانک کہانی کا فریم ٹوٹ جاتا ہے اور اس ٹوٹے ہوئے فریم سے کہانی باہر نکلتی ہے مگر ان تمام باتوں کے باوجود پال کے یہاں ایک خاص انداز بیان بہر حال ہے جو ابتداء سے آخر تک جاری رہتا

ہے۔اس نئے اور تیکھے ٹریٹمنٹ نے نئی کہانیوں کو ایک بڑی تبدیلی سے روشناس کرایا ہے۔جوگندر پال کی 'چہار درویش' 'ہرامبے' 'باہر کے بھیتر' 'ر امائن' 'عمود' 'بے محاورہ' 'دوررسائی' 'بازیافت' 'کچھوا' اور 'آمدورفت' وغیرہ جیسی کہانیاں یہ ثابت کرتی ہیں کہ پال کا فن متنوع اور رنگا رنگ ہے۔

سلام بن رزاق کا ایک مشہور افسانہ 'صلیب' ہے۔یہ افسانہ علامتی ہے جس میں بظاہر ریل کے ایک

سفر کا ذکر ہے۔اس سفر کے دوران سیٹ کی حصولیابی کے لئے انسانیت اور شرافت کا خون اور ایک دوسرے پر زبردستی کی فضا کو سلام بن رزاق نے بہت ہی خوبصورتی سے ابھارا ہے۔ریل کے اس سفر کو اگر نئے معاشرے کا سفر سمجھ لیا جائے تو علامت وسیع تر ہو جاتی ہے۔

عہد حاضر کے جن نمائندہ افسانہ نگاروں کا ذکر کیا گیا ہے۔اس سے اس بات کا اندازہ بہر حال لگایا جا سکتا ہے کہ گزشتہ کئی دہائیوں میں اردو افسانہ کہاں سے کہاں تک پہنچ گیا ہے اور یہ سچ ہے کہ نئے افسانہ گار نہ صرف زندگی کی پیچ در پیچ حقیقتوں کو دکھاتے ہیں بلکہ سیاسی اور معاشرتی زندگی کے تضادات، متنوع اور رنگارنگ پہلوؤں اور انسانی کشمکش کو بھی یہاں دیکھا جا سکتا ہے اور اس کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی تہہ میں اس سماج کو بدلنے کی جو تخلیقی قوتیں پروان چڑھ رہی ہیں ان کا صحیح ادراک اور ان کی فنکارانہ مصوری میں ہمارے افسانہ نگار کسی سے کم نہیں۔یہ بھی درست ہے کہ موجودہ دور میں افسانہ نگاری کے فن میں دنیائے ادب نے جو عالمی سطح پر ارتقا کی منزلیں طے کی ہیں ان سے حسب توفیق استفادہ کر کے اور انہیں اپنی روایات سے ہم آہنگ کر کے ہمارے ادیبوں نے اردو افسانے کو نئی صدی کے فنی معیار اور سطح پر لا کھڑا کر دیا ہے۔ان افسانہ نگاروں کے علاوہ اور بہت سے افسانہ نگار ایسے ہیں جنہوں نے اپنے فنی اکتساب سے اس ذخیرے میں اضافہ کیا ہے اور اپنی تخلیقات میں کہیں کہیں اس سطح کو چھو لیا ہے جو واقعی فن کے مطالبات کو پورا کرتے ہیں۔

☆☆☆

حواشی

(۱) سجاد ظہیر، روشنائی، دہلی۔ سیما پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء۔ص:۱۱۸۔۱۱۹
(۲) بیگ، مرزا حامد، افسانے کا منظر نامہ، لاہور، مکتبہ عالیہ، ص،۴۴
(۳) فرمان فتحپوری، اردو افسانہ اور افسانہ نگار۔ دہلی، مکتبہ جامعہ۔۱۹۹۰ء،ص:۱۷
(۴) محمد حسن'ترقی پسند افسانہ' بہار اردو اکیڈمی، اردو کا افسانوی ادب، فکشن سمینار نمبر، پٹنہ:۱۹۸۱۔ص:۳۴
(۵) ڈاکٹر سلیم اختر۔افسانہ حقیقت سے علامت تک، اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد۔۱۹۷۴ء۔ص:۱۰۹
(۶) وزیر آغا، علامتی افسانے کا مسئلہ، معنی اور تناظر۔انٹرنیشنل اردو پبلی کیشنز، دریا گنج۔نئی دہلی۔۲۰۰۰ء۔ص ۳۹۸
(۷) (فکر و تحقیق۔افسانہ نمبر، ص:۱۰۳۔۱۰۴۔قومی کونسل، جلد ۱۶، اکتوبر، نومبر، دسمبر، ۲۰۱۳۔قومی کونسل، نئی دہلی۔
(۸) قمر رئیس: اردو میں بیسویں صدی کا افسانوی ادب۔کتابی دنیا۔دہلی ص:۱۷۵
(۹) لطف الرحمٰن، جدیدیت کی جمالیات، بھیونڈی، صائمہ پبلی کیشن، ۱۹۹۳ء،ص
(۱۰) سرور آل احمد، نظر اور نظریے۔دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۲ء۔ص،۱۷۴
(۱۱) وحید اختر، فلسفہ اور ادبی تنقید، لکھنؤ، نصرت پبلشرز، ۱۹۷۳ء، ص،۱۷۴
(۱۲) لطف الرحمٰن، جدیدیت کا آغاز، مشمولہ: اردو کا افسانوی ادب، پٹنہ، بہار اردو اکادمی، ۱۹۸۱ء، ص،۱۴۱
(۱۳) نارنگ، گوپی چند قصہ قدیم وجدید ایک ادبی مباحثہ، مخمور سعیدی (مرتبہ) قصہ جدید وقدیم ایک ادبی مباحثہ، دہلی موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔۱۹۸۰ء۔ص،۱۱۔۱۲
(۱۴) مظفر حنفی، قصہ قدیم وجدید ایک ادبی مباحثہ، مخمور سعیدی (مرتبہ) قصہ جدید وقدیم ایک ادبی مباحثہ، دہلی موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔۱۹۸۰ء۔ص،۲۳
(۱۵) سر سید احمد خان، خود نوشت افکار سر سید (مرتب ضیاء الدین لاہوری) ص:۲۰۷، کراچی، فضلی۔۱۹۹۸ء
(۱۶) ڈاکٹر عنوان چشتی، روایت اور جدیدیت، ص:۲۸، ۲۹
(۱۷) جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں)۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر۔ص:۳۵۹۔ایم۔آر پبلی کیشنز۔کوچہ چیلان۔دریا گنج۔دہلی۔سن ۲۰۱۵ء

(۱۸)سید عبداللہ ’’کیا اقبال جدیدیت کے پیش رو تھے؟‘‘مشمولہ ’اوراق اور اقبالیات‘ مرتبہ:انور سدید۔ص:۲۱۱

J.Blackham,Six Existentialist

(19)thinkers,Lonndon,Routledge&kegan paul,1985.p,15)

(۲۰)جمیل جالبی،سارتر،وجودیت اورادب۔ادبی تحریکات ورجحانات۔انور پاشا،عرشیہ پبلی کیشنز،دہلی۔ص:۴۰۳

(۲۱)جمیل جالبی،سارتر۔وجودیت اورادب۔انور پاشا۔عرشیہ پبلکیشنز،دہلی ۔۲۰۱۴ء،ص:۴۰۴۔۴۰۵

(۲۲)جمیل جالبی،سارتر۔وجودیت اورادب۔انور پاشا۔عرشیہ پبلکیشنز،دہلی ۔۲۰۱۴ء،ص:۴۰۴۔۴۰۵

(۲۳)شہزادا منظر،علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ،کراچی،منظر پبلی کیشنز،۱۹۹۰ء،ص،۵۱

(۲۴)شہزادا منظر،علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ،کراچی،منظر پبلی کیشنز،۱۹۹۰ء،ص،۷۷

(۲۵)نارنگ،گوپی چند،نیا اردو افسانہ،دہلی۔اردو اکادمی،۱۹۸۸ء،ص:۴۴

(۲۶)نارنگ،گوپی چند،اردو افسانہ روایت ومسائل،۱۹۸۱ء،دہلی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،ص،۴۷

(۲۷)حامدی کاشمیری،مابعد جدید نظم بازیافت۔مجلّہ شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی۔۱۹۹۹ء

(۲۸)(اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ۔مرتبہ گوپی چند نارنگ۔ص:۹۷)

(۲۹)(متن ،معنی اور تھیوری۔ پروفیسر قدوس جاوید ۔ص:۲۵۶۔۲۵۷۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔۹۔اے ،گولہ مارکیٹ،دریا گنج،نئی دہلی۔۲)

(۳۰)(پروفیسر قدوس جاوید۔متن ،معنی اور تھیوری۔ص:۳۴۵۔۳۴۶۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی)

(۳۱)(فکر وتحقیق:نیا افسانہ نمبر،ص:۱۱۰۔۱۱۱،جلد ۱۶،اکتوبر،نومبر،دسمبر،۲۰۱۳۔قومی کونسل،نئی دہلی۔

چوتھا باب

نیا افسانہ: اہم موضوعات و مسائل

عالمی معاشرہ کسی نہ کسی تہذیب کی آغوش میں پرورش پاتا ہے۔تہذیبیں سنورتی اور بکھرتی رہتی ہیں۔کسی بھی ثقافت کو پروان چڑھنے کے لیے مدت مدید کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ثقافت تہذیب کا اعلی مرحلہ ہوتا ہے۔پہلے تہذیب وجود میں آتی ہے پھر ثقافت نمو پذیر ہوتی ہے۔کوئی بھی تہذیب جب اپنی بنیادی رسم ورواج ،بودوباش اور پیداوار کی بالکل ابتدائی شکلوں سے خاصی بلند ہو جاتی ہے اس کے بعد وہ ثقافت کی شکل اختیار کر پاتی ہے ۔لیکن چونکہ ہمارے یہاں تہذیب وتمدن اور ثقافت کے درمیان عام طور پر تفریق نہیں کی جاتی ہے اور اسے مبادلہ پذیر (Interchangable) تصور کیا جاتا ہے اس لیے مختصراً ہی سہی اس پہلو پر بھی غور کرنا ضروری ہے۔

انگریزی میں تہذیب کے لیے Civilization اور ثقافت کے لیے Culture کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ان دونوں کے درمیان بہت زیادہ فاصلہ نہیں ہوتا۔چنانچہ جب ہم ہڑپا یا موہن جوداڑو تہذیب کی بات کرتے ہیں تو اس سے مراد بیشتر صورتوں میں وہ اوزار ہوتے ہیں جو اس دور کے لوگ یا اس تہذیب سے منسلک لوگ استعمال کیا کرتے تھے۔اس تہذیب کے لوگ اپنی بھوک مٹانے کے لیے جانوروں اور چڑیوں کا شکار کیا کرتے تھے اور سر چھپانے کے لیے غاروں کا سہارا لیا کرتے تھے۔

کوئی بھی ثقافت اپنی تہذیب کے عروج کے بعد جنم لیتی ہے وہ اپنے دامن میں ماضی کے عوامل بھی رکھتی ہے اور ترقی یافتہ حال کے تقاضے بھی،رقص،موسیقی اور ادب بھی جو اپنی ابتدائی شکلوں سے پوری طرح دامن کشاں نہیں ہوتے۔اس دور میں تہذیب کے Ritualistic عوامل بھی ایک طرح کی غیر مذہبی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔غیر مذہبی کا مطلب ایسے عناصر کی بالا دستی جو زندگی کی ضروریات کی تکمیل میں کسی نہ کسی حد تک اور ارتقاء کی راہ میں کسی نہ کسی شکل میں معاون ہوتے ہیں۔

ادب میں بہت سے ایسے عناصر کارفرماں ہوتے ہیں جن کا تعلق براہ راست تہذیب وثقافت سے ہوتا ہے۔مثال کے طور پر شاعری کو دیکھا جائے تو میرؔ،غالب،نظیراکبرآبادی،اقبال اور دوسرے شعراء کے یہاں ایسی نظمیں اور ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن میں ہندو رسم ورواج،عقائد،تہوار اور مذہبی شخصیتوں کی کھل کر تعریف کی گئی ہے۔اسی طرح سے ہندو شعراء کے کلام میں عید،رمضان،اسلامی مساوات اور حمد ونعت وغیرہ

کا ذکر بہت آسانی سے مل جاتا ہے۔فکشن کی دنیا میں پریم چند کے آخری دور کے سارے افسانوں کے کردار ایک سے زائد مذاہب کے ماننے والے لوگ تھے۔افسانوں میں واقعات،کردار اور خود تخلیق کار کی مداخلت کو غور سے دیکھا جائے تو یہاں بھی ثقافت سے انسلاک واضح طور پر نظر آتا ہے۔

ثقافت کی مزید تشریح کرتے ہوئے عابد سہیل رقم طراز ہیں:

''۱۔ثقافت تہذیب کی ارفع ترین شکل ہوتی ہے۔

۲۔تہذیبوں کا تصادم ان کے باہم شیر وشکر ہونے کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔

۳۔ثقافت کی نمو کے لیے ضروری ہے کہ کسی مخصوص علاقہ کی تہذیب میں بنیادی اور لازمی ضرورتوں کو پورا کرنے میں ہی اس سے متعلق لوگوں کا سارا وقت نہ صرف ہو جائے۔

۴۔تہذیبوں کے تصادم اور اتصال سے پروان چڑھنے کی وجہ سے کوئی ثقافت خالص (Pure) نہیں رہ جاتی۔

۵۔ادب،ثقافت کا ایک جزو ہے،جو ماضی اور خاص طور سے ماضی قریب کے سرمایہ سے کسی نہ کسی حد تک انحراف ضرور کرتا ہے۔

۶۔اردو افسانہ کی بنیاد چونکہ اس دور میں پڑی جب برصغیر کی مختلف تہذیبی اکائیاں تصادم کے بجائے ایک دوسرے کو خوش آمدید کہنے کے لیے ہمیشہ سے زیادہ آمادہ تھیں اس لیے اس میں اشتراک کے پہلوؤں کو بالا دستی روز اول سے ہی حاصل ہوگئی''۔(۱)

ثقافت جسے عام طور پر کلچر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اس کی توضیح وتشریح کرنا بہت مشکل کام ہے۔جمیل جالبی نے اس پر بڑی مفصل گفتگو کی ہے چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

'''کلچر' کا لفظ مختلف موقعوں پر اتنے مختلف معنی میں استعمال ہو رہا ہے اور اس لفظ کے ساتھ ہر معاشرے کے اتنے بہت سے بنیادی مسائل وابستہ ہیں کہ اس لفظ کے معنی مبہم ہوگئے ہیں۔ایسے میں آپ مجھ سے یہ توقع رکھتے ہونگے کہ لفظ کلچر کی میں ایسی جامع ومانع تعریف مختصر ومخصوص الفاظ میں کر دوں کہ آپ کی سمجھ میں فوراً آجائے کہ کلچر کیا ہے۔مجھے آپ کی

خواہش کا پورا پورا احترام ہے لیکن ساتھ ساتھ اس بات کا بھی احساس ہے کہ آپ کی یہ خواہش بالکل ایسی ہے جیسے کسی لغت میں 'گربہ' کے معنی بلی اور 'سگ' کے معنی کتا دیکھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں اور ان معنی سے اس چیز کی تصویر، جو آپ پہلے دیکھ چکے ہیں، ایک دم آپ کے سامنے آ جاتی ہے ۔لیکن کلچر کے سلسلے میں مشکل یہ آ پڑی ہے کہ یہ زندگی کی سب سے اہم اور بنیادی چیز ہے ۔اسے آپ خوشبو کی طرح سونگھ سکتے ہیں، ہوا کی طرح محسوس کر سکتے ہیں لیکن اشیاء کی طرح اس کی کوئی تصویر نہیں بنا سکتے ہیں ۔اگر اس کی کوئی ایسی جامع مانع تعریف ممکن ہوتی تو میرے لیے سب سے مفید اور آسان طریقہء کار یہ ہو سکتا تھا کہ میں مختلف لغات سے اس لفظ کے معانی آپ کے سامنے پیش کر دیتا اور اپنے تئیں یہ سمجھتا کہ میں نے آپ کے جذبہ تحسین کو پورے طور پر آسودہ کر دیا ہے لیکن مجھے یقین ہے کہ دنیا کی ساری لغات بھی آپ کو اس طور پر مطمئن کرنے کے لیے کافی نہیں ہے''۔(۲)

گویا کلچر یا ثقافت کی کوئی ایسی جامع تعریف نہیں کی گئی ہے جس سے یک گونا مطمئن ہوا جا سکے ۔کلچر کے سلسلے میں دو لفظ بہ کثرت استعمال ہوتے ہیں جن میں سے ایک ہے'' تہذیب '' اور دوسرا'' ثقافت''۔تہذیب کا استعمال مدتوں سے نہ صرف اردو میں بلکہ عربی اور فارسی میں بکثرت استعمال ہوتا آیا ہے ۔عربی زبان کے اعتبار سے تہذیب کا مطلب درخت کو تراشنا، کاٹنا اور اس کی اصلاح کرنا وغیرہ ہوتا ہے ۔فارسی زبان میں اس کا مطلب آراستن و پیراستن ہے ۔تہذیب کا مجازی معنی شائستگی کے ہیں جس میں خوش اخلاقی، اطوار و گفتار اور کردار کی شائستگی شامل ہے ۔یہی وجہ ہے کہ مہذب انسان کو تہذیب یافتہ کہا جاتا ہے ۔گویا تہذیب کا تعلق ان چیزوں سے ہے جو انسان سے ظاہر ہوتی ہیں ۔انسان جس قدر اپنی معاشرت اور اخلاق کا اظہار کرتا ہے وہ اس کی تہذیب کہلاتی ہے ۔اگر کوئی شخص ایسی معاشرت یا ایسے اخلاق کا اظہار کرتا ہے جو اس معاشرے میں ناپسندیدہ نظروں سے دیکھا جاتا ہے اسے بدتہذیبی اور بداخلاقی سے تعبیر کیا جاتا ہے ۔

ثقافت کا مطلب یہ بیان کیا گیا ہے کہ علوم و فنون اور ادبیات پر قدرت و مہارت ۔کسی ایسی چیز کو

تیزی سے سمجھ لینا اور اس میں مہارت حاصل کرنا۔ سیدھا کرنا، گویا یہ لفظ ان چیزوں سے تعلق رکھتا ہے جن کا تعلق ہمارے ذہن سے ہے۔ اس کا معنی یہ ہوا کہ کلچر ان تمام چیزوں کو شامل ہے جو زندگی کی سرگرمیوں سے وابستہ ہوں خواہ وہ وابستگی ذہنی ہوں یا مادی، خارجی ہوں یا داخلی۔

کلچر میں کیا کیا چیزیں شامل ہیں اور اس میں مزید شامل ہونے کے کیا کیا امکانات ہیں۔ اس سلسلے میں جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''کلچر اس کا نام ہے جس میں مذہب وعقائد، علوم اور اخلاقیات، معاملات اور معاشرت، فنون وہنر، رسم ورواج، افعال ارادی اور قانون، صرف اوقات اور وہ ساری عادتیں شامل ہیں جن کا انسان معاشرے کے ایک رکن کی حیثیت سے اکتساب کرتا ہے اور جن کے برتنے سے معاشرے کے متضاد ومختلف افراد اور طبقوں میں اشتراک ومماثلت، وحدت اور یکجہتی پیدا ہو جاتی ہے۔ جن کے ذریعہ انسان کو وحشیانہ پن اور انسانیت میں تمیز پیدا ہو جاتی ہے۔ کلچر میں زندگی کے مختلف مشاغل، ہنر اور علوم وفنون کو اعلی درجے پر پہنچانا، بری چیزوں کی اصلاح کرنا، تنگ نظری اور تعصب کو دور کرنا، غیرت وخودداری، ایثار وفاداری پیدا کرنا، معاشرت میں حسن ولطافت، اخلاق میں تہذیب، عادات میں شائستگی، لب ولہجہ میں نرمی، اپنی چیزوں، روایات اور تاریخ کو عزت اور قدر ومنزلت کی نگاہ سے دیکھنا اور ان کو بلندی پر لے جانا بھی شامل ہیں''۔ (۳)

سماج اور معاشرے کے تمام اعمال سے کسی نہ کسی کلچر کا اظہار ہوتا ہے۔ کلچر کا یہ اظہار ان بنیادی اداروں سے ہوتا ہے جنہیں ہم مذہب، سیاست، معیشت، علم، ہنر، زبان اور سائنس وغیرہ کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ یہ بنیادی ادارے معاشرے کی فکر سے پیدا شدہ اقدار کا نتیجہ ہوتے ہیں جو مجموعی طور سے سماج کے طرز عمل کو متعین کرتے ہیں۔ معاشرے کے اندر رونما ہونے والے تہذیبی وثقافتی اقدار کی نوعیتیں مختلف ہوتی ہیں۔ بعض نوعیتیں وہ ہیں جو ہمیں اپنے اسلاف سے ملتی چلی آئیں ہیں جبکہ کچھ نوعیتیں ایسی ہیں جو کسی دوسری قوم سے اختلاط کی وجہ سے جنم لیتی ہیں اور کچھ تو ایسی ہیں جو گرد وپیش کے طبعی حالات اور آب وہوا کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہیں۔ بہت سی ایسی ہیں جو معاشرے کے تاریخی بہاؤ میں ترقی یا تنزلی کی حالت میں

پیدا ہو جاتی ہیں۔ بہر حال کسی بھی کلچر کے وجود میں آنے کے جو محرکات ہوتے ہیں اسے اس کو جتنا محسوس کیا جاتا ہے اسی احساس کے بقدر کسی قوم کے کلچر کے زندہ یا مردہ ہونے کا ثبوت فراہم ہوتا ہے۔ اگر کلچر زندہ ہے ۔اس میں خیال کا ارتقاء جاری ہے ،نئی ضرورتوں اور تقاضوں کے تحت تہذیبی ادارے بدل رہے ہیں، از کار رفتہ عناصر شامل ہو رہے ہیں، معاشرہ گزشتہ کل کے واقعات سے اپنی روح کو دریافت کرنے میں مصرف ہے۔ اپنے ماضی کی تاریخ کے تعلق سے قطعی طور پر ہاں یا نہیں کہنے کی طاقت رکھتا ہے تو ایسے میں فرد کا طرز عمل بھی متحرک اور زندہ رہے گا۔ اگر کلچر مردہ ہے اس میں خیال کی رو باقی نہیں ہے، کلچر کے مظاہر اور معاشرے کا طرز عمل صرف ایک معمول، ایک عادت بن کے رہ گیا ہے جس میں کسی قسم کی تبدیلی گناہ کبیرہ کے مترادف ہے تو فرد کا طرز عمل بھی مردہ اور جامد ہوگا۔ جیسا کلچر ہوگا اسی طرح کے افراد بھی بنتے جائیں گے۔

افسانہ نگار جس سماج اور تہذیب کے زیر اثر زندگی گزار رہا ہوتا ہے اس سماج کی تہذیب و ثقافت کا عکس ان کے افسانوں پر پڑنا ناگزیر ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار کی تمام تر آرزوئیں اور اس کی قدریں اس کے شعور کا ناقابل تقسیم حصہ بن جاتی ہیں۔ سماج کے بطن سے جو حادثات اور حالات رونما ہوتے ہیں وہ حالات و کیفیات ایک افسانہ نگار کو اندر سے توڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ سماجی زندگی کے رشتے جیسے ہی ٹوٹنے اور بکھرنے لگتے ہیں ویسے ہی ادب اور زندگی کے درمیان سماجی ہم آہنگی کا احساس پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے تخلیق کار کو ادب خلق کرنا بہت ضروری ہو جاتا ہے۔ جب نئے اور پرانے اقدار کی آویزش کی شروعات ہوتی ہے تو ادب اور زندگی میں سماجی شعور کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں انتظار حسین لکھتے ہیں:

> ’’سماجی شعور کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جہاں سے سماج اور فرد کے درمیان مفارقت پیدا ہوتی ہے اور آدمی کا شعور اپنی وسعت کھو کر ٹکڑوں میں بٹ جاتا ہے‘‘۔(۴)

ہندوستانی سماج میں اس طرح کی صورت حال ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد پیدا ہوئی۔ یہیں سے ہمارا افسانوی ادب داستانی دور سے نکل کر حقیقی زندگی اور اس کے لامحدود دائروں میں داخل ہوا۔ اردو میں اس عمل کا آغاز ڈپٹی نذیر احمد اور مرزا ہادی رسوا کے قلم سے ہوا۔ ’’ابن الوقت‘‘ اور ’’امراؤ جان ادا‘‘ دونوں کو ان کے گہرے سماجی شعور نے شاہکار کی حیثیت عطا کی۔ اس دور میں سیاسی اور سماجی شعور بیدار ہو چکا تھا۔ اس سلسلے میں آصف سلیم لکھتے ہیں:

''ادیب جو ہمارے سماج میں رہتا ہے جو باشعور ہوتا ہے اور شدت احساس
سے جس کا دل لبریز بھی ہوتا ہے۔اپنے آس پاس کے ماحول سے بری
طرح متاثر ہوتا ہے اور زندگی میں رونما ہونے والی اچھی بری تمام صورت
حال کو بڑی فنکاری سے اپنے دائرہ فن میں سمیٹ لیتا ہے۔اسی طرح کسی
بھی فن کار کا سب سے پہلے یہ اخلاقی فریضہ بنتا ہے کہ وہ اپنے فن میں
عصری حسیت کو بدرجہ اتم مقام دے''۔(۵)

ہر فن کار اپنے دور کے سماجی اداروں اور معاشرتی مسائل کو موضوع بنا کر ادب پارہ تخلیق کرتا ہے۔فن کار اپنے قارئین کے دل و دماغ میں ایک طرح کا سماجی شعور بیدار کرتا ہے یا پھر ان کے دماغ میں سماجی ناہمواریوں کے تئیں احتجاج اور بغاوت کے جذبات پیدا کرتا ہے تاکہ ان نوجوان قارئین کے ذریعہ سماج میں انقلاب برپا کیا جا سکے۔انہیں تمام چیزوں کو محسوس کرتے ہوئے مہدی جعفر لکھتے ہیں:

''سماجی شعور احساس کی چیز ہے اور یہ دراصل فرد کے کم یا زیادہ حساس
ہونے پر منحصر ہے اور اس بات پر بھی کہ فرد جس ماحول میں رہتا ہے اس
میں سماجی شعور یا عصری احساس کس سطح پر کارفرماں ہے۔۔۔عصری حسیت
خارجی ماحول سے نمودار ہوکر فرد کے داخل کی جانب سفر کرتی ہے
... عصری حسیت فکر اور احساس سے عبارت ہے''۔(۶)

کسی بھی ادب پارے میں سماجی شعور یا عصری آگہی کے اظہار کا مطلب یہ ہے کہ ادیب اپنے فنی وسائل کو بروئے کار لا کر ایک محدود مدت، زبان اور خطہء مکاں میں رونما ہونے والی صورت حال اور کیفیت کو ان تمام پہلوؤں کے ساتھ صفحہ قرطاس پر نقش کر دے۔اس سلسلے میں قمر رئیس لکھتے ہیں:

''ہر عہد کی آگہی کا سب سے معتبر اظہار اس عہد کے ادب میں ہوتا ہے
۔اس لیے کہ یہ آگہی عقل وحواس اور تخیل کو سیراب کرنے والے ان گنت
سرچشموں (ہزارہا سماجی تجربات اور مشاہدات) سے فیض اٹھا کر ایک
اچھوتی سچائی اور تخلیقی توانائی کا پیکر اختیار کرتی ہے۔کسی ادیب یا فن کار
سے تجربے اور مشاہدے کی جڑیں اس عہد کے سماج میں جتنی گہرائی تک
پھیلی ہوں گی اس کی تخلیقی فکر معنویت اور جمالیاتی ندرت کے اعتبار سے

اتنی ہی رافع ہوگی''۔(۷)

(ا)عبدالصمد کے افسانے

۱۹۸۰ء کے بعد سماجی، سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی طور پر بہت اہم تبدیلیاں واقع ہوئیں جس کی وجہ سے زندگی کے سانچے بڑی تیزی سے تبدیل ہونے لگے۔نئے نئے مسائل پیدا ہوئے ،عصری زندگی کی ہمہ جہتی،سائنسی وصنعتی ترقی ،اعلی قدروں کی شکست وریخت،زندگی کی لایعنیت ،تہذیبی انتشار،طبقاتی کشمکش ،جنسی آسودگی اوراس طرح کے بہت سارے عناصر جن سے زندگی عبارت ہےان ساری تبدیل ہوتی قدروں کو ہمارے افسانہ نگار نے اپنے موضوعات کا حصہ بنایا۔۱۹۸۰ء کے بعد ہندوستان کے مختلف مقامات پر فسادات کا سلسلہ شروع ہوا اسی دور میں نابرابری اور استحصال کے مناظر سامنے آئے۔۱۹۸۴ء میں اندرا گاندھی کاقتل اوراس قتل کے بعد سکھوں کے خلاف بھڑکے دنگے،منڈل کمیشن کا قیام اوراس کے ذریعہ پس ماندہ طبقہ کوسرکاری نوکریوں میں بڑے پیمانے پررعایت،۶دسمبر۱۹۹۲ءکو بابری مسجد کی شہادت اور پھراس کے بعد رونما ہونے والے فسادات،مسلمانوں میں پھیلا خوف وہراس اور مایوسی، ہندوانتہاپسندی کا بڑھتا رجحان، چارہ سے لے کرمختلف قسم کے گھوٹالے وغیرہ جیسے موضوعات کوافسانہ نگاروں نے اپنی کہانیوں میں جگہ دی۔۱۹۸۰ء کے بعدجن افسانہ نگاروں نے زندگی کووسیع تناظر میں دیکھااورسمجھااورتہذیب وثقافت کے بدلتے مناظرکو جاندار اور بامعنی انداز میں پیش کیا ان میں ایک اہم نام عبدالصمد کا ہے۔عبدالصمد کے سامنے ہندوستان کامشترکہ کلچر ہے۔گزشتہ ایک ہزاز سال میں مسلمانوں اور ہندوؤں کی مشترکہ کوشش سے جو کلچر پیدا ہوا تھا عبدالصمداس کلچر کے ترجمان اورعلم بردار ہیں۔ان کے سامنے ہندوستان کا پورا ماضی اورحال کا منظرنامہ موجود ہے۔حال کے مناظر سے وہ کوفت محسوس کرتے ہیں۔ان کے سامنے ہندوستان کامشترکہ سماج ٹوٹ کربکھر رہا ہے۔وہ سماج کی تعمیر وتشکیل میں ہندوؤں اورمسلمانوں نے اپنا خون جگرصرف کیا تھا۔عبدالصمد نے اس بکھرتے ہوئے سماج اور منتشر فکری نظام کواپنے شعور میں سمولیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''آج صورت حال بالکل بدل چکی ہے ۔خاص طور پرسماجی اور سیاسی حالات۔فرقہ پرستی اور علاقائیت پرستی کوآزادی سے پہلے براسمجھا جاتا تھااورلوگ علی الاعلان ان چیزوں سے اپنی وابستگی کا اظہار کرنے میں ہچکتے تھے۔آج صورت حال یہ ہے کہ''گرو سے کہو کہ ہم ہندو ہیں''،''فخر

سے کہو کہ ہم مسلم ہیں''۔ یہ سب کیا ہے۔ ہندو ہزاروں سال پہلے سے ہیں
اور انہیں ہمیشہ سے اپنے ہندو ہونے پر گرور رہا ہے۔ مسلمان بھی کم وبیش
ہزار بارہ سو سال سے ہیں۔ انہیں بھی اپنے مسلم ہونے پر سدا فخر رہا ہے
۔لیکن آج کیا بات ہوئی کہ اس گرو اور اس فخر کے اظہار کی اتنی شدید
ضرورت ہوگئی''۔(۸)

عبدالصمد کا ایک افسانوی مجموعہ ''میوزیکل چیر'' ہے۔ان کے بیشتر افسانے واضح بیانیہ کی صورت میں لکھے گئے ہیں۔ بیانیہ ہونے کے باوجود ان میں تہہ داری بھی موجود ہے۔فکری طور پر ان افسانوں میں ثقافتی نقوش بھی موجود ہیں۔اس مجموعے کا ایک افسانہ ''آسمان ہی آسمان'' ہے اس میں دادا جی کا کردار جن احساسات وخدشات کو پیش کرتا ہے وہ دراصل ہماری ثقافتی اور تہذیبی قدروں کا امین ہیں۔اس افسانے میں نئی نسل کی تبدیل ہوتی فکر کو دکھایا گیا ہے۔ایک معمولی سماج میں لڑکیوں کی تعلیم برائے نام ہوا کرتی ہے۔لیکن اب اس سماج کی سوچ بدلنے لگی ہے۔لڑکیوں کو موقع ملنے پر وہ اب اعلی تعلیم کی طرف اپنا قدم بڑھا رہی ہیں ۔اس اقدام میں نئی نسل کے لوگوں کو کوئی تامل نہیں ہوتا۔اسی نئی نسل پر مبنی ایک ایسی سوچ کو اس افسانے میں ڈیولپ کیا گیا ہے۔اس افسانے کا بنیادی کردار ''رونی'' نام کی ایک لڑکی ہے۔ یہ بہت ہی غریب باپ کی بیٹی ہے۔جس کے پاس اعلی تعلیم دلانے کے لیے کچھ بھی نہیں ہوتا ہے مگر رونی ذہین لڑکی ہے جس کی وجہ سے ایک کمپنی کی طرف سے مقابلہ جاتی امتحان میں وہ بیرون ممالک میں تعلیم کے حصول کے لیے منتخب کر لی جاتی ہیں۔

''ایک غیر ملکی ہوائی کمپنی نے عالمی سطح پر Sponsored مقابلہ کرایا جس
میں کامیاب ہونے والے طلبہ اور طالبات غیر ملکی یونیورسٹیوں میں کمپنی
کے خرچ پر اعلی تعلیم حاصل کرتے، پھر انہیں کمپنی میں موٹی تنخواہوں پر رکھ
لیا جاتا۔۔۔رونی مقابلے میں بیٹھی اور اپنے ملک کی واحد کامیاب
امیدوار قرار پائی۔ پھر سارے ملک میں اس کی ٹیلنٹ اور ذہانت کا ڈنکا
بج گیا''(۹)

دراصل یہاں پر عبدالصمد تہذیبی اور ثقافتی قدروں کے بدلتے منظرنامے کو پیش کرنا چاہ رہے ہیں کہ ایک مسلم گھرانے کی نابالغ لڑکی پڑھنے کی اتنی شوقین ہے کہ وہ گھر بار اور اپنا ملک چھوڑ کر بیرون ممالک جانے کے لیے آمادہ ہوجاتی ہے۔ بچے کے والدین کو بھی کوئی اعتراض نہیں ہوتا ہے۔انہیں اس بات کی قطعا کوئی فکر

نہیں ہے کہ ان کی بچی بیرون ملک کس کی نگرانی میں شب وروز بسر کرے گی ۔لیکن گھر کے سب سے بڑے بزرگ یعنی دادا جی نے رونی کے سفر کرنے اور بیرون ملک میں تن تنہا رہنے پر اعتراض کرکے اپنی تشویش کا اظہار کیا:

''وہاں کی یونیورسیٹوں کے بارے میں معلومات...؟تھوڑی دیر کے بعد انہوں نے پھر پوچھا۔''وڈیو کیسٹ دیکھا ہے ... فکر کیہ کوئی بات نہیں۔بہت اچھی یونیورسٹی ہے . . .اسٹوڈینٹ بہت فری رہتے ہیں،انہیں فون کرنے اور فون رسیو کرنے کی پوری آزادی ہے۔۔''

''اور کیا آزادی ہے ...؟ دادا جی نے بے خیالی میں پوچھ لیا۔سب طرح کی ...اسٹوڈینٹ Suffocation محسوس نہیں کرتا،کسی قسم کی کوئی روک ٹوک نہیں ،یہی وجہ ہے کہ... رونی کے والد پر وڈیو کیسٹ کا بہت اثر تھا،اور وہ بہت ہی پرجوش انداز میں وہاں کی وکالت کررہے تھے۔ان کا جملہ مکمل ہونے سے قبل ہی داد جی نے معنی خیز انداز میں ان کی طرف دیکھا...وہ شاید اور کچھ بولنا چاہ رہے تھے۔ان کے انداز سے تو یہی لگ رہا تھا۔سب منتظر تھے۔تھوڑی دیر کے بعد داد جی نے آہستہ سے پوچھا''وہاں لڑکے لڑکیاں آپس میں ملتے ہوں گے... ساتھ ساتھ رہتے ہوں گے''۔(۱۰)

دادا جی کے اعتراضات بہت سخت تھے۔ بلکہ یہ سارے اعتراضات ہماری تہذیبی روایات کے اعتبار سے قابل غور تھے۔مگرنئی نسل نے قدیم روایات کا منظرنامہ ہی تبدیل کرکے رکھ دیا ہے۔ چنانچہ دادا جی کی اس لمبی تقریر کا اثر رونی کے باپ اور بھائیوں پر کچھ بھی نہ ہوا۔رونی کا بھائی جواب دیتا ہے:

''دادا جی... دنیا کہاں سے کہاں نکل گئی اور آپ ہیں کہ ...اس کا مطلب ہے کہ ہم زمانے کی تیز رفتاری سے اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کرسکے...اپنی تہذیب سرآنکھوں پر ،اپنی جڑیں بہت مضبوط ... لیکن دنیا اب میری اور آپ کی مٹھی میں قید نہیں رہی... یہ دنیا اب سائنس کی ہے دادا جی...اب ہمارا معیار... دیکھیئے نا دادا جی، یہ دوانچ کی چمڑے کی زبان

ہے نا...اس زبان سے ہم چوبیس گھنٹوں میں کتنے جھوٹ، کتنی غلط باتیں ادا کرتے ہیں۔پھر بھی یہ زبان کالی تو نہیں ہوتی اور ہم اسے کاٹ کر نہیں پھینک دیتے۔''(۱۱)

آسمان ہی آسمان دراصل ہماری تہذیب وثقافت کے بدلتے منظرنامے کا بہترین عکاس افسانہ ہے ۔اس افسانہ میں تین جنریشن کے بدلتے تہذیبی مناظر کو پیش کیا گیا ہے۔دادا، بیٹا اور پوتا کے درمیان افسانہ کی پوری تھیم مرکوز ہے۔دادا پرانی قدروں کا علم بردار ہے اور وہ ہر صورت میں اس کی پاسداری کرنا چاہتا ہے ۔جبکہ بیٹا اپنی قدروں کی حفاظت وقت کے بدلتے تقاضے کے ساتھ کرنا چاہتا ہے۔لیکن تیسرا طبقہ پوتا کا ہے ۔انہیں اپنی تہذیب وثقافت کی چنداں فکر نہیں ہے۔وہ ہر حال میں زمانہ کے ساتھ دوش بدوش چلنے کے لیے تیار ہے ۔ان کے نزدیک دنیاوی ترقی سب کچھ ہے اور وہ اسی فکر کے ساتھ دنیا کے مقابلہ جاتی امتحانات میں کھرا اترنا چاہتا ہے ۔عبدالصمد کا یہ افسانہ ثقافت کے بدلتے مناظر کا بہترین عکاس ہے ۔یہ افسانہ بغیر پلاٹ کے واضح بیانیہ انداز میں لکھا گیا ہے۔

دم

عبدالصمد کے یہاں موضوعاتی تنوع پایا جاتا ہے۔فرقہ وارانہ فسادات کے حوالے سے بھی انھوں نے بہترین کہانیاں لکھی ہیں۔فسادات کے تناظر میں عبدالصمد کا ایک لازوال افسانہ 'دم' ہے جو نہایت ہی سہل انداز میں لکھا گیا ہے۔اس افسانے میں اشتعال انگیز نعروں کو فسادات کے شعلے بھڑکانے میں اہم قرار دیا گیا ہے۔اگر نعرے بازی پر قابو پالیا جائے تو حالات پر بھی قابو پایا جاسکتا ہے۔فسادات کے شعلے چہار جانب روشن ہیں، پولیس اہلکاروں کی گشت جاری ہے،لوگ ڈر کے سائے میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں،لیکن ایک خاندان ہے، جس میں تین بھائی اور ایک ضعیف العمر ماں ہے، جو فساد کے ماحول سے خائف ہیں۔ان میں سے دو بھائی ڈرے سہمے ہیں،مگر تیسرا بھائی راجہ،جس کا دماغی توازن ٹھیک نہیں۔وہ فساد کے ماحول سے قطعی پریشان نہیں ہے۔پاگل ہونے کے باوجود وہ کہتا ہے کہ ڈرنے سے کچھ نہیں ہوتا۔البتہ جب بھی نعرے بازی ہوتی ہے تو وہ پاگل بھائی جوابی نعرے لگاتا ہے اور چھری فضا میں لہراتا ہے۔اس کی حرکتوں سے دونوں بھائی پریشان ہیں۔ان کا کہنا ہے کہ حالات ان حرکتوں سے مزید خراب ہوسکتے ہیں۔اس طریقے سے پاگل انسان کی نفسیات اور پاگل کے کردار میں موجود راجہ کی حقیقت اس کہانی میں پوشیدہ ہے۔دونوں بھائیوں کی

خاموشی امن وسلامتی کا پیغام دیتی ہے۔اقتباس سے کہانی کی اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

''اچانک ایک دھماکے کی آواز آئی۔نکڑ کے پیپل کے درخت پر سے ایک پرندہ چیخا۔کہیں قریب ہی سے ایک جانا بوجھا نعرہ بلند ہوا۔ جواب میں ادھر سے بھی ایک نعرہ لگا جس سے کمرے کے اندر کی خاموشی لرزگئی۔'یہ کسی کی حرکت ہے؟' بظاہر الٹی ہوئی بساط کے قریب بیٹھے ہوئے فرد کے منہ سے نکلا۔ ویسے شاید وہ واقف تھا کہ 'اور کون ہوسکتا ہے۔ خیر اس بے چارے کے بارے میں کیا کہنا۔وہ بے چارہ تو۔' 'واہ خوب بے چارہ وہ گھر والوں کے لیے ہوگا۔باہر والے اسے کیوں پاگل ماننے لگے۔' 'دیکھو کہیں وہ پھر نعرہ بازی نہ کرنے لگے۔' 'بھلا اسے کون روک سکتا ہے، جب بھی نعرے لگیں گے وہ جواب دے گا ہی۔' اسے کمرے میں بند کیوں نہ کردیں؟' 'سبھی روشن دان تو ٹوٹے پڑے ہیں۔ کھڑکیاں تک اپنے حواس میں نہیں۔صرف کواڑ بند کردینے سے فائدہ؟' 'دیواریں تو ہیں۔' بے سمت آنکھوں نے کمرے کا جائزہ لیا۔اگر چہ کمزور اور خستہ حال،لیکن اس کا دروازہ بند تھا۔ٹوٹے ہوئے روشن دان کھڑکیاں بند تھیں۔اس میں بند ہوکر لوگ اپنے آپ کو محفوظ سمجھنے پر مجبور ہی نہیں مصر تھے۔''

(۱۲)

عبدالصمد کی کہانی ایک پاگل شخص پر مبنی ہے،اس پر اس قدر فسادات کے منفی اثرات ہیں کہ وہ خود کو روک نہیں پاتا،نعرے بازی سن کر وہ بھی نعرے لگاتا ہے۔اس کا ماننا ہے کہ اگر خاموشی اختیار کی گئی تو دشمن حملہ کردیں گے۔

(۲) جوگندر پال کے افسانے

افسانہ 'کوئی نجات' میں مرکزی کردار (موہن) کو سماجی رسم ورواج، ہمدردی، محبت دوستی، مذہب تمام رشتوں سے اس لیے نفرت ہوگئی ہے کہ اس کی زندگی میں تین واقعات پیش آئے جن میں اس کی غریبی دوسرے اس کی ماں کا ایک غیر مرد سے ناجائز تعلقات اور تیسرے ترک پاکستان ہے۔دراصل موہن کو اس حد تک پہنچانے میں دیگر وجوہات کے ساتھ تقسیم ہند،ہجرت اور ہندو مسلم نفرت کا اہم رول تھا۔

افسانہ 'پناہ گاہ' کا دائرہ دود ہقانیوں کے عشق ومحبت، شادی، موت، فرقہ وارانہ فسادات مہاجرین کیمپ تک پھیلا ہوا ہے۔ مہاجرین ہجرت کر کے پاکستان نہیں جاتے، وہ دہلی کے قریب ہی تیس بتیس میل کے فاصلے پر ایک عارضی کیمپ میں منتقل ہوجاتے ہیں۔ (فتو، ویرو اور میراثن) افسانے کے خاص کردار ہیں۔ افسانہ کی تخلیق میں افسانہ نگار نے خاصی محنت سے کام لیا ہے۔ ان کی زبان اور جذبات واحساسات کا بھی خیال رکھا ہے۔ ان کی سادگی، معصومیت، بھولا پن اور دیہاتی پن کا بھی پورا لحاظ رکھا ہے حالانکہ افسانہ میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جن سے ایک مکمل افسانہ کی تعمیر ہوتی ہے لیکن فتو اور ویرو کی موت اور میراثن پر ہوئے ظلم وزیادتی سے وہ ہمدردی پیدا نہیں ہوتی جو ہونی چاہیے تھی۔ افسانہ نگار یہ تاثر دینے سے قاصر ہے۔

جوگندر پال کا ایک افسانہ ''بے گور'' ہے۔ اس افسانہ میں سماجی، معاشرتی اور سیاسی پہلو کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس میں یہ دکھلانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہندوستانی سماج غریبی اور مفلوک الحالی زندگی بسر کرنے پر کس قدر مجبور ہے۔ پوری کہانی یوں ہے کہ امریکہ سے ایک ڈکٹر ہندوستان آتا ہے تاکہ یہاں کی غریبی کا فائدہ اٹھاتے ہوئے کم سے کم قیمت پر لاش خرید کر اس پر ریسرچ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ امریکہ ایک متمول ملک ہے ۔ وہاں قیمت پر لاش کا ملنا محال ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ڈاکٹر ہندوستان کا قصد کرتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ ہندوستان میں لاش مل جائے گی۔ چنانچہ وہ کلکتہ آتا ہے اور رام دین نامی شخص سے رابطہ قائم کرتا ہے:

''کیا پورے پچاس کا انتظام ہو گیا؟''

''ہاں صاحب، سو یا ہزار بھی ہوتے تو یہاں کیا کمی ہے؟''

رام دین اور امریکی ڈاکٹر اہوٹل سے نکلتا ہے۔ ڈاکٹر سوچتا ہے کہ شاید ہم لوگ مردہ خانہ کی طرف جائیں گے۔ کیونکہ مردہ کا ملنا وہیں پر ممکن ہوسکتا ہے۔ مگر رام دین اسے مردہ خانہ لے جانے کے بجائے ایک ایسی جگہ لے جاتا ہے جہاں تقریباً سو کے قریب بڈھے، بچے اور جوان قطار لگائے کھڑے تھے۔ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''یہاں کہاں لے آئے ہو؟''

''میں نے تو مردوں کا آرڈر دیا تھا''

''غور سے دیکھئے صاحب، کیا یہ لوگ آپ کو زندہ معلوم ہوتے ہیں؟''

''صاحب، مردوں کو تو اپنے مر چکنے کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ مگر انہیں غور

سے دیکھئے، ہرایک کو پورا احساس ہے کہ وہ مر چکا ہے''

ہندوستانی سماج میں روحانی پیشواؤں کی اہمیت مسلم رہی ہے۔سادھوں ،سنتوں،اولیاء اور مرشدوں نے ہمیشہ سماج کو صحیح راستہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔ان کی اہمیت جتنی ماضی میں تھی اتنی آج بھی ہے۔اس اہمیت اور قدر دانی کے پس پشت اولیاءاللہ کا بلا تفریق انسان دوست ہونا اور لوگوں کو سیدھے راستہ کی طرف گامزن کرنا تھا۔یہی وجہ ہے کہ ہر طبقہ نے ان سے فیض اٹھایا اور ان کے اعلی اخلاق و کردار سے متاثر ہوا۔

جوگندر پال کے افسانوں سے ایک نئی دنیا روشن ہوتی ہے۔ان کے افسانوں میں مخصوص قسم کی سماجی ،تہذیبی اور فکری فضا پائی جاتی ہے۔ان کا ایک مشہور افسانہ''کھوڈو بابا کا مقبرہ'' بھی ہے اس افسانے میں مشرقی ثقافت اور معاشرتی نظام کی عمدہ جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔اس افسانے میں بڑے بڑے شہروں کے بجائے چھوٹے چھوٹے گاؤں اور دیہات کے مناظر کو پیش کیا گیا ہے۔

'کھوڈو بابا کا مقبرہ' جھونپڑی میں رہنے والے لوگوں کے درمیان ایک درویش صفت انسان کی آمد کی کہانی ہے جس کی رہنمائی ایک پالتو کتا کرتا ہے۔کھوڈو بابا ایک پیر کے کردار میں ہے اور یہی اس کہانی کا مرکزی کردار بھی ہے۔کتے کا نام''بندھو'' ہوتا ہے۔کتا جو کہ شریعت کی رو سے نجس اور نحوست کی علامت ہے لیکن یہ اپنی وفاداری کے لیے بھی پہچانا جاتا رہا ہے۔ایک روز کھوڈو بابا''رکھا چودھری'' کے گھر جاتا ہے ۔رکھا چودھری کا گھر قبرستان کے کنارے ہوتا ہے کیونکہ رکھا چودھری قبرستان کا خدمت گار ہے۔کھوڈو بابا کے ساتھ اس کا وفادار کتا بھی ہوتا ہے۔کھوڈو بابا حق کی صدا لگاتا ہے۔رکھا چودھری اپنے گھر سے باہر نکلتا ہے۔وہ کھوڈو بابا کی درویشانہ شکل وصورت دیکھ کر بہت متاثر ہوتا ہے اور پھر اس کا مرید بن جاتا ہے۔رکھا چودھری اپنے مرشد کے لیے ایک چبوترہ قائم کر دیتا ہے۔لوگ کھوڈو بابا کا نام سن کر دور دور سے زیارت کے لیے پہنچتے ہیں۔بابا انہیں نصیحت کرتا ہے شراب اور دیگر غیر مباح چیزوں سے روکتا ہے۔روز بروز لوگوں کا ہجوم بڑھتا جاتا ہے۔بابا کا کتا بھی وہیں پر ہر وقت موجود رہتا ہے بلکہ وہ گاؤں کے لوگوں کا دوست بن جاتا ہے۔ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''کھوڈو بابا نے جھک کر پیار سے کتے کی پیٹھ تھپتھپائی اور اپنا سر
> اوپر اٹھانے سے پہلے زمین سے مٹی کی مٹھی بھر کر اپنے سر میں ڈال لی''

بابا ہمیشہ لوگوں کو عدم تشدد اور اخوت و بھائی چارہ کا درس دیتے ہیں:

''یہ لڈو تم سب بانٹ کر کھالو... شاباش ہمیشہ اسی طرح مل جل کر رہو اور بانٹ کر کھاؤ''

(۱۳)

کھوڈو بابا کا مقبرہ ان کی وفات کے بعد وہیں بن جاتا ہے جہاں ان کا چبوترہ ہوتا ہے۔ پھر وہ بابا مشرقی تہذیب وثقافت کی داستان بن جاتا ہے۔

یہ افسانہ ایک پر اسرار رمزیت کے ارد گرد گھومتا دکھائی دیتا ہے۔ اس کا اسلوب علامتی نوعیت کا ہے۔ کہانی کا ہر کردار کھوڈو بابا کے نام سے موسوم ہے۔ یعنی ہر کردار میں کھوڈو بابا کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ کہانی کے بین السطور یہ لطیف اشارہ بہت معنی رکھتا ہے کہ ہر کسی کو ایک دن موت کا جام نوش کرنا ہے۔

جوگندر پال کا ایک مشہور افسانہ ''فاختائیں'' ہیں۔ یہ بہت ہی موثر اور کرب میں ڈوبا ہوا افسانہ ہے۔ اس کہانی کا مرکزی کردار ''لوبھ سنگھ'' ۱۹۴۷ء کے فسادات سے متاثر ہوکر پاکستان سے ہندوستان ہجرت کر جاتا ہے۔ بظاہر وہ پاکستان سے ہجرت کر جاتا ہے مگر ان کے دل و دماغ میں پاکستان کا آبائی وطن چونڈہ اور اس کا بچپن کا دوست مولوی فضل دین بہت یاد آتا ہے۔ اس کہانی میں اگر چہ ہجرت کا المیہ بیان ہوا ہے مگر اس میں تہذیبی اور ثقافتی پہلو بھی روشن ہے۔

ایک دن لوبھ سنگھ کو مولوی فضل دین کا خط موصول ہوتا ہے۔ خط پر لکھا ہوتا ہے:

''از مولوی فضل دین، ہیڈ ماسٹر، چونڈہ۔۔۔۔ خط پڑھتے ہوئے وہ گویا اپنے پرانے غار یار فضل دین کو کلیجے سے لگائے رکھا تھا... فضلیا!... اوئے حرام خور تو اتنا بڑا مولوی بن گیا اور مجھے پتہ بھی نہ چلا... اوے باپ کے ہیڈ ماسٹر!... اس کی آنکھوں سے پنجاب کے پانچوں آب اس کے منہ داڑھی میں بہہ نکلے تھے''۔ (۱۴)

لوبھ سنگھ اپنے دوست فضل دین کو جوابی مکتوب لکھتا ہے۔ مگر اس مکتوب میں اپنی بیوی کی فوت اور بڑے بیٹے کی بیماری کی اطلاع اپنے دوست کو نہیں دیتا ہے تا کہ وہ مغموم نہ ہو۔ بلکہ فضل دین سے ملاقات کی خواہش کا اظہار کرتا ہے:

''کیا یہ نہیں ہوسکتا ہے کہ آپ چونڈے کی مٹی سے جیبیں بھر کے ایک بار

مجھ سے ملنے چلے آئیں؟ ویزہ نہ بنے تو چوری چوری آجائیں۔ بڑے لوگوں کی لڑائیوں سے ہمارا کیا لینا دینا؟ ہم چھوٹے لوگوں کو تو صرف گلے ملنے کے لیے ملنا ہوتا ہے۔ اس پر کسی کو کیا اعتراض ہوگا؟ آپ چپکے سے آجائیے۔ باقی سب میرا پتر جسونگ سنگھ سنبھال لیگا''۔(۱۵)

جوگندر پال کے بعض افسانوں میں دیہات کی تہذیب وثقافت کو بہت ہی خوبصورتی سے ابھارا گیا ہے۔ تہذیب وثقافت پر مبنی ایک افسانہ ''باز دید'' ہے۔ اس میں جوگندر پال نے اپنے گمشدہ آبائی گاؤں کی بازیافت کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس افسانہ میں اس کچے اور سوندھی مٹی کے راستے کی تلاش وجستجو ہے جو جوگندر پال کے گھر تک جاتی ہے۔ لیکن جوگندر پال اس سفر میں دیہات سے ایک قدم آگے بڑھتے ہوئے شہر تک پہونچ جاتا ہے۔ شہر تک پہونچ جانے کے باجود اس کی نگاہ ماضی کے اس کھنڈر کو تکتی رہتی ہے جہاں تہذیب وثقافت کی پہلی شعاع نمودار ہوئی تھی۔ دیہات کی زندگی، وہاں کی تہذیب پر بہت سارے افسانہ نگاروں نے لکھا ہے لیکن ''باز دید'' دیہات کی پیشکش کا ایک نیا زاویہ سامنے لاتا ہے۔

جوگندر پال کا ایک افسانہ ''گرین ہاؤس'' ہے۔ اس افسانہ میں مغربی تہذیب وثقافت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس میں برصغیر کی سیاسی، سماجی اور معاشرتی مسائل کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی مغربی کلچر کی رقابت، نفرت اور تعصب کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ اس افسانے کے تمام تر کردار اپنے کلچر کا بہترین عکاس معلوم ہوتے ہیں۔ اس افسانے میں مشرقی کلچر کا حامل ایک کردار 'مولو' ہوتا ہے۔ مولو کے سامنے بہت سارے ممالک کے سفیر موجود ہوتے ہیں۔ سارے لوگ گفتگو کرتے ہیں۔ اس گفتگو کے دوران کئی طرح کے مباحث سامنے آتے ہیں۔ امریکی سیاست پر گفتگو ہوتی ہے۔ تیسری دنیا کے ملکوں کے کردار بھی سامنے آتے ہیں۔ انگلینڈ کی تاریخ دہرائی جاتی ہے۔ مغربی معاشرے میں سیکس کی آزادی بھی زیر بحث آتی ہے۔ مگر اس کی عملی شکل جو وہاں دیکھنے کو ملتی ہے اور اس کے جو نقصانات ہیں اس پر کھل کر کوئی بحث نہیں ہوتی۔ مولو ایک جرنلسٹ ہونے کی وجہ سے ہائی کلچر یا بورژوا سوسائٹی کا ممبر معلوم ہوتا ہے۔ مولو پنجاب کے ایک گاؤں کا رہنے والا ہے۔ لیکن حالات اسے اپنا ملک چھوڑ کر کینیا اور پھر وہاں سے امریکہ جانے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ مولو امریکی شہری بن جاتا ہے۔ وہ ایک لمبے عرصے سے اپنے سماج سے دور رہتا ہے لیکن اس کے باوجود پنجاب کی مٹی اب بھی اس کے دل ودماغ سے نہیں نکل پاتی ہے:

''لیکن مولو کے ذہن میں اپنے گھر کا تصور صرف اسی ایک گھر سے بندھا ہوا تھاجہاں وہ پیدا ہوا تھا۔۔۔ہمالہ کے کوہستانی سلسلے سے کچھ ہی فاصلے پر اس چھوٹے سے میدانی شہر سیالکوٹ میں ایک چھوٹا سا نہایت پرانا مکان، جو اتنا بڑا تھا کہ اتنے سالوں کی دوری سے بھی مولو کو ویسے ہی صاف دکھائی دیتا ہے اور اتنا پکا کہ ابھی تک اس کے دل و دماغ میں جوں کا توں کھڑا تھا''۔(۱۶)

> ''ہیٹی اپنے پرس سے شیشہ نکال کر ہونٹوں پر لپ اسٹک کی تہہ جمانے لگی... مگر تم یہ کیوں سمجھتی ہوٹل گرل کے گھر لوٹ کر ہم واقعی گھر جا پہنچتے ہیں''''تو پھر کہاں جاپہونچتے ہیں؟ ہیٹی کا خیال کیا تھا کہ انجانے پن کے میک اپ سے عورت کی جنسی کشش میں ڈھیروں اضافہ ہو جاتا ہے''۔(۱۷)

پھر اپنے کلچر کا مظاہرہ مولو کچھ اس طرح کرتا ہے:

> ''میں دراصل پراچین بھارت کے ان رشیوں کے بارے میں سوچنے لگا تھا جو ایک بار کسی درخت کے نیچے کچی مٹی پر سمادھی لگا لیتے تھے تو مٹی میں اتنے مٹی ہو جاتے تھے کہ ان کے وجود پر درخت اگ آتے مگر وہ اندر ہی اندر متواتر دھڑکتے رہتے تھے اور ان کے وجود میں ساری کائنات سمٹ آتی تھی''۔(۱۸)

مندرجہ بالا اقتباسات سے معلوم ہوتا ہے کہ ہر معاشرے میں کچھ نہ کچھ ثقافت کے علمبردار اور تہذیبی قدریں ہوتی ہیں۔انہیں قدروں اور قائدین کے ذریعہ ہماری ثقافتی شناخت کا تعین ہوتا ہے۔یہ نشانیاں معاشرتی گروہ کے ذریعہ وضع کی جاتی ہیں۔جن سے نجات حاصل کرنا بہت ہی ناممکن ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ جب افسانہ نگار رات میں خواب دیکھتا ہے تو وہ کینیا،امریکہ وغیرہ نہیں دیکھتا بلکہ وہ جگہ دیکھتا ہے جہاں افسانہ نگار کا بچپن گزرا ہے اور جہاں ان کی جائے پیدائش ہوتی ہے:

> ''بھابھوجی!
>
> وہ گلا پھاڑ کر ماں کو آواز دیتا اور اس کی باؤلی ماں گویا اپنے بھیتر اسی کو ڈھونڈ رہی ہوتی اور اس کی آواز سنتے ہی بے اختیار اندر سے وارد ہو کر اسے اپنے بازوؤں میں لے لیتی''تو کدھر نکل گیا،مولو؟''... کہہ کر جایا کر، پترا! مولو

نے اچانک بیٹی کی طرف منہ اٹھا کر کہا گھر وہ ہوتا ہے جہاں ہمارا انتظار کیا
جاتا ہے''۔(۱۹)

اس افسانے میں مشرقی طرز معاشرت اور ثقافت کی ایک اور مثال دیکھیے۔لو بھ سنگھ بوڑھا ہو چکا ہے۔اس کی بیوی دھرم کور کی طبیعت ناساز ہے۔لیکن دونوں کو ایک دوسرے سے کتنا پیار ہے:

''جب وہ مر رہی تھی ، بخار کی گرمی سے اس کے منہ پر کتنا روپ چڑھ آیا تھا۔وہ اس کا ہاتھ پکڑے پہروں اس کے پلنگ پر بیٹھا رہتا تھا۔مانو کچھ بھی ہو جائے وہ اسے جانے سے روکے رکھے گا''۔(۱۹)

افسانہ 'پاتال' ہندو مسلم فسادات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے اور افسانہ 'کتھا ایک پیپل کی' علامتی افسانہ ہے۔پیڑ پر ایک کوے کے ساتھ ایک ناگ نے ظلم کیا ہے۔کبوتر اور چڑے نے اس پر افسوس کا اظہار نہیں کیا۔پیڑ، دراصل ہندوستان کی علامت ہے۔جہاں ایک فرقہ پر دوسرا فرقہ ظلم و زیادتی کرتا ہے اور باقی لوگ تماشا دیکھتے ہیں۔کوئی اس تباہی کے خلاف آواز نہیں اٹھاتا۔کوا مظلوم اور ناگ ظالم ہے، چھوٹا سا پودا سچائی اور انسانیت کا نشان ہے جس سے کسی کو ہمدردی نہیں، افسانہ میں علامتی طور پر ظلم اور فرقہ واریت کے خلاف پیغام دیا گیا ہے۔

افسانہ 'زہر تھوڑا سا' بھی تقسیم ہند کے بعد ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کے پس منظر میں ہے۔افسانہ میں اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ فسادات کے دوران سب سے زیادہ شکار عورتیں ہی ہوئی ہیں۔دونوں ملکوں میں اسی صنف نازک پر ظلم ڈھائے گئے، حالانکہ افسانہ کے کردار کوئی دیرپا تاثر نہیں چھوڑتے فرقہ واریت پر ایک نیم اوسط درجہ کا افسانہ ہے۔

فرقہ واریت اور فسادات پر جوگندر پال نے کئی افسانے تخلیق کیے ہیں۔باشندے، کتھا ایک پیپل کی، اتم پاٹھ، پاتال، کوئی نجات، پناہ گاہ اور 'دریاؤں پیاس' کے عنوانات سے افسانے منظر عام پر آئے۔

کچھ رشتوں کی نوعیت لافانی ہوتی ہے۔ان پر وقت اور حالات کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔تقسیم ہند اور فرقہ وارانہ فسادات نے دو ملکوں کے باشندوں کو ایک مقام سے دوسرے مقام پر منتقل ہونے پر مجبور کر دیا مگر نئی جگہ سکونت اختیار کر لینے کے بعد بھی کوئی اپنے ماضی سے الگ نہیں ہو سکا۔ مسلمان حویلی، مسجد، مدرسہ اور محرم کو یاد کرتے رہے اور ہندو مندر، ہولی، پاٹھ شالا، دیوالی کو کبھی فراموش نہیں کر سکے۔یہی افسانہ 'باشندے' کی کہانی

ہے۔ تقسیم ہند اور فرقہ وارانہ فسادات نے کچھ ایسے ہی ناقابل فراموش نشانات چھوڑے ہیں جو کبھی بھلائے نہیں جاسکتے۔ افسانہ 'باشندے' کے کردار (موہنا اور جمال) جیسے آج بھی ہندو پاک میں ایک نہیں ہزاروں ہیں جو نئے وطن میں رہ کر بھی پرانے وطن میں جی رہے ہیں۔

(۳) عابد سہیل کے افسانے

ادبی دنیا میں عابد سہیل کی شناخت کئی جہات سے کی جاسکتی ہے۔ وہ جہاں ایک ممتاز ادیب و ناقد، معتبر صحافی اور مدیر تھے وہیں ایک مستند افسانہ نگار بھی تھے۔ صحافت کی دنیا میں انہوں نے طویل عرصہ تک اپنی خدمات سے اردو ادب کی آبیاری کی۔ پہلے پہل وہ روزنامہ ''لکھنؤ'' سے منسلک رہے۔ پھر انگریزی روزنامہ ''نیشنل ہیرالڈ'' سے وابستہ ہوگئے۔ اس کے علاوہ انہوں نے لکھنؤ سے ایک ادبی ماہ نامہ ''کتاب'' بھی جاری کیا۔ عابد سہیل کی اصل شناخت ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے ہوتی ہے۔ ان کے تین افسانوی مجموعے چھپ کر منظر عام پر آچکا ہے۔ پہلے مجموعہ کا ''سب سے چھوٹا غم'' اور دوسرے مجموعہ کا ''سوا نیزے پر رکھا سورج'' اہل دانش کی نظر میں مقبولیت کے اعلیٰ مداج طے کر چکے ہیں۔ عابد سہیل کہانیاں لکھتے ہیں بناتے نہیں ہیں۔ ان کے افسانوں کی سب سب بڑی پہچان یہ ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے سماجی اور ثقافتی مسائل کو بہت ہی زیرکی کے ساتھ اٹھاتے ہیں اور بلا کسی رنگ و رغن کے قارئین کے ذہنوں میں بہت ہی آسانی کے ساتھ مرتسم کر دیتے ہیں۔ انہوں نے سماجی اور ثقافتی زندگی کا مشاہدہ بہت ہی قریب سے کیا ہے۔ انہوں نے سماج میں سانس لینے والوں کی ذرا ذرا سی باتوں اور اعمال پر غور کیا ہے اور ان کے احساسات و جذبات کو اپنے احساسات و جذبات کا حصہ بنا لینے کے بعد ہی عابد سہیل ہمیں دلکش کہانیاں سنانے لگتے ہیں۔ مجھے ان کی کہانیوں میں ''نوحہ گر'' ''بفاتن'' ''سب سے چھوٹا غم'' ''جھوٹے سچے موتی'' اور ''اندھیرے کا کرب'' بہت پسند ہے۔

عابد سہیل کا ایک افسانہ ''سوا نیزے پر رکھا سورج'' ہے۔ یہ افسانہ مزدور طبقہ کی بے بسی اور اس کی کسمپرسی کا واضح بیانیہ ہے۔ اس بیانیہ کی مدد سے عابد سہیل نے اہل ثروت کے ظلم و استبداد کو واضح کیا ہے۔ اس کہانی کے سلسلے میں اقبال متین لکھتے ہیں:

> ''سوا نیزے پر سورج' اپنے موضوع کا اس شائستہ روی، حزم آسانی سے احاطہ کرتی ہے کہ راستوں پر بہنے والا لہو گھروں کے آنگنوں میں سوکھنے لگتا

ہے۔اس کہانی کا سارا تشنج اپنی جذباتی درندہ صفت شدت کے ساتھ کچھ اس طرح زندگی کی چادر اوڑھ لیتا ہے کہ اختتام پر پہونچ کر خون آشام انسانیت کو معصوم ذہنوں کا ایسا زہر بنا دیتا ہے جس کے سرایت کر جانے کا ماں باپ کو پتہ نہیں چلتا کہ اسکول سے گھر اور گھر سے اسکول کے درمیان آدمیت کس طرح قتل ہوتی رہی کہ بچوں نے اپنے کھیل کود میں بھی ہراساں ہراساں اس کو چھپا لیا۔عابد سہیل اس درد کو محسوس کرنے اور محسوس کروانے کے کسی بھی رخ سے آنکھ نہیں پھیرتے اور کہانی کاغذ پر ختم ہو کر ذہن میں جاری وساری ہو جاتی ہے۔یہاں تک کہ ذہن کا حصہ بن کر ایسے ان مٹ نقوش مرتسم کر جاتی ہے کہ کہانی کی یہی اثر پذیری اس کو تخلیقی حکمت عطا کرتی ہے''۔(۲۰)

'سوا نیزے پر سورج' کی سب سے بڑی صفت یہ ہے کہ اس کہانی میں خون آشام زمین پر بچھی سرخ عفونت سے معصوم ذہن بظاہر نابلد ہیں لیکن سوکھتے ہوئے خون کے دھبے ان کے تلووں کو آلودہ کر جاتے ہیں اور وہ قتل وغارت گری اور بے دردی جیسے ننگ انسانیت اور قبیح اعمال سے کھلواڑ کرنے پر آمادہ ہو جاتے ہیں مگر خوف کی پرچھائیاں اس ڈری، سہمی معصومیت پر حاوی ہو جاتی ہیں۔یہ افسانہ ہمارے سماج کے لیے ایک چیلنج ہے۔اخوت ومروت ہماری تہذیب وثقافت کی بہت بڑی پہچان ہے۔جہاں سماج کے مختلف طبقات کے لوگ ہمیشہ سے ایک دوسرے کے ساتھ میانہ روی سے رہتے آئے ہیں۔مگر بسا اوقات ہماری تہذیب وثقافت پر اس وقت بدنما داغ لگ جاتا ہے جب سماج کے لوگ باہم دست وگریباں ہونے کے لیے مستعد ہو جاتے ہیں۔سوا نیزے پر سورج میں اسی باہمی تصادم کو دکھایا گیا ہے۔ایک زمانہ وہ تھا جب لکھنؤ اور دیگر علاقوں میں محرم کے موقع پر شیعہ اور سنی کے درمیان فسادات پھوٹ پڑتے تھے۔عابد سہیل نے اسی تناظر میں یہ افسانہ خلق کیا ہے۔اس افسانہ سے متعلق مشہور ناقد پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

''سچ پوچھیے تو یہ افسانہ جس اہتمام ،حسن ،نزاکت احساس اور جس دردمندی سے لکھا گیا ہے وہ اردو افسانے کی تاریخ میں اپنی مثال آپ ہے۔سب سے الگ راہ ،سب سے جدا روش،ایسا افسانہ جسے پڑھ کر افسانے کا نہیں اردگرد بکھری ہوئی پارہ پارہ زندگی کا خیال آتا ہے۔

ایسا بھیانک اور دل دہلانے والا موضوع ،اور افسانہ نگار ہے کہ اسے چند چھوٹے چھوٹے بچوں کے ذریعہ ان کے کھیل کود کے مشغلے سے ادا کرتا ہے ۔ یہ دردمندی پڑھنے والے کا دل دہلانے کو کافی ہے کہ جن حقیقتوں سے آنکھیں ملانے کا یارا نہیں وہ بچوں کا کھیل بن گئی ہیں ۔اور لطف یہ ہے کہ یہ سب کچھ کسی قسم کے شاعرانہ مبالغے کے بغیر سیدھی سادی روزمرہ کی نثر میں گویا ایک معمولی سی یادداشت کے طور پر بیان ہوا ہے ۔ یہ ادا وہ ہے جو اردو افسانے نے عابد سہیل سے سیکھی ہے‘‘ ۔(۲۱)

اس کہانی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اسکے سارے کردار معصوم بچے ہیں ۔اس کا پلاٹ بہت ہی سپاٹ اور خشک ہیں ۔ پوری کہانی بچوں کے کھیل کود کے اردگرد گھومتی ہے ۔ عابد سہیل نے اس پوری کہانی کو واحد متکلم کی شکل میں لکھا ہے مگر دراصل افسانہ نگار اس بے حس سماج کا صرف ایک پیکر ہے جسے خون خرابے میں کبھی یہ خیال نہیں آتا کہ اس کا اثر آنے والی نسلوں پر کیا پڑے گا ۔اور کیا یہی قتل وقتال ،نفرت وعداوت کو وراثت کے طور پر ہم اپنی قوم کے لیے چھوڑ دینا چاہتے ہیں ۔

عابد سہیل نے اپنی کہانی کو بچوں کے درمیان ہونے والے شیعہ سنی جھگڑے کی مشق سازی یہ کہتے ہوئے ختم کی ہے:

’’ہم لوگ شیعہ سنی لڑائی کا کھیل کھیل رہے ہیں‘‘

۱۹۸۰ء کے بعد لکھنے والوں کی فہرست میں جو لوگ شامل ہیں ان کے یہاں ایک طرح کی افراتفری ،جمود اور منتشر مزاجی بھی دیکھنے کو ملتی ہیں ۔جس کی وجہ سے اس دور کے بعض فنکار جو کہ بہت ہی وضع دار تھے وہ ناقدین کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے ۔اس دور میں کچھ افسانہ نگار ایسے تھے جو بغیر کسی ازم اور تحریک کے انسلاک کے افسانے لکھتے رہے ۔انہیں افسانہ نگاروں میں ایک نام عابد سہیل کا بھی آتا ہے ۔عابد سہیل نے اس بات کی چنداں پراہ نہیں کی کہ ان کے افسانے ناقدین ادب کو متوجہ کرر ہے ہیں یا نہیں بلکہ وہ کسی شہرت اور لالچ کے لکھتے چلے گئے ۔ان کا افسانوی مجموعہ ’’جینے والے‘‘ کو پڑھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ عابد سہیل نے واقعہ اور حقیقت نگاری سے کام لے کر اپنے افسانوں کو بڑی جلا بخشی ہے ۔اور بڑی بات یہ ہے کہ وہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے نو بہ نو اصول وقوانین سے بالکل آزاد نظر آتے ہیں ۔

عابد سہیل کے افسانے مرقع نگاری ،تکنیک ،ابہام اور غیر معمولی پلاٹ جیسے عناصر سے بالکل عاری

ہیں۔ وہ نہایت ہی سادگی اور سنجیدگی سے حقائق کی عکاسی پر یقین رکھتے ہوئے حقائق کی عکاسی اپنے فطری انداز اور لہجے میں کرتے ہیں۔ عابد سہیل کی افسانہ نگاری سے متعلق پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

''عابد سہیل کو قصہ گوئی کا فن آتا ہے۔ان کے افسانوں میں دلچسپی آخری جملے تک قائم رہتی ہے''۔(۲۲)

عابد سہیل نے ادب اور سماج دونوں کے درمیان بدلتے ثقافتی مناظر کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔عابد سہیل نے ''جینے والے'' کے افسانوں میں کرداروں کی تصویریں اتنی زندہ اور متحرک ہیں کہ قاری ان کے ساتھ سانس لینے لگتا ہے۔زندگی کتنے زاویوں سے انتباہ دیتی ہے ان سب کا مشاہدہ ان کے افسانوں میں بحسن وخوبی کیا جاسکتا ہے۔

(۴) سریندر پرکاش کے افسانے

سریندر پرکاش کا ایک مشہور افسانہ ''باز گوئی'' ہے۔ یہ افسانہ قدرے طویل ہے۔افسانہ استعاراتی انداز میں لکھا گیا ہے۔ یہ بہت ہی تہہ دار افسانہ ہے جس کے ایک سے زیادہ معانی اور مفاہیم ہوسکتے ہیں۔اس افسانے میں ہزاروں سال قدیم طرز حکمرانی کو دکھایا گیا ہے۔زمانہ اگرچہ لیل ونہار کے اعتبار سے ہزاروں سال آگے بڑھ چکا ہے مگر حکمرانوں کے طور طریقے نہیں بدلے ہیں۔بادشاہت کی جگہ جمہوریت نے لے لی ہے مگر داؤ پیچ وہی پرانا ہے۔

سریندر پرکاش نے اس افسانے کو بہت ہی خوبصورتی کے ساتھ آگے بڑھایا ہے۔ ہندوستان سے انگریز چلے گئے اور یہاں جمہوری نظام قائم ہوگیا۔ ہندوستان کا اپنا دستور اور آئین بھی مرتب ہوگیا۔لیکن حالات دستور کے اعتبار سے جس سرعت کے ساتھ تبدیل ہونا تھا ویسا نہیں ہوسکا۔ ہر حکومت دستور کو اپنے موافق بنا کر عدل سے انحراف کرتے ہوئے عوام کو بنیادی سہولیات فراہم کرنے میں تساہلی برتتی ہے۔

اس کہانی کا بنیادی تصور حکمراں طبقہ کی عیاشی اور رعایا کے اوپر ہونے والا ظلم واستبداد ہے۔اقتدار ہاتھ میں آنے سے قبل حکومت کی نکتہ چینی کرنا اور اقتدار تک پہونچتے ہی ساری قدروں کو پامال کرنا شامل ہے۔اس کہانی میں سریندر پرکاش نے تاریخ کے مختلف حوالوں سے طرز حکمرانی پر سوال کھڑا کیا ہے اور ان لوگوں پر طنز کیا ہے جو حکومت کے حصول کے لیے سازش کرتے ہیں انقلاب کا نعرہ دیتے ہیں اور نوع بنوع طریقے ایجاد کرتے ہیں۔اور جب وہ برسر اقتدار آجاتے ہیں تو پھر سازش اور مکر وفریب کا ایسا سلسلہ شروع

کر دیا جاتا ہے جس سے عوام کے درمیان بے چینی پھیل جاتی ہے اور بالآخر عوام الناس بغاوت پر اتر آتے ہیں ۔اس افسانے میں ۱۹۸۰ کے عشرے میں اندرا گاندھی کے ذریعہ بلواسٹار آپریشن کی مکمل عکاسی کی گئی ہے ۔ساتھ ہی ساتھ آپریشن کے بعد عوام کا جو ردعمل سامنے آیا اس کا بھی عکس موجود ہے۔اس کہانی میں جہاں بہت سارے پہلو پوشیدہ ہیں وہی اس کا ثقافتی پہلو بھی ہے۔ثقافت کا پہلو اس طرح سے اجاگر ہو کر سامنے آیا ہے کہ قاری سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ آخر کار کوئی بھی انسان اعلیٰ قدروں سے سمجھوتا کر کے کیسے حکومت کر سکتا ہے ۔اس افسانے میں ہزاروں سال پرانی روایت کی تلاش وجستجو کی ایک تاریخ پیش کی گئی ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہ دکھایا گیا ہے کہ ہزاروں سال گزر جانے کے باجود ان فاسد عناصر میں کوئی تبدیلی نہیں واقع ہوئی ہے۔اگر کوئی چیز بدلی ہے تو وہ صرف اچھی قدریں اور اعلیٰ کردار ہیں۔

یہ افسانہ تمثیلی داستان کی طرح ہے جس میں ملک ایران کے شہرا جانیر کی طرز حکمرانی پیش کی گئی ہے ۔پس منظر میں ۸۰ کی دہائی کا ہندوستانی طرز حکومت ہے:

> ''آج ۱۹۷۸ء ہے اور ابھی سال بھر پہلے ہی ہم ایک زبردست سیاسی انقلاب سے گزرے ہیں۔اس ملک کے عوام نے اندرا گاندھی کے طرز عمل کے خلاف اپنے غم وغصے کا بھرپور اظہار کیا اور چند ایک پرانے تجربہ کار سیاست دانوں اور چند ایک نئے خواہش مندوں کے ہاتھ اپنے ملک کی باگ ڈور سونپ دی۔ان سب نے ایک ساتھ باپو کی سادھی پر قسم کھائی کہ وہ ملک کی عظمت برقرار رکھیں گے اور نیک ،معصوم اور غریب عوام کی ایمانداری، نیک نیتی اور سچائی سے خدمت کریں گے''۔(۲۳)

حکومت آتی اور جاتی رہی۔ ہندوستان کا آئین اپنی جگہ بدستور موجود ہے۔حکمراں طبقہ اس دستور کی حفاظت اور اس کے مطابق کام کرنے کے لیے حلف اٹھاتے ہیں۔مگر یہ سارے اعمال محض چھلاوہ ہوتے ہیں:

> ''وہ کتاب کافی بھاری بھرکم تھی۔اس کی جلد پر خون سے لتھڑے بیسیوں انگھوٹھوں کے نشان تھے کہ قاعدے کے مطابق ہر حکمراں کو تاج پوشی کے وقت اپنے ہی خون میں اپنے دائیں ہاتھ کا انگوٹھا ڈبو کر کتاب پر لگانا پڑتا تھا اور قسم کھانی پڑتی تھی کہ وہ ملک اور قوم کا وفادار رہے گا۔اور اس کتاب میں سب رقم تھا کہ حاکم کو اپنی رعایا پر کس طرح حکومت کرنا ہے۔صدیاں

بیت چکی تھیں۔کئی حکمراں بدل چکے تھے،لیکن کتاب میں لکھی ہوئی ہدایتیں ویسی کی ویسی تھیں۔جو حاکم بھی آیا اس نے کتاب کو الٹ پلٹ کر دیکھا اور محسوس کیا کہ کتاب میں ایسی کوئی بات نہیں ہے جس سے اس کی اپنی ہستی خطرے میں پڑتی ہو'۔(۲۴)

سیریندر پرکاش نے ہندوستان کی طرز حکومت پر طنز کیا ہے کہ ہر پارٹی اپنے طور طریقے کے اعتبار سے کام کرتی ہے۔لیکن حزب مخالف اسے غلط قرار دینے میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کرتا:

''یہ دستور بھی عجب چیز ہے۔اس دستور کے مطابق حکومت کا سارا کام کاج چلتا ہے۔پھر بھی مخالف پارٹی برسراقتدار پارٹی پر الزام لگاتی ہے کہ برسراقتدار پارٹی ڈھنگ سے کام نہیں کررہی ہے۔دستور کی بے حرمتی کررہی ہے۔برسراقتدار پارٹی یہ دلیل دیتی ہے کہ وہ جو کچھ بھی کررہی ہے ،دستور کے مطابق کررہی ہے۔پھر مخالف پارٹی براسراقتدار پارٹی بن جاتی ہے اور اسی دستور کے مطابق کام کرنے لگتی ہے۔اب پھر وہی الزام لگائے جاتے ہیں کہ یوں زندگی اسی طرح چلتی رہتی ہے۔کہیں کوئی فرق نہیں پڑتا۔صرف پارٹیوں کا رول بدلتا رہتا ہے... آخر اس دستور میں ایسی کیا بات ہے کہ ہر کام اس کے مطابق ہوتا ہے مگر عوام کے مسائل حل نہیں ہو پاتے۔پھر بھی ہر پارٹی کو یہ دستور قبول ہے۔دستور کو کوئی بھی بدلنے کے لیے تیار نہیں۔کہیں ایسا تو نہیں ، یہ دستور صرف حکمرانوں کی سہولت کے لیے ہے؟''۔(۲۵)

اس کہانی کا مرکزی کردار تلقارمس ہے۔جو ایک غلام باپ کا غلام بیٹا ہے۔اس کے دل میں غلامی ختم کرنے اور دنیا میں انقلاب برپا کرنے کی تڑپ موجود ہے۔لیکن وہ انقلاب برپا کرنے کے لیے سوائے ایک غیاب (ہارمونی) کے ساز پر انقلابی نغمہ چھیڑنے کے کچھ نہیں کرسکتا ہے۔وہ اتنا اچھا مغنی ہے کہ جب گاتا ہے تو سننے والوں کی سانسیں رک جاتی ہیں۔اس نے اپنے نغموں کے سوز سے بڑے بڑے ظالم بادشاہوں کا دل موم کردیا ہے۔وہ ایک معمولی غلام ہے وہ دنیا کی طرز حکمرانی سے متنفر ہے۔اس کی دلی خواہش ہوتی ہے کہ نظام حکمرانی بدلے اور عوام کی سہولیات کی خاطر ہر طرح کی کوشش کی جائے۔پھر ایسا وقت بھی آتا ہے کہ وہ دربار

عام تک رسائی حاصل کرلیتا ہے۔اب ان کے دماغ میں حکومت کرنے کا نشہ چھا جاتا ہے وہ بادشاہ بننا چاہتا ہے۔لیکن اس وقت کی ملکہ اسے ایک عجیب وغریب امتحان میں ڈال دیتی:

''کیا تم میرے لیے اپنی ماں کا دل نکال کرلا سکتے ہو؟''(۲۶)

تلقارمس ملکہ کا اسیر اور اقتدار کے نشے میں چور ہو چکا تھا۔وہ اپنی ماں کا کلیجہ نکالنے کے لیے چل دیا۔ہزاروں مل کا سفر طے کرکے رات کو گھر پہنچا ماں نے گلے سے لگا لیا خوب آؤ بھگت کی:

''آدھی رات ہوئی تو اسے ماں کی خراٹوں کی آواز سنائی دی۔وہ آہستہ سے اٹھا۔سرہانے سے خنجر اٹھا کر اندھیرے میں ماں کی طرف بڑھا۔بائیں ہاتھ کی انگلیوں سے ماں کی بائیں چھاتی ٹٹولی اور دائیں ہاتھ سے خنجر کا بھرپور وار کیا۔''اللہ تمہاری مرادیں پوری کرے...''ماں کے منہ سے دعا نکلی''۔(۲۷)

تلقارمس کی شادی ملکہ سے ہو جاتی ہے۔مگر انقلاب کا وہ شعلہ جو غلامی کے عالم میں ان کے سینے میں بھڑک رہا تھا۔وہ آتش نمرود کی طرح سرد ہو گیا۔وہ زمام حکومت اپنے ہاتھ میں لے لیتا ہے۔عیاشی کے سارے دروازے ان کے لیے کھل جاتے ہیں۔وہ دنیا کی عیش عشرت میں مبتلا ہوا جاتا ہے اور عوام کے مسائل پیچھے چھوٹتے چلے جاتے ہیں۔ملک اور عوام کے حالات بد سے بدتر ہو جاتے ہیں۔

(۵)شموئل احمد کے افسانے

''عنکبوت''شموئل احمد کا ایک شاہکار افسانہ ہے جو صارفی اور نٹ کی دنیا سے بہت سارے پردوں کو چاق کرتا ہے۔اس کہانی میں دو بھائی بہن کی نیٹ چیٹنگ کا ماجرا بیان کیا گیا ہے۔بھائی اور بہن دونوں چیٹنگ کے رسیا ہوتے ہیں۔دونوں فیک آئی ڈی کے ذریعہ دنیا جہاں کے لوگوں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔کیونکہ ان دونوں کے نزدیک چیٹنگ کا مطلب جنسی تلذذ ہے:

''اس نے جانا کہ چیٹنگ کا مطلب سائبر سیکس Cyber sex سے لطف اندوز ہونا ہے اور یہ کہ صرف یا ہو ہی نہیں کسی بھی ویب سائٹ کا چیٹنگ روم اسی مقصد کے لیے ہوتا ہے۔یاہو میں تو اس کی بھرمار تھی۔بلکہ یہاں ہر طرح کے جنسی رجحانات کو خاطر میں لایا گیا تھا۔ہم جنسی عورتوں کے

لیے لیس بین لاونج lesbian loungeاور مردوں کے لیے گے
مینز روم (gay man's room)شادی شدہ لوگوں کے لیے
میرڈ اینڈ فلرٹ(married and flirt)کے نام سے روم کی سہولت
تھی۔اور پھر سنگل اگین(singleagain))ڈسکوانفرنو (Disco
inferno)،لوسیکسٹنز (love 60s)لوفیفٹیز (love 5s) جیسے سیکڑوں
روم تھے جہاں کھل کر سائبر ہوتا تھا''۔(۲۸)

اس افسانے کے بنیادی کردار نجمہ اور صلاح الدین انصاری ہیں۔دونوں بھائی بہن ہیں مگر چیٹنگ کی بری عادت نے دونوں کے اخلاق وکردار کو بگاڑ کر رکھ دیا ہے۔گھر میں ایک کمپیوٹر تھا جو نٹ کنکشن سے جڑا ہوا تھا۔اس کے ذریعہ دونوں بھائی بہن ایک دوسرے کی غیر موجودگی میں لوگوں سے چیٹنگ میں مصروف رہتے۔صلاح الدین آئے دن کوئی نہ کوئی فرضی آئی ڈی بناتا پھر بھوکے شیر کی طرح شکار کوتلاش کرتا اور خوب مزے لیتا۔ایک روز اس نے شہر کے کسی سائبر کیفے سے جیسے ہی چیٹنگ روم کوآن کیا۔اس کے سامنے اسکرین پر ایک نئی آئی ڈی ابھری ''بیوٹی ان چین''۔صلاح الدین کوآئی ڈی بہت ہی پر کشش لگی۔وہ ہیلو کہے بغیر نہ رہ سکا۔پھر دونوں میں چیٹنگ شروع ہوئی اور معاملہ انتہا تک پہونچ گیا:

''بیوٹی ان چین بھی کھلاڑی نظر آئی۔کبھی ڈاگی ہوجاتی۔۔۔کبھی سکسٹی
نائن بناتی۔اس کو شدت سے احساس ہوا کہ سائبر کلچر سکس کلچر ہے جہاں
تیسری دنیا کا آدمی پانی میں نمک کی طرح گھل رہا ہے۔۔۔ہر کوئی اپنے
لیے ایک اندام نہانی ڈھونڈتا ہوا..''(۲۹)

صلاح الدین تھک ہار چکا تھا۔اس نے گھر کی راہ لی۔جب وہ گھر پہونچا تو نجمہ نے بتایا کہ بھائی جان امریکہ سے ابھی چیٹنگ کرنے والے ہیں کیونکہ انہوں نے آف لائن میسیج کیا ہے۔صلاح الدین نے گھر کا کمپیوٹر آن کیا اور اپنے فیک آئی ڈی کے رجسٹریشن کے لیے اپنے نام کا پہلا حرف بی ٹائپ کیا تو باکس میں بیوٹی ان چین کی آئی ڈی ابھر آئی۔اس کے اوسان خطا ہو گئے۔اس نے سوچا کہ یہ آئی ڈی میرے گھر کے کمپیوٹر کی میموری میں کیسے آ گئی۔اس نے ایک نظر نجمہ کی طرف دیکھا اس کا چہرہ فق ہو چکا تھا۔پھر صلاح الدین voice cheting کو حقیقت کا جامہ پہنانے کے لیے آگے بڑھ گیا۔اس کی بہن گھبرا گئی اس نے رحم کی بھیک مانگتے ہوئے کہا۔پلیز میں نجمہ ہوں۔

''نو پلیز!''

''نو۔۔نو۔۔نو۔۔!''

''یو آر بیوٹی ان چین''

''کم آن سپریڈ ان لیگس۔۔۔!''

''نجمہ از ڈیڈ۔۔ڈیڈ۔۔۔ڈیڈ۔۔۔!!''

نجمہ نے دونوں ہاتھوں سے چہرہ چھپالیا اور پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔

سنگھاردان

شموئل احمد منفرد لب ولہجہ کے خالق ہیں، جنھوں نے مختلف موضوعات پر کہانیاں قلم بند کی ہیں۔ اکثر و بیشتر ناقدین شموئل احمد کی جملہ سازی، کردار نگاری کو فحاشی اور جنسی نفسیات کا نام دیتے ہیں مگر 'سنگھاردان' جیسا فسادات پر مبنی افسانہ پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ فحاشی نہیں بلکہ صداقت، اصلیت اور فنی اعتبار سے بالکل مناسب ہے۔

فساد پر شموئل احمد کا افسانہ 'سنگھاردان' بے باکی اور فسادات کے درد کی ترجمانی کرتا ہے۔ جنسیات کے موضوعات کے ساتھ ساتھ فسادات کا شامل ہونا ایک عمدہ مثال ہے، ایک جانب جنسی لذتیں اور دوسری جانب فساد کا کرب دونوں کو ساتھ لے کر چلنا ایک بہترین فنکار کا ہی کارنامہ ہوسکتا ہے۔

'فساد میں رنڈیاں بھی لوٹی گئی تھیں...''

کہانی کے ابتدائی مختصر جملے سے کہانی کے موضوع کی وضاحت ہوجاتی ہے۔ کہانی کا اہم کردار نسیم جان ہے، جو فساد میں لوٹی جاتی ہے۔ برج موہن نام کا شخص نسیم جان کے گھر میں داخل ہوجاتا ہے اور نسیم جان کا موروثی سنگھاردان لوٹ کر لے جاتا ہے، وہ روتی بلکتی رہتی ہے لیکن برج موہن پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ کہانی درحقیقت ایک بڑا پیغام دیتی ہے۔ فسادات میں اکثریتی طبقہ اقلیتوں کو ان کے موروثی اور خاندانی وتہذیبی سرمایہ سے محروم کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر معاملہ برعکس ہوتا نظر آتا ہے۔ فسادات میں تباہی چہار جانب ہوتی ہے، جس میں سبھی مذاہب کے لوگ تباہ و برباد ہوتے ہیں۔ انہی باتوں کو شموئل احمد نے اپنی کہانی میں پیش کیا ہے۔ برج موہن نسیم جان کا سنگھاردان لوٹ کر کافی خوش ہوتا ہے کہ اس نے موروثی اثاثہ سے نسیم جان کو محروم کر دیا مگر معاملہ برعکس نظر آتا ہے۔ سنگھاردان اس کے گھر میں آتے ہی برج موہن کا گھر طوائف خانے میں

تبدیل ہو جاتا ہے اور نسیم جان کا عکس سنگھاردان میں نمایاں ہو کر برج موہن سے مخاطب ہوتا ہے، تم نے ہمیں موروثی سنگھاردان سے محروم تو کر دیا مگر اس پورے گھر میں ہمارا وجود قائم ہو چکا ہے اور تمھارا وجود نہ رہا۔ اقتباس دیکھیں:

> ''نسیم جان سہم گئی اور دونوں ہاتھوں سے چھاتیوں کو ڈھکتی ہوئی کونے میں دبک گئی۔ برج موہن سنگھاردان لیے نیچے اتر گیا۔ برج موہن جب سیڑھیاں اتر رہا تھا تو یہ سوچ کر اس کو لذت ملی کہ سنگھاردان لوٹ کر اس نے نسیم جان کو گویا اس کے خاندانی اثاثہ سے محروم کر دیا ہے۔ یقیناً یہ موروثی سنگھاردان تھا، جس میں اس کی پر نانی اپنا عکس دیکھتی ہوگی۔ پھر اس کی نانی اور اس کی ماں بھی اسی سنگھاردان کے سامنے بن ٹھن کر گاہکوں سے آنکھیں لڑاتی ہوگی۔ برج موہن یہ سوچ کر خوش ہونے لگا کہ بھلے ہی نسیم جان اس سے اچھا سنگھاردان خرید لے لیکن یہ موروثی چیز تو اب اسے ملنے سے رہی۔ تب ایک پل کے لیے برج موہن کو لگا کہ آگ زنی اور لوٹ مار میں ملوث دوسرے بلوائی بھی یقیناً احساس کی اس لذت سے گزر رہے ہوں گے کہ ایک فرقہ کو اس کی وراثت سے محروم کر دینے کی سازش میں وہ پیش پیش ہے۔''(۳۰)

شموئل احمد کا افسانہ سنگھاردان فسادات کے تناظر میں لکھا گیا ایک لاجواب افسانہ ہے۔ لیکن اپنے طرز بیان کے لحاظ سے مختلف ہے اور طوائف کی وراثت کا نوحہ بیان کرتا ہے۔

القمبوس کی گردن

اس کہانی میں شموئل احمد نے علم نجوم کے اصولوں سے عجیب و غریب اور دل کو دہلا دینے والی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ القمبوس کی پیدائش ہوتی ہے تو اس کی گردن پر اقلیت ہونے کی علامت چاند کا نشان باضابطہ موجود ہوتا ہے، جس کی وجہ سے القمبوس کا باپ کافی فکرمند نظر آتا ہے اور ملنگ سے نشان کی وجہ دریافت کرتا ہے۔ ملنگ فرقہ اور تاریخ پیدائش جاننے کے بعد خاموش ہو جاتا ہے۔ کچھ دیر میں اس کی زبان جنبش کرتی ہے

اور کہتا ہے کہ امیر سلطنت کا دور اقتدار میں آنا القمبوس کی قربانی پر موقوف ہے۔ آخر ہوتا بھی یہی ہے کہ عطیہ القمبوس کا قتل کرتے ہی جمہوریت پسند ملک کا امیر منتخب ہوجاتا ہے۔ اقلیتی فرقے سے تعلق رکھنے والے القمبوس کی قربانی نے ہندوستانی سیاست اور آئین کو قاتل قرار دیا ہے۔حکومتوں کی بنیاد مستقل اقلیتوں سے ناحق خون پر رکھی جاتی رہی ہے۔ کہانی کا یہ اقتباس:

> ''ملنگ کی نظر القمبوس کے باپ پر پڑی، ملنگ نے اس کا مدعا پوچھا۔ اس نے بچے کو آگے بڑھایا۔'یا ملنگ! اس کی گردن پر ایک نشان ہے۔'' ملنگ نے نشان کو غور سے دیکھا اور اس کا فرقہ اور تاریخ پیدائش دریافت کی۔ القمبوس کے باپ نے بتایا کہ صبح صادق کا وقت تھا۔ اس دن ملک آزاد ہوا تھا اور یہ کہ وہ اقلیتی فرقے سے ہے۔ ملنگ کچھ دیر خاموش رہا۔ پھر اس کے لب ہلے۔ امیر سلطنت کی کرسی کا پایہ اس کی گردن پر ٹکے گا''۔(۳۱)

'القمبوس کی گردن' کے اس اقتباس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ حکومتیں ہمیشہ خون خرابے اور اقلیتوں کی لاش پر تشکیل پاتی ہیں۔ کسی نہ کسی فرقے کے افراد کی قربانی کے بعد ہی تاج پوشی کی جاتی ہے۔ انہی تلخ حقیقتوں کو یہ افسانہ بیان کرتا ہے۔

جھگمانس

شموئل احمد کا افسانہ 'جھگمانس' کانگریسی دورِ اقتدار کے بھاگل پور فساد سانحہ کی یاد دلاتا ہے۔ اس افسانے میں شموئل احمد کا فن اعلیٰ مقام پر ہے ساتھ ساتھ علم نجوم کا فن بھی کہانی میں چار چاند لگاتا ہے اور وہ اپنے ڈکشن کے سبب دیگر فکشن رائٹر سے منفرد نظر آتے ہیں۔ افسانے میں سخت طریقے سے برسر اقتدار حکومت اور مذہب کی بنیاد پر فرقہ وارانہ فسادات کو ہوا دینے والے لوگوں کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ 'جھگمانس' میں اشارہ، کنایہ، رمز، تشبیہات اور تمام جزئیات کا استعمال فنکارانہ طور پر موجود ہے۔

بھاگل پور فساد کی عکاسی اس افسانے کے علاوہ دیگر افسانوں میں اس بے باکی سے نہیں دیکھی جاسکتی ہے۔ علامت کا زبردست استعمال ہوا ہے۔ کہانی میں بھاگل پور فساد کا آغاز ایک سفید پوش کے ذریعے دکھایا گیا ہے۔ اس سفید پوش کے اشارے کنایے کے بعد اقلیتوں کو نذر آتش کیا جانا، روپے دے کر جلوس پر بم پھکوانے جیسے معاملے سامنے آتے ہیں۔ افسانے کی بے باکی کا عالم یہ ہے کہ راجیو گاندھی کے دورے کو فساد کی

بنیاد قرار دیا گیا ہے۔ جھگمانس سے یہ اقتباس دیکھیں:

''ستار کا ننیہال بھاگل پور میں تھا۔ ملک میں عام انتخابات ہونے والے تھے۔ ستار بھاگل پور گیا ہوا تھا کہ وہاں فساد برپا ہو گیا۔ وہاں کے ایس۔ پی کا کردار مشکوک تھا۔ شہر جلنے لگا تو اس کا تبادلہ ہو گیا، لیکن راجیو گاندھی وہاں پہنچ گئے اور ایس۔ پی کا تبادلہ منسوخ کر دیا اور الیکشن مہم میں بھاگل پور سے سیدھا اجودھیا چلے گئے۔ اس کے دوسرے دن شہر دیگ بن گیا اور اقلیت گوشت۔ ستار اسی دیگ میں گر پڑا...''۔(۳۲)

کہانی کا اہم کردار کپور چندر ملتانی ہے جو کانگریسی نیتا ہے۔ سیاست میں الٹ پھیر اور خود کو برسر اقتدار رکھنے کے لیے فساد کراتا ہے کہ بی جے پی کی شبیہ خراب ہو جائے اور اقلیتوں کے ووٹ اسے مل جائیں۔ فساد کرانے کے لیے وہ شر پسند شخص وہاب استاد سے ملاقات کرتا ہے اس کے بعد قتل و غارت گری شروع ہو جاتی ہے۔ ہزاروں بے گناہ مسلمان قتل کیے جاتے ہیں:

''ملتانی نے اپنا خواب پی۔ اے کو سنایا تو وہ سمجھ گیا ملتانی کے ارادے نیک ہیں۔ اس نے تنبیہ کی کہ اس میں خطرہ ہے۔ فائدہ اسی وقت ہوگا جب تھوڑا بہت خون خرابہ اور اقلیت کے آنسو پونچھے جا سکیں۔ تب ہی وہ اپنا ہمدرد سمجھتی ہے اور خیمے میں چلی آتی ہے۔ ورنہ آگ بھڑک گئی تو اس کا ردِ عمل اکثریت پر ہوتا ہے اور وہ بی جے پی کی طرف جھک جاتی ہے، جیسا کہ بھاگل پور میں ہوا۔ آخر کار اس نے اپنے خواب کو عملی جامہ پہنا دیا۔ آگ بھڑک اٹھی۔ ایک گروہ جیسے انتظار میں تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے سارا شہر شعلوں کی زد میں آ گیا۔ حالات بے قابو ہو گئے۔ فوج بلوانی پڑی۔''(۳۳)

بھاگل پور فساد کے حوالے سے لکھے گئے افسانوں میں شموئل احمد کی کہانی 'جھگمانس' ایک بہترین کہانی ہے جس میں بہار سے کانگریس کے ختم ہونے کی وجہ اسی فساد کو قرار دیا گیا ہے کیونکہ یہ فساد کانگریسیوں کے اشاروں پر ہوا تھا۔

بدلتے رنگ

شموئل احمد کی یہ کہانی بھی طوائف کے زیر سایہ فساد کے پس منظر میں لکھی گئی ہے جس میں سلیمان نام کا ایک ایسا شخص ہے، جس کے نزدیک مذہب کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ انسانیت کو فوقیت دیتا ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات میں وہ بھی جگہوں کو غیر محفوظ تصور کرتا ہے کیونکہ ہر جگہ مذہب کا استعمال انسانیت کو مجروح کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ لیکن وہ طوائفوں کی کوٹھیوں کو مذہبی پابندیوں سے دور محسوس کرتا ہے اور فساد کے ماحول میں وہ رکمنی بائی کے یہاں آتا ہے۔ مگر اس ماحول میں رکمنی بائی کا تیور بھی تبدیل ہو جاتا ہے کیونکہ پنچایت نے سخت ہدایت دی ہے کہ کٹوؤں کو پناہ نہ دی جائے۔ جب رکمنی بائی اس بات کا اظہار کرتی ہے تو سلیمان کو احساس ہوتا ہے کہ واقعی میں اپنے مذہب اور فرقے سے کٹا ہوا ہوں۔ جو غلط ہے، ایسے ماحول میں اپنے ہی ساتھ دیتے ہیں۔ اس اقتباس سے سلیمان کا درد بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے، لامذہبیت کا کیا نتیجہ ہوتا ہے۔ اقتباس دیکھیے :

''رکمنی بائی نے ہاتھ چھڑا لیا۔

'باتوں کا ٹائم نہیں ہے۔'

سلیمان کو ٹھیس لگی۔ اس نے پھیکی سی مسکراہٹ کے ساتھ پوچھا۔

'کیا یہاں بھی ذات پات کا فرق شروع ہو گیا۔؟

'پنچایت کا فیصلہ ہے۔'

'کیسا فیصلہ۔؟'

'رکمنی بائی ہنسنے لگی۔

'سلیمان کو اس کی ہنسی بہت عجیب لگی... وہ ناگوار لہجے میں بولا۔

' کچھ بولو گی بھی۔؟

'اپنی برادری میں جاؤ۔'

'آخر کیوں۔؟'

'تم کٹوا ہو۔!!!'

سلیمان سکتے میں آ گیا۔

رکمنی بائی بے تحاشہ ہنس رہی تھی۔

اور دفعتاً سلیمان کو محسوس ہوا کہ وہ واقعی کٹوا ہے۔ اپنے مذہب اور فرقے

سے کٹا ہوا۔

وہ لاکھ خود کو ان باتوں سے بے نیاز سمجھے لیکن وہ ہے کٹوا۔"(۳۴)

کہانی کے اسی اقتباس میں سلیمان کے دل کی کشمکش بہت خوبی کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔ اور مذہب سے بیزار شخص کی اصلاح بھی۔

(۶) پیغام آفاقی کے افسانے

مسافر

دہشت گردانہ واقعات مستقل طور پر کسی نہ کسی صورت میں ہوتے رہتے ہیں۔ کبھی بم بلاسٹ تو کبھی ہوائی جہاز اور بسوں کو ہائی جیک کر کے مسافروں کو موت کے گھاٹ اتارنے یا اپنے مطالبات پورے کرانے کے بعد مسافروں کو چھوڑنا وغیرہ، جس میں معصوم انسانوں کی جانیں تلف ہوتی رہتی ہیں۔ ان میں ضعیف، نوجوان، بچے اور خواتین سبھی شامل ہیں۔ پیغام آفاقی کی کہانی 'مسافر' انہی واقعات کے پس منظر میں لکھی گئی ہے۔ یہ ایک حساس افسانہ نگاروں میں ہیں، جن کی کہانیاں انسانی زندگی کا عکس ہوتی ہیں۔ وہ ہمیشہ دورِ حاضر کے ماحول کی عکاسی کرنے والوں میں نمایاں اہمیت کے حامل ہیں۔

'مسافر' دراصل ایک بس کے ہائی جیک کیے جانے کی کہانی ہے، جس کا اہم کردار اسلم ہے۔ بطور مسافر اسلم کے علاوہ کئی مسافر دیگر مذاہب سے تعلق رکھنے والے بھی ہوتے ہیں، جن دہشت گردوں نے بس کو ہائی جیک کیا ہے ان کا مقصد غیر مسلموں کا قتل کرنا ہے۔ اسلم چاہتا ہے کہ وہ مسلمان ہونے کی شناخت کرا کر اپنی جان بچالے لیکن اس کا ضمیر گوارہ نہیں کرتا۔ کہانی کا یہ اقتباس دیکھیے:

> "لیکن وہ یہ سب کچھ کیا سوچ رہا ہے؟ وقت کم ہے، اسے کچھ کرنا چاہیے، وہ نوجوان کو سمجھانے کی کوشش کر سکتا ہے، لیکن کیسے؟ ان کو سمجھانے کے لیے کیا یہ ضروری نہیں ہوگا کہ وہ بتائے کہ وہ مسلمان ہے۔ لیکن وہ کیا اسے کہے گا۔ سارے مسافر اپنی زندگی کے اس موڑ پر کیا سوچیں گے کہ وہ اس لیے مارے جا رہے ہیں کہ وہ ہندو ہیں اور میں اس لیے بچ جاؤں گا کہ میں مسلمان ہوں اور انھیں ایک سچی بات کو اس وقت سمجھانے کا بھی حق نہیں کیوں کہ وہ ہندو ہیں۔ میں بھی

انھیں کے ساتھ۔‘‘(۳۵)

کہانی میں ایک تین سالہ بچی بھی اغوا کی جاتی ہے، جس کے دل میں دہشت کا عالم یہ ہے کہ اس نے بھی اپنے ہاتھ کھڑے کرر کھے ہیں۔ دہشت گرد گولی مار کر بچی کی ماں کا قتل کر دیتے ہیں تو بچی ان دہشت گردوں کو انسانیت کا سبق پڑھاتی ہے۔ اقتباس دیکھیں:

’’انکل تم مجھے بھی مار دو گے؟ میں نے تو اپنے ہاتھ بالکل سیدھے رکھے تھے، ’نہیں بیٹے، ہم تمھیں نہیں ماریں گے۔ انھیں خیال آیا، بچی اب بھی اپنے ہاتھ سیدھے اٹھائے ہوئے کھڑی تھی۔

انکل، تم نے ممی کو کیوں مارا؟ ممی تو کسی کو نہیں مارتی تھی، تینوں نوجوان اسے دیکھنے لگے، یہ تم لو اور مجھے مار دو، ایک نوجوان نے بچی کو تسلی دینے کے لیے اسٹین گن آگے بڑھاتے ہوئے کہا۔

میں کیوں ماروں چھی، اس نے احتجاج کیا، ممی کہتی تھی، مارنا گندی بات ہے، ایک سناٹا پھیل گیا۔ تمام نوجوان اس کے اردگرد آ گئے۔

یہ کون ہے؟

یہ تمہارا بابا ہے۔

’نہیں، کون ہے؟

’’انکل‘

کچھ بھی واضح نہیں ہوا۔

’یہ تمہارے گھر کا ہے؟ انھوں نے پوری بات جاننے کی کوشش کی۔

انہیں

پھر کہاں کا ہے؟

انھیں تو میں نے بس میں دیکھا تھا۔

وہ بھی اب اسلم سے پوچھ رہے تھے جس کے جسم سے اتنا خون بہہ رہا تھا کہ وہ تقریباً ہوش میں نہیں تھا۔

تم مسلمان ہو؟

میں شملہ جارہا تھا۔

تم مسلمان ہو، ایک نے زور سے چیخ کر پوچھا۔

ہم سب مسافر تھے۔ اس کی آواز کمزور پڑ گئی لیکن لب پھڑ پھڑائے۔

ہم بس میں جا رہے تھے اور یہ کہتے ہوئے اس کا سر لڑھک گیا۔

دہشت گرد اسے دیکھتے رہ گئے۔

جو مسافر اسلم کے بعد کھڑے تھے ان کی آنکھیں نم ہو گئیں۔'' (۳۶)

یہ کہانی ان دہشت گردوں کی تربیت کرتی ہے، جو مذہب کے نام پر انسانیت کو تقسیم کر کے امن و سلامتی کے تقدس کو پامال کر رہے ہیں۔ بین الاقوامی سطح پر دہشت گردانہ حملوں کا سلسلہ جاری ہے، جس سے لندن، امریکہ، انگلینڈ، ایران، عراق، پاکستان، افغانستان جیسے بڑے ممالک متاثر ہیں اور لاکھوں کی تعداد میں معصوم انسان موت کی آغوش میں جا چکے ہیں، اسی طریقے سے لاکھوں کی تعداد میں بے قصور افراد ان دہشت گردانہ حملوں کی وجہ سے معذور ہو کر زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ ان دہشت گردانہ حملوں کا ذمہ دار مسلمانوں کو قرار دیا جاتا ہے۔

1992 میں بابری مسجد کی شہادت کے بعد ہندوستان میں بھی دہشت گردانہ حملوں کا آغاز ہوا اور ہنوز خطرناک طریقے سے جاری ہے۔ ان دہشت گردانہ حملوں کا الزام مسلم نوجوانوں پر لگا کر اکثر بڑے پیمانے پر گرفتاریاں کی جاتی ہیں اور ان کے مستقبل کو تباہ و برباد کیا جاتا ہے۔ اب تو انتہا یہ ہو چکی ہے کہ دہشت گردانہ حملہ کرنے والی مسلم تنظیمیں نہیں ہوتیں ہندو تنظیمیں ہی ہندوستان میں ہونے والے بیشتر دہشت گردانہ حملوں کو انجام دے رہی ہیں۔ مگر مسلمانوں کی گرفتاری ہوتی ہے۔ مسلمانوں کی شبیہ خراب کرنے میں میڈیا بھی اہم کردار ادا کر رہا ہے۔ ان دہشت گردانہ حملوں سے اردو ادب بھی بے حد متاثر ہوا ہے اور دہشت گردانہ حملوں کے خلاف افسانے بھی لکھے جانے لگے ہیں۔

بھوکمپ اور جوالامکھی ہے

فسادات کے موضوع پر ان کا دوسرا افسانہ 'بھوکمپ اور جوالامکھی ہے' جس میں پیغام آفاقی نے قدرتی قہر سے دنیا والوں کو ڈرانے کی کوشش کی ہے، جب دنیا میں برائیاں وجود پاتی ہیں تو خدائی قہر نازل ہوتا ہے اور

پورا کا پورا شہر نیست و نابود ہو جاتا ہے۔

اس کہانی میں پیغام آفاقی نے اقلیتوں پر جاری مظالم کی عکاسی کی ہے، مظالم اس قدر شباب پر ہیں کہ عدالت عظمی سے بھی لوگوں کا بھروسہ جاتا رہتا ہے اور قتل و غارت گری کا سلسلہ تھمنے کا نام نہیں لیتا۔ قبرستان میں مردے دفن کرنے کی جگہ ختم ہو چکی ہے۔ مجبوراً ایک قبر میں دو دو مردے دفن کیے جاتے ہیں۔ پیغام آفاقی کے افسانے پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ کافی قریب سے ماحول کا مشاہدہ کیا ہے اس کے بعد قلم کو جنبش دی ہے، کہانی کا یہ اقتباس دیکھیں:

> ''لوگوں میں اتنی قوت تھی نہیں کہ وہ جا کر ان لوگوں کو روکتے کہ وہ ایسی دعائیں نہ کریں۔ کئی لوگوں کا ان لوگوں کی دعاؤں پر بھروسہ ہی نہیں تھا لیکن وہاں کے پجاری اپنا سکہ جمارہے تھے کیوں کہ زلزلہ جاری تھا۔
> ایک بڑا مسئلہ قبرستان کا ہورہا تھا۔ مرگھٹ پر تو تھوڑی سی جگہ پر کام ہو رہا تھا لیکن قبرستان کی جگہ ختم ہو رہی تھی۔ پھر مجبوراً ایک ہی قبر میں کئی کئی لاشیں رکھی جانی لگیں کئی لوگ شہری زندگی کی خرابیوں کا ذکر کرنے لگے۔''(۳۷)

کہانی میں قدرتی آفات کا ذکر کیا گیا ہے۔

(۷) حسین الحق کے افسانے

آتم کتھا

حسین الحق کا یہ ایک نمائندہ افسانہ ہے جس میں علامت کے سہارے انسانی اخلاق و معاملات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ پوری دنیا میں انسانیت زوال کی طرف مائل ہوتی جارہی ہے۔ حسین الحق نے اسی زوال امادہ انسانیت اور ان کے اخلاق و کردار کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس کہانی میں کتے کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔ کتا جو دنیا میں ذلت اور تمام تر خرابیوں کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ حسین الحق نے دنیا اور اس میں آباد برے انسانوں کو اسی سے تشبیہ دینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ کہانی بہت ہی سلیس اور رواں ہے، مرکزی خیال دیومالائی اساطیر سے ہم آہنگ ہے۔ اساطیر کے علاوہ ضمناً اور بھی بہت سارے خیالات جگہ پا گئے ہیں۔

اس کہانی کا مرکزی کردار خود افسانہ نگار ہے۔ وہ جس شہر میں رہتا ہے وہاں انسان کم اور کتے (برے

آدمی) زیادہ رہتے ہیں۔ان کتوں سے نجات پانے کے لئے وہ شہر چھوڑ کر کہیں اور بھاگ جانا چاہتا ہے ۔افسانہ نگار بھاگ رہا ہے اور کتے اس کا تعاقب کر رہے ہیں۔راستے میں انہیں کہیں انسان نظر نہیں آتا ۔سارے انسان اپنے جامے سے نکلے جا رہے تھے۔وہ ایک ایسے مقام پر پہونچتے ہیں جہاں کورو اور پانڈو جنگ کا اعلان کرنے والے ہیں۔دونوں طرف سے تیاریاں مکمل ہیں۔ایک طرف کورو اور دوسری طرف پانڈو ...اوران دونوں سے دور کنارے پر افسانہ نگار کسی ایک کا ساتھ دینے کے لیے بے قرار مگر اسی وقت نارد جی آتے ہیں اور انھیں ایک چشمہ دیتے ہیں۔چشمہ لگاتے ہی افسانہ نگار دیکھتا ہے:

> ''کروچھیتر کے میدان میں دونوں طرف کتے تھے،آدمی کہیں نہ تھا، میں نے جلدی سے عینک نارد جی کے حوالے کی اور ڈنڈوت کرتے ہوئے کہا کہ''مہاراج آپ تو چلے ہی جایئے ورنہ آپ اپنے ساتھ میری بھی جان لیں گے!''۔(۳۸)

شاافسانہ نگار وہاں سے بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔کتے بھی پیچھے پڑے ہیں،اب وہ ملک کی سرحد پر آگئے ہیں سامنے لمبی چوڑی دیوار ہے جس پر چڑھنا بہت مشکل ہے مگر پیچھے کتے بھی ہیں جن سے بچنے کے لیے دیوار پر چڑھ کر اس پار چھلانگ لگانے کے علاوہ کوئی چارہ کار نہیں ہے۔افسانہ نگار کسی طرح دیوار پر چڑھ جاتا ہے ،مگر:

> ''اب میں اس طرف کی صورت حال آپ کو کیا بتاؤں؟بس یہی سمجھئے کہ ''اس طرف''اور''اس طرف''جملہ ہی جھوٹ کی پیداوار ہے...دیوار کے چاروں طرف دور دور تک سمندر... گہرا آتشیں سمندر...اور سمندر سے پرے بڑے بڑے میدانوں میں چاروں طرف کتوں کی فوج آدمیوں پر حملہ آور...اور جو اپنی جان جوکھم میں ڈال کر سمندر میں کود بھی جاتے ہیں ۔انہیں پھر کھولتے کھدکھداتے سمندر سے نکلنا نصیب نہیں ہوتا۔۔۔۔۔۔اور دیوار اسی طرح سڈول ،سجل اور پھسلن والی ہے۔میں نے بہت دیر تک اور بہت غور سے چاروں طرف کی اس صورت حال کو دیکھا اور پھر آہستہ سے اپنی طرف اتر گیا''۔(۳۹)

افسانہ نگار سوچتا ہے کہ کتنا برا وقت آگیا ہے۔آدمی اور کتے میں فرق کرنا مشکل ہو گیا ہے۔ہر جگہ

آدمی کم اور کتے زیادہ ہیں ۔اس سنگین صورت حال کا آخر ذمہ دار کون ہے۔؟ شاید میں ... شاید وہ ... شاید تم ... شاید ہم سب ... ''

''اور تب اسی وقت شنکر اپنا کمنڈل بجاتے ترشول لہراتے اور مسکراتے ہوئے میرے پاس آئے اور کہنے لگے ۔بچہ اس سارے چھل ،کھوٹ، کپٹ،اور جھوٹ سے مکتی چاہتا ہے تو وش پی کر امر ہو جاو ورنہ کتے تیرا جینا مشکل کر دیں گے۔!''(۴۰)

حسین الحق کا یہ افسانہ متھ کے پس منظر میں بیان ہوا ہے۔متھ جس کی صداقت پر لوگ صد فی صد یقین کرتے ہیں۔متھ کا میدان بھی انسانیت سے خالی ہوتا نظر آ رہا ہے۔افسانہ نگار نے متھ کا سہارا اس لئے لیا ہے تا کہ وہ انتہائی زوال آمادہ انسانیت کا نقشہ کھینچ سکیں ۔حسین الحق کی افسانہ نگاری کا ایک خاص کمال یہ بھی ہے کہ وہ اعلی اقدار کی بازیافت کی پوری کوشش کرتے ہیں۔اس کمال کا مشاہدہ ان کے دیگر افسانوں میں بھی کیا جا سکتا ہے۔

افسانہ بہت ہی اچھا،سلیس اور عمدہ ہے۔زبان و بیان میں ابہام نہیں ہے۔موضوع کا دائرہ کار ملکی سطح سے نکل کر عالمی اور آفاقی سرحدوں تک بہت آسانی سے پھیل گیا ہے اور قاری تک مقصد کی ترسیل بہت آسانی سے ہوگئی ہے۔

صورت حال

افسانہ'' صورت حال''ایک استعاراتی افسانہ ہے ۔جس میں ''کیڑے'' کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔ یہ کیڑا انسانی اخلاق و کردار اور اس کی زبوں حالی کا رزمیہ ہے۔کیڑے کا دائرۂ عمل رفتہ رفتہ لامحدود ہوتا چلا جاتا ہے۔زندگی کے مختلف میدانوں میں کیڑے بجبجا رہے ہیں ۔مگر ہماری نگاہیں انہیں دیکھ نہیں پاتیں۔احساسات کی افسردگی اور ضمیر کی مردگی نے کیڑے کی شناخت کی صلاحیت سلب کر لی ہے۔ یہ افسانہ دراصل موجودہ زندگی کی اصل صورت حال کا عکاس ہے۔

کیڑا صرف گلی اور محلوں کی گندگیوں کی قسمت نہیں رہ گیا ہے۔ بلکہ اب اس کے تفاعل کا دائرہ کار انسان کے خوبصورت گھروں،جسموں اور دلوں تک پھیل چکا ہے۔اچھائی اور برائی کی مٹتی تمیز نے کیڑے کے لیے سارے راستے ہموار کر دیے ہیں۔اب کوئی بھی شخص کیڑے سے گھن نہیں کھاتا، یہ کیڑے رفتہ رفتہ قاتل

بنتے جا رہے ہیں، لیکن ان کے قاتل ہونے پر کوئی سرزنش نہیں، کوئی اس قاتل کو برا نہیں مانتا اور نہ ہی ان کے عتاب سے بچنا چاہتا ہے۔ بلکہ انسان ہر آن اور ہر جگہ ان کیڑوں کے ساتھ رہنے کا عادی ہوتا چلا جا رہا ہے۔

حسین الحق نے اس افسانے کا نام شاید اسی وجہ سے ''صورت حال'' رکھا ہے۔ان کے نزدیک یہ معاملہ بہت ہی سنگین اور اہم ہے۔ ہر طرف کیڑوں کا بول بالا ہے۔مگر لوگ اس کی شناخت سے قاصر ہیں۔اس سے زیادہ سنگین صورت حال اور کیا ہوسکتی ہے؟ کیڑے کا یہ استعارہ معاشرے کی گلی کوچوں میں پھیلی گندگی بھی ہوسکتا ہے۔مگر گہرائی سے غور کرنے پر احساس ہوتا ہے کہ یہ کیڑے صرف گلی کوچوں میں پھیلے غلاظت کے نہیں ہیں بلکہ ہر وہ معاملہ جو اپنے فطری پن سے الگ ہوتا جا رہا ہے، ہر وہ نظام جو اعلیٰ قدروں کا مذاق اڑا رہا ہے ہر وہ تہذیب و کلچر جو اپنی مضبوط جڑوں سے الگ ہو رہا ہے ان سب کے کیڑے مراد لئے جا سکتے ہیں۔

اس افسانے میں حسین الحق کا تیور کھل کر سامنے آ گیا ہے۔موضوع کے اعتبار سے ان کا لہجہ لمحہ بہ لمحہ بہت سخت ہوتا چلا جاتا ہے۔اس افسانے کا پہلا پیراگراف بلکہ جملہ ہی ذہن کو کسی متنفر اور پراگندہ چیز سے رو برو ہونے کا الٹی میٹم ہے:

> ''میں مر رہا ہوں اور میرے نیم مردہ اور نیم زندہ وجود کے چاروں طرف کیڑے تیر رہے ہیں۔''(۴۱)

افسانہ نگار کی موت تہذیب وتمدن، اخلاق و کردار کی موت کا استعارہ ہے۔ جب کیڑے چاروں طرف سے حملہ آور ہوں تو نفاست کی موت اور حسن کا مجروح ہونا یقینی ہے۔ بلکہ یہ پہلے واقع ہو چکا ہوتا ہے بعد میں کیڑوں کا تصرف چہار جانب سے بڑھتا ہے۔

افسانہ نگار کا وجود کیڑوں کے حصار میں جکڑا ہوا ہے۔انہیں محسوس ہوتا ہے کہ ہر عضو کیڑوں سے ڈھک گیا ہے۔مگر ان کی بیوی، رشتہ دار اور پاس پڑوس کے لوگ ان کے قریب آ کر بیٹھتے ہیں انھیں یقین دلانے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہاں کوئی کیڑا نہیں ہے۔دو اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''... گھر کے دوسرے لوگوں کو کیا ہو گیا ہے؟ رشتہ داروں، محلے والوں اور میرے ملنے والوں کو کیا ہو گیا ہے؟ سب مجھے دیکھنے آتے ہیں، دیر تک میرے پاس بیٹھے رہتے ہیں۔ مجھے سمجھاتے ہیں اور ایسے شاداں و فرحاں دکھائی دیتے ہیں جیسے انہوں نے کیڑوں کا نام ہی نہ سنا ہو۔ میں ان سے

پوچھتا ہوں، ذرا سنبھل کر بیٹھنا بھائی، یہ کیڑے جراثیم زدہ ہوتے ہیں
۔کہیں آپ کو بھی جراثیم نہ لگ جائیں۔تو وہ یوں مسکراتے ہیں جیسے میں
کوئی ہوائی بات کر رہا ہوں اور جتنی دیر بیٹھتے ہیں ،ایک پہلو بیٹھے رہتے
ہیں اور میرا یہ عالم ہے کہ کسی پہلو چین نہیں۔اس پہلو کروٹ بدلتا ہوں
تو کیڑے اس پہلومیں جمع ہو جاتے ہیں اور جب اس پہلو کے کیڑے
کنارے پھینکتا ہوں تو کیڑے اس پہلو میں جمگھٹا لگانے لگتے ہیں
۔''(۴۲)

''اور اب شاید صحرائے بے پناہی کی یہ نئی منزل درپیش ہے کہ میرے
مشاہدات ،تخیلات اور تفکرات کا کوئی شریک نہیں ،میں بے تابانہ اور بے
نوایانہ زندگی کر رہا ہوں مگر کوئی میرا شریک زندگی نہیں...''

افسانہ نگار افسردہ ہوا جا رہا ہے ۔اپنے زمانے کے حالات پر جب غور کرتا ہے تو اسے رونا آتا ہے۔اسے خیر القرون کا زمانہ اور پھر اس کے بعد پے در پے آنے والی صدیوں اور اس میں گذر کرنے والے نفسوں کے طور طریقوں کا علم ہے۔اس کے سامنے ان کا پورا ماضی کھلی کتاب کی طرح ہے۔وہ اپنے ماضی کے گریبان میں سر ڈال کر سوچتا ہے:

''کتابوں میں پڑھا اور بزرگوں سے سنا کبھی ہمارے اردگرد حسن ہی حسن
تھا،لوگ خوبصورت فرشتوں جیسے ہوتے تھے...جہاں رہتے تھے وہ جنت
نظیر علاقہ ہوا کرتا تھا جہاں شہزادیاں قہقہے بکھیرا کرتی تھیں۔اور گلاب جیسے
کھلتے کھلکھلاتے فرشتہ صفت معصوم بچے اپنے پیارے پیارے لباس میں
چاروں طرف گلاب، جوہی ... ممتا بھری شفقت سے پر آنکھوں والی
مہربان خواتین اس ساری کائنات کو سنبھالے رہتیں ۔مگر اب تو شاید
بدبوؤں اور غلاظتوں کے سوا کوئی دوسرا عنصر باقی نہیں بچا۔میرا کمرہ
پیخانے سے کئی فرلانگ کی دوری پر ہے مگر غلاظت کی مہک سے دماغ بیٹھا
جا رہا ہے اور پیخانے کے کیڑے پیخانے سے نکل کر آنگنوں اور دلانوں
سے ہوتے ہوئے اس کمرے تک پہونچ چکے ہیں اور میرے بستر

پر... میرے بستر کے چاروں طرف رینگ رہے ہیں... یہ کیڑے پیخانے ہی سے پیدا ہوتے ہیں اور زمین کے بل چلنے والے کیڑے اور اڑنے والی مکھی سب پیخانہ کھاتے ہیں۔ پیخانہ کے گرد چکر لگاتے ہیں اور جو آدمی فراغت کے لیے پیخانہ جاتا ہے صرف اس کی چوتڑوں کے گرد نہیں بلکہ اس کے چاروں طرف گھیرا ڈال دیتے ہیں اور کیڑے پیٹ کے بل رینگتے ہوئے اس کے پیروں کے سہارے اس کے جسم پر چڑھنے کی کوشش کرتے ہیں۔" (۴۳)

افسانہ نگار کیڑوں سے نجات پانے کے لیے تدبیریں اختیار کرنا چاہتا ہے۔مگر اتنی بڑی آبادی اور آبادی سے بھرے پڑے معاشرے میں اس کی آواز صدا بصحرا کی طرح ہے کوئی اس کا ساتھ دینے والا نہیں۔وہ چیخ اٹھتا ہے۔

"بچاؤ... بچاؤ... میں یا تو نجات چاہتا ہوں یا مقابلہ... مگر میرے بیٹے اور بھائی مجھے زبردستی زیر کرنے کی کوشش کر رہے ہیں... میں رو رہا ہوں ... "مجھے چھوڑ دو" اور وہ مجھے چاروں طرف سے جکڑے ڈال رہے ہیں۔" (۴۴)

افسانہ نگار مجبور ہو چکا ہے۔اس کا عضو عضو کیڑوں کی چادر سے لپٹ چکا ہے۔ وہ اپنے آپ سے سوال کرتا ہے۔وہ سوچتا ہے آخر انتظامیہ کیا کر رہی ہے؟ ملازمین کا کیا رویہ ہے؟ لوگ اس مصیبت سے نجات پانے کے لیے کیا سبیل تلاش کر رہے ہیں؟ سوال... سوال... سوال..."

شاید سوال ہی افسانہ نگار کے پورے وجود کا کل ہے

اور جواب؟

ندارد ہے۔

غلاظت کے کیڑے چاروں طرف سے حملہ آور ہو گئے ہیں۔

کہانی میں "کیڑے"، "غلاظت"، "میونسپلٹی"، "انتظامیہ" اور "ملازمین" جیسے الفاظ بطور مثال پیش کئے گئے ہیں۔کیڑے اور غلاظت سے اخلاقی اور تہذیبی زوال کی طرف اشارہ ہے، نیز اس سے مراد مخلوں

شہروں اور بستیوں میں پھیلی گندگی بھی ہوسکتی ہے:

''لوگ غلاظت تناول تو نہیں فرمار ہے ہیں مگر غلاظت کے ابنوہ کے درمیان اطمینان سے رواں دواں ہیں، گھوم رہے ہیں، تقریبات کا انعقاد کرر ہے ہیں...

افسانہ نگار کو وہ راز ہاتھ لگ گیا ہے جس سے گندگی کو پھیلنے کا موقع ملتا ہے اور گندے کیڑے ہر جگہ بجبجاتے پھرتے ہیں، اور وہ راز انسان کا اندھا دھند پیسے کمانے کی حرص ہے جس نے انسان سے اس کے ضمیر تک کا سودا کر دیا ہے۔ روپیے کی ذخیرہ اندوزی اور مالداری کی ریس میں سب سے آگے نکل جانے کی خواہش نے ساری قدروں کو پامال کیا ہے:

... ''ہر فرد غلیظ کا ڈھیر بنتا جا رہا ہے... میں پیسے کے احتکار اور غلاظت کے ارتکاز کے درمیان رابطے تلاش کر رہا ہوں''

میونسپلٹی سے مراد شہر کے ذمہ دار لوگ ہیں ۔انتظامیہ اور ملازمین سے مراد حکومت اور ارباب اقتدار ہیں۔ ان سارے لوگوں کے سر یہ ذمہ داری ہے کہ وہ معاشرے میں پھیلی ہر طرح کی گندگی چاہے اس کا تعلق داخل سے ہو یا خارج سے اس کے تدارک پر غور کریں اور اس کے خاتمے کے لیے اقدامات کریں ۔مگر سب خاموش ہیں جس سے سوال درسوال پیدا ہونے لگے ہیں ۔ ان سوالات کے جوابات صاحب اقتدار ہی کے پاس ہے۔ اپنے پاس تو محض سوچنا اور سر نو چنا رہ گیا ہے۔ کہانی بہت خوبصورت ہے اور آج کے معاشرے کی اصل صورت حال کی نمائندگی کرنے والی ہے۔

کلُوزاپ

یہ ایک معاشرتی کہانی ہے جس میں انسان کی زوال آمادہ تہذیب اور کردار کو بہت ہی عبرتناک انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ہمارے سماج میں اونچے اخلاق کی ہمیشہ پذیرائی ہوئی ہے اور اسے لوگوں نے اپنانے کی کوشش کی ہے ۔مگر آج زمانے کا انداز بدل گیا ہے۔ تمام اعلی اقدار دم توڑتے نظر آرہے ہیں ۔ بوڑھے ماں باپ کی خدمت کبھی عبادت تصور کی جاتی تھی ۔لیکن اب یہ روایت دم توڑنے لگی ہے۔ مشرقی ممالک میں تو اس کا تصور تک ختم ہونے لگا ہے بلکہ بڈھوں کو کسی مخصوص مقام پر چھوڑ کر بچے نجات حاصل کرنے لگے ہیں۔ ایسے وقت میں حسین الحق کا یہ افسانہ ہمارے لئے ایک مٹتی ہوئی تہذیب کا بہترین اشاریہ ہے۔

اس افسانے کی فضا آفرینی میں دیہات کو سامنے رکھا گیا ہے۔ چونکہ موضوع بہت ہی کرب انگیز ہے ۔اس لئے کرب میں مزید رنگ و روغن بھرنے کے لیے دیہی علاقے کا ہونا زیادہ موزوں تھا۔ زبان سے بھی درد و کرب کا قطرہ ہر آن ٹپکتا رہتا ہے۔ جملے کی ساخت بالکل عامیانہ ہے۔ کہانی علامتی ہے اور فلیش بیک میں بیان کی گئی ہے۔

بڈھے شخص کو جس چیز پر لیٹایا گیا ہے اس کا نقشہ کھینچتے ہوئے افسانہ نگار لکھتا ہے:

''... موجودہ صورت حال میں تو اسے کھٹیا کہتے ہوئے بھی شرم آجاتی ہے کیوں کہ سرہانے اور پائینتی کا ایک ایک پایہ باقی ہے اور غائب پایوں کی جگہ میلی میلی اینٹ کے کچھ ٹکڑے رکھے ہوئے ہیں۔ پائینتی میں جو رسی لگائی گئی ہے وہ کب کی پخا کر پھینکا چکی ہے اور بیچ کے حصے کی رسی جگہ جگہ سے ادھڑ کر اس طرح نیچے لٹک رہی ہے کہ چیونٹی اور چیونٹے اور دوسرے پیٹ کے بل چلنے والے کیڑے سیڑھی کے محتاج نہیں رہے......اس میں کھٹمل نہیں بلکہ کٹھمل کے ٹھاٹھیں مارتے سمندر کے ارد گرد ہی چارپائی ہے کیوں کہ اگر کٹھمل کسی بھی مصرف آسکتا ہو تو اس چارپائی میں کٹھمل تلاش نہیں کرنا پڑے گا بلکہ کٹھملوں کی تہہ ہٹا کر ہی چارپائی کا نظارہ ممکن ہے''۔(۴۴)

اس بڈھے آدمی کی حالت اور اس کے ضعف کا یہ عالم ہے:

''اس میں اٹھنے کی طاقت نہیں ہے، ہاتھ اور پیر اس طرح سوکھے ہوئے ہیں جیسے پولیو کا مریض، پورے بدن پر بالعموم اور چہرے پر بالخصوص جھریوں کا جال، سر کے بال جیسے سوکھا پیال، شاید پیدائش سے آج تک کبھی تیل پڑا ہی نہیں، آنکھیں آدھی کھلی آدھی بند''۔(۴۵)

اس کے کھانے پینے کا ایسا انتظام کہ کلیجہ حلق کو آجائے:

''دال بھات کو وہ اس طرح پھینٹتا ہے کہ پھینٹتے پھینٹتے پھین سا پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر مٹھی بھر دال بھات پورا منہ پھاڑ کر اس طرح گلے میں ٹھونستا ہے کہ آدھا منہ میں جاتا ہے اور آدھا بے ترتیب سن سفید روکھی داڑھی میں

پھنستا ٹھہرتا اور اس سے گذرتا اس کی قمیص تک چلا آتا ہے۔اب قمیص پر
تیرنے والا کٹھمل اور دال میں سنا بھات دونوں قمیص پر سے پلٹیاں کھاتے
نیچے کی طرف آتے دکھائی دیتے ہیں......اس کی بھوک نہیں مٹی ہے کیوں
کہ اس کے بے چین ہاتھ بار بار رکابی کے طول وعرض میں دوڑ رہے ہیں
،......وہ رکابی چاٹ رہا ہے اور چٹر چٹر کی آواز چاروں طرف گونج رہی
ہے......اس کا ہاتھ اِدھر اُدھر دوڑتے گلاس سے ٹکرایا، گلاس گر گیا، پانی
بہہ گیا، اس کی قمیص، میلی چکٹ لنگی، اردگرد پڑے ہوئے کھینڈرے کا ٹکڑا
......سب بھیگ گیا''۔(۴۶)

بڈھا پانی سے لت پت ہے اسے اٹھنے کی سکت بھی نہیں ہے۔وہ اپنے بڑھاپے کا آخری سہارا یعنی بیٹے کو آواز دیتا ہے:

''اے......بے......بب......بے......ے......ٹا......''۔

مگر کہیں سے کوئی آواز نہیں آتی ہے۔بہولوگوں کے بستر سینے میں مصروف ہے۔آدھے گھنٹے سے زیادہ ہو چکا ہے بوڑھے کی چیخ وپکار سے کسی کے کان پر جوں تک نہیں رینگی۔اور اب آخری منظر نامہ یہ ہے کہ اس کا پورا وجود پیشاب اور پائخانہ سے تر بتر ہے۔پورے روم میں بدبو پھیلی ہوئی ہے اور اس کے چاروں طرف کٹھمل تیر رہے ہیں۔وہ بڈھا اپنے بیٹے کے خوف سے تھر تھر کانپ رہا ہے کہ اس صورت حال کو دیکھ کر کہیں وہ بہت زیادہ خفا نہ ہو جائے۔

جلیبی کا رس

'جلیبی کا رس' ہر چند کہ ایک اپارٹمنٹ کی کہانی ہے لیکن یہ بھی پوش کالونی کی طرح پوش سوسائٹی کا منظر پیش کرتی ہے۔اپنی روح یا نفس مضمون کے اعتبار سے یہ ایک مکمل سیاسی افسانہ ہے اور اس میں بنیادی طور پر سیاست کے گھناؤنے پن کو پیش کیا گیا ہے۔حالانکہ یہ سیاست اور اس طرح کا گھناؤنا پن اب کہاں دیکھنے کو نہیں ملتا۔اس سے تو مذہبی، تہذیبی، ادبی اور تعلیمی ادارے بھی پاک نہیں۔دیر وحرم سے قبرستان وشمسان گھاٹ تک اور مدرسہ سے لے کر خانقاہ تک ہر طرف غلاظت کا انبار نظر آتا ہے۔

اس کہانی کا مرکزی کردار ''روشن'' ایسے اپارٹمنٹ کو ترجیح دیتا ہے جس میں حکومت کے اعلی افسران

اور حکام رہتے ہیں ۔ان سے قربت و موانست اور ان کے وسیلے سے کئی اعلی سرکاری منصب کے حصول کا امکان روشن نظر آتا ہے۔اس اپارٹمنٹ کی خریداری کے لئے وہ اپنی زمین جائداد تک بیچ دیتا ہے:

''اس نے 'جمنا اپارٹمنٹ' میں ایک فلیٹ بک کرا لیا۔حالاں کہ یہ فلیٹ لینے کے لیے اسے اپنا آبائی گھر بیچنا پڑا اور اس سے بھی جب بات نہ بنی تو بیوی کے زیور کی نوبت آئی مگر جمنا اپارٹمنٹ میں فلیٹ تو مل گیا۔۔۔جمنا کے بالکل کنارے.....بالکل نیا فاؤنڈیشن.....حالاں کہ سڑک ابھی پوری پختہ نہیں ہوئی تھی .....اس کے ٹھیک سامنے کے فلیٹ میں ایشوری بابو،سکریٹریٹ میں چیف سکریڑی کے پوسٹ پر ہیں۔ان کے بغل میں ستنام سنگھ،فیشن تکنولاجی کے بڑے انجنیئر ہیں بڑا نام ہے ان کا۔جس گھر میں خود مکھیہ منتری دعوت کھانے آئیں اس کے بڑا ہونے میں کون شک کر سکتا ہے؟اس کے ٹھیک نیچے امبشٹا صاحب چیف ایڈیٹر ہیں،سڑک کی دوسری طرف سامنے یونیورسٹی کے رجسٹرار،ان کے بغل میں سیف الھدی ایم ایل اے۔

''روشن بھائی! آپ نے تو ایسی جگہ فلیٹ لیا ہے کہ اب اس پرانت میں آپ کا کوئی کام نہیں رک سکتا''۔(۴۷)

روشن بہاری کی ساری تگ ودو اسی نہج پر کارفرما دکھائی دیتی ہے۔وہ اپنا کام نکالنے کے لیے اپنی بیوی تک کو ارباب اقتدار واختیار سے روشناس کراتا رہتا ہے۔ایسے ہی بااختیار لوگوں میں مکھیہ منتری کی ناک کا بال ششی بھی ہے۔ایک روز مکھیہ منتری جی کی قیام گاہ پر خوشی کی تقریب منائی جاتی ہے۔اس تقریب کے اختتام پر منتری جی اپنے دوستوں کے درمیان عہدے اور مناصب تقسیم کرنے والے ہیں۔روشن بہاری بڑی امید کے ساتھ تقریب میں شامل ہوئے ہیں۔تقریب بہت تاخیر سے شروع ہوئی ہے اور اس کا اختتام آدھی رات بعد ہو سکتا ہے۔روشن بہاری اپنی بیوی کو تاخیر کی اطلاع دینے کے لئے فون کرتا ہے،مگر فون بیوی کے بجائے نوکر 'رامو' اٹھاتا ہے :

''بی بی کو فون دو''

''سر وہ یہاں پر نہیں ہیں''

''سو گئیں ہیں کیا؟''

''نہیں سر سوئی تو نہیں ہیں''

''تو پھر؟''...

''سر وہ...'' اتنا کہہ کر رامو رک گیا۔

''کیا بات ہے؟ بولتے کیوں نہیں؟ روشن نے نوکر کو ڈانٹا

''سر وہ بیڈ روم میں ہیں''۔

''تو ایسے کہو نا کہ سونے چلی گئی ہیں''

''نہیں سر سوئی نہیں ہیں''

''عجب پاگل آدمی ہے۔ جب سوئی نہیں ہیں تو ان کو فون کیوں نہیں دیتا؟''

''سر وہ... ششی بھوشن بابو... ان کی طبیعت کچھ خراب ہوگئی ہے''۔ رامو ہکلانے لگا تھا۔

''کیا بکتا ہے؟ ششی بھوشن اس سمئے وہاں کہاں سے؟۔''

''سر وہ آئے تو تھے سات ہی بجے... مگر... انہوں نے...'' رامو اپنی ہکلاہٹ قابو نہیں کر پا رہا تھا۔

''ابے ہکلاتا کیوں ہے؟ صاف صاف بول''۔ روشن کا غصہ آسمان چھونے لگا۔

''جی سر وہ... انہوں نے زیادہ پی لی... چلنے کے کابل نہیں رہے... میڈم نے بیڈ روم میں ان کو سلا دیا ہے... کمرہ اندر سے بند ہے... ہلہ کرنے سے منع کیا ہے... بابا لوگ بھی دوسرے کمرے میں سوئے ہیں'' روشن نے فون پٹخ دیا۔(۴۸)

روشن بہاری کو معلوم ہو چکا ہے ششی بھوشن اسی کے کمرے میں اس کی بیوی کے ساتھ شب بسری میں مصروف ہے۔ اس کا پارہ چڑھ جاتا ہے وہ اپنے سر کے بال اور جسم کو مارے غصہ کے نوچنے لگتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسے شوٹ کر دے گا۔

''.....اس نے دانت کچکچا کر اکسلیٹر پر پیر کا دباؤ بڑھایا'' ''ششی

بھوشن! آج تمہیں بتاتا ہوں'' ...اسپیڈانڈیکیٹر میں گاڑی ۸۵-۸۰ کا کانٹا چھوتی نظر آ رہی تھی۔ بارش پھر تیز ہوگئی تھی، ویسے تو آج بارش صبح ہی سے رک رک کر مسلسل ہوتی رہی تھی۔ موسم بھی دن بھر دھوپ چھاؤں کا کھیل کھیلتا رہا تھا مگر اس وقت تو تاحد نظر بادلوں کا جماؤ تھا، روشن نے سامنے کے شیشے سے آسمان کی طرف نگاہ کی مگر آسمان پر کوئی تارہ نہیں تھا...اندھیرا... گھٹاٹوپ اندھیرا... گاڑی کے شیشے چاروں طرف سے چڑھے ہوئے تھے اردگرد کچھ نظر نہیں آ رہا تھا۔ بس سامنے کے شیشے سے راستہ کسی طرح دکھائی دے رہا تھا۔''(۴۹)

بہاری پورا راستہ اندھا دھند گاڑی چلاتا رہا۔ اس درمیان اس کے دماغ میں طرح طرح کے خیالات انگڑائیاں لیتے رہے۔ کبھی وہ اپنی بیوی کو کوستا اسے بری بری گالیاں دیتا اور کبھی ششی کو تڑپا تڑپا کر مارنے کی نئی نئی ترکیبوں پر غور کرتا۔

''اچھا ششی!... تم نے میرے ساتھ جو کیا ہے اس کا بدلہ آج تمہیں مل ہی جائے گا... آج تم رہو گے یا میں... اور تو چھنال... خیال کی رو بیوی کی طرف مڑ گئی تجھ کو تو میں وہ زندگی دوں گا جس سے موت بھی کانپے گی... سالی نے آج میری ساری پلاننگ کا سیتا ناس کر دیا... منورنجن بابو (مکھیہ منتری) تو آج سب کو خوش کرنے کے موڈ میں تھے''(۵۰)

بہاری اپنے گھر کے دروازے تک پہنچ چکا ہے۔ وہ بہت ہی تیزی سے بیڈروم کی طرف بڑھا اور دروازے پر ایک زوردار تھاپ ماری۔ دروازہ کھلا تو سامنے کا منظر کچھ یوں تھا:

''ششی بھوشن اس کی مسہری پر دراز تھا۔

اس کے لیٹنے کا انداز اور بستر کی شکنیں بتا رہی تھیں کہ وہ بستر پر تنہا نہیں تھا۔ سائڈ ٹیبل پر شراب کی بوتل اور گلاس... اس کی بیوی نائٹی پہنے ہوئی تھی۔ ماتھے کی بندیا ماتھے پر نہیں تھی۔ ہونٹوں کی لپ اسٹک پھیل کر ہونٹوں کے نیچے اور اوپر والے حصے تک آ گئی تھی۔ بال کھلے ہوئے تھے اور بے ترتیب تھے۔ کمرے میں روم فرشنز کی وہ خوشبو تیر رہی تھی جو بالعموم نائٹ

بلب جلانے کے بعد روشن اسپرے کرتا تھا۔ دروازہ کھلنے اور سامنے کا منظر
دیکھنے میں شاید منٹ سے بھی کم کا وقفہ رہا ہوگا... اس وقفے میں روشن
بہاری ہیجان کے سمندر میں ڈوبا ابھرا... ''فوراً حملہ... نہیں پہلے ذلیل
کروں... باندھوں... گلا گھونٹ کے ماروں ریوالور تو یہیں دراز میں
... باندھ کر گولی سے اڑا دوں... اور اس سالی کو... نہیں طلاق نہیں... اسی
گھر میں... اسی کے سامنے دوسری عورتوں کے ساتھ...'' (۵۱)

اس صورت حال کو دیکھ کر کوئی بھی شخص غصے سے پھٹ پڑتا یا پاگل ہو جاتا۔ ساتھ شب بسری کے سارے آثار و علائم واضح ہیں جنہیں دیکھ کر بہاری تلملا اٹھتا ہے لیکن اسی موقع پر ششی بھوشن اس کا استقبال کرتا ہے اور اسے صرف خوش خبری ہی نہیں سناتا بلکہ پارلیمنٹری بورڈ کے ممبر کے عہدے کا پروانہ تھما دیتا ہے:

''ارے بھائی۔ دھنیہ واد بھی نہیں دو گے ہم کو۔ ششی بھوشن مسکراتے ہوئے پوچھ رہا تھا۔ ''میں کچھ سمجھا نہیں'' روشن کو لگا کئی روشن اس پر تلے اوپر چڑھ آرہے ہیں۔

''ہاں۔ تم کیسے سمجھو گے۔ تم کو تو ہم پر وشواس نہیں ہے'' ششی بھوشن نے
ایک کاغذ بڑھاتے ہوئے کہا: ''لو۔ اپنی آنکھوں سے دیکھ لو۔ تم پارلیمنٹری
بورڈ کے ممبر بنائے گئے ہو''
''سر... مگر میں سر...'' روشن کی کیفیت عجیب ہو رہی تھی۔ وہ غصہ برقرار
رکھنا چاہ رہا تھا مگر ہنسی آئی جا رہی تھی اور چہرہ روہانسا ہوا جا رہا تھا اور آواز
غصہ، خوشی، حیرت، اور مجبوری کے رس میں ایسی تر بتر ہو رہی تھی جیسے
پھلجڑی، انار، یا کریلا جلیبی کے رس میں تر بتر ہو جائے... روشن کو لگا یہ تو
اس کی اپنی آواز ہی نہیں... مگر پھر بھی بول رہا تھا روشن ہی! ''لیکن سر
... مگر سر... ہم نے تو کبھی آپ سے کہا نہیں''۔ (۵۲)

اور اب آخری منظر نامہ یہ ہے کہ روشن بہاری اظہار تشکر کے طور پر ششی بھوشن کے پاؤں پر گر جاتا ہے۔ اس طرح اس کی ایک دیرینہ آرزو تو پوری ہو جاتی ہے مگر اس تمنا کی بساط پر روشن بہاری جو کچھ ہار جاتا ہے، اسے وہ دوبارہ جیت نہیں سکتا۔

یہ افسانہ سیاست دانوں کا المیہ ہے۔ جو عہدے اور مناصب کی بساط پر دوسروں کی عزت و آبرو تک کو

غیر محفوظ کر کے چھوڑ دیتے ہیں ۔اگر آج سیاست کے میدان میں یہی سب کچھ ہو رہا ہے تو آنے والے کل میں کیا ہوگا ؟غور کا مقام ہے۔ یہ افسانہ ہمیں اسی مسئلہ پر غور کرنے کے لئے مہمیز کرتا ہے۔

آشوب

موجودہ عہد کی مصروف زندگی ،مصروف زندگی کے انسان کی باطنی اور ازدواجی زندگی اور اس کی مختلف کیفیتیں ،میاں بیوی کا بے روح رشتہ ،تہذیب ، کلچر ،روایت اقدار اور رشتوں کی بے معنویت کو حسین الحق نے اپنے افسانہ ’’ آشوب‘‘ میں حسن اور فن کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ ایک خوبصورت پر اثر افسانہ ہے جو ہمیں غور وفکر کی دعوت دیتا ہے۔ نئے زمانے کی میکانیکی زندگی میں انسان آہستہ آہستہ اپنی رسموں ، روایتوں ،عقیدوں ،رشتوں اور محبتوں کو کس طرح فراموش کرتا جا رہا ہے یہ افسانہ اسی طرف اشارہ کرتا ہے۔

ضوریز احمد ایک سرکاری افسر ہے ۔اس کی زندگی نہایت مصروف ہے ۔ پورا دن دفتر کا کام، شام میں تھوڑی دیر بچوں سے بات چیت ، پھر کلب جانا ،لوٹ کر تھوڑی دیر ٹی وی دیکھنا ،صبح غسل اور ناشتہ کے بعد ہی فائل اور فون کا سلسلہ ،ڈرائیور کے ہارن بجاتے ہی گاڑی میں بیٹھ جانا اور دفتر پہونچ کر پھر وہی روز کا معمول ۔آج وہ ایک فائل پر دستخط کرنا چاہ رہا تھا کہ اسے احساس ہوا:

’’اچھا آج ہی رات... آج ہی شب برأت ہے؟‘‘۔

وہ ماضی کو یاد کرتا ہے جب اس کا لڑکپن تھا اور شب برأت تھی ۔اماں شب برأت کی تیاری میں مصروف تھیں ۔(اماں کی مصروفیت اور آج کی مشینی زندگی کی مصروفیت) حلوے کی تیاری بڑے اہتمام سے ہو رہی تھی ۔حلوہ کی تیاری کے دوران ضوریز کی نظر اماں کی ایک ایک حرکت پر جمی رہتی ۔ ضوریز کی خوشی کا کوئی ٹھکانہ نہ تھا۔ایک ایک منظر اس کی آنکھوں میں گھوم گیا:

> ’’اماں کے ہاتھ کا مزہ ہی الگ تھا۔لکڑی کے چولہے پر دھیمی دھیمی آنچ میں ایک مخصوص انداز سے چولہے برتن میں کرچھل کے چلتے رہنا، چولہے کی لو اور ہاتھوں کی مسلسل حرکت کے سبب اماں کا چہرہ بالکل لال ہو جاتا تھا ۔پسینے سے ساڑی بلاوز سٹ جاتی تھی مگر اماں کا ہاتھ چلتا ہی رہتا ۔ چنے کا حلوہ بن جاتا تو سوجی کے حلوے کی باری آتی ۔تب میدہ اور سب سے آخر میں گڑ کا حلوہ‘‘ (۵۳)

ضور یز نے اماں سے کہا تھا صلاح الدین نانا کے یہاں سے انڈے اور گاجر کا حلوہ بھی آتا ہے۔آپ کیوں نہیں بناتیں۔اماں نے کہا صلو ماموں کے تعلقات گنتی کے لوگوں سے ہیں۔اتنے لوگوں کے لئے انڈا گاجر کا جو کشمش کا حلوہ بناتی۔ضوریز دیکھتا ہے عصر کے بعد ابا فاتحہ کرنے کو بیٹھے ہیں۔پہلی نذر خدا کی، دوسری حضور کی، تیسری پنجتن پاک کی، چوتھی چار یار کی پھر دادی ہالی، نانی ہالی، آخر میں مردوں کا الگ عورتوں کا الگ بچوں کا الگ، بھول چوک کا فاتحہ اور بی بی کا فاتحہ۔ضوریز اماں کے کہنے پردادا اور پردادا کے مزار پر چراغ جلاتا تھا۔پردادا کے مزار پر چراغ روشن کرتے وقت اس نے چچازاد بہن شہیرہ کو دیکھا تھا اس نے ساٹن کا خوشنما بیل بوٹے والا گھیر دار فراک پہن رکھا تھا۔ضوریز نے منھ پھیر لیا۔دونوں میں ت اور ط سے طوطا ہونے پر جھگڑا ہو گیا تھا۔شہیرہ چراغ جلانے کے بعد بھی کھڑی رہی۔ضوریز خاموشی سے جانے لگا تو اس نے چنے کا حلوہ دیتے ہوئے کہا کھاؤ گے؟۔ضوریز نے حلوہ لے لیا اور اسے دو پھلجھڑی دی۔شہیرہ نے لے لی۔

ضوریز نے اماں سے پوچھا تھا کہ آج کی رات کی نماز کے بارے میں کتابوں میں ذکر ہے لیکن آپ اس کے بجائے حلوہ اور فاتحہ خوانی کرتی ہیں۔اماں نے کہا دراصل حلوے کا تعلق حضور کے دانت شہید ہونے سے ہے۔

آج ضوریز ماضی میں کھو گیا ہے۔وہ کونڈا، تیرہ تیزی، بارہ وفات اور شب برأت کو یکے بعد دیگرے یاد کرتا ہے۔زندگی کی بھاگ دوڑ اور پے در پے کامیابیوں نے اسے کبھی موقع ہی نہیں دیا کہ وہ ان تہواروں اور دنوں کے بارے میں سوچ سکے۔افسروں کے کوارٹر میں ایسی راتوں کا کیا ذکر۔یہاں تو کوئی اردو اخبار بھی نہیں پڑھتا۔کبھی کسی کی زبان پر ایسے دنوں کے نام بھی نہیں آتے۔ضوریز کی بیوی کانوینٹ کی تعلیم یافتہ ہے ۔رٹائرڈ جج کی بیٹی ہے۔ماضی، کلچر اور رسوم ورواج کیا ہوتے ہیں ان سبھوں سے بچے نابلد ہیں۔ٹرانسفر کی ملازمت میں بچوں نے بڑے شہر، سرکلر روڈ، سرپنٹائن ایونیو، فرینڈس کالونی، سرکٹ ہاؤس کی فلیٹ دیکھے۔انہوں نے بارہ وفات اور شب برأت منایا ہی کہاں۔انہیں کسی نے پربی نہیں دی۔کسی نے حلوہ نہیں کھلایا۔انہوں نے کبھی مزار پر چراغاں نہیں کئے کبھی محلے والوں کے ساتھ آتش بازی میں حصہ نہیں لیا، کبھی رشتے کی خالہ آپا سے تہوار کی پربی نہیں لی۔ایسے حالات سے کبھی سابقہ نہیں پڑا۔ایسا کوئی منظر نہیں دیکھا، ایسا کوئی تجربہ نہیں کیا۔ان کا بچپن اور لڑکپن ایسے ماحول سے بالکل مختلف تھا۔وہ نیوکلیر فیملی کے پروردہ تھے۔بھلا ایسے بچوں اور جدید طرز رہائش کی پاسدار بیوی کی نظروں میں ان لمحات اور روایتوں کی کیا قدر ہوگی۔

’آشوب‘ میں افسانہ نگار یہ دکھانا چاہتا ہے کہ ایک شخص اپنا بچپن اور لڑکپن جس طرح اور جس ماحول میں گزارتا ہے اسے کبھی بھول نہیں پاتا۔ اس لڑکپن میں صرف رسوم وتہوار ہی نہیں ہوتے بلکہ کسی کی معصوم محبت بھی ہوتی ہے جو موقع ملتے ہی ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ ضوریز کو شہیرہ کا لباس آج بھی یاد ہے۔ چنے کے حلوے کی لذت آج بھی محو کر دیتی ہے۔ آج اسے دنیا کا ہر سکھ حاصل ہے۔ تعلیم یافتہ اعلیٰ عہدوں پر مامور بچے، انگریزی تعلیم یافتہ اونچے خاندان کی بیوی، اپنی شاندار ملازمت، نوکر چاکر، رہائش مکان، گاڑی اور دنیا جہاں کی سہولتیں مگر اس عیش وآرام اور چمک دمک میں وہ آج بھی تنہا ہے۔ آج بھی اپنے بچپن کے ساتھ ہے وہ ماضی جو معصوم تھا بے لوث تھا اس کی کسک آج بھی قائم ہے۔ یہ جو عیش پروری ہے مصنوعی ہے بے روح ہے جس طرح حد نگاہ تک روشنیوں میں بے کیف اور بے روح زندگی بستی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ’’نزدیک ودور تک چاروں طرف خوبصورت سرکاری فلیٹس اور کوارٹروں کا ایک لمبا سلسلہ پھیلا ہوا تھا۔ ان فلیٹس اور کواٹرس کے چاروں طرف چہار دیواروں میں خوبصورتی اور سلیقے سے اگائے گئے خوبصورت پھولوں کا خوبصورت منظر، چیڑ، اشوک اور سرو کے درخت فضا کے سکون ومسرت میں اضافہ کر رہے تھے۔ سارا علاقہ مونسپلٹی یا کارپوریشن کی طرف سے لگائے گئے اسٹریٹ بلبس سے جگمگا رہا تھا۔ ہر فلیٹ اور ہر کوارٹر کا صدر دروازہ بند تھا اور گھروں کے شعاع دانوں سے ٹیوب کی دودھیاں روشنی چھن چھن کر آرہی تھی۔ گھروں کے بعض کمروں سے نائٹ بلب کی ہلکی سبز روشنی رات زیادہ ہونے کا پتہ دے رہی تھی‘‘۔(۶۴)

گویا بظاہر جو کچھ نظر آتا ہے درحقیقت ویسا ہوتا نہیں ہے۔ اصل روشنی تو دل کی ہوتی ہے روح کی ہوتی ہے۔ نئی روشنی جس قدر جگمگالے مگر اس میں لڑکپن کی پھلجھڑی کی بات کہاں؟ سبز رنگ سے ضوریز کو پھر شہیرہ کے سبز فراک کی یاد آتی ہے۔ گویا وہ اپنے ماضی کو کسی طرح نہیں بھول پایا ہے۔ کسی نے کہا بیٹا شب برأت عبادت میں گذارنی چاہیے۔ عین اسی وقت بیوی نے آکر کہا آپ کچھ پریشان نظر آرہے ہیں اس نے چونکتے ہوئے جواب دیا کوئی بات نہیں تم چلو میں آتا ہوں۔ وہ سوچتا ہے کہ اس آزاد خیال عورت کو کس طرح بتاؤں کہ آج شب برأت ہے۔ بیوی جا چکی تھی لیکن شب برأت کی یادوں نے ضوریز کو اپنی گرفت میں لے لیا تھا۔ پھلجھڑی اور آتش بازی کا کھیل وہ کھیلنا چاہتا ہے مگر اس عمر میں بھی بھلا کوئی ایسا کرتا ہے لیکن ماضی کے ان

لمحوں نے اسے مجبور کر دیا۔ آخر کار اس نے ایک تیلی جلائی اپنا ہاتھ اوپر اٹھایا اور آہستہ سے کہا:

A Tribue, a token gesture, a sign of''

rememberance''یعنی یہ روشنی بچپن کی آتش بازی پھلجھڑی اور

یادوں کے نام''۔(۶۵)

ضوریز نے الماری سے جانماز نکالی لیکن شب برأت کی عبادت شروع کرنے سے پہلے اسے یاد آیا کہ کل صبح چھ بجے اسے منسٹر صاحب کے ساتھ ایک بڑی شخصیت کو استقبال کرنے ایرپورٹ جانا ہے۔ ظاہر ہے یہ خیال آنے کے بعد کوئی آدمی کس طرح شب برأت میں پوری رات عبادت کر سکتا ہے۔ جدید زمانے کی مصروفیت نے ضوریز سے سال میں ایک رات کی عبادت کا موقع بھی چھین لیا ہے۔

موضوع، پلاٹ، کردار، منظر، زبان و بیان کے لحاظ سے یہ ایک مکمل افسانہ ہے۔ افسانے کا سوز و ساز ،فلسفہ و پیغام قاری کے دل میں اتر جاتا ہے۔ فکر و فن کے اعتبار سے بھی یہ ایک خوبصورت اساطیری افسانہ ہے ۔

(۸) غضنفر کے افسانے

غضنفر کا ایک افسانہ ''مسنگ مین'' ہے۔ یہ افسانہ نئی نسل کے بدلتے رجحان کا بہترین عکاس ہے اس کہانی میں ماضی کو حال سے جوڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن ماضی حال سے جڑنے کے لیے تیار نہیں ہے ۔ کیونکہ تہذیبی اور ثقافتی طور پر ماضی کی قدریں حال کا المیہ بنتی جا رہی ہیں۔ غضنفر کی اس کہانی کا کمال یہ ہے کہ اس نے ماضی اور حال کے درمیان تہذیبی طور پر جو دوریاں پیدا ہوئیں ہیں انھیں دکھانے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔ اس کہانی کی بنیادی تھیم اولاد کا بچپنے کے عالم سے نافرمانی کی طرف مائل ہونا ہے۔ یہ نافرمانی پہلے پہل ضد کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ بچپن کے عالم میں بچوں کا ضدی ہونا ایک نفسیاتی عمل ہے جو آگے چل کر پختہ نافرمانی کی شکل میں بال و پر نکالتی ہے۔ بچپن کی ضد رفتہ رفتہ جوانی میں نافرمانی کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔

اس کہانی کی بنیادی تھیم اولاد کا والدین کے تئیں بدلتا ہوا رویہ ہے۔ فکشن نگار اپنے ماضی کو یاد کرتا ہے:

''ابّا! ابّا!''

''کیا ابّا ابّا کی رٹ لگا رکھی ہے، کچھ بولتا کیوں نہیں ہے؟''

''ابّاً میں گاؤں کے مدرسے میں نہیں پڑھوں گا۔ میں شہر کے مشن اسکول میں جاؤں گا''۔

''کیا کہا! تو مدرسے میں نہیں پڑھے گا۔ مشن اسکول میں جا کر کرسٹان بنے گا!'' خبر دار جو دوبارہ وہاں جانے کی بات تو...

''ابّاً میں رنگین سائکل لوں گا۔ نیلی ہنڈل اور لال فریم والی، جس کے پہیے پتلے پتلے ہوتے ہیں''۔

''نہیں ہرکلس ٹھیک رہے گی، وہ مضبوط ہوتی ہے''

''نہیں میں ہرکلس نہیں لوں گا مجھے تو رنگین سائکل چاہیے''۔

چٹاخ۔

''لے یہ رنگین سائکل۔ دوبارہ ضد کی تو یہ تیرے گال مار مار کر اور لال کر دوں گا'' (٦٦)

یہ فکشن نگار کا ماضی تھا۔ جہاں نہ ضد تھی اور نہ ہی اپنی مرضی اور نہ ہی والدین کی نافرمانی۔ مگر اب ذرا حال کا نقشہ دیکھیے۔ فکشن نگار اپنی اولاد کے سامنے اپنی مرضی کو نافذ کرنے سے قاصر ہے۔ ہر جگہ اولاد اپنی ضد تھوپنے کی کوشش کرتی ہے:

''ہمارے اپنے مکان کی دیواروں پر میری پسند کا رنگ ابھی چڑھنا شروع ہی ہوا تھا کہ اسے دیکھ کر میرے بچوں کی ناک بھوں سکڑ گئی۔
بیٹا بولا'' پاپا یہ کیسا رنگ کرا رہے ہیں؟ پلیز اسے روک دیجیے۔''
''میں نے سفید رنگ کی ماروتی پسند کی مگر گھر میں سٹیل گرے کلر کی سنٹرو آ گئی۔ میں بچوں کو یونیورسٹی کے اسکول میں داخل کرنا چاہتا تھا مگر وہ لیڈی فاطمہ میں داخل ہو گئے... ٹی وی، فرج، صوفہ، پلنگ ایک ایک چیز میں ان کی مرضی شامل تھی ان کی ضد چھپی ہوئی تھی'' (٦٧)

موجودہ عہد کا یہ وہ منظر نامہ ہے جسے دیکھ کر افسانہ نگار بہت ہی افسردہ ہے۔ وہ ماضی میں کھو جاتا ہے۔ جہاں والدین کی اطاعت عبادت سمجھی جاتی تھی۔ جہاں بزرگوں کی آرا کو سر آنکھوں پر رکھا جاتا تھا۔ جہاں ہر کام میں بڑوں کا عمل دخل ہوتا تھا۔ مگر موجودہ عہد میں ہر تدبیر الٹی ہوتی جا رہی ہے۔ سماج کی شکل تبدیل

ہونے لگی ہے۔ جہاں عکس کو اصل کی صورت میں ڈھالنے کی کوشش ہو رہی ہے اور اصل کو عکس بنا کر پیش کیا جارہا ہے۔ چنانچہ افسانہ نگار کی تشویش بجا ہے:

''یہ میرے بچوں کا رنگ تھا جسے ان کے بچپن کی ضد نے ابھارا تھا، اس رنگ نے ایک بار پھر مجھے اپنے بچپن میں پہنچا دیا۔ میں اپنے اردگرد اسے تلاش کرنے لگا مگر مجھ میں وہ کہیں نہیں ملا۔ مجھے تو وہ رنگ میرے ابا کے پاس نظر آیا۔

میں مایوس اور اداس ہو کر اپنے بچپن سے باہر نکل آیا۔ پھر وہیں آ گیا جہاں میں خود اپنا اباؔ بنا بیٹھا تھا مگر یہاں بھی اباؔ والا رنگ مجھ میں نہیں تھا وہ رنگ تو میرے بچوں کے پاس تھا۔ میں نہ وہاں تھا اور نہ یہاں۔ میں اپنے لیے بے چین ہو گیا۔ مجھے محسوس ہونے لگا جیسے زمانہ مجھے چھوڑ کر گزر گیا ہے''۔(۶۸)

غضنفر کا ایک افسانہ ''کڑوا تیل'' ہے۔اس میں علامتی انداز سے غضنفر نے انسانی قدروں کی پامالی کا جو نقشہ کھینچا ہے، وہ اپنے آپ میں اعلیٰ فنکاری کا بہترین نمونہ ہے، انہوں نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ سماج کے سادہ لوگوں کو آج کولہو کا بیل سمجھا جانے لگا ہے، جس طرح کولہو کے بیل کو جکڑ کر پورے دن کام لیا جاتا ہے، بالکل اسی طرح آج حد بندیوں میں قید کر کے عام لوگوں سے کام لیا جانے لگا ہے، ان سے آزادی چھین لی گئی ہے، بیل کے منہ پر جس طرح جاب اور آنکھوں پر پٹیاں باندھ دی جاتی ہیں، اسی طرح آج حکومت اور سرمایہ داروں یا کارپوریٹ گھرانوں نے غریبوں اور مفلوک الحال لوگوں کے منہ اور آنکھوں پر پٹی باندھ دی ہے، تاکہ وہ اسی طرح اپنے کام میں منہمک رہیں، جس طرح بیل مشغول رہتا ہے:

''ویسے ایک بچھڑے کو تیار کر رہا ہوں، کبھی کبھی اسے جوتتا ہوں، مگر پٹھا ابھی پٹھے پر ہاتھ رکھنے نہیں دیتا، کندھے پر جوار رکھتے وقت بہت ادھم مچاتا ہے، آنکھ پر آسانی سے پٹی بھی باندھنے نہیں دیتا، سر جھٹکتا ہے مگر دھیرے دھیرے قابو میں آ ہی جائے گا''(۶۹)

اس پیراگراف سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ جتنے لوگ کولہو کے بیل بن کر بغیر چوں وچرا کام کر رہے ہیں، اتنے سے آج کے گدی نشیں مطمئن نہیں ہیں، بلکہ مزید لوگوں کو بھی آہستہ آہستہ کولہو میں جوتنا چاہ رہے ہیں

۔شاہ جی کے کولہو پر جو فرد تیل نکلوانے جاتا ہے اور اپنی باری کے انتظار تک شاہ جی سے بات کرتا ہے وہ دراصل ایک فنکار ہے، جو کولہو اور بیل کے حالات کے تناظر میں انسانی زندگی کا باریکی سے مطالعہ کر رہا ہے، وہ چاہتا ہے کہ جبر واستحصال کے پنجوں سے انسان کو آزاد کرا دے، مگر وہ سوچنے کے علاوہ کچھ نہیں کر پا رہا ہے۔

افسانہ نگار نے اس کہانی میں جس درد وکرب کو پیش کیا ہے، وہ پوری دنیا کا درد ہے، عالمی منظر نامہ کی عکاسی ہے، اسی لئے یہ مختصر افسانہ، مختصر نہیں بلکہ انتہائی دلچسپ اور بڑا افسانہ بن جاتا ہے۔

خالد کا ختنہ

فسادات کے موضوع پر غضنفر کا ایک اہم افسانہ 'خالد کا ختنہ' ہے۔ افسانے کا عنوان اور فسادات کی بات سن کر ذہن پر پہلا تاثر یہی آتا ہے کہ اس میں فسادات کے دوران ایک مخصوص طبقے کی شناخت کے لیے جو طریقہ اختیار کیا جاتا ہے اسی پر یہ افسانہ لکھا گیا ہوگا۔ حالانکہ کہ اس میں قصہ کا جزوی اشتراک ہے اور اس واقعہ سے زیادہ اس افسانہ کو افسانہ نگار نے اپنے فن اور محسوسات وتجربات سے خوب صورت بنا دیا ہے۔ افسانہ پڑھتے ہوئے پہلے صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ ایک بچہ جس کا نام خالد ہے، وہ بھی دیگر بچوں کی طرح ختنہ کرانے سے ڈر رہا ہے اور اسی خوف کے عالم میں اندھیری کوٹھری کے ایک کونے میں وہ دبک گیا ہے۔ اسے لاکھ سمجھایا جاتا ہے، اس کی من پسند چیزیں پیش کی جاتی ہیں، ماموں، خالو، ابا، اماں سارے لوگ پریشان ہو جاتے ہیں اور عاجز آ کر اماں یہاں تک کہہ دیتی ہیں کہ مت روؤ ختنہ نہیں ہوگا اور اماں اپنے آنچل سے اس کے آنسو پوچھتے ہوئے اسے دلاسہ دیتی ہیں اور گذشتہ سال کی بات اسے یاد دلاتی ہیں کہ اسی نے کہا تھا کہ ''آپ میرا بھی ختنہ کر دیجیے۔'' اس کے ابعد ننھے سے بچے نے جو جواب دیا اس سے پوری فضا تبدیل ہوگئی اور حاضرین پر سکتہ طاری ہو گیا۔ یہی وہ کلائمکس ہے، جہاں سے افسانہ ایک بڑے کینوس میں منتقل ہو جاتا ہے:

> ''پھر خالد کے سر پر ہاتھ پھیرتے ہوئے بولیں۔ پچھلے سال پھوپھی کے گھر کامران کے ختنے کے وقت تم خود ضد کر رہے تھے کہ امی آپ میرا بھی ختنہ کرا دیجیے مگر آج تمھیں کیا ہو گیا ہے؟ تم اتنے ڈرپورک کیوں بن گئے؟ تم بڑے بہادر بچے ہو۔ تم نے اپنے زخم کا آپریشن بھی ہنستے ہنستے کرا لیا تھا۔ اس میں تو زیادہ تکلیف بھی نہیں ہوئی تھی۔'' ''امی! آپ ہی نے تو ایک دن کہا تھا کہ جن کا ختنہ ہوتا ہے بدمعاش انھیں جان سے مار دیتے ہیں۔'' خالد کا جملہ ابو کے ساتھ ساتھ سب کے سروں پر فالج کی طرح گر پڑا۔

سب کی زبانیں اینٹھ گئیں۔ چہکتا ہوا ماحول چپ ہوگیا۔ جگمگاہٹیں بجھ گئیں۔ مسکراہٹیں مرجھا گئیں۔ بچوں کی انگلیاں اپنے پاجاموں میں پہنچ گئیں۔ تلاشیوں کا گھناؤنا منظر ابھر گیا۔ جسم ننگے ہوگئے۔ چاقو سینے میں اترنے لگے۔ ماحول کا رنگ اڑ گیا۔ نور پر دھند کا غبار چڑھ گیا۔ خوشبو بکھر گئی۔ نائی کا استرا بھی کند پڑ گیا۔ راکھ پر پانی پھر گیا۔'' (۷۰)

بچے سے ایک مکالمہ ادا کرا کر غضنفر نے جو فضا تخلیق کی ہے وہ بہت ہی اہم ہے اور آزاد ہندوستان کے تمام فسادات پر واضح روشنی پیش کی ہے، ایک جملہ سے ایسی ڈراؤنی اور خوف ناک فضا کا بن جانا یقینی طور پر یہ ثابت کرتا ہے کہ اقلیتوں کے خلاف اس طرح کے واقعات نہ صرف بڑے بوڑھوں کو متاثر کرتے ہیں بلکہ اس خوف سے کئی نسلیں متاثر ہیں۔ ہندوستان میں ہونے والے فسادات میں متعدد بار یہ خبر ضرور سنی گئی ہے کہ برہنہ کر کے مسلمانوں کی شناخت کی گئی اور پھر انھیں تہہ تیغ کیا گیا ہے، جس کے اثرات مذکورہ بیانیہ سے ظاہر ہو رہے ہیں۔ حقیقت ہے کہ ایسا ماحول ہر نسل کو خوف کے عالم میں جینے پر مجبور کرتا ہے۔

پہچان

'خالد کا ختنہ' ہی کے طرز پر سکھوں کی شناخت کے تناظر میں غضنفر کا ایک اہم افسانہ 'پہچان' ہے۔ خالد کا ختنہ جس طریقے سے مسلمانوں کی شناخت کا المیہ بن جاتا ہے اسی ہندوستان کی دوسری اہم اقلیت سکھوں کی شناخت کا درد 'پہچان' میں بہ خوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ افسانہ نگار نے پہچان کے ذریعہ 1984 کے سکھ فساد کو بیان کیا ہے۔ اندرا گاندھی کے قتل کے بعد جس طرح سے سکھ مخالف فساد کا آغاز ہوا تھا بلاشبہ اس حالت میں اپنی شناخت کو پوشیدہ رکھنا ضروری تھا۔ زندگی کی خاطر بلونت بال، داڑھی منڈوا کر اپنی شناخت مٹا دیتا ہے، پگڑی اور کرپان اتر جاتے ہیں حیوان صفت لوگ اس کے خون کے پیاسے اس کا پیچھا کرتے ہیں۔ وہ جان تو بچانے میں کامیاب ہو جاتا ہے مگر اس کی شناخت نہیں بچ پاتی۔ اس کے اپنے ہی اس کی شناخت نہیں کر پاتے۔ بھاگتا ہوا ایک گھر میں داخل ہوتا ہے جو اس کا ہی گھر ہے، جہاں اس کی بیوی پیارا سا بیٹا اور بوڑھی ماں موجود ہے۔ اس کا سامنا بیوی سے ہوتا ہے وہ اپنا تعارف کراتے ہوئے کہتا ہے وہ اس کا بلو ہے لیکن بیوی اسے شوہر تسلیم نہیں کرتی۔ بیٹے کو پیار کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ بھی پگڑی اور داڑھی والے بلونت کی تصویر کی جانب دیکھتا ہے۔ کہانی کا منظر اس اقتباس سے بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے:

’’کون؟ گھبراہٹ اور دہشت بھری ایک نحیف سی نسوانی آواز تھرتھرانے لگی۔ وہ تیز تیز قدم رکھتا ہوا آنگن سے کمرے میں پہنچ گیا۔کون ہوتم؟ بولتے کیوں نہیں؟ کیا چاہتے ہو؟ گھبرائی ہوئی ایک عورت مضبوطی سے اپنے بچے کا ہاتھ تھامے پیچھے کھسکنے لگی۔’ارے میں ہوں بلونت تمھارا بلو۔‘ وہ اس عورت کی طرف بڑھنے لگا۔ بھگوان کے لیے ادھر مت آؤ۔ وہیں رک جاؤ دیکھو ہم نے کچھ نہیں کیا ہے؟ ہم نے کسی کا کچھ نہیں بگاڑا ہے، ہمارا کسی بھی معاملے میں کوئی ہاتھ نہیں ہے۔ ہم لوگ تو خود ہی دکھی ہیں۔ بھگوان کے لیے ہم پر دیا کرو۔‘ اس کی آواز لڑکھڑانے لگی۔ وہ پیچھے ہٹتی ہوئی دیوار سے جا لگی۔ سہا ہوا بچہ اس کے پیروں سے چمٹ گیا۔ ارے ارے یہ کیا۔؟ تم تو سچ مچ ڈر گئیں۔ ارے بھئی میں کوئی دشمن نہیں، تمھارا پتی ہوں۔ تمھارا بلو اپنے منے کا پاپا آ بیٹا میرے پاس آ۔ ’نہیں، پتا نہیں آپ کون ہیں؟‘‘ میں تمھارا پاپا ہوں بیٹے۔‘‘ ’’نہیں، آپ میرے پاپا نہیں ہیں۔ میرے پاپا تو وہ ہیں۔ اس کی نگاہیں بچے کے اشارے کی طرف مبذول ہوگئیں۔ اس کی پگڑی اور داڑھی والی تصویر فریم سے مسکراتی ہوئی جھانک رہی تھی۔ سرعت کے ساتھ اس کے دونوں ہاتھوں کی انگلیاں سر پر پہنچ کر اس کی گنجی کھوپڑی پر پھرنے لگیں۔ اسے محسوس ہوا جیسے وہ کسی دوسرے کے سر پر ہاتھ پھیر رہا ہو۔‘‘ (۷۱)

جب بلونت کا بیٹا سوال کرتا ہے کہ آپ نے داڑھی، مونچھیں اور بال آخر کیوں کٹوائے، اس دوران قیامت کا منظر بپا ہوتا ہے اور سبھی کے چہروں پر خاموشی چھا جاتی ہے۔

تیزابی محبت

غضنفر کا افسانہ ’تیزابی محبت‘ لاجواب افسانہ ہے۔ اس میں بابری مسجد کی شہادت کے بعد پیش آئے حالات کی منظرکشی کی گئی ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ بابری مسجد اجودھیا میں منہدم کی گئی لیکن اس نے ملک کی جڑیں تک ہلا دیں، دلوں میں نفرتیں پیدا ہوئیں۔ اظہرالدین اور بنٹی کی بے پناہ محبتوں کو بھی دکھایا گیا ہے کہ بنٹی جب زخمی ہوتا ہے تو اظہرالدین اسے بچا کر مرہم پٹی کرتا ہے۔ بچوں کو کہانی میں اتحاد کا پل ثابت

کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ بھی پیغام دینے کی کوشش ہے کہ آپس میں لڑو مگر اپنے بچوں کی تربیت ایسی نہ کرو کہ بچوں کا ذہن بھی فتنہ وفساد کی جانب آمادہ ہو جائے۔ کہانی کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

’’ایک دن بنٹی گھر پہنچا تو اسے دیکھ کر اس کے ماں باپ حیران و پریشان ہو اٹھے۔ بنٹی کے سر پر پٹی بندھی تھی اور سفید پٹی سے جگہ جگہ خون رس رہا تھا۔

’بیٹے تمھیں یہ کیا ہو گیا؟ کس نے تمھارا یہ حال کیا؟‘ بنٹی کے پتا نے بے چین ہو کر سوال کیا۔

’محلے کے لڑکوں نے۔ ان کی گیند مجھ پر آ گری تھی اور غصے میں میں نے اسے نالی میں پھینک دی تھی۔ بس وہ مجھ پر ٹوٹ پڑے، یہ تو اچھا ہوا کہ ٹھیک اسی وقت اظہر کہیں سے وہاں آ گیا، ورنہ پتا نہیں وہ میرا کیا حال کرتے۔‘

اور یہ مرہم پٹی کس نے کی؟‘

’اظہر نے‘

’اظہر نے؟ بنٹی کے پتا کے چہرے پر کچھ لکیریں ابھر آئیں۔

’جی ہاں! اظہر نے‘

’مرہم پٹی کہاں سے لایا؟‘

’اپنے گھر سے۔‘

گھر سے؟ دفعتاً اس کے پتا کے چہرے کی لکیریں گہری ہو گئیں اور انھوں نے زخم سے پٹی نوچ کر الگ کر دی، جیسے بنٹی کے سر پر پٹی نہیں بلکہ کوئی سانپ لپٹا ہوا۔ رکا ہوا خون پھر سے جاری ہو گیا۔

’یہ کیا کیا‘؟ بنٹی حیران ہو کر پتا کی طرف دیکھنے لگا۔

’اس میں زہر ہو سکتا ہے بیٹے؟‘(۷۲)

کہانی میں بڑی بات یہ ہے کہ اقلیتوں کی اہمیت کو بھی بتایا گیا ہے۔ ایک روز اپنے بیٹے کا خاموش چہرہ دیکھ کر باپ کہتا ہے اب کرکٹ کیوں نہیں کھیلتے۔ جواب میں بنٹی کہتا ہے اتنے پلیئر نہیں رہے جو اپنے لوگوں کی

ٹیم تیار ہو سکے۔ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اقلیتوں کے بغیر اکثریت کا وجود نامکمل ہے۔ بابری مسجد کی شہادت کے بعد ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان کھڑی دیواروں میں جو دراڑیں آئیں اس کی منظر کشی کے لیے یہ نہایت ہی مکمل بیانیہ طرز اسلوب میں لکھا گیا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ 'دلوں کی دیواریں' کے عنوان سے بھی شائع ہو چکا ہے۔

(۹) جیلانی بانو

جیلانی بانوں کا ایک افسانہ ''پری میچور بچے'' ہیں۔ یہ افسانہ جدید سماج کا بہترین عکاس ہے۔ آج جو سماج تشکیل پا رہا ہے وہ ماضی سے قدرے مختلف ہے۔ سماج میں اولاد کی پیدائش خواہ وہ کم ہو یا زیادہ باعث فخر تصور کیا جاتا تھا۔ پہلے جب کوئی نئی نویلی دلہن بیاہ کر کے لائی جاتی تھی تو بڑے بزرگ انہیں دعا دیتے ہوئے کہتے تھے کہ خدا تیرے آنگن کو اولاد سے اس طرح سے بھر دے کہ تیرے باہر جانے کا راستہ رک جائے۔ اس طرح کی دعائیں سن کر نئی نویلی دلہن کا سر عقیدت سے جھک جاتا تھا۔ مگر اب سماج نے ایسی کروٹ لی ہے کہ لوگ ایک سے زیادہ اولاد قبول کرنا نہیں چاہتے اس کے لیے مختلف ادویات اور تکنیکات کا سہارا ڈھونڈتے ہیں۔ جیلانی بانوں نے اس افسانے میں تعدد اولاد کی بدلتی صورت حال کو پیش کیا ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار ''بابو'' ہے۔ بابو اپنے والدین کی نرینہ اولاد نہیں ہے۔ بلکہ بابو اپنے بھائی اور بہن میں سب سے چھوٹا ہے۔ وہ بہت کمزور اور جھگڑالو ہے۔ اس کمزوری اور جھگڑالوں پن کے پیچھے کیا راز ہے اس کا بھی پتہ بابو کو بڑے ہونے پر چل جاتا ہے۔ ایک روز بابو اپنے اسکول میں بیٹھا پڑھ رہا تھا کہ اوپر سے کسی جہاز کا گزر ہوا۔ جہاز بہت زیادہ اونچائی پر نہیں تھا بلکہ وہ قدرے نیچے اڑ رہا تھا۔ جہاز کی آواز سے وہ بری طرح خائف ہو کر بیہوش ہو کر گر پڑا۔ اسے ہسپتال میں داخل کیا گیا۔ بابو کی ماں نے ڈاکٹر سے بات کرتے ہوئے کہا :

> ''یہ پری میچور ہے، ڈاکٹر! اس لیے ہمیشہ کمزور ہے''
>
> ''اس کی وجہ کیا تھی؟ ڈاکٹر نے پوچھا۔
>
> ''میں نہیں چاہتی تھی کہ ڈاکٹر کہ اور بچہ ہو'۔۔۔ میں نے بہت دوائیں کھائی کہ ابارشن ہو جائے۔ مگر کچھ نہ ہوا اور پھر یہ پری میچور پیدا ہوا''۔

ماں اور ڈاکٹر کے درمیان ہونے والی اس گفتگو کو بابو نے سن لیا۔ بابو کے دل صدمے سے ڈوبنے لگا:

> ''اچھا تو یہ بات ہے! ممی نہیں چاہتی تھیں کہ میں پیدا ہوں۔ انہوں نے

مجھے مارنے کی خاطر زہر دیا اور جب میں نہ مرا تو کسی کوڑے کے ڈرم میں
پھینکنے کی بجائے ہاسپٹل کے انکوبیٹر میں ڈال کر آ گئیں''۔

پری میچیور افسانہ کا پلاٹ اسکولی بچوں کے ارد گرد گھومتا ہے۔اس کہانی میں بچوں کی نفسیات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔بچوں کی اسکولنگ کی تعلیم میں بے تحاشہ خرچ اور رشوت کے مناظر بھی پیش کئے گئے ہیں۔یہ افسانہ اپنے موضوع کے اعتبار سے بہت ہی جدت کا حامل ہے۔کہانی بہت ہی رواں اور سلیس ہے۔علامت اور تہہ داری سے گریز کیا گیا ہے۔

آ گہی

جیلانی بانوں کا ایک افسانہ''آ گہی'' ہے۔یہ افسانہ ہماری تہذیب کے بدلتے منظرنامے کا بہترین عکاس ہے ۔اس افسانہ کی بنیادی تھیم ایک معصوم اور غریب لڑکی کا بنا جہیز کے شادی کر دینے کے انجام میں ظلم کا شکار ہونا ہے۔ہمارے سماج میں لڑکیوں پر سسرال والوں کی طرف سے مختلف طریقے سے ظلم ڈھایا جاتا ہے۔کبھی جہیز کا بہانا تلاش کر کے تو کبھی لڑکی کے کردار پر سوال قائم کر کے۔اس کہانی میں ستارہ نامی ایک ایسی معصوم لڑکی کی دستان بیان ہوئی ہے جو بغیر جہیز کے بیاہ کر کے لائی جاتی ہے۔ستارہ ایک پڑھی لکھی لڑکی ہے ۔اس کی شادی خالد نام کے ایک نوجوان سے ہو جاتی ہے۔جہیز میں کچھ نہ لانے کی وجہ سے ستارہ سسرال والوں کو ایک آنکھ نہ بھاتی ہے۔خالد بھی بہت زیادہ خوش نہیں تھا۔سسرال والوں کے تیور کو دیکھتے ہوئے ستارہ نے ایک آفس میں جوب جوائن کر لی ۔آفس میں عادل نام کا ایک نوجوان بھی کام کرتا تھا۔وہ ستارہ کو بری نگاہوں سے اکثر دیکھا کرتا تھا۔ایک دن اس نے ستارہ پر بری نیت سے حملہ کر دیا:

''میں آفس کے ٹائلیٹ میں گئی تو۔۔تو۔۔اس نے اندر سے بولٹ لگا دیا
اور میرے ساتھ بدتمیزی کی ۔۔۔وہ مجھے اپنی طرف کھینچنے لگا۔میں بھلا
اسے ہاتھ لگانے دیتی!میں نے اسے بہت مارا۔لاتوں سے،گھونسوں سے
،پھر میری آواز پر سب لوگ اکٹھے ہو گئے ۔اللہ نے مجھے بچا لیا۔ہمارے
باس بھی آ گئے ۔وہ اس منظر کو یاد کر کے پھر کانپنے لگی اور خالد سے یوں چمٹ
گئی جیسے اب سارے خطروں سے دور ہو چکی ہو''(۷۳)

شروع میں اس واقعہ کے رونما ہونے پر ستارہ کا شوہر خالد غصے سے کانپ اٹھتا ہے اور چاہتا ہے کہ

عادل کا قتل کردیگا یا پھر اسے سلاخوں کے پیچھے ڈال کردم لیگا۔مقدمہ دائر ہوجاتا ہے مگر کچھ ہی دنوں کے بعد ستارہ کے ساس اور سسر ستارہ کے ہی اخلاق پر انگلی اٹھانے لگتے ہیں ایک روز ساس نے کہہ ہی ڈالا:

''ارے میں نے بہت سر پیٹا تھا کہ گوری چٹی بیوی کو نوکری مت کراؤ۔مگر دو ہزار تنخواہ کے لالچ میں آگیا میرا بیٹا۔لو اب چاٹو روپے۔منہ پر کالک لگ گئی''

رفتہ رفتہ سسر نے بھی خالد کے دل و دماغ کو ستارہ سے متعلق مشکوک کر ڈالا۔خالد نے مقدمہ میں دلچسپی کم کردی۔ یہ سب دیکھ کر ستارہ کا دل ڈوبنے لگا۔ایک دن خالد اپنے والد سے کہہ رہا تھا کہ ہمیں مقدمہ واپس لے لینا چاہیے کیوں کہ:

''سنا ہے عادل کی بیوی لوگوں سے کہتی پھر رہی ہے کہ یہ سلسلہ جانے کب سے چل رہا تھا۔اس دن کسی نے رنگے ہاتھوں دونوں کو پکڑ لیا تو بیچارے عادل پھنس گئے''۔

باپ اور بیٹے کے درمیان ہونے والی یہ گفتگو ستارہ کے کانوں تک پہونچ جاتی ہے۔ستارہ مارے غصے کے پھٹ پڑتی ہے:

''میں اسے پھانسی کے تختے پر چڑھاؤں گی اسے معاف نہیں کروں گی ۔اس نے مجھ سے ہر چیز چھین لی ہے۔میرے پاس کچھ نہیں رہا''۔

ستارہ کی زبان سے یہ سن کر کہ ''اس نے مجھ سے ہر چیز چھین لی ہے'' خالد کو موقع مل گیا۔اس نے ستارہ پر شک کرنا شروع کردیا اور رات کو سوتے وقت کہہ ڈالا:

''تم نے تو مجھ سے کہا تھا کہ عادل نے صرف تمہارا ہاتھ پکڑا تھا۔مگر آج سب کے سامنے کہہ رہی تھیں کہ اس نے تمہاری ہر چیز چھین لی...''

ستارہ کے آگے اندھیرا چھا گیا۔وہ پریشان ہوگئی۔ان کی سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ ایک انسان کے اندر کتنے چہرے چھپے ہوتے ہیں۔وہ اندھی باولی کی طرح اٹھی،روایتوں کے بند کواڑ کھولے اور عادل کے گھر کی طرف دوڑنے لگی۔عادل اسے دیکھ کر کانپ اٹھا:

''آپ...یہاں...؟ہاں...میں آپ کا شکریہ ادا کرنے آئی ہوں کہ آپ کی بدولت میں ساری دنیا کو جان سکی...''

کہانی یہی پر ختم ہوجاتی ہے ۔مگر یہ کہانی ہمارے سماج اور معاشرے کے بدلتے رویے پر بہت سارے سوالات قائم کر جاتی ہے ۔کہانی بہت ہی سلیس اور فلیش بیک کی تکنیک میں لکھی گئی ہے ۔کہانی گرچہ بیانیہ انداز میں لکھی گئی ہے ۔مگر اس میں بڑی تہہ داری بھی ہے ۔کہانی کا پہلا پیراگراف ہی تہہ داری کا بڑا ثبوت ہے:

''کھلاڑی تیزی سے گیند کی طرف جھپٹا۔ایک منٹ کے ہزارویں حصے میں گینداس کے ہاتھ سے پھسل گئی۔

کیسے ...؟ کیسے ...؟ یہ سب کیسے ہوا؟

کیمرہ تھم گیا۔تیزی سے دوڑنے والا کھلاڑی جیسے ہوا میں اڑتا ہوا گیند کی طرف بڑھا اور اس کے ہاتھوں کو چھوتی ہوئی گیند دور جا پڑی۔ایک بار... دوبار... دس بار... ستارہ ایک گیند بنتی ۔کھلاڑی کی مضبوط گرفت سے بھاگ نکلتی ۔ بھاگتی ۔لڑھکتی ۔کسی پناہ کی تلاش میں ۔مگر تماشائیوں کو تو صرف کھلاڑی سے دلچسپی ہے ۔بچ نکلنے والی گیند کی ہمت پر داد کون دیتا ہے''۔

درشن کب دوگے

افسانہ''درشن کب دوگے'' کا موضوع فسادات ہے۔افسانہ نگار نے چھوٹے چھوٹے کرداروں کی شخصیت کے پس منظر میں فسادات کی حقیقت سمجھانے کی کوشش کی ہے۔اسی طرح سے اس کا ایک افسانہ''مجرم ''ہے۔اس افسانہ میں علی گڑھ کے فساد کو موضوع بنایا گیا ہے۔

جس طرح صالح معاشرہ کی تشکیل کے لیے تعمیری تنظیمیں ہوتی ہیں اسی طرح سماج کو بے راہ کرنے کے لیے تخریبی تنظیمیں بھی ہوتی ہیں ۔افسانہ'سچ کے سوا' ایسے ہی گروہ کی کہانی ہے۔افسانہ میں ایسی ہی شرپسند جماعت کا ایک ممبر (ذاکر عرف گیدڑ) تیرہ سالہ معصوم لڑکی کا قتل بے دردی سے کر دیتا ہے کیونکہ اس کے علاوہ اس کے پاس کوئی اور راستہ نہ تھا جس گروہ کا وہ ممبر ہے اس میں ایک سے ایک بڑھ کر بدمعاش شامل ہے۔ ان کا کام ہے فسادات کرنا، آگ لگانا، قتل کرنا، لڑکیوں کا اغوا کرنا اور پھر انھیں ٹھکانے لگا دینا۔

جیلانی بانو کا ایک افسانہ مجرم ہے۔یہ افسانہ فساد کے موضوع کا عکاس ہے۔اس میں علی گڑھ کے فساد

کو دکھایا گیا ہے۔

(۱۰) سید محمد اشرف کے افسانے

آخری موڑ پر

اشرف کا ایک افسانہ ''آخری موڑ پر'' ہے۔اس افسانہ میں رشتوں کے بکھراؤ، قدروں کی پامالی اور انسانی بے حسی کی آئینہ داری کی گئی ہے۔اس کہانی میں نئے عہد کے چار پانچ بچے سراج، زبیر، عامر، سلیمان اور رافعہ اپنے ایک لاولد چچا کے ساتھ سفر پر ہوتے ہیں۔اسٹیشن ابھی دور ہے۔قصہ گوئی اور کہانی سننے سنانے کا عمل جاری رہتا ہے۔چھوٹے چھوٹے قصوں سے ہوتے ہوئے بات ٹاٹا، برلا، گاڑی اور شیئرز کی ہونے لگتی ہے:

> ''زیادہ تر لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ ٹاٹا ہی سب سے اچھا ٹرک بناتا ہے۔نہیں صاحب تھیوری اور ہے اصل حقیقت اور ہے۔کیا آپ کو معلوم ہے سب سے اچھا ٹرک کون بناتا ہے۔اس کمپنی کا نام ہے لی لینڈ۔آپ پوچھیئے گا ایسا کیوں؟ پوچھیئے ایسا کیوں صاحب؟''(۷۴)

دوسرے مسافر بھی اپنی اپنی باتوں میں لگے تھے۔شیام سندر، عامر، زبیر اور سلیمان ایک دوسرے سے کمپیوٹر، ٹی، وی کی باتیں کر رہے تھے اور جانوروں کے قصے سن رہے تھے کہ ایک ادھیڑ عمر کا آدمی جواب تک بہت ہی خاموشی سے سارے قصے سن رہے تھے بول اٹھے:

> ''جانوروں والی بات پر مجھے ایک کتے کا واقعہ یاد آ گیا۔میں اپنے دوست کی کار میں ہائی وے پر جا رہا تھا۔سامنے ایک بھورا کتا آ گیا۔دوست نے ہارن دیا تو وہ چونک کر سیدھے ہاتھ کی طرف بھاگا اور سامنے سے آنے والی کار سے کچل گیا۔سڑک پر لیٹے لیٹے پھڑکا اور مرگیا۔ہم نے دیکھا وہیں کہیں سے ایک کالا کتا آیا پھر اس نے بے چینی سے اس مرتے ہوئے کتے کو بار بار سونگھا۔ایک طرف کو چلا پھر واپس لوٹا اور پھر اسے سونگھا۔بار بار جاتا اور واپس لوٹ آتا تھا۔اس بیچ کالے کتے کی دم اکڑ کر بالکل سیدھی ہوگئی تھی۔جب اسے بالکل یقین ہوگیا کہ بھورا کتا مر چکا ہے

تو اس نے دھیرے دھیرے اپنی دم نیچے کی اور دیر تک وہیں سڑک کے کنارے سر جھکائے کھڑا رہا''۔(۷۵)

اب کہانی کا آخری منظر یہ ہے کہ:

''عامر، سلمان، اور زبیر دوڑ کر بس میں بیٹھ کر جگہ بنا چکے تھے۔اس ڈبے کے باقی مسافر تیزی سے بس کی طرف بڑھ رہے تھے کہ اسی وقت مخالف سمت سے آتا ہوا ایک ٹرک سڑک پار کرتے ہوئے ایک شخص کو کچلتا ہوا نکل گیا۔سڑک پر موٹی موٹی سرخ لکیریں دور تک کھینچتی چلی گئیں تھیں۔خون میں لت پت وہ شخص سڑک پر پھڑکا اور ساکت ہوگیا۔ٹرک رکا نہیں تھا''(۷٦)

حادثے کا شکار اس شخص کی لاش گھنٹوں سڑک پر پڑی رہتی ہے۔حالانکہ بہت ساری گاڑیاں آتی اور جاتی رہتی ہیں مگر کسی کے اندر انسانیت نہیں جاگتی ہے کہ اس لاش کے بارے میں کچھ سوچ سکے اور اس گاڑی کا پتہ لگائے جس نے یہ حادثہ انجام دیا تھا۔عامر، سلیمان وغیرہ نے چچا سے پوچھا کہ وہ کون تھا؟۔چچا شیام رجک نے جواب دیا:

''اندھیرا تھا، میں ٹھیک سے دیکھ نہیں سکا۔لیکن معلومات اور تجربے سے بھی انسان بہت کچھ جان سکتا ہے۔میرے لیے یہ بتانا مشکل نہیں کہ وہ ٹرک یا تو اشوک لی لینڈ کمپنی کا تھا یا پھر ٹاٹا کمپنی کا''۔(۷۷)

طوفان

سید اشرف کا ایک سبق آموز افسانہ ''طوفان'' ہے۔یہ افسانہ مشینی زندگی کی جبریت اور احساسات کی بے معنویت کا استعارہ ہے۔اس افسانہ میں اشرف نے سونامی لہر سے متاثر ہونے والے بچوں کا نقشہ کھینچا ہے۔فضا آفرینی میں اڑیسہ کو پیش نظر رکھا ہے۔یہ افسانہ تین حصوں پر مشتمل ہے۔پہلے حصہ میں سمندری طوفان کی آمد اور اس کے نتیجے میں پھیلنے والی تباہی و بربادی کا ذکر ہے۔انسان اور حیوان، چرند اور پرند، پیڑ اور پودے، کھیت کھلیان سب کو خس و خاشاک کی طرح بہا کر طوفان ختم ہو جاتا ہے:

''طوفان کی سرخ دہشت گرد آنکھ چھ ہزار مربع کلومیٹر پر نگراں تھی اور گھوم گھوم کر امڈ امڈ کر آہستہ آہستہ ساری زمین کو ایک گہرے بھورے دلدلی

ملغوبے میں تبدیل کر رہی تھی... مرد... عورتیں اور آدھے بدن سے ننگے
بچے زناٹے دار ہوا اور بے پناہ بارش سے بچنے کے لیے بے تحاشہ بھاگ
رہے تھے اور ہوا ان کے سینوں پر پیر رکھ کر انہیں بے سمت کر رہی
تھی۔ بلیوں اور بانسوں پر ٹکے جھونپڑوں کی چھتیں اکھڑ کر رکابوں کی طرح
فضا میں اڑ رہی تھیں اور جھونپڑوں کے اندر باہر سب ایک ہو رہا تھا
۔مویشیوں کے جھنڈ ٹکرا ٹکرا اور ممیا ممیا کر وحشت زدہ ہو کر ایک دوسرے
کے پیٹ میں گھسے جا رہے تھے... نیچے پانی کے شیر غرا رہے تھے اور اوپر ہوا
کے ہاتھی چھنگھاڑ رہے تھے۔ اور انسان اور حیوان سب کے سب فطرت
سے ایک ایسی جنگ لڑ رہے تھے جس میں جانداروں کو نہیں جیتنا
تھا''۔(۷۸)

کہانی کے دوسرے حصے میں سونامی لہر کے بعد ملک اور بیرون ملک سے آنے والی امداد اور اس کے بیجا استعمال پر بھرپور طنز ہے۔ مرکزی اور صوبائی سرکاروں کی ایک دوسرے پر الزام تراشی، امداد کے لیے فرضی اعلانات، سرکاری اور غیر سرکاری تنظیموں کا صرف نام کے لیے کام کرنا وغیرہ کی جیتی جاگتی تصویریں ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''ولایت سے آئے ہوئے نرم، گرم خوبصورت کمبل ضرورت کے علاقوں
میں اس لیے نہیں بھیجے گئے کہ وہاں پانی بھرا ہوا تھا اور پانی سے کمبل خراب
ہو سکتا ہے۔ ان کمبلوں کو زیادہ وقت تک اسٹور میں رکھنا بھی مناسب نہیں
سمجھا گیا کہ ان میں کیڑا بھی لگ سکتا تھا۔ اس لیے انہیں شہروں کی مارکیٹ
میں کم داموں پر فروخت کر دیا گیا اور اس سلسلے میں کئی سطحوں پر اور کئی
معاملوں میں ایک دوسرے کے ساتھ تعاون کیا گیا۔ عمدہ بیڈشیٹس اور
روئیں دار تولیوں کا انتظام بھی اسی دانش مندانہ طریقہ سے کیا گیا کہ یہ اشیا
ء بلاوجہ برباد نہ ہوں۔ غذائی اجناس میں باسمتی چاولوں کا معاملہ بھی ان
سے مختلف نہیں تھا۔ البتہ موٹا جھوٹا اناج اور آٹا دال ٹرکوں میں لدا کھڑا رہا
کیوں کہ ان کو ضرورت کے علاقوں تک لے جانے کے لیے بہت زیادہ

ڈیزل کی ضرورت تھی‘‘(۷۹)

کہانی کے تیسرے حصے میں اس طوفان کا ذکر ہے جس سے انسانی روح گھائل ہوتی ہے۔مثلاً انسانی لاشوں کا سڑنا، کتوں کی غذا بننا، یتیموں اور لاوارثوں کی بے ثروسامانی کی کیفیت کا منظر۔یہاں کوئی کسی کو خوش کرنا نہیں چاہتا ،کوئی کسی کی مسکراہٹ نہیں چاہتا ،غرض تو صرف اس اکسپوز سے ہے جس سے مادی فوائد حاصل ہو۔افسانے کا سب سے اہم کردار آٹھ برس کی ایک معصوم بچی پورنما ہے جس کی آنکھوں کے سامنے اس کے ماں باپ طوفان میں بہہ گئے اور وہ ایک پیڑ سے چپکنے کے سبب بچ گئی ہے۔زبردست طوفان کی آمد اور اس کے نتیجے میں تباہی وبربادی نے بچوں کے ہونٹوں سے مسکراہٹ چھین لی ہے اور وہ چپ چاپ سی رہنے لگی ہے۔انہیں مختلف رفاہی اداروں اور انجمنوں کے ذریعہ نفسیاتی طور پر معتدل بنایا جارہا ہے اور مسکرانا سکھایا جارہا ہے تا کہ وہ اپنے غم اور درد کو بھول کر نئی زندگی شروع کرسکیں۔مگر یہاں بھی بچے استحصال کا شکار ہوجاتے ہیں۔

یہاں پورا کا پورا کمرشیل معاملہ ہے اور استحصال کا بازار گرم ہے۔دوسرے دن فوٹوگرافر اپنے معمول کے مطابق میگزین کے لئے تصویر اتارتے ہوئے بچوں کو مسکرانے کے لئے کہتا ہے بچے مسکراتے ہیں۔اچانک ایک ٹائی والا شخص نمودار ہوتا ہے اور کہتا ہے ایک تو نہا دھوکر کنگھی کر کے آئے ہو،اوپر سے فوٹو کھنچواتے وقت مسکراتے بھی ہو۔کون تمہیں اناتھ سمجھے گا۔کون تمہارے لئے پیسے بھیجے گا۔کس کو وشواس ہوگا کہ تمہارے ماں باپ مر چکے ہیں۔اس نے آگے بڑھ کر بچوں کے سنورے ہوئے بالوں کو بکھیر دیا اور زور سے غرایا’’خبردار جو کوئی مسکرایا چپ چاپ بیٹھے رہو مت مسکرانا۔

کعبے کا ہرن

سید محمد اشرف اپنے افسانوں میں جانوروں کو علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں، ان کی کہانیوں میں جانور اہمیت کے حامل ہیں اور انسانوں پر فوقیت لے جاتے ہیں۔فساد کے موضوع پر ان کا دوسرا افسانہ ’کعبے کا ہرن‘اس کی بہترین مثال ہے۔افسانے میں متوقع فسادات کے زیراثر خوف، دہشت اور انجام کا منظر کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ پورا نقشہ قاری کی آنکھوں کے سامنے آجائے۔افسانے کے آغاز میں یہی قیاس لگایا جاتا ہے کہ لاش کسی ہندو نوجوان کی ہے،اس کے بعد شروع ہوتا ہے آنے والے وقت کا تجزیہ،شیخ صاحب کو اس قتل کی اطلاع ماجد میاں دیتے ہیں اور تشویش کی صورت حال پیدا کر کے چلے جاتے ہیں۔شیخ صاحب کو

اپنی اور اپنے لڑکوں کی فکر ہوتی ہے وہ جس محلے میں رہتے ہیں وہاں اکثریت ہندوؤں کی ہے اور یہی ڈر شیخ صاحب کے اہل خانہ کی نیند اڑا دیتا ہے۔ شیخ صاحب نقل مکانی کا ارادہ کرتے ہیں، اگر کل تک فسادات نہیں ہوئے تو وہ اپنے لڑکوں کو لے کر گاؤں واپس چلے جائیں گے۔ اسی کشمکش میں صبح ہوجاتی ہے اور دروازہ کھٹکھٹانے کی آواز سے وہ لوگ خوف زدہ ہوجاتے ہیں۔ ہمت کر کے شیخ چاروں لڑکوں کے ساتھ مل کر دروازے تک جاتے ہیں لیکن دروازے پر ماجد میاں کو دیکھ کر سکون حاصل ہوتا ہے۔ انہیں سے اطلاع ملتی ہے کہ لاش کسی ہندو کی نہیں مسلمان کی ہے۔ ڈرنے والی کوئی بات نہیں ہے، شیخ صاحب نماز کے لیے جاتے ہیں تو انھیں یاد آتا ہے کہ اس کے بعد انھیں ایک نماز اور پڑھنی ہے۔ خدا کا شکر ادا کرنے کے لیے کیوں کہ لاش کی شناخت مسلمان کے طور پر کی گئی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''ابھی شناخت نہیں ہوئی ہوگی ورنہ اب تک فساد شروع ہوگیا ہوتا۔ انھوں نے دعا مانگی اے خدا صبح تک شناخت نہ ہو پائے، میں کل ہی بیوی بچوں کو لے کر گاؤں چلا جاؤں گا۔ وہاں میری بہت
> ضرورت ہے اور جب فساد کی آگ ٹھنڈی ہوجائے گی تو واپس آجاؤں گا۔
> میں دو نفل نماز شکرانہ پڑھوں گا اگر لاش ہندو کی نہیں ہوئی تو۔ کسی نے کھانا نہیں کھایا تھا، سب ایک پلنگ پر بیٹھے فساد کا انتظار کر رہے تھے۔ فساد کا کیا اپنی موت کا انتظار کر رہے تھے۔ ایک سو مسلمان اور دو سو ہندو گھروں کا کوئی مقابلہ تھا کیا۔''(۸۰)

اس افسانے کا یہی سب سے فکر انگیز پہلو ہے جسے سید محمد اشرف مبہم انداز میں پیش کر کے آگے کا سفر کرتے ہیں۔ آغاز سے اختتام تک افسانے کا تاثر قائم رہتا ہے اور قاری پر گرفت مضبوط رہتی ہے۔

(۱۱) سلام بن رزاق کے افسانے

مابعد جدید افسانہ نگاروں کی فہرست میں سلام بن رزاق کا نام بہت ہی اہم دستخط کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان کے افسانے میں موضوعات کا تنوع ہے۔ عام افسانہ نگاروں کی طرح سلام بن رزاق کے یہاں جنسیات کا استعمال لطیف انداز میں نہیں ہوا ہے بلکہ وہ جنسیات کے ذریعہ حیرت و استعجاب پیدا کرتے ہیں ۔ ان کے افسانے میں سریت بھی کارفرماں ہوتی ہیں۔ سریت کے ذریعہ وہ استعارہ سازی کرتے ہیں۔ سلام

بن رزاق کے افسانے اکثر و بیشتر واحد متکلم کے صیغے سے شروع ہوتے ہیں۔ یہ واحد متکلم واقعے کو من وعن بیان کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی تشریح وتعبیر بھی بیان کرتا ہے۔ سلام کی زبان و بیان صاف ستھری اور اسلوب دلکش ہوتا ہے۔

آواز گریہ

سلام بن رزاق کا ایک افسانہ ''آواز گریہ'' ہے۔ یہ ایک استعارتی افسانہ ہے جس میں ہمارے سماج کے بدلتے خدوخال کو بڑی ہنرمندی سے پیش کیا گیا ہے۔ پورے افسانے میں اخلاقی بحران اور سماجی قدروں کا ایسا المیہ پیش کیا گیا ہے جس سے ہماری تہذیب کی پرت در پرت تہیں کھل کر سامنے آجاتی ہیں۔

یہ افسانہ صیغہ واحد متکلم ''میں'' سے شروع ہوتا ہے۔ مگر یہ ''میں'' ہر جگہ ہم، تم، وہ اور آپ میں تبدیل ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ افسانہ نگار اپنی تہذیب وثقافت اور بنیادی قدروں کے رفتہ رفتہ مٹ جانے کو اپنی موت سے تعبیر کرتا ہے۔ لیکن یہ موت کیسے آتی ہے۔ تہذیب کا جنازہ کیسے اٹھ رہا ہے اس کی منظر کشی بہت ہی پرسوز اور تکلیف دہ ہے۔ افسانہ نگار اپنے ہاتھوں سے اپنی موت کو دعوت دیتا ہے اور زندگی پر اس کی گرفت کمزور ہوتی چلی جاتی ہے۔ موت کو دعوت دینا اور زندگی پر گرفت کا کمزور ہونا دراصل سماج کے ذمہ دار طبقہ کا اپنی ذمہ داریوں سے گریز کرنے کا استعارہ ہے۔ یہ استعارہ افسانہ نگار کے حصار سے نکل کر پورے عالم کو اپنے حصار میں لے لیتا ہے۔ افسانے کا آغاز ہی پوری کہانی کا اصل تصور پیش کر دیتا ہے:

> ''میں مر چکا ہوں۔ کم از کم لوگوں کا ایسا خیال ہے کہ میں مر چکا ہوں۔ ڈاکٹر نے بھی اس کی تصدیق کر دی ہے۔ گھر کے اندر اور باہر ایک کہرام مچا ہے۔ میری دونوں بیٹیاں انوری اور ناز و رو رہی ہیں۔ میری بیوی زینب بال کھولے سینا کوبی کر رہی ہے۔ البتہ میرا بیٹا آصف دکھائی نہیں دے رہا ہے۔ حسب معمول وہ اپنے لچے لفنگے دوستوں کے ساتھ کہیں آوارہ گردی کر رہا ہے... اف یہ کیسی موت ہے؟ میں دیکھ سکتا ہوں مگر بول نہیں سکتا؟ محسوس کر سکتا ہوں مگر جنبش نہیں کر سکتا۔ تار نفس کٹ چکے ہیں مگر جسم کے اندھے غار میں وہ کونسا چراغ بجھنے سے رہ گیا ہے جس کے سبب بیرونی سے میرا رشتہ ہنوز استوار ہے۔ رہ رہ کر میرے اندرون میں یہ کیسی ٹیسیں

اٹھ رہی ہیں؟ کیا عذابوں کا سلسلہ شروع ہو چکا؟ اے خدا! مجھے زندہ رہنے
کے اس کرب ناک احساس سے نجات دے۔ میری آنکھوں کو بصارت
کے عذاب سے بچا۔ میرے کانوں کو سماعت کی سزاوں سے محفوظ رکھ
، میری کشتی کو زندگی کے بھنور سے نکال۔ مجھے موت دے۔ مکمل موت
۔ میرے اطراف ڈراؤنے سایے منڈلا رہے ہیں۔ میری موت کی خبر سن
کر میرے عزیز، رشتے دار اور پڑوسی متواتر چلے آرہے ہیں۔ سب کو
حیرت ہے کہ میں اچانک کیسے مر گیا''۔(۸۱)

افسانہ نگار کی موت گویا انسانی تہذیب اور اخلاقی قدروں کی موت ہے۔ افسانہ نگار خود اپنی جڑوں سے کب اور کیسے اکھڑ جاتا ہے اسے احساس تک نہیں ہوتا:

''میں تو ایک خوش مزاج، خوش خوراک، زندگی کی لذتوں سے لطف اٹھانے
والا مگر اپنی مرضی سے جینے والا انسان تھا۔ خوب روپیہ کمانا اور دل کھول کر
عیش کرنا یہی میری زندگی کا معمول تھا۔ میرے ملنے جلنے والوں کا حلقہ
بہت وسیع تھا۔ ان میں عورتیں بھی ہیں۔ میں نے کئی عورتوں سے دوستیاں
کیں۔ بعض سے جسمانی تعلقات بھی قائم کئے مگر گلے میں شادی کا طوق
باندھنے کا کبھی خیال نہیں آیا۔ زینب سے پہلے میں عورت کو صرف کھیلنے کی
چیز سمجھتا تھا۔ جھیلنے کی نہیں۔ میرے پاس روپیہ تھا، بدن میں طاقت تھی
اور دل امنگوں سے بھرا تھا۔ میں عورت کو کسی ٹیکسی کی طرح ہائر کرتا اور میٹر
کے مطابق پیسے ادا کر کے آگے بڑھ جاتا''۔(۸۲)

گھر اور سماج کا منظر کس طرح سے تبدیل ہو رہا ہے۔ اس کا عکس اس افسانے میں جا بجا موجود ہے۔ جب گھر کا ذمہ دار ہی اپنی تہذیبی جڑوں سے اکھڑنے لگے تو بھلا آنے والی نسلیں اپنی تہذیبی جڑوں سے کتنی دیر تک وابستہ رہ سکتی ہیں:

''نازو میری چھوٹی بیٹی ان دنوں کالج کے پہلے سال میں تھی۔ اس وقت
اس کی عمر پندرہ سال کے آس پاس رہی ہوگی۔ مگر اس عمر میں اس نے
ایسے پرزے نکال لیے تھے کہ پورا محلّہ اس کے پیچھے پاگل نظر آنے لگا

تھا۔ وہ ہر ایک کو دیکھ کر اس ادا سے مسکراتی اور 'ہیلو' کہتی کہ ہر کوئی سمجھتا وہ تبسم وہ تکلم صرف اس کے لیے ہے ۔اس خوش فہمی یا غلط فہمی کی وجہ سے دونو جوانوں میں چاقو تک چل گئے''۔(۸۳)

افسانہ نگار کے اہل خانہ بھی اپنا رنگ بدلنے لگتے ہیں ۔اپنے اہل خانہ کی وجہ سے رفتہ رفتہ وہ موت کے قریب پہونچ جاتا ہے۔ وہ اپنی بیٹی نازو اور بیوی زینب کے اخلاق و کردار سے مطمئن نہیں ہیں۔افسانہ نگار پر پہلا دل کا دورہ پڑتا ہے:

''آج کل آپ بلا وجہ معمولی معمولی باتوں سے پریشان ہوجاتے ہیں۔آپ ہی تو کہا کرتے تھے ۔آدمی کو سوسائٹی کے رنگ میں ڈھلنا چاہیے۔نازو جو کچھ کر رہی ہے وہ آج کل کی سوسائٹی کا تقاضہ ہے...ایک دن اچانک نازو نے آکر بتایا کہ وہ ماں بننے والی ہے ۔مجھ جیسے سوسائٹی زدہ شخص کے لیے یہ ایک زبردست صدمہ تھا۔اپنے ہم چشموں میں ذلیل ہونے کے اندیشے نے میرے وجود کو متزلزل کر دیا تھا۔ مجھے لگا کوئی مضبوط پنجہ میرے دل کو اپنی مٹھی میں جکڑے اس طرح نچوڑ رہا ہے جیسے آم کا رس نچوڑا جاتا ہے۔ یہ میرا پہلا اٹیک تھا۔ جب مجھے ہوش آیا تو میں ہسپتال میں تھا... گھبرانے کی کوئی بات نہیں ایک معتبر ڈاکٹر کی کلینک میں نازو کا ابارشن کرادیا گیا ہے اوراب وہ ٹھیک ٹھاک ہے''۔(۸۴)

افسانہ نگار پر آخری دورہ پڑا اور اس دورے کے بعد وہ جاں بر نہ ہوسکا۔اس دورے کی وجہ اس کی بیوئی زینب اور ڈرائیور سلیمان تھا۔زینب نے بڑی چالاکی سے ۱۵ سال سے برسرخدمت ڈرائیور کو اچانک ہٹا کر اپنے میکے کے سلیمان کو ڈرائیور کے لیے منتخب کرلیا تھا۔ پہلے پہل تو سلیمان ایک غلام کی طرح افسانہ نگار سے لے کر اس کے گھر کے تمام ممبران کی خدمت کرتا رہا۔لیکن رفتہ رفتہ وہ بھی گھر کے رنگ میں پورا رنگ گیا۔ایک دن کا موقع تھا پورے گھر میں سناٹا تھا۔زینب کے آرام کا وقت تھا۔افسانہ نگار کو شدید پیاس کا احساس ہوا:

''بغل والا کمرہ بند ہے ۔زینب شاید ابھی تک سو رہی ہے۔میں کچن میں جا کر فریج میں سے بوتل نکالتا ہوں اور بوتل ہی سے دو چار لمبے لمبے

گھونٹ لیتا ہوں۔ پھر الٹے قدموں لوٹتا ہوں۔ تبھی مجھے لگتا ہے بغل والے کمرے میں کوئی غیر معمولی آہٹ ہوتی ہے۔ میں دروازے پر رک جاتا ہوں پھر غیر ارادی طور پر دروازے کے 'کی ہول' سے اندر جھانکتا ہوں ۔زینب ایک ایک کرکے اپنے بدن کے کپڑے اتار رہی ہے ۔میکسی ،برا،بکنی اور سلیمان کرسی پر بیٹھا اسے بھوکی نظروں سے گھور رہا ہے... وہ کسی وحشی درندے کی طرح اسے بھبھوڑنے لگتا ہے ایسا لگتا ہے جیسے وہ اس کی بوٹی بوٹی الگ کردے گا۔ میں سمجھتا تھا کہ زینب بلبلا کر چیخ پڑے گی مگر وہ شہوت سے مغلوب ہوکر کسی کتیا کی طرح چپ چاپ اپنے آپ کو نچوا رہی تھی۔۔۔۔۔میری آنکھوں میں آنسو آ گئے ۔ایک زور ہچکی آئی بس۔۔۔۔اس کے بعد کیا ہوا مجھے نہیں معلوم ۔جب میں اطراف کے ماحول کو سمجھنے کے قابل ہوا تو میں مر چکا تھا''۔(۸۵)

اس کہانی میں دل کا دورہ انسانی اعلی قدروں کا گلا گھٹ جانے کا استعارہ ہے۔ کہانی فلیش بیک میں بیان کی گئی ہے۔اس کہانی سے تین کردار نازو، زینب اور آصف کو تراشا گیا ہے۔سارے کردار بہت ہی متحرک اور اسم با مسمی ہیں۔

افسانہ نگار کی موت کا سبب ان کی بیوی، بیٹی اور بیٹے کا اپنی جڑوں سے اکھڑ جانا ہے۔وہ جڑ جو سماجی اور معاشرتی طور پر بہت اندر تک دھنسی ہوتی ہے اور جو ہماری اعلا قدروں کی پہچان ہوتی ہیں۔قدروں کا مٹ جانا دراصل موت کا اعلان ہو جانا ہے۔

ننگی دوپہر کا سپاہی

''ننگی دوپہر کا سپاہی'' سلام بن رزاق کا مشہور افسانہ ہے۔ یہ ایک علامتی افسانہ ہے مگر اس کی علامتیں بہت زیادہ گنجلک نہیں ہیں۔ اس میں 'بے سایہ تیز دھوپ' جبر واستحصال کی علامت ہے جس میں آج کا انسان بے بسی اور مجبوری کے ساتھ جھلس رہا ہے۔عوام میں اس نظام کو بدل ڈالنے کی شدید خواہش ہے۔لیکن ان کے پاس وسائل اور اختیار نہیں اور جو لوگ صاحب وسائل اور اختیار ہیں وہ اس کا استعمال ملک اور عوام کی بھلائی کے لئے نہیں بلکہ صرف اپنی بھلائی کے لئے کر رہے ہیں ۔افسانہ کی علامتیں پھیل کر استعارہ بن گئیں ہیں جو

بہت ہی پراثر اور معنویت سے لبریز ہیں۔ یہ افسانہ ''میں'' کی انفرادیت کی بھرپور عکاسی کرتا ہے جسے مصنف نے ''وہ'' کا نام دیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر قاری افسانے کے بنیادی کردار ''وہ'' کو بہ آسانی اپنے ''میں'' سے تبدیل کر سکتا ہے۔ یہی اس کی شناخت ہے۔ ''وہ'' کا برتاؤ افسانے کو معروضی شکل دے دیتا ہے۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ افسانے میں مصنف ظاہراً شامل نہیں مگر ایک انٹلکچول کی حیثیت سے مصنف اپنے بنیادی کردار 'وہ' میں اپنا عکس پیش کرتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ 'وہ' ذاتی اور نجی حیثیت کو تج کر اپنی ذات کی ارفع سطح پر نظر آتا ہے ۔وہ کتابوں کا جھولا ساتھ رکھتا ہے جس کا پولس والا مذاق اڑاتا ہے کہ یہ ردّی ہے۔ یہ طنز کسی مصنف کی انٹلکچول شناخت پر ایک سوالیہ نشان ہے۔

''ننگی دوپہر کا سپاہی'' کا کردار 'وہ' ایک احساس کا نمائندہ ہے۔ یہ احساس خارجی ماحول کی دھوپ کے خوبصورت استعارے کے ساتھ عمل اور ردعمل کرتا ہے۔

ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''دھوپ پھیل چکی تھی او سورج کی کرنیں ابھی سان پر نہیں چڑھی تھی ۔مگر جوں جوں وہ آگے بڑھتا گیا برچھیاں چمکنے لگیں۔ تیر سنسنائے اور سورج ننگی تلوار کی طرح اس کے سر پر معلق ہو گیا،،۔

افسانہ آگے بڑھتا ہے تو اس کا کردار 'وہ' دیکھتا ہے:

> ''اونچی اونچی عمارتیں ایستادہ تھیں جن کے دروازں پر سنتری پہرہ دے رہے تھے اور دروازوں کے سامنے انسانوں کی لمبی لمبی قطاریں لگی تھیں ۔لوگ اپنی پیشانیوں سے پسینہ پونچھتے اور گرمی سے ہائے وائے کرتے ان دروازوں تک پہنچنے کی کوشش کرتے ---دھوپ کی تمازت بڑھتی جارہی تھی اور اب پسینہ اس کے ایک ایک مسام سے پھوٹ نکلا تھا ''۔(۸۶)

اس کے برعکس ایک عجیب سی ٹھنڈک کا احساس جو دماغ کو غنودگی کی دھند میں غوطہ کھانے پر مجبور کر دے ۔ایک ایسی عمارت میں حاصل ہوتا ہے جس کے چاروں طرف دیواروں سے تقدس کی شعاعیں پھوٹ رہی ہوں۔ عمارت کی یہ ساخت استعاراتی طنز پر قائم ہے۔ بنیادی کردار اس عمارت کے اثر سے گھبرا کر سرپٹ بھاگتا ہوا باہر آجاتا ہے ۔آگے چل کر وہ دیکھتا ہے کہ لوگ (دھوپ سے محفوظ رہنے کے لئے) ایسے جلوسوں

میں شامل ہو رہے ہیں جن کا کوئی مقصد اور ماحصل نہیں ہے۔کردار 'وہ' کے ساتھ دھوپ کی تمازت کا ٹریٹمینٹ آغاز سے انجام تک موجود ہے ۔دھوپ کا ردعمل سائے کی تلاش ہے ۔زندگی کی خارجی تمازت کا یہ ردعمل عورت کے آنچل کا سایہ ہے۔

ماحول کا انتشار، آگہی کا کرب، سفر بے سمت، قدروں کی شکست وریخت، خوف ودہشت، تنہائی اور اجنبیت اور نہ جانے ایسے ہی کتنے احساسات کی ترجمانی اس کہانی میں بہت ہی چابک دستی سے کی گئی ہے۔

قصہ دیو جانس جدید

سلام بن رزاق کا ایک افسانہ ''قصہ دیو جانس جدید'' ہے۔اس میں کتے کا استعارہ استعمال ہوا ہے ۔کہانی میں مختلف رنگ اور نسل کے کتے ایک طرف عوام الناس کی نمائندگی کرتے ہیں تو دوسری طرف ان کی فطرت انسان کی مختلف جبلتوں کی جانب اشارہ کرتی ہے۔عوام کا مزاج استعاراتی شکل میں پیش کیا گیا ہے ۔ایک سربراہ ہے جو عوام کے مزاج کو تجرباتی میڈیم بنا کر اپنے خالص مقصد کے لئے استعمال کرتا ہے سیاسی سربراہ کی نمائندگی افسانے کے بنیادی کردار 'ایک آدمی' سے ہوئی ہے ۔اس کا کتوں میں انہماک پاگل پن کی حد تک پہونچ چکا ہے۔انتہائے کار وہ کتوں کی زبان میں بھونکنے لگتا ہے۔ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''جب بھی کوئی اس سے ملنے جاتا وہ کتوں میں گھرا ہوا ملتا۔اسے کئی کئی منٹ تک پتہ ہی نہ چلتا کہ کوئی اسے ملنے آیا ہے۔ایسا لگتا تھا اسے اپنے کتوں کے سوا دنیا میں کسی اور چیز سے دلچسپی ہی نہیں ہے۔(کتوں) کے مختلف حرکات وسکنات اور ان کے ردعمل سے پیدا ہونے والے نتائج کا نہایت باریک بینی سے مشاہدہ کرتا ہے۔اس کی شخصیت بستی والوں کی نظر میں روز بروز پراسرار ہوتی گئی ۔ایک ڈھنڈورچی نے تھالی پیٹ پیٹ کر مذکورہ اعلان کیا۔لوگوں کا سویا ہوا تجسس ایک دم سے جاگ پڑا۔سارے لوگ کاٹھ اور مٹی کے پتلوں کی طرح بے حس وحرکت کھڑے تھے اور کان اس کی آواز پر لگے تھے۔لوگوں نے حیرت سے دیکھا کہ وہ اسٹول پر کھڑا دونوں ہاتھ ہوا میں لہراتا کسی کتے کی طرح بھونک رہا ہے''۔(۸۷)

کالے رنگ کا پجاری

سلام بن رزاق کا ایک افسانہ ’’کالے رنگ کا پجاری‘‘ ہے ۔ یہ افسانہ داستانی انداز اور روایت کے ذریعہ ایک بوڑھے کی زبانی ٹرین کے سفر کے دوران بیان کی گئی ہے ۔ جس میں داستان گوئی کی روایت سے فائدہ اٹھایا گیا ہے ۔ بوڑھا داستان گو بھی اپنے پراسرار وجود کی بنا پر اساطیری کہانیوں کا کردار نظر آتا ہے ۔ اور اس کے اطراف بیٹھے مسافر اس دہشت ناک المیہ کو پوری توجہ سے سن رہے ہیں اور ان کی خوف زدہ آنکھیں بوڑھے کے چہرے کو گھور رہی ہیں ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ یہ مسافر عہد قدیم کے سامعین کی طرح اتنے معصوم اور بھولے بھالے نہیں ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ کہانی کے اختتام پر مرکزی کردار اس کے انجام سے مطمئن نہیں ہو پاتا اور آخر کار داستان گو کو قائل ہونا پڑتا ہے کہ آج کے حقیقت پسندوں کو کہانیوں سے بہلایا نہیں جاسکتا ۔ یہاں بھی کہانی پن کا وصف مکمل طور پر موجود ہے اور قاری کی دلچسپی آخر تک برقرار رہتی ہے ۔ کہانی میں جو غیر فطری صورت حال بیان کی گئی ہے اور جو علامتیں پیش کی گئیں ہیں ان کے پردے میں پوشیدہ موجودہ صورت حال کا ادراک وہ با آسانی کرلیتا ہے، کیونکہ آج حالات بد سے بدتر ہوتے جارہے ہیں ۔ ایسی سچویشن کا پیدا ہوجانا نیز ایسے مافوق الفطری حالات کا وقوع میں آنا ناممکن نہیں ۔ کالے رنگ کا اور اس کے پجاریوں کے بیان میں گہری رمزیت اور معنویت پائی جاتی ہے ۔

اس کہانی میں جس شہر کا ذکر کیا گیا ہے وہاں کے معاشرے میں مذہبی استحصال، روحانی اور اخلاقی بے راہ روی نظر آتی ہیں ۔ ظلم وستم میں قید انسانوں کو سکون نہیں ملتا، ان کی عبادت گاہوں کے سارے اصول کھنڈر بن گئے ہیں ۔ بے معنویت کا زہر زندگی کی رگ رگ میں پیوست ہوگیا ہے ۔ ہر طرف نفرت اور خوف کی لہر پھیلتی جارہی ہے ۔ انسانوں میں اور جو کچھ باقی ہو لیکن انسانیت کا رنگ بہت ہلکا نظر آتا ہے، اس لئے افسانے کے کالے ناگ کے پجاری اپنے ہی جیسے انسانوں کو اس ناگ کے سامنے چارہ ڈال دیتے ہیں اور اپنی بربریت پر خوشی کے جشن مناتے ہیں اور پھر کالا ناگ اپنے پنجرے میں ان لوگوں کا لہو چوس چوس کر تندرست اور تازہ دم ہوجاتا ہے اور یہ سلسلہ اس شہر میں روز و شب جاری رہتا ہے ۔ شہر کی ساری سڑکیں قبرستانوں اور شمشان گھاٹوں کے دروازوں پر جاکر ختم ہوجاتی ہیں جن کے پھاٹکوں پر جلی حروف میں خوش آمدید لکھا ہوتا ہے ۔ سارے شہر میں صرف کالے رنگ کے پجاریوں کا قانون چلتا ہے اور ایسی المناک صوت حال کے ختم ہونے کے امکانات نہیں ہیں ۔ اس لئے اپنے دل اور سامعین کو بہلانے کے لئے جب بوڑھا بابا کہتا ہے کہ کالے

ناگ کے پجاریوں کا کاروبار زیادہ عرصے تک نہیں چل سکا اور ایک دن وہ خود بھی کالے ناگ کے شکار ہو گئے تو کہانی کے مرکزی کردار یعنی کہانی سننے والے کو اس بات کا یقین نہیں ہوتا کیونکہ حقیقت یہ تھی کہ اس قدیم داستان میں پیش کی گئی صورت حال قدرے بدلی ہوئی شکل میں آج بھی موجود تھی۔ وہ سب کالے ناگ کے دور میں عرصے سے آئے ہوئے تھے اور اس کا پھن کچلنے کی آج تک کوئی ہمت نہ کر سکا تھا۔ وہ اس کالے ناگ اور اس کے پجاریوں سے بخوبی واقف تھے جو آج بھی زندہ تھے۔ اسی لئے آخر کار بوڑھے کو کہنا پڑتا ہے کہ وہ ان لوگوں کے دل میں بیٹھے خوف کو دور کرنے کے لئے جھوٹ بولنے پر مجبور ہوا ورنہ کالے رنگ کے پجاری آج بھی زندہ ہیں اور کالے ناگ کا خونی کھیل آج بھی چل رہا ہے۔

انجام کار

سلام بن رزاق کی کہانیوں میں ''انجام کار'' ایک ایسی کہانی ہے جسے کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیق کار نے اسے اپنے مجموعے ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' میں شامل کیا ہے۔

اس کہانی کے ڈھانچے کو سلام نے بڑی احتیاط سے تیار کیا ہے۔ کہانی میں ایک کلرک ہے جو کسی گندی بستی میں اپنی نئی نویلی دلہن کے ساتھ رہتا ہے۔ ایک دن جب وہ گھر لوٹتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کے دروازے کے ساتھ گندے پانی کی نکاسی کے لئے جو نالی بنی تھی اس میں شامو دادا کا چھوکرا دیشی شراب کی کچھ بوتلیں چھپا رہا ہے۔ اس کے اعتراض کرنے پر پہلے تو چھوکرا چلا جاتا ہے، مگر تھوڑی دیر بعد وہ اپنے ساتھ شامو دادا کو لے آتا ہے۔ کلرک غنڈوں کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن بات بڑھ جاتی ہے اور چاقو نکل آتا ہے قریب تھا کہ اس پر چاقو سے حملہ ہو، لیکن بیوی لپک کر اسے اندر گھسیٹ لیتی ہے اور دروازہ بند کر لیتی ہے۔ نوجوان کو یقین ہے کہ شامو دادا کا دھندہ غیر قانونی ہے اور قانون ضرور اس کی مدد کرے گا۔ وہ پولیس اسٹیشن جاتا ہے مگر وہاں پہونچ کر اسے سخت مایوسی ہوتی ہے۔ انسپکٹر اسے سمجھاتے ہوئے کہتا ہے کہ تم سیدھے سادھے آدمی ہو۔ ہو سکے تو وہ جگہ چھوڑ دو اور اگر وہیں رہنا ہے تو پھر ان غنڈوں سے مل کر رہو۔

وہ سکتہ میں آ جاتا ہے جتنی امیدوں کے ساتھ آیا تھا اسے اتنی ہی ندامت ہوتی ہے۔ وہ خاموشی سے اٹھ کر تھانے سے باہر نکل جاتا ہے۔ اپنے محلے میں داخل ہوتے ہی دیکھتا ہے کہ شامو کے اڈے 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 جانب مڑنے کے بجائے شامو کے اڈے کی طرف جاتا ہے۔ غنڈے اسے دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ شامو

لنگی اور بنیان پہنے باہر نکلتا ہے لوگ سمجھتے ہیں کہ اب یہاں کچھ ہونے والا ہے۔شامولنگی اوپر چڑھاتے ہوئے کڑک کر پوچھتا ہے:

''کیا ہے؟۔''

نوجوان نہایت پرسکون لہجے میں جواب دیتا ہے:

''پاؤ سیر موسمی اور ایک سادہ سوڈا''

چند سکنڈ تک کوئی کچھ نہ بولا۔نوجوان نے پھر اسی ٹھہرے ہوئے لہجے میں آگے کہا۔

''ایک پلیٹ بھنی ہوئی کلیجی بھی دینا''(۸۸)

اس کہانی میں تخلیق کار نے یہ پیغام دینے کی کوشش کی ہے کہ ہمارا نظام معاشرت اتنا گندہ ہو چکا ہے کہ ہم اس کا مقابلہ بہت آسانی سے نہیں کر سکتے۔موجودہ ناقص نظام میں پولیس کی ڈیوٹی کا یہ حال ہے کہ وہ خود غنڈوں کے ساتھ ملی ہوتی ہے اور وہ بدی کو برا نہ سمجھ کر عام زندگی کا ایک انگ سمجھتا ہے اس شعبہ کا یہی رویہ ہے اور وہ نوجوان جو کہانی کا مرکزی کردار ہے اپنے آپ کو بدی کے ساتھ مفاہمت کرنے پر مجبور ہے۔یہ کہانی ہمارے معاشرے کے بدترین پہلوؤں پر ایک طنز ہے۔

چادر

۱۹۸۰ء کی دہائی میں فساد کے موضوع پر لکھا گیا ایک مشہور افسانہ''چادر''ہے۔یہ افسانہ سلام بن رزاق کے رشحات قلم کا نتیجہ ہے۔یہ افسانہ ممبئی کے فرقہ وارانہ فسادات کی عکاسی کرتا ہے۔سلام بن رزاق نے اس افسانے میں فساد کے محرکات کی تہہ تک جانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔سلام بن رزاق کی اس کہانی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے اس کے ذریعہ دو مختلف قوموں کے درمیان اتحاد و اتفاق اور الفت و محبت کی دعوت دی ہے:

> ''دروازہ ودیا چرن ہی نے کھولا تھا۔اس پر نظر پڑتے ہی اس نے جلدی سے کہا۔'ارے انور آؤ۔آجاؤ۔ہم تمہارا ہی انتظار کر رہے تھے،اندر ودیا چرن کے پتا کاٹھ کے جھولے پر بیٹھے کوئی موٹی سی کتاب پڑھ رہے تھے اسے دیکھتے ہی کتاب بند کر کے بولے۔'ہم تمہارے لیے فکر مند تھے بیٹا!راستے میں کوئی تکلیف تو نہیں ہوئی؟'نہیں انکل،مگر ماحول میں عجیب

ساتناؤ ہے ۔سڑکیں سنسان ہیں دکانیں بند ہیں۔'' ہاں دوتین دن سے
یہی حال ہے ۔مگر آج فضا زیادہ گرم ہے ۔' میں نے صبح تمہارے گھر فون
کیا تھا۔' ودیا چرن بولا۔' بھابھی نے بتایا تم ایک گھنٹہ پہلے نکل چکے ہو۔اگر
تم فون پر ملتے تو میں تمہیں آج آنے سے روک دیتا۔'' کیا بات ہے
؟معاملہ زیادہ گھمبیر ہے کیا ؟'' کچھ ایسا ہی لگتا ہے ۔پولیس کی گاڑیاں
گشت کررہی ہیں اور طرح طرح کی افواہیں پھیلی ہوئی ہیں۔کل رات
دھاراوی میں تقریبا سو جھونپڑے جلا دیے گئے ۔دھواں صبح تک یہاں سے
بھی دکھائی دے رہا تھا۔ابھی ٹیلی فون پر خبر ملی ہے کہ جوگیشوری میں بھی کئی
چالیوں کو آگ لگا دی گئی ہے۔''(۸۹)

یہ افسانہ ممبئی کے مختلف مقامات پر ہوئے فرقہ وارانہ فسادات کی عکاسی کرتا ہے ۔اس فساد میں مکانوں کو نذر آتش کر دیا گیا تھا اور بہت سارے انسانوں کو زندہ جلا دیا گیا تھا۔اس افسانے میں وہ سارے مناظر موجود ہیں۔اس کہانی میں ایک ہندو شخص انور نام کے ایک مسلمان کو فساد کے دوران پناہ دیتا ہے اور اس کی حفاظت کا پورا پورا خیال رکھتا ہے۔انور اس ہندو کے گھر میں محفوظ ہے مگر ان کو اپنے اہل وعیال کی فکر ستا رہی ہے۔کیونکہ پورا شہر آگ وخون میں لت پت ہونے کے لیے آمادہ ہے۔ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

'' اتنے میں بائیں جانب سے شور سنائی دیا۔اس نے کھڑکی میں سے گردن
نکال کر دیکھا ۔بائیں جانب کی ایک پتلی گلی سے ایک دبلا پتلا نوجوان
تیزی سے بھاگتا ہوا دکھائی دیا۔اس کے کپڑوں میں آگ لگ گئی تھی اور
اس کی کلائیاں رسی سے بندھی ہوئی تھیں۔وہ چلا رہا تھا ۔' بچاؤ
بچاؤ، بچاؤ۔پانی ۔پانی۔' شاید اس کے کپڑوں پر مٹی کا تیل چھڑکا گیا تھا
۔کیوں کہ آگ پھیلتی جارہی تھی۔اس کی چیخیں سن کر آس پاس کی بلڈنگوں
کی کھڑکیاں ایک ایک دودو کر کے کھلنے لگیں ۔کچھ لوگ گردنیں نکالے
اسے دیکھنے لگے ۔وہ دبلا نوجوان منہ اٹھا اٹھا کر چیخ رہا تھا۔' میرے ہاتھ
کھول دو۔مجھے مار کر تمہیں کیا ملے گا۔پانی، پانی۔' وہ اس بلڈنگ کے
کمپاؤنڈ کی طرف بھاگا ۔'' جہاں چند نوجوان کھڑے باتیں کررہے

تھے۔وہ جیسے ہی قریب پہنچا انہوں نے گیٹ بند کردیا ۔وہ ان سے گڑگڑا کر پانی پانی کرتا رہا۔مگر وہ لوگ مڑکر بلڈنگ کے اندر چلے گئے ۔اب آگ کے شعلوں نے نوجوان کو پوری طرح اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا اور وہ سر سے پاؤں تک ایک رقص کرتا ہوا شعلہ نظر آرہا تھا۔وہ دوڑتے دوڑتے گرااور بیچ سڑک پر لوٹنے لگا۔اس کی کربناک چیخیں برابر جاری تھیں۔آخرسی سے بندھے اس کے ہاتھ کھل گئے ۔وہ یکبارگی تڑپ کر اٹھااور ہاتھوں سے دیوانہ وار اپنے سلگتے ہوئے کپڑے نوچنے لگا ۔مگر لڑکھڑا کر گرااور دوبارہ زمین پرتڑپنے لگا...پورا بدن جھلس کر سیاہ کوئلہ ہوگیا تھا۔آخراس کی کراہیں بھی تھم گئیں۔بس بجھتی آگ کے ساتھ رہ رہ کراس کے بدن کا کوئی حصہ پھڑک جاتا تھا۔''(۹۰)

آخری کنگورہ

دہشت گردی پر لکھے گئے افسانوں میں ایک اہم افسانہ''آخری کنگورہ'' ہے ۔یہ افسانہ،۱۱جولائی ۲۰۰۶ء میں ممبئی بم بلاسٹ کے تناظر میں لکھا گیا ہے۔اس اہم افسانے کا خالق سلام بن رزاق ہے۔سلام بن رزاق کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی کہانیاں حقائق پر مبنی ہوا کرتی ہیں جس کی وجہ سے ان کی کہانیوں میں گہرائی اور گیرائی پیدا ہو جاتی ہے۔''آخری کنگورہ'' بے حد دردناک اور حقائق پر مبنی افسانہ ہے۔۱۹۸۰ء کے بعد سے جس طرح دہشت گردی کے الزام میں مسلم نوجوانوں کو موردالزام ٹھہرا کر انہیں گرفتار کرلیا جاتا ہے اور پھر انہیں لمبے عرصہ تک سلاخوں کے پیچھے ڈال دیا جاتا ہے۔یہ سب معاملات وقت کا سب سے بڑا المیہ بنتے جارہے ہیں ۔آخری کنگورہ میں اس طرح کے مناظر بہت ہی دردناک انداز میں پیش کے گئے ہیں۔

اس کہانی کا اہم کردار محمد علی ہے جو پانچ برس تک سعودی عرب میں ملازمت کرتا ہے۔پانچ برس کے بعد وہ ممبئی میں زمین جائداد کی خرید وفروخت کا کام کرتا ہے ۔محمد علی کے گھر میں اس کی بیوی ،بچے ،بہنیں، بھائی، والداور والدہ موجود ہیں مگر وہ اپنے گھر کا واحد شخص ہے جس سے گھر کے اخراجات چلتے ہیں۔محمد علی کے درد کا احساس اس اقتباس سے ملاحظہ فرمائیں:

''محمد علی تمہاری فیملی میں کون کون لوگ ہے؟ سانپ آنکھوں والا پوچھ رہا تھا۔اس سوال پر وہ سنبھل کر بیٹھ گیا۔وہ اس کی فیملی کے بارے میں کیوں

پوچھ رہا ہے؟ جواب دینا ہوتو کیا جواب دے؟ اسے خاموش دیکھ کر سانپ آنکھوں والا بولا۔ اچھا جانے دو۔ یہ بتاؤ اگر تمہیں کچھ ہوجائے تو تمہاری فیملی کی ذمہ داری کس کے سر ہوگی؟ اس کی ریڑھ کی ہڈی میں ایک سرد لہر سی دوڑ گئی۔ آپ ایسا کیوں کہہ رہے ہیں؟ اس نے کپکپاتی آواز میں کہا۔ جواب دینے کے بجائے اس سے پھر پوچھا گیا۔ تمہارا کوئی بیٹا ویٹا ہے؟ اس کی رگوں میں خون منجمد ہونے لگا۔ ساتھ ہی آنکھوں میں بیٹے کی صورت گھوم گئی۔ آپ یہ سب کیوں پوچھ رہے ہیں۔ اس نے پھر وہی سوال دہرایا۔ جو پوچھا جائے اس کا جواب دو۔ سخت لہجے میں کہا گیا۔ 'اس سال ایس ایس سی میں ہے' بھائی۔۔۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اپنی فیملی میں کمانے والے تم اکیلے ہو؟''۔(۹۱)

آخر کار وہ دن آ ہی جاتا ہے جب تین پولیس والے محمد علی کو گرفتار کر کے ایک سنسان جنگل میں لے جاتے ہیں اور وہاں اسے ذہنیطور پر ہراساں کر کے یہ ثابت کرتے ہیں کہ ۱۱ جولائی کو ہونے والے ممبئی بم بلاسٹ میں اس کا شناختی کارڈ برآمد ہوا ہے۔ جس کی وجہ سے تمہارا تار سیمی، جیش محمد، لشکر طیبہ، اور القاعدہ سے براہ راست جڑا معلوم ہوتا ہے۔ پولیس کے اس الزام سے محمد علی حواس باختہ ہو جاتا ہے۔ وہ گڑگڑا کر منت وسماجت کرتا ہے کہ ہمارا کسی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ہم نے جائے حادثہ پر ایک پرمود نامی ایک شخص کی جان بچائی تھی۔ اس شخص کو میں نے مہاتما گاندھی ہسپتال میں داخل کرایا تھا تا کہ اس کی جان بچ جائے۔ پرمود کومہ میں جا چکا تھا۔ جس کی وجہ سے محمد علی کی نجات کے سارے راستے مسدود ہو چکے تھے۔

سلام بن رزاق نے پرمود کو آخری کنگورہ ثابت کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ جو حقیقت میں محمد علی کی مظلومیت اور بے گناہی کو ثابت کرنے کا آخری سہارا تھا۔ افسانہ کا ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''اچھا بتاؤ تمہارا تعلق کس گروہ سے ہے؟ سیمی سے؟ جیش محمد سے، لشکر طیبہ سے یا پھر سیدھے القاعدہ سے؟ میرا تعلق کسی سے بھی نہیں ہے۔ اس کی آواز روہانسی ہوگئی۔ اس نے دونوں ہاتھوں سے اپنا سر تھام لیا۔ اب شک کی کوئی گنجائش نہیں تھی کہ انہوں نے اسے چاروں طرف سے گھیر لیا ہے۔ اس کے راستے مسدود کر دیے گئے ہیں اور اسے کسی وحشی جانور کی طرح

مار گرانے کے لیے انہوں نے اپنی بندوقیں تان لیں ہیں اور بندوقوں کی نلیاں اسی کی جانب اٹھی ہوئی ہیں ۔اس نے دھیرے دھیرے گردن اٹھائی۔سرخ سرخ آنکھوں سے تینوں کو دیکھتا ہوا رک کر بولا۔
آپ لوگ خواہ مخواہ مجھ پر شک کر رہے ہیں دھماکے کی آواز سن کر سینکڑوں لوگ وہاں پہنچے تھے۔ان میں میں بھی تھا۔اسے میری بدقسمتی سمجھئے کہ میرا پاکٹ وہاں گر گیا۔صرف وہاں آئیڈینٹٹی کارڈ کے ملنے سے یہ کیسے ثابت ہو جاتا ہے کہ میں ۔۔۔بولتے بولتے وہ رک گیا۔اچانک اس کے ذہن میں ایک کوندا سا لپکا۔اس نے قدرے جوش سے کہا۔'وہاں میں نے ایک آدمی کی جان بھی بچائی تھی۔اسے ہسپتال پہنچایا تھا۔آپ چاہیں تو اس سے بھی پوچھ سکتے ہیں۔وہ مہاتما گاندھی ہسپتال میں ایڈمٹ ہے۔''کیا نام ہے اس کا؟''پرمود سوناونے''۔(۹۲)

(۱۲) شوکت حیات کے افسانے

گھونسلہ

شوکت حیات کا ایک افسانہ ''گھونسلہ'' ہے۔اس افسانے میں قدیم اور جدید نظام اقدار کی کشمکش میں نئے اقدار کے غلبے اور پرانی ونئی (روحانی ومادی) تہذیبوں کے تصادم میں پرانی تہذیبوں کی شکست کا المناک منظرنامہ پیش کیا گیا ہے۔اس منظرنامے کی ترتیب میں دوسرے جزئیات بھی معاون ثابت ہوئے ہیں۔
''گھونسلہ''میں ایک ایسے شخص کی کہانی بیان کی گئی ہے جو اپنا گھر بار چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔کچھ عرصہ بعد جب وہ واپس آتا ہے تو اسے اپنے شہر میں کافی تبدیلی نظر آتی ہے، پرانی قدریں مٹ چکی ہوتی ہیں،صنعت کاروں اور پراپٹی ڈیلروں کے ہاتھوں غریبوں کے مکانات کھنڈرات اور چٹیل میدانوں میں تبدیل ہو چکے ہوتے ہیں۔اس خانہ خرابہ میں اس شخص کا گھر بھی شامل ہوتا ہے۔
کہانی کا آغاز یوں ہوتا ہے کہ عرصے سے مفارقت کی زندگی گذارنے والا شخص بڑی آرزوؤں اور تمناؤں کے ساتھ اپنے شہر واپس ہونا چاہتا ہے۔واپسی کا سفر شروع ہو چکا ہے ان کو یقین ہے کہ اس کا اسٹیشن قریب سے قریب تر آ رہا ہے لیکن جیسے ہی انہیں یہ احساس ہوتا ہے اسی وقت کوئی:

''اس کے پھیپھڑے کو بے دردی کے ساتھ اپنی گرفت میں لے لیتا ہے''

''بد بخت تیرا کوئی اسٹیشن ہے؟''(۹۳)

یہ کلام یا آواز اس شخص کا نفس یا ضمیر ہے جو ہمیشہ اس شک میں مبتلا رہتا ہے کہ انسان کا کوئی ٹھکانہ نہیں ہے۔ اپنے نفس کے اس سوال پر مسافر شخص بھی سوچنے لگتا ہے کہ سچ مچ اس کا اور اس جیسے کروڑوں انسانوں کا اس بھری دنیا میں ہیں کوئی اسٹیشن (ٹھکانہ) نہیں ہے۔ یہ شخص پورے سفر میں دو افراد کے متعلق شدت سے سوچتا ہے۔ ایک اس کا باپ اور دوسرا وہ جس سے اس کو نامعلوم سا تعلق ہے یعنی اس کی محبوبہ۔ وہ ان دونوں کو سرپرائز دینے کی خاطر بغیر کسی اطلاع کے گھر واپس آ رہا ہے۔ ٹرین منزل مقصود تک پہونچ چکی ہے اور وہ اپنے شہر کے ریلوے اسٹیشن سے باہر آ چکا ہے۔ لیکن شہر میں وارد ہوتے ہی اسے گھپ اندھیرا نظر آتا ہے اور ہر شے پر ایک عجیب پراسراری گمشدگی کی کیفیت نظر آتی ہے۔

اندھیرا زوال آمادہ اقدار اور گم ہوتی ہوئی تہذیب کی علامت ہے۔ یہ تہذیب روشنی سے معمور ہماری باطنی زندگی کا مظہر ہے۔ اس تہذیب کے ختم ہونے کا مطلب فرد کا اپنی شناخت سے محروم ہو جانا ہے۔ اس تاریکی میں جب آنے والا شخص کسی راہ گیر سے پوچھتا ہے:

''کیوں بھائی لائٹ کب سے آف ہے؟''

تو اسے جواب ملتا ہے:

''جب سے بڑے شہر میں بجلی کی سپلائی بڑھ گئی ہے یہاں کا کوٹا کاٹ دیا گیا ہے''

یعنی وہ روشنی جو ہمارے ذہن اور روح کو منور کر رہی تھی اسے بڑی تہذیبوں کو منتقل کر دی گئی ہے اور وہ ان کے نورانی عناصر سے فائدہ اٹھا رہی ہیں اور ہمیں ان عناصر سے محروم کر دیا گیا ہے۔

وہ شخص ایک رکشہ پر بیٹھ جاتا ہے اور اپنے گھر کی تلاش میں نکلتا ہے۔ رکشہ والا:

''کہاں تک چلنا ہے بابو جی؟''

''بس چلنا ہے۔ باہر کا آدمی نہیں ہوں... اسی مٹی کا یہ جسم ہے۔''

رکشہ آگے بڑھ رہا ہے اور مسافر راستے کے تمام مناظر کو اپنے اندر اتارنے کی کوشش میں ہے۔ اچانک اس کا نفس پھر اسے مخاطب کر کے کہتا ہے:

''دیکھتے ہو بد بخت... سب کچھ بدل گیا ہے... تم اپنے

ٹھکانے پر پہونچ بھی نہیں سکو گے... مجھے تو سب کچھ بہت
اجنبی اور ڈراؤنا لگ رہا ہے... اب تک میں تمہیں ڈسٹرب
کر رہا تھا اب تم میری جان کو آ رہے ہو''۔

نفس کا کہا صحیح ثابت ہوتا ہے مسافر کو کہیں بھی کچھ نظر نہیں آ رہا ہے۔ وہ جلدی سے اپنا گھر دیکھنا چاہتا ہے پر اسے اپنے گھر کی جگہ چٹیل میدان نظر آتا ہے۔ وہ بار بار پورے شہر کا چکر لگاتا ہے اور رکشہ والے کو نئے راستوں سے لے چلنے کی ہدایت کرتا ہے لیکن ہر بار اسے مایوسی ہی ہاتھ لگتی ہے اور سامنے چٹیل میدان منھ چڑھاتا نظر آتا ہے۔ رکشہ والا جو لوٹ کر آنے والے شخص کا باپ ہے اور خود اپنے گھر سے محروم ہو چکا ہے، اب انہیں احساس ہو چلا ہے کہ آنے والا مسافر کوئی دوسرا نہیں بلکہ خود اس کا اپنا بیٹا ہے، وہ رو پڑتا ہے لیکن اس سربستہ راز کو ابھی کھولنا نہیں چاہتا ۔ٹھکانے کی تلاش میں جب دونوں تھک ہار جاتے ہیں تو رکشہ والا آخر کار مطلوبہ جگہ کا انکشاف یوں کرتا ہے:

''تم جس علاقے میں جس بستی کو ڈھونڈ رہے ہو اسے عرصہ پہلے
بلڈوزروں نے چٹیل میدان میں تبدیل کر دیا... میں بھی ہفتوں اسی طرح
پورے شہر میں دیوانہ وار پاگلوں کی طرح چکر کاٹتا ہوا بار بار اسی چٹیل
میدان تک پہنچتا تھا... بلڈوزروں نے سب کچھ اجاڑ دیا۔ بھری پری بستی
کو ملبے میں تبدیل کیا اور پھر چٹیل میدان بنا دیا... میری دوکان، میرا گھر
اور تمام اہل وعیال زندہ درگور ہو گئے... بیٹے میں نے تو صبر کر لیا تھا لیکن
آج بار بار اس چٹیل میدان کو دیکھ کر پرانے زخم ہرے ہو گئے''۔(۹۴)

افسانے کے اس آخری اقتباس میں بنیادی مفہوم کو مستحکم کرنے والے چند معنی خیز اشارے موجود ہیں ۔اب تک مسافر شخص جس مطلوبہ ٹھکانے کی جستجو میں سرگرداں تھا اسے رکشے والے کے بموجب بلڈوزروں نے چٹیل میدان میں تبدیل کر دیا۔ یہ بلڈوزر نئی صنعتی تہذیب ہیں جنہوں نے پرانی تہذیب کی ساری نشانیاں مٹا دیں۔ یہ پرانی تہذیب جو ہمارا ذہنی اور روحانی سہارا تھی اب نئی تہذیب میں پوری طرح ضم ہو چکی ہے ۔اس نئی صنعتی تہذیب نے ہماری پرانی تہذیب کی روشن ترین حقیقت یعنی دل کو مردہ کر دیا ہے۔ اور دل کی موت کا مطلب ہے ہماری اندرونی صداقتوں کی موت۔

ڈھلان پر رکے ہوئے قدم

افسانہ ’’ڈھلان پر رکے ہوئے قدم‘‘ میں ایک ایسے پریشان کردار کو پیش کیا گیا ہے جو حال کے تپیدہ ماحول سے نجات پانے کے لئے ماضی کے اندھیر جنگلوں کی طرف چلا جاتا ہے۔ جہاں باہر کی ابتری نے اس کے باطن کو ریزہ ریزہ کر دیا ہے اور اب ان کے دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ اپنے بکھرے ہوئے وجود کو سمیٹا جائے۔ اس کام کے لئے ان کا خیال ہے کہ حاضر کے مشینی دور اور مصنوعی ماحول سے نجات پانے کے لئے فطرت کی آغوش میں پناہ لینی چاہیے اور وہ اس تلاش میں حیراں و سرگرداں رہتا ہے۔ سفر جاری ہے لیکن ماضی کے پرانے عقائد رکاوٹ بننے کی کوشش کرتے ہیں۔ اب ان کے پاس اس کی نفی کا ایک ہی راستہ ہے کہ انسان تمام رکاوٹوں کو تسخیر کرتے ہوئے خود کو بستیوں کے ہنگاموں سے دور لے جائے اور فطرت کی آغوش میں پناہ لے لے جہاں اس کا وجود سالم رہ سکے۔

افسانہ بہت اچھے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ لیکن اس سے منفی جذبات کے ابھرنے اور بے عملی کی راہ پر گامزن ہونے کا خطرہ بھی ہے۔

بکسوں سے دبا ہوا آدمی

’’بکسوں سے دبا ہوا آدمی‘‘ اس افسانے میں بھی انسان کی ازلی محرومی، مظلومیت اور بے بسی کو ظاہر کیا گیا ہے۔ شوکت حیات کی اکثر کہانیاں علامتی اور بعض تمثیلی ہیں۔ علامتی کہانیوں کی فضا بہت زیادہ پر اسرار نہیں ہے۔ ان کے زیادہ تر افسانے پڑھنے کے بعد یہ تاثر ابھرتا ہے کہ شوکت حیات کے نزدیک حیات انسانی مسلسل اضطراب میں مبتلا ہے اور انہیں زندگی کے سفر میں بہت سارے مسائل اور مشکلات کا سامنا ہے۔ لیکن مضطرب انسان کو سکون کی تلاش میں اپنا سفر جاری رکھنا ہے۔

گنبد کے کبوتر

شوکت حیات کا ایک افسانہ ’’گنبد کے کبوتر‘‘ ہے۔ یہ بہت ہی مقبول اور عمدہ افسانہ ہے۔ اس کے پس منظر میں بابری مسجد کی شہادت اور مسلمانوں کے درد و جذبات کو بہ خوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کبوتر امن کی علامت ہے۔ کبوتروں کے اڑ جانے کا مطلب ہے خوف کا سر نکالنا۔ کہانی آغاز سے انجام تک اس خوف کو اپنا نشانہ بناتی ہے، جہاں رتھ یاتراؤں کی یلغار نے ہندوستان کا سکون درہم برہم کر دیا تھا۔ برسوں کی ملت اور

دوستی کو داغ دار کیا گیا اور مصنف اس پردے میں آزادی کی بات بھی کرتا ہے، جس کے لیے ہندوؤں اور مسلمانوں نے اپنی قربانیاں پیش کی تھیں لیکن آزادی کے محض 45 برسوں بعد ایک گنبد توڑ دیا جاتا ہے اور کبوتروں کا وہ غول پرواز کر جاتا ہے۔ یہاں گنبد ایک قوم کے درد کی علامت کے طور پر سامنے آتا ہے اور کبوتروں کا پرواز کر جانا ایک ایسے خوف کی عکاسی کرتا ہے، جس سے اس وقت کے مسلمان دوچار تھے۔ اقتباس دیکھیں:

> ''بے ٹھکانا کبوتروں کا غول آسمان میں پرواز کر رہا تھا۔ متواتر اڑتا جا رہا تھا۔ اوپر سے نیچے آتا۔ بے تابی اور بے چینی سے اپنا آشیانہ ڈھونڈتا اور پھر پرانے گنبد کو اپنی جگہ سے غائب دیکھ کر مایوسی کے عالم میں آسمان کی جانب اڑ جاتا۔ اڑتے اڑتے ان کے بازو شل ہو گئے۔ جسم کا سارا لہو آنکھوں میں سمٹ آیا۔ بس ایک ابال کی دیر تھی کہ چاروں طرف...''
>
> (۹۵)

گنبد کے کبوتر میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں ہر جہت اپنی الگ معنویت رکھتی ہے۔ افسانہ علامتی ہے جس کی کلوز ریڈنگ کئی طرح سے ہو سکتی ہے۔ یہ جہاں بابری مسجد کے سانحہ کی پہلی برسی کی طرف اشارہ کرتا ہے وہیں متضاد ذہنی کیفیتوں کا بھی احاطہ کرتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ایک قدیم تہذیب کے مٹ جانے کے استعارے کے طور پر بھی ابھر کر سامنے آتا ہے۔

کہانی کا مرکزی کردار ایک جذباتی اور حساس مسلمان ہے۔ وہ ایک سال پہلے پیش آئے واقعہ کو فراموش نہیں کر پا رہا ہے۔ اسی وجہ سے فکرمند ہے کہ کہیں پھر کچھ نہ ہو جائے۔ اس کا پڑوسی سمجھاتا ہے:

> ''گھبرانے کی بات نہیں ... سب کچھ نارمل ڈھنگ سے ہو رہا ہے۔ اضطراری چیزیں زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہتیں۔ امن و استقامت کی راہ اپنا کر ہی ہم اور آپ چین اور سکھ کی زندگی گزار سکتے ہیں... میں تو پچھلے سال کے مقابلے میں بڑی تبدیلی محسوس کر رہا ہوں''۔

افسانہ نگار نے محدود کینوس کو فنی ہنرمندی سے خاصا وسیع کر دیا ہے۔ اس نے سچویشن کو اجاگر کرنے کے لئے کبوتر اور گنبد کے متوازی، مختلف مراحل پر سانپ، پیپل، گوریا، پھول، گملے، فاختہ وغیرہ کے استعاروں کا استعمال کیا ہے۔ کہانی کے پہلے ہی جملے سے قاری کا ذہن کسی انہونی کو قبول کرنے کے لئے تیار

ہو جاتا ہے:

''بے ڈھکانا کبوتروں کا غول آسمان میں پرواز کر رہا تھا''

اور پھر جیسے ہی وہ اگلے جملوں کی قرات کرتا ہے:

''متواتر اڑتا جا رہا تھا۔ اوپر سے نیچے آتا۔ بے تابی اور بے چینی سے اپنا آشیانہ ڈھونڈتا اور پھر پرانے گنبد کو اپنی جگہ سے غائب دیکھ کر مایوسی کے عالم میں آسمان کی جانب اڑ جاتا''

قاری کے دل کی دھڑکنیں تیز ہونے لگتی ہیں۔ وہ یکسوئی سے اگلی سطریں پڑھتا ہے تو لاشعوری طور پر بابری مسجد کے سانحہ کی اطلاع مل جاتی ہے:

''اڑتے اڑتے ان کے بازو شل ہو گئے جسم کا سارا لہو آنکھوں میں سمٹ آیا۔ بس ایک ابال کی دیر تھی کہ چاروں طرف...''

''اس بار پچھلے سال والا ابال نہیں۔ دن خیریت سے کٹ جائے گا۔ موسم ٹھیک ہے۔ جینے کی چاہت قائم ہے ... آپ بھی مزے سے رہیے۔ نو پرابلم...!''

اس اقتباس سے مسجد کی شہادت کی پہلی برسی کی تصدیق ہو جاتی ہے اور تناؤ کم کرنے کے لئے جو اقدامات کئے جا سکتے ہیں اس کی خبر بھی مل جاتی ہے۔ شوکت حیات کی اس کہانی میں بڑی تہہ داری ہے۔ جس میں تعبیر کے مختلف پہلو پوشیدہ ہیں اور ہر پہلو اپنی تفہیم سے جڑا ہوا ہے۔ کہانی میں کسی بھی واقعہ کا ذکر ہو مرکزی واقعہ کسی بدلی ہوئی شکل میں حاوی رہتا ہے۔ اس لئے یہ کہانی روایت کے مسمار ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ گنبد قدیم تہذیب کا استعارہ ہے اور اس تہذیب کے مسمار ہونے سے جسے تکلیف پہونچتی ہے وہ کبوتر ہے۔ اس سے اس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ وہ لاوارث ہو گیا ہے۔ وہ اپنے مسکن، اپنی تہذیب کی حفاظت نہیں کر سکا ہے جس کے تحفظ کی ذمہ داری اس پر تھی۔ اس عائد ذمہ داری کے تصور کی کشمکش کو افسانہ نگار نے For Shadowing کے سہارے اجاگر کیا ہے۔ یہ عکس احساس دلاتے ہیں کہ ہم اپنے فلیٹوں کے کمروں میں بند ہو چکے ہیں جہاں روشنی کا گزر ہماری اپنی مرضی پر منحصر ہے۔ اسی لئے بجلی چلی جانے پر خوف محسوس کرتے ہیں۔ مصنوعی روشنی کا انتظام کرتے ہیں۔ فلیٹوں کی بالکنی نمائش کی شکل اختیار کر چکی ہے اور اس نمائشی زندگی نے اندر ہی اندر سب کچھ کھوکھلا کر دیا ہے۔ دیمک زدہ یہ دیواریں جب کسی دباؤ کے تحت گرتی ہیں تو تہذیب

کا سائبان برقرار رہ پاتا ہے۔اس ٹوٹنے اور بکھرنے کا احساس سب سے پہلے گنبد کے کبوتر کو ہوتا ہے۔

فسادات پر مبنی 'گنبد کا کبوتر' شوکت حیات کا شاہکار افسانہ ہے۔ یہ کہانی شروع سے آخر تک قاری کو اپنی گرفت میں رکھتی ہے اور کہانی کے خاتمے پر ایک ایسا سوالیہ نشان سامنے آتا ہے، جہاں عام قاری بھی پتھر کے بت میں تبدیل ہو جاتا ہے کہ آخر دنیا کہاں جارہی ہے۔ یہ کیسی جمہوریت ہے، جہاں گنبد شہید کردیے جاتے ہیں اور امن کے علم بردار کبوتر ہجرت کر جاتے ہیں۔اقتباس دیکھیں:

> ''آخر بچوں نے اپنے کھیل میں میرا سب کچھ۔اس کا اندیشہ صحیح نکلا۔اس دن اپارٹمنٹ میں گھسے سانپ کو چند بچوں نے اپنے قبضے میں لے لیا تھا اور اس سے کھیلنے کے خطرناک عمل کے عادی ہوگئے تھے۔ اسی لیے تو بچے زہریلے اور وحشی ہوگئے تھے۔ آسمان میں گنبد کے خون آلود کبوتروں کا غول مستقل جائے اماں کی تلاش اور کچھ کر گزرنے کے جنون میں چکر کاٹ رہا تھا۔ بیوی سے اس کی نگاہیں ملیں تو اسے اچانک احساس ہوا کہ گھر میں میت پڑی ہے اور باہر کرفیو میں اس کی تدفین ایک سنگین مسئلہ ہے۔''۔(۹۶)

شوکت حیات کی کہانی گنبد کے کبوتر میں بابری مسجد کی شہادت کے حوالے سے سبھی تلخ حقیقتیں موجود ہیں، جسے قاری بہ آسانی محسوس کر لیتا ہے۔

(۱۳)شفق

رقص وشرر

شفق کا ایک افسانہ ''رقص وشرر'' ہے۔اس افسانہ میں ایک ایسے غریب کا داستان خونچکاں ہے جسے پڑھ کر کلیجہ منھ کو آجاتا ہے۔اس کہانی میں شہری اور دیہاتی زندگی کے مابین انسانی تہذیب کے فرق کو واضح کیا گیا ہے۔دیہات میں جو قدریں ابھی تک زندہ ہیں۔شہر میں وہ قدریں بہت پہلے اپنی موت آپ مرچکی ہے۔اس کہانی میں یہ دکھایا گیا ہے کہ جب ارشد اور نعیم کے والد رنبیر سینا کے ہاتھوں مارے جاتے ہیں تو گھر کی ساری ذمہ داری دو بچوں ارشد اور نعیم کے دوش ناتواں پر آجاتی ہے۔وہ دونوں بچے روزی کی تلاش میں شہر کی طرف جاتا ہے مگر شہر میں بڑی بڑی کمپنیوں سے لے کر ہوٹل کے مالکان نے ان کو یہ کہتے ہوئے کسی طرح کا

کوئی کام دینے سے انکار کر دیا کہ تم دونوں ابھی بہت چھوٹے ہو۔ تمہیں کام دینے سے قانون کے ہاتھوں ہم پھنس جائیں گے۔ دونوں بچے کبھی رکشہ کے مالکان کے پاس جاتے ہیں کبھی ریلوے اسٹیشن میں قلی کا کام کرنا چاہتے ہیں مگر ہر جگہ انہیں چائلڈ لیبر کہہ کر بھگا دیا جاتا ہے۔ یہ بچے دو دن سے بھوکے ہیں:

''ارشد کے سوکھے ہوئے ہونٹوں پر پپڑیاں جم رہی تھیں جن پر وہ زبان پھیر رہا تھا۔ جب شام رات میں تبدیل ہوئی تو ارشد زمین پر بیٹھ کر رونے لگا۔ اب مجھ سے بھوک برداشت نہیں ہوتی، خالی پیٹ پانی پینے سے درد ہو رہا ہے۔''(۹۷)

ارشد کی اس گمبھیر کیفیت کو دیکھ کر نعیم تشویش میں مبتلا ہو جاتا ہے:

''نعیم نے اسے پرتشویش نظروں سے دیکھا، تم یہیں بیٹھے رہو میں کچھ کھانے کا انتظام کرتا ہوں۔ بہت دیر بعد نعیم کو کوڑے کے ڈھیر پر ایک سوکھی ہوئی روٹی ملی۔ اس نے قمیص کے دامن سے گرد صاف کی، ارشد آنکھیں بند کئے کراہ رہا تھا مگر اس کے ہاتھ ہوا میں کچھ پکڑنے کی کوشش کر رہا تھا۔ روٹی کا نام سن کر اس نے آنکھیں کھول دیں اور ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھا، نعیم نے اس کے ہاتھ پر روٹی رکھ دی جسے وہ فوراً منہ کے پاس لے گیا پھر رک کر نعیم کی طرف دیکھا اس کا چہرہ بھی بھوک سے ستا ہوا تھا۔ اس نے آدھی روٹی نعیم کی طرف بڑھا دی، دونوں نے روٹی کھائی، نل سے پانی پیا اور زمین پر لیٹ کر گاؤں کو یاد کرنے لگے، گاؤں میں کبھی بھوکے نہیں سوئے۔ وہاں کسی نہ کسی درخت سے آم، امرود، پپیتا یا دوسرا پھل ضرور مل جاتا۔ وہ باتیں کرتے کرتے سو گئے۔ صبح ہوئی تو دونوں مر چکے تھے۔ پولیس لاش اُٹھا لے گئی۔ پوسٹ مارٹم رپورٹ سے معلوم ہوا کہ رات انہوں نے جو روٹی کھائی تھی اس میں چوہا مارنے کا زہر ملا ہوا تھا۔''(۹۸)

اس اقتباس کو پڑھ کر کلیجہ منہ کو آنے لگتا ہے کہ ارشد اور نعیم جو فطرتاً شریف ہیں، ایمانداری سے محنت مزدوری کرنا چاہتے ہیں لیکن معاشرہ میں ایسے لوگوں کو نہ کوئی پہچانتا ہے اور نہ قدر کرتا ہے۔ ایسے لوگوں کو بے دردی سے موت کے منہ میں ڈھکیل دیا جاتا ہے۔ اس کہانی کے مطالعہ سے گاؤں اور شہر کا تضاد بھی اُبھر کر

سامنے آتا ہے کہ گاؤں میں ابھی بھی انسانیت کی رمق باقی ہے۔جب کہ شہر میں انسانیت دم توڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔گاؤں میں بھی استحصال ہوتا ہے مگر شہر میں زیادہ استحصال ہوتا ہے اور انسانی قدروں کی دھجّیاں بھی خوب اُڑائی جاتی ہیں۔آج کے زمانہ میں گاؤں اور شہر دونوں کے پاس بہت سے گمبھیر مسائل ہیں۔ان مسائل کی چکّی میں زیادہ تر غریب اور پسماندہ لوگ پستے ہیں۔اعلی طبقہ کو گاؤں اور شہر دونوں جگہ آسائشیں مہیّا ہیں اور ہر طرح کے سماجی، سیاسی اور معاشی مراعات حاصل ہیں جب کہ بیش تر پسماندہ طبقے دونوں جگہ اپنے بنیادی حقوق (Fundamental Rights) سے محروم ہیں۔اس محرومی نے ان کی زندگی کی جو دردناک حالت بنائی ہے، وہ ان کہانیوں میں بخوبی محسوس کی جاسکتی ہے۔

وراثت

شفق کا ایک افسانہ ’’وراثت‘‘ ہے۔اسی نام سے ان کا ایک افسانوی مجموعہ بھی شائع ہوا ہے۔اس افسانہ کے آتے آتے شفق کے فکروفن کی پختگی اپنے عروج پر پہونچ جاتی ہے۔تقسیم ہند، سقوط بنگلہ دیش یا پھر اپنی جڑوں سے اکھڑ جانے کے موضوع پر یوں تو سینکڑوں افسانے لکھے گئے۔لیکن شفق نے اس افسانے میں جو کیفیت، جذباتیت اور تاثر کو جس فنکارانہ انداز میں ابھارا ہے وہ صرف اور صرف انہی کا حصہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ایسا معرکتہ الآرا اور اعلی پیمانہ کا افسانہ جو نہ صرف احساسات وجذبات کو مہمیز کرتا ہے بلکہ یہ افسانہ پوری شدت سے حساس لوگوں کے دلوں کو مٹھیوں میں لے کر بھینچ دیتا ہے۔اس افسانہ میں بے وطنی کے دکھ پر جلا وطنی کا دکھ غالب ہے۔ایک مجبور انسان جب اپنا رشتہ اپنی مٹی، اپنے گھر اور اپنے وطن سے منقطع کرتا ہے تو بہت سارے مناظر، خوشگوار اور ناخوشگوار یادیں ان کے ساتھ ہوتی ہیں جس سے اس کا رشتہ کبھی منقطع نہیں ہوتا اور یہی وہ چیزیں ہیں جو انہیں اپنی مٹی کی طرف دوبارہ کھینچ لاتی ہیں۔لیکن واپسی کے بعد عمر رواں کی وہ ساری چیزیں جب تہذیب ومعاشرت سے غائب ہوجاتی ہیں اور آنکھوں سے وہ سارے مناظر بھی روپوش ہوجاتے ہیں تو آنے کی خوشی سر پٹک کر دم توڑ دیتی ہے اور اس طرح اپنی بے وطنی پر لاوطنی کا ایک عجیب وغریب احساس بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔دو اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ’’وہ دھیرے سے ہنس دیا نہ جانے میری بات پر یا اپنی حماقت پر ہنسو خوب ہنسو اس لیئے کہ اپنی زمین پر ہو۔یہ میرے دل سے پوچھو کہ اس مٹی سے بچھڑ کر میرے دل پر کیا بیتی۔یہاں سے اجڑا تو کہیں بس ہی نہ سکا۔مشرق

کی زمین نے قبول نہیں کیا، مغرب چلا گیا، مگر وہاں بھی پینتالیس برس گزر جانے پر بھی مجھے مہاجر کہا جاتا ہے۔ اس مٹی کی یاد مجھے رلاتی اور تڑپاتی رہی ہے۔ میں اس مٹی کے لئے روتا ہوں میرے بیٹے اور اسی لے اس عمر میں اتنا لمبا سفر کیا کہ اپنی مٹی کو چھوڑ سکوں، اس میں ماں کا لمس بھی ہے اور باپ کا بھی اور تم میری نادانی پر ہنس رہے ہو، ہنسو، اتنا ہنسو کہ آنکھ سے آنسو نکل پڑے۔''

''میں جتنا جلدی چلا جاؤں اتنا ہی بہتر ہے۔ میں نے سوچا، اپنا ہونے کا جواز ہے، مگر یہ لوگ تو اپنی وراثت کھو کر اپنے گھر میں مہاجر ہو گئے ہیں اور افسوس اس کا ہے انہیں اس کا احساس نہیں''

خدا حافظ

''خدا حافظ'' وراثت کا دوسرا افسانہ ہے۔ اس میں جو کہانی بیان کی گئی ہے وہ دو تہذیبوں کے درمیان منافرت پھیلانے والوں کے چہرے پر کھلا طمانچہ ہے۔ کہانی کچھ اس طرح ہے کہ ایک اسٹیشن پر گاڑی کھڑی ہے۔ ڈبے میں مختلف تہذیبوں کے لوگ بیٹھے ہیں۔ ایک شخص مذہبی جنون میں ڈوبا ہوا ہے وہ جذباتی انداز میں ایک درندہ اور وحشی صفت انسان کو اپنا رکشک اور بھگوان کا اوتار بتا رہا ہے اور علاقائی پیرائے میں گجرات کے نریندر مودی کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ سامنے ایک نوجوان بیٹھا ہوا ہے جس کی کمیونٹی کے لوگ مودی کے عتاب کے شکار ہوئے ہیں۔ وہ نوجوان یہ سب بالکل خاموشی سے سن رہا ہے اور مذہبی جنون میں ڈوبا ہوا شخص اس نوجوان کے زخم پر نمک چھڑکنے کے لئے مزید گرما گرمی بحث کو آگے بڑھا رہا ہے۔ کچھ دیر کے بعد اس شخص کا چھوٹا بچہ دروازے تک آتا ہے اور پھسل کر ٹرین کی پٹری پر گر جاتا ہے۔ اس نازک صورت حال سے پورے اسٹیشن پر کہرام مچ جاتا ہے، ہر کسی کے چہرے پر ہوائی اڑ رہی ہے کہ نہ جانے کب ٹرین چل پڑے اور بچہ سب کی آنکھوں کے سامنے لقمہ اجل بن جائے۔ کسی کے اندر ہمدردی کا جن بیدار نہیں ہوا۔ آخر کار وہی نوجوان جس کو سنانے اور جلانے کے لئے اب تک سب کچھ کیا جا رہا تھا۔ وہ اپنی جان کو داؤ پر لگا کر اس بچے کو محفوظ باہر نکال لاتا ہے۔ بچے کے والدین مشکور نگاہوں سے نوجوان کو دیکھتے ہیں۔ بچے کی ماں بہ طور انعام اسے اپنے گلے کا چین دینا چاہتی ہے لیکن وہ لینے سے انکار کر دیتا ہے اور کہتا ہے:

''بہن جی مارنے کی باتیں سب کرتے ہیں، بچانے کی کوشش کوئی نہیں کرتا ۔میں راہل کو بچا سکا یہی میرا انعام ہے۔اس نے چین عورت کی گود میں رکھ دی اور اپنا سامان ٹھیک کرنے لگا، اس کا اسٹیشن آنے والا تھا۔لکھنؤ اسٹیشن پر گاڑی آئی تو راہل کا گال تھپتھپایا اور عورت پر نظر ڈالتا ہوا دروازے کی طرف بڑھا، مرد اس کے ساتھ ساتھ چل رہا تھا، گیٹ پر پہونچ کر اس نے نوجوان کا ہاتھ پکڑ لیا، اپنا نام بھی نہیں بتاؤ گے؟ نام میں کیا رکھا ہے ؟ نوجوان نے مرد سے پرتپاک مصافحہ کیا اور '' خدا حافظ'' کہہ کر ڈبے سے اتر گیا۔مرد نے کپکپاتے ہونٹوں سے پلیٹ فارم کی بھیڑ میں گم ہوئے نوجوان کو آہستہ سے ''خدا حافظ'' کہا اور خاموش اپنی سیٹ پر آ کر بیٹھ گیا۔بچہ ماں کے پاس بیٹھا کھیل رہا تھا''۔

شفق کا یہ افسانہ فرقہ پرستوں کو محبت کا درس دینے کا بہترین ذریعہ ہے اور اس کام کو شفق نے بڑی ہنر مندی سے انجام دیا ہے۔موجودہ عہد میں ایسی ہی اعلی قدروں سے مذہب کی حرمت اور وطن کی یکجہتی برقرار رکھی جا سکتی ہے اور فرقہ پرستی و منافرت کے ماحول میں ایسے ہی افکار و کردار سے سیاست کے ناپاک منصوبے کو بے اثر کیا جا سکتا ہے۔

واردات

شفق کا افسانہ'واردات' ایک علامتی افسانہ ہے، جس میں ایک ایسے خوف کی نشاندہی کی گئی ہے، جو ہمارے دلوں میں ماحول کے سبب جا گزیں ہو جاتی ہے۔شفق اپنے منفرد لب و لہجے سے ہمیشہ مختلف نظر آتے ہیں۔ان کا مطالعہ انھیں اس مقام پر لے جانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے، وہ اپنی کہانیوں میں قیاس آرائی کا سہارا نہیں لیتے بلکہ نظروں کے سامنے گزرے واقعات کو اپنی کہانی کا موضوع بناتے ہیں۔

'واردات' دہشت پسندی پر مبنی افسانہ ہے۔ مذہب کے نام پر جس طریقے سے سیاست داں بم بلاسٹ جیسے واقعات کو انجام دلاتے ہیں اور اس کے سیاسی فوائد حاصل کرتے ہیں انہی حرکتوں کی شفق نے مذمت کی ہے۔افسانے کا یہ اقتباس دیکھیے :

''ہاں میں سن بھی رہا ہوں، دیکھ بھی رہا ہوں کہ مذہب کی نگہبانی ان

کے ہاتھوں میں چلی گئی ہے، جو مذہب کی روح سے بھی واقف نہیں۔
میں پوچھتا ہوں آخر اس میں حرج کیا تھا جو بات کا بتنگڑ بنایا جا رہا ہے؟
کوئی حرج نہیں کہ راستے اسی لیے بنتے ہیں کہ راہ آسان ہو مگر مجھے بتاؤ
کہ ہمارے مذہب کی تعلیمات کیا ہیں اور ہم کیا اپنی مذہبی تعلیمات
کے پیش نظر یہ سب کچھ کرنا چاہتے ہیں؟ ڈھولیند رچپ ہو گیا، کچھ دیر
تک سوچتا رہا پھر اٹھ گیا۔ بیوی نے خوف زدہ نظروں سے دروازے کو
دیکھا، کیوں نہ ہم لوگ وطن چلے جائیں سن رہی ہوں کہ شہر کی
فضا...'' (۹۹)

معصوم کے دل میں پنپ رہے خوف کی عکاسی اس اقتباس سے بہتر محسوس کی جاسکتی ہے:

''اور جب میں دروازہ کھولتا ہوں تو میری بیوی شابی کو گود میں لیے روبی
کھڑی ہے، مگر دھماکے سے ان کے سر اڑ گئے ہیں اور جسم جل کر سیاہ ہو گیا
ہے۔ پاپا ہمیں بچاؤ پاپا، ممی کو بچاؤ، ہم زندہ جل رہے ہیں پاپا، میں اب تم
سے کوئی ضد نہیں کروں گی، کھلونوں کے لیے بھی نہیں مگر ہمیں بچا لو۔ پاپا
اپنی شابی کو بچا لو۔'' (۱۰۰)

شفق کا فن واقعی قابل تعریف ہے انھوں نے جس طریقے سے دہشت گردانہ واقعات کو پیش کیا ہے اس کا تصور ذہن میں آتے ہی ماحول کی فضا کرب ناک ہو جاتی ہے۔

دوسرا کفن

شفق نے سماج میں پھیلی غربت پر بھی افسانے تحریر کیے۔ ان کا ایک افسانہ ''دوسرا کفن'' ہے۔ یہ افسانہ دراصل پریم چند کی تقلید اور اس کی متن پر دوسری متن کی جدید تعبیر ہے۔ اس افسانے کے مرکزی کردار گھیسو، مادھو اور بدھیا ہے۔ یعنی وہی پرانے کردار آج بھی دہرائے جاسکتے ہیں۔ ابھی تک سماج میں بہت کچھ تبدیلی واقع نہیں ہوئی ہے۔ آج بھی سماج میں بعض لوگوں کو استحصال کا شکار ہونا پڑتا ہے۔ آزادی کے بعد ملک میں بہت سی تبدیلیاں رُونما ہوئیں اور پسماندہ طبقوں کی حالت میں سُدھار لانے کے لیے بہت سے پروگرام بنائے گئے اور بہت سی اسکیمیں نافذ کی گئیں۔ ان ساری اسکیموں کے نفاذ کے باوجود آج بھی بہت

سے پچھڑے لوگوں کی حالت بد سے بدتر ہے اور بدھیا جیسی لاچار عورت دوا دارو نہ ملنے کے باعث دردزہ میں تڑپ تڑپ کر مر رہی ہے:

''ہاں لکھیا جی، صرف قانون بنانے سے سماجک نیائے ملے گا نہ سماجک پری ورتن ہوگا۔ ایک بھاری بھرکم آواز سُنائی دی... آزادی ملے پچاس برس گزر گئے مگر پچھڑے لوگوں کی حالت میں کوئی سُدھار نہیں ہوا۔ آج کی گھٹنا نے مجھے لرزا دیا ہے، آج ہماری ایک بہن اس لیے مر گئی کہ اُسے دوا نہ مل سکی۔ اس کے گھر والوں کے پیٹ میں نہ دانا ہے نہ تن پر وستر۔''(۱۰۱)

آج کے سیاست داں انتخابات کے موقع پر کس طرح جھوٹے وعدے کرتے ہیں۔ اور جب ایفائے عہد کا وقت آتا ہے تو پھر راہِ فرار اختیار کرتے ہیں۔ اس کو بھی شفق نے فن کارانہ اسلوب میں بیان کیا ہے:

''میں پرتگیا کرتا ہوں کہ اگر آپ لوگوں نے ہمیں جن آدیش دیا تو ہم سماجک پری ورتن کو کتابوں سے نکال کر سب کے درمیان لائیں گے۔ میں اپنی پارٹی کی طرف سے ان بدنصیب لوگوں کو دس ہزار روپئے دینے کا اعلان کرتا ہوں۔ زور کی تالیاں بجیں۔ فوٹو گرافر ان کی اور ان کی جھونپڑی کی تصویریں لے رہے تھے۔''(۱۰۲)

(۱۴) طارق چھتاری

باغ کا دروازہ

باغ کا دروازہ طارق چھتاری کا نمائندہ اور شاہکار علامتی افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ۱۹۹۷ء میں لکھا گیا۔ اسی افسانہ کے عنوان پر ان کے افسانوی مجموعہ کا نام بھی رکھا گیا ہے۔ یہ افسانہ داستانی انداز یعنی قصہ در قصہ کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس افسانے کے ابتدائی حصوں کو پڑھ کر داستان کا دھوکہ ہونے لگتا ہے، لیکن آگے کے حصوں کو بغور پڑھنے پر پتہ چلتا ہے کہ یہ داستان نہیں بلکہ افسانہ ہے۔ یہ ایک علامتی افسانہ ہے جس میں کردار، ماحول و مقام اور فضا سب علامتی ہیں۔ علامتیں بہت زیادہ گنجلک نہیں ہیں بلکہ متن کے سیاق میں اپنے معنی خود بخود واضح ہوتے چلے جاتے ہیں جس سے قاری تک معنی کی ترسیل بہت آسانی سے ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ اس کہانی میں کہانی کار نے علامتوں کا کامیاب استعمال کیا ہے:

''دادی جان یہ کہانی کہاں ہے، یہ تو ہمارے ہی شہر کے باغ کا قصہ ہے۔
باغ کوٹھی والا باغ۔''

''ہاں میرے لال، یہ ہمارے شہر کی بھی داستان ہے اوران شہروں کی بھی
جو ہم نے نہیں دیکھے ہیں۔''(۱۰۳)

دادی کا یہ کہنا کہ یہ ہمارے اور دیگر شہروں کی بھی داستان ہے اس بات کا بیانیہ ہے کہ اس ایک کہانی میں بہت سے باغوں اور بہت سے ملکوں کی کہانی پوشیدہ ہے۔ دادی نوروز کو ایک ایسے باغ کی کہانی سناتی ہے جس پر دیو کا سایہ ہوتا ہے۔ یہ دیو سخت نگہبانی کے باوجود روزانہ علی الصباح باغ میں داخل ہوتا ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے باغ کو نیست ونابود کر کے چلا جاتا ہے۔ جبکہ اس باغ کی نگہبانی کے لیے بادشاہ کے پانچ بیٹے مقرر رہوتے ہیں۔ سارے بیٹے باغ کی نگہبانی میں ناکام رہتے ہیں۔ آخر کار بادشاہ کا سب سے چھوٹا بیٹا ''گل ریز'' باغ کی رکھوالی کا بیڑا اٹھانا چاہتا ہے۔ بادشاہ کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے:

''نہیں جانِ پدر، شرط مشکل ہے اور تو عزیز۔ اگر تیرا پہرا بھی ناکام ہوا تو
اس وطن کے آخری ستارے کو بھی شہر بدر ہونا پڑے گا... تیرے پانچوں
بھائی بھی میری آنکھوں کو ویران کر گئے ہیں۔''(۱۰۴)

اس افسانہ میں ایک باغ کے بننے، سنورنے اور اس کے اُجڑنے کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ یہ باغ ملک ہندوستان کی علامت ہے۔ دراصل باغ کے پردے میں اس افسانہ میں افسانہ نگار نے ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد سے لے کر عصر حاضر تک، ہندوستان کی مشترکہ تہذیب وثقافت کے بننے، سنورنے اور اُجڑنے کی روداد ابیان کی ہے۔ آج سے ہزاروں سال پہلے ہندوستان میں مختلف خطوں اور مختلف دور دراز مقامات سے مسلمان آئے۔ مسلمانوں کے ساتھ ساتھ دوسری قومیں بھی ملک ہندوستان میں وارد ہوئیں۔ ان تمام قوموں کی آمد سے ملک ہندوستان کی آرائش وزیبائش میں اضافہ ہوا اور ملک ہندوستان ایک خوب صورت باغ کی طرح متشکل ہوا جس میں قسم قسم کے پھول اور پھل اگے:

''شہزادی گلشن آرا نے حکم نامہ جاری کیا کہ یہاں ایک ایسا باغ لگایا جائے
جس میں دنیا بھر کے نایاب ونادر پھول، طرح طرح کے پھل اور بے شمار
خوب صورت درخت ہوں۔ باغ کی چہار دیواری ایسی ہو کہ جس میں ہزار
دروازے ہوں اور سارے دروازے سبھی کے لیے کھلے رہیں۔ باغ کی

> پہرے داری گلِ صد برگ کریں اوران کی سواری گل گوں ہوں۔شہزادی کے حکم کی تعمیل ہوئی۔ پہلے تمر ہندی، برگد، پیپل اور املتاس کے درخت لگائے گئے اور پھر درمیانی روشیں مولسری، آبنوس اور صنوبر کے درختوں سے آراستہ کی گئیں۔باغ کے وسط میں ایک عالی شان عمارت تعمیر کی گئی جو باغ کوٹھی کے نام سے مشہور ہوئی۔لوگ مختلف مما لک سے آتے، اپنے ساتھ نایاب قسم کے پودے لاتے اور باغ کوٹھی میں قیام کر کے محسوس کرتے گویا باغ میں نہیں شہزادی گلشن آرا کے دل میں قیام پذیر ہوں۔ کچھ آنے والے کوہِ قاف کو عبور کر کے آئے تو کچھ سمندر کے راستے۔دور دور تک اس گل کدے کی شہرت تھی۔لوگوں کی آمد کا سلسلہ صدیوں تک جاری رہا۔اب گلِ داؤدی، گلِ رعنا اور گلِ آفتاب کے ساتھ ساتھ کرسمس ٹری، پام کے درخت اور منی پلانٹ کی بیلیں بھی اس چمن زار میں دکھائی دینے لگی تھیں۔''(۱۰۵)

ہندوستان میں مختلف قوموں کی آمد سے مشترکہ تہذیبی روایات نے جنم لیا اور ہندوستان جنت نظیر بنا۔ لیکن ایک وقت ایسا آیا کہ اکثریتی طبقے کی طرف سے تعصب وتنگ نظری کا رویہ اپنایا جانے لگا جس سے اقلیتی طبقہ میں خوف وہراس پھیل گیا۔ چنانچہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیبی روایات کا زوال شروع ہوا۔ ہمارا سجایا ہوا باغ اپنی آرائش وزیبائش سے محروم ہونے لگا۔

باغ کو اجڑتا دیکھ کر ایک افسانہ نگار کا دل ودماغ تشویش میں مبتلا ہو گیا۔اس اذیت اور کرب ناکی سے افسانے کا تانا بانا تیار ہوا۔اس افسانہ میں افسانہ نگار نے بڑی خوب صورتی اور فن کاری سے تعصب وتنگ نظری کے رویے کو ترک کرنے اور ذہن میں کشادگی پیدا کرنے پر زور دیا ہے

نیم پلیٹ

طارق چھتاری کا ایک نمائندہ افسانہ ''نیم پلیٹ'' ہے۔اس افسانے کا موضوع شناخت کی گمشدگی اور قدروں کا زوال ہے۔ یہ افسانہ بظاہر ایک بوڑھے شخص کی کھوئی ہوئی یادداشت پر مشتمل ہے۔مگر یادداشت کا کھو جانا ایک بلیغ اشاریہ ہے جس میں انسان کی اپنی شناخت اور قدروں کا کھو جانا شامل ہے۔ افسانہ کا مرکزی کردار ایک بوڑھا، ریٹائرڈ شخص پچھتر سالہ کیدار ناتھ ہے۔ کیدار ناتھ کا المیہ یہ ہے کہ وہ عمر کے آخری

پڑاؤ میں اپنی یادداشت سے اس قدر محروم ہوتا ہے کہ وہ اپنی بیوی کا نام تک بھول جاتا ہے:

''کیا نام تھا اس کا؟ اُف بالکل یاد نہیں آرہا ہے۔'' کیدار ناتھ نے اپنے اوپر سے لحاف ہٹا کر پھینک دیا اور اٹھ کر بیٹھ گئے۔''(۱۶۰)

کیدار ناتھ اس بات پر حیران ہے کہ وہ اپنی بیوی کا نام کس طرح بھول سکتا ہے۔ چنانچہ وہ اپنے ذہن پر زور ڈالتے ہیں اور بیوی کا نام یاد کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب انہیں اپنی بیوی کا نام یاد نہیں آتا تو ان کا تناؤ بڑھنے لگتا ہے۔ حالاں کہ یہ خیال انھیں کچھ حد تک تسلی دیتا ہے کہ:

''اسے مرے ہوئے بھی تو چالیس برس گزر گئے ہیں۔ تین سال کا عرصہ ہوتا ہی کتنا ہے۔ صرف تین سال ہی تو اس کے ساتھ رہ پایا تھا میں۔''(۱۰۷)

کیدار ناتھ اضطرابی کیفیت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ رات کو ڈھائی بجے اپنی شادی شدہ بیٹی سرلا کے گھر کی طرف چل پڑتے ہیں تا کہ اس سے اس کی ماں کا نام دریافت کرسکیں۔ راستے میں کیدار ناتھ کے ایک دوست ست پرکاش شرما کا گھر واقع تھا۔ وہ اپنے دوست کے گھر کو غور سے دیکھتے ہیں تو انھیں ست پرکاش شرما کی نیم پلیٹ کی جگہ ان کے بیٹے رام پرکاش شرما کی نیم پلیٹ لگی نظر آتی ہے۔ کیدرا ناتھ چونک جاتا ہے۔ کیوں کہ وہ تہذیبی قدروں کے معاملے میں بہت ہی حساس واقع ہوا ہے۔ نیم پلیٹ کا تبدیل ہونا بظاہر ایک معمولی واقعہ تھا۔ مگر تہذیبی اعتبار سے یہ ایک المیہ کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ اور وہ المیہ یہ ہے کہ ابھی ست پرکاش کے دنیا سے گزرے ہوئے زیادہ دن نہیں ہوا ہے اور ان کے بیٹے نے اپنے باپ کی تختی کو اکھاڑ پھینکا ہے۔ یہ واقعہ انھیں خون کے آنسو رُلاتا ہے کیوں کہ بیٹے کا اپنے باپ کے نام کی پلیٹ کو اُکھاڑ کر اس کی جگہ پر اپنے نام کی نیم پلیٹ لگانا ایک خاص طرز زندگی کو ظاہر کرتا ہے جس میں پرانی نسل کی شناخت کو بے مروّتی کے ساتھ پامال کرنے اور نئی نسل کے اپنی خودنمائی پر اصرار کرنے اور اپنی جڑوں سے کٹ کر زندگی گزارنے کا اظہار ہے۔ ان کے دماغ میں یہ بات بار بار رقص کرنے لگتی ہے کہ جب ان کے دوست ست پرکاش شرما کی نیم پلیٹ اُکھاڑ کر پھینک دی گئی تو میری کیا اوقات ہے۔ کہیں میرے نام کے ساتھ بھی یہی انجام نہ ہو جائے ۔ کیونکہ آخر وہ بھی تو اپنی پیاری بیوی کا نام یاد رکھنے میں ناکام ہو چکے تھے۔ یہ ایسا احساس تھا جو کیدار ناتھ کو اندر سے کچوکے لگا رہا تھا۔ وہ اپنی بیٹی اور داماد سے بیوی کا نام دریافت کئے بغیر واپس آجاتے ہیں۔ گھر پہنچ کر وہ

کتابیں، کاغذات اور فائلیں اُلٹ پلٹ کر دیکھتے ہیں کہ کہیں کوئی خط ہی مل جائے جس میں اس کا نام لکھا ہو۔ مگر یہاں بھی انھیں ناکامی ہاتھ لگتی ہے اور انھیں کوئی ایسی چیز نہیں ملتی جس سے بیوی کے نام کا سُراغ لگ سکے۔ بیوی کے نام کو یاد کرنے کی کوشش میں ان کا تناؤ بڑھتا چلا جاتا ہے۔ تناؤ کی اس شدّت میں ان کے دماغ میں ہزاروں نام گردش کرتے ہیں مگر بیوی کا نام ایک بار بھی گردش میں نہیں آتا۔ دھیرے دھیرے وہ اپنا کام، دنوں کے نام اور بیٹی، داماد کا نام تک بھول جاتے ہیں:

> ''ایں......اب تو میں اپنا نام بھی بھول گیا۔'' وہ ماتھے پر ہاتھ رکھ کر زور سے چیخے اور بغیر ریڑھ کی ہڈی والے آدمی کی طرح دھرے ہوتے ہوتے اپنے آپ میں سمٹنے لگے۔ انہیں لگا کہ وہ کئی گز زمین کے اندر دھنس گئے ہیں۔ ان کا دم گھٹ رہا ہے۔ سر بری طرح چکرانے لگا اور آنکھوں میں نیلے پیلے بادل اُمنڈ آئے۔ ہاتھ پاؤں سُن پڑ چکے ہیں اور گلا رندھ گیا ہے، جیسے کوئی بہت موٹی سی چیز اس میں اٹک گئی ہو۔ کانپتا ہوا ہاتھ انہوں نے گردن پر رکھ لیا اور کھنکارنا چاہا مگر انہیں لگا کہ کھنکارتے ہی ہچکی آجائے گی اور وہ مر جائیں گے۔'' (۱۰۸)

کھوکھلا پہیا

طارق چھتاری کا ایک افسانہ ''کھوکھلا پہیا'' ہے۔ یہ افسانہ مونولاگ کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس افسانہ میں یہ بتایا گیا ہے کہ موجودہ دور میں انسان ظاہری طور پر چاہے جتنی ترقی کر لے مگر باطنی طور پر انسانی زندگی اتنی ہی کھوکھلی ہوتی جا رہی ہے۔ اس طرح اس کہانی میں جدید دور کی ترقی پر گہرا طنز ہے۔ جدید دور میں انسان ترقی کی دوڑ میں بہت آگے بڑھ رہا ہے لیکن اس کے ہاتھ سے بہت ساری چیزیں یک بعد دیگرے چھوٹتی بھی جا رہی ہیں۔ چیزوں کا چھوٹنا گویا انسانی قدروں کا چھوٹنا ہے۔

کہانی کا مرکزی کردار کفن چور ہوتا ہے۔ اس نے جب پہلی بار کفن چرایا تھا تو اسے بہت قیمتی اور ملائم کفن ہاتھ لگا تھا۔ لیکن ایک عرصہ کے بعد جب اس نے دوسری بار کفن چرایا تو اسے ایک چیتھڑا ہاتھ لگا تھا۔ تب اسے ایک قصہ یاد آیا:

> ''اس وقت اسے یاد آیا کہ استاد نے بتایا تھا۔ بہت دنوں کی بات ہے جب

اس قصبے میں سب مکان کچے تھے اور برسات میں ہر آدمی کا چھپر ٹپکتا تھا۔اس وقت استاد کے دادا نے جس قبر سے کفن چرایا تھا،اس میں سونے چاندی کے تاروں سے بنا ایک دوشالہ نکلا تھا۔''(۱۰۹)

قصبہ میں جب مکان کچے تھے تو قبر میں قیمتی اور ملائم کفن ملتا تھا۔لیکن جب آج مکان پختہ ہو چکے ہیں اور قصبہ تحصیل بن گیا تو کفن چور کو دل شاد پٹواری کی قبر سے انتہائی گھٹیا کفن ملا ہے۔گویا خارجی سطح پر زندگی جتنی ترقی کرتی چلی گئی ہے، داخلی سطح پر زندگی اتنی ہی کھوکھلی ہوتی جارہی ہے۔اس کھوکھلے پن کی انتہا یہاں تک پہونچ چکی ہے کہ اب لوگوں نے مردوں کو کفن دینا بھی چھوڑ دیا ہے:

''اس نے تابوت کے اوپر کا تختہ ہٹایا اور جلدی سے مردے کو دونوں ہاتھوں سے پکڑ کر اٹھانا چاہا مگر جب اس کے ہاتھ مردے کے بجائے تابوت کے نچلے تختے پر جا لگے تو وہ لرز گیا۔ تابوت خالی تھا۔ بالکل خالی......''(۱۱۰)

خالی تابوت کو دیکھ کر یعنی دنیا کے لوگوں کی جعل سازی کو دیکھ کر بوڑھا کفن چور حیرت میں پڑ جاتا ہے اور اسے لگتا ہے کہ وہ کھوکھلا پہیا ہے:

''اسے محسوس ہوا کہ وہ زنگ آلود لوہے کا کھوکھلا پہیا ہے اور کوئی شخص اسے مکّا کے ٹھیرے سے مار مار کر تیزی سے لڑھکا رہا ہے۔وہ لڑھکتا رہا،اس مردے کی مانند جو تابوت میں تھا ہی نہیں۔''(۱۱۱)

اس افسانے میں کفن چور کی کردار نگاری کے ذریعہ افسانہ نگار نے بڑی زیرکی کا مظاہرہ کیا ہے۔اور اس کفن چور کے حوالے سے موجودہ عہد کی زندگی کے کھوکھلے پن کو واشگاف کر کے افسانہ نگار نے جدید عہد کی زندگی کی کھوکھلی ترقی پر بھرپور طنز کیا ہے۔

لکیر

فسادات کے حوالے سے 'لکیر' ایک لازوال کہانی ہے،جس میں منظری اسلوب اپنے شباب پر ہے۔منظری تکنیک کے ذریعہ فکشن رائٹر ایک منظر سے کئی مفہوم اور ماحول کی عکاسی کرتا ہے۔طارق چھتاری نے اپنی کہانی لکیر میں سورج، بادل اور آسمان کے ذریعہ آزادی سے لے کر موجودہ دور تک کے حالات کو حسن

وخوبی بیان کیا ہے۔لکیر موضوع کے اعتبار سے ہندو مسلم بھائی چارگی کا درس دیتا افسانہ ہے،لیکن شر پسند عناصر کو بھائی چارگی اور اخوت سے کیا مطلب:

> ’’آج سورج غروب ہونے سے پہلے بادلوں بھرے آسمان پر عجب طرح کا رنگ چھا گیا تھا۔ یہ رنگ سرخ بھی تھا اور زرد بھی۔ان دونوں رنگوں نے آسمان کو درمیان سے تقسیم کر دیا تھا، جس مقام پر دونوں رنگ مل رہے تھے، وہاں ایک گہری لکیر دکھائی دیتی تھی۔ دھیان سے دیکھنے پر محسوس ہوتا کہ لکیر کے آس پاس کچھ سفید سائے ابھر رہے ہیں۔سفید سایوں میں جب حرکت ہوتی تو یہ رنگ اور بھی گہرا ہونے لگتا اور پوری فضا پر خوف و ہراس طاری ہوجاتا۔آج سے پہلے اس قصبے کے آسمان پر کبھی سفید سائے سرخ اور زرد رنگ بکھیرنے میں کامیاب نہیں ہو پائے تھے،مگر آج ...‘‘(۱۱۲)

کہانی کا اہم کردار پنڈت برج کشور ہے، جو امن و سلامتی،قومی یکجہتی کے خواہاں، ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان تفریق کے خلاف ہیں۔ان کے پڑوسی فقیر محمد کا بیٹا حمید انھیں بہت عزیز ہوتا ہے اور اسے وہ کنہیا کہتے ہیں۔ پنڈت برج کشور کی بیٹی کسم فقیر محمد اور حمید کی والدہ کو کافی عزیز ہے۔کسم حمید کے گھر میلاد میں شرکت کرتی ہے تو حمید جنم اشٹمی کے موقعے پر پنڈت برج کشور کے ارد گرد رہتا ہے۔ دونوں کے والدین کوئی اعتراض نہیں ہوتا۔حمید کو پنڈت برج مذہبی ناٹکوں میں بھگوان کرشن کا کردار بھی دے چکے تھے۔

کہانی اپنے بڑے کینوس پر اس وقت منتقل ہوتی نظر آتی ہے، جب بخشی جی،سیٹھ ڈونگرمل وید وغیرہ پنڈت برج کشور سے دریافت کرنے آتے ہیں کہ جنم اشٹمی کے موقعے پر کرشن کسے بنایا جائے گا۔ پنڈت جی خاموشی اختیار کرتے ہیں پھر بے ساختہ بول اٹھتے ہیں کنہیا ہی کرشن بنے گا یعنی حمید۔

ذمہ داران کو اعتراض ہوتا ہے منت سماجت کے بعد وہ سبھی راضی ہوجاتے ہیں۔جنم اشٹمی کا جلوس تزک واحتشام کے ساتھ نکالا جاتا ہے۔ڈولے پر حمید کرشن کے کردار میں براجمان ہے۔جلوس مسجد کے قریب پہنچتا ہے،اسی دوران مسجد سے ایک اینٹ آتی ہے اور کرشن جی زخمی ہوجاتے ہیں۔ پنڈت برج کشور حالات پر قابو پانے کی کوشش کرتے ہیں مگر انھیں بھی قتل کر دیا جاتا ہے۔آخر میں ہر پرساد نام کا شخص کرشن جی کے کردار

میں موجود حمید کو مسلمان کا لڑکا کہہ قتل کر دیتا ہے،اس کے بعد قتل و غارت گری کا بازار گرم ہو جاتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''شنکھ کی آواز سن کر باجے والوں نے بھی باجے کی آوازیں تیز کر دیں۔ ان آوازوں کی کوکھ سے ایک بہت بھیانک آواز اس وقت اٹھی جب مسجد کی طرف سے آئے اینٹ کے ایک بڑے ٹکڑے نے کرشن بھگوان کے ماتھے پر خون کی لکیر کھینچ دی۔بھگوان کے ماتھے سے جب خون کی بوند گری تو آرتی کے تھال میں جلتا دیا بجھ گیا۔اینٹ کرشن بھگوان کو ماری گئی تھی، چوٹ حمید کو لگی تھی اور آرتی کا دیا بجھ گیا تھا۔موہنے کنہیا کے خون کی بوند سے۔چاروں سمت بے ہنگم شور برپا ہوا۔ چیخ پکار توڑ پھوڑ اور جذبات سے بھری آوازں نے مسلمانوں کے دروازوں کو گھیر لیا۔مسجد کے دروازے پر بھی لوگ جمع ہونے لگے۔''(۱۱۳)

کہانی کے اس اقتباس سے اس بات کی وضاحت بہ آسانی ہو جاتی ہے کہ ہندو مسلم اتحاد شر پسند عناصر کو قطعی پسند نہیں ہے۔وہ مواقع کی تلاش میں ہمیشہ سرگرداں رہتے ہیں کہ کس طریقے سے فرقہ وارانہ فسادات کرائے جائیں، جیسے کرشن کے کردار میں موجود حمید کو زخمی کر کے کیا گیا۔

(۱۵)اقبال متین

شہر آشوب

اقبال متین کا ایک افسانہ 'شہر آشوب' ہے۔اس افسانے میں شہر کی پرسکون زندگی کو بدحالی میں تبدیل ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔وہ شہر جو اخوت و محبت اور آپسی میل ملاپ میں کسی پہاڑ کی طرح اپنی جگہ ثابت قدم تھا۔اچانک اس شہر پر فرقہ پرستوں کی نظر لگ جاتی ہے۔اور دیکھتے ہی دیکھتے پورا شہر فتنہ و فساد کی آگ میں جھلسنے لگتا ہے۔کرفیو اتنا سخت ہے کہ گھر میں بچے دودھ کی خاطر تڑپ تڑپ کر جان دینے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔بچوں کے علاوہ ہر کسی کی حالت ناگفتہ بہ ہو جاتی ہے:

''باہر لگے کرفیو میں زندگی اپنی حفاظت کے تصور کے باوجود کس درجہ بے آرام ہے۔ساری آدمیت چوہے کی طرح بلوں میں دبکی بیٹھی ہے۔چھپے

ہوئے خنجروں نے جنہیں کاٹ دیا ہے۔تھوڑی سی دیر میں وہ تباہی مچی ہے
کہ آدمی کی زندگی پر شرم آنے لگی ہے۔غذا مہنگی ہے خوں ارزاں ہے انسانی
خون گلی کوچوں میں ضائع ہوسکتا ہے۔لیکن گیہوں کے دانے کے لیے بچے
بلک رہے ہیں۔مکئی کے بھٹے بیچنے والی ایک عورت نے اپنے بھوکے بلکتے
بچے کو کبھی بھٹے بھون کر کبھی مکئی ابال کر پیٹ کا ایندھن دیا ہے۔جو مل جاتا
ہے جہاں مل جاتا ہے جس قیمت پر مل جاتا ہے وہ لوگ خرید لیتے ہیں جو
خرید سکتے ہیں کہ پیٹ کے لیے کچھ کر سکیں۔جو خریدنے کی سکت نہیں رکھتے
وہ چنے اور مرمرے بچوں کو کھلا کر انبیل پلا کر ایک دن اور گزار دینا چاہتے
ہیں کہ شاید دوسرے دن کرفیو اٹھ جائے اور وہ روزی کمانے نکل
سکیں... بھوکے بچوں کو چھاتیوں سے دودھ پلانے والی مائیں،بغیر دوا
کے موت اور زندگی کی کشمکش میں گزارنے والے بیمار،ان سب کو ٹکر ٹکر
دیکھتے رہنا اور کرفیو سے سمجھوتہ کئے ہوئے زندگی بسر کرنا اتنا آسان نہیں
ہے۔جن کی جیبوں سے ضروریات کی تکمیل ہوسکتی ہے۔یہ کیسی زندگی ہے
جو گھائل ہیں وہ موت اور زیست کا بستر مرگ پر مقابلہ کر رہے ہیں اور جو
گھائل نہیں ہیں وہ موت اور زیست کا فرق بھلا بیٹھے ہیں''۔(۱۱۴)

ایک بیٹی کے قتل ہوجانے کے بعد باپ کس طرح بلکتا ہے۔ایک شہر کے ویران ہوجانے پر وہاں کے باشندے کس طرح آہ وزاری کرتے ہیں اور کرفیو نافذ ہوجاتا ہے پر لوگ کس طرح اپنے گھروں میں اپنی سانسیں شمار کرتے ہیں۔ان تمام باتوں کی عکاسی اقبال متین نے حقیقت پسندانہ انداز میں کی ہے۔اس افسانہ میں کردار (میں) منی کے ختم ہوجانے کے بعد اپنے آپ میں وہی ساری بربادیاں دیکھنے لگتا ہے جو پہاڑی میں آگ لگنے سے پیدا ہوجاتی ہے۔اسے یقین نہیں آتا کہ ایک آدمی دوسرے آدمی کو کس طرح خنجر مار سکتا ہے۔اسے شہر کے ہر موڑ پر منی کے قاتل نظر آتے ہیں۔شہر کرفیو کی لپیٹ میں نہیں بلکہ غموں کی گرفت میں آجاتا ہے اور لوگ رونے سے بھی ڈرنے لگے ہیں۔(میں) منی سے خود کلامی کرنے لگتا ہے جس میں جذبہ کا کرب اور ہندوستانی سیاست کی بے ایمانی کا سنگم موجود ہے۔

پل صراط

افسانہ 'پل صراط' میں فرقہ واریت کی عجیب وغریب صورت دیکھنے کو ملتی ہے۔ سرکاری انتظامیہ اور پولس نے عوام کے ساتھ مل کر عوام کو ہی شکار بنایا منتظمہ اور ہندوؤں نے مسلمانوں کے ساتھ ہر ناروا رویہ اختیار کیا۔ سیاست دانوں نے آختہ گری کی مہم میں کامیابی مسلمانوں کے ذریعے حاصل کی۔ افسانہ میں آختہ کو اس لیے ضروری بتایا گیا ہے کہ مسلمان گوشت زیادہ کھاتے ہیں اور ان کی آبادی بڑھتی جارہی ہے۔ اس لیے مسلمانوں کو پھنسانے کے لیے مسلمانوں کو ہی تیار کیا گیا۔ کل ملا کر افسانہ انتہائی دلچسپ ہے۔

اقبال متین کی ذاتی زندگی انتہائی دُکھ بھری تھی۔ اپنے نجی غم میں انھوں نے دنیا کے غموں اور دکھوں کو شامل کر کے جب کہانیاں لکھنی شروع کیں تو ان کی کہانیوں میں تمام دکھ درد کے مارے انسانوں کو اپنی کہانی نظر آنے لگی۔ ان کی کہانیوں کی یہی وہ خوبی ہے جو انھیں مقبول ومحبوب اور ایک قابل قدر افسانہ نگار کی شکل میں سامنے لاتی ہے۔

اقبال متین کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے قدم قدم پر اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اقبال متین کو اس بات کا شدید رنج وملال ہے کہ موجودہ متعفن معاشرے میں بے حسی و بے ضمیری عام ہو چکی ہے۔ لوگ اپنی انفرادی شناخت کھو چکے ہیں۔ انسانی اور اخلاقی اقدار بے معنی ہو چکی ہیں۔ بیشتر افراد ذاتی اور محدود مفادات کے چکر میں پڑ کر ایک دوسرے کے لیے اجنبی بن گئے ہیں۔ بظاہر تو انسان نے سائنس اور صنعت کی بدولت بڑی ترقی کر لی ہے مگر زندگی کی بنیادی قدر یعنی انسانیت دم توڑتی ہوئی نظر آرہی ہے۔ جو چند افراد آج بھی اس قدر کو کسی نہ کسی وجہ سے سینے سے لگائے ہوئے ہیں، وہ ہمیشہ خسارے میں رہتے ہیں۔ عام انسانوں کا استحصال کرنے والے دولت مند ہو گئے ہیں مگر شدید غربت کی چپیٹ میں آنے والوں کی تعداد بڑھتی جارہی ہے۔ پڑھے لکھے غریب لوگوں کی زندگی المناک بنتی جارہی ہے۔

اقبال متین موجودہ مادّی تہذیب سے بہت نالاں ہیں۔ اس مادّی تہذیب کی وجہ سے انسانی واخلاقی قدریں ملیامیٹ ہو رہی ہیں۔ افراد بے حس ہو رہے ہیں۔ افراد کی طرح ہمارے شہر بھی بے چہرہ اور بے حس ہو چکے ہیں۔ اب ان کی کوئی انفرادی شناخت باقی نہیں رہ گئی ہے۔ اس سنگین صورت حال سے اقبال متین سمجھوتہ نہیں کر سکتے۔ شاید اسی لیے ان کی کہانیوں کے اکثر مرکزی کردار شدید ترین ذہنی اور دماغی الجھنوں اور مستقل بے خوابی کا شکار نظر آتے ہیں۔

اقبال متین کے افسانے فنّی وتکنیکی اعتبار سے بہت متاثر کرتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں اختصار سے

کام لیا گیا ہے اور فنّی ہنرمندی کا بھرپور مظاہرہ کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیاں ساحرانہ فضا پیدا کرنے اور قاری کو اپنی طرف متوجّہ کرنے میں خاصی کامیاب ہوئی ہیں۔ ان کی افسانہ نگاری پر اظہار خیال کرتے ہوئے فضیل جعفری رقم طراز ہیں:

''ہارڈی کی طرح اقبال متین کے افسانوں کا کینوس بھی بہت زیادہ وسیع نہیں ہے۔ وہ اختصار سے شدّتِ تاثر پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ آپ ایک کے بعد ایک افسانہ پڑھتے چلے جائیں آپ کو ان میں ایک بھی فالتو جملہ نہیں ملے گا۔ اسی طرح ان کے یہاں کردار تو ہیں مگر اس طرح کہ ہیرو اور ہیروئن نہیں ہیں جن سے ہم ترقی پسند افسانہ میں عموماً دوچار ہوتے ہیں۔ آخری بات یہ ہے کہ اقبال متین کے افسانوں میں افسانہ نگار کا خلّاقانہ ذہن سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ احساسات وجذبات کو اجاگر کرنے کے لیے ان کا ذہن کرداروں کی تشکیل بھی کرتا ہے اور واقعات کو بھی جنم دیتا ہے۔ انہوں نے خود زبوں آثار میں اعتراف کیا ہے کہ: ''آنکھیں نہیں دیکھتیں، ذہن دیکھتا ہے۔ ٹانگیں کسی کے پیچھے نہیں بھاگتیں، ذہن بھاگتا ہے۔ ہاتھ کسی کو سینے سے کھینچتے ہیں نہ پرے ڈھکیلنے کا یارا رکھتے ہیں''۔

بیانیے کی یہ تکنیک اور یہ افسانوی اسلوب اقبال متین کی اپنی ایجاد ہے۔'' (۱۱۵)

اقبال متین کے افسانوں کے مطالعہ سے قوی طور پر یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ انسانیت اور اخلاقی قدروں کے زوال کے نوحہ گر افسانہ نگار ہیں۔ دراصل اقبال متین کو انسانیت اور انسانی قدریں بے حد عزیز ہیں مگر بدلتے اور بگڑتے معاشرے میں جب وہ انسانیت کا جنازہ نکلتا دیکھتے ہیں تو وہ درد سے تلملا اُٹھتے ہیں۔ یہی وہ دُکھ درد ہے جسے اقبال متین الفاظ کا جامہ پہنا کر افسانوی شکل عطا کرتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریریں درد کے اتھاہ سمندر میں ڈوبی ہوئی ہوتی ہیں۔ دیکھئے درج ذیل اقتباس میں وہ انسانیت کے ملیامیٹ ہونے پر کس طرح ماتم کناں ہیں اور اس نوحہ وغم کو وہ کس طرح لفظوں میں ڈھالتے ہیں:

''اب تو ہر عید تہوار کو خوشیاں گھر گھر میں چھپ چھپ کر روتی ہیں۔ مسرتیں ہنسنا بھول گئی ہیں۔ فطرت جب اپنا سب کچھ لٹا چکتی ہے تو نہ شعائیں روشنی پھینکتی ہیں نہ کرنیں۔ بس ایسے اندھیرے پھیلتے ہیں کہ سورج کالا ٹھیکرا بن کر رہ جاتا ہے۔ اب یہ کالا ٹھیکرا کب طلوع ہوتا ہے، کب غروب ہوتا ہے کسی کو پتہ نہیں۔ اب میرے شہر میں کوئی آدمی کسی آدمی کو نہیں پہچانتا۔ انسانیت جب پہچانی نہیں جاتی تو دلوں کی اجڑتی بستیوں کو کون پہچانتا ہے۔ آنکھوں میں بستے ویرانوں کو کون پہچانتا ہے۔ اب تو نام پوچھ کر خنجر چلائے جاتے ہیں لیکن کٹتے ہیں تو سڑک پر بہتا ہوا لہو کچھ اس طرح ایک ہو جاتا ہے کہ اس خنجر سے لکیر کھینچ کر اس کو جدا نہیں کر سکتے جس خنجر سے وہ بہایا گیا تھا۔ نام پوچھنے پر یہ خون اپنا نام بھی تو نہیں بتلاتا۔ اور میں ایسے میں ہزار تھی، ہر جنازے کے ساتھ اپنی منی کو دفناتا پھرتا ہوں جلاتا پھرتا ہوں۔''(۱۱۶)

اقبال متین نے اپنی کہانیوں میں طنز کے عنصر سے بہت کام لیا ہے۔ یہ عنصر ان کی تحریروں کے رگ وپے میں خون کی طرح جاری وساری ہے۔ انھوں نے اپنے ایک افسانہ بعنوان ''چھت'' میں موجودہ تہذیب اور معاشرتی زوال کا نقشہ کھینچتے ہوئے کتنا گہرا طنز کیا ہے:

''آج آنکھوں کو خیرہ کرنے والی روشنیاں شہروں کو لوٹ رہی ہیں۔ ایک دوسرے سے کٹا پھٹا سڑکوں پر بے تحاشہ بھاگتا ہوا انسان شہروں کو لوٹ رہا ہے۔ دوڑتی ہوئی کاریں اڑتے ہوئے جہاز، بڑے بڑے سنیما گھروں کے پردوں پر اسمگلنگ کا کاروبار، قتل، غارت گری جو سارے معاشرے کا گھناؤنا پہلو ہے وہی آج سب سے دلچسپ پہلو ہے۔''(۱۱۷)

اقبال متین کی کہانیوں میں بے زمینی کا احساس شدید طور پر نمایاں ہے۔ انھوں نے بے زمینی کے کرب کو بڑی گہرائی سے محسوس کیا ہے اور انتہائی فنکاری سے اُسے لفظوں کا پیرہن عطا کیا ہے۔ ان کے یہاں بنیادی انسلاک کے فقدان سے پیدا کرب بے زمینی کے کرب کی نشاندہی کرتا ہے۔ دیکھئے یہ بے زمینی ''نچا ہوا البم'' میں کس طریقے سے سامنے آئی ہے۔ افسانہ کا کردار ''میں'' بچپن کی سرزمین کی بازیافت کے

لیے سفر کرتا ہے اور دوبارہ اس ماحول میں سانس لینے کی کوشش کرتا ہے مگر:

''یہ ہمارا مکان ہے۔ میں مکان کے صدر دروازے تک آ پہنچا ہوں صدر دروازہ جیسے صرف میرے لئے کھلا رکھا گیا ہے۔ میرا اشتیاق کس قدر بڑھ گیا ہے۔ مگر میں اپنے ہی گھر میں اس طرح داخل ہو رہا ہوں جیسے کسی دوسرے کے گھر اپنی کوئی سب سے زیادہ قیمتی شئے تلاش کر رہا ہوں جو گم ہو گئی ہے۔ در و دیوار مجھے حسرت سے تک رہے ہیں یا میں انہیں حسرت سے تک رہا ہوں فیصلہ کرنا مشکل ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ حسرتیں مشترک ہیں۔ میں احتیاط سے قدم بڑھاتا ہوں، یادوں کے اس جھرمٹ میں کسی کو نظروں سے گدگداتا ہوں۔ کسی سے نظریں چراتا ہوں اور آگے بڑھتا بڑھتا آہستہ آہستہ اس دروازے تک آ پہنچا ہوں جہاں سے مجھے اپنے گھر کے اندرونی حصے میں داخل ہونا ہے۔ لیکن دروازے پر قفل لگا ہے۔ میں تڑپ کر رہ گیا ہوں۔ جیسے کوئی دودھ پیتے بچے کو اس کی ماں کے سینے سے جھپٹ لے۔ کاش یہ دروازے ایک بار میرے لئے کھل سکتے۔'' (۱۱۸)

''نچا ہوا البم'' میں بچپن کے ماحول سے دوری ایک کسک کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ یہی وہ کسک ہے جو افسانے کے کردار کو دو حصّوں یعنی حال اور ماضی کی شخصیت میں منقسم کر دیتی ہے۔ ان دونوں کے درمیان وقت کی خلیج ہے جسے وہ پُر کرنے سے معذور ہے۔ اس طرح دونوں شخصیتیں ایک سطح پر آ کر استعاراتی جہت اختیار کر لیتی ہیں اور ذات کی شکستگی بڑے نوکیلے انداز سے وقت کے پس منظر میں ظہور پذیر ہوتی ہے:

''میرا بچپن جسے میں ابھی ابھی بستی میں چھوڑ آیا ہوں، دبے پاؤں میرے پیچھے پیچھے یہاں تک چلا آیا۔ پھر اس نے آگے بڑھ کر میرے ہاتھ تھام لئے مجھے غور سے دیکھا...... کیا تم وہی ہو جس نے مجھے ابھی ابھی بستی میں تنہا چھوڑ دیا؟۔ کیا تم میری تلاش میں یہاں تک نہیں آئے تھے؟...... میں نے منہ پھیر لیا تو اس نے میرے ہاتھ جھٹک دیئے۔ ٹھیک ہے، آج سے میں بھی اسی کو ڈھونڈوں گا جس کی تمہیں تلاش ہے لیکن کیا اس تلاش میں ہم پھر کبھی ایک دوسرے کو پہچان سکیں گے؟''۔ (۱۱۹)

اقبال متین نے اپنے افسانوں میں بے زمینی کے تجربے عجیب وغریب زاویوں سے کئے ہیں۔ ''کتاب سے کتبہ تک'' میں یہ بے زمینی منّو رمیاں، کی غیر عملی زندگی کی صورت میں نمودار ہوئی ہے۔اپنی بڑھتی عمر کے ساتھ منّو رمیاں ذہنی طور پر عالم وفاضل تو بن گئے اور پڑھتے رہنا ان کا مشغلہ تو ہوگیا لیکن ان کی بے عمل زندگی جو جاگیردارانہ نظام کی پروردہ تھی گزرے ہوئے وقت کی صورت میں بے زمینی کا احساس بن کر کاٹنے لگی:

''اوراب منّو رمیاں کی سمجھ میں یہ بات آچکی تھی کہ یہ سب کچھ انھوں نے کھودیا ہے۔اور یہ سب کچھ اس قدر تیزی سے ہوگیا کہ منّو رمیاں بیچارے قبروں کے بیچوں بیچ کھڑے اپنی نکٹائی اور پتلون کی کریز درست کرتے رہ گئے۔''(۱۲۰)

(۱۶)مشرف عالم ذوقی

بازارطوائف اورکنڈوم

مشرف عالم ذوقی کا ایک افسانہ'' بازار،طوائف اور کنڈوم'' ہے۔یہ افسانہ آج کی بدلتی ہوئی شہری زندگی کا بہترین عکاس ہے۔شہر کی زندگی اور یہاں کا تمدن بڑی سرعت سے تبدیل ہورہا ہے۔تجارت کے طورطریقے یہاں تک کے بازار کے سامان تک تبدیل ہوگئے ہیں۔اب بازاروں میں دیسی سامان کی جگہ غیر ملکی اشیا نے جگہ بنالیں ہیں۔افسانہ نگاراس تبدیلی سے حیران ہے:

''پہلے بازار میں اچھے آدمی ہوا کرتے تھے۔دیسی چیزیں ملا کرتی تھیں۔اس بار بازار میں غیرملکی اشیاء کی باڑھ آئی ہوئی تھی۔ سچی بات یہ ہے کہ بازار کی شکل ہی بدل گئی تھی۔وہ اس شہر میں دوتین برس کے بعد آیا تھا۔دوتین برس میں شہر کا چہرہ اتنا بدل جائے گا۔اسے یقین نہیں ہورہا تھا۔جو دکان والے اسے دیکھتے ہی آواز دے کر بلاتے تھے...چائے پلاتے...سامان خریدتے ۔انہوں نے جیسے اسے پہچاننے سے انکار ہی کردیا تھا...بازار کے ساتھ اخلاق،زبان،اورلوگ بھی بدل گئے تھے شاید اسی لیے اس کے دیسی برانڈ کو دیکھ کرلوگ ہنسے تھے''۔(۱۲۱)

بازار میں کوئی بھی تاجر دیسی برانڈ خریدنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ وہ ہر تاجر کے پاس جا کر اپنا دیسی برانڈ دکھا کر کہتا ہے کہ شاید ابھی دیہات اور گاؤں کے لوگ دیسی برانڈ خرید وفروخت کرتا ہو۔ اس لیے آپ میرے سامان کو خرید لیجئے۔ مگر تاجر کی طرف سے جواب ملتا ہے:

''اب دور دراز کچھ بھی نہیں ہے۔ گاؤں، قصبے... سب لوگوں کو غیر ملکی چیزیں پسند ہیں... اور ہاں بازار میں ہم وہی کچھ فروخت کرتے ہیں جس کے آرڈر آتے ہیں... جو سکہ چلتا ہے، ہم وہی لیتے ہیں... بازار بدل گیا ہے تم بھی اپنے کو بدل ڈالو''۔ (۱۲۲)

بازار کا کلچر جب تبدیل ہوا تو اس کے ساتھ ہر چیز آمادہ تبدیل نظر آنے لگی۔ وہ تاجر جو عرصہ سے اس شہر میں آیا گیا تھا اور تجارت کر کے خوب منافع کمایا تھا۔ اس کا معمول تھا کہ جب بھی شہر میں آتا رات کسی ہوٹل میں طوائف کے ساتھ گزارتا۔ مگر آج تو ہوٹل کا نقشہ بھی بدل چکا تھا اور طوائف کا رنگ ڈھنگ بھی۔

مشرف عالم ذوقی کا یہ افسانہ قدرے رومانی ہے۔ مگر یہ رومان حظ کے لیے نہیں ہے بلکہ ہندوستانی سماج کے بدلتے خدوخال کے لیے ہے۔ اس کہانی میں تجارت سے لے کر طوائف اور کنڈوم تک کا ذکر اس بات کا غماض ہے کہ ہر چیز تبدیل ہو رہی ہے۔ اس تبدیلی کی آندھی میں ثقافت اور کلچر کی حفاظت کیوں کر ہو۔ یہ ایک تجسس بھرا سوال ہے۔ اور یہی تجسس اس کہانی کی جان ہے۔

فنی لینڈ

مشرف عالم ذوقی کا ایک افسانہ ''فنی لینڈ'' ہے۔ یہ افسانہ ذہنی ترنگ کے سہارے آگے بڑھتی ہوئی زندگی کے تمام تر رنگوں کو دکھانے کی کامیاب کوشش ہے۔ اس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ لوگ برائیوں کو اچھائی کا نام دے کر اسے کس طرح اپنے مفاد کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اس کہانی میں ترقی یافتہ ممالک کی بے راہ روی اور بدلتے مشرقی اقدار جس میں نہ کسی رشتے کی قدر باقی ہے اور نہ ہی اس کی معنویت کو تسلیم کیا جا رہا ہے۔ زندگی سال کے بدلتے مہینے کی طرح ہوتی چلی جا رہی ہے۔ اس افسانے میں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان اس دنیا کے اسٹیج پر کھڑا ہو کر ایک ڈرامہ کے کردار کی طرح اپنا اپنا کردار نبھا رہا ہے۔ یہ کردار کبھی سیاست کے نام اور کبھی مذہب کے نام پر اور کبھی ادب کے نام پر لوگوں کو دھوکہ دیتے ہیں۔ انسان اس قدر اندھا ہو گیا ہے کہ اسے اپنے مفاد کے علاوہ کچھ بھی دکھائی نہیں دیتا۔ ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''لٹریچر کو سچ مچ میں تبدیلی کی ضرورت ہے ۔ایک اہم تبدیلی کی ۔ مجھے حیرت ہوتی ہے سلیل ۔ادب میں جن لوگوں نے اپنی خاص پہچان بنالی ہے وہ کیوں ادب سے کھلواڑ کرنے پر تلے ہیں۔خود کو، تخلیق کو زمین سے جوڑنے کی کوشش کیوں نہیں ہوتی ۔مسائل سے آنکھیں چراتے ہوئے گل وبلبل کی باتیں کرنے سے پہلے سوچنا تو چاہیے کہ ہم اسپیس ایج اور کمپیوٹر ایج کی پیداوار پولوشن کو بھی اپنی سانس میں اتار رہے ہیں۔ایک جنگ ہے ہمارے چاروں طرف ۔۔۔۔اصولوں میں، زندگی میں نبھائے جانے والے قاعدوں میں ۔۔۔بیوروکریٹ اب تک جاگیردارانہ نظام کا چشمہ لگائے حقارت اور نفرت کا زہر اگل رہے ہیں اور سلیل اس سے بھی بڑی ایک جنگ ہے ۔۔۔تم جانتے ہونا، بڑی مچھلیاں چھوٹی مچھلیوں کو نگلتی رہتی ہیں ۔۔۔ایک بڑی جنگ ، بہت بڑی جنگ ہے جو ان چھوٹی جنگوں پر حاوی ہے''۔(۱۲۳)

کاتیائن بہنیں

ہندوستانی تہذیب کے بدلتے رخ کا بہترین عکاس افسانہ'' کاتیائن بہنیں'' ہے ۔اس کہانی میں لیس بین کو موضوع بنایا گیا ہے ۔لیس بین ازم اور گیئے ازم کا کلچر یورپ میں ایک فیشن بن گیا ہے ۔لیکن مشرقی تہذیب ابھی اس فیشن سے کسی حد تک مبرا ہے ۔مغربی کلچر جس برق رفتاری سے مشرقی ملکوں میں اپنے بال پر تول رہا ہے ۔اس برق رفتاری کے سامنے مشرقی تہذیب کا بہت دیر تک ثابت قدم رہنا قدرے محال ہو گیا ہے ۔کیونکہ ایک تربوزہ دوسرے تربوزہ کو دیکھ کر رنگ پکڑ ہی لیتا ہے ۔اس محاورے کی بنیاد پر ہماری مشرقی تہذیب کتنی سرعت کے ساتھ کروٹ بدل رہی ہے اس کا اندازہ '' کاتیائن بہنیں'' سے کیا جاسکتا ہے:

''ہاں ہم لیس بین (Lesbian) ہیں... یسبین ... وہ بڑے اطمینان سے ناخن چباتے ہوئے بولی۔

''لیسبین''__ بھوپندر پر پہار اچھل پڑا جیسے بچھو نے ڈنک مار دیا ہو۔

''ہاں لیسبین ہوں ۔۔۔۔لیکن تم تو ایسے ڈر رہے ہو جیسے میں

کوڑھی ہوں یا ایڈز ہو گیا ہے‘‘۔

’’لیکن تم‘‘ ____ اس کی آنکھیں اب بھی پھٹی پھٹی تھیں۔

’’کیوں آتے ہو میرے پاس۔خوب جانتی ہوں۔اپنے باپ کو بھی جانتی تھی۔تمہیں بھی... تمہارے اس پورے مردانہ سماج کو۔حیران مت ہو۔بس وہی غلط فہمی پر مبنی روایتیں۔مرد ہونے کی خوش خیالی۔یہ احساس ہی اچانک تمہیں ایک بے وقوف راکشش بنا دیتا ہے۔تم سمجھتے ہو سب تمہاری طاقت کے ماتحت ہیں۔یہ تمہاری ناسمجھی ہے۔۔۔۔سنو پھو پیندر پر یہار۔۔۔تمہاری بیوی نہیں ہے۔یہ بات ذہن کی گانٹھ کھول کر نکال کیوں نہیں دیتے کہ تمہاری بیوی، دس برس پہلے ہی کھوئی نہیں تھی بلکہ مر چکی تھی اور تم نے مارا تھا اسے۔

سنو پر یہار۔۔۔تم نے اپنی تہذیب اور روایت کے وہ موتی چنے ہیں جہاں صرف ایک بیوی بس۔یا لوگ کیا کہیں گے کی بندش ہوتی ہیں۔تم لاکھ ماڈرن بننے کی کوشش کرو مگر تم ہو وہی __ ایک بزدل مرد__ اگر اتنی ہی آگ تمہارے اندر ہے تو تم اپنا جسم کسی مرد سے کیوں نہیں بانٹتے۔جہاں تمہیں بند کمرے میں داخل ہونے کے لیے بہت سے سوالوں کا جواب نہیں دینا ہوگا‘‘۔

بھو پیندر پر یہار اور لیس بین کے درمیان ہونے والا یہ مکالمہ ہمارے سماج کے بدلتے رخ پر بہت بڑا طنز ہے۔وہ لیس بین آگے کہتی ہے:

’’بھول کر رہے ہو تم۔خود کو ابھی دیکھا کہاں ہے۔اسے تو تم Gay یا Homoseuality اور کئی دوسرے غلط ناموں میں باندھ رکھا ہے۔۔۔میں کہتی ہوں میں لیسبین ہوں۔تب بھی تمہارا سماج اچانک ہم پر بے رحم ہو جاتا ہے۔لیسبین یعنی کسی ناجائز نظریے کی اولاد۔لیکن ایسا نہیں ہے۔ہم نے آپس میں سکھ، امن، شان وشوکت اور سرشاری کی انتہا ڈھونڈھ لی ہے۔اب تم جا سکتے ہو‘‘۔(کاتیائن بہنیں)

ہندوستانی

مشرف عالم ذوقی نے فسادات کے حوالے سے متعدد افسانے قلم بند کیے ہیں جو محض کہانی نہیں بلکہ صداقت پر مبنی واقعات کی عکاسی کرتے ہیں۔سماج و سیاست کے ننگے سچ ،ظلم و بربریت کی داستان ،نسل کشی کے انگنت واقعات اور محکمہ پولیس کے متعصّبانہ رویہ سبھی کچھ ان کی کہانیوں میں دیکھا جا سکتا ہے،جس سے قاری متاثر ہی نہیں ہوتا بلکہ موضوع کے انتخاب کی داد و تحسین دیے بغیر نہیں رہ پاتا۔

ذوقی کی کہانی ''ہندوستانی'' کا موضوع فرقہ وارانہ فسادات ہے۔اس کہانی کی اہم بات یہ ہے کہ اس میں حقائق سے آشنا کرانے کی کوشش کی گئی ہے۔سیاسی پارٹیاں کس طرح اپنے دورِ اقتدار کو بچانے کے لیے پولیس اہلکاروں کے ذریعہ خون خرابے کراتی ہیں،جس کی وجہ سے ہندو اور مسلمانوں میں کشیدگی کا ماحول قائم ہو جانے کے سبب حالات ناخوشگوار ہو جاتے ہیں۔کہانی کے اہم کردار عبداللہ بیگ اور رماشنکر ہیں۔ دونوں کافی اچھے دوست ہونے کے ساتھ ساتھ ایک ہی دفتر میں ملازمت بھی کرتے ہیں لیکن فسادات کے بعد دونوں کے درمیان دوریاں حائل ہو جاتی ہیں۔کہانی کا دوسرا اہم پہلو یہ ہے کہ مسلمانوں کے ہندوستانی ہونے پر جو شبہات مستقل قائم کیے جا رہے ہیں،ان غلط فہمیوں کو زائل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔کہانی کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''دل پر میل سی جم گئی ہے پنڈت یہ احساس نہیں تھا کہ اب آٹھ سال کا کوئی بچہ یہ پوچھنے آئے گا کہ ہندوستان کیا ہوتا ہے۔' 'مجھے افسوس ہے مولوی۔'رماشنکر نے سر جھکا لیا ہے۔کس کس شے پر افسوس کرو گے پنڈت۔ وقت سب کچھ چھین رہا ہے اور ہر گزرے ہوئے وقت کے ساتھ ہم غدار ہوتے جا رہے ہیں۔ پنڈت چونک گیا ہے مگر اسے یونہی تنہا چھوڑ کر عبداللہ بیگ دور نکل آئے ہیں۔دور اور یہاں گشت جاری ہے۔جوتے چپل بج رہے ہیں اور جیپ پر پولیس کے سپاہی اونگھ رہے ہیں۔''(۱۲۴)

فسادات میں مسلمانوں کی لاچاری، پولیس اہلکاروں کے تعصب کی منظر کشی بھی ذوقی نے کی ہے۔

ذوقی بیانیہ کے سہارے واقعات کی تہہ تک اترتے ہیں۔موضوع کے حوالے سے تمام پہلوؤں کو اپنی تخلیق میں جگہ دینا ان کا کمال ہے۔اقتباس دیکھیں:

''غضب ہو گیا بیگ صاحب! آصف میاں کا پورا خاندان شہید ہو گیا۔ آس پاس کے دو گھر بھی کم بختوں نے پھونک دیے۔ باہر کے لوگ آ کر رعب دکھا کر چلے گئے اور ہم اپنے گھروں میں بند رہے۔' کچھ نوجوان بھی کھڑے تھے جن کی مٹھیاں بھنچی ہوئی تھیں۔'پورے چار گھنٹے بعد پولیس آئی ہے۔ چار گھنٹے بعد۔ چار گھنٹوں تک اس محلے میں غنڈے آ کر بے رحمی سے گھر پھونکتے اور لوگوں کو قتل کرتے رہے۔اس وقت پولیس کے جوان کہاں تھے۔ لوگ ابل رہے تھے اور ادھر لاؤڈ اسپیکر پر اعلان کر رہی تھی۔آپ سب لوگ اپنے اپنے گھر واپس جائیے۔ واپس جائیے۔ شہر میں غیر متعینہ مدت کے لیے کرفیو لگایا جاتا ہے۔ایک گھنٹے بعد کسی بھی آدمی کو دیکھ لینے پر گولی ماری جاسکتی ہے... ایسے نہیں ہوگا۔ اب چوڑیاں اتارنی ہوں گی۔ بہت ظلم سہہ لیا۔'ایک نوجوان پھنکارتا ہوا بولا۔'عبداللہ بیگ آئیے۔ابھی کرفیو ایک گھنٹہ ہے۔آصف میاں کے گھر پڑی لاشیں دیکھیے۔ایک قطار سے لاشیں سجی ہیں۔ مارنے والے تو مار گئے اب کیا یہ تجہیز و تکفین کی اجازت بھی نہیں دیں گے۔'' ہم اس کی اجازت حاصل کریں گے۔''(۱۲۵)

فساد کا ماحول ایسا دردناک ماحول ہوتا ہے، جس میں علاقے کی معزز ہستیاں بھی محفوظ نہیں رہ پاتیں انھیں بھی بے رحمی سے قتل کر دیا جاتا ہے۔

حالات معمول پر ہیں

ذوقی کا یہ افسانہ مختلف شہروں میں ہونے والے دردناک فسادات کی عکاسی کرتا ہے، جس میں ہزاروں جانیں جاتی ہیں۔سیکڑوں مکانات منہدم کر دیے جاتے ہیں، دوکانیں نذر آتش کر دی جاتی ہیں۔اس کے باوجود میڈیا اور محکمہ پولیس کا وہی مخصوص جملہ 'حالات معمول پر ہیں'

زیر سماعت ہوتا ہے، جس کی یہ افسانہ پرزور مذمت کرتا ہے۔کہانی میں ایک ایسا خوددار نوجوان اہم

کردار میں ہے جو اپنے والد کو چھوڑ کر دوسرے شہر میں آ کر ملازمت کرتا ہے۔ اس کی اتنی استطاعت نہیں کہ وہ اپنے گھر میں فون لگا سکے اور اپنے والد کی خیریت معلوم کر سکے، جب کہ والد کا شمار کپڑے کے بڑے تاجروں میں ہوتا ہے۔

ایک روز اخبارات میں خبر شائع ہوتی ہے کہ والد کے شہر میں ماحول خراب ہو چکا ہے، فرقہ وارانہ فساد بھڑک چکا ہے۔ وہ رابطہ کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن رابطہ ممکن نہیں ہو پاتا۔ علاقائی پولیس اسٹیشن سے حالات دریافت کرتا ہے تو پولیس والوں کا جواب سب کچھ تباہ ہو جانے کے بعد بھی وہی ہوتا ہے 'حالات معمول پر ہیں' نوجوان آخر کار کرفیو ٹوٹنے کے بعد والد سے ملاقات کی غرض سے جاتا ہے، مگر تب تک وہاں کا نظارہ تبدیل ہو چکا ہوتا ہے۔۔ والد کی دکان نذرِ آتش کر دی گئی تھی، مکان ملبوں کے ڈھیر میں تبدیل ہو چکا تھا اور والد دنیا سے رخصت ہو چکے تھے۔ کہانی کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''روانگی سے ایک دن پہلے انسپکٹر سے ایک بار پھر ملنے کا اتفاق ہوا تھا اور میں نے اس سے پھر کہا تھا 'انسپکٹر صاحب، اب حالات کیسے ہیں؟ معاف کیجیے گا، آپ کو بار بار زحمت دے رہا ہوں۔ مگر آپ بتائیے، آپ سے نہ پوچھوں تو پھر کہاں جاؤں؟ پریشان ہوں۔ وہاں سب کچھ ٹھیک ٹھاک ہے نا؟' اور انسپکٹر نے سپاٹ لہجے میں کہا 'حالات معمول پر ہیں۔ سب ٹھیک ٹھاک ہے۔' یکا یک میرے اندر دھماکہ سا ہوا۔ سارے جسم میں لرزہ طاری ہو گیا۔ اب اور کس سے پوچھوں؟ یہی کہ کبھی یہاں مشتاق بھائی کپڑے والا کا ایک عالیشان محل ہوا کرتا تھا مگر اب تو یہاں کچھ بھی نہیں ہے۔ صرف ریت کے ٹیلے کا منظر۔ کیا میں اسی گھر کے لیے آیا ہوں۔ ابا حضور اس ریت کے ٹیلے کے مقبرے میں واقعی ہمیشہ کے لیے سو گئے؟ اشکبار آنکھوں سے میں ریت کے ٹیلے کو تک رہا ہوں اور انسپکٹر کے الفاظ کانوں میں گونج رہے ہیں؟ 'سب کچھ معمول پر ہے، سب ٹھیک ٹھاک ہے۔'' (۱۲۶)

کہانی میں محکمہ پولیس کی جھوٹی تسلیوں کا بھرپور مذاق اڑایا گیا ہے، یہ ایک حقیقت بھی ہے کہ پولیس اہلکار خراب حالات کو ہمیشہ صحیح قرار دینے میں سرگرم رہتے ہیں۔

ایک انجانے خوف کی ریہرسل

مشرف عالم ذوقی کا افسانہ 'ایک انجانے خوف کی ریہرسل' بین الاقوامی سطح پر مسلمانوں کے خوف و دہشت کی عکاسی کرنے والا ایک نمائندہ افسانہ ہے۔ آج امریکہ اور دیگر ممالک کس طرح داڑھی رکھنے والے نوجوانوں سے خائف ہیں اور اب تو اگر کسی بچے کا نام اسامہ رکھ دیا جائے اس کے دہشت گرد ہونے کے لیے صرف نام ہی کافی سمجھا جاتا ہے۔ اس نوجوان کو گرفتار کر کے طرح طرح کے سوالات کئے جاتے ہیں اور بعد میں انکاؤنٹر کر دیا جاتا ہے۔ پھر جواب دہی کے لیے اتنا کافی ہوتا ہے کہ اس کا نام اسامہ تھا اور فلاں دہشت گرد تنظیم سے اس نوجوان کا تعلق تھا۔ کہانی کا یہ اقتباس دیکھیے، جو تلخ حقیقت کی نشان دہی کرتا ہے:

> ''ایس ایچ او نے سگریٹ سلگا لی تھی۔ کمرے میں کوئی نہیں تھا۔ اس کے چہرے پر بیک وقت اداسی اور خوف دونوں کو پڑھا جا سکتا تھا۔ 'تو آپ کا بیٹا غائب ہے؟ دھوئیں کے چھلے بناتا ہوا وہ ٹھہرا۔ اسامہ، قد پانچ فٹ دس انچ چہرے پر ہلکی داڑھی۔ اور آپ چاہتے ہیں کہ اس کی گمشدگی کی رپورٹ درج کی جائے... اس نے چھلا بنانا بند کیا۔ کچھ دیر تیز تیز ٹہلتا رہا۔ پھر رکا۔ وہ فائلوں کے ڈھیر دیکھ رہے ہیں۔ جانتے ہیں ہم اپنی ناکامی پر کامیابی کی مہر کیسے لگاتے ہیں؟ اس نے ہنسنے کی کوشش کی تھی۔ دو دن پہلے میرا جوان بیٹا مر گیا۔ سمجھ رہے ہیں آپ۔ ہمدردی ہے مجھے آپ کے بیٹے سے۔ ورنہ دوسری صورت میں۔ ان ناکام فائلوں میں ایک فائل کو اس کی کامیابی کی رپورٹ مل جاتی۔ ایسے۔ اس نے نشانہ لگایا۔ انکاونٹر۔ سمجھ رہے ہیں آپ... گجرات سے اعظم گڑھ اور دلی تک کے تار جوڑ دیتا۔ اسامہ نام ہی کافی تھا۔ کچھ بھی کرنے کے لیے۔ ریڑھ کی ہڈیوں میں برف جمتی محسوس ہوئی۔ گہری دھند کے درمیان کانپتے ہوئے سورج کے طلوع ہونے کی گواہی مل چکی تھی۔ اب 'ساتھی' کی باری تھی۔'' (۱۲۷)

کہانی ہندوستانی جمہوریت پر بھی انگشت نمائی کرتی ہے۔ آج پورے ہندوستان میں مسلمانوں کو شک کے دائرے میں رکھا گیا ہے، خصوصاً داڑھی والے نوجوانوں کو اور جب بھی ضرورت محسوس ہوتی ہے گرفتاریوں کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ ایک انجانے خوف کی ریہرسل میں ہندوستان کے اندر ہونے والے

بم بلاسٹ کے تناظر میں دہشت کے ماحول کی منظر کشی کی گئی ہے۔

دہشت کیوں ہے

دہشت کے تناظر میں لکھا گیا یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔فسادات اور دہشت پسندی ہندوستانی عوام کی سائیکی کا حصہ بن گیا ہے۔ذات پات کی تفریق، دہشت گردی اور جرائم معاشرے کا حصہ بن چکے ہیں۔ دہشت انسان کے اندر کب اور کیسے پنپتی ہے اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے اسی کو افسانہ نگار نے افسانے میں پیش کیا ہے۔اقتباس دیکھیے :

> ’’دیکھو جین میں خود ایسا نہیں سوچتا۔مگر ....‘ اپنے لہجے کو کمزور محسوس کرتے ہوئے میں بولا ... مگر یہ تو سوچو کہ دہشت کی شروعات کہاں سے ہوتی ہے۔اندر، اندر یہ اپنی جڑیں کیسے مضبوط کر جاتا ہے۔ہمیں کھوکھلا کرتے ہوئے یہیں پر ایک سوال اٹھتا ہے۔ارمیلا نے سچ مچ کارتوس دیکھا ہے یا اس کا شک ہے۔دراصل یہ بھی ہمارے تھکے ہونے کا احساس ہے،نتیجہ ہے۔ارمیلا نے یہ کیسے سوچ لیا میں نہیں کہہ سکتا مگر کچھ تو احساس رہا ہوگا جو برسوں سے تھوڑا تھوڑا کر کے اس کے اندر جمع ہوتا رہا ہوگا۔بات غلط بھی ہے تو لگتا ہے انجانے میں ہی اپنی ناسمجھی کے بل پر بے بنیاد شک وشبہ کے دائرے میں کچھ خوفناک ہتھیار جمع کر لیے ہیں ہم نے’دوسروں کے لیے۔‘‘(۱۲۸)

دہشت کیوں ہے میں افسانہ نگار نے دہشت پھیلانے والی متعدد چیزوں کا احاطہ کیا ہے۔شہر کی فضا کچھ دنوں سے خراب ہے، پڑوس میں رہنے والے افتخار صاحب اپنے آبائی وطن سے گھر کو فروخت کر کے سامان لاتے ہیں۔مگر ارمیلا کو غلط فہمی ہو جاتی ہے کہ افتخار صاحب کے تھیلے میں کارتوس بھرے ہیں جس کی وجہ سے ان کے گھر میں دہشت کا ماحول قائم ہو جاتا ہے۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جب فضا خراب ہو تو انسان اپنے عکس سے بھی خوف کھانے لگتا ہے۔یہاں اسی خوف و دہشت کو موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

مسلمانوں پر لگائے جا رہے جھوٹے الزامات کی یہ افسانہ بہترین طریقے سے منظر کشی کرتا ہے۔

بے حد نفرتوں کے دنوں میں

مشرف عالم ذوقی کی یہ کہانی خوف ودہشت کے سبھی مناظر کو مکالماتی اسلوب میں سوشل نیٹ ورکنگ سائٹ کے ذریعہ پیش کرتی ہے۔ کہانی کا اہم کردار راجندر راٹھور ایک ہندوستانی نوجوان ہے جب کہ شائستہ فہیم خان پاکستان کے ایک مغزز خانوادے سے تعلق رکھتی ہے۔ ان دونوں کی ملاقات سوشل نیٹ ورکنگ سائٹ پر ہوتی ہے، جب کہ ہندو پاک کے تعلقات سازگار نہیں ہیں۔ اس کے باوجود دونوں کی محبت پروان چڑھتی ہے۔

شائستہ اور راجندر چیٹنگ کے ذریعے اس قدر قریب آجاتے ہیں کہ انھیں سرحد کی کوئی پرواہ نہیں ہوتی۔ نوبت یہاں تک پہنچتی ہے کہ دونوں شادی کرنے کا فیصلہ کر لیتے ہیں، لیکن دشواریاں درپیش ہیں۔ راجندر کے والد ہندو شرپسند تنظیم سنگھ سے تعلق رکھتے ہیں، وہیں شائستہ کا بھائی فرحان پاکستان کے بارسوخ اشخاص میں شامل ہے۔

آخر کار آن لائن نیٹ پر نکاح ہوتا ہے اور شائستہ والدین کے ساتھ ہندوستان آتی ہے، لیکن ان لوگوں کو پتہ چل جاتا ہے کہ یہ لوگ ہندو ہیں۔ لیکن شائستہ اور راجندر ان نفرتوں کے درمیان اپنی محبت کو پروان چڑھاتے ہوئے دونوں ملکوں کے درمیان مصالحت کرا کر محبت کا پیغام عام کرنے کے خواہاں ہیں۔ ذوقی نے بہت ہی خوب صورت انداز میں عدالت، میڈیا، سیاسی لیڈران اور ہندو مسلم دہشت گرد تنظیموں کی کہانی کے ذریعہ پرزور مذمت کی ہے۔ شائستہ اور راجندر کے درمیان ہو رہے مکالمے کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ’’ہم تو صرف بارش کرتے ہیں اور تم...؟ تم دہشت گرد سمجھتے ہو...
> ہندوستان کو ختم کرنے کے لیے۔ کشمیر سے ممبئی تک...‘‘
> ’’کشمیر کا نام مت لو۔ وہ ہمارا ہے...‘‘
> ’’دوبارہ یہ بولنا بھی مت۔ کیم پر میرے کانپتے چہرے کو یقیناً وہ دیکھ رہی ہوگی۔ مگر جیسے میرا خون کھول گیا تھا۔ ’ہم جانتے ہیں تمہارا ملک یہ سب کشمیر کے نام پر کررہا ہے۔ کیوں کہ تم کشمیر کو ہمارے ملک کا حصہ ماننے کو تیار نہیں۔ تم ایک سڑے اور بدبودار ماضی میں سانس لیتے ہو اور تمہارا لشکر، کشمیر کو ہتھیانے کے لیے ہندوستان کی بربادی کے

مہرے بٹھاتا ہے۔تمہارے'' مدرسے دہشت کی فیکٹری بن جاتے ہیں اور تمہارا مذہب۔بس کافروں کو ماردو اور اسلام راج قائم کرو، کے بیہودہ اور ناممکن تجربات میں جٹ جاتا ہے۔'' بکومت... ' وہ غصے میں چلائی تھی اور تم لوگ وہاں مسلمانوں کو مارتے ہو۔ زندہ جلاتے ہو۔ دنگے کرتے ہو۔ دوئم درجے کا شہری سمجھتے ہو؟ وہ؟ تم گودھرا میں معصوم مسلمانوں کو بھون دیتے ہو اور بابری مسجد توڑ دیتے ہو۔' 'ایک بابری مسجد کا جواب،تم لوگ ہزاروں مندر توڑنے سے دے چکے ہو اور ہاں، یہ بھی سن لو جنھوں نے بابری مسجد توڑی، یہ معاملہ ابھی بھی عدالت میں ہے۔اسے ملک میں کسی بھی ہندو نے قبول نہیں کیا۔لیکن تم ؟ تمھاری مسجدوں سے گولیاں چلتی ہیں۔تم اردو بولنے والے کو مہاجر کہتے ہو۔جو کچھ تمہارے یہاں لال مسجد ہوا؟ تم بھول جاتی ہو کہ تمہارے دہشت گرد تمہارا اپنا ملک بھی تباہ کررہے ہیں۔''(۱۲۹)

اسی طرح سے ہندو پاک کے درمیان پھیل رہی نفرتوں کا بھی بے باکی کے ساتھ احاطہ کیا گیا ہے۔

(۱۷) معین الدین احمد جینا بڑے

برسو رام دھڑا کے سے

'برسو رام دھڑا کے سے' فسادات پر منحصر افسانہ ہے،، افسانے کا پلاٹ امام حسینؑ کی شہادت پر مبنی ہے،۔اس افسانے میں ہندو مسلم فساد اور مسلمانوں کے باہمی انتشار کی عکاسی کی گئی ہے۔کہانی کا اہم کردار ٹھنڈی رام ہے جو ہندو ہونے کے باوجود ایک سچا حسینی ہے،جس کی اہم وجہ اس کے والد بلائیتی رام ہیں جس کی حسینیت کا عالم یہ ہے کہ جب کچھ شر پسند ہندو 'نشان' والی مسجد شہید کرنے آگے بڑھتے ہیں تو بلائیتی رام خود شہید ہو جاتا ہے مگر مسجد شہید نہیں ہونے دیتا۔ بلائیتی رام کی شہادت کے بعد مسجد شہید کی جاتی ہے اور مسجد کا حوض مسلمانوں کے خون سے بھر دیا جاتا ہے۔ بلائیتی رام مرنے سے قبل ٹھنڈی رام کو وصیت کرتا ہے کہ ہم امام حسین کے غم کے امین ہیں۔میرے بعد امام حسین کے فاتحہ کے لیے دین دار مسلمان کو بلا کر فاتحہ ضرور کرانا۔

جب ٹھنڈی رام عاشورہ کے روز سچے مسلمان کی تلاش میں نکلتا ہے تو اسے مسجد کے گیٹ پر ہی مسلمانوں میں پنپ رہے انتشار کا پتہ لگتا ہے اور فاتحہ کے نام پر مولوی کے چہرے کی ہوائی اڑنے لگتی ہے۔ٹھنڈی رام محسوس کرتا ہے کہ یہ وہی لوگ ہیں جس کی وجہ سے گاؤں میں تعزیے اور علم اب نہیں اٹھائے جاتے۔آخر کار ٹھنڈی رام کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ واقعی خدا کسی بھی جگہ مل سکتا ہے کیوں کہ وہ ہر جگہ موجود ہے لیکن ایک دین دار مسلمان کا ملنا قدرے مشکل ہے۔جس طریقے سے ممبئی میں لا مذہبیت کا بول بالا ہے۔مجموعی طور پر 'برسورام دھڑا کے سے' معین الدین جینابڑے کا لاجواب افسانہ ہے۔آپسی انتشار کے حوالے سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''نمازی حضرات کو معلوم ہو کہ اس مسجد کے اراکین، امام، موذن، اہلسنت، جماعت ہیں اور حنفی مسلک پر ہی نماز ادا کی جاتی ہے جو عین قرآن اور حدیث کے مطابق ہے۔لہٰذا ان حضرات سے ادب کے ساتھ عرض ہے جو لوگ آمین بلند آواز سے کہتے ہیں اور تکبیر سے پہلے یا شروع ہوتے ہی کھڑے ہو جاتے ہیں، وہ مسلک حنفی کے خلاف ورزی کر کے فتنہ پیدا نہ کریں ورنہ اس کی ذمہ داری انہی کے سر ہوگی۔'' (۱۳۰)

اس اقتباس سے مسلکی تنازعہ ظاہر ہے،اس قسم کے معاملات مختلف شہروں میں اکثر و بیشتر پیش آتے رہتے ہیں جس کی طرف معین الدین جینابڑے نے اشارہ کیا ہے۔

(۱۸) ساجد رشید

دوپہر

ساجد رشید کا ایک افسانہ ''دوپہر'' ہے۔اس میں ایک غریب اور بے کس گھرانے کی زندگی پیش کی گئی ہے۔یہ گھرانہ طبقاتی اعتبار سے دلت سماج کا حصہ ہوتا ہے۔پورا گھر تین افراد پر مشتمل ہوتا ہے ایک بوڑھا ،دوسرا اس کا نوجوان بیٹا اور تیسرا اس کی بہو۔

ایک روز بادشاہ کے بیٹے کی نظر اس غریب کی بہو پر پڑ جاتی ہے۔چنانچہ وہ شہزادہ اس پر بری نگاہ ڈالتا ہے اور اس کے ساتھ چھیڑ خانی کرتا ہوا گزر جاتا ہے۔وہ بڈھا شخص بادشاہ سلامت کے دربار میں انصاف کے لیے صدا لگاتا ہے۔لیکن عدل کے اس مندر میں اسے انصاف ملنے کے بجائے ظلم وستم سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔بادشاہ کے اشارے پر رات کے وقت اس غریب گھر پر دھاوا بولا جاتا ہے۔ مال واسباب لوٹ لیے

جاتے ہیں اوراس عورت کی عصمت تارتار کردی جاتی ہے۔صبح وہ بڈھا شخص اپنے بہو بیٹے کے ساتھ تھانے میں رپورٹ درج کرانا چاہتا ہے:

''تینوں جھجکتے ہوئے داروغہ جی کے کمرے میں پہنچے۔ بدن سے ننگا، کمان جیسی گھنی مونچھوں والا موٹا، بدشکل آدمی میز پر پیر پسارے ایک دیہاتی سے ہاتھ دبوار ہاتھا۔اسے دیکھتے ہی بہو کی گھٹی گھٹی چیخ نکل گئی اور وہ بے تحاشہ بھاگ نکلی۔دونوں باپ بیٹے اس کے پیچھے لپکے۔دونوں اسے آواز دے رہے تھے مگر وہ دوڑتی ہوئی تھانے کی سنگلاخ عمارت سے باہر نکل گئی۔انہوں نے اسے بازار میں جالیا۔وہ کسی گوریّا کی طرح ہانپ رہی تھی۔اس کی آنکھیں پھٹی ہوئی تھیں۔''یہ وہی ہے دادا، وہی ہے۔ بھاگ چلو یہاں سے بھاگ چلو۔''(۱۳۱)

اس اقتباس کو پڑھ کر ایک باشعور قاری تلملانے لگتا ہے کہ مظلوم وبے بس افراد کو تحصیل سے عدل وانصاف کی امّید ہوتی ہے۔لیکن اگر یہی تھانے ،عدالتیں کرپشن اور بدعنوانی کا اڈا بن جائے تو پھر سماج کا کیا ہوگا۔لوگ کہاں جائیں گے۔۔اس کہانی میں ساجد رشید نے کمزور وپسماندہ طبقوں کے تئیں حکمراں جماعت، موجودہ سیاست اورانتظامیہ کے بہیمانہ رویّوں کو بڑی فن کاری سے اُجاگر کیا ہے۔کہانی کا اختتام دیکھیے کتنا جھنجھوڑنے والا ہے:

''وہ تینوں تھکے ہارے آگ برساتے آسمان کے نیچے اورتپتی زمین کے اوپرایک نہ ختم ہونے والی سڑک پر دھیرے دھیرے چلے جارہے ہیں۔'' (۱۳۲)

یہ نہ ختم ہونے والی سڑک ظلم وستم کی وہ سڑک ہے جس میں حاشیائی آبادی صدیوں سے سفر کررہی ہے اوراس کے مقدر میں نجات

کی کوئی منزل نہیں آتی۔ یہاں بوڑھا، اس کی بہواوراس کے بیٹے کی المناک زندگی کو دیکھ کر قاری آبدیدہ ہوجاتا ہے۔قاری کوان تینوں کرداروں سے یک گونا ہمدردی ہونےلگتی ہےاورتینوں کردار قاری کےحواس پر چھاجاتے ہیں۔

ڈاکو

ساجد رشید کا ایک افسانہ ''ڈاکو'' ہے ۔اس افسانے میں ایک ایسے گاؤں کی منظر کشی کی گئی ہے جہاں پچھڑے طبقہ کے لوگ آباد ہیں ۔اس گاؤں پر ڈاکوؤں کا خطرہ ہر آن منڈلاتے رہتا ہے۔ گاؤں والوں کو تحفظ فراہم کرنے کے لیے حکومت کی طرف سے پولس عملے کو روانہ کیا جاتا ہے ۔پولیس کے ساتھ داروغہ بھی اس گاؤں میں کیمپ لگا کر عوام کے تحفظ کا فریضہ انجام دیتا ہے۔کیمپ کے دوران تھانیدار گاؤں کے لوگوں سے عمدہ عمدہ کھانا بنوا کر کھاتا ہے اور اس کا کوئی معاوضہ بھی نہیں دیتا ہے ۔اتنا ہی نہیں اس گاؤں میں ایک بیوہ عورت کو اپنی ہوس کا شکار بناتا ہے۔

ساجد رشید کا یہ افسانہ پولیس عملہ پر ایک بھرپور طنز ہے۔تھانیدار جسے قانون کا محافظ بنایا گیا ہے۔ وہ تو ڈاکوؤں سے بھی دو قدم آگے نکل جاتا ہے۔اور پورے گاؤں خوف و دہشت کا ایسا ماحول قائم کر دیتا ہے کہ کسی بھی پبلک کو زبان کھولنے کی ہمت نہیں ہوتی ہے۔

ایک چھوٹا سا جہنم

ساجد رشید کا ایک مشہور اور نمائندہ افسانہ ''ایک چھوٹا سا جہنم'' ہے۔ یہ افسانہ ممبئی کے فرقہ وارانہ فساد پر مبنی ہے۔اس افسانے کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ اسے کتھا ایوارڈ سے بھی نوازا جا چکا ہے۔ ساجد رشید کے بیشتر افسانوں میں صحافتی رنگ غالب نظر آتا ہے وہ مسائل نہیں اٹھاتے بلکہ احتجاج بلند کرتے ہیں۔ یہ ایک صحافی کی ہی فطرت ہوتی ہے۔ایک چھوٹا سا جہنم خالص سپاٹ بیانیہ اسلوب میں لکھا گیا افسانہ ہے،جس میں مقصدیت کی ترسیل بڑی آسانی سے ہوگئی ہے ۔افسانے میں مذہبی نفرت نمایاں ہے۔اس افسانے میں مریضوں کی زندگی بچانے والے ڈاکٹروں او رفسادات برپا کرنے والے سیاست دانوں کے درمیان زبردست کشمکش دکھائی گئی ہے ۔اس افسانے کے دو کردار سیما مشرا اور شہزاد ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار رہتے ہیں۔ وہ دونوں باہمی رضامندی سے شادی کرتے ہیں۔لیکن شر پسند عناصر کو یہ قطعی پسند نہیں آتا ہے۔ چنانچہ شہزاد کا قتل ہو جاتا ہے:

> ''یونیورسٹی کے وہ مسلمان دوست جو شہزاد کی شادی میں پیش پیش تھے وہ
> بھی اب یہ مطالبہ کرنے لگے تھے کہ شہزاد سیما کو کلمہ پڑھوادے، سیما مذہب
> تبدیل کرنے کے لیے قطعی تیار نہیں تھی اور شہزاد دین میں جبر کے سخت

خلاف تھا۔جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس کے اپنے دوست دشمن بن گئے اور شہزاد
یونیورسٹی میں تنہا رہ گیا۔ پھر ایک دن علی گڑھ میں فرقہ وارانہ فساد ہو گیا۔''
چھ سات ہفتوں تک شہزاد یا سیما کسی کا خط نہیں آیا، فسادات کی ہولناک
خبروں کے درمیان دونوں کی خاموشی نے نائیک کو بے چین کر رکھا تھا۔
ایک روز سیما کے ایک طویل خط کے ذریعے ڈاکٹر نائک کو پتا چلا کہ
یونیورسٹی کیمپس کے باہر بھری دوپہر میں سیما کی نظروں کے سامنے شہزاد کو
بلوائیوں نے گھیر کر گپتی ماردی۔ خط کے الفاظ تصویر بن گئے... سیما اسے
بچانے کی کوشش کر رہی ہے اور خود بھی زخمی ہو گئی ہے۔خون شہزاد کے پیٹ
پر لگے گہرے زخم سے ابل کر پتلون کو بھگو چکا ہے۔اس کی بے بس نظریں
سیما کو دیکھ رہی ہیں۔سیما اپنے زخمی ہاتھ کی پرواہ نہ کرتے ہوئے شہزاد
کی بغل میں ہاتھ دے کر اسے اٹھاتی ہے۔عورت کا حوصلہ آدمی کی
قوت بن جاتا ہے۔''(۱۳۳)

افسانے کا کردار ڈاکٹر نائک اور شہزاد ہے۔شہزاد مر جانے کے باوجود ڈاکٹر نائک سے توقع کرتا ہے کہ وہ اس کے قاتلوں سے انتقام لے۔ چنانچہ شہزاد ڈاکٹر نائک کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے:

''تمہارا دوست ہونے کے باوجود انھوں نے مجھے نہیں بخشا۔اس کی آواز
کافی سرد ہو چلی تھی۔لیکن وہ بمبئی سے اتنی دور مجھے کیسے جانتے' وہ
تمہارے دھرم کے لوگ تھے۔ ہزاروں میل کے فاصلے پر بھی وہ جس طرح
میرے مذہب کی شناخت کر کے مجھے مار سکتے ہیں اسی طرح وہ تمہاری
مذہبی شناخت کی وجہ سے تمھیں چھوڑ سکتے ہیں اور اگر تم وہاں ہوتے تو تم
بھی اپنے دھرم کے لیے ان کے ساتھ شامل ہو جاتے۔ یہ تم کیا کہہ رہے ہو
شہزاد؟'' پھر تم ہی بتاؤ انھوں نے مجھے کیوں مارا؟'' 'میں نہیں جانتا'
نائک گھبرا کر پیچھے ہٹا۔ میں جانتا ہوں، اس نے سرد لہجے میں کہا ''میں
مسلمان تھا اس لیے انھوں نے مجھے مار دیا۔ وہ ہندو تھے اس لیے انھوں
نے سیما کو چھوڑ دیا اور تم بھی ہندو ہو اس لیے وہ تمھیں بھی چھوڑ دیتے۔ہم

دھرم کے نام پر مارے اور چھوڑے جا رہے ہیں اس لیے تم بھی ان کے ساتھ مجھے مارنے کے لیے مجبور ہو جاتے۔(۱۳۴)

محبت اور دوستی جیسے پاک رشتوں کو محض مذہب کے نام پر قتل کر دیا جاتا ہے۔اور دوستی اور محبت جیسی پاکیزہ اور نازک چیز کو بالائے طاق رکھ دیا جاتا ہے۔یہ مذہبی جنون ہماری گنگ و جمن تہذیب کو پارہ پارہ کر رہا ہے۔کیا مذہب کسی سے پاکیزہ محبت کی سزا قتل کی صورت میں دیتا ہے۔یہ ایسے سوالات ہیں جن کو قائم کرنا ہمارے سماج اور اس کی قدروں کے تحفظ کے لیے ضروہیں۔

(۱۹) نگار عظیم کے افسانے

گہن

نگار عظیم کا ایک افسانہ ''گہن'' ہے اس میں ایک ایسے کردار کو پیش کیا گیا ہے جس کے اندر لیس بین ازم کے عناصر موجود ہوتے ہیں۔یہ عناصر دراصل ہمارے سماج کے بیجا جبر سے پیدا ہوا ہے۔اس افسانے کا مرکزی کردار نازش نام کی ایک لڑکی ہے جو بڑی ہنرمند اور فیشن ڈیزائنر ہے۔ان کی ہنرمندی کے چرچے زبان زد خاص و عام ہے۔لیکن اس کے ساتھ سماج کا جبر یہ ہے کہ اس کی شادی نہیں ہو پاتی ہے۔ایک اقتباس:

''نازش چار بھائی بہن تھے۔بڑی دونوں بہنوں اور بھائی کی شادی ہونے میں قطعاً دیر نہیں لگی۔نازش کے بھی رشتے آئے لیکن جب بھی کوئی دیکھنے آیا کبھی اس کا چھوٹا قد آڑے آجاتا تو کبھی سانولا رنگ۔خود کوئی مرتبہ دکھانے کی پیریڈ سے وہ اوب گئی تھی۔شاید اسی لیے اس نے شادی کا ارادہ ترک کر کے اپنے کام کی طرف توجہ بڑھا دی تھی۔اب وہ کسی رشتہ پر کان ہی نہیں دھرتی تھی''(۱۳۵)

نازش اپنی شادی سے مایوس ہو جاتی ہے۔وہ کام کی دنیا میں مگن رہتی ہے اور ہر آن اپنی دنیا بنانے کی فکر میں سرگرداں رہتی۔جنسی ضروریات کی تکمیل کے لیے وہ لڑکیوں سے دوستی کرتی۔ان کے دوستوں میں روز بروز اضافہ ہونے لگا:

''ادھر کچھ دنوں سے نازش کی سہیلیوں میں ایک نئی سہیلی ستارہ کا اضافہ ہوا تھا۔کیا حسین تھی،جب بھی ماڈرن فیشن ہاؤس میں اس کے قدم

آتے چاروں طرف رونق ہی رونق بکھر جاتی۔ نازش گرم گرم پکوڑے
چائے اور سموسے منگاتی اور خوب اس کی خاطر مدارت کرتی۔ کام کے
ساتھ بڑی خاموش سرگوشیاں ہوتیں۔ نہ جانے کتنی آنکھیں ستارہ کے
دیدار کے لیے بے چین رہتیں''۔ (گہن ۔۔۔ص:۸۴)

نازش کا اپنے ہم جنسوں کی طرف مائل ہونا۔ ایک طرح سے مرد سماج پر تیکھا طنز ہے۔ مردوں کا بیوی کے انتخاب میں نت نئے شرائط کا عائد کرنا اور جہیز جیسی لعنت کا مطالبہ وغیرہ ایسے اسباب ہیں جو ہمارے سماج کو برائی کی طرف دھکیل رہے ہیں۔

فریم

نگار عظیم کا ایک افسانہ ''فریم'' ہے۔ اس افسانے میں جنزیشن گیپ کو دکھایا گیا ہے۔ نگار عظیم چاہتی ہیں کہ ان کی بہو مشرقی تہذیب کی پروردہ ہو۔ لیکن اس کے بیٹے کے سارے دوست مغربی تہذیب کے پروردہ اور غیر مسلم ہوتی ہیں۔ افسانہ نگار اپنے بیٹے سے پوچھتی ہے تمہارے کالج میں کوئی مسلم لڑکی نہیں پڑھتی ہے کیا۔ لڑکا جواب دیتا ہے کہ بہت کم مسلم لڑکیاں ہیں اور اگر کچھ ہیں تو وہ سب بہت ہی بد دماغ اور مغرور ہیں ۔ ایک روز نیلم نام کی لڑکی افسانہ نگار کے گھر آتی ہے اور ماں کو نمسکار کرتی ہے۔ ان کا اخلاق و کردار سے گھر کے لوگ متاثر ہوتے ہیں۔ وہ اب اکثر و بیشتر ان کے گھر آتی جاتی۔ کہانی کا اختتام بہت ہی چوکانے والا ہوتا ہے:

''لیکن اس مرتبہ ماہ رمضان میں جب نیلم گھر آئی اور میں حسب معمول
کیچن میں اس کے لیے چائے بنانے گئی وہ بھی ہمیشہ کی طرح کیچن میں چلی
آئی۔ چائے بنانے کے لیے میں نے کیتلی میں پانی ڈالا ہی تھا کہ اس نے
اپنا ہاتھ بہت اپنائیت سے میرے ہاتھ پر رکھا اور دھیمے سے بولی۔
''اماں میرا روزہ ہے''۔

میرے پیروں تلے سے زمین کھسک گئی چائے کی کیتلی میرے ہاتھ سے چھوٹ گئی آواز حلق میں اندر کہیں گم ہوگئی۔ قیامت مانوں لمحوں میں سمٹ آئی ہو اور وہ لمحہ اور تنگ ہوتا جا رہا ہو۔

(۲۰)انجم عثمانی

شہر گریہ کا مکین

انجم عثمانی کا ایک افسانہ ’’شہر گریہ کا مکین‘‘ ہے۔اس افسانے میں جو چیز ابھر کر سامنے آتی ہے وہ ثقافتی تشخص ہے۔ایک انسان جب اپنے سماج سے کٹ جاتا ہے تو اسی کے ساتھ ساتھ اس کا ثقافتی تشخص بھی معدوم ہونے لگتا ہے۔ بہت دنوں کے بعد جب وہ اپنی سوسائٹی میں لوٹتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے کچھ کھودیا ہے۔کھونے کا یہ احساس اسے رنج و الم میں مبتلا کردیتا ہے۔تہذیب و ثقافت بھی زندگی کا گراں مایہ سرمایہ حیات ہے جس سے ہر انسان رشتہ استوار رکھنا چاہتا ہے۔کیونکہ اس کا تعلق اس کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل سے ہوتا ہے۔

اس افسانے میں گاؤں اور شہر کی زندگی کے درمیان فرق کو واضح کیا گیا ہے۔اس میں یہ بھی واضح کیا گیا ہے کہ شہر کی زندگی کس طرح لوگوں کو بے حس بنادیتی ہے۔شہر میں کچھ عرصہ زندگی گزار کر جب آدمی واپس اپنے گاؤں جاتا ہے تو اسے یہاں کی ساری پرانی یادیں ستانے لگتی ہیں وہ اپنے آپ میں ٹوٹتا بکھرتا محسوس کرتا ہے۔

’’شہر گریہ کا مکیں‘‘ باہر سے آنے والے ایک شخص کی کہانی پر مشتمل افسانہ ہے۔وہ شخص مدت مدید کے بعد اپنا آبائی وطن واپس آتا ہے۔شہر کا مہیب سناٹا،گھر کی تنہائی اور خاموشی کو دیکھ کر وہ شخص پریشان ہوجاتا ہے۔قصبے کے بڑے بڑے دالانوں والے گھروں میں آج سناٹا اور پسرا ہوا ہے۔جو گھر کبھی اس کے لیے بہت زیادہ مانوس ہوا کرتا تھا آج وہی اس کے لیے وحشت کا سبب بن گیا ہے۔اپنے گھر کو دیکھ کر وہ کرکی گہرائیوں میں ہچکولے کھانے لگتا ہے۔وہ غور کرتا ہے کہ زمانہ کس تیزی سے بدل رہا ہے۔پورا قصبہ شہر خموشاں بنا ہوا ہے۔ہر چہار جانب سکوت طاری ہے۔تمام چیزیں آپس میں گریہ وزاری کررہی ہیں یہ سب دیکھ کر وہ شخص بھی گریہ وزاری شروع کردیتا ہے۔

انجم عثمانی نے اس افسانے میں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ وطن سے کٹ جانا کتنا دشوار کن مرحلہ ہوتا ہے۔اسے اپنا گھر،رشتہ دار،سماج اور سوسائٹی ہر کچھ سے کٹ جانا پڑتا ہے۔آدمی کو اپنا وجود جھوٹا معلوم ہونے لگتا ہے اور اپنی شخصیت بہت کوتاہ نظر آنے لگتی ہے۔اسے احساس ہوتا ہے کہ شاید اس پر کسی غیر کا قبضہ ہوتا جارہا ہے۔ماضی کے گزرے ہوئے حسین لمحات اسے یاد آنے لگتے ہیں:

''وہ آج دوپہر ہی رات بھر کا سفر کر کے شہر سے اپنے آبائی قصبے کے گھر میں آیا تھا۔ جب وہ گھر پہونچا تو سب موجود تھے۔ وہ گھر میں داخل ہوا تو اسے سب کے چہروں پر عجیب سی اداسی، گھبراہٹ، افراتفری اور خوف کی سی پرچھائیاں منڈلاتی محسوس ہوئیں۔ قصبے کے حدود میں داخل ہوتے ہوئے بھی اسے ایسا ہی لگا تھا مگر گھر پہونچنے کی جلدی میں اس نے اس پر کوئی خاص توجہ نہ دی تھی''۔(۱۳۶)

'شہر گریہ کا مکیں' کا شمار انجم عثمانی کے کامیاب افسانوں میں ہوتا ہے۔ انجم کی کہانیاں عام طور پر علامتی نوعیت کی ہوتی ہے لیکن ان میں ابہام نہیں ہوتا۔ انجم وقت اور حالات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ فنکار کے پاس ایک حساس دل ہوتا ہے اور یہ ممکن ہی نہیں کہ ایک بڑا فنکار ان حالات سے آنکھیں چرانے کی کوشش کرے، جو کچھ وہ اپنے سامنے دیکھ رہا ہے اسے وہ ضرور قلم بند کرے گا۔ یہ کہانی آغاز سے ہی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ شہر گریہ کا مکیں سے اقتباس ملاحظہ ہو:

''نہ جانے کیوں اس کا دل چاہتا ہے کہ وہ سارے کے سارے گھر کو یکبارگی دیکھ لے، جب کہ گھر کا ہر کونہ نہ صرف اس کا دیکھا ہوا بلکہ برتا ہوا بھی ہے۔ کیوں کہ یہ اسی کا گھر ہے۔ یہ بات اور کہ وہ پچھلے کئی برسوں سے اس گھر میں مقیم نہیں ہے، مگر ان برسوں میں ان گنت بار، ہر موسم، ہر وقت میں وہ کبھی جلدی جلدی، کبھی زیادہ وقفے وقفے سے اس گھر میں آتا اور رہتا رہا ہے اور آج بھی اپنے گھر میں رہنے ہی آیا ہے کہ پیدائش سے اب تک یہی گھر اس کے لیے پناہ گاہ رہا ہے۔''(۱۳۷)

ایک قصبہ ہے جہاں کے مکیں خوف کے سائے میں زندگی گزار رہے ہیں۔ ایک گھر ہے جسے کہانی کا ہیرو اپنی پناہ گاہ سمجھتا آیا ہے۔ لیکن وقت بدل گیا ہے، وہ جب اپنے گھر میں پہنچتا ہے تو تمام چیزوں پر خوف کی پرچھائیاں بکھری ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ انجم کا کمال یہ ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے استعاروں سے خوف کا ماحول پیدا کرتے ہیں۔ مثال کے لیے لالٹین اور اس کا تیل ختم ہونا، ٹمٹماتی ہوئی لو، باہر تیز آندھی کا چلنا اور بھاری بھاری بوٹوں کی آواز، یہاں زیادہ کی گنجائش نہیں ہے۔ چھوٹے استعارے قاری کے ذہن میں دہشت اور خوف کا وہی جال بن دیتے ہیں، جو گذشتہ پچیس برسوں سے ہمارا مقدر رہا ہے۔ شہر گریہ کا مکیں اندھیرے

میں خود کو خوف کے دلدل سے نکالنے کے لیے کتاب تلاش کرنا چاہتا ہے۔اقتباس:

''اب لالٹین کو اس نے نیچے رکھ دیا اور پاس بیٹھ کر ٹمٹماتی لو کو دیکھنے لگا۔ دفعتاً اسے لگا کہ گھر کے باہر تیز آندی چل رہی ہے، بھاری بھاری بوٹوں اور نعروں کی آوازیں دور سے آتی سنائی دے رہی ہیں۔اس نے دروازے کی طرف کان لگا دیے مگر سناٹے کے سوا کچھ سنائی نہ دیا۔

اب وہ سچ مچ اکتا چکا تھا۔وقت گزاری کے لیے اس نے عادتاً گھر میں کتاب تلاش کرنی شروع کر دی۔ ہاتھ میں لالٹین لٹکائے وہ کتاب تلاش کرتا پھر رہا تھا، جہاں جہاں وہ لالٹین لے کر جاتا گھر کا باقی حصہ اندھیرے میں ڈوب جاتا۔اسے اپنے گھر میں ہی خوف کا احساس ہونے لگا جب کہ وہ بچپن سے نہ جانے کتنی بار اس گھر میں اکیلا رہ چکا تھا۔اسے پورے گھر میں کبھی بھی اکیلے رہنا برا نہیں لگا تھا بلکہ ایک طرح کی طمانیت کا احساس ہوتا تھا، مگر آج اسے ڈر لگ رہا تھا۔''(۱۳۸)

ایک ہاتھ کا آدمی

انجم عثمانی کا ایک افسانہ ''ایک ہاتھ کا آدمی'' ہے۔یہ ایک تمثیلی افسانہ ہے۔جس میں علامت ،استعارہ اور آفاقی حوالوں سے کام لیا گیا ہے۔کہانی اپنے آغاز سے انجام تک اسطوری فضا سے باہر نہیں نکل پاتی ہے۔یہ ایک نامعلوم بستی کی کہانی ہے جس کے کردار میں بستی کے تمام لوگ شامل ہیں۔اس کہانی میں کسی کردار کو نہ مخصوص کر کے انجم عثمانی نے کہانی کو مکاں سے لامکاں میں کھڑا کر دیا ہے۔اور اس لامکانی کے سبب افسانے کی مخصوص بستی کسی بھی عام بستی سے مماثل ہوگئی ہے۔اس طرح اس بستی کے باشندے کی کہانی، ان کی ابتلا کا کرب اور اختتام پر ان کی ابتلا کا نتیجہ ہر بستی کے باشندوں کی کہانی اور ان کا عبرتناک انجام ہوگیا ہے۔

''ایک ہاتھ کا آدمی'' بنیادی طور پر علامتی افسانہ ہے جس کی معنویت میں بڑی تہہ داری چھپی ہوئی

ہے۔ابتدائی طور پراس سے جومفہوم مترشح ہوتا ہے وہ سماج کا اپنی جڑوں سے کٹنا اور برائی و بھلائی کے درمیان تفریق کا ختم ہو جانا ہے۔انجم کے اس افسانہ میں دائیں ہاتھ اور بائیں ہاتھ کا استعارہ پوری کہانی میں استعمال ہوا ہے۔دایاں ہاتھ بھلائی اور حق کا استعارہ ہے اور بایاں برائی اور باطل کا۔کہانی کے آغاز سے ہی پتہ چل جاتا ہے کہ سماج میں کس طرح کی تبدیلی واقع ہو رہی ہے:

''بات اب نا قابل برداشت ہو چکی تھی۔بستی کے بیشتر افراد اپنے آپ سے شرمندہ اور ایک دوسرے کے سامنے خود کو چور محسوس کر رہے تھے ۔جب کہ بستی کا ہر کام جوں کا توں جاری تھا۔کھیتوں میں ہل بھی چل رہے تھے اور فائلوں پر قلم بھی۔مگر زیادہ تر لوگ اپنے کاموں کو صرف عادتاً انجام دے رہے تھے اور اپنے آپ کو خجل اور پژمردہ سمجھ رہے تھے۔
ہوا یوں تھا کہ ایک دن بستی کے لوگوں نے محسوس کیا کہ وہ جو کام اپنے دائیں ہاتھ سے انجام دے رہے ہیں وہ ان کا بایاں ہاتھ انجام دے رہا ہے۔۔۔آہستہ آہستہ انہیں محسوس ہوا کہ کوئی اَن دیکھی قوت ان مخصوص کاموں کو بھی انجام دینے پر مجبور کر رہی ہے جنہیں وہ ہمیشہ سے دائیں ہاتھ سے انجام دیتے رہے ہیں اور ان کا داہنا ہاتھ تو دھیرے دھیرے مفلوج اور پھر معدوم ہوتا جا رہا ہے''(۱۳۹)

بستی کے لوگ اپنے قائد اور مرشد کے پاس جاتے ہیں تا کہ انہیں معلوم ہو سکے کہ آخر یہ کس گناہ کی سزا ہے جس کی وجہ سے سارا کام الٹا ہو رہا ہے۔جو کام داہنے ہاتھ سے انجام پانا چاہیے تھا وہ بائیں ہاتھ سے انجام پا رہا ہے۔لیکن لوگوں کو بہت ہی مایوسی ہوتی ہے کیونکہ قائد و مصلح بھی اس کی وجہ نہیں بتا پاتے ہیں۔یہاں قابل غور بات یہ ہے کہ گاؤں کے لوگوں کو جس پر امید تھی۔وہ بھی اس بیماری میں گرفتار تھے انہوں نے لوگوں کو سمجھاتے ہوئے کہا:

''ایسے لوگ جھوٹے اور بیمار ہیں اس طرح کا عذاب نازل ہونے کی کوئی خبر نہیں ہے۔ہر آدمی اپنے داہنے ہاتھ کا کام داہنے ہاتھ سے اور بائیں ہاتھ کا کام بائیں ہاتھ سے انجام دے رہا ہے۔بستی کے ہر فرد کا داہنا ہاتھ تو سلامت ہے۔نہ دایاں بائیں سے تعارض کر رہا ہے اور نہ بایاں دائیں

سے''۔

قائدین کا اس طرح سے جواب دینا سماج کے بدلتے رجحان پر بہت بڑا طنز ہے۔گویا تہذیبی قدریں مٹنے کے دہانے پر پہونچ چکی ہیں۔حق اور باطل کے درمیان تفریق کی قوت پہلے عام آدمی سے سلب ہوئی اوراب مخصوص طبقہ سے بھی اس کی قوت مفقود ہوتی نظر آرہی ہے۔

''دھیرے دھیرے سب کو یہ اندازہ ہونے لگا کہ یہ ایک اجتماعی عذاب ہے جس کے بارے میں وہ کتابوں میں پڑھ اوراپنے بزرگوں کی زبانی سن چکے تھے''۔

''ادھر کچھ لوگ آہستہ آہستہ اس عذاب کے اس درجہ عادی ہوتے جارہے تھے کہ کھلم کھلا بغیر کسی خجالت کے اپنے داہنے ہاتھ کے کام بھی بائیں ہاتھ سے انجام دینے لگے تھے۔۔۔۔اگلی صبح انہوں نے دیکھا کہ سارے بچے داہنے ہاتھ والے کام بھی بائیں ہاتھ سے انجام دے رہے ہیں اوران کے بھولے چہروں پر کسی کرب کے آثار نہیں''۔

کہانی اگرچہ یہیں پر ختم ہوجاتی ہے مگر یہ بہت سارے سوالات اپنے پیچھے چھوڑ جاتی ہے۔چھوٹے چھوٹے بچوں کا بھی جوانوں کے رنگ میں رنگ جانا خوفناک انجام کا عندیہ پیش کررہا ہے۔یہ امر بہت ہی قابل غور ہے۔انجم کی کہانیاں انھیں سوالات کی کوکھ سے جنم لیتی ہیں۔سماج کے مسائل پران کی نگاہ بہت ہی گہری ہے۔وہ اپنی تہذیب کے مٹتے اثرات اور مغربی کلچر کے پھیلے برگ وبار سے دکھی ہیں۔

(۲۱) خالد جاوید

ہذیان

خالد جاوید کی کہانی 'ہذیان' بابری مسجد کی شہادت سے متعلق ایک خوبصورت اور نئے رنگ وآہنگ پر مبنی افسانہ ہے۔بابری مسجد کی اپنی شاندار اور روشن تاریخ رہی ہے۔مگر اس تاریخی مسجد کو رفتہ رفتہ کس طرح سے ڈھانچے میں تبدیل کیا گیا اور یہ ڈھانچہ آخر کار کس انجام سے دوچار ہوا۔اس اندھوناک المیہ کا تصور ہی اس کہانی کی اصل روح ہے۔

اسی لفظ''ڈھانچہ''کو خالد جاوید نے ایک علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ خالد کا کمال یہ ہے کہ

وہ معمولی موضوع کو بھی فکر و خیال اور جذبات و احساسات کی آمیزش سے غیر معمولی بنا دیتے ہیں۔ ان کے یہاں جذبات و احساسات کا عمل دخل زیادہ ہے۔ کہانی کا پلاٹ مربوط اور گٹھا ہوا ہے۔ علامت اور تشبیہات کا استعمال بہت چابکدستی سے ہوا ہے۔ کردار نگاری بھی بے مثل ہے۔ اس کہانی کا کردار ایک بہت ہی کمزور، بیمار اور بوڑھا صحافی ہے:

''جب سے اسے ہلکا سا اٹیک ہوا تھا وہ مشکل ہی سے چل پھر سکتا تھا کیونکہ چلتے وقت اس کا سارا جسم عجیب بے ڈھنگے پن سے لڑکھڑا جاتا تھا۔ کوشش کرنے پر وہ چل تو لیتا تھا لیکن اس کی چال میں کوئی ربط یا توازن نہیں رہا تھا۔ یہی نہیں، اس کی تحریر اور گفتگو میں بھی کوئی ربط نہیں رہا تھا۔ ویسے تو ایک معمولی سا حادثہ پیش آیا تھا۔ چار سال پہلے اس کا شمار ملک کے چوٹی کے صحافیوں میں ہوتا تھا۔ ایسا صحافی جس نے زندگی بھر سیاست سے سمجھوتا نہیں کیا تھا اور صحافت کی اعلی اقدار کو برقرار رکھا تھا۔۔۔۔ متواتر تین ماہ اسپتال میں رہنے کے بعد اس کی جان تو بچ گئی لیکن دماغ کی جانچ پر پتہ چلا کہ شدید اعصابی دباؤ کے زیر اثر دماغ کی ایک نازک رگ سے ہلکا سا خون کا رساؤ ہو کر وہیں منجمد ہو گیا تھا''۔ (۱۴۰)

وہ اکثر چیزوں اور لوگوں کے نام بھول جاتا ہے۔ بیماری کی وجہ سے اس نے بستر پکڑ لیا ہے۔ اور اب دھیرے دھیرے اس کا بستر سے اٹھنا بھی دشوار ہو گیا ہے۔ سوتے رہنے کی وجہ سے اس کی پیٹھ پر بیڈسر کا گھاؤ ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود وہ روزانہ اخبار کا مطالعہ کر لیتا ہے۔ ایک دن جب وہ اخبار پڑھ رہا ہوتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ قدیم ڈھانچہ گرا دیا گیا:

''اب وہ کروٹ سے لیٹا تھا اور اس کی نظریں میز پر رکھے ہوئے اخباروں پر جم گئی تھیں۔ ایک اخبار پر تین بڑے بڑے گنبدوں کی تصویریں تھیں۔ گھنے درختوں کے درمیان وہ بالکل خاموش کھڑے تھے اور ان پر جگہ جگہ سے کائی اور خودرو گھاس اگ آئی تھی۔ کچھ دور پر کسی ندی کے ویران کناروں پر پانی ہلکورے لے رہا تھا۔ تصویر کے ساتھ ہی کوئی سرخی بھی جمی

تھی لیکن اخبار اس طرح مڑ گیا تھا کہ سوائے لفظ ڈھانچہ' کے اور کچھ نہیں
پڑھا جاسکتا تھا۔''(۱۴۱)

بابری مسجد کے انہدام کی خبر پا کر وہ صحافی ہذیانی کیفیت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ قلم پکڑ لیتا ہے اور وہ بے ربطی کے ساتھ ڈھانچہ کی تعریف اس کی مختلف قسمیں اور پھر مساجد کی طرز تعمیر پر ایک طویل مضمون لکھتا ہے ۔ یہ مضمون اگر چہ بے ربطی کا شکار ہوتا ہے اور کوئی بھی مدیر اسے شائع کرنے کے لیے آمادہ نہیں ہوتا ۔ اس مضمون میں اس کے صاف ستھرے جذبات کارفرماں ہوتے ہیں۔ غصے کی تمازت اور ہندوستانی گنگا جمنی تہذیب کے مٹ جانے کے خدشات پر تشویش کا اظہار ہوتا ہے ۔

وہ بڈھا صحافی رات بھر سو نہیں پاتا ہے۔ رہ رہ کر اس کے دماغ میں ڈھانچہ سے متعلق تشویش پیدا تی ہے۔ حالانکہ اس انہدامی کاروائی سے قبل اس کو مسجد وغیرہ سے کوئی دلچسپی نہیں تھی اور نہ ہی اس نے زندگی میں کبھی ایک وقت کی نماز ادا کی تھی۔ اسے وضو بنانے کا ڈھنگ تک معلوم نہیں تھا۔ بہت دیر کے بعد جب اسے نیند آتی ہے تو وہ عالم خواب میں پہونچ جاتا ہے جہاں وہ اپنی ماں کو دیکھتا ہے۔ ان کی ماں اسے نماز کی تلقین کرتی ہے:

> ''جاؤ جاکر قمیص بدل لو اور دیکھ دونوں وقت مل رہے ہیں ۔مغرب کی آذان ہونے والی ہے ۔امتحان میں پاس ہونے کی دعامانگنا۔ ۔اب تمہارے اوپر نماز فرض ہے اور تم کو وضو کرنا بھی نہیں آتا۔ چلو وضو کرو۔ نیت کرو کہ میں وضو صرف ثواب اور خدا کی رضامندی حاصل کرنے کی غرض سے کر رہا ہوں''۔(۱۴۲)

خالد علامتوں اور تشبیہات کے ذریعہ اپنے جذبات اور خیالات کو کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''گنبد پر چڑھے ہوئے ان انسانوں کا سمندر میں تیرتے پھرتے گھونگھوں اور درختوں پر بیٹھے بندروں سے کیا رشتہ ہے؟ دراصل یہی وہ مسئلہ ہے جسے سب سے پہلے حل کرنا لازم ہے۔''(۱۴۳)

اس وقت جو طوفان اٹھا اور اس طوفان میں کیا کیا بہا۔ کس طرح لوگوں کو اپنی زمین، اپنا وطن چھوڑنا پڑا، ہجرت کر کے دوسری جگہ نئے آشیانے کی تلاش میں سرگرداں ہونا کتنا مشکل اور خطرناک امر تھا اس کا اندازہ صرف وہی کرسکتا ہے، جس کے اوپر یہ سب کچھ گزرا ہو۔ ایسا لگتا ہے جیسے خالد جاوید نے ان کیفیات کو

اپنے دل پر محسوس ہی نہیں بلکہ برداشت بھی کیا ہو۔اس قدر دل سوز انداز میں بیان کیا ہے کہ پڑھ کر احساس منجمد ہو جاتے ہیں اور دماغ سوچنے کی تمام صلاحیتوں سے محروم ہو جاتا ہے۔ یہ افسانہ مکمل طور پر علامتی ہے۔ اس افسانے میں خالد نے علامتوں کے ذریعہ اپنے مفہوم کو واضح کیا ہے جسے مندرجہ ذیل اقتباس میں محسوس کیا جا سکتا ہے:

> ''جہاں تک ہمارے شاعر اور ادیب حضرات کا سوال ہے تو ان کے لیے اس مسماری کے بعد صرف ایک ایسا منظر ہے جو ان کی تخلیقات کا موضوع بن سکتا ہے۔مثال کے طور پر اگر وہ اس احساس کو پا سکیں کہ... ساڑھے چار سو سال پرانی مٹی جب بلندی سے زمین پر آ گری ہوگی تو وہاں کیسی بھیانک اور دردناک آواز گونجی ہوگی اور اس مٹی میں پوشیدہ حشرات الارض بے چین اور بے گھر ہو کر ایک ایسی ہجرت کی تلاش میں بھٹک رہے ہوں گے جواب ان کا مقصد نہیں۔اس ندی کے کنارے اور بھی ہیبت نما اور پر آسیب ہو گئے ہوں گے۔ یہ بھی غور کرنے کی بات ہے کہ اب وہاں سورج کے تیور بدل گئے ہوں گے۔ دھوپ کسی اور چال اور انداز سے وہاں بکھرتی ہوگی اور ہوا کے آنے جانے میں بھی اتنا فرق ضرور پڑا ہوگا کہ آس پاس کے درخت تیزی سے ہلنے لگے ہوں گے یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ بالکل ہی ٹھہر گئے ہوں۔اس بارے میں
> واضح طور سے کچھ بھی نہیں کہا جا سکتا۔'' (۱۴۴)

پیٹ کی طرف مڑے ہوئے گھٹنے

خالد جاوید کی کہانیوں میں ''پیٹ کی طرف مڑے ہوئے گھٹنے'' ایک شاہکار اور عمدہ افسانہ ہے۔اس افسانے کی سب سے علیحدہ شناخت اس کی فلسفیانہ موشگافی ہے۔اس کہانی کی بنت میں یہ فلسفیانہ موشگافی شروع سے آخر تک پوری کہانی پر حاوی نظر آتی ہے۔کہانی بہت ہی پر پیچ وادیوں میں سیر کراتی ہوئی اپنے اختتام کو پہنچتی ہے۔اس افسانے کی فضا بندی اور منظر نگاری میں نہ ہندوستانی کھیت کھلیان نظر آتا ہے اور نہ ہی رومان کا کوئی چشمہ پھوٹتا ہے جس عام قاری کے لیے دل بستگی کا سامان پیدا ہو۔ بلکہ یہاں تو فضا آفرینی کی جگہ جغرافیائی حالات اور رفن ریاضی کے عناصر دکھانے کی بھرپور کوشش کی گئی ہے۔

کہانی کی ابتدا سے ہی خالد جاوید کی ذہنی فلسفیانہ طرازی کا پتہ چل جاتا ہے۔کہانی کا پہلا پیراگراف ملاحظہ ہوں:

''میں اس وقت جس مقام پر کھڑا ہوں اس کا جغرافیہ بیان کرنے سے قاصر ہوں۔لیکن میں مایوس کن جغرافیے کو اپنے احساس بیچارگی کے ذریعہ آپ تک پہونچانے کی ایک کوشش ضرور کرنا چاہتا ہوں۔بس ایسا سمجھ لیجے جیسے میں ریت کے بگولے اوڑھے ایسے ریگستانی صحرا میں ایک ایسے مقام پر رک گیا ہوں جہاں ایک دل افروز اور راحت کن نخلستان میرے قدموں کے پاس آہستہ آہستہ ہلکورے لے رہا ہے۔مگر واقعہ یہ ہے کہ اب شام ہو چکی ہے اور نخلستان کے چاروں طرف اگے ہوئے کھجوروں کے پاکیزہ درخت مہیب شکل اختیار کرتے جارہے ہیں۔گیلی ریت پر میرے جلتے ہوئے پیر کچھ دیر بعد یقیناً قابل رحم حد تک ٹھنڈے ہو جائیں گے۔لیکن ایک مسئلہ اس سے زیادہ سنگین ہے اور وہ یہ ہے کہ ان لانبے پاکیزہ درختوں سے گھرا یہ آبی ٹکڑا اب مجھے المناک حد تک بے تکا نظر آتا ہے۔اسی لیے میری دلچسپی تقریباً تمام ہو چکی ہے''۔(۱۴۵)

پیٹ کی طرف مڑے ہوئے گھٹنے دراصل استعارہ ہے اس شخص کے لیے جو مجبور محض ہوں۔اس کے پاس چہرہ چھپانے کی کوئی جگہ نہ بچ گئی ہو اور وہ کسی بھی طرح کی دفاعی قوت کا استعمال کرنے سے قاصر ہو۔ایسے عالم میں مجبور شخص اپنے گھٹنے کو پیٹ کی طرف موڑ کر بیٹھ جاتا ہے اور چہرہ کو اپنے دونوں ہاتھوں کے درمیان چھپالیتا ہے۔''پیٹ کی طرف مڑے ہوئے گھٹنے'' میں خالد جاوید نے ایک ایسی کہانی بیان کی ہے جو بہت ہی تہہ دار ہے۔اس کی پرتیں بہت عرق ریزی کے بعد کھلتی ہیں۔یہ کہانی واحد متکلم کے صیغے کے ساتھ شروع ہوتی ہے۔گویا کہانی کار نے خود اپنی کہانی بیان کی۔یہ کہانی دراصل ہمارے سماج کا آئینہ ہے۔کہانی میں ایک ایسے شخص کی داستان حیات ہے جو شادی شدہ ہونے کے باوجود عیاشی کی دنیا کا بے تاج بادشاہ ہے۔وہ نت نئے طریقوں سے غیر شادی شدہ لڑکیوں کو اپنے دام فریب میں مبتلا کرتا ہے۔اور پھر اس کے ساتھ رنگ رلیاں مناتا ہے۔خالد جاوید کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ان باتوں کو علامت کی دبیز چادر اوڑھا کر پیش کیا ہے:

''اب اس پل کے نیچے وہ دریا نہیں بہتا ہے ۔اب یہاں دوسرا دریا بہتا ہے میں اکثر خواب میں اس ویران عجیب الخلقت پل کو دیکھا کرتا ہوں ۔پل کی لکھوری اینٹوں پر جمی کائی اور اس پر اگے ہوئے جھاڑ میری نیند کو زیادہ گہرا نہیں ہونے دیتے ۔ویسے تو ندیاں اکثر اپنا راستہ بدل لیا کرتی ہیں مگر کسی پل کے نیچے بار بار ایک ندی کی جگہ دوسری ندی کا نمودار ہو جانا یقیناً ایک پراسرار اور کسی حد تک گھٹیا سی بات بھی ہے... پل کے خالی دروں میں پانی نہیں دھواں بہتا ہے ۔یہ دھواں جلتے ہوئے مردہ بوسوں کا ہے ۔ان مانگے ہوئے مردہ بوسوں کی چراندھ دور دور تک پھیلی ہوئی ہے ۔وہ چٹ چٹ چل رہے ہیں اور جلتے وقت عجیب مضحکہ کن مگر ساتھ ہی وہشتناک انداز میں سکڑتے بھی جا رہے ہیں کچھ اس طرح کہ یہ بوسے نہیں لگتے ۔۔۔اس بے ہنگم پل پر اچانک نہ جانے کہاں سے دھوبی ہی دھوبی چلے آتے اور اپنی اپنی گٹھریاں کھول کر گندے میلے کپڑوں کو ریت پر پٹخنے لگتے ۔ایسے وقت میرے تمام گناہ، آوارگیاں اور لغزشیں وہاں میلا لباس پہنے حیرت سے دھوبیوں کی مشقت کو تکا کرتی ہیں'' ۔(۱۴۶)

(۲۲) ترنم ریاض کے افسانے

ترنم ریاض ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنھوں نے جموں وکشمیر کے حالات کی زبردست عکاسی کی ہے ۔وہ بہت ہی شدت کے ساتھ ماحول کے کرب وانتشار کو محسوس کرتی ہیں اور مضبوط انداز میں وقت کے المیہ کو پیش کرنے کا طریقۂ کار سے قاری کو اپنی گرفت میں رکھتی ہیں ۔ترنم ریاض اپنے موضوعات عام زندگی سے چنتی ہیں ۔ان کے یہاں علامتیں ان کی فکری زمین سے پھوٹتی ہیں ۔وہ کہانی کی بنت میں فضا اور ماحول سے بھی علامتیں یا اشارے اکٹھا کرتی ہیں ۔وہ کبھی ایک مصور کی طرح کہانی کے کینوس پر مختلف رنگوں کے ذریعہ مختلف شیڈس ابھارتی ہوئی نظر آتی ہیں تو کبھی سنگ تراش کی طرح مجسموں کی رگوں میں خون کی روانی اور حرارت شامل کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں ۔

یہ تنگ زمین

کشمیر کے حوالے سے ان کے بے شمار افسانے ہیں۔ان میں سے یہ 'تنگ زمین' نہایت ہی مختصر افسانہ ہے،جس میں ترنم ریاض نے بچوں کی نفسیات کو پیش کیا ہے۔بچپن میں پیش آئے واقعات بچوں پر کس قدر اثرات مرتب کرتے ہیں اس کی بہترین مثال یہ افسانہ ہے۔کشمیراور ہندوپاک کی سرحد پر روز ہونے والی فائرنگ اور دہشت گردانہ حملوں کے اثرات بچوں پر کس طریقے سے اثر انداز ہوتے ہیں، بچے بھی ان حالات کو دیکھ کراس قدر متاثر ہوتے ہیں کہ ان کے کھیلوں میں بھی سرحد پر چل رہی گولیاں اور بم بلاسٹ کے مناظر نظر آتے ہیں۔بچوں کی ٹیم نے مصنوعی گولیاں چلائی ہیں اور ایک بچہ گولیوں کی آواز نکالتا ہے۔معصوم سی بچی دروازے پر پہرا دیتی ہے تا کہ وہ اندر جانے والوں کو ہوشیار کر سکے کہ اندر نہ جاؤ فائرنگ ہورہی ہے۔کہانی سے اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''بڑے کمرے کے دروازے پر اس کی منی سی بہن ہونٹوں پر انگلی رکھے پہرا دے رہی تھی۔'شی... ادھر نہیں جانا، فائرنگ ہورہی ہے۔' وہ مجھے خبردار کرتے ہوئے سرگوشی میں بولی۔''اندر جھانکا تو عجیب منظر دیکھا۔ سارے گھر کے تکیے اور سرہانے ایک کے اوپر ایک اس طرح رکھے ہوئے تھے جیسے ریت کی تھیلیاں رکھ کر مورچے بنائے جاتے ہیں۔وہ درمیان میں اوندھا لیٹا ہوا ایک بڑی سی لکڑی کو بندوق کی طرح پکڑے منہ سے مختلف طرح کی گلیوں کی آوازیں نکال رہا ہے اور اس کے دائیں بائیں میرے دونوں بیٹے اپنی پرانی چھوٹی چھوٹی بندوقیں لیے ہوئے اس کا ساتھ دے رہے ہیں۔وہ جیسے حکم کرتا وہ دونوں ویسا ہی کرتے کبھی ایک بھاگ کر ایک کونے میں گھستا، کبھی دوسرا دوسرے کونے میں یہی عمل دہراتا۔کبھی ایک بک ریک کی آڑ میں ہوکر دوسری طرف کودتا۔کبھی دوسرا الماری کے پیچھے چھپ کر، جست لگا کر دیوار کے ساتھ چپک جاتا اور وہ خود مورچہ سنبھالے کبھی ان کو ہدایت کرتا کبھی ان پر بندوق تان دیتا۔''
>
> (۱۴۷)

ترنم ریاض کی کہانیاں کشمیر کے حالات سے متاثر نظر آتی ہیں،جن وجوہات کے سبب ان کی تخلیقات

میں زبردست فن کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ بچوں کی سوچ کو ترنم ریاض نے بہت ہی بہترین انداز میں اس کہانی کے ذریعہ پیش کیا ہے۔

ترنم ریاض کے بے شمار افسانے کشمیر اور اس کے قرب و جوار کے حالات پر مبنی ہیں۔ کس طریقے سے آئے دن بم بلاسٹ اور پولیس اہلکاروں کے مظالم ہوتے ہیں۔ اس کہانی میں بیک وقت پولیس اہلکاروں کے مظالم، خواتین کی مجبوریاں، عوام کے مسائل اور کچھ سنجیدہ پولس اہلکاروں کا ذکر بھی موجود ہے۔

کہانی کا موضوع کشمیر کے بگڑے ہوئے حالات کی منظر کشی کرتا ہے، جس میں پولیس اہلکاروں کی مجبوریاں بھی پیش کی گئی ہیں۔ ایک باوردی نوجوان ٹیلی فون بوتھ سے اپنے گھر گفتگو کرنے کے بعد فارغ ہوتا ہے اور باہر نکلتے ہی بم بلاسٹ میں ہلاک ہوجاتا ہے۔ کہانی کا یہ دردناک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اور وہ، جو کل زچہ بچہ ہسپتال کے پھاٹک کے پاس۔ وہ کالے سانولے موٹی چوڑی ناکوں والے۔
>
> ہر برقع پوش عورت کا نقاب یہ کہہ کر الٹتے تھے کہ اس کے اندر دہشت گرد ہوسکتا ہے۔ نازک ڈیل ڈول میں نرم کلائیوں اور چھوٹے پیروں والے برقع پوش دہشت گرد، جو میٹرنٹی ہسپتال میں آتے ہیں، جن کے چہروں سے عمداً انگلیوں کو مس کرتے ہوئے انھیں بے نقاب کر کے بھوکی نظروں سے گھورا جاتا ہے۔ بیسویں صدی کی پانچویں دہائی کے آس پاس، یورپ کے ایک حصے میں ہر فوجی افسر کسی بھی عورت کو حکم دے سکتا تھا کہ وہ مکمل بے لباس ہو کر ثابت کرے کہ اس نے کوئی آتش گیر مادہ یا ہتھیار تو نہیں چھپا رکھا ہے۔ یہ بات عورت نے بہت پہلے کسی کتاب میں پڑھی تھی۔ انھیں موقع مل جاتا تو، جہاں جہاں انھیں موقع ملتا ہے وہاں۔ خدا کی پناہ۔ وہاں کیا نہیں کرتا یہ بندوق بردار۔ پکی رنگت والا یا صاف رنگ کا۔ باوردی یا بغیر وردی کے۔ سب ایک طرح کے درندے۔ خدا نے عورت کو بنایا ہی کیوں۔'' (۱۴۸)

دوسری جانب پولیس اہلکاروں کی زیادتیوں سے بھی آگاہ کیا گیا ہے۔ باشندوں کے ساتھ بدتمیزیوں سے پیش آنا اور انھیں مشکوک نگاہوں سے دیکھے جانے کا تصور مندرجہ ذیل اقتباس سے محسوس کیا جا سکتا ہے:

> ''ٹھہرے ہوئے بندوق برادر کے سامنے پہلی گاڑی کے گزرتے ہی ایک زوردار دھماکہ ہوا اور اس میں آگ لگ گئی۔ پیچھے کی گاڑیاں توازن کھوکر ادھر ادھر بکھرنے لگیں۔ ان کے حفاظتی عملے نے چند لمحوں کے اندر اندر چاروں طرف اندھا دھند گولیاں برسانا شروع کر دیں۔ ٹیلی فون بوتھ والے نے اندر سے دوکان کا شٹر گرا دیا تھا۔ دِلو کے علاوہ دو اور لوگ بھی دکان کے اندر رہ گئے تھے۔ اب شاید کرفیو لگ چکا ہوگا۔ دکان کے اندر گھٹن سی ہو رہی تھی۔ وہ گھر میں تالا لگا کر آئی تھی۔ کچھ دیر بعد باہر سناٹا چھا گیا تھا۔ پھر گاڑیوں کی آمد و رفت بحال ہوگئی کہ ہارن اور انجن کی آوازیں دکان کے اندر صاف سنائی دے رہی تھیں۔ دکاندار نے شٹر ذرا سا سرکا کر باہر جھانکا اور پورا شٹر کھول دیا۔ دِلو تیز تیز قدم اٹھاتی گھر کی طرف مڑی تو اس نے دیکھا کہ جائے حادثہ کا پتھروں سے احاطہ کر دیا گیا تھا۔ ادھر ادھر زمین پر سیاہی مائل سرخی چھا گئی تھی۔ گھر کے موڑ پر مڑتے وقت دِلو نے یہ بھی دیکھا کہ ایک سیاہ رنگ کے ادھ جلے فوجی جوتے کے پاس ایک والٹ کھلا پڑا تھا، اور اس میں ایک مسکراتی ہوئی لڑکی کی تصویر پتلے سے بے رنگ پلاسٹک کے پیچھے سے چپ چاپ جھانک رہی تھی۔ دِلو کے سینے میں ایک چیخ گھٹ کر رہ گئی۔ اس نے گھبرا کر آنکھیں بند کر لیں۔ پھر کچھ لمحوں بعد کھول دیں۔؟''۔(۱۴۹)

کشمیر میں کی جا رہی نسل کشی کی داستان ترنم ریاض سے بہتر کوئی نہیں بیان کرتا، خواہ وہ عام مسلمانوں کی ہو یا فوج کے نوجوانوں کی سبھی کے ساتھ یکساں سلوک ہوتا ہے۔

(۲۳)احمد صغیر

1980 کے بعد کے افسانہ نگاروں کی جو نئی نسل ابھر کر سامنے آئی ہے اس میں ایک اہم نام احمد صغیر کا بھی لیا جا سکتا ہے۔ وہ صرف اُردو کے افسانہ نگار ہی نہیں ہیں بلکہ ہندی میں بھی لکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ

انہوں نے متعدد اُردو افسانوں کے تراجم ہندی میں بھی کئے ہیں۔ان کے افسانوں کے دو مجموعے ''منڈیر پر بیٹھا پرندہ'' اور ''انّا کو آنے دو'' شائع ہو چکے ہیں۔احمد صغیر کا اہم کارنامہ نویں دہائی کے نمائندہ افسانہ نگار کے انتخاب ''نئی کہانی نیا مزاج'' کی تہذیب و تدوین ہے۔

ڈاکٹر احمد صغیر کے افسانوں کا بنیادی رجحان احتجاج اور بغاوت ہے۔دہشت' تشدد' سماجی و اخلاقی استحصال جیسے مسائل نے ان کے افسانوں میں زیادہ جگہ پائی ہے۔ان کے افسانوں کی فضا خوف و ہراس ہے۔احمد صغیر اس فضا سے باہر نہیں نکل سکے ہیں۔احمد صغیر کے افسانوں میں علاقائیت کا اثر زیادہ ہے۔اس لیے ان کے افسانوں کے مطالعے کے لیے بہار کا موحول' صورت حال اور سیاسی حالات سے باخبر رہنا ضروری ہے۔احمد صغیر سے متعلق حقانی القاسمی لکھتے ہیں:

> ''احمد صغیر کے سینے میں دہشت کی نہیں 'درد' کی جوالا بھڑک رہی ہے اور یہی جوالا ان کے نظامِ فکر و فن اور اظہاری جمالیات کو روشن رکھتی ہے۔ان کے افسانے' ایک خاص تناظر اور سیاسی سیاق و سباق میں لکھے گئے ہیں۔ بہار کے مخصوص سیاسی سچویشن سے شناسائی کے بغیر ان کے فکشن کی تفہیم' تفسیر و تقطیر ممکن نہیں''۔(۱۵۰)

انا کو آنے دو

احمد صغیر کا ایک افسانہ 'انّا کو آنے دو' ہے۔یہ افسانہ نکسلائٹ موومنٹ کی داستان ہے۔اس میں 'انّا' کا کردار علامت کے طور پر ابھرا ہے۔'انّا' گویا اس افسانے کا استعارہ ہے جس سے ایک نئے انقلاب' ایک نئی صبح' نئی جہت' نئی امید' نئی روشنی کو اجاگر کیا گیا ہے:

> ''کیا اکیلا ہی انّا اس نظام کو بدل دے گا یا ہر گھر میں ایک انّا کا وجود اب لازمی ہے؟ ہر گاؤں ہر قصبے اور ہر گھر میں انّا کی ضرورت ہے جو موجودہ نظام کو بدلنے میں معاون ہو سکے اس قدر انّا آئے گا کہاں؟ ....برسوں میں صرف ایک انّا پیدا ہوتا ہے اور بس ایک دن میں اسے ختم کر دیا جاتا ہے یا جیل کی سلاخوں کے پیچھے ڈال دیا جاتا ہے۔
>
> تو کیا ہر ماں کو ایک انّا.......
>
> پھلمتیا یہ سب سوچ ہی رہی تھی کہ دھیرے دھیرے واپس جاتی جیپ پر

بیٹھے دو شخص جلے مکانات کو تمسخر سے دیکھتے ہوئے کہہ رہے تھے۔

''بڑے نکسلائٹ بنتے ہیں سالے ایک ہی رات میں ٹھنڈے پڑ گئے!''

پھلمتیا اچانک سلگ اٹھی۔ وہ اٹھ کر بیٹھ گئی اور چلا کر بولی.......

''انّا کو آنے دو سالو! پتہ چل جائے گا!'' پھلمتیا کی آواز ان ٹھنڈا کرنے والوں تک پہنچی یا نہیں لیکن وقت کے گنبد میں اس کی آواز دیر تک گونجتی رہی۔

''انّا کو آنے دو.......

انّا کو آنے دو.......''۔(۱۵۱)

احمد صغیر نے اس افسانے میں انّا کے کردار کو زندہ بنا دیا ہے۔ پوری دنیا میں خوف و ہراس، دہشت کا موحول، عام ہوتا جا رہا ہے۔ خون کی ہولی سر عام کھیلی جا رہی ہے۔ جانوں کی کوئی قیمت نہیں رہی۔ ہر طرف خون پانی کی طرح بہہ رہا ہے۔ ایسی صورت حال کے پس منظر میں افسانہ نگار نے ''انّا'' کے ذریعہ خوشگوار مستقبل کا اشارہ مہیا کیا ہے۔ 'انّا' کے کردار کو حقانی القاسمی اس طرح بیان کرتے ہیں۔

''انّا'' ایک علامت ہے مزاحمت اور مقاومت کی، جدو جہد اور بغاوت کی، سماجی، سیاسی نظام کو بدلنے والے ایک انقلابی انسان کی''۔(۱۵۲)

احمد صغیر افسانے کا روشن نام بن چکا ہے۔ ان کے افسانے مابعد جدید افسانے میں نئے امکانات کے حامل ہیں۔

منڈیر پر بیٹھا پرندہ

یہ احمد صغیر کا ایک نمائندہ افسانہ ''منڈھیر پر بیٹھا پرندہ'' ہے۔ اس میں دہشت کے پہلو کو ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ ایسی دہشت ہے جس نے تمام سمتوں کو اپنی گرفت میں لے رکھی ہے۔ ماحول اس طرح ابتر ہو چکا ہے کہ کب کیا ہوگا کہا نہیں جا سکتا ہر طرف ہو کا عالم بپا ہے۔ دہشت، عصبیت، فرقہ واریت، خوف و ہراس آج کے عام انسان کی تقدیر بن چکے ہیں۔ جن سے اسے کوئی فرار کی صورت نظر نہیں آتی۔

''منڈیر پر بیٹھا پرندہ'' کا اقتباس دیکھئے:

اُف! میں نے پھر اس پرندہ کو یاد کر لیا۔ اس نے تو اب میری

منڈیر کو خدا حافظ کہہ دیا ہے۔ تبھی تو سارا شہر چھان مارنے پر بھی نظر نہیں
آیا۔ اچھا ہی ہوا بھاگ گیا ورنہ اسے اپنی جان سے ہاتھ دھونا پڑتا——
پھر میں ان سارے خیالات کو جھٹک دیتا ہوں—— کافی بار میں بیٹھ کر
ایک کپ کافی پیتا ہوں بک اسٹال پر کھڑا ہو کر Debonair کا سرسری
مطالعہ کرتا ہوں۔ آج کل اچھی تصویریں بھی نہیں چھاپ رہا ہے——
بہر کیف! ایک کاپی خرید کر گھر کی طرف چل پڑتا ہوں' دروازہ بیوی کھولتی ہے۔ میں
اندر داخل ہوتا ہوں' خود بخود میری نگاہ منڈیر کی طرف اٹھ جاتی ہے۔ وہ پرندہ پھر وہاں بیٹھا مجھے گھور رہا
تھا۔''(۱۵۳)

منڈیر پر بیٹھا پرندہ' ایک اچھا افسانہ ہے۔ جس میں جدید دور کی ترجمانی خوبصورت انداز میں کی گئی ہے۔ احمد صغیر کے افسانو میں 'پرندے' کو خصوصیت حاصل ہے۔ ان کے اکثر افسانوں میں پرندہ علامت کے طور پر ظاہر ہوا ہے۔

''خشک شاخوں پر بیٹھے پرندوں کا غول بوکھلا کر ایک دوسرے سے ٹکرا گیا
تھا۔ آپس میں الجھ کر پرندے بدحواس ہوا ٹھے تھے''۔(۱۵۴)

احمد صغیر کے افسانوں کا بیانیہ راست ہے۔ وہ افسانے راست انداز میں تخلیق کرتے ہیں۔ جس سے بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے۔ افسانے اختصار اور ایجاز کے حامل ہوتے ہیں۔ جس سے بوریت کا احساس نہیں ہوتا۔

پرندہ کو خوف و دہشت کے پس منظر میں علامت بنا کر پیش کیا گیا ہے اس افسانے میں احمد صغیر کا فن عروج پر نظر آتا ہے۔ اس افسانے میں پرندہ ایک ایسے خوف کے طور پر نمودار رہوا، جس کا تصور ملک میں ہورہے فرقہ وارانہ فسادات کی ضمانت ہے اور وہ فرقہ وارانہ فسادات آزاد ہندوستان کی تاریخ میں تاحال برقرار ہیں:

''میں اپنی ہتھیلی کو دیکھتا ہوں۔ خون... یہ خون آیا کہاں سے؟ پتھر کو دور
پھینک دیتا ہوں اور رومال نکال کر خون صاف کرتا ہوں مگر رہ رہ کر خون کا
دھبہ نظر آجاتا ہے... لال لال خون...

تاملوں کا خون!

پنجابیوں کا خون!

امن دستے کا خون!

اقلیت کا خون!

سب کا رنگ تو ایک ہی تھا... ایک ہی ہے... اور ایک ہی رہے گا...

لیکن ہم لڑتے رہیں گے اس لیے کہ ہماری فطرت میں بندروں کی

فطرت شامل ہے اور ہمارے آبا و اجداد بھی تو بند ٹھہرائے گئے ہیں!''

(۱۵۵)

احمد صغیر نئی نسل کے ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں، جنھوں نے اپنے فن کو فرقہ وارانہ فسادات، دہشت گردی اور معاشرے کے استحصال کے موضوع پر خود کو محدود کر رکھا ہے، جس میں انھوں نے پختگی بھی حاصل کر لی ہے۔ جس کا نتیجہ ہے کہ 'منڈیر پر بیٹھا پرندہ' جیسی کہانی انھوں نے خلق کی۔

(۲۴) ابن کنول کے افسانے

ابن کنول ایک اہم افسانہ نگار کی حیثیت سے جانے پہچانے جاتے ہیں۔ مابعد جدیدیت نے بیانیہ کی طرف مراجعت کا جو رجحان عام کیا ہے۔ اس رجحان کی عکاسی ابن کنول کے افسانوں میں مکمل طور پر موجود ہے۔ ان کے افسانوں میں بیانیہ جو کا انداز ہے وہ داستان کی سرحد سے جا ملتا ہے۔ اس اعتبار سے اگر یہ کہا جائے کہ ابن کنول کا افسانوی انداز پیچھے کی طرف لوٹ کر برسہا برس پرانی روایت سے ناطہ جوڑنے کی کامیاب کوشش ہے تو غلط نہ ہوگا۔ ابن کنول نے داستانوی اسلوب اپنایا ضرور ہے مگر ان کے موضوعات موجودہ عہد کے مسائل ہوتے ہیں۔ ان کے افسانے نہ تو مافوق الفطرت ہیں اور نہ ہی عقل و خرد سے ماوراء، بلکہ وہ تو انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی جیتی جاگتی تصویریں ہیں۔

ابن کنول کے بیشتر افسانوں میں داستانوی فضا کے اثرات ملتے ہیں۔ نہ صرف یہ کہ ان کی تکنیک داستانوی معلوم ہوتی ہیں بلکہ اکثر کردار، مقام کے نام اور الفاظ کے استعمال بھی ان کہانیوں میں داستانوی رنگ و آہنگ پیدا کر دیتا ہے۔

وارث

ابن کنول کا ایک افسانہ ''وارث'' ہے۔ یہ افسانہ حکومت کے طور طریقے پر بہت بڑا طنز ہے۔ افسانے کی تھیم ''عوام کو لڑاؤ اور حکومت'' کر و ہے۔ حکومت چاہے جس جماعت کی ہو لیکن طریقہ سب کا تقریباً ایک ہوتا ہے۔ اس افسانے میں ایک ایسے بادشاہ کی کہانی بیان ہوئی ہے جو اولاد کی دولت سے محروم تھے۔ اس نے چار لوگوں کو اپنا وزیر بنا رکھا تھا۔ بڑھاپے کے عالم میں انہیں یہ فکر دامن گیر ہوئی کہ کس وزیر کے ہاتھ میں زمام حکومت دی جائے۔ چناں چہ ایک دن انہوں نے چاروں وزیروں کو جمع کیا اور کہا:

> ''رفیقو! ہماری زندگی کا سفر اب تمام ہونے کو ہے۔ ہم نے پوری عمر تمہاری مدد سے اپنی سلطنت کو قائم رکھا اور اس کی حدوں کو وسعت دی، لیکن اس خالق کائنات نے دنیا کی تمام نعمتیں ہمیں عطا کیں بجز ایک وارث کے ۔آج جب کہ ہمارا آفتاب حیات غروب ہونے کو ہے ہم خود کو تنہا محسوس کر رہے ہیں۔ اس لیے کہ اس تخت کا کوئی وارث نہیں۔ آج تک ہم نے تم کو اپنی اولاد کی طرح عزیز رکھا۔ اس لیے تاج شاہی کے حقدار بھی تم ہی ہو... اب ہم چاہتے ہیں کہ تم اس بار عظیم کو سنبھالو، لیکن اس بات کا فیصلہ کرنا ہے کہ تم چاروں میں سے زیادہ لائق کون ہے؟ جو کار سلطنت کو بحسن وخوبی انجام دے سکے''۔(۱۵۶)

بادشاہ چاروں وزیروں کو چھ مہینے کی مہلت دیتا ہے۔ تا کہ اس عرصہ میں ہر کوئی ایسا کارنامہ انجام دے جس کی وجہ سے اس کے سر پر پا بادشاہت کا تاج رکھا جا سکے۔ چاروں اس مہم میں نکل پڑے اور پھر چھ مہینہ مکمل ہونے کے بعد دربار میں حاضر ہوئے۔ چاروں نے اپنے اپنے کارہائے نمایاں کا بکھان پیش کیا ۔لیکن بادشاہ کو ابوشاطر وزیر کا کارنامہ سب سے زیادہ پسند آیا۔ ابوشاطر نے جو کارنامہ انجام دیا تھا اسے انہیں کی زبانی سنیے:

> ''جہاں پناہ کے قدموں سے رخصت ہو کر میں ملک خلد آباد میں پہنچا، دیکھا کہ وہاں کئی قومیں آباد ہیں اور سب خوشحال ہیں۔ ایک دوسرے

سے بے پناہ محبت رکھتے ہیں ۔اٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا سب ایک ساتھ ہے ۔ملک جنت نظیر ہے لیکن اس خوشحالی سے بادشاہ اور امراء پریشان تھے اس کی وجہ یہ تھی کہ رعایا تمام فکروں سے بے نیاز ہونے کے سبب ہر وقت بادشاہ، امرا اور اس کے انتظام پر تنقید کرتی رہتی تھی۔آئے دن بادشاہ کے خلاف جلسے ہوتے اور جلوس نکلتے ۔حکمراں طبقہ اس سے پریشان تھا۔ایک دن اتفاق سے میں بادشاہ تک پہونچ گیا۔بادشاہ نے مجھ سے مشورہ طلب کیا۔میں نے کہا اگر اس ملک میں رہنے والی قوموں کو آپس میں لڑا دیا جائے تو ان کا ذہن حکومت کی کمزوریوں کی جانب سے ہٹ جائے گا۔بادشاہ کو یہ تجویز پسند آئی۔اس نے یہ ذمہ داری میرے سپرد کی ۔پھر میں اس ملک کے شہروں میں گھومتا رہا اور سوچتا رہا کہ کس طرح قومی یک جہتی کو ختم کیا جائے ۔بالآخر میں کامیاب ہوا ۔میں نے قوموں کے دلوں میں ایک دوسرے کے لیے نفرت کا زہر بھر دیا اور جب یہ زہر اگلا تو پورے ملک میں فرقہ وارانہ فسادات پھیل گئے۔یک جہتی ٹوٹ گئی۔جو لوگ ہم نوالہ اور ہم پیالہ تھے وہ خون کے پیاسے ہو گئے ۔رعایا کا سکون ختم ہوا لیکن بادشاہ کا عیش و آرام لوٹ آیا کیوں کہ اب لوگ بادشاہ کے بجائے ایک دوسرے پر کیچڑ اچھال رہے تھے۔اتنا کرنے کے بعد میں وہاں سے چلا آیا''۔(۱۵٦)

ابوشاطر کا یہ کارنامہ سن کر بادشاہ بہت خوش ہوا اور انہوں نے اپنے تینوں وزیروں کو درکنار کرتے ہوئے ابوشاطر کو بادشاہ بنانے کا اعلان کر دیا:

''مابدولت خوش ہوئے کہ تم نے ہمارے حکم کی تعمیل کی اور ہماری موت کو آسان کر دیا کہ اب ہمارے بعد ہماری سلطنت قائم رہے گی کہ ہمیں اس ملک کا بادشاہ مل گیا ہے ۔ہم اعلان کرتے ہیں کہ ہمارے بعد ہماری سلطنت کا وارث ابوشاطر ہوگا''۔

خدشہ

ابن کنول کا ایک افسانہ ’’خدشہ‘‘ ہے۔ یہ افسانہ ہماری ہندو مسلم تہذیب کا بہترین عکاس ہے۔ اس میں ہندوستانی تہذیب کو پیش کیا گیا ہے۔ ہماری گنگا جمنی تہذیب بہت قدیم ہے جسے ہم مشترکہ تہذیب کے نام سے بھی یاد کرتے ہیں۔ اس مشترکہ تہذیب کا تحفظ صدیوں سے لوگ کرتے آئے ہیں۔ لیکن جب قائدین قوم وملت کی نیت میں فطور آجائے تو پھر ہماری تہذیب کو بھی خطرات لاحق ہوجاتے ہیں۔ اس افسانے میں ہندوستان کے دو مشہور تیوہار ’’محرم‘‘ اور ’’رام لیلا‘‘ کو پیش کیا گیا ہے۔ ہندوستان میں محرم ہو یا رام لیلا۔ ہر تیوہار کو امن وسکون کے ساتھ منایا جاتا رہا ہے۔ نہ ہندو کو مسلم کی کسی عید سے بیر ہوتا ہے اور نہ ہی مسلم کو کسی ہندو بھائی کے تیوہار سے عداوت ہوتی ہے بلکہ دونوں ایک دوسرے کی خوشی وغمی میں شریک ہوتے ہیں۔ مسلمان رام لیلا کھیلتے ہیں اور ہندو بھائی تعزیہ کو سلام کرتے ہیں۔ لیکن اس سال ایسا اتفاق ہوا کہ محرم اور رام لیلا کی تاریخ ٹکرا گئی:

> ’’سال کے ابتداء ہی سے یہ بات زیر بحث تھی کہ اس بار محرم اور دسہرے کی تاریخیں ٹکرا رہی ہیں۔ لوگوں کو شبہ تھا کہ ضرور کچھ نہ کچھ تنازع کھڑا ہوگا۔ بات بھی تنازع کی تھی۔ فیصلہ چاند کے طلوع ہونے پر تھا اور جب محرم کا چاند طلوع ہوا تو ایسا لگا کہ عاشقین امام حسین کی تلواریں فضا میں لہرانے لگیں اور شری رام کے تیروں کی بارش سے آسمان ابر آلود ہوگیا۔ محرم کی پہلی تاریخ سے امام باڑے میں مجلس کا آغاز ہوگیا تھا اور رام لیلا میدان میں رام لیلا کھیلی جا رہی تھی‘‘۔ (۱۵۷)

حاجی ابراہیم مسلمانوں کی طرف سے قائد بنے ہوئے تھے اور دوسری طرف جسونت سنگھ ہندو سماج کے رہنما ٹھہرے۔ رام لیلا اور محرم کے دن جیسے جیسے قریب آتے جا رہے تھے لوگوں میں تشویش بڑھتی جا رہی تھی۔ کیونکہ دونوں تیوہار کے لیے صدیوں سے لال چوک کا استعمال ہو رہا تھا۔ حاجی ابراہیم اور جسونت سنگھ کا خاندان بھی صدیوں سے دوستانہ انداز میں راہ و رسم نبھاتے چلے آ رہے تھے۔ لیکن اب معاملہ بگڑتا ہوا محسوس ہو رہا تھا:

> ’’حاجی ابراہیم اور ٹھاکر جسونت سنگھ کہ جن کے خاندان کئی صدی سے

برادرانہ انداز میں رہتے چلے آرہے تھے۔آج دونوں فرقوں کے سالار بن کر مقابل آگئے تھے۔احمد گڑھ میں گذشتہ پچاس سال میں ایک بھی فساد نہیں ہوا تھا۔یہاں کا لال چوک گنگا جمنی مشترکہ تہذیب کا مرکز تھا۔ہر سال تعزیوں کا جلوس یہاں آکرٹھہرتا تھااور راون کا پتلا بھی جلایا جاتا تھا ۔لیکن یہ اتفاق کبھی نہیں ہوا تھا کہ یوم عاشورہ اور یوم ہلاکت راون ایک ہی دن ظہور میں آئے ہوں... لیکن اس بار پل تنگ تھا اور دونوں گرہوں کو جو کہ مخالف سمتوں سے آرہے تھے ایک ہی وقت میں پل پار کرنا تھا...پورا شہر عجیب کشمکش اور خوف سے سہا ہوا تھا... دہشت بازاروں ،گلیوں اور گھروں سے ہوتی ہوئی دلوں تک پہونچ گئی تھی''۔(۱۵۷)

محرم کی دس تاریخ سے قبل ہی دونوں قومیں اپنے قائدین کی غلط رہنمائی کی وجہ سے قتل وقتال میں مبتلا ہوجاتی ہے۔نہ محرم کا اکھاڑا تزک و احتشام کے ساتھ اپنے اختتام کو پہنچتا ہے اور نہ ہی رام لیلا ۔دونوں قائدین دیوان خانے میں بیٹھے شربت کا گلاس ہاتھ میں لیے اطمینان بخش لہجہ میں بات کرر ہے تھے:

''اب یہ مسئلہ کھڑا نہیں ہوگا ٹھا کر صاحب۔اس لیے کہ آئندہ سال چاند دس دن پہلے دکھائی دیگا''۔

اتنا سنتے ہی جسونت سنگھ کا نوکر بول اٹھا۔

''صاحب جی مسلا کیسا؟اب کی بار کے تہوار تو یادگار تہوار ہوئے۔۔۔اب کی بار تو لوگ کربلا کے شہیدوں کی طرح شہید ہوئے اور تعزیوں کی جگہ آدمی دفن ہوئے اور ہاں صاحب جی لنکا کی طرح احمد گڑھ جلا۔سچ مچ کا تہوار تو اب کی بار ہی ہوا''

نوکر کی بات سن کر حاجی ابراہیم اور جسونت سنگھ دونوں شرمسار ہو گئے۔

(۲۵)اقبال مجید

آگ کے پاس بیٹھی عورت

اقبال مجید کا ایک مشہور افسانہ ''آگ کے پاس بیٹھی عورت'' ہے۔اس میں نہایت ہی پسماندہ طبقہ

کے افراد کی عکاسی کی گئی ہے۔دلتوں کے مسائل پر بحث کرنا اس پر فلمیں بنانا، ڈارامہ کھیلناوغیرہ فن کاروں کے لیے فیشن کی طرح ہوگیا ہے۔لیکن ان کے مسائل کو حقیقی طور پر حل کرنے کی طرف کسی کی دلچسپی نہیں ہوتی ہے ۔اس میں انتظامیہ سے لے کر حکومت تک سب خاموش تماشائی بنے رہتے ہیں۔اس طرح صدیوں سے ان کی زندگی کا مذاق اڑایا جاتا رہا ہے لیکن اب دلتوں میں بھی کافی بیداری پیدا ہوچکی ہے۔اب وہ اپنی زندگی کا مخول اُڑانے والوں کو یوں ہی نہیں چھوڑ دیتے بلکہ ان سے انتقام لیتے نظر آتے ہیں۔

اس کہانی میں ایک دلت بستی کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔جہاں فلم کا ڈائریکٹر جا کر اس بستی کے مسائل پر ایک فلم بنانا چاہتا ہے:

> ''جب ہماری جماعت گاڑیوں سے اس مقام پر پہنچی تو......ہم سے کچھ فاصلے پر ایک جھونپڑی سے باہر زمین پر لکڑی کا چولہا جلائے ایک عورت اپنے روزمرہ کے کام میں مصروف تھی۔اس دن ہوا ٹھہری ہوئی تھی۔موسم پر ایک عجیب طرح کی الکسی اور تھکن سی طاری تھی۔کچھ فاصلے پر ان لوگوں کی پالی ہوئی غلاظت میں لتھڑی سورنیاں اپنے بچوں کو پیچھے پیچھے لیے اس جھاڑ جھنکاڑ میدان کی طرف سے واپس آرہی تھیں جسے وہ لوگ رفع حاجت کے لیے استعمال کرتے تھے۔کیچڑ زدہ راستے کے کنارے جھاڑیوں کی جانب ایک کشادہ گڑھا تھا جس میں برساتی پانی لبالب بھرا تھا۔اس کے کنارے پڑے پتھروں پر دو تین کم سن لڑکیاں کپڑے دھورہی تھیں۔میں نے کھلے اور شفاف آسمان پر کچھ گدھوں کو منڈلاتے دیکھا۔شاید بستی کے کسی چمار نے گاؤں کی سرحد پر کسی مُردہ جانور کی کھال کچھ ہی دیر پہلے اُتاری ہوگی۔کبھی کبھی اگر ذرا بھی ہوا چلتی تو شمال کی جانب سرنگوں قدیم بون مل(Bone Mill) کے اوبڑ کھابڑ کمپاؤنڈ میں جانوروں کی ہڈیوں کے ڈھیر سے مل کی ادھڑی دیواروں کو پھاند کر شدید بو کا ایک تیز جھونکا آتا۔''(۱۵۹)

فلم کا ڈائرکٹر رام کمار شرما جب دلت بستی میں پہنچتا ہے تو گاؤں کا مکھیا ان کا احترام کرتا ہے۔ڈائرکٹر مکھیا سے کہتا ہے۔''یار کچھ پانی وانی پلادو''۔مکھیا ایک بیل گاڑی والے کو اشارہ کرتا ہے جو پانی لاتا ہے۔مکھیا کہتا

ہے۔'' پانی برتن سب ٹھاکر گاؤں کا ہے۔'' فلم ڈائرکٹر کہتا ہے۔ ''ہم تمہارے برتن میں پانی پئیں گے۔ اٹھاؤ وہ گلاس۔'' کئی بار ڈائرکٹر کے اصرار کے باوجود جب مکھیا گلاس نہیں اُٹھاتا تو ڈائرکٹر چولہے کے پاس بیٹھی عورت سے کہتا ہے۔ ''ارے وہ گلاس تو دینا'' عورت اُٹھ کر ڈائرکٹر کو گلاس دیتی ہے۔ ڈائرکٹر گلاس کو دھو کر پانی پیتا ہے اور مکھیا سے کہتا ہے:

''ہم شرما ہیں، پنڈت! تم اتنا سنکوچ کیوں کر رہے تھے گلاس دینے میں؟''
''وہ آپ کے پانی پینے کے لیے نہیں تھا صاحب۔''
''کیوں؟ تم پی سکتے ہو، تو ہم کیوں نہیں پی سکتے؟'' ڈائرکٹر نے پوچھا۔
''اس سے ہماری عورت سور کے بیمار بچے کو دودھ بھی پلاتی ہے۔''
''یہ سن کر ڈائرکٹر سناٹے میں آ گیا''. (۱۶۰)

یہاں دلت عورت بغیر کسی ہچکچاہٹ کے ڈائرکٹر کو گلاس دے کر دراصل اس انتقامی جذبہ کا مظاہرہ کرتی ہے جو اس طبقہ کے اندر اونچی ذاتوں کے خلاف صدیوں سے پل رہا ہے۔ اس جذبہ کا مظاہرہ کر کے عورت کو یک گونا مسرت کا احساس ہوتا ہے:

''مجھے لگا جیسے اس پیش قدمی سے ڈائرکٹر کی جانب سے ہونے والے خاطر خواہ عمل کے سبب وہ عورت کچھ ایسی مسرور اور مطمئن تھی جیسے اس کا پورا وجود کسی لمبی اذیت، اندوہناکی اور درد و داغ کو سہتے سہتے یکا یک نکلنے والی ایک ایسی سسکی بن گیا تھا جس سسکی کے نکل جانے سے روح کو کچھ ایسا آرام مل جاتا ہے جیسے دیر سے ٹھہرے ہوئے پیشاب کے نکل جانے سے ملتا ہے۔'' (۱۶۱)

یہ دلت عورت اتنے ہی انتقامی عمل پر بس نہیں کرتی ہے بلکہ ڈائریکٹر کے ذریعہ استعمال کیا گیا المونیم کا گلاس کو لوہے کے چمٹے سے پکڑتی ہے۔ اسے شعلوں پر رکھ کر گرم کرتی ہے تاکہ گلاس کا جھوٹا پن ختم ہو جائے۔ اس دلت عورت کے انتقامی عمل اور بغاوت کے جذبہ کو دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ اب دلتوں کا استحصال کرنا یا ان کی زندگی کا مذاق اُڑانا آسان نہیں ہے کیوں کہ اب ان میں بھی بیداری اور بغاوت کی لہریں جنم لے چکی ہیں۔ بغاوت کی یہ لہر کب شعلہ بن جائے کہنا مشکل ہے۔ اس لیے اب حکومت کو پچھڑے دلتوں کے مسائل پر سنجیدگی سے سوچنے اور انھیں ان کے بنیادی حقوق دینے کی ضرورت ہے۔

جنگل کٹ رہے ہیں

اقبال متین کا ایک افسانہ ''جنگل کٹ رہے ہیں'' ہے۔ یہ فرقہ وارانہ فساد پر مبنی افسانہ ہے جو کہ چار قسطوں پر مشتمل ہے۔ پہلی اور دوسری قسط میں فرقہ واریت پر ایک دو اقتباس مل جاتے ہیں چوتھی قسط میں فرقہ واریت کے تاریخی، مذہبی، سیاسی اور معاشی حالات کو کردار (کمو اور اشوک) کی زندگی کے پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ افسانہ ایک بڑے کینوس پر پھیلا ہوا ہے۔ ہندوستان، ایشیا اور دنیا کے چیدہ چیدہ مسائل تاریخی پس منظر کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔

کرداروں کی آرا کی وضاحت نہج البلاغہ، حضرت علیؓ کی وصیت کے اقتباسات، حضرت امام زین العابدینؓ کی دعا صفین کی ہولناک جنگ سے واپسی پر حضرت امیر المومنین کی وصیت امام حسین کے نام کے حوالے سے کی گئی ہے۔ پورے افسانہ میں سنجیدگی طاری ہے۔ افسانہ کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے گویا اقبال مجید نے ہر کردار کی شخصیت کو اپنی نگاہ کے کیمرے میں محفوظ کرلیا ہے۔ (اشوک اور کمو) کے کردار مسلمان فرقہ کی بنیاد پرستی، دقیانوسیت، سیاسی زوال، جہالت، پچھڑاپن اور ہندو فرقہ کی روشن خیالی، تعلیم و ترقی، فرقہ پرستی اور فسادات پر مدلل عالمانہ اظہار خیال کرتے ہیں۔ کل ملا کر افسانہ میں اقبال مجید نے مسلمانوں کی توجہ تعلیم و ترقی کی جانب مبذول کرنے کی کوشش کی ہے۔

(۲۶) خورشید حیات

خورشید حیات ایک ابھرتا ہوا فن کار ہے۔ جس کے افسانوں کی دنیا بہت ہی وسیع وعریض ہے۔ انہوں نے مختلف موضوعات پر افسانے تخلیق کئے ہیں۔ ان کے افسانوں میں وطن کی مٹی کی خوشبو پائی جاتی ہے۔ ان کے یہاں فرسودہ روایات کے دائروں کو ٹوٹتا بکھرتا دیکھا جا سکتا ہے۔

ایڈز

''ایڈز'' میں ایک ایسے خاندان کا ذکر ہے جو مشرقی تہذیب کا پروردہ ہے اور متوسط گھرانے سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن اس کے گھر میں ''آشی'' نام کی ایک خاتون بیاہ کر کے لائی جاتی ہے۔ وہ خاتون بھی متوسط گھرانے سے تعلق رکھتی ہے مگر اس کی زندگی رفتہ رفتہ تعیش پسند ہونے لگتی ہے۔ وہ اب متوسط طبقہ کے بیچ زندگی گزارنا نہیں چاہتی۔ وہ راتوں رات بڑا آدمی بننے کا خواب دیکھنے لگتی ہے۔ اس خواب کا شرمندہ تعبیر ہونا انڈیا

میں ممکن نہیں ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ لندن جانے کا فیصلہ کرتی ہے اور اپنے شوہر سے اصرار کرتی ہے کہ لندن چلا جائے تا کہ وہاں خوب روپیے کما سکیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''چھوٹا سا پریوار، ایک مڈل کلاس طبقے کی زندگی گزر رہی تھی۔ لیکن آشی کسی بھی طرح مڈل کلاس طبقے کی زندگی گزارنے کو تیار نہیں تھی۔ وہ بات بات میں بگڑتی، مجھے طعنے دیتی اور زور دیتی کہ غیر ممالک چلے چلئے۔ اپنے ملک میں کیا رکھا ہے۔ اس نے بڑے بابو، ماسٹر جی، کرانیا بو، ان تمام لوگوں کی زندگی کا حقیقی رنگ دیکھا تھا۔ کڑی محنت کے باوجود تنخواہ اتنی کم ہوتی کہ زندگی گزارنا مشکل ہی نہیں ناممکن تھا۔ اس نے لوگوں کی زندگی کا بھی ایک رخ دیکھا تھا جن کے مکانوں کی چھت مکمل نہیں ہوتی اور جہاں لوگ خون تھوکتے ہیں۔ آشی پستے ہوئے زندگی گزارنا نہیں چاہتی۔ وہ اپنی خواہشوں کا دم گھٹتا ہوا دیکھنے کو تیار نہیں تھی۔ جب دولت کی فروانی ہوگی تو سوسائٹی میں مقام بلند ہوگا۔'' (۱۶۲)

شوہر ہر چند چاہتا ہے کہ وہ ہندوستان ہی میں اپنے آبا واجداد کی چوکھٹ پر زندگی گزار دے مگر بیوی کے اصرار کے سامنے وہ گھٹنے ٹیکنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ بالآخر شوہر کو ایک کمپنی کی جانب سے پوری فیملی کے ساتھ لندن جانے کا آفر مل جاتا ہے۔ آشی کی خوشیوں کا کوئی ٹھکانہ نہیں رہ جاتا ہے۔ وہ اپنے شوہر کے ساتھ لندن پہونچ جاتی ہے۔ لندن جانے کے بعد اس کا شوہر ایک مشین کی طرح استعمال ہونے لگتا ہے۔ اس کا ہر عضو مشین کے پرزے کی طرح دن بھر کام میں مصروف ہو جاتا ہے۔ لندن کی مصروف زندگی اور وہاں کی دولت کی ریل پیل نے آشی کو بہت کچھ دے دیا مگر اس مصروف زندگی نے رفتہ رفتہ اس کے شوہر سے آشی کی بیش بہا چیزیں سلب کر لیں۔ مگر اس سلب کا احساس آشی کو بہت دیر بعد ہوا۔ اس کا شوہر صنف نازک سے متنفر ہونے لگا تھا۔ وہ دن بھر کی تھکاوٹ کو مٹانے کے لیے رات کو کسی حسین پناہ گاہ کی تلاش میں نکل جاتا۔ آشی کے شوہر کو اپنی تھکاوٹ دور کرنے کا انتظام بہم میسر ہو گیا تھا:

''وقت گزر رہا تھا کہ آسانیاں ساری بہم تھیں۔ دوڑ دھوپ، دن بھر کا مشغلہ۔ پھر شام کی فرصت عیش کی ضرورت کی جانب مائل کر دیتی۔ تحریکات جسمانی سے مجبور ہو کر آغوش حسن میں پناہ گزیں ہوتا رفتہ رفتہ صنف نازک

سے نفرت ہوئی۔ مگر تسکین کا کوئی نیا سامان بھی ایجاد کرنا تھا۔ ہم سے پہلے وہ سامان وہاں مہیا تھے۔ ایک دوبار استعمال کے بعد جسم نے تسکین پائی دماغ کو لذت ملی۔ مگر لذت لذت کے لیے تڑپتی رہی اور اس نے INFINITIVE انفینٹو کے حدود چھولئے کہ جس منزل پر پہونچ کر صرف سراب ہی سراب تھا۔ سراب میں لذت ہوتی ہے۔ مگر میں ایڈز AIDS کا شکار ہو چکا تھا۔ اور ہسپتال کے ایک کونے میں پڑا سوچ رہا تھا کہ جدید دنیا نے مجھے سب کچھ دیا۔ مگر جسم کے اندرون کی طاقت چھین لی۔ جسم کی آخری فوج آج شکست کھانے والی تھی۔ بیرونی کمک بھی اس کے کام نہیں آرہی تھی بلڈ ٹرانسفیوزن BLOOD TRANSFUSION کا عمل جاری تھا اور میرا ذہن خلاء میں پرواز کررہا تھا کہ شاید جیتے جی میری یہ تمنا راس نہ آئی تھی۔ قدرت نے اس کا آج پاس رکھا تھا اور میرا ابلو میری بغل میں کھڑا شاید یہ سوچ رہا تھا کہ آنے والا کل کہیں اس سے انتقام نہ لے''۔ (۱۶۳)

خورشید حیات کا یہ افسانہ انسانی زندگی کے بدلتے منظر نامہ کو بحسن وخوبی پیش کرتا ہے۔ یہ کامیاب افسانہ ہے جو بہت ہی مختصر ہونے کے باوجود افسانے کے تمام ابعاد کو چھونے کی کوشش کرتا ہے۔ اس افسانہ نے جنسی بے راہ روی کے پرت در پرت کے راز کو افشاں کیا ہے اور اہل ثروت کے بدلتے جنسی رجحان کے منفی اثرات کو واضح کیا ہے۔ آج کا انسان وقت کی آہنی سلاخوں میں قید ہے۔ آفس کی ڈیوٹی کے بعد وقت کہاں رہ جاتا ہے کہ کچھ اور کیا جائے۔ ایسے میں وہ انسان جو راتوں رات قاروں کا خزانہ حاصل کرنے کا خواہاں ہوتا ہے ان کے لیے بڑی مشکل کا سماں ہوتا ہے۔ آج کا انسان اندر سے کتنا کھوکھلا، کتنا بے جان اور کتنا بکھرا ہوا ہوتا ہے اس کا اندازہ خورشید حیات کے اس افسانے سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے:

''آسمان کو چھوتی ہوئی عمارتیں، بھاگ دوڑ چمک دمک مشینی زندگی اور ان سب کے بیچ لوگوں کی مصنوعی ہنسی۔

جہاز سے اترتے ہی مجھے لگا کہ میں نے باہر کچھ پایا ضرور ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اندر کا کچھ ایسا اپنا پن کھو دیا ہے جو زندہ رہنے کی پہلی شرط ہوا کرتی

ہے‘‘۔

ایڈز جیسی کہانی نہ صرف مادی اسباب کی طرف اشارہ کرتی ہے بلکہ ذہنی کشاکش اور نفسیاتی منظرنامے کو بھی اجاگر کرتی ہے۔غرض کہ نئے حالات میں ہمارا سماج اور انسانی ثقافت کا رخ کس سمت مڑ رہا ہے اس کو سمجھنے کی طرف یہ افسانہ اشارہ کرتا ہے۔

مابعد جدید افسانہ نگاروں میں ایک اہم نام انور خاں کا بھی ہے۔انہوں نے نوآبادیاتی نظام کی تمام تر سفاکیوں کو اپنے افسانہ میں جگہ دی ہے۔گلوبلائیزیشن کے جو اثرات ہماری تہذیب و ثقافت پر پڑے ہیں اس کا عکس انور خاں کے افسانوں میں جابجا موجود ہے۔ان کے افسانوں میں جزئیات نگاری کی تکنیک کا خوب استعمال ہوا ہے۔وہ ایک کہنہ مشاق افسانہ نگار ہے جس کی وجہ سے ان کے یہاں زبان کا برمحل و برجستہ تخلیقی استعمال ملتا ہے۔

(۲۷) جابر حسین

آدی واسی ادب کے فروغ میں اردو افسانوں کا بہت اہم رول رہا ہے۔آدی واسی ادب کے حوالے سے جب بات ہوتی ہے تو اس سلسلے میں سب سے اہم نام جابر حسین کا ابھر کر سامنے آتا ہے۔کیونکہ انہوں نے اب تک اپنی تحریروں میں سب سے زیادہ آدی واسی مسائل کو مختلف انداز میں پیش کیا ہے۔اردو کے مشہور نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ’’زیادہ نہیں تو پچھلے دس پندرہ برسوں سے میں جابر حسین کی تحریروں کو پڑھتا آرہا ہوں۔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 کی تحریروں میں اجاگر ہوئی ہے‘‘ کے نام کرتے ہیں ... جابر حسین جس مخلوق کی بات کرتے ہیں وہ بظاہر انسان ہیں لیکن جو گذر بسر کرتی ہیں اور جس سماجی فضا میں وہ سانس لیتی اور جو برتاؤ اس کے ساتھ کیا جاتا ہے وہ جانووروں سے بھی بدتر ہیں۔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 پنّا ابھی خالی تھا جس طرف جابر حسین نے توجہ کی ہے ۔اس لحاظ
سے جو کچھ انہوں نے لکھا وہ ایک الگ تجربہ ہے‘‘۔(۱۶۴)

جابر حسین کی اکثر و بیشتر کہانیاں آدی واسی سماج کے آئینہ دار ہیں ۔ان کے کئی افسانوی مجموعیں اورڈائریاں چھپ چکی ہیں۔ان کی ایک ڈائری کا نام بے اماں ہےان میں درجنوں کہانیاں ایسی ہیں جو آدی واسی مسائل کا بہترین عکاس ہیں۔ان کا ایک افسانوی مجموعہ ’’سن اے کاتب‘‘ ہے۔اس مجموعے کو بڑی شہرت حاصل ہوئی ۔اس میں بھی آدی واسی ادب کو پیش کیا گیا ہے۔ان کی ایک مشہور کہانی ’’آلوم لا جاوا‘‘ ہے۔اس کہانی میں جھارکھنڈ کے موجودہ حالات کو پیش کیا گیا ہے ۔آج جھارکھنڈ کے ساتھ ساتھ دیگر ریاستوں میں آدی واسی کے تئیں ایک منفی سوچ ابھر رہی ہےاور وہ سوچ یہ ہے کہ آدی واسی ہندوستانی نظام پر یقین نہیں رکھتے جس کی وجہ سےان کےاور حکومت کے عملے کے درمیان ٹکراؤ کی صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔اس منفی سوچ کے شکار بے گناہ اور سیدھے سادھے آدی واسی لوگ زیادہ ہوتے ہیں۔جابر حسین نے اسی پس منظر میں جوزف نامی ایک شخص کی کہانی بیان کی ہے ۔جوزف ایک سماج سوی آدمی ہے جو اپنے دوستوں کی ایک ٹولی بنا کر گلی کوچوں میں گھوم گھوم کر تعلیمی اور دیگر انسانی قدروں سے متعلق بیداری پیدا کرتا ہے ۔مگر وہ شخص پولیس کے انکاونٹر کا شکار ہو جاتا ہے ۔پولیس اس کی لاش گھر والوں کو سپرد کرنے کے بجائے خود ٹھکانے لگا دیتی ہے ۔جوزف کی موت کی خبر اسکی بیوی کے علاوہ گاؤں کے ہر شخص کو ہے۔گاؤں کا پردھان اس شخص کی موت کی خبر سے جھوم اٹھتا ہے۔کیونکہ اب انہیں موقع ہاتھ آیا ہے کہ جوزف کی بیوی جینی سے معاملات طے کرے۔

’’پردھان اس کے پاس پڑی چارپائی کے سرے پر بیٹھ گیا اس نے اپنا
ایک ہاتھ جینی کے سر پر رکھ کر کہا... آلوم لا جاوا پیسا جرورام کان کونگ
میں (یعنی شرم مت کرنا پیسہ کی ضرورت ہوتو مانگ لینا)۔(سن اے
کاتب۔ص:۲۵) جینی نفرت بھری نگاہوں سے پردھان کو دیکھتی ہے پھر
غصے کے عالم میں جواب دیتی ہے ۔’’ان دو پیسہ باگ جرور ینگ
کینا (یعنی مجھے پیسوں کی ضرورت نہیں ہے(۱۶۵)

جینی گاؤں ودیہات میں جہالت کے خلاف بیداری پیدا کرنے کے لیے راجدھانی جاتی ہے تا کہ وہاں اپنے شوہر کے دوستوں کے ساتھ مل کر جوزف کے ادھورے سپنوں کو سا کار کریں۔مگر وہ جہاں کہیں جاتی

ہے انہیں ہر جگہ ایک ہی جملہ سنائی دیتا ہے’’ آلوم لا جاوا‘‘۔جینی انسانی درندگی کو سمجھ چکی ہے۔

’’اس نے راجدھانی میں اپنے شوہر کے دوستوں اور گاؤں کے پردھان کی بات مان لی ہے اب وہ شرم نہیں کرے گی۔مگر گاؤں اور شہر کے پردھانوں سے پیسے بھی نہیں لے گی ۔راجدھانی کے تجربات نے اسے آزادی کا احساس دلا دیا ہے ۔اب وہ گاؤں کے مہاجنوں اور شہر کے انقلابی نیتاؤں کے بیچ کا رشتہ سمجھ گئی ہے۔وہ سمجھ گئی ہے کہ آگے کی زندگی کا راستہ اسے اکیلے ہی طے کرنا ہے۔جو لوگ اس کے جسم کی قیمت لگانے کو بے تاب ہیں وہ آگے کی زندگی میں اس کے ساتھی نہیں بن سکتے۔‘‘(۱۶۶)

بیوہ عورت کے ساتھ پولس، گاؤں کے طاقتور اور نیتا لوگوں کے رویے اور سلوک کی کتنی ٹریجڈی ہے ۔آلوم لا جاوا کے علاوہ جابر حسین کی مندرجہ ذیل کہانیاں جھارکھنڈ میں آباد لوگوں کی بے بسی کے نمائندے افسانے ہیں۔

(۱)مالن مائی (۲)انتباہ کے بول (۳)شک کا فائدہ (۴)بال چرواہوں کے درمیان (۵)ایک گاؤں کئی گاؤں (۶)ایک اور بانجھی (۷) جھارکھنڈ کی بابت۔

☆☆☆☆☆

حواشی

(۱)عابد سہیل۔فکشن کی تنقید چند مباحث۔ص:۸۶۔۸۷۔پرکاش آف سیٹ پرنٹنگ پریس،نوادہ روڈ لکھنو۔سن طباعت۲۰۰۲

(۲)جمیل جالبی۔پاکستانی کلچر(قومی کلچر کی تشکیل کا مسئلہ)ص:۴۶۔مشتاق بک ڈپو،کراچی۔سن طباعت۱۹۶۴ء

(۳)پاکستانی کلچر(قومی کلچر کی تشکیل کا مسئلہ)ص:۴۹۔مشتاق بک ڈپو،کراچی۔سن طباعت۱۹۶۴ء

(۴)انتظار حسین۔علامتوں کا زوال،ص:۱۷۷

(۵)آصف سلیم،مشمولہ سہ ماہی شہپر،ص:۱۷

(۶)مہدی جعفر:نئی افسانوی تقلیب،ص:۱۶معیار پبلی کیشنز،دہلی ۱۹۹۸۔

(۷)قمر رئیس،چہرہ،رسالہ عصری آگہی۔ص:۱۶

(۸)ہمایوں اشرف،''عبدالصمد سے بالمشافہ ایک مکالمہ''عبدالصمد عکس در عکس۔ص:۱۱۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی

(۹):محسن رضا رضوی،افسانہ خاتون(مرتبین)آسمان ہی آسمان،ص:۲۰۹۔عبدالصمد کے منتخب افسانے،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۴ء

(۱۰)عبدالصمد،میوزیکل چیر،ص:۱۲۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۲ء

(۱۱)عبدالصمد''آسمان ہی آسمان''بحوالہ عبدالصمد کے منتخب افسانے۔ص۔۲۰۷۔مرتبین۔محسن رضا رضوی،افسانہ خاتون۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۴ء

(۱۲)عبدالصمد:سیاہ کاغذوں کی دھجیاں،ص49-48۔سمتا پرکاشن۔ممبئی۔۱۹۹۶ء

(۱۳)جوگندر پال،کھودو بابا کا مقبرہ۔ص:۶۱۔،موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔دریا گنج،دہلی۔۱۹۹۴ء

(۱۴)جوگندر پال،کھودو بابا کا مقبرہ۔ص:۳۔،موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔دریا گنج،دہلی۔۱۹۹۴ء

(۱۵)جوگندر پال،کھودو بابا کا مقبرہ۔ص:۸،موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔دریا گنج،دہلی۔۱۹۹۴ء

(۱۶)جوگندر پال،کھودو بابا کا مقبرہ۔ص:۹۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔دریا گنج،دہلی۔۱۹۹۴ء

(۱۷)جوگندر پال،کھودو بابا کا مقبرہ۔ص:۱۰۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔دریا گنج،دہلی۔۱۹۹۴ء

(۱۸)جوگندر پال،کھودو بابا کا مقبرہ۔ص:۱۱۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔دریا گنج،دہلی۔۱۹۹۴ء

(۱۹)جوگندر پال،کھودو بابا کا مقبرہ۔ص:۴،موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔دریا گنج،دہلی،۱۹۹۴ء

(۲۰)اقبال متین ۔''جینے والا عابد سہیل''عابد سہیل بند کتاب سے کھلی کتاب تک۔ص:۲۰۔ایم،آر،پبلیکیشنز۔نئی دہلی۔۲۰۱۶ء

(۲۱)محمد حسن''دو کہانیاں ایک تاثر''عابد سہیل بند کتاب سے کھلی کتاب تک۔ص:۴۱عابد سہیل بند کتاب سے کھلی کتاب تک۔ایم،آر،پبلیکیشنز۔نئی دہلی۔۲۰۱۶ء

(۲۲)ڈاکٹر محمد اشفاق،''اردو افسانہ اور عابد سہیل''عابد سہیل بند کتاب سے کھلی کتاب تک۔ص:۹۰۔مرتب شکیل احمد،ایم۔آر۔پبلکیشنز۔دریا گنج،نئی دہلی۔سن۔۲۰۱۶ء

(۲۳)خالد اشرف(مرتب)برصغیر میں اردو افسانہ''بازگوئی''۔ص:۶۹۵۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔دریا گنج ،نئی دہلی۔۲۰۱۰ء

(۲۴)ایضا۔ص:۷۱۷

(۲۵)ایضا۔ص:۷۱۹

(۲۶)ایضا:ص،۷۲۷

(۲۷)ایضا۔ص:۷۲۸

(۲۸)شموئل احمد،عنکبوت۔ص:۹۔۱۰،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی۔۲۰۱۰

(۲۹)عنکبوت۔ص:۲۲۔۲۳۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی۔۲۰۱۰

(۳۰)شموئل احمد:سنگھاردان،ص۵۔معیار پبلی کیشنز،نئی دہلی۔۱۹۹۶ء

(۳۱)شموئل احمد:عنبکوت،ص:۱۴۲،۱۴۳۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی۔۲۰۱۰

(۳۲)شموئل احمد: جھگمانس،ص۱۲۹۔بحوالہ''لہولہان افسانہ''ص:۱۵۲۔عینین علی حق۔ایم،آر،پبلیکیشنز،دریا گنج ،دہلی۔۲۰۱۶ء

(۳۳) ایضاً،ص۱۲۹

(۳۴)شموئل احمد:سنگھاردان،ص۴۴۔۴۵،معیار پبلی کیشنز،نئی دہلی۔۱۹۹۶ء

(۳۵)پیغام آفاقی:مافیا،ص109۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی۔۲۰۰۹ء

(۳۶)پیغام آفاقی:مافیا،ص۱۱۱۔ایضا

(۳۷)پیغام آفاقی:مافیا،ص۲۴۔ایضا

(۳۸)۔غضنفر،مسنگ مین،مجموعہ’’حیرت فروش‘ص:۱۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۰۶ء
(۳۹)حسین الحق کے افسانے:ایک تنقیدی نظر،عبدالرحیم،ص:۸۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۱۵ء
(۴۰)حسین الحق کے افسانے:ایک تنقیدی نظر،عبدالرحیم،ص:۸۸۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۱۵ء
(۴۱)حسین الحق،صورت حال،ص:۴۱۔علی حق اکیڈمی،سہسرام۔۱۹۸۲ء
(۴۲)احسین الحق،،صورت حال۔ص:۸۔۹.علی حق اکیڈمی،سہسرام۔۱۹۸۲ء
(۴۳)احسین الحق،صورت حال،ص:۱۱۔۱۲۔حسین الحق۔علی حق اکیڈمی،سہسرام۔۱۹۸۲ء
(۴۴)حسین الحق،صورت حال،ص:۱۷۔حسین الحق۔علی حق اکیڈمی،سہسرام۔۱۹۸۲ء
(۴۴)۔حسین الحق،مطلع’’کلوزپ‘‘ص:۴۹۔۵۰۔علی حق اکیڈمی ۱۹۹۵ء
(۴۵)۔حسین الحق،مطلع’’کلوزپ،ص:۴۹۔۵۰۔علی حق اکیڈمی ۱۹۹۵ء
(۴۶)۔حسین الحق۔مطلع’’کلوزپ‘‘۔حسین الحق،ص:۵۰۔علی حق اکیڈمی ۱۹۹۵ء
(۴۷)حسین الحق،جلیبی کارس افسانوی مجموعہ’’نیوکی اینت‘‘ص:۸۷۔۸۸،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۰ء
(۴۸)حسین الحق،جلیبی کارس افسانوی مجموعہ’’نیوکی اینٹ‘‘ص:۸۹۔۹۰۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۰ء
(۴۹)حسین الحق،جلیبی کارس افسانوی مجموعہ’’نیوکی اینٹ‘‘۔ص:۹۰۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۰ء
(۵۰)حسین الحق،جلیبی کارس افسانوی مجموعہ’’نیوکی اینت‘‘۔ص:۹۴۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۰ء
(۵۱)(جلیبی کارس افسانوی مجموعہ’’نیوکی اینت‘‘۔حسین الحق،ص:۹۵۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۰ء۵۱)
(۵۲)حسین الحق،جلیبی کارس افسانوی مجموعہ’’نیوکی اینٹ‘‘،ص:۹۶۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۰ء
(۵۳)عبدالرحیم،حسین الحق کے افسانے:ایک تنقیدی نظر،ص:۱۶۰۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۱۵ء
(۶۴)عبدالرحیم،حسین الحق کے افسانے:ایک تنقیدی نظر،ص:۱۶۱۔۱۶۲۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی۔۲۰۰۱۵ء
(۶۵)عبدالرحیم،حسین الحق کے افسانے:ایک تنقیدی نظر،ص:۱۶۲۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۱۵ء
(۶۶)۔غضنفر،مسنگ مین،مجموعہ’’حیرت فروش‘‘ص:۱۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۰۶ء
(۶۷)۔غضنفر،مسنگ مین،مجموعہ’’حیرت فروش‘‘،ص:۲۷۔۳۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۰۶ء
(۶۸)۔غضنفر،مسنگ مین،مجموعہ’’حیرت فروش‘‘،ص:۴۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۰۶ء
(۶۹)۔غضنفر،کڑواتیل،مجموعہ’’حیرت فروش‘‘ص:۲۰۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۰۶ء
(۷۰)۔غضنفر،خالد کا ختنہ،مجموعہ’’حیرت فروش‘‘۔ص۱۰۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۰۶ء
(۷۱)۔غضنفر،پہچان،مجموعہ’’حیرت فروش‘‘۔ص:۳۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۰۶ء

(۷۲)۔غضنفر، تیزابی محبت، مجموعہ ’’حیرت فروش‘‘۔ص:۱۸۹۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۰۶ء

(۷۳) جیلانی بانو، سچ کے سوا۔ص:۵۵۔۵۶۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۱۹۹۳ء

(۷۴) سید محمد اشرف، بادصبا کا انتظار۔آخری موڑ پر۔ص،۱۰۴۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز، ممبئی۔۲۰۰۲ء

(۷۵) سید محمد اشرف، باصبا کا انتظار۔آخری موڑ پر،ص:۱۰۶۔۱۰۷)ایڈشاٹ پبلی کیشنز، ممبئی۔۲۰۰۲ء

(۷۶) سید محمد اشرف، بادصبا کا انتظار۔آخری موڑ پر،ص:۱۱۰ایڈشاٹ پبلی کیشنز، ممبئی۔۲۰۰۲ء

(۷۷) سید محمد اشرف، آخری موڑ پر۔بادصبا کا انتظار،ص:۱۱۰)ایڈشاٹ پبلی کیشنز، ممبئی۔۲۰۰۲ء

(۷۸) سید محمد اشرف،طوفان۔بادصبا کا انتظار۔ص:۳۴۔۳۵۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز ممبئی۔سن اشاعت:۲۰۰۰ء

(۷۹) سید محمد اشرف،طوفان۔بادصبا کا انتظار۔ص:۳۶۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز ممبئی۔سن اشاعت:۲۰۰۰ء

(۸۰) سید محمد اشرف: ڈار سے بچھڑے،ص۶۲۔تخلیق کار پبلشرز، دہلی ۱۹۹۴ء

(۸۱) سلام بن رزاق،آوازِ گریہ۔مجموعہ ’’شکستہ بتوں کے درمیان۔ص:۱۴۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز۔ممبئی۔سن،۲۰۱۱ء

(۸۲) سلام بن رزاق ،آوازِ گریہ۔ص:۱۶۔۱۷مجموعہ ’’شکستہ بتوں کے درمیان۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز۔ممبئی ۔سن،۲۰۱۱ء

(۸۳سلام بن رزاق،آوازِ گریہ،ص:۱۶مجموعہ ’’شکستہ بتوں کے درمیان۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز۔ممبئی۔سن،۲۰۱۱ء

(۸۴) سلام بن رزاق،اوازِ گریہ:ص،۱۹۔۲۰مجموعہ ’’شکستہ بتوں کے درمیان۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز۔ممبئی۔سن،۲۰۱۱ء

(۸۵) سلام بن رزاق،آوازِ گریہ:ص،۲۳۔۲۴مجموعہ ’’شکستہ بتوں کے درمیان۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز۔ممبئی ۔سن،۲۰۱۱ء

(۸۶) سلام بن رزاق،ننگی دوپہر کا سپاہی۔ص:۱۷۷، نیورائٹرس پبلیکیشنز، ممبئی۔۱۹۷۷ء

(۸۷) سلام بن رزاق، قصہ دیوجانس جدید مجموعہ ’’ننگی دوپہر کا سپاہی‘‘ص:۴۹، نیورائٹرس پبلیکیشنز، ممبئی۔۱۹۷۷ء

(۸۸) سلام بن رزاق، انجام کار،مجموعہ ’’ننگی دوپہر کا سپاہی‘‘ص:۱۶۰، نیورائٹرس پبلیکیشنز، ممبئی۔۱۹۷۷ء

(۸۹) سلام بن رزاق۔شکستہ بتوں کے درمیان۔ص:۹۶،ایڈشاٹ پبلی کیشنز۔ممبئی۔سن،۲۰۱۱ء

(۹۰) سلام بن رزاق۔شکستہ بتوں کے درمیان،ص:۲۰۵۔۲۰۶۔یڈشاٹ پبلی کیشنز۔ممبئی۔سن،۲۰۱۱ء

(۹۱) سلام بن رزاق۔زندگی افسانہ نہیں ہے۔ص۔۶۱،عرشیہ پبلیکیشنز، دہلی۔۲۰۱۲ء

(۹۲) سلام بن رزاق۔زندگی افسانہ نہیں۔ص۵۵۔عرشیہ پبلیکیشنز، دہلی۔۲۰۱۲ء

(۹۳) گوپی چند نارنگ (مرتب) نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث۔ص:۱۶۵۔اردو اکیڈمی، دہلی

(۹۴) گوپی چند نارنگ (مرتب) نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیے اور مباحث۔ص:۱۷۲۔اردو اکیڈمی، دہلی

(۹۵) شوکت حیات: گنبد کے کبوتر، ص ۳۷۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ ۲۰۱۰ء
(۹۶) شوکت حیات: گنبد کے کبوتر، ص ۸۶۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ ۲۰۱۰ء
(۹۷) شفق، رقص شرر، مشمولہ، وراثت، ص: ۱۵۱۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء
(۹۸) شفق، رقص شرر، مشمولہ، وراثت، ص: ۱۵۱۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء
(۹۹) شفق: شناخت، ص ۶۸ معیار پبلشرز، دہلی۔ ۱۹۸۴ء..
(۱۰۰) شفق: وراثت، ص ۷۰۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء
(۱۰۱) شفق، دوسرا کفن، مشمولہ، وراثت، ص ۳۲۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء
(۱۰۲) شفق، دوسرا کفن، مشمولہ 'وراثت' ص ۳۲۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء
(۱۰۳) طارق چھتاری، باغ کا دروازہ، ص: ۴۳، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۰۴) طارق چھتاری، باغ کا دروازہ، ص: ۴۴، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۰۵) طارق چھتاری، باغ کا دروازہ، ص: ۴۴، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۰۶) طارق چھتاری، باغ کا دروازہ، ص: ۵۵، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۰۷) طارق چھتاری، باغ کا دروازہ، ص: ۶۰، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۰۸) طارق چھتاری، باغ کا دروازہ، ص: ۶۹، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۰۹) طارق چھتاری، باغ کا دروازہ، ص: ۳۶، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۱۰) طارق چھتاری، باغ کا دروازہ، ص: ۴۱، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۱۱) طارق چھتاری، باغ کا دروازہ، ص: ۴۲، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۱۲) طارق چھتاری: باغ کا دروازہ، ص ۸۶، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۱۳) طارق چھتاری: باغ کا دروازہ، ص: ۹۳، ناشر، مصنف۔ ۲۰۰۱ء
(۱۱۴) اقبال متین ''شہر آشوب'' اقبال متین کے افسانے: ج ۱، ص: ۶۷۸، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء
(۱۱۵) فضیل جعفری، اقبال متین: شہر آشوب کا تنہا مسافر، مشمولہ، اقبال متین سے اُنسیت، مرتب، نورالحسنین، ص، ۸۶، ۸۷، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۲ء۔
(۱۱۶) اقبال متین، شہر آشوب، مشمولہ، اقبال متین کے افسانے (جلد اوّل) ص، ۶۷۸، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۹ء
(۱۱۷) اقبال متین، چھت، مشمولہ، اقبال متین کے افسانے (جلد اوّل) ص، ۷۰۴

(۱۱۸)اقبال متین، نچا ہوا البم ،مشمولہ، اقبال متین کے افسانے جلد اوّل ۔ص ،۸۱،۱۸۰۔
(۱۱۹)اقبال متین، نچا ہوا البم ،مشمولہ، اقبال متین کے افسانے جلد اوّل ص ،۱۸۳
(۱۲۰)اقبال متین، کتاب سے کتبے تک ،مشمولہ، اقبال متین کے افسانے (جلد اوّل)ص ،۲۱۰
(۱۲۱)مشرف عالم ذوقی ، بازار،طوائف اور کنڈوم ۔مجموعہ ایک انجانے خوف کی ریہرسل ۔ص:۲۵۰۔عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۔۲۰۱۱ء
(۱۲۲)مشرف عالم ذوقی ، بازار،طوائف اور کنڈوم ،ص:۲۵۱۔عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۔۲۰۱۱ء
(۱۲۳)مشرف عالم ذوقی ، بھوکا ایتھوپیا،افسانہ ’’فنی لینڈ‘‘ ۔ص:۱۳۵۔تخلیق کار پبلشرز ،نئی دہلی ۔۱۹۹۳ء
(۱۲۴) مشرف عالم ذوقی ، بھوکا ایتھوپیا،ص ۲۲۷۔تخلیق کار پبلشرز ،نئی دہلی ۔۱۹۹۳ء
(۱۲۵)مشرف عالم ذوقی ، بھوکا ایتھوپیا،ص ۲۲۱۔تخلیق کار پبلشرز ،نئی دہلی ۔۱۹۹۳ء
(۱۲۶)مشرف عالم ذوقی :غلام بخش اور دیگر کہانیاں ،ص:۵۱۔۲۵۰۔تخلیق کار پبلشرز ،نئی دہلی ۔۱۹۹۸ء
(۱۲۷)مشرف عالم ذوقی :ایک انجانے خوف کی ریہرسل ،ص ۱۲۶۔عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۔۲۰۱۱ء
(۱۲۸)مشرف عالم ذوقی : بھوکا ایتھوپیا،ص: ۲۳۵۔تخلیق کار پبلشرز ،نئی دہلی ۔۱۹۹۳ء
(۱۲۹)مشرف عالم ذوقی :ایک انجانے خوف کی ریہرسل ،ص:۱۵۳۔عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۔۲۰۱۱ء
(۱۳۰)معین الدین جینابڑے :تعبیر ،ص ۱۰۳۔ایڈ شاٹ پبلی کیشنز ،ممبئی ۔۱۹۹۹ء
(۱۳۱)ساجد رشید، دو پہر ،مشمولہ نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی ،ص ،۴۳،۴۴۔سمتا پرکاشن ،ممبئی ۔۱۹۹۰ء
(۱۳۲)ساجد رشید، دو پہر ،مشمولہ نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی ،ص ،۴۴۔سمتا پرکاشن ،ممبئی ۔۱۹۹۰ء
(۱۳۳) ساجد رشید :ایک چھوٹا سا جہنم ،ص:۱۴۶۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ، دہلی ۔۲۰۰۴ء
(۱۳۴)(ساجد رشید :ایک چھوٹا سا جہنم ،ص ۱۴۹۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ، دہلی ۔۲۰۰۴ء
(۱۳۵)نگار عظیم ،گہن ،افسانوی مجموعہ ’’عمارت‘‘ ص:۸۴۔ایم آر پبلکیشنز ۔نئی دہلی ۔۲۰۱۰ء
(۱۳۶)شیفتہ پروین ۔ذوقی فن اور شخصیت ۔ص:۳۶۔ادبستان پبلی کیشنز ۔دہلی ۔۹۵
(۱۳۷)انجم عثمانی :ٹھہرے ہوئے لوگ ،ص ۲۳۔تخلیق کار پبلشرز ،نئی دہلی ۔۱۹۹۸ء
(۱۳۸)(انجم عثمانی :ٹھہرے ہوئے لوگ ،ص ۲۶۔تخلیق کار پبلشرز ،نئی دہلی ۔۱۹۹۸ء
(۱۳۹)گوپی چند نارنگ ایک ہاتھ کا آدمی۔ نیا اردو افسانہ۔ انتخاب تجزیے اور مباحث ص،۳۲۶۔۳۲۷۔اردو اکیڈمی ، دہلی ۔سن ۔۱۹۸۸ء)
(۱۴۰)خالد جاوید ۔ہذیان ۔مجموعہ ’’برے موسم میں‘‘ ،ص ۶۳۔ایڈ شاٹ پبلی کیشنز ،ممبئی ۔۲۰۰۰ء

(۱۴۱)خالد جاوید۔ ہذیان۔مجموعہ ’’برے موسم میں‘‘ص۶۴۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز،ممبئی۔۲۰۰۰ء

(۱۴۲)خالد جاوید ہذیان۔مجموعہ ’’برے موسم میں‘‘ص۷۰۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز،ممبئی۔۲۰۰۰ء

(۱۴۳)خالد جاوید: برے موسم میں،ص۶۷ ایڈشاٹ پبلی کیشنز،ممبئی۔۲۰۰۰ء

(۱۴۴)خالد جاوید: برے موسم میں،ص۶۹۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز،ممبئی۔۲۰۰۰ء

(۱۴۵)خالد جاوید، پیٹ کی طرف مڑے ہوئے گھٹنے۔مجموعہ ’’برے موسم میں‘‘۔ص:۱۲۵۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز،ممبئی۔۲۰۰۰ء

(۱۴۶)خالد جاوید، پیٹ کی طرف مڑے ہوئے گھٹنے۔مجموعہ ’’برے موسم میں‘‘۔ص:۱۲۸۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز،ممبئی۔۲۰۰۰ء

(۱۴۷)ترنم ریاض: یہ تنگ زمین،ص۱۵۔۱۶۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۱۹۹۸ء

(۱۴۸)ترنم ریاض: یمبرزل،ص۱۴۔نرالی دنیا۔دہلی۔۲۰۰۴

(۱۴۹) ترنم ریاض: یمبرزل،ص۔۱۸۔۱۹،نرالی دنیا۔دہلی۔۲۰۰۴

(۱۵۰) (حقانی القاسمی۔افسانے کے پیچ۔طواف دشت جنوں۔ص۔34۔

(۱۵۱)(احمد صغیر۔انا کو آنے دو۔ص۔13)۔مکتبہ استعارہ،نئی دہلی۔۲۰۰۱ء

(۱۵۲) (حقانی القاسمی۔افسانے کے پیچ۔طواف دشت جنوں۔ص۔34)

(۱۵۳)(احمد صغیر۔منڈیر پر بیٹھا پرندہ۔ص۱۲۔تخلیق کار پبلیشرز،نئی دہلی۔۱۹۹۵ء

(۱۵۴)(احمد صغیر‘افسانہ ’’سرنگ‘‘،ص۱۴۔مجموعہ ’’انا کو آنے دو‘‘ مکتبہ استعارہ،نئی دہلی۔۲۰۰۱ء

(۱۵۵)احمد صغیر: منڈیر پر بیٹھا پرندہ،ص۱۱۔تخلیق کار پبلیشرز،نئی دہلی۔۱۹۹۵ء

(۱۵۶)ابن کنول،’’وارث‘‘ابن کنول کے پچاس افسانے،ص:۱۶۴۔۶۵۔کتابی دنیا،دہلی۔۲۰۱۴ء

(۱۵۶)ابن کنول،’’وارث‘‘ابن کنول کے پچاس افسانے،ص:۶۹۔کتابی دنیا،دہلی۔۲۰۱۴ء

(۱۵۷)ابن کنول،’’خدشہ‘‘ابن کنول کے پچاس افسانے،ص:۵۳۔کتابی دنیا،دہلی۔۲۰۱۴ء

(۱۵۸)ابن کنول،’’خدشہ‘‘ابن کنول کے پچاس افسانے،ص:۵۶۔کتابی دنیا،دہلی۔۲۰۱۴ء

(۱۵۹)(اقبال مجید،’’آگ کے پاس بیٹھی عورت‘‘،بحوالہ ’’نکات و جہات‘‘ص:۵۱۔محمد علی جوہر۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۵ء

(۱۶۰)(اقبال مجید،’’آگ کے پاس بیٹھی عورت‘‘،بحوالہ ’’نکات و جہات‘‘ص:۵۲۔محمد علی جوہر۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۵ء

(۱۶۱)(اقبال مجید،''آگ کے پاس بیٹھی عورت''بحوالہ''نکات وجہات''ص:۵۳۔محمد علی جوہر۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۱۵ء

(۱۶۲)خورشید حیات،ایڈز۔ص:۱۵۔۱۶۔ناشر،نغمہ حیات،برائے مکتبہ الحیات،نیوکریم گنج۔گیا۔۲۰۰۰ء

(۱۶۳)(ایڈز۔ص:۱۷۔۱۸۔ناشر،نغمہ حیات،برائے مکتبہ الحیات،نیوکریم گنج۔گیا۔۲۰۰۰ء

(۱۶۴)(گوپی چند نارنگ،فکشن شعریات،تشکیل وتنقید۔ص:۴۰۳۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی،۲۰۰۹ء

(۱۶۵)(عبدالرحیم''آدی واسی ادب کے فروغ میں اردو افسانے کا کردار''اردوٹوڈے،پٹنہ،ص:۸۹۔۹۰۔اپریل تا دسمبر۔۲۰۱۴)

(۱۶۶)(عبدالرحیم''آدی واسی ادب کے فروغ میں اردو افسانے کا کردار''اردوٹوڈے، پٹنہ،ص:۹۰۔اپریل تا دسمبر۔۲۰۱۴)

پانچواں باب

نیا افسانہ کے فنی امتیازات

قصہ اتنا ہی قدیم ہے جتنا کہ آدمی کا وجود۔ کیونکہ آدمی جہاں جہاں گیا، زندگی کی جن جن راہوں سے گزرا، کہانی بھی اس کے ساتھ رہی۔ پھر جیسے جیسے آدمی دشت ودریا کی وسعتوں اور کائنات فطرت کی آزاد فضاؤں کو چھوڑ کر تہذیب وتمدن کے نام سے خود کو چھوٹے چھوٹے دائروں میں تقسیم کرتا گیا، ویسے ویسے کہانی کا کینوس اور قد بھی چھوٹا ہوتا گیا۔ آفاقیت یا بین الاقوامیت کے بجائے اس پر مقامیت کا رنگ غالب آنے لگا اور آخر کار جب آدمی اپنے بنائے ہوئے تہذیبی دائروں سے بھی تنگ آ گیا اور ان دائروں کی اقدار کو نظر انداز کر کے اپنی ذات کے خول ہی کو سب کچھ سمجھنے لگا، دوسرے لفظوں میں جب آدمی کا سایہ آدمی سے بڑا بن گیا تو اس کی ہمزاد یعنی کہانی کو بھی سایہ کا روپ دھارن کرنے میں زیادہ دیر نہ لگی۔ چنانچہ آج کی نئی کہانی کی بڑی پہچان یہی سایہ ہے۔ جدید افسانہ نگار اس سایہ کو زندگی کی گھنی چھاؤں یا پناہ سمجھ کر اس کے تلے دم لے رہے ہیں ان کا قاری اور نقاد اس کے سایہ کو آسیب جان کر اس کو پھونک جھاڑ کے ذریعہ دور کرنے کی کوشش میں لگا ہے۔

نیا اردو افسانہ یا مابعد جدید کی ابتدا کے سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ۱۹۷۰ء کے آس پاس سے اس کے خدوخال ابھرنے شروع ہو گئے تھے۔ اس کا مکمل رنگ وروپ ۸۰۔۱۹۷۵ء کے آس پاس نکھر کر سامنے آیا۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ اردو ادب میں مابعد جدیدیت کا زمانہ ۸۰۔۱۹۷۵ء اور اس کے بعد کا زمانہ ہے۔

مابعد جدیدیت ایک وسیع تر فلسفیانہ اصطلاح ہے۔ اس اصطلاح کا اطلاق دنیا کے دیگر علوم کے ساتھ ساتھ ادب پر بھی ہوتا چلا آیا ہے۔ اردو ادب میں جب مابعد جدیدیت کی بات آتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا کہ ہمارے ادیب ہر طرح کے نظریات کی حصار بندی سے آزاد ہیں۔ ان فن کاروں کے نزدیک، سماجی سروکار کا خیال رکھنا، تاریخ وتہذیب اور ثقافت وغیرہ پر زور دینا لازمی ہے۔ مابعد جدیدیت کا تعارف کراتے ہوئے گوپی چند نارنگ رقم طراز ہیں:

> ’’مابعد جدیدیت نظریہ نہیں، نظریوں کا رد ہے۔ دوسرے لفظوں میں آزاد تخلیقیت جس پر نئی پیڑھی زور دیتی ہے اس کا دوسرا نام مابعد جدیدیت ہے۔ اس اعتبار سے مابعد جدیدیت کی راہ ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں سے الگ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی سکہ بند نظریے کو نہیں مانتی لیکن

آزادانہ آئیڈیولوجی کے تخلیقی تفاعل کی منکر بھی نہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کے بعد کے (یعنی مابعد جدید) ادب کی سب سے بڑی پہچان یہی ہے کہ اس میں سماجی سروکار اکہرا اور سطحی نہیں ہے کیوں کہ وہ کسی پارٹی مینی فیسٹو کا محتاج نہیں بلکہ فنکار کی تخلیقی بصیرت کا پروردہ ہے۔''(۱)

گوپی چند نارنگ مابعد جدیدیت کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے ایک جگہ رقم طراز ہیں:

''تکثیریت، بے مرکزیت، بھرپور تخلیقیت، رنگارنگ، بوقلمونی، غیر یکسانیت اور مقامیت بمقابلہ کلیت پسندی و آمریت مابعد جدیدیت کے نمایاں خصائص ہیں۔''(۲)

گوپی چند نارنگ کے مذکورہ بالا بیانات سے اس امر پر روشنی پڑتی ہے کہ مابعد جدیدیت سے مراد کھلا ڈھلا آزاد تخلیقی رویہ ہے۔ اس رویہ کو اردو ادب میں شہرت ومقبولیت مابعد جدیدیت کے زیر اثر حاصل ہوئی۔

مابعد جدید اردو افسانہ کی امتیازی خصوصیات پر روشنی ڈالتے ہوئے شوکت حیات رقم طراز ہیں:

'' مابعد جدید افسانہ، جدید افسانہ کے نام نہاد عناصر کی ادعائیت سے انکار اور زندگی اور ثقافت کے مثبت عناصر کی بحالی کی تخلیقی کوششوں پر دال ہے۔ اور اس کی بغاوت کے جینوئن عناصر کی صحیح صورتوں میں زندگی کے تنوع کے ساتھ توسیع سے عبارت ہے۔ زندگی کی تغیر پذیر قوتوں اور جدلیاتی پہلوؤں کی توثیق ہے۔''(۳)

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنے تمام اجتہادی رویوں کے باوجود اردو کی افسانوی روایت کو نظر میں رکھ کر اس کا ایماندارانہ احتساب، hostility کے رویے سے گریز اور ہر نسل کے تجربوں سے مستفیض ہونے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے انحراف سے زیادہ انجذاب کا رویہ اپنایا اور ادب کی تمام روایت کو جذب کر کے پُر اثر طریقے سے اپنی بات پیش کرنے کی کوشش کی۔ گویا مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے ادب کی پوری روایت کی مٹی سے عطر کشید کر کے اپنی کہانیوں کے مشام جاں کو معطر کرنے کی کوشش کی۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے ترقی پسند و جدید افسانوں کے انتہا پسندانہ رویوں سے گریز کرتے

ہوئے ماڈریٹ اور پختہ رویوں سے کام لیا۔ یعنی مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے نامانوس، مہمل علامت نگاری، ناقابل فہم تجریدیت وتمثیلیت اور لایعنی استعاراتی طرز اظہار سے گریز کرتے ہوئے ایسا طرز اظہار اپنایا جو ابلاغ وترسیل اور فنکاری کا بہترین نمونہ ہے۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے کلیشے کے استعمال اور سپاٹ بیانیہ سے گریز کیا اور موضوعات اور ہیئت وتکنیک کے انتخاب کے معاملے میں آزادانہ وفنکارانہ روش اختیار کی۔ اور انھوں نے مقبول و تہ دار علامتوں، تمثیلوں، استعاروں اور نئی تکنیکوں کا استعمال افسانہ کے حسن میں اضافہ کرنے کے لیے کیا۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے چرب زبانی، کرتب بازی اور لفظوں کا گورکھ دھندا بنانے سے گریز کیا اور افسانہ میں فکری نقطہ نظر اور سماجی موقف کا خیال رکھا اور افسانہ کو زندگی سے آنکھیں چار کرنا سکھایا۔ اس طرح انھوں نے افسانہ کو زندگی کی سنگین حقیقتوں کا ترجمان بنایا جس میں پوری زندگی اپنے تیز دھاروں کے ساتھ رواں دواں نظر آتی ہے۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے اپنی ثقافت، تشخص اور سماجی سروکاروں نیز سیاسی بصیرت کے ٹوٹتے ہوئے دھاگوں کو اکٹھا کر کے، ان کے رشتوں کی اہمیت کو تسلیم کیا۔ اس طرح انھوں نے افسانہ کو زندگی کی توسیع وارتقا کا ذریعہ بنایا اور اس کے تغیر میں اپنا تخلیقی رول ادا کرنے کی کوشش کی۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں کا ایک وصف یہ ہے کہ انھوں نے حقیقت کو محض آئینہ دکھانے کے بجائے حقیقت میں داخل ہو کر اس کے اندر نئے معنوی افق دریافت کرنے کی کوشش کی۔ اور وہ اپنے فن اور زندگی کی حقیقتوں میں ناقدانہ حیثیت سے بھی اثر انداز ہوئے اور اپنے تجربوں کے نتائج کی روشنی میں بصیرت افروز مفکر کا فریضہ انجام دینے اور جدلیاتی قوتوں کو سمیٹنے کی تخلیقی کوشش کی۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کا نہ تو یکسر انکار کیا نہ اقرار، بلکہ دونوں کے منفی عناصر سے گریز کرتے ہوئے، ان کے مثبت عناصر کو فن میں برتنے کی کوشش کی۔ گویا انھوں نے انحراف وتسلسل دونوں رویوں سے کام لیا۔ اس ضمن میں شوکت حیات کی یہ رائے ملاحظہ ہو:

> ''ایسا نہیں ہے کہ ۷۰ء کے بعد والوں نے جدید افسانے سے کچھ نہیں سیکھا۔ اس نسل نے بڑے بھائیوں سے پروپیگنڈہ، نعرے بازی اور اشتہاریت سے گریز کا سبق مبتدی کی طرح سیکھا۔ مخصوص عہد کے تناظر

میں ''کمپوزیشن سیریز'' کی اہمیت سمجھی اور برأت کا اظہار کرتے ہوئے آگے بڑھ کر ''سچویشن سیریز'' کے افسانے لکھ کر زندگی کے بدلے ہوئے سنگین منظر ناموں کو گرفت میں لیتے ہوئے سماجی سروکاروں اور مسائل اور سیاسی بصیرتوں سے اپنے فن کو ہم آمیز کیا۔ ان کی بغاوت کو اپنے افسانوی ٹولس کا حصہ بناتے ہوئے اسے روایت کا درجہ دیا۔ دیگر امور مثلاً منفی داخلیت کہانی پن کے انہدام اور مربوط بیانیہ کی غارت گری کے خلاف انھوں نے ضرور بغاوت کی۔ اور انھیں مابعد جدید افسانے کی روایت کا حصہ بنایا۔ یعنی ۷۰ء کے بعد کے جینوین افسانہ نگاروں نے بیک وقت انحراف اور تسلسل دونوں رویوں سے کام لیا۔'' (۴)

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے ہر طرح کے طے شدہ نظریات اور تسلیم شدہ ادبی تصورات کے دائرے کو توڑا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مابعد جدید افسانہ نگاروں کی تخلیقی قوت نے مصنف کے غیر شعوری نظریات کو قاری کی فکر سے ہم آہنگ کر کے ہر تخلیق میں ایک نئے نظریے کی تشکیل کی اور اس طرح مصنف کے تخلیقی عمل میں قاری بھی برابر کا شریک ہو گیا۔ اب مصنف اور قاری دونوں باہم مل کر کہانی تخلیق کرنے لگے۔ قاری کی اس شمولیت کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ افسانہ سے نجی اور ذاتی علامتیں، استعارے اور تمثیلیں غائب ہو گئیں۔ افسانہ میں کسی مخصوص نظریہ کو پیش کرنے کے بجائے اسے وضع کیا گیا۔ کرداروں کی نفسیات کو ایک ماہر نفسیات کی طرح نہ پیش کر کے، کرداروں کو وضع کرتے ہوئے ان کے نفسیاتی عمل سے گزرنے کی روش اختیار کی گئی۔ یعنی متن سے باہر کے کسی جذبہ، خیال یا احساس کو افسانہ پر طاری نہیں کیا گیا۔ واقعات کو منصوبہ بند طریقے سے انجام دینے کے بجائے، اسے اتفاقی طور پر رونما ہونے دیا گیا۔ اس طرح کہانی اندر سے نمو پاتی ہوئی معلوم ہوئی اور کہانی سے اس کا تصنع پن دور ہوا۔

مابعد جدید اردو افسانہ کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس کی تخلیق میں قاری کی شمولیت کا خیال رکھا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مابعد جدید افسانہ، جدید افسانہ کی طرح آفاقی مسائل کی تلاش میں بے زمینی اور بے سمتی کا شکار نہیں ہوا بلکہ اس کی فکر کا انکور اپنی تہذیب، ثقافت اور زمین سے پھوٹنے لگا۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید اردو افسانہ مقامی اور زمینی رنگ سے مزین نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر سریندر پرکاش کا افسانہ ''بجوکا'' ہے۔ یہ افسانہ مقامی اور زمینی رنگ سے پُر نظر آتا ہے۔ افسانہ کا کردار ہوری اپنے تمام تہذیبی پس منظر کے

ساتھ نئے مسائل سے اس طرح دوچار ہوتا ہے کہ وہ ہماری جیتی جاگتی دنیا کا کردار بن جاتا ہے اور ہماری ثقافت اور تاریخ کا حصہ معلوم پڑتا ہے۔

مابعد جدید اردو افسانہ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ان کہی باتوں کو اہمیت دی گئی۔ وہ اس طور پر کہ افسانہ سے مناظر اور جزئیات کی بہت سی تفصیلات کا اخراج کر دیا گیا کیوں کہ مختلف کہانی کاروں کی کہانیوں کو پڑھنے اور فلموں کے دیکھنے کی وجہ سے بہت سارے مناظر قاری کے ذہن و دماغ میں پہلے سے موجود ہیں۔ اس موجودگی کو پیش نظر رکھتے ہوئے مابعد جدید افسانہ میں غیاب کو اہمیت دی گئی۔ اس غیاب کو پُر کرتے ہوئے قاری اپنی ذہنی فتح اور مسرت و شادمانی کا احساس کرتا ہے۔ اس غیاب کو برتنے میں مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے فنکاری کا مظاہرہ کیا ہے۔

مابعد جدید اردو افسانہ کا ایک وصف یہ ہے کہ اس میں بیک وقت فکر، استدلال، لاشعور، تحت الشعور، شعور، ڈلبریشن، واردات، تکنیک، ہیئت، اسلوب، ادراک اور ویژن رچے بسے اور گھلے ملے ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ سے مابعد جدید افسانہ میں زندگی کی تصویر گری کی بھرپور صلاحیت پیدا ہوگئی ہے۔ مابعد جدید افسانہ نے کہیں کہیں decisive اور analytical ہونے کی بھی کوشش کی ہے۔ اس تجزیاتی اور تہ دار رویہ سے مابعد جدید افسانہ نے زندگی کی پیچیدگی کی ترجمانی کا حق ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے فراری رویوں سے گریز کیا اور زندگی اور اس کے مسائل میں پوری طرح شریک ہونے کی کوشش کی۔ اور انھوں نے افسانہ کی زبان کو شاعری سے دور اور افسانوی زبان اور لب و لہجہ سے قریب کیا۔

مابعد جدید اردو افسانہ کا ایک امتیازی وصف یہ بھی ہے کہ اس نے عصری و آفاقی حقیقتوں کی آمیزش سے زندگی کو نئی سطحوں پر دریافت کر کے معنوی ابعاد پیدا کیا ہے۔ اس کے باعث مابعد جدید اردو افسانہ بڑے رینج، ویژن اور بڑے کینوس کا متحمل ہوگیا۔

مابعد جدید اردو افسانہ کی خوبی یہ بھی ہے کہ اس نے علیحدگی جیسے منفی رویوں سے گریز کر کے کھلے سماجی سروکار، سیاسی آگہی اور ثقافتی ڈسکورس پر زور دیا۔ زندگی اور افراد کو پوری ٹوٹلیٹی میں پیش کیا۔ فرد اور سماج کو لازم و ملزوم گردانا۔ انہیں جزو لاینفک قرار دیا۔ ان کے انٹرایکٹ پر خصوصی استغراق کے بعد زندگی پن اور اس کی سچائی کو اپنے فن کا محور و مرکز بنایا۔ مختصراً یہ کہ مابعد جدید اردو افسانہ نے توسیعی صورت اختیار کرتے ہوئے

عام زندگی کے زندگی پن، اس کے کھردرے پن اور ٹھوس پن سے آنکھیں چار کرکے، اپنے عہد کی انسانی صورت حال کا سامنا کرکے افسانے کی معروضیت اور اثر پذیری کو دو چند کیا اور وسیع تناظر میں اپنے متنوع اسلوب، تازہ لہجے اور رویوں سے زندگی کے آلام، جدوجہد، حرارت، تمام منفی قوتوں کو نیست و نابود کرنے کی چھٹپٹاہٹ کو پیش کرتے ہوئے افسانوی ذخیرے میں رنگارنگ تجربات کا اضافہ کیا ہے۔

مابعد جدید اردو افسانہ کے یہی وہ امتیازات ہیں جو مابعد جدید اردو افسانہ کی شناخت کا وسیلہ بھی ہیں اور اس کی فکری وفنی عظمت کا باعث بھی۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے جدید اردو افسانہ نگاروں کے انتہا پسندانہ رویوں سے گریز کرتے ہوئے افسانہ میں پلاٹ، کردار، نقطہ عروج، اور کہانی پن پر زور دیا اور آفاقی مسائل کے بجائے سماجی مسائل کو اہمیت دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مابعد جدید اردو افسانہ، جدید اردو افسانہ سے الگ دکھائی دینے لگا۔ اسی لیے عموماً یہ خیال کیا جانے لگا کہ مابعد جدید اردو افسانہ، جدید اردو افسانہ کا ردعمل ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ صحیح یہ ہے کہ مابعد جدید اردو افسانہ، جدید اردو افسانہ کی توسیع ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے جدید اردو افسانہ سے یکسر انحراف نہیں کیا ہے، بلکہ اس کے منفی عناصر سے احتراز کرتے ہوئے، اس کے مثبت عناصر کو اپنایا ہے۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے ترقی پسند افسانہ کے مثبت عناصر کو بھی اپنایا ہے۔ اس لیے مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان سے ایک نئی راہ نکالی ہے۔ اس ضمن میں طارق چھتاری رقم طراز ہیں:

> ''۱۹۷۰ء کے بعد نئے لکھنے والوں نے محسوس کیا کہ ابہام سے پر افسانوں کی عمر زیادہ نہیں ہوسکتی اور ترقی پسندیت اب از کار رفتہ ہوچکی ہے لہٰذا ان دونوں کے درمیان سے نئے لکھنے والوں نے ایک راہ ڈھونڈ نکالی۔ ...نئے لکھنے والوں نے دونوں رجحانات میں جو خامیاں تھیں ان سے صرف نظر کرتے ہوئے ان دونوں رجحانات کے کامیاب افسانوں سے بہتر عناصر کا انتخاب کرلیا۔ ترقی پسند تحریک کے دور میں افسانے جس اکہرے پن میں مبتلا ہو گئے تھے اور جس سے ان میں سپاٹ بیانی اور یکسانیت آ گئی تھی اس سے نئے لکھنے والوں نے اجتناب برتا اور

جدید رجحان کی ابہام پسندی سے دامن کش ہو کر ایسے عناصر کو اپنی کہانیوں میں جگہ دی جو کہانی میں کئی سطحیں پیدا کرنے میں ممد و معاون ثابت ہو سکتے تھے۔ اس عمل سے کہانی کا اکہرا پن ختم ہو گیا اور پھر سے ''کہانی پن'' کی مراجعت ہو گئی۔ دونوں رجحانات کے بیچ کی راہ بلاشبہ افسانے کے لیے سود مند ثابت ہوئی۔''(۵)

مذکورہ اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے ترقی پسندی کی خطابت، اشتہار بازی، نعرہ بازی اور پروپیگنڈہ بازی کو یکسر مسترد کیا اور جدیدیت کی فیشن زدہ علامت نگاری، تجریدیت، بے جا ابہام پسندی، اشکال پسندی اور اہمال پسندی کو بھی باہر نکالا دیا اور دونوں رجحانات کے کامیاب تجربوں سے فائدہ اٹھاتے ہوئے افسانے کے ضروری اجزائے ترکیبی کو سامنے رکھ کر افسانے تخلیق کئے۔ اس طرح مابعد جدید اردو افسانہ میں کہانی پن کا عنصر برقرار رہا اور سپاٹ بیانیہ کا خاتمہ ہوا۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے اپنی بات کہنے کے لیے داستانوی انداز، علامتی و تمثیلی اور استعاراتی طرز اظہار سے گریز نہیں کیا بلکہ بعض افسانوں کی تکنیک میں اس کا استعمال بحسن و خوبی کیا۔ گویا مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے مختلف موضوعات کے مطابق مختلف اسالیب بیان اور پیرایہ اظہار کا سہارا لیا اور افسانوں کو چیستاں بنانے سے بچا لیا۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں کا ایک اہم وصف یہ ہے کہ انھوں نے افسانے کو اپنی ذات کے حصار سے نکال کر، اس کا رشتہ سماج ، اپنے ماحول اور گرد و پیش سے قائم کیا۔ پے چیدہ قسم کے فلسفیانہ مسائل سے گریز کیا اور سماجی مسائل کو افسانہ میں اہمیت دی۔ افسانوں کی بنت میں اپنے عہد کے پر آشوب مسائل اور زندگی کے حقائق سے اس کا تانا بانا تیار کیا۔ اس طرح مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کی بدلتی تہذیب و ثقافت، ، سنگین حالات اور نت نئے مسائل کی ترجمانی کر کے گہرے سیاسی شعور اور سماجی سوج بوجھ کا ثبوت پیش کیا۔ مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں کے اس سیاسی، سماجی بصیرت پر روشنی ڈالتے ہوئے احمد صغیر رقم طراز ہیں:

''۱۹۸۰ء کے بعد کے افسانہ نگاروں میں جو آگ ہے، وہ اس سیاسی شعور اور سماجی بصیرت کا نتیجہ ہے جس کے تانے بانے ترقی پسندی سے جا ملتے ہیں۔ آج کے افسانہ نگار زیادہ بیدار، پر مغز اور عالمی حالات و

واقعات پر نظر رکھنے والے ہیں، نکسلی تحریک، لیسبین، ہوموسیکسولیٹی جیسے ممنوعہ موضوعات پر آج کے افسانہ نگار کھل کر لکھ رہے ہیں۔ آج کی تیز رفتار زندگی میں جو سماجی تبدیلی آ رہی ہے اور رشتے کا جو ایک نیا منظر نامہ سامنے آیا ہے اس پر صرف آج کے افسانہ نگاروں کی نظر ہے۔"(۶)

احمد صغیر کے اس بیان سے پتہ چلتا ہے کہ مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کے سیاسی، سماجی حالات اور بدلتی صورت حال پر گہری نظر رکھی ہے اور نت نئے مسائل کو موضوع بنا کر تخلیقی بیداری کا ثبوت دیا ہے۔ مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں سے متعلق وہاب اشرفی لکھتے ہیں:

"جدید تر افسانہ نگار ازم سے پرے اٹھ کر مسائل سے جوجھ رہا ہے۔ شاعری تو تفنن طبع کے لیے آج بھی کی جا رہی ہے لیکن افسانہ نگار کے لیے عصری حسیت غالباً تیز تر ہو گئی ہے۔ وہ تشدد کے تمام خارجی و داخلی عوامل سے نہ صرف آگاہ ہے بلکہ وہ انھیں اپنے فنی لفظی اسلحوں سے ناکام کرنے کی مشکل خدمت انجام دے رہا ہے ...نئی نسل کے جدید تر افسانہ نگاروں میں شاید ہی کوئی ہو جو فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ ایسے جبر کے خلاف آواز نہیں اٹھا رہا ہو۔"(۷)

مابعد جدید افسانہ کی منظر نگاری اور کردار نگاری کی مراجعت پر ایک جامع تلخیص پیش کرتے ہوئے احمد علی جوہر قمطراز ہیں:

"مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے افسانہ میں نئے انداز سے کردار نگاری کی۔ اسے افسانہ کا اہم عنصر سمجھ کر اس پر توجہ دی۔ کرداروں کو ان کے چہرے واپس کیے۔ انھیں آزاد فضا میں از خود نقل و حرکت کا موقع فراہم کیا۔ ان کے خارج کے ساتھ ساتھ باطن میں جھانکنے پر زور دیا۔ ان کے چہروں کے طبقاتی اور ثقافتی بیک وقت دونوں تشخص کے نشانات کو فوکس کیا۔ اس طرح مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے اپنے تمام کرداروں سے یکساں ہمدردی و وابستگی قائم کی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مابعد جدید اردو افسانہ میں کردار جسم کے ساتھ پرچھائیں لے کر افسانہ کے کینوس پر نمایاں

ہوئے۔ کرداروں میں اعتدال وتوازن پیدا ہوا۔ کرداروں سے ''اکہرا پن'' اور ''سپاٹ پن'' دور ہوا۔ کرداروں کے ساتھ کہانیوں سے بھی ''اکہراپن'' اور ''سطحیت'' کا نقص دور ہوا۔ کہانی میں معنوی ابعاد پیدا ہوئے اور کہانی زیادہ حقیقی اور سچی نظر آنے لگی۔

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے افسانہ میں منظر نگاری اور جزئیات نگاری کی اہمیت کو محسوس کرتے ہوئے اسے اہم مقام دیا۔ جدید افسانہ میں ان عناصر کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے افسانے غیر دلچسپ اور بے جان ہو کر رہ گئے تھے۔ مابعد جدید اردو افسانہ میں ان عناصر کو اہمیت دی گئی۔ ترقی پسند افسانے کی طرح مابعد جدید اردو افسانہ میں منظر نگاری اور جزئیات نگاری محض فضا بنانے اور تفصیل بتانے کے لیے نہیں کی گئی، بلکہ مابعد جدید اردو افسانہ میں ان عناصر کا استعمال اس لیے کیا گیا تاکہ کہانی کے مرکزی خیال یا کسی خاص situation یا کہانی کے کسی کردار کی نفسیات پر روشنی پڑ سکے اور فضا، ماحول، اور منظر کی تخلیق کچھ اس انداز سے ہو کہ اس کا رشتہ اپنی تہذیب سے جڑ جائے۔

مابعد جدید اردو افسانہ میں منظر نگاری اور جزئیات نگاری کو نہ تو یکسر رد کیا گیا اور نہ منظر نگاری کے نام پر غیر ضروری تفصیلات جمع کی گئیں۔ بلکہ مابعد جدید اردو افسانہ میں ایسی منظر نگاری کی گئی جو کہانی کے مرکزی خیال یا کردار کی نفسیات پر روشنی ڈالنے کا باعث ہوئی ساتھ ہی ضروری فضا سازی میں بھی معاون ہوئی۔ اس سے یہ فائدہ ہوا کہ مابعد جدید اردو افسانہ میں منظر نگاری اور جزئیات نگاری بوریت اور غیر دلچسپی کا باعث بننے کے بجائے لطف وانبساط، دلچسپی، جمالیاتی حظ اور معنی آفرینی کا باعث بن گئی''(۸)

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے واقعہ کو جوں کا توں بیان نہیں کر دیا بلکہ اس کی تہ تک پہنچنے اور اس کی وجہ ڈھونڈ نکالنے اور کہانی کو فوٹو گرافی کا فن بننے سے بچانے کی کوشش کی کیوں کہ:

''کہانی کا فن فوٹو گرافی کے فن سے مختلف ہے۔ ہم جو کچھ بظاہر دیکھتے ہیں، من و عن وہی پیش کر دینا ادیب کا منصب نہیں...ادیب ایک ''تیسری آنکھ'' بھی رکھتا ہے جس کا استعمال اسے اپنی دونوں ظاہرہ آنکھوں سے زیادہ کرنا چاہیئے...اور یہی تیسری آنکھ کسی مسئلے کی وجہ تلاش کرنے کا کام انجام دیتی ہے ...سماج کی کوئی برائی، کوئی واقعہ یا کوئی حادثہ دیکھ کر نئے افسانہ نگار نے اسے بعینہ پیش کرنے کے بجائے تیسری آنکھ کا سہارا لے کر اس کی تہ تک پہنچنے کی کامیاب کوشش کی اور اس کی وجہ ڈھونڈ نکالی... ''(۹)

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں کی ایک خصوصیت نئی نئی تکنیک کا استعمال بھی ہے۔ مابعد جدید اردو افسانہ میں نئی تکنیکی تبدیلیاں کس طرح واقع ہوئی ہیں اس سے متعلق سید محمد اشرف رقم طراز ہیں:

''۱۹۸۰ء کی دہائی جدید تیکنالوجی کو برصغیر میں عروج پاتا دیکھتی ہے۔ یہ تیکنالوجی خلائی سرگرمیوں سے لے کر میڈیا تک پھیلی ہوئی ہے۔ عام انسانوں کی زندگی سے ٹیلی ویژن قریب ہوا اور افسانہ نگاری نے اپنی کہانیوں میں ویڈیو تکنیک کی نیرنگیاں دکھائیں۔ فوٹو گرافی تکنیک، فلیش بیک کے نئے انداز، بات کو ادھورا چھوڑ کر ایک نئے سین کے ساتھ دوسری بات شروع کرنا، چہرے کے تاثرات کو بعینہ کاغذ پر اتار دینا، خارجی زندگی کے مظاہر کی مدد سے داخلی زندگی کے معاملات کی ترجمانی کرنا وغیرہ وغیرہ۔ بیانیہ تکنیک کے یہ تمام عناصر ۱۹۷۰ء کے بعد کی کہانیوں کا طرّۂ امتیاز ہیں۔''(۱۰)

مابعد جدید اردو افسانہ نگاروں نے بیانیہ تکنیک کی بنیاد بصری پیکر (visualised images) پر رکھی۔ اس فلمی تکنیک کو اپنانے کی وجہ سے مابعد جدید اردو افسانہ میں دلچسپی کا پہلو پیدا ہوا۔

ذیل میں ان افسانوں کے فکر و فن اور اسلوب پر گفتگو کی جائے گی جو میرے مقالے کا حصہ ہے اور جس کو میں نے باب چہارم میں شامل کر کے اس پر تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

جوگندر پال کی افسانہ نگاری

اردو فکشن کی دنیا میں جوگندر پال تکنیک، ہیئت، موضوع، تلازم اور تخلیقی جہات کے اعتبار سے منفرد شناخت کے حامل فنکار ہیں۔ جوگندر پال ۵ستمبر ۱۹۲۵ء کو سیالکوٹ میں پیدا ہوئے۔ اس کے والد کے نام لال چند سیٹھی تھا۔ سیٹھی صاحب معمولی پڑھے لکھے کاروباری آدمی تھے۔ پال جب فقط ۸ سال کے تھے اسی عرصہ میں والد کا پورا کاروباری سرمایہ لٹ گیا۔ انہوں نے بڑی کسمپرسی کے عالم میں اپنے اہل وعیال کی پرورش کی ۔اسی کسمپرسی کے عالم میں جوگندر پال کی تعلیمی زندگی کا آغاز ہوا تھا۔ ۱۹۴۱ء میں پال نے گنڈا سنگھ ہائی اسکول سیالکوٹ سے میٹرک اور ۱۹۴۵ء میں مرے کالج سیالکوٹ سے بی،اے پاس کیا۔ ۱۹۴۷ء میں پال نے ایم،اے انگریزی میں داخلہ لیا ہی تھا کہ تقسیم ہند کا واقعہ رونما ہوا۔ تقسیم کے وقت جوگندر پال اپنے والدین کے ساتھ سیالکوٹ پاکستان سے ہجرت کر کے ہندوستان آ گئے۔ یہاں انہوں نے بڑی جدوجہد کی زندگی شروع کی۔ شادی کے بعد جوگندر پال کینیا چلے گئے اور نیروبی کے ایک اسکول میں انگریزی کے استاد مقرر ہوئے ۔ یہاں انہیں معقول تنخواہ اور خوشحال زندگی میسر ہوئی۔ چنانچہ ایک نئے دور کا آغاز ہوا کہانی لکھنے کا شوق انہیں بچپن ہی سے تھا افریقہ کی پرسکون زندگی نے ان کے ادبی ذوق کو مہمیز کیا، پھر کیا تھا کہانی لکھنے کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔

جوگندر پال بہت ہی حساس طبعت کے مالک اور انسان دوست واقع ہوئے ہیں۔ وہ جہاں بھی رہے اپنی نظریں کھلی رکھیں۔ افریقہ میں من کے کالے اور تن گورے انگریز قوم کے ہاتھوں افریقیوں پر ظلم واستحصال دیکھ کر ان کی روح زخمی ہو گئی۔ ان کا افسانوی مجموعہ 'سیاہ کال' انہیں سیاہ فام لوگوں پر مشتمل ہے۔ ان افسانوں سے جوگندر پال کے اعلی انسانی قدروں پر گہرے ایمان و یقین کی شہادت ملتی ہے۔

جوگندر پال اپنی عمر عزیز کے چودہ سال کینیا میں گذارنے کے بعد ہندوستان واپس آئے۔ کینیا سے واپسی کے بعد اورنگ آباد (دکن) کے ایک کالج میں ملازمت اختیار کی۔ جوگندر پال کو یہاں مولوی یعقوب عثمانی، یوسف بھیا، فضیل جعفری، ڈاکٹر عصمت جاوید، وحید اختر، ڈاکٹر معین شاکر، شاعر بشر نواز جیسے دوستوں، پروفیسر صادق اور پروفیسر عتیق اللہ جیسے با ذوق ارادت مندوں کا حلقہ ملا۔ اسی شہر میں رہتے ہوئے جوگندر پال نے اپنے دو ناولٹ 'بیانات' اور 'آمدورفت' لکھا۔ ناولٹ کے علاوہ یہیں پر ایک درجن سے زیادہ کہانیاں بھی لکھیں۔ ۱۳ سال دکن میں گذارنے کے بعد جوگندر پال دہلی آ گئے اور یہیں سکونت پذیر ہو گئے۔

اردو فکشن کی دنیا میں جوگندر پال کا نام بہت ہی معتبر اور قابل ذکر ہے۔ان کے فکشن میں اسلوب کی سطح کے ساتھ ساتھ موضوعات اور تکنیک کی انفرادیت کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔انہوں نے فلسفہ اور استفہام کی آمیزش سے کہانی کو نئے جہانِ معانی سے روشناس کرایا ہے۔ان کی کہانیاں مختلف زبانوں جیسے انگریزی ،جرمن، ہندی، پنجابی وغیرہ میں ترجمہ ہو کر چھپ رہی ہیں۔ان کی تخلیقات روح اور ضمیر کے معاملے میں بہت ہی سنجیدہ اور دیانت دار ہیں۔وہ انسانیت کی تبلیغ کے علاوہ کسی اور چیز کی تبلیغ نہیں کرتے۔وہ محض لفظوں سے نہیں کھیلتے۔وہ جو کچھ کہتے ہیں اس میں ان کی سوچ کا گہرا پن موجود ہوتا ہے۔وہ خود لکھتے ہیں:

> ’’بے ضمیر تحریریں کتنی دلچسپ ہوں پوری ہوتے ہی پڑھنے والے کے ذہن سے کافور ہو جاتی ہیں۔لٹریچر کے باب میں تو وہی کہانیاں آتی ہیں جو بارش کے قطروں کی طرح سوکھی زمین میں سرایت ہوتی چلی جائیں اور انہیں پڑھ لینے کے بعد آنکھوں میں سبزہ ابھر آنے کا احساس ہو۔ایسی کہانیاں مصنف کے ضمیر سے قطرہ قطرہ بادلوں میں منتقل ہوتی رہتی ہیں‘‘۔(۱۱)

جوگندر پال کی تخلیقی کاوشوں میں افسانے ،افسانچے، ناول اور ناولٹ شامل ہیں۔ان کے تخلیقی کارناموں کی تفصیل حسب ذیل ہے افسانوی مجموعے(۱) دھرتی کا کال۱۹۶۱ء(۲) میں کیوں سوچوں ۱۹۶۲ء(۳) رسائی۱۹۶۹ء(۴) مٹی کا ادراک ۱۹۷۰ء(۵) لیکن ۱۹۷۷ء(۶) بے محاورہ ۱۹۷۸ء(۷) بے ارادہ ۱۹۸۱ء(۸) کھلا۱۹۸۹ء (۹) کھودو بابا کا مقبرہ۔۱۹۹۴ء

افسانچے

(۱) سلوٹیں۱۹۸۶ء(۲) کتھا نگر۱۹۸۶ء

ناول

(۱) ایک بوند لہو کی۱۹۶۲ء(۲) نادید۱۹۸۳ء

ناولٹ

(۱) بیانات ۱۹۷۵ء(۲) آمد و رفت ۱۹۷۵ء(۳) خواب رو۱۹۹۱ء(۴) پار پرے ۲۰۰۴ء

دیگر تخلیقات: (۱) رابطہ (سفرنامہ اور مکالمے) ۱۹۷۹ء(۲) بے اصطلاح (مجموعہ مضامین) ۱۹۹۸ء

جوگندر پال نے روایتی کہانی سے ہٹ کر تجریدی وار علامتی کہانیوں پر زیادہ زور دیا ہے۔ ان کے افسانوں میں قصہ مربوط و منضبط ہوتا ہے۔ پلاٹ، کردار اور ابتدا و خاتمہ کا اہتمام نہیں ملتا، کوئی واقعہ کوئی خیال یا تصور کہیں سے بھی شروع ہوسکتا ہے اور کہیں بھی ختم، اکثر ان کے کردار عمل اور حرکت نہیں کرتے، ٹوٹی پھوٹی کہانی کی تکمیل کرداروں کے شعور، خیال اور سوچ میں ہوتی ہے۔ یہ کردار انسانوں کے علاوہ جنگل پیڑ، زمین، آسمان اور دیگر بے جان چیزیں بھی ہوسکتی ہیں۔ افسانہ میں یہ انسان کی خوبیوں کے ساتھ آتے ہیں۔ ان کا تعلق معاشرہ سے ہوتا ہے لیکن محض تصورات کی دنیا میں، خیالوں میں ہی سماج کے مسائل غریبوں کا استحصال، ذات پات، طبقہ واریت، بھوک اور بے ایمانی پر غور وفکر کیا جاتا ہے۔

اکثر تجریدی افسانہ نگاروں کا یہ کہنا ہے کہ موجودہ زندگی منتشر ہو چکی ہے۔ اس لیے افسانہ کے کردار مکمل شخصیت کے حامل نہیں ہوسکتے۔ جب زندگی اور انسان کو نئی دنیا کے تقاضوں نے گنجلک بنا دیا ہے تو ایسی زندگی اور ایسے آدمی کو مربوط و منضبط افسانوں میں کیسے پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس کے لیے نئی ہیئت کے افسانے کی ضرورت ہے۔ جوگندر پال بھی کچھ اسی قسم کا خیال رکھتے ہیں:

> ''موجودہ زندگی میں فارم کی نت نئی تبدیلی کی خواہش بڑی نیچرل ہے۔ ہر دور کے انسان کی پہچان اس کے باپ کی پہچان سے مختلف ہے۔ اپنے اظہار کی اس تبدیلی کے بغیر وہ اپنی شخصیت کو ادا کرنے سے قاصر ہے۔ نئی ہیئتیں دراصل انسان کی بدلتی ہوئی سوچوں کی بھی نشاندہی کرتی ہیں۔ اس لیے مختلف ادوار کی کہانیوں کی ایک ہی دستار بندی کر کے ہم انھیں بے سبب متازعہ فیہ بنا دیتے ہیں۔'' (۱۲)

جوگندر پال کا ماننا ہے کہ کہانی کی صورت بدلنی اس لیے لازمی ہے کہ زندگی بدل گئی ہے۔ اس خیال کی وضاحت انہوں نے اس طرح کی ہے:

> ''لیکن کہانی کے حلیہ کی تبدیلی اس کی صرف اپنی ہی سوچ کی آئینہ دار نہیں، ہماری تیزی سے بدلتی ہوئی زندگی بھی اس کی موجودہ ہیئت کا باعث ہے۔ گذشتہ دو تین دہائیوں سے ہماری زندگی جس رفتار سے تغیر پذیر ہو رہی ہے، اتنی شاید دو تین صدیوں کے گھیرے میں بھی نہ ہو پائی ہو۔ اگر زندگی

کی موجودہ بوکھلا دینے والی تبدیلیوں سے ہمیں فرار نہیں تو ہم نئی کہانیوں
سے بوکھلا کر کیوں پاگل ہو جاتے ہیں کہانی کی دلچسپی قائم رکھنے کے لیے
ضروری ہے کہ تغیر پذیر حیات سے اس کی ہم آہنگی بہر صورت بنی رہے۔''

جوگندر پال نے سماج کے ہر اس واقعہ پر کہانی لکھی ہے جس کا تعلق ورشتہ اکثریت سے ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے افریقہ کے جنگلات اور طرز زندگی پر بھی افسانے تخلیق کیے ہیں۔ بہر کیف انہوں نے جس ابہام اور تجریدی اسلوب میں فکشن کے کام کو آگے بڑھایا ہے، اس سے ان کی محنت لگن اور عقیدے کا اندازہ ضرور ہوتا ہے۔ جدید تجریدی افسانہ نگاروں میں ان کی شہرت ومقبولیت اور عظمت سے انکار نہیں کیا جاسکتا، حالاں کہ ڈاکٹر گیان چند جیناس سے متفق نظر نہیں آتے:

''موجودہ صورت میں یہ افسانے، افسانے نہیں مقالے ہیں۔ انھیں کوئی
افسانے کی خاطر نہیں پڑھتا موجودہ عہد کے جس جوان کے لیے یہ لکھے
گئے ہیں وہ نہ سمجھ سکتا ہے اور نہ ہی ان کی طرف توجہ کرتا ہے ا
نھیں تو صرف نقاد اور ادبیات کے طالب علم پڑھتے ہیں ان میں جو
کچھ کہا جاتا ہے وہ غیر منتشر انداز میں بھی کہا جاسکتا ہے لیکن معلوم ہوتا
ہے کہ نیا افسانہ نگار قصداً طبیعت پر جبر کر کے اس طرح لکھتا
ہے۔''(۱۴)

جوگندر پال کے یہاں بے ساختگی نہیں پائی جاتی، ان کے افسانوں کی زبان عام زندگی سے تعلق رکھتی ہے۔ صاف وسلیس جیسے کوئی کہانی سنا رہا ہو۔ چھوٹے چھوٹے جملے لیکن دلچسپ۔ جوگندر پال کے خیال میں کہانی میں سب سے بڑا رول کردار کا ہوتا ہے۔ بہتر کہانی وہی ہوتی ہے جو اپنے آپ میں پھیلتی جائے، آدمی کائنات ہے اور کائنات آدمی میں پوشیدہ ہے، یہی ایک ادیب کی پہچان کہلاتی ہے۔ جوگندر پال لکھتے ہیں:

''کہانی وہی کارگر ہوتی ہے جو اپنے بیج سے اُگ اُگ کر کوئی شکل
اختیار کرتی ہے۔ تخلیق کار ہمارے خالق کی مانند اپنی تخلیق میں اتنے
بھر پور انداز میں موجود ہوتا ہے کہ رقص آفریں کیفیت میں جو کچھ دیکھا
جاتا ہے، وہی بنتا چلا جاتا ہے۔''(۱۵)

جوگندر پال نے ادب کی سچائیوں کے بجائے اپنے دور کی حقیقتوں پر افسانے تخلیق کیے ہیں۔ان کی زبان اردو اور ہندی دونوں میں سمجھی جاسکتی ہے۔کملیشوران کے تعلق سے لکھتا ہے:

''انہوں نے ادب کی سچائیوں کے بجائے اپنے دور کی سچائیوں کو پیش کیا ہے۔اس لحاظ سے وہ بہت اہم ہیں۔ان کے الفاظ کا پتہ نہیں چلتا کہ وہ ہندی کے ہیں یا اردو کے، مجھے ان کی کہانی پڑھ کر اکثر غصہ آتا تھا کہ یہ کہانی انہوں نے کیوں لکھی میں نے کیوں نہیں لکھی۔''(۱۶)

جوگندر پال کے یہاں بے ساختگی نہیں پائی جاتی،ان کے افسانوں کی زبان عام زندگی سے تعلق رکھتی ہے۔صاف وسلیس جیسے کوئی کہانی سنا رہا ہو۔چھوٹے چھوٹے جملے لیکن دلچسپ۔جوگندر پال کے خیال میں کہانی میں سب سے بڑا رول کردار کا ہوتا ہے۔بہتر کہانی وہی ہوتی ہے جو اپنے آپ میں پھیلتی جائے،آدمی کائنات ہے اور کائنات آدمی میں پوشیدہ ہے،یہی ایک ادیب کی پہچان کہلاتی ہے۔جوگندر پال لکھتے ہیں:

''کہانی وہی کارگر ہوتی ہے جو اپنے بیج سے اُگ اُگ کر کوئی شکل اختیار کرتی ہے۔تخلیق کار ہمارے خالق کے مانند اپنی تخلیق میں اتنے بھرپور انداز میں موجود ہوتا ہے کہ رقص آفریں کیفیت میں جو کچھ دیکھا جاتا ہے،وہی بنتا چلا جاتا ہے۔''(۱۷)

عابد سہیل کی افسانہ نگاری

۱۹۸۰ء کے بعد لکھنے والوں کی فہرست میں جو لوگ شامل ہیں ان کے یہاں ایک طرح کی افراتفری،جمود اور منتشر مزاجی بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔جس کی وجہ سے اس دور کے بعض فنکار جو کہ بہت ہی وضع دار تھے وہ ناقدین کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیاب نہ ہوسکے۔اس دور میں کچھ افسانہ نگار ایسے تھے جو بغیر کسی ازم اور تحریک کے انسلاک کے افسانے لکھتے رہے۔انھیں افسانہ نگاروں میں ایک نام عابد سہیل کا بھی آتا ہے۔عابد سہیل نے اس بات کی چنداں پرواہ نہیں کی کہ ان کے افسانے ناقدین ادب کو متوجہ کر رہے ہیں یا نہیں بلکہ وہ کسی شہرت اور لالچ کے لکھتے چلے گئے۔ان کا افسانوی مجموعہ ''جینے والے'' کو پڑھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ عابد سہیل نے واقعہ اور حقیقت نگاری سے کام لے کر اپنے افسانوں کو بڑی جلا بخشی ہے۔اور بڑی بات یہ ہے کہ وہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے نو بہ نو اصول وقوانین سے بالکل آزاد نظر آتے ہیں۔

عابد سہیل کے افسانے مرقع نگاری،تکنیک،ابہام اور غیر معمولی پلاٹ جیسے عناصر سے بالکل عاری

ہیں۔وہ نہایت ہی سادگی اور سنجیدگی سے حقائق کی عکاسی پر یقین رکھتے ہوئے حقائق کی عکاسی اپنے فطری انداز اور لہجے میں کرتے ہیں۔عابد سہیل کی افسانہ نگاری سے متعلق پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

''عابد سہیل کو قصہ گوئی کا فن آتا ہے۔ان کے افسانوں میں دلچسپی آخری جملے تک قائم رہتی ہے''(۱۸)

عابد سہیل نے ادب اور سماج دونوں کے درمیان بدلتے ثقافتی مناظر کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔افسانہ نگاری کے سلسلے میں ان کا شماران افسانہ نگاورں میں ہوتا ہے جس کو ہم کسی تحریک یا ازم کے دائرے میں مقید نہیں کر سکتے ہیں۔

جیلانی بانو کی افسانہ نگاری

جیلانی بانو کا وطن حیدر آباد ہے۔ان کی پرورش علم وادب کے ماحول میں ہوئی۔جیلانی بانو نے دکن کے سیاسی عروج وزوال اور تلنگانہ تحریک کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔اردو کے بڑے افسانہ نگاروں کی طرح جیلانی بانو کے ہاں بھی واقعہ، کردار، پلاٹ، فضا اور فلسفہ زندگی کا مکمل احترام ملتا ہے۔ان کے افسانوں میں زیادہ تر واحد متکلم کا کردار نظر آتا ہے۔ان کے افسانوں کا کردار ہمارے سماج اور معاشرے کی تہذیبی رویوں کی بخوبی نمائندگی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔۔ان کی زبان اور کردار میں اعتدال وتوازن پایا جاتا ہے۔ان کے تعلق سے انور سدید لکھتے ہیں:

''ان کی ایک منفرد خوبی یہ ہے کہ وہ زندگی اور زندگی کے مسائل کو انوکھے زاویے سے دیکھتی ہیں۔ چنانچہ ان کا افسانہ کبھی پھلجھڑی کی طرح اچانک مسکرانے لگتا ہے اور کبھی ایک مجسم آنسو بن کر گالوں سے لڑھک جاتا ہے۔''(۱۹)

بھاگو بھاگو کے عنوانات سے مختلف رسائل وجرائد میں شائع ہوء۔

سلام بن رزاق

سلام بن رزاق کے ادبی سفر کا آغاز ۶۲ء سے ہوتا ہے جب ان کا پہلا افسانہ ''رین کوٹ'' شاعر (ممبئی) سے شائع ہوا۔ان کا شمار اردو کے ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے جدیدیت کو حقیقت کے آئینے میں دیکھا ہے اور ان ہی راستوں پر اپنے افسانوں کو ہموار کیا ہے۔وہ ایک آزاد ذہن کے مالک ہیں

جس کی خوبصورت مثال ان کے پہلے افسانوی مجموعہ ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' کے افسانے ہیں۔ یہ مجموعہ پہلی بار ۷۷ء میں شائع ہوا۔سلام بن رزاق سے متعلق سیدہ منشاد جہاں رضوی لکھتی ہیں:

''سلام بن رزاق جدید تر افسانہ نگاروں میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔تخلیقی صلاحیتیں بدرجہ اتم موجود ہیں۔جدیدیت کوانہوں نے ایک اہم رجحان کی حیثیت سے نہیں اپنایا۔ بلکہ جدیدیت کے گہرے مطالعہ سے جدیدیت کے مفہوم کو گہرائی تک سمجھا ہے پھر اسے اپنایا ہے۔سلام کی صلاحیتیں ان کے پہلے مجموعے ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' سے ہی سامنے آ گئی تھیں۔ یہ مجموعہ ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا تھا اور ان کا پہلا افسانہ ''رین کوٹ'' ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا تھا۔سلام بن رزاق نے بہت کم مدت میں ہی ایک معیار اور مرتبہ حاصل کرلیا ہے''۔(۲۰)

سلام بن رزاق موضوع کے سلسلے میں نہایت دانشمندی کا ثبوت پیش کرتے ہیں اور سنجیدہ مسائل پر غور کرتے ہیں۔ان کے یہاں رنگینی اور شادمانی کم دیکھنے کو ملتی ہے۔معاشرے میں اخلاقی اور روحانی حالت کی محرومی ،غلط مذہبی رویے اور سماج میں فرد کے استحصال کی کہانی کو وہ علامتوں کے ذریعہ پیش کرتے ہیں ۔ان کیفیات کو وہ محسوس کر کے اور انہیں ذاتی تجربات بنا کر اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ قاری کو اپنے اوپر گزرتی ہوئی کہانی لگتی ہے۔خوف ،محرومی ،اور ناامیدی کی فضا نے ان کے افسانوں میں یکسانیت پیدا کر دی ہے ۔ان کے مشہور افسانوں میں ''انجام کار''،''زنجیر ہلانے والے''،''کام دھینو''،''خون بہا''،''تصویر''،''خصی''،''کالے رنگ کا پجاری''،''ننگی دوپہر کا سپاہی''،''ندی''اور صلیب خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

سلام بن رزاق پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر احمد صغیر لکھتے ہیں:

''سلام بن رزاق کہانی پن کی تلاش ،الفاظ ،محاوروں اور علامتوں سے کرتے نظر آتے ہیں۔مگر زیادہ دور نہیں جاتے۔ چونکہ مسائل پر گرفت اور ان کی پیشکش پر انہیں قدرت حاصل ہے۔اس لئے ان کی کہانیاں فطری طور پر اپنے انجام پر پہنچتی ہیں۔ جہاں تک اسلوب کا سوال ہے سلام بن رزاق کہانی کے بیانیہ کو معنوی اظہار یا شعری لب ولہجہ سے دور رکھنا چاہتے

ہیں۔سلام بن رزاق کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں:

''سلام جانتے ہیں کہ تمثیل لکھ رہے ہیں۔انہیں یہ بھی احساس ہے کہ تمثیل کو صاف ستھرے حقیقت پسندانہ اسلوب میں بیان کرنا چاہئے تاکہ اسے فنتاسی انشائیہ اور ادب لطیف کے ناپسندیدہ اثرات سے محفوظ رکھ سکیں...اس کے بعد ہی صحیح مضمون میں معنوی افسانے کی کائنات شروع ہوتی ہے''۔(۲۱)

سلام بن رزاق کی افسانہ نگاری سے متعلق مہدی جعفر لکھتے ہیں:

سلام بن رزاق کی پہچان ان کے افسانوں میں بنیادی طور پر انہاک کی کارفرمائی ہے۔یہ انہاک (Concentration) ان کی تخلیقی رو کا پتہ دیتا ہے۔انہاک کبھی سریت اور خوف کی فضا میں تحلیل ہو جاتا ہے، کبھی تنہائی کے محور پر گھومتا ہے اور کبھی بے تعلقی اور بے دھیانی کے برعکس پہلو نمایاں کرتا ہے۔سلام بن رزاق کے یہاں بھرپور تخلیقی قوت ہے جس کی نشاندہی ''زنجیر ہلانے'' اور ''قصہ دیو جانس جدید'' کرتے ہیں۔پہلے افسانے میں عصری حسّیت کے عوامل، خوف، دہشت، تجسس اور سریت کی راہ سے برتے گئے ہیں۔یہ عوامل اس دورر کے فرد کی ہچکچاہٹ اور کم ہمتی کی نمائندگی کرتے ہیں۔سلام بن رزاق کے یہاں انہاک کا عنصر رفتہ رفتہ اپنی انتہا کو پہونچ جاتا ہے یہاں تک کہ خارجی حیثیت سے ہوا کی سنسناہٹ اور گھوڑوں کی ٹاپوں کی زبردست دھمک داخلی سطح پر سانس کی تیزی دل کی دھڑکن کے ساتھ شامل (Super-impose) ہو جاتی ہے''۔(۲۲)

شوکت حیات کی افسانہ نگاری

۷۰ء کی دہائی میں افسانہ نگاری کا میدان جدیدیت کے علمبرداروں کے لئے بڑی کشمکش کا میدان ثابت ہورہا تھا۔ان کے لئے دو ہی راستے تھے یا تو وہ جدیدیت کو ترک کریں اور ترقی پسندی کو قبول کرلیں یا پھر

افسانہ نگاری کو سلام کر کے خاموش بیٹھ جائیں۔شوکت حیات نے اس کشمکش اور جدیدیت و ترقی پسندی کے ہنگامے میں ''انامیت''، ''انام نسل'' اور ''انام افسانے'' کی تخلیقی صدا بلند کی ۔انامیت کا نصب العین افسردگی ،بے اطمینانی ،خوف و دہشت اور جمود و تعطل کے کرب انگیز ماحول کو پیش کرنا تھا۔انامیت ،انام نسل ،اور انام افسانے کا اچھا خاصا چرچہ ہونے لگا۔اس رویے کے تحت واضح طور پر داخلیت اور خارجیت کی آمیزیش کے ساتھ ایک نئی راہ استوار کرنے کا کام لیا گیا اور ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں سے انحراف کرتے ہوئے ایک ایسے انداز اور اسلوب کا دعوی کیا گیا جو خالص اپنے اندرون اور اپنے عہد کا آئینہ تھا۔شوکت حیات نے داخلی دنیا کی تنہائی اور خود آگاہی کے ساتھ سماج اور معاشرے کے حقائق سے رابطہ رکھنے کا عزم کیا۔انہوں نے سچائی پیش کر کے مروجہ طریقوں کو تبدیل کیا اور نئی سچائی کو نئے انداز میں پیش کیا۔جس میں زندگی کی بے معنویت ،محزونیت اور وجودی مسائل کو خصوصی طور پر اولیت دی گئی۔اس رجحان کے پیش نظر انہوں نے بے دست و پا، سبز منڈیر سیاہ کبوتر، تین مینڈک، مسافت اور بانگ جیسے افسانے تخلیق کئے جن میں فرد اور معاشرے کے ساتھ حیات و کائنات کے تمام کیف و کم کو سمیٹنے کی سعی کی گئی۔انہوں نے یہ سارا کام ایک لفظ یعنی ''انامیت'' وضع کر کے کیا۔اس لیے یہ رویہ ان کے نام کے ساتھ منسوب ہو گیا۔حالانکہ شوکت حیات سے قبل یا ان کے معاصرین کے یہاں بھی یہ چیز پہلے سے موجود تھی اور جدیدیت کے عروج کے وقت بھی بعض افسانہ نگار ہر طرح کے حصار، پابندی، ازم اور فارمولا سے الگ ہو کر داخلی و خارجی کیفیات کو ٹھیک اسی طرح پیش کر رہے تھے جس طرح شوکت حیات چاہتے تھے لیکن لفظ ''انامیت'' سے ان کا دور کا علاقہ نہ تھا۔اس نسل کی شناخت بے نام نسل کی تھی جس میں بڑے اور متعدد حساس اور باخبر افسانہ نگار شامل تھے۔

شوکت حیات کی افسانہ نگاری سے متعلق ڈاکٹر نگہت ریحانہ لکھتی ہیں:

> ''شوکت حیات کے افسانے عصری زندگی کے خارجی و داخلی دونوں پہلوؤں کی عکاسی کرتے ہیں ۔ان کے کردار معاشرے سے الگ نہیں ہوتے ۔اسی کا ایک حصہ ہوتے ہیں ۔شوکت حیات انفرادی اور اجتماعی زندگی اور اس کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کے درمیان ربط قائم کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں ۔اس طرح وہ اپنے فن میں گہرائی و گیرائی پیدا کرتے ہیں۔ نئے تجربات کے ضمن میں شوکت حیات کا نام قابل ذکر اور

اہم ہے خصوصاً ''لا''، ''شگاف''، ''دراڑ''، ''خلا''، ''ہوا'' اور ''انت کا انت'' میں نئے ڈھنگ سے زندگی کی عکاسی کی گئی ہے۔ ''ڈھلان پر رکے قدم''، ''کاغذ کا درخت''، ''توسل''، ''ہوسٹل''، ''ساخت''، ''کہ''، ''ختم سفر کی ابتداء'' آٹھویں دہائی کے اچھے افسانوں میں شمار کئے جا سکتے ہیں''۔

(۲۳)

شوکت حیات نے اردو کے جدید افسانوں کے ارتقا میں اپنے ''انام افسانوں'' سے نئے لہجے اور نئے تیوروں کا اضافہ کر کے نئی کہانی کے نئے افق اور نئی جہات تلاش کیں اور افسانوں کو ذاتی، سماجی، اقتصادی و سیاسی بیداری اور ہوش مندی کے نئے تخلیقی تناظر سے ہم کنار کیا۔

ان کے افسانوں میں بیانیہ کے باوجود کہانی پن کم اور پیکر سازی زیادہ ہے۔ان میں مقامی رنگ (بہار) کا چڑھا ہوا ہے۔ مقامی رنگ تو ہر افسانہ نگار کی پہچان ہوتی ہے جو حقیقت میں فن کی سچائی اور اس کا حسن ہوتا ہے۔ تاہم شوکت حیات کے یہاں مقامی رنگ کو ابھارنے کی شعوری کوشش نظر آتی ہے۔

ان کے مشہور افسانوں میں گھونسلہ، گنبد کے کبوتر، سچویشن سیریز، ڈھلان پر رکے ہوئے قدم، بانگ، صدیوں کے لمحے، ہاسٹل لیٹر بکس کی تلاش، کاغذ کا درخت، بکسوں سے دبا آدمی، دوسرا شہر، پاؤں، خواب، صرف چادریں اور انسانی ڈھانچہ، موم بتی پر رکھی ہتھیلی کے نام ایک خط اور تین مینڈک ناقدین اور قارئین کی خصوصی توجہ کا مرکز ہے۔

سید محمد اشرف کی افسانہ نگاری

مابعد جدید افسانہ نگاروں میں ایک اہم نام سید محمد اشرف کا بھی آتا ہے۔ان کے دو افسانوی مجموعے ''ڈار سے بچھڑے'' اور ''باد صبا کا انتظار'' بہت ہی اہمیت کا حامل افسانوی مجموعے ہیں۔ ''باد صبا کا انتظار'' پر انہیں ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ سے بھی نوازا جا چکا ہے۔ سید محمد اشرف نے اپنے افسانوں میں انسانی قدروں کی پامالی کو بحسن و خوبی پیش کیا ہے۔ انہوں نے افسانوں میں ان انسانی صحت مند قدروں کو پیش کیا ہے جس سے ہم رفتہ رفتہ کٹتے جا رہے ہیں۔ گویا ان کے افسانے ماضی اور حال کے درمیان ایک پل تعمیر کرنے کی طرح ہے جو دونوں کو ایک دوسرے سے جوڑنے کی کامیاب کوشش کرتا ہے۔ سید محمد اشرف نے

اپنے اکثر افسانوں میں دیہات اور قصبات کی زندگی سے متعلق مسائل کو موضوع بنایا ہے۔لہلہاتے کھیت، باغ باغیچہ، کچی سڑک، پگڈنڈیاں وغیرہ ان کے افسانوں میں نئی جان ڈال دیتے ہیں۔سید محمد اشرف نے گاؤں اور قصبوں کے ان مزدور کسان طبقے کے دکھ درد کو بیان کیا ہے جو برسوں سے استحصال کا شکار رہا ہے اور جس کی طرف ہماری نگاہیں بہت کم جاتی ہیں۔اپنے دیگر معاصرین کی طرح سید محمد اشرف بھی افسانوں کی نئی نئی تکنیکوں کا استعمال کرتے ہیں۔فلیش بیک اور فوٹو گرافی کی تکنیک کا استعمال ان کے یہاں بکثرت ہوا ہے ۔ان کے افسانے کے مطالعہ کے دوران معلوم ہوتا ہے کہ ہم کوئی فلم دیکھ رہے ہیں۔

سید محمد اشرف کی افسانہ نگاری سے متعلق صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

> ''اشرف کی سب سے بڑی فنی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے روایت سے بھر پور آگہی حاصل کی اور ہیئت ،مواد ،اور موضوعات کو اپنے عمیق مشاہدے سے آمیز کر کے اسے فکشن کے قالب میں فن کارانہ شعور کے ساتھ ڈھال دیا ہے۔وہ نوع بنوع تخلیقی تجربوں کے ساتھ نہ صرف علامتی ،استعاراتی اور تمثیلی کہانیاں لکھ رہے ہیں بلکہ جانورستان (Bestiary) کو فن کا حصہ بنا کر اردو فکشن میں ایک نئی جہت بھی پیدا کر رہے ہیں۔اس کی واضح مثال ''ڈار سے بچھڑے'' کی لکڑ بگھا سیریز کی کہانیاں اور ناول ''نمبر دار کا نیلا'' ہے۔جانوروں کے وسیلے سے انسانی اعمال اور افعال پر تبصرہ کی روایت ہمارے یہاں زمانہ قدیم سے موجود ہے''۔(۲۵)

سید محمد اشرف کی کے فکشن کی بافت صاف ،شفاف اور تہہ دار ہوتا ہے۔ان کے یہاں قصہ گوئی کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے۔کلاسیکی کہانی کا شاید کوئی ایسا فنی تقاضہ نہیں ہے جسے انہوں نے کسی قدر بدلی اور نکھری ہوئی شکل میں پیش نہ کیا ہو۔پروفیسر شافع قدوائی ان کے ایجاز بیان کی کرشمہ سازیوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اشرف نے ایک ایسا اسلوب وضع کیا ہے جس کی اپیل Multi-Sensory ہے یعنی ان کا بیانیہ ترقی پسند جدید افسانہ نگاروں کی طرح افقی نہیں بلکہ اس کی نوعیت دائروی ہے۔جس کی وساطت سے اشرف نے حواس خمسہ، باصرہ، سامعہ، شامہ، اور لامسہ کی بہ یک وقت خاطر خواہ مدارات کا اہتمام کیا ہے۔اشرف نے روزمرہ کے مانوس حقائق اور واقعات یا وقوعات کے بیان میں بھی Emprobable element داخل

کیا ہے‘‘۔(۲٦)

سید محمد اشرف سے متعلق شہاب ظفر اعظمی لکھتے ہیں:

’’سید محمد اشرف دور حاضر کا ایسا صبا مزاج اور دردمند فن کار ہے جس کے خرام فن کو ضابطوں اور اصولوں کی مٹھی میں بند کر کے دیکھنا یا دکھانا بہت مشکل ہے۔ خواہ یہ ضابطے اور اصول نئے ہوں یا پرانے۔ ہاں اگر اس کے فن کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے ضابطوں سے کام لینا ہی پڑے تو پھر ضابطے خود اسی کے فنی رویوں سے اخذ کرنے ہوں گے۔ وجہ یہ ہے کہ اس کی قصہ گوئی، سوچ، طرز احساس اور فنی برتاؤ ہر لحاظ سے اردو افسانے کے ماضی اور حال دونوں سے اتنی مختلف ہے کہ نقد و نظر کے مروجہ اصول اس کی پرکھ کے لیے بہت کار آمد نہیں ہو سکتے۔ اشرف کی قصہ گوئی کو سمجھنے کے لیے افسانے کے خدوخال اور بوطیقا کے بجائے افسانے کی جمالیات اور پر غور کرنا ہوگا۔ کیونکہ انہوں نے اپنے سامنے پھیلے ہوئے افسانوی منظر نامے اور بعض مشہور اور اہم لکھنے والوں کے باوجود اپنے لیے ایک الگ راہ نکالی اور افسانے کی جمالیات کو تشکیل دینے کی کوشش کی جو شعری جمالیات سے یکسر مختلف ہے‘‘۔(۲۷)

سید محمد اشرف کا ایک افسانہ ’’لکڑ بگھا ہنسا‘‘ ہے۔ اس افسانہ میں اشرف نے گھر اور سماج میں بڑھتی ہوئی بے اعتمادی کو دکھا کر سماج کی پیشانی پر ایک سوالیہ نشان قائم کیا ہے۔ اگر گھر کے سارے ممبران آپس میں اعتماد کے رشتے کو مضبوط کرنے کے بجائے ایک دوسرے پر شک اور شبہ کا اظہار کرنے لگیں تو اس پھر اس سماج کا مستقبل کیا ہوگا۔

اس کہانی میں بظاہر گھر کا ہر فرد ایک دوسرے کے لیے قابل اعتماد اور بھروسے کے لائق ہیں۔ مگر باطنی طور پر ہر شخص اپنے اندر لکڑ بگھا پن محسوس کرتا ہے۔ یہاں ہر شخص اپنی دنیا میں گم ہے۔ باتیں اگرچہ ایک دوسرے سے ملی ملائی ہیں مگر عمل کے اعتبار سے معمولی خوشیاں اور فوائد آڑے آ کر ایک دوسرے کو فریب دینے پر مجبور کر رہے ہیں۔ ایک فرد کو دوسرے فرد پر

چپ چاپ حملہ کرنے کے لیے اکسا رہے ہیں۔ یہ جنگل کی وحشیانہ فطرت
ہے۔ کیونکہ افراد کی چالوں میں لکڑ بگھا سرایت کر گیا ہے۔

یہاں علامت کی سطح انفرادی مرکز سے پھیل کر اجتماعی سیاست تک پہونچ گئی ہے۔یعنی سارا معاشرہ جنگل کے قانون کی گرفت میں آ گیا ہے۔ یہ افسانہ تہذیبی شکست وریخت، استحصال اور فرد کے منافقانہ رویوں کو بے لاگ اور حقیقت پسندانہ انداز میں نمایاں کرتا ہے۔

سید محمد اشرف کا ایک افسانہ ''لکڑ بگھا چپ ہوگیا'' ہے۔اس افسانہ میں اشرف نے انسانی سماج کی تہذیب وثقافت اور اس کے بگڑتے اقدار کا المیہ پیش کیا ہے۔اس میں اخلاقی آلودگی، انسانیت سوز رویے اور خودغرضی و بے حسی کا ایسا منظر پیش کیا ہے جسے دیکھ کر انسان تو انسان لکڑ بگھے پر بھی سکتہ طاری ہو جاتا ہے ۔لکڑ بگھا چپ ہوگیا اور لکڑ بگھا ہنسا ان دونوں افسانوں کا مرکزی کردار ایک بچہ ہوتا ہے۔ یہ بچہ ابھی نوخیزی کی منزل میں ہوتا ہے ۔ان کے لیے دنیا بہت ہی معصوم پاکیزہ اور خوبصورت ہے ۔معصومیت اور تجربے کے تصادم پر مبنی یہ دونوں افسانے بنیادی طور پر سادگی، نیکی اور معصومیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔اس لیے پورے سماج اور معاشرہ کے سامنے سوال قائم کرتا ہے کہ کیا آنے والی نسلوں کی سادگی اور معصومیت کو ہم اپنی خودغرضی اور دنیاوی تجربات سے اسی طرح مجروح کرتے رہیں گے؟ کیا ہم اپنے بچوں کو لکڑ بگھا بننے کی طرف راغب کر رہے ہیں؟۔

شموئل احمد کی افسانہ نگاری

شموئل احمد کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس میں علمی، اخلاقی، سیاسی، سماجی اور سائنسی ڈسکورس نہ صرف ایک دوسرے سے قریب آ گئے ہیں بلکہ ان میں اشتراک واتحاد کا عمل بھی پیدا ہونے لگا ہے۔ چونکہ موجودہ عہد میں ہر چیز کا مرکز سائنس اور ٹکنالوجی بنتی جا رہی ہیں اس لیے ہمارے اردو کے افسانہ نگار بھی ان سے علیحدہ نہیں رہ سکتے تھے۔ چنانچہ ان لوگوں نے بھی سائنس اور ٹکنالوجی کی اصطلاحوں کو اپنے یہاں جگہ دی۔اس ضمن میں شموئل احمد کا نام سرفہرست لیا جا سکتا ہے۔شموئل احمد نے علم ہیئت کے مطالعہ کے ذریعہ اردو افسانہ کو ایک نئے اسلوب سے متعارف کرایا اور علم نجوم میں استعمال ہونے والی اصطلاحات کو اپنے بعض افسانوں میں بڑی خوش اسلوبی سے برتا ہے۔اس طریقہ کار سے ان کے افسانے ایک جمالیاتی حس میں تبدیل ہو کر علامت اور استعارے کی صورت میں سامنے آئے ہیں جن میں ایک نیا

سائنسی تجربہ اورنئی جہت بھی کارفرما دکھائی دیتی ہے۔ان کا ایک افسانہ ’’مصری کی ڈلی‘‘ ہے۔اس کا ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

’’راشدہ پرستارہ زہرہ کا اثر تھا... وہ عثمان کے بوسے لیتی تھی... راشدہ کے رخسار ملکوتی تھے... ہونٹ یاقوتی... اور ستارہ زہرہ برج حوت میں تھا۔اور وہ سنبلہ میں پیدا ہوئی تھی۔‘‘(۲۸)

شموئل احمد کا ایک دوسرا افسانہ ’’چھگمانس‘‘ ہے۔اس کا ایک اقتباس ملاحظ فرمائیں:

’’اس نے پہلی بار دیکھا کہ چھگمانس چھت کی منڈ ہیر پر بیٹھا اس کو پکار رہا ہے اس کے ناخن کرکس کے چنگل کی طرح بڑھ گئے۔وہ بیل کی مانند گھانس کھا رہا ہے۔اور اس پر پانچ سال گزر گئے۔اس نے جیوتشی سے خواب کی تعبیر پوچھی جیوتشی نے خواب کو نحس بتایا اور اس کا زائچہ کھینچا۔ملتانی کی پیدائش برج ثور میں ہوئی تھی اور طالع میں عقرب تھا زحل برج دلو میں تھا لیکن مریخ کو سرطان میں زوال تھا مشتری زائچہ کے دوسرے خانے میں تھا۔اس کی نظر نہ زحل پر تھی نہ مریخ پر عطارد اور زہرہ بھی جوار میں بیٹھے تھے‘‘۔(۲۹)

پیغام آفاقی کے افسانوں کے موضوعات عصر حاضر کی زندگی سے متعلق ہوتے ہیں۔ان کے موضوعات میں موجودہ زندگی سے احتجاج کی کیفیت ملتی ہے۔انہوں نے اپنے افسانوں میں مختلف طرز کے موضوعات کو پیش کیا ہے۔ان کے موضوعات سے متعلق احمد صغیر رقمطراز ہیں:

’’ان کے یہاں موضوعات کا تنوع ہے اور فنی تقاضوں کو بھی پورا کرتے ہیں۔وہ اپنے افسانے کے ذریعہ نہ صرف آج کے انسان کے احوال پیش کرتے ہیں بلکہ عصر حاضر کی کربنا کی کی گھٹن اور استحصال کو بھی اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے انسانی قدروں کا جس طرح زوال ہو رہا ہے اور سماجی رشتے میں جو گراوٹ آئی ہے اس پر بھی ان کی نظر ہے‘‘۔(۳۰)

شموئل احمد کا ایک افسانہ ’’عنکبوت‘‘ ہے۔یہ افسانہ سائبر دنیا کا بہت بڑا عکاس ہے۔سائبر کی دنیا جسے اصطلاح عام میں انٹرنیٹ کہا جاتا ہے۔یہ نیٹ سائنس کی بہت بڑی ایجاد ہے۔جس نے پوری دنیا کو ایک

کوزے میں ڈال دیا ہے۔اس افسانہ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کی اپنی ایک تہذیبی اور ثقافتی پہلو بھی ہے ۔اس افسانے سے یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ آج کا سماج کس تیزی سے اپنا رنگ بدل رہا ہے ۔تہذیب کس طرح سے کروٹ لے رہی ہے اور ثقافت کی جڑیں کس طرح سے کمزور ہو رہی ہیں۔

اس افسانے کا مرکزی تصور سائبر دنیا میں نوجوانوں کی دلچسپی اور اس کا بدلتا رجحان ہے ۔آج کا نوجوان نیٹ میں الجھا رہتا ہے ۔نیٹ جہاں بہت سارے فوائد کا ذریعہ ہے وہیں اس کا غلط استعمال نوجوان کے لیے کئی جہت سے نقصاندہ بھی ہے ۔اس غلط استعمال سے انسانی اعلی اخلاق کا زوال اور تہذیب وثقافت کا بگاڑ کا امکان بہت زیادہ بڑھتا جا رہا ہے۔شموئل احمد نے اس افسانہ میں نیٹ کے ذریعہ کی جانے والی چیٹنگ کو موضوع گفتگو بنایا ہے ۔چیٹنگ کے لیے جو آئی ڈی بنائی جاتی ہے وہ اکثر و بیشتر فرضی ہوتی ہے ۔ایک اقتباس ملاحظ فرمائیں:

> ''اس نے سائبر کلچر پر ایک لمبی تقریر کی اور آئی ڈی کی اہمیت سمجھائی کہ آئی ڈی کا مطلب ہے'' تم جو ہو وہ نہیں ہو... بلکہ وہ ہو جو نہیں ہو سکتے...! یہی صارفی کلچر کا تقاضہ ہے۔اس کلچر میں وہی دکھانا ہے جو تم نہیں ہو... سائبر کی دنیا میں جھوٹ اور سچ گڈمڈ ہوتے ہیں ۔تم انہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے ۔یہ دنیا جتنی جھوٹی ہے اتنی ہی سچی بھی ہے۔تم جب اپنی آئی ڈی وضع کرتے ہو تو تم ایک جھوٹ خلق کرتے ہو اور سائبر کی دنیا میں ہر جھوٹ ایک سچ ہے''۔(۳۱)

پیغام آفاقی کی افسانہ نگاری

پیغام آفاقی کی شناخت ایک فکشن نگار کے طور پر ہوتی ہے ۔فکشن کی دنیا میں وہ ناول نگار کی حیثیت سے وہ کافی مقبول ومعروف ہیں۔تاہم ان کی ایک پہچان افسانہ نگار ہونے کی حیثیت سے بھی ہے ۔انہوں نے بہت کم افسانے لکھے۔مگر جو بھی افسانے لکھے وہ ہماری تہذیب کی بدلتی شکل وصورت کا بہترین عکاس ہیں۔

پیغام آفاقی کی افسانہ نگاری کا آغاز دورِ طالب علمی میں ہو گیا تھا۔پیغام آفاقی خود لکھتے ہیں:

> ''اردو کہانی ترقی پسند کہانیوں کے دور سے زوال پذیر ہوتی ہوئی جہاں سطحی

پن کا سہارا لینے لگی تھی اور جدید کہانی جہاں نئی فکری ضرورتوں سے نپٹنے کی
ایک ناکام جنگ لڑ رہی تھی اس وقت میں نے ۱۹۷۳ء کے آس پاس فکری
ممکنات کی کہانیاں لکھنے کا آغاز کیا تھا''۔(۳۲)

پیغام آفاقی کا مشاہدہ بہت تیز تھا۔وہ محکمہ پولیس میں اپنی خدمات انجام دے رہے تھے۔محکمہ پولیس میں رہنے کی وجہ سے انہوں نے زندگی اور سماج کو بہت قریب سے دیکھا۔یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں کے اکثر موضوعات کرائم اور جرائم سے متعلق ہوتے ہیں۔پیغام آفاقی اپنے افسانے کے موضوعات سے متعلق خود لکھتے ہیں:

''میری ذاتی زندگی میں یا میرے مشاہدے میں جب بھی کوئی ناگوار واقعہ
ہوتا ہے تو میں اس سے دکھی ہونے کے بجائے اس واقعے کے ٹیڑھے پن
کا گہرا تجزیہ کرتا ہوں اور اسے اپنی تحریر کا موضوع بناتا ہوں تاکہ جہاں
جہاں یہ مخصوص ٹیڑھا پن دوسرے انسانوں کی زندگی میں بیماری کی طرح
گھس کر تکلیفوں کے جال کو بڑھا رہا ہو وہاں تک مکمل طور پر اس بیماری کا
تجزیہ (کذا) کر کے اسے انسانی نسل کے سامنے ایک چیلنج کے طور پر پیش
کرسکوں''۔(۳۳)

پیغام آفاقی کے افسانوں کے موضوعات عصر حاضر کی زندگی سے متعلق ہوتے ہیں۔ان کے موضوعات میں موجودہ زندگی سے احتجاج کی کیفیت ملتی ہے۔انہوں نے اپنے افسانوں میں مختلف طرز کے موضوعات کو پیش کیا ہے۔ان کے موضوعات سے متعلق احمد صغیر قمطراز ہیں:

''ان کے یہاں موضوعات کا تنوع ہے اور فنی تقاضوں کو بھی پورا کرتے
ہیں۔وہ اپنے افسانے کے ذریعہ نہ صرف آج کے انسان کے احوال پیش
کرتے ہیں بلکہ عصر حاضر کی کربناکی کی گھٹن اور استحصال کو بھی اپنے
افسانوں میں جگہ دی ہے انسانی قدروں کا جس طرح زوال ہو رہا ہے اور
سماجی رشتے میں جو گراوٹ آئی ہے اس پر بھی ان کی نظر ہے''۔(۳۴)

پیغام آفاقی افسانوں میں موجودہ دور کے سیاسی ،سماجی و معاشی سطحوں پر ہو رہی بدکاریوں کو پیش کرتے ہیں۔ان کے افسانوں میں طاقت کا استعمال کر کے عام انسان پر ظلم والوں کو دکھایا جاتا ہے چاہے وہ

فرد ہو یا پوری جماعت یا گروہ۔

سماجی حقیقت کو افسانے کے آرٹ میں ڈھالنے کا ہنر انہیں خوب آتا ہے۔ان کے افسانوں میں صنعت گری نہیں فطری پن ہے۔ان کے بیشتر افسانے صیغہ واحد متکلم میں وجود میں آئی ہیں۔انہوں نے کسی ایک طبقہ،سماج یا تہذیب کو اپنے افسانے کا موضوع نہیں بنایا ان کے افسانوں میں مختلف طبقات اور تہذیبوں کے دھارے مدغم ہیں۔فرقہ پرستی کا ناسور،سماجی نظام میں ایک طبقے کی بالا دستی کے خلاف مزاحمت اور مذہبی جارحیت میں انسانیت کا نفاذ ان کی فکر اور فن کے مرکزی نکتے ہیں۔

پیغام آفاقی کے یہاں تمام طرح کے سماجی موضوعات کو دیکھا جا سکتا ہے۔موضوعات کو برتنے میں انہوں نے بڑی مہارت سے کام لیا ہے۔ان کے افسانوں میں بناوٹ اور صنعت گری نہیں ہوتی۔ان کی بیشتر کہانیاں صیغہ واحد متکلم کے طور پر بیان ہوئی ہیں۔انہوں نے کسی ایک طبقہ،سماج یا تہذیب کو اپنے افسانے کا موضوع نہیں بنایا ان کے افسانوں میں مختلف طبقات اور تہذیبوں کے دھارے مدغم ہیں۔فرقہ پرستی کا ناسور،سماجی نظام میں ایک طبقے کی بالا دستی کے خلاف احتجاج اور مذہبی جارحیت میں انسانیت کا نفاذ ان کی فکر اور فن کے مرکزی نکتے ہیں۔انہوں نے استحصال،رشوت خوری،دہشت گردی،بے روزگاری،جنسی بے روی اور سماج کے بدلتے ثقافتی مناظر کو پیش کیا ہے۔رحمٰن عباس پیغام آفاقی کی افسانہ نگاری سے متعلق لکھتے ہیں:

> ''وہ سیاسی،سماجی اور معاشی سطح پر ہونے والے عظیم جبر و استحصال کے خلاف اپنے غصے اور احتجاج کو ان کہانیوں کے ذریعہ معاصر ادبی تاریخ کے بطن میں درج کراتے ہیں۔یہ ان کے زندہ اور پر امید انسان ہونے کا آخری ہتھیار ہے اور وہ اس کے فنی استعمال میں کامیاب ہیں''۔(۳۵)

پیغام آفاقی کا ایک افسانہ''کوآپریٹیو سوسائٹی''ہے۔اس افسانے میں رشوت خوری کو موضوع بنایا گیا ہے۔سماج کا الیٹ طبقہ بظاہر شکل وصورت سے کتنے اچھے لگتے ہیں لیکن اس میں سے بعض لوگ باطنی طور پر کرپٹ ہوتے ہیں۔جو موقع ملنے پر کرپشن کو فروغ دینے میں کبھی پیچھے نہیں رہتے۔اس افسانے میں کرپشن کو علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔اس افسانے سے متعلق احمد صغیر لکھتے ہیں:

> ''پیغام آفاقی کا افسانہ''کوآپریٹیو سوسائٹی''جدید معاشرے کے شاطرانہ چالوں سے ہمیں آگاہ کراتا ہے۔یہ معاشرہ بظاہر ہمیں ایک آئیڈیل

معاشرہ لگتا ہے اور جس کی خوبیوں کا ذکر کرتے ہم نہیں تھکتے لیکن دراصل یہ
معاشرہ اندر سے اس قدر آلودہ اور کھوکھلا ہو چکا ہے اگر اس کا حقیقی روپ
ہم دیکھ لیں تو وحشت ہونے لگے''۔(۳۶)

حسین الحق کی افسانہ نگاری

حسین الحق بحیثیت افسانہ نگار اردو فکشن کی تاریخ میں اپنی ایک الگ شناخت رکھتے ہیں۔اپنے ہم عصروں کے مابین حسین الحق کی شخصیت ممتاز و منفرد نظر آتی ہے۔اب تک ان کے سات افسانوی مجموعے اور دو ناول منظر عام پر آ چکے ہیں۔تخلیقی سفر ہنوز جاری ہے اور مستقبل قریب میں مزید مجموعے منظر عام پر آنے کی توقع ہے۔

حسین الحق موجودہ عہد میں اردو فکشن کا ایک معتبر نام ہے۔وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں اور اس فن میں انہیں مہارت تامہ حاصل ہے۔انہوں نے ناول نگاری کے فن میں بھی طبع آزمائی کی ہے اور اس میدان میں بھی کامیاب رہے ہیں۔وہ اپنے منفرد انداز و اسلوب کی وجہ سے افسانوں اور ناولوں کی دنیا میں ایک اہم اور دائمی مقام رکھتے ہیں۔اب تک ان کے سات افسانوی مجموعے اور دو ناول منظر عام پر آ چکے ہیں۔ان سب کے باوجود ان کے پاس ابھی بھی اتنا مواد موجود ہے کہ مزید دو مجموعے بہ آسانی شائع ہو سکتے ہیں۔فکشن کے علاوہ انہوں نے تنقیدی و مذہبی موضوعات پر بھی بہت سارے مضامین اور کتب کی ایک بڑی تعداد پیش کی ہے
۔

حسین الحق ۲ نومبر ۱۹۴۹ء کو سہسرام میں پیدا ہوئے۔ان کے والد کا نام انوار الحق شہودی ہے۔انوار الحق شہودی ایک جید عالم دین، حافظ قرآن اور قادر الکلام شاعر تھے۔ان کا تخلص نازش سہسرامی تھا۔حسین الحق کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی اور میٹرک آرہ ضلع سے پاس کیا۔گریجویشن ایس۔پی۔جین کالج سے اور ایم۔اے۔پٹنہ یونیورسٹی سے کیا۔آپ نے مگدھ یونیورسٹی بودھ گیا سے فارسی میں بھی ایم،اے کیا اور بالآخر ۱۹۸۵ء میں اردو افسانوں میں علامت نگاری کے موضوع پر پی۔ایچ۔ڈی مکمل کی۔

ایم۔اے کرنے کے فوراً بعد حسین الحق نے گرو گوبند سنگھ کالج، پٹنہ سٹی میں عارضی طور پر بحیثیت لیکچرار جوائن کیا۔پھر کچھ دنوں کے بعد یو۔جی۔سی سے جونیر فیلوشپ ملی اور غالباً ۱۹۷۴ء سے ۱۹۷۶ء میں ریسرچ فیلو کی حیثیت سے پٹنہ یونیورسٹی میں ریسرچ کا کام انجام دیتے رہے۔ساتھ ہی ساتھ آئی۔اے اور ایم۔اے

تک کی کلاسیں بھی لیتے رہے۔اسی درمیان کمیشن کے ذریعہ ایس۔ پی۔کالج دمکا میں بحالی ہوئی اور۱۹۸۱ء میں مگدھ یونیورسٹی بودھ گیا کے پوسٹ گریجویٹ ڈپارٹمنٹ میں تبادلہ ہوگیا اور اس وقت سے تاہنوز وہیں مصروف کار ہیں۔

حسین الحق کی افسانہ نگاری سے متعلق عبدالصمد لکھتے ہیں کہ:

''افسانہ لکھنے کی شروعات انہوں نے روایتی ڈھنگ سے کی مگر جب جدیدیت کا علم بلند ہوا تو اس کے پرزور حمایتی بن گئے اور''شب خون''اور دوسرے جدید رسالوں میں تواتر سے چھپنے لگے۔لیکن کمال یہ کہ ہے کہ انہوں نے اپنے افسانوں میں وہ روش اختیار نہیں کی جو انہیں نئے معاشرے کا تنہا آدمی، اپنے خول میں بند انسان، نام نہاد صنعتی ترقی سے بیزار اور اس کی مبینہ زہرناکیوں سے آلودہ، شکستہ، دوسروں سے نہیں صرف اور صرف اپنے آپ کے لیے لکھنے والا فن کار وغیرہ وغیرہ ثابت کرتے۔انہوں نے علامتی اور تجریدی افسانے ضرور لکھے مگر ان کے یہاں ترسیل کبھی مسئلہ نہیں بنی۔جدیدیت کے عروج میں ان کا ایک افسانہ''بارش میں گھرا مکان''شب خون میں شائع ہوا تھا۔اس افسانے نے نہ صرف ان کی ادبی شخصیت کی پہچان مستحکم کی بلکہ اس نے ہندو پاک سطح پر سنجیدہ لکھنے پڑھنے والوں نیز جینوئین قاری کو ان کی طرف متوجہ کیا۔یوں حسین الحق اس افسانے کو اپنا شاہکار تسلیم نہیں کرتے، پر اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔وہ افسانہ تو بہر حال ان کے قلم ہی سے نکلا ہے۔ویسے وہ ایک ایسا افسانہ ہے جس کی لیک پر بشمول حسین الحق بے شمار افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے ہیں۔حسین الحق کے پاس افسانوں اور ناولوں کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے مگر کہیں بھی ان پر جدیدیت حاوی ہوتی دکھائی نہیں دیتی۔پھر بھی حسین الحق کا جدید ہونے پر آج بھی اصرار ہے اور وہ ترقی پسند مصنفین کے حامیوں میں بھی اپنا نام درج کرا چکے ہیں اور اس کے عہدہ دار بھی رہے ہیں''(۳۷)

حسین الحق کی افسانہ نگاری سے متعلق ڈاکٹر احمد صغیر لکھتے ہیں:

''حسین الحق ان افسانہ گاروں میں ہیں جنھوں نے علامت کو تخلیقی بدل بنا کر اساطیری اور ڈرامائی اسلوب کی فضا تیار کی اور مذہب وتصوف کے پس منظر نے جن کے یہاں اعتبارات کی حیثیت اختیار کی اور جنھوں نے فرد کی بے سکونی اور کم مائیگی کا جواز مذہبی اور تہذیبی اقدار کے انقلاب میں تلاش کیا۔ وہ وسیع نظریات جن کا تعلق روحانی ارتقا، سماجی اور تمدنی بین الاقوامیت اور مابعد الطبیعاتی انقباظ سے ہے۔ حسین الحق فرد کے کرب سے شانہ ملا کر موضوعات کی تشکیل کرتے ہیں اور ان کے یہاں ایک پر اسراریت پورے تخلیقی ماحول پر طاری رہتی ہے۔ ان کے یہاں تاریخ ،تہذیب اور تصوف کا ایسا امتزاج ملتا ہے جو ان کے موضوعات کو ایک تکملیت عطا کرتے... حسین الحق کا رشتہ ماضی کے ساتھ گہرا ہے اور قرۃ العین حیدر کی طرح ان کے یہاں بھی ماضی کی بازیافت کا عمل شدید ہے ۔ان کا قلم ماضی کے دھندلکوں کا امین ہے ۔نہ عہد حاضر کی المنا کی اور سفا کی کی قید میں ہے ۔ان کے یہاں بھی موضوع کا تنوع ہے۔ ایک طرف رومان ہے تو دوسری طرف سیاست، عصر حاضر کی المنا کی، ظلم وجبر کا بڑھتا ہوا ہاتھ ،پردے کے پیچھے ہونے والا ڈراما اور گہرا مذہبی تصور!''۔(۳۸)

حسین الحق کی پوری ادبی زندگی دیکھنے اور سمجھنے کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ادب کے میدان میں انہیں مسلسل نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ وہ جس پائے کے فکشن نگار ہیں اور اردو کے تئیں ان کی جو ناقابل فراموش خدمات ہیں ان سب کا خاطر خواہ اعتراف نہیں کیا جا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو آج تک ادب کا کوئی قابل ذکر انعام نہیں ملا اور نہ ہی ناقدین ادب نے ان کے فکشن پر اتنی توجہ کی جس کے وہ لائق ہیں۔ حسین الحق کو قومی اور عالمی سمیناروں میں اتنا مدعو نہیں کیا جاتا جتنا کہ وہ مستحق ہیں اور نہ ہی انہیں کسی اہم سرکاری یا غیر سرکاری اداروں کے کسی منصب پر فائز کیا گیا۔

حسین الحق نے فکشن نگاری کا آغاز ۶۰ کی دہائی میں کیا۔ اس عہد کے فکشن نگار ترقی پسندوں کے

بنائے ہوئے راستوں سے ہٹ کر نیا رجحان اپنا رہے تھے۔اب یہاں حرماں نصیبی و مایوسی ، بے اطمینانی اور ناآسودگی کا اظہار ہئیت اور تکنیک میں تبدیلی کی صورت میں ظاہر ہورہا تھا۔اس دور میں جدیدیت کے نام پر اردو افسانے میں کئی قابل قدر تجربے ہوئے۔نئی تکنیکوں پر طبع آزمائی ہوئی۔کئی پرانی تکنیکوں کو باقاعدہ رجحان کی حیثیت دی گئی جن میں خاص اور بنیادی تجریدی وعلامتی رجحان تھا۔ویسے یہ رجحان تقسیم ہند سے پہلے بھی کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، ممتاز شیریں، عزیز احمد، احمد علی اور دیگر تخلیق کاروں کے افسانوں میں بھی ملتا ہے لیکن وہاں اس کے نقوش دھندلے تھے۔اب دھند کی وہ تہیں چھٹ گئی تھیں اور اس دہائی میں ایک باقاعدہ رجحان کی شکل میں منظر عام پر آ گیا تھا۔غرض متنوع رجحانات وموضوعات اس بات کے متقاضی تھے کہ مختصر افسانہ کا کینوس ساتویں دہائی میں کافی وسیع ہوا اور یہ ہوا بھی۔اس نے انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کیا اور اسلوب و ہیئت میں نئے تجربات کو جگہ دے کر فنی نقطۂ نظر سے بھی اسے اہمیت کا حامل بنایا۔

۷۰ء کی دہائی کے بعد لکھنے والوں نے محسوس کیا کہ ابہام سے پُر افسانوں کی عمر زیادہ نہیں ہوسکتی ہے اور ترقی پسندی اب از کار رفتہ ہوچکی ہے لہذا ان دونوں کے درمیان سے نئے لکھنے والوں نے ایک راہ ڈھونڈ نکالی۔جدید رجحان کے تحت لکھنے والوں کے یہاں سماجی مسائل کا فقدان ہو چلا تھا۔وہ فرد اور اپنے ہی حصار میں مقید ہوکر رہ گئے تھے جس کی وجہ سے افسانہ عام قاری کی دلچسپی کا سامان بننے کی بجائے صرف چند دانشوروں کی ذہنی تسکین کی غذا بن گیا تھا۔

۶۰۔۷۰ کی دہائی میں تخلیق کاروں کے لیے کیسا رجحان پیدا ہو چکا تھا؟ اور قاری کس طرح کی تحریر اور اسلوب کا تقاضہ کررہا تھا؟ اس بات کو سمجھنے کے لیے ڈاکٹر احمد حسین آزاد کا یہ تبصرہ ملاحظہ فرمائیں:

> ''۱۹۵۹ء کے بعد جب افسانہ نگاروں نے قاری کے چہرے پر بوریت اور اکتاہٹ کے آثار کو پڑھا اور محسوس کیا تو انہیں اپنے پکوان کے پھیکے پن کا احساس ستانے لگا۔جس کے نتیجہ میں ۱۹۶۰ء سے اردو افسانوں میں نئے تجربے پیش ہونے لگے اور ۶۴ء کے بعد تو قاری کے منھ کا مزہ ہی بدل گیا۔ادب میں تجربہ کوئی چیز نہیں۔انٹی اسٹوری، انٹی پلاٹ، علامتی اور شعور کی رو کی کہانیاں لکھنے کی روایت نئی نہیں۔پریم چند سے انتظار حسین تک اردو کے افسانوی ادب میں مختلف ہیئتی اور موضوعاتی تجربے ہوئے۔لیکن یہاں تک کئے گئے تجربوں کی اہمیت منھ کا مزہ بدلنے سے کچھ زیادہ نہیں

۔البتہ ۶۰ء کے بعد بدلے ہوئے حالات کے نتیجہ میں ہیئتی اور موضوعاتی تجربوں کی لے نسبتاً زیادہ تیز ہوگئی اور ان تجربوں نے رجحان کی حیثیت اختیار کر لی۔اس موقع پر اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ ۶۰ء سے ۶۴ء تک جو تجربے ہوئے ان کا رشتہ ترسیل وابلاغ کی حد تک روایت سے جڑا ہوا تھا۔اس وجہ سے سب نے ان کا بلا جھجک استقبال کیا۔مگر ۶۵ء کے بعد اس حد کو بھی پھلانگنے کی کوشش شروع ہوگئی۔تجریدی اور علامتی کہانیاں لکھنے کا رواج عام ہو گیا۔ٹوٹتے ،بکھرتے لمحے،تنہائی کا کرب، بے یقینی اور بے چہرگی افسانوں کے موضوع بنے۔ان موضوعات نے نئی ہیئتوں کو جنم دیا اور آج افسانوں کے جسم پر جو لباس نظر آتے ہیں وہ ۶۰ء سے پہلے کے افسانوی لباس سے میل نہیں کھاتے۔ایسے افسانے بہار میں نسبتاً زیادہ لکھے گئے۔بہار کے چند ایسے لکھنے والوں کے نام کچھ اس طرح ہیں۔ظفر اوگانوی،نزہت نوری،نسیم محمد جان،نور الھدی،نشاط قیصر،شبیر احمد،منظر کاظمی،شوکت حیات،اختر یوسف،شموئل احمد،شفق ،رضوان احمد،علی امام ،نزہت پروین،عشرت ظہیر،حسین الحق...''(۳۹)

اس طرح دیکھیں تو ساتویں دہائی کے بعد کی کہانی میں خواہ وہ واقعاتی ہو، تجریدی ہو یا علاماتی، کہانی پن کی لو پھر ٹمٹماتی ہوئی نظر آتی ہے۔ہیولوں کی شکل میں ہی سہی کردار کی پھر مراجعت ہوئی اور وحدت تاثر کی گم شدگی ایک بار پھر کہانی کے ہاتھ آگئی۔قبل ازیں حد درجہ نجی علامات کے استعمال نے کہانی کو جس طرح چیستاں بنا دیا تھا اس سے بھی نئی نسل نے عبرت حاصل کی اور ان کی بیشتر کہانیوں میں جو علاماتی ہیں، دیومالا اور اساطیر سے اخذ کردہ نسبتا کم غیر مانوس علامتیں استعمال میں آئی۔

غضنفر کے افسانے

مابعد جدید ممتاز افسانہ نگاروں کی فہرست ایک نام غضنفر کا بھی آتا ہے۔غضنفر اپنے عہد کا بہت بڑا فکشن نگار ہے۔انہوں نے ناول اور افسانے دونوں تخلیق کئے۔یہاں صرف ان کی افسانہ نگاری سے متعلق بات کرنا مقصود ہے۔غضنفر کا پہلا افسانوی مجموعہ ''حیرت فروش ہے۔اس مجموعہ میں 33 افسانے ہیں، ان افسانوں کے مطالعہ کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے کسی خاص میدان میں اپنے قلمی ریس کے گھوڑے نہیں دوڑائے

، بلکہ معاشرہ کے سلگتے موضوعات کو اپنے افسانوں میں سمونے کی کوشش کی ہے، عمومی طور پر انسانی قدروں کی پامالی، تہذیب کا بدلتا منظر نامہ، فرقہ پرستی کی بیخ کنی، حکومتوں کی چالبازی اور معاشرہ کے دبے کچلے افراد کی کہانی ان کے افسانے کے بنیادی موضوعات ہیں، اس مجموعہ کی تمام کہانیاں انہیں موضوعات پر گردش کرتی نظر آتی ہیں، چند علامتی کہانیاں بھی اس میں شامل ہیں۔

سماج کے بدلتے اقدار اور ثقافت کے داغدار ہوتے چہرے کی بہترین عکاس افسانہ ''حیرت فروش '' ہے اس کہانی میں ہماری تہذیبی اقدار پر بہت تیکھا طنز ہے۔ آج کا سماج کتنی سرعت سے تبدیل ہوتا جا رہا ہے۔ اچھائی پر برائی فتح یاب ہونا چاہتی ہے۔ برائی کو برا سمجھنے کا تصور رفتہ رفتہ ختم ہوتا جا رہا ہے۔ قدریں مٹتی جا رہی ہیں۔ اس کہانی کا مرکزی تصور اچھائی کا دھیرے دھیرے مٹ جانا ہے۔ افسانہ نگار اچھی چیز کی دستیابی کو حیرت سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ ناامید ہو چلا ہے۔ کیونکہ انہیں پتہ ہے کہ اب سماج اور معاشرے سے اچھی چیزیں اٹھ رہی ہیں۔ نہ اچھا اخلاق باقی ہے اور نہ ہی اچھی صلاحیت کے لوگ رہ گئے ہیں۔ اگر کہیں اچھی صلاحیت کے لوگ ہیں بھی تو ان کی قدر و قیمت بالکل ختم ہو چکی ہے۔ لوگوں کے دلوں سے اچھی صلاحیت کے مالکوں سے متعلق عظمت اور اعتراف ختم ہو چکا ہے۔ اس کہانی کا آغاز ہی ایک باصلاحیت انسان کی پریشانی سے ہوتا ہے:

> ''کتابوں سے نکلتے ہی نگاہیں اشتہاروں پر پڑنے لگیں۔ اشتہار اور انٹرویو کے چکر میں وہ دربدر پھرنے لگا۔ اس چکر میں اسے چکر آنے لگے۔ آنکھوں میں اندھیرا چھانے لگا۔ پاؤں لڑکھڑانے لگے''۔ (۳۹)

غضنفر کی طبیعت بہت حساس واقع ہوئی ہے۔ ان کی نظر سماج کے ان بدلتے اقدار پر بہت آسانی سے پڑ جاتی ہے جہاں تک اکثر افسانہ نگاروں کی نگاہیں نہیں پہونچ پاتی ہیں۔ افسانہ نگار تہذیب و ثقافت کے اس بدلتے منظر نامہ پر حیران ہے۔ سماج اتنی تیزی سے تبدیل ہو رہا ہے۔ لیکن سماج کے رہنے والے اس تبدیلی پر ذرا بھی نادم نہیں ہے۔

اس کہانی کا مرکزی کردار ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ انسان ہے جو بے پناہ صلاحیتوں کا مالک بھی ہے۔ مگر ان کی صلاحیت کا اعتراف کرنے والا کوئی نہیں ہے۔ یہ ناقدری صرف اس انسان کی صلاحیت کے ساتھ وابستہ نہیں ہے۔ بلکہ سماج کے بدلتے رجحان کا یہ عالم ہے کہ ہر اچھی چیز پر بری چیز سبقت لے جا رہی ہے وہ دیکھتا

ہے:

''بن بیاہی عورت ماں بن گئی ،'جرم ثابت ہو جانے کے باوجود مجرم بری
ہو گیا'
'قاتل کو انعام سے نوازا گیا'
'گلابوں پر گیندے کھلے'
'شاخ سے ثمر ٹوٹا زمین پر نہیں گرا'

'پانی میں آگ لگ گئی، سائبانوں سے دھوپ برستی ہے، آسمان زمین پر اتر آیا، زمین آسمان پر پہنچ گئی' باپ بیٹی کے ساتھ زنا میں مشغول تھا، بیٹا ماں کے اوپر سوار تھا، رہبر رہزنی کر رہا تھا، محافظ تحفظ کا گلا گھونٹ رہا تھا، اندھا دیکھ رہا تھا، آنکھ والا ٹھوکر کھا رہا تھا، لنگڑا دوڑ رہا تھا، پاؤں والا گرا پڑا تھا، لوھا مال وزر بٹور رہا تھا، ہاتھ والا دست نگر تھا، دریا کوزے میں بند تھا، زہر بے اثر تھا، صدا بے صوت تھی، سرخ سفید تھا، سفید سیاہ تھا''۔(۴۰)

وہ تعلیم یافتہ انسان چیزوں کو دیکھ کر حیرت میں پڑ جاتا ہے۔ان چیزوں کا ذکر''ادارہ حیرت فروش ''کے سامنے کرتا ہے۔لیکن اس ادارہ کے لوگوں کو ان چیزوں سے تعجب نہیں ہوتا۔ایک دن کہانی کے مرکزی کردار نے تلاش وجستجو کے بعد ادارہ حیرت میں یہ پیش کر دیا''کسی کی قابلیت اس کے کام آ گئی''۔یعنی ایک قابل شخص کو اس کی قابلیت کا اعتراف کرتے ہوئے اس کو ملازمت سے نوازا گیا۔اعتراف قابلیت کی بات سن کر ادارہ حیرت فروش کے مینجر نے اس شخص کو انعام سے نوازنا چاہا۔

غضنفر نے یہاں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ ہمارے سماج سے اچھائیوں کا جنازہ نکل رہا ہے۔علم اور قابلیت کا خون ہو رہا ہے۔فکشن نگار کا یہ احتجاج اپنی جگہ درست ہے کہ حق دار کو حق ملے،عدالت سے عدل کا صدور ہو۔علم کا وفور ہو اور اہل علم کو اس کا جائز مقام اور مرتبہ نصیب ہو۔قابلیت کا اعتراف ہوتا کہ ہر قابل انسان کی قابلیت سے سماج اور ملک کو فائدہ ہو سکے۔

غضنفر عہد حاضر کے ممتاز فکشن نگار ہیں ۔ بیانیہ اسلوب کی دلکشی ،گٹھے جملوں کی رعنائی ، پلاٹ کی برنائی،مکالمہ کی شگفتگی،کہانی گڑھنے کی ہنر مندی،دلآویز منظر نگاری، نازک خیالی ومعنی آفرینی، فکشن کے نشیب

وفراز سے آگہی اور سب سے بڑھ کر معاشرتی مسائل پر خامہ فرسائی وغیرہ ایسے خصائص ہیں جو غضنفر کو ادبی افق پر اہم مقام عطا کرتی ہیں۔

''سانڈ'' ایک نمائندہ افسانہ ہے۔اس افسانے میں سانڈ علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ یہ سانڈ سماج کے فاسد عناصر کے لیے ایک استعارہ ہے۔ یہ سانڈ بہ ظاہر ہندو بستی سورج پور سے تعلق رکھنے والا ہے۔مگر یہ مسلم محلے میں آکر ادھم مچاتا، غریبوں کو ستایا کرتا تھا، مسلم لڑکیوں سے چھیڑ چھاڑ کرتا، گاؤں کے افراد کو پریشان کرتا تھا۔ باشندگان محلّہ نے اس سانڈ سے متعلق قاضی ہاؤس میں شکایت کی، مگر ان کی شکایت مسترد کردی گئی۔ بڑے تھانہ میں بھی شکایت ہوئی، مگر کچھ بھی نہیں ہوا، پھر ردعمل کے طور پر مسلمانوں نے بھی سانڈ تیار کرکیا اور اسے چھوڑ دیا تاکہ وہ ہندو محلّہ میں جائے اور نقصان پہونچائے، مگر مسلم سانڈ ہندو سانڈ کے ساتھ مل جاتا ہے۔

شفق

شفق کا شمار مابعد جدید افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔انہوں نے اپنے معاصرین کے دوش بدوش چلتے ہوئے افسانے میں کہانی پن کی مراجعت اور عوام کو کہانی کے دامن سے وابستہ کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ان لوگوں کی اس کوشش اور متوازن رویے سے افسانے کی طرف قاری کی واپسی ہوئی اور افسانے میں تجریدیت اور علامت نگاری کا چہرہ بھی نکھرا۔

شفق کی افسانہ نگاری سے متعلق ایک مضمون پر خامہ فرسائی کرتے ہوئے زاہدالحق رقمطراز ہیں:

> ''شفق آٹھویں دہائی میں تیزی سے ابھرنے والے جدید افسانہ نگاروں میں سے ایک ہیں۔انہوں نے افسانہ نگاری کے میدان میں انفرادیت اور علیحدہ شناخت قائم کی ۔انہوں نے بہت ہی سنجیدگی سے فکشن کے موضوعات اور اسلوب کو برتا ہے۔اور نہ صرف قارئین بلکہ ناقدین کو بھی اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ان کی افسانہ نگاری پر حقیقت کا جو رنگ چڑھا وہ بہت تجربوں کے بعد گہرا اور چوکھا ہوا ہے۔زمانے کے نشیب وفراز سے ان کے یہاں جو منظر سامنے آتا ہے وہ قاری کو قدروں کی شکست وریخت سے آشنا کرتا ہے اور فکر کی گہرائیوں

میں اترنے کو مجبور بھی کرتا ہے۔ان کے افسانوں میں انسانی قدروں کی پامالی کا جو دکھ ہے وہ تہذیب و معاشرت اور سیاست کے چہرے سے نقاب اس طرح اٹھاتا ہے کہ جیسے کوئی ہماری نفسیات کی گرہیں کھول رہا ہو۔ان کے افسانے ہمیں بتاتے ہیں کہ زندگی اتنی سہل نہیں ہے۔چیزیں اتنی سادہ نہیں ہیں جتنی نظر آتی ہیں۔ان میں بلا کی پیچیدگی ہے،بے حد تضادات ہیں کہ زندگی عقائد اور نئے تقاضوں کے پیدا کردہ ہیں۔ان تضادات سے باہر نکل آنے کی کوشش کا نام ہی زندگی ہے‘‘۔(۴۱)

شفق تمثیلی اظہار اپناتے ہیں،تمثیل اپنے ساتھ استعاروں کو لے کر چلتی ہے۔یہ استعارے زبان کی روانی،جملوں کی خوشگوار ترکیب اور شفاف تصور میں مدغم ہوجاتے ہیں۔یہ بات شفق کے اظہار کی قوت اور ترسیل کی خوبی واضح کرتی ہے۔ان کے استعاروں میں کبھی کبھی ماضی کی مذہبی سطحیں اور حال کی سیاسی سطحیں بھی مدغم ہوجاتی ہیں۔ان کے افسانوں میں بادل،سیاہ کتا،اندھی رات،سمٹی ہوئی زمین،پناہ گزیں،ڈوبتا ابھرتا ساحل اور ٹوٹے لمحوں کا دکھ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

شفق کے اب تک چار افسانوی مجموعے شائع چکے ہیں۔۱۔سمٹی ہوئی زمین(۱۳افسانے)۲۔سگ گزیدہ(۱۹افسانے)۳۔شناخت(۱۷افسانے)۴۔وراثت(۱۶افسانے)۔

شفق کے ابتدائی دور کے افسانوں میں جاسوسی ناول کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔مثلاً ’’واردات‘ آسیب،بادل،شہر ہوس اور مہم وغیرہ۔ان افسانوں اور اسی قبیل کے دیگر افسانوں میں شروع سے آخر تک دہشت،سراسیمگی،خوف و ہراس کا ماحول بھرا ہوا ہے۔ایسا اس لئے ہے کہ وہ جس عہد میں سانس لے رہے تھے اس زمانے میں ہر چہار جانب ایسے ہی سانحات اور واقعات رونما ہو رہے تھے۔ایسے نازک وقت میں شفق جیسے حساس فن کار کا متاثر ہونا فطری بات تھی۔اس سلسلے میں وہ سید احمد قادری سے انٹرویو کے سوال:

’’آپ کے افسانوں میں قتل و خون،لاش،اذیت،کرب،اور وحشت وغیرہ کا ذکر بہت ملتا ہے؟‘‘

کا جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں:

’’آج کی دنیا میں اس کے علاوہ اور کیا ہے قادری صاحب،اخبار پڑھیے تو کوئی دن ناغہ نہیں جاتا۔جب دس پندرہ آدمیوں کے قتل کی خبریں نہیں

چھیپتیں۔شوہر نے جہیز کے لئے بیوی کو جلا دیا،شوہر کے ظلم سے عورت نے خودکشی کر لی ،ایک خاندان کے دس افراد کا قتل ،ایک گاؤں میں تیس آدمیوں کا اجتماعی قتل ،انسان زندہ جلا دیے گئے ،پھر فرقہ وارانہ فسادات،جمشید پور میں ایک ایمبولینس میں معصوم عورتوں اور بچوں کو زندہ جلا دیا گیا ،احمد آباد میں مسجد مقتل بن گئی۔آسام ، نیلی اور گوال پاڑہ قتل عام، دعوت عبرت دیتی ہوئی بچوں کی لاشیں،ایران میں خمینی کا بنایا ہوا قبرستان،افغانستان میں حریت پسندوں کی جدوجہد اور کارمل انتظامیہ کے کاندھوں پر رکھا ہوا روس کا ہاتھ اور ہاتھ کی انگلیوں میں جدید ترین اسلحے ،صابرہ اور شکیلہ کیمپوں میں اسرائیلی درندوں کے ہاتھوں ہنستے عوام کا قتل عام ،جراثیمی ہتھیار ، پل مزی،انتھرکس اور وی ایکس گیس،اسلحوں کی دوڑ،نیٹ اینڈ کلین بم،ہم کہاں جا رہے ہیں...‘‘(۴۲)

ذیل میں ایک دو افسانوں کے حوالے سے ایک عمومی جائزہ پیش کیا جائے گا تا کہ شفق کی افسانہ نگاری سے متعلق کوئی رائے قائم کی جا سکے۔

’’بادل‘‘شفق کا ایک نمائندہ افسانہ ہے جس میں افسانہ نگار اشاروں اور علامتوں کے ذریعہ قاری کے ذہن کو عہد حاضر کی سب سے المناک سچائی ’’تیسری عالمی جنگ‘‘اور’’نیوکلیائی جنگ‘‘ کے خوف کی طرف لے جاتا ہے۔آج انسان کو طرح طرح کے مسائل کا سامنا ہے جن کا مقابلہ بڑے حوصلے اور جرأت سے کیا جا رہا ہے۔لیکن عالمی نیوکلیائی جنگ کے شروع ہو جانے کا خوف ان تمام مسائل،اندیشوں اور فکروں پر غالب رہتا ہے اور انسان اس کے سامنے بےبس اور مجبور نظر آتا ہے۔ان کو معلوم ہے کہ دوسری عالمی جنگ کے موقع پر ہیروشیما اور ناگاساکی میں ایٹمی دھماکوں سے چھتری کی شکل کے جو بادل اٹھے تھے وہ لاکھوں معصوم انسانوں کے لئے کیسی انجانی تباہی لائے تھے ان سب کے تصور سے ہی انسان لرزہ براندام ہو جاتا ہے۔لیکن آج تو نیوکلیائی اسلحہ اور ان کی ہلاکت خیزی میں اتنا اضافہ ہو چکا ہے کہ اگر معمولی اور محدود پیمانے پر ہی جنگ چھڑ جائے اور ہر براعظم میں صرف چند بم گرا دیے جائیں تو دیکھتے ہی دیکھتے کرہ زمین پر نسل انسانی کا خاتمہ ہو جائے گا۔انسانی نسل اور تہذیب وثقافت کی مکمل تباہی کا یہ خوف کوئی واہمہ یا تخیل کا کرشمہ نہیں بلکہ اس کی بنیاد ٹھوس مادی حقیقتیں ہیں۔ہر مہذب انسان اس خطرے کے بڑھتے ہوئے امکانات سے دہشت زدہ رہتا

ہے۔اور فطری طور پر اس کا تدارک یا مقابلہ کرنے کی تدبیریں سوچتا ہے۔وہ جانتا ہے کہ ایک بار نیوکلیائی جنگ چھڑ گئی تو انسان بالکل نہتا اور بے بس ہو جائے گا۔

شفق کی نگاہ مستقبل پر ہے۔اس لئے اس نے ''بادل'' افسانہ کے پہلے ہی پیراگراف میں ماضی یا حال کے بجائے مستقبل کے صیغے کا استعمال کیا ہے اور پوری کہانی میں یہی صیغہ حاوی رہتا ہے۔بادل کا پہلا پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> ''ہوائیں بوجھل ہو گئیں،چھٹی حس کے تار چیخ پڑے،ذہنوں میں خطرے کا الآرم بجنے لگا۔وہ آرہا ہے۔بہت جلد آرہا ہے۔ہوشیار ہو جاؤ۔سر حدوں کی کڑی نگرانی کرو۔دروازوں اور کھڑکیوں پر پہرے بٹھادو۔جاگتے رہو۔خبردار کوئی پل بھر کے لیے بھی آنکھیں بند نہ کرے۔بتیاں جلتی چھوڑ دو کہ اندھیرا اس کا مسکن ہے۔وہ آئے گا اور چپکے سے کہیں بیٹھ جائے گا۔پھر رات کے سناٹے میں باہر نکل کر نیند میں ڈوبی بستی پر ظلمت کی طرح چھا جائے گا۔صبح جب آنکھیں کھلیں گی تو سورج نہیں نکلے گا، روشنی نہیں ہوگی اور وہ فتح کے شادیانے بجاتا گلیوں اور شاہ راہوں پر گشت کرے گا سب کی قسمتوں کا مالک بن جائے گا اور پھر اس سے کبھی نجات نہیں ملے گی کوئی نجات نہ دلا سکے گا،اس لیے ہوشیار رہو، جاگتے رہو، بتیاں جلتی چھوڑ دو، روشنی اور تیز کرو کہ اس سے نجات کی، خطرے کے سد باب کی یہی ایک صورت ہے۔''(۴۳)

اس اقتباس میں مستقبل کا صیغہ استعمال ہوا ہے۔اور ایک نادیدہ زمانہ مستقبل میں کسی انجانے اور ایک حد تک پراسرار عذاب کے نزول کا ذکر کیا گیا ہے۔مصنف کا لب ولہجہ اور طرز بیان اتنا پر اعتماد ہے جیسے اسے انجانی مصیبت کے وارد ہونے کا محض گمان یا اندیشہ نہیں بلکہ یقین ہو۔اس کی ہمہ گیر تباہی اور تاراجی سے محفوظ رہنے کے لئے وہ لوگوں کو مناسب قدم اٹھانے کی تلقین بھی کرتا ہے۔مستقبل کا خوف اس کے سارے وجود پر حاوی نظر آتا ہے اس اقتباس میں ایک مشترک اور قابل توجہ پہلو یہ ہے کہ راوی یا مصنف اپنی ذات کے زیاں یا ہلاکت کے بجائے اجتماعی تباہی اور بنی نوع انسان کی ہلاکت کے تصور سے دکھی ہے۔اگر چہ اس کی اعصابی حالت اتنی شکستہ ہے کہ یہ دکھ اس کا اپنا دکھ معلوم ہوتا ہے۔

بادل اس لحاظ سے ایک نمائندہ کہانی قرار دی جاسکتی ہے کہ اس میں آنے والے عذاب کو ''ظلمات'' کا دیوتا کہا گیا ہے۔لیکن اس کے آنے سے پہلے ہی:

''اندھیرا اتنا بڑھ گیا ہے کہ دن ہونے پر سورج نکلنے پر بھی دھند نہیں چھٹتی ۔کوئی چیز صاف نظر نہیں آتی ۔گلیوں اور شاہوراہوں پر رات سدا کے لیے خیمہ زن ہوگئی ہے ۔سب کے ہونٹوں پر سوالات ہیں کہ ظلمات کا وہ دیوتا کس شکل وشباہت کا ہوگا؟اس کی شناخت کیا ہوگی؟دانشور کہتے ہیں کہ وہ گردش کرتا ہوا بغیر آنکھوں کا بھیانک چہرہ ہوگا جس سے آگ کی لپٹیں اٹھ رہی ہوگی ۔سیاست داں اسے قدآور جسم بتاتے ہیں جس کے دونوں پیر شہر کے دونوں کناروں پر رکھے ہوں گے ۔پادری اسے اڑتا ہوا اندھا سانپ کہتے ہیں اور ادیب اسے ایک کریہہ اور قوی ہیکل پرندہ بتاتے ہیں جس کی پیشانی پر رنگ بدلتی ہوئی صرف ایک آنکھ ہوگی''۔(۴۴)

الغرض ہر شخص اس نامعلوم ناگہانی عذاب کے تصور سے ہراساں ہے۔طرح طرح کے وہم وگمان آسیب کی طرح خوف دلاتے ہیں۔لوگ جاننا چاہتے ہیں وہ آئے گا تو کیا ہوگا؟اہل دانش کہتے ہیں اس کے آنے پر اتنی گرمی ہوگی کہ لوگ اپنے خیموں کے کپڑے نوچ کر پھینک دیں گے اور کنویں اور تالابوں میں چھلانگ لگادیں گے مگر وہ سب سوکھ چکے ہونگے ۔ہر طرف آگ ہوگی بھیانگ آگ ۔سیاست داں اسے مخالف کیمپ کی افواہ قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ وہ اس سے پہلے بھی کئی بار آچکا ہے اور ہم آج بھی زندہ ہیں۔کہانی میں اس کی شبیہہ کے جو خوفناک امیج آتے ہیں وہ روز قیامت کے عذاب کا تصور جگادیتے ہیں ۔ایک موقع پر ظلمت کا یہ دیوتا دجال کے روپ میں بھی نظر آتا ہے جو کانا ہوگا۔قیامت سے پہلے ظاہر ہوگا۔وہ کافر ہوکر الوہیت کا مدعی ہوگا اور صرف تین دن میں ساری کائنات پر قابض ہوجائے گا۔

یہاں تک پہونچ جانے کے بعد ایک حساس قاری یہ سوچنے لگتا ہے کہ کہانی کی یہ استعاراتی فضا آخر کن سچائیوں،کن حقیقتوں کا اشارہ یہ ہے؟وہ بڑی دلچسپی اور غیر شعوری انہاک سے کہانی کے دہشت پھیلادینے والے لفظی پیکروں میں رشتہ تلاش کرتا ہے اور ان کی پنہاں معنویت کو سمجھنے کی سعی کرتا ہے۔ظلمات کا دیوتا،انسانی سماج کے لئے آخر کون سے عذاب کا استعارہ ہے۔اس کے خوف سے لوگ اس درجہ ہراساں کیوں ہیں ؟اسے گمان ہوتا ہے کہ اگر یہ قیامت آگئی تو وہ صفحۂ ہستی سے انسانی وجود کو نیست ونابود کردے گی۔وہ کہانی کے

اس مرکزی خیال کو ''بادل'' کے عنوان کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ یہ سوچتا ہے کہ آخر منصف نے اسے بادل کا نام کیوں دیا ہے؟ وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ دانشور، ادیب اور روحانی پیشوا اس کی تباہی، دہشت اور ہلاکت کا جو نقشہ کھینچتے ہیں سیاست داں اسے افواہ قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ عذاب تو پہلے بھی کئی بار آچکا ہے لیکن انسان آج بھی زندہ ہے اور دنیا قائم ہے۔

اس افسانے میں جب عذاب کے آنے کا وقت ہوجاتا ہے اور خطرے کی گھنٹیاں نقطۂ عروج پر پہونچتی ہیں اور ہوا کی آخری چیخیں کراہوں میں تبدیل ہونا شروع ہوتی ہیں تو کہانی کی گھنی اور متحرک فضا بھی نقطۂ کمال پر پہونچ جاتی ہے۔ اس کے بعد اچانک ظلمات کا دیوتا ظہور میں آجاتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ شور انگیز موسیقی کے ساتھ تیزی سے دوڑتی ہوئی تصویریں اچانک ایک ساکت منظر Still میں تبدیل ہوجاتی ہیں ۔مولوی برکت اللہ نے نماز پڑھ کر سلام کے لئے منہ پھیرا تو ان کا منہ پھرا کا پھرا رہ گیا۔ رکشہ والے کے سیٹی بجاتے ہونٹ ساکت ہوگئے اور رکشہ ایک نالے میں گر کر الٹ گیا۔ یونیورسیٹی کا ایک لڑکا اور لڑکی محبت سے ہاتھوں میں ہاتھ دیے باہر نکلے تو دونوں اسے دیکھتے ہی پتھر ہوگئے۔ گاتی گنگناتی، جھومتی رقص کرتی زندگی اچانک دم بخود رہ گئی۔ تیزی سے دوڑتا وقت ہلاکت اور تباہی کے ایک سیاہ نقطے پر ٹھہر گیا۔ ہر شے ٹھٹک گئی۔ ہر وجود سہم کر رہ گیا۔ صرف وہ آسیب ہی فضا میں ایک متحرک قوت تھا۔

کہانی کا یہ انجام صرف چند ثانیوں کی حکایت ہے۔ مصنف کے سامنے دو ہی راستے تھے یا تو وہ جوہری جنگ کی ہولناک اور قیامت خیز تباہی کا خیالی منظر دکھاتا یا پھر وہ قاری کو موت کی اس سنسان اجنبی اور گہری گھاٹی میں لے جاتا جو نیوکلیائی جنگ کی اولین دین ہوگی۔ پہلی صورت میں کہانی ایک نقطۂ عروج سے اچانک ایک دوسرے نقطۂ عروج پر پہونچ جاتی ہے اور پھر اس کے خاتمے سے اس المیہ تاثر کی ترسیل مشکل ہوتی جو مصنف کا مقصود تھا اور جو موجودہ کہانی میں ایک مختلف فضا کی تخلیق سے بڑی حد تک حاصل ہوگیا۔ پھر بھی محسوس ہوتا ہے کہ کہانی کے اختتامی حصے میں اگر اتنا طول اور بکھراؤ نہ ہوتا تو اس کا تاثر زیادہ شدید اور تیکھا ہوتا۔

اقبال متین

آزادی کے بعد جب ہم اردو افسانہ نگاروں کی فہرست پر نظر ڈالتے ہیں تو اقبال متین ہمیں ایک اہم اور ممتاز افسانہ نگار کی حیثیت سے دکھائی دیتے ہیں۔ اقبال متین اس قول کے قائل ہیں کہ افسانہ کو شروع اور آخر

تک افسانہ ہی ہونا چاہیے۔ وہ تکنیک کو دوسرے درجہ کی چیز سمجھتے ہیں ان کے افسانوں کی تعمیر جاندار کردار، مناسب موضوع اور دلکش اسلوب سے ہوتی ہے۔ان کے کرداراور موضوعات اُس سماج کے ہوتے ہیں جہاں ہندوستان کی بڑی آبادی رہتی ہے۔اب تک ان کے سات افسانوی مجموعے منظر عام پر آ کر اہل علم وادب سے دادو تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ’’اُجلی پر چھائیاں‘‘ ہے جو۱۹۶۰ء میں شائع ہوا۔ دوسرا مجموعہ ’’نچا ہواالبم‘‘ کے عنوان سے۱۹۷۳ء میں سامنے آیا۔ان کے دیگر افسانوی مجموعوں میں ’’خالی پٹاریوں کا مداری‘‘ (۱۹۷۷ء) ’’آگہی کے ویرانے‘‘ (۱۹۸۰ء) ’’مزبلہ‘‘ (۱۹۸۹ء) ’’میں بھی فسانہ تم بھی کہانی‘‘ (۱۹۹۳ء)اور’’شہر آشوب‘‘(۲۰۰۳ء) ہیں۔

اقبال متین کی پہلی کہانی ’’چوڑیاں‘‘ ۱۹۴۵ء میں ’ادب لطیف‘ میں شائع ہوئی اوران کا آخری افسانوی مجموعہ ’’شہر آشوب‘‘ ۲۰۰۳ء میں منظر عام پر آیا۔اس طرح دیکھا جائے توان کا افسانوی سفر تقریباً چھ دہائیوں پر محیط ہے۔اس طویل عرصہ میں اقبال متین نے اپنی افسانوی تحریروں سے افسانوی ادب کو مالا مال کیا اور بہت سی ایسی خوبصورت اور شاہکار کہانیاں لکھیں جن سے دنیائے افسانہ میں ان کی اپنی منفرد و مستحکم شناخت قائم ہوئی اور وہ ایک اچھے اور با کمال افسانہ نگار تسلیم کیے گئے۔

اقبال متین کی کہانیوں کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ قاری کو اپنی گرفت میں لیتی ہیں اور زندگی کے مختلف رُخوں کی نقاب کشائی کرتے ہوئے کئی زاویوں سے سوچنے پر آمادہ کرتی ہیں۔ان کی کہانیاں انسانیت کے دکھ درد میں ڈوبی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ بقول عابد سہیل:

> ’’ان کے افسانوں میں دکھوں کی پھوار جس طرح برستی ہے ویسے اردو کے کسی دوسرے افسانہ نگار کی تحریروں میں شاید ہی برسی ہو۔لیکن یہ پھوار ان کو،ان کے کرداروں کواوران افسانوں کے قاری کو جینے اور زندگی کرنے کا حوصلہ بخشتی ہے۔‘‘(۴۵)

اقبال متین نے حیدرآباد کے نظام شاہی سلطنت کے عروج وزوال کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ حویلی، جاگیردار اور مسلم زمینداروں کے زوال پر انہوں نے افسانے لکھے ہیں۔ان کے یہاں روایتی اور تجریدی تکنیک پر اچھی کہانیاں بھی مل جاتی ہیں۔ فعال کردار، تازہ موضوع اور صاف ستھری دلچسپ زبان ان کے افسانوں کی پہچان ہے۔انہیں زبان کو برتنے کا بھی سلیقہ ہے۔اسی لیے ان کے افسانوں میں ایک لفظ

زیادہ اور نہ کم ہوتا ہے۔ وہ بہت ہی سوچ سمجھ کر اور غور وفکر کے بعد ہی قلم اٹھاتے ہیں۔ سنجیدہ، فکر پائیدار اور خوبصورت زبان لکھتے ہیں۔ اسلوب سے کردار کو درخشاں کر دیتے ہیں جس سے واقعہ اور کردار میں روح جاگ جاتی ہے۔ ان کا اپنا خیال ہے:

''میرے نزدیک کہانی خواہ وہ علامتی ہو کہ تجریدی اس کو پہلے کہانی ہونا چاہیے۔ اس کا کہانی پن یا اس کی افسانویت ہی اس کو اس کمی اور بے چہرگی سے بچا سکتی ہے جو ضروری ہے۔'' (۴۶)

اقبال متین نے علامتی افسانوں میں فنی انصاف کو برقرار رکھا، وہ کسی تکنیک کے پابند نہیں۔ موضوع کردار، پلاٹ اور اسلوب کو باہمی طور پر سنوار لینے کے بعد ہی ان کی کہانی مکمل ہوتی ہے۔ وہ کردار کو اس طرح پیش کرتے ہیں جیسے اس کہانی کے برسوں ساتھ رہے ہوں۔ جس طرح ان کی شخصیت میں وقار اور سلیقہ پایا جاتا ہے، اسی طرح ان کے افسانے منضبط اور مہذب ہوتے ہیں۔ فرقہ واریت اور فسادات پر ان کے تین افسانے ملتے ہیں۔ آواز کا انتظار، پل صراط اور شہر آشوب۔ افسانہ 'آواز کا انتظار' میں فرقہ وارانہ قتل وغارت گری کے کسی منظر کو موضوع نہیں بنایا گیا ہے، بلکہ دونو جوانوں کی اس محبت کو دکھایا گیا ہے جس کی پیدائش موسم بہار میں ہوئی اور اسی موسم بہار میں ختم بھی ہوگئی۔ یہ محبت اپنے آپ یا روایتی تعلق یا رسم ورواج کی نذر نہیں ہوئی بلکہ اس کے ملک الموت کا نام فرقہ واریت اور فرقہ وارانہ فساد رکھا۔ محبت کرنے والا جوڑا بھیانک فسادات کے سبب بچھڑ جاتا ہے اور انھیں پوری زندگی فراق، تڑپ، جدائی، جستجو، ناامیدی اور عالم بیگانگت میں گزارنی پڑتی ہے۔ فسادات نے (جمیل) کو ایسی زندگی بخشی کہ جس میں سوائے کرب وٹیس کے کچھ بھی نہ تھا۔ نہ امید، نہ انتظار اور نہ ہی خیال۔ اس افسانہ میں (جمیل) کا کردار خود مصنف کا معلوم ہوتا ہے۔ محبت کا اتنا غمناک انجام اور خاتمہ فرقہ پرستی کی دین تھی۔ اقبال متین نے اس افسانہ کی دردانگیز عکاسی کر کے، افسانہ کو زندہ جاوید بنا دیا ہے۔

طارق چھتاری

طارق چھتاری ۱۹۷۰ء کے بعد کی نسل کے ایک ممتاز افسانہ نگار ہیں۔ اردو کی ادبی دنیا میں وہ فکشن نقاد کی حیثیت سے بھی متعارف ہیں۔ انہوں نے اردو افسانہ پر فکر انگیز مضامین لکھے ہیں۔ اور اردو افسانوں کے خوبصورت تجزیے کیے ہیں۔ ان کا تحقیقی کام جدید اردو، ہندی افسانے پر سند کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان تمام باتوں کے باوجود اردو کی ادبی دنیا میں ان کی اصل ادبی شناخت افسانہ نگار کی حیثیت سے ہے۔

طارق چھتاری افسانہ نگار کی حیثیت سے ۱۹۷۵ء میں سامنے آئے۔ ان کا پہلا افسانہ ''تین سال'' ہے۔ یہ افسانہ ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ اس پہلے افسانے میں ہی طارق چھتاری نے اپنی فکری وفنی مہارت کا ایسا ثبوت دیا کہ اردو کی افسانوی دنیا کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ اس کے بعد طارق چھتاری نے اپنا دوسرا افسانہ ''دس بیگھے کھیت'' کے عنوان سے ۱۹۷۶ء میں قلم بند کیا اور علی گڑھ کے 'سنڈے کلب' میں پڑھا۔ تیسرا افسانہ ''آدھی سیڑھیاں'' کے عنوان سے ۱۹۷۷ء میں لکھا۔ اس افسانہ کو طارق چھتاری نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ۱۹۷۷ء کے فکشن سیمینار میں پڑھا جو بے حد پسند کیا گیا۔ طارق چھتاری کا افسانوی مجموعہ ''باغ کا دروازہ'' قمر الہدیٰ فریدی کے تعارف کے ساتھ اگست ۲۰۰۱ء میں ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ سے شائع ہو کر ادبی دنیا کے سامنے آیا۔

اس افسانوی مجموعہ نے اپنی فکری وفنی خوبیوں کے باعث جلد ہی اردو قارئین کو اپنی طرف متوجہ کر لیا اور ادبی حلقوں میں اس مجموعہ کو کافی سراہا گیا اور خاطر خواہ پذیرائی ہوئی۔ اس افسانوی مجموعہ میں کل انیس کہانیاں ہیں، جب کہ اس مجموعہ کے دوسرے ایڈیشن میں بیس کہانیاں ہیں۔ مجموعہ کا دوسرا ایڈیشن ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ سے ۲۰۱۲ء میں شائع ہوا ہے۔ دوسرے ایڈیشن میں کہانیوں کی ترتیب پہلے ایڈیشن کے طرز پر ہے۔ صرف آخر میں ایک کہانی ''بندوق'' کا اضافہ کیا گیا ہے۔

مجموعہ میں شامل کہانیوں کی ترتیب یوں ہے۔ ''دھوئیں کے تار''، ''آن بان''، ''کھوکھلا پہیا''، ''باغ کا دروازہ''، ''گلوب''، ''نیم پلیٹ''، ''شیشے کی کرچیں''، ''لکیر''، ''آدھی سیڑھیاں''، ''پورٹریٹ''، ''صبح کاذب''، ''تین سال''، ''کوئی اور''، ''دس بیگھے کھیت''، ''ژمبان''، ''دوسرا حادثہ''، ''برف اور پانی''، ''چھلاوا اور وہ''، ''چابیاں''، ''بندوق''۔ یہ ترتیب زمانی نہیں ہے کیوں کہ ترتیب کے اعتبار سے سب سے پہلی کہانی ''دھوئیں کے تار'' بعد میں لکھی جانے والی کہانی ہے۔ یہ کہانی ۲۰۰۰ء میں لکھی گئی ہے۔ مجموعہ کے پہلے ایڈیشن کی آخری کہانی ''چابیاں'' ۱۹۷۹ء میں لکھی گئی ہے۔ یہ ترتیب قصبہ، دیہات اور شہر کی تخصیص کے اعتبار سے بھی نہیں ہے۔ اس ترتیب میں ''شاید قاری کی دلچسپی اور ذہنی مشق کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔

مجموعہ کا نام ''باغ کا دروازہ'' ان کی ایک کہانی کے عنوان پہ رکھا گیا ہے۔ اس مجموعہ کی کہانیوں کے مطالعہ سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ طارق چھتاری کے یہاں موضوعات کی یکسانیت نہیں بلکہ موضوعات کا تنوع ہے اور ان کے افسانوں کے موضوعات کا دائرہ قصبہ و دیہات سے لے کر شہر تک کو محیط ہے۔ دراصل

افسانہ نگار نے قصباتی وشہری زندگی اوراس زندگی میں پیدا شدہ تبدیلیوں اوران تبدیلیوں سے پیدا آویزش اور قصباتی وشہری زندگی کے بدلتے مسائل اور بنتے بگڑتے رشتوں کو ہر رخ اور ہر زاویہ سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ گویا افسانہ نگار نے اپنے قرب وجوار کی زندگی کو ہر رنگ میں دیکھنے اوراسے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں موضوعاتی تنوع دیکھنے کوملتا ہے۔

مجموعہ کا پہلا افسانہ ''دھوئیں کے تار'' ہے۔اس افسانہ کا موضوع عشق حقیقی کا تصور ہے جس میں عشق کی تکمیل وصل سے نہیں، بلکہ ہجر سے ہوتی ہے۔ افسانہ کی فضا اور ماحول اگر چہ رومانی معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں دراصل حقیقی محبت کی روح کے مفہوم کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔صغیر افراہیم کی رائے میں:

> ''یہ کہانی آج کے رومانی ماحول کی عکاس نہیں ہے، بلکہ محبت کی روح کے مفہوم کو سمجھانے کی ایک کامیاب کوشش ہے کہ ہجر میں ہی عشق کی تکمیل ہے۔'' (۴۷)

شہر آنے کے بعد اس نے دیکھا کہ یہاں ہر سو محبتوں کی بارشیں ہوتی رہتی ہیں۔ نئے زمانے کی محبتیں، ملن۔مگر اب وہ سمجھنے لگا تھا کہ اس افسانہ میں افسانہ نگار نے بڑی فنکاری سے اس بات کا ادراک واحساس کرایا ہے کہ مصنوعی یا فرضی محبت عام ہوسکتی ہے، لیکن حقیقی محبت عام نہیں ہوتی، بلکہ وہ کسی سے مخصوص ہوتی ہے۔ افسانہ کے مرکزی کردار سمیر کو ترنم، سلمیٰ، شبانہ اور ملن سے رسمی محبت ہے۔ اسے حقیقی محبت رعنا سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رعنا سے قربت، رعنا سے سمیر کی محبت کے لیے موت کی مانند معلوم ہوتی ہے۔ یہ افسانہ کا کلائمکس ہے۔ جب کہ رعنا سے دوری، رعنا سے سمیر کی محبت میں اضافہ کرتی ہے۔ یہ افسانہ کا اختتام ہے:

> ''اب وہ تینوں رفتہ رفتہ سمیر سے دور ہوتے جا رہے تھے کہ رعنا نے مڑ کر سمیر کی طرف دیکھا۔
>
> رعنا کا مڑ کر دیکھنا تھا کہ سمیر نے مسکراتے ہوئے آسمان پر نظر ڈالی اور فضا میں دونوں ہاتھ پھیلا دیے۔ وہ خوشی سے جھوم رہا تھا اور آسمان سے موتیوں کی بارش ہورہی تھی۔ اس نے محسوس کیا کہ وہ آسمان سے برسنے والے موتیوں کو دھوئیں کے تار میں ایک ایک کرکے پروتا چلا جارہا ہے۔'' (۴۸)

اس اقتباس میں اس نکتہ کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ رعنا سمیر سے جتنی دور ہوتی جارہی ہے، رعنا سے

سمیر کی محبت اتنی ہی بڑھ رہی ہے۔یعنی ہجر میں محبت کی تکمیل ہو رہی ہے۔یہی حقیقی محبت ہے جو افسانہ کا موضوع ہے۔اس افسانہ کے موضوع پر روشنی ڈالتے ہوئے شافع قدوائی رقم طراز ہیں:

''دھوئیں کے تار'' کا موضوع محبت کو مکانی اور زمانی حدود سے معرا ایک لطیف تر تجربہ کی صورت میں پیش کرنا ہے۔اس حقیقت کی طرف بھی توجہ مبذول کرائی گئی ہے کہ محبت محض وصل کا دوسرا نام نہیں ہے۔اس کی امتیازی صفت فراق اور مجبوری ہے۔ دھوئیں کے تار اصلاً آنسوؤں کا استعارہ ہیں یعنی کسی کے پورے وجود کو تسلیم کرنے سے قبل اپنی شخصیت کے کسی حصے کی قربانی دینا ضروری ہے۔دھوئیں کے تار کی اساس مکالموں پر قائم کی گئی ہے جو حقیقت کے التباس کا واضح اشاریہ ہیں۔'' (۴۹)

طارق چھتاری کے افسانوی مجموعہ ''باغ کا دروازہ'' میں شامل دوسرا افسانہ ''آن بان'' ہے۔ یہ افسانہ دیہی پس منظر میں لکھا گیا ہے۔اس افسانہ کا موضوع جھوٹی شان وشوکت، انا پرستی اور غلط رسم ورواج پر طنز ہے جس کا نشانہ نیک انسانی رویے اور اعلیٰ اخلاقی قدریں بنتی ہیں۔

طارق چھتاری اپنی کہانیوں میں ساحرانہ انداز بیان سے کام لیتے ہیں۔ وہ واقعات کو اس فن کاری سے بیان کرتے ہیں کہ بیان کا سحر قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔وہ اپنی کہانیوں میں اس خوبصورتی سے فضا اور ماحول تیار کرتے ہیں کہ قاری کو اس میں شریک کر لیتے ہیں۔

معین الدین احمد جینابڑے

معین الدین جینابڑے اردو فکشن کے اہم افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔حالاں کہ انہوں نے کافی کم افسانے قلم بند کیے۔لیکن جو لکھا وہ بہت ہی دانشوارنہ اور نا قابل فراموش ہے۔ان کا ایک مشہور اور نمائندہ افسانہ ''تعبیر'' ہے۔ یہ افسانہ بابری مسجد کے سانحہ پر مشتمل ہے۔ یہ افسانہ علامتی ہے جس میں بڑی تہہ داری بھی ہے۔معین الدین جینابڑے کے افسانے بڑے طویل ہوتے ہیں۔اس میں جزئیات نگاری کی بھرمار ہوتی ہے۔ان کے جملے بڑے چست اور دانشوارانہ ہوتے ہیں۔ بابری مسجد کے بعد ایک قوم کو مسلسل نشانہ بنایا گیا۔اس انہدام کی وجہ سے ایک طبقہ کو ہر آن اپنی ذلت کا احساس ہوتا رہا۔کہانی کی فضا آفرینی میں ایک دھرم پور نام کی بستی ہوتی ہے۔ یہ بستی امن وامان کے نام سے بہت ہی معروف اور مشہور ہوتی ہے لیکن کچھ

شر پسندوں کی نظر بد سے گاؤں کی سلامتی ختم ہو جاتی ہے۔

تعبیر کا اہم کردار چودھری دھرم پال ہے یہ دھرم پور کا مالک ہے۔ چودھری دھرم پال کی ماں ہر سال حاملہ ہوتی ہے مگر اس کا کوئی بچہ زندہ نہیں رہ پاتا۔ آخر کار چودھری کی ماں منت مانگتی ہے کہ جب اس کی اولاد زندہ رہے گی تو وہ شام کے وقت مسجد میں صفائی کے بعد چراغ روشن کرے گی۔ چودھری دھرم پال اپنی ماں کی منت کی وجہ سے مسجد میں جاروب کشی کیا کرتا ہے۔ تعبیر میں خوب صورت علامتوں کی بارش ہوتی نظر آتی ہے۔ اس کہانی میں دھرم پور کی ایک گالی کا بھی ذکر کیا گیا ہے اور وہ گالی ہے ''بارہ بٹے چھ'' یعنی بابری مسجد کی شہادت کی تاریخ 6 دسمبر۔ واقعتاً 1992 سے لے کر آج تک 6 دسمبر کو سیاست دانوں نے مسلمانوں کو گالی دینے کے لیے استعمال کیا ہے۔ کہانی میں بارہ بٹے چھ کی یہ گالی پہلی بار دھرم پال کے منہ سے قاضی نورالدین کے لیے ادا ہوتی ہے، جو اقلیتی طبقہ سے تعلق رکھتا ہے:

> ''دھرم پور میں بارہ بٹے چھ صرف کہنے کی حد تک رائج تھا۔ سچ مچ ایسا کبھی کسی نے کیا نہیں۔ جس فیاضی کے ساتھ گاؤں میں اس کا چلن عام تھا اس رفتار سے اگر واقعی ہر ایک بارہ بٹے چھ ہو جاتا تو کشتوں کے پشتے لگ جاتے اور اس شام کی خنک ہوا کے لمس کو ہم تک پہنچانے کے لیے کوئی نہ بچتا۔''(۵۰)

آگے چل کر کہانی ایک نیا موڑ لیتی ہے۔ ایک روز دھرم پال قاضی نورالدین سے کہتا ہے کہ آج میں نے خواب میں بھگوان کو دیکھا جو مجھ سے کہہ رہا تھا کہ کیا تم میری ایک خواہش کی تکمیل کر سکتے ہو؟۔ یہی خواب کی تکمیل رام مندر تعمیر کی بنیادی وجہ بن جاتی ہے۔ کیونکہ بھگوان نے دھرم پال کو ان کے والد کی دیرینہ خواہش پوری کرنے کی یقین دہائی کراتے ہوئے ان کو رام مندر کی تعمیر کا حکم دیا۔ مندر تعمیر ہونے کے بعد پنچوں نے مندر کے گیٹ کو کھلے رکھنے کا فیصلہ کیا اور سبھی اپنے تصور کے بھگوان کی پوجا کرنے لگے۔ کچھ دنوں بعد باہر کے لوگ آ کر ماحول خراب کرتے ہیں اور پھر مندر منہدم کر دیا جاتا ہے۔

مجموعی طور پر معین الدین جینابڑے کی کہانی تعبیر کو بابری مسجد کے حوالے سے دستاویز کی حیثیت دی جا سکتی ہے۔ بابری مسجد معاملے پر پیش آنے والے سبھی پہلوؤں کا احاطہ بہت ہی فنکارانہ طریقے سے اس کہانی میں موجود ہے۔

ساجد رشید

ساجد رشید کا شمار نمائندہ افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ان کا پہلا افسانہ ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا۔ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ریت گھڑی''مطبوعہ ۱۹۸۰ ہے ۔ان کا دوسرا مجموعہ ''نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی''مطبوعہ ۱۹۹۰اور تیسرا افسانوی مجموعہ ''ایک چھوٹا سا جہنم''مطبوعہ ۲۰۰۴ء ہے۔

ساجد رشید کے اکثر افسانے تکنیک اور ٹریٹمینٹ کے اعتبار سے ہمیں چونکاتے ہیں اور سوچنے پر مجبور کرتے ہیں کہ آج کا انسان مذہب کے نام پر کس طرح منقسم ہے ۔جس کی عمدہ مثال ساجد کا افسانہ ''مارکسزم'' ہے۔ساجد رشید محض مسئلہ نہیں اٹھاتے بلکہ احتجاج کی صدا بلند کرتے ہیں تا کہ سماج کو بہتر سے بہتر بنایا جا سکے۔

نگار عظیم

نگار عظیم کا نام خواتین افسانہ نگاروں میں بہت ہی نمایاں اہمیت کا حامل ہے۔انہوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۷۴ء سے کیا۔اب تک ان کے تین افسانوی مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں۔نگار عظیم نے مختلف موضوعات پر افسانے قلم بند کئے ہیں۔ان میں فنکارانہ آب وتاب موجود ہے۔وہ جب کہانیاں لکھتی ہیں تو انسانی سماج اور انسانی سیرت دونوں کا درد ان کے تخیل میں روشن ہونے لگتا ہے۔متوسط طبقہ کی شائستہ معنی خیز لیکن فشار آلود زندگی ان کا موضوع ہے۔وہ اپنے ماحول اور زندگی کے تلخ حقائق کو اس طرح بیان کرتی ہیں اس سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ کہانی نہیں لکھتیں بلکہ کہانیاں خود اسے لکھ رہی ہیں۔نگار عظیم کی افسانہ نگاری سے متعلق ڈاکٹر احمد صغیر لکھتے ہیں:

> ''نگار عظیم کے افسانوں میں عورت کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔انہوں نے عورتوں کے حالات وکوائف سے بدلتے ہوئے سماجی اور تہذیبی حالات ومسائل کو سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ان کے افسانوں میں عورت کے مختلف روپ ابھر کر سامنے آتے ہیں ۔نگار عظیم کے یہاں عورت کا باغی کردار بھی موجود ہے جو اپنے حق اور انصاف کی لڑائی خود لڑنا چاہتی ہے۔نگار عظیم عصری حالات سے بخوبی واقف ہیں اس لیے ان کے افسانوں میں عصری زندگی کا عکس نمایاں موجود ہے''۔(۵۱)

انجم عثمانی

۱۹۸۰ء کے بعد لکھنے والوں میں ایک نام انجم عثمانی کا بھی آتا ہے۔ان کے یہاں موضوعات کی کثرت ہے۔ان کے افسانوں کا موضوع موجودہ عہد کے انسان اوراس کے گردونواح سے ماخوذ ہوتا ہے۔ان کے افسانوں میں تہذیب وثقافت کے جزئیات قدم قدم پرمل جاتے ہیں۔وہ ثقافتی تشخص کے مسئلے کو ابھارنا اچھی طرح جانتے ہیں۔ان کواس بات کا شدید احساس ہے کہ مغربی تہذیب نے ہندوستانی تہذیب وتمدن کو غارت کرنا شروع کر دیا ہے مغربی تہذیب کی وجہ سے آج کا انسان مایوسی،تنہائی،اجنبی پن جیسے غیر صحت منداحساسات کا شکار ہوکررہ گیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اپنی قدیم تہذیبی اقدار کی طرف مراجعت کا رویہ ان کے افسانے میں بدرجہ اتم موجود ہے۔

خالد جاوید

خالد جاوید ایک ابھرتا ہوافن کاراور فکشن نگار ہے۔ان کے افسانے ہم عصروں سے بالکل الگ اور علیحدہ انداز کے ہوا کرتے ہیں۔ان کے افسانے کی فضا آفرینی اور منظرنگاری اپنے قارئین کو بڑی مشکل سے گرفت میں لے پاتی ہے۔کیونکہ ان کے افسانے بہت ہی سپاٹ ہوتے ہیں۔افسانے کا موضوع بھی علامت کی دبیز چادر میں لپٹا رہتا ہے۔ان کے یہاں موضوعات کی جدت ضرور ہے۔مگراس کی ترسیل میں کئی طرح کی دقتیں بھی آڑے آتی ہیں۔زبان وبیان کا اسلوب اس قدر نیا اورانوکھا ہے کہ قاری کا ذہن بہت جلد اسے قبول کرنے کے لیے آمادہ نہیں ہو پاتا۔خالد جاوید کے افسانوں کی سب سے انوکھی خوبی موضوعات کوانوکھے ڈھنگ اورفلسفیانہ رنگ میں پیش کرنا ہے۔ان کے افسانے کے اسما بھی بہت ہی نامانوس اور فلسفیانہ موشگافیوں کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔مثلا ان کا ایک افسانہ ''پیٹ کی طرف مڑے ہوئے گھٹنے'' کو ہی دیکھ لیجے۔یہ نام قدرے نامانوس اورکسی حد تک جدت کے رنگ میں رنگا ہوا ہے۔خالد جاوید کی افسانہ نگاری سے متعلق شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> ''تمہاری اب تک کی لکھی تمام کہانیاں غیر معمولی ہیں۔تم معاملے کو جس انداز میں تھوڑا کم کر کے بیان کرتے ہواس سے تمہاری نثر کے تاثر میں حیرت انگیز طور پر اضافہ ہوجاتا ہے۔افسانے کی جزئیات پر تمہاری مکمل دسترس ہے اور یہ بھی ہے کہ تمہارے خاندان میں کئی نسلوں سے افسانہ اور

فکشن کی روایت چلی آ رہی ہے مگر تمہارے ماموں ابوالفضل صدیقی کی نثر کو تمہاری نثر سے کوئی علاقہ نہیں ہے ۔۔۔ابوالفضل صدیقی کی نثر ایک Athlet کی طرح ایڑیاں اٹھائے پنجوں کے بل طوفانی رفتار میں ایک ہی سمت دوڑتی چلی جاتی ہے مگر تمہارے افسانوں کی نثر کیکڑے کی مانند آگے بڑھتی ہے ۔آگے پیچھے اور دائیں بائیں کو بھی سمیٹتے ہوئے ۔تمہاری زبان آسان اور سادہ ہے مگر تمہاری نثر بے حد پیچیدہ اور تخلیقی ہے ۔یوں بھی تم بہت Dense لکھتے ہو۔تمہاری نسل کے لوگوں میں ایسی زبان کوئی نہیں لکھ رہا ہے اور نہ ہی کوئی تمہاری طرح Organic Unity پر اتنی توجہ صرف کرتا ہے... تمہارے چند افسانوں کا لہجہ سستی قسم کی جذباتیت سے اس حد تک عاری ہے کہ انہیں پڑھ کر مجھے بے اختیار کہیں کہیں ’ کامیو‘ کی یاد آجاتی ہے ۔اردو کے ایک بالکل نئے افسانہ نگار کے تئیں یہ بڑا حیرت انگیز اور قابل اعزاز امر ہے‘‘(۵۲)

خالد جاوید کی کہانیوں کی بافت میں جمالیات کی رو بہت کم ہے ۔جس کی وجہ سے قارئین کو ایک طرح کی خشکی کا شدید احساس ہوتا ہے ۔مگر کہانیوں کی یہ نئی بافت خالد کے لیے عروج کمال کا زینہ بھی ہے جو انہیں اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے ممتاز اور ممیز بناتا ہے ۔خالد جاوید کی افسانہ نگاری سے متعلق پروفیسر عتیق اللہ کے تاثراتی کلمات ملاحظہ فرمائیں:

’’بھائی آپ کی ادھر تین چار کہانیاں یکے بعد دیگر نظر سے گزریں بالخصوص کو بڑ اور بڑے موسم میں ۔ایسے افسانے ہیں جو اپن کرافٹ کے اعتبار سے فورا اپنی تازگی کا احساس دلاتے ہیں۔ان افسانوں میں Sitation کی نوعیت تو ڈرامائی ہے لیکن انہیں جس طرح پروتے اور باندھتے ہیں وہ کوئی آسان کام نہیں ہے ۔مونتاژ کے تحت شعوری طور پر ضدوں کو ایک وحدت پر ڈھالنے کی سعی کی جاتی ہے جب کہ غیر ارادی سطح پر آپ مختلف پارچوں اور ٹکڑوں کو کچھ اس طور پر ایک جمالیاتی نظم عطا کردیتے ہیں کہ جزئیات کا سارا شور اور سارا سناٹا معنی کے ایک

اژدھام کا موجب بن جاتا ہے۔اس طرح مسلسل آپ تاثر کی وحدت کو صدمہ پہچاتے ہیں جو کافی حدتک نئی چیز ہے۔کیا میں یہ کہوں کہ افسانے کو آپ ایک نئی تعریف مہیا کرنا چاہتے ہیں۔نیر مسعوداور آپ کے افسانوں کی روشنی میں میری بات یقیناً کوئی نیا معنی بہم پہچائے گی''۔(۵۳)

ترنم ریاض

مابعد جدید خواتین افسانہ نگاروں میں ترنم ریاض ایک اہم دستخط کے طور تسلیم کی جاتی ہیں۔ترنم ریاض کے چار افسانوی مجموعے(۱) یہ تنگ زمین (۲) ابابلیں لوٹ آئیں گی (۳) یمبر زل (۴) مرارخت سفر، منظرعام پرآ کر داد تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ترنم ریاض کے افسانوں میں تصوف کا عکس ملتا ہے۔ماں، باپ اور بہو بیٹی کو انھوں نے موضوع بنایا ہے۔وہ افسانوں میں افلاطونیت اور فلسفہ بازی کے قائل نہیں ہیں۔ان کے افسانے انفرادی انسان کے افسانے ہوتے ہیں۔ان کا افسانوی مجموعہ''تنگ زمین'' سے متعلق پروفیسر صغیر افراہیم رقمطراز ہیں:

''مجموعہ''تنگ زمین''میں ترنم ریاض نے بڑی ہی سادگی کے ساتھ نفسیاتی کیفیتوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔''ابابلیں لوٹ آئیں گی''میں اشاراتی اور رمزیاتی اسلوب قاری کو دوہرا لطف دیتا ہے۔''یمبر زل'' کی کہانیاں ایک خاص موڈ کی ہیں ان میں منظرکشی اور جزئیات نگاری سے خاص کام لیا گیا ہے۔''مرارخت سفر''مظلوموں کی منہ بولتی تصویریں ہیں جو قاری کو مضطرب اور بے چین کر دیتی ہیں۔۔۔۔ان کے افسانوں میں باطنی سفر ایک نئے، نرم وگداز آہنگ کی پہچان کراتا ہے۔اورخوبی یہ ہے کہ وہ تنہائی مشکل اوراذیت ناک مرحلوں سے بہ سہولت گزرجاتی ہیں۔''(۵۴)

ذکیہ مشہدی

۱۹۸۰ء کی دہائی میں خواتین افسانہ نگار کے موضوعات کا دائرہ بہت وسیع ہو چکا تھا۔ان کے یہاں وقت کے ساتھ بدلتی ہوئی قدروں کے سمٹنے کا رجحان عام ہوا، عالمی سطح پر پھیلی ہوئی بدامنی، خاندانی زندگی کے

مسائل، انتشار و بے چینی، ازدواجی زندگی کی پیچیدگیوں کے نتیجہ میں بچوں کی نفسیات پر مرتب ہونے والے غلط اثرات وغیرہ کو موضوع بنایا گیا۔اس ردعمل کی عکاسی کرنے والی ادیباؤں میں نجمہ محمود، بانو سرتاج، ذکیہ مشہدی، نگار عظیم ترنم ریاض، غزال ضیغم اور ثروت خان وغیرہ کا نام قابل ذکر ہے ہیں۔ان کے علاوہ بھی خواتین افسانہ نگاروں کی ایک لمبی فہرست ہے جو سماج کے بدلتے ثقافتی تناظر کو بڑی زیرکی سے پیش کر رہی ہیں۔

ذکیہ مشہدی گذشتہ تین دہائیوں سے لکھ رہی ہیں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''پرائے چہرے'' ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا۔اس میں کل ۱۵ افسانے شامل ہیں۔جس میں چرایا ہوا سکھ، آنٹی املی اور نروان قابل ذکر ہیں۔ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''تاریک راہوں کے مسافر'' ہے۔یہ مجموعہ ۱۹۹۳ء میں شائع ہوا۔اس میں کل ۱۳ افسانے ہیں۔میراث، پرسش، ہر ہر گنگے، تاریک راہوں کے مسافر، اے موج حوادث وغیرہ زبان و بیان کے تخلیقی استعمال، مکالموں کی چستی اور مربوط پلاٹ کی وجہ سے قابل ذکر ہیں۔ان کا تیسرا مجموعہ ''صدائے بازگشت'' ہے۔یہ ۲۰۰۳ء میں شائع ہوا ہے۔اس میں کل ۱۳ افسانے شامل ہیں، افعی، ایک مکوڑے کی موت، فدا علی کریلے اور اردو، قصہ جانکی رمن پانڈے جیسے لازوال افسانے شامل اشاعت ہیں۔ان افسانوں میں معنوی تہہ داری موجود ہے۔ذکیہ مشہدی کا چوتھا مجموعہ ''نقش ناتمام'' ہے جو کہ ۲۰۰۸ء میں شائع ہوا ہے۔

ذکیہ مشہدی کے افسانوں کے جائزے سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے خود کو تانیثیت اور عورتوں کے موضوعات تک محدود نہیں رکھا بلکہ سیاسی اور سماجی موضوعات کو بڑے انہماک اور سلیقے سے افسانوں کے قالب میں ڈھال کر سماجی اور تہذیبی منظرنامے پر ابھرنے والی جارحیت، دہشت گردی، غداری، نئی شہری زندگی کے مسائل کو پیش کیا۔کرداروں کی پیشکش میں بڑے احتیاط سے کام لیا۔ان کے افسانوں میں ایسے نفسیات کا بیان ہے جو نئے زمانے میں پرانی قدریں تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور پرانے نظریات کی حتمیت کے ریزہ ریزہ ہو جانے پر تشکیک کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ذکیہ مشہدی سے متعلق پروفیسر ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> ''ان کا بنیادی مسئلہ تہذیبی اور ثقافتی ہے۔اس تہذیبی اور ثقافتی سیاق و سباق میں ان کے کردار کبھی اجتماعی قدروں کی نمائندگی کرتے ہیں اور کبھی انفرادی قدروں کی، مگر انسانیت پر سے ان کا اعتماد کبھی متزلزل نہیں دکھائی دیتا۔ہندو مسلم فسادات اور تقسیم ہند کے نتیجے میں ہندوستانی مسلمانوں

کے ملّی اور ثقافتی مسائل ان کی ترجیحات میں شامل ہیں۔فدا علی، کر یلے اور اردو، اور صدائے بازگشت، میں کبھی اردو زبان کے حوالے سے، کبھی مسلم آبادی اور ہندو آبادی میں سکونت اختیار کرنے کی مشکلات کے ذریعے اور کبھی تین نسلوں کے مابین نسلی خلیج اور معاصر تقاضوں کے سبب ترجیحات میں تبدیلی کی مدد سے وہ تہذیبی و ثقافتی مسائل کو کرداروں اور صورت حال میں تبدیلی کر کے نہایت فنکاری کے ساتھ پیش کر دیتی ہیں''۔(۵۵)

خواتین افسانہ نگاروں کے درمیان سب سے پسندیدہ اور ضروری موضوع عورت اور اس کے مسائل ہیں۔ذکیہ مشہدی بھی اس معمول سے مبرا نہیں رہ پائی ہیں۔لیکن اس میں ان کا انداز تھوڑا جداگانہ ہے۔عورتوں سے متعلق وہ کہیں بھی جانب داری کا شکار نہیں ہوتی ہیں۔مثال کے طور پر ان کا افسانہ ''چرایہ ہوا سکھ'' کے حوالے سے ترنم ریاض، مشتاق احمد وانی، مرزا حامد بیگ اور کئی لوگوں نے تانیثت کی طرف مائل ہونے کی بات کہی ہے۔وانی نے مختلف زاویوں سے اسلوب، کردار اور بیان کے حوالے سے یہ واضح کیا ہے کہ جدید دور میں ازدواجی زندگی کے بنتے بگڑتے رشتوں کو ایک مناسب پیرایہ میں پرو کر مرد اور عورت کے تعلقات کو متنوع رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔لیکن ان تمام باتوں کے علاوہ اس افسانہ میں ایک انوکھا پہلو یہ بھی ہے کہ جہاں ایک طرف مرد کو دل پھینک اور ناقابل اعتماد دکھایا گیا ہے وہیں ایک ایسی عورت کا بھی ذکر ہے جو دوسری عورت کا گھر برباد کرنے کے لیے ان کے شوہر کو اپنی طرف مائل کرنے کی کوشش کرتی نظر آتی ہے۔یہی وہ حقیقت ہے جسے ذکیہ مشہدی نے عورت کی کمزوری کے طور پر دکھایا ہے۔ذکیہ مشہدی کی اس بے باک حقیقت کو غیر جانب داری پر محمول کرنا بالکل بجا اور درست ہے۔ذکیہ مشہدی کے افسانوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے یہاں مسائل اور موضوعات میں سخت گیر تانیثیت کے مسائل سے متعلق جبری حد بندی کے بجائے سماجی نفسیاتی اور تہذیبی عناصر کا بیان زیادہ ہے۔

☆☆☆☆

حواشی

(۱) گوپی چند نارنگ، جدیدیت کے بعد، ص۹۱۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۰۵ء

(۲) گوپی چند نارنگ، جدیدیت کے بعد، ص۸۶۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۰۵ء

(۳) شوکت حیات، ''مابعد جدید افسانہ'' مشمولہ، ادب کا بدلتا منظر نامہ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، مرتبہ، گوپی چند نارنگ، ص۳۱۶۔اردو اکادمی، دہلی ۱۹۹۸ء

(۴) ایضا، ص۳۱۷۔

(۵) طارق چھتاری، جدید افسانہ، اردو، ہندی، ص۱۳۱۔۱۳۲، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۲ء

(۶) احمد صغیر، اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ۔(۱۹۸۰ء کے بعد) ص۱۲۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۹ء

(۷) وہاب اشرفی، ''تشدد۔مغربی فکشن اور اردو افسانہ'' مشمولہ، اردو فکشن اور تیسری آنکھ، ص۵۶۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۵ء

(۸) طارق چھتاری فکر وفن۔احمد علی جوہر ص:۷۲۔۷۳۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔سن ۲۰۱۳ء

(۹) طارق چھتاری، جدید افسانہ، اردو، ہندی، ص۱۰۴۔ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۲ء

(۱۰) سید محمد اشرف، ''اردو میں مابعد جدید افسانے کے تشکیلی عناصر کی شناخت۔کچھ اشارے'' مشمولہ، ادب کا بدلتا منظر نامہ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، ص۳۰۸۔مرتبہ، گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۱۱ء۔

(۱۱)۔عبدالرحیم۔''جوگندر پال کی ناولٹ نگاری''۔اردو جرنل، پٹنہ یونیورسٹی پٹنہ۔ص:۱۵۶۔سن اشاعت، ۲۰۱۵ء

(۱۲) جوگندر پال: رسالہ 'عصری ادب' دہلی، دسمبر 1980

(۱۳) جوگندر پال: رسالہ 'شاعر' ممبئی افسانہ اور ڈرامہ نمبر 1968

(۱۴) اردو افسانہ کا تنقیدی مطالعہ: ڈاکٹر گیان چند، مرتبہ: مہناز انور، ص۳۵۸

(۱۵) کہانی افسانہ کی: جوگندر پال، رسالہ 'سیپ' کراچی، شمارہ 39، سنہ ندارد

(۱۶) شام افسانہ: کملیشور، آندھرا پردیش بھون، نئی دہلی (رپورٹ شائع کردہ: روزنامہ 'انقلاب' 1998

(۱۷) کہانی افسانہ کی: جوگندر پال، رسالہ 'سیپ' کراچی، شمارہ 39، سنہ ندارد

(۱۸) شکیل احمد (مرتب) عابد سہیل بند کتاب سے کھلی کتاب تک۔ڈاکٹر محمد اشفاق، ص:۹۰۔ایم

۔آر۔پبلکیشنز۔دریا گنج،نئی دہلی۔سن۔۲۰۱۶ء)

(۱۹)انور سدید، جیلانی بانو کے افسانے، رسالہ ُماہ نورُ لاہور، اکتوبر1988

(۲۰) جدید اردو افسانے کا تنقیدی مطالعہ ۱۹۶۰ء سے عصر حاضر تک۔ص:۱۷۸۔مکتبہ جامعہ نگر، نئی دہلی۔نومبر۱۹۴ء

(۲۱)اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ:ص۔۶۵۔۶۶ مکتبہ جامعہ نگر، نئی دہلی۔نومبر۱۹۴ء

(۲۲)،مہدی جعفر، افسانہ بیسوی صدی کی روشنی میں،ص:۱۵۹۔معیار پبلی کیشنز۔دہلی۔۲۰۰۳ء

(۲۳)ڈاکٹر نکہت ریحانہ، اردو مختصر افسانہ:فنی و تکنیکی مطالعہ۔ص:۳۷۰۔۔۔۔

(۲۵)۔صغیر افراہیم، افسانوی ادب کی نئی قرآت،ص:۸۴۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔علی گڑھ۔سن طباعت:فروری،۲۰۱۱ء

(۲۶)شعر و حکمت، دور سوم کتاب۔۳۔۴۔ص:۳۱۸

(۲۷)ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی، جہان فکشن۔۔ص:۱۶۶۔۱۶۷۔تخلیق کار پبلشرز۔لچھمی نگر ۔دہلی۔۹۲۔سن طباعت:۲۰۰۸ء

(۲۸)شموئل احمد، عنکو بت۔شموئل احمد:ص،۷۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی،۲۰۱۰ء

(۲۹)(عنکبوت، شموئل احمد،ص:۱۲۶۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی،۲۰۱۰ء

(۳۰)(اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ ۱۹۸۰ کے بعد،ص:۱۳۸۔مکتبہ جامعہ نگر، نئی دہلی۔نومبر۱۹۴ء

(۳۱)شموئل احمد، عنکبوت۔ص:۱۱۰ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی،۲۰۱۰ء

(۳۲)پیغام آفاقی، مافیا:ص،۱۷۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی،۲۰۰۹

(۳۳)پیغام آفاقی، مافیا:ص،۱۲۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی،۲۰۰۹

(۳۴)(اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ ۱۹۸۰ کے بعد،ص:۱۳۸، مکتبہ جامعہ نگر، نئی دہلی۔نومبر۱۹۴ء

(۳۵)مافیا پر گفتگو۔ممبئی

(۳۶)احمد صغیر۔اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ:۱۹۸۰ء کے بعد،ص:۱۳۶۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۹ء

(۳۷)شعر و حکمت۔ص:۱۸۵۔۱۸۹۔کتاب دور سوم

(۳۸)ڈاکٹر احمد صغیر، اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ(۱۹۸۰ کے بعد)۔ص:۶۸۔۶۹، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۹

(۳۹)پروفیسر وہاب اشرفی، بہار میں اردو افسانہ نگاری،،ص:۱۷۔۲۷۔بہار اردو اکادمی، پٹنہ۔۱۹۸۹۔

(۳۹)غضنفر، حیرت فروش،ص:۴۸۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۶ء

(۴۰)غضنفر، حیرت فروش،ص:۴۸۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۶ء

(۴۱)ڈاکٹر رابعہ مشتاق، بہار کے چند ناموراًفسانہ نگار۔ص:۲۸۰۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۸ء

(۴۲)ماہنامہ ’’آج کل‘‘ نئی دہلی۔مئی ۲۰۱۰ء

(۴۳)۔گوپی چند نارنگ(،مرتب)اردو افسانہ انتخاب، تجزیےاور مباحث،ص:۱۸۲۔اردو اکیڈمی، دہلی ۱۹۸۸ء

(۴۴)گوپی چند نارنگ (مرتب)نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیےاور مباحث،ص:۱۸۵۔اردو اکیڈمی، دہلی ۱۹۸۸ء

(۴۵)عابد سہیل، اقبال متین کے تین افسانے (ایک غیر رسمی سا تنقیدی مطالعہ)مشمولہ، سہ ماہی بادبان(اقبال متین نمبر)،شمارہ نمبر:۱۳، جولائی تا ستمبر ۲۰۱۰ء، کراچی۔

(۴۶)مقالہ:اقبال متین،علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،سمینار،23 مئی 1978

(۴۷)طارق چھتاری، باغ کا دروازہ۔ص:۱۷۔ناشر،مصنف،۲۰۰۱ء

(۴۸)طارق چھتاری، باغ کا دروازہ۔ص:۲۰۔ناشر،مصنف،۲۰۰۱ء،ص

(۴۹)شافع قدوائی،فکشن مطالعات پس ساختیاتی تناظر،ص:۱۴۲۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۱۰ء

(۵۰)معین الدین جینابڑے:تعبیر،ص 76۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز،ممبئی۔۱۹۹۹ء

(۵۱)ڈاکٹر احمد صغیر،اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ،(۱۹۸۰کے بعد)۔ص:۲۶۳۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔سن۔۲۰۰۹ء)

(۵۲)خالد جاوید، برے موسم میں۔خالد جاوید۔ص:۱۷۳۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز،ممبئی۔۲۰۰۰ء

(۵۳)خالد جاوید، برے موسم میں۔خالد جاوید۔ص:۱۷۵۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز،ممبئی۔۲۰۰۰ء۔

(۵۴)۔صغیر افراہیم،افسانوی ادب کی نئی قرآت۔ص:۲۱۲۔۲۱۳۔ایجوکیشنل بک ہاؤس۔علی گڑھ۔سن۔فروری ۲۰۱۱۔

(۵۵)ابوالکلام قاسمی،مشمولہ فکر و تحقیق سہ ماہی،ص:۳۰۔۳۱۔نئی دہلی، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۱۳ء

حاصل مطالعہ

ثقافت جسے عام طور پر کلچر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اس کی توضیح وتشریح کرنا بہت مشکل کام ہے۔جمیل جالبی نے اس پر بڑی مفصل گفتگو کی ہے چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

’’...’کلچر‘ کا لفظ مختلف موقعوں پر اتنے مختلف معنی میں استعمال ہو رہا ہے اور اس لفظ کے ساتھ ہر معاشرے کے اتنے بہت سے بنیادی مسائل وابستہ ہیں کہ اس لفظ کے معنی مبہم ہو گئے ہیں۔ایسے میں آپ مجھ سے یہ توقع رکھتے ہونگے کہ لفظ کلچر کی میں ایسی جامع و مانع تعریف مختصر ومخصوص الفاظ میں کر دوں کہ آپ کی سمجھ میں فوراً آ جائے کہ کلچر کیا ہے۔مجھے آپ کی خواہش کا پورا پورا احترام ہے لیکن ساتھ ساتھ اس بات کا بھی احساس ہے کہ آپ کی یہ خواہش بالکل ایسی ہے جیسے کسی لغت میں ’گربہ‘ کے معنی بلی اور ’سگ‘ کے معنی کتا دیکھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں اور ان معنی سے اس چیز کی تصویر، جو آپ پہلے دیکھ چکے ہیں، ایک دم آپ کے سامنے آجاتی ہے ۔لیکن کلچر کے سلسلے میں مشکل یہ آ پڑی ہے کہ یہ زندگی کی سب سے اہم اور بنیادی چیز ہے۔اسے آپ خوشبو کی طرح سونگھ سکتے ہیں، ہوا کی طرح محسوس کر سکتے ہیں لیکن اشیاء کی طرح اس کی کوئی تصویر نہیں بنا سکتے ہیں۔اگر اس کی کوئی ایسی جامع مانع تعریف ممکن ہوتی تو میرے لیے سب سے مفید اور آسان طریقہء کار یہ ہو سکتا تھا کہ میں مختلف لغات سے اس لفظ کے معانی آپ کے سامنے پیش کر دیتا اور اپنے تئیں یہ سمجھتا کہ میں نے آپ کے جذبہ تحسین کو پورے طور پر آسودہ کر دیا ہے لیکن مجھے یقین ہے کہ دنیا کی ساری لغات بھی آپ کو اس طور پر مطمئن کرنے کے لیے کافی نہیں ہے‘‘۔

سماج اور معاشرے کے تمام اعمال سے کسی نہ کسی کلچر کا اظہار ہوتا ہے۔کلچر کا یہ اظہار ان بنیادی اداروں سے ہوتا ہے جنہیں ہم مذہب، معیشت، فنون وہنر، سیاست، زبان، علم اور سائنس وغیرہ کے نام سے

یاد کرتے ہیں۔ یہ بنیادی ادارے معاشرے کی فکر سے پیدا شدہ اقدار کا نتیجہ ہوتے ہیں جو مجموعی طور سے سماج کے طرز عمل کو متعین کرتے ہیں۔ معاشرے کے اندر رونما ہونے والے تہذیبی وثقافتی اقدار کی نوعیتیں مختلف ہوتی ہیں۔ بعض نوعیتیں وہ ہیں جو ہمیں اپنے اسلاف سے ملتی چلی آئیں ہیں جبکہ کچھ نوعیتیں ایسی ہیں جو کسی دوسری قوم سے اختلاط کی وجہ سے جنم لیتی ہیں اور کچھ تو ایسی ہیں جو گرد و پیش کے طبعی حالات اور آب و ہوا کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہیں۔ بہت سی ایسی ہیں جو معاشرے کے تاریخی بہاؤ میں ترقی یا تنزلی کی حالت میں پیدا ہو جاتی ہیں۔ بہر حال کسی بھی کلچر کے وجود میں آنے کے جو محرکات ہوتے ہیں اسے اس کو جتنا محسوس کیا جاتا ہے اسی احساس کے بقدر کسی قوم کے کلچر کے زندہ یا مردہ ہونے کا ثبوت فراہم ہوتا ہے۔

اگر کلچر زندہ ہے اس میں خیال کا ارتقاء جاری ہے، نئی ضرورتوں اور تقاضوں کے تحت تہذیبی ادارے بدل رہے ہیں، از کار رفتہ عناصر شامل ہو رہے ہیں، معاشرہ گزشتہ کل کے واقعات سے اپنی روح کو دریافت کرنے میں مصرف ہے۔ اپنے ماضی کی تاریخ کے تعلق سے قطعی طور پر ہاں یا نہیں کہنے کی طاقت رکھتا ہے تو ایسے میں فرد کا طرز عمل بھی متحرک اور زندہ رہے گا۔ اگر کلچر مردہ ہے اس میں خیال کی روباقی نہیں ہے، کلچر کے مظاہر اور معاشرے کا طرز عمل صرف ایک معمول، ایک عادت بن کے رہ گیا ہے جس میں کسی قسم کی تبدیلی گناہ کبیرہ کے مترادف ہے تو فرد کا طرز عمل بھی مردہ اور جامد ہوگا۔ جیسا کلچر ہوگا اسی طرح کے افراد بھی بنتے جائیں گے۔

افسانہ نگار جس سماج اور تہذیب کے زیر اثر زندگی گزار رہا ہوتا ہے اس سماج کی تہذیب وثقافت کا عکس ان کے افسانوں پر پڑنا ناگزیر ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار کی تمام تر آرزوئیں اور اس کی قدریں اس کے شعور کا ناقابل تقسیم حصہ بن جاتی ہے۔ سماج کے بطن سے جو حادثات اور حالات رونما ہوتے ہیں وہ حالات و کیفیات ایک افسانہ نگار کو اندر سے توڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ سماجی زندگی کے رشتے جیسے ہی ٹوٹنے اور بکھرنے لگتے ہیں ویسے ہی ادب اور زندگی کے درمیان سماجی ہم آہنگی کا احساس پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے تخلیق کار کو ادب خلق کرنا بہت ضروری ہو جاتا ہے۔ جب نئے اور پرانے اقدار کی آویزش کی شروعات ہوتی ہے تو ادب اور زندگی میں سماجی شعور کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔

ادب میں تہذیب وثقافت اور کلچر کی ی تعریف کرنا اتنا آسان نہیں ہے جتنا کہ سمجھا جاتا ہے۔ بقول ریمنڈ ولیمز ''تہذیب وثقافت'' ان دو چار لفظوں میں سے ہے جو بے حد پیچیدہ ہیں اور جن کے مفہوم کے تعین

میں ہمیشہ عدم اتفاق کی صورت پیدا ہوتی رہی ہے۔سرسید اوران کے رفقاء نے انیسویں صدی کے نصف آخر میں کلچر اور سویلائزیشن جیسے الفاظ کے لیے بالترتیب تہذیب وتمدن کی اصطلاحات وضع کی تھیں۔یہ دونوں الفاظ ان کے نزدیک مغرب کی طرز زندگی ،عادات واطوار نیز ایجادات وانکشافات بہ شمول سائنسی ،تکنیکی و ذہنی ارتقا کی ایک منزل کے مظہر تھے۔

تہذیب اس اجتماعی معاشرت کا نام ہے جس میں باہمی ذہنی اور مادی شمولیتیں اور شرکتیں انسانی احتیاجات اورضروریات کی تشکیل وتعمیر نیز انسانی اقدار کی پرورش کرتی ہیں۔تہذیب ان کے اجتماعی اور تخصیصی افکاروتصورات ،اقدار وترجیحات ،عقائدورسومات کی عکس ریز ہوتی ہے۔بنی نوع انسان کی تہذیبی تاریخ اسی باہمی تفاعل،تصادم اور انضمام کے مسلسل عمل سے عبارت ہے۔

ادبی تنقید کے نزدیک تہذیب کا مطلب اقدار کا ایسا مجموعہ ہے جوانسانی تخیل کے تخلیق کردہ فنی شہ پاروں کے ذریعہ عہد بہ عہد منتقل ہوتا آیا ہواوراس کے مستقبل میں بھی اسی طرح کے منتقل ہونے کی امید کی جاتی ہو۔اس لحاظ سے تہذیب امتیازات کوایک وحدت میں ڈھالنے کا کام بھی انجام دیتی ہےاورادب اسی عمل کو مختلف نہج پر جاری رکھتا ہے۔ادب تہذیب کی اسی روح کوکسب کرتا ہےجس کی شناخت اتحاد بشریت،انسانی اخوت، باہمی بھائی چارگی ،انس اور محبت جیسے جذبوں اور قدروں سے عبارت ہے۔ادیب تہذیب کے ان بنیادی عناصر کواپنے مفاہیم کا جز بناتا ہے جوتفریق بشریت کے برخلاف عالمی انسانی برادری کے تصور سے پہچانے جاتے ہیں۔جس طرح شاعر جو کچھ اپنے سماج اور تہذیب سے اخذ کرتا ہے اسے اپنے بہترین تخلیقی اظہار کے ذریعہ واپس لوٹا دیتا ہے۔

ادب میں فکشن ہماری تہذیب وثقافت اوراعلی اقدار واسالیب کونسلاً بعدنسلٍ منتقل کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔ہرتہذیب کا اپنا ایک فنی اسلوب اورایک نظامِ ہیئت اوراصناف ہوتا ہے۔یہ اصناف اور ہیئت اسی تہذیب کے ساتھ مخصوص اور موافق ہوتا ہے۔وہ سارے اقدار واسالیب جن کی تشکیل میں صدیاں صرف ہوئی ہیں یاایک خاص عہد میں کسی مخصوص طبقے یا قوم کے عقائدوافکار،رسومات اوران کی ادائیگی کے طریقے،زندگی کے آداب واطوار،فطرت سے رابطے،اوامرونواہی اور باہمی رفاقت اوررقابت کی نوعیت،اعتقادات میں فوق الفطری آثاراوراوہام پرستی وغیرہ کے حوالے سے ادب جس طور پرآشنا کراتا ہے وہ سارے دستاویزی نہیں ہوتے مگر دستاویزوں کے لیے استدلال اور معتبر حوالے ضرور ہوتے ہیں۔

اردو ادب میں تہذیب اور ادب کے رشتے کو سب سے پہلے احتشام حسین نے موضوع بحث بنایا تھا ۔ان کے یہاں تہذیب کا تصور بڑی حد تک مارکسی تھا۔انہوں نے اپنی فکر اور اپنے نتائج میں بہت زیادہ آزادیوں کو پروان چڑھنے نہیں دیا اور نہ ہی ہندوستانی فکر و فلسفہ کو انہوں نے کوئی اہمیت دی۔ جب ہم مشترک تہذیب اور مشترک اقداری نظام اور ایک وسیع ذہن کی بات کرتے ہیں تو ہمارا اشارہ کسی ایسی ہندوستانی تہذیب یا اس کے تصور کی طرف ہوتا ہے جس کی تاریخ صدیوں پر پھیلی ہوئی ہے اور جو خودگری اور خودشکنی کے علاوہ خودروی کے جوہر بھی اپنے اندر رکھتی ہے۔ وہ اثر قبول بھی کرتی ہے اور دیگر تہذیبوں کو متاثر بھی کرتی ہے ۔مسلمان جب ہندوستان میں داخل ہوئے تو ان کی طرز زندگی میں عرب ایران اور وسط ایشیا میں پروان چڑھنے والی تہذیبی قدروں اور رویوں کا رنگ و آہنگ زیادہ کاری تھا جن کی تشکیل اور پرداخت قدرے آزادانہ سطح پر ہوئی تھی اسی لیے متصوفانہ فلسفہ وفکر کے فروغ کے لیے ہندوستان کی سرزمین ان کے لیے زیادہ موافق ثابت ہوئی۔اس سلسلے میں محمد حسن صاحب رقمطراز ہیں:

> ’’اردو ادب کے مزاج اور تہذیبی فضا پر ایرانی اور فارسی اثرات کی نشاندہی کرتے وقت مشترک آریائی پس منظر کو یاد رکھنا ضروری ہے جس نے قدیم فارسی اصطلاحوں ہی کو نہیں بلکہ تصورات اور اقدار اور تہذیبی رویوں کو بھی ہندوستان میں رچا بسا دیا جسے تصوف کہا گیا وہ اس مشترک تہذیب اور ان مشترک اقدار کا فکری اظہار تھا۔اسلامی تصور کی نشو نما زیادہ تر انہیں علاقوں میں ہوئی جہاں بدھ وہار تھے۔بلخ اور بخارا اس کی مثال ہیں ۔ہندوستانی اور ایرانی تصوف کے درمیان مشترک اقدار کی بنا پر آزاد خیالی وسیع المشربی اور رواداری کی روایت نے اردو میں رواج پایا‘‘۔

صدیاں آتی اور جاتی رہتی ہیں۔صدیوں کے تصرف سے تہذیب و ثقافت بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی ہے۔لیکن اگر تہذیب و ثقافت کی جڑیں کسی زندہ زبان میں پیوست ہوں تو اس سے زبان اور ثقافت دونوں کو تقویت حاصل ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ اردو کا سماجی اور ثقافتی کردار آج تک اپنی جگہ محفوظ ہے جس سے ہندوستان میں گنگا جمنی تہذیب کو فروغ ملنے میں مدد ملتی ہے۔ ہندوستانی تہذیب و ثقافت کو اردو افسانے نے بہت حد تک متاثر کیا ہے۔اگر ۱۹۸۰ء کے بعد سے اردو افسانے کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ۸۰ کی دہائی کے بعد اردو کے معیاری افسانوں کے فن میں کہانی کے ڈھنگ میں اور واقعات کے

Reception میں بڑی حد تک تبدیلی آئی ہے۔ ترقی پسندی، جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت یا تیسری آواز سامنے آئی جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ آواز عوام کے لیے زیادہ قریب اور صحت مند تھی۔ یہ تبدیلی ترقی کا عندیہ تھا۔ اس طرز نگارش میں نہ غصہ تھا نہ جھنجھلاہٹ اور نہ ہی الزام تراشی۔

۱۹۸۰ء کی دہائی میں ملک کے اندر رونما ہونے والے سیاسی حالات نے افسانے کی دنیا میں سماجی اور ثقافتی طور پر نئی تبدیلیاں پیدا کیں۔ بابری مسجد کے انہدام سے سیاسی اور سماجی زندگی میں ایک نئی تبدیلی آئی ،فرقہ پرستی کا ایک نیا چہرہ سامنے آیا۔ شہری زندگی کی کشاکش اور تہذیب کے مٹنے کے سبب رفتہ رفتہ افسانہ نگار کسی قدر توضیحی بیانیہ کی طرف رجوع ہوئے۔ افسانہ نگاروں نے اعتدال پسندی کو اپنا موضوع بنایا اور اسلوب، تکنیک، زبان اور مواد ہر لحاظ سے نیا پن اور نئی آویزہ کے مابین زندگی کی حرارت اور بوقلمونی پیدا کی۔

۱۹۹۰ء تک آتے آتے افسانے کا پورا منظر نامہ بدل جاتا ہے۔ اس دور کے افسانے نہ صرف اثباتی تجربات کے حامل ہیں بلکہ اردو افسانوں کو عالمی ادب کے بہترین افسانوں کی سطح تک لے جانے کی صفات سے مزین بھی ہیں۔ ۹۰ کی دہائی سے لے کر ۲۰۰۳ تک افسانوں کا سفر نہ صرف تجرباتی بلکہ تعمیری بھی رہا۔ اس عرصہ میں تخلیق کاروں نے نئی قدروں، خیر و شر کے نئے مفاہیم نئے طرز تعلیم اور سوچنے سمجھنے کے نئے انداز کا استقبال کیا۔ بزرگوں کے طرز کہن اور نوجوانوں کے نت نئے طریقے اور تقاضے، پرانی نسل قدیم طرز معاشرت پر نازاں ہے تو نئی نسل پرانی قدروں سے پریشان۔ کیونکہ نئی نسل کی انگلیاں ٹی وی ،ڈی وی ڈی ،آئی پیڈ، موبائل ،کمپیوٹر، لیپ ٹاپ ،انٹرنیٹ ،فیس بک ،ای میل پر ہیں اور کمرشیل تہذیب و ثقافت کی مادہ پرستی انہیں اپنی طرف کھینچ رہی ہے۔ ہر شئے کو افادی اور مقصدی زاویہ نگاہ سے دیکھا جارہا ہے۔ اخلاقی اقدار کا انہدام، مذہبی عقائد کا ضعف، خود غرضی، سیاست بازی، حق و صداقت پر مکر و فریب، انسانیت پر حیوانیت، خود داری پر بے غیرتی، محبت و شفقت پر خود غرضی اور روحانی سکون پر مادہ پرستی کو ترجیح دینے والے سماج و معاشرے کی تصویر معاصر افسانہ نگاروں نے اس طرح اتاری ہے کہ دردمند دل تڑپ تڑپ اٹھتا ہے۔

اس دور میں جس نوع کی کہانیاں لکھی گئیں ہیں ان میں ایک بدلا ہوا تیور اور نئے امکانات کی بشارت صاف طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔ سب نے ملکر اردو افسانے کا نیا منظر نامہ ترتیب دیا ہے۔ اب افسانہ نگار پر کسی نظریے، فلسفے، رجحان، عقیدے اور آئیڈیالوجی کا نہ جبر ہے اور نہ ہی کسی بنی بنائی لکیر یا فارمولے کے مطابق لکھنے پر اصرار۔ تاہم آزادی کی اس فضا میں اتنی پابندی تو ضرور ہے کہ کہانی چاہے جس انداز کی لکھی

جائے۔علامتی تمثیلی اورمبنی برحقیقت کامیاب کہانی وہی ہے جوشعور کے مقابلے میں لاشعوراورکسی بیش قیمت تجربے پرمبنی ہونے کی صورت میں ہمارے دل ودماغ کوجھنجھوڑ کر بیدار کرسکے۔ہمارے لیے فراواں،حیرت ،مسرت،آگہی اوربصیرت کے اسباب مہیا کرسکے۔

نئ صدی کے افسانہ نگاروں نے بالکل نئے موضوعات پراپنی توجہ صرف کی ۔آج کے ترقی یافتہ عہد میں آلودگی اورفضائی کثافت عالمی مسئلہ بنتا جارہاہے۔ہوا،پانی اورمٹی روز بروزآلودہ ہوتے جارہے ہیں۔دنیا کی ترقی میں آلودگی رخنہ ڈال رہی ہے۔بموں کے دھماکے،فیکٹریوں سے نکلنے والا کثیف دھواں اورزہریلی گیس،ٹریفک سے اگلتا ہوا ڈیزل اور پیٹرول کا فضلا،نالی اور نالوں کے گندے پانی اورطرح طرح کی کھادسے مٹی کی آلودگی دن بدن انسان کے لیے خطرناک ہوتی جارہی ہے۔ایسے میں انسان ہی نہیں جانور ،درخت اور پانی کے لیے خطرہ مزید بڑھ گیاہے۔پانی کی سطح روز بروزکم ہوتی جارہی ہے۔ایک طرف جہاں یہ سارے مسائل ہیں تو دوسری طرف ان سے نبردآزما ہونے کی کوششیں بھی ہیں۔ہمارے نئے فن کاروں نے ان مسائل کی طرف خصوصی توجہ صرف کی ہے۔مہتاب عالم پرویز کا تازہ افسانوی مجموعہ’’ کارواں‘‘انہیں مسائل کی غمازی کرتا ہے۔مہتاب عالم پرویزنے سعودی عرب میں اپنی زندگی کاایک طویل عرصہ گزارا ہے۔انہوں نے ماحولیات کے خطرات کوعمدگی سے پیش کیاہے۔انہوں نے پرندوں کی زندگی،ہجرت،ہوم سکنیس وغیرہ کوبھی اپنے افسانوں میں پیش کیاہے۔’کارواں‘ایک بے حدخوبصورت افسانہ ہےجس میں مرکزی کردارسعودی عرب کے ریگستان میں اونٹوں کی دیکھ بھال کا کام کرتاہے۔جہاں اچانک زہریلی گیس کا رساؤ شروع ہوجاتا ہے ایسے میں کمپنی کے مالکان اونٹوں کی حفاظت کے لیے ماسک کا استعمال کرواتے ہیں۔حیوانوں کی زندگی اتنی قیمتی ہے جب کہ انسانی زندگی اسی تعفن میں دم گھٹنے کا شکار ہوجاتی ہے

مابعدجدیداردوافسانوں میں لیس بین ازم جیسے نئے مسئلےکوبھی موضوع گفتگو بنایا گیاہے۔کھانا،تعلیم اورجنسی خواہشات کی تکمیل انسانی ضروریات کے اہم اجزاء ہیں۔تعلیم کے بعدسب سےاہم جبلت جنس ہے ۔جنسی جبلت غیرشعوری طور پرانسان سے بہت سے کام لیتی ہیں۔انسانی کردار کی تعمیروتخریب میں اس جبلت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے ۔اگر اس جبلت کو نارمل صورت میں تسکین اورآسودگی حاصل نہیں ہوتی توصدہاصورتوں میں یہ جبلت زندگی کے افعال پراثرانداز ہوتی ہےاوراپنی آسودگی کی راہ تلاش کرلیتی ہے ۔اس جنسی جبلت کا اظہاراورتسکین کی بہترین اورلطیف ترین صورت کسی کواپنانے اورکسی کو چاہنے ہی کی

صورت میں ہوسکتی ہے۔کسی زندگی کے رفیق یا جیون ساتھی کی محبت اس جبلت کواس طور پر آسودہ کرسکتی ہے کہ ہم اسے اپنالیں اور خوداس کی ہو رہیں۔

مغربی نظام زندگی اور سیاست نے ذاتی مفاد پرستی اور کرپشن کو عام کیا ہے۔سفا کی اور درندگی کی جنگ عظیم کا ہی تحفہ نہیں بلکہ یہ بڑھتی ہوئی خودغرض،مفاد پرستی،زر پرستی کی دین ہے۔انسانیت کے زوال، فرقہ وارانہ فسادات،گنگا جمنی تہذیب کی پامالی پر اردو افسانہ نگار نوحہ خواں ہیں۔ہجرت کا مسئلہ صرف ہندوستان اور پاکستان تک ہی محدود نہیں رہ گیا ہے بلکہ یہ مسئلہ عالمی بن گیا ہے۔آج کا نوجوان گھر سے بے گھر ہونے کا کرب سب سے زیادہ جھیل رہا ہے۔ایسے ہی ایک افسانہ نگار اشرف شاذ ہیں۔ہجرت اس کا ذاتی تجربہ ہے۔ان کا افسانہ ''آپ کہاں سے ہیں؟''میں کئی ملکوں میں پھیلے ہوئے ہندوستانی اور پاکستانی مہاجرین کا درد بیان ہوا ہے۔

ہندو پاک میں فرقہ پرستی اور طبقاتی کشمکش کا مکروہ چہرہ موجودہ افسانوں کا محبوب موضوع رہا ہے۔کیوں کہ نوجوانوں کا ذہنی اور جسمانی قتل ایک بہت ہی حساس اور سنگین مسئلہ ہے۔یہ نوجوان ہمارا روشن مستقبل کی علامت ہے۔اس موضوع پر مشرف عالم ذوقی کا افسانہ ''اقبالیہ بیان''پولیس اور اہل سیاست کی بہترین مثال ہے۔یہ ایک ایسا سچ ہے کہ فنکار بھی سمجھ نہیں پاتا ہے کہ آخر نوجوان کا مستقبل کیا ہوگا۔فرقہ پرستی کے موضوع پر آنند لہر کا افسانہ ''سپیرے''اور اختر آزاد کا ''سونامی'' بھی قابل ذکر افسانہ ہے۔

فسادات کی ایک قدیم تاریخ رہی ہے۔ہمارے ملک ہندوستان میں فساد ہوتا نہیں بلکہ منظّم طریقہ سے کرایا جاتا ہے۔تقسیم کے المیہ سے شروع ہونے والا فساد آج تک ہردم رواں ہردم جواں کی طرح انسان کے دل ودماغ میں رچ بس گیا ہے جو موقع ملتے ہی شمشیر بے نیام کی طرح یک لخت نکل آتا ہے۔ہندوستان میں فسادات گاہے بگاہے رونما ہونا کوئی انہونی بات نہیں ہے۔ان فسادات میں لاکھوں انسانی جانیں تلف ہوتی ہیں۔فسادات کے پس پشت بہت سارے وجوہات ہوتے ان وجوہات میں سب سے بڑی وجہ مذہبی منافرت ہوتی ہے۔

موجودہ عہد کے بدلتے منظر نامے میں دہشت گردی کا موضوع سب سے نازک اور حساس قرار پایا ہے۔یہ موضوع ایک عالمی مسئلہ کی شکل اختیار کر گیا ہے۔اس موضوع پر شکیلہ رفیق کا افسانہ ''جالی والا روشن دان''فنی لحاظ سے قابل تعریف ہے۔اس افسانے میں مصنفہ نے کرب کے ساتھ دہشت گردی کے نتائج کو

بیان کیا ہے۔بچوں میں ایک انجانا سا موت کا خوف۔ ہماری آنے والی نسلیں تباہ ہو رہی ہیں۔

اکیسویں صدی میں 90 کی دہائی کے بعد دہشت پسندی کے موضوع کا اضافہ ہوا۔ 1992 میں بابری مسجد کی شہادت کو اس موضوع کے اضافے کا ذمہ دار قرار دیا جا سکتا ہے۔ مسجد کی شہادت کے بعد ہندوستان کا ماحول بد سے بدتر ہوگیا۔ بین الاقوامی طاقتیں اور ملک کے دہشت گردوں نے بم بلاٹ جیسے واقعات کو انجام دے کر لوگوں کے دلوں میں خوف و دہشت کے حالات پیدا کر دیے۔ بم بلاسٹ کا نشانہ مسجدوں، درگاہوں، مندروں اور عوام الناس کے جم غفیر والے مقامات کو بنایا گیا۔ پارلیمنٹ، ممبئی، جامع مسجد دہلی، وارانسی، دہلی کے مختلف علاقے، کشمیر، اجمیر شریف، مکہ مسجد حیدر آباد سمیت بے شمار شہروں کا ذکر بم بلاسٹ کے ذیل میں کیا جا سکتا ہے اور یہ دہشت گردانہ حملے اب تک برقرار ہیں۔ ان حملوں سے 80 کی دہائی کے بعد لکھنے والے افسانہ نگار بے حد متاثر ہوئے اور کہانیاں لکھنی شروع کیں۔ ان افسانہ نگاروں میں مشرف عالم ذوقی، ترنم ریاض، پیغام آفاقی، انور شاہ، احمد صغیر، اسلم جمشید پوری وغیرہ اہم نام ہیں۔ جو مستقل دہشت جیسے موضوع کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنا رہے ہیں۔

زندگی کی یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ ساری ترقی کے باوجود ذہنی وجسمانی، جذباتی ہر طرح کا استحصال جاری ہے۔ طرز کہن اور تعمیر نو نے ان کی زندگی کو معمہ بنا دیا ہے۔ جس کا اثر سماج پر پڑتا ہے۔ عورت کے بغیر تو سماج کی تعمیر ہو نہیں سکتی۔ اس لیے جب وہ ذہنی کرب میں مبتلا ہوگی تو پورا گھر اور سماج کشمکش میں گرفتار رہے گا۔ اس آزادی کا سیدھا اثر ہماری آنے والی نسل پر پڑتا ہے۔ ٹوٹتے بکھرتے رشتوں نے بچوں سے ان کا بچپن چھین لیا ہے۔ بدلتے ماحول میں ان کی الجھنوں اور پریشانیوں کا ذکر بھی آج کے افسانہ نگار کر رہے ہیں۔ سلام بن رزاق، ایم مبین، مشرف عالم ذوقی، ترنم ریاض کے افسانوں میں یہ فکر بھی نمایاں ہے کہ ہمارے بچے آج کے بدلتے ہوئے ماحول میں کیا اخذ کر رہے ہیں۔ گھر اور باہر کے بدلتے ماحول میں ان کی ذہنی نشو ونما کیسے ہو؟ ہر عمل پر ان کے ردعمل ان کی نفسیات پر بھی گہری نظر ہے۔

بیسویں صدی کے اکیسویں صدی میں قدم رکھتے ہی اردو افسانہ صرف برصغیر تک ہی نہیں بلکہ پوری دنیا کے اہم مسائل کو اپنے دامن میں سمیٹ چکا ہے۔ آج کے صارفی نظام میں ہزاروں مسائل ہیں ایک طرف سیاست ہے تو دوسری طرف ہائی فائی سوسائٹی۔ دونوں کا نہ کوئی اصول ہے اور نہ ہی نظریہ۔ مذہب ہے اور نہ ہی کوئی راستہ۔ اس نظام میں کمزور طبقہ یعنی عورتیں، بچے اور عام لوگ مشکلات سے دوچار ہیں۔ ہجرت

کے موضوع سے لے کر اپارٹمنٹ لائف تک کے موضوعات پر اردو افسانہ نگاروں کی نظر ہے۔سلام بن رزاق ،مشرف عالم ذوقی ،ساجد رشید، نیر مسعود،احمد صغیر،غضنفر ،اختر آزاد،عبدالعزیز خاں، آنندلہر،صفیہ صدیقی ،عطیہ خاں، طاہرہ اقبال،شکیلہ رفیق، مہرانصاری،عصری افسانہ نگاروں کا گویا ایک کارواں ہے جنہیں صرف سماج اور معاشرے کی بدلتی تصویر ہی پیش نہیں کرتے بلکہ ان مسائل سے خود بھی دو دچار ہیں۔

پانی اور درخت کے تحفظ پر مہ جبیں انجم کا افسانہ'بے جڑ کا پودا' ہے۔اس افسانے میں ایک درخت اور اس کا نگہبان دو کردار ہیں۔دونوں ایک دوسرے کا خیال رکھتے ہیں ۔رفتہ رفتہ یہ لگن اور محبت کم ہو جاتی ہے ۔درخت سوکھنے لگتا ہے کوئی اسے پانی سے سیراب کرنے والا نہیں ہے۔کہانی علامتی انداز میں بیان کی گئی ہے اور کہانی میں دو واضح سطحیں سامنے آتی ہیں ۔پیڑ کی شکل میں ایک عورت کی پیاس بھی موجزن ہے جب کہ ظاہری اعتبار سے کہانی پیڑ کے سوکھنے کا بیان ہے۔کہانی آج کے تحفظ ماحولیات مشن کو عمدگی سے پیش کرتی ہے ۔ہمیں سبق دیتی ہے کہ ہم سب کو پانی کا تحفظ کرنا چاہیے تاکہ پیڑ پودوں اور جانوروں کو بھی پانی دستیاب ہو سکے ۔کہانی کے اختتام پر پیڑ کا نگہبان اپنی غلطی اور غفلت پر رو پڑتا ہے اور پیڑ کے لیے پانی کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔

۱۹۸۰ء کے بعد معاصر افسانہ نگاروں میں سب سے اہم سید محمد اشرف ،عبدالصمد،سلام بن رزاق،شوکت حیات، حسین الحق ،شفق ،حمید سہروردی،مظہر الزماں،ساجد رشید،شموئل احمد، فیاض رفعت ، شفیع مشہدی،انور قمر، شفیع جاوید، پیغام آفاقی ،غضنفر،انجم عثمانی، طارق چھتاری،مشرف عالم ذوقی ،ذکیہ مشہدی،ترنم ریاض،شاہد اختر،صغیر رحمانی،خالد جاوید،ویریندر پٹواری اور اسرار گاندھی وغیرہ ہیں۔

ادب زمانے کے تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر رفتہ رفتہ آگے بڑھتا ہے اور معاشرے کے افراد کو اپنے دامن سے مربوط کرتا چلا جاتا ہے ۔افسانہ ادب کا ایک ناگزیر حصہ ہے جو کہانی سے مختصر ہو کر نئی صورت میں جلوہ گر ہوا ہے۔نظم ونثر کی طرح یہ صنفِ ادب بھی تیزی کے ساتھ ترقی کی طرف گامزن ہے۔افسانہ اپنے ابتدائی دور میں داستان، تمثیل اور حکایت کے مماثل و مشابہ تھا۔یہ تشابہہ نظم ونثر میں اس وقت تک پایا جاتا رہا جب تک سماجی وادبی صورت حال یکسر تبدیل نہ ہو گئی اور بدلے ہوئے حالات کے تحت نیا ادبی مذاق پیدا ہو نہ گیا۔

افسانہ انسانی زندگی کا عکاس ہوا کرتا ہے۔یہ انسانی زندگی کے تعلق سے اس کے تمام محرکات وعوامل

،گونا گوں مشاغل ،سانحی نشیب وفرازاور واقعاتی مدو جزرکواپنے اندرسموتے ہوئے اس طرح ادبی پیکر میں ڈھلتا ہے کہ زندگی کے کسی ایک پہلوکومنعکس کر کے قاری کے ذہن پرایک بھر پورتاثر چھوڑ جاتا ہے۔چونکہ افسانہ انسانی زندگی سے براہ راست متعلق ہوا کرتا ہےاورانسانی زندگی متحرک ہےاس کا مزاج بنتا بگڑتا رہتا ہے۔لہذاافسانہ کا مزاج بھی انسانی حالات اورتغیر کے ساتھ متبدل ہوتا ہے۔افسانہ کی روح وحدت تاثر ہے ۔درحقیقت وحدت تاثرہی افسانہ نگارکافنی نصب العین ہوتا ہے۔جسے وہ کم سے کم وقت میں اپنے قارئین کے ذہنوں پرنقش کردینا چاہتا ہے جس کی خاطر وہ اپنے تجربات ،مشاہدات ،تخیلات اورتصورات کا سہارا لیتے ہوئےتخلیق کے پر پیچ ذہنی مرحلوں سے گذرکرواقعات کاسحرانگیز تانابانا تیارکرکےان کرداروں کوروشناس کراتا ہے جو ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہوکر اس کے مقصود کی تکمیل کر سکے ۔افسانہ کے تشکیلی لوازم ندرت،جدّت،سرّیت، جامعیتّ اورتجسس قاری کواس طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے کہ اس کی دلچسپی اول تا آخر برقراررہتی ہےاورقاری کا ذہن اس وحدت تاثرکوقبول کرلیتا ہے جوافسانہ کی تخلیق کا سبب ہوا ہے ۔ایسی صورت میں افسانہ کامیابی سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔

۱۹۳۲ء میں انگارے کے منظرعام پرآنے کے بعداور ۱۹۳۵ء میں ترقی پسندتحریک کے قیام کے ساتھ ہی اردوافسانے میں موضوع ، ہیت اوراسلوب میں نئے رویوں کی آمدکا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔اس وقت پورے ملک میں سیاسی اورسماجی سطح پرافراتفری کا عالم تھا۔اس افراتفری کا اثر اردوافسانے پرمرتسم ہونا لازمی امرتھا۔ملک میں آزادی کا مطالبہ روز بروز بڑھتا جارہا تھا۔سیاسی پارٹیوں نے عوام میں حب الوطنی کا جذبہ پیدا کرنا شروع کردیا تھا۔جس کالازمی نتیجہ یہ نکلا کہ انفرادی اوراجتماعی سطحوں پر برطانوی حکومت کے جبر کے خلاف نعرے بلند ہونے لگے۔اس کا اثر شدت سےادبا اورسماجی افراد پر پڑا۔نوجوانوں کاوہ حساس طبقہ جو مغربی ممالک کاتعلیم یافتہ تھاوہ سب ادب کے میدان میں داخل ہونے لگا۔یہ طبقہ نازی جرمنی میں ہٹلر کے کالےکرتوت اوردنیا بھرمیں فسطائیت کے بڑھتے خطرات کو باریکی سے محسوس کررہا تھا۔لہذاہندوستان کے سیاسی وسماجی حالات کے پیش نظرادیب اورعوام کوایک پلیٹ فارم پرلانے کی ضرورت شدت سے محسوس ہونے لگی۔چنانچہ ان لوگوں نے ترقی پسندتحریک کے نام سےایک تنظیم کی بنیادرکھی۔اس تحریک کے بانی سجاد ظہیر تھے۔ترقی پسندتحریک کی پہلی کانفرنس ۹/اپریل ۱۹۳۶ءکولکھنؤکے تاریخی’’رفاہ عام ہال‘‘میں ہوئی۔اگر دیکھا جائے توترقی پسندتحریک کی بنیاددراصل انگارے کی اشاعت کے ساتھ ہی پڑ چکی تھی۔اردوادب میں

موضوع ، ہیت اور اسلوب میں نئے رویوں کی آمد کا سلسلہ انہی دونوں واقعات سے وابستہ ہے۔ترقی پسند تحریک کی پہلی کانفرنس سے ادب لکھنے والوں میں نیا جوش ، نیا جذبہ اور ادب کو نئی سمت و رفتار دینے کا پروانہ حاصل ہوا۔

بیسویں صدی کے نصف اول میں اردو افسانے کے ارتقا میں جو رجحانات اور موضوعات معاون ثابت ہوئے ان میں حقیقت نگاری کی مختلف جہات سامنے آئیں جن میں رومانی ،معاشی ،سماجی ،اشتراکی ،سیاسی ،نفسیاتی حقیقت نگاری اور جنسی کشمکش وغیرہ شامل ہے ۔ان کے علاوہ تہذیب کی عکاسی ، دیہی وشہری زندگی کی مرقع کشی ، بین الاقوامیت ،فن اور تکنیک میں نئے تجربات کے رجحانات بھی اردو افسانے کی تشکیل میں مددگار ثابت ہوئے۔

آزادی کے بعد سے ۱۹۸۰ء تک اردو افسانے میں رجحانات اور میلانات میں ہونے والی تبدیلی کو تین خانوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے ۔ پہلا ۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۰ء کی دہائی تک ، دوسرا ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۰ء کی دہائی تک اور تیسرا ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء کے درمیان کی دہائی جہاں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے لیے خود کو کسی خاص نظریے سے آزاد کرانے کا مسئلہ درپیش تھا۔

آزادی ہند اور تقسیم وطن کے بعد جو موضوعات ہمارے افسانہ نگاروں کے سامنے تھے ان میں فرقہ وارانہ فسادات ، اقتصادی زبوں حالی ، زمینداروں کا تسلط ، بے کاری ، مذہبی ، علاقائی ، لسانی اور طبقاتی کشمکش وغیرہ بہت اہم تھے ۔ کرشن چندر نے ایسے ماحول میں 'زندگی کے موڑ پر' ، 'بالکونی' اور 'دو فرلانگ لمبی سڑک' جیسے موثر افسانے لکھے۔ان افسانوں میں وہ کشمکش تھی جس کی رنگ آمیزی آزاد ہندوستان میں ملتی ہے۔عصمت چغتائی نے 'چوتھی کا جوڑا' اور 'بچھو پھوپھی' جیسے افسانے لکھے ۔ بیدی نے 'گرم کوٹ' ، 'کوکھ جلی' اور 'گھر میں بازار میں' جیسے نمونے پیش کیے جس میں اب بھی سماجی رسوم کی گونج سنائی دیتی ہے۔احمد ندیم قاسمی نے افسانہ 'سناٹا اور آتش گل' لکھ کر اس وقت کی تاریخ مرتب کی ۔منٹو نے 'نیا قانون' اور 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں تقسیم اور سیاست کو ہدف تنقید بنایا۔

تقسیم ہند کے بعد جہاں بہت سارے مسائل پیدا ہوئے وہیں ایک مسئلہ فرقہ وارانہ فسادات کا بھی تھا۔حالاں کہ فرقہ وارانہ فسادات کا سلسلہ آزادی ہند سے قبل شروع ہو گیا تھا۔فسادات کے ردعمل میں فرقہ وارانہ عصبیت کی اردو افسانہ نگاروں نے خوب خوب عکاسی کی ہے۔ان افسانہ نگاروں نے کسی مذہبی فرقے پر

چوٹ کئے بغیر انسانی درندگی کے خلاف لکھنا شروع کیا اور فرقہ وارانہ جنون میں انسان دوستی، ہمدردی اور ایثار کے واقعات کو اس وقت کا ایک پسندیدہ اور مقبول موضوع بنا ڈالا۔ چنانچہ آزادی کے بعد اردو افسانے کا پہلا رجحان فسادات کا موضوع تھا۔ اس موضوع پر لکھے گئے افسانوں کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔

اردو افسانے کا ایک اہم رجحان جنسی حقیقت نگاری بھی رہا ہے۔ جن افسانہ نگاروں نے جنسیات کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ان میں عصمت چغتائی، بیدی، ممتاز مفتی، منٹو، عزیز احمد اور واجدہ تبسم کے نام قابل ذکر ہیں۔ رامانند ساگر کا افسانہ 'بھاگ ان بردہ فروشوں سے' تلخ حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

۱۹۶۰ء کے آتے آتے اردو افسانہ نگاروں نے ہیئت کے ساتھ ساتھ موضوعات میں بھی تبدیلی کو ضروری سمجھا۔ چنانچہ جدید رجحانات کا دور شروع ہوا۔ اس رجحان کے تحت لکھنے والوں نے قدیم موضوعات، پرانے اصول، قدیم اقدار غرض کہ مروجہ پابندیوں سے انحراف کو اپنا فرض عین سمجھا۔ فلسفۂ 'وجودیت' کا موضوع ان کا مرکز ومحور تھا۔ یہ موضوع بھی سماجی اور سیاسی حالات کے پیش نظر ہی وجود میں آیا۔ تقسیم کے بعد ملک کی وحشت انگیز فضا، مشینی دور میں انسان کی شناخت گم ہوجانے کا خوف، اقدار کی شکست وریخت جیسے مسائل ابھر کر سامنے آئے۔ ان مسائل کا اثر انسان کے ظاہر سے زیادہ باطن پر ہوا۔ جدید افسانہ نگاروں نے ان کے درونِ خانہ میں ڈوب کر انسان کی داخلی کیفیات کی اس صدائے بازگشت کو سننے کی کوشش کی اور اپنے افسانوں کے موضوعات کو بھی انسان کے اندرون سے ہی منتخب کرنا پسند کیا۔ اس کے علاوہ گھر سے باہر کی دفتری زندگی، ذہنی تشکیک کی وبا، اسکول وکالج کی زندگی، شہروں کا پھیلاؤ، ظاہری وکھوکھلی عظمت اور ہجرت وغیرہ جیسے موضوعات پر جدید افسانہ نگاروں نے افسانے تخلیق کئے۔ انتظار حسین نے 'مشکوک لوگ' سریندر پرکاش نے 'بجوکا' 'بازگوئی' 'بال خوردہ' رام لال نے 'چاپ' بلراج کومل نے 'کنواں' عابد سہیل نے 'میں اور میں' 'دوسرا آدمی' اقبال متین نے 'بیر بہوٹی' 'مدافعت' کلام حیدری نے 'سخی' جوگندر پال نے 'کایاپلٹ' 'واردات' جیسے افسانے تخلیق کئے۔ لیکن رفتہ رفتہ اس جدید رنگ کے آب وتاب میں بھی آلودگی بھر آئی اور جدیدیت وجودیت کے نام پر کوڑے کرکٹ بھرے جانے لگے۔ علامت کی جگہ تجریدیت نے لے لی چنانچہ افسانوی ادب چیستاں بن کر رہ گیا۔ ایسے افسانہ نگاروں میں بلراج کومل، بلراج مینرا، انور سجاد، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کے نام سرفہرست ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے پلاٹ، کردار، اور قصے جیسے عناصر کو افسانے سے دور کردیا۔ شعوری طور پر باغیانہ رجحان کو فروغ دیا اور ترقی پسند تحریک کے ردعمل کے بطور افسانے کی بنیادی

ہیئت اوراس کی اصل صورت کومنسوخ کر دیا۔

تجریدیت کے رجحان نے افسانہ کو کہانی پن سے عاری کر دیا اوراس سے اس کی جمالیات کو چھین لیا۔ جدیدیت کے عہد میں افسانہ کو تجریدی اسلوب سے بڑا نقصان پہونچا۔ چنانچہ تجریدیت کے رجحان کو عدم مقبولیت کا سامنا کرنا پڑا۔

آج جب مارکس کی جدلیات، آئن اسٹائن کی اضافیت، نیوٹن کی کشش ثقل، فرائڈ کی نفسیات اور میکاولے کی سیاسیات سب از کار رفتہ بن چکے ہیں اور دنیا کمپیوٹرائز کی چکا چوند کے آگے خیرہ چشم بن چکی ہے سائبر اسپیس ریئلٹی اس دور میں، گے مومنٹ کے اس عہد میں، دلت ادیبوں کی طرف سے فیوڈل ٹکسٹ کو رد کرنے کے اس لمحے میں، پرنٹ میڈیا اور الیکٹرانک میڈیا کے فروغ کے سبب صحافتی نثر کی سربلندی کے اس پیچیدہ ماحول میں علامت نگاری کا مستقبل خطرے کے گرداب میں پھنس چکا ہے۔ اس سلسلے میں مشہور افسانہ نگار حسین الحق رقمطراز ہیں:

> ''علامت نگاری کا مستقبل ادب کے مستقبل کے ساتھ وابستہ ہے اور ادب کے بارے میں گفتگو ادب برائے زندگی اور ادب برائے ادب سے آگے بڑھ چکی ہے۔ صرف ادب برائے اظہار ہی مقبول نہیں ہو رہا ہے، اب تو 'ادب برائے بازی' کی بات بھی ہونے لگی۔ میری سمجھ یہ ہے کہ برائے کا جتنا بھی سابقہ لاحقہ لگایا جاسکے لگتا رہے مگر ادب کا ایک بنیادی وظیفہ داخلی دنیا کی سیر، اب بھی دامن کشش دیدہ و دل ہے۔ ادیب کو نفس انسانی کے پیچیدہ، سریت سے پر اور ناقابل فہم عناصر سے بھرپور کیفیات کے اظہار کے لیے لامحالہ عام، سطحی فرسودہ اور منطقی الفاظ و تراکیب اور انداز بیان سے احتراز کرنا ہی پڑتا ہے۔''

غرض کہ نفسیات و سائنس ادب کے داخلی رویے، غیر عقلی عناصر، وجدانی فکر اور اس کے استعاراتی یا علامتی انداز کے قاطع اور دشمن نہیں بلکہ انکشاف نور ہو یا نظریہ تحلیل نفسی سبھی مل جل کر ادب کے داخلی رویے (Subjective Attitude) اور علامتی انداز کے موضوعات کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ہر عہد اپنے مسائل و موضوعات خود لے کر آتا ہے۔ اس لے جدید افسانہ کے موضوعات پر گفتگو کرتے ہوئے اس کے عہد کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ جدید افسانہ کا عہد ۱۹۶۰ء اور اس کے بعد کا زمانہ ہے۔ اس عہد

میں اردو ادب پر فلسفہ وجودیت کا گہرا اثر پڑا۔اس لئے جدید افسانہ کے خاص موضوعات وجودی افکار اور مسائل ہیں۔

وجودیت نہ صرف ایک رجحان بلکہ ایک مذہبی میلان اور نفسیاتی عمل کا بھی نام ہے۔اس رجحان کا ظہور تحریک کی شکل میں پہلی جنگ عظیم کے چند سال بعد جرمنی میں ہوا اور دیکھتے ہی دیکھتے فرانس اور اٹلی سے ہوتا ہوا یہ رجحان تمام براعظموں میں پھیل گیا۔یہ رجحان ادبی حلقوں کے ساتھ ساتھ سیاسی اور مذہبی اداروں کو بھی متاثر کیا۔ابتدائی دور میں وجودیت یورپ کے اکثر ممالک میں قہوہ خانوں اور اخباروں کا محبوب موضوع رہا۔اس کے علم برداروں میں سوریں کیک گارا،ژاں پال سارتر،کیمو،سیموں،ویل،تلک ہڈگر اور جاسپرس وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔اس رجحان کا موجد اول ڈین مارک کا مشہور فلسفی سورین کیک گارا کو تصور کیا جاتا ہے جبکہ اس تحریک کو وجودیت کے نام سے منسوب کرنے کا سہرا جرمنی کے ادیب ہائن من کے سر جاتا ہے جس نے ۱۹۲۹ء میں سب سے پہلے اس کو وجودیت کے نام سے متصف کیا۔

وجودیت ایک طرح کا فلسفہ ہے اور فلسفہ کے ساتھ ساتھ فلسفہ طرازی،نظریاتی،موشگافی اور مابعدالطبیعاتی نکتہ آفرینیوں کو مسترد کرتا ہے۔وجودی فلسفہ خالص علمی،نظری،جمالیاتی اور اخلاقی مسائل سے بھی تعرض نہیں کرتا ہے۔گویا وجودیت ایک ایسے فلسفے کا نام ہے جو فلسفہ کی پوری روایت کو منہدم کردیتا ہے۔وجودیت کا مرکزی محور وجود ہے۔جب کہ اس سے قبل کے فلسفے میں جوہر کو اہمیت دی جاتی تھی۔جوہر ذات (Self) کا تصور دیتا ہے اور وجود کو اس کے مطابق ڈھل جانے کی تعلیم دیتا ہے۔مگر وجودیت کا فلسفہ وجود ہے:

> istentialism....is a philosophy of being,a’’
> philosophy of attestation and acceptance,and a
> refusal of the attempt to rationalize and to think
> ۔being

ادب میں بہت سے ایسے عناصر کارفرماں ہوتے ہیں جن کا تعلق براہ راست تہذیب وثقافت سے ہوتا ہے۔مثال کے طور پر شاعری کو لے لیجئے میؔر،غالب،نظیر اکبرآبادی اور اقبال اور دوسرے شعراء کے یہاں ایسی نظمیں اور ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن میں ہندو رسم ورواج،عقائد،تہوار اور مذہبی شخصیتوں کی کھل کر تعریف کی گئی ہے۔اسی طرح سے ہندو شعراء کے کلام میں عید،رمضان،اسلامی مساوات اور حمد ونعت وغیرہ

کا ذکر بہت آسانی سے مل جاتا ہے۔فکشن کی دنیا میں پریم چند کے آخری دور کے سارے افسانوں کے کردار ایک سے زائد مذاہب کے ماننے والے لوگ تھے۔افسانوں میں واقعات،کردار اور خود تخلیق کار کی مداخلت کو غور سے دیکھا جائے تو یہاں بھی ثقافت سے انسلاک واضح طور پر نظر آتا ہے۔

ہندوستانی سماج میں اس طرح کی صورت حال ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد پیدا ہوئی۔یہیں سے ہمارا افسانوی ادب داستانی دور سے نکل کر حقیقی زندگی اور اس کے لامحدود دائروں میں داخل ہوا۔اردو میں اس عمل کا آغاز ڈپٹی نذیر احمد اور مرزا ہادی رسوا کے قلم سے ہوا۔''ابن الوقت''اور''امراؤ جان ادا'' دونوں کو ان کے گہرے سماجی شعور نے شاہکار کی حیثیت عطا کی۔اس دور میں سیاسی اور سماجی شعور بیدار ہو چکا تھا۔کسی بھی ادب پارے میں سماجی شعور یا عصری آگہی کے اظہار کا مطلب یہ ہے کہ ادیب اپنے فنی وسائل کو بروئے کار لاکر ایک محدود مدت،زبان اور خطہ ءمکاں میں رونما ہونے والی صورت حال اور کیفیت کو ان تمام پہلوؤں کے ساتھ صفحہ قرطاس پر نقش کر دے۔

عبدالصمد کا ایک افسانوی مجموعہ''میوزیکل چیر''ہے۔اس کے بیشتر افسانے واضح بیانیہ کی صورت میں لکھے گئے ہیں۔بیانیہ ہونے کے باوجود ان میں تہہ داری بھی موجود ہے۔فکری طور پر ان افسانوں میں ثقافتی نقوش بھی موجود ہیں۔اس مجموعے کا ایک افسانہ''آسمان ہی آسمان''ہے اس میں دادا جی کا کردار جن احساسات و خدشات کو پیش کرتا ہے وہ دراصل ہماری ثقافتی اور تہذیبی قدروں کے امین ہیں۔اس افسانے میں نئی نسل کی تبدیل ہوتی فکر کو دکھایا گیا ہے۔ایک معمولی سماج میں لڑکیوں کی تعلیم تعلم برائے نام ہوا کرتی ہے۔لیکن اب اس سماج کی سوچ بدلنے لگی ہے۔لڑکیوں کو موقع ملنے پر وہ اب اعلی تعلیم کی طرف اپنا قدم بڑھا رہی ہے۔اس اقدام میں نئی نسل کے لوگوں کو کوئی تامل نہیں ہوتا۔اسی نئی نسل پر مبنی ایک ایسی سوچ کو اس افسانے میں ڈیولپ کیا گیا ہے۔اس افسانے کا بنیادی کردار''رونی''نام کی ایک لڑکی ہے۔یہ بہت ہی غریب باپ کی بیٹی ہے۔جس کے پاس اعلی تعلیم دلانے کے لیے کچھ بھی نہیں ہوتا ہے مگر رونی ذہین لڑکی ہے جس کی وجہ سے ایک کمپنی کی طرف مقابلہ جاتی امتحان میں وہ بیرون ممالک میں تعلیم کے حصول کے لیے منتخب کر لی جاتی ہیں۔

''ایک غیر ملکی ہوائی کمپنی نے عالمی سطح پر Sponsored مقابلہ کرایا جس
میں کامیاب ہونے والے طلبہ اور طالبات غیر ملکی یونیورسٹیوں میں کمپنی
کے خرچ پر اعلی تعلیم حاصل کرتے،پھر انہیں کمپنی میں موٹی تنخواہوں پر رکھ

لیا جاتا۔رونی مقابلے میں بیٹھی اور اپنے ملک کی واحد کامیاب امیدوارقرار پائی۔پھر سارے ملک میں اس کی ٹیلنٹ اور ذہانت کا ڈنکا بج گیا‘‘۔

دراصل یہاں پرعبدالصمد تہذیبی اور ثقافتی قدروں کے بدلتے منظرنامے کوپیش کرنا چاہ رہا ہے کہ ایک مسلم گھرانے کی نابالغ لڑکی پڑھنے کا اتنا شوقین ہے کہ وہ گھربار اور اپنا ملک چھوڑکر بیرون ممالک جانے کے لیے آمادہ ہوجاتی ہے۔بچے کے والدین کوبھی کوئی اعتراض نہیں ہوتا ہے۔انہیں اس بات کی قطعا کوئی فکر نہیں ہے کہ ان کی بچی بیرون ملک کس کی نگرانی میں شب وروز بسر کرے گی۔لیکن گھر کے سب سے بڑے بزرگ یعنی داداجی نے رونی کے سفر کرنے اور بیرون ملک میں تن تنہا رہنے پر اعتراض کرکے اپنی تشویش کا اظہار کیا:

’’وہاں کی یونیورسیٹوں کے بارے میں معلومات ۔۔۔؟تھوڑی دیر کے بعد انھوں نے پھر پوچھا۔’’ویڈیو کیسٹ دیکھا ہے... فکر کی کوئی بات نہیں۔بہت اچھی یونیورسٹی ہے . . .اسٹوڈینٹ بہت فری رہتے ہیں،انہیں فون کرنے اورفون رسیو کرنے کی پوری آزادی ہے۔‘‘

’’اورکیا آزادی ہے...؟ داداجی نے بے خیالی میں پوچھ لیا۔سب طرح کی...اسٹوڈینٹSuffocation محسوس نہیں کرتا،کسی قسم کی کوئی روک ٹوک نہیں ،یہی وجہ ہے کہ ...رونی کے والد پر ویڈیوکیسٹ کا بہت اثر تھا،اور وہ بہت ہی پرجوش انداز میں وہاں کی وکالت کررہے تھے۔ان کا جملہ مکمل ہونے سے قبل ہی دادجی نے معنی خیز انداز میں ان کی طرف دیکھا...وہ شاید اورکچھ بولنا چاہ رہے تھے۔ان کے انداز سے تو یہی لگ رہا تھا۔سب منتظر تھے۔تھوڑی دیر کے بعد دادجی نے آہستہ سے پوچھا’’وہاں لڑکے لڑکیاں آپس میں ملتے ہوں گے... ساتھ ساتھ رہتے ہوں گے‘‘۔

داداجی کے اعتراضات بہت سخت تھے۔بلکہ یہ سارے اعتراضات ہماری تہذیبی روایات کے اعتبار سے قابل غور تھے۔مگرنئی نسل نے قدیم روایات کا منظرنامہ ہی تبدیل کرکے رکھ دیا ہے۔چنانچہ داداجی کی اس لمبی تقریر کا اثر رونی کے باپ اور بھائیوں پر کچھ بھی نہ ہوا۔رونی کا بھائی جواب دیتا ہے:

''دادا جی... دنیا کہاں سے کہاں نکل گئی اور آپ ہیں کہ... اس کا مطلب ہے کہ ہم زمانے کی تیز رفتاری سے اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کر سکے... اپنی تہذیب سرآنکھوں پر، اپنی جڑیں بہت مضبوط... لیکن دنیا اب میری اور آپ کی مٹھی میں قید نہیں رہی... یہ دنیا اب سائنس کی ہے دادا جی... اب ہمارا معیار... دیکھئے نا دادا جی، یہ دو انچ کی چمڑے کی زبان ہے نا... اس زبان سے ہم چوبیس گھنٹوں میں کتنے جھوٹ، کتنی غلط باتیں ادا کرتے ہیں۔ پھر بھی یہ زبان کالی تو نہیں ہوتی اور ہم اسے کاٹ کر نہیں پھینک دیتے۔''

جوگندر پال کی تحریر عموماً ہر موقع پر طنز و مزاح کے حواریوں کو ساتھ لیے رہتی ہے۔ وہ غم کی عکاسی بھی سپاٹ لفظوں میں کرتے ہیں۔ اس میں جذبات کی کسک اور احساسات کی تڑپ نہیں ہوتی، ان کے ہاں قصے اور کردار یقیناً پائے جاتے ہیں لیکن سب میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ جوگندر پال کے افسانوں سے ایک نئی دنیا روشن ہوتی ہے۔ ان کے افسانوں میں مخصوص قسم کی سماجی، تہذیبی اور فکری فضا پائی جاتی ہے۔ ان کا ایک مشہور افسانہ ''کھوڈو بابا کا مقبرہ'' بھی ہے۔ اس افسانے میں مشرقی ثقافت اور معاشرتی نظام کی عمدہ جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ اس افسانے میں بڑے بڑے شہروں کے بجائے چھوٹے چھوٹے گاؤں اور دیہات کے مناظر کو پیش کیا گیا ہے۔

جوگندر پال کا ایک افسانہ ''بے گور'' ہے۔ اس افسانہ میں سماجی، معاشرتی اور سیاسی پہلو کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس میں یہ دکھلانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہندوستانی سماج غریبی اور مفلوک الحالی زندگی بسر کرنے پر کس قدر مجبور ہے۔ پوری کہانی یوں ہے کہ امریکہ سے ایک ڈکٹر ہندوستان آتا ہے تاکہ یہاں کی غریبی کا فائدہ اٹھاتے ہوئے کم سے کم قیمت پر لاش کی خریداری کر سکیں۔ لاشوں کے اوپر اسے ریسرچ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ امریکہ ایک متمول ملک ہے جہاں قیمت پر لاش کا ملنا محال ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ڈاکٹر ہندوستان کا قصد کرتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ ہندوستان میں لاش مل جائے گی۔ چنانچہ وہ کلکتہ آتا ہے اور رام دین نامی شخص سے رابطہ قائم کرتا ہے:

''کیا پورے پچاس کا انتظام ہو گیا؟''

''ہاں صاحب، سوا ہزار بھی ہوتے تو یہاں کیا کمی ہے؟''

رام دین اور امریکی ڈاکٹر اہوٹل سے نکلتے ہیں۔ڈاکٹر سوچتا ہے کہ شاید ہم لوگ مردہ خانہ کی طرف جائیں گے۔کیونکہ مردہ کا ملنا وہیں پر ممکن ہوسکتا ہے۔مگر رام دین اسے مردہ خانہ لے جانے کے بجائے ایک ایسی جگہ لے جاتا ہے جہاں تقریباً سو کے قریب بڈھے، بچے اور جوان قطار لگائے کھڑے تھے۔اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''یہاں کہاں لے آئے ہو؟''

''میں نے تو مردوں کا آرڈر دیا تھا''

''غور سے دیکھئے صاحب، کیا یہ لوگ آپ کو زندہ معلوم ہوتے ہیں؟''

''صاحب، مردوں کو تو اپنے مر چکنے کا احساس بھی نہیں ہوتا۔مگر انہیں غور سے دیکھئے، ہر ایک کو پورا احساس ہے کہ وہ مر چکا ہے''

ادبی دنیا میں عابد سہیل کی شناخت کئی جہات سے کی جاسکتی ہے۔وہ جہاں ایک ممتاز ادیب و ناقد، معتبر صحافی اور مدیر تھے وہیں ایک مستند افسانہ نگار بھی تھے۔صحافت کی دنیا میں انہوں نے طویل عرصہ تک اپنی خدمات سے اردو ادب کی آبیاری کی۔پہلے پہل وہ روزنامہ ''لکھنؤ'' سے منسلک رہے۔پھر انگریزی روزنامہ ''نیشنل ہیرالڈ'' سے وابستہ ہوگئے۔اس کے علاوہ انہوں نے لکھنؤ سے ایک ادبی ماہ نامہ ''کتاب'' بھی جاری کیا۔عابد سہیل کی اصل شناخت ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے ہوتی ہے۔ان کے دو افسانوی مجموعے ''سب سے چھوٹا غم'' اور ''جینے والے'' چھپ کر منظر عام پر آچکا ہے۔پہلے مجموعہ کا ''سب سے چھوٹا غم'' اور دوسرے مجموعہ کا ''سوا نیزے پر رکھا سورج'' اہل دانش کی نظر میں مقبولیت کے اعلی مداج طے کر چکے ہیں۔عابد سہیل کہانیاں لکھتے ہیں بناتے نہیں ہیں۔ان کے افسانوں کی سب سے بڑی پہچان یہ ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے سماجی اور ثقافتی مسائل کو بہت ہی زیرکی کے ساتھ اٹھاتے ہیں اور بلا کسی رنگ و رغن کے قارئین کے ذہنوں میں بہت ہی آسانی کے ساتھ مرتسم کر دیتے ہیں۔انہوں نے سماجی اور ثقافتی زندگی کا مشاہدہ بہت ہی قریب سے کیا ہے اور سماج میں سانس لینے والوں کی ذرا ذرا سی باتوں اور اعمال پر غور کیا ہے اور ان کے احساسات و جذبات کو اپنے احساسات و جذبات کا حصہ بنا لینے کے بعد ہی عابد سہیل ہمیں دلکش کہانیاں سنانے لگتے ہیں۔مجھے ان کی کہانیوں میں ''نوحہ گر'' ''بفاتن'' ''سب سے چھوٹا غم'' ''جھوٹے سچے موتی'' اور ''اندھیرے کا کرب'' بہت پسند ہے۔عابد سہیل کا ایک افسانہ ''سوا نیزے پر رکھا سورج'' ہے۔

’’سوا نیزے پر رکھا سورج‘‘ کی سب سے بڑی صفت یہ ہے کہ اس کہانی میں خون آشام زمین پر بچھی سرخ عفونت سے معصوم ذہن بہ ظاہر نابلد ہیں لیکن سوکھتے ہوئے خون کے دھبے ان کے تلووں کو آلودہ کرجاتے ہیں اور وہ قتل وغارت گری اور بے دردی جیسے ننگ انسانیت او رقبیح اعمال سے کھلواڑ کرنے پر آمادہ ہوجاتے ہیں۔ یہ افسانہ ہمارے سماج کے لیے ایک چیلنج ہے۔اخوت ومروت ہماری تہذیب وثقافت کی بہت بڑی پہچان ہیں۔ جہاں سماج کے مختلف طبقات کے لوگ ہمیشہ سے ایک دوسرے کے ساتھ میانہ روی سے رہتے آئے ہیں۔مگر بسا اوقات ہماری تہذیب وثقافت پر اس وقت بد نما داغ لگ جاتا ہے جب سماج کے لوگ باہم دست وگریباں کے لیے مستعد ہوجاتے ہیں ۔’’سوا نیزے پر رکھا سورج‘‘ میں اسی باہمی تصادم کو دکھایا گیا ہے۔ایک زمانہ وہ تھا جب لکھنؤ اور دیگر علاقوں میں محرم کے موقع پر شیعہ اور سنی کے درمیان فسادات پھوٹ پڑتے تھے۔عابد سہیل نے اسی تناظر میں یہ افسانہ خلق کیا ہے۔اس افسانہ سے متعلق مشہور ناقد پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

> ’’سچ پوچھیے تو یہ افسانہ جس اہتمام ،حسن ،نزاکت احساس اور جس دردمندی سے لکھا گیا ہے وہ اردو افسانے کی تاریخ میں اپنی مثال آپ ہے۔سب سے الگ راہ ،سب سے جدا روش،ایسا افسانہ جسے پڑھ کر افسانے کا نہیں ارد گرد بکھری ہوئی پارہ پارہ زندگی کا خیال آتا ہے۔
>
> ایسا بھیانک اور دل دہلانے والا موضوع اور افسانہ نگار ہے کہ اسے چند چھوٹے چھوٹے بچوں کے ذریعہ ان کے کھیل کود کے مشغلے سے ادا کرتا ہے۔یہ دردمندی پڑھنے والے کا دل دہلانے کو کافی ہے کہ جن حقیقتوں سے آنکھیں ملانے کا یارا نہیں وہ بچوں کا کھیل بن گئی ہیں۔اور لطف یہ ہے کہ یہ سب کچھ کسی قسم کے شاعرانہ مبالغے کے بغیر سیدھی سادی روزمرہ کی نثر میں گویا ایک معمولی سی یادداشت کے طور پر بیان ہوا ہے۔یہ ادا وہ ہے جو اردو افسانے نے عابد سہیل سے سیکھی ہے‘‘۔

اس کہانی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اسکے سارے کردار معصوم بچے ہیں ۔اس کا پلاٹ بہت ہی سپاٹ اور خشک ہے۔ پوری کہانی بچوں کے کھیل کود کے ارد گرد گھومتی ہے۔ عابد

سہیل نے اس پوری کہانی کو واحد متکلم کی شکل میں لکھا ہے مگر دراصل افسانہ نگار اس بے حس سماج کا صرف ایک پیکر ہے جسے خون خرابے میں کبھی یہ خیال نہیں آتا کہ اس کا اثر آنے والی نسلوں پر کیا پڑے گا ۔اور کیا یہی قتل وقتال ،نفرت وعداوت کو وراثت کے طور پر ہم اپنی قوم کیلئے چھوڑ دینا چاہتے ہیں۔

عابد سہیل نے اپنی کہانی کو بچوں کے درمیان ہونے والے شیعہ سنی جھگڑے کی مشق سازی یہ کہتے ہوئے ختم کی ہے:

''ہم لوگ شیعہ سنی لڑائی کا کھیل کھیل رہے ہیں''

سریندر پرکاش کا ایک مشہور افسانہ ''بازگوئی'' ہے۔ یہ افسانہ قدرے طویل ہے ۔افسانہ استعاراتی انداز میں لکھا گیا ہے۔ یہ بہت ہی تہہ دار افسانہ ہے جس کے ایک سے زیادہ معانی اور مفاہیم ہو سکتے ہیں۔اس افسانے میں ہزاروں سال قدیم طرز حکمرانی کو دکھایا گیا ہے ۔زمانہ اگرچہ لیل ونہار کے اعتبار سے ہزاروں سال آگے بڑھ چکا ہے مگر حکمرانوں کے طور طریقے نہیں بدلے ہیں۔ بادشاہت کی جگہ جمہوریت نے لے لی ہے مگر داؤ پیچ وہی پرانا ہے۔

سریندر پرکاش نے اس افسانے کو بہت ہی خوبصورتی کے ساتھ آگے بڑھایا ہے۔ ہندوستان سے انگریز چلے گئے اور یہاں جمہوری نظام قائم ہوگیا۔ ہندوستان کا اپنا دستور اور آئین بھی مرتب ہوگیا ۔لیکن حالات دستور کے اعتبار سے جس سرعت کے ساتھ تبدیل ہونے تھے ویسا نہیں ہوسکا۔ ہر حکومت دستور کو اپنے موافق بنا کر عدل سے انحراف کرتے ہوئے عوام کو بنیادی سہولیات فراہم کرنے میں تساہلی برتتی ہے۔

اس کہانی کا بنیادی تصور حکمراں طبقہ کی عیاشی اور رعایا کے اوپر ہونے والے ظلم واستبداد ہے ۔اقتدار ہاتھ میں آنے سے قبل حکومت کی نکتہ چینی کرنا اور اقتدار تک پہونچتے ہی ساری قدروں کو پامال کرنا شامل ہے۔اس کہانی میں سریندر پرکاش نے تاریخ کے مختلف حوالوں سے طرز حکمرانی پر سوال کھڑا کیا ہے اور ان لوگوں پر طنز کیا ہے جو حکومت کے حصول کے لیے سازش کرتے ہیں، انقلاب کا نعرہ دیتے ہیں اور نوع بنوع طریقے ایجاد کرتے ہیں ۔لیکن جب وہ برسر اقتدار آجاتے ہیں تو پھر سازش اور مکر وفریب کا ایسا سلسلہ شروع کر دیا جاتا ہے جس سے عوام کے درمیان بے چینی پھیل جاتی ہے اور بالآخر عوام الناس بغاوت پر اتر آتے ہیں ۔اس افسانے میں ۱۹۸۰ کے عشرے میں اندرا گاندھی کے ذریعہ بلو اسٹار آپریشن کی مکمل عکاسی کی گئی ہے ۔ساتھ ہی ساتھ آپریشن کے بعد عوام کا جو ردعمل سامنے آیا اس کا بھی عکس موجود ہے۔اس کہانی میں جہاں بہت

سارے پہلو پوشیدہ ہیں وہیں اس کا ثقافتی پہلو بھی ہے۔ثقافت کا پہلو اس طرح سے اجاگر ہو کر سامنے آتا ہے کہ قاری سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ آخر کار کوئی بھی انسان اعلیٰ قدروں سے سمجھوتا کر کے کیسے حکومت کر سکتا ہے۔اس افسانے میں ہزاروں سال پرانی روایت کی تلاش و جستجو کی ایک تاریخ پیش کی گئی ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہ دکھایا گیا ہے ہزاروں سال گزر جانے کے باجود ان فاسد عناصر میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی ہے ۔اگر کوئی چیز بدلی ہے تو وہ صرف اچھی قدریں اور اعلیٰ کردار ہیں۔

یہ افسانہ تمثیلی داستان کی طرح ہے جس میں ملک ایران کے شہرا جانیر کی طرز حکمرانی پیش کی گئی ہے۔

''عنکبوت'' شموئل احمد کا ایک شاہکار افسانہ ہے جو صارفی اور انٹرنیٹ کے بہت سارے پردے کو چاق کرتا ہے۔اس کہانی میں دو بھائی بہن کی نٹ چیٹنگ کا ماجرا بیان کیا گیا ہے۔بھائی اور بہن دونوں چیٹنگ کا رسیا ہوتا ہے۔دونوں فیک آئی ڈی کے ذریعہ دنیا جہاں کے لوگوں سے لطف اندوز ہوتا ہے۔کیونکہ ان دونوں کے نزدیک چیٹنگ کا مطلب جنسی تلذذ ہے:

> ''اس نے جانا کہ چیٹنگ کا مطلب سائبر سیکس Cyber sex سے لطف اندوز ہونا ہے اور یہ کہ صرف یاہو ہی نہیں کسی بھی ویب سائٹ کا چیٹنگ روم اسی مقصد کے لیے ہوتا ہے۔یاہو میں تو اس کی بھرمار تھی۔بلکہ یہاں ہر طرح کے جنسی رجحانات کو خاطر میں لایا گیا تھا ۔ہم جنسی عورتوں کے لیے لیس بین لاونج lesbian lounge اور مردوں کے لیے گے مینز روم (gay man's room) شادی شدہ لوگوں کے لیے میرڈ اینڈ فلرٹ (married and flirt) کے نام سے روم کی سہولت تھی۔اور پھر سنگل اگین ((singleagain) ڈسکوانفرنو (Disco inferno)، لوسیکسٹز (love 60s) لوفیفٹیز (love 50) جیسے سیکڑوں روم تھے جہاں کھل کر سائبر ہوتا تھا''۔

اس افسانے کا بنیادی کردار نجمہ اور صلاح الدین انصاری ہے۔دونوں بھائی بہن ہیں مگر چیٹنگ کی بری عادت نے دونوں کے اخلاق و کردار کو بگاڑ کر رکھ دیا ہے۔گھر میں ایک کمپیوٹر تھا جو نٹ کنکشن سے جوڑا ہوا تھا۔اس کے ذریعہ دونوں بھائی بہن ایک دوسرے کی غیر موجودگی میں لوگوں سے چیٹنگ میں مصروف رہتے۔صلاح الدین آئے دن کوئی نہ کوئی فرضی آئی ڈی بناتا، پھر بھوکے شیر کی طرح شکار کو تلاش کرتا اور خوب

مزے لیتا۔ایک روز اس نے شہر کے کسی سائبر کیفے سے جیسے ہی چیٹنگ روم کو آن کیا۔اس کے سامنے اسکرین پر ایک نئی آئی ڈی ابھری ’’بیوٹی ان چین‘‘۔صلاح الدین کو آئی ڈی بہت ہی پرکشش لگی۔وہ ہیلو کہے بغیر نہ رہ سکا۔پھر دونوں میں چیٹنگ شروع ہوئی اور معاملہ انتہا تک پہونچ گیا:

’’بیوٹی ان چین بھی کھلاڑی نظر آئی۔کبھی ڈاگی ہو جاتی ۔۔۔کبھی سکسٹی نائن بناتی۔اس کو شدت سے احساس ہوا کہ سائبر کلچر سکس کلچر ہے جہاں تیسری دنیا کا آدمی پانی میں نمک کی طرح گھل رہا ہے۔۔۔ہر کوئی اپنے لیے ایک اندام نہانی ڈھونڈتا ہوا۔۔‘‘۔

صلاح الدین تھک ہار چکا تھا۔اس نے گھر کی راہ لی۔جب وہ گھر پہونچا تو نجمہ نے بتایا کہ بھائی جان امریکہ سے ابھی چیٹنگ کرنے والے ہیں کیونکہ انہوں نے آف لائن میسیج کیا ہے۔صلاح الدین نے گھر کا کمپیوٹر آن کیا اور اپنے فیک آئی ڈی کے رجسٹریشن کے لیے اپنے نام کا پہلا حرف بی ٹائپ کیا تو باکس میں بیوٹی ان چین کی آئی ڈی ابھر آئی۔اس کے اوسان خطا ہو گئے۔اس نے سوچا کہ یہ آئی ڈی میرے گھر کے کمپیوٹر کی میموری میں کیسے آ گئی۔اس نے ایک نظر نجمہ کی طرف دیکھا اس کا چہرہ فق ہو چکا تھا۔پھر صلاح الدین نے voice cheting کو حقیقت کا جامہ پہنانے کے لیے آگے بڑھ گیا۔اس کی بہن گھبرا گئی اس نے رحم کی بھیک مانگتے ہوئے کہا۔پلیز میں نجمہ ہوں۔

’’نو پلز!‘‘

’’نو۔۔نو۔۔نو۔۔!‘‘

’’یو آر بیوٹی ان چین‘‘

’’کم آن سپریڈ ان لیگس۔۔۔!‘‘

’’نجمہ از ڈیڈ۔۔ڈیڈ۔۔۔ڈیڈ۔۔۔!!‘‘

نجمہ نے دونوں ہاتھوں سے چہرہ چھپا لیا اور پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔

’’آتم کتھا‘‘حسین الحق کا ایک نمائندہ افسانہ ہے جس میں علامت کے سہارے انسانی اخلاق و معاملات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔پوری دنیا میں انسانیت زوال کی طرف مائل ہوتی جارہی ہے۔حسین الحق نے اسی زوال امادہ انسانیت اور ان کے اخلاق و کردار کی طرف اشارہ کیا ہے۔اس کہانی میں کتے کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔کتا جو دنیا میں ذلت اور تمام تر خرابیوں کی علامت سمجھا جاتا ہے۔حسین الحق نے دنیا اور اس

میں آباد برے انسانوں کواسی سے تشبیہ دینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔کہانی بہت ہی سلیس اور رواں ہے، مرکزی خیال دیومالائی اساطیر سے ہم آہنگ ہے۔اساطیر کے علاوہ ضمنا اور بھی بہت سارے خیالات جگہ پاگئے ہیں۔

اس کہانی کا مرکزی کردار خودافسانہ نگار ہے۔وہ جس شہر میں رہتا ہے وہاں انسان کم اور کتے (برے آدمی) زیادہ رہتے ہیں۔ان کتوں سے نجات پانے کے لئے وہ شہر چھوڑ کر کہیں اور بھاگ جانا چاہتا ہے۔افسانہ نگار بھاگ رہا ہے اور کتے اس کا تعاقب کرر ہے ہیں۔راستے میں انہیں کہیں انسان نظرنہیں آتا۔سارے انسان اپنے جامے سے نکلے جارہے تھے۔وہ ایک ایسے مقام پر پہونچتے ہیں جہاں کوروا اور پانڈو جنگ کا اعلان کرنے والے ہیں۔دونوں طرف سے تیاریاں مکمل ہیں۔ایک طرف کوروا اور دوسری طرف پانڈو ...اوران دونوں سے دور کنارے پرافسانہ نگارکسی ایک کا ساتھ دینے کے لیے بےقرار مگراسی وقت نارد جی آتے ہیں اورانھیں ایک چشمہ دیتے ہیں۔چشمہ لگاتے ہی افسانہ نگار دیکھتا ہے:

> ’’کروچھیتر کے میدان میں دونوں طرف کتے تھے،آدمی کہیں نہ تھا، میں نے جلدی سے عینک نارد جی کے حوالے کی اور ڈنڈوت کرتے ہوئے کہا کہ’’مہاراج آپ تو چلے ہی جایئے ورنہ آپ اپنے ساتھ میری بھی جان لیں گے!‘‘۔

افسانہ نگار وہاں سے بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔کتے بھی پیچھے پڑے ہیں،اب وہ ملک کی سرحد پرآگئے ہیں سامنے لمبی چوڑی دیوار ہے جس پر چڑھنا بہت مشکل ہے مگر پیچھے کتے بھی ہیں جن سے بچنے کے لیے دیوار پر چڑھ کراس پار چھلانگ لگانے کے علاوہ کوئی چارہ کارنہیں ہے۔افسانہ نگارکسی طرح دیوار پر چڑھ جاتا ہے،مگر:

> ’’اب میں اس طرف کی صورت حال آپ کوکیا بتاؤں؟بس یہی سمجھئے کہ ’’اس طرف‘‘اور’’اس طرف‘‘جملہ ہی جھوٹ کی پیداوار ہے...دیوار کے چاروں طرف دور دورتک سمندر... گہرا آتشیں سمندر...اور سمندر سے پرے بڑے بڑے میدانوں میں چاروں طرف کتوں کی فوج آدمیوں پر حملہ آور...اور جواپنی جان جوکھم میں ڈال کرسمندر میں کود بھی جاتے ہیں

۔انہیں پھر کھولتے کھدکھداتے سمندر سے نکلنا نصیب نہیں ہوتا... اور دیوار اسی طرح سڈول، سجل اور پھسلن والی ہے۔ میں نے بہت دیر تک اور بہت غور سے چاروں طرف کی اس صورت حال کو دیکھا اور پھر آہستہ سے اپنی طرف اتر گیا''۔

افسانہ نگار سوچتا ہے کہ کتنا برا وقت آ گیا ہے۔آدمی اور کتے میں فرق کرنا مشکل ہو گیا ہے۔ ہر جگہ آدمی کم اور کتے زیادہ ہیں۔اس سنگین صورت حال کا آخر ذمہ دار کون ہے۔؟ شاید میں ... شاید وہ... شاید تم ... شاید ہم سب ...''

''اور تب اسی وقت شنکر اپنا کمنڈل بجاتے ترشول لہراتے اور مسکراتے ہوئے میرے پاس آئے اور کہنے لگے ۔بچہ اس سارے چھل ،کھوٹ، کپٹ،اور جھوٹ سے مکتی چاہتا ہے تو وش پی کر امر ہو جاورنہ کتے تیرا جینا مشکل کر دیں گے۔!''

حسین الحق کا یہ افسانہ متھ کے پس منظر میں بیان ہوا ہے۔متھ جس کی صداقت پر لوگ صد فی صد یقین کرتے ہیں۔متھ کا میدان بھی انسانیت سے خالی ہوتا نظر آ رہا ہے۔افسانہ نگار نے متھ کا سہارا اس لئے لیا ہے تاکہ وہ انتہائی زوال آمادہ انسانیت کا نقشہ کھینچ سکیں۔حسین الحق کی افسانہ نگاری کا ایک خاص کمال یہ بھی ہے کہ وہ اعلی اقدار کی بازیافت کی پوری کوشش کرتے ہیں۔اس کمال کا مشاہدہ ان کے دیگر افسانوں میں بھی کیا جا سکتا ہے۔

افسانہ بہت ہی اچھا، سلیس اور عمدہ ہے۔زبان و بیان میں ابہام نہیں ہے۔موضوع کا دائرہ کار ملکی سطح سے نکل کر عالمی اور آفاقی سرحدوں تک بہت آسانی سے پھیل گیا ہے اور قاری تک مقصد کی ترسیل بہت آسانی سے ہوگئی ہے۔

غضنفر کا ایک افسانہ ''مسنگ مین'' ہے۔یہ افسانہ نئی نسل کے بدلتے رجحان کا بہترین عکاس ہے۔اس کہانی میں ماضی کو حال سے جوڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔لیکن ماضی حال سے جڑنے کے لیے تیار نہیں ہے ۔کیونکہ تہذیبی اور ثقافتی طور پر ماضی کی قدریں حال کا المیہ بنتی جا رہی ہیں۔غضنفر کی اس کہانی کا کمال یہ ہے کہ اس نے ماضی اور حال کے درمیان تہذیبی طور پر جو دوریاں پیدا ہوئیں ہیں انھیں دکھانے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔اس کہانی کی بنیادی تھیم اولاد کا بچپنے کے عالم سے نافرمانی کی طرف مائل ہونا ہے۔ یہ نافرمانی

پہلے پہل ضد کی شکل میں سامنے آتی ہے۔بچپن کے عالم میں بچوں کا ضدی ہونا ایک نفسیاتی عمل ہے جو آگے چل کر پختہ نافرمانی کی شکل میں بال و پر نکالتی ہے۔بچپن کی ضد رفتہ رفتہ جوانی میں نافرمانی کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔

اس کہانی کی بنیادی تھیم اولاد کا والدین کے تئیں بدلتا ہوا رویہ ہے۔فکشن نگار اپنے ماضی کو یاد کرتا ہے:

''ابّا! ابّا!''

''کیا ابّا ابّا کی رٹ لگا رکھی ہے، کچھ بولتا کیوں نہیں ہے؟''

''ابّا میں گاؤں کے مدرسے میں نہیں پڑھوں گا۔میں شہر کے مشن اسکول میں جاؤں گا''۔

''کیا کہا! تو مدرسے میں نہیں پڑھے گا۔مشن اسکول میں جا کر کرسٹان بنے گا!'' خبردار جو دوبارہ وہاں جانے کی بات کی تو...

''ابّا میں رنگین سائکل لوں گا۔نیلی ہنڈل اور لال فریم والی، جس کے پہیے پتلے پتلے ہوتے ہیں''۔

''نہیں ہرکلس ٹھیک رہے گی، وہ مضبوط ہوتی ہے''

''نہیں میں ہرکلس نہیں لوں گا مجھے تو رنگین سائکل چاہیے''۔

چٹاخ۔

''لے یہ رنگین سائکل۔دوبارہ ضد کی تو یہ تیرے گال مار مار کر اور لال کر دوں گا''

یہ تو فکشن نگار کا ماضی تھا۔جہاں نہ ضد تھی اور نہ ہی اپنی مرضی اور نہ ہی والدین کی نافرمانی۔مگر اب ذرا حال کا نقشہ دیکھیے۔فکشن نگار اپنی اولاد کے سامنے اپنی مرضی کو نافذ کرنے سے قاصر ہے۔ہر جگہ اولاد اپنی ضد تھوپنے کی کوشش کرتی ہے:

''ہمارے اپنے مکان کی دیواروں پر میری پسند کا رنگ ابھی چڑھنا شروع ہی ہوا تھا کہ اسے دیکھ کر میرے بچوں کی ناک بھوں سکڑ گئی۔

بیٹا بولا'' پاپا یہ کیسا رنگ کرا رہے ہیں؟ پلیز اسے روک دیجیے۔''

''میں نے سفید رنگ کی ماروتی پسند کی مگر گھر میں سٹیل گرے کلر کی

سنٹرو آ گئی۔ میں بچوں کو یونیورسٹی کے اسکول میں داخل کرنا چاہتا تھا مگر وہ
لیڈی فاطمہ میں داخل ہو گئے... ٹی وی، فرج، صوفہ، پلنگ ایک ایک چیز
میں ان کی مرضی شامل تھی ان کی ضد چھپی ہوئی تھی"۔

موجودہ عہد کا یہ وہ منظر نامہ ہے جسے دیکھ کر افسانہ نگار بہت ہی افسردہ ہے۔ وہ ماضی میں کھو جاتا ہے ۔ جہاں والدین کی اطاعت عبادت سمجھی جاتی تھی۔ جہاں بزرگوں کی آرا کو سر آنکھوں پر رکھا جاتا تھا۔ جہاں ہر کام میں بڑوں کا عمل دخل ہوتا تھا۔ مگر موجودہ عہد میں ہر تدبیر الٹی ہوتی جارہی ہے۔ سماج کی شکل تبدیل ہونے لگی ہے۔ جہاں عکس کو اصل کی صورت میں ڈھالنے کی کوشش ہو رہی ہے اور اصل کو عکس بنا کر پیش کیا جا رہا ہے۔ چنانچہ افسانہ نگار کی تشویش بجا ہے:

"یہ میرے بچوں کا رنگ تھا جسے ان کے بچپن کی ضد نے ابھارا تھا، اس
رنگ نے ایک بار پھر مجھے اپنے بچپن میں پہنچا دیا۔ میں اپنے اردگرد اسے
تلاش کرنے لگا مگر مجھ میں وہ کہیں نہیں ملا۔ مجھے تو وہ رنگ میرے ابا کے
پاس نظر آیا۔
میں مایوس اور اداس ہو کر اپنے بچپن سے باہر نکل آیا۔ پھر وہیں آ گیا جہاں
میں خود اپنا ابآ بنا بیٹھا تھا مگر یہاں بھی ابآ والا رنگ مجھ میں نہیں تھا وہ رنگ تو
میرے بچوں کے پاس تھا۔ میں نہ وہاں تھا اور نہ یہاں۔ میں اپنے لیے
بے چین ہو گیا۔ مجھے محسوس ہونے لگا جیسے زمانہ مجھے چھوڑ کر گزر گیا ہے"۔

سید محمد اشرف کا ایک افسانہ "آخری موڑ پر" ہے۔ اس افسانہ میں رشتوں کے بکھراؤ، قدروں کی پامالی اور انسانی بے حسی کی آئینہ داری کی گئی ہے۔ اس کہانی میں نئے عہد کے چار پانچ بچے سراج، زبیر، عامر، سلیمان اور رافعہ اپنے ایک لاولد چچا کے ساتھ سفر پر ہوتے ہیں۔ اسٹیشن ابھی دور ہے۔ قصہ گوئی اور کہانی سننے سنانے کا عمل جاری رہتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے قصوں سے ہوتے ہوئے بات ٹاٹا برلا، گاڑی اور شیئرز کی ہونے لگتی ہے
:

"زیادہ تر لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ ٹاٹا ہی سب سے اچھا ٹرک بناتا ہے۔ نہیں
صاحب تھیوری اور ہے اصل حقیقت اور ہے۔ کیا آپ کو معلوم ہے سب
سے اچھا ٹرک کون بناتا ہے۔ اس کمپنی کا نام ہے لی لینڈ۔ آپ پوچھیئے گا

ایسا کیوں ؟پوچھیئے ایسا کیوں صاحب؟''(باد صبا کا انتظار۔آخری موڑ پر۔ص،۱۰۴)

دوسرے مسافر بھی اپنی اپنی باتوں میں لگے تھے۔شیام سندر، عامر، زبیر اور سلیمان ایک دوسرے سے کمپیوٹر، ٹی، وی کی باتیں کر رہے تھے اور جانوروں کے قصے سن رہے تھے کہ ایک ادھیڑ عمر کا آدمی جواب تک بہت ہی خاموشی سے سارے قصے سن رہے تھے بول اٹھے:

''جانوروں والی بات پر مجھے ایک کتے کا واقعہ یاد آ گیا۔میں اپنے دوست کی کار میں ہائی وے پر جا رہا تھا۔سامنے ایک بھورا کتا آ گیا۔دوست نے ہارن دیا تو وہ چونک کر سیدھے ہاتھ کی طرف بھاگا اور سامنے سے آنے والی کار سے کچل گیا۔سڑک پر لیٹے لیٹے پھڑکا اور مر گیا۔ہم نے دیکھا وہیں کہیں سے ایک کالا کتا آیا پھر اس نے بے چینی سے اس مرتے ہوئے کتے کو بار بار سونگھا۔ایک طرف کو چلا پھر واپس لوٹا اور پھر اسے سونگھا۔بار بار جاتا اور واپس لوٹ آتا تھا۔اس بیچ کالے کتے کی دم اکڑ کر بالکل سیدھی ہو گئی تھی۔جب اسے بالکل یقین ہو گیا کہ بھورا کتا مر چکا ہے تو اس نے دھیرے دھیرے اپنی دم نیچے کی اور دیر تک وہیں سڑک کے کنارے سر جھکائے کھڑا رہا''۔

اب کہانی کا آخری منظر یہ ہے کہ:

''عامر، سلمان، اور زبیر دوڑ کر بس میں بیٹھ کر جگہ بنا چکے تھے۔اس ڈبے کے باقی مسافر تیزی سے بس کی طرف بڑھ رہے تھے کہ اسی وقت مخالف سمت سے آتا ہوا ایک ٹرک سڑک پار کرتے ہوئے ایک شخص کو کچلتا ہوا نکل گیا۔سڑک پر موٹی موٹی سرخ لکیریں دور تک کھینچتی چلی گئیں تھیں۔خون میں لت پت وہ شخص سڑک پر پھڑکا اور ساکت ہو گیا۔ٹرک رکا نہیں تھا''

حادثے کا شکار اس شخص کی لاش گھنٹو سڑک پر پڑی رہتی ہے۔حالانکہ بہت ساری گاڑیاں آتی اور جاتی رہتی ہیں مگر کسی کے اندر انسانیت نہیں جاگتی ہے کہ اس لاش کے بارے میں کچھ سوچ سکے اور اس گاڑی کا پتہ لگائے جس نے یہ حادثہ انجام دیا تھا۔عامر، سلیمان وغیرہ نے چچا سے پوچھا کہ وہ کون تھا؟۔چچا شیام

رجک نے جواب دیا:

''اندھیرا تھا، میں ٹھیک سے دیکھ نہیں سکا۔لیکن معلومات اور تجربے سے
بھی انسان بہت کچھ جان سکتا ہے۔میرے لیے یہ بتانا مشکل نہیں کہ وہ
ٹرک یا تو اشوک لی لینڈ کمپنی کا تھا یا پھر ٹاٹا کمپنی کا''۔

مابعد جدید افسانہ نگاروں کی فہرست میں سلام بن رزاق کا نام بہت ہی اہم دستخط کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ان کے افسانے میں موضوعات کا تنوع ہے۔عام افسانہ نگاروں کی طرح سلام بن رزاق کے یہاں جنسیات کا استعمال لطیف انداز میں ہوا ہے بلکہ وہ جنسیات کے ذریعہ حیرت واستعجاب پیدا کرتے ہیں۔ان کے افسانے میں سریت بھی کارفرماں ہوتی ہیں۔سریت کے ذریعہ وہ استعارہ سازی کرتے ہیں۔سلام بن رزاق کے افسانے اکثر و بیشتر واحد متکلم کے صیغے سے شروع ہوتے ہیں۔یہ واحد متکلم واقعے کو من وعن بیان کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی تشریح وتعبیر بھی بیان کرتا ہے۔سلام کی زبان و بیان صاف ستھری اور اسلوب دلکش ہوتا ہے۔

سلام بن رزاق کا ایک افسانہ'' آواز گریہ'' ہے۔یہ ایک استعارتی افسانہ ہے جس میں ہمارے سماج کے بدلتے خدوخال کو بڑی ہنرمندی سے پیش کیا گیا ہے۔پورے افسانے میں اخلاقی بحران اور سماجی قدروں کا ایسا المیہ پیش کیا گیا ہے جس سے ہماری تہذیب کی پرت در پرت تہیں کھل کر سامنے آجاتی ہیں۔

یہ افسانہ صیغہ واحد متکلم ''میں'' سے شروع ہوتا ہے۔مگر یہ ''میں'' ہر جگہ ہم، تم، وہ اور آپ میں تبدیل ہوتا محسوس ہوتا ہے۔افسانہ نگار اپنی تہذیب وثقافت اور بنیادی قدروں کے رفتہ رفتہ مٹ جانے کو اپنی موت سے تعبیر کرتا ہے۔لیکن یہ موت کیسے آتی ہے۔تہذیب کا جنازہ کیسے اٹھ رہا ہے اس کی منظرکشی بہت ہی پرسوز اور تکلیف دہ ہے۔افسانہ نگار اپنے ہاتھوں سے اپنی موت کو دعوت دیتا ہے اور زندگی پر اس کی گرفت کمزور ہوتی چلی جاتی ہے۔موت کو دعوت دینا اور زندگی پر گرفت کا کمزور ہونا دراصل سماج کے ذمہ دار طبقہ کا اپنی ذمہ داریوں سے گریز کرنے کا استعارہ ہے۔یہ استعارہ افسانہ نگار کے حصار سے نکل کر پورے عالم کو اپنے حصار میں لے لیتا ہے۔افسانے کا آغاز ہی پوری کہانی کا اصل تصور پیش کر دیتا ہے:

''میں مر چکا ہوں۔کم از کم لوگوں کا ایسا خیال ہے کہ میں مر چکا ہوں
۔ڈاکٹر نے بھی اس کی تصدیق کر دی ہے۔گھر کے اندر اور باہر ایک کہرام

مچا ہے ۔میری دونوں بیٹیاں انوری اور نازو رورہی ہیں ۔میری بیوی زینب بال کھولے سینا کوبی کررہی ہے۔البتہ میرا بیٹا آصف دکھائی نہیں دے رہا ہے ۔حسب معمول وہ اپنے لچے لفنگے دوستوں کے ساتھ کہیں آوارہ گردی کررہا ہے...اف یہ کیسی موت ہے؟ میں دیکھ سکتا ہوں مگر بول نہیں سکتا ؟محسوس کرسکتا ہوں مگر جنبش نہیں کرسکتا ۔تارنفس کٹ چکے ہیں مگر جسم کے اندھے غار میں وہ کونسا چراغ بجھنے سے رہ گیا ہے جس کے سبب بیرونی سے میرا رشتہ ہنوز استوار ہے ۔رہ رہ کر میرے اندرون میں یہ کیسی ٹیسیں اٹھ رہی ہیں؟ کیا عذابوں کا سلسلہ شروع ہو چکا ؟اے خدا! مجھے زندہ رہنے کے اس کرب ناک احساس سے نجات دے ۔میری آنکھوں کو بصارت کے عذاب سے بچا۔میرے کانوں کو سماعت کی سزاوں سے محفوظ رکھ،میری کشتی کو زندگی کے بھنور سے نکال ۔مجھے موت دے ۔مکمل موت ۔میرے اطراف ڈراؤنے سایے منڈلارہے ہیں۔میری موت کی خبر سن کر میرے عزیز، رشتے دار اور پڑوسی متواتر چلے آرہے ہیں۔سب کو حیرت ہے کہ میں اچانک کیسے مرگیا''۔

افسانہ نگار کی موت گویا انسانی تہذیب اور اخلاقی قدروں کی موت ہے ۔افسانہ نگار خود اپنی جڑوں سے کب اور کیسے اکھڑ جاتا ہے اسے احساس تک نہیں ہوتا:

''میں تو ایک خوش مزاج،خوش خوراک زندگی کی لذتوں سے لطف اٹھانے والا مگر اپنی مرضی سے جینے والا انسان تھا۔خوب روپیہ کمانا اور دل کھول کر عیش کرنا یہی میری زندگی کا معمول تھا۔میرے ملنے جلنے والوں کا حلقہ بہت وسیع تھا۔ان میں عورتیں بھی ۔میں نے کئی عورتوں سے دوستیاں کیں ۔بعض سے جسمانی تعلقات بھی قائم کئے مگر گلے میں شادی کا طوق باندھنے کا کبھی خیال نہیں آیا۔زینب سے پہلے میں عورت کو صرف کھیلنے کی چیز سمجھتا تھا۔جھیلنے کی نہیں۔میرے پاس روپیہ تھا،بدن میں طاقت تھی اور دل امنگوں سے بھرا تھا۔میں عورت کو کسی ٹیکسی کی طرح ہائر کرتا اور میٹر

کے مطابق پیسے ادا کر کے آگے بڑھ جاتا''۔

گھر اور سماج کا منظر کس طرح سے تبدیل ہورہا ہے۔اس کا عکس اس افسانے میں جابجا موجود ہے۔جب گھر کا ذمہ دار ہی اپنی تہذیبی جڑوں سے اکھڑنے لگے تو بھلا آنے والی نسلیں اپنی تہذیبی جڑوں سے کتنی دیر تک وابستہ رہ سکتی ہیں:

''نازو میری چھوٹی بیٹی ان دنوں کالج کے پہلے سال میں تھی۔اس وقت اس کی عمر پندرہ سال کے آس پاس رہی ہوگی۔مگر اس عمر میں اس نے ایسے پرزے نکال لیے تھے کہ پورا محلّہ اس کے پیچھے پاگل نظر آنے لگا تھا۔وہ ہر ایک کو دیکھ کر اس ادا سے مسکراتی اور 'ہیلو' کہتی کہ ہر کوئی سمجھتا وہ تبسم وہ تکلم صرف اس کے لیے ہے۔اس خوش فہمی یا غلط فہمی کی وجہ سے دونو جوانوں میں چاقو تک چل گئے''۔(آواز گریہ،ص:۱۶)

افسانہ نگار کے اہل خانہ بھی اپنا رنگ بدلنے لگتے ہیں۔اپنے اہل خانہ کی وجہ سے رفتہ رفتہ وہ موت کے قریب پہونچ جاتا ہے۔وہ اپنی بیٹی نازو اور بیوی زینب کے اخلاق و کردار سے مطمئن نہیں ہیں۔افسانہ نگار پر پہلا دل کا دورہ پڑتا ہے:

''آج کل آپ بلا وجہ معمولی معمولی باتوں سے پریشان ہوجاتے ہیں۔آپ ہی تو کہا کرتے تھے۔آدمی کو سوسائٹی کے رنگ میں ڈھلنا چاہیے۔نازو جو کچھ کر رہی ہے وہ آج کل کی سوسائٹی کا تقاضہ ہے...ایک دن اچانک نازو نے آکر بتایا کہ وہ ماں بننے والی ہے۔مجھ جیسے سوسائٹی زدہ شخص کے لیے یہ ایک زبردست صدمہ تھا۔اپنے ہم چشموں میں ذلیل ہونے کے اندیشے نے میرے وجود کو متزلزل کر دیا تھا۔مجھے لگا کوئی مضبوط پنجہ میرے دل کو اپنی مٹھی میں جکڑے اس طرح نچوڑ رہا ہے جیسے آم کا رس نچوڑا جاتا ہے۔یہ میرا پہلا اٹیک تھا۔جب مجھے ہوش آیا تو میں ہسپتال میں تھا... گھبرانے کی کوئی بات نہیں ایک معتبر ڈاکٹر کی کلینک میں نازو کا ابارشن کرادیا گیا ہے اور اب وہ ٹھیک ٹھاک ہے''۔

افسانہ نگار پر آخری دورہ پڑا اور اس دورے کے بعد وہ جاں بر نہ ہوسکا۔اس دورے کی وجہ اس کی

بیوی زینب اور ڈرائیور سلیمان تھا۔ زینب نے بڑی چالاکی سے ۱۵ سال سے برسرخدمت ڈرائیور کو اچانک ہٹا کر اپنے میکے کے سلیمان کو ڈرائیور کے لیے منتخب کر لیا تھا۔ پہلے پہل تو سلیمان ایک غلام کی طرح افسانہ نگار سے لے کر اس کے گھر کے تمام ممبران کی خدمت کرتا رہا۔لیکن رفتہ رفتہ وہ بھی گھر کے رنگ میں پورا رنگ گیا۔ایک دن کا موقع تھا پورے گھر میں سناٹا تھا۔زینب کے آرام کا وقت تھا۔افسانہ نگار کو شدید پیاس کا احساس ہوا:

> ''بغل والا کمرہ بند ہے ۔زینب شاید ابھی تک سو رہی ہے۔میں کچن میں جا کر فریج میں سے بوتل نکالتا ہوں اور بوتل ہی سے دو چار لمبے لمبے گھونٹ لیتا ہوں۔ پھر الٹے قدموں لوٹتا ہوں۔تبھی مجھے لگتا ہے بغل والے کمرے میں کوئی غیر معمولی آہٹ ہوتی ہے۔میں دروازے پر رک جاتا ہوں پھر غیر ارادی طور پر دروازے کے 'کی ہول' سے اندر جھانکتا ہوں ۔زینب ایک ایک کر کے اپنے بدن کے کپڑے اتار رہی ہے ۔میکسی ،برا،بکنی اور سلیمان کرسی پر بیٹھا اسے بھوکی نظروں سے گھور رہا ہے... وہ کسی وحشی درندے کی طرح اسے بھبھوڑنے لگتا ہے ایسا لگتا ہے جیسے وہ اس کی بوٹی بوٹی الگ کر دے گا۔میں سمجھتا تھا کہ زینب بلبلا کر چیخ پڑے گی مگر وہ شہوت سے مغلوب ہو کر کسی کتیا کی طرح چپ چاپ اپنے آپ کو نچوار رہی تھی... میری آنکھوں میں آنسو آ گئے ۔ایک زور ہچکی آئی بس...اس کے بعد کیا ہوا مجھے نہیں معلوم ۔جب میں اطراف کے ماحول کو سمجھنے کے قابل ہوا تو میں مر چکا تھا''۔

اس کہانی میں دل کا دورہ انسانی اعلی قدروں کا گلا گھٹ جانے کا استعارہ ہے۔کہ کہانی فلیش بیک میں بیان کی گئی ہے۔اس کہانی سے تین کردار نازو،زینب اور آصف کو تراشا گیا ہے۔سارے کردار بہت ہی متحرک اور اسم بامسمی ہیں۔

افسانہ نگار کی موت کا سبب ان کی بیوی، بیٹی اور بیٹے کا اپنی جڑوں سے اکھڑ جانا ہے۔وہ جڑ جو سماجی اور معاشرتی طور پر بہت اندر تک دھنسی ہوتی ہے اور جو ہماری اعلا قدروں کی پہچان ہوتی ہیں۔قدروں کا مٹ جانا دراصل موت کا اعلان ہو جانا ہے۔

شوکت حیات کا ایک افسانہ ''گنبد کے کبوتر'' ہے۔ یہ بہت ہی مقبول اور عمدہ افسانہ ہے۔ اس کے پس منظر میں بابری مسجد کی شہادت اور مسلمانوں کے درد و جذبات کو بہ خوبی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ کبوتر امن کی علامت ہے۔ کبوتروں کے اڑ جانے کا مطلب ہے خوف کا سر نکالنا۔ کہانی آغاز سے انجام تک اس خوف کو اپنا نشانہ بناتی ہے، جہاں رتھ یاتراؤں کی یلغار نے ہندوستان کا سکون درہم برہم کر دیا تھا۔ برسوں کی ملت اور دوستی کو داغ دار کیا گیا اور مصنف اس پردے میں آزادی کی بات بھی کرتا ہے، جس کے لیے ہندوؤں اور مسلمانوں نے اپنی قربانیاں پیش کی تھیں لیکن آزادی کے محض 45 برسوں بعد ایک گنبد توڑ دیا جاتا ہے اور کبوتروں کا وہ غول پرواز کر جاتا ہے۔ یہاں گنبد ایک قوم کے درد کی علامت کے طور پر سامنے آتا ہے اور کبوتروں کا پرواز کر جانا ایک ایسے خوف کی عکاسی کرتا ہے، جس سے اس وقت کے مسلمان دو چار تھے۔ اقتباس دیکھیں:

> ''بے ٹھکانا کبوتروں کا غول آسمان میں پرواز کر رہا تھا۔ متواتر اڑتا جا رہا تھا۔ اوپر سے نیچے آتا۔ بے تابی اور بے چینی سے اپنا آشیانہ ڈھونڈتا اور پھر پرانے گنبد کو اپنی جگہ سے غائب دیکھ کر مایوسی کے عالم میں آسمان کی جانب اڑ جاتا۔ اڑتے اڑتے ان کے بازو شل ہو گئے۔ جسم کا سارا لہو آنکھوں میں سمٹ آیا۔ بس ایک ابال کی دیر تھی کہ چاروں طرف...''

فسادات پر مبنی 'گنبد کا کبوتر' شوکت حیات کا شاہکار افسانہ ہے۔ 'بانگ' وغیرہ میں بھی علامت کے طور پر خوف کی فضا ملتی ہے۔ مگر علامتوں کا جیسا استعمال اس کہانی میں ہوا ہے۔ ایسی مثال شوکت کی دوسری کہانیوں میں نظر نہیں آتی۔ یہ کہانی شروع سے آخر تک قاری کو اپنی گرفت میں رکھتی ہے اور کہانی کے خاتمے پر ایک ایسا سوالیہ نشان سامنے آتا ہے، جہاں عام قاری بھی پتھر کے بت میں تبدیل ہو جاتا ہے کہ آخر دنیا کہاں جا رہی ہے۔ یہ کیسی جمہوریت ہے، جہاں گنبد شہید کر دئے جاتے ہیں اور امن کے علم بردار کبوتر ہجرت کر جاتے ہیں۔ اقتباس دیکھیں:

> ''آخر بچوں نے اپنے کھیل میں میرا سب کچھ۔ اس کا اندیشہ صحیح نکلا۔ اس دن اپارٹمنٹ میں گھسے سانپ کو چند بچوں نے اپنے قبضے میں لے لیا تھا اور اس سے کھیلنے کے خطرناک عمل کے عادی ہو گئے تھے۔ اسی لیے تو بچے

زہریلے اور وحشی ہوگئے تھے۔ آسمان میں گنبد کے خون آلود کبوتروں کا
غول مستقل جائے اماں کی تلاش اور کچھ کر گزرنے کے جنون میں چکر
کاٹ رہا تھا۔ بیوی سے اس کی نگاہیں ملیں تو اسے اچانک احساس ہوا کہ
گھر میں میت پڑی ہے اور باہر کرفیو میں اس کی تدفین ایک سنگین مسئلہ
ہے۔''

شوکت حیات کی کہانی گنبد کے کبوتر میں بابری مسجد کی شہادت کے حوالے سے سبھی تلخ حقیقتیں موجود ہیں، جسے قاری بہ آسانی محسوس کر لیتا ہے۔

شفق کا ایک افسانہ ''رقص شرر'' ہے۔ اس افسانہ میں ایک ایسے غریب کی داستان خونچکاں ہے جسے پڑھ کر کلیجہ منھ کو آجاتا ہے۔ اس کہانی میں شہری اور دیہاتی زندگی کے مابین انسانی تہذیب کے فرق کو واضح کیا گیا ہے۔ دیہات میں جو قدریں ابھی تک زندہ ہیں۔ شہر میں وہ قدریں بہت پہلے اپنی موت آپ مر چکی ہے۔ اس کہانی میں یہ دکھایا گیا ہے کہ جب ارشد اور نعیم کے والد رنبیر سینا کے ہاتھوں مارا جاتا ہے تو گھر کی ساری ذمہ داری دو بچوں ارشد اور نعیم کے دوش ناتواں پر آجاتی ہے۔ وہ دونوں بچے روزی کی تلاش میں شہر کی طرف جاتے ہیں مگر شہر میں بڑی بڑی کمپنیوں سے لے کر ہوٹل کے مالکان نے ان کو یہ کہتے ہوئے کسی طرح کا کوئی کام دینے سے انکار کر دیا کہ تم دونوں ابھی بہت چھوٹے ہو۔ تمہیں کام دینے سے قانون کے ہاتھوں ہم پھنس جائیں گے۔ دونوں بچے کبھی رکشہ کے مالکان کے پاس جاتے ہیں کبھی ریلوے اسٹیشن میں قلی کا کام کرنا چاہتے ہیں مگر ہر جگہ انہیں چائلڈ لیبر کہہ کر بھگا دیا جاتا ہے۔ یہ بچے دو دن سے بھوکے ہیں:

''ارشد کے سوکھے ہوئے ہونٹوں پر پپڑیاں جم رہی تھیں جن پر وہ زبان
پھیر رہا تھا۔ جب شام رات میں تبدیل ہوئی تو ارشد زمین پر بیٹھ کر رونے
لگا۔ اب مجھ سے بھوک برداشت نہیں ہوتی، خالی پیٹ پانی پینے سے درد ہو
رہا ہے''۔

ارشد کی اس گمبھیر کیفیت کو دیکھ کر نعیم تشویش میں مبتلا ہو جاتا ہے:

''نعیم نے اسے پرتشویش نظروں سے دیکھا، تم یہیں بیٹھے رہو میں کچھ
کھانے کا انتظام کرتا ہوں۔ بہت دیر بعد نعیم کو کوڑے کے ڈھیر پر ایک
سوکھی ہوئی روٹی ملی۔ اس نے قمیص کے دامن سے گرد صاف کی، ارشد

آنکھیں بند کئے کراہ رہا تھا مگر اس کے ہاتھ ہوا میں کچھ پکڑنے کی کوشش کر رہے تھے۔ روٹی کا نام سن کر اس نے آنکھیں کھول دیں اور ہڑ بڑا کر اٹھ بیٹھا، نعیم نے اس کے ہاتھ پر روٹی رکھ دی جسے وہ فوراً منہ کے پاس لے گیا پھر رک کر نعیم کی طرف دیکھا اس کا چہرہ بھی بھوک سے ستا ہوا تھا۔ اس نے آدھی روٹی نعیم کی طرف بڑھا دی، دونوں نے روٹی کھائی، نل سے پانی پیا اور زمین پر لیٹ کر گاؤں کو یاد کرنے لگے، گاؤں میں کبھی بھوکے نہیں سوئے۔ وہاں کسی نہ کسی درخت سے آم، امرود، پپیتا یا دوسرا پھل ضرور مل جاتا۔ وہ باتیں کرتے کرتے سو گئے۔ صبح ہوئی تو دونوں مر چکے تھے۔ پولیس لاش اُٹھا لے گئی۔ پوسٹ مارٹم رپورٹ سے معلوم ہوا کہ رات انہوں نے جو روٹی کھائی تھی اس میں چوہا مارنے کا زہر ملا ہوا تھا''۔

اس اقتباس کو پڑھ کر کلیجہ منہ کو آنے لگتا ہے کہ ارشد اور نعیم جو فطرتاً شریف ہیں، ایمانداری سے محنت مزدوری کرنا چاہتے ہیں لیکن معاشرہ میں ایسے لوگوں کو نہ کوئی پہچانتا ہے اور نہ قدر کرتا ہے بلکہ ایسے لوگوں کو بے دردی سے موت کے منہ میں ڈھکیل دیا جاتا ہے۔ اس کہانی کے مطالعہ سے گاؤں اور شہر کا تضاد بھی اُبھر کر سامنے آتا ہے کہ گاؤں میں ابھی بھی انسانیت کی رمق باقی ہے جب کہ شہر میں انسانیت دم توڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ گاؤں میں بھی استحصال ہوتا ہے مگر شہر میں زیادہ استحصال ہوتا ہے اور انسانی قدروں کی دھجّیاں بھی خوب اُڑائی جاتی ہیں۔ آج کے زمانہ میں گاؤں اور شہر دونوں کے پاس بہت سے گمبھیر مسائل ہیں۔ ان مسائل کی چکّی میں زیادہ تر غریب اور پسماندہ لوگ پستے ہیں۔ اعلی طبقہ کو گاؤں اور شہر دونوں جگہ آسائشیں مہیّا ہیں اور ہر طرح کے سماجی، سیاسی اور معاشی مراعات حاصل ہیں جب کہ بیش تر پسماندہ طبقے دونوں جگہ اپنے بنیادی حقوق (Fundamental Rights) سے محروم ہیں۔ اس محرومی نے ان کی زندگی کی جو دردناک حالت بنائی ہے، وہ ان کہانیوں میں بخوبی محسوس کی جاسکتی ہے۔

باغ کا دروازہ طارق چھتاری کا نمائندہ اور شاہکار علامتی افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ۱۹۹۷ء میں لکھا گیا۔ اسی افسانہ کے عنوان پر ان کے افسانوی مجموعہ کا نام رکھا گیا ہے۔ یہ افسانہ داستانی انداز یعنی قصہ در قصہ کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس افسانے کے ابتدائی حصوں کو پڑھ کر داستان کا دھوکہ ہونے لگتا ہے، لیکن آگے کے حصوں کو بغور پڑھنے پر پتہ چلتا ہے کہ یہ داستان نہیں بلکہ افسانہ ہے۔ یہ ایک علامتی افسانہ ہے جس میں

کردار، ماحول ومقام اور فضا سب علامتی ہیں۔ علامتیں بہت زیادہ گنجلک نہیں ہیں بلکہ متن کے سیاق میں اپنے معنی خود بخود واضح کرتی چلی جاتی ہے جس سے قاری تک معنی کی ترسیل بہت آسانی سے ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ اس کہانی میں کہانی کار نے علامتوں کا کامیاب استعمال کیا ہے:

''دادی جان یہ کہانی کہاں ہے، یہ تو ہمارے ہی شہر کے باغ کا قصہ ہے۔
باغ کوٹھی والا باغ۔''

''ہاں میرے لال، یہ ہمارے شہر کی بھی داستان ہے اور ان شہروں کی بھی
جو ہم نے نہیں دیکھے ہیں''۔

دادی کا یہ کہنا کہ یہ ہمارے اور دیگر شہروں کی بھی داستان ہے اس بات کا بیانیہ ہے کہ اس ایک کہانی میں بہت سے باغوں اور بہت سے ملکوں کی کہانی پوشیدہ ہے۔ دادی نوروز کو ایک ایسے باغ کی کہانی سناتی ہے جس پر دیو کا سایہ ہوتا ہے۔ یہ دیو سخت نگہبانی کے باوجود روزانہ علی الصباح باغ میں داخل ہوتا ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے باغ کو نیست و نابود کر کے چلا جاتا ہے۔ جبکہ اس باغ کی نگہبانی کے لیے بادشاہ کے پانچ بیٹے مقرر رہوتے ہیں۔ سارے بیٹے باغ کی نگہبانی میں ناکام رہتے ہیں۔ آخر کار بادشاہ کا سب سے چھوٹا بیٹا ''گل ریز'' باغ کی رکھوالی کا بیڑا اٹھانا چاہتا ہے۔ بادشاہ عجب کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے:

''نہیں جانِ پدر، شرط مشکل ہے اور تو عزیز۔ اگر تیرا پہرا بھی ناکام ہوا تو
اس وطن کے آخری ستارے کو بھی شہر بدر ہونا پڑے گا۔...... تیرے پانچوں
بھائی بھی میری آنکھوں کو ویران کر گئے ہیں''۔

اس افسانہ میں ایک باغ کے بننے، سنورنے اور اس کے اُجڑنے کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ یہ باغ ملک ہندوستان کی علامت ہے۔ دراصل باغ کے پردے میں اس افسانہ میں افسانہ نگار نے ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد سے لے کر عصر حاضر تک، ہندوستان کی مشترکہ تہذیب وثقافت کے بننے، سنورنے اور اُجڑنے کی روداد بیان کی ہے۔ آج سے ہزاروں سال پہلے ہندوستان میں مختلف خطوں اور مختلف دور دراز مقامات سے مسلمان آئے۔ مسلمانوں کے ساتھ ساتھ دوسری قومیں بھی ملک ہندوستان میں وارد ہوئیں۔ ان تمام قوموں کی آمد سے ملک ہندوستان کی آرائش و زیبائش میں اضافہ ہوا اور ملک ہندوستان ایک خوب صورت باغ کی طرح متشکل ہوا جس میں قسم قسم کے پھول اور پھل اگے:

''شہزادی گلشن آرا نے حکم نامہ جاری کیا کہ یہاں ایک ایسا باغ لگایا جائے

جس میں دنیا بھر کے نایاب ونادر پھول، طرح طرح کے پھل اور بے شمار خوب صورت درخت ہوں۔ باغ کی چہاردیواری ایسی ہو کہ جس میں ہزار دروازے ہوں اور سارے دروازے سبھی کے لیے کھلے رہیں۔ باغ کی پہرے داری گلِ صد برگ کریں اور ان کی سواری گل گوں ہوں۔ شہزادی کے حکم کی تعمیل ہوئی۔ پہلے تمر ہندی، برگد، پیپل اور املتاس کے درخت لگائے گئے اور پھر درمیانی روشیں مولسری، آبنوس اور صنوبر کے درختوں سے آراستہ کی گئیں۔ باغ کے وسط میں ایک عالی شان عمارت تعمیر کی گئی جو باغ کوٹھی کے نام سے مشہور ہوئی۔ لوگ مختلف ممالک سے آتے، اپنے ساتھ نایاب قسم کے پودے لاتے اور باغ کوٹھی میں قیام کر کے محسوس کرتے گویا باغ میں نہیں شہزادی گلشن آرا کے دل میں قیام پذیر ہوں۔ کچھ آنے والے کوہِ قاف کو عبور کر کے آئے تو کچھ سمندر کے راستے۔ دور دور تک اس گل کدے کی شہرت تھی۔ لوگوں کی آمد کا سلسلہ صدیوں تک جاری رہا۔ اب گلِ داؤدی، گلِ رعنا اور گلِ آفتاب کے ساتھ ساتھ کرسمس ٹری، پام کے درخت اور منی پلانٹ کی بیلیں بھی اس چمن زار میں دکھائی دینے لگی تھیں''۔

ہندوستان میں مختلف قوموں کی آمد سے مشترکہ تہذیبی روایات نے جنم لیا اور ہندوستان جنت نظیر بنا۔ لیکن ایک وقت ایسا آیا کہ اکثریتی طبقے کی طرف سے تعصب و تنگ نظری کا رویہ اپنایا جانے لگا جس سے اقلیتی طبقہ میں خوف و ہراس پھیل گیا۔ چنانچہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیبی روایات کا زوال شروع ہوا۔ ہمارا سجایا ہوا باغ اپنی آرائش و زیبائش سے محروم ہونے لگا۔

باغ کو اجڑتا دیکھ کر ایک افسانہ نگار کا دل و دماغ تشویش میں مبتلا ہو گیا۔ اس اذیت اور کربناکی سے افسانے کا تانا بانا تیار ہوا۔ اس افسانہ میں افسانہ نگار نے بڑی خوب صورتی اور فن کاری سے تعصب و تنگ نظری کے رویے کو ترک کرنے اور ذہن میں کشادگی پیدا کرنے پر زور دیا ہے

اقبال متین کا ایک افسانہ 'شہر آشوب' ہے۔ اس افسانے میں شہر کی پرسکون زندگی کو بدحالی میں تبدیل ہوتے دکھایا گیا ہے۔ وہ شہر جو اخوت و محبت اور آپسی میل ملاپ میں کسی پہاڑ کی طرح اپنی جگہ ثابت

قدم تھا۔ اچانک اس شہر پر فرقہ پرستوں کی نظر لگ جاتی ہے۔ اور دیکھتے ہی دیکھتے پورا شہر فتنہ وفساد کی آگ میں جھلسنے لگتا ہے۔ کرفیو اتنا سخت ہے کہ گھر میں بچے دودھ کی خاطر تڑپ تڑپ کر جان دینے پر مجبور ہو جاتے ہیں ۔بچوں کے علاوہ ہر کسی کی حالات ناگفتہ بہ ہو جاتی ہے:

> ''باہر لگے کرفیو میں زندگی اپنی حفاظت کے تصور کے باوجود کس درجہ بے آرام ہے۔ ساری آدمیت چوہے کی طرح بلوں میں دبکی بیٹھی ہے۔ چھپے ہوئے خنجروں نے جنہیں کاٹ دیا ہے۔ تھوڑی سی دیر میں وہ تباہی مچی ہے کہ آدمی کی زندگی پر شرم آنے لگی ہے۔ غذا مہنگی ہے خوں ارزاں ہے انسانی خون گلی کوچوں میں ضائع ہو سکتا ہے۔ لیکن گیہوں کے دانے کے لیے بچے بلک رہے ہیں۔ مکئی کے بھٹے بیچنے والی ایک عورت نے اپنے بھوکے بلکتے بچے کو کبھی بھٹے بھون کر کبھی مکئی ابال کر پیٹ کا ایندھن دیا ہے۔ جو مل جاتا ہے جہاں مل جاتا ہے جس قیمت پر مل جاتا ہے وہ لوگ خرید لیتے ہیں جو خرید سکتے ہیں کہ پیٹ کے لیے کچھ کر سکیں۔ جو خریدنے کی سکت نہیں رکھتے وہ چنے اور مرمرے بچوں کو کھلا کر انبیل پلا کر ایک دن اور گزار دینا چاہتے ہیں کہ شاید دوسرے دن کرفیو اٹھ جائے اور وہ روزی کمانے نکل سکیں۔۔۔۔ بھوکے بچوں کو چھاتیوں سے دودھ پلانے والی مائیں، بغیر دوا کے موت اور زندگی کی کشمکش میں گزارنے والے بیمار، ان سب کو ٹکر ٹکر دیکھتے رہنا اور کرفیو سے سمجھوتہ کیے ہوئے زندگی بسر کرنا اتنا آسان نہیں ہے۔ جن کی جیبوں سے ضروریات کی تکمیل ہو سکتی ہے۔ یہ کیسی زندگی ہے جو گھائل ہیں وہ موت اور زیست کا بستر مرگ پر مقابلہ کر رہے ہیں اور جو گھائل نہیں ہیں وہ موت اور زیست کا فرق بھلا بیٹھے ہیں''۔

ایک بیٹی کے قتل ہو جانے کے بعد باپ کس طرح بلکتا ہے۔ ایک شہر کے ویران ہو جانے پر وہاں کے باشندے کس طرح آہ وزاری کرتے ہیں اور کرفیو نافذ ہو جاتا ہے پر لوگ کس طرح اپنے گھروں میں اپنی سانسیں شمار کرتے ہیں۔ ان تمام باتوں کی عکاسی اقبال متین نے حقیقت پسندانہ انداز میں کی ہے۔ اس افسانہ میں کردار (میں) منی کے ختم ہو جانے کے بعد اپنے آپ میں وہی ساری بربادیاں دیکھنے لگتا ہے جو پہاڑی

میں آگ لگنے سے پیدا ہو جاتی ہے۔ اسے یقین نہیں آتا کہ ایک آدمی دوسرے آدمی کو کس طرح خنجر مار سکتا ہے۔ اسے شہر کے ہر موڑ پر منی کے قاتل نظر آتے ہیں۔ شہر کرفیو کی لپیٹ میں نہیں بلکہ غموں کی گرفت میں آجاتا ہے اور لوگ رونے سے بھی ڈرنے لگے ہیں۔ (میں) منی سے خود کلامی کرنے لگتا ہے جس میں جذبہ کا کرب اور ہندوستانی سیاست کی بے ایمانی کا سنگم موجود ہے۔

افسانہ 'پل صراط' میں فرقہ واریت کی عجیب و غریب صورت دیکھنے کو ملتی ہے۔ سرکاری انتظامیہ اور پولس نے عوام کے ساتھ مل کر عوام کو ہی شکار بنایا منتظمہ اور ہندوؤں نے مسلمانوں کے ساتھ ہر نا روا رویہ اختیار کیا۔ سیاست دانوں نے آختہ گری کی مہم میں کامیابی مسلمانوں کے ذریعے حاصل کی۔ افسانہ میں آختہ کو اس لیے ضروری بتایا گیا ہے کہ مسلمان گوشت زیادہ کھاتے ہیں اور ان کی آبادی بڑھتی جارہی ہے۔ اس لیے مسلمانوں کو پھانسنے کے لیے مسلمانوں کو ہی تیار کیا گیا۔ کل ملا کر افسانہ انتہائی دلچسپ ہے۔

اقبال متین کی ذاتی زندگی انتہائی دُکھ بھری تھی۔ اپنے نجی غم میں انھوں نے دنیا کے غموں اور دکھوں کو شامل کر کے جب کہانیاں لکھنی شروع کیں تو ان کی کہانیوں میں تمام دکھ درد کے مارے انسانوں کو اپنی کہانی نظر آنے لگی۔ ان کی کہانیوں کی یہی وہ خوبی ہے جو انھیں مقبول و محبوب اور ایک قابل قدر افسانہ نگار کی شکل میں سامنے لاتی ہے۔

اقبال متین کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے قدم قدم پر اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اقبال متین کو اس بات کا شدید رنج و ملال ہے کہ موجودہ متعفن معاشرے میں بے حسی و بے ضمیری عام ہو چکی ہے۔ لوگ اپنی انفرادی شناخت کھو چکے ہیں۔ انسانی اور اخلاقی اقدار بے معنی ہو چکے ہیں۔ بیشتر افراد ذاتی اور محدود مفادات کے چکر میں پڑ کر ایک دوسرے کے لیے اجنبی بن گئے ہیں۔ بظاہر تو انسان نے سائنس اور صنعت کی بدولت بڑی ترقی کر لی ہے مگر زندگی کی بنیادی قدر یعنی انسانیت دم توڑتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔ جو چند افراد آج بھی اس قدر کو کسی نہ کسی وجہ سے سینے سے لگائے ہوئے ہیں، وہ ہمیشہ خسارے میں رہتے ہیں۔ عام انسانوں کا استحصال کرنے والے دولت مند ہو گئے ہیں مگر شدید غربت کی چپیٹ میں آنے والوں کی تعداد بڑھتی جارہی ہے۔ پڑھے لکھے غریب لوگوں کی زندگی المناک بنتی جارہی ہے۔

اقبال متین موجودہ مادّی تہذیب سے بہت نالاں ہیں۔ اس مادّی تہذیب کی وجہ سے انسانی و اخلاقی قدریں ملیامیٹ ہو رہی ہیں۔ افراد بے حس ہو رہے ہیں۔ افراد کی طرح ہمارے شہر بھی بے چہرہ اور بے حس

ہو چکے ہیں۔اب ان کی کوئی انفرادی شناخت باقی نہیں رہ گئی ہے۔اس سنگین صورت حال سے اقبال متین سمجھوتہ نہیں کر سکتے۔شاید اسی لیے ان کی کہانیوں کے اکثر مرکزی کردار شدید ترین ذہنی اور دماغی الجھنوں اور مستقل بے خوابی کا شکار نظر آتے ہیں۔

اقبال متین کے افسانے فنّی و تکنیکی اعتبار سے بہت متاثّر کرتے ہیں۔ان کی کہانیوں میں فنکارانہ اختصار سے کام لیا گیا ہے اور فنّی ہنرمندی کا بھرپور مظاہرہ کیا گیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیاں ساحرانہ فضا پیدا کرنے اور قاری کو اپنی طرف متوجّہ کرنے میں خاصی کامیاب ہوئی ہیں۔ان کی افسانہ نگاری پر اظہار خیال کرتے ہوئے فضیل جعفری رقم طراز ہیں:

''ہارڈی کی طرح اقبال متین کے افسانوں کا کینوس بھی بہت زیادہ وسیع نہیں ہے۔وہ اختصار سے شدّتِ تاثر پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں۔یہی سبب ہے کہ آپ ایک کے بعد ایک افسانہ پڑھتے چلے جائیں آپ کو ان میں ایک بھی فالتو جملہ نہیں ملے گا۔اسی طرح ان کے یہاں کردار تو ہیں مگر اس طرح کہ ہیرو اور ہیرئن نہیں ہیں جن سے ہم ترقی پسند افسانہ میں عموماً دوچار ہوتے ہیں۔آخری بات یہ ہے کہ اقبال متین کے افسانوں میں افسانہ نگار کا خلّاقانہ ذہن سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔احساسات وجذبات کو اجاگر کرنے کے لیے ان کا ذہن کرداروں کی تشکیل بھی کرتا ہے اور واقعات کو بھی جنم دیتا ہے۔انہوں نے خود زبوں آثار میں اعتراف کیا ہے کہ:''آنکھیں نہیں دیکھتیں، ذہن دیکھتا ہے۔ٹانگیں کسی کے پیچھے نہیں بھاگتیں، ذہن بھاگتا ہے۔ہاتھ کسی کو سینے سے کھینچتے ہیں نہ پرے ڈھکیلنے کا یارا رکھتے ہیں''۔

بیانیے کی یہ تکنیک اور یہ افسانوی اسلوب اقبال متین کی اپنی ایجاد ہے''۔

مشرف عالم ذوقی کا ایک افسانہ''بازار، طوائف اور کنڈوم''ہے۔یہ افسانہ آج کی بدلتی ہوئی شہری زندگی کا بہترین عکاس ہے۔شہری زندگی اور یہاں کا تمدن بڑی سرعت سے تبدیل ہو رہا ہے۔تجارت کے طور طریقے یہاں تک کہ بازار کے سامان تک تبدیل ہوگئے ہیں۔اب بازاروں میں دیسی سامان کی جگہ غیر ملکی اشیا نے جگہ بنالیں ہیں۔افسانہ نگار اس تبدیلی سے حیران ہے:

''پہلے بازار میں اچھے آدمی ہوا کرتے تھے۔دیسی چیزیں ملا کرتی تھیں۔اس بار بازار میں غیر ملکی اشیاء کی باڑھ آئی ہوئی تھی۔ سچی بات یہ ہے کہ بازار کی شکل ہی بدل گئی تھی۔وہ اس شہر میں دو تین برس کے بعد آیا تھا۔دو تین برس میں شہر کا چہرہ اتنا بدل جائے گا۔اسے یقین نہیں ہو رہا تھا۔جو دکان والے اسے دیکھتے ہی آواز دے کر بلاتے تھے... چائے پلاتے... سامان خریدتے۔انہوں نے جیسے اسے پہچاننے سے انکار ہی کر دیا تھا... بازار کے ساتھ اخلاق،زبان،اور لوگ بھی بدل گئے تھے شاید اسی لیے اس کے دیسی برانڈ کو دیکھ کر لوگ ہنسے تھے''۔

بازار میں کوئی بھی تاجر دیسی برانڈ خریدنے کے لیے تیار نہیں ہے۔وہ ہر تاجر کے پاس جا کر اپنا دیسی برانڈ دکھا کر کہتا ہے کہ شاید ابھی دیہات اور گاؤں کے لوگ دیسی برانڈ خرید و فروخت کرتا ہو۔اس لیے آپ میرے سامان کو خرید لیجے۔مگر تاجر کی طرف سے جواب ملتا ہے:

''اب دور دراز کچھ بھی نہیں ہے۔گاؤں،قصبے... سب لوگوں کو غیر ملکی چیزیں پسند ہیں... اور ہاں بازار میں ہم وہی کچھ فروخت کرتے ہیں جس کے آرڈر آتے ہیں... جو سکہ چلتا ہے،ہم وہی لیتے ہیں... بازار بدل گیا ہے تم بھی اپنے کو بدل ڈالو''۔

بازار کا کلچر جب تبدیل ہوا تو اس کے ساتھ ہر چیز آمادہ تبدیل نظر آنے لگی۔وہ تاجر جو عرصہ سے اس شہر میں آیا گیا تھا اور تجارت کر کے خوب منافع کمایا تھا۔اس کا معمول تھا کہ جب بھی شہر میں آتا رات کسی ہوٹل میں طوائف کے ساتھ گزارتا۔مگر آج تو ہوٹل کا نقشہ بھی بدل چکا تھا اور طوائف کا رنگ ڈھنگ بھی۔

مشرف عالم ذوقی کا یہ افسانہ قدرے رومانی ہے۔مگر یہ رومان حظ کے لیے نہیں ہے بلکہ ہندوستانی سماج کے بدلتے خدوخال کے لیے ہے۔اس کہانی میں تجارت سے لے کر طوائف اور کنڈوم تک کا ذکر اس بات کا غماض ہے کہ ہر چیز تبدیل ہو رہی ہے۔اس تبدیلی کی آندھی میں ثقافت اور کلچر کی حفاظت کیوں کر ہو۔یہ ایک تجسس بھرا سوال ہے۔اور یہی تجسس اس کہانی کی جان ہے۔

معین الدین احمد جینا بڑے کا ایک مشہور افسانہ''برسو رام دھڑا کے سے'' ہے۔یہ فسادات پر منحصر افسانہ ہے۔ ہندو اور مسلم دونوں ہی معاشرے کو کاری ضرب لگاتا ہے۔افسانے کا پلاٹ امام حسینؑ کی

شہادت پر مبنی ہے۔ کہانی کا اہم کردار ٹھنڈی رام ہے جو ہندو ہونے کے باوجود ایک سچا حسینی ہے، جس کی اہم وجہ اس کے والد بلایتی رام ہے جس کی حسینیت کا عالم یہ ہے کہ جب کچھ شر پسند ہندو 'نشان' والی مسجد شہید کرنے آگے بڑھتے ہیں تو بلائیتی رام خود شہید ہو جاتا ہے مگر مسجد شہید نہیں ہونے دیتا۔ بلائیتی رام کی شہادت کے بعد مسجد شہید کی جاتی ہے اور مسجد کا حوض مسلمانوں کے خون سے بھر دیا جاتا ہے۔ بلائیتی رام مرنے سے قبل ٹھنڈی رام کو وصیت کرتا ہے کہ ہم امام حسین کے غم کے امین ہیں۔ میرے بعد امام حسین کے فاتحہ کے لیے دین دار مسلمان کو بلا کر فاتحہ ضرور کرانا۔ جب ٹھنڈی رام عاشورہ کے روز سچے مسلمان کی تلاش میں نکلتا ہے تو اسے مسجد کے گیٹ پر ہی مسلمانوں میں پنپ رہے انتشار کا پتہ لگتا ہے اور فاتحہ کے نام پر مولوی کے چہرے کی ہوائی اڑ جاتی ہے۔ ٹھنڈی رام محسوس کرتا ہے کہ یہ وہی لوگ ہیں جن کی وجہ سے گاؤں میں تعزیے اور علم اب نہیں اٹھائے جاتے۔ آخر کار ٹھنڈی رام فیصلہ کرتا ہے کہ واقعی خدا کسی بھی جگہ مل سکتا ہے کیوں کہ وہ ہر جگہ موجود ہے لیکن ایک دین دار مسلمان کا ملنا ضروری نہیں ہے، جس طریقے سے ممبئی میں لا مذہبیت کا بول بالا ہے۔ مجموعی طور پر 'برسورام دھڑاکے سے' معین الدین جینا بڑے کا لاجواب افسانہ ہے۔ آپسی انتشار کے حوالے سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''نمازی حضرات کو معلوم ہو کہ اس مسجد کے اراکین، امام، موذن، اہلسنت جماعت ہیں اور حنفی مسلک پر ہی نماز ادا کی جاتی ہے جو عین قرآن اور حدیث کے مطابق ہے۔ لہٰذا ان حضرات سے ادب کے ساتھ عرض ہے جو لوگ آمین بلند آواز سے کہتے ہیں اور تکبیر سے پہلے یا شروع ہوتے ہی کھڑے ہو جاتے ہیں، وہ مسلک حنفی کے خلاف ورزی کر کے فتنہ پیدا نہ کریں ورنہ اس کی ذمہ داری انہی کے سر ہوگی۔'' معین الدین جینا بڑے''۔

اقتباس سے مسلکی تنازعہ ظاہر ہے، اس قسم کے معاملات مختلف شہروں میں اکثر و بیشتر پیش آتے رہتے ہیں جس کی طرف معین الدین جینا بڑے نے اشارہ کیا ہے۔

ساجد رشید کا ایک افسانہ ''دوپہر'' ہے۔ اس میں ایک غریب اور بے کس گھرانے کی زندگی پیش کی گئی ہے۔ یہ گھرانہ طبقاتی اعتبار سے دلت سماج کا حصہ ہوتا ہے۔ پورا گھر تین افراد پر مشتمل ہوتا ہے ایک بوڑھا

،دوسرااس کا نوجوان بیٹااور تیسرااس کی بہو۔

ایک روز بادشاہ کے بیٹے کی نظراس غریب کے بہو پر پڑ جاتی ہے۔چنانچہ وہ شہزادہ اس پر بری نگاہ ڈالتاہےاوراس کے ساتھ چھیڑخانی کرتا ہوا گزرجاتا ہے۔وہ بڈھاشخص بادشاہ سلامت کے دربار میں انصاف کے لیےصدالگاتا ہے۔لیکن عدل کےاس مندر میں اسے انصاف ملنے کے بجائےظلم وستم سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔بادشاہ کےاشارے پررات کے وقت اس غریب گھر پر دھاوا بولا جاتا ہے۔ مال واسباب لوٹ لئے جاتے ہیں اوراس عورت کی عصمت تارتار کردی جاتی ہے۔صبح وہ بوڑھاشخص اپنی بہو بیٹے کےساتھ تھانے میں رپورٹ درج کرانا چاہتاہے:

''تینوں جھجکتے ہوئے داروغہ جی کے کمرے میں پہنچے۔بدن سے ننگا،کمان جیسی گھنی مونچھوں والاموٹابدشکل آدمی میز پر پیر پسارےایک دیہاتی سے ہاتھ دبوارہاتھا۔اسے دیکھتے ہی بہو کی گھٹی گھٹی چیخ نکل گئی اور وہ بےتحاشہ بھاگ نکلی۔دونوں باپ بیٹے اس کے پیچھے لپکے۔دونوں اسے آواز دے رہے تھے مگر وہ دوڑتی ہوئی تھانے کی سنگلاخ عمارت سے باہرنکل گئی۔انہوں نے اسے بازار میں جالیا۔وہ کسی گوریا کی طرح ہانپ رہی تھی۔اس کی آنکھیں پھٹی ہوئی تھیں۔''یہ وہی ہے دادا،وہی ہے۔بھاگ چلو یہاں سے بھاگ چلو۔''

اس اقتباس کو پڑھ کرایک باشعور قاری تلملانے لگتاہے کہ مظلوم وبےبس افرادکوتحصیل سے عدل وانصاف کی امّید ہوتی ہے۔لیکن اگر یہی تھانے،عدالتیں کرپشن اور بدعنوانی کا اڈا بن جائے تو پھر سماج کا کیا ہوگا۔لوگ کہاں جائیں گے۔۔اس کہانی میں ساجدرشید نے کمزوروپسماندہ طبقوں کےتئیں حکمراں جماعت، موجودہ سیاست اورانتظامیہ کے بہیمانہ رویّوں کو بڑی فن کاری سے اُجاگر کیا ہے۔کہانی کا اختتام دیکھیے کتنا جھنجھوڑنے والا ہے:

''وہ تینوں تھکے ہارے آگ برساتے آسمان کے نیچےاور تپتی زمین کے اوپرایک نہ ختم ہونے والی سڑک پر دھیرے دھیرے چلے جارہے ہیں۔''

یہ نہ ختم ہونے والی سڑک ظلم وستم کی وہ سڑک ہےجس میں حاشیائی آبادی صدیوں سے سفر کررہی ہے اوراس کے مقدر میں نجات کی کوئی منزل نہیں آتی۔ یہاں بوڑھا،اس کی بہواوراس کے بیٹے کی المناک

زندگی کو دیکھ کر قاری آبدیدہ ہو جاتا ہے۔قاری کو ان تینوں کرداروں سے یک گونا ہمدردی ہونے لگتی ہے اور تینوں کردار قاری کے حواس پر چھا جاتے ہیں۔

نگار عظیم کا ایک افسانہ ''گہن'' ہے اس میں ایک ایسے کردار کو پیش کیا گیا ہے جس کے اندر لیس بین ازم کے عناصر موجود ہوتے ہیں۔ یہ عناصر دراصل ہمارے سماج کے بیجا جبر سے پیدا ہوئے ہیں۔اس افسانے میں مرکزی کردار نازش نام کی ایک لڑکی ہے جو بڑی ہنرمند اور فیشن ڈیزائنر ہے۔ان کی ہنرمندی کے چرچے زبان زد خاص و عام ہیں۔لیکن اس کے ساتھ سماج کا جبر یہ ہے کہ اس کی شادی نہیں ہو پاتی ہے۔ایک اقتباس:

> ''نازش چار بھائی بہن تھے۔ بڑی دونوں بہنوں اور بھائی کی شادی ہونے میں قطعا دیر نہیں لگی۔ نازش کے بھی رشتے آئے لیکن جب بھی کوئی دیکھنے آیا کبھی اس کا چھوٹا قد آڑے آجاتا تو کبھی سانولا رنگ ۔خود کوئی مرتبہ دکھانے کی پیریڈ سے وہ اوب گئی تھی۔شاید اسی لیے اس نے شادی کا ارادہ ترک کر کے اپنے کام کی طرف توجہ بڑھا دی تھی۔اب وہ کسی رشتہ پر کان ہی نہیں دھرتی تھی''۔

نازش اپنی شادی سے مایوس ہو جاتی ہے۔وہ کام کی دنیا میں مگن رہتی اور ہر آن اپنی دنیا بنانے کی فکر میں سرگرداں رہتی ۔جنسی ضروریات کی تکمیل کے لیے وہ لڑکیوں سے دوستی کرتی ۔ان کے دوستوں میں روز بروز اضافہ ہونے لگا:

''ادھر کچھ دنوں سے نازش کی سہیلیوں میں ایک نئی سہیلی ستارہ کا اضافہ ہوا تھا۔کیا حسین تھی، جب بھی ماڈرن فیشن ہاؤس میں اس کے قدم آتے چاروں طرف رونق ہی رونق بکھر جاتی۔نازش گرم گرم پکوڑے چائے اور سموسے منگاتی اور خوب اس کی خاطر مدارت کرتی۔کام کے ساتھ بڑی خاموش سرگوشیاں ہوتیں۔نہ جانے کتنی آنکھیں ستارہ کے دیدار کے لیے بے چین رہتیں''۔

☆☆☆☆☆☆

کتابیات

بنیادی ماخذ

اقبال مجید دو بھیگے ہوئے لوگ، نصرت پبلشرز امین آباد، لکھنؤ۔۱۹۷۰
اقبال مجید شہر بدنصیب، معیار پبلیکیشنز، نئی دہلی ۱۹۹۷ء
اقبال مجید تماشا گھر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔۲۰۰۳ء
اقبال متین آ گہی کے ویرانے، انجمن تہذیب نو پبلشرز، الہ آباد۔۱۹۷۰ء
اقبال متین خالی پٹاریوں کا مداری، نصرت پبلشرز، لکھنو۔۱۹۷۷ء
انجم عثمانی ٹھہرے ہوئے لوگ، تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی۔۱۹۹۸ء
ابن کنول بند راستے، ابن کنول، دہلی۔۲۰۰۰ء
ابن کنول، ابن کنول کے پچاس افسانے، کتابی دنیا، دہلی۔۲۰۱۴ء
احمد صغیر۔ انّا کو آنے دو مکتبہ استعارہ، نئی دہلی۔۲۰۰۱ء
احمد صغیر۔ منڈیر پر بیٹھا پرندہ۔ تخلیق کار پبلیشرز، نئی دہلی۔۱۹۹۵ء
پیغام آفاقی: مافیا۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۹ء
ترنم ریاض میرا رخت سفر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی۔۲۰۰۸ء
ترنم ریاض: یہ تنگ زمین۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی۔۱۹۹۸ء
ترنم ریاض: یمبرزل۔ نرالی دنیا۔ دہلی۔۲۰۰۴
جوگندر پال، کھودو بابا کا مقبرہ۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔ دریا گنج، دہلی۔۱۹۹۴ء
جیلانی بانو، سچ کے سوا۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۱۹۹۳ء
جینا بڑے معین الدین، تعبیر، ایڈشاٹ، پبلی کیشنز، ممبئی۔۱۹۹۹ء
حسین الحق، بارش میں گھرا مکان، قاضی علی اکیڈمی، سہسرام، بہار۔۱۹۹۸ء
حسین الحق، گھنے جنگلوں میں، قاضی علی اکیڈمی، سہسرام، بہار، ۱۹۸۹ء
حسین الحق، صورت حال قاضی علی اکیڈمی، سہسرام، بہار ۱۹۸۲ء
حسین الحق، مطلع، قاضی علی حق اکیڈمی، سہسرام، بہار ۱۹۹۵ء
حسین الحق، پس پردہ شب، قاضی علی حق اکیڈمی، سہسرام۔ بہار ۱۹۸۱ء
حسین الحق، نیو کی اینٹ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی۔ ۲۰۱۰ء

خورشید حیات، ایڈز۔ ناشر نغمہ حیات، برائے مکتبہ الحیات، نیو کریم گنج۔ گیا۔۲۰۰۰ء

خالد جاوید، برے موسم میں ایڈ شاٹ پبلی کیشنز، ممبئی۔۲۰۰۰ء

ذکیہ مشہدی تاریک راہوں کے مسافر۔ نئی دہلی ۱۹۹۳ء

ساجد رشید ایک چھوٹا سا جہنم۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۴ء

سلام بن رزاق شکستہ بتوں کے درمیان۔ ایڈ شاٹ، پبلی کیشنز، ممبئی، ۲۰۰۱ء

" ننگی دوپہر کا سپاہی۔ نیو رائٹرس پبلی کیشنز، بمبئی۔۱۹۷۷ء

" معبر کہانی پبلی کیشنز، ممبئی، ۱۹۸۷ء

سریندر پرکاش، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم۔ شب خون کتاب گھر، الہ آباد، ۱۹۶۸ء

" باز گوئی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۹ء

" حاضر حال جاری۔ تخلیق کار پبلشرز، دہلی۔۲۰۰۲ء

ساجد رشید، دوپہر، مشمولہ نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی۔ سمتا پرکاشن، ممبئی۔۱۹۹۰ء

ساجد رشید: ایک چھوٹا سا جہنم۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۴ء

شفیع مشہدی، سبز پرندوں کا سفر۔ معیار پبلیکیشنز، نئی دہلی۔۱۹۸۹ء

شفق، شناخت۔ سمن پبلی کیشنز۔ کبیر گنج، سہسرام۔ بہار۔۱۹۸۹ء

" وراثت۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی۔ ۲۰۰۳ء

شموئل احمد القمبوس کی گردن۔ نقاد پبلی کیشنز۔ پٹنہ ۲۰۰۲ء

" عنکبوت۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۱۰

" سنگھاردان۔ معیار پبلی کیشنز۔ دہلی۔۱۹۹۶ء

شوکت حیات، گنبد کے کبوتر۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی۔۲۰۱۰ء

طارق چھتاری، باغ کا دروازہ۔ ایجوکیشنل ہاؤس، علی گڑھ۔ ۲۰۰۱ء

عبدالصمد سیاہ کاغذ کی دھجیاں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۹۶ء

" میوزیکل چیئر ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۳ء

" پس دیوار کلچرل اکیڈمی، گیا، ۱۹۸۳ء

عابد سہیل سب سے چھوٹا غم، نصرت پبلشرز، لکھنؤ۔۱۹۹۳ء

" جینے والے " " ۱۹۹۸ء

علی امام نقوی، نئے مکان کی دیمک۔معیار پبلشرز۔دہلی۔۱۹۸۰ء
'' مباہلہ '' '' ۱۹۸۸ء
فیاض رفعت، نئے عہد نامے کی سوغات، نیشنل اکادمی، دہلی۔۱۹۷۵ء
غضنفر حیرت فروش۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۶ء
مشرف عالم ذوقی بھوکا ایتھوپیا۔ تخلیق کار پبلشرز۔نئی دہلی۔۹۹۳ء
'' منڈی '' ''۱۹۹۷ء
'' ایک انجانے خوف کی ریہرسل۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۔۲۰۱۱ء
'' لینڈ اسکیپ کے گھوڑے۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۱۱ء
محمد اشرف (سید) ڈار سے بچھڑے۔ تخلیق کار، پبلشرز، نئی دہلی۔۲۰۰۱ء
"باد صبا کا انتظار۔آخری موڑ پر۔ص۱۰۴۔ایڈ شاٹ پبلی کیشنز، ممبئی۔۲۰۰۲ء
نگار عظیم عمارت۔ایم، آر پبلکیشنز۔نئی دہلی۔۲۰۱۰ء
نگار عظیم گہن۔ نگار عظیم، نئی دہلی ۱۹۹۹ء

ثانوی ماخذ

اقبال متین۔''جینے والا عابد سہیل' عابد سہیل بند کتاب سے کھلی کتاب تک، ایم، آر، پبلیکیشنز۔نئی دہلی۔۲۰۱۶ء
اقبال متین، کتاب سے کتبے تک، مشمولہ، اقبال متین کے افسانے (جلد اوّل)
شکیل احمد (مرتب)، ایم ڈاکٹر محمد اشفاق،''اردو افسانہ اور عابدل سہیل' عابد سہیل بند کتاب سے کھلی کتاب تک۔آر۔پبلکیشنز۔دریا گنج، نئی دہلی۔سن۔۲۰۱۶ء
اردو کا افسانوی ادب۔بہار اردو اکیڈمی، پٹنہ۔۱۹۸۷ء
احمد صغیر، اردو افسانے کا تنقیدی جائزہ:۱۹۸۰ء کے بعد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۹ء
ڈاکٹر اسلم جمشید پوری۔ماخوذ جدیدیت اور اردو افسانہ۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔۹ اے، گولہ مارکیٹ، دریا گنج، دہلی ۲۰۰۱ء
احتشام حسین، تنقید جائزے۔ پبلشنگ ہاؤس الہ آباد۔۱۹۵۱ء
ارتضی کریم، جدید تر کہانی، مشمولہ: پروفیسر قمر رئیس، نیا اردو افسانہ مسائل اور میلانات، اردو اکادمی دہلی۔سن ۱۹۹۲ء
احمد علی جوہر، طارق چھتاری فکر و فن۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔سن ۲۰۱۳ء

آل احمد سرور،نظر اور نظریے۔ دہلی، مکتبہ جامعہ،۱۹۷۲ء۔

جوگندر پال: بے اصطلاح۔تخلیق کار پبلشرز، دریا گنج، نئی دہلی۔۱۹۹۸ء

پروفیسر سیدہ جعفر اردو افسانہ آزادی کے بعد،مشمولہ آزادی کے بعد اردو فکشن: مسائل ومباحث۔دہلی ساہتیہ اکادمی،۲۰۱۱ء،

جمیل جالبی،سارتر، وجودیت اور ادب۔ادبی تحریکات ورجحانات۔انور پاشا،عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی۔

جمیل جالبی۔ پاکستانی کلچر (قومی کلچر کی تشکیل کا مسئلہ) مشتاق بک ڈپو، کراچی۔سن طباعت ۱۹۶۴ء

جدید اردو افسانے کا تنقیدی مطالعہ ۱۹۶۰ء سے عصر حاضر تک۔ص:۱۷۸۔مکتبہ جامعہ، جامعہ نگر نئی دہلی۔نومبر ۱۹۹۴

محمد حسن۔ہیئتی تنقید،۔ہندوستانی زبانوں کا مرکز۔جے این یو، نئی دہلی۔۱۹۷۸ء

بیگ،مرزا حامد، افسانے کا منظر نامہ، لاہور، مکتبہ عالیہ

خواجہ محمد اکرام الدین (مرتب) اکیسویں صدی میں اردو کا سماجی وثقافتی فروغ۔ناشر: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان۔دہلی۔۲۰۱۴ء

ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی: اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔۱۹۹۶ء

خالد اشرف (مرتب) برصغیر میں اردو افسانہ ''بازگوئی''۔۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔دریا گنج، نئی دہلی۔۲۰۱۰ء

ڈاکٹر رابعہ مشتاق، بہار کے چند نامور افسانہ نگار۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۸ء

ڈاکٹر سلیم اختر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد۔۱۹۸۰ء

سجاد اختر، اردو افسانہ،تنقید وتجزیہ۔ براؤن بک پبلی کیشنز پرائیوٹ لمیٹیڈ، نئی دہلی۔۲۰۰۲

سجاد ظہیر، روشنائی، دہلی۔سیما پبلی کیشنز،۱۹۸۵ء

۔ش۔اختر، اردو افسانوں میں لیس بین ازم، کلچرا کیڈمی، رینہ ہاؤس، جگ جیون روڈ، گیا: مارچ،۱۹۷۷ء

شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، ناشر:گلشن اقبال کراچی۔۲۰۱۲ء

شہزاد منظر: جدید اردو افسانہ۔منظر پبلی کیشنز، نئی دہلی ۱۹۷۸ء

شہزاد منظر، علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ (تنقید)، منظر پبلیکیشنز، کراچی۔۱۹۹۰

شفق، رقص شرر، مشمولہ، وراثت۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۳ء

شیفتہ پروین۔ذوقِ فن اور شخصیت، ادبستان پبلی کیشنز۔دہلی۔۹۵

شافع قدوائی، فکشن مطالعات پس ساختیاتی تناظر۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی ۲۰۱۰ء

۔صغیر افراہیم، افسانوی ادب کی نئی قرأت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔علی گڑھ۔سن طباعت: فروری،۲۰۱۱ء

ضیاءاللہ انور(مرتب)''انگڑائی''۔شیریں کتھا۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی

ضیاءالدین لاہوری(مرتب)سرسید احمد خان،خودنوشت افکار سرسید،کراچی،فضلی۔۱۹۹۸ء

طارق چھتاری،جدید افسانہ،اردو،ہندی،ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،۱۹۹۲ء

عبدالرحیم،حسین الحق کے افسانے:ایک تنقیدی نظر۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی۔۲۰۰۱۵ء

ڈاکٹر عباس نیر،جدید اور مابعد جدید تنقید(مغربی اور اردو تناظر میں)۔ایم آر پبلی کیشنز،نئی دہلی۔۲۰۱۵ء

عابد سہیل۔فکشن کی تنقید چند مباحث۔پرکاش آف سیٹ پرنٹنگ پریس،نوادہ روڈ لکھنؤ۔۲۰۰۲

فرمان فتحپوری،اردو افسانہ اور افسانہ نگار۔دہلی،مکتبہ جامعہ۔۱۹۹۰ء

فرقان سنبھلی۔آب حیات۔افسانوی مجموعہ آب حیات۔۔القاضی پبلشر،دہلی ۲۰۱۰

فضیل جعفری،اقبال متین:شہر آشوب کا تنہا مسافر،مشمولہ،اقبال متین سے اُنسیت،مرتب،نور الحسنین،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی،۲۰۱۲ء۔

،قمر رئیس،نیا افسانہ مسائل اور میلانات۔اردو اکیدمی دہلی۔۱۹۹۲ء

قمر رئیس:اردو میں بیسویں صدی کا افسانوی ادب۔کتابی دنیا۔دہلی

پروفیسر قدوس جاوید متن،معنی اور تھیوری۔۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔۹۔اے،گولہ مارکیٹ،دریا گنج،نئی دہلی۔۲

گوپی چند نارنگ(مرتب)نیا اردو افسانہ،انتخاب تجزیے اور مباحث۔اردو اکیڈمی،دہلی۔۱۹۸۸ء

گوپی چند نارنگ:ادب کا بدلتا منظر نامہ اور مابعد جدیدیت پر مکالمہ۔اردو اکادمی،دہلی ۲۰۱۱ء

گوپی چند نارنگ،اردو افسانہ روایت اور مسائل:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی ۲۰۰۸

گوپی چند نارنگ،قصہ قدیم وجدید ایک ادبی مباحثہ،مخمور سعیدی(مرتبہ)موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی۔۱۹۸۰ء۔

گوپی چند نارنگ،فکشن شعریات،تشکیل وتنقید۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی،۲۰۰۹ء

گوپی چند نارنگ،جدیدیت کے بعد۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی،۲۰۰۵ء

لطف الرحمٰن،جدیدیت کی جمالیات،بھیونڈی،صائمہ پبلی کیشن،۱۹۹۳ء

لطف الرحمٰن،جدیدیت کا آغاز،مشمولہ:اردو کا افسانوی ادب،پٹنہ،بہار اردو اکادمی،۱۹۸۱ء

مہدی جعفر،افسانہ بیسویں صدی کی روشنی میں۔معیار پبلی کیشنز۔کے۔۳۰۲۔تاج انکلیو،گیتا کالونی،دہلی۔۲۰۰۳ء

مہدی جعفر،افسانہ بیسوی صدی کی روشنی میں۔معیار پبلی کیشنز۔دہلی۔۲۰۰۳ء

مہدی جعفر:نئی افسانوی تقلیب،معیار پبلی کیشنز،دہلی ۱۹۹۸۔

مظفر حنفی:جدیدیت:تجزیہ وتفہیم

مظفر حنفی، قصہ قدیم وجدید ایک ادبی مباحثہ مخمور سعیدی (مرتبہ)، دہلی موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔۱۹۸۰ء
محسن رضا رضوی، افسانہ خاتون (مرتبین) آسمان ہی آسمان۔عبد الصمد کے منتخب افسانے، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی۔۲۰۱۴ء
ڈاکٹر نکہت ریحانہ: اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی۔نومبر ۱۹۸۶ء
پروفیسر وہاب اشرفی، بہار میں اردو افسانہ نگاری۔ بہار اردو اکادمی، پٹنہ۔۱۹۸۹۔
وہاب اشرفی، ''تشدّد۔مغربی فکشن اور اردو افسانہ'' مشمولہ، اردو فکشن اور تیسری آنکھ۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۵ء
وقار عظیم: فن افسانہ نگاری ص ۱۶۔ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۹ء
وارث علوی: جدید افسانہ اور اس کے مسائل۔نئی آواز، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۹۰ء
وزیر آغا، علامتی افسانے کا مسئلہ، معنی اور تناظر۔انٹرنیشنل اردو پبلی کیشنز، دریا گنج۔نئی دہلی۔۲۰۰۰ء۔
وحید اختر، فلسفہ اور ادبی تنقید، لکھنؤ، نصرت پبلشرز، ۱۹۷۳ء
ہمایوں اشرف، ''عبد الصمد سے بالمشافہ ایک مکالمہ'' عبد الصمد عکس در عکس۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔دہلی
ڈاکٹر یوسف سرمست، بیسویں صدی میں اردو ناول نیشنل بک ڈپو، حیدرآباد۔۱۹۷۲ء۔

رسائل وجرائد

آج کل، نئی دہلی۔مئی ۲۰۱۰ء
آہنگ۔گیا۔فروری۔۱۹۸۱۔شمارہ۔۱۲۷
اردو ٹوڈے، پٹنہ۔اپریل تا دسمبر۔۲۰۱۴
اوراق، ص: ۲۰۔ستمبر ۱۹۷۳ء
اصناف ادب نمبر ۱۹۶۶ء
اردو جرنل، پٹنہ یونیورسٹی پٹنہ۔ص: ۱۵۶۔سن اشاعت، ۲۰۱۵ء
سہ ماہی بادبان (اقبال متین نمبر)، شمارہ نمبر: ۱۳، جولائی تا ستمبر ۲۰۱۰ء، کراچی۔
شاعر'' ممبئی۔فکشن نمبر ۱۹۸۱ء
شب خون۔(الہ آباد) جنوری ۲۰۰۲
شعر وحکمت: ص۔۱۸۵۔۱۸۹۔کتاب دور سوم

'عصری ادب' دہلی، دسمبر 1980

فکر و تحقیق ''نیا افسانہ نمبر شمارہ ۴، جلد ۱۶، اکتوبر، نومبر، دسمبر، ۲۰۱۳، قومی کونسل، نئی دہلی۔

ماہنامہ کتاب جولائی ۱۹۷۵ء

مجلّہ شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی۔ ۱۹۹۹ء

مباحثہ پٹنہ: ص: ۳۱ جلد اول۔ دور سوم

'ماہ نو' لاہور، اکتوبر 1988

☆☆☆☆

BADALTA SAQAFATI MANZARNAMA AUR NAYA URDU AFSANA: EK TANQEEDI-O-TAJZIYATI MOTALA

(Changing Cultural Scenario and New Urdu Short Story: A Critical and Analytical Study)

Thesis submitted to the Jawaharlal Nehru University
For the Award of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Submitted by

ABDUR RAHIM

Under the Supervision of

PROF.KHWAJA MOHD. EKRAMUDDIN

CENTRE OF INDIAN LANGUAGES

SCHOOL OF LANGUAGE, LITERATURE &CULTURE STUDIES

JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY

NEW DELHI-110067

2017