URDU AUR HINDI KE TARAQQI PASAND NUMAINDA AFSANO KA TAQABLI MUTALA

DISSERTATION SUBMITTED TO JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

MASTER OF PHILOSOPHY

MUFTI M. SHAHBAZ H. HASIBI

CENTRE OF INDIAN LANGUAGES

SCHOOL OF LANGUAGES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI - 110 067

1992

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI-110067

SCHOOL OF LANGUAGES
CENTRE OF INDIAN LANGUAGES

Dated : 21.7.1992

CERTIFICATE

Certified that the material in this dissertation entitled "URDU AUR HINDI KE TARAQQI PASAND NUMAINDA AFSANO KA TAQABLI MUTALA" submitted by MUFTI M. SHAHBAZ H.HASIBI has not been previously submitted for any other degree of this or any other University.

Dr. A.M. Khan
Supervisor
CIL/SL/JNU
New Delh

Prof. K.N. Singh
Chairperson
CIL/SL/JNU
New Delhi

Gram : JAYENU Tel. : 667676, 667557 Telex : 031-4967 JNU IN

اردو اور ہندی کے ترقی پسند نمائندہ افسانوں کا تقابلی مطالعہ

مقالہ نگار - مفتی ایم شہباز ایچ حبیبی ایم

نگراں

ڈاکٹر اشفاق محمد خاں

ہندوستانی زبانوں کا مرکز
اسکول آف لینگویجز
جواہرلال نہرو یونیورسٹی نئی دہلی

فہرست

پیش لفظ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ (الف تا د)

باب اول ۔ ترقی پسند تحریک کی افسانوی نوعیت ۱-۳۹

باب دوم ۔ تقابلی ادب کی نوعیت اور حد بندی ۴۰-۵۹

باب سوم ۔ اردو ہندی افسانے کا تقابلی مطالعہ ۶۰-۱۴۹

کتابیات ۔ ۱۵۰-۱۵۲

انتساب !

ممّا کے نام !!

جو میرے لئے سب کچھ ہیں !!!

پیش لفظ

ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے۔ اور زبان کسی ایک دائرہ میں محدود نہیں رہتی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادب کا تعلق اس سماج سے تو ہوتا ہی ہے جس کی وہ پیداوار ہے، لیکن لاشعوری طور پر اس سماج سے بھی ہو سکتا ہے جس کا اس کا تعلق براہ راست نہیں ہے۔ ایک تہذیب دوسری تہذیب سے کسی خاص بنیاد پر الگ ہوتی ہے۔ لیکن دو تہذیبوں کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو یہ پتہ چلتا ہے کہ ان کے درمیان مماثلت بھی پائی جاتی ہے۔ اگر ان دو زبانوں کے ادب کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو آسانی سے دو تہذیبوں کی یکسانیت کے ساتھ ساتھ تفاوت کا بھی پتہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے ادب میں تقابلی ادب کی قدر و قیمت کافی بڑھ جاتی ہے۔ یہ ادبی اضافہ کی ایک جزو لاینفک ہی نہیں بلکہ اس سے ادب کا دامن بھی وسیع ہوتا ہے۔

یوں تو انگریزی اور فرانسیسی زبانوں میں ادب کا تقابلی مطالعہ کافی حد تک پرانا ہو چکا ہے لیکن اردو ادب میں ایک نئی صنف کی حیثیت سے ابھی ابھی قدم رکھا ہے۔ اس موضوع سے متعلق اردو میں زیادہ کام نہیں ہوا ہے اور جو ہوا بھی ہے۔ اس میں ابھی بھی تشنگی باقی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس نے اردو میں بحث و مباحثہ کا ایک نیا راستہ کھولا ہے، ایک نئے باب کو جنم دیا ہے۔

اردو اور ہندی ادبیات کا تقابلی مطالعہ دوسری زبانوں کے ادبیات کی بہ نسبت ایک الگ حیثیت رکھتا ہے۔ یہ دونوں زبان ایک ہی

(ب)

زمانہ ایک ہی سماج اور ایک ہی فضا کی پیداوار ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ تحقیقی اب تک کھل کر یہ نہیں کہہ پائے ہیں کہ واقعی یہ دونوں زبان اپنی اپنی الگ انفرادیت رکھتی ہے یا صرف رسم الخط الگ الگ ہیں۔ دو علاحدہ زبان ہونا یا صرف رسم الخط کا فرق ہونا دونوں لحاظ نظر سے اس کا مطالعہ ضروری ہے۔

ہم نے اس مطالعہ کے لئے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھے گئے اردو اور ہندی کے نمائندہ افسانوں کو منتخب کیا ہے کیونکہ دونوں زبانوں کے اندر ایک ہی وقت میں یہ تحریک پیدا ہوئی اور لگ بھگ ایک جیسی ہی اہمیت کی حامل ہے۔

اس مطالعہ کے دوران ایک خاص بات کو ذہن میں رکھا گیا ہے۔ وہ یہ کہ روایت سے انحراف کرتے ہوئے ہم نے کوئی دائرے یا حدود متعین نہیں کی ہیں۔ اس کی کئی وجوہات ہو سکتی ہیں پہلی وجہ یہ ہے کہ کسی بھی تحریک کو ایک خاص وقفے میں محصور کرنا جائز نہیں کیونکہ ادب سائنس نہیں ہوتا۔ اور نہ ہی اس کے اندر عروجیت پائی جاتی ہے۔ لہٰذا کوئی بھی تحریک یکایک پیدا ہو کر ختم نہیں ہوتی۔ یہ صرف میری اپنی بات نہیں بلکہ حقیقت بھی ہے کہ کسی تحریک کا اثر نہ صرف ایک خاص وقت تک رہتا ہے بلکہ اس کے بہت بعد تک بھی اس کا اثر محسوس کیا جاتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہوتا ہے کہ اس کے اندر کی توانائی ختم ہو جاتی ہے اور اس کی رفتار کچھ دھیمی پڑ جاتی ہے۔ حتیٰ کہ اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو یہ بات بھی ثابت ہو سکتی ہے کہ ایک تحریک کا اثر دوسری تحریک کے اندر بھی پایا جاتا ہے۔ خواہ وہ موضوعاتی لحاظ سے ہو یا فنی لحاظ نظر سے۔

اس مقالے میں روایت سے انحراف کی ایک اور شکل نظر آتی ہے

وہ یہ کہ لوگ اکثر یہ سوچتے ہیں اور مانتے بھی ہیں کہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ترقی پسند ادیب کے ذریعہ لکھا گیا ادب ہی ترقی پسند ادب ہے خواہ وہ ترقی پسندی کا حامل ہو یا نہیں۔ صرف نام کے لیبل سے اسے ترقی پسند ادب میں شامل کر لیتے ہیں اس کے برخلاف ہم نے یہ کوشش کی ہے کہ ترقی پسند تحریک کا جو مقصد تھا اگر وہ مقصد کوئی بھی ادب پورا کرتا ہے تو ہم اسے ترقی پسند ادب کہیں گے۔ خواہ اس ادب کے لکھنے والے ترقی پسند ادبی تحریک سے منسلک ہوں یا نہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ تحریک ایک مشعلِ راہ ہوتی ہے جس کے تحت ادب تخلیق کیا جاتا ہے لیکن اگر کسی کا شعور اس گائڈ لائن سے اوپر ہے تو اسے اس تحریک سے وابستگی کی کوئی ضرورت نہیں۔ ادیب سے تحریک چلتی ہے، تحریک سے ادیب نہیں۔

دوسری بات یہ کہ اگر کسی دائرہ میں محدود کر دیا جاتا تو شاید افسانوں کا تقابلی مطالعہ ممکن نہیں ہو پاتا۔ کیونکہ اردو میں زیادہ تر اچھے افسانے شروع کے دور میں ہی لکھے گئے لیکن اس کے برعکس ہندی کی اچھی کہانیاں تب تخلیق ہوئیں جب اردو کی افسانوی لو تھوڑی دھیمی پڑ گئی (یہ ایک الگ بحث کا موضوع ہو سکتا ہے) لیکن اس کے بعد ہندی افسانوں کے مطالعہ سے "نئی کہانی" کے نام سے ایک اصطلاحی الجھن پیدا ہو جاتی ہے اور تھوڑی دیر کے لئے پریشانی میں ڈال دیتی ہے اس پر زیادہ کچھ کہنے کی ضرورت نہیں اس سلسلہ میں ہندی کے نقادوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ میں صرف اتنا کہوں گا کہ "نئی کہانی" کوئی آسمانی چیز نہیں ہے۔ نئی کہانی کی شکل روایتی ہندی کہانیوں سے مختلف ضرور ہو سکتی ہے لیکن ترقی پسند تحریک سے ہرگز الگ نہیں ہو سکتی ہے۔ یہ اردو میں ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھے گئے افسانوں کا

چربہ ہے یا اس کی توسیع۔ اگر ایسا نہیں ہوتا تو تقابلی مطالعہ ممکن نہیں ہو سکتا۔

اس مقالہ کو ہم نے چار ابواب میں تقسیم کیا ہے پہلے باب میں اردو اور ہندی کی افسانوی نوعیت سے بحث کی گئی ہے۔ دوسرے باب میں تقابلی ادب کی اہمیت اور اس کی نوعیت سے بحث کرتے ہوئے اس کی حد بندی متعین کی گئی ہے۔ تیسرا باب اصل موضوع سے متعلق ہے جس میں اردو اور ہندی کی نمائندہ کہانیوں کا تقابلی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اس مطالعے کے لئے دونوں زبانوں میں موضوعاتی مماثلت کی بنیاد پر افسانے منتخب کئے گئے ہیں اور اس میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایک ہی تحریک سے وابستہ دو الگ الگ زبانوں کے ادیبوں نے ایک ہی سماج کے افراد کے مسائل اور ان کا حل کن کن طریقوں سے پیش کئے ہیں۔ چوتھا باب اختتامیہ ہے جس میں اس مطالعہ کا حاصل کلام پیش کیا گیا ہے اور اس کے بعد کتابیات کی ایک فہرست درج ہے۔

اس مقالے کے پایۂ تکمیل میں ہم اپنے مشفق استاد ڈاکٹر جناب اشفاق محمد خاں صاحب، ڈاکٹر خورشید انور صاحب اور ہم نوالہ اور ہم پیالہ دولت شمسی کا تہ دل سے شکر گزار ہیں جنہوں نے مصروفیات کے باوجود ہماری رہنمائی کی اور نیک مشوروں سے نوازا۔ امی کی دعائیں، بھائی بہنوں کی محبت اور دوستوں کی ہمدردی شامل نہ ہوتی تو شاید اس مقالے کا مکمل ہونا دشوار ہو جاتا۔

شہباز حسین

باب اول

ترقی پسند تحریک کی افسانوی نوعیت

کائنات میں حیات کا ارتقاء اس بات کا ثبوت ہے کہ دنیا کی ساری چیزیں متحرک ہیں۔ ان میں کچھ چیزیں فطری طور پر تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ اور کچھ کے ذمہ دار انسان ہوتے ہیں۔ اور یہ تبدیلیاں عموماً دو طرح سے ممکن ہو سکتی ہیں۔ ایک منظم اور شعوری طور سے اور دوسری غیر منظم اور لاشعوری طور سے۔ منظم اور شعوری طور سے ہونے والی تبدیلیاں ہر زمانے میں ایک جیسی نہیں ہوتی ہیں۔ کسی زمانے میں کم اور کسی زمانے میں زیادہ۔ اگر ان تبدیلیوں کا ٹھیک سے مطالعہ کیا جائے تو بیسویں صدی اپنے ساتھ جتنے ہنگامے لے کر آئی —— واقعات اور تحریکات میں جتنی برق رفتاری اس صدی کے شروع میں ہوئی اس کی مثال تاریخ کے کسی دور میں شاید ہی ملے گی۔ پرانے نظریے ریت کی دیوار کی طرح ڈھ گئے اور حالات نے نئے نظریوں کو مستحکم ہونے کا موقع نہیں دیا۔ اور اسی لئے پرانی اور فرسودہ چیزیں اپنی اہمیت کھوتی گئیں اور دھیرے دھیرے مٹتی چلی گئیں۔ نئی چیزوں نے ان کی جگہ لینے کی کوشش کی لیکن زمانہ اپنی رفتار سے اپنا سفر طے کرتا رہا۔ جہاں ایک طرف انسان کے سالوں سال کے بنائے معاشرتی نظام میں گھن لگنے لگا وہاں دوسری طرف قدرت کے وہ قوانین جنہیں انسان اب تک نہ ختم ہونے والا اور مثبت سمجھتا آیا تھا ٹوٹتے ہوئے پائے

کے گھنگرو کی طرح بکھر گئے۔ اور دنیا کسی نئے پیدا ہونے والے نظام کے لئے بے قرار اور بے چین نظر آنے لگی۔

بیسویں صدی کے شروع کا زمانہ خاص طور سے واقعات کے ہیجان اور واردات کے تسلسل سے پر نظر آتا ہے۔ سیاست، معاشرت، صنعت، علم اور فکر ہر چیز نے دنیا کے سامنے ایسی چیزیں پیش کیں کہ دنیا کے سکون میں ایک اضطراب اور ہلچل پیدا ہو گئی۔ اور انسانی فکر کے تسلسل میں پہلی دفعہ انتشار کے آثار اس قدر نمایاں ہوئے کہ یہ زمانہ اپنے پہلے گزرے ہوئے زمانہ سے مختلف ہو گیا۔

سیاست، معاشرت، صنعت، علم اور فکر کی اضطراری کیفیت اور ہلچل کا اثر اردو ادب پر بھی نظر آتا ہے۔ اور ان تبدیلیوں کے مطالعہ کے لئے داستان سے افسانے تک کے سفر کا ایک سرسری جائزہ لینا ہوگا۔

کہانی کہنا اور کہانی سننا انسانی فطرت کی ایک ایسی حقیقت ہے جسے تاریخ کی سنجیدگی اور اس کے فکر کی منطق نے بھی پورے وثوق کے ساتھ تسلیم کیا ہے۔ انسان اپنی ابتدائی زندگی کے دوران فطرت کی جن قوتوں سے نبرد آزما اور برسرِ پیکار تھا اور اس الجھنوں کی کشمکش سے جس بہادری اور جواں مردی سے ان قوتوں پر فتح و ظفرمندی حاصل کی۔ یہ انسان کی فطرت پر زبردست کامیابی تھی۔ اسی کامیابی کو مزید کامیاب اور مستحکم بنانے کی خواہش نے اسے آپ بیتی دہرانے کا عادی بنا دیا۔ یہی کہانی کہنے یا داستان سرائی کا آغاز ہے۔ لیکن اردو داستانوں کی تاریخ اٹھارویں صدی کے نصف

آخر میں شروع ہوتی ہے۔ اور جن تصانیف کو ہم باقاعدہ داستان کہہ سکتے ہیں ان میں سب سے پہلی تحسین کی نوطرز مرصع ہے۔ اس کے کچھ ہی سال بعد فورٹ ولیم کالج کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ (ایسا نہیں کہ فورٹ ولیم کالج کے زمانے میں صرف فورٹ ولیم کالج میں ہی داستانیں لکھی گئیں بلکہ اس کے باہر بھی بہت سی داستانیں لکھی گئیں۔) فورٹ ولیم کالج کے منصوبے کے تحت لکھی گئیں داستانوں میں میرامن کی باغ و بہار۔ حیدری کی آرائش محفل اور طوطا کہانی۔ للولال کی بتیال پچیسی۔ اشک کی امیر حمزہ وغیرہ بہت زیادہ اہمیت کی حامل ہیں۔ اس دور کی ساری داستانیں قریب قریب ایک ہی نسخے یا ایک ہی انداز میں لکھی گئیں ہیں۔ کیونکہ ان داستانوں کا مقصد تفریح دلچسپی اور ذہنی انبساط کا سرمایہ مہیا کرنا تھا۔ جس میں منطق اور استدلال کی کوئی جگہ نہیں ہوتی تھی اس لئے ہر طرف حسن و جمال کے جلوے ہیں۔

ابھی اردو میں داستان گوئی کا سلسلہ چل ہی رہا تھا۔ یا یوں کہئے کہ ابھی عہد شباب ختم بھی نہیں ہوا تھا کہ اسی دوران کہانی کی ایک نئی صنف نے جنم لیا۔ ایک صنف کے ہوتے ہوتے دوسری صنف کا جنم لینا اس بات کا ثبوت ہے کہ زمانہ اور فن یا صنف کا تال میل بگڑ گیا ہے۔ یعنی وہ صنف سماج کی عکاسی کرنے کی جو طاقت اور صلاحیت رکھتی تھی اب اس سے قاصر ہے۔ کیونکہ ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے۔

یہ نئی صنف ناول نگاری ہے۔ جس کے بانی نذیر احمد ہیں۔ نذیر احمد نے کہانی کو تخیل اور تصور کی دنیا بسانے کے بجائے حقیقت کی دنیا

میں قدم رکھنا سکھایا۔ کہانی کو صرف دلچسپی۔ تفریح۔ ذہنی انبساط، شادمانی و مسرت اور محبت کی چیز سمجھنے کے بجائے اُسے معاشرتی زندگی کے مقاصد کا حامل اور علم بردار بنانے کی تعلیم دی اور بیان میں شوخی، ادبیت اور رنگینی کو مقصود بالذات سمجھ لینے کے بجائے اسے زندگی کے مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا۔ چونکہ اردو ادب میں ناول نگاری کی شروعات نذیر احمد سے ہوتی ہے اس لئے نذیر احمد کو مکمل کامیابی نہیں مل سکی۔ اس میں بہت سی خامیاں باقی رہ گئیں۔ اس کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ ان کے ناولوں سے داستان کی بو آتی ہے۔

اس کے بعد بہت سے ناول نگاروں نے ناول لکھے لیکن مرزا رسوا کے ناول بعض حیثیتوں سے کہانی کے فن کے ارتقا میں ایسے مدارج طے کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جن کے طے کئے بغیر فن کے نصب العین تک رسائی ناممکن ہے۔

پریم چند کی ناول نگاری کئی حیثیتوں سے اردو میں ناول نگاری کے فن کی تکمیل کی منزل ہے۔ پریم چند کی ناول نگاری کا ابتدائی دور تو یقیناً ایک شدید قسم کی جذباتی۔ اصلاح پسندی کا دور ہے لیکن اس کے آخری ایام یقیناً زندگی اور فن کے امتزاج کا بے حد دلکش نمونہ ہیں۔

ہماری داستان نے کہانی کو حسن تہذیب کا نقش رنگینی رومان تخیل کا مرقع اور جذباتی اور ذہنی تسکین و لطف اندوزی کا وسیلہ بنا کر کہانی کے فن میں ایک مخصوص صنف کا اضافہ کیا۔ اسے ہمارے ناول

نے پوری طرح اپنے اندر سمو کر کہانی کو ایک صنف دی جس میں بھرپور زندگی بھی ہے اور بھرپور فن بھی، ایک کا پھیلاؤ دوسرے کی گہرائی، ایک کی پیچیدگیاں دوسرے کی نزاکتیں، ایک کا حسن و جمال اور دوسرے کی اثر انگیزی۔

ناول شروع ہوا اس نے ارتقا کے مختلف مدارج و مراحل طے کئے لیکن زمانہ بدلا تو اس کے تغیر پسند مزاج نے ایک دوسری طرح کی کہانی کا مطالبہ کیا۔ ایسی کہانی جو زندگی کی ساری وسعتوں پر حاوی اور اس کی گہرائیوں کی ترجمان ہوتے ہوئے بھی ایک ایسے فن کی علم بردار ہو جہاں ایجاز و اختصار کی حکمرانی ہو۔ جاگیردارانہ نظام اور عشرت پسند تہذیب کے تقاضوں نے داستان جیسی صنف کی تخلیق کی تھی حقائق کے تلخ احساس اور زندگی کے مسائل کو کہانی کے ذریعہ حل کرنے کی خواہش نے ناول کو جنم دیا۔ لیکن وقت میں پہلا پھیلاؤ باقی نہیں رہا اور انسان کو اپنے تفریحی مشاغل میں کم و بیش کرنی پڑی تو اس کا وہ مزاج جو کہانی سننے کا چسکا ہمیشہ سے ہے کہانی کی ایک ایسی صنف کا طلب گار ہوا جو زندگی اور فن کو اس طرح سموئے کہ انسان کو اس سے ذہنی سرور و مسرت کا سرمایہ بھی ہاتھ لگے۔ زندگی کے مسائل کو حل کرنے اور اپنے ماحول کو حسین تر بنانے کی آرزو بھی پوری ہو اور اس کے باوجود اتنی مختصر ہو کہ وقت پر اس کی گرفت مضبوط رہے، وہ اپنے بے شمار مشاغل میں سے بھی کہانی پڑھنے کا وقت نکال سکے۔ زمانے کے یہ سب تقاضے اور انسان کی یہ سب ضرورتیں مختصر افسانے کی تخلیق کی بنیاد بنیں۔

اردو کے پہلے افسانہ نگار کے سلسلے میں ناقدین مختلف الرائے ہیں۔ کچھ نقاد یلدرم کو پہلا افسانہ نگار مانتے ہیں اور کچھ پریم چند کو۔ اگر پہلے افسانہ نگار کی بحث سے قطع نظر کرتے ہوئے یہ کہا ہو کہ اردو کا پہلا اہم اور مختصر افسانے کی تعریف پر پورا اترنے والا افسانہ نگار کون ہے تو بلا شبہ پریم چند کا نام لیا جا سکتا ہے ۔۔۔ اس سلسلے میں سلیم اختر لکھتے ہیں:۔

"...... اردو افسانے میں موضوعات اور اسالیب کے لحاظ سے جو تجربات نظر آتے ہیں یا تکنیک میں تنوع کی جو مثالیں ملتی ہیں ان کا یہی باعث ہے کہ بنیاد میں اینٹ سیدھی رکھی گئی تھی۔ [1] "

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ "خشتِ اول" پریم چند نے رکھی تھی اور اس حقیقت سے بھی انکار کی گنجائش نہیں کہ پریم چند نے اردو افسانے کو جو کچھ دیا تھا، آج بھی اس کی بڑی اہمیت ہے۔

مکمل طور پر ان تبدیلیوں کو سمجھنے کے لئے سیاسی، سماجی اور معاشرتی حالات اور عوامل کو بھی ملحوظِ خاطر رکھنا ہوگا، جس کے سبب نئے نئے تجربے عمل میں آئے۔ بیسویں صدی کے شروع کے سالوں کا خاکہ ۔۔۔ جس میں ایک دنیا اب تک اس کی جگہ نہیں لے سکی تھی۔ دنیا پہلے ایک رفتار، ایک نظریہ اور ایک طرح سوچنے کی عادی تھی۔

---

1 سلیم اختر: افسانہ حقیقت سے علامت تک ص 90

حالات کے انتشار اور واقعات کے ہیجان نے فکر کی اس اجتماعی حیثیت کو ختم کر اسے سیکڑوں انفرادی فکروں میں تقسیم کر دیا تھا۔ زندگی کا معاشی نظام تباہ و برباد ہو چکا تھا۔ اور اس نظام کی تباہی و بربادی نے عقیدوں کی اجتماعی پختگی کو پامال کر ڈالا تھا۔ سائنس اور نفسیات کے نئے نظریے پرانی قدروں کو مٹائے جا رہے تھے اور نئی قدریں اب تک عملی کسوٹی پر کسی نہیں جا سکی تھیں۔ ایک طرف سرمایہ داری، انسان کی جسمانی اور ذہنی آزادی کو بیڑیاں پہنا رہی تھی اور دوسری طرف اشتراکیت کے ولولے اسے اپنی طرف کھینچ رہے تھے۔ تاریخ کا تسلسل ٹوٹ رہا تھا۔ کلچر اپنی جان بچانے کی فکر میں لگا ہوا تھا اور پرانی تہذیب اور سائنس کی نئی نئی ایجادیں ان صدیوں کے بنے ہوئے کلچر کو ایک نئے آنے والے نظام کی ٹکر سے ڈرا رہی تھی۔ روحانیت کا گلا گھٹ رہا تھا۔ غریبی امیری سے ٹکر لینے پر تلی ہوئی تھی۔ پرانے ادارے کہنہ اور بوسیدہ عمارتوں کی طرح گرے جا رہے تھے۔ اور انسان بیچ میں کھڑا بندر بانٹ کی طرح ان دو دنیاؤں کو دیکھ رہا تھا۔ ایک دم توڑ رہی تھی سسکیاں لے رہی تھی اور دوسری اب تک وجود میں نہیں آئی تھی۔ اس ماحول کو دیکھ کر انسان کا دم گھٹ رہا تھا۔ اس فضا سے نکلنے کے لئے وہ گھبرا کر کبھی سسکتے ہوئے پرانے نظام کی طرف دوڑتا اور کبھی نئے نظام کا تبسم اور وعدہ فردا اسے اپنی طرف مائل کرتا تھا۔

سیاست، سماج، زندگی کی قدریں، اخلاق، اجتماعی
عقیدے اور قدروں اور عقیدوں کے سوتے، تاریخ اور کلچر سب
میں انتشار تھا۔ اور ایک خاص قسم کی کھوکھلاہٹ۔ اسی انتشار
اور کھوکھلاہٹ نے زندگی کی اجتماعی حیثیت کو بدل کر اسے اجتماعی اور
فرقہ وارانہ بنا دیا تھا۔ سامراج، سرمایہ داری، اشتراکیت، مذہب
سائنس، روحانیت، مادیت اور ان سب کے علاوہ دنیا میں
پھیلے ہوئے ان گنت سیاسی عقیدے۔ قومی زندگی کے ٹکڑے ٹکڑے ہو کر ان میں
سے کسی نہ کسی تحریک، کسی نہ کسی فکر اور کسی نہ کسی شخصیت کا پیرو بن
گئی تھی۔ اور اسی لئے نہ جماعت میں سکون تھا اور نہ فرد میں۔ دنیا قیامت
کا میدان تھی جہاں ہر ایک کو صرف اپنی فکر تھی اور انجام و حشر سے بے خبری۔

میں اسی زمانے میں جب یورپ کے ادیب احساس
کی اس شدید بےچینی میں مبتلا تھے۔ اردو کے کچھ نئے ادیبوں کو براہ راست
ان نئی ادبی سرگرمیوں کے تلاطم میں شریک ہونے کا موقع ملا۔ انہوں نے
انگلستان سے واپس آکر ہندوستان کو باقاعدہ طور پر اس نئی ادبی
تحریک سے روشناس کرایا۔ اور ۱۹۳۶ء میں سب سے پہلی مرتبہ ہندوستان
میں ایک سماجی ضرورت نے ایک باقاعدہ ادبی تحریک کی شکل اختیار
کی اور ایک برق رو کی طرح "ترقی پسند ادب" کی تحریک الہ آباد، لکھنؤ
دہلی، لاہور، بمبئی اور کلکتہ کا سفر کرتی ہوئی تقریباً ہندوستان کے ہر اس

شہر میں پہونچ گئی جہاں ادب کا کچھ چرچا تھا۔

ترقی پسند تحریک اردو زبان کی سب سے بڑی منظم اور ہمہ گیر ادبی تحریک ہے جس سے صرف اردو ہی نہیں برصغیر جنوبی ایشیا کی تقریباً تمام چھوٹی اور بڑی زبانوں کے ادب نے گہرا اثر قبول کیا ہے اور ادب کے تمام شعبوں پر اس کے اثرات مرتب ہوئے ہیں۔ ترقی پسند تصورات سے جو صنف خاص طور پر متاثر ہوئی ہے وہ افسانہ ہے۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ ترقی پسندی صرف ایک رجحان نہیں ایک نقطہ نظر بھی ہے جس کے تحت مصنف نہ صرف زندگی کے عمل بلکہ معاشرے کے ارتقاء کے قانون کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اس کی روشنی میں زندگی کی تفہیم و تعبیر کرتا ہے۔

ہم جسے ترقی پسند افسانہ کہتے ہیں وہ دو عناصر ترکیبی سے مل کر وجود میں آیا ہے۔ ان میں ایک حقیقت نگاری اور دوسرا انقلابی شعور ہے۔ ترقی پسند افسانے کے بارے میں میرا خیال ہے کہ اگر حقیقت نگاری انقلابی اور طبقاتی شعور کے ساتھ کی جائے تو ترقی پسند افسانہ وجود میں آتا ہے۔ جس میں سماجی تنقید خود بخود شامل ہوتی ہے۔ حقیقت نگاری کی طرح ترقی پسند افسانہ نگار ذاتی رائے کے اظہار سے گریز نہیں کرتا، البتہ وہ افسانے میں اپنی رائے کا اظہار فنی حدود وقیود میں رہ کر جمالیاتی پیرائے میں کرتا ہے۔ اس

طرح ہم ترقی پسند افسانے کو سماجی حقیقت نگاری کی ایک قسم قرار دے سکتے ہیں۔

ترقی پسندی کی تحریک کے منظرِ عام پر آنے سے پہلے اس کے سحر میں مبتلا ہوئے بغیر بھی ہمارے کئی افسانہ نگار ایسی چیزیں لکھ چکے تھے، جیسی بعد میں طوفان کی تیزی کے ساتھ ادب کے افق پر چھا گئیں۔ اور یہ مختلف افسانے ہیں جنہوں نے غیر شعوری طور پر اردو میں ایک بالکل نئے افسانوی ادب کی بنیاد ڈالی تھی۔ اس سلسلے میں پروفیسر قمر رئیس اپنے ایک مضمون میں رقمطراز ہیں۔

"اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ "انگارے" کی اشاعت ہی ترقی پسند تحریک کی بشارت اور اس کا پہلا غیر رسمی اعلان نامہ تھی بوسیدہ عقیدوں، فرسودہ اداروں، سماج دشمن طاقتوں اور مجہول سماجی و اخلاقی قوانین کے خلاف اس کی بغاوت ایک نئی انقلابی فکر کے طلوع کا پیغام تھی۔ امیروں حاکموں اور اہل اقتدار کے مقابلے میں زیردستوں ناداروں مجبوروں اور محکوموں کی حمایت ادب میں ایک ایسے دور کی آمد کا اعلان

تھی۔ جب تخلیقی ادب کی بنیاد طبقاتی شعور
اور اشتراکی انسان دوستی پر رکھی جاتی تھی موضوع،
مواد اور فن کے نئے تجربے، تخلیقی اظہار کے ان
بے شمار نئے سانچوں کی جستجو کی علامت تھے جو
ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاتھوں نقطہ کمال
تک پہنچا تھا۔" ۲

انگارے یا انداز میں ان سے مختلف پریم چند کا افسانہ "کفن" پروفیسر مجیب کے افسانوں کا مجموعہ "کیمیا گر" اختر رائے پوری کے افسانے محبت اور نفرت اور نیاز فتح پوری کا افسانہ "جنت کی حقیقت" میں نئے افسانے کے بعض وہ عناصر موجود ہیں۔ جو ترقی پسندی کی تحریک سے متاثر ہو کر لکھنے والوں کے انداز کی خصوصیت ہیں۔

"انگارے" مغرب کے فن اور مشرق کی زندگی کے چھوٹے بڑے بہت سے اہم مسائل کا فنی امتزاج ہیں۔ انگارے کی کہانیوں میں ہندوستان کی مذہبی، سماجی اور سیاسی زندگی اور ان سب کی پیدا کی ہوئی عجیب و غریب شخصیتوں اور ذہنیتوں کی تیکھی تصویریں ہیں۔ جن میں رو رعایت کہیں نہیں اور آزادی اور بے باکی خیال پر

---

۲ قمر رئیس: اردو افسانے میں انگارے کی روایت؛ تنقیدی تناظر ص ۹۱،۹۲

جگہ ہے۔ ان کی مصوری میں تلخ طنز اور شدید احساس کی رنگ آمیزی ہے۔ اور اس تلخ طنز نے کہیں کہیں سنجیدگی اور ادبی اشاروں کے طرز کو چھوڑ کر تمسخر اور جھنجلاہٹ اور بعض جگہ ابتذال کی شکل اختیار کر لی ہے۔ موضوع کے لحاظ سے اس سے پہلے اردو کے افسانوں میں اتنی صاف گوئی اور بے باکی کہیں نہیں ملتی اور نہ فن کے لحاظ سے اتنی نازک پیچیدگیاں۔ انگارے کے افسانہ نگاروں نے ہندوستانیوں کی مختلف جماعتوں کے راسخ عقیدوں کے خلاف ایسی باتیں کہیں جنہیں کہنے میں لوگ اب تک تکلف اور جھجک محسوس کرتے تھے۔ لوگوں نے اب تک اپنی زندگی کے جن پہلوؤں کو دیکھ کر پردہ ڈالتے ان کی طرف سے چشم پوشی اختیار کر رکھی تھی۔ انگارے کے افسانہ نگاروں نے فنی جسارت سے کام لے کر ان پر روشنی ڈالی اور اس طرح پردہ داری کے فرسودہ مسلک کو چھوڑ کر پردہ دری کا شیوہ اختیار کیا اور اس لئے ان افسانوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے انہوں نے اپنے پڑھنے والوں کو انگشت بدنداں کر دیا۔ اور اب یہ طرز اردو کے افسانوں کا ایک عام اور مقبول طرز بن گیا ہے۔ پھر بھی اس مجموعے کے افسانے فن کے اعتبار سے اردو میں مغرب سے آئے نئے نفسیاتی فن کے سب سے پہلے پیش رو اور فن کے ایک چوڑے چکلے راستہ کی شمع راہ ہیں۔

موضوع اور فن دونوں چیزوں میں ان افسانوں نے ایک ایسی بغاوت کی بنیاد ڈالی جس کے بغیر "جہان نو" کی تخلیق ممکن نہیں ہوتی انگارے افسانوی ادب میں ایک "جہان نو" کی تخلیق کا پیش خیمہ ہیں۔ اس جہاں حسن میں اچھے مناظر بھی ہیں اور برے بھی۔

ترقی پسند ادیبوں کا پہلا مینی فسٹو:- لندن میں ہندوستانی ترقی پسند ادیبوں نے اپنی تحریک کا پہلا مینی فسٹو تیار کیا اور وہ مینی فسٹو یہ ہے:-

"ہندوستانی سماج میں بڑی بڑی تبدیلیاں ہو رہی ہیں۔ پرانے خیالات اور عقیدات کی جڑیں ہلتی جا رہی ہیں۔ اور ایک نیا سماج جنم لے رہا ہے۔ ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں ہونے والے تغیرات کو الفاظ اور ہیئت کا لباس دیں اور ملک کو تعمیر و ترقی کے راستے پر لگانے میں ممد و معاون ہوں۔ ہندوستانی ادب قدیم تہذیب کی تباہی کے بعد زندگی کی حقیقتوں سے بھاگ کر رہبانیت اور بھگتی کی پناہ میں جا چھپا ہے نتیجہ یہ ہے کہ وہ بے روح اور بے اثر ہو گیا ہے

ہیئت میں بھی اور معنی میں بھی۔ اور آج ہمارے
ادب میں بھگتی اور ترک دنیا کی بھرمار ہوگئی ہے۔
جذبات کی نمائش عام ہے۔ عقل و فکر کو یکسر
نظر انداز بلکہ رد کر دیا گیا ہے۔ پچھلی دو صدیوں
میں بیشتر اسی طرح سے ادب کی تخلیق عمل میں
آئی ہے۔ جو ہماری تاریخ کا انحطاطی دور ہے
اس انجمن کا مقصد یہ ہے کہ اپنے ادب اور دوسرے
فنون پجاریوں اور پنڈتوں اور دوسرے قدامت
پرستوں کے اجارے سے نکال کر عوام سے قریب
تر لایا جائے۔ انہیں زندگی اور واقعیت کا آئینہ
دار بنایا جائے جس سے ہم اپنا مستقبل روشن
کر سکیں۔ ہم ہندوستان کی تہذیبی روایات
کا تحفظ کرتے ہوئے اپنے ملک کے انحطاطی
پہلوؤں پر بڑی بے رحمی سے تبصرہ کریں گے اور
تخلیقی و تنقیدی انداز سے ان سبھی باتوں کی
مصوری کریں گے جن سے ہم اپنی منزل تک
پہنچ سکیں۔ ہمارا عقیدہ ہے کہ ہندوستان
کے نئے ادب کو ہماری موجودہ زندگی کی بنیادی

حقیقتوں کا احترام کرنا چاہیئے۔ اور وہ ہے ہماری
روٹی کا۔ بدحالی کا، ہماری سماجی پستی کا
اور سیاسی غلامی کا سوال ہم اس وقت
ان مسائل کو سمجھ سکیں گے۔ اور ہم میں انقلابی
روح بیدار ہوگی۔ وہ سب کچھ جو ہم میں انتشار
نفاق اور اندھی تقلید کی طرف لے جاتا ہے قدامت
پسندی ہے اور وہ سب کچھ جو ہم میں تنقیدی
صلاحیت پیدا کرتا ہے۔ جو ہمیں اپنی عزیز
روایات کو بھی عقل و ادراک کی کسوٹی
پر پرکھنے کے لئے اکساتا ہے۔ جو ہمیں صحت مند
بناتا ہے۔ اور ہم میں اتحاد اور یک جہتی کی قوت
پیدا کرتا ہے اسی کو ہم ترقی پسند کہتے ہیں۔[۳]

اس منشور کے خاص خاص نکات یہ تھے۔

۱۔ ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں۔

۲۔ ادب اور آرٹ کو رجعت پسند طبقوں کے چنگل سے نجات دلائیں۔

---

[۳] رسالہ ہنس اکتوبر ۱۹۳۵ء

۳۔ ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیں اور ترقی پسند تحریک کی حمایت کریں۔

۴۔ ادب کو عوام سے قریب لایا جائے اور مستقبل کی تعمیر کا موثر ذریعہ بنایا جائے

۵۔ زندگی کے بنیادی مسائل بھوک۔ افلاس۔ سماجی پستی اور غلامی کو ادب کا موضوع بنایا جائے۔

ترقی پسند افسانے کے فنی وفکری رجحانات :-

ترقی پسند افسانہ نے اپنے سفر میں موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے جس قسم کے تجربات و رجحانات سے دوچار ہوا اسے سمجھنے کے لئے موٹے طور پر دو خاص ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ شروع کا دور ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک اور دوسرا آزادی کے بعد۔ ان ادوار کی حدود ایک دو سال آگے پیچھے کی جا سکتی ہیں اس لئے کہ وہ ایک دوسرے سے کچھ اس طرح منسلک ہیں کہ ایک دور کے اثرات و رجحانات، دوسرے دور میں کسی نہ کسی صورت میں زندہ رہے ہیں۔

مختصر افسانے نے ۱۹۳۶ء اور ۱۹۴۷ء کے درمیان جو ترقی کی اور جو فنی کمال حاصل کیا اس کے مدنظر اس زمانہ بجا طور

پر مختصر افسانہ کا عہد زریں کہا جا سکتا ہے۔ اس دور میں ہمارے افسانہ نگاروں کے تجربات، مشاہدات اور شعور و آگہی کا دائرہ اتنا وسیع ہوا کہ اس نے مختصر افسانے کے کینوس کو بھی وسیع و عریض کر دیا۔ اس میں ہمارے ہند روایات کا بیش بہا خزانہ تھا۔ جدت طرازی کے لئے نئی راہیں کھلی تھیں جن کے حسین امتزاج نے اسے بوقلموں اور متنوع بنا دیا۔ حقائق زندگی افسانہ کا جزو لاینفک بن گئے جنہیں فن اور تکنیک کے لوازمات کے ساتھ ماہرانہ انداز میں پیش کیا گیا۔

۱۹۳۶ء کے بعد کے دور میں اردو مختصر افسانے کے ارتقاء کے کئی اسباب نظر آتے ہیں۔ سب سے پہلی چیز ہمارے فنکاروں کے ارد گرد بکھری ہوئی سماجی، معاشی، معاشرتی اور اقتصادی پست حالی تھی جس نے انہیں حقائق زندگی سے چشم پوشی کرنے سے باز رکھا۔ انہوں نے خود کو سیاسی جبر و تشدد اور سماجی نا مساوات کے شکنجے میں بھی جکڑا ہوا پایا جس سے نکلنے کے لئے عوام جد و جہد کر رہے تھے۔ علاوہ ازیں سائنس، عقلیت پرستی، ڈارون کے نظریہ ارتقا، کارل مارکس کے اشتراکی نقطہ نگاہ اور فرائڈ کے جنسی نظریات نے نئے افسانے کی تشکیل و تعمیر میں خاص حصہ لیا۔ اور ہم میں سیاسی شعور پیدا کیا۔ ہندوستان

کی آزادی کی تحریک اسی اثر کا نتیجہ ہے۔ ذہنی آزادی کا شعور بھی اسی کا مرہون منت ہے جس نے فرد میں اتنا حوصلہ پیدا کیا کہ وہ کسی بھی نئی راہ پر چلنے کسی بھی نئے تجربہ کو عمل میں لانے میں پس و پیش نہیں کرتا تھا۔ ہمارے افسانہ نگاروں نے فلسفہ۔ نفسیات۔ معاشیات اور جنسیات پر قلم اٹھایا اور فن اور تکنیک میں نئے تجربے کئے۔

اس دور کے افسانہ کی ترقی کے خاص محرکات جیسا کہ بیان کیا جاچکا ہے۔ پریم چند کا افسانہ "کفن" سجاد ظہیر کا مرتب کردہ مجموعہ "انگارے" اور ترقی پسند ادبی تحریک تھے۔ اس طرح اردو افسانہ اپنی کسی حد تک فکری اور بڑی حد تک فنی تشکیل و تعمیر میں مغربی افسانہ نگاری سے متاثر ہوا اور افسانہ نگاروں نے اپنی انفرادیت کو ٹھیس پہنچائے بغیر مغرب کے اس اثر کو مشرقی سانچے میں ڈھال کر اپنے افسانوں میں پیش کیا اس زمانے میں مغرب اور مشرق کی تقریباً سبھی زبانوں کے افسانوں کے ترجمے اردو میں کئے گئے۔ جن میں چیخوف۔ ٹالسٹائی اور ترگنیف جیسے ممتاز تخلیق کاروں کی نگارشات کے ترجمے قابل ذکر ہیں۔ ۱۹۴۷ء تک ہمارے افسانہ پر روسی اثرات بہت گہرے رہے۔ اس کے علاوہ بیر کوری۔ فلابیر۔ موپساں۔ ہارڈی

اور پراؤست کا اثر بھی غالب نظر آتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کا آغاز ۱۹۳۶ء میں ہوا جو تقسیم ملک کے بعد تک اردو افسانہ پر چھائی رہی۔ پریم چند کے افسانوں میں وہ تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں جن کو ترقی پسند افسانہ کی اساس کہا جا سکتا ہے۔ لہٰذا اس روایت کو ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اپنایا اور اس میں توسیع کی لیکن ان کے یہاں کئی سطحوں پر انحراف ملتا ہے۔ مثلاً پریم چند نے حقائق کو جس نقطہ نظر سے دیکھا تھا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اس نقطہ نظر سے نہ دیکھا یہی نہیں بلکہ ان حقائق کا بیان انہوں نے اتنی بے باکی سے کیا کہ قارئین کی اخلاقی اقدار کی عمارت متزلزل ہو اٹھی۔ ان فنکاروں نے جنسی و سیاسی رجحان کو اپنایا اور اس طرح جنسی اور سیاسی حقیقت نگاری کی بنیاد پڑی جو پریم چند کی حقیقت نگاری سے مختلف تھی۔ حقائق کے جن پہلوؤں تک پریم چند کی رسائی نہیں ہو سکی تھی یا جن پر کسی سبب انہوں نے قلم نہیں اٹھایا تھا ان تک ترقی پسند افسانہ نگار کی نگاہ دور رس پہنچ گئی۔ نیز جو واقعات و حالات اور مسائل پریم چند یا ان کے ہمعصروں کو پیش نہیں آئے تھے۔ ان سے جب ہمارے فنکاروں کا سامنا ہوا تو انہوں نے انہیں اپنا موضوع بنایا اور اس طرح

پریم چند کی روایت کی توسیع کی یا دوسرے لفظوں میں اس سے انحراف کیا۔ ترقی پسند فنکاروں نے فن اور خصوصاً تکنیک میں کامیاب تجربے کئے اور زندگی اور معاشرہ کے ہنگاموں اور ان کے مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اس طرح افسانے کو مقصدیت دی جس میں پروپگنڈے کا عنصر بھی شامل تھا۔

۱۹۴۷ء میں تقسیم ملک کا سانحہ پیش آیا جس نے عوام کی طرح ادیبوں کو بھی دم بخود کر دیا۔ افسانہ کی فنی روایت کا تسلسل ٹوٹ گیا اور جب انہیں ہوش آیا تو دنیا ہی بدل گئی تھی۔ تخریب کے شدید حملے نے تعمیر کا چہرہ مسخ کر دیا۔ مسائل کے سیلاب میں انسانیت تنکے کی طرح بہنے لگی یہ مسائل سیاسی، معاشی، معاشرتی، تہذیبی اور نفسیاتی نوعیت کے تھے۔ جنہوں نے ملک کی آزادی کے نتیجہ میں ختم ہونے والے پرانے مسائل کی جگہ لے لی۔ ان کی یورش نے ذہنوں میں انتشار اور ناہمواری پیدا کر دی۔ تب اظہار کی فطری خواہش نے اس انتشار کو افسانہ کے کینوس پر بکھیر دیا۔ ایسی تباہی و بربادی کے تدارک کی جستجو کا مقصد حیات بن گئی۔ ۱۹۵۵ء تک پہنچتے پہنچتے اردو مختصر افسانہ ایک تعطل کا شکار ہو گیا۔ میکانکی قسم کے شعور اور تضاد پیدا کرنے والی یکسانیت نے افسانے کو مزید دلچسپ اور

تلخی ہی نہیں بنایا بلکہ تاثر کا وصف بھی کھو دیا۔ اس طرح تقسیم
کے فوراً بعد ایک طرح کا جمود اردو افسانہ پر چھا گیا۔ ادب زندگی
اور فن دونوں اعتبار سے ناکام رہا۔ اس انحطاط کی کئی وجوہات
تھیں۔

9168-152,3:9 Diss 168N2

ایک وجہ تشکیک کا وہ احساس تھا۔ جو مجموعی طور پر
اس دور کے سارے ادب پر چھایا نظر آتا ہے۔ دوسرے مسائل
کے ہجوم نے فنکار کی فطری تخلیقی صلاحیتوں کو ختم کر دیا تھا۔ اور
فراریت کے عناصر پیدا کر دیئے تھے۔ ایک سبب ان محرکات کا
فقدان تھا جو ادب کو ترقی دیتے ہیں۔ روح کو بیدار کرنے والے
اور جذبات کو متحرک کرنے والے عناصر بھی نہیں تھے۔ زندگی کا مقصد
اولین روزی روٹی کے حصول کی جستجو اور تلاش بن گیا تھا۔
ایسے میں فن میں اضافے کی فکر کسے ہوتی۔ کئی فنکار محض لکھنے
کے لئے لکھتے رہے۔ یہ سوچے بغیر کہ ان کی تخلیق افسانہ نگاری
کے انحطاط کا سبب بن رہی ہے۔ چونکہ ان کا کوئی خاص نصب
العین نہیں رہا تھا اس لئے ان کی تخلیقات میں وہ سوز و گداز
ہی نہ تھا۔ جو اثر کا محرک ہوتا ہے اس کے بجائے ان کی تحریر
سے شدید نفرت اور بیزاری جھلکتی تھی جس سے ایک عام جذباتی
بہرہ پن اور فکری بانجھ پن پیدا ہوا۔ اور ادب میں کوئی ذہنی اور روحانی

TH-11312

انقلاب برپا نہ ہو سکا بس ایک Frustration ایک احساس شکست اور مایوسی نے فنکاروں پر غلبہ پالیا کیونکہ آزادی سے جو توقعات وابستہ تھیں وہ پوری نہ ہوئیں۔ فرقہ وارانہ ذہنیت نے Social disentegration یعنی معاشرتی انتشار کی فضا پیدا کر دی۔

ترقی پسند تحریک کا خاص مقصد انگریزی سامراج کے خلاف بغاوت اور جنگ تھا۔ آزادی کے بعد جب انگریز چلے گئے تو اس تحریک کی اہمیت کم ہو گئی جیسا کہ سب جانتے ہیں ترقی پسند تحریک کا ایک پہلو اس کی شدید مقصدیت تھی اس کی شدت نے اردو افسانہ میں داخل ہو کر اس کے تخلیقی وصف کو کم کر دیا اس کی جگہ طنز و تضحیک اور انتہا پسندی نے لے لی۔ فنکار کی شخصیت اور عقاید اس کے فن پر غالب آنے لگے اس انتہا پسندی کی زد سے کرشن چندر جیسا فنکار بھی نہ بچ سکا۔ کرشن چندر کے بعد افسانوں میں سطحیت کے مظاہر بکثرت ہو گئے۔

اس دور کے افسانہ میں موضوعات میں اتنا تنوع نہیں ملتا سب سے اہم موضوع فسادات تھا۔ اس بڑے اور اہم تاریخی سانحہ کے مختلف پہلوؤں کے متعلق لکھ کر

موضوعات میں تنوع پیدا کیا جاسکتا تھا۔ لیکن اس کے بجائے قاری کو موضوعات کی یکسانیت کا شدید احساس ہوتا ہے۔ جیسے سماج کے گھناونے پن، اس میں تعمیری عناصر کے فقدان کا رونا بظاہر پاکبازی کے پردے میں چھپی ہوئی فریب کاری کا ناٹک طبقاتی کشمکش معاشرہ میں تخریبی عناصر کی افراط کے موضوع پر بہت سے افسانے مل جائیں گے۔ ان کے علاوہ نفسیاتی کشمکش جنسی بے راہ روی۔ عشق و عاشقی کے موضوعات بھی تھے۔ جو افسانہ کو حیات جاوداں نہیں بخش سکتے تھے۔

انحطاط کا ایک سبب اسلوب بیان کی خامیاں بھی تھیں۔ وحدت تاثر پیدا کرنے کے لئے سادگی، تحریر میں بے ساختگی۔ روانی۔ عام فہم زبان، غیر ضروری آرائش سے اجتناب، خیال کی صحت مندی ناگزیر ہیں۔ لیکن اس دور میں ان باتوں کا خیال نہیں رکھا گیا۔ بیشتر فنکاروں میں بلندیٔ تخیل کی کمی تھی جس سے خیال میں سطحیت پیدا ہونے لگی تھی جو افسانے کے انحطاط کا ایک سبب ہی تھی۔ اس سلسلہ میں اس دور کے افسانہ کے متعلق ڈاکٹر محمد حسن اپنے ایک مضمون میں رقمطراز ہیں :-

"ہمارے اچھے افسانہ نگار کے پاس

مشاہدہ کی قوت ہے۔ تکنیک پر قدرت ہے۔ انداز بیان کی سحر کاری بھی۔ ان کے اکثر فکری محرکات صحیح بھی ہوتے ہیں۔ مگر ان کے پاس فکر اور فلسفہ کا وہ آہنگ نہیں ہے۔ جو عظمت بخشتا ہے۔ مربوط نقطۂ نظر کی کمی جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ اسی لئے ہم افسانہ نگاری میں ابھی اقبال کا تصور نہیں کر سکتے۔ ابھی ہم اپنے افسانے میں ٹالسٹائی جیسی عظمت کے بارے میں سوچ بھی نہیں سکتے۔"[۲۴]

۱۹۴۷ء سے پہلے کے اہم افسانہ نگاروں کے یہاں بھی فنی نقطہ نظر سے تقسیم کے بعد کوئی قابل قدر اضافہ نظر نہیں آتا۔ علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی، اوپیندر ناتھ اشک یہاں تک کہ عصمت، کرشن چندر، بیدی، اور حیات اللہ انصاری کے یہاں بھی وہ پہلی سی بات نہیں ملتی۔ کچھ پسپائیت کے شکار ہوئے (کرشن چندر اور منٹو) کچھ نے روایات کے چکر میں پڑ کر نئے تجربوں کا خیال ہی نہ کیا، کسی نے بے باکی اور دلیری کے مظاہرہ میں اپنے بیان

---

[۲۴] ڈاکٹر محمد حسن: "مختصر افسانہ" جدید اردو ادب۔ ص ۲۶۴

کو حد درجہ تلخ بنا دیا اور اپنے فن کو اسی سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی کچھ لوگوں کو جب کوئی راہ نہ ملی تو انہوں نے لکھنا ہی بند کر دیا۔ کیونکہ جس ماحول میں ان کے شعور کی پرورش ہوئی تھی وہ یکسر بدل گیا تھا صرف اس کا تصور باقی رہ گیا تھا جو نیا ماحول پایا، وہ انہیں اجنبی سا لگا۔ اس سے کوئی ذہنی یا جذباتی مناسبت یا وابستگی قائم نہ رہ سکی احمد علی اور حسن عسکری نے ایک خاص مقام پر جا کر لکھنا بند کر دیا۔ کچھ کے لکھنے کی رفتار سست پڑ گئی۔ رشید جہاں بھی تھوڑی دور تک ساتھ گئیں۔ البتہ عصمت ۔ ہاجرہ مسرور اور رضیہ سجاد ظہیر نے ہمت نہ ہاری۔ وہ اور کرشن چندر، بیدی، منٹو اور حیات اللہ انصاری اس دور کے ممتاز افسانہ نگار بن گئے جن کی قائم کردہ روایات کی بعد میں پیروی کی گئی۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ اس تمام شکست و ریخت اور تخریب میں بھی تعمیر کے شگوفے پھوٹتے رہے۔ افسانوی ادب میں جمود طویل عرصے تک نہ رہا، نہ ہی یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس پورے افسانوی دور میں قابل قدر اضافے ہوئے ہی نہیں۔ تخریب کتنی ہی شدید ہو تعمیر اس کے اس بلند بانگ عمارت کے اہم ستون بنے ساتھ ہی نئے افسانہ نگاروں نے اپنی تخلیقات سے اس عمارت پر رنگ و روغن کیا۔ اردو افسانوں کے عمارتیں لگ بھگ اسی زمانے میں

جنیندر، بھگوتی چرن ورما، یشپال، امرت لال ناگر وغیرہ کے ناموں سے بھی آشنا ہوتے تھے۔ جن کی رچنائیں ہندی سے اردو میں منتقل ہونے لگی تھیں۔ یشپال کا رسالہ وپلو اردو میں باغی کے نام سے برسوں تک بڑی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جاتا رہا۔ دونوں زبانوں کے ادیب ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کی مجلسی بحثوں میں اکثر و بیشتر الجھے ہوجاتے۔ ایک گروہ اپنے سیاسی عقیدوں کو ادب سے الگ رکھ کر نہیں سوچنا چاہتا تھا۔ کیونکہ وہ خود کو سماج اور زندگی کے سامنے ذمہ دار سمجھتا تھا۔ اپنے ادب کو وہ آزادی اور انقلاب کے لئے پوری وفاداری سے ایکسپلائٹ کرنا چاہتا تھا۔ دوسرا گروہ اس قسم کی سیاسی وفاداری کو قبول کرنے سے یکسر انکار کرتا تھا۔ وہ سمجھتا تھا، ایسی وفاداری ہمیں تسلیم شدہ آراء (Accepted Opinions) کے ساتھ منسلک کر دیتی ہے۔ اور یہ وفاداری ان لوگوں سے بھی ہمدردی رکھنے سے باز رکھتی ہے۔ جو سچ مچ تخلیقی سطح پر بغاوت کرنے کے حامی تھے۔ خالص تخلیقی سطح پر سوچنے والے سیاسی نظریات سے بے تعلقی برتنے کے لئے اس لئے رویہ دیتے تھے کہ اس سے تخلیقی ذہن میں نئے نئے تجربے کرنے کے لئے آوارگی کرنے کا حوصلہ ملتا ہے۔ نیز تخلیقی ادب میں انسانی ہمدردی کا ایک نیا بُعد (Dimension) بھی حاصل ہوتا ہے۔

اردو افسانے میں فکر و عمل کی یہ جدید لہر جو آزادی سے پہلے شروع (ہوئی) آزادی کے بعد بھی چلی اور کئی اور نئے لکھنے والے مثلاً بلونت سنگھ - قرۃ العین حیدر - انتظار حسین ۔ شفیق الرحمن شوکت صدیقی - اشفاق احمد - آغا بابر - مسیح الحسن رضوی - غلام الثقلین نقوی بھی سامنے آ گئے۔ کسی ایک زبان میں اتنے سارے اچھا لکھنے والے پندرہ سولہ سال کے عرصے میں پہلے کبھی نہیں ابھرے تھے۔ میں سمجھتا ہوں اردو افسانے کی کامیابی میں اس کی زبان کی توانائی ۔ دوسری ترقی یافتہ زبانوں سے افکار اور مناسب الفاظ کو اپنے اندر سمو لینے کی کشادگی و صلاحیت اور خود اردو کے جدید ترین زبان ہونے کا بھی بڑا ہاتھ تھا۔ یہاں میں ان سب افسانہ نگاروں کی بہت اچھی تخلیقات کا ذکر کروں تو شاید بات بہت لمبی ہو سکتی ہے۔ پھر بھی "زندگی کے موڑ پر" "ان داتا" "گرہن" "دانہ و دام" "ٹوبہ ٹیک سنگھ" "نیا قانون" "ہتک" "بانجھ" "ہندوستان چھوڑ دو" "بچھو پھوپھی" "شکستہ کنگورے" "جبرالوں کا کارخانہ" "میلہ گھومنی" "لاٹھی پوجا" "طلوع و غروب" "دوسری موت" "میجر رفیق مارا گیا" "آنندی" "اوور کوٹ" "جگا" "پت جھڑ کی آواز" "لقمان لوٹ" "ہمسفر" "مسٹر ٹم کی موت" "گڈریا" "توازن" وغیرہ کہانیوں کے نام ایک ہی سانس میں لئے جا سکتے ہیں۔ ہندی کے پاٹھکوں نے بھی آزادی کے بعد چار یا پانچ سال کے اندر کم و

بیشتر ان سب کہانی کاروں کی کہانیاں
طرح اردو والوں کے نزدیک۔ بھیرو پرث
رانگے راگھو۔ موہن راکیش۔ دھرم ویر بھارتی
وغیرہ ہندی کہانی کاروں کے نام اجنبی نہیں
۱۹۵۰ء کا زمانہ ار

کے لئے بے حد اہم رہا ہے۔ کرشن چندر
کئی افسانے لکھ چکنے کے بعد عوام کی حقیقی
ہوتے بڑے بڑے سیاسی سرمایہ دارو
کر رہا ہے۔ منٹو کو ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسے پاگل کے وجود میں خود
کو مدغم کرکے چھوٹے چھوٹے بے حد (Witty) لیکن روح تک
اتر جانے والے لطیفے (سیاہ حاشیے) سنانے کی دھن سوار ہے۔
بیدی "لاجونتی" اور "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے آفاقی غم میں شریک
ہو کر ایک سچے فن کار کا کرب محسوس کر رہا ہے اور مطمئن سا
نظر آتا ہے۔ اشفاق احمد اپنے قصبے سے ایک ہندو ٹیچر کو ترک
وطن کر جانے پر "گڈریا" ایسا المیہ لکھتا ہے۔ شوکت صدیقی
اپنے خوابوں کی سرزمین پر پہنچ کر بھی علم و آرٹ اور دوسرے آدرشوں
کا خون ہوتے دیکھتا ہے۔ "لو سرگم کی موت" اور "سمجھوتہ" جیسی
کہانیوں کی تخلیق کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے بھی اسی زمانے میں

"سیتاہرن" "ہاؤسنگ سوسائٹی" جیسے طویل افسانے اور ناولٹ لکھے۔ ان کہانیوں میں بار بار ایک تعلیم یافتہ انٹلکچول مگر افسردہ لڑکی کا کردار ملتا ہے۔ جو دلیس بدیس میں ذہنی سکون کی تلاش میں بھٹکتی ہے۔ انہوں نے جاگیرداری نظام کے لٹ جانے کے المیے بھی لکھے ہیں۔ جو جذباتیت سے ہی آلودہ نہیں ہیں۔ ان میں ایک انٹلکچول فلیور (Flavour) بھی مل جاتی ہے۔ قاضی عبدالستار نے بھی قرۃ العین حیدر کی طرح جاگیرداری نظام کے شان و شوکت اور دبدبہ ختم ہو جانے کے نوحے پیش کئے ہیں۔ مثلاً "پیتل کا گھنٹہ" "بادل" "شب گزیدہ" وغیرہ لیکن ان میں انٹلکچول فلیور سے کہیں زیادہ جذباتی خوشبو کا ہی احساس ہوتا ہے۔ جیلانی بانو نے "روشنی کے مینار" "سیپہ دان" "ساوتری" "نروان اور جگنو" اور ستارے جیسی مختصر و طویل کہانیاں لکھیں ان کے یہاں حیدرآباد کے متوسط گھرانوں کے علاوہ عام ہندوستانی عورت کے سوچنے اور سمجھنے کا ایک نیا احساس بھی ملتا ہے۔ جو واجدہ تبسم کی طرح بے باک اور جنس زدہ نہیں ہے۔ اقبال متین کے یہاں "گریو یارڈ" جیسی عظیم رومانی کہانی کے علاوہ حیدرآباد کے نوابی دور کی بھی بڑی کامیاب جھلکیاں ہیں۔
رام لعل کے یہاں رفیوجی خاندانوں کی آبادکاری کے مسائل

"نئی دھرتی پرانے گیت" "ایک شہری پاکستان کا" "نصیب جلی" سے علاوہ ریلوے ماحول کی کامیاب عکاسی بھی ملتی ہے۔ سنتوش سنہا کے یہاں اونچے طبقے کا ٹھاٹھ باٹھ والا ماحول ایک عجیب سے انتشار کے ساتھ منعکس ہوتا ہے جیسے اس طبقے کی جڑیں کہیں نہیں ہیں۔ یہ سب کہانیاں اپنے موضوعات ٹریٹ منٹ اور احساس کی بنیاد پر اپنے پیش روؤں کی کہانیوں سے الگ بھی نظر آتی ہے اور ممتاز بھی۔

بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں مارکس واد سے متاثر ہوکر ہندی کہانیاں لکھی جانے لگی تھیں۔ یشپال۔ راہل سانکرتیاین رانگے راگھو۔ امرت رائے۔ ناگارجن وغیرہ اس رجحان کے کہانی کار ہیں۔ یشپال سماج اور فرد کے مسائل کی بنیادی وجوہات پر نظر رکھتے تھے اور ہر مسئلہ کی گہرائی تک پہنچنا چاہتے تھے۔ یشپال کے سلسلے میں شیودان سنگھ چوہان ایک جگہ لکھتے ہیں۔

"یشپال کا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ سماج کی تفریق نے محض انسان کو ہی دو مختلف خانوں میں نہیں بانٹا ہے۔ بلکہ انسان کے نظریات، رویے اور کردار میں بھی فرق پیدا کر دیا۔ اس فرق نے

شعوری ماری کو بیدار کرنا ہی یشپال اپنا ایک
اہم فرض سمجھتے ہیں ـــــ ؎۵۵

یشپال کی کہانیوں کے موضوع اور تکنیک و اسلوب میں بتدریج تبدیلی ہوئی ہے۔ "پنجرے کی اڑان" "گیان داتا" "وہ دنیا" وغیرہ شروع کی کہانیوں میں زیادہ جذباتی عناصر نظر آتے ہیں۔ لیکن درمیان میں ان کی کہانیوں میں "جذباتیت" کم اور جنسی مسائل نیز جنسی رشتوں کا بیان زیادہ ہونے لگا۔ عورت کے نرم و نازک روپ اور عورت کے استحصال پر انہوں نے بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے کہانیاں لکھی ہیں۔ "ابھیشپت" "ترک کا طوفان" "چنگاری" "کھسماورت" "پھولوں کا کرتا" وغیرہ ان کی کہانیوں کے ایسے مجموعے ہیں جن میں اس قسم کی کہانیوں کی بہتات ہے ـــــ آخری دور میں ان کی کہانیوں میں "فکر" کا عنصر غالب ہو گیا تھا۔ "اتم کی ماں" اور دھرم یدھ دونوں ہی فکر انگیز کہانیاں ہیں۔

راہل سانکرتیاین بھی چوتھی دہائی کے افسانہ نگار ہیں۔ "ستی کے بچے" "بولگا سے گنگا" "بہورنگی مدھوپوری" "کنیلا کی کتھا" وغیرہ ان کے مشہور افسانوی مجموعے ہیں۔ راہل تکنیک اور اسلوب سے زیادہ مواد اور موضوع پر زور دیتے ہیں۔ ان کی کہانیاں موضوعات کی ندرت کی بنا پر ہی

؎۵۵ شیودان سنگھ چوہان: ہندی کہانی کا سفر ص ۶۲

ہندی افسانے کی تاریخ میں اپنا مقام رکھتی ہیں۔

رانگے راگھو نے بھی اسی دور میں کہانیاں لکھنی شروع کر دی تھیں۔ ان کی مشہور کہانیاں "گدل" "پنچ پرمیشور" "پیروا سی گھٹتا کمبل" "گونگے" "دھرم سنکٹ" "بھول کا جیون" "نئی زندگی کے لئے" "کتے کی دم اور شیطان" وغیرہ ہیں۔ رانگے کے فن کی صحیح شناخت نئی کہانی کے دور میں ہوئی۔

نئی کہانی کے تذکرے سے قبل ایک اور اہم کہانی کار اگیے پر نظر ڈالنا ضروری ہوگا۔ ان کی نگاہ حقیقت پسندی پر مرکوز تھی۔ یشپال اور اگیے میں ہم اس طرح فرق کر سکتے ہیں کہ یشپال کو زندگی کی تلخی میں اقتصادی وجوہات کا سراغ ملا جب کہ اگیے کو اس تلخی کی تہہ میں ان کی تشنہ آرزوئیں اور نفسیاتی الجھن کارفرما نظر آئیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر نامور سنگھ رقمطراز ہیں:

"اگیے کی ابتدائی تحریروں میں جذباتیت کی بھرمار تھی اور ان کی زبان شعری رنگ و آہنگ سے بوجھل تھی۔ لیکن آگے چل کر "روز" ایسا افسانہ منظر عام پر آیا جو بعد میں "گینگرین" کے عنوان سے دوبارہ شائع ہوا۔ پہلا جملہ یہ ہے:

"دوپہر میں اس سونے آنگن میں پیر رکھتے ہی مجھے ایسا محسوس ہوا کہ اس آنگن پر کسی بددعا کا سایہ منڈلا رہا ہے۔ اس کی فضا میں کچھ ایسا ناقابل بیان اور ناقابل ذکر احساس تھا جو بوجھل اور اداسی آمیز تھا" نئی افسانے کے لئے یہ اسلوب بیان نہ صرف نیا تھا بلکہ اس سے متعلق ماحول بھی یکسر نیا تھا۔ اس طرح اگیے کی آمد پر ہندی افسانے میں ایک نیا تجرباتی شعور بیدار ہوا" ؎۶

کہانی کے میدان میں نئی کہانی تحریک کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اسی دور کو ہندی کہانی کا سنہری دور کہا گیا ہے۔ کہانی میں سماجی مسائل کے ساتھ ساتھ انسان کی ذات کے کرب اور اس کے نفسیاتی مسائل کو بھی اہمیت دی گئی۔ جس سے کہانی خارجیت کے دائرے سے باہر نکل کر داخلیت کی طرف مڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ نئے معاشرے کے مسائل اصل میں اپنی ذات کے مسائل ہیں۔ ستینی دور میں

؎۶ ڈاکٹر نامور سنگھ: ہندی افسانے ص ۱۲۱

انسان اپنی شناخت کھو چکا ہے۔ تنہائی کے شکنجے نے اسے آن دبوچا ہے عورت اپنی روایتی بیڑیوں کو توڑنے پر آمادہ ہے۔ تعلیم نسواں کے فروغ کے نتیجے میں عورت خود کفیل ہو گئی ہے۔ اور وہ اپنی آزادی کے لئے آواز بلند کرنے میں کسی کی محتاج نظر نہیں آتی ـــ ایسے ہی متعدد موضوعات اور مسائل ہیں جو "نئی کہانی" کے وجود میں آنے کے محرک ہیں۔ ۱۹۵۵ء کے بعد لکھی جانے والی کہانیوں کے سلسلے میں ڈاکٹر نامور سنگھ نے اس طرح اظہار خیال کیا ہے:-

> "آزادی وطن کے بعد چھٹی دہائی کی ابتدا میں ہندی افسانے کی تاریخ میں ایک نئے شعور نے آنکھ کھولی اور بالیوشن انداز سے نئی شادابی کے وزن پر نئی کہانی کا آغاز کیا۔ ملک کی آزادی کے ساتھ ہی ایک نئے تخلیقی شعور کی بیداری میں فطری کمال تھا جس کا لازمی ردعمل نئی کہانی جیسی ایک قطعی نئی صنف میں خواہ نہ ہوا ہو لیکن یہ واقعہ ہے کہ اس دور میں افسانہ نگاروں کی ایک پوری نسل افسانہ نگاری کے میدان میں سرگرم عمل ہے جس میں رانگے راگھو۔ پھنیشور ناتھ رینو۔ جتیندر پاٹھک مترنگی، بھیشم ساہنی، کرشنا سوبتی، کرشن

بلدیو وشد، رام کمار، کمل جوشی، لکشمی نرائن لال
ہری شنکر پرسائی، موہن راکیش، امرکانت،
اوشا پریم ودھا، شنو بھنڈاری، نرمل ورما، مارکنڈے
راجندر یادو، کملیشور، شیکھر جوشی، شو پرساد
سنگھ، دھرم ویر بھارتی، رگھوویر سہائے، منوہر شیام جوشی
سلیش شیانی وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ بیشمار
وبیش بہا فنی صلاحیتوں کا بیک وقت افسانے
کی جانب رخ کرنا ہندی ادب میں یقیناً ایک اہم واقعہ
قرار دیا جائے گا۔ بھیرو پرساد گپت کی زیرِ ادارت شائع
ہونے والے ماہنامہ "کہانی" اور اس کے بعد "نئی کہانیوں"
نے ان نئے فن کاروں کے لئے ایک وسیع میدانِ
عمل تیار کیا۔ اس نئی نسل کے کچھ مصنفین نے
علاقائی زندگی کی کچھ نادر تصویروں اور شخصی خاکوں
کے ذریعے جہاں ہندی افسانے کو مالا مال کیا وہاں
کچھ قلم کاروں نے متوسط طبقے کی شہری زندگی
کی کشمکش کو اپنی فنکارانہ عکاسی سے فنِ افسانہ
کو نکھارنے کی کوشش کی۔ اس دہائی کے افسانے
سے متعلق تخلیقی رویّے کو ایک منظم تحریک میں

منتقل کرنے کی کوشش کے باوجود افسانے کی
رنگارنگی اور وسعت، جدید شعور کی سب سے بڑی
خصوصیت ہے۔ بھیشم ساہنی کی سادگی و سلاست
رام لعل کی گہری انسان دوستی، نرمل ورما کا ہمدردانہ
لب و لہجہ، امرکانت کی دلپذیر نشتر زنی، رگھوویر سہائے
کی خود آگہی، راجندر یادو کی تکنیکی پرکاری۔ رینو کی
موسیقی ریز علاقائی رنگ آمیزی، مارکنڈے کی
دیہاتی عکاسی اور پرسائی کے تیکھے سماجی شعور
سے اس دور کا ہندی افسانہ جگمگا رہا ہے۔ اس
دور کے بیشتر افسانہ نگاروں نے ہندی افسانے کو یقیناً
ایک سنجیدہ ذریعہ اظہار کے روپ میں قبول کیا ہے۔
فنی افسانہ نگاری کی قدیم روایتوں کی پیروی کرنے
کی بجائے حقیقی زندگی سے براہ راست آنکھ ملانے
کا عہد کیا ہے۔ انہوں نے خیالی نظریہ حیات سے
الگ ہٹ کر مسلمہ مفروضوں اور مادیت کی سچائی پر قائم
صد افسانوں کی حیثیت بن گئی ہے۔ اگرچہ ان کا یہ
عمل ادب میں چنداں نیا نہیں ہے۔ تاہم موجودہ
دور میں ادبی نقطہ نظر سے انقلابی اور بارآور

ثابت ہوا ہے۔ مجموعی اعتبار سے اس دور میں
ایسے بیس بائیس افسانے منظر عام پر آئے ہیں جو
اعلیٰ ترین فنی قدروں پر پورے اترتے ہیں۔ لے

مجموعی طور پر تقسیم ہند کے بعد کا اردو اور ہندی افسانہ پریم چند کی حقیقت پسندی کی تعمیری روایت سے جڑا ہوا ہے۔ جو ان کے پہلے افسانے "دنیا کا سب سے انمول رتن" سے لے کر ان کے آخری اہم افسانے "کفن" تک ان کے افسانوں کی بنیاد رہی ہے۔ جو رومانیت اور جنسیت کے برخلاف حقائق زندگی کی اہمیت کو واضح کر رہی تھی۔ اور داستانی روایت کے طلسم کو جو فراریت کی ترغیب دیتا تھا توڑنے کی کامیاب کوشش کر رہی تھی۔ کیونکہ جس زندگی کی عکاسی پریم چند نے کی تھی، وہ ہماری اپنی سرزمین کے ان لوگوں کی زندگی تھی جو مشرقی تہذیب کی آغوش میں پلی تھی اور مشرقی اقدار کی رسیا تھی۔ مابعد تقسیم کے بعد جن افسانہ نگاروں نے ہوش سنبھالا انہوں نے پریم چند کی روایت ہی کو افسانوی ادب پر چھایا دیکھا۔ لہٰذا شعوری یا غیر شعوری طور پر اسے اپنایا۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ زمین کی تقسیم ضرور ہوئی ہے۔

لے ڈاکٹر نامور سنگھ: ہندی افسانے ص ۱۶-۱۵

لیکن انسانیت۔ تہذیب اور ادب کی تقسیم نہیں ہوتی۔ اسی لیے انسان دوستی کے موضوع کو لے کر کافی افسانے لکھے گئے۔ اس روایت میں متحدہ قومیت کے عناصر نمایاں تھے۔

تقسیم ہند کے بعد بیدی کی روایت کی بھی تقلید ہوئی

ان کے فن نے جو اقدار ہمیں دیں وہ مستقل اور دائمی حیثیت کی حامل ہیں۔ ان کے فن میں تہہ داری ہے۔ وہ اشاریت۔ رمزو ایما کی آمیزش سے اپنی تخلیق کو دلکش بنا دیتے ہیں۔ جذبات نگاری میں وہ بے مثل ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے افسانوں میں علامتیت، داخلیت اور موضوعاتی سنجیدگی ملتی ہے۔ ان کے بیان میں نرمی اور لہجے میں دھیما پن ہے جو ہزار گھن گرج پر بھاری ہے لیکن بظاہر پرسکون سطح کے نیچے معانی ومطالب کے خزانے چھپے ہوئے ہیں۔ جو ان کے اختراعی ذہن کا کرشمہ ہیں۔ نئے افسانے میں جو استغراق اور گہرائی ہے وہ بیدی ہی کی دین ہے۔ کئی فنکاروں نے بیدی کی روایت کی پیروی کی ہے۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں نے روایت اور جدت کے حسین امتزاج سے جو افسانے تخلیق کیے ان کے رجحانات اور موضوعات اس طرح ہو سکتے ہیں:۔

۱۔ حقیقت پسندی کا رجحان جس کی مختلف صورتیں اس دور کے افسانے میں ملتی ہیں۔ جب دیہاتی زندگی کے مرقعے۔ شہری زندگی کی تصویر کشی

رومانی حقیقت نگاری۔ اشتراکی حقیقت نگاری۔ نفسیاتی حقیقت نگاری۔ جنسی کشمکش کا بیان۔ سیاسی رجحان

۲۔ بین الاقوامیت

۳۔ فن اور تکنیک میں نئے تجربات کی کوشش

آزادی کے بعد تقسیم کے المیے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے رجحانات میں فسادات۔ ہجرت۔ ماضی کی بازیافت اور تہذیبی بحالی خاص طور پر اہم ہیں تقسیم سے پہلے اور بعد کے افسانہ نگاروں نے انہیں رجحانات کے تحت افسانے لکھے اور فن اور تکنیک کے نئے تجربات کے ذریعہ ان موضوعات کو پیش کیا۔

— ※ —

باب دوم

تقابلی ادب کی نوعیت اور حدبندی

تقابلی ادب ایک متنازعہ فیہ موضوع اور نظریہ دونوں ہے۔ علماؤں نے اس کی تعریف مختلف انداز سے کی ہیں اور اسے طرح طرح سے سمجھنے کی کوشش کی ہیں لیکن مکمل طور سے سمجھنے کے لئے اس کے تاریخی پس منظر میں جانا ضروری ہے۔

تقابلی اور ادب اپنے آپ میں علماؤں کے نزدیک متنازعہ فیہ تو رہا ہے پھر بھی پیداوار کے نظریے سے تقابلی لفظ کی اصطلاح وسطی انگریزی زبان میں لاطینی لفظ ——— Comparativus سے لیا گیا ہے۔ شیکسپیئر نے اس لفظ کا استعمال کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے۔

"The most Comparative, rascalliest, Sweet Young Prince".[1]

(سب سے زیادہ متقابل شرارتی حسین نوجوان شہزادہ)

1- Rene Wellek; Discriminations,
Henry IV, 1.2.90

فرانسس میرس (Francis Meres) نے ۱۵۹۸ء میں اس لفظ کا استعمال کرتے ہوئے اپنے ایک مضمون کے عنوان میں لکھا۔

"A Comparative Discourse of our English Poets with the Greek, latin and italian Poets."[2]

ترجمہ:۔ (ہمارے انگریزی شاعروں کا یونانی، لاطینی اور اطالوی شاعروں کے ساتھ ایک تقابلی مطالعہ)

اس اصطلاح کا استعمال سترھویں اور اٹھارویں صدی کی کئی کتابوں میں کیا گیا ہے۔ ۱۶۰۲ء میں ولیم فلبیک (William Fulbecke) نے ایک کتاب لکھی جس کا عنوان ——— "A Comparative Discourse of the laws" دیا۔ جان گریگری (John Gregory) ۱۷۶۵ میں ——— "A Comparative anatomy of Brute Animals" لکھا۔ رابرٹ لوتھ (Robert lowth) نے اپنی لاطینی تقریر جس کا عنوان "Secred poetry of the Hebrews" تھا میں تقابلی مطالعہ کے نظریہ پر روشنی ڈالی۔

---

2. Elizabethan Critical Essays, ed. Gregory Smith, 2 (2 vols oxford 1904), 314

"We must See all things With their eyes [i.e the ancient Hebrews]: estimate all Things by their opinions; We must endeavour as much as possible to read Hebrew as the Hebrews Would have read it. We must act as the Astronomers with regard to That branch of their Science Which is Called Comparative Who, in Order to form a more perfect idea of the general System and its different parts, Conceive themselves as passing through, and Surveying, the Whole Universe, migrating from on planet to another and becoming for a Short time inhabitants of each."[3]

3. Trans. G. Gregory, 1 (2 vols. London 1787) 113-14.

ترجمہ :- (ہم لوگوں کو چاہئے کہ ساری چیزوں کو اپنی ہی نظروں سے دیکھیں (مثلاً قدیم ہیرو) اور ان کے خیال کے مطابق ان چیزوں کا تخمینہ لگائیں جہاں تک ممکن ہو سکے ہم لوگوں کو کوشش کرنی چاہئے کہ ہیرو زبان اس کے پڑھنے والوں کی طرح ہی پڑھیں۔ ہمیں سائنس کے اس شاخ کے متعلق اپنی رائے ماہر فلکیات کی طرح قائم کرنی چاہئے۔ جو عام نظام اور اس کے مختلف حصوں کے بارے میں ایک بہتر اور مکمل نظریہ پیش کرتا ہے۔ اور ساتھ ہی معاملات کا مطالعہ اس طرح کرنا چاہئے جب ہماری نظر ایک سیارہ سے دوسرے سیارہ تک کم وقفہ کے لئے مرکوز ہوتا ہے)

یہ صحیح ہے کہ ۱۸۰۰ء میں چارلس ڈبڈن (Charles Dibdin) نے اپنے پانچ جلدوں میں تقابلی ادب کا وسیع نظریہ پیش کیا لیکن اس کے نظریے کا خاص نکتہ میتھو آرنلڈ (Methew Arnald) کے ذریعہ ۱۸۴۸ء میں ابھر کر سامنے آیا۔ لیکن اس کا ذکر اس کے ایک ذاتی خط میں ملتا ہے جو اتفاق سے ۱۸۹۵ء میں شائع ہوا۔ لیکن یہاں تقابلی لفظ صرف متقابل لفظ تک محدود رہا۔

پوسنیٹ (Hutcheson Macaulay Posnett) نے اپنے ایک مضمون جس کا عنوان (The Sceience of Comparaletive

literature) سے پہلے میں یہ دعویٰ پیش کیا کہ وہ پہلا آدمی ہے جس نے Science of Comparative literature کو روشنی میں لایا۔ اور وہ صرف برطانوی سامراج کے تحت ہی نہیں بلکہ پوری دنیا میں ایک نئے سائنس کو جنم دیا۔

اس طرح مغرب میں "تقابلی ادب" کے ذریعہ فکر و ادب کو عالمی پس منظر میں دیکھنے کا نیا اصول منظر عام پر آیا۔ یہ طرز فکر صنعتی انقلاب کی پیداوار ہے۔ یہ انقلاب زندگی میں غیر معمولی تغیرات پیدا کر کے فرد اور سماج کو ایک دوسرے سے قریب کیا۔ جس کے نتیجے میں سائنس پر یقین و اعتماد بھی مستحکم ہوا۔ اسی قربت سے مختلف زبانوں کی ادبیات سے واقفیت بھی عام ہونے لگی اور ایک وسیع پیمانے پر عالمی تصور ابھرنے لگا۔

رینے ویلک (Rene Wellek) نے ایک جگہ لکھا ہے: "ایک ادیب اپنی زبان کے دائرے میں محدود نہیں رہتا"[1] اس تناظر میں جب ہم "ادب" کو دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو یہ ادب کی پرکھ اور تفہیم کا ایک نیا طریقہ منظر عام پر آتا ہے۔

---

1. Rene Wellek - Discriminations Pp. 3.

بات ظاہر ہے کہ ادب کا مطالعہ ایک فن پارے یا کسی ایک فن کار سے شروع تو ضرور ہوتا ہے لیکن اس پر ختم نہیں ہوتا بلکہ اس کا رشتہ ایک ادیب سے دوسرے ادیب تک، ایک ادب سے دوسرے ادب تک اور ایک زبان سے دوسری زبان تک ملتا چلا جاتا ہے۔ اور آخر میں ادب کا دائرہ اتنا وسیع و عریض ہو جاتا ہے کہ مختلف علوم و فنون تحریکات اور سماجی عوامل بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ یعنی ساری دنیا ایک ایسے نظام میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جو مختلف جغرافیائی اور لسانی حصوں میں تقسیم ہونے کے باوجود بھی ایک مربوط اکائی رکھتی ہے۔ اور اس کے دل کی دھڑکنیں اور احساسات کی لہریں کسی نہ کسی نقطے پر آکر ضرور ملتی ہیں۔ اور وہ نقطہ انسانی ارتقاء کی مختلف سطحوں کی داخلی تشخص۔ اور ذاتی شناخت فراہم کرتا ہے۔ جس طرح ٹوائن بی نے "تاریخ میں قوموں کے عروج و زوال میں کوئی منطقی ربط اور رہنما اصول" تلاش کیا اسی طرح "تقابلی ادب" ان ہی رشتوں کو ایک مخصوص اکائی مان کر اس کے ارتقا کی داخلی یا باطنی داستان کو ادب کے ذریعہ سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور ادبی معنویت کے زیر اثر عوامل و محرکات کی جو لہریں مختلف ادبیات

کو ایک دوسرے سے قریب لاتی ہیں۔ ان کی نوعیت اور کیفیت تک پہنچ کر ان میں کوئی ضابطہ یا کوئی منطقی ربط تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اس اعتبار سے اسے ادبی تنقید کی توسیع قرار دیا جا سکتا ہے۔

اس سے پہلے کہ تقابلی ادب کی افادیت اور نوعیت پر خامہ فرسائی کی جائے تقابلی ادب کی تعریف و مختلف تعبیرات و تشریحات کی وضاحت ضروری ہے تاکہ ہمارے مباحث اور زیادہ واضح ہو سکیں۔

ایچ۔ ایچ۔ ہنری ریماک (H.H. Henry Remak) نے تقابلی ادب کی تعریف اس طرح کی ہے۔

"Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country and the study of the relationship between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g painting,

Sculpture, architecture, music) Philosophy, History. The Social Sciences (e.g Politics, Economics, Sociology). The Science, religion etc. On The other hand, In brief it is The Comparison of one literature With another or other, and the Comparison of literature With other Spheres of human expression."4

ترجمہ:۔ (تقابلی ادب کسی خاص ملک کی حد کی دسترس سے باہر کے مطالعہ کا نام ہے۔ ایک طرف اس مطالعہ کا رشتہ ادب سے ہے تو دوسری طرف واقفیت اور یقین کے دوسرے شعبے سے۔ مثلاً (ثقافتی سنگتراشی۔ فن عمارت، موسیقی)۔ فلسفی، تاریخ، عمرانیات (جیسے سیاسیات۔ معاشیات۔ سماجیات) سائنس، مذہب وغیرہ)

4- Comparative literature: (Method and Perspective) ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (Carbondale, III, 1961) P. 3.

المختصر اس کا موازنہ ایک ادب کو دوسرے ادب کے ساتھ کیا جاتا ہے اور ان کی اظہار بیان کے دوسرے شعبے سے بھی ادب کا موازنہ ہوتا ہے)

باوجود اس کے کہ تقابلی ادب کی تعریف اپنے اندر تمام حیات کو شامل کرتی ہے۔ ہر ایک کے نزدیک قابل قبول نہیں ہے خاص طور سے اس تعریف کے پہلے حصے پر امریکن اور فرانسیسی دونوں اسکولوں میں اختلاف ہے۔ یعنی تقابلی ادب کے بارے میں یہ کہنا کہ:

"Comparative literature is a study of literature beyond national boundaries"

("تقابلی ادب ایک خاص ملک کی سرحد سے پرے ادب کا مطالعہ ہے") سے اتفاق نہیں کرتے۔ اس کے برعکس فرانسیسی اسکول کا کہنا ہے کہ اس کا مطالعہ حقیقی شہادت کے ذریعے ہی کیا جا سکتا ہے لہٰذا وہ تقابلی ادب اور تنقیدی ادب کو دو مختلف چیز سمجھتے ہوئے ایک دوسرے کے بیچ خط فاصل کھینچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ تقابلی ادب میں صرف تخلیقی ادب ہی شامل ہوگا۔ وہ ایسے ادب کو شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتے ہیں جس میں صرف ایک ادب کو دوسرے ادب سے، ایک ادیب کو دوسرے ادیب سے اور ایک زبان

کو دوسری زبان سے تقابل (Compare) کیا گیا ہو۔ اور اس میں صرف مطالعہ، موازنہ سے کام لیا گیا ہو۔

گویا تقابلی ادب صرف اس ادب سے عبارت نہیں جس میں محض کسی دو فن کاروں یا کسی دو مختلف زبانوں یا ادبیات کے درمیان تقابلی مطالعہ کیا جائے بلکہ وہ ادب ہے جو دو فن کاروں، دو تہذیبوں اور دو زبانوں کی ادبیات کے درمیان مختلف سطحوں سے لین دین، تطابق اور تخالف کا مطالعہ کرتے اس کے دور رس محرکات کو بے نقاب کرتا ہو اور وسیع تر عالمی آگاہیوں کو سامنے لاتا ہو۔

اس کے برخلاف امریکی ماہرین مثلاً رینے ویلک (Rene Wellek) ۔ ہیری لیون اور ڈیوڈ میلون وغیرہ نے اسلوبیات کو تقابلی ادب کا موضوع بنایا۔ اور اصناف تحریکات، ادبی روایات، تصورات اور اسلوبیاتی اور استعاراتی سانچوں کا تقابلی مطالعہ کیا اور اس طرح ادبی فن پارے کے اجزاء عناصر کے درمیان روابط کو موضوع بحث بنایا۔

بہرکیف ان دونوں اسکولوں کے اختلافات کی نوعیت جو بھی ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ ان دونوں تصورات کے ذریعہ تقابلی ادب کا دائرہ وسیع تر ہوتا گیا۔ ایک طرف

اس دائرہ میں وہ تمام موضوعات، تصورات و اقدار آگئے جو مختلف ادبیات میں زیر بحث آتے ہیں۔ تو دوسری طرف تمثال، استعارے اور انداز بیان کے سبھی سانچے بھی شامل ہو گئے جو مختلف فن پاروں کو امتیازی شان بخشتے ہیں۔ اس دائرہ کار کا اندازہ اس کے مندرجہ ذیل موضوعات سے لگایا جا سکتا ہے۔

۱۔ موضوعات اور تصوراتی سانچے مثلاً نثری ادب میں تخیلی سفر کا موضوع

۲۔ ادبی اصناف، ٹائپ، ہیئت اور تکنیک مثلاً ناول میں واحد متکلم کی تکنیک کا استعمال

۳۔ ادوار، تحریکات، اور میلانات جیسے مختلف ادبیات میں رومانویت یا حقیقت نگاری

۴۔ قدیم تحقیق، صنمیات، جغرافیائی اور لسانی وحدتیں مثلاً یورپ میں انسان دوستی کا تصور اور اس کا اثر دوسری ادبیات پر۔

۵۔ تراجم، مسافر، سیاح اور دوسرے رابطوں سے مختلف تہذیبوں اور ادبیات کا مطالعہ مثلاً شیکسپیئر کے اردو تراجم کا مطالعہ۔

۶۔ انفرادی ممالک یا تہذیبوں کے تقابلی مطالعے مثلاً انگلستان اور ہسپانیہ کے کسی ایک دور کے ڈراموں کا تقابلی مطالعہ۔

۷۔ مصنفین کے انفرادی مطالعہ مثلاً شیکسپیر اور بریخت کا مطالعہ ۵

ان تفصیلات سے تقابلی ادب کے دائرہ کار کی وسعت اور جامعیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ایک طرف اس کا رشتہ مختلف زبانوں کے دو ادیبوں یا ان کے ادبی فن پاروں کے باہمی تقابل سے ہو سکتا ہے تو دوسری طرف اس کا سلسلہ دو مختلف ادبیات کی روایت ان کے ماخذ ان کے تہذیبی سیاق و سباق سے جا ملتا ہے۔ اور تیسری طرف یہ ایک ملک میں دوسرے ملک کے تصور اور ایک ادبیات میں دوسرے ادبیات کی امیج سے بھی بحث کرتا ہے۔ اور مختلف ادوار و تحریکات کا مطالعہ کرتے ہوئے عالمی ادب کی اور عالمی آگہی کے رشتوں تک جا پہنچتا ہے۔

اب یہ بات صاف ہو گئی کہ تقابلی ادب میں وسیع پیمانے پر آلیبی لین دین، تطابق اور تخالف تحریکات و تمثال، افکار و اقدار کے تبادلے کا سلسلہ ہوتا ہے۔

---

۵ پروفیسر محمد حسن : مشرق و مغرب میں تنقیدی تاریخ کے تصورات ص ۳۹۲ ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۹ء

اور اس عمل میں اثر انگیزی کار فرما ہوتی ہے۔ اس لئے اس اثر انگیزی کا سرسری جائزہ ضروری ہے تاکہ تقابلی ادب کی نوعیت اور ماہیت سمجھنے میں مدد مل سکے۔

تقابلی ادب میں اس اثر انگیزی کی مختلف شکلیں ہیں ان میں سب سے اول عوامی قصے، کہانیاں اور لوک گیت جو ملکوں ملکوں نت نئے رنگوں میں پھیلی اور مختلف زبانوں کی ادبیات میں ایک نقطہ اشتراک پیدا کرتی رہیں۔ ان کہانیوں اور گیتوں نے مختلف ادبی روایات کو متاثر کیا۔ زبانوں میں ضرب المثل اور کہاوتوں کی شکل میں۔ کہانیوں میں واقعات اور کردار کی شکل میں۔ افکار و اقدار میں فکری سانچوں کی شکل میں اور شاعری میں استعارات و تلمیحات کی شکل میں ان سے ایک مشترک خزانے کی تشکیل ہوئی۔

دوسری صورت ادبی روایات کی ہے۔ جو مختلف ادبیات میں ایک مشترک سطح فراہم کرتی ہے۔ اس اشتراک میں افکار و اقدار کو بھی دخل ہوتا ہے۔ لسانی خصوصیات یا لسانی مزاج کو بھی اور اسی کے ساتھ ساتھ مختلف ادبیات کے فن پاروں کو بھی۔ یہ اشتراک موضوعات میں بھی ظاہر ہو سکتا ہے۔ انداز نظر اور اسلوبیاتی خصوصیات کی شکل بھی اختیار کر سکتا ہے۔

تیسری صورت تصورات، اسالیب اور تحریکات ہیں جو مختلف ادوار میں ادب کو متاثر کرتی رہی ہیں۔ اور ان تحریکات کا دائرہ اثر محض کسی ایک زبان یا ادب تک محدود نہیں رہتا بلکہ ان سرحدوں کو پار کر کے دوسری زبانوں اور ان کے ادبیات تک بھی پہنچتا ہے۔ اور نئے موضوعات، نئے نفس مضمون، نئے اسالیب اور نئے طرز ادا کو جنم دیتا ہے۔ بعدازاں اشتراک و اختلاف کی وہ سطح ہے جو مختلف ادیبوں کے درمیان ظاہر ہوتی ہے۔ ادیب ایک دوسرے کی تحریروں سے اثر قبول کرتا ہے۔ اور یہ اثرات کہیں مشترک موضوعات کی شکل میں کہیں مشترک علامتوں کی شکل میں اور کہیں مختلف تمثال یا اسلوب کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔

یورپ میں تقابلی ادب کو تین حصوں میں منقسم کر کے مطالعہ کیا جاتا ہے۔ پہلا عوامی ادب یا عوامی کہانیاں جو غیر تحریر شدہ ہیں یعنی Oral literature یا Folk literature۔

دوسرا فرانسیسی نقاد پال ٹیگھم (Paul Teighom) کے مطابق تقابلی ادب اس مطالعے کا نام ہے جس میں دو ادب کے باہمی تعلقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر شیکسپیئر اور گوئٹے کو ایک جگہ

سے دوسری جگہ مقبولیت کیوں اور کیسے ملی؟ اس کی کئی وجوہات ہو سکتی ہیں۔ ادب ترجمہ کے ذریعہ پہنچا ہو، ادیب خود اس جگہ کا سفر کیا ہو یا بذریعہ مسافر یا کوئی طریقے سے پہنچا ہو۔ ان چیزوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے فرانسیسی ادیبوں نے ان تمام علاقوں کا مطالعہ شروع کیا جسے (Positivism) کہا جانے لگا۔ لیکن اس نظریے نے پھر ادب میں مزید گفتگو کے لئے جگہ چھوڑ دی۔ یعنی جس مطالعہ میں دو زبانوں کے باہمی تعلقات کی نشاندہی کی جاتی ہے۔ اسے تقابلی ادب کہا جائے گا اور دو سے زیادہ زبانوں کی بنیاد پر مطالعہ کیا جائے تو اسے General literature (عام ادب) کہا جائے گا۔

تیسرا

Study of literature in its totality - یہاں Totality سے مراد یہ ہے کہ ادب کا مطالعہ اس طرح کیا جائے کہ اس کا کوئی بھی گوشہ نہاں نہ رہے۔ یعنی ہر چیز عیاں ہو جائے یا منظر عام پر آجائے لہٰذا اس مطالعہ کے لئے ضروری ہے کہ عالمی ادب کا مطالعہ کیا جائے اور اسی کو (World literature) عالمی ادب یا Universal literature کہا جائے گا۔

ان تینوں میں تیسرے طریقے کو ہی اہم مانا

جانے لگا۔ لیکن پھر اس میں بہت سی الجھنیں سامنے آئیں۔ مثلاً وسیع پیمانے پر جو مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس کو ہم تقابلی ادب مانیں، عالمی ادب یا عام ادب مانیں۔

عالمی ادب کی بات سب سے پہلے گوئٹے (Goethe) نے ۱۸۲۷ء میں شروع کی اس کے مطابق دنیا کے تمام ادب میں ایک خاص قسم کی تطابق اور ہم آہنگی ہے۔ گوئٹے کا تصور کسی حد تک ناممکن ہی ہے۔ کیونکہ ادب سماج کا پیداوار ہوتا ہے۔ ہر ملک کا اپنا ایک سیاسی نظام ہے۔ اور اسی نظام کے مطابق وہاں کا سماج ہوتا ہے جس سماج کا پیداوار ادب ہے۔ پھر جب تک ساری دنیا کا سماجی نظام ایک نہ ہو جائے ادب میں یہ تطابق اور ہم آہنگی نہیں آسکتی۔ اسی لئے آج اس کا مفہوم بدل چکا ہے۔ اور اس کے مطابق عالمی ادب سے مراد کلاسیکی ادب کا وہ ذخیرہ ہے جو عالمی سطح پر شہرت یافتہ ہے۔

عالمی ادب اور تقابلی ادب میں کچھ حد تک فرق ضرور ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ ان دونوں کے درمیان ایک نمایاں خط امتیاز کھینچا جا سکے کیونکہ دونوں کی سرحدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ تقابلی ادب میں فضائے بسیط کا عنصر

(Element of Space)، خصوصیت اور گہرائی و گیرائی ___
(Intensity) کا مطالعہ کرتے ہیں۔ یہ عناصر عالمی ادب میں بھی
شامل ہیں۔ لیکن تقابلی ادب میں دو ممالک کے ادیب یا
دو زبانوں کے ادیب کا مطالعہ کرتے ہیں۔ جب کہ عالمی ادب
میں وہی ادب شامل ہو سکتے ہیں جو شہرت یافتہ ہوں اور
عالم میں ان کی شناخت بن چکی ہو۔ اور جو وقت کے ساتھ ایک
پاکیزہ ادب کی شکل اختیار کر چکے ہوں۔ حالانکہ تقابلی ادب
میں ایسی بات نہیں ہے کہ کسی بھی دو ادیب کا تقابلی مطالعہ
کر سکتا ہے۔ جو قدیم بھی ہو سکتا ہے اور جدید بھی۔

امریکی اسکول کے مطابق عالمی
ادب اور تقابلی ادب میں اور بھی فرق ہو سکتا ہے۔ مثلاً
تقابلی ادب میں ادب اور اس کے مختلف محور (Orbit)
جیسے سوالات آ سکتے ہیں۔ لیکن عالمی ادب میں ادب کے محور سے
کوئی خاص مطلب نہیں ہے۔ تقابلی ادب میں ایک ادیب
اس کی تخلیقی رجحان (Trend) اور مرکزی خیال (Theme)
کو دوسرے ادیب کے رجحان اور مرکزی خیال سے مقابلہ
کرتے ہیں۔ جب کہ عالمی ادب میں کسی ادیب کے رجحان اور
مرکزی خیال سے بحث نہیں کی جاتی۔

اسی طرح عام ادب اور تقابلی ادب کے
مابین جو فرق پال دیگیم (Paul Teeghom) نے کیا تھا۔ وہ آج قابل
قبول نہیں ہے۔ (لیکن شروع میں ان کا کافی اثر تھا) کیونکہ تقابلی
ادب میں جن باتوں کو دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ انہیں کو عام
ادب میں بھی دیکھا جاتا تھا۔ تو پھر یہ کہنا کہ دو زبانوں کے اندر جو اصناف
(Geners) کا مطالعہ کیا گیا تو وہ تقابلی ادب ہے اور چار
زبانوں پر پہنچ کر دیکھیں تو وہ عام ادب ہو جائے گا بجا نہیں ہے۔
ہنری ریماک (Henry Remak) نے کہا ہے کہ تقابلی ادب
اور عام ادب بالآخر ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں۔ جون
فلیچر (John Fletcher) نے بھی اسی طرح کی بات کہی ہے۔
وہ ان دونوں میں بنیادی فرق تسلیم نہیں کرتے۔ والسی ادیوں
نے عام ادب میں Theories of literature کے مطالعہ
کئے جانے کی بنیاد پر اسے عام ادب مانا ہے۔ اور وہ تقابلی
ادب سے مختلف ہے۔ لیکن جون فلیچر (John Fletcher)
کا کہنا ہے کہ کوئی دوسرا طریقہ نہیں نکالا جا سکتا۔ اور وہ
مختلف زبانوں کی مماثلث کو لے کر ایک طریقہ اختیار کرتے ہیں
جب چیزوں کو ہم Generalise کرتے ہیں وہ ایک طرح سے وسیع
طور پر ہوتا ہے۔ تو پھر اسے افراد پر بھی استعمال ہونا چاہئے۔ تبھی تو ہم

اسے Generalise کر سکتے ہیں۔

ان مباحث کا خلاصہ یہ ہے کہ ان تینوں طرح کے ادب میں یعنی ثقافتی ادب، عالمی ادب اور عام ادب میں معمولی فرق تو ممکن ہے۔ مگر ایک نمایاں خط امتیاز ممکن نہیں کیونکہ آج دنیا میں جتنے بھی اقسام کے علوم و فنون ہیں وہ یکسر آزاد نہیں بلکہ ایک علم یا فن کا دوسرے علم یا فن سے واضح رشتہ ہے

آخر میں ادب کے ثقافتی مطالعہ کی اہمیت پر چند لفظ کہنا ضروری ہے۔ میرا خیال ہے کہ ادب کا ثقافتی مطالعہ ہمیں دوسری زبانوں دوسرے ادبیات اور علوم و فنون کے مختلف گوشوں سے تعلق استوار کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ یہ علم میں وحدت پیدا کرتا ہے۔ اور ________

Infinity of literature in terms of Space and time.

دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ ادب کا ثقافتی مطالعہ جہاں علم کی وحدت کے ذریعہ علمی صلاحیت کو اجاگر کرتا ہے وہیں ادب کی افادیت اور ہمہ گیر جہت کے وسیلے سے روحانی سکون دیتا ہے۔ اور ہمیں زیادہ سے زیادہ انسانیت پسند بناتا ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں ادب کے ثقافتی مطالعہ

میں اپنی زبان اور ادب اور دیگر زبانوں اور اس کے ادبیات کو بھی سمجھنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ میں زور دے کر کہنا چاہوں گا کہ ہندی ادب کو سمجھے بغیر ہم اردو ادب کو اچھی طرح نہیں سمجھ سکتے اور سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش اور اردو کو سمجھے بغیر ہندی ادب کا علم ادھورا ہے۔

اس مختصر بحث کی روشنی میں اردو اور ہندی کی منتخب کہانیوں کا تقابلی مطالعہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اگلے باب میں کیا جائے گا۔

باب سوم : اردو ہندی افسانے کا تقابلی مطالعہ

ترقی پسند تحریک جب ہندی ادب کی دنیا میں پہنچی تو پرگتی شیل آندولن کا نام ملا، وقت کا تقاضہ تھی۔ موضوعاتی سطح پر اردو اور ہندی کہانیوں میں زیادہ فرق معلوم نہیں ہوتا ہے۔ دونوں ہی زبانوں میں لکھنے والوں کے موضوعات سماجی اور سیاسی حالات کے پیدا کردہ مسائل ہی تھے ---- مثلاً مزدوروں کا استحصال، زمیندار کا جبر، بنگال کا قحط، عورت کو جسم فروشی پر مجبور کرنے کی گھناونی سازشیں، لڑکیوں کی شادی بیاہ میں دھان شریک کی طرف سے پیدا کردہ رکاوٹیں، تقسیم کے وقت ملک بھر میں فسادات کی بھڑکتی ہوئی آگ، تقسیم وطن کا کرب، عالمی جنگ کے اثرات، متوسط طبقے کے مسائل اور مذہبی، علاقائی، لسانی اور طبقاتی تنازعات کے متعدد مسائل لیکن فنی اور فکری سطح پر دونوں کی کہانیوں میں واضح فرق محسوس ہوتا ہے۔ جس طرح اردو میں ہیئت، اسلوب اور تکنیک کے نئے تجربے ہوئے اسی طرح ہندی کہانی میں بھی شلپ کے نئے نئے تجربے ہوئے۔ لیکن اردو میں یہ تجربے اس وقت ہوئے جب ترقی پسند تحریک اپنے بام عروج پر تھی۔ اور یہ حقیقت ہے کہ جتنے بلند پایہ اور شاہکار افسانے اس تحریک کے زیر اثر لکھے گئے ہیں اس طرح کے نہ تو اس سے پہلے لکھے گئے تھے اور نہ آج تک لکھے گئے ہیں۔ ہندی میں اس وقت لکھنے والے بہت کم تھے۔ یشپال اور رینو کے علاوہ جتنے نام اس دور میں ملتے ہیں ان کے یہاں بھی فن سے زیادہ "پیغام" کی اہمیت تھی۔ لہذا تجربے کی سطح پر ہندی کے ترقی پسند مصنفین کچھ زیادہ توجہ نہیں دے پائے۔ اور جن افسانہ نگاروں نے نئے تجربے کرنے کی کوشش کی وہ بھی زیادہ کامیاب نہیں ہو سکے۔

ہندی میں فنی لحاظ سے جو بھی تبدیلی ہوئی وہ ۱۹۶۰ء کے بعد " ہندی نئی کہانی تحریک " کے زیر اثر ہوئی۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ جب پرگتی شیل آندولن میں کچھ کہانی کار بطور فیشن شامل ہوگئے اور کچھ محض موضوعات کا انتخاب کر کے افسانہ نگاری کی صف میں آگئے تو کہانی کے فن کو ایک زبردست دھکا لگا اور کہانی لڑکھڑاتی ہوئی محسوس ہونے لگی اس وقت کچھ کہانی کاروں نے اس میں نئی روح پھونکنے کے لئے اسے ایک نیا نام دے کر ایک نئی توانائی بخشی ہے اور یہ نام نئی کہانی تحریک سے مستعمل ہوا۔

پرگتی شیل آندولن کا شور و غوغا کچھ کم ہوا تو تھوڑے سے کہانی کار اپنا مختصر سا گروہ لے کر الگ ہوگئے اور ترقی پسند تحریک سے غیر اطمینانی کا بہانہ تلاش کر کے دوسری تحریکوں سے وابستہ ہوگئے۔ حقیقت یہ ہے کہ کہانی کاروں نے صرف اسلوب، ہیئت اور تکنیک میں تھوڑے سے نئے تجربے کے ساتھ کم و بیش انہی موضوعات پر محض تحریک کا نام بدل کر نیا جوش اور نئی توانائی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں راجندر یادو ایک جگہ رقمطراز ہیں:-

" میرا خیال ہے کہ ..... کنڑا ڈکشن " نئی کہانی " میں
نہیں ہے۔ آزادی کے بعد ہندی کہانی یا نئی کہانی
نے پریم چند سے اپنے کو کبھی الگ نہیں کیا۔ اس وقت
"نئی کتھا" کی تحریک چل رہی تھی اور وہاں خاص
طور سے فرد کو اہمیت دینے والے اور فرار کے رجحان

سے متعلق لوگ زیادہ تھے۔ کہانی چونکہ زندگی کو زیادہ سیدھے سادے اور براہِ راست پکڑتی ہے اور سمجھتی ہے اس لئے کہانی زیادہ سماجی یا سماج سے تعلق رکھنے والی صنف ہے" (۱)

آگے لکھتے ہیں:—

"نئی کہانی کا تعلق ان لوگوں سے ہے یا ان لوگوں کے ہاتھوں پھل پھول رہی ہے، جو اپنے آپ کو کسی نہ کسی شکل میں مارکسسٹ کہتے یا مانتے تھے..... وہ اپنا تعلق پریم چند کی کفن، پوس کی رات، سوا سیر گیہوں جیسی چیزوں سے ہی جوڑتے تھے۔ جو مارکسسٹ یا ترقی پسند تحریک سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھیں یعنی کوئی ایسا بیان، کوئی ایسی تخلیق یاد نہیں جس میں پریم چند سے انحراف کیا گیا ہو" (۲)

ان اقتباسات سے بظاہر ہوتا ہے کہ نئی کہانی کے تخلیق کاروں نے پریم چند کی روایت یا ترقی پسند تحریک کی روایت سے مکمل انحراف کر کے کہانی کو نئی سمت نہیں دی تھی بلکہ اسی روایت کو آگے بڑھا کر کچھ نیا پن لانے کی کوشش کی لہٰذا

---

(۱) راجندر یادو — کہانی اور کہانی — مرتبین: راجندر مہروترا، شیام کشور ص ۱۸

(۲) " " " " " " " " " " ص ۱۸-۱۹

تقابلی مطالعہ کے سلسلے میں یہاں روایتی انداز سے تحریکی قید نہیں لگائی گئی ہے بلکہ ان افسانوں کا تقابلی مطالعہ کیا جائے گا جو اردو اور ہندی ادب کی نمائندگی کرتا ہو اور ساتھ ساتھ ان افسانوں میں ترقی پسند عناصر پائے جاتے ہوں۔

اس تحریک کے زیر اثر قریب قریب ہر ایک موضوع پر افسانے لکھے گئے۔ لیکن یہاں ہر ایک موضوع کا احاطہ کرنا ممکن نہیں۔ لہٰذا کچھ ایسے موضوعات کو بحث کا موضوع بنایا گیا ہے جو زیادہ سے زیادہ موضوعات کا احاطہ کرے خاص خاص موضوعات یہ ہو سکتے ہیں:—

۱— عورتوں کے مسائل اور جنس

۲— تقسیم وطن کا کرب اور فسادات

۳— طبقاتی کشمکش

۱— عورتوں کے مسائل اور جنس :— یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جس کا حل ہر زمانے میں تلاش کیا گیا لیکن ہر زمانے میں عورت کا تصور بدلتا رہا۔ عورت کو افسانوں میں شروع سے ہی موضوع بنایا گیا۔ پریم چند نے اپنی کہانیوں میں عورت کو دیوی کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس دور میں عورت کے مسائل ختم ہو گئے تھے۔ بلکہ عورت پر ظلم ہوتے تھے۔ عورت کو ستی ہونا پڑتا تھا۔ بیوہ ہو جانے کے بعد اس کی زندگی جہنم کا نمونہ بن جاتی تھی اسی لئے ان کی طرز عمل کو ختم کرنے کے لئے انہوں نے عورت کے تقدس کو ابھارا۔ لیکن ترقی پسند تحریک کے دور میں عورت کا تصور بدل گیا — طوائف کو

سماج میں بری نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے عورت کو ہی نہیں
جنسی فعلِ گناہ کا مرتکب صرف عورت کو ہی ٹھہرایا بلکہ اس کا ذمہ دار اقتصادی جبر اور
اخلاقی پسماندگی کو ٹھہرایا۔ منٹو بھی عورت کو مخصوص حالات کے جبر کو قصوروار قرار دیتے ہیں
اور عورت کو ہمدردی کا مستحق سمجھتے ہیں۔ بیدی نے عورت کا تصور بھی اور ہی پیش کیا ہے
بیدی کی عورت عام عورت ہے، وہ گناہ کی مرتکب بھی ہو سکتی ہے اور وفا کی
دیوی بھی ہو سکتی ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور "لاجونتی" اس کا بہترین مثال
ہیں۔ عورت کے سلسلے میں عصمت کا رویہ بے باکانہ اور دوٹوک نظر آتا ہے۔

نئی کہانیوں میں بھی عورت کا تصور زمانے کے ساتھ بدلا
ہے۔ نئی نسل لکھنے والوں نے اپنی کہانیوں میں "نئی عورت" کو جنم دیا۔ کملیشور کے
اس بیان سے جدید عورت کا تصور ابھر کر سامنے آجاتا ہے:۔

"جدید عورت اب اپنی آب و تاب، اصل عزت اور جسم
کی تہذیب کے ساتھ آئی ہے۔ "یہی سچ ہے" "ترو جاتی"
"لال پرانڈا" "زندگی اور گلاب کے پھول" وغیرہ بہت سے
افسانوں کے نسوانی کردار۔ بدلے ہوئے حالات اور زندگی
کی معنویت سے جڑے ہوئے ہیں۔ جو مرد کے سہارے اور
ذریعے سے زندگی کی حقیقتوں یا اس کے معنوں کی
تلاش میں سرگرداں نہیں ہیں۔ وہ اپنی مکمل شخصیت کے
ساتھ رشتوں کو نبھانے یا مٹانے میں برابر کے شریک ہیں
یا ذمہ دار ہیں۔ نئی عورت کے لئے جنس اب گناہ نہیں ایک

حقیقت یا ضرورت کی شکل میں اختیار کی جا چکی ہے
اب وہ افسانہ نگار کے لئے لذت اور چٹخارے کی چیز ہیں اس
کے کرداروں کی جسمانی ضرورتوں کی مانگ ہے۔ وہ جھوٹی
مستی یا طوائفیں نہیں ہیں یہی وجہ ہے کہ نئی کہانی میں ولن
کا تصور مٹ گیا ہے۔ جبکہ پرانی کہانیوں میں ولن کی ہر
قدم پر ضرورت پڑتی تھی --- اب رشتوں کے دو مرکز ہیں
ایک عورت اور ایک مرد --- عورت کا جسم اب
اس کے اپنے فیصلے کا پابند ہے" ۳

مندرجہ بالا اقتباس کے مطالعے سے عورت کے بدلتے تصور کا پتہ چلتا ہے۔ نرمل ورما، راجندر یادو، منو بھنڈاری اور موہن راکیش وغیرہ تمام نئے افسانہ نگار بھی اسی خیال سے متفق ہیں۔

جنس اردو افسانے کا ایک متنازعہ فیہ موضوع رہا ہے۔ اس موضوع پر کم و بیش تقریباً سبھی افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے۔ اس موضوع پر لکھنے والوں میں خواتین افسانہ نگار بھی شامل ہیں لیکن تجربات، مشاہدات اور جنسی تضاد کی بنا پر دونوں افسانہ نگاروں میں ایک فرق پایا جاتا ہے۔ وہ فرق موضوع کے برتنے اور حقیقت کی پیش کش کے روپ میں رہا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ تقسیم ہند سے پہلے اور تقسیم ہند کے بعد لکھے جانے والے افسانوں میں بھی تدریج اور واضح

۳۔ کملیشور: نئی کہانی کی بھومیکا ص ۱۹-۱۸

فرق نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر اردو افسانے کے ابتدائی دور میں جنس کا جو تصور ملتا ہے وہ بالکل رومانی ہے۔ لیکن ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جن افسانہ نگاروں نے جنس کو موضوع بنا کر کہانیاں لکھیں ان کہانیوں پر لوگوں نے سخت اعتراض کیا تھا اور ان پر فحش نگاری کا الزام عائد کیا گیا۔ اور کہا ان کی کہانیوں میں عریانی، لذتیت، اور جنسیت کی طرف بہت زیادہ رغبت پائی جاتی ہے جس سے ادب اور سماج دونوں پر مضر اور ناپسندیدہ اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایسے افسانہ نگاروں نے جنس کو کہانیوں میں پیش کرنے کا نظریہ یہ بنایا کہ وہ اس طرح زندگی کی ایک واضح اور سچی تصویر پیش کرنا چاہتے ہیں۔ ان میں جنسی موضوعات محض جنس کی حیثیت سے ہی نہیں بلکہ سماج کی ایک حقیقت کی حیثیت سے آتے ہیں۔ سلیم اختر نے اپنے ایک مضمون " ادب میں جنس کی اہمیت " میں جنس کو اس طرح پیش کیا ہے :-

> اس حقیقت کے باوجود کہ صدیوں کے بعد جنسی گھٹن ابھری ہے ادب اور آرٹ کا سارا کلاسیکی سرمایہ جنس کے بنیادی تصورات، محرکات اور ہیجانات کے گرد گھومتا نظر آتا ہے۔ یہ کسی ایک زبان یا کسی ایک قوم سے اور تک محدود نہیں بلکہ ساری زبانوں کا جائزہ لینے کے بعد یہی حقیقت سامنے ابھر کر آتی ہے "۔ ۱؎

۱؎ سلیم اختر — اردو افسانے میں لیسبین ازم ص ۷۰

منٹو نے جنس پر کئی اچھے افسانے لکھے ہیں جن میں "ٹھنڈا گوشت"، "موذیل"، "کالی شلوار"، "دھواں"، "بو" وغیرہ شامل ہیں۔ عصمت بھی منٹو سے کم نہیں۔ انہوں نے لحاف جیسا شاہکار افسانہ لکھا۔

ہندی میں جنسیات پر یشپال کی کہانیاں "ابھیشپت" "ترک کا طوفان" "چنگاری" "مہماورت" "پھولوں کا کرتا" وغیرہ ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ کملیشور نے بھی ماس کا دریا جیسا افسانہ لکھا جس کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔

تقابلی مطالعہ پیش خدمت ہے:

کارمن : قرۃ العین حیدر (اردو)

پرندے : نرمل ورما (ہندی)

نرمل ورما کی یہ کہانی آزادی کے بعد ایک مخصوص طبقے میں پنپنے والی نفسیات اور ذہنیت کی کامیاب عکاسی کرتی ہے۔ اس کا مرکزی کردار ایک عورت ہے جس کا نام لتیکا ہے جو آج کے دور کی پیداوار اور جدید عورت کی ترجمان ہے۔ لتیکا پہاڑی علاقہ میں واقع ایک گرلس اسکول میں ٹیچر ہے اور وہاں کے ہوسٹل کی وارڈن بھی۔

سردیوں کی لمبی چھٹی میں جب اسکول کی تمام لڑکیاں اپنے اپنے گھروں کو چلی جاتی ہیں۔ ہوسٹل خالی ہو جاتا ہے۔ دور دور تک آدمی کی کوئی آہٹ سنائی نہیں دیتی ہے۔ تب بھی لتیکا ہاسٹل میں رہتی ہے اور یوں ہی تنہا ساری چھٹیاں گزار دیتی ہے ۔۔۔ لتیکا کے لئے یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ یہ تو اس

کی زندگی کا معمول بن چکا تھا۔ جب بھی اس سے کوئی کچھ پوچھتا تو سیدھے وہ بتلا نہ سکتی کہ اسے برف باری دیکھنا بے حد پسند ہے۔ ایک ہی المیہ نے اس کی زندگی کو اس طرح جھنجھوڑا کہ وہ تمام شرگوں سے بالکل الگ ہو گئی۔ اور یہ المیہ تھا میجر گریش نیگی سے اس کی ملاقات ــــ یہ ملاقات ایک پکنک پر ڈاکٹر مکرجی کے ذریعہ ہوئی تھی اور ڈاکٹر مکرجی نے ہی اس کا تعارف کرایا تھا۔ یہ لتیکا کی زندگی کا پہلا "حسین حادثہ" تھا جس کا اثر اس کے دل پر ایسا ہوا کہ میجر اس کی زندگی کا ایک حصہ بن گیا۔ اتنا ہی نہیں لتیکا نے من ہی من میں اسے سب کچھ مان چکی تھی ــــ ایک بار نیگی جو کہیں گئے تو پھر لوٹ کر دوبارہ واپس نہیں آئے ــــ نیگی کے اچانک اس طرح چلے جانے کا غم و اندوہ سے لتیکا کے دل و دماغ کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا کہ دوبارہ وہ اس تعارف کے غم و اندوہ سے چھٹکارا حاصل نہ کر سکی۔ اور میجر نیگی کو یاد کر کے حسین سپنے کو سینے سے لگائے ویران سی زندگی جینے لگی۔

وقت بغیر کسی اجازت کے گزرتا گیا ــــ اور ایسے دھیرے دھیرے لتیکا کی پرسنلٹی بڑھتی گئی۔ ایک دن وہ سوچنے لگی کہیں وہ بھی اپنی ساتھی وڈ کی طرح "اولڈ میڈ" ہو کر رہ جائے گی ــــ اب اس کے اندر خواہشات امنگیں اور حسرتیں دم توڑنے لگیں اور میجر نیگی کی یاد ہی اس کی زندگی کا جزو لاینفک بن کر رہ گئی۔ اس تشنگی سے اس کی زندگی میں ایک خلا سا پیدا ہو گیا تھا ــــ جب کوئی میجر نیگی کی بات کرتا تو وہ اداس ہو جاتی اور کبھی ڈاکٹر مکرجی اس سے پوچھتے ــــ "مس لتیکا آپ اس سال بھی چھٹیوں میں یہیں رہیں گی؟" تو اس سے کوئی جواب نہ بن پڑتا اور اسے محسوس ہوتا جیسے کہیں بہت دور برف کی چوٹیوں سے پرندے

قطار در قطار انجان سمتوں کی جانب اڑے جا رہے ہیں پہاڑوں کی ویران خاموشی سے ادھر ان شہروں کی طرف جہاں جانے کے خواب کبھی اس نے بھی دیکھے تھے۔ لیکن اب اس کے مردہ دل میں کہیں جانے کی نہ تو خواہش تھی اور نہ حوصلہ! یہی اس کی بے بسی تھی یہی اس کا کرب اور یہی اس کی مجبوری۔ اکیلے رہتے رہتے اب اسے ایک بے نام سی لذت کا احساس ہونے لگا تھا۔ وہ سوچتی کہ تمام رشتوں سے دور اپنی ذات کے خول میں سمٹ رہنے میں بھی ایک نفسیاتی تسکین ہوتی ہے۔

اس کے کردار کا اگر نفسیاتی تجزیہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کا اصل مسئلہ یہ ہے کہ وہ اپنی خواہشات کو ان حالات سے الگ نہیں کر پاتی ہے۔ جو بن بلائے مہمان کی طرح اس کی زندگی کے سنسان خانوں میں در آتے ہیں اس طرح وہ دونوں حالات سے ایک ہی ساتھ مسلسل نبرد آزمائی کی کوشش میں مصروف رہتی ہے اس لئے ہوتا ہے کہ وہ ایک جدید خیال کی عورت ہوتے ہوئے بھی اپنی جڑیں روایتی عورت کی زندگی سے جدا نہیں کر سکتی ہے۔ وہ مکمل طور پر "جدید عورت" نہیں ہے ——— ان دونوں اقسام کی عورتوں کی نفسیاتی کشمکش کے باعث لتیکا کی الجھنوں میں روز افزوں اضافہ ہوتا رہتا ہے اور اس پر جذباتیت غالب آجاتی ہے۔ لیکن اس کے یہ دونوں رویے فطری ہیں لتیکا کے کردار کی یہی کشمکش اس کا اصل مسئلہ ہے۔ وہ اس کشمکش سے آزاد کیسے ہو۔ ڈاکٹر مکرجی اسے سمجھاتے ہیں۔ "مرنے والے کے سنگ خود تھوڑا سا ہی مرا جاتا ہے۔" لیکن یہ سب اس پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ لیکن اسی دوران اس کے اندر معمولی سی تبدیلی آگئی وہ کہتی ہے۔ "اب ویسا درد نہیں ہوتا، جو شروع اس کی

یاد کرتی ہوں جو پہلے کبھی ہوا تھا۔"

"ڈاکٹر مکرجی اور لتیکا دونوں کی زندگی ایک جیسی ہی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے قدرے مختلف ہیں۔ لیکن مکرجی کی زندگی کا حادثہ بھی لتیکا کی زندگی کے حادثے سے ملتا جلتا ہے لیکن وہ لتیکا کی طرح اپنی زندگی سے پریشان نہیں ہوتے بلکہ ہنستے کھیلتے اپنی زندگی گزارتے ہیں اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ غیر سنجیدہ ہیں وہ لتیکا سے کہتے ہیں:

"کیا آپ سمجھتی ہیں، میں اپنی بیوی سے پیار نہیں کرتا تھا۔ یا آج مجھے اس کی یاد نہیں آتی؟"

دونوں باتیں سچ ہیں۔ لیکن جب وہ کہنا چاہتے ہوں۔ زندگی اس سے آگے بھی چلتی رہتی ہے۔ لتیکا ہر ممکن کوشش کرتی ہے کہ وہ اس اجڑی، پریشان اور ویران زندگی کے اندھیرے کنویں سے باہر نکل جائے، لیکن وہ اتنی جذباتی ہو چکی ہے کہ وہ اس سے باہر نکلنے میں کامیاب نہیں ہوتی۔ ہیوبرٹ ایک کانونٹ والے اسکول میں لتیکا کے ساتھ کام کرتا ہے۔ وہ دھیرے دھیرے اس سے پیار کرنے لگتا ہے آخر میں ایک دن وہ خط لکھ کر اپنی چاہت کا اظہار کر دیتا ہے۔ اس روز لتیکا کو اپنے اندر پیدا شدہ تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔۔۔۔ کیونکہ ہیوبرٹ کا خط پڑھ کر اسے نہ تو غصہ ہی آیا اور نہ ہی نفرت۔ بظاہر اپنے سینے میں پتھر کا دل رکھنے والی لتیکا محبت کے معاملے میں اب بھی نرم گوشہ رکھتی ہے اس کا پتہ اس دن چل جاتا ہے۔

ہیوبرٹ کا خط پڑھ کر اس کی زندگی کے اندر تبدیلی کی رفتار تیز ہو گئی۔ اور وہ پھر دھیرے دھیرے اپنی ذات سے پھر دلچسپی لینے لگی۔ وہ سوچتی ہے اب بھی اس کی عمر اتنی زیادہ نہیں ہوئی ہے اب بھی وہ پرکشش اور دکھنے میں جاذب

نظر ہے۔ لیکن لشیکا ہیوبرٹ کے خط کا کوئی جواب نہیں دیتی ہے اور اس بے اعتنائی سے ہیوبرٹ کو یقین ہو جاتا ہے کہ لشیکا کے دل سے ابھی تک بیجینگی کا خیال نہیں نکلا ہے یہ سوچ کر وہ پریشان ہو جاتا ہے اور لشیکا سے اپنی کی ہوئی غلطی کے لئے معافی مانگتا ہے۔ اور دونوں ہی ایک دوسرے کے اندر اٹھنے والے طوفان کو محسوس کر لیتے ہیں۔ ڈاکٹر مکرجی ایک دن پھر لشیکا کو سمجھاتے ہیں:۔

"کبھی کبھی میں سوچتا ہوں مس لشیکا کہ کسی چیز کو نہ جاننا اگر غلط ہے تو جان بوجھ کر بھول پاتا، ہمیشہ جونک کی طرح چمٹے رہنا، یہ بھی غلط ہے ـــــ"

ہیوبرٹ بعد میں لشیکا کے بارے میں سب کچھ جان لینے کے بعد بھی اسے اپنانے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے اور اسے بھول نہیں پاتا ہے جب ڈاکٹر مکرجی اشاروں میں ہیوبرٹ کے سلسلے میں لشیکا سے گفتگو کرتے ہیں تو وہ سوال کرتی ہے:۔

"ڈاکٹر سب کچھ ہونے کے باوجود وہ کیا چیز ہے جو ہمیں چلاتی جاتی ہے۔ ہم رکنا بھی چاہیں تو بھی اپنے ریلے میں وہ ہمیں کھینچے لے جاتی ہے۔" مکرجی لشیکا کی بات سن کر خاموش ہو جاتے ہیں۔

اس کہانی کا موضوع اپنی ذات میں سمٹ کر انجانی سمتوں کی جانب سفر کرتے رہنے کا کرب ہے۔ یہ نئے دور کی دین ہے اس دور میں انسان زمین سے کٹ کر اپنی ذات میں محدود ہو گیا ہے اور اس سے وہ بے خبر ہو چکا ہے کہ اس کی منزل کی سمت کون سی ہے۔ اس کہانی کا عنوان بھی اس بات کی تائید کرتا ہے کہ آج کا انسان ان پرندوں کی مانند ہے جو ہر موسم سرما میں انجان سمتوں

کی جانب سفر کرتے ہیں۔ راحیل کسی پہاڑی پر کچھ دیر کے لئے رکتے ہیں اور ایم آگے بڑھ جاتے ہیں جن کی زندگی کا سفر ایک محدود دائرے میں (ذات کے دائرے میں) جکڑا ہوا ہے۔ جس کا منشا رشا ہے بے مقصد اور اپنے اپنے درد کو دل میں چھپائے ہوئے!!

کارمن میں ذہنی ناآسودگی اور گھٹن کو افسانے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ہندوستانی شہروں کے ساتھ ساتھ دنیا کے ترقی یافتہ شہروں میں رہنے والے کرداروں کو پیش کیا ہے جہاں تعلیم، دولت اور طبقاتی فرق کے ساتھ ساتھ اور بھی الجھنیں ہیں۔

ہندوستان سے ہزاروں میل دور ملیشیا کے دارالسلطنت سنیلد شہر میں ایک بار ایک لڑکی کا گزر ہوتا ہے۔ یہ لڑکی اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتی ہے اور اپنی لوگوں سے ملتی جلتی ہے۔ اتفاق سے اس کا قیام کچھ دنوں کے لئے سنیلد شہر کے ایک ورکنگ گرلز ہاسٹل والی ایم سی اے میں ہوتا ہے جہاں اس کی ملاقات نچلے متوسط طبقے کی عورتوں اور لڑکیوں سے ہوتی ہے۔ انہیں میں ایک معمولی عورت کی لڑکی "کارمن" بھی ہے۔ ہاسٹل کی لڑکیوں کے خلوص اور محبت سے وہ اتنا متاثر ہو جاتی ہے کہ وہ کہیں دوسری جگہ رہنا پسند نہیں کرتی۔ دوران قیام اس کو کارمن کی زندگی کے حالات کا بھی علم ہو جاتا ہے۔ وہ ایک خوددار اور معمولی گھرانے کی لڑکی تھی جو سب کچھ کھو دینے کے بعد اپنے محبوب اور ہونے والے شوہر کے انتظار میں زندگی کے دن بڑے یقین کے ساتھ کاٹ رہی تھی اور طرح طرح کے خوابوں سے اپنی دنیا آباد کئے ہوئے تھی۔

کارمن کا انجام بھی وہی ہوتا ہے جو کسی بھی ایسے معاشرے میں ہو سکتا ہے

جہاں مرد اور عورت برابر کی حیثیت نہیں رکھتے۔ چنانچہ کہانی کا اختتام بھی ان تمام مذکورہ مناظر کی روشنی میں عورت کے المیہ کے ساتھ ہوتا ہے کہ کارمن اپنے ہونے والے شوہر نک کا انتظار خدا کی آمد کی شکل میں کرتی رہتی ہے اور دوسری طرف اس کا ہونے والا شوہر کسی دوسری لڑکی سے شادی کر کے اپنی بیوی بچوں کی زندگی کے ساتھ آسودہ اور بے فکر ہے اسے تو کارمن کا خیال تک نہیں جو اس کے خوابوں کو سجائے بیٹھی ہوئی ہے لڑکی کو ان ساری باتوں کا احساس ہو جاتا ہے لیکن اب اتنا وقت بھی نہیں ہے کہ کارمن اور نک دونوں کو ایک دوسرے کے بارے میں کچھ بتا سکے وہ منیلا شہر اور وہاں کی تمام باتوں کو وہیں چھوڑ کر اپنے وطن پرواز کر جاتی ہے لیکن اپنے وطن واپس آکر بھی اسے وہاں کی ایک ایک بات یاد آتی رہتی ہے۔ مثال کے طور پر اقتباس درج ذیل ہے

"یہاں سے بہت دور خطرناک طوفان سے گھرے ہوئے بحر الکاہل کے سمندر میں بے شمار جزیروں کا ایک مجموعہ ہے جو فلپائن کہلاتا ہے اس کی ہنستی گاتی چہکتی دارالسلطنت منیلا کے ایک بدرنگ سے محلے کی ایک شکستہ عمارت کے اندر ایک چھوٹی سی ناک اور غیر شکستہ سی معصوم دل والی فلپینو لڑکی رہتی ہے جو اپنے بچے کے لئے کھلونے جمع کر رہی ہے اور اپنے خدا کی واپسی کی منتظر ہے۔ جس کی ذات پر اسے کامل یقین ہے۔"[۵]

ایک نچلے متوسط طبقے کی پڑھی لکھی مگر تمام تر محبت کے جذبوں سے معمور عورت اپنے ہونے

---

[۵] قرۃ العین حیدر - پت جھڑ کی آواز (مجموعہ) صفحہ ۱۹۲

والے شوہر کو قدا کا رتبہ دینے والی ہے اور دوسرا اعلیٰ اور بلند رتبہ نکس اپنے ہی ہم رتبہ لڑکی سے شادی کر کے سب کچھ بھلا چکا ہے۔

"قرۃ العین حیدر کی کہانی کارمن اور نرمل ورما کی کہانی" پرندے" ایک ہی فضا اور ماحول کی کہانی ہے۔ کارمن وائی ڈبلیو سی اے میں رہتی ہے۔ اس میں مختلف دفاتر میں کام کرنے والی لڑکیاں یا خواتین بسیرا کرتی ہیں۔ کارمن بھی کسی دفتر میں کام کرتی ہے اور یونیورسٹی میں ریسرچ بھی کر رہی ہے۔ پرندے کی مس لتیکا بھی گرلس ہاسٹل کی وارڈن ہے۔ دونوں کرداروں کے ایک ہی مسائل ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی کارمن اپنے محبوب نکس کا شدت سے انتظار کر رہی ہے اور اس سے شادی کے خواب دیکھ رہی ہے۔ اب وہ اس سے بچھڑ چکی ہے۔ یہاں تک کہ اسے نکس کا پتہ تک نہیں معلوم ہے لیکن وہ اپنی شادی اور ہونے والے بچے کے بارے میں مسلسل سوچتی رہتی ہے بلکہ بچے کے لئے کھلونے بھی جمع کر رہی ہے۔

نرمل ورما کی لتیکا بھی اپنے محبوب کی یاد کو سینے سے لگائے ہوسٹل میں تنہائی کی زندگی گزار رہی ہے۔ اس کا محبوب جو فوجی تھا اب اس سے بچھڑ چکا ہے اس کی مفارقت نے لتیکا کو اندر سے توڑ پھوڑ کر رکھ دیا ہے۔ یہاں تک دونوں لڑکیوں کی کہانی میں مطابقت ہے لیکن انجام قدرے مختلف ہے۔ کارمن یہ جان کر کہ نکس نے شادی کر لی ہے اور اب وہ ایک بچے کا باپ ہے۔ اس کے انتظار میں اس یقین کے ساتھ کہ اس کا وارث مجازی ایک دن ضرور آئے گا ۔ زندگی کے دن گزار رہی ہے جبکہ نرمل ورما کی لتیکا کی زندگی میں ایک ایسا موڑ آتا ہے کہ وہ حالات سے سمجھوتہ کرنے پر آمادہ ہو جاتی ہے اور پھر سے نئی زندگی شروع کرنے کا فیصلہ کرتی ہے۔

یہ بھی موضوع اور نظریے کی بات ہے۔ یعنی آزاد ہندوستان میں عورتوں کی سوچ
میں جو تغیر پیدا ہوا ہے انہی موضوعات پر لکھی گئی کہانی ہے۔ جہاں تک اسلوب، اسٹائل اور فن
کا سوال ہے اس میں کوئی واضح فرق نہیں ہے۔ باوجود اس کے یہ کہانی کافی بعد میں لکھی
گئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فنی نقطۂ نظر سے یہ کہانی قرۃ العین
حیدر کی کہانی سے آگے نہیں بڑھ سکی ہے۔

مس پال : موہن راکیش (ہندی)

کھولی : خواجہ احمد عباس (اردو)

موہن راکیش کی یہ کہانی ایک ایسی لڑکی کے ارد گرد گھومتی ہے۔ جو زندگی
بھر تنہا رہنے کے لئے مجبور محض ہے۔ مس پال اس کہانی کا مرکزی کردار ہے۔ جو
بچپن میں ہی والدین کے پیار سے محروم ہو گئی۔ جب بالغ ہوئی تو دلّی کے کسی دفتر میں
اس کو پانچ سو روپے کی نوکری ملی۔ دفتر میں جن لوگوں سے اس کا سابقہ پڑا
وہ ان سے تنگ آ چکی ہے۔ مس پال شکل سے اچھی نہیں ہے اس کا جسم چھوٹا
موٹا، بھدا اور پھولا ہوا ہے۔ وہ اپنی اس بدصورتی پر پردہ ڈالنے کے لئے وہ
اچھے اچھے کپڑے پہنتی ہے۔ خود کو طرح طرح سے میک اپ کرتی ہے۔ لیکن اس کے
باوجود دلّی میں اس کی طبیعت نہیں لگتی ہے۔ کہانی کا اقتباس ملاحظہ ہو:-

"دلّی میں اس کی زندگی کافی تنہا تھی کیونکہ دفتر کے زیادہ
لوگوں سے اس کا من مُٹاؤ تھا۔ اور باہر کے لوگوں کے ساتھ
وہ ملتی بہت کم تھی۔ دفتر کا ماحول اس کے مطابق نہیں تھا۔

وہ وہاں ایک ایک دن جب گن کر کاٹتی تھی۔ اسے ہر ایک سے شکایت تھی کہ وہ گھٹیا قسم کا آدمی ہے جس کے ساتھ اس کا اٹھنا بیٹھنا نہیں ہو سکتا۔" ۶

اس لئے وہ اس زندگی اور ماحول سے بہت دور بھاگنا چاہتی ہے۔ نتیجتاً وہ ٹکلو اور مُنالی کے بیچ کسی چھوٹے سے گاؤں میں رہنے لگتی ہے۔ یہاں بہت سارے وجوہات کی بنا پر ذکری سے شفع دیتی ہے جس کو افسانہ نگار نے اشاروں اور علامتوں کے ذریعہ بیان کیا ہے۔ یہاں کو یہ یقین ہو گیا کہ دلّی ہو یا کوئی اور شہر زندگی بھر ـــــ

"نہ اسے دولت ملے گی اور نہ شہرت اور نہ ہی پیار" ۷

لہٰذا اسی بنیاد پر یہاں یہ سوچتی ہے" اس کی زندگی بے معنی ہے" ۸ یوں تو دلّی جیسے شہر میں بھی اس کی ذاتی زندگی اکیلی رہی ہے۔ تنہائی کے ان لمحوں کو بانٹنے کے لئے وہ موسیقی اور مصوری کا سہارا لیتی ہے۔ لیکن وہ اس سے بھی مطمئن نہیں ہو پاتی ہے۔ ان دنوں میں اسے کوئی بھی اپنا ہمدرد نظر نہیں آتا ہے۔ آخر میں وہ ایک کتا پال لیتی ہے اور اس کو اپنے قبضے میں رکھنا چاہتی ہے۔

جس طرح اس کی زندگی بکھری ہوئی ہے اسی طرح اس کا کمرہ بھی کوئی بھی چیز اپنی جگہ پر نظر نہیں آتی ہے۔ رنجیت اس کے کمرے کا ذکر

---

۶ نورن رائل کیسی : کوارٹر۔ صفحہ ۱۲۱

۷ ایضاً صفحہ ۱۳۳

۸ ایضاً صفحہ ۱۳۱

اس طرح کرتا ہے :-

" اس کے کمرے میں ستار، تبلہ، رنگ کینوس، بھرے کپڑے، نہانے اور چائے بنانے کا سامان اس طرح الجھے بکھرے رہتے ہیں کہ بیٹھنے کے لئے کرسیوں کا رکھنا ایک مسئلہ بن جاتا ہے۔ کبھی جب اس کے جھینے ریشمی کپڑے والے تخت پر بیٹھنا پڑ جاتا ہے تو مجھے من میں بہت پریشانی ہو جاتی ہے "[۹]

افسانہ نگار نے مس پال کی تنہائی سے پیدا ہونے والے درد کو بہت باریکی سے دکھایا ہے۔ اس لئے کبھی وہ اپنی قسمت کو کوستی ہے تو کبھی کہتی ہے :-

" میرے لئے بس ایک ہی علاج ہے کہ کوئی ہاتھ میں چھری لے کر مجھے ٹھیک کرے۔ یہ بھی کوئی رہنے کا ڈھنگ ہے جب میں رہی ہوں "[۱۵]

ممکن ہے رنجیت کی ہمدردی اور انسان دوستی سے مس پال کچھ دیر کے لئے تنہائی سے نکلی ہو اور اس سے خوش ہو کر جیون ساتھی ہونے کا احساس بھی ہوا ہو۔ لیکن یہ سارے واقعات و حادثات لمحے بھر سے زیادہ کے نہیں ہو سکتے۔ ہر ممکن کوشش کے باوجود مس پال کو زندگی سے نہ تو ہمدردی پیدا ہوئی اور نہ جینے کی خواہش۔ کہانی کا اختتام اس طرح ہوتا ہے۔ جب مس پال اپنے مہمان رنجیت کو بس اسٹینڈ پر چھوڑنے

---

۹ موہن راکیش ؛ کوارٹر ص ۱۵

۱۵ ایضاً ؛ "

جاتی ہے۔ جب سب چلی جاتی ہیں۔ بس پال دونوں ہاتھوں میں لئے خالی ڈبوں کو ملا
کر رنجیت کو الوداع کہتی ہے۔ یہ خالی ڈبے اس کے خالی دل کا ثبوت ہیں۔

"کھولی" ایک کھاتے پیتے اور خوش حال گھرانے کی ایک چہیتی
لڑکی ہے جس نے نمبردار رام لعل کے گھر میں عجیب سی لمبی اور پریشانی کے عالم میں
جنم لیا۔ اس کی سب سے بڑی خطا یہ تھی کہ تین لڑکوں اور تین لڑکیوں کے بعد جب
وہ پیدا ہوئی تو لڑکا کیوں نہیں؟ اور اگر لڑکی بن کر بھی پیدا ہو گئی تھی تو بیماری، آزاری
اور لگاتار مصیبتوں کے باعث وہ طرح طرح کی مصیبتوں کا کیوں شکار ہو گئی؟ وہ کالی
تھی چیچک کے بڑے بڑے نشان اس کے چہرے پر تھے، اس کے ماں باپ اور
بھائی بہن بھی اس کے ساتھ اچھا سلوک نہ کرتے تھے۔ گاؤں کی پرانی زندگی
بسر کرنے والے لوگ تعلیم اور پڑھائی لکھائی سے قطعاً ناواقف تھے۔ لڑکی کا اسکول میں
جا کر پڑھنا تو ان کے نظریے میں انتہائی معیوب سمجھا جاتا تھا۔ مگر جب حکومت کی طرف
سے اسکول میں پڑھائی کی اسکیم چلائی گئی تو نمبردار اور اس کی بیوی نے "کھولی" کو
بے کار، ناکارہ اور مصیبت سمجھ کر اسکول میں بھیج دیا۔ کھولی کو گھر کے مقابلے میں اسکول
میں کھلی فضا ملی۔ استانی کی محبت اور پیار ملا۔ آہستہ آہستہ اس کی صلاحیتیں
جاگتی رہیں اور وہ کئی سال تک بڑی خوشی سے اسکول میں پڑھتی رہی۔ کھولی
کے والدین اپنے تمام لڑکوں کی شادی کر چکے تھے۔ بس کھولی باقی رہ گئی تھی۔ اور
اس کی شادی کی کوئی امید بھی نظر نہیں آتی تھی۔ کیونکہ یہ بدصورت تھی بے وقوف
سمجھی جاتی تھی۔ اور عمر کافی ہو چکی تھی۔ لیکن اس کا رشتہ بھی آ ہی گیا۔
اور قریب کے گاؤں سے "لشمبر" دھوم دھام سے برات لے کر کھولی سے شادی کرنے

آ گیا۔ دولہا کی ہلدی، دھنیے اور مسالے کی دکان تھی۔ پہلی بیوی مر چکی تھی پھر بھی بھولی جیسی لڑکی کی شادی ہو جانا ہی بڑی بات تھی۔ مگر عین پھیروں کے وقت ہار پہنائے ہوئے دولہا نے جب دلہن کی چیچک زدہ صورت اور بے نور جسم دیکھا تو بھڑک گیا۔ اسے اپنے سارے عیب تو نظر نہ آئے مگر بھولی صورت پر ناک منہ چڑھانے لگا اور پانچ ہزار روپے کی نقد ادائش پر شادی کرنے کو تیار ہوا۔ بھولی کا باپ پریشان ہو گیا۔ اور آخر کار پانچ ہزار روپے کی رقم دولہا کو جب پیش کرنے لگا تو اچانک بھولی نے اپنا گھونگھٹ پلٹ دیا اور نفرت آمیز لہجے کے ساتھ شادی کرنے سے انکار کر دیا۔

”پتاجی اٹھا لیجئے اپنے پانچ ہزار مجھے اس سے بیاہ کرنا منظور نہیں۔۔۔ تمہاری عزت کے خاطر میں اس بڈھے لنگڑے سے بیاہ کو تیار تھی مگر اس لالچی کمینے سے شادی نہیں کروں گی۔ نہیں کروں گی۔ نہیں کروں گی“ وہ یہ لفظ دہرا رہی تھی اور وہ جو بھولی تھی اور جو ہکلی تھی اور وہ جسے سب بے وقوف اور پاگل سمجھتے تھے بولی۔ ”گھبراؤ نہ پتاجی میں بڑھاپے میں تمہاری اور ماں کی سیوا کروں گی اور جہاں میں نے پڑھا ہے۔ اسی اسکول میں پڑھاؤں گی۔“[11]

اس طرح ایک پختہ عزم کے ساتھ ایک عورت اپنے مسائل کا حل تلاش کر لیتی ہے۔ افسانے کا اختتام اگرچہ ڈرامائی اور مقصدیت کے بوجھ سے لدا ہوا ہے۔ مگر پھر بھی

---

[11] خواجہ احمد عباس : نئی دھرتی نئے انسان ص ۴۶

عورت کی طرف ایک نئے روپ کی نشاندہی کرتا ہے۔ افسانہ نگار نے سماجی طور پر عورت کے ابتدائی دور اور پھر بدلتے ہوئے دور کے ساتھ عورت کی تبدیلی کو بھی نمایاں کیا ہے۔ اور پھر اس تبدیلی کی اہم وجہ تعلیم اور اس کی بدولت ذہنی بیداری کو قرار دیا ہے۔ عورت چونکہ پہلے سوائے گھریلو کام کاج اور مرد کی خواہش کی تکمیل کے کچھ نہ کرسکنے پر قادر ہی نہ تھی اس لئے عورت کے ساتھ ساتھ اس کے والدین کے لئے بھی ایک مسئلہ بنی ہوئی تھی۔ لیکن جب جب تعلیم عام ہوئی گھر کے علاوہ بھی عورت نے اسکول دفتر اور معاشی ذمہ داریوں کو قبول کرلیا تب سے مردوں کا جبر کی خواہش اور ہٹ دھرمی کا تصور ماند پڑنے لگا اور عورت نے خود کفیل ہو کر بھی بغیر مرد کے زندگی گزارنے کی راہ تلاش کرلی۔

مس پال موہن راکیش کی ایک ایسی کہانی ہے جس میں عورت کی تنہائی اور محرومی کو اس کے نفسیاتی پہلو کے مدنظر پیش کیا گیا ہے۔ عورت کے کئی روپ ہوتے ہیں۔ لیکن ہر روپ میں وہ ایک عورت ہی رہ جاتی ہے۔ کہیں وہ ایثار و قربانی کا مجسمہ ہے۔ کہیں پیار و محبت کی دیوی۔ تو کہیں اپنے عاشق پر مرمٹنے والی معشوق۔ لیکن اس سے ہٹ کر بھی اس کا ایک روپ ہے جس روپ کو دیکھنے کے لئے اس کے داخلی زندگی کی طرف نظر دوڑانا پڑتا ہے۔

" مس پال کی مس پال بچپن میں ہی اپنے والدین کو کھو چکی ہے محرومی و تنہائی اس کے بچپن ہی سے ساتھی ہے اور اس کا مقدر بھی۔ پھر اس پر طرہ یہ کہ وہ بدصورت ہے۔ جو عورت کے لئے سب سے بڑا عذاب ہے۔ ہر عورت اپنے کو حسین تصور کرتی ہے۔ لیکن مس پال کو یہ احساس شدت سے ہے کہ وہ بدصورت ہے خواہ وہ

اس مجبوری پر بیک اپ کے پردے ہی کیوں نہ ڈالی ہے لیکن پھر بھی یہ بات اس کے دل کے اندر کانٹے کی طرح جم گئی کہ وہ ایک مجبور لڑکی ہے۔ اور یہی احساس کمتری اس کو اندر سے کھوکھلا بنائے جا رہی ہے اس کی یہ احساس کمتری اسے دنیا سے الگ رہنے پر مجبور کر دیا ہے۔ اسے ساری دنیا جھوٹی، مکر و فریب کے جال میں پھنسی ہوئی دکھائی دیتی ہے اسے لگتا ہے کہ اس کے ساتھ جو لوگ ہیں، جو ان سے بات کرتے ہیں وہ جھوٹے ہیں دھوکے باز ہیں۔ لوگوں کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا ملنا جلنا اسے اچھا نہیں لگتا۔ اسے لگتا تھا کہ وہ کبھی بھی شہرت یا دولت نہیں کما سکتی ہے اس لئے وہ دلی جیسے شہر کو چھوڑ کر کلو منالی میں بس جاتی ہے اور وہیں تنہا زندگی گزار رہی ہے۔

یہاں موہن راکیش نے ایک عورت کی احساس کمتری اور نفسیاتی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ اس کی نفسیاتی الجھن اسے تنہا رہنے پر مجبور کرتی ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے کہ مس پال کے ساتھی جھوٹے اور مکار ہیں۔ بلکہ مس پال کی اپنی ذہنی الجھن اور تنہائی کا احساس جو ظاہر ہے بچپن میں ہی اس کے گھر والوں کے کھو دینے اور اس کے مجبوری کی شکل میں پیش آتی ہے اسے دنیا سے الگ کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اور وہ اسی نفسیاتی الجھن کا شکار ہو کر کلو منالی میں اپنے آپ کو تنہا زندگی گزارنے پر مجبور کر دیتی ہے۔

اسی طرح خواجہ احمد عباس کی بھولی ہے۔ جو مس پال کی طرح نفسیاتی الجھن کی شکار ہے۔ مس پال کی طرح بھولی بھی ایک چیچک سے بھرے ہوئے چہرے لئے بدرنگی دنیا کی مخلوق ہے جو بھولی کو اندر ہی اندر دیمک کی طرح چاٹ چاٹ کر کھوکھلا بنا دیا ہے۔ لیکن مس پال اور بھولی میں یہ فرق ہے کہ مس پال کی طرح بھولی اپنے

آپ کو تنہا محسوس نہیں کرتی بلکہ وہ صرف اپنے کریہہ شکل و صورت کی وجہ سے پریشان رہتی ہے
اور اس کی یہ پریشانی اس کے لئے نہیں بلکہ اس کے والدین کے لئے زیادہ دل
خراش ہے۔ بھولی کے ساتھ گھر والوں کا برتاؤ اس کے لئے مشکلات و الجھن کا باعث
بنتا ہے۔ سب گاؤں والے نفرت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ لیکن بھولی کو جب اسکول میں
داخل کیا جاتا ہے۔ تب اس کی زندگی میں ایک موڑ آتا ہے اور یہ موڑ صرف اس
وجہ سے آتا ہے کہ اسکول میں اس کی ذہنی نشوونما ایک کھلی فضا میں ہوتی ہے
اور وہ الجھنوں سے دور ہو جاتی ہے۔ اور زندگی پر اس کی گرفت مضبوط ہو جاتی ہے۔ اب
اسے لگتا ہے کہ اس کا وجود بیکار نہیں۔ اسے جینے کا حق ہے۔ اسی لئے وہ ہمت سے
اسے منڈپ پر آگ کے گرد پھیرے لگانے والے شوہر بشمبر کو لوگوں کے سامنے ذلیل کیا کیوں
کہ وہ اس کی بدصورتی کی قیمت اس کے والدین سے لینا چاہتا تھا۔ اس وقت بھولی
ایک ذہین اور باغی عورت کے روپ میں دکھائی پڑتی ہے۔

یہی وہ لمحہ ہے جو بھولی کو مس پال سے الگ بناتا ہے۔ حالانکہ
دونوں قدرتی طور پر بدصورت ہیں۔ لیکن ایک کے یہاں عزم و حوصلہ ہے تو دوسرے کے یہاں
مایوسی اور افسردگی۔ جبکہ دونوں کا خمیر ایک ہی آگ سے تیار ہوا ہے۔ صرف مس پال
کو اس کی احساس کمتری نے جکڑ رکھا ہے جبکہ بھولی اس احساس کمتری کا ہمت و حوصلہ
کے ساتھ مقابلہ کرتی ہے۔

—٭—

چائے کی پیالی : مہندر ناتھ (اردو)

یہی سچ ہے : منو بھنڈاری (ہندی)

"چائے کی پیالی" میں مذہبی اور سماجی طور طریقوں کے مطابق شادی کی رسم کے بعد عورت کی زندگی میں نمایاں تبدیلی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانے کا بیانیہ کردار اپنی پسند سے ایک جوان اور قبول صورت لڑکی "کامنی" کو اپنا لیتا ہے۔ اور اس طرح دونوں ایک ہو جاتے ہیں۔ اور مسلسل بارہ برس تک دونوں ایک ساتھ میاں بیوی کی طرح زندگی گزارتے رہتے ہیں۔ مرد جدید دور کا روشن خیال ہے اس لئے اس نے سماج اور مذہب کے بندھے ٹکے اصولوں سے الگ ہٹ کر شادی بیاہ پھیرے اور رسمی طور طریقوں سے گریز کیا۔ اور بغیر رسمی شادی کے دونوں نے ایک دوسرے کو میاں بیوی تسلیم کر لیا۔ کامنی اپنے مرد کی نظر میں ایک آئیڈیل اور وفادار بیوی تھی۔ اس کی ساری ضروریات کا اسے پوری طرح خیال تھا۔ اور خاص کر مسلسل بارہ برس تک کامنی ہر صبح اپنے شوہر کو گرم گرم چائے کی پیالی پلاتی رہی اور شوہر کی یہ خواہش حسب منشا پوری ہوتی رہی۔ بارہ برس کی مدت میں ان دونوں کے تین بچے بھی ہو گئے اور سب لوگ ہنسی خوشی زندگی گزارتے رہے۔ لیکن بغیر قانونی اور مذہبی شادی کے ان دونوں کا اس طرح میاں بیوی بن کر رہنا بعض لوگوں کو ناپسند تھا۔ شوہر کی ماں نے بھی کافی اعتراض کیا۔ مگر میاں کو رسمی طور طریقوں اور بندھے اصولوں سے سخت نفرت تھی اس لئے اس نے کوئی پروا نہ کی۔ آہستہ آہستہ جب یہ بات پڑوسیوں اور دوسرے لوگوں کو معلوم ہوئی تو کامنی کو احساس ہوا کہ باقاعدہ شادی کرنا ضروری ہو جاتا ہے کیونکہ شادی کے بغیر وہ ہر حق سے محروم رہے گی اور آخر کار بات طے ہو گئی کہ بارہ برس

لیکن یہی باقاعدہ شادی کی رسم بھی ادا کر لی جاتی۔ اور اس طرح دونوں کی شادی ہو گئی۔ ایک دن صبح جب دیر ہو گئی اور کامنی نے چائے بنا کر اپنے شوہر کو نہیں پلائی تو مرد کو سخت تعجب ہوا اور اُٹھ کر اس نے کامنی کو جگایا تاکہ وہ حسب معمول آج بھی چائے بنا کر اُسے پلائے۔ مگر شوہر کو مندرجہ ذیل جواب سن کر بیوی اور محبوبہ کا فرق سمجھ میں آگیا:۔

" کامنی نے چادر کو اپنے جسم پر لپیٹتے ہوئے کہا میں بارہ
برس سے ہر صبح آپ کے لئے چائے بناتی رہی ہوں۔
بارہ برس تک میں آپ کی محبوبہ رہی آج میں آپ کی
بیوی ہوں۔ جائیے چائے بنا کر مجھے پلائیے" [۱۲]

یعنی ہندوستانی عورت شادی کے بعد ہی اپنے آپ کو محفوظ، حقدار اور بے فکر محسوس کرتی ہے اب اسے یہ خدشہ نہیں کہ اس کا شوہر اگر چاہے تو آسانی کے ساتھ چھوڑ کر جا سکتا ہے۔ یہ افسانہ مرد اور عورت کے رسمی رشتوں پر گہرا طنز ہے۔

"یہی سچ ہے" بظاہر ایک عاشقانہ کہانی ہے۔ لیکن اس میں عشق کے طے شدہ اور فرسودہ اصولوں کی نفی کی گئی ہے۔ اور اس کا حقیقت پسندانہ بیان عشق کی پرانی تعریف سے بالکل الگ ہے۔ یہ خیال کہ عشق صرف کسی ایک ہی سے ہو سکتا ہے جسے ہم افلاطونی عشق کہتے ہیں منٹو کے نظریے کے مطابق ڈھونگ اور بناوٹی عشق ہوتا ہے۔ عشق ایک ایسی حقیقت ہے جو حالات کے تابع ہے۔

۱۲۔ مہندر ناتھ : داستان میری ذکر تیرا (مجموعہ) ص ۲۱

اور ایک لڑکی بیک وقت دو مردوں سے برابر عشق کر سکتی ہے۔ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

"تبھی تو سنجے کو یاد کرتے ہی میں انشیتھ کو بھول گئی۔ میرے آنسو ہنسی میں بدل گئے اور آنسوؤں کی جگہ کلکاریاں گونجنے لگیں لیکن سنجے یہ کہ جب بھی انشیتھ کی بات ہوتی ہے پریشان سا ہو اٹھتا ہے میرے کچھ کہنے پر کھلکھلاتا ضرور ہے۔ لیکن میں جانتی ہوں وہ سو فی صدی یقین نہیں کرتا" ۱۳؎

"سنجے یہ تو سوچو کہ اگر ایسی کوئی بھی بات ہوتی تو کیا میں تمہارے آگے اپنے آپ کو پیش کرتی ـــ جانتے ہو شادی سے پہلے کوئی بھی لڑکی کسی کو ان سب کا حق نہیں دیتی لیکن میں نے دیا ـــ یقین کرو سنجے۔ تمہارا میرا پیار ہی سچ ہے انشیتھ کا پیار تو جھوٹ تھا۔ ایک خواب تھا" ۱۴؎

انشیتھ کے کھو جانے کے بعد دیپا حالات سے سمجھوتہ کرتے ہوئے سنجے سے پیار کرنے لگتی ہے۔ لیکن پھر جب حالات بدلتی ہے اور دیپا کو انشیتھ سے ملنے کا اتفاق ہوتا ہے تو وہ پھر دھیرے دھیرے اس کے قریب ہونے لگتی ہے۔ یہ ملاقات ایک انٹرویو کے دوران کلکتہ میں ہوتی ہے

"اچانک سچ مچ وہاں انشیتھ دکھائی دیتا ہے۔ میں نظر گھما لیتی ہوں لیکن وہ ہماری میز پر آ بیٹھتا ہے۔ مجھے بے بس ہو کر ادھر

۱۳؎ راجندر یادو ـــ ایک دنیا سمانتر ص ۲۳۴

۱۴؎ ایضاً ۔ " " ص ۲۳۵

دیکھنا پڑتا ہے۔ سلام بھی کرنا پڑتا ہے۔ ایرا کا تعارف بھی کروانا
پڑتا ہے" ۱۵

ہوٹل سے واپسی کے بعد جب وہ اپنے کمرے میں پہنچتی ہے۔ "سوتے وقت روز کی طرح میں آج بھی سنجے کا دھیان کرتے ہوئے سونا چاہتی ہوں لیکن نشیتھ ہے کہ بار بار سنجے کی تصویر کو ہٹا کر خود آ کھڑا ہوتا ہے۔" دیپا انٹرویو کے بعد جب وہ کلکتہ سے واپس آرہی ہے تو نشیتھ بھی اسے چھوڑنے اسٹیشن تک آتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو دیکھ کر بہت جذباتی ہو جاتے ہیں۔ نشیتھ گاڑی چھوٹتے وقت اس کے ہاتھوں پر اپنا ہاتھ رکھ دیتا ہے۔ نشیتھ کے ہاتھ کی گرمی محسوس کرتے ہی دیپا کہہ اٹھتی ہے: "میں سب سمجھ گئی۔ مجھے لگتا ہے یہ ہاتھوں کا چھونا یہ سکھ، یہ لمحے ہی حقیقت ہے۔ باقی سب جھوٹ ہے۔ خود کو بھلانے کا۔۔۔" ۱۶

دیپا نشیتھ کو خط لکھتی ہے اور اس کے جواب کا منتظر رہتی ہے۔
خط بھی آتا ہے لیکن اس سے اس کو تسکین نہیں ہوتی ہے اور اس کا بھرم ٹوٹ جاتا ہے۔ دوبارہ وہ پھر سنجے کے پاس لوٹنا چاہتی ہے۔

"تم کہاں چلے گئے تھے سنجے" اور میری آواز بند ہو جاتی ہے
اور بس دو آنکھوں سے آنسو چھلک جاتے ہیں" ۱۷

تبھی سنجے اسے اپنی بانہوں میں جکڑ لیتا ہے۔ تب بھی وہ کہہ اٹھتی ہے۔ "یہ بانہوں میں جکڑنا۔۔۔ یہ سکھ، یہ لمحے ہی حقیقت ہے باقی سب جھوٹ ہے۔"

---

۱۵ راجندر یادو — ایک دنیا سمانانتر ص ۳۳۶
۱۶ ایضاً " ص ۲۴۸
۱۷ ایضاً " ص ۲۴۸

اس قسم کا خیال اب تک کہانی کا موضوع نہیں بنا تھا۔ لیکن منو بھنڈاری نے ثابت کر دیا کہ عشق کی حقیقت وہ نہیں ہے جو لوگ سمجھتے ہیں۔ بلکہ یہ ہے جو اس کہانی کی دیپا کے ساتھ گزری ہے۔

اصل میں دیپا کے دو پریمی ہیں اور جو حالات اسے جس کے قریب لے جاتے ہیں۔ وہی اسے زیادہ پیارا اور عزیز لگنے لگتا ہے ــــ جب وہ دلی میں رہتی ہے تو اسے یہاں کا دولت ہی سب کچھ معلوم ہوتا ہے اور جب وہ کلکتے جاتی ہے تو اس کا پرانا ہم جماعت پیار کی سچائی بن کر اس کے سامنے آجاتا ہے۔

آخر میں وہ دلی والے دولت کے ساتھ شادی کا فیصلہ کر لیتی ہے اس فیصلے کے پس پردہ کوئی اہم راز پوشیدہ نہیں ہے بلکہ وہ ایسا صرف اس لئے کرتی ہے کہ جب اسے شادی کا فیصلہ کرنا ہوتا ہے تو وہ دلی میں ہوتی ہے اور دلی والا نوجوان چونکہ اس کے قریب ہوتا ہے ــــ یہ محض ایک اتفاق ہے کہانی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہاں عورت ایک مختلف روپ لئے ایک آزاد شخصیت لئے سامنے آتی ہے۔

"چائے کی پیالی" میں عورت کے اس روپ کو دکھایا گیا جس میں اس کے حقوق کی پامالی موجود ہے۔ عورت جب تک اپنے آپ کو غیر محفوظ سمجھتی ہے وہ ہر کام بنا روک ٹوک کے کرتی رہتی ہے لیکن جیسے ہی اسے اپنے محفوظ ہو جانے کا احساس ہو جاتا ہے۔ وہ اپنا رنگ بدل لیتی ہے۔

مہرالنساء نے "چائے کی پیالی" کے ذریعہ عورت کے ایسی اتار چڑھاؤ کو پیش کیا ہے۔ اور یہ بھی کہنے کی کوشش کی ہے کہ ازدواجی زندگی کے بندھن سے عورت

کوئی زیادہ فائدہ ہوتا ہے۔ مرد تو کسی بھی حال میں اپنے آپ کو ہم آہنگ کر لیتا ہے۔ لیکن عورت کے اندر صبر کا مادہ اتنا زیادہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے اوپر ہوتے ہوئے استحصال کو بھی تب تک برداشت کرتی رہتی ہے جب تک اس استحصال کے خلاف آواز اٹھانے کا مناسب اور متوازن موقع نہ ہاتھ آجائے۔ سنیدر ناتھ نے اس افسانے کی ایک جوان اور خوبصورت لڑکی کامنی کو اپنے دولت کے ساتھ رہتے ہوئے بارہ سال گزر جاتے ہیں۔ چونکہ اس کا دولت جدید ذہن کا روشن خیال نوجوان ہے۔ اس لئے اسے شادی کے بندھنوں اور مذہبی رسوم وغیرہ کی پابندیوں سے نفرت ہے۔ لیکن چند مجبوریوں کی بنا پر دونوں کو شادی کرنی پڑتی ہے۔ شادی کے فوراً بعد کایا کلپ عورت میں تبدیلی آجاتی ہے۔ اور اسے وہ بلبلہ پھوٹ جاتا ہے جو اس کے شوہر نے اپنی محبوبہ سے چاہا تھا۔ اور جو محبوبہ کی شکل میں ملتا ہے۔ اب اس کا بھرم ٹوٹ گیا کہ ایک عورت بنا کچھ سوچے سمجھے ایک مرد کو چاہنے لگتی ہے اور اس پر قربان ہو جاتی ہے۔ بلکہ عورت کے پریم میں بھی ایک طرح کی مفاد پرستی ہے۔

"وہی سچ ہے" میں منو بھنڈاری نے بھی عشق کے طے شدہ اور فرسودہ اصولوں کی نفی کی ہے۔ ان کے مطابق عشق کسی ایک سے ہی ہو یہ ضروری نہیں۔ یہاں عشق کی پوری تشریح مل جاتی ہے۔ اس کہانی میں دیپا، نشیتھ، سنجے تین خاص کردار ہیں۔ دیپا کو کبھی تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ سنجے سے پیار کرنے لگی ہے لیکن تب وہ سنجے کے ساتھ رہتی ہے۔ اور جب وہ کلکتہ نشیتھ کے پاس جاتی ہے تو اسے لگتا ہے کہ نشیتھ کا ساتھ ہی سچ ہے۔ سنجے کا پیار جھوٹا ہے۔ کبھی اسے نشیتھ کا پیار جھوٹا لگتا ہے اور آخر میں وہ دلی واپس لوٹ کر سنجے سے شادی کر لیتی ہے۔

اور صرف اس لڑکے کو اس وقت اسے سمجھنے کی قربت حاصل تھی۔ اس کہانی میں منو بھنڈاری نے عشق کے باریک پردوں میں نہاں ایک نہایت ہی سنگین راز کو افشاں کیا ہے۔ جو ایک نیا انکشاف ہے۔ اس سے پہلے عشق زندہ رہتا تھا۔ ہمیشہ ہر پل اور ہر لمحہ لیکن منو بھنڈاری نے عشق کو فوقیت نہیں دی ہے۔ بلکہ عشق کے اندر چھپے ہوئے اس جذبات کو فوقیت دی ہے جس کی وجہ سے انسانی ذہن و دل میں عشق کی آگ بھڑکتی ہے۔ لیکن لوگ اس راز تک نہیں پہونچ پاتے۔

"چائے کی پیالی" میں عورت اپنے آپ کو محفوظ تصور کرکے اپنے حقوق جتلانے لگتی ہے۔ لیکن "یہی سچ ہے" میں دیپا اسی کو اپنا سمجھنے لگتی ہے جو اس کے کام میں اس کا مددگار ہوتا ہے۔ جہاں سے اسے فائدہ ہوتا ہے وہ ادھر ہی اپنے آپ کو راغب پاتی ہے اور اسی کا تصور اس کے ذہن پر چھانے لگتا ہے۔ یہاں بھی ایک طرح کی مفاد پرستی ہی ہے۔ عشق و محبت صرف ایک دھوکہ ہے جس کے نہاں خانوں میں انسان کا اپنا مقصد چھپا ہوتا ہے۔

دونوں کہانیاں نفسیاتی ہیں۔ "یہی سچ ہے" اپنے اندر طوالت رکھتی ہے جبکہ چائے کی پیالی میں اختصار پایا جاتا ہے۔ فنی اور موضوعاتی دونوں لحاظ سے منو بھنڈاری کا یہ افسانہ "چائے کی پیالی" سے قدرے زیادہ اہمیت کی حامل ہے۔

مالس کا دریا : کملیشور

تکنیک : سعادت حسن منٹو

"مالس کا دریا" کا اقتباس ملاحظہ ہو :-

"اور اسی دن پہلی بار جھجکتا ہوا وہ آیا تھا۔ نفّے اسے لایا تھا اس کے ہاتھ میں بڑا سا تھیلا تھا۔ خاکی پتلون اور نیلی قمیض میں ملبوس تھا۔ کانوں کے روؤں اور بھوؤں پر دھول کی ہلکی پرت تھی کمرے میں جاکر جگنو کھاٹ پر خود بیٹھ گئی تھی تو وہ گھبرایا سا کھڑا رہ گیا۔ اس کی سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ اپنا تھیلا کہاں رکھ دے۔ تبھی جگنو نے بڑی نرمی کے ساتھ تھیلا اس کے ہاتھ سے لے کر سرہانے رکھ دیا تھا وہ چپ چاپ کھاٹ پر بیٹھ گیا تھا۔ تھوڑے توقف کے بعد جگنو نے کہا تھا "جوتے اتارلو ...." اس نے جھجک کے جوتے اتارے تھے تو بدبو کا ایک بھبکا سا اٹھا تھا .... کچھ کچھ ویسا ہی جیسا کہ بیٹھوں کے کپڑے اتارنے پر اٹھا کرتا تھا۔ خاص طور سے اس منسوکرانی سے ہوتا تھا جو رات گیارہ کے بعد ہی آیا کرتا تھا۔ اور فارغ ہونے کے بعد کمرے میں درد کے سبب پتھر کی طرح بیغارہ جاتا تھا۔ تب جگنو اسے اٹھاتی تھی اور وہ رانیں کھجلاتا ہوا چلا جاتا تھا۔ یا پھر کنور جیت ہوٹل والے کی طرح جو بدبودار تو تھا ہی اور اٹھنے سے قبل کھاٹ پر بیٹھ کر "اوں اوں" کر کے ڈکاریں لیتا تھا وہ جھجک اسے برداشت نہ ہو سکی تو بولی "جوتے پہن لو ....!"

وہ جوتے پہن کر بیٹھ گیا تھا۔ تب اسے بڑی کوفت ہوئی

رہی تھی، پھر چڑھ کر بولی تھی ——

"یہ گھر کی بیٹھک نہیں ہے ... فارغ ہو کر اپنا راستہ ناپو ..."

اس نے اس جملے میں اپنی ہتک محسوس کی تھی اور خود کو سنبھالتے ہوئے سٹپٹا کر بولا تھا۔

"تمہارا نام کیا ہے ؟"

"جگنو ——" وہ بولی

"کہاں کی ہو —— ؟"

"تم اپنا کام کرو ——" وہ پھر چڑھ گئی تھی۔

اور تب اس نے سبھوں کی طرح ہی پوچھا تھا — "تمہیں یہ پیشہ پسند ہے؟"

"ہاں — تمہیں نہیں ہے ؟" کہتے ہوئے وہ لیٹ گئی تھی اس نے ساڑی رانوں تک کھینچ لی تھی۔ وہ بھی لیٹ گیا تھا اور بلاؤز کے اندر ہاتھ ڈالنے کی جھجکتے ہوئے کوشش کی تھی۔

"پریشان نہ کرو تو اچھا ہے —" اس نے کہا تھا

"کیوں کھولتے ہو —— ؟"

اب اس کے لئے کچھ بھی کر سکنا ممکن نہیں رہ گیا تھا۔ جگنو کے چہرے پر سستے پاؤڈر کی دوریاں سی بن گئی تھیں، ہونٹوں پر خون سوکھ کر چپک گیا تھا۔ کانوں کے آویزے مینڈک کی آنکھوں کی مانند ابھرے ہوئے تھے بال تیل سے بھیگے تھے، تکیہ نہایت غلیظ تھا اور چادر کچلے ہوئے چنبیلی کے پھول کی طرح میلی تھی۔

تنگ کوٹھری میں عجیب سی بدبو بھری ہوئی تھی۔ ایک کونے میں
پانی کا گھڑا رکھا تھا۔ اور تام چینی کا ایک ڈبہ۔ کونے میں کچھ چیتھڑے بھی
پڑے ہوئے تھے۔

وہ پڑا اِدھر اُدھر دیکھتا رہا۔ جگنو کے سرہانے ہی چھوٹی سی
الماری تھی۔ اس کا پٹ ہر تیل کے چکنے دھبوں سے اٹا ہوا تھا۔ ایک ٹوٹا ہوا
کنگھا، سستی نیل پالش کی شیشی اور جوڑے کے کچھ پن اس میں پڑے
ہوئے تھے۔ الماری کی دیوار پر پنسل سے کچھ نام اور پتے تحریر تھے۔
فلمی گانوں کی کچھ کتابیں ایک کونے میں رکھی تھیں۔ انہیں کے پاس مردہ
سانپوں کے مانند لٹکی بالوں کی کچھ چوٹیاں پڑی تھیں۔ یہ سب دیکھتے دیکھتے
اسے کراہیت سی ہونے لگی تھی۔ اپنا دھیان بٹانے کے لئے اس نے جگنو
کی ران پر ہاتھ رکھ دیا تھا جو باسی مچھلی کی طرح پلپلی اور کھدر کی طرح
کھردری تھی۔ جگنو کے نیم برہنہ جسم سے گوشت کی سی مہک آرہی تھی۔ اس
نے ہاتھ ہٹایا تو ران سے ہو کر نیچے چادر پر آگیا تھا۔ ایسا احساس ہوا
کہ جیسے چادر بھیگی ہوئی ہو۔۔۔۔۔" ۱۸؎

مندرجہ بالا اقتباس کملیشور کی مشہور کہانی "مانس کا دریا" سے ماخوذ ہے۔ اس
اقتباس کو پڑھنے کے بعد یہ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ یہ کہانی ماحول
اور فضا کی بنیاد پر منٹو کے افسانوں سے کافی حد تک مماثلت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ

۱۸؎ کملیشور : مانس کا دریا (مجموعہ) : میری پریہ کہانیاں ص ۴۲

زبان و بیان، اسلوب اور جذبات نگاری میں بھی گلپشور منٹو سے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ اس اقتباس کو پڑھنے کے بعد ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گلپشور نے شعوری یا لاشعوری طور پر منٹو کے نقش قدم پر چلنے کی کوشش کی ہے۔ منٹو کے اقتباسات پر نظر ڈالنے سے یہ بات اور بھی واضح ہو جائے گی۔

"وہ ساگوان کے لمبے اور چوڑے پلنگ پر اوندھے منہ لیٹی تھی اس کی باہیں جو کاندھوں تک ننگی تھیں، پتنگ کی اس کانپ کی طرح پھیلی ہوئی تھیں جو اوس سے بھیگ جانے کے باعث پتلے کاغذ سے جدا ہو جائے ۔۔۔ داہنی بازو کی بغل میں شکن آلود گوشت ابھرا ہوا تھا جو بار بار مونڈنے کے باعث نیلی رنگت اختیار کر گیا تھا جیسے نچی ہوئی مرغی کی کھال کا ایک ٹکڑا وہاں پر رکھ دیا گیا ہو۔

کمرہ بہت چھوٹا تھا جس میں بے شمار چیزیں بے ترتیبی کے ساتھ بکھری ہوئی تھیں۔ تین چار سوکھے سڑے چپل پلنگ کے نیچے پڑے تھے جن کے اوپر منہ رکھ کر ایک خارش زدہ کتا سو رہا تھا۔ اور نیند میں کسی غیر مرئی چیز کا منہ چڑا رہا تھا۔ اس کتے کے بال جگہ جگہ سے خارش کے باعث اڑے ہوئے تھے۔ دور سے اگر کوئی اس کتے کو دیکھتا تو سمجھتا کہ پیر پونچھنے والا پرانا ٹاٹ دوہرا کر کے زمین پر رکھا ہے۔

اسی طرف چھوٹے سے دیوار گیر پر سنگار کا سامان رکھا تھا
گالوں پر لگانے کی سرخی، ہونٹوں کی سرخ بتی، پاوڈر، کنگھی اور لمبے
کے پن جو وہ غالباً اپنے جوڑے میں لگایا کرتی تھی۔ پاس ہی ایک
لمبی کھونٹی کے ساتھ سبز طوطے کا پنجرہ لٹک رہا تھا۔ جو گردن لوٹائے پیٹھ
کے بالوں میں چھپائے سو رہا تھا۔ پنجرہ کچے امرود کے ٹکڑوں اور گلے
ہوئے سنگترے کے چھلکوں سے بھرا ہوا تھا۔ ان بدبودار ٹکڑوں
پر چھوٹے چھوٹے کالے رنگ کے مچھر یا پتنگے اڑ رہے تھے۔

پلنگ کے پاس ہی بید کی ایک کرسی پڑی
تھی جس کی پشت سر ٹیکنے کے باعث بے حد میلی ہو رہی تھی۔ اس
کرسی کے دائیں ہاتھ کو ایک خوبصورت تپائی تھی جس پر ہز ماسٹرز
وائس کا پورٹ ایبل گراموفون پڑا تھا۔ اس گراموفون پر منڈھے
ہوئے کالے کپڑے کی بہت بری حالت تھی۔ زنگ آلود سوئیاں تپائی
کے عین اوپر دیوار پر چار فریم لٹک رہے تھے جن میں مختلف آدمیوں
کی تصویریں جڑی تھیں۔ ان تصویروں سے ذرا ادھر ہٹ کر یعنی دروازے
میں داخل ہوتے ہی بائیں طرف کی دیوار کے کونے میں شوخ رنگ
کی گنیش جی کی تصویر تھی۔ جو تازہ اور سوکھے ہوئے پھولوں سے لدی ہوئی
تھی۔ شاید یہ تصویر کپڑے کے کسی تھان سے اتار کر فریم میں جڑوائی
گئی تھی۔ اس تصویر کے ساتھ چھوٹے سے دیوار گیر پر جو کہ بے حد
چکنا ہو رہا تھا۔ تیل کی ایک پیالی دھری تھی۔ جو دیئے کو روشن رکھنے کے

لیٹے وہاں رکھی گئی تھی۔ پاس ہی دیا پڑا تھا جس کی لو ہوا اندر
ہونے سے بالکل ماتھے کے تلک کی مانند سیدھی کھڑی تھی، اس دیوار
پر دھوپ کی چھوٹی بڑی مروڑیاں لمبی پڑی تھیں ــــ" [19]

کملیشور اور منٹو دونوں نے اپنی اپنی کہانی میں ایک جسم فروش عورت یعنی طوائف کا کردار پیش کیا ہے۔ "مانس کا دریا" کے مرکزی کردار کا نام جگنو ہے اور منٹو نے ہتک میں طوائف کا نام سوگندھی رکھا ہے ــــ جگنو اور سوگندھی دونوں ایک ہی معاشرے سے تعلق رکھتی ہیں۔ دونوں میں فرق محض زمانہ کا ہے سوگندھی کا زمانہ پہلے کا ہے اور جگنو کا بعد کا۔ پہلے "مانس کا دریا" کا تجزیہ کر کے جگنو کی نفسیات اس کے انفرادی حالات اور کردار کا بیان کیا گیا ہے۔ اس کے بعد منٹو کے "ہتک" کا تجزیہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ دونوں افسانوں میں کہاں تک یکسانیت اور فرق ہے۔

ایک گاہک جگنو کے پاس آتا ہے۔ اس گاہک کا طوائف کے پاس جانے کا یہ پہلا تجربہ ہے کسی بھی کام کا پہلی بار کرنا چاہے وہ فعل اچھا ہو یا برا تھوڑی سی جھجک اور محسوس ہوتی ہے۔ اسی جھجک کا اظہار کملیشور نے اس کی احمقانہ حرکت سے کیا ہے۔ جب وہ جگنو کے پاس آتا ہے تو وہ اپنا تھیلا لٹکائے ہی کھڑا رہ جاتا ہے جگنو کے کچھ کہنے پر بھی وہ کچھ نہیں سمجھ پاتا ــــ آخر میں جگنو پھر کہتی ہے ــ جوتے اتار دو۔ تو وہ جوتے اتار دیتا ہے۔ لیکن جوتے اتارنے کے فوراً بعد جب بٹوے کا تھیلا اٹھاتا ہے تو وہ کہتی ہے جوتے پہن لو ــ اور وہ بلا تامل جوتے پہن لیتا ہے۔ اس کے اس احمقانہ معصومانہ فعل

---

[19] "ہتک" ــ منٹو: انتخاب: منٹو کے نمائندہ افسانے مرتب اطہر پرویز ص ۶۳

کو کملیشور نے اس طرح بیان کیا ہے:۔

"وہ اس نے کر کے جوتے اتارے تھے تو بدبو کا ایک بھبکا سا
اٹھا تھا۔۔۔ کچھ کچھ ویسا ہی جیسا کہ بیشیوں کے کپڑے اتارنے پر اٹھا
کرتا تھا۔ خاص طور سے منتو رانی سے پھوٹتا تھا۔ جو رات گیارہ بجے
کے بعد ہی آیا کرتا تھا ۔۔۔ اور فارغ ہونے کے بعد کمرے میں درد کے
سبب پتھر کی طرح بیٹھا رہ جاتا تھا۔ تب جگنو اسے اٹھاتی تھی
اور وہ اپنی کھولتا ہوا چلا جاتا تھا یا پھر کنور جیت ہوٹل والے کی
طرح جو بدبودار نوٹ ہی اٹھنے سے قبل کھاٹ پر بیٹھ کر اوں
اوں" کر کے ڈکاریں لیتا تھا ۔۔۔"

کملیشور نے پہلے گمانک کے جوتے اور بدبو کے بھبکے کا ذکر کر کے بدبو کو جوتے تک محدود نہیں رکھا ہے بلکہ اس بدبو سے "بیشیوں کے جسم کے بدبودار پسینے" سے تشبیہ دی ہے اور خاص طور سے منتو رانی اور کنور جیت ہوٹل والے کے جسم سے اٹھنے والی بدبو کا تذکرہ کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ مثالیں صرف مثالیں ہی نہیں بلکہ کملیشور نے فنکارانہ چابکدستی سے چند الفاظ میں کہانی کو فلیش بیک میں لے جا کر چند مزید واقعات پر روشنی ڈالی تھی ۔ اس تکنیک کو Association of Ideas کہتے ہیں یعنی بدبو کی مناسبت سے اس سے متعلق بہت سے دوسرے واقعات بھی بیان ہو گئے ۔ منٹو نے بھی اس فنکارانہ چابکدستی کا مظاہرہ اپنی متعدد کہانیوں میں کیا ہے۔ "ہتک" میں منٹو نے ایک جگہ اس طرح بیان کیا ہے:۔

"رام لال دلال کا خیال ہے کہ اسے میری شکل پسند نہیں آتی
شکل کا تو اس نے ذکر نہیں کیا اس نے تو یہ کہا تھا سوگندھی

تجھے پسند نہیں کیا! اسے... اسے... صرف تیری شکل پسند نہیں آئی۔ نہیں آئی تو کیا ہوا؟ مجھے بھی تو کئی آدمیوں کی شکل پسند نہیں آتی — وہ جو اماوس کی رات کو آیا تھا، کتنی بری صورت تھی اس کی — کیا میں نے ناک بھوں نہیں چڑھائی تھی؟ جب وہ میرے ساتھ سونے لگا تھا مجھے گھن نہیں آئی تھی؟ کیا مجھے ابکائی آتے آتے نہیں رک گئی تھی؟ — ٹھیک ہے پر سوگندھی تو نے اسے دھتکارا نہیں، تو نے اسے ٹھکرایا نہیں تھا اس موٹر والے سیٹھ نے تو تیرے منہ پر تھوکا ہے —"[20]

یہاں سوگندھی خودکلامی کے سہارے اپنے آپ کو سمجھانے کی کوشش کر رہی ہے۔ اس عمل کی آڑ میں منٹو نے فنکاری سے فلیش بیک میں جاکر سوگندھی کے ساتھ ہونے والے واقعات کا بیان کیا ہے۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح کلاپشور نے بدھو کو محور بناکر دوسرے واقعات کا بیان کیا ہے تھا۔

کلاپشور کا فن کہیں کہیں کمزور پڑتا معلوم ہوتا ہے۔ خاص کر جب وہ راتوں کا ذکر کرتا ہے یا بلاؤز میں ہاتھ ڈالنے کی تفصیل بیان کرتا ہے۔ اس کے برعکس منٹو جب ایسے واقعات کا بیان کرتا ہے تو وہاں وہ ایک بے باک اور آزاد فنکار ہونے کے باوجود اس محتاط سے اس کا ذکر کرتا ہے کہ قاری جنسی لذت حاصل کرنے کے بجائے سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ کہیں کہیں تو منٹو نے جان بوجھ کر قاری کے ذہن کو جنسی لذت سے

۲۰۔ ہتک" منٹو: انتخاب: منٹو کے نمائندہ افسانے مرتب اطہر پرویز ص ۶۳

دور رکھنے کی عمدہ کوشش کی ہے۔ مثلاً منٹو جب سوگندھی کی ننگی باہوں اور اس کی بغلوں کا ذکر کرتا ہے تو لکھتا ہے :۔

" دائیں بازو کی بغل میں شکن آلود گوشت ابھرا ہوا تھا جو بار بار
مونڈنے کے باعث نیلی رنگت اختیار کر گیا تھا جیسے نچی ہوئی
مرغی کی کھال کا ایک ٹکڑا وہاں پر رکھ دیا ہو ۔۔۔"

اس کریہہ تشبیہ سے قاری کے ذہن میں جنسی لذت کی دو گھڑی اگر ہوگی بھی تو دور جائے گی منٹو کی طرح کملیشور نے بھی پلپلی رانوں کو دودھیلی اور گودڑ کی طرح کھردری بنا کر قاری کے ذہن سے جنسی لذت کو نکالنے کی کوشش کی ہے ۔

منٹو نے "ہتک" میں سوگندھی کے کمرے کی منظر کشی کرتے ہوئے چار مردوں کی تصویروں کا ذکر کیا ہے۔ سوگندھی جن سے پیار کرتی تھی۔

" دیوار پر چار فریم لٹک رہے تھے جن میں مختلف آدمیوں کی تصویریں
جڑی تھیں ۔"

یہاں پر منٹو نے عورت کے نفسیاتی پہلو کا ذکر کیا ہے جہاں ہزاروں لوگ آتے ہوں وہاں بھی عورت کچھ لوگوں کو مخصوص نگاہ سے دیکھنا چاہتی ہے اور ان کو دل کے نہاں خانوں میں محفوظ کرنے کے لئے فریم میں قید رکھتی ہے

کملیشور نے پیشہ ور عورت کی اسی نفسیات کو دوسری طرح سے پیش کیا اس کی وجہ یہ ہے کہ کملیشور کی مگنو پڑھی لکھی ہے لہٰذا وہ جسے چاہتی ہے اس کا نام اور پتہ الماری کی دیوار پر پنسل سے درج کر لیتی ہے ۔ بالکل اسی طرح جیسے گانے کی شوقین سوگندھی اپنے کمرے میں ہز ماسٹرز وائس کا پرانا گراموفون رکھتی ہے ۔

اور گلنوا کی الماری میں فلمی گانوں کی کچھ کتابیں ۔

مثنوی کی نثر میں تشبیہات کی مینا کاری ہوئی ہے ۔ ان تشبیہات کی خوبی اور حسن ان کی موزونیت میں ہے ۔ تشبیہات سے مطالب کے اظہار میں مدد ملتی ہے اور تحریر میں رنگینی اور دلکشی پیدا ہو جاتی ہے ۔ مثال کے لئے ملاحظہ ہو ۔

" اس کی باہیں جو کاندھوں تک ننگی تھیں پتنگ کی اس کمانچی کی طرح جھکی ہوئی تھیں جو اس میں جھکنے کے باعث کاغذ سے جدا ہو جائے " ۔

ملکیشور نے بھی " مالن کا دوپٹہ " میں جگہ جگہ تشبیہات سے کام لیا ہے ۔ مثلاً ۔

" اور چادر کھلے ہوئے چنبیلی کے پھول کی طرح سفید تھی ۔ "

سنگ کی طرف ایک نادر افسانہ ہے جس میں مثنوی کا فن اوج پر ہے ۔ جذبات نگاری زور بیان ۔ تشبیہات میں مشاہدہ کی باریک بینی کے اعلیٰ اور ارفع نمونے اس افسانے کی ~~معنویت میں اضافہ~~ کو آب و تاب اور چمک دمک عطا کرتے ہیں ۔ ان سے افسانے کی معنویت میں اضافہ ہوتا ہے اور اسے گہرائی اور گیرائی ملتی ہے ۔ کہانی نکھرتی اور سنورتی ہے

الغرض ملکیشور جو نئی کہانی " کے جدید ہونے کے قائل ہیں ان کا خود یہ عالم ہے کہ اردو کی ۳۷ سے ۴۰ تک کی کہانیوں کے فن سے آگے نہ بڑھ سکے ۔

— * —

شوپانزا (جنازے کا کفن) : شری کانت ورما (ہندی)

ٹھنڈا گوشت : سعادت حسن منٹو (اردو)

نئی کہانی کاروں نے ایسے کرداروں سے متعارف کرایا جن کو سماج نے آج تک عزت نہیں بخشا۔ بلکہ اس کو سماج کے لئے مہلک اور خطرناک بتایا۔ اتنا ہی نہیں یہ بار بار کہہ کر اسے احساس بھی دلایا کہ واقعی وہ نیچ اور گھٹیا ہے۔ باوجود اس کے جب بھی انہیں اپنے ضمیر کو ابھارنے کا موقع ملا۔ وہ اس سے چوکے نہیں۔ شری کانت ورما کی کہانی "جنازے کا کفن" کا مقصد اسی مرکزی خیال کو لے کر لکھی گئی ہے۔

کہانی اس طرح شروع ہوتی ہے ایک لاوارث رنڈی (امرتی) اپنی تنگ کوٹھری میں دم توڑ چکی ہے۔ اس کو دفنانے کے لئے کوئی سامنے نہیں آتا ہے۔ پولیس کے کہنے پر بنسی لال نام کا ایک گاڑی والا اس کو اٹھانے کے لئے تیار ہو جاتا ہے یہ وہی بنسی لال ہے جس نے بار بار امرتی سے جسمانی رشتہ جوڑنے کی کوشش کی لیکن عجیب اتفاق اس کے پاس اتنے پیسے ایک بار جمع نہیں ہو سکے جتنی امرتی کی فیس تھی جس کا اسے افسوس بھی تھا۔ یہ وہی بنسی لال ہے جو جسم سے بھدا اور قد کا چھوٹا ہے امرتی کی لاش کو مرگھٹ پر لے جانے کے لئے وہ پورے جوش کے ساتھ اپنی گندی گاڑی صاف کرتا ہے۔ آخر بنسی لال کو امرتی سے ملنے کا موقع مل گیا۔ یہ کہیں کہ اس پر حق جمانے کا وقت آیا۔

وہ امرتی کی لاش کو بڑے فخر اور سلیقے سے سنبھال کر گاڑی میں رکھ دیتا ہے۔ جب گاڑی شہر سے کافی دور نکل جاتی ہے تب وہ ایک عجیب نگاہ سے مڑ کر لاش کو دیکھتا ہے کہ آیا جنازہ ٹھیک حالت میں ہے کہ نہیں۔ ایک جگہ پر

گاڑی کے روک کر جنازہ پر اچھی طرح سے کپڑا ڈھک دیتا ہے کیونکہ گاڑی کے جھٹکوں سے لاش ننگی ہو گئی تھی۔ وہ جب ہی مرگھٹ پر پہنچتا ہے اس مرگھٹ کے چوکیدار کو یہ کہنے میں کوئی شرمندگی محسوس نہیں ہوتی کہ " میں ہی امرتی کا شوہر ہوں "۔ اس کہانی کا حاصل یہ ہے کہ جس کسی شخص کو خواہشات کی تکمیل کا موقع نہیں ملتا ہے۔ وہ کسی نہ کسی شکل میں اپنی پوری کرنے کی کوشش کرتا ہے اس کہانی کا مقصد یہ بھی ہو سکتا ہے کہ انسان جس لمحے میں سانس لے رہا ہے وہی اس کے لئے حقیقت ہے بنسی لال بیان امرتی کو بھول کر (کہ وہ اس کے ساتھ جسمانی تعلق قائم کرنا چاہتا تھا) اب اس کا شوہر اور مالک بننے کی کوشش کرتا ہے بنسی لال کی خواہشات اور تمنائیں جو امرتی کی زندگی میں پوری نہ ہو سکیں وہ اس کے مرنے کے بعد مکمل ہو گئیں۔ اس طرح "جنازے کا سفر" میں صرف لاش کو دفنانے کا ہی سفر نہیں بلکہ حیوانیت کو دفنانے کا بھی سفر ہے۔

کہانی کا پہلا جملہ :-

" صرف ایک کھاٹ رکھنے کی جگہ تھی ---" ۲۱

یہ نہ صرف امرتی کے کمرے کی حالت بتاتا ہے بلکہ کہانی کا اشارہ بھی یہیں سے شروع ہوتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس کہانی میں کسی طرح کا نقطہ عروج کو جگہ نہیں دیا ہے اس لئے بیان کوئی خاص تجسس پیدا نہیں ہوتا ہے۔ اس کہانی میں جنازے کے سفر کے ساتھ ساتھ بنسی لال کا ذہنی سفر بھی آخر میں اختتام کو پہنچتا ہے۔ ایسا لگتا ہے

---

۲۱ شری سریندر : نئی کہانی - برگد اور ہاتھی ص ۱۱۶

کہ منسی لال کی حیوانیت آخر میں انسانیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ کہانی فقرہ گوئی سے پاک ہے اس لئے مزید طوالت سے بچ گئی ہے۔

"ٹھنڈا گوشت" میں ایشر سنگھ اور اس کی داشتہ کلونت کور کی کہانی ہے جس کا پس منظر تقسیم ہند کے فسادات ہیں۔ اس افراتفری اور نفسا نفسی کے حشر سامان دور میں ایشر سنگھ کرپان لے کر بلوائیوں کے ساتھ لوٹ مار اور قتل و غارت گری میں مشغول ہو جاتا ہے۔ وہ ایک مسلم گھرانے کے سات میں سے چھ افراد کو تہہ تیغ کر دیتا ہے اور ساتویں فرد کو، جو ایک حسین نوجوان لڑکی ہے۔ اٹھا کر لے آتا ہے۔ پہلے تو اس کے جی میں آتی ہے کہ اسے بھی قتل کر دے لیکن پھر وہ اپنے آپ سے کہتا ہے "کلونت کور کے تو ہر روز مزے لیتا ہے، یہ میوہ بھی چکھ کر دیکھ ..." وہ اس لڑکی کو ایک ویران جگہ پر لٹا دیتا ہے۔ جب وہ اس سے مباشرت کرنے لگتا ہے تو یہ دیکھ کر ششدر رہ جاتا ہے کہ وہ مردہ ہے ___ بالکل ٹھنڈا گوشت۔ اس قبیح اور غیر انسانی حرکت پر ایشر سنگھ کا ضمیر بیدار ہو جاتا ہے اور اسے ملامت کرتا ہے دھتکارتا، پھٹکارتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایشر سنگھ قوت مردانگی کھو بیٹھتا ہے اور نفسیاتی نامردی کا شکار ہو جاتا ہے ایشر سنگھ گھر واپس آتا ہے تو کلونت کور سے، جو جنسی طور پر بہت گرم عورت ہے ہمبستر ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنے اور کلونت کور کے جنسی جذبات کو مشتعل کرنے کی کوشش میں سب جانے پہچانے داؤ پیچ اور آزمودہ حربے اپناتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کلونت کور تیز آنچ پر چڑھی ہانڈی کی طرح ابلنے لگتی ہے۔ اور اس کے اعضا مائل بہ عمل ہو جاتے ہیں لیکن ایشر سنگھ میں کوئی حدت اور حرارت پیدا نہیں ہوتی۔ کلونت کور اس خلاف توقع مایوسی اور ناامیدی سے بھڑک اٹھتی ہے۔ اسے یہ شک ہو جاتا ہے کہ ایشر سنگھ کی اس ناما

اور بے عملی کے پیچھے کسی عورت کا ہاتھ ہے یہ احساس کہ اس کی کوئی "سوت" بھی ہے اس کے تن بدن میں آگ لگا دیتا ہے۔ وہ غیض و غضب میں الشیر سنگھ کے ساتھ لیٹی لیٹی لگایک پلنگ سے اٹھتی ہے اور اس کی تلوار سے اس پر وار کر دیتی ہے۔ اس کاری ثابت ہوتی ہے۔ الشیر سنگھ لہولہان ہو جاتا ہے اور بالآخر دم توڑ دیتا ہے۔

افسانے الشیر سنگھ اور کلونت کور کی جنسی زندگی کی حقیقی تصویر کھینچی گئی ہے۔ دونوں کے کرداروں کو خوب ابھارا گیا ہے۔ دونوں کردار جسمانی طور پر نہایت ہی تندرست اور مضبوط ذہنی اور اخلاقی طور پر پست ہیں اور ایک دوسرے کے لئے ہی بنائے گئے ہیں۔ اقتباس ملاحظہ ہو۔

"کلونت کور بھرے بھرے ہاتھ پیروں والی عورت تھی۔ چوڑے چکلے کولہے، تھل تھل کرنے والے گوشت سے بھرپور کچھ بہت ہی زیادہ اوپر کو اٹھا ہوا سینہ۔ تیز آنکھیں، بالائی ہونٹوں پر بالوں کا سرمئی غبار، ٹھوڑی کی ساخت سے پتہ چلتا تھا کہ بڑی دھڑلے کی عورت ہے" (۲۲)

ادھر الشیر سنگھ کے خدوخالت اور قدوقامت سے پتہ چلتا تھا کہ وہ کلونت کور جیسی عورت کے لئے موزوں ترین مرد ہے۔ اگر کلونت کور کے رگ و پے میں آگ رواں دواں ہے تو الشیر سنگھ کے جسم و جان میں بھی آتشیں شہوانی جذبہ جاری و ساری ہے جب کلونت کور جذبات سے مشتعل ہو کر ابلنے لگتی ہے تو طوعاً کرہاً الشیر سنگھ بھی افسردہ اور نیم مردہ ہونے کے باوجود اسے اپنے تنومند بازوؤں کی آہنی گرفت میں جکڑ لیتا ہے۔ اور اس نے ______

۲۲۔ اطہر پرویز، منٹو کے نمائندہ افسانے، ص ۱۴۲

"کلونت کور کا بالائی ہونٹ دانتوں تلے کچلا گیا۔ کان کی لووں کو کاٹا ابھرے ہوئے سینے کو جھنجھوڑا۔ ابھرے ہوئے کولھوں پر آواز پیدا کرنے والے چانٹے مارے گالوں کے منہ بھر بھر کے بوسے لئے۔ چوس چوس کر اس کا سارا سینہ تھوکوں سے لتھیڑ دیا۔ کلونت کور تیز آنچ پر چڑھی ہوئی ہانڈی کی طرح ابلنے لگی۔" ۲۳

ایشر سنگھ بد اعمال، بد شعار آدمی ہے۔ ظاہرہ طور پر وہ بے تکلف اور بے تردد لوٹ مار اور قتل و غارت کرتا ہے۔ بادی النظر میں ایسا لگتا ہے کہ اس نے اپنے اندر کے انسان کا گلا گھونٹ دیا ہے۔ اور اس کا ضمیر مر چکا ہے۔ لیکن جب وہ ایک سنگین سانحہ سے دوچار ہوتا ہے تو ایک ہی جھٹکے میں اس کے اندر کا نیم خوابیدہ انسان، انگڑائی لیتا ہوا بیدار ہو جاتا ہے۔ اس کا ضمیر اسے جھنجھوڑتا ہے۔ دھتکارتا ہے۔ اس کے قبیح فعل پر اسے طعن و تشنیع کا نشانہ بناتا ہے۔ اس بات کا ایشر سنگھ پر اتنا شدید اثر ہوتا ہے کہ وہ نفسیاتی نامردی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اب ایشر سنگھ ایک حساس، نرم دل، درد مند اور باشعور آدمی کے طور پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔

منٹو کا مقصد اس افسانے میں اس نفسیاتی حقیقت کو آشکار کرنا ہے کہ انسان اگر انسانیت سے بھٹک بھی جائے تو بھی اس میں انسانیت کی رمق باقی رہتی ہے۔ انسان حیوان ہو کر بھی انسانیت کی طرف واپس آسکتا ہے۔ انسان جبلی طور پر انسانیت کے کھونٹے سے کچھ اس طرح بندھا ہے کہ وہ لاکھ غیر انسانی فعل کرتے ہوئے بھی، اپنے اندر سے انسان

۲۳۔ اطہر پرویز۔ منٹو کے نمائندہ افسانے ص ۱۴۹

کا گلا گھونٹ نہیں سکتا۔ ایشر سنگھ جب اٹھا۔ قاتل اور زناکار بھی اپنے اندر سے اس زندگی کی آواز کو دبا تو سکتا ہے کچل نہیں سکتا۔

شوبھا کانت ورما نے اپنی کہانی "شوبھا یاترا" میں جنسی تسکین حاصل کرنے والے ذہن کی عکاسی کی ہے۔ کہ وہ کسی نہ کسی طرح اپنی خواہش کی تکمیل کر لیتا ہے۔ انسان کا ذہن پوری دنیا کو اپنے اندر قید کئے ہوئے ہے لیکن اس دنیا میں وہی اس کا خدا بھی ہے۔ وہ اپنی اس دنیا کو جیتنے کے لئے کئی حربے استعمال کرتا ہے۔ لیکن اگر وہ حربہ غلط ثابت ہوتا ہے تو اس کا ضمیر جاگ اٹھتا ہے۔ اور وہ اپنے کئے پر پچھتاتا ہے۔ شوبھا یاترا ایک جسم فروش لڑکی کی کہانی ہے۔ جو مکمل طور پر ایک بے کسی کی سی زندگی ہے اس کی موت ہو جاتی ہے۔ رنڈی کی موت ایک ایسی موت ہے جس پر کسی کو افسوس نہیں ہوتا۔ اس کہانی میں جنسی تکمیل ایک نہایت عجیب سی شکل کے ساتھ سامنے آتی ہے۔

"ٹھنڈا گوشت" منٹو کا ایک لافانی افسانہ ہے۔ اس میں منٹو نے انسان کی حیوانیت اور اس حیوانیت سے پیدا شدہ نتیجہ پر روشنی ڈالی ہے۔ منٹو نے بیمار ہوس کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ لیکن اس کے بعد اس کے نتیجے کو اس طرح پیش کیا ہے کہ قاری کا ذہن جھنجھنا سا جاتا ہے۔ اس میں خواہش کی تکمیل بنسی لال کی طرح نہیں ہوتی۔ بلکہ اس میں بربریت کا عنصر ہے۔

شوبھا یاترا اور ٹھنڈا گوشت دونوں کا موضوع ایک ہے لیکن دونوں کے برتنے کا انداز الگ الگ ہے۔ شوبھا یاترا میں بنسی لال کو معلوم ہے کہ امرتی مردہ ہے۔ وہ اس کے مردہ جسم کے لمس سے لذت حاصل کرتا ہے لیکن ایشر سنگھ "ٹھنڈا گوشت" میں لڑکی کی عصمت دری کے بعد یہ جان پاتا ہے کہ وہ مردہ ہے۔ شوبھا یاترا میں بنسی لال کو امرتی کے

بارے میں یہ کہانی میں جھجھک محسوس نہیں ہوتی ہے کہ وہ بڑی شیخی ہے۔ لیکن ٹھنڈا گوشت میں ایشر سنگھ کملونت کور سے اس لڑکی کے بارے میں بتانے سے کتراتا ہے۔

لیکن پھر بھی دونوں کہانیوں میں ایک طرح کی یگانگت پائی جاتی ہے۔ دونوں کہانی میں جنسی کشش ہی ہے۔ لیکن ایک میں ضمیر کے جاگنے پر حیوانیت ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن دوسرے میں ضمیر جاگنے پر اسے نامرد بننا پڑتا ہے۔ یعنی ٹھنڈا گوشت میں ایشر سنگھ کو حیوانیت کی سزا مل جاتی ہے جبکہ جنسی لذت انسانیت کے در پہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ مختصراً یہ کہ انسان حیوانیت پر اتر کر بھی انسانیت کی طرف راغب ہو سکتا ہے۔

شو پانرا میں کہانی کا فن اپنے عروج پر نہیں ہے۔ یہ ایک بیانیہ کہانی ہے جبکہ ٹھنڈا گوشت میں منٹو کا فن پورے عروج پر ہے۔ اور اس نے جزئیات نگاری اور انسانی احساسات و جذبات کا سہارا لے کر کہانی میں جان ڈال دی ہے

۲۔ تقسیم وطن کا کرب اور فسادات:۔

تقسیم ہند اور فسادات پر اردو اور ہندی دونوں افسانہ نگاروں نے کامیاب کہانیاں لکھیں۔ تقسیم ملک کے موضوع پر اور اس سے پیدا ہونے والے واقعات و حالات مثلاً دو ملکوں میں بٹے ہوئے خاندانوں پر، ہندو مسلم بھائی چارہ اور آپسی نفرت و دشمنی پر، کشت و خون اور غارت گری پر افسانہ نگاروں نے بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ اس کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے۔ مثال کے طور پر حیات اللہ انصاری نے اس المیہ سے متاثر ہو کر "ماں بیٹا" اور "شکر گزار آنکھیں" جیسی کہانیاں لکھیں جن میں فسادات اور اس کے خطرناک اثرات کا گہرائی اور گیرائی کے ساتھ تجزیہ کیا گیا ہے۔

کرشن چندر تقسیم ہند کے المیے سے متاثر ہو کر اپنے ایک مجموعے "ہم وحشی ہیں" میں ایسی کہانیاں پیش کیں جن کا موضوع فسادات اور تقسیم ہند تھا۔ پشاور ایکسپریس فسادات پر لکھی گئی کرشن چندر کی ایک اچھی کہانی ہے جس میں ان لوگوں کے ظلم و جبر اور حیوانیت کی کہانی ایک بے جان سی ریل کو علامت بنا کر طنزیہ انداز میں اس کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ ایک اور افسانہ "ایک طوائف کا خط" بھی فسادات سے متاثر دو معصوم لڑکیوں کی درد انگیز کہانی کو بیان کیا گیا ہے۔

بیدی نے بھی لاجونتی جیسا افسانہ تقسیم ہند کے موضوع پر لکھا۔ انہوں نے "ٹیبل لینڈ" جیسا افسانہ لکھ کر مذہبی تفریق سے پرے انسانی اقدار اور انسان دوستی کی نشاندہی کرائی ہے۔ جڑیں اور لینڈ لارڈ جیسی کہانیاں عصمت نے لکھیں۔ خواجہ احمد عباس نے "سردار جی" لکھا جس میں فسادات اور تقسیم ہند کے پس منظر میں سرمایہ داری کے جلو و اقتدار کے ساتھ ساتھ ایک معمولی انسان کی نیک نیتی انسان دوستی کا اظہار کیا ہے۔ منٹو نے بھی اس المیے سے متاثر ہو کر افسانے لکھے۔ جن میں ٹھنڈا گوشت، کھول دو، موذیل، ٹوبہ ٹیک سنگھ، سیاہ حاشیے مشہور ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے بھی جلا وطن لکھ کر اپنا حق ادا کر دیا۔

ہندی میں تقسیم ہند اور فسادات کے موضوع پر لکھی گئی نمائندہ افسانے یہ ہیں۔ امرتسر آگیا (بھیشم ساہنی)۔ جانوں۔ خدا اور خدا کی لڑائی (یشپال) تقسیم ہند کے بعد کے حالات و واقعات کو بیان کرنے والی مندرجہ ذیل کہانیاں ہیں۔ کلیم۔ پرماتما کا کتا۔ ملبے کا مالک (موہن راکیش) کتنے پاکستان (کملیشور) چارا کاٹنے کی مشین (اشک)۔ میرا وطن (وشنو پربھاکر) لال حویلی (شیوانی) پانی اور پل

(مہیپ سنگھ) ۔ آخری خواہش (بدیع الزماں)

یہ ساری کہانیاں اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہیں کہ انسان ابھی بھی اپنے وحشی پن اور درندگی سے اوپر نہیں اٹھ پایا ہے اور وحشی پن سے اوپر اٹھنے کا یہ عمل جب تک پورا نہیں ہوگا تب تک وہ یونہی پریشان کرتا رہے گا۔

الغرض اس موضوع پر بہت سے افسانے لکھے گئے ہیں لیکن اردو اور ہندی کی چند کہانیاں جو اس موضوع پر انفرادی اور اجتماعی دونوں حیثیتوں سے قابل ذکر اور اہم ہیں ان کا تقابلی مطالعہ کیا گیا ہے۔

ملبے کا مالک : موہن راکیش (ہندی)

ٹوبہ ٹیک سنگھ : سعادت حسن منٹو (اردو)

فسادی افسروں کے ذریعے شہریوں کی حفاظت سے ناامیدی، آتش زنی، قتل عام، لوٹ پاٹ وغیرہ جیسی بڑھتی ہوئی حادثات سے پریشان ہو کر اکثر علاقوں سے مسلمانوں کو پاکستان جانا پڑا تھا لیکن اس جگہ سے ان کا رشتہ ٹوٹا نہیں تھا۔ "ملبے کا مالک" کہانی میں موہن راکیش نے پاکستان سے آنے والے ایسے ہی ایک مسافر کی اپنے ہی شہر میں خود کو اجنبی محسوس کرنے ان پر کیا بیتی ہے اس کرب کو بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:۔

"پورے ساڑھے سات سال بعد وہ لوگ لاہور سے امرتسر آئے تھے ہاکی کا میچ دیکھنا تو بہانہ ہی تھا۔ ان کی زیادہ کشش ان گھروں اور بازاروں کو دیکھنے میں تھی جو ساڑھے سات سال پہلے

ان کے لئے پرانے ہو گئے تھے جب سڑک پر مسلمانوں کی کوئی نہ کوئی ٹولی گھومتی نظر آجاتی تھی۔ ان کی نگاہیں اس حسرت کے ساتھ وہاں کی ہر چیز پر پڑ رہی تھیں جیسے وہ شہر کوئی معمولی شہر نہ ہو کر کسی خاص کشش کا مرکز ہو۔ تنگ بازاروں سے گزرتے ہوئے وہ ایک دوسرے کو پرانی چیزوں کی یاد دلا رہے تھے --- دیکھو فتح دین مری بازار میں ابھری کی دکانیں پہلے سے کتنی کم رہ گئی ہیں --- اس نکڑ پر بھٹیارن کی بھٹی تھی۔ جہاں اب یہ پان والا بیٹھا ہے --- ! یہ نمک منڈی دیکھو خان صاحب! یہاں کی ایک ایک لالٹین وہ نمکین ہوتی ہیں کہ بس"۔ ۲۴

پاکستان سے آئے لوگوں کی ٹولی سے الگ ایک آدمی بازار بالن کی طرف جا رہا تھا۔ بازار بالن تقسیم سے پہلے غریب مسلمانوں کی بستی تھی۔ اس بازار میں لگی آگ شہر کی سب سے خطرناک آگ تھی۔ اس آگ نے کئی محلوں کو جلا کر راکھ کر دیا تھا۔ نتیجہ مسلمانوں کے ایک ایک گھر کے ساتھ ہندوؤں کے بھی چار چار چھ چھ گھر جل کر راکھ ہو گئے تھے۔ پچھلے ساڑھے سات سال میں ان میں سے کئی عمارتیں تو پھر سے کھڑی ہو گئی تھیں، مگر جگہ جگہ ملبے کے ڈھیر اب بھی موجود تھے۔ اس لئے جو دبلا پتلا بڈھا مسلمان اس بازار کی طرف آیا تو اس کی عجیب حالت ہو گئی۔ وہ گلی کے کنارے کھڑا سوچ رہا تھا کہ اسے اپنی لوریوں کی آواز سنائی دی اس پر بڈھا اچانک کہہ اٹھا "سب کچھ بدل گیا، مگر بولیاں نہیں بدلیں"۔

---

۲۴ نوین کہانی سنگرہ۔ ص ۔۔

گلی میں ایک بچہ رو رہا تھا۔ گھر سے ایک لڑکی دوڑتی ہوئی آئی اور بولی — "چپ ہو جا ویرا! روئے گا تو تجھے ایک مسلمان پکڑ کر لے جائے گا۔" بڈھا غنی میاں گلی کے کنارے پر کھڑا تھا۔ اسے ایک جوان آتا دکھائی دیا۔ غنی نے اسے پہچان لیا کہ یہ منوری ہے۔ غنی میاں کے شبد سے پر منوری نے بھی پہچان لیا۔

اس گلی میں افواہ پھیلی کہ ایک مسلمان گلی کے باہر کھڑا ہے۔ جو رام داس کے لڑکے کو اٹھائے جا رہا تھا۔ یہ خبر سنتے ہی عورتوں نے اپنے اپنے گھروں کا دروازہ بند کر لیا۔

مذکورہ بالا حادثات سے دو باتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ پہلی لڑکی کی بات سے دونوں قوموں کے درمیان بے یقینی اور دوسرے شہر والوں کو مسلمانوں کے بارے میں جانکاری نہ ہونے سے ایک طرح کا خوف۔

منوری نے غنی میاں کو اس کا مکان دکھایا وہ دیکھتے ہی لڑکھڑا گئے۔ غنی میاں کے آنے کی خبر کسی نے رکھا پہلوان کو دی کہ وہ اپنے مکان کے ملبے پر بیٹھا ہوا ہے۔ یہ سن کر رکھا کا ہونٹ سوکھنے لگا۔ تھوڑی دیر میں دونوں کا آمنا سامنا ہو گیا۔ غنی آنسو روکتے ہوئے دھیمے لہجے میں بولا — تمہارے رکھتے یہ سب ہوا ہے؟ وہ پریشان ہو کر جواب دیا — پاکستان کا کیا حال ہے۔ غنی سے رکھے کی حالت چھپی نہیں رہی۔ غنی نے اس کے کاندھے پر ہاتھ رکھ کر کہا — جی ہلکا نہ کر رکھیا۔ جو ہونی تھی سو ہو گئی۔ خدا نیک کی نیکی رکھے اور بد کی بدی معاف کرے۔

رکھا جب لچھے کو چھوڑ کر گلی میں آیا تو ملبے کے پاس کوئی کی سمجنیس کو لکڑی دکھا کر وہ زور سے چلایا تو اسے دھکیلنے لگا۔ کمبخت کو

دور کر کے وہ ملبے کی چوکھٹ پر بیٹھا ہی تھا کہ ملبے کا ایک کونے میں لیٹا ہوا کتا غراتے ہوئے اٹھا اور زور زور سے بھونکنے لگا۔ رکھا اسے ڈرانے کے لئے بھاری آواز میں بولا دور — دور دور ہو کر کتا اور بھی پاس آکر بھونکنے لگا۔ رکھے نے ایک ڈھیلا کتے پر مارا لیکن اس کا بھونکنا بند نہیں ہوا۔ ہار کر رکھا کنویں پر جا کر لیٹ گیا اور کتا ملبے پر لوٹ آیا اور وہاں بیٹھ کر غرانے لگا۔

یہ ایک طنزیہ کہانی ہے جس میں ملبہ انسانیت کی ڈھتی ہوئی دیوار کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ اس کہانی میں ان لوگوں پر گہرا طنز ہے جو فسادات کے موقع پر حیوان سے بھی بدتر ہو جاتے ہیں۔

"ٹوبہ ٹیک سنگھ" انسان دوستی اور فرقہ وارانہ مفاہمت کے جذبات اور سیاسی موقف کی ترجمانی کرتی ہے۔ اور ان لاکھوں مظلوموں کے احساسات کی بھی ترجمانی کرتی ہے۔ جو تقسیم ملک کے باعث ہجرت کا شکار ہوئے۔ یہ شاہکار کہانی ہندوستان اور پاکستان کے درمیان پاگلوں کے تبادلے سے تعلق رکھتی ہے اس کا بنیادی خیال یا مفہوم یہ ہے کہ ایک عام ہندوستانی، خواہ وہ نیم پاگل ہی کیوں نہ تھا۔ ملک کے بٹوارے اور ہجرت کے حق میں نہیں تھا۔ وہ اس دھرتی کو چھوڑنا نہیں چاہتا تھا جہاں اس کی نمود اور نمو ہوئی تھی۔ جہاں اس کے آباؤ اجداد صدیوں سے پرامن زندگی بسر کرتے چلے آئے تھے — لیکن سیاسی شاطروں نے مذہبی جنون کا سہارا لے کر بٹوارے اور ہجرت کو ایک ہولناک لیکن دلخراش حقیقت بنا دیا۔

"ٹوبہ ٹیک سنگھ" ایک پاگل بشن سنگھ کی کہانی ہے۔ جو پنجاب کے ایک شہر ٹوبہ ٹیک سنگھ کا رہنے والا ہے۔ وہ لاہور کے پاگل خانے میں پچھلے پندرہ سال

سے رہ رہا ہے ۔ وہ کم آمیز، خاموش طبع اور بے ضرر سا آدمی ہے۔ جسے کسی سے کوئی سروکار نہیں۔ ملک کی تقسیم کے بعد ہندوستان اور پاکستان کی حکومتیں متفقہ طور پر یہ فیصلہ کرتی ہیں کہ اخلاقی قیدیوں کے ساتھ ساتھ پاگلوں کا بھی تبادلہ کیا جائے یعنی ہندو اور سکھ پاگلوں کو پاکستان سے ہندوستان بھیج دیا جائے اور مسلمان پاگلوں کو ہندوستان سے پاکستان روانہ کر دیا جائے۔ پاگل خانے میں جب پاگلوں کے تبادلے کا ذکر ہوتا ہے تو بشن سنگھ کو کرید ہوتی ہے کہ وہ یہ معلوم کرے کہ اس کا آبائی شہر ٹوبہ ٹیک سنگھ ہندوستان میں ہے یا پاکستان میں۔ درحقیقت بشن سنگھ کو ہندوستان سے زیادہ غرض ہے نہ پاکستان سے اس کی دلی خواہش ہے کہ جہاں ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے وہ وہیں رہے۔ اسے اپنی دھرتی سے پیار ہے اور وہ اس سے جدا نہیں ہونا چاہتا ہے۔ پاگل خانے میں اس کے مسلسل استفسار پر بھی کوئی اسے حتمی طور پر نہیں بتا پاتا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کون سے ملک میں واقع ہے اس سے بشن سنگھ کا تجسس بڑھتا ہے اور وہ مضطرب ہو جاتا ہے۔

واضح رہے کہ بشن سنگھ کا دماغ مکمل طور پر ماؤف نہیں ہوا اس میں ہوش مندی کی رمق باقی ہے۔ یوں بھی پاگل خانے میں کافی تعداد ایسے لوگوں کی ہے جن کے لواحقین انہیں پھانسی کے تختے سے بچانے کی غرض سے رشوتیں دے کر پاگل خانے میں داخل کرا گئے تھے۔ بشن سنگھ بھی شاید ان میں سے ایک تھا۔ بشن سنگھ پچھلے پندرہ سال سے یہ بے معنی جملہ دہراتا چلا آ رہا ہے۔

"اوپڑ دی گڑ گڑ دی انیکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی لالٹین"

لیکن جوں جوں پاگل خانے میں پاگلوں کے تبادلے کے موضوع پر بحث زور پکڑتی ہے بشن سنگھ

کے بظاہر بے معنی جملے میں مفہوم پیدا ہونے لگتا ہے۔ جب بشن سنگھ سے پاگلوں کے تبادلے کے موضوع پر اس کی رائے پوچھی جاتی ہے تو وہ جواب دیتا ہے۔

"او پڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف ٹوبہ ٹیک سنگھ"

اب بشن سنگھ کے بے معنی جملے میں معمولی سی تبدیلی سے معانی پیدا ہونے شروع ہو جاتے ہیں۔ بشن سنگھ کا مطلب شاید یہ ہے کہ پاکستان اور ہندوستان کا ذکر چھوڑو یہ بتاؤ کہ میرا شہر ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے۔ بشن سنگھ ایک روز ایک پاگل مسلمان سے جو اپنے آپ کو خدا کہتا ہے پوچھتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں واقع ہے۔ ہندوستان میں یا پاکستان میں۔ لیکن وہ کوئی خاطر خواہ جواب دے نہیں پاتا۔ اس پر بشن سنگھ جھنجھلا کر اس پر برس پڑتا ہے:

"آف واہگورو جی دا خالصہ اینڈ واہگورو جی کی فتح جو بولے سو نہال
ست سری اکال"

منٹو کے اپنے الفاظ میں، اب شاید اس کا مطلب یہ ہے کہ تم مسلمانوں کے خدا ہو، سکھوں کے خدا ہوتے تو میری بات کا موزوں جواب دیتے۔ پھر ایک دن بشن سنگھ کا دوست فضل دین ٹوبہ ٹیک سنگھ سے ملاقات کے لیے آتا ہے۔ تو بشن سنگھ یہی سوال کرتا ہے۔ وہ بھی کوئی واضح جواب نہیں دے پاتا۔ اس پر بشن سنگھ بڑبڑاتا ہے

"...... آف دی پاکستان اینڈ ہندوستان آف دی در فٹے منہ"

اب بشن سنگھ کے الفاظ کا مفہوم صاف ہو جاتا ہے۔ وہ فضل دین سے کہتا ہے کہ اگر تم یہ بھی نہیں بتا سکتے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ ہندوستان میں ہے یا پاکستان میں تو لعنت ہے تم دونوں پر (در فٹے منہ) — آخری بار جب پاگلوں کے تبادلے کے وقت بشن سنگھ سے متعلق افسر یہی سوال کرتا ہے تو وہ مسکرا کر نہایت خود اعتمادی کے ساتھ جواب دیتا ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان

پاکستان میں ہے۔ اس پر بشن سنگھ چلا کر کہتا ہے

"۔۔۔۔ آف ٹوبہ ٹیک سنگھ انوف پاکستان"

اب بشن سنگھ کا مطلب بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ اگر میرا ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں ہے تو میں پاکستان میں ہی رہوں گا اور یہ کہہ کر وہ ہندوستان جانے سے انکار کر دیتا ہے۔ درحقیقت یہ الفاظ ان لاکھوں لوگوں کے دل کی پکار تھے جنہیں پنجاب سے ہجرت کر کے ہندوستان کے دور دراز علاقوں میں بسنا پڑا۔ جہاں کے لوگوں کی زبان کو وہ سمجھنے سے قاصر تھے اور جن کے رہن سہن اور رسم و رواج سے وہ ناآشنا تھے۔

ہندوستان اور پاکستان کی بحث سے چڑ کر ایک پاگل اور زیادہ پاگل ہو جاتا ہے اور ایک درخت پر چڑھ جاتا ہے۔ جب اسے درخت سے نیچے اترنے کے لئے کہا جاتا ہے تو وہ جواب دیتا ہے: "میں ہندوستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں۔ میں اس درخت ہی پر رہوں گا۔" آخر جب وہ نیچے اترتا ہے تو اپنے ہندو اور سکھ دوستوں سے گلے مل کر رونے لگتا ہے۔ اس خیال سے اس کا دل بھر آتا ہے کہ وہ اسے چھوڑ کر ہندوستان چلے جائیں گے۔ اس پاگل کے الفاظ تمام ہندوستانی قوم کے جذبات کی عکاسی کرتے ہیں۔ مثال پیش ہے:۔

"اس پاگل کا نام محمد علی تھا۔ چنانچہ اس نے ایک دن اپنے جنگلے میں اعلان کر دیا کہ وہ قائداعظم محمد علی جناح ہے۔ اس کی دیکھا دیکھی ایک سکھ پاگل ماسٹر تارا سنگھ بن گیا۔ قریب تھا کہ اس جنگلے میں خون خرابہ ہو جائے۔ مگر دونوں کو خطرناک پاگل قرار دے کر علیحدہ علیحدہ بند کر دیا گیا۔"

منٹو اندھے سیاست دانوں کو خطرناک یا مجرم قرار دے کر علیحدہ علیحدہ بند کر دینے میں ہی سب کی سلامتی سمجھتے ہیں۔ کہانی میں کہیں کہیں طنز و مزاح کی چاشنی بھی ہے مگر آتی اور شہ داری ہے۔ انسان دوستی اور وطن پرستی کا مقدس جذبہ بھی رچا بسا ملتا ہے۔

موہن راکیش کی کہانی "ملبے کا مالک" اسی خلفشار اور تناؤ کی کہانی ہے۔ جو بٹوارے کی شکل میں پیش آئی تھی۔ "ملبے کا مالک" میں ایک پاکستانی مسافر کے ذریعے اس چیز کی عکاسی کی گئی ہے۔ جو دونوں ملکوں کے درمیان ایک بے چینی اور کرب کو محسوس کراتی ہے۔ یہاں ملبے پر بیٹھا ہوا کتا اس ملبے کا مالک ہے جو شاید درندگی اور بربریت کی نشاندہی کر رہا ہے اور ملبا وانسانیت کی قبر سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

"ٹوبہ ٹیک سنگھ" سعادت حسن منٹو کا وہ شاہکار افسانہ ہے جس میں اپنی سارے سوالوں کا جواب دینے کی کوشش کی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ منٹو نے ایک پاگل بشن سنگھ کو اس کی آبائی وطن ٹوبہ ٹیک سنگھ کی تلاش کرتے دکھایا ہے۔

دونوں افسانوں میں انسان کی بے بسی و مجبوری اور اس سے بڑھ کر افسردگی کا اظہار ہوا ہے۔ "ملبے کا مالک" میں غنی میاں اور رکھا اس افسردگی کو اپنے جسم و جان میں چھپائے بھٹکی آتماؤں کی طرح بھٹک رہے ہیں اور ٹوبہ ٹیک سنگھ میں بشن سنگھ اپنے لحیم شحیم جسم میں آنے والے دماغ کے ذریعے اپنے آبائی وطن ٹوبہ ٹیک سنگھ کو ڈھونڈتے ڈھونڈتے سرحد پر کھڑا کھڑا مر جاتا ہے۔ دونوں قوموں کے بیچ بغض، نفرت و تعصب نے ایک ملک کے بازو کو کاٹ کر دوسرا ملک بنا رکھ دیا۔ لیکن اس کے اثرات آج تک دونوں دلوں کے درمیان عجیب سی کیفیت کے سہارے پرورش پا رہے ہیں۔ دونوں دوبارہ کھویا ہوا گھر بار چاہتے، اپنی مٹی کو چاہتے ہیں۔

"ٹیلے کا مالک" میں موہن راکیش نے دونوں فرقوں کے درمیان غیر یقینی کو ہی دو ملکوں کے بٹنے کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔ جبکہ منٹو نے مفاد پرست لیڈروں کو ایک دوسرے کے خلاف بھڑکانے اور ان کے دلوں میں نفرت کا بیج بونے کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے اور لیڈروں کو وہ خوفناک پاگل قرار دیتے ہوئے علیحدہ رکھنے کی تاکید کرتے ہیں۔ موہن راکیش کے یہاں بھی دونوں فرقوں کے درمیان غیر یقینی کو ہی پیدا نہیں ہوتی بلکہ اس کے بھی بہت سارے وجوہات ہیں۔ اس طرح منٹو اور موہن راکیش کے افسانوں میں اپنے اپنے موضوعات کی مناسبت سے استعارے و تشبیہیں لائی گئی ہیں۔ لیکن منٹو کا اہم ٹوبہ ٹیک سنگھ کو پاگل کی نفسیات اور اس کی سوچ سمجھ کے نظریے سے دیکھنے پر ہمیں پورا افسانہ بہت اعلیٰ نظر آتا ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں بشن سنگھ کا وہ جملہ

"اوپڑدی گڑگڑ دی انیکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی لالٹین"

ایک ایسا استعارہ ہے جس کے معنی ہمیں انسانیت کے زیر و بم، نشیب و فراز اور سیاسی ہاتھوں کے ذریعہ بنائے گئے حالات کے اندر پہنچ کر پتہ چلتا ہے۔ اس لئے منٹو کے افسانے میں جذبات نگاری اور کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ باتیں کہنے کا انداز چھپا ہوتا ہے۔ اور جب وہ سب باتیں واضح ہوتی ہیں تو ہمیں اور دردناک حقیقتوں سے آشنا ہونا پڑتا ہے۔ موہن راکیش نے بھی اپنی کہانی میں چبھتے ہوئے فقروں کا استعمال کیا ہے۔ لیکن منٹو کے سامنے وہ زیادہ پر لطف اور حسین معلوم نہیں ہوتے۔

امرتسر آگیا ہے : بھیشم ساہنی (ہندی)

پشاور ایکسپریس : کرشن چندر (اردو)

بھیشم ساہنی نے اپنی کہانی " امرتسر آگیا ہے " میں تقسیم ہند کے وقت لوگوں کی ذہنی پریشانی کو پیش کیا ہے۔ جب کوئی شخص تن تنہا دوسرے علاقے میں پھنس جاتا ہے تو وہ خوف زدہ ہو کر بھیگی بلی بن جاتا ہے۔ لیکن جیسے ہی وہ اپنے علاقے میں پہنچتا ہے اس کی ساری طاقت واپس آجاتی ہے۔ اور وہ شیر بن جاتا ہے۔ بھیشم ساہنی نے اس کہانی میں ایسے ہی لوگوں کی ذہنی عکاسی کی ہے۔

کہانی اس وقت کی ہے جب پاکستان کا اعلان ہوا تھا۔ اور ہندو اور سکھ بڑی تعداد میں ریلوں کے ذریعہ ہندوستان آرہے تھے۔ جب تک ریل گاڑی پاکستانی علاقوں میں ہوتی وہ مسلمان مسافروں سے ڈر کے سبب لاچار ہو کر بھی خاموش رہتے۔ اپنی نظروں کے سامنے اپنے مذہب کی عورتوں پر مسلمانوں کے ظلم و تشدد کو چپ چاپ دیکھتے۔ زیادہ سے زیادہ ان بت کی مالا جپتے۔ لیکن جیسے ہی گاڑی ہندوستانی علاقے میں داخل ہوتی خود ویسے ہی وحشی جانور بن جاتے۔ مسلمانوں نے جیسے ظلم ہندوؤں کے ساتھ کئے تھے اسی طرح کا رویہ مسلمانوں کے ساتھ یہ لوگ بھی کرتے۔ کیونکہ اب وہ خطرے کی حد کو پار کر چکے تھے۔ اب ان کے مذہب والے مدد کے لئے ان کے ساتھ ہوتے۔ ریل اپنا سفر طے کرنے کے لئے آگے بڑھی ڈبے میں کچھ مسلمان پٹھان سوار ہیں۔ اسی ڈبے میں سوار ایک دبلے سے ہندو جوان کی وہ خوب ہنسی اڑا رہے ہیں اس کو بے لاغر کر رہے ہیں اس سے گوشت کھانے کے لئے کہہ رہے ہیں۔

" کھاؤ نا بو طاقت آئے گی ۔۔۔۔ کھانے دال خور، تو دال کھاتا ہے

اس لئے دلال ہے ۔۔۔۔ ہمارے ہاتھ سے بھی لٹیا ہے تو اپنے ہاتھ

سے اٹھالے" ۲۵

وزیر آباد اسٹیشن پر ایک ہندو خاندان کے لوگ اندر داخل ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ تو یہ پٹھان اپنی زبردستی باہر نکال دیتا ہے۔ اس کا سارا سامان پھینک دیتا ہے۔ دبلا جوان سب کچھ خاموشی سے دیکھ رہا ہے۔ وہ ان پٹھانوں کو بالکل نظر انداز کرتا ہے۔ گاڑی دھیرے دھیرے چل رہی ہے۔ کافی دیر بعد پورا اسٹیشن آتا ہے۔ تھوڑی دیر بعد گاڑی آگے نکلتی ہے۔ اچانک اس ریل جوان میں تبدیلی آجاتی ہے۔ گاڑی امرتسر کے نزدیک آگئی ہے۔ امرتسر آجانے کے بعد بابو پٹھان کو گالیاں دینے لگتا ہے اور وہ پھر اونچی آواز میں چلاتا ہے۔ امرتسر آگیا ہے۔ دوسری دفعہ اس مرد نے پٹھان کی طرف اشارہ کر کے کہا۔

"اوے پٹھان کے بچے نیچے اتر تیری ماں کی نیچے اتر ۔۔۔
نیچے اتر تیری ماں ۔۔۔ ہندو عورت کو لات مارتا ہے۔
حرام زادے" ۲۶

جب وہ پٹھان بیچ میں ہندو عورت کو لات مار رہا تھا تب یہ خاموش تھا۔ کیونکہ ریل پاکستانی علاقے میں تھی۔ امرتسر اسٹیشن پر وہ جوان اتر کر باہر گیا ہے یہ دیکھ کر تینوں پٹھان جلدی جلدی اپنا سارا سامان سمیٹ کر اس ڈبے سے نکل

---

۲۵ بھیشم ساہنی : پیڑیاں ص ۲۱

۲۶ ایضاً " ص ۲۹

آتے ہیں۔ تھوڑی دیر بعد وہ جوان پوری تیاری کے ساتھ واپس آتا ہے۔ لیکن پٹھانوں کو وہاں نہ پاکر تلملا اٹھتا ہے۔ گاڑی آگے نکلتی ہے۔ کسی اسٹیشن پر ایک مسلمان خاندان ڈبے کے اندر داخل ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ تب وہ لوہے کی چھڑ سے اس بوڑھے کو لہولہان کر دیتا ہے۔ ریل آگے بڑھتی ہے۔

" اس آدمی کے دونوں ہاتھ چھوٹ گئے اور وہ کٹے درخت کی مانند نیچے جا گرا اور اس کے گرتے ہی عورت نے سسکنا بند کر دیا۔ مانو دونوں کا سفر ایک ساتھ ہی ختم ہوا ہو۔"[۲۷]

منزو نے وہی سب کیا جو پٹھانوں نے کیا تھا۔ لیکن دونوں کی حرکتوں میں ایک ہلکا سا فرق نظر آتا ہے کیونکہ زخمی بوڑھے کی بے بسی کو دیکھ کر اس جوان کے اندر تبدیلی آجاتی ہے۔ اس تبدیلی کو بھیشم ساہنی نے بڑی اثر انگیزی کے ساتھ پیش کیا ہے:۔

" بابو ابھی بھی میرے نزدیک ڈبے کے کھلے دروازے میں بت سا بنا کھڑا تھا۔ لوہے کی چھڑ ابھی بھی اس کے ہاتھ میں تھی۔ مجھے لگا جیسے وہ چھڑ پھینک دینا چاہتا ہے لیکن اسے پھینک نہیں پا رہا ہے ۔۔۔۔ پھر وہ آدمی کھڑے کھڑے ہلا اور دروازے سے باہر پیچھے کی طرف دیکھنے لگا بابو کا جسم حرکت میں آیا۔ ایک جھٹکے میں اس نے چھڑ کو ڈبے کے باہر پھینک دیا۔ پھر ڈبے کے اندر دائیں

۲۷۔ بھیشم ساہنی: بیڑیاں ص ۲۸

لاشیں دیکھنے لگا۔ کبھی مسافر سوتے پڑے تھے مگر
طرف اس کی نظر نہیں اٹھی۔" ۲۹؎

بڑھاکر زخمی ہو جانے کے بعد باکو کو اپنے کئے پر شرمندگی کا احساس ہوا۔ اسی وجہ سے یہ کہانی کافی اچھی نظر آتی ہے۔ جذبات میں آکر انسان وحشی جانور بن جاتا ہے لیکن فوراً معمول پر آتے ہی وہ پھر انسان میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وقت اور حالات کے ساتھ بدلتے جذبات کو معصوم سانی نے اچھے انداز میں پیش کیا ہے۔

"پشاور ایکسپریس" میں فساد کے دوران ایک ٹرین کی زبانی پورے حالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہ ریل گاڑی پشاور سے چل مختلف اسٹیشنوں پر رکتی رکاتی اور فسادات کے تمام جور وستم برداشت کرتی ہوئی لاہور اور آخر میں بمبئی اسٹیشن پر آکر رک جاتی ہے۔ جہاں جہاں سے یہ گاڑی ساتھ گزرتی تھی وہاں خون کی ندیاں بہہ رہی تھیں۔ لوٹ مار کا بازار گرم تھا۔ عورتوں کے ساتھ بد سلوکی کی جا رہی تھی۔ یہاں تک کہ ریل گاڑی کے اندر بیٹھے دونوں فرقوں میں مذہبی تعصب ابل رہا تھا۔ اس افسانے میں کرشن چندر نے آزادی کی خوشیاں کی جگہ تقسیم ہند کی بنا پر فساد کا دل دوز نقشہ کھینچا ہے جس کا ذمہ دار صرف انسان کو ٹھہرایا گیا ہے۔ جو مذہب کے غلط تعصباتی رویے کی بنا پر اپنے ہی جیسے دوسرے انسانوں کے خون کا پیاسا ہو گیا تھا۔ یہ تعصب اس قدر تیز ہو گیا تھا کہ دونوں فرقے ایک دوسرے کے خون سے اپنے دل کی آگ ٹھنڈی کرنا چاہتے تھے۔ اپنے احترام کو

۲۹؎ معصوم سانی : پیرہن ص ۲۹۔

دیکھ کر دوسرے فرقے کو لوٹ کر ہی سکون محسوس کرتے تھے۔ اپنی عورتوں کی بے حرمتی کو سن کر غیر مذہب کی عورتوں کی عزت سے کر ہی کامیابی محسوس کرتے تھے۔ کرشن چندر نے ان تمام حرکتوں کا ذمہ دار ہندو مسلم لیڈروں کو ٹھہرایا ہے۔ جنہوں نے اپنی سیاسی مفاد کے لئے دو مذہب کے لوگوں میں نفرت کا بیج بو دیا۔ افسانے میں فسادات کا ایک نقشہ کھینچا ہوئے ایک جگہ پر فسادات میں پشاور سے آنے والی گاڑی جس کا نام ہی پشاور ایکسپریس تھا اس کے لاہور اسٹیشن پر جانے کے بعد کا حال خود اس کی زبانی یوں بیان کیا ہے۔

"مجھے پلیٹ فارم نمبر ۱ پر کھڑا کیا گیا۔ نمبر ۲ پلیٹ فارم پر دوسری گاڑی کھڑی ہوئی تھی۔ یہ امرتسر سے آئی تھی اور اس میں مسلمان پناہ گزین قید تھے۔ تھوڑی دیر کے بعد مسلم خدمتگار میرے ڈبوں کی تلاشی لینے لگے اور زیور و نقدی اور دوسرا قیمتی سامان مہاجرین سے لے لیا گیا۔ اس کے بعد چار سو آدمی ڈبوں سے نکال کر اسٹیشن پر کھڑے کئے گئے تھے۔ یہ مذبح کے بکرے تھے۔ کیونکہ ابھی ابھی نمبر ۲ پلیٹ فارم پر جو مسلم مہاجرین کی گاڑی آ کر رکی تھی اس میں چار سو مسلمان مار دئے تھے اور پچاس مسلم عورتیں اغوا کر لی گئی تھیں۔ اس لئے یہاں پر بھی پچاس عورتیں چن چن کر نکالی گئیں اور چار سو ہندو مسافروں کو ذبح کیا گیا تاکہ ہندوستان اور پاکستان میں آبادی کا توازن برقرار رہے۔"[29]

TH-4343

۲۹۔ کرشن چندر۔ "ہم وحشی ہیں" مجموعہ۔ صفحہ ۱۱۰

فسادات کے دوران ان دونوں ممالک کے لوگوں میں ایک عام نظریہ یہ کام کر رہا تھا کہ مسلمانوں کو امان اور جان بخشی پاکستان میں مل سکتی ہے۔ اس لئے ہندوستان کے مسلمان کثیر تعداد میں پاکستان کا رخ کر رہے تھے۔ اسی طرح ہندوؤں اور سکھوں کے ذہن میں یہ بات سرایت کر چکی تھی کہ ہندوستان میں جا کر اب چین نصیب ہوگا لہٰذا وہ لوگ پاکستان سے بھاگ رہے تھے۔ اس دوڑ بھاگ میں گاڑیاں خوب لوٹی گئیں اور دونوں طرف کے لوگوں نے ایک دوسرے سے جم کر دشمنی نکالی۔ ہندوؤں اور سکھوں سے بھری ہوئی ٹرین مسلمانوں کے علاقہ سے نکلتی تو لوٹ لی جاتی اسی طرح ہندوؤں کی اکثریت والے علاقے میں مسلمانوں سے بھری گاڑی کا بھی یہی انجام ہو رہا تھا۔ چنانچہ پشاور ایکسپریس کو بھی لالہ موسیٰ اسٹیشن پر مسلمانوں کے ذریعے لوٹا گیا۔ ٹرین کی زبانی افسانے میں اس پیغام اور آرزو کے ساتھ کرشن چندر کہانی ختم کر دیتے ہیں کہ وہ ٹرین جس کی آنکھوں کے سامنے اس قدر زبردست بربریت ہوئی ہے وہ یہ پس منظر دوبارہ دیکھنے کی تاب نہیں رکھتی ہے۔ آرزو کرتی ہے کہ ایسے لوگوں سے دور وہ ان لوگوں کو لے جائے گی جو ان سے الگ ہوں گے ایسے انسان جن کو کھیتوں کی پیداوار سے پیار ہوگا۔ وہ آپس میں مل کر خوشیوں اور محبت کے گیت گانے والے ہوں گے۔

"امرتسر آگیا ہے" میں بھیشم ساہنی نے ذہنی انتشار کے اس صورت حال کی عکاسی کی ہے جو ہندو پاک کی زمینوں کے بٹوارے کی شکل میں پیش آئی تھی۔ زمین کے ساتھ ساتھ دلوں کے بٹوارے بھی ہوئے۔ لیکن دل کو دل سے الگ ہونے میں وقت لگتا ہے۔ یہ فرق ہے کہ تھوڑی دیر کے لئے ایک دوسرے سے دوری۔ ذہنی تناؤ و الجھن۔ اور رقابت و نفرت پر مجبور کر دیتی ہے۔

اسی پشیمانی اور احساس کو کرشن چندر نے پشاور ایکسپریس میں گاڑی کی زبانی پیش کیا ہے۔ جہاں پر جس فرقہ کی اکثریت ہے وہاں وہ ظلم کر رہا ہے۔ امرتسر آگیا میں بھی بھیشم ساہنی نے اکثریت کی طاقت کو ہی پیش کیا ہے دونوں جانبوں میں ہندو مسلم کے درمیان جو تعصب کی دیوار کھڑی تھی اس کی عکاسی کی گئی ہے۔ تعصبات کے دائرے میں قید یہ دو فرقے جو اپنے رسم رواج روایت، تہذیب اور اقدار کی نظر سے ایک تھے فساد پرست لیڈروں اور ملا کے ہاتھوں میں پڑ کر ایک دوسرے کے خون کے پیاسے ہو گئے۔ لیکن یہ بھی دونوں میں اس بات باقی ہے اور اس کا احساس انہیں ہوتا رہتا ہے کہ وہ غلط کر رہے ہیں۔ لیکن یہ جب انہیں ہوش آ جاتا ہے تو وہ اسی جرم کا ارتکاب کرنے سے نہیں چوکتے اور بعد میں جب انہیں اپنے غلط ہونے کا احساس ہوتا ہے ان کا ضمیر انہیں جھنجھوڑتا ہے۔ اس بات کی تکمیل انہیں ایک گناہگار ثابت کرنے لگتی ہے تو انہیں شرمندگی و پشیمانی ہوتی ہے۔

پشاور ایکسپریس میں گاڑی کی زبانی کرشن چندر نے ایک اچھے اور حسین مستقبل کی آرزو کی ہے جس میں نہ ہی تعصب ہے اور نہ ہی خود غرضی جہاں کھیت لہلہاتے اور لوگ محبت کے گیت گاتے ہیں۔ بھیشم ساہنی نے اس چھوٹی ٹرین کی کھڑکی سے جھانکنے کے بعد بابو کے چہرے پر اسی الجھن و تناؤ سے آزاد ہونے کا عکس دیکھا ہے۔

کرشن چندر اور بھیشم ساہنی کے افسانوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ بھیشم ساہنی نے ایک جیتے جاگتے بابو کو پورے ہندو ذہن کی علامت بنا کر پیش کیا ہے جبکہ کرشن چندر نے ٹرین کو اس بات کی علامت بنا کر پیش کیا ہے جو زخمی ہو رہی ہے لیکن اس پر کسی کی نظر نہیں پڑتی۔ کرشن چندر نے ٹرین کو علامت بنا کر کہانی میں جان ڈال دی ہے۔

—٭—

لاجونتی : راجندر سنگھ بیدی (اردو)

پانی اور پل : مہیپ سنگھ (ہندی)

"لاجونتی" کا مرکزی کردار بابو سندر لال ہے جس کی بیوی لاجونتی ملک کی تقسیم میں پاکستان رہ گئی ہے۔ ادھر اس محلے سارا بھائی کی کوشش سے پاکستان رہ جانے والی یا اغوا کی جانے والی عورتوں کو واپس بھیجنے یا وہاں سے واپس لانے کی کوشش جاری ہیں۔ چونکہ لوگ ہندو کسی کے ساتھ رات بسر کر کے آنے والی پاکستانی مغویہ عورت کو گھر میں بسانے کو تیار نہیں۔ اور بابو سندر لال اپنی بیوی کو بہت چاہتے لگتا ہے اور اس کے واپس آنے کی امید دیکھتا ہے۔ اس لیے وہ اس کمیٹی کا ممبر بن جاتا ہے جو ان کو گھر میں بسانے دل میں بسانے کے لیے پرچار کرنے کو بنائی گئی ہے۔ وہ پربھات پھیریوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتا ہے۔ اور ایک لوک گیت کا بول پورے جوش و خروش سے گاتا ہے۔

"ہتھ لائیاں کملان نی لاجونتی دے بوٹے"

یعنی ان عورتوں کے دل جو بٹوارے کے ظلم و استبداد کا شکار ہوئی ہیں، نہایت حساس ہیں۔ لاجونتی کے پودے کی طرح، جو ہاتھ لگانے ہی کمہلا جاتا ہے۔ اور سندر لال اپنے ساتھیوں کے ساتھ گیت کے ذریعے کہنا چاہتا ہے کہ ان مغویہ عورت کو گھر میں بساؤ دل میں بساؤ!

بیدی نے اپنے افسانے میں رام اور سیتا کے قصے کو نہایت صفائی سے پیرو کر سندر لال کے ذریعے مدلل طریقے سے ان عورتوں کی طرف داری کی ہے جو دھوکے یا ظلم سے اغوا کی گئی ہیں اور اب پاکستان سے آ رہی ہیں جن کے باپ یا بھائی یا شوہر ان کو پناہ نہیں دیتے۔ بابو سندر لال چونکہ خود گھائل ہے۔ اس کی بیوی لاجونتی جب وہ تمام شوہروں کی طرح پیٹتا بھی ہے اور پیار بھی کرتا ہے ادھر رہ گئی ہے اور لوک گیت

کی لاجونتی کا جدا ہونا اسے اپنی لاجونتی کی یاد دلاتا ہے۔ اس لئے اپنے ساتھیوں کی بہ نسبت زیادہ جوش سے پربھات پھیریوں میں حصہ لیتے ہوئے یہ گیت گاتا ہے۔

ہتھ لائیاں کملان نی لاجونتی دے بوٹے"

اور پھر ایک دن لاجو ـــ اس کی بیوی لوٹائی جاتی ہے وہ نہ صرف اسے اپنا لیتا ہے بلکہ اسے عورت سے دیوی کے آسن پر بٹھا دیتا ہے۔ وہ صرف اس سے ایک بار پوچھتا ہے "کون تھا وہ؟" اور جب وہ بتاتی ہے کہ جما تھا وہ مارتا نہیں تھا لیکن وہ اس سے ڈرتی تھی جیسے سندر لال اسے مارتا ہے لیکن وہ اس سے نہیں ڈرتی تو وہ کوئی مزید سوال نہیں کرتا۔

لاجونتی چاہتی ہے کہ اس کے ساتھ جو ہوا اس کو سنا کر ہلکی ہو جائے لیکن بابو سندر لال اس کی داستان نہیں سننا چاہتا "جانے دو بیتی باتیں اس میں تمہارا کیا قصور ہے؟"

اور لاجونتی کی من کی من میں رہ جاتی ہے اور کچھ دنوں کی خوشی کے بعد وہ اداس رہنے لگتی ہے اس لئے نہیں کہ بابو سندر لال نے پھر پرانا سلوک شروع کر دیا تھا بلکہ اس لئے کہ وہ اس سے بہت ہی اچھا سلوک کرنے لگا تھا ـــ وہ سندر لال کی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی، جو گاجر سے لڑتی اور مولی سے مان جاتی تھی۔ لیکن سندر لال اسے محسوس کرا دیتا ہے جیسے وہ کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی۔ اس کی آنکھوں میں آنسو آجاتے۔ لیکن سندر لال کے پاس اس کے آنسو دیکھنے کے لئے آنکھیں نہیں ہیں اور نہ آہیں سننے کے لئے کان۔

پربھات پھیریاں نکلتی رہتی ہیں اور محلہ ملا شکور کا یہ سدھارک اپنے ساتھیوں کے ساتھ اسی جوش و خروش سے گاتا رہتا ہے۔

"ہتھ لائیاں کملائیاں نی لاجونتی دے بوٹے"

جب سے اس کی اپنی لاجونتی کمہلائے جاتی ہے بغیر ہاتھ لگائے۔ اس کے غیر معمولی سلوک! اور کہانی ختم ہو جاتی، صرف فن کے لحاظ سے ایکدم تردد کش اور مکمل ہے۔ ایک نازک اور لطیف خیال کو انتہائی نزاکت سے بیدی نے اس کہانی میں بیان کر دیا ہے۔ اس افسانہ کا روپ دینے کے لئے بیدی نے جو پلاٹ گڑھا ہے اس میں کہیں رخنہ سلوٹ یا جھول نہیں۔

"پانی اور پل" میں مہیپ سنگھ نے تقسیم ہند کے بعد انسانوں اور حالات کے معمول پر آجانے پر، پاکستان میں مقیم عبادت گاہ کی زیارت پر ہندوستانی سکھ کی نفسیاتی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ پاکستانیوں کے دوستوں کے ساتھ ہمدردانہ رویے، احساسات و جذبات کو بھی پیش کیا ہے۔

کہانی کار اپنی ماں اور تین مسافروں کے ساتھ ہندوستان سے پاکستان زیارت کی غرض سے گئے ہیں۔ لاہور کے سکھ گردواروں کے درشن کے بعد اب وہ گوٹ "پنجہ صاحب" جانے کی تیاری کر رہے تھے۔ گاڑی جب ہی "پنجہ صاحب" "حسن ابدال" کی طرف روانہ ہوتی۔ مصنف کے دل میں ایک خوف پیدا ہو گیا اور وہ آج سے چودہ سال پرانی باتیں یاد کرنے لگا جس میں لاکھوں لوگوں کی جانیں گئی تھیں اور ہزاروں لوگ زخمی ہوئے تھے۔ لیکن لاہور میں جس طرح سے پاکستانی پیش آئے تھے اس سے ان کے دل میں تھوڑی سی اطمینان تھی۔ اس کے باوجود بھی وہ سوچ رہا تھا کہ ان کے اندر کا جانور کبھی بھی جاگ سکتا ہے اسے کون جانتا ہے۔

اس کی ماں گاڑی کی کھڑکی پر ٹکٹکی لگائے ہوئے باہر جھانک رہی تھی۔

وہ ماں کی اداسی کی وجہ معلوم نہیں کر سکا۔ وہ جاننے کے لئے ماں سے پوچھا تمہیں تو راستہ اچھی طرح یاد ہوگا۔ تمہارا اسکے دونوں بار آنا جانا ہوا ہے۔؟

ماں بولی ۔۔۔ " مجھے تو راستہ کا ہر ایک اسٹیشن یاد ہے۔ لیکن آج علاقہ بڑا بیگانہ لگ رہا ہے۔ پہلے کبھی جاتی تھی تو لاہور پہنچتے ہی عجیب سی اپنائیت رگ رگ میں دوڑ جاتی تھی "

تقسیم ہند کے فوراً بعد ماں کا پاکستان جانے کا فیصلہ گھر والوں کو چونکا دیا تھا بہت سمجھانے کے بعد بھی وہ اپنی پرانی جگہ "سسرال" گئی۔ تب بیس بائیس دن کے بعد واپس آگئی۔ اس وقت سارے پنجاب میں آگ لگی ہوئی تھی۔ ایسا لگتا تھا امرتسر اور لاہور کے بیچ کی زمین پھٹ گئی ہے۔ اس لئے اس کے خاندان کے لوگ بالکل بھول گئے تھے کہ اس پار اپنا گاؤں بھی ہے۔ یا اس کی بہن جمیلہ کی اچھی کوٹھی بنی تھی۔

اس نے ماں سے پوچھا ۔۔۔ کیا گاڑی سسرال کے اسٹیشن پر رکے گی ماں نے جواب دیا۔ رکے گی لیکن رات کے ایک دو بجے تک پہنچے گی۔ اس پر اس نے کہا اب وہاں اپنا رکھا ہی کیا ہے ؟ تو اس بات پر ماں کے دل کو گہرا صدمہ پہنچا۔ دھیرے دھیرے ٹرین کے سبھی مسافر نیند کی آغوش میں چلے گئے۔ لیکن اس کی ماں یوں ہی بیٹھی رہی۔ تھوڑی دیر میں ہی اچانک ماں نے اسے جھنجھوڑ کر اٹھایا اور کہا ۔۔۔ دیکھو باہر کیسا شور ہے ؟

پلیٹ فارم کی بھیڑ میں سے کوئی چلا رہا تھا ۔۔۔ ارے اس گاڑی میں کوئی سسرالی کا ہے۔ اس کی ماں نے فوراً جواب دیا ۔۔۔ ہاں ہم ہیں اس گاؤں کے ؟ ماں کی اتنی بات سنتے ہی پلیٹ فارم پر شور مچ گیا۔ کسی نے پوچھا تم کس کے گھر سے ہو۔

”— میرے والد کا نام سردار نول سنگھ ہے۔ یہ میری ماں ہے۔ اتنا کہتے ہی سبھی لوگوں نے چھوٹی چھوٹی پوٹلیوں میں بندھے بادام، اخروٹ، کشمش وغیرہ ان کے سر پر ڈال دیے اور ان سے حال سماچار پوچھنے لگے۔ اس کے بعد سبھی لوگوں نے اصرار کیا کہ تم اپنے بچوں کو لے کر اپنے گاؤں واپس آجاؤ۔

انجن نے سیٹی دی۔ گاڑی چلی۔ ایک ساتھ کئی آوازیں آنے لگیں اچھا پھر جانی سلام، اچھا بیٹا سلام۔ بیٹے نے جب مڑ کر ماں کی طرف دیکھا تو ماں کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔

نول سنگھ کی بیوی سے جب وہ لوگ بچوں کے ساتھ لوٹنے کے لئے اصرار کرتے ہیں تو اسے ایسا احساس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے خاندان کے لوگوں کو لوٹنے کے لئے کہہ رہے ہوں۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انسانیت ابھی مری نہیں ہے۔ ہزار زخم کھا کر بھی وہ زندہ ہے۔ افسانہ نگار نے یہاں پانی کو تقسیمی علامت کی شکل میں پیش کیا ہے اور پل کو اس زمین میں پڑنے والی کھائی کو پاٹنے والی چیز سمجھا ہے۔ آخر میں کہانی کار کہتا ہے کہ:—

”میں نے سنا تھا جہلم کا پل بہت مضبوط ہے۔ پتھر اور لوہے کے بنے اس مضبوط پل کو اندھیرے میں دیکھ رہا تھا۔ میری نظر نیچے کی طرف جا رہی تھی۔ وہاں بالکل اندھیرا تھا لیکن میں جانتا تھا وہاں پانی ہے جہلم ندی کا مسلسل گر رہا ہوا صاف شفاف پانی، جو اس پتھر اور لوہے کے بنے ہوئے پل کے نیچے بہہ رہا تھا۔“[30]

30۔ مہیپ سنگھ: اجالے کے الو (مجموعہ) ”پانی اور پل“ ص ۲۳

دوسرے معنوں میں یہ عبارت اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ ان کی رشتوں کا صاف اور شفاف پانی ہمیشہ بہتا رہتا ہے لاکھ رکاوٹوں کے باوجود۔

"لاجونتی" اسی دردناک المیہ کی ایک کڑی ہے۔ بیدی نے لاجونتی کے ذریعہ اس بات پر روشنی ڈالی ہے کہ ایک مغویہ عورت جو کسی دوسرے مرد کے ہاتھ لگی ہے۔ وہ خاص کر اگر مرد دوسرے فرقہ کا ہو تو اس کے شوہر پر کیا گزرتی ہے۔ اسی نفسیات کی عکاسی بیدی نے لاجونتی میں کی ہے۔

جب لاجونتی بابو سندر لال کو مل جاتی ہے تو بابو سندر لال بہت خوش ہوتا ہے۔ لیکن لاجونتی اپنے آپ میں بہت پریشان۔ لاجونتی چاہتی ہے کہ اس کا شوہر اس پر پہلے کی ہی طرح ظلم کرے مارے پیٹے۔ لیکن بابو سندر لال اس سے بے انتہا محبت کرنے لگتا ہے یعنی اسے بیوی نہیں "دیوی" سمجھنے لگتا ہے۔ ایک عورت کی اس سے بڑی بدنصیبی اور کیا ہو سکتی ہے کہ وہ اپنے شوہر کے نزدیک دیوی بن کر رہ جائے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس افسانے کے ذریعہ اس حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے جس کے تحت ایک انسان دوسرے انسان سے محبت کرنے کے بیدی نے یہاں ایک اور چیز پر چوٹ کی ہے کہ مرد خواہ وہ کوئی بھی ہو اپنی عورت کو دوسرے کے ساتھ رہتے دیکھ کر اس سے محبت نہیں کر سکتا۔

"پانی اور پل" میں بھی کہانی کار نے پاکستان اور ہندوستان کے بٹوارے سے پیدا شدہ مسئلہ کو پیش کیا ہے۔ اور ایک فرقہ کا دوسرے فرقہ کی طرف سے بیزاری اور بے بسی کی عکاسی کی ہے کہ لوگ اپنا اپنا گھر چھوڑ کر اپنے اپنے فرقہ والوں کے ساتھ رہنے چلے گئے لیکن اپنے پیدائشی وطن کی مٹی کو نہیں بھول سکے ___

کہانی کالونی "پانی اور پل" میں اسی یاس و حسرت کو پیش کیا ہے
لاجونتی میں ان لوگوں کو اپنے گھروں میں عزت سے بسانے کا پروگرام پیش کیا گیا جو ان
سے رشتہ دار ہیں لیکن پانی اور پل میں پورے گاؤں یا پوری انسانیت کو بنا کوئی رشتے
ناطے کے پھر سے بسانے کا خیال پیش کیا گیا ہے۔ اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ
دوری جو بٹوارے کے درمیان انسانوں کے دلوں میں وحشیانہ پن کی گرائی تھی اب
آہستہ آہستہ حالات کی تبدیلی نے اسے محبت سے بھر دیا ہے۔

موضوعاتی لحاظ سے "پانی اور پل" میں لاجونتی کی بہ نسبت
زیادہ وسعت ہے۔ یہ اپنے احاطے میں انسانیت کو جگہ دیتی ہے جبکہ لاجونتی میں رشتہ
کی بنیاد پر ایک کی ہمدردی دوسرے کی طرف ملائی گئی ہے۔ مشاہدہ کی بنیاد پر نفسیاتی پہلو
کی جھلک بیدی کے یہاں مہیپ سنگھ سے زیادہ پختگی اختیار کیے ہوئے ہے۔

جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے تشبیہ۔ تنافقہ
کہرے جملے، دلچسپ اور پرلطف فقرے کا استعمال بیدی نے مہیپ سنگھ سے بہتر
اور دلکش انداز میں کیا ہے۔

انتم اچھا (آخری خواہش) : بدی الزماں (ہندی)

جلاوطن : قرۃ العین حیدر (اردو)

بدی الزماں کی کہانی کا کمال صحافی تقسیم ہند کے وقت پاکستان
ہجرت کر چکا ہے۔ اُن دنوں وہ محسوس کر رہا تھا کہ ہندوستان میں مسلمانوں کا مستقبل
محفوظ نہیں ہے۔ پاکستان ہی ان کے لئے صحیح جگہ ہو سکتی ہے۔ خاندان والوں کے

لڑکی کو سمجھانے بجھانے پر بھی وہ وہاں پہنچ گیا۔ اس کی خواہش تو والدین کو بھی ساتھ لے جانے کی تھی لیکن اس وقت آمادہ نہیں ہوئی تھی ۔

"یہ تو ہم سے نہیں ہوگا ! اپنا گھر بار چھوڑ کر پردیس جا بسیں"[31]

اس کے بعد کمال بھائی بھی بیچ بیچ میں ہندوستان آئے اور یہاں آ کر کہتے دنیا میں "گیا" جیسا شہر کہیں نہیں ہے۔ وہ کراچی میں گیا کی یاد کرتے ہوئے زندہ رہے اور ادھر گیا اسٹیشن کا اسٹیشن ماسٹر کراچی کی یاد کر کے روتا رہا۔ بڑی عجیب حالت ہے۔

"لال وانی حسن کی رگ رگ میں کراچی بسا ہوا ہے۔ گیا کی زمین پر کھڑا ہانپ رہا ہے اور کمال بھائی جو گیا کی ہواؤں کے لئے ترستے ہیں۔ کراچی میں زندگی بھر رہنے کے لئے مجبور ہیں۔"[32]

ان دنوں گیا میں گاندھی وادی مسلمان دو ملکوں کے نظریہ کا مخالف کر رہے تھے۔ گاندھی وادی مسلمان کہتے :۔

"اقبال کا سارا نظریہ دراصل ان ہندوؤں کے خلاف ہے حالانکہ بظاہر ایسا دکھائی نہیں دیتا۔ لیکن ان کا مرد مومن نطشے کے سوپر مین (Super man) کے علاوہ کچھ اور نہیں ہے نطشے نے ہٹلر کو جنم دیا تھا۔ دیکھنا اقبال کا مرد

---

[31] بدی الزماں ۔ بکھرے ہوئے ص ۵۶

[32] ایضاً " " ص ۶۱

"وہی بڑی تباہی لائے گا" ۳۳

یہاں اقبال کے نظریہ کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ بشیر نے فلسفے سے شہر کو ختم دیا اور اقبال نے ضیائح کو۔ ان ساری چیزوں کے باوجود کمال بھی پاکستانی نظریہ کے حامی تھے۔ لیکن کراچی میں بسنے کے بعد اس کر آدمی کی ذہنی حالت عجیب و غریب ہو گئی ہے کچھ ہی سال بعد وہ کراچی سے اکتا جاتے ہیں اور وطن کی یاد ستانے لگتی ہے۔ اسی یاد میں تڑپتے ہوئے ان کی موت کراچی میں ہو جاتی ہے لیکن مرنے سے پہلے وہ اپنی بیوی سے کہتے ہیں۔

"مجھے لے چلو گھاٹ کے پاس۔ میں کراچی کے ریگستان میں مرنا نہیں چاہتا، مجھے وہیں دفن کرنا، گلگو ندی (گیا) کے اس پار قبرستان میں جہاں ابا کی قبر ہے اور میرے ابا کی۔" ۳۴

مصنف کے مطابق یہ جو حالت ہے وہ صرف کمال صاحب کی نہیں ہے اس کے پہلے تاریخ میں ایسے کئی ثبوت ملتے ہیں۔ جہاں ان لوگوں نے اپنی آخری خواہش میں اپنے کو کیا سمجھا کہ اسے اس کے گاؤں میں دفنایا جائے۔

چاہے ہندو ہو یا مسلمان۔ دونوں کے احساسات اور جذبات ایک ہیں۔ اپنے وطن سے دور رہ کر کوئی بھی خوش نہیں رہ سکتا ہے۔

---

۳۳ بدی الزماں ۔ پیول ٹوٹتے ہوئے ص ۶۳

۳۴ ایضاً " " " ص ۶۷

"جلاوطن" افسانہ تقسیم ہند اور فسادات کا آئینہ دار نہیں ہے بلکہ اس میں بہت پھیلے ہوئے کینوس پر ہندو مسلم اختلافات اور تقسیم ہند کے پیش آنے کی وجوہات کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ ایک ہی سرزمین پر برسوں تک رہنے کے باوجود یہ دونوں قومیں آخر کیوں نہ ایک ہو سکیں؟ دونوں میں اتفاق و اتحاد کی جڑیں کیوں کھوکھلی ہوتی گئیں؟ اور آخر کار تقسیم کا المیہ کیوں پیش آیا؟ افسانہ نگار نے اس موضوع کو صرف کسی اصلاحی نقطہ نظر سے نہیں دیکھا ہے۔ اور نہ ہی اس کہانی کا اختتام ہندو مسلم بھائی چارہ کی تلقین کے ساتھ کیا ہے۔ بلکہ ان تمام وجوہات اور معاشرے میں پلنے والے عقائد کی تہہ میں پہنچ کر کچھ ایسی باتوں کا انکشاف کیا گیا ہے جس کی بنا پر دونوں فرقوں کے درمیان دوری اور اختلافات پلتے رہے اور آخر کار تقسیم کا واقعہ پیش آہی گیا۔ یہ واقعہ کسی فوری بات کا ردعمل نہیں تھا۔ بلکہ اس کا سلسلہ تو برسوں سے چلتا آرہا تھا۔

تقسیم کے بعد مسلمانوں کا ایک اچھا خاصا طبقہ ہندوستان ہی کو اپنا وطن سمجھ کر ٹھہر گیا۔ لیکن اس کے باوجود یہ لوگ اپنے ہی ملک میں کس طرح جلاوطن ہوگئے۔ ایسے ہی چند مسائل کو فنکار نے اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ تقسیم کا المیہ پیش آچکا تھا ـــ پاکستان مسلمانوں کا ایک نیا اور الگ ملک وجود میں آچکا تھا۔ لیکن اب بھی ہندوستان کے ایک شہر جون پور میں مسلمانوں کے بعض خاندان ایسے تھے جنہوں نے پاکستان جانے کے بجائے ہندوستان میں ہی رہنا پسند کیا۔ محرم بھی منایا۔ نقارے بھی بجے۔ مجلسیں بھی منعقد ہوئیں مگر اب وہ پہلی جیسی بات نہ تھی۔ افسانہ نگار نے وطن تقسیم ہو جانے کے بعد جون پور کے ایک

محرم کے زمانے کی تصویر کچھ اس طرح کھینچی ہے :-

"آج چاندنی رات تھی۔ مجلس میں نقارہ رکھا جا چکا تھا۔
مجلسیں اب بھی ہوتیں۔ لیکن وہ چہل پہل رونق
اور بے فکری لوگوں کی خواب و خیال ہو چکی تھی۔ دولہا!
یہ میرا آخری محرم ہے ارے اب تمہاری مجلسیں یہاں
کیسے ہوں گی اور یہ کہہ کر انہوں نے زور و شور سے رونا
شروع کر دیا۔" [35]

یہ اقتباس ان انسانوں کی دبی ہوئی آواز ہے۔ جنہیں ہر چیز بے کیف لگ رہی ہے۔ ان کے دل میں خوف گھر کر چکا ہے کہ وہ اب اپنی مرضی سے اس ملک میں جی نہیں سکتے اور اپنے مذہبی رسوم کو بھی دل کھول کر ادا نہیں کر سکتے۔ اس افسانے میں کئی جگہوں پر ایسے اقتباسات بھی موجود ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ جب دونوں قومیں بظاہر ایک پیش تب بھی ان کے درمیان کچھ نہ کچھ تفرقے ضرور تھے۔ وہ ایک ہوتے ہوئے بھی اندرونی طور پر مختلف اور متضاد رویوں کو اپنانا پسند کرتے تھے۔ آفتاب رائے کا کردار اور ان کی گھریلو زندگی میں ہندو مسلم اتحاد کے باوجود بہت سارے بنیادی فرق نظر آتے تھے۔ اسی طرح مسلمان گھرانے میں اماں کا کردار بھی ہندوؤں کے ساتھ ایک خاص رویے کو ختم نہ کر پایا۔ ذیل کا اقتباس دونوں قوموں کے فرق کا اچھا اظہار ہے

"وہ جنم جنم کے پڑوسی تھے۔ اور کیا دوستی لگانگت کا

---

۳۵ قرۃ العین حیدر — پت جھڑ کی آواز (مجموعہ) ص ۲۸

عالم تھا۔ یہ تھے ہم ان کے لئے ملیچھ۔ ان کے چوکے کے قریب نہ پھٹک سکتے تھے اور ہماری اماں کا یہ مسلہ تھا کہ اگر ہندو کی دکان سے کوئی چیز آتی تو اسے فوراً حوض میں غوطہ دے کر پاک کیا جاتا ہے۔ آپ خود اس طرح نبی سے ہے؛ تقسیم کا مطالعہ ہندو کی ساری تاریخ کا نہایت فطری اور نہایت منطقی نتیجہ ہے۔" ۳۶

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں یہ چھوٹے مسئلے ہی ایک بڑے انقلاب کا پیش خیمہ ہے اور آخر کار تقسیم کا واقعہ فطری ردعمل کے طور پر سامنے آیا۔ "جلاوطن" میں زیر بحث موضوع کو پیش نظر رکھتے ہوئے ان دونوں گھرانوں کی بڑی سچی تصویر کھینچی گئی ہے۔ یہ دو قومیں ظاہر ایک نظر آتی ہیں۔ ذہنی اور نظریاتی طور پر ایک دوسرے سے کتنی دور اور کس قدر مختلف ہیں اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ تقسیم کا واقعہ کوئی اچانک حادثہ نہیں بلکہ اس کی بنیادیں بہت پہلے سے موجود تھیں۔ افسانہ کا کینوس صرف تقسیم ہند اور فسادات کے موضوع تک ہی محدود نہیں بلکہ سیاست، مذہب، منطق، اور فلسفہ کا سہارا لے کر ساری ہندوستانی تہذیب اور یہاں تک کہ جلے ہوئے معاشرے کا نفسیاتی تجزیہ بھی پیش کرتا ہے۔

"آخری خواہش" میں موہوم اداسی، کرب و افسردگی کو پیش کیا گیا ہے جو بٹوارے کے بعد دونوں قوموں کے اندر پنپ رہے تھے۔

---

۳۶ قرۃ العین حیدر ۔ پت جھڑ کی آواز مجموعہ ۱۹۶۵ء

ہندوستان سے گئے پاکستان اور پاکستان سے آئے ہندوستان دونوں ہی ایک دوسرے کو خود کو جلاوطن سمجھتے ہیں۔ ہجرت کے بعد انہیں اپنے وطن کی یاد ستاتی ہے۔

"آخری نوازش" میں کمال سعادت کیسے ہیں جو کراچی چلے گئے تھے۔ وہ کراچی میں بیٹھ کر گیا کی یاد کو دل میں بسائے ہوئے ہیں۔ دوسری طرف الشمیمی ماسٹر کراچی کی یاد میں پاگل یعنی دونوں طرف وہی افسردگی چھائی ہوئی ہے۔ اور دونوں اپنے اپنے کئے پر پچھتا رہے ہیں۔ اس طرح اس کہانی سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ ہر ایک انسان اپنے مادر وطن سے محبت کرتا ہے۔ انسان کو اپنی مٹی پیاری لگتی ہے۔ وہ اسی کی آغوش میں رہنا چاہتا ہے۔ حالات و معاملات خواہ اسے کہیں بھی لے جائے لیکن اس کا دماغ اپنی ہی زمین کی تصویر ذہن پر چسپاں کئے رہتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کی کہانی "جلاوطن" میں نئے نظریے کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کہانی میں قرۃ العین حیدر نے ہندو پاک کے بٹوارے کی وجوہات کو پیش کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ یہ بٹوارہ ٹھیک نہیں ہوا بلکہ ایسے ہونا ہی تھا۔ ساتھ ہی ساتھ اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ صرف وہی لوگ جلاوطن نہیں ہیں جو ایک ملک سے دوسرے ملک کی طرف ہجرت کرتے ہیں بلکہ اپنے ملک میں رہ کر بھی جلاوطنی کی زندگی گزارتے ہیں۔ اس کی وجہ وہ گہماگہمی اور جوش و خروش ہے جو ہجرت کے بعد یکایک ختم ہو گئے۔ یہی وہ نفسیاتی و جذباتی کشمکش ہے جس کی بنا پر قرۃ العین حیدر نے اس افسانے کا کینوس تیار کیا ہے اور جلاوطنی کو ایک نئے ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے وطنیت سے زیادہ انسانی آزادی پر زور دیا ہے۔ جب کہ بدیع الزماں کا ماسٹر اور جلاوطنی سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ دونوں افسانوں میں ایک ایک سوال اٹھایا گیا ہے۔ پہلے میں جلاوطن کیا ہے اور دوسرے میں جلاوطن کون ہے۔ اس طرح دونوں افسانے ایک دوسرے کی توضیح کئے جا سکتے ہیں۔

ہندوستان کی تقسیم کے بعد ملک اور خصوصاً شہری زندگی میں طرح طرح
کی تبدیلیوں کا احساس ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر صنعتی، معاشی اور تہذیبی طور پر شہر کے
معاشرے میں نمایاں فرق ہوا ہے۔ گاؤں و قصبات سے زمینداری اور جاگیردارانہ نظام
تو ختم ہو گیا مگر اس کی اقدار ابھی تک باقی ہیں۔ پھر بڑے زمیندار اور جاگیرداروں کا ایک
دولت مند کاشتکار طبقہ وجود میں آ گیا ہے چنانچہ دیہات کی زندگی میں وہ ترقی نہیں آئی
ہے جس کی وہ آس لگائے بیٹھے تھے۔ شہر میں سرمایہ دار طبقہ تیزی کے ساتھ ابھرنے
لگا۔ بڑے بڑے کارخانے اور کمپنیاں وجود میں آئیں۔ مزدوروں کی یونینوں کو فروغ ہوا۔ مزدور
طبقہ تیزی کے ساتھ بڑھنے لگا۔ طبقاتی کشمکش بھی بڑھنے لگی۔ شہر میں متوسط طبقہ فروغ
پانے لگا۔ ان سب کا اثر ملک کی سیاسی زندگی پر بھی پڑا۔ دولت مند کاشتکار اور
بڑے سرمایہ داروں کا اثر حکومت پر بڑھنے لگا۔ حکومت اور بڑے بڑے لیڈروں نے جمہوریت
کے نام پر ایک خوشگوار آئندہ مستقبل اور تابناک ہندوستان کی تصویر عوام کے سامنے
پیش کی۔ لیکن ملک کی بڑھتی ہوئی آبادی، چھوٹے اور نچلے طبقے کے لوگوں میں بیداری
کا احساس اور تعلیم کا عام ہو جانا یہ وہ عوامل تھے جن سے ترقی کے ساتھ ساتھ کچھ نئے
مسائل بھی پیدا ہوئے۔ بڑے بڑے ترقیاتی منصوبے بھی بنائے گئے۔ عوام کی حالت
کو بہتر بنانے کے لئے حکومت نے طرح طرح کے اقدامات اٹھائے۔ استحصال پر مبنی صنعتی
زندگی نے معاشرے میں ایک عام افراتفری سی پیدا کر دی۔ لوگوں کا ایک جگہ سے دوسری جگہ
بڑی تعداد میں منتقل ہونا خصوصاً شہر میں روزگار کی تلاش میں آنے والوں کی تعداد
کا بڑھنا ایک بڑا مسئلہ بن گیا۔ گندی بستیاں، جھگیاں، جھونپڑیاں، غرض یہ کہ شہر پر رہنے والوں

کی آبادیاں بس گئیں۔ محبت خلوص اور ہمدردی کا جذبہ کم ہوتا گیا خاندان بکھرنے لگے۔
ان مسائل سے متاثر ہوکر کرشن چندر نے "کچرا بابا" "مہالکشمی کا پل"
"تائی ایسری" "کالو بھنگی" "تولی" "شکست" راجہ جیسے افسانے لکھے عصمت نے
اپنے افسانے "چوتھی کا جوڑا" اور "دو ہاتھ" میں متوسط طبقے کے علاوہ نچلے کمزور
طبقے کے افراد کی زندگی کی طبقاتی کشمکش - تبدیلی اقدار کا بحران سیاسی
ظلم وجبر کے حقائق کو بخوبی پیش کیا۔ بیدی نے خاندانی کرداروں کے بجائے زندگی
سے معمولی کردار چنے ہیں جن میں سے وہ ایک خود ہیں۔ "گرم کوٹ" میں ان کی بیوی ہے۔
اس کے علاوہ "جوتوں کا کارخانہ" (حیات اللہ انصاری)۔ بڑی لین کی شیلوں
(خواجہ احمد عباس) شیرازہ (رام لعل) وغیرہ بھی ان ہی موضوعات سے متعلق
اچھے افسانے ہیں :-

واپسی : اوستا پریمبدا (ہندی)

شیرازہ : رام لعل (اردو)

"واپسی" انسانی قدروں میں آئی تبدیلی کی کہانی ہے۔ ان
اقدار کا خاتمہ انسانی رشتوں کی جن الجھنوں میں بڑی تیزی سے محسوس ہوا ان
میں خاندان کا نام سب سے پہلے آتا ہے جہاں اصلی قدروں کو کھلی شکست ہوتی ہے۔ خاندان
تنظیمی نظام کی ایک ایسی کڑی ہے جہاں آدمی اور اس سے متعلق آدمیوں کی مالی، ذہنی،
اور جسمانی رشتے جڑے ہوتے ہیں۔ ان میں دن بدن دراڑیں پڑتی جا رہی ہیں
اوستا کی کہانی تک بھی اسی تھیم پر لکھی گئی ہے۔

یہ کہانی ایک ریٹائرڈ آدمی کی ہے۔ گجادھر بابو ریلوے میں ایک

چھوٹے اسٹیشن ماسٹر تھے۔ پینتیس[۳۵] سال کی لمبی نوکری کے بعد وہ گھر لوٹے۔ انہوں نے نوکری کا زیادہ حصہ خاندان سے دور گزارا تھا۔ اب امید تھی کہ آخری وقت گھر والوں کے ساتھ پیار و محبت سے بیتے گا۔ گھر میں اس کی بیوی۔ بیٹا۔ بیٹی اور بہو بھی تھے لیکن وہ اپنے آپ کو ان لوگوں کے درمیان بھی تنہا پاتے۔ ان کی ساری امیدوں اور تمناؤں پر پانی پھر گیا وہ نا امید ہو کر پھر وہیں واپس نوکری کرنے چلے گئے۔ یہاں پر بات ظاہر کرنا ضروری ہے کہ آخر وہ کون سی وجہ تھی جس سے انہیں دوبارہ گھر چھوڑنا پڑا۔ افسانہ نگار نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے۔

"(گجا دھر بابو نے دیکھا) نریندر کمر پر ہاتھ رکھے کسی فلم کے ڈانس کی نقل کر رہا تھا۔ بسنتی ہنس ہنس کر دوہری ہو رہی تھی۔ امر کی بہو کو اپنے تن بدن، آنچل یا گھونگھٹ کا کوئی ہوش نہ تھا اور وہ لاپرواہی سے ہنس رہی تھی۔ گجا دھر بابو کو دیکھتے ہی نریندر کھٹ سے بیٹھ گیا اور چائے کا پیالہ اٹھا کر منہ سے لگا لیا۔ بہو کو ہوش آیا اور اس نے جھٹ سے ماتھا ڈھک لیا۔ صرف بسنتی کا جسم ہنسی دبانے کی کوشش میں رہ رہ کر ہلتا رہا۔"[۳۶]

گجا دھر بابو کو پرانی قدروں کے مٹنے کا بہت افسوس ہوتا ہے۔ افسانہ نگار نے کہانی کا دوسرا رخ اس طرح پیش کیا ہے۔

---

[۳۶] اوشا پریم ودا۔ واپسی۔ نئی کہانی۔ پرکرتی اور پاٹھ۔ ششی سرنیدہ ص ۱۱۵

"گھر چھوٹا تھا۔ اور ایسی حالت ہو گئی تھی کہ اس گھر میں گی دھر بابو کے لئے کوئی مخصوص کونہ نہیں تھا۔ ان کے رہنے کا انتظام مہمان کی طرح کیا گیا تھا۔ وہ ایک چار پائی پر پڑے پڑے پریشان ہو جاتے تھے۔" ۳۸

گی دھر بابو اپنے ہی گھر میں اجنبی بن کر رہ گئے تھے۔ ان کی چار پائی اس حالت کی طرف اشارہ کرتی ہے جس دور سے وہ گزر رہے ہیں۔ کچھ دنوں کے بعد ان کی چار پائی سمیت ان کا سارا سامان گودام میں رکھ دیا گیا۔ مصنف کا اشارہ اس بات کی طرف ہے کہ آدمی کے ریٹائر کرنے کے بعد لوگوں کو اس کی کوئی ضرورت محسوس نہیں ہوتی ہے اور اسے بیکار چیز سمجھ کر خود سے الگ رکھنا بہتر سمجھتے ہیں۔

گی دھر بابو کو اس بات کا احساس ہو گیا کہ وہ اس گھر میں غیر ضروری شے کی مانند ہیں اور ان کو گھر کے کسی معاملے میں دخل اندازی کا کوئی حق نہیں ہے۔ اوشا پریمبدا نے گی دھر بابو کے اکیلے پن کی حالت کو دکھانے کے لئے طنز و مزاح کا بھی سہارا لیا ہے۔

"پٹری پر ریل کے پہیوں کی کھٹ کھٹ جو ان کے لئے لوری کی طرح تھا۔ طوفان اور ڈاک گاڑی کے انجنوں کی چنگھاڑ ان کی اکیلی راتوں کی ساتھی تھی" ۳۹

---

۳۸ شری سریندر۔ نئی کہانی : پیڑی اور بابو جی ص ۱۱۲

۳۹ ایضاً ۔۔ ،، ،، ص ۱۱۹

گی دھر بابو کی بیوی لبھی گھر میں کالوس ماں کے برابر دکھائی گئی ہے۔ وہ جس تنگ کوٹھری میں رہتی ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ گودام کے کالوس ماں کے برابر ہے۔ وہ گھر میں نوکرانی کی طرح سارا کام کاج کرتی ہے۔ پھر بھی اس کی کوئی نہیں مانتا ہے۔ لیکھک نے اس کہانی میں اس کی زندگی کی طرف اشارے کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"وہ لبھی اور جینی کے رشتوں میں اتنی رچ بس گئی ہے کہ اب وہی اس کی مکمل دنیا بن گئی ہے"۔[۲۰]

اس کہانی کا فوکس کسی خاص نقطہ پر نہیں ہے اور نہ ہی اس کا کوئی نقطہ عروج ہے۔ کہانی دلچسپ اور پر اثر ہے جس کی فضا پر جاگیر چھائی ہوئی ہے۔

جاگیردارانہ نظام کے ختم ہونے کے بعد صنعتی زندگی اور شہروں کی تعمیر سے معاشرے میں ایک نیا ذہن سامنے آیا جس نے مشترکہ خاندان کے تصور کو ماننے سے انکار کر دیا۔ اور بزرگوں کے عقائد ان کی خواہشات سے بے نیاز ایک الگ تھلگ زندگی گزارنے کا خیال ایکدم عام ہو گیا۔ شہر میں رہنے والے ایسے ہی ایک مشترکہ خاندان کے شیرازہ کا بکھرنا رام لعل کے افسانے "شیرازہ" کا موضوع ہے۔

ایک باپ اپنے چار بیٹوں کو پالتا پوستا اور تعلیم و تربیت دیتا ہے۔ وہ چاروں بیٹے مختلف بڑے بڑے شہروں میں برسر روزگار ہو جاتے ہیں آخر میں بوڑھے باپ، چودھری صاحب اپنی ایک اور آخری آرزو پوری کرنا چاہتے ہیں وہ اپنی کمائی اور جمع کی ہوئی رقم سے ایک شاندار آرام دہ اور کشادہ مکان بنواتے ہیں تاکہ ان کے

۲۰۔ مشری سبر سندر: نئی کہانی: پرکرتی اور پاٹھ ص ۱۲۰

تمام لڑکے اپنی بیوی بچوں کے ساتھ ایک ہی گھر میں مل جل کر اس کی آنکھوں کے سامنے رہیں۔ مشترکہ طور پر رہنے سے اس کے نزدیک کئی آسانیاں تھیں۔ سب ایک دوسرے کے دکھ سکھ میں شریک ہو سکتے تھے۔ میل محبت اور ایک ساتھ زندگی گزارنے سے اقتصادی، سماجی اور معاشرتی رشتہ حاصل ہوتا ہے چنانچہ اس نے مکان کی تعمیر کے بعد سب کو بلایا اور اپنی آخری خواہش کا اظہار اس طرح کیا۔ —

" زندگی کا کوئی بھروسہ نہیں ہے۔ اب تم لوگ جلدی سے یہاں
آکر بس جاؤ۔ میری آنکھوں کے سامنے۔ جس گھر کو بنوانے میں میں
نے اپنی پوری پونجی صرف کر دی ہے اس میں تم سب
کو رہتے ہوئے بھی دیکھ لوں۔" [۴۱]

اور اس کے بعد یکے بعد دیگرے چاروں بیٹوں نے اپنی اپنی مجبوریاں پیش کر دیں۔ سب سے بڑے بیٹے نے زبان کھولی اور عذر ظاہر کیا کہ وہ کلکتہ کی جس پرائیویٹ فرم میں ملازم ہے وہاں اسے ہر قسم کی آسانی فراہم ہے اس طرح سب کچھ چھوڑ کر چلے آنے سے کئی مشکلیں کھڑی ہو جائیں گی۔ ان کے بچوں کی تعلیم اور رہن سہن میں بھی فرق آ جائے گا دوسرے لڑکے کی کمپنی کی شاخیں صرف بمبئی، بنگلور اور حیدرآباد اور مدراس ہی میں ہیں اس لئے وہ بھی نہیں آ سکتا۔ تیسرا لڑکا سملا کے کارخانے کی عمدہ ملازمت چھوڑ کر آنے کو تیار نہ ہو سکا۔ اور چوتھا بیٹا اپنی ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کرنے کے لئے ناگپور ہی میں سکونت اختیار کرنا چاہتا تھا۔ چاروں نے اس اچانک لگن

---

۴۱ رام لعل : چراغوں کا سفر (مجموعہ) ص ۱۷۶

سے بوڑھے باپ کے ذہن میں بنائی ہوئی ایک جذباتی تصویر کا شیرازہ بکھر گیا۔ اور چاروں بیٹے باپ سے دور بیٹھے ہوئے دل کی پروا کئے بغیر اپنی اپنی مصروفیتوں میں مشغول ہو گئے۔

شہری سماج اور معاشرے میں اس قسم کی تبدیلی کی وجوہات پر اگر غور کیا جائے تو اس کی جڑیں بدلتا ہوا وہ نظام حیات ہی ہے جس میں مشترکہ طور پر ایک بڑے خاندان میں زندگی گزارنا آج عملاً ممکن نہیں۔ رام لعل نے اپنی کہانی میں پرانی تہذیبی قدروں کے ٹوٹنے اور نئی تہذیب کے پنپنے پر اظہار افسوس کیا ہے۔

"واپسی" میں اور ٹوٹتا پنجر میں بدلتے انسان کے افکار و روایات کو بکھرتے ہوئے دکھایا ہے۔ جہاں ایک پرانی تہذیب ایک دم توڑتی ہوئی لاش کی طرح آخری ہچکیاں لے رہی ہے۔ اور نئی تہذیب اس کی کوکھ سے ایک نئی شکل کر پیدا ہو رہی ہے جس میں اس کے پرانے رسم و رواج و پابندیوں کا کوئی عنصر باقی نہیں ہے۔ یہاں کہانی کار نے نہایت چابکدستی سے اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ رشتے ناطے اخلاق و تہذیب یہ سب ایسی قدریں جو نئی پود پر کوئی اثر نہیں کرتی۔

اسی طرح رام لعل کی کہانی "شیرازہ" کا موضوع بھی یہی جنریشن گیپ ہے جس کے تحت خاندان کا بزرگ اپنا اس نئی پود کی بے اعتنائی اور بے قدری کے بوجھ سے اپنے آپ میں ٹوٹ سا گیا ہے۔ کہانی کار نے اس افراد کی بے بسی پر اپنی نظر ڈالی ہے۔ لیکن نئے جنریشن کی مجبوریوں کو اتنی اہمیت نہیں دی ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار کا مقصد صرف یہ دکھانا ہے کہ ایک خاندان کس طرح ایک جگہ سے آہستہ آہستہ منتشر ہوتا ہے۔ اور لوگ کس طرح گاؤں سے باہر جا کر بڑے بڑے شہروں میں بس جاتے ہیں۔ یہ اس کی مجبوری بن گئی ہے۔

واپسی میں گیا دھر بابو ریلوے میں ایک چھوٹے اسٹیشن ماسٹر ہیں پچیس سال کی لمبی نوکری کے بعد وہ خوش ہوتے ہیں کہ اب انہیں اپنے خاندان والوں کے ساتھ رہنا ہے۔ لیکن ان کے قیاس کو بہت دھکا پہنچتا ہے جب ان کے خاندان والے اس سے بے اعتنائی سے پیش آتے ہیں ان کے واپس آنے سے ان کے چہرے پر بیزاری کی لکیر کھنچ جاتی ہے۔ "شہزادہ" میں رام لعل نے اسی طرح کی چیزوں کی عکاسی کی ہے۔

دونوں افسانوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ اوشا پریمبدا اور رام لعل نے پرانی قدروں کو مٹنے اور نئی تہذیبوں کے پنپنے پر اظہار افسوس کیا ہے۔ اور ان بزرگوں کے ساتھ ہمدردی جتائی ہے جو صاحب اولاد ہوتے ہوئے بھی لاولد سے ہیں۔

دونوں افسانوں میں ایک ہی موضوع کو الگ الگ ڈھنگ سے برتنے کی کوشش کی ہے۔

زندگی اور جونک : امرکانت

کالو بھنگی : کرشن چندر

"زندگی اور جونک" امرکانت کی ایک شہرہ آفاق کہانی ہے جس میں انسانی زندگی کی تلخ حقیقتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ معاشرتی نظام کی بدحالی، انسانی خیالات و نظریات میں تبدیلیوں کا بھی پردہ فاش کیا گیا ہے۔ "زندگی اور جونک" کی یہ ضرب المثل کہ "پنچ اور پنچو" کو دبانے سے ہی رس نکلتا ہے، اس معاشرتی نظام کے غیر انسانی پہلو کی طرف اشارہ ہے جس میں آج بھی ایک

طبقہ اپنے مفاد، اپنی خوشی، اپنی بھلائی کی خاطر دوسرے طبقے کے انسانوں کو ایک منفعت دینے کے طور پر پیش کرنا اپنا حق سمجھتا ہے ایسے نظام میں انسانی قیمتوں کی وضاحت کرنا تب تک فضول ہے جب تک کہ عدل وانصاف کے ساتھ یہاں ہر ایک مساوات کی مثالیں نہ قائم ہو جاتیں۔

"زندگی اور جونک" کی کہانی کا آغاز ایک فقیر سے ہوتا ہے جو گندے لباس میں ملبوس ایک جگہ سے دوسری جگہ صرف اپنا پیٹ پالنے کے لئے مارا مارا پھرتا ہے۔ کبھی اسے چور سمجھ کر مارا پیٹا جاتا ہے تو کبھی اسے بیہوش ہوا فقیر یا انسان سمجھ کر اسے دو وقت کی روٹی دی جاتی ہے۔ آج ہمارا معاشرہ کتنا خود غرض، مطلب پرست اور ابن الوقت واقع ہوا ہے کہ صرف اپنی بھلائی، اپنا مفاد اور اپنی خواہش وخوشی کی خاطر دوسروں کی مدد کرنا اپنا فرض سمجھتا ہے۔ ایک انسان جو مفلس ہے۔ اپنی مفلسی کی پرواہ کئے بغیر دوسرے مفلس و بے کس کی مدد کرنا چاہتا ہے۔ اسے کھانا کھلانا چاہتا ہے۔ اس کے دکھ درد کو اپنا دکھ درد سمجھتا ہے۔ پھر بھی وہ سماج کی نظروں میں معمولی ہیں۔ اس کے بدلے اسے مار پیٹ اور ڈانٹ ڈپٹ کے علاوہ کچھ نہیں ملتا۔ اس کی محنت کا صلہ اس طبقے کے انسان کو ملتا ہے جو صرف اپنی جنسی بھوک کی تکمیل کرنا چاہتا ہے۔ اسی طرح کا ایک واقعہ "زندگی اور جونک" میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو۔

"بیٹی نے مسکرا کر بتایا" ارے وہی بات ہے۔ رحیما
اس لیکھی کو چھت پر چھوڑ کر نرسنگھ بابو کے یہاں
کام کرنے لگا۔ نرسنگھ بابو کی استری بتاتی ہیں کہ
وہ اس دن بڑا گھبرایا تھا اور کام کرتے کرتے چونک کر

جیسے مل کاری مار رہا ہے، ویسے ہی کر رہا تھا۔ اس کی طبیعت
کام میں نہیں لگتی تھی، وہ ایک کام کرتا اور موقع دیکھ کر کوئی بہانہ
بنا کر کوارٹر کی چھت پر جا کر لیٹ جاتا۔ سماچار سے آنا تر سنگھ
بالجی کی استری نے جب اسے کھانا دیا تو اس نے وہاں مصروف نہیں
کیا بلکہ کھانے کو ایک کاغذ میں لپیٹ کر اپنے ساتھ لیتا گیا۔ اس
نے وہ کھانا خود نہ کھایا۔ بلکہ اس کو وہ چھت کے اوپر لے
گیا۔ رات کے قریب گیارہ بجے کی بات ہے۔ رگھوبا جب اوپر پہنچا
تو دیکھا کہ لنگڑے کے پاس کوئی دوسرا سو رہا ہے۔ اس نے
آہٹ کی تو اس کو اس لنگڑے نے خوب پیٹا اور لنگڑا کوئی کر
کہیں دوسری جگہ چلا گیا۔"[۴۲]

اتنا ہی نہیں بلکہ ہمارے سماج/شہر میں آج بھی ایسے ان پڑھ جو گوپال سے گوپال سنگھ بننا چاہتے ہیں اور دوسروں کا نام گوپال سے رگھوبا کر دیتے ہیں۔ دراصل اس کہانی کا مرکزی کردار جس کا اصل نام گوپال ہے لیکن اسے گوپال کے نام سے وہ اس لئے نہیں پکارا جا سکتا کیونکہ پکارنے میں شرم محسوس ہوتی ہے کیونکہ شیو ناتھ سنگھ (جہاں رگھوبا کام کرتا ہے) کے دادا کا نام گوپال سنگھ تھا۔ اس لئے شیو ناتھ بابو کے گھر کی عورتیں اسے رگھوبا پکارنے پر مجبور ہیں۔

المختصر یہ کہ ارمانت نے اس کہانی کے ذریعے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ لوگ آپس میں ہندو اور مسلمان ہیں۔ لیکن اس کا وجود ختم نہیں ہو سکتا ہے

---

۴۲ راجندر یادو — ایک دنیا سماناتنتر ص ۸۶، ۸۵

"کالو بھنگی" کرشن چندر کا ایک ایسا افسانہ ہے جو ہمارے سماج کی جیتی جاگتی تصویر پیش کرتا ہے۔ آج بھی ہمارے سماج میں ایسے افراد ہیں جن کی اپنی کوئی اہمیت نہیں۔ اہمیت ہے تو صرف ان کے کام کی۔ ان کی بھی اپنی خواہشیں ہیں، تمنائیں ہیں عام لوگوں کی طرح لیکن ان کی خواہشات کی تکمیل ہو تو کیسے ہو۔ کیونکہ وہ جس کام پر معمور ہیں۔ اس کام سے انہیں کسی طرح اپنا پیٹ پالنے کا موقع ملتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح "کالو بھنگی" کی بھی زندگی ہے۔ جو نہ صرف ہمارے شہری نظام کی بدحالی کی طرف اشارہ کرتا ہے بلکہ ایک ٹوٹی ہوئی جھاڑو لے کر مصنف کے دل و دماغ پر اس طرح چھایا ہوا ہوتا ہے جیسے آسمان پر بادل۔ مصنف جب بھی کاغذ قلم لے کر کوئی افسانہ یا کہانی لکھنے بیٹھتا ہے تو وہ "کالو بھنگی" اپنی ٹوٹی ہوئی جھاڑو لے کر اس کے سامنے اس طرح حاضر رہتا ہے جیسے ایک حاکم کے سامنے مجرم! اقتباس ملاحظہ ہو:-

"میں نے اس سے پہلے ہزار بار کالو بھنگی کے بارے میں
لکھنا چاہا لیکن میرا قلم ہر بار یہ سوچ کر رک گیا ہے کہ کالو بھنگی
کے متعلق کوئی کیا لکھ سکتا ہے۔ مختلف زاویوں سے میں
نے اس کی زندگی کو دیکھنے، پرکھنے سمجھنے کی کوشش کی ہے
لیکن کہیں وہ ٹیڑھی لکیر دکھائی نہیں دیتی جس سے دلچسپ افسانہ
مرتب ہو سکتا ہے۔ دلچسپ ہونا تو درکنار کوئی سیدھا سادہ
افسانہ بے کیف و بے رنگ، بے جان مرقع بھی تو نہیں لکھا
جا سکتا۔ کالو بھنگی کے متعلق کچھ نہ جانے کیا بات ہے
ہر افسانے کے شروع میں میرے ذہن میں کالو بھنگی آن کھڑا

ہوتا ہے اور ہم سے مسکرا کر پوچھتا ہے۔ "چھوٹے صاحب ہم پر کہانی نہیں لکھو گے؟ کتنے سال ہو گئے تمہیں لکھتے ہوئے۔"[۴۳]

افسانہ نگار بار بار سوچتا ہے کہ کالو بھنگی کے متعلق آخر کیا لکھا جا سکتا ہے۔ اس کی زندگی میں نہ ہی کوئی تغیر آیا اور نہ ہی تبدیلی۔ روزانہ کی طرح آج بھی وہ اپنے معمول کے مطابق کام پر لگا ہوا ہے۔ یعنی صبح ہوتے ہی ڈسپنسری میں جھاڑو لگانا۔ فینائل چھڑکنا۔ مریضوں کے زخم کی پٹی صاف کرنا وغیرہ وغیرہ۔ افسانہ نگار بار بار کالو بھنگی کے متعلق سوچتا ہے اس کی زندگی کو مختلف زاویوں سے دیکھتا ہے اور آخر میں اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ آٹھ روپیہ تنخواہ پانے والے پر کوئی کیا افسانہ لکھے۔ وہ طرح طرح کے سوالات کرتا ہے لیکن جواب منفی ملنے پر افسانہ نگار مایوس ہو جاتا ہے۔

کالو بھنگی اپنے آٹھ روپے کی تنخواہ میں کس طرح گزر بسر کرتا ہے یہ بھی ایک اہم سوال ہے۔ کالو بھنگی کی زندگی انہیں آٹھ روپیوں کے گرد گھومتی نظر آتی ہے۔ وہ اکثر سوچتا ہے کہ بڑے صاحب اگر ایک روپیہ ماہانہ تنخواہ بڑھا دیں تو کتنا مزہ آ جائے گا۔ اس سلسلے میں ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو۔

"دو جوڑی سات روپے، ہر مہینے ایک روپیہ بنئے کو دیتا ہوں
اس سے کپڑے سلوانے کے لئے قرض لیتا ہوں، سال میں
دو جوڑے تو چاہئیں۔ کمبل تو میرے پاس ہے خیر لباس
دو جوڑے تو چاہئیں چھوٹے صاحب، کہیں بڑے صاحب ایک روپیہ
تنخواہ میں بڑھا دیں تو مزا آ جائے ——— وہ کیسے!
"گھی لاؤں گا ایک روپئے کا اور مٹی کے میرا کچھ

[۴۳] انتخاب افسانہ: اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ۔ ص ۶۴

کھاؤں گا۔ کسی بیراگی میں کھانے مانگ کر راجی جاؤں تب بہتر ہے۔"[۴۴]

خلاصہ یہ کہ کرشن چندر نے "کالو بھنگی" کی زبان سے معاشرتی نظام کی بدحالی پر روشنی ڈالی ہے جہاں ایک طبقہ تو عیش و عشرت کی زندگی گزار رہا ہے اور دوسرا طبقہ اپنی خواہشات کا خون بہا رہا ہے۔

دونوں کہانیوں کو پیش کرنے کا نصب العین معاشرتی اصلاح ہے۔ کالو بھنگی کے کردار کے مقابلے میں "زندگی اور جونک" کا کردار زیادہ جاندار اور پراثر ہے۔ زندگی اور جونک میں ارکامنت نے شروع سے آخر تک یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ ایک انسان جو اپنی مفلسی کے دن گزارتے ہوئے بھی دوسروں کی بھلائی کو چاہتا ہے لیکن آج ہمارا معاشرہ اپنے مفاد، اپنی خوشی اور اپنی بھلائی کی خاطر اسے کس طرح نظر انداز کر رہا ہے۔ کالو بھنگی ایک بیانیہ کہانی ہے۔ کرشن چندر نے اس طرح پیش کیا ہے کہ قاری کو بوریت محسوس نہیں ہوتی بلکہ آخر تک دلچسپی قائم رہتی ہے۔ اس کے برعکس زندگی اور جونک میں انسانی نظریہ فکر کی گوناگوں حقیقتوں کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ دونوں کہانیوں کا مرکزی کردار نچلے طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ جو اپنی خواہشات کی تکمیل تو کرنا چاہتا ہے۔ لیکن اس میں وہ ناکام ہے۔

۴۴۔ انتخاب افسانہ: اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۹ء ص۔ ۷۱

کتابیات

	مصنف	کتاب	ناشر	مقام اشاعت	سال اشاعت
۱-	احمد احسن (ڈاکٹر)	کرشن چندر اور مختصر افسانہ نگاری	موڈرن پبلشنگ ہاؤس	نئی دہلی	۱۹۸۹
۲-	اطہر پرویز (ڈاکٹر)	راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس	علی گڑھ	،،
۳-	ایضاً	کرشن چندر اور ان کے افسانے	ایضاً	ایضاً	۱۹۸۶
۴-	ایضاً	منٹو کے نمائندہ افسانے	ایضاً	ایضاً	۱۹۷۷
۵-	آر. ایس. نارنگ	ہندی افسانے	نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا	نئی دہلی	۱۹۷۱
۶-	اعجاز حسین	اردو ادب آزادی کے بعد	کاروان پبلشرز	الہ آباد	۱۹۶۰
۷-	انور سعید	اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش	اردو رائٹرز گلڈ	،،	۱۹۸۳
۸-	خورشید الاسلام	اردو ادب آزادی کے بعد	شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی	علی گڑھ	۱۹۷۳
۹-	خلیل الرحمن اعظمی	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	ایجوکیشنل بک ہاؤس	علی گڑھ	۱۹۸۴
۱۰-	رام لعل	اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا	سیمانت پرکاشن	دہلی	۱۹۸۵
۱۱-	سجاد ظہیر	روشنائی	سیما پبلیکیشنز	دہلی	۱۹۸۵
۱۲-	سلیم اختر	افسانہ حقیقت سے علامت تک	اردو رائٹرز گلڈ	الہ آباد	۱۹۸۰
۱۳-	مستی اختر	اردو افسانے میں [illegible]		گیا	۱۹۷۷
۱۴-	شکیل احمد (ڈاکٹر)	اردو افسانوں میں سماجی مسائل کی عکاسی	قاسمی منزل	اعظم گڑھ	۱۹۸۴
۱۵-	شمس الرحمن فاروقی	افسانے کی حمایت میں	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	نئی دہلی	۱۹۸۲
۱۶-	صادق (ڈاکٹر)	ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ	اردو مجلس	دہلی	۱۹۸۱
۱۷-	عزیز احمد	ترقی پسند ادب	چمن بک ڈپو	دہلی	۱۹۸۲

مصنف	کتاب	ناشر	مقام	سن اشاعت
۱۸- فرمان فتحپوری (ڈاکٹر)	اردو افسانہ اور افسانہ نگار	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	دہلی	۱۹۸۲
۱۹- قرۃ العین حیدر	پت جھڑ کی آواز		دہلی	۱۹۷۵
۲۰- قمر رئیس - (مرتب)	ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر	ایجوکیشنل بک ہاؤس	علی گڑھ	۱۹۸۷
۲۱- گوپی چند نارنگ	اردو افسانے کی روایت اور مسائل	" " "	ایضاً	۱۹۹۱
۲۲- محمد حسن (ڈاکٹر)	مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات	ترقی اردو بیورو	نئی دہلی	۱۹۹۰
۲۳- مرزا حامد بیگ	افسانے کا منظر نامہ	اردو رائٹرز گلڈ	الہ آباد	۱۹۸۳
۲۴- ممتاز شیریں	اردو افسانہ روایت و مسائل		دہلی	۱۹۹۱
۲۵- مہدی جعفر	اردو افسانہ نئے افق	نصرت پبلشرز	لکھنؤ	۱۹۹۲
۲۶- وقار عظیم	داستان سے افسانے تک	طارق ایجنسی	دہلی	۱۹۷۴
۲۷- ایضاً	نیا افسانہ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	علی گڑھ	۱۹۷۷

رسائل

۱- صابر دت	فن اور شخصیت، کملیشور نمبر	بمبئی	مارچ ۱۹۷۷
۲- آجکل	جوہندی کہانی نمبر	دلی	جنوری ۱۹۶۹

1. कमलेश्वर : मेरी प्रिय कहानी, राजपाल एण्ड सन्स दिल्ली 1977

2. कौल, डा० सोमनाथ : स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी कहानी विकास एवं मूल्यांकन आर्य बुक डिपो, करोल बाग नई दिल्ली 1989

3. मोहन राकेश : सांस्कृतिक साहित्यिक दृश्य, राधाकृष्ण दिल्ली, 1971

4. मोहन राकेश ; मेरी प्रिय कहानी : राजपाल एण्ड सन्स दिल्ली 1973

5. निर्मल वर्मा ; परिन्दे : राजपाल एण्ड सन्स दिल्ली 1970

6 प्रेम सिंह ; निर्मल वर्मा सृजन और चिंतन ; किताबघर पब्लिकेशन्स दिल्ली 1989

7. राजेन्द्र यादव : एक दुनिया समानान्तर ; अक्षर प्रकाशन दिल्ली 1977

8 उषा प्रियंवदा ; मेरी प्रिय कहानी : राजपाल एण्ड सन्स दिल्ली 1974

9 हेमराज निर्मम ; हिन्दी कथा साहित्य में भारत विभाजन } संजय प्रकाशन दिल्ली 1987

10 सूर्यनारायण रणसुभे : देश विभाजन और कथा साहित्य } संचयन प्रकाशन कानपुर 1987

1. Gifford, Henry : Comparative literature London 1969.

2. Michael and Bolotes ;- Comparatists at work. 1968

3. Nagendra (ed) ; Comparative literature Delhi University 1977.

4. Rene Wellek ; Concepts of Criticism. 1963

5. Rene Wellek ; Discriminations ; Theory of literature Chapter VI

6. Stall Knecht and Frenz : Comparative literature Method and perspective } 1961.

LIBRARY