

افسانے کا منظر نامہ

اُردو افسانے کی مختصر تاریخ



سرزا حامد بیگ

افسانے کا منظر نامہ

اردو افسانے کی مختصر تاریخ

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ

Afsany Ka Manzar-Nama

by

Dr. Mirza Hamid Baig

ISBN: 978-93-83558-65-0

2014	:	ایڈیشن
500	:	تعداد
₹ 200	:	قیمت
80Gsm سن ٹائٹ	:	کاغذ
110006	:	مطبع جے۔ کے۔ آفسیٹ، دہلی۔
110025	:	ناشر برائون بک پبلی کیشنز، نئی دہلی۔

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopy, recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

تقسیم کار:

- جواہر بک سینٹر، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی کمپس، نئی دہلی۔ 110067
- گراس روٹس انڈیا پبلی کیشنز، نئی دہلی۔ 110025
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، علی گڑھ۔ 202002
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔ 202002

داوا
اُستاد
محمد حسن عسکری
کے نام

مزامیر

- پس منظر، رواں پس منظر اور پیش منظر..... 9
 اُردو افسانے میں زبان کا دور تارا..... 90
 پیش منظر..... 100
 نیا منظر نامہ..... 131
 جواز..... 148
 افسانہ نگار: اشاریہ..... 149
 کتاب پر آراء: میرزا ادیب..... 157
 ڈاکٹر تو صیف تبسم..... 159

پس منظر، رواں پس منظر اور پیش نظر

”افسانہ انحطاط کا شکار ہے۔“

آج سے کچھ عرصہ قبل افسانے کے مستقبل کے بارے میں مایوسی کا یہ اظہار افسانوں میں کردار اور پلاٹ کے سلسلے میں کیا جاتا تھا، شکایت یہ تھی کہ کردار اور پلاٹ تیزی سے غائب ہو رہے ہیں۔

نئے نئے لکھنے والوں نے کہا: ”پلاٹ افسانے کے لیے زہر ہے۔“ (اشروڈ اینڈرسن) اور جوزف کونرڈ نے پلاٹ کو گم کر دیا۔۔۔۔۔ اب کہانی روایتی تسلسل سے تکمیل نہیں پاتی LORD JIM کی ابتدا اس کہانی کے اختتام سے ہوتی ہے اور JIGSAW PUZZLE کی طرح قاری بے ترتیب بکھرے ہوئے ٹکڑوں کو جوڑ کر ہی کہانی تک پہنچ پاتا ہے۔

ایک زمانے میں افسانے میں کردار پلاٹ کے لیے طاقت کا باعث بنا، بلکہ پلاٹ اور کردار باہم مدغم ہو کر ظہور پذیر ہوئے۔ یہ نفسیات کا ہمارے ہاں نیا نیا درود تھا، پھر تجزیہ نے ابلاغ کی بحث کو جنم دیا اور آج کل کہانی کا رونا ہے۔ افسانے میں کہانی پن کی تلاش اور اس کے جواب میں اسلوب کی اہمیت، تکنیک کے نت نئے تجربے اور ساتھ ہی بہت سا ہوج پوج۔

پھر بہت سی آوازیں۔ ایک آواز: ”اُردو افسانہ انحطاط کا شکار ہے۔“

ڈاکٹر محمد اجمل (اُردو ادب اور انخطاط۔ ادب لطیف) نے اس سوال کو کہ ”انخطاط ہے کہ نہیں؟“ بذاتِ خود انخطاط کا ثبوت بتایا ہے۔ اس انخطاط پر تعجب، حیرت اور غصہ اور اس انخطاط کا ماضی سے موازنہ بھی انخطاط کی ایک قسم ہے۔ انہوں نے بتایا کہ صحت مند رویہ انخطاط سے خوشگوار تعلقات استوار کرنا ہے۔ اس لیے کہ اگر انخطاط ہے تو یہ انخطاط اہم ہیں۔

ایسا کیوں ہے؟ ڈاکٹر محمد اجمل یہ سوال پوچھنے اور اس کا جواب دینے کے حق میں نہیں اس لیے کہ ابھی ہم نے انخطاط کو پوری طرح محسوس ہی نہیں کیا۔ اس کی توجیہ کرنے ہم کیوں بیٹھ جائیں۔ اگر یہ قدم اٹھاتا ہی ہے تو انخطاط سے یگانگت کا حوصلہ پیدا کرنا ہوگا۔ ہمیں سائنس کی ”اس کیوں؟“ سے بھی جان چھڑانی ہوگی جو شدید اور تاریک جذبہ کی تہہ سے روشنی کی کرن تلاش نہیں کرنے دیتی۔ ”افسانہ انخطاط کا شکار کیوں ہے؟“ یہ سوال بھی دراصل ریاست سے محسوس کیا ہوا سوال نہیں۔ اس رویہ کو ڈاکٹر اجمل نے ”خود پناہ گاہ“ کہا ہے جو ہر نوعیت کے جواب سے خوف زدہ ہو کر زیادہ سکتا جائے گی۔ اس لیے میں یہاں کسی بھی ”کیوں“ کا جواب دینے کی کوشش نہیں کروں گا۔ یہ تو محض ایک کوشش ہے کہ ہم آپ اپنے آپ میں خالی رہے ہوئے کھانچوں کی تلاش کریں اور اپنی ذات کے انخطاط سے مفلس عزیز کا ساسلوک روا نہ رکھیں۔ ہمیں چاہئے کہ اپنے اور اپنے افسانے کے سلسلہ نسب کی چھان پھان کریں۔ اب تک برتی گئی منافقتوں کو سینے سے لگائیں۔ ایک مثال:

فتح محمد ملک (افسانہ اور نیا افسانہ۔ ادب لطیف) اُردو افسانوی روایت کو داستان تک محدود سمجھتے ہیں۔ سندھستان کے بعد قیام پاکستان تک کا افسانہ اور ناول ان کے نزدیک انگریز سرکار پرستی سے زیادہ کچھ نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ قیام پاکستان کے ساتھ افسانہ نگاری کی معنوی روایت کا خاتمہ ہو گیا، تب اُردو افسانے میں احمد ندیم قاسمی کے ہاتھوں ”صدائت پسندی“ کی کوئیل بھولی۔ دیکھیے کس آسانی سے ملک صاحب نے بیدی، کرشن چندر، منشا اور عصمت کو رو کر دیا۔ ملک صاحب تخلیقی جمود کا رونما کرتے ہیں لیکن ان کا یہ مضمون جس شمارے میں چھپا تھا اسی شمارے میں پھر ابابا (کرشن چندر) وہاں زخم (خالدہ امین) بس سٹاپ (بلراج منیرا) اور ناگنیں (انتظار حسین) جیسے افسانے چھپے تھے۔ قطعہ یہ ہے کہ اُردو افسانہ گزشتہ چند سالوں سے ایک نئے آہنگ سے آشنا ہو رہا ہے۔ جو قاری سے ذوق کی تربیت کا طالب ہے۔ اس پروا ویلا ہے۔ افسانے کا یہ نیا آہنگ محض اسلوب، تکنیک یا ہیئت کے اعتبار سے ہی نیا نہیں، اس کے معانی اور مضامین بھی جدا ہیں۔ آج کا افسانہ نگار ماضی کا خوبصورت خواب ہے۔ اور وہ اپنے خواب و خیال کو آنے والی نسلوں سے ملا کر دیکھ

رہا ہے۔ جہاں میں یہ کہتا ہوں کہ پیش منظر کا افسانہ ماضی کا خواب ہے تو اس سے مراد یہ ہے کہ آج کا افسانہ ہماری افسانوی روایت سے علاحدہ کوئی چیز نہیں۔ یہ رواں پس منظر سے ہوتا ہوا موجود تک کا سفر ہے۔ نیز یہ وضاحت بھی کر دوں کہ میں نے افسانوی روایت کے ادوار مقرر کر کے اس میں مختلف تحریکوں پر بحث نہیں کی، کتاب کے اس حصے میں صرف افسانوی روایت کے وہ موڑ نظر آئیں گے جو روایت سے انحراف کی صورت میں سامنے آئے اور زندہ روایت کی توسیع بن گئے۔ پیش منظر کا افسانہ موجود جو ان نسل کی تمناؤں، خوابوں اور اس کی زندگی کے لئے مسلسل جدوجہد کی دستاویز ہے۔

اس نئے سلسلہ نسب کی چھان پھٹک میں پس منظر، ماضی کی مضبوط افسانوی روایت ہے۔ یہاں بھی ایک وضاحت کہ ہر قدیم قدیم نہیں اور نہ ہر جدید جدید ہے۔ حال کے باہر ماضی کے کوئی معنی نہیں، اسی طرح ماضی سے رشتہ توڑ کر حال اور مستقبل دونوں فریب ہیں۔ ہر مستقبل کا ایک ماضی ہے اور ہر ماضی مستقبل کی جھلک..... زندہ حال کی رگوں میں رفتار زمانہ کے ساتھ زندہ ماضی بھی رواں رہتا ہے۔ مجھے دراصل بات کرنی ہے حال کے موجود لمحے کی، لیکن اس کا سلسلہ نسب ایک مضمون میں اتنی بھر پور افسانوی روایت پر بات کرنا دشوار امر ہے۔ لیکن یہاں اس کی ضرورت ہے کہ میں قدیم زندہ افسانوی پس منظر کو آج بھی رواں پس منظر کہتا ہوں۔ اس سے میری مراد قدیم فن پارے تو ہیں ہی، ان کے علاوہ آج بھی بیٹا افسانہ نگار حال اور ماضی کی شناسائی کا باعث ہیں۔ اس سلسلے میں بہت سے نام ہیں۔ مثال کے طور پر بیدی، کرشن اور عصمت جو زندہ پس منظر بھی ہیں اور آج کا رواں پس منظر بھی۔ واضح رہے کہ میں نے جو شیلے افسانہ نگاروں کی طرح نہ زندہ ماضی کو رد کر سکتا ہوں اور نہ ہی حال کے لمحے میں ماضی کے موضوعات، تکنیک اور اسلوب اور اس کے ساتھ نباہنے والوں کو رد ہی کر سکتا ہوں کہ ادب میں سارے کام بیک وقت جاری و ساری رہتے ہیں۔ مری ہوئی تحریکیں سانس لیتی رہتی ہیں۔ کیا ہم جیتی ہوئی رومانوی تحریک اور ترقی پسند تحریک کے موجود نمائندوں اے۔ حمید (منزل منزل) اور ابراہیم جلیس (نعرہ تکبیر) کو تخلیق سے روک سکتے ہیں؟ دیکھنا تو یہ ہے کہ جیتی ہوئی تحریکوں کے اثرات آج کس حال میں زندہ ہیں، زمانے کی گرد نے کس چہرے کو دھندلا دیا ہے۔ اور آج کا باذوق طبقہ ایسی تحریروں کے ساتھ کیا سلوک روا رکھے ہوئے ہے۔ صاحب عوام کی بات چھوڑیے جو آج بھی ذوق و شوق سے جاسوسی رومانی تحریروں پر فدا ہے کہ لاکھ سر پھوڑیں، عام آدمی کے ساتھ COMMUNICATION ہی ممکن نہیں۔ ان کے نزدیک ریمیں، شا کر علی اور مجید امجد کے کیا معنی ہیں؟

پس منظر اور رواں پس منظر: آج کے افسانے کا پس منظر داستان سے موجود تک کا سفر ہے۔ ”عالم تمام حلقہ دام خیال“ سے آج کی تفکیک تک۔ داستان، ماضی کے انسان کی آئینہ دار ہے جہاں انسان کی حیثیت محض ٹائپ کی ہے۔ دنیا بھر کی داستان کا یہ ٹائپ کردار بقول ڈاکٹر وزیر آغا، جنگل کا اکیلا درخت ہے جو اپنی انفرادیت کو جنگل میں ضم کر دیتا ہے۔ داستانوں کا علامتی مطالعہ کرنے والوں میں سوشیالوجی کے ماہرین داستان کو انسانی معاشرے کے خاص دور سے متعلق بتاتے ہیں اور نفسیات، جنسی الجھنوں کی طرف لے جاتی ہے لیکن فرائیڈ، ارنسٹ جونز اور آٹورینک سے آگے نکل کر ماضی کے انسان کی سوچ کے تعین کے سلسلے میں یونگ نے دیومالا اور مذاہب کے مطالعے سے اجتماعی لاشعور کی چھان پھنگ کی اور تاریک گوشوں تک رسائی حاصل کی ہے۔ اس ARCHE TYPAL تنقید کے مقابلے میں جیمز فریزر (GOLDEN BOUGH) اور اس کے مقلدین داستان کا مطالعہ اجتماعی لاشعور کیساتھ فطرت کے عوامل کی روشنی میں کرتے ہیں۔ اسی طرح ہنر خ زمر اور جوزف کیمبل (الف لیلیٰ کا مطالعہ) نے ہندوستانی داستانوں کا مطالعہ ہندوستان کے دیومالائی سانچوں کی روشنی میں کیا ہے (مثال: بے نال بچھسی کا مطالعہ ”بادشاہ اور لاش“ ہنر خ زمر) گوٹیا بہت سی باتیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ داستان چوقدم عہد کا خیال کے نام پیغام ہیں، کبھی کیا ہیں؟ اس پر بھی اختلاف رائے ہے۔ ایک خیال یہ ہے کہ انسانی شخصیت کے مختلف امکانات کو سامنے لاتی ہیں یعنی فطرت کے ساتھ انسانی انا کا تصادم۔ اور یہ تسخیر کائنات کا عمل آج بھی جاری ہے۔ ہماری داستان میں:

۱۔ مرکزی کردار کے سفر

۲۔ محرک جذبہ، عشق

۳۔ تائید غیبی

یعنی گوہر مقصود اپنی ذات میں گم ہو کر حاصل نہیں ہوتا، یہ خطر سفر ضروری ہے۔ تائید غیبی (OLDWISE MAN) سے مراد کائنات کی اصل قوتیں ہیں جو خیر طلب ہیں۔ جوزف کیمبل نے ”ہیرو کے ہزار چہرے“ میں داستانی ہیرو کے کردار کی تشریح کی ہے۔ مختصر یہ کہ داستان ماضی کی خوشیوں، خوابوں، امیدوں اور دوسوں کا علامتی اظہار ہے۔ لیکن آج ہمارا رابطہ اپنی داستان سے ٹوٹا ہوا ہے، ہم نے اپنی داستانوں سے لفظ کے ظلم کے ہاتھوں شکست کھائی ہے، اس ظلم کو تو ذکر ائمر کے چھپے ہوئے معانی کی تلاش نہیں کی۔ داستان ہمارے افسانے کی وہ سپلائی لائن ہے جس کا شعور، روایت کے ساتھ ہمارا رشتہ مستحکم کرتا ہے۔ ہم افسانہ نگاری کی اس زندہ روایت سے رشتہ جوڑ

کر آج پیش منظر کو مزید تازہ بنا سکتے ہیں لیکن ضرورت اس بات کی بھی ہے کہ داستان کا مطالعہ کرتے وقت ہم اُسے آج کی حقیقت نگاری کی کسوٹی پر نہ پرکھیں۔ اس لیے کہ داستان کا تعلق قدیم طرز احساس سے ہے بالکل اسی طرح جیسے آج کے افسانے کی پرکھ کے لیے آج کے طرز احساس کی ضرورت ہے۔

دارالشکوہ کی شکست اور ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی اٹھل پٹھل کے بعد معاشرت کی درستی نے داستان کی روایت کو جو ضعف پہنچایا اس سے ہم بخوبی آگاہ ہیں۔ پھر بیسویں صدی کا آغاز سوشلزم، ہتھلیک ازم اور امپریلیزم کے زور و شور کے ساتھ ہوتا ہے۔ آسکر وائلڈ جمالیات کا چہ چا کر رہا تھا اور ہو پکنو نے نئی شاعری کی داغ بیل ڈالی تھی، ہمارے ہاں داستان پس منظر تھی اور سامنے یورپ کی تمام نئی تحریکیں۔ افسانوی ادب کو نئے تقاضوں کا سامنا تھا۔

ہمارا افسانہ گوگول کے ”اودو کوٹ“ سے برآمد نہیں ہوا۔ اس کے فکری سوتے ہمارے اپنے ہیں، البتہ مغربی افسانہ ہمارے کہانی کاروں کے لیے ہم عصر تا نظر ضرور رہا۔ یہ ہم عصر تا نظر ہماری سپلائی لائن کو نئے تقاضوں کی سرحد تک لاکھڑا کرتا ہے۔

اُردو کے پہلے افسانہ نگار راشد الخیری تھے۔ جن کا پہلا افسانہ ”تصیر اور خدیجہ“ ”مخزن“ لاہور دسمبر ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا۔ اُردو کا دوسرا افسانہ دردمند اکبر آبادی نے ”تصویرِ غم“ کے عنوان سے لکھا جو ”مخزن“ لاہور فروری ۱۹۰۴ء میں نکلا۔ اُردو کا تیسرا افسانہ ”ایک پُرانی دیوار“ علی محمود کا تحریر کردہ ہے جو ”مخزن“ لاہور اپریل ۱۹۰۴ء میں شائع ہوا۔ سجاد حیدر یلدرم اُردو کے چوتھے افسانہ نگار ہیں جن کے دو افسانے ”غربت و وطن“ اور ”دوست کا خط“ بالترتیب اُردو مصلیٰ، علی گڑھ اکتوبر ۱۹۰۶ء اور ”مخزن“ لاہور بابت: اکتوبر ۱۹۰۶ء میں سامنے آئے۔ سلطان حیدر جوش اُردو کے پانچویں افسانہ نگار ہیں، جن کا پہلا افسانہ ”نا بیبا بیوی“ ”مخزن“ لاہور دسمبر ۱۹۰۷ء میں نکلا۔ اُس کے بعد کہیں پریم چند کا پہلا افسانہ ”عشق دنیا اور حُب وطن“ زمانہ، کانپور بابت اپریل ۱۹۰۸ء میں سامنے آیا۔

پریم چند کے سامنے ایرائل زولا کی مثال نہیں تھی بلکہ وہ جرمنی کے ارنسٹ ٹولر، فرانس کے پروماں رولاں اور ہنری باربوس کی طرح اپنے ہاں اپنی ضرورتیں محسوس کر رہے تھے اور یہی حال سجاد حیدر یلدرم کا ہے۔

سجاد حیدر یلدرم اور دھپت رائے سری واسٹو (اُنہام: نواب رائے یا پریم چند) اُردو افسانے کے ابتدائی دو الگ الگ رویوں کے نام بھی ہیں۔

”میں چالیس کروڑ انسانوں کے جنگل میں تنہا ہوں“۔ (ابوالکلام آزاد)

حیرت کی بیٹی رومانیت کو اردو افسانے میں والٹر پتھر اور آسکر وائلڈ کا تتبع اس لیے نہیں کہا جاسکتا کہ یہ دنیا ”طلسم ہو شر با“ میں پہلے سے موجود ہے۔ رومان پسندوں نے اپنی ذات کے حوالے سے معاشرے میں انتشار اور انقلاب برپا کرنے کی کوشش کی۔ مجموعی طور پر اس دوسرے اہم پس منظر کو ہم حقیقت اور رومان کا استخراج کہیں گے۔ افسانے کے اس پس منظر کے خاص موضوعات سماجی پس ماندگی، سیاسی جبر اور معاشی عدم مساوات تھے اور بیان کی خصوصیت طنز اور بلند آہنگی۔

اردو ادب کی تاریخ میں جیسا کہ میں نے پہلے کہا، رومانی تحریک کی وضع قطع یورپ کی تاریخ ادب سے مختلف ہے کہنے کو ہم اسے رومانی رویہ کہہ لیں، لیکن رومانیت کے عناصر ترکیبی کم و بیش اردو ادب کے اس دور جدید میں ظاہر ہوئے اور اس میں یلدرم، نیاز فتح پوری، مجنون گورکھ پوری، حجاب امتیاز علی (حجاب اسماعیل) مسز عبدالقادر، ل احمد اکبر آبادی اور نصیر حسین خیالی کے نام رومانی رویہ کے سبب اور قاضی عبدالغفار سلمہ میرزا ادیب اور اختر حسین رائے پوری کے نام رومانی لہجے کے باعث ابھر کر سامنے آئے۔

انیسویں صدی اپنے اختتام کو پہنچ گئی تھی اور ادب کا وہ اصلاحی رجحان بھی تحلیل پا چکا تھا جسے سید احمد خاں اور دیگر ادیبوں نے شروع کیا تھا۔ قرۃ العین حیدر نے اس دور کے ادبی رجحانات کی بابت لکھا ہے کہ انگلستان کے ادب میں اس وقت امپریلیزم، سوشلزم اور AESTHETICISM کی دھارا میں ساتھ ساتھ بہہ رہی تھیں۔ ایک طرف کپلنگ صاحب جو تھے وہ "RULE OF BRITANNIA" کے نغمے پر سرزد مہن رہے تھے، دوسری طرف برناڈشا اور ان کی فیمین سوسائٹی کی اشتراکیت کا تصور دماغوں پر رفتہ رفتہ قبضہ ہمارا ہاتھ ساتھ ساتھ ڈبیلو۔ بی شمس کی ریش قوم پرستی کا چرچا تھا، آسکر وائلڈ اور ان کے ساتھی جمالیات کے نظریوں کی موٹو شکافیوں میں جُٹے تھے۔

جی۔ ایم ہوکنز جدید شاعری کی داغ بیل ڈال چکے تھے۔ ہیرس میں الگ اودھم مچی ہوئی تھی۔ جدیدیت کے سارے "ازم" تہلکہ مچا کر رہے تھے، دوسری طرف مقدس سلطنت روس میں مہاتما نائلسائی نے تھک کر آخر میں یہ سوالیہ کیا تھا کہ "اب کیا کرنا چاہیے؟" اور "خود سوچو اور جواب دو"۔ اور ایک نام سامنے آچکا تھا..... میکسم گورکی۔ گھر پر، بنگال میں عظیم ناول لکھے جا رہے تھے۔ نیگور نے ساری دنیا کو اپنی طرف متوجہ کر لیا تھا۔ یہ زمانہ تھا جب سید احمد کی نثر کو خشک اور بے

۱۔ افسانہ نما تحریریں: لیلیٰ کے خطوط اور دونا مچ۔ مجنوں کی ڈائری۔ تین پیسے کی چھوٹری

زہ کہا گیا۔

یلدرم کا خارستان، ایک ڈراؤنا خواب تھا، جہاں خارا کا سر پرست بڑھا مردیہنے کا مفہوم

بتاتا ہے۔

”پریم“

”پریم کیا ہے“

”عورت“

یہ رومانیت تھی جسے کروہے نے کلاسیکیت کی نہیں، حقیقت پسندی کی ضد کہا، داخلیت اس کا وصف خاص ہے۔ یلدرم کے ہاں ”عورت“ کا ظہور جنسی کشش کا کھلا اعتراف تھا جو ”خارستان و گلستان“ اور ”چڑیا چڑے کی کہانی“ میں ملتا ہے۔ یہ نیا رجحان تھا، اپنے زمانے کی اخلاقی اقدار اور اس کی جکڑ بندیوں کے خلاف ایک رومان پسندی کی کھلی بغاوت، یلدرم نے وسیلے تلاش کیے۔ مثلاً کردار کی پیش کش میں ایسے طبقے کا انتخاب، جسے نسبتاً آزاد خیال کہا جائے۔ مثال: ”سودائے سنگین“ جس میں پارسیوں کو موضوع بنایا گیا۔ نسبتاً آزاد خیال علاقوں اور آبادی کے لینڈ اسکیپ کا برتاؤ مثال: ”ازدواج محبت“، بمبئی اور کلکتہ کی شہری آبادی..... روایات کا سہارا مثال: ”حکایت لیلیٰ مجنوں“، خیالی دنیا۔ مثال: ”چڑیا چڑے کی کہانی“، اور جہاں کوئی صورت نہ نکلے تہجے کو آڑ بنایا۔ مثال: ”صحبت نا جنس“ جس کے ترکی سے ترجمہ ہونے کا کوئی ثبوت تا حال نہیں ملا۔ یلدرم کے خصوصی موضوعات میں نمایاں ترین فطرت کی طرف وابستگی، محبت اور باغیانہ رویہ رہے ہیں۔ دو سہیلیوں کی فحش مراسلت پر مبنی افسانہ ”صحبت نا جنس“ ان تینوں بنیادی رویوں کا عکاس ہے۔ اس بے جوڑ شادی میں عذرا کا خاندان: ”دو بوجھ، دو بوجھ ہے“ اس کی آواز بھاری ہے۔ ”گویا ہاتھی پانی پی رہا ہے“۔ کیا عذرا کا اُس کے ساتھ نباہ ممکن ہے؟ اور ایسے بہت سے سوالات۔ یلدرم کے ہاں اس طنزیہ لہجے کا سبب اصلاح نسواں کی تحریک ہے اور افسانہ کے نقطہ عروج کی پس ماندگی مقصدیت کے سبب۔

یلدرم کے ہاں زبان کے ورتارے کے پیچھے عربی، فارسی، ترکی اور انگریزی ادبیات کی عظیم سپلائی لائن ہے اور یہی سبب ہے کہ لفظ کے برتاؤ نیز صوتی اثرات پر خصوصی توجہ نظر آتی ہے: ”اُس کے دل میں ایک طفیان غرور اٹھا“۔

یہ افسانوی مجموعے: خپستان (انشائے لطیف۔ افسانے) حکایات و احساسات (افسانے، مضامین)

”جس کی تمام ہیئت کذائی سے گویا بونے پنس کے پھکے لکل رہے تھے۔“
 ”تیرا اک ہوا چاک سرسراہٹ سے اس کی طرف گیا اور گردن میں ٹھس گیا۔“
 (”خیالستان“ مطبوعہ ۱۹۱۰ء)

”INFLUNCED BY DICKENS, TOLSTOY AND IMPRESSED BY
 MARX, PREMCHAND VERY EARLY DIRECTED HIS FICTION
 TO-WORD SOCIAL REFORM“

(DAVID RUBIN ”THE WORLD OF PREMCHAND“)

پریم چند نے تالستانی، دوکٹر ہیو گو اور روس میں رولاں کے اثرات خود تسلیم کیے،
 (”ماڈرن ہندی لٹریچر“ از امدرتاھ)

نواب رائے کے نام سے پریم چند نے پہلا افسانہ ”دنیا کا سب سے انمول رتن“ ۱۹۰۷ء
 میں لکھا جب کہ پانچ افسانوں کا مجموعہ ”حب وطن کے قہے“ معروف یہ ”سوز وطن“ ۱۹۰۸ء میں
 چھپا۔ اتر پردیش کے جنوبی علاقے ہیر پور کے ڈپٹی کلکٹر نے پریم چند سے کہا:

”تمہاری کہانیوں میں سیڈیشن بھرا ہوا ہے۔ اپنی تقدیر پر خوش ہو کہ انگریزی
 عملداری ہے مغلوں کا راج ہوتا تو تمہارے ہاتھ کاٹ ڈالے جاتے۔ تمہاری
 کہانیاں ایک طرف ہیں۔ تم نے انگریزی سرکار کی توہین کی ہے۔“

کتاب کو اشتعال انگیز قرار دے کر کتاب کی ایک ہزار میں سے تین سو کی ہوئی کاپیاں چھوڑ
 کر سات سو کاپیاں ضبط کر کے جلادی گئیں۔ ادب میں وطن پرستی کی یہ اولین بھرپور آواز تھی۔
 پریم چند نے دیا چہ میں لکھا تھا:

”ہمارے ملک کو ایسی کتابوں کی اشد ضرورت ہے جو نئی نسل کے جگر پر حب وطن کا
 نقشہ جمائیں۔“

دراصل ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء تک کے عرصہ میں زندگی کے ہر شعبہ میں اہم تبدیلیاں آئی
 تھیں۔ رسوم و رواج اور تعصبات کی پھکی میں پستے ہوئے نچلے درجے کے آدمی نے انگریزی کی تھی،
 ادھر روس میں لینن نے کہا:

”طبع اول: زمانہ پریس کانپور ۱۹۰۸ء طبع دوم: گیلانی الیکٹرک پریس لکھنؤ لاہور ۱۹۲۹ء
 طبع سوم: انجمن تہذیب نوہلی کیشنز لاہور آباد ۱۹۸۰ء“

”ہندوستان کے مزدور بیدار ہو گئے ہیں، ان کی یہ جنگ اجتماعی سیاسی حیثیت اختیار کرتی جا رہی ہے۔“

پریم چند نے افسانہ ”کفن“ تحریر کرنے سے قبل ۱۹۳۴ء تک دو سو پچاس افسانے لکھے تھے اور کم و بیش ہر افسانے میں ہندوستان کی اس عہد ملی کو اجاگر کیا۔ وطن پرستی، تاریخی، اصلاحی (سٹی بیوی، آؤٹیکس اور صلہ ماتم) سیاسی نقطہ نظر ان افسانوں کی مختلف پر تئیں ہیں۔

”افسوس ہے کہ تو یہاں ایسے وقت آیا جب ہم تیری مہمان نوازی کرنے کے قابل نہیں۔ ہمارے بابا، دادا کا دلیس آج ہمارے ہاتھ سے نکل گیا اور اس وقت ہم بے وطن ہیں۔ مگر (پہلو بدل کر) ہم نے حملہ آور غنیم کو بتا دیا کہ راجپوت اپنے دیس کے لئے کیسی بے جگری سے جان دیتا ہے۔ یہ آس پاس جو لاشیں تو دیکھ رہا ہے یہ ان لوگوں کی ہیں جو اس تلوار کے گھاٹ اترے ہیں (مسکرا کر) اور گو کہ میں بے وطن ہوں مگر غنیمت ہے کہ حریف کے حلقے میں مر رہا ہوں (سینے کے زخم سے چیتھرا نکال کر) کیا تو نے یہ مرہم رکھ دیا۔ خون نکلنے دے اسے روکنے سے کیا فائدہ؟ میں اپنے ہی وطن میں غلامی کرنے کے لیے زندہ رہوں، نہیں ایسی زندگی سے مرنا اچھا۔ اس سے بہتر موت ممکن نہیں۔“

(دنیا کا سب سے انمول رتن)

افسانے کا اختتام یوں ہوتا ہے: ”وہ آخری قطرہ خون، جو وطن کی حفاظت میں گرے دنیا کی سب سے بیش قیمت شے ہے۔“ افسانے کا مرکزی کردار دلفگار، محبت میں امتحان سے گزرتا ہے اور محبوب (دلفریب) کے حضور یہی بیش قیمت شے اسے نذر گزارتا ہے۔

پریم چند کے افسانوں میں سیاسی دور تک آتے آتے تحریک عدم تعاون، خلافت تحریک، کسان مزدور تحریک، ستیہ گرہ اور سول نافرمانی کی تحریکیں اپنے عروج تک پہنچتی ہیں اور افسانے میں بقول آل احمد سرور، پریم چند جھنڈا یا نشان بن گیا۔ اس نے ہماری خلوتوں اور پناہ گاہوں میں گھس کر ہمارے دلوں پر کچھ کے لگائے۔ اس نے انگریز اور سرمایہ دار، جاگیردار سے دو طرفہ جنگ لڑی۔ (مثال: سربا ترا) یہ افسانے ہندوستان کی فکری تحریکوں کے نقیب ہیں جبکہ پریم چند کے کرداروں کی مثالیت ہمیشہ باعث نزع رہی ہے لیکن کیا کیا جائے کہ افسانہ ”کپتان“ میں جگت سنگھ کے مثالی باپ کی تمام خصوصیات پریم چند کے والد کی جتنی جاگتی خصوصیات ہیں اور ”مستعار گھڑی“ کی بیگم پریم چند کی پہلی بیوی کا عکس ہے۔ دوسرا جواب GORDON C. ROADARMEL

نے دیا ہے:

"CRITICS HAVE CHARGED THAT PREMCHAND DID NOT UNDERSTAND THE MIDDLE & UPPER CLASSES AS HE DID THE PEASANTS, AND THIS MAY BE TRUE, BUT SUCH A JUDGMENT MUST BE WEIGHED IN TERMS OF HIS LITERARY INTENTIONS."

(THE GIFT OF COW)

پریم چند کے کرداروں کا زندگی کی خوشیاں چھوڑ کر دنیا کو تیاگ دینے کا رویہ، چونکا دینے کی حد تک ان کی جنسی کمزوری اور پھیکے رومان کی نسبت کا گہرا مشاہدہ زیادہ قابل توجہ ہے۔ اور اگر یہ بھی کہا جائے کہ اس نے محض کسان کو اس کی تمام سچائیوں کے ساتھ موضوع بنایا تو یہ کیا کم ہے؟ ایسلی بروٹس، مسز گاسکل اور جین آسٹن نے زندگی کے محض ایک ایک گوشے کی ہی تو تصویر کاری کی ہے۔ پریم چند کے نمائندہ افسانوں میں "بڑے گھر کی بیٹی" (مطبوعہ ۱۹۱۴ء) "روئیل" "گلی ڈنڈا" اور "کفن" نمایاں ہیں۔

سلطان حیدر جوش، سہیل عظیم آبادی اور اختر اور نبوی کے نام پریم چند کی فوری EXTENSION کے حوالے سے نمایاں ہیں۔ اس میں سلطان حیدر جوش کی انفرادیت ^{شکستہ} بیان اور افسانے میں معاشرتی اصلاح نگاری کے سبب ہے جبکہ مدینۃ الاولیاء بدایوں ان کے افسانوں کے لیے لینڈ اسکیپ فراہم کرتا ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے افسانے بہار سے متعلق ہیں۔ لینڈ اسکیپ کا ٹھہراؤ اور سکون سہیل عظیم آبادی نے افسانوں میں بہار کے دیہات اور شہر کی فضا کو یکجا کر کے دکھایا ہے اور ایسے میں معاشرتی اور معاشی نا انصافیاں موضوع خاص ہیں۔ یہ صورت حال آخری افسانوی مجموعے "تین تصویریں" تک چلی آئی ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے افسانوں کی تکنیک خصوصی مطالعہ کی طالب ہے جبکہ ان کے ہاں پہلی بار افسانہ بیان کرنے کے روایتی انداز کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ یہ انحراف ایک طرف تو پلاٹ کی سطح پر ہے اور دوسری طرف

۔۔۔ مجموعے "سوز وطن" سیرورولش "پریم بھوی" "پریم بھوی" "پریم چالیسی" "زاہرا" "دیہات کے افسانے" "داروات" "فردوس خیال" خواب و خیال، آخری تھم، بازیافت، دودھ کی قیمت، خاک و پروانہ، چوگان اور دوسرے افسانے۔ سیرن، میرے بہترین افسانے، مسافر اور دوسرے افسانے۔

کہانی کی اٹھان، ارتقاء اور منتہا کی پیش کاری ہیں۔ سہیل کے افسانوں سے متوقع نتائج کبھی برآمد نہیں ہوتے، اس کی نمایاں مثال مجموعہ ”الاد“ ہے۔

اختر اور یئو کے افسانوں کا منظر نامہ بھی کم و بیش وہی ہے جو سہیل عظیم آبادی کے افسانوں کا رہا۔ اختر اور یئو نے بہار کے دیہات میں مالک اور مزارع کی کشمکش کو شد و مد کے ساتھ پیش کیا۔ جب شہر کو موضوع بنایا تو کچلے ہوئے طبقے کی زندگی پیش کی۔ (مثالیں: ”گندے انڈے“، ”اب؟“، ”جوئیر“، ”بے بس“ وغیرہ) البتہ دیہات اور شہر کے نچلے طبقے کی زندگی کی پیش کش میں اختر اور یئو خاص طرح کی جذباتیت کا شکار ہوئے ہیں جس کی مثالیں، مجموعہ: ”منظر و پس منظر“ میں کثرت سے ملتی ہیں۔ نمایاں مثالوں میں ”بیل گاڑی“ اور ”تسلیمین حسرت“ ہیں۔ ان افسانوں میں مارکس ازم کا پرچار پینٹلٹ بازی بن گیا ہے:

”کلو کا سینا اپنے قہر کی آگ بھٹک رہا تھا۔ اُس کا جی چاہا کہ ان سارے بچکے اور کوٹھیوں کے رہنے والوں کے سر پر دنیا بھر کے گندے انڈے لاکر چلک دے۔“

(گندے انڈے)

”کلیاں اور کانٹے“ میں نسبتاً بروہاری اور ٹھہراؤ ملتا ہے اور تو ازن کی اعلیٰ ترین مثال افسانہ ”کچھلیاں اور بال جبریل“ ہے۔ اختر اور یئو نے زندگی کی تصوراتی ترجمانی اس صورت کی ہے کہ زندگی کی بے کفنی اور اکتاہٹ میں سے زندگی کی اُتنگ کی تلاش ممکن ہو سکے۔

افسانوی روایت میں یلدرم کی فوری EXTENSION میں نیاز فتح پوری، بھنوں گور کچھوری، حجاب امتیاز علی (حجاب اسماعیل) ل۔ احمد اکبر آبادی، مسز عبدالقادر اور نصیر حسین خیال کے نام نمایاں ہیں۔

رومانیت کے یہ ابتدائی نمائندے مزاج کے اعتبار سے رومانی رویہ رکھتے تھے نیز وسیع مطالعے کے سبب بین الاقوامی سطح پر رواں (۱۹ویں صدی کا اواخر) رومانی تحریک سے اثر پذیر ہونے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ آسکر وائلڈ کی جمال پرستی، ٹیگور کی تصوفانہ اور شاعرانہ نثر، ورڈز ورتھ کی فطرت پرستی اور رائیڈ رہیگرڈ اور عمر خیام کے عالمگیر اثرات ان افسانہ نگاروں کے ہاں ”رومانی انفرادیت“ کے جاندار افسانوں کا باعث بنے۔

نیاز کے افسانوں میں عشق کی رمزیں اور حسن کی توصیف کا ترانہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے لیے نیاز نے خصوصی طور پر خواص کے طبقے سے کردار چنے اور اس طرح پریم چند کے

۱۔ افسانوی مجموعے: کلیاں اور کانٹے۔ منظر و پس منظر

CAMP FOLLOWERS کے متوازی رومانی روچل نکل۔

نیاز فتحپوری^۱ کے افسانوں کی ایک قسم اپنے موضوعات کے اعتبار سے مذہب، رنگ اور نسل سے اوپر اٹھ کر انسانیت کے وسیع تر دائرے کی تکمیل چاہتی ہے۔ اس ضمن میں تین افسانوں کا مجموعہ ”نقاب اٹھ جانے کے بعد“ اہمیت رکھتا ہے۔ ان تینوں افسانوں کے مرکزی کرداروں (مولانا دارت علی کاظمی قادری، خوبصورت سرور شاہ نظامی، مولوی حکیم ناظم صاحب ناظم تیم خانہ) کا شمار ہندوستان کے جید علماء کرام اور ہادیان طریقت میں ہوتا ہے۔ جب کہ ہر تین اصحاب کی نجی اور اجتماعی زندگی کی لغزشیں ان افسانوں میں شمار کی گئی ہیں۔ اس ضمن میں ادبی مقالات کے مجموعوں ”فگارستان“ اور ”جمالستان“ میں شامل افسانے بھی اہم ہیں جن میں اجتماعی معاشرتی سوالات اٹھا کر مسائل کے حل کی جانب اشارے کئے گئے ہیں۔ رومانی رویہ کے سبب نیاز کے ان افسانوں میں زیریں لہر نہ ہی کھوکھلے پن اور انتہا پسندی کے خلاف نفرت کی ہے۔ مجموعہ ”شہنشاہ کا قطرہ گوہریں اور دوسرے افسانے“ جس میں ”دنیا کا اولین بیت ساز“ ”زہرہ کا ایک پجاری“ اور ”قربان گاؤں حسن“ شامل ہیں، اپنی خالص رومانیت اور اسلوب بیان کے باعث اہم ہے۔ ”اسے قبول کر اور جس وقت میں رومال کو تیسری بار جنبش دوں اپنی خدمت تکمیل کے ساتھ انجام دے۔“

یہ کہا اور اپنا سر تخت پر رکھ دیا۔ شہزادہ نے سر رکھتے ہی اپنے رومال کو پہلی بار جنبش دی اور جلا دستہ کھڑا ہو گیا۔ جب شہزادہ نے دوسرا اشارہ کیا تو اس نے تلو اور سونت لی، اور اس کے بعد ہی تیسرے اشارے پر ہوا میں شہزادے کے سر پر ایک چمک سی پیدا ہوئی اور گوار اس کی گردن میں بیوست ہو گئی۔ ہجوم میں ایک شور پیدا ہوا، دیکھنے والوں کے چہرے مسخیر ہو گئے اور دلوں پر حسرت و تاسف کا ایک گہرا سکوت مستولی ہو گیا۔ مر اندا بے ہوش تھی۔“

(قربان گاؤں حسن)

دارت نوائی کا شاہ کار طویل افسانہ: ”ایک شاعر کا انجام“ (مطبوعہ ۱۹۳۰ء) بھی اسی ذیل میں نمایاں مثال ہے جو دسمبر ۱۹۱۲ء کی تخلیق ہے۔ نیاز نے رومانی بیان کے لیے قدیم رومانی قصوں کو بھی پختا ہے (مثالیں: ”کیو پڈ اور سائیکس“، ”زائر محبت“ اور ”حمر اکا گلاب“) اسی طرح افسانوی مجموعہ ”حسن کی عیاریاں“ تاریخ کے گم شدہ اوراق سے رومان اور حقائق کی بازیافت ہے۔

۱۔ نیاز کا پہلا افسانہ ”ایک پاری دو شیزہ کو دیکھ کر“ ۱۹۲۵ء میں طبع ہوا۔

مجنوں گورکھپوری کے افسانوں کی رومانی فضا مخصوص نفسیاتی اور فلسفیانہ نظام کے تحت ہے، خصوصاً ایگل کے اثرات نمایاں ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کا خاص موضوع محبت اور اس کے متعلقات ہیں جنہیں زوہانیت سے ملا کر انوکھی معنویت دے دی گئی ہے۔ یہاں محبت کا المیہ انجام اہم ہے اور نفسیاتی انفرادیت نمایاں ترین وصف۔

مجنوں گورکھپوری کے افسانوں میں یوپی کے سفید پوش طبقے اور نابغہ روزگار ہستیوں سے افسانوی کردار ڈھالے گئے ہیں۔ یہ فلسفی، شاعر اور زندگی کرنے کی وسیع معلومات کے حامل افراد ہیں۔ واضح رہے کہ قیس رام پوری کا نام اسی روایت کی کڑی ہے۔

مجنوں کی رومان پسندی اور کرداری سطح پر بقراطیت ٹھوس علمی بحث مباحثہ کے ساتھ شعر کا لحن لیے ہوئے ہے (مثال: "عکس بے صدا" اور "سمن پوش") بعض اوقات افسانے میں رواں فلسفیانہ بحثیں اصل کہانی سے کٹی ہوئی محسوس ہوتی ہیں اور محض علم کا اظہار رہ جاتا ہے۔

"سب سے پہلے یہ بتا دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ میرے دماغ میں کوئی فتور نہیں ہے، اور نہ دماغ پرست ہوں جیسا کہ اکثر ناظرین کو شبہ پیدا ہو جائے گا۔ میں نفسیات کا ماہر سمجھا جاتا ہوں۔ میں نے تو اے انسانی اور ان کے افعال کا پورا پورا مطالعہ کیا ہے۔ میں فلسفہ اور منطق کی تکمیل کر چکا ہوں۔ یہی نہیں بلکہ سیکلزوں کو ان علوم میں سبق دے چکا ہوں یعنی مدتوں سے پروفیسری کر رہا ہوں البتہ میں صرف علمی اصطلاحوں میں نہیں الجھا....."

("تم میرے ہو" سے اقتباس)

"سمن پوش" مجنوں لے کے نمایندہ افسانے ہیں۔ ان افسانوں کی تکنیک ایک زمانے تک قائل توجہ رہی ہے اور افسانوں میں باطنیت کا موضوع بھی۔ بیانیہ انداز میں مجنوں کا یہ اضافہ کہلائے گا کہ ان کے افسانوں کی ابتدا دراصل کہانی کی انتہائی ہی ہے اور سارا افسانہ نو سٹیلج رویہ کا عراز ہوتے ہوئے اپنے اختتام پر الٹا منظر یا ڈکھی کر دینے والی صورت حال سے دوچار کرتا ہے۔

جسے المیہ کا منطقی انجام کہنا چاہیے۔ مجنوں گورکھپوری کے ہاں تپ و دق کی شکار "محبت" ازل

لے "زیدی کا حشر" ۲۳ نومبر ۱۹۲۵ء دیگر مجموعے: سفید زبوں، خواب و خیال، سنگھاسن جیسی، شراب، سرنوشت۔

سوگوار شباب، نقشِ نابیدہ۔ مجنوں کے افسانے۔ سمن پوش

سے خون تھوکتی آتی ہے۔ یہ حزنیدہ انجام کی روایت، سُدِ رشن، علی عباس حسینی اور حامد علی خاں سے ہوتی ہوئی رواں پس منظر کے رومانی افسانے تک چلی آئی۔

حجاب امتیاز علی (اسماعیل) کا نام رومانی کردار نگاری اور نضابندی کے اعتبار سے رومانی افسانے کا نقطہٴ عروج ہے۔ اجنبیت کا احساس پہلی بار حجاب کے افسانوں میں ظاہر ہوا، اس پر مستزاد حجاب کے افسانوں کا رومان پرورد اور سحر آفریں ماحول تھا۔

ہندوستان کے جنوب میں ضلع کرشنا، دریائے گوداوری کے کنارے فرسا پور کے مضافات حجاب کے افسانوں کے لیے لینڈ اسکیپ مہیا کرتے ہیں۔ جہاں کنول کے مہکتے پھولوں سے بھرے تالاب اور وہاں کے گہرے سبز کھیت لہلہاتے۔ کیڑے کے جنگل، تاڑ کے نمایاں درخت اور ٹھہرے ہوئے پانی میں گہرے گلابی پروں والی قد آدم حوصلیں، جو سارا سارا دن ایک ٹانگ پر سرنگوں کھڑی رہتی تھیں۔ کال کھچیاں اور کالی سنگھاپوری مینائیں اور اس پر کالی راتوں میں دریا کے دونوں کناروں پر اگیا بتیال کی ایبت ناک۔ حجاب نے پہلی بار بصری رومانیت کا تجربہ کیا۔ ایسے میں مولانا راشد الخیری کی المناک اور تیز کی رومانی کہانیوں کے اثرات کا نتیجہ ”ڈاکٹر گار“، ”چچالوت“ اور ”داوی زبیدہ“ جیسے بڑے اسرار اور روحی، صوحی صوفی اور ریمانی جیسے رومانی نسوانی کرداروں کی صورت ظاہر ہوا۔

حجاب امتیاز علی کے منفرد رومانی انداز نگارش میں تراشی ہوئی تشبیہیں، استعارے اور تراکیب کا اور تارا قابل لحاظ ہے۔ حجاب نے اپنے تازہ افسانوں میں زندگی کے تلخ ترین حقائق کا اظہار بھی کیا ہے۔ (مثالیں: ”بے انگ گیٹ“ اور ”عناصر میں ظہور ترتیب“) لیکن اس کے افسانوں کی بڑے اسرار ظلمی فضا قائم و دائم ہے۔

سبز عبدالقادر کا اولین افسانوی مجموعہ ”لاشوں کا شہر اور دوسرے افسانے“ ۱۹۶۶ء میں چھپا۔ ”لاشوں کا شہر“ سے ”صدائے جرس“ تک کے افسانوں پر ایڈیٹر ایلین پو کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں خصوصاً افسانہ ”بلائے ناگہاں“ اور پو کے BLACK CAT کی مماثلت توجہ طلب ہے۔ پو کے افسانے میں مکان جل گیا لیکن دیوار پر جس میں قہر و غضب کے عالم میں تلی کو چن دیا گیا تھا، تلی کی شبیہ ابھرائی، یہ مجبور و مقبور حیوان کا انتقام تھا، جبکہ ”بلائے ناگہاں“ میں دیوار سے شیر کی تصویر غائب ہو جاتی ہے۔ اور عین اُس وقت ایک درندہ اپنی خون آشامیوں کی ابتداء کرتا ہے۔

۱۔ مجموعے: ”بصری انجام محبت“، ”ڈاکٹر گار کے افسانے“، ”صنوبر کے سائے“، ”وہ بہار میں یہ خزاں“۔ ”مٹی خانہ“، ”اندھیرا خواب“۔ ”لاش اور دوسرے ایبت ناک افسانے“۔

”وادی قاف“ کے افسانے مناظر فطرت اور ”راہبہ“ کے افسانے دنیا کی گم نام سیاحت گاہوں کے حوالے سے اہمیت کے حامل ہیں۔ ان افسانوں میں قہار فطرت اور انسانی زندگی کی جدوجہد خصوصی موضوع رہا ہے۔

”اُس کا بدن بخار سے مٹھنک رہا تھا۔ اُس کی آنکھیں لال انگارہ ہو رہی تھیں۔ ادھر ادھر سر پھٹتا تھا اور ”مجھے بچاؤ بچاؤ“ کہہ کر جگر خراش چیخیں مارتا، کبھی کہتا ”ہائے چچی حفیظ گرم سلاخوں سے میرا بدن داغ رہی ہے۔“ کبھی کہتا ”ریشمہ مجھے آنکھیں بھالانا مارو۔ ہائے مجھے دوزخ کے فرشتے پابجولاں کر کے لے چلے ہیں، مجھے چھڑاؤ۔“ عرض کہ اسی طرح چیخا چلا تا صبح کے وقت مر گیا۔ ادھر طوفان بھی تھم گیا تھا۔“

(”پاداشِ عمل“ سے اقتباس)

افسانہ نگاروں کی اولین نسل میں ایک گروہ ایسا بھی ہے جس کے افسانے پریم چند کی حقیقت پسندی، انقلاب پسندی اور یلدرم کی رومانویت کا سنگم ہیں۔ ان افسانوں میں موضوعات اور لینڈ اسکپ کا حوالہ پریم چند کا ہے اور افسانوی تدبیر کا یلدرم کے زیر اثر، البتہ ان افسانوں پر ڈکنز اور ٹامس ہارڈی کے اثرات کی تلاش ایک الگ مطالعہ ہے۔ افسانہ نگاروں کے اس گروہ میں پنڈت بدری ناتھ سدرشن (مہاشہ سدرشن) اعظم کرپوی، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، حامد اللہ انسر اور اپندر ناتھ اشک کے نام نمایاں ہیں۔

سدرشن، لہجہ کے اعتبار سے رومانی ہیں اور اُن کا اظہار شاعرانہ، تشبیہات سے انسانی جذبات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ افسانوی تدبیر کاری کے اعتبار سے سدرشن نے اردو افسانے میں نفسیاتی تجزیہ کی بنیاد رکھی اور ڈھکی مٹھی نفسیاتی الجھنوں پر سے پردے اٹھائے۔ یہاں اہمیت کے حامل بات یہ ہے کہ سدرشن کے کردار طے شدہ نفسیات کے حامل نہیں ہیں۔ اردگرد کا تبدیل ہوتا ہوا ماحول ان کی شخصیت سازی کرتا ہے۔

سدرشن کے افسانوں کا خصوصی موضوع شہر کا ہندو سفید پوش طبقہ ہے اور اس کی زندگی کا تفصیلی مطالعہ۔ (مثال: ”اپنی طرف دیکھ کر“، ”صدائے جگر خراش“ اور ”خانہ داری سبتی“) دیہات کی سیاسی بیداری دوسرا موضوع ہے جو سراسر پریم چند کے تئج میں آیا۔

سدرشن کا زندگی کے بارے میں نکتہ نظر متصوفاً ہے۔ ان کے کردار زندگی کا تلخ تجربہ کر کے لو بھ لالچ سے دور بٹھتے چلے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ قناعت پسندی کی انتہائی حدوں میں گم ہو

جاتے ہیں۔ اس کی مثالیں افسانوی مجموعوں: ”چندن“، ”بہارستان“، ”طائر خیال“، اور ”سدا بہار پھول“ میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں۔

سندرشن الیہ تاثر کا افسانہ لکھنے میں ایک منفرد اسکول کا درجہ رکھتا ہے۔ اس کے تانوںے فی صد افسانے اسی تاثر کے حامل ہیں محض ایک مثال چندرہ افسانوں کے مجموعے ”چشم و چراغ“ کی لیں، سات افسانوں کے اختتام مرکزی کرداروں کی موت پر ہوتا ہے جبکہ ”کھرے کھوٹے“ کا مرکزی کردار آخر میں غائب ہو جاتا ہے۔

سندرشن کے افسانے نثر اور شاعری کے باہمی میل کی ابتدائی مثالوں میں شمار ہوں گے خصوصاً افسانہ ”شاعر“ کامیاب ترین کوشش ہے۔ ایک خامی جس کا شکار عام طور پر سندرشن کے افسانے ہوئے وہ افسانے کے اختتام سے پہلے منجھا کی آگہی ہو جانا ہے، اور اس سے ضرور تاثر میں کمی واقع ہوئی۔

اس روایت میں اعظم کر یوی کے کا نام پور بی علاقے ضلع عازری پور (یوپی) کی کردار نگاری کے ضمن میں نمایاں ہے اور منفرد انداز یہ کہ اعظم کر یوی اپنے افسانوی کرداروں کو ہر طرح کی پتو پیکشن میں ڈال کر انسانی کردار کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہیں۔

کر یوی کی کردار نگاری کا نمایاں وصف کردار کی چھی پیش کش ہے اور اسی کے باعث افسانہ نگار جذبے کی ہمت سے بچ گیا۔ نتیجاً انسانی جذبات کی کھری تصویر کشی ممکن ہوئی۔

اعظم کر یوی کے ہاں زبان کا ورتار خصوصیات کا حامل ہے۔ اس کے ہاں فارسی اور ہندی کے قطبین کے درمیان ایک نئے لہجے کی دریافت ہوئی جو ان کے مخصوص دیہاتی لینڈ اسکیپ کے لہجے سے قریب تر تھا۔ دیہات کی سادگی میں انسانی زندگی اور اس کے معاشی پہلو کو اعظم کر یوی کے ہاں خصوصی موضوع بنایا گیا ہے۔

علی عباس حسینی کے ہاں حقیقت پسندی میں رومانیت اور مثالیت کے گہرے رنگ نمایاں ہیں لیکن اس کے ساتھ یہ بھی کہنا پڑتا ہے کہ اس روایت کا سب سے معتبر نام بھی علی عباس حسینی کا ہی ہے۔ اس کا باعث علی عباس حسینی کا طویل ادبی سفر ہے۔ (تقریباً ساٹھ سال کی زندگی پر مجموعے تو سب طرح۔ سولہ سنگھار۔

ج۔ ”پرائی دلی کا آخری چراغ“، ”دو عورتیں“، ”زورح کی آنکھ“، ”ذہب کی چوکت پر“، ”غیب و وعدہ“، ”حسرت و یاس“ اور ”ہوئی جاو“۔

سے مجموعے: ”شیخ و برہمن“، ”کنول“۔

قلم کاری کا نتیجہ)۔^۱ جو ایسے سلیقہ میں ڈھل گیا جو حقیقت نگاری میں رومانیت اور مثالیت کی اس روایت میں حسن بیان کی انتہائی حدوں کو چھو آیا (مثالیں: ”سیلہ گھونٹی“، ”رفیق تہائی“)۔

اس روایت میں شمولیت کی گنجائش علی عباس حسینی کی دردمندی نے نکالی جس کی نمایاں مثال افسانہ ”سیلاب کی راتیں“ ہے۔

حسینی کے افسانوں کی ابتدا خالصتاً رومانیت اور شاعرانہ انداز نگارش سے ہوئی، جس کی مثالیں ”جذبِ کامل“ (اولین افسانہ۔ تخلیق ۱۸ یا ۱۹۱۷ء) اور ”پتر مردہ کلیاں“ ہیں۔ ”جذبِ کامل“ رسالہ ”زمانہ“ کانپور ۱۹۲۳ء میں چھپا۔

علی عباس حسینی کے افسانے طبعی تلوّن اور بے باک حقیقت نگاری کی مثالیں بھی سامنے لاتے ہیں۔ (مثال: مجموعہ ”بایسی پھول“) جبکہ شگفتگی تحریر کا باعث ان کی طبعی ظرافت بنی۔ حسینی نے ہندوستان کے شہر اور دیہات کی اجتماعی تحریکات کو موضوع بنایا (مثالیں: ”وکیل اور خشی“ اور ”میخانہ“) جبکہ نفسیات کے بھرپور ادراک کی مثالوں میں افسانہ ”بوڑھا پالا“ اور ”بہو کی ہنسی“ ہیں۔ حسینی کے ہاں کرداروں کا تنوع قابلِ لحاظ ہے خصوصاً ”بیٹی“ کی اینگلو انڈین لڑکی، ”بدلہ“ کی انگریز خاتون، ”حسن رہ گزر“ کی نامعلوم بھور، ”سیلاب کی راتیں“ کا مرد مرکزی کردار اور ”پیرے دار“ کے شوہر تباداری کی کردار نگاری۔

”رُومان بھی زندگی کی ایک تلخ حقیقت ہے اور کوئی وجہ نہیں کہ اس کی کلفتوں کو چھپایا جائے۔ میں ایسا دن نہیں چاہتا جس کی کوئی رات نہ ہو اور نہ اس نیند کا قائل ہوں جس میں سنے نہیں دکھائی دیتے۔“

(اختر حسین رائے پوری)

سب رُومان پسندوں نے رُومان کو کلاسیکیت کی نہیں حقیقت پسندی کی ضد خیال کیا ہے۔

۱۔ علی عباس حسینی کی مثال بھی ”پینس“، پاؤنڈ، ہینڈ اور پکاسو کی ہے جو ایک تحریک سے اگلی تحریک میں جست لگاتے گئے۔ پہلے رومانی عہد پھر ذن کا زمانہ، اس کے بعد نیگلکس، آرٹ برائے آرٹ اور آخر میں علامت نگاری۔ رسل نے اپنی ۹۵ ویں سالگرہ پر جے ایس ایل سے کہا: ”یہ میری زندگی کا نیا دن ہے“۔ جے۔ ایس ایل سے مراد کیپ ٹائٹل کا ایڈیٹر (۱۹۲۳ء) اور برطانیہ کا وزیر جنگ (۱۹۳۳ء) جان سیکسن ایل (پ۔ ۱۹۰۱ء) ہے۔

۲۔ مجموعے ”رفیق تہائی“، ”آئی سی۔ ایس۔“، ”کچھ ہنسی نہیں“، ”بایسی پھول“، ”سیلہ گھونٹی“، ”انجھے دھاگے“، ”کاتوں میں پھول“، ”ہمارا گاؤں“ اور ”ندیا کے کنارے“۔

جبکہ اختر حسین رائے پوری رومان اور حقیقت پسندی دونوں کی جانب بازو پھیلائے ہوئے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے میں نے اختر حسین رائے پوری کو رومان پسندوں میں شمار نہیں کیا۔

اختر حسین رائے پوری نے اپنے افسانوی مجموعے ”محبت اور نفرت“ میں اپنے افسانوں کو یہی دو عنوانات دیے۔ ”محبت“ کے افسانے رومانی ہونے کے ساتھ ساتھ نثر میں شعریت کی جستجو کرتے ہیں جبکہ ”نفرت“ کے افسانے حقیقت پسندی کی مثال ہیں۔ افسانوی تدبیر کاری کی یہی دو انتہائیں مجموعہ ”زندگی کا میلہ“ میں بھی نمایاں ہیں۔ جنسی اور اخلاقی پستی پر اختر حسین رائے پوری کا طنز بہت گہرا ہے اور ”زندگی کا میلہ“ کے افسانے اپنے کرداروں کی سہما سہمی، تلخ کامی اور گرد و پیش کی صورت حال سے شدید بیزاری کے مظہر ہیں!۔

اختر حسین رائے پوری کے افسانوں میں لینڈ اسکیپ کا محرک خصوصی طور پر توجہ طلب ہے۔ ایک طرف افسانہ ”کافرستان کی شہزادی“ جہڑال کی وادی بھیریت سے متعلق ہے اور دوسری طرف ”دل کا اندھیرا“، جنگ عظیم کے فوراً بعد کے پیرس کی جوش کش۔ اختر حسین رائے پوری کا رومانوی اردو میں داستانوی انداز بہت نمایاں ہے:

”کافرستان کی شہزادی کا جسم نازنین ایک صندوق میں بند کر کے کسی پہاڑ پر رکھ دیا گیا ہے۔ اسیلینے کسی سے شادی کر لی اور پیرس کے کسی ریستوران میں اُس روز ایک دوسرے کو دیکھ کر بھی نہ پہچان سکے۔ نوجوانی میں برگد کے بیڑ کی پہری پر ہنستے تھے اور نہ جانتے تھے کہ اس ہنسی کی صدائے بازگشت آج سنیں گے۔“

(”زندگی کا میلہ“ سے اقتباس)

حامد اللہ افسر^۱ نے سڈرشن کے برعکس مسلم متوسط طبقے کو موضوع بنایا اور اختر حسین رائے پوری کی طرح ذہنی پستی اور سیاسی امور میں ناگہمی پر طنز کیا۔

اس روایت میں آخری نام اوپندر ناتھ اشک سے کا ہے۔ اشک، علی عباس حسینی، کوٹر چاند پوری سکھ اور سہیل عظیم آبادی کی طرح منزل بہ منزل افسانے کی تکلیکی اور موضوعاتی تدبیر کاری کی کرداروں کا ساتھ دیتے چلے آئے ہیں۔ اور یہ سفر بہت طویل ہے (اولین مجموعہ: ”نورتن“ ۱۹۳۰ء)۔

۱۔ تیسرا افسانوی مجموعہ: ”آگ اور آئینہ“۔ ۲۔ ڈالی کا جوگ اور دیگر افسانے۔ ۳۔ افسانوی مجموعہ: نورتن۔ عورت کی فطرت۔ ڈالینی۔ چٹان۔ ناسور۔ قفس۔ کالے صاحب۔ پلنگ۔ پنے۔ ۴۔ افسانوی مجموعہ: جتی سون اور دوسرے افسانے۔ دلگداز افسانے۔ دلچسپ افسانے۔ شعلہ سنگ۔ رنگین پنے۔ آوازوں کی صلیب۔ عورتوں کے افسانے۔ دنیا کی جوڑ۔ اشک و شر۔ رات کا سورج۔

اشک کی رومان پسندی مجموعہ "ناسور" میں ظاہر ہوئی البتہ ان افسانوں کی تخیلاتی نفا کے باوجود اصلاح پسندی کا جذبہ انہیں سلطان حیدر جوش کی طرف لے گیا۔ اس سے پہلے اوپندر ناتھ اشک کا شمار خالصتاً پریم چند کے کیپ فالورز میں ہوتا ہے اور اس کی مثالیں "نورتن" اور "عورت کی فطرت" (مطبوعہ ۱۹۳۳ء) تک ملتی ہیں۔

لفظ کے ملٹی ڈائمیشنل استعمال کی طرف حیات اللہ انصاری کی طرح اوپندر ناتھ اشک نے بہت پہلے توجہ دی۔

اوپندر ناتھ اشک کے دیگر افسانوی مجموعوں "کوئیل"، "ڈاچی"، "تقس"، "چنان" اور "پنگ" کے خصوصی موضوعات دو ہیں، عورت اور ہندوؤں کے متوسط گھرانے کی ذہنیت، مروج رسومات اور زندگی گزارنے کے رویے۔ ایسے میں اشک نے زندگی کی نفسیاتی حقیقت میں خوب کی ہے۔

ایک روپیہ جو اوردو افسانے کی ابتدا میں ہی بہت زور و شور کے ساتھ سامنے آیا، اس کی داغ بیل سلطان حیدر جوش کے سپاٹ ناصحانہ انداز سے پڑی۔ یہ پریم چند کے تبلیغی جذبہ کا انتہائی اظہار بننا اور اس سے معاشرتی اصلاح نگاری کی تحریک افسانے میں چل نکلی جس کا اگلا قدم ترقی پسند تحریک تھا۔

معاشرتی اصلاح پسند افسانہ نگاروں میں نمایاں نام سلطان حیدر جوش، راشد الخیری، قاضی عبدالغفار، میرزا ادیب، حکیم یوسف حسن، حامد اللہ افسر، صادق الخیری، اوپندر ناتھ اشک اور احمد شجاع کے ہیں۔

سلطان حیدر جوش اس اصلاح پسند روپیہ کا ابتدائی نام ہے۔ جوش نے معاشرتی سطح پر مغرب کی تقلید پر بے باک تنقید کی جس کے اثرات رد عمل کے طور پر احمد علی کے "شعلے" تک بہت نمایاں ہیں۔

جوش کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ بدایوں اور مضافاتی علاقہ ہے جس میں گرد و پیش کی سوسائٹی کے عیوب کی تلاش کی گئی ہے جس کی اصلاح مقصود ہے۔ ان کا طنز یہ انداز افسانے میں کھل کر سامنے آیا اور بعض مقامات پر افسانے کو ناصحانہ تقریر بنا گیا۔

راشد الخیری کا نام اصلاح معاشرت اور حقوق نسواں کے لیے جدوجہد کے سلسلے کی کڑی ہے۔ راشد الخیری کے ہاں متوسط طبقے کی پیش کش میں عورت موضوع خاص ہے اور آزادی نسواں

مقصد خاص، اس کے حصول کے لیے عورت کی مظلومیت کو انتہائی درد مندی کے ساتھ سامنے لائے (مثال: مضامین اور افسانوں کا مجموعہ "قطرات اشک") اکثر اوقات افسانے میں رواں جذباتیت کے دھارے نے افسانے کے وحدتِ تاثر کو مجروح کیا ہے۔ سبق آموز، اصلاحی افسانوں میں "چار عالم" اپنی انوکھی تدبیر کاری کے سبب نمایاں ہے۔ جس میں کہانی کی ابتدا تازہ کے درخت پر بچے کے گھونسلے سے ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ ساری کائنات پر محیط ہو جاتی ہے۔

قاضی عبدالغفار اور میرزا ادیب کے بارے میں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے اور وہ یہ کہ ان دونوں افسانہ نگاروں کا لہجہ رومانی ہے، رویہ کے اعتبار سے قاضی کا "لیلیٰ کے خطوط" اور میرزا ادیب کا "صحرا نورد کے خطوط" رومانی نہیں کہلائیں گے۔ یہ دونوں مجموعے معاشرتی اصلاح پسندی اور جذباتیت کے تیز دھاروں میں ڈانواں ڈول رہے اور افسانوں میں وحدتِ تاثر برقرار رکھنے کے لیے قاضی عبدالغفار اور میرزا ادیب نے داستان اور ناول کی فارم برتی۔ قاضی عبدالغفار کا افسانوی مجموعہ "عجیب" اس کی مثال ہے۔ مجموعے میں جہاں گرد (چاہے بخشب) میر صاحب (رویائے صادقہ) صحرا نورد (کھٹیا) اور ایڈیٹر صاحب (ہر جانی) کے فرضی ناموں سے لکھا گیا ہے:

"کاش مرد جو علم و فضل کا سب سے زیادہ کم فہم مدعی ہے۔ چند ایک لمحے عورت کی نفسیات کا مطالعہ کرنے میں گزارے۔ صرف چند لمحے جو صہبِ اعلیٰ کے قدیم تعصبات سے پاک ہوں۔"

(لیلیٰ کے خطوط)

"لیلیٰ کے خطوط" میں اصلاح پسندی اور مقصدیت اس درجہ غالب ہے کہ قاضی عبدالغفار ان خطوط کو ناول یا افسانہ تک کہلاتا پسند نہیں کرتے، ان کے خیال میں یہ صفحات اپنی شرح خود ہیں: "ایک چھوٹا سا آئینہ جو ہندو پاک کے نام نہاد مصلحین قوم اور مذہبی رہنماؤں کے سامنے رکھ دیا گیا ہے۔ کہ وہ اس میں عورت کے متعلق اپنی غفلت شعاریوں کا مکروہ چہرہ دیکھ سکیں۔"

ان خطوط میں تھکی ہوئی امیدیں اور خواہشیں، تھکے ہوئے ارادے اور جوصلے، تھکے ہوئے خیالات، تھکی ہوئی محبت، تھکے ہوئے بوسے، تھکا ہوا غم غریب ساری زندگی تھکن سے چور ہے۔ یہ زعمہ رہنے کی خواہش ہے جو خود کشی کرنے والے کی آنکھوں میں دم آخر لہرائی ہے۔ ان خطوط پر گوئے کے "درتھر کی داستانِ غم" کا گہرا اثر ہے۔

مجموعہ "تین پیسے کی چھو کری" میں افسانہ "ڈپٹی صاحب کا سنا" اور "سراغ رساں" میں طنز کی کاٹ بہت نمایاں ہے اور اس پر قاضی عبدالغفار کا رومانی لہجہ کمال کی حدوں کو چھوٹا ہوا۔ "لیلیٰ

کے خطوط“ کی داستانی تدبیر کاری کے تسلسل میں ”قیص“ اور ”گھوڑا“ جیسے اہم افسانے لکھے گئے ہیں۔

میرزا ادیب کا ”صحرا نور کے خطوط“ سے ”صحرا نور کے رومان“ تک کا سفر داستان کے بنیادی عناصر سے اپنا تعلق رفتہ رفتہ توڑنے کا سفر ہے۔ ان افسانوں کی تحریر آفرینی کہانی کہنے کی روایت میں خاص معنویت کی حامل ہے اور میرزا ادیب کے یہ افسانے اپنے عہد کے دو متخارب رویوں (کھری رومانیت اور حقیقت پسندی) میں توازن کی مثال ہیں۔

”کل صبح جب کہ آفتاب کی پہلی کرن ریگ صحرا کی پیشانی کو چوم رہی تھی، میں ایک وادی کے نزدیک چشمے کے کنارے ٹھہر گیا، خیمہ لگایا اور ابھر ابھر پھرنے لگا، اچانک میری نظر وادی میں ایک سنگ مرمر کی تربت پر پڑی۔“

(”افسانے خونیں“ سے اقتباس)

لق و دق صحرا، مصر، باہل اور نینوا کی غلام گردشوں کی نامانوس رومانی فضا اور عشقیہ قفسے کے سبب یہ افسانے کھری رومانیت کے کھاتے ہیں ڈالے گئے۔ حتیٰ کہ انہیں داستانیں تک کہا گیا، حالانکہ ”نائب“، ”جنسی کردار اور نیکسرا جنسی ماحول کی واحد مثال افسانہ ”سمات کا قیدی“ ہے۔ جبکہ دیگر افسانوں میں (مثال: ”سیل حوادث“، ”اور“ حکایت جنوں“) معروض اور ماورا کا بعد اس حد تک نہیں بڑھا کہ وہ داستان کہلاتے۔

موضوعاتی سطح پر تنوع کے باوجود مجموعوں ”جنگل“ اور ”کبل“ سے تازہ ترین افسانے دیا اور چڑیا“ تک معاشرتی اصلاح پسندی کا جذبہ پورے شد و مد کے ساتھ کار فرما ہے۔

حیات اللہ انصاری کے ہاں موضوعات کا تنوع، باریک بینی اور زبان کے ور تارے میں متین لہجہ خصوصیت کا حامل ہے۔ نمایاں مثالیں: ”پرواز“، ”آخری کوشش“۔ حیات اللہ انصاری کے طویل افسانوں میں فارم ہمیشہ قابل توجہ رہی ہے اور حیات اللہ انصاری کا نام فین افسانہ نگاری میں روایتی قواعد و ضوابط کی کڑی کسوٹی، ”شکتہ کنگورے“ انصاری کا نمائندہ افسانہ ہے۔ اصلاح پسندی کی اس روایت میں حیات اللہ طنز سے کام لیتے ہیں اور یہ طنز ان کی افسانوی تدبیر کاری میں بہت کم جگہ ضعف کا باعث بنا ہے۔ زبان حلیم، رواں اور طنز کی کاٹ لیے ہوئے ہے۔ مثالیں: مجموعہ ”انوکھی مصیبت“ کے بیشتر افسانے۔

۱۔ میرزا ادیب کے دیگر مجموعے: دیواریں۔ لاوا۔ ساتواں چراغ۔ حسرت تعمیر۔

۲۔ دیگر افسانوی مجموعے: بھرے بازار میں۔ شکتہ کنگورے

اس روایت میں صادق الخیری کا تیاپن تھے تقاضوں سے راہ درسم پیدا کرنے کی کوشش ہے اور عورت کا نفسیاتی مطالعہ (مثالیں: ”ڈرہ سفید“ اور ”غچہ نارس“) شرقی معاشرت اور عورت کے زندگی کرنے کا جتن صادق الخیری کا موضوع خاص ہے۔ یہاں اصلاح پسندی اور آزادی نسواں کی تحریک کا اثر معاشرت کی جکڑ بندیوں پر طنز کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ ایک مثال: ”نیشمن“۔

مجموعہ ”بلیٹیس“ کے تمام ترافسانے اور ”شعاع انجمن“ افسانوں کی ایک معقول تعداد راشد الخیری کے گہرے اثرات لیے ہوئے ہے۔ ”شعاع انجمن“ سے ”دھنک“ کے افسانوں تک آتے آتے صادق الخیری کی شخصیت اپنے منفرد رنگوں کے ساتھ اظہار پانے لگی۔

بیمبئی کے قرب و جوار میں پھیلے جزیروں کا رومانی ماحول صادق الخیری کے افسانوں کی فضا بندی کرتا ہے جبکہ کرداروں کی پیش کش دہلی کے سفید پوش گھرانوں کی طرف سے ہے البتہ اکاڈکا افسانے (مثال: ”نگار خانہ چین“) شہر کی مصروف زندگی کی نمائندگی بھی کرتے ہیں جہاں سرمایہ اور مزدور کی کشاکش رومانی اثرات کو زائل کرتی ہے۔ دہلی کی نکسالی زبان کا لوچ صادق الخیری کے افسانوں کا حصہ ہے۔

حکیم احمد شجاع، علم اور حکیم یوسف حسن کے تمام ترافسانے اور حامد اللہ انسر اور اوپندر ناتھ کے متعدد افسانے اصلاح پسندی کی اسی روایت کا حصہ ہیں۔ احمد شجاع، یوسف حسن اور حامد اللہ انسر کے افسانے کرداری سطح پر خاص طرح کے معیار کی جستجو کرتے ہیں۔ حامد اللہ انسر کا افسانہ ”لاٹری کا روپیہ“ اور احمد شجاع کا ”اندھا دیوتا“ اس کی مثالیں ہیں۔ البتہ یوسف حسن (مجموعہ: ”سوسائٹی کے گناہ“ مطبوعہ ۱۹۴۳ء) کے ہاں سماج میں مظلوم کے حال اور تلخ نوائی کے ساتھ انقلاب کی گونج بھی شامل ہوگئی ہے۔

اوپندر ناتھ اشک کا افسانوی مجموعہ ”ڈاچی“ انہیں اصلاح پسندوں کے اسی گروہ میں شامل کر دیتا ہے۔ البتہ ان افسانوں میں ہندوستان کی سیاسی بیداری کا بہترین شعور ان افسانوں کی اہمیت بنا ہے۔

اس اخلاق مند ہمار، معاشرتی اصلاح کی روایت میں اکاڈکا کبھری ہوئی مثالیں اور بھی ہیں۔

۱۔ دیگر مجموعے: حجب قر۔ منتخب افسانے۔ صفینے۔ منجد ہار۔ باجیبی

۲۔ افسانوی مجموعہ: جسمن کی قیمت

۳۔ افسانوی مجموعہ: سوسائٹی کے گناہ۔ دو شیرہ

اس روایت میں یلدرم کے دو افسانے ”ازواجِ محبت“ اور ”نکارِ ثانی“ بھی شمار ہوں گے جن میں جنسی بے راہ روی کی نسبت بے لوث محبت کو کامیاب و کامران دکھایا گیا۔ دیگر مثالوں میں خواجہ حسن نظامی کا ”شہزادی کونوئیہ“ (مطبوعہ ۱۹۲۹ء نیرنگ خیال) نیاز فتح پوری کا ”کیو پڈ اور سائیکس“، ال۔ احمد کا ”بھینٹ“، عظیم بیگ چغتائی کا ”انگوٹھی کی مصیبت“ اور مجنوں گورکھ پوری کا ”سمن پوش“ نمایاں ہیں۔ اس روایت کے رواں پس منظر میں عبدالرحمن چغتائی (مجموعے ”کاجل“ اور ”نگار“) اور عزیز ملک کے نام نمایاں ہیں چغتائی کا ”بہو“ اور عزیز ملک کا ”اچھری“ اس ضمن میں اہم افسانے ہیں۔

یہ ۱۹ویں صدی کا آغاز تھا، اُردو افسانے کی نمو کا عہد اور ترکی، فرانسیسی اور دیگر زبانوں سے ترجمے کا زمانہ۔ اولین افسانے جو اُردو میں منتقل ہوئے ترک افسانہ نگاروں، خلیل رشدی اور مفاخر بے کے تھے اور انہیں ”نٹے کی پہلی ترنگ“ (مطبوعہ ”معارف“ اکتوبر ۱۹۰۰ء) اور ”قطرتِ جوانمردی“ (مطبوعہ: ”مخزن“ جولائی ۱۹۰۱ء) کے ناموں سے سجاد حیدر یلدرم نے ترجمہ کیا۔

یلدرم، جلیل احمد قدوائی، حامد علی خان، منصور احمد خاں، ال۔ احمد، کبر آبادی، محمد مجیب، محشر عابدی، عابدی، فضل حق قریشی کے طبع زاد افسانوں کے علاوہ ہر ایک کی اہمیت ان کے ترجموں کے باعث بھی ہے۔ خواجہ منظور حسین، جلیل قدوائی اور محمد مجیب نے دیگر زبانی افسانے کے ساتھ چیخوف کو اُردو میں متعارف کروایا، حامد علی خاں نے انگریزی اور فرانسیسی کی چیدہ تخلیقات کا ترجمہ کیا اور بود لیئر کو متعارف کروایا۔ منصور احمد خاں نے انگریزی، فرانسیسی، روسی، جرمن اور جاپانی زبانوں سے ترجمے کئے۔

یلدرم، مہاشہ سدرشن، جلیل احمد قدوائی، حامد علی خاں، ال۔ احمد، محمد مجیب، محشر عابدی، فضل حق قریشی، عبدالقادر سروری، ظفر قریشی جیسے اہم اولین ترجمہ نگاروں کے بعد مولوی عنایت اللہ، محمد حسن عسکری، منظور انور عظیم، ظ۔ انصاری اور محمد سلیم الرحمن نے ترجمے کو تخلیقی کا درجہ دلانے کی سعی کی۔

ترجمہ نگاروں میں مولوی عنایت اللہ (فرانسیسی خصوصاً اناطول فرانس) ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری (سنسکرت) ڈاکٹر عابد حسین (یونانی) منہاج الدین اصلاحی (عربی) عزیز احمد

۱۔ مجموعہ: افسانہائے عشق

۲۔ سیر گل۔ اصنام خیالی

۳۔ مجموعے: آج کل کے افسانے۔ آج کل کے رومان

۴۔ افسانوی مجموعہ: بمبھستان

۵۔ مجموعہ: آسیہ اور دوسری کہانیاں۔

(احمالوی) محمد حسن عسکری (فرائیسی: خصوصاً گستاؤ فلاہیر اور ستاں دال) ریاض الحسن (جرمن) شاہد احمد دہلوی (تختنم خصوصاً مارس میٹر لنگ) منٹو (روسی) قرۃ العین حیدر (انگریزی، روسی) امین ہنشاہ (امریکن، چینی، جاپانی خصوصاً ایڈگر الین پو، ہی شک اور موراساکی) انتھار حسین، انور عظیم، ظلال انصاری (روسی) محمد سلیم الرحمن (انگریزی۔ جرمن) نیز اپنی انفرادی حیثیت سے جوفن کار اردو میں ترجمہ ہوئے ان میں گلازوروی (قاضی عبدالغفار) ٹیگور (سجاد ظہیر) بنکم چندر چٹرجی (مہاشہ سدرش، فداعلی خاں، جوالا پرشاد برق، شوہرت لعل ورسن اور گوری شکر لال اختر) لہسون (نیراج رہبر)، ظلیل جبران (بشیر ہندی۔ ایوا العلا چستی اور حبیب اشعر) موپاساں (نوح فاروقی اور سید قاسم محمود) پالزاک اور ڈی۔ ایچ لارنس (سیدہ نسیم ہدائی) کے نام نمایاں ہیں۔ (یہ فہرست قطعاً نامکمل ہے) یوں دنیا بھر کا افسانہ اردو میں منتقل ہوا اور اردو افسانے کی روایت میں نئے موضوعات کی پیش کش کے ساتھ تکنیک کے تنوع کا باعث بنا۔

ل۔ احمد اکبر آبادی، اور ظلیل قدوائی بعض اوقات ترجمہ اور طبع زاد افسانے کی ملی جلی شکلیں سامنے لاتے ہیں۔ دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں یہ بات خصوصیت کے ساتھ روسی نصابندی کے حوالے سے سامنے آئی ہے۔ محض ایک مثال ل۔ احمد کے افسانے ”بیوی“ (مطبوعہ نقوش) سے دیکھیے۔ یہ مکتوباتی افسانہ روسی افسانہ نگار PROMANOV سے بحذف و اضافہ مستعار ہے، البتہ ل۔ احمد اور ظلیل قدوائی (مجموعہ: ”اسنام خیالی“) نے ایسی کہانیوں کا چناؤ کرتے وقت اپنے مزاج سے مطابقت کا ضرور خیال رکھا ہے۔ مثلاً PROMANOV کے قلم کی کاٹ اور طنزیہ انداز ل۔ احمد کو بھی مرغوب ہے۔ نیز افسانوی تدبیر کاری میں نفسیاتی تصریحات دونوں افسانہ نگاروں کی پہچان ہے۔

ل۔ احمد، بخش عابدی اور فضل حق قریشی کے طبع زاد افسانوں میں اسی عہد کے دوسرے افسانہ نگاروں مثلاً کوثر چاند پوری (ابتدائی دور کے افسانے) اور طالب بانگشی کی طرح زندگی تک حقیقت پسندانہ رسائی کی کوشش، رومانی انگ لیے ہوئے ہے۔ یوں افسانوں کی ہیئت میں خاص طرح کا میکاکی انداز بھی در آیا ہے۔ ان افسانہ نگاروں کا پسندیدہ موضوع معاشرتی سطح پر طبقاتی کشمکش رہا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ان کے بعض افسانے جذبات سے مغلوب صورت، حالات پیش کرتے ہیں۔ جس سے افسانے کی تفسیر کا توازن متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔

۱۔ افسانوی مجموعے: نیا نئی۔ ہم لوگ۔ اب اور تب۔ (طبع زاد افسانے)

۲۔ مجموعہ: ہنشاہ ظریف (افسانے۔ مشائخ)

سال ۱۹۳۲ء افسانوی روایت میں نمایاں تبدیلیوں کا باعث بنا۔

۱۹۳۲ء میں پروفیسر محمد مجیب کا افسانوی مجموعہ ”کیماگر“ اُردو افسانے کو نئی کر دینے کے لیے بنیادیں فراہم کر گیا۔ روسی افسانہ نگاروں کے زیر اثر لکھے گئے نوافسانوں کا یہ مجموعہ نفاہی اور معاشرتی جکڑ بند یوں سے بغاوت کا اولین اعلان تھا۔ مجموعے کے زیادہ تر افسانے نوظلمیہ کے زیر اثر گردو پیش کے بکھرے ہوئے کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں پر مبنی تھے اور زیریں لہر مارکس ازم کی تھی۔

اُردو افسانے کا نیا موڑ اور روایت میں توسیع ”انگارے“ مرتبہ احمد علی (مطبوعہ ۱۹۳۲ء) کی اشاعت اور ضبطی ہے۔ یہ دس افسانوں کا مجموعہ تھا۔ پانچ سجاد ظہیر کے، دو رشید جہاں ود احمد علی اور ایک محمود الظفر کا۔ یہ تمام افسانے فرائیڈ کے ساتھ فرانسسی فطرت نگاروں اور مارکس ازم کے اثرات کے تحت لکھے گئے تھے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ”انگارے“ کے افسانے تدبیر کاری کے اعتبار سے جیمز جوائس، ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور فلائیٹر، موضوعاتی سطح پر فرائیڈ اور نظر یاتی اعتبار سے مارکس سے متاثر تھے اور مذہب پر حملے شدید پابندیوں کا شدید رد عمل تھا۔ ”انگارے“ کے طرز اظہار کا ایک سبب موضوعات اور اظہار کے معاملے میں گھٹن تھی اور دوسری وجہ سلطان حیدر جوش کی معاشرتی اصلاح پسندی اور راشد الخیری کی آزادی نسواں تحریک کی مظلومیت۔

”انگارے“ کے بھونچال کے ساتھ ”شعلے“ (از احمد علی) اور ”عورت“ (از رشید جہاں) کا باغیانہ رویہ سامنے آیا اور کسی حد تک توازن کی مثالیں بھی۔ مثال کے طور پر اختر حسین رائے پوری کا مجموعہ: ”محبت اور نفرت“، علی سردار جعفری کا ”منزل“، علی عباس حسینی کا ”میلہ گھوٹنی“ اور قاضی عبدالغفار کا ”تمن پیسے کی چھو کر“۔ البتہ یہ افسانوی مجموعے ترقی پسندی کی جملہ علامات کے حامل ہیں۔

”انگارے“ کی ضبطی کے بارے میں بعض تحریروں سے غلط فہمیاں پیدا کر دی گئی ہیں۔ غلط فہمیوں کی ابتدا ”دلی کی شام“ کے دیباچے از اینڈرسن سے ہوتی ہے اور انتہا ”اُردو افسانے کے رجحانات“ از محمد احسن قاروقی (مطبوعہ سیپ۔ افسانہ نمبر) پر۔

در حقیقت ضبطی کی وجہ ایک عی تھی کہ مذہبی جذبات کے مجروح ہونے کا اندیشہ تھا۔

”قیامت کے دن میں جانتا ہوں کیا ہوگا۔ یہی عورتیں وہاں چیخ و پکار چائیں گی۔ وہ غمزے کریں گی، وہ آنکھیں ماریں گی کہ اللہ میاں بیچارے خود اپنی سفید ڈاڑھی کھجائے لگیں۔“ (افسانے سے اقتباس)

ان افسانوں میں زیریں لہر کیوں زم کی ہے۔

”موت یا آزادی؟“

”مجھے موت پسندنا آزادی، کوئی میرا پیٹ بھردے۔“

”اڑ گئی سونے کی چڑیا، رہ گئی ذم ہاتھ میں۔ اب چاہتے ہیں کہ ذم بھی ہاتھ سے نکل جائے۔ ذم نہ چھوٹے پائے۔“

”شباباش ہے میرے پہلوان! لگائے جا زور! ذم چھوٹ گئی تو عزت گئی۔“

”کیا کہا! عزت؟ عزت لے کے چائنا ہے۔ سوکھی روٹی اور نمک کھا کر کیا باکا جسم نکل آیا ہے۔ فاقہ ہو تو ہو پھر کیا کہنے، اور اچھا ہے، پھر تو عزت ہے اور عزت کے اوپر خداوند پاک.....“

(نہیں آتی)

”انگارے“ میں مذہب، اقتصادیات اور سیاست باہم ایک ہیں اور اشتراکیت کے پرچار کے ساتھ مذہب پر شدید حملے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ مذہبی لوگوں نے شدید احتجاج کیا اور ”انگارے“ کی کاپیاں اسٹالوں سے اٹھا کر مختلف شہروں میں جلائی گئیں۔ ”انگارے“ کے افسانہ نگاروں کو ”ICONCLAST“ کہا گیا اور روایات کے ان باغیوں کا سماجی بائیکاٹ کیا جانے لگا۔ بقول سجاد ظہیر:

”انگارے اور اس کے مصنفین کے خلاف بڑا سخت پراپیگنڈا کیا۔ حسب دستور

مسجدوں میں ریزولوشن پاس ہوئے۔ عبدالماجد دریا بادی ختم ٹھوک کر ہمارے

خلاف اکھاڑے میں آگئے، ہیس قتل کرنے کی دھمکی دی گئی اور بالآخر صوبہ متحدہ کی

حکومت سے اس کتاب کو ضبط کروایا گیا۔“ (روشنائی)

اس مجموعے کی ضبطی سے ظاہر ہوتا ہے کہ سیاسی جدوجہد کی تحریک نے مرحلے تک آن پہنچی

تھی۔ یہ مرحلہ طبقاتی تضاد کے شعور کا مرحلہ تھا۔ ”انگارے“ کی اشاعت سے حقیقت پسندانہ نقطہ

نظر کو ترویج ملی۔ احمد علی کا افسانوی مجموعہ ”شعلے“ ۱۹۳۳ء میں چھپ کر سامنے آ گیا، اس طرح

جنس کے دائرہ کو انفرادی سطح سے اٹھا کر پورے سماج تک پھیلا دیا گیا۔ اب رشید جہاں کا

افسانوی مجموعہ ”عورت“ اور احمد علی کا ”ہماری گلی“ سامنے آئے۔

۱۔ واضح رہے کہ اس مجموعے میں احمد علی کا مشہور افسانہ ”ہماری گلی“ شامل نہیں تھا۔ ”ہماری گلی“ ۱۹۳۶ء میں چھپا۔

۲۔ افسانوی مجموعے ”عورت“ اور دوسرے افسانے، وہ اور دوسرے افسانے، شعلے جوال

”انگارے“ اور ”شعلے“ کے افسانے ہندوستان کی سماجی، سیاسی اور مذہبی زندگی کے عجیب
انگھٹت شخصی خاکوں اور ذہنی کیفیتوں کو پیش کرتے ہیں:

”صاحب اور میم تو تو وہ دتی اسٹیشن پر اتنے ہیں کہ گننے نہیں جاتے۔ ہاتھ میں ہاتھ
ڈالے گٹ مٹ کرتے چلے جاتے ہیں۔“

ہمارے ہندوستانی بھائی بھی آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر نکتے رہتے ہیں۔ کم بختوں کی
آنکھیں نہیں پھوٹ جائیں۔ ایک سرے سے کہنے لگا:

”ڈرامنہ بھی دکھا دو“۔ میں نے فوڑا.....

”تو تم نے کیا نہیں دکھایا؟“ کسی نے چھیڑا۔

”اللہ اٹھ کر دو..... میں ان سوؤں کو منہ دکھانے لگی تھی۔“

دل بیسوں اچھلنے لگا (تیور بدل کر)

”سنا ہے تو سچ میں نہ ٹوکو“۔ ایک دم خاموشی چھا گئی۔“

(”دلی کی سیر“..... رشید جہاں)

کھٹیک کے میدان میں احمد علی اضانی کا باعث بنے۔ انھوں نے افسانے کو ابتدائی
سالوں میں ہی سرریسٹ انداز سے متعارف کروایا (مثال: ”موت سے پہلے“) اور آزاد طراز
خیال میں لارنس اور جوآنس کی تدبیر کاری کے تحت اپنا اولین افسانہ ”مہاواہوں کی رات“ (مطبوعہ
ہاپوں ۱۹۳۲ء) تخلیق کیا اور بعد میں اسی تدبیر کاری کے تحت ”ہماری گلی“ لکھ کر آزاد طراز خیال
کی کھٹیک کا معیار قائم کر دیا۔

”اے کاش! وہ ہوتے، وہ ٹانگیں، ایک سرسبز درخت، گوشت اور ہڈی اور گودے
کا۔ اس کا رس خون سے زیادہ گرم اور اس کی کھال گوشت سے زیادہ نرم۔ ایک تپا
سبک اور مضبوط اور دو ڈالیں اور ایک تپا، ایک دوسرے میں پیوند۔ ایک دوسرے
سے چھٹی ہوئی، ایک دوسرے میں ایک تیسری روح کی امید، ایک پوری زندگی کا
خزانہ، ایک لمحہ کا سرمایہ، پرہیزی میں ہستی کی طاقت۔ آہ! وہ ٹانگیں، دو ناگ بل
کھائے ہوئے۔ اوس سے بھیگی ہوئی گھاس پر مست پڑے ہیں۔ ایک سوئی کے
ناکے میں ناگا اور دو انگلیاں تیز تیز چلتی ہوئی۔“

(”مہاواہوں کی رات“..... احمد علی..... اقتباس)

”انگارے“ اور ”شعلے“ سے پہلے کا اردو افسانہ رفتہ رفتہ فکر اور جذبے کو ELEVATE

کرنے کی طرف قدم بڑھا رہا تھا کہ احمد علی، سجاد ظہیر، رشید جہاں اور محمود انظر کے افسانوں نے سنسنی خیزی کی طرح ڈال دی۔ قدیم سنسنی خیز داستانوں کا تربیت یافتہ ذہن اسے قبول کرنے کو تیار بیٹھا تھا۔ سنسنی خیزی کو قبولیت کا شرف حاصل ہوا تو اس کے نتیجے میں سنو کے ہاں افسانے کے اختتام پر دھماکہ اور ممتاز مفتی سے واجدہ تبسم تک افسانے کا اختتام انتہائی حیران کن صورت حال میں سامنے لانے لگا۔

سگمنڈ فرائیڈ اور اس کے شاگردوں ڈاکٹر سٹیکل و کارل ژدنگ کے اثرات موثر اور تکنیک دونوں میں تنوع کا باعث بنے۔ نفسیاتی الجھنوں کے ضمن میں ابتدائی نام احمد علی، محمد حسن عسکری، منو، شیر محمد اختر، عزیز احمد، سہ عصمت چغتائی اور ممتاز مفتی کے ہیں۔

احمد علی کے افسانوں میں قبر کا استعارہ معاشرتی جکڑ بند یوں اور ضمن کا خوبصورت تخلیقی اظہار ہے۔ اور اس کے افسانوں میں ماتمی انداز لیے ہوئے یادوں کا دھارا اس کے منفرد اسلوب کی پہچان۔ سرریسٹ تدبیر کاری اور شعور کی روکی افسانوی تدبیر کاری کا شمار احمد علی کی اولیات میں ہوگا۔ بیسویں صدی میں پہلی بار ڈرامائی مونیواگ کا استعمال براؤننگ نے کیا تھا۔ اور پھر ایلیٹ کی "PROF ROCK"۔ احمد علی کے موضوعات میں ہندوستان کی اخلاقی اور سیاسی صورت حال، مسلم گھرانوں کی زندگی، مذہب اور مجموعی طور پر معاشی بے اطمینانی بہت اہم رہے ہیں (مثالیں: "بادل نہیں آتے" اور "مہاواہوں کی رات" "مشمولہ" "انگارے") شعور کی روان کے افسانوں میں حال، ماضی اور مستقبل کو کبھی باہم یکجا کرتی ہے اور کبھی قطع۔ ایسے میں دہلی کی کروٹ لیتی ہوئی معاشرت اور مشرق و مغرب کا تمدنی، اخلاقی اور فکری تصادم عجیب و غریب اظہار پاتا ہے۔

گھٹت کا احساس (گزرے دنوں کی یاد) نیم سیاسی اور جذباتی (دیباہ شفق) اور نتیجے میں ISOLATION (مثال: "قید خانہ")۔ احمد علی کو ان موضوعات کی پیش کش میں انفرادیت بخشنے کا باعث ان کے افسانوں میں تھائی اور افسردگی کی لہر ہے جس کی خوبصورت مثالیں "ہماری گلی" کے افسانوں میں ملتی ہیں۔ "شعلے" مسابلی تحریروں کو افسانہ بنانے کا ایک جتن ہے جس میں بعض مقامات پر فنی تقاضوں سے پیلوچی کی صورتیں بھی ملتی ہیں۔ کہانی پن اور کردار نگاری کی عمدہ مثالوں

۱۔ افسانوی مجموعے "شعلے"، "ہماری گلی" قید خانہ۔ موت سے پہلے

۲۔ افسانوی مجموعے: ٹکا پاؤں۔ سائے بھنور۔ بادلوں میں۔

۳۔ افسانوی مجموعے: زخم ناقص۔ بے کاروں بے کار راتیں

میں ”استاد شموخاں“ اور افسانہ ”ہماری گلی“ نمایاں ہیں۔ احمد علی کا نمائندہ افسانہ ”میرا کمرہ“ اُس عہد کے فرد کا ذہنی عکاس ہے۔ اُس فرد نے زندگی کے بارے جو سوچا وہ ہندوستان میں مروج سچائی کا معیار ٹھہرا۔

”ہم جو زندگی کے ہاتھوں میں کٹھ چٹیوں کے مانند ہیں۔ اس بات پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جس طرح اس کاٹی چاہے ہم کو نچائے۔“

احمد علی کے اس فکری ارتکاز کی بازگشت ہم آج بھی اردو اور ہندی فکشن میں سنتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کے تقریباً تمام افسانوی کردار اپنے گرد و پیش سے خاص طرح کی بیزاری کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ بے زاری عمر کے تقاضوں، جذباتی یا فکری اختلافات سے کہیں بڑھ کر نفسیاتی الجھنوں کے باعث ہے اور اس نوع میں خاص طرح کی نفسی کیفیت محمد حسن عسکری کے افسانوں کا موضوع بنی ہے (مثال: ”حرام جادی“ اور ”قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے“) محمد حسن عسکری کے ہاں حتمی نفسی اور تجربیہ کی تدبیر کاری ملتی ہے جو ایک تسلسل میں آکر ممتاز معنی کی پہچان بنی۔

عسکری کے افسانوی مجموعوں ”جزیرے“ اور ”قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے“ کے افسانوں کو ترقی پسند نقادان فن نے شکست خوردہ ذہنیت کا اظہار کہا۔ خوف اور فنا کے احساس کو افسانوں کی بنیادی روح کہا اور یاسیت کو قدامت پسندی۔ لیکن یہی کچھ احمد علی کے موضوعات اور تدبیر کاری ہے۔ کیا یہی عکاسی احمد علی کے بارے میں دیا جاسکتا ہے؟

افسانوی تدبیر کاری کے اعتبار سے محمد حسن عسکری شعور کی رو کو ایک نئی کر دہ سے آشنا کرنے میں کامیاب ہوئے اور اس نوع میں وہ جو اُس کی طرح نمایاں ہیں۔ جو اُس کی نسبت عسکری کی تدبیر کاری مختلف ہے، محمد حسن عسکری نے ”عقلیت اور منطقیات کی مطیع“ شعور کی رو برتی ہے۔ (مثالیں: ”حرام جادی“ مطبوعہ ۱۹۴۱ء اور ”چائے کی پیالی“۔ مطبوعہ اپریل ۱۹۴۲ء۔ ”ادبی دنیا“)۔

شعور کی رو کی روایت کے تسلسل میں قرۃ العین حیدر (مثال: ”بھلا وطن“، ”پرواز کے بعد“ ”ہم لوگ“) حیات اللہ انصاری (مثال: ”چچا جان“) ممتاز شیریں (مثال: ”کفارہ“) اور دیوندر ستیا رتی (مثال: ”زندگی یوں بھی گزر جاتی“) کے نام نمایاں ہیں۔

ڈونک کا نظریہ اجتماعی لاشعور اردو افسانے کو کچھ زیادہ متاثر نہ کر سکا البتہ دیوندر ستیا رتی کی انفرادیت لوک گیتوں اور دیوبالی عناصر سے ہے۔ ستیا رتی نے اپنے افسانوں میں اجتماعی لاشعور کی رو کو خوبی سے برتا خصوصاً افسانہ ”تین بھول“ میں تلازمہ خیال کی بنیاد پر بڑی تدبیر

کاری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ افسانے کے کردار مختلف زمانوں اور عمروں کے تقادمت کے باوجود اجتماعی لاشعور کی ڈوری میں پروئے ہوئے ہیں، افسانہ میں گزرے ہوئے لمحات اور محسوسات کی بازیافت لا جواب ہے۔

اجتماعی لاشعور کی روایت کے اس تسلسل میں عزیز احمد کا "مدن مینا اور صدیاں" قرۃ العین حیدر کا "سیتا ہرن" اور ممتاز شیریں کے دو افسانے "میگھ ملہار" اور "دیکھ راگ" نمایاں مثالیں ہیں۔ ممتاز شیریں کے ان افسانوں میں ہندی گیت اور راگ راگنیوں کی روایت کا تسلسل اجتماعی لاشعور کے درتارے میں معنویت کا حامل ہے۔

انسانی کردار کی "تیسری جہت" لاشعور میں پنہاں ہے سو محمد حسن عسکری، احمد علی، ممتاز مفتی اور شیر محمد اختر نے خصوصیت کے ساتھ اپنے افسانوں کو لاشعوری رجحانات اور خواہشات کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ بعض اوقات یوں بھی ہوا کہ افسانہ نہیں بنا تحلیل نفسی کا محلول بن گیا۔

ممتاز مفتی کے افسانوں کی بڑی تعداد نوجوان جذبوں اور ان سے پیدا ہونے والی نفسیاتی الجھنوں پر مبنی ہے۔ ممتاز مفتی کے افسانوں میں دو طرح کے کردار ہیں ایک تو وہ جو مفتی کے ایام جوانی کی یاد دلاتے ہیں (مثال: اسرار میں) اور دوسرے وہ کردار جو آج کے عہد سے متعلق ہیں (مثال: آدھے چہرے) زبان میں خاص طرح کی سجادت کا اہتمام اور تکنیک کا تنوع شروع سے ان کے افسانوں کی جان ہے البتہ زبان کے درتارے میں ہندی کے حوالے سے تنوع بعد میں سامنے آیا ہے۔ (مثالیں: "اپسرا حویلی"، "اچھان، آپ میں آپ" اور "کنڈی ہلتی رہی") ممتاز مفتی کے تازہ ترین افسانوں کی مثال بالکل ویسی ہی ہے جیسے پریم چند کا ہندی کی جانب سفر اور اپنے بھرپور اظہار کے لیے کہانی کہنے کے لیے کیونس کو پھیلانے کا جتن (ناول کی طرف) پھر راجندر سنگھ بیدی کا مجموعہ "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور کرشن چندر کا "مینا بازار" قرۃ العین حیدر کے ہاں ترکی ادب کے عمیق مطالعے کے ساتھ اپنی جڑوں کی تلاش اور محمد حسن عسکری کی ۲۵ سالہ ادبی زندگی کا وحدت الوجود کی تشریح اور تقسیم پر اختتام جو زندگی کی فلسفیانہ اسٹریکشن کی کامیاب مثالیں ہیں۔

۱۔ افسانوی مجموعے: "نئے دیوتا" اور "بھری بھتی رہی"۔

۲۔ افسانوی مجموعے: اسرار میں۔ ان گھا۔ چپ۔ گزیا گھر۔ گہما گہمی۔ رونی پٹیلے

سجاد ظہیر اور احمد علی نے ۱۹۳۲ء میں لکھنؤ یونیورسٹی لائبریری کے ایک گوشے میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا ابتدائی لائحہ عمل مرتب کیا (برطانیق: احمد علی کا انٹرویو از سحر انصاری ۶۹-۷۰ء کراچی)۔

احمد علی اپنے ایک مضمون "تحریک ترقی پسند مصنفین اور تخلیقی مصنف"..... (مطبوعہ "سیپ" شمارہ: ۳) میں لکھتے ہیں۔

"محمود ظفر نے میرے اور رشید جہاں کے مشورہ سے ۱۹۳۳ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کا اعلان کیا اور چونکہ سجاد ظہیر اس وقت لندن میں تھے، ان کی رضا معنی کا ذمہ لیا جو بعد میں انہوں نے خود بذریعہ خط بھیج دی۔ چنانچہ ۲۳-۱۹۳۲ء میں اُس کے باقی بانیوں کے سامنے جو مقصد تھا وہ بالکل ادبی تھا اور اس میں سیاسی رجحانات اس سے زیادہ نہ تھے کہ: "ہم ان تمام اہم مسائل زندگی پر آزادی رائے اور تنقیدی حق چاہتے ہیں جو نسل انسانی کی بالعموم اور برصغیر کے لوگوں کو بالخصوص درپیش ہیں۔" ("لیڈر" ایل آباد، اپریل ۱۹۳۳ء)

اسی زمانے میں، لیکن اس اعلان کے بعد برصغیر کے ادیبوں کا ایک جلسہ لندن میں بھی منعقد ہوا جس میں ملک راج آنند، راجہ راؤ، اقبال سنگھ اور سجاد ظہیر کے علاوہ دیگر حضرات بھی شامل تھے، جنہوں نے اس مقصد سے ملتے جلتے خیالات سے اتفاق کیا۔

جب ۱۹۳۵-۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا دستور العمل زیر غور تھا۔ ان دنوں ملک راج آنند، سجاد ظہیر، احمد علی، ڈاکٹر رشید جہاں، ڈاکٹر تاثیر، ڈاکٹر عبد العظیم نامی، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر اعجاز حسین اور فراق گورکھپوری انجمن کے نصاب سے متعلق بحث مباحثوں میں سرگرمی سے حصہ لینے والے اہم نام تھے۔ واضح رہے کہ ان میں سے بیشتر اصحاب انڈین کمیونسٹ پارٹی کے رکن نہیں رہے اور نہ ہی اشتراکی نظام سے سرگرم دلچسپی رکھتے تھے۔ مثال کے طور پر مجنوں گورکھپوری، فراق، اعجاز حسین اور اختر حسین رائے پوری وغیرہ۔

اقبال سنگھ نے اپنا افسانہ "WHEN ONE IS IN IT" اور ملک راج آنند نے "A KASHMIR IDYLL" لکھ کر ترقی پسند افسانہ لکھنے کا فارمولہ وضع کیا۔ ملک راج آنند نے دیہات نگاری کو ترقی پسندی کا ترکانہ لگایا:

"دن بھر مطلع صاف رہا تھا، لیکن شام ڈھلتے ہی بادل گھرا آئے تھے اور بارش کے

آثار پیدا ہو گئے تھے۔ رہ رہ کر بجلی چمک رہی تھی اور بادل گرج رہے تھے۔ یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے کوئی ہیبت ناک دیو چنگھاڑ رہا ہو اور اس کے نوکیلے دانتوں کی چمک سے بجلی کو اندر ہی ہو۔ دفعتاً بادلوں کی وحشت ناک گڑ گڑاہٹ وادی میں گونج اٹھی اور کسانوں کی لڑکیاں مرغی کے چوزوں کی مانند سہم کر اپنی اپنی بھوس کی جھونپڑیوں میں دیک گئیں۔“

(”فطرت کا دل“ سے اقتباس)

اس ضمن میں اقبال سنگھ کے افسانے کا بے روزگار مرد اور عورتوں کا ہجوم، ”کھمبا“ اور ”کھمبا“ لہئیڈ“ طرز کا کارخانہ، بہتا ہوا خون اور مل کے میچنگ ڈائریکٹر کا کرداری مطالعہ کرتے ہوئے سماجی موضوعات پر نفسیاتی تجزیہ بہت اہم ہے اور یوں یہ فارمولہ پریم چند کے ”ڈاہل کا قیدی“ سے ہوتا ہوا آج کے نورتی پسند افسانہ نگار تک پہنچا۔

شروع سے ترقی پسند افسانے میں یہ گھملا پیدا ہوا کہ انفرادی اور اجتماعی طور پر پارٹی کے مرتبہ عقائد کو بار بار دہرایا گیا اور وہ بھی اس صورت میں کہ ترقی پسند اصولوں سے ذرہ برابر روگردانی نہ ہونے پائے۔ اس سے یہ تو ہوا کہ ترقی پسند مینی فیسٹو کی پابندی احسن طریق پر ہوئی لیکن ادب کا باقاعدہ قاری بار بار لکیر پٹنے کے اس عمل سے بیزار بھی ہوا۔ البتہ ترقی پسند افسانہ اپنے عقائد زندگی کے ہر طبقہ و فکر کے لوگوں تک پہنچانے کی فکر میں نئے موضوعات کی پیش کش کے امکانات بعد میں آنیوالوں کے لیے ایک حد تک ختم کر گیا۔ افسانے کی قارئین، تدبیر کاری اور زبان کے دربارے کی سطح پر البتہ ترقی پسند نظریات کا حامل انسان جاہ نظر آتا ہے۔

ایسے ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ناموں کی فہرست طویل ہے جن کے افسانے ترقی پسند مینی فیسٹو کے تحت خارجیت، حقیقت نگاری اور مقصدیت کی تملیت کا شکار ہوئے۔ احمد مدیم قاسمی، خواجہ احمد عباس اور امراہیم جلیس کے افسانے خصوصیت کے ساتھ ترقی پسند مثالیت کی ذیل میں نمایاں ہیں۔

امراہیم جلیس کے افسانوی مجموعے ”آزاد غلام“، ”آسمان کے باشندے“، چالیس کروڑ بھکاری، زمین جاگ رہی ہے، کچھ ٹم جاناں کچھ ٹم دوراں، اٹنی قبریں، زرد چہرے، بھوکا ہے بنگالی، کھونا دین، خواجہ احمد عباس کے افسانوی مجموعے: زعفران کے بھول، کہتے ہیں جس کو عشق، ایک لڑکی، میں کون ہوں، پڈوں میں بھول، دیا جٹے ساری رات، گیسوں اور گلاب، چراغ تلے، نیلی ساڑھی، نئی دھرتی نئے انسان، احمد مدیم قاسمی کے افسانوی مجموعے: چروپال، آبلے، آٹھل، سیلاب، گرداب، طحون و غروب، بازار حیات، دو دو بوسہ، گولے، برگہ، ۲۵-۲۶، گھر سے گھر تک، کہاں کا بھول، سیلاب و گرداب (محب افسانے) آس پاس۔

”نوجوان کنواری لڑکیوں کے لیے آدمی زندگی بند کتاب ہے۔“ (ہنری جیمز) ڈی ایچ لارنس نے فرائیڈ کے Spade Work پر انسان کو محض جنسی محرک کا ایک کرشمہ دکھا کر عورت اور مرد کی باہمی کشش کو نیا میدان فراہم کر دیا اور اُردو افسانے میں پہلی بار ہم جنسی کے موضوع پر عصمت کا ”خلاف“ اور محمد حسن عسکری کا ”پھسلن“ سامنے آئے۔ ”خلاف“ (عصمت چغتائی) اور ”بُو“ (سعادت حسن منٹو) ”BAN“ کر دیے گئے، جب کہ ممتاز مفتی نے اس سلسلے میں کئی افسانے لکھے۔ ”ترقی پسند ادب“ میں عزیز احمد نے کڑی تنقید کی، ڈاکٹر اعجاز حسین نے منٹو کو ”گڈت گیریالجنین“ پیدا کرنے والا کہا اور علی سردار جعفری نے ”بُو“ کو نامناسب موضوع قرار دیا۔ ۱۹۴۵ء کے حیدرآباد کنونشن میں ایسے جنسی اظہار کے خلاف قرارداد پیش کی گئی، جس کی خود صاحب صدارت حسرت موہانی اور قاضی عبدالغفار نے شدید مخالفت کی۔ قرارداد پر خاصے بحث مباحثے کے بعد ترقی پسند مصنفین نے اپنے طور پر یہ فیصلہ دیا کہ عصمت چغتائی، منٹو، محمد حسن عسکری اور قرۃ العین حیدر رجعت پسند ہیں، اس لیے ان کا یا بیانات کیا جائے۔ بعد میں اس فہرست میں عزیز احمد کا نام بھی شامل ہو گیا۔ بقول میرزا ادیب (خیالات۔ ممنوعہ کتب نمبر) ۱۹۴۹ء ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس کے موقع پر ان پر دباؤ ڈالا گیا کہ وہ منٹو کا بالا افسانہ نگاروں کے خلاف قرارداد پیش کریں، اس وقت انجمن کے سیکرٹری جنرل احمد ندیم قاسمی تھے۔ میرزا ادیب نے خود اس قرارداد کی مخالفت کی۔ قرارداد کی حمایت کرنے والوں میں سرکردہ نام احمد ندیم قاسمی کا تھا۔ احمد ندیم قاسمی نے رسالہ ”سوریا“ میں ایسے موضوعات اور طرز اظہار کو رد کیا۔ اور ان افسانوں کے بارے میں لکھا کہ یہ فحاشی کو ترویج دیتے ہیں۔ ادھر لارنس اور فلائیٹر پرائگیاں اٹھی تھیں ادھر منٹو اور عصمت پر مقدمے چلے۔ منٹو کے ”گڈت سنگ“ میں ایسے افسانے سبکچا ہیں جن پر فحش نگاری کے تحت زیر دفعہ ۲۹۲ مقدمات قائم کئے گئے۔

مقولہ ہے کہ ”ہر شے اپنے اصل کی طرف لوٹتی ہے“۔ محمد حسن عسکری نے بتایا کہ ابن العربی اور فرائیڈ نے نظریہ سازی کرتے وقت اسی بقولے کو بنیاد بنایا ہے۔ ابن العربی نے کہا: ”ہر جز اپنی کل کی طرف لوٹتا ہے۔“ خدا نے آدم کو تخلیق کیا، آدم نے حوا کو اپنی پہلی سے جدا کر کے دیکھا اور اس کی طرف راغب ہو گیا۔ یہ اس کی ”گل“ کی طرف واپسی تھی۔ واضح ہوا کہ واپسی کا راستہ جنس کے شاداب خطے سے ہو کر نکلا ہے۔

ابن العربی نے معرفتِ حق کے خارزار کے حوالے سے حضرت اوریش کی مثال دی۔ کوہ لبنان پھٹا اور آتشیں گھوڑا برآمد ہوا، حضرت اوریش اس پر سوار ہوئے، یہ ایسا عمل تھا جس سے ان کی

خواہشات نفسانی اپنے اختتام کو پہنچیں۔ ابن العربی نے کہا یہ معرفت حق میں زوال کی گھڑی تھی۔ وجود کی خواہشات ختم ہو جانے سے معرفت حق میں کمی واقع ہوگئی۔ پتہ چلا کہ ہم اپنی نفسانی خواہشات کے حوالے سے بھی اپنی ہستی کے ”خود“ کو کل کے قابل بنا سکتے ہیں۔

ادھر کا ادھر (عقل اور شعور..... کائنات کو سمجھنے کی صلاحیت) اور نچلا ادھر (جنس کے متعلقات) دونوں فعال حالتوں میں باہم ایک ہو کر پورے آدمی کو تشکیل دیتے ہیں۔ ”یہ پورا آدمی“ تخلیق کی ضرورت ہے بقول سلیم احمد عورت بھی پورا آدمی بنتی ہے اور پیش منظر کا فن پارا بھی۔

جنسی موضوعات کے افسانوں میں ”پورا آدمی“ خال خال ہی نظر آتا ہے، کہیں محض ادھر کا ادھر فعال حالت میں ہے اور کہیں محض نچلے ادھر کی کرشمہ سازیاں۔ منٹو جیسے کامیاب جنس نگار کے ہاں اس تفریق کے کئی رُوپ ہیں۔ ایک طرف تو اس کے ہاں جنسی فرسٹریشن کا شکار فرد گندگی اور گناہ میں ڈوبا ہوا ہے۔ (مثال: اس کے کرداروں میں دآل، بدکار عورتیں اور عیاش مرد) دوسری طرف ایٹرنگھ کا بانجھ پن ہے۔ (مثالیں: ششدا گوشت۔ بانجھ) یا مرد فطری طور پر فعال نہیں ہے اور اس کی وجہ معاشرے کی جکڑ بندیاں ہیں۔ مثال: ”ڈرپوک“۔

منٹو کے ہاں ایک سطح وہ ہے جہاں مکمل ترین مماثلتیں اور منشا بہتیں جنسی جذبوں کی عجیب و غریب کیفیتیں سامنے لاتی ہیں:

”شکیلہ کی سفید بغل میں کالے کالے بالوں کا ایک چمچا نظر آ گیا..... یہ چمچا اسے بہت بھلا معلوم ہوا۔ ایک سنسنی سی اس کے سارے بدن میں دوڑ گئی۔ ایک عجیب و غریب خواہش اس کے دل میں پیدا ہوئی کہ یہ کالے کالے بال اس کی مونچھیں بن جائیں۔“
(”طاؤز“ سے اقتباس)

پورا آدمی جہاں جہاں ظاہر ہوا ہے وہاں لازوال افسانوں نے جنم لیا جیسے منٹو کے دو افسانے ”کھول دو“ اور ”بو“ عصمت چغتائی کے ”چاڑھے“ اور ”مغل بچہ“، ممتاز مفتی کا ”ماتھے کا تل“ اور ”جھکی جھکی آنکھیں“، خان فضل الرحمان کا ”پرہت چہبیا“، واجدہ قیسم کا ”اترن“ اور رحمن مذنب کا ”پنتلی جان“۔

۱۔ افسانوی مجموعے: توپ توبہ۔ شہر ممنوع۔ اترن۔ آیا بہنت کبھی۔ تھہ اتروائی۔ محبت۔ آئینے کے سامنے۔ روزی کا سوال۔ کیسے سمجھائیں۔ میرے بہترین افسانے۔ کلن کل

افسانوی مجموعوں "انگارے"، "شعلے اور "عورت" سے ہوتا ہوا ہمارا افسانہ زندگی کے ہر ہر شعبے سے جنس کی کرشمہ ساز یوں کا جائزہ پیش کرتا رہا ہے۔ محمد حسن عسکری، عصمت علی اور بیدی نے عورت کے جنسی جذبے کی اٹھان اور ہاتھ تھیب کر چھین، مسلم اور ہندو معاشرے میں جنسی عمل کو نمایاں کیا۔ منٹو نے بیچانی جذبات کی تصویر کاری کی اور موپاساں کی طرح اس کا پسندیدہ موضوع "عورت کی تھیک" رہا بطوائف میں مامتا اور نساہت کی تلاش، عسکری اور مفتی نے براہ راست جنسی نفسیات کی طرف رجوع کر کے جنسی کج رویوں کے لاشعوری محرکات کا شعور علمی نقطہ نظر سے جائز لیا۔ اور عزیز احمد نے غلابی کی طرز نگارش میں جنس کے حریری پردوں کو اٹھایا (مثالیں: خطرناک گنڈی اور موٹوٹکا) امجد الطاف گوردی اور ضمیر الدین احمد کے ہاں جنسی لذت کو شہیہ کا تین انداز اور بیان کی ایمائیت قابل توجہ ہے۔ جس طرح عسکری۔ منٹو۔ مفتی۔ عصمت اور شیر محمد اختر کے ہاں انسان کی جنسی جبلت بنیادی اہمیت کی حامل ہے اسی طرح آغا بابر (مجموعے: اڑن طشتریاں۔ چاک گریباں اور لب گویا) اور میرزا ریاض (مجموعہ: آمدگی میں صدا) ایٹارل جنس کے حوالے سے معاشرت کا مطالعہ کرتے ہیں۔

سلیم اختر کے ہاں مردانہ اور زنانہ ہم جنسی کے میلان کا مطالعہ (مثال افسانہ: پابندی وقت) اور جنسی کج رویوں کے محرکات کی تلاش ملتی ہے۔ مثالیں: "چلے پاؤں کی لٹی"، "اور" پاؤں کی بخت"۔ سلیم اختر کے ہاں لٹی، پاؤں اور گندے پانی کی موری کی جنسی علامات توجہ طلب ہیں۔ محمد حسن عسکری نے فیصلہ کن بات کہہ دی تھی کہ: "گندی سے گندی بات اچھا ادب بن سکتی ہے مگر جنسیت سے مغلوب ہو کر بڑا ادب پیدا نہیں کیا جاسکتا"۔ (سفر درسی ۱۹۳۳ء ج ۱، ۱۰۷)۔ گندی بات اور اچھے ادب کی مثالیں میں نے پیش کر دیں دوسری مثالیں بہت بھری ہوئی ہیں۔

مادری نظام زینت سے لے کر موجود لمحے تک بطور موضوع "عورت" سربستہ راز چلی آتی ہے۔ سو اس موضوع کے اجتماعی نوعیت کے سوالات کو حل کرنے کے لیے بھی بہر طور خاتون افسانہ طراز کی ضرورت ہمیشہ محسوس کی گئی۔ ورنہ ہوگا کیا کہ عورت کا موضوع موپاساں اور منٹو کے عصمت چٹائی کے افسانوی مجموعے: ایک بات۔ چوٹیں۔ چھوٹی موٹی۔ دوزخ۔ دو ہاتھ۔ کلیاں۔ پہلی لڑکی۔ دو ہاتھ۔ گنڈی کے افسانوی مجموعے: دانہ دام۔ گرہن۔ لاجپتی۔ لسی لڑکی۔ کوکھلی اور اپنے دکھ مجھ سے دو۔ منٹو کے افسانوی مجموعے: سڑک کے کنارے۔ اوپر نیچے درمیان۔ پھندے۔ بادشاہت کا خاتمہ۔ رتی قولہ۔ ماشہ۔ بڑے۔ سیاہ حاشیہ۔ طاہرہ سے طاہرہ تک۔ کالی شلوار۔ لذت سنگ۔ منٹو کے افسانے۔ نرود کی خدائی یزید۔ دھواں۔ بغیر اجازت کے بغیر عنوان کے۔ سٹیشن شیریں۔ سرکنڈوں کے پیچھے۔ چھ۔ امجد الطاف کا مجموعہ: "کچھ حاشیہ"..... عزیز احمد کے افسانوی مجموعے: بیکار دن بیکار راتیں۔ قصبات نام

ہاں بعض بیجانی جذبات کی تصویر کاری بھی سامنے لائے گا اور عورت کی تھیک بھی، اور یہ کام منٹو کے ہاں نظر آتا ہے جس نے اس موضوع کو ہمہ وقتی کام سمجھا۔ ورنہ تو صاحب ناول نگار المشر میکلین اپنی تخلیقات میں عورت کا ذکر محض اس لئے نہیں کرتا کہ عورت کے کردار کی پیش کش کہانی کا ٹیپو مجروح کرتی ہے۔ اور دوسری طرف ہنری جیمز نے کہا اور شاید ٹھیک ہی کہا کہ گلشن لکھنا خواتین کے بس کا روگ ہی نہیں، کنواری لڑکی آدمی بند کتاب ہے اور دیکھا جائے تو باقی زندگی میں عورت جس قدر اپنے آپ کو گلشن تخلیق کرنے کے قابل بنا پاتی ہے اس کے مقابلے میں جس مخالف یا صنف کرخت شخص پہاڑ سر کر لیتی ہے موضوع سے تکنیک، منفرد اسلوب اور نفسی کی دریافت تک۔ اس طرح تخلیقی اعتبار سے پوری عورت بننے تک کا وقت عورت کے نجی موضوعات اور محسوسات کی لولی نکتہ زنی تصویر بنا پایا ہے۔ اور بعد کی زندگی میں موضوعات کی گھمبیر تا کو تخلیقی کار خاتون اس کی شایان شان ٹریٹ میٹ TREATMENT نہیں دے پاتی۔ نتیجہ کے طور پر ادھوری تخلیقات کے اتہار لگتے ہیں۔ اردو افسانے میں بھی کم و بیش یہی صورت حال ہے۔ یعنی اولاً موضوعات کا محدود دائرہ کار۔ ثانیاً موضوعاتی دائرہ کار کی یکسانیت جمع تکنیکی شعور سے خد بد کی حد تک روابط اور ثلاث موضوعاتی دائرہ کار کی وسعت کے مقابل محدود تدبیر کاری۔ منفرد اسلوبیاتی سطح تک رسائی تو بعد کی منزل ہے۔ ایسی منزل جس تک بہت کم خواتین تخلیقی کاروں کی رسائی ممکن ہوئی۔

ہو ایوں کے اردو افسانہ اپنی ابتدا میں ہی طبقہ نسواں کی آزادی اور اصلاح و بہبود کی راہ پر انتہائی دردمندی کے ساتھ نکل چلا۔ ”عورت“ کا موضوع راشد الخیری اور سلطان حیدر جوش کے ہاں نذیر احمد کی جائز جانشینی اور رومانویوں کے ہاں رومانوی مثالیت کے ساتھ ظاہر ہوا۔ عورت کا تصور یلدرم کے ہاں زندگی کا محور اور پریم چند کے ہاں سراسر وفا سے عبارت تھا۔ نیاز کے ہاں عورت کا تصور اکتساب لذت کا باعث ہے جب کہ علی عباس حسینی کے ہاں یہی تصور محض کہانی میں ایسا تاثیر پیدا کرنے کا ذریعہ۔ مجنوں گور کھوری اپنی عالمانہ بردباری اور عورت کے مسحور کن تصور کے درمیان ڈانواں ڈول رہے جب کہ اعظم کرپوری نے عورت کے تصور کے نام دیہات کا سارا رومان انتساب کیا۔ ایک طرف آزادی نسواں کی تحریک چل رہی تھی اور چودھری محمد علی رددلوی نے کہا تھا:

”عورت بد صورت ہوئی نہیں سکتی“

۱۔ افسانوی مجموعے: ”مشکوٰۃ فقیر“ (افسانے۔ خاکے) ”گناہ کا خوف“

اس قول کے پیچھے رومانی اثرات بھی نمایاں ہیں لیکن دراصل اس کا باعث:
 ”راقم الحروف انانیت کا شکار، باوجود استغفار کے بھی انانیت کا شکار ہی رہتا ہے۔“ میں
 کے استعمال سے پریشان ہے مگر ”میں“ اس کا ہیچا نہیں چھوڑتا۔“

(محمد علی رودلوی ”میراندہب“ ملبورن ۱۹۳۸ء)

یہی موضوع انسانے میں ادب لطیف اور رومانویوں کے نئے نثری آہنگ کا باعث بھی
 ہے۔ نیاز فتح پوری نے لکھا:

”کیا وجہ ہے کہ جو لوگ نثر میں شاعری کرنا چاہتے ہیں اس حسن کے ذکر سے تائب ہو
 جائیں۔“ (مقدمہ: کیو پڈ ساگی)

حکیم احمد شجاع نے تو اس موضوع کی پیش کش کے لئے مصور اور شاعر ہونے کی آرزو کی
 لیکن آزادی نسواں کی تحریک اور اصلاح پسندی کے جذبے تلے اس کی شاعرانہ نشرا کر رہ گئی۔
 قاضی عبدالغفار نے ”سلی کے خطوط“ لکھ کر اصلاح پسندی اور رومان کو یکجا کیا اور بعد میں کھری
 حقیقت پسندی کے تحت جنسی جکڑ بندیوں سے بغاوت کا اعلان ”تمنا پیسے کی چھو کری“ میں کر دیا
 اس سے آگے انسانے میں سگنڈ فرائیڈ، لارنس اور فلا ہیمر کا دائرہ کار تھا۔ حجاب اتیا ز علی رومانی
 نقطہ نظر اور ڈاکٹر رشید جہاں لادین انقلابی افکار لے کر ظاہر ہوئیں تو رومانی مثالیت کے متوازی
 دوسری رو رشید جہاں اور عصمت چغتائی کے حوالے سے چل لگی تب سے اب تک خواتین لکھنے
 والیوں کا ایک مروج دھڑا رومانی ہے جو وحیدہ نسیم کی پوج جذباتیت تک چلا آیا ہے اور دوسری
 مقبول ترین راہ عصمت کے بعد واجدہ نسیم نے نکالی ہے۔

زمینی بوہاس کے ساتھ عورت کے احساسات اور جذبات کی اٹھان پر عصمت چغتائی کی
 گہراں آنکھ درست تصویر کشی کر پائی ہے اور دوسرا بڑا نام قرۃ العین حیدر لکھا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے مجموعے ”ستاروں سے آگے“ میں خصوصاً بورڈوا طبقے کی نوخیز لڑکی کے
 خواب بئے گئے ہیں، بے معنی محفلیں اور مصروفیات۔ ”شیشے کے گھر“ میں بچی لڑکی بچھوٹی تک
 پہنچتی ہے۔ ”ستاروں سے آگے“ کے افسانوں میں اس زمانے کا ہندوستان اور بنگال کا قحط دکھائی
 نہیں دیتا۔ اس لئے کہ اس کے افسانوں میں موجود بالائی طبقے کی محفلوں میں مائیکل انجلو موضوع
 بحث ہے، لارنس اور اسکرو ایلیڈ کی دھوم ہے۔ اور رمبا، کھانگی اور برج کی محفلوں میں الجھے ہوئے
 بورڈوانسوانی کردار..... یہ ان کی سچی پیش کش ہے..... لوئرڈل کلاس اور لڈل کلاس کی

۱۔ انسانوی مجموعے: شیشے کا گھر۔ پت جھڑکی آواز۔ فصل گل آئی یا اجل آئی۔ یاد کی اک دھنک چلے

عورت کی پیش کش کے برعکس یہ قرۃ العین حیدر کی خاص عطا ہے۔

افسانہ "کارمن" ڈل اور یورٹوا نسائی کرداروں کا کامیاب ترین عکاس کہا جائے گا۔ ان دونوں انتہاؤں میں توازن کی مثال ممتاز شیریں کے ہاں ظاہر ہو سکتی تھی اگر وہ تخلیقی گھڑیوں میں اپنے اندر کے بڑے نقاد کو سویا رہنے دیتیں۔ ممتاز شیریں کے افسانوں کی بُت میں بعض شعوری کاوشیں، منصوبہ بندی اور تازہ ترین ادبی تحریکات کا اجتماع نقصان دہ ثابت ہوا۔ دیکھئے افسانوی مجموعے: "اپنی نگریا" اور "سیکھ ملہارا"۔

اس روایت کے رواں بس منظر میں رحمان مذنب، ہاجرہ سرور، لودا جدہ، تبسم اور خدیجہ مستور کا پسندیدہ موضوع سماجی نا انصافیوں میں گھری ہوئی عورت ہے۔ مذنب کے ہاں طوائف کے گرد و پیش کے ماحول کی جزئیات توجہ طلب ہیں۔ (گوری گلاباں۔ لال چو بارہ۔ چڑھتا۔ سورج۔ باسی کلی) تکنیکی اعتبار سے ان چاروں افسانہ نگاروں کا ابتدائی عصمت کی طرح جزئیات نگاری کے سبب خاموشی کے ساتھ رفتہ رفتہ پھیلتا ہے اور آخر میں منٹو کے افسانوں کی طرح۔ یکنخت سکڑ کر یا نئی ترتیبی ہیئت اختیار کر کے چونکا دیتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ہاجرہ اور خدیجہ کے افسانوں کی مقصدیت احتجاج سے بغاوت تک آ جاتی ہے۔

تسلیم سلیم چھتاری کے اور رضیہ فصیح احمد کے کی انفرادیت ان کے نسوانی کرداروں کی Isolation اور معروضیت میں ہے۔ یہ سفید پوش طبقے کے سماجی اور نفسیاتی مسائل میں سے گزرتی ہوئی عورت کی تصویر کشی ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے کچھ افسانے خارجی اور معروضیت میں توازن کی مثالیں سامنے لاتے ہیں۔ مثال کے طور پر چھتاری کا "کاش" اور رضیہ فصیح احمد کا "موز" ادیب عمر خواتین کے ایسے کردار سامنے لاتے ہیں جو زندگی کی مار کو تنہا سہ رہی ہیں۔ ان افسانوں میں خلوص کا جذبہ اور گھریلو روزمرہ زندگی کی صداقتیں خاصے کی چیز ہیں جب کہ رضیہ فصیح احمد کا افسانہ "سرخ پلنگ پوش کی رات" عورت کے ان جذبات کا اظہار ہے جن کی پیش کش مرد کبھی نہیں کر پائے گا۔

۱۔ افسانوی مجموعے: ہر کے۔ چوری چھپے۔ اندھیرے اجالے۔ کھیل۔

۲۔ افسانوی مجموعے: بوجھاڑ۔ چند روز۔ غنڈا غنڈا۔

۳۔ مجموعے: رقص شرک کے بعد

۴۔ افسانوی مجموعے: آنکھ بھولی۔ درد کے افسانے۔ دوپاٹن کے بیچ۔ بارش کا آخری قطرہ

جیلہ ہاشمی لہر شکیلہ اختر نے جیلانی بانو کے صدیقہ بیگم سوہاروی، الطاف قاطرہ کے اور محبت حسن کے ہاں یہ موضوع معاشرتی اقدار کی تبدیلی کے احساس کے ساتھ اس حیرت کی جانب مڑ گیا ہے جو داستانوی اسلوب کی بنیاد، لوک دانش کا خاصہ ہے۔ جیلہ ہاشمی کے ہاں کھری سکھ معاشرت کا چادوسر چڑھ کر بولا ہے جب کہ شکیلہ اختر اور جیلانی بانو کے افسانوں میں عورت کی ایثار و انقیاد کا دقیق نظر کے ساتھ مطالعہ کیا گیا ہے۔ صدیقہ بیگم سوہاروی کے بیان کی شگفتگی اور ہندی گیت کی خاص فضا بندی (مثال: ملہار ہے یاد پک) خاصے کی چیز ہے، جو صدیقہ بیگم سوہاروی کے آخری دور کے افسانے ”بنت ہوا“، (مطبوعہ: الفاظ، علی گڑھ افسانہ نمبر ۱۹۸۱ء) تک میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

الطاف قاطرہ کی با محاورہ زبان اور ملازمت پیشہ نسوانی کردار نگاری خصوصاً عورت کے تجرد کی زندگی کا تجربہ بے مثال ہے (مثال: پچلرز ہوم)۔ شکیلہ اختر، جیلانی بانو اور الطاف قاطرہ کے افسانوں کو ان کے جذباتی لہجے نے نقصان پہنچایا ہے۔ اس کی ایک وجہ مانتا کا شدید جذبہ ہے جس کی مثالیں شکیلہ اختر کے ”آشا“، جیلانی بانو کے ”ادھوری بات“، ”اکیلا“ اور الطاف قاطرہ کے ”اکیلا پچال“ سے ملتی ہیں جب کہ بعض افسانوں میں بچوں کی صورت میں آسودگی حاصل کرنے کی حیرت بھی در آئی ہے۔

رضیہ سجاد ظہیر، اختر جمال اور آمنہ ابوالحسن بچے کے افسانوں کا خصوصی موضوع متوسط گھرانوں کی روز مرہ زندگی سے عبارت ہے جس میں یکا یک نمودار ہونے والے اُن ہونے واقعات فرد کی زندگی کو تپت کر رہے ہیں۔ ترمذیہ مثالوں میں رضیہ سجاد ظہیر کا افسانہ ”نئی نویلی“، اختر جمال کا ”پکن کا کرتہ“ اور آمنہ ابوالحسن کا ”ستون“ ہیں۔ افسانے ”ستون“ کی باغی لڑکی نغیہ کا کردار ان تینوں افسانہ نگاروں کے ہاں بندھے کئے روایتی حالات کو کوٹ دینے کا باعث بنتا ہے۔

۱۔ مجموعے: ”اپنے اپنا جنم“ اور ”آپ جتی جگ جتی“۔

۲۔ مجموعے: ”ذہین“ آگ اور پھر لہو کے مول۔ آگم بھولی

۳۔ مجموعے: ”انجمن چہرے“۔ روشنی کے بیٹا۔ زردان۔ نغمے کا سفر۔ ایوان غزل

۴۔ مجموعے: ”دو جیسے چاہا گیا“۔

۵۔ افسانوی مجموعے: اللہ کی مرضی۔ رنگہ روتے ہیں۔

۶۔ مجموعے: انکلیاں نگارانی۔ زرد پتوں کا بن۔

۷۔ مجموعے: کہانی

امرتا پرتیم کے افسانوں میں وِجَاج کی راجل اور افسانوں میں امرتا پرتیم کے اپنے کردار کی جلوہ نمائی ہمیشہ قابلِ توجہ رہی ہے۔ اس کی ایک مثال افسانہ ”زندگی کا باقی“..... ہے، جس میں شری دیوی دت کی بیوہ چیتتا کماری اور امرتا پرتیم ایک ہی کردار میں ڈھل رہی ہیں اور سچی امرتا پرتیم کا جامع الحیضات کردار ہے۔ اور شاعر مینگ راج دراصل ساحر لدھیانوی ہے۔ اب جبکہ خود امرتا پرتیم نے اس پرانی محبت اور عقیدت کا برملا اظہار کر دیا ہے۔ اس افسانے میں رداں دکھ اور رومانوی نضا کا تاثر دو چند ہو گیا ہے۔

خواتین افسانہ نگاروں نے خالصتاً نسوانی احساسات کا ایک وسیع پیمانہ ترتیب دیا ہے جو انفرادی سطح کے احساسات سے کنبہ اور پھر خاندان سے پھیل کر پوری نسوانی برادری (یا بہناپے) تک پیدائزہ پھیل گیا ہے۔

رواں پس منظر میں محمد احسن فاروقی، آغا بابر، کمرام لعل اور راجندر سنگھ بیدی نے خاص طور پر جنس مخالف کا نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس ذیل میں محض بیدی کے افسانوں سے مثالیں دیکھیے: لسی لڑکی، ڈیمینس سے پڑے، جو گیا، بیکل، تمھیں، دیوالہ، بلا جوتی، گرہن، اغوا، وہ بڑھا اور ”حادثے“ ہندو معاشرت میں عورت کے ہر ہر زاویے کے عکاس ہیں:

”وہ اداس تھا، اور یوں ہی ادھر بھٹک رہا تھا،

وہ اکیلی تھی اور پارک کے پاس سوکھی زمین پر بیٹھی تھی.....

اور سامنے کئی بچے کھیل رہے تھے۔

وہ چاہتی تھی، کوئی راہرو اُسے بلائے، اور اس سے باتیں کرے۔ خود بلانے کی ابھی ہمت نہ تھی۔

وہ لڑکی تھی۔

لوگ آ رہے تھے، جا رہے تھے اور پھر جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے.....

”یہ لڑکی یہاں، اکیلی کیوں بیٹھی ہے؟“

گویا مرد کے لیے اکیلے ہونے کا تصور بندھ سکتا ہے، عورت کا نہیں..... شاید یہ ٹھیک

ہی ہے، کیوں کہ وہ اپنے آپ کو اکیلا پاتے ہی وہ ہو جانے کی کوشش کرتا ہے.....

۱۔ مجموعہ: ”افسانہ کر دیا“۔

۲۔ مجموعہ: ”اڑن ٹھٹہ رہاں“۔ ”چاکر جیاں“ ”کب گویا“۔ کہانی ہوتی ہے۔ بھول کی کوئی قیمت نہیں۔

اداس لڑکا بھٹکتا ہوا وہاں آگلا..... اور پھر وہی.....

”یہ لڑکی یہاں اکیلی کیوں بیٹھی ہے؟“

پھر اس نے مڑ کر دیکھا، لڑکی نے اپنی نگاہیں نیچی کر لیں اور اپنی ہی ابرؤں، اپنی چٹکوں کے سایوں میں بیٹھی مسکراتی رہی۔

”ہوگی؟“

..... لڑکے نے سوچا، اور چلا گیا

..... یہ ترسی ہوئی دھرتی، وہ ابر کا گلزار،

اور یہ حوادث کی ہوا.....

..... کچھ دور جا کر لڑکے نے سوچا.....

”مگر وہ اکیلی کیوں بیٹھی تھی؟“

اور وہ لوٹ آیا

لڑکی کی پیشانی پر تیر تھے

..... لڑکے نے اسے ایک عام بد مزاج لڑکی سمجھا، اور چلا گیا.....

بات صرف اتنی ہی۔

”تم نے پہلے کیوں نہ مجھے بلایا؟“

یہ ازل سے اکیلی، وہ ابد تک اداس

..... اور سامنے کئی بچے کھیلتے رہے۔“

(مکمل افسانہ: ”حادثات“ از بیدی)

”عورت“ کے موضوع کے ضمن میں پطرس بخاری نے کہا تھا کہ یہ خواتین کا وصف خاص ہے کہ ان کی جذباتی دنیا شخصی اور ذاتی ماحول تک ہی محدود رہتی ہے اور ان شخصی اور ذاتی الجھنوں کا سلجھاوا بھی اپنے پھیلاؤ میں معرکے کی چیز ہے۔ لیکن عیش منکر کے افسانے میں یہ معرکہ کون مارے گا؟ نئے منظر نامے میں یک وقت خالہ حسین کا نام ہے۔

خالہ حسین کے ہاں صعب نازک کا ”احساس عدم تحفظ“ بنیادی موضوع ہے۔ خوف، نفرت، اذیت اور تھکایک عورت کا ازل سے مقدر۔

نئے پن کی تلاش، شوخ و شک افسانہ لکھنے والوں کے ہاں اسلوب کے اعتبار سے سامنے

۱۔ افسانوی مجموعے: ”پیمان“، ”دروازہ“، ”مصروف عورت“۔

آئی ان افسانہ نگاروں نے اظہار کے معاملے میں تقویت بہم پہنچائی بلکہ ابتداء میں یہ رُحمان
 ”انگارے“ جیسے اظہار کے لیے SPADE WORK ثابت ہوا۔

افسانے میں شگفتگی بیان کی اولین مثال سلطان حیدر جوش ہے۔ یوں یہ رویہ اصلاحی تحریک
 کے ساتھ ساتھ پروان چڑھا۔ سلطان حیدر جوش کے تین افسانے اس رویہ کی ابتدائی مثالیں
 ہیں۔ یہ افسانے تھے ”خوابِ خیال“، ”وہاں نہیں“ اور ”طوقِ آدم“۔ پھر یلدرم کا مضمون نما افسانہ
 ”مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ“، راشد الخیری کا ایک کردار ”ثانی عشو“ اور فضل حق قریشی کے
 بیشتر افسانوں میں شگفتگی کی ایک رواں لہر۔

عظیم بیگ چغتائی، ملار موزی اور شوکت تھانوی نے بودلیز کی طرح اپنے آپ پر قبضہ
 لگانے کا حوصلہ پیدا کیا۔ یہ قبضہ وسیع کائنات میں انسان کی ہستی کا تعین کرتا ہے۔ عظیم بیگ
 ملار موزی اور شوکت تھانوی کے ہاں یہ قبضہ اُس وقت ہمہ گیر نوعیت اختیار کرتا ہے جب وہ اس کی
 بنیادیں خانگی زندگی سے اٹھاتے ہیں۔ ان تینوں افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں بیوی بچے، بھائی
 بھادج اور یار آشنا طر کی تلواریں دھار پر ہیں۔

عظیم بیگ چغتائی نے زندگی کی ناہمواریوں سے حظ اٹھانے کی طرح ڈالی تھی۔ اس کی
 طرافت مخصوص طرح کی فضا بندی نیز واقعاتی انتہا سے اہمیت کی حامل ہے۔ شاید افسانہ ”انگوشی
 کی مصیبت“ کی مقبولیت نے عظیم بیگ کو یہ راہ سجھائی اور یوں افسانوں کے پانچ مجموعے اس
 تسلسل میں سامنے آئے، نام ہیں ”خانم، کولتار، رُوح طرافت، رُوح لطافت اور مضامین چغتائی
 (جس میں ۳۲ مضامین کے علاوہ افسانے بھی شامل تھے) عظیم بیگ کا نمائندہ افسانہ ”مہارانی کا
 خواب“ ہے۔ گھر کی بے تکلف فضا کی پیش کش میں توازن کھو بیٹھنے کی مثال ملار موزی کی تحریروں
 میں ظاہر ہوئی اور رفتہ رفتہ طرافت پروپیگنڈے کا شکار ہو کر اہمیت کھو بیٹھی۔ زبان کے درتارے
 کے سلسلے میں شوکت تھانوی نے ملار موزی، تلور عظیم بیگ چغتائی کی لکھنویت کوئی ترکیبی ہیئت
 دے کر یو رپی کے مخصوص لہجوں سے آشنا کر دیا۔ تھانوی کا اولین افسانہ ”ٹیٹھے چاول“ تھا اور نمائندہ
 افسانے

۱ شوکت تھانوی کے افسانوی مجموعے : ”نورتن“، ”گرگٹ“، ”سوٹھی کانے“، ”ہم زلف“،
 ”مسکراہیں“، ”سیلاب تسم“، ”طوفان تسم“، کئی کئی قاعدہ بے قاعدہ، نمک مرچ۔ سودیشی ریل جو ۱۹۳۶ء میں
 ”مے سے بھلے“ کے نام سے دوبارہ چھپا۔

۲ افسانوی مجموعے: صبح لطافت، زندگی (افسانے۔ مضامین) مضامین موزی (افسانے۔ مضامین)

سج مجموعے: قرض مقرض الحجت است۔ روح ظرافت (مقامین۔ افسانے)
 ”افسانہ ما“ اور ”درد یوانے“۔

”میل اور میں“ پطرس بخاری کا واحد مضمون ہے جسے افسانہ تسلیم کر لیا گیا۔ پلاٹ اور باقاعدہ کردار نگاری کے فقدان کے باعث پطرس کی باقی تحریریں کبھی مضمون کہلائیں اور کبھی انشائیے جب کہ میں ”ہاسٹل میں پڑنا“، ”سویرے جو کل آنکھ میری کھلی“ اور ”مرید پور کا پیر“ کو افسانہ ہی سمجھتا ہوں، اگرچہ یہ مسئلہ ہمیشہ باعث نزاع رہا ہے۔

”میل اور میں“ میں پطرس نے ظاہر و باطن، اصلیت اور امر واقعہ کے تضاد سے زندگی کے مضحک پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے اور یہی پطرس کی تحریر کا وصف خاص ہے۔ ہلکا طنز، بذلہ سنجی اور موضوعات کا دلہلا لہلا محدود۔

شاہد احمد دہلوی کا ”تقلید شباب“، ظفر قریشی دہلوی کے افسانوں کے تین مجموعے: نئے نئے گل، ”گزرگاہ خیال“ اور ”درتپے“ اور سراج الدین ظفر کا افسانوی مجموعہ ”آئینے“ (مطبوعہ ۱۹۴۳ء) اپنے طنزیہ (مولانا۔ جنت بواہوس کی) اور مزاحیہ افسانوں (راکشش۔ الف لیلیٰ کا ایک باب) کے سبب یادگار ہے۔ اسی ذیل میں کرشن چندر کا افسانوی مجموعہ ”گھونگھٹ میں گوری جلتے“ اور امتیاز علی تاج کی مزاحیہ کردار نگاری (خصوصاً چچا چمکن) آتی ہے۔ خوبہ احمد عباس کا افسانوی مجموعہ ”کہتے ہیں جس کو عشق“ اس روایت میں رومانی ادب پر شدید طنز کے سبب یادگار ہے۔

شفیق الرحمن کے افسانوں کی گفتگلی، چلبلاہٹ اور لایابالی پن شگفتہ افسانوں کی روایت میں ایک مثال ہے:

”بڑی مشکلوں سے ہم نے وہ میچ جیتا یا یوں کہیے کہ ہارتے ہارتے بیچے۔۔۔۔۔۔ سب سے زیادہ اسکو مقصود گھوڑے کا تھا۔ اس نے صبح سے کھیلتا شروع کیا۔ کوئی سڑوک ایسا نہ تھا جو اس نے نہ دکھایا ہو۔ بولرز کو خوب سزا دی اور دو گھنٹے بعد تین رنز بنا گئیں۔ اس کے بعد جو اچھل اچھل کر کھیلا ہے تو دو سیر تک تین سے دس تک سکور پہنچا دیا۔ لٹچ کے بعد وہ بے حد تیز کھیلا، آگے بڑھ بڑھ کر وہ بیس لگائیں کہ پانچ رنز کا اضافہ اور کر دیا۔ جب ہم شام کو رو بیٹ کر جیتے اور آخری کھلاڑی نے آخری ہٹ لگائی تو مقصود گھوڑا تیس رنز بنا چکا تھا۔“

(نانوے ناٹ آؤٹ)

۱۔ البتہ ”عشق کی خودکشی“ باقاعدہ افسانے کے طور پر چھپا۔

ج مجموعہ: ہیبت ناک افسانے

شفیق الرحمن نے افسانوں میں رومانی سرشاری اور لطائف کو کامیابی سے سمیٹا۔

”کرنیں“ ۱۹۴۲ء میں چھپی۔ دیگر مجموعوں میں شگوفے، مدوجزر، پرواز، اور پچھتاوے

ان کی پہچان ہیں۔

”تمنا وہ لڑکی تھی جسے جنوبی ایران میں پہلے میں نے دیکھا اور جب شیطان نے

اسے شمالی ہندوستان میں دیکھا تو فوراً عاشق ہو گیا۔“

(تمنا)

شفیق الرحمن کا یہ عجیب و غریب کردار ”شیطان“ اس کے متعدد افسانوں میں بہت نمایاں ہے۔ اس کردار کی پیش کش کے ساتھ شفیق الرحمن نے سفید پوش طبقے میں چھپے بیٹھے دل کے چور کو پکڑا ہے۔ شفیق الرحمن کے افسانوں میں یورپ اور شرق وسطیٰ کے سفر کا بولتا ہوا تجربہ قابلِ رشک ہے۔

اس روایت کے رواں پس منظر میں ست پرکاش سنگر (ہم بیاباں میں ہیں اور.....)

اشفاق احمد (چچا سام کے دل میں)، اعجاز حسین بٹالوی (سردخانہ) اور مشتاق قمر (کنویں

میں گرا ہوا آدمی) نمایاں ہیں۔

اُردو افسانے پر سو پاساں اور چیخوف کے اثرات دو قالب رجحانات کی صورت میں ظاہر ہوئے اور افسانے کی بلوغت کے ابتدائی چند سالوں میں ہی منٹو اور راجندر سنگھ بیدی کی صورت دو نمایاں رویوں میں ڈھل گئے۔ سو پاساں کے کردار مریجہ بندشوں کے خلاف لڑنے والے شکست کھائے ہوئے کردار ہیں۔ یہ اندر سے مشتعل، براہیختہ، غم و اندوہ میں ڈوبے ہوئے اور خوشی کے ہاتھوں بے بس بیجانی جذبات کا اظہار ہیں۔ اس ضمن میں IRONY کی خوبصورت مثال افسانہ NECKLACE ہے اور اس برتاؤ کی مثال منٹو کا افسانہ ”ہنگ“ نمایاں ہے۔ جب کہ چیخوف کی کہانیاں کھرے کی مانند ہیں جو روح کے اندر ہی اندر رہتی ہیں اور ہمیشہ کے لیے ایک لطیف غم میں ڈھل جاتی ہیں۔ اُردو افسانے میں یہ رویہ راجندر سنگھ بیدی (جو گیا) صرف ایک سگریٹ۔

۱۔ مشتاق قمر کے افسانوی مجموعے: ”لہو اور مٹی“، ”مستوب شہر“

زمینس سے پرے) اور غلام عباس (اور کوٹ۔ سایہ۔ کن رس) کے ہاں شعر کی سی فضا پیدا کرنے اور نئے آہنگ کا باعث بنا۔ اس تدبیر کاری کی اہم خصوصیت نیم علامتی انداز ہے۔ سید فیاض محمود نے چیخوف اور مارس میٹرک کے اثرات کو ایک نئی تدبیر کاری میں ڈھالا ہے۔ اس کی نمائندہ مثالوں میں فیاض محمود کے دو افسانے ”کام چور“ اور اللہ کے ٹیک بندے“ نمایاں ہیں جب کہ اس تدبیر کاری کا اولین نقش فیاض محمود کا اولین افسانہ ”زبیدہ“ (مطبوعہ: ”ہمایوں“، جولائی ۱۹۳۲ء) ہے۔ یہ دھیما، نرم و لطیف بیچ و خم کا رفتہ رفتہ گرفت میں لینے والا منفرد اسلوب اپنی جزئیات نگاری اور روزمرہ زندگی کے بکھرے ہوئے موضوعات سے مطابقت رکھنے کے باعث موپاساں اور چیخوف کے نمایاں اثرات کی طرح ایک تیسرے غالب زُحمان کی صورت اختیار کر گیا۔

منظوم اپنی انبار مل افتاد طبع، تجربے اور ”ہم جہت ثابت“ ہونے کے باعث آنیوالوں کے لیے موضوع اور تدبیر کاری کی سطح پر امکانات ہی ختم کر گیا جبکہ راجندر سنگھ بیدی کا اسلوب بھیہذا اختیار کر لینا اس لیے مشکل ہو گیا کہ رواں پس منظر میں کسی افسانہ نگار کی جزیں اساطیر میں اس طرح نہیں تھیں جیسی کہ بیدی کی البتہ غلام عباس اور سید فیاض محمود کے۔ طے جملے اثرات نے اسلوبیاتی سطح پر نہایت خوبصورت توازن قائم کیا جس کی ابتدائی مثالوں میں مدھوسودن (نمائندہ افسانہ: ”سمندر اور تین کمرے“) اور شمشیر سنگھ زولا (افسانوی مجموعہ: ”جالے“) کے افسانے ہیں۔۔۔۔۔ اس روایت کے رواں پس منظر میں کرتار سنگھ دگل، غیاث احمد گدڑی، گمشدہ کمار اور ما اور یوگ راج ہیں۔۔۔۔۔ معمول کے دنوں میں یلکھت غیر معمولی گھڑیاں فرد کی زندگی کا نظام ٹپٹ کر دیتی ہیں۔ یہ انسانی لاشعور اور اجتماعی لاشعور کا کیا دھرا ہے۔ بعض اوقات ہم یہ فیصلہ نہیں کر پاتے کہ ماضی قریب کے بیتے ہوئے لمحات میں خود ہماری غیر معمولی حرکات کے محرکات کیا تھے۔

۱۔ غلام عباس کا اولین افسانہ: ”سوت کا درخت“۔ (مطبوعہ: نیرنگ خیال، ۱۹۳۹ء)

راشد الخیری کے افسانوی مجموعے: سیلاب اشک۔ قطرات۔ تمغہ شیطانی۔ چہار عالم۔ سوکڑو۔ سودائے نقد۔ بنت الوقت۔ سراپ مغرب۔ نساہ سعید۔ خدر کی ماری شہزادیاں۔ ستونقی۔ نیوگ۔ سوکن کا جلاپا۔ تقسیم صحت۔ گنگوٹی کاراز۔ جوہر صحت۔ منازل ترقی۔ بچہ کرتا۔ وینڈیا کی سرگذشت۔ ولایتی خمی۔ ثانی عشق اور دادا نال تھمکو۔ (آخری تینوں مجموعے بچوں کے لیے)

۲۔ افسانوی مجموعہ: اجالے سے پہلے

۳۔ غیاث احمد گدڑی کے مجموعے: بابا لوگ۔ پرندہ پکڑنے والی گاڑی۔ سارا دن دھوپ۔

کرتا رنگہ دگل سلم غیاث احمد گدی، شرون کمار اور مانگ اور ہوگ راج کے نزدیک ایسی کیفیات کا بیان کرتے ہوئے عمرکات کے طور پر خارج کا ماحول اور باطن کا ساٹا ایک نیا اور منفرد آہنگ وضع کرتا ہے۔ ایک مثال: "نہول توڑا منع ہے"۔ از کرتا رنگہ دگل۔

"میری عادت ہے، سڑک پر چلتے وقت میں آنکھیں نیچے کیے چلتا ہوں۔ اس روز نہ معلوم کیا ہوا؟ پل پار کرنے کے بعد کونے والے مکان کے قریب سے گزرتے ہوئے غیر ارادی طور پر میری نظر سامنے گیٹ پر جا پڑی۔ گیٹ سے تین پہیوں والی سائیکل چلاتا ہوا ایک بچہ نکلا۔ نیلی آنکھیں، سنہرے بال..... بچہ باہر نکلا اور کسی کے ہاتھ آگے بڑھ کر گیٹ بند کرنے لگا اور گیٹ ویسے کا دیسا ہی کھلا رہ گیا۔ خستی ہوئی آنکھیں، گوری گوری رنگت، سُرخ سُرخ مُسکراہٹ، رقص زماں چہرے پر..... دانت موتیا کے دانے، ہلکے ہلکے لرزتے ہونٹ..... گویا ایک لمحے کے لیے رک جانے کو کہہ رہے ہوں"۔

(انتظار "از کرتا رنگہ دگل")

یہ معمول کے دنوں میں غیر معمولی لمحات ہیں ان کے بعد نکتت ساری کائنات جیسے اس ایک لمحے کے زیر اثر چلی جاتی ہے۔ افسانے میں دگل نے ان لمحات کو ایک موڑ دے کر نئی صورت حال میں بھی غیر معمولی گھڑیاں RECALL کر لی ہیں اور یوں افسانہ اپنا دائرہ مکمل کرتے ہوئے ایک نہ ختم ہونے والی کہانی بن جاتا ہے۔ جس کے کردار بدل سکتے ہیں، معاشرتی اور معاشی صورت حال بدل سکتی ہے، لیکن وہ غیر معمولی گھڑیاں اپنی جگہ جوں کی توں رہیں گی۔ شرون کمار اور مانگ کے افسانوی مجموعے "گرتے ہوئے درخت" کے بیشتر افسانوں میں بھی تدبیر کاری اپنا منفرد لہجہ لیے ہوئے ہے۔ غیاث احمد گدی اس تدبیر کاری میں آدرش حقیقت نگار ہے۔ مثال اس کے مجموعے "بابا لوگ" کے بیشتر افسانے ہیں اور نمائندہ افسانہ "اندھے پرندے کا سنہر"۔ افسانہ "رشتہ" میں اخباری رپورٹرز کی اور فوٹو گرافرز کے کا آپس میں کوئی رشتہ نہ ہونے کے باوجود ایک عجیب رشتہ ہے۔ ایک دوسرے سے بہت قریب لیکن بہت دور رہتے ہوئے ایک دوسرے کو

۱۔ مجموعہ: اک کرن چاندی کی۔

۲۔ شرون کمار اور مانگ کا مجموعہ: گرتے ہوئے درخت۔ کرشن چندر کے دیگر مجموعے: پوکپس کی ڈال۔ سمندر زور ہے۔ پھول کی تمہائی۔ کتاب کا کفن۔ ایک گرجا ایک شوق۔ اہنا سے آگے۔ نئے افسانے۔ فل کے سائے میں۔ میں انتظار کروں گا۔ حراجہ افسانے۔ شکست کے بعد۔ کڑکیاں۔ شانہ۔ پرانے خدا۔

جیت لینے کا رشتہ۔ یہ وہی ہم آہنگی کی سطح ہے جسے غیاث احمد گنڈی نے ”سائے اور ہمسائے“ میں جسمانی قربتوں کے حوالے سے دیکھا اور دکھایا ہے۔ افسانہ ”انکل“ بوڑھے اور بچے کی نفسیات میں اشتراک کا ایک انوکھا زاویہ اسی تدبیر کاری میں مکمل کرتا ہے۔ اسی روایت میں یوگ راج کا افسانہ ”رشتوں کا طوق“ نمایاں ہے۔

خواجه احمد عباس کا نام اپنے اسلوب کے اعتبار سے کرشن چندر کی روایت سے متعلق ہے لیکن موضوعات کی سطح پر خواجه احمد عباس خود کرشن چندر اور بیشتر ترقی پسند افسانہ نگاروں، ایر ایچیم جلیس اور شوکت مدنی کے لیے راہ نمائیت ہوا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں خواجه احمد عباس سب سے پہلے بطور موضوع شہر کی مصروف زندگی اور کاروباری ذہنیت کو گرفت میں لینے پر قادر ہوا۔ احمد عباس نے پہلے اردو افسانے میں شہر کی خام تصویر کاری پر ایم چند، مہاشہ سدرشن، علی عباس حسینی اور رشید جہاں کے ہاں بہت ہے۔

خواجه احمد عباس کے افسانوں میں مصروف کاروباری شہر اپنے تمام شر اور خیر کے ساتھ صحافت کے وسیلے سے اپنی اصل ذہنیت کے ساتھ ظاہر ہوا۔ یوں شہر کے ہنگامے اور حادثات نے اُس کے افسانے کو نیا منظر نامہ مہیا کر دیا۔

خواجه احمد عباس کے افسانوی مجموعے ”زعفران کے پھول“ کے تینوں طویل افسانے اخباری رپورٹر کا طریقہ کار لیے ہوئے ہیں۔ زعفران کے کھیت میں کھڑی بڑھیا کا شہری باپ سے مکالمہ رفتہ رفتہ خود کلامی میں ڈوب جاتا ہے اور شہر کی جانب تیزی سے جاتی بل کھاتی ہوئی سڑک پر افسانہ نگار رواں دواں ہے۔ ”زعفران کے پھول“، ”اجنتا“ اور ”اندھیرا اجالا“ بالترتیب شہر کی مقتدر ہستیوں کرشن چندر، علی سردار جعفری اور پرتھوی راج کپور کے نام کیے گئے ہیں۔ اولین افسانہ کشمیر کے حوالے سے لکھے گئے کرشن چندر کے افسانوں کا انداز لیے ہوئے ہے۔ جبکہ ”اجنتا“ علی سردار جعفری کے باغیانہ مزاج سے مطابقت رکھتا ہے۔ پرتھوی راج کپور کے نام ”اندھیرا اجالا“ ہے جس میں انڈین فارمولہ قلم کی تکنیک کامیابی سے برتی گئی ہے۔ موضوعاتی سطح پر تینوں افسانے شہر کے کھوکھلے پن کی عکاسی کرتے ہیں۔ ”اندھیرا اجالا“ کی ابتدا ہیرو کے تعارف سے ہوتی ہے پھر ہیروئن ہے، ہیرو کی امید کے جھگڑتے چراغ: ہیرو کا ہیروئن کو چھوڑ کر سنہری تلی کی طرف جھکاؤ، ہیروئن کا عشرت کدہ اور گڑ کی چائے، وقفہ۔ وقفہ کے بعد ہیرو کی واپسی، ہیروئن سے قربت، ہیروئن بجائے مغموم غزل گانے کے انقلابی نعرہ بلند کرتی ہے، زہر عشق پھر آئیوڈین ثابت ہوتا ہے، شادی کی تیاری مگر..... آخر کار ملاپ۔

اس افسانے میں قلم بھنٹیک کا کامیاب برتاؤ پہلی بار کیا گیا ہے جب کہ اسی تدبیر کاری کے تحت ”بیمبئی رات کی بانہوں میں“ شاہ کار ہے۔

خوبہ احمد عباس کے ہاں ایک طرف تو ”چاکلیٹ اور وقت“ جیسے کوئل افسانے ہیں اور دوسری طرف ”چوراہا“ جیسے چونکا دینے والے کرشت حقائق پر مبنی افسانے، جن میں سقہ بازار، رام کنڈ کا پوتر پانی، نیویارک کاٹن۔ اوپن کلوز اور قلم پروڈیوسر سب ایک ہو گئے ہیں۔

خوبہ احمد عباس کی طرح کرشن چندر لے کے ہاں شہر میں روزمرہ ضروریات کے تحت تبدیل ہوتا ہوا انسانی برتاؤ، مفاہمت اور حرص کی عجیب و غریب تصویریں سامنے لاتا ہے۔ احمد عباس کے منگو (میری لین کی پتلون) اور کرشن چندر کے چندر (چندر کی دنیا) کی ایک سی کائنات ہے، ایک سی معصوم خواہش اور ان کے چہار جانب منافقت کا دریا رواں ہے۔ ”میری لین کی پتلون“ میں افسانہ نگار جو مناظر دیکھ اور دکھا رہا ہے اس منصب پر ”بیمبئی رات کی بانہوں میں“ کا پر لیس رپورٹ ”ارجن“ بھی فائز ہے۔ ارجن، جس نے زندگی کے پھیلاؤ سے بھاگ کر چند گھنٹیاں محبوب کی بانہوں میں گزارنی چاہی ہیں۔ بڑے شہر کی تاجرانہ ذہنیت کس طرح انسانی اقدار کی صورتیں مسخ کرتی ہے اور مجرم کرداروں کے ساتھ خیر چاہنے والے کردار کیسے ہیں جو تنگی اور پاکیزگی کے خواب دیکھتے ہیں؟ ان سب کی تصویر کاری احمد عباس اور کرشن چندر کے بعد کوثر چاند پوری، حیات اللہ انصاری، اختر اور نیوی، سید فیاض محمود، عبدالرحمن چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، کشمیری لال ذاکر اور مہندر ناتھ کے افسانوں میں ایک معیار قائم کرتی ہے۔

ان افسانہ نگاروں نے شہر کی غالب آبادی (متوسط اور نچلا طبقہ) کی حسرتوں، محرومیوں اور گراؤوں کو اپنا موضوع بنایا، اس ذیل میں حیات اللہ انصاری کا افسانہ ”آخری کوشش“، کوثر چاند پوری کا ”میرا پیشہ“ اور ”چاندنی کا سفر“، اختر اور نیوی کا ”جونیر“، سید فیاض محمود کا ”کام چور“، عبدالرحمن چغتائی کا ”لت پت“ اوپندر ناتھ اشک کا ”بیماری کلی“، کشمیری لال ذاکر کا ”میرا آنجل میلا ہے“ اور مہندر ناتھ لکے کا ”چاندنی کے تار“ یادگار افسانے ہیں۔

۱۔ افسانوی مجموعے: طلسم خیال، زندگی کے موڑ پر، ان داستان، ایک خوشبو بازی اڑی سی، پانی کا درخت، تاش کا کھیل، تین غنڈے، ٹوٹے ہوئے تارے، محبت کی رات، دسواں پل، دشب خیال، دوسری برف باری سے پہلے، پہنوں کا قیدی، پہنوں کی راہ گزر، شانو، کاک ٹیل، کالا سورج، کبوتر کے خط، گھونگھٹ میں گوری جلمے، مینا بازار، ہم تو محبت کرے گا۔ لال تاج۔ ستاروں کی سیر۔ مسکرائے والیاں۔

۲۔ افسانوی مجموعے: یہاں سے وہاں تک۔ نئی بیماری۔ چاندی کے تار۔ گالی۔ جہاں میں رہتا ہوں۔ پاکستان سے ہندوستان تک۔

اس روایت میں کشمیری لالہ ذاکر نے اپنے موضوعات کے تنوع اور افسانوں میں خاص طرح کی بھائی چارے کی فضا کے باعث خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ ”میرا آنچل میلا ہے“، ”پہلا دن“ اور ”طلاق“ کے مرکزی کرداروں میں دان کرنے کا جذبہ اس کے افسانوں میں فروغی قسم کے اختلافات کے باوجود قوی یک جہتی کے جذبے کے تحت، رنگ، نسل اور نظریے کے تفاوت کو کم کرتا ہے۔ ذاکر کے کرداری افسانے ہندوستان کی مضبوط تہذیبی بنیادوں سے اپنے رنگ اور عادتیں چھتے ہیں اور اکثر افسانوی کردار اپنے مشترک قومی ورثے کے ہوشیار محافظ ہیں جبکہ ہندو تاتھ کا مجموعہ ”چاندی کے تار“ اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی کی معاشرت اور شہر کے متوسط طبقے کی جوان آرزوؤں اور امنگوں کا ترجمان رہا ہے اور کوثر چاند پوری کا افسانہ ”میرا پیشہ“ ہندوستان کے مصروف ترین شہر کی ملی جلی، ہندو، مسلم، سکھ اور عیسائی معاشرت کا خوبصورت ترین عکاس: اپناج لنگڑے کے شب و روز ملاحظہ ہوں:

”وہ بھی یہیں ایک کوارٹر میں رہتا تھا جو اس کے ایک رشتہ دار کے نام الاٹ ہو چکا تھا۔ وہ آج کل سسرال میں رہنے لگا تھا۔ صرف قبضہ بحال رکھنے کی خاطر اسے نیرونی حصہ میں رہنے کی اجازت دے دی تھی۔ رات کو وہ یہاں نہ پہنچ سکتا تو اپنی پرائی جاگیر، فٹ پاتھ پر قبضہ کر لیتا، جہاں کبھی کبھی پولیس والوں کے ڈنڈوں کا مزہ چکھنا پڑتا۔“

جب اس سے اگلا آدی لیٹرین میں چلا گیا تو پیچھے سے پنڈت بالکرشن شرمانے ڈانٹ کر کہا:

”ہٹ لنگڑے آگے سے۔“

”کیوں؟“

”پہلے ہم جائیں گے۔“

”ٹٹی ہے پنڈت جی! مندر نہیں، تم کیوں کر جا سکتے ہو۔“ آگے میں ہوں۔“

”ایسی تیشی تیری، لات ماروں گا تو تالی میں جا کر گرے گا اوندھے منہ“

”تمہاری بھی ایسی تیشی، میں اپناج ضرور ہوں مگر کان کھول کر سن لو پنڈت جی مجھ

سے الجھے تو بہت بچھتاؤ گے“

۱۔ مجموعہ: لکھوں میں گھری ہوئی زندگی۔

”اے ہٹ بچ کہیں کے، لے اپنی باری کا سودا کر لے مجھ سے“

”لاؤ کیا دیتے ہو“

”ایک آنہ“

”پھر لگے رہو لائین میں ایک ٹی بند ہے ایک کھلی ہے جس میں تم جا سکتے ہو“

”وہ آنہ لے گا؟“

اس نے بارہ پیسے میں اپنی باری بیچ دی اور چنڈت جی کی جگہ سنبھال لی۔

(”سیراپیشہ“ از کوثر چاند پوری)

یہ صبح کا وقت تھا اور عوامی لیٹرین کے سامنے کا ہجوم۔

اس روایت کے رواں یس منظر میں بیشتر افسانے شہر کی مصروف زندگی کے کسی ایک رخ کی بجائے نکل کو ناول کے انداز میں سمیٹنے کی کامیاب کوششیں ہیں۔ ان پیش کاروں میں غیاث احمد گدی، رتن سنگھ، سید قاسم محمود، سلیم اختر اور کلام حیدری نمایاں ہیں۔

غیاث احمد گدی کے ہاں شہری زندگی کے عکاس انہارل نفسیات کے افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں غیاث احمد گدی کے منفرد کول اسلوب پر نسبتاً گہرا دلچسپ غالب آجاتا ہے۔ جس کی مثالیں: ”تج دو۔ تج دو“ اور ”بندے خاں“ جیسے افسانے ہیں۔ رتن سنگھ اس روایت میں مختصر ترین افسانہ لکھنے کے سبب نمایاں ہے اور اس کے ہاں شہری زندگی کی معمول سے ہٹی ہوئی گھڑیوں اور اجنبی ساعتوں کی کامیاب پیش کش اس کے شاداب لہجے کے سبب ہے۔ مثالیں: ”دکھ کی عمر“ اور ”آخری اداں آدی“۔ سید قاسم محمود کے موضوع نجاستوں کی لپیٹ میں آیا ہوا شہر ہے۔ قاسم محمود نے اس شہر میں مقدر بھر خیر کی جستجو کی ہے۔ مثالیں: ”دس پیسے“، ”تائگے والے کی لڑکی“ اور ”چپوٹی کا قاتل“۔ اس رو میں سلیم اختر کے غیر روایتی تدبیر کاری کے افسانے نمایاں ہیں۔ ”بیلنس شیٹ“، ”لولیٹا ۱۹۶۹ء“، ”مجازا ۱۹۷۱ء“ جیسے ان چھوٹے موضوعات خصوصاً جنسی تلفذ اور ہم جنسی اور بہت الجھے ہوئے نفسیاتی مسائل (خصوصاً ”آشوب چشم“ میں کھسی کی طرف دوستی کا ہاتھ) پر افسانے سلیم اختر کو اس روایت میں بہت نمایاں کر دیتے ہیں۔ کلام حیدری کے (مجموعہ: صفر) کے افسانوں میں ”گیا“ شہر کی زندگی قابل لحاظ ہے۔ اس کے افسانے ”زندانی“ کا شوہر اور ”سختی“ کا

۱۔ مجموعہ: شعلہ سنگ۔ آوازوں کی صلیب۔ عورتوں کے افسانے۔ اشک و شر۔ دنیا کی خور۔

۲۔ افسانوی مجموعہ: قاسم کی مہندی۔

۳۔ بے نام گلیاں صفر۔ الف لام ہم۔ دیوار پتھر کی

ایڈیٹر، گھر اور گھر سے باہر جس منافقت کا نانا بانا بنتے ہیں اس کی مکروہات کلام حیدری کے ”سب سیاہ“ اور ”لا“ میں ظاہر ہوئی ہیں۔۔۔۔۔

عالمی ادب میں ایک بڑا موضوع دیہات رہا ہے۔ انگریزی میں جارج ایلیٹ کی ”Mill on the Floss“ اور ٹامس ہارڈی کی تمام تر کہانیاں دیہی علاقوں میں بسنے والے فطرت سے قریب لوگوں کی کہانیاں ہیں۔ بالکل اسی طرح ہمارے افسانے میں دیہات ایک اہم موضوع کی صورت زندہ ہے۔ دیہات تک شہر کی پختہ سڑک کا سفر وہاں کی اعلیٰ اقدار پر منافقت کا چھینٹا ہے۔ ہارڈی کے دو ناول ”Jude The Obscure“ اور ”Tess“ نیز متعدد افسانے گاؤں کے ایسے ہی سادہ دل افراد کی شہروں میں ناکامی اور نامرادی کی مثالیں ہیں۔

ہمارے یہاں پریم چند اور سلطان حیدر جوش کے Camp Followers کے بعد ترقی پسند افسانہ نگار کے لئے ملک راج آنند نے کچی سڑک کا سفر تجویز کیا۔ ملک راج آنند کا ”A Kashmir Idyll“ اس نئی راہ کا تعین کر گیا، جس پر چلتے ہوئے کرشن چندر نے خصوصاً کشمیر کے حوالے سے خاصی شہرت سمیٹی۔ احمد ندیم قاسمی کے ہاں یہ ”بندگی بچا رگی“ سے ”گھر سے گھر تک“ کا سفر ہے۔ دیکھا جائے تو ہارڈی کی قنوطیت ازل سے ہمارے افسانے پر سایہ فلکس رہی ہے جو ترقی پسند افسانہ نگار تک آتے آتے نامرادی اور ناکامی سے دوچار ہو کر وقت میں ڈھل گئی۔

پریم چند، سلطان حیدر جوش، مہاشہ سدرشن، علی عباس حسینی، اختر اور بیوی، سہیل عظیم آبادی، اعظم کرپوی، محمد علی ردولوی، دیوند رستیا رتھی، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، ابو الفضل صدیقی، غلام اشفاق نقوی، فضل الرحمن، جمیلہ ہاشمی، قاضی عبدالستار، صادق حسین، اور فہیدہ اختر، نے بطور خاص دیہات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔

جو اہر لال نہرو نے ”سیری کہانی“ میں لکھا ہے: ”لبرل ذہنیت رکھنے والے قوم پرستوں کا یہ خیال کہ غیر ملکی حکومت بتدریج اور برائے امن طریقہ پر ہندوستان کو آزادی دے دے گی، اب کھوکھلا ثابت ہو چکا تھا اور خود کانگریسی رہنما اسے نورث و اسیاست سے تعبیر کرتے تھے۔“

یہ زمانہ پریم چند کا ہے جس نے کسان اور مزدور کو ساتھ ملا کر آزادی حاصل کرنا چاہی اور کانگریس کی لبرل ذہنیت کو روک دیا۔ تحریک عدم تعاون، کسانوں اور مزدوروں کی تحریکیں جن کا

۱۔ ابو الفضل صدیقی کے افسانوی مجموعے: اہرام۔ سر دیو کا نوحہ
۲۔ بندگی۔ شفق کے سارے، نورا اور آگ۔
۳۔ آپ جتنی جگ جتنی۔ اپنا اپنا جنم۔ ۴۔ پچھل کا گھنڈہ
۵۔ پھولوں کے گل

انظہار سہیگرہ اور سول نا فرمانی کے ذریعے ہوتا ہے اور خلافت تحریک..... یہ سب کچھ سامنے تھا۔ پریم چند نے افسانہ لکھا اور افسانے کو قاعدہ قانون کی چیز نہیں بل کی چیز سمجھا۔ پریم چند نے شہر کے مزدور گوپی ناتھ (ڈائل کا قیدی) اور دیہات کے کسان طبقہ خصوصاً مردولا اور چھما دیوی (آشیاں برباد) کو سبجا کر کے دیکھا۔ بقول رشید احمد صدیقی:

”ہمارے شعرا کی پوری نسل جو کچھ غزل اور مثنوی میں نہیں کر پائی تھی اسے تمہا پریم چند نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں زیادہ سچائی اور تاثیر کے ساتھ گاؤں اور گھورے پر سنایا اور دکھایا۔“

پریم چند کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ یوپی کی علاقائی سرحد پر پھیلے دیہات بنے۔ ان افسانوں میں ہندوستانی معاشرت کی ہر جہڑخ سے تصور پر کشی خاصے کی چیز ہے۔ خصوصاً سولہ حصوں میں بٹا ہوا افسانہ ”سیر درویش“ اس کی ابتدا کی مثال ہے۔ دیہات کی معرفت پریم چند کے ہاں وطن پرستی کا شریف جذبہ سانس لے رہا تھا۔

سلطان حیدر جوش کے افسانوں میں بدایوں کے قرب و جوار کے دیہات کی پیش کش اصلاحی رنگ لئے ہوئے ہے، مہاشہ سدرشن نے دیہات کی سیاسی بیداری کو نمایاں کیا جب کہ علی عباس حسینی کے افسانوں میں اجتماعی تحریکات کی پیش کش بہت نمایاں ہے۔ دیہات کی حقیقت نگاری میں رومانیت اور مثالیات کی گنجائش علی عباس حسینی کی درد مندی نے پیدا کی، جس کی مثالیں: ”سیلہ گھونٹی“ اور ”سیلاب کی راتیں“ ہیں۔

اختر اور بیوی کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ بہار کے دیہات بنے ہیں اور بہار کی خوشبو منفرد: ”گاؤں کے اکثر کھیتوں میں سے رنج کی فصل کٹ چکنے کے بعد ڈال کی سیاہ کوال مٹی بہت ہی نمایاں معلوم ہو رہی تھی۔ لیکن ابھی ایک وہاں گیہوں اور بونٹ کے سنبھرے کھیت شام کی دھوپ میں چمک رہے تھے۔ پچھوائی چل رہی تھی جس کی لہروں میں گیہوں کے خوشے اور بونٹ کی چھوٹی اور گداز ڈھیریاں بھول رہی تھیں۔ ہوا میں ہنوز گرمی تھی، گاؤں کے قریب بھیٹھ کی قسم کے کھیتوں میں ترکاریوں کی لیٹن اور پودے اپنی ہریا دل سے دل و نظر کو فرحت و تسکین بخش رہے تھے۔ ان سبز و شاداب کھیتوں کے درمیان کوٹوں پر لاشے لگے ہوئے جو اکثر چل رہے تھے۔“

(”تسکین حسرت“ سے اقتباس)

اس ماحول میں مالک اور مزارع کی کشمکش اختر اور یونی کا پسندیدہ موضوع ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے افسانے بھی بہار سے متعلق ہیں اور معاشرتی اور معاشی نا انصافیاں موضوع خاص۔ سہیل عظیم آبادی کی انفرادیت وہاں ہے جہاں بہار کے دیہات کا سکون اور شہروں کی گہما گہمی یکجا ہوتی ہے۔ مثال: الاؤ۔

اعظم کرپوی کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ موضع پارہ ضلع غازی پور (یوپی) مہیا کرتا ہے۔ معاشی کشمکش یہاں بھی اہمیت رکھتی ہے۔ البتہ انفرادیت کی حامل وہ زبان ہے جو اعظم کرپوی نے دیہاتی کرداروں کی پیش کش میں برتی ہے۔ اس حوالے سے چودھری محمد علی ردولوی کا نام نمایاں ترین ہے۔ محمد علی ردولوی کے ہاں علاقائی رنگ اردو زبان کے ایک نئے اسلوبیاتی آہنگ کا باعث بنا۔ محمد علی ردولوی کے افسانے اپنے لینڈ اسکیپ کے اعتبار سے ضلع پارہ بنگلی (اودھ) کے قرب و جوار سے متعلق ہیں اور دیہات کی اس پیش کش میں افغانہ نگار کی قدیم روایات سے جذباتی لگاؤ اور ذہنی وابستگی خصوصیت کی حامل ہے۔ جس کی مثالیں: ”سنگول محمد علی شاہ فقیر“ اور ”گناہ کا خوف“ میں بکھری ہوئی ہیں۔

دیوندر سیتار تھی کے افسانوں کا ہر لمحہ تبدیل ہوتا ہوا دیہاتی لینڈ اسکیپ ہمیشہ قابل توجہ رہا تھا۔ بعض اوقات سیتار تھی کے افسانوں میں دیہات، شہر اور جنگل اپنے باسیوں سمیت باہم ایک ہو گئے ہیں اور اس نئی ترتیب کی پور پور سے ہندوستان کی مٹی کی خوشبو اور گیتوں کی مدھرنے آند پڑتی ہے۔ دیوندر سیتار تھی کے ہاں جنسی الجھنیں، معاشی ناہمواریاں اور ”عورت“ بنیادی موضوعات رہے ہیں۔ ایسے میں ”مالی تلساں“ جیسی کامیاب کردار نگاری سیتار تھی کا ہی حصہ ہے۔

دیہات کے اولین افسانہ نگاروں پریم چند اور سلطان حیدر جوش نے افسانہ کہنے کا فن گاؤں کے حجرے میں بیٹھ کر اور دیہات میں زندگی کر کے سیکھا تھا لیکن دیہات کی اس عنایت کا شکر یہ انہوں نے معاشی سطح پر آویزش اور اخلاقیات کی تبلیغ کر کے ادا کیا۔ پھر ترقی پسند تحریک کا نغض ہوا تو مجبوراً احمد ندیم قاسمی نے دیہات میں محض غربت اور افلاس کی تلاش کی اور طبقاتی آویزش کو موضوع بنایا جس کی مثالیں: ”رئیس خانہ“ اور ”لارنس آف تھلیپا“ ہیں اور یوں افسانے میں دیہات کے حوالوں سے انفعالیت در آئی جسے آج کا نوترقی پسند افسانہ نگار کامیابی کی کئی سبھی

۱۔ مجموعے: ”الاؤ“ ”تین تصویریں“۔

۲۔ مجموعے: ”دکھ سکھ“۔

ہوئے ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ شمال مغربی پنجاب کی سطح مرتفع اور مغربی پنجاب کے قتل کا علاقہ ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا اشتراکی نکتہ نظر عام طور پر زندگی کا ایک زخا مطالعہ سامنے لاتا ہے۔

بلونت سنگھ کے افسانوں کی یو باس پنجاب میں ماجھے کے علاقے سے متعلق ہے۔ بلونت سنگھ (مجموعے: سنہر ادیس، جگا، پہلا پتھر، تاروپود) نے پنجاب کے خصوصی مزاج اور اس کے ایٹارل جذبوں (قتل، عارت گری، اغوا اور آجرو ریزی) کی پیش کش میں اکثرے ہوئے لہجوں کو گرفت میں لیا ہے۔ جذبوں کی شدت کے باعث جملے ادھورے اور کھڑے ہیں (نمایاں مثال: "ناگ بھٹی") اس افسانے میں بنجر، خشک زمین کے تیز نوکیلے کانٹوں والے خود رو پودے "CACTUS" کی طرح ایک کردار کو ابھار کر اس کے کرخت لہجے سے نارمل صورت حال کو ایٹارلٹی کی طرف موڑ دیا گیا ہے۔ بلونت سنگھ نے پنجاب کی سرزمین کی نسبت یو کو سینے کا جتن کیا ہے۔ اس کے پیلے اور تاقا پیشہ کروار جوانی کے نشے میں دلیر زبان بولتے ہیں۔ کرداروں کا شدت اظہار بیان اور اکھڑا ہوا لہجہ بلونت سنگھ کے اسلوب اظہار کو انفرادیت سے ہمکنار کر گیا ہے:

"جہاز جیسے ذیل ڈول والے ڈر لہ کو دور سے ہی دیکھ کر پہچان لینا اس کے لیے مشکل نہ تھا، اسے ڈر لگانے تعجب ہوا۔ اس کا تعاقب کرنے والا محض وہی ایک جوان تو نہیں تھا۔"

چند قدم کے فاصلے سے ڈر لہ سنگھ نے گھگھیا کر ڈر زور سے یو چھا:

"چک میرا جا رہی ہو کیا؟"

جواب میں بسنتی نے ریت کی موٹی تہ میں ٹھوکر لگائی تو دھول کا چھوٹا سا بادل بلبللا کر اوپر کو اٹھا اور رُک کی ہوئی ہوا میں متعلق ہو گیا۔

("ارداس" سے اقتباس۔ از بلونت سنگھ)

خان فضل الرحمن² اور ابوالفضل صدیقی کے ہاں بے اختیار جذبوں (شدید محبتیں اور شدید نفرتیں) کی عکاسی کے باوجود رنگین، بیانیہ اسلوب کی گرفت کہیں بھی ڈھیلی نہیں پڑتی۔ دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں دیہات نے سچے سانس لیے ہیں۔ مثلاً لیس: "پر بت پیپھا" از خان

۱ دیگر مجموعے: ہندوستان ہمارا۔ جلد ۱۔ دیونا کا جنم

۲ مجموعہ: "آدھ کھایا امروڈ"۔ درشن رین۔

فضل الرحمن "دن ڈھلے" اور "جوالاکھ" از ابو الفضل صدیقی۔

خان فضل الرحمن کے ہاں ہندو، مسلم، سکھ آبادی میں انگریز اور اینگلو انڈین کردار نگاری کا تنوع ہے جبکہ ابو الفضل صدیقی کے انسانوں کی انفرادیت افسانوں میں رواں کڑوے اور میٹھے خواب ہیں۔ ہر دو قسم کے خوابوں میں اجاہرہ داروں، حکومت کے پروردہ جاگیرداروں، مزدوروں اور کسانوں کی چہرہ نمائی ہوتی ہے۔ ابو الفضل صدیقی کے افسانوں کا منفرد لینڈ اسکپ "ملکانہ" کی پتھر پٹی وادیوں اور "اراکان" کی سنگلاخ چوٹیوں نے ترتیب دیا ہے:

"سر پہ بڑھیا قرقلی لگائے، علی گڑھ یونیفارم کی یادگار شیروانی زرب تن کیے بائیں آستین میں سفید رومال اڑ سے، ہانگوں میں مخصوص علی گڑھ کات کا پانچامہ اور پاؤں میں سیاہ کوتا، موزوں قد اور گداز جسم میں بڑھاپے کی سرحدوں کو چھوتے ہوئے بھی جوانی کے دم خم چلتے تھے۔ حنا اور شامہ میں بے مخصوص انداز میں پان چباتے داخل ہوئے تو پرستش کے ساتھ ساتھ عطر اور پان کی ملی جلی بکھری ہوئی خوشبوؤں نے ہم سب کو چونکا دیا۔"

("دو عیدیں" از ابو الفضل صدیقی)

یہ ابو الفضل صدیقی کے افسانوں کے منفرد مرکزی کردار کی ایک جھلک ہے۔ یہ داخلی طور پر خوش باش جاگیردار طبقے کے افراد ٹھینڈ دہلوی، علیگ یا لکھنوی انداز لیے فکری طور پر برٹش گورنمنٹ کے زمانے کی یادگار ہیں اور ان کے ساتھ ان کی ریاستوں اور قدموں میں افسانہ "جوالاکھ" کا کچلا ہوا اخلاق باختہ طبقہ کلبلا رہا ہے۔

غلام انگلیں نقوی کے افسانوں میں سست رو اوجھستی ہوئی پنجاب کی دیہاتی زندگی کی تلخیاں اور محرومیاں اس کے نرم رو اسلوب سے ہم آہنگ ہو گئی ہیں۔ نمایاں مثالوں میں "گاؤں کا شاعر" اور "اندھا کنواں" ہیں۔ غلام انگلیں نقوی کے تقریباً تمام افسانوں کی زیریں لہر انسان دوستی کا جذبہ ہے۔

جیلہ ہاشمی کے ہاں سکھ معاشرت کی کھری عکاسی، مدھم سریلے بول، کرداروں کی انا پتلی اور دھیمے دھیمے درد کی لے انوکھا اثر رکھتی ہے خوبصورت مثالوں میں "سرخ آندھی"، "لبورنگ"، "آتما کی شاعری" اور "بن باس" ہیں۔

قاضی عبدالستار کے افسانوں میں جاگیرداری نظام کی شکست و ریخت کا منظر نامہ اپنی بے مثال تدبیر کاری اور جذباتی سچائی کے سبب بے مثال ہے۔ زبان کے درتارے میں پخت جملوں

کی نشست و برخاست کا سلیقہ سراسر مضافات کی عطا ہے خصوصاً آدھ اسٹیٹ سے۔

قاضی عبدالستار کے اسلوب میں پخت جملوں کے سبب "WIT" کی نمونہ شتر افسانوں میں ہوتی ہے لیکن اس کا اصل تماشا شہر کے مضافات کی پیش کش میں ڈرامائی حالات اور خصوصی پیدا کردہ مواقع پر قابل دید ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں قاضی عبدالستار کی ہلکی نشتریت، انگلیخت اور PARADOX یکجا ہوتے ہیں۔ قاضی کے افسانے "ہیتل کا گھنٹہ" سے اقتباس ملاحظہ کیجئے:

"سندھولی جہاں سے سیناپور کے لیے مجھے بس ملتی ابھی ڈور تھا، میں اپنے خیالوں میں ڈوبا ہوا تھا کہ میرے یکے کو سڑک پر کھڑی ہوئی سواری نے ردک لیا۔ جب میں ہوٹل میں آیا تو میرا یکے والا ہاتھ جوڑے مجھ سے کہہ رہا تھا:

"میاں آئی شاہ جی، بھسول کے ساہوکار ہیں، ان کے یکے کا ہم ٹوٹ گوا ہے آپ نے ا نہ بانو تو آئی بیٹھ جائیں۔"

میری اجازت پا کر اس نے شاہ جی کو آواز دی۔ شاہ جی ریشمی ٹکڑا اور مہین دھوتی پہنے آئے اور میرے برابر بیٹھ گئے اور پکتے والے نے میرے اور ان کے سامنے "ہیتل کا گھنٹہ" دونوں ہاتھوں سے اٹھا کر رکھ دیا۔ گھنٹے کے پیٹ میں سوگرمی کی چوٹ کا نشان بنا تھا۔ دو انگل کے حاشیے پر سوراخ میں موت کی رتسی پڑی تھی۔ اس کے سامنے قاضی انعام حسین آف بھسول اسٹیٹ آدھ کا چاند اور ستارے کا موٹو گرام بنا ہوا تھا۔ میں اسے دیکھ رہا تھا اور شاہ جی مجھے دیکھ رہے تھے اور یکے والا ہم دونوں کو دیکھ رہا تھا۔ یکے والے سے رہا نہ گیا..... اس نے پوچھ ہی لیا..... "کا شاہ جی گھنٹہ بھی خرید لایو"

ہاں! کل شام کا معلوم ہائی، کا وقت پڑا ہے میاں پر کہ گھنٹہ دے دیں یا نئے کے۔

الی....."

"ہاں وقت وقت کی بات..... شاہ جی، ناہیں تو امی گھنٹہ..... اے گھوڑے کی دم راستا دیکھ کے چل....."

یہ کہہ کر اس نے چابک جھاڑا۔

میں، "میاں کا بردقت" چوروں کی طرح بیٹھا ہوا تھا۔ مجھے معلوم ہوا کہ یہ چابک گھوڑے کے نہیں میری بیٹھ پر پڑا ہے۔ (ہیتل کا گھنٹہ)

صادق حسین (مجموعہ بھسولوں کے محل) نے پٹھوہار کے غیرت مند اور دلیر کرداروں کی

چھوٹی چھوٹی خواہشوں سے بنے ہوئے حیران کر دینے والے شگفتہ مظاهروں اور رومانی نضا کے افسانے لکھے ہیں جس کی ایک مثال ”پونجیاں“ ہے جب کہ فہمیدہ اختر (مجموعہ: کشمال، اپنے دیس میں) نے پہاڑوں کے دیہات، خصوصاً پشاور اور کوہ مری کی کھروری نفسیات کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

افسانہ طراز کا مشاہدہ اور تجربہ شہر سے بڑھ کر مضامین تک گیا اور وہیں محدود ہو گیا، اس سے آگے دشت پڑتا تھا۔ بیاباں کی دنیا دیکھی بھالی دنیا کی نسبت اجنبی تھی۔ ایسی دنیا جہاں پھول کھلتے ہیں اور واد کی خواہش میں مرجھاتے ہیں۔ جہاں گم متھان پیڑ اور بوٹے ٹپکے ٹپکے زندگی کا وظیفہ پڑھتے ہیں اور چرند پرند کا اپنا نظام زیست ہے۔ ایسی انجان زندگی کے اطوار گلشن میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ تخلیقی سطح پر صرف نقاشی کی دنیا ہی ایسی ہے جو اس معاملے میں امیر کہلا سکتی ہے۔ ادب میں لے دے کے چند نام ہیں۔ نجیم کامارن سترلنگ اور کیوبا کی ڈور الونسو: دونوں نے دنیا کی حقیر مخلوقات کو اپنا موضوع بنایا۔ سترلنگ نے چیونٹی، مکھی اور کتے کی زندگی کا رزمیہ لکھتے ہوئے ویرانے کے برگ و بار کو اہمیت دی۔ ڈورانے چیونٹی، چوہیا اور دیگر ارضی کیڑے مکوڑوں کی سرگذشت قلم بند کی۔ جنگل کے تخلیقی اظہار کی صورت میں برطانیہ کے ریڈیا ریڈ کپلنگ (جنگل بک) اور جوزف کونرڈ ("LORD JIM") اور ("HEART OF DARKNESS") افریقی راجن گیری ("ROOTS OF HEAVEN")۔ بھیریا کے اسوس ٹوٹوالا (نمایندہ افسانہ۔ "شریف زادہ") کے ہاں ملتی ہیں جنہوں نے بھارت اور افریقہ کے جنگوں اور ان کی حیوانی زندگی کو پیش کیا ہے۔

اُردو افسانے میں اس پیش کش کے حوالے سے صرف تین نام نمایاں ہیں۔ سید رفیق حسین ابوالفضل صدیقی اور خان فضل الرحمن۔ خان فضل الرحمن کا دیہات سے جنگل کی طرف میلان بطور خاص قابل توجہ ہے۔ ضلع سہارن پور میں شواک کی پہاڑیوں اور اُن کے گردا گرد پھیلے ہوئے جنگل کے پرندے فضل الرحمن کو بہت مرغوب ہیں۔ خان فضل الرحمن نے اپنے رومانی افسانوں میں ہجر کی کیفیات کی عکاسی کے لیے ”پرست سپہیا“ اور کوئی کوئل کو اس کی عادات اور خصائل سمیت چنا ہے۔ نمائندہ مثال: ”پرست سپہیا“ (افسانوی مجموعہ: ادھ کھایا امروہ)۔

ابوالفضل صدیقی کے شکاریات کے موضوع پر افسانوں میں تلنگانہ کی پتھرلی وادیوں کو ان کے چرند پرند سمیت موضوع بنایا گیا ہے۔ اس نوع کی اکاؤکا دیگر مثالوں میں بانو قدسیہ کا

”کال سچی“ (چڑیا گھر کے پرندوں اور جانوروں کی زیرست کا مطالعہ) اشفاق احمد کا ”بندر لوگ“ (کشمیری بندروں کی عادات کے حوالے سے ہماری منافقانہ سیاسی اور معاشرتی زندگی پر طنز) اوپندر ناتھ اشک کا ”کالو“ (مختے کے شب و روز) نمایاں افسانے ہیں۔

سید رفیق حسین نے بطور خاص جنگل کے لینڈ اسکیپ کو اس کی مخلوقات سمیت موضوع بنایا ہے۔ رفیق حسین کے افسانوی مجموعے: ”آئینہ حیرت“ کے افسانوں میں دونوں طرح کے چوپائے (وحشی اور پالتو) بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ پالتو چوپائیوں میں افسانہ ”بیرد“ کا سائڈ، ”گوری ہو گوری“ کی گائے، ”بے زبان“ کی گھوڑی اور ”کلوا“ کا کتا..... وفاداری اور قربانی کی جہتوں کے مختلف رنگ ہیں۔ رفیق حسین کے اس سانس لیتے ہوئے جنگل کی ایک جھلک ملاحظہ کیجئے۔

”تو کاں آں ہ“ آواز پھر آئی۔

رم کلیا نے ”ہرے رام گوری بولے“ کہتے ہوئے چاروں طرف دیکھا۔

گائے دکھائی تو دی نہیں لیکن رم کلیا نے اپنی پوری طاقت سے پکارا: ”گوری ہو گوری“۔

جواب آیا: ”تو کاں آں ہ“

اور پھر باغ میں سے تیرتی ہوئی گائے نکلی۔ رم کلیا نے پھر پکارا، وہ اس کی طرف بولتی ہوئی بڑھی لیکن دور سے ایک اور آواز آئی۔

”اوماں آں ہ“

باغ کی آڑ سے چھڑے کی آواز تھی۔ گائے اس کی آواز کی طرف گھوم پڑی۔

رم کلیا کا ننھا سادل بیٹھنے لگا۔ وہ رات بھر رونے اور بچکیاں لینے سے تھک چلی تھی۔ پھر بھی سکت بھر چلائی۔

”گوری ہو گوری“

”ارے گوری اے آئے جا۔“

”ہائے رے مہیا ناہیں آوت۔“

”گوری ہو گوری“

۱۔ ”آئینہ حیرت“ اور ”گوری ہو گوری“ میں شامل آٹھ افسانے کتاب کار جلی کیشنز رام پور (ج۔ پی) نے ”شیر کیا

سوچنا ہوگا“ کے نام سے شائع کئے ہیں۔ ان میں ایک ہی مجموعہ تین ناموں سے شائع ہوا۔

”گوری ملیا آئے جا رہی.....“

لیکن گوری نے زرخ نہ بدلا۔ البتہ دو چار دفعہ سرگھما کر رم کلینا کی طرف دیکھا۔ ازا کر یولی اور پھر ادھر ہی تیرتی چلی گئی جدھر سے چھڑے کی آواز آرہی تھی۔

(”گوری ہو گوری“ سے احتباس)

منفرد لینڈ اسکپ کے افسانوں میں ابوالفضل صدیقی، خان فضل الرحمن، قاضی عبدالستار اور واجدہ تہسم نے بالخصوص جاگیردارانہ تمدن کی عکاسی کی ہے۔ ان افسانوں میں قرن ہاقرن کی سماجی حوال سے مرثب شدہ تہذیبی اقدار کا شعور آج کے عہد میں ایک UNIQUE APPROACH ہے۔ صرف واجدہ تہسم کے ہاں ہی خوبصورت مثالوں میں جاگیردار طبقے کا زوال ”دیار حبیب“، جوہلی کی ڈھستی ہوئی فصیلیں (گلستان سے قبرستان تک) اور باطنی طور پر جاگیرداری کی زوال پذیری کی مثال ”ناگن“ جیسے افسانے پیش کش کا معیار قائم کرتے ہیں۔ شہر سے نکلی یہ آگے بڑھتی ہوئی چاروں اطراف میں پھیلتی سڑک ان دیکھے اور ان چھوئے نسبتاً نیم تاریک رسوم و رواج اور روایات تک گھر کر گئی ہے۔

دیوبند ریستار تھی ”گمری گمری“ لیے پھرے، اور یہ خانہ بدوشی کی روایت، مانک ٹالہ تک آئی ہے۔ (مجموعہ ”جیاسی نکل“) مانک ٹالہ کے ہاں مصر کے اہرام اور افریقہ کے جنگل..... پیرس اور بنگاک کی سڑکوں کے شور میں بولتے ہیں۔

سکھ معاشرت کی پیش کش جلیلہ ہاشمی (سرخ آغہی۔ بن باس) ہندو سماج۔ احمد عباس (کرشن چندر کی محبوبہ) اور راجندر سنگھ بیدی (وہ بڑھا۔ گہن۔ اپنے دکھ مجھے دیدو) مسلم معاشرت عصمت چغتائی (چوٹی کا جوڑا) محمد حسن عسکری (پیشتر افسانوی کردار) راج (سومناٹ کے بعد پیغمبر کی موت) اعجاز حسین پٹالوی (سردخانہ) مقصود اگنی شیخ (مجموعہ: ”برف کے آنسو“ کے پیشتر افسانے) اور خالد ابراہیم (لمحے کا بادشاہ) کے ہاں ہوئی ہے۔ جب کہ سرحدی اور قبائلی علاقوں کے قصے فہیدہ اختر، مسعود مفتی اور سیدہ حنا نے لکھے بالترتیب ”کشمالہ“ ”راضی نامہ“ اور ”تہا اواس لڑکی“۔

شملہ کی سچی تصویر اشفاق احمد (بندر لوگ) بلوچستان اور سندھ کی سیاسی اور معاشرتی صورت گری: نجم الحسن رضوی (چہروں کے پہاڑ۔ سادہ بیلا میں اجنبی)..... سون سیکس کی جھلک:

۱۔ فرانسسی لینڈ اسکپ کی ایک مثال اختر حسین رائے پوری کا افسانہ ”دل کا اندھیرا“ ہے۔

۲۔ مجموعہ: ”نہوئی کہانیاں“

احمد ندیم قاسمی (الحمد للہ۔ رئیس خانہ) کے ہاں ملتی ہے۔

رام لعل اور رضیہ فصیح احمد نے "سفر وسیلہ ظفر" کو خوبی کے ساتھ افسانوں میں جگہ دی۔ رام لعل کے ہاں بڑے چاہنے والے کا قبول تجربہ (زندگی سے آنکھ ملانے کی بات) اور رضیہ فصیح احمد کے ہاں سفر نامے اور پورٹاثر کی دھوپ چھاؤں انفرادی رنگ لیے ہوئے ہے۔

ہرچن چاولہ کے ہاں یادوں کے حوالے سے میانوالی کالینڈر اسکپ اور سید انور کے ہاں سمندر کا سفر (بحر ہے پایاب مجھے) اور بندرگاہوں کے رومانی وقوعہ جات کے ساتھ حمید بنگال جلوہ گر ہوا ہے۔ سید انور کو ایک شعلہ، ایک طوفان اور ایک ڈرگاہ کہا جاتا ہے۔ بحری سفر کے حوالے سے اس نے ہر طرف سلگتی ہوئی معاشرت میں Live کیا ہے۔ مثال: مجموعہ "آگ کی آغوش میں" کے افسانے۔

انسانی جدل کی تصویر کاری نے عالمی ادب کو بڑے بڑے شاہ کادیے ہیں۔ اردو افسانے کا ایک اہم موڑ ۱۹۳۷ء کے فسادات ہیں لیکن اس سے پہلے از زندگی کی خوریزی، زندگی اور گھٹاؤنی بربریت کی محض تفصیل، اخباری رپورٹنگ سے زیادہ کچھ نہیں۔ صحیح فوکس میں لی گی تصویر کا نام افسانہ نہیں، سارا کھیل تخلیقی عمل کی تکمیل کا ہے۔ پھر فسادات کے بارے "ترقی پسند فارمولا" بناؤٹی اور سطحی افسانوں میں اضافے کا باعث بنا۔ اس مصلحت کوئی کی مثالیں: کرشن چندر (پشاور ایکسپریس) احمد ندیم قاسمی (چٹیل) خواجہ احمد عباس (انتقام) اور ممتاز مفتی (گھورا اندھیرا) جیسے نمایاں ناموں کے ہاں بھی مل جاتی ہیں، اسی طرح ۱۹۶۵ء کے انسانی جدل پر لکھے گئے بیشتر افسانے "موم بتی کے سامنے" (حجاب امتیاز علی) "سپاس کا پھول" (ندیم قاسمی "پاکستان") (ممتاز مفتی) "ٹھنڈا ایشیا پانی" (خدید مستور)، "کھیم کرن کی ہلکی" اور "ماں" (سعادت اللہ) سبز پوش (غلام اشکین نقوی) افسانوی مجموعہ: "لہو اور مٹی" (مشاق قمر) افسانوی مجموعہ: "چہرے" (مسعود مفتی) سطحی تحریریں ہیں۔ بڑی تخلیقات نہیں بن پائیں۔

۱۹۳۷ء کے فسادات، ۱۹۶۵ء کی جنگ اور زوال ڈھاکہ پر اردو افسانے دو طرح کے ملتے ہیں۔ پہلی قسم وہ جہاں ناول: "ڈاکٹر ڈاکو" کی طرح سے فرد بھیا تک جدل میں گہرا ہوا ہے، اس کا کوئی عمل اپنا نہیں۔ حالات کا ریلہ اسے جہاں چاہے گھسیٹتا ہوا اپنے ساتھ بھالے جائے۔ وسیع تر انسانی جدل کی شدت خود مختار ہے۔ منٹو کے دو افسانے: "ٹھنڈا گوشت" اور "شریعین" احمد ندیم

۱ افسانوی مجموعہ: آگ کی آغوش میں۔ سورج بھی تماشائی۔ منزل کی طرف۔

۲ منزل منزل دل بٹکتے گا۔ جب سوز مشتق جاگا

فاسی (پرمیٹر سنگھ) اشفاق احمد (گذریا) حیات اللہ انصاری (شکر گزار آنکھیں) خدیجہ مستور (میںوں لے چلے بابلا) کے افسانے اس ذیل میں نمایاں ہیں۔

بربریت کے خاتے پر ستارہ افرا کی کہانیاں سامنے آئیں۔ یہ تمام کردار اپنے اپنے طور پر سچے ہیں لیکن حالات اور وقت نے انہیں جھوٹا ثابت کر دیا ہے۔ منٹو کا ”کھول دو“، راجندر سنگھ بیدی کا ”لا جوتی“، قدرت اللہ شہاب کا ”عائشہ آگھی“، صلاح الدین اکبر کا ”الہم اور سائے“ اس ذیل میں عمدہ مثالیں ہیں۔ بازیافتہ نسوانی کرداروں کی پیش کش میں اکثر افسانہ نگار جذباتیت کا شکار ہوئے اور آخر میں آتے آتے افسانے کے الیہ انجام کی نسبت عصمت چغتائی کی Wishful Thinking ظاہر ہوئی اور افسانہ بگڑ گیا۔

۱۹۴۷ء کے فسادات کے بحرانی دور کے خاتے کے بعد بھی بہت حد تک فسادات افسانے کا موضوع بنے رہے۔ افسانہ کے اس رداں میں منظر میں انتظار حسین کا نام سب سے اہم ہے اور تازہ ترین مثال افسانہ ”ہندوستان سے ایک خط“ مطبوعہ ”سوریا“ ہے۔ انتظار حسین کے ان افسانوں میں یادیں، چھڑے ہوئے گلے، بازاروں میں لیے لیے پھرتی ہیں اور انتظار حسین کے یہ افسانوی کردار لاہور کی سڑکوں پر ”گڑکی گڑک“ تلاش کرتے ہیں جو ماضی میں بیت گئی۔

ہندوستان کی تقسیم کبیر کے ساتھ دونوں اطراف میں فرد کی تنہائی کا احساس حد درجہ بڑھ گیا۔ افسانے میں موضوعاتی اور اسلوبیاتی اعتبار سے تبدیلیاں ظہور پذیر ہوئیں۔ یہ تخلیق کار کے انفرادی محسوسات سے لے کر اجتماعی زندگی کی داخلی کیفیات تک کی تبدیلیاں تھیں۔

سیاسی مجبوری اور محکومی کا احساس ختم ہوتے ہی دونوں اطراف میں عصری حوالوں سے معاشرتی سطح پر مسائل اور ان کا حل ڈھونڈنے کی سعی کی گئی اور یہ سب محسوساتی سطح پر نسبتاً آزاد فضا میں سامنے آیا، معروضی انداز نظر پیدا ہوا جس کے نتیجے میں اظہار کی سطح پر ترقی پسندوں کا وقت آمیز رویہ افسانے میں دم توڑ گیا۔ نئی طبقاتی تقسیم موضوع بنی تو لیکن اجتماع کے خوف کے سبب یکہ و تنہا تخلیق کار نے استعارے اور علامت کا سہارا لیا۔ نشان متروک قرار پایا جس سے ترقی پسندوں کی صحافیانہ اپروچ اپنے منطقی انجام کو پہنچی۔ فسادات بیت گئے تھے اور اس کا رد عمل یہ ظاہر ہوا کہ جغرافیائی سرحدوں کو بھول کر ”انسان دوستی“ ایک موضوع کے طور پر سامنے آئی لیکن ایسے میں سیاست کا نفوذ بعض افسانوی تحریروں کو شاہکار بننے سے روکتا بھی رہا۔ یہ وہ مقام تھا جہاں ترقی

۱۔ افسانوی مجموعہ: ماں جی۔ نلسانے۔ سرخ نیوے۔

۲۔ افسانوی مجموعہ: الہم اور سائے

پسندوں نے جو کچھ لکھا اسے محمد حسن عسکری نے تو رد کیا ہی، جسیم جازی اور ایم اسلم کی قبیل کے لوگوں نے بھی رد کیا اور جیسے کو قیسا۔ اس کو ہنگامی ادب کا نام ملا اور کھرے تخلیق کار نے جب غور کیا تو پتہ چلا، سب خواہ مخواہ لڑتے ہیں، جیت تو ہندوستان میں ”مدلا“ اور ”۴۴“ کی ہوئی یا پاکستان کے جاگیردار کی، عام لوگ تو ہمیشہ ہارنے والے رہے ہیں۔

- نئی منصوبہ بندی اور جمہوریت کی تلاش ہوئی۔ معاشرت، سیاست اور سماجی اقدار کی تبدیلیوں کے ساتھ بین الاقوامی سطح پر اپنی ہستی کے تعین کی کوششیں افسانے کے نئے موضوعات بنیں۔

اشفاق احمد لے اے حمید کلمہ محمد احسن فاروقی، احمد شریف، محمد خالد اختر، شوکت صدیقی، ست پرکاش سنگر سکراج۔ عنایت اللہ، میرزا ریاض کلمہ پونس جاوید، عاشق حسین بٹالوی اور شمس آغا کا خاص موضوع جذباتی سطح پر انسان کی قلب ماہیت ہے۔ جس کا سب سے بڑا سبب جذبہ محبت اور اس کے متعلقات ہیں۔

اشفاق احمد کے ہاں چاہے جانے کے جذبے کا تنوع خصوصاً حسیاتی سطح پر اس جذبہ کی متنوع صورتیں (گذریا۔ اُجلے پھول۔ قصہ دل و ختی) اہمیت کی حامل ہیں۔ اشفاق کے افسانوں میں لوگ دانش کے حوالے (حقیقت نیوش) اور تصوف کی جانب میلان (مانوس اجنبی) پاکیزگی اور خیر کی فضا بندی کرتے ہیں۔ اے حمید کے افسانے جذبہ محبت اور فطرت کی خوبصورتی کو باہم ایک کر کے مادرائی فضا ترتیب دیتے ہیں۔ (دو گیت۔ چاندنی رات میں سفر) خود سپردگی اس کے افسانوں کی بحر انگیز فضاؤں میں ادھوری، ناکام محبتوں کی مدھم سُر میں اور رومانی یادیں۔ اس کی ایک مثال افسانہ ”خزاں کا گیت“ ہے:

”کانسی کے گلدان میں لگی یوکلپٹس کی ٹہنیوں کو موسمِ تہی کے قریب کر دو اور چرچ مین کا سگریٹ سٹکا کر نپیل لیمپ بجھا دو اور پھر مجھے بتاؤ کیا یوکلپٹس کی کسٹن ٹہنیوں کے پاس موسمِ تہی کو روشن دیکھ کر تمہیں یوں نہیں لگتا جیسے گرتی برف میں آتش دان کے پاس بیٹھے کسی قدیم اندلسی موسیقار سے بچپن کا سو گوار گیت سن رہے ہو؟ میں بھی

۱۔ مجموعہ: ”اُجلے پھول“۔ ”ایک محبت سو افسانے“۔ ”سُلم بیٹا“

۲۔ مجموعہ: ”خزاں کا گیت“۔ شہزادہ گلیاں۔ کچھ یادیں کچھ آنسو۔ مٹی کی سہ نالیز۔ منزل منزل۔ دیکھو شہزادہ پور۔

۳۔ مجموعہ: آشادیب بچھنا۔

۴۔ افسانوی مجموعہ: آندھی میں صدا۔ بے آب سمندر

تہیں بچپن کا ایک سوگوار گیت سنانا چاہتا ہوں۔ یہ گیت سردیوں کی ایک ٹھہری
سنان گلی سے شروع ہوتا ہے۔ جس میں ایک پرانے چھجے والے مکان کی کھڑکی
میں چمک کے پیچھے کشمیری شمال میں لپٹا ہوا چہرہ ابھرتا ہے۔ نسواری آنکھوں، ناک
میں سرخ کیل اور براؤن ہونٹوں والا گرم چہرہ۔“

(”بارش میں پوکھنچس کا درخت“ از اے خید)

محمد احسن فاروقی اور احمد شریف کے ہاں کرمیت حقائق کے علاوہ کردار کی سطح پر عجیب طرح
کی غیر متوازن صورت حال قابل توجہ ہے۔

”نہایت معمولی چہرہ بلکہ معمولی سے بھی گرا ہوا، دھنسی کپٹیاں، چھوٹی آنکھیں، مجال
پھولے ہوئے، ناک چھٹی تو نہیں مگر بہت چھوٹی۔“

یہ احسن فاروقی کے افسانے ”پتھر“ کی ہیروئن کا ناک نقشبہ ہے جو تھوڑی سی رد و بدل کے
ساتھ احمد شریف اور احسن فاروقی کے بیشتر نسوانی مرکزی کرداروں کی پہچان ہے۔ چاہنے والوں
اور چاہے جانے کی خواہش کرنے والوں کے سماجی مرتبے اور عمروں کا تفاوت دونوں افسانے
نگاروں کے ہاں عجیب و غریب صورتیں سامنے لاتا ہے۔ احمد شریف کے ہاں اس کی مثالیں:
”گھر میں اجنبی“ اور ”چھڑکاؤ گاڑی“ اور احسن فاروقی کے ہاں ”بھٹنی لگتی ہے“ میں ملتی ہیں۔
ایسے مرکزی کرداروں کی پیش کش افسانوی کرداروں کی سطح پر روایت کی توسیع ہے۔ محمد احسن
فاروقی نے جنسی نفسیات کے حوالے سے محبت اور بوالہوسی کے دوسرے بعد تک سفر حیرت ناک
کامیابی کے ساتھ طے کیا ہے۔ اور وہ جو سارتر کے مجموعے ”INTIMACY“ کے بارے میں کہا
جاتا ہے:

محبت میں بوالہوسی کا ذہن مطالعہ محمد احسن فاروقی کے ”افسانے کر دیا“ پر پورا بیٹھا ہے۔ احسن
فاروقی کے افسانوں میں مٹی ہوئی تہذیب کے گم شدہ نقوش از سر نو اجاگر ہو کر افسانے میں خاص
طرح کی جاذبیت کا باعث بنتے ہیں۔

شوکت صدیقی کے افسانے زبان اور تکنیک کے تنوع کے باوجود سماجی انصاف کی خواہش
اور سنسنی خیزی کا شکار ہو گئے ہیں۔ اس روایت میں محمد خالد اختر، شاکر شوکت صدیقی کی منفرد مزین

۱۔ مجموعہ: نویلی سے کھیت تک۔

۲۔ مجموعہ: تیرا آدی۔ رات کی آنکھیں۔ راتوں کا شیر۔ کونکا جلی۔ کیا مگر۔

۳۔ مجموعہ: کھویا ہوا نق۔ چچا عبدالباقی۔

اور مجرم کردار نگاری (محمد خالد اختر کا "چھپر" اور شوکت صدیقی کا "راتوں کا شہر"۔ "خلیفہ جی") قابل لحاظ اس لئے نہیں رہتی کہ دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں سماجی انصاف کی شدید خواہش ان کے افسانوں کو مبالغے کی حدود تک لے جاتی ہے۔ شوکت صدیقی کے بعض افسانے تو سوشلسٹ افکار کے سٹڈی سرکل کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ مثال دیکھیے: "ابولہول کا سایہ" کی ابتدا لینن کے قول سے ہوتی ہے:

"انقلابی قوتوں کو جب پوری طرح ابھرنے کا موقع نہیں ملتا تو وہ زندگی کے لئے زہر اب بن جاتی ہیں"۔ یہ افسانہ اسی قول کی تشریح ہے۔ بھوکے زندگی سے ہارے ہوئے زخمی سپاہی کا دن ڈھل رہا ہے۔ کرفیو آؤر ڈر کی رات میں اس کی آخری ہچکیاں اس افسانے کا موضوع بنی ہیں۔ ایسے جذباتی مقامات پر شوکت صدیقی اور محمد خالد اختر کے طنز کی زہرناکی نے ان کے افسانوں کو سطحیت کا شکار کر دیا ہے۔

محمد خالد اختر کے کچھ افسانے محض کسی نہ کسی کردار کی شخصی اور نجی زندگی کی تفصیل سامنے لاتے ہیں۔ ان کرداروں (افسانے: "لائین" کا مستری مہتاب دین اور "مقیاس الحکمت" کا ڈاکٹر فریب محمد) کے ساتھ افسانہ نگار کا اپنا تعلق اس نوع کے دیگر افسانہ نگاروں میں محمد خالد اختر کو انفرادیت بخشتا ہے۔

ست پرکاش سنگر بھی اس نسل سے متعلق ہے۔ اس کے ہاں یہ حادثہ گزرا ہے کہ افسانہ نگار اپنی حاضر جواب اور ڈرامہ نگار طبیعت کی تکلفگی سے ایک ٹپ بھی چھپانے چھڑا سکا۔ اس طرح افسانہ نگار کی نسبتاً اونچی سطح پر کفری ذات کے مقابل اس کا افسانہ تشیب میں اترتا چلا گیا۔ اس طرح "گنگا اشران" اور ہم بیاباں میں ہیں" جیسے نمائندہ افسانوں کی تمام تر توانگی جملہ بازی اور تکلفگی بیان میں دب کر رہ گئی۔

راج کے افسانوں میں کرسس کی تعطیلات اور گرے کا ماحول اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے بعض افسانے گرے کے اثرات سے بہت دور نکل کر بھی لکھے جو غیر معمولی لمحات کی زوداد ہیں اور محبت کے متعلقات اور نفسیاتی الجھنوں کے لامتناہی سلسلے۔ راج کے افسانوں کی زندگی ملی جلی معاشرت کی ہے جس کے لئے اس نے کمرہ ٹکنیک کا ہتھیار کیا ہے۔ وہ اپنے افسانوی کرداروں کو ہجوم میں سے جن کر ہجوم کے پس منظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ ایسے میں راج کے موضوعات کا نیا پن اور اسلوب کی ندرت اہمیت کی حامل ہے۔

عنایت اللہ، میرزا ریاض اور یونس جاوید کے اکثر افسانے کرداری ہیں اور ان افسانہ

نگاروں کی جزئیات نگاری قابل توجہ ہے۔

عنایت اللہ اپنے کرداروں کے گرد پھیلی ہوئی لاطعلق زندگی اور اشیاء میں سے معنی کی تلاش کرتا ہے (نمایندہ مثال: ادھوری کہانی) عنایت کے دونوں افسانوی مجموعوں "منزل منزل دل بیکے گا" اور "سوز عشق جاگ" کے بیشتر افسانے لاطعلق میں تعلق کی تلاش سے متعلق ہیں۔ بعینہ یہی طریقہ کار میرزا ریاض اس وقت اختیار کر لیتا ہے جب وہ اردگرد کی پوری صورت حال کو مجرم کردار نگاری کا معنی گواہ بناتا ہے۔ اس کے افسانوی مجموعے "آندھی میں صدا" کے بیشتر افسانے اس کی مثال ہیں اور افسانوں میں انبارل جنسی نفسیات کا مطالعہ اور آپس میں الجھتے ہوئے شر اور معاشرتی گراؤوں میں خیر کی جستجو معصومیت کی حامل ہے۔ ایک مثال: "چکارڈ"۔

یونس جاوید (مجموعہ "تیز ہوا کا شور") نے اپنے افسانوی کرداروں کی زندگی کا پھیلاؤ سمیٹے ہوئے خارجی ماحول سے کرداروں کی داخلی کیفیات اور محسوسات کی عکاسی کا کام لیا ہے۔ اس کی ایک مثال افسانہ "رات کی اونچی فصیل" کی سسٹر سجانہ کی داخلی نفسیات کو مقدس آگ کے ساتھ ہم آہنگ کر دینے سے سامنے آئی ہے۔ اسی طرح "اُس رات کا درد" تقسیم ہوتے ہوئے شہر برلن کی کرخت خارجی صورت حال اور بچپن کی معصومیت (نٹھے بچے اور زخمی کتے کے تعلق کے حوالے سے) کے باہم ایک ہو جانے سے اس کی ایک مثال بنی ہے۔

اس روایت میں عاشق حسین بٹالوی^۱ (مجموعہ: سوز نا تمام) اور شمس آغا (مجموعہ: "اندھیرے کے جگنو") نے حسن و عشق کی گھسی پٹی روایتی فارمولہ کہانیوں کو نئی تدبیر کاری کے تحت چونکا دینے کی حد تک قابل توجہ بنا دیا ہے۔ عاشق حسین بٹالوی اور شمس آغا کے ہاں غم و الم کی فضا بالترتیب عورت کی بے وفائی اور جوان جذبوں کی اٹھان (اور ان کی معصومیت) کے حوالے سے توجہ طلب ہے۔

رواں پس پس منظر میں اختر انصاری، رام لعل، احمد یوسف اور عرش صدیقی کے ہاں موضوعات کا تنوع اور اس کی مناسبت کے ساتھ اسالیب اظہار کی نت نئی کروٹیں قابل توجہ ہیں۔ افسانہ نگاروں کے ہاں سماجی حقیقتیں، نفسیاتی الجھنیں اور معاشرتی ناہمواریاں ان کے منفرد زاویہ نظر کے تحت افسانوں میں ڈھلتی رہتی ہیں۔

اختر انصاری کے افسانوں کا آغاز شدید جذباتیت کے تحت ہوا۔ افسانوی مجموعے "اندھی دنیا" میں افسانہ نگار ساری کائنات کو اپنی مٹھی میں سمجھ لینے کی خواہش کرتا ہے۔ "نازد" کے

انسانوں میں یہ جذباتی اتار چڑھاؤ اعتدال کی سمت آیا ہے۔ جب کہ تیسرا مجموعہ ”خونی“ توازن کی مثال ہے، اور مجموعہ ”یہ زندگی“ اس کے نمائندہ انسانوں کا مجموعہ کائنات کو مٹھی میں بھینچ لینے کی خواہش، آخر آخر حلقہ در حلقہ پھیلتی آکٹاہٹ میں سے زندگی کی اسنگ تلاش کرنے پر ٹھہری ہے۔

اختر انصاری کی خوش طبعی، بردباری اور نفاست پسندی اس کے ہاں موضوعات کے تنوع کے ساتھ پہچان بنی۔ افسانہ نگار کے بدلے ہوئے لہجوں اور اسالیب کی گنجائش موضوعات کے تنوع میں نکلی۔ اس کی مثالیں اختر انصاری کے دو نمونہ تازہ افسانوں سے ملاحظہ ہوں۔ یہ افسانے ”ازلی بد نصیب“ اور ”غیر مری انسان“ (مطبوعہ نقوش) ہیں۔

دونوں افسانوں کا آغاز قاری کو ابتدا میں ہی اپنی مضبوط گرفت میں لیتا ہے۔ یہ چونکا دینے والی صورت حال افسانوں کے اختتام کے بارے میں شدید گمراہ کن ہے۔ ”ازلی بد نصیب“ ازل کے ننگے بھوکے انسان کا استعارہ ہے، جس کی خواہش ہے کہ وہ سب کچھ اپنے زور بازو سے کر گزرے اس کی مسلسل ناکامیابی ایک کامیابی کی صورت اس وقت اختیار کرنے لگتی ہیں جب اس کی لاٹری نکل آتی ہے۔ لیکن وہ تو چاہتا تھا کہ سب کچھ اپنے زور بازو سے کر گزرے۔ یہ کامیابی دراصل اس کی زندگی میں سب سے بڑی ناکامی کی صورت ہے۔

”غیر مری انسان“ کا ہیجر برائنٹ جو دوسری جنگ عظیم میں شدید زخمی ہو کر محض اس لئے زندہ ہے کہ کپٹن ہنری کی خبر مل جائے کہ کس حال میں ہے لیکن جنگ اپنے شباب پر ہے، کسی کو کسی کی خبر نہیں اور جسے دراصل مر جانا چاہیے، وہ زندہ ہے۔

رام لعل کے افسانوں میں مرد اور عورت کا جنس مخالف کے داخل سے آگہی حاصل کرنے کا عمل ازلی تکرار میں اس وقت ڈھلتا ہے جب رام لعل اس دنیا کے چیل چلاؤ میں فرد کو جسمانی طور پر بھی مسافر بنادیتے ہیں (مثالیں: حیرت زدہ لڑکا۔ اکھڑے ہوئے لوگ۔)

رام لعل کے ہاں یہ سفر ملٹی ڈائمینشنل معنویت کا استعارہ ہے۔ ایسا سفر جو انسان کے داخل اور خارج دونوں سطحوں پر یکساں طور پر جاری و ساری ہے۔

احمد یوسف کے اور عرش صدیقی نے متنوع موضوعات کے برتاؤ کے ساتھ ساتھ روایتی طرز

1۔ چوتھا افسانوی مجموعہ: لوگ قصہ ستوا اور دوسرے افسانے۔

2۔ رام لعل کے مجموعے: گزرتے لہجوں کی چاپ۔ اکھڑے ہوئے لوگ۔ چراغوں کا سفر۔ آواز تو پیچانو۔ کل کی بانس۔ گل گلی۔ انتظار کے قیدی۔ انقلاب آنے تک۔ نئی دھرتی پر آنے گیت۔ آئینے (اولین مجموعہ ۱۹۴۵ء) بمصوم

آنکھوں کا بھر۔ 3۔ مجموعے: ”روشنائی کی کشتیاں“۔ ”آگ کے ہمسائے“۔ ”۲۳ گھنٹے کا شہر“

اظہار سے علامت اور تجرید کے معتدل درتارے تک سفر کیا ہے۔ ان تینوں افسانہ نگاروں کا انسانی نفسیات سے گہرا شغف اور بیان میں ^{تفصیلی} کا عنصر قابل لحاظ ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں تیسری سمت کی تلاش بھرپور معنویت کی حامل ہے۔ قمر احسن نے افسانے اس روایت میں توسیع کا باعث بنے ہیں۔ یہ گنجائش ان کے خالصتاً نئی منطقے کے موسموں اور رنگوں کی عطا ہے۔

انور عظیم، اقبال تین، عوض سعید، اقبال مجید، ہرچرن چاولہ اور منیر احمد شیخ اپنے افسانوں میں فلسفیانہ نوعیت کے سوالات اٹھاتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے اجتماعی نفسیات کے حوالے سے لکھے گئے افسانے کچھ اور اجتماعی ذہنیت کی تشکیل اور تعمیر کے باب میں توجہ طلب ہیں۔ انور عظیم زندگی کی بے معنویت کو کس طرح سماجی مسائل کے روبرو کھڑا کرتا ہے اس کے افسانے "قصہ دوسری رات کا" سے مثال ملاحظہ کیجئے:-

"ہر طرف اندھیرا تھا، کتے تھے اور کتوں کے سائے تھے اور زنجیروں کی جھجکا تھی۔ سب کا رنگ ایک تھا، سب بھی ایک تھی، یکا یک ہوا کے زور دار ہاتھوں نے کتوں کے چہروں سے نقابیں نوج لیں۔ سارے کتے بے چہرے تھے جن کے ہاتھوں میں کتوں کی زنجیریں تھیں، وہ بھی بے چہرہ تھے۔ بے چہرہ قافلہ ایک ہی سمت چل رہا تھا۔ اپنے گنبد کی تلاش میں جو خود ان کے اندر تھا، ریزہ ریزہ ریت کی طرح ٹھنڈا کبرے کی طرح۔"

اقبال تین کے ہاں اس روایت میں شہری زندگی اور اس کی مناسبت کے ساتھ الجھی ہوئی کردار نگاری قابل توجہ ہے:

"ہم سڑک پر بیٹھے ہوئے ایسے لوگ ہیں جو شاید کسی حادثے کے منتظر ہیں۔ اور انتظار..... سچ پوچھے تو ہم کہہ نہیں سکتے بلکہ زندگی اور وقت نے سازش کر کے ہمیں ایک ایسے موڑ پر کھڑا کر دیا ہے جہاں بہر حال کسی کا انتظار ہے۔ دراصل یہ انتظار امید و بیم کے دور ہے پر وقت کی کسی سازش کا دوسرا نام ہے اور جب یہ سازش کھلے ہوئے گی تب وہ حادثہ وقوع پذیر ہو گا ہی اور کون جانے کہ تب بھی ہو گا یا نہیں۔"

(آگہی کے دیرانے)

۱۔ افسانوی مجموعہ: آگ، ملاؤ، صحرا۔

۲۔ اقبال تین کے افسانوی مجموعے: "کاٹا ہوا نام"۔ "آگہی کے دیرانے"۔ اعلیٰ پر چھائیاں۔ نچا ہوا اہم۔

۳۔ مجموعے: سائے کا سفر۔ رات والا اجنبی۔ ۴۔ مجموعہ: دو بیٹے ہوئے لوگ۔

عوض سعید کے افسانوں (مجموعہ: رات والا اجنبی) میں انسان کی داخلی کیفیات اپنی معروضی صورت حال کے متغیر تازے میں توجہ طلب ہیں۔ عوض سعید کا خاص موضوع انسانی ذات کا اس کی تمام جہتوں میں مطالعہ اور مشاہدہ ہے اور اس حوالے سے ”جلا وطن“ اور ”مردہ گاڑی“ نمائندہ افسانے ہیں۔

اقبال مجید کی افسانوی تدبیر کاری روایت اور جدت کا توازن سامنے لاتی ہے۔ تہذیبی اقدار کی شکست ریخت کا سنجیدہ مطالعہ اقبال مجید کا موضوع خاص ہے نمایاں مثالوں میں ”پیٹ کا کچوا“ اور ”بھیکے ہوئے لوگ“ ہیں۔

ہرچرن چاولہ کے افسانوی مجموعے ”عکس آئینے کے“ کا پس منظر برصغیر کی تقسیم کبیر اور اس کے تمام حوالے ہیں۔ ان افسانوں کا لینڈ اسکیپ میانوالی، کیمبل پور اور سرحد کی طرف دریا پار کے علاقے خصوصاً شہباز خیل اور تھلوں کا علاقہ ہے۔ اس نواس کو لیے ہوئے یادوں کے طویل سلسلے ہیں اور اقدار کی شکست ریخت پر فلسفیانہ زاویہ نظر۔ ان افسانوں میں وقوعہ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے اور اس کی بنیاد غیر منقسم ہندوستان کی یادوں پر ہے۔ نمایاں مثالوں میں ”بند یا میرے نام کی“ اور ”چاچی گلاباں“ اور مجموعہ ”الیم“ کی کہانیاں ہیں۔

”تھلے میں اٹلی رکھ کر بتانے کے لئے میں اسے پاکستان کا نام دے رہا ہوں۔ ورنہ

میری ماں کے پاس ان جگہوں کا نام نہ ہندوستان اور نہ ہی پاکستان بلکہ تھل۔ کچھ۔

شہباز خیل اور میانوالی تک محدود ہے۔ وہاں کے کسی بھی ذکر سے پہلے وہ سر پر ہاتھ

رکھ کر ضروری کہتی: ”ہائے رہا تو نے کیا کرو یا۔“ (عکس کے آئینے)

منیر احمد شیخ کے ہاں پاکستانیت کا حوالہ توجہ طلب بھی ہے اور بحث طلب بھی۔ افسانوں کی

نمایاں مثالوں میں ”پی۔ پی۔ ایل۔ ۵۳۶“ اور ”بابولس“ ہیں اور مجموعہ: ”لمحے کی بات“ کے چتر

افسانے۔

اسی روایت میں خیر اور شر کے تصادم کے حوالے سے عزیز ملک، سید انور، اختر جمال، نکبت

حسن اور علی حیدر ملک نے آدرش حقیقت نگاری کی ہے۔ نمایاں مثالوں میں عزیز ملک کے ”آپ

میں آپ سا بخوری“، ”پاترا“ اور ”اچھری“..... سید انور کا ”شہر کی خود کشی“۔ اختر جمال کا ”نیا کپڑا“

نکبت حسن کا ”زباں“ اور علی حیدر ملک کے دو افسانے ”تیسری آنکھ“ اور ”بے زمین بے آسمان“

ہیں۔ ان افسانوں میں قارم کے اقبابار سے داستان اور تمثیل کا لہجہ اور خیر علی ایک نئی کپوزیشن میں

۱۔ دوسرا مجموعہ: ”ریت سندھ اور جھاگ“

ڈھلی ہے جب کہ عزیز ملک کے ہاں مذہبی اختر جمال اور کھت حسن کے ہاں تہذیبی سید انور اور علی حیدر ملک کے ہاں مارکسی نقطہ نظر کی کسر متضاد و عمارا میں چل رہی ہیں۔

ٹھوس زمین کے رشتوں اور انسانی ضرورتوں کی بات رفتہ رفتہ فلسفیانہ بحثوں سے آگے نکل گئی اور علاقائی صحبت تک پہنچی۔ اس کے بعد زوال ڈھا کہ کا اہمہ پیش آیا۔ اس طویل سفر میں غلام محمد، شیش ہترا، ام عمارہ اور شہزادہ منظر کے اولین افسانے بنگال کی تصویر کشی کرنے والے کرداری مطالعے ہیں۔ ایک وقت آیا کہ شیش ہترا کا دوسری موت غلام محمد کے ”رشتہ“ اور ”کرب“، مسعود اشعر کا ”ڈاب اور بیتر کی“ ٹھنڈی بوتل“۔ ام عمارہ کا ”کوئلہ بھتی نہ راکھ“ استحصانی توٹوں کی چہرہ نمائی کرنے لگے۔ ان افسانوں میں ایک مطالبہ تھا کہ اس دھرتی کو Our Sider کی آنکھ سے نہ دیکھو۔ اس دھرتی کے باسیوں کے مسائل جاننے کی کوشش کرو۔ یہ لیل از وقت خطرے کا الارم تھا۔ اس ضمن میں نمایاں مثال: مسعود اشعر کا ”آنکھوں پر دونوں ہاتھ“ (مطبوعہ فنون۔ نومبر ۱۹۷۰ء) ہے اور اس کے بعد ”بیلا تائی اے جولدی جولدی“۔ غلام محمد کا ”ایک سہا ہوا شخص“ اور زین العابدین کا ”جاگتے رہو“ عوام کے ان جذبوں کے عکاس افسانے ہیں جو مسلسل جبر اور مسلسل معاشی ناہمواریوں کے سبب آخر کار کوٹ لیتے ہیں۔ اور ”ملک دشمن“ کہلاتے ہیں۔

ان افسانوں میں طبقاتی جدوجہد کو ایک راستہ مل گیا تھا اور خانہ جنگی کی بنیاد میں پڑتی نظر آ رہی تھیں۔ یہ جدل کی ابتدائی نعنا بندی کے افسانے، یوں لگتا ہے جیسے جناح ابونو میں بیٹھ کر لکھے گئے۔ شیش ہترا، غلام محمد، مسعود اشعر، زین العابدین اور شہزادہ منظر بنگال کے پانوں کا حراج جاننے کی کوشش کر رہے تھے۔ موسموں کے رنگ اور لہروں کی سرگوشیاں سمجھ سکتے تھے۔

”مسلمانوں وہ جنگ یاد کرو، دونوں طرف مسلمان تھے، دونوں فوجیں ایک دوسرے پر حملہ آور ہوئیں اور ہزاروں مسلمان شہید ہوئے اور بہت خون خرابہ ہوا۔“

وہ آب دیدہ ہو کر کہتا:

”وہی لوگ جو اس جنگ کے پیچھے تھے آج تمہارے درمیان موجود ہیں، انہیں پہچانو۔“

یہ ”ایک سہا ہوا شخص“ سے اقتباس تھا، جسے غلام محمد نے جنگ جمل کے حوالے سے لکھا۔

زوال ڈھا کہ پر انتظار حسین (نئی دہلی شہر انسوس) غلام محمد (ناگ پھریں متوالے) اور ام عمارہ

۱۔ افسانوی مجموعہ: سب زمین پتا سنان۔

۲۔ افسانوی مجموعہ: آنکھوں پر دونوں ہاتھ۔

(امریکا) کے علاوہ شہزاد منظر اور مسعود مفتی کے افسانے توجہ طلب ہیں۔

شہزاد منظر نے سارے کا تجربہ زمینی رشتوں اور معاشی ناہمواریوں کے حوالے سے کیا اور اسے مستقل موضوع بنایا (نمایاں مثال: عدیا کہاں ہے تیرا لیس) امن اور آئندہ نسلوں کے بہتر مستقبل کی تلاش میں بھٹکتے ہوئے شہزاد منظر کے کردار اپنے ہی ملک میں جلا وطن ہیں (مثال: ”یو ٹوپیا“) ام عمارہ نے صورت حال کی فلسفیانہ توضیحات (بہ گناہ بے گناہی) مغربی پاکستان کے مزاج کے عین مطابق کیں جب کہ یہی مزاج زوال ڈھاکہ کا سبب بنا تھا۔

مسعود مفتی زوال ڈھاکہ کا بھٹی گواہ تھا لیکن مذہب اور ذاتی مفعتوں نے اس سے جا بجا حالات کے ساتھ مفاہمتیں کروائیں۔ مثال ”ڈرنے“ کے افسانے ہیں۔

رواں پس منظر سے مثالیں موضوعات کے چناؤ کے ساتھ ساتھ انفرادی اظہار کی جانب توجہ دلانے کے لئے پیش کی گئیں ورنہ موضوعات کے تحت افسانے کے رجحانات کی تقسیم ایک بے سوہل سے زیادہ کچھ نہیں۔

سرسری جائزہ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ داستان کے حوالے سے علامتی طریقہ کار کا تجربہ اردو افسانے کی ابتداء میں ہی ہوا، لیکن اس کا چلن ممکن نہ ہوا۔ نمایاں مثالیں: راشد الخیری کا افسانہ ”چہار عالم“، یلدرم کا ”چڑیا چڑے کی کہانی“، پریم چند کا ”گلی ڈنڈا“، محمد علی رحمانی کا ”دھوکا“، اختر حسین رائے پوری کا ”قبر کے اندر“، میرزا ادیب کے دو افسانے ”دردن تیرگی“ اور ”دل ناتواں“، حیات اللہ انصاری کا ”بچا جان“، اختر اور بنوی کا ”کچلیاں اور بال جبریل“، خواجہ احمد عباس کا ”تین عورتیں“، کرشن چندر کا ”عالیچہ“ اور سراج الدین ظفر کا ”تازہ“ ہیں۔

رواں پس منظر میں تازگی کا ایک انوکھا احساس اسی روایت کے رواں پس منظر میں براہ راست انداز بیان کے باوجود اسلوب اور موضوع کی ہم آہنگی سے پیدا ہوا۔ رواں پس منظر کے ان افسانہ نگاروں کے ہاں موضوع کا تنوع تکنیک کے ساتھ نمایاں ہو کر سامنے آیا۔ ان میں سے ہر ایک کے ہاں علامتی، استعاراتی اور تجربی تدبیر کاری کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر غلام عباس کا ”آندھی“، کرشن چندر کے افسانے ”گڑھا“، ”عالیچہ“، ”بت جاتے ہیں“، ”ہاتھ کی چوری“، ”نیکی کی گولیاں“، ”مردہ سمندر“۔ خواجہ احمد عباس ”تین عورتیں“ اور ”اندھیرا اجالا“، غلام الثقلین نقوی کا ”زرد پہاڑ“، آغا شرف کے ”بے ستون“ راج کا ”شہنشاہ کی موت“، رام لعل کا ”چاپ“ اور دیگر بہت سے افسانے، شرون کمار اور ما کا ”لب یا ٹکا“، دیویندر ستر (مجموعہ: ”گیت اور انکارے“ ۱۹۵۲ء) کے دو افسانے ”مردہ گھر“ اور ”کالی لٹی“ ”عرش صدیقی کا ”باہر کفن سے

پاؤں، کلام حیدری کا "صفر"، شمس نعمان کے دو افسانے "چٹی چٹی اور کتے کی آنکھ اور" آدم کی ہڈی، مجسم الحسن رضوی کے افسانے "تھیٹر مے" اور "چشم تماشا"، پولیس جاوید کا "اعتراف" اور علی حیدر ملک کا "بے زمین بے آسمان" وغیرہ۔

رواں پس منظر میں سب سے اہم اور نمایاں نام انتظار حسین کا ہے۔ انتظار حسین جسے "ذہنی جلاوطن" کہا گیا۔ انور عظیم کے خیال کے مطابق یہ جلاوطن اس "میں" کو تلاش کرنے میں سرگرداں ہے جو تہذیبی بحر ان میں ماضی کی کسی اندھی گلی میں کھویا گیا۔

انتظار حسین کی یہ بھگت مجموعوں: "کنکری" اور "گلی کو پے" سے ہوتی ہوئی "شہر افسوس" تک پہنچی ہے۔ زوال ڈھا کہ کے ساتھ دوسری بار ہجرت کا سامنا ہوا، تب انتظار حسین نے اسی تسلسل میں پورا اترنے والے اپنے ہونے کئی پرانے افسانوں کو "شہر افسوس" میں یکجا کرتے ہوئے انہیں نئے معانی سے دوچار کر دیا۔ ہجرت کے حوالے سے انتظار حسین کے ہاں خاص طرح کی Tension جاری و ساری ہے۔ انتظار حسین نے ایک زمانے میں اس سے ہٹکارا حاصل کرنا چاہا تھا اور رفتہ رفتہ "آخری آدمی" کی بے حرمتی اور تو قیری کی طرف آئے تھے اب وہاں سے واپسی بڑے شدید مد کے ساتھ ہوئی ہے جس کی مثالیں "شہر افسوس" کے تازہ افسانوں کے بعد "کھوئے" اور "واپس" جیسے تازہ ترین افسانے ہیں۔

محمود ہاشمی نے "ناسٹیلیجیا" کو تاریخ کے دھارے سے خود کو کاٹ لینے کا جتن کہا ہے لیکن کچھ لاجیکل چیزیں ایسی ہوتی ہیں جن سے انتظار حسین کٹنے کی سر توڑ کوششیں کے باوجود بچ نہیں سکتے۔ انہیں تاریخ کی طرف پیچھے لوٹ کر جانا پڑتا ہے اور انتظار حسین تو گھر کی چیزوں کو رکھے رکھے جڑیں پکڑے ہوئے محسوس کرتے ہیں پھر آخر ایسا کیوں نہ ہو۔

انتظار حسین نے بہت پہلے سوال اٹھایا تھا: "ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ اس زمین کے ساتھ میرا رشتہ کیسا ہے؟"

"شہر افسوس" اور بعد کے افسانوں میں یہی سوال دہرایا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ انتظار حسین ماضی اور حال میں وجہ امتیاز یا وجہ اختلاف تلاش نہیں کرتا۔ بقول انتظار حسین پوری تاریخ حاضر نظر ہے۔ واقعہ کہ بلا لوگوں کے لئے ماضی ہوتا ہوا ہوتا ہے حاضر ناظر جانتا ہے۔ لوگ حال اور ماضی میں فرق کر کے حافظے سے محروم ہوتے چلے گئے لیکن یہ افسانہ نگار تو ہمیشہ حافظے کی تلاش میں رہا۔ اسے زندگی کی رو سے کوئی خاص دلچسپی نہیں البتہ باطن میں جو رد میں چلتی ہیں ان کا خیال

ضرور رکھتا ہے۔ یہی باطن کی غوطہ زنی اور اسلوبیاتی تنوع انتظار حسین کی پہچان ہے۔ اس کے ہاں اسلوبیاتی تنوع کے اعتراف کے ساتھ باطن کی غوطہ زنی کو فکری اور نظری پسمنظر کی کامیابی کا نام بھی دیا گیا ہے۔ لیکن انتظار حسین کے اٹھائے ہوئے سوالات کو اتنی آسانی سے رد نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ماننا کہ اس صدی کی آٹھویں دہائی میں انتظار حسین کے تعصبات سے کہیں زیادہ اہم سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ یہ بھی درست کہ اقتصادی اور سماجی مسائل جس قدر اس دہائی میں تبدیل ہو کر سامنے آئے ہیں بقول میکن مارالے گزشتہ دس لاکھ سالوں میں اس قدر تبدیلیاں نہیں آئیں لیکن انتظار حسین ان تبدیلیوں کا مکمل شعور رکھتا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ انتظار حسین ہرزمانے میں موجود معروضی صورت حال کا تجزیہ کرتا چلا آیا ہے۔ افسانہ ”دوسرا راستہ“ ایوب خانی عہد کے سیاسی جبر اور بے حرمتی کا احساس لیے ہوئے ہے، ”شرم الحرم“ عرب اسرائیل حوالے سے نہلیاں ہے اور ”نیند“ زوال ڈھاکہ کا خوبصورت عکاس۔

انتظار حسین نے ”دوسرا راستہ“ کے معاشرتی حوالے سے اٹھائے ہوئے سوالات سیاسی پھیلاؤ کے سپرد کر دیے ہیں۔ موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر یہی وہ مقام ہے جہاں سے انتظار حسین اردو افسانے کے پیش منظر میں داخل ہوتے ہیں:

”لگتا ہے کوئی جلوس ہے“۔ کنڈکٹر نے اعلان کیا۔

”بادشاہو، اپنے اپنے سراندر کر لو“۔

جو جو آدمی گردن نکالے باہر دیکھ رہا تھا، اس نے گردن اندر کر لی۔ سب اس طرح سٹوٹ گئے جیسے پونلی بن گئے ہیں۔“

(”دوسرا راستہ“ سے اقتباس)

بس کی علامت یہاں ہماری اجتماعی زندگی کا زرخ اور رفتار متعین کرتی ہے اور انسانی عمل جیتے جاگتے مسائل سے آنکھیں میچ لینے کا ”سفید پوش“ عمل۔ انتظار حسین نے ایسے میں فرد کی انفرادی سطح پر اخلاقی جدوجہد کو بے معنی قرار دیا ہے، مثالیں ”زرد کتا“ اور ”آخری آدمی“۔ یوں انتظار حسین اور پیش منظر کے تمام افسانہ نگار ایک ہی نتیجہ پر پہنچ رہے ہیں۔ ۳۳ سالوں میں ہم نے کیا کھویا اور کیا پایا؟ پاکستان کی نظریاتی بنیادوں کے بارے میں کیا ارشاد ہوتا ہے؟ برائے کرم ان سوالوں کا جواب دیتے ہوئے پاکستان کی موجود معروضی صورت حال اور زوال ڈھاکہ کو مد نظر رکھا جائے اور ایسے ہی بہت سے سوالات، لسانی مسائل وغیرہ۔

۱۔ ”تحفظ کی طاقت“ از میکن مارا جیزمن عالمی بینک۔

انتظار حسین کے چند افسانے نے البتہ، قدیم طرز احساس سے عاری لوگوں کے لیے وہ اہمیت نہیں رکھتے، جس کے وہ طالب ہیں۔ ”کھوئے“ شاید انتظار حسین کو صدائے ہازمیت کا اسیر کھلوانے، لیکن ”بادل“ میں تصوف کے رچاؤ اور اجتماعی لاشعور کو ساتھ لے کر مستقبل کی جانب اشارے اہمیت کے حامل ہیں۔ اس لیے میرے خیال میں شاید انتظار حسین کے بارے میں ”سوئے ہوئے آدمی کا بیان“ معجزہ ٹھہرے۔

دوسری طرف انتظار حسین اپنے بدلتے ہوئے لہجوں اور CRAFTING کے باعث آج بھی پیش نظر کے افسانہ نگار کے لیے بڑا چیلنج ہے۔

یہاں یہ سوال اہمیت کا حامل ہے کہ آج کا افسانہ کس حد تک داستان سے کہانی کا فن سیکھ سکتا ہے اور اس طور کا دور نارا آج کے افسانوی پیش منظر میں کیا معنی رکھتا ہے؟

اس سوال کی گنجائش اس لیے پیدا ہوئی ہے کہ اردو افسانے کو یکفخت اخلاقی نیم موغظانہ صورت حال اور جاگیرداری اخلاقیات سے مذہبی اور جنسی حقیقت نگاری (انکارے۔ شعلے) اور ترقی پسند تحریک کی طرف آنا پڑ گیا، نتیجہ زمین کے فکری اور اسلوبیاتی حوالوں سے کٹ جانے کے سبب کہانی کی روایت کا تسلسل مجروح ہوا اور افسانہ لوک دانش سے تہی دست ہو گیا۔

انتظار حسین اس ضمن میں بدنام ہے کہ اس نے داستان کی بازیافت چاہی اور لوک دانش کی جستجو کا جواز پیش کیا اور دوسری وجہ:

”افسانے کی اصل روایت داستانوں اور قصہ کہانیوں کی روایت ہے“ +

(انتظار حسین)

نیز انتظار حسین نے نئے اسالیب کی جستجو کو اپنی تہذیب سے ایمان اٹھ جانے کے مترادف جانا اس پر خاصی لے دے ہوئی۔

اب ذرا دیکھا جاوے کہ اس کھوئی ہوئی اسلوبیاتی سپلائی لائین کی جستجو انتظار حسین سے پہلے کہاں تک ہوئی۔ اس ضمن میں اولین مثال تو خود پریم چند کے دو افسانے ”دنیا کا سب سے انمول رتن“ اور ”شیخ محمود“ (مجموعہ: ”سو زوٹن اور سیر در ویش“) ہیں۔

اکادہ نمایاں مثالوں میں میرزا ادیب کا افسانوی مجموعہ: ”صحرانورد کے خطوط“۔ مجنوں گور کچھوری کے طویل افسانے ”تہائی“، ”ضمن پوش“ اور ”خواب و خیال“ علی عباس حسینی کے افسانے ”رحیم بابا“ اور ”چل پری“، شفیق الرحمن کا ”قصہ پروفیسر علی بابا کا“ اور

۱۔ افسانوی مجموعے چلی کوچے۔ نگری۔ آخری آدمی۔ شہر غمیں۔ کھوئے

سراج الدین ظفر کا "الف لیلیٰ کا ایک باب" جن کی فضا بندی اور افسانوی تدبیر کاری توجہ طلب ہے۔ عزیز احمد کا افسانہ "آپ حیات" ایک اور نمایاں مثال لیکن داستان کے وسیع تر کینوس کی افسانے میں کامیاب ترین بازیافت طویل افسانے "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" میں ہوئی۔ اس افسانے میں گزشتہ تاریخ کی کامیاب ترین فضا بندی اور زمینی حوالوں سے مطابقت رکھنے والے کرداروں (تیمور لنگ کے حوالے سے) کی پیش کش بڑی کامیاب ہے۔ جس کا باعث عزیز احمد کا وسیع مطالعہ اور پھر پورا تاریخی شعور بنا۔

شیخ صلاح الدین (صلاح الدین عادل) کے ہاں لوک داستان کی جستجو قصہ در قصہ کہانی نے جنم لیا، جس کی ایک نمایاں مثال کہانی "آدرش" (مطبوعہ "راوی") ہے۔

"آدرش" میں قصہ در قصہ کا سامنا ہے: ایک نیم خوابیدہ آبادی میں گھوڑوں کا فارم جہاں سبزہ زار پر چاندنی سبزے کا وصف نئی سوری ہے۔ طبل کی تھاپ پر گھوڑے کا رقص۔ قصہ در قصہ کہانی داستانوی حیرت کی گاڑی دُھند میں نکل جاتی ہے۔ یہاں مقصد حیات خوب تر کی تلاش ہے۔ اور کہانی کا انجام خیر اور شر کا تقابلی مطالعہ (یہ کہانی بعد از اس اُن کے ناول "خوشبو کی ہجرت" کا حصہ بن گئی)۔

اس روایت میں انتظار حسین کی اہمیت یوں بھی ہے کہ اس نے داستانوی فضاء اس کی کردار نگاری اور اسالیب کا اپنے عصری تقاضوں کے تحت برتاؤ کرنا چاہا ہے۔ (مثالیں: "کایا کلب"، "جل گرے"، گھوڑے کی نما") لیکن اس سے ہوا یہ کہ حیرت کا ریلوے جس نے آج کے سنجیدہ قاری کے پاؤں اکھاڑ دیے ہیں، یہ کام انتظار حسین کے "سرکلے" نے انجام دیا، یا "وہ جو کھوئے گئے" کی ساختہ صورت حالات جو حقیقت سے بہت فاصلے پر ہے۔ یہاں حقیقی اور ETHEREAL کرداروں سے "آخری آدمی" کے کردار زیادہ اہم ہیں اور ETHEREAL افسانے کی سب سے اچھی مثال "زرد کتا" ہے۔

اس طرح کی صورت حالات FANTASY کے حوالے سے یورپ میں سامنے آئی تھی۔ ایڈگر ایلن پو نے ۱۹ویں صدی میں اس کی ابتدا کی جبکہ ہکسلے کی "BRAVE NEW WORLD" اور جارج آر ویل کی "1984" "خصوصی توجہ کی مستحق ہیں لیکن اگر آج کہیں FANTASY کا برتاؤ ہوگا تو اس مقام پر، جہاں آج کی حقیقتیں اور FANTASY ایک توازن قائم کریں گی۔ اس لیے کہ تجربے کی پہچان بھی ایک چیز ہے۔ آج کل عام زندگی میں آدمی کا کروچ میں ڈھل جانا حیرت ناک رہا ہے۔ انور سجاد کے "سنڈر بلا" میں تحمیر کی پیش کش داستان کے تحمیر کا متبادل تھی۔

اُردو افسانے کی طرح یورپ میں بھی داستان کی بازیافت تو ممکن نہ ہوئی البتہ اختصار سے طوالت کی طرف مراجعت قابل توجہ ہے۔ سارتر نے افسانے سے آغاز کیا اور ناول کی طرف نکل گیا بلکہ ناولوں کی سیریز لکھی (مثال: (IRON IN THE SOUL) آئرنس ڈوک ضخیم ناول لکھ رہا ہے۔ گولڈنگ، گراہم گرین اذرا سٹیکس ولسن ہیں۔ ڈکنز نے ضخیم ناول لکھے اور معروفیت کے احساس کے تحت کوزو مختصر ناولوں کی طرف چل نکلا "HEART OF DARKNESS" اس کی مثال ہے۔ جب کہ "لارڈ جم" مختصر ہے اور "یولی سیز" بارہ سو صفحات پر پھیلا ہوا۔ البتہ اُردو فکشن کے بارے میں اس ضمن میں کچھ کہنا قتل از وقت ہوگا کہ انتظار حسین یا پیش منظر کے افسانے سے کوئی نیا نام اپنے عصری حقائق، زندگی کی معنویت اور داستان کی تختہ آفرینی میں کس قدر ربط قائم کر سکے گا۔

ہمارے ہاں ۱۹ویں صدی کے وسط میں حالی کے بعد باطن کی طرف نگاہ اٹھی۔ فکشن میں نذیر احمد بھی اس کی رکاوٹ خاص تھے۔ ان کے نمایاں کردار کلیم، اصغری اور اکبری محض عکس و نظر کو واضح کرنے کا وسیلہ ہیں۔ فصوح کا کردار CUMPLEX نظر نہیں آتا۔ اس نے ماضی کی تمام متاع کو بیچ چورا ہے آگ دکھائی۔ جبکہ حالی نے بیرونی مغرب کی تلقین کی۔ اس طرح شاعری میں مغرب کی بیروی ہوئی اور فکشن میں داستان کو قابل اعتنا سمجھا گیا۔ اس کی بڑی وجہ قدیم معاشرتی انداز کی ٹوٹ بھوٹ ہے اور نئے حالات کا سامنا۔ یہاں یہ دیکھنا ضروری ہے کہ فارم اور موضوع کے وہ تجربات جو روس، فرانس، انگلستان اور امریکہ میں ہوئے، آخر ان کی نوعیت کیا ہے اور کیا ہمارے ہاں ان تجربات سے مطابقت رکھنے والی صورتِ حالات تھی بھی یا محض بیروی مغرب ہوتی رہی۔ یورپ کے یہ تجربات بہ وسیلہ انگریزی زبان ہم تک پہنچتے رہے۔

انیسویں صدی کا آغاز انگلستان میں بھی تجربات کے ساتھ ہوا اور یہ تجربات زیادہ تر فارم کے سلسلے میں تھے اور میدانِ شاعری، فکشن اور مصوری۔ ۱۸۹۰-۹۳ء کے لگ بھگ برطانیہ میں فرانسیسی اثرات ظاہر ہونے شروع ہوئے تھے۔ جے۔ اے۔ سائمن کی کتاب "شاعری میں علامتی تحریک" اس سلسلے میں اولین اہمیت کی حامل ہے۔ ڈبلیو بی پیٹس نے اس کا بھرپور مطالعہ کیا اور ایلٹ نے تو یہاں تک کہا کہ اگر وہ اس کتاب کو نہ پڑھتا تو فرانسیسی علامت نگاری کی تحریک جسے ناابلہ رہتا۔ ایلٹ اور ایزرا پائونڈ نے اسی تحریک کی چلائی اور ان کا موقف علامت نگاروں سے مختلف نہیں تھا اور ان کا کہنا تھا کہ اگر زندگی بھر کی محنت سے صرف ایک "ایچ" تخلیق کر لیا تو سمجھو محنت رائیگاں نہیں گئی۔ وہ خطابت کی گردن مروڑنا چاہتے تھے۔

یہ تصورات ہمارے ہاں اس صدی کی تیسری دہائی میں ظاہر ہونے شروع ہوئے، خصوصاً میراجی اور فکشن سے ایک معقول حصہ اس کی مثال ہے۔

نثر میں جوزف کونرڈ نے شاعری کی دیکھا دکھی انقلاب برپا کر دیا۔ "HEART OF DARKNESS" میں علامت اور ایجیگری کا برتاؤ خصوصیات کا حامل ہے۔ کونرڈ کے ساتھ ڈی۔ ایچ لارنس تھا جو شاعری کو چھوڑ چھاؤ فکشن کی طرف چلا آیا۔ ہنری جیمز نے ڈبلیو بی پیٹس اور پاؤنڈ کے تجربات کو دیکھ کر اسلوبیاتی سطح پر تکنیک کے تجربے کیے۔ ان لوگوں نے اس وقت باطن کی طرف رجوع کیا جبکہ ہمارے ہاں اس وقت خارج کی طرف میلان بڑھا تھا۔ یورپ میں صنعتی بھاگ دوڑ سے گھبرا کر شاعری اور فکشن کا عمل کی طرف چل نکلے تھے۔ "HEART OF DARKNESS" کا مرکزی کردار افریقہ کے سفر پر نکلتا ہے۔ دراصل یہی خارج کا سفر باطن کا سفر تھا۔ ایمائل زولانے "تائیں" لکھی، فارم، تکنیک اور زبان کے تجربات کے ساتھ خارج کے تاریک پہلو رقم کیے۔ یہ ۱۹ویں صدی کا آخر تھا اور حقیقت پسندی کی انتہا۔ زولا ایک ڈائری لے کر کرداروں کی چھان پچھان میں نکلتا، کرداروں کے مطالعہ کے ساتھ ان کی زبان اور لہجہ تک نوٹ کرتا۔ برطانیہ میں ڈکنز نے یہی کچھ تھوڑے عرصہ کے لیے کیا تھا۔ یہ تاج برطانیہ کے دھرتی پر سورج نہ غروب ہونے کا زمانہ تھا۔ ڈکنز نے اس وقت معاشرے کے ٹھکرائے ہوئے لوگوں کو موضوع بنایا جس کے سبب وہ آج روس میں دنیا بھر کے دیگر ادیبوں کی نسبت زیادہ مقبول ہے۔ انگلستان میں اس پیش کش کی ابتدائی مثالیں ڈیٹیل ڈی نو کے ہاں ملتی ہیں۔ اس کی مشہور تصنیف "MOLL FLANDERES" کا مرکزی کردار ایک صیب تراش طوائف ہے۔ بودیئر نے "بدی کے مھول" لکھ کر ایک زمانے کو اپنے خلاف کر لیا۔ فرد کے تاریک براعظم کو پیش کرنے کے لئے نئے اسلوب اظہار کی ضرورت تھی۔ سو فارم، تکنیک اور زبان کے درتارے کی سطح پر تجربات ہوئے جس کی مثالیں رائیو اور ملارے کے ہاں ملتی ہیں۔ سب نے ایک آواز میں ملائی کہ "خطابت کا خاتمہ ہونا چاہیے"۔ اور خطیب طبقہ وہ تھا، جو سفید پوشی کی علامت ہے اور جس کا دوسرا نام منافقت ہے۔

۱۔ اس کی آخری دور کی نظموں کا مجموعہ چنگون والوں نے شائع کیا۔

پس منظر اور رواں پس منظر کے اس مختصر جائزے کے تحت ہماری افسانوی روایت کا خلاصہ
کچھ یوں ہوگا:

سید احمد خاں کی عقلیت پسندی اور نذیر احمد کی مقصدیت نے اردو نثر کے طرہ امتیاز
(شعریت) پر کاری ضرب لگائی۔ یہ اردو نکلشن کا ماضی قریب تھا۔ سرشار اور یلدرم نے ایسے میں
”جذبہ“ اور ”شعریت“ کی بازیافت چاہی۔ ”الف لیلیٰ“ (۱۹۰۱ء) اور یلدرم (عربیت و وطن“
مطبوعہ: ۱۹۰۶ء) نے رومانی مثالیت کو رواج دیا۔ دوسری طرف ”عقلیت پسندی“ اور
”مقصدیت“ کی EXTENSION پریم چند کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ پریم چند نے ”عقلیت
پسندی“ اور ”مقصدیت“ میں اصلاح اور قومیت کا تصور شامل کر دیا۔ یوں آدرش حقیقت پسندی
(سلطان حیدر جوش) اور ”رومانی مثالیت“ (نیاز فتح پوری) کی دو الگ الگ دھارا میں بننے لگیں۔
پس منظر کی ترتیب کچھ یوں ہوگئی:

نقش اولیٰ: یلدرم اور پریم چند کے دو قطبین..... رومانی مثالیت اور مقصدی
حقیقت نگاری وہ مقام ہے جہاں پریم چند اور یلدرم کے CAMP FOLLOWERS کیجا
ہوتے ہیں۔

سلطان حیدر جوش اور اس کی روایت میں آدرش حقیقت نگاری۔
ترجمہ نگاروں کی نسل، موضوعات اور تدبیر کاری کے نئے افق۔

پروفیسر محمد مجیب کا افسانوی مجموعہ "کیما گر" اور "انکارے" (محررتہ احمد علی) کی روایت۔
 نفسیات کا ورود..... فرائیڈ..... ڈی۔ ایچ لارنس اور تکنیک کا تنوع..... طبقاتی تضاد کا شعور.....
 سیاسی جدوجہد کا نیا مرحلہ۔

۱۹۴۷ء آزادی کی مہم اور افسانے میں سیاسی پس منظر کی تبدیلی کا احساس..... یہاں شعوری
 اور لاشعوری سطح پر جمجوری اور ٹکڑی کی جھنجھلاہٹ اور بے زاری کے مقابلے میں آزادی کا احساس
 نئے فکری سانچوں کی منصوبہ بندی کرتا ہے۔

ملک کی تقسیم، فسادات اور مشترک وطنیت کے تصور کے ٹکڑے جانے کا غم ناک احساس.....
 یہ افسانے کا زندہ پس منظر ہے۔ رواں پس منظر میں صدیوں کی مشترک تہذیب کا عظیم
 مرثیہ بھی جنم لے سکتا تھا اور فرد کا عظیم رزمیہ بھی لیکن دونوں اطراف کے افسانے میں ترقی پسند
 تحریک نے انفعالیات کی سرپرستی فرمائی، نتیجہ رواں پس منظر کا بیشتر افسانہ پوچ جذب باتیت کا شکار
 ہو گیا اس میں خصوصاً "محب الوطنی" کی نعرہ بازی اور "ہندوستانی ادب" اور "پاکستانی ادب" کی
 منصوبہ بندی کے حوالے سے ایک سطح پر آزادی کے بعد مایوسی، محرومی اور اقلیت کے اٹھتے ہوئے
 سوالات اور جواب میں تقسیم کا جذباتی انداز میں جواز پیش کرتے کرتے بیشتر افسانے پر رقت
 طاری ہو گئی۔

قومی سطح پر تخلیقی عمل کا پہلا فتر ایسے ہی متضاد میلانات اور نظریات کا ہوتا ہے جو ۱۹۴۷ء کی
 تقسیم کے بعد ہماری زندگی اور ادب میں ظاہر ہوئے۔

دوسرے فتر میں خیر اور شر کا تصادم ایک "Chaos" کی صورت اختیار کر کے آگہی کے نئے
 جہانوں کے دروا کرتا ہے، ایسے میں فرد اجتماعی سطح پر اپنی شناخت کے مرحلے سے گزر جاتا ہے یہی
 وہ مقام ہے جہاں اپنے حوالوں اور زمینی تُو باس کے ساتھ نزول تخلیقی عمل ظہور پاتا ہے۔

تقسیم کبیر سے ۱۹۶۵ء کی جنگ تک ایک "Chaos" کی صورت پیدا ہوئی جس کے مثبت
 نتائج بڑی طاقتوں کے زیر اثر قومی سطح پر صلح صفائی کی نذر ہو گئے۔

ہوتا یہ چاہئے تھا کہ آزادی کے بعد دونوں اطراف کے افسانے میں نئے تجربات اور نفسی
 کیفیات کے مثبت اور منفی اثرات کا حقیقت پسندانہ توازن ظہور پاتا لیکن اس طرز احساس کا
 ادراک رواں پس منظر کے افسانے میں بہت کم ممکن ہو سکا۔ اس کی ایک وجہ مشترک وطنیت کا
 تصور تھا جو دم توڑ چکنے کے باوجود پرانے لکھنے والوں کے ہاں تعصبات کی صورت اختیار کر گیا اور
 دوسری طرف نئے افسانہ نگار کی نہ تو معاشرے کی بدلتی ہوئی اقدار پر پوری گرفت تھی اور نہ ہی وہ

آزاد خیالی کے ساتھ اجتماعی نفسیات کا تجربہ تخلیق کرنے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ اس کا اپنا جواز کن حوالوں سے ممکن تھا؟ اس کا اسے علم نہ تھا۔ وہ اپنے آباؤ اجداد کے گناہ اور ثواب "Own" کرتا رہا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ رواں پس منظر کا افسانہ نگار محسوساتی اور اظہار کی سطح پر ماضی کے حقیقت پسند، زردمانی یا تری پسند "Camps" میں پناہ گزین ہو گیا۔

زوال ڈھا کر تک آتے آتے ہماری سمجھ میں یہی نہیں آیا کہ سرزمین پاکستان یا ہندوستان، ان کی مختلف النوع قومیتوں اور لسانی مسائل پر اپنے شعور کی گرفت کیسے مضبوط کریں۔ اس بڑے سانحہ کے ساتھ پاکستان میں از سر نو اپنی دریافت کے سوال نے سر اٹھایا۔ اپنی جڑوں کی تلاش شروع ہوئی۔

"زمین سے ہمارا رشتہ کیا ہے؟" جہت پہلے انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر نے یہ سوال اٹھایا تھا۔ اب نئے حالات میں اس سوال کا جواب بہت آسان تھا لیکن مسئلہ یہ درپیش تھا کہ پہلے کون کرے؟ پھر روحانی نوعیت کے سوالات تھے۔ پرانے عقائد اور نظریات کی بنیادیں مل رہی تھیں۔

یہ ایسی روحانی واردات ہے جو پیش منظر کے افسانہ نگار کو مقام حیرت تک پہنچاتی ہے۔ پیچھے مڑ کر دیکھتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ گزشتہ پچاس ساٹھ برسوں میں اردو افسانہ مصلحین اور مجاہدین کے درمیان کھینچا تانی میں جگہ جگہ سے ادھر گیا ہے۔ سماجی سطح پر مصلحین نے زور مارا اور سیاسی، معاشی جدوجہد کے تحت مجاہدین نے۔ یہ بہت لمبا عرصہ ہے جس میں افسانہ، سماج دشمن، وطن دشمن اور انسانیت دشمن عناصر کے خلاف محاذ آرائی میں مصروف رہا ہے۔

پیش منظر کا افسانہ نگار مقام حیرت سے چلا اور اپنی ذات کے سفر پر نکلا۔ ایسا سفر جس میں اپنے مشاہدے تھے اور اپنے خواب۔ افسانوی پیش منظر میں نئے رجحانات، نئی تدبیر کاری، اسلوبیاتی سطح پر تجربے اور لفظ کا نیا دور تارا۔ اس عظیم تر روحانی اور فکری واردات کا نتیجہ ہے اور اس کا پس منظر سیاسی اور معاشرتی مسائل کا لامتناہی سلسلہ۔

اُردو افسانے میں زبان کا ارتقار

اس سطرے کی پیش کش زبان کے ارتقارے کی سطح پر مجھے زندہ روایات کی نشان دہی کرتی

ہے۔

مقصدی حقیقت نگاری نے جب کہانی کہنے کی داستانی روایت کو اس کے منطقی انجام تک پہنچا دیا، تب جذب اور شعریت کی بازیافت کے ساتھ رومانی مثالیت کو رواج ملا۔ ہندوستانی گلشن میں رومان کا دایا میڈیا رابندر ناتھ ٹیگور تھا۔ اس کے دونوں ابتدائی افسانوی مجموعوں Hungry Stones اور Mashi کے اثرات اردو افسانے میں نمایاں ہوئے اور ٹیگور کی ڈورس حیرت پوزی ہندوستانی گلشن پر چھا گئی۔

زبان کے ارتقارے کی سطح پر پہلی بھر پور روایت یلدرم اور نیاز کی جذباتیت، شعریت، تصویریت اور نفسگی سے مملو نثری روایت ہے۔

”آسمان پر قوس قزح نکلی ہوئی تھی جس کے کنارے سمندر سے آکر ملتے معلوم ہوتے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ قوس قزح کی لنگہ کا یہ حکم ہے کہ جسے رنگ کی لطافت سے لگاؤ نہ ہو وہ یہاں نہ رہے۔“

”تیرہ ایک ہوا چاک سرسراہٹ سے اس کی طرف گیا اور گردن میں گھس گیا۔“
 ”اس کے دل میں ایک طغیان غرور اٹھا۔ جس کی تمام ہیئت کدائی سے گویا نئے خوش کے بچے نکل رہے تھے۔“

(یلدرم سے چھ اقتباسات)

بلدزم، نیاز اور قہسی رام پوری کے ہاں فارس کی مٹھاس اور حلاوت کے ساتھ عربی کی فصاحت نمایاں ہے۔ اس میں پھیلاؤ کی خاصی گنجائش تھی جس سے بعد میں قرۃ العین حیدر اور اے۔ حمید نے فائدہ اٹھایا۔ نیاز فتح پوری کے ہاں جو گہرائی بعد میں پیدا ہوئی اس کا باعث اس روایت میں غرابت کا بتدریج کم ہونا تھا جو عربیت کے غلبہ سے پیدا ہوئی تھی۔ قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھ پوری، حجاب امتیاز علی، لطیف الدین احمد اور نصیر حسین خیال سے ہوتی ہوئی یہ سلسلویاتی روایت قرۃ العین حیدر اور اے۔ حمید کے ہاں ایک معیار میں ڈھل گئی۔

دوسری بھر پور روایت کی سپلائی لائن عوام میں بھی ہاس کی اٹھان ہندوستان کی عوامی بولیوں سے ہوئی۔ دراصل یہ ہندوستان۔ بچا "شریف وحشی" Noble Savage کی زبان تھی۔

افسانے میں اس کی دو صورتوں نے اظہار پایا۔ پہلی صورت زبان کے روزمرہ کے حوالے سے سامنے آئی۔ یہ صاف اور سادہ زبان تھی جس میں آخر آخر (پریم چند کے ہاں) شکر ت آمیز ہندی کے اثرات نمایاں ہو جاتے ہیں اس زبان کا ابتدائی رنگ ملاحظہ ہو:

"وہ یادھری نے میری طرف آنکھیں اٹھائیں۔ پتلیوں کی جگہ دل رکھا ہوا تھا۔"

(انسان "میروروش" از پریم چند سے اقتباس)

اس کی خوبصورت مثالیں علی عباس حسینی، اور اعظم کرپوی کے ہاں ملتی ہیں۔ علی عباس حسینی کے تین افسانے: "سکھی"، "سو بیگھے"، اور "سیلاب کی راتیں" اور اعظم کرپوی کے موضوع پارہ شائع غازی پور (یو۔ پی) کے لینڈ اسکپ سے متعلق افسانے اس کی مثالیں ہیں۔

علیگزہ کی عقلیت پسندی اور نذیر احمد کی مقصدی حقیقت نگاری کی عمارت زبان کے اس دربارے کی روایت پر قائم ہے۔ پریم چند نے اس میں "قومیت" کا اضافہ کیا تو جذبہ باتیت راہ پا گئی:

"اسے وہ بات یاد آگئی۔ آبدیدہ ہو کر بولی:

"میرے لئے بھی کچھ لائیں؟"

میں: "ہاں ایک بہت اچھی چیز لائی ہوں۔"

وہ یادھری: "کیا ہے..... دیکھوں۔"

میں: "پہلے تو جھج جاؤ۔"

وہ یادھری: "سہاگ کی چٹاری ہوگی۔"

میں: "نہیں۔ اس سے اچھی۔"

وہ یادھری: "ٹھا کر جی کی مورتی؟"

میں: ”نہیں۔ اس سے بھی اچھی۔“

دو دیا: ”میرے پرانے ادھار کی کچھ خبر۔“

میں: ”نہیں، اُس سے بھی اچھی۔“

دو دیا: ”تو کیا وہ باہر کھڑے ہیں؟“

یہ کہہ کر وہ جتنا بانہ جوش سے اٹھی کہ دروازہ پر جا کر پنڈت جی کا خیر مقدم کرے۔ مگر ضعف نے دل کی آرزو نہ نکلنے دی۔ تین بار سنبھلی اور تین بار گری تپ میں نے اس کا سراپے زانو پر رکھ لیا اور آنچل سے ہوا کرنے لگی۔“

(”بیردویش“ سے اقتباس)

ترقی پسند افسانہ نگاروں کی اکثریت کو اپنے ”مٹی فستق“ کی پابندی کے باعث یہ اسلوب اظہار مناسب معلوم ہوا۔ پریم چند اور اس کے Camp followers کے فوراً بعد اس زبان کے فوری چنناؤ کی مثالیں اقبال سنگھ، ملک راج آنند، سجاد ظہیر اور جنگل کشور شیکلا (افسانہ: ”ایک دن“) کے ہاں مل جاتی ہیں۔ احمد ندیم قاسمی اور ابراہیم جلیس نے بھی زبان کے دربارے میں اسی کو بنیاد بنایا۔

زبان کی اس اسلوبیاتی روایت کی دوسری نہت (سرت) چند چیز جی کے حوالے سے) رومانی جذباتیت کی روایت کے ٹوٹنے سے سامنے آئی۔ سرت چند چیز جی نے بنگال کے شہری سماج کی پیش کش (Draught) میں اسی زبان کو بنیاد بنایا۔

اردو افسانے میں حامد علی خاں، جلیل قدوائی، سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی اس روایت کے نمایاں نام ہیں۔ اس اسلوبیاتی پرت کی بنیاد بھی عوامی بولیاں ہی بنی ہیں لیکن یہاں Noble Savage کے گنوار پن اور رومانی جذباتیت کی بجائے خارجیت کا عنصر غالب ہے۔ اسکا شہری لہجہ فقراستھر ہے اور اختصار اس کی نمایاں خوبی۔ اس اسلوبیاتی روایت میں مختصر افسانہ لکھنے کے تجربات منٹو..... رتن سنگھ..... اور گرجن سنگھ نے کیے۔

”یہ رنگ برنگی عورتیں مکانوں میں کپے ہوئے پھلوں کی مانند لٹکتی رہتی ہیں
..... آپ نیچے سے ڈھیلے اور پتھر مار کر انہیں گرا سکتے ہیں۔“

(”پہچان“ از منٹو سے اقتباس)

عام طور پر اس زبان میں ایسی تشبیہات جن میں بظاہر کوئی نیا پن نہ ہو، کاٹل توجہ نہیں دیتیں۔

لیکن منشا اور عصمت چغتائی کے ڈورس تھوڑے موزوں ترین مباحثیں اور مشابہتیں تلاش کر کے تشبیہ کو مفہوم اور تجربے کی گہرائی بخش دی ہے۔

زبان کے دربارے کی ایک بھرپور روایت نے چوہدری محمد علی ردولوی کے افسانوں میں جنم لیا۔ بہ حیثیت اسٹاکسٹ محمد علی ردولوی کا نام یلدرم اور پریم چند کے بعد سب سے نمایاں ہے۔ ردولوی کے ہاں قدیم روایات سے جذباتی نگاہ اور ذہنی وابستگی ایک منفرد نثری آہنگ میں ڈھل گئے ہیں۔ یہ داستان کی نثری روایت کی بازیافت ہے جس میں محمد علی ردولوی نے اپنی انفرادیت زبان کے برجستہ استعمال کے ساتھ ساتھ قلم کے شوخ و شگ Stroke اور مزاج کے بانگین سے پیدا کی ہے۔ محمد علی ردولوی Paradoxes کا بادشاہ ہے:

”سنیے صاحب، میں کہانی لکھتا نہیں ہوں، کہانی کہتا ہوں، ابھی معلوم ہو تو سنتے جائیے۔“
اندروالا: سنو بی نا جو تم اور صغیر جو پردے سے لگے گھڑیوں باتیں کرتے ہو اور جو کوئی کچھ کہہ دے؟“

ناجو: مجال ہے جو کوئی کچھ کہہ دے۔ کرتے نہیں تو ڈر کس کا، بھلا مجھ سے آٹھ سال چھوٹا اور پھر وہ تو مجھے چچی کہتا ہے۔

اندروالا: تم ہنسنے زیادہ لگی ہو۔

ناجو: ہنسی آتی ہے تو کوئی کیا کرے۔“

(”دھوکا“)

”راتے میں چھوٹا پھول کھلاتا تھا کہ مسافروں کو دیکھے گا۔ گدھا آیا اور اس کو جرج گیا۔“

(”شکول محمد شاہ فقیر“ سے اقتباس)

آگے چل کر زبان کے دربارے کی اس روایت میں تاضی عبدالستار کا نام ابھر کر سامنے آیا۔ زبان کی پانچویں ترو یلدرم اور پریم چند کے Camp Followers نے تشکیل کی یہ آدرش حقیقت نگاری اور رومانی لہجے کی باہم آمیزش تھی۔ اس کی ابتدائی مثال خواجہ حسن نظامی کے ہاں (افسانہ: ”بہرا شہزادہ“) ظاہر ہوئی تھی۔ اس روایت میں حسن نظامی کا لہجہ مغل زوال کے حوالے سے شکوہ الفاظ اور نردباری کا حامل تھا۔

زبان کے دربارے کی سطح پر رومان اور حقیقت پسندی کا یہ ملاپ ملک راج آئند سے ہوتا ہوا کرشن چندر کے ہاں ظاہر ہوا اور معیار قائم کر گیا۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں آدرش حقیقت

نگاری، رومانیت کے زیر اثر شعریت اور نفسی کی دریافت کرتی ہے:
 ”رنگی مجھ سے شادی کرو گی۔“

چلتی ہوئی فاسٹ لوکل کا طوفانی شور۔ پیسے مہیب آواز کھٹکتے ہوئے۔ ان آوازوں کی ہیبت، تاک گونج میں ایک تینکے کی طرح لکھی کی آرزو بھنور میں چکر کھاتی ہوتی۔ پھر شور ختم گیا۔ گاڑی چلی گئی۔ یکا یک سناٹا بہت بڑھ گیا۔

”رنگی نے کوئی جواب نہ دیا۔ وہ ریل کی پٹری پار کرنے لگی۔ ریل کی پٹری پار کر کے وہ دوسری طرف چلے گئے۔ ایک چھوٹی سے پگڈنڈی ایک خالی نشیمن سے گزر کر اسٹیشن جانے والی سڑک سے مل جاتی تھی۔“

رنگی نے وہ چھوٹی سی پگڈنڈی بھی پار کر لی۔ اب وہ سڑک پر آگئی پھر بھی کچھ نہ بولی۔ لکھی ایک مجرم کی طرف سر جھکائے اس کے ساتھ ساتھ چلا رہا۔ ماہم کا اسٹیشن قریب آ رہا تھا۔“

(”رنگی“ از کرشن چندر)

کرشن چندر جذبات کی Sublime صورتوں پر تو قادر ہے لیکن اس کا نثری اسلوب پھیلاؤ کی طرف مائل رہا ہے، جس کے سبب بے جا طوالت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ کرشن چندر کے حوالے سے اس اسلوبیاتی روایت کا اثر قبول کرنے والوں میں رواں جس منظر کے نو ترقی پسند افسانہ نگاروں کی بڑی تعداد ہے۔

زبان کی چھٹی بھرپور اسلوبیاتی روایت نے چیخوف کے عالمگیر اثرات کے تحت اُردو افسانے میں جنم لیا۔ یہ زبان کے تخلیقی امکانات کی دریافت کرنے کی روایت ہے۔ یہ اسلوب ظاہر میں باطن کو دیکھنے اور دکھانے کے تخلیقی عمل کی ضرورت ظہرتا ہے۔ اس میں نثر کی موسیقیت موضوعات کے ساتھ یکجا ہو کر شاعرانہ سطحوں کو چھونے لگ جاتی ہے۔ اس اسلوبیاتی روایت کی داغ بیل ہندوستانی فکشن میں راجا رادھ سے پڑی۔

”SHE WAS NERVOUS AND TREMBLED OVER AND SAY
 BETWEEN HER SOBS, ”ON, MOTHER“.

۱۔ ریاست میسور کا کہانی کار۔ ناول ”KANTHAPURA“ (مطبوعہ ۱۹۳۸ء) نمائندہ افسانہ ”جاوتی“ جو

سب سے پہلے رسالہ ”اشیاء“ میں چھپا۔

THE CARTMAN ASKED ME TO GET IN. I JUMPED INTO THE CART WITH A HAVY HERT.

"HOI HOI". CRIED THE CARTMAN, AND THE BULLOCKS STEPPED INTO THE RIVER.

TILL WE WERE ON THE OTHER BANK. I COULD SEE JAVNI SITTING ON A ROCK AND LOOKING LOWARDS US. IN MY SOUL, I STILL SEEMED TO HEAR HER SOBS. A HUGE PEEPAL ROSE BEHIND HER, AND ACROSS THE BLUE WATERS OF THE RIVER AND THE VAST SKY ABOVE HER, SHE SEEMED SO SMALL, SO INSIGNIFICANT

("JAVNI" RAJA RAO)

اُردو افسانے میں زبان کے اس درتارے کی ابتدائی مثالیں راجندر سنگھ بیدی اور غلام عباس کے ہاں ظاہر ہوئیں۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں تصویر کے ظاہر میں باطن کی جھلک دیکھنے اور دکھانے کا تخلیقی عمل تخلیقی امکانات کو روشن کرتا چلا گیا ہے البتہ زمینی بوباس اور ہندوستانی اساطیر کی انوٹ سٹائلائٹ اس میں بیدی کی انفرادیت ہے۔ اس روایت میں استعاراتی تدبیر کاری کی مثالیں "گرہن" (بیدی) اور "آئندی" (غلام عباس) ہیں۔ اس اسلوب کی نرم و لطیف مڑتی اور باہم الجھتی راہنریاں تخلیقی عمل کے دوران رفتہ رفتہ دیومالائی عناصر (بیدی) اور شائستگی اور حلاوت (غلام عباس) کو جگہ دیتی ہیں جو ہر دو افسانہ نگاروں کی انفرادیت ٹھہری۔

اُردو افسانے میں رواں زبان کی ان بھرپور اسلوبیاتی روایات کے علاوہ بھی نئے امکانات کی تلاش جاری رہی۔ البتہ منٹو کا استعاراتی افسانہ "بھندے" کرشن چندر (غالیچہ، الٹا درست ہاتھ کی چوری۔ گڑھا۔ بُت جاتے ہیں۔ نیکی کی گولیاں) اور میرزا ادیب (دل ناتواں۔ دروین تیرگی) کے علامتی افسانے۔ "آہ دوست" (قرۃ العین حیدر) اور "مردہ سمندر" (کرشن چندر) جیسے کامیاب تجربی افسانے بھرپور اسلوبیاتی روایات کی داغ بیل ڈالنے میں ناکام رہے۔ اسی طرح اختر اور نیوی کے "بچپایاں اور بال جبریل" کی اساطیری اشاریت، عزیز احمد کا "تصویر شیخ" اور انتظار حسین کا زرد کتا۔ اپنے ملفوظاتی لہجہ کا چلن نہ کر داسکے۔

عزیز احمد، شیخ صلاح الدین اور انتظار حسین داستانوں اسلوب کے REVIVAL میں

تاکام ہوئے۔

اشرف صبوحی کے افسانوں میں دلی کی نکسالی زبان کا پاکیزہ روپ:
 ”میں عورت ذات پر دے کی بیٹھنے والی ٹھیری، میرا تو ذکر کیا، تقدیر سے جس کے
 پلے بندھی، وہ بھی ایسے گھر گھسنے ہیں کہ باہر جانے کے نام سے دشمنوں کا بُرا حال ہو
 جاتا ہے۔ دس برس سے خاصے میں روپے کے نوکر تھے۔ صاحب نے کہیں باہر کی
 ہدلی کر دی۔ بس پھر کیا تھا دفتر سے جو آئے، تو بخار چڑھ آیا۔ دست چھوٹ گئے۔
 لنتاں جان نے جو سٹا، تو سا گھر سر پر اٹھالیا: ٹھکسا لگے ایسی نوکری کو، صدقے کیے
 تھے یہ تیس رُڈ تھی۔ بڑا جوان مرگ پر دینس بھیجنے والا آیا۔ اس بندی کا ایک تو پھونسٹرا
 ہے۔ ناپا با، مجھے اپنے بچے کی جان پیاری ہے، روزگار پیارا نہیں۔“

(”سفر میل کا“ سے اقتباس)

عزیز ملک (یا ترا۔ اچھری۔ آپ میں آپ سائیوری) کے ہاں ہوشیار پور کی لوک ایمائیت
 کے ظہور کا باعث بنی، لیکن نکسالی کی تمام متانت اور پاکیزگی کو برقرار رکھتے ہوئے بھی افسانے میں
 روایت کو جنم دے سکی۔ اسی طرح انور سجاد کی ادھوری اوقاف نگاری کی نثر، نثری روایت میں نہ
 ڈھل سکی۔

زبان کے ورتارے کی سطح پر ان آخر الذکر ناکامیوں کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ زبان کو اس کی
 باطنی اور نامیاتی نشوونما کے بغیر بدلنے کی کوشش کی گئی اور یہ حرکت اس وقت سرزد ہوتی ہے جب
 اسالیب میں بنیادی نوعیت کی ترامیم اور اضافے کرنے سے پہلے زبان کی روایت کو نہیں سمجھا جاتا
 اور یہ نہیں دیکھا جاتا کہ ان لسانی تشکیلات کی ماضی کے اجتماعی تجربے اور اجتماعی شخصیت سے کوئی
 نسبت ہے بھی یا نہیں۔

ہندوستان میں تصوف کی باقاعدہ فکری بنیادیں ہونے کے باوجود اراشکوہ کی شکست سے
 یہ صورتِ حالات سامنے آئی کہ ”سب رس“ کی صوفیانہ تمثیل خود ہندوستان کے ایک بہت بڑے
 طبقہ کے لیے ”راز“ بن گئی۔ قاری تصوف کی اصطلاحوں اور وارداتوں سے دور ہونے کے سبب

مجموعے: غبار کارواں۔ دلی کی چند عجیب ہستیاں (ہر دو کتابیں: خاکے اور افسانے)

نور سجاد کے ہاں سکت، ختم اور خط کے ساتھ فانیہ یا مادیہ اوقاف کا استعمال ملتا ہے۔ البتہ اوقاف نگاری کے دیگر
 اطوار مثلاً راجہ و تھیلہ، زنجیرہ اور قوسین کا ارترا نہیں ملتا اور نہ ہی مکالمہ کے لیے وادیں کا برتاؤ ہوا، بلکہ ایک طویل
 خط کے بعد مکالمہ کی ابتدا ہوتی ہے۔

”حسن کی مزاد“، ”وصال کا چھبی“ اور ”حسن کی انگوٹھی“ سے کچھ بھی مراد نہ لے سکا اور اسے واقعات کی صوفیانہ تشریح کی ضرورت پیش آئی۔ دوسری طرف علمی اور اسلوبیاتی سطح پر اس کے دؤر اس اثرات میراٹن کے علاوہ پونے دو سو سال بعد آنے والی تصنیف ”فسانہ آزاد“ تک نظر آتے ہیں۔

دوسری طرف ترقی پسند تحریک کے تحت زبان کے درتارے کی سطح پر حقیقت پسندی کا اظہار یوں ہوا کہ جذبے کی آمیزش کے بغیر خارج کی اشیاء کی فہرست سازی عمل میں آئی یا یوں کہیے کہ شے کی جزوی تفصیلات بہم پہنچائی گئیں، جبکہ دوسری لہر جذبے کے زیر اثر لفظ کے برتاؤ کی تھی۔ ایسا بہت کم ہوا کہ لفظ کے حوالوں سے تجربہ کرنے کی کوشش کی گئی ہو، جس کی ایک مثال راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ”جو گیا“ سے ملتی ہے جہاں لفظ رنگ ہیں اور رنگ جذبات کی چہرہ نمائی کرتے ہیں۔ حقیقت پسندی کے تحت حقیقی استعاروں کا کال پڑا اور لفظ کا برتاؤ نشان کی حدود سے آگے نہ نکل سکا۔ اس کی وجہ یہی تھی کہ نثر میں بیان کو حد سے زیادہ اہمیت دی گئی یا جذبے کے برتاؤ کے سلسلے میں افسانہ نگار عوامی سطح سے ذرا اونچا نہ اٹھ سکا، خیال محض کی نثر کیسے وجود میں آئے؟ اردو میں گورکی، کائنات اور نیگور کا ترجمہ تو ممکن ہے۔ مارسل پروست یا استاں وال کا ترجمہ ممکن نہیں۔ اس لیے کہ ہر دو جذبات کا تجربہ فکر محض کی زبان میں کرتے ہیں جب کہ ہمارے ہاں آج تک فکر محض کی زبان کی کوئی روایت پنپ ہی نہیں سکی۔

محمد حسین آزاد کے ہاں اردو زبان کی تنگ دامانی قوت مدد کے کی تسکین نہیں کر پاتی۔ تخیل کا زور و شور اہلہ قابل لحاظ ہے جس کے سبب نیم خوابی کی کیفیت کا اظہار حد درجہ کمال تک پہنچ گیا اور ابوالکلام آزاد ہیں جن کے لہجے کی کھنک نیاز فتح پوری کے ہاں نرے رومان میں ڈھل گئی۔ زبان کے درتارے کی سطح پر مل کر یہی کچھ زور مارا گیا۔

رہا آج کے افسانوں میں زبان کے درتارے کا سوال تو اس کا جنم ہمارے آج طرز احساس سے ہوگا۔ ایسی زبان جو فکری اور تہذیبی سطح پر نئی تبدیلیوں کو اپنے اندر کھپانے کی چلک رکھتی ہو۔

پیش منظر کے افسانہ نگار کو طرز احساس کی تبدیلیاں محسوس کرنا ہوں گی اور پھر پرانے جذباتی نظام کو نیا پرانا کرنے کی ضرورت بھی پیش آئے گی۔

پیش منظر کا افسانہ نگار، ان موجود اسلوبیاتی روایات کی حدود سے بخوبی آگاہ ہے اس لئے نئی تدبیر کاری کا جنم کرنا، رواں پس منظر کو رد کرنا ہے تاکہ زعمہ روایت میں پھیلاؤ کی گنجائش

نکلے۔ یہی روایت سے انحراف کل روایت کی توسیع ٹھہرے گا۔

پس منظر اور پیش منظر کے افسانے کا واضح فرق اسلوبیاتی سطح پر یک رخے افسانے اور ہم جہت افسانوی تدبیر کاری کا ہے۔ تشبیہ اور نشان یا اشارہ، پس منظر کے اظہار کا وسیلہ ہیں اور استعارہ پیش منظر کے اظہار کا وسیلہ جبکہ تشبیہ یا اشارہ کی معنوی وسعت استعارے کے مقابلے میں بہت محدود ہے۔

ڈمی ایچ لارنس کا "لیڈی چیز لیز لوز" اور ہیورٹ سلپی کا "لاسٹ انگریٹ ٹو برکلن" ایک معاشرت کی ٹھوٹ پھوٹ اور نئی طرز زریعت کے جنم لینے کے درمیانی عرصے کی پیداوار ہیں (ان ناولوں کی ایک اہمیت یہ ہے کہ وہ معاشرتی بکھراؤ میں افسانے کا باعث بنے) بالکل اسی طرح پیش منظر کے افسانے میں منافق، حرام کار، آبرو باختہ، حریص اور نفسی کردار آج کے افسانہ نگار کے سامنے سوالیہ نشان بنا کھڑا ہے۔ یہ بہت میزھا کردار ہے اور اس کی خصالتیں روایتی اسالیب اظہار سے باہر دم توڑ دیتی ہیں۔ اس کردار کی پیش کش کے لئے افسانے کی فارم اور زبان کے ورتارے کی سطح پر تبدیلیوں کی ضرورت ہے اور یہ وہی طریقہ کار ہو گا جو لارنس اور سلپی نے اختیار کیا یعنی اپنے عہد کے بخرپن، لواظت، زنا کاری اور کینگی کو گرفت میں لینے کے لئے مروجہ تدبیر کاری کو خیر باد کہا گیا۔

آج رواں پس منظر کے افسانہ نگاروں اور نئے لوگوں کے ہاں زبان کے ورتارے کا واضح اختلاف دو نسلوں کے خارجی اور باطنی تجربات کا اختلاف ہے۔ پس منظر اور رواں پس منظر کا زیادہ تر افسانہ ترسیل محض کا نام ہے جب کہ پیش منظر کے افسانہ نگار نے ترسیل محض سے اختلاف کیا ہے سو نیا لسانی پیرایہ اظہار تشکیل پارہا ہے۔

آج حیات کی حدود کو لامحدود کر دیا گیا ہے۔ اب اول درجے کی بصری اور سماعتی صلاحیتوں نے ظاہر ہونا ہے۔ اس میں بھی سب سے مشکل صورت وہاں درپیش ہوگی جب بصارت اور سماعت کا تجربہ لامسہ اور ذائقہ کی حدود میں داخل ہو رہا ہو اور اس کا اظہار کرنا پڑ جائے۔

آئینہ آواز میں چکا کوئی منظر

تصویر سا اک شور مرے کان میں آیا!

(ظفر اقبال)

نئے لسانی پیرائے کی شکل بشر کی مصنوعی حد بندیوں کی ٹوٹ پھوٹ سے ظاہر ہوتی ہے۔ آج

کا افسانہ موسیقیت کی اس کھوئی ہوئی کیفیت کی بازیافت چاہتا ہے جو بچی شاعری میں موجود ہے، نثری اظہار میں نہیں۔ میری مراد یہاں محض اشارہ یا تشبیہ کی ایک زخمی طرح داری سے نہیں۔ کناہیہ، استعارہ اور علامت کے ذریعہ ہمہ جہت معنوی تلازموں کی بازیافت مراد ہے یا نئے معنوی تلازموں کی جستجو کہہ لیں۔

افسانوی پیش منظر میں مستقبل کے اسالیب بیان کی تلاش جاری ہے اور اس راہ میں کوئی بھاری پتھر نہیں آیا۔

پیش منظر

انتظار حسین نے افسانے کا مستقبل تاریک بتایا ہے اس لئے کہ دنیا میں درخت کم ہوتے چلے جا رہے ہیں اور آدمیوں کی بھیڑ بڑھتی جا رہی ہے۔ ایسے میں صحافت پیدا ہو سکتی ہے شعر اور افسانہ نہیں لیکن انتظار حسین بھی دیکھ رہے ہیں کہ فلک بوس عمارتوں، شور مچاتے کارخانوں اور بھاری بھر کم مشینوں نے کیا کیا ستم ڈھائے ہیں۔ کافکا کے انسان کو اپنی جون میں واپس آنا نصیب نہیں ہوا۔ اگر اگلے وقتوں کا انسان اپنی ذہنی اختراعوں، ماضی کے خیالیئے اسرار مکانوں میں اپنے ہی لاشعور سے مفاہمت کے باعث قلب مابیت پر مجبور ہو جاتا ہے تو آج کے اس بنجر، اٹھالی، معاشرے میں شور مچاتے کارخانے اور بھاری بھر کم مشین کے مقابل کیسے ٹھہر سکتا ہے؟ کل جنگل کا سامنا تھا اور آج عہد حاضر کے تصادمات ہیں۔ کل وہ حقیقت تھی آج یہ حقیقت ہے۔ آج کے لکھنے والے نے نیم کا دیسا ہرا بھرا بیڑ نہیں دیکھا جس کا تجربہ انتظار حسین کے پاس ہے۔ انتظار حسین باہر کے بیڑ کی کٹائی کے بعد بھی اپنے اندر کے بیڑ کو شاداب رکھے ہوئے ہیں۔ یہ بڑی بات ہے آج کے افسانہ نگار کو نیم کے بیڑ کا کوئی تجربہ نہیں لیکن اس نے ایسے کثیر سے پُر فلیٹ اور چنگھاڑتی سڑکیں دکھیں ہیں اور ان سڑکوں کے بیچ زیر اگر اس پر کھڑے انسان کے دائیں بائیں آپس میں گھلے ملے ایک دوسرے سے جدا مختلف نظام ہائے زندگی رواں دواں دیکھے ہیں۔ کیا آج کے لکھنے والے کو اپنے عہد کی ذہنی اور جذباتی زوداد نہیں لکھنی چاہیے؟

آج کا افسانہ نگار سامنے کے اس بھیا تک منظر کو تیا گنے کی بجائے قبول کر رہا ہے۔ اپنے گرد پھیلے ہوئے انسانی تماشے کو گرفت میں لینے کا جن کر رہا ہے۔ آج کے کلڑوں میں بنے ہوئے

انسان کی لمبی ڈائمنشن سوچ، تکنیکی اعتبار سے لمبی ڈائمنشنل افسانے میں ظہور پاتی ہے۔ یہاں تکنیک سے مراد محض اسلوب بیان نہیں بلکہ فہم و ادراک اور اظہار کے تمام مراحل ہیں۔

آج کے عہد کا افسانہ لمبی ڈائمنشنل افسانہ ہے۔ اس کا مقابلہ پرانی ایک رخی کہانی سے کرنا کسی طور مناسب نہیں۔ ماضی اور حال کی اپنی اپنی سچائیاں ہیں۔ گڑبڑ وہاں پیدا ہوتی ہے جب ہم کسی تخلیق کو اس کے تناظر میں رکھ کر نہیں دیکھتے۔ افسانے کے پس منظر کا ذکر کرتے ہوئے رواں پس منظر کا ذکر بھی آیا تھا۔ وہ بھی آج کے عہد میں پہلی سی صدی کے ساتھ نہ سہی لکھا ضرور جا رہا ہے۔ مجھ سے تو وہ بھی رو نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ اس کے بیچ بھی کھرا کھرا ممکن ہے۔ روایتی یا نیا کی تخصیص مجھ سے نہیں کی جاتی۔ پھر دیکھا جائے تو گزرے کل کی نئی شاعری آج کہاں EXIST کرتی ہے؟ دراصل نظام زیست کی یکفخت کر دہ ممکن نہیں۔ حالات کسی خاص دن یا رات کے اعلان کے ساتھ نہیں بدلتے اور نہ ہی نئی نسل کی طرز فکر کے بدلنے سے یکا یک بدلی ہوئی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ اسے نئی اور پرانی نسلیں مل کر جنم دیتی ہیں۔ دس بارہ سال بعد نیا معاشرہ جنم نہیں لیا کرتا اور نہ ہی پرانی نسل کے لوگ سراسر ماضی کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اس طرح نئی پرانی نسل کی قطعی تقسیم ناممکن ہے۔ سائنسی تغیر، بڑے پیمانے پر انسانی جدل یا معاشی انقلاب انسانی سوچ کو نئی ڈگر پر ضرور ڈال دیتا ہے لیکن اس کی مثال بالکل اسی طرح ہوگئی جیسی ہم اب تک پس منظر کے افسانے میں دیکھتے چلے آئے ہیں۔ کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ لکھنے والا نئے عہد کی نئی اقدار کو رد کرتا ہو ماضی میں لوٹ جاتا ہے۔ جس کی مثال ۱۹۳۷ء کے فسادات کے فوراً بعد اردو افسانے میں رومانیت کی انگریزی ہے۔

نئے تقاضوں کے تحت لکھنے والے تمام کام اپنے طور پر کرتے رہتے ہیں۔ وہ کسی ایک دن مل بیٹھ کر یہ عہد نہیں کرتے کہ ماضی کو رد کریں گے اور نئے عہد کے لیے نیا انداز نظر اپنائیں گے۔ اس طرح نئی نسل کی فکری ستوں کا تعین بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ اس لیے کہ نئے مسائل کا نئی آنکھ سے فہم و ادراک و پیچیدہ کام ہے۔ ہر فن کار اپنے تئیں کوشاں ہے۔ محض نئے تقاضوں کے تحت نئے موضوعات تک پورے طور پر رسائی اعلیٰ فن پارے کے لیے کافی نہیں اس کے لیے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کی ضرورت بھی ہے، صرف اپنی ذات کے اندر غوطہ زنی یا دیکھا دکھی سے نیا پن تو ممکن ہے لیکن اعلیٰ تخلیق ممکن نہیں ہے۔ نئے پن کی بنیاد نئی اقدار کے ساتھ رشتہ استوار کرنا ہے۔ نئی اقدار کا بیان نئے انداز نظر اور نئی تکنیک کے ساتھ نئے عہد کے آہنگ سے وابستہ رہ کر اور ذات کا حصہ بنا کر ہی ممکن ہے لیکن محض اسالیب کے تجربات کا نام نیا پن تو ہو سکتا ہے جی انفرادیت نہیں۔

سچی انفرادیت ہم عصر قسٹی شعور، نئے تقاضوں کی پہچان، نئے موضوعات تک رسائی اور ہم آہنگ تکنیک سے تکمیل پاتا ہے۔

ڈیکارٹ نے تین سو سال پہلے کہا تھا: ”میں سوچتا ہوں، اس لیے ہوں۔“

البر کا مینے اس میں یوں ترمیم کی تھی؟ ”میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے ہوں۔“ بغاوت سوچ کا لازمی نتیجہ ہے لیکن سوچنے کے عمل سے بغاوت تک ہم کیوں آگئے؟ نئی و پرانی نسل کا جھگڑا کیوں کھڑا ہوا؟ میں خود آج کی نئی تبدیلیوں پر بات کرنا چاہتا ہوں۔ میں یہ جانتا ہوں کہ آج کا ماضی کی نسبت زبردستی کرنے کا ڈھنگ مختلف ہے۔ لیکن سب رفتہ رفتہ ہوا ہے اور یہ سب ہمارے سامنے کی باتیں ہیں۔ ایک نسل سے دوسری نسل تک، ہماری نئی سوچ اور پرکھنے کا انداز افسانے کے پس منظر کا پتھریس بھی تو ہے۔ پھر یہ نئے افسانے اور پرانے کی بحث کیسی؟

کہا جاتا ہے کہ ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۵ء تک کا زمانہ نئے افسانے کے آغاز کا زمانہ ہے۔ اس لیے کہ پہلے پہل اسی زمانے میں نئی اور پرانی نسل کے تنازعے نے سر اٹھایا تھا اور نئے ادب کا نام لینے والوں نے فکری اختلافات کے باعث ہر سطح پر ہر چیز کی نفی کی۔ مزہب اقدار، سماجی اخلاقی پابندیوں سے انحراف کیا۔ یہ زمانہ ترقی پسند تحریک کے آخری سانس لینے کا زمانہ ہے اور جدید نسل کا ظہور۔ یعنی ترقی پسند جو اپنے زمانے میں نئے تھے ۱۹۵۵ء میں پرانے ہو گئے۔ اب دیکھا جائے کہ فرد کا یہ آشوب جو آج کے میکانیکی عہد کی دین ہے، سائنس اور ٹیکنالوجی کی مسلسل ترقی کے باعث کیا صورت اختیار کرتا ہے۔ پھر نئی صورت حال میں لکھا گیا ادب سامنے آیا تو اس ”نئے“ افسانے کو ہم کیا نام دیں گے؟ یہ ابھی سے سوچ لینا چاہیے۔ اس لیے کہ ہم لوگ تو پرانے گئے جائیں گے اور مقابل میں نئے زمانے کے نوجوان ادیبوں کی سرکش نسل ہوگی۔

سچ پوچھیے تو حال یہ ہے کہ میں اب تک راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کو ترقی پسند افسانہ کہتے چکچکاتا ہوں، اس لیے کہ انہوں نے افسانہ لکھا ہے، ان کی تحریریں ترقی پسند معنی فسٹو کے تحت لکھے گئے خارجی اور معروضی افسانے سے کوئی علاقہ نہیں رکھتیں۔

دراصل یہ سارا کھیل ہماری ذات کے انحطاط کا ہی ہے کہ ہمارا نقاد اپنے چھوٹے چھوٹے معیارات کی خاطر مستقبل کے کاری کو گمراہ کرنے میں مصروف ہے۔ نیا افسانہ کی بحث ابھی ناقص ہی ہے کہ آج کے افسانوں میں علامت اور تجریدیت کے ساتھ کہانی کے احیاء کو ہم ”جدید ترین افسانہ“ کی اصطلاح سے گمراہ کرنے چلے ہیں اور فن کار سوچ رہا ہے کہ کھر اظہار کیسے کیا جائے۔

مسلسل ارتقا پذیر حیات کے لیے اسالیب کے نئے اطوار اپنانے ہی جاتے ہیں لیکن اس

سے "نئے پرانے" کی بحث کیوں جنم لے لیتی ہے؟

دراصل ادب نئی اور پرانی نسل کے معانی میں نیا پرانا نہیں ہوتا۔ فنون میں دائمی اقدار ہی پر کھکا جاتا ہے۔ عام طور پر نئے ادب کے جو بنیادی تصورات بیان کیے جاتے ہیں ان میں ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور سمجھ کر برتنے کے عمل کو "جدیدیت" کہا گیا ہے۔ لیکن کیا نئے زمانے کی واضح چاپ سننے والا غالب مروجہ اصطلاح کے مطابق جدید شاعر نہ ہونے کے باوجود روایت کی روح سے بڑھ کر فرسودہ اقدار کو رد نہیں کر رہا تھا؟ کیا اس نے اپنی دیکھی بھالی اور برتی ہوئی، انگلوں سے مختلف زندگی کو نئے اسلوب میں نہیں ڈھالا۔ اس کا جواب ڈاکٹر وحید اختر (جدیدیت کے بنیادی تصورات) نے یہ دیا ہے کہ وہ جدید شاعر تھا لیکن اس کی جدیدیت کے عوامل ہمارے عہد سے مختلف ہیں۔ اگر ایسا ہی ہے تو کیا یہ جدیدیت کی تین لگانا ضرور ہے کہ بڑھاپے میں نئے سے قدیم کہلوائیں۔ نئے اور پرانے کی تخصیص کر کے ہم تمام پوچ پوچ کو زندگی تو عطا کرنے سے رہے۔ پھر کیوں نہ صرف اعلیٰ درجے کے کام پر توجہ صرف کی جائے۔

البتہ یہ بات ماننے والی ہے کہ ہمارا عہد جیتے ہوؤں سے مختلف ہے۔ جس طرح صرف سو سال پہلے تھا اور اسی طرح اس سے پہلے لیکن اس سے بات کیا بنی؟ محض مختلف عہد میں زندگی کر کے تخلیقی عمل کو میکانیکی بنانے کا حق ہمیں کس نے دیا ہے؟ اس جدیدیت کی عطا بے مہار تحریریں ہم عصر تناظر کو واضح کرنے میں ناکام ہیں، حالانکہ انہیں قاری کے لئے صورت حال کو سمجھنے میں مددگار ہونا چاہئے تھا۔ دوسری طرف وہ افسانے ہیں جنہیں میں پیش منظر کا سچا اظہار کہتا ہوں۔ جدیدیت نے ہر کام آسان بنا دیا تھا۔ پیش منظر کے کھرے اظہار نے اسے پھر مشکل بنا دیا ہے۔

آج کی بدلی ہوئی صورت حال ہم سے نئے اسالیب اظہار کی طالب ہے۔ اس لئے کہ آج ہمارے افسانے کا موضوع فرد کے سماجی پس منظر میں معاشی بد حالی اور خیر سے شرتک کے سفر تک محدود نہیں۔

اب فرد کی داخلی شخصیت کی ٹوٹ پھوٹ کا تجزیہ اقدار کی شکست اور بکھراؤ کے پس منظر میں کیا جاتا ہے۔ یہ بے معنی زیست کے صحرا میں بھٹکتا ہوا تنہا انسان اپنا بیان اپنے مخصوص لہجے اور اکثری ہوئی سانسوں کے ساتھ کرتا ہے۔ یہ بیان وضاحتی نہیں ہے مخصوص ملامتوں اور مخصوص پیرایہ اظہار میں جیتے ہوؤں سے آگے کا قصہ ہے، لیکن یہاں کلاسیکی ہیئت سے اختلاف محض جذبات برائے حیدت یا ماضی سے سرکشی کے باعث تجر بہ برائے تجر نہیں۔ یہ روایت میں توسیع ہے۔

افسانے کی قدیم روایت سے اختلاف کی گنجائش:

سے ستاون کی ناکام جنگ آزادی نے ہندوستان کے مروجہ تصورات کے تابوت میں یورپ سے درآمدہ، آخری کیل ٹھونگی۔ نئے نئے علوم نے پرانے تصورات کو ڈانواں ڈول کر دیا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ داراشکوہ کی شکست نے جس تہذیبی سیاست، مذہبی اور ثقافتی ہر طرح کے رشتوں کی علامت کو لرزادیا تھا، سے ستاون کی ناکامی دوسرا جھٹکا ثابت ہوئی۔ ۱۹۳۷ء کے فسادات اور ہجرت، رب العالمین سے پہلی بار گلہ کا باعث بنے (یا خدا، قدرت اللہ شہاب) مذہب نے پناہ نہ دی اور انسانی رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ اور بکھراؤ نے اجتماعی زندگی کو تخت لخت کر دیا۔ یہاں سے منافقت کی کوئٹل پھوٹی جو آج کی امریکل ہے۔ سرحد کے دونوں جانب تشکیک کا حکم پھڑ پھڑایا۔ افراتفری، بھوک، مایوسی، جبر کے سامنے انسان کی انگلیں کتنی خمیف ہیں؟ پہلی جنگ عظیم کے بعد دنیا کے گلوب پراہم تبدیلیاں آئیں۔ یورپی اقوام کو ایک کیوٹی دیکھیں تو ایلینٹ کی "WASTLAND" ان کے لاشعور کا خوبصورت اظہار ہے جس میں بار بار یقین دلایا گیا ہے کہ یورپ کی تہذیب بخر ہو گئی۔

وجودیت، جدید دور کی اضطراب سے پڑ انسانی EXISTENCE کا فلسفہ ہے۔ یہ وہشت انگیز فضا، اقدار کے زوال کے ساتھ پیش آئی ہے جس میں انسان تنہا رہ گیا ہے۔ اس تنہائی کی فضا بندی جنگ عظیم کے خاتمے کے ساتھ ہوئی ہے۔ وجودی حلقے کاروں نے انسانی باطن کی گونج سن کر لخت لخت فرد کی منفرد شخصیت کا از سر نو تعین کرنے کی کوشش کی ہے۔

پیش تر افسانوی پس منظر کے کرداروں کی حیثیت متعین ہے۔ یہ ناپ کردار، فرد کی انفرادیت سے یکسر عاری ہیں۔ دوسری طرف ترقی پسند افسانہ ہے جس نے فرد کو اجتماع میں گم کر دیا۔ یہ گزشتہ طویل عرصے کی گم شدہ انفرادیت آج کے افسانے میں ظہور پذیر ہو رہی ہے۔

پیش منظر کے ادب میں وجودیت کے اثرات سارتر کے نظریہ کی نسبت مارشل سے زیادہ قریب ہیں اور موجودہ دور کا مزاج لا حاصلی اور خفی مدینے کا مزاج ہے جب کہ سارتر کے متعین فیصلوں اور مثبت رویے کی مثالیں تو ماضی کے یلدرم اور نیاز کے ہاں بکھری ہوئی ہیں۔

جیلانی کا مران نے انور تجاد کے اٹھائے ہوئے ایک سوال کی جانب توجہ دلائی ہے: "انسان نے انسان کو کیا سے کیا کر دیا ہے؟" بے شک انسان اس بھاری ذمہ داری سے عہدہ برائے نہیں ہو پایا جو اس کے ذمے تھی۔ اُس نے اپنے اندر کے حیوان کو گھملا چھوڑ دیا۔ اب دنیا کی ساری ہریا دل اور تمام تر نیکی اس کے قدموں تلے ہے۔ انور سجاد اور بلراج من رائے ہر

۱ مجموعے: چورہا استادے آج

سودناتے ہوئے شکر کی چہرہ نمائی کی ہے۔ سیاسی جبر، معاشی ناہمواری اور معاشرت میں زندگی کی منفی جہت دونوں افسانہ نگاروں کے خاص موضوعات ہیں لیکن دونوں کی افسانوی تدبیر کاری میں وہی فرق ہے جو SUBLIME (انور سجاد) اور ELEVATE (مین را) کرنے کا ہے۔ انور سجاد کے لہجے کی کڑھکی "LOOK BACK IN ANGER" از اوس بورن کی تیزابیت سے ملتی جلتی ہے۔ زبان کا درتارا ایسا، جیسے کوڑے برستے ہوں، اور کھال اُدھڑ رہی ہو جبکہ مین را کے ہاں کو ملتا ہے اور اس کے کردار ETHEREAL نظر آتے ہیں۔

افسانوی پیش منظر میں مارچ ۱۹۷۸ء میں شائع ہونے والا چودہ افسانوں کا مجموعہ "گواہی" خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ "گواہی" کے افسانے ظالمانہ طبقاتی نظام اور اس کی جبریت کے خلاف شدید اجتماع کی حیثیت رکھتے ہیں۔ "گواہی" کے ابتدائے میں اعجاز راہی لکھتا ہے:

"فن اور اس کی قدریں زمانی اور مکانی صورت حال سے تبدیل ہوتی ہیں۔ اگر معصوم جسموں پر پڑنے والے کوڑوں کی ظاہانہ آوازیں ادیب کے احساسات کو مجروح نہیں کرتیں تو ادیب ٹھہرے ہوئے گندے پانی کے کائی زدہ جوہڑے سے بدتر ہے (جس سے کتا بھی پانی پینا پسند نہیں کرتا) میں یہ بات واضح کر دوں کہ ادیب کو سلطان سے کوئی ذاتی عنایت نہیں ہوتا لیکن ریاست پر ظالمانہ طبقاتی نظام کی چاپ اس کے جذبات و احساسات پر قطرہ قطرہ تیزاب کی طرح گرتی رہتی ہے چنانچہ اس کے قلم سے نظام کی جبریت کے خلاف احتجاج جنم لینے لگتا ہے۔"

اس مجموعے میں احمد جاوید، احمد داؤد، اعجاز راہی، انور سجاد، رشید امجد، مرزا حامد بیگ، منشا یادگار اور مظہر الاسلام کے افسانے شامل تھے۔

ان افسانوں میں مارشل لاء کی جبریت کے خلاف نفرت کا سمندر موج زن ہے۔ ہر ہر لفظ کے درتارے میں شدید تیزابیت گھلی ہوئی ہے۔ یہ نفرت اور جھنجھلاہٹ انسانی ہاتھوں کی پھولی ہوئی تسوں اور پھٹی آنکھوں کے ساتھ تخلیق کار کے اظہار میں اپنی واضح پہچان کرواتی ہے:

میں زور سے ہنسا۔ "تومی سلاستی یہ بھی خوب چیز ہے۔"

اس نے پلٹ کر مجھے دیکھا اور بولا:

"عصمت فروش عورت کی اتنا جو بگڑ جائے تو عصمت دہری کے الزم میں پکڑ داتی ہے۔ ہماری

تومی سلاستی بھی اسی قسم کی چیز ہے۔" ("وہ سکی اور پرندے کا گوشت")

۱۔ مجموعہ: تیسری ہجرت

۲۔ مجموعہ: بے زار آدم کے بیٹے۔ ریت پر گرفت۔ دو پہر کی خزاں۔ پت جھڑ میں خود دکھای

۳۔ مجموعہ: بند مٹھی میں جگمگ۔ اس اور مٹی۔ خلا اندر خلا

مستنصر حسین مارڈ نے خصوصی طور پر اپنے افسانوں میں نگری اور نظریاتی محاذ آرائی ان طاقتوں کے خلاف کی ہے جو ترقی پذیر ممالک میں اپنے استحصال کرنے والے پنجے گاڑے ہوئے ہیں۔ (مثال: "آکٹوپس" اور "بابا بگوس")۔

پیش منظر کے افسانے میں بھرپور اظہار کی خاطر "میں" اور "اب۔ ب۔ ج" کا وجود PERSONA کے طور پر ابھر کر پس منظر اور رداں پس منظر کے افسانے سے الگ اظہاری سطح پر اپنی پہچان کر داتا ہے۔ یہ "میں" انفرادی اظہار کا ذریعہ ہے۔ اس طرح آج کا افسانہ پس منظر کے افسانوی پبلک ویشن سے مختلف اظہاری صورت سامنے لاتا ہے۔ "SELF" اور "OTHER SELF" کے بارے میں سب سے زیادہ ہمیں جو گنڈر پال کے ہاں ملتا ہے۔ جو گنڈر پال کردار کو دلچست کر کے گہری نفسیاتی بصیرت کے ساتھ سماجی اور ثقافتی مسائل کے الجھاوے فلسفیانہ سطح پر رفع کرتا ہے۔ پستیوں میں گرتے ہوئے فرد کا دانش اور اخلاقی تجربہ: "روشن پہاڑ"۔ لیکن ایسے افسانے لکھتے وقت جو گنڈر پال ہمیشہ ابلاغ کے مسئلہ کو سراٹھائے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ اسے اپنی زد میں لکھتے ہوئے بھی غیر تربیت یافتہ تاریکی کی الجھنوں کا احساس متاثر ہوتا ہے۔

محض ایک افسانے "ہارویسٹ" کی ایک طویل بریکٹ ملاحظہ ہو:

"میں اپنے آپ سے وعدہ کر کے لکھنے بیٹھا ہوں کہ میری یہ کہانی بڑی شریف ہوگی، اتنی شریف کہ ایک کی سمجھ میں یوں آسانی سے آجائے۔ جیسے کوئی غیر شریف (عورت؟) بلا جھجک ہر کسی کے پرائیویٹ ایریا میں، کہ سمجھ بوجھ ہر کسی کا اپنا پرائیویٹ ایریا رہی ہے۔"

کہانی لکھنے ہوئے یہ بے تکلفی کسی دوسرے افسانہ نگار کے ہاں نہیں ملتی۔ مثال دیکھیے:

"لیجیے جناب..... یا جناب! کہانی کا رنگ زو پ خوب نکھر آیا ہے اور اپنے سیکس کے عین مطابق دکھائی دینے لگی ہے۔ عورت کا عورت پن، کہانی کا کہانی پن..... میری اس بھولی بھالی کہانی نے برقع اوڑھ رکھا ہے تاکہ بری نظروں سے چکی رہے، یا کوئی منچلا اسے دیکھنے پر تلس ہی جائے تو آنکھیں بند کر کے اپنی توفیق کی حد تک اسے دیکھ سکے۔"

("ہارویسٹ" سے اقتباس)

۱۔ مجموعی: رمانی۔ لیکن۔ بے شمار۔ میں کیوں سوچوں۔ دھرتی کا کال

میں کا براک۔ بے زبان۔ نوٹس (افسانے)

پیش منظر کے افسانے میں ایک طرف تو فکری اور نظریاتی مجاز آرائی کی انتہائی صورتیں ہیں یا خلفیاً تو حیات اور دوسری طرف حجاب اور سرگوشی ہے۔ اسرار اور گم ہونے کی ایک مثال منشا یاد کے افسانے ہیں۔ اس کے ہاں گہری نیند سے چونکنے اور نظارے کی تاب نہ لاتے ہوئے معشعل ہو کر دوبارہ آنکھیں بند کر لینے کی معصوم خواہش اور کوشش دکھائی دیتی ہے، جس کی ایک مثال: افسانہ ”دھوپ دھوپ دھوپ“ ہے۔

یہی معروضی صورت حال اسد محمد خاں (افسانہ: ”ہے لہہ لہہ“) کے ہاں شدید طنز اور درشت لہجے کا باعث بنی ہے۔ اس سامنے کی صورت حال کو اسد محمد خاں نے یہودی اجتماعی لاشعور کے حوالے سے نئی معنویت سے دو چار کر دیا ہے۔ خصوصاً افسانہ: ”یوم کپور“ کا مرکزی کردار اسرائیل کی سرزمین سے چل کر ہندوستان تک آیا ہے۔ موضوع سے مطابقت رکھنے والا ایک منفرد اسلوب یہاں جنم لے گا جب عبرانی زبان کے لہجے میں پشتو اور ہندی سے اردو تک کا سفر ہوگا (افسانوں کے متعلق روایت ہے کہ وہ یہودی النسل ہیں نیز پشتو اور عبرانی زبان کے لسانی روابط بہت کچھ تلاش کیے جا چکے ہیں)۔ ”یوم کپور“ میں اس منفرد اسلوب کی بنیادیں پڑتی نظر آتی ہیں۔ البتہ یہودی مابعد الطبیعیات کا بیان بہت نیا نہیں رہا۔ اس ضمن میں پولینڈ کا آکسزک ہاشیوز منگر عالمی شہرت کا حامل افسانہ نگار، ناول نگار ہے۔ اس کے نمائندہ افسانے ”بوڑھا آدمی“ کا یہی موضوع ہے جو ”یوم کپور“ میں اسد محمد خاں نے بھی برتا۔ مصر سے اخراج، دیوار گریہ اور مصائب کا بیان لیکن افسانے کا اختتام منگر کے ہاں بالآخر آزادی ہی بنتا ہے۔

لمراج کول نے افسانہ ”تصویر“ میں بوسیدہ کباڑ خانے کے ماحول میں سری نواس اور کار تک کے دو کرداروں کا مکالمہ دیا ہے۔ اول الذکر کباڑ خانے کا مالک ہے اور کار تک ایک چلے ہوئے کاروبار کا نیا خریدار۔ اس مکالمے سے ہوتے ہوئے لمراج کول نے افسانے کے آخری پیرا گراف میں نہایت چابکدستی کے ساتھ افسانے کو ماورائی کیفیت سے دو چار کر دیا ہے۔

”کار تک نے اپنی نظریں تصویر سے ہٹا کر سری نواس کے منجمد چہرے پر گاڑ دیں اور تھوڑی دیر کے بعد خود بھی منجمد ہو گیا۔ اس کے بعد اس کی آنکھوں سے گرتے ہوئے آنسو تصویر کے شیشے پر چھوٹی چھوٹی نم یوں کی صورت میں بہنے لگے۔“

اس مقام پر دونوں کردار دیکھی بھالی تصویر کے قیدی بن کر سامنے آتے ہیں۔ ان کا وجود تحلیل ہو گیا ہے۔ اب وہاں محض بوسیدہ کباڑ خانہ ہے اور تصویر کے شیشے پر نم یوں کی صورت میں

ہینے والے آنسو رواں ہیں۔

بلراج کوئلے کے افسانوی کرداروں کی مشترک خصوصیت ان کا بے پناہ بھولپن اور معصومیت ہے اور ان کی یہی خصلت انہیں متناقض اور بے چہرہ ہیوم میں گم نہیں ہونے دیتی۔ بلراج کوئلے نے ان کرداروں کی ان نفسیاتی الجھنوں کو اپنا موضوع بنایا ہے جو محبت اور نفرت جیسے طاقتور جذبوں سے جنم لیتی ہیں، اس کی مثال افسانہ ”کنواں“ اور ”سائے کے ناخن“ ہیں۔ ”کنواں“ پھلا گئے کا ماہر گولنگر، خودکشی چاہنے والے نوجوان کے تلخ جوابات کے دوران ہمدردی اور لائقیت کے درمیان دیر تک جھولتا رہتا ہے۔ اور فیصلہ اس کا جسم کنویں پر سے گزرتے ہوئے تو س بنا کر کرتا ہے۔ تب خودکشی چاہنے والے نوجوان کا فوری رد عمل وہی ہوتا ہے جو گولنگر چاہتا تھا۔

”زندگی رفتہ رفتہ اقدار سے خالی ہوا چاہتی ہے“ اور عدم تحفظ کا احساس۔ یہ خالدہ حسین کے افسانوں کا بنیادی طرز احساس ہے (تازہ ترین مثال: افسانہ ”سایہ“ مطبوعہ ”ماونو“) اس لئے خوف، نفرت، اذیت اور تشکیک سر اٹھاتے ہیں۔ یہ سب اس کے باوجود ہے کہ خالدہ حسین کے بیشتر افسانوں کا منظر نامہ درمیانے درجے کے گھریلو ماحول سے ترتیب پاتا ہے۔ جانے پہچانے کردار فنکارانہ تدبیر کاری کے سبب تجریدی اور ماورائی فضا بندی کرتے ہوئے (مثال: سواری) ایک رپورتاژ۔ پہچان) زندگی کے وسیع تر تناظر میں سوالیہ نشان بن کر پھیل جاتے ہیں۔ اس کی ایک مثال ماورائی کیفیت سے سرشار ہوتے ہوئے وقت کے وسیع تر تناظر میں ”ایک رپورتاژ“ ماما کا استعارہ ہے۔ افسانے میں دھرتی کی حیرانی نے نیم کی تیلی بن کر گلچے جسم میں کڑھے ڈال دیئے ہیں۔ یہ افسانہ ہجرت کے تجربے، جبر کی انتہائی صورتوں اور انا کی رواں منافقت کی تمین پر تمس لیے ہوئے ہے۔

سریندر پرکاش کا بنیادی موضوع انسانی باطن کا اندرونی اجاڑ پن اور ویرانی کا شدید احساس ہے۔ یہ بنیادی احساس سریندر پرکاش کے کرداروں کو جائے پناہ ڈھونڈنے میں سرگرداں رکھتا ہے۔ اس کیفیت کے اظہار کے لئے سریندر پرکاش کے موسم شدید ہیں۔ منہ زور ہوائیں اور پے کنار پانی کی تند لہریں جائے عافیت کے طور پر آسب زدہ گھرا بھرتا ہے جس میں جو کیدار ہے اور آتش دان میں جلتی ہوئی لکڑیاں۔ سریندر پرکاش نے بہتے ہوئے وقت کے دھارے کو تجریدی تدبیر کاری کے تحت اپنے بس میں کر لیا ہے۔ اس کا بے پناہ تہذیبی اور تاریخی شعور امیجری اور آوازوں کے Distort ہو جانے پر بھی ایک خاص قسم کی ماورائی کیفیت برقرار رکھتا ہے۔ مثال

کے طور پر افسانہ ”چھوڑا ہوا شہر“ کے ریلوے اسٹیشن کی Crud معروضی صورت حال اور سینما میں سکرین پر اجتماعی لاشعور کا پھیلاؤ یا ہم ایک ہو کر بھی لائیت کو جنم نہیں دیتے۔ ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ اور ”جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں“ میں زندگی کی علامت انسانی زندگی کی علامت ہے جو قہرلوں سے رواں دواں ہے۔

”یہ طے پا گیا ہے کہ زندگی کنارے بسے ہوئے جس جگہ میں رہتا ہوں اس کے بلے چورا ہے پر مجھے مصلوب کر دیا جائے اور میری لاش کو اسی تابوت میں رکھ کر، اس پر میرا یوم ولادت لکھ کر زندگی میں پھینک دیا جائے تاکہ آئندہ جب کبھی پھر میری ضرورت پڑے، اس وقت کے لوگ مجھے حسب خواہش مصلوب کر سکیں۔“

دونوں افسانے یقین اور رجائیت کی انتہائی زیریں لہروں سے تشکیل پاتے ہیں اور ان میں ماورائیت کا احساس سریندر پرکاش کے پختہ تہذیبی اور تاریخی شعور کا پیدا کردہ ہے۔ اس رو میں احمد ہمیش (مجموعہ: ”کبھی“) کے افسانوں کا داخلی رویہ ماورائیت کے احساس کا باعث ہے اور اس احساس کا جنم انتہا کی کرخت معروضی صورت حال میں ہوتا ہے (مثال: ڈرائنگ روم، گرا ہوا قلم) ذکا، الرحمن کے ہاں ان چھوٹے موضوعات اور بہت الجھی ہوئی نفسی کیفیتیں منفرد بنیاد پر اظہار اور زندگی کے عجیب و غریب معیارات کا باعث بنتی ہیں۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ اور مشرقی ممالک اپنے اپنے طور پر نئے مسائل میں گھر گئے۔ سائنس اور ٹکنالوجی نے جو اضافے کئے انہوں نے انسان کو خارج پر قادر ہونے کے باوجود جذباتی اور محسوساتی سطح پر دائمی کرب کا مریض بنا دیا۔ فرد تنہا رہ گیا۔ یہ تنہا انسان اپنے اعتقادات اور روشن خیالی کے درمیان گم سم ہے۔ مستقبل غیر واضح ہے اس لئے سوال جنم لیتا ہے۔ یہ بالکل ویسا ہی تجسس ہے جیسا غالب کے ہاں نظر آتا ہے۔ ایک تہذیب کی شکست کے بعد نئی صورت حال کو دیکھ کر سوال..... البیر کامیو والی بغاوت نے بھی ظہور کیا۔ مختار کل اور مجبور محض انسان جس کی تنہائی، انفرادی سطح پر بھی ہے اور انبوہ میں بھی۔ یہ تنہائی جذباتی اور فکری دونوں سطحوں پر ہے۔ انفرادی تنہائی کی مثال کامیو کی ناول ”The Outsider“ ہے جس کا مرکزی کردار سوچتا ہے۔ ”میری ماں کل مر گئی، یا ممکن ہے پرسوں، مجھے کچھ یاد نہیں“: یہ تنہا فرد اس خوابیدگی کی حالت میں قتل کا مرتکب ہو جاتا ہے لیکن قتل کرنے کی وجہ اسے نہیں معلوم۔ اس فرد کی Alienation کی دوسری بڑی مثال فرانز کاٹکا کا Land Surveyor ہے۔ کامیو کے ناول ”The Plague“

میں اجتماعی تنہائی ملاحظہ ہو: خیالی شہر میں چوہوں کی موت سے انسانوں کی موت تک شہر کا رابطہ دیگر جگہوں سے کاٹ دیا گیا ہے۔ اس وحشی اور نفسیاتی خلفشار کا اولین تجربہ یورپ کے ان ممالک کو ہوا جو صنعتی انقلاب میں پیش پیش تھے۔ پھر نفسیاتی الجھنیں، سماجی دھڑے بندیاں اور مادی مسائل انسان کا مقدر بن گئے۔ صنعتی سرمایہ کاری سے مالیاتی سرمایہ داری تک کی سفر کی عطا: انسان، انسان کے خلاف نبرد آزما ہے۔ سرمایہ دارانہ جبر کا شکار فرد اپنے شہر اور اپنے گھر میں ایشی ہے۔ مصلحت اسے کا کروچ، بندر اور گیندہ بنا رہی ہے۔ اس کے سر پر کانٹوں کا تاج ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا: یہ فرد ٹیکسٹ کی طرح ہے جو اپنی جتا کے لئے ایجنٹ خود فراہم کرتا ہے۔ مسیحا کی طرح ہے جس نے اپنی صلیب اپنے کاموں پر اٹھا رکھی ہے۔

”پگڑی کی طرح اپنے سر سے ہرے نرم کانٹوں کا دائرہ لپیٹے، سوکھے بدن پر انخوانی رنگ کاٹاٹ اوڑھے، بیروں سے مونچھ کی پنڈلیاں باندھے بالساڈ کی لمبی صلیب گھسیٹا ہوا لب جو اپنے گھر سے نکلا ہے تو ایک ایک درخت کے دروازے پر دستک دیتا چلا جائے گا کہ اسے رفیق الاسد اپنے مکان سے باہر آ اور اے عظیم عید اللہ کچھ قدم میرے ساتھ چل اور اے ایلی اطہر نفیس، اے کشادہ دل رفیق میری پیشانی کو بوسہ دے اور اے جان برادر الوداع کہہ اور داویلا کر کہ میں اپنی صلیب اٹھائے اپنے مقتل کو جاتا ہوں“: (برادر برادو۔ اسد محمد خان) آج کے انسان کا مقوم، اسر کی موت اور معدے کی بیماریاں ہیں اپنے خلاف گواہی کی مثال جو گندر پال کا ”باہر کا آدمی“ ہے۔

یہ مقابلہ انسان مجموعی طور پر اجتماعی ترقی کی راہ میں حائل فطرت کے مقابل بھی رزم آراء ہے۔ یہ دوہری جنگ بین الاقوامی سطح پر جاری ہے۔ بنتے بگڑتے اقتصادی، سیاسی اور مذہبی تھوڑے رات جی نئی صورتوں میں ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔ آج کی نئی ضرورتیں پرانی سچائیوں کو غلط ثابت کر رہی ہیں۔ آج کا عہد فرد کا سایہ ہے جو اس کی گھات میں دفتروں، گھروں، سڑکوں، گلیاروں میں خنجر بکف چلتا ہے۔ پینٹیم کے مصور پوش کی لرزتی اور منہدم ہوتی عمارتیں آج کے انسانی کردار کی ڈھلتی ہوئی بدن کی دیوار ہیں۔ ہدی نے چاروں کھونٹ انسان کو گھیر رکھا ہے۔

مثالیں: احمد یوسف (اونچی اونچی عمارتیں) اور انور سجاد کا ”چھٹی اک دن“۔

فرد اپنی تخلیقات کا اسیر، مشینوں کا غلام خود کپیٹر بن گیا ہے۔ مشین کے شور میں فرد کی دہتی ہوئی آواز کی مثال ڈاکٹر ڈاگو کا آخری ٹرام کا سفر ہے۔ اب Absurd Theater نے جنم لیا ہے۔

"Waiting for Godot" کا اختتام: انتظار کرتے ہوئے دونوں دوست اُکتا جاتے ہیں۔ پہلا، دوسرے کو کہتا ہے۔ "Let us Go" دوسرا جواب میں کہتا ہے: "Yes" "Let us go" اور بیکٹ نے آخر میں لکھا ہے کہ وہ دونوں حرکت نہیں کرتے بیٹھے رہتے ہیں۔ ولیم بلیک کارخانوں کی چیمنیوں سے اٹھتے ہوئے دھوئیں اور چنگھاڑتی سرکوں سے بھاگ کر جنگل میں نکل گیا، جوگی بن گیا۔

چاروں اطراف پھیلی زندگی کی شور مچاتی گزرتی مشین کا ادنیٰ سا پرزہ بن جانے کا احساس آگیا ہے۔ جھوٹ، مکر و فریب، سیاست، معیشت اور اخلاقی اقدار ایسے سوالیہ نشان ہیں جن کی گرفت سخت ہے۔ فرد قریہ قریہ مناقق..... آزادی، فساد، خوف، نفرت، تعصب سکون کا سوال ہے بابا.....

یہ کرب کا احساس اظہار سے مطابقت رکھنے والے پیرائے کا طالب ہے۔ افسانہ نگار جانتا ہے کہ کمزور، بونوں، ذہنی مریضوں اور نامردوں کی یہ گھناؤنی دنیا جس قدر مکروہ اور ناقابل قبول ہے اسی قدر ناقابل انکار حقیقت بھی ہے۔

مظلوم، رسیوں سے جکڑا ہوا ہے اور منہ میں کپڑا ٹھنسا ہے۔ زور آور اس پر کوڑے برسار رہا ہے۔ ہر الزام کے ساتھ کوڑے کی تین ضربیں، لوگوں کا ہجوم خاموش تکتا رہتا ہے۔ پھر ہجوم میں سے ایک نوجوان ہمت کر کے اس ظلم کے خلاف لوگوں کو اکساتا ہے:

"نامرد، یہ بھی تو سوچو کہ صرف اس ماں کے خصم کے ہاتھ کا پھنکارنا ہوا سانپ ہی کیوں بولتا ہے۔ وہ کیوں نہیں بولتا جو رسیوں سے جکڑا کھڑا ہے اور جس کے منہ میں کپڑا ٹھنسا ہے۔ رنگیلے سے پکڑنا، مسیتے اس تخم حرام کی خبر لو۔ یہ سورا کا بچہ یہاں کیسے آگیا....."

خلقت کی آنکھوں کے شہر روشن ہو گئے اور نوجوان بھاگتا جا رہا تھا اور اس کے پیچھے رنگیلے مسیتے اور جانے کون کون..... ("اک منظر سامنے کا" احمد یوسف)

یہ جبر کے خلاف جلی آواز تھی جو ہمت کر کے اٹھائی گئی اور یکا یک صورت حال الٹ گئی۔ خالدہ حسین کا "تفتیش"، انور تجا کا کوئیل، مسیح آہو جالہ کا "اوڈن ڈز الوڈن" جبر کی دیگر جہتیں سامنے لاتے ہیں۔

اردو ادب میں آج تک اجتماعیت کا دور دورہ رہا ہے۔ افادی ادب اور ترقی پسند تحریک میں

انفرادیت کے مقابلے میں اجتماعیت پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ اب جس طرح اجتماعیت سے انفرادیت کی طرف جھکاؤ بڑھا ہے، پہلے افسانے کی سی اجتماعی نظریاتی وابستگی بھی نظر نہیں آتی۔ آج افسانے کی اس کھلی فضا میں صورت حال کا تجربہ انفرادی سطح پر ملتا ہے۔

”نئے واقعات، نئے خیالات، زندگی کے نئے اسالیب کی راہیں ہم پر کیوں بند کر دی ہیں۔ ہم نے اپنی اپنی جان کی بازی کھیل کر اپنی رہائی کا یہ اقدام کیا ہے۔ آؤ، اس کڑی کی راہ سے نکل جائیں، آؤ جلدی کرو۔ باہر نئی زندگی ہمارا انتظار کر رہی ہے۔“

(جوگندر پال۔ ”رہائی“)

ہندوستان اور پاکستان کی نئی نسل کے سامنے بہت سے سوالات ہیں، جواب کوئی نہیں۔ موجود بے معنویت کی عطا لخت لخت فرد کی تنہائی میں خود اپنی پہچان اور انفرادیت کی تلاش ہے۔ یہ وہ سوچ کی معنوب نچ ہے، جو کمپیوٹر کے اس عہد میں قبولیت حاصل کر گئی ہے۔ اپنی پہچان میں نکلا ہوا تنہا فرد ہر ہر گام پر ڈگمگاتا ہے۔ اس ڈگمگاتے فرد کے INNER SELF کے ظہور کی عجیب و غریب صورتوں کی مثالیں: بڑے ابا کی پورٹریٹ کے سامنے پریشان حال جوان لڑکی کی کہانی۔ خالدہ حسین کا ”پیاسی جمیل“ آج کے مصروف دور کے پڑوسی کا ناٹھ سُریندر پر کاش کا ”ردنے کی آواز“ وغیرہ۔

بے حسی تشکیک: انور قمر کا ”چوراہے پر شنگا ہوا آدمی“۔ آج کا بدھا جسے دھیان کی کئی میٹر دھیان ابھی چڑھنی ہیں، ہانپ رہا ہے۔ احمد تنویر کا ”دھیان پرت پرت“۔ احمد ہمیش کا ”ڈرینج میں گرا ہوا قلم“۔ بلراج کوہل کا ”تیسرا کتا“۔ صادق موٹی کا ”خیالوں کے مینار“۔ علی امام کے ”آگ اپنے اندر کی“ ہیں۔ یہ فرد اپنے PIGEON HOLLES میں سانس لینا ہوا ایک ٹائپ بن گیا ہے۔ یہ بیوروکریسی کا ایک ٹھنڈے کہ ہم اپنی شناخت افسانہ نگار کی بجائے ڈاکٹر اور پروفیسر کی حیثیت سے کرواتے ہیں۔ اپنی پہچان کرواتے کرواتے اپنے آپ کو بھول جاتے ہیں۔ آج کا یہ نر: ASPIDISTRA کا وہ لہوا ہے جو عموماً برطانیہ کے ٹڈل کلاس گھرانے کے دروازے پر تاپنے کے چمکدار مرتبان میں سجا رہتا ہے۔ جارج آرویل کے ناول ”KEEP THE ASPIDISTRA“ میں یہ آج کا فرد اپنی ہر جہت ہر اعتبار سے مضحکہ خیز ہے۔

دنیا بھر میں سائنس اور ٹیکنالوجی کے ہاتھوں ہر کاغذ پر پرانی اقدار کو شکست ہوئی ہے۔ خود ہمارے یہاں یہی صورت حال ہے لیکن یہاں کے عقائد اور مذہب ابھی تک زندگی پر فوقیت

۱۔ مجموعہ: چاندنی کے پردہ۔ چوہال میں منشا ہوا تھ۔

بارکنوار پن میں جب اس کا بایاں پاؤں پالس کی آخری سیرھی پرتھا اور دایاں پیرھن کی کچی مٹی سے چھراچھ اوٹھا تو پیچھے سے ماں نے بال پکڑے ”بول بول اس بھری دوپہر میں تو کہاں سے آ رہی ہے؟ عشتیٰ الفتی ناقصی؟“ دوسری بار ساس نے یہی سوال کیا اور آخر میں نوجوان بیٹے نے یہی پوچھا۔ پہلی بار جوانی کی مجبوری دوسری بار پاگل بیمار خاوند کے ساتھ نباہ اور آخر بار بیٹے کی ضرورت کے اخراجات کی خاطر یہ عورت تین بار پوچھے گئے اس سوال کا جواب بڑھاپے میں دیتی ہے۔

”میرا کسی سے کبھی بھی کوئی ناٹھ نہیں رہا بیٹا۔“

پیش منظر کے افسانے کی عورت کا گھر سے باہر قدم سرکس کے تنے ہوئے تار پر پہلا قدم ہے اور وہ خواہش کی ہڈی کو سوتھتی اپنے نجیف پنجر کے ساتھ ڈولتی سنبھلتی سفر کرتی ہے۔ توازن قائم کرنے کے لیے اس نے دونوں بازو پوری طرح پھیلا رکھے ہیں۔ علی امام کا افسانہ ”رپورٹ“ ایک کونکہ چننے والی کے کردار کا مطالعہ ہے، جو مزدوروں کے ڈیزل سے لتھڑے جسموں کے تصرف میں ہے۔ افسانہ نگار کی نگراں آنکھ سب کچھ دیکھتی ہے، اس کو نکلے چننے والی کے لیے ”اسٹاٹلی ٹیلٹ“ سنبھالے کوئی آگے بڑھتا ہے۔ لیکن تب تک وہ زہرا گلوتی ہے، بے نام کیفیتوں کی بے نام اولاد۔

زاہدہ حنا کے افسانے ”ساتویں رات“ میں آج کی اعلیٰ کچھ نکل عورت کا تجزیہ ہے جس کے نزدیک وصال شفاف ندی ہے، جس کے اندر کوئی رمز نہیں۔ اس کے مقابلے میں فراق جان لیوا ہے لیکن اسرار سے برسندر کی مانند خوبصورت ہے۔ اس عورت کا چناؤ فراق ہے۔

پیش منظر کے مٹی ڈائمنٹ افسانے کی رسائی مرد اور عورت کے دن رات سے بچنے کی معصومیت تک ہے۔ محمد سلیم الرحمن کا افسانہ ”نیند کا بچپن“ گھر کی چوکھٹ پر بیٹھے ایک ننھے بچے کی سوچوں سے ترتیب پاتا ہے۔ اس کے لیے ارد گرد پھیلی کائنات اسرار سے پٹی پڑی ہے۔ کیا درخت رات کو سو جاتے ہیں؟ اور بہت سے سوال۔ یہ سب سوچتے ہوئے وہ چوکھٹ پر ہی ادگھ جاتا ہے۔ افسانے میں خیال کی بخت تصوف کے عمیق مطالعے کا پتہ دیتی ہے۔ بچے کی تحیر کائنات پر انورسن رائے کا ”ماں کی موت“ مظہر الاسلام کا ”ہراسندر“ احمد داؤد گیلگا کا ”گرتے آسمان

ع مجموعہ: ”قیدی سانس لیتا ہے“ ج مجموعہ: گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی

ج مجموعہ: متوح ہوائیں۔ دشمن دہر آدمی

کاتھہ اور کمال مصطفیٰ کا "شریر پری" ہیں۔

سوبات ہو رہی تھی قدیم صداتوں کی کہ جو دم توڑ رہی ہیں اور زندگی کرنے کے لیے غمگین اور قدیم عقائد کے متبادل کی تلاش کا عمل جاری ہے۔ بے یقینی کی صورت حال ہے۔ یہاں پاکستان میں ہم اس دھرتی پر پہلا قدم رکھنے والے پہلے مسلمان اور سوئمن جوڑ ڈی کی تہذیب کے درمیان کہیں کھڑے ہیں۔ ماضی قریب تک کا لکھنے والا اس تمام تجربے سے خود گزرا ہے لیکن اس کے تجربے کے لیے بعض اوقات اگلی نسل سے امید رکھی جاتی ہے۔ آج کی نئی نسل کا افسانہ اس تجربے کے باعث لاشعور اور سامنے کی صورت حال کا رچا ہوا احساس رکھتا ہے۔

یہ مسلسل تبدیلیاں اپنے نئے مزاج اور نئی SENSIBILITY کے اظہار کے لیے نئے اسالیب بیان کا مطالعہ کرتی ہیں۔ اس نئی SENSIBILITY کا اظہار نئی علامتوں اور نئے پیرائے اظہار کے بغیر ممکن نہیں۔ آج کے افسانہ نگار نے اس بلٹی ڈائمنٹل صورت حال کے اظہار کے لیے نئے اسالیب چنے ہیں۔ جن میں وہ تمام عناصر کارفرما ہیں جن سے آج تک شاعری میں کام لیا جاتا رہا۔ اس ضمن میں علامت اور استعارہ کے ساتھ شعور کی تازہ اور تجربہ سامنے آئی ہیں۔

اپنے عہد کا ہر سچا فن کار نے امکانات سامنے لاتا ہے اور یہ نئے امکانات دراصل نئے عہد کی صورت حال میں ماضی کے سوائے ہوئے احساسات اور تازہ کوئی انسانی صورت حال میں دیکھنے کا نام ہے۔

زبان ابلاغ کا آلہ ہے اور اسلوب اس کی طاقت۔ اسلوب صرف طریقہ اظہار ہی نہیں اس کا تعلق فن کار کی سوچ کے انداز سے بھی ہے اور یہ سوچ کا انداز اس کے عہد کی عطا ہے۔ بقول سراج منیر: اسالیب کی بنیاد پر ادوار کی پہچان ہوتی ہے کہ اسلوب کسی دور کے باطن کا مسئلہ ہے۔ کروچے کے نزدیک فن اظہار کا دوسرا نام ہے۔ تو کیا فن محض حسی لذت اندوزی ہے؟ جس کی تلاش ہمارا قاری کرتا بھرتا ہے اور یہ تلاش کا عمل اسے ڈائجسٹوں کی نرومانی اور جاسوسی دنیا تک لے آیا ہے۔ فن اگر محض حسی لذت اندوزی ہوتا تو کی پکائی روٹی کی طرح ہر تہذیب یافتہ یا غیر مہذب فرد کے لیے طاقت بخش ثابت ہوتا..... لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ایسا قطعی طور پر نہیں ہے۔ "لفظ کا جادو" تسلیم، لیکن کیا وہ ہر ایرے غیرے کے لیے بھی ہے؟

سر ملزم کے سب سے بڑے نظریہ ساز آندرے برنٹوں کے نزدیک تخلیق کار کا کام صرف یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات کو یہ موقع بہم پہنچائے کہ وہ اپنے الفاظ میں اپنے آپ کو ظاہر کریں۔ اس لیے سر ملزموں کا اسلوب اظہار اتنا غیر شعوری اور اضطراری ہوتا ہے کہ اس میں کسی طرح کی تکنیکی

کوششوں کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن ایک طرح ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ سرریٹس تحریر محض تکنیک ہے (یہاں تکنیک کا لفظ عام مرادج معنوں میں ہے) البتہ ایسی تکنیک، جو شعوری اور عقلی نہیں ہوتی۔

ہمارے ہاں محض تکنیکی فکشن کچھ عرصہ پہلے خاصی THRILLING رہی ہے۔ میں اس بات کی وضاحت کر دوں کہ نئی تکنیک کا حمایتی ہونے کے باوجود میں تکنیک کو حاصل نہیں ذریعہ سمجھتا ہوں۔ میرے نزدیک محض تکنیکی نئے پن کے کوئی معنی نہیں۔ تکنیک، موضوع کی عطا ہے۔ اسی طرح اسلوب اپنے عہد کا انکشاف ذات۔ فن کار اپنی تخلیقات میں تمام حیثیتوں میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ قاری کو صرف اپنی ذات کے ساتھ مناسبت رکھنے والی جہتیں چننے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے۔ اس لیے کہ تخلیق کار کی فطرت میں اپنے عہد کی ودیعت شدہ تمام بھلی بُری جہتوں کا مخصوص توازن ہی فن پارے میں اظہار پاتا ہے۔

علامت و استعارے ترسیل کے وسیلے ہیں اور بقول کونرڈ، ادب کی عظیم تخلیقات علامتی ہیں جس کے باعث ان کی قوت، گہرائی اور حُسن میں اضافہ ہوا ہے۔ بودیئر کی نظم ”بدی کے بھول“ علامتی طرز اظہار کا اولین خوبصورت نقش ہے۔ پھر فکشن میں ایڈگر آلین پو، ہرمن میل دیل، مارسل پروست، سارتر، کامیو، جنیوف، کافکا اور جارج آرویل سے ہوتی ہوئی علامت کا سفر آج کے پیش منظر کے افسانے کا ہم عصر تاظر ہے۔

کافکا کا اسلوب اُس کی ذہنی افتاد کے باعث سرریٹلی ہے لیکن اس کی بڑی پہچان علامت نگاری ہی ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ ہمارے ہاں افسانے میں علامت نگاری کا چلن کافکا کے طفیل ہوا تو غلط نہ ہوگا۔ ہمارا افسانہ کافکا کے دو ناولوں THE TRIAL اور THE CASTLE سے متاثر ہوا۔ ان ناولوں میں کافکا نے عجب سرشاری کی کیفیت میں علامت کو برتا ہے۔ اس کے ہاں حقیقت کا اتنا گہرا مشاہدہ ہے کہ ارد گرد پھیلی کائنات TRANSPARENT صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اشیاء اپنی انتہائی گہرائیوں کے اسرار بھی کھول دیتی ہیں۔ ”THE TRIAL“ کا ملزم عجب بے بسی کی تصویر ہے۔ وہ یہ تک نہیں جانتا کہ مقدمہ کیوں چلایا جا رہا ہے۔ ”THE CASTLE“ اتنی بڑی کائنات میں جستجو بنتا ہے۔ شروع سے آخر تک اس کے اسرار نہیں کھلتے، سب راستے ادھر ہی جاتے ہیں پر کوئی راستہ وہاں تک پہنچاتا نہیں۔ ”K“ نام کا LAND SURVEYOR جبر کی صورت حال میں مفاہمت، کی داستان ہے۔ ناجائز مفاہمت، کایا کلپ کا باعث بنتی ہے۔ ہیردانسان سے کادروچ بن جاتا ہے، جس کا مقدر DUST BIN ہے۔

علامتوں کا یہ انداز ہماری داستانوں میں خیر اور شر کے جدل پر ظاہر ہوتا ہے۔ انتظار حسین کے ہاں اعلیٰ روایات کا پاسدار جانن عالم، مکلفی بن جاتا ہے۔ یہ کایا کلب، آکسنسکو کے ”گینڈے“ اور انتظار حسین کے ”آخری آدمی“ میں کامیاب علامت کا درنار ہے۔

ہمارے ہاں علامت نگاری، داستان سے اولین اُردو افسانے میں منتقل ہو گئی تھی۔ یہ اس لئے بھی کہ بقول سوزین کے لیکن علامت سازی بنیادیں تقاضا ہے جو صرف انسان سے مخصوص ہے اس کے ذہن کا ایسا بنیادی عمل جو ہر وقت ہر لمحے ہوتا رہتا ہے۔ اکثر یہ عمل شعوری ہوتا ہے اور بعض دفعہ غیر شعوری، ہم اس کے نتائج کو دیکھ کر سمجھ جاتے ہیں کہ ذہن میں سے کچھ تجربات گزرے ہیں جن کو اس نے محفوظ کر لیا ہے۔ ہمارے افسانے میں علامت نگاری ایک واضح ترجمان کی صورت یورپی اثرات کے تحت ہی سامنے آئی۔ ہمارے اولین انسانوں ”چڑیا چڑے کی کہانی“ اور ”سودائے سنگین“ (پلدرم) اور ”الاد“ (سہیل عظیم آبادی) سے احمد علی تک علامت نگاری پر اسلوب کے اعتبار سے خصوصی توجہ صرف نہیں کی گئی۔ احمد علی کے ”قید خانہ“ ”موت سے پہلے“، ”میراکرہ“، کا فکا کے زیر اثر اُردو کے پہلے کامیاب علامتی افسانے ہیں۔ کا فکا انبار مل تھا اور یہی وجہ تھی کہ اس کی تحریر میں سریلزم نے راد پائی۔ سریلٹ ٹریمنٹ ہمیں احمد علی کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ یہ ان کی کامیاب شعوری کوشش ہے جس کی مثالیں: ”پریم کہانی“ اور ”گزرے دونوں کی یاد“ ہیں۔

استعارہ اور علامت نگاری کے ضمن میں منٹو کا افسانہ ”بھوندنے“ کامیاب ترین کوشش کہی جاسکتی ہے۔ اس میں کردار کا تجزیہ علامتوں اور استعاروں کے ذریعہ کیا گیا ہے، وہ لڑکی جس کی کوشی کے لمحہ باغ کی جھاڑیوں میں بد عادت مرغیاں اٹھ سے دیتی تھیں، اس کی جوان نوکرانی کو انہی جھاڑیوں میں کسی نے قتل کر دیا۔ اس کے گلے میں سرخ بھوندنے کا ازار بند تھا جو اس نے ایک روز پہلے پھیری والے سے خریدا تھا۔ بچپن کا یہ تجربہ اور گلے کے بھونکتے ہوئے کتے۔ ایک دن اس نے دونوں نارتنگیاں نکال کر آئینے کے سامنے رکھ دیں جو اس کے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں۔ تب کتے بھونکتے گئے، نارتنگیاں فرش پر اڑھکنے لگیں۔ کوشی کے فرش پر اچھلیں۔ ہر کمرے میں کہیں اور اچھلتی کودتی بڑے بڑے بانگوں میں بھاگنے لگیں۔ کتے ان سے کھیلنے اور آپس میں لڑتے رہتے۔

اسی طرح ”دو فرلانگ لمبی سڑک“ اور ”غالیچہ“ (کرشن چندر) ”آندی“ (غلام عباس) اس کی مثالیں ہیں۔ لیکن علامت اور استعارے کے لیے سب سے زیادہ سازگار ماحول اب، اس وقت پیش منظر کے افسانے میں موجود ہے۔ اس لیے کہ گزشتہ چند سالوں میں تکنیک کے اس قدر

تجربے ہوئے ہیں کہ علامت اور استعارے کی مناسب ترین کھپت ممکن ہے۔ ایک مدّت تک علامت نگاری اور روایتی کہانی پن دو الگ الگ دھاروں کی صورت میں جعلی فضا بندی کی تخلیق کرتے رہے ہیں۔ آج کہانی کی کچی بنیت، اس کے تمام شیڈز کے ساتھ پیش منظر کے افسانے میں ممکن ہے کہ یہ اس عہد کی چیز ہے۔ آج کے افسانے میں مافیہ کی گونا گونی اور تکنیک کا شعور ہے۔ یہ افسانہ کسی منشور کے تحت نہیں لکھا گیا، اس لئے کہ ہر افسانہ نگار نے پس منظر اور رواں پس منظر سے تربیت یافتہ ہونے کے باوجود اپنی خاص نفسیاتی افتاد طبع کو آزمایا ہے۔ لیکن اب ابلاغ کا مسئلہ کھڑا ہو گیا۔ افاذی ادب اور ترقی پسند افسانے کا بگڑا ہوا مزاج کسی طور نہیں مانتا۔ اس ضمن میں اپنے سے پہلے افسانہ نگار سے یہ نگلہ ہے کہ اس نے نئے اظہار کی علامتی شکلوں کی وضاحت پورے طور پر قدم قدم نہیں کی۔ دوسری وجہ فیشن پرست ہیں، جنہوں نے علامت اور استعارے کو اپنی طرز فکر، زبان کی اپنی روایات اور اپنی دلچسپی کے حوالے سے نہیں برتا۔ ابہام کی قابل مذمت صورت بے معنویت ہے اور اس کی ایک وجہ لکھنے والے کی ذاتی علامتیں ہیں جن کا تعلق غیر منطقی سوچ سے ہے، جو تربیت یافتہ قاری کے لیے بھی مبہم رہ جاتی ہیں۔ حتیٰ کہ افسانہ نگار کے لیے خود بھی وہ ہمیشہ اجنبی ہی رہتی ہیں۔

ابہام کی ایک وجہ علامت اور استعارے کا تعبیر بھی ہے۔ نئے افسانے کی علامتیں اور استعارے موجود صورت حال کا تجزیہ کرنے والے نئے ذہن کی پیداوار ہیں اور آج کا افسانہ نگار انہیں LIFE SYMBOLS کے طور پر برتا ہے۔ غیر تربیت یافتہ قاری جب تک اپنے آپ کو الفاظ کے مخصوص آہنگ کے ساتھ میٹر حیاں اتارنا افسانے کی اندرونی ہیئت کے سپرد نہیں ہو جاتا، افسانہ نگار تک رسائی ناممکن ہے۔ اس کی ایک وجہ تو قاری کی تہا زندگی ہے، نئے تجربے کا فقدان اور دوسری وجہ اس کی فکر کا زمانی تعصب۔ وہ آج بھی ماضی کا باشندہ ہے۔ اس کا بس چلے تو آج ریڈیو کمرشل سرویس سے کانن بالا، خورشید اور کندن لال سہگل نشر کرے۔

ابلاغ کے ضمن میں ایک مشکل یہ بھی درپیش ہے کہ تخلیق کار کے نادر افکار کے مکمل ترین اظہار کی صورت شاذ ہی سامنے آتی ہے ورنہ کوئی نہ کوئی پہلو ضرور تشنہ اظہار رہ جاتا ہے اور سر توڑ کوشش کے باوجود خیال اپنی تمام جہتوں کے ساتھ ظاہر نہیں ہو پاتا۔ ترسیل کی اس ناکامی کا ایک سبب شمس الرحمن قاروقی (ترسیل کی ناکامی کا المیہ) نے بولنے اور سننے والے کے درمیان مشترک نسب نما فقدان بتایا ہے۔ اس طرح جب ترسیل ناکام ہوگئی تو ابلاغ بھی ناکام ہوگا۔ آج کے حالات بھی ادب کے لیے آئیڈیل نہیں۔ چونکہ آئیڈیل حالات میں بھی مکمل ابلاغ ناممکن ہے۔

اس لیے موجودہ حالات میں ابلاغ کی سطح اور بھی گر گئی ہے۔

پھر فن کار یہ قیاس بھی کر لیتا ہے کہ جس انفرادی نوعیت کے تجربے کو وہ پیش کر رہا ہے، قاری اس کی نوعیت سے آگاہ ہے۔ یہ مفروضہ ترسیل کے مختلف ابتدائی نوعیت کے مراحل کو نظر انداز کرنے کا باعث بنتا ہے جس کے نتیجے میں قاری پہلی منزل پر رہ جاتا ہے اور مکمل ابلاغ کی صورت پیدا نہیں ہوتی۔

بعض اوقات تجربے کے شخصی اظہار میں فن کار کے انتہائی نجی محسوسات قاری کی گرفت سے باہر رہتے ہیں۔

ابہام کے پیدا ہونے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ فن کار تخلیقی عمل کے وقت محسوسات کو خارجی تعلقات سے قطعی طور پر کاٹ دیتا ہے تب اس کا استعاراتی نظام قاری کی پہنچ سے باہر رہ جاتا ہے۔ یہ بات مانی ہوئی ہے کہ لسانی تشکیل کا عمل ہی زبان کی زندگی کا باعث ہے لیکن لسانی تشکیلات کا عدم توازن بھی ابہام کا باعث بنتا ہے۔ ایسی مثال اس مقام پر ظاہر ہوتی ہے۔ جب فن کار کا برتا ہوا لفظ انتہائی نجی محسوسات کا اظہار کرتے ہوئے گرد و پیش سے اپنی جڑیں ختم کر لیتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ کہ تخلیق عمل میں اظہار کو اولیت اور ابلاغ کو ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ یہ بات بالکل اسی طرح ہے کہ عام بول چال میں جس طرح ابلاغ کو اولیت حاصل ہے اور اظہار کو ثانوی حیثیت اور یہاں معاملہ الٹ ہے۔ بقول سجاد باقر رضوی ہر تخلیقی عمل، حیاتیاتی ضرورت ہے اور یہ ضرورت پہلے اظہار ہے اور بعد میں ابلاغ۔ بالکل اس معصوم بچے کی طرح جو پہلے اظہار کرتا ہے اور بعد میں ابلاغ بھی چاہتا ہے۔ سو بالغ تخلیقی عمل پہلے اظہار ہے اور بعد میں ایک خاص سطح پر ابلاغ، جس کے لیے قاری، ناظر اور سامع کو بھی پیش قدمی کرنا ہے۔ اظہار محض بچپن کی نشانی ہے جس کی مثالیں بڑی آسانی سے ہم عصر ادب میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔

دراصل ہر نیا فن کار جس کا طریقہ ادراک نئے عہد سے مطابقت رکھتا ہے اپنے سے پہلی نسل کے ہم عصروں کے لیے الجھا ہوا رہتا ہے جب کہ فورا بعد آنے والی نسل کو اس کا پروردہ کہنا چاہیے، وہ اُسے خوب سمجھ رہی ہوتی ہے۔ دراصل ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ فن پارے کو پرکھنے والے قاری کا ذہنی رویہ وہی ہونا چاہیے جو فن کار کا تھا۔ قاری کے ابلاغ کے ضمن میں بے انتہائی برقی گئی۔ قاری کی تربیت کا مرحلہ ہمیشہ سے صبر آزار رہا ہے۔ ہمارا قاری تو ابھی پورے طور پر ابتدائی دور کے افسانوی ادب کے مزاج اور علامتوں سے نااہل ہے اور آج کا افسانہ نیا طرز احساس مانگتا ہے۔

لیکن ہر سطح کے قاری کو مطمئن کرتا بھی فن کار کا کام نہیں۔ کیا نظم اور غزل کے صاحب طرز شاعر مجید امجد کی غزلیں تمام لوگوں کے لیے ہیں؟ قاری کو اپنے ذوق کی تربیت بھی کرنی چاہیے۔ ابلاغ کے سلسلے میں اُسے فن کار کا ہاتھ بٹانا ہوگا۔ ادب کا معاملہ تو انہماق و تفہیم کا معاملہ بھی ہے، دوستی کا ہاتھ دونوں طرف سے بڑھانا چاہیے، ورنہ مسلسل ارتقاء پذیر زندگی ٹھہر نہیں جائے گی اور فن کار قاری کا انتظار نہیں کرے گا۔

ترسیل کی ناکامی کی ان بنیادی وجوہات میں آج کے افسانے کی تکنیک اور اسلوب کے نقائص بھی ایک وجہ ہو سکتے ہیں لیکن کیا متنو اور بیدی کی اس سے فترا ہیں؟ میں یہاں بے ہیئت، وحدتِ تاثر سے خالی، کہانی پن سے عاری افسانے کی حمایت نہیں کروں گا۔ لیکن نہ ہی میرے نزدیک یہ ضروری ہے کہ ماضی کے قہقی اصولوں کو بلا ضرورت برتا جائے۔ میں معیار کی شناخت کرانے سے بھی معذور ہوں۔ اس لیے کہ اعلیٰ قدر کی پہچان ممکن ہے، اس کی وضاحت ممکن نہیں۔ میرے نزدیک کوئی افسانہ محض اسلوب اور تکنیک کی قلابازی نہیں ہوتا، اس لئے کہ لا یعنی افسانہ لکھنا ایک بددیانتی ہے اور فنکار سے اس کی توقع میں نہیں کر سکتا۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ اظہارِ مکمل طور پر نہ کیا جاسکا ہو، ابہام ہو۔ اکرام باگ کے افسانے ”عکسِ فنا“ (شبِ خون) سے مثال: ”افسانہ شروع ہوتا ہے۔ فرض کیجئے: وہاں ایک توہمی ماحول میں ایک ایسی تختی رکھی ہوئی ہے۔“

ممکن ہے وہاں کچھ اس قسم کی بات ہوتی ہو۔

حقیقت: اس کائنات پر فکرانے سے ایک لمحہ پہلے اور اس کو ایک لمحہ چھوڑنے سے پہلے وہ مکمل ”کیوں“ بن گیا تھا۔“

(اکرام باگ۔ ”عکسِ فنا“)

دوسری مثالیں: انور سجاد کا افسانہ ”کیکر“۔ بلراج مین را کا ”کمپوزیشن چار“۔ اسی طرح سُریندر پرکاش کا افسانہ ”جی ٹاں“ (شب خون) ابھام کے نیم روشن اور نیم تاریک بوجھل دھندلکے میں لپٹا ہوا ہے۔ جی ٹاں ایسی علامت ہے جو قاری کی طرح خود افسانہ نگار کے لیے بھی ڈھندلی اور غیر واضح ہے۔ یہ ”جی ٹاں“ کی علامت سمویل بیکٹ کے گوڈو (WAITING FOR GODOT) کی یاد دلاتی ہے۔

ابھام کی مندرجہ بالا چار مثالیں میں نے کامیاب علامت نگاروں سے پیش کی ہیں۔ ایسے ناکام تجربے کامیاب اظہار کے لیے ضروری بھی ہیں۔ انہی کے طفیل اکرام باگ (اسم اعظم) انور سجاد (کونٹل) بلراج مین را (کمپوزیشن دو) اور سُریندر پرکاش (رونے کی آواز) تخلیق کر پائے ہیں۔ تخلیق کار جن تجربات سے گزرتا ہے یہ ضروری نہیں کہ ہر فرد ان تجربات سے گزرے، عام فرد وہ ذہنی اور جذباتی سطح بھی نہیں رکھتا جو فن کار کے لیے مخصوص ہے۔ لیکن فن کار کے تجربات انسان کے اس اجتماعی لاشعور میں ڈوب کر ابھرتے ہیں جس میں تمام انسان حصہ دار ہیں۔ اس لیے سطح خواہ کوئی ہو اعلیٰ تخلیق غیر تربیت یافتہ قاری پر بھی کم یا زیادہ اثر انداز ضرور ہوتی ہے۔ پیش منظر کے افسانے کی موسیقیت اور الفاظ کی نشست و برخاست اس کی مثال ہے۔ آج افسانوی نثر اور نظم کے بیچ خط امتیاز نہیں کھینچا جاسکتا، اس لیے کہ یہ کام نثر کے منصب کو گھٹاتا ہے۔ نثر اور نظم تصویریت، آہنگ اور ترنم کے راستوں پر چلتی ایک ہو رہی ہیں:

”زمین تا حد نظر، نظروں کے ہر زاویے کی حد میں ان گنت رنگوں کے بلبوس میں، سبز لیکرس، پیلے دائرے، گلابی ٹکونیں، کالے، لال، سفید بیگنی نکلتے..... پو جا کے رنگ۔ ہوا، دھبے دھبے، ہتی ہوئی سیٹیاں، بجاتی ہوئی۔

پھول، بیڑ اور پودے، حیران تنہائی۔ پریشانی۔ اُداس لرزاں۔
کھوئی ہوئی پگڈنڈیاں، بھولے پھلکے راستے۔ ڈھوپ، چیلی اور مدھم۔
میں وہ دتیا دیکھا کیا، دیکھا کیا..... جگ بپتے گئے۔“

(”میراثہ میں ہے“ بلراج مین را)

دیگر مثالیں: انور سجاد کا ”چھلی اور دیوتا“۔ اسد محمد خاں کا ”ہے للہ للہ احمد جاوید کا ”ایک ادھوری کہانی کا خلاصہ“۔ قمر عباس ندیم لہکا ”وقت کے اشلز“۔ ذکاء الرحمن لہکا ”پت چھڑکی آواز“ ہیں۔

افسانے میں وحدتِ تاثر بنیادی شرط ہے، جس پر پیش منظر کا افسانہ اس لیے بھی پورا اترتا ہے کہ افسانہ نگار کی ظاہر کی صورت حال کے ساتھ باطن سے بھی افسانہ گزر رہا ہے۔ اس طرح اس کا تاثر پائیدار ٹھہرتا ہے۔ بات اس طرح واضح ہوگی کہ ترقی پسندوں کے نزدیک افسانہ محض پہلے سے طے شدہ انداز نظر کے ساتھ خارج کا تجزیہ تھا یا رومانی افسانہ سراسر باطن میں غوطہ، جس کا خارج سے نااطنوٹ گیا تھا۔ افسانہ چاہے جیسا بھی ہو استعاراتی، علامتی یا تجزیہ کی ضرورت باہمی رابطے کی ہے۔ میری مراد یہ نہیں کہ ہم عام قاری سے گلے ملتے ملتے ماضی کی طرف لوٹ چلیں جہاں ہمارا قاری ابھی تک پھنسا ہوا ہے۔ اور یہ نیک کام ہم صرف اپنے افسانے میں (پڑھے جانے کی صلاحیت) پیدا کرنے کے لیے سرانجام دیں۔ نہ ہی میری مراد یہ ہے کہ محض "نئے" پن کی ترویج میں عجز بیان کا شکار ہو جائیں..... اُردو افسانے سے جس کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔

جدیدیت کا نعرہ لگانے والوں نے روایت سے بغاوت کی ایک صورت یہ بھی نکالی کہ افسانے میں افسانہ ہی اپنا پتہ نہیں دیتا۔ اینڈر سن نے پلاٹ کو افسانہ کے لیے زہر کہا اور ای ایم فوسٹر نے کہانی پن کی جگہ نفس نگاری اور سچ کے ادراک کی خواہش کی۔ کہیں اس سچ پر چلتا ہوا ہمارا افسانہ امریکی ڈرامے کا نیا نامنا "The Un-Comfortable Theater" نہ بن جائے۔

ہمارے ہاں افسانہ پہلے وقوع کی صورت تھا پھر خارجی ماحول کا عکس بنا اور اس کے بعد منہو کے عہد میں صرف کرداروں کا تجزیہ رہ گیا۔ پیش منظر کے افسانے میں یہ تینوں عنصر روایت کے ساتھ سمبندھ کے باعث رواں پس منظر کے طور پر موجود ہیں۔ پیش منظر کے حقیقی افسانے کی کہانی بقول ڈاکٹر وزیر آغا Skeleton کی مانند پس منظر میں موجود ہے اور سامنے کا منظر اور واقعات دھندلے اور کردار محض ہیولے ہیں، ایسی صورت میں کہانی Under Current کی صورت میں چلتی ہے۔ لیکن ٹھوس کہانی کی مانگ اپنی جگہ موجود ہے۔

اس کا باعث وہ نئے افسانے بنے ہیں جو محض افسانہ لکھنے کی خواہش میں لکھے گئے، ان پر خوبصورت طرزِ صورت چھٹائی (سانپ کے کتوے) اور منظر امام (کہانی نا کھل ہے) نے کی ہے۔ کہانی کا احیا ہم عصر تناظر کے افسانے کو قیام دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ظہور الحق شیخ (دھبے۔ سویرا) قمر عباس ندیم (تھکی ہوئی زخمی شام۔ اوراق) محمد منشا یاد (بوکا) بلراج کول (کتواں۔ اوراق) رام لعل (چاپ) شمس نعمان (سون مکھی) کلام حیدری (صفر) سچ آہوجا (دور بین چھوٹے بڑے شیشے) قمر حسن (مدیاں۔ شب خون) شعیب شمس (سک رمولی۔ شب خون) بدیع الزماں (کتھار سس۔ شب خون) طاہر مسعود (سندر کی جھیل۔ فنون) وغیرہ۔

پیش منظر کے افسانے کی تکنیک، علامتیں اور استعارے عصری تقاضوں کے تحت ہیں۔ اگر انہیں ۱۹۳۶ء کی صورت حال میں زندگی کرتے ہوئے سمجھنے کی کوشش کی جائے گی تو یہ کبھی گرفت میں نہیں آئیں گی۔ علامت اور استعارے کی الگ-الگ وضاحت بھی ضروری ہے کہ انہیں ہمیشہ آپس میں گڈنڈ کر دیا جاتا ہے۔

علامت، استعارے کے بعد کا قدم ہے اور تشبیہ کے سلسلے کی آخری کڑی۔ علامت کی صورت میں تخلیق کار اور قاری کے درمیان مفاہمت کا ہونا ضروری ہے جسے کالنگ وڈنے AGREEMENT کہا ہے لیکن یہ مفاہمت تو استعارہ میں بھی موجود تھی۔ ہم استعارے کے سلسلے کی مفاہمت کو قانونی معاہدہ کہیں گے اور علامت کے ضمن میں غیر قانونی۔ علامت میں استعارہ کی طرح زبان و بیان کی پابندی ممکن نہیں۔ البتہ منطق کے اصول کی کڑی نگرانی ہوتی ہے جسے علامتی تحریک کے سرخیل ملارے نے نظر انداز کر دیا تھا اور اس طرح ذاتی انکار و تلامزات کی طرف جھکاؤ بڑھ گیا۔ اسی طرح استعارہ کے مجازی معنی غیر تربیت یافتہ قاری کے لیے گمراہ کن ثابت ہو سکتے ہیں۔ یہاں سے پہلی بار ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔

علامت لاشعور کو شعور سے وابستہ کرتی ہے لیکن نئے زمانے کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اسے عصری شعور اپنے اندر سے گزارے۔ علامت کا استدلال قابل فہم بنایا جاسکتا ہے۔ لیکن اس کے غیر استدلالی عنصر کی پورے طور پر وضاحت نئے طرز احساس کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ علامت میں ناثر آتی، اظہاری، شعوری اور لاشعوری عناصر اپنے تمام تضادات کے ساتھ کار فرما رہتے ہیں۔ اس طرح یہ ان کیفیات کے بیان پر قادر ہے جن کے لیے تصورات کا فقدان ہو۔ آج کے افسانے کی بڑائی یہی ہے کہ اس میں طرز احساس کی ہر نچ اپنا پتا دیتی ہے۔ آج کے افسانے کی علامتوں میں انسانی مسائل کا راز پوشیدہ ہے اور ان میں ذہنیت کا نیا تصور مضمر ہے جو زندگی اور شعور کے مسائل کو مبہم نہیں بناتا۔ یہ تو جسم اور نفس، عقل اور بیجان، انہو اور تنہائی کے تضادات رفع معنی میں مشغول ہے۔ آج کی علامتیں پرانی اصطلاحات کو ختم کرتے ہوئے زیادہ معنویت کے مترادفات پیش کر رہی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ علامت نگاری، رومانیت کی مستح شدہ صورت ہے۔ حالانکہ بقول نسیم بخاری: رومانیت جس کلاسیکی مکتب فکر CLASSICISM کا پہلا رد عمل تھی، علامت نگاری اس کا دوسرا متوازی رد عمل ہے۔

نوعیت کے اعتبار سے ان دونوں تحریکوں کی سپلائی لائن ایک ہے اور نشوونما کے زمانے مختلف۔ البتہ افسانے کا علامتی اظہار کئی اعتبار سے ترقی پسند تحریک کی ضد بنتا ہے۔ داخلی اور خارجی

تجربات کی ضد فنکار کی اپنی ذات اور اجتماع کی کشاکش، ذاتی علامتوں اور اجتماعی علامات کی ضد وغیرہ۔ دراصل علامتی اظہار ہے ہی معروضیت کو پھلانگنے کا وسیلہ۔ کہا جاتا ہے کہ ترقی پسندوں نے بھی علامات کا استعمال کیا ہے اور علامتی اظہار ترقی پسند اظہار کی ضد نہیں بنتا۔ جب کہ میرا استدلال بھی یہی ہے۔ اس لیے کہ ترقی پیشتر پسندوں نے مجموعی طور پر اشاروں سے کام لیا ہے نہ کہ علامت سے، انکا ڈنگا مثالیں یہاں اہمیت نہیں رکھتیں۔ ترقی پسندوں کے اشارے متعین تھے اور یہی ان کی ادبی کٹ منٹ بھی ہے۔

علامت اور اشارے کا فرق جاننے کی ضرورت ہے۔ یہ اپنے مفاہیم اور معنویت میں الگ الگ دائرہ عمل کے حامل ہیں۔ ٹنڈل نے "LITRARY SYMBOL" میں SIGN کو اشارہ کہا ہے۔ ایسا اشارہ جو کسی یقینی شے کی جانب ہو۔ سون کے لینگر کے نزدیک اشارہ کتر درجے کا حامل ہے جو معنویت کے اعتبار سے ایک عام رشتہ ہے اور علامت اپنی وسعت میں نہ درتہ محسوسات اور احساسات کے پراسرار سلسلوں تک رسائی رکھتی ہے۔ فرائیڈ علامت کو شے کا بدل (SUBSTITUTION) اور موازنہ (COMPARISON) سمجھتا تھا جبکہ یونگ نے اس محدود تصور کو رد کیا اور یوں اشارہ اور علامت کا واضح فرق سامنے آیا۔

علامت، SIGN کی طرح ایک یقینی اشارہ تو مہیا کرتی ہے مگر اس کی معنویت یقینی نہیں ہوتی، اس کا سفر ہمہ جہت ہے، اشارہ کی طرح واحد معنویت کی قید سے آزاد۔ مختلف اقدار اور نظریات کے حامل ذہن علامت سے اپنے اعتقادات کی روشنی میں مطالب اخذ کرتے ہیں۔ یورپ کی علامت نگاری کی تحریک کی طرح ہمارے ہاں بھی یک رخی، میکانیکی سوچ کی ضد کے طور علامت نگاری کا زحاج پیدا ہوا اور پیش منظر کی صورت حال سے مطابقت کے باعث اہمیت اختیار کر گیا۔

استعارہ، تادرا فکر کی بار یک ترین دالتوں اور دقیق ترین کیفیتوں کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ استعارے کے برتاؤ سے لغوی مفہوم مجازی مفہوم کے تعین میں مدد دیتا ہے۔ لیکن اگر کوئی استعارہ کثرت سے اور بار بار استعمال کیا جائے گا تو ہم مخصوص لفظ کے استعاری مفہوم کو لغوی معنوں میں سمجھنے لگیں گے۔ متواتر مجازی معنوں میں مستعمل ہونے کے باعث اس کے مفاہیم میں ایک قسم کی عمومیت پیدا ہو جائے گی۔ فلپو یگز نے ایسے الفاظ کو مرجھایا ہوا استعارہ کہا ہے۔ ہماری لغت گویا ان مرجھائے ہوئے استعاروں کا ذخیرہ ہے۔ استعارہ تجریدی مشاہدے کا بہترین ثبوت ہے۔ یہ ہمیشگی علامتوں کو استعمال کرنے کی قوت ہے۔ ہر نیا تجربہ یا نیا تصور سب سے پہلے

استعارے کا روپ دھارتا ہے پھر فرجھا کر لغوی حیثیت اختیار کرتا ہے۔ اس طرح یہ زبان کی زندگی کا قانون ہے۔

آج کے بکھرے ہوئے فرد کے لیے لایعنیت میں مفاہیم نہیں ہیں۔ وہ کسی ایک مخصوص خطہٴ ارض پر زندہ نہیں۔ اس بین الاقوامی فرد کے اظہار کے اسالیب نئے ہیں کہ وہ استعاروں میں سوچتا ہے۔ خوبصورت مثال انور سجاد کے افسانے ”سنڈریلا“ کی بے بس لڑکی کا استعارہ ہے جو ماما اور شفقت سے خالی دنیا کی بھیا تک نقاب کشائی ہے۔ جیس منظر کے افسانے میں شعور کی رو کے تحت علامت اور استعارے کی کارفرمائی نے حرید جو ہر دکھائے ہیں۔

جنگ کے پس منظر میں حسین الحق کا ”شاید“ آپس میں الجھتی سوچوں، اخبار کی سرخیوں اور ساکت پہاڑ پر متحرک فرد کا نظریہ، احمد عثمانی کا ”عکس نما“، خاموش خودکلامی کی مثال فیروز عابد کا دلیر کا ماحول ممتاز یوسف کا ”کرنٹ“، مسعود اشعر کا ”درخت اور دروازے“ دیگر مثال ہیں۔

شعور کی رو (Stream of Consciousness) فرائیڈ کے نظریہ لا شعور کی عطا ہے کہ شعور کی رو یورپ میں براہلم ڈراموں کا باعث بنی اور سربیلزم کو شہرت نصیب ہوئی۔ یہ موضوع سے زیادہ Method سے تعلق رکھتی ہے۔ اس میں دماغ میں آئے ہوئے بے ربط امور کو نئی ترتیب دی جاتی ہے۔ اس میں انتخاب اور تکرار کی اہمیت ہے۔ بیان کی بجائے اشارا اور فقرے کی جگہ جملے سے کام لیا جاتا ہے۔ شعور کی رو کی تصویروں میں ربط کسی منطق یا استدلال کی وجہ سے نہیں بلکہ ہر لحظہ ذہن کی بدلتی ہوئی کیفیت کے باعث ہے۔ اس طرح تصورات اور خیالات کا تلازم اور یادداشتیں، خارجی واقعات سب ایک ہی رو میں سامنے آتے ہیں۔ ہنری جیمز نے شعور کے مرکزی طرف توجہ دلائی۔ اس طرح وحدت کی وہ فنی گرفت سامنے آئی جو اس تکنیک کی جان ہے۔ شعور کی رو کا شعوری طور پر اثر سب سے پہلے ڈی۔ ایچ لارنس (Son and Lovers) مطبوعہ ۱۹۱۳ء کے ہاں نظر آتا ہے۔ پھر ڈورٹی رچرڈسن نے Pilgrimage (۱۹۱۵ء) لکھی اور جیمز جوئس نے ۱۹۱۶ء میں ناول A Portrait of the Artist as a Young Man مکمل کیا۔ درجینیا وولف کی ناول To the Light House کا سال اشاعت ۱۹۲۷ء ہے۔

شعور کی ترد کے برتاؤ میں جوئس، درجینیا وولف اور مارسل پروست کے ہاں افسانوی کردار محض ڈی کاروپ رکھتے ہیں، اس طرح بخوبی لا شعور کی تجربی کیفیت کا اظہار ممکن ہے۔ شعور کی رو کے سلسلے میں حیاتی تاثر، داخلی خودکلامی اور داخلی تجزیہ کی تکنیک خاصی مقبول رہی ہے۔ حیاتی تاثر (Sensory Impression) میں فن کار اپنی ذاتی زبان برتتا ہے جو ضروری

۱۔ مجموعہ: ’نہیں پردہ شب‘، بارش میں گہرا ہوا مکان، صورت حال

نہیں کہ مروجہ لسانی پیرایوں سے ہم آہنگ بھی ہو۔ اس میں شاعری اور موسیقی کے اثرات نمایاں رہتے ہیں۔ ذالی زبان برتنے کا تجربہ پہلی بار ”یولی سیز“ میں کیا گیا۔ گوجوئس کی زبان سمجھ میں نہیں آتی لیکن اس کا مخصوص آہنگ ذہن میں خاص قسم کی کیفیت کا باعث بنتا ہے۔ ہمارے ہاں قرۃ العین حیدر ہیں جو خیماتی تاثر کی موسیقیت بھی رکھتی ہیں۔

”مجھے ایسا لگتا ہے جیسے ہم طامس بیکٹ کی اُن بے چاری عورتوں کی طرح حیلہ بازی ہیں۔ پتھر کو دھو، ہوا کو دھو، نضا کو دھو، ہڈیوں کو دھو، پتھر کو پتھر سے جدا کر کے دھو۔ جب میں پتھروں کو ہاتھ لگاتی ہوں تو اُن میں سے خون رسنے لگتا ہے۔“

(مصلح گل آئی یا اہل آئی)

دیگر مثالوں میں افسانہ ”سر راہے“ کا آغاز اور افسانہ ”یہ داغ داغ اُجالا“ کے بیشتر حصے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی شعریت پر ستراد انسانی تہذیب اور تاریخ کا پختہ شعور بھی ہے جو انہیں انفرادیت بخشتا ہے۔ اس کی مثال افسانہ ”جب طوفان گزر گیا“ ہے۔ اسی طرح آپ جی کارنگ ان کے افسانوں ”لیکٹس لینڈ“ اور ”دجلہ بہ دجلہ۔ یم بہ یم“ میں جھلکتا ہے، جس کی انگریزی میں مثال لارنس کا ناول ”Son and Lovers“ ہے۔ یہ آپ جی کے انداز کی تحریر شعور کی رو میں ایڈیشن کیس کے رجحانات کی حامل ہے، بچے اپنی محبوب میں ماں کی تلاش کرتے ہیں۔

داخلی خودکلامی (داخلی مونولوگ) میں افسانوی کرداروں کے شعور میں بننے والے خیال کے حقیقی بہاؤ کو پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ دراصل یہ زبان کی گرفت میں آنے سے پہلے ذہنی تصورات کی کیفیت ہے جسے نثر کی نسبت شاعری میں زیادہ کامیابی سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس تکنیک کو برتنے والے افسانہ نگار، شاعرانہ وژن کے حامل ہوتے ہیں۔ بقول جان گر اس ”یولی سیز“ کی خودکلامیاں اگرچہ کھروری اور نامکمل ہیں لیکن ان کا ڈھانچہ نہایت احتیاط کے ساتھ مرتب کیا گیا ہے۔ گوجوئس کا آخری ناول Finnegans Wake بھی اس کی مثال ہے۔ داخلی خودکلامی کی خوبصورت ترین مثال ”مککوے“ کا ناول Old man and the Sea ہے۔ اُردو میں اے۔ جمید کی ”شہر اور گلیاں“ کے بعض حصے اور قرۃ العین حیدر کے افسانوی مجموعے ”شیشے کے گھر“ کے افسانے خصوصیت کے ساتھ ”یہ داغ داغ اُجالا“ اس کی مثالیں ہیں۔

”داخلی تجزیہ“ میں کردار کے تجربے اور تاثر کا خلاصہ تخلیق کار اپنے الفاظ میں بیان کرتا ہے۔

اس طرح افسانوی کردار کی سوچ تک فن کار کی دسترس میں رہتی ہے۔ اس میں ذہن کی اس کیفیت کا اظہار کیا جاتا ہے جسے فرائیڈ نے قبل از شعور کا نام دیا تھا۔ شاعری میں اس کی مثال براؤننگ کی نظم ”Fralippo-Lippi“ ہے۔ اس میں اٹلی کے ایک قدیم مصوّر کو گرجا میں مقدس

تصاویر بنانے پر مامور کیا گیا ہے لیکن وہ اپنے داخلی اظہار سے مجبور ہو کر Nudes بنانے لگا۔ اس نظم کا موضوع مصوّر کے داخلی اظہار اور پادریوں کے احکامات کے درمیان کشمکش ہے۔ ہنری تھیٹر اور مارسل پرست نے اس تکنیک کو خوبی سے برتا ہے۔ اُردو افسانے میں اس کی مثال امجد الطاف کے دو افسانے ”چونے کی کھپا“ اور ”آلیٹ“ ہیں۔

”حقیق کار کا مقصد تشریح کرنا نہیں بلکہ محض اشیاء کے آہنگ سے مسرت حاصل کرنا ہے۔“
تجربہ کے بانی مصوّر مونتے کا یہ قول تجربہ کاری کی مکمل ترین تشریح ہے۔ اُردو افسانے کے پیش منظر میں کار فرما مصوّر کی اصطلاح تجربہ کار باقاعدہ تحریک کی صورت میں ابھرنا صرف پچاس برس پہلے کا قصہ ہے۔ جب یورپ میں فطرت سے قریب مصوّر نے آخری سانس لیے۔ یہ تحریک یکا یک Expressionism اور Cubism کے سنہری زمانے میں مصوّر کی نئی کرٹ تھی۔ اسے فن برائے فن کی خوبصورت مثال کہہ لیجئے..... Cubism میں ہندی اشکال کو اہمیت حاصل تھی یعنی مکعب، دائرہ اور متوازی خطوط وغیرہ۔ روایت سے اس شدید بغاوت کا تعلق بہر طور فطرت سے ضرور تھا۔ تجربہ Cubism سے آگے کا قدم ہے۔ اس میں فطرت سے رابطہ توڑ دیا گیا۔ اب آنکھ کی جگہ چہرہ پر نہیں رہی وہ بدن کے کسی حساس حصے پر آگ سکتی ہے وغیرہ۔

مصوّر سیزا نے جب اس تحریک کا جواز مہیا کیا کہ ”تجربہ حقیقت کی عکاسی نہیں ہے بلکہ ایک نئی حقیقی منطق کی رُو سے اپنی حقیقت خود تخلیق کرتی ہے“ تو ہر ایرے غیرے نے اس کام کو اہل جانا اور تصویر کو گورکھ دھندہ بنا دیا۔ اس سلسلے میں دھوکہ دہی کا اعتراف پکا سونے Living Museum کے ایک انٹرویو (۱۹۶۶ء) میں کیا ہے۔ تصویر کاری سے تجربہ، ادب تک پہنچی۔ ہمارے ہاں تجربہ حقیقت کی تحریک کا اثر براہ راست کم پڑا ہے لیکن ہمارے طریق ادراک میں بھی وہ عناصر جو تجربہ حقیقت کی تشکیل کرتے ہیں، بالواسطہ اور غیر شعوری طور پر خود بخود شامل ہو رہے ہیں۔

یورپ کے ادب سے تجربہ کی مثال پیش کرتے وقت عام طور پر فریڈ کا نکا کا نام لیا جاتا ہے جس کا طریقہ کار سربلسٹک ہے، یعنی تجربہ اور سربلسٹک میں ہم فرق نہیں کرتے۔ سربلسٹک کو خوب اور حقیقت کا سنگم کہہ لیجئے، جس کا جنم تحت الشعور سے ہے، یعنی شعور اور لا شعور کا مقام اتصال۔ اس سرحد (تحت الشعور) پر تخلیق کار لا شعور کی گہرائیوں سے تخلیقیت کا مواد اخذ کرتا ہے یہ نہایت نازک مرحلہ ہے۔ اس میں کوشش کی جاتی ہے کہ خارجی دنیا سے تخلیق شعور کا عکس نہ پڑنے پائے۔ سربلسٹک فن کار ایک تو سامنے کی دنیا کی تصویر بناتا ہے اور ساتھ ہی دوسری دنیا کی تصویر بھی جو ظاہر حقیقت سے بالاتر ہے۔ کافکا کا انداز سربلسٹک ہے۔ اس کے ناولوں میں اور کہانیوں میں باقاعدہ پلاٹ ہے اور واضح کردار بھی، لیکن اس کے ہاں انسانی ذہنوں کے اُن سر بستہ رازوں کی نقاب

کشائی ملتی ہے جنہیں ظاہر کی حقیقت (سامی اقدار۔ جبر کی صورت حال) پہنچنے کا موقع نہیں دیتی۔ یہ لاشعور کے تہ خانوں کی تڑپ ہے۔ آندرے برتوں نے ۱۹۲۳ء میں سر یلزم کا جو باقاعدہ منشور پیش کیا تھا، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ محض طرز تخلیق نہیں بلکہ طرز زندگی بھی ہے۔ سر یلستوں کے خیال سے مطابقت رکھتی ہوئی ہیئت کذائی اختیار کرنا اس کی مثال ہے۔ آگے چل کر سر یلستوں کے دو اسکول سامنے آئے۔ فوٹو گرا فک اور غیر مشکل۔ چونکہ سر یلستی شعور سے پوشیدہ رہتی ہے، اس لئے پاگل پن، خواب، بیداری کے خواب اور خود کار تحریروں میں جھلک دکھائی ہے۔ مشہور سر یلست نغمن پریٹ کا ایک محاورہ مشہور ہے۔ ”اپنی ماں کو اس وقت پٹو جب وہ جوان ہو“۔

فرائز کا نکالنا اپنی دینی افتاد کے باعث اس میں کامیاب ہوا لیکن اس کی ادبی دنیا میں یہ مثال کامیابی کا باعث اس کی کامیاب علامت نگاری بھی ہے۔ اردو افسانے میں انور سجاد کے افسانے ”سونے کی تلاش“ اور ”دیوار اور دروازہ“، بلراج مین را کے ”میرا نام میں ہے“ اور ”کمپوزیشن چار“، اور احمد عثمانی کا ”قدیوں میں جلتی تار کی“، ناکام تجریدی افسانوں کی ذیل میں آتے ہیں جب کہ کامیاب کوشش کی مثال سریندر پرکاش کا ”دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم“ اور انور سجاد کا ”یوسف کھو“ ہیں۔

”میں نے پھٹی پھٹی نگاہوں سے اُن سب کی طرف دیکھا اور پوچھنا چاہا، دیکھ رہے ہو؟ یہ سب دیکھ رہے ہونا؟ ایک ایک کی میں نے اپنی بے چارگی پر قابو پالیا اور ہاتھ اوپر اٹھا کر کہا۔ سنو تم سب سن لو! سمندر کنارے کے شہر کا پتہ ہے نا۔ اگر کبھی کوئی کم زور شیخ، بے سہارا کشتی ساحل سے آ کر لگی تو سمجھ لینا میں ہوں“۔

(دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم۔ سریندر پرکاش)

سریندر پرکاش کا یہ افسانہ مرد کے اندرونی اجازت پن، ویرانی اور ضعف کا خوبصورت بیان ہے۔ اس میں علامتوں کا ایک پورا نظام کار فرما ہے۔ افسانہ فرد کی ابتدائی اپنائیت سے صنعتی عہد کے بنجرین ہنگ کا سفر ہے۔ یہ ڈرائنگ روم آج کی معاشرتی صورت حال ہے اور آتش دان کی جھمی ہوئی آگ اعلیٰ اقدار کا زوال۔ انور سجاد کے ”یوسف کھو“ میں سنسان سڑک پر کھڑا تنہائی کا زخم خوردہ شخص سامنے روشن کمرے کو دیکھ کر پرانے تنگ جوتوں کی طرح چرمراتا ہے۔ اس کی ضرورت روشن کمرے کی وہ عورت ہے جس کے بھوکے بچے جاگتے ہی روٹی روٹی پکارتے ہیں۔ تنہا شخص کے پاس کچی پکائی روٹی ہے۔ یہ تار کی میں روشن اور روشنی میں تاریک ہوتے چہروں کی کہانی جنگل، ریت، دو پہر، پانی کے کنویں کی علامتوں سے تجریدی ٹریٹ منٹ کے ساتھ تکمیل پاتی ہے۔

تجرید کے ضمن میں یہ کہنا کہ مصوری کے اس طریقہ کار کا اردو افسانے میں منطقی جواز موجود

نہیں، کامیاب تجریدی افسانوں سے بے خبری کی دلیل ہے۔ تجریدیت آج کے منتشر ذہن کی خوبصورت عکاس ہے۔ البتہ محض چونکانے والا کوئی بھی عمل دیر پا ثابت نہیں ہوتا۔ تجرید کار کا ضرورت سے زیادہ داخلیت پسندی کی طرف جھکاؤ ابہام کا باعث بنتا ہے۔ کامیابی حسن انتظام کا نام ہے۔ تجرید ضرورت اس وقت بنتی ہے جب موضوع کی ہمہ جہتی کا سامنا ہوتا ہے۔ غیر یقینی صورت حال کا بہر صورت یقین میں ظہور تجرید سے ممکن ہے۔ کامیاب تجریدیت کا ادب میں ظہور پذیر ہونا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ تمام فنون کا باہم رابطہ اعلیٰ فن پارے کے لئے ضرورت کے معنی رکھتا ہے۔

اُردو افسانے میں تکنیک کے تجربات کے ضمن میں ایک خوبصورت تجربہ تمثیل نگاری (حکایت) کا انداز بھی ہے۔ لیکن یہ افسانے اخلاقی حکایتیں نہیں، یہاں کسی سوچے سمجھے منصوبے پر افسانہ نگار عمل پیرا نظر نہیں آتا۔ اس لئے بھی کہ افسانے میں کسی قسم کا عقیدہ ٹھونسے یا درس دینے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ یہ کام صرف Science Fiction سے لیا جاسکتا ہے۔ جس کی کامیاب مثال اُردو افسانے میں نہیں ملتی۔

کمار پاشی، اکرام باگ، احمد جاوید اور شفق: بنیادی طور پر تمثیل نگار ہیں۔ ان کے افسانے سیر اسرار فضا کے افسانے ہیں۔ نثر میں ماورائی کیفیت کا کھل اظہار ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ اسی مشکل سے دو چار کمار پاشی (اس کی لاش۔ پہلے آسمان کا زوال) اکرام باگ (آتشِ عنقا۔ دم افش) احمد جاوید (اشرفیاں۔ ادھورا قصبہ) شفق (آزادستی، پیاسا جزیرہ) تمثیل نگاری میں اپنے الگ الگ اسالیب رکھتے ہیں۔ علامت نگاروں: انور سجاد (سردیروشن) مرزا حامد بیگ (زمین جاگتی ہے) اور شمس نعمان (سون کبھی) کے ہاں روزمرہ زندگی کے سامنے کے واقعات میں بھی اسرار دیکھنے کا میلان ملتا ہے۔ یہ خوبی تمثیل سے بچن کر علامتی اور استعاراتی افسانے کے مخصوص رچاؤ کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی ایک کوشش ہے بالکل اسی طرح کمار پاشی، اکرام باگ، احمد جاوید اور شفق اپنی تمثیلی کہانیوں میں علامت کا تڑکا بھی لگاتے ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ تمثیلی افسانے میں جہاں کہیں علامت نگاری حد سے بڑھی، افسانے پر قاری کی گرفت نہیں رہتی۔ اس کی بڑی وجہ تمثیل میں علامت کا بے جوڑ ملاپ ہے۔ تمثیل کی پہچان کرداروں اور واقعات کے مفاہیم کا تھین اور اکہرا پن ہے۔ یہ کسی قسم کے داخلی الجھاوے کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتی، اس کے برعکس علامت انسانی زندگی سے قربت کے باعث واقعاتی صداقتوں سے دور رہتے ہوئے بھی انہیں سے طاقت پکڑتی ہے اور معافی کی صورت سطحیں واضح کرتی چلی جاتی ہے۔ ان چاروں

ع مجموعہ: گرتے آسمان کا قصبہ۔ ع مجموعہ: کبھی ہوئی زمین

ع مجموعہ: غیر علامتی کہانی ع افسانوی مجموعہ: گمشدہ کلمات۔ تار پر چلنے والی۔ گناہ کی مزدوری۔

تمثیل نگاروں کے مثالی کردار اور واقعات مخصوص معانی کو ہی سامنے لانے کی کوشش ہیں۔ مثال: نگار پاشی کے افسانے، ”صد سٹری حکم نامہ“ کا سرخ نائی باندھے مرکزی کردار جو ہستی کے لوگوں کو ہٹاتا، پہاڑ سے اترتا ہے اور جس کے پاس ایک حکم نامہ (کورڈ کاغذ) ہے آخر میں جھوٹا ثابت ہوتا ہے، یہ واضح طور پر..... اساطیری کردار ہے۔ لیکن اس کے برعکس علامتی افسانوں، ماخزی آدمی، (انتظار حسین) برادو۔ برادو (اسد محمد خاں) یوسف کھوہ (انور سجاد) کے کرداروں کے بارے ہم یہ حکم نہیں لگا سکتے۔

پیش منظر کا افسانہ اپنے موضوعات، تکنیک اور اسالیب کے اعتبار سے غیر معمولی حد تک انوکھا اور تجرباتی ہے۔ یہ آج کی زندگی کے بطن سے جنم لینے والے تعمیرات کی کہانیاں ہیں۔ ان کہانیوں کا کوئی مخصوص جغرافیہ نہیں یہ انجھو کا سیل رواں ہے۔ پیش منظر کے افسانے میں معین اصولوں سے اختلاف کے پہلو بھی سامنے آتے ہیں، اس لئے کہ افسانے کا منظر نامہ تبدیل ہو گیا ہے۔ روایت سے یہ انحراف روایت کی توسیع بن گیا ہے۔ اب بیانیہ یک رخے انداز کی جگہ علامت اور استعارے نے تجربیدی اور سرپیلیٹ دور تارے کے ساتھ لے لی ہے۔ پیش منظر کے افسانے میں برتا گیا لفظ اپنے معانی کے بطون سے جنم لیتا ہے۔ انتہائی اظہار کے لئے لفظ کی جو شست و برخواست ضروری تھی وہی برتی گئی ہے۔ اس طرح متنوع، پیچیدہ اور معانی کے اعتبار سے دور رس واردات کا بیان دیکھنے والی آنکھ کے زاویہ نظر کے مطابق اپنی صورت بدلتا رہتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جس کے لئے فلاسیر نے دعویٰ کیا تھا کہ ایک خیال کو ادا کرنے کے لئے مخصوص الفاظ کی خصوصی نشست و برخاست معین ہے۔ یہاں لفظ کا جو ہر متنوع Dimensions میں سفر کرتا ہے، جو آج کے افسانوی اظہار کی پہچان ہے۔

پیش منظر کے افسانے کی یہ ہمہ جہتی اسے افسانوی روایت میں امتیاز بخشی ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ آج کا افسانہ گزرے ہوئے نکل سے بہتر ہے، البتہ مختلف ضروری ہے لیکن یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ ہر فن پارے کو اس کی روایت میں رکھ کر دیکھا جاتا ہے۔ آج تکنیک اور اسالیب کے تجربات میں افسانہ نگار کا نقطہ نظر اس قدر مربوط صورت میں سامنے آ رہا ہے کہ بہت جلد پیش منظر کے افسانے کے بارے میں چھیڑی جانے والی بیوست زدہ سوچ کی بنیادیں خود بخود چھوٹ جائیں گی۔

افسانہ نگار، بودیئر کی آواز ملاتا ہے:

”ہم گیڈر، لومڑی، چیتے، شیر اور خونخوار درندوں میں گھرے ہوئے ہیں، نفرت انگیز جانوروں نے ہمارا احاطہ کر لیا ہے اور ان سب سے بڑھ کر اس شخص نے ہمیں گھر رکھا ہے جو ہمارا منافق دوست، ہمارا بھائی، اور ہمارا قاری ہے۔“

(مارک ایپل اور جس کے درمیان۔ قرئیل)

۲

نیا منظر نامہ

پیش منظر کا افسانہ Obscure ہے۔

میں کہوں گا اسے ایسا ہی ہونا چاہیے۔ اس لئے کہ پیش منظر کی نفسی کیفیت دھندلی ہے اور شدید غیر یقینی۔ میں فرانسسی زوال پذیروں کے ہیرو دی اسٹی (تخلیق کار کا نام Huysman) کے ڈرائنگ روم سے متاثر ہوں اور میرے ساتھ اس ڈرائنگ روم میں انتظار حسین کے ”لبا قصہ“ اور سندر پرکاش کے ”رونے کی آواز“ کے کردار ہیں اور ہمارے سامنے بلراج مین راکا ”انٹرو ورت“ خود کشی کر گیا ہے۔ اور ڈکا، الرٹن کے ”وہ ایک تھا شخص“ اور میرے افسانے ”دھوپ کا چہرہ“ کے مرکزی کردار Villers Dellsle Adam کے ہیرو Aude کے ہمزاد ہیں۔

دوسرے فیز میں: خالدہ حسین کے ”ہزار پایہ“، انور سجاد کے ”سردیروشن“ اور بلراج کول کے ”کتوان“ میں تہائی سے موت تک کا سفر ہے۔ لیکن یہ غلط ہے کہ یہ تمام افسانہ نگار تہا رہنے اور موت کی خواہش کرتے ہیں۔

دراصل پیش منظر کا افسانہ نگار موجود تہذیبی نظام سے مطمئن نہیں ہے اور یہ ایک المیہ ہے اور ہم میں سے بیشتر نے آسمان سے رشتے بھی کاٹ چھوڑے ہیں، یا یوں کہیے کہ بہر طور ایک دن ایسا ہونا تھا کہ ہر شے کی ایک حد ہے اور آج وہ رشتے مصنوعی فضا بندی کے سب سے بڑے محرک ہیں۔ میں آدمی کو As such قبول کرتا ہوں، میرا فعل میرا مذہب ہے۔ تہذیبی نظام سے بے اطمینانی اور سر پر سے مذہب کی چھتری ہٹا دینے سے بہت بڑا بحران سامنے آیا ہے۔ یہیں سے

تجہائی کی کوئیل پھوٹی ہے، جو ارد گرد کے ماحول میں اجنبی ہے، اسے اپنی ہی سر زمین پر جلا وطن کہنا چاہیے۔

یہ تمام افسانہ نگار جن کے نام میں نے لئے ہیں، ایسے جلا وطن ہیں جو ارد گرد کے وسیع تناظر میں پھیلے اجنبی خارجی ماحول سے اپنی ذہنی شناخت نہیں کراتے، یا ایسا ان کے بس میں نہیں۔۔۔۔۔ یہاں یہ لوگ مفاہمت کر سکتے ہیں یا فرار اختیار کر سکتے ہیں، لیکن یہ دونوں کے حق میں نہیں۔

۱۹۴۷ء کی تقسیم اور منطقی استدلال کے زوال کے ساتھ افسانے اور شاعری میں اکیلا پن اور اداسی در آئے۔ یہ نئی صورت حال کے ناقابل برداشت حصار میں زیست کرتے ہوئے فرد کا رزمیہ تھا۔ میں اس تجہائی اور اداسی کو آج کا طرز احساس سمجھتا ہوں۔

یہ حقیقت تسلیم کہ ایک نسل سے دوسری نسل تک کے درمیانی عرصہ میں صورت حال کسی حد تک تبدیلی کا شکار ہوئی ہے۔ جیسے ایک ہی طرز احساس کی اولین نسل کے ابتدائی دنوں میں جو باتیں غیر مانوس اور ولولہ انگیز ہوتی ہیں انہی حالات کے Settle Down ہوتے ہوئے دوسری نسل کے لئے مانوس ہو جاتی ہیں اور تیسری نسل انہی باتوں کو اپنی فراست کے مطابق ترتیب دیتے ہوئے نتھارتی ہے۔ رد و قبول آگے آنے والوں کے اختیار میں ہے۔

نئے آنے والوں کے لئے مروجہ حلا میں اس وقت تک قابل قبول رہتی ہیں جب تک تہذیبی صورت حال اور مروجہ فکری نظام چھوٹ دیتا ہے۔ جو نئی سیاسی، تہذیبی صورت حال اور فکری ڈھانچوں کے درمیان بعد پیدا ہوا، علامتوں کا استعمال بدلنے لگتا ہے۔ اس لئے نئی پود کو اس سے پہلی نسل کی چھاپ نہیں کہا جاسکتا، جس طرح اس نسل کے بعد آنے والی نسل پر چھاپ نہیں ہوتی۔ روایت کا دھارا آنے والوں کے باطن سے ہو کر گزرتا رہتا ہے البتہ من و عن قبول یا یکسر رد کر دینے کی صورت میں جعلی نفا بندی ہوتی ہے۔ ایسے لوگ اپنے عصری تقاضوں اور روایت کی اصل سے نابند ہوتے ہیں اور لکھنے کی خواہش میں لگتے ہیں۔

میں پہلے وضاحت کر دوں کہ اپنی سہولت کے لئے میں نے یہاں زیر بحث افسانہ نگاروں کے انفرادی موضوعات اور باہمی اختلافات (بعض حالات میں انتہائی شدید) کا ذکر نہیں کیا، مثال کے طور پر بقول باقر مہدی، انتظار حسین کی تصوف کے حوالے سے اسلامی اساطیر اور معجزات کے افسانوی تسلسل کے ذریعے اسلام کے ”سنہری اصولوں“ کے احیاء کی خواہش اور اس کے برعکس انور سجاد، بلراج مین را اور علی امام کا یہ ماننا کہ زندگی کے مظاہر میں عملاً شریک ہو جائے،

انقلاب کی راہ ہموار ہو اور موقع مل جائے تو اکاؤنٹ کا نعرہ لگانے کی کوشش مثلاً ”بی این فور ایٹی“ از انور سجاد اور ”رپورٹ“ از علی امام وغیرہ۔

میں لوگوں کو لفظ کا نام مقبول برتاؤ کرتے اور اکہرے مطالب نکالتے دیکھتا ہوں۔ یہ غیر متحرک، ٹھہرے ہوئے پانی کی مثالیں ہیں۔ یہ لوگ ناقابل برداشت ہیں جو نئے اظہار پر پابندیاں لگا رہے ہیں۔ لیکن میں آندرے برتوں کی طرح ہاتھ میں پستول لئے خودکشی کے لئے نہیں نکلتا چاہتا، اس لئے کہ مجھے خودکشی کی منزل سے بے مراد واپس ہونے کا دکھ نہیں ہوگا۔ میں اس تیار رائیٹے پر اکیلا دور تک نکل جاؤں گا اور، اس لئے کہ ہمارے ارد گرد یہ تعفن اور ناقابل برداشت لوگ موت سے کیا کم ازیت تاک ہیں؟

میں یہ چینی ازیت رقم کروں گا، اپنی تنہائی لکھوں گا۔ تب یہ ناقابل برداشت لوگ کہیں گے کہ مرزا حلیہ بیک خودکشی کرنا چاہتا ہے لیکن پیش منظر کا افسانہ نگار تنہا پسندی کے جذبے میں پناہ نہیں لے رہے ہوئے، وہ تو زندگی اور معاشرے کے ناقابل برداشت حصار میں جینا چاہتا ہے۔ یہ معاشرے کی خدمت قطعاً نہیں ہے۔ معاشرتی خدمت تو لوگ سفید پوشی اختیار کر کے اور انجمن امداد باہمی بنا کر کرتے ہیں لیکن یارو، انجمن امداد باہمی چلاتے چلاتے کبھی اپنے اندر کے سناٹے کی آواز بھی سن لینی چاہیے، نہ سکا یہ اگر معاشرتی خدمت نہیں ہے۔

بس، یہی وہ مقام ہے جہاں خدائی خدمت گار ہمیں DECADENTS کہتے ہیں۔ میں نے کہا تھا، ہمارے افسانے Obsure ہیں لیکن انہیں ایسا ہی ہونا چاہیے۔ کیا ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ جو چیزیں اپنے انوکھے ہیراتوں میں اور نئے حوالوں کے ساتھ ہم پر آشکار ہوں، ہم انہیں انہی حوالوں اور ناموں کے ساتھ پکاریں۔

بات اتنی ہی ہے کہ ہمیں جان بوجھ کر سمجھنے کی کوشش نہیں کی جا رہی۔ اندھے کی لالٹھی چلائی جا رہی ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں اور بیسویں صدی کے آغاز پر پال والری کی طرح کے لوگ جو اتنے مذہبی نہیں تھے، کیتھولک کنفیشن کی شاعری کرنے لگے۔ اس طرح کر وہ گناہ تو ایک طرف رہے، انہوں نے نا کردہ گناہوں کو بھی قبول کر لیا اور معتبوب ٹھہرے۔ شاید ہمارے ساتھ بھی یہی کچھ ہونا ہے انتظار حسین تو خود کو فرقہ ملائی کا بہت پہلے کہ چکے ہیں، میں آج کہتا ہوں۔ خوبہ حسن یعری کا کہنا تھا: ”ہزار دوستیاں ایک عداوت کے بدلے نہ خریدو“ میرا عمل اس کے سراسر اٹ ہے، میں ہزار عداوتیں خریدتا ہوں، ایک دوستی کے عوض۔

اس Solution کے عمیق مطالعے کی طرف میلارے نے توجہ دلائی تھی۔ شخصیت کا یہی

ٹھہرا ہوا رخ ہے جس کی Presentation طوائف کی انوکھی انا کی صورت منٹو کے افسانے "ہنک" میں سامنے آتی ہے اور بابو گولپ ناتھ، جس کا ظاہری روپ ایک احمق انسان کا ہے، وہ سب کچھ سمجھتا ہے اور اپنے آپ کو دوسروں پر ظاہر نہیں کرتا۔ اسی طرح میرے افسانے "موسم" میں کرداروں کی اندرونی ٹوٹ پھوٹ اور بناؤ بگاڑ بظاہر نظر نہیں آتا۔

شکر رائے ہوئے ناپسندیدہ فن کار کی چند ابتدائی مثالوں میں آسکر وائلڈ ہے، جس کی ساری عمر اس معاشرے سے لائق تعلق میں گزری اور آخری عمر قید خانے میں..... ایسا کیوں ہوا؟ کیا محض اس لئے کہ وہ Sodomite تھا؟ نہیں بلکہ اس لئے کہ وہ اسے درست سمجھتا تھا اور اس کا برملا اظہار کرتا تھا۔ مقدمہ چلا اور اس نے اس کی سزا پائی۔ آج وہاں Sodomy کو قانونی تحفظ حاصل ہے۔ ہمارے ہاں یہی صورتیں جب عصمت چغتائی کے "لحاف" عسکری کے "پھسلن" اور میراجی کی نظم "جو تبار" میں سامنے آتی ہیں تو سفید پوش طبقہ بدک جاتا ہے۔

ہمارے روایتی افسانے کا تربیت یافتہ قاری اور رواں پس منظر کا افسانہ نگار، دونوں ادب کے سفید پوشوں میں شمار ہوں گے، اس لئے کہ ان کا مطالبہ ہے فن کار Public Persona کے حصار میں رہے اور اسے فرد کے Private Persona سے کوئی غرض نہ رکھنی چاہیے۔ سفید پوش طبقہ پرائیوٹ Self پر پہرے بٹھاتا ہے تب ہمیں الجھن ہوتی ہے۔ پھر ہمیں DECADENT کہا جاتا ہے۔ آج افسانہ نگاروں نے لفظ کی ہمہ جہتی اور نفسگی تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کر لی ہے۔ میں کہتا ہوں یہ بہت بڑا انکشاف ہے اور حوصلہ مند بڑے سینے والے لوگ ہیں جو لفظ کے اتنے بڑے انکشاف کو اپنے سینے میں جگہ دے ہوئے ہیں اور اپنی چیدہ تخلیقات میں اس کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ اس لیے بھی ہے کہ جب وہ چاہتے ہیں لکھتے ہیں اور جب جی چاہتا ہے نہیں لکھتے۔

اپنی ذات سے آگہی کا مسئلہ نوعیت کے اعتبار سے فلسفیانہ ہے۔ فن کار کا یہ سوال کہ یہ کائنات کیا ہے؟ وہ ابتدا اپنی ذات سے کرتا ہے: "میں کون ہوں؟" اور اسے ایسا جواب ملتا ہے جو کائنات میں اس کی حیثیت متعین کرتا ہے اس لیے کہ وہ خلاؤں میں آواز نہیں دے رہا، بلکہ اس کا سوال زندگی اور معاشرے کے ناقابل برداشت حصار میں سے اٹھا ہے۔

ہماری دنیا بین الاقوامی ہے۔ ہستی کی EXISTENCE قضا کی گرفت سے نکل کر بین الاقوامی طاقتوں کی مرہون منت ہو گئی ہے۔ ذات سے مکمل آگہی، گھناؤنے حقائق کا پنڈورا بکس ہے، جس سے آنکھیں بند رکھنے کے لیے انجمن امداد باہمی کا اجلاس ضروری ہوتا ہے۔ جب کہ ہم

معاشرتی خدمت کو چھوڑ کر اپنی ذات کے سناٹے کی آواز پر سفر کرتے ہیں۔ یہاں تک تو ہمیں برداشت کر لیا جاتا ہے لیکن ہم تکلیف وہ اس وقت بنتے ہیں جب گہرائیوں میں ہماری ذات کا سناٹا، دوسری ذاتوں میں بھی بولنے لگتا ہے اور پھر یہ باطنی سفر پر نکلے ہوئے زوال پسند افسانہ نگار انسانی نسلوں کے الجھاوے لکھنے بیٹھتے ہیں۔ بقول انتظار حسین ان کی ذات کا یہ سفر اپنے تاریک تراغظم سے ہوتا ہوا تمام انسانی نسلوں کے باطن تک پھیل جاتا ہے۔ میں نے کہا تھا کہ گزشتہ صدیوں کو مشکوک قرار دے کر یہ سوال اٹھانا کہ ”میں کون ہوں؟“ بہت ہمت کا کام ہے۔ ہم زوال پسندوں کی علامتیں اور استعارے متنوع تکنیک کے ساتھ افسانوی رُوپ اختیار کرتی ہیں، جو تمام انسانی نسلوں کے باطن کی صدا کہیں ہیں:

”مجھے چاول دو“۔ میں چار پائی سے اتر کر بیوی کے قریب آن بیٹھا۔ دونوں بچے کچھ الگ ہٹ کر بیٹھ گئے۔ میں نے غور سے دیکھا۔ ان کے چہرے چھوٹے ہو گئے تھے اور آنکھیں بڑی۔ میری لڑکی کی پخت میری طرف تھی اور اس کے بال کمر تک آتے تھے۔ اس کی پخت بالکل میری بیوی کی سی لگتی تھی۔“

(ایک رپورتاژ..... خالدہ حسین)

”وہ دو پہر کا بقیہ حصہ یا شاید سہ پہر کا بقیہ حصہ یا شاید شام کا بقیہ حصہ یا شاید رات کا بقیہ حصہ یا شاید بے زمانیت کا بقیہ حصہ، اپنی اس بندوبست کو صاف کرنے اور تیل دینے میں گزارتا ہے جو گولیوں کی بجائے زہر میں بھیجی ہوئی باریک باریک سویاں اس طرح فائر کرتی ہے کہ فائر سے کوئی دھماکہ نہیں ہوتا اور اپنے دکھوں سے نجات پانے کا واحد طریقہ اور اپنے چہرے پر لکھے ہوئے کو پڑھنے کا واحد طریقہ جارحیت ہے۔ جارحیت زندگی کو تھامے رہتی ہے، زندگی کو سنبھالے رہتی ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ میرا جارح ہونا ضروری تھا، ورنہ افزائش نسل کے طریقے تو ابھی بہت تھے۔ تو کیا وجہ تھی کہ میرا بیٹلا اپنی پیدائش سے پہلے ہی مر گیا۔“

(وہ ایک تہا شخص۔ ذکا، الرضی)

پیش منظر کے افسانوں کی اساس سراسر اپنے منفرد تجربے پر ہے۔ ایسا تجربہ جو وسیع تر فکری منظموں سے متعلق ہے۔ اسے نیا اور منفرد میں اس لیے کہتا ہوں کہ باطنی میں فن کار کا تجربہ یا تو سیاسی صورت حال سے معاشرے کی ناہمواری یا محض فن کار کی داخلی نفسیاتی الجھنوں سے ترتیب پاتا ہے جس کی ریش بہت کم رہی ہے۔ اس کے مقابلے میں آج کا تجربہ زیادہ ہمہ گیر ہے اور اپنی

ذات سے بے پردگی کوئی عیب بھی نہیں۔ مسئلہ اس لیے بن گیا کہ ایک ذات میں کئی سفید پوشوں کے اندر کا سحر ابولنے لگا ہے۔

یہ علامتی اظہار ہے، احساسات اور جذبات کا کھرا اظہار، اس لیے کہ علامت، خیال کی سب سے بڑھ کر آپ رُوپی صورت ہے۔ یہاں حقیقت نگاروں نے رومانیت پسندوں کے ساتھ دھڑا بنانے کی کوشش کی اور اوہلا کیا کہ علامتی اظہار رومانیت کے خلاف ہے۔

آخر یہ کیوں نہیں سمجھا جاتا کہ رومانوی ادیبوں، شاعروں نے خیال کی آپ رُوپی صورت کے لیے SPADE WORK سرانجام دیا تھا، رومانیت میں الفاظ کو اشیاء تصور کرنا علامت سازی کی ابتدائی صورت ہے۔ یہ کہنا کہ علامت نگاری، رومانیت کے تخیلی کوششوں کو سمار کرتی ہے انتہائی جاہلانہ بات ہے۔ اس طرح تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ علامتی اظہار، رومانوی تخیلی مخلوق کو سمار کرتا ہوا ایک حد کو چھوٹا ہے اور اس کے ڈانڈے حقیقت پسندی سے جالتے ہیں۔

لیکن مری ہوئی تحریکوں میں سانس لینا اپنے آپ کو زندہ درگور کرنے کے مترادف ہے، باقی رہا صنعتی انقلاب کے بعد علامت نگاری کا فوری عروج تو اس کی وجوہات بدلتے ہوئے حالات اور نئی طرز فکر میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔

فرانز کا فکا اور ڈراغ۔ دی۔ ناغوا محض فن کار نہیں دو تحریکوں کے نام ہیں۔ انھوں نے لفظ کی اہمیت جانی اور لفظ کی اہمیت سچی حقیقت سے دو چار ہونا ہے۔ اپنی ذات کے حوالے سے ان دیکھے ان مجھوئے احساسات اور جذبات کی کول دریافت لفظ پر دسترس سے ہی ممکن ہے۔ ادب کے دھارے نئی سمتوں میں موڑنے والی سریلیم اور علامت نگاری کی ان دو تحریکوں نے اس طرف توجہ دی اور فن کار، صوفیاء کی طرح ظاہر اور باطن کا تجربہ لفظ کے بطون پر کامل گرفت کے سبب سامنے لائے۔ تب ”ترقی پسندوں“ نے کہا کہ ان لوگوں کو انسانوں کی سوسائٹی سے نفرت ہے، ان کے ہاں رواں دواں زندگی کی تصویریں نہیں ملتیں، یہ اپنے ارد گرد کی زندگی سے کٹے ہوئے اختر و ورث مریض ہیں۔ لیکن کیا کیا جائے کہ ان تنہائی پسند، سادی DECADENTS کی تعداد بڑھتی جا رہی ہے۔

سعادت حسن منٹو نے جو گیشوری کالج بمبئی میں ۱۹۴۴ء میں کہا تھا: راجہ صاحب محمود آباد، ماہر القادری اور حکیم مرزا حیدر صاحب ادب پر بات کرنا چھوڑیں، اور بہت کرنے کے کام ہیں، ان کی طرف توجہ دیں..... ہم بھی ایسے راجہ صاحب، ماہر القادری اور حکیم حاذق فلاں فلاں سے پناہ مانگتے ہیں، لیکن وہ ادب میں سے ہاتھ نہیں نکال رہے۔ دنیا جہان کی ہر بات ہر شخص کے

لیے نہیں ہوتی، اگر ہمارے افسانے کا کسی پر ابلاغ نہیں ہوتا تو اس شخص کو چاہیے کہ افسانے کو ایک طرف رکھ دے، وقت پہ کھانا کھائے، صاف ستمرے ٹائیٹ کالر پہنے اور سٹیکھی رہے یا دوسری صورت میں وہ افسانہ کو سمجھنے کی کوشش کرے، اس کے لیے اپنے ذوق کی تربیت کرے۔ یہ سب اس لیے ہے کہ آج کے افسانہ نگاروں کا اپنا اپنا نقطہ نظر ہے۔ یہ افسانے اپنے اپنے نئی احساسات اور تصورات کی واضح یا غیر واضح تصویریں ہیں۔ یہ نفسی الجھنیں اور ذہنی کیفیات پر گرفت ہے جو ہمارے سامنے کے منظر نامے کے پیچھے کھڑی ہمارے لاشعور میں سو رہی ہیں۔ ان کیفیات اور الجھنوں کا کوئی نام نہیں، کوئی شکل نہیں۔ ان کا اظہار غیر معمولی ہے اور بہت مشکل۔ ان کے رنگ ان کی بو، ان کی سطح اور صدائیں انوکھی ہیں۔ اور یہ انفرادی حیاتی نظام کہانی کاروں کے باطن سے اٹھتے مخصوص آہنگ سے ترتیب پاتا ہے اور مخصوص معنوی تصورات اور حوالوں سے افسانوی روپ دھارتا ہے۔ اور پھر یہ افسانہ نگار شخص افسانہ لکھنے کی خواہش میں نہیں لکھتے۔ وہ لائسنس والی بات کہ اپنے لیے لکھتے ہیں یا اپنے جیوں کے لیے۔

جس طرح دیکھنے والی آنکھ یکساں نہیں، اسی طرح تخلیق کار کے TREATMENT سے تاثر بننے کے اظہار میں بھی ورانگی ہے۔ یہ انفرادی سطح کا اختلاف علامت اور استعارہ کے مفہیم پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس کی ترتیب کو بھی متاثر کرتا ہے۔ بس یہیں سے اسٹائل کا سوال پیدا ہوتا ہے اور وہ جو پال والری نے کہا تھا کہ: "الفاظ بولتے ہیں"۔ تو وہ اس طرح کہ لفظ تو مرجھایا ہوا استعارہ ہے اور اس کے معنی متعین۔ اب جو چاہے متعین معنوں میں نہیں برتے لیکن کوئی انفرادی اسٹائل رکھنے والا فن کار بھی کام کرتا ہے کہ وہ متعین معنی کو اپنی باطنی گونج کے ساتھ نیا پڑاتا کرتا ہے۔ یہیں سے وہ فن پارہ سینکڑوں تحریروں میں سے اپنی الگ پہچان کرواتا ہے۔ گریڈیوڈائمن نے تخلیقی عمل کے اس مرحلے کو ہی مد نظر رکھ کر کہا تھا کہ فن کار کے نزدیک تخلیق کا انجام اور تکنیک کم از کم اس وقت اہم نہیں ہوتی، وہ تو بس اپنی دریافت کر رہا ہوتا ہے۔ جدید نفسیات نے سٹائل کے بارے میں الفاظ کے انفرادی برتاؤ کا مسئلہ بھی حل کر دیا۔ پتہ چلا کہ لفظیات کے بغیر سوچ نہیں سکتے اور خاموشی سے سوچتے رہتے میں زبان کی نہیں انتہائی خفیف حرکاتِ تعلم میں معروف رہتی ہیں۔ اب فن کارانہ لفظیات اور خیال کے انفرادی اظہار کی حقیقت مزید واضح ہوتی ہے۔

لفظوں کو ان کے مروج معنوں میں استعمال کرنے جیسا احقناہ فعل اور کوئی نہیں۔ اس عمل صحیح سے سب گزرتے ہیں، اپنی اپنی روزمرہ ضروریات کے تحت لفظ کو اظہار محض یا ابلاغ محض کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، کیا ضروری ہے کہ ہم تخلیقی عمل کے دوران بھی اس گھنٹیا رسم کی ادائیگی میں

مصروف رہیں؟

ہمیں یہ حق پہنچتا ہے کہ اپنی نفسی کیفیات اور یکسر انفرادی تجربات کو لفظ کے پہلے سے متعین معنوی تصورات سے آلودہ نہ ہونے دیں۔ تخلیقی عمل میں لفظ کا برتاؤ REPRESENTATIONAL ہوتا ہے۔ یہ انفرادی جوہر فن کار کی ذات کے حوالے سے تبدیل شدہ صورت حال اچھوتا منظر نامہ ہے۔ بدلتے ہوئے حالات میں زبان کا اڑھانچہ تغیر پذیر رہتا ہے اور میں تو بات کر رہا ہوں فن کار کی ذات کے حوالے سے تبدیل شدہ صورت حال کی۔ بھلا یہ تجربہ لفظ کے مروج اور متعین معنوی تصورات سے کیسے ممکن ہے؟

”حاملہ عورت معمولی یا غیر معمولی، کسی بھی حالت میں غیر حاملہ عورت سے زیادہ جنسی بھوکی ہوتی ہے۔ اپنے خوب سے زیادہ اُنس رکھتی ہے۔ اس کی زبان اور رانوں کا لالچ بڑھ جاتا ہے۔

جس وقت وہ مری تو اس کی رانوں کے درمیان زرد گائے حاسیال خارج ہو رہا تھا۔“

(”ماں کی موت“ انور سن رائے)

یہ اس سچے کی نفسی کیفیت ہے جس نے اپنی ماں کی موت پر سوگ میں آئی ہوئی عورتوں کی باتیں سنی ہیں۔ ماں کے سڑبچے کے پیچھے چلتے ہوئے زرد سیال مادہ اس کے گھٹنے سے ہوتا ہوا بوٹوں میں بھر جاتا ہے۔ وہ اور اس کی معصوم بہن، تے کرتی عورتوں کو ہٹا کر خود اپنی ماں کو نہلانا چاہتے ہیں۔

نئے لسانی پیرائے اور تکنیک کے معترضین آخر اتنی چھوٹی سی بات کیوں نہیں سمجھتے کہ روایت میں برتے گئے الفاظ اپنے ساتھ تلازمات کے سلسلے رکھتے ہیں اور مروج معنوں میں ان الفاظ کا درتار پہلے سے متعین تلازمات میں رہتے ہوئے اپنے معانی دیتا ہے۔ ہمارا عہد ۱۹۳۶ء سے مختلف ہے۔ ہمارے افسانے نئے نفسی ماحول کی پیداوار ہیں۔ میرے عہد کے مسائل کو ۱۹۳۶ء کے معنوی پہناوے بیان نہیں کر سکتے۔ میرے ساتھ کے افسانہ نگار کو اپنے عہد میں زندہ رہنے کے لیے لفظوں کے باطن سے اپنے نفسی ماحول کے مطابق اپنے حصے، اپنے حراج اور اس سے مطابقت رکھنے والے رنگوں کا انتخاب کرنا ہے۔

میلار سے نئے لفظ کو خیال پر ترجیح دے کر لفظ کی ڈائیکشنل حیثیت کی وضاحت کی، اس طرح لفظ اور خیال کے باہمی رشتوں کے ضمن میں نئے مباحث نے جنم لیا، لیکن ایک بات جو محل نظر ہے، وہ لفظ کی نشست و برخاست کے سلسلے میں لفظ کی RANGE سے متعلق ہے۔ اشارہ

سے نشان اور استعارے سے علامت کی تخلیق تک فن کارانہ اظہار لفظ سے پیدا شدہ خیال کو وسیع تر معنویت عطا کرتا ہے۔ یہ الفاظ کا چناؤ فن کار کی لفظیات ہے۔ مراد اظہار ذات کے لیے موزوں ترین الفاظ کا درتارا۔ لفظیات عام مروج سطح سے اوپر اٹھ کر معنویت کا وسیع دائرہ بناتی ہے۔ ہمیں سے غیر ادبی لفظیات اور ادبی (شعری اور نثری) کی بحث جنم لیتی ہے۔ مختصراً یہ کہ عالمی سچائیاں تو اخباری زبان کا تقاضا کرتی ہیں اور ادب آفاقی حقائق سے ہوا ہے۔ دنیا جہان کا علم سپاٹ ہو کر درے اظہار کا تقاضا کرتا ہے لیکن ادب کا تقاضا صرف اور صرف یہ نہیں۔ ترقی پسند تحریک نے ادبی اور غیر ادبی لفظیات کی حد بندی ختم کر دی تھی اور یہ ان کے مٹی فشٹو کا تقاضا تھا۔ بقول فراز فہمین: "ترقی پسند افسانہ زمین کے گرے پڑوں کے استحصال اور تہی شکموں کی بغاوت سامنے لاتا ہے۔" یہاں بہت سے کھیلے پیدا ہوئے۔ نشان اور اشارہ کو استعارے اور علامت، تمثیل اور اسطوری تلمیح پر ترجیح دے کر ادبی اور غیر ادبی لفظیات کی سرحدوں پر دھند پھیلا دی گئی، ہمیں سے تخلیقی زبان کا کال پڑا۔

یہ وسیع معنویت کا دائرہ مزید EXPAND ہوتا ہے جب تخلیق کار اپنے خصوصی احساس، جذبے، شعور، لاشعور اور نسلی اجتماعی لاشعور کے تحت ادبی لفظیات میں اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ لفظ صرف اور صرف انہی خیالات سے حاملہ نہیں ہوتے جو مروج ڈگر پر لفظ سے مخصوص ہیں یا تخلیقی عمل کے لمحے فن کار شعور طور پر مد نظر رکھتا ہے بلکہ لفظ پر فن کارانہ چابکدستی، فن کار کی ذات کا گھلاؤ مخصوص تجربے اور وسیع تر خیال کو پیش کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ اس طرح برتا ہوا لفظ قاری سے انہی جذبوں اور شعوری اور لاشعوری احساسات کی DEMAND کرتا ہے جو تخلیق کار کے منطق سے مطابقت رکھتے ہیں۔

میں نے جہاں فن کار کے مخصوص تجربے کے بات کی تھی، اس سے میری مراد احساس اور جذبات کی سطح پر زندگی کرنے کے رویوں کے اس مخصوص منطقے کا فن کارانہ اظہار ہے، جو دیگر ہم عصر قلم کاروں کے دائرہ کار سے باہر رہتا ہے۔ یہ تخلیق کار کی خالصتاً نجی ملکیت ہے، اس جاگیر کی ثابت دستاویز مخلوق صرف اس سے مانوس ہے، نوادار اس جہان میں بھٹک جائے گا۔ یہ بھٹک ہمیں بیشتر نئے افسانے میں نظر آتی ہے نوادار پر ایک نئے جہان کے اسرار تو کھلتے ہیں، لیکن ابھی اس وقت تکلیف دہ بنتا ہے جب اس ابھی منطقے کے نظام میں اس کی نامعقولیت گڑبڑ پیدا کر دیتی ہے۔ مثال کے طور پر جب سر بندر پر کاش اپنے بھر پور تہذیبی اور تاریخی شعور کا اظہار شعور کی زد میں کرتا ہے اور اس کی دیکھا دیکھی نیا لکھنے والا اس کے افسانے کی ددڑتی ہوئی رتھوں کو من و عن

کراچی، راولپنڈی یا لاہور کے شہروں میں دوڑا دیتا ہے۔ میرے مغل تہذیبی پس منظر (نظموں کی رات۔ بابے نور محمد کے آخری کبت۔ گم شدہ کلمات وغیرہ) یا اسد محمد خاں کے اسرائیل کے ساتھ لاشعور کے رشتے (یوم کپور) کو مکھی پر مکھی مارنے والا نیا افسانہ نگار اپنے افسانوں میں کھپانے کی کوشش کرتا ہے۔

لفظ کا استعمال ہر عہد میں بدلتی ہوئی صورتیں سامنے لاتا ہے۔ اس لیے ہر عہد اپنے الگ پہچان رکھتا ہے (معاشرتی اور معاشی سطح پر صورت حال تبدیل ہوتے ہی فلسفہ تبدیل ہو جاتا ہے اور اس پہچان کو اس عہد کا لکھنے والا تسخیر کرتے وقت اپنی فنی صلاحیتوں میں انفرادیت سامنے لاتے وقت نئی تجرباتی میٹھتے رہتے کر اپنا نئی لفظیاتی آفاق تعمیر کرتا ہے۔ اس انفرادیت میں لفظ منفرد و تدبیر کاری کی خاطر معانی کی نئی جہات سامنے لاتا ہے اور بہر حال یہ ایک مشکل کام ہے۔ میں یہ نہیں مانتا کہ شاعر تو لفظ کی حیثیاتی سطح پر قرار رکھے لیکن افسانوی بیان کی صرف منطقی حدود تک، رسائی ہو۔ پیش منظر کے افسانے میں نثر اور نظم کی لفظیاتی کی حدود مٹی جا رہی ہیں۔

”جواں دیکھتے ہوئے چہرے لحو بھر کے لیے

ہمارے سامنے آتے ہیں،

اور پھر بوڑھی زرد تھکاوٹ انہیں ہم سے

چھین کر لے جاتی ہے

اور پھر عمر کی بھٹی میں پگھلا کر

جب انہیں دوبارہ ہمارے سامنے لاتی ہے

تو وہ بچر گوشت کا بانجھ لوتھڑا ہوتے ہیں۔“

”تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ خُسن بھی نہیں، وہ عمر بھی نہیں کہ عمر تو خود وقت کے

ہاتھوں میں پھسلتی ہوئی رہتی ہے، تو پھر وہ کیا ہے؟“

(”پھسلتی زحلوان پر زراہن کا ایک لحوہ“..... رشید امجد)

لیکن بقول ایلینٹ بڑی شاعری اور بڑی نثر کی خوبیاں ایک سی ہوتی ہیں بلکہ نثر اور شاعری تو موسیقیت کی تمثا کرتی ہیں۔ پیش منظر کا افسانہ ایسی نثر کی طرف قدم ہے اور یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ خطابت کی گردن مردردی جائے تب استعارہ اور علامت نے جنم لیا ہے۔

الجھنیں اس لیے پیدا ہوئیں کہ ترقی پسندوں نے ادب میں منطقی استدلال کی بھرمار کر کے آسانیاں پیدا کر دیں۔ اس طرح انہیں فارمولہ افسانے لکھنے کے لیے دوسری نہیں کرنا پڑی۔ تو

ترقی پسندوں کی ایک بڑی کھپ اسی کا فضول میں مشغول نظر آتی ہے۔

ترقی پسندوں کو لفظ کے لٹنی ڈائمنٹل استعمال سے کوئی سروکار نہ تھا۔ اس لیے کہ پمفلٹ بازی میں صرف ایک مدعا پیش نظر ہوتا ہے۔ یہ مروجہ پمفلٹ بازی، پیش منظر کے افسانے میں بھی لفظ کی حدود کو لامحدود سے محدود کر کے لغوی معنوں میں استعمال سکھلاتی ہے۔ یہ اس لیے بھی ہوا کہ ترقی پسندوں نے ایکٹا خاصاں اختتامیہ تک پہنچنے کے لیے مصنوعی فضا بندی کی اور افسانہ نگاروں کی تخلیقی حدت کے تقدانی نے لفظ کو بانجھ بنانے کا عمل جاری رکھا، نتیجہ اچھانے میں استعاراتی تلازمات واضح اور معین ہو کر سامنے آئے۔ اس طرح لفظ تجربے کی تشریح بنا، تجربے کی تعمیر نہ کر سکا۔ اس کی مثال یوں ہے کہ پیشتر ترقی پسند افسانے ایک ہی سانچے میں ٹکڑے ٹکڑے نظر آتے ہیں۔ نہ ان میں لفظ کی انفرادی نشست و برخاست ہے نہ تدبیر کا فرق اور لفظ کے چٹاؤ کے سلسلے میں پھر وہی یک رنگی، جس کا باعث لفظ کو اس کے لغوی معنوں میں برتا تھا۔ لیکن آج جس نوع کے افسانے کا پیش منظر ترتیب پایا ہے وہ ابھی ایسا مروج نہیں ہو پایا جس طرح ماضی میں ترقی پسند افسانہ تھا یا زرومانی افسانہ۔

جن افسانہ نگاروں کا یہاں ذکر ہوا ہے ان کے یہاں ان مسائل تک رسائی حاصل کرنے کی بھرپور کوشش اور کامیابیاں نظر آتی ہیں، جو خالصتاً اس عہد سے متعلق ہیں۔ یہ مسائل اپنی نوع میں منفرد حیثیت کے حامل ہیں۔ حقیقت نگاری اور زرومان پسندی کے ادوار سے ان مسائل کو کوئی علاقہ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ دونوں ادبی رویے ان مسائل کو چھونے سے یکسر عاری ہیں۔ یہ وہ مسائل ہیں جو تاریخی طور پر طویل مدت ہمارے ذہنی نہاں خانوں میں رہے اور آج ایک واضح رویے کی صورت اختیار کر گئے ہیں۔

پیش منظر پر مذکورہ بالا دونوں دم توڑتے ادبی رویوں کی گرفت موجود نہیں۔ اس لیے ان جیتے ہوئے ادبی رویوں کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کو رواں پس منظر کا افسانہ کہتا ہوں۔ رواں پس منظر کا ادب، روایت میں اضافہ کا باعث نہیں بنتا، اس لئے کہ اس سے پہلے انہی موضوعات اور تکنیک پر کام تکمیل پا چکا ہوتا ہے۔ ایک ہی نیچ پر کام کرنے والوں میں اہم فنکاروں کے نام ہی زندہ رہتے ہیں۔ باقی تمام نام گزرے ہوئے وقت کی دھول میں دھندلا کر گم ہو جاتے ہیں۔

مثال کے طور پر ترقی پسندوں میں سیکڑوں افسانہ نگار تھے لیکن آج ماضی کی طرف دیکھنے سے اپنی اپنی نوع میں صرف تین نام رہ گئے ہیں۔ منٹو (جو مروج معنوں میں ترقی پسند کہلانے کو گالی کھتا تھا) راجندر سنگھ بیدی اور کرشن چندر، باقی افسانہ نگاران تینوں ناموں کی EXTENSION

سے زیادہ کچھ نہیں اور ان کا حوالہ ترقی پسند انجمن کی نظریہ سازی اور منصوبہ بندی کے ضمن میں آتا ہے۔ بے شک انہوں نے شاہکار افسانے بھی لکھے۔

بات ہو رہی تھی فکری انقلاب کی جو گزشتہ برسوں میں رونما ہوا ہے اور جس کے نتیجے میں پرانا علم الکلام رخصت ہو گیا اور ہمارا آج، گزرے ہوئے کل سے دور نکل گیا۔

پیش منظر کے افسانے میں روایتی ہیئت اور زبان کے مروج اصول و قواعد مصنوعی ہیں اور ان سے متعلق موضوعات بھی ہمیں قبول نہیں۔ ان کی جگہ افسانے کے نئے تصورات نے لے لی ہے۔

افسانہ کیوں نہ اس طرح لکھا جائے جس طرح آج کے منظر نامے کو محسوس کیا گیا ہے؟ قواعد اور روایتی ہیئت اور موضوعات میں تو میرے ساتھ کی نسل اپنے جذبات، احساسات اور تصورات کی حقیقی شکلیں بیان نہیں کر سکتی۔ بے شک ایسا کرنے پر قادر ہی کیوں نہ ہو۔

افسانہ اظہار احساس ہے۔ افسانوی کیسوں پر پھیلے ہوئے جدل کے ہر ہر منظر میں برسرِ پیکار جذبات کو تخلیق کار اپنے سینے سے گزار کر پیش کرتا ہے اور اگر یہ احساسات کی سطح کے سنگٹل وصول کرنے والا رسیور ترغیبی اور اخلاقی سطح پر بھی مار کرنے کی اجازت دے تو اس کی یہ دونوں سطحیں بھی ہیں لیکن تخلیق کار کے لیے یہ سطحیں بطور مقصد مد نظر نہیں ہونی چاہئیں۔ میں کہتا ہوں:

”اوے چھوڑ دو! سے۔“

”میرے گریبان کے دونوں چاک آزاد ہو گئے۔ میں نے گھٹنوں کے بل، ہر اٹھا کر کنکر مٹی سے بھری آنکھوں میں اُس کرخت آواز کو جگہ دی۔“

(منٹلی گھوڑوں والی کبھی کا پھیرا۔ حرز احمد بیگ)

یہ احساسات کی سطح کے سنگٹل مبہم اور غیر واضح بھی ہو سکتے ہیں لیکن اگر انہیں بالکل نہیں سمجھا جاتا تو اس میں رسیور کی خرابی بھی ہو سکتی ہے۔ اس لیے کہ بنانا یا مزاج تو منطقی اقدار کا مزاج ہے جو موجود لمحے کے آہنگ کی نئی نئروں سے نا آشنا ہے، جو مختلف حیات کو ایک دوسرے میں مدغم ہوتے اور ابھرتے ہوئے دیکھنے پر قادر نہیں۔ دیکھنے کے تجربے کو سننے کے تجربے سے محسوس نہیں کر سکتا، اس لیے کہ بننے بنائے مزاج سے یہ مختلف شے ہے۔ حقیقت نگاروں اور پمفلٹ بازوں کے ڈھالے ہوئے اس مزاج کو منطقی قدروں کا نشری مزاج کہنا چاہیے۔ ان کے نزدیک نثر روزمرہ کی بولی سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اس طرح ترسیل کی ناکامی کے باوجود نثر کے لفظوں کا مخصوص آہنگ، دیکھنے اور سننے میں ایسی موسیقی کا ذکر فراہم کرتا ہے جس کا ذوق قاری میں پوری

طرح نشوونمانہ پاسکا ہو، لیکن جس کا مخصوص ذائقہ ہمیں اپنی طرف متوجہ کرے۔

پیش منظر کے افسانوں میں جو علامات، مختصر کی گئی ہیں، وہ احساساتی ہیں اس لئے ان کا منطقی بیرونی ممکن نہیں۔ افسانے کی زبان اور روزمرہ میں فرق ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا افسانے میں برقی گئی زبان کی غایت، ترسیل معانی نہیں بلکہ تصورات اور احساسات کی تصویر کاری ہے۔ البتہ افسانے میں کرداروں کی روزمرہ زبان دستور کے مطابق سراسر ترسیل معانی پر مبنی ہوگی۔ مثال:

”وہ ایک موڑھی تھھیٹ کر نوکرائی کے پاس بیٹھ گیا اور فوراً یہ سوال اس کے ہونٹوں پر آیا: ”کیا درخت رات کو سچ سچ سو جاتے ہیں؟“ وہ اس طرح باتیں کرنے کا عادی ہو گیا تھا۔ بغیر کسی خواہش یا کوشش کے وہ کچھ نہ کچھ کہہ دیا کرتا تھا۔

”ہاں رات کو انہیں نہیں چھیڑتے“ نوکرائی نے روپے سے آنکھیں پونچھتے ہوئے جواب دیا۔ اسے یوں لگا جیسے وہ رو رہی ہو۔“

(نیند کا بچپن..... محمد سلیم الرحمن)

اس نکلے میں افسانوی کردار کا مکالمہ سراسر ترسیل کی کوشش پر مبنی ہے لیکن افسانہ نگار کا بیان تصورات اور احساسات کی انوکھی پیش کش ہے، جس کا منطقی بیرونی ممکن نہیں۔ اور میرے افسانے کا ایک نکلاد کیجئے:

”جانتے ہو، اُس قیل کی گڑوی میں کیا ہے؟ گڑ، ہوائیں اور بارشیں گڑوی کو لڑھکا دیں گی اور تپش گڑ کو پھلادے گی، پھر وہ گلیر سے نیچے بہہ نکلے گا، جمار ہے گا، اور اس میں سے ریشم کا کیتڑا پیدا ہوگا۔ ریشم کا کیتڑا، جو ریشم بنے گا، بنا رہے گا۔ پھر کسی روز میرا باغی بیٹا اس ریشم کی ڈور کے سہارے نیچے اترے گا۔ میں اُسے چھپا کر رکھوں گی، اُسے لے کر کہیں دور نکل جاؤں گی۔“

(سنگل گھوڑوں والی بکھی کا پھیرا۔ سرزا حامد بیک)

یہ مکالمہ ترسیل معنی کی کوشش پر مبنی ہوتے ہوئے بھی افسانہ نگار کے تصورات اور محسوسات کی ایک ایسی پیش کش ہے، جس کا منطقی بیرونی ممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔

ہماری روزمرہ زبان، لغت میں پابند لفظوں سے ترتیب پاتی ہے، ایسے الفاظ جو صرف اپنی موجودگی سے زندہ محض ہیں لیکن ان میں زندگی کی رمت باقی نہیں۔ اُن کے دوبارہ جی اٹھنے کے لیے ضروری ہے کہ فن کار انہیں اپنی کسی تخلیق میں برت کر زندہ کرے۔ ان الفاظ کا تخلیقات میں

ورتارا ان کی معنوی جہتوں کو واضح کرتا ہے۔ یہاں سے ابہام بھی پیدا ہوتا ہے لیکن اس میں فن کار کا دوش نہیں۔ تخلیق کار تو اپنی تخلیق میں لفظ کو زعمہ کرتا ہے، وہ حصین معنوں والے لفظ کو غیر حصین معنویت سے دوچار کر رہا ہوتا ہے اور قاری صرف لفظ کے لغوی معنوں سے آشنا، لاعلمی میں، نئی معنویت کو لاعینیت کا نام دیتا ہے۔

پیش منظر کے افسانہ نگار نے بیان کے اسالیب بدلنے کی سعی کی اور لفظ کو امکانات کے نئے جہانوں سے روشناس کیا اور لاعلم قاری نے اسے محض جذبہ پسند کہہ کر رد کر دیا۔ فن کار کا تصور کیا نکلا؟ اپنی ذات کے ستارے کی آواز کو سنتا؟ اس کے اظہار کے لیے غنائی نغمہ اور افسانوی جہل کا بیان کرتے وقت احساسات اور تصورات کی تصویر کاری کے لیے تجریدی تکنیک میں لفظ کو نئی معنویت سے آشنا کرنا؟

چتا ہوا ماضی ہمیں مفاہمت سکھاتا ہے، فرار اختیار کرنے کی دھمکی دیتا ہے، تب ہم نے اس سے نفرت کرنا سیکھا ہے۔ کھرا ماضی وہ زندہ روایت ہے، جس سے اپنے تعلقات کی تشہیر ہم نہیں کرتے۔ جہدیل شدہ تہذیبی صورت حال میں اپنا ڈرائنگ روم ہم روایتی فرنیچر سے نہیں بجاتے، اس لیے کہ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا ہم جو ہوتے ہیں وہی رہتے ہیں۔ تب مردہ ماضی بھی ہم سے فرار طلب کرتا ہے۔ ہمیں یہ ہڈیوں کا ڈھانچہ خود سے نفرت کرنا سکھا چکا ہے، اور چونکہ ہم جینے کی عادت میں مبتلا نہیں، اس لیے اس کا ساتھ ہمیں گوارا نہیں۔ وہ ہمیں تنہائی پسند اور موت کی خواہش کرنے والا کہتا ہے لیکن زندہ لوگ اس ہڈیوں کے ڈھانچے سے اپنا رزق چھین لینے کا سوچتے تو ہیں۔ ہم دیئے ہوئے موضوعات پر افسانے نہیں لکھ سکتے۔ ہم ڈپنر نہیں ہیں کہ آپ ہماری سہولت کے لیے نسخہ تجویز کریں۔ یہ ہمارا مفاہمت نہ کرنا بھی زندہ لوگوں کا رزق مردوں کے سامنے ڈالنا ہے، لیکن ہم کہاں کہاں جائیں۔ ہم نے درستی کا ٹھیکہ بھی نہیں لیا ہوا۔ ٹھیک ہے، دیئے گئے موضوعات پر لکھے گئے کاٹھ کباڑ کو ادب عالیہ کا نام دیے جاؤ، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ زمانہ تشہیر کا کام کرتا رہتا ہے۔

لیکن ٹھہریے یہ دیکھتے چلیں کہ ہمارے نقاد نے اب تک کیا کیا ہے؟ یورپ میں نقاد کا کام صرف WORKING ART کو پرکھنا نہیں ہے بلکہ اس کی تشریح کرنا بھی ہے۔ ہمارا نقاد ابھی تک محض فتوے صادر کرتا آیا ہے اور اس نے EXTRA EFFORT سے جان بچائی ہوئی ہے۔ نتیجہ گزشتہ دس پندرہ سال کی اُردو تنقید سراسر روایتی شاعری کے گرد منڈلا رہی ہے۔ اور تشریح کی سطح پر ہم زیادہ سے زیادہ غلام رسول مہر اور چشمی صاحب تک پہنچے ہیں، ہم ایمنس اور

ایف۔ آریوس کا تخلیقی سطح پر تشریح کا معیار کہاں سے لائیں گے۔

اُردو ادب کی بڑی بڑی تحریکیں ہمارے ناقد کی توجہ اس ذمہ داری کی طرف مبذول نہ کروا سکیں اور ہوا یہ کہ عام قاری نے ہمارے اہم سے اہم ناقد کو بھی تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ نئے تخلیق کار سے قاری یوں بھی ناواقف تھا، سوا یک ظلیج درمیان میں آگئی۔ قاری، ڈائجسٹوں اور رومانی ناولوں کی طرف لوٹ گیا، اب وہ اپنی ذات میں محمد حسن عسکری، وزیر آغا، احسن فاروقی، مظفر علی سید، سجاد باقر رضوی، افتخار جالب، اور سلیم احمد تھا۔ اور جب یہ صورت حال ہو تو پیش منظر کا افسانہ روز بروز کاٹھ کہاڑ کے انہار میں اپنی پہچان کیوں نہیں کھوئے گا۔ ہر اندھے کو ٹٹولنے پر ہاتھی کی دم، دانت اور پیروں پر ہاتھی ہونے کا گمان گزرے گا۔ اندھے کے لیے تو محض دم ہی ہاتھی ہے یا محض دانت یا پیروں کے ستون۔

نئے تصورات کے تحت لکھے جانے والے افسانے کی سچائی پر ایمان کے ساتھ ساتھ زندہ روایت کا میں قائل ہوں (میں جہاں ماضی کا لفظ برتا ہوں اس سے روایت مراد نہ لی جائے) ماضی تو وہ مردہ تحریکیں ہیں جن کے سانس پورے نہیں ہو رہے۔ میری نظر اُس نظر میں ہے جو پیش منظر کے نرول افسانے کی ایڑی پر جمی ہوئی ہے۔

جواز

اس مطالعہ میں افسانوی پیش منظر کے مخصوص ذہنی رویوں اور نئی تدبیر کاری کی جانب اشارے مقصود ہیں۔ لہذا میری پہنچ انہی تخلیقات تک ممکن ہوئی ہے جو میرے معینہ تھیسس سے قریب تر تھیں۔

میں پاکستانی ادب اور ہندوستانی ادب کے بکھیزوں میں نہیں پڑا۔ اس لیے کہ ہندوستان کی تقسیم کبیر پر اتنے سال گزر جانے اور باہمی رابطوں کے انقطاع کے باوجود، پاکستان اور ہندوستان میں افسانے کا منظر نامہ بوجہ ناقابل تقسیم ہے۔

اور ایک پوک مجھ سے ہوئی ہے۔ وہ یہ کہ ہمارے ہاں تخلیق کار اپنے تخلیقی تجربات کی بابت کچھ کہتا سنتا نہیں۔ میں اس روایت کی پابندی نہیں کر سکا جس کے لیے معذرت خواہ ہوں۔

افسانہ نگار: اشاریہ

80	آغا شرف
50,45	آغاز پابند
49	آمنہ ابوالحسن
92,57,42,13	ابراہیم جلیس
69,67,65,64,61	ابوالفضل صدیقی
112	احمد تنویر
129,121,105	احمد جاوید
114,105	احمد داد
47,32,29	احمد شجاع، حکیم
73,72	احمد شریف
128,125	احمد عثمانی
117,41,40,39,38,37,36,35,29	احمد علی
92,71,70,64,63,61,43,42,12	احمد ندیم قاسمی
112,109	احمد ہمیش
111,110,76,75	احمد یوسف
95,80,62,61,58,21	اختر اورینوی
76,75	اختر انصاری دہلوی
80,41,35,33,28,25,16	اختر حسین رائے پوری
79,78,49	اختر جمال
142,130,121,110,107	اسد محمد خاں
96	اشرف صبوحی دہلوی
72,71,69,68,54	اشفاق احمد
69,54	اعجاز حسین بٹالوی

105	اعجاز رانی
91,63,61,46,26,25	اعظم کریمی
92,42,41	اقبال سنگھ
77	اقبال شمیم
78,77	اقبال مجید
129,121,120	اکرام ہاگ
49	الطاف فاطمہ
53	انتیاز علی تاج
127,45	امجد الطاف
50	امرتا پریم
80,79	أم عمارہ
,117,100,95,89,84,83,82,81,79,71,34,12	انتظار حسین
135,133,130	
79,78,70	انور (سید)
,129,128,125,121,111,110,105,104,96,84	انور سجاد
135,134,133,130	
142	انور سن رائے
77,34,33	انور عظیم
112	انور قمر
68,58,32,29,28,25	اوپن درنا تھانگ
126,91,73,72,13	اے۔ حمید
72	ایم۔ اسلم
133,122,112,108,107	بلراج کوش
134,133,128,121,105,104,12	بلراج مین را
64,61	بلونت سنگھ
113,67	بانو قدسیہ
122	بدیع الزماں

63,62,61,57,46,40,25,21,20,19,18,15	پریم چند
93,92,91,87,80	
53,51	پطرس بخاری
48	تسلیم سلیم چغتاری
92	بھگل کشور سنگلا
92,34,33	جلیل احمد قدوائی
69,65,61,49	جیلہ ہاشمی
112,110,106	جوگندر پال
49	جیلانی بانو
93,80,63,61,47,46	چودھری محمد علی ردو لوی
32,29,28,25	حامد اللہ انیسر
92,33	حامد علی خان مولانا
91,70,47,24,21,16	حجاب امتیاز علی (اسماعیل)
125	حسین الحق
80,71,58,39,31	حیات اللہ انصاری
69	خالد ابراہیم
137,133,112,111,108,51,12	خالدہ حسین (اصغر)
69,67,65,64,61,44	خان فضل الرحمن
71,70,48	خدیجہ مستور
80,70,69,58,57,53,42	خوجا احمد عباس
93,33	خوجا حسن نظامی
33	خوجا منظور حسین
15	درومندا کبر آبادی
80,69,39	دیوندر اتسر
63,61,39	دیوندر ستیا رتھی
137,133,121,109	ذکاء الرحمن
80,74,72,69	راج

143,102,95,71,69,55,54,51,50,45,40	راجندر سنگھ بیدی
80,55,52,46,35,32,29,24,15	راشد الخیری مولانا
122,80,76,75,70,50	رام لعل
92,60	رتن سنگھ
48,44	رجین مذنب
142,105	رشید امجد
57,47,41,38,37,36,35	رشید جہاں ڈاکٹر
49	رضیہ حجاز ظہیر
70,48	رضیہ فصیح احمد
114	زاہد حنا
79	زین العابدین
74,72	ست پرکاش سنگر
79	ستیش بٹرا
117,93,91,90,87,52,46,38,33,25,21,17,15	سجاد حیدر یلدرم
92,41,36,35	سجاد ظہیر
62,61,57,34,33,28,26,25	سدرشن مہاشہ
84,80,53	سراج الدین ظفر
141,133,128,121,112,109,108	سرنیدر پرکاش
92,71,70,55,54,48,46,45,44,43,38,34,33	سعادت حسن منٹو
143,140,122,117,95,93	
87,63,62,61,52,46,35,29,20,15	سلطان حیدر جوش
60,45	سلیم اختر
122,111	سبع آہوجا
117,63,61,28,20	سہیل عظیم آبادی
88,67	سید رفیق حسین
58,55	سید فیاض محمود
60,34	سید قاسم محمود

69	سیدہ حنا
53	شاہد احمد دہلوی
80,56,55	شرون کمار ورما
122	شعیب شمس
129	شعق
86,54,53	شعیق الرحمن
49	شکلیہ اختر
75,72	شمس آغا
129,122,81	شمس نغمان
55	شمشیر سنگھ زردلا
72,52	شوکت تھانوی
74,73,57	شوکت صدیقی
80,79	شہزاد منظر
45,40,38	شیر محمد اختر
32,29	صادق الخیری
66,61	صادق حسین
112	صادق موالی
49	صدیقہ بیگم سیوہاروی
71	صلاح الدین اکبر
95,84	شیخ صلاح الدین
45	ضمیر الدین احمد
34	طالب بانجٹی
122	طاہر مسعود
34,33	ظہار انصاری
53,33	ظفر قریشی دہلوی
122	ظہور الحق شیخ
75,72	عاشق حسین بٹالوی

58,33	عبدالرحمن چغتائی
33	عبدالقادیر سروری
80,76,75	عرش صدیقی
95,84,78,45,43,40,38,33	عزیز احمد
96,79,78,33	عزیز ملک
136,122,93,92,71,69,52,48,47,45,44,43,38	عصمت چغتائی
52,33	عظیم بیک چغتائی
135,134,132,114,112	علی امام
15	علی محمود
81,79,78	علی حیدر ملک
57,43,35	علی سردار جعفری
91,83,62,61,57,46,35,28,27,26,25	علی عباس حسینی
75,74,72,70,33	عنایت اللہ مولوی
78,77	عوض سعید
80,70,65,61	غلام الثقلین نقوی
117,95,80,55	غلام عباس
79	غلام محمد
60,57,56,55	غیاث احمد کندی
52,34,33	فضل حق قریشی
69,67,61	فہمیدہ اختر
125	فیروز عابد
91,47,43,35,30,29,16	قاضی عبدالغفار
93,69,66,65,61	قاضی عبدالستار
104	قدرت اللہ شہاب
126,95,91,89,71,48,47,43,40,39,34	قرۃ العین حیدر
122,77	قمر احسن
122,121	قمر عباس ندیم

91	قیسی رام پوری
56,55	کریم سنگھ ڈگل
143,117,95,94,93,80,70,58,57,53,40,12	کرشن چندر
59,58	کشمیری لال ذاکر
59,58,34,28	کوثر چاند پوری
122,81,60	کلام حیدری
130,129	کمار پاشی
115	کمال مصطفیٰ
92	گرچن سنگھ
91,34,33,21,16	ل۔ احمد اکبر آبادی
69	مانک ٹالہ
91,83,46,41,33,23,21,16	مجنوں گورکھ پوری
34,33	مخشر عابدی
147,73,72,50,35	محمد احسن فاروقی
147,136,72,69,45,43,40,39,38,34,33	محمد حسن عسکری
74,73,72	محمد خالد اختر
145,114,34,33	محمد سلیم الرحمن
88,35,33	محمد مجیب پروفیسر
41,38	محمود المظفر
55	مذہب شونون
,145144,142,136,133,129,105	مرزا حامد بیگ
106	مستفصر حسین تارڑ
125,79	مسعود اشعر
24,21,16	مسز عبدالقادر
80,70	مسعود مفتی
70,54	مشاق قمر
114,105	منظہر الاسلام

89	مقصود الہی شیخ
52	مکملار موزی
93,92,61,41	ملک راج آنند
48,40,39	ممتاز شیریں
70,45,44,43,40,38	ممتاز مفتی
125	ممتاز یوسف
122,107,105	منشایاد
122	منظر امام
33	منصور احمد خاں
78	منیر احمد شیخ
58	مہندر ناتھ
95,83,80,43,31,30,29,16	میرزا ادیب
74,72,45	میرزا ریاض
81,69	مجم الحسن رضوی
72	نسیم مجازی
91,21,16	نصیر حسین خیال
79,78,49	نکبت حسن
91,90,87,47,46,33,22,21,16	نیاز فتح پوری
69,48,47,44,38	واجدہ نسیم
47	وحیدہ نسیم
48	ہاجرہ سرور
78,77,70	ہرچمن چاولہ
34	ہنس راج رہبر
32,29	یوسف حسن حکیم
57,56,55,50	یوگ راج
81,75,74,72	یونس جاوید

اُردو کے اتنی سالہ سفر کی رُوداد: افسانے کا منظر نامہ

مرزا حامد بیگ اُردو کے جدید نہیں، جدید تر افسانہ نگار ہیں۔ نہ اُس نسل سے تعلق رکھتے ہیں، جس نے اُردو کو خالدہ حسین، مظہر الاسلام، رشید امجد، مسعود اشعر جیسے افسانہ نگار دیئے ہیں۔ افسانہ نگار اور اُن کے دوسرے ساتھی ایک تجرباتی مرحلے سے آگے بڑھنے میں کوشاں ہیں۔ تجربہ، بہر صورت ایک تجربہ ہوتا ہے۔ کامیاب بھی ہو سکتا ہے اور ناکام بھی..... مگر اس کی ناکامی بھی اقا دیت سے محروم نہیں ہوتی۔ کیونکہ ایک تو یہ کہ ایک نئی جہت کا اشاریہ بن جاتا ہے اور دوسری بات یہ کہ دوسروں کے اندر کسی نئی جہت کی طرف دیکھنے کا حوصلہ بخش دیتا ہے۔ اس زاویہ نگاہ سے جدید ترین افسانہ نگاروں کی کاوشوں پر نظر ڈالی جائے تو مایوس ہونے کی کوئی وجہ محسوس نہیں ہوتی۔

مرزا حامد بیگ اس نسل ہی کے ایک فرد ہیں لیکن وہ اپنے ہمراہان سفر سے ذرا الگ الگ دکھائی دیتے ہیں، شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ماحول کی نقش گری کی جیسی عملی صورت اُن کے ہاں نظر آتی ہے، وہ اُن کے ساتھیوں میں نہیں۔

مرزا حامد بیگ نے اپنی اس کتاب کے فلیپ پر لکھا ہے: ”آج افسانہ نگاروں نے لفظ کی ہمہ جہتی اور نفسی تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کر لی ہے۔“ یہی بات خود اس کتاب کے مصنف پر بھی صادق آتی ہے۔ اُنھوں نے بھی اپنی ذات کے حوالے سے لفظ کی ہمہ جہتی اور نفسی تک رسائی حاصل کر لی ہے۔

”افسانے کا منظر نامہ“ افسانے کی تاریخ بھی ہے اور اُس کا عہد بہ عہد تجزیاتی مطالعہ بھی۔ میرا خیال ہے جو شخص بھی مرزا حامد بیگ کے افسانوں کا مطالعہ کر چکا ہے، اُس کے ذہن میں یقیناً یہ احساس جاگ اُٹھے گا کہ جدید تر افسانہ نگار کی حیثیت سے یہ روایت ممکن افسانہ نگار، روایتی افسانہ نگاروں، کلاسیکی افسانہ نگاروں اور قدیم اسلوب کے افسانہ نگاروں کو خاطر میں نہیں لائے گا اور جدید افسانہ نگاروں ہی کو مرکز توجہ بنائے رکھے گا۔ لیکن جب کتاب کو بامعانہ نظر پڑھا جاتا ہے تو اس میں شے کی کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ مصنف نے افسانے کی تاریخ لکھتے ہوئے ایک فرض شناس متفق کا ثبوت دیا ہے۔ اُن کے ذوق تلاش کا یہ عالم ہے کہ اُردو کے وہ افسانہ نگار بھی جو ماضی کے اندھیاروں میں گم ہو چکے ہیں، اپنی بیشتر تخلیقات کے ساتھ کتاب کے صفحات پر موجود ہیں۔ مرزا حامد بیگ نے نہ صرف اُن کی تخلیقات کا ذکر کیا ہے بلکہ اُن تخلیقات اور اُن کے ماحول

میں مطابقت بھی تلاش کی ہے۔ انھوں نے کسی افسانہ نگار کو بھی اُس کے مخصوص ماحول سے الگ کر کے نہیں پرکھا۔ اور میں سمجھتا ہوں یہ اس کتاب کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔

”افسانے کا منظر نامہ“ کے مصنف نے منظر نامہ تیار کرنے میں فرسودہ طریقے اختیار نہیں کئے۔ اس منظر نامہ میں سورنگ بکھرے ہوئے ہیں۔ جو خطوط نظر آتے ہیں اُن میں ایک ترتیب ہے، سلیقہ مندی ہے، ہنرمندی ہے اور حقیقت افروز بصیرت ہے۔ مصنف نے ہر افسانہ نگار کا خود اُس کے ماحول میں لا کر مطالعہ کیا ہے۔ یہ نہیں کہ وہ تجزیہ تو کریں پنڈت سُدرشن کاپاڈاکٹر، عظیم کرپوری کا اور اُس کی مطابقت کریں موجودہ ماحول سے، جس کے اپنے مخصوص مسائل ہوتے ہیں اور ہر ادب اپنے دور میں اپنے وجود کا اثبات کرتا ہے۔ اُن مسائل کو ساتھ لے کر چلتا ہے، غلام میں تگ دو نہیں کرتا۔ مرزا حامد بیگ نے اس نکتے کا خصوصی طور پر خیال رکھا اور اس سلسلے میں اپنی ذمہ داری سے خوش اسلوبی کے ساتھ عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

مرزا حامد بیگ نے بیشتر افسانہ نگاروں کے ضمن میں غور و فکر سے اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ آنکھیں بند کر کے دوسروں کی رایوں کو نہیں اپنایا۔

اس طرح مرزا حامد بیگ نے اپنی رایوں میں اپنی سوچ، اپنی انفرادی فکر اور ذاتی مطالعے سے کام لیا ہے اور یہ کتاب کی بہت بڑی خوبی ہے۔ افسانے کا منظر نامہ، حقیقی معنوں میں اُردو افسانے کا منظر نامہ ہے اور یہ کتاب حوالے کی کتاب بننے کا پورا استحقاق رکھتی ہے۔

”ازکار و افکار“ نوائے وقت، میگزین۔ ۲۵ فروری، ۱۹۸۳ء میرزا ادیب

افسانے کا منظر نامہ

یوں تو ابتدا میں وقار عظیم نے ”اُردو افسانہ“ اور ”ہمارا افسانہ“ کے ناموں سے افسانہ پر تنقید کی دو کتابیں تصنیف کیں اور آخر میں ”داستان سے افسانہ تک“ لکھ کر ۱۹۶۰ء تک ابھرنے والے افسانہ نگاروں کو اپنا موضوع بنایا، لیکن زیر نظر کتاب، افسانہ پر تنقید کے ضمن میں اس اعتبار سے پہلی کتاب ہے کہ اس میں افسانہ کی کرد میں لیتی ہوئی روایت کو ایک تسلسل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے، اس لحاظ سے یہ اُردو افسانہ کی پہلی تاریخ ہے۔

”افسانے کا منظر نامہ“ میں اس خیال کو بڑی عمدہ و مد کے ساتھ رد کرنے کی سعی کی گئی ہے کہ اُردو افسانہ زوال پذیر ہے۔ یہ بات محمد حسن عسکری نے اُس وقت کہی تھی جب راجندر سنگھ بیدی اور سعادت حسن منٹو اپنا کام مکمل کر چکے تھے اور انتقار حسین کوئی زمینوں کی تلاش تھی، جن پر آئینسکو اور کافکا کی طرح کہانی میں علامتی ابعاد بھی پیدا کیا جاسکے اور یہ بھی کہ انسان کی اب بھی ہوئی نفسی کیفیتوں کی تجرید کو اُن کے تمام حوالوں کے ساتھ افسانہ میں سمویا جاسکے۔ یہی معاملہ شعور کی زد کا بھی تھا۔

مرزا حامد بیگ نے اس کتاب میں سرحد کے اُس طرف اور پاکستان میں لکھے جانے والے افسانوں کا اس انداز میں مطالعہ کیا ہے کہ وہ نئے افسانہ نگار بھی نظروں سے اوجھل نہیں رہے جن کے ابھی محض پانچ یا سات افسانے چھپ سکے ہیں۔ اس حوالے سے ”افسانے کا منظر نامہ“ کے آخر میں شامل کیا گیا ناموں کا اشاریہ بہت سے محلی جہانوں اور منطقوں کا احوال کھولتا ہے۔

جہاں تک اُردو افسانے میں زبان کے برتاؤ کا تعلق ہے، اس موضوع پر بہت ہی کم لکھا گیا ہے۔ اس سلسلہ کا جالبہ پہلا مضمون ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا تھا۔ یہ مضمون ”اوراق“ لاہور میں شائع ہوا تھا۔ اس سلسلے کا دوسرا، ہم مضمون مرزا حامد بیگ کا ہے، جو ابتداً ”اوراق“ ہی میں چھپا اور اب زیر نظر کتاب میں شامل ہے۔ اس موضوع پر لکھتے ہوئے، فاضل نظامدین نے زبان کے برتاؤ کے معاملے میں روایت کا سراغ لگایا اور پہلی بار رومانی، حقیقت پسندانہ، علامتی اور استعاراتی زبان کی قدر و قیمت کے تعین کی سعی ہے۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی مطبوعہ کتب:

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 14- مقالات | افسانے: |
| 15- اُردو سفر نامے کی مختصر تاریخ | 1- گمشدہ کلمات |
| 16- ترجمے کا فن: نظری مباحث | 2- تاریخ پر چلنے والی |
| 17- مغرب سے نثری تراجم | 3- قصہ کہانی (پنجابی) |
| 18- کتابیات تراجم: علمی کتب | 4- گناہ کی مزدوری |
| 19- کتابیات تراجم: نثری ادب | 5- لا کر میں بند آوازیں (ہندی) |
| 20- مصطفیٰ زیدی کی کہانی | 6- جاگلی پائی کی عرضی |
| 21- اٹالیہ میں اُردو | کہانی: |
| 22- عزیز احمد: کتابیات | 7- حمیدہ کی کہانی |
| 23- ٹی۔ ایس۔ ایلینٹ | تراجم: |
| 24- اُردو ادب کی شناخت | 8- نری ناری (افسانے) |
| 25- اُردو اور صوتی ازم | تنقید و تحقیق: |
| 26- باغ و بہار: نسو فیض اللہ، کلکتہ | 9- افسانے کا منظر نامہ |
| 27- تذکرہ: خواہر السرازم | 10- تیسری دنیا کا افسانہ |
| 28- اُردو ترجمے کی روایت | 11- اُردو کا پہلا افسانہ نگار: راشد الخیری |
| 29- اُردو افسانے کی روایت | 12- نسوانی آوازیں: خواتین کے افسانے |
| لیکچرز: | 13- پاکستان کے شاہکار اُردو افسانے |
| 30- عالمی کلاسیک | |

Afsany Ka Manzar-Nama

by
Mirza Hamid Baig

Brown book
publications pvt. ltd.

N-139 C, First Floor, Abul Fazal Enclave
Jamia Nagar, Okhla, New Delhi-110025
Phone: 011-26941396 Mobile: 9818897975
E-mail: brownbookpublications@gmail.com
Website: <http://brownbookpublications.com>

₹ 200/-

ISBN: 978-93-83558-65-0



9 789383 558650