جدید اردو افسانے کے امتیازات

پروفیسر صغیر افراہیم

جدید اردو افسانے سے مُراد محض اصطلاحی طور پر جدیدیت کے رُجحان تک محدود نہیں بلکہ اِس عنوان کے دائرۂ خاص میں ہم عصر افسانہ کا مطالعہ خصوصیت کا حامل ہے۔ مثال کے طور پر اِس وقت جو افسانہ نگار اردو افسانے کے کینوس پر مختلف رنگ وروغن بھر رہے ہیں اُن میں رتن سنگھ اِس اعتبار سے نمایاں ہیں کہ وہ عمر کی ۹۲ بہاریں دیکھ چکے ہیں اور صنفِ افسانہ کے تنِ نازک کو ستر برس سے سنوار رہے ہیں۔ اب اُنھیں یا اُن کے فعال معاصرین جیلانی بانو، ذکیہ مشہدی، انیس رفیع، رشید امجد وغیرہ کو ہم اصطلاحی یا رُجحانی خانوں میں کس طرح تقسیم کر سکتے ہیں۔ ویسے لفظ تقسیم نے ہمیں، ہماری تہذیب وثقافت اور زبان وادب کو بڑی اذیت پہنچائی ہے لہٰذا اس آسیب سے بچتے ہوئے افسانہ کے منظر، پس منظر اور پیش منظر کے توسط سے تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔

ہم سب واقف ہیں کہ اردو افسانہ بیسویں صدی کے آغاز میں، مغرب

کے زیرِ اثر، انگریزی کے وسیلے سے ہمارے ادب میں داخل ہوا۔ راشد الخیری اور پریم چند کی بدولت یہ شروع سے مشرق کی بازیافت کی ایک سعیٔ جمیل قرار پایا ہے۔ ایک صدی سے زائد کے سفر میں موضوع کی وُسعت کے ساتھ اِس صنف نے تکنیک اور اسلوب کے مختلف تجربے کیے ہیں۔ مثلاً راشد الخیری اور پریم چند کا عہد حقیقت نگاری کا ہے۔ تین دہائیوں پر مشتمل اُس دَور نے خارجی زندگی کے مختلف مسائل کو مُنعکس کیا، تمام عناصرِ ترکیبی کو بروئے کار لاتے ہوئے منطقی بیان کو فروغ دیا ہے۔ ترقی پسندی کے زمانے میں پریم چند کی روایت کو اِستحکام ملا ہے۔ عوامی زندگی کے گوناگوں مسائل کو تخلیقی سطح پر منظّم طریقے سے برتا گیا ہے۔ بیانیہ براہِ راست اور کرداروں کی واضح پہچان ہے۔ جدیدیت کے دَور میں اِجتماعیت کے مقابلے میں فردیت اور خارجیت کے مقابلے میں داخلیت زور پکڑنے لگی اور منجھی ہوئی مانوس اور مربوط زبان کے بجائے قدرے ناہموار بلکہ کبھی کبھی نامانوس زبان کا استعمال شروع ہوا اور یہ تصوّر پنپنے لگا کہ پلاٹ، کردار، واقعہ، فضا اور ماحول کے بغیر بھی افسانہ بن سکتا ہے۔ اِس تصور کے تحت شعور کی رَو اور آزاد تلازمۂ خیال طاقت ور پیرایۂ اظہار کی صورت اختیار کرنے لگے۔ علامتی اور تمثیلی افسانوں کے ساتھ تجریدی افسانے منظرِ عام پر آئے جن میں نئی حسّیت اور فن کے نئے راستوں کا انتخاب نظر آتا ہے۔ اَدبی حلقوں میں اس نئے نظریے کی پذیرائی ہوئی۔ جدیدیت نے بیانیہ انداز سے اِنحراف برتا تھا، اور پھیلاؤ کے بجائے اِرتکاز سے کام لیا تھا۔ لیکن مابعد جدید دور بیانیہ کی واپسی کا دور کہلاتا ہے۔ اِس دور میں اِبہام اور تجرید کی جگہ بیانیہ افسانہ لکھنے کا رُجحان بھی بڑھا ہے اور اِستعاراتی اور علامتی انداز بھی پروان چڑھا ہے۔ آج کہانی کا مرکز و محور انسان کی ذات ہے جس کے تجربات کی عکّاسی مختلف زاویوں سے کرتے ہوئے

تہہ بہ تہہ پرتیں کھولی جا رہی ہیں۔ اب موضوعات سے زیادہ فن پر زور ہے بلکہ اکثر موضوعات کی تکرار کے باوجود اظہار کی تازگی نے فن پارے کو قابلِ توجہ بنایا ہے۔ عصرِ حاضر کے افسانوں کی تمام تر موضوعاتی عمارت خارجی دنیا کی صداقت، معیشت کے بے رحمانہ تضادات، روزمرہ پیش آنے والے سیاسی وسماجی مسائل، بھوک، جنس اور انسانی رشتوں کی کرختگی پر قائم ہے۔ فنّی اعتبار سے اکیسویں صدی کے اُفق پر طلوع ہونے والے افسانوں نے صنفِ افسانہ میں ایک نئی حرارت اور توانائی پیدا کر دی ہے۔ ان کی بدولت تخلیق کا کینوس بھی وسیع ہو رہا ہے اور تجربات کی راہیں بھی روشن نظر آ رہی ہیں۔

تحریک، تنظیم، رُجحان جیسی اصطلاحی حد بندیوں سے گُریز کرتے ہوئے دیکھیں تو ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' پہلی جدید منفرد کہانی نظر آتی ہے جس میں غیاث احمد گدی نے مشینی دور کی اُس مشین اور اُس کو چلانے والے مصنوعی آلوں کے ذریعے پورے سسٹم کو ہدف بنایا ہے کہ وہ کس طرح بے ضرر اور بے زبانوں کو تختۂ مشق بناتے ہیں۔ افسانہ نگار نے علامتوں اور استعاروں کے ذریعے انسانی بے حسی اور سماجی جبر کو اس طرح اُبھارا ہے کہ صارفیت کے دور کی تمام لعنتیں اشاریے کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ زیریں سطروں میں اُبھرنے والا تقابلی مطالعہ صرف مشرق ومغرب کا نہ رہ کر، ظالم ومظلوم کے مابین در آتا ہے۔ منّی بائی، افسانہ نگار، کبوتر، طوطا وغیرہ متحرک اور بے جان یا انسان اور جانور میں متشکل ہو کر حساس قاری سے سوال کرتے ہیں کہ فطرت کے حسن اور اس کی حقیقی زندگی کو ضائع کیوں کیا جا رہا ہے؟ سود وزیاں کیوں اور اُن کا ماحصل کیا ہے؟ کیا صارفیت اور بازار کی عالم گیری مخلوقات کو اذیت میں مبتلا کرنے کے لیے وجود میں آئی ہے؟ اگر نہیں تو معصوم بچہ فطرت کو دیکھ کر کیوں

مسکراتا اور لذت و خوشی محسوس کرتا ہے!! کیا محض اس وجہ سے کہ وہ ابھی ان مسائل و مصائب سے دوچار نہیں ہوا ہے۔ یہ چُبھتے ہوئے سوالات جس ڈھنگ سے افسانے میں بُنے گئے ہیں وہ غیاث احمد گدی کی فنکارانہ بصیرت کے ضامن ہیں۔

''فوٹو گرافر'' میں اشیاء کے فنا ہونے کا تصور اور ماضی کے گُزرے ہوئے ایّام کی کیفیات کا اِمتزاج ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اِس افسانہ میں موضوع کی اِنفرادیت، ہیئت کی مضبوط گرِفت اور اسلوب کا مؤثر اِظہار ہے۔ ترتیب اور تنظیم میں بیان سے زیادہ بصری پیکر کی اَہمیت ہے مثلاً فوٹو گرافر دیکھ اور سُن رہا ہے مگر جذبات سے عاری ہے۔ اُس کا کیمرہ آنکھ رکھتا ہے مگر سماعت نہیں۔

''ہزار پایہ'' میں بیانیہ سے گُریز کرتے ہوئے تجریدی اِظہاریت سے کام لیا گیا ہے۔ (اِس کی قرأت کے لیے قاری کو دو باتیں ذہن نشین رکھنی ہوں گی۔ نمبر ایک جدیدیت کا تصور اور نمبر دو خوف کا احساس۔) خالدہ حسین علامت اور تجرید کی وَساطت سے وجودیت کے فلسفے کو اپنے افسانوں کا جز بنا دیتی ہیں۔ یہ فنّی طریقۂ کار اُن کے دیگر افسانوں کی طرح ''ہزار پایہ'' میں بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔ کہانی میں شروع سے ہی موت کی قربت کا اِحساس ہے جو بتدریج بڑھتا جاتا ہے۔ جسمانی موت کا احساس مرکزی کردار کو ہی نہیں بلکہ اس کے افرادِ خانہ کو بھی ہے۔ اور جب زندگی موت کی گرفت میں بے بس ہو تو بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں مثلاً زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا موت ہر چیز کا خاتمہ ہے؟ کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے زندہ رکھا جا سکتا ہے؟ کیا وجود بامعنی ہو سکتا ہے؟ ہم کیا ہیں؟ ہمارے علاوہ کیا ہے؟ خارجی اور باطنی زندگی میں اشیاء اور اُن کے ناموں میں کیا ربط ہے؟ بیماری اور موت کے تجربے کے توسط سے سامنے آنے والے اِس وجودی افسانہ کو

آ گہی کے کرب اور آشوبِ عصر کے تناظر میں بھی پڑھا جا سکتا ہے مگر اس کا اصل سروکار زندگی کے ازلی اور ابدی معموں سے ہے۔

''کونپل'' علامتی اور استعاراتی اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ اِس میں انور سجاد نے ایک طرف ظلم و تشدد کی تصویر کشی ہے تو دوسری طرف صبر و ضبط کی فضا ہے اور درمیان میں احتجاج و انقلاب کی نئی کونپل پھوٹتی ہے جس میں آمریت کو شکست دینے کی قوت پروان چڑھتی ہے۔ فوجی حکمرانی جمہوریت کا گلہ گھونٹنے کے مواقع تلاش کرتی ہے مگر عوامی نمائندہ فن کار کی شکل میں تمام منصوبوں پر پانی پھیر دیتا ہے۔ مرکزی کردار جو جمہوریت کا امین اور باشعور نیز نئی نسل کا نمائندہ ہے ظلم کے خلاف آواز بلند کرتا ہے۔ جابر نظام اُس کی آواز دبا دینے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔ پُرانی پیڑھی جو ماں کی شکل میں سمجھوتے کی ڈگر پر چلتی رہی ہے وہ سب کچھ سمجھتے ہوئے بھی خاموش ہے تاہم بچہ جِد و جُہد کا علمبردار بن کر اُبھرتا ہے اور قاری محسوس کر لیتا ہے کہ اُس انقلاب کو دبایا نہیں جا سکتا ہے جس نے مضبوط جڑ پکڑ لی ہے۔

''شہر افسوس'' بے حد وسیع کینوس پر پھیلا ہوا مربوط افسانہ ہے جو مشرقی اور مغربی پاکستان کے حدود کو توڑتا ہوا بنی اسرائیل، 'گیا کے بھکشوؤں' اور بیگم حضرت محل کے نیپال کے گھنے جنگلوں کی ہجرت پر آہ و زاری کرتا ہے۔ انتظار حسین کے اِس افسانہ میں پرانی زمین سے ناطہ توڑنے اور نئی زمین سے رشتہ جوڑنے کی کیفیت کو علامتی اور استعاراتی پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' کردار اور پلاٹ کے رِوایتی تصور سے آزاد افسانہ ہے۔ اِس میں علائم کی تہہ داری فضا کو پُر اسرار بنا دیتی ہے۔ انسان کی اپنی ذات سے شروع ہونے والے سُر یندر پرکاش کے اِس افسانہ میں حدود کا دائرہ وسیع ہوتا جاتا ہے اور پھر اس میں پوری

کائنات سمٹ آتی ہے۔ ماحول خوابناک بھی ہے اور پُر اسرار بھی۔ سب کچھ غیر متوقع طور پر شروع ہوتا ہے۔ بے ربط انداز میں یادوں کے دریچے کھلتے ہیں اور قاری خلاؤں میں پرواز کر جاتا ہے اور جب اُس سحر زدہ ذہنی سفر سے باہر آتا ہے تو خود کو دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم میں پاتا ہے۔ ''ماچس'' اِستفہامیہ انداز میں شروع ہونے والا بلراج مین را کا علامتی افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسی طلب سے شروع ہوتا ہے جس میں معاشرے کا مسخ شُدہ چہرہ سامنے آتا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ اِس افسانہ میں اشاروں اور کنایوں میں عصری حِسّیت اور انسانی فطرت و جِبلّت پوری طرح سمٹ آئی ہے۔

جیلانی بانو، قاضی عبدالستار، ممتاز مفتی اور نورالحسن کے افسانے نہایت مؤثر نفسیاتی افسانے ہیں۔ موضوع، مواد اور تکنیک کے اعتبار سے اِن کے افسانوں نے اُردو افسانہ کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔ خاص طور سے ''پیتل کا گھنٹہ'' وقت کے جبر و ستم کا افسانہ ہے۔ قاضی عبدالستار نے ایک صدی کی رُوداد کو پانچ صفحہ میں نہایت فنکارانہ طریقے سے پیش کر دیا ہے۔ اِسی لیے یہ افسانہ ایک مخصوص تہذیب میں اقدار کی شکست کے ساتھ نئے نظام کے نُمو داور بدلتے ہوئے حالات سے پیدا شدہ بے اطمینانی اور ماضی کی بازیافت کا ترجمان بھی ہے۔

''شہرزاد'' نفسیاتی کہانی ہے۔ رضیہ فصیح احمد نے خواتین کے حوالے سے جدید و قدیم نظامِ فکر کی کشمکش اور صارفیت کی چکا چوند پر سخت تنقید کی ہے۔ ''خلیق الزماں کی ٹم ٹم'' اقبال مجید کا رِوایت سے الگ ہٹ کر افسانہ ہے جس میں تمثیل اور استعارے سے کام لیا گیا ہے۔ شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی کشاکش پر مبنی بظاہر یہ افسانہ ایک بے جان شَے پر مبنی ٹم ٹم کی کہانی ہے۔ یہ ٹم ٹم چودھری خلیق الزماں کی ہو،

ورثے میں ملی ہو یا کباڑ سے آئی ہو، اِس کا مثبت رُول سیاست دانوں کی پینترے بازی کی بنا پر ذہن سے اوجھل ہوتا گیا ہے۔افسانہ نگار نے تمثیلوں اور استعاروں کے ذریعے شخصیت پرستی اور عقیدت مندی کو بالائے طاق رکھتے ہوئے سچائی کا مقابلہ کرنے کی جانب ذہن کو راغب کیا ہے۔موضوع، اسلوب، بُنت اور پیش کش کے اعتبار سے اقبال مجید کا یہ افسانہ نہایت فکر انگیز ہے۔

انیس رفیع کا افسانہ ''کرفیو سخت ہے'' جبر و استحصال کا تیزابی علامیہ ہے۔دراصل یہ افسانہ اُس قومی اَقلیت کی حرماں نصیبی اور بیچارگی کا بیان ہے جو بطور فاتح جنوب مشرقی ایشیا کے اِس جغرافیائی خطے میں وارد ہوئی تھی اور اِسے اپنا وطن بنایا تھا۔عدل وانصاف کی بنیادوں اور اپنی قوتِ ارادی کی بدولت وہ شہنشاہیت قائم کی جو سینکڑوں برس کی تاریخ کا نا قابل فراموش حصّہ ہے، اور جس پر تیزی سے گرہن لگ رہا ہے۔

سلام بن رزاق کے افسانہ ''ایک جھوٹی/ سچی کہانی'' میں راوی کی مُداخلت یوں ہے کہ وہ ٹی وی دیکھتا ہے اور خبریں سُن کر اُسے لگتا ہے جیسے پوری دنیا بارود کے ڈھیر پر بیٹھی ہے۔اُس کا بچہ اُسے کہانی سُنانے کی فرمائش کرتا ہے۔ پہلے تو وہ منع کرتا ہے مگر بچے کے اِصرار پر کہانی سناتا ہے۔آغازِ قصہ سے ہی وقت کی طنابیں کھنچتی ہیں۔ ماضیٔ بعید میں جب سب کچھ ٹھیک ٹھاک تھا۔محبت اور اِتحاد تھا، آسودگی اور خوش حالی تھی۔اشرف المخلوقات کے ساتھ اس بستی میں ایک پری بھی براجمان تھی اور بہت خوش تھی۔مگر پھر کیا ہوا کہ بستی کے لوگوں کی نیتوں میں کھوٹ آ گیا، برکتیں اٹھ گئیں۔ لالچ اور خودغرضی کا زہر فضا میں گھل گیا۔تقسیم اِس طرح ہوئی کہ عبادت گاہیں بھی بٹ گئیں۔قید و بند اور اَفراتفری نے فنونِ لطیفہ کا بھی خاتمہ کر دیا۔بس ہر

وقت ایک دوسرے کو نقصان پہنچانے، اذیت دینے، تباہ و برباد کرنے کے منصوبے بننے لگے۔ پری بہت دُکھی ہوگئی۔ وہ سوچنے لگی کہ آخر بستی والوں کو کیا ہو گیا ہے۔ کیوں وہ ایک دوسرے کے اس حد تک دشمن ہو گئے ہیں۔ چوری، دھوکہ، فریب، لوٹ مار، قتل و غارت گری ان کا معمول کیوں بن گیا ہے۔ معصوم انسانوں کے لیے روز بروز یہ زمین تنگ کیوں ہوتی جا رہی ہے ـــــ اور پھر اچانک ایک دن فضا میں پری کا نغمہ گونجا، لوگوں کے اندر سلگتی ہوئی آگ اور کدورت ختم ہوتی گئی۔ وہ آستینوں سے آنسو پونچھتے ہوئے ایک دوسرے سے گلے لگ گئے۔ انھوں نے اپنے گاؤں میں اُس پَری کا مُجسمہ تیار کیا اور جب بھی کوئی تنازعہ ہوتا سب وہیں جاتے، اس گیت کو دُوہراتے اور مطمئن ہو جاتے۔ آج بھی وہاں کے لوگ اُس گیت کی بدولت امن و چین سے زندگی گزار رہے ہیں۔ افسانے کے اس انجام پر بچہ سوال کرتا ہے کہ وہ گیت کیا تھا؟ راوی یہ کہہ کر کہ مجھے وہ گیت یاد نہیں کیوں کہ میرے پاپا اور ان کے پاپا کو بھی یہ گیت یاد نہیں تھا۔ تاہم بچہ مطمئن نہیں ہوتا ہے اور یہی بے اطمینانی دراصل نئی نسل کو ہیجان میں مبتلا کیے ہوئے ہے۔ بستی کی کہانی صرف ہمارے معاشرے کی کہانی نہیں بلکہ پوری انسانی برادری کی کہانی ہے۔ ایسے میں ضرورت اس گیت کی ہے جس کے ذریعے آپس کی کدورت اور نفرت کو محبت میں تبدیل کیے جانے کا عِندیہ ہے۔

''مئی دادا'' بظاہر ایک کردار پر مبنی نہایت موثر افسانہ ہے۔ نقلِ مکانی کے سبب بچھڑنے کا غم، کھو جانے کی کسک اور گلے لگانے کی تڑپ پر اسد محمد خاں نے کئی افسانے خلق کیے ہیں۔ انھوں نے وندھیاچل کی آتما میں اُتر کر یا پھر نربدا کے کنارے بیٹھ کر فن کارانہ ڈھنگ سے جو قلمی تصویریں بنائی ہیں اُن میں ہجرت کی پوری تاریخ سمٹ آئی ہے۔ ان رنگا رنگ تصویروں کے ذریعے اسد محمد خاں نے

اساطیر اور علامتوں کو نئے معنوں سے ہم آہنگ کر کے ہمارے دور کی داستان پینٹ کی ہے۔ ''گُنبد کے کبوتر'' میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں، ہر جہت اپنی الگ معنویت رکھتی ہے۔ تہہ دار کہانی کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ اِمکانات کے مختلف پہلوؤں کو کھنگالا جا سکے، معنویت میں اضافے کیے جا سکیں۔ شوکت حیات کی اس تہہ دار کہانی میں تعبیر کے اِمکانات کے مختلف پہلو ہیں اور ہر پہلو اپنے تھیم سے جُڑا ہوا ہے۔ ''گم شدہ کلمات'' ماضی کی عظمت اور حال کی زبوں حالی کا ترجمان ہے۔ مرزا حامد بیگ نے لفظ کی ہمہ جہتی اور معنویت تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کی ہے۔ یہ ذات اُن کے دیگر افسانوں کی زیریں سطح پر ہمیشہ موجود رہتی ہے اور اس افسانے میں بھی نظر آتی ہے۔

زاہدہ حنا کا معروف افسانہ ''کُم کُم بہت آرام سے ہے'' میں تین اَدوار کا ذکر ہے۔ پہلے دور میں رابندر ناتھ ٹیگور کی مشہور کہانی ''کابلی والا'' کا براہِ راست تفصیلی اور بامعنی ذکر ہے۔ عہدِ غلامی میں افغانستان کا پٹھان، رحمت اپنوں سے جُدا ہو کر تلاشِ معاش کے لیے کلکتہ آتا ہے اور زحمتوں میں پھنس جاتا ہے تاہم منّی اسے اپنی بیٹی کی یاد دلاتی رہتی ہے۔ دوسرا دور تبدیلیوں کا ہے۔ خصوصاً ایشیا کا بدلتا ہوا منظر نامہ۔ زاہدہ حنا نے اِس کا براہِ راست ذکر نہیں کیا ہے مگر بالواسطہ طور پر ''کابلی والا'' کے کردار کی توسیع بھی محسوس ہوتی ہے (مشہور افسانہ نگار انور قمر نے ''کابلی والے کی واپسی'' میں اس کو اپنے انداز میں بیان کرتے ہوئے محسوسات و جذبات کو خوبی سے اُجاگر کیا ہے)۔

انور قمر کے ساتھ ساتھ ذکیہ مشہدی، ساجد رشید، نورالحسنین، عبدالصمد، شموئل احمد، خورشید حیات، مبین مرزا، رشید امجد، حمید سہروری، مشتاق احمد نوری، خالد

جاوید، صادقہ نواب سحر، فیاض رفعت، مقدر حمید، ظفر اوگانوی، رحمٰن عباس، اسرار گاندھی، مشرف عالم ذوقی، ترنم ریاض، احمد صفیر، حسین الحق، احمد رشید، غضنفر، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، شائستہ فاخری، اس طویل فہرست سے اجتناب برتتے ہوئے یہ عرض کرنا ہے کہ اِن افسانہ نگاروں نے استعارات اور علامات کے سہارے انوکھے اور موثّر جدید ترین افسانوں کے تانے بانے بُنے ہیں بلکہ فکری اور فنّی دونوں صورتوں میں مذکورۂ بالا فنکاروں کے افسانوں میں ۱۹۶۰ء کے بعد کا تیزی سے بدلتا ہوا مزاج نظر آتا ہے۔ ان میں بنتی بگڑتی ہوئی تہذیب اور ان کے زیر سایہ پروان چڑھنے والی اَقدار کا منظر نامہ ہے، عالمگیریت اور صارفیت کے مسائل و مصائب کی مختلف صورتیں ہیں۔ یہ سب نفسی کیفیات اور جذبات کو اُجاگر کرتے ہوئے صورت واقعہ کی عکاسی پر قاری کی توجہ مبذول کراتے ہیں۔ یہاں رُک کر میں تفصیل سے ''دَخمہ''، ''علام اور بیٹا'' پر بات کرنا چاہتا ہوں۔ ''دَخمہ'' میں بیگ احساس نے آریائی نسل کے دو اہم مرکز فارس اور ہندوستان کے تمدنی مزاج کے نشیب و فراز اور ماحولیات کے ساتھ قدروں کے زوال کو فنکارانہ ڈھنگ سے سمیٹ لیا ہے۔ اِس افسانے کی نوعیت اور مَعنویت اِس لیے بدل جاتی ہے کہ مُردہ جسم، مُجردگاہ، مَے کدہ، چیونٹی اور گِدھ سبھی استعارے کی شکل میں اُبھرتے ہوئے کچھ کھونے اور بچھڑنے کا اِحساس دلاتے ہیں اور وہ بھی اِس تکنیکی ہُنرمندی اور خوش سلیقگی کے ساتھ کہ قاری کو اِس کا علم ہو جاتا ہے کہ کس طرح مُعاشرے سے مُثبت قدریں، منفی سوچ کے طابع ہوتی چلی گئی ہیں۔ دائروی شکل میں ترتیب دیئے گئے اِس افسانہ کا آغاز وسط یعنی سُہراب کی نعش سے ہوتا ہے۔ منظر پارسی فرقہ کا عکس پیش کرتا ہے۔ مختصر سے منظر کے بعد ہی راوی کہانی کو آگے بڑھاتا ہے— افسانہ

نگار لاش اور دَخمہ کے گیٹ کے محض بیان پر اِکتفا نہیں کرتا بلکہ اُس پس منظر کو اُجاگر کرتا ہے جس میں محبت ہے، معصومیت ہے اور جس پر ہر ہندوستانی ناز کرتا ہے۔ منظر کا زمان و مکاں ماضی کو اپنے دائرے میں لے لیتا ہے۔ صاف ستھرا، محبت اور رواداری کا ماحول، مسجد و چرچ کے ساتھ پارسی گُٹھ یعنی قبرستان کا ذکر — چند جملوں کے بعد ہی اُس طرز و طریق کا بیان ہے جو پارسی مُردے کے ساتھ ہوتا ہے اور پھر گول عمارت یعنی 'دَخمہ' کی وضاحت، مگر اس حصّہ میں ''سگ دید'' یعنی چار آنکھوں والے کتّے کے تعلق سے تشنگی برقرار رکھی گئی ہے۔ یہ تشنگی صنفِ افسانہ میں کہانی کی واپسی کی ضامن ہے کیوں کہ ''کہانی کا سحر وہ سحر ہے جو ازل سے انسان کو مسحور کرتا چلا آیا ہے اور کرتا رہے گا۔ خواہ اِس میں راستہ بھول جانے ہی کا خطرہ کیوں نہ ہو''۔

برق رفتاری سے بدلتے ہوئے مناظر میں ایک جانب پارسیوں کی طرزِ زندگی اور دوسری طرف مسلمانوں کے طور طریق، جن میں جزوی فرق کے علاوہ کوئی تخصیص و تمیز نہیں۔ اِسی مشترکہ ماحول میں بچے پروان چڑھتے ہیں مگر تبدیلیٔ وقت نے اُن قدروں کو متزلزل کر دیا جن پر تہذیب و تمدن کی تعمیر ہوئی تھی۔ شیرازۂ فکر و نظر کے بکھرنے کی یہ تمثیلی رُوداد مختصر ترین الفاظ میں بیان کی گئی ہے۔ چودہ صفحے کے اِس افسانے میں صدیوں کی تہذیب اور اُس کے رسم و رواج اِشاروں اِشاروں میں سِمٹ آئے ہیں۔ قوموں کی نقلِ مکانی، شہروں کے آباد ہونے اور پھر اُن پر تعصب اور تنگ نظری کے بادل چھانے کی کیفیت کو افسانوی ڈھنگ سے پیش کرنے کا ہُنر بیگ احساس کو خوب آتا ہے۔ تھوڑے سے ہی وقفے میں کس طرح محبت، مروت اور رواداری، نفرت و حقارت میں بدل جاتی ہے، اِس کے بیان میں بھی بیگ احساس کو قدرت حاصل ہے۔

''دَخمہ'' میں تنگ نظری کس طرح زور پکڑتی اور روشن خیالی ماند پڑتی ہے، اِس کا بیان مؤثّر لہجہ میں ہے۔ جسم کی توانائی اور اُس سے وابستہ رنگ رلیاں، حواسِ خمسہ کی بیداری تک محدود رہتی ہیں لیکن جسم کے جامد اور ساکت ہوتے ہی منظر نامہ بدل جاتا ہے۔ ''سُہر اب کے مے کدہ'' کا حُدود اَربعہ نظروں کے سامنے ہوتا ہے۔ اور بغل میں حکمراں طبقے کی ڈیوڑھیاں، دائیں جانب ڈرامہ تھیٹر، بائیں جانب زیزیڈینسی اور مقابل میں مسجد اور اُس سے لگ کر جانے والی گلی میں ادبی مرکز۔ قاری دورانِ قرأت ٹھہرتا، غور کرتا ہے۔ تاریخی شہر جس کی اپنی ایک تہذیب تھی، ختم ہوا، اور وہاں وہ لوگ بسنے لگے جو اُس جگہ سے جُڑے نہیں تھے، جنھیں اَقدار سے زیادہ مال وزر عزیز تھا۔ اِس طرح تاریخی شہر کا رنگ ڈھنگ بدل گیا۔ یہاں تک کہ نہ تو شاہی خاندان کو اپنی تہذیب کی فکر رہی، نہ اُمرا کو اور نہ ہی عوام کو۔ تبدیلیٔ وقت نے سب کچھ بدل دیا۔ بقول راوی:

> ''یہ تسلیم کرلیا گیا تھا کہ تاریخی، تہذیبی، قومی، معاشرتی، جذباتی وذہنی ہم آہنگی کی ساری روایتیں مُنہدم ہوچکی ہیں۔ پورا ادب درونِ ذات کے کرب میں مبتلا تھا''۔ (ص:۱۲۹)

افسانہ نگار تجرید اور تمثیل کی آمیزش سے شہر حیدرآباد ہی نہیں بلکہ دبستانِ حیدرآباد کے تصور کو پیش کرتا ہے اور پھر یکا یک اس تہذیب وتمدن کے شیرازے کے بکھرنے کو جس اِیجاز واِختصار کے ساتھ قلم بند کیا ہے وہ لائقِ تحسین ہے۔ نہ جانے کیوں ایسے میں مجھے نیّر مسعود کا افسانہ ''علّام اور بیٹا'' شدّت سے یاد آتا ہے حالاں کہ دونوں کی فضا، ماحول اور کرداروں کا برتاؤ اور اُن کی پیش کش کا انداز جُداگانہ ہے مگر کوئی نہ کوئی بات ایسی ضرور ہے جو ایک دوسرے کو قریب کرتی ہے اور یہ

بات ہے، ثقافتی سرمایے کے خسران اور تہذیبی زِیاں کی حشر سامانی کی۔ اگر چہ دونوں فنکاروں کے فنّی رویوں اور اُن کے برتاؤ میں اِختلاف موجود ہے۔

''علاّم اور بیٹا'' میں انسانی فطرت اور نفسیاتی عمل کے زاویوں کو اُجاگر کرنے کے لیے راوی دوہرے عمل سے گُزرتا ہے یعنی محفوظ کو بیان کرنے کے لیے کھوئی ہوئی چیزوں کو حوالہ بناتا ہے۔ اِن حوالوں میں روشنی کا جھما کا تصویر کا عکس دِکھلاتا ہے اور جب وہ جھما کا غائب ہوتا ہے تو تصویر بھی غائب ہو جاتی ہے۔ وَاہمہ اور اشکال جواز مہیا کرتا ہے کہ چہروں کا غائب ہونا نفسیاتی عمل ہے جس میں واقعہ کی اَہمیت اُبھرتی ہے نہ کہ چہرے کی۔ اِس طرح غیر محفوظ واقعات وحادثات محفوظ ہو کر بیانیہ کا حصہ بن جاتے ہیں۔ نیّر مسعود کی فنّی ہُنر مندی یہ ہے کہ اِبہام کو سلیس زبان میں پیش کر کے تہہ داری کا حصہ بنا دیا ہے۔ درمیانی خلا کو پُر کرنے کے لیے نہ صرف انسانی تشکیلی ادوار بلکہ ضعیفی اور نسیان کا بھی سہارا لیا گیا ہے۔ اِس طرح افسانہ ''علاّم اور بیٹا'' کے تانے بانے بُننے میں یادداشت، شناخت اور بدلتے ہوئے وقت کو اس طرح تحلیل کر دیا گیا ہے کہ اختر انصاری کا شعر ذہن میں اُبھر آتا ہے:

یادِ ماضی عذاب ہے یارب
چھین لے مجھ سے حافظہ میرا

افسانہ ''علام اور بیٹا'' اپنے آغاز سے ہی یہ تاثُر دیتا ہے کہ باوجود مذکورہ حقیقت کے (۱) یادوں کے ذخیرے لامحدود ہیں (۲) بے شمار غیر معمولی یادیں محفوظِ دماغ ہیں، حصۂ شعور ہیں اور اتنی بیش قیمت ہیں کہ کاش یہ ماضی کو حال میں تبدیل کر کے، دماغ کو جوان رکھ کر گرمائے رکھتیں لیکن محفوظ یادوں میں اگر انتہائی کریہہ صورتیں موجود ہیں تو بہتر ہے کہ میرا حافظہ ہی معدوم ہو جائے۔ (۳) مبہم

اشاروں میں یادوں کی کرچیں نظر آتی ہیں۔ راوی اعتراف کرتا ہے کہ اُس کی یادداشت جارہی ہے۔لفظوں کا ذخیرہ ختم ہورہا ہے۔(۴) بقول راوی وہ عمر کے اُس حصے سے گُزر رہا ہے جب کہ وہ اپنی زندگی سے جُڑی یادوں میں سے بہت سی چیزوں کو بھول چکا ہے،اور کچھ چیزیں صرف نشان کے طور پر یادرہ جاتی ہیں۔انہی نشانوں کو جوڑ کر وہ ایک کہانی بناتا ہے۔نہایت باریکی سے بُنی گئی کہانی میں قاری اِس نکتہ کو ہر پل یادداشت میں محفوظ رکھتا ہے کہ بچپن میں کھویا ہواعلاّم کا بیٹا مل گیا تھا۔ اُس کے دوبارہ غائب ہونے کا پتہ افسانہ کے آخر میں چلتا ہے۔ جب وہ دوبارہ غائب ہوا تو بچہ نہیں تھا۔ بظاہر نیّر مسعود کا یہ افسانہ یقین سے پرے ہے لیکن زندگی کی سچائیوں سے بہت قریب ہے۔ جب کہ ''دَخمہ'' طلسماتی فضا کا عکّاس ہوتے ہوئے حقائق سے منسلک ہے۔معاشرے کی تہذیبی تنزلی کے باوجود،مسرت آمیز اور رجائی نتائج پر زندگی اختتام پذیر ہوتی ہے۔یوں دونوں فنکاروں میں شعور ولاشعور کی کشاکش ہے۔اودھ کے لکھنوی پس منظر کی نمائندگی کرنے والے افسانے میں زندگی کے سفر میں،ڈھلتی عمر میں حافظہ زیادہ غلطیاں کرتا ہے لیکن بچپن کی پتھر کی لکیر بھلائے نہیں بھولتی۔تاہم ایک موسمی بخار نے راوی کے لڑکپن کی یادوں کو بالکل مسخ کر کے رکھ دیا— وائے رے ناکامی! بچپن کا ایک منظر بھی یادنہیں رہا۔ اِس استفہامیہ انداز کے باوجود قاری محسوس کر لیتا ہے کہ بچپن کی بعض یادوں کا کوئی منطقی جواز نہیں ہوتا، اُوٹ پٹانگ قسم کی یادیں بھی ہوسکتی ہیں جب کہ ''دَخمہ'' میں شعور مسلسل سوالات اور اُن کے جواز تلاش کرتا رہتا ہے۔ اِس میں علامتیں واضح اور تاثر مُثبت ہے۔تاہم نیکی کا بدلہ نیکی ہے اور بھلائی کا بدلہ بھلائی ہے چاہے وہ کسی مے کدہ کا مے فروش ہی کیوں نہ ہو۔محبت کا سودا کبھی رائیگاں نہیں جاتا جیسے شکر کے لیے

چینٹیاں آ ہی جاتی ہیں۔ ''علاّم اور بیٹا'' میں ''سیاہ پوشی، غم کی علامت، کفن'' انتہائی غم کی علامت اور خود فراموشی مَعرفت کی کوتاہی یعنی محض پہچان کی غلطی کے طور پر نہیں ابھرتی ہے بلکہ یہ داخلی اور ذہنی بیماریوں کی جانب اشارہ کناں ہیں اور اُس پر قہقہہ، بے حسی کی انتہا کو ثابت کرتا ہے اور یہ تاَثر دیتا ہے کہ آشنا، ہمدرد اور دوست سب اجنبی ہو گئے۔ ایسے میں یہ لاتعلقی ابتری اور بحران کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ شناسا اور منحوس چہروں کا امتیاز ختم ہو جاتا ہے اور آواز بلند ہوتی ہے کہ خدا ایسی صورت حال پر رحم کرے کہیں یہی اصلیت اور زمانے کی حقیقت تو نہیں ہے!!

''دَخمہ'' میں منفی فضا، مثبت ماحول کی آمد کی نشاندہی کرتی ہے۔ ''علام اور بیٹا'' میں وقتی خوشگواری کی سوگوار فضا جلد ہی رُندھی ہوئی محسوس ہونے لگتی ہے۔ یہ جملہ بہت ہی بامعنی بن جاتا ہے کہ ذرا سا اگر موسم صاف ہوا تو دیکھتے ہی دیکھتے اور زیادہ دُھند چھا جاتی ہے۔ ایسے میں ایک جانب کلہاڑی، جنگلی جانور اور شہری نواَح کے جنگل تو دوسری طرف بجّو، قبر، مجاور اور انوکھی وضع کے جانور سوالیہ نشان کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور قاری، راوی کی طرح خود سے ہم کلام ہوتا ہے کہ کیا انسان بکتا ہے یا نہیں بکتا؟ پھر یہ حیوانی آوازیں کیا ہیں؟ گویا علاّم بھی بھیڑیا ہے اور اُس کا بیٹا بھی۔ ایسے میں شہر کا جنگل یا جنگلی جانور میں تبدیل ہونا یا پھر اجنبی کا بھول بھلیاں میں کھو جانا غیر فطری عمل نہیں رہ پاتا ہے۔ ترقیٔ مَعکُوس پر لوگ خوش ہیں اور مُراجعت پسندی شہریوں کا شیوۂ عام ہے اور شہری تہذیب، جنگلی بود و باش کی جانب گامزن ہوتی ہے۔ کیا یہی شرف انسانیت ہے یا مذمتِ حیوانیت؟

آج کے تناظر میں جب ہم نیّر مسعود یا بیگ احساس کے افسانوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو قدرِ مشترک کا احساس ہوتا ہے کہ انسان، انسانیت کی طرف

گامزن ہے یا حیوانیت کی طرف! قدریں ہی نہیں، ضرورتیں بھی بدل چکی ہیں!! نہ گھر، نہ بستر اور نہ ہی کوئی انتظام واہتمام اور کھانا اور سونا سب بے ترتیب اور منتشر۔ زندگی موجودہ نظامِ صارفیت کے کس پہلو کی نمائندگی کررہی ہے؟ اور ہماری معصوم تہذیب کس جانب رختِ سفر باندھ چکی ہے، ''علام اور بیٹا'' کا مرکزی موضوع ہے۔ حالاں کہ افسانہ نگار معصومیت کا انتخاب کررہا ہے اور اس معصومیت کے ضائع ہونے پر محض فکرمند ہی نہیں بلکہ دست بُد عا ہے کہ انسانیت پر حیوانیت غالب نہ آنے پائے اور اگر خدانخواستہ حیوانیت غالب آتی ہے تو بہتر ہوگا کہ اُس حیوانیت کو محسوس کرنے والا حافظہ ہی معدوم ہوجائے۔ فنکار کو خدشہ ہے کہ حیوانیت اور انسانیت کے درمیان تفریقی امتیاز جسے ہم معصومیت کا نام دیتے ہیں موجودہ عہد اُسے اپنی سازشانہ کلہاڑی سے کہیں قتل نہ کردے کیوں کہ وہ اُسے قتل کرنے کے درپے ہے۔ لہٰذا اس کی حفاظت کس طرح کی جائے یہ حساس قاری کے سامنے سب سے اہم سوال ہے اور موجودہ عہد کا سب سے بڑا لمحۂ فکریہ بھی اور جس کی خوبصورت مثال ہے، بیگ احساس کا ایک اور افسانہ ''دھار'' جو لفظ بہ لفظ فکرمندی کا غماز ہے۔

بیگ احساس عموماً اپنے افسانوں میں حیدرآبادی قدروں کے توسط سے انسانی ذہن کو مہمیز کرتے ہیں۔ دخمہ میں بھی سُہراب اور اُس کے دوستوں کے مکالمے استفہامیہ انداز میں اُبھرتے ہیں۔ شکل، صورت، ہیئت کے اعتبار سے ہم انسان ہیں اور ہمارا وجود بھی انسان ہونے پر دلالت کرتا ہے لیکن سچی انسانیت سے ہم بیگانہ ہیں حتی کہ ہم اُس مقام پر پہنچ رہے ہیں جہاں خود ہمیں اپنے آپ پر ہنسی آسکتی ہے۔ نیّر مسعود کے فن پارے میں بار بار اُبھرنے والی سیاہی اور ظلمت پسندی شدید المیہ کی نشانی ہے ''دَخمہ'' میں بیس برس بعد گدھوں کا شہر کا رُخ کرنا آزادی

،محبت، مسرت اور بصیرت کی علامت ہے۔

دو الگ الگ مزاج اور اپنے اپنے مخصوص اظہار کے افسانوں کا یہاں تقابلی مطالعہ مقصود نہیں بلکہ یہ واضح کرنا ہے کہ قاضی عبدالستار، حسین الحق نورالحسنین، اقبال مجید سید محمد اشرف کی طرح بیگ احساس کو بھی اپنی تہذیب اور اُس کی روشن قدریں عزیز ہیں۔ جسے اُبھارنے کے لیے اُنھوں نے مئے کدہ کے مالک سُہراب کی رَواداری اور ایمانداری کو واضح کیا ہے۔ منظر و پس منظر کے لیے ایک جانب یہ دکھایا کہ نیک اوصاف اور اعلیٰ قدریں ختم ہو رہی ہیں جیسے پارسی اور گدھ۔ دوسری طرف بڑھتی ہوئی مذہبی شدّت پسندی کو بخوبی پینٹ کیا ہے۔ اِس زبردست تبدیلی کا راوی چشم دید گواہ ہے جو افسانے کا اہم کردار بھی ہے۔ اسی لیے حساس قاری کو ''دَخمہ'' کی تہوں میں درد کی ایک زیریں لہر جاری وساری نظر آتی ہے۔ ایسی لہر جس کے پسِ پشت تہذیب وتمدن کی گہری معنویت ہے۔ اِس معنویت کا رشتہ حال، ماضی اور مستقبل سے منسلک ہے۔ اس کا بیانیہ فرد ہی نہیں قوم کی شناخت، اس کی بقا اور تحفظ کا اعلانیہ بن جاتا ہے۔ اِس داستانوی افسانہ میں استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ ایمائیت اور منظری ربط بھی موجود ہے، ایسا ربط جس نے المیہ کو رجاعی پہلو عطا کر دیا ہے۔

اِس تفصیلی گفتگو کے توسط سے میں نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ اردو افسانے کی بُنت کسی حتمی تکنیک کی محتاج نہیں رہی تاہم تکنیک کے تجربات پریم چند کے عہد سے ہی شروع ہو گئے تھے۔ پُرانی روایات تبدیل ہوتی رہیں اور نئی روایتوں نے جلد ہی ان کی جگہ حاصل کر لی۔ عہدِ رتن سنگھ کے نمائندوں نے ایک رُخی حقیقت نگاری سے اجتناب کیا، ابہام پسندی اور تجریدیت سے بھی دامن بچایا۔ البتہ

اسالیب کے بہتر عناصر کو قبول کرنے میں پس وپیش نہیں کیا۔ اس کسبِ فیض کی وجہ سے کہانی میں کہانی پن کی واپسی ہوئی اور تمثیلی پیرائے کو وُسعت ملی۔ شہر، قصبہ اور دیہات کی نمائندگی کل بھی تھی اور آج بھی ہے۔ عصرِ حاضر کے افسانہ نگار نے فرق یہ کیا کہ وہ اپنے اطراف کی زندگی میں اُسی قدر شامل ہوگیا جس قدر کہ اُس کے کردار، اُس نے فرد کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو اِس طرح پیش کرنے کی کوشش کی کہ ہمارا پورا سیاسی اور سماجی نظام افسانہ کی گرفت میں آسکے اور پھر اُس نے باریک بینی سے اس نظام کو تہہ در تہہ سمجھنے اور اپنے فن کے لوازم کے ساتھ حاصل شدہ بصیرت کو قاری تک پہنچانے کا جتن کیا۔ اگر اسے مقصد یا مطمحِ نظر کا نام دیا جائے تو اِس کے حصول کے لیے ہمارے عہد کے افسانہ نگاروں نے تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کو اِس طرح برتا کہ وہ خارج سے مسلط کی ہوئی نظر نہ آئیں بلکہ فن پارے ہی سے نکل کر اور باہم دگر مربوط ہوکر ایک وحدت تشکیل دیں۔

تنقیدی اور تجزیاتی زاویۂ نگاہ سے دیکھیں تو پلاٹ پر زور دینے والے افسانے ہوں یا کردار پر۔ وجودی ہوں یا تجریدی، اگر کسی ایک منظر نامے پر اشتراکی و طبقاتی، نفسیاتی و جنسی، رومانی و علامتی، فضا چھائی رہی ہے۔ دوسرے منظر نامہ میں اجتماعیت، فردیت، وجودیت، رمزیت، اشاریت، تجریدیت کے تجربات نظر آتے ہیں۔ کہیں شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال، خود کلامی یا استہزائیہ انداز کے افسانوں میں لاشعوری محرکات کی حامل کیفیات نظر آتی ہیں۔ تو کہیں خواب کا بیان، تخیلی فضا، سرئیلزم وغیرہ نے افسانویت کو ہی نہیں وقت اور مقام کی حدود کو بھی توڑا ہے۔ اگر سماجی شعور، فکری پس منظر اور علامتی نظام میں مغربی رجحانات اور نظریات سے کسبِ فیض کیا گیا ہے۔ تو مشرق کی قصہ گوئی کے اسالیب کی تجدید بھی ہوئی ہے تبھی تو وہ آج

اردو افسانے کا ایک ایسا پیرایۂ اظہار وجود میں آیا ہے جس میں قوتِ بیان بھی ہے اور تخیل کی جدت بھی، اور جسے مقبولیت بھی حاصل ہے اور اعتبار بھی۔

☆☆☆