اُردو افسانہ

ایک صدی کا قصہ

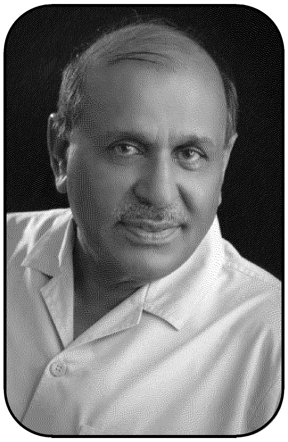
(۱۵۲۔ افسانہ نگاروں کا تذکرہ)

ڈاکٹر انوار احمد

مقتدرہ قومی زبان
پاکستان

www.parhaai.com

اُردو افسانہ ایک صدی کا قصہ



میری یہ کتاب مقتدرہ قومی زبان کے پاس امانت ہے۔ میں اس کو مقتدرہ کے سپرد کرتا ہوں تا کہ وہ اس کو انٹرنیٹ پر آن لائن کرتے ہوئے ذوقِ مطالعہ کا شوق اور اس کتاب سے اشتیاق رکھنے والوں کے لیے ارزاں کر سکے۔

انوار احمد ——————

www.parhaai.com

اُستادِ محترم

خلیل صدیقی مرحوم

(۱۹۲۲ء-۱۹۹۶)

کے نام

دل نے پکڑی ہے، یار کی صورت
گل ہوا ہے ، بہار کی صورت
(آبرو)

فہرست

❑ اس کتاب کا قصہ 13

❑ قصے کا فن 16

❑ اُردو قصے کی کہانی 22

روایت

۱ راشد الخیری افسانے میں عورتوں کے حق میں پہلی آواز 35

۲ سجاد حیدر یلدرم، جدید ترکیہ کا شیدائی 43

۳ سلطان حیدر جوش، علی گڑھ کا ایک ناراض فرزند 54

۴ نیاز فتح پوری، ناز والے ہی نیاز کو جانیں 60

۵ سدرشن، پریم چند کے ابتدائی دور کے مقلد 62

۶ مجنوں گورکھ پوری، افسانہ اور فلسفہ کا رومانی امتزاج 64

۷ اوپندر ناتھ اشک، بڑے افسانہ نگاروں کا معاصر 66

۸ سجاد ظہیر اور انگارے، ایک رجحان ساز بغاوت 69

۹ روشن خیال اور پیش قدم، رشید جہاں 81

۱۰ علی عباس حسینی، ایک 'صالح' ترقی پسند 90

۱۱	'آخری کوشش' کے خالق حیات اللہ انصاری	95
۱۲	دیوندر ستیارتھی، خانہ بدوش افسانہ نگار	98
۱۳	محمد علی ردولوی، ایک متبسم، بے ساختہ قصہ گو	101
۱۴	ہیبت کے ہیولے اور مسز عبدالقادر	104
۱۵	حسن عسکری اور ایک بڑا افسانہ لکھنے کی کوشش	106
۱۶	بلونت سنگھ، اُردو افسانے کا پیارا جگا	112
۱۷	اختر حسین رائے پوری، ایک بلند آہنگ افسانہ نگار	117
۱۸	ایک فراموش کردہ پریم پجاری، عندلیب شادانی	120
۱۹	اعظم کریوی، افسانوی روایت کی ایک نشانی	122
۲۰	ہاجرہ مسرور، تاریخِ افسانہ کا ایک بڑا حوالہ	124
۲۱	سید انور اور ناکام بغاوت	128
۲۲	سیّد عابد علی عابد، چشمِ فسانہ میں پھیلتا کاجل	132
۲۳	قدرت اللہ شہاب، ایک تلخ نوا، افسانہ نگار	135
۲۴	ابراہیم جلیس، کڑوے لہجے کا میٹھا فنکار	139
۲۵	ناقد ممتاز شیریں کا تخلیقی کرب	142
۲۶	اے حمید، رومانوی افسانے کا ضعفِ گریہ	151
۲۷	قرۃ العین حیدر کا پاکستانی ایڈیشن، جمیلہ ہاشمی	154
۲۸	انور سجاد، ترکِ ترک کی واردات	156
۲۹	دیوندر اسر، ایک ناقد، ایک تخلیق کار	159
۳۰	رام لعل، قد آوروں کے بیچ خود کو منواتا افسانہ نگار	161

۳۱	جوگندر پال، ایک شاداب بوڑھا	163
۳۲	الطاف فاطمہ اپنی ہی اُٹھائی دیواروں کا گریہ	165
۳۳	احسن فاروقی، ایک مقدس دیوانہ	168
۳۴	رضیہ فصیح احمد اور کنبہ کہانی	170
۳۵	ڈاکٹر سلیم اختر، افسانے کا پارکھ، افسانے کا گھائل	173
۳۶	غلام الثقلین نقوی، ایک معصوم تخلیقی روح	176
۳۷	فرخندہ لودھی اور بھلائے گئے طبقے کی عورت	179
۳۸	رومان کی ایک مقبول پرچھائیں شفیق الرحمٰن	181
۳۹	اختر جمال، احساسِ مہاجرت اور ترقی پسندانہ شعور	183
۴۰	احمد داوٗد، افسانے کا باغی شہزادہ	187
۴۱	مسعود مفتی، ایک نئے عہد نامے کی تلاش میں	189
۴۲	طارق محمود، وہم اور حقیقت کا عکاس	193
۴۳	مشرقی پاکستان ربنگلہ دیش کا نمائندہ افسانہ نگار، غلام محمد	197
۴۴	کہانی کی فطرت کی رازدار، حمراء خلیق	201
۴۵	کتابِ حیات کا ایک افسانوی کردار پروین عاطف	202
۴۶	نیلم بشیر، ایک دیانت دار باغی کی بیٹی	204
۴۷	نیلوفر اقبال، توازن کی ایک مثال	206
۴۸	زیرِ تفتیش، سماجی انصاف اور امراوٗ طارق	209
۴۹	محمود احمد قاضی، ٹھہرے ہوئے موسم میں ہوا کا تمنائی	213
۵۰	جمیل احمد عدیل، فکر اور تخلیقی تخیل کا جدل	215

روایت کا حاصل

۵۱	پریم چند، پہلا سماجی حقیقت نگار	219
۵۲	سعادت حسن منٹو، برصغیر کا تخلیقی ضمیر	240
۵۳	احمد ندیم قاسمی، اردو افسانے کی تاریخ کا اہم کردار	269
۵۴	تنے ابروؤں والے، احمد علی	313
۵۵	کرشن چندر، اُردو افسانے کا شہباز	326
۵۶	عصمت چغتائی، منٹو کی قلمی ہم زاد	332
۵۷	حجاب امتیاز اور چاندنی کی غنائیت	338
۵۸	میرزا ادیب، رومان سے حقیقت کا سفر	341
۵۹	خواجہ احمد عباس، ایک مقبول ترقی پسند	344
۶۰	بشر کی کمزور عظمت کا نواگر۔ غلام عباس	347
۶۱	عزیز احمد، تاریخ وتہذیب کا جوہر شناس	360
۶۲	قرۃ العین حیدر، اُردو افسانے کا تخلیقی اعتبار اور وقار	377
۶۳	ترقی پسندی کو نئی معنویت دینے والے، راجندر سنگھ بیدی	383
۶۴	انتظار حسین، ایک بڑے تخلیقی تجربے کا امانت دار	398
۶۵	خدیجہ مستور، آنگن سے ٹھنڈے میٹھے پانی تک	416
۶۶	اُردو افسانے کا اکلوتا رفیق حسین	419
۶۷	اشفاق احمد، محبت کی نظریہ سازی یا صناعی	423
۶۸	شوکت صدیقی، اجتماعی زندگی کا ہم درد مفسر	431
۶۹	ممتاز مفتی، ایک اسلوبِ حیات	434

۷۰	محمد خالد اختر، کتاب کے عاشق کی کہانی	438
۷۱	نیر مسعود، پڑھے لکھے شرفاء کا قصہ گو	442
۷۲	آغا بابر، ایک مزے دار افسانہ نگار	447
۷۳	ابوالفضل صدیقی، اُردو افسانے کا سہراب مودی	450
۷۴	حیرت انگیز تخلیق کار، بلراج مین را	453
۷۵	جیلانی بانو، امن اور انصاف کی تلاش میں	456
۷۶	افسانے کا دوسرا جنم اور سریندر پرکاش	460
۷۷	بھٹہ مزدور کے حق میں پہلی آواز، صادق حسین	464
۷۸	بھلائی گئی زندگی کی بے پایاں کشش اور محمد منشا یاد	467
۷۹	نئے افسانے کا قد آور نام، رشید امجد	470
۸۰	عبداللہ حسین، اُداس نسلوں کے لیے کہانیاں	474
۸۱	واجدہ تبسم، ایک بے باک آواز	477
۸۲	بانو قدسیہ، بابا صاحبا کی صاحباں	480
۸۳	اسد محمد خان، افسانہ نگر کا جادوگر	483
۸۴	شام ڈھلے طلوع ہونے والا حسن منظر	490
۸۵	مسعود اشعر، علم کو تخلیقی تجربہ بنانے والا افسانہ نگار	496
۸۶	خالدہ حسین اور وہی کشفِ ذات کی آرزو	500
۸۷	عرش صدیقی اور اقدارِ حیات کی جستجو	505
۸۸	مرزا حامد بیگ، مغل سرائے سے کامران کی بارہ دری تک	508
۸۹	وطن کی تلاش میں ضمیر الدین احمد	512
۹۰	اکرام اللہ، وحشت اور حیرانی کے جنگل میں	515
۹۱	مظہر الاسلام، صورت گر افسانے کا	518

۹۲ سلام بن رزاق غریب غربا کے بچے پڑھانے والا پریم چند کے بعد 521
۹۳ سمیع آہوجا، آدرش کے لیے تشدد سہنے اور دینے والا افسانہ نگار 524
۹۴ زاہدہ حنا، عصرِ حاضر کی باشعور کہانی کار 529
۹۵ آصف فرخی، افسانے کو نئے معنوی آفاق سے ہم کنار کرنے والا 533
۹۶ بے سکون چلت پھرت اور علی تنہا 537
۹۷ احمد جاوید، جدیدیت اور ترقی پسندی 540
۹۸ انسانی قدریں، فلمی منظرنامہ اور گلزار 543
۹۹ انور زاہدی، نئی نسل کی نمائندہ آواز 547
۱۰۰ ملکانیوں کی وراثت سے منحرف طاہرہ اقبال 550
❑ 'ازالے کے لیے ایک بیانیہ (پچاس افسانہ نگار) 553
(قاضی عبد الغفار، اختر اورینوی، قاسم محمود، شمس آغا، انور خاں، رحمان مذنب، انیس ناگی، فہمیدہ ریاض، شمس الرحمٰن فاروقی، اعجاز راہی، آغا سہیل، ظہیر بابر، حسن رضا گردیزی، منیر احمد شیخ، یونس جاوید، منصور قیصر، اُمِ عمارہ، حفیظ احسن، طاہر محمد خان، شہزاد منظر، عنایت الٰہی ملک، ذکاء الرحمٰن، خالد فتح، اطہر بیگ، حمید شاہد، علی حیدر ملک، شہناز شورو، خالد محمود خان، گلزار ملک، اے خیام، فاروق خالد، شیر شاہ سید، سعید شیخ، محمود واجد، انور نسیم، علی محسن، عمران اقبال، عاصم بٹ، فردوس انور قاضی، فرحت پروین، صلاح الدین حیدر، خالد سعید، جاوید اختر، ناصر بغدادی، احمد اعجاز بھلّر، راشدہ قاضی، لیاقت علی، صباحت مشتاق، ساحر شفیق، غزالہ خاکوانی)
❑ سوانحی کوائف اور افسانوی مجموعے (افسانہ نگاروں کے ناموں کی الفبائی ترتیب سے) 637
❑ ادبی مآخذ (تحقیقی وتنقیدی کتب، مضامین، جرائد) 807

قصہ اس کتاب کا

اتفاق سے زندگی میں مَیں جن اُستادوں سے متاثر ہوا وہ تقریر اور تکلم کے ماہر تھے، شاگردوں سے مہینوں بلکہ برسوں مکالمہ کرتے نہ تھکتے تھے مگر ظاہر ہے کہ کتابیں لکھنے کے لیے اُن کی زندگی میں وقت نہیں تھا یا اپنے تکلم کو تحریر میں بدلنے کے لئے زندگی میں فراغت یا اپنے نعم البدل کے طور پر کتاب یا تحریر چھوڑ جانے کی تمنا نہ تھی، ممکن ہے یہ بھی مشرق کی اُس زبانی روایت کا تسلسل ہو جو کسی اُستاد کے بیان کو شاگرد اپنی گرم جوش عقیدت سے اک ذرا مبالغے کے ساتھ سینہ بہ سینہ منتقل کرتے رہتے تھے۔ (ضیاء الحق دور میں ایسے سینے کی تلاش پر بھی پابندی تھی) بہر طور میرا نصب العین بھی ایک اچھا یا اسی طرح کا اُستاد بننے کا تھا، جو لذتِ کلام میں اپنے شاگردوں کی زندگی 'اجیرن' کردے۔ تاہم آپ یونیورسٹی سے وابستہ ہوں تو پھر مرنے سے پہلے گریڈ یا منصب کی آخری سیڑھی کو چھونے کی آرزو بھی آپ سے بہت کچھ لکھواتی رہتی ہے اور آپ اُسے طبع کرا کے اپنی دانست میں محفوظ بھی کرتے جاتے ہیں۔ سو، میں نے بھی کچھ کتابیں لکھیں، کچھ مرتب کیں اور کچھ مقالے چھپوائے، البتہ اب کئی برسوں سے یہ آرزو رہی ہے کہ بچی کھچی زندگی میں اپنی مرضی کی تین چار کتابیں لکھوں جنہیں کم از کم میرے اپنے تو پڑھیں اور ہو سکے تو وہ خریدیں بھی، مگر ان کی ادا کردہ 'رقم' میری جیب میں نہ جائے۔ ایک ادبی کانفرنس میں، مَیں نے سٹیج سے ایک مشورہ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کو دیا کہ آپ جاپان میں رہے ہیں، سو اہلِ قلم والی تنگ دستی آپ کو اب پریشان نہیں کرتی ہوگی، کیا ہی اچھا ہوتا کہ آپ اپنی ادبی تاریخ کو پڑھنے کے آرزومندوں پہ ارزاں کر دیتے، بعد میں جب میں خود اوساکا یونیورسٹی سے وابستہ ہوا تو خیال آیا کہ کیوں نہ اپنی تجویز پر خود عمل کر کے دکھاؤں۔ اس کتاب کو میں

اپنے وسائل سے شائع کرا کے اس کی قیمت ۱۰۰ روپے اسی لئے رکھ رہا ہوں اور تمام کتب شعبہ اُردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی اور شعبہ اُردو گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد کے حوالے کر رہا ہوں کہ اسے فروخت کر کے مستحق طالب علموں کے لئے ایسا فنڈ قائم کریں، جو خلیل صدیقی اور ابنِ حنیف سے منسوب ہو۔

خلیل صدیقی (مرحوم)، عرش صدیقی (مرحوم)، ابنِ حنیف (مرحوم)، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر اعجاز احمد ملک، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، اور ڈاکٹر اے بی اشرف میرے ایسے بزرگ ہیں جو وقتاً فوقتاً اس مقالے کے حوالے سے حوصلہ افزائی کرتے رہتے تھے۔ (خواجہ صاحب تو میرے مشفق مگر کڑے نگران بھی تھے) اس مقالے کی جزوی اشاعت 'اُردو افسانہ — تحقیق و تنقید' کے عنوان سے بیکن بکس، ملتان نے ۱۹۸۸ء میں کی۔ میرا خیال ہے کہ دو چار کمزوریوں کے باوجود یہ کتاب عام طور پر ایک سطح کے طالب علموں اور اُستادوں کے لیے مفید رہی، لیکن مجھے برس ہا برس یہ خیال بھی رہا کہ اگر کبھی وقت ملا تو اس پر نظر ثانی کر کے اور تمام افسانہ نگاروں کے بارے میں تازہ ترین معلومات کے ساتھ اسے دوبارہ شائع کروں جو اُردو افسانے کی ایک صدی کا قصہ ہو۔ سو، ایک خاکہ پھر سے سوچا گیا کہ ہر افسانہ نگار کے فن پر ایک مختصر تبصرے کے ساتھ سوانحی خاکہ بھی دیا جائے اور اُن کے تمام افسانوی مجموعوں میں موجود افسانوں کے عنوانات بھی درج کر دیئے جائیں۔ یہ آخری بات کافی مشکل ثابت ہوئی کیونکہ بہت سی کتابیں پڑھے بغیر ہم لوگ تبصرہ کرنے پر قادر ہیں مگر اس طرح کی قیاسی تفصیلات گھڑنے کی ہمت نہ ہو سکی۔

تاہم جب نو سو سے زائد صفحات پر محیط افسانہ نگاروں کا یہ 'تذکرہ' اشاعت کے لئے تیار ہوا، تو پروفیسر فتح محمد ملک سابق صدر نشیں مقتدرہ قومی زبان میری مدد کو آئے اور اسے بڑی محبت اور اہتمام سے شائع کیا، ان کے جانشیں جناب افتخار عارف نے بھی اس کے دوسرے ایڈیشن کے لئے رابطہ کیا، تاہم اب مَیں اس کتاب کو اہلِ علم تک اپنے شاگردوں اور دوستوں کی مدد سے پہنچانے کا فیصلہ کر چکا ہوں۔

اب اس میں ۱۵۰، افسانہ نگاروں کا تذکرہ ہے مگر کسی قدر ترتیب کے ساتھ ۵۰ روایت، ۵۰ روایت کے حاصل اور ۵۰ ایک ایسے بیانیہ میں شامل ہیں، جو اپنی اس کوتاہی کے ازالے کے لئے لکھا گیا کہ ان کی تمام تر کتب خود کو فراہم نہ کر سکا، معاملہ چھوٹے بڑے کا نہیں اور نہ کسی کے نام رہ جانے کو آپ کسی مورخِ ادب کا سہو کہہ سکتے ہیں یہ تو ایک طالب علم کے افسانے کے ذوق کا ماجرا ہے، جس نے اپنی عمر کا بیشتر حصہ افسانہ پڑھنے، لکھنے اور افسانہ نگاروں کے بارے میں اپنی رائے قائم کرنے میں صرف کی۔ اگر کسی ایک 'غریب' افسانہ نگار کو اس تذکرے میں شامل نہ کر کے میں نے اس کا دل شعوری طور پر توڑا ہے تو وہ میں خود ہوں۔

یہاں مجھے اپنے بہت سے شاگردوں اور احباب کا شکریہ ادا کرنا ہے جن میں ڈاکٹر قاضی عابد،

ڈاکٹر ابرار عبدالسلام، ڈاکٹر خالد سنجرانی، ڈاکٹر ناصر عباس، تنویر صاغر، ڈاکٹر اسد فیض، ڈاکٹر اصغر ندیم سیّد، حمیرا مری، ایچ، ای، سی کی طرف سے اوساکا یونیورسٹی میں بھجوائے جانے والے اُردو کے سکالر ظفر حسین ہرل، حماد رسول، خاور نوازش، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی لاہور کے کتاب دار محمد نعیم خان، پنجاب یونیورسٹی کے معاون کتاب دار ہارون عثمانی، سویا مانے، ڈاکٹر آصف فرخی اور حاتم صفت محمد منشا یاد، انور معظم، خاور جیلانی، سعید احمد، طارق ہاشمی، اشرف کمال اور ڈاکٹر خالد اشرف (کروڑی مل کالج، دہلی) کے لیے میں دل سے ممنون ہوں اور ان کا بھی جو نہ صرف یہ کتاب خریدیں گے بلکہ اپنے کسی عزیز دوست کو تحفے میں بھی دیں گے، لیکن یہ ایک واقعہ ہے کہ میری عزیز شاگرد ڈاکٹر شازیہ عنبرین اور بہت محنتی کمپوزر وقار حیدر، میرے مبہم جویانہ خیالات کے لئے انتظام اور سرمایہ فراہم کرنے والی میری پٹھان شاگرد ڈاکٹر روبینہ ترین اور فیصل آباد کے قیام کی ایک محبت بھری نشانی محمد عابد کے تعاون کے بغیر یہ خواب ادھورا ہی رہتا۔ اور شاید زندگی میں دوسری مرتبہ (البتہ نکاح نامے پر دستخط کرنے کے بعد پہلی مرتبہ) میری بیوی طلعت نشاط نے بھی اس کتاب کو اس طرح سے چھاپنے اور اسے اس قیمت پر فراہم کر کے اس کی آمدنی کو دونوں درس گاہوں کے اردو شعبوں کے لئے وقف کرنے کے اقدام کی عملی تائید کی ہے۔ ملتان میں ڈاکٹر روبینہ، ڈاکٹر عقیلہ، ڈاکٹر شازیہ، ڈاکٹر فرزانہ، ڈاکٹر آصف اور حماد رسول نے فیصل آباد میں ڈاکٹر افضال احمد انور اور ان کے رفقا، کراچی میں شہناز شورو، لاہور میں ڈاکٹر خالد سنجرانی اور اسلام آباد میں میرے بیٹے تمثال اور میرے گرم جوش شاگردوں نے کتب کی فروخت کے لئے کاؤنٹر قائم کر لئے ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، پروفیسر فتح محمد ملک اور ڈاکٹر محمد علی نے اس کتاب کے فلیپ کے لئے محبت بھرے لفظ عطا کئے۔

انوار احمد

اوساکا، جاپان

بتاریخ: ۱۴/ اگست ۲۰۱۰ء

قصے کا فن

رابرٹ بوائٹن نے لکھا ہے:

''کہانیاں وقوع پذیر نہیں ہوتیں۔انہیں تخلیق کرنا پڑتا ہے۔''[۱،ص۳۲]

جب کہ کہانی وقوع پذیر ہی ہوتی ہے، ایک مرتبہ سماج میں اور دوسری مرتبہ کہانی کہنے والے کے اندر اور کبھی یہ ترتیب الٹ بھی جاتی ہے۔اس اعتبار سے جون راک ویل کی بات معنی خیز ہے''کہانی بلاشبہ سماج کی پیداوار ہے مگر یہ سماج کو پیدا بھی کرتی ہے۔''[۲،ص۳]——افسانے کا ہر روپ انسانوں کی جذباتی حسی اور فکری پرداخت پر اثر انداز ہوتا ہے اور اسی کی مدد سے نہ صرف وہ حال سے آشنا ہوتا ہے بلکہ وہ اس قوت کا ادراک بھی حاصل کرتا ہے جو اسے حالتِ جبر سے آزاد کر کے موجود زندگی کو ترتیبِ نو سے ہمکنار کر سکتی ہے اور اسی کی بدولت وہ زندگی میں پیش آنے والی صعوبتوں، مسافتوں اور ہجرتوں کے لئے جذباتی اور فکری طور پر تیار ہوتا ہے۔

ادب کی ایسی تمام اصناف کی حتمی و قطعی تعریف ممکن ہی نہیں جو موضوع، تکنیک اور ہیئت کے تجربوں کی زد میں ہوں۔ پھر مختصر افسانے کی تعریف تو بعض ناقدین کے''حسِ مزاح'' کے سبب اور بھی پیچیدہ ہوگئی ہے۔فرانسس فاسٹر نے بڑی سادگی سے کہا ہے''یہ سوال بار ہا کیا جاتا ہے کہ مختصر افسانہ ہے کیا؟ مگر اس کا جواب شاذ و نادر ہی دیا جاتا ہے اور سچی بات بھی یہ ہے کہ اس سوال کا جواب دینا آسان نہیں۔''[۳،ص۲۰] اور جنھوں نے اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کی، تو زیادہ تر کوشش یہ کی کہ یا تو کچھ مان کے نہ دیا جائے یا پھر وقت کی ایک مخصوص دورانیے سے اسے مشروط کر دیا جائے، جیسے''مختصر افسانہ وہ ہے جو مختصر ہو۔''[۴]

''مختصر افسانہ وہ افسانہ ہوتا ہے جو طویل نہ ہو۔'' [۵] ''افسانے کے لئے ضروری ہے کہ اس کے مطالعہ میں پندرہ منٹ سے بیس منٹ تک کا عرصہ لگنا چاہیے۔'' [۶] ''مختصر افسانہ دراصل ایسے قصے کو کہا جا سکتا ہے جو ایک گھنٹے کے اندر پڑھا جا سکے'' [۷] ''مختصر افسانہ ایسا نثری بیانیہ ہے جسے آدھ گھنٹے سے ایک یا دو گھنٹوں تک کے وقت میں پڑھا جا سکے'' [۸] ''مختصر افسانہ اپنے مطالعے کے لئے آدھ گھنٹے سے لے کر ایک گھنٹہ یا دو گھنٹے چاہتا ہے'' [۹، ص ۱۳۰] ''مختصر افسانہ نثر کا ایک مختصر بیانیہ ہے'' [۱۰، ص ۳۶۷]

یہ درست ہے کہ ان تمام ناقدین نے تسلیم کیا ہے کہ مختصر افسانہ مختصر ہے اور یہ ناول کے مقابلے میں کم وقت میں پڑھا جا سکتا ہے مگر مختصر افسانے سے فنی تعارف کے سلسلے میں یہ اتفاق رائے زیادہ معنی نہیں رکھتا۔ لوگوں کے مطالعے کی رفتار یکساں نہیں اس طرح بعض خواندگی سے لطف اٹھاتے ہیں اور لفظوں کی آواز کے ساتھ ساتھ معنوی تمثالوں کا مزہ بھی لیتے ہیں۔ اس کے علاوہ جب ایڈگر ایلن پو نے کہا تھا کہ افسانہ وہ کہانی ہے۔ جسے ایک نشست میں پڑھ لیا جائے تو ولیم سرویاں نے تبصرہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ بعض لوگ زیادہ دیر تک بیٹھ سکتے ہیں۔ [۱۱، ص ۹]

اس سے پہلے کہ مختصر افسانے کے فن کے بارے میں ایسی ہی آرا کا غبار چھا جائے زیادہ مناسب ہوگا کہ ایک مرتبہ ایسے ناقدین کی آرا پر ایک نظر ڈال لی جائے، جنہوں نے اس صنف کی فنی مبادیات سے متعلق کوئی نہ کوئی ایسی بات کہی ہے، جو صنفِ ادب کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔

''جو چیز گزشتہ سو برسوں میں لکھے جانے والے موجودہ مختصر افسانے کو ایک طویل عرصے تک لکھی جانے والی سبق آمیز تمثیلی حکایات سے ممتاز کرتی ہے، وہ یہ ہے کہ عہد جدید میں لکھنے والا کہانی سنانے کی بجائے کہانی دکھاتا ہے۔'' [۱۲، ص ۳]

''پورے مضمون (افسانے) میں کوئی لفظ بھی نہیں لکھنا چاہئے، جو بالواسطہ یا بلاواسطہ پہلے سے طے شدہ خاکے سے مطابقت نہ رکھتا ہے۔'' [۸]

''وہی مختصر افسانہ کامیاب افسانہ کہلائے گا، جو قاری کے دل میں خوشی، غم یا خوف کے جذبات پیدا کر سکے یا اس کے جذبات میں تلاطم پیدا کر سکے۔'' [۷]

''نثری فکشن کی ایسی قسم جو ناول کے مقابلے میں زیادہ بھرپور، مضبوط اور جذبات سے مملو ہوتی ہے۔'' [۱۳، ص ۱۱۷]

''ادب کی ایسی صنف جس کی کیفیت اس کے نام سے ظاہر ہے۔ کہانی کی حیثیت سے یہ افراد کی جسمانی یا ذہنی سرگرمی سے متعلق واقعات کے سلسلے یا ایک ہی واقعہ کو بیان کرتی ہے۔ چنانچہ سارے

افسانوی ادب کی طرح یہ بھی نقش گری کرتی ہے۔ جس کی کامیابی قاری اور موضوع کی نقاشی کے مابین فوری رابطے پر منحصر ہے، تاہم مختصر افسانے کی حیثیت سے یہ تاثر کی فوری ترسیل ناول کے عمومی وسائل۔ بہت رسان اور سہولت کے ساتھ کردار نگاری، تفصیلی بیانات اور تکرار کی مدد سے نہیں، بلکہ آئینہ صفت برق رفتاری کے ساتھ مکمل نقش اجاگر کرتے ہوئے ممکن بنا تا ہے'' [۱۴،ص۵۲۷] ''ایک تاثر کو خواہ وہ کسی کا ہو اپنے او پر طاری کر کے اس انداز سے بیان کر دینا کہ وہ سننے والے پر بھی وہی اثر کرے یہ افسانہ ہے۔'' [۱۵،ص۱۰۲۸]

''مختصر افسانہ ہمیں شدتِ احساس سے متاثر کرتا ہے۔ جسے ناول برقرار نہیں رکھ سکتا'' [۱۱،ص۲]

تعریفوں کے اس انبار تلے سے مختصر افسانہ کو نکال کے اس کا جائزہ لیا جائے تو اس کی فنی اصلیت کے بارے میں چار ابتدائی اصول بظاہر طے ہوتے دکھائی دیتے ہیں:

i. اسے نثر میں بیان کیا جاتا ہے۔ ii. یہ کہانی ہی کی ایک شکل ہے جو عہدِ جدید نے بنائی۔

iii. ناول کے مقابلے میں اس کا کینوس محدود نہیں تو مختصر ضرور ہے — اس پر بحث ممکن ہے کہ اس اختصار کا سبب صنعتی معاشرے کی پیدا کردہ مصروفیت ہے یا کہانی کہنے والے کا کہانی سننے والے پر اعتماد۔

iv. ناول کے مقابلے میں تاثر کی مرکزیت اور احساس کی شدت — یہ درست ہے کہ جب سرّیلزم اور داداازم کی چرس ملی جھنجھلاہٹ نے اینٹی سٹوری لکھنی شروع کی، یا جب بقراطیت کے مظاہرے کو مختصر افسانے کے لئے ضروری سمجھ لیا گیا تو یہ سوال ضرور پیدا ہوا کہ کیا مختصر افسانے کو کہانی ہی کی شکل قرار دینے پر اصرار کیا جا سکتا ہے؟ مگر یہ منہ زور لہریں بھی ''فسانے'' کے عنصر کو ناپید نہ کر سکیں اور رفتہ رفتہ یہ رویہ روایتی افسانہ نویسوں کی اکتا دینے والی روش کے خلاف احتجاج ریکارڈ کرا کے کم و بیش تحلیل ہو گیا۔

جہاں تک افسانے کے اختصار کا مسئلہ ہے وہ دہرے مغالطے کا شکار ہے، کہ (۱) صنعتی معاشرے کے عدیم الفرصت انسان کے لئے کہانی مختصر ہو گئی ہے اور (۲) یہ کہ ''افسانہ زندگی کے تنوع اور پیچیدگیوں کو ظاہر نہیں کر سکتا، کیونکہ اس کے لئے ایک طویل بیانیہ کی ضرورت ہوتی ہے — (اسی طرح) افسانے میں کردار کا ارتقاء بھی نہیں دکھایا جا سکتا۔'' [۱۶،ص۱۱-۱۲]

حقیقت یہ ہے کہ کہانی کہنے والے اور کہانی سننے والے کا صدیوں کا ساتھ ہے، ایک حیات اور ماورائے حیات کی گواہی دیتا رہا اور دوسرا اس کی تصدیق کرتا رہا، ابتداء میں کہانی کہنے والا اپنے حقیقی تجربات اور تکنیکی واردات کو سادگی اور تفصیل سے بیان کرتا تھا مگر رفتہ رفتہ اسے کہانی سننے والے کے تخیل، شعور اور ذوق کے بارے میں حسنِ ظن پیدا ہوتا گیا، چنانچہ مختصر افسانے کا ایجاز اسی اعتماد اور حسنِ ظن کا شاہد ہے — صنعتی معاشرے نے زندگی کو ایک پیچیدہ ذہنی اور جذباتی واردات بنا دیا ہے، قیمت میں اشیاء افراد سے

بڑھ گئیں، رشتے تڑخ گئے اور زندگی میں اگر کچھ طے ہوا تو یہی کہ طے کچھ بھی نہیں کیا جا سکتا وہ اچھے وقت خواب ہوئے جب ناموں، پیشوں، ذاتوں اور صورتوں سے افراد کو جان لینے کا دعویٰ ہوتا تھا، اسی طرح جذبہ واحساس اب شہر دل کے سادہ دل باشندے نہیں، ایک متعین سمت میں بڑھتا ہوا دکھائی دینے والا فرد بے سمتی کے عذاب میں مبتلا بھی ہوسکتا ہے، اس پیچیدہ تجربے کی تفہیم کی لذت اسی ایک نکتے میں مرتکز ہے کہ کہانی کہنے والے اور کہانی سننے والے میں اشتراک قلبی وذہنی قائم ہو اور وہ اسی اعتماد کے بعد ممکن ہے۔

اسی طرح کسی شخص کا یہ کہنا کہ مختصر افسانے میں زندگی کی پیچیدگی کا اظہار ممکن نہیں یا کرداروں کا ارتقاء نہیں دکھایا جا سکتا، اس صنفِ ادب کے امکانات سے ناواقفیت کا مظاہرہ ہے، مختصر افسانے نے تو جنم ہی زندگی کی پیچیدہ صورت حال میں لیا ہے، اس لئے ہر طرح کا آشوبِ پیچاک مختصر افسانے کے خمیر میں شامل ہے۔ جہاں تک کرداروں کے ارتقاء کا مسئلہ ہے تو محض کسی کردار کے چالیس پچاس برسوں کی تفصیلی روداد بیان کرنے سے کرداروں کا ارتقاء دکھائی نہیں دے سکتا، یہ ارتقاء ہیجان، آزمائش، آشوب اور فیصلے کے لمحے میں ہی ہوتا ہے —— ناول کے خلاصے کو مختصر افسانہ اس لئے نہیں کہا جا سکتا کہ افسانہ نگار صورت حال، اشیاء اور افراد کو ایک مخصوص نظر سے دیکھتا ہے اور پھر بیان کی صلیب اس طرح اٹھاتا ہے کہ ہر فالتو لفظ، ہر زائد کردار اور ہر غیر ضروری واقعہ یا مکالمہ ایک میخ بن کر اس کے وجود میں گڑ جاتا ہے آرتھر سی دانتو نے کہا ہے کہ ”کہانی کہنے کے لئے بعض واقعات کو خارج کرنا پڑتا ہے —— کہانیوں کو کہانیاں بننے کی خاطر بہر طور چیزیں ترک کرنا ہوتی ہیں۔“ [۱۱،ص ۶]

گویا مختصر افسانے میں حسنِ ایجاز کسی زائد یا فالتو شے کے تذکرے کا متحمل نہیں ہوسکتا—— چنانچہ دنیا کے عظیم افسانہ نگار چیخوف نے کہا تھا ”اگر مختصر افسانے میں کسی دیوار پر لٹکی بندوق کا ذکر ہو تو اس بندوق کو افسانے میں ہی چل جانا چاہیے۔“ [۱۷]

اسی حسنِ ایجاز کی بدولت رمزی لہجہ وجود میں آتا ہے جو مختصر افسانے کا فنی لازمہ ہے۔ معلوم زمین پر نامعلوم آسمان کو چھونے کی خواہش ہر فرد رکھتا ہے، یہ نامعلوم آسمان کسی شخصیت کی دریافت، کسی جذباتی یا فکری صداقت کے تعین اور ادراک کی بشارت دے سکتا ہے یا خواب ہو کر تعبیر کا وعدہ بن سکتا ہے۔ مگر یہ سفر بھید بھرا ہے اپنے آپ کو جاننے کی خواہش، بیگانوں کو اپنانے کی آرزو، اشیاء اور افراد کے تعلق کے تعین کی تمنا عصرِ جدید میں سادہ نہیں رہی، اس پراسرار سفر کی لذت کی حقیقی ضمانت رمزی لب ولہجہ دیتا ہے، مگر رمزیت کو حقیقت کی دریافت کے لئے ترغیب وتشویق کا ذریعہ بننا چاہئے، ارضی حقائق اور انسانی مسائل سے نگاہ چرانے کا بہانہ نہیں، اس لئے اچھے افسانہ نگار رمزیت کے ساتھ اشارہ انگیزی کو بھی افسانہ

کے فن کا لازمہ جانتے ہیں کہ اس طرح مختصر افسانہ ابہام کی نذر ہونے سے محفوظ رہتا ہے، مگر واقعہ یہ ہے کہ اشارہ انگیزی کو مختصر افسانے کا وصفِ اساسی قرار نہیں دیا جا سکتا، تاہم اس امر پر نقاد متفق ہیں کہ وحدتِ تاثر مختصر افسانے کا وصفِ اساسی ہے۔ افسانہ نگار کے پیش نظر کوئی مرکزی تاثر ابھارنا ہی ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں یہ اختیار اس کا اپنا ہے کہ وہ واقعات یا ان کی جھلکیوں کے سلسلے میں کیا ترتیب قائم کرے؟ اشخاص یا ان کی پرچھائیوں کو کس طرح متحرک کرے؟ مکالمے یا سنّاٹے کے تال میل کو کس طرح تشکیل دے؟ مگر کسی ایک تاثر سادہ یا پیچیدہ (محبت، نفرت، خوف، شک وغیرہ) کو ابھارنا اس کی مجبوری ہے۔

جیرا آلڈ پرنس نے اپنی کتاب 'اے گرامر آف سٹوری' میں کہا ہے ''کوئی افسانہ اس وقت تک وقوع پذیر نہیں ہو سکتا جب تک اس میں تین اور اس سے زیادہ واقعات آپس میں جڑے ہوئے نہ ہوں اور ان میں سے کم از کم دو واقعات مختلف اوقات میں وقوع پذیر ہونے چاہئیں۔'' [۱۱، ص ۵] مگر ایسا کوئی فارمولا مختصر افسانے کی ہیئت یا ساخت کے تشکیلی امکانات کو محدود کر سکتا ہے اس لئے نینسی ہیل کے اس نقطۂ نظر کو ہی وقیع جاننا چاہئے۔ ''اچھی ہیئت وہی ہے جس میں لچک بھی ہو اور ٹھوس پن بھی، جسے اپنایا جا سکتا ہو، جو ارتقاء کی اہل ہو اور ہمیشہ نئی لگے'' [۱۸، ص ۱۰] اسی طرح افسانے کے 'پلاٹ' کا فارمولا بھی فرسودہ ہو چکا ہے اور جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ افسانے کا آغاز کس طرح کرنا چاہئے اور اختتام کیسے؟ تو اس کا پر لطف جواب چیخوف نے دیا ہے ''(افسانہ لکھنے کے بعد) آغاز اور انجام کو خارج کر دینا چاہیے۔'' [۱۱، ص ۶۳] اس جواب سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس سلسلے میں میکانکیت سے کام نہیں لیا جانا چاہئے، تاہم روایتی نقطۂ نظر یہی ہے کہ مختصر افسانے کا آغاز جاذبِ توجہ ہو، وسط جذباتی وحسی عروج کا حامل ہو، جب کہ انجام جذباتی وفکری تسکین کا وسیلہ، انجام کے سلسلے میں بھی مختلف فنی رویے ملتے ہیں۔ سمرسٹ ماہم نے کہا تھا ''میں نے اپنی کہانیوں کو ہمیشہ فل اسٹاپ پر ختم کرنا پسند کیا بجائے اس کے کہ آخر میں نقطوں کی بوچھاڑ کر دیتا'' [۱۱، ص ۶۳] جب کہ بعض افسانہ نگاروں (موپساں، سٹیونسن، منٹو) نے اپنے افسانوں کے لئے غیر متوقع یا ڈرامائی انجام پسند کیا ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ مختصر افسانوں کے انجام پر بھی خالق کو اپنے منصب سے آگاہ رہنا چاہئے جو فن کار کا ہے، بازی گر کا نہیں۔

جہاں تک مختصر افسانے کی تکنیک کا تعلق ہے، یہ سفر بھی جاری ہے اب تک بیانیہ خطوط یا ڈائری کی مدد سے مکالماتی، ہم کلامی یا خود کلامی کے انداز میں شعور کی رو کی تکنیک علاماتی یا تمثیلی یا تجریدی طریق یا دائرہ زمانی کی تشکیل یا مختلف طریقوں کی آمیخت یا پیوندکاری سے کام لیا گیا ہے مگر یہاں بھی یہی حقیقت پیش نظر رکھنی چاہیے کہ — ''استعاروں اور علامتوں کا نمود و کشود، نئے سے نئے تخلیقی تلازموں کی جستجو،

داستانوی توسیعی و تشکیلی عمل یا اسطور سازانہ بنت، شاعرانہ پیکروں کے جھرمٹ پیدا کرنا یا لسانی محاورے سے انحراف اور لفظ کی داخلی صوتی حرکات پر اصرار، اپنی جگہ درست ــــ لیکن یہ ساری تکنیکیں افسانے کے تحت میں داخلی تجربہ اور معانی کی توسیع کا کام کرتی ہیں۔'' [۱۹،ص۵۴]

جدید اُردو افسانے کے افق پر ہیئت پرستی کی بدلیاں وقتاً فوقتاً چھا جاتی ہیں مگر یہ وقفہ مختصر ہی ثابت ہوتا ہے کیونکہ ''فکشن کتنا ہی تجریدی کیوں نہ ہو، اس کو کہیں نہ کہیں زمین پر پیر ٹکانے ہی پڑتے ہیں اور کسی نہ کسی زمانے میں سانس لینی ہی پڑتی ہے۔'' [۲۰،ص۱۹] اس لئے افسانے کے موضوع کے ساتھ ساتھ تکنیک اور ہیئت کو بھی عصر کی فنکارانہ نمائندگی جاننا چاہیے کیونکہ ''افسانہ زندگی کا ادبی نقش ہے۔'' [۲۱،ص۱۲۶]

اصل میں ہم مختصر افسانے کے فن پر جتنے بھی ناقدین اور کتابوں کی آراء جمع کرلیں، ماجرا یہ ہے کہ ہر صنفِ ادب کی آبرو اُس کے بڑے تخلیق کار کے ہاتھ میں ہوتی ہے اور اُس تخلیق کار کا تجربہ اور اُسلوب اُس صنفِ ادب کی معنوی دنیا میں توسیع کرتا رہتا ہے اور خود اُن کے اپنے تجربات کا تنوّع اور تموّج نئی ہیئتوں اور فنی تدبیروں کا تقاضا کرتا رہتا ہے۔ یہی افسانے کے قارئین کی ذہنی و حسی تربیت کا موجب بھی ہوتا ہے اور ناقدین کے لیے بھی سامانِ بصیرت اعلیٰ تخلیقات ہی فراہم کرتی ہیں، افسانے کی کتابی تعریفوں کے مقابل عظیم تخلیق کاروں کے تخلیقی فقرے زیادہ بلیغ ہیں، جیسے گابریل مرکیوزے نے کہا کہ جب یونس نے اپنی بیوی کو بتایا کہ میں تین دن مچھلی کے پیٹ میں رہا ہوں، تو اس نے اسے ایسے دیکھا، جیسے وہ کہانی سنا رہا ہو۔

اُردو قصّے کی کہانی

اُردو افسانے نے سیاسی غلامی، معاشرتی پسماندگی اور ذہنی وجذباتی زلزلوں سے معمور دنیا میں آنکھ کھولی، یوں اپنے آغاز میں ہی یہ اپنے لب و لہجے، طرزِ احساس اور تدبیر کاری کے اعتبار سے دو واضح منطقوں میں تقسیم ہو گیا، ایک منطقہ رومان کا تھا، جہاں خواب وخیال اپنی رنگینیاں بکھیرتے اور شیرینیاں بانٹتے دکھائی دیتے ہیں یہاں فرد اپنی ذہنی وجذباتی آزادی اور فطری مسرت کی حفاظت کے لئے کوشاں دکھائی دیتا ہے، جو حقیقی دنیا میں پارہ پارہ ہو رہی تھی اس دائرے میں ماورائیت، جنسی ونفسیاتی شعور کی لپک اور انفرادیت کا زعم گونجتا دکھائی دیتا ہے، جب کہ دوسرے منطقے میں بے بسی اور مجبوری کسمساہٹ اور تلملاہٹ کو پروان چڑھا رہی تھی، نوآبادیاتی نظام سے نفرت، اس کی آلہ کار قوتوں، اداروں اور کارکنوں سے بیزاری، غلامی، غربت، محرومی اور جہالت کو تقدیرِ انسانی جاننے پر آمادگی سے گریز اور ماضی سے بے تعلقی، غراہٹ سے مشابہ لب و لہجے کو پروان چڑھا رہی تھی۔ غور سے دیکھا جائے تو یہ ایک ہی سیاسی، سماجی منظر کا عکس ہے، اضطراب اور ہلچل، انحراف اور استرداد، ان دونوں منطقوں میں باطنی وحدت پیدا کرتا ہے، ایک جگہ مرتعش جذبات دہک کر نفسی تسکین فراہم کر رہے ہیں تو دوسری جگہ سیدھے سبھاؤ غلامی، جہالت اور محرومی کی مستبد طاقت کے خلاف جنگ کا عزم، نقارے پر چوٹ لگا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رومانوی افسانہ نگاروں کا سرخیل یلدرم حریت پسند ترکوں سے اپنا رشتے کا برملا اعلان کرتا ہے۔ مولوی نذیر احمد کی سخت گیر اخلاقیات کا وارث راشد الخیری اس مولویت کے خلاف بھرپور جہاد کرتا ہے جو سادہ لوحی کو بیڑیاں پہنائے جا رہی تھی اور پریم چند روحِ عصر سے یوں مکالمہ کرتا ہے کہ مثالیت پسندی اور جذباتیت سے گزر کر سماجی واقعیت نگاری

اور رِقت کے غلبے سے آزاد حقیقت نگاری کی دشوار گزار گھاٹی میں جا اُترتا ہے۔ اس دور میں مغرب کے خلاف مزاحمت کا ایک اور رنگ بھی ہے۔ جسے مسلم رنگ کہا جاسکتا ہے۔ ایک تو تہذیبی سطح پر جیسے سلطان حیدر جوش اور راشد الخیری 'مغرب زدگی' کے خلاف بند باندھتے دکھاتی دیتے ہیں اور دوسرے سیاسی سطح پر، جیسے یلدرم انگریزوں کے خلاف صف آرا ترکوں سے جذباتی و ذہنی اشتراک محسوس کرر ہے تھے اور راشد الخیری اطالیہ کے مسلمانوں پر مغربی سامراجیوں کی مسلط جنگ کے خلاف ردِعمل ظاہر کرر ہے تھے۔

بیسیویں صدی میں پہلا بڑا سیاسی سانحہ، جس نے اردو افسانے کو بے حد متاثر کیا، وہ جلیانوالہ باغ کا سانحہ (۱۹۱۹ء) ہے، نوآبادیاتی طاقت نے جس طرح شائستگی اور تہذیب کے خول کو توڑ کے اپنا حقیقی چہرہ دکھایا تھا اس نے تعلیم یافتہ طبقے کی خوش فہمی کسی حد تک دور کر دی جو مغربی دنیا کے ضمیر کو اپنی سیاسی آزادی کے لئے بہت بڑا آسرا جانتا تھا۔ اس سانحے نے منٹو (تماشا) غلام عباس (رینگنے والے) اور دوسرے افسانہ نگاروں سے تو افسانے تخلیق کرائے ہی، راشد الخیری تک نے اس جبر کے خلاف 'سیاہ داغ' ایسا افسانہ تخلیق کیا۔

بیسیویں صدی کی تیسری دہائی میں افسانہ نگاروں کا رویہ میر کے اس مصرع کے مصداق رہا:

ع اک آگ میرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

'انگارے'، 'آتش پارے'، 'شعلے'، 'الاؤ' اور 'چنگاریاں' اس دور میں شائع ہونے والے بعض افسانوی مجموعوں کے نام ہیں۔ اس دور میں سیاسی جبریت کے ساتھ ساتھ مذہب سے بھی وحشت بڑھی تاریخ بھی بتاتی ہے کہ آمر مطلق، سرمایہ دار اور مذہبی پیشوا کے مفادات کا اشتراک انہیں اس حد تک قریب لے آتا ہے کہ ظلم کی چکی میں پسنے والوں کو ان کا ایک ہی چہرہ دکھائی دیتا ہے۔ ہماری شعری روایت میں بھی اہل شریعت اور اہل طریقت کی 'لاگ' اکثر تصادم کا رنگ اختیار کرتی ہے، مگر غور سے دیکھا جائے تو یہ معتقدات و معاملات میں عدم توازن کا ردِعمل تھا جو رفتہ رفتہ معاملات انسانی کی پاس داری سے محروم ہو کر 'معاملہ بندی' کی نذر ہو گیا۔ اس لئے 'انگارے' کے وہ افسانے جن میں کھلم کھلا خدا تعالیٰ کے وجود کی تضحیک کی گئی ہے، فرشتوں کے تصور اور حیات بعد الموت کے عقیدے پر پھبتیاں کسی گئی ہیں روشن خیالی کی دلیلیں نہیں بلکہ محض ردِعمل کے مظہر ہیں۔

اُردو افسانے کے مطالعے نے اکثر مجھے ایک سوال پر خوب الجھایا ہے وہ یہ کہ وہ کینوس جس پر سیاسی ارتعاش کی ہر لہر کا نقش ابھرا ہے تحریک پاکستان کا مظہر کیوں نہ بن سکا؟ بلاشبہ ایسے افسانے ضرور لکھے گئے، جن میں تحریک خلافت کے حوالے سے جداگانہ مسلم شخصیت کا احساس ابھرتا ہے یا کہیں کہیں قائداعظم

یا مسلم لیگ کا سرسری حوالہ بھی آیا ہے (قیام پاکستان کے بعد تو بہت سے افسانے تحریک پاکستان سے متعلق لکھے گئے، جو تحریک پر— 'کلیم' کا اعتبار بڑھانے کی عملی کوششوں کا حصہ دکھائی دیتے ہیں) مگر کروڑوں مسلمانوں کے دلوں کی دھڑکن اردو افسانے میں کیوں نہ سنائی دی؟ اور کیوں مطالبۂ پاکستان پر برہمی اور آزردگی کا احساس ہی ابھرا؟ حالانکہ بھارتی نقاد ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں ''ہماری تاریخ میں تقسیم ہند کے عناصر موجود تھے جن سے اگر وہ لازمی نہیں تھی تو کم سے کم ممکن ضرور تھی، ہماری تاریخ ایک طرف اشوک، اکبر اور داراشکوہ کی تاریخ ہے دوسری طرف مہارانا پرتاب، اورنگ زیب، شیواجی کی تاریخ ہے۔'' [۲۲،ص۲۹] اور تو اور تاریخی شعور سے اپنی کومٹ منٹ رکھنے والے افسانہ نگاروں کے ہاں قیامِ پاکستان اچانک ابھرنے والے ایک 'سانحے' کا رنگ لئے ہوئے ہے، میرے خیال میں اس کے حسبِ ذیل اسباب ہیں۔

۱۔ بیسویں صدی کے تیسرے چوتھے عشرے میں اُردو افسانے کی توانا ترین آواز ترقی پسند ادبی تحریک کی ہے جس سے وابستہ بیشتر تخلیق کاروں نے یا تو دیانت داری سے محسوس کیا کہ مطالبۂ پاکستان انگریزوں کی ''لڑاؤ اور اقتدار بڑھاؤ'' کی پالیسی کا کرشمہ ہے یا پھر وہ کانگریس کے ثقافتی ونگ کے زیرِ اثر تھے۔

۲۔ دینی احساس پر مبنی جداگانہ قومی شخصیت کی طلب، روشن خیالی اور انسان دوستی سے متصادم خیال کی جانے لگی۔

۳۔ مسلم لیگ نے بلا شبہ ۱۹۴۰ء میں پاکستان کا مطالبہ کیا تھا مگر مسلم اکثریتی صوبوں کا جوش و خروش مسلم اکثریتی صوبوں میں بہت دیر سے پہنچا ۱۹۴۶ء کے انتخابات کے بعد ہی پاکستان کی منزل قریب آئی اور حالات میں تیزی سے تبدیلی آئی اور ہمارے بہت سے دانشوروں کے تجزیے دھرے رہ گئے۔

۴۔ مسلم لیگ نے ثقافتی اور ادبی محاذ پر کام کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔

۵۔ فسادات اور متوقع نقل مکانی کے امکان نے بھی بہت سے حساس ادیبوں کو آزردہ کر دیا تھا۔

۶۔ بعض مسلمان افسانہ نگار بمبئی کی فلمی یا صحافتی دنیا یا دلّی کے ریڈیو اسٹیشن یا ایسے کسی ثقافتی ادارے میں ملازم ہو کر نہ صرف معاشی آسودگی کی چاپ سن رہے تھے بلکہ ان کی تخلیقی سرگرمیاں ایک وسیع حلقے میں قبولیت بھی پا رہی تھیں، سو وہ جذباتی طور پر اس حقیقت کو قبول کرنے سے گریزاں تھے۔

۷۔ کانگریس کے مددگار برلا اور ٹاٹا تو قوم پرستی یا اپنی سرمایہ دارانہ ذہنیت کی بدولت پس پردہ، رہ کر متوقع مالی مفادات کے لئے 'سیاسی سرمایہ کاری' کر رہے تھے۔ مگر مسلم لیگ کے محاذ پر بیشتر جاگیردار نمودِ ذات کے جذبے سے مجبور ہو کر ضرورت سے زیادہ نمایاں ہو رہے تھے جس سے بعض ادیبوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ پاکستان میں جاگیرداروں کی ہی حکومت ہوگی۔ ہندوستان میں دو مسلم اکثریتی صوبوں میں سے ایک، پنجاب میں قیامِ پاکستان سے پہلے یونینسٹ پارٹی حکمران رہی، جو مفاد پرست اور جاگیرداروں

زمینداروں اور پیروں، مخدوموں کی جماعت تھی، بعد میں ہر قیمت پر منافع چاہنے والے تاجر اس میں شامل ہو گئے۔

بہرطور قیامِ پاکستان کے بعد اردو افسانے کے افق پر فسادات کا لہورنگ گردوغبار ایک عرصے تک چھایا رہا اس موضوع پر لکھے جانے والے افسانوں کو چار گروپوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ ایسے افسانے، جن میں 'قومی نقطۂ نظر' سے، مخالف قوم کی ستم رانی کی جذباتی روداد بیان کی گئی۔

۲۔ ایسے افسانے، جن میں کلبیت اور تلخی سے اعلان کیا گیا کہ سرحد کے دونوں طرف انسان مر گیا ہے اور وہ تمام ذہنی اور جذباتی آسرے بھی ختم ہو گئے جو اِمکانی حادثوں کے خلاف اسے تحفظ فراہم کرتے تھے۔

۳۔ تلخی، نفرت، کدورت اور تعصب کے ماحول میں امید پرست نقطۂ نظر کو تقویت دینے والے افسانے بھی لکھے گئے، جنہیں ترقی پسند تحریک کے مخالفوں نے فارمولا افسانہ کہا۔

۴۔ اخلاقی اور تہذیبی تعطل کے وقفے میں انسانی فطرت کی معنویت کو متعین کرنے والے افسانے بھی لکھے گئے۔

دوسرے زمرے میں ہی ایسے افسانے بھی شامل ہو گئے جس میں سرحد پار آنے والوں سے اپنوں کے ہی غیر انسانی رویے کو موضوع بنایا گیا اس میں مہاجر کیمپوں میں منتظمین کی ہوس رانی اور بے حسی کے ساتھ ساتھ حرص زر اور خودغرضی کے وہ مناظر بھی شامل ہیں، جنہوں نے بالعموم شکستِ توقعات کے سوگوار رنگ کو نمایاں کیا۔ قیامِ پاکستان سے پہلے بھی بھوک کے اذیت ناک بوجھ تلے کلبلاتے بنیادی انسانی رشتوں اور جذبوں کو موضوع بنایا گیا تھا (خاص طور پر 'قحط بنگال') اور قیامِ پاکستان کے ابتدائی برسوں میں اور خاص طور پر ان مہاجر کیمپوں میں اس موضوع کو اتنی بے دردی سے دہرایا گیا کہ اگر کوئی نظام کے تسلسل کے سبب یہ نتیجہ اخذ کرلے کہ غلامی اور آزادی میں کوئی زیادہ فرق نہیں، تو شاید یہ اتنا بڑا مغالطہ نہ دکھائی دے، ماجرا یہ ہے کہ جنگِ عظیم دوم کے بعد سامراجی ذہن نے مہذب حربے اختیار کئے، امداد دینے والے ادارے قائم کئے، بھوکے اور غیر مہذب لوگوں کو زندگی کی اذیت سے نجات دلانے کے لئے ہلاکت خیز ہتھیار 'آسان شرائط' پر فراہم کئے، اپنے مفادات کو تقویت دینے والے سیاسی، سماجی نظام بھی چھوٹے ممالک ('دوست' ممالک) کو تحفے میں دیئے بسا اوقات تو 'حکمران' بھی عطا کئے، یوں تیسری دنیا کے نو آزاد ممالک میں سیاسی آزادی ایک واہمہ بن کر رہ گئی، دوسرا المیہ یہ رونما ہوا کہ مطلوبہ تعلیمی سرگرمی (فکری و ذہنی پس منظر کو روشن بنانے کے لئے) کے بغیر ضعیف الاعتقادی، جہالت، توہم اور پسماندگی کے اندھیرے میں بھٹکتے نو آزاد ممالک میں ان سپر پاورز نے اپنے مفادات سے ہم آہنگ صنعتی نظام اور مارکیٹ اکانومی قائم کرنے کی آزادانہ اور فراخ دلانہ کوشش کی۔ یوں صنعتی نظام کی تمام تر برائیاں تو ہمارے معاشرے میں پیدا

ہوئیں، مگر سرمایہ دارانہ نظام کی بعض سہولتوں اور نعمتوں سے بیشتر لوگوں کا تعارف نہ ہوسکا۔ اس طرح ان بڑی طاقتوں کی سرپرستی میں ایک ایسا طبقہ پروان چڑھا جس کے پاس دولت ہی نہیں وافر سیاسی قوت بھی تھی۔ چنانچہ قیام پاکستان کے بعد بھی افسانے نے تلخی اور تلملاہٹ کا لہجہ تبدیل نہ کیا بلکہ ملال اور افسردگی کا اضافہ ہوگیا۔

اُردو افسانہ میں فسادات کے ساتھ ساتھ 'ہجرت' کا موضوع بھی ایک آسیب کی طرح دکھائی دیتا ہے، یہ محض ماضی سے متعلق ایک جذباتی رویے کا عکس نہ رہا اور نہ ہی یہ بچھڑنے والے تہواروں، گلی کوچوں، باغوں پرندوں اور لوگوں کی کشش میں اسیر رہنے کا ایک کرشمہ رہا، بلکہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ ایک پیچیدہ نفسیاتی رجحان بنتا گیا اور یہ بھی کہ نئے ماحول سے تہذیبی و ثقافتی موانست پیدا نہ ہوسکنے کے نفسیاتی اسباب بھی ہوں گے مگر اس کی وجوہات سیاسی اور معاشی زیادہ ہیں۔ بدقسمتی سے ہر حکمران پاکستان کو اس وعدے سے دور کرتا گیا کہ آزاد لوگوں کی شاداب سرزمین ہوگی، جہاں اکثریتی عقیدے کے مطابق ہر طرح کے استحصال سے آزاد معاشرہ اور منصفانہ و عادلانہ سماجی نظام قائم ہوگا۔ وسائل دولت پر کسی ایک فرد یا طبقے کا اجارہ نہیں ہوگا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ پاکستان مستحکم اور ناقابل تسخیر ہوگا، تاکہ جن پنڈتوں نے ایک عشرے کے اندر اندر اس کے تحلیل ہوجانے کی پیش گوئی کر رکھی تھی اور انہیں سرخروئی نصیب نہ ہو، مگر ہوا یہ کہ پاکستان ابھی تک غیر یقینی حالات سے باہر نہیں آسکا، پھر المیہ مشرقی پاکستان، سندھ، بلوچستان سرائیکی علاقے اور سرحد میں احساسِ محرومی، سو یہ اگر 'ہجرت' کے مسئلے کو اور پیچیدہ اور تہہ دار بنادے تو قابلِ فہم ہے اور یہ بھی سمجھ میں آتا ہے کہ جس انتظار حسین نے ۱۹۵۹ء میں لکھا تھا— ''اگر پاکستان کا افسانہ نگار سن ستاون، معرکۂ کربلا اور جنگ بدر سے اپنا رشتہ جوڑے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ اس قوم کا جو نیا احساس تعمیر ہورہا ہے اس میں وہ ایک ہزار سالہ ہند اسلامی تجربہ کو اور پونے چودہ سو سال تاریخی شعور کو بھی شامل کرنے کے لئے کوشاں ہے۔'' [۲۳،ص۲۲] اور جس نے 'آخری آدمی' اور 'شہر افسوس' کے افسانوں میں اسلامی دیومالا کو تشکیل دینے کی کوشش کی؟ کس طرح اور کیوں افسردگی کے عالم میں ویران ہوکر ویدک دور میں اترا کلیلہ و دمنہ کی کہانیاں لکھیں اور کیوں ان دونوں گیدڑوں کو بھی ہٹ لسٹ پر دیکھا اور اب برصغیر میں ایٹم بم کے پش بٹن پر ہاتھ رکھے جلادوں کی کایا کلپ کی آرزو شہزادے سے رکھتا ہے۔

ہمارے ہاں اس صدی کے پانچویں اور چھٹے عشرے میں 'عرفانِ ذات' کا چرچا بہت ہوا، نفسیاتی شعور افسانے کے لئے اجنبی نہیں۔ احمد علی، حسن عسکری، منٹو اور ممتاز مفتی قیام پاکستان سے بھی پہلے اس موضوع پر افسانے لکھ چکے تھے مگر جدیدیت اس رویے میں ظاہر ہوئی کہ اپنی ذات کا کھوج لگایا جائے۔ انتظار حسین نے

اپنے مخصوص انداز میں کہا ''ظاہر کا معاملہ تو یہ ہے کہ تھوڑے سے سماجی شعور ہی سے کام چل جاتا ہے مگر باطن ایسی نامراد چیز ہے کہ درونِ خانہ ہنگاموں کا علم خود صاحب خانہ کو بہت مشکل ہوتا ہے۔'' [۲۳،ص ۴۷] جبکہ میرا خیال ہے کہ یہ بھی ناکافی سماجی شعور کا نتیجہ ہے کہ انسان سنگین، ٹھوس اور حقیقی اجتماعی مسائل سے خوف زدہ ہو کر واہموں کی دنیا میں الجھ جائے، جبلتوں کی لذتوں کو ہم رقص بنائے، نیوراتی اور اعصاب زدہ شخص کی نظر سے جو کچھ دیکھے، اسے حیات کی بنیادی صداقت خیال کرے دو عظیم جنگوں کے نتیجے میں یورپ میں جمع ہونے والے جذباتی وحسی ملبے (کیمیائی فضلے) کو اپنے ہاں ذخیرہ کرے، بہر طور یہ بھی ایک طرح کا ردعمل تھا، حقیقت کے ایک مظہر پر اکتفا کرنے کا، اجتماعیت، مقصدیت اور عقلیت پر زور دینے کا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ شخصی آمرانہ نظام کا، جہاں ادیب کو احساس دلایا جاتا ہے کہ ریاست اور حکومت ایک ہی شے کے دو نام ہیں اور بہت سے موضوعات پر اسے سوچنے اور کڑھنے کی زحمت سے بچانے کی خاطر تادیبی اقدامات کر لئے جاتے ہیں۔ اس لئے ہمارے ہاں باضمیر ادیب کے لئے علامت کا پیچیدہ نظام، جذباتی گھٹن کے تزکئے کا وسیلہ ثابت ہوتا ہے۔ شہزاد منظر نے لکھا ہے ''شہری آزادیوں اور جمہوری حقوق کو مسلسل پامال کرنے اور آمرانہ نظام کے قیام کے نتیجہ میں جدید افسانے میں علامت وقت کی اہم ترین ضرورت بن کر ابھری۔'' [۲۴،ص ۱۰۴] اگر فیشن یا شعبدہ بازی کی خاطر علامت سے کام لینے والوں سے صرفِ نظر کر لیا جائے تو احساس ہوگا کہ اس کی بدولت اُردو افسانے کی کائنات میں رمزیت اور تہہ داری پیدا ہوئی اور یوں سیاسی حقیقت اور نفسیاتی حقیقت کے مابین موجود فاصلہ بھلے بڑھا، مگر افسانے کی کائنات میں یہ یکجا ہو گئے۔ شخصی حکمرانوں اور ان کے ساتھیوں کی عافیت اسی میں ہوتی ہے کہ عوام 'افیونی' ہو جائیں، چنانچہ حکمرانوں کی جانب سے انہیں تعلیم، طبّی سہولتیں یا سماجی انصاف کی بجائے جشن، میلے، کرکٹ میچ، دنگل، آزاد چینل، اور بازاری لٹریچر وافر مقدار میں فراہم کئے جاتے ہیں، چنانچہ اسی دور میں افسانے کے نام پر عامیانہ ڈائجسٹوں نے لذیت، سطحیت اور نام نہاد ماورائیت سے بھر پور کہانیوں کا بازار گرم کر دیا، اس صورت حال کی ذمہ داری خود افسانہ نگار پر یوں عائد ہوتی ہے کہ اس نے دانشوری کے زعم میں کہانی کے عنصر کو افسانے سے خارج کر کے اسے علوم کا کیپسول یا تحلیل نفسی کا چارٹ بنا ڈالا تھا، مگر یہ امر خوش آئند ہے کہ گزشتہ برسوں میں افسانہ نگار کو احساس ہوا ہے کہ کہانی کے الاؤ پر جن بہروپیوں نے قبضہ جمایا ہے انہی نے اس کے اعتبار کو گم کیا ہے، اس لئے آہستہ آہستہ اُردو افسانے نے روح عصر سے اپنا رشتہ جوڑا ہے اور ابلاغ کی حرمت کو تسلیم کیا ہے۔

قیام پاکستان سے پہلے بھی ہمارا معاشرہ دو الگ الگ خطوں میں ہی نہیں تہذیبی رویوں میں سانس لیتا تھا، دیہی اور شہری آزادی سے پہلے پریم چند نے دیہی معاشرت کو بطور خاص مشاہدے کا مرکز

بنایا، آزادی کے بعد پاکستان میں احمد ندیم قاسمی، غلام الثقلین نقوی، طاہرہ اقبال اور ذکا الرحمٰن نے دیہی اورمضافاتی کلچر کےنقش افسانے کے کینوس پر ابھارے، اس سلسلے میں افسانہ نگاروں کی تخلیقات کے دو رنگ ہیں، ایک تو رومانی عینک سے دکھایا گیا جب کہ دوسرے میں عدم مساوات، محرومی، جہالت اور استحصال کی بدصورتی نمایاں ہےاس میں شک نہیں کہ آزادی سے پہلےاورآزادی کے بعدسیاسی قوت کا اجارہ پنجاب کے زمینداروں اور جاگیرداروں، سندھ کے وڈیروں، سرحد کے خوانین اور کبھی بلوچستان کے سرداروں کے ہاتھ میں رہا۔ان کی اپنی قوت کا اسرار تقاضا کرتا تھا کہ کبھی ثقافت کے نام پر، کبھی روایات کے نام پراور کبھی عقیدے کے نام پر اپنی رعایا کو پسماندہ جاہل اور جہالت پر راضی رکھا جائے چنانچہ آزادی کے بعد بھی ہماری دیہی زندگی کو خاطر خواہ سہولتیں میسر نہ آسکیں اوراس طرح آج جب کہ ہم فخریہ کہتے ہیں کہ فاصلے سمٹ گئے ہیں، زمین کی طنابیں کھنچ گئی ہیں اورایک بین الاقوامی کلچر وجود میں آچکا ہےتب بھی ہمارے ہاں شہراوردیہات دوالگ الگ دنیاؤں کا نقشہ پیش کرتے ہیں اوراردوافسانے نے ہمیشہ اس صداقت کی شہادت دی ہے۔ پاکستان میں قائم نامنصفانہ نظام نے جس طرح کی بےبسی،فکری انتشاراورجذباتی الجھاؤ کو پیدا کیا ہے، ہماراافسانہ ایک عشرے تک اس کا مرقع بنا رہا، تاہم اس سلسلے میں افسانوں میں تین طرح کا 'پاکستانی' پیش ہوا: (۱) نفرت، حقارت اور بیزاری کی پوری قوت سے اشیاء کو مسلنے، تصورات کو پاش پاش کرنے اور اجتماعی مقاصد کو مسترد کرنے میں مصروف، (۲) سنگین حقائق سے خوف زدہ ہوکر وحشی رنگوں کا فریب بننے میں منہمک، (۳) ظلم، استحصال اور جہالت کے خلاف جدوجہد کرنے میں مشغول۔اور یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ ہمارے ہاں پہلے دو رویوں کو''جدیدحسیت'' خیال کرنے والے افسانہ نگار بھی آمرانہ دور میں عدل، سچائی اور امید کا دامن تھام کر استحصالی قوتوں کے مقابل صف آراء ہوگئے مگر اس مزاحمت کی بھی دو سطحیں ہیں، ایک پرتو ترقی پسندی کا کتابی تصور رکھنے والے افسانہ نگاروں کی تخلیقی کاوشیں ہیں جوانفرادی اوراجتماعی تشخص کی گمشدگی، جبر وتشدد، اظہار کے مسدود راستوں، اخلاقی وتہذیبی انتشار اور غیر یقینی حالات کے پیش نظر یہ''تاریخی'' رویہ اختیار کرتے ہیں کہ ان تضادات کو اور نمایاں کیا جائے زوال کے''اسباب'' کو تقویت دی جائے تاکہ انقلاب کی صبح طلوع ہوسکے، جب کہ دوسرے افسانہ نگار یہ مؤقف اختیار کرتے ہیں کہ سرمایہ دارانہ نظام پر مبنی مغربی سماج کی افسردگی اور آزردگی کے اسباب پر نظر رکھی جاسکے، اس امر کی احتیاط کی جائے کہ پاکستانی معاشرہ اس تمدن اور تہذیبی انجام تک نہ پہنچے، اس سلسلے میں یہ افسانہ نگار عدل، حسن اور محبت سے منسلک اقدار کی ایجابی قوت کی مدد سے مزاحمت کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

پاکستان میں عوامی سطح پر کئی تحریکیں بھی چلی ہیں۔ دو کی قیادت ملاؤں کے ہاتھ میں تھی اور دو کی نوعیت نیم سیاسی تھی جو ایوب خان اور ذوالفقار علی بھٹو کی اقتدار سے علیحدگی پر منتج ہوئیں، اس کے علاوہ لسانی معاملات سے متعلق مشرقی پاکستان اور سندھ میں بھی اضطراب نے طوفان کی شکل اختیار کی اور سب سے بڑھ کر ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کی جنگوں نے پوری پاکستانی قوم کو جھنجھوڑ کے رکھ دیا۔ پہلی دو تحریکوں سے عام طور پر ہمارے افسانہ نگار نے بے تعلقی اختیار کی، البتہ انتظار حسین کے ایک افسانے 'ہندوستان سے ایک خط' میں احمدیوں کو اقلیت قرار دینے کے سرکاری فیصلے کا ذکر موجود ہے۔ البتہ دونوں نتیجہ خیز عوامی ایجی ٹیشن اور ان کے نتائج افسانہ نگار کو بے تعلق نہیں رکھ سکے۔ انتظار حسین اور رشید امجد کے ہاں تو خیر اس موضوع سے متعلق کئی افسانے مل جاتے ہیں۔ انور سجاد کے رویے میں بھی تبدیلی پیدا ہوئی، یہ اور بات ہے کہ ان افسانوں میں ان تحریکوں کی ظاہری فضا کا رنگ رچا ہوا ہے۔ ان تحریکوں کے بین الاقوامی محرکات اور محلاتی سازشوں کی بھنک جس طرح عوام کو نہیں پڑی، اسی طرح افسانہ نگار بھی معروضی زاویہ نظر سے صورتِ حال کا مطالعہ کرنے میں کامیاب نہ ہوا۔ کچھ یہی عالم جنگ ستمبر ۱۹۶۵ء میں ہمارے افسانہ نگار کا رہا۔ اس وقت تین طرح کے افسانے لکھے گئے:

۱۔ پاکستانی عوام اور افواج کا مورال بلند کرنے والے افسانے۔ (الف) توہمات کو اجتماعی لاشعور کا نام دے کر غیبی امداد پر زور دینے والے، (ب) فرد کے فیصلے، ارادے اور ہمت کو بنیادی اہمیت دینے والے۔

۲۔ پاکستان کے طبقے کا شوقِ فتوحات اور بھارت کے توسیع پسندانہ عزائم کی نشاندہی کرنے کے باوجود امن عالم کی آرزو رکھنے والے افسانے۔ ۳۔ جنگ بندی کے فوراً بعد پیدا ہونے والی افسردگی اور تلخی کے مظہر افسانے۔

اس سلسلے میں ہمارے افسانہ نگار نے عام طور پر سطحیت سے کام لیا، جس کی وجہ سے بیشتر افسانے جذباتیت کی فضا کے تحلیل ہوتے ہی حافظے کی نظروں سے اوجھل ہو گئے، البتہ ۱۹۷۱ء کے دسمبر تک صورت حال میں بہت بڑی تبدیلی آ چکی تھی، اس میں شک نہیں کہ شخصی حکومت کے تابع ذرائع ابلاغ نے عوام کو بے خبر رکھنے کی پوری کوشش کی مگر چھٹے عشرے کے آخری برسوں میں ہی مسعود اشعر اور غلام محمد کے ایسے افسانے شائع ہوئے جن میں اس المیے کے سائے موجود تھے جس نے بعد میں مغربی پاکستان میں بسنے والوں کو ششدر کر دیا۔ بہر طور اس المیے سے متعلق تین طرح کا افسانہ لکھا گیا:

۱۔ ہیئت حاکمہ یا اسٹیبلشمنٹ کے سرکاری مقاصد کی تکمیل کرنے والے افسانے۔

۲۔ محض بہاریوں کی مظلومیت کو نمایاں کرنے والے اور بنگلہ دیش کے قیام کے بعد 'ہجرت در ہجرت'' کے

ان کے المناک تجربے سے وابستہ افسانے۔

۳۔ان عوامل اور اسباب کا احساس دلانے والے افسانے جنہوں نے پاکستان کو دولخت کیا۔

گزشتہ چند برسوں میں اردو افسانے میں 'جلاوطنی' کا احساس ابھرا ہے، بلاشبہ اس کا قوی محرک تو معاشی اسباب کی بنیاد پر نقل مکانی ہے۔ یورپ امریکہ اور کینیڈا کے ساتھ ساتھ مشرقِ وسطیٰ، دیکھتے ہی دیکھتے پاکستانیوں کے لئے کوہ ندا کا درجہ اختیار کر گئے وہاں سے مسلسل بلاوا آرہا تھا اور پاکستانی بے اختیار کھنچے چلے جا رہے تھے (بعض اوقات بلاوا بھی نہیں آتا، مگر کھنچے چلے جانے والے اسی صدا کے فریب میں مبتلا رہتے ہیں) اس صورتحال کے نفسیاتی، سیاسی اور سماجی اسباب ہیں۔ احساسِ شرکت سے محروم پاکستانی اپنے اجتماعی وجود کے بارے میں سوچنے اور اس کا اظہار کرنے کا حق نہیں رکھتے اس طرح ہجرت سے بھی زیادہ پیچیدہ اور المناک احساس نے جنم لیا، یہ بے گھری کا مسئلہ نہیں، گھر میں رہ کر بے گھری اور وطن میں بستے ہوئے جلاوطنی کا معاملہ ہے۔ مشرقِ وسطیٰ اور دیگر بیرونی ممالک میں مقیم پاکستانی جو روپیہ اندرونِ ملک بھیجتے ہیں اس سے زرمبادلہ کے ذخائر کتنے بڑھتے ہیں اور افراطِ زر میں کتنا اضافہ ہوتا ہے اس کا اندازہ تو ہر وزیر خزانہ کی بجٹ تقریر سے ہو جاتا ہے، مگر اس کے نتیجے میں ہمارے اخلاقی اور سماجی ڈھانچے اور قدروں کو جس طوفان کا سامنا ہے اس کی خبر ہمارا افسانہ دے رہا ہے۔ آج پاکستان حسب سابق اپنی تاریخ کے ایک نازک دور سے گزر رہا ہے، ہماری تمام سرحدیں ناموافقت بلکہ عناد کے قبضے میں ہیں، عوامی تائید کے بغیر سماجی، سیاسی اور اقتصادی ڈھانچے کو بدلنے کی کوششیں تو ہو رہی ہیں سیاست کی دنیا میں پاکستانی عوام کو نصف صدی تک فریب میں مبتلا رکھنے والے نعروں کو حاکموں کی جانب سے بے معنی قرار دیا جا رہا ہے۔ اخلاقی بحران اپنے عروج پر ہے اور غیر یقینی حالات کی گھنٹی مسلسل بج رہی ہے، سنگ دل دانشور، امریکی تھنک ٹینکوں کی عینک لگا کر سقوطِ مشرقی پاکستان سے مماثل المیے کی پیش گوئی کر رہے ہیں، مگر پاکستانی قوم کا احساس اور ضمیر افسانے کے پردے پر مزاحمت کا نیا انداز پیش کر رہا ہے آج کا کم وبیش ہر قابلِ ذکر افسانہ نگار اسی موضوع سے متعلق بڑی بے باکی سے افسانہ لکھ رہا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ اب پاکستانی ادیب بے خبر اور بے بسی کے اس دائرے سے نکل آئے ہیں جس میں اسیر رہ کر انہوں نے المیۂ مشرقی پاکستان کا نظارہ کیا تھا۔

اس مختصر سی عمر میں اُردو افسانے نے کیا نہیں دیکھا، آشوب زیست کا کونسا ذائقہ نہیں چکھا اور جبر واستحصال کے کس حربے کا مشاہدہ نہیں کیا؟ اس لئے میرے خیال میں مختصر افسانہ ادب کی تمام اصناف پر اس لئے فوقیت رکھتا ہے کہ اس میں ہماری قومی تاریخ کی ایک دستاویز بننے کی اہلیت بھی ہے اور فنی رچاؤ

کے وہ تمام انداز بھی جو کسی صنف ادب کو قلیل المیعاد بننے سے بچا لیتے ہیں۔

خود افسانہ نگار بننے سے پہلے شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا تھا ''جس صنف کی عمر ابھی آپ کے یہاں مشکل سے ستر پچھتّر سال ہو اس میں کسی عظیم تحریر کا امکان زیادہ نہیں ہو سکتا۔'' [۲۵،ص۱۰] یہ حقیقت ہے کہ اس مختصر عمر کو روایتی پیمانوں سے نہیں ناپا جا سکتا۔ ۲۰ ویں صدی تو ویسے بھی اس اعتبار سے قیامت کی صدی تھی کہ اس کا ہر پل، ہر گھڑی آگہی کے نئے منظر کو پیدا کرتا رہا اور ایک جہانِ حیرت ہے جو اکیسویں صدی میں بھی جلوہ نما ہے مگر اتنے بہت سے فلسفیوں، پیغمبروں، کتابوں، سیاسی نظریوں، تہذیبی قرینوں کے باوجود دنیا میں حیوانی جبلّتوں اور انسانی اقدار کے مابین، نام نہاد اشرافیہ اور ذلّت کے مارے لوگوں کے مابین ایک جدل جاری ہے جس میں اب سرمایہ دارانہ نظام کا سب سے بڑا حربہ رُوبہ عمل ہے، گلوبیت کے نام پر جس کا دعویٰ ہے کہ انسانوں کے مابین ہر طرح کی تفریق مٹائی جا سکتی ہے۔ زبان، نسل، قوم، علاقہ، یا کوئی اور حوالہ جو انسانوں کو تقسیم کرتا ہو، قوموں کو تقسیم کرتا ہو، سب بے معنی ہو رہا ہے مگر یہ دعویٰ دار دنیا کو اُسی طرح تقسیم کیے ہوئے ہیں، ایک دنیا زرداروں کی ہے جو پروڈیوسرز ہیں اور دوسری دنیا بے زروں کی ہے جو صارف ہیں لیکن سرمایہ دارانہ نظام کی محافظ قوتیں اپنی مرضی کی دنیا بغیر رکاوٹ یا مزاحمت کے تشکیل نہیں دے سکتیں، اس کے متوازی تخلیق کاروں کا ایک ڈسکورس ہے جو دنیا کو ایک گاؤں بنانے والوں کو اس طرف متوجہ کر رہا ہے کہ اس گاؤں کی ضرورت تازہ ہوا، روشنی اور پانی کیساتھ وہ پرندہ بھی ہے جو فنونِ لطیف اور تخلیقی عمل کا اعتبار قائم رکھتا ہے۔

گزشتہ ایک عشرے میں اُردو کے جو بڑے افسانہ نگار اِس دنیا سے رخصت ہوئے اُن میں احمد ندیم قاسمی، اشفاق احمد، قرۃ العین حیدر، ابوالفضل صدیقی، آغا بابر، شوکت صدیقی، محمد خالد اختر، حجاب امتیاز، صادق حسین اور سریندر پرکاش شامل ہیں، احمد ندیم قاسمی کے سولہ (۱۶) افسانوی مجموعے شائع ہوئے اُن کا آخری مجموعہ 'کوہ پیما' تھا جو ۱۹۹۵ء میں شائع ہوا، اور بعد کے برسوں میں اُن کے چار افسانے شائع ہوئے جن میں سے ایک کے نیچے یہ نوٹ دیا گیا ہے 'اُس ناول کا پہلا باب جو ارادے کے باوجود لکھا نہ جا سکا' گویا گزشتہ دس برس کے پاکستانی افسانے کے منظرنامے پر نظر ڈالیں تو احمد ندیم قاسمی ایک اندازِ فکر اور اسلوب فن کے طور پر موجود تو تھے مگر ادبی حلقوں میں ان کی گونجنے والی کہانیاں 'سناٹا' (۱۹۵۲ء) اور زیادہ سے زیادہ 'بازارِ حیات' (۱۹۵۹ء) کے بعد دوبارہ تخلیق نہ ہو سکیں، اس لیے پاکستانی افسانے کے منظر سے رخصت ہونے والوں میں صرف اشفاق احمد اور سریندر پرکاش ہی آخر وقت تک بڑی کہانیاں تخلیق کرتے رہے اشفاق کی تخلیقی سرشاری اور شادابی کا تو یہ عالم تھا کہ سائنس فکشن کو اخلاقیات سے ہم آمیخت کرنے والے

مجموعے 'طلسمِ ہوش افزا' (۲۰۰۰) کے بعد بھی اُن کے دو افسانوی مجموعے ایک ہی بولی (پھلکاری) اور 'صبحانے افسانے' شائع ہوئے یہ اور بات کہ جب اُن کی وفات کے بعد اُن کی خودنوشت یا مجموعہ ملفوظات 'بابا صاحبا' شائع ہوا تو اندازہ ہوا کہ اِس کتاب کے اجزا افسانوں کے طور پر بھی شائع ہو چکے تھے۔ دراصل اشفاق احمد بے حد طاقتور متکلم تھا اور اُس کے پاس اپنے علم اور مشاہدے کو کسی مخصوص نظریے میں ڈھالنے کی صلاحیت تھی۔ وہ انسانی روح اور دُکھ کی اتھاہ گہرائیوں میں اُترنے کی صلاحیت رکھتا تھا عام اور سادہ سے مرکب اور تہہ دار صورتِ حال پیدا کرنا جانتا تھا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اُس کے پاس اظہار کی غیر معمولی صلاحیت تھی، پنجابی کے روزمرے محاورے لوک دانش اور شعر و ادب کے اعلیٰ ترین نمونوں کا ذائقہ اُس کی زبان میں رچ بس گیا تھا مگر اُس کا متصوفانہ رویہ اتنا بے ساختہ بھی نہیں تھا اور اکثر جابر حکمرانوں کے کام بھی آ جاتا تھا، اسی طرح قرۃ العین حیدر کی صورت میں ایک عظیم افسانہ نگار، اپنی زندگی کے آخر تک لکھتی رہی ہیں اور ان کا نام ایک تصورِ حیات، زاویۂ فن اور قرینۂ اظہار کے طور پر پہچانا چاہتا ہے موجودہ منظر پر نگاہ ڈالیں تو انتظار حسین، اسد محمد خان، رشید امجد، محمد منشا یاد، حسن منظر، سلام بن رزاق، خالدہ حسین، مسعود اشعر، زاہدہ حنا اور فہمیدہ ریاض کے ساتھ آصف فرخی، ڈاکٹر شیر شاہ سید، ڈاکٹر انور زاہدی، نیلم احمد بشیر اور طاہرہ اقبال اُردو افسانے کے دامن کو فکری، فنی، ہیتی اور لسانی تنوعات عطا کر رہے ہیں۔ تاہم نیر مسعود، اردو افسانہ کی پہلی صف کی قیادت کر رہے ہیں۔

برصغیر کے منظرنامے میں نیٹو افواج کی موجودگی، القاعدہ اور طالبان کی انسانیت سوز پالیسی، حکمران طبقات اور پاکستان میں بے مہار ''غیر ریاستی'' اداروں کی مہم جوئی نے ایٹمی جنگ کے خدشے کو قریں تر کر دیا ہے، ایسے میں ترکِ وطن کے رجحان کو تقویت ملی ہے، متوسط طبقے کے ادیب کو بھی بیرونِ مُلک سیاحت اور قیام کے مواقع ملے ہیں، معلومات، کتب اور مشاہدے کی مثیل ڈاکومینٹری کی افراط نے تخلیق کار کو بازگوئی کے مواقع بھی دیئے ہیں ان میں سے کچھ کے ہاں اپنی دھرتی، ثقافت اور لوک روایت کے ساتھ رومانوی ربط بھی پیدا ہوا ہے اور بیشتر صورتوں میں افسانہ نگار کی ذات اور نظر میں وسعت پیدا ہوئی ہے، مگر عظیم تخلیقی تجربے کا متبادل کوئی نہیں، وہ چاہے قریۂ جاں کا معدوم ہو جانا ہی کیوں نہ ہو، جسے آپ نیر مسعود کی طرح اپنے تخیل سے بازیاب کرتے رہتے ہیں، یا پھر حسن منظر کی طرح اپنی دنیا جہاں کی مسافت اور تجربے کے بعد اپنے ہاں کے آدمی کے احوال اور شب و روز کے دل آویز بیانئے لکھتے جاتے ہیں۔

روایت

راشدالخیری، افسانے میں عورتوں کے حق میں پہلی آواز

ڈاکٹر مسعود رضا خاکی نے اپنے پی ایچ ڈی کے تحقیقی مقالے 'اُردو افسانے کا ارتقاء' میں لکھا ہے:

''۱۹۰۳ء میں مخزن میں راشدالخیری کا 'نصیر اور خدیجہ' شائع ہوا جس کو اُردو کا پہلا افسانہ سمجھا جاتا ہے''۔[۱۶، ۱۶۳]

میرے خیال میں ڈاکٹر صاحب اس افسانے کو تلاش نہیں کر سکے سو، انہوں نے راشدالخیری کے اس افسانے کا محض تذکرہ کرنے کے بعد ایک اور افسانے ''عصمت وحسن' کا تجزیہ پیش کر دیا، جو مخزن جلد ۱۳ شمارہ ۲ مئی ۱۹۰۷ء کے صفحات ۱۰ تا ۲۵ پر شائع ہوا تھا۔ رہی یہ بات کہ ڈاکٹر مسعود رضا کو 'نصیر اور خدیجہ' کا علم کیسے ہوا؟ تو میرے خیال میں انہوں نے 'عصمت' راشدالخیری نمبر کو اپنی معلومات کا سرچشمہ بنایا، جس کے صفحہ ۱۰۸ پر درج ہے: ''۰۳ کے مخزن میں علامہ مغفور کا یہ افسانہ بصورتِ خط شائع ہوا تھا اور اس کا عنوان تھا 'نصیر اور خدیجہ' اور اسی جریدے کے صفحہ ۱۰۹ پر یہ عبارت بھی ملتی ہے ''چونکہ مخزن کے پہلے تین سال کا فائل ہمارے سامنے نہیں، اس لئے ہم 'نصیر اور خدیجہ' کو ان کا پہلا افسانہ قرار دیتے ہیں۔'' خوش قسمتی سے میں نے سر عبدالقادر کی لائبریری میں مخزن کے ابتدائی برسوں کا فائل دیکھا ہے اس لئے میں وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ مخزن میں راشدالخیری کا پہلا مطبوعہ افسانہ نصیر اور خدیجہ ہے جو جلد ۶ شمارہ ۳ دسمبر ۱۹۰۳ء کے صفحات ۲۷ تا ۳۱ پر موجود ہے۔ (میں نے ہی اپنے دوست مرزا حامد بیگ کو ایک مکتوب کے ذریعے اس حوالے سے مطلع کیا تھا) اگرچہ فنی اعتبار سے یہ افسانے سے زیادہ ایک ناول کا ٹکڑا دکھائی دیتا ہے۔ تاہم زمانی اعتبار سے یہ افسانہ راشدالخیری کو اپنے معاصر افسانہ نگاروں پر فوقیت دیتا ہے۔

راشدالخیری کے بیشتر افسانے ''مسلم سوشل موضوعات'' پر ہیں (تقسیم ہند سے پہلے اور ذرا بعد تک یہ ترکیب فلمسازوں کو بہت مرغوب تھی) پریم چند نے بجا طور پر گلہ کیا ہے: ''آپ نے جو کچھ لکھا ہے مسلمانوں کے لئے لکھا ہے جس طبقہ کو اٹھانا چاہتے ہیں وہ مسلمانوں کا طبقہ ہے۔''[۲۶، ص ۲۷۴] بے شک راشدالخیری نے مسلم معاشرت کو ہی اپنا موضوع بنایا اور غالباً اپنی والدہ کی صعوبتوں کے حوالے سے عمر بھر مسلمان عورت کی مظلومیت پر لکھا اور مصوّرِ غم کا لقب پایا۔

لڑکی کی پیدائش پر آج بھی خوشی نہیں منائی جاتی، اس وقت اگر لڑکیوں کی پیدائش پر سوگ منایا جاتا ہو تو چنداں باعثِ تعجب نہیں: ''میری رائے میں لڑکی کی ولادت ایک ناگہانی مصیبت ہے اور سو جھگڑوں کا جھگڑا صرف عورت کی ذات۔'' (شرع کا خون، حور اور انسان، ص ۳۲) پھر جتنا عرصہ لڑکی ماں باپ کے گھر رہے،

بھائیوں سے ہیٹی رہے اور اسے اس کی کم تری کا احساس بھی دلایا جاتا رہے۔''اللہ غنی! مسلمان بچیاں جو ماں کی چوکھٹ پر چندروزہ مہمان ہیں۔ بھائیوں کے مقابلے میں اتنا حق بھی نہیں رکھتیں کہ پانچ کے مقابلے میں ایک چیز آجاتی۔'' (محرومِ وراثت، طوفانِ اشک، ص۵) اس کے بعد معصوم بچی کی منگنی یا نکاح کا مرحلہ آتا ہے اس کے ہوش سنبھالنے سے پہلے جس نے اسے گود میں لے لیا یا اس کے لئے سوال 'ڈال دیا' لڑکی اس کے گھر کی لونڈی ہوئی۔''جہاں آراء ابھی ماں کے دودھ سے فارغ نہ ہوئی تھی کہ مسلمانوں کی وہ ذلیل اور ظالمانہ رسم ادا ہوئی جس کا نام منگنی ہے اور جس کا حرف حرف ثابت کر رہا ہے کہ لڑکی اگر سسرال کی کنیز ہے تو میکے کی ماما'' (پرستارِ محبت، سیلابِ اشک، ۶۔۷) پھر لڑکی کی مرضی کے بغیر نکاح کو مشرقیت کا کمال سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس کے علاوہ والدین کی محرومیاں لمحاتی تسکین کا وسیلہ تلاش کرتے ہوئے اپنی بچیوں کے لیے ابدی جہنم تلاش کر بیٹھتی ہیں اور ان سب سے بڑھ کر جہیز کی لعنت! مگر جہیز کے سلسلے میں راشد کا رویہ خلافِ توقع ہے پر قابل فہم ہے:''والدین اصلاحِ رسوم کی آڑ میں ایک پھوٹی کوڑی بیٹی کو نہ دیں تو یہ بھی ممکن ہے کہ مرد سنت نبوی کے بموجب شرع محمدی، مہر پر مصر ہوں۔ ان حالات میں اس لڑکی کا کیا حشر ہوگا جو ادھر سے بھی گئی اور ادھر سے بھی، جہیز اس طرح گیا، مہر اس طرح ترکۂ پدری پر تو رواج غالب ہی ہے۔'' (بدنصیب بچوں کا یہ حق بھی گیا، عصمت، راشد الخیری نمبر، ص ۶۸۰۔۶۸۱) تکلیف دہ رواجوں میں سے یہ بھی ایک رواج رہا ہے کہ لڑکی باپ کے ترکے کی قطعاً وارث نہیں۔ 'محرومِ وراثت' کا یہی موضوع ہے، 'شرع کا خون' میں بھی ایک کردار کہتا ہے:''وہ تو خدا مفتی صاحب کا بھلا کرے اگر وہ رواج کے مطابق فتویٰ نہ دیتے تو دریا پار کے آٹھوں موضع شرع کی رو سے ہاتھ سے نکل چکے تھے۔'' (حور اور انسان، ص ۳۳) اس کے بعد سسرال کا مرحلہ درپیش آتا ہے، جہاں عورت بھی عورت پر ستم ڈھاتی ہے کبھی ساس بن کر، کبھی نند کے روپ میں اور کبھی سوکن ہو کر، پھر خود شوہر کے پاس بھی دو بڑے ہتھیار اندھی قوت منوانے کے ہیں، کثرت ازدواج اور طلاق:''میں نے آپ حضرات کو اور بالخصوص آنجناب کو کبھی سر منڈاتے ہوئے، تہمد باندھتے ہوئے، کھجوروں سے پیٹ بھرتے ہوئے اور پتھر ڈھوتے ہوئے نہیں دیکھا، ہاں آپ کے نکاحوں کی خبریں میرے کانوں میں برابر پہنچتی رہیں۔'' (جھنوری دلہن، جوہر عصمت، ص ۱۷)''آگرہ کا تاج محل تمہاری نگاہ میں محبت کا ایک لازوال خزانہ ہے اور ایسے جواہرات سے جگمگا رہا ہے جن کی روشنی کائنات کو مزین کر رہی ہے مگر میری نگاہیں دریا کی ان لہروں کے آئینہ میں، جو ہر روز بلکہ ہر لحہ تاج محل کے قدموں کو بوسہ دے رہی ہیں، بادشاہ کی ان بیویوں کی صورتیں بھی دکھائی دیتی ہیں جو محبت کے شاہی انعام سے محروم رہیں۔'' (تفسیرِ عصمت، ص ۱۳۔۱۴)''طلاق اور خلع دونوں برابر کے حق تھے طلاق مرد کا حق تھا خلع عورت کا۔ آج کے مسلمان، عورت کا حق غصب کر چکے ہیں اور تمام ہندوستان میں خلع کا نام تک نہیں۔'' (طلاقن کا سفید بال، سیلاب اشک، ص ۴۹۔۵۰)

یہ جوراشدالخیری کی کہانیوں میں عورت پنگھوڑے سے قبر تک استحصال کا شکار دکھائی دیتی ہے، سسرال کی سازش کا شکار ہوکر یا بے کشش ہوکر شوہر کی نظر سے گرتی اور دل سے اترتی ہے، طلاق کی گالی کو ماتھے پر سجاتی ہے، فطرت کی سازش کا شکار ہوکر بیوہ ہوتی ہے، بے اجر خدمت کرتی ہے، بے فیض محبت کرتی ہے، بے ثمر زندگی کرتی ہے، وہ راشد کے افسانوی تخیل کی تخلیق نہیں، زوال پذیر معاشرت کی ریاکار قدروں اور رویوں کی غلام گردشوں کی پیدا کردہ ہے۔ اس عورت کا ذکر اعصاب کی مردہ رگوں کو جگانے کے فریب میں مبتلا کرنے کے لئے تو کیا جارہا تھا مگر مامتا، رفاقت اور محبت سے انصاف کی بنیاد پر مستقل رشتہ قائم کرنے کی آرزو پر رواج کا عفریت سایہ فگن تھا۔ وہ رواج جو اسلام ایسی زندہ ثقافتی قوت کو غیر مؤثر بنانے پر تلا ہوا تھا لیکن برِصغیر کے سماجی ڈھانچے میں تبدیلی کے لئے تاریخی قوتیں اپنا کردار ادا کر رہی تھی یہ اور بات ہے کہ حقوقِ نسواں کے سلسلے میں بعض امور میں راشد کا تذبذب ناقابلِ فہم بھی نہیں، پردے کے بارے میں آج بھی روایتی نقطۂ نظر کی خشم گینی کم نہیں ہوئی، سو مخلوط تعلیم کے بارے میں مشنری سکولوں میں بچیوں کی تعلیم یا ترکِ پردہ سے متعلق بعض لوگ جھجک کا شکار تھے تو سمجھ میں آتا ہے اور خاص طور پر ان کے اقتدار کو غصب کرنے والے آقا کے قائم کردہ مدرسے اور عورت کی آزادی سے متعلق ان کے تصورات کی قبولیت سے شکست کے تمام پہلوؤں کو تسلیم کرنے کا خوف۔ اس کے باوجود مولانا راشدالخیری پردے میں بے جا سختی کے قائل بھی نہیں اسی طرح وہ مشنری سکولوں میں بچیوں کی تعلیم کے حق میں نہیں مگر تعلیم نسواں کے حامی ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ اسلام کو رواج کے جمود میں ڈھالنے، ظالمانہ اور نامنصف سماجی نظام کو تقویت دینے اور کسی ریاکار، بزدل اور خودغرض کو اس کے اصولوں کی تشریح و توضیح کا حق دینے کے لئے تیار نہیں۔ مولانا راشدالخیری کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ اسلام تمام انسانوں کی دلجوئی، خدمتِ خلق، کشادگیٔ قلب اور رحم اور انصاف کا مذہب ہونے کے باوجود مُلّا کے ہاتھوں جامد قواعد کا مجموعہ، جبر و استحصال کا وسیلہ اور جاہلانہ رسوم و رواج کا محافظ بن کر رہ گیا ہے، اس لئے وہ انتہائی تند و تیز لہجے میں مولوی اور اس کے عقیدے پر برستے ہیں: ''یہ مسلمان کی میّت ہے جس کے منہ پر ڈاڑھی نہ مونچھ، نہلانے والے بھی کافر اور کندھا دینے والا بھی گنہگار پہلے تو ڈاڑھی کا انتظام کرو پھر چار گواہ لاؤ جنہوں نے اس کو سجدہ کرتے ہوئے دیکھا ہو ـــــ خیر اب ایک ترکیب ہوسکتی ہے سوا گیارہ روپے لائیے میرے پاس ایک ڈاڑھی رکھی ہوئی ہے وہ عرب شریف کی ہے ڈپٹی صاحب کے لئے رکھی تھی آپ لے لیجئے۔'' (مچھیرن کا جھولا، خدائی راج، ص ۱۲-۱۳) ''بیوی درد میں تڑپے، بچے بیمار ہوں اس کے اوروظائف میں فرق نہ آئے غضب یہ تھا کہ ظالم اس اصول سے جس پر اسلام کی بنیادیں قائم ہیں کہ خالق کی عبادت مخلوق کی خدمت سے قطعاً ناآشنا تھا، ہاں الجھنے اور لڑنے کو قرآن و حدیث نوکِ زبان، بیوی سے بحث ہوئی اور ایک پوری حدیث پڑھ ڈالی دوستوں سے اختلاف ہوا اور ایک آیت

کی تاویل لے بیٹھا۔'' (تین بہنیں، خدائی راج، ص ۴۸) ''آخر مولوی صاحب نے ایک روز وعظ فرمانے کے بعد تنہائی میں صغریٰ سے اس طرح فرمایا — سب سے زیادہ ثواب بیوہ کے عقد کا ہے، نماز، روزہ، زکوٰۃ سب گرد ہیں، یہاں تک حکم ہے جس وقت بیوہ نکاح کا قصد کرتی ہے، اسی وقت سے فرشتے اس کی نیکیاں لکھنی شروع کر دیتے ہیں اور جو فرشتے آسمان پر معماری کا کام کرتے ہیں وہ اسی وقت سے جنت الفردوس میں بیوہ کے واسطے جنت کا محل چننا شروع کر دیتے ہیں۔'' (خاتمہ بالخیر، خدائی راج، ص ۸۹) ''مہر معاف کر دے گی تو طلاق دے دوں گا، نماز کا وقت ہو گیا ہے، اب میں جاتا ہوں، اظہر یہ کہہ کر باغ سے باہر آیا اس کا سر منڈا ہوا تھا ٹخنوں سے اُونچا پاجامہ تھا اور وظیفوں کی کثرت نے اس کا دل سخت کر دیا تھا مسجد میں نماز پڑھی، باچھیں چیر کر گڑ گڑاتا رہا اور تسبیح پھیرتا ہوا گھر چلا گیا۔'' (نند کا شکار، گردابِ حیات، ص ۴۳-۴۷) ''مولانا یوسف کو دنیا سے اٹھے تین صدیاں ہو چکیں مگر ان کے کارنامے زندہ ہیں اور دو یتیم بچیوں کی روح، جن پر اس شقی ازلی نے مصیبت توڑی، آج تک لعنت برسا رہی ہے۔'' (انتہائے حمیت، حور اور انسان، ص ۶۰)

راشد الخیری نے کچھ افسانے تاریخ اسلام یا اسلامی روایات و حکایات سے اخذ کیے ('مامون الرشید کا دربار'، 'جہانگیری عدل'، 'عدلِ گلبدن'، 'امینہ بنت اظہر'، 'سیّدانی کی وفاداری اور 'اُمِ جعفر کی عید وغیرہ) اور کچھ مغلیہ خاندان کی راکھ کرید کر (غدر کی ماری شہزادیاں اور دلی کی آخری بہار کے تمام افسانے) مگر ان سب میں جذباتی وابستگی، مثالیت اور قومی مصالح کی اوّلیت موجود ہے۔ سیاسی مسائل بھی مولانا کے افسانوں کا دو طرح سے موضوع بنے ہیں، ایک تو عالمِ اسلام بالخصوص طرابلس کی صورتِ حال سے متعلق ('شہیدِ مغرب' کے بیشتر افسانے 'سودائے نقد' میں 'شہیدِ مغرب' کا اشتہار دیکھئے: ''اگر جوشِ ایمان آپ کے دل میں ہے اور اسلامی خون رگوں میں دوڑ رہا ہے تو 'شہیدِ مغرب' کا مطالعہ کیجئے کنواری لڑکیاں نہ منگائیں') اور دوسرے جب ہندوستان کی سیاسی بساط کا نقشہ کھینچنے کی کوشش کی گئی ہے اور بعض سیاسی رویے زیرِ بحث لانے کی سعی کی گئی ہے مثلاً جذبۂ حریت، انگریزوں سے مرعوبیت اور ہندو مسلم کشیدگی۔ (افراط و تفریط، کلونتیاں، سیاہ داغ)

طرابلس پر اطالیہ کے حملے (۱۹۱۱ء) نے جس طرح ہندی مسلمانوں کو مضطرب کیا تھا اس کی گواہی راشد الخیری کے افسانے بھی دیتے ہیں اگرچہ ان کے ہاں بیشتر مواقع پر براہِ راست تقریر کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے: ''اٹلی نے طرابلس پر جو مظالم توڑے ہم ان کو قیامت تک نہیں بھول سکتے، آج فرانس اسلام کے ساتھ جو کچھ کر رہا ہے اس کو سن کر اور دیکھ کر کون سا مسلمان ہے جس کی آنکھوں سے خون کے آنسو نہیں گریں گے۔'' (دولہن دونوں کی، سیلابِ اشک، ص ۱۷) ''کیا حمیت، اسلام تم سے گئی گزری ہوئی اور ایسی حالت میں کہ ظالم اطالیہ تمہارے بہن بھائیوں پر ایسے ستم توڑ رہی ہے تم اپنی زندگی کی پروا کرتے ہو۔ اس وقت کو یاد کرو جب ۶۶۸ھ میں حضرت ایوب انصاری علمبردار اور چند بادیہ نشینِ عرب دارالخلافہ قسطنطین پر حملہ آور

ہوئے اور بحالتِ ناکامی ان کی زبانوں سے یہ لفظ نکلے کہ ہمارے خون کا ہر ہر قطرہ جو اس سرزمین پر گرا ہے ہرگز ضائع نہ ہوگا— اب تمہارا فرض ہے کہ اسلام کی لاج رکھو اور اس سے پہلے کہ طرابلس پر اطالیہ قابض ہو، تم اپنے ملک اور قوم پر سے قربان ہوجاؤ۔'' (شہیدِ مغرب، ص ۱۱۔۱۲) ''اطالیہ اور اس کے حمائیتیوں کو ڈوب مرنا چاہیے کہ مٹھی بھر خانماں برباد ترکوں اور عربوں نے ان کا دلیہ بنا دیا۔'' (طرابلس سے ایک صدا، شہیدِ مغرب، ص ۳۴) شہیدِ مغرب کے تین افسانے 'کلونتیاں'، 'سیاہ داغ' اور 'افراط وتفریط' ایسے ہیں جو براہِ راست ہندوستان کی بگڑتی ہوئی یا کشیدہ ہوتی ہوئی صورتِ حال بالخصوص ہندو مسلم پیچیدہ تعلقات کے موضوع پر لکھے گئے ہیں۔

'سیاہ داغ' جنگِ عظیم اوّل کے خاتمے کے ایک برس بعد (۱۹۱۹) 'انقلاب' میں شائع ہوا، کس مہینے میں شائع ہوا اس کا پتہ نہیں چلتا۔ تاہم جذباتی لب و لہجے اور اشتعال دلانے والے انداز سے گمان ہوتا ہے کہ جلیانوالہ باغ کے سانحے کے بارے میں لکھا گیا یا انگریزوں کی ظالمانہ فائرنگ کے کسی حادثے کے بعد، اس افسانے کے بعض حصے دیکھئے: ''دفعتۃً ایک بڈھا وزیر سامنے آیا اور عرض کرنے لگا کچھ شک نہیں کہ حکومت کی طاقت بہت زبردست ہے مگر مظالم حد سے گزر جانے کے بعد یہ حکومت سے زیادہ طاقت ور ہیں— جس سرزمین پر آج تو نے مظالم کے پہاڑ چن دیئے اور جس بے گناہ مخلوق کو چوکے دے دے کر ذبح کیا۔ اس سرزمینِ ہند نے وہ حکمران پیدا کئے ہیں جو رعیت کے پسینہ پر اپنا خون بہاتے تھے، تجھے نہیں معلوم، قحط نے ان کی صورتیں بگاڑ دیں، کبھی شہر میں پھر، اور دیکھ گشت کر اور سن، ان کے تن پر کپڑے اور پاؤں میں جوتیاں تک نہ رہیں، معصوم بچے بھوکے سوتے ہیں، اور مائیں ان کو تھپک تھپک کر سُلا دیتی ہیں۔'' (ص ۴۵) ''عدل و رحم شہر کی چاردیواری سے کوسوں دور بھاگ چکا تھا۔ مسلح دستہ نے گولیوں کے بوچھاڑ شروع کی، الیاس آباد کا دولہا، بیوہ کا لال جو، رو رو کر کہہ رہا تھا ہم کچھ نہیں کہتے۔ فقط ہمارے بچے ہمارے حوالے کردو۔ اپنی درخواست کے جواب میں فیر کی آواز سنتا ہے اور دیکھتا ہے کہ چہرے سے خون بہنے لگا۔ صداقت کا پُتلا اور اسلام کا عاشق وطن کا شیدا قدم پیچھے نہیں ہٹاتا اور کہتا ہے کہ اس خون کے ہر قطرے سے وطن پرست جماعت پیدا ہوگی، یہ خون ضائع نہ ہوجائے گا اور عنقریب وہ وقت آئے گا ملک اس خون پر خود قربان ہوگا۔'' (ص ۴۹)

اسی طرح 'کلونتیاں' کے پہلے نصف حصے میں تمثیلی انداز میں انگریزوں کی چالاکی اور مکاری کا ذکر کیا گیا ہے کہ کس طرح وہ ہندوستان پر قابض ہوئے: ''سات سمندر پار کا رہنے والا ایک پردیسی سیاح وارد ہوا، ملکہ کو دیکھا اور علاج شروع کیا— اعلانِ شاہی کے موافق معالج ثریا کا جائز حقدار تھا— افسوس اور قلق اس امر کا ہے کہ پردیسی سیاح بھی جن کے ساتھ انسانیت کے لمبے لمبے اور چوڑے چوڑے دعوے تھے، یہاں کا رنگ دیکھ، اسی ڈھرّے پر چل پڑا— خاندان شاہی کے افراد رنگ دیکھ کر چونکّے ہوئے لیکن سانپ ہاتھ سے نکل چکا تھا، سانپ کی طرح سر دھنتے اور تقدیر کو روتے۔'' (ص ۸۱)

مولانا نے ہندو مسلم کشیدگی پر گہرے ملال کا اظہار کیا ہے ایک طرف تو وہ آزردہ تھے کہ اس طرح آزادی اور بھی دُھندلی ہو جائے گی، دوسری طرف وہ صدیوں کی ہمسائیگی کو چاٹنے والے زہر کو تریاق نہیں کہہ سکتے تھے، جو ہولناک سیاسی و سماجی نتائج مرتب کرنے کی اہلیت رکھتا تھا۔ اس لئے 'کلونتیاں' کے اختتام پر اور 'افراط و تفریط' میں اوّل تا آخر تبلیغ اور شدّھی کے خلاف تنفر موجود ہے: ''شہر زاد اب رکی، اس کے چہرے پر افسردگی کے آثار نمودار ہوئے، ایک ٹھنڈا سانس بھرا اور کہنے لگی، بادشاہ یہ عجوبہ روزگار بچیاں ابھی زندہ ہیں، ان کے دیکھنے کا شوق ہو تو ہندوستان کا رخ کیجئے، دونوں تبلیغ اور شدھی کے روپ میں نظر آئیں گی۔'' (کلونتیاں، شہیدِ مغرب، ص۸۱)

افراط و تفریط، کے آغاز سے پہلے ایک طویل نوٹ مصنف کی جانب سے ہے۔ اس نوٹ اور افسانے کے اقتباسات اس پوری بحث کی معنویت کو جاننے کیلئے بے حد مددگار ثابت ہوں گے: ''کام دونوں اچھے اور احسن تھے، مگر انجام دونوں کا ناقص اور مسموم اور اس کا سبب صرف یہ تھا کہ ان عالی شان محلوں کی بنیاد منافرت پر رکھی گئی تھی، شدھی شکار ہوئی گمراہ لیڈروں کی اور تبلیغ وجود میں آئی، شدھی کی ضد پر۔'' (ص۵۱)

''جمن — دیکھ بھیا پنّا۔ اس سوراج نے کیا آفت ڈھائی۔ پہلے تو یہ سنتے رہے کہ راج اب ملا، آج ملا، کل ملا۔ بس تھوڑا سا کسالہ ہے — دیکھو کیا ہوا پلٹی ہے۔ وہ راج سوراج سب خاک میں مل گئے، تان ٹوٹی تو اس پھوٹ پر کہ ایک دوسرے کو کھائے جا رہا ہے اب نہ وہ میاں گاندھی بولتے ہیں، نہ میاں محمد علی اور شہ دے دے کر میںنڈھے لڑوا رہے ہیں۔'' (ص۵۵)

راشد الخیری کے مزاحیہ افسانے مضحک کرداروں کے گرد گھومتے ہیں۔ جیسے 'نانی عشو'، 'ولایتی ننھی'، 'دادا لال بجھکڑ' (بجھکڑ) تضاد و تطابق، مبالغہ آمیزی، بڑھاپا اور ہوس ناکی، مغرب زدگی اور ناموافق صورتِ حال میں غیر متوقع نتائج کی حامل حکمتِ عملی سے عموماً ان افسانوں کا خمیر اُٹھایا گیا ہے۔ ایک آدھ افسانے کو سامنے رکھ کر یہ حکم لگانا کہ مولانا کسی کے مقلد تھے، مناسب نہ ہوگا، مگر یہ بات سبھی جانتے ہیں کہ مولوی نذیر احمد کی طرح مولانا راشد الخیری کو بھی اپنے قصے کی چلمن پر اعتماد نہیں تھا۔ وہ براہِ راست وعظ پر اُتر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ مولانا کا افسانہ 'خیالستان کی پری' (۱۹۱۱ء) پریم چند کے 'دنیا کے سب سے انمول رتن'، (۱۹۰۸) کا چربہ نہیں تو براہِ راست اثر کا نتیجہ ضرور ہے۔ اسی طرح 'سودائے نقد'، (۱۹۳۲ء) پر بھی یلدرم کے 'خارستان و گلستان' (۱۹۰۶) کے اثرات واضح طور پر محسوس کئے جا سکتے ہیں لیکن یہ کہنا انصاف نہ ہوگا کہ راشد الخیری کا فنی و فکری سفر ان معاصرین کے سائے میں طے ہوا کیونکہ راشد الخیری کی تدبیر کاری اپنے معاصر افسانہ نگاروں سے جدا ہے۔ مولانا مبالغے، وفورِ جذبات اور طے شدہ مثالی انجام کو بالعموم دیگر فنی وسیلوں اور رویوں پر ترجیح دیتے ہیں۔

'عصمت' سالگرہ نمبر (۱۹۶۴ء) کے صفحہ ۲۶۹ پر سید عزیز حیدر بی۔اے کی یہ رائے موجود ہے:
''مصورِ غم کے افسانہ کا عنوان نہایت ہی دلکش ہوتا ہے۔'' حالانکہ مولانا کے ہاں عام طور پر افسانے کا عنوان ہی ناقص یا غیر افسانوی ہوتا ہے اور ان کی جذباتیت اور صحافیانہ رویے کو ظاہر کرتا ہے۔ چند مثالیں دیکھئے:

۱۔ 'مظلوم بیوی کا پاک جذبہ'	۲۔ 'برقع کی مستحق' ۳۔ 'طلاقن کا سفید بال'
۴۔ 'جانور کون ہے؟'	۵۔ 'حیاتِ انسانی پر دو پرندوں کی بحث'
۶۔ 'کیا لڑکیوں کی پیدائش ماں کا قصور ہے؟'	۷۔ 'ایسی بیاہی سے کنواری بھلی'
۸۔ 'سلطانہ کے وعدے کا انتظار'	۹۔ 'ایک کنواری لڑکی کے چند گھنٹے'
۱۰۔ 'بے شک اماں جان نے غلطی کی'	۱۱۔ 'بھائی ظفر اقرار نامہ لکھ رہے ہیں'
۱۲۔ 'نصیرہ بیگم کی لوری اور میں'	۱۳۔ 'فضول خرچی کا انجام'
۱۴۔ 'بہادر شاہ کی بھانجی نند کے قدموں پر'	۱۵۔ 'کنواری بیٹی کو عید کی مبارک باد'

مولانا عام طور پر طے نہیں کر پاتے کہ انہیں کیا کچھ ایک افسانے میں ہی بیان نہیں کرنا، وہ موقع بے موقع جذباتی ہو جاتے ہیں، دراصل انہوں نے افسانے ایک مشنری سپرٹ سے لکھے، اس لئے وہ اس امر کا خیال نہیں رکھتے کہ قصے کے مرکزی تاثر کو ضعف پہنچ سکتا ہے۔ وہ بے تکان اپنے پسندیدہ موضوعات پر نہ صرف تقاریر کراتے ہیں بلکہ تبصرے کرنے کے ساتھ ساتھ براہِ راست خطاب شروع کر دیتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ مولانا کی نظر مسلم معاشرت کے سنگین پہلوؤں کی جانب تھی مگر وہ اپنی مقصدیت کی دھن میں تصنع اور مبالغے کے رنگ اس حد تک شامل کرتے ہیں کہ ان کے بیشتر کرداروں کا عمل اور ردِ عمل حقیقی دنیا سے اپنا رشتہ توڑ بیٹھتے ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عابد حسین یہ جواز پیش کرتے ہیں: ''انہیں یہ بھی معلوم ہے کہ جذبات پرستی کے رنگ میں ڈوبے ہوئے لوگوں کے لئے آرٹ کی نزاکتوں کی نہیں بلکہ خطابت کے تیز نشتروں کی ضرورت ہے۔''[۲۷]

یہ بھی بجا کہ مولانا اپنے عہد کے مقبول افسانہ نگار تھے کیونکہ وہ اولین افسانہ نگار تھے اور نہایت جذباتی انداز میں اپنے موضوعات پر قلم اٹھا رہے تھے، جو اچھوتے دکھائی دیتے تھے مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ آج مولانا کے افسانے کسی سنجیدہ قاری کو ترس رہے ہیں۔ مولانا اپنے کرداروں کو عموماً انجام سے پہلے پٹخنی دے دیتے ہیں۔ بصورت دیگر انجام پر وہ اتنے بہت سے واقعات چند جملوں میں اس طرح ٹھونستے ہیں کہ احساس ہوتا ہے کہ ان کے ہاں ہر کہانی ناول کا قالب مانگتی ہے، چند افسانوں کے سوا ہر افسانے کا انجام اس اعتبار سے عبرتناک اور دردناک ہوتا ہے کہ ہر بُرا کردار عذابِ الٰہی کا شکار ہو جاتا ہے، وگرنہ اک دم سے نادم ہو کر ہمارے دلوں سے اتر جاتا ہے۔ مولانا اتفاقات کا سہارا بھی بہت لیتے ہیں مثلاً اچانک کسی بیوہ کو

گھر کے پرانے صندوق سے ایک ہزار روپے مل جاتے ہیں، کسی انگریز کی جان بچانے کا موقع مل جاتا ہے اور یوں بہت سے مسائل حل ہو جاتے ہیں۔ خواب کا شفِ حقائق ہو جاتا ہے۔ لیڈی ڈاکٹر حالات کا شکار ہو کر اینٹیں ڈھونے لگ جاتی ہے۔ دولت مند اک دم قلاش اور صحت مند عازمِ ملکِ عدم ہو جاتا ہے، ایسے اتفاقات بہت کمزور فنی سہارے ثابت ہوتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں تکنیکی تنوع تلاش کرنا مناسب نہیں ہوگا مگر وہ سادہ بیانیہ رنگ میں بھی خطوط کی آمیزش سے اپنے افسانوں کی تکنیک کو یک رنگی سے بچا لیتے ہیں۔ مگر ظاہر ہے کہ تکنیک یا فنی وسائل مولانا کی ترجیحات میں مقدم نہیں، انہوں نے جس مقصد کے حصول کا وسیلہ افسانے کو بنایا اسی کے سائے میں انہوں نے تخلیقی عمر بسر کر دی۔

مولانا راشد الخیری کی طاقت اور کمزوری کا سر چشمہ زبان ہے وہ بے شک دِلّی والے تھے ان کی زبان میں بڑی چاشنی اور فصاحت ہے۔ نسوانی روزمرہ اور محاورہ افسانوں کے مرکزی تاثر پر غالب آجاتا ہے اور زبان کے ایسے استعمال سے پیدا ہونے والی مقامیت ان افسانوں میں بہت کھلتی ہے جن کے کردار اور ثقافتی فضا دہلوی نہیں ہوتی، اسی طرح ان کی شعریت بھری زبان رقت آفرینی اور جذبات انگیزی میں تو مدد کرتی ہے، مگر بسا اوقات یہ انشاء پردازی مضحک انداز بھی اختیار کر جاتی ہے اور مولانا ایسی زبان میں بات کرنا بہت پسند کرتے ہیں: ''گود میں لڑکی، خیال میں شاہیں، لب پر دعا اور دل میں آہیں۔'' (شاہین ودرّاج ص ۲۶) مگر نذیر احمد کی طرح راشد الخیری کہانی بُننے کی حیرت انگیز صلاحیت رکھتے ہیں، ان کی با قاعدہ تعلیم واجبی سی تھی اور ملازمت کے سلسلے میں بھی وہ انتہائی غیر سنجیدہ رہے۔ اس طرح اس حوالے سے بھی ان کے مراسم اپنے پھوپھا کی طرح براہِ راست مغربی تعلیم وتہذیب یا خود انگریزوں سے قائم نہ ہو سکے جو انہیں مغربی کہانیوں کے مطالعے پر اکساتے یا ان کی جذباتیت اور براہِ راست تلقین پر روک لگاتے، پھر بھی مولانا اپنے عہد کے مقبول کہانی نویس تھے اور ان کے بہت سے افسانے ایسے حصے رکھتے ہیں جنہیں ان کے معاصر افسانہ نگار پریم چند کے مقابلے میں رکھا جا سکتا ہے۔ میرے نقطہ نظر سے مولانا کے حسبِ ذیل افسانے اردو افسانے کی روایت کے اہم نقوش ہیں: 'افراط وتفریط'، 'نانی عشو'، 'مچھیرن کا جھولا'، 'خدا فراموش'، 'بھنور کی دلہن'، 'تین بہنیں'، 'خدائی راج'، 'بی انجم'، 'کلونتیاں'، 'سیاہ داغ'، 'محرومِ وراثت'، 'تفسیر عبادت'، 'فرشتہ بیوی' اور 'حجِ اکبر'۔

راشد الخیری کے افسانے اس اعتبار سے اہم ہیں کہ وہ اپنے عہد کی مسلم معاشرت کے بعض پہلوؤں کی عکاسی تواتر سے کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ کہانی کہنے والے اور سننے والے کے درمیان رشتے کو بھی پختہ بناتے ہیں پھر آزار پسند رسوم ورواج، معاشرتی تضادات اور خصوصاً مُلائیت پر مولانا جس طرح برسے ہیں اور جیسا زہر خند ایسے موضوعات پر طبع آزمائی کرتے ہوئے ان کے لبوں پر کھیلا ہے، وہ ترقی پسند تحریک کے اوّلین دور کی تخلیقات سے مماثل ہے۔

سجاد حیدر یلدرم، جدید ترکیہ کا شیدائی

یلدرم نے خیالستان کے آغاز میں ہی ایک نوٹ دیا ہے: ''یہ فسانے کچھ طبع زاد ہیں کچھ ترکی و انگریزی سے ملخص۔۔۔ 'خارستان و گلستان'، 'صحبتِ ناجنس'، 'نکاحِ ثانی'، 'سودائے سنگین'، ترکی سے لیے گئے مگر ان میں میں نے بہت کچھ تصرف کیا ہے۔۔۔ 'مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ'، انگریزی کے ایک مضمون کا چربہ ہے۔۔۔ 'ازدواجِ محبت'، 'چڑیا چڑے کی کہانی'، 'حضرت دِل کی سوانح عمری'، 'حکایۂ لیلیٰ مجنوں'، 'غربت و وطن'، وغیرہ وغیرہ۔۔۔ 'میرے ہی ناکردہ تخیل کا نتیجہ ہیں۔'' اسی طرح دوسرے مجموعۂ حکایات واحتساسات' کا آغاز بھی اس نوٹ سے ہوتا ہے: ''افسانہائے عشق'، 'گمنام خطوط'، 'بزمِ رفتگاں'، 'کوسم سلطان'، 'مادرِ وطن'، 'ویران صنم خانے'، جدید ترکی کی عدم المثال مصنفہ اور وطن پرست خالدہ ادیب خانم کے سحر آفریں تخیل کا نتیجہ ہے۔۔۔ 'آئینے کے سامنے'، 'تیتری'، 'ایک مغنیہ سے التجا'، 'عورت کا انتقام'، 'داماد کا انتخاب'، دوسرے ترکی مصنفوں سے بہ تصرف لئے گئے ہیں۔ باقی مضامین طبع زاد ہیں۔''

ڈاکٹر معین الرحمٰن نے یلدرم کے افسانے 'نشے کی پہلی ترنگ' کو اردو کا پہلا باقاعدہ افسانہ قرار دیا تھا۔ [۲۸، ص ۳۹] جب کہ خود یلدرم نے ایک مختصر نوٹ میں یہ وضاحت کر دی تھی کہ یہ افسانہ ترکی زبان کے رسالے 'ثروتِ فنون' سے ترجمہ کیا گیا ہے اور افسانہ نگار ہیں خلیل رشدی، اسی طرح ان کے اوّلین دور کے ایک اور افسانے 'فطرتِ جواں مردی' کو بھی طبع زاد نہیں کہا جا سکتا کیونکہ خود یلدرم نے اس کے اصل ترک مصنف مفاخر بے کا نام لکھ دیا ہے مگر پروفیسر احمد شاہ بخاری (پطرس) لکھتے ہیں: ''میں یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ سجاد حیدر نے اپنے آپ کو صحیح معنوں میں مترجم کی حیثیت سے پیش کیا ہے یا یہ محض ان کا حسنِ بیان ہے یا محض انکسار جو انہیں ایک نئی تکنیک برتنے کی معذرت کے طور پر برتنا پڑا، چند داخلی شہادتوں کی بنا پر مجھے شبہ ہے کہ یہ تراجم دراصل تقریباً طبع زاد تخلیقات ہیں اور جیسا سمجھا جاتا ہے اس سے کہیں زیادہ اوریجنل واقع ہوئی ہیں۔ ان کی ترغیب سجاد حیدر کو ترکی کے معاشرتی پس منظر نے دلائی کیونکہ جدید مدنیت، یورپین کے بجائے ترکی لیبل کے ساتھ کہیں زیادہ دل آویز نظر آ سکتی تھی۔'' [۲۹، ص ۹۷] رشید احمد صدیقی اور قرۃ العین حیدر نے بھی اسی قسم کے معنی خیز اشارے کیے ہیں۔

ڈاکٹر ایرکن ترکمان (سابق صدر شعبۂ اُردو و فارسی، قونیہ یونیورسٹی، ترکی) نے اس سلسلے میں تقابلی شہادتیں پیش کر کے یلدرم کے منبع فیض کی نشاندہی کر دی ہے، قونیہ یونیورسٹی کی ہی ایک استاد ڈاکٹر

نوریئے بلک نے اس موضوع پر انقرہ یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کا مقالہ لکھا۔ مجھے ترکی میں اپنے چار سالہ قیام کے دوران دونوں اساتذہ سے تبادلۂ خیال کا موقع بھی ملا اور ان کی شہادتوں کا مقدور بھر جائزہ بھی لیا جس سے یلدرم کے اعتراف کی تصدیق ہو جاتی ہے۔ ویسے بھی یلدرم کے افسانوں کے بہت سے ایسے جملے پیش کئے جا سکتے ہیں جو ترجمے کے ہی تاثر کو تقویت دیتے ہیں: ''ایک ذہن کو زیر و زبر کرنے والی سوچ میں پڑ کر کمرے ہی میں مضطرب حالت میں ادھر ادھر ٹہلی۔'' (آئینے کے سامنے، ص ۵) ''اس کی سیاہ آنکھیں اندیشہ ناک تھیں اپنے بازوؤں کو جس کی گوشت کی پھڑک کو میں نے ہر وقت ایک عجیب جاذب خوف سے دیکھا تھا اس نے کولہوں پر گرا دیا۔'' (گمنام خطوط، ص ۶۹) ''اس کے ان تمام کھیل تماشوں، ان تمام دل بستگیوں اور پھر ان تمام کسالتوں میں یہ صاف نظر آتا تھا کہ وہ اس پہلے اس سچے عشق کی جراحت کے لئے ایک غیر قابل حصول دوا تلاش کرتا پھرتا ہے۔'' (سودائے سنگیں، ص ۲۳۳) بہر طور یلدرم کے طبع زاد آزاد یا نیم آزاد ترجمہ شدہ افسانوں کی کل تعداد چوبیس ہے جو پریم چند کے محض ایک مجموعے پریم پچیسی کے افسانوں سے بھی کم ہے مگر یلدرم کو محض اردو افسانے کے اولین دور کا فنکار ہونے کی وجہ سے ہی روایتی مقام نہیں ملا بلکہ وہ اردو کی رومانی تحریک کے ایسے بڑے نمائندے کا کردار کرتا دکھائی دیتا ہے جس کے تتبع کے نقوش اور اثرات آج تک موجود ہیں۔

محمد حسن عسکری نے حسبِ معمول دلچسپ انداز میں لکھا ہے: ''کیت میں قوی کیفیت میں ضعیف، الفاظ کا زور زیادہ ہے بات کچھ نہیں۔ بس اتنا معلوم ہوتا ہے کہ بچاروں کے جذبات میں بڑی ہلچل ہے، بلکہ خود پیدا کر رہے ہیں۔ عربی الفاظ اور فارسی تراکیب کے ذریعے، مثال کے طور پر سجاد حیدر یلدرم کے یہاں سے صفات کی ایک فہرست بنائیے۔ سنہرا ریت، ہلکے بادل، نیلگوں آسمان، نیم گرم پانی، اضطراب آمیز عشق، عمیق اور معنی دار بھجن — ان جمال پرستوں کے یہاں محسوسات کا پتہ نہیں۔'' [۳۰، ص ۴۰] مگر اپنے عہد کے دیگر جمال پرست، اسلوب و ہیت پرست ادیبوں اور یلدرم میں امتیاز نہ کرنا انصاف نہ ہوگا۔ رومانویت کی وہ تمام نشانیاں جو مغربی ناقدین نے گنوائی ہیں، ضروری نہیں کہ یلدرم میں بھی ہوں۔ مثلاً ان کے ہاں حس مزاح ہے جو رومانیت کے حق میں سم قاتل ہے۔ اسی طرح وہ عورت اور مرد کے فطری ملاپ پر زور دینے کے باوجود 'انارکی' سے خوف زدہ ہیں اور شادی کے سماجی ادارے کو مستحکم بنانا چاہتے ہیں وہ مغربی کلچر اور لبرل ازم سے متاثر ہونے کے باوجود سر سید احمد خان کے برعکس انگریزوں کو برصغیر کے باشندوں کے لئے باعثِ رحمت خیال نہیں کرتے (قرۃ العین حیدر نے انگریزوں سے یلدرم کے رویے کو ملامتی محبت یا بادلِ ناخواستہ محبت (Love -Hate) سے تعبیر کیا ہے۔ [۳۱، ص ۲۳۷] ''ڈاکٹر سلیم اختر نے اس امر پر اظہارِ افسوس کیا ہے کہ انگریزی جاننے کے باوجود انہوں نے ترکی کی صورت میں ایک ایسی زبان کا انتخاب کیا

جس میں خود افسانہ کا غالباً ابتدائی دور ہی ہوگا۔ انگریزی، فرانسیسی اور روسی زبانوں کے تراجم کرتے تو واقعی ان سے نئے لکھنے والوں کی رہنمائی بھی ہوتی لیکن ترکی افسانوں سے کسی نے کیا حاصل کرنا تھا۔'' [۳۲،ص۴۴] ماجرا یہ ہے کہ ایک تو اس عہد کے ہندی مسلمانوں کے دل میں ترکیہ کیلئے محبت اور عقیدت کے جذبات کو پیش نظر رکھنا چاہیے، دوسرے ترکیہ یورپ کا دروازہ ہونے کے باعث مغربی کلچر، نیشنلزم اور سیکولرازم سے ذہنی قربت محسوس کرتے ہوئے بھی مغربی استعمار سے لڑ رہا تھا یلدرم نے سرکاری ملازم ہونے کے باوجود روشن خیال، ترقی پسند اور انقلابی ترکوں سے جس طرح رابطہ رکھا اور ہندوستان کے پہلے سیاسی مقدمے میں حسرت موہانی کی گرفتاری پر خافی خان کے فرضی نام سے جس طرح مضمون لکھا وہ ان کی حریت پسندی اور استعمار دشمنی کا مظہر ہے۔

یلدرم کے زمانے کا سماج بالخصوص مسلم سماج بے حد قدامت پسند، تعصّبات میں اسیر اور ہر اس شے کے چھن جانے کے خوف میں مبتلا تھا جو سرے سے اس کے پاس تھی ہی نہیں، ایک عجیب تضاد شعر و ادب میں بھی جھلکتا تھا کہ جنسی تلذذ کے باوجود گھر کی عورت کا ذکر شاذ ہی ہوتا تھا اور اگر ہوتا بھی تو وہ گوشت پوست کا وجود دکھائی نہ دیتی تھی۔ اس سماج کے بیشتر مرد، اندھیرے کی جانب کھلنے والے ہر چور دروازے میں سے گزر کر ہر عمر کی عورت کے ساتھ جنسی تعلق پیدا کرنے کے خواہاں تو تھے مگر اجالے میں اس کا اظہار کرنے پر تیار نہیں تھے بلکہ دن بھر آدم و حوا کے درمیان مصنوعی دیواریں اٹھانے میں منہمک رہتے اور رات کو اپنی ہوسناک زبانوں سے اس دیوار کو چاٹنے میں جُت جاتے۔ یلدرم کے افسانوں کا مرکزی موضوع عورت اور مرد کے تعلقات ہیں اور قرۃ العین حیدر نے بجا طور پر کہا ہے۔ ''انہوں نے عورت کا ذکر اس انداز سے کیا کہ اب وہ چلمن کے پیچھے جھانکنے والی سرشار کی سپہر آرا نہ تھی یہ عورت کو اپنے ہمراہ اپنے برابر لانا چاہتے تھے جو ہندوستان میں ناممکن تھا انہوں نے اپنے قصبوں کی لڑکیوں کو لکھنؤ اور دلی کی حویلیوں کی چاردیواریوں سے نکال کر بمبئی کی چوپاٹی پر کھلی ہوا میں سانس لیتا دیکھنے کی تمنا کی۔'' [۲۹،ص۳۶]

عورت کا مرد سے تعلق حیاتیاتی افزائش کا ضامن ہی نہیں بلکہ کائنات میں نظم و توازن قائم کرنے کا وسیلہ بھی ہے، تصادمات اور تضادات کے یخ بستہ دوزخ کو عورت کی جانب سے عطا کردہ احساسِ رفاقت، سوزِ حیات سے مرتعش جنت بنا دیتا ہے، چنانچہ 'خارستان وگلستان' کا یہی موضوع ہے کہ عورت اور مرد کا فطری تعلق کائنات کے ازلی و ابدی حسن کو تازگی فراہم کرتا ہے۔ وجود پر تصور کو مقدم جاننے والوں نے محبت ایسے سماجی عمل کو بھی ماورائی، الہامی اور ملکوتی بنا دیا۔ 'سودائے سنگین' کے فرامرز کے ذہنی انتشار کا سبب یہی ہے کہ وہ اپنی محبوبہ کی روح پر اپنے مفروضہ قبضے کو اس کی شوہر کی جسمانی دسترس پر فضیلت دیتا ہے مگر عورت اور مرد کے تعلق کے حیاتیاتی اور سماجی اثرات بھی ہیں۔ یلدرم ان سے آنکھیں نہیں چراتے بلکہ

انہیں زندگی کے ارتقاء کا لازمہ قرار دیتے ہوئے شادی کے بندھن پر اصرار کرتے ہیں مگر 'صحبت ناجنس' کے خلاف انتباہ بھی کرتے ہیں اور اس سماجی حقیقت کا احترام بھی کرتے ہیں کہ وقتاً فوقتاً بہت سے محرکات اس سماجی بندھن کو توڑنے یا ڈھیلا کرنے کا موجب بن سکتے ہیں ۔ یلدرم نہیں چاہتے کہ ازدواج محبت کا ادارہ افسردگی، انتشار اور تخریب کا شکار ہو بلکہ وہ ہر دم توازن، حسن اور صداقت کی جستجو پر اصرار کرتے ہیں، یہ جستجو وفا اور ایثار کی بدولت بار آور ہوتی ہے۔ ازدواجی زندگی میں زہر گھولنے والے عامل دو قسم کے ہوتے ہیں۔ داخلی عوامل میں یکسانیت، شک، تغافل، تنوع کی آرزو وغیرہ شامل ہیں جب کہ خارجی عوامل میں معاشی بدحالی، گمنام خطوط اور ترغیب و تحریص کے بشری پیکر نمایاں ہیں مگر یلدرم کے افسانوں میں وفا، محبت اور ایثار کے مقابل آ کر یہ تمام عوامل دم توڑ دیتے ہیں، ایک صدمہ البتہ ہوتا ہے کہ یلدرم ایسے روشن خیال نے طوائف کو کراہت کی نظر سے دیکھا ہے، ان کا بے باک قلم طوائف کے لفظ پر ہی اٹک کر رہ گیا ہے جس کے نوکیلے نشتروں نے طبقاتی امتیازات کو بھی بے نقاب کیا تھا۔ انسانی سماج جہاں چھوٹے گھونسلے کا مکیں ہمیشہ بڑے گھونسلے والوں کے قدموں میں اپنی پگڑیاں اتار اتار کر رکھتا ہے تا کہ وہ مزید بے رحمی کا مظاہرہ کریں، ان کے ہاں اس انسانی جہنم پر سے بھی پردہ اٹھتا ہے جہاں جنم دینے والے تخلیق کی ذمہ داری قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں اور انہیں کوڑے کے ڈھیر پر پھینک کر بھوکے کتوں اور گدھوں کی خوراک بنا دیا جاتا ہے یا پھر انہیں گلیوں اور سڑکوں پر در در کی ٹھوکریں کھانے کے لئے چھوڑ دیا جاتا ہے جہاں وہ دن کے اُجالے میں بھیک مانگیں اور رات کے اندھیرے میں روشنیوں اور رنگوں کی دنیا میں چوری اور قتل کرتے پھریں اور یوں اپنے جنم دینے والوں کے احسانِ عظیم کا بدلہ زندگی بھر چکاتے رہیں۔

عورت کی مظلومیت، تعلیم، ایثار اور استقامت کے ساتھ اس کی مزاحمت، سماجی تضادات، نفسیاتی اُلجھنوں اور مصنوعی حد بندیوں کے علاوہ یلدرم کے افسانوں میں حریت پسندی اور حُب وطن بھی موضوع بنتی ہے۔ ایک غلام ملک کے باشعور شہری کی حیثیت سے وہ سدا کے آزاد ترکوں کی ان تحریروں کو اردو کا جامہ عطا کرتے ہیں جن میں مادرِ وطن کی حرمت اور آزادی کے عزم کی تجدید ہے۔ ان انسانوں میں ایسی مائیں بھی ہیں جو قومی مفادات کو خطرے میں دیکھ کر اپنے بیٹوں کی قربانی سے گریز نہیں کرتیں، اس عہد کے سیاسی اور سماجی تناظر میں یلدرم کے ان افسانوں کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ ہر رومانوی کی طرح یلدرم کے افسانوں میں حسن و لطافت کا احساس، جذبے کی شدت اور ایک نئے نظام یا آرڈر کی تلاش موجود ہے نسوانی حسن کے ساتھ ساتھ فطرت کے حسین مناظر اور افراد کی معنوی خوبیاں بھی یلدرم کے لیے جاذب نگاہ بنتی ہیں فطرت سے رغبت، صحراؤں اور ویرانوں سے پیار، آبادیوں سے گریز دراصل رومانوی اور جذباتی رویہ ہے بظاہر یہ ایک آرزو ہے جو کسی نوجوان کے دل میں بچپن کی طرف لوٹنے کے لئے پیدا ہو اور حقائق کے

بوجھ تلے دبے ہوئے شخص کو خواب کی صورت میں دلاسہ فراہم کرے یا پھر انسانی تہذیب وتمدن پر عدم اعتماد کا اشارہ بنے۔ یکسانیت، میکانکیت اور عارضی پن کی زنجیریں توڑنے پر آمادہ کرے، ماں کے نعم البدل کے طور پر فطرت کی وسیع آغوش فراہم کرے یا ذراسی آبجو کو محیط بے کراں کردے تاہم یلدرم کی آرزو کا محرک حقائق سے انحراف یا انکار یا لاعلمی کا فریب نہیں۔ 'اگر میں صحرا نشین ہوتا' اس سلسلے کی مثال ہے۔

ڈاکٹر قمر رئیس نے یلدرم کے افسانوں کے موضوعات کے بارے میں لکھا ''فرد اور سماج کی بڑھتی ہوئی کشمکش ان کے افسانوں میں فرد کی آزادی کا نعرہ اور ایک باغیانہ بازگشت بن کر سنائی دیتی ہے جو اخلاق اور مذہب کے فرسودہ تصورات اور رسوم سے بھی بے زار ہے۔ اس طرح ایک نئی انسان دوستی، رومانی تخیل کے سہارے اردو افسانے میں داخل ہوئی۔'' [۳۳،ص ۵۲]

ڈاکٹر سلیم اختر نے خارستان وگلستان کو اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیا ہے [۳۲،ص ۳۹] اس افسانے میں اگرچہ بُعدِ زماں ومکاں کی داستانوی تکنیک اختیار کی گئی تاہم 'گلستان'، 'خارستان' اور پھر 'شیرازہ' کے عنوان سے تین حصے قائم کئے گئے ہیں۔ پہلے دو ادھوری دنیاؤں اور تیسرا اکمل اور بھرپور کائنات کا مظہر ہے۔ اسے عصری سیاق وسباق میں دیکھا جائے تو یہ بے حد جرأت مندانہ افسانہ ہے جس میں واضح طور پر آدم وحوا کے درمیان دیوار اٹھانے والوں کی ناکامی اور ندامت کو ان کا مقدر بنایا گیا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے محولہ بالا مضمون میں نسرین نوش اور اس کی سہیلیوں کے مابین ہم جنسی کے رجحان کا شائبہ بھی دیکھا ہے۔ (ص ۵۰۔۵۱) افسانے کی زبان حسبِ معمول بوجھل اور ثقیل ہے اگرچہ شعوری طور پر اہتمام کیا گیا ہے کہ تینوں دنیاؤں کو لفظوں کی مدد سے مجسم ہی نہ کیا جائے بلکہ محسوس بھی کرایا جائے۔ 'نکاح ثانی' کا انجام طے شدہ سماجی اور اخلاقی مقاصد کے تابع نظر آتا ہے پھر بھی افسانے کی فضا پر چھائی ہوئی ڈرامائیت اور نفسیاتی کشمکش نے اسے یلدرم کے اہم ترین افسانوں میں شامل کردیا ہے۔ 'نکاح ثانی' کی عورت وفا شعاری کی قوت سے سرشار ہے۔ اس لئے وہ طوائف کے کوٹھے پر جاکر اپنے شوہر کو اس سے چھین لاتی ہے۔ یوں اس کے شوہر کی اس کی جانب مراجعت کوئی اضطراری عمل نہیں نہ کسی لمحاتی فیصلے کا نتیجہ اور نہ ہی شوہر کی اس مصلحت کی غماز کہ

ع یعنی آگے بڑھیں گے دم لے کر

'سودائے سنگین' یلدرم کے تمام کرداروں میں سب سے زیادہ پیچیدہ ذہنی واردات سے گزرنے والے فرد، (فرامرز) کی روداد ہے۔ افسانے کا مؤثر ترین حصہ وہ ہے جب فرامرز کے اندھیرے کمرے میں بکھری اشیاء کا ذکر ہوتا ہے: ''ساری دیواروں پر سرخ کاغذ لپٹا ہوا تھا اور ایک غیر منتظم ہوس کے ساتھ دیواروں پر طرح طرح کی تصویریں چینی کی رکابیوں میں جڑی ہوئی تھیں — ایک چینی کی رکابی تھی جس پر

ایک تصویر منقش تھی ایک گھنے جنگلوں کا درخت ہے اس میں ایک بارہ سنگھا ہے، جس کے سینگ درخت کے شاخ میں الجھ گئے ہیں اور انہیں چھٹانے کی کوشش کر رہا ہے — ایک اور تصویر تھی جس میں ایک وحشی صورت کی لڑکی تھی جس کا آدھا دھڑ سیاہ زمین میں غائب تھا اور بالوں سے خون کے قطرے ٹپک رہے تھے۔''

(خیالستان، ص ۲۳۹، ۲۴۰) افسانے کا انجام منطقی ہے کیونکہ فرامرز کی شخصیت کے تضاد، جذبہ وفکر کی آویزش اور خود فریبی کا نتیجہ وہی نکلنا چاہئے تھا جو نکلا۔ اس کی خود فریبی خود تسکینی پر منتج ہوئی ہے اور اس کا اپنا ہیولیٰ اس کا 'ہم زاد' ہی نہیں جنسی رفیق بن جاتا ہے۔ 'صحبتِ ناجنس' کو دو شادی شدہ سہیلیوں عذرا اور سلمیٰ کے دو خط ہی افسانہ بناتے ہیں۔ دونوں اپنے اپنے شوہروں کے ذوق، رویے اور برتاؤ کی شاکی ہیں جن سے انہیں بس باندھ دیا گیا ہے۔ یہ دونوں مردانہ کردار آزادانہ حیثیت سے ہمارے سامنے نہیں آتے بلکہ متعصب اور متاثرہ زاویوں کے ذریعے ابھرتے (ڈوبتے) ہیں۔ اس افسانے میں یہ ضمانت تو فراہم نہیں کی گئی کہ اگر عذرا، حامد کی اور سلمیٰ غیاث الدولہ کی بیوی ہوتی تو خوشی کے زیادہ امکانات ہوتے تاہم یہ اشارہ ضرور کیا گیا ہے کہ وہ دونوں کم دکھی ہوتے اگر ان کے ذوق، معیار، رفاقت کے احساس اور انکی ذات میں کسی اور وجود کی شرکت کی گنجائش کو پیش نظر رکھ کر انکی شادی کی جاتی۔ 'ازدواج محبت' کا موضوع عنوان سے ظاہر ہے کہ ایسی شادی میں ایثار، استقامت اور استحکام کے رنگ محبت بھرتی ہے۔ تاہم یہ افسانہ فنی اعتبار سے بے حد کمزور ہے کہ:

i۔ نعیم اور قمر النساء ڈاکٹر ہونے کے باوجود شادی کے بعد معاشی بدحالی کا شکار ہو جاتے ہیں۔

ii۔ قمر النساء آڑے وقتوں میں رئیس زادی ثابت ہو جاتی ہے۔

iii۔ بعض مکالمے تو بے حد مضحکہ خیز ہیں مثلاً ''آپ کی شادی ہوگئی ہے؟ اگر نہیں تو کیا آپ کی زوجیت کی عزت مجھے حاصل ہو سکتی ہے؟'' (ص ۴۷)

یا ''صدقے اس کی کریمی کے کہ اللہ نے تم جیسا پیارا خاوند مجھے دیا، جس نے مجھے میری دولت کے لئے نہیں بیاہا بلکہ صرف میرے لیے، ساری دنیا مجھے برا کہتی تھی، میری طرف سے بدگمان تھی پھر بھی (میرا بوسہ لے کر) تم نے مجھ سے شادی کی۔'' (ص ۵۳)

iv۔ افسانے کے اختتام پر نعیم جس ارادے اور عزم کا اظہار کرتا ہے (متوقع محمڈن یونیورسٹی کے گرلز کالج کے لئے جائیداد وقف کر دینا) وہ بڑا مبارک ہے مگر وہ مصنف کی براہ راست مداخلت کا نتیجہ ہے کیونکہ اس سے پہلے جب تک نعیم پوری کہانی سناتا رہتا ہے کوئی ایک بھی ایسا معنی خیز اشارہ نہیں ہوتا جو نعیم کے اس عزم سے ہم آہنگ ہو جاتا کہ وہ اپنی دولت عورتوں کی تعلیم کیلئے وقف کرنا چاہتا ہے۔

انسانی صورت حال کو معروضی جہتوں سے دیکھنے کی کوششوں میں سے ایک کوشش یہ ہو سکتی ہے کہ کسی معصوم بے زبان کی نظر سے انسانی منظر کو دیکھا جائے اور پھر ناظر کو زبان دے دی جائے چنانچہ 'چڑیا

چڑے کی کہانی' میں ایک ہی نوع کے دو متکلم ہیں۔ پہلے چڑا بات کا آغاز کرتا ہے درمیان میں چڑیا اس کی تائید کرتی ہے اور پھر چڑا اپنی بات مکمل کرتا ہے۔ اس افسانے میں انسانی سماج کے چار تضادات ظاہر کئے گئے ہیں۔ پہلا تضاد اس وقت سامنے آتا ہے جب انسان اپنے جیسے ہی کسی اور انسان کے سامنے دست بستہ ہوتا ہے یا اپنا سر جھکاتا ہے۔ چڑیا چڑے کی دنیا میں سب کے گھونسلے برابر ہیں مگر انسانی دنیا میں: ''میں نے دیکھا ہے چھوٹے گھونسلے والا انسان بڑے گھونسلے والے انسان کے سامنے سر جھکا کے ہاتھ جوڑ کے کھڑا ہوتا ہے اس کی خدمت کرتا ہے۔'' (خیالستان، ص۱۳۲) دوسرا تضاد اس وقت ابھرتا ہے جب انسان اپنے فطری جذبوں کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے وہ اپنے ہم جنسوں کے روبرو اپنی بیوی تک سے گرمجوشی کا مظاہرہ نہیں کرسکتا، چہ جائیکہ کسی اور سے ایسا اظہار کیا جائے۔ تیسرا تضاد مرد کے تلون وتغیر اور اس کے پیمان میں تلاش کیا گیا ہے، وہ لفظ تو ایک جیسے ادا کرتا ہے مگر وقت کے ساتھ ساتھ اس کے مخاطب بدلتے جاتے ہیں اور آخری تضاد اس وقت بے نقاب ہوتا ہے جب چڑا اپنے آپ کو فرض شناس قرار دیتے ہوئے انسانی معاشرے کے اس میدانِ حشر سے پردہ اٹھاتا ہے جہاں ایک نسل دوسری نسل کو تخلیق کرنے کے بعد اپنی سماجی ذمہ داریوں سے دست کش ہوجاتی ہے۔ یلدرم کے تمام افسانوں میں سے ایک طویل اور متضاد تاثرات کا حامل افسانہ' حکایۂ لیلیٰ مجنوں' ہے، افسانہ نگار آگ اور پانی، رومان اور مزاح کو یکجا کردیتا ہے، ایک طرف تو وہ ایک عشقیہ حکایت کی پیروڈی کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر اگلے ہی لمحے نئے تناظر میں عشق کے بنیادی اوصاف متعین کرنے کی سبیل بھی کرتا ہے۔ پیروڈی کے نقطہ نظر سے افسانے میں بعض حصے بہت دلچسپ ہیں مثلاً لیلیٰ کا وائرلیس پیغام، بائیسکل پر لیلیٰ کا تعاقب، لیلیٰ کی موٹر کار کی خبر بادصبا کے ذریعے مجنوں تک اس طرح پہنچنا کہ جھونکے میں تیل کی بو رچی ہو یا خارِ مغیلاں کے باعث سائیکل کے ٹائروں کا پنکچر ہونا یا بطخوں کے ٹوکرے کو سائیکل کی ناکارہ گھنٹی کا نعم البدل سمجھنا، مگر لیلیٰ کو دیئے جانے والے برقی جھٹکوں کے باعث قیس پر بھی تشنج کا عالم طاری ہونا (ہم عصریت) غزالِ عرب کی آنکھوں کو چومنا، سیاہ آنکھوں والی خاتون سے قیس کی قربت اور آخر میں قیس کی یہ دعا ''میں جس مصیبت میں مبتلا ہوں، خدا کرے وہ کبھی کم نہ ہو'' (ص۲۰۸) افسانے کے اندر ایک خیال انگیز سنجیدہ لہر کو ابھارتی ہے۔ 'دوست کا خط' میں بھی بیک وقت رومان اور مزاح کا کھیل موجود ہے۔ ممتحن کی طرح نمبر دینے کی کوشش شاید یلدرم کے زمانے میں مزاحیہ سمجھی جاتی ہو وگرنہ آج اسے طفلانہ حرکت ہی خیال کیا جاتا۔ 'اگر میں صحرانشین ہوتا' بے حد فکر انگیز افسانہ بن سکتا تھا اگر اس میں بے نقاب کیے جانے والے ان سنگین سماجی المیوں کو معنی خیز انداز میں ترتیب دیا جاتا۔

(ا) ''ایک غریب مزدور کا لڑکا سڑک سے گزر رہا ہے۔ ایک عالی شان محل کے سامنے (جس میں عیش و تنعم و گناہ کے سوا کچھ نہیں) کھڑا ہوجاتا ہے— آگے چل کے ایک بڑی پررونق حلوائی کی دکان کے

سامنے کھڑا حسرت سے منہ اور آنکھیں کھولے دیکھ رہا ہے۔'' (ص۲۱۲)

ب) ''ایک بے والی وارث لڑکی کو دیکھتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اس کا تبسم معصوم ایک بوسۂ ناجائز پر (جس کے ساتھ اس کا پیٹ بھرنے کے لئے کچھ پیسے دیئے جائیں گے) قربان ہو جائے گا۔'' (ص۲۱۳)

ج) ''ایک شرابی سامنے سے گزرتا ہے—جو جان جان کر زہر پی رہا ہے۔'' (ص۲۱۳)

د) ''ایک چور پر نظر پڑتی ہے جسے فلاکت وحاجت کے کوڑے نے چوری پر مجبور کیا۔'' (ص۲۱۳)

ھ) ''ایک متعفن اور گھنی بیماری میں مبتلا فقیر کو دیکھتا ہوں—ایک فٹن۔ بھڑک دار فٹن میں بیٹھا ہوا افسر ادھر گزرتا ہے اور اس فقیر کو دیکھ کر تنفر سے منہ پھیر لیتا ہے۔'' (ص۱۲۳)

'غربت ووطن' کا بھی اختتامی حصہ ہی اسے افسانویت عطا کرتا ہے ورنہ یہ محض انشائے لطیف کا ایک نمونہ ہوتا۔ 'گمنام خطوط' زوال پذیر معاشرے کے لیے مریضانہ لذت کا وسیلہ ہیں، پتھر مارنے کے لئے ہر وقت آمادہ لوگ اپنی شناخت کرانے سے بھی خوف زدہ رہتے ہیں، خورشید لقا بیگم ایک پولیس افسر ماجد کی بیوی ہے اور ایک بچی کی ماں بھی (یلدرم کے بہت سے افسانوں میں بیاہتا عورت کی ایک بیٹی ضرور ہوتی ہے) اس کے دل میں اپنے بہنوئی رشید کے لیے پسندیدگی یا تحسین کے جذبات ہیں، ماجد کا دل لطافت سے خالی ہے، اس لئے اس کے ہاں وسوسہ وہ چابک بن جاتا ہے جس سے وہ خورشید کی کھال ادھیڑ کے خودکشی کر لیتا ہے۔ افسانہ بظاہر ایک خط کی صورت میں ہے لیکن حقیقت میں یہ خورشید لقا بیگم کی ایسی خود کلامی ہے جس میں وہ بوجوہ اپنے بہنوئی کو بھی شریک کرنا چاہتی ہے۔ 'داماد کا انتخاب' کی فضا میں ایسی شگفتگی ہے جو مصنف کی جانب سے مسلط نہیں کی گئی۔ اس افسانے کے ذریعے ایسے طبقے کی نشاندہی بھی کی گئی ہے جو کسی کی دین داری کا اندازہ انشاء اللہ اور ماشاء اللہ جیسے تکیہ کلام سے لگاتا ہے، دوسرے جسے شیخ امر اللہ داماد کا انتخاب تصور کر رہے ہیں، وہ درحقیقت جمیلہ کی طرف سے شوہر کے انتخاب کی توثیق ہے۔ سادہ بیانیہ کو ڈائری کے چار اوراق سے پیوند کر کے افسانے کو اور زیادہ مؤثر بنا دیا گیا ہے۔ 'عورت کا انتقام' عورت کی نفسی و باطنی تہہ داری کو ظاہر کرتا ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے یہ افسانہ بے حد اہم ہے البتہ دو موقع پر تصنع کا احساس ہوتا ہے۔ ایک تو جب نجمہ اظہار جذبات کا وسیلہ ایک بڑھیا کو بناتی ہے حالانکہ بعد میں یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ خود کہیں زیادہ بلیغ اظہار پر قادر ہے، دوسرے جب نجمہ نصف شب کو پوری جنسی اشتعالک کے ساتھ نظمی کے کمرے میں آ کر اسے مسحور کر دیتی ہے تو ایسے عالم میں اس پر منکشف ہوتا ہے کہ نجمہ کا دہانہ غیر متناسب ہے، ممکن ہے اسے پیچیدہ جنسی کیفیت کا نام دیا جائے مگر اس منظر کے اردگرد ایسا کوئی اشارہ موجود نہیں، دور بلوغت حشر سامانیوں کا پیغام لاتا ہے بہت سے ایسے جذبے اور خواہشیں جاگتی ہیں، جنہیں نہ کوئی نام دیا جا سکتا نہ صورت، ایسے میں داخلی کائنات پر ایک ایسی دھند چھائی ہوتی ہے جو خارجی دنیا، افراد اور اقدار سے رشتے

غیر واضح بنا دیتی ہے خود فریبی، انفعالیت، مجوبیت اور سرشاری گڈمڈ ہو جاتی ہے 'پرُ نشہ کی پہلی ترنگ' کا مرکزی کردار ایسا نوجوان ہے جو اس پیچیدہ نفسی کیفیت کا تجزیہ کرنے سے قاصر ہے۔ اس کی ماں، بہن، بھائی پڑوسی پیشہ ورانہ مصروفیت اور قدریں مل کر بھی اس ہولناک اکلاپے کے سناٹے کو کم نہیں کر سکتے اس سناٹے کو اپنی آواز سے توڑنے کا وہ ہنر نہیں جانتا۔ اس لیے ہر وقت یارانِ جلسہ میں رہنے کا شوق رکھتا ہے دوسرے شہر میں منتقل ہونے کے باعث اس کے جذباتی و ذہنی انتشار کا جواز افسانے میں موجود ہے۔

'آئینے کے سامنے' میں میاں بیوی کے تعلقات کو ضرورت سے زیادہ سادہ بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ پندرہ برس بعد بیوی پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ اس کا شوہر کسی اور عورت میں دلچسپی لیتا ہے مگر انکشاف کی رات اس کا سو جانا غیر فطری دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح کوئی بیٹا تو ماں کے سفید بالوں کو چوم سکتا ہے مگر کوئی شوہر اپنی بیوی کے سفید بالوں کو بوسہ نہیں دے سکتا، پھر شوہر بھی ایسا جو کسی اور عورت میں دلچسپی لے رہا ہو۔ عزیز احمد کا افسانہ 'مدن سینا اور صدیاں' تو بعد کی تخلیق ہے لیکن 'فسانہائے عشق' میں بھی یہ کوشش کی گئی ہے کہ ایک ہی موضوع سے متعلق صدیوں کے کینوس پر پھیلی کہانیوں کو یکجا کر دیا جائے۔ خالدہ ادیب خانم کے افسانوں کا موضوع عشق کی وہ قوت ہے جو حسنِ عالمگیر کی برف کو پگھلا کر ایک ایسی ندی میں تبدیل کر دیتی ہے۔ جسے بالآخر خون کے دریا میں گرنا ہے۔ اس افسانے کی تکنیک میں حیرت انگیز تنوع ہے، حصہ الف اور ج میں مرکزی کردار خود مکالمہ کرتے ہیں مگر حصہ ب میں دنیا کے عشق کے تین کرداروں کی روداد چاند سناتا ہے جو راوی کے لیے نہایت دلکش استعارہ ہے۔ ماضی سے فکری، ذہنی اور جذباتی رابطہ تو ممکن ہے مگر طبعی یا مادی رشتہ قائم کرنا بظاہر ممکن نہیں، تاہم عجائب خانے میں سجی اشیاء اور ''محفوظ'' افراد کے تابوتوں کو چھونے سے ہی صدیوں کے فاصلے سمٹ جاتے ہیں۔ 'بزمِ رفتگاں' اسکندریہ کے میوزیم میں متکلم پر وارد ہونے والی ایک خاص نوع کی جذباتی و حسی واردات کی روداد ہے۔ متکلم کے احساسات و تاثرات ایک عورت کی لاش کے مکالمات اور آخر میں ایک اور بوڑھے کی لاش کا ہیبت ناک استفسار، افسانے کی فضا کو ڈرامائی تاثر عطا کرتا ہے۔ تاریخ محلاتی سازشوں کا نام بھی ہے اور کامرانیوں کے ساتھ ساتھ ناکامیوں کا مرقع بھی۔ اس کے علاوہ ایسی عبرت گاہ بھی جہاں انسانی رشتے شاہی رشتوں اور مصلحتوں کی بھینٹ چڑھ جاتے ہیں، چنانچہ جب 'کوسم سلطان' بیٹے کو بلوائیوں کے حوالے کر دیتی ہے تو بظاہر قومی تقاضوں سے مجبور ہو کر مگر افسانے کا بغور مطالعہ ذاتی تقاضوں کی خبر بھی دیتا ہے۔ 'ویران صنم خانے' علامتی افسانے کا مدہم سا نقش بنتا دکھائی دیتا ہے۔ انسان کی زندگی پجاری کی زندگی ہے۔ اسے ایک معبد سے نکل کر دوسرے معبد میں منتقل ہونا پڑتا ہے۔ انہی صنم خانوں میں ایک بچپن ہے اور دوسرا جوانی یا عشق جسے انسانی فطرت کے تضادات اور سماجی منافقتیں دہشت ناک بنا دیتی ہیں چنانچہ افسانے پر یاس کا ایک پردہ سا پڑا ہے۔ 'اے مادر وطن' میں حدیثِ دیگراں

زبانِ غیر سے ہی سنوائی گئی ہے مگر اس کی گواہی افسانہ نگار کی اپنی دھرتی اور اس کے باسی دیتے ہیں۔'ایک مغنیہ کی التجا، وارفتگی کی حالت میں لکھا ہوا ایک ایسا مضمون ہے جس میں طوائف یا مغنیہ کے کردار کی شمولیت نے افسانوی اجزاء کا التباس یوں پیدا کر دیا ہے کہ جنتِ نگاہ اور فردوسِ گوش، یاس زدہ لوگوں کے لیے پناہ گاہ بنتی دکھائی دیتی ہے مگر' آہ یہ نظریں' زیادہ وسیع اور بامعنی افسانہ ہے جس میں طوائف کو دیکھ کر ایک محبت کرنے والے دل کی جذباتی کشمکش کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔حالانکہ طوائف کو خریدنا دنیا کا آسان ترین کام ہے مگر اس کے قلب کے خنک ترین حصوں کو پگھلانا دنیا کا مشکل ترین کام ہے۔'تیتری' کا موضوع بظاہر یہی ہے کہ حُسن کی بقا اس کی گریز پائی میں ہے اور اس کی موت اس کے دسترس میں آنے سے ہوتی ہے، تاہم یہ نکتہ بھی اجاگر کیا گیا ہے کہ بعض اوقات معصوم جذبے کچھ اس طرح سفر کرتے ہیں کہ المیہ رونما ہوتا ہے مگر معصومیت کے اس سفر پر ذمہ داری بھی عائد نہیں کی جاسکتی۔تیتری کا معصوم قاتل پریم چند کے افسانے 'نادان دوست' کے بچوں کی یاد دلاتا ہے۔حسن و عشق کی مشرقی روایات کے پس منظر میں دیکھا جائے تو تیتری کے روبرو پھولوں کی خود سپردگی، اپنی باری آنے کا اشتیاق، تیتری کا التفات آمیز تغافل سب مل کر نہایت معنی خیز مناظر اور فضا کو تشکیل کرتے ہیں۔'فطرتِ جواں مردی' کا موضوع ایک سماجی المیہ ہے۔عید کے روز نئی فراکوں، غباروں اور نئی آرزوؤں کے ہجوم میں ایک یتیم بچی کے معصوم ذہن میں دو سوال ہیں پہلا یہ کہ اس کا باپ اگر گڑیا لینے گیا ہے تو ماں اس بات کی تصدیق کرتے ہوئے رو کیوں پڑتی ہے؟ اور دوسرے اردگرد کے بچے اسے اپنے کھیل میں شریک کیوں نہیں کرتے؟ اور اس کے جوتوں کو دیکھ کر کیوں ہنستے ہیں؟ تاہم اس سنگین سماجی تضاد کو مثالی انداز میں حل کیا گیا ہے۔

ویسے تو ہمارے ہاں رومانوی، زبان کی سادگی کو ناپسند کرتے ہیں مگر یلدرم کے افسانوں کی زبان مناسب نہیں، عربی اور فارسی سے آگاہی کا اگر کسی کو یہ فائدہ پہنچے کہ وہ جان لے کہ ان زبانوں کے کون کون سے الفاظ اور تراکیب اردو میں استعمال نہیں ہونی چاہئیں تو پھر ان زبانوں سے شناسائی تخلیقی اظہار کی قوت کو بڑھا دیتی ہے، یہ درست ہے کہ یلدرم مشکل صورتِ حال نسبتاً پیچیدہ محسوسات اور مرکب جذبات کے اظہار کے لئے کوشاں تھے مگر افسوس یہی ہے کہ اس کے لیے انہوں نے افسانوی زبان کم اور علمی زبان زیادہ برتنے پر اکتفا کیا۔اس طرح افسانوی زبان کے بارے میں ان کا رویہ ان کے ذہنی و جذباتی تجربات کے شرکاء کو اس طرح محدود کر دیتا ہے کہ ہر آنے والے دن میں ان کی تعداد کم تر ہوتی چلی جائے۔ محض چند مثالیں دیکھئے:

''اسی دقیقہ میں اس نے ذہناً اپنے تیئں متروک دیکھا۔''(ص ۷)''اب ظنیّات اور اپنے خاوند کے بیان کے درمیان مطابقت کا پہلو ڈھونڈنے لگی۔''(ص ۹)''وہ کونے جنہیں مکتوم رہنا چاہئے، مکشوف ہوجائیں

گے اور صمیمیت، جواب وہاں دائرۂ صائر ہے اس وقت وہاں نہ رہے گی۔'' (ص ۱۵۔۱۶) ''اس ممتازیتِ عفیفانہ کے مقابل میں باقی تمام چیزیں قابلِ سقوط تھیں۔'' (ص ۲۱) ''محاکماتِ فکریہ اور مناقشاتِ وجدانیہ کو محکومِ تعب اور آرام سوز سمجھ کر اس سے کلیتہً مجتنب ہے۔'' (ص ۳۱) ''انسانی طبیعت کا مختلف زمانہ میں مختلف حالتوں میں ہونا کیا کیا تبدھات پیدا کرتا ہے، آج جو غضب و تکدر اور اندیشوں میں ڈوبا ہوا ہے، وہی کل نشو و خندہ و بہجت سے ہم آغوش ہے جو شخص ابھی حیاتِ سفیلانہ سے متنفر ہے تھوڑی دیر بعد سفالت کے درجے سے بھی نیچے پڑا ہوتا ہے۔'' (ص ۳۴) ''اپنی ذلتِ فحش کو بداہتاً محسوس کر کے اس کے دل میں ایک طغیانِ غرور اٹھا۔'' (ص ۱۶۲) ''اس کی طبیعت میں ایک میلانِ نشو تھا۔'' (ص ۲۱۹)

یلدرم کے برعکس پریم چند کے موضوعات کے ساتھ ساتھ زبان بھی ان کے سماجی شعور کی آئینہ دار ہے کہ انہیں اندازہ تھا کہ اُردو کا تہذیبی مزاج آنے والے زمانے کی بدتہذیبی سے ٹکرا کر بالآخر نچلے طبقے کے کم علم اور ناشائستہ لوگوں کے کھردرے اظہار سے معانقہ کرنے پر مجبور ہو جائے گا۔ تاہم جہاں کہیں یلدرم رومانوی چُغہ اتار کر ہلکے پھلکے انداز میں بات کرنے لگتے ہیں ان کا اسلوب حیرت انگیز طور پر تبدیل ہو جاتا ہے۔ جزائر انڈیمان میں اپنے قیام کے دوران خواجہ غلام السیدین کو بتایا ''میرا باورچی زہر خورانی کے جرم میں سزا یافتہ ہے اور میرا حجام گلا کاٹنے کا مجرم۔'' [۲۹، ص ۶۴] یلدرم کی زبان سے قطع نظر ان کی فکر انہیں قرۃ العین حیدر کے الفاظ میں مستقبل پرست ثابت کرتی ہے [۳۱، ص ۴۱۳] اور ان کی رومانویت زندگی سے فرار کا نتیجہ نہیں بلکہ عصری سیاق و سباق کی قوت کے اعتراف پر مبنی ہے۔

OOO

سلطان حیدر جوش، علی گڑھ کا ایک ناراض فرزند

جوش کے ابتدائی دور کے افسانوں میں بے پردگی، مساواتِ نسوانی اور مغربی طرزِ تمدن کے خلاف ضرورت سے زیادہ جوش ملتا ہے۔ ان کا افسانہ 'مساوات' اور پھر اس کے ردِعمل کا ردِعمل 'انکشافاتِ حقیقت' جس زبان اور لب و لہجے میں مذکورہ بالا موضوعات پر ''متعصّبانہ'' اظہار کرتا ہے اس کی چند جھلکیاں دیکھئے:

''وہ بولتے بولتے رک جاتا، دفعتاً خاموش ہو جاتا، بالکل غائب ہو جاتا، خصوصاً پردہ کی نسبت اظہارِ خیالات کرتے ہوئے اب اس کی زبان لکنت کرتی تھی، اٹکتی تھی، لڑکھڑاتی تھی۔'' (مساوات، فسانہ جوش، ص ۱۰) ''میں اس پردہ کا حامی ہوں جس کا حکم مذہب سے دیا گیا ہے۔ چار دیواری کی قید کو میں پردہ نہیں کہہ سکتا بلکہ ناجائز ظلم سمجھتا ہوں۔ البتہ شرعی پردہ کا حامی ہوں۔'' (انکشافاتِ حقیقت، فسانہ جوش، ص ۱۵) ''شرمناک حرکات، ناجائز آزادی کی زندہ تصویریں، عیش پرستی کی ناقابلِ بیان حالت!! اور یقین کیجئے کہ یہ تمام باتیں اسی حصہ میں نظر آئیں جو ترقی یافتہ، تعلیم یافتہ، مہذب اور آسودہ ہے۔'' (ایضاً، ص ۱۷) ''میرا مقصد 'مساوات' (افسانہ) سے صرف یہ ظاہر کرنا تھا کہ ہم آج کل اپنی قومیت، اپنے مذہب اور اپنی خوبیوں کو بھی مغربی تمدن میں فنا کرنا چاہتے ہیں اور ایسا کرنے سے ایک بڑی غلطی کر رہے ہیں۔'' (ایضاً، ص ۲۷)

پھر بھی 'عمر قید' کا موضوع حیرت انگیز طور پر جرأت مندانہ ہے۔ یعنی ایک معمر شخص کا ایسی توانائی سے محروم ہو کر بھی ایک نوجوان لڑکی سے شادی کر لینا جس کی بحالی کا ذمہ بعض 'بابے' لیتے ہیں مگر اپنے مرکزی نفسیاتی موضوع سے ہٹ کر وہ بار بار اس سلسلے میں اپنے تعصّبات کا طنزیہ اظہار کرتے ہیں:

''اس قدر تعلیم، ترقی اور آزادی کے بعد بھی عصمت کا پوچ خیال اس کی نظر میں موجودہ سوسائٹی کا مہلک نقص نظر آتا تھا۔'' (فسانہ جوش، ص ۴۳) ''ماں باپ کے انتخاب میں اگر یہ نقص نکلتا تو طبقہ نسوانی کا حمایتی گروہ جوش آزادی میں خدا جانے ماں باپ کو کیا کیا کچھ کہہ گزرتا، لیکن یہاں تو مس فاخرہ نے خود اپنے ہی ہاتھ سے اپنے پیر میں کلہاڑی ماری تھی، اب اس کو فقط چانس کہہ کر ٹال دیا جاتا ہے، البتہ اگر ماں باپ کے انتخاب میں ایسا ہی چانس واقع ہوتا تو ظلم جبر اور اندھے کنوئیں میں دھکا دے دینے سے تعبیر کیا جاتا۔'' (ص ۴۵) ''ہم یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ نئی روشنی، نئی ترقی، نئی آزادی سب ہی کچھ موجود تھی، لیکن پھر بھی عمر قید۔'' (ص ۴۶)

'مسٹر ابلیس' میں بھی بے پردگی کو بنیادی موضوع بنایا گیا ہے۔ جوش اس تصور سے ہی آزردہ ہوتے ہیں کہ یہودی اور عیسائی لڑکی کے ساتھ ساتھ ناظرین مسلمان لڑکی کو بھی دیکھنے لگیں: ''اس کی قوتِ تلبیس،

جوشِ مسرت میں کرۂ نار بن جاتی ہے، جب وہ دیکھتا تھا کہ بے پردگی کی وباء مسلمانوں میں بھی پھیل رہی ہے کیونکہ اسے یقین تھا کہ اس خنجرِ عصمت کُش کے سامنے اسلام کا طبقۂ نسواں، دام تزویر اور بدکاری کے جال میں کبھی نہ پھنسنے والا طبقہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اپنی راست بازی اور نیک نیتی کے ہتھیار ڈال دے گا۔'' (جوشِ فکر،ص۱۷)

جوش محبت کے تو قائل ہیں مگر یلدرم کی طرح 'ازدواجِ محبت' کے نہیں، وہ اپنے موقف کے حق میں جو دلائل دیتے ہیں۔ وہ ان کے بہتر نفسیاتی شعور کی گواہی دیتے ہیں: ''فی الحقیقت ازدواج کی بنیاد کسی چیز پر ہو مگر محبت پر نہیں سمجھی جا سکتی۔ ممکن ہے کہ آپ خوش رنگ گلاب کے رنگ و بو سے دفعتاً گرویدہ ہو کر توڑ لیں اور اپنے کالر کے کاج میں اسے زیب تن فرمالیں مگر اس شغلِ اضطراری کو محبت سمجھنا ابلہ فریبی سے کم نہ ہوگا۔ اس خوش رنگ پھول میں استعمال و مدت کے بعد پژمردہ پھولوں کو مردہ پھولوں کو مردہ اجسام کے مرقد بھی برداشت نہیں کرتے — ازدواج کی کامیابی کا دارومدار محض فریقین کے انحطاطِ جذبات و میلانِ پژمردگی اور آثارِ تکان پیدا ہو جانے کے بعد آپ کسی عورت کے ساتھ بخوبی منتھی کئے جا سکتے ہیں۔'' (طلسم ازدواج، جوشِ فکر،ص۸)

کم از کم یلدرم کے مقابلے میں جوش کے ہاں سیاسی موضوعات پر جراٗتِ اظہار زیادہ ہے۔ اس کا مظاہرہ بھی وہ بہت سے افسانوں اور مضامین میں کرتے ہیں، ایسے موقع پر ان کا طنزیہ لب و لہجہ ان کے جملوں کو دوہری معنویت کا حامل بنا دیتا ہے۔ جلیانوالہ باغ کے سانحے (۱۹۱۹ء) پر ایسا براہ راست ذکر منٹو کے 'تماشا' سے پہلے نہیں ملتا: ''دنیائے قدیم عید کے پیچھے ٹر و اور برات کے پیچھے دھونسہ مانتی تھی۔ دنیائے جدید 'مار کے بعد سنوار' اور مارشل لاء کے بعد تحقیقاتی جماعت ماننے والی ہے — آپ میں اور کسی دوسرے انسان میں میرے نقطۂ نگاہ سے زیادہ فرق ہو سکتا ہے تو ایسا ہی جیسا اڈوائر میں اور ڈائر میں۔'' (خواب وخیال، جوشِ فکر،ص۱۰۰) ''پہلے وہ کالے کتے کو نجس اور ذلیل جانتا تھا۔ اب کالے آدمی کو اس سے بھی زیادہ ذلیل مانتا ہے۔'' (ایضاً،ص۱۰۱) ''ہندوستان کے ہیجانِ قومیت نے مادۂ فاسد کی طرح مختلف اجسام میں عملِ گونا گوں کا اظہار اس درجہ کیا ہے کہ مسٹر مانٹیگو سے لے کر سر مائیکل اڈوائر تک ہر سرخ و سفید ہستی 'قلم بہ دنداں' یا 'شمشیر بکف' نظر آتی ہے۔'' (لیڈر، جوشِ فکر،ص۷۵)

جوش کے ایک افسانے 'تلاشِ عجیب' (۱۹۱۵ء) میں جنگ عظیم اوّل کے براہ راست حوالے موجود ہیں مگر یہ امر بجائے خود اہم ہے کہ یہ تمام تشبیہ کے طور پر استعمال ہوئے ہیں: ''اب اس کی عیاری دیکھتے دیکھتے مجھے اس سے ایسی ہی نفرت ہوگئی ہے، جیسی پائنیر کے نامہ نگار کو انور پاشا سے ہے۔'' (فسانہ جوش،ص۱۱۲) ''اس کی چالاکی کا علم ہو جانے پر بھی اگر تم اس سے ملتے رہتے تو عنقریب تمہاری ایسی حالت نہ ہو جائے، جیسی فی الحال بلجیم والوں کی ہے۔'' (فسانہ جوش،ص۱۱۲،۱۱۳) ''تعارف کا دن میری خاموش اور طالب علمی کی زندگی

کے لئے ایسا ہی تھا۔ جیسے سراجیوہ والا واقعہ یورپ کی پر امن اور ترقی آمیز زندگی کے لیے۔'' (فسانہ جوش، ص ۱۱۳)

ان کے علاوہ بعض افسانوں میں ہندوستانی سیاست کے بارے میں بھی عمومی اور خصوصی حوالے ملتے ہیں۔ مثلاً ''جب ازل میں قدرت نے کسی کی دراندازی پسند نہ کی تو آدم تقلیدِ فطرت کیوں کرتا اگر یہ صحیح ہے تو ہندوستان کو ہوم رول ملنا معلوم۔'' (پہلا گناہ، فسانہ جوش، ص ۱۹۹) ''ہندوستان کی (کے) رائے دہندہ اپنی ذاتی رائے تو بلا مبالغہ اسی فیصدی کچھ رکھتے ہی نہیں اور بیس فیصدی ایسے میں، جو روزانہ ہوا کے رُخ کے ساتھ اپنی رائے بھی الٹتے پلٹتے رہتے ہیں۔'' (پھر بھی عمر قید، فسانہ جوش، ص ۳۱) ''اس حقیقت کے تسلیم کرنے میں گوپامئو کے کسی سلیم الطبع باشندے کو اس قدر بھی تامل نہیں، جس قدر مہاتما گاندھی کو سوراج بذریعہ ترکِ موالات ملنے میں ہوگا۔'' (عالم ارواح، جوشِ فکر، ص ۱۰۵)

اس سلسلے کی آخری بات یہ کہ 'سوشلزم' کے بارے میں جوش کے تبصرے موجود ہیں جو اس سیاسی و سماجی اصطلاح کے اس وقت کے عامیانہ مفہوم یا امراء کے اندیشہ کے دیئے ہوئے معنی کو ظاہر کرتے ہیں — ''ابھی وہ سوشلزم کو اس حد تک نہیں پہنچتی تھی، جہاں پہنچی تھی جہاں پہنچنا اس کا مقصد تھا۔ اب شادی کرنا اور تمام عمر کے لئے ایک مرد کا ایک عورت کے قبضہ میں یا ایک عورت کا ایک مرد کے قبضہ میں آ کر قیدی بن جانا۔ اسے جہالت آمیز پابندی نظر آئی تھی۔'' (عمر قید سے کسی طرح رہائی، فسانہ جوش، ص ۶۳) ''جب فرق مراتب اٹھ جائے گا تو انسان تمول حاصل کرنے کے جنون سے نجات پالے گا۔ اس وقت انسان کو حقیقی مسرت حاصل ہوگی — یہ سوشلزم کی معراجِ کمال ہے — کچھ عجب نہیں کہ اس مرتبہ پھر وہ انسان سے بندر کے قالب میں پہنچ جائے۔'' (ایضاً، ص ۶۴)

جوش کے افسانوں کے موضوعات کے جائزے کے بعد ضروری دکھائی دیتا ہے کہ ان کے تمام افسانوں پر ایک سرسری نگاہ ڈالی جائے۔ 'نابینا بیوی'، جوش کا پہلا افسانہ ہے۔ زبان و بیان سادہ اور موثر ہے۔ کہانی خطِ مستقیم میں آگے بڑھتی ہے، چونکہ اسے 'سچی داستان' منوانے پر اصرار کیا گیا ہے۔ اس لئے کہانی کے اختتام پر راقم (ا۔ح) درج کیا گیا ہے، اس کے بعد سلطان حیدر جوش کی جانب سے ایک اختتامی پیراگراف (مع اخلاقی نتیجہ) ہے: ''اس صبر کا اجر یہ ملا کہ ا۔ح کی شادی اس واقعہ کے ایک سال بعد ریاست کے ایک معزز عہدہ دار کی لڑکی سے ہوگئی اور وہ زیادہ تر ا۔ح کے نام کر دی ہے اور لڑکی جس سے اب شادی ہوئی ہے، پڑھی لکھی، یا ہنر اور حسن و وفا کی پتلی ہے، یہ اجر دینا میں ملا اور آخرت کا حساب کون لگا سکتا ہے۔'' (مخزن، جلد ۱۴، شمارہ ۳، ص ۲۳) افسانے کی فضا اور کرداروں کے عمل پر مثالیت کا رنگ غالب ہے۔ اندھی لڑکی کے کردار میں ایسی لجاجت اور انفعالیت ہے کہ وہ بیوی کی بجائے سپاس گزار کنیز بلکہ ممنون اپاہج دکھائی دیتی ہے۔ 'مساوات' میں ڈرامائیت اور جذباتی تصادم شاید جوش کے ہر افسانے سے زیادہ ہے

افسانے کے اختتام پر جب قمری کے سامنے اس کی آزاد خیال بیوی بکاؤ مال بن کر آتی ہے تو تب چونکانے کی کوشش کرنے والے افسانے اور افسانہ نگار یاد آتے ہیں، تاہم افسانے کا آخری آدھ صفحہ فالتو ہے کسی افسانہ نگار کی جانب سے برملا اخلاقی نتائج نکالنے کی کوشش فن کی دل آزاری ہی کہی جا سکتی ہے: ''سچ تو یہ ہے کہ برابری اسی کو کہتے ہیں، مساوات حقوق کی جیتی جاگتی تصویر یہ ہی ہے۔'' (فسانہ جوش، ص ۱۰) تاہم افسانے کا انجام غیر فطری دکھائی نہیں دیتا، اسی طرح عزیز الحسن قمری کا اے ایچ قمری بن جانا بھی ایک طبقے کی روش کو ظاہر کرتا ہے۔ 'طوقِ آدم' میں غالب کے اس خوبصورت قطعے کو درج کیا گیا ہے اور بظاہر اسی پر طبع آزمائی کی گئی ہے۔

به آدم زن، به شیطان طوقِ لعنت — سپردند از رہِ تکریم و تذلیل
لیکن ور اسیری طوقِ آدم — گراں تر آمد از طوقِ عزازیل

مگر اس میں دلچسپ اور شگفتہ پیرائے میں ایک گھریلو ڈرامے کو پیش کیا گیا ہے۔ شوہر روٹھی ہوئی بیوی کو منانے کے لیے اخبار میں اشتہار دیتا ہے۔ بیوی کے ایماء پر دو بازاری عورتیں بھی تنگ کرنے کے لئے پہنچ جاتی ہیں تاہم افسانے میں آخری فقرے فالتو ہیں۔ غالب کے دوسرے شعر کو دہرائے جانے اور اخبار کے کالم کے تذکرے کی فنی طور پر ضرورت نہیں تھی۔ 'تلاشِ عجیب' زیادہ دلچسپ افسانہ ہے جو مکرِ عاشقانہ کے وزن پر 'مکرِ زمانہ' کو ظاہر کرتا ہے کہ کس طرح محبوبہ اپنے چاہنے والے کے اس ارادے کو معطل کر دیتی ہے کہ اب وہ اس کے شاپنگ بل مزید ادا نہیں کرے گا۔ 'اتفاقاتِ زمانہ' میں ایک مرد کے گرد عورتوں کی تثلیث قائم کی گئی ہے۔ رضیہ، حمیدہ اور سارہ اور پھر سیٹھ جب سارہ کو منتخب کر لیتا ہے تو تینوں کی باہمی رنجشیں دم توڑ دیتی ہیں۔ دکانوں میں کام کرنے والی عورتوں کے جذباتی مسائل اس افسانے میں اس طرح پیش کئے گئے ہیں کہ اس وقت کے ہندوستان کے لئے افسانے کی فضا نامانوس ہو جاتی ہے۔ 'پھر بھی عمر قید' کے موضوع کا پہلے ذکر ہوا کہ حیرت انگیز طور پر جرأت مندانہ ہے یعنی شوہر کی مردانہ توفیق سے محرومی، اگرچہ افسانے میں اس موضوع اور مغربی طرزِ معاشرت سے متعلق جوش کے تعصّبات نے باہم دست و گریباں ہو کر صورت حال اور مجموعی تاثر کو الجھا دیا ہے۔ افسانے میں ماریسن کی بیوی مِس فاخرہ (یہاں مِس کا استعمال معنی خیز ہے) کی پیاس کو ظاہر کرنے کے لئے بعض مواقع پر نہایت جذباتی انداز میں تصویر کشی کی گئی ہے جو مشرقیت کے پرستار مصنف کے ذہنی تضادات کو نمایاں کرنے کیلئے کافی ہے۔ 'اعجازِ محبت' میں رومانوی افسانوں کے اس خوشگوار تحیر کو بنیاد بنانے کی کوشش کی گئی ہے جو کرداروں کے بھیس بدلنے سے نقاب اُترنے تک ہی قائم رہتا ہے۔ اعجاز افسانے کا ہیرو ہے اس لئے عنوان میں ایک مناسبت بھی ہے۔ اس کے بعض حصے معنویت اور افسانویت سے لبریز ہیں: ''تکلف کیسی بدنما دیوار ہے جو دو طبیعتوں کے درمیان تہذیب

کے پردے میں اکثر حائل ہوجاتا ہے لیکن خلوت کا تبادلۂ خیالات اس دیوارِ آہنی کو رفتہ رفتہ زنگ کی طرح کھا تا جاتا ہے۔'' (فسانۂ جوش، ص۱۶۴) اور اسی افسانے کا منطقی انجام بھی یہی تھا: ''دولبوں نے کسی خوشنما دہانہ پر غنچۂ ناشگفتہ کی تصویر پر ایک مہر محبت لگا دی۔'' (ص۱۷۳) مگر جوش اپنی عادت سے مجبور ہوکر اس کے بعد یہ سطریں لکھنا بھی اپنا فرض سمجھتے ہیں: ''مجھے افسوس ہے کہ اس سرگذشت کا کوئی خشک، منطقی، اخلاقی و معاشرتی نتیجہ نہیں نکلتا، تاہم بعض کو مخربِ اخلاق ہی نظر آجائے تو غنیمت ہے''!! (ص۱۷۴) 'ہاں! نہیں!' کی فضا محبت کی فال نکالنے کا طریقہ اور آزادانہ چہل قدمی کسی مغربی افسانے سے مستعار ہونے کا تاثر دیتے ہیں تاہم جوش کے تمام رومانوی افسانوں کے مقابلے پر زیادہ لطیف اور نفیس ہے، اس میں محبت کی لطافت کو جس طرح دو کرداروں پر اثر انداز دکھایا گیا ہے، یہ بعد میں بھی کم افسانہ نگاروں کو نصیب ہوا، اس میں ایک مکالمہ تو بے حد عمدہ ہے، جب لڑکی معین سے سوال کرتی ہے کہ اگر تم میرے 'لبس'، 'نو' کو ایڈورٹزمنٹ سمجھتے ہو تو کیا میں ونولیا سوپ ہوں؟ جواب میں معین کہتا ہے کہ تم ونولیا کریم ہو یا اوٹین ہو۔ تو وہ اس تشبیہ کے حصہ مشترک کے بارے میں پوچھتی ہے اور معین کہتا ہے ''ہونٹوں پر استعمال کئے جانے سے تسکین ہونا اور نئے نئے رنگ میں ایڈورٹائز کیا جانا۔'' (جوش فکر، ص۶۹)

جوش کے ادنیٰ درجے کے افسانوں میں 'عمر قید سے کس طرح رہائی' دراصل 'پھر بھی عمر قید' کا دوسرا حصہ ہے مگر یہ پہلے افسانے پر عوامی استفسارات اور مباحث کا جواب معلوم ہوتا ہے، خاص طور پر آٹھ صفحات پر مبنی ایک تجزیاتی رپورٹ یا تتمہ بھی اسی افسانے کا حصہ ہے۔

'نرگسِ خود پرست' یونانی دیومالا کے پس منظر سے آگاہ کرنے کے ساتھ ساتھ نارسیس (نرگس) کی اُلفتِ ذات اور ایکو کی ناکام محبت کی کہانی ہے۔ حواشی کے ذریعے 'افسانے' کو مضمون میں تبدیل کر دیا گیا ہے، تاہم عالمانہ شان کے باوجود اس رومانوی داستان میں بے حد کشش ہے۔ 'پہلا گناہ' کا بھی یہی حال ہے کہ اس میں ہابیل و قابیل کے قصے کو نہایت لطیف پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ 'جذبِ دل کی دو تصویریں' یلدرم کے 'افسانہائے عشق' کی تلخیص دکھائی دیتا ہے تاہم 'خواب و خیال' نسبتاً وسیع موضوع کو لئے ہوئے ہے۔ اس میں کھلی اور بند آنکھوں کے درمیانی وقفے میں نفسی و سماجی حقائق کو سمیٹا گیا ہے جب کہ 'مسٹر ابلیس' میں تمثیلی انداز میں مصنف نے اپنے تصوراتِ حیات پیش کئے ہیں جو کچھ زیادہ موثر محسوس نہیں ہوتے۔

نیاز فتح پوری اور سیّد احتشام حسین کے مابین ایک ادبی مکالمے کے دوران موخرالذکر نے سلطان حیدر جوش کے بارے میں یہ عجیب و غریب رائے دی: ''سلطان حیدر جوش نے بھی اس زمانے میں افسانے لکھے لیکن ان کے سامنے کسی قدر علی گڑھ تحریک کا مقصد تھا۔ اس لئے میں انہیں زیر بحث نہیں لانا چاہتا۔'' نیاز فتح پوری نے جواب میں اور بھی پر لطف بات کہی: ''سلطان حیدر جوش کا مقصد چاہے کچھ رہا ہو لیکن وہ تھے یلدرم

کے مقلد۔ میں مسوری ہی میں تھا کہ سلطان حیدر جوش کا ایک افسانہ 'مخزن' میں شائع ہوا اور جب یلدرم سے اس کا ذکر آیا تو وہ صرف یہ فقرہ کہہ کر خاموش ہو گئے کہ "Imitation is the secret of flattery" پھر اگر اس سلسلے میں سلطان حیدر جوش کا نام لیا جا سکتا ہے تو بھی صرف مقلد کی حیثیت سے۔'' [۲۹،ص۱۲۰]

جوش کے افسانوں کے مطالعے کے بعد دونوں حضرات کی آراء سے اتفاق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اگر علی گڑھ کا مقصد، پردے کی حمایت، مغربی تمدن کی تضحیک اور طنز و مزاح کو فروغ دینا تھا تو پھر احتشام حسین کی رائے کی تائید کی جا سکتی ہے۔ اسی طرح بوسے کی اہمیت پر زور دینا، براہ راست مغرب سے فکری استفادہ کرنا اور نسبتاً آزاد خیال سوسائٹی کے افراد کے رویوں کا ذکر کرنا یلدرم ہی سے خاص ہے تو پھر جوش، یلدرم کے مقلد تھے۔ وگرنہ میری رائے میں تو جوش کے مذکورہ افسانوں میں نہ صرف زبان کے بارے میں فطری رویہ ملتا ہے بلکہ افسانے کی ساخت کا اہتمام اور کاوش بھی بہتر طور پر ہوئی ہے۔ یہ درست ہے کہ جوش کے ایک افسانے 'اعجاز محبت' کا ہیرو اعجاز، مس رستم کی قربت کی خاطر فرامرز کے نام سے موسیقی میں اس کا شاگرد بنتا ہے جب کہ یلدرم کے افسانے 'سودائے سنگین' کے ہیرو کا نام فرامرز ہے (یلدرم کا افسانہ آٹھ برس پہلے شائع ہوا) اسی طرح جوش کے افسانے 'پہلا گناہ' کا ایک منظر یلدرم کے خارستان وگلستان کے اس منظر سے مشابہ دکھائی دیتا ہے۔ جس میں وارفتگی کے ساتھ خارا نسرین نوش سے لپٹتا اور دونوں ایک پراسرار اور سنسنی خیز لذت سے آشنا ہوتے ہیں (یلدرم کا مذکورہ افسانہ بھی جوش کے افسانے سے ۱۲ برس قبل شائع ہوا) مگر یلدرم عورتوں کے پردے کے مخالف تھے جب کہ سلطان حیدر جوش اور یلدرم کے دوست مشتاق زاہدی کے مابین 'تمدن' میں کئی قسطوں میں پردے کی موافقت اور مخالفت میں مباحثہ ہوتا رہا۔ جوش کا افسانہ 'مساوات' اور پھر مضمون 'انکشافِ حقیقت' ان کی قدامت پسندی کو ظاہر کرتا ہے۔ دوسرے جوش کا اسلوب اور فنی رویہ براہِ راست مغربی افسانے سے مستعار ہے۔ اس کے علاوہ جوش کی زبان پر کہیں بھی یلدرم کے اثرات دکھائی نہیں دیتے۔ اس لئے یہ کہنا کہ جوش، یلدرم کے مقلد تھے۔ دونوں کے فن اور فکر سے انصاف نہیں۔

اُردو کی افسانوی تنقید نے سلطان حیدر جوش کا ذکر مجبوراً ہی کیا ہے یا تو بہت سے ناموں میں سے محض ایک نام کے طور پر یا کسی کے مقلد کی حیثیت سے۔ یہ درست ہے کہ جوش کی بہت سی افسانوی تخلیقات ابھی تک کتابی شکل میں پیش نہیں ہوئیں، یہ بھی درست ہے کہ وہ مغربی افسانوں سے استفادہ اور مغربی تمدن سے اجتناب کرتے تھے یا کم از کم ایک عرصے تک اس کی تلقین کرتے رہے (اگرچہ جوشِ فکر میں ان کی تصویر دیکھ کر ان کے اپنے رنگِ معاشرت کا دلچسپ اندازہ ہوتا ہے) اسی طرح یہ بھی بجا کہ ان کے بہت سے افسانے ان کے تجزیاتی اور منطقی ذہن کی قربان گاہ پر چڑھ جاتے ہیں مگر اُردو افسانے کی تاریخ کے اوّلین مرحلے کے اس اہم افسانہ نگار کا نظر انداز کرنا کسی طور مناسب نہیں۔

نیاز فتح پوری، ناز والے ہی نیاز کو جانیں

اُردو کے تمام رومانوی افسانہ نگاروں پر سجاد حیدر یلدرم کے اثرات واضح طور پر محسوس کیے جا سکتے ہیں یہ اثرات انشائے لطیف پر ہی نہیں عورت سے متعلق کیفیات و تاثرات کے بیان رنگیں پر بھی سایہ فگن ہیں، نیاز کے ہاں بھی عورت روح لطافت اور پیکر جمال ہے اور ساتھ ہی ساتھ مرد کی بہترین رفیق اور دم ساز بھی۔ اس کے علاوہ نیاز فتح پوری تاریخی و نیم تاریخی حکایتوں اور تخیل کی آمیزش سے ایک ایسی دنیا تخلیق کرتے ہیں، جہاں عصری حقائق عموماً طلسماتی دنیا میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ مگر کبھی کبھار یوں بھی احساس ہوتا ہے کہ فسانے کے پردے میں جذبۂ حریت سے سرشار ہو کر ایسی بات کہہ دی ہے جو بُعدِ زماں کے باوجود عصری سیاق وسباق رکھتی ہے۔ مثلاً 'ہندوستان کا ایک کاہن نجومی' جب مرہٹوں کے سامنے یہ خطاب کرتا اور انگریز افسر اور اس کی سرخ پوش فوجوں کی طرف اشارہ کرتا ہے تو علامت کے پردے میں کیا کچھ نہیں نمایاں ہوتا۔ ''اے کاہل و ناعاقبت اندیش کسانو! دن طلوع ہو گیا ہے اور آفتاب اپنا خنجر لے کر بلند ہو چلا ہے، آؤ چلو، بڑھو، اور ان سرخ کھیتوں کو کاٹنا شروع کرو۔'' (حسن کی عیاریاں اور دوسرے افسانے، ص ۹۳) مذہب کے بارے میں مولانا نیاز فتح پوری بڑا جارحانہ نقطۂ نظر رکھتے تھے۔ مثلاً فروری ۱۹۳۹ء کے 'نگار' کے 'باب الاستفسار' میں یہ پوچھے جانے پر کہ دنیا کا کون سا مذہب بہتر ہے؟ فرماتے ہیں: ''صحیح جواب تو یہ ہے کہ دنیا کے تمام مذاہب انسان کی ذہنی آزادی چھیننے کے لحاظ سے ایک سے ہیں اور ایک کو دوسرے پر ترجیح نہیں دی جا سکتی لیکن آپ کا استفسار غالباً مجھ سے یہ چاہتا ہے کہ میں چند بُری چیزوں میں سے کسی ایک کم بُری چیز کا انتخاب کروں۔'' (ص ۶۸) اصل میں ہر روشن خیال شخص کی طرح نیاز فتح پوری ملاؤں کی تاویلوں اور تعبیروں کے بارے میں سخت ردِعمل کے اظہار کے طور پر ایسا جارحانہ لب ولہجہ اختیار کرتے ہیں چنانچہ اپریل ۱۹۳۵ء کے 'باب الاستفسار' میں بھی وہ جبل پور کے مرزا محمد مہدی کے سوال کا جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں: ''آپ کیا پوچھتے ہیں، کہ ان جاہل مولویوں اور کم عقل واعظوں نے کس کس طرح اسلام کو بدنام کیا ہے؟ اور ان کی گندہ تصانیف نے بانئ اسلام پر کیا کیا تہمت تراشی ہے۔'' (ص ۴۷) یہی وجہ ہے کہ جب ان کے افسانے 'چند گھنٹے ایک مولوی کے ساتھ' کا آغاز، ان جملوں سے ہوتا ہے، تو مولانا کے نقطۂ نظر سے واقف لوگوں کو تعجب نہیں ہوتا: ''دنیا میں سانپ اور مولوی دو چیزیں ایسی ہیں جن کی قسموں کی انتہا نہیں البتہ فرق یہ ہے کہ اکثر سانپ زہریلے نہیں ہوتے۔'' (نگارستان، ص ۲۶۳) اسی طرح 'نقاب اُٹھ جانے کے بعد' کا آغاز ہی اس

دعوے سے ہوتا ہے کہ: ''آؤ میں تمہیں چند واقعات ایسے سناؤں جن سے تم کو معلوم ہو کہ ہماری بعض سمجھی ہوئی حقیقتیں نقاب اُٹھ جانے کے بعد، کیا نظر آتی ہیں۔'' (ص۴۔۵)

ان تین افسانوں میں خواجہ مسرور شاہ نظامی ایسی 'مقدس شخصیت' کے نفسیاتی پیچاک بلکہ مریضانہ طرزِ عمل کو نمایاں کیا گیا ہے، خواجہ صاحب گم نام اور زہریلے خط لکھ کر اپنی پسندیدہ لڑکی صفیہ اور اس کے شوہر ریاض کے درمیان فاصلہ پیدا کرتے ہیں، ایسے ہی 'مولوی حکیم اور ہم' میں ایک نیم ملاّ اور نیم حکیم کا پردہ فاش کیا گیا ہے، جو آخر کار یتیم خانہ کھول لیتا ہے اور یوں ''پہلے تو انہیں سو روپیہ میں تیس روپے ملتے تھے، لیکن اب وہ سب کے سب مالک تھے اور نہایت اطمینان سے لوگوں کو لوٹ رہے تھے، کیونکہ اب یہ بھی خوف نہ باقی رہا تھا کہ ان سے حساب لیا جائے گا۔'' (ص۶۴) مگر نیاز کا لب ولہجہ زیادہ تلخ 'مولانا وارث علی اور ان کی بیوی' میں ہو جاتا ہے، مثال دیکھئے: ''شہر میں حضرت کے توکل کی دھوم ہے، حالانکہ مجھے معلوم ہے کہ یہ حریص کس طرح لوگوں کے حقوق تلف کر کے روپیہ جمع کر رہا ہے اور کن کن ترکیبوں سے دنیا کو فریب میں مبتلا کرتا ہے۔'' (ص۱۵)

جیسا کہ سطور بالا میں درج کیا گیا کہ نیاز صرف مسلمان ملاّؤں سے ہی کبیدہ خاطر نہیں، وہ دنیا بھر کے ان تمام افراد سے نفرت کرتے ہیں، جنہوں نے عقیدے کے مقدس نام پر مظلوم انسانوں کا خون بہایا، یہی وجہ ہے کہ ۲۴ راگست ۱۵۷۲ء کے عنوان سے افسانہ لکھتے ہیں، واضح رہے کہ یہ وہ تاریخ ہے، جب پروٹسٹنٹوں کا قتل عام ہوا تھا، چنانچہ وہ اس افسانے کے عنوان کے ساتھ ہی یہ جملہ بھی درج کر دیتے ہیں کہ ''تاریخ مذہب کا وہ تاریک دن، جس کی نظیر چنگیز و ہلاکو بھی پیش نہ کر سکے۔'' (حسن کی عیاریاں، ص۱۳۱) نیاز کے افسانوں میں عموماً دو ہی رنگ ملتے ہیں، یا تو وہ پوری قوت سے طنز کرتے دکھائی دیتے یا پھر پوری شدت سے نشاط جوئی میں منہمک، تاہم ان دونوں رنگوں میں وہ یکساں طور پر بے باک نظر آتے ہیں۔

ooo

سدرشن، پریم چند کے ابتدائی دور کے مقلد

ان کا شمار پریم چند کے معاصرین میں ہوتا ہے اور اس صدی کی دوسری اور تیسری دہائی کے مقبول افسانہ نگاروں میں سے ہیں، میرے پیشِ نظر ان کے جو افسانوی مجموعے ہیں، ان میں سے 'چشم و چراغ' ۱۹۴۵ء تک چھ مرتبہ، 'سدا بہار' جنوری ۴۶ تک سات مرتبہ، 'قوسِ قزح' ۱۹۲۵ تک تین مرتبہ اور 'طائر خیال' ۱۹۳۵ء تک چار مرتبہ شائع ہو چکے تھے، ان کے علاوہ 'بہارستان' اور 'پارس' بھی میرے روبرو ہیں۔ میرے خیال میں سدرشن کی اہمیت محض تاریخی ہے، ان کے ہاں پریم چند کے ابتدائی دور کی مثالیت، روحانیت اور جذباتیت ملتی ہے، حالانکہ ان کے سامنے نیا زمانہ اور نئی قدریں ابھر رہی تھیں، مگر وہ جاگیردارنہ اخلاقیات کو سینے سے لگائے کسی حد تک داستانوی عہد میں سانس لیتے دکھائی دیتے ہیں، ان کے افسانوں کے محض عنوان ہی اس روحانی فضا کے ترجمان ہیں، جس کا ذکر ہوا، مثلاً 'پرماتما کی آواز'، 'پرماتما کے حضور میں'، 'روح کی آنکھ'، 'مذہب کی چوکھٹ پر'، 'چراغِ ہدایت اور گورومنتر'۔

اگرچہ سدرشن 'طائرِ خیال کے دیباچے میں لکھتے ہیں'' دورِ حاضر کا افسانہ نویس باہر کا افسانہ نویس نہیں، اندر کا افسانہ نویس ہے، باہر کو دیکھنے والے بہت ہو چکے، اب دل کو اور گھر کو دیکھنے والوں کی ضرورت ہے۔'' تاہم ان کے افسانوں کے کسی کردار میں داخلی تصادم یا کسی مرکب کیفیت کا شائبہ بھی نہیں ملتا، وہ سیدھی سادی روحانیت یا اس کے پیدا کردہ فریب کے زیرِ اثر زندگی کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سو، نمک حلال ملازم آقاؤں کے گناہوں کا بوجھ بھی اپنے سر لیتے دکھائی دیتے ہیں (نمک خوار جاں نثار) انسان دوست حکیم اپنی بیٹی کی عصمت دری کے واقعے کو فراموش کر کے سیٹھ کشوری لال کا علاج معالجہ کرتے ہیں (ماں کی ممتا) راہِ حق پر چلنے والوں کو 'سدا سکھ' ملتا ہے، 'جشنِ صداقت' کا اعتبار قائم ہوتا ہے اور 'راستی کی فتح' ہوتی ہے، گویا یہ وہ دنیا ہے جس کا ہماری معلوم دنیا سے اس کے سوا کوئی رشتہ نہیں کہ کرداروں کے نام جانے پہچانے اور مانوس ہیں۔ سدرشن کی مثالیت اور سطحیت سے قطع نظر اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ وہ دلچسپ انداز میں کہانی بننا جانتے تھے، ساتھ ہی جرم و سزا کے مہماتی قصوں کے تراجم نے ادبی دنیا میں جو رنگ پیدا کر دیا تھا، سدرشن کی کہانیوں میں بھی وہ جھلکتا ہے، مثال کے طور پر 'صلۂ نیکی'، 'نمک خوار'، 'ماں کی ممتا'، 'جب لاش نے شہادت دی' وغیرہ۔

سدرشن نے عورت کے جذباتی مسائل پر تو کہانی لکھی، مگر زیادہ سنگین مسائل پر قلم نہیں اٹھایا،

البتہ اچھوت کے مسئلے پر انہوں نے کئی افسانے لکھے جن میں 'چراغ ہدایت' نمایاں ہے، طبقاتی امتیاز بھی سدرشن کے بعض افسانوں میں جھلکتا ہے اور کہیں کہیں تو یہ طبقاتی شعور کا رنگ اختیار کر لیتا ہے: ''رات کے وقت جب ایک ہزار کے اور پان سو کے اور پانچ روپے کے چور اپنے اپنے شاندار مکانوں سے مکلّف بستروں پر آرام کی نیند سو رہے تھے، اٹھنی کا چور، جیل کی تنگ و تاریک کوٹھڑی میں بند تھا اور جسم کو دوسرے دن کی اذیت کے لئے تیار کر رہا تھا۔'' (اٹھنی کا چور، چشم و چراغ، ص ۳۱۶) ان کے افسانوی اسلوب کی دو مثالیں اور دیکھئے: ''سدا سکھ کو بڑھاپے میں بیٹی کی پاکیزہ محبت ملی، اسکی خوشی کا ٹھکانہ نہ تھا، اسکو بھگوتی اور رامو نہیں ملے تھے، اس کے اجڑے ہوئے چمنستانِ دل میں پیار کی بہار آ گئی تھی، اس کی روح کی خشک ندی میں برسات کی باڑھ آ گئی تھی، لیکن تقدیر کے فرشتے اس کے لئے کچھ اور سوچ رہے تھے۔'' (سدا سکھ، طائرِ خیال، ص ۸۱) ''ماں بھی مارتی ہے، ماسٹر بھی مارتا ہے، بلاشبہ دونو کے دل میں میری بہتری کا خیال ہے، لیکن دونو کے مارنے میں کتنا فرق ہے؟ ماں مارتی ہے اور روتی ہے، ماسٹر مارتا ہے اور بھول جاتا ہے۔'' (بچپن کا ایک واقعہ، طائرِ خیال، ص ۲۷۰)

OOO

مجنوں گورکھ پوری، افسانہ اور فلسفہ کا رومانی امتزاج

یلدرم اور نیاز کے مقابلے میں افسانے سے فنی قربت کا احساس مجنوں کے ہاں زیادہ ملتا ہے، کہ مجنوں نے مغرب کے اچھے افسانے کا مطالعہ کیا تھا، اس لیے وہ اپنے عہد کے مزاج کے عین مطابق زیادہ تر آزاد ترجمے سے کام لیتے ہیں، اس کے علاوہ وہ انشائے لطیف، خطابت، نفسیاتی شعور اور نفیس احساس جمال کو ملا کر دِلکش اُسلوب بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ مجنوں کے افسانوں میں کہیں کہیں بالواسطہ طور پر سماجی حقیقتوں کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں، لیکن اپنی فنی و فکری ترجیحات سے متعلق وہ خود کہتے ہیں:

''میرے افسانے رومانی مدرسے کی چیزیں ہیں اور ان کا تعلق نفسیاتی انفرادیت سے ہے۔'' (سمن پوش، ص ۹)

اور بے شک مجنوں اپنے کرداروں کی ذہنی و جذباتی کشمکش کا نقشہ ایسے انداز میں پیش کرتے ہیں، جو تفکر کا جوہر بھی رکھتا ہے اور لطافت کا احساس بھی، ان کے ایک افسانے 'حسن شاہ' کے دو حصے دیکھیے: ''حسن شاہ نے اپنی ساری جنس شعور لٹا کر خواب کی دولت حاصل کر لی تھی۔'' (سمن پوش، ص ۹۱) ''آنسو، انسان کو بری طرح غارت کر دیتے ہیں— انہی آنسوؤں نے میرے اس حصہ کو جلا کر سیاہ کر ڈالا ہے، جب میں کسی کو روتے دیکھتا ہوں، تو مجھے ایک بات یاد آ جاتی ہے، جس کو میں نہیں سمجھ سکتا کہ کیا ہے۔'' (سمن پوش، ص ۸۷)

البتہ جس طرح 'شہاب کی سرگذشت' اور 'ایک شاعر کا انجام' کے بعض حصے انتہائی علمی و منطقی بحث کے حامل ہیں اور افسوس یہ ہوتا ہے کہ یہ تمام بحثیں محبت ایسے موضوع پر نہایت غیر افسانوی انداز میں کی گئی ہیں، اسی طرح مجنوں گورکھ پوری کے بعض افسانوں میں بھی نفسیات انسانی سے متعلق لیکچر پلانے کی کوشش کی گئی ہے، یا کوئی کیس ہسٹری تیار کرنے کی سعی کی گئی ہے، یا پھر دونو جوانوں کو خشک منطقیوں کی طرح بحث میں الجھے ہوئے دکھایا گیا ہے۔

مجنوں کا ایک فنی رویہ یہ ہے کہ وہ ماورائیت کے پرستار ہیں، اس میں شک نہیں کہ اس طرح کہانی ایک سطح پر نہیں رہتی اور فضا میں تحیر اور تجسس شامل ہو کر دلچسپی کا کھیل کھیلتے ہیں، مگر یہ امر بھی غلط نہیں کہ ایسی ماورائیت کی عمر بے حد مختصر ثابت ہوتی ہے، بہر طور اسے کیا کیجیے کہ وہ اپنے نمائندہ افسانے 'سمن پوش' میں ہی نہیں 'سبز پری' میں بھی روحوں کو بلانے یا فینٹسی کا اعتبار قائم کرنے کے لیے کوشاں نظر آتے ہیں مگر ایسے افسانوں کا اسرار ایک دور کے ساتھ ہی ختم ہو گیا۔

مجنوں کے تمام افسانوی مجموعوں میں ان کے اپنے فن سے متعلق تفصیلی محاکمے بھی شامل ہیں،

جن سے احساس ہوتا ہے کہ وہ افسانہ نگار مجنوں کے مقابلے پر بہتر نقاد تھے۔ اُنہوں نے 'سمن پوش' کے دیباچے میں لکھا تھا: ''میرے خیال میں افسانے کی اصل و غایت وہی ہے جو تمام فنونِ لطیفہ کی ہے یعنی حقیقت کو مجاز کے پردے میں اس طرح پیش کرنا کہ دنیا اس حقیقت کو پا سکے اور اس کی متحمل ہو سکے۔ فسانہ نام ہے حقیقت کی تلاش کا اور شاعری اور تصوف کی طرح فسانے کی اصلیت بھی وہی ہے جو بہتر فرقوں کی جنگ کی ہے یعنی 'چوں ندیدند حقیقت، رہ افسانہ زدند'۔ فرق یہ ہے کہ یہ بہتر فرقے اس افسانے کو عین حقیقت سمجھتے ہیں اور ہم لوگ اس کو حقیقت کا نعم البدل جانتے ہیں۔''

مجنوں گورکھ پوری نے 'سمن پوش' کی دوبارہ اشاعت پر جو دیباچہ لکھا تھا اُس میں بھی ایک زمانی فاصلے کے بعد اپنی تخلیقات پر ایک اچھے نقاد کی نظر ڈالی تھی اور لکھا: ''میرے افسانے ایک خاص دور اور ایک خاص میلان کی نمائندگی کرتے ہیں جس سے دُنیا آگے بڑھ گئی ہے، اب سے تیس چالیس برس پہلے نہ صرف افسانے میں بلکہ اُردو ادب کی ہر صنف میں جو رجحان غالب تھا وہ رومانیت اور انفرادیت کا رجحان تھا اور یہ یقیناً اُس رومانی واقعیت اور جذباتی نفسانیت کا نتیجہ تھا جو اُس وقت مغربی ادب کے ہر شعبے میں رائج تھی اور نئے میلانات کے ساتھ مخلوط ہو کر ظاہر ہوتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ آج جس نئی تحریک کا نام اشتراکی واقعیت ہے اور جو یقیناً دنیائے انسانیت کا ایک اہم تاریخی اکتساب ہے اُس کے ادبی شہ پاروں میں بھی اس رومانیت کے عناصر گھلے ملے پائے جاتے ہیں۔'' [۳۴، ص ۳۵۹]

ooo

اوپندر ناتھ اشک، بڑے افسانہ نگاروں کا معاصر

ترقی پسند مصنّفین کی پہلی کانفرنس (اپریل ۳۶ء) سے بھی پہلے اشک کے دو افسانوی مجموعے 'نورتن' (۱۹۳۱ء) اور 'عورت کی فطرت' (۱۹۳۳ء) شائع ہو چکے تھے، ان کے ابتدائی افسانوں پر پریم چند اور سدرشن کے گہرے اثرات صاف دکھائی دیتے ہیں لیکن ہر نومشق افسانہ نگار کی طرح وہ رومانوی افسانہ نگاروں سے بھی متاثر ہوئے، خاص طور پر ان کے افسانوی مجموعے 'ناسور' کے تمام افسانے رومانوی آہنگ لئے ہوئے ہیں، بلکہ 'تلاش'، 'جدائی کی شام کا گیت' اور 'مفرور ساحرہ' تو 'حکایات واحتساسات' کے یلدرم کی یاد تازہ کرتے ہیں اور پھر ۱۹۳۹ء میں اشک کا افسانوی مجموعہ 'ڈاچی' منظر عام پر آیا، جس کا عنوان ہی یوں پیش کیا گیا تھا 'ڈاچی و دیگر سیاسی افسانے' اس میں بلاشبہ اشک اپنے گرد و پیش کے سنگین مسائل پر جذباتی اور نیم پختہ انداز میں قلم اٹھاتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس مجموعے کے ذریعے اشک نے اس دنیا کا نقشہ کھینچا، جہاں غریب باپ کی معصوم بیٹی کے خوابوں کو مشیر مال اپنی قوت سے چھین لیتا ہے ('ڈاچی')۔ جہاں غریب قلی بھوک ٹالنے کے لئے استطاعت سے زیادہ وزن اٹھا کر دم توڑتے دکھائی دیتے ہیں (۳۲۴) جہاں آزادی کی تحریک تیز تر ہو چکی تھی اور اپنی قوت کا اظہار کبھی بدیشی مال کے بائیکاٹ (لیڈر) اور کبھی نمک بنانے کی تحریک (سیلاب) میں ظاہر ہو رہی تھی اور کبھی کبھی تو محرومی اور افلاس کے ستائے ہوئے نوجواں مہاتما گاندھی کے ''فلسفہ عدم تشدد'' کو ترک کر کے دہشت پسندی کی خفیہ تحریکوں میں سرگرم عمل ہوتے دکھائی دیتے ہیں (احساس فرض، محبت، زندگی کا راز) اوپندر ناتھ اشک کے اسی مجموعے کے چند افسانوں کے اقتباسات پیش خدمت ہیں: ''جہاں مفلسوں کا کوئی پرسان نہ ہو اور مزدوروں کو پیٹ بھر کر روٹی نہ ملے، وہیں بدامنی پھلتی پھولتی ہے۔'' (امن کا طالب، ڈاچی ص ۷۷) ''تحریک آزادی میں حصہ لینے والے لوگ عموماً تین قسم کے ہوتے ہیں، ڈاکٹر تو حب الوطنی کے جذبہ سے متاثر ہو کر، چاہے پھر وہ جذبہ مستقل ہو یا محض عارضی، تحریک میں کود پڑتے ہیں، دوسرے کچھ ایسے بھی ہوتے ہیں، جو ایک ہی تیر سے دو شکار کرنے کے اصول میں یقین رکھا کرتے ہیں اور خدمت وطن کے ساتھ خدمت شکم کرتے رہنا بھی گناہ خیال نہیں کرتے، لیکن تیسرے اگرچہ ان کی تعداد اتنی زیادہ نہیں، اپنی طبیعت میں کچھ ایسا تلوّن اور جدت پسندی لئے ہوئے ہوتے ہیں کہ صرف تفریح کی خاطر، محض تنوع کے لئے ایسی تحریکوں میں شامل ہو جایا کرتے ہیں۔'' (لیڈر، ص ۸۱-۸۲) ''۱۹۲۱ء کی تحریک عدم تعاون میں انہوں نے (مقامی سرمایہ داروں نے) خوب

ہاتھ رنگے، اب پھر نو دس برس بعد سودیش کی تحریک کو فروغ مل رہا تھا وہ اس کا پورا پورا فائدہ اٹھانا چاہتے تھے۔'' (زندگی کا راز، ص ۱۴۰۔۱۴۱) ''اگر چہ بیدار ہوتے وقت برسوں کے غلام ضبط نہ رکھ سکیں، تو اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ انہیں بیدار ہی نہ کیا جائے۔'' (زندگی کا راز، ص ۱۵۳) اشک کے اس مجموعے میں 'رفاقت' کے عنوان سے ایسا افسانہ بھی شامل ہے، جس میں دوسری گول میز کانفرنس اور نہرو کی گرفتاری کے ساتھ ساتھ ہندو مسلم کشیدگی کے ماحول کا بھی نقشہ کھینچا گیا ہے اور بڑے جذباتی اور فلمی انداز میں حامد اور کندن کو قتل کرا کے ایک دوسرے سے بغل گیر دکھایا گیا ہے۔

فنی اعتبار سے اوپندر ناتھ اشک کا نمائندہ افسانوی مجموعہ 'چٹان' ہے، جس میں 'ابال' ایسا افسانہ بھی شامل ہے، جو اشک نے اپنی دانست میں منٹو کے 'بلاؤز' کے جواب میں لکھا اور 'کاکڑاں کا تیلی' بھی جو اوپندر ناتھ اشک کا شاہکار افسانہ ہے، جس میں ایک غریب دیہاتی کو کنبے سمیت اپنے 'شہری دوست' کے بیٹے کی شادی میں شرکت کی غرض سے راہ میں دکھایا گیا ہے اور پھر یہ راستہ اتنا لمبا ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی بیوی اور بچوں کو واپس گھر بھیج دیتا ہے، چھوٹی چھوٹی آرزوؤں کی تکمیل بھی جس معاشرے میں نہ ہو، اس کے بارے میں اشک کوئی بات نہیں کہتا، مگر افسانے کی بھی خوبی ہے کہ مرکزی کردار کی اُداسی کے بغیر قارئین کے دلوں پر ملال غلبہ پالیتا ہے، اس کے علاوہ 'بینگن کا پودا' بھی اشک کا ایک دل آویز افسانہ ہے، سرد موسم، جو گرم کمروں میں عافیت کی نیند سونے والوں کے دلوں میں ہے، اس بوڑھے مزدور کو بے رحمی سے ہلاک کر دیتا ہے، جس کے ''پانچ چھوٹے چھوٹے بچے ہیں اور بیوی ہے، دو لڑکیاں ہیں بیاہنے کے قابل اور وہ روزگار کے لئے ماہی رام کے ساتھ آ گیا ہے۔'' (ص ۳۵) اس افسانے میں اشک، غلام عباس کی طرح توازن اور دھیمے پن سے اتنے جذباتی اور اشک آور منظر کو پیش کرتا ہے: ''میلی سی کالی چارپائی پر اپنے اردگرد وہی میلا لحاف لپیٹے، بوڑھا، جھکا ہوا پڑا ہے، اس کا جسم اکڑ گیا ہے اور آنکھیں پھٹی پڑی ہیں، اس کا لحاف بھیگ گیا ہے، دور دور تک پانی دکھائی دیتا ہے اور برآمدے کا سارا فرش گیلا ہے۔'' (ص ۴۰) 'چٹان' میں پریم چند کی طرح ایک کردار (گاندھی کی ہدایت سے متاثر ہو کر) سرکاری ملازمت سے نہ صرف استعفیٰ دیتا بلکہ اس استعفیٰ میں یہ الفاظ لکھتا دکھائی دیتا ہے: ''جس سرکار نے ہمیں ایک صدی سے غلام بنا رکھا ہے، اس کا پرزہ بن کر کام کرنا مجھے منظور نہیں۔'' (ص ۲۰) اس طرح 'بیداری کے خواب' کا ایک اقتباس دیکھئے: ''میں من ہی من میں ہنسا، راہو خواہ چاند کو گرسے یا نہ گرسے، لیکن اس عدم مساوات کے راہو نے دنیا کو ضرور گرس رکھا ہے اور انسانیت کے خوبصورت جسم پر یہ غریب، مفلس اور بھکاری بدصورت پھوڑوں کی طرح ہیں۔'' (ص ۶۵۔۶۶)

دراصل اشک کی توجہ محض سیاسی و سماجی حقائق کی جانب ہی نہیں رہی، اس نے نفسی حقائق کو بھی پیش نظر رکھا ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ ان کی توجہ 'جنس' کی جانب مبذول ہوئی ہے، مگر ان کا مسئلہ لذتیت

نہیں بلکہ کسی کردار کے اندر مچلتی آرزو کو گردوپیش کی بے تعلقی یا بے حسی کے مقابل لا کر عجیب تضاد کی تصویر بناتے ہیں۔ 'الفاظ' علی گڑھ کے افسانہ (۱۹۸۱ء) میں اشک کا ایک افسانہ 'ٹیرس پر بیٹھی شام' میرے پیش نظر ہے، جو میری مذکورہ رائے کی تائید کر رہا ہے، ایک ادھیڑ عمر پروفیسر اپنے تھیسس کو چھوڑ کر ایک نوعمر لڑکی کو لبھانے کی خاطر ساحل سمندر پر آ کر اپنے ورزشی بدن کا مظاہرہ کرتے کرتے اچانک سر کے بل گر کر ہلاک ہو جاتا ہے اور ''پُٹ سِلی اولڈ مین' لڑکی نے پروفیسر کا تنکیر کے کمرے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا 'ہیز بروکن ہز نیک اوور دیئر۔'' (ص ۶۶)

ooo

تین طرح کی عورتیں عام طور پر شبنم شکیل (پ: ۱۹۴۲) کے افسانوں میں دکھائی دیتی ہیں۔ ایک تو وہ ہیں جو افسر شاہی کی حرم سرا میں ہیں جو چار دیواری سے باہر کی دنیا کے بارے میں بہت کچھ جانتی ہیں، جو کچھ اُن کے ساتھ روا رکھا جاتا ہے اُس سے ناآسودہ اور نامطمئن ہوتی ہیں مگر اونچی آواز میں بولنے اور سوچنے کے باوجود اُس زندگی اور اُس کی آسودگیوں کے مہین جال سے نکل نہیں سکتیں۔ دوسری عورت وہ ہے جو بازارِ حُسن سے وابستہ ہے مگر وہ کوشش کر رہی ہے کہ تعلیم، ثقافتی اور سماجی مصروفیات کے بدلتے دائروں اور معیارات کے ذریعے اپنے ماضی کو کھرچ سکے مگر اُس کی فطرت میں تشنگی بھی ہے، سفاکی بھی اور دونوں کا ایک بڑا تریاق مامتا بھی۔ جب کہ تیسری عورت متکلم خود ہے جس نے بہت سے مقامات پر اپنے آپ کو شبنم کے نام سے ہی پیش کیا ہے۔ یہ عورت پہلی دو قسموں کی عورت کا ایک عالمانہ امتزاج ہے جس کے ہاں توازن، علم، مشاہدہ اور طاقت ہے اور یہ ایک طرح سے مراعات یافتہ بھی ہے جس کے سامنے خادماؤں کی ان گنت قسمیں ہیں اور وہ چاہے تو اُن کے بتائے ہوئے سچ کا بھروسہ کرے یا نہ کرے۔ (افسانوی مجموعہ: نہ قفس، نہ آشیانہ)

سجاد ظہیر اور انگارے، ایک رجحان ساز بغاوت

دسمبر ۱۹۳۲ میں نظامی پریس وکٹوریہ اسٹریٹ لکھنؤ سے ایک ہزار کی تعداد میں نو افسانوں اور ایک ڈرامے کا مجموعہ 'انگارے' ۱۳۴ صفحات پر مشتمل چار افراد (سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر) کی مشترکہ تخلیقی کاوش کے طور پر منظر عام پر آیا۔ اس کی فہرست پیش خدمت ہے:

افسانہ	مصنف	صفحہ	
نیند نہیں آتی	سید سجاد ظہیر	۱	۱۹
جنت کی بشارت	〃	۲۰	۳۰
گرمیوں کی ایک رات	〃	۳۱	۴۳
دلاری	〃	۴۴	۵۲
پھر یہ ہنگامہ.....	〃	۵۳	۶۷
بادل نہیں آتے	احمد علی	۶۸	۷۹
مہاوٹوں کی ایک رات	〃	۸۰	۹۱
دِلّی کی سیر	رشید جہاں	۹۴	۹۷
پردے کے پیچھے	〃	۹۸	۱۲۰

('پردے کے پیچھے' ایک تمثیلچہ ہے۔ مگر 'انگارے' کے سرورق پر بھی یہ عبارت موجود ہے'' دس مختصر کہانیوں کا مجموعہ'')

جوانمردی	محمود الظفر	۱۲۱	۱۳۴

محمود الظفر نے پہلے اسے انگریزی میں لکھا، پھر سجاد ظہیر نے اسے اردو کا روپ دیا

(بحوالہ CARLO Coppola, "Angare:The Enfants Terribles of Urdu Literature.")

یہ نوجوان ادیب جانتے تھے کہ 'انگارے' کی اشاعت پر ادبی میدان میں ہی نہیں سیاسی وسماجی بالخصوص مذہبی حلقوں میں شدید ردِعمل ہوگا مگر جس پیمانے پر انہیں' گالیاں' پڑی اور دھمکیاں ملیں انہیں شاید اس کا اندازہ نہیں تھا۔ بہر طور تعزیراتِ ہند کی دفعہ ۲۹۵ الف کے تحت اس کتاب کو ضبط کرلیا گیا اور اس ضبطی کا باضابطہ اعلان ۲۵ / مارچ ۱۹۳۳ء کے سرکاری گزٹ میں ہوا۔

'انگارے' میں مذہبی قدامت پسندی، تنگ نظری اور موقعہ پرستی کے ساتھ ساتھ بالائی طبقات کے سیاسی رویوں اور تضادات، یعنی حفظِ اخلاق اور بوالہوسی، انسان دوستی اور عورت کی تذلیل پر مبنی مردانگی، رعایا پروری اور رعایا سے ہی کراہت کو شعوری طور پر ہدفِ تنقید بنایا گیا ہے مگر مسلمانوں کے بنیادی معتقدات (خدا، رسول اور فرشتے) جس تضحیک کا نشانہ بنے ہیں، وہ محض جھنجھلاہٹ اور جذباتیت کی پیداوار ہے تاہم اس سلسلے کی بنیادی صداقت یہ ہے کہ 'انگارے' کے تمام افسانوں کا موضوع، لب ولہجہ اور فنی رویہ ایک جیسا نہیں مثلاً رشید جہاں کا افسانہ 'دِلّی کی سیر' ایک سادہ بے ضرر بیانیہ ہے ('انگارے' کی قوت کا اندازہ 'ضرر' سے لگایا جاتا ہے) سجاد ظہیر کا 'دلاری' اور محمود الظفر کا 'جواں مردی' بھی توازن اور اعتدال کے باعث تاثیر رکھتے ہیں۔ احمد علی کے دونوں افسانوں ('بادل نہیں آتے' اور 'مہاوٹوں کی ایک رات') میں اتنی تلخی اور زہر خند نہیں، جتنی سجاد ظہیر کے چار افسانوں میں، بالخصوص 'نیند نہیں آتی' میں تو یہ انتہا پر ہے۔ ان افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری سے زیادہ سرریلزم اور دادازم کے رویے غالب ہیں۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے علی سردار جعفری کے حوالے سے سجاد ظہیر کے ایسے اعتراف کا تذکرہ کیا ہے جو اس امر کی تصدیق کرتا ہے (اُردو افسانے میں انگارے کی روایت تنقیدی تناظر میں، ص ۷۳) پھر نصف سے زائد افسانوں میں شعور کی رو کی تکنیک برت کر داخلی خود کلامی کو ابھارا گیا ہے 'پھر یہ ہنگامہ' میں تو 'مونتاژ' بنانے کی کوشش کی گئی ہے، بظاہر بے ربط واقعات کو جوڑ کر ایک مرکزی تاثر اُبھارا گیا ہے، 'نقوش' کے افسانہ نمبر (۵۵-۵۴) میں 'انگارے' سے انتخاب دیا گیا ہے، یہ اور بات کہ ان میں احمد علی اور سجاد ظہیر کے دونوں افسانوں کے بعض جملے حذف کر دیئے گئے (میں نے اس سلسلے میں جناب احمد علی سے تحریری استفسار کیا تھا کہ یہ ترمیم ان کے مشورے سے ہوئی ہے یا مدیر محترم نے از خود کر لی؟ وہ اس پر برافروختہ ہوگئے کیونکہ اس زمانے میں وہ ضیاء الحق دور کی دینی سرگرمیوں میں اپنا فکری حصہ پیش کر رہے تھے۔)

سجاد ظہیر کے افسانے

سجاد ظہیر (۱۹۰۵ء-۱۹۷۳ء) ہی 'انگارے' کے محرک اور اس میں شامل نصف کہانیوں کے خالق تھے وہ اعلیٰ تعلیم یافتہ تھے اور سوشلسٹ نظریات رکھتے تھے ان کی کہانیوں میں سماجی واقعیت نگاری سے زیادہ جارحیت اور 'دھجیاں بکھیرنے' کی آرزو غالب ہے اس کے علاوہ وہ اجتماعی صورتِ حال کی بجائے اپنی فنی توجہ فرد کی نفسی حالت پر مرکوز کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

'نیند نہیں آتی' خواب اور بیداری کے درمیانی وقفے یا جھروں، مجروح انا، جذباتی اور معاشی مسائل کی بھن بھن سے ٹوٹتی غنودگی کے عالم میں لکھا ہوا ایسا افسانہ ہے جو نچلے متوسط طبقے کے ایک شاعر اکبر کی نفسی واردات کو شعور کی رو کی تکنیک میں بیان کرنے کی کوشش ہے۔ افسانے کی ابتدا اور انجام ان آوازوں

سے منسلک ہے ''گھڑ، گھڑ، ٹخ، ٹخ، چٹ، ٹخ، ٹخ، ٹخ، چٹ، چٹ، چٹ، چٹ، چٹ'' (آغاز) ''ہن ہن، چٹ ہت، تیرے مچھر کی، ٹن ٹن ٹن — ٹن ٹن''۔ (انجام)

اس کے علاوہ افسانے میں دو مواقع پر پھران اصوات کا سہارا لیا گیا ہے۔ انگارے کے کسی اور افسانے میں بے ہنگم آوازوں کو اس طرح شعوری طور پر جمع نہیں کیا گیا۔ اسی سے اس افسانے کے فضا میں فکری عدم توازن کا اشارہ ملتا ہے، فکری عدم توازن سے میری مراد خدا، رسولؐ، پیغمبرانِ کرام، فرشتوں کے بارے میں ایسی جھلائی ہوئی آراء کا اجتماع ہے، جسے محض مذہبی طبقے کے استحصال کا ردِعمل نہیں قرار دیا جا سکتا، چند تکلیف دہ مثالیں دیکھئے:

(الف) ''موت کا فرشتہ آیا، بدتمیز، بیہودہ کہیں کا، چل نکل یہاں سے، بھاگ ابھی بھاگ، ورنہ تیری دم کاٹ لوں گا، ڈانٹ پڑے گی، پھر بڑے میاں کی! ہنستا ہے؟ کیوں کھڑا ہے سامنے دانت نکالے، تیرے فرشتے کی ایسی تیسی تیرے — فرشتے — کی —'' (ص۱۱۱)

(ب) (ایک طوائف منّی جان کا مکالمہ، جسے عالم خواب میں اس طرح دیکھا جاتا ہے کہ سانپ اس کے پستان کاٹ رہے ہیں) ''میں جب یہاں داخل ہوئی تو داروغہ صاحب نے کہا بی منّی جان! سرکار کے دربار میں پہونچا دیں، میں خود ان سے عرضداشت کروں گی، داروغہ صاحب بچارے بھلے آدمی تھے، مجھے اپنے پاس بلا کر بٹھایا، میرے گالوں پر ہاتھ پھیرے، آخر کار راضی ہو گئے۔'' (ص۱۱۴)

افسانہ نگار کی جھنجھلاہٹ اس ایک بات سے اور واضح ہو جاتی ہے کہ افسانے میں 'اُلو کے پٹھے'، 'خر دماغ'، 'سالے'، 'بیہودہ' جیسی گالیوں کا بے تکان استعمال ہوا ہے۔ افسانے میں سیاسی حوالے بھی آئے ہیں جو تاثیر کے اعتبار سے ثانوی ہو گئے ہیں:

(الف) ''مہاتما گاندھی کے آنے کا انتظار ہے — وہ مچان پر مہاتما گاندھی پہونچے — میں آپ لوگوں سے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ آپ لوگ بدیشی کا پڑ پہننا بالکل چھوڑ دیں۔ یہ شیطانی گورن منٹ — یہاں پانی سر سے ہو کر پیروں سے پرنالوں کی طرح بہنے لگا — شیطانی گورنمنٹ، شیطانی گورنمنٹ کی نانی، اس گاندھی سے گورنمنٹ کی نانی مرتی ہے۔'' (ص۱۰۶)

(ب) ''واہ، واہ، واہ! کیا بے تکا پن ہے۔ جارج پنجم کے تاج میں ہمارا ہندوستان ہیرا ہے، لے گئے، چرا کے انگریز، رہ گئے نہ منہ دیکھتے! اڑ گئی سونے کی چڑیا، رہ گئی دم ہاتھ میں، اب چاہتے ہیں کہ دم بھی ہاتھ سے نکل جائے۔ دم نہ چھوٹنے پائے۔ شاباش ہے میرے پہلوان! لگائے جا زور، دم چھوٹی تو عزت گئی۔'' (ص۱۰۷)

(ج) ''آزادی کی آج اچھی ہوا چلی ہے۔ پیٹ میں آنتیں قل ہو اللہ پڑھ رہی ہیں اور آپ ہیں کہ آزادی

کے چکر میں ہیں۔موت یا آزادی! نہ مجھے موت پسند نہ آزادی، کوئی میرا پیٹ بھر دے۔'' (ص ۱۱۶)

یہ حوالے ثانوی اس لیے ہیں کہ مذہبی عقائد کے خلاف غم وغصہ ہی افسانے کا مرکزی تاثر ہے بس ایک کردار کی سوچ میں یہ سیاسی حوالے بھی شامل کر دیئے گئے ہیں جو خود اس کردار کی ترجیحات میں بھی کم تر درجے پر ہیں۔ پورے افسانے کا اگر کوئی حصہ فنی اعتبار سے زوردار اور موثر ہے تو وہ اکبر کی بیمار ماں کے بارے میں ہے، خاص طور پر یہ جملے دیکھئے: ''ہر سانس کے ساتھ جیسے زخموں پر سے کسی نے تیز چھری کی باڑھ چلادی اور وہ گھر گھراہٹ جیسے کسی پرانے کھنڈر میں لو چلنے کی آواز ہوتی ہے۔ ہولناک، مجھے اپنی اماں سے ڈر معلوم ہونے لگتا، اس ہڈی چمڑے کے ڈھانچے میں میری ماں کہاں۔'' (ص ۱۱۰)

کارلو کپولا نے لکھا ہے کہ سجاد ظہیر کے افسانے 'جنت کی بشارت' ہی کی بدولت وہ اودھم مچا جس سے 'انگارے' کی ضبطی عمل میں آئی (The Angare Group: The Enfants Terribles of Urdu Literature P.P 58-59) مگر میرا خیال ہے کہ طنزیہ لب ولہجہ اور واشگاف جارحانہ انداز میں 'نیند نہیں آتی' سے اس افسانے کا تقابل کیا ہی نہیں جا سکتا۔ اوّل الذکر افسانے کے مقابلے میں اس افسانے میں کسی قدر 'شائستگی' اس لئے ہے کہ اس میں مذہبی عقائد پر براہِ راست وار کرنے کی بجائے مولانا داؤد کے حوالے سے ریا کاری، ہوس رانی اور فریب خوردگی کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ افسانے میں عموماً زہر خند (Irony) غالب ہے جیسے:

(الف) ''ان کے لئے کرتے اور قبائیں ان کی کفش اور سلیپر، ان کی دو پلی ٹوپیاں، ان کا گھٹا ہوا سر اور ان کی متبرک داڑھیاں۔ جن کے ایک ایک بال کو حوریں اپنی آنکھوں سے ملیں گی۔ ان سب سے تقدس اور زہد ٹپکتا ہے۔'' (ص ۱۱۷)

(ب) ''جب دورانِ درس میں نیند کا غلبہ ہوتا تھا تو طالب علم سمجھتے تھے کہ مولانا پر کیف روحانی طاری ہے۔'' (ص ۱۱۷)

سجاد ظہیر سے پہلے بھی مذہبی طبقے کے بعض نمائندوں کو افسانوں کا موضوع بنایا گیا ہے اسلئے میرے خیال میں اس موضوع میں سنسنی خیزی نہیں، البتہ بعض مقامات پر اظہار ضرورت سے زیادہ کھلا ہو گیا ہے۔ خاص طور پر افسانے کے اختتام کے قریب جہاں برہنہ حوروں کے اعضاء کی کشش اور مولانا داؤد کی پیاس کو پینٹ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مولانا کی بیوی آٹھویں بچے کی ولادت کے موقع پر چل بسیں تو انہوں نے پچاس سال کی عمر میں ایک نوجوان لڑکی سے شادی کر لی۔ گو کہ مولانا انہیں یقین دلایا کرتے تھے کہ ان کی داڑھی کے چند بال بلغم کی وجہ سے سفید ہو گئے ہیں لیکن ان کی جوان بیوی فوراً دوسرے ثبوت پیش کرتیں اور مولانا کو چپ ہو جانا پڑتا۔ مولانا تہجد پڑھنے کے لئے چراغ جلانا چاہتے ہیں۔ دیا

سلائی کی تلاش میں وہ نصف شب کے اس حبس میں اپنی پیاسی بیوی کا شانہ جاہلاتے ہیں: ''یک بارگی انہوں نے مولانا کا ہاتھ پکڑ کر اپنی طرف کھینچا اور اس کے گلے میں دونوں بانہیں ڈال کر اپنے گال کو ان کے منہ پر رکھ کر لمبی لمبی سانسیں لیتے ہوئے کہا' آ و لیٹو'— چاہے یہ سن کا تقاضا ہو یا خوف خدا یا روحانیت کے سبب ہو۔ مولانا فوراً اپنی بیوی کے ہاتھ سے نکل کر اٹھ بیٹھے تب ان کی بیوی نے زہر سے بجھی ہوئی زبان سے ایک ایک لفظ تول تول کر کہا' بڈھا موا، آٹھ بچوں کا باپ! بڑا نمازی بنا ہے رات کی نیند حرام کردی۔ دیا سلائی، دیا سلائی! طاق پر پڑی ہوگی۔'' (ص۱۲۰) افسانے کا اختتام بھی شعوری طور پر خوش عقیدہ لوگوں کے لیے دل آزار بنایا گیا ہے۔

پہلے دو افسانوں کے مطالعے کے بعد' گرمیوں کی ایک رات' سجاد ظہیر کی ایک بے ضرر کہانی لگتی ہے جس میں نچلے متوسط طبقے کے منشی برکت علی کی اس خود غرضی کا ذکر کیا گیا ہے جسے وہ مذہبی وعظ یا حوالے سے چھپانا چاہتے ہیں۔ منشی جی عشاء کی نماز پڑھ کر چہل قدمی کرنے نکلتے ہیں ان کی جیب میں رشوت کا ایک روپیہ پڑا ہے۔ انہیں دفتر کا غریب چپڑاسی جمن ملتا ہے جس کی وقتی پریشانیاں ایک روپے سے ٹل سکتی ہیں۔ جمن اس کے لئے تمہید باندھتا ہے تو منشی جی بنی اسرائیل، حضرت موسیٰ اور قرب قیامت کے آثار کا تذکرہ چھیڑ دیتے ہیں اور جب جمن ڈھیٹ بن کر حرف سوال زبان پر لے ہی آتا ہے تو منشی جی صاف معذرت کرلیتے ہیں اور افسانے کے اختتام پر اپنے بچپن کے ایک دوست کے ساتھ مل کر' موج میلہ' کرنے چل پڑتے ہیں اور جمن خاموشی سے اپنی جگہ کھڑا انہیں دیکھتا رہتا ہے۔ جمن کی محرومی نے اس کے کردار میں ایسی افسردگی اور ملال پیدا کردی ہے جو پریم چند کے بہت سے کرداروں کی یاد دلاتا ہے۔ جب کہ منشی برکت علی کی اپنی طبقاتی ترجیحات اور تفریحات ہیں وہ ایسی گفتگو تو کرسکتے ہیں۔ عملی امداد نہیں دے سکتے: ''آج کل کے زمانے میں غریبوں کی مرن ہے، جسے دیکھو، یہی رونا روتا ہے کچھ گھر میں کھانے کو نہیں، سچ پوچھو تو سارے آثار بتاتے ہیں کہ قیامت قریب ہے۔ دنیا بھر کے جعلئے تو چین سے مزے اڑاتے ہیں اور جو بچارے اللہ کے نیک بندے ہیں انہیں ہر قسم کی مصیبت اور تکلیف برداشت کرنی ہوتی ہے۔'' (ص۱۲۷)

منشی برکت علی اپنے طبقے کی کمزوری کے طفیل صاف صاف انکار بھی نہیں کرنا چاہتے۔ اس لئے مذہبی گفتگو شروع کردیتے ہیں۔ اسی طرح افسانے کا وہ حصہ بھی بڑا بلیغ ہے جہاں وہ گرمی کی شدت سے بعض لوگوں کو دھوتیاں کھسکا کر ٹانگیں اور رانیں کھجاتے دیکھتے ہیں۔ منشی جی کے لئے یہ منظر ناشائستہ ہے کیونکہ وہ پائجامہ پوش ہیں، افسانہ روکھا پھیکا ہے اور کسی بھی جذباتی تموّج سے خالی، البتہ اختتام کسی قدر موثر ہے: ''پرانا دوست، موٹر کی سواری، گانا، ناچ، جنتِ نگاہ، فردوس گوش، منشی جی لپک کر موٹر میں سوار ہوئے جمن کی طرف ان کا خیال بھی نہ گیا، جب موٹر چلنے لگی تو انہوں نے دیکھا کہ وہ وہاں اسی طرح چپ کھڑا ہے۔'' (ص۱۳۱)

’انگارے‘ میں سے اگر دو بھی ایسے افسانوں کا انتخاب کیا جائے جو فنی اعتبار سے کامیاب اور فکری وجذباتی اعتبار سے ہنگامی اثرات کی بجائے دیرپا اثرات کے حامل ہیں تو ’دلاری‘ ان میں سے ایک افسانہ ہوگا۔ یہ کرداری افسانہ ہے اور سجاد ظہیر کی اس افسانوی وتخلیقی صلاحیت کا مظہر ہے جو توڑ پھوڑ اور تخریب کے ابال اور اشتعال سے بے نیاز رہ کر بھی روبہ عمل ہوسکتی تھی۔

دیانرائن نگم نے ’انگارے‘ کی ضبطی کے بعد زمانہ کانپور (مئی ۱۹۳۳ء) میں لکھا تھا ’’(ان افسانوں میں) ہمارے نام نہاد اعلیٰ طبقے کی روزمرہ معاشرت کے نقائص کا مضحکہ اڑایا گیا تھا‘‘ اس رائے کا اطلاق ’انگارے‘ کے کسی افسانے پر ہوسکتا ہے تو وہ ’دلاری‘ ہے جو شیخ ناظم علی کی حویلی میں لونڈی کی حیثیت سے ’زندہ‘ ہے۔ دوسری نوکرانیوں کے مقابلے میں اس کی حالت اچھی ہی تھی مگر اس کے باوجود اس کا کبھی کبھی جب کسی ماما سے اس کا جھگڑا ہوتا تو وہ یہ طنز ہمیشہ سنتی: ’’میں تری طرح کوئی لونڈی تھوڑی ہوں، اس کا دلاری کے پاس کوئی جواب نہ ہوتا۔‘‘ (ص ۱۳۲) لونڈیوں کا بدن شرفاء اور شریف زادوں پر حلال رہا ہے مگر یہ شرفا اور شریف زادے جس حقیقت سے نا آشنا رہے کہ وہ اپنی اشتہا کو مرغوب بنانے کے لیے جیسے مکالمے بولتے ہیں وہ ان لونڈیوں کے جسم سے گزر کر روح میں پیوست ہوجاتے ہیں اور یوں اگر فریب خوردگی ان کے لئے محبت کے مترادف ہوجائے تو ان کے پاس اس کے سوا کوئی چارہ نہیں کہ شرفاء کے خون کو ڈیوڑھی کے دیگر ملازموں کے ساتھ تھوکا جائے یا پھر چکلے کو آباد کیا جائے۔ دلاری کو احساس ہے کہ وہ لونڈی اپنی مرضی سے نہیں ہوئی بلکہ وہ اپنے مالکوں کے اس عقیدے کے ساتھ سانس لے رہی ہے کہ ’’یہ تو سب خدا کا کیا دھرا ہے وہی جسے چاہتا ہے عزت دیتا ہے، جسے چاہتا ہے ذلیل کرتا ہے۔‘‘ (ص ۱۳۳) شیخ ناظم علی کے بڑے صاحبزادے کاظم تعلیم یافتہ ہیں ’’یہ اکثر پرانی رسموں کے خلاف تھے مگر اظہار ناراضی کر کے سب کچھ برداشت کر لیتے۔ اس سے زیادہ کچھ کرنے کو تیار نہیں تھے۔‘‘ (ص ۱۳۳) انہوں نے اس سے زیادہ کچھ بھی کیا یعنی خاندانی روایات کو نباہتے ہوئے دلاری کی عصمت دری کی، مگر محبت کے نام پر اور یوں ’’دو ہستیوں نے جن کی ذہنی زندگی میں زمین وآسمان کا فرق تھا، یکایک یہ محسوس کیا کہ وہ آرزوؤں کے ساحل پر آ گئے۔ دراصل وہ تنکوں کی طرح تاریک طاقتوں کے سمندر میں بہے چلے جا رہے تھے۔‘‘ (ص ۱۳۴) شیخ کاظم کی شادی سے ذرا پہلے دلاری ایک نوکر کے ساتھ بھاگ کر رنڈیوں کے محلے میں جا پہنچی۔ تین چار مہینے بعد گھر کا ایک بوڑھا نوکر دلاری کو سمجھا بجھا کے لے آیا اور افسانے کا موثر ترین منظر دلاری کی اس گھر کی جانب عارضی واپسی کا ہے۔ شیخ ناظم علی دلاری کی جانب پتھر اچھالتے ہیں۔ ان کی صاحبزادی (جو بچپن سے ہی دلاری کے ساتھ کھیلی، جوان ہوئی) سنگ ملامت پھینکتی ہے اور آخر میں بیگم صاحبہ سنگ باری کی انتہا کر دیتی ہیں مگر جب شیخ کاظم اس کی جانب ’پھول‘ پھینکتا ہے تو دلاری تلملا اُٹھتی ہے: ’’انہوں نے اپنی والدہ سے درشت لہجہ میں کہا’’ امی خدا

کے لئے اس بدنصیب کو اکیلی چھوڑ دیجئے وہ کافی سزا پا چکی ہے آپ دیکھتی نہیں کہ اس کی حالت کیا ہو رہی ہے!'' (ص ۱۳۷) افسانے کا اختتامی منظر بے حد موثر ہے اور خلاف معمول کفائت الفاظ سے کام لیتے ہوئے اس ایک منظر میں کئی حسی اور جذباتی جزئیات سمیٹی گئی ہیں: ''وہ اُٹھ کھڑی ہوئی اور اس نے سارے گروہ پر ایک ایسی نظر ڈالی کہ ایک ایک کر کے سب نے ہٹنا شروع کیا، مگر یہ ایک مجروح، پرشکستہ چڑیا کی پرواز کی آخری کوشش تھی، اس دن، رات کو وہ پھر غائب ہوگئی۔'' (ص ۱۳۷) اس موضوع پر سجاد ظہیر کے بعد بھرپور اظہار واجدہ تبسم کے ہاں ملتا ہے۔ خاص طور پر 'اترن' کے افسانوں میں۔ 'پھر یہ ہنگامہ' تین کہانیوں، دو افسانوی واقعات، مکالماتی ابتدائیے اور پھر خود کلامی کو عجب طرح سے آمیخت کر کے 'پھر یہ ہنگامہ' ترتیب دیا گیا ہے اس افسانے کو پڑھتے ہوئے 'مونتاژ' کا گمان ہوتا ہے۔ اس افسانے کے آغاز میں ہی مذہبی مابعد الطبیعات کو نشانۂ تضحیک بنایا گیا ہے۔ دو کرداروں کے مکالمے کو مضحکہ خیز رخ دیا گیا ہے۔ اس گفتگو کا اختتام اس مکالمے پر ہوتا ہے: ''خدا کے واسطے کچھ اور باتیں کیجئے آپ کو اس وقت میری اندرونی کیفیت کا اندازہ نہیں معلوم ہوتا۔ میرے پیٹ میں سخت درد ہو رہا ہے۔ اس وقت مجھے آسمانی ضیاء کی ضرورت بالکل نہیں، مجھے جلاب—'' (ص ۱۳۸) اس کے فوراً بعد بیانیہ حصہ ہے جس میں کمرے میں ایک فرشتے کی آمد کا ذکر ہے جسے ابلیس سمجھ کر دھتکارا جاتا ہے۔ یہاں سے پھر مرکزی کردار کی سوچ ارضی مسائل اور سماوی عقائد سے الجھتی ایک رئیس کے کتے شیرے کی کہانی بُنتی ہے، کسی ناقد نے یہ ذکر نہیں کیا لیکن میرا خیال ہے کہ یہ سیاسی تمثیل ہے۔ جسے جنگ عظیم کے پس منظر میں دیکھا اور سمجھنا چاہئے۔ بازاری کتے عارضی طور پر شیرے کو دبا لیتے ہیں مگر جب اس کا مالک بندوق اٹھا کر آجاتا ہے تو پھر اس خاندانی کتے شیرے کا وقار بحال ہو جاتا ہے اس کے بعد کلو مہتر کے جوان بیٹے کی سانپ سے کاٹے کی موت کا منظر ہے کلو کے آقا کے صاحبزادے بہت زیادہ غریب پرور اور رحم دل تھے: ''وہ خود کلو کی کوٹھڑی تک آئے اور کلو کے لڑکے کو خود انہوں نے اپنے ہاتھ سے چھوا اور دوا پلائی مگر کلو کی کوٹھڑی اتنی گندی تھی اور اس میں اتنی بدبو تھی کہ صاحبزادے سے چار پانچ منٹ بھی نہ ٹھہرا گیا۔ رحم دلی اور غریب پروری کی آخر ایک انتہا ہوتی ہے۔ وہ واپس تشریف لا کر اچھی طرح نہائے کپڑے بدل کر رومال میں عطر لگا کر سونگھا۔ تب جا کر ان کی طبیعت درست ہوئی۔ رہا کلو کا لڑکا وہ بدنصیب ایک بجے کے قریب مر گیا۔'' (ص ۱۴۲۔۱۴۳) اس کریہہ المنظر واقعے سے بالائی طبقے کے حامد اور سلطانہ کے 'عشق' کا وقوعہ پیوست ہو جاتا ہے جو پہلے واقعے کے تناظر میں گھناؤنا فعل بن چلا ہے، ایک ایسی بستی جہاں قحط، بیماری، جہالت، افلاس اور موت نے ڈیرا ڈال دیا ہے وہاں حامد میاں کی عشقیہ آہوں سے گھن آتی ہے۔ بہر طور ایک مصنوعی نقطۂ عروج کے بعد ہیرو ہیروئن شادکام ہوتے ہیں، اس کے بعد دو واقعات کہانی کی فضا میں اور اچھالے گئے ہیں جو ایک ہی کردار کی زندگی سے متعلق

ہے ایک عورت جو اندھیرے میں اپنے ہی محروم طبقے کے ایک فرد سے ملنے جاتی ہے اور پھر درد زہ میں اس طرح مبتلا ہے کہ سرہانے کوئی نہیں سوائے موت کے لرزتے سالوں کے۔ پھر ایک اور منظر کا دریچہ کھلتا ہے۔ ایک زمیندار اپنے کاشت کار کو گالیاں دیتے ہوئے روپے وصول کر رہا ہے کہ صاحبزادے نے وکالت کے امتحان کی فیس کے نام پر روپے منگوائے ہیں۔ ان تمام کہانیوں، منظروں کو ایسا علامتی انجام ایک سلسلے میں پرو دیتا ہے: ''چاروں طرف سانپ رینگ رہے ہیں۔ کالے کالے، لمبے لمبے، پھن اُٹھا اُٹھا کر جھوم رہے ہیں۔ ان کو کون مارے؟ کس چیز سے ماریں؟— برسات میں بادل گرج اور پہاڑوں کی تنہائی میں ایک چشمے کے بہنے کی آواز لہلہاتے ہوئے شاداب کھیت اور بندوق کے فیر کی تڑاقے دار صدا کے بعد ایک زخمی سارس کی دردناک قائیں۔ قائیں، قائیں۔'' (ص ۱۴۶)

احمد علی کے افسانے

'انگارے' میں احمد علی کے دو افسانے 'بادل نہیں آتے' اور 'مہاوٹوں کی ایک رات' شامل ہیں۔ مؤخر الذکر افسانہ جنوری ۱۹۳۲ء کے ہمایوں میں شائع ہوا۔ انگارے کی ضبطی کے بہت سالوں بعد 'خیالات' لاہور نے جب ممنوعہ ادب نمبر شائع کیا تو کچھ جملوں کو حذف کر کے اس افسانے کو بھی شائع کیا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے 'نگار پاکستان' کا اوّلین افسانہ نمبر شائع کیا۔ (جو بعد میں اردو افسانہ اور افسانہ نگار کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوا) تو احمد علی کے پہلے افسانے کے طور پر شامل کیا گیا۔ فرمان صاحب موصوف نے مجھے بتایا کہ یہ افسانہ 'انگارے' میں سے فوٹو سٹیٹ کرا کے خود احمد علی نے انہیں بھجوایا مگر 'نگار پاکستان' میں اس افسانے کے مندرجہ ذیل جملوں کو حذف کر دیا گیا ہے:

(الف) ''ہے بھی یا نہیں؟ آخر ہے کیا؟ جو کچھ بھی ہے، بڑا جلاد ہے اور پھر بڑا بے انصاف ہے۔'' (ص ۱۵۷)

(ب) ''مولوی تو یہ ہی کہتے ہیں۔ عاقبت کس کی، بھاڑ میں جائے عاقبت، تکلیف تو اب ہے۔'' (ص ۱۵۸)

(ج) ''— ؟ محض ایک بہانہ، محض ایک دھوکہ، غربت میں غریب رہنے کی تسلی، مایوسی میں مایوس کی امید، مصیبت میں تکلیف سے قانع رہنے کا ذریعہ— ؟ صرف ایک دھوکے کی ٹٹی۔'' (ص ۱۵۸)

احمد علی کے چاروں افسانوی مجموعوں (شعلے، ہماری گلی، قید خانہ، موت سے پہلے) میں یہ دونوں افسانے شامل نہیں۔ 'انگارے' کے ناقدین (کارلو کپولا، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر صادق، ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی، سید وقار عظیم، ڈاکٹر فرمان فتح پوری) نے انگارے کے افسانوں کی تکنیک کے لئے عموماً داخلی خود کلامی، آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رو کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں مگر میرے خیال میں یہ تکنیک جتنی چابک دستی سے احمد علی نے برتی ہے۔ شاید سجاد ظہیر نے نہیں (محمود الظفر اور رشید جہاں نے اس تکنیک کو استعمال نہیں کیا۔) ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے: ''احمد علی کے افسانے 'بادل نہیں آتے' میں عریانی اور بے باکی

حد سے زیادہ ہے۔'' اس کا دوسرا افسانہ 'مہاوٹوں کی ایک رات' انقلابی حقیقت نگاری کا نمونہ ہے۔اس میں مصنف نے مفلسی اور اس کے دردناک نتائج کو سماجی اور معاشرتی مسائل سے منسلک کر کے ایک نئی راہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔[۳۵،ص۲۲۱،۲۱۰] جنسی عمل کے بیان میں جزئیات نگاری سے کام لیا گیا ہے مگر یہ افسانے کے مرکزی تاثر سے نہ صرف متصادم ہے بلکہ جس طرح کی عورت کے خیال کے سلسلے کو پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے، اس کی ذہنی اور جذباتی استطاعت سے بڑھ کر ہے۔ پھر افسانے کے نصف اول میں جو افلاس آمیز فضا بنائی گئی ہے اس میں اس منظر کی شمولیت فنی جواز نہیں رکھتی، بہرطور افسانے کے ابتدائی حصے میں غربت اور محرومی کے حوالے سے خدا تقدیر اور جنت کے مروّجہ تصورات پر بھی طنز کے تیر برسائے گئے ہیں۔ایک جگہ سرکار کی خبر لینے کی کوشش کی گئی ہے: ''سرکار ہی کچھ کیوں نہیں کرتی؟ اور نہیں تو سب کو برابر روپیہ دلوا دے اور اگر اتنا نہیں تو صرف آدھا ہی ہم کو مل جائے۔لیکن سرکار کی جوتی کو کیا غرض پڑی جو اپنی جان ہلکان کرے اس کے تو خزانے پُر ہیں۔'' (ص۱۵۸)

اس افسانے میں داخلی واردات اور خارجی وقوعات کو (جو اس رات تیز بارش میں کمرے میں بچوں کے ذریعے پیش آتے ہیں) ملا کر فنی چابکدستی کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔اسی طرح جنت کا نقشہ (عالمِ خواب) بھی نہایت خوبی سے پیش کیا گیا ہے چونکہ خواب دیکھنے والی عورت کی چھت ٹپک رہی ہے، اس لئے وہ جنت کی عمارات کے بارے میں پہلا سوال ہی یہ کرتی ہے کہ یہ ٹپکتی تو نہیں؟ تاہم اس افسانے کا تاثر دھواں دھواں ہو گیا ہے، شاید احمد علی اس تکنیک کے حوالے سے خود ہی وحدت تاثر کو مجروح کرنا چاہتے ہوں، لیکن ان جیسے افسانہ نگار کو اپنے کردار کی ذہنی سطح کو تو پیش نظر رکھنا چاہئے تھا۔

ڈاکٹر رشید جہاں کا افسانہ اور تمثیلچہ

ڈاکٹر رشید جہاں، حسن اور ذہانت کا دلکش امتزاج تھیں، ترقی پسندی کے عقیدے پر ایمان بعض نوجوان ڈاکٹر رشید جہاں کو دیکھ کر لائے تھے۔'انگارے' میں ان کا ایک سیدھا سادہ افسانہ 'دِلّی کی سیر' اور نسبتاً زیادہ مؤثر تمثیلچہ 'پردے کے پیچھے' شامل ہے۔مؤخر الذکر کا موضوع مرد کا وہ ان تھک جنسی تلذذ ہے جو عورت کو بچے پیدا کرنے کی مشین بنا دیتا ہے۔

(الف) ''میاں کا حکم ہے کہ جب خدا نے روپیہ دیا ہے تو تم کیوں (دودھ پلانے کی) تکلیف اُٹھاؤ، سارا مزہ اپنے نفس کا ہے کہ بچہ میرے پاس رہے گا تو خود کو تکلیف ہوگی۔نہ رات دیکھیں نہ دن۔بس ہر وقت بیوی چاہئے اور بیوی پر ہی کیا ہے۔ادھر ادھر جانے میں کون سے کم ہیں۔'' (ص۱۷۰)

(ب) ''دھمکی یہ ہے کہ دودھ پلاؤ گی تو میں اور بیاہ کر لوں گا۔ مجھے ہر وقت عورت چاہئے۔ میں اتنا صبر نہیں کر سکتا۔'' (ص۱۷۰)

(ج) ''پھر ضد یہ ہے کہ تم میرا بیاہ کرواؤ۔شرع میں چار بیویاں جائز ہیں۔'' (ص ۱۷۹)

ضخامت کے اعتبار سے'دلی کی سیر' انگارے کا مختصر ترین اور لب و لہجے کے اعتبار سے سادہ مگر موثر افسانہ ہے۔افسانے کی مرکزی کردار ملکہ بیگم زندگی کے سب سے زیادہ سنسنی خیز تجربے سے دوچار ہوئیں۔وہ فرید آباد سے دلی تک ریل میں بیٹھیں۔ان کے شوہر تو اپنے ایک دوست کے ساتھ مصروف ہو کر ادھر ادھر ہو گئے اور وہ اسباب سمیت دلی کے پلیٹ فارم پر تنہا بیٹھی رہیں۔برقعے میں لپٹی ہوئی ایک قدامت پسند خاتون لوگوں اور چیزوں کو تعجب،خوف سنسنی کے ملے جلے جذبات کے ساتھ دیکھتی رہیں اور ہر طرح کے مرد انہیں دلچسپی سے تکتے رہے بلکہ ایک نے تو قریب آ کے کہہ دیا''ذرا منہ تو دکھادو۔'' سٹیشن پر میم صاحب ہاتھ میں ہاتھ ڈالے گٹ پٹ کرتے چلے جاتے تھے۔قلیوں میں تکرار ہو رہی تھی سودے والے بھاگ دوڑ میں مصروف تھے۔کئی ہندوستانی بھائی نظارہ بازی میں مصروف تھے بڑے بڑے کالے انجن میں بسنے والی مخلوق،گرمی،برقعہ،شوہر کی غفلت،ان سب سے گھبرا کے ملکہ بیگم نے دلی کی سیر کا ارادہ ترک کر دیا۔ان کے شوہر نے بھی منہ پھلا کر واپس فرید آباد کی گاڑی میں سوار کرا دیا۔کہانی کی زبان پر نسوانی روزمرے کی چھاپ ہے جو مرکزی کردار کی وجہ سے فنی خوبی بن جاتی ہے،بھولے بھالے سامعین کی موجودگی،بیان کرنے والے کے اعتماد کو بڑھا دیتی ہے اور کہانی میں بھی دلچسپی بڑھ جاتی ہے۔

محمود الظفر کا افسانہ

صاحبزادہ محمود الظفر (۱۹۰۸۔۱۹۵۶) ایم۔اے۔او کالج امرتسر کے پرنسپل رہے۔ڈاکٹر رشید جہاں کے شوہر تھے مغربی پس منظر کی وجہ سے اردو میں لکھنے سے قاصر تھے۔اس لیے پہلے ذکر ہو چکا ہے کہ انہوں نے 'انگارے' کے لیے افسانہ 'جواں مردی' انگریزی میں لکھا اور سجاد ظہیر نے اسے اردو میں منتقل کیا۔ کارلو کپولا نے اسے انگارے کا کمزور ترین افسانہ قرار دیا ہے،لیکن مجھے پھر ان کی رائے سے اختلاف ہے یہ افسانہ 'انگارے' کے اہم اور موثر افسانوں میں سے ہے۔

افسانے کا مرکزی کردار مردانہ شاونزم کا نمائندہ ہے اگر چہ وہ یورپ میں بہت عرصہ مقیم رہا اور عورتوں سے آزادانہ تعلقات پیدا کئے تاہم وطن میں موجود اپنی بیمار بیوی کے پاس لوٹتا ہے تو شادی شدہ مرد کے لئے اس نفسیاتی اور معاشرتی دباؤ کا سامنا نہیں کر سکتا جو دوست احباب کی جانب سے مردانگی کے ثبوت کے طور پر عملی اقدامات کے مطالبے کا نتیجہ ہوتا ہے: ''آخر کار لوگوں نے میری مردانگی میں شک کرنا شروع کیا اور طرح طرح کی چہ میگوئیاں کرنے لگے۔'' (ص ۱۸۷) چنانچہ اس بیمار بیوی کو تخلیقی سرچشمہ بنانے کی کوشش کی جاتی ہے جو زندگی کی آخری گھڑیاں گن رہی ہے: ''میرے لئے یہ بڑے فخر کا موقع تھا مگر ان کے دلوں میں شک باقی رہ گیا۔وہ پورے ثبوت کے لئے کسی اور چیز کے خواہاں تھے لیکن مجھے اپنی فتح یابی کا

پورا یقین تھا۔ ایک مہینے کے بعد دوسرا مہینہ آہستہ آہستہ گزرتا جاتا تھا اور میری بیوی کا پیٹ بڑھتا جاتا تھا۔ میری حالت اس مالی کی سی تھی جو اپنے لگائے ہوئے درختوں پر کلیوں کو کھلتے ہوئے دیکھ کر باغ باغ ہوتا ہے۔ ہر ہر دن اور ہر ہر لمحہ کے بعد میری کامیابی زیادہ نمایاں ہوتی جاتی— مگر دردزہ جان لیوا ثابت ہوا۔ اور وہ مرگئی، اس کی آنکھوں میں میرے لیے اب لطف اور پیار کی جگہ بیگانگی اور نفرت ہے۔ میں مستحق ہی اس کا تھا۔ اس نفرت کی وجہ وہ نوزائیدہ بچہ ہے جس کا سر اس کے کولہے کی ہڈیوں میں اب تک پھنسا دکھائی دیتا ہے۔'' (ص ۱۸۸،ص ۱۸۱) اختتام پر افسانے کا لب ولہجہ طنزیہ ہو جاتا ہے۔ لوگوں کی دلجوئی مرکزی کردار کی ندامت اور انفعال کے لئے پناہ گاہ تراشتی ہے۔ ''اُس کے مرنے کے بعد جب لوگ مجھ سے یہ کہنے آئے کہ مرتے وقت اس کے لبوں پر مسکراہٹ تھی تو میرے دل کو کچھ سکون ہو گیا۔'' (ص ۱۸۹)

سجاد ظہیر کے چار افسانوں اور احمد علی کے دو افسانوں کے موضوعات اور لب ولہجہ ہی اس اشتعال کا سبب بنا جس نے اس کتاب کو اردو افسانوی ادب کی ایک 'لیجنڈ' بنا دیا۔ انتظار حسین نے نقوش ۱۹۵۵ کے مذاکرے میں کہا تھا ''انگارے نے ایک غلط روایت کی طرح ڈالی بعد میں آنے والوں نے یہ سمجھا کہ افسانہ میں سنسنی کی ضرورت ہے۔'' جب کہ اسی مذاکرے میں احمد ندیم قاسمی نے انتظار حسین کی تائید کی تھی ''میرے خیال میں 'انگارے' کی سنسنی کی روایت غلط ہے کیونکہ بعد میں لکھنے والوں نے اسے روایت کا جزو نہیں بنایا۔'' [۳۳،ص ۸۰] ''یہاں میری دانست میں قاسمی صاحب ضرورت سے زیادہ معذرت خواہ دکھائی دیتے ہیں واقعہ یہ ہے کہ نہ صرف ان افسانوں نے ہندوستان کے سیاسی اور مذہبی حلقوں میں ہلچل پیدا کی بلکہ ادبی اور فنی تصورات کی دنیا کو بھی اتھل پتھل کر دیا۔ ڈاکٹر قمر رئیس کا کہنا تو یہ ہے ''دلاری اور انگارے کی دوسری کہانیوں میں فن کا وہ نیا تصور تھا جس نے نہ صرف حیات اللہ انصاری اور سہیل عظیم آبادی جیسے نوجوان ادیبوں کو متاثر کیا۔ بلکہ پریم چند ایسے کہنہ مشق ادیبوں کو بھی اپنے فن کی پرانی روش بدلنے اور کفن اور نئی بیوی جیسے افسانے لکھنے پر اُکسایا۔'' [۳۳،ص ۸۰۔۸۱] ڈاکٹر قمر رئیس نے اسی مضمون میں ''انگارے'' سے متاثر ہونے والوں میں منٹو، عصمت، عزیز احمد، حسن عسکری، قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، کرشن چندر، بیدی، احمد ندیم قاسمی اور اختر حسین رائے پوری کے نام لئے ہیں، ان میں سے بعض کے افسانوی مجموعوں کے ناموں پر ہی نظر ڈالی جائے تو انگارے کے اثرات واضح طور پر محسوس کئے جاسکتے ہیں۔ شعلے (احمد علی) آتش پارے (منٹو) الاؤ (سہیل عظیم آبادی) چنگاریاں (چھبیل داس) جہاں تک انگارے کے افسانوں کی سنسنی خیزی، بے اعتدالی اور عدم توازن کا تعلق ہے تو اسے بھی برصغیر کی بیسویں صدی کے دوسرے تیسرے عشرے میں پیدا ہونے والے سیاسی وسماجی رجحانات اور تحریکوں کے تناظر میں دیکھنا چاہئے۔

یہ نوجوان سماج کے فرسودہ اداروں، بوسیدہ اور بے جان قدروں اور مصالحت پسندانہ سیاسی

تحریکوں سے بے زار اور برہم تھے وہ مذہب پرستی اور روحانیت کو موقع پرستی اور قدامت کی نقاب سمجھتے تھے سیاسی غلامی، افلاس، استحصال، بے رحم سماجی قوانین، بندھے ٹکے رسم ورواج اور ان کی لایعنی قیود سے سماج میں جو کرب انگیز گھٹن پیدا ہو رہی تھی۔ نوجوان ادیب اس کی اذیت شدت اور ہیجان کو محسوس کر رہے تھے اور اس کے اظہار کے لئے بے چین تھے۔'' [۳۳،ص۵۸]

ooo

اختر انصاری (پ:۱۹۰۹و:۱۹۸۸) کا افسانوی مجموعہ 'نازو' زیادہ مشہور ہے اس میں کچھ تو چٹکلے ہیں ('سیّد صاحب'، 'بیرسٹر صاحب'، 'جیسے کو تیسا'، 'ببیں تفاوتِ رہ') اور کچھ محض ایک سادہ سے لمحے کی سطحی روداد یں (بزدل، ایک افسانہ جو مکمل نہ ہو سکا، وہ کہاں ہے؟) اور تو اور نازو میں بھی رقّت اس احساس لطیف کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔ جس کا امین اس افسانے کو سمجھا جاتا ہے، کچھ یہی عالم 'دوست کی بیوی'، 'زبیدہ'، 'میرے بچوں کی قسمت' اور 'غم نصیب' کا بھی ہے۔ اس مجموعے کے صرف دو افسانے ایسے ہیں، جنہیں سطحی رومانویت سے رہائی ملی ہے۔ ('زینت'، 'کسی کی کہانی چاندنی کی زبانی') 'کسی کی کہانی چاندنی کی زبانی' کی اختتامی سطور اسے انشائے لطیف کی دنیا سے نکال کر افسانے کی دنیا میں داخل کرتی ہے: ''دوشیزہ زور زور سے رونے لگی، اس کی ہچکیاں بندھ گئیں، کمرے کی فضا میں نالوں سے ارتعاش پیدا ہو گیا۔ میں اس کے گریۂ بے اختیار کی تاب نہ لا سکی۔ جس طرح دبے پاؤں کمرے میں گئی تھی۔ اسی طرح دبے پاؤں باہر چلی آئی، میں اس کو صرف شاعر سمجھتی تھی لیکن وہ پہلے مرد تھا۔ بعد میں شاعر۔'' (ص۱۳۴، ۱۳۵) 'زینت' ایک بہتر افسانہ ہے جو منٹو کے 'بانجھ' کی طرح پیچیدہ نفسی کیفیت کا اظہار تو نہیں کرتا مگر خود فریبی کی ایک دلچسپ روداد ضرور بیان کرتا ہے، دوسرے افسانوی مجموعے 'لو ایک قصہ سنو' کے افسانے میں ایک 'انقلابی' بھگوان داس کا ذکر بھی ہے، جس کا باپ خرچ بند کر دیتا ہے تو وہ انقلابی تصورات سے تائب ہو جاتا ہے۔ 'وہ عورت' جو متکلم کو نمائش میں مانوس اجنبی کی طرح دکھائی دیتی ہے، بہت دیر میں اسے یاد آتا ہے کہ وہ اس کی اپنی بیوی ہے۔ اختر انصاری کے افسانوں میں ماورائیت بھی اپنا جلوہ دکھاتی ہے، 'تیسری ملاقات' تو فنتاسیہ ہے ہی۔ 'دریا کی سیر' میں بھی اس عورت کا تذکرہ مظلومیت کے نہیں ماورائیت کے رُخ کو ابھارتا ہے، اسی طرح 'غیر مرئی انسان' میں ایک زخمی فوجی اپنے مردہ ساتھی کی روح سے مکالمہ کرتا ہے۔

روشن خیال اور پیش قدم، رشید جہاں

نہ صرف انگارے گروپ بلکہ ترقی پسند مصنّفین کی اشتراکیت سے ہم آہنگ سرگرمیوں میں ڈاکٹر رشید جہاں کا نام اس طرح لیا جاتا ہے کہ احساس ہوتا ہے کہ ڈاکٹر صاحبہ کے افسانوں میں بلند آہنگ انقلابی شعور یا سیاسی طنز نہیں تو سماجی واقعیت نگاری کے ارفع نمونے ضرور ہوں گے، مگر ان کے بیشتر افسانوں کی وقعت محض یہی ہے کہ اردو افسانے میں پہلی مرتبہ ایک خاتون انشائے لطیف یا اصلاحی قصوں کے راستے سے نہیں بلکہ ہر طرح کے 'مردانہ' موضوع پر افسانے لکھنے کی ہمت لے کر آئی تھی۔

'دِلّی کی سیر' ایک معمولی درجے کا افسانہ ہے البتہ 'مجرم کون' اور 'نئی مصیبتیں' کو اردو کے اچھے افسانوں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ دونوں میں کہانی دہری سطح پر سنائی جاتی ہے یا ایک ہی دنیا میں دو دنیاؤں کے افراد ملتے ہیں: ''نئی مصیبتیں، بظاہر عام سماجی نوعیت کا افسانہ ہے جس میں صغرا ایک بیوہ عورت ہے جس کی ساس روایتی ہے۔ سسر شفقت کا اظہار کرنا چاہتا ہے مگر اس کے رستے مسدود ہیں۔ جٹھانی عطیہ بھی طعن و تعریض سے کام لیتی رہتی ہے۔ کھاتا پیتا گھرانہ ہے جس کے لئے بعض مسائل جنگ عظیم دوم نے پیدا کر دیئے ہیں مثلاً ''اُون مہنگی ہوگئی ہے وہ جو سال میں تین چار جمپر یا پل اوور بُنے جاتے تھے ان میں شاید تخفیف ہو جائے، جارجٹ کے دام بڑھ گئے ہیں، چنانچہ ایک ہی ماہ میں جو آٹھ ساڑیاں لائی گئیں اس سے گھر کے اخراجات بڑھ گئے پٹرول مہنگا ہو گیا، کار چلانے میں کفایت برتی جا رہی ہے پرونس (Prunes) کہیں نہیں ملتے۔ جس کی وجہ سے فروٹ سلیڈ بچے چکھتے ہی نہیں۔'' کوکنگ چیز (Cooking Cheese) غائب ہو گیا ہے۔'' وغیرہ وغیرہ —— مگر ایک دنیا اس گھرانے کے نوکروں کی ہے۔ جہاں جنگ نے اشیائے ضرورت کو کمیاب اور گراں کر دیا ہے چنانچہ وہاں اس طرح کے سوال اٹھائے جا رہے ہیں: ''ہم لوگ کیسے جئیں گے؟ پرسوں تک تو آٹا چھ سیر کا تھا، آج تین سیر کا ہے، تین سیر کا گیہوں ہے، ایک مزدور نوکر نے اطلاع دی، اے بیٹا سچ بتاؤ یہ بپتا کب کھتم ہوگی؟ ہمرا اور ہمرے بچن کا پیٹ کیسے بھرے گا؟ مالن میری طرف مخاطب ہوئی۔'' (ص ۹۶)

'سودا' اور 'استخارہ' میں طبقۂ نسواں کے بارے میں ڈاکٹر رشید جہاں نے اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کیا ہے۔ 'سودا' میں دو طرح کے مناظر ہیں ایک میں عورت اپنی مرضی سے بوسہ دے رہی ہے اور جب اُسے بازوؤں میں مچھیروں کے سامنے بھی جکڑ لیا جاتا ہے تو اس کے کیف میں کمی واقع نہیں ہوتی، اس کے برعکس

دوسرے منظر میں پانچ مرد تین عورتوں کا رات بھر کے لئے سودا کر کے آتے ہیں، دو مرد تو دو عورتوں کو لے کر جھاڑیوں میں چلے جاتے ہیں مگر باقی تینوں مردوں میں یہ طے نہیں ہو پار ہا کہ کون اولیت کا حق دار ہے:

''ماشاءاللہ کیا کہنے آپ کیوں پہلے جائیں گے! یہ خوب رہی کہ آپ تو وہاں مزے کریں اور ہمارا جوش یہیں کھڑے کھڑے ختم ہو جائے — اس اندھیرے میں وہ تینوں مرد برابر ملتے ہوئے نظر آرہے تھے۔ ایک عورت اور تین مرد اور تینوں اتنے سخت بے چین اور بیتاب، فیصلہ مشکل تھا، ان کی آوازیں جوش حیوانی سے اسی طرح کانپ رہی تھیں جس طرح کہ ان کے جسم متحرک تھے، یہ عورت بالکل خاموش تھی۔ بازار میں جب ایک کتیا کے پیچھے تین چار کتے پڑتے ہیں اور اسی طرح جوش اور بیتابی دکھاتے ہیں تو کمبخت کتیا بھی اتنے خریداروں کا ہجوم دیکھ کر جان چھپا کر بھاگتی ہے لیکن یہ انسان عورت جس کو مالداروں اور نیک شریف عورتوں نے کتیا سے بھی نیچا کر دیا تھا، ایک ہاتھ سے کار پکڑ کر جھولتی رہی۔'' ('عورت اور دیگر افسانے' ص ۵۲) چند مکالمے اور بھی سنیے:

(i) 'کیوں پیاری ایک بوسہ دوگی'؟ کی سخت آواز کچھ عرصے بعد میرے کان تک آئی، اے، ہم آئے کاہے کو ہیں، تم لوگے تو ہم دیں گے ایک برقعہ پوش نے جس کی آواز بالکل بے حس اور مردہ تھی، جواب دیا۔'' (ص ۵۱)

(ii) ''جانی، تم ہی بتاؤ کہ تمہارے ساتھ پہلے کون چلے؟ وہ زور سے ہنسی ''ارے کوئی آجاؤ میرے لئے تو تم سب حرامی ایک ہی سے ہو۔'' (ص ۵۳)

'استخارہ' میں مولانا راشد الخیری کی طرح ایک مظلوم دلہن کی افسانوی روداد بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک طرف مولانا خادم علی اپنی تیسری بیوہ کنیز کے بطن سے سالانہ ایک بچے کی آمد کو یقینی بنانے میں مصروف تھے اور دوسری طرف زچگی کے موقع پر اس امر کے لئے بھی استخارہ لینے کو اپنا ایمان جانتے ہیں کہ زچگی ہسپتال میں کرائی جائے یا کسی دائی کے حوالے کنیز کو کیا جائے چنانچہ کنیز خادم علی کے استخارے کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے مگر اس افسانے کا انجام معنی خیز ہے ''کنیز اب اتنی سخت بیمار تھی اور بچنے کی کوئی امید نہ تھی لیکن سانس ہے تو آس ہے — خادم علی نے عمر میں پہلی دفعہ استخارہ کی بغیر اجازت ایک کام کیا اور وہ یہ تھا کہ جا کر لیڈی ڈاکٹر کو بلا لائے۔'' (ص ۱۴۴) اگر چہ اس وقت بہت دیر ہو چکی تھی تاہم افسانے میں یہ امید پیدا ہوتی ہے کہ خادم علی نے کم از کم اپنی چوتھی بیوی کو اس طرح مرنے نہ دیا ہوگا۔

'غریبوں کا بھگوان' پر پریم چند کے واضح اثرات موجود ہیں، اس افسانے کا مرکزی خیال پریم چند کے افسانے 'مندر' (پریم چالیسی حصہ اول) اور زادراہ (زادِ راہ) کی یاد دلاتا ہے افسانے کے ابتدائی حصے میں ایک غریب عورت درگا کے افلاس کا نقشہ نہایت تاریک انداز میں کھینچا گیا ہے، اس کے شوہر کے مرنے پر پنڈتوں، برہمنوں نے جو کچھ اس کے ساتھ کیا تھا اس کے پیشِ نظر ''جب کوئی برہمن جنیو اور دھوتی میں

بغیر کُرتے کے نظر آتا تو ایسا لگتا کہ وہ اس کے گھر کو کھا کر کسی دوسرے گھر کو خالی کرنے جا رہا ہے۔'' (ص ۹۰) —— پھر اس کا بیٹا اندر بیمار پڑا تو وہ وید کے پاس گئی۔ ''گلی کے موڑ پر تین براہمن ملے —— راستہ روک کر کھڑی ہو گئی ارے بھیا ابھی تو وہ زندہ ہے تم کیسے ادھر آ رہے ہو؟'' (ص ۹۲) یہی برہمن نہیں اس کے بیٹے کے قاتل ایسے دھرم سیوک سیٹھ جی بھی ہیں: ''جن کا بنوایا ہوا شاندار مندر کھڑا تھا جہاں سینکڑوں لوگ منتیں مانتے اور بھگوان کے درشن کو آتے تھے۔'' (ص ۹۴) لیکن جو غریب کی مدد کرنا گناہ سمجھتے تھے۔ درگا جب سیٹھ جی سے مایوس ہو کر سیٹھانی جی کو ممتا کے واسطے دیتی ہے تو وہ بڑے رسان سے کہتی ہیں: ''امیروں کی برابری کیوں کرتی ہے، ڈاکٹر کو گھر بلانے کی کیا ضرورت ہے، ہسپتال کیوں نہیں لے جاتی؟'' (ص ۹۵) ایسے میں ان کی کہاری دُرگا کو دو روپے دے دیتی ہے مگر اس کا بچہ مر جاتا ہے وہ چیختی ہوئی سڑک پر نکل آتی ہے، تو لوگ کہتے ہیں ''اپنا اپنا کرم ہے جو اس جنم میں پاپ کرو تو اگلے جنم میں بھوگو۔'' (ص ۹۸) جب وہ بھگوان سے اپنے کرم مٹوانے جاتی ہے تو اسے پتہ چلتا ہے کہ غریبوں کو مندر آنے کی اجازت نہیں، وہ مسجد میں جاتی ہے تو وہاں بھی مولوی صاحب اس سوال کا جواب نہیں دے سکتے ''جو اس کے لیے سب برابر ہیں تو امیر غریب بناتا کیوں ہے؟'' (ص ۱۰۴) پھر وہ گرجا میں جا پہنچتی ہے جہاں واعظ کہہ رہا ہے ''غریبوں کو مسیح اور اپنے بھگوان کا شکر گزار ہونا چاہیے۔'' (ص ۱۰۵) چنانچہ اس کی دیوانگی مکمل ہو جاتی ہے بذریعہ تمام نمائندہ مذاہب۔

'پن' بھی دھارمک اور سماجی تضادات کی عکاسی کے لئے لکھا گیا ہے۔ افسانے میں گہرائی کی کمی ہے۔ متوسط طبقے کا نوجوان سردیوں میں علی الصبح گھر سے نکلتا ہے، پہلے ایک فقیر کو سردی اور اوس میں ٹھٹھرتے دیکھتا ہے پھر دھرم کی پتلیوں کو اشنان کے لئے جاتے دیکھتا ہے جو فقیروں میں پیسے بانٹتی نہیں، چھو جانے کے ڈر سے پھینکتی ہیں اور گایوں کو چوم چوم کر روٹی کھلاتی ہیں ''یہ جو چند پیسوں کے لئے بھوکوں کو لڑوا دیتی ہیں۔ انسانوں کی خوراک چھین کر گایوں کے منہ میں ٹھونس دیتی ہیں اور مگن ہیں کہ صبح ہی صبح دھرم کر رہی ہیں۔'' (ص ۸۵) پھر وہ ایک جاں بلب جانور کو دیکھتا ہے، جو کئی روز سے وہاں پڑا ہے وہ ایک پنڈت جی کو روک کر کہتا ہے ''پنڈت جی اتنے دنوں سے یہ گدھا مندر کے سامنے پڑا دم توڑ رہا ہے۔ اس کا کچھ بندوبست نہیں کیا گیا''؟ —— کوئی ہمارا ہے؟ جس کا ہے وہ آپ بندوبست کرے'' —— ''یہ تو بڑا ظلم ہے اس غریب کے گولی ہی مار دینی چاہئے کہ وہ اس مصیبت سے تو چھٹی پائے'' —— ''رام، رام، رام یہ تو ہتیا ہے جان لینا بڑی ہتیا ہے!'' اور یہ چار روز سے جو دھیرے دھیرے ہتیا ہو رہی ہے''؟ 'ایشور کی مرضی' سیتا سیتا رام کہتے ہوئے وہ چلے گئے۔'' (ص ۸۶) اور اس افسانے کا آخری دردناک منظر دیکھئے: ''فاصلہ پر کچھ لوگ نظر آئے جو کوؤں کو کھلیلیں ڈال رہے تھے۔ کئی موٹے موٹے مہاجن پیدل اور تانگوں میں بیٹھے اس پُن میں مشغول تھے میں اور قریب آیا ان کوؤں کے درمیان کئی غریب بھوکے اور ننگے بچے انہی کوؤں کی طرح

انہی کے ساتھ کھیلیں چُن چُن کر جلدی جلدی منہ میں بھر رہے تھے اور لالہ صاحبان ان فاقہ زدہ بچوں سے بہت ناراض تھے، برا بھلا کہہ کر بھگا رہے تھے۔'' (ص ۸۷) 'سڑک' ایک ہندو لڑکی شکنتلا کا اپنی مسلمان سہیلی زبیدہ کے نام خط ہے جس کا آغاز پُر لطف ہے ''تاریخ— یاد نہیں، دن— کی خبر نہیں'' (ص ۷۶) مگر رفتہ رفتہ ضعیف الاعتقادی اور لذتیت سے بھر پور مذہبی پیشواؤں کی تقاریر کا ذکر ہوتا ہے اور پھر ہندوستان کے اس وقت کے اہم ترین اور سنگین ترین معاملات پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے: ''اللہ اکبر! اللہ اکبر!— شہید، شہید گنج زندہ باد! سکھ اور اُن کی اولاد برباد، دوسرا جلوس آیا، ست سری اکال! شہید شہید، گنج زندہ باد! مسلمان دا بیڑہ غرق۔ شہید، شہید گنج زندہ باد سکھوں وا بیڑا پار (قوافی کا نظام بتا رہا ہے کہ یہ نعرے سکھوں کے ہیں)—— یہ کوئی نہیں کہتا کہ یہ ظلم برباد، اس غربت کا بیڑا غرق، ہندوستان کے غریب آزاد، ان کی اولاد آزاد، ان کی محنت آزاد، ان کی بھوک آزاد!'' (ص ۷۷، ۷۸) ''پھر ایک جلوس میں ہندو بچے نکلتے ہیں 'ہندی تمہیں اب پڑھانا پڑے گی' مسلمان بچے جواب دیتے ہیں 'ہندی ہمیں اب مٹانا پڑے گی' کوئی بندہ ان بچوں کو یہ نہیں سکھاتا۔ تمہیں ظلم و غربت مٹانا پڑے گی یہ دکھ اور مصیبت ہٹانا پڑے گی۔'' (ص ۷۸) حتیٰ کہ پردہ اور بے پردگی کو بھی ہندو مسلم تنازعہ کے رنگ میں رنگا گیا ہے: ''ایک ہندو عورت نے میری ممانی سے کہا 'بہن جی یہ برقعہ بھی خوب چیز ہے۔ بڑے عیب چھپاتا ہے کھوٹ ہے جبھی تو منہ ڈھانکے پھرتی ہیں راستہ چلتوں پر آنکھیں مارتی ہیں۔'' (ص ۷۹) ''ایک مسلمان عورت لیڈیز کلب میں ہندو عورتوں کی طرف دیکھ کر بولی 'کمبختیں، بے حیائیں، نہ عزت، نہ عصمت چھپائیں تو کیا چھپائیں، دیکھتی نہیں ہو بہن ان کے بچوں کی صورتیں کتنی مسلمانوں سے ملتی ہیں ان سے اچھی تو کوٹھے والیاں ہیں بازار میں تو بیٹھتی ہیں۔'' (ص ۷۹)

'میرا ایک سفر' بھی ایک خط ہے جو شکنتلا کے نام زبیدہ لکھتی ہے۔ مگر اس میں ہندو مسلم مناقشے کو ریل کے زنانہ ڈبے میں بھی پوری شدت کے ساتھ جاری و ساری دکھایا گیا ہے۔ ہندو عورتیں اس وقت سیخ پا ہو جاتی ہیں جب ایک مسلمان عورت غسل خانے جاتے وقت ان کو اپنا دوپٹہ چھوا جاتی ہے پہلے گالم گلوچ اور پھر مار دھاڑ شروع ہو جاتی ہے پھر ایک 'سمجھ دار' مسلمان خاتون کھانا کھاتے ہوئے قیمہ اور گوشت کے سالن کے ریزے ہندو خواتین کی جانب اچھال دیتی ہیں یوں رہی سہی کسر بھی پوری ہو جاتی ہے مگر زبیدہ زنجیر کھینچنے اور پولیس کے پاس رپورٹ درج کرانے کا رعب دے کر نہ صرف 'فسادات' پر قابو پا لیتی ہے، بلکہ متحارب فریقوں کو ایک دوسرے سے معافی مانگنے اور گلے ملنے پر بھی آمادہ کر لیتی ہے: افسانے میں تو بہر طور ایسا ہو جاتا ہے مگر شاید ڈاکٹر رشید جہاں نہیں جانتی تھیں کہ برصغیر میں تاریخی اور سیاسی تضادات اپنا خون آشام کردار ادا کرنے کے لئے مچل رہے تھے جو محض تلقین اور نصیحت کے روکے نہیں رک سکتے تھے۔

'شعلہ جوالہ' کے افسانوی مجموعے میں رشید جہاں کی وہ کہانی (سلمیٰ) بھی موجود ہے جو انہوں

نے ازابیلا تھوبرن کالج لکھنؤ کے سہ ماہی مجلّے چاند باغ کرانیکل کے لیے انگریزی میں لکھی اور جسے آلِ احمد سرور نے ترجمہ کیا۔ اس کہانی پر رومانیت کی لطیف سی تہہ موجود ہے مگر یہاں بھی 'مردانہ سماج' کے خلاف افسانہ نگار کا وہ احتجاج صاف دکھائی دیتا ہے جو بعد میں بلا شبہ شعلۂ جوالہ بن گیا۔ ''ہندوستان میں مسلمان عورتیں آخر کون سے حقوق رکھتی ہیں۔ کسی معاملے میں ہماری کوئی آواز نہیں، میں آپ کے اور جمیلہ کے علاوہ کسی اور سے یہ کہنے کی ہمت نہیں رکھتی کہ میں شادی نہیں کرنا چاہتی۔'' (ص۱۵۹)

تاہم اس مجموعے کا پہلا افسانہ 'افطاری' ہے جس میں روزے پر نہیں، ان روزہ داروں پر طنز کی گئی ہے جو اسلام کے اس بنیادی فرض کی سماجی معنویت سے غافل رہتے ہیں معاشرے کے مفلس اور بھوکے لوگوں کی تضحیک کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ اپنی اس اہم عبادت کو معاملات انسانی سے مطلق الگ خیال کرتے ہیں۔ مگر ایک آدھ موقع پر رشید جہاں جذباتی ہو کہ اس طرح کے جملے لکھ جاتی ہیں: ''ان مسجدوں کے ملاؤں میں ایک قسم کی بازی لگی رہتی تھی کہ کون ان جاہل غریبوں کو زیادہ الو بنائے اور کون ان کی گاڑھی کمائی میں سے زیادہ ہضم کرے۔ یہ مُلاّ بچوں کو قرآن پڑھانے سے لے کر جھاڑ پھونک 'تعویذ' گنڈا غرض کہ ہر ان طریقوں کے استاد تھے کہ جس سے وہ ان جلاہوں اور لوہاروں کو بے وقوف بنا سکیں۔ یہ تین بیکار اور فضول خاندان ان محنت کرنے والے انسانوں کے بیچ میں اس طرح رہتے تھے کہ جس طرح گھنے جنگلوں میں دیمک رہتی ہے اور آہستہ آہستہ درختوں کو چاٹتی رہتی ہے۔'' (ص۳،۴) ''نماز روزہ کا ایک سود کھانے والا مُلاّ بڑا پابند ہوتا ہے۔'' (ص۴) تاہم اس افسانے کا مؤثر حصہ وہ ہے جب اندھے فقیر کو بھوک سے بلبلاتے دیکھ کر ایک بچہ اپنی ماں سے دریافت کرتا ہے: ''اماں دوزخ کیا ہوتی ہے؟'' (ص۹) 'مجرم کون'؟ کی تو بنت ہی واضح طور پر دوہری ہے۔ یہ ایک کہانی انگریز جج رابنسن کی ہے جو ایک بیاہتا عورت مسز بلیک کے عشق میں گرفتار ہو کر اسے طلاق دلواتا ہے اور اب تعطیلات میں اس سے بیاہ رچانے کی خاطر انگلستان جانے کا ارادہ رکھتا ہے جبکہ دوسری کہانی بھولا گڈریئے کی ہے جو مٹرو بڑھئی کی بیوی گجریا کے پاس دل ہار بیٹھتا ہے دونوں بار ہا پٹتے ہیں مگر جب گجریا بھولا کے ساتھ بھاگ جاتی ہے تو دونوں کو پکڑ کر 'منصف مزاج' رابنسن کے پاس پیش کیا جاتا ہے۔ رابنسن، بھولا کو تین سال قید کی سزا دے کر گجریا کو زبردستی اس کے شوہر کے حوالے کر دیتا ہے جہاں گجریا پورے گھر سمیت جل کے راکھ ہو جاتی ہے۔ اس پورے افسانے میں رشید جہاں کا لب و لہجہ طنزیہ ہے مگر ایسا جوان کے افسانے میں رمز و ایماء کا حسن پیدا کرتا ہے افسانے کے بعض معنی خیز حصے دیکھئے: ''دو انگریزوں میں کھلم کھلا مقدمہ بازی کرنا انگریزی رعب داب میں فرق ڈالتا تھا، لہٰذا اِدھر گورنر تک اور اُدھر کمانڈر انچیف کے کانوں تک خبر پہنچائی گئی ایک زبردست دباؤ کے بعد کرنل صاحب راضی ہوئے کہ وہ بجائے رابنسن پر دفعہ ۴۹۶ کا مقدمہ چلانے کے، اپنی بیوی کو طلاق دے دے گا۔'' (ص۱۵)

'پھانسی کی سزا پسند نہیں' مس فوکس زور سے چیخیں، اگر پھانسی کا ڈر نہ ہوتو یہاں کے وحشی نیٹیو ہم میں سے کسی کو زندہ نہ چھوڑیں۔'' (ص۴۴) ''اگر پھانسی کا ڈر نہ ہوتو اس وحشی ملک میں ہر وقت قتل و غارت ہوا کرے، ہمارے قانون کی برکت سے اتنا ہوا ہے کہ امن وامان قائم ہے۔ جج نے کہا— سچ مچ تو کیا یہاں کا قانون اپنے 'ہوم' کے قانون سے مختلف ہے؟ ٹُم راجرس نے مسکرا کر سوال کیا۔ اس پر تینوں انگریز جو کئی سالوں سے ہندوستان میں تھے، ہنس پڑے ٹُم بالکل سرخ ہوگیا۔ مِس فوکس نے کہا، ٹُم تمہارا مطلب کیا ہے۔ تمہارے خیال میں ہم میں اور نیٹیو میں کچھ فرق ہے؟'' (ص۴۴،۴۵) ''اچھا ہندوستان میں بھی لوگ محبت کرتے ہیں'؟ مِس فوکس نے نہایت تعجب سے پوچھا۔'' (ص۴۶) ''مِس فوکس نے بات کاٹ کر ایک 'نیٹیو' کے سامنے بڑھنے نہ دیا اور اُٹھ کھڑی ہوئیں۔'' (مسٹر گپتا آئی۔سی۔ایس کی موجودگی کی جانب اشارہ) (ص۴۷)

'چھدّا کی ماں' ایک کرداری افسانہ ہے جس میں بظاہر عورت کے استحصال اور بے وقعتی کا ذکر موجود ہے ''دھوبی ہے وہ کئی بدل چکا ہے، مالی ہے اس کی یہی حالت ہے۔ عیدو بھی دو کو طلاق دے چکا ہے ان کمبختوں کے ہاں اس بات کو کوئی بُرا ہی نہیں سمجھتا۔ عورتیں ہی اس ملک میں اتنی سستی مل جائیں تو میں کیا کروں۔'' (ص۴۸) مگر یہ بھی ایک ظالمانہ تضاد ہے کہ چھدا کی ماں بھی ایک عورت ہے جو اپنے بیٹے چھدا کے ذریعے کم وبیش ہر برس اپنی نئی بہو کو طلاق دلواتی رہتی ہے۔ افسانے کے اختتام کو کمزور کہنے کے باوجود میں یہ کہوں گا کہ اس کی فضا رشید جہاں کے دیگر افسانوں سے مماثل نہیں اس میں نفسیاتِ انسانی کو انسانی تعلقات کے الجھاؤ کی معنویت سمجھنے کے لئے خوبی سے برتا گیا ہے۔ 'فیصلہ' کے اختتام پر بھی پریم چند کی مثالیت کا جلوہ دکھائی دیتا ہے مگر افسانے کی دنیا میں تین دائرے بنتے ہیں۔ جو اس کی معنویت کو توسیع دیتے ہیں ایک تو صفیہ اور حسن مرزا کی ازدواجی زندگی کا دائرہ ہے دوسرا ہندو مسلم کشیدگی کے اسباب متعین کرنے کیلئے تشکیل دیا گیا ہے: ''صفیہ کی سمجھ میں نہ آتا تھا کہ یہ ہندو مسلمان لڑتے کیوں ہیں۔ وکیل برج لال جو حسن مرزا کے بہت دوست تھے— اس کو سمجھانے کی کوشش کرتے تھے کہ یہ سب قصور انگریزوں کا ہے۔'' (ص۴۳) ''میں تو ہندو مسلمان فساد کو ایک بیماری خیال کرتی ہوں— جس طرح کہ ملیریا کی دوا معلوم ہو گئی۔ آخر اس کا بھی کوئی نہ کوئی علاج ہوگا۔'' (ص۴۴) اور تیسرا دائرہ وہ ہے جب غیر ملکی آقاؤں اور مقامی مہذب باشندوں کے درمیان سنگین حقائق کی فصیل کھڑی ہوتی ہے اور حسن مرزا اپنی بیوی کا ساتھ دیتا ہے۔ یوں یہ افسانہ مرکب صورتِ حال کا افسانہ بن جاتا ہے مگر افسانہ نگار ان سب کو ایک بامعنی سلسلے میں پرو نہیں سکا۔

'صفر' میں جج صاحب کے انقلابی بیٹے کی حالت زار کا نقشہ کھینچا ہے جو گھر سے جا رہا ہے مگر باپ کو کسی قسم کا افسوس نہیں کہ وہ اپنے اس بیٹے کی کامرانی میں مگن ہے جو باپ کے نقش قدم پر چلتا ہوا برطانوی سامراج کی مشینری کا ایک اہم پرزہ بن چکا ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار سعید احمد اور سجاد ظہیر

میں ایک گونہ مشابہت محسوس ہوتی ہے۔ 'آصف جہاں کی بہو' نسبتاً معروف افسانہ ہے جو یوپی کے مسلم کلچر کی فضا کا مظہر ہے بظاہر تو اس افسانے کا موضوع ماں باپ کی ایسی امنگیں ہیں جو اپنے بچوں کی رضا یا منشاء کو خاطر میں لائے بغیر پنگوڑے ہی میں شادی بیاہ کی زنجیریں بن کر نمودار ہوتی ہیں لیکن اس افسانے میں مسلمانوں کی 'جوانمردی' کے ایک بلیغ اشارے یعنی کثرتِ اولاد کی توفیق کو ایسی اشارہ انگیزی سے پیش کیا گیا ہے کہ لطیف طنز نے تلخی پیدا نہیں ہونے دی پھر یہیں بیٹیوں پر بیٹوں کے تفوق کا سماجی رویہ بھی دکھائی دیتا ہے: ''ویسے تو کبریٰ بیگم کے ماشاء اللہ ہر سال سوا سال پیچھے بچہ ہوتا اور پچیس سال کی عمر میں پانچ بیٹوں کی اماں تھیں۔ سارے کنبے میں ان کی خوش قسمتی ضرب المثل تھی۔ خدا نصیبا کرے تو کبریٰ کا سا، جب دیکھو لڑکا ہی گود میں دیکھو اور بیٹی تو بوا خدا دشمن کو بھی نہ دے۔'' (ص ۷۰۔۷۱) اس کے علاوہ اس افسانے میں زچگی کے موقع پر جہالت اور ضعیف الاعتقادی کے کارن لیڈی ڈاکٹروں اور نرسوں کے متعلق تعصّبات کا اظہار بھی کھل کے کیا گیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس تکلیف دہ سلوک اور رویے کی نشاندہی بھی کی گئی ہے جو ایسے لمحے کی حکمرانِ مطلق ''دائی'' زچہ کے ساتھ روا رکھتی ہے: ''نال کاٹ دوں، اتنے میں خون رک جائے گا۔ یہ کہہ کر پھر پاؤں کے انگوٹھے سے ڈنڈی پکڑی اور اس کو پھر زور زور سے سوتنا شروع کیا۔ پھر ایک کچے ڈورے سے جو پاس ہی پلنگ پر بڑی دیر سے پڑا تھا نال باندھ کر پھر ادھر ادھر نگاہ پھرا کر ایک زنگیا ہوا چاقو نیچے سے اُٹھا کر نال کاٹ دی آنول کو کونڈے میں ڈالا۔ گودڑ زچہ کے نیچے سے نکال کر اس کو صاف کیا۔ خون اب بھی زیادہ مقدار میں جاری تھا۔'' (ص ۷۶) 'وہ' ایک خوبصورت افسانہ ہے جس میں منٹو کی طرح معاشرت کے ایک معتوب کردار کو سینے سے لگانے کی کوشش کی گئی ہے ایک سابقہ نکٹی طوائف ہراس اجنبی عورت سے ملنے کے لیے 'عبادت' کرتی ہے جو اس کے ماضی کو نہ کریدے اس کا انجام بھی بے حد موثر ہے ''میں نے جھک کر اس کو اُٹھایا وہ پھوٹ پھوٹ کر رو رہی تھی۔ میں پکڑ کر اس کو پھاٹک کی طرف لے گئی۔ اس کی کنپٹی سے خون بہہ رہا تھا۔ غالباً وہ بھی اسے نہ معلوم ہوا تھا روتے میں منہ چھپا کر غن غنائی اب تو آپ کو معلوم ہو گیا۔ اور چلی گئی۔'' (ص ۸۴)

'ساس اور بہو' نسبتاً کمزور افسانہ ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ اس تعلق کی تفسیر صرف بہو کی زبانی ہوئی ہے اور وہ بھی یک طرفہ۔ اس افسانے کی اہمیت محض یہی ہے کہ یہ نئی نسل اور پرانی نسل کے بڑھتے ہوئے ذہنی اور جذباتی فاصلے کی مدہم سی تصویر پیش کرتا ہے۔ 'چور' سیاسی معنویت سے بھرپور افسانہ ہے بلکہ رشید جہاں کے سیاسی نظریات کا جتنا بھرپور اظہار اس افسانے میں ہوا ہے۔ کسی اور میں ایسا نہیں ہوا ایک سطح پر تو یہ محض ایک چور کی کہانی ہے۔ جسے ایک انسان دوست لیڈی ڈاکٹر گرفتار نہیں کرواتی حالانکہ اس چور کے ہاتھوں اس کا اپنا گھر بھی لٹ چکا ہوتا ہے اسی حصے میں پولیس اور چوروں کے اس ملی بھگت پر بھی روشنی

پڑتی ہے جو آزادی کے بعد مضبوط سے مضبوط تر ہوا۔''یہ سارے پولیس والے مادر— پہلے اپنا حصہ وصول کر لیتے ہیں پھر کہیں ہمارا حصہ ہم کو ملتا ہے، بہن— ہم کو یہ بدنام کرتے ہیں۔ چور سے کہیں چوری کر اور شاہ سے کہیں ترا گھر لٹتا ہے— میرے گھر میم صاحب سال میں سینکڑوں بار دوڑ آتی ہے۔ پر یہی پولیس والے مجھے پہلے سے خبر کر دیتے ہیں۔''(ص۹۵) پھر اک دم سے اس افسانے کی معنویت پورے کرۂ ارض پر پھیل جاتی ہے جب وہ ڈاکٹر سوچتی ہے''ان چوروں کا کیا ہوگا جن کے نام پر نہ وارنٹ ہیں اور نہ کبھی ہوں گے۔ چوری کی بھی تو کئی قسمیں ہیں۔ اٹھائی گیری، جیب کتری، نقب زنی، ڈاکہ مارنا، چور بازاری، دوسروں کی محنت کی (کے) نفع کو لے کر اپنا گھر بھر لینا اور غیر ملکوں کو ہضم کر جانا۔ یہ سب چوری میں داخل نہیں؟''(ص۹۸)''میں نے دیکھا کہ بڑے بڑے چور بگلا بھگت بنے گھومتے ہیں۔ بڑے بڑے محلوں میں رہتے ہیں ہوائی جہازوں میں اڑتے ہیں اور بڑے بڑے براعظم کھائے بیٹھے ہیں یا کھانے کی تیاریاں کر رہے ہیں اور اپنی حفاظت کے لئے جیسے کمّن پولیس کو تو صرف رشوت ہی دیتا تھا یہ اس سے بھی آگے بڑھے ہوئے تھے سارے ملک کی پولیس و فوج ان کی تنخواہ دار تھے۔''(ص۹۸۔۹۹)

'اندھے کی لاٹھی' کی افسانوی بنیاد اس لئے کمزور دکھائی دیتی ہے کہ کئی برس پہلے دلہنیں تبدیل ہو جانے کے موضوع پر عبدالحلیم شرر، بدرالنساء کی مصیبت ایسا ناول لکھ چکے تھے۔ تاہم گھٹن، رسومات اور جہالت کے پردے میں یہ انہونی بات نہیں کہ ایک ہی گھر میں اترنے والی دو دلہنیں اپنے دیور یا جیٹھ ہی کو دولہا سمجھ کر زندگی کی یادگار رات بسر کریں۔ اس کے علاوہ یہ بھی غنیمت ہے کہ شرر کے ناول میں اس واقعے کے نتیجے میں جو قتل و غارت ہوتا ہے اس افسانے میں بس تعطل اور سکتے کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ 'وہ جل گئی' میں پہلی مرتبہ بالائی طبقے کے کلچر کے ان تضادات کو بے نقاب کیا گیا ہے جو عورت کو آزاد تو کرتا ہے مگر ہوس کے دائرے میں اسیر کر دیتا ہے۔ شراب، نئے عاشق اور پرانا شوہر مل کر ایسا دائرہ بناتے ہیں جس میں بملا جل کر راکھ ہو جاتی ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ رشید جہاں عورت کی ویسی آزادی کی قائل نہیں تھیں جو اسے سوسائٹی گرل بنا کر زندہ درگور کر دے۔ رشید جہاں خود بھی سوشل کومنٹ منٹ کی قائل تھیں اس لئے وہ عورت کو ہوس کا کھلونا بنانے کی قائل نہیں تھیں بلکہ غلامی اور استحصالِ انسانی کے خاتمے کے خلاف جنگ میں عورت کو بھی برابر کی شریک بنانا چاہتی تھیں۔ 'انصاف' پر تو پریم چند کی واضح چھاپ ہے راجہ جی اپنے ملازم کے بیٹے رام سنگھ کو نمبروں میں اپنے بیٹے سے بڑھتے دیکھتے ہیں تو رام سنگھ کے باپ کو بلا کر حکم سنا دیتے ہیں''ہم نے رام سنگھ کے ساتھ اتنے سلوک کئے کہ اپنے بیٹے کے برابر رکھا لیکن وہ کمین نہایت احسان فراموش نکلا اور یہی نہیں کہ پریتم کی وہ برابری کرتا ہے بلکہ پنڈت جی کی بے عزتی کرتا ہے اور آج ان سے خوب لڑا ایسے منہ زور لڑکے کو اب ہمارے محل میں مت لانا۔''(ص۱۲۶) ممکن ہے چالیس برس قبل

ایسے افسانوں کو سپاٹ خیال نہ کیا جاتا ہو۔ 'بے زبان' میں اس رسم کو نشانۂ تنقید بنایا گیا ہے جس کے تحت لڑکی کو ان عورتوں کی آنکھ سے بھی چھپایا جاتا ہے جو اس کے لئے پیغام لے کر آتی ہیں۔ اور یوں شادی کی عمر گذر جاتی ہے۔ مگر پورے افسانے میں معلوم ہوتا ہے کہ وقت کے سامنے یہ رویّہ اور رسم اپنی بازی ہار چکا ہے۔ بس دلّی کی بولی ٹھولی کے اسلحے کے سہارے یہ ہاری ہوئی جنگ لڑی جارہی ہے۔

ڈاکٹر رشید جہاں ترقی پسند مصنّفین میں ایک اہم نام ہے مگر میرا خیال ہے کہ انہیں اہمیت ان کی ذہانت، روشن خیالی، خوبصورتی اور عملی سرگرمیوں کے طفیل ملی ہے۔ 'انگارے' میں شامل ان کی کہانی مطلوبہ تپش سے محروم ہے۔ 'عورت اور دیگر افسانے' اور 'شعلہ جوالہ' کے تمام افسانے نقطۂ نظر کی آنچ تو رکھتے ہیں۔ مگر فن کی کائنات پر اُن کے اعتماد کو پوری طرح ظاہر نہیں کرتے۔ وہ عموماً اپنے تعصّبات کے ساتھ ساتھ غصے اور نفرت پر قابو نہیں پاسکتیں اور اپنی بیشتر کہانیوں میں پھٹ پڑتی ہیں۔ مگر جب یہ حقیقت پیش نظر رکھی جائے کہ وہ معروف اور مقبول مفہوم میں افسانہ لکھنے والی پہلی عورت ہیں یا کم از کم سماجی واقعیت نگاری کی روایت میں افسانہ لکھنے والی پہلی خاتون ہیں تو ان کے ان انیس ۱۹ افسانوں کی اہمیت بھی بڑھ جاتی ہے جو سب کے سب آزادی سے پہلے لکھے گئے — بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ عصمت چغتائی، خدیجہ مستور اور واجدہ تبسم کی گونجتی زوردار کہانیاں رشید جہاں کی معتدل بے باکی اور سنبھلی ہوئی جرأتِ اظہار کے بطن سے پھوٹی ہیں۔

ooo

علی عباس حسینی، ایک 'صالح' ترقی پسند

علی عباس حسینی کو عام طور پر ترقی پسند افسانہ نگار کہا جاتا ہے مگر اردو افسانے سے متعلق ایک مذاکرے میں ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ان کے بارے میں یہ رائے دی: ''وہ چونکہ سرکاری ملازم رہے ہیں، اس لئے کوئی ایسی بات نہیں کہہ سکے جو قابل گرفت ہو، شاید اسی وجہ سے ان کے افسانوں میں وہ شدت نظر نہیں آتی، وہ جارحانہ انداز نہیں ملتا، جس کی تخلیق انقلابی شعور کے ہاتھوں ہے۔اور خود حسینی کو بھی اس بات کا احساس تھا کہ بعض لوگ انہیں ''ترقی پسند'' نہیں سمجھتے، اس لئے وہ خود کہتے ہیں: ''میرے نزدیک صحیح ترقی پسندی یہی ہے کہ صالح اقدار انسانیت کی حمایت کی جائے، دنیا کو بہتر سے بہتر بنانے اور امن سے معمور کرنے کی کوشش کی جائے اور صرف انہیں (انہی) نظریات کا پرچار کیا جائے، جو ضمیر کی ہدایت میں خود اس کے غور وفکر کا نتیجہ ہوں، کسی دوسرے فرد یا جماعت کے عائد کئے ہوئے نہ ہوں، اسی اختلافِ رائے کی وجہ سے میں بعض کی رائے میں ترقی پسند ہوں اور اکثر کے نزدیک غیر ترقی پسند۔'' علی عباس حسینی کے ایک افسانے 'بھکاری' (میلہ گھومنی) کا طنزیہ اسلوب ہندوستان کے بیشتر انقلابیوں کے تضادات کو نمایاں کرتا ہے، جس سے اس تاثر کو تقویت ملتی ہے کہ وہ 'انجمن ترقی پسند مصنّفین' کے پُر جوش مقلد نہیں، اس افسانے کا ایک حصہ دیکھئے: ''کتنے ہی کامریڈ پی سی ایس اور آئی سی ایس ہو گئے تھے—ایسے سارے کامریڈ جگہ پاتے ہی انگریزوں سے بھی زیادہ انگریز بن گئے تھے۔'' حسینی کے بیشتر افسانوں میں 'عورت' کا ذکر اس انداز میں ہوا ہے کہ حسینی کے تصورات چھپے نہیں رہے، ایک طرف تو وہ اس جہالت، قدامت اور رسم ورواج کے مخالف ہیں، جنہوں نے عورت کی منشا اور ارادے کو معطل کر دیا تھا: ''حمیدہ کے لئے ٹوپسی بدل گئی، سراج کی جگہ محمود سرتاج طے پایا، خود حمیدہ پر اس ردوبدل کا کیا اثر ہوا، اس کی کسی کو فکر نہ تھی۔'' (جن کا سایہ، کانٹوں میں پھول، ص ۱۰۱) ''بیٹی نے رکتے رکتے ایک ایسی بات کی خواہش کی، جو آج تک ہندوستان میں کبھی نہیں ہوتی تھی۔'' (بیوی، باسی پھول، ص ۸۳) ''ہندوستان میں عورت کی شادی صرف ایک بار ہوتی ہے، وہ اس کی خواہش سے ہو یا پرائے کی، وہ اس رسم سے انحراف نہیں کر سکتی، شوہر کے مرنے سے وہ آزاد نہیں ہوتی، بلکہ زندہ کی بیوی کی جگہ وہ مردہ کی یادگار بن جاتی ہے۔'' (انسپکٹر کی عید، رفیق تنہائی، ص ۱۹۷) ''ہمارے اس ملک میں بیوہ کے معنی بعض موقعوں پر بالکل اچھوت کے ہیں۔'' (باسی پھول، حصہ دوم، باسی پھول، ص ۳۹)

اس طرح جہاں حسینی عورت کے اس حق کا احترام کرتے ہیں کہ اسے اپنے رفیق حیات کے

انتخاب کی آزادی ہونی چاہیے، وہاں وہ بیوہ عورت کو بھی زندگی کے حق سے محروم کرنے کے مخالف ہیں اور تو اور وہ اس عورت کو بھی ہمدردی اور عزت کا مستحق خیال کرتے ہیں، جو طوائف ہونے کے باوجود گرہستن بننے کی آرزومند ہے، ان کے ایک افسانے 'نئی ہمسائی' (باسی پھول) میں ایسی ہی ایک عورت دل گرفتہ ہو کر کہتی ہے: ''میں بیسوا کے گھر میں پیدا ہوئی، بیسوا ہی بن کے رہ سکتی ہوں، شریف نہیں بن سکتی، خدا بھی توبہ قبول کرسکتا ہے، مگر انسان نہیں بخش سکتا ہے۔'' (ص ۱۰۹) حسین کے ہاں اکثر مظلوم عورتیں آگ میں جل مرتی ہیں یا خودکشی کا کوئی اور طریقہ اختیار کر لیتی ہیں مگر مرتے وقت عموماً وہ کسی نہ کسی سطح پر احتجاج کو ریکارڈ کرا جاتی ہیں، جیسے 'ایک عورت ہزار جلوے' (کانٹوں میں پھل) میں متکلم کی آپا ایک بوڑھے نواب سے شادی کرنے پر ہیرے کی کنی نگلنے کو ترجیح دیتی ہے اور مرتے وقت جب ہنستی ہے تو ''اس ہنسی میں کراہ تھی، فریاد تھی، انتقام کی خوشی، ایسا محسوس ہوتا کہ آپا نہیں ہنس رہی ہیں، بلکہ مرگھٹ کے بھوت کسی تازہ لاش کو نوچ نوچ کر کھاتے اور ہنستے جاتے ہیں۔'' (ص ۱۳۰)

حسینی کے ہاں عورت کا افضل روپ تو وہی ہے، جو پریم چند اور راشد الخیری کے یہاں ہے، یعنی ماں پتی ورتا عورت کا، گویا قربانی، ایثار، خدمت اور اخلاص کو حسینی عورت کا جوہر خیال کرتے ہیں، تاہم ان کے افسانوں میں عورت جسم کی پکار بن کر بھی آئی ہے، وہ کبھی عدیا تنبولن ہے، جو طوائف اور ماں کا امتزاج ہے اور کبھی ''میلہ گھومنی'' جو پیاس کا صحرا ہے اور بس، اس طرح حسینی ان افسانہ نگاروں کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں، جنھوں نے نفسیاتِ انسانی کی مدد سے کرداروں کے بطن میں جھانکنے کی کوشش کی، ان کے دو افسانوں کے اقتباسات دیکھئے، جن سے ان کے نفسیاتی اور سماجی شعور کا احساس ہوتا ہے: ''جب محبت کا حیرانی عنصر، سب عناصر پر عنصر غالب کی حیثیت رکھتا ہو، تو عورت بھی قربانیوں پر آمادہ ہو جاتی ہے۔'' (عدیا تنبولن، باسی پھول، ص ۱۱۹)

''شوکت حسین کے شکاروں میں تین طرح کی بنات النعش تھیں، کچھ تو وہ جنھیں اعصاب مجبور کرتے، کچھ وہ جنھیں تنگیٔ معاش مجبور کرتی اور کچھ وہ جنھیں اعضائے رئیسہ کا سردار دل مجبور کرتا۔'' (عدالت، باسی پھول، ص ۱۴۰)

حسینی عورت کے لئے مغربی معاشرت کی دی ہوئی آزادی کے بارے میں اپنی ناپسندیدگی چھپا نہیں سکتے، اس کی بہترین مثال 'نبرد عشق' (رفیق تنہائی) ہے، حسینی نے عورت کو اپنے شوہر سے 'بدلہ' لیتے یوں بھی دکھایا کہ وہ خیانت میں لذت پائے، مگر یہ امر معنی خیز ہے کہ 'عدیا تنبولن' پہلے سے کسی اور سے محبت کرتی تھی، 'میلہ گھومنی' دست بدست گردش میں ہے، اس لئے وہ انفرادی امانت کے درجے پر فائز نہیں ہو سکتی، اس طرح دو ہی عورتیں باقی رہ جاتی ہیں۔ ایک انگریز ہے، جو ایک 'کالے' کے ساتھ شب بسری کے بعد کہتی ہے ''مجھے اپنے شوہر سے بھی تو بدلہ لینا تھا، اس نے مجھ پر شک اور غصہ کیا، اس نے میری تکلیفوں کا خیال نہ کیا اور سارا اسباب لے کر چل دیا، پاجی!'' (بدلہ، میلہ گھومنی، ص ۱۱۰-۱۱۱) اور دوسری زیر علاج معمر سیٹھ کی

سیٹھانی، جو اَب ہر قیمت پر اپنی 'خالی گوڈ' کو بھرنا چاہتی ہے، چاہے اسے اپنے نوکر کی خدمات ہی تیرتھ یاترا کے دوران، کیوں نہ حاصل کرنا پڑیں۔ (خالی گود، میلہ گھومنی)

علی عباس حسینی کا دوسرا بڑا موضوع 'ذات پات' کا نظام ہے، جسے 'دھرم' کی تائید حاصل رہی ہے اور اس کے سہارے اکثریت کو اقلیت کی غلامی میں دے دیا گیا اور ہر طرح کے استحصال، شرف آدمیت کی پامالی کے ہتھکنڈے اور ظلم وستم کو برداشت کرنا 'مقدر' بنا، 'حق نمک' (باسی پھول) میں اسی 'مقدر' کا ذکر حسینی تلخی سے کرتے ہیں: ''نیچ قوموں کے لوگ ٹھاکروں اور برہمنوں کی سیوا کے لئے بنائے گئے ہیں، یہ تو برہما کے پاؤں سے پیدا کئے گئے ہیں، ان کا کام تو ٹھوکریں کھانا اور جوتیاں سیدھی کرنا ہی ہے۔'' (ص ۲۰۴) مگر کبھی کبھی یہ ''پرجا'' وسوسے میں پڑتی ہے اور سوال کرتی ہے ''جس پرمیشر نے جمیندار کو جنم دیا، اسی نے ہم پرجا کو بھی بنایا کہ کوئی اور ہے؟'' اس پر اسی طبقے کا ایک ''سیانا'' سوچتا ہے اور پھر کہتا ہے ''پنڈت جی کہتے تھے ہجاروں، لاکھوں دیوی دیوتا ہیں، ایسا جان پڑتا ہے کہ جمیندار کو کسی بڑے دیوتا نے بنایا اور پرجا کو کسی بالکل چھوٹے کمجور دیوتا نے۔'' (بیگار، میلہ گھومنی، ص ۲۶۹) یہی نہیں حسینی کے ایک افسانے میں تو ایک کردار بآواز بلند کہہ دیتا ہے، ''ٹھاکر صاحب، شودر اور چھتری اچھوت اور چھوت، سب پرمیشر ہی کے بنائے ہوئے ہیں، فرق صرف اتنا ہے کہ ان میں سے ایک صدیوں کا مظلوم ہے اور دوسرا صدیوں کا ظالم، ایک کمزور تھا، دوسرے نے دبا لیا، اب اس صدی میں زور وظلم نہیں چلنے کا۔'' (گونگا ہری، باسی پھول، ص ۷۱) علی عباس حسینی جاگیرداری اخلاقیات کے لئے ستائش کے جذبات رکھنے کے باوجود، زمینداروں کے نامنصفانہ، ظالمانہ اور استحصالی رویے کی مذمت جگہ جگہ کرتے دکھائی دیتے ہیں، چند اقتباسات دیکھئے: ''اتنا جانتا ہوں کہ ساری ریاستیں اور زمینداریاں، زبردستی ہی قبضہ میں لائی گئی ہیں۔'' (سوبگھے، رفیق تنہائی، ص ۵۷) ''زمینداری سے اور انصاف سے باپ مارے کا بیر ہے! انصاف کرنا ہے، ایمانداری کرنا ہے تو کہیں مسجد میں جا کر نماز پڑھایئے یا مندر میں بیٹھ کر مالا جپئے، زمینداری کا ہے کو کیجئے۔'' (جھبو کا ہیرو، میلہ گھومنی، ص ۳۴) ''ہاتھ ٹوٹا مگھوا کا، جیل جھیلا سکھوا نے، ٹھاکر صاحب تو ویسے کے ویسے ہی بنے رہے، بھیا زمینداری اسی کو کہتے ہیں، نہ ہرے لگے نہ پھٹکڑی، اور رنگ چوکھا آئے۔'' (ایضاً ص ۳۶) ''داتا کی دین کی عجیب لیلا ہے— کسان سے ریاست لے لی، قناعت دے دی، غریب سے امیری لے لی، سچائی دے دی، سرمایہ دار سے ایمان لے لیا، عشرت دے دی۔'' (گونگا ہری، باسی پھول، ص ۶۰)

اس نظام کو مستحکم کرنے والے مہاجن اور چور بازاری میں مصروف (خصوصاً زمانہ جنگ میں) سیٹھ، حسینی کی نظروں میں ہیں، چنانچہ جب 'خالی گوڈ' (میلہ گھومنی) کی سیٹھانی ایسے ہی سیٹھ سے کہہ بیٹھتی ہیں: ''بھگوان جانے کہ یہ لڑائی کب ختم ہو؟'' (ص ۲۱۲) تو سیٹھ جی کو معلوم ہوتا ہے، جیسے ان کے کسی عزیز ترین

دوست کو کسی نے گالی دے دی، انہوں نے ڈانٹ کے کہا ''واہ اچھی آئیں، لڑائی کو برا کہنے والی، اس نے تو جرا آج کل پیسے کی سکل دکھائی ہے، مہنگا بیچو، کم تولو، کم ناپو، کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا، اناج میں جو جی چاہے، ملا دو، دھول، مٹی، کوڑا، کنکر، سب بک جاتا ہے، گاہک بھوکے کبوتروں کی طرح جھنڈ کرتے ہیں اور دانہ دانہ چن لے جاتے ہیں، ایک کا پانچ تو ایسے ہی سے میں بنتا ہے۔'' (ص۲۱۲) 'میخانہ' (میلہ گھومنی) ذخیرہ اندوزوں سے آباد نظر آتا ہے تو 'وکیل اور منشی' (میلہ گھومنی) میں ایسے مہاجن سیاست دانوں کو خریدتے دکھائی دیتے ہیں: ''جنہیں یہ فکر لگی ہے کہ سود در سود کے خلاف کوئی قانون نہ پاس ہونے پائے۔'' (ص۲۴) بلاشبہ حسینی انقلابی شعور نہیں رکھتے، مگر وہ کبھی کبھار محرومی اور ظلم کے بارے ہوئے لوگوں سے ''باغیانہ گفتگو'' کروا دیتے ہیں، چنانچہ 'بیگار' (میلہ گھومنی) کے ایک کردار کی ایسی ''خطرناک سوچ'' پر جب اس کا ایک ہمدرد اسے ٹوکتا ہے، تو وہ کہتا ہے: ''یہ تو ٹھیک کہتے ہو دادا، پر ایسی باتوں کے سوچنے میں بڑا آنند آتا ہے۔'' (ص۲۷۰) جہاں تک حسینی کے سیاسی نظریات کا تعلق ہے، وہ ایک معتدل مزاج، قوم پرست ہندوستانی ہیں، وہ انگریزی کا ذکر محتاط ناپسندیدگی سے کرتے ہیں، نفرت سے نہیں، اسی طرح مذہبی امتیازات کو بھی ناروا جانتے ہیں، یہ اور بات ہے کہ وہ کانگریس اور گاندھی جی سے بہت متاثر دکھائی دیتے ہیں، اگرچہ وہ اپنے ایک افسانے 'حسن رہگذر' (میلہ گھومنی) میں ایک کردار سے یہ کہلواتے ہیں: ''تم جانتے ہو میں نہ پاکستانی ہوں، نہ رام راجی'' تاہم یہ ایک افسوس ناک حقیقت ہے کہ علی عباس حسینی اپنے ایک افسانے 'طمانچہ' (میلہ گھومنی) میں 'قائداعظم' کے لقب کو چار سے زیادہ مرتبہ تضحیک کے انداز میں استعمال کرتے ہیں۔

یہ درست ہے کہ جہاں کہیں مذہب انسانوں پر مظالم توڑنے اور نفرت پھیلانے یا ریاکاری کو ترویج دینے کے لیے استعمال ہو، تو ہر انسان دوست ایسے رویے کو ناپسند کرے گا، اس لئے 'رفیق تنہائی' (رفیق تنہائی) میں جب حکیم صاحب کی بیوی عشال کو ان قربان میاں کا منہ بیسن سے سات مرتبہ دھونے کا حکم دیتی ہے، جو انسانوں کا ستایا ہوا اور ایک وفادار جانور کی رفاقت میں آخری سانس لیتا دکھائی دیتا ہے (رفیق تنہائی، ص۲۱) یا جب عدالت میں جھوٹی قسمیں کھانے والے منشی جی اپنے ایمان کے بارے میں خوش فہم دکھائی دیتے ہیں (وکیل اور منشی، میلہ گھومنی) تو ہر ایک کو مصنف کے نقطۂ نظر سے اتفاق ہوتا ہے، مگر اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ مذہب بجائے خود وسیلۂ استحصال ہے تو یہ مغالطہ ہی کہلائے گا۔ بیسویں صدی کے تیسرے اور چوتھے عشرے میں ہندوؤں اور مسلمانوں میں جس طرح فاصلہ بڑھا، اس کا تذکرہ بھی حسینی کے بعض افسانوں میں ملتا ہے، خصوصاً ایک ماں کے دو بچے اور دیش اور دھرم (رفیق تنہائی) میں، یہ دونوں افسانے فنی اعتبار سے تو بے حد کمزور ہیں، البتہ 'ایک ماں کے دو بچے' کے بعض اقتباسات پیش خدمت ہیں: ''آج کل کا زمانہ پچھلا سا نہیں ہے کہ ہندو کے گھر مسلمان پلتے تھے اور مسلمان کے گھر ہندو، اب ذرا ذرا سی بات پر مذہب

اور دھرم کا سوال اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔'' (ص ۱۵۰) ''اپریل کا مہینہ تھا اور زمانہ جب ہر جاہل ہندو مسلمان خواہ مخواہ ایک دوسرے کے خون کا پیاسا، موقع کا جویا، خونخوار جانوروں کی طرح گھات میں لگا رہتا تھا۔'' (ص ۱۳۳) ''جیسونت نے بڑی محبت سے مسکرا کر سعید سے کہا 'دیکھو بھارت ماتا کی گود میں دو بچے ہیں، ایک ہندو اور ایک مسلمان۔' سعید نے آنکھوں میں آنسو بھر کر کہا 'ہاں ایک گود میں پہلے سے تھا اور ایک تازہ وارد ہے، لیکن دونوں سینے سے چپکے ہیں اور دونوں اس کے خون کا بنا ہوا دودھ پی رہے ہیں'۔'' (ص ۱۴۱) 'دیش اور دھرم' میں ایسی ہی مثالیت اور جذباتیت موجود ہے مگر اس دور کی کشیدہ فضا کا نقشہ ضرور آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ 'بدلہ' (میلہ گھومنی) کے آغاز میں بھی ریلوے پلیٹ فارم پر سے یہ صدائیں آتی ہیں: ''ہندو چائے، مسلم چائے، ہندو پانی، مسلم پانی، — مسلمان پان، ہندو پان۔'' (ص ۹۴) ایسے ہی 'جہنم' (میلہ گھومنی) میں بھی 'ڈان' اور 'پتریکا' دو اخبارات کی اشتعال انگیز اور مبالغہ انگیز خبروں کا ذکر کیا گیا ہے اور آخر میں مصنف دونوں اخبار ''جہنم'' کہہ کر ٹرین سے نیچے پھینک دیتا ہے۔ آزادی کے بعد بھارتی سماج میں ہونے والی تبدیلیوں اور اپنی جگہ قائم برائیوں کا براہ راست ذکر 'کانٹوں میں پھل' (کانٹوں میں پھل) اور 'عید پیچھے ڈر' (کانٹوں میں پھل) میں ملتا ہے۔ اوّل الذکر افسانے میں اچاریہ ونو بھاوے کی اس تحریک کا حوالہ ملتا ہے، جس کے نتیجے میں بے زمین کسانوں کو تین تین بیگھے زمین ملتی ہے، افسانے میں سوشلزم کو انسانیت کا خواب شیریں بنا کر پیش کیا ہے، البتہ دوسرا افسانہ (عید پیچھے ڈر) زیادہ موثر ہے، اس میں دو افراد کا مکالمہ ملاحظہ کیجئے، پاکستان اور ہندوستان کا مشترکہ مسئلہ سامنے آتا ہے: ''میر صاحب، پہلے تو چاہے پولیس والے جبر ظلم کر لیتے ہوں، لیکن اب تو اپنی حکومت ہے، ذرا ذرا سی بات منزلوں تک پہنچائی جا سکتی ہے'' کہنے لگے ''میاں یہ سب کچھ صحیح، لیکن یہ آسانیاں آپ بڑے آدمیوں کو جب بھی تھیں اور اب بھی ہیں۔'' (ص ۱۷)
علی عباس حسینی کے افسانے 'میلہ گھومنی' پر تو ناقدین نے توجہ کی ہے مگر 'کفن'، 'عمل خیر'، 'جھبو کا ہیرو' (میلہ گھومنی) اور 'ایک حمام میں' (کانٹوں میں پھل) اردو کے اہم افسانوں میں شمولیت کے مستحق ہیں، 'کفن' میں ہندوستانی 'نوکر شاہی' کے مزاج کی عکاسی کی گئی ہے، تو 'عمل خیر' میں مولوی صاحبان کی ہوس زر کو بے نقاب کیا گیا ہے، 'جھبو کا ہیرو' میں ایک دیہاتی کردار کی زبان سے ایسے مثالی زمیندار کا تصور پیش کیا گیا ہے، جو محروم کو کبھی بے رحمی سے اور کبھی مکاری سے محروم تر کرتا ہے جب کہ 'ایک حمام میں' نفسی اور سماجی واقعیت نگاری کا ایک اچھا نمونہ ہے، اس کا آغاز ہی بہت دلچسپ اور معنی خیز ہے: 'کچھ لوگ فطری طور پر ننگے ہوتے ہیں، کچھ کو تربیت اور ماحول ننگا بناتے ہیں، کچھ کو اپنے پیشے کے باعث ننگا بن جانا پڑتا ہے، منجھو کچھ اس قسم کا ننگا تھا، کام ہی ایسا تھا کہ بغیر ننگا بنے، ننگا کئے اور ننگا بنائے، انجام ہی نہ پاتا تھا، منجھو غسال تھا۔'' (ص ۲۱۱)

○○○

آخری کوشش کے خالق حیات اللہ انصاری

حیات اللہ انصاری ان خوش قسمت افسانہ نگاروں میں سے ہیں، جن کی ایک آدھ کہانی تاریخ ادب میں انمٹ حوالہ بن جاتی ہے، 'انوکھی مصیبت' ایسے بازاری اور 'ادا یا قضا'، 'پرواز' اور 'بھرے بازار میں' ایسے معمولی افسانے لکھنے والے افسانہ نگار کے قلم سے 'آخری کوشش' ایسا شاہکار افسانہ تخلیق ہونا بلاشبہ باعث تعجب ہے۔ دراصل حیات اللہ انصاری ترقی پسند تحریک کے گرم جوش ساتھیوں میں سے ہیں، انہوں نے جس ڈھب سے زندگی بسر کی، وہ بھی لائق تحسین ہے مگر میری بدقسمتی ہے کہ میں نے 'آخری کوشش' کے مطالعے کے بعد جب ان کے دیگر افسانوں کا مطالعہ کیا تو عام طور پر مایوسی ہی ہوئی، تاہم 'کمزور پودا' اور 'ڈھائی سیر آٹا' میں اس حیات اللہ انصاری کی جھلک ملتی ہے، جو 'آخری کوشش' کا خالق ہے۔ 'کمزور پودا' جاگیردار معاشرت کے اس رویے کی عکاسی کرتا ہے، جو عورت کو ایک ذی روح کی بجائے 'شے' بلکہ برتنے کی شے سمجھتا ہے چنانچہ مزارعین کی بہو بیٹیاں زمیندار یا جاگیردار کی ڈیوڑھی میں کنیزوں کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں اور یہاں ان کی عزت، عصمت یا عفت کا کوئی تصور نہیں، کبھی کبھار کوئی مجروح باپ اگر چلا اٹھے: ''کبھی بڑے گھروں میں لڑکی نوکر نہ رکھی جائے۔'' (بھرے بازار میں، ص ۳۵) ''زمیندار کے مکان میں نوکر رہ کر آج تک کوئی لڑکی بچی ہے؟'' (بھرے بازار میں، ص ۳۹) تو غلامی پہ رضامند مخلوق تقدیر کا لبادہ اوڑھ کے بول اُٹھتی ہے ''کسی کا نام کیوں لو، اپنی قسمت کو کہو، قسمت کو۔'' (بھرے بازار میں، ص ۴۰) 'ڈھائی سیر آٹا' طبقاتی معاشرے کی ایک اور رنگ میں تفسیر ہے، ایک بڑا گھر ایسا ہے جہاں ہر شے اتنی افراط سے ہے کہ وہاں کارآمد اور بے کار میں آسانی کے ساتھ امتیاز کیا جا سکتا ہے، چنانچہ وہاں تقریباً 'ڈھائی سیر آٹا' انسانی استعمال کے ناقابل قرار دے کر فقیر کی جھولی میں ڈالنے کی تدبیر کی جاتی ہے، پیشہ ور فقیر بھی اسے قبول نہیں کرتا، مگر وہی آٹا ایک مزدور کے انگوچھے میں بندھ کے اس کی کٹیا میں جاتا ہے، تو وہاں عید کا سماں پیدا ہو جاتا ہے مگر بے رحم واقعیت نگاری 'آخری کوشش' میں اپنے عروج پر نظر آتی ہے، پریم چند کے 'کفن' اور 'بوڑھی کاکی' کے کردار اور فضا، یہاں معنوی توسیع پاتے ہیں، گھیسو اور مادھو کے عوض یہاں گھسیٹے اور فقیرا ہے اور بوڑھی کاکی کی اور بھی مسخ شدہ تصویر یہاں ان دونوں کی ماں کی صورت میں موجود ہے، اس افسانے کے چند حصے دیکھئے: ''یہاں چیتھڑوں کے انبار میں دفن ایک انسانی پنجر پڑا تھا، جس پر مرجھائی ہوئی بدرنگ گندی کھال ڈھیلے کپڑوں کی طرح جھول رہی تھی، سر کے بال بیمار بکری کی دم کے نیچے کے بالوں کی طرح میل کچیل میں

لتھڑ کر نمدے کی طرح جم گئے تھے، آنکھیں دیول میں سوندی کوڑیوں کی طرح بے رنگ، اپنے ویران حلقوں میں ڈگر ڈگر کر رہی تھیں، ان کے کوئی کیچڑ اور آنسوؤں میں لت پت تھے، گال کی جگہ ایک پتلی سی کھائی رہ گئی تھی، جو دانتوں کے غائب ہونے سے کئی تہوں میں ہو کر جبڑوں کے نیچے آ گئی تھی، گال کے اوپر کی ہڈیوں پر کچھ پھولا پن سا تھا، بد گوشت ہو یا ورم! جیسے روتے روتے ورم آ گیا ہو، گردن اتنی سوکھی تھی کہ ایک ایک رگ نظر آ رہی تھی، ننگے سینے پر چھاتیاں لٹک رہی تھیں، جیسے بھیچی ہوئی الٹی پنڈی کی خالی جیبیں، چہرے کی ایک جھری سخت گھناؤنی مصیبتوں کی مہر تھی، جیسے دیکھ کر بے اختیار ڈھاڑیں مار مار کر رونے کو جی چاہتا تھا۔'' [۱۵،ص ۶۱۴] ''شیرا لگتے ہی گراموفون کے ریکارڈ کی طرح وہ بجنے لگی اور مشین کی طرح اس کے جبڑے اور ہاتھ چلنے لگے، اسے دیکھ کر ایک دو برس کے بچے نے جسے ایک شخص پھونک ڈلوانے کو لایا تھا، گود میں سہم کر زور سے چیخ ماری اور بسورنے لگا، ایک جوان اینگلو انڈین لڑکی ہاتھ میں بٹوا لئے ادھر سے گزر رہی تھی، اس نے جو بڑھیا کو دیکھا تو ایک بار سر سے پاؤں تک کانپ گئی، جیسے ایسا ہی بھیانک بڑھاپا اس کا پیچھا کر رہا ہو، اس نے بے تحاشا دو پیسے نکال کر بڑھیا کے آگے پھینک دیئے۔'' (ص ۶۲۱) ''سورج ڈوب گیا تھا، کھنڈر کا ہر کونہ کالی بلاؤں کا بجٹ معلوم ہوتا تھا، پت جھاڑ ہوا کے جھکڑوں سینکڑوں میل سے کروڑوں درختوں کو تاراج کرتے، مردہ پتوں کو اٹھا اٹھا کر پٹکتے، وحشت ناک سروں میں سائیں سائیں کرتے، ایک طرف سے آ رہے تھے اور دوسری طرف ماں تھی، دونوں کے پہلو میں اس کی آخری کوشش کی بھی لاش تھی، جب تک ماں زندہ تھی، بھیک کا ٹھیکرا تھی مگر مر کر وہ اس کے دل میں سچ مچ ماں بن گئی تھی۔'' (ص ۶۲۵) ظاہر ہے کہ اس ماحول کو غیر انسانی کہا جائے گا، جہاں ماں کی صرف ایک حس باقی ہے، بھوک کی، جہاں بیٹوں کا ایک جذبہ باقی ہے حرص کا، پھر آخری منظر اسی جنگل کا ہے، ایک طرف ماں کی لاش ہے جو کمائی کا وسیلہ تھی، دوسری طرف بھائی کی لاش ہے، جو کمائی پر اجارے کی راہ میں رکاوٹ تھا، جونہی خون آشام گرد بیٹھتی ہے تو کھلتا ہے کہ گھسیٹے اور فقیرا تو بے رحم عکس ہیں، نا منصفانہ سماجی نظام کے جس نے اشرف کو ارزل بنا دیا، بنیادی انسانی حسیات چھین کر اسے غیر انسان کر دیا۔

فسادات سے متعلق تخلیق ہونے والے افسانوں میں حیات اللہ انصاری کے افسانے 'شکر گزار آنکھیں' بھی بہت اہم افسانہ ہے، اس میں نو بیاہتا دلہن کی اپنی خواہش پر اس کی گردن اڑانے والے شخص کا ایک عرصے تک مقتولہ کی شکر گزار آنکھیں تعاقب کرتی رہتی ہیں، جس سے اس کا انسانی روپ اور نکھرتا ہے، اس طرح انصاری نے ترقی پسندانہ موقف کو نسبتاً بہتر اور فطری انداز میں پیش کیا ہے۔ حیات اللہ انصاری کے دو تازہ افسانے 'نیا بھیس' اور 'خلاص' بھی میرے پیش نظر ہیں، اوّل الذکر افسانے میں تو افسانوی اساس کمزور ہے اور اس میں لب ولہجہ بھی جذباتی ہے: ''میرے دماغ میں ایک طرف نئی نسل کے جنسی

جذبات کا ننگا پن تھا اور دوسری طرف یہ کہ وہ بسوں کو جلا رہے ہیں اور لیبو رٹریوں کو برباد کر رہے ہیں، میں سوچ رہا تھا کہ ان باتوں میں ایک اندرونی ربط ہے۔'' [۳۶،ص ۵۷]

تاہم 'خلاص' ایک موثر کرداری افسانہ ہے، جس میں 'آخری کوشش' کے خالق کی چمک موجود ہے، نچلے طبقے کے کسی کردار کو 'آئیڈیلائز' کرنا خالص ترقی پسندانہ شیوہ ہے، جو فارمولے کا درجہ اختیار کر گیا تھا، مگر اس افسانے کی خوبی محض یہی کچھ نہیں، بلکہ یہ ایک ایسی معمولی عورت بنو کی کہانی ہے، جو رفتہ رفتہ اپنے غیر معمولی اوصاف کو منکشف کرتی ہے، مگر بڑی سادگی اور فطری پن سے، اس کا ایک حصہ دیکھئے: ''بنو کی بات سمجھنا آسان کام نہیں تھا، اس کے پاس مشکل سے دو سو الفاظ تھے، انہی سے وہ کام چلا لیتی تھی، مثلاً ایک دن کہنے لگی، رات بڑی دیر پر گھر گیا، کھانا سب خلاص، ہم لوگ سمجھے کہ رات اسے اور اس کی لڑکیوں کو کھانا نہیں ملا، بیوی نے ہمدردی سے کہا 'تم سب بھوکے رہے کیا؟' 'بھوکا کیوں، بھوک خلاص، کھیا بہوت'۔'' [۳۷،ص ۱۴۵] اس طرح کے افسانے سے ظاہر ہوتا ہے کہ تقریباً پچاس برس سے لکھنے والے حیات اللہ انصاری کی فنی زندگی میں نشیب و فراز تو شاید آئے ہوں لیکن فکری سفر میں اُنہوں نے اپنے بنیادی معتقدات سے رشتہ استوار رکھا۔

اُن کے دوسرے مجموعے 'ٹھکانا' کا پہلا افسانہ 'اندھیرا اُجالا' ہے جو جیب کتروں کے بارے میں ہے اور ترقی پسندوں کے معروف موقف کو ظاہر کرتا ہے: ''گرو جی سنجیدہ آواز میں کہنے لگے 'ساری دنیا جیب کاٹتی ہے سدرشن وکیل کو لو جو ہمارے مقدمے لڑتا ہے، سادھومل سیٹھ کو لو جو ہماری ضمانتیں لیتا ہے — عدالت کو لو وہاں کون ہے جو مظلوم کی جیب نہیں کاٹتا۔'' (ص ۲۹) افسانے کے اختتام پر پریم چند کی مثالی اخلاقیات کی جھلک بھی ہے کہ مشاق جیب کتروں کی اپنی اولاد آہستہ آہستہ اندھیروں میں اُتر رہی ہے۔ 'خلاص' نامی افسانے سے منٹو، بیدی اور کرشن چندر کی افسانوی کائنات کے وہ کردار یاد آتے ہیں جن کا بمبئی کی اُس دنیا سے تعلق تھا جو تہذیب یا قانون کی آنکھوں سے پوشیدہ تھے مگر حیات اللہ انصاری کے اس افسانے کا اختتام پریم چند کے ابتدائی دَور کے وہ افسانے یاد دلاتا ہے جہاں اُن کے سامنے ایک دم سے بعض ایسے کرداروں کی مثالی انسانی عظمت بے نقاب ہوتی ہے جنہیں معاشرے نے معتوب سمجھا ہوتا ہے۔ اسی طرح 'ڈاکو' کا انجام منٹو کے کسی بھی معروف افسانے کے ایسے کردار کے اختتامی تاثر سے بہت کم تر دکھائی دیتا ہے۔ اس مجموعے کے افسانوں کو صرف اس لیے پڑھا جا سکتا ہے کہ یہ حیات اللہ انصاری کے افسانے ہیں اور حقیقت یہ ہے کہ حیات اللہ کے نصیب میں ایک ایسا بڑا افسانہ لکھنا تھا جس نے اُسے اُردو افسانے کی روایت میں نمایاں مقام دلایا، حالاں کہ اس کے بعد بھی اُنہوں نے بہت کچھ لکھا، زیادہ بھرپور سیاسی اور فکری زندگی گزاری، دو ایک ناول بھی لکھے مگر تخلیقی سطح پر اُن کی وہی کوشش آخری کوشش ہی رہی۔

OOO

دیوندرستیارتھی، خانہ بدوش افسانہ نگار

''ویری ناگ کے نیلگوں پانی میں تھکن سے چور پاؤں ڈالے میں سوچ رہا تھا کہ میں نے اپنی عمر کا بہترین حصہ ناحق خانہ بدوشی میں گزار دیا۔'' (گائے جا ہندوستان) مگر یہی خانہ بدوشی دیوندرستیارتھی کو اُردو کا منفرد افسانہ نگار بناتی ہے، قرۃ العین حیدر نے بھی ہندوستان کی تہذیبی روح کو گرفت میں لانے کی کوشش کی، بلونت سنگھ، احمد ندیم قاسمی، غلام الثقلین نقوی، سہیل عظیم آبادی، طاہرہ اقبال اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی مختلف علاقوں کی معاشرتی وثقافتی مہک کو اپنے افسانوں میں سمونے کی کوشش کی ہے، مگر ہندوستان کا مشرق، مغرب، شمال اور جنوب، کشمیر، کرناٹک، پنجاب، اڑیسہ، آندھرا پردیش، بنگال، تامل ناڈو اور راجپوتانہ اپنے باسیوں، گیتوں اور موسموں کے رنگوں کے ساتھ ستیارتھی کے افسانوں میں جس طرح جذب ہوتے ہیں، میں نے اُردو افسانے میں اس کی کوئی دوسری مثال نہیں دیکھی۔ مختلف علاقوں کے گیت کسی چمکتی دمکتی محفل موسیقی کی دین نہیں اور نہ ہی یہ ایرکنڈیشنڈ ریکارڈنگ روم میں پروان چڑھے ہیں، یہ فطرت کی آغوش میں پلنے والوں کی کامرانیوں اور محرومیوں، وعدوں اور دلاسوں، امیدوں اور مایوسیوں کی ایسی روداد یں ہیں، جنہیں اپنے نگار خانۂ ذات میں سمیٹنے کی خاطر ستیارتھی نے مفلسی اور دربدری سے یاری لگائی اور پھر کہیں 'گائے جا ہندوستان' اور 'لال دھرتی' ایسے افسانے تخلیق ہوئے، ان کے چند حصے دیکھئے:

''ہندوستان غلام کا غلام ہے، تاریکی ہی تاریکی ہے، جہالت ہی جہالت، بھوک ہی بھوک، لہولہاں دنیا کی لہولہان خبروں سے تمہاری طبیعت بہت پریشان رہتی ہے—جنگ سے پہلے دیش میں بھیانک قحط آنے والا ہے، ہندوستان کے مسائل، بھوتوں پریتوں کی طرح میرے کانوں میں چیخنے لگے، شاعر نے چیخ کر کہا 'لاکھ جنگ جاری رہے'، لاکھ تاریکی ہو، جہالت ہو، غلامی ہو، نغمہ ہی حقیقت ہے، رقص ہی حقیقت ہے، رنگ ہی نغمہ ہے، نغمہ ہی رنگ ہے۔'' (گائے جا ہندوستان، ص ۵۵) ''دائیں بائیں، آمنے سامنے جہاں تک میرے ذہن کی پہنچ تھی، سرخ زمین لیٹی تھی، ایک رسولا کینا کی طرح وہ آرام کر رہی تھی، وہ وقت مجھے بہت قریب آتا دکھائی دیا، جب اس کی کوکھ ہری ہوگی اور کوئی ایسا آدمی پیدا ہوگا، جو بآواز بلند پکار کر کہہ اٹھے گا، ہلوں کی جے، اب ان کھیتوں میں غلام نہیں اگیں گے، یہ لال دھرتی ہے۔'' (لال دھرتی، نئے دیوتا، ص ۲۲۳)

ستیارتھی کے افسانوں میں رنگوں کا ذکر نفسیاتی معنویت اور اشاریت پیدا کرتا ہے، 'نیا دور' کے افسانہ نمبر (شمارہ ۴۷،۴۸) میں ستیارتھی کا جو افسانہ 'ٹھنڈی چائے کا دھواں' شامل ہے، وہ سبز رنگ سے

شرابور ہے، جو اس فوجی سپاہی کی ہوس رانی کی دین ہے، جس کے کارن کم عمر (کچی کلی) لڑکی عورت بننے کے فطری حق سے محروم ہو جاتی ہے۔ دیوندر ستیارتھی کے افسانوں میں غربت اور محرومی گیلی لکڑی کی طرح سلگتی دکھائی دیتی ہے، اس کا تانگے والا ہو، طوائف، ادیب یا کسان، سب کی آنکھوں میں اسی دھوئیں کے دیئے ہوئے آنسو ہیں، وہ سب اداس اور ملول ہیں، قسط وار مرتے ہوئے۔ ''عیدو بہت اداس تھا، اس کی بیکار رہنے والی، زنگ آلود آنتیں باہر آیا چاہتی تھیں۔'' (تانگے والا، نئے دیوتا، ص ۱۰۲) ''سینکڑوں، ہزاروں میل دُور لڑی جانے والی جنگ کے بھیانک پنجے ابھی سے غریبوں کے منہ سے روٹی چھین رہے تھے، اسے عیدو کی دھندلی، دھندلی آنکھوں میں غم اور خوف گلے ملتے دکھائی دیئے، جیسے وہ جنگ میں مرنے والوں کی چیخ پکار سن رہا ہو— شدید ڈر اس کی روح کو اپنی آہنی مٹھی میں دبا رہا ہو۔'' (تانگے والا، نئے دیوتا، ص ۹۵) ''بیتا ہوا زمانہ میری دھرتی ہے، یادداشت کا ہل چلا کر کچھ نہ کچھ لکھتا رہتا ہوں، میرے دماغ کے پرزوں میں ایک چبھن سی ہوتی رہتی ہے— روح کی بھوک تو دور رہی، پیٹ کی بھوک نہیں مٹتی۔'' (مغرور، نئے دیوتا، ص ۱۶۷)
''بھوک ہمیشہ زندگی کی ہتک کرتی آئی ہے، کئی صدیوں سے، ان گنت نسلوں سے ایسا ہی ہوتا آیا ہے، کتنی سکڑ جاتی ہے دنیا، جب بھوکے پیٹ کے اندر روٹی کا ایک بھی ٹکڑا نہیں جا پاتا۔'' (شبنما، نئے دیوتا، ص ۱۸۵)
''جب روٹی نہیں ملتی، تو گویا نیکی بھی مر جاتی ہے، بدی بھی مر جاتی ہے۔'' (ایضاً، ص ۱۹۰) غریب اپنی غربت کے ساتھ ساتھ اپنے 'عقیدے' کے کبھی حق میں اور کبھی خلاف جس طرح ہاری ہوئی جنگ لڑتا ہے، اس کی خوبصورت مثال 'ان دیوتا' ہے— ہلدی کا دیش کال کی زد میں آیا تو اس کے شوہر چنتو کی ان دیوتا کے خلاف زہرافشانی بھی بڑھ گئی ''رات غم زدہ عورت کی طرح پڑی تھی، دور سے کسی خونی درندے کی دھاڑ گونجی، چنتو بولا ''ان بھوکے شہروں اور ریچھوں کو ان دیو مل جائے تو وہ اسے کچا ہی کھا جائیں۔'' (نئے دیوتا، ص ۱۷۴) ''اری اب بس بھی کر میری رانڈ، تیرا دیوتا کوئی سانپ تھوڑی ہے، کہ تیری بین سن کر بھاگا چلا آئے گا؟'' (نئے دیوتا، ص ۱۷۴) مگر ہلدی کا عقیدہ متزلزل نہیں ہوتا، البتہ جب بمبئی سے لوٹ کر رامو بتاتا ہے کہ 'ان دیوتا' بمبئی میں رہتا ہے جہاں ہلدی سے سندر عورتیں موجود ہیں تو ہلدی کی آنکھیں نمناک ہو جاتی ہیں، مگر اگلے ہی لمحے اس کا یقین اسے دلاسہ دیتا ہے 'کیا ہوا، اگر دیوتا کو وہاں سندر، رانڈیں مل جاتی ہیں، کبھی تو اسے گھر کی یاد ستائے گی ہی اور پھر وہ آپ ہی آپ ادھر چلا آئے گا۔'' (نئے دیوتا، ص ۱۸۰) اسی طرح کارخانے کی سنگین دنیا میں گرسنہ، نیم برہنہ مزدوروں کے عقیدے کو ان کی محرومیوں کے 'مقدر' سے جوڑ کر دیکھنے کی کوشش 'مفرور' میں کی گئی ہے، لیکن ستیارتھی کا شاہکار افسانہ 'نئے دھان سے پہلے' ہے جہاں قحط اور محرومی کے مناظر اور زیادہ تاریک دکھائی دیتے ہیں، جب زمیندار کے کارندے، سرکاری ملازم، سپاہی اور تھانیداران میں داخل ہوتے ہیں: ''ایک زمیندار کے لٹھ باز پیادے، ایک غریب کسان کو گھسیٹتے ہوئے لئے آتے ہیں، پیچھے پیچھے بیچارے کی گھر والی

چلی آتی ہے۔ایک بھوکی، مریل، مصیبت زدہ گائے، بقایا لگان، بے دخلی، یہ دو تیر ہیں جو زمیندار چلائے گا، چلا کر رہے گا۔'' (یہ آدمی، یہ بیل، نئے دیوتا، ص ۶۱) ''تھانیدار کا حلیہ بہت گھناؤنا تھا۔کارخانے کے فورمین اور ڈبے کے چیکر سے بھی گھناؤنا۔'' (مفرور، نئے دیوتا، ص ۱۶۵) ستیارتھی کے بعض افسانے چٹکلے بھی دکھائی دیتے ہیں، مثلاً اکنی اور 'برھمچاری' اور سودا کی ہجویات کی یاد دلانے والا افسانہ 'نئے دیوتا' جو نفاست حسن، کے پردے میں سعادت حسن (منٹو) پر پھبتی کا درجہ رکھتا ہے۔'الفاظ' علی گڑھ کے افسانہ نمبر (۱۹۸۱ء) میں ستیارتھی کا ایک افسانہ 'رفوگر' شامل ہے، جس میں آزاد تلازمہ کی تکنیک میں ہندی کلچر کے اس تضاد کو اُبھارا گیا ہے، جو پر شکوہ ماضی اور فلم انڈسٹری کے اجزاء کے نارضامند اختلاط کے نتیجے میں تو خیر ابھر چکا ہے، مگر اس کا سنگین پہلو بدستور 'ہندو مسلم فسادات' کو روکنے میں ناکامی کا ہی ہے۔

ooo

محمد علی ردولوی، ایک متبسم، بے ساختہ قصہ گو

محمد علی ردولوی ایک بہت بڑی تخلیقی شخصیت تھے جن کے اظہار کا ایک میدان افسانہ بھی تھا، مگر اُن کی ذات میں قصہ گوئی کا فطری جوہر، زرخیز تخیل، وسعت مطالعہ کے سبب واقعے اور آدمی کو پرکھنے اور معاملے کی تہہ تک پہنچنے کی صلاحیت اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اُن کے پاس متبسم لہجے میں بہت کچھ کہہ جانے کا ہنر تھا۔ اُن کے ایک سوانح نگار سید علی کاظم ایڈوکیٹ نے لکھا ہے: ''عورت اُن کی خاص کمزوری تھی۔'' (حرفِ اوّل، کشکول، ص۔ ع) اور ظاہر ہے کہ یہ تخلیقی دنیا میں ان کی بہت بڑی قوت بنی۔ مگر ہوا یہ کہ وہ مجلسی آدمی تھے اور اودھ پنچ کے مستقل لکھنے والے، سو اُنہوں نے زیادہ تر چٹکلہ بازی کی، گرمیٔ محفل بڑھانے اور حاضرین محفل کی پیاس میں اضافے کی خاطر ایک دشتِ تخیل آباد کیا جس میں ایک باوسیلہ شخص کے تجربات، اُن کے مبالغے کی بھی متبسم تائید کرتے ہیں۔ ''میں: 'جی اُسے تو کچھ نہیں کہنا ہے مگر آپ سے ایک درخواست ہے اگر ہو سکے تو ہمارے لڑکے ہی پر عاشق ہو جائیے گا۔' منورما: 'میں حتمی وعدہ تو نہیں کر سکتی مگر کوشش کروں گی۔'' (عشق بالواسطہ، ص ۴۴) ''مس ہیلن: 'میں تم کو بتاؤں اس عورت میں جنسی گرمی بہت ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو اس کا شوہر اتنا مضحل نہ رہتا۔' ب: 'دونوں جوان ہیں تندرست ہیں یہ کیفیتیں تو زیادہ سن والے کو ہوتی ہیں۔ میرے خیال میں اُس کے چپ رہنے کی کوئی اور وجہ ہوگی۔' مس ہیلن:— 'ایک شام کو وہ مجھ کو سینما بھی لے گیا تھا اور اندھیرے میں میرا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے لیا تھا مگر میری تربیت دوسری طرح کی ہوئی ہے اس لیے میں نے اُس کی جرأتیں بڑھنے نہیں دیں۔' ب: 'مس ہیلن آپ کی ایسی خوب صورت عورت کے پاس بیٹھ کر اگر کسی غریب کا پاؤں ڈگ جائے تو آپ کو چاہیے کہ اس کو قانونی سزا دے کر مراحم خسروانہ میں معاف کر دیجیے۔'' (مس ہیلن، ص ۴۹) ''سبھی سے نہایت بے تکلفی سے باتیں کرتی تھیں اور جنسی معاملات پر اس طرح گفتگو کرتی تھیں جیسے مولوی لوگ مذہبی کتابوں کے جنسی مسائل پڑھاتے ہیں۔ اس طرح گفتگو شروع ہوتی تھی تو نوجوانوں کے دلوں میں اُمیدوں کا طوفان بندھتا تھا۔'' (ایضاً، ص ۴۷)

''کبھی کبھی کسی پنجاب جانے والی لڑکیوں کو گھر میں دو ایک دن چھپا بھی رکھتی تھیں اس میں اچھا خاصا کمیشن ملتا تھا مگر ایسے موقعے کم ہاتھ آتے تھے، بیکاری میں کبھی کبھی ڈھیلے پھینک کر جی بہلاتی تھیں— ایک دن یہ اتفاق گزرا کہ کسی شخص نے ڈھیلے گرتے وقت ایک نئی بات دریافت کی یعنی ڈھیلے کی بھد کے پہلے کچھ کھن سا بھی ہوتا ہے جیسے چوڑیاں بولتی ہیں۔'' (نیلم کا نگ، ص ۱۱۵)

ایک بڑے تخلیق کار کی طرح ان کے ہاں ملال اور کرب کی پرچھائیاں بھی ہیں، یہ اور بات کہ اُن کا مقبول اُسلوب عام طور پر اس روش کو نہیں اپناتا مگر جہاں کہیں یہ رنگ ہے، وہاں افسانے اور افسانوی کردار کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے اور تاثیر میں غیر معمولی اضافہ ہو جاتا ہے۔ جیسے ایک کردار 'فوجدارن' کے آخری لمحات دیکھئے: ''سکرات میں فوجدارن کو گھنٹوں لگ گئے اور یہ اسی طرح پائی پائی کہتی تھیں۔ پہلے لوگ سمجھے پانی مانگتی ہیں۔ کسی نے کہا ارے پٹاری تو نہیں کہتی ہیں۔ لوگوں نے پٹاری کھول کر دیکھا تو ایک پوٹلی میں بندھی ہوئی چھ اشرفیاں نکلیں اور ٹوٹا پھوٹا کلابتون سیاہ، ستارے ماند، گلفام کا تاج ایک عورت نے لا کر ان چیزوں کو اُن کے سینے پر رکھ دیا۔ اِدھر رکھنا تھا کہ اُدھر معلوم ہوا کہ کلی چٹکی اور بو نکل گئی۔'' (اندرسبھا کی امانت، ص ۶۸)
اس طرح وہ رنگین پس منظر رکھنے والے اور محض بدن میں ڈھل جانے والے کرداروں کے بارے میں ایک ایسی ملال انگیز سنجیدگی اور رمزیت پیدا کر دیتے ہیں، جو ان کی مجلس کے شیدائیوں کو زیادہ پسند نہ آتی ہو گی۔
چودھری محمد علی، اگرچہ سرکار دربار میں رسوخ رکھتے تھے، اور انگریز حاکموں کے لئے انکے اطوار و عادات پسندیدہ تھے، مگر وہ قوم پرستانہ جذبات رکھتے تھے اور اپنوں اور اغیار کا فرق جانتے تھے اور اسکا اظہار بھی کرتے تھے۔
''اُس زمانے میں دیہات میں اُصولِ حفظانِ صحت اور چھوت نا معلوم چیزیں تھیں جن کا ذکر خواب میں بھی کسی نے نہ سنا ہوگا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ دِق ایسی گھر میں گھس کر بیٹھی جیسے ہندوستان میں اغیار۔'' (غریبی میں امیری، ص ۱۸۳)
مذہبی نقطۂ نظر سے وہ ایک بے حد لبرل انسان تھے بلکہ بعض باتوں کے اظہار میں جوش ملیح آبادی کے پیش رو محسوس ہوتے ہیں۔ اس موقع پر میں اُن کے افسانوں میں سے نسبتاً بے ضرر دو مثالیں پیش کرتا ہوں: ''یہاں تک کہ اولیاء اللہ اور شہید مردوں کے معاملے میں بھی ردولی کی محتاج نہیں —— گاؤں میں ہر جمعرات کو مولوی صاحب دو چار جوان عورتوں کے سروں کو اپنے قدومِ میمنت لزوم سے مشرف کرنے لگے۔'' (وزیر گنج (اَودھ) کے غیر مطبوعہ گزیٹیر کا ایک ورق، ص ۳۶۰، ۳۶۳) ''ہزار ہزار شکر، اس کے بعد لڑکوں کی ماں نے میرے گلے میں بانہیں ڈال دیں اور میں سَلامٌ حِیَ حَتّٰی مَطْلَعِ الْفَجْر پڑھتا ہوا سو گیا۔'' (اتالیق بی بی، ص ۵۸۹)
'تیسری جنس' اور 'گناہ کا خوف' اُن کے ایسے افسانے ہیں جو اُردو افسانے کے کسی بھی انتخاب میں شامل کیے جا سکتے ہیں۔ 'تیسری جنس' تو ایک اعتبار سے عصمت چغتائی کے 'لحاف' کا نقشِ اوّل ہے جس میں اُنہوں نے عورتوں اور مردوں دونوں کے یہاں ہم جنسی کے رجحان پہ اپنے مخصوص انداز میں روشنی ڈالی ہے، مگر ساتھ ہی ساتھ اپنے مطالعے اور مشاہدے کی قوت سے سرشار ہو کر کہیں تخلیقی تبصرہ اور کہیں براہِ راست علمی معلومات کا اظہار کرتے جاتے ہیں۔ ''اب نہ معلوم تحصیلدار اور حسن علی اس تیسری جنس میں سے تھے یا ویسے ہی تھے جیسے ہم آپ یا بعد کو کچھ ادل بدل ہوئی —— ہمارے قصبے کے لوگ دراصل ہیولاک ایلس اور فرائڈ نہیں پڑھے ہیں اس وجہ سے مجبوراً ہمیں ان مسائل پر بحث کرنا پڑی۔ ڈاکٹروں کا خیال ہے کہ عورت

میں کچھ جزو مرد کا ہوتا ہے اور ہر مرد میں کچھ جزو عورت کا۔ جو جزو غالب ہوتا ہے اسی طرح کے خیالات اور افعال ہوتے ہیں۔ مردانہ قسم کی عورتیں اور زنانہ قسم کے مرد ہر جگہ دکھائی دیتے ہیں۔ ممکن ہے بعض ان میں ایسے ہوں جن کا فطرتاً اپنے ہی جنس سے اچھے تعلقات معلوم ہوتے ہیں۔ مگر اس میں بھی کلام نہیں کہ اسباب زمانہ سے بھی لوگ اس راہ لگ جاتے ہیں۔ بجائے اصلاح کی کوشش کے ہر معاملے میں یہی رائے قائم کرنا کہ یہ قدرتی تقاضا سے ہے اور اس لیے اصلاح کی ضرورت نہیں ہماری سمجھ میں نہیں آتا۔ البتہ ایسے فعل کی حس میں سماج کا کوئی نقصان نہ ہوتا ہو تو قانونی سزا ہونی چاہیے یا نہیں یہ دوسرا مسئلہ ہے۔ اچھا اب قصہ سنئے۔'' (ص ۴۷۶-۴۸۴) اس افسانے کے اختتام پر ایک پیر صاحب کی بھی خبر لی گئی ہے، اسی ملبے سے عزیز احمد کا 'تصورِ شیخ' طلوع ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ ''شاہ صاحب اپنے وقت کے بلعم باعور تھے۔ جی چاہے الگنی پر ڈال دیجیے چاہے چادر کی طرح کاندھے پر لٹکا لیجیے۔ مدی میں جوانی کی کنی گلنے میں اب بھی دیر تھی مگر شاہ صاحب کو دیکھ کر خواب میں بھی آشنائی کا خیال نہیں ہوتا تھا۔ لیکن اگر غور کیجیے تو پیر بھی ایک طرح کا شوہر ہی ہوتا ہے جس پر مرید اُسی طرح تکیہ کرتا ہے جیسے عورت مرد پر۔'' (ص ۴۸۶)

'گناہ کا خوف' بھی ایک یادگار افسانہ ہے، لکھنؤ کی نشاطیہ زندگی اور جنسی معرکہ آرائی میں مددگار دوست مگر وہ جو ُذری ایک نزاکت' گناہ کے خوف کی ہے اُس کا کیا ہو؟ ''شہامت علی کا دل دھک سے ہو گیا۔ رنڈی کے دوسرے پہلو میں بیٹھنے کی دعوت دی مگر عبدالمغنی نہ بیٹھے۔ ایک دو سیکنڈ چپ کھڑے رہے، اس کے بعد کہنے لگے یار سنو، تم جانتے ہو کہ ہماری ہر چیز جان مال دوستوں کے لیے وقف ہے مگر ابھی اس مکان میں یہ کام نہیں ہو سکتا ہے۔ ابھی اس گھر میں میلاد شریف نہیں ہوا ہے۔'' (گناہ کا خوف، ص ۴۳۷) اسی افسانے میں کچہری کی دنیا کا بھی دلچسپ نقشہ ہے اور بڑے بڑے فنکاروں اور جعل سازوں کا ذکر ہے، جس سے احساس ہوتا ہے کہ رجب علی بیگ سرور اُس زمانے میں اپنے خطے کے فنکاروں کا ذکر کرتے تو شاید نام تو لے لیتے مگر چودھری محمد علی کی طرح یہ سب کچھ نہ لکھ سکتے۔ ''اُن کے جلسے میں ایسے لوگ بھی موجود تھے جو سو پچاس برس کا سادہ کرم خوردہ کاغذ نکال دیں۔ دھواں دے کر نئے کاغذ کو پرانا بنا دیں۔ تین دن کے اندر حاشیہ کو دیمک سے چٹوا دیں، متن ویسے کا ویسا ہی رہے —— ان کے ملنے والوں میں ایک منشی صاحب تھے جو بائیں ہاتھ سے اور پاؤں سے بھی لکھ لیتے تھے اور شانِ خط بدل دیتے تھے۔ ہفت قلم تھے۔'' (ص ۴۲۸-۴۲۹)

ooo

ہیبت کے ہیولے اور مسز عبدالقادر

مرزا ادیب کے 'صحرا نورد کے خطوط' اور 'صحرا نورد کے رومان' میں بھی وحشت ناک متخیّلہ کارفرما ہے مگر مسز عبدالقادر کے افسانوں کو ایک اور امتیاز حاصل ہے، وہ یہ کہ تابوتوں میں سے لاشوں کو تو وہ نکلتا دکھاتی ہی ہیں، کسی خاتون تک کو پرندہ (چیل) بنانے پر بھی قادر ہیں۔ گویا اُن کے افسانے داستانوں کے تسلسل میں اس طرح سے دیکھے جاسکتے ہیں کہ کبھی داستانوں کا دشت اور کھنڈر بستیوں کے بیچ میں سنسنانے لگتا ہے اور کبھی ان شمشان گھاٹوں اور ویرانوں میں سے ایک ایسی زندگی جنم لیتی ہے جس کی دہشت سے ذی رُوح سہمے رہتے ہیں۔ دراصل ہندوانہ توہمات کی جڑیں اس دھرتی میں بہت گہری ہیں، ابھی بھی بہت سے گاؤں ہیں جن کے رہنے والے چیچک کے نکلنے کے بعد بہت سی رسومات 'ماتا' کے نام پر ادا کرتے ہیں بلکہ سرائیکی علاقوں میں تو چیچک کو کہا ہی ''ماتاں'' جاتا ہے۔

مسز عبدالقادر کے ایک افسانے 'صدائے جرس' پر تو زمانِ تخلیق کے طور پر درج ہے ۲۰ ستمبر ۱۹۳۷ء اور مکاں کے لحاظ سے ملتان لکھا ہے۔ پھر آوا گون کا مسئلہ اور اُس پر مستزاد مصر کی پُراسرار کہانیاں اور ایسا وقت جب انگریزی سے بھی ہیبت ناک کہانیاں ترجمہ ہو رہی تھیں اور ہندوستان کے سہمے ہوئے لوگ اور زیادہ دہشت زدہ ہو رہے تھے کہ کن کن وقتوں میں گھر سے باہر نہیں نکلنا چاہیے یا کہاں کہاں نہیں جانا چاہیے؟ پھر بدنصیبی یا کسی بدروح کی نحوست ایک ناگزیر گھڑی یا برے مقدر کی طرح افسانہ نگار کی جانب سے کرداروں اور فضا پر مسلط کر دی گئی ہے۔ افسانہ نگار کی مجبوری (اختیار؟) کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے نام کو پہلے اپنے شوہر کے حوالے سے مستور کیے رہیں، پھر والدہ سراج الدین ظفر بھی لکھنا شروع کیا۔ یہ اور بات کہ اس نقاب پوش نام نے ان کے افسانوں کی ہیبت یا اسراریت میں اور اضافہ کر دیا۔ ان کے دو افسانوں کے تین اقتباسات دیکھیے: ''وقتِ مقررہ پر جب ناقہ کی گھنٹیوں کی سریلی صدا میرے کانوں میں پڑی تو میں دیوانہ وار باہر نکل آیا۔ نہ جانے میرے دل میں کیا آرزو تھی، میں اس سے کیا کہنے والا تھا، مگر اسے دیکھ کر میری زبان بند ہو گئی ـــــ میں ایک سرور کی حالت میں کجاوے پر بیٹھا تھا، گھنٹیوں کی ترنم ریز صدا میرے سازِ دل کے تاروں کو چھیڑ رہی تھی، میں خوشیوں کی لامحدود لہروں میں سما رہا تھا اور ناقہ برق رفتاری سے چل رہا تھا۔'' (صدائے جرس، صدائے جرس اور دیگر افسانے، ص ۲۵)

''تابوت میں رکھی ہوئی کسی لاش کے دونوں ہاتھ اوپر کو اٹھے اور پھر آہستہ آہستہ وہ لاش

انگڑائیاں لیتی ہوئی اُٹھ کر بیٹھ گئی۔'' (ایضاً،ص،۲۷) ''شمشاد کی موت سے میرا دل اچاٹ ہو گیا تھا،اب مجھے ان لوگوں کے متعلق کچھ معلوم نہیں،البتہ میرے سفید بال اب بھی اس اندوہناک واقعہ کی یاد دلاتے رہتے ہیں۔'' (لاشوں کا شہر،لاشوں کا شہر،ص،۱۵۷)

ooo

''بیسویں صدی'' دہلی میں اُردو کے سبھی مقبول افسانہ نگار: کرشن چندر، بلونت سنگھ،عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، اوپندر ناتھ اشک، کشمیری لال ذاکر وغیرہ شائع ہوتے تھے،تصویر مختصر سوانحی خاکے کے ساتھ یا مصنف کے مکتوب کے ساتھ یا مدیر۔خوشتر گرامی کے تبصرے کے ساتھ موجود ہوتی تھی اس میں ملتان کے ایک افسانہ نگار **عاصی کرنالی** (پ:۱۹۲۷ و:۲۰۱۱) کے افسانے شائع ہوا کرتے تھے۔عاصی کرنالی نے سخت محنت کی زندگی بسر کی اور شاعری سے ان کو ایک خصوصی لگاؤ رہا شاید اسی لئے افسانوں پر زیادہ توجہ نہ دی۔ اُن کے اکلوتے افسانوی مجموعے میں رومانوی مزاج کے مظہر بائیس (۲۲) ایسے افسانے ہیں جن میں زبان و بیان کا حُسن موجود ہے،تبسم زیرِ لب بھی جھلکتا ہے،مقبولِ عام افسانوی ادب کے مطالعے کی جھلک بھی موجود ہے مگر وہ سماجی اور نفسیاتی شعور اور خاص طور پر افسانہ نگار کا دردمندی کی انتہا پر پہنچ کر بے درد ہونے والا مزاج کمیاب ہے جو افسانے کی روایت میں نمایاں جگہ پانے کے لیے ضروری ہے۔

شاعر کے طور پر اُن کے مرغوبات ہی ان افسانوں میں عنوانات کی صورت میں موجود ہیں۔'کلی کی موت'،' گلاب کا پھول'،' تازہ ہوا باسی پھول'،'چہرہ چہرہ ایک کہانی'،'خوب صورتی'،'مہندی کی آنچ'،'خواب سے تعبیر تک' وغیرہ۔ اسی طرح انشا پردازی کا شوق بھی اُن کے افسانوں کو حسنِ ایجاز اور رمز و ایما سے محروم کر دیتا ہے۔''تم نے ایک ضد کے پیچھے اپنی جوانی گزار دی۔ایک موہوم جذبے کے پیچھے تم ہواؤں کی لہروں کو مٹھی میں تھامنا چاہتی تھیں۔ستارے اپنے آنچل میں بھرنا چاہتی تھیں، حُسن، حُسن، حُسن کبھی اپنے چہرے کو آئینے میں ٹھنڈے دل سے دیکھو اپنی حد میں رہو۔'' (اونچی ٹہنی،چہرہ چہرہ ایک کہانی،ص۱۲) البتہ اس مجموعہ میں ایک افسانہ 'مہندی کی آنچ' ایسا افسانہ ہے جسے اُردو کی افسانوی روایت میں اہم قرار دیا جا سکتا ہے۔زریں کی طبقاتی اور جذباتی محرومی اُسے جس طرح کی خودفریبی میں مبتلا کرتی ہے اُس کا موثر اظہار ہوا ہے۔ یہاں رومانوی لب و لہجہ اور طرزِ احساس ہی افسانہ نگار کی مدد کو آئے ہیں۔'مقتل میں' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں تخلیق کار پر اُس کے اپنے افسانوی کردار حملہ آور ہوتے ہیں،اُردو میں اس طرح کے افسانے لکھے گئے ہیں۔

عاصی کرنالی اکہرے بدن کے ایک سمارٹ اور خوش وضع شخص ہیں مگر اُنہیں نہ جانے کیوں اپنے گنجے ہونے کا شدید احساس رہا ہے، یہ اُلجھن اس مجموعے میں بھی موجود ہے، ایک افسانے کا عنوان ہی نہیں موضوع بھی یہی ہے — 'گنجا'۔ایک اور افسانے 'تازہ ہوا اور باسی پھول' میں بھی یہ فقرے سوانحی رنگ لیے ہوئے ہیں: ''کم بخت گنجا، بدصورت — توبہ توبہ بھئی معاف کرنا۔ میں ذرا جذباتی ہو گئی تھی۔آخر وہ میرا شوہر، میرا محسن اور میرا اُستاد ہے۔'' (ص۱۵۴)

□ عاصی کرنالی (افسانوی مجموعہ) چہرہ چہرہ ایک کہانی

حسن عسکری اور ایک بڑا افسانہ لکھنے کی کوشش

اگرچہ محمد حسن عسکری کے افسانے سے پہلے اردو افسانہ کے قارئین کے لئے جنسی تشنگی، جنسی کجروی ،نفسی انتشار، داخلی خود کلامی، اور شعور کی رو قطعاً اجنبی تو نہیں تھی۔ تاہم بشمول احمد علی اردو کا کوئی افسانہ نگار ان موضوعات پر لکھتے ہوئے یہ کہنے کی جرأت نہیں کر سکا تھا: ''مجھے خود پتہ نہیں کہ یہ خالص ہندوستانی عنصر ہے کیا چیز ،لیکن میں اس کا وجود تسلیم کرتا ہوں اور اس کا احترام کرتا ہوں۔ میرے افسانوں میں یہ احترام اس شکل میں ظاہر ہوا ہے کہ میرے کرداروں کے نام عیسائی ہیں۔ میں اپنے کرداروں کے ہندو یا مسلمان نام بھی رکھ سکتا تھا۔ مگر پچھتّر فیصدی ہندوستانی نام دینا ہندوستانی روایتی شعور کی ہتک تھی۔ میں نے عیسائی کردار محض اس وجہ سے چُنے ہیں کہ میں ہندوستانی فطرت اور مزاج کی ترجمانی کی ذمہ داری لینے کو تیار نہیں ہوں۔'' (جزیرے، اختتامیہ، ص ۲۶۲)

دراصل حسن عسکری اپنے ذہنی و تخلیقی سفر کے آغاز میں ترقی پسند تھے۔ مگر کچھ تو ترقی پسندوں کی جذباتیت اور نعرے بازی سے اکتا کر اور کچھ احمد علی کی طرح انفرادیت منوانے کی دھن میں اور زیادہ یہ کہ عسکری کو یہ قبول نہ تھا کہ سیاسی، سماجی عوامل کے روبرو ادیب 'معمول' بنے رہیں اور نہ ہی وہ حقیقت کی خارجی سطح یا روپ کو کامل حقیقت کا درجہ دیتے تھے،اس لئے انہوں نے کہانی لکھنے کی ایک اور راہ نکالی۔ مگر انہیں احساس تھا کہ عالمی تناظر اور ادبی و فنی رویّوں کے آئینے میں تو شاید ان کے افسانے چمکیں دمکیں گے۔ مگر اس ملک میں ان کی کہانی زیادہ لوگوں کی توجہ جذب نہیں کر سکے گی۔ جو نہ صرف اپنی آزادی کے فیصلہ کن مرحلے میں داخل ہو گیا تھا بلکہ استحصالی ،ہتھکنڈوں کو بھی پہچاننے لگا تھا اس لئے میرے نزدیک حسن عسکری کا مذکورہ بالا اعتراف بے پناہ معنویت کا حامل ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے 'جزیرے' کے ایک افسانے 'ایک معمولی خط' کو سب سے ناکام کوشش قرار دیا ہے۔ [۳۸،ص۳۳۱] حالانکہ اس افسانوی مجموعے کا منفرد افسانہ یہی ہے بلکہ یہ 'جزیرے' کا واحد افسانہ ہے جسے کہانی کہا جا سکتا ہے کہ ماجرا کی عام فہم بُنت ہے۔ اس کا مرکزی کردار ایک معمولی نوجوان ہے جس کی زندگی جوانی کی اُمنگوں سے خالی رہی۔ حالانکہ وہ مخلوط تعلیم کے کالج میں پڑھتا رہا: ''طالبِ علمی ہی وہ زمانہ ہوتا ہے جب زیادہ خطرہ مول لئے بغیر زندگی بھر کے سہارے کے لئے دو چار نگاہوں ،ایک آدھ مسکراہٹوں کا اندوختہ جمع کیا جا سکتا ہے مگر اس کے نادان ہاتھوں نے موقع کا زریں دامن انتہائی بے پروائی سے پھسل جانے دیا۔ لفظوں کے معنی لکھ لینے کی بے تابی میں اس

نے اپنی آنکھوں کو کتاب پر گاڑے رکھا تھا حالانکہ وہ ان سے بہتر کام بھی لے سکتا تھا۔‘‘ (ص ۲۱۰) وہ اپنی کلرکی کی کتاب میں گزرے دنوں کے باغوں سے ایک تتلی پکڑ کے ریکارڈ میں رکھنا چاہتا ہے چنانچہ وہ اپنی کلاس فیلو کو اپنی دانست میں ایک رومانوی خط لکھ چکنے کے بعد، جواب کے انتظار میں پانچ برس گزار دیتا ہے، حالانکہ وہ لڑکی کب کی کسی ڈاکٹر کی بیوی بن کر ایک بچے کو جنتے وقت مر چکی ہوتی ہے۔ خود حسن عسکری نے لکھا ’’درحقیقت فنی نقطۂ نظر سے میں بہ نسبت اور افسانوں کے ’ایک معمولی خط‘ سے زیادہ مطمئن ہوں یہ کچھ اور بہتر ہوتا، اگر یہ ریڈیو کے لئے نہ لکھا جاتا۔ یہ افسانہ میں نے والٹئیر موپساں، اناتول فرانس اور ستاں دا کے تازہ اثرات کے ماتحت لکھا ہے۔‘‘ (ص ۲۴۸) یہ اور بات ہے کہ اگر ریڈیو کے لئے یہ افسانہ نہ لکھا جاتا تو شاید یہ جزیرے کے دیگر افسانوں سے مختلف نہ ہوتا۔

اُردو افسانے کے ناقدین (سیّد وقار عظیم، ڈاکٹر سلیم اختر، ممتاز شیریں) نے ’چائے کی پیالی‘ اور ’حرام جادی‘ کو بے پناہ وقعت دی ہے۔ عسکری خود لکھتے ہیں ’’چیخوف کا افسانہ ’اسکول مسٹریس‘ —— خالص موسیقی ہے اور میں اس کوشش میں رہا ہوں کہ یہی نغمگی اپنے افسانوں میں پیدا کر سکوں لیکن کہیں پھٹی ڈگڈگی سے نغمۂ سیارگاں نکلا ہے؟ یہاں یہ بتا دینا بے جا نہ ہوگا کہ میرا افسانہ ’حرام جادی‘ چیخوف کے اس افسانے سے متاثر ہے اگر اس میں کچھ ہے تو اسے جمالِ ہم نشین کا عکس ہی سمجھئے اسی طرح ’چائے کی پیالی‘ کا خیال بھی مجھے چیخوف کے ’اسٹیپ‘ سے پیدا ہوا تھا۔‘‘ (جزیرے، اختتامیہ، ص ۲۴۹) مجھے اعتراف ہے کہ عسکری کے مذکورہ بالا دونوں افسانوں اور چیخوف کے بھی دونوں افسانوں کی دو مرتبہ کی خواندگی کے باوجود میں اس مماثلت اور مشابہت کو تلاش کرنے میں ناکام رہا ہوں جس کا اردو تنقید میں بے پناہ چرچا ہے۔

چیخوف کی ماریا (سکول مسٹریس) کے پاس جوانی کی یادوں میں سوائے اپنے اسکول کے کرداروں کے رسمی سرکاری یا طبقاتی برتاؤ کے کچھ نہیں۔ اسی راکھ کو کریدتے ہوئے ایک چنگاری ہینوف کے نام پر بھڑکتی ہے وہ اس نام پر شرما سی جاتی ہے۔ مگر ملول بھی ہوتی ہے کہ وہ اس تک اپنے دِلی جذبات نہ پہنچا سکی تھی جب کہ ’حرام جادی‘ کی ایملی دیہات میں متعین مطلقہ مِڈوائف ہے جس کی آنکھوں میں دیہاتی دائیوں کے لئے جمع ہونے والی ملامت کا کیچڑ بھی ہے اور بند آنکھوں میں سابق شوہر ولیمس کے گرمجوش بوسے اور بازوؤں کے دباؤ کا منظر بھی۔ اسی طرح سٹیپ کا ایروشکا نو برس کا بچہ ہے۔ جسے اس کی بیوہ ماں نے دور کہیں پردیس میں پڑھنے کے لئے بھجوایا ہے۔ وہ رفتہ رفتہ تنہائی میں تحلیل ہو جاتا ہے اور اس کی بے بس تنہائی بڑی شدت کے ساتھ پڑھنے والوں کے کلیجے کو مٹھی میں دبا لیتی ہے مگر ’چائے کی پیالی‘ میں سنسناتے سنِ بلوغت کو پہنچتی ایک نوعمر لڑکی ہے (’جو قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے‘ کی گلیڈس کی طرح پادری کی بیٹی ہے) جو چھٹیوں میں اپنے گھر لوٹ رہی ہے۔ جس کی امینٹھی رانوں، مضطرب چھاتیوں اور آتشیں گالوں کی

تسکین کے لئے فی الحال ایک سہیلی کی پرچھائیں اور معصوم بھتیجے کی توقع موجود ہے۔ اگر 'ایروشکا' کا سایہ عسکری کے کسی افسانوی کردار پر منڈلاتا نظر آتا ہے تو وہ 'اندھیرے کے پیچھے' کی فیتھ ہے— افسانہ لکھتے وقت عسکری کی مندرجہ ذیل دو ترجیحات تمام فنی امور پر غالب ہیں:

۱۔ کردار کے بطن میں جھانکا جائے۔

۲۔ پیچیدہ فقرہ بنایا جائے، چنانچہ ان دونوں افسانوں میں بھی یہی ہوا 'چائے کی پیالی' کا ایک فقرہ ملاحظہ ہو:

''جس کی غیر معتدل چھاتیوں کی نظروں کو شرما دینے والی جنبشوں نے اس پر موٹے موٹے حرفوں میں 'نامناسب' اور 'مشتبہ' لکھ دیا تھا مگر جوانہی اوصاف کے سبب سے قابل توجہ بن گئی تھی۔'' (ص ۴۳)

عسکری ایسا تخلیقی نثر نگار اس سے بہتر فقرہ لکھنے پر قادر تھا۔

اس افسانے میں اس وقت کے سیاسی ارتعاش کی گونج بھی ہے جسے عسکری نے شعوری طور پر مدھم کر دیا ہے: ''اتنے لوگ ایک ساتھ مل کر بول رہے تھے کہ لاری مینارۂ بابل بن گئی تھی ایک آدمی اپنی آواز دوسرے سے بلند کرنے کی کوشش کر رہا تھا— ''ارے جناح، جناح، جناح نے تو وہ کیا جو— چند آدمی، 'کسان— کسان'— کہہ کر اپنی بات شروع کرنے کا موقع ڈھونڈ رہے تھے مگر دوسرے آدمی ان کی بات کاٹ کر خود بھی 'کسان— کسان' کہنا شروع کر دیتے تھے۔'' (ص ۱۴۹) 'اندھیرے کے پیچھے' کی طرح 'وہ تین' بھی لایعنی صورت حال کا افسانہ ہے، یاسیت، اکتاہٹ، موہوم کا افسردہ انتظار، ہڈیوں کو ریزہ ریزہ کرنے والی خنک آرزوئیں، اس افسانے میں شعور کی رو کی تکنیک اگرچہ جزوی طور پر برتی گئی ہے تاہم ناقدین کی توجہ کا مرکز بننے والے افسانوں (حرام جادی، چائے کی پیالی) میں اس تکنیک کے مفروضہ استعمال سے کہیں بہتر ہے۔ 'پھسلن' ہم جنسی کے رجحان کا تلذذ بھرا بیان ہے تاہم 'میلا د شریف' جزیرے کا واحد افسانہ ہے جو مانوس ثقافتی کوائف کے سبب دلچسپی کا حامل ہے— جنسی گھٹن، بھوک سے تلملائی انتڑیاں اور متخیّلہ اور اس کی لمحاتی تسکین کا وسیلہ 'میلاد شریف'— ''جب سلام پڑھنے کے دوران میں لوگ اس مصرع 'نور سے معمور سینہ' پر پہنچے تو کلثوم کا بدن جسے اس نے بڑی مشکل سے ٹھنڈا کیا تھا پھر گرم ہو گیا اور اس کے سر میں فوارے چھوٹنے لگے۔ 'مہبط وحی سکینہ' سے بوا فاطمہ اور سپاہنی دونوں کو اپلوں والی سکینہ یاد آئی جس نے پیسے کے چھ پنجوں کے بجائے پانچ کر دیئے ہیں اور انہیں لوٹ رہی ہے اور ساتھ اس کے اپلے کتنے ہلکے ہو گئے مگر سپاہنی کو اس پر ہنسی آ رہی تھی کہ اپنی بہو کو لڑائی میں کیسی کیسی گالیاں دیتی ہے۔'' (ص ۱۰۵) افسانے کی فضا، کرداروں کے مکالمے اور زبان و بیان انتظار حسین کے افسانوں کے نقوش اول کا تصور پیدا کرتے ہیں۔ عسکری کے پہلے افسانے 'کالج سے گھر تک' میں داخل و خارج کا امتزاج ہے مگر یہ افسانے سے زیادہ ایک جواب مضمون محسوس ہوتا ہے۔ فکری و فنی اعتبار سے 'قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے' کو 'جزیرے' پر

فوقیت حاصل ہے مگر تاسف ہوتا ہے کہ ہمارے ناقدین نے اس مجموعے کے محمد حسن عسکری پر توجہ نہیں دی۔

'جزیرے' کے بعض افسانوں میں طنز کی پرچھائیں لرزتی ہے (کالج سے گھر تک، میلاد شریف، پھسلن، ایک معمولی خط) مگر یہ ایک توانا فنی رویہ بن کر اس کے دوسرے افسانوں میں نمایاں ہے۔ 'گٹھلیوں کے دام' کی فضا بعض مقامات پر کتابی ہوگئی ہے مگر اس کے مرکزی کردار کی جنسی عمل سے جھجک، طوائف کے ذریعے فاتح بننے کی سعی اور پھر انفعالی کیفیت کی پردہ داری، انسانیت اور روحانیت کے حوالے سے، پوری کہانی میں عسکری کا زہر خند نمایاں ہے۔ تاہم بعض جملے فی نفسہٖ تو برے نہیں مگر افسانے کے مرکزی تاثر کو نقصان پہنچاتے ہیں۔ ''یہ وہ خواب ہے جسے گنے چنے انسان (وہ کہنا تو چاہتا تھا فوق الانسان، مگر ذرا فسطائیت سے بھڑکتا تھا اور خصوصاً اسلامی فسطائیت سے) دیکھ سکتے ہیں۔'' (ص ۳۴) ''جس دنیا میں سود لینے کی اجازت ہو، جہاں مزدوروں کی محنت کا پھل سرمایہ دار کھاتے ہوں۔ وہاں غلاموں کی تجارت ہی کونسا بڑا گناہ ہوا؟ جب انسانیت کے سچے عاشقوں کی قسمت میں مایوسیوں کے سوا اور کچھ ہو ہی نہ تو پھر انھیں اس کے علاوہ اور کیا سوجھے گا کہ جو جزیرے اب تک بچے ہوں ان میں بھی آتشک پھیلائیں۔'' (ص ۳۶)

'قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے' کا پھیلاؤ بظاہر ناولٹ ایسا ہے۔ کرداروں کا ہجوم ہے مگر وقتی طور پر سب کی آرزوؤں، امیدوں اور توقعات کا مرکز پادری کی بیٹی گلیڈس بن گئی ہے۔ اس ہجوم میں مرد بھی ہیں اور نوعمر لڑکیاں بھی، ہر طبقے، ہر پیشے اور ہر ذہنی و جذباتی عمر کے لوگ کسی نہ کسی سطح پر گلیڈس کو جذب کرنے کے خواہاں ہیں وہ گلیڈس کی صورت میں برتر کلچر کی چکنی جلد پر اپنی میلی انگلی پھیرنے کی آرزو میں مبتلا ہیں افسانے میں تکنیکی تنوع بھی ہے، بیانیہ، مکالماتی ڈائری اور پھر خطوط کی صورت میں یک طرفہ مکالمہ یا خود کلامی۔

تاہم محمد حسن عسکری کا شاہکار افسانہ 'ذکرِ انور' ہے جسے طنزیہ بھی کہا جاسکتا ہے مگر یہ محض اسلوب کی پیروڈی نہیں بلکہ ایک وضع حیات کی مضحک نقالی ہے۔ اس افسانے میں محمد حسن عسکری فنی بلندیوں پر پہنچ گئے ہیں۔ بعض اقتباسات دیکھیے: ''یہ فقیر مدت دراز سے اس تمنا میں گھلتا تھا اور اس لگن میں جلتا تھا کہ کسی طور حالات بے کم و کاست اس خاندانِ مشہور دیار و امصار و معروفِ خلقِ انام کے اور اسکے واقعات صحیحہ و کارہائے نمایاں جس کی بدولت اس کو یہ عزت و افتخار نصیب ہوا۔ معہ سلسلہ نسبتِ محققہ اور کیفیت مولد و مسکن باضافہ چشم دید واردات حیطۂ تحریر میں ضبط ہو جائیں۔'' (ص ۹) ''خاندان کے نوجوانوں پر نظر ڈالتا ہوں تو کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ خاندان کی دولت و ثروت نہیں رہی تھی تو عزت و آبرو برقرار رہتی مگر انہیں اس کا ذرہ بھر خیال نہیں، سب اپنی دھن میں مست ہیں۔ رذیلوں کی شوریدہ سری اور فتنہ انگیزی سے ایسے خائف ہیں کہ ایک لفظ منہ سے نکالتے نہیں دیتے، بالکل بلی کا گو بن گئے ہیں۔'' (ص ۱۰-۱۱) ''اسلام لانے کے بعد (جدّ امجد) شیخ قبولی کے نام سے موسوم ہوئے۔ جاسوس و بدخواہ یہ تہمت طرازی کرتے ہیں کہ حاکم کے ڈرانے دھمکانے

اور لالچ دلانے سے مسلمان ہوئے مگر یہ محض ان کی افترا پردازی اور بداندیشی ہے۔'' (ص ۱۴۔۱۵) ''جوساکھ برادری میں تھی وہ گئی تو گئی، دھنیئے، جلاہے بلکہ رعیت کے لوگ چوڑھے چمار تک آمادۂ شر و فساد رہتے ہیں۔جن کی عورتیں چوبیس گھنٹے آٹھ پہر خدمت کے لئے حاضر رہتی تھیں۔اب اسے باعثِ شرم و عار سمجھتے ہیں اور اپنی عورتوں کو شریف زادیوں کی طرح پردہ کراتے ہیں۔'' (ص ۱۰) ''قصبہ میں بحمد اللہ، مسلمانوں کا رعب ہنود پر اسی طرح قائم ہے حالانکہ تعداد میں وہ مسلمانوں کے برابر ہیں اور مسلمانوں میں سے اکثر ان کے مقروض بھی ہیں۔'' (ص ۱۴) ''شیخ قبولی کے پوتے 'شیخ مرادی' شاہ عالمگیر کے ساتھ مہم دکن میں شامل ہوئے اور انتظام رسدان کے سپرد تھا۔ہر قسم کی تکلیفیں اور مصائب برداشت کئے یہاں تک کہ بعض وقت گھوڑے کی لید نچوڑ نچوڑ کر حلق تر کرنا پڑا۔مگر بادشاہ کا ساتھ نہ چھوڑا، اس جانفشانی اور وفاداری کے صلے میں ایک قطعۂ زمین اور عہدہ پٹواری کا پایا۔'' (ص ۱۶) ''سرکار انگریزی کے تسلط کے بعد بھی یہ عہدہ اس طرح برقرار رہا بلکہ خاندان کے وقار میں روز افزوں اضافہ ہوا۔غدر میں پر دادا صاحب مرحوم یعنی منشی برکت علی نے ایک انگریز افسر کی جان بچائی تھی وہ کوئی بہت بڑا افسر تھا اور باغیانِ مردود وشقی اسے زخموں سے نڈھال، مردہ جان کر ایک درخت کے نیچے چھوڑ گئے تھے۔'' (ص ۲۰) ''اب میں حضرت والد ماجد کے ذکر انور بلکہ نور علیٰ نور کی طرف رجوع کرتا ہوں۔حالانکہ انہوں نے ابتداء محض عرائض نویس کی حیثیت سے کی تھی مگر آخر میں منصرمی کے عہدے تک پہنچے اور پنشن لینے کے بعد بھی سرکار نے اسیسر اور ممبر ڈسٹرکٹ بورڈ نامزد کیا۔افترا پردازوں نے یہ بے پر کی اُڑائی ہے کہ وہ خدانخواستہ خاکم بدہن رشوت لیتے تھے۔حقیقت تو یہ ہے کہ اس ذات بابرکات کے متعلق ایسا تصور کرنا بھی گناہ میں داخل ہے۔خود رشوت لینا تو کیا معنے، اگر معلوم ہو جاتا کہ یہ شخص رشوت لیتا ہے تو اس سے ملاقات ترک کر دیتے تھے ہاں اگر کوئی از راہ خلوص نذرانہ یا تحفہ پیش کرتا تو قبول کرنے میں تامل نہ کرتے تھے کہ یہ سنت رسول ہے۔پابند شرع ایسے تھے کہ کبھی تہجد تک قضا نہ کی۔'' (ص ۲۵) ''ہمیں فخر ہے کہ ہمارے خاندان کا کوئی فرد خلافت کے فتنے یا گاندھی کی شورش سے اثر پذیر نہیں ہوا اور ہمیشہ سرکار کا ساتھ دیا۔خلافت والے کے مرتبہ قصبے میں چندہ مانگنے آئے تھے مگر والد صاحب قبلہ نے صاف انکار کر دیا کہ ہم جس کا نمک کھاتے ہیں اس کے ساتھ نمک حرامی اور غداری نہیں کر سکتے۔گو اب قصبے کے زیادہ تر ہندو کانگریسی خیالات رکھتے ہیں۔حتیٰ کہ لال محل والے، جو خود ملازم سرکاری ہیں۔جب گھر آتے ہیں تو باتیں مخالفانہ کرتے ہیں مگر وہی مثل ہے کہ کوؤں کے کوسنے سے ڈھور نہیں مرا کرتے، کسی کا کیا بگاڑتے ہیں اپنی دنیا اور عاقبت دونوں خراب کرتے ہیں لیکن خدا کا شکر ہے کہ ہمارے خاندان میں ابھی تک کسی نے یہ نمک حرامی نہیں کی۔اسی وجہ سے ہمیشہ ہماری سرپرستی ہوتی رہی اور انشاءاللہ جاری رہے گی۔'' (ص ۲۴)

اتنے طویل اور کثیر اقتباسات اپنا جواز آپ ہیں۔ وہ جو عسکری نے جزیرے کے اختتامیے میں ہندوستانی روح کی ترجمانی سے معذرت کی تھی اسے اس افسانے میں ہر شخص بخوبی محسوس کرسکتا ہے یہ مسلمانوں کے بالائی متوسط طبقے کی روداد ہے جو'اولی الامر' سے اپنی سرپرستی کا خواہاں ہے۔ بادشاہ مغل ہو، افسر انگریز ہو اسے غرض 'وفاداری' سے ہے یہ طبقہ ظالموں کی ڈھال بن کے 'سارٹی فیکٹ' پاتا ہے اسے خطاب اور اعزاز ملتے ہیں یہ ہر حکمران کا بندہ بے دام اس لیے ہے کہ اپنی 'رعیت' کو شرف آدمیت سے محروم کر سکے۔ حق کا سورج اس کی حویلی میں نہیں اترتا کہ یہ سورج مکھی بننے کو ہی مقصد حیات جانتا ہے اور اس پر مستزاد مذہبی ریاکاری! خاندانی نجابت، وضع داری، 'مذہبیت' کا سہ لیسی، منافقت غرض عسکری نے اس طبقے کی کس خصوصیت کا ذکر نہیں کیا؟ مگر ایسی مسکراہٹ کے ساتھ جس میں کاٹ ہے، تلخی نہیں۔ اس افسانے میں بظاہر خاندانی تذکرہ لکھنے کی سعیٔ مسعود ملتی ہے مگر غور سے دیکھیں تو یہ ان جونکوں کی روداد ہے جو آج بھی پاکستان کے جسم سے چمٹی ہوئی ہیں۔ اگر میں یہ کہوں کہ ایسی تکنیک میں سیاسی وسماجی طنز سے بھر پور اُردو میں کوئی افسانہ اس سے پہلے نہیں لکھا گیا تو شاید بے جا نہ ہو —— اور یہ حقیقت ہے کہ انتظار حسین کے بعد میں لکھے جانے والے کئی افسانوں میں عسکری کے 'ذکرانور' کا اثر سرایت کئے ہوئے ہے۔

عسکری نے خود لکھا تھا ''فی الحال میرے افسانوں میں ادب کا مواد تو بہت کافی موجود ہے مگر وہ بذات خود ادب نہیں ہے۔'' (جزیرے، ص ۲۴۵) عسکری کے افسانوں میں تحلیل نفسی تاثر آفرینی، یاسیت، تنہائی اور نارسائی کے نئے تلازمات، تفکر، زہرخند اور تکنیک کا گہرا شعور علیحدہ علیحدہ تو بہت احساس دلاتا ہے مگر وحدت کی صورت میں صرف دو افسانوں میں ملتا ہے —— 'ذکرانور' اور 'ایک معمولی خط'۔ یہ درست ہے کہ جدید افسانے میں پلاٹ اپنی قدروقیمت کھو بیٹھا ہے مگر کہانی میں تعمیر کا احساس ملنا چاہئے۔ کہانی کا لاؤ روشن کرنے والا بلاشبہ بستی کا باشعور فرد ہوتا ہے۔ مگر اس کی کشش اور قوت فلسفے اور کتابی بیانات سے ضعیف ہوتی ہے عسکری کے بعض افسانوں میں کچھ ٹکڑوں پر کتابی مباحث کی چھاپ ملتی ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ عسکری کے ہاں سمٹاؤ نہیں بلکہ پھیلاؤ ہے، البتہ ایجاز اور رمز، سے فکر انگیزی ہوتی ہے، کفایت الفاظ سے نہیں۔ محمد حسن عسکری نے فلابیر کے ناول 'مادام بواری' ستاں دال کے 'سرخ وسیاہ' ہرمن میلوں کے 'موبی ڈک' اور دوستوفسکی کے 'جواری' کے تراجم کئے، کرسٹوفر اشروڈ کے طویل مختصر افسانوں کا 'آخری سلام' کے نام سے ترجمہ کیا 'طلسم ہوش ربا' کا انتخاب شائع کیا اس لئے وہ افسانے کی روح سے بخوبی آگاہ تھے۔ اس لئے افسوس ہوتا ہے کہ قیام پاکستان کے بعد انہوں نے افسانہ لکھنا ترک کر دیا تھا۔

ooo

بلونت سنگھ، اُردو افسانے کا پیارا جگا

بلونت سنگھ کے نام کے ساتھ ہی پنجاب کی جیتی جاگتی، خالص اور بے ریا اور کھری اور کڑی زندگی کے سچے اور موثر نقشے جاگنے لگتے ہیں، ندیم اور بلونت سنگھ کے مابین یہ وجہ مشترک ہے (پنجاب کی دیہی معاشرت کی عکاسی) مگر امتیاز یہی ہے کہ ندیم کے ہاں شاعر کی نظر اور بلونت سنگھ کے یہاں عموماً حقیقت نگاری کا رویہ ہے، دوسرے ندیم کے کرداروں میں شرمیلا پن اور لطافت ہے، جب کہ بلونت سنگھ پنجاب کی زندگی کے کھردرے پن کو بھی پیش کرتا ہے،اس کے علاوہ بلونت سنگھ کے افسانوں میں محض اشیاء کے نام یا گردوپیش کی تفصیل نہیں، بلکہ اس کے کردار اپنی 'مخلصانہ حماقت' اور وسیع القلبی کے ساتھ ساتھ اپنے 'لچر پن' کی وجہ سے زیادہ جاندار دکھائی دیتے ہیں۔

بلونت کے افسانوں میں محض پنگھٹ، میلے اور ملاقاتیں ہی نہیں، نہ محض گیت اور گالیاں، بلکہ مہم جوئی، مردانہ کھیل، جنسی طلب اور زمین کی خوشبو اور رنگ بکھرے ہوئے ہیں، وہ اپنی زمین اور زمین کے کھرے نمائندے سکھ جاٹ کے مزاج، رویے اور طور طریقوں کے بارے میں اعتماد اور تیقن سے بات کرتا ہے اور اکثر ثابت ہوتا ہے کہ اس معاشرے کے بارے میں اس کا تجربہ نہایت وقیع ہے: ''سکھ جاٹ کی دو چیزوں میں جان ہوتی ہے، اس کی لاٹھی اور گھوڑی۔'' (کرنیل سنگھ، بلونت کے افسانے، ص ۵۳) بلونت سنگھ پنجاب کی مقبول قدروں وضع داری، عالی ظرفی، وسیع القلبی، مردانگی اور بے خوفی پر جان دیتا ہے، چنانچہ اس کے موثر کردار وہی ہیں، جو پیشہ ور ڈاکو ہوں یا شوقیہ ڈاکو، عاشق ناشاد ہوں یا طالب بامراد، سیدھے سادے کسان ہوں یا گاؤں میں مقیم پنشنر، انہی قدروں پر جان دینے والے ہوں، چنانچہ 'جگا'، 'پورا جوان'، 'کرنیل سنگھ'، 'پنجاب کا البیلا'، 'بازگشت' اور 'بابا مہنگا سنگھ' میرے اس دعوے کی دلیلیں ہیں۔

کھلی ہوا، کھلی دشمنیاں، سادہ آرزوئیں، انا کے کھیل، محبت کے کرشمے اور کھنکتی زبان پنجاب کی اس تصویر کے چند نمایاں رنگ ہیں، جو بلونت سنگھ کے افسانوں میں دکھائی دیتی ہے، دیہی زندگی کے ستائش کے لئے بلونت سنگھ کبھی کبھار ایسا لب ولہجہ بھی اختیار کرتا ہے، جو طنز یا چوٹ کی حد تک تو درست ہے، مگر افسانویت اور واقعیت دونوں کو نقصان پہنچاتا ہے: ''مجھے اپنے گاؤں سے کوئی دلچسپی نہیں ہے، کھلی ہوا، دودھ، دہی اور سیدھے سادے بھولے بھالے لوگوں سے مجھے کیا تعلق؟ میں دودھ کے بجائے چائے پینا پسند کرتا ہوں، کھلی ہوا کے بجائے کافی ہاؤس کی دھواں دھار فضا زیادہ اچھی معلوم ہوتی ہے، دیہات کے

سیدھے سادے لوگوں سے براہ راست تعلقات پیدا کرنے کے بجائے میں آرام کرسی پر بیٹھ کر کسی دوست کے ساتھ ان بے چاروں کے مفاد پر گفتگو کرنا افضل سمجھتا ہوں، حفظانِ صحت کی رو سے، شہر کی ضرر رساں فضا میں چالیس برس جینے کو دیہات میں اسی سال تک زندہ رہنے پر ترجیح دیتا ہوں۔'' (بابا مہنگا سنگھ، پہلا پتھر، ص ۱۰۳)

سکھ قوم پنجاب کی دلچسپ قوم ہے۔ کم ذہن، سادہ لوح، اجڈ، جنگلی، لا ابالی، محنتی، شغل کے طور پر ہی لوٹ مار کرنے والی، جنسی بھوک رکھنے والی، قہقہے اڑانے والی اور لاٹھیاں چلانے والی ایک دلچسپ قوم (کم از کم افسانوی ادب میں پیش کیے جانے والے کرداروں کے یہی خصائص ہیں) اس قوم کے افراد میں تہہ داری اور مکاری نہیں ہوتی، اس لئے اردو افسانے میں پیش کئے جانے والے لازوال کرداروں کا ذکر کیا جائے تو ان میں سکھ اقلیت میں نہیں ہوں گے۔ بلونت سنگھ کے افسانوں میں بھی آرزو کی وحشت، شراب اور گیتوں کی اکساہٹ اور فراغت میں صلاحیتوں کو زنگ لگنے کا خوف نوجوانوں کو مہم جو بناتا ہے، 'تین چور' ایسے موضوع پر بلونت سنگھ کا نمائندہ افسانہ ہے، ڈاکوؤں کی وضع داری، عالی ظرفی، مردانگی اور 'انسان دوستی' کا چرچا پنجاب کے دیہاتوں میں عام رہا ہے، جس کی وجہ یہ ہے کہ بدیسی حاکموں کے خلاف دیہاتیوں کے لئے مزاحمت کی مثالی سطح یہی تھی، جو ڈاکو کسی پولیس والے کو قتل کرنے میں کامیاب ہو جاتا، برسوں، کہانی اور گیت اسے یاد رکھتے، پھر یہی ڈاکو طبقاتی امتیاز کے خلاف بھی جذبات کو پروان چڑھاتے، مثالی ڈاکو وہی خیال کیے جاتے، جو امیروں کو لوٹ کر، غریبوں کی مدد کرتے: ''جو کچھ اس نے لوٹا سب بڑی توند والوں کا تھا، غریبوں کی کمائی کا ایک پیسہ اس کے پاس نہ تھا۔'' (جگا، ص ۲۲) اس کے علاوہ ان ڈاکوؤں کو ایک 'ضابطۂ اخلاق' کا پابند اور اپنے گاؤں کے لوگوں کا محافظ بھی تصور کیا جاتا، بلونت سنگھ کا 'جگا' اور 'پنجاب کا البیلا' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے فسادات نے جو خونچکاں منظر پیش کیا، اس کی شدت اور ہولناکی کو پانچ دریاؤں کا پانی، وارث شاہ، بابا گورونانک، صوفیائے کرام، گیت اور کہانیاں بھی کم نہ کر سکیں، بلونت سنگھ بھی ایسے منظر کو دیکھ کر تڑپ اٹھتا ہے: ''پنجاب برباد ہو رہا تھا، وارث شاہ کا پنجاب، گندم کے سنہرے خوشوں والا پنجاب شہد بھرے گیتوں والا پنجاب۔'' (پہلا پتھر، ص ۴۰۵) ''وہ دھرتی جو پہلے بجائے ماں کے تھی، اب گرم ہو کر اس قدر تپ گئی تھی کہ اس پر اس کے بچوں کا چلنا ناممکن ہو گیا تھا، وہ زمین جو پہلے ان کا پسینہ جذب کر کے سونا اگلتی تھی، اب اس کا خون پی کر بھی مطمئن نہیں ہوتی تھی۔'' (کالے کوس، پہلا پتھر، ص ۱۳۵) ''تاریخ عالم میں انسانوں کے دو گروہوں نے ایک دوسرے سے اس قدر خوفناک مذاق کبھی نہیں کیا ہوگا، انسانی جسم کی ہڈیوں کا ڈھانچ ہیبت ناک اور عبرت ناک شے ہے، لیکن جلی پھنکی برباد شدہ بستی کا منظر بھی کچھ کم دہشت ناک اور عبرت انگیز نہیں ہے۔'' (ویبلے ۳۸، پہلا پتھر، ص ۱۶۱) بلونت سنگھ کے افسانوں میں ایسے آتشیں اور رقت انگیز لمحوں میں بھی نفسیات کا شعور عام طور پر ماند نہیں پڑتا، مثلاً 'ویبلے ۳۸' کا ایک اقتباس دیکھئے:

''جب حملہ آور بچی کھچی گٹھڑیاں اور پوٹلیاں چھین لینے کی کوشش کرتے، تو بعض عورتوں کی آہ وبکا سے آسمان گونج اٹھتا، لیکن تارے چپ چاپ آنکھیں جھپکا جھپکا کر تماشا دیکھا کرتے — یہ قافلہ پکے ہوئے پھوڑے کے مانند تھا، جسے بار بار چیر کے دیئے جاتے تھے اور جو سدا رستا رہتا تھا۔'' (وہیلے ۳۸، پہلا پتھر، ص ۱۶۰) بلونت سنگھ دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح اس صورت حال پر مشتعل نہیں بلکہ رنجیدہ نظر آتا ہے کہ مقدس کتابوں کے نام پر اور مذہبی نعروں کی چھاؤں میں انسانوں کے گلے کاٹے جا رہے ہیں، ایسے موقع پر منٹو کی طرح زہر خند ہونٹوں پر سجا لیتا ہے: ''مرنے والے نیکی کی راہ میں مرے ہیں اور مارنے والوں نے اللہ ہو اکبر، بم بم پھولے اور ست سری اکال کے نعروں کے شور میں قتل کئے ہیں، مجھے تو اس میں ناپا کی کا شائبہ تک نظر نہیں آتا۔'' (تعمیر، پہلا پتھر، ص ۱۸۸) ''ہم سب نیک انسان ہیں، روز ازل سے سچائی اور محض سچائی کے متلاشی اور پرستار ہیں، بلکہ نیکی اور بدی کے معاملے میں ہماری معصومیت کا یہ حال ہے کہ ہم بڑے اطمینان سے لاکھوں، کروڑوں انسانوں کو موت کے گھاٹ اتار سکتے ہیں۔'' (تعمیر، پہلا پتھر، ص ۱۸۹)

فسادات کے موقع پر ویسے تو ہر قوم کے افراد نے 'ثواب' اور 'پن' کمایا مگر یہ حقیقت ہے کہ سکھوں نے انتہا کر دی تھی اور یہ بلونت سنگھ کی فارمولا قسم کی انسان دوستی نہیں کہ وہ اکثر مواقع پر سکھوں کی جانب سے مسلمانوں پر توڑے جانے والے مظالم پر معذرت خواہی کا رویہ اختیار کرتا ہے۔ 'کالے کوس' میں ایک مسلمان ماں اپنے بیٹے کے سکھ دوست پھلورے کے حسن سلوک سے متاثر ہو کر دل میں سوچتی ہے: ''میں پانچوں وقت نماز کے بعد اللہ سے اس شخص کے حق میں دعا مانگا کروں گی۔'' (ص ۱۴۴) تو بلونت سنگھ دکھی ہو کر سوچتا ہے: ''سادہ لوح عورت یہ بھول گئی کہ کیا اس شخص کے حق میں دعا مانگنے پر شان کریمی سب کے گناہ معاف کر دے گی۔'' (کالے کوس، ص ۱۴۴) اسی طرح 'لمحے' کی خوبصورت، نوجوان مگر مسلمان لڑکی بتاتی ہے: ''جب فسادیوں نے ہمارے مکان پر حملہ کیا تو ایک سور بیر نے لاٹھی گھما کر ماری تھی۔'' (پہلا پتھر، ص ۱۵۵) اور پھر کہانی کے اختتام پر وہ مسکراتی ہے تو بلونت سنگھ مسحور نہیں ممنون ہو کر خیال کرتا ہے: ''مجھے یوں محسوس ہوا کہ مہربان ہوتی ہوئی کسی خودسر ملکہ کی طرح کہہ رہی ہے 'مابدولت خوش ہوئے، مابدولت نے نہ صرف تمہیں بلکہ تمہاری ساری قوم کو معاف کیا'۔'' (پہلا پتھر، ص ۱۵۶) 'وہیلے ۳۸' کے تو آغاز میں برملا کہا گیا ہے: ''کچھ مدت پہلے یہاں کے اصل باشندوں یعنی مسلمانوں کو بے پناہ مصائب کا سامنا کرنا پڑا تھا، جو کیفیت ان پر گزری تھی، اس کی داستان ان کھنڈروں کی زبانی سنی جا سکتی تھی۔'' (پہلا پتھر، ص ۱۵۷) ایک ایسے ماحول میں جہاں جوش انتقام نے سچ، جھوٹ، حق، ناحق اور انصاف، ظلم کے سارے امتیاز مٹا دیئے تھے، وہاں سرحد پار سے آنی والی مبالغہ آمیز اور وحشت ناک خبروں کے طوفان کے سامنے بلونت سنگھ کے کردار بند باندھنے کی کوششیں کرتے نظر آتے ہیں: ''مسلمان گسے میں آ کر جو بیا کوپھی (بیوقوفی) کر رہے ہیں، وہ بیا کوپھی ہم

بھلے چنگے اپنی بہنوں اور اور بہو بیٹیوں کے ساتھ کر رہے ہیں، بتاؤ، مسلمانوں کو دوش دینے سے پہلے ہمیں کھد کو شرم مسوس نہیں ہونی چاہیے۔'' (پہلا پتھر، ص ۴۰۷) اس کے علاوہ بلونت سنگھ کے سماجی شعور کے روبرو اس طبقے کا بھیانک چہرہ بھی پردے میں نہیں رہا، جو اس قیامت میں بھی چاندی بٹور رہا تھا: ''انہوں نے خوف کے مارے بھاگتے ہوئے مسلمانوں کی ہزاروں کی جائیدادیں کوڑیوں کے مول خرید لیں اور پھر دولتمند شرنارتھیوں کے ہاتھ زیادہ سے زیادہ داموں پر بیچ کر جی کھول منافع کمایا۔'' (وچلے ۳۸، پہلا پتھر، ص ۱۵۸-۱۵۹) اس لئے اسی افسانے کا 'بسا کھ سنگھ' دونوں قوموں کو لڑانے والے سے چیخ چیخ کر کہتا ہے: ''صبح سے شام تک اپنی پیشانی سے ایڑی تک پسینہ بہانے والا کوئی شخص بھی میرا دشمن نہیں ہوسکتا، اب مذہب صرف دو رہ گئے ہیں، ایک دوسروں کا خون چوسنے اور انہیں لوٹنے والوں کا مذہب اور دوسرا اپنا خون دینے والوں اور لٹنے والوں کا مذہب۔'' (پہلا پتھر، ص ۱۷۶) آزادی کے بعد جس طرح کا منظر برصغیر کے دونوں ملکوں کے عوام کو دیکھنا نصیب ہوا، اس نے عموماً افسردگی اور شکست خواب کا ملال پیدا کیا، بلونت سنگھ کے افسانے 'دیش بھگت' میں عورتوں کا دلال 'مجید کھاں' کانگریسی رضا کار بنا پھرتا ہے اور اس کا سب سے بڑا محافظ چچا، جواہر لال نہرو کو ہار پہناتا ہے، ایسے ہی 'عہدِ نو میں ملازمت کے تیس مہینے' میں بلونت سنگھ، استہزائی انداز اختیار کرتے ہوئے ماضی کے خواب حال کی تعبیر کے فاصلے کو بے دردی سے بیان کرتا ہے: ''کسے معلوم تھا کہ جب دیش آزاد ہوگا، تو زندگی کے بنیادی مسائل حل کرنے کے لئے لال بجھکڑ مقرر ہوں گے۔'' (جگا، ص ۲۸۲) بلونت سنگھ کے دیگر افسانوں میں 'کالی تیتری'، 'کرنتھی'، 'دیمک'، 'بابو مانک لعل'، 'سمجھوتہ'، 'اعتراض' اور 'گھر کا راستہ' نمایاں ہیں۔ بلونت سنگھ نے آزادی کے بعد زیادہ تر شہری معاشرت، ازدواجی زندگی اور ریاکاری سے متعلق افسانے لکھے ہیں۔ 'چلمن' اور 'کٹھن ڈگریا' میں بیاہتا جوڑوں کی فریب خوردہ اکساہٹ کو پیش کیا گیا ہے، تو 'خوشبودار موڑ' میں بیوی ڈرامائی انداز میں محبوبہ کا روپ دھارتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ 'گن ھل پر رم جھم' میں فلمی انداز میں ایک دوسرے کے رومانی جذبات کی آزمائش کرتے ہوئے جوڑے نظر آتے ہیں اور 'گھر کا راستہ' جدید افسانے کے 'جدید موضوع' کو لیے ہوئے، یعنی ہجوم کی بے رحم میکانکیت میں اپنا چہرہ اپنی ذات اور اپنا راستہ بچانے یا محفوظ رکھنے کا مسئلہ: ''اس شاہراہ پر بے شمار پاؤں، ان گنت جوتے رواں دواں تھے —— اس نے رکنے کی کوشش کی، لیکن انسانوں کے اس بہاؤ میں ایک جگہ پر رک کے رہنا بھی اس کے لئے ناممکن تھا، انسانوں کے تیز و تند ریلے میں وہ تنکے کی طرح بہتا چلا جارہا تھا۔'' (گھر کا راستہ، بلونت سنگھ کے افسانے، ص ۱۰۲) 'گمراہ' نہ صرف بلونت سنگھ کا بلکہ اُردو افسانوی روایت کا ایک غیر معمولی افسانہ ہے جو پریم چند، منٹو، بیدی، غلام عباس اور اشفاق احمد کے بعض عظیم افسانوں کی فضا کی یاد دلاتا ہے، جس میں ایک نسل دوسری نسل کے ساتھ محبت کے ذریعے مکالمہ کرنے پر قادر ہوتی ہے۔ بلونت سنگھ کے اس افسانے کا امتیاز یہ ہے کہ ماں باپ اور

اساتذہ کی نظر میں جو بچہ سکول نہ جائے وہ گمراہ ہوتا ہے،مگر گمراہ ہو کر وہ جس جس مقام پر رُکتا اور جن جن کرداروں سے مانوس ہوتا ہے،کوئی محبت کرنے والا تعاقب کرے تو پھر اُسے احساس ہوتا ہے کہ یہ گمرہی نہیں بلکہ راہِ مستقیم اختیار کرنے والوں نے جن راستوں اور حوالوں کو فراموش کر کے اپنی زندگی پر یکسانیت اور بے تعلقی کی کہر اُتاری ہے،اُس سے موجودہ انسانی محسوسات اور تعلقات کو کیا نقصان پہنچا ہے۔

OOO

جاوید شاہین (پ:۱۹۳۲،و:۲۰۰۸) کا تعارف اُس کی شاعری،تراجم،نظریاتی وابستگی اور آپ بیتی کے حوالے سے تو تھا،افسانوی ادب میں وہ بعد میں آیا۔'اک دیوار کی دُوری' اُس کا ناولٹ ہے،اُس کے اکلوتے افسانوی مجموعے 'خوشی کی تین طرفیں' میں بھی ایک ناولٹ 'ایک اور جُوا' شامل ہے جب کہ اس مجموعے میں اس کے پانچ افسانے شامل ہیں۔اس میں شک نہیں کہ وہ ایک تخلیق کار ہے،اُس کے پاس نہ صرف تخلیقی تخیل ہے بلکہ اُس کی اپنی زندگی میں بھی غیر معمولی واقعات ہیں،پھر اُس کے پاس اظہار کی بھی بے پناہ صلاحیت ہے مگر بہت سی اصناف میں طبع آزمائی کرنے والے اور خاص طور پر ایک ایسی آپ بیتی لکھ چکنے کے بعد جس پر آپ نظر ثانی بھی کر چکے ہوں،یہ یاد رہ جانا چاہیے کہ ان افسانوں میں سوانح حیات میں درج واقعات کو تو نہیں دہرایا جا رہا۔ ماجرا یہ ہے کہ قدرت اللہ شہاب نے افسانے پہلے لکھے اور آپ بیتی بعد میں،ممتاز مفتی نے بھی افسانے،خاکے اور سوانحی ناول پہلے لکھے اور آپ بیتی بعد میں،مگر ادھر یہ ہوا کہ آپ بیتی جاوید شاہین نہ صرف پہلے لکھ چکے تھے بلکہ اس میں اپنے بارے میں کم اور اُن تمام دوسروں کے بارے میں زیادہ لکھ چکے تھے جو اُنہیں افسانے لکھتے ہوئے بھی بار بار یاد آتے تھے۔مثلاً اپنی والدہ کا فقیر ہو کر گم ہو جانا،یا اپنی ماں کی زود رنجی،حاکمیت اور تلخ نوائی کے سبب وہ یہ ذکر کر چکے تھے کہ وہ اپنی ماں کے ساتھ وہ اُنسیت محسوس نہیں کرتے جو عام طور پر اولاد میں ہوتی ہے۔ یہی بات 'ایک حقیقت کا اعتراف' نامی افسانے میں ہے۔

اختر حسین رائے پوری، ایک بلند آہنگ افسانہ نگار

اختر حسین رائے پوری کے افسانوں پر زیادہ توجہ نہیں دی گئی، حالانکہ ان کے دونوں افسانوی مجموعوں 'محبت اور نفرت' اور 'زندگی کا میلہ' میں نصف درجن سے زائد ایسے افسانے ہیں، جو اپنے موضوع اور تدبیر کاری کے لحاظ سے توجہ کے طالب ہیں۔ میری مراد 'کاغذ کی ناؤ'، 'میرا گھر'، 'مجھے جانے دو'، 'موت' (محبت اور نفرت) اور 'دل کا اندھیرا' 'تلاش گمشدہ' اور 'دیوان خانہ' (زندگی کا میلہ) سے ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوی سفر کا آغاز خطابت، رومانویت اور زور دار انشائے لطیف سے کیا وہ اپنے اس بلند آہنگ لب و لہجے کا جواز یوں پیش کرتے ہیں: ''جب میں اپنے آس پاس اندھے بھکاریوں، ننگی طوائفوں اور فاقہ کش مزدوروں کا انبوہ دیکھتا ہوں اور جب ان کی فریاد کو اخلاق کی بلند بانگ اذان سرمایہ داروں کے پیروں تلے روندنے لگتی ہے تو میں ہرگز چپ نہیں رہ سکتا۔'' (دیباچہ: محبت اور نفرت، ص ۶) اختر حسین رائے پوری کا اسلوب اپنے عہد کے رومانویوں کی یاد دلاتا ہے اور جہاں تک ان کے موضوعات کا تعلق ہے تو 'انگارے' گروپ کے افسانوں کی طرح ان کا ہدف بھی زیادہ تر مذہب کے مروجہ معتقدات اور تضادات بنتے دکھائی دیتے ہیں، مذہب کا نام لینے والے اگر انسانوں کا استحصال کریں۔ نفرت اور ہوس کا کھیل کھیلیں یا ریاکاری سے کام لیں تو دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح رائے پوری بھی طنزیہ اسلوب سے کام لیتے ہیں: ''آنے جانے والوں کا تانتا لگا ہوا تھا۔ سب اس بڑھیا کو ایک نظر دیکھتے اور گھن کے مارے اپنی داڑھیوں کو رومال میں چھپا کر اپنی راہ چلے جاتے تھے۔'' (میرا گھر، ص ۱۶۱) ''یہ سادھو مہنت اور لالہ بنئے کون سا پہاڑ توڑتے ہیں پھر بھی حلوہ پوری کے سوا کسی اور چیز کو ہاتھ نہیں لگاتے۔'' (پتھر کی موت، ص ۱۱۶) ''علماء کرام نے اس پر حرام کی کمائی کا فتویٰ صادر کر دیا اور کیونکہ روپیہ اور کار خیر کے تعلقات میں توازن رکھنے کا کام یہی لوگ کرتے ہیں۔'' (قبر کے اندر، ص ۶۳) ''کوثر کی نہروں میں مولویوں کی پلپلی توندوں کو غسل دیا جاتا ہے اس کے خلاف احتجاج کرنے کے لئے مرزا غالب نے سوا سال سے بھوک ہڑتال کر رکھی ہے۔'' (قبر کے اندر، ص ۶۹) ''وہ مذہب، ملک یا قوم کی خاطر لڑنے بھیجے جاتے ہیں اور ان بلند بانگ الفاظ کا مطلب صرف اتنا ہوتا ہے کہ تھوڑے سے آدمیوں کے لئے پشت ہا پشت تک بہت سی خوبصورت عورتوں اور طرح طرح کے کھانوں کے وسائل مہیا کئے جائیں۔'' (دل کا اندھیرا، ص ۱۴) مگر کہیں کہیں جھنجھلاہٹ اور تلخی بڑھ جاتی ہے چنانچہ 'دل کا اندھیرا' کے آخر میں محاذ جنگ پر مارے جانے والے سپاہی کی بوڑھی ماں مریم کے بت کے منہ پر تھوک دیتی ہے (ص ۲۲) یا جب کائنات، حیات اور عقیدے

کے بارے میں سوچتے سوچتے 'بیزاری' کا مرکزی کردار نیوراتی دکھائی دیتا ہے تو وہ کارل مارکس کے خیال کو اپنی زبان سے یوں ادا کرتا ہے: ''افیون کی سی خوشبو جو مندروں اور مسجدوں کے میناروں سے نکل کر عرش و فرش کو اپنے نشہ آور کفن میں لپیٹ لیتی ہے۔'' (زندگی کا میلہ،ص ۵۰۔۵۱) یا پھر ایسی سوچ جو انکار پسندی اور دادا ازم کی پیداوار دکھائی دیتی ہے: ''قیامت کے دن جب یہ دروازہ ٹوٹے گا تو یہ نظر آئے گا کہ خون کا ایک دریا ہے کہ جس کے بیچوں بیچ ہڈیوں کا محل بنا ہوا ہے اور جس میں وہ معبود رہتا ہے جس کی پرستش فریب خوردہ انسانیت ہمیشہ سے کرتی آئی ہے۔'' (دل کا اندھیرا،ص ۲۰۔۲۱) اختر حسین رائے پوری کا دوسرا بڑا موضوع عورت ہے۔ وہ ہر رومانوی اور ترقی پسند کی طرح عورت کی حالت زار پر کڑھتا دکھائی دیتا ہے۔ بعض اوقات تو وہ اس قدر جذباتی ہو جاتا ہے کہ ''خدا رحیم و کریم ہے شاید مردوں کے لئے۔ لیکن عورتوں کا خدا کہاں ہے؟ خدا، جنت، روح، دنیا عاقبت سب مردوں کے لئے۔'' (زبان بے زبانی،ص ۲۴)

ویسے تو عام ہندوستانی عورت کا ہر روپ دلِ دردمند میں رقت پیدا کر سکتا ہے مگر روپے کی خاطر، پیٹ کی خاطر جسم بیچتی عورت اختر حسین رائے پوری کے لفظوں کو آتشیں بنا دیتی ہے۔ بے شک وہ یہ جملے بھی لکھتا ہے: ''جس طرح پیڑ سب کو سایہ دینے کے لئے ہے اور کنواں سب کی پیاس بجھانے کیلئے ہے اسی طرح طوائف بے گھروں کو آسرا دینے کے لئے۔'' (قبر کے اندر،ص ۷۲) مگر 'کاغذ کی ناؤ'، 'گونگی'، 'اندھا بھکاری' اور خاص طور پر 'میرا گھر' اور 'مجھے جانے دو' میں عورت کے جسم کی پامالی، معاشرے کی روح میں گھاؤ ڈالتی ہے کہیں عورت، محبت کے فریب کا بیج بدن میں پالتی ہے اور پھر گھر سے نکل کر ہر رات اسی فریب کو اوڑھ کر جسم کا سودا کرتی ہے، کہیں اس کے وارث اور سرپرست اس سے پیشہ کراتے ہیں، کہیں کوئی 'دیندار' اس کے بدن کی جھولی میں نفسانی آلائش ڈالتا ہے اور یوں 'مجھے جانے دو' کی طوائف وجود میں آتی ہے، جو آتشک، سوزاک اور تپ دق میں مبتلا ہو کر بھی آتشِ انتقام کو دہکانے سے قاصر رہتی ہے۔ رائے پوری ایسے میں 'روپے' سے نفرت کرتے ہیں کہ یہی عورت کی بے حرمتی کا ذمہ دار ہے، کہیں یہی روپیہ نفسانی تعیّشات کو اُکساتا ہے، کہیں ضمیر کو سلاتا ہے تو کہیں پامالیٔ شرف کا معاوضہ بنتا ہے۔ چنانچہ 'میرا گھر' کا یہ جملہ بے پناہ معنویت کا حامل ہے: ''اس شب کو میں نے خواب دیکھا کہ دنیا عورت ہے، روپیہ مرد ہے اور یہ مرد اس عورت سے زبردستی زنا کر رہا ہے۔'' (محبت اور نفرت،ص ۱۶۲)

اختر حسین رائے پوری کے ہاں عورت کے دوسرے روپ بھی ہیں وہ بنوں خاں سپاہی کی پیاسی بیوی بھی ہے، جو اپنے معذور شوہر سے پٹ کر بھی سالم مرد تلاش کرتی رہتی ہے (تلاشِ گمشدہ) اور جو امیلیا بھی ہے، جو وطن پرست اسلم کے انقلابی تصورات کو نفسانی آتشدان میں راکھ ہونے سے بچاتی ہے اور یوں ''(اس) کے جسم سے کوئی راز ٹھنڈے پانی کی طرح ٹپکتا اور جسم کی پکار کو سرد کر دیتا ہے۔'' (جسم کی پکار، زندگی کا میلہ،ص ۲۴،۲۵)

اور یہ کبھی بالائی متوسط طبقے کے نمائندے ڈاکٹر نادر کی بیٹیوں کا روپ اختیار کرتی ہے جو ''نئی دہلی کی سڑکوں پر دن دھاڑے جوبن چھٹر کا کرتی ہیں۔'' (دیوان خانہ، ص ۷۶) اور کبھی شوہروں کے مالی مفادات کا تحفظ کرنے والی اور کبھی نت نئے شوہر پھانسنے والی عورت کے روپ میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

اختر حسین رائے پوری نے غربت، جہالت، ضعیف الاعتقادی، جنگ، استحصال اور ہوسِ زر کے خلاف قلم اُٹھایا ہے مگر گہرے سماجی اور نفسیاتی شعور کے ساتھ، مرگھٹ ان کا نمائندہ سیاسی افسانہ ہے جس میں کانگریس کی سیاسی تحریک کا تذکرہ ملتا ہے، مگر اس میں لیڈروں کے نعروں اور عزائم کی بھٹی کا ایندھن بنتے غریب اس طرح سوچتے دکھائی دیتے ہیں: ''دیس امیروں کے لئے تھا، غریبوں کا دیس کہاں ہے؟ زمین کا کرایہ، پانی کا ٹیکس، روشنی کا محصول اور جب مر جاؤں تو مرگھٹ کے چوہدری کا نذرانہ۔'' (ص ۲۰۹) اور دوسری طرف سامراج کے سرکاری کارندوں کی منطق سہمے ہوئے لوگوں کو اور سراسیمہ کرتی ملتی ہے: ''وہ سرکار کا بیری تھا — اس نے گولی نہیں چلائی تو کیا، گولی کھائی تو پھر وہ بیری ہوا یا نہیں''؟ (مرگھٹ، ص ۲۱۱)

آخر میں ان کے شاہکار افسانے 'مجھے جانے دو' کا ایک اقتباس دیکھئے: ''جب میں مر جاؤں اور میری لاش لاوارثوں کے قبرستان میں پھینک دی جائے تو تم علی گڑھ کے مولانا نور السلام سے ملنا۔ اس وقت ان کے پاس جانا جب وہ منبر پر بیٹھے جمعہ کا خطبہ سنا رہے ہوں اور تمہیں شرافت کی قسم کہ جب وہ اخلاق کی تفسیر بیان کرنے لگیں تو اپنی صف سے نکل کر کہنا، مولانا میں ایک پردیسی ہوں اور آپ کو یہ پیغام سنانے کے لئے کلکتہ سے آیا ہوں کہ بداخلاقی اس دنیا سے چل بسی، اب آپ ناحق نہ بسوریئے، اور جب سب بڈھے اپنی عینکیں کھسکا کے تمہیں گھوریں اور پوچھیں کہ کیا بکتا ہے تو تم کہنا میں آپ کی بیٹی کے جنازے کا تماشہ دیکھ کر آ رہا ہوں وہ جسے ایک حرامی بچہ پیدا کرنے کے جرم میں آپ نے گھر سے نکال دیا تھا، اسے ایک مردِ مومن نے کچھ دنوں کے لئے اپنے گھر ڈال لیا۔'' (ص ۱۸۷) اختر حسین رائے پوری نے لکھا تھا: ''میں ایسا دن نہیں چاہتا جس کی کوئی رات نہ ہو اور نہ اس نیند کا قائل ہوں، جس میں سپنے نہیں دکھائی دیتے۔'' مگر نجانے کیا ہوا، یا تو ان کے ہاں رات نہ آئی یا انہیں ایسی نیند نہ آئی جو سپنے دکھاتی ہے، چنانچہ انہوں نے بھی قیام پاکستان کے بعد افسانے لکھنے ترک کر دیئے۔

ooo

ایک فراموش کردہ پریم پجاری، عندلیب شادانی

عندلیب شادانی 'ساقی' دہلی میں پریم پجاری کے قلمی نام سے سچی کہانیاں لکھا کرتے تھے۔ وہ افسانوں کے مقابل سچی کہانیوں کی فوقیت یوں بیان کرتے ہیں: ''خیالی افسانے بھی اگرچہ زندگی کا عکس ہی ہوتے ہیں پھر بھی ان کے پڑھنے سے طبیعت اتنی متاثر نہیں ہوتی، جتنی حقیقی واقعات کے مطالعہ سے ہوتی ہے، یورپ نے اس نفسیاتی نکتے کو سمجھا اور سچی کہانی کو اپنے افسانوی ادب کی ایک اہم صنف قرار دیا۔'' (دیباچہ: سچی کہانیاں، ص ۷) شاہد احمد دہلوی کے 'ساقی' کی ادبی خدمات سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر 'ساقی' کے افسانہ نگاروں میں زیادہ تعداد ان افسانہ نگاروں کی تھی جو اپنی تخلیقات سمیت وقت کی گرد میں دب گئے اور وہ اس کے مستحق بھی تھے اور جس کسی وجہ سے نمایاں ہوئے ان میں ''مصورِ فطرت'' ایم اسلم کے علاوہ سچی کہانیاں لکھنے والے عندلیب شادانی بھی شامل ہیں۔

عندلیب شادانی محقق اور نقاد ہونے کے علاوہ شاعر بھی تھے، اس سب کچھ پر اکتفا نہ کرتے ہوئے انہوں نے افسانہ نگاری بھی کی۔ عندلیب شادانی کے تحت الشعور میں یہ خدشہ موجود تھا کہ وہ نئے ادبی رویوں کے مقابل تحلیل ہو جائیں گے، اس لیے وہ بار بار نئے ادب اور ترقی پسند ادب پر پھبتیاں کستے دکھائی دیتے ہیں: ''یہاں مقامی کالج کا ایک پروفیسر ہے احمد کبیر، نئے ادب کا بڑا حامی ہے، فرضی نام سے افسانے لکھتا ہے اور بہت عریاں لکھتا ہے، اس کی عریاں نگاریوں نے جوان لڑکیوں کے جذبات میں آگ لگا دی ہے، ربعیہ بھی اسی جال میں پھنس گئی۔'' (نیا ادب زندہ باد، نوش ونیش، ص ۱۳۶) ''وہ زمانہ حال کے نام نہاد ترقی پسند افسانہ نگاروں کی محبوب عریانی اور ابتذال کا سخت مخالف تھا، اس کے افسانے اخلاقی قدروں کا وہی بلند معیار پیش کرتے تھے، جو مشرق نے اور خصوصیت کے ساتھ اسلام نے قائم کیا ہے۔'' (چھوٹا خدا، چھوٹا خدا، ص ۴۲)

عندلیب شادانی کے ہاں سیاسی شعور سے خوف کھانے کا رویہ ملتا ہے یہی وجہ ہے ان کے ایک افسانہ مصری جادوگر میں سرسری طور پر ہی کانگریس کی ہڑتال کا ذکر کیا گیا ہے، البتہ سچی کہانی، لکھنے کے شوق میں وہ 'شاہی انعام' میں ڈھاکے کے ہندو مسلم فسادات (مارچ ۱۹۴۱ء) کا نہایت جذباتی انداز میں ذکر کرتے ہیں: ''دین داروں نے مذہب کی خاطر حیوانیت کے وہ کارنامے پیش کیے کہ رہتی دنیا تک یادگار رہیں گے۔'' (شاہی انعام، نوش ونیش، ص ۱۵۲۔۱۵۳) ''وطن اور قوم کی بھلائی چاہنے والوں کی کوششوں سے ہندوستان میں ہندو مسلم فساد کا تماشا یوں تو ہمیشہ اور ہر جگہ ہی ہوتا رہتا ہے۔'' (ایضاً ص ۱۵۱) ایک اچھے سرکاری ملازم کی طرح

انھیں فسادات کے سبب برطانوی قانون کی عمل داری معطل ہونے کا ملال ہوتا ہے: ''ہنگامہ تو دوپہر سے پہلے ہی شروع ہو گیا تھا، لیکن دن کے چار بجتے بجتے یہ حالت ہو گئی جیسے برٹش راج ختم ہو گیا۔'' (ایضاً، ص ۱۵۱)
عندلیب شادانی کے بعض افسانوں میں جہاں کہیں آئی۔سی۔ایس کا ذکر ملتا ہے تو کہیں احساس رشک اُبھرتا ہے، کہیں جذبۂ تحسین اور کہیں تلخی، مگر جو بات زیادہ دلچسپ ہے کہ عندلیب شادانی بزعم خویش ''نئے ادب'' کو اس سبب مطعون کرتے ہیں کہ اس میں بوس و کنار کا کھلا ذکر ہوتا ہے، مگر اسے کیا کیجیے کہ خود عندلیب کی سچی کہانیوں میں بھی ایسے مناظر کی کمی نہیں۔ غرض عندلیب شادانی اُردو افسانے کی تاریخ میں اپنے علمی رتبے سے جگہ پانے کے مستحق دکھائی دیتے ہیں، اپنے افسانے کی وجہ سے نہیں۔

ooo

اعظم کریوی، افسانوی روایت کی ایک نشانی

پریم چند سے متاثر ہونے والے افسانہ نگاروں میں اعظم کریوی کا نام بھی شامل ہے، انہوں نے بھی عام طور پر دیہی زندگی پر قلم اٹھایا، مگر وہ پریم چند کے آخری دور کی تخلیقی قوت سے کوسوں دُور دکھائی دیتے ہیں، ان کے تین افسانوی مجموعے میرے پیش نظر ہیں 'شیخ و برہمن'، 'کنول' اور 'روپ سنگار'، ان میں 'شیخ و برہمن' نسبتاً سنگین موضوع کو لیے ہوئے ہے، یعنی ہندو مسلم تناؤ کے مسئلے کو، اس معاملے میں اعظم کریوی نہایت جذباتی ہو جاتے ہیں: ''گاؤں میں زمینداروں کا ظلم برداشت کیا جا سکتا ہے، لگان کی وصول یابی کے وقت کارندوں کی مار پھٹکار سہی جا سکتی ہے، پیادوں کی گالیاں کھائی جا سکتی ہیں، حاکم پرگنہ کی بیگار میں کوئی عذر نہیں کیا جا سکتا، لیکن اس وقت شیخ و برہمن کا سوال پیدا ہو گیا تو فاقہ کش ہندو مسلم کسان اپنی جان قربان کرنے پر آمادہ ہو گئے۔'' (شیخ و برہمن، ص ۱۷) آخر میں کھنچی تلواریں نیام میں چلی جاتی ہیں، جب شیخ و برہمن دونوں کی مائیں درمیان میں آتی ہیں اور بڑے مثالی انداز میں اس نعرے کا جواز پیدا ہوتا ہے ''ہندو مسلمان کی جے'' (ص ۱۹) اور وقت نے ثابت کیا کہ ایسی جذباتی اور مثالی تحریریں اس قیامت کی کسی نشانی کو اپنے دامن میں نہ سمیٹ سکیں، جو چند برسوں بعد ہی برپا ہوئی۔ اعظم کریوی پر پریم چند کے اثرات اس قدر گہرے ہیں کہ نہ صرف کریوی کے بہت سے افسانوں کے نام ہی پریم جند کے افسانوں پر رکھے گئے ہیں (پنچایت، خودداری، قربانی اور اچھوت وغیرہ) بلکہ 'پنچایت' کی فضا، مسئلہ اور تاثر بھی پریم چند کے معروف افسانے 'پنچایت' سے مماثل ہے۔ ایک شخص امانت میں خیانت کرتا ہے مگر پنچایت میں حق کی فتح ہوتی ہے اور یوں افسانے کا انجام بخیر ہوتا ہے۔ اعظم کریوی نے 'اچھوت' کے مسئلے پر بھی قلم اٹھایا ہے اور جاگیردارانہ سماج کی اقدار سے محبت کرنے کی وجہ سے یہ اہتمام کیا ہے کہ ان کے اچھوت کردار اگر پڑھ لکھ کر سماجی اعتبار سے بارُسوخ ہو جائیں اور ان سے نفرت کرنے والے پنڈت ان کے رحم و کرم پر آ پڑیں تو وہ دل و جان سے ان کا احترام کریں وغیرہ (اچھوت) یہی کیفیت 'یتیم' کی بھی ہے کہ مولوی ذاکر علی کے یتیم خانے سے محمود بھاگ کر بڑا آدمی ہو جاتا ہے اور مولوی صاحب نابینا فقیر ہو جاتے ہیں اور پھر ظاہر ہے کہ محمود، حُسنِ عمل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اس افسانے کے مثالی انجام سے قطع نظر، اس کا ابتدائی حصہ بے حد موثر ہے، جس میں یتیم خانے کے ماحول کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ اعظم کریوی کے ہاں ''عورت'' زیادہ تر پریم کرنے کی چیز بن کر آئی ہے اور یوں اس حوالے سے انہوں نے محبت کی نشانیوں پر بھی کہانیاں لکھی ہیں 'پریم کی پیاسی' اور 'پریم کی انگوٹھی'، پر

کبھی کبھی انہوں نے گھریلو مسائل پر بھی قلم اٹھایا ہے، وہ ایک تعلیم یافتہ انسان تھے مگر شادی شدہ عورت کے بارے میں ان کا تصور بڑا مثالی تھا چنانچہ 'آزادی' کی تعلیم یافتہ عورت رفتہ رفتہ گھر میں ثانوی حیثیت قبول کر کے، شوہر کی خادمہ بن کے 'راہ راست' پر آ جاتی ہے۔

ooo

وقار بن الٰہی (پ: ۱۹۳۷) کے افسانے عموماً سادہ بیانیہ اُسلوب میں ہیں جس میں رمزوایما کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اُن کے موضوعات کو چار بڑے زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک اولاد اور والدین کا ایسا رشتہ جس کا بیان رقت آمیز ہو سکے، دوسرے سرکاری نظام کی یا نوکر شاہی کی بوالعجبیاں، تیسرے پاکستان کے اجتماعی وجود پر گزرنے والے بعض حادثے جنہیں مغربی پاکستانی محبِ وطن کے اُسلوب میں بیان کیا جا سکے جب کہ چوتھی طرح کے موضوعات ہمارے معاشرے کے بعض وہ مسئلے جو بہت سے کہانی نویسوں کی توجہ جذب کرتے ہیں۔ (i) ''آپ اس قدر افسردہ ہو رہے ہیں۔ بیٹے کیا جاتے نہیں — میں تو صرف اس بات پر دکھی ہو رہا ہوں کہ آج سے پچیس برس پہلے جب میں اپنا گھر چھوڑ کے اس شہر میں آیا تھا تو میرے آنے پر میرے والدین کس قدر دکھی ہوئے ہوں گے۔'' (اُترنا دریا میں، اُترنا دریا میں، ص ۱۶۔۱۷) (ii) ''سب سے پہلے مہمانِ خصوصی کی گاڑی گئی پھر اس سیمینار کے مہتمم کی باری آئی — صاحب دروازے سے باہر نکلے، رُک کے اپنے سیکریٹری کو شاباش دی — اُن سے دو قدم کے فاصلے پر گاڑی کی دوسری طرف عین ڈگی کے ساتھ ایک بوڑھا کھڑا تھا جس کی آنکھوں میں، بدن پہ، انتڑیوں میں بھوک ہی بھوک تھی — صاحب نے گھور کے دربان کی طرف دیکھا، گرجے 'یہ ہوٹل ہے یا یتیم خانہ۔'' (بوڑھوں کا سال، اُترنا دریا میں، ص ۳۲) ''بابا سکول تو اچھا ہے لیکن اُستاد بڑے عجیب ہیں۔ ہماری ایک اُستانی فرسٹ سیکریٹری کی بیگم ہیں۔ آج تیسرے پیریڈ میں اُن سے سامنا ہوا تو اُنہوں نے روک لیا اور پوچھا تمہارا باپ کیا کرتا ہے؟'' (پرایا دوزخ، کس سے کہے وہ، ص ۸۳) ہے بھائی ہم نے تو اس پر تیل چھڑک دیا ہے۔'' (iii) 'بٹھانے کو میں نے اُسے کمرے میں بٹھا تو دیا لیکن مجھے محسوس ہوا عمارت جیسے چند ہی دنوں کی مہمان ہو، بال اُس کے کھچڑی نہیں بلکہ سفید ہو رہے تھے جنہیں اُس نے صاف مگر بوسیدہ چادر سے ڈھانپ رکھا تھا، چہرے پر جھریوں کا جال بچھنا شروع ہو چکا تھا، آنکھوں کی چمک جانے کہاں چلی گئی تھی، اب تو دو گول پتھر تھے جو وہاں جڑے ہوئے تھے۔'' (شکل و صورت عذاب، چاہ در پیش، ص ۵۲)

ہاجرہ مسرور، تاریخِ افسانہ کا ایک بڑا حوالہ

ہمارے سہولت پسند ناقد ہمیشہ ہاجرہ اور خدیجہ کے فن کا ایک ساتھ ذکر کرتے ہیں اور عموماً ایک سی خصوصیات دونوں سے وابستہ کرتے ہیں، یہ درست ہے کہ دونوں بہنیں ہیں اور دونوں ترقی پسند ادبی تحریک کے مقاصد اور نظریات سے متعلق ہیں، مگر دونوں کی کہانیوں میں ایک سی فضا اور رویہ نہیں —— اس زبردستی کے تطابق نے خدیجہ مستور کو زیادہ نقصان پہنچایا کیوں کہ وہ بہتر افسانہ نگار تھیں۔

اس صدی کے تیسرے اور چوتھے عشرے میں خاتون افسانہ نگاروں نے اپنے تخلیقی جوہر سے کہیں بڑھ کر داد سمیٹی (اور دونوں احمد ندیم قاسمی کی منہ بولی بہنیں بھی ہیں) کیونکہ ایک گھٹے ہوئے ریاکار معاشرے میں یہی بات بڑے تعجب کی تھی کہ عورت بھی جنسی اور نفسی الجھنوں کا ذکر کرنے پر قادر ہے یہی وجہ ہے کہ اس دور میں کئی خواتین نے چٹاخ پٹاخ زبان کے زور پر یا 'بے باکی' کے منہ زور گھوڑے پر سوار ہو کر قارئین کو ناظرین ہونے کا آرزومند بنا دیا۔

ہاجرہ کے ابتدائی افسانوں میں جذباتیت، کڑواہٹ اور جھنجھلاہٹ کا غلبہ ہے، تاہم صاف محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک اچھی افسانہ نگار کی اٹھان ہے، مثلاً 'کتے' کے موضوع کی سطحیت سے قطع نظر اس میں دو متوازی لکیروں میں کہانی کو الگ الگ سفر کرتے دکھایا گیا ہے، ایک دنیا میں جنسی بھوک سے بے قرار ہو کر مفلس شخص طوائف پر حملہ آور ہوتا ہے جب کہ دوسرے منطقے میں موٹا حلوائی بھوکے کتوں سے خوفزدہ بھی ہے اور ساتھ ہی ساتھ انہیں معمولی رشوت دیتا بھی دکھائی دیتا ہے، 'چراغ کی لو' پر پریم چند کے 'کفن' کے اثرات صاف محسوس ہوتے ہیں، جب وہ لکھتی ہیں: ''روٹیوں کو ترستی، کپڑے کو بلکتی اور حکیم صاحب کا نسخہ پینے کو سسکتی ہوئی اچھن کی ماں ایک دم پچیس روپے کا کفن پہن کر، زمین میں جا چھپی۔ (ہائے اللہ، ص ۱۱۸۔۱۱۹)
'بندر کا گھاؤ' میں تلخی کلبیت کے درجے پر پہنچ جاتی ہے، تاہم ایسے میں بھی خالص نسوانی لہجہ ابھرتا ہے:
''تھک کر اسے خیال آیا کہ اللہ میاں اپنی دنیا کو آسمان کے ڈھکنے سے ڈھک کر بالکل اس طرح مطمئن ہو گئے ہیں جس طرح وہ ایک دن کٹورے میں بچی کچھی دال رکھ ڈھک کر مطمئن ہو گئی تھی، لیکن ایک گرم دوپہر گزرنے کے بعد اسے دال کا خیال آیا تو دیکھا دال سڑ کر بجبجا رہی تھی۔'' (ہائے اللہ، ص ۴۳) 'ہائے اللہ' میں تو محض دادی کے کوسنوں سے کسی معصوم بچی کے جنسی احساس میں ارتعاش پیدا ہوتا ہے مگر 'کوٹھی اور کوٹھڑی' میں صاحب کی دیکھا دیکھی بھوکا نتھو اپنی اس بیوی کیلئے گاڑی لے کر آتا ہے جو پہلے ہی خانساماں سے روٹی

اور پانچ روپے کے عوض سودا کیے بیٹھی ہوتی ہے۔ انور عظیم کے 'لڑھکتی چٹان' کی طرح اس افسانے میں بے رحمانہ انداز اختیار کیا گیا ہے جو ترقی پسند تحریک کے عروج پر لوگوں کے احساس کو کچوکے لگانے کے لیے شعوری طور پر اپنایا گیا تھا۔ 'چھپے چوری' کے افسانوں کا اسلوب طنزیہ ہے اور بیشتر مواقع پر افسانوی دنیا ٹوٹ پھوٹ جاتی ہے، بہرطور 'ایک بچی' اور 'سرگوشیاں' میں ہندو مسلم منافرت پر شدید ردِ عمل ظاہر کیا گیا ہے انہوں اس عہد کی معروف 'قوم پرست' سوچ کا اظہار کیا ہے: ''جی میں آیا کہ بے تحاشہ برطانوی ہندوستان زندہ باد کے نعرے لگاؤں، تاکہ میرے پڑوس میں بسے ہوئے مختلف سیاسی عقائد کے لوگ اک دم چونک پڑیں—— میں اپنا نعرہ بلند اور بلند کرتی جاؤں، سڑکوں پر گلیوں میں شہروں شہروں—— یہاں تک کہ گاندھی جی کو اپنے اکھنڈ ہندوستان اور مسٹر جناح کو اپنے پاکستان کی ایک حقیقی اور ٹھوس شکل نظر آجائے۔'' (ایک بچی، چھپے چوری، ص ۲۳)

''حکومتِ برطانیہ کو مہذب ملکوں کے طعنوں کا ڈر ہے اس لیے نیم وحشی ہندوستان کو نہیں چھوڑ سکتی کہ کہیں یہ ملک پتھر کے زمانے کی طرف نہ لوٹ جائے، کانگریس اور مسلم لیگ الیکشن کے دانہ پر چونچیں لڑائے ہوئے ہیں۔'' (ایضاً ص ۲۴) ''دبستی بھر کے سامنے ہندو مسلم منافرت کا ثبوت گوری چمڑی والوں کو دے دیا گیا، دلیش بھگت لالہ سادھومل کا مقصد پورا ہو گیا، ایک تیر میں دو شکار بیندھ گئے۔'' (سرگوشیاں، چھپے چوری، ص ۱۲۵) 'بڑے انسان بنے بیٹھے ہو' قحط کے ہاتھوں ہلاک ہونے والے انسانوں کے سرہانے کھڑے دو ذخیرہ اندوز اس تشویش کا اظہار کرتے ہیں تو کرشن چندر یاد آتے ہیں: ''مولانا اگر برما کا چاول آ گیا تو بنگال کا لاکھوں من چاول میرے اور تمہارے تہ خانوں میں پڑے پڑے سڑ جائے گا۔'' (چھپے چوری، ص ۱۸۱) پر اس کے فوراً بعد ہاجرہ کی افسانویت، خطابت کے بوجھ تلے دب جاتی ہے: ''ہزاروں عصمتوں، بے شمار غیرتوں اور لاکھوں جسموں کی موت کا ذمہ دار کون ہے؟ ان کا دشمن کون ہے؟ میرے کانوں میں مختلف جواب گونجے گوری حکومت، غیر ملکی حملہ آور اور ذخیرہ اندوز، لیکن ہر جواب پر تمہارا ابنِ آدم کا ہیولا اچانک بلی کے پنجوں کی طرح خراشیں ڈال دیتا ہے۔'' (ایضاً ص ۱۸۷)

قیام پاکستان کے بعد رفتہ رفتہ ہاجرہ کے فن میں ٹھہراؤ پیدا ہوا عام طور پر انہوں نے توازن اور تحمل سے کہانیاں لکھیں سوائے 'سند باد جہازی کا نیا سفر' کے، تاہم اس افسانے کی محرک جذباتیت اپنا ایک پس منظر رکھتی ہے، قیام پاکستان کے فوراً بعد مقتدر سیاسی قوتوں کی جانب سے ترقی پسند عناصر کے لیے مخاصمانہ رویہ اختیار کیا گیا، جس میں وقت کے ساتھ ساتھ اضافہ ہوتا گیا، اس لئے ہاجرہ نے اس افسانے میں سرمایہ دارانہ نظام کو اپنی دانست میں تمثیلی انداز میں ہدفِ تنقید بنایا ہے یہ اور بات ہے کہ افسانہ صحافتی درجے کی چیز بن کر رہ گیا ہے چند حصے دیکھئے: ''اگر تم اشترا کی سماج کے خلاف ایک زوردار کتاب لکھنے لگو تو میں تمہیں روٹی کپڑا دینے کو تیار ہوں جب تک کتاب تیار نہیں ہوگی ایک یتیم خانے میں تمہاری شب بسری

کے لیے بھی انتظام کرادوں گی، لیکن جب کتاب مکمل ہو جائے گی تو تمہیں کوئی ہوٹل الاٹ کرادوں گی، اس کے بعد اگر تم نے اسی موضوع پر کئی کتابیں لکھ دیں تو اگر تمہیں کسی ملک کا سفیر بنا کر بھیج سکی تو پھر مصنّفین پر مجوزہ احتسابی کمیٹی کا صدر بنادوں گی۔'' (اندھیرے اجالے، ص۹۹) ''ملک میں ہائے بے روزگاری، وائے بھوک کے نعرے شورش پسندوں کی ایجاد ہوئی، ہمارے ہاں غیر ملکیوں تک کو بڑے بڑے عہدے مل جاتے ہیں۔'' (ایضاً، ص۱۱۰) 'پرانا مسیح' میں بھی سرمایہ دارانہ نظام کے ماخذوں کو کمیونسٹ فوبیا میں مبتلا دکھایا گیا ہے کچھ اس طرح کہ ایک آدھ جگہ مصنفہ کا سماجی نقطۂ نظر کرداروں کے منہ سے زبردستی اظہار پاتا ہے: ''میرے ہاں ایک ایسا حرامزادہ گھسا تو تھا، مگر میری سی آئی ڈی سے بچتا؟ میں نے اسے ایک جھوٹے الزام میں جیل بھجوادیا — مجھے یقین ہے کہ میرے مزدوروں پر سرخی ورخی کا کوئی اثر نہیں۔'' (اندھیرے اجالے، ص۱۳۱)

'اُمتِ مرحوم' زیادہ سنگین صورتحال کا افسانہ ہے، اس میں قیامِ پاکستان کے فوراً بعد والٹن میں مہاجرین کے کیمپوں کو بالائی متوسط طبقے کے افراد کی نظر سے دیکھا گیا ہے، رقت اپنا جلوہ دکھاتی ہے مگر حقیقی زخموں پر اپنوں کی نمک پاشی کے مقابلے میں یہ رقت غنیمت دکھائی دیتی ہے: ''ڈاکٹر نے سینڈوچز کی پلیٹ اس کی طرف بڑھائی اور شہنی کی آنکھوں کے سامنے چیتھڑوں اور گدڑوں کی کئی گٹھڑیاں گھوم گئیں۔'' (اندھیرے اجالے، ص۱۷۲) ''سفید داڑھیوں والے سوکھے ہوئے دمے کے مارے، گنجے، اندھے، بوڑھے اور بوڑھیاں زمین پر بچھے ہوئے میلے گدوں پر دراز تھے، گدلے پانی سے بھیگی ہوئی آنکھوں میں پھولی ہوئی رگوں والے تھرتھراتے ہاتھوں میں اور چڑھی سانسوں میں جیسے زندگی کا نچوڑ دھڑک رہا تھا بھیانک تجربات کی کہر میں ڈوبی ہوئی زندگی کا نچوڑ — تھوک اور بلغم پر چھائی ہوئی آسودہ مکھیاں، سستی سے اُڑتی ہوئی اور ہاتھ پھیلا پھیلا کر کچھ کہتے ہوئے بوڑھے۔'' (اندھیرے اجالے، ص۱۷۱) اس طرح ایک کیمپ میں اپنوں کے 'منصفانہ' نظم ونسق کی جھلک 'سپاہی' میں بھی ملتی ہے اگر چہ اس کا افسانے کے مرکزی تاثر یا خیال سے براہ راست تعلق نہیں: ''لنگر کی روٹی بانٹنے والے ان ماں بیٹی کی طرف سے بار بار گذرتے مگر بیٹی کا کٹا ہوا بھیانک ہونٹ دیکھتے یا روٹی دیتے، ماں بھوک سے بلبلا کر چیختی اوروں کی بیٹیاں ڈبل ڈبل حصے لا رہی ہیں، تیری وجہ سے کوئی میرے حصے کا ٹکڑا بھی نہیں دیتا۔'' (اندھیرے اجالے، ص۴۳)

میرے خیال میں قیامِ پاکستان کے بعد ہاجرہ مسرور نے جو افسانے لکھے ان میں 'راجہ ہل' ایک شاہکار افسانے کا درجہ رکھتا ہے پاکستان کی افسر شاہی 'عوامی فلاح' کے کیسے منصوبے تیار کرتی ہے، دیہی معاشرت کے اجارہ داروں سے مل کر 'زیادہ غلہ اُگاؤ' کے جو اقدامات کیے جاتے ہیں ذرائعِ ابلاغ مسلسل ان کے بارے میں یہ پروپیگنڈا کرتے ہیں کہ یہ انقلابی اقدامات ہیں اور اگر کسی کسان کی خوشحالی کا بدحالی میں بدلنا انقلاب ہے، تو بلاشبہ اس افسانے میں بھی اس سرکاری پالیسی کے نتیجے میں گاؤں میں انقلاب برپا

ہو جاتا ہے۔ جسے تشکیل دینے والوں کا اپنی مٹی، اپنی ہوا اور اپنے پانی سے کوئی رشتہ نہیں ہوتا، جن کے مشیر غیر ملکی ہوتے ہیں جن کی تعلیم بھی انہی کے ہاتھوں مکمل ہوتی ہے اور جن کی آنکھوں میں خواب بھی غیر ملکی قرضوں سے بندھے ہوتے ہیں۔ شہری رہن سہن میں پروان چڑھنے والی کسی اہل خاتون کی جانب سے پنجاب کی دیہی معاشرت کو اپنی تخلیقی روح میں جذب کرنا بہت بڑی فنی ریاضت بھی ہے اور کومٹ منٹ کا فیض بھی۔

بہر حال ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں عورت کی مظلومیت کا اس طور ذکر ہوتا ہے کہ بے اختیار افسانہ نگار کی صنف کا احساس نمایاں ہو جاتا ہے اس میں کچھ شک نہیں کہ مردانہ سماج میں عورت کے بارے میں ابھی تک بہت سی زنجیریں زنگ آلود نہیں ہوئیں لیکن آج جس طرح سماجی اور جذباتی تعلقات پیچ در پیچ اور تہہ بہ تہہ آئینہ ادراک پر منکشف ہوتے جاتے ہیں، ان کے پیش نظر عورت کی مظلومیت کا ہی تھیسس پیش کئے جانا تعصب سے خالی دکھائی نہیں دیتا، مثلاً 'اندھیرے اجالے' کا ایک اقتباس دیکھئے: ''دولہا کی آنکھ حجلہ عروسی میں ضرور یہی سوچتی ہے، چاہے بستر پر چاند ہی کیوں نہ اتر آئے دل یہی پکارتا ہے کہ ہائے کہیں اس سے بہتر تو ملنے سے نہیں رہ گئی۔'' (اندھیرے اجالے، ص۱۱۱)

اور تو اور ہاجرہ مسرور نے اپنے ایک تازہ افسانے 'عاقبت' میں بھی ایک خوبصورت کہانی کو اس حوالے سے برباد کر دیا کہ مثالی رفاقت بھی مرتے وقت مرد کے اس احساس کو زائل نہیں کر سکتی کہ اس نے ایک طوائف سے شادی کی تھی حالاں کہ یہ وہی ہاجرہ ہے جس نے 'بھالو' ایسا بھرپور نفسی معنویت کا افسانہ تخلیق کیا جس میں بدن کی تشنگی روح کی پیاس کے سامنے ماند پڑ جاتی ہے اور 'بھالو' جنسی توفیق سے محروم شخص کے دامن میں پناہ لیتی ہے اور 'کنیز' ایسا افسانہ تخلیق کیا جس میں عورت کا استحصال کرنے والی بھی عورت ہی ہے۔ آخر میں ہاجرہ کے دو افسانوی جملوں کی تخلیقی تاثیر میں آپ کی شرکت چاہتا ہوں: ''جس بچے کو ماں نے چوما نہ ہو، کبھی لوری نہ دی ہو، وہ اگر گونگا ہو تو کچھ تعجب نہیں۔'' (سیاہی، اندھیرے اُجالے، ص۲۲)
''اسے یہ بھی معلوم نہ ہو سکا کہ اس کی بیٹی کرائے کے سپاہی کی موت کی طرح بے صورت اور بے مقصد ہے۔'' (ایضاً، ص۲۲)

○○○

سیّد انور اور ناکام بغاوت

سیّد انور کے اوّلیں افسانے 'جنگ پر جانے والے جہاز میں' (مطبوعہ نگار ستمبر ۱۹۴۰) کی آخری دو سطریں یوں ہیں: ''ایک دھماکہ ہوا پچاس پونڈ کے ایک شیل نے میرے سر کو میرے جسم سے الگ کر دیا۔ ابھی تک زندہ ہوں، جسم رکھتا ہوں، سر نہیں رکھتا۔'' (آگ کی آغوش میں، ص ۱۱۶) اگر یہ سطور حقیقی مفہوم کی ترسیل میں ناکافی خیال کی جائیں تو پھر اس کے ایک اور افسانے 'آغاز' کے اس حصے کے ساتھ ملا کر پڑھیئے جہاں واحد ریزرو فورس میں سیکنڈ لیفٹیننٹ منتخب ہوتا ہے تو اس کی منگیتر کا پروفیسر باپ کہتا ہے: ''واحد دماغی قوتوں سے سراسر عاری ہے اور اس کا جسم کسی اٹھارہ انچ منہ والی توپ کا نوالہ بننے کے سوا اور کسی کام نہیں آ سکتا۔'' (آگ کی آغوش میں، ص ۱۵۲) مگر کمانڈر سید انور اپنے تمام افسانوں میں اپنے مشاہدے اور محسوسات کے ساتھ ساتھ ایک باشعور سر کا مالک دکھائی دیتا ہے۔ سوائے اپنے افسانے 'کالی انگلی' کے اس حصے کو لکھتے وقت: ''پاکستان گیارہ سال کی صبر آزما مدت میں سیاستدانوں کے خودغرض پنجوں سے آزاد ہو گیا ہے، وزارتوں اور اسمبلیوں کو توڑ دیا گیا ہے۔ ملک میں مارشل لاء کا نفاذ ہو گیا ہے اور تمام ملک میں اطمینان کی لہر دوڑ گئی ہے۔'' (سورج بھی تماشائی، ص ۱۵۴) ممکن ہے کہ کوئی اسے طنز خیال کرے مگر افسانے کے سیاق و سباق میں یہ خلافِ قیاس ہے۔

انور کے افسانوں میں وہ سب کچھ ہے جو اس صدی کے چوتھے اور پانچویں عشرے میں اُردو افسانے کی بھٹی کے لئے بڑا مقبول ایندھن تھا۔ نسلی اختلاط، عصمت فروشی، قتل و غارت، نفسانفسی، میکانکیت اور یکسانیت کو مئے ناب میں غرق انے کی آرزو اور لہجے کی بے باکی اور کاٹ، اس لئے اس نے بہت عمدہ اور لازوال افسانے بھی تخلیق کئے جیسے 'شاہراہ' صبح کرنا شام کا 'خون'، 'جنس اور جنئیس'، 'اور جنگ ختم ہو گئی'، 'بحر ہے پایاب مجھے'، 'کلوپیٹرا' اور 'مقدس مریم'، اور معمولی درجے کے افسانے بھی 'شاعری پیغمبر یست'، 'تڑپ'، 'کمند'، 'رہ گزر' وغیرہ۔ 'شاہراہ' قیامِ پاکستان کے فوراً بعد کی صورت حال کا افسانہ ہے، رفیوجی کیمپ، نچلے اور اعلیٰ درجے کے ویٹنگ روم، پٹھان کا محمدی اسٹال، اس کے گاہک، غیر مسلموں کی ستائی ہوئی مسلمان لڑکیوں کی پیاس لئے پاکستانی سپاہی، اوباش جواریوں اور امرد پرستوں کا جمگھٹا اور ان کے درمیان وہ حاجی صاحب جو ویٹنگ روم کے بینچ پر پڑے اپنے سامان کو حرمت بخشنے والی آبِ زمزم کی شیشی کو اس مریض سے زیادہ مقدس خیال کرتے ہیں۔ جسے ۱۰۴ درجے بخار ہے یا پھر وہ مسکین علی یتیم اینڈ ڈاٹرس کا نہایت مہذب مہاجر

جو کہ رکسونا صابن کی جگہ ریحانہ اور سن لائٹ کے پاکستانی ناموں سے تجوریاں بھر رہا ہے، یہی نہیں بلکہ مسکین علی یتیم علی کی عملی اعانت کرنے والی ان کی صاحبزادیاں جو اشتعال انگیز لباس میں اپنے والد کے کاروبار کو چار چاند لگا رہی ہیں۔ 'صبح کرنا شام کا' بھی آزادی کی اس دکھ بھری تعبیر کی المناک تفسیر ہے جس کے مطابق سمگلنگ اور چور بازاری کرنے والے امورِ مملکت سنبھالتے ہیں، اس افسانے میں اس وقت کے گورنر جنرل غلام محمد اور وزیر اعظم خواجہ ناظم الدین کے چہرے صاف پہچانے جاتے ہیں۔ اوّل الذکر کی عیاشی اور عیاری جب کہ مؤخر الذکر کی کمزوری اور نا اہلی — اس افسانے کے چند حصے دیکھئے: ''اس وقت ہمارے پرائم منسٹر کا عہدہ ایک ایسے مومن مرد کے ہاتھوں میں تھا جو مرغی کھانے کو رشوت کھانے سے بہتر سمجھتا تھا — جس کا چہرہ خواجہ خضر کی طرح نوارنی اور گلیکسو بے بی کی طرح معصوم تھا۔'' (سورج بھی تماشائی، ص ۱۳۶)

''وزیر تجارت وصنعت، پیرس میں فلموں کے بین الاقوامی مقابلے میں اپنی فلم انڈسٹری کی نمائندگی کرنے گئے ہیں — وزیر اعظم بغداد میں روضوں کی زیارت کے لئے گئے ہیں — گورنر جنرل ہوکس بے میں ہیں، جاپانی لڑکیوں کا وہ وفد جو دنیا کا دورہ کررہا ہے، آج گورنر جنرل کے ساتھ ہوکس بے میں پکنک منا رہا ہے۔'' (ایضاً، ص ۱۴۵) اور یہ تو واضح ہوجاتا ہے کہ جس بد دیانت اور رشوت خور ہیڈ کلرک عبد الغفار پھمن کا ذکر ہے اور جو وزارت کے عہدے پر پہنچتا ہے وہ کون ہے؟ کیونکہ پھمن اور گھمن میں فاصلہ ہی کیا ہے؟ — ممکن ہے کہ اس افسانے کو بعض ناقد صحافیانہ انداز کی رپورٹنگ یا ''سیاسی فکاہات'' کے ذیل میں لانا پسند کریں مگر اس افسانے میں جس دردمندی اور بے باکی کے ساتھ ہمارے ان سنگین سیاسی وسماجی مسائل کو تمثیلی رنگ میں پیش کیا گیا ہے جو بالآخر سقوط مشرقی پاکستان پر منتج ہوئے وہ اسے اُردو کے ان یادگار افسانوں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے جو درباری مورخ کے برعکس ہماری حقیقی تاریخ کے اوراق ہیں۔

سیّد انور اپنے فن کی جس خصوصیت پر ناز کرتے ہیں وہ ان کے الفاظ میں 'ڈرامائیت' [۳۹، ص ۲۵۰] ہے اس ڈرامائیت کا منبع بلاشبہ منٹو ہے اور یہ بھی درست ہے کہ یہ 'ڈرامائیت' کہانی کے انجام کو ہی نہیں پوری فضا کو دلچسپ بنا کر قاری کی توجہ جذب کرتی ہے مگر اس ڈرامائیت کے دو نقصان بھی ہو سکتے ہیں ایک تو یہ کہ ماحول، کردار ان کی حرکات اور بول چال مصنوعی اور غیر فطری ہوجائے اور دوسرے یہ کہ افسانہ محض چٹکلہ یا جذبات کو مرتعش کرنے والی بازاری دوا بن جائے چنانچہ انور کے بعض افسانوں کو اسی ڈرامائیت سے مذکورہ بالا دونوں نقصان پہنچے ہیں، البتہ 'خون' اُن کے چند افسانوں میں سے ایک ہے جس میں یہ ڈرامائیت بے رحم حقیقت نگاری کے اس نگار خانے سے رشتہ جوڑتی نظر آتی ہے، جہاں پریم چند کے 'کفن' اور 'دودھ کی قیمت' عصمت چغتائی کے 'زہر کا پیالہ' حیات اللہ انصاری کا 'آخری کوشش' اور منٹو کا 'کھول دو' ایسے شاہکار سجے ہیں۔ 'جنس اور جینئس' میں انور کا زہر خند جادو جگاتا ہے سماجی شعور اور زندگی کے اعلیٰ نصب العین کے بغیر کسی افسانہ

نگار کو ایسے جملے لکھنے نصیب نہیں ہوتے۔ ''بھئی ان کی تو اتنی لمبی سفید داڑھی ہے''— میجر شیر بار نے کہا ''جی ہاں! انہوں نے اتنی لمبی سفید داڑھی کے باوجود ابھی تک تین شادیاں ہی کی تھیں۔'' (سورج بھی تماشائی، ص ۱۱) ''موجودہ دور میں کاروبار کی ترقی کے لئے بے پردہ ساتھ گھومنے والی پارٹیوں میں جانے والی، انگریزی بولنے والی اور ڈانس کرنے والی موڈرن بیوی بھی اتنی ہی ضروری ہے، جتنی داڑھی اور حج۔'' (ص ۱۷) 'بحر ہے پایاب مجھے' میں کیپٹن آفندی کا مثالی کردار پیش کیا ہے۔ افسانے کی فضا میں چیختی مفاد پرستی اور طوفان میں چنگھاڑتے سمندر کے مقابلے 'آفندی' کا غرق ہوتا ہوا جہاز اور سر بلند آفندی کہانی میں جذباتیت کی بجائے وہ امید پیدا کرتا ہے جو ہر ترقی پسند افسانہ نگار کا آدرش ہے' اور جنگ ختم ہوگئی' انور کے انقلابی شعور کی روشن مثال ہے۔ انور کے ہاں عام طور پر پھیلاؤ کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی ایک وجہ یقیناً سمندر سے ان کا ناطہ ہے اس حوالے سے وہ مختلف علاقوں کے بھانت بھانت قسم کے لوگوں کے مزاج اور اطوار کا شناسا ہے، اس کے افسانے 'بادلوں کے پیچھے' کا ایک ٹیکسی ڈرائیور کہتا ہے: ''ہم لوگ کسی شخص کا صوبہ جان کر بتا سکتے ہیں کہ اس کو کیا چاہیے، مثلاً بنگال کے رہنے والے کا دل لائبریریوں اور جلسہ گاہوں میں لگتا ہے، بمبئی کا آدمی زیادہ تر کلبوں، میچوں اور گھوڑ دوڑوں کو پسند کرتا ہے۔ یوپی کے لوگ مشاعروں اور ہندی اور اردو کے جھگڑوں میں حصہ لینا چاہتے ہیں، فرنٹیئر کا پٹھان، امیروں کے بنگلے، بڑی بڑی فرموں اور مال گوداموں کی چوکیداری مانگتا ہے اور پنجابیوں کو عورت چاہیے۔'' (آگ کی آغوش میں، ص ۷۷) یہی نہیں، وہ غیر ملکی (انگریز، فرانسیسی، سیلونی اور جرمن) کرداروں کو بھی بڑی مہارت سے پیش کر کے اپنی دنیا کے جانے پہچانے لوگ دیتا ہے، اس سلسلے میں عیسائیت اور عیسائیوں کے بارے میں اس کی معلومات اور تجربات میں ایسا رشتہ ہے کہ وہ ہرگز 'باہر والا' محسوس نہیں ہوتا۔ سید انور کے ہاں خطابت وافر مقدار میں ہے جو خاص طور پر اس کے اوّلین مجموعے 'آگ کی آغوش میں' اکثر مقامات پر افسانویت کو مجروح کرتی ہے اس طرح کہیں کہیں اس کی تلخی، کلبیت کا رنگ اختیار کر جاتی ہے، مگر اس کے بعض افسانوی جملوں میں بصیرتوں کی قیامتیں بھی سمٹ آئی ہیں۔ جیسے: ''اردو کی بیشتر شاعری عورت کے عشق میں نہیں کی جاتی بلکہ عورت کو عشق پر آمادہ کرنے کے لئے کی جاتی ہے۔'' (اندھیرا، آگ کی آغوش میں، ص ۸۵) ''مسلمان مجاہدین کے نزدیک کسی ہندو کافر کے قتل کے مقابلے میں کسی ایسے کافر کو جس کا کافر ہونا اور کافر نہ ہونا واضح نہ ہو قتل کرنا زیادہ ثواب کا موجب ہوتا ہے۔'' (فساد کے دنوں میں، آگ کی آغوش میں، ص ۱۳) ''ہم ماں باپ سے مذہب اس طرح لیتے ہیں جس طرح کالج کا ہیڈ کلرک کالج کے لڑکوں سے فیس لیتا ہے۔'' (جہاد، آگ کی آغوش میں، ص ۳۹) ''وہ ممتاز بیگم کے ناچ اور گانے کے دیوانے تھے اور حضرت شاہ عمر دراز کے پکے مرید، ان کی رات ممتاز بیگم کے پاس گزرتی تھی اور دن حضرت شاہ عمر دراز کے پاس۔'' (جنس اور جینئس، سورج بھی تماشائی، ص ۱۳) ''اس کے مہمان، اسلام شپنگ کمپنی کے بورڈ آف

ڈائریکٹرز کے ارکان ہیں۔ جنہوں نے حال ہی میں یہ جہاز 'طلوع اسلام' ایک غیر ملکی فرم سے خریدا ہے۔ کپتان اختر آفندی نے ان کو کوک ٹیل پارٹی پر مدعو کیا ہے۔'' (بحر ہے پایاب مجھے، 'سورج بھی تماشائی'، ص ۱۷۷) ''مجھے اپنی بیوی سے بے انتہا محبت ہے، اس لئے میں نے اس کو ہر سال ایک بچہ پیدا کرنے کے دردناک روٹین سے رہائی دلانے کے لئے دوسری شادی کرنے کا فیصلہ کرلیا۔'' (بحر ہے پایاب مجھے، سورج بھی تماشائی، ص ۱۸۲) ''مہاراجہ مہابھارت جیت سنگھ جی کی ساٹھ رانیاں ایک ولی عہد بھی پیدا نہ کرسکیں — لیکن فاعل ہزار کوششوں کے باوجود ایک متعلقِ فعل پیدا نہ کرسکا اور جب بالآخر سارے معاملے کی ترکیب نحوی کی گئی تو معلوم ہوا کہ مہاراجہ مہابھارت سنگھ جی کی ساٹھ رانیاں فاعل ہیں وہ خود مفعول اور متعلق فعل محذوف۔'' (ہیروں کا ہار، سورج بھی تماشائی، ص ۲۴۶) ''ماں باپ ابوجہل پیدا کرتے ہیں، ماحول محمد پیدا کرتا ہے۔'' (جہاد، آگ کی آغوش میں، ص ۴۱)

ooo

سیّد عابد علی عابد، چشمِ فسانہ میں پھیلتا کاجل

اپنی کتاب ''اصولِ انتقادادبیات'' میں فن افسانہ اور اُردو افسانہ کا ذکر کرتے کرتے عابد بے اختیار ہو گئے اور فٹ نوٹ میں لکھا: ''اُردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں شاید راقم السطور کا بھی کوئی مقام ہو، راقم السطور کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ۱۹۲۳ء میں شائع ہوا تھا، بہترین افسانہ 'طلسمات' میں چھپا ہے اور اس کا نام شب نگار بنداں ہے۔'' (ص ۶۲۴) ظاہر ہے کہ اُردو کے جس افسانہ نگار کے تین افسانوی مجموعے ترقی پسند مصنّفین کی پہلی کانفرنس سے بھی پہلے شائع ہو چکے ہوں، افسانے کی تاریخ میں اسے جگہ دینا محض فراخ دلی کا نتیجہ نہیں البتہ فنی اعتبار سے عابد کے افسانوں میں ایسے اجزاء نہ ہونے کے برابر ہیں، جو ایک مخصوص اُسلوب یا رویّے کا طلسم ٹوٹنے کے بعد بھی یاد رہتے ہیں۔ عابد علی عابد ایک رومانوی افسانہ نگار ہیں، جذبات واحساسات کا ارتعاش، متخیّلہ کی اُڑان، ماورائیت کی حیرت فرد کے بطن میں جھانک کر نئی دنیا پانے کی آرزو اور رنگین اُسلوب۔ وہ ایک وسیع المطالعہ شخص تھے اور یوں نئی دنیا کے لیے ان کا رومانوی تجسس عموماً دوسری زبانوں کے بڑے ادیبوں کی نگارشات میں آسودہ ہوتا ہے، پھر ویسے بھی اس دور میں بیشتر تعلیم یافتہ نوجوان ترجمے پر توجہ دے رہے تھے، کبھی نیم تاریخی روایات کے آئینے میں نسل انسانی کی کامرانیاں اور ناکامیاں، آرزوئیں اور حسرتیں جلوہ ریز ہوتیں، تو کبھی ماورائیت سے لبریز فضائیں، کبھی بطن انسانی میں جھانکا جاتا تو کبھی مہم جوئی کی لذت کا تعاقب کیا جاتا، چنانچہ عابد کی افسانوی کائنات میں بھی یہی رنگ بکھرے ہوئے ہیں۔

'حجابِ زندگی' کے دیباچے میں عابد لکھتے ہیں: ''جو افسانے اس مجموعے میں پیش کیے جا رہے ہیں، ان کا مطمحِ نظر اخلاقی تعلیم نہیں، ان کا مقصد تو صرف یہ ہے کہ انسان کی فطرت کے تاریک پہلو کو مختلف حسیات و جذبات، الفت و عیش، رشک ورقابت، عشق و محبت کے زیر تحت عنوانات سے متاثر ہوتے ہوئے دکھایا جائے۔'' (ص ۱۳) اس کے ساتھ ہی عابد کا موقف یہ بھی ہے: ''میرا ذاتی عقیدہ یہ ہے کہ گناہ کے عناصر فضا میں موجود رہتے ہیں اور انسان ان سے بدی کے اقدام کی طاقت کا اکتساب کرتا ہے۔'' (ص ۱۵) اس مجموعے کے بیشتر افسانوں میں جذباتیت اور رقّت کا غلبہ ہے، جو خود رحمی سے بھرپور شعری روایت پر جان دینے والے بیشتر انشاء پردازوں کا خاصہ ہے، اس میں شک نہیں کہ کہیں کہیں ایسے لطیف اور معنی خیز جملے بھی ملتے ہیں: ''کسی محبوب شے کو یاد رکھنے کا بہترین طریق یہ ہے کہ اس کو فراموش کرنے کی کوشش کی

جائے۔'' (انحطاط شباب، حجاب زندگی، ص۵۶) ''عورت اگر سچ بھی کہہ دے کہ مجھے تم سے محبت ہے تو تباہ کر دیتی ہے، چہ جائیکہ اس کا بناوٹ سے یہ کہنا۔'' (بقائے اشکال، ایضاً، ص۱۳۷) مگر زیادہ تر اسی طرح کا اُسلوب اختیار کیا گیا ہے، جسے آنے والے وقت نے بلا توقف مسترد کر دیا: ''وہ مشکیں کمند، جس کا تطاول، صید حرم کو کھینچ لاتا تھا اور خلوتیان حجاز کے امن میں رخنہ پیدا کر دیتا تھا، اس پر بھی صرفِ کار کیا جانے لگا۔'' (داستان پارینہ، حجاب زندگی، ص۹۶)

'ہیرا سنگھ کا آخری جرم' کو پراسرار افسانہ بنانے کی کوشش کی گئی ہے، تاہم اس میں بنیادی طور پر یہ نکتہ اُبھارا گیا ہے کہ محرکات خطا پر نظر نہ رکھنے والا قانون ہی پیشہ ور مجرم پیدا کرتا ہے: ''وہی رحم دل ہیرا سنگھ قید کاٹ کر آیا، تو سوسائٹی کے خلاف اپنے دل میں حقارت اور نفرت لے کر آیا۔'' (قسمت، ص۲۰) 'عقل کا سرمایہ دار' عابد کے چند اچھے افسانوں میں سے ہے، جس کی بڑی وجہ تو افضل کا بے رحمانہ حقیقت پسندی کا رویہ ہے اور دوسرے اس افسانے میں غیر ضروری تفاصیل سے بھی خلاف معمول پرہیز کیا گیا ہے، چند حصے دیکھئے: ''افضل ان لوگوں کی طرف ایک حقارت کی نظر ڈال کر گزر گیا، جو انارکلی میں دکانوں کے چبوتروں پر سو رہے تھے، زرد، سکڑے ہوئے چہرے، کسی بوجھ سے دبی ہوئی آنکھیں، بکھرے ہوئے بال، یہ لوگ اندھی تقدیر کے زخم خوردہ تھے اور اپنی حالت کو سدھارنے کے لیے کچھ نہ کر سکتے تھے۔'' (قسمت، ص۵۴) ''کام کرنا بے وقوفوں کا کام ہے، دنیا ایک کان ہے، دوسرے لوگ محبت کرتے ہیں، لیکن سرمایہ دار فائدہ اُٹھاتے ہیں۔'' (ص۶۱) ''فقیر نے پھر کہا 'خدا تمہیں برکت دے'، افضل نے جواب دیا 'برکت وفادار کتے کی طرح آج میرا پیچھا کر رہی ہے'۔'' (ص۶۱) 'مڑی ہوئی ناک والا آدمی' بلاشبہ ایک کامیاب بہروپیے کی کہانی ہے، اس میں ایک جگہ ہندوستان کی غلامی کا حوالہ بھی آیا ہے: ''ہم ہندوستانی ہیں اور خود ایک محکوم قوم ہونے کے باعث تمام محکوم قوموں سے ہمدردی رکھتے ہیں۔'' (قسمت، ص۷۱-۷۲) اسی طرح 'تسلسل' میں اخبار سے بیزاری کا اظہار ملتا ہے کیونکہ اس میں دیگر قباحتوں کے ساتھ ہندو مسلم منافرت کا چرچا کیا جاتا ہے (قسمت، ص۹۴)۔ 'شکاری' میں جنگ عظیم اوّل کی بازگشت موجود ہے، امن پسند مصنف کا جذباتی لہجہ قابل فہم ہے: ''مادر گیتی کے بچوں نے خون اور آگ سے کھیلنا شروع کر دیا اور قوت ایجاد کو نئے نئے آلہ ہائے تہذیب و ہلاکت کی اختراع پر صرف کرنے لگے، انسان نے درندے کی صورت اختیار کر لی، توپوں اور بندوقوں نے شعلوں کی زبان سے انسانی گوشت اور خون کو پیغام موت دینا شروع کیا۔'' (قسمت، ص۱۱۳-۱۱۴)

''طلسمات'' میں بلاشبہ بہتر افسانے ہیں (عابد کے اپنے ہی ابتدائی افسانوں کے مقابلے پر)، 'جوانی کی پہلی محبت' فنتاسیہ سہی، مگر 'صحرا نورد کے خطوط' کی طرح محض ناقابل یقین دنیا کے غیر مرئی دروازے پر دستک کا فریب پیدا نہیں کرتا، 'عشرت باقی' میں عابد اپنے معروف تصور حیات کا پرچار کرتے ملتے ہیں: ''جذبات کی جوانی، حیات کی جوانی ہے۔'' (طلسمات، ص۱۶۰) 'محبت کی ایک شام' اور 'داغ ناتمام' رومانوی

افسانے ہیں، البتہ 'شباب تازہ' اور 'مسافر' کی معنوی فضا وسیع اور موثر ہے۔ اوّل الذکر افسانے میں ایک دم توڑتے شخص کے سرہانے ایک 'ہرجائی طوائف' روٹھی ہوئی بیوی سے پہلے پہنچ کر کہانی کو روایتی نہیں رہنے دیتی، جب کہ 'مسافر' میں نفسیاتی شعور سے کام لیا گیا ہے اور متکلم کا یہ دعویٰ بالکل درست محسوس ہوتا ہے:

''بیگم نرجس کو میری تخلیقی قوت نے خوف کے ہیبت ناک چنگل سے رہائی دی۔'' (طلسمات، ص۱۹۹) عابد نے اپنے جس افسانے کو بہترین قرار دیا تھا، 'شب نگار بنداں' بلاشبہ وہ جذباتی لطافت اور حسّی نزاکت کا نقش ہے، رات کے ایک خوش نصیب لمحے میں کسی کو انجانا لمس عطا ہوتا ہے اور پھر وہ عمر بھر اسی کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ 'لاہور کی ایک رات' کے اس اقتباس پر عابد کے افسانوں پر اپنے تبصرے کو مکمل کیا جاتا ہے کیونکہ یہ رومانوی اضطراب اور ارتعاش کا سچا مظہر ہے: ''میں اور میرے ساتھی کس طلسم میں گرفتار ہیں، دنیا میں کچھ نہیں ہوتا یا میری زندگی ہر حادثے سے خالی ہے؟ یوں کیوں نہیں ہوتا کہ کسی دن آفتاب اپنی بے شمار حرارت کی شعلہ کاری سے بھڑک اُٹھے اور جل کر خاک ہو جائے اور ساتھ ہی اس دنیا کو بھی، اس فرسودہ اور کہنہ نظام کو بھی جلا دے۔'' (طلسمات، ص۱۰۱)

○○○

قدرت اللہ شہاب، ایک تلخ نوا، افسانہ نگار

شہاب انڈین سول سروس اور پھر پاکستان سول سروس کے ایک اہم افسر رہے ہیں۔ خاص طور پر ایوب خان کے دس سالہ دورِ اقتدار میں، اس لئے بعض اوقات یہ امکان ظاہر کیا جاتا ہے کہ ان کے ادبی قد کاٹھ میں کچھ اضافہ ان کی افسری کی وجہ سے بھی ہے مگر بحیثیت انسان قدرت اللہ شہاب بے حد حلیم، مشفق اور منکسر المزاج تھے دوسرے ان کے ادبی جوہر سے کوئی انکار نہیں کرسکتا۔ ان کے افسانے پڑھتے ہوئے بار بار سعادت حسن منٹو کے اثرات کا خیال آتا رہتا ہے۔ وہی طنز، زہر خند اور بے باک لب ولہجہ!

'یا خدا' اور 'ماں جی' شہاب کے ہی نہیں، اُردو کے لازوال افسانے ہیں۔ پہلا افسانہ بظاہر دلشاد کی کہانی ہے۔ ''مولوی علی بخش کی بیٹی جسے خالصوں نے فسادات کے موقع پر مسجد کے حجرے میں بند رکھا تھا اور وہاں اس کی عصمت دری کر کے اپنی دانست میں ساڑھے تیرہ سو برسوں کی اذانوں اور نمازوں کا بدلہ چکاتے تھے۔'' (ص ۲۵) مگر یہ افسانہ حقیقت میں پاکستان سے متعلق خوابوں کی آبروریزی کے موضوع پر لکھا گیا ہے کیونکہ کرب کے اصل منظر لاہور میں مسلمان بھائیوں اور بہنوں کے لئے قائم مہاجر کیمپ میں جاگتے ہیں۔ شہاب نے 'یا خدا' کے دیباچے میں لکھا ہے: ''مہاجر بہنوں کا شکار کرنے والے بہت سے بھائی جن کے چہرے 'یا خدا' میں نظر آئیں گے۔ مولوی، خدامِ خلق، قوم کے لیڈر اور سیاست دان، سبھی اصلی کردار ہیں، میں نے ان کے نام نہیں لکھے۔ ان میں ایک صاحب کو تو خدا نے وزیر مملکت بھی بنایا۔'' (ص ۹)

دِلشاد جو پاکستان میں آتے ہوئے اپنی مجبوری کی نشانی ایک بچی کی شکل میں لائی تھی، اب امریک سنگھ اور ترلوچن سنگھ کی بجائے انور، رشید اور دوسرے مسلمان بھائیوں کی ''مقدس ہوس رانی'' کا شکار ہوتی ہے۔ مگر مہاجر کیمپ کا سب سے زیادہ دردناک منظر وہ ہے جب سردی سے ٹھٹھرتی بچی کو بچانے کی خاطر ایک ماں اپنے تن پر موجود تمام چیتھڑے اتار پھینکتی ہے اور دوسری طرف سٹور کا انچارج ایک لحاف میں گھس کر علامہ اقبال کے شکوہ کا یہ شعر گنگنا رہا ہوتا ہے:

رحمتیں ہیں تری اغیار کے کاشانوں پر
برق گرتی ہے تو بیچارے مسلمانوں پر (ص ۵۶)

علامہ اقبال کا ایک اور شعر بھی اس افسانے میں بڑے دردناک موقع پر استعمال ہوکر ستم ظریفی کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ اس طرح دراصل شہاب بجا طور پر یہ بتا رہے ہوتے ہیں کہ فکرِ اقبال ہماری بصیرت کا

حصہ تو نہیں بنی، البتہ سطحی نعرے لگانے والے بعض ریا کاروں کو ضرور سہولت میسر آ گئی ہے۔اس کے بعد کہانی کا دائرہ پھیلتا ہے اور اب یہ مولوی علی بخش کی بیٹی دلشاد کی کہانی نہیں جسے سکھوں نے عصمت دری کی خاطر مسجد کے حجرے میں رکھنا تھا، جسے مہاجر کیمپ میں پکوڑوں کی آڑ میں عزت کا سودا کرنا تھا اور جسے لمبی کار والے مسلمان سیاستدان کو کچھ عرصے کے لیے دل بہلانے کی خاطر اپنے ہاں لے جانا تھا، یہ زبیدہ کی بھی کہانی نہیں، جس نے مہاجر کیمپ میں ہی اپنے بدن کو بیچنا سیکھا ہے بلکہ یہ پاکستان کی کہانی بن جاتی ہے جس کا مقتدر طبقہ شراب کے نشے میں چور بیرونی سفارت خانوں کے 'دوستوں' کے وہ تجزیے توجہ سے سنتا ہے جو پاکستانی عورتوں کے جسموں کے گداز سے متعلق ہوتے ہیں، جس کے ٹھیکیدار اور دلال کشمیر کی جنگ کا ذکر سن کر مقامی مارکیٹ میں زعفران اور سیب کی پیٹی کو سپلائی کرنے کا منصوبہ بناتے ہیں جس کے سرکاری افسر زن، زر اور زمین کی ہوس میں مبتلا ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ محروم اور دکھی لوگ آپس میں لڑنے میں مصروف ہیں۔'' کچھ پنجابیوں نے کنڈکٹر کو چند فصیح و بلیغ گالیاں دیں 'سالے سندھی، مفت کا پاکستان مل گیا سالوں کو، ہم بھی دو دن میں مزاج ٹھکانے لگا دیں گے۔ہاں!' کنڈکٹر اور ڈرائیور باہر نکل کر ایک طرف کھڑے ہو گئے 'سالے پنجابی پٹ پٹا کر یہاں آئے تو سالوں کا دماغ ہی نہیں ملتا۔سر پر چڑھتے آتے ہیں سور کے بچے۔جیسے ان کی ماں کے خصم کا گھر ہے یہاں'—ایک ہندوراہ گیر یہ قصیدہ سن کر ٹھہر گیا اور داد کے طور پر اس نے کنڈکٹر اور ڈرائیور کو ایک ایک بیڑی پیش کی۔دو بنگالی یہ ہنگامہ دیکھ کر بس سے نیچے اُتر آئے—جب وہ دونوں بس سے ایک محفوظ فاصلے پر پہنچ گئے تو انہوں نے— تبصرہ کیا 'لڑنے دو سالے سندھیوں اور پنجابیوں کو کہتے ہیں پاکستان کی زبان اردو ہوگی، چھی گویا شرنو بنگلا بھاشا ہماری قومی زبان ہی نہیں'۔'' (ص ۸۱،۸۲)

'اور عائشہ آ گئی' کے موضوع کا براہ راست تعلق تو نئی مملکت کے عبدالکریم ایسے ریاکار شہریوں کے قول و فعل کے تضاد سے ہے۔مگر اس کے پس منظر میں ۱۹۴۷ء کے فسادات کی خراشیں بھی موجود ہیں۔'ماں جی' شہاب کا دوسرا شاہکار افسانہ ہے، جس میں اقبال کی عظیم نظم ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' جیسا وقار اور حسن ہے، اس میں نہ صرف ایک عظیم کردار کی سادگی اور عظمت کو اجاگر کیا گیا ہے بلکہ انسانی رشتوں اور خود زندگی سے متعلق ایک نئی بصیرت کا احساس بھی ہوتا ہے۔شہاب کی اس گرانمایہ تخلیق کو رسمی اخلاقیات سے وابستہ کرنے کی بجائے خود اس تخلیق سے ایک نظامِ اخلاق وضع کیا جانا چاہیے۔اس کے دو موثر اقتباس دیکھیے: '' گلگت میں ہر قسم کے احکامات گورنری کے نام پر جاری ہوتے تھے جب یہ چرچا ماں جی تک پہنچا تو انہوں نے عبداللہ صاحب سے گلہ کیا 'بھلا حکومت تو آپ کرتے ہیں لیکن گورنری گورنری کہہ کر مجھ غریب کا نام بیچ میں کیوں لایا جاتا ہے، خواہ مخواہ!'، عبداللہ صاحب علی گڑھ کے پڑھے ہوئے تھے، رگ ظرافت

پھڑک اُٹھی اور بے اعتنائی سے فرمایا' بھاگوان یہ تمہارا نام تھوڑا ہے۔ گورنری تو دراصل تمہاری سوکن ہے جو دن رات میرا پیچھا کرتی رہتی ہے، مذاق کی چوٹ تھی۔ عبداللہ صاحب نے سمجھا بات آئی گئی ہوگئی، لیکن ماں جی کے دل میں غم بیٹھ گیا، اس غم میں وہ اندر ہی اندر کڑھنے لگیں۔'' (ماں جی، ص۳۰) ''کسی سے کوئی کام لینا ماں جی کو بہت گراں گزرتا تھا، اپنے سب کام وہ اپنے ہاتھوں خود انجام دیتی تھیں۔ اگر کوئی ملازم زبردستی ان کا کوئی کام کر دیتا تو انہیں ایک عجیب قسم کی شرمندگی کا احساس ہونے لگتا تھا اور وہ احسان مندی سے سارا دن اسے دعائیں دیتی رہتی تھیں۔'' (ماں جی، ص۲۱)

قحطِ بنگال کی بدترین صورتوں کو شہاب نے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے، کیونکہ وہ ان دنوں نئے نئے آئی سی ایس ہوئے تھے اس طرح انہوں نے اس موضوع سے متعلق جو افسانے لکھے وہ محض اخباری رپورٹوں پر مبنی نہیں تھے بلکہ براہ راست تجربے اور مشاہدے کا نتیجہ تھے۔ 'سب کا مالک' اور 'غریب خانہ' اس موضوع سے متعلق دو افسانے ہیں جن میں بھوک اور محرومی کے ہاتھوں مسخ ہوتے انسانی جذبے اور رشتے ہی زیر بحث نہیں لائے گئے بلکہ سرکاری کارندوں کی بے حسی اور ذخیرہ اندوزوں اور ناجائز منافع خوروں سے ان کے غیر انسانی ملی بھگت کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔

'سب کا مالک' میں ہمیں سماج کے مختلف طبقاتی کرداروں کی جھلک ملتی ہے۔ سائیں بابا کیلئے سب کا مالک اللہ ہے، مگر مولوی صاحب کے درس کا مقصود کچھ اور ہے، اس کے باوجود رضیہ کے دائیں گال پر سائیں بابا کے مستانہ اور بائیں گال پر مولوی صاحب کے مشفقانہ تھپڑ کے نشان ہیں، مگر یہ تو اس افسانے کی تمہید ہے، یہ تو ان حالات کی تمہید ہے جو معمول کے مطابق ہوتے ہیں اور جب اجتماعی سطح پر قیامت ٹوٹ پڑے تو انسانوں کے مختلف طبقات اپنے اپنے اصل چہروں کے ساتھ اس وقت سامنے آتے ہیں۔ زمیندار اور سیٹھ مل کر بھوک کے ہاتھوں ستائے انسانوں کے لئے حیوانی سطح پر جینے یا مرنے کے دو آسان راستے فراہم کر دیتے ہیں، اس منظر کو ہولناک بنانے میں گماشتے، پیروکار مصاحب، گاؤں کے مکھیا، مولوی صاحب، پاٹھ شالاؤں کے پجاری اور اسکول کے ماسٹر سب شامل ہیں۔ قحط کے ستائے ہوئے دیہاتی جب کلکتہ کا رخ کرتے ہیں تو اس عظیم الشان صنعتی شہر کی بے رحم سڑکوں پر انہیں درندگی، بھوک اور سرد موت کا سامنا کرنا پڑتا ہے: ''ان کی اُمیدوں کا کعبہ کلکتہ تھا۔ جہاں بڑے بڑے مکان ہیں۔ رنگ برنگی دکانیں، موٹے موٹے سیٹھ، جہاں کتوں کو گوشت ملتا ہے۔ بلیاں دودھ پیتی ہیں۔ لوگ ناچتے ہیں۔ وہاں چاول بھی تو ہوں گے۔'' (نفسانے، ص۸۲۔۸۳) ''ہسپتال والے بہت نیک تھے وہ مرتے ہوئے لوگوں کو دودھ، کھچڑی، وٹامن، گلوکوس کے لالچ سے بچا لیتے تھے'' (نفسانے، ص۸۱) ''یہ بھوکے اور پیاسے لوگ موت سے لڑنے آئے تھے اب وہ زندگی سے لڑنے لگے۔ وہ نالیوں میں تیرتے ہوئے مونگ پھلی کے چھلکوں اور

گوبھی کے پتوں کو نکال کر کھاتے تھے۔ وہ گندگی کے ڈھیروں کو کرید کر اپنا پیٹ بھرتے تھے وہ کارپوریشن کی کوڑے کرکٹ والی گاڑی پر چیلوں کی طرح جھپٹتے تھے—ان کی لڑائی کتوں سے ہوتی تھی اور جب وہ نڈھال ہو کر سڑک کے درمیان گر جاتے تھے تو لال پگڑیوں والے سپاہیوں کا دستہ انہیں ایمبولینس کار میں ڈال کر ہسپتال بھیج دیتا تھا۔'' (نفسانے،ص۸۰)

'یا خدا' کی طرح 'غریب خانہ' بھی قحط میں سرکاری کارندوں کے رویے کو بے نقاب کرتا ہے۔ جتنی بھی عورتیں جینے کے سہارے کی ڈور تھام کے غریب خانے پہنچتی ہیں، وہ دیکھتی ہیں کہ اس مہین ڈوری کے دوسرے سرے پر ایک نہ ایک سرکاری کارندہ ننگے وحشی حیوان کے روپ میں کھڑا ہوتا ہے 'غریب خانہ' کا ایک منظر دیکھئے: ''اور جب ننھے ننھے بچے خواب میں اپنے مرے ہوئے ماں باپ کی جھنجھناتی ہوئی کھوپڑیاں دیکھ کر چیخ اٹھتے تو اس وقت یکا یک سپرنٹنڈنٹ صاحب کو اپنے ادھورے رجسٹر کا فارم پُر کرنا یاد آتا اور وہ بینا کو اپنے دفتر میں بلا لیتے۔ ڈاکٹر کو گلوکوز کے ڈبے اور کونین کی شیشیاں الماری میں سجانے کے لئے فیروزاں کی فوری ضرورت محسوس ہوتی۔ گلزار حسین سقے کے مشکیزے میں سرِشام ہی چھید ہو جاتے اور بسنتی کو ٹانکے لگانے کے لئے جانا ہی ہوتا۔ بالو اپنا آنچل سنبھال کر بھویں باورچی کے برتن منجھوانے جاتی۔ سکھو مہتر کا ٹوٹا ہوا جھاڑو رقمن کے سوا کوئی نہیں بنا سکتا تھا اور شامولی کو غریب خانے کی حفاظت اتنی پیاری ہوتی کہ وہ آدھی آدھی رات گئے گیٹ کیپر کو ہشیار کرنے جایا کرتی۔'' (نفسانے،ص۲۶۔۲۷)

سیاسی وسماجی ناانصافیوں کے ساتھ ساتھ شہاب نے عورت کے جسمانی استحصال پر بھی نہایت جذباتی انداز میں قلم اٹھایا (جو سماجی ناانصافیوں ہی کا ایک روپ ہے) 'تلاش'، 'دورنگا'، 'پکے پکے آم'، 'پھوڑے والی ٹانگ'، 'ریلوے جنکشن'، 'آیا' اور 'تین تارے' ایسے ہی افسانے ہیں۔ البتہ 'دورنگا' میں اس طبقے کی نشاندہی کی گئی ہے جو ترقی کے لئے بیویوں کو زینے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ 'ماما'، 'سٹینوگرافر' اور 'نمبر پلیز' میں ملازمت پیشہ خواتین کے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جب کہ ایک پنکچر اور 'صنم پلکیت' میں تاریخ اور رومان کو ملا کر کہانی بنی گئی ہے۔ 'شلوار'، 'جلترنگ'، 'جگ جگ'، 'ڈاگی'، 'سردار جسونت سنگھ' اور 'کٹتی ہے رات تو' جنسی اور نفسیاتی الجھاؤ کے افسانے ہیں۔

شہاب نے ایسی زندگی گزاری تھی، جو ملازمت کے سانچے میں بھی غیر معمولی تھی۔ شہاب نے ریٹائرمنٹ کے بعد اپنی ضخیم آپ بیتی ''شہاب نامہ'' تصنیف کی جو افسانوی اسلوب کی حامل ہے اور جو شہاب کے متنوع اور بھرپور تجرباتِ حیات اور تخلیقی جوہر کی عکاس ہے۔

○○○

ابراہیم جلیس، کڑوے لہجے کا میٹھا فنکار

پہلا افسانہ 'رشتہ' فروری ۱۹۴۳ء کے 'ساقی' میں شائع ہوا۔ دوسرا افسانہ 'کلیاں' مارچ ۱۹۴۳ء کے 'نگار' میں شائع ہوا۔ افسانے کے علاوہ ابراہیم جلیس نے ڈرامے، ناول، رپورتاژ، طنزیہ و مزاحیہ مضامین قلمی خاکے اور سفرنامے بھی لکھے۔

آزادی سے بھی پہلے جلیس کے دو افسانوی مجموعے، 'چالیس کروڑ بھکاری' (۱۹۴۴ء) اور 'زمین جاگ رہی ہے' (۱۹۴۵) شائع ہو چکے تھے۔ ابراہیم جلیس پر کرشن چندر اور منٹو کے اسلوب کا گہرا سایہ دکھائی دیتا تھا، طنز کی کاٹ، سماجی واقعیت نگاری اور انسان دوستی، جلیس کی تمام تحریروں میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے تاہم اکثر اوقات یاسیت کا اندھیرا کلبیت کا رنگ بھی پیدا کر دیتا ہے، جلیس کے افسانوں میں غربت، بے روزگاری، جبریت اور عصمت فروشی کا تذکرہ غالب ہے، وہ ہر حساس اور باشعور ادیب کی طرح قحطِ بنگال سے بہت متاثر ہوئے محض وہاں کی بھوک سے نہیں بلکہ بالائی متوسط طبقے کی بے حسی سے بھی۔
''واہ رے تضاد کلکتہ میں ہزاروں انسان دم توڑ رہے ہیں اور دوسری طرف عیش کر رہے ہیں یہ لوگ۔'' (بلیک آؤٹ، زمین جاگ رہی ہے، ص ۴۴)

جلیس کو اس امر کا بھی احساس ہے کہ قحط محض طبعی حالات کا پیدا کردہ نہیں یہ ایک نظام کی لوٹ مار کے لئے موزوں ترین لمحہ بھی ہے اور اس کے نتیجے میں ہلاکت اور افلاس ہندوستان کے دوسرے شہروں میں بھی اسی شدت سے سایہ فگن ہونے لگے تھے: ''بنگال اب سارے ہندوستان میں پھیل گیا ہے — میں نے حیدر آباد میں بھی بنگال دیکھا ہے۔'' (ریلیف فنڈ، زمین جاگ رہی ہے، ص ۱۳۳) 'چور' کا موضوع بھی قحطِ بنگال ہے جب کہ 'تنخواہ کا دن' بھی مخلص نظام کی ستم رانی کا منظر پیدا کرتا ہے جب کہ 'زرد چہرے' میں نچلے طبقے کے ایک کنبے کی ڈرامائی تصویر ہے تو 'آدم خور' میں حیدر آباد دکن کے جابرانہ ماحول کی، اس ماحول کا نقشہ 'کیا باغ و بہار آدمی تھا۔' (کالا چور) میں بھی کھینچا گیا، جہاں سید شاہ رفیع الحسن کلیمی اپنی دلالی کے طفیل ریاست کے حکمران طبقے کی ناک کا بال بن بیٹھتا ہے، اور جلیس لکھتا ہے 'جاگیردارانہ سماج میں سید شاہ رفیع الحسن کلیمی زیادہ اور انسان کم پیدا ہوتے ہیں۔'' (ص ۱۲۰)

جلیس کے ابتدائی افسانوں میں یاسیت، خود رحمی کا افسوس ناک رویہ اختیار کر لیتی ہے، اور رفتہ رفتہ اس کے مجبور کردار بھی مزاحمت بلکہ تشدد کا رستہ اختیار کرتے ہیں، جس کی بھرپور مثال 'درانتی اور ہتھوڑا'

ہے، جس میں درانتی سے فصل کاٹنے کے علاوہ مہاجن کی گردن پر رکھنے کا کام بھی لیا گیا ہے اور لوہا کاٹنے کے ساتھ ساتھ سرمایہ دار کا سر بھی کچلا گیا ہے، آزادی کے بعد جلیس کے تند و تیز اور تلخ قلم میں اور حدت آئی اور یوں 'آزاد غلام'، 'کالا چور' کچھ غمِ جاناں، کچھ غمِ دوراں' اور 'الٹی قبر' ایسے افسانوی مجموعے تخلیق ہوئے، 'فسادات' اور نقل مکانی کے موضوع پر 'آزاد غلام' بہت جوشیلا افسانہ ہے، اس کے دو اقتباس دیکھئے: ''ادھر ایک غریب ہیڈ کلرک کی اٹھارہ سالہ مصیبتوں کی بنائی ہوئی دنیا لال کرتی بازار میں جل رہی تھی، شعلے اُڑا رہی تھی اور اینٹیں گرا رہی تھی اور اُوپر فضا میں ہوائی جہاز، لیاقت علی خان کا ہوائی جہاز، غلام محمد کا ہوائی جہاز، چوہدری خلیق الزماں کا ہوائی جہاز۔'' (ص ۲۵) ''بیوگی، آتشزدگی یتیمی، اُجڑی گودیوں، سر بریدہ بچوں، پستان بریدہ ماؤں، بے حیا بہنوں، بے غیرت شوہروں، بے شرم باپوں، اور جلے ہوئے مسمار مکانوں کو اپنی اپنی پیٹھ پر ڈھو کر یہ ہندوستان اور یہ پاکستان آزاد ہو چکے تھے، سامراج کی غلامی سے آزاد ہوئے تھے یا سامراج کی غلامی کے لئے آزاد ہوئے تھے۔'' (ص ۳۳)

منٹو کے 'دیکھ کبیرا رویا' اور 'اللہ کا بڑا فضل ہے' کی طرح جلیس نے 'گرانڈ عید سیل' اور 'مسلمان بھائی بھائی ہیں' ایسے طنزیہ افسانے لکھے ہیں، جس میں پاکستانی معاشرے میں جڑ پکڑنے والی ریاکاری پر منٹو کے انداز کی پیروی ذرا زیادہ رقت کے ساتھ کی ہے۔ جلیس کو غالباً اپنے کالے رنگ کا کمپلکس تھا، 'رنگ'، 'قیدی' اور 'گوری عورت'، 'کالا مرد' میرے اس قیاس کے اسباب ہیں، اس کے علاوہ جلیس کے ہاں عورت کیلئے پیاس بھی گرد و پیش کی بھوک کا ناگزیر حصہ بن کر آتی ہے، وہ خود للچائی نظروں سے عورتوں کو دیکھتا ہے اور پھر رقیق القلب ہو کر کنواری ماؤں کا ذکر کرتا ہے، اس میں شک بھی نہیں کہ مردانہ سماج میں عورت کو ایک 'شے' کا رتبہ حاصل ہے، جس کا دست بہ دست حصول ممکن ہے، اس صورت حال کو سرمایہ دارانہ نظام کی نفس پرستی اور اشتہا آفرینی نے اور پیچیدہ کیا ہے اس کے ساتھ ساتھ یہ نو آبادیاتی تہذیب کا ثمر بھی ہے کہ بدیسی آقا اپنی نو آبادیوں میں اپنے نطفے کاشت کریں۔ ''سامراجی ملک کا سپاہی، دوسرے ملک میں کبھی محبت چھوڑ کر نہیں گیا، وہ صرف حاملہ عورتیں، ناجائز بچے، جنسی بیماریاں، لوٹ کے آنے کے جھوٹے وعدے یا پھر اپنی لاش چھوڑ جاتا ہے۔'' (سپاہی، آزاد غلام، ص ۹۷)

پاکستانی معاشرے کے تضادات کو حل کرنے کے لئے ابراہیم جلیس نئی 'اخلاقیات' تشکیل دینے کی بھی کوشش کرتا ہے، چنانچہ اس کے افسانے 'سزا' (الٹی قبر) کا ہیرو اپنے کنبے کو روشن اور اجلے مکان میں منتقل کرنے کی خاطر غبن کرتا ہے اور جب اسے جیل بھیجا جاتا ہے تو اطمینانِ قلب کے ساتھ جواب دیتا ہے: ''آٹھ آدمیوں کے جیل میں رہنے سے کہیں بہتر ہے کہ ایک آدمی جیل میں رہے۔'' (ص ۱۵۸)

ابراہیم جلیس نے اپنی وفات (۱۹۷۷ء) سے پہلے سقوطِ مشرقی پاکستان اور اس کے بعد کی

صورت حال پر دو بے حد موثر افسانے تخلیق کیے' بانگلہ دیش' اور 'الٹی قبر' جوان کی وفات کے بعد شائع ہونے والے مجموعے 'الٹی قبر' میں شامل ہیں، 'بانگلہ دیش' کا مرکزی کردار ایک نوعمر لڑکا نذرل ہے، جو بنگالی ہونے کے باوجود ایک بنگالی سودخور سے اپنی ماں کو نجات دلانے کے لیے کراچی کے ایک گھر میں ملازمت اختیار کر لیتا ہے کیونکہ 'پاکستانی بنگالیوں کے لئے کراچی کے نام میں چاندی کے سکے کی کھنک، کرنسی نوٹ کی کڑکڑ اور توے پر سے اُترتی گرم گرم روٹی کی مہک ہوتی تھی: '' حالانکہ یہ شہر بھی دو شہروں کا مجموعہ تھا، امیروں کا شہر اور غریبوں کا شہر۔'' (ص۱۴) کیونکہ '' پاکستان، جب نیا نیا بنا تھا اور بڑے بڑے جاگیرداروں نے، سرمایہ داروں نے برق رفتار ہوائی جہازوں میں اُڑ اُڑ کر ریل، بس، بیل گاڑی اور پیدل چل کر پاکستان پہنچنے والے غریبوں سے بہت پہلے پاکستان کی ساری دولتوں، نعمتوں، کوٹھیوں، دکانوں اور کھیتوں پر قبضہ کر کے غریبوں کے لیے صرف جھونپڑیاں، میدان اور کچے مکان چھوڑ دیئے تھے۔'' (ص۱۶) ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ کے بعد نذرل کے رویے میں تبدیلی آجاتی ہے وہ پنجابی ڈاکٹر کی بجائے سندھی ڈاکٹر سے دوائی لیتا ہے اور کہتا ہے: '' یہ پونجابی لوگ بڑا کھراب ہوتا ہے۔'' (ص۲۲)

پھر وہ قوم پرست بنگالیوں کی خفیہ میٹنگوں میں شرکت کرتا ہے اور بالآخر اپنے '' سونار دیش '' کے سنہری سپنے کی خاطر مشرقی پاکستان چلا جاتا ہے اور ادھر مغربی پاکستان اپنی جذباتیت اور خوش فہمی میں اسیر رہتا ہے، ایک خوش فہم مقرر نے بڑے جوش سے کہا: '' مغربی اور مشرقی پاکستان اسلام کے مضبوط رشتے سے بندھے ہوئے ہیں، انہیں دنیا کی کوئی طاقت، ایک دوسرے سے جدا نہیں کر سکتی۔'' (ص۲۹) اور پھر آزادی کے بعد نذرل دل برداشتہ ہو کر کراچی لوٹ آتا ہے، کیونکہ اس کی ''ماں کو کوئی جنرل یحییٰ خان لے گیا، گھر خالی پڑا تھا، صحن کی رسی پر صرف ماں کی ساڑھی لٹکی ہوئی تھی، مگر ماں نہیں تھی۔'' (ص۳۲) اور اب اس پر یہ حقیقت روشن ہو چکی ہے: '' سب سے بڑا دیش تو یہ سالا پیٹ ہے صاب، سب سے بڑا دیش۔'' (ص۳۳)
'اُلٹی قبر' کا تعلق بھی اس صورتِ حال سے ہے، پر اس کی 'عائشہ' ڈھاکہ میں مہاجر بن کر گئی تھی: '' جسے کوئی سیاسی عقیدہ یا نظریہ پاکستان ڈھاکہ نہیں لے گیا تھا، بلکہ اس کا شوہر عبدالمجید اسے ڈھاکہ لے گیا تھا۔'' (ص۳۶) پھر آہستہ آہستہ ایک طرف بنگالی قوم پرستی زور پکڑتی گئی تو دوسری طرف مذہبی جنون، جس کی وجہ سے جلیس لکھتے ہیں: '' اسلام پھر سے تیرہ سو برس پیچھے چلا گیا تھا تو پاکستان بھی تیرہ سو میل دور پیچھے ہٹ گیا تھا۔'' (ص۳۸) اور پھر سورج سوا نیزے پر آجاتا ہے، مسجد میں عورتوں کی عصمت دری ہوتی ہے اور پیش امام محراب کے پیچھے چھپ کر دعائیں مانگتے ہیں (ص۴۱) عائشہ کا شوہر قتل ہوتا ہے اور بیٹی اغوا، وہ پاکستان پہنچتی ہے تو منٹو کی سکینہ (کھول دو) اور شہاب کی عائشہ (یا خدا) کی طرح ابراہیم جلیس کی عائشہ پر بھی سرکاری کارندے جسمانی تشدد کرتے ہیں۔

ناقد ممتاز شیریں کا تخلیقی کرب

ممتاز شیریں کے افسانوں کو توجہ سے پڑھنے والوں کا ایک طبقہ ایسا بھی ہے۔ جو افسانوی ادب سے متعلق ان کی تنقیدی بصیرت کی جھلکیاں ان کی تخلیقات میں تلاش کرنے کی سعی کرتا ہے، غالباً اس کا احساس خود ممتاز شیریں کو بھی تھا۔ چنانچہ رفتہ رفتہ ان کی تخلیقات میں سے بے ساختگی کا عنصر کم ہوتا گیا۔ 'گھنیری بدلیوں میں' اور 'اپنی نگریا' اکتا دینے کی حد تک سوانحی افسانے ہیں ان دونوں افسانوں میں ممتاز شیریں متخیّلہ کے استعمال سے خائف محسوس ہوتی ہیں۔ ممتاز شیریں نے پریم چند کے ایک افسانے 'شکوہ شکایت' کی تکنیک اور موضوع کی بے پناہ تعریف کی ہے۔ (معیار،ص۱۷) چنانچہ 'گھنیری بدلیوں میں' پریم چند کے اسی افسانے کو ایک طرح سے تخلیقی پردے پر خراجِ تحسین پیش کیا گیا ہے، اس افسانے میں اہم ترین حصہ وہ ہے جہاں شوہر کی محبت آمیز مغائرت یا وابستہ بے تعلقی کا نقش ابھارا گیا ہے: ''ایک عجیب وحشت کے عالم میں وہ بوسوں کی بارش برسا رہا تھا اس کے رخسار پر، گردن پر، بالوں پر، ہونٹوں پر، اپنے جلتے ہوئے ہونٹ جمائے ہوئے گویا ان کا سارا رس چوس لے گا لیکن چڑھی ہوئی سانسوں کے درمیان اس کے مضطرب ہونٹوں سے کیسے غیر رومانی جملے نکل رہے تھے، تم نے بی اے میں کون سے سبجیکٹ لئے تھے؟ تمہیں کس سے زیادہ دلچسپی ہے۔ فلسفہ سوشیالوجی، اکنامکس؟ لٹریچر؟ تم پاکستان کی حامی ہو یا اکھنڈ ہندوستان کی۔'' (ص۸۳)
'اپنی نگریا' اس اعتبار سے بڑا تکلیف دہ افسانہ ہے کہ اس میں 'نیا دور' کا نام لے کر حلقۂ ادارت یا حلقۂ ارادت کے کسی رکن کی جانب سے اس طرح کے توصیفی جملے لکھے گئے ہیں: ''نیا دور، اتنے اعلیٰ معیار اور اچھی پروڈکشن کا رسالہ مانا جاتا تھا کہ دو تین بہت اچھے انگریزی رسائل بھی اس کے تبادلے میں آتے تھے۔'' (ص ۹۸) ''یہ تو اور بھی بری بات ہے ایک دوسرے درجے کے افسانوں کو 'نیا دور' میں جانے دیں۔'' (ص۱۰۴)
یہی نہیں، صمد شاہین کا نام بدل کے 'شاہد' رکھ دیا گیا ہے اس افسانے میں اپنے 'سوانحی افسانوں' کی اہمیت بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے: ''تم تو ایسے کہہ رہی ہو، جیسے اس طرح کے افسانے (آٹو بیا گرافک افسانے) لکھنا کمتری کی بات ہے۔ دنیا کے لٹریچر میں کئی بہترین چیزیں آٹو بیا گرافک ہی تو ہیں واقعات کی سچائی اور جذبات واحساسات کی مہین باریکیوں کی صحیح عکاسی اس میں آسانی سے ہوسکتی ہے۔'' (ص۱۰۲)
ممتاز شیریں عام طور پر طنز کرنے کی اہلیت نہیں رکھتی تھیں ('آزاد نگارستان' استثنا کا درجہ رکھتا ہے) اس لئے ممکن ہے کہ اس افسانے میں اشارہ محض ان کے جذبات کی سادگی کا مظہر ہو، لیکن دلچسپی کا حامل ہے۔

''احمد ندیم قاسمی کے خطوں میں برادرانہ محبت اور خواہر نوازی—'' (ص ۱۰۹)

ممتاز شیریں نے عموماً اپنے افسانوں پر تنقید کرتے ہوئے ڈاکٹر احسن فاروقی کی طرح خودستائی سے کام لیا ہے۔ تاہم 'اپنی نگریا' کے یک رُخے پہلو اور محدودیت کا انہیں خود بھی احساس تھا لکھتی ہیں ''اب 'اپنی نگریا' لکھنے کے اتنے عرصے بعد وہ معصوم ترنگ کچھ عجیب معلوم ہوتی ہے، گو یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ افسانہ 'اپنی نگریا' کی حیثیت محض ہنگامی ہے، تاہم یہ افسانہ ان دوسرے افسانوں کے ساتھ ('انگڑائی'، 'آئینہ' 'گھنیری بدلیوں میں') جگہ نہیں پا سکتا۔ جن میں خصوصی تجربہ حقیقت کے ایک پہلو کا عکس بن گیا ہے یہاں یہ ذاتی تجربہ تک محدود رہتا ہے۔'' (دیباچہ نقش ثانی ص ۱۶۷) حسن عسکری نے 'اپنی نگریا' کے افسانوں کو مدنظر رکھ کر کہا تھا ''ایک لحاظ سے تو ان کے افسانے شادی کے ادارے کا پروپیگنڈا ہیں۔'' (پیش لفظ ص ۱۱) بلاشبہ ممتاز شیریں کے اس مجموعے کے تمام افسانوں میں مرد اور عورت کے اہم ترین جذباتی اور سماجی رابطے کی معنویت کو 'رفاقت' کے ایسے احساس کے روپ میں اجاگر کیا گیا ہے، جس کے لئے دوستوفسکی کے مرکزی کردار تڑپتے اور ترستے ہیں، عورت اور مرد کے تعلق کے صحت مند حیاتیاتی اور سماجی پہلو کی قوت کی بھرپور جھلک ممتاز شیریں کے پہلے افسانے 'انگڑائی' میں ملتی ہے۔ ممتاز شیریں خود لکھتی ہیں: ''اس موضوع پر پہلا افسانہ ہے جو بغیر کسی جنسی چٹخارے اور سنسنی خیزی کے نفسیاتی نزاکت اور فنکارانہ نفاست سے نبھایا گیا ہے۔ موضوع کے خطرے کے باوجود 'انگڑائی' کی نزاکت اور معصومیت آخر تک برقرار رہتی ہے۔ (دیباچہ نقش ثانی ص ۱۶۳) یہ افسانہ واقعی فنکارانہ نفاست کے ساتھ تخلیق ہوا ہے، اس لئے 'خودستائی' کا عیب ابھرنے نہیں پاتا۔ مسِ فانس ایک مشفق استاد ہی نہیں 'مرد عاشق' کا سایہ بن کر اپنی پسندیدہ شاگردوں پر 'چھا' جانے کی کوشش بھی کرتی ہیں اور 'گلنار' (افسانے کی متکلم) بھی ان کے ایسے شاگردوں میں سے ہے مگر اس کی نسبت ایک جوانِ رعنا، پرویز سے طے ہو چکی ہے، جس کی تصویر کے مقابل، مس فانس کا کردار مضحکہ خیز اور کریہہ معلوم ہوتا ہے، چنانچہ افسانے کے اختتام پر بار بار کے بلاوے پر گلنار مس فانس کے سامنے جاتی ہے تو پرویز کے پسندیدہ رنگ کا لباس پہنتی ہے اور اس کی تصویر بھی ساتھ لے لیتی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ 'میلانِ ہم جنسی' پر اردو میں یہ اکیلا افسانہ ہے جس میں لذتیت، ڈرامائیت اور سنسنی خیزی کا شائبہ تک نہیں، حسن عسکری نے اس افسانے پر اظہار رائے کرتے ہوئے بجا طور پر یہ کہا ہے کہ ''انگڑائی میں تو براہ راست میلانِ ہم جنسی کا ذکر ہے لیکن اس موضوع کی تمام ترغیبات کا ممتاز شیریں نے بڑی دلاوری سے مقابلہ کیا ہے—انہوں نے میلانِ ہم جنسی کے افعال پر نہیں بلکہ احساسات پر اپنے افسانے کی بنیاد رکھی ہے—انہوں نے میلانِ ہم جنسی کے عمل پر اتنا زور نہیں دیا، جتنا میلان ہم جنسی کے خلاف ردِ عمل پر۔'' (پیش لفظ ص ۱۰)

'اپنی نگریا' کے افسانوں میں 'آئینہ' سب سے زیادہ موثر، تہہ دار اور پائیدار افسانہ ہے، افسانے

کا خام مواد روایتی اور پیش پا افتادہ دکھائی دینے والے کرداروں اور واقعوں سے لیا گیا ہے، محبت کرنے والی آیا یا نوکرانی، اس کو غلط سمجھنے والے متکلم کے ماں باپ، متکلم کی کڑھن، اس نوکرانی کی بدحالی سے پہلے کی خوشحال دنیا وغیرہ، مگر افسانے کی دنیا کے ان روایتی اجزا سے کام لے کر بھی ممتاز شیریں نے جو افسانہ تخلیق کیا ہے، اسے عامیانہ نہیں کہا جا سکتا۔ 'نانی' کا کردار اردو افسانے کے کرداروں میں ایک زندہ کردار ہے۔

'آئینہ' بظاہر ایک دنیا اور مخصوص زمان و مکاں کے روداد ہے، مگر غور کریں تو خود متکلم کی دو دنیائیں ہیں، ایک بچپن کی اور دوسری خوابناک شباب کی، ان دونوں دنیاؤں کو جوڑنے والی کڑی محبت کے معاملے میں اس کی حاسد ماں نہیں بے تعلق باپ نہیں بلکہ نانی اماں ہیں جس کی تین دنیائیں ہیں۔ ایک اس کی گم گشتہ جنت ہے، جسے وہ آئینے کے ٹکڑے کی مدد سے جوڑنا چاہتی ہے۔ دوسری دنیا بے ثمر ریاضت اور رائیگاں محبت کی ہے جب کہ تیسری دنیا وہ ہے جہاں اس کے ہم عمر بوڑھے، بوڑھیاں جمع ہو کر رفتار زمانہ پر تبصرے کرتے ہیں۔ افسانے کے بعض موثر حصے دیکھئے: ''جب کبھی وہ تمہیں ڈانٹ بتائیں، تو تم کچھ جواب دینے کی بجائے خاموش نگاہوں سے گھورنے لگتیں، شاید تمہارے یوں دیکھنے سے تمہارا مدعا طلب رحم ہوتا، مگر تمہاری پھیکی بے نور آنکھیں اس کو ظاہر نہ کر سکتی تھیں اور امی کسی خوف سے سہم جاتیں۔ گویا تم ان پر آنکھوں کے ذریعے جادو اتار رہی ہو۔'' (ص ۱۹) ''چند پیسوں کی اُمید میں مجھے ننگ دھڑنگ چھوڑ کر چلے گئے، میں اس رات کیا سوتی، بدن پر ایک کپڑا نہیں، بھوکی، ٹھنڈ سے ٹھٹھری ہوئی ایک کونے میں دبکی بیٹھی رہی، رات بھر اپنی پھوٹی کھسمت پر رویا کی، صبح رسوئی میں ادھر ادھر سے کچھ کوئلے جمع کر کے انہیں سلگا کر چولہے کے پاس بیٹھی آگ تاپ رہی تھی ایسے میں کیا دیکھتی ہوں میرا بھائی آ کھڑا ہوا ہے، کھدایا مجھ پر گھڑوں پانی پڑ گیا، جمیں میں گڑ جاتی، ایسی حالت میں مادر جادننگی، کھدایا جمیں سکھ (شق) ہو جاتی اور میں اس میں سما جاتی آہ! ہم گھنا گاروں کی دعا کہاں کھبول ہوتی ہے، وہ تو اگلی نیک بیبیوں کا ہی لیکھ تھا۔ ادھر دعا ہونٹ سے نکلی اور جمیں سکھ ہو گئی۔'' (ص ۳۷۔۳۸) ''وہ گھسے میں یہ باتیں کہتا تو اور بات تھی، گھسہ اُتر ہی جاتا اور مجھے کچھ آس ہوتی، لیکن یہ کہتے وقت اس کے چہرے پر کیسا سکون تھا، گھسہ نام کو نہیں — میں تبھی جان گئی کہ اس کا ارادہ پکا ہے۔'' (ص ۳۱) اور افسانے کا کمزور ترین حصہ وہ ہے جہاں ''ماں'' سے غیر ضروری طور پر اعتراف کرایا گیا ہے: ''اس کی ذمہ دار تم ہو، تمہاری طرف سے میں نے اپنی ننھی کو اتنا ستایا، میں حسد کی آگ میں بھن رہی تھی۔'' (ص ۲۳)

'رانی' اور 'شکست' ترقی پسند تحریک کے زیر اثر تخلیق ہوئے، جس کی وجہ سے ممتاز شیریں نے بعد میں معذرت خواہانہ طرزِ عمل اختیار کیا اور ان دونوں افسانوں کو اپنے دوسرے افسانوں کے مقابلے میں کمتر گردانا: '' 'رانی' اور 'شکست' کے بارے میں مجھے یہ قطعی دعویٰ نہیں کہ یہ بہت اچھے افسانے ہیں 'آئینہ' اور 'آندھی

میں چراغ ' میں بھی غربت اور افلاس کے مارے دکھی اور بدنصیب کردار ہیں، لیکن ان افسانوں کی تخلیق اندرونی تحریک سے ہوتی ہے رانی اور شکست کی پیشکش میں بیرونی شعوری کوشش شامل ہے۔'' (دیباچہ، نقش ثانی، ص ۱۶۹)
اصل میں 'نیا دور' اور اس کی مجلس ادارت کے گاڈ فادر محمد حسن عسکری پہلے ہی فرما چکے تھے۔ '' یہ دونوں افسانے ترقی پسندی سے متاثر ہو کر لکھے گئے ہیں اور ان میں وہ جان نہیں آسکی جو شیریں کے ان افسانوں میں ہے جو متوسط طبقے کے بارے میں ہیں۔'' (پیش لفظ، ص ۱۲) بہر حال یہ وہ افسانے ہیں جو ممتاز شیریں کی تخلیقی قوت کو اجتماعی زندگی سے نہ صرف مربوط کرتے ہیں بلکہ ان تخلیقی امکانات کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ جنہیں '' ترقی پسندوں سے وابستگی کے خوف ' سے ممتاز شیریں نے دبا دیا۔ 'رانی ' میں بھی شیریں کا محبوب پتی ورتا کردار موجود ہے، مگر اس کا ماحول اتنا کربناک اور سنگین ہے اور غربت، بیماری اور خودغرضی کی کراہت اس درجہ ہے کہ گوری اور راموکے تعلق کی بے غرضی کا تاثر اس درجہ نہیں ابھرتا، جتنا شرفِ آدمیت کو پامال کرنے والی قوتوں کا نقش۔ جنگِ عظیم دوم کے بعد ہندوستان میں ٹھونسی جانے والی راشن بندی عملاً کمزوروں اور بھوکوں کے لئے تھی: '' وہ گڑگڑا رہی تھی، پھر وہ خاموشی سے آنکھیں پونچھتی ہوئی باہر نکل آئی اور گھر آ کر پانچوں بچوں کو ساتھ لے آئی، اف وہ بچے! آنکھیں اندر دھنسی ہوئیں۔ صرف ایک پھٹی لنگوٹی باندھے ننگ دھڑنگ پیٹ پیٹھ سے جالگا تھا اور پسلیوں کی ہڈیاں اتنی ابھر آئی تھیں کہ انہیں اچھی طرح گنا جاسکتا تھا، اس میں کوئی شک نہیں کہ انہوں نے تین دن سے نہیں تو دو ایک دن سے تو کچھ نہیں کھایا تھا۔ وہ مشکل سے گھسٹ گھسٹ کر چل رہے تھے اور چھوٹے بچوں کو تو ماں کھینچے لئے آرہی تھی۔'' (ص ۱۱۶) '' وہ کوپن دیتے ہوئے بولے مہربانی سے جلدی کیجئے ہم آج سینما جارہے ہیں۔ بیگم کب سے تیار ہو بیٹھی ہیں، میں تانگہ لینے نکلا تھا کہ راستے میں مسٹر یوسف مل گئے، انہوں نے کہا کہ آج ڈپو میں بہت اچھے چاول آئے ہیں بند ہونے سے پہلے جلدی جا کر لے لو، ورنہ ختم ہو جائیں گے۔ میں اسے لے کر یہاں چلا آیا، ذرا جلدی کیجئے ساڑھے چھ ہو رہے ہیں۔'' (ص ۱۲۹) 'شکست' کا بوڑھا بالزاک کے ژوریو (گوریو) کا سایہ معلوم ہوتا ہے۔ بیاہتا بیٹی اور نواسی اپنی دنیا میں گم یا گم رہنے پر مجبور، داماد کی جانب سے سونے کی انگوٹھی کا مطالبہ اور خود اس کے سرد ویران وجود میں لمحہ بہ لمحہ اترتی بے رحم تنہائی، بھوک اور موت کا اندیشہ — فخر و غریب ہوتے ہوئے بھی بے پناہ غیور ہے، وہ ایک اچھے گھر کی نوکری صرف گالی سن کر چھوڑ دیتا ہے مزدوری اختیار کرتا ہے، ضعف، بیماری اور بڑھاپا اسے دوسرے درجے کے مزدور کا رتبہ دلواتے ہیں، جب کہ میدان میں پہلے درجے کے مزدور با افراط میسر ہیں، موت اس کے وجود میں دستک دے رہی ہوتی ہے، جب وہ انا کی لاش لے کر اپنی بیٹی کا دروازہ کھٹکھٹا رہا ہوتا ہے، ایسے انجام کی بدولت افسانہ کی نفسیاتی اور سماجی معنویت بڑھ گئی ہے۔
ممتاز شیریں 'میگھ ملہار' کے دیباچے میں (۵۳ صفحات) اپنے فنی ارتقاء کا جائزہ لیتے ہوئے

لکھتی ہیں: ''دوسرے مجموعے کے افسانوں میں جن میں 'اپنی نگریا' سے کافی وقتی فاصلہ ہے، میں نے اپنے آپ سے باہر نکلنے کی اور علیحدگی اور معروضیت قائم رکھنے کی کوشش کی ہے، مجھے یہ دعویٰ نہیں ہے کہ میں نے فلابیر کی معروضیت حاصل کر لی ہے— میں نے اپنے آپ سے گریز کیا ہے اور میری ذات میرا مادی وجود ان افسانوں میں کہیں نہیں ہے۔ لیکن میرے معیار و اقدار اخلاقی نظریۂ حیات اور میرا تخلیقی وژن یہ سب لوازم ان میں غیر محسوس طور پر گھلے ہوئے ہیں۔'' (ص ۱۲) ''میں اپنے بارے میں صرف یہ کہہ سکتی ہوں کہ پہلے درجے سے گزر کر میں نے قدم رکھا ہے اور اپنی ذات میں نارسیسی انہماک پر بڑی حد تک قابو پالیا ہے۔'' (ص ۲۵) 'میگھ ملہار' کے افسانے پڑھنے سے بھی پہلے اس دیباچے کے لب و لہجے سے ہی ظاہر ہو جاتا ہے کہ ممتاز شیریں کا یہ گمان درست نہیں کہ انہوں نے اپنی ذات میں نارسیسی انہماک پر بڑی حد تک قابو پالیا ہے۔ 'کفارہ' اور 'دیپک راگ' کے سوا تمام افسانے معمولی درجے کے ہیں۔ 'میگھ ملہار' کو اگر ناولٹ یا طویل مختصر افسانے کی بجائے مختصر افسانہ ہی کہا جائے (جیسے عزیز احمد کا 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں' یا کرشن چندر کا 'زندگی کے موڑ پر') تو بھی اس افسانے کو علمیت بلکہ علمیت کی نمائش نے تباہ کر دیا ہے، وگرنہ اس کے دو حصے واقعی تخلیقی اوصاف رکھتے ہیں۔ ''کفارہ'' ممتاز شیریں نے پہلے انگریزی میں "The Atonement" کے عنوان سے لکھا [۴۰، ص ۱۱۳] انگریزی لفظ Atonement کے ساتھ جب "The" لگایا جائے تو پھر یہ حضرت عیسیٰ کی صعوبتوں اور تصلیب کا مظہر بن جاتا ہے اردو میں ''کفارہ'' اس معنوی پہلو کے اظہار سے قاصر رہتا ہے۔ بہر طور یہ زندگی اور موت کی سرحد پر لکھا ہوا ایک افسانہ ہے جس کی مرکزی کردار خود ممتاز شیریں ہیں۔ بنکاک کے قیام میں انہوں نے اس اذیت ناک تجربے سے گزر کر ایک مردہ بچے کو جنم دیا تھا، عیسوی عقیدے کے مطابق حوا کے گناہ کا کفارہ مریم نے اس طرح ادا کیا کہ نفسِ سماوی کو جنم دے کر سنگِ ملامت قبول کیا اور پھر اپنے بیٹے کو سولی پر چڑھتے دیکھا۔ عتیق احمد نے اس افسانے کے تجزیے کے ابتدائی حصے میں صورت حال کو پیچیدہ کر دیا ہے [۴۱، ص ۱۹۳] حالانکہ سوال سیدھا سادا ہے کہ کفارہ کس نے ادا کیا؟ ماں نے یا مردہ بچے نے؟ ماں اذیت کے باوجود زندہ ہے جب کہ بچہ مر چکا ہے، اس لئے جواب خود بخود ملتا ہے کہ بچے نے مر کر اپنی ماں کو موت سے بچا لیا ہے (مگر اس کی اذیت بھی ماں ہی کو سہنی ہے۔) 'کفارہ' میں خواب اور نیم بیداری کا ماحول ایسا ادھورا اندھیرا تخلیق کرتا ہے جو افسانے کی رمزیت میں اضافہ کرتا ہے۔ اس افسانے سے ہی پتہ چل جاتا ہے کہ اب ممتاز شیریں ایک فرد کی صعوبتوں کا مفہوم اجتماعی لاشعور، تہذیب اور فلسفہ کے کھنڈروں اور کتابوں سے جاننے کی سعی کریں گی، چنانچہ اس کا بوجھل اظہار 'میگھ ملہار' میں ہوا ہے۔ افسانے کا موضوع فن کے ہاتھوں موت کی 'شکست' ہے مگر میرے خیال میں اس افسانے کو کتابی معلومات کے ہاتھوں فن کی شکست کہنا چاہئے۔ ممتاز شیریں بلاشبہ عالم تھیں، مگر انھیں اپنے انٹلکچوئل ہونے کا احساس

'میگھ ملہار' کے افسانوں میں بھی رہا ہے، جس سے اسے افسانے کی بجائے افسانے کا کھنڈر کہنا چاہیے، حالانکہ ہندو دیو مالا، یونانی دیو مالا اور پھر تاریخی وتہذیبی معلومات سے تاج محل تعمیر کرنے کی کوشش کی گئی تھی (عزیز احمد نے بھی 'زریں تاج' میں عجمی تاریخ وتہذیب کو افسانہ نگار کی متخیّلہ اور جذباتی واردات سے گوندھا ہے مگر وہ 'چیزے دگر' ہے۔)

'دیپک راگ' عورت اور مرد کے تعلق کو ایسے زاویے سے دیکھنے کی کوشش ہے جو گزشتہ برسوں میں ڈاکٹر احسن فاروقی کے افسانوی ادب سے مخصوص ہو گیا تھا، بہر طور یہ افسانہ دلچسپ ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ممتاز شیریں نے بقول خود شر کو چھونے کی کوشش کی ہے (دیباچہ: میگھ ملہار، ص ۲۹)۔ اس کے علاوہ ممتاز شیریں نے یہ بھی کہا ہے 'دیپک راگ' سہ بعدی اور تکنیکی اعتبار سے قوس قزحی افسانہ ہے۔ اس میں ایک تھیم سے سات افسانے یوں پھوٹے ہیں جیسے ایک ہی رنگ یعنی سفید روشنی سے سات مختلف رنگ پھوٹتے ہیں یہ رنگ آپس میں ملتے بھی ہیں اور ایک دوسرے کا تضاد بھی پیش کرتے ہیں اور دو رنگوں کی ملاوٹ سے درمیان میں ایک اور بھی رنگ پھوٹتا ہے 'دیپک راگ' کے سات مختلف حصے آپس میں ملاپ اور تضاد کی اسی کیفیت کے مظہر ہیں۔'' (دیباچہ: 'میگھ ملہار' ص ۳۷) مجھے اس سہو پر حیرت ہوتی ہے (ممکن ہے کہ پہلے سات حصے ہوں بعد میں ایک قلم زد کر دیا گیا ہو۔ مگر دیباچے میں یہ عدد برقرار رہا ہو) کہ ممتاز شیریں نے اسے کس طرح سات افسانے یا ایک طویل افسانے کے سات حصے قرار دیا ہے، کیونکہ اس کے چھ واضح حصے ہیں:

۱۔ فاکس ٹروٹ (چھوٹے اور تیز قدموں کا ایک رقص) ۲۔ کیاس نووا (رقص گاہ، کلب)
۳۔ جوار بھاٹا ۴۔ نغمے کی موت ۵۔ وجدان کی پرواز
۶۔ بیاترچے اوتھیلو (شیکسپیئر کے ڈرامے کے ایک کردار کا طنزیہ استعمال)۔ اس افسانے میں پہلی مرتبہ ممتاز شیریں نے عورت اور مرد کے تعلقات کو ازدواجی تعلقات کے علاوہ بھی دلچسپی سے دیکھا ہے، اس طرح محبت کی کئی روپ سامنے آتے ہیں۔ افلاطونی محبت، ہوس ناکی، پاکیزہ ہوسناکی، ہوسناک پاکیزگی رقابت سے محروم محبت، رفاقت سے آزاد محبت، تاجرانہ محبت، منصوبہ بند محبت ــــ اس لیے میں اگر کہوں کہ اردو افسانے میں شاید ہی کوئی ایسی مثال ہو، جس میں اتنے مختلف زاویوں سے محبت اور فریب کے مفہوم کو اجاگر کیا گیا ہو تو نامناسب نہ ہوگا، البتہ نغمے کی موت والے حصے میں ایک 'ترقی پسند ناول نگار' کا احوال لکھتے وقت ممتاز شیریں اپنے تعصّبات پر قابو نہیں رکھ سکیں۔

'آندھی میں چراغ' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جس کی پہلی دو کڑیاں 'شکست' اور 'رانی' ہیں افسانے کی فضا میں وہ تلخی، افسردگی اور یاسیت ہے جو ایک عرصہ تک ترقی پسند افسانے کی پہچان رہی۔ انت اور نیلا کی مفلسی کو ازدواجی یگانگت اور مسرت سے آمیخت کر کے ایسی کہانی بُنی گئی ہے، جس میں رفتہ رفتہ

کڑواہٹ کا غلبہ ہوتا جاتا ہے، اننت، حاملہ نیلا کو لے کر ہسپتال پہنچتا ہے تو ڈاکٹر اسے ڈانٹتے ہیں کہ وہ کیوں اپنی بیوی کو متوازن خوارک اور مقوی ادویہ فراہم نہیں کر سکا؟ پھر نیلا پر موت کا سایہ پڑنا شروع ہوتا ہے، پہلے مردہ بچہ پیدا ہوتا ہے۔ پھر موت ڈاکٹروں کے بے حس اور سرد لب و لہجے میں حلول کر جاتی ہے، ہسپتالوں میں بھی جس طرح طبقاتی امتیاز برتا جاتا ہے اس کا اظہار یوں ہوتا ہے: ''بازو کے سپیشل وارڈ والی لڑکی کا شوہر رات گیارہ، ساڑھے گیارہ تک اس کے پاس بیٹھا رہتا تھا اور یہی نرسیں خاموشی سے بند دروازہ کھول دیتی تھیں اور جب لڑکی بھی اس کے شوہر کو دور تک پہنچا کر خوشی سے جھومتی ہوئی واپس ہوتی تو ہنس ہنس کر اسے چھیڑتیں ''بڑی محبت ہے تم دونوں میں۔'' (ص ۸۵۔۸۶) افسانے کا اختتام فلمی انداز کا ہے۔ جب اننت مردہ نیلا کو بازوؤں میں اٹھا کر سیڑھیوں سے اترنا شروع کرتا ہے، نیچے اور نیچے — 'بھارت ناٹیہ' فنی طور پر تو بے حد کمتر درجے کا افسانہ ہے، لیکن اس کی سیاسی معنویت بہت زیادہ ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اردو کے صفِ اوّل کے افسانہ نگار نے قیام پاکستان کو خوش دلی سے قبول نہیں کیا تھا۔ اس سلسلے میں اس کے ضمیر اور ادراک کی مطابقت تحریک پاکستان کے قائدین سے نظر نہیں آتی، البتہ قیام پاکستان کے بعد ایسے بہت سے افسانے لکھے گئے جن میں پاکستان کے قیام کو برطانوی استعمار کی حکمت عملی کا نتیجہ قرار دیا گیا ہے، تحریکِ پاکستان کے قائدین کو فرقہ پرست، تنگ نظر اور مفاد پرست ظاہر کیا گیا۔ قیام پاکستان کے بعد بھی ترقی پسندوں اور قرۃ العین حیدر کی اس مرغوب تھیم کا جواب فنی واردات بن کر سامنے نہ آیا کہ ارضی تہذیب نا قابل تقسیم ہے اور برصغیر کے باشندوں کی ثقافتی وحدت کے مقابلے میں سیاسی روش ہنگامی محرکات کی پیدا کردہ ہے، ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنے ناول 'سنگم' میں اس کا جواب دینے کی کوشش کی مگر جنرل محمد ایوب خان کی تعریف اور چاپلوسی نے اس ناول کو مضحکہ خیز بنا دیا۔ میری معلومات کے مطابق 'بھارت ناٹیہ' واحد افسانہ ہے جس میں کسی پاکستانی افسانہ نگار نے پاکستان کا جواز پیش کیا ہے، اگر چہ یہ المیہ ہے کہ یہ ریڈیو کا فیچر معلوم ہوتا ہے۔ اچھے افسانہ نگار کی تخلیق نہیں، تمثیل کی بالائی سطح انتہائی کمزور ہے۔ کتابی مباحث، افسانویت میں جذب نہیں ہو سکے۔ ہندوستانی دوشیزہ کے پردیسی محبوب (مسلمان) اور اجنبی شوہر (انگریز) سے مواصلت کے زمانی بُعد کو تمثیل میں جذب نہیں کیا جا سکا۔ بہر طور یہ افسانہ ایک سیاسی تمثیل ہے بھارت ناٹیہ ایک رقص ہے جس میں پہلے جسم کے ایک حصے کو نمایاں کیا جاتا ہے اس کے بعد پورے وجود کے انداز کو پھول کی شکل دی جاتی ہے۔ ممتاز شیریں نے ہندوستان کو ایک عورت کے طور پر دیکھا ہے، جو مسلمان پردیسی کی الفت میں گرفتار ہوتی ہے، مگر عیار اجنبی اسے بیاہ لے جاتا ہے (مسلمانوں کا ہزار سالہ اقتدار محض اُلفت ہے اور انگریزوں کا سو، سوا سو سالہ حکومت شادی؟) اس کے بعد وہ اجنبی اسے اس کے اثاثے سے محروم کر کے چل پڑتا ہے، وہ توام بچوں کو جنم دیتی ہے جس میں چھوٹا بچہ پردیسی کے اوصاف کا وارث ہے،

دونوں بچوں کی زندگی اس صورت میں قائم رہ سکتی ہے کہ انہیں آپریشن کے ذریعے کاٹ کرالگ الگ کر دیا جائے، چنانچہ ایسا کیا جاتا ہے۔افسانہ ان سطور پر ختم ہوتا ہے: ''دونھوں نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا، جیسے کڑی نظروں سے کہہ رہا ہو۔تمہیں کیا حق تھا اپنا الگ وجود بنانے کا، مجھی میں رہتے، اتنے سے تو ہو اور چھوٹے کی نظروں نے گویا جواب دیا، کیا پڑی تھی، میں بالکل الگ رہ کر بھی تم میں رہوں؟ اپنی آزادی کھودوں؟ ہم اب الگ الگ اور آزاد ہیں۔لیکن ہم میں ایک گہرا ناطہ ہے اور ہم ایک دوسرے کے بہت اچھے دوست رہ سکتے ہیں۔'' (ص۱۰۱۔۱۰۲) مگر اس کے باوجود ممتاز شیریں کا موقف اس حصے میں اپنے نظریاتی مخالفین سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے اور افسانے میں ان جملوں کی شمولیت پر تعجب ہوتا ہے۔''توام بچے؟ اس کے ایک بچہ کیوں نہ ہوا؟——اور پھر اس کے دل میں اجنبی کے لئے نفرت اُمڈ آئی۔یہ بھی اس کی لائی ہوئی مصیبت تھی۔بیج پھوٹ گیا تھا اور یہ دونوں بچے ایک نہ ہو سکتے تھے۔'' (ص۹۹) 'آزاد نگارستان' ایک سیاسی طنزیہ ہے، جس میں ممتاز شیریں نے اپنے اسلوب سے انحراف کیا ہے، وہ اس کے تمہیدی نوٹ میں لکھتی ہیں:

''عنوان میں نے دیا ہے۔جو مرزا فرحت اللہ بیگ کے ایک مضمون ''دادا جان اور آزاد نگارستان، سے مستعار ہے۔مرزا فرحت اللہ بیگ کے مضمون میں 'نگارستان' لفظ نگر (Nigger) یعنی 'کالا لوگ' سے بنایا گیا ہے چنانچہ جب یہ ملک آزاد ہوا اور دادا جان اس کی پہلی پارلیمان میں بہ حیثیت ممبر پہونچے۔تو انہوں نے وہاں جو گل کھلائے، مرزا صاحب کا مضمون اس کی داستان ہے۔نگارستان میں نے اس کے حقیقی معنوں ہی میں رہنے دیا ہے۔'' (ص۱۰۴) بظاہر اس افسانے میں ادبی احتساب پر احتجاج کیا گیا ہے۔لیکن غور سے دیکھا جائے تو مقتدر طبقے کا طریقِ کار، افسر شاہی کی حاکمانہ بے نیازی، ارکان اسمبلی کی باہمی چپقلش اور صاحبِ اختیار کی یہ آرزو کہ تخلیقی دھارے کو حسبِ منشا موڑ سکنے کا اختیار بھی اسے حاصل ہو جائے، یہ سب کچھ اس افسانے میں جلوہ گر ہے۔'کنٹرولر آف سٹوریس' کا عہدہ ہی نہیں محکمہ بھی اس لئے وجود میں آجاتا ہے کہ ''حکومت کے شعبہ طباعت کے ایک پروف ریڈر کی غلطی سے پانچ من سے زیادہ کاغذوں کے فرموں پر کنٹرولر آف سٹورس (Controller of Stores) کی بجائے کنٹرولر آف اسٹوریس (Controller of Astories) چھپ گیا ہے، یعنی ایک غیر ضروری آئی (i) شامل ہو گئی ہے، سو حکومت نے یہ مناسب سمجھا کہ ان طبع شدہ فرموں کو جائز استعمال میں لایا جائے۔لہٰذا کنٹرولر آف اسٹوریس کے ماتحت ایک محکمہ کا قیام عمل پذیر ہوا۔'' (ص۱۰۵) اسی طرح وزیر محترم اسمبلی میں اٹھائے ایک سوال کا جواب چار نکات میں دیتے ہیں:

''ایک (۱) مسئلہ زیر غور ہے——دو (۲) نوٹس چاہتا ہوں——تین (۳) فی الحال سوال پیدا نہیں ہوتا——چار (۴) مفاد عامہ کے حق میں نہیں ہے۔'' (ص۱۰۷) انھی وزیر ثقافت کا ایک اور بلیغ جواب ملاحظہ ہو: ''بڑے افسانے وہ ہیں جو اچھے نہیں ہیں۔'' (ص۱۱۰) اس کے بعد سرکاری رائے اور منشا کے مطابق

افسانوں کی تخلیق کا جو پروگرام پیش کیا گیا ہے وہ بھی خاصا دلچسپ ہے۔ یہ ممتاز شیریں کی خوش قسمتی ہے کہ انہیں اپنے شوہر صمد شاہین اور ’نیا دور‘ کی بدولت احباب کا ایسا حلقہ میسر آیا جنہوں نے بوجوہ ان کے افسانوں پر توجہ دی، پھر انہیں بیرون ملک جانے اور غیر ملکی ادیبوں اور ناقدوں سے بھی رابطے استوار کرنے کا موقع ملا۔ اپنی کچھ کہانیوں کے انہوں نے خود انگریزی میں ترجمے کئے اور کچھ کے احباب نے۔ چنانچہ انگریزی میں بہت سی ’افسانوی انتھالوجیز‘ میں ان کے افسانے شامل ہوئے [زینت جہاں کے نام خط،۴۰] اُردو کے ایک موثر اور نامور نقاد حسن عسکری نے بھی ان پر خصوصی توجہ کی۔ تاہم ممتاز شیریں کی تنقید کا رتبہ ان کے افسانے سے بلند ہے ان کے افسانے ’انگڑائی‘، ’آئینہ‘، ’شکست‘، ’رانی‘، ’کفارہ‘ اور ’دیپک راگ‘ یقیناً قابل قدر افسانے ہیں مگر حقیقت میں انہیں اپنے عالم، مفکر، اور نقاد ہونے کے احساس نے تخلیقی سطح پر نقصان پہنچایا۔

OOO

اے حمید، رومانوی افسانے کا ضعفِ گریہ

اے حمید نے بہت سے ناول اور طنزیہ ومزاحیہ مضامین بھی لکھے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ اُردو افسانے میں بھی ان کا نام بطور حوالہ استعمال ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہمارے ناقدین نے افسانہ نگاروں کے جو دو زمرے بنا رکھے ہیں، رومانوی افسانہ نگار اور ترقی پسند افسانہ نگار تو وہ اے حمید کو پہلے زمرے میں شامل کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں، اگرچہ محبت، عورت، جنس کے ذکر کے ساتھ ساتھ دیکھے ہوئے ملکوں کے جزیروں، موسموں اور لوگوں کی باتیں کرنا رومانویت کہلاتا ہے لیکن تخلیقی مبالغہ اور رنگین اسلوب اے حمید کی شناخت بن گیا، حالانکہ اے حمید کے بیشتر افسانوں میں منٹو جیسا زہرخند موجود ہے، بعض مثالیں دیکھئے: ''ہمارے سینما ہال میں قائداعظم فنڈ کے لئے شہر کی مشہور طوائفوں کا زندہ ناچ گانا ہوا۔'' (سماوار، کچھ یادیں، کچھ آنسو ص ۱۹۰) ''انسان بڑا ہی ذلیل جانور ہے اسے ایک دن روٹی نہ ملے، تو اس کے ذہن کا سارا حسن، تمام آرٹ اور فن بھاپ بن کر اُڑ جاتا ہے، ساری جمالیاتی بنیادیں کھسکنے لگتی ہیں۔'' (حسن اور روٹی، منزل منزل، ص ۳۲۰۔۳۲۱) اس میں شک نہیں کہ اے حمید کی افسانوی نثر شعریت سے فیض پاتی ہے اور خیال، جذبے اور احساس کی رنگینی اور لطافت، لفظوں میں بھی منتقل ہو جاتی ہے، جیسے ''تازہ ہوا نے مہربان ماں کی، شہید بیٹے کی پیشانی پر اپنے کانپتے ہوئے ہونٹ رکھ دیئے۔'' (گولڈ فلیک اور بیڑی، منزل منزل، ص ۱۹۶)

اے حمید کے افسانوں کے کردار محض محبت اور جنس کے کھیل میں ہی مگن نہیں ملتے بلکہ بعض کردار اپنی ذاتی مسرت کے خول سے باہر آ کر اجتماعی دکھ سکھ میں شریک ہوتے ہیں چنانچہ 'گولڈ فلیک اور بیڑی' کا مرکزی کردار کسان تحریک سے وابستہ ہو کر پھانسی پر چڑھ جاتا ہے: ''گنتی کے افراد کی ذاتی مسرتوں کا گلا گھونٹ کر، وہ دنیا جہان کے پسماندہ مفلس اور بدنصیب لوگوں کی لٹی ہوئی، چھنی ہوئی، گم شدہ خوشیوں کی ٹوہ میں نکلا ہے انفرادیت کے سرد و تاریک غاروں سے نکل کر ہمہ گیر انسانیت اور محبت کے کھلے اور وسیع میدانوں میں آ گیا ہے۔'' (منزل منزل، ص ۱۷۵) اے حمید کے ایک افسانے 'ایک لڑکی، کئی لڑکیاں' میں تحریک پاکستان کے آخری مراحل کی گونج بھی ملتی ہے، مگر ایک متحرک لڑکی پر اثر انداز ہونے والے سیاسی عوامل سے زیادہ کچھ نفسی محرکات کو نمایاں کیا ہے: ''پھر جب مسلم لیگ نے برطانوی حکومت کے سامنے اپنی ایک علیحدہ مسلم سٹیٹ کا مطالبہ پیش کر دیا اور پنجاب میں لیگی وزارت کے لئے پورے جوش سے مظاہرے شروع ہو گئے، تو رضیہ کو محسوس ہوا کہ وہ شہزادہ آ گیا ہے، عورتوں کے جلوس میں سب سے اگلی قطاروں میں اپنی پوری

قوت سے 'خضر وزارت مردہ باد'، 'دینا پڑے گا پاکستان' کے نعرے لگاتے ہوئے وہ کئی بار رلانے والی گیس کی زد میں آ کر سڑک کے کنارے اوندھے منہ گری۔'' (ایک لڑکی، کئی لڑکیاں، منزل منزل، ص ۲۷۲-۲۷۳)

غالباً اے حمید کو فسادات کی ہولناکی کا ذاتی تجربہ ہے کیونکہ امرتسر میں ہونے والے فسادات سے متعلق جتنی تفاصیل وہ پیش کرتے ہیں اور جتنے آب دیدہ وہ اس موقع پر ہو جاتے ہیں اس سے تو یہی تاثر اخذ کیا جا سکتا ہے۔ قیامِ پاکستان کے بعد جو عموماً افسردگی اور ملال کا منظر پیدا ہوا، اس کے گواہوں میں اے حمید بھی شریک ہیں۔ 'ایک لڑکی، کئی لڑکیاں' کی رضیہ کو پاکستان کے لئے تحریک چلانے کا صلہ یہ ملتا ہے کہ وہ سرحد پار رہ جاتی ہے تخت سنگھ کی بیوی بن کر، یہی نہیں بلکہ کئی عشرے گزر جانے کے بعد آبائی وطن کی یاد محبت کا اکلوتا اور حقیقی تجربہ بن کر رہ جاتی ہے۔ 'یروشلم یروشلم' اسی کیفیت کا مظہر افسانہ ہے، جب کوئی لاہور سے امرتسر ایک عرصے کے بعد جاتا ہے اور بچھڑے ہوئے امرتسر، اُس کے گلی کوچے، اُس کے لوگ اور فراموش نہ ہو سکنے والے محبت بھرے کردار عجیب طرح سے ہمکتے ہوئے اُس کے روبرو آتے ہیں۔ افسانے کی رومانوی فضا اور اُسلوب اپنی جگہ مگر اس عنوان کی معنویت قابلِ توجہ ہے۔ 'سماوار' کی لالی قیامِ پاکستان کے فوراً بعد ہر قسم کے نشے اور گناہ سے توبہ کر لیتی ہے مگر رفتہ رفتہ اسے پتہ چلتا ہے کہ گرد و پیش میں تو شاید معمولی تبدیلی آ گئی ہو مگر سماجی رویے نہیں بدلے، تو وہ بھی چرس پینے لگتی ہے۔

اے حمید نے گذشتہ برسوں میں جو افسانے لکھے ہیں وہ جنس کے ذکر سے سرشار ہیں، ممکن ہے کہ یہ بڑھاپے کے خوف کی کوکھ سے نکلے ہوں، یا پھر اس کا سبب یہ ہو کہ یہ سب پاکستان سے باہر کی دنیا کی رنگ و بو، موسم اور مضطرب لوگوں کے مشاہدے اور تجربے کا نتیجہ ہیں یا کم از کم بعدِ مکان کے سبب پاکستانی اس بات کو قرین قیاس خیال کرتے ہیں کہ ہمارے معاشرے کے علاوہ ہر معاشرے میں عورت اور مرد کے مابین وہ فاصلے نہیں جو ایک خاص قسم کی تشنگی یہاں کے مردانہ تخیل میں بھی پیدا کر دیتے ہیں۔

اے حمید کے افسانوں میں بظاہر مختلف سرزمینوں، ثقافتوں، عقیدوں اور انسانوں کا ذکر ہے، مگر اُن کی رومانویت ان سب کو یکساں کر دیتی ہے اور کم و بیش سب ہی کے محسوسات اسی طرح کے ہیں: ''یہ گلی بھی ایک ناگن ہے، جس کے اندھیرے نے مجھے ڈس لیا ہے اور جس کا مہلک زہر آہستہ آہستہ میری رگ و پے میں سرایت کر رہا ہے۔ میں اس زہر کا علاج اُس سیاہ فام، سرخ آنکھوں والی ناگن کے زہر سے کرنا چاہتا ہوں، جس کے بالوں میں پھول مسکرا رہا ہے اور آنکھوں میں سرمہ لگا ہے اور جو گل مہر اور گیندے کے پھولوں میں لیٹی ہوئی ہے۔'' (رات کا داغ، مٹی کی مونا لیزا، ص ۸۵) مگر ایک بے وسیلہ دہقانی شخص کے ساتھ اے حمید کی اُلفت غیر مشروط ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ نظام جو غریبوں کو اور زیادہ بے بس بناتا ہے اور مذہب سے بھی تائید پاتا ہے، رومانوی اے حمید کے طنز کا نشانہ بنتا ہے: ''وہ زرد ہاتھوں والی، وہ بوڑھا دیہاتی اور وہ عورت

جس کی بیٹی برآمدے کی چھت کو ٹکٹکی باندھے گھور رہی تھی اور جس کی پلکوں پر آنسوؤں کے موتی تھے شاید وہ بغیر ٹکٹ ہی ریل میں سوار ہو گئی ہو اور ٹکٹ چیکر نے ان دونوں کو کسی گمنام اسٹیشن پر اُتار دیا ہو۔'' (سورج بھی تماشائی، مٹی کی مونالیزا، ص ۹۹) ''غریب کی غریبی کا چیتھڑا عدم آباد کے ویرانوں میں بھی اُس کے ساتھ ساتھ لٹکتا رہا تھا۔ اس پُر فضا اور پھولوں سے لدی ہوئی اونچ نیچ اور نشیب و فراز سے تو، میانی صاحب کا مساواتی ویرانہ ہزار درجے بہتر ہے۔'' (کافور کے پھول، مٹی کی مونالیزا، ص ۱۸۸)

اے حمید نے چونکہ بہت لکھا ہے اس لیے اُن کے موضوعات بھی متنوع ہیں، فلمی دنیا بھی اُس کی تخلیقی نظر میں آئی ہے مگر وہ کوشش کرتا ہے کہ واعظ بنے بغیر اس فضا سے لذتیت اخذ نہ کرے اور کچھ بنیادی انسانی قدروں سے وابستہ رہے، 'شریف آدمی' اس کی بہترین مثال ہے جب کہ 'مٹی کی مونالیزا' میں پاکستان کے حقیقی باشندوں کے ختم نہ ہونے والے دکھوں کے متوازی ایک نودولتیہ دنیا ہے: ''سب لوگ پاکستان سے باہر جا رہے ہیں۔ کوئی برجی بارُدو کے پاس، کوئی لولو بریجیڈا کے پاس، کسی کو بیوی لیے جا رہی ہے کوئی بیوی کو لیے جا رہا ہے۔ کسی کو پیسہ کھینچ رہا ہے اور کسی کو پالشڈ قسم کے مریض۔ ہم لوگ کہاں جائیں گے؟ میرا بھائی ڈاکیہ کہاں جائے گا؟ صغرا بی بی کہاں جائے گی؟ — 'بے بی نے تین سال لوئر کے جی میں لگائے ہیں۔ کراچی سے یہاں تبدیل ہو کر آ گیا ہوں۔ یہاں کسی انگریزی سکول میں داخلہ نہیں مل رہا۔ کارپوریشن کے سکول والے بے بی کو پھر سے دوسری جماعت میں لے رہے ہیں۔ کہتے ہیں بچے کو اُردو نہیں آتی۔ بھئی وہ سوائے انگریزی کے اور کچھ بولتا ہی نہیں۔ اب سمجھ میں نہیں آ رہا کیا کروں؟' اُردو کو گولی مارو۔ اب اُسے فرانسیسی پڑھاؤ گھر پر۔'' (مٹی کی مونالیزا، ص ۲۱۰)

اس میں شک نہیں کہ اے حمید رومانوی افسانہ نگاروں کے قبیلے کا ایک اہم فرد ہے، وہ منٹو، اشفاق اور اسی طرح کے صفِ اوّل کے تخلیق کاروں کا دوست اور محرمِ راز بھی ہو سکتا ہے۔ قیام پاکستان کے موقع پر اُس نے اپنے کنبے کے بہت سے افراد کی ہلاکت کا صدمہ بھی برداشت کیا، ریڈیو سے بھی اُن کی وابستگی بہت پرانی ہے، ملک سے باہر کی ثقافت کا تجربہ بھی اُنہیں ہے، مگر اس سب کے باوجود اُن کی تحریروں میں یک رنگی اور یکسانیت ہے اور بیشتر لمبی لمبی کہانیاں قلم کے مزدوروں کی اذیت ناک مشقت یاد دلاتی ہیں۔

ooo

قرۃ العین حیدر کا پاکستانی ایڈیشن، جمیلہ ہاشمی

جمیلہ ہاشمی کی افسانوی دُنیا میں کوئی بڑا تخلیقی تجربہ تو درکنار، وسعت اور تنوع کا احساس بھی نہیں ملتا، اُس کے پہلے افسانوی مجموعے 'آپ بیتی، جگ بیتی' میں پنجاب (مشرقی پنجاب) کی وہ فضا ہے، جسے بلونت سنگھ، بیدی، منٹو اور ندیم موثر انداز میں پردۂ تخلیق بنا کر یادگار نقوش پیش کر چکے ہیں، اس مجموعے کے کم و بیش تمام افسانوں کی فضا ادھورے رومان کی طرح یک رُخی اور تصوراتی ہے۔ اس میں بڑی عمر کے تمام مرد صرف اس لئے خاموش ہیں کہ وہ اپنی محبوبہ، یا رقیب یا اپنی بہن کے عاشق کو قتل ہی نہیں، اس کی لاش کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے اسے ٹھکانے لگا چکے ہیں، عورتیں بھی موت کے سوداگر کے سامنے خود سُپردگی کی کیفیت میں ہیں: 'اُس نے ہولے ہولے مینڈھیاں کھولیں، گُندھے ہوئے زیور کھولے، مَیں نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور تیز دھار والی کرپان سے اُسے کاٹنے لگا' (بُجھے دیئے، آپ بیتی، جگ بیتی، ص ۳۵۷) 'کہیں دبیز مخملیں نرم ٹھنڈے موت کے سے آرام دہ، پُرسکون اندھیرے میں لپٹی، تمہاری عطیہ' (دو خط، ایضاً، ص ۲۸۹) 'میری روح میں، اُس کے قدموں کی گونج ہے، اُس کی چاپ جو کبھی قریب آجاتی ہے اور کبھی دُور ہو جاتی ہے، جیسے کوئی خواب میں چل رہا ہو' (پُرانے گیت، ایضاً، ص ۳۸) 'ہم سب خاموش تھے، نرائن چاچا بجھتی ہوئی آگ کرید رہا تھا، شاید اُسے گوبندی یاد آرہی تھی'، (آپ بیتی، جگ بیتی، ایضاً، ص ۲۹) حیرت اس بات پر ہوتی ہے تمام افسانوں کی فضا پر مردانہ تعصّبات غالب ہیں اور زیادہ حیرانی اس بات پر ہوتی ہے کہ خاتون افسانہ نگار کے بارے میں احساس ہوتا ہے کہ وہ ایسے خیالات کے لئے تحسین کے جذبات رکھتی ہیں: 'سپنے دیکھنے کی عادت عورتوں کو ملی ہے، مرد کام کرتا ہے، چوٹ کھانا جانتا ہے اور چوٹ مارنا' (بجھے دیئے، ص ۳۱۶) 'ہم اچھائی اور سچائی کی نہیں، صرف عورت کی تلاش میں پھرتے ہیں—— ہماری ساری جنگیں، اپنے سے پٹنے اور اپنے سے شکست کھانے میں ختم ہو جاتی ہیں۔' (پرانے گیت، ص ۴۳) صرف ایک لڑکی کیسری ایسی ہے، جو 'مردانہ وار' گھوڑے پر بیٹھی ہے اور اُس کے تھیلے میں بے وفا محبوب غریب کی لاش کے ٹکڑے ہیں، ورنہ اس کے سب افسانوں میں دل شکستہ عورتیں خودکشی کرتی ہیں، یا پھر ایک مرتبہ اور بھی قتل ہونے پر آمادہ ملتی ہیں، اس لئے المناک واقعات کے باوجود کسی المیے کی گُونج نہیں سُنائی دیتی، البتہ ایک افسانے میں، ایک معصوم بچے کا یک سطری مکالمہ ہے، جس کی ماں خودکشی کرنے والی ہے، کاش افسانہ نگار کو معلوم ہوتا کہ ایسے ایک سطری مکالمے بھی کس طرح کسی افسانے میں گہرائی پیدا کر دیتے ہیں 'ماں نہ لو (رو)، ماں بول، ماں چل' (رات کی ماں، ص ۲۸۹)

جمیلہ ہاشمی کا رجحان طوالت کی جانب ہے، اس لیے ناول اور ناولٹ کے حوالے سے پہچانی

جاتی ہیں، انہوں نے زیادہ تر ناولٹ لکھے، جنہیں کوئی میری طرح کا 'ضرورت مند' نقاد طویل مختصر افسانے بھی کہہ سکتا ہے، جیسے 'روہی' یا 'چہرہ بہ چہرہ روبرو' مگر اُردو افسانے کی روایت میں جمیلہ ہاشمی کے ذکر سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا، اس لئے میں نے ان کے طویل مختصر افسانوں کے ایک مجموعے 'اپنا اپنا جہنم' کو بھی مطالعے کے لئے منتخب کیا ہے۔ وہ قرۃ العین حیدر کی پرستار ہیں اور ان کی طرح لکھنے کی کوشش کرتی ہیں مگر فرق صاف ظاہر ہے: ''کسی بچے کے رونے کی آواز آئی، تیز اور دُکھ بھری۔ میں نے درخت سے پرے جھانکا ایک تختی پر گوتم لکھا تھا تو میری تلاش پھل ہوئی۔'' (زہر کا رنگ، ص ۱۵) ان کے سیاسی و سماجی شعور کے ترجمان دو افسانے 'لہو رنگ' اور 'شب تار کا رنگ' ہیں، جن میں مصلحتاً کرداروں کے نام ہندوانہ رکھ کے اپنی دانست میں سرکاری ایجنسیوں کے عتاب سے بچنے کی کوشش کی گئی ہے، 'لہو رنگ' میں اساتذہ کی ایسی ہڑتال کا ذکر ہے، جس میں بار بار گولی چلتی اور معصوم بچے ہلاک ہوتے ہیں، ساتھ ہی آزاد ملک کے سرکاری کارندوں (مجسٹریٹ، پولیس انسپکٹر، ڈاکٹر، نرس) کا بے رحمانہ رویہ بھی سامنے آتا ہے، اس کے بعض حصے دیکھئے: ''جہاں اتنا ظلم ہوتا ہو، وہ حکومت زیادہ دنوں تک نہیں رہ سکتی۔'' (اپنا اپنا جہنم ص ۲۰۵) ''دو سو سال میں ہمارا مزاج ایسا بنا ہے، اپنوں سے نفرت، اپنوں پر ظلم، اپنی روایتوں سے بیزاری، اپنی ہی باتوں پر ہنسنا۔'' (ص ۲۱۱) 'شب تار کا رنگ' میں پھر بھارتی معاشرت کا تاثر پیدا کر کے جنگ ۱۹۶۵ء کو موضوع بنایا گیا ہے اور اس جنگ پر کرب کا اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ اس امر کی نشان دہی کی گئی ہے کہ برصغیر کی ان دو قوموں کو لڑانے میں امریکہ کا ہاتھ ہے: ''یہ سالے گوری چمڑی والے ابھی تک نہیں گئے اور یہ ہم لوگوں کو لڑوا کر خوش ہوتے ہیں۔'' (اپنا اپنا جہنم ص ۳۷۵) اور اسی افسانے میں قومی طرز احساس کا یوں تجزیہ کیا گیا ہے: ''ایک طبقے کی زندگی اسی میں ہے کہ ہم زندہ نہ رہیں، کسی ظلم اور زیادتی کے خلاف آواز نہ اٹھائیں — ہم بھگوان کے اس دوسرے ہاتھ کے منتظر ہیں، جو اَن دیکھے ایک دن ہر نا انصافی، ظلم اور زیادتی کو چن چن کر زندگی کی گدڑی میں سے نکال دے گا۔'' (ص ۳۵۰) مگر اسی افسانے میں اُن کی پیش بینی یا سیاسی سماجی شعور اُن سے اس طرح کے فقرے بھی لکھواتا ہے: ''آج جب ملک اور قوم کا تصور بدل رہا ہے، جب حدیں طاقت کے بل بوتے پر متعین ہوتی ہیں، دھوپ چھاؤں کی طرح گھٹتی بڑھتی ہیں اور زمین کسی کے پاؤں تلے بھی مضبوط نہیں۔'' (ص ۳۹۳)

کسی بھی بڑے تخلیق کار کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو اپنے عہد کی طاقت ور تخلیقی آوازوں کے بھنور سے جلد از جلد آزاد کرا لے۔ یہ یا کسی بڑے تجربے کی بدولت ہوتا ہے یا کسی نظریئے کو فنی ریاضت میں ڈھالنے سے اور یا پھر فطرت کی ایسی عنایت کہ نہ صرف تخیل الہامی سرشاری لیے ہوئے ہو اور زبان کے تمام تر امکانات کا لمس ہمہ وقت محسوس ہوتا ہو، مگر ہوا یہ کہ جمیلہ ہاشمی نے خود یا اُن کے بعض احباب نے اُنہیں پاکستان میں قرۃ العین حیدر کے بھارت چلے جانے کے بعد اس خلا کو پُر کرنے پر مامور کر لیا تھا، اس لیے بار بار یہ تقابل ہوتا ہے اور ظاہر ہے کہ یوں جمیلہ ہاشمی کی بعض خوبیاں بھی دب جاتی ہیں۔

انور سجاد، ترکِ ترک کی واردات

انور سجاد بلاشبہ جدید اُردو افسانے میں ایک رجحان کا نام ہے۔ اُس نے کہانی کے روایتی سانچے اور اُسلوب کے مانوس لہجے کو شعوری طور پر توڑ کر اپنے عصر کی پیچیدہ صورت حال کے اظہار کے لیے نہ صرف نئے فنی وسائل تلاش کرنے کی کوشش کی بلکہ ایک نیا استعارہ بھی وضع کرنا چاہا۔ لیکن میرے خیال میں انور سجاد لکھنے والوں کے اس قبیلے سے تعلق رکھتا ہے، جس کا نیوراتی فرد اپنی نفسیاتی الجھن، اعصاب زدگی اور انتشار فکر ونظر کے اظہار پریشاں کو روح عصر جانتا ہے۔

انور سجاد نے اپنے تخلیقی سفر کا آغاز تو روایت کے سائے میں ہی کیا تھا، اس کی پہلی مطبوعہ کہانی 'ہوا کے دوش پر' اپریل ۱۹۵۱ میں نقوش (خاص نمبر، شمارہ ۱۹۔۲۰) میں شائع ہوئی۔ یہ وہ دور ہے جب وہ رومانوی انداز میں افسانہ لکھ رہا تھا اور کوشش کر رہا تھا کہ مصوری سے اس کی دلچسپی کا حوالہ اس کے افسانوں میں بھی آئے: ''دن ڈھلے جب عورتیں ان کے گھر روئی جمع کرانے اور اپنا حصہ لینے آتی ہیں تو بڑا اچھا منظر ہوتا ہے، آپ آرٹسٹ ہیں ان کی تصویر بنایئے۔'' (پہلی کہانیاں، ص ۲۹) ''اُس نے مجھے مشورہ دیا کہ میں اُس کی زمینوں پر چلا جاؤں، وہاں دہاتی زندگی کو ماڈرن تیکنک میں پینٹ کروں۔'' (ایضاً، ص ۲۱) اسی مجموعے میں اس انور سجاد کی جھلک بھی موجود ہے جس نے آنے والے دنوں میں ایک مختصر عرصے کے لئے سیاسی سماجی مسائل پر ترقی پسندانہ موقف کا اس طرح اظہار کرنا تھا، جسے مخالفین پراپیگنڈا سے تعبیر کرتے ہیں: ''تم نے میرے آنسو پونچھتے ہوئے کہا تھا کہ تم فاشزم کے خلاف لڑنے جا رہے ہو، وقت کا تقاضا یہی ہے، کیونکہ یہ ایک اصول کی جنگ ہے، اگر یہی صورتحال رہی تو انسانیت فاشزم کی آگ میں جل جائے گی، میری عقل نے تو تمہاری تبدیلیوں کو قبول کرلیا تھا، لیکن میرا دل جمہوریت، فاشزم، کوئی ازم یا فلسفہ نہیں جانتا۔'' (ایضاً، ص ۴۰) البتہ اس مجموعے کا آخری افسانہ 'سیاہ جھنڈا' افسانہ نگار کے سماجی شعور کے بلند آہنگ اظہار کا مظہر ہے اس میں قبر پرستی اور پیری مریدی کے ڈھونگ کے خلاف ایسی آواز اٹھائی گئی ہے، جیسی عام طور پر فسادِ خوف خلق کے اندیشے سے بہت سے جرأت مند نہیں اٹھا سکتے۔ افسانوی مجموعے 'چوراہا' میں وہ پیچیدہ سماجی اور نفسی صورت حال کے اظہار کے لیے روایتی کہانی کی قوت سے کام لیتا ہے، اگر چہ یہ خوشگوار احساس بھی ہوتا ہے کہ وہ اس دہشت ناک ماحول میں نیا استعارہ بنانے کی کوشش میں ہے: ''ہم قیدی نہیں ہیں، صرف ایک دوسرے کو دیکھ کر یاد آتا ہے کہ ہم قید میں ہیں، ہمارے ہونٹوں پر خاموشی کی مہریں ہیں —— ہماری چپ

سازش ہے اور ہم سوچتے رہتے ہیں کہ یہ نہر کب مکمل ہوگی؟'' (سازش، استعارے۔ مجموعہ، ص۱۳۳) ''میرے پیچھے خفیہ پولیس ہے، جو انچ انچ پر میرا پیچھا کر رہی ہے — وہ شلواروں میں چوہے چھوڑ دیتے ہیں اور پلاس سے ناخن کھینچتے ہیں۔'' (چوراہا، چوراہا، ص۱۶۶) ''میں ایمپلائمنٹ ایکسچینج کے سامنے سر جھکائے لوگوں کی قطار میں کھڑا ہوں، سب سے اگلے آدمی کی ناف سے لے کر پچھلے آدمی کی ناف تک ایک سرنگ ہے (اس تاریک سرنگ میں کیڑے رینگ رہے ہیں۔)'' (چوراہا، چوراہا، ص۱۷۳)

مسلّمات کو مسترد کرنے کے شوقین انیس ناگی نے اس افسانوی مجموعے کا دیباچہ لکھا، یہ امر بجائے خود اہم ہے، کیونکہ اس کے بعد انور سجاد کا ذہنی رابطہ افتخار جالب اور اس کی ماورائے معانی شاعری سے قائم ہوا، جب اس نے 'کارڈیک دمہ'، 'دوب ہوا اور لنجا'، 'پتھر، لہو، کتا' جیسے افسانے لکھے اور غالباً یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ انور سجاد کے دوسرے افسانوی مجموعے 'استعارے' کا پیش لفظ افتخار جالب نے ہی لکھا۔ ماجرا یہ ہے کہ آج ہم جزیرے میں مقید نہیں رہ سکتے، عالمگیر سیاسی، سماجی، ثقافتی اور ادبی رویے ہمیں بھی متاثر کرتے ہیں اور کر رہے ہیں، لیکن اپنی مٹی، ہوا اور پانی کی تاثیر، اپنی تہذیب و ثقافت، معتقدات اور اسی حوالے سے خواب دیکھتی آنکھوں سے گہری شناسائی ضروری ہے، پھر اُردو میں افسانہ لکھنے والے کے لیے اس زبان سے تخلیقی سطح پر آشنائی ضروری ہے، میری مراد یہ ہے کہ ہر وہ شخص جو کسی شے کو مسترد کرنا چاہتا ہے یا اس میں ترمیم و تغیر کا آرزومند ہے، وہ پہلے اسے جانے تو — یہی وجہ ہے کہ 'استعارے' کی شکل میں انور سجاد کی ان کہانیوں کا انبار سامنے آتا ہے، جنہیں جان بوجھ کر نا قابلِ فہم بنایا گیا، تاکہ ایک طرف 'رمزیت' کا رنگ گہرا ہو سکے اور دوسری طرف لایعنیت کا حق ادا ہو سکے، حالاں کہ یہ ذہن میں رکھنا چاہیے کہ ہم جن زمینوں اور زبانوں کو ترقی یافتہ جانتے ہیں، ان میں بھی لایعنیت کا ایک بامعنی پس منظر ہے اور اس کی اپنی ایک منطق ہے۔

'استعارے' میں محض ایک استعارہ 'کیکر' اپنی جڑیں زمین میں رکھتا ہے (اور یہ افسانہ حقیقت میں 'چوراہا' کا افسانہ ہے) جس میں نہ صرف اپنی بستی کا محبت و محنت طلب مزاج اور انسانی ہمت کی سربلندی کا نقشہ پیش کیا گیا ہے، بلکہ انور سجاد ایک بامعنی استعاراتی نظام قائم کرنے میں کامیاب بھی ہو جاتے ہیں۔ 'آج' کے بیشتر افسانے استعارے ہی کے اسلوب کا تسلسل ہیں، اس میں شک نہیں کہ ضیاء الحق کی منافقت پرور آمریت کے سائے میں اس مجموعے کے بعض افسانے تخلیق ہوئے، اس لئے اس میں ایسے فقرے موجود ہیں، جن سے ایک مخصوص زمانے میں ذہنی تشدد کے شکار قارئین نے کیتھارسس کے احساس کے ساتھ لطف لیا ہوگا، مگر آج وہ مبہم فقرے ہیں۔ ''اس پونگی کے پیٹ پر بیٹھا انسانی جسم و شکل اور مینڈک ایسے بازوؤں ہاتھوں والا عفریت اسے تین تین انگلیوں سے بجاتا ہے۔ چوتھی انگلی پونگی کے پیچھے نظر نہیں آتی۔

پونگی سے امڈتی ہنگامہ خیز موسیقی پر نیل کنٹھ کے سر اور انسانی جسم والا عفریت ایک ہاتھ میں بینڈ ماسٹر والا ڈنڈا اٹھائے، دوسرے ہاتھ میں ایک برہنہ لڑکی کا ہاتھ تھامے پونگی کا طواف کرتا ہے۔ اس کے آگے اور اس کے پیچھے بھی ذرا فاصلے پر اسی قسم کے جوڑے ہیں جو پونگی کے سروں کے ساتھ ہم آہنگ، کبھی بے تال، رقص میں پونگی کا طواف کرتے ہیں۔'' (مجموعہ، ص ۳۷۳) 'لانبی سبز گھاس میں چھپی کٹی زبانوں کی تڑپ، جناتی کانوں کی طرف بڑھتے جلوس کی چاپ، پھانسی کے چوکھٹے کے ساتھ لگی سیڑھی پر چڑھتے دو شخص، پل پار کرتے لوگوں کی پیٹھوں پر کوڑے، نیزوں کے کچوکے سہہ کر اذیت میں کھلتے دہن یہ سب کچھ الیکٹرانک ساؤنڈ سسٹم سے بہتی موسیقی کے آہنگ سے بار بار بچھڑ جاتا ہے، جسے نیزوں، بھالوں، کلہاڑیوں، کیل دار کوڑوں کی ضربوں سے بار بار اس آہنگ میں لانے کی کوشش کی جاتی ہے۔'' (ایضاً، ۳۷۲-۳۷۳)

اسی طرح اس میں شک نہیں کہ بعض اقتباسات ن-م- راشد کی معروف نظموں کے تاثر سے مملو ہیں، جیسے ''ننگی میلی جگہ جگہ سے اکھڑے پلستر والی دیواروں پر خانہ کعبہ اور مسجد نبوی کی تصویروں والے صدیاں پرانے دو کیلنڈر، قدیم کتبے اور ٹوٹے ہوئے شیشے، فریم میں جڑا بوسیدہ مخمل کا ٹکڑا جس پر بجتے سنہری تاروں سے عمل سے زندگی بنتی ہے والا شعر کڑھا ہے۔'' (یوسف کھوہ، مجموعہ، ص ۱۷۱)

ڈاکٹر انور سجاد نے اسی مجموعے میں اسی طرح چار بیماریوں کے عنوان سے افسانے شامل کیے ہیں۔ (گینگرین، مرگی، ریبیز اور کینسر) جس طرح 'استعارے' میں 'کارڈیک دمہ' کے عنوان سے ایک افسانہ شامل ہے۔ طبی معلومات یا ایسے مریضوں سے متعلق معالج کے تجربات اپنی جگہ مگر یہ افسانے تخلیقی تجربہ نہیں بن سکے۔ غالباً انور سجاد کو اس بات کا احساس ہے کہ ان کے افسانے کے حقیقی قارئین اُنہیں فوری طور پر میسر نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ۲۰۰۲ء میں سنگ میل لاہور نے ان کے تمام افسانوں کو یک جا کر کے 'مجموعہ' شائع کیا تو اس کے آغاز میں مصنف نے بہاء الدین نقشبند کے حوالے سے ایک مکالمہ لکھا ہے:

''سرکار آپ کہانیاں سناتے رہتے ہیں لیکن ابلاغ نہیں ہوتا''— ''آپ یہ پسند فرمائیں گے کہ پھل فروش پھل کا گودہ تو خود کھالے اور چھلکا آپ کو فروخت کر دے؟'' اب انہوں نے ایک عرصے سے افسانے نہیں لکھے البتہ وہ ٹی وی ڈرامہ نگار کے طور پر متحرک رہے ہیں اور آج کل 'جیو' کے لئے ڈاکومینٹری فلمیں بھی بنا رہے ہیں۔

ooo

دیوندر اسر، ایک ناقد، ایک تخلیق کار

دیوندر اسر کے ہاں پہلے دور کے ترقی پسندوں کی طرح رومانویت اور مثالیت موجود ہے، مگر کہیں کہیں اس کا سماجی اور نفسیاتی شعور اپنی چمک دکھاتا ہے اور یوں اس کی کہانی لمحاتی تاثر کے حصار سے باہر آجاتی ہے، 'پھول، بچہ اور زندگی'، 'آنندا' اور 'سنگ کافی' میں رومانوی رقت کا غلبہ ہے، 'مارگریٹ' میں بھی ماحول اور فضا ایسی ہی ہے، البتہ اس دور کے تناظر میں عورت اور مرد کے تعلق سے متعلق، خصوصاً بچے کی تخلیق کے بارے میں انقلابی نظریہ پیش کیا گیا ہے: ''پیار میں حاصل کیا ہوا بچہ ہی فقط جائز ہوتا ہے۔'' (شیشوں کا مسیحا، ص ۹۰) ''وہ ایسی شادی سے پیدا ہوا تھا، جو چندراوتی کی مرضی کے بغیر، اس کے محبوب سے چھین کر زبردستی کی گئی تھی۔'' (ایضاً، ص ۸۹) اسی طرح 'برا آدمی' میں بھی یہ سماجی نقطۂ نظر فنی ماحول میں جذب نہیں ہو سکا اور نہ ہی کرداروں کی تعمیر اس آئینے میں ہو سکی ہے۔ ''میں مانتا ہوں کہ آدمی سماج سے بنتا بھی ہے اور بگڑتا بھی ہے، لیکن آدمی سماج اور ماحول میں تبدیلی بھی لاتا ہے۔'' (ایضاً، ص ۶۸) 'مکان کی تلاش' میں فسادات ۴۷ کی ایک تلخ یاد موجود ہے: ''میں پنجابی ہوں اور آزادی کی خوشی میں اغواء کی جانے والی سینکڑوں لڑکیوں میں سے ایک ہوں۔'' (ایضاً، ص ۶۰) مگر اس افسانے میں دیوندر اسر انسان کے اندر جھانکنے کی کوشش کرتا اور نفسیاتی شعور کا مظاہرہ کرتا دکھائی دیتا ہے: ''جب لتا پہلے پہل ہنسی تھی تو اما کنت نے اسے بے حیائی پر محمول کیا تھا لیکن متواتر کھلکھلا کر ہنسنے سے معلوم ہوا کہ یا تو وہ بہت زیادہ غم زدہ ہے یا بہت زیادہ پر خلوص۔'' (ایضاً، ص ۵۵) مگر 'جیب کترے' اسر کا ایک نمائندہ افسانہ ہے، اس میں نہ صرف ایک مکمل کہانی کے تمام اجزاء حسن تناسب کے ساتھ موجود ہیں بلکہ افسانہ نگار کے سماجی تصورات بھی ماحول، کرداروں کے عمل اور واقعات کے ہر رخ میں رچے ہوئے ملتے ہیں، افسانے کے اختتام پر سعادت حسن منٹو کا فن یاد آتا ہے۔ بظاہر افسانے کے اس حصے میں جذباتیت کا غلبہ دکھائی دیتا ہے: ''میں نے کل سے کھانا نہیں کھایا، مجھے تین ماہ سے تنخواہ نہیں ملی، میں نے سائیکل اسٹینڈ والے سے بیڑی مانگ کر پی ہے، میری چھوٹی بہن نمونیہ سے بیمار ہے اور آج ایک پاکٹ مار سے شراب پی رہا ہوں، پروفیسر یوگندر پردیپ نے انگلی میں پڑی ہوئی مضراب کو دانتوں تلے دبا کر ٹیڑھا کر دیا اور شراب کا آخری گھونٹ پینے لگا۔'' (ایضاً، ص ۱۴) لیکن ایسی بلند آہنگ رقت کا جواز اس افسانے میں موجود ہے، وہ اس طرح کہ ایک میوزک کالج کا استاد پروفیسر یوگندر پردیپ خالی پیٹ بیٹھا اپنی انگلیوں میں پڑی مضراب کو غور سے دیکھتے ہوئے اپنے ایک جیب کترے عقیدت مند سے کہتا ہے: ''جادو تمہاری انگلیوں

میں ہے رماناتھ۔'' (ایضاً،ص۱۲) دیوندا سر کا ایک نسبتاً تازہ افسانہ 'میرا نام شنکر ہے' میرے پیش نظر ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسر کو عصری تبدیلیوں کا پورا احساس ہے، مگر جدت طرازی کی آرزو میں اس نے جو گندر پال بننا پسند نہیں کیا، اس افسانے کے دو اقتباس دیکھئے: ''ہمارا پورا سماج، ہمارا تمام کلچر، نظم ونسق چلانے والی مشین اخبار نویس، اہل دانش، سب کے سب نے سازش کر رکھی ہے کہ وہ شخص کو ایک ہندسے میں بدل دیں، اس کا نام، اس کا چہرہ، اس کی شخصیت، اس کا دل و دماغ احساس فکر محض ایک ہندسہ بن کر رہ جائے۔'' [۴۲،ص۱۲۲] ''سکول میں محض رول نمبر ۱۱ بن کر رہ گیا—— ہندوستان چھوڑ دو تحریک میں چند روز کے لئے جیل بھی گیا، وہاں میں قیدی نمبر ۵ تھا۔'' (ص۱۲۳) تاہم بیدی کی طرح دیوندر اسر بھی اس افسانے میں ہندو اساطیر سے فرد کے باطن میں جھانکنے اور سماجی تغیرات کا احاطہ کرنے کے لئے روشنی اخذ کرتا دکھائی دیتا ہے۔

ooo

رام لعل، قدآوروں کے بیچ خود کو منواتا افسانہ نگار

جگن ناتھ آزاد نے رام لعل کو پریم چند اور جدید افسانہ نگاروں کے مابین ایک اہم کڑی قرار دیا ہے۔ (رام لعل کا فن، مشمولہ رام لعل کے شاہکار افسانے ،ص ۲۲۴) رام لعل بیانیہ حقیقت نگاری کو رومانوی آنچ دے کر کئی عشرے پہلے صفِ اوّل کے افسانہ نگار محسوس ہوتے تھے۔ انہیں پاکستان میں دو اور حوالوں سے بھی مقبولیت ملی تھی، ایک میانوالی میں پیدا ہونے کے کارن، دوسرے ایک سیکولر مزاج رکھنے والے ایسے ہندو قلم کار کے طور پر جو اُتر پردیش کی ایک خاص فضا میں اُردو زبان کے حق میں تحریک چلائے ہوئے تھا اور اس کا ذکر وہ اپنے بعض افسانوں میں کر بھی دیتے ہیں، جیسے 'سیڑھیوں پر دھوپ' میں ایک رومانوی منظر بیان کرنے سے پہلے وہ لکھتے ہیں: ''اُردو تحریک کے سلسلے میں اُتر پردیش کے طول وعرض میں گاؤں گاؤں گھومتے ہوئے مجھے کئی تجربات میں سے گزرنا پڑا تھا۔'' (پکھیرو، ص ۱۱۱) رام لعل کے بیشتر افسانوں میں ۱۹۴۷ء کے فسادات کی سنگین جھلکیاں ہیں جنہیں وہ ایک ترقی پسند افسانہ نگار کے موقف کے ساتھ اس طرح بیان کرتا ہے کہ انتقام لینے یا نفرت کی دھند پھیلانے کے عمومی جذبات کی تہذیب ہو جاتی ہے اگر چہ ترقی پسند افسانہ نگاروں کے اس رویے کی تضحیک کرنے والوں نے اسے فارمولا قرار دیا تاہم واقعہ یہ ہے کہ اس خطے کے انسانوں کو جس امن، تحمل اور رواداری کی ضرورت ہے وہ ایسے ہی قلم کاروں کی ان مٹ تخلیقات کو فیض رساں بنانے سے ہو سکتا ہے۔ رام لعل بھی یہی رویہ اختیار کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ اُس کے راوی یا متکلم کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنی یادداشت کے تخلیقی عمل سے تلخ باتوں کو منہا کرتا جائے۔ اُس کے ایک افسانے 'جاڑے کی دھوپ' میں مسعود حسینی ولد سید علی رضا حسینی کے حوالے سے ایک ریسرچ سکالر ثمینہ خان کی فائل میں جھانکتے ہوئے وہ نوٹ کرتا ہے کہ مسعود حسینی کی وفات ۱۲ دسمبر ۱۹۵۰ء کو ہوئی تھی ''بمطابق ہفت روزہ نیا اُفق، لکھنؤ جو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان کی لائبریری میں محفوظ ہے۔'' (ص ۱۴۸-۱۴۹) یہ کہنے کو ایک فقرہ ہے مگر تخلیق کار کے اندر اُس ہمک کو ظاہر کرتا ہے جو اُسے سرائیکی بولنے والی دھرتی کے ساتھ کسی نہ کسی طرح جڑنے کے لیے مضطرب رکھتی ہے۔

رام لعل کا ایک وصف اور بھی ہے کہ وہ اپنے عہد کے مقبول افسانہ نگار تھے مگر وہ اپنے افسانوں میں نہ لذتیت پیدا ہونے دیتے ہیں، نہ رقت اور نہ ہی کوئی سنسنی خیزی جو افسانوں کے ڈرامائی انجام یا بعض ڈرامائی واقعات کی بدولت پیدا کی جاتی ہے۔ اسی طرح اُن کے معاصرین میں منٹو، کرشن چندر، عصمت،

احمد ندیم قاسمی اور بیدی جیسے افسانہ نگار تھے، اس کے باوجود رام لعل نے قارئین کا ایک وسیع حلقہ پیدا کیا اور آج بھی اُن کا اُردو افسانے کی روایت میں ایک مقام ہے۔ میرے پیش نظر اُن کا ایک ہی افسانوی مجموعہ ہے حالانکہ 'ڈوبتا اُبھرتا آدمی' بھی شاید پاکستان سے شائع ہوا ہے اور سویڈن سے بھی ڈاکٹر خلیق انجم کے مطابق دو مجموعے شائع ہوئے۔ پاکستان سے 'رام لعل کے شاہکار افسانے' کے عنوان سے ایک مجموعہ ضرور شائع ہوا ہے جو دراصل اُن کے مجموعے 'پکھیرو' کا تمام ترچربہ ہے۔

ooo

جوگندر پال، ایک شاداب بوڑھا

جوگندر پال نے روایتی انداز میں خاص طور پر اپنے عہد کی مقبول کہانیوں کے گنبد میں کچھ عرصہ اسیر رہ کر افسانے لکھے اور رفتہ رفتہ یہ نقطۂ نظر ظاہر کیا کہ واقعات اہم نہیں ہوتے اُن پر افسانہ نگار کے تاثرات اہم ہوتے ہیں۔ اُنہوں نے ڈاکٹر وزیر آغا کے جریدے 'اوراق' کے ایک نمائندہ افسانہ نگار کے طور پر خود کو سیاسی، سماجی شعور کی حامل تحریروں سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ اُن کے ہاں معاشی غرض سے عارضی طور پر ترکِ وطن کرنے والے بھارتیوں کا تجربہ بھی ہے اور ساتھ ہی ساتھ مختلف ثقافتوں کا شعور اور احساس بھی۔ ہندوستان میں آزادی سے گھومنے پھرنے والے ہمدرد اور انسان دوست شخص کو مختلف عقیدوں، زبانوں، نظریوں اور عادتوں کے لوگوں سے ملنے سے انسانی فطرت اپنی دھرتی اور تہذیب کے تنوع اور نقطۂ ارتباط کے لیے سرگردانی کے حوالے سے جو تخلیقی تجربہ مل سکتا ہے وہ جوگندر پال کو ملا مگر محسوس ہوتا ہے کہ کہیں نہ کہیں ایک آنچ کی کمی ہے کہ اُس کا نام صفِ اوّل کے افسانہ نگاروں میں شامل نہ ہو سکا حالاں کہ وہ ہر دَور میں ایک مقبول افسانہ نگار رہا ہے۔

جوگندر پال کے ہاں موت ایک آسیب کی طرح ہے، کہیں نعشوں کا پوسٹ مارٹم ہو رہا ہے تو کہیں کوئی مردہ گم ہو گیا ہے یا کسی زندہ کو مردوں میں شمار کیا جا رہا ہے، اس لیے ایک آدھ افسانے کے سوا پھر یہ تکرار کا ماجرا نظر آتا ہے یا کہیں کہیں اس خوف پر قابو پانے کے لیے ستم ظریفی پیدا کرنے والے لہجے کو اختیار کیا گیا ہے۔ ''مردے بھی ضرور کہیں نہ کہیں ہماری طرح بس جاتے ہوں گے۔ ٹھہرو بولو نہیں کیا پتہ کیا پتہ ہم بھی مردے ہوں۔ میں نے کہیں پڑھ رکھا ہے کہ ہر شخص دراصل اپنی موت سے پہلے ہی مر چکا ہوتا ہے۔ نامعلوم کب سے —— مجھے بڑی دھندلی سی یاد آ رہی ہے میں نے بھی ایڑیاں رگڑ رگڑ کر جان دی تھی اور پھر مجھے یہاں مردہ خانے میں بھیج دیا گیا تھا۔ پچھلے پندرہ سال سے میں یہاں گل سڑ رہا ہوں۔'' (مردہ خانہ، ص ۲۴)
''میری جیب میں پانچ روپے کا نوٹ نہ ہو تو میں اپنے بچوں کے لیے گولیاں بھی نہیں خرید سکتا۔'' (چور سپاہی، ص ۵۳)
''مجھے یاد نہیں مجھے مرے کتنا عرصہ بیت چکا ہے۔ میری ساری یادیں پسِ مرگ ہی شروع ہوتی ہیں۔'' (کوئی نجات، ص ۵۵) ''اُن کے رونے کی آواز سنائی نہیں دے رہی ہے۔ میں بھی وہاں اپنی لاش کے سرہانے بیٹھ کر رونا شروع کر دیتا ہوں اور روتے روتے میری گھگی بندھ گئی ہے۔'' (ایضاً، ص ۶۳) ''پورے چاند کی روشنی میں دادی کی نعش کو دادیاں ہی دادیاں گھیرے ہوئے تھیں۔'' (دادیاں، ص ۸۳) مگر جب وہ اپنے اس آسیب کو اپنے

سماجی شعور کے ساتھ جوڑ کر'بے گور' جیسا افسانہ لکھتا ہے تو تکرار کا احساس نہیں ہوتا بلکہ اُس کی تخلیقی دنیا میں خود بہ خود ایک وسعت پیدا ہو جاتی ہے۔امریکیوں کو کچھ نعشوں کی ضرورت ہے، بھارتی ٹھیکیدار اُنہیں یہ کہہ کر زندہ لوگ فراہم کرتا ہے:''صاحب مردوں کو تو اپنے مر چکنے کا احساس بھی نہیں ہوتا مگر انہیں غور سے دیکھئے ہر ایک کو پورا احساس ہے کہ وہ مر چکا ہے—ان سب کو آج کل میں مر ہی جانا ہے۔ بہت سے تو راستے میں جہاز پر ہی دم توڑ دیں گے۔''(ص ۱۳۹)

جوگندر پال کے نسبتاً بعد کے افسانے عالمی تناظر میں لکھے ہوئے ہیں اور زیادہ تر اُن میں سفرناموں اور روزناموں کی چھاپ ملتی ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ اُردو میں بہت کم افسانہ نگار ایسے ہیں جو گزشتہ نصف صدی سے شاداب قلم کے ساتھ لکھے چلے جا رہے ہوں۔

ooo

الطاف فاطمہ اپنی ہی اُٹھائی دیواروں کا گریہ

الطاف فاطمہ اس نسل کی افسانہ نگار ہیں، جو قد آور افسانہ نگاروں کے سائے میں پروان نہ چڑھ سکی، اور کچھ اُنہوں نے بھی مجلسی اور تقریباتی دنیا سے خود کو الگ تھلگ کئے رکھا۔ ان کے افسانوں میں عام طور پر احساس تنہائی، ملال اور صنعتی معاشرت کا خوف ملتا ہے۔ 'سلور کنگ'، 'اک شورِ ماومن'، 'چھوٹا مولوی' اور 'نیون سائنز' ان کے فکر و فن کے نمائندہ افسانے ہیں۔ 'سلور کنگ' تو ایک ایسے یادگار کردار کا افسانہ ہے، جس کے پاس برطانوی راج کی یادیں ہیں اور لاہور میں ملکہ کے بت کے نیچے بیٹھ کر اُس جیسے ریٹائرڈ بیرے اور بٹلر جس طرح سے برطانیہ کے ڈوبے ہوئے سورج کو اُبھارنے کے جتن کرتے ہیں اُس سے اِس افسانے کا معصومانہ تاثر اور بڑھ جاتا ہے۔ 'چھوٹا مولوی' احمد ندیم قاسمی کے کئی شاہکار کرداروں کے مقابل آتا ہے: ''اس وقت مولوی صاحب نے غور کیا کہ اس کی الجھی ہوئی پریشان ڈاڑھی کے بہت سے بال سفید ہو چکے تھے، اس کی پیٹھ پر ایک مربع فٹ پیوند کے علاوہ دامن میں بھی ایک پیوند کا اضافہ ہو گیا تھا، اس کے جوتوں پر گرد تھی اور اس کے کرتے اور پگڑی کا پیلا پن بتا رہا تھا کہ انہیں فقط سادہ پانی میں کھنگال کر پہن لیا گیا ہے۔ وہ یوں کھڑا تھا جیسے نئی مسجد اسے راس نہ آئی ہو، پھر وہ بوجھل قدموں سے چلا گیا۔'' (وہ جسے چاہا گیا، ص ۱۶۸)
اسی طرح اُن کا 'نیون سائنز' بھی اُن کی اُس فکر کا نمائندہ ہے جو صنعتی معاشرے کی نفسانفسی اور بے اقداری کے بارے میں ایک تخلیقی 'مطالبہ' ہے۔ اس کا ایک حصہ دیکھئے: ''ہمارے عہد کی راتیں سوگوار اور ماتم کناں تھیں، تم نے راتوں کی خلوتوں پر چھاپے مارے ہیں، پہلے تم نے ہماری اذانوں کے اسرار گم کیے، مائیکروفون کی لہروں پر کرخت آوازوں میں دی جانے والی اذانوں میں کوئی بھید اور کوئی راز باقی نہ رہا اور اب تم نے ہماری راتوں کے سہاگ بھی لوٹ لیے۔ نیون سائنز نے رات کی چادر کو پارہ پارہ کر دیا ہے۔'' (۱۹۷۰ء کے منتخب افسانے، ص ۶۹)
ایک اور افسانے 'کوک کی ایک بوتل' میں بھی الطاف فاطمہ نے صنعتی معاشرے کی پیدا کردہ خود غرضی اور اکتاہٹ کو موضوع بنایا ہے، مگر افسانہ اوسط درجے کا ہی ہے۔ اُن کے بیشتر افسانوں میں ایسی خود کلامی ہے جو اُن تخلیقات کو انشائے لطیف بنا دیتی ہے تاہم اُن کے دو تین فنی اوصاف ایسے ہیں جن سے اُردو افسانے کا کوئی ناقد صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔ ایک تو وہ بلاشبہ تخلیقی اور افسانوی فقرہ بنانے کا ہنر جانتی ہیں، جیسے ''گلی کا نکا بھی عقل مند مصلحت پوشوں کی مانند ساری بے تابیوں اور بے صبریوں کے جواب میں خاموش ہی رہے گا۔'' (جسے دارد، جب دیواریں گریہ کرتی ہیں، ص ۱۲) ''میں نے دیکھا کہ اُس کی کجلائی ہوئی بے رونق آنکھوں میں ماضی کی گہما گہمی

اور رونقیں جھمک رہی تھیں۔'' (مشتِ غبار، ایضاً، ص ۱۳۰) ''ہم سب اُنہیں پروفیسر کمبل کہتے تھے پڑھاتے کیا تھے اندر ڈرل کر دیتے تھے نکتہ نکتہ رگ وپے میں بٹھا دیتے تھے۔'' (مچھلی، ایضاً، ص ۱۵۲) بطور افسانہ نگار الطاف فاطمہ کی دوسری خوبی یہ ہے کہ وہ بالائی طبقے کی مصنوعی زندگی اور خود ساختہ تنہائی کے متوازی حقیقی بھری پُری اور بے ساختہ زندگی کے لیے بے پناہ رغبت رکھتی ہیں مگر اُس میں شمولیت کا انہیں حوصلہ نہیں اس لیے اُن کے اکثر افسانوں کے کرداروں کا نفسیاتی ابتلا فضا کے تاثر کو اور بڑھا دیتا ہے، جیسے' آپریٹر نمبر۳'، 'نمانہ جیسا آدمی'، 'شیر دہان'، 'جشنے دارد' اور 'ننگی مرغیاں' اس حوالے سے بہت اہم افسانے ہیں۔ایک تعجب البتہ ہوتا ہے کہ اپنے اولیں افسانوی مجموعے 'وہ جسے چاہا گیا' میں الطاف فاطمہ کے فن میں جو تازگی، شگفتگی بلکہ شوخی تھی اُسے اُنہوں نے کوشش کر کے اپنے تخلیقی وجود سے جلاوطن کر دیا۔'وہ جسے چاہا گیا' ایک ایسا افسانہ ہے جو اپنے کرداروں اور تاثر کے اعتبار سے قرۃ العین حیدر کے بعض افسانوں کا ہم پلّہ ہے۔اس افسانے میں بھی مشرقیت کے حوالے سے اُن کی والہانہ جانب داری موجود ہے مگر حبیبہ کے کردار میں جو کسک اور کشش ہے وہ اسے ایک یادگار کردار بنا دیتی ہے۔اسی طرح اسی مجموعے کے ایک افسانے 'کہیں یہ پروائی تو نہیں' میں جس طرح منقسم ہندوستان کی غیر منقسم یادوں کا حوالہ ہے، اُس سے حیرت انگیز طور پر ضمیر الدین احمد کا افسانہ 'پچھّم سے چلی پُروا' متاثر دکھائی دیتا ہے۔'گواہی'، 'ٹڈی چٹا سویٹر' اور 'سہارا' پاک بھارت جنگ (۱۹۶۵ء) کے تناظر میں لکھے ہوئے ایسے افسانے ہیں جن میں وہ کسی جذباتی یا ہیجانی لمحے کی اسیر محسوس نہیں ہوتیں۔

الطاف فاطمہ بظاہر سیاسی اور سماجی منظر نامے سے بے تعلق رہتی ہیں مگر دو صورتوں میں وہ جانب دار ہو جاتی ہیں،ایک جب پاکستان کی حکمران اشرافیہ خصوصاً مقتدر خواتین کی جانب سے خود کو اجتماعی احساس اور ثقافتی کشش سے آزاد کرانے کی ایسی کوشش ہو جو اُنہیں امریکی یا یورپی آقاؤں کا منظورِ نظر بنا دے یا پھر مجموعی طور پر دنیا میں تہذیب کے اجارہ دار مسلمانوں کے ساتھ تعصب روا رکھیں۔''چھوٹی چھوٹی گل پوش پہاڑیوں اور اُن کی آغوش میں محفوظ خیابانوں کے پھول مسکرا مسکرا کر اسکولوں کو جانے والے بچوں کو صبح بخیر کہہ رہے ہیں ــــ بنگلوں کو تاکتے تاکتے بابو لوگ مرغیوں کی طرح سوزوکیوں میں ٹھنسے اپنی منزل مقصود کو جا رہے ہیں اور ان کے بچے چھوٹے چھوٹے کم درجے کے سکولوں میں بیٹھے پہاڑے یاد کرتے ہوں گے۔مبارک ہو تم اے بچو! کہ آج کے دن پہاڑے یاد کرتے ہو اور آج کے دن صابرہ اور شتیلہ کا کوئی بچہ اسکول نہ جائے گا وہ اس لیے نہ جا سکے گا کہ آج کی طلوعِ سحر ان کو جگا ہی نہیں سکتی۔ٹینکوں نے انہیں بڑی گہری نیند سلا دیا ہے۔'' (ذہن کا اقلیدسی زاویہ، تارِ عنکبوت، ص ۱۶۹) ''اب آپ سوچیں حضت سوچیں اور انصاف کریں مکڑیوں کے گھر ٹوٹ چکے ہوں تو کیا بندے پر لازم ہے کہ وہ یونیورسٹی کی ایئر کنڈیشنڈ اور سٹریم لائنڈ کلاسوں میں بیٹھا تھیوریاں پڑھاتا رہے اور شام میں خوشبودار قہوے کی خوشبوؤں سے معمور

ریستورانوں میں بیٹھ کر خوش گپیوں میں مصروف گزارے اور لبنان اور بیروت کے حُسن سے آنکھیں سینکتا رہے، تو اب میں یہاں صابرہ کی مسجد میں کھڑا ہوں۔'' (تارِعنکبوت، ص۶۲) ''وہ تابندہ کو کشاں کشاں گھسیٹتی تھوڑی دُور ہر راہ رو کے ساتھ چلتی، عبیدہ آپا کی بیٹی سات سال ولایت میں رہ کر آئی ہے بس تابندہ کو اُسی کی تقلید کرنا چاہیے۔ چٹ اُس کی بھلی چنگی چوٹی کٹوا پھینکی، غرارے تہہ کر کے رکھ دیئے گئے اور وہ گردن بڑھا بڑھا کر بڑے فخر سے کہتی ہماری صاحب زادی اُردو میں فیل ہو گئیں، سُنا آپ نے۔'' (بازگشت، وہ جسے چاہا گیا، ص۵۹)

OOO

احسن فاروقی، ایک مقدس دیوانہ

احسن فاروقی ایک عظیم خبطی تھے، جن میں 'مقدس دیوانگی' کے تمام تر آثار موجود تھے ان کی تنقید میں سے خبطِ عظمت کی کرشمہ سازی کو خارج نہ بھی کیا جائے تو یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ادبِ عالیہ بالخصوص افسانویت کے جوہرلطیف کے ہمراز ہیں، پھر مغربی ادب پر ان کی نظر وسیع ہی نہیں گہری تھی، مگر نہ جانے کیوں وہ اپنی بیشتر تحریروں کو شعوری طور پر مضحک بنانے کی ہی سعی کرتے رہے؟ ان کے افسانوں کا بھی یہی ماجرا ہے کہ اسی کوشش نے اُن کے افسانوں کو مزاحیہ اور طنزیہ خاکوں میں اس طرح تبدیل کردیا کہ وہ شکل بدل کر بھی اس صنف کے درجہ اول میں جگہ نہ پا سکے، اس کے علاوہ ان کی یہ کوشش بھی رہی کہ ان کے افسانوں میں 'ایک رومانیت' ایک رمز، عام زندگی سے دوری اور اسی بنا پر چونکا دینے والی دلچسپی پیدا ہو جائے۔ (بحوالہ انتساب، افسانہ کردیا، ص۳)

اسی خاطر وہ مجنوں گورکھپوری اور حجاب امتیاز علی کے سے خاص پراسرار ماحول کی پیشکش کے ساتھ ماورائیت کی فلسفیانہ اور نفسیاتی توجیہات کرتے بھی دکھائی دیتے ہیں، جیسے 'آسیب کا محل' اور 'لال شہزدہ' میں، مگر ان کا اصل میدان 'جنس' ہے اور اس میں بھی خاص طور پر معمر یا ادھیڑ عمر کے مردوں کی جنسی رویے۔ اس موضوع پر ان کے افسانوں میں 'زندگی سے دوری' کی بجائے سوانحی رنگ پیدا ہو گیا ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ احسن فاروقی کے معمر کرداروں کے بال بچوں کی شادی ہو جاتی ہے اور بیوی مرجاتی ہے، یوں بغیر حقیقی اور پیچیدہ رکاوٹوں کے، ان کے ایسے کردار پسندیدہ عورتوں کو اپنے گھر میں لے آتے ہیں، مثلاً 'راکھ میں چنگاری' اور 'بڑا تعجب' اور کہیں زیادہ پیچیدہ صورتحال دکھائی بھی دیتی ہے، تو بتدریج معاملات سلجھتے چلے جاتے ہیں، جیسے 'مثلث' اور 'حرامزادہ بڈھا'— احسن فاروقی طنز کرنے کے بہت شائق ہیں مگر بالعموم ان کی طنز جھلاہٹ میں بدل جاتی ہے یہ افسانے کے ماحول سے باہر کی شے بن جاتی ہے، چند مثالیں دیکھئے: ''اس نے بڑے زور کا قہقہہ لگایا اور بولا 'تم بالکل رجعت کی بندی ہو، ریا کار سب ہی سیاست برتنے والے ریا کار ہوئے، لوگ اپنا مقصد نکالنے کے لئے مذہب کو آڑ بناتے ہیں اور بڑے مذہبی پیشوا کہلاتے ہیں، زبان سے کلمہ پڑھتے ہیں مگر ہر کافرانہ حرکت میں فرد ہوتے ہیں، میں بھی زبانی باپ بن لیتا ہوں، لڑکی کو بیٹی کہہ دیتا ہوں، یہ سیاست ہے۔'' (حرامزادہ بڈھا، افسانہ کردیا، ص۲۱۳) ''ایسی ہی سفلی ہیں، ان کی ماں کھانا پکانے کی نوکری کرتی پھرتی ہے، کہیں سے رقم کاٹ لائی ہے، کوئی یہی دو ڈھائی ہزار کی، تو بس جو میرے وہ راجہ کے نہیں، اس کی بڑی بہن کے لیے ایک نواب زادہ پھانس لیا ہے، اب اسے بھی شوق ہے

کہ کوئی رئیس اس سے کرلے— ’اچھا تو ترقی پسند ہے۔‘‘ (برقعے والیاں، افسانہ کر دیا، ص ۲۷) ’’— اچھا تو سراسر ترقی پسندی کے ماتحت لٹکی ہوئی ہے۔‘‘ (برقعے والیاں، افسانہ کر دیا، ص ۲۹)

احسن فاروقی کے وہ افسانے تو بے حد کمزور ہیں جو انہوں نے تعلیمی اداروں میں اساتذہ کی گروہ بندی، کند ذہن اور غبی طالب علموں اور جعلی دانشوروں کے بارے میں لکھے ہیں، اصل میں معاملہ پھر وہی ہے کہ ان افسانوں میں ایک تو وہ اپنے غصے اور جھنجھلاہٹ پر قابو نہیں پا سکے اور دوسرے اصولِ تنقید سے واقف ہو کر بھی وہ افسانے میں ضروری اور غیر ضروری تفاصیل کے مابین امتیاز نہیں کر سکتے۔ اپنے ایک افسانے ’برقعے والیاں‘ میں وہ لکھتے ہیں: ’’لکھنؤ ایک عجائب خانہ ہے انسانوں کا عجائب خانہ پرانی عمارتوں یعنی رسم و رواج کے پنجروں میں یہ سب عجوبہ انسان بند ہیں ان پنجروں کے اندر کچھ اُڑتے ہیں کچھ دوڑتے ہیں، مگر پنجروں کے باہر کیسے نکلیں، سر پٹخ پٹخ کر مر جاتے ہیں اور بھوسہ بھر کر مردہ عجائب خانے میں رکھ دیتے ہیں۔‘‘ (برقعے والیاں، ص ۵۵) مگر افسوس ہوتا ہے، جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اس افسانے کی فضا میں یہ جملے جذب نہیں ہوتے اور ان جملوں سے جو عظیم الشان موضوع جھلکتا ہے، وہ ان کے ایک ناول ’شام اودھ‘ میں تو ظاہر ہوا لیکن کسی بڑے افسانے کی تخلیق کا سبب یا محرک نہ بن سکا شاید احسن فاروقی نے اپنی حدود کے بارے میں صحیح لکھا تھا ’’میں پردہ کرنے والوں کو بے نقاب کرنا سخت بدتمیزی سمجھتا ہوں۔‘‘ (انتساب، افسانہ کر دیا، ص ۳) ’سیپ‘ میں ان کے جو، بتیس افسانے دیکھے ہیں وہ بھی کم و بیش انہی موضوعات اور اُسلوبیاتی اور فنی رویے کو لیے ہوئے ہے، جیسے ’سیپ‘ کے شمارہ ۳۴ میں اُن کے افسانے ’دائمی تکرار‘ میں عورت اور مرد میں عمر کے فرق کے باوجود جنسی کشش اور ترغیب کو نطشے کے دائمی تکرار کے حوالے سے دیکھا گیا ہے جو آواگون سے مماثل ہے۔ اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ مصنف نے جنسی ملاپ کے دو حوالوں کو لذتیت سے بچایا ہے اور دوسری طرف نطشے کے اس تصور کو معصومانہ حیرت کے ساتھ ایک معنی خیز سوال کے طور پر اُبھارا ہے۔ ’سیپ‘ کے شمارہ ۲۴ میں اُن کا ایک افسانہ ’بہت دیر ہوگئی‘ شامل ہے جو بظاہر تو بہت سی خواتین لکھنے والوں کے پسندیدہ موضوع— بڑی عمر کی ایسی لڑکی جو موزوں ترین شخص کی تلاش میں موزوں ترین وقت کو گنوا بیٹھتی ہے، کی جھلک موجود ہے مگر احسن فاروقی کی خوبی یہ ہے کہ اُس نے اس میں جسم کی طلب کی دھیمی دھیمی آنچ شامل کر دی ہے۔ ’سیپ‘ کے شمارہ ۲۶ میں اُن کا ایک افسانہ ’پاک محبت‘ شامل ہے جس میں جنسی نفسیات کے حوالے سے ایک مردانہ کردار کے ذریعے ایک اہم نکتے کو اُبھارا گیا ہے کہ جنسی اشتیاق بھی موجود ہے اور ساتھ ہی ساتھ جھجک اور وہ فاصلہ بھی جسے پاک محبت کا نام دیا گیا ہے مگر فاروقی صاحب کی یہ کمزوری تھی کہ وہ اپنی خودنوشت کے اوراق، ایک مضحک مضمون اور افسانے کی جدا جدا فنی حدود پر اپنے فنی زعم یا معصومانہ خبط میں توجہ نہیں دیتے۔ سو، یہ افسانہ بھی آخر میں ایک مضحک مضمون کی شکل اختیار کر جاتا ہے۔

رضیہ فصیح احمد اور کنبہ کہانی

رضیہ فصیح احمد کے افسانوں کی ہیروئین عموماً متوسط طبقے کی وہ تعلیم یافتہ لڑکی ہے جو طعنوں اور تہمتوں کی دنیا میں سربلند ہونے کی کوشش کر رہی ہے۔ اس میں اسے کبھی کامیابی ہوتی ہے اور کبھی ناکامی۔ 'چوہا' کی شہلا تو ہمارے سماجی تناظر میں ایک غیر معمولی کردار ہے جو ایک معذور نوجوان پر اس طرح ترس کھاتی ہے کہ کسی عورت کو پیسے دے کر اسے اپنی دانست میں جنسی تسکین کا سامان فراہم کرتی ہے، دیگر خاتون افسانہ نگاروں کی طرح رضیہ کی توجہ بھی فرد سے زیادہ کنبے کی جانب ہے۔ چنانچہ ان کے اکثر افسانوں میں آپاؤں اور باجیوں کے ساتھ خالاؤں اور ممانیوں کا ہجوم بھی ملتا ہے۔ متوسط طبقے کا تمدنی اور اخلاقی بکھراؤ رضیہ کے خیال کے مطابق جس المناک صورت حال کو پیدا کرتا ہے اس کے بہت سے کردار بڑے کرب کے ساتھ اس کے بارے میں اس طرح سوچتے دکھائی دیتے ہیں۔ ''جب ہم لوگوں کی نظروں میں نیچے تھے، تو کئی لحاظ سے اونچے تھے اور اب جب کہ ہم لوگوں کی نظروں میں اونچے ہیں، ان کے معیار سے کئی باتوں میں نیچے ہیں۔'' (دو پاٹن کے بیچ، دو پاٹن کے بیچ، ص ۱۵، ۱۶) 'بے سمت مسافر' میں بھی ایک ایسے کنبے کی روداد ہے، جہاں ماں باپ کی مرضی سے باجیاں اپنے اپنے باس کو خوش کرنے میں مصروف ہیں اور دادی سمگلنگ میں، چنانچہ اس افسانے کا ہیرو خودکشی سے پہلے ایک نئے عقیدے پر غور کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ''میں ایسی نمازوں سے دُور ہی رہنا چاہتا ہوں جو حاجی پڑھتے ہیں، جو میری دادی اور میری ماں پڑھتی ہیں، اس کے علاوہ ایک اور بات بھی ہے، خدا اب مسجود نہیں رہا، وہ حضوری باقی نہیں رہی، وہ اب ایک جج ہے، انسان جج سے انصاف کی توقع کرتا ہے، اس کے سامنے ماتھا نہیں ٹیکتا، اگر وہ سچا ہے، تو آپ انصاف کرے گا۔'' (بے سمت مسافر، ص ۶۱) کہیں کہیں رضیہ کی زبان میں 'امہات الامہ' کے نذیر احمد کے 'بھولپن' کی گونج بھی سنائی دیتی ہے، جیسے ''انہی دنوں پاکستان بن گیا اور ہجرت کا شوشہ اُٹھا۔'' (ماموں، دو پاٹن کے بیچ، ص ۱۹۳)

رضیہ فصیح احمد زیادہ تر صیغہ واحد متکلم میں کہانیاں سناتی ہیں، ان کی کہانیوں کا یہ مرکزی کردار (صیغۂ واحد متکلم) بڑا باشعور اور معاملہ فہم ہے جو تمام اُلجھی ہوئی گتھیوں کو سلجھانا جانتا ہے۔ 'مکعب' کا 'میں' مصوری اور فطری حُسن کا دلدادہ، ایک ایسا کردار ہے جو کائنات کی ناممکنات کو اپنے ایمان اور عقیدے کی طاقت کے بل پر ممکن بنانا جانتا ہے، جس کے نزدیک خوشی، زندگی کی سب سے بڑی قدر ہے جسے وہ تحقیق و جستجو سے حاصل کرسکتا ہے۔ رضیہ کے بیشتر افسانوں کے کردار فلسفیانہ گفتگو کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ نہ

صرف زندگی کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں بلکہ اپنی غلطیوں سے سبق بھی سیکھتے ہیں اور اُن کو سدھارنے کی خواہش بھی رکھتے ہیں: ''مجھے مچھلیوں سے عشق ہے مگر میں تتلیوں کے پیچھے بھاگتا ہوں، تتلی جو پانی کو موت سمجھتی ہے اور فنکاروں کی انا کی طرح ہواؤں میں اُڑتی ہے، یہ ہم انسانوں کی ناسمجھی ہی تو ہے کہ سیپ ڈھونڈنے ہوں تو جوہری کی دوکان پر جاتے ہیں، خدا کی تلاش ہو تو آدمیوں کی جبہ سائی کرتے ہیں، ہماری منزل کچھ اور ہوتی ہے اور ہم راہ کچھ اور ہی اختیار کرتے ہیں۔'' (منزل کہاں راہیں کدھر، ص ۲۷۳)

رضیہ فصیح احمد اپنے افسانوں میں کسی نہ کسی اخلاقی نکتے کا پرچار بھی ضرور کرتی ہیں ان کی کہانیوں کے انجام اکثر 'سبق آموز' ہوتے ہیں: ''فنکار اور کاریگر میں یہی تو فرق ہے کہ ایک بڑھئی اور چمار بھی آرٹسٹ ہو سکتا ہے اور ایک آرٹسٹ بھی بڑھئی اور چمار ہو سکتا ہے جو اچھی چیز نئی چیز خونِ جگر سے بنائے وہ آرٹسٹ ہے اور جو لوگوں کی اور وقت کی مانگ پوری کرے وہ بڑھئی اور چمار ہے — اگر آرٹسٹ نہیں بن سکتے ہو تو آرٹسن ہی بن جاؤ، لاکھوں لوگوں کی پسند کی چیز بناؤ گے تب ہی کچھ تو ذہن کو کھل کھیلنے کا موقع ملے گا۔ کھلونے ہی بنانا شروع کردو۔ کھلونے بنانا، کھلونا بننے سے بہتر ہے۔'' (بارش کا آخری قطرہ، ص ۲۳۴)

۲۰۰۳ء میں رضیہ کے افسانوں کا مجموعہ 'ورثہ اور دوسری کہانیاں' منظرِ عام پر آیا، اس مجموعے کی تمام کہانیاں اُنہوں نے اپنے قیامِ امریکہ کے دوران لکھیں۔ مشرقی اور مغربی تہذیبوں کی باہمی آویزش، عورت اور مرد کے مزاجوں کا تضاد، قوتِ برداشت، اپنی شناخت کے کھو جانے کا خوف اور کرب اور مختلف نظریات رکھنے والے لوگوں کا اختلاف، ان افسانوں کا مرکزی موضوع ہے۔ سقوطِ ڈھاکہ کے پس منظر میں لکھی جانے والی کہانی 'ورثہ' اس مجموعے کی نمائندہ کہانی ہے جس میں اجتماعی حادثات کے انسان کی انفرادی زندگی پر اثر اندازی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ لیکن اس موضوع کے المیہ تناظر کے باوجود یہ افسانہ احساس و جذبات کی شدت سے محروم ہے۔ رضیہ فصیح احمد خوبصورت اور پرتکلف ڈرائنگ روم میں بیٹھی ہوئی کسی بیگم صاحبہ کی طرح نچلے طبقے کی محرومیوں پر جب کڑھتی ہیں، تو ان کے ہاں اخلاص دکھائی نہیں دیتا۔ یہی وجہ ہے کہ 'آشیاں گم کردہ' میں وہ ڈھکنوں کے بغیر مین ہولوں کا اور کے۔ ڈی۔ اے میں ڈھکنوں کے انبار کا ذکر کرتی ہیں، تو کوئی خاص تاثر نہیں اُبھرتا، البتہ 'محل دو محلے' میں مری میں موجود سیٹھوں کے محلّات اور ان کے چوکیداروں کے جھونپڑوں میں کراہنے والی زندگی کی تصویر مہارت سے بنائی گئی ہے۔ 'ساستا' بھی رضیہ فصیح احمد کا ایک کامیاب افسانہ ہے، جو نفسیاتی بصیرت کا حامل ہے۔ وہ ساس جو اپنے روایتی کردار سے دستبردار ہو کر محبت و مروّت سے کام لیتی ہے، تنہائی میں ایک گڑیا کو اپنی بہو فرض کر کے اس کے بال نوچتی ہے، تھپڑ لگاتی ہے اور بُرا بھلا کہتی ہے۔ رضیہ کا المیہ یہ ہے کہ وہ افسانے میں ضروری اور غیر ضروری اجزاء میں امتیاز نہیں کر سکتی، اس لیے 'آگ اور پانی' جیسا افسانہ بھی پھسپھسا ہو جاتا ہے حالانکہ اس کا یہ ٹکڑا بہت موثر ہے۔ ''یہ

آگ ہے، جو جھونپڑوں اور محلّوں میں تمیز نہیں کرتی — آگ انصاف پسند ہے، پانی بے انصاف ہے غریبوں کو ڈبوتا ہے۔'' (بے سمت مسافر، ص ۷۴۔۷۵)

رضیہ فصیح احمد کے نئے افسانے میں عمر ایک بڑے ڈراوے یا دھمکی کی طرح آتی ہے اور اس کے مقابل کسی خوب صورت مگر ڈھلتی عمر کی عورت کو بے بس کر دیتی ہے، جب اُس کی زندگی میں آنے والا یا اُس کی نگاہوں میں جچنے والا مرد، اُس کی بیٹی کو ہی پسند کر لے، کیونکہ اب اُس کی کنبہ کہانی میں چھوٹی اور بڑی بہن کی 'رقابت'، ماں، بیٹی کی جذباتی آویزش میں تبدیل ہو چکی ہے: 'جب اُس نے ماں کی طرف دیکھا تو ان کا چہرہ اُس بڑے بے عیب ہیرے سے بھی زیادہ سفید پڑ چکا تھا۔' ('اشارے'، مکالمہ، کراچی، ہم عصر اردو افسانہ۔۱، ص ۴۸۸)

OOO

ڈاکٹر سلیم اختر، افسانے کا پارکھ، افسانے کا گھائل

’عورت، جنس اور جذبات‘ کا مصنف اور ’نفسیاتی دبستان تنقید‘ کا ایک نمائندہ نقاد افسانے لکھنے لگے تو کم از کم موضوعات کے سلسلے میں اس کی ترجیحات راز نہیں رہتیں، یہی وجہ ہے کہ حالیہ برسوں میں لکھے ہوئے ان کے افسانوں سے صرفِ نظر کر لیا جائے، تو یہی کہا اور سمجھا جائے گا کہ انہوں نے جنسی نفسیات سے متعلق ہی افسانے لکھے ہیں۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں نفسیاتی شعور سے زیادہ سنسنی خیزی کا غلبہ دکھائی دیتا ہے، یوں لگتا ہے کہ وہ منٹو کے ایک خاص دَور کے افسانوں سے متاثر ہوئے، اس لیے اُنہوں نے بے باکی کو ایک نمائشی یا حفاظتی رویے کے طور پر اپنایا (اپنے ’نسائی حسن‘ کے سبب مردانہ محفلوں میں شرمیلے پن پر قابو پانے کے لئے) چونکا دینے والے موضوعات کا انتخاب کیا، لذیذ تفاصیل سے کام لیا اور آخر میں کہانی کو ڈرامائی موڑ دینے کی کوشش بھی کی گئی مگر وقت کے ساتھ ساتھ وہ اس رجحان سے نکل آئے اور اب وہ اپنا منفرد اُسلوب تشکیل دے چکے ہیں۔

صحت مند ازدواجی تعلقات کی جنسی بنیاد، ہم جنسیت (زنانہ، مردانہ) آزار طلبی، پارستی اور ابنارملٹی کی دیگر صورتیں ’بکری‘، ’دلدل‘، ’پابندیٔ وقت کے فوائد‘، ’سیفو ۱۹۶۸ء‘، ’لولیتا ۶۹‘ اور ’بسیرے دی جورو‘ میں ظاہر ہوتی ہیں، ’بسیرے دی جورو‘ نسبتاً بہتر افسانہ ہے، اس پر موپساں کا رنگ غالب ہے، تاہم جنس کے علاوہ ہماری معاشرت کے دیگر انداز بھی اس افسانے میں جھلکتے ہیں۔ نفسیات سے سلیم اختر کی دلچسپی میں کمی تو نہیں آئی مگر وقت کے ساتھ ساتھ انہیں احساس ہوا کہ وہ جس معاشرے کے کرداروں کے بطن میں جھانکتے پھرتے ہیں، وہاں جنسی بھوک پیاس کے سوا بھی کئی محرومیاں کلبلا رہی ہیں اور گردوپیش میں موجود ریاکاری اور بندش اظہار اس کنوئیں کو اور اندھا کیے جاتی ہے، چنانچہ ’سیفو ۱۹۶۸ء‘ کے خالق نے ’آشوب چشم‘، ’زنجیر‘، ’اور بستی‘ اور ’کھجوروں کا سایہ‘ ایسے افسانے تخلیق کیے جو اجتماعی روش حیات پر بھرپور تنقید کے حامل ہیں، یا پھر ان بااختیار قوتوں کے استحصال کے خلاف مزاحمتی رویہ اپناتے ہیں، جو کسی معاشرے کی تخلیقی و فکری توانائیوں کا چشمہ خشک کرنا چاہتی ہیں۔

’زنجیر‘ محض ایک مسافر کا واہمہ نہیں کہ ’’ریل غلط سمت جا رہی ہے۔‘‘ (چالیس منٹ کی عورت، ص ۳۲۳)

بلکہ ہماری اجتماعی صورت حال کا ادراک رکھنے والے کسی بھی شخص کی پکار ہے، اسی طرح ’اور بستی‘ میں ایسی بستی کا نقشہ کھینچا گیا ہے، جہاں مُردوں کی بے حرمتی کی جاتی ہے تو زندوں کو اچانک محبوس یا گم کر دیا جاتا ہے

اور یوں پوری بستی پر خوف اور شک کی نحوست مسلط ہو جاتی ہے، پر اس بستی کے لوگ بڑے صابر و شاکر نکلتے ہیں: ''ادھر موت کی بے حرمتی نے زندگی سے مزا بھی چھین لیا، یہ ایک اور طرح کا عذاب تھا، لیکن انسانی فطرت کے بموجب آہستہ آہستہ وہ اس عذاب کے بھی عادی ہوتے گئے، جس کے نتیجے میں موت کے برحق ہونے کی مانند انہوں نے نعش کی بے حرمتی کو بھی اٹل تسلیم کر لیا۔'' (ایضاً ص ۳۱۲)

'گریزپا' اور 'ماں بیٹا' کے موضوعات میں بڑا فاصلہ ہے، مگر دونوں افسانوں میں سلیم اختر کا معاشرتی احساس اپنا رنگ تاثیر لیے ہوئے ہے، 'گریزپا' کی سچویشن تشکیل دینے میں کرشن چندر اور حیات اللہ انصاری کے افسانوں کے مطالعے کی بازگشت نے بڑا کردار ادا کیا ہے، مگر جب وہ ایک فقیر جوڑے کے بارے میں یہ کہتے ہیں تو متوسط طبقے کے بہت بڑے سماجی مسئلے کی نشاندہی کرتے ہیں: ''یہ پچیس، تیس لاکھ آبادی کے شہر کے ان خوش قسمت لوگوں میں سے تھے، جن کے لیے کسی طرح کے رہائشی مسائل نہ تھے۔'' (ایضاً ص ۲۲۴) 'ماں بیٹا' میں اگرچہ 'دوبئی چلو مہم' کے تمدنی اور جذباتی اثرات کا تجزیہ موجود نہیں تاہم ایک حوالہ ضرور ہے کہ جب ماں کی پختہ قبر بنانے کی آرزو پالنے والا بیٹا دوبئی چلا جاتا ہے اور اپنی آرزو کی تکمیل کے لیے مطلوبہ قوت حاصل کر کے لوٹتا ہے تو اقربا پروری اور بدعنوانی پر قائم نظام کے تحت اس کی ماں کی قبر کا نشان کسی وزیر کے رشتہ دار کے ہاتھوں ملیامیٹ ہو چکا ہوتا ہے، جس نے قبرستان کے اس حصے کو مارکیٹ میں تبدیل کر دیا ہوتا ہے۔ (ایضاً ص ۲۵۴) 'آشوب چشم' سلیم اختر کے سماجی شعور کا مظہر افسانہ ہے، اس میں ہمارے قومی مرض کی نشاندہی کی گئی ہے، جسے آمریتوں نے پروان چڑھایا اور ابن الوقت دانشوروں اور ذرائع ابلاغ نے عام کیا۔ 'نقلی چوکیدار' سلیم اختر کا بہترین افسانہ ہے، جو اُردو افسانے کی روایت میں ایک یادگار افسانے کے طور پر رہے گا، اکلوتی بیٹی کی رخصتی اور اس کے بعد کے لمحے میں باپ کی جذباتی کیفیت کو سلیم اختر نے اس خوبی سے اپنی گرفت میں لیا ہے کہ امیر خسرو سے لے کر اب تک لکھے جانے والے رخصتی کے گیت اپنی تمام تر اداس نغمگی اور ملول لطافت کے ساتھ اس افسانے کے ویران آنگن میں سنائی دیتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے ایک نقاد کے طور پر اپنے افسانوں کو تین زمروں میں تقسیم کیا ہے —— جنسی نفسیاتی کہانیاں، معاشرتی کہانیاں اور استعاراتی علامتی کہانیاں۔ ماجرا یہ ہے کہ سلیم اختر نے چالیس برس ادبیاتِ اردو کی تدریس کی ہے اس لئے وہ داستانوی زبان لکھنے پر قادر ہیں، انہیں خاص طور پر حیدری کی آرائشِ محفل بہت پسند ہے، انہیں غالباً اب احساس ہوا ہے کہ بہت اچھا استاد حاتم تو بن سکتا ہے منیر شامی نہیں، سو اس صورتحال پر انہوں نے ایک اچھا افسانہ 'پیر تسمہ پا' بھی تخلیق کیا ہے، وہ ہندی بھی جانتے ہیں، لاشعوری محرکات کی قوت کا ادراک بھی رکھتے ہیں مگر اُن کی ایسی بہت سی کہانیاں انتظار حسین کے تقابل میں آکر محض پرچھائیاں بن جاتی ہیں، 'کھجوروں کا موسم' یا 'آشوبِ چشم' استثنائی مثالیں ہیں، اسی طرح اُن کی

وسعت مطالعہ اور خاص طور پر نفسیات کے حوالے سے اُن کے علم کی گہرائی اُن کے نسوانی کرداروں میں زندگی کی بے ساختگی پیدا نہیں ہونے دیتی، شاید یہی وجہ ہے کہ انہیں کاٹھ کی عورتوں کا نام دینا پڑتا ہے۔ سلیم اختر نے واحد متکلم کے کردار کو عام طور پر اپنی ذات اور پیشہ ورانہ مصروفیت اور دیگر قریبی حوالوں سے الگ کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی، اُن کے ہاں بعض مواقع پر تکرار کا احساس بھی ہوتا ہے۔ سلیم اختر اپنی جن کہانیوں کو بے ضرر سمجھتے ہیں وہی طاقتوروں کے لئے ضرررساں ہیں۔ مذہب کی جامد تعبیر کرنے والے، مذہبی منافرت اور منافقت کو ہوا دینے والے حکمرانوں کی جیبوں میں پڑے ہوئے عدالتی فیصلے اور عوام کو جاہل اور ضعیف الاعتقاد، رکھنے والے کارندے سبھی اس تخلیق کار کے مشاہدے میں آتے ہیں اور وہ اُن پر لکھتا بھی ہے مگر غالباً 'سی، آئی، ڈی' کے ڈر سے انہیں اپنی پہچان خیال نہیں کرتا۔ سلیم اختر کا ایک بڑا فنی وصف کفایتِ الفاظ کے ساتھ ایسا نیم تمسخرانہ اسلوب اختیار کرنا ہے، جو مخاطب کو اور زیادہ قریب لے آتا ہے اور افسانے کی فضا کی سنگینی تخلیقی لطافت میں تبدیل ہو جاتی ہے، جیسے" دفتر واپس آ کر اس نے بسم اللہ الرحمٰن الرحیم۔ لا الہٰ الا اللّٰہ محمد رسول اللّٰہ مرقد۔ نفیسہ خاتون زوجہ کرم الدین۔ تاریخ انتقال ۱۵/ جولائی ۱۹۷۱ء عمر ۴۵ برس، آسمان تری لحد پر شبنم افشانی کرے، سبزۂ نورستہ اس گھر کی نگہبانی کرے۔ غمگسار بیٹا عبداللہ خان عفی عنہ، یہ سب لکھ کر جب ان کے حروف کا ٹوٹل کیا اور انہیں پندرہ پیسوں سے ضرب دے کر سو پر تقسیم کر کے نتیجہ روپوں کے خرچ کی صورت میں نکالا تو سینہ سے بے اختیار ٹھنڈی سانس نکل گئی۔" (ایضاً، ص ۲۴۹)

" گامو کا باپ ماجا گھروں میں سفیدی کرتا تھا، وہ سیدھا سادا اور حسبِ دستور غریب مسلمان تھا، پانچ وقت کا نمازی، اب یہ دوسری بات ہے کہ سفیدی کے دوران میں ظہر کی نماز ذرا ضرورت سے زیادہ پانی ملی سفیدی کی طرح پھیل جاتی ہے۔" (ایضاً، ص ۲۳۳)

ooo

غلام الثقلین نقوی، ایک معصوم تخلیقی روح

غلام الثقلین نقوی ایک سادہ لوح افسانہ نگار ہے، جس کے ہاں زندگی اپنی سادگی میں ہی ظاہر ہوتی ہے، اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ وہ دیہی معاشرت کا پروردہ ہے اور دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ اتنا بڑا افسانہ نگار نہیں کہ روح عصر اس سے مکالمہ کر سکے— میرا خیال ہے کہ غلام الثقلین نقوی کو بھی اس بات کا احساس ہے، اسی لیے 'دودھارے' کا ایک کردار درحقیقت اسی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے: ''میری پیش گوئی ہے آپ بڑا اچھا افسانہ لکھیں گے، آپ کے پاس ٹیلنٹ ہے۔'' (شفق کے سائے، ص ۲۴۳) تو وہ سوچتا ہے ''آج اسے کون جانتا ہے، چند گنے چنے دوست، چند مدیران کرام، ایک دو غریب پرور قسم کے نقاد، جو افسانے میں جمود کا رونا روتے ہیں، اور تالیف قلب کے لیے چند افسانہ نگاروں کا ذکر بھی کر دیتے ہیں، اس ہجوم میں اس کا نام بھی ہوتا ہے، کسی کونے کھدرے میں۔'' (شفق کے سائے، ص ۲۴۹) اصل میں غلام الثقلین نقوی کے ہاں رمزیت نہ ہونے کے برابر ہے، جس کی وجہ سے اس کا ایک بڑا افسانہ 'گل بانو' بھی اپنی فنی عظمت کو برقرار نہیں رکھ سکتا، دوسرے نقوی عموماً اہم، کم اہم اور غیر اہم میں فرق کرنے سے قاصر رہتے ہیں، وہ شاید اسے فطرت نگاری کا لازمہ خیال کرتے ہیں کہ علی الصبح ان کے کردار لوٹا اُٹھا کر بیت الخلاء میں جائیں: ''اس نے لوٹا ہاتھ میں لیا اور بیت الخلاء کی طرف چلا گیا۔'' (شفق کے سائے شفق کے سائے ص ۳۴) ''شکریہ، میں نے زیر لب کہا اور لوٹا لے کر بیت الخلاء چلا گیا۔'' (نئ تر کی نئ تازی، شفق کے سائے، ص ۷۷) بے شک غلام الثقلین نقوی کے پاس دیہی زندگی کا مشاہدہ ہی نہیں، تجربہ بھی ہے، مگر اس کی آئیڈیلزم عموماً نظر اور منظر میں فاصلہ پیدا کر دیتی ہے، مثلاً ''یہ گاؤں مدت سے ہماری عیاشیوں کے لیے سرمایہ مہیا کر رہا ہے، اب یہی سرمایہ میں گاؤں کی بہبود پر خرچ کروں گا، جہالت اور مفلسی کے خلاف لڑوں گا۔'' (تصویر، بند گلی، ص ۱۳) ''جمال دین کی عظمت تو محض اس کے چند کارناموں پر مشتمل تھی، چند چوریوں اور رسہ گیریوں پر—— مجرموں کو پناہ دینے والا جمال الدین عظیم کہلانے کا مستحق نہیں تھا۔'' (سید نگر کا چودھری، ایضاً، ص ۶۲) ''تمہیں معلوم ہے کہ ہمارے لکھ لٹ چچا وہ روپیہ کہاں سے لاتے تھے، وہ تمہارے جیسے مزدوروں اور کسانوں کے گاڑھے پسینے کی کمائی ہوتی تھی۔'' (تصویر، ایضاً، ص ۲۱) ''چودھری نے آنکھیں سرخ کر کے کہا ''مولوی اپنی حیثیت سے بڑھ کر بات نہ کرو، مسجد تمہارے جیسے ٹکر گدا مولویوں کے لیے ہے، ہم لوگ دنیا دار ہیں، ہمیں اور بھی بہت سے کام ہیں۔'' (سید نگر کا چودھری، بند گلی، ص ۷۱) تاہم یہ ناانصافی ہوگی اگر یہ ذکر نہ کیا جائے کہ غلام الثقلین نقوی کے بعض

افسانے ایسے بھی ہیں، جن میں محض پنگھٹ کے حوالے سے ہی دیہی زندگی کو گرفت میں لینے کی کوشش نہیں کی گئی بلکہ زیادہ سنگین صورت حال (افلاس، موت) کو بڑے وقار اور تحمل سے پیش کیا ہے مثلاً 'سودا' اور 'شیرا نمبردار'۔

'نغمہ اور آگ' غلام الثقلین نقوی کا ایسا افسانوی مجموعہ ہے، جو سقوط مشرقی پاکستان کے بعد شائع ہوا مگر ستمبر ۱۹۶۵ء کی مفروضہ فتوحات کی کہانیاں لیے ہوئے ہے، ان افسانوں میں نیم پختہ جذبات، مثالیت اور سطحیت کا کھیل اپنے عروج پر ہے، ایک مثال دیکھئے: ''اس نے بیلچے کی پہلی ضرب لگائی تو وطن مقدس کی سرزمین کانپ اُٹھی، مسجد کے مینار کانپ اُٹھے اور آسمان سے اُترنے والی نور کی کرن کانپ اُٹھی اور اندھی گپھا کا سایہ لرز گیا۔'' (ڈیک کے کنارے، نغمہ اور آگ، ص۴۶) ان افسانوں میں نعرہ بازی اور رقت بیک وقت روبہ عمل دکھائی دیتے ہیں، جس کی وجہ سے ان افسانوں کی فضا نسیم حجازی کے تاریخی ناول سے مماثل دکھائی دیتی ہے، البتہ ان افسانوں میں دو ایسے مواقع بھی آتے ہیں، جب نقوی کی افسانویت چمک اُٹھتی ہے، یہ اور بات ہے کہ ان مواقع کا جنگ سے کوئی تعلق نہیں، خانہ بدوشوں کو بستی چھوڑنے کا حکم دینے پر وڈیرے کا بیٹا کہتا ہے ''لوگ تو کسی پنچھی کا گھونسلہ بھی نہیں اُجاڑتے، یہ تو انسان ہیں۔'' (نغمہ اور آگ، ایضاً، ص۶۱) ''وہ ان خطوں میں کوئی نہ کوئی ایسا شرمایا ہوا فقرہ لکھ دیتا تھا، جس کے جواب میں انہیں نئی نویلی دلہنوں کی خیر خیریت کی خبر بھی مل جاتی۔'' (سپاہی کی ڈائری، نغمہ اور آگ، ص۱۲۴)

جنگ ۶۵ء کے دوران سبز پوشوں کے وجود یا واہمے سے متعلق بھی بہت سی بحثیں چھڑی تھیں، یہ امر بجائے خود اہم ہے کہ اس سلسلے میں غلام الثقلین نقوی نے اپنے افسانے 'سبز پوش' میں انتظار حسین سے مختلف موقف اختیار کیا ہے: ''اس نے آئینے میں اپنی صورت دیکھ لی تھی، وہ خود سبز پوش تھا اور اس کی پیشانی سے نور پھوٹ رہا تھا۔'' (نغمہ اور آگ، ص۹۲) اسی مجموعے کے 'حرف آغاز' میں افسانہ نگار نے جنگ ۷۱ء کا ذکر بھی کیا ہے اور بڑی سادہ لوحی سے لکھا ہے ''میں نہیں جانتا کہ ہم اس جنگ میں شکست سے کیوں دوچار ہوئے، یہ ایک اسرار ہے، اس پر سے پردہ اُٹھا تو نجانے حقیقت کے کس بھیانک رُخ کا سامنا ہو—— انشاء اللہ ہم بہت جلد تاریک گپھاؤں سے نکل کر روشنیوں کے شہر میں آئیں گے، تب ہم نہایت اُجلے افسانے لکھیں گے، مایوسی اور دل شکستگی کے افسانے نہیں، اُمید اور دل شگفتگی کے افسانے، روشنی اور اُجالے کے افسانے، اب ایک نیا پاکستان وجود میں آنے والا ہے۔'' (نغمہ اور آگ، ص۶، ۷)

غلام الثقلین نقوی آخری برسوں میں اپنے افسانوں میں گہرائی اور تہہ داری پیدا کرنے کی خاطر علامتی اجزاء سے کام لینے لگے، چنانچہ اندھا کنواں اور سائبان والے دن کا عذاب، ایسی دو مثالیں ہیں، موخرالذکر افسانے میں حال کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی معنویت کو چھونے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے، اس کے کچھ

حصے دیکھئے: ''نماز (استسقاء) میں صرف نوکر پیشہ لوگ شامل تھے، جن کا تعلق اس بستی سے نہ ہونے کے برابر تھا، اس نے سوچا بستی کے لوگ جانتے ہیں کہ اگر بادل چھائے، بارش ہوئی اور ٹھنڈی تازہ ہوا چلی تو وہ بھی اس سے مستفید ہوں گے اور اگر ایسا نہ ہوا تو انہیں سر دخانوں کی خنکی سے کون محروم کر سکتا ہے؟'' (منتخب افسانے، ص ۱۱۱) ''میں اس بستی میں محنت مزدوری کر کے پیٹ پالتا ہوں، پر میرا اس بستی سے کوئی تعلق نہیں۔'' (ص ۱۱۱) ''آج کی نماز مسجدوں اور مصلّوں پر سے اچک لی گئی تھی، آج کوئی ہاتھ آسمان کی طرف نہ پھیلا، کیونکہ آسمان اور زمین کے درمیان غبار کا سائبان تنا تھا، آج کوئی دُعا آسمان تک نہ پہنچ سکے گی۔'' (ص ۱۱۲) تاہم اپنے آخری افسانوی مجموعے 'نقطے سے نقطے تک' میں نقوی زیادہ تر اپنی سوانح حیات کے حوالے سے بڑی معصومیت اور سادگی سے اپنے گمشدہ گاؤں، سماجی قدروں اور خاص طور پر طاق پہ رکھے جانے والے نصب العین پر افسانے لکھے ہیں جس میں یہ کسک سی ملتی ہے کہ استاد اپنی بستی کو بھلا بیٹھا اور نئی نسلوں کا معمار نہ بن سکا: ''دیکھ منشی میں تو گھور ڈنگروں کا رکھوالا ہوں میں اڑیل بیل کو چابک بھی لگاتا ہوں پر کبھی کبھار اس کی گردن پر ہاتھ پھیر کر اسے پچکار بھی دیتا ہوں۔ تو صرف چابک لگانا جانتا ہے تجھے پچکارنا نہیں آتا۔ نوجوان استاد نے آنکھیں جھکا لیں۔'' (زم زمۂ محبت، نقطے سے نقطے تک، ص ۴۸) ''اس نے دیکھا چار دیواری کے بچے کھچے آثار بھی مٹ چکے ہیں سکول کی عمارت میں کوئی اضافہ نہیں ہوا— صحن میں اوکاں کا بوڑھا درخت اپنی جگہ پر کھڑا تھا البتہ اس کا تنا کھوکھلا ہو چکا تھا— نلکے کا پائپ موجود تھا لیکن ہینڈل غائب تھا— اس کی پوری زندگی میں وہ لمحہ پھر سے نہ آسکا جو اس نے پنوں کمہار کی دوستی میں بتایا تھا اور جسے اس نے سوہنی کمہارن کی آنکھوں میں دیکھا تھا مگر وہ مرزا عزت بیگ سے مہینوال نہ بن سکا تھا۔'' (نقطے سے نقطے تک، ص ۶۹)

OOO

فرخندہ لودھی اور بھلائے گئے طبقے کی عورت

فرخندہ لودھی کے افسانوں کا بڑا موضوع عورت اور اُس کے مسائل ہیں، عورت کے داخلی جذبات واحساسات سنانے کے ساتھ ساتھ اُنہوں نے سماج اور معاشرے میں عورت کے ساتھ ہونے والی ناانصافیوں کو بھی موضوع بنایا ہے۔ اُن کے نزدیک: ''مرد ایک لمحہ ہے جب کہ عورت زندگی ہے، میں نے ہمیشہ عورتوں کے پُراثر کردار تخلیق کرنے کی کوشش کی ہے۔'' (انٹرویو روزنامہ ڈان، ۲۷ نومبر ۲۰۰۱ء) 'شہر کے لوگ' کے بیشتر افسانے ('پاربتی'، 'گوری'، 'سوہنی کمہارن'، 'گولڈ فلیک'، 'پُروا کی موج') عورت اور اُس پر ہونے والے معاشرتی جبر کی داستان بیان کرتے ہیں۔ بعض دفعہ رشتوں کا تقدس بھی اس جبر کا شکار ہوجاتا ہے: ''ابا —ابا— وہ زور سے چلائی۔ اس کے ہونٹوں کو کسی نے دبا لیا— اندھیرے کے سمندر میں ایک لہر اُبھری، ایک آواز جانی پہچانی اور اُس کی لہر کے زور سے وہ کالے سمندر سے اُچھل کر باہر نکل گئی اور بھاگ کھڑی ہوئی۔ میں مرد ہوں، آواز کہہ رہی تھی اور تم عورت باقی کچھ نہیں۔'' (پُروا کی موج، شہر کے لوگ، ص ۲۱۲-۲۱۳)

مجموعہ کا پہلا افسانہ 'گولڈ فلیک'، ہم جنس پرستی کے رجحان کا عکاس ہے۔ 'معجزہ' اور 'میگی' وطن دوستی کے جذبے سے سرشار ہو کر لکھے گئے ہیں: ''اونچے نعروں میں ابراہیم دھکے کھاتا، ریلتا پیلتا— دوبارہ فٹ پاتھ پر جاچڑھا، لوگوں کا ہجوم آگے بڑھنے لگا، اُن کی بانہوں میں ایک نوخیز بدن جھول رہا تھا، ابراہیم تڑپ کر دھاڑا 'او میریا سوہنیا پُترا' پھر کوئی آواز کوئی نعرہ اُس کی کراہ سے بلند نہ تھا۔'' (معجزہ، ایضاً، ص ۱۲۲) 'آرسی' کی کہانیاں متوسط طبقے کے مسائل کے اردگرد گھومتی ہیں وہ مسائل جو اُن کی اپنی سوچ اور رویوں کے پیدا کردہ ہیں: ''ہوش سنبھالتے ہی اُسے معلوم ہوگیا تھا کہ معاشرے میں عورت کا کوئی دوسرا کام نہیں سوائے اس کے کہ وہ شادی کرے اور ہر حال میں شوہر کی خوشنودی حاصل کرے۔'' (دوسرا خدا، آرسی، ص ۱۳۱) فرخندہ لودھی کے افسانوں میں پنجابی الفاظ اور مکالموں کا نمایاں استعمال ہے۔ مکالمہ نگاری اُن کے افسانوں کی نمایاں خوبی ہے۔ ان کے کردار واقعات اور پنجاب کے ماحول کے مطابق برجستہ اور بے ساختہ مکالمہ بولتے ہیں، بسا اوقات وہ پورا پورا مکالمہ پنجابی زبان میں ہی پیش کردیتی ہیں: ''او بادشاہو، ایتھے شاہواں دے گھر نئیں بھردے اَسی تاں ماڑے جئے کمی آں۔'' (بوٹیاں، آرسی، ص ۶۷) 'خوابوں کے کھیت' میں بھی متوسط طبقے کی عورت کے مختلف روپ دکھائی دیتے ہیں۔ 'بے چاری'، 'ماں باپ'، 'دی اونلی پروفیشن'، 'بونگا'، 'ہزاروں خواہشیں'، 'ایل او وی ای' سب میں عورت کے دکھوں کی داستان رقم ہے۔ 'ماں باپ' ایک طوائف کی کہانی ہے جو پہلے

عورت ہے اور پھر ایک طوائف۔ 'بے چاری' ایک ایسی محنت کش عورت کی کہانی ہے جسے تین مرتبہ طلاق ہوئی: ''بے چاری عورت جو زندگی کی لذتوں سے محروم رہی۔'' (بے چاری، خوابوں کے کھیت، ص ۲۴) 'دی اونلی پروفیشن' ایک اکیلی اور تنہا عورت کی کہانی ہے جس کی معاشرے میں کوئی جگہ نہیں: ''جوان عورت کے لیے ایک ہی راستہ ہے ایک ہی پیشہ ہے کہ وہ کسی کی ہو رہے۔'' (دی اونلی پروفیشن، خوابوں کے کھیت، ص ۸۲) 'خود کفیل' اُن غریب عورتوں کی داستان ہے جو اپنے بچوں کو بڑا اور کامیاب دیکھنے کے خواب دیکھتی ہیں، ایسے خواب جن کی کوئی تعبیر نہیں۔

فسادات کے موضوع پر بھی فرخندہ لودھی نے بہت سی کہانیاں لکھیں۔ 'رومان کی موت' کے بیشتر افسانوں کا موضوع تقسیم ملک، فسادات اور قیامِ پاکستان کے بعد نظام کی خرابی اور طبقاتی کش مکش ہے۔ بقول انتظار حسین: ''یہ کہانیاں خالی فسادات کی کہانیاں نہیں ہیں، ان گھڑیوں کے بعد کے ان لمبے دنوں کی کہانیاں بھی ہیں جو پاکستان کے ماہ و سال میں لمبے کھنچتے چلے جاتے ہیں اور ایک عبرت کا درس دیتے دکھائی دیتے ہیں۔'' (دیباچہ: رومان کی موت، ص ۱۰) 'شباب گھر کے راستے پر'، 'چھٹا دریا'، 'ہری پٹی' (رومان کی موت)، 'برسات کی گرم ہوا'، 'سہاگن' (خوابوں کے کھیت) فسادات کے موضوع پر نمائندہ افسانے ہیں۔ اُن کے افسانوں کا مجموعہ 'خوابوں کے کھیت' اور 'رومان کی موت' کے افسانے وطن سے محبت کا اظہار ہیں۔ 'رومان کی موت' کا انتساب ''دھرتی کے پچاسویں برس'' کے نام ہے۔ قیامِ پاکستان سے قبل لوگوں نے جو خواب دیکھے وہ پاکستان بننے کے بعد اُن کی تعبیر نہ دیکھ سکے۔ 'پربت کی گونج' بھی ایک ایسے ہی فرد کی کہانی ہے جس کے کسی خواب کو تعبیر نہ مل سکی: ''میں—وہ جی—اصل میں میرا پردادا مسلمان ہو گیا تھا کہ گندگی نہ اُٹھانی پڑے پھر ہندو راجا آیا، بولا اب مسلمان گندگی اُٹھائیں گے اور جی پھر اب پاکستان بن گیا تو میرا باپ پاکستان آ گیا کہ سب پاک ہو جائیں گے اور پھر ابا نے مجھے سکول بٹھا دیا کہا اگلی نسل ساتھ رہے گی اور جی پھر اب——اب کہتی ہیں کہ ایسا نہیں ہو سکتا۔ آپ کیا سب کہتے ہیں۔'' (پربت کی گونج، آرسی، ص ۱۵۸)

ooo

رومان کی ایک مقبول پرچھائیں، شفیق الرحمٰن

شفیق الرحمٰن مزاجاً ایک رومانوی افسانہ نگار ہیں اور یہی وجہ ہے کہ اُن کے پہلے افسانوی مجموعے 'کرنیں' کا دیباچہ حجاب امتیاز علی نے لکھا، اس مجموعے میں اُس عہد کے ناآسودہ ذہن کی تسکین کے لیے تمام مطلوبہ اجزا ہیں، دراز قد خوبصورت ہیرو جو حسِ مزاح بھی رکھتا ہے اور تعلیم کے ساتھ ساتھ کھیلوں میں بھی نمایاں ہے، اسی طرح سے اُس کی نسائی ہمزاد جو داستانوں سے نکل کر افسانے کی دنیا میں آئی تھی، اگر ان دونوں کے وصال کے بیچ میں کوئی اڑچن نکل آئے تو پھر یا تو رقیب وسعتِ قلب سے کام لیتا ہے اور یا پھر ہیرو یا ہیروئن اپنی اُداس یاد کے ذریعے اس محرومی کو عمر بھر کا سرمایہ بنالیتا ہے۔ ''میں نے ایک ٹوٹے ہوئے دل کی صدا سنی تھی — ایسے شخص کی زبانی جس کی تمناؤں کے کھنڈر پر میں نے اپنی امیدوں کے محل کی بنیاد رکھنی چاہی۔ چنانچہ صبح تک میں نے فیصلہ کرلیا کہ میرا چلا جانا ہی بہتر ہے۔'' (گرمی کی چھٹیاں، کرنیں، ص ۱۰۴)

''اُس کے قدم لڑکھڑا رہے تھے، ایسا لگتا تھا جیسے کوئی بچھڑی ہوئی بے چین روح سکون کی تلاش میں اِدھر اُدھر بھٹک رہی ہے۔'' (وسعت، ایضاً، ص ۱۵۱) دوسرے مجموعے 'شگوفے' میں بھی کرداروں کی دل برداشتگی اور پھر بکھرنے کے حوالے سے بڑا جذباتی مگر مقبول پیرایۂ اظہار ہے۔ البتہ اس مجموعے کے ایک افسانے 'ساڑھے چھ' میں شفیق الرحمٰن کا وہ کردار (شیطان) متعارف ہوتا ہے جو بعد میں اُن کے افسانوں اور مزاحیہ مضامین کا مستقل کردار بن گیا۔ یہی نہیں بلکہ اسی مجموعے میں 'شیطان' کے نام سے اسی کردار کے بارے میں ایک افسانہ بھی شامل ہے۔ یہ دونوں مجموعے ایک برس کے وقفے کے ساتھ ہی شائع ہوئے تھے اس لیے اُسلوب میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں ہے۔ اتفاق سے تیسرا مجموعہ 'مدوجزر' بھی دوسرے مجموعے کی اشاعت کے ایک برس بعد شائع ہوا مگر اس میں 'مدوجزر' کے نام کا ہی افسانہ ایک ایسے تخلیق کار سے متعارف کراتا ہے جو صرف انشا پردازی اور رومانوی فارمولے کے بل پر ہی افسانہ نہیں لکھ رہا بلکہ اب اس کی توجہ کرداروں کے داخلی تلاطم پر بھی ہے اور ساتھ ہی ساتھ فطرت پس منظر کے طور پر استعمال نہیں ہوتی بلکہ ایک دم ساز کے طور پر آتی ہے اور زندگی کے بارے میں بعض فلسفیانہ خیالات بھی محسوسات کے راستے پروان چڑھتے ہیں۔ چوتھا مجموعہ 'پچھتاوے' بھی قیامِ پاکستان سے پہلے شائع ہوا، اس میں عمومی اسلوب رومانی ہے، مگر اب کرداروں کے پس منظر میں صرف مناظرِ فطرت نہیں بلکہ اجتماعی زندگی کی جھلکیاں بھی دکھائی دیتی ہیں، اور یہ تو 'لہریں' کی اشاعت کے ساتھ ہی محسوس ہوا تھا کہ اب رومان کے بطن سے ایک ایسا مزاح نگار بھی طلوع

ہورہا ہے جس نے بعد میں شاید ایک مزاح نگار کے طور پر زیادہ بڑا حوالہ بننا تھا۔ خاص طور پر اس میں شامل اُن کا افسانہ 'زیادتی' ۔'دجلہ'ان کا طویل مختصر افسانہ ہے، جس سے انہیں بہت مقبولیت حاصل ہوئی، دوسرے یہ افسانہ سی ایس ایس کے نصاب میں شامل ہوگیا، چنانچہ پاکستان کی مقتدر کلاس میں شمولیت کے لئے کسی بھی مہذب شخص کے لئے اس افسانے کے بارے میں گفتگو کرنا ضروری ہوگیا، حالانکہ قرۃ العین حیدر اور محمود نظامی کی تحریروں کے سائے میں اس کی الگ سے شناخت آسان نہیں۔

ooo

اختر جمال، احساسِ مہاجرت اور ترقی پسندانہ شعور

اختر جمال ایک ترقی پسند افسانہ نگار ہیں، اگر چہ ان کے افسانوں میں بعض دیگر خاتون افسانہ نگاروں کی طرح تفصیل پسندی، جذباتیت اور رقّت بھی موجود ہے، اس لیے بعض افسانے (سجدۂ سنگ، چیر کے درخت، زرد پھول، مٹھا بیل، بچوں کی مائیں، بڑا گھر، مگر مچھ کے آنسو اور پس دیوار زنداں وغیرہ) سطحی اور معمولی دکھائی دیتے ہیں، حالانکہ اختر جمال کے فنی شعور کی عمران کے سیاسی، سماجی شعور سے کم نہیں۔

ان کے دو افسانوی مجموعوں کے نام 'انگلیاں فگار اپنی' اور 'زرد پتوں کا بن' فیض احمد فیض کی شعری تراکیب ہیں، اس سے ہی افسانہ نگار کے تصوراتِ حیات کی نشاندہی ہو جاتی ہے، اور یہ بات بھی اہم ہے کہ اختر جمال ان بہت سے 'ترقی پسندوں' کے مقابلے میں ثابت قدم اور ایمان دار ثابت ہوئی ہیں، جنھوں نے سرکاری ملازمت، انعام واکرام یا ترغیب وتہدید کے عوض اپنی 'ترقی پسندی' کو گروی رکھنا 'تاریخی جبریت کا ایک کرشمہ' جانا۔ اختر جمال کے بعض افسانوں میں تحریک پاکستان کی جھلکیاں موجود ہیں، قائداعظم اور محترمہ فاطمہ جناح کا تذکرہ بھی ملتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ عزائم اور خواب بھی جو مسلمانان ہند کے سینوں اور آنکھوں میں پل رہے تھے، مگر واضح رہے کہ یہ افسانے پاکستان بننے کے بعد لکھے گئے، جب اپنی اور اپنے خاندان کی قومی خدمات کا تذکرہ کچھ اس زور سے کیا جانے لگا کہ معتبر اور نامعتبر کا امتیاز مٹ گیا، بہرطور اختر جمال کے افسانوں میں سے بعض مثالیں دیکھیے: ''ابا جان ہم رسمِ افتتاح کے لیے محترمہ فاطمہ جناح کو دعوت دیں گے۔'' (وراثت، انگلیاں فگار اپنی، ص۸۲) ''اس کے باپ نے اس طرح ایک دن پاکستان کی تصویر کھینچی تھی — ہمارے قلم آزاد ہوں گے، ہماری روحیں آزاد ہوں گی، سب کچھ یاد کر کے ان کی آنکھیں آنسوؤں سے بھر گئیں۔'' (ایضاً، ص۱۰۱) (اسی افسانے کے صفحہ ۹۱ اور ۹۴ پر قائداعظم کا نام بھی موجود ہے) ''سارے گوروں کو ملک سے باہر نکال دوں گا، زمینداری اور جاگیرداری ختم ہو جائے گی، ہماری اپنی حکومت ہوگی، ہم پاکستان بنائیں گے۔'' (صوبے خان، انگلیاں فگار اپنی، ص۱۲۲)

'ہجرت' اختر جمال کے افسانوں کا مرکزی موضوع ہے، اس کے کردار پاکستان سے محبت کے باوجود اپنے نسلی اور تہذیبی رشتوں کے لیے تڑپتے دکھائی دیتے ہیں، منقسم خاندان، منقسم محبتیں اور منقسم قدریں جس انسانی المیے کا منظر پیش کرتی ہیں، وہ اختر جمال کے بیشتر افسانوں میں بکھرا ہوا ہے: ''بیٹا، جب یہ آگے کی زمین کسی کی بھی نہیں ہے، تو میں وہاں جا کر اپنے لال کو کلیجے سے کیوں نہیں لگا سکتی، میرے کلیجے

میں ہوک اُٹھ رہی ہے، میں قیامت کے دن فریاد کروں گی۔'' (چھوٹی سی دنیا، زرد پتوں کا بن،ص ۳۱) ''حقوق انسانی کا منشور بنانے والوں نے کسی سرزمین میں پناہ لینے کا حق تو دیا ہے، مگر وہ اپنی زمین میں رہنے کا حق نہیں دلوا سکتے، وہ لوگ جو کروڑوں معصوم لوگوں کو اپنی مٹی سے جدا کر دیتے ہیں، ان کے لیے کوئی سزا نہیں، حالانکہ قانون کی کتابوں میں سب مجرموں کے لیے سزائیں ہیں۔'' (زرد پتوں کا بن،ص ۱۶۳) ''یہ اوچھے اور تنگ نظر سیاست دان اتنی سی بات نہیں سمجھ سکتے کہ زمین میں درخت کی جڑیں کتنی گہری ہوتی ہیں اور یہ کہ درخت کاٹ لینے کے بعد بھی جڑیں زمین میں رہ جاتی ہیں۔'' (پرانی جڑیں، انگلیاں فگار اپنی،ص ۱۴۷) ''صوبے خان، اپنے اُڑان کرنے والوں سے کہنا کہ دلّی پر بم نہ پھینکیں، وہاں لال قلعہ ہے، جامع مسجد ہے اور قطب صاحب ہیں۔'' (صوبے خان، ایضاً ص ۱۳۱) پاکستان بننے کے بعد عموماً شکست تو قعات نے جو منظر پیدا کیا، اس کی گواہی 'مسٹر پاکستان' اور 'انگلیاں فگار اپنی' میں بھرپور طریقے سے موجود ہے، 'مسٹر پاکستان' کا محمد خاں ایک بے روزگار مگر غیور پاکستانی ہے، جو امریکہ کی پاکستان سے بڑھتی ہوئی اُلفت پر اس طرح تبصرہ کرتا ہے: ''وہ کون دوست ہے، جو ہمیں بھکاری سمجھتا ہے، گھوڑوں کے کھانے کی سڑی ہوئی گندم خیرات کر دیتا ہے، اسے ہم سے محبت ہے، تو مشینیں کیوں نہیں دیتا، تا کہ یہاں کارخانے کھلیں۔'' (مسٹر پاکستان، ایضاً ص ۳۵۰) اسی طرح 'انگلیاں فگار اپنی' کا ایک معنی خیز حصہ بھی دیکھئے: ''ہندوستان میں تو مسلمان خطرے میں ہیں، مگر پاکستان میں اسلام کو ہی خطرہ ہے۔'' یا اس افسانے کا وہ موقع، جب صغیر بھائی شراب پی کر اسلامی کلچر پر تقریر کرنے جا رہے ہیں، دردناک ہی کہلائے گا (ص ۴۱۶)۔ جنگ ستمبر ۱۹۶۵ء کی بازگشت بھی اختر جمال کے دو افسانوں 'صوبے خان' اور 'تلخی مئے ایام' میں موجود ہے۔ 'تلخی مئے ایام' میں بالائی متوسط طبقے کی بیگمات پر اس جنگ کا لمحاتی اثر دکھایا گیا ہے، مگر پھر اس 'بے نتیجہ' جنگ سے متعلق افسردگی کہانی کی فضا پر غالب آجاتی ہے،'' وہ سب نتیجے کے لیے بے چین تھے، ان اٹھارہ دنوں میں اُن میں سے ہر شخص نے اس طرح کام کیا تھا، جیسے سارا پاکستان محاذ پر کھڑا ہے اور اب ہر ہر گلی اور کوچے میں شور تھا ''نتیجہ کیا نکلا، نتیجہ!'' (انگلیاں فگار اپنی، ص ۱۷۶) اس کے علاوہ پاکستان کے مقتدر طبقات کی سماجی و ثقافتی ترجیحات سے متعلق 'مہمان خصوصی' (زرد پتوں کا بن) اور 'ہر روز کی کہانی' (انگلیاں فگار اپنی) میں دلچسپ انداز میں طنز کی گئی ہے جب کہ 'نیا کپڑا' (انگلیاں فگار اپنی) میں ایوب خان کے ذرائع ابلاغ کی مبالغے سے بھرپور مہم اور دیگر آمرانہ وسائل کے استعمال پر طنز کی گئی ہے اور ساتھ ہی بڑی دردمندی سے یہ کہا گیا ہے ''فرشتے، انسانوں کے مسائل حل نہیں کر سکتے، ہمیں اپنی قسمت آپ بنانی ہے۔'' (ص ۱۱۸)

دسمبر ۱۹۷۱ء پاکستانی قوم کے لیے جو سانحہ لایا، اس سے متعلق ''مگرمچھ کے آنسو'' تو نہایت معمولی اور مبہم افسانہ ہے، البتہ 'دوسری ہجرت' اور 'پس دیوار زنداں' (زرد پتوں کا بن) موثر اور بہتر افسانے ہیں۔

اوّل الذکر افسانے کا آغاز اس طرح ہوتا ہے: ''ملک کی تاریخ میں پہلے عام انتخابات ہوئے، سب نے خوشی خوشی ووٹ ڈالے، جمہوریت کی دیوی کے درشنوں کی تیاریاں زور شور سے ہونے لگیں، ہر طرف خوشی کے گیت سنائی دے رہے تھے، مگر ان کی خوشی کو پھر ایک دفعہ آسمان کی نظر لگ گئی۔'' (ص ۴۸) اور غیر بنگالی مہاجرین کے لیے دوسری ہجرت کا حکم ہوتا ہے تو افسانہ نگار کی روح تلملا اُٹھتی ہے: ''یہ امریکی ہر مشکل میں مدد کو تیار رہتے ہیں، ان سے کہیے کہ چاند پر مہاجروں کی بستی بسا دیں، ساری دنیا کے مہاجر وہاں اپنا گھر بنا لیں گے۔'' (ص ۵۰) 'پس دیوارِ زنداں' میں آشا کے کردار میں زمین و آسمان کو جذب کرنے کی کوشش کی گئی ہے (ہندو ہو کر مسلمان سے سول میرج اور پھر قبولِ اسلام)، مگر جب اس کے بیٹے ہندوستانی سپاہ کے سامنے ہتھیار ڈال کر جنگی قیدی بنتے ہیں، تو وہ بے پناہ کرب سے سوچتی ہے: ''ہم نے کبھی سر نہیں جھکایا، پھر آخر انہوں نے سر کیوں جھکایا، ہار کیوں مانی؟ انہوں نے سر، کس طرح جھکایا ہوگا، کیسے ہتھیار ڈالے ہوں گے۔'' (ص ۱۶۱) ''میں جانتی ہوں میرے بیٹوں نے سر نہیں جھکایا ہوگا، وہ زہر پینے پر مجبور ہوئے ہوں گے، مگر زہر پینے والے مرتے نہیں ہیں۔'' (ص ۱۶۲)

اختر جمال کے تین افسانوں کا ذکر میں بطورِ خاص کرنا چاہتا ہوں، ایک تو ''امن کی تختی'' ہے، جس میں امریکہ کی نئی نسل کے ویران اور محروم افراد کا کرب اس ایک مکالمے میں سمیٹ دیا ہے ''ہمارے ہاں شاندار بیکریاں ہیں، جن میں خوبصورت اور مزیدار کیک بنتے ہیں، لیکن ماں کے ہاتھ کی روٹی وہاں نہیں ملتی۔'' (امن کی تختی، انگلیاں فگار اپنی، ص ۱۱) اس افسانے میں تسخیر ماہتاب کا حوالہ ملتا ہے اور ساتھ ہی افسانہ نگار کی یہ آرزو بھی ''میرا بس چلے تو میں مذہبی رہنماؤں اور سپاہیوں کو چاند پر جانے ہی نہ دوں، تاکہ وہاں انسان کی ایک برادری بن سکے۔'' (ص ۷) ان کا دوسرا افسانہ 'سمجھوتہ ایکسپریس' ہے، جس میں تحریکِ پاکستان میں شریک ایک ایسے خاندان کی روداد ہے، جو تقسیم کے بعد منقسم ہو جاتا ہے، بھارت میں رہ جانے والے بیشتر افراد خاندان رفتہ رفتہ نیشنلزم پر ایمان لے آتے ہیں، جس کی بڑی وجہ پاکستان کے غیر یقینی اور غیر مستحکم حالات اور المیہ مشرقی پاکستان ہے، چنانچہ بھارت میں رہ جانے والی بہن کہتی ہے: ''اب ہم کسی طرف نہیں دیکھتے، اب ہم نے اپنے آپ کو پہچان لیا ہے — جب مشرقی پاکستان اور مغربی پاکستان کی جنگ ہوئی، تو ہم نے اپنا چہرہ دیکھ لیا، ہم نے زمین کے رشتہ کو جانا۔'' (ص ۱۸۳) پاکستان سے آنے والی بہن اپنے ہاں آمریت کی طویل رات پر معذرت خواہی اختیار کرتی ہے۔ (ص ۱۸۳) تو تحریکِ پاکستان میں شریک بڑی بہن (بھارتی) کہتی ہے ''تم نے وہ پاکستان نہیں بنایا، جو قائدِ اعظم اور علامہ اقبال بنانا چاہتے تھے۔'' (ص ۱۹۰) اس پر آئیڈیلسٹ اختر جمال افسانے میں ایک نوعمر پاکستانی لڑکی سے کہلواتی ہیں ''خالہ! ہم وہ پاکستان بنائیں گے۔'' (ص ۲۶۶) اور تیسرا ان کا افسانہ 'مولا تیرا شکر ہے' (نئے افسانے ۸۰-۱۹۷۹ء، مرتبہ فتح محمد ملک) ہے، جس کی سردار اس

تسلیم و رضا کا پیکر ہے، اس لیے اس حکومت کے نیم دلانہ اقدامات سے متعلق تلخی ابھرنے نہیں پاتی، جن کے باعث اس کی عمر بھر کی کمائی میں سے تو پچاس روپے بطور زکوٰۃ کٹ جاتے ہیں (خود بخود بینک اکاؤنٹ میں سے) اور چالیس روپے بطور زکوٰۃ اسے عطا ہوتے ہیں۔ اختر جمال ترقی پسندانہ نقطۂ نظر رکھتی ہیں، اُن کے ہاں سماجی مسائل کا ادراک بھی موجود ہے اور جرأتِ اظہار بھی مگر اُن کے ہاں افسانے کے فنی اوصاف خاص طور پر رمز و ایما اور حُسنِ ایجاز کمیاب ہیں۔

OOO

آواز کی دنیا میں طلسمی آوازوں کے حوالے سے چند خواتین کے نام ہی ملتے ہیں مگر رضا علی عابدی (پ: ۱۹۳۴) اُن چند خوش نصیب مردانہ آوازوں میں سے ہیں جو بی، بی، سی کے ذریعے متعارف ہوئے مگر اُن کے اپنے پاس تین ایسی چیزیں تھیں، جو کہانی کہنے میں اُن کی مددگار ہوئیں۔ پہلی چیز مختلف شہروں، ثقافتوں اور لوگوں کا متنوع تجربہ مگر اس کثرت میں وحدت پیدا کرنے والی وہ چند تہذیبی قدریں جو اُنہیں اور اُن کے بیشتر سننے اور پڑھنے والوں کو عزیز ہیں۔ دوسری بات زبان پر اُن کا عبور اور لفظوں کے آہنگ کو سلیقے سے برتنے کا ہنر، اور تیسری اہم بات یہ ہے کہ اُنہیں اپنے مخاطب کی اہمیت کا احساس ہے، وہ اُسے مرعوب یا دہشت زدہ کرنے کی بجائے اپنے تخیل، جذبات و احساسات اور تجربے میں شریک کرنے میں مسرت محسوس کرتے ہیں۔ عام طور پر رضا علی عابدی کے بیان میں ایک خاص طرح کی نشاطیہ کیفیت ہوتی ہے جو ایک تربیت یافتہ حسِ مزاح کی بدولت پیدا ہوتی ہے، جیسے: ''رضا علی عابدی کے ہاں وسیع انسانی زندگی کے بارے میں وسیع تر معلومات ہیں مگر وہ اس کو عام طور پر اُنڈیلنے کی بجائے تخلیقی ہنرمندی سے استعمال کرتا ہے: تاہم عابدی کسی تجربے کو بڑا تجربہ نہیں بنا سکے اور نہ ہی اُن کے ہاں اُس طرح کا ایمائی لب و لہجہ دکھائی دیتا ہے جو افسانوی فضا کو وسعت نہیں گہرائی دیتا ہے۔'اپنی آواز' اور 'جان صاحب' ان کے دو افسانوی مجموعے ہیں۔

احمد داؤد، افسانے کا باغی شہزادہ

احمد داؤد کا پہلا افسانہ 'کالا فرشتہ' کے نام سے ۱۹۶۸ میں روزنامہ ''تعمیر'' روالپنڈی کے ادبی صفحے پر شائع ہوا[۴۳] اس کے بعد اوراق، ادبِ لطیف، ماہِ نو، جواز، دستاویز، نایاب، کلاسیک، خیاباں، ذہنِ جدید اور احتساب میں ان کے افسانے شائع ہوتے رہے۔ایک دردناک بات یہ ہے کہ احمد داؤد نے اپنا پہلا افسانوی مجموعہ ڈاکٹر خالد سعید بٹ کے نام معنون کیا اور سب سے زیادہ محکمانہ تذلیل بھی انہی کے ہاتھوں اٹھائی، اس مجموعے میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی جیسے نقاد کی جانب سے ایک تجزیہ جواز کے عنوان سے شامل ہے۔

احمد داؤد اپنے گردوپیش کے بارے میں بڑی تلخی اور بے باکی سے سوچتا ہے مگر اسے اندازہ نہیں، وقتی سیاسی حادثے دائمی نہیں ہوتے کہ ایک طرف قومی تاریخ اور روایت کو مسترد کر دیا جائے اور دوسری طرف مارشل لاء کے ناپسندیدہ نظام کی وجہ سے پورے عسکری ادارے کو مطعون کیا جائے۔ ''وہسکی، پرندوں کا گوشت،نوخیز لڑکیاں، ہمارے مجاہدوں کی مرغوب غذا ہے— لیکن بھاگتے وقت جرابیں، جانگئے اور معشوقوں کے خط بھی خندقوں میں چھوڑ آتے ہیں۔'' (وہسکی اور پرندے کا گوشت،مفتوح ہوائیں، ص۹۴) ''وہ چاروں طرف دیکھ کر بولی، یہاں بھیڑیے ہوتے ہیں اور فاسٹ گارڈ بھی، پگلی— لڑکا اس کے گالوں کو تھپتھپاتے ہوئے بولا، 'وہ تو سارے ادھر شہر میں چلے گئے ہیں، عدالتیں اور چھاؤنیاں آباد کرنے'۔'' (عجائب گھر-۲،مفتوح ہوائیں، ص۱۲۲) اس کے بہت سے افسانوں کے عنوانات ہی لاحاصلی کے یا پھر سنگین صورتحال کی تضحیک کے ارادے کے مظہر ہیں، جیسے 'بنجر ریکھا کا سفر'، 'بے سمت سفر کا آشوب'، 'گرتے آسمان کا قصہ'، 'اندھے سفر کے گواہ'، 'گمشدہ مسافروں کی گاڑی'، 'گزرے لمحوں کا عذاب' اور 'عجائب گھر ا،۲ اور ۳۔

ان کے دوسرے افسانوی مجموعے 'دشمن دار آدمی' میں احمد داؤد ایک فعال سیاسی کارکن کے اضطراب کے ساتھ موجود ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس کے آئیڈیلسٹ کردار اپنی خواتین ساتھیوں کی جسمانی رفاقت کی آرزو میں بھی مبتلا نظر آتے ہیں۔اس مجموعے کی بیشتر کہانیوں کے عنوانات تو غیر رسمی ہیں البتہ بیان برملا ہے،قومی منظر نامے سے پیوست تیسری دنیا کا منظر نامہ بھی دکھائی دیتا ہے اور انہیں شرفِ آدمیت سے محروم رکھنے والے کرداروں کا ایک جیسا طرزِ عمل بھی۔

احمد داؤد کے تیسرے اور آخری افسانوی مجموعے میں چودہ افسانے شامل ہیں مگر ان میں سے

شہید، جواں مرد کا نوحہ، جڑیں، سانپ کی سرگذشت، موت کی حمد، نامہ بر اور 'ہم سفر' کے سوا باقی افسانے ان کے دونوں مجموعوں میں پہلے شائع ہو چکے تھے۔ اس مجموعے میں موت کی آہٹ نمایاں طور پر محسوس کی جا سکتی ہے اور توہین کا احساس بھی اس کے مرکزی کرداروں میں بڑھا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس کے ایک افسانے 'ہم سفر' میں ایک اخبار کی ذیلی سرخی ہی یوں دی گئی ہے ''بھری عدالت میں جج پر قاتلانہ حملہ'' مجرم نے جج کے فیصلے کو توہین سمجھ کر اس پر حملہ کر دیا۔

احمد داؤد فرد کی آزادی کا علمبردار تھا، اسی لئے وہ تشدد، جبر اور دباؤ کے ہر حربے کو نہ صرف ناپسند کرتا تھا بلکہ جابروں سے نفرت بھی کرتا تھا مگر جواں مرگی نے احمد داؤد سے نہیں افسانے کی روایت سے وہ تخلیقی امکانات چھین لئے جو اس کے ان متنوع جذباتی تجربات سے منسلک تھے جن کا احساس ان کی وفات کے بعد غیر مطبوعہ ڈائری سے ہوتا ہے۔

OOO

مسعود مفتی، ایک نئے عہد نامے کی تلاش میں

اگر چہ مسعود مفتی کے ہاں جذباتیت اکثر افسانویت کو صحافت کے درجے پر لے آتی ہے اور وہ خود پاکستان کے حکمرانوں کی پشت پناہ قوت بیوروکریسی کے اہم رکن رہے ہیں، تاہم انہوں نے بالارادہ پاکستانی معاشرے کی کمزوریوں اور تضادات پر قلم اُٹھایا ہے، پھر ایک مجموعہ ’رگِ سنگ‘ زیادہ تر جنگ ستمبر ۱۹۶۵ء سے متعلق افسانوں کا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ سقوط مشرقی پاکستان کا منظر انہوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا، پھر جنگی قیدی کی حیثیت سے بھارت میں رہے اور اب ان کی بیشتر تحریریں اسی سانحے کی خبر لیے ہوئے ہیں۔

مسعود مفتی کے افسانوں میں مذہب کے بارے میں ایک لبرل اور انسان دوست شخص کا رویہ ملتا ہے، جو خدا کو کتابوں کے ذریعے نہیں، انسانوں کے وسیلے سے تلاش کرنے کا قائل ہے۔ ’’خدا نے انسان کو اپنے عکس میں پیدا کیا ہے، میں خدا کو سمجھنے کے لیے کتاب کی بجائے انسان کو سمجھوں گا‘‘ (یا خدا، محدب شیشہ، ص۷۸) وہ مسلمانوں میں ہی فرقہ بندی ناپسند نہیں کرتا (’بارش‘، رگِ سنگ) بلکہ دنیا بھر کے انسانوں میں اس تفریق اور امتیاز کا دشمن ہے، جس نے انسانوں پر جنگ، ہلاکت اور نفرت کو مسلط کیا، اسے اس بات کا شدید احساس ہے کہ انسان کا گلا کاٹنے کی ہر تدبیر کو ’حق‘ سے منسوب کیا گیا، چنانچہ ’یا خدا‘ میں وہ نہایت تلخی سے سوچتا ہے: ’’حق کے نام پر ہزاروں برس سے خون کے تالاب بن رہے ہیں، جن میں باطل کے کیڑے پرورش پاتے ہیں۔‘‘ (ص۷۳) اسے مذہب کے نام کا استحصال کرنے سے چڑ ہے، چنانچہ ’لمحہ‘ کا آرٹسٹ کہتا ہے: ’’مذہب کی پابندیوں کا کچلا ہوا ادھ مُوا آدمی کبھی اس قابل نہیں ہوسکتا کہ آرٹسٹ کی سی ہمہ گیر شخصیت پیدا کرسکے۔‘‘ (محدب شیشہ، ص۱۱۹) ’’جب مذہب اپنی منفی قدروں کے میں ایک جماعتی نظام ٹھونستا ہے، تو پابندیوں سے فرد مر جاتا ہے، اس کے اندر کا انسان مر جاتا ہے اور حق ہُو کہنے والے کٹھ پتلے رہ جاتے ہیں‘‘ (محدب شیشہ، ص۱۲۰)

اسی طرح اپنے معاشرے میں مذہب کے نام پر ریاکاری پھیلانے والے بھی مسعود مفتی کی طنزیہ نگاہ سے نہیں بچ سکتے: ’’صدیوں سے باطن کا حال اللہ میاں پر چھوڑ کر ہم لوگ ظاہری اصلاحات میں الجھے رہتے ہیں۔‘‘ (عورت، محدب شیشہ، ص۲۶۹) یا پھر ’کردار‘ کا مرکزی کردار اسی ریاکار اور تحریص و ترغیب کی دنیا میں کہتا ہے ’’میری داڑھی نہیں ہے اور میں رشوت بھی نہیں لیتا۔‘‘ (محدب شیشہ، ص۲۳۵) ایسے ہی ’محدب شیشہ‘ میں ماسٹر برکت علی کا المناک انجام پیش کیا گیا ہے، جو مولوی صاحب کے وعظ سے متاثر ہو کر اپنے

گاؤں کی بیوہ نوراں کی مدد کرنا شروع کرتا ہے اور پھر لوگوں کی تہمتیں اسے سنگسار کر دیتی ہیں، 'گنہگار' میں بھی ایک واعظ اپنے فرائض منصبی سے مستعفی ہو جاتا ہے، کیونکہ اس کے دل میں یہ شک سوال بن جاتا ہے کہ جب انسانی فطرت میں تنوع ہے، تو پھر ہر ایک کے لیے ایک جیسا پیغام کیوں؟— مسعود مفتی اپنے ایک تازہ افسانے 'میں' ('منتخب افسانے'، مرتبہ فتح محمد ملک) میں بھی خالق اور تخلیق کے بارے میں جس طرح سوچتے دکھائی دیتے ہیں، وہ شاید سچ مچ کے 'مفتیوں' کی نگاہ احتساب کی زد میں نہیں آئی، ''کاش خدا کو ماں نصیب ہوئی ہوتی، اسے ماتا کی شفقت کی تسکین ملی ہوتی اور غم میں کمی ہو جاتی—اور اگر خدالم یلد ولم یولد کی وضع داری پر ہی مصر تھا تو وہ کائنات کا باپ بننے کی بجائے ماں بن جاتا، تو یہ کائنات کچھ مختلف ہوتی۔'' (ص ۱۱۸)

مسعود مفتی متوسط طبقے کی اخلاقیات کے نمائندہ بلکہ مثالی کرداروں کو پیش کرتے ہیں، اگر اس طبقے کی عورت ہے تو شادی کی آرزومند ہے، مرد جو بھی ہو اور جیسا بھی اس کا نام ہو ('نام')، وہ اگر سرکاری ملازم ہے تو رشوت اور ترغیب کے دیگر وسائل کو ناپسند کرتا ہے ('نئے پیمانے') لیکن کبھی کبھار اس کی مزاحمت تھک ہار بھی جاتی ہے ('کردار') کبھی بہتان سے ڈر کر اور کبھی پورے سماجی نظام سے خوف زدہ ہو کر—اس نظام کے بارے میں مسعود مفتی کا احتجاج بڑا معنی خیز ہے، کیونکہ وہ اسی نظام کے ایک اہم کارندے اور محافظ بھی رہے— تاہم وہ اپنے افسانوں میں جگہ جگہ پاکستانی قوم کے مزاج اور نصب العین کے بارے میں لطیف اشارے کر جاتے ہیں مثلاً ''رائے عامہ یا تو ہلتی نہیں، لیکن جب ہلتی ہے، تو چھلانگیں مارتی چلی جاتی ہے۔'' (محدب شیشہ، ص ۲۹) ''تھوڑے کام کے لیے کافی رقم مل جاتی تھی، جو ہمیشہ سے پاکستانیوں کا آئیڈیل رہا ہے۔'' (لمحہ، محدب شیشہ، ص ۹۸) اسی طرح 'لاعلم' میں ان قانونی موشگافیوں کا ذکر کیا گیا ہے جو انصاف کو سنگین مذاق بنا دیتی ہیں اور 'بھیڑیئے' میں عام آدمی کے مسائل میں سرکاری دلچسپی کے 'نتائج' کی جانب یہ بلیغ اشارہ کیا گیا ہے ''غریبوں کے کام میں حاکم آگھسیں، تو معاملہ چوپٹ ہی ہو جاتا ہے۔'' (محدب شیشہ، ص ۱۹۸) فسادات ۱۹۴۷ء کے موضوع پر مسعود مفتی کا ایک ہی افسانہ ملتا ہے، 'مثبت منفی' جس میں قریشی صاحب ایسے 'صاحب عزت و وقار' کے مقابلے میں منگلو جیسے 'بدمعاش' کی قربانی اور اخلاص کو ابھارا گیا ہے، مگر یہ امر دلچسپ ہے کہ مسعود مفتی کے قلم نے اس موضوع پر نہ لکھنے کا کفارہ یوں ادا کیا کہ ان کا ایک مجموعہ 'رگِ سنگ' ستمبر ۱۹۶۵ء سے متعلق آتش صفت افسانوں کو لیے ہوئے ہے تو دوسرا 'ریزے' دسمبر ۱۹۷۱ء کے سانحے اور بعد کی صورت حال کے بارے میں 'اشک آور' افسانوں کا مجموعہ ہے۔ جنگ ستمبر ۱۹۶۵ء سے متعلق افسانوں میں موجود جذبہ 'حب وطن کے تقاضے' تو بخوبی پورے ہوئے ہیں، تاہم ان میں جذباتیت، مثالیت اور رقت نے ان افسانوں میں عموماً سطحیت پیدا کر دی ہے، 'خط' میں ہندوستانی مسلمانوں سے بھارت کا سرکاری سلوک اور کشمیر

کے مجاہدین کی قربانیوں کا صحافیانہ رنگ میں ذکر کیا گیا ہے، 'جغرافیے کا ماسٹر' بھی ایسا ہی ایک افسانہ ہے، جس میں سری نگر کے ایک مسلمان استاد کے ضمیر پر مسلسل بوجھ رہتا ہے کہ وہ کشمیر کو بھارتی علاقہ کیوں بتا تا رہتا ہے؟ 'موتیے کے پھول' میں ایک فوجی افسر کی شہادت کے پس پردہ محبت کی ناکامی کو دکھایا گیا ہے، 'بہادر' میں مزاحیہ انداز میں 'بھارتی جاسوس' پکڑنے کی مہم پیش کی گئی ہے، البتہ 'سپاہی'، 'نیا آدمی'، 'اپنے' اور 'دوخون' بہتر افسانے ہیں۔ 'سپاہی' میں ایک معصوم بچی کی اتفاقیہ ہلاکت ایک فوجی افسر کے ذہن میں نفسیاتی گرہ ڈال دیتی ہے، جب کہ 'نیا آدمی' میں اس لمحے کی تحلیل ہے، جو قومی بازیافت کا لمحہ بن سکتا تھا مگر پولیس کی زیادتیاں 'مجرم' کو پھر سے اپنے خول میں بند کر دیتی ہیں، اسی طرح 'اپنے'، 'کھول دو' کے ظالموں کی طرح اپنے ہیں، جو تباہ شدہ بستیوں میں پھر سے بسائے جانے والے افراد سے بھی رشوت لیتے ہیں۔

'دوخون' رگِ سنگ کا ہی نہیں، مسعود مفتی کے تمام افسانوں میں سے ایسا افسانہ ہے، جو مفتی کے فکروفن کی پختہ مثال بننے کا اہل ہے، شہید کی یادگار پر ایک دکھیاری ماں اپنی بیٹی کی خون آلود شلوار لاتی ہے، جو ایک زمیندار کی ہوس رانی کی عطا کردہ ہے، وہ شہید، جس نے قوم کی خاطر جان دی، اپنی بہن کی عزت وڈیروں سے محفوظ نہ رکھ سکا۔ 'ریزے' کے افسانے پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ حقیقی تجربہ تخلیقی تجربہ نہ بن سکے تو معتبر سے معتبر شہادت کسی حد تک رائیگاں جاتی ہے، انتظار حسین نے لاہور میں بیٹھ کر سقوط ڈھا کہ پر افسانے لکھے اور وہ ہر اعتبار سے اس المیے کی تہہ داری کے امین ہیں اور مسعود مفتی اس قیامت کے ناظر ہو کر بھی عام طور پر 'سرکاری گواہ' دکھائی دیتے ہیں، وہ اس جال کو توڑنے میں صرف ایک ہی مرتبہ کامیاب ہوئے ہیں، میری مراد ان کے افسانے 'نیند' سے ہے، جس کی نفسیاتی معنویت نے اس افسانے کے تاثر کو بڑھا دیا ہے، وگرنہ ان کے بیشتر افسانے 'اخباری اطلاعات' کے درجے سے نہیں بڑھتے، ایک افسانے 'صدیوں پار' میں تو وہ حد کر دیتے ہیں، جب یہ جملہ لکھ کر کہ ''۲۱/اپریل کو جب فوج وہاں پہنچی، تو پانی سر سے گزر چکا تھا۔'' ایک فٹ نوٹ دیا گیا ہے'' ملاحظہ ہو وہائٹ پیپر صفحہ ۶۹'' (ریزے، ص ۸۷) بہر طور ان کے بعض افسانوں کے اقتباسات افسانہ نگار مسعود مفتی کی یاد دلاتے ہیں، ملاحظہ کیجیے: ''دشمن، نظر سے اوجھل ہو، گولی کی سمت کا اندازہ نہ ہو، تو وہم جوان ہونے لگتا ہے۔'' (جال، ریزے، ص ۵۲) ''مارچ ۱۹۷۱ء میں ڈھا کہ کیتلی میں بند پانی کی طرح تھا، جس کے نیچے دھیمی مگر مسلسل آگ ہو اور ابلنے سے پہلے ہی شوں شوں جاری ہو، جس میں سینکڑوں ننھے ننھے بلبلے تہہ سے اُٹھ کر دیوانہ وار اوپر کو بھاگتے ہیں اور سطح پر آ کر بلا مقصد پھوٹ جاتے ہیں۔'' (نیند، ریزے، ص ۱۵۶)

مسعود مفتی نے ابھی تک اسی عزم کا اظہار کیا ہے کہ اب وہ اسی سانحے کے بارے میں ہی لکھتے رہنا چاہتے ہیں۔ (دیباچہ 'ریزے') اس لیے اُن سے یہ اُمید تھی کہ وہ اس موضوع پر کوئی یادگار کہانی لکھنے میں

کامیاب ہو جائیں، مگر اُن کی توجہ کے مراکز اور رہے اور یہ عدم ارتکاز قابلِ فہم بھی ہے، تاہم اُنہوں نے ضیاء الحق کے دَور میں مذہب کے ریاکارانہ استعمال کے حوالے سے جو افسانے لکھے (شرمندہ، احترام، خدا کا نام) وہ قارئین کے وسیع تر حلقے میں مقبول ہوئے۔ ان کے مجموعے 'سالگرہ' میں بیشتر افسانوں کا موضوع یہی ہے، 'شرمندہ'، 'احترام'، 'خدا کا نام' اور 'چاند تارا' تو افسانچے ہیں البتہ 'سالگرہ' مسعود مفتی کا ہی نہیں اُردو افسانے کی روایت کا ایک بہت بڑا افسانہ ہے۔ اس میں مذہب کی حقیقت کی تعبیر اُس حوالے سے کی گئی ہے جو ہمارے ہاں متصوفانہ روایت کی وجہ سے ایک بڑے طبقے میں مقبول اور مرغوب تو ہے مگر مروّج نہیں۔ مسعود مفتی نے خدمتِ خلق کا ایک سادہ مگر اسراریت سے معمور ادارہ قائم کرنے والے ایک جاپانی کے حیرت انگیز تجربے کو اِس انداز میں پیش کیا ہے کہ اگر یہ اشفاق احمد کا افسانہ ہوتا اور 'طلسمِ ہوش افزا' میں شامل ہوتا تو ناقدین اس کی جانب کب کے متوجہ ہوتے۔ ''میں پچھلے پچیس برس سے کسی عبادت گھر میں نہیں گیا جب زیادہ تنگ ہوتا ہوں تو اس بینچ پر آن بیٹھتا ہوں اور ان تینوں عمارتوں کو دیکھتا ہوں (بدھ مت، شنتو ازم کی عبادت گاہیں اور ایک گرجا) اور سوچتا رہتا ہوں بعض دفعہ کئی کئی گھنٹے — فیصلہ نہیں کر پاتا کہ ان تینوں میں سے کس میں جاؤں تو خدا خوش ہوگا۔'' (سالگرہ، ص ۲۸، ۲۹) ''ہم نے بھی وہی عبادت سیکھ لی — جو خدا چاہتا ہے — ہم نے فطرت کے رموز سائنس کے ذریعے دریافت کیے — ہماری عبادت ٹیکنالوجی ہے اُن کی عبادت اگلی دنیا کی جنت کے لیے ہے چاہے یہ دنیا جہنم ہی بن جائے مگر ہماری عبادت سے یہی دنیا جنت بن گئی ہے۔ اب بتاؤ خدا کس سے زیادہ خوش ہے۔'' (سالگرہ، ص ۵۱) 'عالمی بازار' میں بھی Cardiac Arrest کے حوالے سے ایک باطنی واردات کو پیش کیا گیا ہے مگر انداز نذیر احمد سے لے کر اشفاق احمد تک کی بنائی ہوئی اس طرح کی تمثیلی کائنات کے تابع رہتا ہے۔ مسعود مفتی اپنے خیالات کے اظہار میں رفتہ رفتہ بہت بے باک ہوئے ہیں، خصوصاً ایک ایسے معاشرے میں جہاں مذہب کی ایک خاص تعبیر ہی ریاست کی اساس خیال کی جاتی ہے مگر بعض مواقع پر اُن کا انداز مضمون نگار یا مقالہ نگار کا ہو جاتا ہے۔

ooo

طارق محمود، وہم اور حقیقت کا عکاس

مختار مسعود، شیخ منظور الٰہی، قدرت اللہ شہاب اور مسعود مفتی کی طرح طارق محمود ایک ایسے انتظامی منصب پر رہے، جہاں اقتدار کی غلام گردشوں میں ابھرنے والی سرگوشیوں اور آہٹوں سے بظاہر بے تعلق رہ کر فعال کردار بھی ادا کرنا ہوتا ہے، جہاں بہت سے طاقتور بے بس اور بہت سے لاچار، 'با اختیار' بنائے جاتے ہیں، جہاں غرض مند خوشامد کی رالیں ٹپکاتے ہیں اور جہاں عوام کی حاکمیت کا پُر فریب جال بُنا جاتا ہے۔ طارق محمود ایک انسان دوست اور حساس فنکار ہے جو استحصالی نظام کے ہر داؤ پیچ سے بخوبی باخبر ہے، وہ استحصال کا شکار ہونے والے لوگوں کیلئے عملی طور پر انقلاب آفریں اقدامات تو نہیں کر سکتا، مگر اپنی تخلیقات کو اپنا اضطراب ضرور منتقل کر سکتا ہے۔ اُس نے ڈھاکہ یونیورسٹی میں چار برس گزارے، وہاں سے انٹرنیشنل ریلیشنز اور انگلستان سے رورل ڈویلپمنٹ میں ایم اے کیا اور پھر میڈیا سے عارضی وابستگی کے بعد ایسے انتظامی منصب پر رہے، جہاں ہمارے نظام کی جبریت اور منافقت کسی باشعور شخص سے چھپی نہیں رہ سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کے پہلے افسانوی مجموعے کا نام ہی 'سہ حدہ' ہے، یہ مالیات سے متعلق ایک اصطلاح ہے، ہر تین چک کی حد پر علامت کے طور پر رکھے ہوئے پتھر کو سہ حدہ کہتے ہیں یہ اُس بندوبست کا نشان ہے جس کے سبب گاؤں کے لوگوں کو اصلاح، بھلائی، خوشحالی اور امداد کا دلاسہ دے کر اور زیادہ بے بس کیا جاتا ہے۔ جنگل کو کاٹ کر درندے ختم کر کے گاؤں آباد کئے جاتے ہیں پھر کٹے ہوئے جنگل اور نکالے ہوئے درندے گاؤں والوں سے بدلہ لیتے ہیں، وہ دہائیاں دیتے ہیں، اُن کی عرضیاں، فریادیں سرکاری بستوں میں، درازوں میں اور بنگلوں میں مقفل ہو جاتی ہیں اور پھر طاقتور چاہیں تو گاؤں کی شناخت کے پرانے نشان مٹ جاتے ہیں: ''میری زمین پر'— اور پھر اس کی آواز پانی کے منہ زور ریلے میں ڈوبنے لگتی ہے۔ نہر کا پشتہ آج پھر بہہ گیا ہے۔ لوگ سہ حدہ کو ڈھونڈ رہے ہیں اور نہر کے پشتے میں شگاف اپنے جبڑے کھولے بیٹھا ہے پانی عجب تندہی سے گاؤں کی طرف ٹھاٹھیں مارتا ہوا بڑھ رہا ہے، وہ نیم پاگلوں کی طرح پانی کے بہاؤ کے ساتھ بھاگتا جا رہا ہے اس وقت گاؤں والے بھی اس کے ساتھ دوڑے جا رہے ہیں، نیم پاگل کی طرح سہ حدہ کی تلاش میں جو اس گاؤں کی پہچان تھی، پانی جبڑے کھولے ان کے پیچھے لپک رہا ہے، اور وہ آگے آگے بھاگے جا رہے ہیں سہ حدہ کی تلاش میں!! سہ حدہ جو گاؤں کی پہچان تھا۔'' (سہ حدہ، ص ۱۰۰)

'بارش کا آخری قطرہ' بھی اسی موضوع کی بازگشت ہے، جبکہ 'بریک ڈاؤن' انہی دونوں کہانیوں

کے عقب میں کارفرما بندوبست کو چلانے والوں کے اطوار کا نقشہ پیش کرتی ہے۔ 'تیل کی دھار' اور 'بھولا' بھی دیہات کے پس منظر میں لکھی ہوئی دو کہانیاں ہیں، اگر چہ پہلی کہانی کا پیش منظر تو پردیس ہے مگر پس منظر میں ہماری قصباتی زندگی کی وہ محرومیاں ہیں جو گھر کے سائیں کو پردیس میں دہکی بھٹی میں جھونکتی ہیں اور پھر واپسی پر اپنے ڈرافٹوں پر پروان چڑھنے والے بہت زیادہ اپنے نہیں رہتے۔ 'بھولا' بیدی کی ایک لازوال کہانی کا نام ہے، طارق محمود کو یہ نام رکھنے سے گریز کرنا چاہیے تھا۔ بنگلہ دیش یا سابقہ مشرقی پاکستان کے تناظر میں لکھی ہوئی تین کہانیاں 'آئی لینڈ'، 'لال باغ' اور 'سرکس' پاکستان کی سیاسی اور سماجی تاریخ کے اہم اوراق ہیں، چند مثالیں دیکھئے: ''ارے فکر کا ہے کی' سید نے سر کھجا کر کہا' کسی بنگالی کو سلیپنگ پارٹنر بنالو، میرا مطلب ہے کوئی عوامی لیگی قابو آجائے تو کیسا رہے گا'—ان سلسلوں کی جڑیں دور دور تک پھیلی ہوئی تھیں، یہ سلسلہ کلکتہ کے چمڑے کے کارخانوں سے ہوتا ہوا کھلنا کے پٹ سن کے مراکز سے ہوکر دارجلنگ اور شیلانگ کے چائے کے باغات تک پھیلا ہوا تھا'' (آئی لینڈ، سہ حدہ، ص ۱۴) ''ہاں تم ٹھیک ہی کہتے ہو، ویسے لال باغ اور شالامار باغ کا ایک ہی ماضی تھا لیکن دونوں کے حال میں کتنا فرق ہے' بنگالی دوست نے ڈھلوان سے اترتے ہوئے کہا۔ وہ ہاتھوں کو تھامے ڈھلوان سے نیچے اترنے لگے، گھپ اندھیرے میں قریبی جوہڑ سے مینڈکوں کے ٹرانے کی آواز ماحول میں گہری پژمردگی گھول رہی تھی۔'' (لال باغ، ایضاً، ص ۳۲) ''صدر دروازے کے پاس آکر گھوڑا رکتا ہے۔ اس کا پیٹ عجب انداز سے پھولتا جاتا ہے پھر اس کا جسم فصیل کا احاطہ کئے ہے، نیلی آنکھوں والے وحشت کے عالم میں ایک دوسرے کی طرف دیکھتے ہیں، گھوڑے کے پیٹ میں انسانی سر لڑھکتے ہیں، سیاہ رنگت، چپٹے ناک، بھدے نقش، چھوٹے قد، ہاتھوں میں تلواریں سونتے، بالے تھامے، سیاہ چیونٹیوں کی طرح شہر میں داخل ہوتے ہیں۔ 'یہ سب کیا ہے؟' نیلی آنکھوں والے بھرائی آواز سے پوچھتے ہیں۔ 'لیڈیز اینڈ جنٹلمین، آئی ایم سوری، یہ جسے آپ سرکس کا گھوڑا سمجھ رہے تھے، دراصل ٹروجن ہارس نکلا'' (سرکس، ایضاً، ص ۱۶۰) 'میوزیکل چیئر' بھی اقتدار کے گرد گھومنے اور گھمانے والوں کی موثر کہانی ہے، جب کہ 'لمحے'، 'بائیس سال بعد'، 'ڈیزی فلاور' اور 'تنہائیوں کا ہجوم' یورپ کے صنعتی معاشرے کی میکانکی زندگی کے نتیجے میں پیدا ہونے والے احساسِ تنہائی، جنریشن گیپ اور جذباتی ابتلاء کی رودادیں ہیں۔ طارق محمود کے ہاں خواب آفرینی کی صلاحیت کو موجود زندگی میں اس طرح گوندھنے کا انداز بھی ملتا ہے، جسے کوئی روحانی واردات اور کوئی التباسِ نظر پر محمول کرسکتا ہے، مگر اس سے اُن کے افسانوں میں ایک اضافی رُخ پیدا ہوجاتا ہے، جیسے 'دیواروں میں گھرا فالتو آدمی'۔ شیراا یسا قیدی ہے، جو رہا ہوکر بھی جیلر کی قیدی شماری میں شامل ہے، یا 'بارش کا آخری قطرہ' میں ایک کردار کے حواس اُس بارش کو محسوس کرتے ہیں، جو اسے تو جل تھل کردیتی ہے، مگر کھیت اور گاؤں والے پیاسے کے پیاسے رہتے ہیں۔ 'رات رات میں' بھی ایک دوشیزہ سے خواب

اور خیال میں ایسی ملاقات ہے جس سے چونکنے پر بھی گم شدہ بٹوے کا سراغ نہیں ملتا۔ ان کے دوسرے مجموعے 'آخری چال' کا پہلا افسانہ 'سفر' ایک ایسی معصوم اور بے ضرر مزاحمت کی روداد ہے (ٹکٹ بابو سے بقایا ضرور وصولنا ہے، بس میں بے ہنگم ریکارڈنگ کو بند کرانا ہے) جو آخر کار پولیس کی تفتیش کا مرکز بن جاتی ہے۔ 'ستے خیراں' اور 'بھوسے کے ڈھیر' میں پہلی مرتبہ طارق کی توجہ عورت اور مرد کے اُس فطری تقاضے پر مرکوز نظر آتی ہے جو ٹوٹے پھوٹے گھروں اور رشتوں میں عارضی اندمال کا فریب پیدا کر دیتا ہے۔ 'آخری چال' پاکستان کی سیاسی صورتحال پر لکھا ہوا ایک علامتی افسانہ ہے: ''پھر چند قدموں کی آوازیں سنائی دیتی ہیں، بھاری بھرکم بوٹوں کی کرخت آواز کانوں میں سیسہ بن کر پگھلتی ہے، کئی خونخوار چہرے تلواریں سونتے ہماری طرف بڑھتے ہیں، اُن کے ہمراہ وہ خوبرو قتالہ بھی ہے، جس نے میرے شہر کے محاصرے کی قیادت کی ہے۔'' (آخری چال، ص ۱۱۳) 'ویولینتھ'، 'اصلی گھر'، 'دستور'، 'گٹر'، 'عجیب شہر' اور 'ایک شیر کی ڈائری کے چند اوراق' افسانہ نگار کی منصبی زندگی اور اُس کے انسان دوست تصورات کے مابین تضاد کی افسردہ رودادیں ہیں جبکہ 'آہٹ' اپنے سوانحی ماضی کو تخیل کی مدد سے خوبصورت بنانے کی ایک کاوش ہے۔ اسی مجموعے کے آخر میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی نے 'وہم اور حقیقت کا عکاس' کے عنوان سے لکھا ہے: ''طارق محمود حقیقت پسندی اور داخلیت پسندی کے ایک ایسے امتزاج پر زور دیتا نظر آتا ہے کہ وہ ان ہر دو رجحانات کی نظریاتی بنیادوں سے قطع نظر واقعیت پسندی کی ایک نئی تہہ دریافت کرنے نکلا ہے۔ اُس نے اپنے اردگرد زندگی کو جس انداز میں دیکھا ہے اور محسوس کیا ہے اس سے یہ یقین واثق ہو جاتا ہے کہ وہ اس فنکارانہ موانست Empathy سے معمور ہے۔ جو ہمارے ہاں کے پیشتر فنکاروں میں مفقود ہو چکی ہے۔'' (ص ۹۷-۹۶) 'بند دروازہ' میں سولہ افسانے شامل ہیں جن میں سے 'گنڈولا'، 'جیٹ آورز' اور 'شعبدہ باز' یورپ کے اُس کے سفرنامے کی ذہنی رودادیں ہیں۔ 'کل ہی کی بات'، ایک رومانوی کسک لئے ہوئے ہے، سولہ برس کی مصروفیات، کیریر سازی اور معمولات کا جبر ماضی بعید کے ایک لمحے کو اور زیادہ منور کر دیتا ہے مگر اس طرح کہ چراغ کی لو اکسائی جاتی ہے تو درد اور ملال میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ 'سایہ'، ایک اعتبار سے 'ستے خیراں' کی معنوی توسیع ہے، جبکہ 'ایک نامکمل کہانی' کی کہانی کی تدبیر کاری نسبتاً بہتر ہے، البتہ انجام ذرا صحافیانہ ہو گیا ہے، 'ایک بار پھر' ایک طبقے کے اُن افراد کا مخمصہ ہے، جن کی اصلاح سے معاشرہ غافل ہے: ''سامنے جیل ہے، جس کا دروازہ بند ہے، دوسری طرف بے رحم شہر ہے، جو اسے بے حوصلہ کیے ہوئے ہے۔'' (ص ۲۷) 'زیتون کی شاخ'، 'پتلی تماشہ'، 'بند دروازہ' اور 'تسلسل' فنتاسیہ سے مماثل ہیں۔ خوابوں میں بھی موجود زندگی کی سنگین آہٹیں جو فضا بناتی ہیں، وہ پاکستان کے باشعور طبقے کیلئے مانوس ہے۔ اس مجموعے کا لازوال افسانہ 'مجسمہ ساز' ہے، جو پاکستان کے آمرانہ تناظر میں پروان چڑھنے والے اُس خوشامدانہ کلچر کا بے مثال مرقع ہے، جس میں تخلیقی دنیا کو بھی اپنی

لپیٹ میں لے لیا ہے۔ 'کبوتر خانہ' کا کینوس ایک ناولٹ کا ہے، کبوتر، کابک، چھتری، گردوپیش کی زندگی، خریدے ہوئے سرکاری جلسوں میں عارضی طور پر بکے ہوئے کبوتر اور حاضرین۔ یہ سب مل کر اُس افسانہ نگار سے آشنا کراتے ہیں، جس کا مشاہدہ بہت گہرا ہے اور جسے افسانہ نگاری سے فطری مناسبت ہے۔

ooo

کراچی کے پیچیدہ اور بڑے منظر نامے کو مبین مرزا (پ: ۱۹۶۵) نے اپنے تین افسانوں 'سفید پردہ'، 'خوف کے آسمان تلے' اور 'دامِ وحشت' میں بڑی جرأت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ افسانے میں بہت سے مورچوں کا ذکر ہوا ہے مگر 'سفید پردہ' میں ایم کیو ایم کے سحر میں گرفتار ایک نوجوان کی طرف دم بہ دم بڑھتی ہوئی موت ہے جو اُسی ریاستی تشدد کا حربہ بن کے بڑھ رہی ہے جس نے خود اس تنظیم کو پروان چڑھایا تھا: ''اُن کی بلا سے اولاد جائے بھاڑ میں، ہمارے لیے کوٹہ سسٹم ہے—— ہمارے ابا اولاد کی سفارش کر کے اپنی ناک نہیں کٹوانا چاہتے، صرف اس لیے اماں، صرف اس لیے بیکار پھر رہا ہوں۔'' (سفید پردہ، ص۴۴) ''اختر میاں صدیوں کے بعد ابا کی آواز سنائی دی—— ہم دستبردار ہو گئے آپ سے۔ آج کے بعد آپ آزاد ہیں جو چاہے کیجیے جیسی چاہے زندگی گزاریئے ہم کچھ نہ پوچھیں گے۔ آپ سے نہ ہی کچھ کہیں گے۔'' (ایضاً، ص۴۷) ''چھوٹی چچی بولیں 'جب رینجر والوں یا پولیس والوں کی موبائل کسی محلے میں گھستی ہے تو تنظیم کے لڑکے کھمبے بجا کر ایک دوسرے کو خبر کر دیتے ہیں'۔'' (ایضاً، ص۵۰) ''گرتے ہوئے اُس نے فرح کی چیخ سنی، 'نہ—— ہیں—— ں ں—— ں ں—— ں!' اُسے کچھ اور پٹاخوں کا شور سنائی دیا۔ پھر بھاری بھاری بوٹوں کی دھمک محسوس ہوئی اور ساتھ ہی گہری، بہت گہری نیند تیزی سے اُس پر طاری ہونے لگی۔'' (ایضاً، ص۵۵) 'خوف کے آسمان تلے' میں بھی اسی تنظیم کے یرغمالی ووٹر اور اُس نظام کی جھلک ہے جو عوام میں مقبول سیاسی شخصیتوں سے خائف ہو کر آفتابہ ثقافت یا لوٹا کلچر کو پروان چڑھاتا ہے۔

مشرقی پاکستان/ بنگلہ دیش کا نمائندہ افسانہ نگار، غلام محمد

غلام محمد اُردو کا ایک ایسا افسانہ نگار تھا جو 'ادبِ لطیف' اور 'فنون' میں صرف کوٹے کی بنیاد پر نہیں، اپنی تخلیقی صلاحیت اور منفرد احساس اور نقطۂ نظر کی بدولت شائع بھی ہوتا تھا اور اُردو افسانے کے قارئین کے ذہن میں ایک تاثر بن کر محفوظ بھی رہتا تھا۔ اُس کے دادا اعظم گڑھ (یو۔ پی) سے کھُلنا (مشرقی بنگال) آئے تھے اور غلام محمد یہیں پیدا ہوئے مگر اُن کے والد فقیر محمد کو قتل کر دیا گیا، اس سانحے نے غلام محمد کے ذہن میں کچھ الجھنیں ضرور پیدا کی ہوں گی۔ اب ماجرا یہ ہے کہ اُن کے افسانوں کے تین مجموعے اُن کی وفات (۲۷/اگست ۱۹۹۷ء) کے بعد اُن کے ایک مثالی دوست شمیم زین الدین نے بڑی محنت سے مرتب کر کے شائع کیے، ان کتب کی تقاریب پذیرائی اور ان میں شامل بہت سے تاثراتی مضامین میں جو نقطۂ نظر غالب ہے وہ یہ ہے کہ غلام محمد نے بنگالی خاتون سے شادی کی، اپنے بہاری دوستوں سے کسی حد تک دُور ہوئے مگر مشرقی پاکستان جب بنگلہ دیش بن رہا تھا تو مکتی باہنی کے ہاتھوں انہوں نے بھی تکلیفیں برداشت کیں بلکہ انہیں قتل کے لیے با قاعدہ اغوا کر لیا گیا تھا مگر بنگالی بیگم (جو ڈھاکہ یونیورسٹی میں اُستاد تھیں) کی مداخلت پر اُنہیں رہا کیا گیا، گویا ان احباب کے بقول بنگلہ دیش کے مالکوں یا وارثوں نے غلام محمد کو قبول نہ کیا، حالاں کہ غلام محمد کے خطوط، مضامین اور ۱۹۷۱ء کے بعد کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو وہ آزادانہ طور پر اُردو دنیا تک ایک سوال پہنچا رہے ہیں اور وہ یہ کہ کیا اُردو زبان میں مشرقی بنگال کے حوالے سے لکھے گئے تمام افسانوں میں یہ طے کر لیا گیا ہے کہ بہاری مظلوم ہیں؟ پاکستان کی ہیئت حاکمہ کے ساتھ اُن کا تعاون ملک کی عظیم خدمت کے مترادف تھا اور کیا مشرقی پاکستانی کمتر درجے کے مسلمان اور ہم وطن تھے؟ اور وہ غدار، سازشی اور کینہ پرور تھے؟ یہ بڑا اہم سوال ہے، جس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ جب ہم زبانوں کو کسی ایک طبقے یا قوت کی منشا اور مفاد کا مظہر اور محافظ بنا دیتے ہیں تو پھر کیوں وہ زبان بھی کسی دوسری قوم کی نظروں میں اپنا اعتبار کھو بیٹھتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ برصغیر کے بعض خطوں میں رہنے والے مسلمانوں نے تقسیم ہند کے نتیجے میں نقلِ مکانی کے پُر آشوب تجربے سے گزر کر مشرقی پاکستان کو اپنا ٹھکانا بنایا اور پھر ۱۹۷۰ء کے بعد کے حالات نے اُنہیں وہاں سے بھی بے گھر کیا یا کیمپوں میں لا کر آباد کیا، سو اُن کا ملال انگیز تعصب اس زبان کے ادب میں بھی در آیا، مگر ساتھ ہی ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ مغربی پاکستان میں رہنے والے ترقی پسند اور روشن خیال افسانہ نگاروں نے مشرقی پاکستان میں روا رکھے جانے والے متشددانہ تعصب اور مسلح عناد کے خلاف آواز

اُٹھائی، اُن میں مسعود اشعر سب سے نمایاں ہیں۔

غلام محمد کے پہلے افسانوی مجموعے 'تر شنا' میں اُن کا اپنا دیباچہ 'میری افسانہ نگاری' کے نام سے موجود ہے جس میں غلام محمد لکھتے ہیں: ''بنگلہ دیش کا ثقافتی مزاج مسلمانوں کے لیے پاکستانیوں سے قطعی طور پر مختلف ہے۔ میرے افسانوں کا ثقافتی لینڈ اسکیپ بنگلہ دیشی ثقافت ہے — اُردو کے معاملے میں مَیں نے شروع سے پاکستانی ثقافت کے خلاف بغاوت کی اور بنگلہ دیشی ثقافت پر اصرار کیا۔'' (ص۱۴) 'تر شنا' بنگالی لفظ ہے جس کے معنی شاید 'شدید پیاس' کے ہیں، اب یہ اپنی جگہ ایک چونکا دینے والا سوال ہے کہ دریاؤں اور ندیوں کی طغیانیوں میں ڈوبی ہوئی سرزمین کا کوئی تخلیق کار اپنے مجموعے کے لیے ایسا نام منتخب کیوں کرے؟ اس مجموعے میں مانجھی، مچھیرے اور دیہی معاشرت کے لوگ ہیں مگر بہت کم، زیادہ تر شہروں میں رہنے والے لوگوں کی زندگی کے مسائل ہیں یا پھر اُس سرزمین پر گزرنے والے کچھ سیاسی واقعات کی بازگشت ہے، تشدد اور تذلیل مسلط کرنے والے کچھ کرداروں کا ذکر ہے یا پھر دریاؤں میں ڈوبی ہوئی اس سرزمین سے وقتاً فوقتاً اُگنے والے قحط کا ذکر ہے: ''اُسی لمحے میرے باپ کی زبان سے بے ساختہ کلمۂ توحید نکلا تو جن کے پاس مشین گن تھی وہ دنگ رہ گئے بعدہٗ اُن میں سے ایک شخص جو وردی پہنے ہوئے تھا وہ گویا ہوا 'یہ منافق ہے منافقوں کا کردار ایسا ہی ہوتا ہے۔'' (منزل اپنی اپنی، تر شنا، ص ۵۶) ''یہ عہد ہے دہشت گردی کا زندگی کہیں محفوظ نہیں نہ زمین پر نہ ہوا میں نہ پانی پر، دہشت پسندی ہر جگہ موجود ہے، بارود کی بُو سے فضا متعفن ہے، تو زندگی بکری کی چھینک سے کہاں مختلف ہوئی۔'' (کرسٹن، ایضاً، ص ۱۰۰) ''حواس باختہ بڑھیا جس کی سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ وہ کیا کرے کسے مدد کے لیے پکارے، دیکھتی کیا ہے کہ اسٹیشن جونہ جانے کس قوت سے اپنے آقا کی لاش کے ٹکڑے اُٹھا لایا تھا وہ لاش کے ٹکڑوں کے نزدیک زمین پر بے سدھ پڑا ہوا تھا، اُس کے پیٹ میں بھی ایک گولی لگی تھی، اُسی لمحے دُور سے ایک گاڑی آتی نظر آئی — بڑھیا بھاگ کر پلنگ کے نیچے چھپ گئی، صبح ہو رہی تھی، موذن بڑے لحن سے اذان دے رہا تھا۔'' (ڈگڈگی والا، تر شنا، ص ۱۲۸) ''عبداللہ ۲۵ مارچ ۱۹۷۱ء کے واقعات سے اس طرح متاثر ہوئے کہ پہلے تو اُن پر ایک سکتہ طاری ہو گیا پھر اُنہوں نے سرحد عبور کی اور ہتھیار اُٹھا لیے۔'' (نیند، تر شنا، ص ۱۵۵-۱۵۶)

اُن کے دوسرے مجموعے 'انگلیاں ریشم کی' کا دیباچہ انتظار حسین نے لکھا جن کے اثرات غلام محمد پر تھے مگر غلام محمد شہرِ افسوس کے حوالے سے بعض تلخ سوال اُن تک پہنچا تا رہا تھا۔ انتظار حسین نے لکھا ہے:
''یہ الجھاوا کرشن چورا کے مرکزی کردار کا بھی ہے اور غلام محمد کا بھی، چیتنیہ کا نقش عین اُس کے نیچے کلمۂ توحید کا نقش، اس اُلجھن کو غلام محمد نے اپنی نجی الجھن بنا لیا تھا اور اب مجھے یاد آرہا ہے کہ اُس نے کتنے لمبے لمبے خط مجھے اس باب میں لکھے تھے اور میرے پاس اس کے سوالوں کا کوئی جواب نہیں تھا۔'' (ص ۱۳) اس مجموعے

کا عنوان ہی سرمایہ دارانہ نظام کی اُس حکمت عملی کا مظہر ہے جو بنگال کی ململ کو ریشم بنانے والی انگلیوں کو کاٹ کر اپنی مصنوعات کو نوآبادیوں میں ناگزیر بنا رہا تھا اور وہی ہیں جنھوں نے اب تیسری دنیا کو صارفین کی دنیا میں تبدیل کر دیا ہے: ''یہ سوچ رہا تھا کہ ڈھاکہ کی ململ بُننے والوں کے ساتھ جو ہو چکا ہے وہ ہمارے ساتھ ہوا۔ کارخانے کے مالک دیوالیہ، بنکوں نے اپنے قرض کی ادائیگی کے لیے ہمارے گوداموں پر ہلّہ بول دیا، ہمارے پروڈکٹس ہمارے ہی ملک میں غیر ملکیوں کے قبضے میں۔ ململ بُننے والوں کی طرح ہماری انگلیاں کاٹ لی گئیں بہ اندازِ دیگر۔'' (انگلیاں ریشم کی، ص ۵۵) 'ایک شخص سہا ہوا' غالباً ملٹری ایکشن کے بعد مشرقی پاکستان کی الم ناک صورت حال کو اُردو بولنے والے مغربی پاکستانیوں تک پہنچانے کی آخری کوشش کے طور پر لاہور کے ایک ادبی جریدے میں شائع ہوا تھا: ''اُسے اچانک سنسان سڑک پر وہ شخص روتا ہوا نظر آیا جو کمبل اوڑھتا تھا اور جنگ جمل کی داستان لوگوں کو سناتا تھا۔'' (ایک شخص سہا ہوا، ص ٦٦) 'سزا' اپنے ہم وطنوں پر تشدد مسلط کرنے کی اُس مسلح میکانکیت کو ظاہر کرتا ہے جس نے پاکستان کو دولخت کیا۔ 'کہاں؟ — کدھر؟' میں بھی اسی صورت حال کا تسلسل ہے: ''یوشٹ اپ شہاب الدین۔' نجمہ نے ایک ہچکی لی اور غٹا غٹ پورا گلاس پی گئی۔ 'اسی خدا کے نام پر مجھے کھلے بندوں چار آدمیوں نے ریپ کیا اور یہ دیکھو' اُس نے جذبات میں آ کر اپنی کھدر کی قمیض پھاڑ ڈالی۔ 'میرے سینے کاٹے گئے اسی مقدس نام پر اور یہ دیکھو' اُس نے اپنی پتلون کی زپ پر ہاتھ رکھا۔ 'بس کرو نجمہ۔' شہاب الدین نے اُس کا ہاتھ پکڑ لیا۔ 'بس کرو۔''' (ص ۸۳-۸۴) مغربی پاکستانیوں کو تو محض یہ یاد ہے کہ مشرقی پاکستان کے لوگوں نے غداری کر کے پاکستان کے ازلی دشمن بھارت سے مسلح مدد طلب کی تھی مگر وہ یہ نہیں جانتے کہ جب اپنے ہی اپنوں کو غیر بنا دیں تو وہ کسی سے بھی جا کر اپنے گھر کو آزاد کرانے کے لیے مدد طلب کریں گے: ''میرے گلے پر جو ہاتھ پڑا تھا وہ فولاد کی مثال سخت تھا، ابھی میرے اندر کچھ جان باقی تھی، مرتا کیا نہ کرتا، میں نے اپنی پوری قوت مجتمع کی اور میں نے اُس پر ایک زبردست وار کیا اور کچھ توانائی اُس دیوار سے بھی حاصل کی جس سے میری پشت جا لگی تھی، تو کیا دیکھتا ہوں کہ اُس ہاتھ کی گرفت مجھ پر قدرے ڈھیلی پڑ گئی، تب میں نعرہ زن ہوا 'اے ہمسایو مجھ پر ظلم ہو رہا ہے، ہمسایو میں تم سے مدد مانگتا ہوں'۔'' (جماہی، ص ۱۳۴) 'ترکِ وفا' ایک ایسا افسانہ ہے جس کے بعض فقرے احمد داؤد اور سمیع آہوجا کی بعض بلند آہنگ کہانیوں کی یاد دلاتے ہیں: ''موچی نے بات سُنی ان سُنی کرتے ہوئے کہا 'کتے غداری نہیں کرتے، اس کے برعکس سپہ سالار غداری کر جاتا ہے۔'' (ص ۱۷۴)

'لہو قطرہ قطرہ' غلام محمد کا تیسرا مجموعہ ہے، یہ تینوں مجموعے کم و بیش ایک ساتھ، ایک مرتب نے، ایک ہی جذباتی اور ذہنی کیفیت میں شائع کیے، اس لیے ان تینوں کی تخلیقات میں فکری و فنی ارتقا کسی طرح سے درجہ بدرجہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ بہرطور اس مجموعے میں بھی بہت سارے افسانے اور اُن کا لینڈا

سکیپ ایک گم شدہ خواب کا منظر پیش کرتا ہے: ''گلاب رجنی گندھ اور گیندے کی قطاریں تیار ہو چکی تھیں۔'' (خانماں برباد، ص۹۱) اور ساتھ ہی ساتھ مغربی پاکستان میں رہنے والوں میں سے کسی بھی باشعور کو یہ احساس بھی دلاتے ہیں کہ یک رنگی کی خواہش مند ہیئت حاکمہ قومی المیوں کو کس طرح جنم دیتی ہے: ''وہ بنگالی ہیں (اُن سے شادی سے) اپنی تہذیب اور زبان غارت ہو جائے گی۔'' (کل جگ، لہو قطرہ قطرہ، ص۵۵)
غلام محمد اُردو افسانے میں ایک ایسے افسانہ نگار کے طور پر یاد کیا جائے گا، جو انتظار حسین جیسے افسانہ نگاروں کے اُسلوب سے پروان چڑھا، احمد ندیم قاسمی جیسے ترقی پسندوں کی روشن خیالی اور انسان دوستی سے متاثر ہوا مگر اُس نے اپنی جنم بھومی میں بسنے والے لوگوں کی طرح اپنی الگ منزل اور شناخت کا تعین کیا مگر اس عرصے میں کرب اور تلخی کے ساتھ ایک ہزار میل اور کئی سو سال دُور لوگوں سے مکالمہ کرنے کی خواہش کو بھی زندہ رکھا۔

ooo

کہانی کی فطرت کی رازدار، حمراء خلیق

ایک ادبی گھرانے کی نامور فرد، جسے کہانی کہنے سے فطری مناسبت ہے، حمیدہ اختر حسین کی طرح اس وقت ادبی قارئین کے سامنے آئیں، جب وہ پختہ عمر میں اپنی نوعمری کی بھی بازیافت کر سکتی ہیں۔ ان کے افسانوں کا ابھی ایک مجموعہ شائع ہوا ہے، لیکن توقع کی جاتی ہے کہ یہ جوت ابھی اور جگے گی۔ 'دعا' پریم چند کے 'زادِ راہ' اور ندیم کے 'الحمدللہ' کی معنوی فضا کے سائے میں زیادہ گہرا تاثر چھوڑتی ہے۔ کئی دنوں کے بھوکے نوعمر صابر کو باپ کے مرنے پر پہلی شام کو ایک نیک دل ہمسائی پیٹ بھر کھچڑی کھانے کو دیتی ہے، تو وہ اللہ میاں سے دعا کرتا ہے: ''کل کو میری ماں مرجائے، پرسوں کو میری بہن مرجائے اور پھر میرا بھائی — اور سب یوں مرتے جائیں۔'' (مژگاں تو کھول، ص ۱۵) 'میں پھول چننے آئی تھی' بھی نچلے طبقے کی ایک معصوم لڑکی کی پڑھنے کی حسرت کا موثر بیان ہے، جو اپنی پکھی واس ماں کے ساتھ گلیوں بازاروں، کوڑا گھروں سے کاغذ اور لکھ چنتی ہے اور ماں کی بیماری پر اپنی کمر اور تعلیم پانے کی تمنا پر خاندانی بوری ڈال کر گلیوں میں نکل جاتی ہے مگر 'آخر میرا قصور' کی برکتے اپنی بیٹی نازو کی طرح اُسے اُس جہنم میں نہیں جھونکنا چاہتی جس میں نوعمری ہی سے وہ ڈال دی گئی تھی: ''صبح تک تو تُو راضی تھی میں ساری بات بھی کر آئی، اب مجھے جھوٹا بنوائے گی یہاں سارا دن گلیوں میں رُلتی پھرتی ہے، زندگی بن جائے گی، اپنا حال تو دیکھ ایک وقت کھانے کو ہے تو دوسرے وقت نہیں' 'ہاں مجھے یہ منظور ہے مجھے اُس کا گلیوں میں مارا مارا پھرنا منظور ہے' — پچیس سال پرانی پیٹھ منہ چہرے پر لگی چوٹوں میں ایک دم سے ٹیسیں اُٹھنے لگیں۔'' (آخر میرا قصور، مژگاں تو کھول، ص ۹۵)

حمراء خلیق کے وہ افسانے زیادہ گہرا تاثر لئے ہوئے جن میں مامتا محبت آمیز شکوے کے ساتھ زمانے کی بدلتی ہوئی قدروں اور مغرب سے آنے والے آداب کا ذکر کرتی ہے جس کی لپیٹ میں اُس کا اپنا بیٹا آچکا ہے جو لوریاں اور کہانیاں سنانے والے ماں باپ کو کبھی کبھار Take care of yourself کہہ دیتا ہے ''کمروں میں جگہ جگہ مکڑیوں نے جالے تان لیے ہیں۔ ہر چیز ہماری طرح خستہ حال، خستہ دل ہے۔ میں خاموش کھڑا ان چیزوں کو خالی نظروں سے دیکھتا رہتا ہوں۔ ایک سناٹا میرے دل میں اتر تا چلا جاتا ہے۔ کتنی گمبھیر خاموشی ہے۔ میں سوئچ آف کرتا ہوں اور مڑتا ہوں — میں اپنی طاقت جمع کرتا ہوں سڑک پر آجاتا ہوں اور پھر میری زبان سے یہ الفاظ نکلتے ہیں 'Take care of your self my son'' (Take care of yourself، مژگاں تو کھول، ص ۳۲-۳۳)

کتابِ حیات کا ایک افسانوی کردار پروین عاطف

پروین عاطف، احمد بشیر کی بہن، ایک تعلیم یافتہ اور جرأت مند خاتون، پاکستان میں خواتین کی ہاکی ٹیم بنانے کی پائنیر، سفرنامہ نگار، ڈاکومنٹری ڈرامہ نگار، افسانہ نگار تو ہے ہی مگر ادبی دُنیا میں وہ ممتاز مفتی کے خاکے اور سوانحی ناول اور احمد بشیر کی یادداشتوں کی بدولت ایک افسانوی کردار کا درجہ رکھتی ہے، جس کی نرم و نفیس روح اور بدن کا ساتھی پاکستانی ہاکی کا ایک ہیرو بریگیڈئیر عاطف بنا تھا جسے مفتی نے اپنی مخصوص زبان میں وہ مست سانڈ کہا تھا جو چینی کے برتنوں کی دُکان میں گھسا تھا۔ اس شخص کی دوسری شادی یا ہرجائی طبیعت نے پروین کو افسانہ نگار سے زیادہ زندگی کی کتاب کا ایک المیہ افسانوی کردار بنا دیا جس کی بدولت اُس کی وہ تحریریں جو پہلے درجے کی نہ بھی ہوں تو اشتیاق کے ساتھ پڑھی جاتی ہیں۔

'میں میلی پیا اُجلے' افسانوی مجموعہ تو ہے ہی مگر اس میں نوحہ بھی ہے اور ساتھ ہی ساتھ کسی بہادر اور جرأت مند نسوانی کردار کی ہزیمت اور بے بسی بھی۔ قابلِ فہم جذباتی وجوہ کی بنیاد پر افسانوں میں تفصیل سے کام لیا گیا پھر اپنے خانوادے کے بے دھڑک اور مصلحت سوز لہجے (مردانہ اظہار) کی بدولت نوحے کا رنگ مدھم بھی پڑ جاتا ہے، تاہم حساس دل سے یہ کیفیت مخفی نہیں رہتی۔ پنجابی روزمرے اور محاورے کو فخریہ انداز میں استعمال کرنے کا بانکپن بھی موجود ہے۔ چند مثالیں دیکھئے: ''مالکوں کے سامنے اکڑتا ہے کتے—— پھر سیاہ ڈھاٹوں کے اندر ابلیس دندنانے لگے اور اُس کی آنکھوں کے سامنے اُس کی معمر نماز روزے کی پابند شریکِ حیات اور بہو بیٹیوں کے باحیا بدنوں کی دھجیاں اُڑا دی گئیں۔'' (ٹافیاں، ص ۳) ''مولانا کی اُنجل گنجل تقریر کی وجہ سے ہجوم میں عجیب طرح کی بھن بھن ہونے لگی تھی۔ 'مرد اُس بگڑے ہوئے بچے کی طرح ہے جسے ہر دم ٹافی کھانے کا شوق ہو—— آپ لوگ گھروں میں رہیں اپنی زینتوں کو ڈھکیں ورنہ ٹافیاں کھانے کے شوقین بچے'—— پھر اس کے بعد ساری فضا میں انڈوں اور ٹماٹروں کی بارش شروع ہو گئی۔'' (ایضاً، ص ۱۲) ''بڑے ابا نے گلے میں لٹکی آیت الکرسی زور سے تھام رکھی تھی، ماہ وش کو بھی بڑے گھر جانا ہر گھڑی امتحانی پرچہ دکھائی دیتا تھا۔ جدید دَور کی عورت کی اخلاقیات، اُٹھان، لباس، چال ڈھال پر بڑے ابا کی اسلامی نکتہ چینی میری روح پر بھاری گزرتی ہے فرید۔'' (آخرِ شب، ص ۳۷) ''ہاں فرید تمہاری ماں معلوم نہیں انجانے میں مجھ سے کب ڈسی گئی—— تمام فہم و فراست اور علم و ہنر کے باوجود میں کتے کو پٹا نہیں ڈال سکا۔ جبلی طور پر بے بس رہا۔ آبنوسی بدن والی سوتھ افریقن لڑکی جو اُس رات میرے کمرے میں آئی مجھے ابھی تک یاد ہے۔'' (ایضاً،

ص۴۴) ’’ابھی ابھی جب میری امی کمر سے اونچی چولی اور گلابی کام دانی ساڑھی پہنے ٹھمک ٹھمک کر چلتی اُس کمرے میں گئی ہیں جہاں لوگ ناصر کو مہندی لگا رہے ہیں تو میرا دل کانپ سا گیا ہے۔‘‘ (مائی نی میں کنہوں آکھاں، ص۸۴) ’’وقت کا بھی کوئی اپنا کمینہ سا شعور ضرور ہوتا ہوگا۔‘‘ (جاگ رتی، ص۲۵۸)

بانو قدسیہ نے پروین کے بارے میں لکھا ہے: ’’سمندر کنارے کا ایسا سوکھا ساحل ہے جس پر کبھی کوئی لہر، گھونگا، موتی، کچھوا، مگر مچھ نظر نہیں آتا۔ یہی پروین ایسا ادب پیدا کرسکتی ہے اور اسی پروین سے اُس کے قاری محبت کی ایسی تلافی کریں گے جو اُن بادلوں سے ممکن نہ تھی جو بِن برسے اس صحرا سے گزر گئے۔‘‘ (فلیپ)

OOO

نیلم احمد بشیر، ایک دیانت دار باغی کی بیٹی

ایک دیانت دار باغی احمد بشیر کی بیٹی نیلم ہے جس کی ادبی تربیت ممتاز مفتی نے بھی کرنی چاہی ہوگی مگر رفتہ رفتہ اُس نے افسانے کی دنیا میں اپنی ایک شناخت بنائی ہے، اُس کا خانوادہ ثقافتی اور ادبی دنیا کے مختلف شعبوں میں گرم جوشی کے ساتھ شریک رہا ہے اس لیے نیلم کے لیے ادب کے ساتھ ساتھ رقص، موسیقی، ڈرامہ، فلم اور چمکیلی دنیا کے بظاہر اُجلے اور مہذب کردار اجنبی نہیں ہیں اور ساتھ ہی ساتھ اس گھر نے یقیناً اپنے بچوں کو بہت سی باتیں دل میں رکھنا کبھی نہیں سکھایا ہوگا اور اس طرح یہ اُن بہت سے لوگوں کی زبان بن جاتے ہیں جن کی زبانیں گدی سے کھینچ لیے جانے کی دھمکی منبر سے بھی آتی ہے اور چار دیواری سے بھی۔ نیلم ایک اچھے تخلیقی فنکار کی طرح اپنے کرداروں کے کاسٹیوم، پیشہ ورانہ حیثیت یا ظاہری مصروفیت سے زیادہ اُن کے اندر جھانک کر کسی ایسی عدم مطابقت کو تلاش کرتی ہے جو اُن کے انسان ہونے کا احساس بڑھا دیتی ہے۔ جیسے 'ماں' میں ڈانس ٹیچر کی اپنے فن سے کمٹ منٹ اپنی کلاس کے لیے بچیوں کی انرولمنٹ میں حائل سماجی دشواریوں کو دُور کرنے کے لیے اضطراب اور ایک خاص ترغیب آور وضع قطع سے ہٹ کر جوڑوں کا درد اور آخر میں وہ ماں جو ڈانس ٹیچر ہوتے ہوئے اپنی بچی کو گھریلو خاتون بنانا چاہتی ہے۔ ''میں نہیں چاہتی تھی کہ ہم دونوں ماں بیٹی کی زندگی میں بھی ایک ایسا دن آجائے جب میں مجبور ہو کر اُس سے کہوں لینا بیٹی بس ایک دوشو اور پکڑ لے پھر نہیں کہوں گی۔ آخر اس مہینے کے مکان کا کرایہ اور دودھ والے کا بل ابھی رہتا ہے نا۔ ایک فلم اور کر لے۔ بس ایک اور۔ ایک اور۔'' (ص۱۹) یہی تخلیق کار اپنے افسانے 'شریف' میں لاہور کے بازارِ حُسن میں رقصاں ایک طوائف کو پردے کے پیچھے جا کر 'مصروف' دکھا کر قاری کے تخیل میں لذتیت گھولتی ہے مگر جب پردہ اُٹھتا ہے تو وہ طوائف اپنے بچے کو امتحانی ٹیسٹ کی تیاری کروا رہی ہے۔ ''انگلش کا بڑا مشکل ٹیسٹ ہے اسی لیے میں اسے یاد کروا رہی تھی۔ آپ کو تو پتہ ہی ہے جب تک بچوں کے ساتھ خود نہ لگو کہاں پڑھتے ہیں۔ آپ کچھ اور بیٹھتے بس میں آ ہی رہی تھی۔'' (ص۵۸) 'نئی دستک' اپنے موضوع اور اظہار کے اعتبار سے کافی بلند آہنگ ہے اور تانیثیتی ادب کی ایک اہم مثال ہے۔ میاں بیوی کے تعلق میں عورت کو صرف منفعل وصول کنندہ کے طور پر قبول کیا جاتا ہے جب کہ وہ مرد کے مقابلے میں اپنے جنسی تجربے کی حسیت کو سنبھالنے اور اُسے خوب صورت بنانے کی زیادہ صلاحیت رکھتی ہے۔ پاکستان میں تیل کے چولہوں کے پھٹنے سے بہت سی ساسوں اور اُکتائے ہوئے شوہروں نے اپنی اپنی آسودگی کے

راستے تلاش کیے ہیں، 'مردوں والا کام' اسی حوالے سے لکھا گیا ایک موثر افسانہ ہے۔ اُس نے کچھ افسانے اُس بین الاقوامی ثقافتی تناظر میں لکھے ہیں جن کا تجربہ اُن پاکستانی گھرانوں کو ہو رہا ہے جو عارضی طور پر ترکِ وطن کرتے ہیں، اپنوں سے بچھڑتے ہیں، اُن کے دکھوں پر آزردہ ہوتے ہیں مگر اُنہیں اپنے ساتھ نہیں رکھ سکتے، نہ اُن کے پاس پلٹ کر آ سکتے ہیں، زیادہ سے زیادہ جو سر اور مساج بھیج سکتے ہیں۔

○○○

جواں مرگ تنویر عباس نقوی (پ: ۱۹۶۹ و: ۲۰۰۹) کے جس غصے نے اس سے 'ننگی آوازیں' لکھوایا تھا اُس کا افسانے میں ابھی پورا ظہور نہیں ہوا تھا مگر اس مجموعے میں دیباچے کے سوا 'بھرشٹاچار' ایک ایسا افسانہ ہے جو اُس کے تخلیقی مستقبل کی جانب اشارہ کرتا تھا۔ اس افسانے میں اُس کے دیگر افسانوں پر چھائی رومانوی اور جذبات انگیز فضا ہے مگر اس کا انجام یک لخت اس کی معنویت کو تبدیل کر کے دہشت گردی اور خودکش حملہ آوری کے نتیجے میں معصوم انسانوں کے ریزہ ریزہ ہو جانے والے خوابوں کا المیہ پیش کرتا ہے جس سے مصنف کا انسانی نقطۂ نظر واضح ہوتا ہے جو قاتل اور مقتول، ظالم اور مظلوم کا تعین رنگ، نسل، علاقے یا عقیدے کی بنیاد پر نہیں کرتا۔ اسی طرح 'ننگی روحیں' بھی تمثیل اور فنتاسیہ کی پرچھائیاں لیے ہوئے ہے مگر اپنے عہد کی اشرافیہ کی نمائشی ترجیحات کے کھوکھلے پن کے بارے میں جب وہ اپنے مخصوص رنگ میں تبصرہ کرتا ہے تو اُس کے غیر مشروط مداحوں کو تو خوشی ہو سکتی ہے مگر اُنہیں نہیں جو اُس کی تحریروں میں اور زیادہ گہرائی دیکھنے کی تمنا رکھتے تھے۔

نیلوفر اقبال، توازن کی ایک مثال

اُردو افسانہ نگاری میں جن خواتین نے اپنی فنی ریاضت اور توازنِ اظہار کے ساتھ اپنا مقام بنایا ہے اُن میں نیلوفر اقبال بہت نمایاں ہے۔ وہ اُس نسل سے تعلق رکھتی ہے جو قیامِ پاکستان کے بعد پیدا ہوئی اور پروان چڑھی، اُس کے شانوں پر نہ ہجرت کا بوجھ ہے نہ فسادات کا اور نہ منقسم کنبوں کا اور نہ ہی وہ اتنی کم رُو ہے کہ صرف اپنے وجود کی داخلی آواز پر توجہ دیتی اور خود کلامی کرتی رہتی اور نہ ہی اپنے سماجی رشتوں سے اس قدر آزاد کہ محض اپنے نجی مشاغل کی بنیاد پر کہانی بنتی اور کہانیاں بُنتی۔ اُس نے زیادہ تر تعلیم یافتہ عورت کی زندگی کے مختلف مراحل پر لکھا ہے۔ یہ چاہے شادی سے پہلے زمانۂ طالب علمی ہو جس میں ہاسٹل لائف میں بعض کانوں کی لویں سرخ کرنے والے واقعات دکھائی یا سنائی دیتے ہیں اور چاہے شادی کے بعد کی زندگی ہو جہاں بعض شوہروں کی تلون یا تنوع پسند طبیعتوں کا غبار کسی بیوی کا آئینۂ قلب تو مکدر کرتا رہتا ہے مگر وہ اس کو بھی زندگی کے سفر میں عورت کی تپسیا سمجھ بیٹھتی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ کچھ اور مسائل بھی جن میں سرِفہرست ساس سسر یا شوہر کے عزیزوں کی خدمت گزاری کرتے ہوئے دل پر کوئی بوجھ بھی نہ لانا، یا شوہر اپنی حاکمیت کے اظہار کے لیے بچوں کی مرمت کرے تو مامتا محض سلگنے پر ہی اکتفا کرے۔

نیلوفر کا افسانہ 'گھنٹی' اُردو کے اہم ترین افسانوں میں سے ہے۔ محمودہ، رشید کے صاحب فراش والد کی دل و جان سے خدمت کرتی ہے اور پھر اُن کی معذوری کے پیش نظر اُنہیں ایک گھنٹی بھی لے کر دینے کی تجویز پیش کرتی ہے جس سے وہ جب ضرورت سمجھیں کسی کو بلا سکیں مگر رفتہ رفتہ محمودہ دوا، خوراک یا خدمت کے کسی قدر تکلیف دہ پہلو یعنی بیڈ پین یا ظرف قارورہ کو خالی کرنے یا صاف کرنے سے تھکنا یا آزردہ ہونا شروع ہوتی ہے مگر افسانے کی خوبی یہ ہے کہ نہ تو اُسے ایسا مثالی کردار بنایا گیا ہے جو اس خدمت میں عظمت تلاش کر رہی ہو اور نہ ہی اُس طرح کا روایتی کردار جو بیمار اور بوڑھے سسر پر گھر کے دروازے بند کر دے، یا شوہر کی زندگی کو اس حوالے سے اجیرن کر دے۔ افسانے کی دوسری خوبی یہ ہے کہ خود اس بیمار شخص کے بیٹے رشید پر بھی گھنٹی کے وقت ناوقت بلاوے اور خصوصاً نیند پوری نہ کر سکنے کے نتیجے میں متوسط طبقے کے افسروں کی طرح اپنی صحت کے بارے میں اندیشے والد کی خدمت کے جذبے پر غالب آنا شروع ہوتے ہیں۔ افسانے کی تیسری بڑی خوبی خود بیمار کردار کی ذہنی و جذباتی کیفیت موثر عکاسی ہے جو کسی پر بوجھ نہیں بننا چاہتا مگر اپنی معذوری اور بے بسی کے سبب پورے گھر کے سکون کو داؤ پر بھی لگا دیتا ہے۔ یہ کردار

اس بات پر آزردہ بھی ہے مگر گھنٹی بجا کر کسی کو بلا سکنے کے اختیار سے سرشار بھی۔ وہ اپنی بہو کی تلملاہٹ یا آزردگی سے اُس طرح کی نفسیاتی تسکین بھی حاصل کرتا ہے جو کسی بے بس بیمار یا چڑ چڑے کو اپنے جیسا کسی کو بنا کر ہو سکتی ہے لیکن افسانے کی سب سے بڑی خوبی اس کا انجام ہے اور یہ نیلوفر اقبال کے تمام افسانوں میں ہے کہ وہ اپنے افسانوں کے انجام کو بامعنی اشارے پر ختم کرتی ہے اور ایک سے زیادہ امکانات پیدا کر دیتی ہے۔ رشید جب ایک رات بیمار باپ کی پہنچ سے گھنٹی کو دُور کر دیتا ہے تاکہ صبح تک بغیر کسی رکاوٹ کے سو سکے، تاہم کچھ دیر کے بعد اپنے جذباتی ابتلاء کے ہاتھوں مجبور ہو کر وہ گھنٹی پھر باپ کے قریب کر دیتا ہے۔ صبح تک گھنٹی نہیں بجتی اور صبح معلوم ہوتا ہے کہ بوڑھا مر چکا ہے۔ سبھی خدمت اور ریاضت کرنے والے اپنے دل کو دلاسہ دیتے ہیں کہ مرتے وقت اُس نے کسی کی ضرورت نہیں سمجھی ہو گی تبھی گھنٹی نہیں بجائی مگر رشید اور محمودہ کی طرح نیلوفر اقبال کے اس افسانے کے قاری کے دل میں یہ خلش بار بار ملال پیدا کرتی ہے کہ یہی وہ لمحے تھے جب اُس کو کسی کی بھی ضرورت تھی مگر گھنٹی بجانے کے اختیار سے اپنوں اور خدمت گزاروں کے ہاتھوں محروم کر دیا گیا تھا۔ 'آنٹی' ایک یکسر مختلف فضا اور اُسلوب کا افسانہ ہے جس سے نیلوفر کی تخلیقی صلاحیت کی وسعت کا احساس ہوتا ہے۔ ورکنگ وومن ہاسٹل میں ایک مطلقہ خاتون رؤفہ کا کردار بڑی مہارت سے وضع کیا گیا ہے۔ وہ اپنے بدن پر جو ریاضت کرتی ہے اُسے افسانہ نگار نے رفتہ رفتہ اُس کے ذہنی اور جذباتی ابتلاء اور اپنے بدن پر ہی نہیں روح پر بھی بہت کچھ سہنے کی ہمت کے ساتھ جوڑ کر غیر معمولی کردار بنا دیا ہے۔ ''اُس کے نزدیک نظامِ مصطفیٰ کا مطلب کوڑے تھا — اُس نے ایک آدھ بار مجھ سے پوچھا بھی کہ کوڑا کتنی زور سے لگتا ہے میں اُسے صحیح طور پر نہیں بتا سکا البتہ میں نے اُسے یہ بتا دیا کہ ایک ویری ایشن سنگسار بھی ہے جس میں پتھر وغیرہ کھانے پڑتے ہیں۔'' (ص ۷۶) ''میں رات بہت دیر تک سوچتی رہی، رات بھی کیا چیز بنائی ہے اللہ نے — میں بے بہت سارے فیکٹس جمع کیے — یہ فیکٹ ہے کہ آئی ایم آل موسٹ تھرٹی ایٹ — یہ فیکٹ ہے کہ وہ مجھ سے چھوٹا ہے کافی چھوٹا۔ یہ فیکٹ ہے کہ اگر کل والے اپی سوڈ کو نکال دیا جائے تو اَدروائز ہماری ریلیشن شپ پرفیکٹ ہے اینڈ موسٹ سیٹسفائنگ ٹو۔'' (ص ۸۰)

نیلوفر اقبال کا ایک اور افسانہ 'عرضی' پاکستان کے سماجی نظام میں معصوموں اور نہتوں کی طرف سے کمزور سہارے ڈھونڈنے کے جتن پر لکھا گیا بہت اہم افسانہ ہے جس کی خوبی یہ ہے کہ اس حوالے سے لکھے گئے احمد ندیم قاسمی کے شاہکار افسانوں کے مقابل آتا ہے۔ بشیر وہ معصوم دیہاتی بچہ ہے جو پڑھنا چاہتا ہے مگر اُس کا باپ جس طرح زمیندار کے کہنے پر اُس کے بھائی کو اُس ڈیرے پر چھوڑ آیا تھا اُسی طرح چاہتا ہے کہ بشیر بھی وہاں جائے۔ اپنی بے بسی کو چھپانے کے لیے باپ بشیر کو مارتا ہے، کتابیں پھاڑ دیتا ہے، بشیر کے معصوم ذہن میں ایک ترکیب آتی ہے اور یہاں سے ہماری اُس افسانہ نگار سے ملاقات ہوتی

ہے جو گونجتے ہوئے لفظوں میں سماجی شعور کا دعویٰ نہیں کرتی بلکہ اُسے پتہ ہے کہ ایسے ننھے بچوں کی زندگی میں ترکیبیں بھی کس طرح رزقِ خاک ہوتی ہیں۔ سو، وہ اپنے ہیڈ ماسٹر کو ایک عرضی لکھ کر چٹھی رساں کو دیتا ہے اور چٹھی رساں سے وہ چٹھی گر کر کوڑے کا ڈھیر بن جاتی ہے۔

نیلوفر کے پاس ماما کا تخلیقی تجربہ ہے جو ٹوٹے ہوئے گھروں، بکھرے ہوئے رشتوں یا سادیت پسند والدین کی عادتوں کے ملبے پر بیٹھے ہوئے بچوں کے دکھوں کو ریزہ ریزہ چننے کی آرزو سے منسلک ہے۔ 'گھوڑا گاڑی'، 'صفر'، 'پکل' اور 'کھوٹا سکہ' ایسے ہی بچوں پر لکھے گئے افسانے ہیں جن پر جسمانی یا ذہنی تشدد ہوا اور اُن سے اُن کے بچپن کی معصومیت کو چھیننے کی کوشش کی گئی۔

ooo

اپنے افسانوی مجموعے 'لگان' کے دیباچے 'آج تک' میں عظیم مصور **عبدالرحمٰن چغتائی** (پ:۱۸۹۴و:۱۹۷۵) نے لکھا ہے: ''آرٹ میرا مدعائے زندگی ہے اور لکھنا، وہ جو رنگوں اور خطوط میں صورت پذیر نہیں ہوسکتا، ہوسکتا ہے اس پر بھی مطمئن نہ رہوں اور آگے چل کر مجھے اپنے تاثرات اور محسوسات کو پیش کرنے کے لیے کوئی اور ذریعہ تلاش کرنا پڑے۔'' (ص ۳۶۳) مگر حقیقت یہ ہے کہ چغتائی کی اصل شناخت اس کی مصوری ہے، اس کی جتنی نثر میں نے دیکھی، ایک آدھ نمونے کو چھوڑ کر ساری اس کی مصورانہ عظمت سے ہم آہنگ نہیں، وہ چاہے افسانہ ہو یا تنقید، بلکہ اسے دیکھ کر اس بات پر ایمان لانا پڑتا ہے کہ فن بلاشبہ عطیۂ فطرت ہے۔ عبدالرحمٰن چغتائی کے افسانوں میں وحدت تاثر نام کی کوئی شے نہیں، نہ ہی اسے کرداروں کی شخصیت یا واقعات کی معنویت سے کوئی دلچسپی ہے، وہ اس زعم میں کہ وہ بہت بڑا فنکار ہے، جو جی میں آتا ہے، کہے چلا جاتا ہے، البتہ ترقی پسندوں پر حملے کرتے وقت وہ اپنی دانست میں باخبری کا مظاہرہ کرتا ہے، یہ اور بات ہے کہ اس طرح غیر متنازعہ بات بھی متنازعہ بن کر چوٹ یا پھبتی بن کر یا غیر اختلافی بات بھی فطری انداز سے محروم ہو کر ابھرتی ہے۔

زیرِ تفتیش، سماجی انصاف اور امراؤ طارق

اپنے پہلے مجموعے (بدن کا طواف) کے دیباچے میں امراؤ طارق نے لکھا ''کہانی اپنے آپ کو مجھ سے لکھواتی ہے— اس کرب سے نجات پانے کے لیے قلم کو سہارا بنانے پر مجبور ہو جاتا ہوں۔'' (سچے حرف) اس کتاب کا پہلا افسانہ 'اکتارا' اُردو رومانوی افسانے کی روایت میں ہی پڑھا جا سکتا ہے جو یہ اعلان بھی کرتا ہے کہ ایک اور رومانوی افسانہ نگار طلوع ہو چکا ہے۔ اس افسانے کا اختتام دیکھئے ''ناریل کے چپ چاپ محوِ حیرت کھڑے ہوئے درخت اُسی طرح ٹیلوں سے دُور اب بھی کھڑے ہوں گے۔ اُن پر میرا اور یوجی کا نام اب بھی لکھا ہوگا۔ ریت پر ہمارے بنائے ہوئے گھروندے جنہیں یوجی نے نہ توڑا تھا اب بھی بنے ہوں گے۔'' (ص ۱۹) البتہ 'مٹی کے کھلونے میں' یہ احساس ہوتا ہے کہ رومانویت اپنی بڑی نشانی بغاوت کے ساتھ کلبلا رہی ہے۔ ''ریشماں بھی ایک ٹوٹا پھوٹا کھلونا ہے اور ساجدہ بھی، میرا ساجد بھی کھلونا ہے اور بہو بھی، ہم کب تک اپنے گناہوں کو چیتھڑوں میں لپیٹ کر گلیوں میں ڈالتے رہیں گے، یہ خاک وخون میں لتھڑے ہوئے کھلونے ہماری بزدلی کا انجام ہیں، میں آج بغاوت کر رہا ہوں، میں بھی اور ریشماں بھی' شرفو میاں نے تاروں سے بھرے ہوئے آسمان کو دیکھا، ستاروں کی مدھم روشنی میں اُن کی آنکھیں مستقبل کے اندھیروں کو دیکھ رہی تھیں۔'' (ص ۴۱) رفتہ رفتہ افسانہ نگار کا سماجی مشاہدہ اور اظہار میں پختگی اُن کے مناظر کو یک رنگ نہیں رہنے دیتے، 'سودیواریں' کا ایک اقتباس دیکھئے: ''یہاں گلی کے موڑ پر حاملہ عورت ننگی ران کھجایا کرتی ہے، ٹیلر ماسٹر اپنی بیوی کو رات بھر مغلظات سناتا ہے، لڑائیوں میں عورتیں ایک دوسرے کے ناجائز تعلقات گناتی ہیں، عریاں فلمی گیت گائے جاتے ہیں، پیر جی کی بیٹی کس کس محاذ پر مقابلہ کرے گی۔'' (ص ۵۰) 'دلدل' ایک سنگین سماجی اور نفسیاتی صورت حال کا افسانہ ہے جس میں لڑکیوں کے 'کامن روم' کی رکھوالی کرنے اور بہت سے مناظر کے ناظر کے طور پر اُس کے جنسی کھولاؤ نے بالآخر اپنے گھر میں موجود بیٹی کو ہدف تسکین بنالیا ہے۔ عنوان کی اخلاقیات سے قطع نظر یہ بات تعجب انگیز ہے کہ افسانہ نگار نے اس اقداری شکست وریخت کا ماتم نہیں کیا اور نہ ہی اس افسانے کی فضا میں کوئی مداخلت کی ہے۔

'خشکی پر جزیرے' امراؤ طارق کا دوسرا مجموعہ ہے، جس میں وہ فنکار تمام وکمال سامنے آتا ہے، جو ضیاء الحق کے مارشل لاء کی تعزیرات اور جبریت کے خلاف ایک باشعور صاحبِ قلم کی طرح اپنا احتجاج ریکارڈ کراتا ہے، اگرچہ اس میں 'منحرف گواہ' ایسی کہانی بظاہر ایک کنبے کی کہانی ہے، تاہم اس کے بطن میں ایک

جہانِ معنی ہے، سیاسی منظر پر کئی بے ضمیر چہرے اس وقت منحرف گواہ کا کردار ادا کر رہے تھے، کئی لکھنے والے بھی قاتل کے دسترخوان کی زلہ ربائی میں اپنے عہد کی گواہی سے منحرف ہو گئے تھے۔ 'کیمرہ پروسیڈنگ' میں ایک کہانی کار کے خلاف وکیلِ استغاثہ کی دلچسپ تقریر ہے، ایک اقتباس دیکھیے: ''کہانیاں لکھنا خلافِ روایت ہے، اور روایت سے بغاوت ہے اور عالی جاہ اس طرح ملزم بغاوت کا مرتکب ہوا ہے ـــــ علامتی یا تجریدی کہانی الفاظ کا صرف ایسا ذخیرہ ہے، جس سے کوئی تاثر نہیں ملتا۔'' (ص ۵۲-۵۳) اور پھر اپنے عصر کی گواہی دینے والے کے بارے میں جج صاحب فیصلہ صادر کرتے ہیں ''اس مقدمے کا فیصلہ تاقیامت محفوظ کرتا ہوں۔'' (ص ۵۸) مگر اسی طرح کے جج سے آئیڈیلسٹ امراؤ طارق اپنے ایک اور افسانے 'فردِ جرم' میں پریم چند کی طرح کہلوا دیتے ہیں ''میں خود اپنے ضمیر کی عدالت میں ہوں اور اپنی فردِ جرم سن رہا ہوں۔'' (ص ۹۲)

اپنے تیسرے مجموعے 'تمام شہر نے پہنے ہوئے ہیں دستانے' کا انتساب مصنف نے ۲۹ر جون ۱۹۹۸ء کو اپنے سترہ سالہ بھانجے کے قتل کے سانحے کے نام کیا ہے اور یہیں سے احساس ہوتا ہے کہ کراچی جیسے پُرامن شہر کو مقتل بنانے والے عوامل اور کردار مصنف کے روبرو ہیں۔ اس کے علاوہ ایک دوسری تبدیلی مصنف میں یہ آئی ہے کہ وہ رومانوی لب و لہجے کے باوجود طوالت سے گریز کرتے ہوئے افسانے کی اصل روح حُسنِ ایجاز کی طرف واپس آتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ وہ اپنے اظہار کو تہہ دار بنانے کے لیے تاریخ، نیم تاریخ اور اساطیر سے بھی مدد لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ 'صحرا میں اذان' میں مقامی مہاجر آویزش اور اُس کی پیدا کردہ اذیت (صرف مہاجر کرداروں کی اذیت) کو موضوع بنایا گیا۔ ''ہم کلمہ گو ہیں۔ ہم نے فجر کی اذان دی ہے۔' حسین بادشاہ نے کہا۔ 'اسی اذان کی آواز پر تو ہم جاگے ہیں۔ ہماری آنکھیں کھلی ہیں۔ اب تم میں سے کوئی جھیل سے پانی نہ لے گا۔ میرے آدمی جھیل پر چوبیس گھنٹے پہرہ دیں گے۔' آنے والوں کے سردار نے کہا اور اس کے ساتھیوں نے چشمے کو گھیر لیا۔ حسین بادشاہ اور ان کے رفقاء کے سامنے ایک اور معرکہ تھا اور وہ سوچ رہے تھے۔ چپ تھے۔ ان پر پانی بند ہو گیا تھا۔'' (ص ۱۷)

کراچی میں نسلی، معاشی اور سیاسی تضادات کو مسلح تصادم میں تبدیل کرنے میں پاکستان کی مقتدر قوتوں کے ساتھ ساتھ اس بین الاقوامی شہر میں موجود زیرِ زمین مافیا اور کراچی کو آزاد بندرگاہ کا درجہ دینے کی خواہاں ریاستوں کا کردار اب ڈھکا چھپا نہیں رہا۔ امراؤ طارق بھی اُن باشعور تخلیق کاروں میں سے ہے جو اِس پُرامن شہر کو مقتل بنتے دیکھ کر نوحے سے مماثل کہانیاں لکھتا ہے۔ ''اس نے ڈرل سے چھیدی گئی ایک لاش ایک بھیڑ میں گھری سڑک پر پڑی دیکھی تھی، لاش زمین پر مادرزاد برہنہ پڑی ہوئی تھی اور اس کے سینے پر دونوں نپلز کی جگہ ڈرل سے کیے گئے دو سوراخ تھے جن پر خون جما ہوا تھا اور دونوں آنکھیں نکال کر پلکوں کو سی دیا گیا تھا۔ لاش کے دونوں ہاتھ پیچھے بندھے ہوئے تھے۔'' (سب رستے مسدود ہوئے، ص ۳۰)

''بوڑھے نے ایک ایک لفظ پر زور دے کر کہا، بچے کو یقین ہو گیا کہ وہ اب یہاں سے نہ جائے گا۔ اس نے بوڑھے کا ہاتھ پکڑ لیا۔ 'نانا، اگر تمہارا یہ فیصلہ ہے کہ تم نہ جاؤ گے تو میں اب تم سے لوٹ چلنے کی ضد نہ کروں گا لیکن چند قدم چل کر جبل کی چوٹی سے مجھے کربلا کا راستہ تو بتا دو تا کہ میں اپنی منزل کا تعین کر سکوں۔'' (تاریخ کا دھارا بہتا ہے، ص ۳۹) ''بزرگ جفت ساز نے آنکھیں موند لیں اور ہمیشہ کے لیے خاموش ہو گیا۔ اس کا ادھورا کام اسی طرح پڑا ہوا تھا۔ ابر اور چمڑے میں پروئی ہوئی کتنی دل میں کھبے تیر کی طرح سامنے پڑی ہوئی تھی۔'' (موچی موڑ، ص ۶۴)

اس قتل گاہ میں 'ببا' جیسے معصوم کردار بھی ہیں جنہیں ہلاکت تک پہنچانے میں کمزور پڑتی رفاقتیں بھی اپنا حصہ ڈالتی ہیں۔ 'ببا' کے معمولات، تبصرے اور اندیشے افسانے کی فضا کو گہری معنویت دیتے ہیں۔
'' 'ببا یہ تجھے اتنی موٹی موٹی باتیں کہاں سے مل جاتی ہیں۔ آموں کی پیٹیوں میں یا اروی کی بوریوں میں؟' 'کتابوں میں، کتابوں میں آم کی پیٹیاں بھی ہیں اور اروی کی بوریاں بھی اور ہماری تمہاری محبتیں اور کمینگیاں بھی'۔'' (میں نے پائپ توڑ دیا، ص ۵۳)

امراؤ طارق کبھی کبھار اپنے افسانوں کے تخلیقی تاثر کو ناکافی جان کر کچھ باتیں تمثیلی پیرائے میں کرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر اپنے نقطۂ نظر کی ترسیل کے سلسلے میں ان کا اضطراب اُنہیں تمثیلی نہیں رہنے دیتا۔ ''اب سے کوئی ایک سو پانچ سال قبل جب ابھی دنیا میں مسلمان جنگوں میں شکست سے دوچار تھے۔ معاشی طور پر دوسری قوموں کے دست نگر تھے، خود آپس میں ایک دوسرے سے برسرِ پیکار تھے اور ساری دنیا جنگ کے شعلوں کی لپیٹ میں جانے والی تھی یہ شہر سمندر کے کنارے آباد تھا اور یہ ملک سیاست میں اتنا پس ماندہ ہو چکا تھا کہ ابتداء میں اسے ذہین مردوں نے جمہوریت کی راہ پر ڈالنے کی کوشش کی تو کچھ قتل کر دیئے گئے کچھ جلاوطن ہو گئے اور پھر اس ملک کی باگ ڈور مردوں کے ہاتھوں سے نامردوں کے ہاتھ میں چلی گئی پھر ان کے ہاتھ سے بھی نکل گئی۔'' (سچے گیت جھوٹے لوگ، ص ۵۷)

''اب جب پھر مسلمانوں کو عروج مل گیا تھا اور 'اقوام متحدہ اسلامی' قائم ہو چکی تھی اس کی جانب سے تمام دنیا میں مقرر کیے جانے والے ماہرین کی طرح یہ دونوں اس علاقے میں مامور تھے اور اب حقائق جمع کر چکے تھے اور واپسی کے لیے ان کا جہاز موجود تھا جسے یہ دونوں خود ہی اڑا کر لائے تھے اور ان کے ساتھ ضروری آلات کے علاوہ اور کوئی آدمی نہ تھا۔ اب مسلمانوں نے تنہا اور اپنے ہاتھ سے کام کرنا سیکھ لیا تھا۔'' (ص ۵۸) ''یہ سب ایک ہی ملک میں رہتے تھے مگر زبانیں الگ الگ بولتے تھے اور ہمیشہ ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کی کوشش کرتے تھے۔ یہ ایک قوم کے لوگ اپنی عبادت گاہوں میں بھی فرق کر لیا کرتے تھے اور عقیدے میں بھی، کبھی کسی بات پر یہ قوم متفق نہیں ہو سکی تھی اور اپنے رب سے جو وعدہ کیا تھا اس سے بھی

بدعہدی کی مرتکب ہوئی تھی اس لیے تباہ ہوگئی اور مٹی کے تودوں میں بدل گئی اور کوئی انسان زندہ نہ بچ سکا پھر سمندر کا پانی اس ملک کی خشکیوں تک آ گیا۔'' کیپٹن سلور نے کہا۔'' (ص ۵۹)

امراؤ کی کہانیوں میں جہاں ایک بڑے منظر نامے میں بکھرتے عہد ہیں وہاں سماج کی بنیادی اکائی میں بھی گرم جوش اور توانا رشتے رسموں کی بھینٹ چڑھتے دکھائی دیتے ہیں۔'' 'شٹ اپ سارا' ماریا چیخی 'مت کرو ایسی باتیں' ہمیں ان کی نیم پلیٹ کے سہارے ہی زندہ رہنا ہے۔' میں سرونٹ کوارٹرز میں لوٹ آیا ہوں اور ایک مدت سے اکیلا اس لگژری فلیٹ میں رہتا ہوں۔'' (اکیلا آدمی، ص ۶۷) ''لڑکیوں کو اپنے چاہنے والوں سے جن سے مستقبل میں شادی کا امکان ہو اور عورتوں کو اپنے شوہروں سے ہرگز سیاست، فلسفے اور معاشیات پر بحث نہ کرنی چاہیے۔ ان موضوعات کی بھاری بھرکم اصطلاحات بولنے سے خواتین کے چہرے سخت اور بے رنگ ہو جاتے ہیں اور شوہر دُور چلے جاتے ہیں اور وہ محبوباؤں یا بیویوں کے بجائے اتالیق اور اسکول ماسٹر نظر آنے لگتی ہیں۔'' (کورے کاغذ پر لکیریں، ص ۱۰۰)

پاکستانی منظر نامے کے ناگزیر کردار کے تسلط کے حوالے سے امراؤ طارق عروس البلاد کراچی کو مدفن بنتے دیکھتے ہیں تو اُس پر اپنے تبصرے کو تاریخ کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ ''فوج گئی ہی کب تھی جواب آ گئی ہے۔ اس نے تو جب سے گھیرا ڈالا ارد گرد ہی موجود رہی۔ اب کیا رہ گیا ہے جس کے تحفظ کی فکر ہو۔ میری بچی کے گالوں پر انگلیوں کے نشان ثبت ہیں۔ یہ مجھے ساری زندگی جبر کے انگاروں پر سینکتے رہیں گے۔ اب نہ پیاسے ہیں نہ ان کی پیاس کا مان ہے۔ اب آگ کے یہ شعلے ہیں اور بے مائیگی کا احساس ہے۔ میں اسی احساس کے ساتھ یہاں ہوں اور ہمیشہ موجود رہوں گی۔'' (کرفیو کی ایک رات، ص ۸۸)

○○○

محمود احمد قاضی، ٹھہرے ہوئے موسم میں ہوا کا تمنائی

محمود احمد قاضی ایک حوصلہ مند افسانہ نگار ہے، حوصلہ مند سے میری مراد یہ ہے کہ اس نے بھی پیچیدہ عصری صورت حال کو موضوع بنایا ہے، مگر اس کے افسانوں میں اینٹھن یا تشنج کا کہیں نشان نہیں، اس نے بڑے باوقار عزم کے ساتھ اپنے پہلے افسانوی مجموعے 'ہوا' میں فہرست سے پہلے یہ ایک فقرہ نمایاں طور پر درج کیا ہے: ''پانی کے بہاؤ کی سمت میں لاشیں تیرتی ہیں اور مخالف سمت میں تیراک۔'' اسی مجموعے کے دیباچے ('لکھا کیا جائے') میں اپنا تخلیقی منشور استفہام کی صورت میں پیش کیا ہے: ''جب کان تُرش پھل کا ذائقہ چکھیں، زبانیں زیرِ زمین چھپائی گئی سرنگوں کے دھماکے سنیں، پاؤں چھالوں کی بولی بولیں، آنکھیں آسمانوں کی سختی محسوس کریں، اور ہاتھ ہڈیوں کی تھکن سونگھیں، تو لکھا کیا جائے؟'' (ص ۹)

اس کے افسانوں میں بڑی معصومیت کے ساتھ سادہ سوال کیے گئے ہیں، مگر یہ سوال ایسی تتلیاں ہیں، جن کے تعاقب میں بہت دُور تک بھاگنا پڑتا ہے، قاضی نے جس رسان اور سہولت کے ساتھ سیاسی، سماجی جبریت کو آئینۂ تخلیق میں اُتارا ہے، وہ اس کے روشن مستقبل کی عکاس ہے، اس کے دو افسانوں کے اقتباسات دیکھئے: '' 'مجھے تو کوئی تکلیف نہیں، مجھے تو ہوا چاہیے'— 'ہوا' ڈاکٹر نے حیران ہو کر کہا۔ 'ہاں ہوا، جو اس لان میں ہے، جہاں ہر طرف گھاس ہے پھول ہیں، درخت ہیں اور جہاں تتلیوں کے پیچھے بھاگنے والی ایک لڑکی ہے۔'' ('ہوا'، ہوا، ص ۱۶) ''چوتھا درویش آہستہ سے بولا 'میرے ملک میں آج بھی اوپر دیکھنے کی ممانعت — وہاں بادشاہ اپنے حواریوں کے جلو میں بازار میں ننگا نکل پڑتا ہے — وہاں پر ایک لمبی رات طاری ہے — مگر'، 'مگر کیا؟' تینوں درویش اکٹھے بول پڑے۔ 'مگر یہ کہ وہاں وہ بچہ کوئی نہیں جو' تینوں درویش پھر ایک دم بول پڑے۔ 'تم غلط کہتے ہو — وہ بچہ تمہارے ملک میں بھی ہوگا، کیونکہ ایسا بچہ ہر ملک میں ضرور موجود ہوتا ہے اور یقین کرو، تم لوگوں کے درمیان بھی ایک دن یہ بچہ ضرور بولے گا۔'' (وہ بولے گا، ہوا، ص ۸۷) ''اُسے روکنا ہمارے بس میں نہیں، ضروری تو نہیں کہ جن چیزوں کے متعلق ہم نہیں سوچتے یا ہم نے نہیں سوچا اُن کے بارے میں ٹیپو بھی نہ سوچے، ہم اسے سوچنے سے تو نہیں روک سکتے، اسے سوچنے دو، اتنا کہہ کر وہ رو پڑی۔'' (ہوا، 'ہوا' ص ۱۷)

اپنے دوسرے مجموعے 'ٹھہرا ہوا موسم' میں قاضی نئے افسانے کے مقبول اُسلوب سے متاثر ہوتا ہے اور اُس میں اپنی شناخت بنانے کی کوشش کرتا ہے، یہ اور بات کہ یہ اُسلوب کسی بھی شناخت کا قاتل ہے،

تاہم محمود قاضی کا سیاسی اور سماجی شعور اور مزاحمانہ لہجہ اس دھند میں اسے پہچاننے میں مدد دیتا ہے، چند مثالیں دیکھئے: ''اس سے پہلے کہ اُس مخلوق کی غصیلی نظریں اُن نوٹوں کے سبز جسم سے متصادم ہوں عورت ایک بار پھر کونج کی طرح کرلاتی ہے اور بڑھ کر کینوس پر ہاتھ مارتی ہے، تصویر ٹکڑے ٹکڑے ہو کر فضا میں بکھر جاتی ہے، وہ اپنے ہتھیاروں کو پسپا ہونے والے بھگوڑے سپاہی کی طرح وہیں چھوڑ کر رفو چکر ہونے کی فکر میں ہے مگر اب اُسے اس کالے سیاہ جسموں والی مخلوق کا سامنا ہے اور جب وہ اپنے تمام ہتھیاروں سمیت surrender کرتا ہے تو رات اچانک نیچے اُتر کر سارے منظر کو سیاہ کر دیتی ہے۔'' (مونالیزا ۲، ص ۳۳) ''بیٹوں نے بستی کا نظم و نسق سنبھالا اور تب انہوں نے اس دانش مند شخص سے جو کہ اُن کا باپ بھی تھا کہا 'خوشی صرف ہمارے لیے کہ دکھ ہمارے لیے نہیں' اس نے جواب دیا 'خوشی سب کے لیے کہ دکھ کسی کے لیے بھی نہیں' جھگڑا بہت معمولی تھا مگر بڑا بھی۔ بیٹوں نے اپنی ماں اور باپ دونوں کو نافرمان ٹھہرایا اور بستی سے نکل جانے کا حکم دیا۔'' (ایک بار پھر، ص ۵۵) ''تم، ہاں تم (بلغم کا پٹاخہ) تم جیسے جھڈوؤں سے یہ جگہ بھری پڑی ہے جو اپنے زعم میں پتہ نہیں کیوں تیس مار خان بننے کی کوشش فرماتے رہتے ہیں اور یہاں آتے ہی ایک دن، دو دن، تین دن اور بس — پھر سارے کس بل نکل جاتے ہیں، بلی کی طرح میاؤں میاؤں کرتے پاؤں میں لوٹنے لگتے ہیں — مائی باپ، حضور، فیض گنجور، کرم، لطف، رحم، مہربانی، ہونہہ — کیا پدی کیا پدی کا شوربہ — اوئے لکھو! نمبر ۱۱۴۷ ابھی تک گڑبڑ کرتا ہے، اس کی خاموشی کو توڑو اس کی خاموشی بہت خطرناک ہے۔'' (راؤنڈ دی کلاک ۔۴، ص ۵۷) ''جب اس عمارت کے کھنڈر میں راتوں کو کبھی میری آنکھ کھل جاتی ہے تو مجھے ان پتلیوں کی ہی ہی — قہ قہ قہ قہ — کی آواز سنائی دیتی ہے — میں ہر رات تھوڑا تھوڑا کر کے مرتا رہتا ہوں — میں مر رہا ہوں — میں مر —! میں نے ٹیپ ریکارڈر آف کیا اور اُٹھ کر کھڑا ہوا — کھنڈر سے باہر نیچے دریاؤں کی سرزمین پر نئے دن کا سورج طلوع ہو رہا تھا۔'' (لوک کہانی، ص ۹۲)

اس مجموعے کے اکثر افسانوں کے اختتام پر ایک خاص طرح کی ملال انگیز اُداسی موجود ہے۔ دو افسانوں کے اختتام پر تو کُرلانے کا ذکر ہے اور ایک دو میں وجود کے تحلیل ہونے کا ذکر ہے۔ ڈاکٹر رشید امجد نے محمود احمد قاضی کو نوترقی پسند افسانہ نگاروں کے اس گروپ میں سے کہا ہے جنہوں نے نظریاتی اساس کے ساتھ ساتھ نئے فنی تکنیکی اور اُسلوبی تجربے بھی کیے ہیں۔ (ٹھہرا ہوا موسم، ص ۱۸۱) جب کہ ڈاکٹر محمد علی صدیقی نے اُس کی دنیا کو جاگیرداری اور عسکری کمپلیکس کی انتہائی ناقابل اعتبار معاشی قوتوں کے گٹھ جوڑ کی دُنیا کہا ہے۔ (ایضاً، ص ۱۷۸)

ooo

جمیل احمد عدیل، فکر اور تخلیقی تخیل کا جدل

جمیل احمد عدیل کئی اعتبار سے انوکھا کہانی کار ہے، فلسفہ، تصوف اور مفرس انشا پردازی اُس کی قوت بن سکتے تھے مگر اکثر مقامات پر یہ کمزوری بن کر سامنے آئے ہیں۔ وہ اُردو ادبیات کا ایک ایسا اُستاد ہے جو ایک مخصوص نقطۂ نظر رکھتا بھی ہے اور واشگاف انداز میں اُسے ظاہر بھی کرتا ہے۔ اس کی وجہ سے اُس کے بعض افسانے کالموں یا طنزیہ مضامین میں تبدیل ہو جاتے ہیں، لیکن جب کبھی وہ ایسا نہیں کرتا تو حیرت انگیز طور پر غیر معمولی افسانہ نگار نظر آتا ہے۔ اپنے پہلے مجموعے 'موم کی مریم' کے حرفِ آغاز کو عدیل نے 'چاہِ سیماب' کا نام دیا اور اس میں لکھا: ''میری کہانی ایک ہے جسے میں نے نو افسانوں میں بانٹ دیا۔ آخر چاند بھی تو ایک ہے جو اَن گنت کرنوں میں بٹا ہوا ہے اور ہر کرن ماہتاب ہے، عروسِ عدن ہے، بس اسی عروسِ عدن سے ایک بشارتیں دینے والا میرے وجدان کے آنگن میں اُتر آیا ہے اور اُسی عروسِ عدن کی وہ بشارتیں لایا ہے اسی لیے میرا وجدان میرے نظریات کے ساتھ قانونی رشتے (عرفانی تعلق) میں بندھا ہوا ہے —— بشارتوں کا ذکر خود نفرینی اور خود اذیتی کے باوصف میرے لیے صدائے پُر ترنم اور نغمۂ منوّم سے کم نہیں —— باہجوں ذکر ربے دے کوڑی رام کہانی ہُو —— '' (ص ۲۲) اس اقتباس سے اُس کا اُسلوب اور موضوعات سے دلچسپی ظاہر ہو جاتی ہے۔

ماجرا یہ ہے کہ کہانی کار جتنا بھی بڑا عالم ہو اگر وہ اپنے قاری کو عالم کے روپ میں نظر آئے گا تو کلاس روم کا ماحول تو پیدا ہو جائے گا مگر دونوں کے بیچ میں بے ساختہ اور فطری لگاؤ کا رشتہ معدوم ہو جائے گا۔ عدیل بسا اوقات اس طرح کے فقرے لکھتا ہے جو علمی تو ہیں مگر افسانوی فضا سے ہم آہنگ نہیں: ''یہ دائرے اُس کی آنکھوں میں سے نکل کر پھیل رہے تھے یا خارج میں اپنے بڑے حجم کے ساتھ موجود تھے اور صغیر ہو کر اُس کی آنکھوں میں گھستے چلے جا رہے تھے —— اُس کا تعلق وہی تھا جو عطارد کا سورج کے ساتھ ہوتا ہے، قربِ آفتاب کے سبب سب سے زیادہ حرارت والا وہ سورج کے گرد اپنا چکر تیزی سے مکمل کرنے کا قائل تھا کیونکہ جانتا تھا مشتری، یورینس اور نیپچون بڑے ہونے کے باوجود سورج سے فاصلے پر ہونے کے سبب سست رفتار اور ٹھنڈے رہتے ہیں۔'' (کسفٌ من السّماء، موم کی مریم، ص ۳۰، ۳۱) ''پہلے کی یہ بات سن کر چوتھے کے وجدان کی سماعت سے تیز لطمۂ موج کی مانند شور ٹکرایا —— سمندِ عزم نے انگڑائی لی۔'' (ایضاً، ص ۳۴، ۳۵) ''غور کے ساتھ اپنی انگلیوں کو دیکھنے لگا کہیں وہ مبروص ناک چہرے سے جھڑ کر ہاتھ میں تو نہیں آ گئیں۔'' (ہرگز پاک

نہ تھیوے، موم کی مریم، ص ۷۴) ''مریم نے مسلسل بلندی کی طرف جانے والے راستے کی صعب خیزی سے عاجز آ کر کہا — ایک زینہ اُترے گا جس پر تمہارا صعودی سفر اتنی تیزی سے مکمل ہوگا کہ ہبوط کے دکھ کو بھول جاؤ گی۔'' (موم کی مریم، موم کی مریم، ص ۸۵) ''سوءِ نصیب کہ اب مدت مدید سے زہابِ مکالمہ خشک پڑا ہے۔'' (ایضاً، ص ۱۰۹) ''قبل اس کے کہ کوئی مجھے مژدۂ جاں فزا سنائی دے اور میرا غم مثلِ آتشِ بے دُود میری شریان و عروق میں سرایت کر جائے اور میں نشاطِ غم میں سرشار عہدِ رفتہ کو اُمید کی آری سے کاٹ دوں، مجھے حزن کا بیج ارضِ یاس میں بو دینا چاہیے کہ نخلِ حکمت تخم الم سے پھوٹتا ہے۔'' (بے رنگ قوس قزح، زرد کفن میں نخلِ ایمن، ص ۲۹) ''ان دونوں بدتمیزوں کی ژاژ خائی نے میری متلی کی کیفیت میں اور اضافہ کر دیا۔'' (عبدالغفور بوگس لینڈ، بے خواب جزیروں کا سفر، ص ۱۰۴) 'موم کی مریم' میں ایک طرح سے تکلیف دہ انداز اپنایا گیا ہے، مریم کے ذریعے ن م ۔ راشد کے خلاف وہ گفتگو کرائی گئی ہے جو نسیم حجازی یا اسلامی تاریخی ناول لکھنے والے کسی اور ناول نگار کے کردار بھی نہیں کر سکتے۔ یہاں مصنف رمز و ایما ہی نہیں قرینے کے بھی سبھی پردے اُٹھا کر اس طرح سامنے آیا ہے کہ اُس کی تخلیقی صلاحیتیں پس پردہ چلی گئی ہیں: ''وہ چیخے جا رہی تھی، مت سناؤ، مجھے یہ واہیات نظم میرے سامنے وہ شیطان صورت خبیث بڈھا آ جاتا ہے۔ باون برس کا گنجا طوطے کی ناک والا باسٹرڈ، غلاظت کا انبار بے پایاں جس کی لائنوں سے جنس کے عفونت باس کے بھبکے اُٹھتے ہیں جو اجنبی عورت سے اربابِ وطن کی بے بسی کا رات بھرپور ''انتقام'' لے کر سمجھتا ہے جیسے ملتِ بیضا کے سب بدلے اس نے چکا دیئے ہیں۔ یہ نبیلہ خصلت زندہ ہو کر بھی ہر آن جلتا رہے گا۔ اپنے جہنم میں — الہام کو شیشہ گر کہنے والے کو خدا بے عدالتی میں مصروف دکھائی دیتا ہے اور اپنے تئیں خدا کے جنازے کو دیکھ کر یقین رکھتا ہے کہ اب لوگوں کے مسائل حل ہو جائیں گے اور جانے لوگ غور کیوں نہیں کرتے کہ تمام مسئلوں کا حل ہو جانا ان کے حل نہ ہونے سے کہیں بڑا مسئلہ ہے۔'' (موم کی مریم، موم کی مریم، ص ۹۹) جمیل احمد عدیل کے پاس مشاہدے کی قوت ہے، وسعتِ مطالعہ ہے، فلسفے سے لگاؤ ہے اور ساتھ ہی ساتھ ایک داخلی تجربے کی لہر بھی اُن کی تحریروں میں موجود ہے۔ ذخیرۂ الفاظ کی بھی اُن کے پاس کمی نہیں اور اس کے علاوہ اُن کے لکھنے کی رفتار بھی تیز تر ہے مگر اُنہیں ابھی وہ کہانیاں لکھنی ہیں جو اُن کے اِن اوصاف کی مظہر بن سکیں۔

○○○

روایت کا حاصل

پریم چند، پہلا سماجی واقعیت نگار

تجرباتِ حیات اور ایک تمباکو فروش کے ہم مکتب بیٹے کے ساتھ طلسم ہوش ربا کے مطالعے نے پریم چند کو کہانی بُننے کا جو شعور دیا، اس کا دل پذیر اظہار ان کے ابتدائی افسانوں میں ہی ملتا ہے، وفورِ تخیل، مثالیت، شدت جذبات اور رنگینیٔ زبان، تاہم 'دنیا کا سب سے انمول رتن' میں ستی کی رسم سے بھی بڑھ کر غلامی کے خلاف مزاحمت کا شعوری ذکر وہ تاریخیت پیدا کرتا ہے جو داستانوں میں تو غیر ارادی طور پر مگر پریم چند جیسے باشعور فنکار کے ہاں شعوری طور پر جلوہ گر ہوتی ہے: ''کیا میں اپنے ہی وطن میں غلامی کرنے کے لیے زندہ ہوں؟ نہیں ایسی زندگی سے مرنا اچھا۔'' ('سوزِ وطن'، ص۱۵) اور ''وہ آخری قطرۂ خون جو وطن کی حفاظت میں گرے، دنیا کی سب سے بیش قیمت شے ہے۔'' ('سوزِ وطن'، ص۱۶)

'دنیا کا سب سے انمول رتن' اور 'شیخ مخمور' کے کرداروں کے نام ہی (دل فگار، دلفریب، شاہ مراد، کشور کشا، مسعود، مخمور، ملکہ شیر افگن، سردار نمک خوار) اسلامی عجمی تہذیب کے اثرات کے غماز ہیں۔ 'مگر یہی میرا وطن ہے'، 'سیر درویش' اور 'عشق دنیا اور حب وطن' مذکورہ اسلوب اور فضا سے کسی قدر باہر بھی آجاتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ 'سیر درویش' کی فضا میں ماورائیت موجود ہے مگر ان تینوں افسانوں میں ہند کی سرزمین کی مستقل نشانیاں اور اساطیری حوالے بکھرے ہوئے ہیں حتیٰ کہ 'عشق دنیا اور حب وطن' ایسے افسانے میں بھی اطالیہ کے حریت پسند میزینی کو کسی گاندھی وادی طرح جنسی معاملات سے اجتناب برتتے دکھایا گیا ہے جو اپنی محبوبہ میگڈالن کو پیاری بہن کہنے لگتا ہے۔ (ص۶۸) جس کی آخر میں پریم چند پُر جوش وضاحت بھی کرتے ہیں: ''اس کا عشق معمولی محبت نہ تھا بلکہ وہ ایک پاک اور بے لوث جذبہ تھا اور وہ ہم کو ان پریم رس میں ڈوبی ہوئی گوپیوں کی یاد دلاتا ہے، جو سری کرشن کے پریم میں بندرابن کے کنجوں اور گلیوں میں منڈلایا کرتی تھیں۔'' (ص۶۷)

'سیر درویش' میں بھی ایسے بہت سے حوالے ہیں جو ایک خوش عقیدہ ہندو ذہن کو سامنے لاتے ہیں: ''کام کے جاں سوز تیر سے کون بچا ہے؟ جس کام نے شیو اور برہما جیسے تپسیوں کی تپسیا بھنگ کر دی، جس کام نے نارو اور وشوامتر کو نشانۂ ملامت بنایا۔ وہ کام سب کچھ کر سکتا ہے۔'' (ص۸۶) ''بھارت کی خاک سے سیتا اور ساوتری پیدا ہوئی۔ ستی اور دمینتی جیسی دیویاں اس گود میں کھیلیں، مگر گاندھاری ان سب سے بالاتر ہے۔'' (ص۱۰۱) 'سوزِ وطن' کے پہلے دو افسانوں کی زبان اور 'سیر درویش' کی زبان کا موازنہ بھی دلچسپ

نتائج سامنے لاتا ہے، وہ مؤخر الذکر افسانے میں انتھ سنسکار، تپی برت دھارنی، کرودھ، سرن، پران ادھار اور رام بانٹر جیسے نامانوس ہندی الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ 'سیرِ درویش' ۱۹۱۰ میں شائع ہوا تھا اور زمانہ کے مدیر دیانرائن نگم کو پریم چند ایک خط میں لکھتے ہیں: ''اخبار کا نمونہ کا مریڈ ہی ہو، پالیسی ہندو، اب میرا ہندوستانی قومیت پر اعتقاد نہیں رہا۔'' [۴۴، ص۴۴] گویا یہ دور پریم چند کا وہ جذباتی دور ہے جب وہ شعوری طور پر ہندوانہ احساسِ تفاخر کو (جسے مسلمانوں کی غلامی نے مضمحل کر دیا تھا) اجاگر کرنا اور ہندی کو عربی و فارسی کے اثرات سے شُدھ کرنے کے خواہاں تھے۔ بات کچھ اور واضح ہو جاتی ہے اگر اس حقیقت کو پیشِ نظر رکھا جائے کہ ابھی پریم چند نے پہلا افسانہ بھی نہیں لکھا تھا جب نومبر ۱۹۰۶ء کے زمانہ کانپور، جلد ۷، شمارہ ۵، کے صفحات ۲۹۱ تا ۳۰۵ پر 'رانا پرتاب' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا۔ اسی طرح فروری ۱۹۰۵ء کے زمانہ میں کرشن کنور پر اور فروری ۱۹۰۸ء کے زمانے میں کالی داس کے ناٹک، وکرم اروسی، کے اردو ترجمے پر تبصرے کئے ان کے علاوہ اسی رسالے کے مئی ۱۹۰۸ء کے شمارے میں سوامی ویویکا نند پر ایک مضمون شائع ہوا۔ اس لئے سید وقار عظیم، ڈاکٹر مسعود حسین خان اور دیگر ناقدین کا یہ خیال درست نہیں کہ جب پریم چند مہوبا ضلع ہمیر پور میں ڈپٹی انسپکٹر مدارس ہو کر پہنچے تو وہاں بندھیل کھنڈ کے تاریخی کھنڈرات کے حوالے سے ایسی کہانیاں لکھیں جو ان کے قوم پرستانہ جذبات کو ظاہر کرتی ہیں۔ واضح رہے کہ پریم چند نے مذکورہ بالا منصب مہوبا میں ۲۴ رجون ۱۹۰۹ء کو سنبھالا اور محولہ بالا تمام ایسی تحریریں اس سے پہلے شائع ہو چکی تھیں۔ جنہیں جذباتی قوم پرست پریم چند کے قلب و ذہن کی نمائندہ کہا جا سکتا ہے۔ البتہ وہاں پہنچنا سونے پر سہاگہ ہو گیا، چنانچہ 'رانی سارندھا'، 'راجہ ہردول'، 'گناہ کا اگن کنڈ'، 'آلھا' اور 'وکرمادت کا تیغہ' (پریم پچیسی) ایسے افسانے ہیں جن میں پریم چند محض راجپوت عورت مرد کی آن بان، وجاہت اور ایثار کی ہی روداد بیان نہیں کرتے بلکہ نہایت جذباتی ہو جاتے ہیں اور بعض مواقع پر وہ قوم پرست نہیں فرقہ پرست دکھائی دیتے ہیں۔ خاص طور پر 'وکرمادت کا تیغہ' میں جہاں نہ صرف بکرماجیت کا نقشِ ثانی رنجیت سنگھ کو قرار دیا گیا ہے بلکہ ایک جانب دار ہندو کے تاریخی احساس کے مظہر جملے بھی ہیں: ''رنجیت سنگھ سخاوت و شجاعت اور رحم و انصاف میں اپنے وقت کے وکرمادت تھے اس مغرور کابل کا غرور جس نے صدیوں تک ہندوستان کو سر نہیں اٹھانے دیا تھا، خاک میں ملا کر لاہور جاتے تھے۔'' (پریم پچیسی، ص ۳۱) 'آلھا' میں تو پریم چند کا یہ روپ اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے جب وہ کہتے ہیں: ''چوہان راجہ، آدابِ جنگ کو کبھی ہاتھ سے نہ دیتا تھا۔ اس کی ہمت عالی اسے کمزور بے خبر اور نامستعد دشمن پر وار کرنے کی اجازت نہ دیتی تھی۔ اس معاملے میں اگر وہ حسنِ آئین کا ایسا پابند نہ ہوتا تو شہاب الدین کے ہاتھوں اسے روزِ بد نہ دیکھنا پڑتا۔'' (پریم پچیسی، ص ۲۱۷، ۲۱۸)

اس امر کو اہمیت نہ دی جاتی کہ پریم پچیسی کے کتنے افسانوں کے کردار ہندوانہ ہیں اور انہیں

کیسے پیش کیا گیا اور کتنے مسلم ہیں مگر انہیں کس طرح ابھارا یا گرایا گیا ہے، اگر بعض پہلو نمایاں اور قابل توجہ نہ ہوتے۔ مثلاً یہی نکتہ نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ اس مجموعے کے ۲۳ افسانوں کے تمام کردار ہندو ہیں، جبکہ دو افسانوں 'امرت' اور 'غیرت کی کٹار' کے کردار مسلمان ہیں پھر غیرت کی کٹار کی نعیمہ کو جس طرح عشوہ فروش اور مکار دکھایا گیا ہے اور حیدر کو جس طور بوالہوس، وہ اس لیے غیر معمولی ہے کہ پریم چند نے اب تک کوئی ہندو نسوانی کردار ایسا پیش نہیں کیا تھا جو آبرو باختہ ہو۔ 'مرہم' کی دوجی کے ہاں ایسے آثار پیدا ہونے لگتے ہیں مگر ایک دم سیتا جی اس کے خواب میں آجاتی ہیں اور چودہ برس تک گپھاؤں میں اسے لے جاتی ہیں اور یوں اسے مردوں کی بدنگاہی سے بچا لیتی ہیں مگر یہ ایک روشن حقیقت ہے کہ رفتہ رفتہ پریم چند اس مقام پر پہنچے جہاں انہیں احساس ہوا کہ لوٹنے والا اور ظالم چاہے ہندو ٹھاکر ہو یا مسلمان جاگیردار، استحصال کرنے والا پروہت ہو یا مولوی، یکساں طور پر قابلِ مذمت ہے مگر ابتدائی دور میں ایسا وسیع انسانی نقطۂ نظر اور تاریخی شعور ان کے ہاں دکھائی نہیں دیتا۔ اس دور میں ویسے بھی پریم چند کے فن پر مثالیت غالب ہے۔ خاص طور پر عورت کی تصویر کشی میں۔ یہ عورت کبھی 'رانی سارندھا' کی طرح آن اور قول پر جان دینے والی ہزیمت قبول کرنے کی بجائے موت کو گلے لگانے والی، کبھی 'وکرماوت کا تیغہ' کی برندہ کی طرح اپنی رسوائی کے انتقام کی خاطر مختلف روپ بھرتی ایک مشتعل عورت کے قالب میں اور کبھی رام رکھا کی ماں (مامتا) کی صورت میں، جو اپنے بیٹے کو گردابِ حیات سے بچانے کے لیے میدان میں اترتی ہے۔ عورت اور مرد کے رشتے کے بارے میں بھی پریم چند مثالی تصورات رکھتے تھے (شاید اپنی پہلی ناکام شادی کے ردِعمل کے طور پر) یہ محض رفاقت کی آرزو کا کرشمہ نہیں بلکہ مرد کو ہر بلا سے محفوظ رکھنے، اس کی خطاؤں سے صرفِ نظر کرنے اور اس کے تلون کا سامنا استقلال سے کرنے کی خواہش ہے جو اس دور میں پریم چند کی عورت کو ماورائیت کا رنگ عطا کرتی ہے۔ 'صلۂ ماتم'، 'تریا چرتر' اور 'عالم بے عمل' میں ایک ہی عورت کسی اور روپ میں قریب آکر دور موجود عورت کے لئے، اشتیاق کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اسی زمانے میں پریم چند کے بعض افسانوں میں یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ تفصیل پسند پریم چند اب ایجاز کی جانب مائل ہے: ''دیا شنکر نے ایک نہ مانی اور کئی لقمے گرجا کو اپنے ہاتھ سے کھلائے اور ہر بار اپنی محبت کا بے دردی سے معاوضہ لیا۔'' (مناوَن، پریم پچیسی، ص ۳۴۸)

تاہم، اہم بات یہ ہے کہ پریم چند کا سماجی شعور، طنزیہ لب و لہجہ میں اپنے اظہار کا راستہ تلاش کرنے لگا تھا چنانچہ 'آہ بے کس'، 'نمک کا داروغہ'، 'صرف ایک آواز' اور 'خون سفید' کے بعض حصے اس دعوے کی دلیل بنتے ہیں: ''رام سیوک کے خون اور گوشت کی آرزو میں وہ اپنا گوشت اور خون خشک کر چکی تھی۔ ایک بچہ بھی اسے گرا سکتا تھا مگر اس سے سارا گاؤں ڈرتا تھا۔ ہم زندہ انسانوں سے نہیں ڈرتے ہیں، مُردوں سے ڈرتے ہیں۔'' (آہ بے کس، پریم پچیسی، ص ۱۹۵) اسی طرح بنسی دھر کا بوڑھا باپ نصیحت کر رہا ہے: ''مشاہرے اور عہدے کا

مطلق خیال نہ کرنا، یہ تو پیر کا مزار ہے۔ نگاہ چڑھاوے اور چادر پر رکھنی چاہیے، ایسا کام ڈھونڈنا جہاں کچھ بالائی رقم کی آمد ہو، ماہوار مشاہرہ پورنماشی کا چاند ہے جو ایک دن دکھائی دیتا ہے اور پھر گھٹتے گھٹتے غائب ہو جاتا ہے، بالائی رقم پانی کا بہتا ہوا سوتا ہے۔ جس سے پیاس ہمیشہ بجھتی رہتی ہے، مشاہرہ انسان دیتا ہے، اسی لئے اس میں برکت نہیں ہوتی، بالائی غیب سے ملتی ہے، اس لئے اس میں برکت ہوتی ہے۔ (نمک کا داروغہ، ایضاً، ص ۱۳۱)

'صرف ایک آواز' میں بھی اچھوتوں کے مسئلے پر گاؤں کے آئے ہوئے ایک ٹھاکر کی انسان دوست آواز سنائی دیتی ہے، حالانکہ جلسہ گاہ میں ''قومی فدائیوں کی کمی نہ تھی۔ اسٹیجوں پر قومی تماشے کھیلنے والے کالجوں کے ہونہار نوجوان قوم کے نام پر مٹنے والے اخبار نویس، قومی جماعتوں کے ممبر، سکریٹری اور پریسیڈنٹ، رام اور کشن کے سامنے سر جھکانے والے سیٹھ اور ساہوکار، قومی کالجوں کے عالی حوصلہ پروفیسر اور اخباروں میں قومی ترقیوں کی خبریں پڑھ کر خوش ہونے والے دفتروں کے کارکن ہزاروں کی تعداد میں موجود تھے۔'' (پریم پچیسی، ص ۲۴۹) شہروں میں ابھرنے والے اسی متوسط طبقے کے تضادات کو پریم چند نے بعد میں زیادہ بھرپور طریقے سے محسوس کیا۔ چنانچہ ۲۳؍اپریل ۱۹۳۰ کو دیانرائن نگم کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ''قومی اعتبار سے یونیورسٹیوں اور سکولوں میں قوم کا جتنا روپیہ صرف ہوا وہ قریباً ضائع ہو گیا، یہ لوگ سرکار کے آدمی ہوئے قوم کے نہیں — اگر تعلیم یافتہ آدمیوں کے بھروسے ملک بیٹھا رہے تو شاید قیامت تک اسے آزادی نصیب نہ ہوگی — قانون پیشہ، طب پیشہ، پروفیسر اور سرکاری ملازمان ان سب نے جتنی غلامانہ ذہنیت کا پتہ دیا ہے اس کی مجھے امید نہ تھی۔ یہ طبقہ اپنی خیریت گورنمنٹ کا اقتدار قائم رہنے میں سمجھتا ہے۔ یہی (Bourgiose) فضا ہے اور یہی نادار فرقہ کو دشمن بنا دیتا ہے۔'' [۴۴، ص ۲۰۰-۲۰۱] 'نمک کا داروغہ' میں بھی اسی طبقہ کی تحریص کی جھلک موجود ہے۔ جو انصاف کی کرسی کو بھی آڑھت کی مسند بنا دیتی ہے: ''پانی کو دودھ کے نام سے بیچنے والے حکامِ سرکار، ٹکٹ کے بغیر ریل پر سفر کرنے والے بابو صاحبان اور جعلی دستاویزیں بنانے والے سیٹھ اور ساہوکار یہ سب پارساؤں کی طرح گردنیں ہلاتے تھے۔'' (ص ۱۳۶) ''حکام ان کے قدر شناس، عملے ان کے نیاز مند، وکیل اور مختار ان کے ناز بردار — استغاثہ کی شہادتیں ضرور تھیں لیکن ترغیبات سے ڈانواڈول حتیٰ کہ انصاف کچھ ان کی طرف سے کھنچا کھنچا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ ضرور سچ ہے کہ انصاف سیم و زر سے بے نیاز ہے، لیکن پردے میں وہ اشتیاق ہے جو ظہور میں ممکن نہیں۔ دعوت اور تحفے کے پردے میں بیٹھ کر دولت زاہد فریب بن جاتی ہے۔'' (ص ۱۳۷) 'خون سفید' میں رقت یہ لب و لہجہ تو اختیار نہیں کرنے دیتی مگر برادری کی ظالمانہ گرفت کے خلاف مؤثر احتجاج کے طور پر یہ افسانہ نمایاں ہے۔ البتہ پریم چند مثالیت سے بدستور مسحور دکھائی دیتے ہیں، سو وہ ایسا 'بانکا زمیندار' تخلیق کرتے ہیں جو مزارعین پر اس لئے سختیاں کرتا ہے تاکہ ''(وہ) ظلم و ستم کا مردوں کی طرح سامنا کریں جو اپنے حقوق اور رعایتوں کی مردوں

کی طرح حفاظت کریں جو حکومت کے غلام نہ ہوں جو رعب اور اختیار کی نگاہِ تیز دیکھ کر بچوں کی طرح خوف سے سہم نہ جائیں۔'' (ص ۲۷۴) یا 'شکاری راجکمار' کے خضر صورت سنیاسی بابا تخلیق کرتے ہیں یا 'کرموں کا پھل' کے سائیں دیال ایسے مثالی کردار۔

'پریم پچیسی' کے دو برس بعد 'پریم بتیسی' شائع ہوا۔ اس لئے اس کی فنی اور فکری فضا میں انقلاب کی توقع درست نہ ہوگی۔ البتہ اس میں 'اصلاح' نامی افسانہ پریم چند کے خیالات میں ایک محسوس تبدیلی کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس میں سوشلزم کو نہایت مثالی انداز میں ایک باغ میں نافذ ہوتے دکھایا گیا ہے۔ 'سرِ پُر غرور' اور 'دھوکا' میں اب پریم چند 'گناہ کا اگن کنڈ'، 'رانی سارندھا' اور 'وکرمادت کا تیغہ' کے مصنف کی محض پرچھائیں دکھائی دیتا ہے۔ 'شعلۂ حسن' کی فضا میں ماورائی عناصر کی موجودگی کے باوجود سماجی نقوش کا ارتعاش افسانے کی تاثیر بڑھا دیتا ہے، عیش گڑھ کی رانی تحریص وترغیب کی مسند پر بیٹھ کر حاجت مندوں کو جس طرح جواب لکھواتی ہے وہ مصنف کے سماجی شعور کو ظاہر کرتے ہیں، بیٹی کے جہیز کے اخراجات سے خائف باپ کو یہ مشورہ کہ وہ ستر برس کے بوڑھے سے بیٹی کی شادی کر دے۔ غریب وکیل کو یہ مشورہ کہ وہ جعلی دستاویزیں بنائے اور فرضی موکلوں کی طرف سے دعویٰ دائر کر کے ڈگری کرالے وغیرہ۔ افسانے کا آغاز ہی مصنف کے ایسے زہر خند سے مزین ہے: ''فکرِ معاش دامن گیر تھی، میرے دادا نے بغاوت کے زمانے میں کسی انگریز افسر کی جان بچائی ہوتی یا قبضہ میں کثیر موروثی جائیداد ہوتی تو کسی معزز عہدے کے لئے کوشش کرتا۔'' (ص ۷) پریم چند کے افسانوں میں جابر رئیسوں، ظالم زمینداروں اور سود خور مہاجنوں کی کایا جس طرح پلٹتی ہے وہ محض انسان کو مجسمۂ خیر سمجھنے اور سنگین سماجی تضادات کو چند شرارتی بچے جان کر محض فہمائش کرتے اور انہیں ندامت کے عرق میں تحلیل ہوتے دکھا کر ضرورت سے زیادہ سادہ دلی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ 'مشعلِ ہدایت'، 'پچھتاوا' اور 'بانگ سحر' ایسے ہی مثالی وجذباتی قلب وذہن کی پیداوار ہیں تاہم 'بیٹی کا دھن' میں مہاجن کے لرز اٹھنے کو دیہی معاشرت کی صدیوں سے راسخ قدروں اور گناہ، پاپ یا پُن کے تصورات کی قوت کے تناظر میں دیکھنا چاہیے۔ انہی اقدار اور معیارات خیر وشر کی قوت کا حقیقی اندازہ اس وقت ہوتا ہے۔ جب ہم 'پریم بتیسی' کے دو افسانوں 'ایمان کا فیصلہ' اور 'پنچایت' کا مطالعہ کرتے ہیں۔ خصوصاً 'پنچایت' کی فضا پریم چند نے معصومیت کے رنگ سے بنائی ہے۔ اس میں ایسے کردار رچائے اور بسائے ہیں جن کی خوشیاں اور ناخوشیاں ابھی تہہ دار نہیں ہوئیں اور جو کسی قدر اجتماعی مقاصد اور اقدار پر ایمان رکھتے ہیں اس لئے وہاں دلوں کے زنگ کا اُترنا اور بے ساختہ خوشی کا عود کر آنا خلاف قیاس نہیں رہتا۔ 'قربانی کا انجام' پریم بتیسی کے دوسرے افسانوں سے کسی قدر مختلف ہے۔ زمین سے محروم ہو کر گردھاری کنوئیں میں کود جاتا ہے مگر مرنے کے بعد اس کی روح اپنے کھیت سے کالکا دین اور جھینگر وغیرہ کو بے دخل کر دیتی ہے تاہم رفتہ رفتہ

پریم چند پر یہ بھی کُھلتا گیا کہ مظلوموں کے جسموں کی طرح ان کی روحوں میں بھی اتنی سکت نہیں ہوتی کہ ظالموں کا تعاقب کرسکیں۔ 'خاکِ پروانہ' کے 'تالیف'، 'ستیہ گرہ' اور 'دعوت' سے اندازہ ہوتا ہے کہ مذہب کے سلسلے میں پریم کے ہاں لبرل ازم پیدا ہو چلا تھا، وہ اصرار کرتے دکھائی دیتے ہیں کہ مذہب رسومات کے جامد مجموعے کی بجائے سماجی خدمات کا اعلیٰ انسانی آدرش ہے۔ 'دعوت' میں مزاحیہ انداز میں برہمنوں کی شکم پروری اور اس کی خاطر چھل کپٹ کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ جب کہ ستیہ گرہ میں بھی پنڈتوں کا یہی طبقہ زیرِ بحث ہے مگر ایک وسیع تر انسانی اور سیاسی تناظر میں، ہز ایکسیلنسی وائسرائے بنارس آرہے تھے۔ سرکاری اہل کار کیا چھوٹے کیا بڑے سبھی ان کے خیر مقدم کی تیاری کر رہے تھے، ادھر کانگریس نے شہر میں ہڑتال کرنے کی منادی کردی تھی مگر رائے ہرنندن سہائے، راجہ لال چند اور خان بہادر مولوی محمود علی تو حکام سے بھی زیادہ بے چین تھے۔ چنانچہ برطانوی استعمار کے کاسہ لیس، مذہبی پیشوا کو خرید کر ہڑتال کا توڑ کرتے ہیں۔ پنڈت موٹے رام، مرن برت رکھنے سے پہلے شہر والوں سے خطاب کرتے ہیں: ''میں نے سنا ہے کہ تم لوگوں نے کانگریس والوں کے کہنے میں آکر بڑے لاٹ صاحب کے یہاں آنے کے موقع پر ہڑتال کرنے کا ارادہ کرلیا ہے، یہ کتنی بڑی نمک حرامی ہے۔ وہ چاہیں تو آج تم لوگوں کو توپ کے منہ پر اڑادیں، سارے شہر کو کھدوا ڈالیں۔ راجہ ہیں، ہنسی ٹھٹھا نہیں، وہ طرح دے جاتے ہیں تمہاری غریبی پر دیا کرتے ہیں اور تم گئوؤں کی طرح ہتیا کے بل پر کھیت چرنے کو تیار ہو۔ لاٹ صاحب چاہیں تو آج ریل بند کردیں، ڈاک بند کردیں، مال کا آنا بند کردیں، تب بتاؤ کیا کروگے؟ تم ان سے بھاگ کر کہاں جاسکتے ہو؟ ہے کہیں ٹھکانہ؟ اسی لئے جب اسی دیش میں اور انہی کے ماتحت رہنا ہے تو اتنا جھگڑا مچاتے ہو؟ یاد رکھو تمہاری جان ان کی مٹھی میں ہے، طاعون کے کیڑے پھیلادیں تو سارے شہر میں تہلکہ مچ جاوے، تم جھاڑو سے آندھی کو روکنے چلے ہو؟ خبردار جو کسی نے بازار بند کیا! نہیں تو کہے دیتا ہوں کہ یہیں دانہ پانی بنا، پران دے دوں گا۔'' (خاک پروانہ، ص ۳۹۔۴۰)

'بڑے بابو' میں ہندو مسلم تناؤ بڑھانے والے عناصر پر طنز ملتا ہے۔ اصل میں کانگریسی نقطۂ نظر بھی یہی تھا کہ شدھی، سنگھٹن کی تحریکیں، جن سنگھی اور مہا سبھائی ذہنیت اور مسلم لیگ کا پروگرام فرقہ وارانہ ہے۔ یہ بڑی دلچسپ تاریخی حقیقت ہے کہ کٹر ہندوؤں کے برعکس کٹر مذہبی مسلم جماعتیں کانگریس کی ہم نوا تھیں: ''سوامی شردھانند کی خدمت میں جاکر شدھی پر آمادگی ظاہر کیجئے، پھر دیکھئے آپ کی کتنی تواضع اور تکریم ہوتی ہے— اس کے بعد اسلام کی مخالفت پر دو ایک مضمون یا سلسلۂ مضمون کسی ہندو رسالے میں لکھ دیں گے تو آپ کی زندگی اور معاش کا مسئلہ حل ہوجائے گا۔ اس سے بھی ایک سہل نسخہ ہے، تبلیغی مشن میں شریک ہوجایئے، کسی ہندو عورت خصوصاً نوجوان بیوہ پر ڈورے ڈالیے، آپ کو یہ دیکھ کر حیرت ہوگی کہ وہ کتنی آسانی سے آپ سے ملتفت ہوجاتی ہے— شوق سے اسلام قبول کرے گی— دین کے ہزار سیدھے سادھے مسلمان آپ کو

دین کی ڈوبتی ہوئی کشتی کا ناخدا سمجھیں گے۔'' (خاک پروانہ،ص ۷۱-۷۲) ''مذہب کی موجودہ صورت، دھڑے بندی کے سوا اور کوئی حیثیت نہیں رکھتی، ختنہ یا چوٹی سے کسی کی ماہیت نہیں تبدیل ہو سکتی۔'' (ص ۷۷)

'عجیب ہولی' کے رائے اجا گر مل پر بھی ایک خاص صورت حال میں یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان کی خیر خواہی کے باوجود انگریز حکمران مقامی باشندوں سے کس قدر نفرت کرتے ہیں۔ مگر 'جیک' سیاسی طنز کی بہترین مثال ہے۔ اگر علامتی افسانے کے پرستار اور ناقدین دونوں رنجیدہ نہ ہوں کہ ایک آسان فہم افسانہ کو علامتی کہا جارہا ہے، تو میں اس افسانے کو علامتی افسانہ کہوں۔ 'جیک' موٹا تازہ، گیم شیم کتا ہے جو انگریزوں کی علامت ہے، اس پردے میں پریم چند نے وہ کچھ کہا ہے جو سوزِ وطن کے نواب رائے نے نہ کہہ کر بھی خمیازہ بھگتا تھا: ''وہ اپنے بقائے حیات کی دھن میں بھول جاتا ہے کہ یہ علاقہ دوسروں کا ہے اور میں بلا ان کی مرضی کے اس کے اندر قدم رکھنے کا مجاز نہیں ہوں۔ تاوقتیکہ اپنے پنجہ و دنداں سے اپنا استحقاق ثابت کر دوں۔'' (خاکِ پروانہ،ص ۱۰۶) ''شام کو اس وادی کے سبھی باشندے نکل آتے اور معرکہ کارزار شروع ہو جاتا اور پھر صبح کو جیک اپنے لئے اغذیۂ لطیف کا دسترخوان بچھا ہوا پاتا۔'' (ص ۱۰۹) ''جیک بھی اپنی صید افگنی کے کمال دکھا کر ان کے اس خیال کی تائید کرنے لگا۔ خدا نے مجھے تمہارے اوپر حکومت کرنے کے لئے بھیجا ہے، یہ مشیتِ الٰہی ہے، تم بے غل و غش اپنے اپنے گھروں میں پڑے رہو، میں تم سے کچھ نہ بولوں گا، اگر کوئی دشمن باہر سے آجائے گا تو خود اس سے مقابلہ کروں گا، میری ذات سے تمہیں کوئی ضرر نہ پہنچے گا، میں تمہیں خوابِ غفلت سے بیدار نہ کروں گا، میں تمہاری خدمت کے صلہ میں کبھی کبھی تم میں سے کسی کا شکار کر لیا کروں گا، اس ذرا سی تکلیف سے تم اپنے ملک کے تحفظ کے بار سے سبکدوش ہو جاؤ گے۔'' (ص ۱۰۹)

پریم چند اپنے افسانوں میں عورت کو نچھاور ہونے کے لئے جنم دیتے ہیں۔ 'خاک پروانہ' کی اندومتی 'ملاپ' کی لتا، 'علیحدگی' کی پنا، 'خودی' کی منی اور 'مزارِ آتشیں' کی رکمنی پتی ورتا کے مثالی روپ ہیں۔ پریم چند کے لئے عورت تپسیا اور شکتی کا دوسرا نام ہے وہ اسے جذبات و احساس کے حوالے سے نہیں، ترک و ایثار کے طفیل پہچانتے ہیں۔ 'سوت' (پریم بتیسی) کی گوداوری اور 'مزارِ آتشیں' کی رکمنی کے لئے پریم چند ایک ہی پناہ گاہ تجویز کرتے ہیں اور وہ ہے موت، شوہر کی دوسری شادی کے بعد پہلی بیوی کے لئے ان کا تجویز کردہ یہ علاج بے حد قدامت پسندانہ ہے۔ پریم چند کے افسانوں کی فضا اور بھی معصوم ہو جاتی ہے جب اس میں دیہاتی افراد، پالتو جانوروں یا بچوں کا ذکر ہو۔ 'تحریک' میں بھی بچوں کا ہی ذکر ہے۔ شرارتی بچوں کا بھی، ایک کمزور اداس بچے کا بھی، جو ایک شریر کو تحریک دیتا ہے کہ وہ سنجیدہ ہو کر اپنا مستقبل بنائے مگر اس معصومیت کا بے ساختہ اظہار 'نادان دوست' میں ہوا ہے۔ کیشو اور شاما کی صورت میں محبت اور ہمدردی کے معصوم جذبے سفر کرتے ہیں مگر ان جذبوں کا ہدف (چڑیا کا گھونسلہ) ویران ہو جاتا ہے۔ 'فردوس خیال' کے افسانے

'نخلِ امید'، 'موٹھ' اور 'دستِ غیب' میں روایتی مثالیت اور ماورائیت ہے۔ 'نوک جھونک' اور 'شکست کی فتح' میں حیرت انگیز طور پر روایتی تکنیک سے انحراف کیا گیا ہے۔ 'شکست کی فتح' کی رومانوی تھیم تو معمولی نوعیت کی ہے مگر اس میں نصف افسانہ ایک کردار شارداچرن کی زبانی کہلوایا گیا ہے۔ پھر لجاوتی (ہیروئن) کی نظر سے نہ صرف شارداچرن کو بلکہ پوری صورتِ حال کو دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور آخر میں ایک مرتبہ پھر شارداچرن کا عنوان دے کر کہانی کو مکمل کیا گیا ہے۔ یہ تکنیک 'نوک جھونک' میں اور زیادہ کامیابی سے برتی گئی ہے۔ اس کی بدولت افسانہ پانچ حصوں میں منقسم ہو جاتا ہے۔

تین حصوں میں بیوی اور دو حصوں میں شوہر اپنے گھر اور رفیق زندگی کے تعصّبات اور رویوں پر تبصرہ کرتا ہے۔ پہلے حصے میں بیوی کو شوہر سے جو شکوہ ہے کہ وہ چھوت چھات کا قائل نہیں، مذہبی معاملات میں ضرورت سے زیادہ لبرل ہے، کفایت سے کام نہیں لیتا وغیرہ مگر جب بیوی، شوہر کے رنگ میں رنگی جاتی ہے تو آخری حصے میں شوہر اسی طرح کڑھتا ہے جس طرح پہلے حصے میں بیوی۔ ممتاز شیریں نے 'معیار' میں 'شکوہ شکایت' کی بہت تعریف کی ہے مگر 'نوک جھونک کہیں' بہتر افسانہ ہے۔ 'شطرنج کی بازی' کے مرزا صاحب اور میر صاحب واجد علی شاہ کے شہر آشوب کے دو اہم کردار ہیں۔ زوال آمادہ معاشرت کے یہ کردار شطرنج کے کھیل میں مگن رہتے ہیں اور ان سے بھی بڑا شاطر مسلم اقتدار کی بساط ہی لپیٹ دیتا ہے۔ کھیل میں بے ایمانی کا شائبہ دونوں کے لئے ہلاکت کا پیغام لاتا ہے، مگر اپنے ہی ہاتھوں: ''دونوں نے وہیں تڑپ تڑپ کر جان دے دی اپنے بادشاہ کے لئے جن کی آنکھوں سے ایک بوند آنسو کی نہ گری انہی دونوں آدمیوں نے شطرنج کے وزیر کے لئے اپنی گردنیں کٹا دیں، اندھیرا ہو گیا تھا، بازی بچھی ہوئی تھی۔ دونوں بادشاہ اپنے اپنے تخت پر رونق افروز تھے، ان پر حسرت چھائی ہوئی تھی، گویا مقتولین کی موت کا ماتم کر رہے ہیں، چاروں طرف سناٹے کا عالم تھا، کھنڈر کی بوسیدہ دیواریں اور خستہ حال کنگرے اور سربسجود مینار ان لاشوں کو دیکھتے تھے اور انسانی زندگی کی بے ثباتی پر افسوس کرتے تھے۔'' (خواب و خیال، ص ۷۷)

۱۵ر فروری ۱۹۲۱ء کو سرکاری ملازمت سے مستعفی ہونے کے بعد پریم چند نے 'لال فیتہ' لکھا جس میں ہری بلاس کو سرکار کا خیر خواہ بتایا گیا مگر لال فیتے کے ساتھ ایک خفیہ مراسلہ وصول کرنے کے بعد جس میں قومی کارکنوں، سماجی مصلحوں اور اخبار کے لوگوں پر نظر رکھنے کو کہا جاتا ہے، ترغیبات دنیوی، آرام پسندی اور ضمیر میں کشمکش ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ اس طرح استعفیٰ لکھتا ہے: ''میں نے پندرہ سال سرکار کی خدمت کی اور حتی الامکان اپنے فرائض کو دیانت داری سے انجام دیا — جب کبھی میرے احساسِ قانون اور حکم حاکم میں تناقض ہوا میں نے قانون کی پیروی کی، لیکن مراسلہ نمبر — مورخہ — میں جو احکام نافذ کئے گئے ہیں وہ میرے ضمیر اور اصول کے مخالف ہیں — لہٰذا میں ہندوستانی ہونے کے اعتبار سے یہ خدمت انجام دینے

سے قاصر ہوں۔'' (خواب وخیال، ص ۲۰۷-۲۰۸)

'فردوس خیال' میں 'عفو' اور 'نزول برق' تو تاریخی حکایات پر مبنی افسانے ہیں مگر 'نیک بختی کے تازیانے' کے ابتدائی حصے میں نھوا، منٹو کے کیشو لال ('نعرہ') کا مدہم سا نقش بنتا دکھائی دیتا ہے جب وہ رائے صاحب سے پٹ پٹا کر سڑک پر پہنچتا ہے تو بنگلہ کی طرف منہ کر کے زور سے بولا ''یہاں آؤ تو دیکھیں! اور پھر بھاگا۔'' (ص ۶۰) 'بھاڑے کا ٹٹو' اگرچہ پریم چند کی مثالیت کا مظہر ہے، تاہم یوں پہلی مرتبہ ان کے کسی افسانے میں زیرِ زمین تحریکوں، خفیہ پولیس کی کارگزاری اور عوامی ردِعمل کے بارے میں برملا اظہار کیا گیا: ''ملک کی سیاسی حالت نازک ہو رہی تھی۔ خفیہ پولیس نے ایک طوفان کھڑا کر دیا تھا۔ اس کی فرضی داستانیں سن سن کر حکام کی روح فنا ہو رہی تھی، کہیں اخباروں کا منہ بند کیا جاتا تھا، کہیں رعایا کے لیڈروں کا، خفیہ پولیس نے اپنا الو سیدھا کرنے کے لئے حکام کے اس طرح کان بھرے کہ انہیں ہر آزاد خیال شخص خونی اور قاتل نظر آتا تھا۔'' (ص ۱۵۸-۱۵۹) ''دولت مند اگر اپنی دولت کو خوشی سے نہیں بانٹ دیتا تو اس کی مرضی کے خلاف تقسیم کر لینے میں کیا گناہ؟ دولت مند اسے گناہ کہتا ہے تو کہے، اس کا بنایا ہوا قانون اگر سزا دیتا ہے تو دے، ہماری عدالت بھی علیحدہ ہوگی۔'' (ص ۱۶۷) 'سوا سیر گیہوں' مہاجن کی صورت میں اس آکاس بیل کی کہانی ہے جو کسان کے شجرِ حیات کو چاٹ کر اور بھی شاداب ہوتی ہے، اس میں مظلوموں کی اِس ادا کو بھی نمایاں کیا گیا ہے کہ وہ عقیدے کے نام پر ظلم اور ناانصافی بھی برداشت کرتے چلے جاتے ہیں۔ آخر میں شنکر کے کردار میں پریم چند کے لازوال افسانے 'کفن' کے گھیسو اور مادھو کی پرچھائیاں لرزنے لگتی ہیں: ''شنکر سال بھر تک تپسیا کرنے پر بھی جب قرض بے باق کرنے میں کامیاب نہ ہوا تو اس کی احتیاط مایوسی کی شکل میں تبدیل ہو گئی — جب سر پر قرض کا بوجھ لادنا ہے تو کیا من بھر اور کیا سوا من کا۔ اس کی ہمت پست ہوگئی۔ محنت سے نفرت ہوگئی۔'' (ص ۲۱۶) 'راہ نجات' اور 'بھوت'، فردوس خیال کے ہی نہیں بلکہ پریم چند کے اہم ترین افسانے ہیں۔ نچلے طبقے کی کچھ محرومیاں تو بالائی طبقے کی عطا کردہ ہیں مگر ان کی مصیبتوں میں اضافہ ان کی جھوٹی انا، ناک اُونچی رکھنے کی خواہش، بدلہ لینے اور حسد کے آتشیں کھیل میں اپنا اور دوسروں کا گھر پھونکنے کی آرزو سے ہوتا ہے۔ جھینگر اور بدھو معصوم دیہی فضا میں ان چھوٹی چھوٹی کمینگیوں کو پالتے اور ایک دوسرے کو اجاڑ دیتے ہیں مگر جب دونوں کی اپنی اپنی کائنات کو آگ لگ چکتی ہے اور وہ مزدوری کے الاؤ پر جمع ہوتے ہیں تو ''دونوں نے نمک مرچ کے ساتھ روٹیاں کھائیں، پھر چلم بھری گئی، دونوں پتھر کی سلوں پر لیٹے اور چلم پینے لگے۔ بدھو نے کہا، تمہاری ایکھ میں آگ میں نے لگائی تھی، جھینگر نے مذاق آمیز لہجے میں کہا جانتا ہوں، ذرا دیر بعد جھینگر بولا بچھیا میں نے ہی باندھی تھی اور ہری ہر نے اسے کچھ کھلا دیا تھا، بدھو نے بھی اسی لہجے میں کہا جانتا ہوں، پھر دونوں سو گئے۔'' (ص ۹۲) اردو افسانے کی ایک صدی پر محیط روایت میں، کسی اور افسانے کے اختتام پر اس

طرح دو کردار معصومیت کی میٹھی نیند سوتے نہیں ملیں گے۔اس افسانے میں کئی مواقع پر کمال بلاغت کا احساس ہوتا ہے۔دو جملے دیکھئے''کیلے کو کاٹنا بھی اتنا آسان نہیں، جتنا کسان سے بدلہ لینا۔'' (ص۸۰) ''سپاہی کو اپنی سرخ پگڑی پر، حسینہ کو اپنے زور پر اور طبیب کو اپنے پاس بیٹھے ہوئے مریضوں پر جو غرور ہوتا ہے وہی کسان کو اپنے کھیتوں کو لہراتے ہوئے دیکھ کر ہوتا ہے۔'' (ص۸۲) 'بھوت' میں پنڈت چوبے ناتھ جی کو بہت سی نفسیاتی الجھنوں کا سامنا ہے جو بھوت کی طرح ان سے چمٹ گئی ہیں۔پنڈت جی بے اولاد تھے۔ان کی پتنی منگلا دیوی نے اپنی چھوٹی بہن بنی کو گود لیا تو پنڈت جی نے بھی اپنی پدری محرومی کی تسکین بنی کی ذات میں کرنے کی کوشش کی۔چند برسوں کے بعد منگلا دیوی مر گئیں تو بنی کی جوانی کا بھوت چوبے جی کو تنگ کرنے لگا۔پنڈت جی نے بنی کے کمرے میں جانا ہی ترک کر دیا، مگر بنی کی جوانی صرف ایک کمرے تک تو محدود نہ تھی، چنانچہ گھر کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پنڈت جی کی شرافت کا پاؤں الجھتا رہا، بالآخر انہوں نے بنی سے شادی کر لی تو سماجی اخلاق کا خوف، منگلا کے ساتھ گزارے ہوئے شب و روز، اندیشے، وسوسے اور تذبذب منگلا کے بھوت کو جنم دیتے ہیں، عورت اور مرد کے جنسی تعلق پر پریم چند کا غور کر لینا ہی بہت بڑی بات ہے مگر سب سے بڑھ کر یہ ہے کہ افسانے کے اختتام پر پریم چند نے چوبے جی سے خودکشی کرائی ہے اور نہ ہی منگلا نے زہر کھایا ہے۔

'پریم چالیسی' میں بس تین افسانے ہی پریم چند کے تخلیقی سفر کے اہم سنگِ میل بنتے دکھائی دیتے ہیں۔'رام لیلا'، 'قزاقی' اور 'پوس کی رات'، 'رام لیلا' میں ایک بچے کی سمجھ میں نہیں آرہا کہ اس کے سخت گیر اور کنجوس ابا جان، بی آبادی کے ناز کیوں سہہ رہے ہیں؟ ''جب اس نے ان کی کلائی پکڑی اس وقت تو میں سہم اٹھا، مجھے یقین تھا کہ والد صاحب اس کا ہاتھ جھٹک دیں گے اور شاید اسے پھٹکار بھی دیں مگر یہ کیا ہو رہا ہے؟ ایشور، میری آنکھیں دھوکا تو نہیں دے رہیں۔والد صاحب مونچھوں میں ہنس رہے تھے۔ ایسی میٹھی ہنسی ان کے چہرہ پر میں نے کبھی نہیں دیکھی تھی — ارے یہ پھر کیا ہوا؟ آبادی تو ان کے گلے میں باہیں ڈالے دیتی ہے۔اب کے والد صاحب ضرور اسے پیٹیں گے۔چڑیل کو ذرا بھی حیا نہیں — اُف غضب، ارے زمین تو شق کیوں نہیں ہو جاتی؟ آسمان، تو پھٹ کیوں نہیں پڑتا؟ آہ مجھے موت کیوں نہیں آجاتی؟ والد صاحب جیب میں ہاتھ ڈال رہے ہیں کوئی چیز نکالی اور سیٹھ جی کو دکھلا کر آبادی جان کو دے دی، آہ یہ تو اشرفی ہے۔'' (ص۱۹۲۔۱۹۴) یہی والد صاحب رام لیلا میں سوانگ بھرنے والے رام چندر کو دو آنے پیسے دینے کو روادار نہیں کہ وہ اپنے گھر کو چلا جائے: ''اسی روز سے والد صاحب پر سے میرا اعتبار اٹھ گیا۔'' (ص۱۹۶) اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ بچے کی آنکھ سے تمام کرداروں اور صورتِ حال کو دیکھا گیا ہے۔کہیں بھی پریم چند کی مداخلت محسوس نہیں ہوتی۔'قزاقی' ایک کرداری افسانہ ہے۔پریم چند کے

بہت کم افسانے ایسے ہیں جن میں محض ایک ہی کردار کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہو۔ محبت اخلاق اور خودداری کے پیکر قزاقی کا نقش اس دلآویزی سے ابھارا گیا ہے کہ عالمی ادب کے شاہکار 'کابلی والا' سے 'قزاقی' کا موازنہ کیا جاسکتا ہے۔ افسانے کے اختتام پر خوشی کے ساتھ حزن وملال کو جس طرح ملا دیا گیا ہے اس سے احساس ہوتا ہے کہ محرومی نعمتوں کی تصدیق اور تجدید کرتی ہے۔ یہ دونوں افسانے بچپن کی معصوم یادوں سے ابھرنے والے سوالوں اور شبیہوں پر مبنی عمدہ افسانے ہیں۔ اسی طرح 'پوس کی رات'، ہلکو کی زندگی میں محض حیات وممات کے ملاپ کا لمحہ نہیں بلکہ اس کی چوکسی اور کاہلی، تنہائی اور رفاقت، خواب کی لذت اور تعبیر کی شرمندگی، کسان کے وقار اور مزدور کی بے توقیری کی یکجائی کی رات ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے بھی یہ افسانہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے بعض بلیغ حصے دیکھئے: ''ایک ایک بھاگوان ایسے پڑے ہیں جن کے پاس اگر جاڑا جائے تو گرمی سے گھبرا کر بھاگے، موٹے گدے، لحاف، کمبل مجال ہے کہ جاڑے کا گزر ہو جائے، تقدیر کی خوبی ہے، مزدوری ہم کریں، مزہ دوسرے لوٹیں۔'' (ص ۳۷۰) ''جھبرا اپنا گلا پھاڑے ڈالتا تھا۔ نیل گائیں کھیت کا صفایا کئے ڈالتی تھیں اور ہلکو گرم راکھ کے پاس بے حس بیٹھا ہوا تھا، افسردگی نے اسے چاروں طرف سے رسی کی طرح جکڑ رکھا تھا۔'' (ص ۳۷۴) ''میں اس کھیت کا لگان دوں گی، کہے دیتی ہوں، جینے کے لئے کھیتی کرتے ہیں، مرنے کے لئے نہیں کرتے ہیں۔'' (ص ۳۷۵) ''تو گالی کھلانے کی بات کہہ رہی ہے۔ (شحنہ) کو ان باتوں سے کیا سروکار، تمہارا کھیت چاہے جانور کھائیں، چاہے آگ لگ جائے، چاہے اولے پڑ جائیں اسے تو اپنی مال گجاری چاہیے۔'' (ص ۳۷۵) 'جاد' کا موضوع 'بڑے بابو' ہی کے مرکزی تاثر کی توسیع ہے یعنی شدھی اور تبلیغ کے درمیان معلق انسان اور دوسری طرف 'مندر' اچھوت بچے پر دھرم کے بند دروازے پر ممتا کے ردِعمل کا مظہر ہے۔ 'بہنی'، 'داروغہ کی سرگذشت'، 'چوری'، 'انسان کا مقدم فرض' اور 'استعفیٰ' مزاحیہ اور طنزیہ انداز لئے ہوئے ہیں۔ 'کشمکش'، کا موضوع نسبتاً اہم ہے یعنی طوائف کی بیٹی کی معرفت تنگ نظر معاشرے میں آبادکاری یا بحالی، کا مسئلہ۔ شردھا حسنِ خدمت سے ساس سسر کا دل تو جیت لیتی ہے مگر عاشق شوہر کے دل سے یہ وسوسہ نہیں نکال سکتی: ''رہ رہ کر یہ وہم ہو جاتا تھا کہ تم خون کے اثر کو زائل کر سکتی ہو، کیا تم پیدائش کے قدرتی قانون کو توڑ سکتی ہو۔؟'' (ص ۳۷) 'ترسول' ایک رومانوی افسانہ ہے جس کے عنوان کی معنی خیزی ہے، 'لوٹسا' ایسا بھالا یا کانٹا ہے، جس کی چبھن کہانی کے تینوں مرد یکساں طور پر محسوس کرتے ہیں۔ 'الزام' ایک دلچسپ طویل مختصر افسانہ ہے۔ جس میں ایک پرسکون گھر میں بدکاری نقب لگاتی ہے تو شک نے پہلے سے ہی گھر کو کھوکھلا کر رکھا ہوتا ہے۔ اس افسانے میں منومہتر کا کردار بے حد دلچسپ ہے اور اس کے مکالمے بڑے زوردار ہیں: ''ہجور اتنا خیال کرتی ہیں— سرکار کو اللہ نے جیسی شکل وصورت دی ہے، ویسا ہی دل بھی دیا ہے۔ اللہ جانتا ہے۔ ہجور کو دیکھ کر بھوک پیاس جاتی رہتی ہے، بڑے بڑے گھر

کی عورتیں دیکھی ہیں، مگر ہجور کے تلووں کی برابری بھی نہیں کرسکتیں۔'' (ص۲۲۷) ''یہی سب اندھیر اد یکھ کرتو کبھی کبھی اللہ کو جالم کہنا پڑتا ہے۔ جو بے ایمان ہیں، دوسروں کا گلا کاٹتے پھرتے ہیں، ان سے اللہ میاں بھی ڈرتے ہیں، جو سیدھے اور سچے ہیں۔ انہیں پر آپھت آتی ہے۔'' (ص۲۵۴) اور جب منومہتر اور رضا کی ملی بھگت اور شیام کشور کا بے جا شک اور جلن، دیوی کو اپنے گھر سے اس گھر میں لے جانا ہے جس کے سارے دروازے بازار کی جانب کھلتے ہیں تو پریم چند افسانے کے اختتام پر شیام کشور کے لئے روایتی علاج تجویز کرتے ہیں: ''شیام کشور چپ چاپ نیچے اترے، کسی سے کچھ کہا نہ سنا، دروازہ کھلا چھوڑ دیا اور ساحلِ گنگا کی جانب روانہ ہوگئے۔'' (ص۲۶۷) 'چکمہ' کا مرکزی خیال موپساں کے 'نیکلیس' سے لیا گیا ہے یہ اور بات ہے کہ 'چکمہ' میں بیوی خود ہی ہار چھپا لیتی ہے تاکہ اس کا کاہل شوہر محنت پر آمادہ ہو سکے۔ 'جہاد' ہندوانہ قوم پرستی کے شدید جذبات کا مظہر ہے۔ 'مزارِالفت' کا مرکزی خیال 'کشمکش' کے موضوع کی بازگشت ہے مگر اک ذرا وسعت کے ساتھ 'گھاس والی' ایک رومانوی افسانہ ہے مگر اس رومانویت کو دیہات کا معصوم اور سادہ پس منظر ارضیت عطا کرتا ہے۔ 'مجبوری' ہندو سماج میں بیوہ کے مسئلے کے مسدود راستے پر ایک چاپ ہے جب کہ 'ماں' اور 'جلوس' سیاسی افسانے ہیں مگر پہلے افسانے میں سیاسی کارکنوں کے افرادِ خانہ کے جذباتی ابتلا اور بحران کو پیش کیا گیا ہے۔ 'جلوس' میں پولیس کا داروغہ نہتے لوگوں پر لاٹھیاں اور گولیاں برسا کے آتا ہے تو پریم چند کی مثالی عورت کے طعنے کا شکار ہو جاتا ہے چنانچہ ''اس نے فوراً جیب سے پستول نکالا اور اپنے سینے میں گولی مار لی۔ بوڑھی بیوہ (ماں) چیخ کر اسے سنبھالنے دوڑی مگر مٹھن مائی اسی شگفتہ انداز سے کھڑی رہی۔'' (ص۳۱۰)

'آخری تحفہ'، 'زادِراہ'، 'دودھ کی قیمت' اور 'واردات'، پریم چند کے آخری دور کی تخلیقات پر مشتمل افسانوی مجموعے ہیں۔ 'آخری تحفہ' میں بھی کمزور کہانیوں کی کمی نہیں، مثلاً 'وفا کی دیوی' فلمی ضروریات کے تحت ایک طویل کہانی کا ایسا خلاصہ دکھائی دیتی ہے جو شاید کسی سیٹھ کو سنانے کے لئے تیار کیا گیا ہو۔ 'شکار' میں شیر کے شکار کو شامل کر کے کہانی کو فلمائے جانے کے قابل بنا دیا گیا ہے۔ 'برات' بھی ایک میلوڈرامائی افسانہ ہے جس کے غیر فطری انجام پر خلافِ معمول سوزِ وطن کے مفرس اسلوب کی بازگشت ملتی ہے: ''آن واحد میں نوشہ اپنی ساری تمنائیں لئے ایک تودۂ استخواں بنا ہوا، خونی سہرا سر پر رکھے زمین پر ایڑیاں رگڑ رہا تھا۔'' (ص۱۹۴) 'آخری تحفہ' کا موضوع سودیشی تحریک ہے: ''یہاں تو ان لوگوں میں سے ہیں کہ اگر بدیشی دعا سے نجات ملتی ہو، اُسے بھی ٹھکرا دیں۔'' (ص۴۴) جیل میں نہ صرف براہِ راست گاندھی جی کا مثالی نقش پیش کیا گیا ہے بلکہ سوراج کے لئے جدوجہد کے رہنما اصول اور آزادی کے مقاصد سے متعلق کھلی گفتگو بھی موجود ہے۔ 'قاتل' کے پس منظر اور پیش منظر میں وہ زیرِ زمین حریت پسند تحریک ہے جو اس یقین کو اپنا منشور بنا کے چلی: ''اگر آج ہندوستان کے ایک ہزار انگریز قتل کر دیئے جائیں تو آج ہی سوراجیہ مل جائے — ایک گورے افسر

کے قتل کر دینے سے اس پر جتنا خوف طاری ہو جاتا ہے اتنا ایک ہزار جلوس سے ممکن نہیں۔'' (ص۱۴۴) مگر افسانے کے اختتام پر دھرم ویر کی گولی کے آگے ماں کا آجانا، تشدد اور ہنسا کے بارے میں پریم چند کے تذبذب اور ذہنی تحفظ کو ظاہر کرتا ہے۔'ڈیمانسٹریشن'، 'آخری حیلہ' اور 'ادیب کی عزت' پریم چند کے طنز و مزاح کا شگفتہ کرشمہ ہیں۔ البتہ اس مجموعے میں 'دوبیل'، 'طلوعِ محبت' اور 'نجات' ایسے افسانے ہیں جو پریم چند کے فنی وفکری ارتقاء کے جیتے جاگتے ثبوت ہیں۔ دو بیلوں کے حوالے سے انسانی تعلقات، رویوں اور جذبوں کی مؤثر تصویر کشی کی گئی ہے اور اس معصوم حوالے سے انسانی جذبات واحساسات (وفا، ایثار، محبت) کو تحریک دی گئی ہے۔ چنانچہ افسانے کی فضا میں آخر کار معصومیت انسانی کدورتوں کو بھی بدل دیتی ہے۔ 'طلوعِ محبت' میں بنّی کے کردار پر مثالیت کی پرچھائیں لرزتی ہے اور اس کی کایا بھی پلٹ جاتی ہے، مگر یہ سب کچھ اس فطری انداز میں ہوتا ہے کہ پریم چند کی فنی پختگی اور نفسیاتی شعور کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ افسانے میں بہت سے مواقع ایسے بھی آئے ہیں جب دھرم، قانون انسانی انا اور ایسے ہی اور موضوعات پر نہایت بلیغ تبصرے کئے گئے ہیں: ''بھوندو نے بھویں سکوڑ کر جواب دیا' کیا دھرم دھرم بکتی ہے، دھرم کرنا ہنسی کھیل نہیں ہے۔ دھرم وہ کرتا ہے جس پر بھگوان کی مہربانی ہو، ہم دھرم کھاک کریں گے؟ پیٹ بھرنے کو چنا چبینا تو ملتا نہیں، دھرم کیا کریں گے'.'' (ص۹۱) ''اس نے سوچا کہ وہیں سے ایک بکرا اُٹھالاؤں، دیوی کو اپنی قربانی سے غرض ہے یا اس سے کہ بکرا کہاں سے آیا اور کیوں آیا؟'' (ص۹۷) ''افلاس کی آگ میں نسائیت جل کر خاک سیاہ ہو جاتی ہے — میلے کچیلے کپڑے پہن کر شرمانا ایسے ہی ہے، جیسے کوئی چنوں میں خوشبو لگا کر کھائے۔'' (ص۹۸)

ڈاکٹر قمر رئیس 'پریم چند کے نمائندہ افسانے' کے دیباچے میں لکھتے ہیں: ''۳۳ میں پریم چند کی کہانی نجات شائع ہوئی تو ہندی رسالہ سرسوتی کے ایک مضمون میں ان پر الزام لگایا گیا کہ وہ اعلیٰ ذات کے ہندوؤں خاص طور پر برہمنوں کے خلاف نفرت کا پرچار کرتے ہیں۔ اس کے جواب میں پریم چند نے 'ہنس' میں ایک مضمون لکھا 'زندگی میں نفرت کا مقام'، جس میں برہمنوں، مہاجنوں اور غریب انسانوں کا خون چوسنے والے لوگوں کے خلاف نفرت کے جذبات کو جائز اور فطری قرار دیا۔ دراصل پریم چند کے دل میں سماج میں، کچلے ہوئے غریب انسانوں کے لئے بے پناہ ہمدردی تھی۔ اب یہ حقیقت ان پر روشن ہو گئی تھی کہ مہاجنوں، برہمنوں یا زمینداروں کا قلب ماہیئت کر کے کروڑوں غریب انسانوں کی غریبی دور نہیں ہو سکتی اس کے لئے ضروری ہے کہ ظلم اور ظالم کے خلاف انسانی ضمیر کو بیدار کیا جائے۔'' (ص۲۲) بے رحم حقیقت نگاری کے وہ تقاضے 'نجات' میں پورے ہوئے ہیں، جنھوں نے پریم چند سے 'دودھ کی قیمت' اور 'کفن'، ایسے لازوال افسانے تخلیق کرائے۔ دکھی چمار پنڈت گھاسی رام کے ہاں خالی پیٹ بیگار کرتا اور آخر مر جاتا ہے''حاکم بھی بیگار لیتا

ہے تو تھوڑی بہت مزدوری دیتا ہے، یہ ان سے بھی بڑھ گئے ہیں، اس پر دھرماتما بنتے ہیں۔" (ص۲۲۹)

اب مسئلہ یہ پیدا ہوا کہ "لاش اٹھانے کوئی چمار نہ آیا اور برہمن چمار کی لاش کو کیسے اٹھاتے بھلا ایسا کسی شاستر پران میں لکھا ہے، کہیں کوئی دکھادے۔" (ص۲۳۲) ناچار اگلی صبح "پنڈت جی نے ایک رسی نکالی اس کا پھندا بنا کر مردے کے پیر میں ڈالا اور پھندے کو کھینچ کر کس دیا۔ ابھی کچھ اندھیرا تھا۔ پنڈت جی نے رسی پکڑ کر لاش کو گھسیٹنا شروع کیا اور گھسیٹ کر گاؤں کے باہر لے گئے۔ وہاں سے آکر فوراً نہائے درگا پاٹھ پڑھا اور سر میں گنگا جل چھڑکا، ادھر دکھی لاش کو کھیت میں گیدڑ، گدھ اور کوے نوچ رہے تھے یہی اس کی تمام زندگی کی بھگتی، خدمت اور اعتقاد کا انعام تھا۔" (ص۲۳۲)

پریم چند عام طور پر دیہی زندگی کی تصویر کشی میں اپنی تخلیقی صلاحیتیں بروئے کار لاتے رہے مگر 'زادِراہ' میں وہ شہری معاشرت کے تضادات، ہوسِ زر کے کھیل، انسانی تعلقات اور رشتوں کے بحران، روحانیت اور مادہ پرستی کی کشمکش سے متعلق اپنی شناسائی کا ثبوت بھی فراہم کرتے ہیں چنانچہ 'فریب'، 'لعنت'، 'مس پدما'، 'زیور کا ڈبہ' اور 'قہر خدا کا'، انہی موضوعات سے متعلق افسانے ہیں۔ 'فریب' میں عورتوں کی کمزوریوں اور ان سے فائدہ اٹھانے والوں کا ذکر شگفتہ انداز میں کیا گیا ہے، مگر فنی اعتبار سے افسانہ بے حد کمزور ہے۔ 'لعنت' میں ثابت کیا گیا ہے کہ دولت زندگی کی لعنت ہے: "سبھی لوگ ہتھکنڈوں سے پیسے کماتے ہیں، بے محنت، بے مشقت اور غیر فطری زندگی بسر کرتے ہیں انہیں عیاشی نہ سوجھے تو کیسے سوجھے؟" (ص۱۳۶) 'مس پدما' میں آزادیٔ نسواں کا تصور قدامت پسندانہ انداز میں زیرِ بحث لایا گیا ہے، اس افسانے کے تضادات اور فنی کمزوریوں سے یہی ایک بات واضح ہوتی ہے کہ پریم چند اس وادی میں اترے ہیں جس کے نشیب و فراز سے وہ خاطر خواہ طور پر واقف نہیں۔ 'زیور کا ڈبہ' میں نچلے متوسط طبقے کے فرد کی فطری ایمانداری اور ہوسِ زر کی کشاکش کا نقشہ کھینچا گیا ہے جب کہ 'قہر خدا کا' کی اساس نفسیاتی ہے۔ دینا ناتھ جعل سازی کے نتیجے میں ایسے چھوٹے چھوٹے خوف اپنے اندر پالتا ہے کہ پھر ایک بہت بڑے ذہنی وجذباتی بحران سے گزرنے کے بعد وہ ناستک یا دہریہ بن جاتا ہے۔ اس افسانے میں خدا کے قہار اور جبار کے تصور کی بجائے رحیم اور کریم کے نقش کو انسان کے لئے ذہنی وجذباتی رفیق قرار دیا گیا ہے۔ 'ڈامل کا قیدی'، صنعتی مدنیت کے پیچیدہ مسئلے یعنی پیداوار کی منصفانہ تقسیم اور محنت کش کی زندگی سے متعلق لکھا جانے والا افسانہ تھا جسے گاندھی جی کے ہنسا کے فلسفے اور آواگون کے عقیدے کی بھینٹ چڑھا دیا گیا۔ تاہم اس افسانے کے بعض جملوں میں بے پناہ اشاریت اور اظہاریت ہے—— "پانی پر جب تک کائی کا پردہ ہے اس میں روشنی کا گذر کہاں۔" (ص۲۱۷) "زاہد اور گنہگار دونوں ہی دماغی توازن کے اختلال ہیں۔ جب کوئی مشین بگڑ جاتی ہے تو وہ یا بالکل بند ہو جاتی ہے یا سوگنی رفتار سے چلنے لگتی ہے۔" (ص۲۱۲) 'آشیاں برباد' میں جہاں جلیانوالہ باغ کے

سانحے کی بازگشت ہے وہاں کانگریس کے اس ایجی ٹیشن کا ذکر بھی ہے جس میں عورتیں بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لے رہی تھیں۔ خود پریم چند کی بیوی شیورانی بھی اس تحریک میں جیل یاترا کر آئی تھیں مگر اس افسانے میں آئیڈیلزم اور جذباتیت نے اپنا غلبہ جما لیا ہے۔ طویل مکالمے، جذباتی بیانات اور مصنوعی واقعات نے اس افسانے کے حقیقی وتاریخی تاثر کو مجروح کر دیا ہے۔ حقیقت کی نفسیاتی معنویت آخر میں پورنما کے اس مکالمے سے اجاگر ہوتی ہے۔ جب وہ اپنے مائیکے میں موجود اپنے عاشق کی مثالیت کے جواب میں اپنے بچے کے بارے میں کہتی ہے ''تمہارا بچہ ابھی تک تمہیں پوچھا کرتا ہے''...'خانہ داماد' میں مردانہ وقار کے تصور کو دیہی اقدار کی قوت کے ساتھ ابھارا گیا ہے جب کہ 'بڑے بھائی صاحب' اور 'لاٹری' پریم چند کی حس مزاح کے بہترین عکاس ہے۔ پریم چند کے بہت کم افسانے ایسے ہیں جو انہوں نے مثالیت کے غار پر پتھر رکھ کے بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیتے ہوئے تخلیق کئے ہیں انہی میں سے ایک افسانہ 'زادِ راہ' ہے اس افسانے میں بھی سماج کی جھوٹی اور فرسودہ قدروں کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے جو طبقاتی نظام کے شکنجے میں جکڑے کسی شخص کا مرنے کے بعد بھی پیچھا نہیں چھوڑتیں۔ سوشیلا کے بیوہ ہوتے ہی توندیل پنڈت برادری کے سرپنچ راجہ گدھ بن کر بچی کھچی جائیداد کو نوچنے کے لئے آموجود ہوتے ہیں۔ مذہب اور سماج کے ان اجارہ داروں کے سامنے سوشیلا بے بس ہو جاتی ہے۔ اپنے بچوں کو بے حس معاشرے کے سپرد کر کے بیچارگی کی موت مر جاتی ہے۔ اس کی بیٹی ریوتی، بھی اپنے سورگباشی پتا کے دوستوں کی ہوسناک نگاہوں سے بچنے کے لئے گنگا ماتا کے سینے میں اتر جاتی ہے جب کہ معصوم موہن بلک بلک کر ہم آپ کا دامن پکڑ لیتا ہے: ''یہ لوگ جیا کو کیوں اپنے پاس رکھنا چاہتے تھے؟— میری خبر کیوں نہیں لیتے میری پڑھائی کا کیوں انتظام نہیں کرتے؟'' (ص ۱۹۶) اس افسانے میں ایسے بہت سے معنی خیز بیانات اور مکالمے ملتے ہیں، بعض دیکھئے: ''بڑوں کے پاس دولت ہوتی ہے۔ چھوٹوں کے پاس دل ہوتا ہے۔ دولت سے عالی شان محل بنتے ہیں، عیاشیاں ہوتی ہیں، مقدمہ بازیاں کی جاتی ہیں۔ رعب جتایا جاتا ہے اور انسانوں کو کچلا جاتا ہے، دل سے ہمدردی ہوتی ہے زخم پر مرہم رکھا جاتا ہے اور آنسو نکلتے ہیں۔'' (ص ۱۸۹) ''بڑھیا مادرانہ شفقت سے بولی' میں جھابرمل نہیں ہوں بیٹی نہ کبیر داس ہوں۔ میں تو سمجھتی ہوں اچھے برے دن سب کے آتے ہیں۔ سکھ میں اتراؤ مت اور دکھ میں گھبراؤ مت۔'' (ص ۱۹۰) ''پنچایت کا مال دھرم کاج کے لئے ہے۔ یوں اُڑانے کے لئے نہیں شہر میں لاکھوں آدمی ہسپتال میں اچھے ہو جاتے ہیں پھر یہ کہاں کی بڑی رانی ہے۔ ابھی بھاگوت کی کتھا بیٹھنے والی ہے۔ کئی ہزار کا خرچ ہے۔ اس طرح ہر ایک کے لئے ڈاکٹر بھیجنے لگوں، تو ثواب کا کوئی کام ہی نہ ہو۔'' (ص ۱۹۱)

پریم چند کی وفات (اکتوبر ۱۹۳۸ء) کے بعد نو افسانوں کا مجموعہ 'دودھ کی قیمت'، عصمت بک ڈپو دہلی سے شائع ہوا۔ یہ تمام افسانے ۱۹۳۲ء سے اکتوبر ۱۹۳۶ء تک کے عرصے میں 'راشد الخیری' کے ادبی جریدے

’عصمت‘ میں شائع ہوئے۔ پریم چند نے مولانا راشد الخیری کی وفات کے پانچ ماہ بعد ایک تنقیدی مضمون ’راشد الخیری کے افسانے‘ کے عنوان سے لکھا جس میں یہ شکوہ کیا: ”غیر مسلموں کو اگر کوئی شکایت ہو سکتی ہے تو وہ یہ ہے کہ آپ نے جو کچھ لکھا ہے مسلمانوں کے لئے لکھا ہے۔“ [۲۶،ص۲۷۴] چنانچہ میرا یہ قیاس بے بنیاد نہیں ہوگا کہ پریم چند نے ’عصمت‘ میں شعوری طور پر ہندو کرداروں کو پیش کیا ہے (نو میں سے آٹھ افسانوں کے کردار ہندو ہیں) اگر چہ ان کرداروں کے سماجی مسائل، گھریلو اُلجھنیں اور نفسی پیچاک مسلمان کرداروں سے مختلف نہیں، ’کسم‘ اور ’سکونِ قلب‘ ایسی خوددار لڑکیوں کی کہانیاں ہیں جن کی عزتِ نفس ازدواجی خوشی کی خاطر کوئی سودا کرنے کے لئے تیار نہیں۔ ’وفا کا دیوتا‘ کے آخر میں مثالیت غلبہ نہ پا لیتی تو یہ جنسی نفسیات کے موضوع پر اردو کے یادگار افسانوں میں سے ہوتا۔ ’زاویۂ نگاہ‘ ساس، بہو اور بیٹے کی سماجی مثلث کی کہانی ہے، بیٹا چکی کے اِن دو پاٹن بیچ پسنے کے باوجود عملی ذہانت کا مظاہرہ کرتا ہے اور ان دونوں پاٹوں میں ایک نیا آہنگ پیدا کرنے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ ’دو بہنیں‘ پریم چند کے مرغوب تھیم کی کہانی ہے۔ ایک بہن غریب جرنلسٹ اور ادیب کو بیاہی جاتی ہے جب کہ دوسری کو کین فروش کمیشن ایجنٹ کو اور پھر ظاہر ہے کہ دوسری بہن کے احوال کو قابل رحم بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ ’ریاست کا دیوان‘ آئیڈیلزم کا شکار ہے مگر پریم چند جب دیہات کی فضا میں کسی کسان کی کٹیا میں پہنچتے ہیں، بچپن کے ورق الٹتے ہیں۔ مامتا کے نازک تاروں کو چھیڑتے ہیں تو بلاشبہ ان کا قلم سحر نگار ہو جاتا ہے دنیا کے بڑے سے بڑے ادیب جس رسان اور سہولت کے ساتھ زندگی کے تہہ دار معانی منکشف کرتے ہیں وہی پریم چند کے ہاں انہی مقامات پر جھلکتی ہے۔ ’اکسیر‘ اور ’عیدگاہ‘ ایسے ہی دو شاہکار ہیں۔ اکسیر موہن کی زندگی میں محبت کے نزول کا ایسا لمحہ ہے کہ جب وہ اپنی بوڑھی ماں کو عقیدت سے دیکھتا ہے۔ اپنے چھوٹے بھائی سوہن اور چھوٹی بہن مینا کی خوشیوں میں شریک ہوتا ہے تو یہ سب بھی مل کر اسی کی نظر سے روپا کو دیکھتے ہیں، جسے موہن اپنانے کا آرزومند ہے اسی طرح ’عیدگاہ‘ بھی انسانی محسوسات کی بے حد نازک اور لطیف تصویر ہے۔ بوڑھی امینہ کا یتیم پوتا حامد دن بھر عیدگاہ میں بھوکا پیاسا رہ کر اپنے ساتھیوں کے طعنوں، کوسنوں اور ہزار طرح کی ترغیبوں کے باوجود اپنی تین پیسے کی عیدی سے اپنی بوڑھی دادی کے ہاتھوں کو توے کی تپش سے بچانے کے لئے دست پناہ خرید لاتا ہے اور تب ”بڑھیا امینہ ننھی سی امینہ بن گئی۔ وہ رونے لگی، دامن پھیلا کر حامد کو دعائیں دیتی جاتی تھی اور آنکھوں سے آنسو کی بڑی بڑی بوندیں گراتی جاتی تھی۔“ (ص۵۷) امینہ کا یہ ردِعمل حامد کا یہ طرزِ عمل زندگی کو بازیچہ اطفال نہیں رہنے دیتا۔ تلخ اور سنگین محرومیاں بچوں کو ان کے بچپن سے بھی محروم کر دیتی ہیں۔ وہ اپنی خوشیوں کے مرگھٹ پر راتوں رات باشعور ہو جاتے ہیں۔

’دودھ کی قیمت‘ دو شہروں بلکہ دو دنیاؤں کی کہانی ہے۔ ایک امیروں کی دنیا اور ایک غریبوں

کی، ایک احسان فراموشی، خودغرضی اور خودمستی کی، دوسری بے مول بکنے، گھورے کو کرید کر پلنے اور فاقہ مستی کی۔ 'ٹامی' ان دونوں دنیاؤں کے تضادات سے واقف ایک معصوم اور بے زبان ناظر ہے۔ منگل کی ذلت آمیز بھوک اور سرد ویران تنہائی کا ساتھ، منٹو کی سوگندھی کے خارش زدہ کتے سے مختلف ہے وہ تو مادھو پر غرا کے اسے بھگا دیتا ہے جب کہ 'ٹامی' منگل کی ریزہ چینی کی خاطر تڑختی انتڑیوں کا ضمیر بن جاتا ہے۔ جو ذلت کے سفر میں مجروح انا کو فریب آمیز دلاسہ دیتا ہے۔ 'منگل' کے حصے کا دودھ سریش نے پیا تھا مگر سریش کے ہوش سنبھالتے ہی دھرم کے تضادات پرائشچت کا نقاب اوڑھ لیتے ہیں مگر 'منگل' ماں باپ سے محروم ہو کر اس جواب سے بھی محروم ہو جاتا ہے کہ اس کے حصے کا دودھ پینے والا اگر اسے چھو جائے تو وہ کیوں گھر والوں کے بچے کھچے ٹکڑوں کا بھی مستحق نہیں رہے گا؟ افسانے کے بعض حصے دیکھئے: ''راجہ کا دھرم الگ پرجا کا دھرم الگ، امیر کا دھرم الگ، غریب کا دھرم الگ۔'' (ص ۷) ''منگل نے اس کا نام رکھا تھا ٹامی، مہیش ناتھ کے انگریزی کتے کا نام تھا۔ اس لئے اس نام کا استعمال وہ اسی وقت کرتا جب دونوں رات کو سونے لگتے۔'' (ص ۸) ''چوری اور سینہ زوری، دیوی دانت پیس کر رہ گئیں، مارتیں تو اسی وقت اشنان کرنا پڑتا۔ قمچی تو ہاتھ میں لینا ہی پڑتی اور چھوت کی برقی رو قمچی کے راستے ان کے جسم میں سرایت کر جاتی۔ اس لئے جہاں تک گالیاں دے سکیں، دیں۔'' (ص ۱۱) ''جوں جوں شام ہوتی تھی۔ اس کا احساس ذلت بھی غائب ہوتا جاتا تھا۔ بچپن کی بے تاب کن بھوک جسم کا خون پی پی کر اور بھی بے پناہ ہوتی جاتی تھی۔'' (ص ۱۲) ''سریش کو اماں ہی نے پالا ہے ٹامی — ٹامی نے پھر دم ہلا دی۔ لوگ کہتے ہیں دودھ کا کوئی دام نہیں چکا سکتا۔ ٹامی نے پھر دم ہلا دی اور مجھے دودھ کا یہ دام مل رہا ہے۔'' (ص ۱۴)

پریم چند کی وفات کے ایک برس بعد شائع ہونے والے افسانوی مجموعے 'واردات' میں بعض ایسے افسانے ہیں جو پریم چند کے پختہ نفسیاتی شعور کے گواہ ہیں۔ میرا اشارہ 'نئی بیوی'، 'مالکن'، 'شکوہ و شکایت' اور 'معصوم بچہ' کی جانب ہے۔ 'نئی بیوی' کے لالہ ڈنگا مل کی بوڑھی جوانی، جوانوں کے شباب سے بھی زیادہ پر جوش اور ولولہ انگیز نظر آنے لگی، جب انہوں نے دوسری شادی کی لیکن نئی بیوی آشا جنسی عدم تسکین کے سبب بے کلی، اضطراب اور بے چینی کے ساتھ ساتھ بے زاری اور مایوسی کا شکار تھی۔ چنانچہ باورچی خانے میں اجڈ، دہقانی لڑکے جگل کے ساتھ وقت گزارنے اور باتیں کرنے میں لذت لینے لگتی ہے اور پھر پریم چند کے قلم سے ایسے جملے نکلتے ہیں: ''سیٹھ جی ایک بات سوچ کر دل ہی دل میں پھول اٹھے۔ وہ گولیاں رنگ لا رہی ہیں — کیوں نہ ہو خاندانی وید ہے۔'' (ص ۱۰۴) ''لالہ ڈنگا مل نے سینکڑوں ہی بار آشا کے حسن و انداز کی تعریف کی تھی مگر ان کی تعریف میں اسے تصنع کی بو آتی تھی۔ وہ الفاظ ان کے منہ سے کچھ اس طرح لگتے تھے جیسے کوئی ہیجڑا تلوار لے کر چلے۔'' (ص ۱۰۶) ''آپ مالک ہیں نہیں تو بتا دیتا۔ بیوی کس کام کے لئے ہے؟ —

موٹر کی آواز سن کر نہ جانے آشا کے سر کا آنچل کھسک کر کندھے پر آ گیا تھا۔ اس نے جلدی سے آنچل سر پر کھینچ لیا اور یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی 'لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے۔ تم ذرا آ جانا۔'' (ص۱۰۸)

'مالکن' کی پیاری کے وجود میں عورت کے دو بنیادی جذبوں ماںمتا اور جسم کی پکار میں کشاکش ہوتی ہے۔ بیوہ ہونے کے بعد وہ اپنی بہن دلاری اور بہنوئی اور دیور متھرا کی جی جان سے خدمت کرتی ہے مگر جب وہ بھی اسے تنہائی کے حوالے کر کے چلتے بنتے ہیں تو وہ اپنی ممتا کا ہدف اپنے کھیت مزدور جوکھو کو بنا لیتی ہے مگر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ جذبہ جسم کی پکار میں تبدیل ہوتا جاتا ہے: ''پیاری کے رخساروں پر ہلکا سا رنگ آ گیا بولی 'اچھا اور کیا چاہتے ہو؟' جوکھو میں کہنے لگوں گا تو بگڑ جاؤ گی' پیاری کی آنکھوں میں شرم کی ایک لہر دوڑ گئی بولی 'بگڑنے کی بات ہوگی تو ضرور بگڑوں گی'، جوکھو 'تو میں نہ کہوں گا' پیاری نے اسے پیچھے کی طرف دھکیلتے ہوئے کہا 'کہو گے کیسے نہیں، میں کہلا کر چھوڑوں گی'۔ جوکھو 'اچھا سنو' میں چاہتا ہوں کہ وہ تمہاری طرح ہو، ایسی ہی لجانے والی ہو، ایسی ہی بات چیت میں ہوشیار ہو— پیاری کا چہرہ شرم سے سرخ ہو گیا، پیچھے ہٹ کر بولی تم بڑے دل لگی باج ہو، ہنسی ہنسی میں سب کچھ کہہ گئے۔'' (ص۹۰)

'رانی سارندھا' اور 'روٹھی رانی' سے لے کر پیاری اور 'آشا' تک پریم چند کے ہاں عورت کے تصور میں جو انقلاب آفریں تبدیلی دکھائی دیتی ہے اس پر عموماً کم توجہ دی گئی ہے۔ 'شکوہ و شکایت' تکنیک کے اعتبار سے مونولاگ ہے۔ ممتاز شیریں نے اس افسانے کی جی بھر کے تعریف کی ہے۔ (معیار، ص۱۷) اگرچہ اس تعریف کا یہ بھی کا محرک ہوسکتا ہے کہ 'نیا دور گروپ' کو پریم چند کے سیاسی و سماجی موضوعات پر مبنی افسانوں سے ہول آتا تھا۔ سو اس افسانے کی توصیف فراواں سے دیگر 'خطرناک' افسانوں کی اہمیت کو کم تر کیا جانا بھی مقصود ہوسکتا ہے۔ تاہم اس افسانے کے موضوع میں وسعت اور اچھوتا پن نہ ہونے کے باوجود فنی تاثیر اور پختگی ہے کیونکہ اس میں نفسیاتی شعور سے کام لے کر شکوہ اپنائیت کے ساتھ اور شکایت محبت کے ساتھ کی گئی ہے، جب کہ 'معصوم بچہ' کا گنگو حیرت انگیز طور پر منٹو کے بابو گوپی ناتھ سے مماثل ہے۔ گنگو ممتا کی تجسیم ہے۔ وہ مردانہ انا کے زعم، غیرت کے خود فریب مہیجات اور خود غرضانہ احساسِ ملکیت سے معریٰ ہے۔ یوں اس کردار کی سادگی، بھولپن اور محبت و اعتماد نے اسے اردو کے افسانوی ادب کا ایک یادگار کردار بنا دیا ہے۔ 'غم نہ داری 'بز بخر'، 'مفت کرم داشتن' اور 'سوانگ' مزاحیہ افسانے ہیں۔ پریم چند کے پہلے دور کے افسانوں کے مطالعے کے فوراً بعد اگر کوئی 'سوانگ' کے یہ ابتدائی جملے پڑھے تو اسے بے پناہ تعجب ہو: ''راجپوت خاندان میں پیدا ہو جانے ہی سے کوئی سورما نہیں بن جاتا اور نہ نام کے پیچھے 'سنگھ' کی دُم لگا لیتے ہی سے بہادری آتی ہے۔'' (ص۱۱۹) 'گلی ڈنڈا' جوانی میں گمشدہ بچپن اس کی ناکام تلاش کا نوحہ ہے جب کہ 'روشنی' اور 'بدنصیب ماں' پریم چند کے پسندیدہ موضوعات پر مثالی افسانے ہیں۔ 'روشنی' میں وسیع تر انسانی

تناظر میں محبت ایثار اور ہمدردی کو انسانی رشتے مستحکم کرنے والا نا مختتم قرض قرار دیا گیا ہے۔ جب کہ 'بدنصیب ماں' کو گنگا ماتا کی گود میں (پریم چند کی پسندیدہ جگہ) اتارنے سے پہلے پریم چند نے اس ہوسِ زر کا نقشہ عمدگی سے کھینچا ہے جو ممتا کے چشمۂ شیریں کو بھی خشک کر دیتی ہے۔'انصاف کی پولیس' اور 'قاتل کی ماں' آزادی کی جنگ لڑنے والے دہشت پسندوں کے بارے میں ہیں۔'انصاف کی پولیس'، کی ایڈونچرس فضا اور ڈرامائیت سے قطع نظر پریم چند اس الجھن کا شکار نہیں جس کا مظاہرہ 'قاتل کی ماں'، میں ہوتا ہے کیونکہ یہاں 'انصاف کی پولیس' کا شکار سیٹھ نانک چند ہے۔ جس نے تین روپے کے بنیادی سرمائے کو اپنی مکاری اور سفا کی سے ضرب دے کر لاکھوں روپے کمائے ہیں۔ اس لئے یہاں نہ صرف شاعرانہ انصاف، کا احساس ہوتا ہے بلکہ افسانے کے بعض جملے پریم چند کی بے پناہ تخلیقی صلاحیت اور نفسیاتی بصیرت کا اظہار کرتے ہیں:
''کیسر دوہرے بدن کی عورت تھی۔ نخلِ بے ثمر، جو پت جھڑ میں بھی ہری ہری پتیوں سے لدا رہتا ہے۔ اولاد کی ناکام آرزو میں زندگی کا بڑا حصہ گزار چکنے کے بعد اب اس پر ہمیشہ ایک پر خوف مایوسی طاری رہتی تھی۔'' (ص ۱۳۵) ''جن کے گھر میں بھونی بھانگ نہیں۔ ان کے ہاں تو گھاس پھونس کی طرح بچے نکلتے آتے تھے۔ جنہیں بھگوان نے کھانے کو دیا ہے۔ وہ اولاد کے لئے ترس ترس کے رہ جاتے ہیں۔'' (ص ۱۴۴) 'قاتل کی ماں' میں رامیشوری انتہائی غیر فطری انداز میں اپنے حریت پسند بیٹے ونود کے خلاف گواہی دے کر اسے پھانسی پر چڑھانے کا سامان فراہم کرتی ہے اور پھر ونود بھی جس طرح ماں کو ہلاک کرتا ہے وہ دونوں کو بے جان کردار ثابت کرتا ہے۔ افسانے میں رامیشوری کو گاندھی جی کے پیغام کی ترسیل کا وسیلہ بنایا گیا ہے جو بڑا کمزور اور غیر مؤثر ہے۔ البتہ 'سجان بھگت'، پریم چند کا ایک مؤثر افسانہ ہے۔ عام طور پر وہ ایسے معمر کرداروں کو دھرم یا موت کے حوالے کر دیتے ہیں۔ جن کی اولاد یا لواحقین انہیں بوجھ سمجھنے لگیں۔ مگر بوڑھا سجان بھگت ان بوڑھوں میں اس لئے منفرد ہے کہ وہ اس رویے کے خلاف بھرپور مزاحمت کر کے گھر میں اپنا وقار اور اختیار بحال کر لیتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ ہر بڑا افسانہ نگار زندگی میں ایک کہانی لکھنے کا خواہاں ہوتا ہے۔ کبھی اس کی تمام کہانیاں اس ایک کہانی کا سایہ بن جاتی ہیں اور کبھی مہِ نخشب کی طرح مکمل تخلیق کا التباس یا واہمہ پیدا ہوتا ہے اور کبھی سچ مچ وہ کہانی لکھی ہی جاتی ہے 'کفن' ایسی ہی کہانی ہے۔ وہ کہانی، جس میں پریم چند کی مثالیت اور جذباتیت اس کے سماجی، نفسیاتی اور فنی شعور کی گرد بن کر رہ گئی ہیں۔ پریم چند نے ان تین سوالوں کے گرد اس کہانی کو بُنا ہے۔ (۱) زندگی کے اجالے میں بھوکے، برہنہ اور یخ بستہ انسان کو موت کے اندھیرے میں کفن، تیل، لکڑیاں اور آگ درکار نہیں تو کسی کی زندگی میں بے تعلق معاشرہ، اس کے مرنے پر بے تعلقی سے کیوں خائف ہے؟ (۲) دیہی معاشرت میں بسنے والا ہر فرد فطرت کا رفیق، سچا، محنتی اور بے ریا ہوتا ہے مگر

وہ انسانی صفات سے محروم کیوں ہوتا ہے؟ وہ مظلوم ہوتے ہوئے مکروہ کیوں ہوجاتا ہے؟ (۳) اور کراہت کا ہدف اس کی اپنی ذات ہوتی ہے یا سماجی اقدار کے اجارہ داروں کا وجود؟ افسانے کا آغاز ہی بھرپور معنویت سے ہوتا ہے: ''جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے اور اندر بیٹے کی نوجوان بیوی بدھیا درد زہ سے پچھاڑیں کھارہی تھی اور رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دلخراش صدا نکلتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے، جاڑوں کی رات تھی، فضا سناٹے میں غرق، سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہوگیا تھا۔'' (پریم چند کے نمائندہ افسانے، ص۲۲۴) محنت کا لا حاصل ثمر گھیسو اور مادھو کا تجربہ اور مشاہدہ ہے چنانچہ ان کی کاہلی، دست نگری اور بے غیرتی ان کے اندر سے باہر نہیں آئی، باہر سے اندر پہنچتی ہے: ''جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے، کہیں زیادہ فارغ البال تھے۔ وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہوجانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔'' (ص۲۲۶) گھیسو کے تجربے میں دھرم کے تضادات بھی آئے ہیں۔ اس لئے اسے اپنے بیٹے مادھو کی طرح یہ خدشہ نہیں کہ ان کی 'عیاشی' کے نتیجے میں بدھیا 'بے گوروکفن' رہ جائے گی۔ گھیسو کفن کے لئے جمع ہونے والے اِس چندے کو اڑاتے وقت جانتا ہے کہ دھرم کے پجاری پھر سے چندہ جمع کریں گے کیونکہ وہ اپنے دھرم کی لاش میں بدبو نہیں پڑنے دیں گے۔ پھر باپ بیٹے کی نشے میں جو گفتگو ہوتی ہے، جب تحت الشعور کی انگلی تھامی جاتی ہے، پاسبانِ عقل اونگھتا رہ جاتا ہے، فلسفہ وحکمت، شیخی اور رنج وملال گڈمڈ ہوجاتے ہیں: ''وہ نہ بیکنٹھ میں جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے، جو گریبوں کو دونوں ہاتھوں سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لئے گنگا میں جاتے ہیں اور مندر میں جل چڑھاتے ہیں۔'' (ص۲۳۳) ''کیوں روتا ہے بیٹا، کھس ہو کہ وہ مایا جال سے مکت ہوگئی۔ جنجال سے چھوٹ گئی، بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ ڈالے۔'' (ص۲۳۳) غرض یہ افسانہ پریم چند کے فن کا ہی نہیں۔ اُردو افسانہ نگاری کے امکانات کا بھی ایسا مظہر ہے جس میں نقطۂ نظر، عصری منظر اور تکنیک وحدت میں ڈھل گئے ہیں۔

ادب سے متعلق اپنے تصورات کی وضاحت کرتے ہوئے پریم چند نے لکھا تھا: ''آدرش وادی، ادب کو زندگی کا چربہ نہیں بلکہ چراغ مانتا ہے۔ جس کا کام روشنی پھیلانا ہے۔ ہمیں بھی آدرش ہی کی تائید اور تحفظ کرنا چاہیے۔'' [۲۶، ص۲۵۶] چنانچہ پریم چند نے ایک آدرش اپنے روبرو رکھا۔ آزادی، انصاف، صداقت اور حسن کی تلاش اور وقت کے ساتھ ساتھ ان کے آدرش اور فنی تقاضوں میں آویزش نہ رہی یا کم از کم نمایاں نہ رہی۔ پریم چند کی فکر میں ایک تضاد ابتداً ہی سے رہا ہے۔ ایک طرف تو وہ ترقی پسند تھے اور دوسری طرف مغربیت کو استعمار کے حوالے سے نفرت کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ اس لئے مغرب کے زیر اثر ہندوستانی

معاشرے، انسانی تعلقات اور رویوں میں تبدیلیوں سے وہ ہراساں رہے۔ جاگیرداری معاشرے کو صنعتی معاشرے پر ترجیح دی۔ مگر ساتھ ہی ساتھ مہاجنی تہذیب کے مقابلے میں صنعتی معاشرت بہتر دکھائی دی۔ یہی مسئلہ عورت کے بارے میں ان کے تصورات کے ساتھ ہے ان کے ہاں دوستوں کی طرح محض عورت کی رفاقت کی آرزو نہیں بلکہ وہ اسے مرد کا محافظ فرشتہ بنا دیتے ہیں، اس کے علاوہ وہ آزادی کی جنگ لڑتے ہوئے، سماجی انصاف کی جدوجہد کرتے ہوئے بھی تشدد سے خوف زدہ رہتے ہیں۔ اس لئے احتشام حسین نے بجا طور پر کہا ہے کہ ''اُن کا طبقاتی شعور، تاریخ کا مادی شعور رکھنے والے تاریخ داں کا شعور نہیں ہے۔ جو طبقوں کی کشمکش کے اساسی اصول کو سمجھتا ہے بلکہ اس انسان دوست فن کار کا تصور ہے جس کا مشاہدہ تیز اور جس کا شعور انصاف پسند ہے۔'' [۴۵،ص ۱۵۷]

ماجرا یہ ہے کہ پہلے مدرس، پھر صحافی اور سیاسی ورکر کے طور پر پریم چند اجتماعی زندگی کے محض ناظر بن کر نہیں جئے بلکہ انہوں نے اپنے آئیڈیلز کے حصول کے لئے بھرپور جدوجہد بھی کی، ساتھ ہی ساتھ عالمی ادب کا مطالعہ بھی جاری رکھا۔ وہ موپساں اور ترگنیف کے مقابلے میں چیخوف، ٹالسٹائی اور ٹیگور کے فن کے مداح رہے اس لئے پریم چند کے افسانوں میں سے محض جمالیاتی حظ، ہیئت کی لذت اور تکنیک کی غنائیت تلاش کرنے والوں کو مایوسی ہو سکتی ہے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے روشِ عام سے ہٹ کر افسانہ نگار پریم چند کے ہاں Irony کی تکنیک کے استعمال پر ایک مبسوط مقالہ لکھا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ناقابلِ تردید ہے کہ اپنے عہد کے پیکار سے بے تعلق نان کومٹڈ ادیب ایسی Irony سے بے نصیب ہی رہتا ہے۔

ooo

سعادت حسن منٹو، برصغیر کا تخلیقی ضمیر

''اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ زمانہ نا قابلِ برداشت ہے — مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں — میں تہذیب و تمدن کی اور سوسائٹی کی چولی کیا اُتاروں گا جو ہے ہی ننگی — لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں لیکن میں تختہ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھتا، سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختہ سیاہ کی سیاہی اور بھی نمایاں ہو جائے۔'' (دیباچہ: منٹو کے افسانے، ص ۱۵-۱۶)

کہانی کار جس زمین پر بیٹھ کر لوگوں کو قصہ سناتا ہے اس کے لئے اچھے موسم کا خواب اور آرزو اس کی آنکھ اور دل میں ہوتی ہے مگر کوئی صرف مدہوش کرتا ہے اور کوئی جھنجھوڑتا ہے کہ اچھی تعبیریں رتجگوں کے عوض ملتی ہیں اردو افسانے میں جب بھی حق، انصاف کی خاطر بے باکی اور مزاحمت، ریاکاری کے خلاف للکار انسانیت سے لگاؤ کے بلند آہنگ اقرار اور آزادیٔ اظہار کا ذکر ہوتا ہے، سعادت حسن منٹو کا حوالہ ناگزیر ہو جاتا ہے بلکہ میں اگر کہوں کہ اردو افسانے کو منٹو نے ہی یہ لہجہ سکھایا تو یہ مبالغہ نہ ہوگا۔ سعادت حسن منٹو کے فکر و فن کی تفہیم کے لئے ضروری ہے کہ ان کے تخلیقی ارتقاء کی اہم منزلوں کو مدنظر رکھا جائے۔ منٹو نے اپنے تخلیقی سفر کا آغاز دہشت پسندی کا خواب دیکھنے والے ایک نیم پختہ انقلابی کے طور پر کیا، باری علیگ کی زیرِ ہدایت مہم جوئی کے منصوبے بنائے گئے۔ کمرے کو 'دارالاحمر' کا نام دے کر بھگت سنگھ کا مجسمہ ہی نہیں سجایا گیا بلکہ 'وکٹر ہیوگو' اور 'آسکر وائلڈ' کے تراجم کے حوالے سے سنسنی خیز اور جذباتی پوسٹر بھی خود لکھ کر امرتسر کی دیواروں پر لگائے گئے۔ یہ زمانہ برصغیر میں قوم پرستانہ جذبات کے عروج کا زمانہ ہے اور اسی آتشیں زمانے میں منٹو کا پہلا افسانوی مجموعہ 'آتش پارے' منظرِ عام پر آتا ہے۔ 'آتش پارے' کا عنوان ہی انقلابی رومانویت اور ہنگامی اشتعال کو ظاہر کرتا ہے، رہی سہی کسر یہ مختصر دیباچہ پوری کرتا ہے۔ ''یہ افسانے دبی ہوئی چنگاریاں ہیں ان کو شعلوں میں تبدیل کرنا پڑھنے والوں کا کام ہے۔'' جلیانوالہ باغ کا سانحہ (۱۹۱۹ء) جب رونما ہوا تو منٹو سات برس کا بچہ تھا مگر اس سانحے کی اثر آفرینی دیکھئے کہ منٹو کا پہلا افسانہ 'تماشا' ہی اس حادثے کے بارے میں ہے اور یہ امر انتہائی معنی خیز ہے کہ منٹو نے اس افسانے کے مرکزی واقعے کو بچہ کی نظر سے دکھایا ہے:

(ا) ''اب، اسے یقین ہو گیا کہ فضا کا غیر معمولی سکون، طیاروں کی پرواز، بازاروں میں مسلح پولیس کا گشت، لوگوں کے چہروں پر اداسی کا عالم اور خونی آندھیوں کی آمد کسی خوفناک حادثے کی پیش خیمہ تھیں۔'' (ص ۸۰)

ب) ''اللہ میاں! میں دعا کرتا ہوں کہ تو اس ماسٹر کو جس نے اس لڑکے کو پیٹا ہے، اچھی طرح سزا دے اور

اس چھری کو چھین لے جس کے استعمال سے خون نکل آتا ہے۔'' (ص ۸۸)

اس افسانے میں ایک بڑے افسانہ نگار کے تخلیقی شعور کی اٹھان موجود ہے مگر ایک آدھ موقع پر افسانہ بے قابو بھی ہو جاتا ہے۔ ''جب ہوائی جہاز والے گولے پھینکیں تو اس کا نشانہ خطا نہ جائے اور وہ پوری طرح انتقام لے سکے — کاش! انتقام کا یہی ننھا جذبہ ہر شخص میں تقسیم ہو جائے۔'' (ص ۹۷) 'دیوانہ شاعر' نسبتاً کمزور افسانہ ہے مگر اس میں جلیانوالہ باغ ہی کے سانحے پر زیادہ کھل کر باتیں کی گئی ہیں اور ساتھ ہی ساتھ آئندہ لائحہ عمل بھی تجویز کیا گیا ہے۔ ایک آدھ جگہ افسوس بھی ہوتا ہے جب منٹو 'تماشا' میں لکھے ہوئے اس جملے کو اس افسانے میں بھی دہراتا ہے: ''موت بھیانک ہے مگر ظالم اس سے کہیں خوفناک اور بھیانک ہے۔'' (ص ۱۰۹) افسانے کے آغاز میں میکسم گورکی کا یہ قول دیا ہوا ہے: ''اگر مقدس حق، دنیا کی متجسس نگاہوں سے اوجھل کر دیا جائے تو رحمت ہو اس دیوانے پر جو انسانی دماغ پر سنہرا خواب طاری کر دے۔'' (ص ۱۰۳) افسانے کی فضا میں شعریت گھلی ہوئی ہے اور ٹالسٹائی کی طرح خطابت بھی، مگر زمین و زماں جانے پہچانے اور مانوس ہیں۔ ''آواز اس کنوئیں کے قریب سے بلند ہو رہی ہے جس میں آج سے کچھ سال پہلے لاشوں کا ایک انبار لگا ہوا تھا۔ اس خیال کے ساتھ ہی میرے دماغ میں جلیانوالہ باغ کے خونی حادثے کی ایک تصویر کھنچ گئی۔'' (ص ۱۰۴۔۱۰۵) افسانے کا سب سے زیادہ جذباتی حصہ اس دیوانے شاعر کی تقریر کا ہے، جس میں نعرے کا ہیجانی خروش، افسانویت پر غالب آ گیا ہے۔ ''انقلابی سماج کے قصاب خانے کی ایک بیمار اور فاقوں مری بھیڑ نہیں، وہ ایک مزدور ہے تنومند، جو اپنے آہنی ہتھوڑے کی ایک ضرب سے ہی ارضی جنت کے دروازے وا کر سکتا ہے — اس کی لہریں بڑھ رہی ہیں، کون ہے جو اب اس کو روک سکتا ہے۔ یہ بند باندھنے پر نہ رک سکیں گے۔'' (ص ۱۱۴) منٹو کو غلامی سے نفرت تھی، غلام بنانے والوں اور کمتر سمجھنے والوں سے نفرت تھی اور اس لئے انگریزوں سے نفرت تھی اس کا تخلیقی اظہار تو پوری توانائی کے ساتھ 'نیا قانون' میں ہوا مگر 'آتش پارے' کی 'خونی تھوک' میں بھی استاد منگو کا سا شعلۂ انتقام رقصاں ملتا ہے۔ متوسط طبقے کے دو نوجوان تعلق اور بے تعلقی کی ملی جلی فضا میں اسٹیشن پر غربت، بدحالی اور غلامی پر مکالمہ کر رہے ہیں کہ ایک انگریز صاحب نے ایک دیسی قلی کو ٹھوکر مار کے گرا دیا۔ قلی نے اپنی جان کی قیمت دس روپے لگتے دیکھ کر صاحب کو اپنے قریب بلایا اور ''منہ سے خون کے بلبلے نکالتے ہوئے کہا 'میرے پاس بھی کچھ ہے — یہ لو —' یہ کہتے ہوئے اس نے مسافر کے منہ پر تھوک دیا۔ تڑپا اور پلیٹ فارم کی آہنی چھت کی طرف مظلوم نگاہوں سے دیکھتا ہوا خالد کی گود میں سرد ہو گیا۔'' (ص ۲۲) [یہ امر معنی خیز ہے کہ 'تماشا' کا مرکزی کردار یا ناظر بھی خالد ہے] افسانے کے اختتام پر جذباتی مکالمے ادا کئے گئے ہیں۔ جب جج ملزم کو معمولی جرمانے کے بعد بری کر دیتا ہے مگر ان سے ایک استحصالی اور ریاکار نظامِ معاشرت و قانون کا نقشہ ضرور کھنچ جاتا ہے۔ ''قانون کا

قفل صرف طلائی چابی سے کھل سکتا ہے— مگر ایسی چابی ٹوٹ بھی جایا کرتی ہے۔'' (ص۲۳) 'انقلاب پسند' 'آتش پارے' کا سب سے کمزور افسانہ ہے اس میں بے پناہ جذباتیت اور نیم رس خطابت ہے البتہ 'طاقت کا امتحان'، 'جی آیا صاحب' اور 'چوری' موثر افسانے ہیں۔ 'طاقت کا امتحان'، متوسط طبقے کی ایسی بے دردی کی کہانی ہے جو نچلے طبقے کی بھوک سے لطف لیتے لیتے ایک مزدور کو موت کی نیند سلا دیتی ہے، جب کہ 'جی آیا صاحب' ایک چھوٹے بچے قاسم کی دردناک کہانی ہے جس کا مالک بے رحم اور خود غرض ہے۔ ننھا قاسم اپنی انگلیوں کو زخمی کر کے عارضی طور پر کام سے بچنے کی سبیل پیدا کرتا ہے مگر بالآخر معذور ہو کر ہسپتال میں زندگی کی آخری سانسیں گننے لگتا ہے۔ (افسانوی مجموعے 'دھواں' میں اس افسانے کے عنوان میں ہی تبدیلی نہیں انجام کو بھی بدل دیا گیا ہے مگر 'معذوری' وہاں بھی موجود ہے) فنی اعتبار سے 'چوری' زیادہ پختہ افسانہ ہے ایک بوڑھا بچوں کو اس لمحے کی روداد سناتا ہے۔ جب محرومی اور افلاس کے ساتھ ساتھ مطالعے کے شوق سے مجبور ہو کر اس نے کتاب چرائی تھی اور پکڑا گیا تھا۔ تاہم وہ بچوں سے بعد کی چوریوں کے بارے میں کہتا ہے کہ ان پر اسے فخر ہے کہ کیونکہ ہر وہ چیز جو تم سے چرائی گئی تمہیں حق حاصل ہے کہ اسے ہر ممکن طریقے سے اپنے قبضے میں لے آؤ مگر یاد رہے کہ تمہاری یہ کوشش کامیاب ہونی چاہئے ورنہ ایسا کرتے ہوئے پکڑے جانا اور اذیتیں اٹھانا عبث ہے۔'' (ص۱۳۴)

اگر چہ وارث علوی نے 'منٹو کا فن، حیات و موت کی آویزش' میں اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ ''ماتمی جلسہ واحد سیاسی کہانی ہے جو سلیقہ مندی سے لکھی گئی ہے'' [۴۵،ص۲۲۵] تاہم 'نیا قانون' اُردو کے شاہکار افسانوں میں سے ہے۔ یہ افسانہ ۱۹۳۸ء کے 'ہمایوں' میں شائع ہوا اور اس میں برطانیہ کی ان 'آئینی مراعات' پر زہر خند کی برق پاشی کی گئی ہے جو ۱۹۳۵ء کے ایکٹ کے تحت نو آبادی کی رعایا کو دی گئی تھیں۔ اس افسانے میں منٹو کے سیاسی، سماجی شعور میں نفسیاتی شعور اور فنی ریاضت و معروضیت گھل مل گئے ہیں۔ استاد منگو عالمی ادب کے زندۂ جاوید کرداروں میں سے ہے، وہ برصغیر کے معصوم انسانوں کا نمائندہ ہے جو غلامی اور استحصال سے نفرت تو کرتے ہیں مگر اس کے اظہار کے لئے مناسب موقع کی تلاش میں رہتے ہیں پھر ان کی خبر اور بے خبری میں زیادہ فاصلہ نہیں ہوتا ہاں مگر ان کے خواب اور تعبیر میں بہت فاصلہ ہوتا ہے: ''اُستاد منگو کو انگریزوں سے بڑی نفرت تھی اور اس نفرت کا سبب تو وہ یہ بتلایا کرتا تھا کہ وہ اس کے ہندوستان پر اپنا سکہ چلاتے ہیں اور طرح طرح کے ظلم ڈھاتے ہیں مگر اس کے تنفر کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ چھاؤنی کے گورے اسے بہت ستایا کرتے تھے وہ اس کے ساتھ ایسا سلوک کرتے تھے گویا وہ ایک ذلیل کتا ہے۔'' (ص۲۱) پھر انہی کے ایجنٹ منگو کے بھائی بندوں کے حصے کا نوالہ بھی چھین لیتے ہیں اس لئے ان مارواڑی سیٹھوں کے بارے میں منگو سوچتا ہے جو نئے قانون سے ہراساں ہیں: ''غریبوں کی کھٹیا میں گھسے ہوئے کھٹمل، نیا قانون ان

کے لئے کھولتا ہوا پانی ہوگا۔'' (ص۴۴) یکم اپریل منگو کی زندگی کا بظاہر غیر معمولی دن ہے کہ یہ نئے قانون کے نفاذ کا دن ہے مگر جب وہ ایک گورے کی 'ٹھکائی' کر کے حوالات پہنچتا ہے تو معمول کے عذاب کا در کھلتا ہے۔ ''نیا قانون، نیا قانون کیا بک رہے ہو قانون وہی ہے پرانا۔'' (ص۴۴) منگو کا سیاسی، سماجی احساس اور علم (جس کے مطابق روس والا بادشاہ انگریزوں کو نیا قانون لانے پر مجبور کر رہا ہے) ہر طرح کی سواریوں کے قابل فہم مکالموں کے ساتھ مل کر افسانے کی معنویت کو بڑھا دیتا ہے۔ 'اسٹوڈنٹ یونین کیمپ' کانگریس کی سول نافرمانی کی یادگار ہے۔ فنی اعتبار سے یہ افسانہ کمزور ہے تاہم اس کی معنی خیز بات یہ ہے کہ 'تماشا' اور 'خونی تھوک' کی طرح اس کے مرکزی کردار کا نام بھی خالد ہے اور گرفتاری سے پہلے خالد کی تقریر پر ہندوستان کے سیاسی مسائل پر براہ راست تبصرہ ہے۔ 'ماتمی جلسہ' ویسے تو برصغیر کے عوامی سیاسی مزاج کا مظہر ہے۔ تاہم یہ مسلمانوں کی عمومی نفسیات اور سیاسی جذباتیت کا عکس صادق ہے ــــ اتاترک مصطفیٰ کمال کی وفات پر ہند کے مسلمانوں کا ردعمل دیکھئے:

ا) ''بڑے افسوس کی بات ہے۔ اب ہندوستان کا کیا ہوگا؟ میں نے سنا تھا یہ مصطفیٰ کمال یہاں پر حملہ کرنے والا ہے۔ ہم آزاد ہو جاتے۔ مسلمان قوم آگے بڑھ جاتی ــــ افسوس تقدیر کے ساتھ کسی کی پیش نہیں چلتی!'' (ص۹۹)

ب) ''دوست ہڑتال ہوئی تو خوب ہے، پر ویسی نہیں ہوئی، جیسے محمد علی کے ٹیم پر ہوئی تھی۔'' (ص۱۰۲)

ج) ''بھئی یہ مصطفیٰ کمال تو واقعی کوئی بڑا آدمی معلوم ہوتا ہے ــــ میں جو صابن بنانے والا ہوں اس کا نام 'کمال سوپ' رکھوں گا ــــ کیوں کیسا رہے گا؟' دوسرے نے جواب دیا 'وہ بھی برا نہیں تھا۔ جو تم نے پہلے سوچا تھا، جناح سوپ ــــ یہ جناح مسلم لیگ کا بہت بڑا لیڈر ہے۔'' (ص۱۰۳)

د) ''اس نے دین کو جب علم سے علیحدہ کیا تو بہت سے قدامت پسندوں نے اس کی مخالفت کی مگر وہ سر بازار پھانسی پر لٹکا دیئے گئے اس نے جب یہ فرمان جاری کیا کہ کوئی ترک روسی ٹوپی نہ پہنے تو بہت سے جاہل لوگوں نے اسکے خلاف آواز اٹھانا چاہی مگر یہ آواز ان کے گلے ہی میں دبا دی گئی اس نے جب یہ حکم دیا کہ اذان ترکی زبان میں ہو تو بہت سے ملاؤں نے عدول حکمی کی مگر وہ قتل کر دیئے گئے ــــ 'یہ کفر بکتا ہے' ــــ 'یہ کافر ہے جھوٹ بولتا ہے' کے نعروں میں مقرر کی آواز گم ہوگئی ــــ اس کے ماتھے پر ایک پتھر لگا اور وہ چکرا کر اسٹیج پر گر پڑا۔'' (ص۱۰۴۔۱۰۵)

'شغل' پر گورکی کے 'چھبیس مرد اور ایک لڑکی' کا سایہ ہے اور حقیقت میں یہ کم تر درجے کا افسانہ ہے بلکہ غور سے دیکھا جائے تو یہ بات منٹو کے ترقی پسندانہ اور انقلابی نقطۂ نظر کے خلاف نظر آتی ہے کہ سڑک کی تعمیر کی اس لئے مذمت کی جائے کہ امیروں کی کار اس پر دوڑتی ہوئی آتی ہے اور نشیبی بستیوں کی عصمت

سے کھیلتی ہوئی چلی جاتی ہے۔ 'نعرہ' منٹو کا سب سے بلند آہنگ افسانہ ہونے کے باوصف مجروح انا کی سائیکی کی موثر تصویر کشی کرتا ہے اس افسانے میں منٹو کا لب ولہجہ ڈرامائی ہی نہیں رمزی بھی ہے: ''وہ اپنا دیا بجھا کر اور اپنے آپ کو اندھیرے میں لپیٹ کر مالک مکان کے اس روشن کمرے میں داخل ہوا جہاں وہ اپنی دو بلڈنگوں کا کرایہ وصول کرتا تھا اور ہاتھ جوڑ کر ایک طرف کھڑا ہو گیا۔ سیٹھ کے تلک لگے ماتھے پر کئی سلوٹیں پڑ گئیں۔'' (ص ۱۲۳) ''کئی بار اسے ان داتا بھگوان کا خیال آیا جو بہت دور نہ جانے کہاں بیٹھا اپنے بندوں کا خیال رکھتا ہے مگر اپنے سامنے سیٹھ کو کرسی پر بیٹھا دیکھ کر جس کے قلم کی ایک جنبش کچھ کا کچھ کر سکتی تھی وہ اس بارے میں کچھ بھی نہ سوچ سکا۔'' (ص ۱۲۴) ''کیشو لال سیٹھ جی سے ہمدردی مانگنے آیا تھا۔ جواب میں اسے دو گالیاں ملیں اس کے بے بس ردعمل نے اس کے اندر اور بھی کھلبلی مچا دی، جب اس کے سامنے ایک موٹر نے اپنے ماتھے کی بتیاں روشن کیں تو ایسا معلوم ہوا کہ وہ دو گالیاں پگھل کر اس کی آنکھوں میں دھنس گئی تھیں۔'' (ص ۱۳۱) اور پھر جذبۂ انتقام کیشو لال کی بے بسی پر غالب آ گیا اس نے بدلہ لیا اور یوں کہ وہ ''اس عالی شان ہوٹل کے نیچے کھڑا ہو گیا۔ اس برقی بورڈ کے عین نیچے قدم گاڑ کر اس نے اوپر دیکھا، سنگین عمارت کی طرف جس کے روشن کمرے چمک رہے تھے اور اس کے حلق سے ایک نعرہ — کان کے پردے پھاڑ دینے والا نعرہ، پگھلے ہوئے گرم گرم لاوے کے مانند نکلا ''ہت تیری —'' (ص ۱۳۶۔۱۳۷) اس افسانے کے اہم نکات دو ہیں پہلا یہ کہ غریب آدمی کی بھی انا ہوتی ہے۔ اسے بھی عزتِ نفس کی پامالی کا احساس ہو سکتا ہے اور دوسرا یہ کہ ضروری نہیں گالی سیٹھ یا اس کی بلڈنگ کو دی جائے اس کے بھائی بند کی بلڈنگ سے بھی مخاطب ہوا جا سکتا ہے۔ 'موم بتی کے آنسو' میں ایک معصوم بچی ہے، جس کی افلاس زدہ اندھیری کوٹھڑی میں اسکی بیوہ ماں ہے۔ جس کی سرگوشیوں میں افلاس کو وقتی طور پر ٹالنے والے گناہ کی سرسراہٹ ہے مگر ان میں یہ تڑپا دینے والی آرزو بھی ہے کہ یہ قرض اس کی زندگی میں ہی چکا دیا جائے اس کی بیٹی تک یہ قرض سود سمیت منتقل نہ ہو جائے جب کہ 'دیوالی کے دیئے' میں بظاہر غیر مرتب تصویروں سے طبقاتی کشاکش کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔

(ا) ''سرجو کمہار لاٹھی ٹیکتا ہوا آیا اور دم لینے کے لئے ٹھہر گیا۔ بلغم اس کی چھاتی میں سڑک کوٹنے والے انجن کی مانند پھر رہا تھا۔ گلے کی رگیں دمے کے باعث دھونکنی کی طرح پھولتی تھیں، کبھی سکڑ جاتی تھیں۔'' (ص ۲۵۲)

ب) ''پھر ایک مزدور آیا، پھٹے ہوئے گریباں میں سے اس کی چھاتی کے بال برباد گھونسلوں کی تیلیوں کی مانند بکھر رہے تھے۔ دیئوں کی قطار کی طرف اس نے سر اٹھا کر دیکھا اور اسے ایسا محسوس ہوا کہ آسمان کی گدلی پیشانی پر پسینے کے موٹے موٹے قطرے چمک رہے ہیں۔ پھر اسے اپنے گھر کے اندھیارے کا خیال آیا۔'' (ص ۲۵۲)

ج) ''نئے اور چمکیلے جوتے کی چر چراہٹ کے ساتھ ایک آدمی آیا اور دیوار کے قریب سگریٹ سلگانے کے لئے ٹھہر گیا۔ اس کا چہرہ اشرفی پر لگی ہوئی مہر کے مانند جذبات سے عاری تھا کالر چڑھی گردن اُٹھا کر اس نے دئیوں کی طرف دیکھا اور اسے ایسے معلوم ہوا کہ بہت سی کٹھالیوں میں سونا پگھل رہا ہے اس کے چر چراتے ہوئے چمکیلے جوتوں پر ناچتے ہوئے شعلوں کا عکس پڑ رہا ہے۔'' (ص ۲۵۲۔۲۵۳)

'اس کا پتی' بھی اسی صورت حال کا افسانہ ہے۔ بالائی طبقے کے اس نوجوان کی بد ہیئت تصویر کھینچی گئی ہے جو نہ صرف نچلے طبقے کی بیٹیوں کی عزت سے کھیلتا ہے بلکہ اسے اس وقت تعجب ہوتا ہے جب حمل کی صورت میں ٹھہرا ہوا اس کا پُر فریب وعدہ، سوال بن کر اس کے روبرو آ جائے۔

اگر چہ '۱۹۱۹ء کی ایک بات' اور 'سوراج کے لئے' قیام پاکستان کے بعد تخلیق ہوئے تاہم یہ بھی آزادی سے قبل کی تصویریں ہیں— جلیانوالہ باغ کا قتل عام منٹو کے تخیل پر محیط رہا، اس نے فنی تکمیل '۱۹۱۹ء کی ایک بات' کے روپ میں پائی۔ اس افسانے میں جہاں پورے حادثے کی تفاصیل، سیاسی عواقب اور دہشت ناک تاثرات کی عکاسی موجود ہے بلکہ روشنی اور اندھیرے کا وہ کھیل بھی موجود ہے جس میں بیان کرنے والا اپنی دانست میں ناپسندیدہ پہلوؤں کو گم کر دیتا ہے یا انہیں حسب منشاء تبدیل کر لیتا ہے۔ 'سوراج کے لئے' کا اصل موضوع تو گاندھی کی جانب سے حریت پسند نوجوانوں پر عائد کردہ غیر فطری تجرد ہے تاہم اس میں بھی نہایت تفصیل کیساتھ ہندوستان کا سیاسی منظر نامہ موجود ہے، پھر اس کا (Locale) بھی منٹو کا جانا پہچانا امرتسر ہی فراہم کرتا ہے۔ ''ایک دو دفعہ تو میرے جسم میں بڑی شدت سے یہ خواہش پیدا ہوئی کہ میں بم کی طرح پھٹ جاؤں۔ اس وقت میں نے شاید یہی خیال کیا تھا کہ یوں پھٹ جانے سے ہندوستان آزاد ہو جائے گا۔'' (ص ۱۸) ''اس دھاندلی میں ایک آتشیں انتشار تھا، لوگ شعلوں کی طرح بھڑکتے تھے، بجھتے تھے، پھر بھڑکتے تھے۔ چنانچہ اس بھڑکنے اور بجھنے، بجھنے اور بھڑکنے نے غلامی کی خوابیدہ اداس اور جمائیوں بھری فضا میں گرم ارتعاش پیدا کر دیا تھا۔'' (ص ۱۹) 'سوراج کے لئے' میں ایک باباجی بھی ہیں جو مہاتما گاندھی کا کیری کیچر ہیں۔ افسانہ کے اختتام پر یہ امر اور واضح ہو جاتا ہے جب غلام علی کہتا ہے: ''یہ کوئی کارنامہ نہیں کہ تم فاقہ کشی کرتے کرتے مر جاؤ یا زندہ رہو— قبر کھود کر اس میں گڑ جانا اور کئی کئی دن اس کے اندر دم سادھے رہنا، نوکیلی کیلوں کے بستر پر مہینوں لیٹے رہنا، ایک ہاتھ برسوں اوپر اُٹھا رکھنا۔ حتیٰ کہ وہ سوکھ سوکھ کر لکڑی ہو جائے— ایسے مداری پنے سے خدا مل سکتا ہے نہ سوراج—'' (ص ۵۳) اس افسانے میں یہ نکتہ بھی روشن ہوتا ہے کہ منٹو کو 'فطری آدمی' زیادہ عزیز ہے اور یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ 'آتش پارے' کا منٹو اس جذباتی اُبال اور وقتی اشتعال سے باہر آ چکا ہے، جو شر رفشاں عشروں، سیاسی حادثوں اور ان کے فوری ردعمل نے کم و بیش ہر لکھنے والے میں پیدا کر دیا تھا اس افسانے کا سب سے معنی خیز حصہ دیکھئے: ''یہ لوگ اُونچے ہو کر

انسان کی فطری کمزوریوں سے غافل ہوجاتے ہیں۔ بالکل بھول جاتے ہیں کہ ان کے کردار ان کے خیالات اورعقیدے تو ہوا میں تحلیل ہوجائیں گے لیکن ان کے منڈے ہوئے سر، ان کے بدن کی راکھ اوران کے گیروے کپڑے سادہ لوح انسانوں کے دماغ میں رہ جائیں گے—— دنیا میں اتنے مصلح پیدا ہوئے ہیں، ان کی تعلیم تو لوگ بھول چکے ہیں، لیکن صلیبیں، دھاگے، داڑھیاں، کڑے اور بغلوں کے بال رہ گئے ہیں۔''
(ص ۴۶، ۴۷)عصمت چغتائی کے روبرو منٹو نے ایک کشمیری لڑکی سے ایک سادہ سے عشق کا اعتراف کیا تھا۔ [۴۶،ص ۳۰۶-۳۰۷]اس معصوم تجربے کے امین منٹو کے حسب ذیل افسانے ہیں 'بیگو' 'لالٹین'، 'ایک خط'، 'موسم کی شرارت'، 'نامکمل تحریر' اور 'مصری کی ڈلی'۔ اگر منٹو کے مزاج کی جھلاہٹ اور آزار طلبی کو مدنظر رکھا جائے تو پھر 'چغد' بھی ایک طرح سے اسی تجربے کی بازگشت ہے۔ یہ اور بات ہے کہ یہ افسانہ اس موضوع کے دیگر افسانوں کی طرح سادہ رومانوی افسانہ نہیں بلکہ افسانہ نگار دانت کچکچا کے اس 'چغد' کا ذکر کررہا ہے جو افلاطونی عشق کے ہاتھوں مارا گیا۔ وقت کے ساتھ ساتھ منٹو کی دلچسپی اس فطری آدمی سے بڑھتی گئی جسے رسوم ورواج، اخلاق، مدنیت کے تقاضوں اور تہذیب کے دباؤ نے 'معمولی' بنا دیا تھا اور وہ اپنی از سرنو دریافت کی خاطر 'غیر معمولی' بننے کا خواہاں تھا، اس لئے اسے مسخ کردیا گیا تھا کہ وہ اپنی تعمیر آپ کرنے کے ایسے جتن کررہا تھا۔ جسے بعض لوگ 'مکروہ' یا ناپسندیدہ خیال کرتے ہیں۔ مثلاً 'ٹیڑھی لکیر' کے مرکزی کردار سے آپ کی واقفیت اس وقت ہی مکمل ہوتی ہے جب وہ ڈاکٹر شاکر کے رسمی فقرے کے برعکس یہ کہتا ہے 'مجھے آپ سے مل کر کوئی خوشی نہیں ہوئی'۔ (منٹو کے افسانے، ص ۴۹) بلکہ اس کا حقیقی وجود اس وقت سامنے آتا ہے جب وہ اپنی بیوی کو ہی بھگا کے لے جاتا ہے—— یا پھر منٹو کے افسانے 'بانجھ' میں اس سماجی اور اخلاقی دباؤ کو دیکھئے جو آدمی کو خود فریبی میں مبتلا کردیتا ہے۔ یا 'پانچ دن' کا وہ پروفیسر بن جاتا ہے جو عمر بھر اپنے سوشل سٹیٹس اور پبلک امیج کی خاطر اپنے جذبات قتل کرتا رہتا ہے۔ آخری وقت میں اپنے مقتول جذبات پر متعدی مرض کا لیپ کرکے ایک لڑکی کو منتقل کردیتا ہے یا وہ 'ڈرپوک' ہے جو آزادانہ جنسی تسکین کی آرزو تو رکھتا ہے مگر طوائفوں کی اندھیری گلی کی ٹمٹماتی لالٹین سے ڈر جاتا ہے اور آخر میں اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ''تم ایک بہت بڑے گناہ سے بچ گئے خدا کا شکر بجالاؤ''(منٹو کے افسانے، ص ۲۸۹) میرا نام رادھا ہے (چغد) کا راج کشور بھی اس منافقت کا آئینہ دار ہے کہ اپنی جنسی کمزوری پر اس نے نفاست کے پردے اور راکھی بندھن سجا رکھے ہیں۔

'ترقی پسند' راجندر سنگھ بیدی اور دیوندر ستیارتھی کی مضحک تصویر ہے جب کہ 'چوہے دان' بھی کسی انتہائی تعلیم یافتہ اور بظاہر اعلیٰ ادبی ذوق رکھنے والی خاتون پر طنزیے کا درجہ رکھتا ہے کہ وہ ہر اس شخص کو بوسہ دینے کے لیے آمادہ ہے جو ایک مرتبہ چوہا پکڑنے کے بعد چوہے دان کو گرم پانی سے دھوتا ہو۔ 'گرم سوٹ' بھی کسی ایسے ادیب کا طنزیہ خاکہ ہے جو گرمیوں میں بھی اکلوتا گرم سوٹ پہنے رکھتا ہے۔ (میرا جی کی طرف

ذہن جاتا ہے مگر میرا جی کا محض گرم سوٹ ہی تو جاذب نگاہ نہیں تھا) 'ڈھارس'، 'شہ نشین پر' اور 'میرا اور اس کا انتقام' منٹو کے مجموعی افسانوی مزاج سے لگا نہیں کھاتے، کیونکہ ایک طرف یہ ڈرامائیت سے خالی ہیں کہ ان کے واقعات چیختے ہوئے نہیں بلکہ ان کے کردار سیدھی لکیریں ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان میں نسوانی بدن کی نرمی اور میٹھی آنچ موجود ہے۔ 'پریشانی کا سبب' اور 'ایکٹرس کی آنکھ' منٹو کی فلمی دنیا سے متعلق خام یادوں کا چلتا ہوا سا اظہار ہے۔ البتہ 'قبض' کا عبدالرحمان محض فلمی دنیا کا ایک ادنیٰ فرد ہے جو اپنے محسنوں کو خوش کرنا چاہتا ہے، ان کے کام آنا چاہتا ہے، ان کے امراض کا علاج تجویز کرنا چاہتا ہے مگر وہ محض قبض کا علاج جانتا ہے اس لئے وہ اپنے ہر مہربان کو یہ یقین دلانے کی کوشش کرتا رہتا ہے کہ اس کے مخاطب کو قبض ہے۔ 'شکاری عورتیں' کے افسانے 'جنٹلمینوں کا برش' کو اسی عبدالرحمٰن کی معنوی توسیع سمجھنا چاہئے۔ 'وہ خط جو پوسٹ نہ کئے گئے' منٹو کے مخصوص طنزیہ اسلوب میں لکھا گیا ہے مگر یہ اتنا موثر نہیں جتنا بعد میں منٹو کے سیاسی موضوعات پر طنزیہ خطوط۔ 'نیا سال' (دھواں) واقعات اور کرداروں کو منہا کر کے افسانہ لکھنے کی ایک ادھوری کوشش قرار دی جا سکتی ہے۔ جب کہ 'پھولوں کی سازش' پر پہلی نظر میں انشائے لطیف کا گمان ہوتا ہے مگر یہ چند اقتباسات دیکھئے اور پھر اس دعوے کو کہ یہ منٹو کا ہی نہیں اردو کا پہلا مکمل علامتی افسانہ ہے۔

۱۔ ''باغ میں جتنے پھول تھے سب کے سب باغی ہو گئے۔ گلاب کے سینے میں بغاوت کی آگ بھڑک رہی تھی ــــ اس نے اپنی کانٹوں بھری گردن اُٹھائی اور غور و فکر کو بالائے طاق رکھ کر اپنے ساتھیوں سے مخاطب ہوا ــــ کسی کو کوئی حق حاصل نہیں کہ ہمارے پسینے سے اپنے عیش کا سامان مہیا کرے ــــ ہماری زندگی کی بہاریں ہمارے لئے ہیں اور ہم اس میں کسی کی شرکت گوارا نہیں کر سکتے۔'' (ص ۱۲۱)

۲۔ ''گل خیرو، جو دور کھڑا گلاب کی قائدانہ تقریر پر غور کر رہا تھا بولا، قطرہ قطرہ مل کر دریا بنتا ہے، گو ہم ناتواں پھول ہیں لیکن اگر ہم سب مل جائیں تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم اپنی جان کے دشمن کو پیس کر نہ رکھ دیں ہماری پتیاں، اگر خوشبو پیدا کرتی ہیں تو زہریلی گیس بھی تیار کر سکتی ہیں۔'' (ص ۱۲۳)

۳۔ ''چنبیلی کی کلی نے اپنے مرمریں جسم پر ایک تھرتھری پیدا کرتے ہوئے کہا 'یہ سب بیکار باتیں ہیں ــــ آؤ تم مجھے شعر سناؤ۔ میں آج تمہاری گود میں سونا چاہتی ہوں۔'' (ص ۱۲۲)

۴۔ ''گلاب مدہوش ہو گیا۔ چاروں طرف سے ایک عرصہ تک دوسرے پھولوں کی صدائیں بلند ہوتی رہیں۔ مگر گلاب نہ جاگا ــــ ساری رات وہ مخمور رہا۔'' (ص ۱۲۳)

۵۔ ''صبح، کانا مالی آیا، اس نے گلاب کے پھول کی ٹہنی کے ساتھ چنبیلی کی کلی چمٹی ہوئی پائی۔ اس نے اپنا کھردرا ہاتھ بڑھایا اور دونوں کو توڑ لیا۔'' (ص ۱۲۳)

اس افسانے کا انجام مبہم ہے، پھولوں کو مالی کا ڈراوا دے کر پھولوں کو متحد نہیں کیا جا سکتا، اسی

طرح چنبیلی ترغیب وتحریص کا ذریعہ تو ہے مگر اس کی مخصوص معنویت کیا ہے؟ یہاں اشارہ انگیزی اسے اور بلیغ بنا سکتی تھی۔ 'سجدہ' ایک شرابی کی توبہ اور پھر شکستِ توبہ کا منظر پیش کرتا ہے۔ افسانے کی اہمیت محض اتنی ہے کہ باری علیگ کے خاکے میں منٹو نے اسے 'سچا واقعہ' قرار دیا ہے۔ 'شوشو' منٹو کے افسانوں کی پہلی شریف زادی ہے جو اپنے ہمزاد کے لئے اپنے سینے میں موجزن تند وتیز جذبوں کا برملا اظہار اپنی ایسی سہیلی کے روبرو کرتی ہے جس کے سینے سے وقتاً فوقتاً اس کا مرتعش سینہ مس ہوتا رہتا ہے اور پھر وہ وحشت کے ساتھ اپنی سہیلی کے ہونٹ چوم لیتی ہے۔ 'منتر' ایک چھوٹے بچے کی معصوم شرارت پر مبنی افسانہ ہے اور منٹو کے چند کامیاب اور موثر افسانوں میں سے ہے — جنہیں گلہ ہے کہ منٹو محض گرد وغبار، کیچڑ اور غلاظت میں لت پت محسوسات کی کہانیاں لکھتا ہے انہیں یہ افسانہ ضرور پڑھنا چاہئے۔ 'مُس ٹین والا' ہم جنسی کے رجحان یا اس کے آسیب کا نفسیاتی افسانہ ہے۔ 'میرا ہم سفر' بھی ایک ایسے ذہنی مریض کی روداد ہے جسے اس کا ہم سفر ذہنی طور پر صحت مند قرار دیتا ہے مگر افسانے کے اختتام پر متکلم سوچ میں پڑ جاتا ہے، جب ''اٹھا اور کوٹ اُتار دیا۔ پھر قمیض کو پتلون کی گرفت سے آزاد کر کے اس نے اسے بھی اُتار دیا — وہ واقعی ایک رنگ برنگے فیتوں والا زنانہ سوئیٹر پہنے ہوئے تھا کیا آپ کو پسند ہے؟ یہ میں نے اس لئے پہن رکھا ہے کہ اگر سوشیلا نے اس کے لینے سے انکار کر دیا تو میں اسے پہنے ہی رہوں گا۔ اس زنانہ سوئیٹر میں وہ کس قدر عجیب معلوم ہوتا تھا۔'' (ص ۱۴۵) 'الو کا پٹھا' خالص منٹو کا افسانہ ہے کہ اس کا مرکزی کردار کسی کو 'الو کا پٹھا' کہنے کا خواہاں ہے مگر افسانے کے اختتام پر اسے یہی لفظ سننے پڑ جاتے ہیں۔ 'کبوتروں والا سائیں' بلونت سنگھ کے سٹائل کا افسانہ ہے۔ (مزار کا تکیہ، بھنگ چرس، کبوتر، ڈاکو، لڑکی کا اغواء) 'پہچان' وہ دروازہ ہے جو منٹو کے افسانوں میں پہلی مرتبہ اس گلی میں کھلتا ہے جہاں محض کج روانسان نہیں، جہاں محض تماشا اور تماشائی نہیں، جہاں محض طبلہ، موتیے کا ہار، گھنگھرو، شراب، دلال، نائیکہ، لہراتے ہوئے نوٹ، بکتی ہوئی زمینیں، گروی رکھی ہوئی عزتیں، خالی جام ایسے کھنکتے قہقہے اور مثانوں پر زور ڈال کر پیشاب کی کوشش کرنے والے، سنیاسیوں کے زیر اثر تماش بین نہیں بلکہ ہمارے سماجی اور اخلاقی تضادات کی کراہت مجسم ہو گئی ہے۔ تہذیب کا ملبہ اور علم کا کھنڈر اس دیئے کی لو میں بکنے کے لئے بیٹھی طوائف کا غازہ بن گیا ہے۔ منٹو کے ایک مضمون 'عصمت فروشی' کے بعض اقتباسات دیکھئے: ''یہ عورتیں اجڑے ہوئے باغ ہیں۔ گھورے ہیں، جن پر گندے پانی کی موریاں بہہ رہی ہوں یہ ان گندی موریوں پر زندہ رہتی ہیں — دل ایسی شے نہیں جو بانٹی جا سکے اور مرد کے مقابلے میں عورت کم ہرجائی ہوتی ہے۔ چونکہ ویشیا عورت ہے اس لئے وہ اپنا دل تمام گاہکوں میں تقسیم نہیں کر سکتی۔'' [۴۷، ص ۱۵۲، ۱۵۷، ۱۶۶] اسی طرح جوگیشوری کالج بمبئی کی بزم ادب سے خطاب کرتے ہوئے منٹو نے کہا تھا: ''چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے۔ میرے افسانوں

کی ہیروئن نہیں ہوسکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہوسکتی ہے۔ جورات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اُٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آرہا ہے اس کے بھاری بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی اچٹی ہوئی نیندیں منجمد ہوگئی ہیں۔ میرے افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں۔ اس کی غلاظت اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس گالیاں، یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔'' (لذت سنگ، ص۱۹) اس گلی میں 'ہتک' کی سوگندھی بیٹھی ہے۔ اسی گلی میں فوبھابائی سراج، شاردا، جانکی، سلطانہ، شانتی، لتا اور زینت بھی ہیں تو خوشیا، صادق خان، شنکر بھی مگر میرے خیال میں طوائف کے موضوع پر 'ہتک' اور 'کالی شلوار' کو منٹو کے نمائندہ افسانے قرار دیا جاسکتا ہے۔ 'ہتک' کی افسانوی بنیاد پر سید عابد علی عابد کو یہ اعتراض ہے کہ طوائف کے لئے تو ہتک معمول کی بات ہے، اس لئے سوگندھی کا غیر معمولی ردعمل کیوں؟ [۴۸، ص۶۲۲-۶۲۳] ماجرا یہ ہے کہ ناول نگار کے مقابلے میں افسانہ نگار کسی کردار کی زندگی کے کسی معنی خیز لمحے کا انتخاب کرتا ہے، یاد، منظر یا واقعے کے سلسلے کی ایک کڑی پر توجہ مرکوز کرتا ہے، اس لئے 'ہتک' میں تماشبین کے منہ سے نکلا ہوا ایک لفظ 'اُونہہ' سوگندھی کی زندگی کا وہ لمحہ بن جاتا ہے، جب اس کا غیظ و غضب مردانہ سماج کے واجب الادا قرضے کی سود سمیت ادائیگی بن کے خراج پاتا ہے۔ سوگندھی کی زندگی میں ایسے ایک ہزار لمحے آئے ہوں گے مگر اس لمحے کی معنویت 'اونہہ' کا سامنا کرنے سے پہلے کی سوگندھی کی کھولی میں اُتری جبر کی ایک ہزار راتوں میں تلاش کی جائے اور اس 'اونہہ' کے بعد خود فریبی کا وہ تار تار پردہ بھی پیشِ نظر ہونا چاہئے جو مادھو کی صورت میں اُس نے اپنی غلیظ کھولی کی دہلیز پر لٹکا رکھا تھا— تھوکوں سے لتھڑی ہوئی چولی، بدبودار بستر، مکروہ کھولی، ننگے ہوئے بدن کو ٹٹولنے والی روشنی، مُنہ کی کڑواہٹ اور خارش زدہ کُتا! ان سب امیجز نے مل کر ایسی وحشت ناک تصویر بنائی ہے کہ اردو میں اس کے مقابلے کا کوئی افسانہ نہیں۔ 'کالی شلوار' پر مقدمہ چلایا گیا تھا، اس پر بے حد تعجب ہوتا ہے، ممکن ہے بعض لوگوں نے اسے 'کھول دو' کا پہلا حصہ سمجھا ہو حالانکہ یہ طوائف کے موضوع پر لکھے جانے والے اردو کے بے ضرر ترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ دراصل منٹو کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ اس کی طوائف خانم، بسم اللہ جان، خورشید یا امراؤ جان ادا نہیں، اس کی طوائف تو پریم چند کی سمن بھی نہیں، یہ تو طوائف کی دُنیا کے نچلے یا محروم طبقے کی ایک فرد ہوتی ہے، گلی کی بدرو میں رینگنے والا ایک حقیر کیڑا، اس لئے مقدمہ چلانے والوں کی سمجھ میں یہ بات نہ آئی ہوگی کہ آخر کالی شلوار کی سلطانہ چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کے لئے بھی محتاج کیوں ہے؟ خُدا بخش کا کیمرہ اس کی زندگی میں فلم کے بغیر چل رہا ہے، محرم کے موقع پر اسے کالی شلوار کی ضرورت ہے جو شنکر نہایت مہارت کے ساتھ پوری کر دیتا ہے، اسے بس ایک طوائف کی ضرورت کا تبادلہ دوسری طوائف کی احتیاج سے کرنا پڑتا ہے۔ 'دس روپے' (منٹو کے افسانے) کی نوعمر سریتا بھی بظاہر بکاؤ مال ہے، مگر ٹھہریئے ''سریتا کے باپ کو جو ریلوائی

میں کام کرتا تھا، بڑے صاحب نے گالی دی، تو—سرتیا کے باپ کے منہ میں جھاگ بھر آیا اور وہ صاحب سے کہنے لگا 'میں تمہارا نوکر نہیں، سرکار کا نوکر ہوں۔ تم مجھ پر رعب نہیں جما سکتے۔ دیکھو اگر پھر گالی دی تو یہ دونوں جبڑے حلق کے اندر کردوں گا۔' بس کیا تھا، صاحب تاؤ میں آ گیا اور اس نے ایک اور گالی سنا دی۔ اس پر سرتیا کے باپ نے غصے میں آ کر صاحب کی گردن پر ایسی دھول جمائی کہ اس کا ٹوپ دس گز پرے جا گرا— پھر بھی وہ بڑا آدمی تھا۔ آگے بڑھ کر اس نے سرتیا کے باپ کے پیٹ میں اپنے فوجی بوٹ سے اس زور کی ٹھوکر ماری کہ اس کی تلی پھٹ گئی اور وہیں لائنوں کے پاس گر کر اس نے جان دے دی۔ سرکار نے صاحب پر مقدمہ چلایا اور پورے پانچ سو روپے سرتیا کی ماں کو اس سے دلوائے۔'' (ص ۲۹۲) جس شخص نے گالی برداشت نہ کی تھی، معاشرے نے اس کی بیٹی کو نیلامی پر چڑھا دیا اور اس عمر میں جو اس کے ہنسنے کھیلنے کی عمر ہے، کالج کے کچھ شرمیلے نوجوان دس روپے دے کر اس کو اپنی موٹر میں پھنسا کر بٹھا دیتے ہیں، وہ چلتی موٹر میں امنڈتی ہوا سے کھیلتی ہے، ہر ایک کی گود میں لوٹتی ہے، ساحلِ سمندر پر قہقہے لگاتی اور شور مچاتی ہے اور جب وہ نوجوان اسے گھر واپس چھوڑنے لگتے ہیں تو انہیں دس روپے واپس کر دیتی ہے۔ پھر دست بدست جنسی استحصال کا شکار ہونے والی 'نیلم' ہے (میرا نام رادھا ہے) جو راج کشور کی مریضانہ نفاست اور بہن بنانے کی اتنی ہی مریضانہ عادت کا پردہ اپنے ناخنوں سے نوچ پھینکتی ہے اور جب اپنی خواہش کی وحشت، لپ اسٹک سے لتھڑے اپنے ہونٹوں میں منتقل کر کے راج کشور کا بوسہ لیتی ہے تو وہ ''انجام رسیدہ عورت کی طرح ٹھنڈا ہو گیا۔'' (ص ۱۲۵) اور ایک 'جانکی' ہے جو طوائف ہونے کے باوجود اپنے جسم سے وابستہ مردوں کی ماں ہے اور پھر جانکی ہی کی معنوی توسیع 'ممی' کو سمجھئے —— رُکمابائی (پڑھئے کلمہ) اسی قبیلے کی فرد ہے مگر سادیت پسند! جنسی عمل کے پہلے مرحلے میں وہ اپنے مرد ساتھی سے مالش کرواتی ہے اور آخری مرحلے میں بچھو کی طرح اسے ہلاک کر دیتی ہے۔

'دھواں'، 'پھاہا' اور 'بلاؤز' منٹو کے بدنام ترین افسانے ہیں۔ منٹو کے طرف دار (حسن عسکری، ممتاز شیریں، وارث علوی) اصرار کرتے ہیں کہ ان افسانوں میں زندگی اور انسانی فطرت کی تہیں کھلتی ہیں اور ترقی پسند ناقدین منٹو کے انہی افسانوں کو رجعت پسندانہ، فحش اور خود لذتی کے شکار افسانے قرار دیتے ہیں۔ درحقیقت یہ افسانے جنسی نفسیات کے شعور کے مظہر ہیں، پہلے تینوں افسانوں میں سن بلوغت کی نامعلوم مگر سنسنی خیز لذتوں کا ذکر کیا گیا ہے جو جنسی تعلیم نہ ہونے اور اخلاقیات کے غلط تصور کی وجہ سے خوف اور احساس گناہ سے دوچار کرتی ہے ('بلاؤز' کا جواب اوپندرناتھ اشک نے اپنی دانست میں 'اُبال' میں دیا تھا) جب کہ 'بُو' کا موضوع نسبتاً پیچیدہ اور تہہ دار ہے۔ گھاٹن کے بدن کا پسینہ اور میل اسے 'خاک زاد' بنا دیتا ہے چنانچہ خاک کے پتلے رندھیر کے سامنے جب عطر و گلاب میں بسی اور پھولوں میں لپٹی دلہن لائی جاتی ہے تو وہ

اس لیے کسی بھی طرح کی جنسی رغبت سے خود کو محروم پاتا ہے۔'بابو گوپی ناتھ' منٹو کا لازوال افسانہ ہے، وہ طوائف کے وجود میں تو ممتا کی تجسیم دکھا چکا تھا مگر ایک رنڈی باز کے معصوم بطن اور پاک باز روح کا جلوہ بابو گوپی ناتھ کے کردار میں ہی دکھائی دیتا ہے۔ممتاز شیریں نے اپنے ایک مضمون' معصیت معصومیت انسان کا تصور منٹو کے افسانوں میں' میں لکھا ہے' بابو گوپی ناتھ جو کچھ بھی کرتا ہے، بڑے خلوص سے کرتا ہے، یہاں تک کہ اس کے اپنے آپ کو دھوکا دینے میں بھی ایک طرح کا خلوص ہے— زینت ایک انفعالی کردار ہے، اس کی سادہ پُر خلوص ہستی بجائے خود ایک آئینہ بن گئی ہے، جس میں بابو گوپی ناتھ کے خلوص، فیاضی اور وسیع القلبی کا عکس پڑتا ہے۔[۴۹،ص۲۰۱-۲۰۲] بابو گوپی ناتھ کو رنڈی کے کوٹھے اور پیر کے مزار پر سکون ملتا ہے مگر اس کی زندگی میں عظمت اور طہارت کا لمحہ تب نازل ہوتا ہے جب وہ اپنی محبوبہ زینت کی شادی کسی شریف آدمی سے کرتا ہے۔

منٹو کے مضامین میں 'ایک اشک آلود اپیل' کا عنوان ہی نہیں لب ولہجہ بھی جذباتی ہے مگر فسادات سے متعلق یہ منٹو کے نقطۂ نظر کا براہِ راست اظہار ہے اس کے چند اقتباسات دیکھئے:''ہندوستان حصولِ آزادی کی منزل سے گھسیٹ کر ایک وسیع اور تاریک کھائی میں پھینک دیا گیا— دنیا میں جہاں اہلِ درد اور انسانیت دوست انسان ہیں۔وہاں ایسے افراد بھی ہیں جن کا بیشتر وقت تلواروں اور چھریوں کی دھاریں تیز کرنے میں گزرتا ہے اور جو ہر وقت ایسے موقع کی تلاش میں رہتے ہیں کہ وہ اپنے تیز کئے ہوئے ہتھیار لوگوں کے ہاتھ میں دے کر خونریزی کا سماں دیکھیں اور پھر خون کے اس تالاب سے اپنی حرص اور اپنے مفاد کی پیاس بجھائیں— یہ وہ لوگ ہیں جو چاہتے ہیں کہ بازاروں میں دیگر اجناس کی طرح انسانی گوشت پوست کی دکانیں بھی ہوں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو ہندوستان کے ہر عضو کو مفلوج دیکھنا چاہتے ہیں جو اپنی مادرِ وطن کو آزاد دیکھنے کے خواہشمند نہیں— جن لیڈروں نے مذہب کا ڈھنڈورہ پیٹ کر اور اپنا گلا پھاڑ پھاڑ کر شہریوں کے جذبات کو مشتعل کیا ہے اور یہاں کے گلی کوچوں کی سلوں پر ایک خونچکاں داستان کے نہ مٹنے والے حروف کندہ کئے ہیں۔انہیں اس حقیقت سے باخبر ہونا چاہئے کہ ملک میں ایسی صاحب فہم ودانش جماعت موجود ہے جو ان کی شرانگیزیوں کو خوب سمجھتی ہے— قصر آزادی کی تعمیر فرقہ وارانہ فسادات کے شکار انسانوں کے لہو اور خود غرض لیڈروں کے نمائشی پروپیگنڈے سے نہیں ہو سکتی— اس لئے ضرورت ہے کہ ان فساد پرور لیڈروں کا مقاطعہ کیا جائے اور ہر چہار اکناف سے ان پر لعنتیں برسائی جائیں۔''[۴۷،ص۸۸-۸۹،۹۰] بمبئی کے شہریوں کے نام منٹو کی اس اپیل کے پیچھے ممکن ہے کہ وقتی اور مقامی مصلحتیں بھی ہوں مگر ایک ایک لفظ کے پیچھے منٹو کا کرب بول رہا ہے اس لئے فسادات سے متعلق منٹو کے رویے کو انسان دشمن رویہ کہنا بجائے خود بے دردی ہے۔ہاں منٹو تخلیقی عمل میں فارمولوں کی حکمرانی کا قائل نہیں تھا وہ انسان کو وقتی اور ہنگامی

اخلاقی یا سیاسی مقاصد کے تابع بھی نہیں دیکھنا چاہتا تھا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ جانتا تھا کہ بڑے سے بڑے سانحہ کا ادبی اظہار بے درد معروضیت کا تقاضا کرتا ہے اس لئے فسادات سے متعلق منٹو کا عمومی رویہ سطحی، جذباتی یا ہنگامی نہیں۔

محمد حسن عسکری نے 'سیاہ حاشیے' پر حاشیہ آرائی یوں کی ہے کہ ''نہ انہوں نے (منٹو نے) ظالموں پر لعنت بھیجی ہے نہ مظلوموں پر آنسو بہائے ہیں انہوں نے یہ تک فیصلہ نہیں کیا کہ ظالم لوگ برے ہیں یا مظلوم اچھے ہیں۔'' (ص ۱۲) میرے خیال میں یہ درست نہیں اس نے قاتلوں کے سامنے آئینہ رکھ دیا ہے جس میں ان کی بربریت اور انسانی فطرت کی کشاکش کی پیچیدہ تصویر واضح طور پر دکھائی دیتی ہے، منٹو کسی بھی موقع پر انسان دوستی کا رویہ ترک نہیں کرتا یہ اور بات ہے کہ یہاں اس کے زہرخند کی رمزیت میں ظالم، مظلوم اور ظلم ملفوف ہیں وہ عموماً دوسرے معاصرین کی طرح کھلے اور 'ننگے' اشارے نہیں کرتا۔ 'سیاہ حاشیے' میں بظاہر '۳۲' افسانچے ہیں ان میں 'تعاون' اور 'مزدوری' بھی ہیں جو ساٹھ اور ستر جملوں پر مشتمل ہیں۔ 'آرام کی ضرورت'، 'الہنا' اور 'دعوتِ عمل' بھی جو دو دو اور تین فقروں کے افسانچے ہیں۔ ممتاز مفتی نے 'سیاہ حاشیے' کے تمام افسانچوں کو ایک مختصر افسانہ قرار دیا ہے اور بلا شبہ یہ رائے بے حد وقیع ہے۔ [۵۰، ص ۱۴۳]

منٹو نے سیاہ حاشیے اس آدمی کے نام معنون کی ہے ''جس نے اپنی خونریزیوں — کا ذکر کرتے ہوئے کہا جب میں نے ایک بڑھیا کو مارا تو مجھے ایسا لگا مجھ سے قتل ہو گیا ہے۔'' (منٹو کے رویے کو انسان دشمن قرار دینے والے اسی انتساب پر ہی توجہ دیتے۔) 'سیاہ حاشیے' میں منٹو کی Irony جس معراج کو پہنچی شاید ہی 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کے سوا کسی اور تحریر میں ایسا ہوا ہو۔ اس نے قتل و غارت، آتش زنی، لوٹ مار، عصمت دری، مذہبی اشتعال اور حیوانیت کے اس جنگل میں ایک عجیب الاؤ روشن کیا۔ اس 'مقدس آگ' میں ایک کشمیری مزدور کی شبیہہ ابھرتی ہے جو اپنے بچوں کے لئے چاول کی بوری اٹھا کے بھاگا جا رہا ہے۔ پولیس پکڑ لیتی ہے تو وہ اپنی مزدوری چار آنے مانگتا ہے۔ ایک گھر کا مالک دکھائی دیتا ہے جو نہایت سکون اور اطمینان سے بلوائیوں کی لوٹ مار کو نظم و ضبط میں لانے کی کوشش کر رہا ہے ایک پٹھان کا عکس ابھرتا ہے جو ایک تھرموس پر اسلئے قبضہ کرتا ہے کہ گرمیوں میں اس کی نسوار گرم اور سردیوں میں سرد رہے گی۔ ایسے 'جینی' نظر آتے ہیں جن کے دھرم میں 'جیو ہتیا' پاپ ہے۔ اس لئے وہ اقلیتی فرقے کے افراد کے ساتھ مناسب کاروائی کے لئے انہیں دوسرے محلے کے آدمیوں کے سپرد کر دیتے ہیں۔ پھر ایسے مقتول ہیں جو مرنے سے پہلے کہتے ہیں ''مار ڈالو لیکن خبردار، جو میرے روپے پیسے کو ہاتھ لگایا۔'' (ص ۴۳) اور ایسے بھی ''مجھے نہ مارو — میں تعطیلوں میں اپنے گھر جا رہا ہوں — 'ایسے بُت شکن' بھی جو سر گنگا رام کے بت پر حملہ آور ہوتے ہیں پھر زخمی ہو کر سر گنگا رام ہسپتال میں پہنچ جاتے ہیں — ایسے قاتل بھی جن کی چھری پیٹ چاک کرتی ہوئی ناف کے نیچے

تک جا پہنچتی ہے تو وہ افسردہ ہو کر کہتے ہیں چ، چ، چ، مشٹیک ہو گیا۔'' (ص ۵۵) یا یہ اپیل سن کر ''میری آنکھوں کے سامنے میری جوان بیٹی کو نہ مارو۔'' ان کا دل پسیج جاتا ہے اور کہتے ہیں ''چلو اسی کی مان لو، کپڑے اتار کر ہانک دو ایک طرف۔'' (ص ۵٦) اور ایسے صفائی پسند بھی جو 'مرغے' کو ڈبے میں 'حلال' نہیں کرنا چاہتے کہ گندگی پھیلے گی۔

فسادات (۴۷) پر منٹو کے دوسرے افسانے حسب ذیل ہیں: 'کھول دو'، 'شریفن'، 'عزت کے لئے'، 'ڈارلنگ' (نمرود کی خدائی) 'ٹھنڈا گوشت' (ٹھنڈا گوشت) 'سہائے'، 'رام کھلاون' (خالی بوتلیں خالی ڈبے) 'وہ لڑکی' (سرکنڈوں کے پیچھے) 'گورمکھ سنگھ کی وصیت' (یزید) اور موذیل (سڑک کے کنارے)—— 'ہرنام کور' (نمرود کی خدائی) اور 'مسٹر معین الدین' (پھندنے) میں جزوی طور پر اس موضوع کا تذکرہ ہوا ہے۔ 'وہ لڑکی' (سرکنڈوں کے پیچھے) منٹو کا کمزور ترین افسانہ ہے۔ افسانے کا آغاز تو 'بو' کی تدبیر کاری کی یاد تازہ کرتا ہے مگر افسانے کے اختتام پر منٹو ''اسلامی ناول'' لکھنے والے مصنفوں کا انداز اختیار کر لیتے ہیں اعتراض یہ نہیں کہ ایک مسلمان لڑکی اپنے باپ کے قتل کا انتقام سریندر سے کیوں لیتی ہے؟ مسئلہ یہ ہے کہ اس وحشت ناک فضا میں ایک جوان لڑکی، رندھیر کے گھر بیٹھی ہے اور کسی بلوائی کی نظر اس پر نہیں پڑتی اور پھر سب سے بڑھ کر یہ کہ رندھیر ایسا قاتل لڑکی کے معصومانہ مطالبے پر اپنا پستول اس کے حوالے کر دیتا ہے۔ 'سہائے' کے آغاز پر خلافِ معمول منٹو کی ایک جذباتی تقریر ہے مگر اس سے منٹو کے نقطۂ نگاہ کو سمجھنے میں بہت مدد ملتی ہے: ''یہ مت کہو کہ ایک لاکھ ہندو اور ایک لاکھ مسلمان مرے ہیں یہ کہو کہ دو لاکھ انسان مرے ہیں—— اور یہ اتنی بڑی ٹریجیڈی نہیں کہ دو لاکھ انسان مرے ہیں۔ ٹریجیڈی اصل میں یہ ہے کہ مارنے اور مرنے والے کسی بھی کھاتے میں نہیں گئے۔ ایک لاکھ ہندو مار کر مسلمانوں نے یہ سمجھا ہو گا کہ ہندو مذہب مر گیا ہے لیکن وہ زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ اسی طرح ایک لاکھ مسلمان قتل کر کے ہندوؤں نے بغلیں بجائی ہوں گی کہ اسلام ختم ہو گیا ہے مگر حقیقت آپ کے سامنے ہے —— وہ لوگ بے وقوف ہیں جو سمجھتے ہیں کہ بندوقوں سے مذہب شکار کئے جا سکتے ہیں۔'' (خالی بوتلیں، خالی ڈبے) سہائے ایک دلال تھا، فسادات کی بھینٹ چڑھا تو مرتے وقت اس کے لہو نے عجیب گواہی دی کہ وہ اپنی طوائفوں کی جانب سے سونپی امانتوں کا سچا امین تھا ''اس نے درد کی تکلیف سے دوہرے ہوتے ہوئے بڑی مشکلوں سے اپنی قمیض کے بٹن کھولے اور اندر ہاتھ ڈالا مگر جب کچھ اور کرنے کی اس میں ہمت نہ رہی تو مجھ سے کہا ''نیچے بنڈی ہے —— ادھر کی جیب میں کچھ زیور اور بارہ سو روپے ہیں —— یہ —— یہ سلطانہ کا مال ہے، میں نے —— میں نے ایک دوست کے پاس رکھا ہوا تھا —— آج اسے —— آج اسے بھیجنے والا تھا —— کیونکہ —— کیونکہ آپ جانتے ہیں خطرہ بہت بڑھ گیا ہے —— آپ اسے دے دیجئے گا۔'' (خالی بوتلیں، خالی ڈبے، ص ۳۴) رام کھلاون، مسلمان متکلم کا

ہندو دھوبی ہے جس کے ساتھ ایک مرتبہ اس نے حسن سلوک کرتے ہوئے اس کا علاج کرایا تھا۔فسادزدہ علاقے میں گھِر کر وہ احسان جتلاتا ہے ’’رام کھلاون ہے— ہم پوچھتا ہے وہ کدھر رہتا ہے— دس برس سے وہ ہمارا دھوبی ہے— بہت بیمار تھا— ہم نے اس کا علاج کرایا— ہماری بیگم— ہماری میم صاحب یہاں موٹر لے کر آئی تھی— دل ہی دل میں میں خفیف ہوا کہ انسان اپنی جان بچاتے کے لئے کتنی نیچی سطح پر اتر آتا ہے۔‘‘ (خالی بوتلیں، خالی ڈبی، ص ۵۹) مگر اس افسانے کا معنویت سے بھرپور حصہ وہ ہے جہاں رام کھلاون پچھتاوے کے آنسو بہاتا ہوا کہتا ہے: ’’ساب، مجھے معاف کردو— یہ سب دارو کا قصور تھا— اور دارو— دارو آج کل مفت ملتی ہے۔سیٹھ لوگ بانٹتا ہے کہ پی کر مسلمین کو ماردو۔‘‘ (ص ۶۱) ’ڈارلنگ‘ کے پس منظر میں تو فسادات کی ہاؤ ہو ہے مگر درحقیقت یہ عصمت دری کے ماحول میں ایک اُدھیڑ عمر عورت کی نفسی واردات ہے جو جان کی امان پانے کے بعدرات کے اندھیرے میں ایسی مغویہ بن گئی جو ایک لمبے عرصے بعد اپنے اوپر ہاتھ ڈالنے والے مرد کو اپنا آپ سونپنے کے لیے تیار تھی لیکن وہ کچھ زیادہ رومانوی ہو کر لالٹین جلا لیتا ہے اور یوں دو عورتیں مرجاتی ہے ایک وہ عورت جو ایک آرٹ کالج کی پرنسپل تھی اور دوسری وہ جو پہلی مرتبہ عورت کے قالب میں داخل ہوئی تھی۔افسانے کو شعوری طور پر مضحک بنایا گیا ہے ایک دلچسپ جملہ دیکھئے جسے صرف منٹو ہی لکھنے کا اہل تھا: ’’میں نے اس سے انگریزی میں پوچھا’ آر یو اے انگلش وومین‘ فقرہ منہ سے نکل گیا تو خیال آیا کہ اے کی جگہ مجھے این کہنا چاہئے تھا۔‘‘ (نمرود کی خدائی، ص ۵۹) ’عزت کے لئے‘ کے چونی لال کو بھی اس عرصۂ محشر میں لا کر اس لئے کھڑا کیا گیا ہے کہ نہ صرف اس کا نفسیاتی تجزیہ کیا جائے بلکہ متوسط طبقے کے ہر اس فرد کی نشاندہی کی جائے جو بالائی طبقات کی خوشنودی کیلئے لا کر میں اپنی غیرت، ضمیر اور ایمان رکھوا دیتا ہے۔ ’ٹھنڈا گوشت‘ بھی بظاہر فسادات کے موضوع پر لکھا جانے والا افسانہ ہے مگر درحقیقت یہ بھی جنسی نفسیات کی ایک کیس ہسٹری ہے۔ایشر سنگھ بے حد گرم ہے جسے اس کی داشتہ کلونت کور نے بھی تیار رکھا ہے مگر فسادات میں وہ ایک مسلمان لڑکی کو اُٹھا کے بھاگتا ہے جو دم توڑ دیتی ہے وہ فطرت کے روبرو اپنی شکست قبول نہیں کرتا بلکہ اسے جنسی تشدد کا نشانہ بناتا ہے پھر فطرت اسے نامرد بنا کر اپنا انتقام لیتی ہے۔منٹو کے موثر ترین افسانوں میں سے ایک یہ افسانہ بھی ہے۔ایشر سنگھ انسان کے بارے میں جو کچھ کہتا ہے وہ انتہائی بلیغ ہے: ’’انسان ماں یا بھی ایک عجیب چیز ہے۔‘‘ (ص ۹۷)

کوئی بھی صاحبِ نظر منٹو کے ہاں یہ بات بھی نوٹ کر سکتا ہے کہ سکھوں پر لکھتے وقت وہ فن کی بلندیوں کو چھو لیتا ہے۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف ان کے کلچر اور عادات سے واقف ہے بلکہ ان کی روح میں اترنا جانتا ہے ’گورمکھ سنگھ کی وصیت‘ کو دیکھئے— میاں عبدالحئی، سب جج نے گورمکھ سنگھ کو ایک جھوٹے مقدمے سے نجات دلائی تھی۔گورمکھ سنگھ کا دس برسوں سے معمول تھا کہ عید سے ایک روز پہلے

سویاں لے کر آتا تھا— اب فسادات کا منظر ہے۔ ریٹائرڈ سب جج مفلوج ہو چکے ہیں ان کے پاس ان کی خوف زدہ بیٹی صغریٰ اور کمسن لڑکا بشارت سہما ہوا بیٹھا ہے۔ دروازے پر دستک ہوتی ہے۔ جج صاحب کو یقین ہے کہ گورمکھ سنگھ آیا ہے۔ دروازے پر دستک دینے والا بلا شبہ گورمکھ سنگھ کا بیٹا ہے کیونکہ گورمکھ مر گیا ہے اور ''مرنے سے پہلے انہوں نے تاکید کی تھی کہ دیکھو بیٹا میں جج صاحب کی خدمت میں پورے دس برس سے ہر چھوٹی عید پر سویاں لے جاتا رہا ہوں— یہ کام میرے مرنے کے بعد اب تمہیں کرنا ہوگا۔ میں نے انہیں بچن دیا تھا جو میں پورا کر رہا ہوں۔'' (ص۳۳) اور پھر افسانے کا اختتامی منظر دیکھئے: ''سردار گورمکھ سنگھ کا لڑکا سنتوکھ جج صاحب مکان کے تھڑے سے اتر کر چند گز آگے بڑھا تو چار ڈھاٹا باندھے ہوئے آدمی اس کے پاس آئے دو کے پاس جلتی مشعلیں تھیں اور دو کے پاس مٹی کے تیل کے کنستر اور کچھ دوسری آتش خیز چیزیں۔ ایک نے سنتوکھ سے پوچھا۔ 'کیوں سردار جی ! اپنا کام کر آئے'؟ سنتوکھ نے سر ہلا کر جواب دیا 'ہاں کر آیا'— اس آدمی نے ڈھاٹھے کے اندر ہنس کر پوچھا 'تو کر دیں معاملہ ٹھنڈا جج صاحب کا؟' ہاں جیسے تمہاری مرضی ! یہ کہہ کر سردار گورمکھ سنگھ کا لڑکا چل دیا۔'' (ص۳۴) 'موذیل' درحقیقت کرداری افسانہ ہے اور وہ 'ممی'، 'جانکی' اور 'شاردا' سے بھی بڑا کردار ہے۔ جانکی، شاردا اور ممی کسی کے لئے اپنی محبت اور ممتا کی شہادت لہو سے تو نہیں دیتے، جب کہ 'موذیل' ترلوچن سنگھ (ایک اور سکھ کردار) کے لئے یہ کر گزرتی ہے، ترلوچن، موذیل کی خاطر کیس کٹوا دیتا ہے مگر پگڑی نہیں اتارتا، ہاں دم توڑتی موذیل کے برہنہ بدن پر اپنی پگڑی پھیلا دیتا ہے، وہاں موذیل نہیں، منٹو تلملا کے کہتا ہے ''لے جاؤ اس کو— اپنے اس مذہب کو۔'' (ص۱۷۴) 'شریفن' اور 'کھول دو' ایک سنگین صورت حال کے دردناک افسانے ہیں۔ 'شریفن' کا باپ قاسم جب زخمی پنڈلی لئے گھر میں داخل ہوا تو شریفن کی ننگی لاش پڑی ہوئی تھی ''ننگی شریفن کی تصویر اس کی آنکھوں میں پگھلے ہوئے سیسے کی طرح اتر گئی اور اس کے سارے وجود کو بارود کا جلتا ہوا فلیتہ بنا گئی— وہ فوراً اُٹھا ہاتھ میں گنڈاسا لیا اور پھر کھولتے ہوئے لوہے کی طرح سڑک پر بہنے لگا— لیکن ایک دم اسے بہت ہی تکلیف دہ احساس ہوا کہ اب تک وہ صرف ماں بہن کی گالیاں ہی دیتا رہا تھا۔ چنانچہ اس نے بیٹی کی گالی دینا شروع کی۔'' (نمرود کی خدائی، ص۱۱۲) پھر ایک سہمی ہوئی ہندو لڑکی بملا اس کے ہاتھ لگی تو اس کی آتش انتقام بھڑک اُٹھی مگر بملا کی لاش دیکھ کے وہ اک دم سے پھر ایسا باپ بن جاتا ہے جس سے بیٹی کی ننگی لاش نہیں دیکھی جاتی۔ وہ بملا پر کمبل ڈال دیتا ہے— افسانے کا اختتام بے پناہ رمزیت کا حامل ہے: ''بملا کا باپ ننگی لاش دیکھ کر پہلے وہ کانپا پھر ایک دم اس نے آنکھیں بند کر لیں۔ تلوار اس کے ہاتھ سے گر پڑی۔ آنکھوں پر ہاتھ رکھ کر وہ بملا بملا کہتا لڑکھڑاتے ہوئے قدموں سے باہر نکل گیا۔'' (ص۱۱۴) وہ بملا کی لاش دیکھ کر بھی بملا کو ڈھونڈ نے نکلا ہے؟ کیا اس نے اس کو شریفن تو نہیں سمجھ لیا؟— یہ مسئلہ التباسِ نظر کا نہیں ہے، حیوانیت کے شعلوں پر

انسانیت، مذہبی عصبیت کو جنس زدگی کے ساتھ اختلاط کا موقع دینے والے مردوں میں شفقتِ پدری کا ظہور! — کسی افسانے کے لئے محض یہ پہلو قابل ستائش نہیں ہوتا کہ وہ دردناک ہے۔ مگر فسادات پر سب سے موثر اور سنگین کہانی 'کھول دو' ہے۔ عام طور پر افسانہ نگاروں نے اس موقع پر یا ستر پوشی کی ہے یا پھر زخموں کی نمائش، یہاں منٹو کے فن میں ان مجسمہ سازوں اور مصوروں کا ہنر یا جو ہر جذب ہو گیا ہے جو مقدس عورتوں کے برہنہ مجسمے یا تصویریں بناتے ہیں۔ مگر ان کی تخلیقات کی معصومیت سفلی جذبات کو برانگیختہ نہیں ہونے دیتی۔ سکینہ برصغیر کی بیٹی ہے جسے قطار باندھ کر لوٹا گیا ہے، سرحد کے اُس پار بھی اور اِس پار بھی اور جب اس 'جاں بہ لب' کو ہسپتال لایا گیا تو ''ڈاکٹر نے سٹریچر پر پڑی لاش کی طرف دیکھا اس کی نبض ٹٹولی اور معراج الدین سے کہا 'کھڑکی کھول دو'— سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش پیدا ہوئی بے جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند کھولا اور شلوار نیچے سرکا دی۔ بوڑھا معراج الدین خوشی سے چلایا۔ زندہ ہے میری بیٹی زندہ ہے— ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو گیا۔'' (نمرود کی خدائی، ص۱۲) معراج الدین منٹو کا پسندیدہ فرد ہے جو سکینہ کی صورت میں عزت کی لاش نہیں، انسانیت کی آس لئے پھرتا ہے اور یہ ڈاکٹر بھی بلوائیوں اور رضا کاروں سے مختلف ہے کہ ایک لڑکی کو شلوار اتارتے دیکھ کر پسینے میں ڈوب جاتا ہے۔ فسادات پر لکھی ہوئی اُردو کی کسی اور کہانی میں اتنا تاثیر بھرا انداز نہیں مگر اسے جذباتیت کے بطن سے پھوٹنے والی کہانی نہیں کہا جا سکتا۔

پاکستان کے کسی افسانہ نگار کی 'پاکستانیت' کو متعین کرنا مضحکہ خیز سہی مگر منٹو کے سلسلے میں اس کی ضرورت اس لئے محسوس کر رہا ہوں کہ وہ مذہبی بنیادوں پر تقسیم ہند کا مخالف تھا، مسلم لیگ کی ہوس اقتدار اور محلاتی سازشوں کا شاکی تھا، 'مفتیانِ کرام' کا قطعاً احترام نہ رکھتا تھا، انتظامیہ اور مقتدر طبقات کی انا اور منشاء کو قانون سمجھ کر آنکھیں نہیں جھکاتا تھا۔ منٹو نے اپنے ایک مضمون 'محبوس عورتیں' میں قیام پاکستان کو برطانوی سامراج کی حکمت عملی کا ایک حصہ قرار دیا: ''برطانوی سامراج کی حکمت عملی نے وہ شاطرانہ چال چلی کہ ٹھنڈے سے ٹھنڈے دماغوں کو بھی سوچنے کا موقع نہ ملا۔ ہندوستان کو اس چابک دست جراح نے پتھر کی سر دسلوں پر لٹا کر چیرا پھاڑا۔ ایک سنگین سکون واطمینان کے ساتھ اس کے حصے بخرے کئے اور یہ جا وہ جا۔'' (تلخ، ترش اور شیریں، ص۹۷) اسی طرح اس نے ایک اور مضمون 'ہندوستان کو لیڈروں سے بچاؤ' میں لکھا ''یہ لوگ جنہیں عرف عام میں لیڈر کہا جاتا ہے سیاست اور مذہب کو وہ لنگڑا، لولا اور زخمی آدمی تصور کرتے ہیں۔ جس کی نمائش سے ہمارے یہاں گداگر عام طور پر بھیک مانگتے ہیں۔ سیاست اور مذہب کی لاش ہمارے یہ نام نہاد لیڈر اپنے کاندھوں پر اٹھائے پھرتے ہیں— یہ لیڈر جب آنسو بہا بہا کر لوگوں سے کہتے ہیں کہ مذہب خطرے میں ہے تو اس میں کوئی حقیقت نہیں ہوتی۔ مذہب ایسی چیز ہے ہی نہیں کہ خطرے میں پڑ سکے۔'' [۴۷، ص۸۴] مگر اسی مضمون میں منٹو نے یہ بھی لکھا اور وہ فقرے پڑھتے وقت یہ حقیقت ذہن نشین

رکھنی ضروری ہے کہ منٹو میں بے شمار بشری اور اخلاقی کمزوریاں ہو سکتی ہیں مگر اس کا بدترین مخالف بھی اسے ریاکاری کا طعنہ نہیں دے سکتا۔ ان فقروں کی سپرٹ پر غور کیجئے: ''ہمارے ملک کو صرف ایک لیڈر کی ضرورت ہے جو حضرت عمرؓ کا سا اخلاص رکھتا ہو۔ جس کے سینے میں اتاترک کا سپاہیانہ جذبہ ہو جو برہنہ پا اور گرسنہ شکم آگے بڑھے اور وطن کے بے لگام گھوڑے کے منہ میں باگیں ڈال کر اسے آزادی کے میدان کی طرف مردانہ وار لئے جائے۔'' (منٹو کے مضامین، ص ۸۵) ''ملک کے بٹوارے سے جو انقلاب برپا ہوا، اس سے میں ایک عرصہ تک باغی رہا اور اب میں بھی ہوں لیکن بعد میں اس خوفناک حقیقت کو میں نے تسلیم کر لیا۔'' (جیب کفن، یزید، ص ۲۰۱) اپنے جس مضمون میں منٹو نے قیام پاکستان کو انگریزوں کا مرہون منت قرار دیا۔ اس میں بڑی دردمندی کے ساتھ یہ بھی لکھا: ''ہماری بٹی ہوئی تہذیب، ہمارا تقسیم شدہ تمدن، ہمارا انچا ہوا فن، ہر وہ چیز جو ہمارے ہی جسم سے کٹ کر ہمیں ملی ہے۔ مغربی سیاست کے بھوبل میں دفن ہے ہمیں ان سب کو نکالنا ہے۔ جھاڑنا پونچھنا ہے تر و تازگی بخشنا ہے اور اس طوفان میں جس جس شے سے ہم محروم ہوئے ہیں اسے دوبارہ حاصل کرنا ہے لیکن سب سے پہلے ہمیں ان زخموں کی دیکھ بھال کرنا ہے جو ذرا سی غفلت پر ناسور بن جانے والے ہیں۔'' (تلخ، ترش اور شیریں، ص ۸۱۔۸۲)

تحریک پاکستان کے سلسلہ میں یہ افسوس ناک صداقت سامنے آتی ہے کہ ہمارے سیاسی قائدین کے شعور اور ہمارے صف اول کے افسانہ نگاروں کے وژن میں مطابقت نہیں تھی۔ اس اعتبار سے منٹو کا نقطہ نظر دیگر ترقی پسندوں سے مختلف نہیں تھا۔ منٹو 'ارضیت' کو بہت اہمیت دیتا تھا، اس لئے مذہبی بنیادوں پر برصغیر کے تہذیب و تمدن اور فنون لطیفہ کی تقسیم اس کے لئے ناقابل فہم تھی۔ منٹو نے اس نقطۂ نظر کا 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں کھل کر اظہار کیا ہے۔ تقسیم ہند کے موقع کی 'دیوانگی' اور 'جذباتیت' کو مدنظر رکھیں تو پاگل خانے کا منظر بے پناہ معنویت کا حامل نظر آتا ہے مگر میرے خیال میں منٹو نے اس کا فائدہ اٹھا کر اس سلسلے میں اپنے نقطۂ نظر کا آزادانہ اظہار کیا ہے: ''بٹوارے کے دو، تین سال بعد پاکستان اور ہندوستان کی حکومتوں کو خیال آیا کہ اخلاقی قیدیوں کی طرح پاگلوں کا بھی تبادلہ ہونا چاہیے یعنی جو مسلمان پاگل، ہندوستان کے پاگل خانوں میں ہیں انہیں پاکستان پہنچا دیا جائے اور جو ہندو اور سکھ پاکستان کے پاگل خانوں میں ہیں انہیں ہندوستان کے حوالے کر دیا جائے۔'' (پھندنے، ص ۷) ''ایک مسلمان پاگل جو بارہ برس سے ہر روز باقاعدگی کے ساتھ 'زمیندار' پڑھتا تھا۔ اس سے جب اس کے ایک دوست نے پوچھا۔ 'مولبی صاحب یہ پاکستان کیا ہوتا ہے'؟ تو اس نے بڑے غور فکر کے بعد جواب دیا، 'ہندوستان میں ایک ایسی جگہ ہے جہاں استرے بنتے ہیں'۔'' (ص ۸) ''ایک دن نہاتے نہاتے ایک مسلمان پاگل نے 'پاکستان زندہ باد' کا نعرہ اس زور سے بلند کیا کہ فرش پر پھسل کر گرا اور بے ہوش ہو گیا۔'' (ص ۸۔۹) ''چنیوٹ کے ایک موٹے مسلمان

پاگل نے جو مسلم لیگ کا سرگرم کارکن رہ چکا تھا اور دن میں پندرہ سولہ مرتبہ نہایا کرتا تھا، یک لخت یہ عادت ترک کردی اس کا نام محمد علی تھا۔ چنانچہ اس نے ایک دن اپنے جنگلے میں اعلان کردیا کہ وہ قائداعظم محمد علی جناح ہے۔اس کی دیکھا دیکھی ایک سکھ پاگل ماسٹر تارا سنگھ بن گیا۔'' (ص ۱۰۔۱۱) ''بشن سنگھ (جوٹوبہ ٹیک سنگھ کا رہنے والا تھا) نے فضل دین سے پوچھا 'ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟'—— 'ہندوستان میں —— نہیں نہیں پاکستان میں' فضل دین بوکھلا سا گیا،بشن سنگھ بڑبڑاتا ہوا چلا گیا 'اوپروی گڑگڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی پاکستان اینڈ ہندوستان آف دی دُر فٹے منہ۔'' (ص ۱۷۔۱۸) ''اور جب تبادلہ ہونے لگا تو سرحد پر سورج نکلنے سے پہلے ساکت وصامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی۔ادھر ادھر سے کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا تھا، اوندھے منہ لیٹا ہے۔ ادھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا—ادھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان۔ درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا، ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔'' (ص ۲۰) ۱۹۴۵ء میں منٹو نے افسانہ 'موتری' لکھا تھا۔اس میں کانگریس ہاؤس اور جناح ہال (بمبئی) کے قریب ایک 'موتری' کا ذکر کیا گیا ہے۔ جہاں عوامی احساسات کا فطری انداز میں اظہار ہوتا ہے چنانچہ منٹو نے اس افسانے میں 'موتری' کی دیوار پر لکھے وقفے وقفے سے تین نعروں کا ذکر کیا ہے: ''مسلمانوں کی بہن کا پاکستان مارا'' —— ''ہندوؤں کی ماں کا اکھنڈ ہندوستان مارا'' —— دونوں کی ماں کا ہندوستان مارا۔'' (سڑک کے کنارے، ص ۵۸۔۵۹) بعض 'مگر ترقی پسندوں' کے برعکس منٹو کو احساس تھا کہ ہندو مسلم عقائد کے اعتبار سے ہی نہیں مزاج کے اعتبار سے بھی دو قومیں ہیں۔اگرچہ اس احساس کا بنیادی سبب 'عقیدہ' ہے جسے ترک کرنا منٹو کے رومانوی کردار بھی پسند نہیں کرتے۔ 'دو قومیں' کا اختتامی حصہ دیکھئے: ''مختار مسکرایا 'اس میں مشکل ہی کیا ہے؟ —— تم مسلمان ہو جانا! —— شاردا کے ہونٹ جیسے کسی نے سی دیئے مختار نے اس کی طرف دیکھا 'خاموش کیوں ہو گئیں؟' —— شاردا نے بمشکل اتنا کہا 'تم ہندو ہو جاؤ'۔ 'میں ہندو ہو جاؤں'؟ مختار کے لہجے میں حیرت تھی۔ وہ ہنسا، 'میں ہندو کیسے ہو سکتا ہوں؟' —— 'میں کیسے مسلمان ہو سکتی ہوں'؟ شاردا کی آواز مدہم تھی۔ 'تم کیوں مسلمان نہیں ہو سکتیں۔ میرا مطلب ہے کہ تم مجھ سے محبت کرتی ہو۔اس کے علاوہ اسلام سب سے اچھا مذہب ہے۔ ہندو مذہب بھی کوئی مذہب ہے۔گائے کا پیشاب پیتے ہیں۔ بت پوجتے ہیں—میرا مطلب ہے کہ ٹھیک ہے اپنی جگہ یہ مذہب بھی۔ مگر اسلام کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔' —— 'جاؤ، چلے جاؤ—ہمارا ہندو مذہب بہت برا ہے۔تم مسلمان بہت اچھے ہو'۔شاردا کے لہجے میں نفرت تھی۔ وہ دوسرے کمرے میں چلی گئی اور دروازہ بند کردیا۔مختار اپنا اسلام سینے میں دبائے وہاں سے چلا گیا۔'' (خالی بوتلیں، خالی ڈبے، ص ۱۳۱، ۱۳۲)

یہ درست ہے کہ منٹو برصغیر کی دونوں قوموں کے درمیان نفرت کی دیوار کھڑی کرنے کا خواہش

مند نہیں تھا۔ چنانچہ جب ۱۹۴۸ء میں کشمیر کی جنگ شروع ہوئی تو منٹو نے دونوں متحارب فوجیوں کی مشترکہ یادوں، امنگوں، ورثے اور ماضی کے حوالے سے یہ تین کہانیاں لکھیں 'آخری سیلوٹ'، 'جھوٹی کہانی' اور 'ٹیٹوال کا کتا' (یزید) مگر سیکولر اور جمہوری بھارت کا ایک روپ منٹو کے روبرو اس وقت آتا ہے۔ جب پاکستان کے لوگوں کو بھوکا مارنے کی خاطر دریاؤں کے رخ موڑنے کی باتیں ہوتی ہیں پانی بند کرنے کی دھمکیاں ہی نہیں دی جاتیں۔ عملی اقدامات بھی کئے جاتے ہیں۔ اس وقت پہلا پاکستانی ادیب سعادت حسن منٹو 'یزید' ایسا افسانہ لکھتا ہے، کریم داد منٹو کی طرح فسادات کی آگ سے گزر کر بھی ''جمع تفریق اور ضرب تقسیم سے بالکل بے نیاز تھا— لوگوں نے بیٹھ کر حساب لگانا شروع کیا کہ کتنا جانی نقصان ہوا ہے۔ کتنا مالی۔ مگر کریم داد اس سے بالکل الگ تھلگ رہا۔'' (یزید، ص ۶) پھر کریم داد کو پتہ چلتا ہے کہ ہندوستان والے دریا بند کر رہے ہیں۔ اس کی بستی نے پانی بند کرنے والے یزیدوں کو گالیاں دینا شروع کیا تو کریم داد چیخ پڑا ''گالی نہ دے چوہدری کسی کو— حلق میں پھنسی ہوئی ماں کی گالی بڑے زور سے باہر نکال کر چوہدری نتھو نے بڑے تیکھے لہجے میں کریم داد سے کہا کہ 'کسی کو؟ کیا لگتے ہیں وہ تمہارے؟'— ریم داد نے بڑے تحمل سے جواب دیا۔ 'میرے کیا لگتے ہیں؟ میرے دشمن لگتے ہیں'— وہ پانی بند کر کے تمہاری زمینیں بنجر بنانا چاہتے ہیں اور تم انہیں گالی دے کر یہ سمجھتے ہو کہ حساب بے باک ہوا۔ یہ کہاں کی عقلمندی ہے۔ گالی تو اس وقت دی جاتی ہے جب اور کوئی جواب پاس نہ ہو— وہ ایک دن میں دریاؤں کے رُخ نہیں بدل سکتے۔ کئی سال لگیں گے لیکن یہاں تو تم لوگ گالیاں دے کر ایک منٹ میں اپنی بھڑاس نکال باہر کر رہے ہو— اب کہ وہ کر سکتا ہے اور کرنے والا ہے تو ہم ضرور اس کا توڑ سوچیں گے— دشمن تمہارے لئے دودھ کی نہریں جاری نہیں کرے گا۔ چوہدری نتھو! اس سے اگر ہو سکا تو وہ تمہارے پانی کی ہر بوند میں زہر ملا دے گا۔'' (ص ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۹)
پھر کریم داد دشمن سے نمٹنے کے لئے ایک عجیب حربہ اختیار کرتا ہے۔ اس کا پہلا بچہ پیدا ہوتا ہے تو وہ اس کا نام 'یزید' رکھ دیتا ہے مگر اس اعتماد کے ساتھ ''اس نے دریا کا پانی بند کیا تھا یہ کھولے گا!'' (ص ۲۱)

منٹو کی تلخی اور جھنجھلاہٹ کے سمندروں میں یہ پرسکون جزیرہ عجیب کشش رکھتا ہے۔ ویسے ان سمندروں کے غیظ و غضب کا جواز بھی ہے کہ منٹو اپنے گردوپیش سے اپنے عصر سے، اپنے وطن اور اس کے دُکھ سکھ سے ذہنی اور جذباتی طور پر وابستہ ہے وہ ان سے بے تعلق رہ کر جی ہی نہیں سکتا۔ 'ادب کا وزیر داخلہ بننے' کا شوق انہیں جنسی نفسیات کی اوگھٹ گھاٹیوں میں لے گیا تھا۔ وگرنہ اصل منٹو یہی ہے۔ جو جبر و ظلم، استحصال، غلامی، تنگ نظری اور ریاکاری سے عمر بھر نبرد آزما رہا۔ منٹو کی تلخی میں اور اضافہ ہوتا ہے جب 'انجام بخیر' (رتی، ماشہ اور تولہ) کی تائب طوائف کو پاکستان میں پیشواز پہن کے، پاؤں میں گھنگرو باندھ کے بزم آرائی کرنی پڑتی ہے، جب ابو کوچوان کی یتیم بیٹی نیتی کو تانگہ چلانے کا لائسنس تو نہیں ملتا البتہ

پاکستان کے ایک چکلے میں بیٹھنے کا لائسنس مل جاتا ہے (لائسنس، خالی بوتلیں، خالی ڈبے) جب پھگو بھنگی دودن کی بھوک سے مجبور ہوکر کریم درزی کی جیب میں ہاتھ ڈال کر ساڑھے تین آنے نکال لیتا ہے (حالانکہ وہ درزی اس کا پانچ روپے کا مقروض تھا) تو پاکستانی عدالت اسے ایک برس کے لئے جیل بھیج دیتی ہے۔ ''اگر کوئی خدا ہے تو میری اس سے درخواست ہے کہ خدا کے لئے تم یہ انسانوں کے قوانین توڑ دو، ان کی بنائی ہوئی جیلیں ڈھادو اور آسمانوں پر اپنی جیلیں خود بناؤ خود اپنی عدالت میں ان کو سزا دو کیونکہ اور کچھ نہیں تو کم از کم خدا تو ہو۔'' (ساڑھے تین آنے، ٹھنڈا گوشت، ص ۱۳۴) جب بھوک کا علاج کئے بغیر گداگروں کی گرفتاری کی مہم شروع ہوتی ہے، جب ایک ایم اے، ایل ایل بی کو دو سو کھڈیاں الاٹ ہوتی ہیں اور وہ دھاگے کا کوٹا بیچ دیتا ہے، کھڈیوں کو استعمال میں لاتا ہی نہیں۔ جب ایک پاکستانی کہتا ہے، جس کا نام سورداس ہو وہ بھگت ہو ہی نہیں سکتا، جب ایک جرنیل یہ تقریر کرتا ہے: ''اناج کم ہے، کوئی پروا نہیں، فصلیں تباہ ہوگئی ہیں کوئی فکر نہیں۔ ہمارے سپاہی دشمن سے بھوکے ہی لڑیں گے۔'' جب قائداعظم کے پاکستان میں ایک دکان پر یہ بورڈ لگتا ہے 'جناح بوٹ ہاؤس' جب قائد کا سوگ بازوؤں پر سیاہ بلے باندھ کر منانے والوں سے کہا جاتا ہے یہ کالے رنگ کی چندیاں اگر جمع کرلی جائیں تو سینکڑوں کی ستر پوشی کرسکتی ہیں تو سیاہ بلے والے اسے یہ کہہ کر پیٹنا شروع کردیتے ہیں ''تم کمیونسٹ ہو، ففتھ کالمسٹ ہو پاکستان کے غدار ہو۔'' (۱سے ۶ تک یہ تمام ٹکڑے — دیکھ کبیرا رویا، 'نمرود کی خدائی' سے ماخوذ ہیں) جب کم علم مولوی صاحبان کے فیض سے پاکستان کی سب سے بڑی صنعت 'شہید سازی' بن جاتی ہے: ''آج کل میں ایک بہت بڑی عمارت بنوا رہا ہوں۔ ٹھیکہ میری ہی کمپنی کے پاس ہے، دو لاکھ کا ہے اس میں سے ۷۵ ہزار تو میں صاف اپنی جیب میں ڈال لوں گا، بیمہ بھی کرالیا ہے، میرا اندازہ ہے کہ جب تیسری منزل کھڑی کی جائے گی تو ساری بلڈنگ اڑاڑ دھڑام گر پڑے گی کیونکہ مسالا ہی میں نے ایسا لگوایا ہے اس وقت تین سو مزدور کام پر لگے ہوں گے، خدا کے گھر سے مجھے پوری پوری امید ہے کہ یہ سب کے سب شہید ہوجائیں گے لیکن اگر کوئی بچ گیا تو اس کا یہ مطلب ہوگا کہ پرلے درجے کا گناہگار ہے جس کی شہادت اللہ تبارک تعالیٰ کو منظور نہیں تھی۔'' (شہید ساز، نمرود کی خدائی، ص ۱۳۹) جب 'صاحب کرامات' (سڑک کے کنارے) موجو کی بیوی اور بیٹی کی عصمت کے عوض اپنی داڑھی اور پٹے بستر پر چھوڑ جاتا ہے اور سادہ لوح موجو سے کہتا ہے: ''جاؤ ان کو کسی صاف کپڑے میں لپیٹ کر بڑے صندوق میں رکھ دو۔ خدا کے حکم سے گھر میں برکت ہی برکت رہے گی۔'' (سڑک کے کنارے، ص ۱۹۹) جب ان ناانصافیوں اور تضادات کو دیکھ کر گڈریئے کا معصوم بیٹا دہائی دیتا ہے: ''شیر آیا، شیر آیا، دوڑنا، تو اسے کہا جاتا ہے 'تم سازشی ہو، ففتھ کالمسٹ ہو کیمونسٹ ہو، غدار ہو، ترقی پسند ہو، سعادت حسن منٹو ہو' یہ فتویٰ دیا جاتا ہے 'یہ ملحد ہے یہ بے دین ہے، فتنہ پردازوں کا ایجنٹ ہے، اس کو فوراً زنداں

میں ڈال دو۔'' (شیر آیا، شیر آیا، دوڑنا، نمرود کی خدائی، ص ۱۰۶۔۱۰۸) جب صادق خان کو صوبہ بدر کر دیا جاتا ہے کیونکہ وہ بڑا انقلاب چاہتا تھا، جو ظلم و ستم کو خس و خاشاک کی طرح بہا کر لے جائے وہ چاہتا تھا کہ سرمائے کی لعنت سے دنیا آزاد ہو جائے۔ دنیا آزاد نہ ہو تو کم از کم اس کا صوبہ آزاد ہو جائے (نطفہ، سڑک کے کنارے، ص ۶۵)

مگر منٹو کی تلخی مردم آزار یا مردم بیزار شخص کی تلخی نہیں، کلبیت سے ہم رنگ نہیں اسے اپنی بستی کے لوگوں سے مکالمہ بہر طور کرنا ہے، اس لئے وہ مسکراہٹ سے کام لے کر ہمیں اس حلوائی سے متعارف کراتا ہے جو پاکستان کے پہلے 'یوم آزادی' پر خود تو پسینے میں تر ہے مگر پنکھے کا رخ قائد اعظم کی تصویر کی جانب کر کے بیٹھا ہے۔ (سویرے جو کل آنکھ میری کھلی، تلخ، ترش اور شیریں، ص ۶۶) یہاں یہ بدگمانی پیدا نہیں ہونی چاہیئے کہ منٹو حلوائی کے حسن عقیدت پر معترض ہے، وہ ہماری اس سادہ دلی پر مسکرا دیتا ہے جس کے طفیل ہم نہیں جانتے کہ جذبۂ عقیدت کو کس طرح بروئے کار لایا جائے۔ قیام پاکستان کے بعد مسلم لیگ کے لیڈروں اور بیشتر ورکروں نے پاکستان کے ساتھ جو سلوک کیا وہ قومی تاریخ کا دردناک باب ہے ناجائز الاٹمنٹیں، روٹ پرمٹ، امپورٹ لائسنس تو خیر ہوئے ہی، بدترین فسطائیت اور آمریت بھی حُب وطن کی اجارہ داری کے زعم میں نافذ کرنے کی کوشش کی گئی۔ ''لیڈر بن جائیں — صرف مسلم لیگ کے — 'جی ہاں میرا مطلب یہی تھا کہ کسی اور لیڈر کا رہنا فحش ہے — بے حد فحش'۔'' (پس منظر، اوپر نیچے اور درمیان، ص ۱۴) فحاشی کے خاتمے کے نام پر پاکستان کے سوشل اور کلچرل وجود کو مٹانے کی کوشش کی جاتی تو شاید منٹو خاموش رہتا، مگر اس پر اللہ کا شکر بھی ادا کیا جاتا ہے: ''اللہ کا بڑا فضل ہے، صاحبان، ایک وہ زمانۂ جہالت تھا کہ جگہ جگہ کچہریاں تھی۔ ہائی کورٹیں تھیں تھانے تھے چوکیاں تھیں۔ جیل خانے تھے قیدیوں سے بھرے ہوئے کلب تھے جن میں جوا چلتا تھا۔ شراب اڑتی تھی۔ ناچ گھر تھے، سینما تھے، آرٹ گیلریاں تھی اور کیا کیا خرافات نہ تھی — اب تو اللہ کا بڑا فضل ہے۔ صاحبان کوئی شاعر دیکھنے میں آتا ہے نہ موسیقار۔'' (اللہ کا بڑا فضل ہے، اوپر نیچے اور درمیان، ص ۲۰) ''کچھ شاعر، ادیب مزدوروں اور عام لوگوں میں بیداری پیدا کرنا چاہتے تھے۔ کم بخت انقلاب چاہتے تھے۔ سنا آپ نے! تختہ الٹنا چاہتے تھے۔ حکومت کا نظام معاشرت کا، سرمایہ داروں کا اور نعوذ باللہ مذہب کا۔'' (ص ۲۱)

''لاکھ لاکھ شکر ہے پروردگار کا اب ہم پر ملاؤں کی حکومت ہے اور ہر جمعرات ہم حلوے سے ان کی ضیافت کرتے ہیں۔'' (ایضاً) ''موسیقی خرافات بھی ختم ہو چکی ہے الحمد للہ! قوالی ہے۔ سنیے اور سَر دھنیے، حال کھیلئے۔ ہُو حق کے نعرے لگائیے اور ثواب حاصل کریں — ایک اور لعنت مصوری کی بھی تھی، اب ختم ہو چکی مصوروں کی انگلیاں قلم کر دی گئی ہیں تا کہ وہ فحش تصاویر بنا کر لوگوں کے اخلاق خراب کرنے کے مرتکب نہ ہوں — سچ پوچھیے تو اب وہ خوفناک حس ہی مٹ چکی ہے، جسے طلبِ حسن کہتے ہیں، حسن کی بات تو الگ رہی۔'' (ص ۲۲۔۲۳) ''اب چاروں طرف سکون ہے۔ کوئی ہنگامہ نہیں کوئی واردات نہیں، کوئی شاعر نہیں، کوئی مصور

نہیں، زندگی یوں گزر رہی ہے جیسے گزر رہی نہیں رہی، قلب کے لئے یہ کتنی اطمینان دہ چیز ہے لوگ پیدا ہوتے ہیں، مرجاتے ہیں اور لوگوں کو کانوں کان خبر نہیں ہوتی۔'' (ص ۲۸) اگر چہ منٹو نے اقبال کی طرح دعویٰ نہیں کیا:

کھول کر آنکھیں ، میرے آئینہ گفتار میں
آنے والے دور کی دھندلی سی اک تصویر دیکھ

تاہم ہر سچے فن کار کی طرح وہ حال کی تصویر اس طرح کھینچتا ہے کہ مستقبل بھی چھپا نہیں رہتا۔ اُردو کے عظیم افسانہ نگار نے کہا ہے: ''وہ (منٹو) ایک باغی کی حیثیت سے ادب میں ہمیشہ زندہ رہے گا۔'' منٹو نے جوگیشوری کالج بمبئی کے طالب علموں کے سامنے عہد کیا تھا ''جب میرے ہاتھ میں پستول ہوگا اور دل میں یہ دھڑکا نہیں رہے گا کہ یہ خود بخود چل پڑے گا، میں اسے لہراتا ہوا باہر نکل جاؤں گا اور اپنے اصل دشمن کو پہچان کر یا تو ساری گولیاں اس کے سینے میں خالی کردوں گا یا خود چھلنی ہو جاؤں گا۔'' (منٹو کے افسانے، ص ۱۸) منٹو نے جب انسانیت کے دشمنوں کو پہچان لیا تو پھر واقعی اس نے ان کے سینے میں گولیاں خالی کرنے کی بھر پور کوشش کی، مگر چھلنی خود ہو گیا۔

منٹو فن کار کے آزادیِ اظہار کی راہ کی ہر رکاوٹ کو نیست و نابود کرنا چاہتا تھا۔ وہ غلامی کی ہر صورت سے نفرت کرتا تھا۔ ''حکومت اور رعایا کے باہمی اختلاط سے (جبری اختلاط کہنا صحیح ہوگا) بچے پیدا ہوتے ہیں لیکن بڑے سیفٹی ایکٹ اور آرڈی ننس قسم کے جن کی شکل و شباہت حکومت سے ملتی ہے نہ رعایا سے۔'' (دو گڑھے، اوپر، نیچے اور درمیان، ص ۲۵۷) لیکن منٹو کے قلم کا زور اس وقت سامنے آتا ہے جب وہ چچا سام کے نام نو خط لکھتا ہے آپ انہیں افسانے قرار نہ دیں لیکن یہ تو دیکھئے کہ منٹو اور پاکستان کے اس وزیر اعظم کے درمیان کتنا فاصلہ ہے جس نے اس جلوس کی قیادت کی۔ جس میں اونٹوں کے گلوں میں تختیاں آویزاں تھیں 'اے امریکہ تیرا شکریہ!' پھر عالمی سیاسیات کے تناظر میں 'بی زمانی بیگم' کو دیکھئے، بے حد موثر سیاسی طنز یہ ہے۔

منٹو پر اُردو میں لکھی جانے والی ساری تنقید پڑھ جایئے مگر منٹو کے مرنے پر بلقیس عابد علی کا جو مختصر مضمون 'گل خنداں' کے منٹو نمبر میں شائع ہوا، اس میں جس طریقے سے منٹو کو خراجِ تحسین پیش کیا گیا ہے، بے شک منٹو ایسے سچے فن کار کو اپنی بستی کے لوگوں سے ایسا ہی نذرانہ ملنا چاہئے تھا۔ ''منٹو زندہ تھا تو عوام کو امید تھی کہ جب بھی کہیں کوئی ناانصافی ہوگی منٹو کے نوٹس میں آجائے گی اور پھر وہ سماج کو، عوام کو، حکومت کو مجبور کرے گا کہ اس حقیقت کے گھناؤنے گوشے کو کم از کم جھانک کر دیکھ لے۔'' [۵۱، ص ۶۵] عزیز احمد نے اپنی کتاب 'ترقی پسند ادب' میں منٹو کے ہاں انسان دوستی کے فقدان بلکہ غیاب کا ذکر کیا ہے ''اس میں انسانیت کا راسخ عقیدہ کہیں نظر نہیں آتا۔ انسان اور انسان کی دوستی، ہمدردی، رفاقت، محبت جس پر ہر اچھے انقلابی فلسفے کی بنیاد ہے، ان کے یہاں نہیں ہے۔'' [۵۲، ص ۱۵۰] اُردو افسانے میں اگر منٹو کے ہاں

یہ سب کچھ نہیں ہے تو پھر پریم چند اور احمد ندیم قاسمی کے سوا انسان دوست افسانہ نگار کوئی پیدا ہی نہیں ہوا۔ میرے خیال میں منٹو کی انسان دوستی کو عزیز احمد ایسے فنکار کی جانب سے مسترد نہیں کیا جانا چاہئے تھا۔ 'منتر' کے علاوہ محض 'ٹوٹو' (خالی بوتلیں، خالی ڈبے) اور 'منظور' (پھندنے) کا مطالعہ ہی بچوں سے منٹو کی ایسی معنوی وابستگی کو ظاہر کرتا ہے جو نسل آدم کی معصومیت اور محبت زا شخصیت پر منٹو کے ہی نہیں ہمارے اعتماد کو بھی بڑھاتی ہے۔ 'ٹوٹو' (سڑک کے کنارے) کا آغاز ان سطور سے ہوتا ہے: ''میں سوچ رہا تھا دنیا کی سب سے پہلی عورت جب ماں بنی تو کائنات کا ردعمل کیا تھا؟ دنیا کے سب سے پہلے مرد نے کیا آسمانوں کی طرف تمتمائی آنکھوں سے دیکھ کر دنیا کی سب سے پہلی زبان میں بڑے فخر کے ساتھ یہ نہیں کہا تھا 'میں بھی خالق ہوں'۔'' (خالی بوتلیں، خالی ڈبے، ص ۳۷) طاہرہ اور عطا یزدانی (میاں بیوی) میں جب کبھی جھگڑا ہوتا ہے تو سات، آٹھ ماہ تک وہ بچہ (ٹوٹو) ہی یہ جھگڑا چکاتا رہتا ہے جو ابھی پیٹ میں ہے اور پھر جب طاہرہ کی مردہ لڑکی پیدا ہوتی ہے تو کہانی کا متکلم سوال کرتا ہے ''اگر اب طاہرہ اور عطا کا جھگڑا ہوا تو اسے کون ٹوٹو چکائے گا؟'' (ص ۴۸) مگر منٹو کا نو، دس برس کا 'منظور' (پھندنے) بستر مرگ پر لیٹ کر جینے کا جس طرح حوصلہ بانٹتا ہے اس سے اس کردار کی انسانی اپیل ایسی بڑھ جاتی ہے جو کسی فرشتے کی افسانے میں شمولیت بھی پیدا نہ کر سکتی۔ منظور کا نچلا دھڑ مفلوج ہے اور موت لمحہ لمحہ اسے تحلیل کر رہی ہے مگر وہ اکیلا ہسپتال کے تمام عملے کی حیات آفریں کوششوں پر بھاری ہے مگر جب اسے لاعلاج مریض قرار دے کر اگلے روز ڈسچارج کرنے کا فیصلہ ہوتا ہے تو یہ سوچ کر وہ مرجاتا ہے وہاں میں اکیلا ہوں گا۔ ابا دکان پر جاتا ہے۔ ماں ہمسائی کے ہاں جا کر کپڑے سیتی ہے۔ میں وہاں کس سے کھیلا کروں گا، کس سے باتیں کیا کروں گا؟'' (پھندنے، ص ۱۴۰) 'خالد میاں' (خالی بوتلیں، خالی ڈبے) منٹو کی پسندیدہ ڈرامائیت کا شکار ہو کر ایک سنگدلانہ افسانہ بن گیا ہے۔ طوائف کا نوزائیدہ بچہ چاہے حامد ایسے تماشبین کا ہو یا اس کے ساتھ رہنے والے دلال کا، وہ سڑک پر چھوڑے جانے کے قابل نہیں۔ 'باسط' (ٹھنڈا گوشت) کو بھی بابو گوپی ناتھ کا سایہ کہہ سکتے ہیں جو میکے سے اپنے ساتھ حمل لانے والی بیوی کے عیب چھپاتے ہوئے قطعاً اشتعال محسوس نہیں کرتا بلکہ 'ممتا' ہی کا اظہار کرتا ہے۔ منٹو کے افسانوں میں مرد اور عورت کے آزادانہ تعلقات کا کھلا اظہار ملتا ہے مگر وہ انہیں بھی بعض اقدار کا پابند بناتا ہے۔ وہ دوست کی بیوی ورغلانے کو ناپسند کرتا ہے (خورشٹ، سودا بیچنے والی) جبر، سودا بازی اور ریاکاری کو ناپسند کرتا ہے (شاردا، بری لڑکی، میرٹھ کی قینچی، شکاری عورتیں، مس مالا مس اڈنا جیکسن)، 'دودا پہلوان' (پھندنے) 'ممد بھائی' (سرکنڈوں کے پیچھے) 'نکی' (یزید) اور 'مسٹر معین الدین' (پھندنے) بے حد موثر کرداری افسانے ہیں۔ ان تمام کرداروں کا تعلق بظاہر گناہ کی زندگی کے ساتھ ہے، مگر ان سب میں مشترکہ وصف 'معصومیت' کا ہے اور پرلطف بات یہ ہے کہ ان کی شخصیت کا معنی خیز پہلو افسانوں کے

اختتام پر ابھرتا ہے: ''صلاحو طیش میں آ گیا، تُو کون ہوتا ہے مجھے روکنے والا —— دودے کی آواز نرم ہوگئی۔ 'میں تیرا غلام ہوں باؤ۔ پر اس الماس کے پاس جانے کا کوئی فائدہ نہیں' 'کیوں؟' —— دودے کی آواز میں لرزش پیدا ہوگئی، 'نہ پوچھو باؤ' یہ روپیہ مجھے اسی نے دیا ہے، صلاحو قریب قریب چیخ اٹھا 'یہ روپیہ الماس نے دیا ہے، تمہیں دیا ہے' —— 'ہاں باؤ اسی نے دیا ہے مجھ پر بہت دیر سے مرتی تھی سالی، پر میں اس کے ہاتھ نہیں آتا تھا۔ تجھ پر تکلیف کا وقت آیا، تو میرے دل نے کہا دودے چھوڑ اپنی قسم کو تیرا باؤ تجھ سے قربانی مانگتا ہے۔ سو میں کل رات اس کے پاس گیا، اور —— اور —— اور اس سے یہ سودا کر لیا، دودے کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے۔'' (دودا پہلوان، پھندنے، ص ۸۹) ''مجھے ہنسی آ گئی۔ وہ آگ بگولا ہو گیا، سالا تم کیسا آدمی ہے۔ ومٹو، ہم سچ کہتا ہے، خدا کی قسم ہمیں پھانسی لگا دیتے —— پر —— یہ بے وقوفی تو ہم نے خود کی —— آج تک کسی سے نہ ڈرا تھا —— سالا اپنی مونچھوں سے ڈر گیا —— اب جا اپنی ماں کے —— اور اس کی آنکھوں میں آنسو آ گئے جو اس کے مونچھوں بغیر چہرے پر کچھ عجیب سے دکھائی دیتے تھے۔'' (ممد بھائی، سرکنڈوں کے پیچھے، ص ۲۰۹) گام کی بیوہ نکی کے آخری لمحات میں یہ منٹو ہی ہے جو اپنے محبوب کردار کی خبر لے رہا ہے: ''اور وہ ہنسنے لگی میں اس خدا کو بھی جانتی ہوں اس کی ہشت پشت کو اچھی طرح جانتی ہوں —— یہ کیا دنیا بنائی ہے تو نے —— یہ دنیا جس میں گام ہیں۔ جس میں پھاتاں ہے۔ جو اپنے خاوند کو چھوڑ کر دوسروں کے بستر گرم کرتی ہے —— اور مجھے فیس دیتی ہے —— بیس روپے گن کر میرے ہاتھ پر رکھتی ہے کہ میں نورفشاں کے پرانے یارانوں کا پول کھولوں —— نورفشاں میرے پاس آتی ہے کہ نکی یہ پانچ زیادہ لو اور جاؤ امینہ سے لڑو، اوہ مجھے ستاتی ہے —— یہ کیا چکر چلایا ہوا ہے تو نے اپنی دنیا میں —— میرے سامنے آ —— ذرا میرے سامنے آ، آواز نکی کے حلق میں رکنے لگی۔ تھوڑی دیر کے بعد گھنگھرو بجنے لگا۔ تشنج سے وہ پیچ و تاب کھا رہی تھی اور ہذیانی کیفیت میں چلا رہی تھی 'گام مجھے نہ مار —— او گام —— او خدا مجھے نہ مار —— او خدا —— او گام۔'' (نکّی، یزید، ص ۱۳۳) مسٹر معین الدین نے 'عزت' کی خاطر اپنی بیوی زہرہ سے سمجھوتہ کیا تھا کہ وہ اپنے عاشق احسن سے بھی تعلقات رکھے مگر جب احسن مرتے وقت اپنی تمام جائیداد زہرہ کے نام کر جاتا ہے تو مسٹر معین الدین 'بیوی' کو طلاق دے دیتا ہے۔ ''مجھے اپنی عزت اور ناموس بہت پیارا ہے جب میری جان پہچان کے حلقوں کو یہ معلوم ہوگا کہ احسن تمہارے لئے ساری جائیداد چھوڑ مرا ہے تو کیا کیا کہانیاں نہیں گھڑی جائیں گی۔ یہ کہہ کر وہ مولوی سے مخاطب ہوا۔ آیئے قاضی صاحب! قاضی اٹھا، جاتے ہوئے مسٹر معین نے پلٹ کر اپنی مطلقہ بیوی کی طرف دیکھا اور کہا 'یہ بلڈنگ بھی تمہاری ہے رجسٹری کے کاغذات تمہیں پہنچ جائیں گے اگر تم نے اجازت دی تو میں کبھی کبھی تمہارے پاس آیا کروں گا، خدا حافظ'۔'' (مسٹر معین الدین، پھندنے، ص ۱۰۴) 'نفسیاتی مطالعہ' (سڑک کے کنارے) تو غالباً مصنف کی عصمت چغتائی سے ایک 'تخیلی ایکٹیوٹی' ہے البتہ 'سو کینڈل پاور کا بلب'

(سڑک کے کنارے) 'سرکنڈوں کے پیچھے' (سرکنڈوں کے پیچھے) اور 'ننگی آوازیں' (خالی بوتلیں، خالی ڈبے) بے پناہ نفسیاتی معنویت کے حامل ہیں۔ 'سو کینڈل پاور کا بلب' کی طوائف سوگندھی سے بھی زیادہ کرب ناک حالات میں ہے۔ اسے کئی برسوں سے سونے نہیں دیا گیا کہ دھندا مندا نہ ہو جائے۔ چنانچہ اس کے سر کے اوپر سو پاور کینڈل کا بلب لگا دیا گیا ہے وہ بالآخر خارش زدہ کتے کو سینے سے لگا کر سونے کی بجائے دلال کے سر میں اینٹ مار کے بڑے اطمینان سے سو جاتی ہے۔ 'سرکنڈوں کے پیچھے' کے بعض واقعات غیر فطری محسوس ہوتے ہیں مگر عورت کے جذبہ رقابت کو جس طرح ہلاکت خیز اور بدصورتی کو جنسی عمل میں پُر خلوص بنا کر عورت کی نفسی تہیں کھولی گئی ہیں، وہ قابل داد ہے مگر افسانے کا بیان ضرورت سے زیادہ سادہ اور بے رنگ ہے۔ البتہ 'ننگی آوازیں' بے حد موثر افسانہ ہے، بغیر دروازوں کے چھوٹے چھوٹے گھروں کا ماجرا، جہاں ٹاٹ لٹکا کر سمجھا جاتا ہے کہ خلوت کا سامان فراہم ہو گیا ہے، بھولا شادی کی پہلی رات ہی نہیں اگلی کئی راتوں میں بھی ٹاٹ کے ساتھ چپکی آنکھوں، دیواروں میں نصب شدہ کانوں اور ننگی آوازوں کے خوف میں معلق رہ کر ذہنی توازن کھو دیتا ہے: ''اب وہ الف ننگا بازاروں میں گھومتا پھرتا ہے، کہیں ٹاٹ لٹکا دیکھتا ہے تو اس کو اُتار کر ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے۔'' (خالی بوتلیں، خالی ڈبے، ص ۸۶)

منٹو 'جنسی پرورژن' کو ناپسند کرتا تھا اسی لئے جب وہ اس موضوع پر لکھتا ہے تو اس کی فضا میں کراہت کا احساس غالب آ جاتا ہے۔ اللہ دتا (سرکنڈوں کے پیچھے) کے بیٹی سے ناجائز مراسم ہیں اور وہ بہو سے بھی یہی تعلق قائم کرنا چاہتا ہے مگر اس کی بیٹی اپنی 'سوکن' برداشت نہیں کر سکتی اور اسے طلاق دلوا دیتی ہے۔ 'کتاب کا خلاصہ' (خالی بوتلیں، خالی ڈبے) کا انجام بھی اتنا ہی مکروہ ہے: ''بڑی سڑک کی بدرو میں ایک نوزائیدہ بچہ مرا ہوا پایا گیا۔ تحقیقات کی گئی تو معلوم ہوا کہ بچہ 'لالہ ہری چرن' اسکول ماسٹر کی لڑکی بملا کا تھا اور بچے کا باپ خود لالہ ہری چرن تھا۔'' (خالی بوتلیں خالی ڈبے، ص ۱۹۰) البتہ 'شاداں' کے انجام میں کراہت نہیں ستم ظریفی اور طبقاتی جبر کا احساس ہوتا ہے۔ خان بہادر جنسی اعتبار سے بھی ریٹائرڈ زندگی گزار رہے ہیں، اپنی ملازمہ شاداں پر ڈورے ڈال کے اپنے جنسی جذبات کا مظہر اپنی مسواک کو بنا دیتے ہیں، شاداں مر جاتی ہے، خان بہادر پر مقدمہ چلتا ہے، ڈاکٹر نے کہا کہ خان بہادر اس قابل ہی نہیں کہ وہ کسی عورت سے ایسا رشتہ قائم کر سکے، شاداں سے تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ وہ نابالغ تھی اس کی بیوی نے اس کی تصدیق کی۔ (سڑک کے کنارے، ص ۲۲) 'تقی کاتب' (بادشاہت کا خاتمہ) کا باپ بھی اللہ دتا بن سکتا تھا مگر تقی کاتب باپ سے گالیاں کھانے کے باوجود الگ گھر میں جا بستا ہے۔ اسی طرح 'پری' (بادشاہت کا خاتمہ) جب انکشاف کرتی ہے ''اپنے خاوند کے سوا میرا کسی سے وہ تعلق نہیں رہا جو ایک مرد اور عورت میں ہوتا ہے — ذرا تکیہ اٹھا کر رکھ دیجئے نا میرے اوپر۔'' (بادشاہت کا خاتمہ، ص ۱۱۳) تو سننے والے کی سمجھ میں آ جاتا ہے کہ 'پری'

کے جسم کا درمیانی حصہ غیر نسوانی کیوں ہے؟ 'عورت ذات' (بادشاہت کا خاتمہ) اگرچہ معمولی درجے کا افسانہ ہے۔ تاہم عورت کی اندھیرے کی زندگی (جب معاشرے کی آنکھ جھپک جائے) کے بارے میں ایک انکشاف کا درجہ رکھتا ہے۔

آخر میں منٹو کے تین افسانوں کا تذکرہ بے حد ضروری ہے۔ 'سڑک کے کنارے' (سڑک کے کنارے) 'فرشتہ' اور 'پھندنے'۔ یہ انتہائی پیچیدہ نفسی اور معاشرتی صورتحال کے افسانے ہیں اور اہم بات یہ ہے کہ اس کے اظہار کے لئے منٹو نے اپنی روایتی اسلوب سے انحراف کیا ہے۔ 'سڑک کے کنارے' کی متکلم ایک عورت ہے جو محبوبہ اور پھر ماں ہے لیکن ان دو حیثیتوں پر مقدم اس کا سماجی وجود ہے جو ناجائز بچے کی ماں کا روپ برداشت نہیں کرسکتا۔ افسانے کے اختتام سے پہلے تک کہانی کی زبان کسی حد تک نئے اظہاری منطقے کا سفر کرتی دکھائی دیتی ہے (منٹو کے بہت کم افسانوں میں خود کلامی ملتی ہے) ''یہی دن تھے آسمان اس کی نیلی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا جیسا کہ آج ہے— لیکن یہ آسمان اپنی بلندیوں سے اتر کر کیوں میرے پیٹ میں تن گیا ہے—اس کی نیلی نیلی آنکھیں کیوں میری رگوں میں دوڑتی پھرتی ہیں؟ میرے سینے کی گولائیوں میں مسجدوں کے محرابوں ایسی تقدیس کیوں آرہی ہے؟'' (سڑک کے کنارے، ص۸۴) ''کٹھالی اُلٹ گئی ہے— پگھلا ہوا سونا بہہ رہا ہے—گھنٹیاں بج رہی ہیں—وہ آرہا ہے—میری آنکھیں مندرہی ہیں—نیلا آسمان گدلا ہوکر نیچے آرہا ہے—میری بانہیں کھل رہی ہیں—چولہوں پر دودھ اُبل رہا ہے۔ میرے سینے کی گولائیاں پیالیاں بن رہی ہیں—لاؤ اس گوشت کے لوتھڑے کو میرے دل کے دھنکے ہوئے خون کے نرم نرم گالوں میں لٹا دو۔'' (ص ۸۷) ''میرے بھرے ہوئے دودھ کے برتن اوندھے نہ کرو— میرے دل کے دھنکے ہوئے خون کے نرم نرم گالوں میں آگ نہ لگاؤ—میری بانہوں کے جھولوں کی رسیاں نہ توڑو—میرے کانوں کو ان گیتوں سے محروم نہ کرو جو اس کے رونے میں مجھے سنائی دیتی ہے۔'' (ص۸۹)

''لاہور ۲۱ جنوری—دھوبی منڈی سے پولیس نے ایک نوزائیدہ بچی کو سردی سے ٹھٹھرتے سڑک کے کنارے سے پڑی ہوئی پایا اور اپنے قبضہ میں لے لیا کسی سنگدل نے بچی کی گردن کو مضبوطی سے کپڑے میں جکڑ رکھا تھا اور عریاں جسم کو پانی سے گیلے کپڑے میں باندھ رکھا تھا تاکہ وہ سردی سے مرجائے مگر وہ زندہ تھی، بچی بہت خوب صورت ہے، آنکھیں نیلی ہیں اس کو ہسپتال پہنچا دیا گیا ہے۔'' (سڑک کے کنارے، ص۸۹)

زندگی اور موت کی سرحد ٹوٹ پھوٹ جائے۔ ارادہ، عمل اور خیال ایک ہو جائے۔ خواب میں بیداری شامل ہو جائے۔ موجود اور موہوم گھل مل جائے۔ بھوک، مفلسی، بیماری کے ستائے مریض کی جوان بیوی سے ڈاکٹر کی سرگوشیاں فرشتہ اجل کی پھنکار میں مدغم ہو جائیں تو جو پیچیدہ اور تہہ دار فضا بنتی ہے وہ فرشتہ (پھندنے) کی فضا ہے۔ اس افسانے میں تجرید اور شعور کی رو کی تکنیک کے باوصف سماجی حقائق کے ہیولے

منڈلاتے رہتے ہیں۔انور سجاد، خالدہ حسین، رشید امجد اور مرزا حامد بیگ کی بہت سی کہانیاں 'فرشتہ' کی کوکھ سے نکلی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

میرا ذاتی تاثر یہ ہے کہ 'پھندنے' میں اپنی دانست میں منٹو نے کہانی کی نئی تجریدی تکنیک کا مذاق اُڑانا چاہا تھا کیونکہ اس کے یہ جملے بے حد معنی خیز ہیں: ''عین سامنے سے دیکھو تو وہ مختلف رنگوں کے آزاربندوں کا بنڈل معلوم ہوتی تھی ذرا ادھر ہٹ جاؤ تو پھلوں کی ٹوکری تھی۔ایک طرف ہو جاؤ تو کھڑکی پر پڑا ہوا پھلکاری کا پردہ، عقب میں چلے جاؤ تو کچلے ہوئے تربوزوں کا ڈھیر، ذرا زاویہ بدل کر دیکھو تو ٹماٹر ساس سے بھرا ہوا مرتبان، اوپر سے دیکھو تو یگانہ آرٹ، نیچے سے دیکھو تو میرا جی کی مبہم شاعری، فن شناس نگاہیں عش عش کر اٹھیں۔دلہا اس قدر متاثر ہوا تھا کہ شادی کے دوسرے روز اس نے تہیہ کر لیا کہ وہ بھی مجرد آرٹسٹ بن جائے گا۔'' (پھندنے، ص ۴۶) یہ اور بات ہے کہ بالائی طبقے کی کھوکھلی اور لایعنی زندگی کے بھرپور اظہار کے لئے یہی تکنیک مناسب تھی دو مثالیں دیکھئے: ''اس کی ممی دوسرے کمرے میں تھی۔ڈرائیور اس کے بدن سے موبل آئل پونچھ رہا تھا، ڈیڈی ہوٹل میں تھا، جہاں اس کی لیڈی سٹینوگرافر اس کے ماتھے پر یوڈی کلون مل رہی تھی۔'' (ص ۴۵) ''صبح کو جب اٹھتی تو اسے محسوس ہوتا کہ رات بھر اس کے جسم کا ذرہ ذرہ دھاڑیں مار مار کر روتا رہا ہے اس کے وہ سب بچے جو پیدا ہو سکتے تھے، ان قبروں میں جو، ان کے لئے بن سکتی تھیں اس دودھ کے لئے جو، ان کا ہو سکتا تھا بلک بلک کر رو رہے تھے مگر اس کے دودھ کہاں تھے وہ تو جنگلی بلے پی چکے تھے۔'' (ص ۴۹)

منٹو نے آخری عمر میں جو کہانیاں لکھیں (پھندنے کی کہانیوں کو چھوڑ کر) وہ بے حد معمولی اور کمزور ہیں۔'نقوش' کے منٹو نمبر میں بیس غیر مطبوعہ کہانیاں شامل کی گئی ہیں ان میں سے 'بجلی پہلوان'، 'شیدا'، 'ملاوٹ' اور 'خودکشی' کے سوا، کوئی کہانی پہچانی نہیں جا سکتی اگر یہ نہ بتایا جائے کہ یہ منٹو کی تخلیق ہے حالانکہ اردو کے تمام افسانہ نگاروں میں یہ اعزاز صرف منٹو کو حاصل ہے کہ اس کا سٹائل پہچانا جاتا ہے۔منٹو کے وہ افسانے بھی بے حد معمولی ہیں جو میاں بیوی کی نوک جھونک پر ہی لکھ دیئے گئے ہیں: 'گولی'، 'تصویر'، 'سگریٹ' اور 'فاؤنٹین پین'، 'ایچی ڈڈو'، 'شلجم'، 'برف کا پانی'، 'ملاقاتی' اور 'بدتمیزی'۔ایسے تمام افسانوں کو دیکھ کر اردو کے ایک جینئس انشاء اللہ خان انشاء کا انجام یاد آتا ہے۔

عام طور پر ڈرامائیت، چونکانے کی آرزو اور غیر متوقع انجام منٹو کے سٹائل کے بنیادی اوصاف قرار دیئے جاتے ہیں جو موپساں اور او ہنری کے اثرات کا کرشمہ بتائے جاتے ہیں۔تاہم یہ واقعہ ہے کہ منٹو کا بنیادی وصف طنز ہے اس کا جتنا موثر استعمال منٹو نے کیا ہے شاید ہی کسی اور نے کیا ہو۔دوسری بات یہ ہے کہ منٹو کو غیر معمولی کرداروں اور غیر معمولی واقعات سے دلچسپی تھی۔سنسنی خیزی اور چونکانے کی آرزو اسی

سے منسلک تھی۔اسی لئے افسانے کے ایک سیمینار میں انتظار حسین نے منٹو کے منہ پر کہا تھا: ''ان کی تخلیق کا تصور یہ ہے کہ جو چیز ہے، اسے کہا جائے کہ نہیں — یہ رویہ تخلیق کے لئے بہت مہلک ہے۔ چیزوں سے انکار کرنے کی بات نہیں بنتی۔'' [۵۳،ص ۴۷۵] اگرچہ حسن عسکری نے بڑی بصیرت افروز بات کہی ہے: ''چونکنے سے ڈرنا ایک ذہنی بیماری ہے۔کمزور شخصیت کی نشانی ہے۔'' [۴۶،ص ۲۵۰] تاہم اس سے انکار ممکن نہیں کہ منٹو کے بعض افسانوں کو ان کی اس خصوصیت نے نقصان پہنچایا۔

بعض ترقی پسندوں نے منٹو کو اپنے رجسٹروں سے خارج کر کے اپنے آپ کو ہی بے پناہ نقصان پہنچایا۔منٹو ہر 'مسلمہ' ترقی پسند افسانہ نگار سے کہیں زیادہ ترقی پسند تھا،اس نے خود کہا تھا ''سعادت حسن منٹو انسان ہے اور ہر انسان کو ترقی پسند ہونا چاہیے۔'' (پیش لفظ منٹو کے افسانے،ص ۱۰) مگر 'یزید' کے 'جیبِ کفن' میں منٹو نے کھل کر رجسٹرڈ ترقی پسندوں سے اپنے اختلاف اور بے زاری کا اظہار کیا ہے۔ ماجرا یہ ہے کہ منٹو جب مقتدر طبقات کی منشا اور ارادے کو اپنے تخلیقی شعور کا چوکیدار نہیں مانتا۔تو کیسے ممکن تھا کہ وہ ترقی پسند مصنّفین کی قیادت کی مصلحتوں کو اپنا تخلیقی منشور مان لیتا؟

ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنے ایک مضمون 'کیا آج منٹو کی ضرورت ہے؟' میں بجا طور پر لکھا ہے:

''آج کا افسانہ نگار عہد غلامی کے افسانہ نگار سے زیادہ خوف زدہ نظر آرہا ہے۔وہ جماعت اسلامی سے لے کر ناقدین بلکہ تبصرہ نگاروں تک سے سہارہتا ہے — چنانچہ آج کے افسانہ نگار کو مہمیز کرنے کے لیے ایک منٹو کی ضروت ہے۔'' [۳۲،ص ۲۳۲]

ooo

احمد ندیم قاسمی، تاریخِ افسانہ کا اہم کردار

امتیاز علی تاج ندیم کے اوّلین افسانوی مجموعے کے دیباچے میں ندیم کے افسانوں کو دو اعتبار سے بالکل نئی چیز قرار دیتے ہیں: (۱) پریم چند کے افسانوں کا تعلق یو۔پی کے دیہاتوں سے تھا۔ جب کہ ندیم پنجاب کے دیہاتوں کو اپنا موضوع بناتا ہے — (۲) دیہاتیوں سے ہمدردی رکھنے کے باوجود پریم چند اکثر افسانوں میں شہری کے نقطۂ نظر سے اُن کی زندگی کو دیکھتے ہیں لیکن ندیم نہایت بے تکلفی سے دیہات کو دیہات کے نقطۂ نظر سے منکشف کرتا ہے۔ (دیباچہ چوپال، ص۲۲)

اس مجموعے کا پہلا افسانہ 'بے گناہ' فنی اعتبار سے تو ناقص ہے کہ جذباتیت، ماورائیت اور مثالیت اس کے تاثر کو مجروح کرتی ہے، مگر ایک تو یہ احساس ہوتا ہے کہ پنجاب کی کسی لوک کہانی کی تخلیقِ نو ہو رہی ہے اور دوسرے پنجاب کی جانی پہچانی دنیا دوزخ کا نمونہ بنتی دکھائی دیتی ہے۔ رحموں ان تمام کسانوں کا نمائندہ ہے جو ذیلدار کی گالی برداشت کرنے کا حوصلہ نہ رکھتے ہوں تو پھر کھلیانوں میں لگی آگ جیل کی کال کوٹھڑی اور دم واپسیں ایک مدقوق چارپائی کی ہمراہی ان کا مقدر بن جاتی ہے۔ دوسرے افسانے 'دیہاتی ڈاکٹر' کے فٹ نوٹ میں یہ بات درج ہے۔ 'رسالۂ رومان میں ڈاکٹر نجمی نے اپنے افسانوں میں دیہاتی ڈاکٹر کو پورے زمانے کے بہادر ہیرو کی حیثیت میں پیش کیا ہے، میں ان سے معذرت کے بعد اپنے تجربات پیش کر رہا ہوں۔'' (ص ۵۵) اس میں بلاشبہ اس سنگین صورتحال کا نقشہ پیش کیا گیا ہے، جو بنیادی طبی سہولتوں سے محروم دیہاتیوں کے لئے 'سرکاری ڈسپنسریوں' کے فریب اور ان میں کام کرنے والوں کے مردم آزاد رویے کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ افسانے کا اختتام مولوی نذیر احمد کے ناولوں کا سا ہے اور پورا بیان ایسی جذباتی تقریر یا مصنف کا اشک آور تبصرہ ہے جو فنی اعتبار سے فالتو ہے۔ اسی افسانے میں ڈاکٹر اور ان کے ایک دوست کی گفتگو کی ایک سیاسی معنویت ہے 'بھائی، آگ پانی' میں بھی کبھی ملاپ ہوا ہے؟ ہندو اور مسلمان — اور مل جل کر رہیں اس دنیا میں تو یہ مرحلہ طے ہونے سے رہا۔ سب لوگ نئے سرے سے جنم لیں تو شاید یہ کام بن جائے۔'' (ص۶۴) 'بوڑھا سپاہی' ایک رومانوی افسانہ ہے۔ جس کا موثر ترین حصہ وہ ہے جب بھانگی کی دوشیزہ آواز کے بغیر روتی ہے۔ یہ بھی پنجاب کے دیہاتوں میں بکھری محبت کی ایک کہانی ہے جسے سات سمندر پار لڑی جانے والی جنگ اس لئے المیہ بناتی ہے کہ بدیسی آقاؤں نے اس دوزخ کے لیے ایندھن برصغیر سے بھی فراہم کیا تھا۔ اس میں گیتوں کے ٹکڑے بھی موجود ہیں۔ 'ننھا مانجھی'

بھی ایک جذباتی افسانہ ہے۔جس میں ایک معصوم بچے کے کرب اور محرومی کو موضوع بنایا گیا ہے مگر افسانے کی دنیا مصنوعی محسوس ہوتی ہے یہ کیفیت اس وقت رونما ہوتی ہے جب کہانی لکھنے والے ہی کی آنکھوں میں آنسو ہوں، 'ہرجائی' بھی ایک سادہ رومانوی افسانہ ہے۔ندیم نے اس طرح کے افسانے بہت ہی کم لکھے ہیں۔جس میں خارجی محرکات کی بجائے اپنے ہی محسوسات یا وہم و گمان محبت کے آئینے کو وقتی طور پر دھندلا دیں۔اس میں احساسِ رقابت کو موضوع بنانے کی کوشش کی گئی ہے اور پھر شاعر کی طرح اس احساس سے نباہ کرنے کی صورت پیدا کی گئی ہے۔'مسافر' میں افسردہ اور ملول رومانویت موجود ہے، افسانے کے اختتام کو اپنی دانست میں معنی خیز اور گمبھیر بنایا گیا ہے: ''اس شام جب چرواہا واپس گھر آیا اور حلوا گرم کرنے لگا تو اسے معلوم ہوا کہ رات کو علاقے کے بڑے افسر (آنریری مجسٹریٹ) کا اکلوتا نوجوان بیٹا ایک گہری کھائی میں گر کر مر گیا ہے، جب اس کے مرنے کی خبر گاؤں میں پھیلی تو نمبردار کی بیٹی دلہن کے کپڑے پہنتے پہنتے بے ہوش ہوگئی۔'' (ص ۱۵۷) ندیم کے اس افسانے میں پہلی مرتبہ بالائی متوسط طبقے کے افراد کی جذباتی محرومی کو موضوع بنایا گیا ہے۔شاید انہیں یہ خیال ہوا ہو کہ بالائی طبقے کے عشق میں بڑا وقار اور سنجیدگی ہوتی ہے اور ان کا حزن زیادہ لوگوں کو افسردہ کرتا ہے۔'غیرت مند بیٹا' اس مجموعے کا ہی نمایاں افسانہ نہیں بلکہ ندیم کے دیگر مقبول افسانوں میں اسے بھی شامل ہونا چاہئے تھا۔آئیڈیلز اور سنگین حقائق کا تصادم جس طرح کے کرب سے دوچار کرتا ہے وہی غیرت مند بیٹے کا مقدر ہے۔اسے بچپن سے ہی بتایا گیا ہے ''تیرا باپ بھوک سے مرا تھا۔'' (ص ۱۶۱) لیکن بھوک سے اینٹھے ہوئے شخص کی تصویر میں غیرت کا رنگ بھی اس طرح بھرا گیا تھا کہ وہ اس افسانے کے متکلم کے پاؤں کی بیڑی بن کر اسکے لئے تلاش رزق کا دائرہ تنگ کردیتا ہے۔غیور باپ کا مثالی پیکر اسے لاکھوں انسانوں کی طرح بڑے لوگوں کی گالی سن کر خموشی نہیں سکھاتا مگر جب اس کی ماں بھی بھوک کے ہاتھوں مرنے لگی تو وہ 'عزتِ نفس' کا جامہ اپنے ہاتھوں تار تار کردیتا ہے۔

''حکیم جی، اللہ تجھے مالا مال کردے۔اللہ تجھے ڈھیروں روپے دے، میری ماں مر رہی ہے۔اس کے لیے دوا کے چند قطرے — میں غریب ہوں، میرے پاس ایک کوڑی تک نہیں۔میں تیرے پاؤں پڑتا ہوں۔ مجھے راہِ خدا دو قطرے دے دے کہ میری ماں بچ جائے میں ساری عمر تیرا نوکر رہوں گا، ساری عمر تیرے پاؤں دھوؤں گا، میری ماں کو بچالے وہ مرنے کو ہے۔'' (ص ۱۷۱) مگر جب وہ حکیم جی کو لے کر ماں کے پاس پہنچا تو اس کی ماں مر چکی تھی۔اس لمحے اس پر یہ یقین نازل ہوا کہ انسانوں کی قاتل بھوک ہے، غیرت کے نام پر خود فریبی نہیں۔'حق بجانب' ایک مصنوعی افسانہ ہے، جس میں میلوڈرامائی عناصر کی بھرمار ہے۔ایک خوبصورت لڑکی بے وفائی کی ستائی ہوئی اور آخر میں اس کے انتقام میں نہائی ہوئی ایک لاش۔'آرام' ایک سادہ سی رومانوی کہانی ہے، معصوم دیہاتیوں کی زندگی میں محبت ایک مہربان بدلی کی طرح آتی ہے مگر پھر

موت کی آندھی اسے اڑا لے جاتی ہے، مگر اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ اپنی محبوبہ چنوں کی موت کے بعد علیا، نہ تو اس کے مقبرے کا مجاور بنتا ہے اور نہ اس کے افرادِ خانہ کی غلامی کو عبادت جانتا ہے (’بوڑھا سپاہی‘ کی طرح) بلکہ وہ اپنی سنگین صورتحال کا محض ایک قیدی ہے۔ ’وہ جا چکی تھی‘ محبوبہ سے ایسی وعدہ خلافی کی کہانی ہے جو فلمی اصطلاح میں ’کسی اشک آور مجبوری‘ کے کارن ہوتی ہے، ایک طرف مہرو کی دم توڑتی بہن ہے اور دوسری طرف نیلام ہونے والی اس کی محبوبہ، افسانہ نگار نے مہرو کو انتخاب کا موقع بھی نہیں دیا، بس بہن کی موت پر اسے بے ہوش کر دیا ہے اور یوں وعدے کی گھڑی گزر جاتی ہے۔ ’انتقام‘ بھی ’غیرت مند بیٹا ‘ کی طرح سادہ محسوسات کا افسانہ نہیں اس میں جبر کے ماحول میں زمانی تغیرات کی گواہی بھی ہے اور بغض و عناد کی دنیا میں عفو و درگزر کا عمل دخل بھی۔ اکبر گاؤں کے رئیس کا بیٹا ہے جس پر وار کرنے والے عام لوگ ہیں اور جو یہ کہہ کے حملہ کرتے ہیں: ’’زمانہ بدل چکا ہے اور ایڑیاں چاٹنے والے کتے، کلیجے نوچنے والے چیتوں میں تبدیل ہو چکے ہیں۔‘‘ (ص ۲۴۰) اور جس کی تصدیق اس کا بوڑھا باپ یہ کہہ کر کرتا ہے: ’’وقت اور تجربے نے مجھے بڑے بڑے سبق سکھائے ہیں—ایک وقت آئے گا جب تمہارے دشمن تمہارے محتاج ہوں گے اور اس وقت تم ان پر وار کرنے میں حق بجانب ہو گے۔‘‘ (ص ۲۴۲، ۲۴۳) اور پھر جب بوڑھے رئیس نے گاؤں کے کھوجیوں کو اپنے ساتھ ملا کر تھانیدار کے سامنے اپنے بیٹے کو مجروح کرنے والوں کو چور ثابت کر دیا تو اکبر ان کی بے گناہی کا اعلان کرتا ہے۔ ندیم کو یقیناً احساس ہوا ہو گا کہ افسانے کا یہ اختتام پریم چند کے بہت سے افسانوں کا سایہ بن کر رہ جائے گا۔ اس لیے وہ اخلاقی جواز کو ناکافی سمجھتے ہوئے ایک رومانی جواز بھی فراہم کر دیتے ہیں کہ اسی رات اکبر سے ایک لڑکی کہہ رہی ہوتی ہے: ’’تم نے میرے بھائیوں کی جان بچا کر اپنی بے انداز محبت کا ثبوت دیا ہے۔ آج کے بعد بھی اگر میں تمہاری محبت کا جواب خاموشی سے دوں تو مجھ جیسی کمینی لڑکی شاید اس دنیا میں کوئی ہو۔‘‘ (ص ۲۵۲) ’غرورِ نفس‘ چوپال، کا پہلا افسانہ ہے جس میں دلوں میں سلگتی محبت کی روداد ایک عورت کی زبانی بیان کی گئی ہے، یہاں بھی ایک کردار کو موت کی آغوش میں دے دیا گیا ہے۔ مگر ماحول کی اس گھٹن اور بندش کا بھی ذکر کیا گیا ہے جہاں حرفِ سوال لبوں پر لانا بھی دشوار ہے۔

’یہ دیا کون جلائے‘ میں تو موت کا ذکر خواہ مخواہ کیا گیا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ دیگر رومانویوں کی طرح ندیم نے موت کو ایک خوبصورت پیرہن تسلیم کر کے اپنے ہر ابتدائی کردار کو مجبور کیا ہے کہ وہ یہ زیبِ تن کر لے۔ ’بے چارہ‘ کا محض عنوان غیر موثر ہے، وگرنہ یہ بے حد موثر اور پختہ افسانہ ہے ’بیگار‘ اس وقت تک لی ہی نہیں جا سکتی، جب تک دنیا آقاؤں اور غلاموں میں تقسیم نہ ہو جائے اور آقاؤں کو یہ یقین نہ ہو جائے کہ غلام انسان نہیں جانور ہیں۔ وہ آرزوئیں نہیں پالتے، خواب نہیں دیکھتے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ کبھی نہیں تھکتے۔ ’بیگار‘ میں پکڑے جانے والے نوجوان سے ایک دیہاتی لڑکی نے کہا ہے: ’’آج شام کو مجھے

سیاہ چٹان کے پاس ملنا۔'' (ص ۲۹۵) مگر وہ اس وعدے کا نہیں ذیلدار کے حکم کا پابند ہے جس نے حاکم کے پاس مرغے پہنچانے کو کہا ہے۔ چھ گھنٹے کی مسافت طے کر کے وہ وہاں پہنچتا ہے تو وہاں ایک اور بیگار اُس کے سر ڈال دی جاتی ہے کہ سکیسر کی چوٹی پر جا کے بڑے صاحب کو یہ رقعہ دے آؤ اور وہاں سے جواب لے آؤ اور جب شام تک وہاں پہنچتا ہے تو بڑے صاحب منشی سے کہتے ہیں ''اس شخص کو ایک رقعہ لکھ دو۔ موسیٰ خیل سے کچھ مرغے لے آئے گا۔'' (ص ۳۰۳) 'چوپال' کے افسانوں میں بلا شبہ پنجاب کے دیہات اور دیہاتی سانس لیتے محسوس ہوتے ہیں مگر عام طور پر ہماری ملاقات افسانہ نگار ندیم سے نہیں بلکہ اختر شیرانی کی صحبتوں میں بیٹھنے والے شاعر ندیم سے ہوتی ہے۔ ان افسانوں میں موجود نیم پختہ جذبے، مثالیت اور تفصیل پسندی ان کے فنی وقار اور رتبے کو نقصان پہنچاتے ہیں۔ یہاں اس دلچسپ حقیقت کا بیان بھی ضروری ہے کہ ہر افسانے سے پہلے کسی نہ کسی شاعر کے ایک دو شعر بھی درج کئے گئے ہیں۔ 'بے گناہ' سے پہلے اقبال کے دو شعر 'دیہاتی ڈاکٹر' سے پہلے احسان دانش کا ایک شعر 'بوڑھا سپاہی' سے بیشتر اختر شیرانی کے تین شعر 'ننھا مانجھی' سے پہلے فانی کا ایک شعر 'ہرجائی' سے پہلے حفیظ ہوشیار پوری کا ایک شعر 'مسافر' سے پہلے میر 'غیرت مند بیٹا' سے پہلے اقبال 'حق بجانب' سے پہلے سیماب 'آرام' سے پہلے حامد علی خاں 'وہ جا چکی تھی' سے پیشتر اصغر گونڈوی 'انتقام' سے پہلے غالب 'غرورِ نفس' سے پہلے جوش اور 'یہ دیا کون جلائے' سے پہلے غالب کا ایک ایک شعر درج کیا گیا ہے۔

بگولے کے اوّلین افسانے 'طلائی مہر' میں جبر کا وہ روپ ملتا ہے جو 'آبلے' کے کفارہ، تک پھیلتا چلا گیا۔ ''تھانیدار اپنی پگڑی کا زاویہ بدلتے ہوئے نکلا اور کڑکا —— یہ میرا حکم ہے اور میرا حکم اس علاقے کا قانون ہے۔ مہینہ بھر تم اپنی زمینوں میں ہل نہیں چلا سکتے، نہ تم کھیتوں کی دیکھ بھال کر سکتے ہو، نہ گوبھی کی کیاریوں کو پانی دے سکتے ہو، تم نے ڈاکوؤں کو پناہ دے رکھی ہے۔'' (ص ۲۵) مگر 'طلائی مہر' کے فیض کو دوستوفسکی کے مرکزی کرداروں کی طرف دوزخ میں بھی شبنمی رفاقت میسر ہے۔ اس لئے جبر و تشدد، مار پیٹ اور دہشت و اذیت کی تمام قوتیں مل کر بھی افسانے کے اس اختتامی منظر کو دھندلا نہیں سکیں: ''جب فیض کی خون آلود انگلیوں نے ایک طلائی مہر اس کی حنائی انگلیوں میں تھما دی تو اندھیرا گہرا ہو گیا۔ ستارے ماند پڑ گئے۔ ٹڈیاں اور جھینگر چیخ اُٹھے اور ملائم دہکے ہوئے، بھیگے ہوئے گال ایک زخم خوردہ چوڑی چھاتی پر بہت دیر تک پڑے دھڑکتے رہے۔'' (ص ۴۱)

'توبہ میری' پریم چند کے افسانوں 'کفن'، 'دودھ کی قیمت' اور 'زادراہ' کی بے رحم فضا میں سانس لیتا دکھائی دیتا ہے۔ بوڑھے اور بیمار ماں باپ کا بیمار بیٹا گھر میں مقید زندگی کے لئے چند سانسیں مستعار لینے کے لیے اپنے گاؤں کے ملک جی کا کام کرنے نکلتا ہے اور پھر ایک شخص چھکڑے پر چڑھ گیا، کریم کی پتلیاں

اوپر چڑھ گئی تھیں اور تھکی ہوئی آنکھیں ہڈی کے پرانے بٹنوں کی طرح بے نور تھیں۔ ملک جی ناک پر رومال پھیلاتے ایک طرف ہو کر بولے 'مر گیا ہے'، دور بوڑھا بڑھیا کا ہاتھ تھامے پکار رہا تھا، اے ذرا تیز چل، تیری آواز سے جاگ اُٹھے گا وہ، قدم تک نہیں اُٹھا سکتی تو، توبہ میری۔'' (ص ۵۴) 'بھوت' میں رومان اور تحیر کے وہ پراسرار ہیولے منڈلاتے ہیں۔ جو 'برگ حنا' کے افسانے 'جن وانس' میں بھرپور طریقے سے معنویت پیدا کرتے ہیں البتہ 'ننھے نے سلیٹ خریدی' زیادہ موثر افسانہ ہے (اگرچہ عنوان بچگانہ ہے) منٹو کے افسانے 'منتر' میں بھی معصومیت موجود ہے۔ مگر ندیم کے اس افسانے کی فضا اور گرد و پیش زیادہ سنگین ہے۔ جہاں ایک سلیٹ خریدنا بھی دو وقت کی روٹی سے محروم ہونے کے مترادف ہے۔ 'بچپنا' ایک معمولی درجے کا افسانہ ہے جس میں شہری معاشرت سے عجیب و غریب توقعات وابستہ کر لی گئی ہیں (یعنی کہ دیہاتی اور مفلس ٹیوٹر کے بستر میں نوکرانی اور مالکن دونوں شریک ہونا چاہتے ہیں) تاہم 'ماں' بے حد موثر افسانہ ہے جس میں بظاہر ایک 'بے رحم' عورت کو دکھایا گیا ہے جو بیمار شوہر کی بجائے بیمار بیٹے کی جان بچانا چاہتی ہے مگر جو شخص 'ماںتا' کے مفہوم اور عظمت کو خلافِ قیاس نہیں جانتا وہ بلاشبہ ندیم کی اس کہانی کو فطری اور ہمہ گیر قرار دے گا: ''مسافر کو خچر پر سوار کیا اور لگام پکڑ کر آگے آگے چل دی، وہ اس قدر تیز چل رہی تھی جیسے اس کے پاؤں میں بجلیاں بھر گئی ہیں اس کا رنگ ہلدی کی طرح زرد ہو رہا تھا — ولی محمد (شوہر) نے اپنے خشک ہونٹوں پر زبان پھیری اور تاج محمد سے پانی مانگا، تاج محمد نے پانی ڈالتے ہوئے کہا 'مگر گلابو نے یہ کیا کیا؟' ولی محمد نے کروٹ بدلتے ہوئے کہا 'تم نہیں سمجھتے تاج محمد، تم نہیں سمجھتے کیونکہ تمہاری بیوی کے کوئی بچہ نہیں'۔'' (ص ۱۰۷) 'کرپا کرم' کی مایا کے لئے ایک راستہ تو اندھیرے گھر میں بیٹھ کے موت کا انتظار کرنے کا ہے جب کہ دوسرا راستہ جرأت اظہار کا ہے تاکہ اپنے ماں باپ کی طرح وہ قسط وار مرنے سے بچ جائے وہ دوسرا راستہ اختیار کرتی ہے اور اس کے دل کی گرہ کھل جاتی ہے: ''وہ خاموش رہا اور پھر کچھ دیر کے بعد بولا 'اور کسی چیز کی ضرورت ہے'؟ مایا نے اسی انداز سے جواب دیا۔ 'میرے کرپا کرم پر بھی آپ ہی خرچ کیجئے گا اور — '' 'اور کیا'؟ نوجوان نے پوچھا — مایا نے سامنے دیکھا۔ نوجوان کی نظریں جھک گئیں۔ مایا کی جیسے کسی نے دل کی گرہ کھول دی۔'' (ص ۱۱۹) 'بچے' کا موضوع تو غلام اور مفلس ہندوستان کی واحد 'تخلیقی سرگرمی' ہے مگر اس افسانے میں محض شرح پیدائش کی افراط کا مسئلہ نہیں، طبقاتی تضادات اور مسائل بھی اپنی سنگینی کے ساتھ موجود ہیں، ریل کے ڈبے میں پورے برصغیر کے ذہن کو پڑھا جا سکتا ہے: ''ماںتا ختم ہو گئی! موضوع بدلنے لگے۔ نوجوانوں کا خودکشی سے مرنا — نوکری کا فقدان — انگریزی تعلیم کی تباہی — ملک کی افسوسناک حالت — غلے کے چڑھتے ہوئے نرخ — جنگ کی ہولناکیاں — گاندھی، جناح — پیر زرد پوش علیہ الرحمتہ — تعویذ گنڈے — قوالی — بائی گلزار جان — لاہور کا ٹبی بازار — لاہور کی

منڈی۔۔۔ گندم کا بھاؤ اور روٹی کی کمی۔۔۔ اور نہر میں پانی کم ہے۔۔۔ بیگار پر نہ پکڑیں تو سچے دل سے خدمت کریں۔۔۔ دھوبن کی بیٹی دن دہاڑے اغوا ہوگئی۔۔۔ سرحد پار کا ایک پٹھان ہینگ بیچنے آیا اور پھسلا کر لے گیا۔'' (ص ۱۳۲،۱۳۳) 'میرا رانجھا' رومانوی فضا کا غیر رومانوی افسانہ ہے، ہیر رانجھا کی کہانی کو دہراتے ہوئے کردار، مگر جونہی نئے رانجھا پر یہ حقیقت کھلتی ہے کہ اس کی ہیر کے ماں باپ میں باضابطہ شادی نہیں ہوئی تھی، وہ رفو چکر ہو جاتا ہے اور امامی کے ہاتھوں سے اس کی گاگر چھوٹ کر جوہڑ میں جا گری۔ لہروں کے دائرے ماتم کرتے دور تک پھیل گئے اور بیری کا ٹنڈ منڈ درخت بازو ہلا ہلا کر ناچنے لگا۔'' (ص ۱۵۷) 'چوری' بھی اس جبر و استحصال کی کہانی ہے، جہاں نچلے طبقے کے تمام انسان اعتبار سے محروم ہوتے ہیں، منگو برات میں دولہا کو دیکھنے کے اشتیاق میں جیب تراشی کی تہمت سے فیض یاب ہوتا ہے، تھانیدار جب اس کی ہڈیوں کا سرمہ بنا چکتا ہے تو یہ کھلتا ہے کہ بٹوہ تو کسی اور معزز شخص کے پاس تھا۔ منگو کے زخم سے ٹیسیں ہی نہیں اُٹھ رہی ہوتیں، اسے اپنی چوّنی سے محرومی کا بھی رنج ہوتا ہے، مگر اس کے مطالبے پر ''حوالدار اور سپاہی اس زور سے ہنسے کہ حوالات کی سلاخوں سے بھی ایک گونج اُٹھی۔۔۔ کھڑکی کھڑاک سے بند ہوگئی اور درد کی شدت سے وہ اپنی ٹھوڑی اور ناک کو انگلیوں سے دبا کر رہ گیا۔'' (ص ۱۶۹) اس کہانی کا تاثر اس لئے بھی بڑھ جاتا ہے کہ آزادی کے بعد بھی انصاف کے محافظ اداروں کے سامراجی اطوار تبدیل نہیں ہوئے۔ 'کھیل' میں بھی مجبور اور جابر کا کھیل ہے مگر ندیم جیسا انسان دوست اور مثالیت پسند فنکار بھی مجبور کے لئے موت کی آغوش ہی کشادہ کرتا ہے: ''اس نے دیکھا کہ رانی ایک چٹان سے سر پھوڑے مری پڑی ہے، خشک لکڑیوں کا گٹھا پاس دھرا ہے اور کالا انگوٹھا رات کی ٹھنڈ میں یوں اکڑ گیا ہے جیسے لپک کر نوجوان کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکہ لگا دے گا۔'' (ص ۱۶۲) 'پاؤں کا کانٹا' ایک جذباتی افسانہ ہے جس میں سوتیلی ماں کو بچے کی روح کا ہی نہیں۔ جسم کا قاتل بھی دکھایا گیا ہے بچے کی بیماری، بھوکا کوا، پریشان باپ اور بڑھتا زخم مل جل کر افسانے کو ایک نہایت موثر قصے کی سطح پر لاتے ہیں۔ 'ان بن' میں ازدواجی زندگی کی میٹھی لڑائیوں کو موضوع بنایا گیا ہے یہ اور بات کہ یہ عام سا ایک افسانہ ہے۔ جب کہ 'قلی' پھر سنگین سماجی حقائق کی کہانی ہے جس میں نچلے طبقے کے ایک محنت کش کی زندگی اور وضع داری کو متوسط طبقے کے ایک حساس نوجوان کی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ 'السلام علیکم' اس قیامت کی روداد ہے۔ جو غیر ملکی آقاؤں کے حکم پر یا بھوک کے اشارے پر بھرتی ہوئے جوانوں کی پرامن گھریلو زندگی پر گزر گئی۔ افسانے میں مثالیت اور جذباتیت سے گریز کر کے لمحاتی تسکین یا وقتی آسرے کی تلاش کے اس عنصر کو نمایاں کیا گیا ہے جو امیر خاں کی بیوی کو ایثار اور وفا سے محروم کر دیتا ہے۔ 'خوش رہو' بیگار کے موضوع پر ایک موثر افسانہ ہے جس میں ایک بوڑھی ماں اور نوجوان بہن کے انتظار کو کچوکے دیئے جاتے ہیں۔ جب نواز کو تھانیدار صاحب پکڑ کر افسر مال کے بنگلے پر سامان پہنچانے کا حکم

دیتے ہیں: ''بڑھیا دیوار سے لگ گئی اور پھر ہولے ہولے نیچے کھسکتی زمین پر بیٹھ گئی اور شیدو کا چہرہ! جیسے چھوئی موئی کسی کے مس سے مرجھا کر بے رونق ہو جاتی ہے۔'' (ص ۲۵۲) 'سپنوں کے محل' میں پھر مثالیت پریم چند کے کرداروں کی یاد دلاتی ہے مگر 'مانو کی میاؤں' انسانی نفسیات سے قریب تر ہو کر لکھی گئی ہے اس میں تین نسلیں اپنی یادوں اور خوابوں کے ساتھ موجود ہیں ظاہر ہے کہ ان میں فاصلہ ہے۔ مگر ایک رومانی حادثہ ان کے اظہار کے انداز کو یکساں کر دیتا ہے۔ 'سرخ ٹوپی' سیاسی معنویت سے بھرپور افسانہ ہے۔ گاؤں کے گھر میں ایک سرخ ٹوپی ہے۔ جوان 'اچھے دنوں' کی یادگار ہے جب ہندو مسلمان اور سکھ سب آپس میں گھل مل گئے تھے اکٹھے جلسے ہوتے تھے۔ اکٹھے بیٹھتے تھے۔ (ص ۲۸۴) یہ دراصل گامو کا بابا تحریک خلافت کے دنوں میں لایا تھا۔ پھر اسے (گاموں کے بابا کو) چھ ماہ تک جیل میں رہنا پڑا۔ رہا ہوا تو قید حیات سے بھی آزاد ہوا۔ گاموں فوج میں بھرتی ہوا مگر نمبر دار نے 'سرخ ٹوپی' کے حوالے سے اس کی سیاسی وابستگی کی مخبری کی اور اسے فوج سے ڈسچارج کر دیا گیا۔ 'پرچھائیاں' پر تمثیلی رنگ غالب ہے، وطن کی حفاظت کے لئے بھرتی ہونے والے نوجوان سے پہلے وطن کا تنکا، پھر زمین کا ٹکڑا اس کے بعد درخت، پھر چڑیا اور آخر میں دو رئیسوں کی بوالہواسی میں اسیر دوشیزہ فریاد کرتی ہے، لڑکی تو صاف صاف کہتی ہے: ''اے جنگ میں لڑنے والے، اے وطن کے ناموس پر قربان ہونے والے آقا، ادھر بھی ایک نظر ڈال کہ جس مادرِ وطن کی حفاظت کے لئے تو نے سردھڑ کی بازی لگا رکھی ہے، اس کے فرزند میری نسوانیت کا خزانہ لوٹنا چاہتے ہیں، اپنے گھوڑے کی لگام ادھر پھیر لے، کہ اپنے گھر کی حفاظت تجھ پر اسی طرح فرض ہے، جس طرح اپنے وطن کی!'' (ص ۳۰۲،۳۰۳) تب وہ نوجوان ان رئیسوں پر ٹوٹ پڑتا ہے اور ندیم شدتِ آرزومندی سے یہ جملہ لکھتے ہیں: ''اُف ایک غلام کے آزاد خوابوں کی پرچھائیاں۔'' (ص ۳۰۳) 'طلوع و غروب' کے دیباچے میں احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں: ''میں نے ان بے زبانوں کی نمائندگی کی ہے، جن کی زندگیاں محبوس ہیں اور جن کے لبوں پر رواج اور قانون نے مہر لگا رکھی ہے، بلاشبہ زندگی کے ہر شعبے کی ترجمانی کا فرض ادیبوں پر عائد ہوتا ہے لیکن ان فرائض کی تقسیم کیوں نہ کر لی جائے شہری شہروں کے متعلق لکھیں اور دیہاتی دیہات کے متعلق! ایک پنجابی اگر پنجاب میں رہتے ہوئے یوپی، بہار، بنگال یا دکن کے باشندوں کی زندگیوں کا جائزہ لینے لگے اور اگر ایک سرحد کے پٹھانوں کے متعلق لکھنے بیٹھ جائے تو گو مقصد نیک ہے لیکن کامیابی موہوم!'' (ص ۹) اس کے بعد ان کا لب ولہجہ حیرت انگیز طور پر باغ و بہار کے دیباچے میں اپنے ثقافتی زعم کے ساتھ گونجنے والے میرامن سے مماثل ہو جاتا ہے: ''جس شخص نے چوپالوں پر بیٹھ کر غریب کسانوں کے ساتھ حقے کے کش لگائے ہوں اور چرواہوں کے ہمراہ دور افتادہ گھاٹیوں اور ویران میدانوں میں گھومتا پھرا ہو۔ وہ ٹھنڈی سڑک کے آس پاس بکھرے ہوئے بنگلوں کی اندرونی زندگی کے متعلق کیا خاک لکھے گا اور جو شخص گونجتے

ہوئے ایوانوں میں نرم و گداز صوفوں پر بیٹھنے کا عادی ہو اور کانٹا چھری کے بغیر پیٹ بھرنا اجیرن ہو جائے وہ ننگ دھڑنگ دہقانوں کی پھٹی ہوئی 'ایڑیوں' کھردری انگلیوں اور پھڑ پھڑاتے ہوئے چیتھڑوں کا تجزیہ کیسے کر سکے گا؟'' (ص ۹) اس مجموعے کا پہلا افسانہ ہی 'طلوع وغروب' ہے جو ایک رومانوی افسانہ ہے جس کا موضوع وہ شہری کثافت ہے جو دیہات کے ٹھنڈے میٹھے پانی کو گدلا کر دیتی ہے۔ 'محدب شیشے میں سے' کی طرح اس کے بھی تین حصے ہیں۔سنہرا غبار، چکا چوند اور دھماکے — ایک شہری بابو غضنفر سار بانوں کے ساتھ گیت گاتا ایک گاؤں جا پہنچتا ہے، وہاں ایک سادہ دل نوجوان سنبل اس کا دوست بن جاتا ہے جو غضنفر کو اپنی محبوبہ نرگس پر ڈورے ڈالتا دیکھ کر پیچھے ہٹ جاتا ہے۔ غضنفر فتح مندی کی یکسانیت سے اکتا کر شہر واپس آجاتا ہے، بہت عرصے بعد ایک رومانوی منظر دیکھ کر بے اختیار اس گاؤں میں جا پہنچتا ہے تو سنبل اسے ایک زہر خند کے ساتھ بتاتا ہے: ''وہ (نرگس) مصروف ہوگی، سورج غروب ہونے سے سورج کے طلوع ہونے تک وہ قریب قریب دس نوجوانوں سے ملاقات کر لیتی ہے، ہم نے اسے کھلونا سمجھ کے پھینکا اور ساری دنیا کے لئے کھلونا بن گئی، سنبل اور غضنفر آج کل اسکے خوابوں کے بھوت ہیں۔'' (ص ۴۹، ۵۰) 'کنگلے' اس رومان پرور ماحول کے مسخ ہونے کی روداد ہے، جس کی ذمہ داری 'کرسی نشین' پر عائد ہوتی ہے، جو سرکار کی تائید کے ساتھ جاگیردار یا نمبردار کے روپ میں استحصال کو اپنا فرض منصبی جانتا ہے، اس فضا میں غربت اور محرومی کی ستائی سادہ لوحی بھی بعض اوقات اس طرح سوچنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ ''ہم بھی کسی گھاٹی میں چھپ بیٹھیں کوئی کھاتا پیتا گزرے تو دبوچ لیں اسے، آخر ہمارا بھی کوئی حق ہے نا، مانگنے پر نہیں دیتے نہ سہی، کوئی سبیل تو چاہیے نا آخر۔'' (ص ۵۴) مگر ان کے ہاتھوں میں اخلاق کی ہتھکڑیاں ہیں، اس لیے وہ کرسی نشین کے ہر حکم کو ماننے پر مجبور ہیں۔ ایسے دو نوجوان حیات اور پھلا پانچ آنے روز کی مزدوری پر کام کرتے ہیں، دو دن میں سڑک مکمل ہو جاتی ہے، سرکاری کارندے دونی رشوت کی کاٹ کر اٹھنی اٹھنی ہر مزدور کو دیتے ہیں وہ جب اپنے گاؤں کو لوٹتے ہیں تو انہیں آتا دیکھ کر دو چوکیدار اور کرسی نشین صاحب آگے بڑھے، ایک چوکیدار بولا ''اے حیات، اے پھلے، کمالائے ہو کچھ؟ تم نے کچھ نہیں سنا؟ کل ہمارے گاؤں کی حالت دیکھنے کے لئے صاحب تشریف لا رہے ہیں، ان کی آمد کی خوشی میں ہم ایک بڑا دروازہ کھڑا کرنا چاہتے ہیں، جس پر بہت کام کیا جائے گا، یہاں سے کرسی نشین کی چوپال تک جھنڈیاں لٹکائی جائیں گی، ہر گھر سے رقم اکٹھی ہو رہی ہے، اٹھنی اٹھنی تم بھی لاؤ' حیات دم بخود ہو کر بولا 'دو دن پتھر ڈھوتے ڈھوتے ہماری کمریں ٹوٹ گئیں اور خون پسینہ ایک کر کے جو پھل ملا، اسے تمہارے قدموں میں دھر دوں، یہ کہاں کی شرافت ہے؟ کرسی نشین صاحب گرج اٹھے 'ارے نکال اٹھنی، ورنہ دس نمبر میں چالان کرادوں گا، بہت باتیں نہ بنا'۔ مضمحل ہاتھ پگڑیوں کے کنارے کی طرف بڑھے اور دو اٹھنیاں کھنکتی ہوئی کرسی نشین کی زریں جوتوں کے

پاس آ گریں!' ان کے سنہرے کاغذ لئے جائیں گے' کرسی نشین صاحب بولے اے حیات تم دونوں اپنے بستر اس چٹان پر رکھ دو اور ذرا یہ دوشہتیر گاڑ دو، دروازہ کھڑا ہو جائے تو دوسرا کام شروع ہوگا۔'' (ص ۵۹،۶۰) 'گونج' فنی اعتبار سے اس لئے معمولی افسانہ بن کے رہ جاتا ہے کہ اس میں ایک لڑکی خواب میں بلند آواز سے نعت گاتی ہے: ''مدینے دی بدلی، میرے اجڑے فصلاں تے رحمت دی بونداں وسانے دا وقت اے'' اور چھم چھم ایسی بارش ہوتی ہے کہ وہ اپنے محبوب کی لمحاتی قربت سے محروم ہو جاتی ہے۔ دعا اور بارش میں تعلق تو خیر لوگوں کے عقیدے میں موجود ہے، مگر خواب میں کسی کا باآواز بلند پوری نعت کو گانا خلافِ قیاس ہے۔ 'جوانی کا جنازہ' بھی ناکام محبت کی معمولی کہانی اس لئے ہے کہ بغیر کسی نفسی بنیاد کے مہتاب کا غوث کو چھوڑ کر عطا کی جانب ملتفت ہونا، مصنوعی جذباتی ڈرامے کا ڈھانچہ ہی بنا سکتا ہے چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ چھاگل ایک 'ہوس پرست' معمر شخص کے اس لمحے کا ماجرا ہے جب وہ زندگی میں پہلی مرتبہ ایک جوان لڑکی کو بلا معاوضہ اپنی چھاگل دے دیتا ہے۔ کیا اس پر منٹو کے 'پھُند' کا سایہ ہے؟ کیا وہ تھک چکا ہے اور جنسی بے توفیقی کو وسیلۂ نجات بنانا چاہتا ہے یا یہ اس کا اضطراری فعل ہے؟ افسانے میں ان میں سے کسی ایک سوال کا واضح جواب نہیں ملتا۔ 'میرا دیس' میں کچھ کردار ہیں، ان کے معمولات بھی ہیں مگر ٹھوس واقعات نہیں، افسانے کا آغاز انشائے لطیف اور خطابت کے نمونے کی طرح ہوتا ہے لیکن رفتہ رفتہ افسانہ نگار کا تخیل جانی پہچانی زمین پر اتر آتا ہے جہاں مزارع کی بیٹی جاگیردار کی 'نوازشات' کا معاوضہ قسط وار چکا رہی ہے: ''آپ میری جوانی چاہتے ہیں نا، لے لیجئے میری جوانی اور مجھے رخصت کیجئے کہ میرے بوڑھے ماں باپ پڑے کراہ رہے ہوں گے۔ آپ کی یہ مہربانی کیا کم ہے کہ شام کی اس ذرا سی روحانی اور جسمانی محنت کا صلہ آپ یوں دے رہے ہیں کہ میرے بوڑھے باپ کو ایک بیگھہ زمین کاشت کے لئے دے رکھی ہے۔ جلدی کیجئے مجھے جانا ہے۔'' (ص ۱۱۰) اس کے ماں باپ بھی جانتے بوجھتے فریب کھا رہے ہیں کہ اُن کی بیٹی کو اس لیے دیر ہوئی کہ زمیندار کے مہمان آ گئے تھے اور اسے گھوڑوں کے آگے چارہ ڈالنا پڑ گیا۔ افسانے کے اختتام پر ندیم جذباتی ہو جاتے ہیں: ''کب پھوٹے گا یہ انگارہ کہ میں چنگاریاں بن کر ان زمینداروں، ان مولویوں اور ان پیروں کے ریشمیں ملبوس میں کالے کالے سوراخ ڈال دوں، اُن کے دیدوں میں گھس جاؤں، ان کی کنپٹیوں سے چمٹ جاؤں۔'' (ص ۱۱۰) 'جلسہ' اور 'پکا مکان' اس مجموعے کے زیادہ موثر افسانے ہیں۔ 'جلسہ' میں ایک ریاکار مولوی صاحب کا کردار پیش کیا گیا ہے جو سیاسی پلیٹ فارم بھی استعمال کرنے لگے ہیں وہ فرماتے ہیں: ''ذاتی طور پر میرا تو دعا میں اس قدر یقین ہے کہ ہل چلانا چھوڑ دو، کام کے پاس نہ پھٹکو، لمبے تانے پڑے رہو مگر پانچ وقت نماز کے بعد اپنے خدائے علیم و بصیر کے حضور میں خشوع و خضوع سے سر رگڑنے کے بعد سچے دل سے گڑگڑا کر دعا مانگو——دُعا ایک ایسا تیز ہتھیار ہے کہ اس سے عسرت کے دیو کو ہلاک کیا جا

سکتا ہے اورعشرت کے دروازے وا کیے جا سکتے ہیں۔'' (ص ۹۳) پھر اس پلیٹ فارم سے ایک پنڈت جی ہندی آمیز زبان میں تقریر کرتے ہیں سادہ لوح اپنی توقعات کے آئینے میں اس تقریر کا عکس یوں اتارتے ہیں: ''پنڈت جی نے کہا ہے کہ ہندو مسلمان بھائی بھائی ہیں اور بہت جلد ہماری سرکار قحط سالی کی وجہ سے لگان معاف کر دے گی اور رام سب کا بھلا کرے۔'' (ص ۹۵) پھر اسی جلسے سے اسمبلی کے ممبر صاحب تقریر کرتے ہیں تو دیہاتیوں میں کھسر پھسر شروع ہو جاتی ہے: ''ہماری سڑک برباد پڑی ہے'' ''ہمارے لئے پانی کا انتظام نہیں'' ''ہمارے فصل تباہ ہیں مگر لگان معاف نہیں ہوا'' ''تھانیدار ہمیں بیگار پر پکڑ کر تنگ کرتا ہے۔'' (ص ۹۶) تب ایک فرزانہ انہیں سمجھاتا ہے ''ملک بڑا آدمی ہے اشارہ کر دے تو تم سب حوالات میں گلتے سڑتے نظر آؤ، رہنے دو لمبی سڑکوں، کنوؤں اور فصلوں کو، تقریریں سنو اور اللہ کی قدرت دیکھو۔'' (ص ۹۶) پھر جلسہ گاہ کے سامعین میں سے ایک بوڑھا اس مولوی کو پہچان لیتا ہے جس نے اس کی بیٹی کی عصمت لوٹ کر ذیلدار کی جانب سے اس گھر سے چندہ وصول نہ کر سکنے کی تلافی کی صورت پیدا کی تھی۔ اس بوڑھے کو ذیلدار کے کارندے جلسہ گاہ سے اُٹھا کر باہر پھینک دیتے ہیں اور وہ چلاتا رہ جاتا ہے ''مجھے آج مدتوں کا بھولا ہوا فرض ادا کرنے دو۔'' (ص ۱۰۱) 'پکا مکان' طبقاتی کشمکش کی کہانی ہے، سب سے دلچسپ کردار مولوی صاحب کا ہے جو یارو کی بدنصیب ماں کو اپنے خدا سے بے تکلف انداز میں گلہ کرتے دیکھ کر فتویٰ عائد کرتا ہے: ''یہ کتنی کفر بکتی ہے۔ اگر اسلامی حکومت ہوتی تو اسے دار پر چڑھا دیا جاتا۔'' (ص ۱۳۸) اور جب یارو اپنا 'پکا مکان' تعمیر کر لیتا ہے تو یہی مولوی صاحب دعا فرماتے ہیں ''اے الہ العٰلمین! یہ مکان حلال کی کمائی سے تیار ہوا ہے اسے اپنی رحمتوں کے سائے میں رکھ اور اس میں بسنے والوں پر اپنا کرم برسا کہ تو بہت بڑا فضل کرنے والا، مہربان ہے۔'' (ص ۱۵۰) اس میں ایک کردار بوڑھے کسان کا ہے جو یارو کو سمجھاتا رہتا ہے کہ گاؤں میں بیگار میں پھنسنے کی بجائے شہر جا کر مزدوری کرے: ''کیونکہ جب زمیندار یا اس کا کارندہ تمہیں گھرکتے ہیں تو وہ ایک تمہاری توہین نہیں کرتے دنیا کے سب جوانوں کے منہ پر تھوکتے ہیں۔'' (ص ۱۴۰، ۱۴۱) پھر یارو ہے جو حالات سے دل برداشتہ ہونے کی بجائے اپنے بازوؤں پر بھروسہ کر کے ایک دن گاؤں میں اپنا پکا مکان کھڑا کر لیتا ہے، تاہم اسی لمحے زمیندار پولیس سے مل کر اس کے سارے سفر کو رائیگاں کر دیتا ہے اور اس کہانی میں وہ لڑکی ہے جو یہ کہہ کر یارو کا حوصلہ بڑھاتی ہے: ''جس روز اس مکان کی چھت ڈالی گئی، میں شام کے بعد اندھیرا ہوتے ہی تم سے ملنے اور تمہارے نئے مکان میں دیا جلانے آؤں گی۔'' (ص ۱۴۸) اور پھر وہ اس رات بھی وعدہ پورا کرتی ہے جب پولیس یارو کو ناکردہ جرم کے سلسلے میں پکڑ کر لے جا رہی ہوتی ہے۔ مگر اصل کردار اس بستی کے 'جلاد' کا ہے جو اپنی رعایا کی زندگی کا بھی مالک ہے مگر ظرف اتنا ہے کہ اس سے یہ برداشت نہیں ہو سکتا کہ اس علاقے میں کسی اور کا پکا مکان بھی ہو: ''زمیندار جی بڑبڑاتے رہے اور ایک روز بولے کہیں سے چوری

کرلایا ہوگا ورنہ پختہ اینٹوں کا مکان میرے بغیر کون تیار کرا سکتا ہے۔ گاؤں کے سردار کا مقابلہ کرتا ہے، قسم خدا کی کسی روز ایسا ہاتھ لگاؤں کہ یاد رکھے گا مرتے دم تک۔'' (ص ۱۴۹) چنانچہ وہ اپنی قسم پوری کرتا ہے اور جھوٹی رپورٹ پر یارو کو گرفتار کروا دیتا ہے۔

'گرداب' کے پندرہ افسانوں میں سے بارہ شہری معاشرت یا کم از کم شہری پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی اس مجموعے کے دیباچے میں لکھتے ہیں: ''دُور افتادہ دیہات کا رہنے والا شہروں کی رونق کے غلغلے سن کر نیلے پربتوں سے اترا اور یہ دیکھ کر دم بخود رہ گیا کہ یہاں رستے ہوئے ناسوروں پر بھی غازے کی تہیں چپکا دی جاتی ہیں، تاکہ فیشن کے مذہب کا پورا احترام ہو سکے۔'' ندیم کے یہ افسانے اس 'تعصب' کو چھپانے سے قاصر ہیں کہ ناظر نہ صرف دیہاتی ہے بلکہ اسے یہ احساس بھی ہے کہ استحصال، افلاس اور جہالت کے سرطان میں مبتلا اس کی دنیا کے گاؤں، شہروں سے اس لئے بہتر ہیں کہ وہاں ریا کاری اور ملمع کاری نہ ہونے کے برابر ہے۔ 'مسجد کے مینار' میں مبالغے اور متخیّلہ کی وحشت نے کہانی کی فضا میں ناقابلِ یقین ہونے کا زہر شامل کر دیا ہے تاہم لڑکی کا کردار موثر ہے جو اپنے محبوب کو پیغام دینے کی خاطر مسجد کے مینار کے ساتھ لٹکتی ہے پھر مینار کے ساتھ گر کر زخمی ہو جاتی ہے، نمازیوں سے بھری مسجد میں اس کا نیم برہنہ حالت میں گرنا شاید 'مولویت' کو صدمہ پہنچانا ہو، تاہم غیر ضروری ہے۔ 'کھوٹے سکے' بہتر افسانہ ہے، جس میں شہری محبت کے دنیا دار عنصر کو بے نقاب کیا گیا ہے مگر یہ دنیا داری قابلِ نفرت نہیں بلکہ مجبوری اور معصومیت کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ ایک بے روزگار نوجوان اپنی ہمسائی کی محبت میں گرفتار ہو کر اس کے 'پتا جی' کو ملازمت کا وسیلہ بھی بنانا چاہتا ہے، دن بھر گری پڑی رقم یا نعمتِ غیر مترقبہ کے خواب دیکھتا رہتا ہے، پھر اس پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ اس کی محبوبہ کے والد تبادلے کے بعد شہر سے چلے گئے ہیں، اسی وقت اسے ایک بٹوہ سڑک پر پڑا ملتا ہے، جس میں نوٹوں کی کرنسی کی بجائے ایک بے روزگار نوجوان کا رقعہ ہے: 'پیاری نرملا، میں نے تمہارے پتا جی کو کل کرنسی آفس میں جا کر درخواست پیش کر دی تھی یہ تمہی نے کہا تھا اب تمہی خیال رکھنا، بیکار رہتے رہتے جیون کو گھن لگ گیا ہے، کرپا کرنا تمہارا پریمی تلسی۔'' (ص ۵۱) فنی اعتبار سے افسانے کو یہیں ختم ہو جانا چاہئے تھا، مگر ندیم اپنی جذباتیت پر قابو نہ پا سکے۔ چنانچہ یہ سطریں بڑھا دیں گئیں: ''میرا بخار اتر گیا، مسکرا کر میں نے ایک انگڑائی لی اور بٹوے کو جھاڑی میں پھینکتے ہوئے کہا، اس دنیا کے سب سکے کھوٹے ہیں— کھوٹے لوگ— ٹھیکری کی طرح کھوٹے اور— اور بے حس۔'' (ص ۵۱) 'نرم دل' کو ندیم نے تضاد کے ذریعے سنگین طنزیہ (انسانی فطرت اور سماجی رویے پر) بنانا چاہا ہے مگر افسانہ بے حد جذباتی اور مصنوعی ہو گیا ہے، ریڑھ کی ہڈی ٹوٹنے کو ایک معمولی 'بیماری' سمجھ لیا گیا ہے اور رہی سہی کسر افسانے کے اختتام پر پوری کی گئی ہے جب مرکزی کردار اپنی محبوبہ اور اپنے تعلق کا گلا اپنے ہاتھوں سے دبا دیتا ہے،

جنہیں افسانہ نگار نے کبھی اتنا قوی قرار نہیں دیا، پھر متکلم کے منہ میں یہ الفاظ اور بھی غیر فطری معلوم ہوتے ہیں: ''ناجو کے گلے میں غرغراہٹ سی ہو رہی تھی اور میں بہت نرم دل ہوں، میں مکھیوں، مکڑیوں، پتنگوں اور غریبوں کو دم توڑتا نہیں دیکھ سکتا۔ دراصل میرے احساس کا آئینہ بہت نازک ہے۔'' (ص ۹۷) 'استعفیٰ' رومانوی بوچھاڑ کی منتظر استانی کی روداد ہے، جو دلچسپ اس وقت تک رہتی ہے جب تک اس کا مطلوب اسے یہ عجیب وغریب رقعہ نہیں بھجوا دیتا: ''محترمہ میں دودھ کا جلا ہوں اور اب چھاچھ کو پھونک پھونک کر پینے کے بجائے اسے چھوتا تک نہیں۔'' (ص ۱۰۲) اور اس کے بعد وہ سامان اُٹھا کر ہمسائے سے چل دیتا ہے۔ اس افسانے کو جب 'سیلاب وگرداب' میں شامل کیا گیا تو اس میں سے دو اشعار کو حذف کر دیا گیا۔ 'بٹوے کی باچھیں' بھی ایک شہری لڑکی زہرہ کی مبالغہ آمیز بلکہ متعصّبانہ تصویر ہے، اس میں شک نہیں کہ لڑکیاں محبت کرتے کرتے اپنی مادی خواہشات کی تکمیل کے لیے بہتر وسائل رکھنے والے مردوں کی جانب متوجہ ہو سکتی ہیں لیکن اس افسانے میں یہ تبدیلی تصنع آمیز ہے۔ کالج کے ذہین مگر غریب طالبِ علم سے ایک امیر لڑکی کی محبت، حصولِ تعلیم کے بعد حصولِ روزگار میں ناکامی، معمولی ملازمت اور پھر ہیروئن کی ایک دولت مند 'دیو' سے شادی، ریلوے اسٹیشن پر ہیروئن کی ڈبڈباتی آنکھیں۔ اس فلمی فارمولے کو جمع کیا جائے تو 'روشندانوں کے شیشے' وجود میں آتا ہے تاہم جذباتیت کے باوجود اس میں بعض سنگین سماجی مسائل کی نشاندہی کی گئی تھی ا۔ درسگاہوں میں طبقاتی امتیازات، ۲۔ باپ خان بہادر نہ ہو تو پھر ملازمت کے بند دروازے، ۳۔ روپے پیسے کی کھنک کا محبت کے آہنگ پر غالب آنا۔ 'پگلی' کا موضوع جنسی استحصال ہے لیکن اختتامی حصے سے پہلے تک اس کی تدبیر کاری یہ تاثر پیدا کرتی ہے کہ ندیم اپنے روایتی نقطۂ نظر سے ہٹ کر جنسی نفسیات پر مبنی افسانہ لکھ رہے ہیں۔ کیشب کا دوست اسے برہنہ تصویریں دکھاتا ہے، اس وقت تو وہ اسے ڈانٹ دیتا ہے مگر اس کے اندر آگ لگ جاتی ہے، اس کے بعد کہانی میں ایک منظر وجود میں آتا ہے جو اس اعتبار سے چونکاتا ہے کہ ندیم نے اپنے کسی افسانے میں ان رنگوں سے ایسی تصویر نہیں بنائی ''باہیں پھیلا پھیلا کر پتے سمیٹتے ہوئے اس کی انگیا ضرورت سے زیادہ تن جاتی اور جب گھومتی تو کولہے کپکپا اٹھتے۔'' (ص ۲۰۵) 'افیونی' کی فضا میں تحیر، رمزیت اور ریاست نے مل کر تاثیر پیدا کر دی ہے، محبت کی ناکامی اور زبردستی کی شادی ایک شخص کو افیونی اور چنڈو باز بنا دیتی ہے مگر جب پولیس پکڑ کے لے جاتی ہے تو وہ اپنے بہی خواہوں کی جانب سے نشہ کرنے کا مشورہ ماننے سے انکار کر دیتا ہے، کہانی کی تعمیر اس انداز سے ہوئی ہے کہ مصنف کی مثالیت، حسن اور خیر کی ایسی طلب بن گئی ہے جو فن کی بارگاہ میں کسی کو شرمسار نہیں ہونے دیتی۔ افسانے کے اختتام پر قید ہونے والے کے لئے ایک معصوم دل کی دھڑکن بھی خوبصورتی سے مترشح ہوئی ہے۔ 'رنگ وسنگ' میں ایک بھرپور نوجوان کے فکر وعمل کا تضاد اس طرح نمایاں کیا گیا ہے کہ انسانی نفسیات کا ایک پُرمعنی پہلو سامنے

آ تا ہے، تاہم بعض مواقع پر انور اور عباس کی بحث فضا کو بوجھل بنا دیتی ہے۔'فساد' ان ہندو مسلم فسادات کے نتیجے میں پیدا ہونے والے کرب کی بازگشت ہے، جو ۱۹۴۷ء کی فسادات کی ریہرسل تھے، فساد میں مارے جانے والے بیٹے کا منظر اندھا باپ اور فساد زدہ ہیبت ناک رات، تاثر کے اعتبار سے ندیم کے اس مجموعے کی سب سے گہرے تاثر کی حامل کہانی یہی ہے اور یہ بھی عجیب بات ہے کہ پولیس کے ایک سپاہی کو محض ہمدرد ناظر کے روپ میں ہی نہیں دکھایا گیا بلکہ شاید پہلی اور آخری مرتبہ ہندوستانی پولیس کے ایک سپاہی کو ایسے صاحبِ دل کے روپ میں دکھایا گیا ہے، جس پر اعتراض کرنے کو جی نہیں چاہتا اور یہ فضا کا اعجاز ہے، کہانی کے دو حصے دیکھئے: '' بچے تو تھے ہی، اس تُو تُو مَیں مَیں کے بعد ہاتھا پائی پر اتر آئے، ادھر سے چند غنڈے گزر رہے تھے، انہوں نے دونوں کو الگ الگ کر کے نام پوچھے، ایک نے کہا 'میرا نام لال دین' دوسرا بولا 'میرا نام لال چند' پاس ہی ایک دوکاندار یہ باتیں سُن رہا تھا بولا 'ہائیں ہندو اور مسلمان' دوسرے دوکاندار نے کہا 'ارے کیا ہوا؟ یہ مجمع کیسا ہے؟' ادھر سے جواب ملا 'ایک ہندو اور مسلمان میں جھگڑا' تیسرا دوکان دار پکار اٹھا 'ہندو مسلمان میں جھگڑا؟' چوتھی دکان سے آواز آئی 'کیا؟ ہندو مسلم فساد؟' بس پھر کیا تھا ہندو مسلم فساد، ہندو مسلم فساد کا شور مچ گیا، دکانیں کھٹا کھٹا (کھٹ؟) بند ہونے لگیں، بازار میں بھگدڑ مچ گئی، چھتوں سے اینٹیں برسنے لگیں، دریچوں سے تیزاب کی پچکاریاں چھوٹنے لگیں، چاقو چلنے لگے۔'' (ص ۲۹۸)

''سپاہی بولا! ہندوستان کے فسادات کی شہرت اسی ہی وجہ سے تو قائم ہے، عید پر فساد محرم پر فساد، دسہرے پر فساد، انسانی لہو یہاں کے تہواروں کا خاص جزو ہے۔ لہو نہ بہے تو تہوار چپ چاپ گزر جائیں اور فسادی یہ بے رونقی کب گوارا کرتے ہیں؟ اصل میں بابا، انسانی لاشوں کو تڑپتا دیکھنے کا نشہ بہت تند ہوتا ہے۔'' (ص ۲۹۹)

'حیوان اور انسان' یلدرم کی 'چڑیا چڑے کی کہانی' کی معنوی توسیع ہے یہاں انسانی صورتحال کو چڑیا چڑے کی آنکھ سے تو نہیں دیکھا گیا مگر ان جانوروں کی محبت اور تلون کے اثرات انسانی جذبات پر اس طرح سایہ فگن دکھائے گئے ہیں کہ اس میں تمثیلی اشاریت پیدا ہو گئی ہے۔ 'ہسپتال سے نکل کر' کا انجام مصنوعی ہے اور کہیں کہیں جذباتیت کا رنگ تیز ہو گیا ہے، مگر مرکزی کردار (دق زدہ تعلیم یافتہ بے روزگار نوجوان) جس طرح 'انسانی نمائش گاہ' کا نظارہ کرتا ہے اور پھر جس طرح ایک ایسے پروفیسر سے اس کی ملاقات ہوتی ہے جو اسے جینے کا حوصلہ دیتا ہے، مگر خود حقائق کا سامنا کرنے سے گریزاں ہے، افسانے کے آخر میں یہ جملے غیر ضروری ہیں: ''میں سارے شہر کو آگ لگا دوں گا—— ساری دنیا کو آگ لگا دوں گا—— ساری کائنات کو آگ لگا دوں گا۔ کہتے ہیں میں ایک موٹر کے نیچے آ کر ریڑھ کی ہڈی تڑوا بیٹھا۔ آج کل ہسپتال میں ہوں۔ کوئی کیا جانے کہ ہسپتال سے نکل کر—— ہسپتال سے نکل کر!'' (ص ۳۵۰) اس مجموعے کے جو تین افسانے واضح طور پر دیہی معاشرت سے تعلق رکھتے ہیں، وہ ہیں 'ایک رات چوپال پر'، 'غریب کا تحفہ' اور 'ادھورا گیت'۔

دیہات میں بسنے والوں کی ضعیف الاعتقادی اور سادہ لوحی ان کے تخیل کی دنیا کو بھی جس طرح محدود کر دیتی اور سائنسی ایجادات اور انکشافات کی مقبولیت کے سلسلے میں انہیں جس طرح مذبذب بناتی ہے، اس کا بھرپور اظہار 'ایک رات چوپال پر' میں ہوا ہے۔ 'غریب کا تحفہ' اپلے تھوپنے والی ایک غریب لڑکی اور ہمدردی رکھنے والے بالائی طبقے کے نوجوان کی کمزور محبت کی ایسی کہانی ہے، جس میں محرومی ہے، مگر یاسیت نہیں اور جب لڑکے کی شادی کا موقع آتا ہے تو لڑکی کی جانب سے مفت اپلے پیش کئے جاتے ہیں تاکہ دیگیں پکائی جا سکیں مگر 'ادھورا گیت' ایسے افسانے اردو میں بہت ہیں، محبت کی مدہم آنچ کس طرح معصوم دلوں سے گیت تخلیق کراتی ہے۔ اس کا بھرپور اظہار اس افسانے میں ہوا ہے۔ اس گیت کے متوازی ایک راگ ہوس کا بھی الاپا جاتا ہے مگر یہاں اپنے تخلیقی وجود کو اکسانے والے شاعر کے ساتھ شہر بھاگ جانے پر محبت کے ادھورے گیت کو ترجیح دے کر مصنف کی آئیڈیلزم کا ساتھ اس طرح دیتی ہے کہ یہ اس کا باطنی فیصلہ بن جاتا ہے۔

'سیلاب' کے پہلے افسانے 'نیم وا دریچے' کا موضوع دیہاتوں کے بارے میں رومانوی رویے کا تضاد ہے، تاہم اس موضوع کو 'آبلے' کے 'عبدالمتین ایم اے' میں زیادہ خوبی سے نبھایا گیا ہے۔ محمود ایک شہری وکیل ہے، جو دیہاتی زندگی بالخصوص وہاں کی 'مٹیاروں' کے بارے میں بڑی رنگین خوش فہمیوں کا شکار ہے وہ شہر کی 'کثافتوں' سے تنگ آ کر وہاں چل دیتا ہے اور پھر اس کے ساتھ جو کچھ ہوتا ہے اس کا اندازہ اس ہدایت سے لگایئے، جو وہ شہر پلٹ کے اپنے منشی کو دیتا ہے: ''یہ جو دہقان آتے ہیں نا مقدمے لے کر۔ یہ دس روپے کہیں تو تم سو کہو، یہ سو کہیں تو تم ہزار کہو، شہر کے مقدمہ باز سیٹھوں سے یارانہ گانٹھو اور دیکھو الماری کے نچلے خانوں میں جو موٹی موٹی کتابیں پڑی ہیں نا، انہیں کسی حلوائی کے پاس بیچ دو۔'' (ص ۳۸) اس مجموعے کا موثر ترین افسانہ 'بڈھا کھوسٹ' ہے، اس میں بابا عمرو کا ایسا مثالی کردار پیش کیا گیا ہے، جس کے سائے سے ابھی ہماری بستیاں محروم نہیں ہوئیں، وہ گلیوں سے کنکر ہٹاتا رہتا، مسافروں کے لئے گھر گھر سے روٹی مانگتا، گاؤں کی معاشرتی زندگی میں اس کا صرف یہی دخل تھا کہ کوئی مرے تو جنازے کا کندھا دے لے، کوئی بیاہا جائے تو دعائے خیر میں شریک ہو کر مٹھی بھر تل اور شکر لے اور ننھے بچوں میں تقسیم کر دے، گاؤں کا کنواں صاف کیا جائے تو جگت پر آ کر بیٹھ رہے رسی بٹتا رہے اور گنگناتا رہے ''لا الہ الا اللہ، لا الہ الا اللہ'' (ص ۴۴)—— وہ کہا کرتا تھا کہ ''صبح کی نماز پڑھ لو تو سمجھو اللہ کی نگری میں داخل ہو گئے۔ دوسری نمازوں کی توفیق ہو تو پڑھو، پر ہمیں تو اللہ کی نگری کا ایک کونہ چاہئے، جیسے یہاں رہے ویسے وہاں بھی کہیں سمٹے پڑے رہیں گے۔'' (ص ۴۵) پھر ایک طوفانی رات میں وہ اپنی بستی کی ایک بیمار بچی ولیتو کی فرمائش پر پھلجھڑیاں لینے شہر جاتا ہے، لے تو آتا ہے، مگر خود جان ہار بیٹھتا ہے: ''جھونپڑے کا دروازہ کھلا تھا، دونوں بابا عمرو کے قریب پہنچے تو ایک عجیب سی مکھی بابا عمرو کے ادھ کھلے منہ سے نکلی اور اس کے چہرے کا طواف

کرتی ولیتو کے سر سے ٹکراتی دروازے سے باہر نکل گئی، بابا عمرو کے پیٹ پر بیٹھی ہوئی بلی نے زور سے میاؤں کی اور پنجہ مار کر بابا عمرو کی داڑھی میں پھنسی ہوئی پھلجھڑی کو نیچے گرا دیا۔'' (ص ۵۳) بلاشبہ یہ افسانہ اردو کے کرداری افسانوں میں نمایاں مقام پانے کا مستحق ہے۔ 'شادی' میں چاندنی کا کردار اس اعتبار سے غیر معمولی ہے کہ دیہی معاشرت سے ابھرنے والے ندیم کے نسوانی کردار عموماً اس حوصلے سے محروم ہوتے ہیں کہ محض ردعمل کے اظہار کی خاطر اپنی عفت بھی داؤ پر لگا دیں، مجھے تو یوں احساس ہوتا ہے جیسے ندیم کے اس کردار پر منٹو کے کرداروں کا سایہ پڑ گیا ہے۔ چاندنی (بڑی بہن) کو نظر انداز کر کے جب ستارہ (چھوٹی بہن) کی شادی کر دی جاتی ہے تو دولہا کے وصل سے چاندنی پہلے فیض یاب ہوتی ہے اور پھر وہ بآواز بلند اعلان کرتی ہے: ''دولہا میرا تھا میں بیاہی گئی، ستارہ سے پہلے میرا بیاہ ہو گیا۔'' (ص ۷۰) ندیم اس کردار کو سنبھال نہیں سکے چنانچہ آخر میں اسی بات پر ایک منفعل فنکار کی طرح اسے موت کی وادی میں اتار دیتے ہیں۔ 'جوانی کی سڑاند' میں ایک رومانوی نوجوان اکبر علی کا محض ایک خط ہے جو وہ اپنے دوست نصیر کو لکھتا ہے۔ دلچسپ پیرائے میں جذباتی ناکامیوں کا نقشہ کھینچا گیا ہے، پہلے وہ باورچی کی لڑکی کو ورڈز ورتھ کی لیوسی سمجھ کے لپٹتا ہے، پھر کمرے کی درز سے ہمسائے میں موجود بے کل بھرپور جوانی کا اندازہ لگاتا ہے، جہاں پھر تخیل اور حقیقت کا فاصلہ ناقابل عبور بن جاتا ہے اس کے بعد ملازم ہو کر ایک لڑکی اُٹھوا لاتا ہے، مگر اس کے وارث پولیس لے کر پہنچ جاتے ہیں، اس کے بعد خط کا دلچسپ ترین حصہ شروع ہوتا ہے۔ دیکھیے: ''یوں منہ کی کھا کر اور سرکاری ملازمت سے ٹھکرائے جانے پر میں سوشلسٹ ہو گیا، جہاں جاتا، ماحول و وراثت کا قصہ لے بیٹھتا — ایک جلسے میں ایک ایسی تقریر کر بیٹھا جو سوشلزم کے اصولوں کے خلاف اور میرے جوشیلے اور شکست خوردہ احساسات کا عکس تھی اور جب ہتھکڑی پہنائی گئی اور قومی نعروں کے درمیان میں پولیس کی سلیٹی لاری میں سوار ہوا تو میں نے اچانک تلک، محمد علی، گاندھی اور جناح کو افقی دھندلکوں میں ہٹتے اور سمٹتے دیکھا یوں معلوم ہوتا تھا جیسے انہوں نے میری تقریر سے متاثر ہو کر میرے لئے جگہ خالی کر دی ہے۔'' (ص ۸۷) 'پلکوں کے سائے' میں بھی اشتراکیت کو طعن و تشنیع کا نشانہ بنایا گیا ہے: '''تو تم اشتراکی نہیں'، 'میں اشتراکی بھی ہوں'، 'تو پھر تم نے محبت نہیں کی'۔ وہ تنگ آ کر بولا 'جانے تم لوگوں نے اشتراکیت کو ہوا سا کیوں سمجھ رکھا ہے، سچی اشتراکیت کا مطلب ہے بنی نوع انسان کے ہر ادنیٰ سے ادنیٰ فرد سے محبت'۔ میں مسکرایا 'جی ہاں، اس اشتراکیت پسند مکڑی کا قصہ تو تم نے سنا ہوگا، جس نے دنیا بھر کی مکھیوں اور مچھروں کو اپنے غریب خانہ پر مدعو کیا تھا اور ان سے محبت کا اظہار کرنے کے بعد دس دنوں کا فاقہ توڑا تھا'۔'' (ص ۱۵۱، ۱۵۲) افسانہ 'اُلجھن' اس لمحے کی عنایت ہے، جو گوری کو پیا کی سیج پر بٹھا کے تمام سکھیوں سے ممتاز کر دیتا ہے: ''اس نے مسکرا کر دیئے کی پیلی روشنی میں اپنی لال ہتھیلیاں دیکھیں اور اپنے تپتے ہوئے چہرے پر ہاتھ مل کر بولی' کاش اس وقت یہاں نوری ہوتی

—یا کوئی آئینہ ہی ہوتا'۔'' (ص ۱۸۵) 'کانی آنکھ' ایک دلچسپ افسانہ ہے، چودھری نورنگ اپنی کانی آنکھ کا سبب ہر مرتبہ ایک نئے حادثے کو قرار دیتا ہے، جب کہ گاؤں کی خالہ رحمت اس رات کی گواہ ہے، جب اس کے بھائی اور باپ نے چودھری نورنگ کی 'میلی' آنکھ چھرے سے نکالی تھی۔ چودھری نورنگ کی طرف سے حقیقت کو قبول نہ کرنا اس افسانے کی نفسی معنویت بڑھاتا ہے۔ 'من کی ڈالی' محبت کے شیریں خوابوں کو چاٹتی بے روزگاری کی کہانی ہے، جو معمولی سطح سے اوپر اٹھ نہیں سکی۔ جب کہ 'آزاد منش غلام' سیاسی معنویت سے لبریز افسانہ ہے، مدرسے میں ایک عجیب استاد داخل ہوتا ہے جو بچوں کو اس طرح کے جملے لکھنے کی مشق کراتا رہتا ہے: (۱) ''غلاموں کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ انہیں غلامی کا احساس ہی نہیں ہوتا۔'' (ص ۲۲۱) (۲) ''وہ لوگ جو غلام قوم کے مردوں کو عورتوں کا لقب دیتے ہیں، کوتاہ اندیش ہوتے ہیں کیونکہ عورتیں بھی انسانوں میں شامل ہوتی ہیں۔'' (ص ۲۲۱،۲۲۲) (۳) ''غلاموں کا ادب غلامی کے تعفن سے لبریز ہے اسے صاف کرو کہ آنے والی نسلیں اس ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے ناک بھوں نہ چڑھائیں، زندگی کو زندگی کی صورت میں پیش کرو، اس پر دبیز غلاف نہ منڈھو۔'' (ص ۲۲۲) (۴) غلام قوم میں بڑے چھوٹے کا امتیاز کرنا حماقت ہے، بڑے چھوٹے سب غلام ہیں۔'' (ص ۲۲۳) (۵) ''انسان اب انسان نہیں رہے، وہ جماعتوں میں تقسیم ہوگئے ہیں، امیر اور غریب۔'' (ص ۲۲۵) (۶) جس شخص کی زندگی ایک مستقل تلخی ہو اسے کسی تازہ تلخی کی دھمکی دینا انتہا درجے کی ابلہی ہے۔'' (ص ۲۲۹) اور ظاہر ہے کہ پھر ایسے استاد کو مدرسے سے نکال دیا جاتا ہے مگر پہلے انسپکٹر آف سکولز سے یہ مکالمے ہوتے ہیں: '' 'یہ فقرے آپ نے کس کتاب سے لکھوائے'؟ 'کسی کتاب سے نہیں جناب، یہ میرے اپنے فقرے ہیں' 'یعنی آپ لینن ہیں'؟ 'جو سمجھ لیجئے' 'یعنی آپ چوری بھی کرتے ہیں اور سینہ زوری بھی' 'جو کہہ لیجئے' 'آج سے آپ نوکری سے برخاست کیے جاتے ہیں'۔'' (ص ۲۳۰،۲۳۱) 'معطر لفافہ' اگرچہ ہمارے معاشرے کے اس اہم تعصب کے بارے میں لکھا گیا جو بیٹوں کی بجائے بیٹیاں پیدا کرنے والی عورت سے روا رکھا جاتا ہے۔ تاہم اس افسانے کی فضا اور تدبیر کاری بے حد غیر موثر اور ناقص ہے۔ 'سونے کا ہار' میں پھر معاشرتی تبدیلی کا اس حد تک احساس ہوتا ہے کہ غریب کسان احمد علی سے ذیلدار نہ زمین چھین سکتا ہے اور نہ ہی اپنی بیٹی کو سونے کا ہار پہنانے کا خواب، بس وہ اپنی مکاری سے اپنے لیے کمینہ مسرت اور احمد علی کے لئے ندامت کا سامان فراہم کرسکتا ہے:

''ذیلدار ہار کو اپنی آنکھوں کے بہت قریب لے گیا، الٹ پلٹ کر دیکھنے لگا اور بھرے مجمع میں بلند آواز سے بولا 'احمد علی! یہ تو نقلی سونا ہے'—احمد علی نے بھرائی ہوئی آواز میں کہا 'میں نے تو یہ ہار ڈھائی سو روپے میں خریدا ہے' ذیلدار بولا 'خریدا ہوگا، مگر اصل میں یہ ہے پندرہ روپے کا، تانبے پر سونے کا ملمع چڑھا ہوا ہے۔ امیر چند سنار ادھر آنا ذرا، یہ ہار دیکھنا'—احمد علی کی قسمت کا فیصلہ امیر چند کی زبان کی ایک ذرا سی حرکت پر

منحصر تھا، امیر چند نے عینک چڑھا کر ہار کو بغور دیکھا اور چنگیر میں رکھتے ہوئے بولا 'نقلی ہے'— دلہن ڈولی میں سوار ہونے کو تھی کہ اس کا پاؤں پھسل گیا اور وہ دھڑام سے فرش پر آ رہی— ذیلدار سفید داڑھی پر ہاتھ پھیرتا ہوا اپنے حواریوں کے ساتھ ایک گلی میں مسکراتا جا رہا تھا۔'' (ص ۲۸۸، ۲۸۹) 'آنچل' کے دیباچے میں جہاں احمد ندیم قاسمی، ترقی پسند دوستوں کے تقاضوں پر من و عن پورا اترنے سے معذرت پیش کرتے ہیں وہاں یہ افسانوی منشور پیش کرتے ہیں: ''مجھے ایک پھول، ایک ستارہ، ایک انسان چاہئے اور اس وحدت کو صرف افسانہ ہی سہارا دے سکتا ہے— مجھے وحدت سے محبت ہے— مجھے ایک خدا چاہئے اور ایک کائنات اور ایک انسان متفق اور مجتمع— اگر میری کوئی تکنیک ہے تو محض خلوص ہے اگر میرا کوئی موضوع ہے تو وہ محض انسانی زندگی ہے۔ اگر میرا کوئی اسلوب ہے تو وہ محض میری شاعرانہ افتادِ طبع کا پرتو ہے۔'' (ص ۱۱، ۱۲، ۱۳)
'محدب شیشے میں سے' ایک طویل مختصر افسانہ ہے جس کے تین حصے ہیں، انگڑائی، پرواز اور افتاد— انگڑائی کی حیثیت تشبیب کی سی ہے، امداد باہمی کا نوجوان سب انسپکٹر ایک کسان کی جوان بیٹی کی معیت میں نورکوٹ کا سفر اڑتے اڑتے طے کرتا ہے مگر اسی عالم پرواز میں اس کی جمالیاتی محسوسات پر ایک پرانے اخبار کے ذریعے جنگِ عظیم کی ہولناکی اور قحط بنگال کی ہولناکی کے مہیب سائے منڈلانا شروع ہوتے ہیں مگر وہ یہ سوچ کر اپنے ذہن کو جھٹک دیتا ہے: ''تو بنگال سے دور بیٹھا ہے، تُو پنجاب میں ہے جہاں گندم کے افراط ہے تو ان ماؤں کو نہیں دیکھ سکتا، جو اپنے ننھوں کو چونّی کے بدلے بیچ ڈالتی ہیں اور اس چونّی سے باسی روٹی کا ایک لقمہ خرید کر نگل لیتی ہے، تو کلکتہ میں نہیں نورکوٹ میں ہے۔'' (ص ۴۸) پھر اسی حصے میں وصل کا منظر ابھرتا ہے کہ 'افتاد' کا حصہ شروع ہو جاتا ہے۔ صابی کا غیور کسان باپ رنگا نمودار ہوتا ہے۔ وہ تلملاتا ہوا اور روتا ہوا اپنی بیٹی لے جاتا ہے۔ اپنے طبقے کے ہر فرد کی طرح غیرت کو مجبوری کے عوض اس طرح بیچ ڈالتا ہے کہ اپنی بیٹی کی پہلی بولی لگانے والے کو ہاتھ نہیں لگانے دیتا اور پھر نہایت موثر انداز میں صابی کھجوریں بیچتی نظر آتی ہے مگر اس کے بعد افسانوی حسن کو 'خواہر ساز اور خواہر نواز' ندیم کفنا دیتے ہیں: ''میں مہینے کے بعد تین تین سو پیسوں کی پانچ ڈھیریاں بھی کھاتے میں درج کر کے کھجوریاں کی بیوہ زمیندارن کے بھجوا دیتا ہوں جو آج کل میری منہ بولی بہن ہے۔'' (ص ۶۴)

'جان ایمان کی خیر' کی پوری فضا یاس زدہ اور ملال آمیز ہے، مگر انجام میں بے پناہ رجائیت ہے اور افسانے کی خوبی یہی ہے کہ اس میں تضاد کی کیفیت بھی پیدا نہیں ہونے پائی۔ منشی انور خاں مدرسے سے اس لئے مستعفی ہو جاتا ہے کہ 'خون آشام' ہیڈ ماسٹر کے کچوکے اور آمرانہ روش اس کے لئے قابلِ برداشت ہو جاتی ہے اس کی بیماری کو تپِ دق سمجھ کر بیوی میکے جا بیٹھتی ہے اور ساس صحت یابی سے پہلے اس کے ساتھ اپنی بیٹی روانہ کرنے کو تیار نہیں ہوتی مگر اس کی اندھیری زندگی میں جینے کی اُمنگ فطری انداز میں جاگتی

ہے: ’’’اے درزن کی بچی!‘— سر اُٹھا کر بولی ’ارے منشی انور خان‘— میں نے کہا، ’اری تو یہاں بیٹھی ساگ توڑتی رہتی ہے اور ہماری شامیں لٹی جارہی ہیں پگلی‘— ’شامیں؟‘ مینڈ سے اترتے ہوئے اس نے تعجب سے کہا: ’اندھیری شامیں، سرمئی شامیں‘— اس نے مسکرا کر ایک جنگلی پھول مجھ پر پھینک دیا۔‘‘ (ص۸۳) ’نشیب وفراز‘ ایک نوجوان کی مثالیت اور اس کی ہولناک یا کم از کم مضحکہ خیز تعبیر کی کہانی ہے۔ سعید، شیدو کے عشق سے زیادہ شرف آدمیت کی پامالی کے خوف سے مجبور ہو کر وہ پانچ سو روپے چکا دیتا ہے جو مقروض کسان زین خان کو مجبور کر رہے تھے کہ وہ اپنی بیٹی شیدو کو بیچ دے مگر اس کے باوجود انسانی جسم کے سوداگر شیدو کو بھگا لے جاتے ہیں۔ سعید دل برداشتہ ہو کر فوج میں چلا جاتا ہے۔ کئی برس بعد لوٹتا ہے تو ایک اسٹیشن پر شیدو اپنے ننھے کے ساتھ دل پر کسی بڑے بوجھ کے بغیر اسے ملتی ہے۔ ’خربوزے‘ اس ماحول کی سنگینی کا نقشہ پیش کرتا ہے، جہاں دولت کی نامنصفانہ تقسیم اور وسائل پیداوار کی یک طرفہ اجارہ داری نے کئی معصوم بچوں کے خوابوں کو محض ایک خربوزے کی تعبیر سے بھی محروم کر رکھا ہے۔ ’نامرد‘ سلیقے سے لکھا ہوا ایک اخلاق آمیز نفسیاتی افسانہ ہے۔ سلیم ایک ہی کجاوے میں چنوں کے ساتھ سفر کرتا ہے جس کا شوہر جیل میں ہے اور اس کی گود میں ایک ننھا بچہ مگر جب بارش میں ایک جگہ قیام کیا جاتا ہے تو چنوں کی پیاس اپنا گرم اظہار کرتی ہے، سلیم پر بھی جذباتی کیفیت طاری ہو جاتی ہے مگر ننھے کے رونے اور چنوں کی جانب سے اپنے بیٹے سے غفلت سلیم کو کراہت اور ندامت سے دوچار کرتی ہے، جسے چنوں ’نامردی‘ پر محمول کرتی ہے۔ یہ احمد ندیم قاسمی کا فنی سلیقہ ہے کہ چنوں اپنی زبان سے یہ لفظ ادا نہیں کرتی مگر سبھی قارئین تک اس کا یہ طعنہ پہنچ جاتا ہے: ’’بکتی تھی حرامزادی، سو جاؤ تم— بڑا جوانمرد لیے پھرتی ہے۔ اپنے اللہ داد کو، جب سے آنکھ کھولی ہے جوتیاں کھاتا پھرتا ہے دشمنوں سے— سو جاؤ سلیم میاں۔‘‘ (ص۱۴۷۔۱۴۸) ’سائے‘ کے اختتامی حصے میں آشی کی خودکشی اور مصنوعی مکالمے جذباتیت کو ظاہر کرتے ہیں، وگرنہ اپنے عاشق نازو کی طرف سے لائے جانے والے اپنے گاہک سے انتقاماً جنسی مواصلت افسانے کی نفسی معنویت کو بڑھا رہی تھی مگر اس کے بعد ندیم کی اخلاق پرستی افسانے کی نفسی اساس کو منہدم کر دیتی ہے۔ ’حدفاصل‘ ایک دلچسپ افسانہ ہے۔ پڑوسن (مالکن) جس نوکرانی کے ہاتھوں محبت کے تحفے بھجواتی ہے، وہ اپنی شخصیت کے اثبات کی بھرپور کوشش شروع کر دیتی ہے اور یوں ممتاز مفتی کے افسانوں جیسا دکھائی دینے والا افسانہ اک دم سے ان طبقاتی امتیازات سے الجھتا دکھائی دیتا ہے جو نوکروں کو جذبات سے عاری محض قاصد سمجھ بیٹھتے ہیں۔ ’انصاف‘ کسی ریٹائرڈ پولیس افسر کے تجربات کی زنبیل سے ابھر کر باہر آنے والا ایک افسانہ ہے۔ ’مہنگائی الاؤنس‘ اور ’سانولا‘ میں اک گونہ مشابہت ہے، مگر غور کیا جائے تو زمین اور آسمان کا فاصلہ ہے، لالہ مراری لال، ہیڈ کلرک بڑھاپے میں شادی کرتے ہیں تو ان کی پیاسی بیوی اور ان کے دوست ’لالہ امیر چند‘ کے تعاون سے

گودہری ہوجاتی ہے مگر لالہ مراری لال ایسے جہاں دیدہ شخص کو بھی یہ کہنے کی جرأت نہیں ہوتی کہ ابھی ان کی جنسی توفیق بڑھانے والے حکیم نے بیوی کے قریب جانے کی اجازت نہیں دی تھی۔ چنانچہ ان کا طوطا افسانے کے آخر میں رٹا ہوا فقرہ دہراتا ہے، جس سے معنویت بڑھ جاتی ہے: ''وارے نیارے، وارے نیارے۔'' (ص۲۴۳) جب کہ 'سانولا' میں سانولے کی دلہن جاگیردار کی نوکرانی ہے اور 'حق نمک' کی ادائیگی کی رسید ساتھ لے کر آتی ہے، جس سے سانولے کا دماغ چل جاتا ہے وہ لٹو خریدتا رہتا ہے اور خالی مکان میں چیختا رہتا ہے: ''ابے کچھ منہ سے پھوٹ بھی، جاگیردار کے پٹھے، بکتا کیوں نہیں ہیں؟ اس وقت تو تین مہینوں ہی میں اتاولا ہوگیا اور اب منہ سی لیا ہے سالے۔'' (ص۲۵۰) 'شعلہ نم خوردہ' معصوم دہقانوں، گڈریوں کی رومانوی زندگی میں افسروں کی حاکمیت کے گھلنے والے زہر کی ایک سادہ سی کہانی ہے، مریاں اپنی بیمار نانی اماں کے لیے انڈے تھیلے میں لیے جارہی ہے کہ اس کی ملاقات اپنے ایسے سادہ نوجوان سے ہوتی ہے جو اپنی بیمار نانی کے لیے بکرا لیے جارہا ہے مگر راستے میں سرکاری بھیڑیئے پھر رہے ہیں۔ نوجوان کو پہلے سے اس کا مدہم سا شعور ہے: ''بہت غصہ آتا ہے مجھے ان جنگل کے داروغوں، پولیس کے سپاہیوں اور ان ذیلداروں پر — ان سے کوئی پوچھے آخر غریب کا گھر تاکنے میں کونسی جوانمردی ہے، ذرا ہم جیسوں سے بات کریں تو چھٹی کا دودھ یاد دلا دیں کمبختوں کو۔'' (ص۲۶۷) ''پچھلے دنوں ہمارے گاؤں کے ایک چمار سے ہسپتال والے ڈاکٹر نے بیس روپے کا جوتا مفت لے لیا، صرف اس لئے کہ اس کی بیوی کو کمر کے درد کی شکایت تھی اور وہ ہسپتال میں تھی — بڑا اندھیر مچ رہا ہے یہاں، سوچتا ہوں بس چلے تو سرکار کے آگے ان سب دوہری ٹھوڑیوں کی قلعی کھول دوں۔'' (ص۲۶۷،۲۶۸) مگر دوہری ٹھوڑیوں والے افسر الگ الگ راہوں پر جانے والے ان معصوم مسافروں کی متاع بلا معاوضہ چھین لیتے ہیں اور یہ 'مظلوم پھر یکجا ہوجاتے ہیں'۔ نوجوان بولا ''میں نے بھی انکار کیا تھا پر ان کا یہ جواب ملا ہے! اور اس نے گھوم کر پیٹھ پر سے چولا اُٹھایا، سانولی جلد پر نیلی نیلی ڈانڈوں کا جال سا بچھا ہوا تھا اور کہیں کہیں سے خون رس کر جم گیا تھا۔'' (ص۲۷۴) میرے نقطۂ نظر سے اس افسانے کا انجام بے حد بلیغ ہے، ہر قسم کے جبر اور استحصال کے مقابلے میں نعرہ بھی لگایا جاسکتا ہے اور معروضی حالات کے مطابق احتجاج آمیز چپ بھی سادھی جاسکتی ہے: ''نوجوان نے دو چنے منہ میں ڈالتے ہوئے آسمان کی طرف دیکھا، ڈوبتے ہوئے سورج کی زرد کرنوں سے اس کی آنکھوں میں شہاب ثاقب کی سی چمک پیدا ہوئی اور پھر زمین کو گھور کر بولا 'اچھا'۔'' (ص۲۷۵)

'آبلے' کے دوسرے ایڈیشن (۱۹۴۹ء) کے دیباچے میں احمد ندیم قاسمی نے نہایت دلسوزی کے ساتھ لکھا ''ان کی تروتازگی سے مجھے کتنی نفرت ہے اور مجھے اس روز کا کتنا انتظار ہے جب یہ کہانیاں سچ مچ ماضی کے ایک مردہ نظام کی یادگاریں بن جائیں گی۔'' (ص۸) برطانوی استبداد نے اپنے کاسہ لیس جاگیرداروں

، ذیلداروں نمبرداروں اور سرکار پرست افسروں کی مدد سے جو چرکے ہند اور اہل ہند کو لگائے اس کا بھرپور احساس ' آبلے' کے افسانوں میں ہوتا ہے۔ ' کفارہ' کے پیرو کا باپ حکومت کے خیراتی ہسپتال کے خداؤں کی لوٹ کھسوٹ سے مرجاتا ہے تو وہ اپنا آبائی مکان بیچ کر بیلوں کی جوڑی اس لئے خریدتا ہے کہ اپنی بنجر زمینوں کا چیلنج قبول کرے۔ وہ سر چھپانے کے لئے ایک ' کمین' دھوبی کے گھر پناہ لیتا ہے۔ جہاں محسوسات کی ارفع دنیا سے اس کا واسطہ پڑتا ہے تاہم کموں کی محبت کو قبول کرنے سے وہ اس لئے جھجکتا ہے کہ '' وہ نہیں جانتی کہ آئندہ زندگی کی یہ چمکتی دمکتی شاہراہ اصل میں بے ہنگم کھڈوں اور بے تحاشا غاروں سے پٹی پڑی ہے اس لئے محرومی ہی اس سارے ناٹک کا یقینی انجام ہے—— وہ محروم رہ کر اپنی زندگی کے سب سے روشن اور لذیذ خواب پر پتھراؤ کر ڈالے گا۔'' (ص ۵۵) مگر اچانک اس کی انفرادی محرومی اجتماعی محرومی میں بدل جاتی ہے، سامراجی حکمتِ عملی کے تحت ڈاکوؤں کو پکڑنے کے لیے یہ اعلان کیا جاتا ہے کہ جب تک کسان انہیں پکڑ کر سرکار کے حوالے نہیں کریں گے، وہ ہل چلانے کے مجاز نہ ہوں گے۔ تھانیدار گرجا، یہ پنچایت کا حکم نہیں کہ ٹال جاؤ گے۔ یہ سرکار کا حکم ہے، ڈاکو لے آؤ اور ہل چلاؤ، ڈاکو نہیں لاؤ گے تو ہل نہیں چلنے دوں گا، کسی نے جرأت کی تو میں اس کی—— '' (ص ۶۹) پھر ' پیرو' کموں کی شادی پر تحفہ دینے کے لیے بیلوں کی جوڑی بیچنے کا ارادہ کرتا ہے تو آخری رات کے لیے اپنی زمین پر ہل چلاتا ہے مگر '' ' روک لو ہل' گرجدار آواز آئی—— ' ہل نہیں رکے گا'—— پیرو چنگھاڑا—— ' میں کہتا ہوں روک لو ہل' ' ہل نہیں رکے گا، ہل رکنے کے لئے پیدا نہیں ہوا، ہل چلتا رہے گا، ہل اناج کا خالق ہے، ہل خدا کا اشارہ ہے'۔'' (ص ۸۷) اور پھر پیرو سے بیل چھین لئے جاتے ہیں، پولیس کی مار پیٹ کے بعد وہ دیوانہ وار ادھر ادھر بھاگتا رہتا ہے اور آج بھی پاکستان کے بہت سے کھیتوں پر اس کی روح منڈلاتی رہتی ہے۔ ' عبدالمتین ایم۔ اے' میری دانست میں ان ترقی پسندوں کی گاؤں کی زندگی اور وہاں کی ٹیاروں کے بارے میں یک طرفہ معلومات اور توقعات کی پیروڈی ہے۔ آئیڈیلزم کا شکار ایک تعلیم یافتہ نوجوان شہری آسائشات چھوڑ کر ایک دور افتادہ گاؤں میں جا پہنچا کہ وہاں کے لوگوں کے رہن سہن ، عادات اور اطوار کو مہذب بنائے وہ انہیں صفائی ستھرائی کے طریقے بتائے، مشترکہ باڑے کی تجویزیں پیش کرتا ہے۔ تعلیم نسواں، برتھ کنٹرول اور دیگر نعمتوں سے آشنا کرانے کی سعی کرتا ہے، مگر اس کا المیہ یہ ہے، کہ وہ ملک کے گاؤں اور ان میں بسنے والوں کی معروضی صورتحال سے ناواقف ہے، وہ گاؤں کے رومانوی گیتوں میں کھو کر اپنی شاگردوں سے ' بوسہ' کا مطلب اور پھر '' چمّی' کے حوالے سے عملی تشریح کی کوشش کرتا ہے تو گاؤں والوں کی سمجھ میں آتا ہے، کہ وہ کیوں ان کے ہاں پڑا ہے چنانچہ عبدالمتین بڑی مشکل سے جان بچا کے وہاں سے بھاگتا ہے۔

' ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد' احمد ندیم قاسمی کا ایک بے حد موثر افسانہ ہے۔ ڈاکٹر

احسن فاروقی جیسے خود پسند نقاد لکھتے ہیں: ''قاسمی صاحب کا افسانہ بھی کرشن چندر کے افسانوں کی طرح ایک دہشت ناک واقعہ سے تعلق رکھتا تھا مگر اس کی بڑی خوبی یہ تھی کہ یہ ایک اخباری واقعہ کو دائمی زندگی سے اس طرح وابستہ کر دیتا تھا اور وقتی قدروں کی دائمی قدروں کے ذریعہ اس طرح ترجمانی کر دیتا تھا جیسا کہ کرشن چندر کے بس کی بات نہ تھی۔'' [۵۴،ص ۱۹۱] ڈاکٹر صاحب کی رائے کے اس حصہ کا جائزہ لینے کا محل نہیں کہ کرشن چندر کے بس میں کیا تھا اور کیا کچھ اس نے اردو افسانے کو دیا۔ مجھے یہ کہنا ہے کہ ندیم کا یہ افسانہ بلا شبہ ان کے عظیم افسانوں میں سے ہے۔ دونوں مرتبہ جنگ عظیم کی بھٹی، یورپی اقوام کی حماقتوں اور چپقلشوں سے دہکی مگر اس کے لیے ایندھن ان غلام ملکوں سے فراہم کیا گیا جن کے ارادے یا منشا کا ان جنگوں سے کوئی تعلق نہ تھا اور نہ ہی انکی قربانیوں کا تعلق اپنے وطن کی فلاح سے تھا، لیکن اس 'جبری' بھرتی کے پہلو بہ پہلو ایک بھرتی وہ بھی تھی جو جبر کی نہیں مجبوری کی بھرتی تھی، چنانچہ شمشیر خان بھی ایک مجبور کسان ہے، جس کی زمینیں ویران ہو رہی ہیں، کیونکہ ''سندھ کا پانی ان وسیع تھلوں کے سوکھے معدوں میں غرق ہو رہا تھا جن پر نوابوں اور جاگیرداروں کا قبضہ تھا اور جو، ان تھلوں سے بیگانہ رہ کر بھی پہلے سے ہی نہایت شاداب ریاستوں کے مالک تھے۔'' (ص ۸۶) اور اوپر سے مہاجن کی ہوس کی طرح بڑھتا ہوا قرضہ، چنانچہ وہ زندگی کی اکلوتی آس، اپنے بیٹے 'دلیر' کو بھرتی کرا آتا ہے، جس کی شادی کو ابھی چند ماہ ہی گزرے تھے اور پھر افسانے کا خوب صورت ترین حصہ شروع ہوتا ہے، جنگ کی خبریں، دیہات کی فضا، دیہاتیوں کی قیاس آرائیاں غم کو ٹالنے کے لئے شمشیر خاں کی حس مزاح کے کرشمے اور جنگ کے نتیجے میں مردوں سے خالی ہونے والی بستیوں کی عزت کو لگتا ہوا گھن: ''کھیتوں کی رکھوالی کرنے والیاں اپنے بھائیوں اور خاوندوں کی یاد میں دھیمے سروں میں گاتیں اور روتیں، چوپالوں پر الاؤ کے اردگرد دہقان چپ چپ بیٹھے رہتے، گلیوں میں خاک اڑتی، کنواری صبحوں کو بوڑھیوں کی سسکیاں اور کھانسیاں داغدار کر دیتیں، پھولتی ہوئی شفق کے کلیجے میں خرخراتے ہوئے گلے والے عمر رسیدہ موذن کی آواز برچھے کی طرح گھس جاتی زندگی جیسے پاؤں گھسیٹتی پھر رہی تھی، ماری ماری خانماں برباد اور پریشاں حال، گھومتی اور چکراتی ہوئی اونچی نگروں پر رکتی اور گہری کھاڑیوں میں بھٹکتی ہوئی ـــ لال گالوں اور چمکتی آنکھوں اور سریلے گیتوں کی تلاش میں ـــ مگر لال گالوں کو گدھ نوچ کر لے گئے تھے چمکتی آنکھیں مصر کے ریگستانوں اور برما کے جنگلوں میں بجھ چکی تھیں اور سریلے گلوں کا رس صحرائی مکھیوں نے چوس لیا تھا اور جنگ جاری تھی ـــ عوام کی جنگ ـــ جمہوریت کی جنگ ـــ نوع انسانی کی آزادی کی جنگ۔'' (ص ۱۱۵-۱۱۶) گاؤں کا پٹواری مصنف کے نقطۂ نظر کی ترجمانی کے لئے لمبی لمبی تقاریر کرتا ہے، جن کا اس سناٹے میں جواز ہے، دو حصے دیکھئے: ''وہ کبھی واپس نہیں آئیں گے وہ مر چکے ہیں یا مر رہے ہیں ان کے ذہن مر چکے ہیں، ان کے عقیدے مر چکے ہیں ان کے جسم شاید واپس آ جائیں لیکن وہ اپنی

روحوں کو وہیں دفن کر آئیں گے —— وہ دھرتی کے بیٹے ہوں گے جب میکسیکو میں کسی حبشی پر کوئی امریکن گولی چلائے اور درد کے مارے وہ چلا اُٹھیں گے، جب شنگھائی میں کوئی جاپانی کسی چینی کے تھپڑ مارے گا تو وہ بلبلا اٹھیں گے جب دلی میں کوئی گورا کسی ہندوستانی کے بھیجے پر لات جمائے گا تو وہ تڑپ اٹھیں گے۔'' (ص ۱۱۹)
(دنیا کی تہذیب اور علوم کے اجارہ دار جب جاپان پر ایٹم بم گراتے ہیں) ''ہم ہندوستانیوں کے لئے تو ایٹم بم کوئی عجوبہ نہیں۔ بنگال میں کس ایٹم بم نے قحط ڈالا؟ آسام میں کس ایٹم بم نے لڑکیوں کی جوانیاں لوٹیں؟ راجپوتانہ اور پنجاب میں کس ایٹم بم نے بیواؤں اور یتیموں کی فوج کی فوج پیدا کر دی؟ ہندوستان پر تو پچھلی دو صدیوں سے ایٹم بم کی بارش ہو رہی ہے۔'' (ص ۱۲۶) اور پھر شمشیر خان کے بیٹے دلیر کے لوٹنے کا تار آتا ہے، جس پر اس کی بیوی اپنے بیٹے شیر خان کو یتیم خانے کے نمائندے کے حوالے کر کے اپنے پڑوسی دھوبی کے ساتھ بنوں بھاگ جاتی ہے۔ 'آس پاس' کے افسانوں میں عموماً احساس تنہائی مرکزی تاثر کی حیثیت رکھتا ہے جو ظاہر ہے کہ ترقی پسندوں کے عمومی تصورِ حیات سے ہم آہنگ تھا۔ پہلے افسانے کا عنوان ہی 'اکیلی' ہے، خانو ایک نوجوان لڑکی ہے، جو ماں باپ کے سائے سے محروم ہو کر محض اپنے چھوٹے بھائی جمو کے ساتھ رہتی ہے، مگر اس کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ بعض محسوسات اور خوابوں میں جمو کو شریک نہیں کر سکتی ''اس اکیلی بدلی پر اسے بہت رحم آتا تھا، وہ اُداس اُداس تیرتی رہتی تھی اور پھر جب گرجتی بجتی گھٹا اٹھتی تھی اور اس اکیلی بدلی کو اپنی طرف کھینچ کر اسے اپنے آپ میں مدغم کر لیتی تھی تو اسے بدلی پر رونا آجاتا تھا۔'' (ص ۱۵)
آخر میں وہ اپنی اخلاقی اور سماجی ذمہ داریوں کو مقدم جان کر محسوسات کی انگلی تھام کے خواب کا سفر ترک کرنے کا ارادہ کر لیتی ہے۔ 'بھری دنیا میں' کا عنوان ہی اکلاپے کے تصور کو نمایاں کرتا ہے، اس افسانے کا معنی خیز حصہ دیکھئے: ''دیہات ویران پڑے ہیں، شہروں کی تنگ گلیوں میں تیل کی قلت کے باعث لیمپ نہیں جلتے، ادیبوں کو قلم اور ریڈیو اور ترقی پسندی نے نگل لیا ہے، قصبوں کی بیوہ عورتیں فوجی مرکزوں میں روڑی ڈھو رہی ہیں، خانہ بدوش گروہوں نے تجارت شروع کر دی ہے، کافی ہاؤس اور ریسٹوران کالے بھجنگ بیروں اور بھدے زرد روچینیوں سے پٹے پڑے ہیں —— پُرامن گھروں میں کنٹرول کی برکتوں نے صدمحاذی جنگ شروع کر رکھی ہے، —— گھنے جنگلوں، بنجر میدانوں اور ویران پہاڑوں پر بکھری ہوئی بیشمار انسانی لاشوں کے تعفن نے مشرقی افق کو دھندلا دیا ہے اور ہر طرف کانفرنسوں کا طاعون پھیل رہا ہے اور محبت بے بس اور بے کس ہے اور احساس لطیف کے خلا میں کوئی پکار رہا ہے 'میں اکیلا ہوں، میں اکیلا ہوں'۔'' (ص ۵۲، ۵۳، ۵۴)

اس طرح پہلی مرتبہ احساس ہوتا ہے کہ تنہائی کا احساس عالمگیر ہے اور اس کے محرکات کے تعین میں دنیا کی بظاہر متمدن اقوام کے وحشیانہ کھیل کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے۔ 'اُفق' میں بھی یہی کہا گیا ہے: ''اب میں اکیلا ہوں اور فضا لامحدود ہے۔'' (ص ۶۹) تاہم افسانے کی فضا پر اختر شیرانی کی رومانویت غالب

ہے، چنانچہ ایک موقع پر افسانہ نگار یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ ''میری باتوں میں وہ رس نہیں، جو اختر نے اندھیری راتوں کی وسعتوں میں 'بنتِ عم' کی ایک گرم سانس میں مس کیا تھا۔'' (ص ۵۹) یہ اور بات ہے کہ اس بیان کو افسانویت عطا کرنے کے لئے اختر کے بعض نجی کوائف بدل کر اسے ایک کردار بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔

'کرن' دیہاتی ماحول میں دو معصوم افراد کے سادہ تجربہ محبت کی بازگشت ہے، شہباز کی بیماری وقتی فاصلہ ضرور پیدا کرتی ہے مگر رومانوی افسانہ نگاروں کی طرح اسے محبت کی راہ میں رکاوٹ نہیں بننے دیا گیا، کیونکہ شہباز کے پاس استقامت اور وفا ہے۔ 'موت' ایک سنگین موضوع پر ناکام افسانہ ہے کیونکہ اس کے بہت سے حصوں میں کتابی مباحث اور اخباری اطلاعات افسانویت میں جذب نہیں ہو سکیں۔ البتہ 'تکمیل' نسبتاً بہتر افسانہ ہے، شادی کے گھر کے منظر میں کئی کردار اپنی اپنی دنیاؤں کے ساتھ موجود ہیں، ڈھولک کے گیت، ہنسی مذاق، یادیں، طعنے، تلخیاں، آنسو اور دلہن کے دل میں ناکام محبت کی کسک۔ اس افسانے میں ایک جگہ غیر ضروری طور پر یہ بیان آیا ہے، تاہم عصری مناسبت سے اس کی اہمیت ہے: '''جانتی ہو انگریز ہمارا حاکم کیوں ہے؟ تم نہیں جانتیں۔ بڑے بڑے عالم بھی نہیں جانتے کہ انگریز صرف اس لیے اب تک ہمارا حاکم چلا آ رہا ہے کہ وہ بہرہ ہے وہ ہندوستانیوں کی کوئی بات نہ سن سکتا ہے نہ سمجھ سکتا ہے اور اس لیے —'' (ص ۱۸۸) 'چڑیل' میں سادہ لوحی، ضعیف الاعتقادی، توہم، آسیبی فضا اور ہوس ناکی نے مل جل کر اس افسانے کے علامتی نظام کو گنجلک بنا دیا ہے (اگر یہ نظام واقعی ہے تو) کیونکہ جو بات الجھاتی ہے وہ یہ کہ ماتھے پر بندیا کا نشان رکھنے والی عورت ایسے بچے کو جنم دیتی ہے، جس کے ماتھے پر چاند کا نشان ہے اور پھر مراد اسے اپنے ہاتھوں پر اٹھا کر کہتا ہے: ''یاد رکھو کہ جنت سے نکالا ہوا انسان اپنی ایک نئی دھرتی اور اپنی ایک نئی جنت بسانے پر بھی قادر ہے اور یہ جنت تمہاری جنت کے کھنڈروں پر ابھرے گی، سنتے ہو؟ ارے سنتے ہو؟'' (ص ۱۸۰) کیا یہ 'تصور پاکستان' کی جانب اشارہ ہے؟ یہ وثوق سے کہنے کا خطرہ مول نہیں لیا جا سکتا تاہم 'ارتقاء' واضح طور پر تحریکِ پاکستان سے متعلق ایک افسانہ ہے۔ یہ اردو کا ایسا اکلوتا افسانہ ہے، جسے صفِ اول کے کسی افسانہ نگار نے برصغیر میں مسلم قومیت کے احساس کے ارتقاء کی معنویت اجاگر کرنے کے لیے لکھا۔ افسانے کا آغاز بے حد دلچسپ اور سیاسی معنویت سے لبریز ہے، پرشوتم داس اپنے مسلمان ہمسائے کے پاس یہ شکایت لے کر آیا ہے کہ اس کے بیٹے رام لال کو مخاطب کے بیٹے چاند خان نے مارا ہے۔ پرشوتم داس کے خیال میں اس کے پیچھے بچوں کے معصوم جھگڑے نہیں بڑوں کے تضادات ہیں، چاند خاں کے باپ کے جواب میں جذباتیت نہیں محض مصلحت اندیشی نہیں تاریخی اور سیاسی حقائق بول رہے ہیں: ''نعرے بلند ہوتے ہیں اللہ اکبر اور بندے ماترم اور ست سری اکال کے گیت گائے جاتے ہیں، گاندھی اور محمد علی کے، کہیں چاند تارا نظر آتا ہے کہیں چرخہ اور کہیں کرپانیں! اور پھر بھائی پرشو! جانے کیا بپتا پڑی کہ بنا بنایا کھیل بگڑ گیا، آپس میں جھگڑے نے

لگے اور انگریز نے اطمینان کی سانس لی اور اب تک اس کا اطمینان قائم ہے، اب تک مسجد اور باجا، گائے اور جھٹکا کی رٹ چلی جا رہی ہے، وہی دنگے فساد ہیں اور چیخم دھاڑ ہے اور لوٹ کھسوٹ ہے اور حاکم خوش ہے۔'' (ص۱۳۲) بوڑھے کے دو جوان بیٹے پہلی جنگِ عظیم میں یورپی قوموں کی بقاء کے لیے جان کا نذرانہ پیش کر چکے تھے مگر دوسرے لوگوں کی طرح اس کا کوئی صلہ نہیں ملتا، بڑھیا مدت تک بوڑھے کو کوستی رہی کہ اس نے اپنی پگڑی کو کلف کیوں نہ لگوائی جب کہ دربار میں رسائی کا ذریعہ مرے ہوئے بیٹوں کے بجائے کلف لگا طرّہ اور تیل لگی مونچھیں تھیں۔'' (ص۱۳۷) بیٹوں کا ماتم جذباتی رفعت اور تہذیب پا کر شاید تحریک خلافت سے اس کی عملی وابستگی میں تبدیل ہو جاتا ہے، وہ چھ ماہ کے لئے جیل چلا جاتا ہے، ادھر اس کی بیوی عید کے روز 'چاند خاں' کو جنم دیتی ہے اور وہ یہ خبر سن کر عہد کرتا ہے ''جب اس کے سنہری مونچھیں اُگیں گی تو میں اسے محمد علی (جوہر) کی فوج میں بھرتی کرا دوں گا۔'' (ص۱۳۹) اور جب وہ جیل سے نکل کر گھر آتا ہے تو وہ جب ننھے کو چومتے ہوئے کہتا ہے: ''تو مارے جانے کے لئے پیدا نہیں ہوا، تو صرف مارنے کے لئے پیدا ہوا ہے، تجھے محمد علی اور گاندھی کی فوج میں بھرتی ہونا ہے۔' ان کی تو آپس میں چل گئی' چاند خاں کی ماں بولی 'کل کی خبر ہے، بگڑ بیٹھے محمد علی، کہتے ہیں، گاندھی کٹڑ ہندو ہے، گاندھی کہتے ہیں نہیں میں کٹڑ ہندوستانی ہوں — اور انگریز خوش ہے اور —'' اور ہم لٹ گئے' بوڑھے نے چاند خاں کو کھاٹ پر ڈالتے ہوئے کہا 'اگر یہ بات ٹھیک ہے تو ہم لٹ گئے۔ سارا ہندوستان لٹ گیا، مگر نہیں وہ شعلہ کبھی نہیں بجھ سکتا، جوان بزرگوں نے ہمارے دلوں میں بھڑکایا ہے یہ شعلہ بجھ جائے تو آزادی رانڈ ہو جائے'۔'' (ص۱۴۱) پھر اسے خبر ملتی ہے کہ محمد علی (جوہر) پردیس میں چل بسے تو وہ اداس ہو کر ننھے چاند خاں سے کہتا ہے: ''میرے بچے تیرا سپہ سالار مر گیا۔'' (ص۱۴۱) مگر جب وہ مولوی کو یہ اندوہ ناک خبر سناتا ہے تو وہ مسواک کو بالشت سے ماپتے ہوئے کہتا ہے ''جنہوں نے انگریز سے روپیہ لے لیا تھا؟ — بوڑھے پر وحشت سی سوار ہو گئی 'جی نہیں جس نے کافروں سے آپ کی مسجدوں اور تسبیحوں کو آزاد کرانے کے لئے سر دھڑ کی بازی لگا دی، جسے آپ جیسے ملاؤں نے —' اس کی آواز بھرا گئی اور وہ منہ میں کپڑا اٹھونستا آنکھیں پونچھتا پلٹ آیا۔'' (ص۱۴۲) پھر دوسری جنگِ عظیم شروع ہوتی ہے، بوڑھا اپنے چاند خاں کو اس بے مصرف جنگ میں نہیں جھونکنا چاہتا مگر اب اس کا ایک لیڈر محمد علی (جناح) پیدا ہو چکا ہے، جو کہتا ہے: ''صرف جرمنی کی شکست ہی اسلامی ممالک کو آزاد رکھ سکے گی۔'' (ص۱۴۴) اس لئے وہ چاند خاں کو بھرتی ہونے کی اجازت دے دیتا ہے مگر اس سے کہہ دیتا ہے: ''تو چند کوڑیوں کے لیے جنگ میں نہیں جا رہا ہے تو ساری دنیا میں آزادی اور امن کا جھنڈا بلند کرنے جا رہا ہے۔'' (ص۱۴۴-۱۴۵) اور چاند خان فوجی بھرتی کے مرکز پر پہنچ کے کہہ دیتا ہے کہ وہ اسلام اور آزادی کے لیے اور اپنے محمد علی کی اجازت سے بھرتی ہو رہا ہے۔ (ص۱۴۵) اور ادھر برصغیر کی سیاسی فضا فیصلہ کن نتائج کو جنم

دینے کے لئے مضطرب دکھائی دینے لگتی ہے: ''’لاہور میں ہمارے محمد علی نے ایک بہت بڑا جلسہ کیا ہے‘ ایک روز بوڑھے نے کہا ’انگریز کو بتایا ہے کہ ہندو مسلمان کبھی اکٹھے نہیں رہ سکتے، ان کا مذہب، چال ڈھال، رہن سہن، لباس، خوراک سب کچھ الگ ہے اس لئے بہتر یہی ہے کہ جہاں جہاں مسلمان زیادہ ہیں، وہاں مسلمانوں کی حکومت ہو اور جہاں جہاں ہندو زیادہ ہیں وہاں ہندوؤں کی حکومت ہو، اس طرح ہندوستان میں رہنے والے دو بھائی جو ہمیشہ آپس میں لڑتے رہتے ہیں، الگ الگ ہو کر چین کی زندگی بسر کر سکیں گے۔‘ ’معقول بات ہے‘ بڑھیا نے کہا اور اس کی مسکراہٹ کا محیط وسیع ہو گیا۔ ’جیتا رہے ہمارا محمد علی‘۔'' (ص ۱۴۶) پھر چاند خان اپنے خط میں لکھتا ہے کہ اس نے بغداد میں حضرت پیر دستگیر سبحانی کے مزار پر دعا مانگی تو اسے یوں محسوس ہوا جیسے محمد علی مرحوم بھی اس دعا میں شامل ہو گئے۔ تب بوڑھا سوچتا ہے: ''جب وہ پورا چاند بن جائے گا تو اپنے کو سورج کے حوالے کر دے گا‘ ’سورج؟‘ بڑھیا چونک پڑی ’ہاں ہاں ہمارا نیا محمد علی ہماری دنیا کا سورج ہی تو ہے‘۔'' (ص ۱۴۹) ادھر اچانک گاندھی جی مسلمانوں کی قیادت سے مشورہ کیے بغیر 'Quit India' کی تحریک شروع کر دیتے ہیں۔ بوڑھے کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ ''آخر ایک جماعت نے دوسری جماعت سے مشورہ کر لینا کیوں ضروری نہ سمجھا۔'' (ص ۱۵۰، ۱۵۱) اور پھر پورا ہندوستان اہنسا کے پجاری گاندھی کی چلائی ہوئی تحریک کے نتیجے میں ہنسا کی لپیٹ میں آ جاتا ہے اور آخر میں ہرکارہ بوڑھے کے لئے تار لاتا ہے، چاند خان چھٹی پر آ رہا تھا، بلوائیوں نے پٹڑی اکھیڑ لی تھی، اس لئے گاڑی الٹ گئی اور چاند خان شدید زخموں کی وجہ سے مر گیا، حکومت آپ کے ساتھ ہمدردی کرتی ہے۔'' (ص ۱۵۲) اس افسانے میں بعض مواقع ایسے ہیں جب مصنف کا سیاسی نقطۂ نظر جذباتیت اور اعلان کی شدید آرزو میں گندھ کر افسانویت کو مجروح کرتا ہے مگر یہ امر خوشگوار تعجب خیز ہے کہ ایسی فضا میں جب ہندوستانی قومیت کا تصور اردو کے نامور افسانہ نگاروں کے وژن میں جذب ہو چکا تھا اور مسلم قومیت کو تنگ نظری اور فرقہ واریت جانا جاتا تھا، احمد ندیم قاسمی کے قلم سے ایسا افسانہ تخلیق ہوا جو تحریک پاکستان کے بارے میں مسلم اکثریتی طرزِ احساس کا مظہر ایک اہم ترین حوالہ بن جاتا ہے۔ ’درو دیوار‘ میں، ’میں انسان ہوں‘ اور ’نیا فرہاد‘ تو ہولناک صورتِ حال کا جذباتیت زدہ اظہار ہیں۔ بلاشبہ ۱۹۴۷ء کے ہولناک فسادات نے انسان دوست ادیبوں کے اعصاب شل کر دیئے تھے مگر اس موضوع پر بعض اچھی کہانیاں بھی تخلیق ہوئیں جن میں خود احمد ندیم قاسمی کی ’پرمیشر سنگھ‘ بھی شامل ہے۔ ’میں انسان ہوں‘ کے متکلم نے انسانوں کے روپ میں درندے دیکھے ہیں، جنہوں نے عورتوں کی چھاتیاں کاٹ کر اپنی دانست میں گنبد گرائے ہیں، جنہوں نے نوزائیدہ بچوں کے گوشت کی ملائمت کا اندازہ اس بات سے لگایا ہے کہ انہیں ٹانگوں سے پکڑ کر چیر دینا سہل ہے، افسانے کے اختتام پر ایک پکار ہے جو رفتہ رفتہ یاس میں ڈھل جاتی ہے: ''مجھے گھونٹ بھر پانی کی تلاش ہے — مجھے مکئی کے ان پتوں سے اس کیچڑ سے، کسی

بھولے بھٹکے انسان سے، آسمانوں سے، خدا سے صرف ایک گھونٹ پانی چاہیے۔ مجھے پانی کی تلاش ہے مجھے ایک زندگی کی تلاش ہے—مگر میری تلاش بے کار ہے کیونکہ میں خدا کی محبوب ترین مخلوق ہوں، میں انسان ہوں۔'' (ص۲۴) 'نیا فرہاد' کا انجام بے حد مصنوعی اور معمولی ہے مگر آغاز میں اس طرح کے ہولناک فسادات کے تکلیف دہ محرکات کی نشاندہی عمدہ طریقے سے کی گئی ہے، سوافواہ بھی بہت بڑا اور گھناؤنا محرک تھی: ''لاہور کی ٹھنڈی سڑک پر مسلمانوں کی لاشیں بچھادی گئی ہیں اور ان پر سے سکھوں اور ہندوؤں کی موٹریں اور لاریاں گزر رہی ہیں اور ان پر کودا اور ناچا جا رہا ہے اور لارنس باغ میں ایک بہت بڑی دیگ رکھ دی گئی ہے، جس میں تیل کڑکڑا رہا ہے اور شیر خوار مسلمان بچے تلے جا رہے ہیں اور لاہور کی بڑی مسجد ہے نا! اس کے چاروں میناروں پر ہنومان کے بت رکھ دیئے گئے ہیں۔'' (ص۲۵) بس اسی سے پرامن گاؤں میں فساد کی آگ بھڑک اٹھتی ہے اور پھر ایسی چیخ پکار بھی بے معنی ہو جاتی ہے: ''یہ انگریز کی چال ہے—اگر یہ اس کی چال نہیں تو پھر کیا وجہ ہے کہ ذیلدار اور نمبر دار اور کرسی نشین اور سفید پوش سب کے سب اپنی چوپالوں پر بیٹھے حقے گڑگڑا رہے ہیں اور پنڈلیاں دبوا رہے ہیں اور ہم غریب سکھوں اور کمزور ہندوؤں کے سینوں میں چھرے گھونپ گھونپ کر اسلام کا نام اُونچا کر رہے ہیں؟'' (ص۳۱)

'تسکین' اس المناک صورتِ حال کا غماز ہے جو آگ اور خون کے سمندر عبور کرنے والوں کے لئے اپنوں نے پیدا کر رکھی تھی۔ مہاجر کیمپوں میں سرکاری کارندوں کی بے حسی اور بے تعلقی کا عالم رہے کہ وہ ان سے ہمدردی کی بجائے رسمی مباحث کرتے ہیں۔ کاغذوں کا پیٹ بھرتے ہیں پھر ایک لیڈر نما مولوی کیمپ میں آ کر رضا کاروں اور کارندوں سے بظاہر سنجیدگی سے کہتے ہیں کہ وہ بیمار بچوں، حاملہ عورتوں اور بچھڑ جانے والے لواحقین کی فہرست تیار کریں۔ متکلم کے ذمے آخری قسم کا فریضہ لگایا جاتا ہے جو سنجیدگی اور دردمندی کے ساتھ انجام دیتا ہے مگر راؤ صاحب رپورٹ دیتے ہیں کہ یہاں کوئی عورت حاملہ نہیں پھر چودھری صاحب روداد پیش کرتے ہیں کہ یہاں کوئی بچہ بیمار نہیں، متکلم کے ہاتھ میں پلندے دیکھ کر اسے سمجھایا جاتا ہے: ''یہ سب کچھ بیچاروں کی تسلی ہی کے لیے ہو رہا ہے ورنہ آپ جانتے ہیں ان حالات میں کون جا سکتا ہے وہاں، خیر اب آپ کل بقیہ لوگوں کے عزیزوں کے بارے میں پوچھیئے گا، تسلی ہوتی رہے گی بیچاروں کی۔'' (ص۴۷)

'جب بادل اُمڈے' احمد ندیم قاسمی کے شاہکار افسانوں میں سے ہے، اس افسانے کے موضوع پر اگرچہ اس افسردگی اور یاسیت کا سایہ ہے جو ہجرت کرنے والوں کا عام طور پر مقدر بنی، تاہم اس افسانے کی انفرادیت یہ ہے کہ سرحد پار سے آنے والے کو نہ تو چھوڑے ہوئے گلی کوچے یاد آتے ہیں اور نہ ہی تہوار، تقریبیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس کے دکھ سانجھے ہیں، جس بستی میں وہ اترا ہے وہاں کے لوگ بھی جاگیر دار کے انہی ہتھکنڈوں کا شکار ہیں، جن کا ہدف وہ بھی رہا ہے۔ پھر ایک رات بادل اُمڈتے ہیں تو پھر

اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہوجاتا ہے اور وہ فطرت سے چیخ چیخ کر تلافی طلب کرتا ہے، اب جاگیردار کے کارندے اس کی مرمت کرتے ہیں، افسانے کے بعض دلچسپ حصے دیکھئے: ''یہاں جتنے مہاجرین آئے ہیں ان کی کچھ عجیب سی حالت ہے، مدرسے کے ایک استاد کو یہاں تین کھڈیاں ملی ہیں اور ایک میراثی کو کپڑے کی دکان اور نمک مرچ بیچنے والے ایک دبلے سے 'مہاجرین' کو پندرہ بیگھے زمین ملی ہے، ایک پہاڑی ڈھلان پر۔'' (ص۵۲) (مہاجر سے ایک مقامی کسان کا مکالمہ) ''تم مہاجرین لوگ کتنے پیاروں کی لاشیں اٹھائے پھرتے ہوا پنے دلوں میں۔'' (ص۵۲) (اسی مہاجر سے جاگیردار کا مکالمہ) ''جو بھی مہاجر آتا ہے، وہ پاکستان کو خالہ جان کا گھر سمجھتا ہے اور حکم چلاتا ہے، گز بھر کی زبان ہوتی ہے سب کی اور حالت یہ ہے کہ اللہ اور رسول کا نام تک نہیں آتا۔'' (ص۵۴) ''اپنی سرکار!— جاگیردار زمین پر زور زور سے پاؤں پٹخ رہا تھا، اپنی سرکار اٹھائے پھرتا ہے۔ سرکار تمہاری ہے تو ہماری بھی ہے اور پھر سرکار کا کیا ہے۔ خضر حیات کے زمانے میں ہم نے لیگیوں کے بیسیوں جھنڈے پھاڑے تو سرکار نے ہمیں ایک مربع زمین دے دی۔ اب لیگ کا راج ہے تو مربع اسی طرح ہمارے پاس رہا اور لیگی اپنے گھروں میں پرانے جھنڈوں پر سے گرد جھاڑتے رہ گئے اور کھانڈ کا ڈپو بھی ہمیں مل گیا۔'' (ص۵۵) ''یہ وہی جاگیردار تو ہے، جس نے الیکشن کے زمانے میں خضر حیات کی آمد پر جب سارے گاؤں کو ایک سنہری دروازہ کھڑا کرنے کو کہا تھا اور چند نوجوانوں نے انکار کر دیا تھا تو اس نے انہیں فوراً تھانے بھیج دیا اور تھانیدار کو کہلا بھیجا کہ ان پر کوئی سا مقدمہ چلا دو، یہ کمبخت پاکستان کے حق میں ہیں۔'' (ص۶۳) '' 'ادھر آؤ' وہ زخمی انگلیوں سے پتھریلی زمین کو کریدتا ہوا چمکتی ہوئی دھار کو بلانے لگا 'اس طرف آؤ، ان کھیتوں میں کسانوں کی لاشیں اگتی ہیں ادھر ان کھیتوں میں آؤ، جس کے بوتے پر کسان زندہ ہے، انسان زندہ ہے، پاکستان زندہ ہے— ادھر آؤ— وہ ناک سے ٹپکتے ہوئے لہو کو آستین پونچھتا اور انگلیوں کی پوروں سے رستے ہوئے خون کو پتھروں پر ملتا چلا گیا۔ 'ادھر میرے کھیت میں آؤ اور نورے کے کھیت میں اور بیگ کے کھیت میں اور نواز کے کھیت میں اور شیرے کے کھیت میں اور'—'' (ص۶۹)

'سپاہی بیٹا' بھی ایک موثر افسانہ ہے فوجی بھرتی کی مہم پر آئی ہوئی ٹیم کو ایک ماں اپنے گھر اصرار کر کے لے جاتی ہے اور اپنے اس بیٹے کو آواز دیتی ہے جو برما کے محاذ پر مارا جا چکا ہے اس افسانے میں رقت تو ہے مگر کاسہ لیسوں اور مفاد پرستوں کے ارباب اختیار سے گٹھ جوڑ کا نقشہ بھی دلچسپ انداز میں کھینچا گیا ہے۔ 'ووٹ' احمد ندیم قاسمی کا پہلا افسانہ ہے جس میں اجتماعی سطح پر عوامی بیداری اور تبدیلی کی آرزومندی سے بھی بڑھ کر انقلاب کے آثار واضح انداز میں ملتے ہیں، متکلم ایسے جاگیردار کا کارندہ ہے۔ جس کے جدامجد نے شاہ جہاں کی ایک باندی کی قبر کے صلے میں ایک سوا ایکڑ زمین پائی پھر اس میں سکھوں اور انگریزوں کے دور میں بھی اضافہ ہوا پھر ٹوانہ راج میں مسلم لیگ اور جناح کا نام لینے والوں کو ستونوں سے باندھ کر مارنے کے صلے

میں انعام واکرام پائے اور اب—''پاکستان بننے کے بعد ملک صاحب کے بنگلے پر اتنا اونچا جھنڈا نصب کیا گیا کہ کووں، چیلوں اور چڑیلوں نے کچھ دن کے لیے ادھر آنا تک چھوڑ دیا تھا اور آج ملک صاحب پاکستان کے بہت بڑے خیر خواہوں میں گنے جاتے ہیں اور حکمرانوں کے نمائندے اس علاقے میں آئیں تو سب سے پہلے ملک صاحب ہی کے ہاں دعوت کھاتے ہیں۔'' (ص ۸۵،۸۶) مگر اس مرتبہ ان کے کارندے کو کسانوں کے، رعایا کے تیور بدلے نظر آتے ہیں، وہ روپیہ پیسہ، دھونس اور مولوی کے وعظ سے متاثر ہونے کی بجائے کسان کمیٹی کی ہدایات پر عمل کر رہے ہیں اس کے بعد افسانہ خلافِ معمول ایسے لب و لہجے پر ختم ہوتا ہے جو کرشن چندر کے بعض افسانوں میں گونجتا ہے: ''اگر ہم اپنے ساتھ کچھ لائے ہیں تو وہ ایک لرزہ ہے ایک کپکپی ہے—اور ایک یقین ہے کہ یہ ہمارے ملک صاحب کا آخری الیکشن ہے یہ تمہارے ہدایت اللہ کی آخری دلالی ہے اور دوستو ان زمینوں پر تمہاری یہ آخری سواری ہے—اور مجھے اپنے عقب میں درانتیاں بجتی ہوئی سنائی دے رہی ہیں اور غضب خدا کا جھٹپٹے کی دھند میں دوسری تاریخ کا چاند بھی دندانے دار ہو رہا ہے۔'' (ص ۱۰۳) 'کہانی لکھی جا رہی ہے' بھی اسی کیفیت اور تاثر کا حامل ہے۔ 'ووٹ' کی فنی تدبیر کاری سے اس کی تکنیک نسبتاً بہتر ہے، متکلم کا ہمزاد صیغۂ واحد غائب میں موجود ہے اس لئے عورت دونوں سے وابستہ دکھائی دیتی ہے اس کہانی میں رسمی معتقدات پر اس طرح وار کیا جاتا ہے: ''منبر پر کھڑے ہو کر تو لوگ یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ اکہتر بار قل ہو اللہ شریف پڑھنے سے انسان سیدھا جنت میں جاتا ہے اور اگر جنت میں جانا ایسے ہی آسان ہوتا تو دوزخ بنانے کی کیا ضرورت تھی۔'' (ص ۱۱۳) اور پھر ضعیفوں کے ایسے اکیے پر زور دیا جاتا ہے، جو تنومندوں کی توانائی کا بھرم کھول دے: ''چڑیاں اکا کر لیں تو اس پر جھپٹ سکتی ہیں' فاطمہ نے جواب دیا 'شکرا ذرا بڑی قسم کی چڑیا ہے نا—اور آخر چڑیا ہی ہے نا'۔'' (ص ۱۱۸) ایسے ضعیفوں کا ذکر بھی ہے کہ 'یہ کہتا ہے کہ خدا کی زمین تنگ نہیں، میں کہتی ہوں کہ جاگیردار کی زمین تو تنگ ہے نا اور خدا کی ساری زمین آج جاگیردار کی زمین ہے'۔'' (ص ۱۲۰) پھر نہایت انقلابی انداز میں افسانے کے اختتام پر ناداروں کا ہجوم اکا کر کے مارچ کرتا ہے: ''اس آواز میں ایک پراسرار جھنا کا تھا، جیسے زنجیریں ٹوٹتی ہیں اور تلواریں ٹکراتی ہیں۔'' (ص ۱۳۰) 'راجے مہاراجے' افسانے کی بجائے تمثیلی مضمون محسوس ہوتا ہے جو معاصر عالمی سیاست کے پس منظر میں بڑی طاقتوں کے تضادات اور مفادات پر طنز کرنے کی بے حد الجھی ہوئی کوشش ہے۔ ولی اور مکی غالباً امریکہ اور یورپ کے نمائندے ہیں، جبکہ خلوف شاید اس روس کا جسے اس وقت دنیا کے مجبور اور محروم افراد امید بھری نظروں سے دیکھ رہے تھے، چنانچہ خلوف ہی کی خطابت مصنف کے نقطہ نظر کی ترجمانی کرتی ہے: ''تم نے یورپ سے تہذیب سیکھی، علم حاصل کیا، تمدن پایا، یورپ ہی نے تمہیں مذہب بخشے اور پھر تم انہی کے ہتھیاروں سے لیس ہو کر انہی پر جھپٹے اور تم نے بے چارے ہند کو نوچ نوچ کر بالکل

ایک پنجر بنا دیا۔'' (ص۱۵۲) ''ماں ! کیا میں یہ بھی پوچھ سکتا ہوں کہ ایٹم بم کا تجربہ پورب والوں پہ کیوں ہوا؟ کیا پچھّم میں مِکّی کا کوئی دشمن نہ تھا اور کیا پورب کے وہ ہزاروں بچے، جو ایٹم کے جہنم میں جل کر راکھ ہو گئے اسی لئے پروان چڑھائے گئے تھے کہ مکی ان پر اپنی وحشت اور بربریت کا ایک گر آزمائے؟'' (ص۱۶۱)

۱۹۲۰ء میں ایک انٹرویو میں احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوی مجموعوں میں سے 'سناٹا' کو اپنا بہترین مجموعہ قرار دیا تھا۔[۵۵، ص۲۷۲] اس میں شک بھی نہیں کہ نہ صرف 'سناٹا' ندیم کے فکروفن کا اہم موڑ ہے بلکہ اس مجموعے کے تمام افسانے بے حد موثر اور پختہ ہیں۔ان افسانوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اب ندیم سماجی اور طبقاتی شعور کے ساتھ ساتھ نفسیاتی شعور کو بھی اہمیت دیتے ہیں (گویا وہ منٹو کے دیئے ہوئے خطاب 'ادب کے وزیر خارجہ' پر قانع نہیں رہے۔)[۴۶، ص۳۶۲] دوسرے اب شہری معاشرت اور شہری کردار اس کے 'مضافاتی تعصب' کا شکار نہیں ہوتے بلکہ وہ ان کی کمزوریوں کو انفرادی سطح پر نہیں، طبقاتی سطح پر متعین کرتا ہے یا ان کے سماجی محرکات کی نشاندہی کرتا ہے۔'بڑی سرکار کے نام' میں ہجرت کے بعد کی وہ افسردگی اور یاسیت نہیں جو ثقافتی اور تہذیبی بُعد سے پیدا ہوئی بلکہ جس نے معاشی اور نفسیاتی طور پر شکستِ توقعات سے جنم لیا ہے مگر اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ ایک معمولی قصبے میں ایک مہاجر بیوہ سادگی کے ساتھ پاکستان کی بڑی سرکار کو خط لکھوانے آتی ہے اور کئی دردناک باتیں کہہ جاتی ہے: ''لکھو کہ بڑے سرکار جی صاحب، مجھ نگوڑ ماری کو تو یہاں اتنی سی پناہ بھی نہ ملی جتنی اس ہندو کی رسوئی نے دی تھی۔'' (ص۱۷) ''میں نے نمبردار سے فریاد کی، پر، وہ ہرنوں کے شکار پر جا رہے تھے، پھر میں نے بڑے افسروں کی منت کرنا چاہی، پر میں تو ان کے دروازوں پر دستک بھی نہ دے سکی، بھیک مانگنے کا یارا نہیں۔میری سات پشتیں اپنے ہاتھ کی کمائی کھاتی رہی ہیں۔'' (ص۱۸) ''اگر حضور نے میرے خط کا جواب نہ دیا تو میں اپنے ننھے کو گھسیٹتی ہوئی پیدل کراچی پہنچوں گی اور کہیں نہ کہیں آپ کی موٹر روک کر پوچھوں گی—— کہ حضور آپ کو جو آزادی ملی تھی اس میں سے میرا حصہ بھی تو لائیے۔'' (ص۱۸، ۱۹) اور افسانے کا اختتام دیکھئے: ''وہ آگے بڑھی، چٹھی اٹھا کر اس کے پرزے پرزے کر دیئے بچے کو ایک ہاتھ سے کھینچ کر کولہے پر جمایا اور جاتے ہوئے بولی 'میں جنم جلی تو سمجھی تھی، یہاں اپنا دکھ درد کہنے کی آزادی ہے'۔'' (ص۱۹) تاہم اس افسانے میں خط لکھنے والے نجیب کی بے تعلقی جس طرح بے حسی کے درجے پر جا پہنچتی ہے وہ مبالغہ آمیز اور شاید غیر ضروری دکھائی دیتی ہے۔'رئیس خانہ' بظاہر پیچیدہ نفسی صورت حال کا نازک افسانہ ہے مگر حقیقت میں اس کا موضوع یہ ہے کہ غربت آہستہ آہستہ کس طرح ضمیر اور عزت کی دیواروں کو کھوکھلا کرتی ہے، فضلو کی خوبصورت بیوی مریاں کو فضلو کے ہاتھوں خریدنا، ڈاک بنگلے (رئیس خانے) میں مقیم، صاحب کا منصوبہ ہے۔وہ ہر رات فضلو سے ایک لڑکی سو روپے پر منگواتا اور اسے چھوئے بغیر واپس بھیج دیتا ہے، ایسی تین راتوں کے بعد فضلو سوچتا ہے:

''اس نے تین سو روپے چولہے میں جھونک دیئے ہیں، تین سو روپے — پندرہ بیسیاں! جن سے وادی میں ایک کچا گھروندہ بن سکتا ہے اور اگر تین سو اور مل جائیں تو ہل اور بیل خریدے جا سکتے ہیں یا دال گڑ کی ایک دکان کھل سکتی ہے — اور پھر وہ کچھ کہتا تو ہے ہی نہیں کسی سے، بس دیکھتا ہے۔'' (ص ۶۶، ۶۷) اور اسی سے اس کے اندر تمام دیواریں اور قلعہ بندیاں منہدم ہو جاتی ہیں۔ وہ قسمیں کھا کر مریاں کو صاحب کے پاس چھوڑ آتا ہے کہ وہ محفوظ رہے گی۔ صاحب اپنے منصوبے کی تکمیل کے بعد چل دیتا ہے، مریاں چیختی ہوئی فضلو سے کہتی ہے کہ ''وہ نیچے وادی میں اُتر جائے گی اور ادھر میدانوں میں چلی جائے گی اور جب بھوک کے مارے اس کا پیٹ زخم بن جائے گا تو کپڑے اتار کر راستے میں بیٹھ جائے گی، ننگے مردوں کو لوگ پتھر مارتے ہیں، ننگی عورتوں کو بستر دیتے ہیں اور روٹی کھلاتے ہیں۔'' (ص ۷۵، ۷۶) اس افسانے کی ایک غیر معمولی خوبی یہ ہے کہ غیر معمولی صورت حال پیدا ہو جانے کے باوجود یہ کردار خودکشی نہیں کرتے: '''حرامزادے' وہ بلک بلک کر روتی ہوئی اس سے لپٹ گئی۔ 'سور کی بچی' وہ اس کے بالوں کو خون آلود ہونٹوں سے چومنے لگا۔'' (ص ۷۷) اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اب افسانہ نگار کی شخصیت میں ایسا ٹھہراؤ اور حوصلہ پیدا ہو چکا ہے کہ وہ بڑے سے بڑے کربناک منظر کو دیکھ کر اپنی جذباتیت پر قابو پا سکتا ہے۔ 'آتش گل' میں بھی بیوہ گلابو متکلم سے خط لکھوانے آئی ہے مگر یہاں بڑی سرکار کے نام دکھوں اور محرومیوں کی سادہ سی چھٹی نہیں لکھوائی جاتی، گلابو میں بے حد کشش ہے اور متکلم کو آسکر وائلڈ کی سلومی نے مسحور کر رکھا ہے، مگر مسئلہ بھی اتنا سادہ نہیں: ''انگریزی میں اتنا لکھ دیجئے کہ حضور! یہ میں مانتی ہوں کہ رمضان کی پنشن پر اس کے باپ کا حق ہے اس لیے کہ وہ بوڑھا ہے پر اس کی بیوی کا بھی تو حق ہے، اس لیے کہ وہ جوان ہے اور اس کے تین بچے ہیں اور غلہ مہنگا ہے اور کپڑا ملتا ہی نہیں اور جب عورت کے پاس نہ شوہر باقی رہے، نہ روپیہ تو — تو بڑی گڑبڑ ہو جاتی ہے۔'' (ص ۸۱) اور ادھر برما کے محاذ پر مارے جانے والے رمضان کا بوڑھا اور نابینا باپ حافظ ہے: ''اب بیٹا تم میرے رمضو کی پنشن اس حرامزادی کے نام لگوانا چاہتے ہو۔ جس نے تین بچے جنے ہیں تو دس نکلوائے ہیں اور جس نے مسجد کا تیل چرا کر اپنے یاروں کے لئے پکوڑے تلے ہیں — نہیں بیٹا تم اس کے لیے چھٹیاں نہ لکھنا یہ پندرہ روپے رمضو کے ماں باپ کے لیے رہنے دو، رمضو کی گھر والی تو خود بڑی کماؤ ہے۔'' (ص ۸۳) گلابو پھر خط لکھوانے آتی ہے۔ اب اس کا مضمون آنے والے المیوں کی نشاندہی کرتا ہے: ''ملک پنجاب میں لوگ بھوک سے ذرا کم ہی مرتے ہیں اور مر جاؤں گی پر اپنے بچوں کو بھوکوں نہیں مرنے دوں گی۔'' (ص ۸۶) اس خط کا متکلم بے تعلق یا بے حس نہیں، وہ مصنف کا نمائندہ ہے چنانچہ ایک جگہ وہ بآواز بلند سوچتا ہے: ''ڈاکٹر کہتا تھا کہ یہ بیماری ذہنی ہوتی ہے آج وہ ڈاکٹر میرے سامنے ہوتا تو میں اس سے کہتا 'لاؤ میری دونوں جیبیں روپوں سے ٹھونس دو پھر تم سے پوچھوں گا کہ یہ بیماری ذہنی ہے یا اقتصادی'۔'' (ص ۸۷) افسانے کا

اختتام یک رخے جذبات کو ظاہر نہیں کرتا، بلکہ محرومیوں اور تلخیوں کے ساتھ میٹھے جذبوں کی آمیزش بھی ہو جاتی ہے: ''جب تک یہ سرخ ملمع میری زردی کو چھپا سکتا ہے میری پنشن بندھ گئی ہے — مجھے آپ سے پیار ہے۔ آپ سے مجھے پیسہ نہیں چاہیے بوسہ چاہئے۔'' (ص ۱۰۰) مامتا کے عالمگیر جذبے پر 'مامتا' ایک خوبصورت کہانی ہے۔ دوسری جنگِ عظیم میں ایک پنجابی سپاہی جاپانیوں کی قید اور محاذ جنگ پر جو تجربات حاصل کرتا ہے ان سب پر بھاری وہ روحانی تجربہ ہے جب ایک چینی ماں جاپانیوں سے چھپ کر اس کی قمیض کا ٹوٹا ہوا بٹن ٹانکتی اور منہ چومتی ہے۔ اس افسانے کے دو موثر حصے دیکھئے: ''ایک پنجابی کے پیٹ میں بم کا ایک سپلنٹر پیوست ہو گیا، انتڑیاں باہر نکل آئیں، موت کے کرب میں اس نے چند بل کھائے تو اس کی انتڑیاں اس کی گردن میں پھنس گئیں اور ایک انگریز افسر نے بموں کے خوف سے بے نیاز ہو کر اس کی تصویر اتار لی۔'' (ص ۱۰۵) ''وہ آگے بڑھ کر میری قمیض میں بٹن ٹانکنے لگی اور جب ٹانک چکی تو آنسوؤں میں مسکرائی۔ جاپانیوں کی طرف کنکھیوں سے دیکھ کر اس نے جیسے چوری چوری میرے ایک گال پر بوسہ دیا اور میری قمیض سے آنسو پونچھ کر پلٹ گئی اور میں ایک لمحے کے لیے یوں سمجھا جیسے چینی کی یہ پیالی ہوا میں ابھر کر الٹ گئی ہے اور میں پنجاب میں اپنی ماں کی گود میں گر پڑا ہوں۔'' (ص ۱۱۵) اس افسانے کی اپیل بلاشبہ آفاقی اور انسانی ہے مگر اس میں یہ پہلو معنی خیز ہے کہ قیدی سپاہی اور معتوب عورت دونوں دنیا کی مظلوم برادری سے تعلق رکھتے ہیں۔ 'الحمد للہ'، جہاں بے حد موثر اور فکری وفنی اعتبار سے پختہ افسانہ ہے وہاں ایک زمانے کے مقبول افسانے کے اس فارمولے سے انحراف بھی ہے کہ کوئی صاحب حیثیت یا بالائی طبقے کا فرد اپنے آپ کو 'ڈی کلاس' کئے بغیر نچلے طبقے کے محروم افراد کا دوست نہیں ہو سکتا، جبکہ وہ مذہبی آدمی بھی ہو مگر یہ محض اس افسانے کے موضوع کا ایک پہلو ہے، اس کی معنویت کی ایک سطح یہ بھی ہے کہ محرومی اور افلاس پیاروں کی موت کی تمنا میں بھی ڈھل سکتے ہیں۔ مولوی ابل ایک گاؤں کی مسجد کے پیش امام ہیں ایک جوان بیٹی محض چوہدری فتح داد کی اعانت سے بیاہی گئی ہے مگر گھر کے مسائل پیچیدہ سے پیچیدہ ہوتے گئے، پھر وہ وقت آیا کہ نواسے کو دینے دلانے کے لئے غیبی وسیلے کی ضرورت پڑتی ہے مگر دروازہ کھلتا بھی تو کیسے؟ اور مسرت کا ریلا آتا بھی ہے تو پچھتاوا بھی اس کے ساتھ کیسے چلا آتا ہے؟ ''مولوی ابل ایسے بجتے ہوئے لہجے میں چلایا 'مبارک ہو عارف کی ماں! تم نواسے کے چولے کو رو رہی تھیں، اللہ جل شانہ نے چولے، چنی اور ٹوپی تک کا انتظام فرما دیا، جنازے پر کچھ نہیں تو بیس روپے تو ضرور ملیں گے ابھی کچھ دیر تک جنازہ اٹھے گا' — 'چوہدری فتح داد مر گیا ہے نا' — زیب النساء نے اس زور سے اپنی چھاتی پر دو ہتڑ مارا کہ بچے دہل کر رو دیئے اور پھر ایک دم جیسے کسی نے مولوی ابل کو گردن سے دبوچ لیا ہے اور اس کی اوپر اُٹھی ہوئی پتلیاں بہت اوپر اُٹھ گئیں پھر ایک لمحے کے دردناک سناٹے کے بعد مولوی ابل جو مرد کے چلا چلا کر رونے کو ناجائز

اور خلاف شرع قرار دیتا تھا، چلا چلا کر رونے لگا اور بچوں کی طرف پاؤں پٹختا ہوا ڈیوڑھی کے دروازے میں سے نکل کر باہر بھاگ گیا۔" (ص۱۴۹) 'کنجری' میں صورت حال کی ستم ظریفی ہے کمالاں کی دادی (سابقہ طوائف) اور باپ سرور غیر انسانی سطح پر اتر کر بھی کوششیں کر دیکھتے ہیں۔ مگر کمالاں اپنی بے آبروئی کے لئے آمادہ نہیں ہوتی، مگر جب اپنے بیمار باپ کو مرنے سے بچانے کے لئے وہ کسی معصوم بچے کی طرح ''پسندیدہ گاہک'' کی انگلی تھام کر اجرت مانگتی ہے تو اسے کنجری کا طعنہ سننا پڑتا ہے۔ 'گنڈاسا' ندیم کا ایک رجحان ساز افسانہ ہے۔ مولا کی پہچان اس کا گنڈاسا ہے۔ اس کی للکار، اس کی دلاوری مگر سب سے بڑھ کر اس کا ظرف، اس کے دشمن کی محبوبہ — مولا کے بظاہر سنگین دل میں سوراخ پیدا کر دیتی ہے اور پھر آتش انتقام کو پی کر مولا جب روتا ہے تو اپنا سر پیٹتی اس کی ماں رک کر نرم آواز میں پوچھتی ہے ''تُو تو رو رہا ہے مولے؟'' (ص۲۰۱) تو ''مولے گنڈاسے والے نے چارپائی پر بیٹھے ہوئے اپنا ایک بازو آنکھوں پر رگڑا اور لرزتے ہوئے ہونٹوں سے بالکل معصوم بچوں کی طرح ہولے سے بولا 'تو کیا اب روؤں بھی نہیں'!'' (ص۲۰۲) منٹو کا 'ممد بھائی' بھی آخر میں رونے لگتا ہے مگر مولے کے آنسوؤں میں تاثیر زیادہ ہے۔ 'چور' ماماتا کے دیئے ہوئے آئیڈیلز میں اسیر ایک تلملاتے بچے کی کہانی ہے: ''رحمٰن کا باپ جنگ میں مارا گیا اور ماں اس امن میں ماری گئی جس کا نسخہ مغربی مدبروں نے ایشیائی مزاج کے لئے خاص طور سے تجویز کر رکھا تھا۔'' (ناقص نظام، طبی سہولتوں کا فقدان اور پھر بھوک) (ص۲۰۳) ماں نے اسے کہا تھا بھوکے رہنا مگر چوری نہ کرنا، پھر ماں مرتے وقت اسی اذیت اور تشنج میں مبتلا تھی کہ اس نے رحمان کا بازو مروڑ ڈالا، جس پر بے اختیار اس کے منہ سے نکلا ''اماں کماں ٹھماں'' — پھر بے رحم دنیا اس کے تجربے میں آتی ہے جہاں اس کی محنت کا معاوضہ نہیں، البتہ چوری کے مواقع ہیں، ایسے ایک موقع پر وہ بلبلا کے اماں، کماں، ٹھماں کہتا ہے تو بلاغت کی روح مجسم ہو جاتی ہے۔ کھوکھلے پن کی پردہ داری، وضع داری کی مدد سے کرنا محض زوال پذیر جاگیرداری رویہ نہیں بلکہ 'نمونہ' سے احساس ہوتا ہے کہ شہری معاشرت میں ایک اینگلوانڈین کنبے کی زندگی کا بھی یہی طور ہے۔ البتہ اس افسانے کی فضا سے احمد ندیم قاسمی کی انفرادیت منہا ہو جاتی ہے۔ 'سناٹا' زیادہ گمبھیر صورتِ حال کا افسانہ ہے۔ کنبے خارجی اور داخلی دھاکوں اور دھچکوں سے کس طرح ٹوٹتے ہیں۔ مامتا کے چشمے میں زہر کیسے ملتا ہے؟ اس افسانوی گائے کی طرح جس نے سینگوں پر زمین کو اٹھا رکھا ہے اس عورت کی لحہ بہ لحہ جون کیسے بدل رہی ہے جس کے کندھوں پر ایک کنبے کی کفالت کا بوجھ ہے؟ ادھورے خواب، مسخ شدہ تعبیریں، محبت آمیز نفرت، تڑختے ہوئے جذبے اور پامال امنگیں، یہ سناٹا کی فضا میں رچے اور گھلے رنگ ہیں۔

۱۹۴۷ء کے فسادات پر لکھے جانے والے افسانوں میں سے اگر تین موثر ترین اور فنی اعتبار سے کامیاب افسانے منتخب کیے جائیں تو 'پرمیشر سنگھ' ان میں سے ایک افسانہ ہوگا اس میں ترقی پسند تحریک کی

معروف 'انسان دوست لائن' کرداروں کے عمل اور ردعمل کے فطری بہاؤ کے ساتھ ہم آہنگ ہوگئی ہے۔ اختر، امر کور، پرمیشر سنگھ کی بیوی اور دوسرے کئی افراد اس افسانے کی تاثیر اور زندگی کو بڑھاتے ہیں مگر پرمیشر سنگھ کا کردار اردو کے افسانوی ادب میں لازوال حیثیت کا حامل ہے ایسے لمحے میں جو برصغیر میں نزاع اور حیوانیت کے انکشافِ عذاب کا لمحہ تھا، انسانیت کی مشعل اس طرح جلانا کہ اس کے جذباتی وحسی ماخذ کا اعتبار بھی قائم رہے، ندیم کا بڑا کارنامہ ہے۔ 'گل رخ' اس اعتبار سے ایک معمولی افسانہ ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی دانست میں یہ چونکا دینے والا انکشاف کیا ہے کہ بعض پٹھانوں میں بیٹی کے عوض 'ولور' لینے کا رواج ہے جس سے بہت سے لوگ واقف ہیں پھر یہ بھی ہے کہ افسانہ نگار اس طرح کے افسانے پر امکانی ردعمل سے خائف ہو کر یہ بھی لکھ دیتے ہیں تجربہ ومشاہدہ حضرت رضا ہمدانی کا ہے جسے مصنف افسانوی صورت دینے کا ذمہ دار ہے۔'' (ص ۱۵۱) 'خونِ جگر' بھی بالائی متوسط طبقے کی ایسی کھلی ہوئی محبت کا افسانہ ہے جو غیر محسوس طریقے سے الجھتی چلتی جاتی ہے، البتہ 'دار ورسن' کا موضوع نسبتاً فکر انگیز ہے۔ جذبات ومحسوسات پر اپنے پیشے یا فن کی نفاست اور نزاکت کو کس قدر مقدم جانا جاتا ہے، چاہے ماجرا اپنی اولاد کو پھانسی پر لٹکانے کا ہی ہو۔ 'زلیخا' کی تکنیک میں تازگی کا احساس ہوتا ہے، موضوع میں نہیں کیونکہ یہ کوئی چونکا دینے والا یا غیر معمولی اعلان نہیں (جو افسانے کے اختتام پر کیا جاتا ہے) کہ ملازمہ کا بچہ، نوکر کی بجائے آقا کی دین تھا۔ ویسے تو 'بازارِ حیات' کے بیشتر افسانوں میں مامتا یا شفقت پدری کا کوئی نہ کوئی روپ ظاہر ہوا ہے (پرمیشر سنگھ، گل رخ، دار ورسن، زلیخا، بابا نور، آئینہ) مگر 'ست بھرائی' نفرت کی دیوار کو لمحہ بہ لمحہ گراتی محبت کی ان لہروں کی نشاندہی کرتا ہے جو ماں باپ کے وجود کا ناگزیر حصہ ہیں۔ عبداللہ اور نیکاں کی بیٹی ست بھرائی گھر سے بھاگی تو ماں باپ کے لیے مرگئی مگر جب خط آنے شروع ہوئے اور خاص طور پر نواسے کی پیدائش کی خبر لے کر خط آیا تو عبداللہ اور نیکاں نے ایک دوسرے سے چوری چوری تیاری کر لی اور پھر جب چوری پکڑی گئی تو دونوں کے دلوں سے بوجھ اتر گیا: ''اور کچھ دیر کے بعد گاؤں کے چوکیدار نے دیکھا کہ عبداللہ اور نیکاں، سروں پر صندوق رکھے رات کے اندھیرے میں اس ڈھلوان شاہراہ سے اترے جا رہے ہیں جو سیدھی تھلوں کو جاتی ہے۔'' (ص ۱۶۶) 'بابا نور' بھی باپ کی بھٹکتی روح ہے جو دس سال سے اپنے اس بیٹے کی چٹھی کا منتظر ہے جو آچکی ہے مگر اس نے بھلا دی ہے کہ وہ برما کے محاذ پر بم کے گولے کا شکار ہو چکا ہے۔ 'ہیرا' اس وریام کی کہانی ہے جسے اس جنگ نے اکھڑا ہوا انسان بنا دیا ہے جو اس کے وطن سے ہزاروں میل دور اس کی بیوی اور بچے کے مستقبل سے بے نیاز مقاصد کے ساتھ لڑی گئی وہ سب باتیں اور رشتے بھول چکا ہے۔ صرف محاذِ جنگ کے دھماکے اور تصویریں یاد ہیں بالآخر وہ خودکشی کر لیتا ہے۔ 'بدنام' اور 'آئینہ' ایسی دو عورتوں کی کہانیاں ہیں جو اخلاقی مفہوم میں بدچلن اور راہ گم کردہ ہیں مگر منٹو کے کرداروں کی طرح ان کی انسانی

فطرت ابھی مری نہیں 'بدنام' نوراں اپنا جسم بیچتی ہے مگر بکائن کی مہک میں بسے اپنے معصوم بچپن کو یاد رکھتی ہے اور پھر جونہی اُس کا گھر والا نوکر ہوتا ہے وہ اسی مہک کی انگلیاں تھام لیتی ہے۔ 'آئینہ' کی نشو ایک کٹنی ہے مگر عالی کے روپ میں اپنی زندگی کا وہ معصوم لمحہ دیکھ لیتی ہے، جو اس کی دانست میں اس پر آخری مرتبہ نازل ہوا تھا، چنانچہ وہ اپنے ایک موکل کی رقم یہ کہتے ہوئے واپس کر دیتی ہے: ''گن لو بیٹا، چار روپے پندرہ آنے ہیں، اکنی کی میں نے نسوار خرید لی تھی، اللہ دے گا تو دے جاؤں گی، اس سے پہلے مر جاؤں تو بخش دینا اور بیٹا میں تمہارا کام نہیں کر سکی، وہاں شجاعت خاں کے گھر میں تو عالی کی جگہ نشو بیٹھی چنے پھٹک رہی تھی اور تم مجھ سے عشق کر کے کیا لو گے؟'' (ص ۲۴۰) 'کفن دفن' کے میاں سیف الحق بھی خدا ترس شخص ہیں اور ایک غریب شخص کی بیوی کی بے کفن لاش کی آخری رسومات بڑے اہتمام کے ساتھ ادا کرتے ہیں کہ ان کا جوان بیٹا فسادات کا بے گور و کفن لقمہ بنا تھا مگر یہاں سیف الحق، 'الحمدللہ' کے چوہدری فتح داد کی طرح بے غرض نہیں، اس لیے غفورا محنت مشقت کر کے میاں صاحب کی خدمت میں اخراجات کی رقم پیش کر دیتا ہے: ''بات یہ ہے میاں جی کہ آپ نے تو کلی کی جگہ حامد میاں کو دفن کیا تھا اور میری کلی تو وہیں سڑک کنارے بے کفن پڑی رہ گئی، ان روپوں کو چاہے آپ نالی میں پھینک دیجئے، پر میں نے تو آج ہی اپنی کلی کو اپنے ہاتھوں سے قبر میں اتارا ہے میاں جی۔'' (ص ۲۱۵) 'مخبر' ایک کرداری افسانہ ہے، خالو اپنی مخبری کا بھرم قائم رکھنے کی خاطر ایک چھاپا ڈلواتا ہے اور پھر ''خاور نے اچانک بچے کی طرح بلک بلک کر روتے ہوئے کہا، یہ میراں بیشک میرا بڑا بھائی ہے نا، جرمانہ ہو جائے تو اس کو پکڑوانے کا مجھے جو انعام ملے گا اسے میں جرمانے میں دے دوں گا، اللہ نگہبان ہو۔'' (ص ۲۸۵) 'موچی' پھر سماجی امتیازات کے ہاتھوں شرف آدمیت کی پامالی اور ایسی محرومی کی کہانی ہے کہ موچی اپنے بنائے ہوئے جوتے کو پہننے کی خواہش بھی پوری نہ کر سکے۔ نادر موچی کی شادی ہونے والی ہے سسرال کی طرف سے طلائی جوتا پہن کر آنے کی شرط عائد ہوتی ہے وہ ایسا ایک ہی جوتا تیار کر سکتا ہے جو صرف زمیندار صاحب کے پاؤں کے لیے ہی ہو سکتا ہے وہ ان سے کچھ دیر پہننے کی اجازت طلب کرتا ہے تو زمیندار کڑک کر کہتا ہے: ''میرا جوتا، میرے پاؤں اور ان کمینوں کے سروں کے لئے ہوتا ہے۔'' (ص ۱۸۷) اور جب نادر ڈرتے ڈرتے دام طلب کرتا ہے تو اس کی جھولی میں یہ جواب ڈالا جاتا ہے: ''آج تک راجہ شیر خاں سے کسی نے نقد دام مانگے ہیں جو تو مانگنے چلا ہے؟ غضب خدا کا۔ دو پیسے کا جوتے گانٹھنے والا اور ساٹھ روپے کا جوتا پہنے بغیر ناک کٹی جا رہی ہے، چل دفع ہو یہاں سے منشی جی لکھ لو، اگلی فصل پر اس موچی کو پندرہ بیس روپے کی گندم تلوا دینا۔'' (ص ۱۸۷) ویسے تو 'نصیب' اور 'ہمہ بیگ' کا موضوع بھی ایک طرح سے بیٹیوں کے رشتوں کی کمی کی دردناک اور مضحکہ خیز (علی الترتیب) روداد سناتے ہیں مگر 'بیٹے بیٹیاں' زیادہ پیچیدہ اور موثر افسانہ ہے، ہادی کمہار اپنی بیوی کے مرنے کے بعد اپنی بیٹی نازو اور

چھوٹے بیٹے مراد کو ماں کے سائے کی بھی کمی محسوس نہیں ہونے دیتا مگر جب نازو جوان ہو جاتی ہے اور اس کے بدن کی تمام چور بتیاں جل اٹھتی ہیں تو وہ بولا یا پھرتا ہے۔ دینو کمہار اپنے بیٹے سے نازو کی شادی اس شرط پر قبول کرتا ہے کہ اس کی بیٹی شرفی کو بھی وہ اپنے گھر لے جائے، مراد بہت چھوٹا ہے اس لئے دینو کے مجبور کرنے پر شرفی سے وہ خود شادی کر لیتا ہے، پر جب مراد جوان ہو کر اپنی جوانی کے ثبوت دینا شروع کرتا ہے تو پھر یہ دیکھ کر کہ اس کا دامن خالی ہے کہ وہ کسی کی بیٹی لائے یعنی اپنے گھر سے کوئی عورت دینے سے قاصر ہے تو وہ اپنی بیوی شرفی کو طلاق دے کر نادر کے سپرد کرتا ہے اور اس کی بیٹی مراد کے لئے لے آتا ہے۔ بادی النظر میں یہ امر محال کا افسانہ لگتا ہے مگر یہ قرینِ قیاس اس لیے ہے کہ دیہات میں جہالت کی وجہ سے یہ وبا عام ہے جسے 'وٹے سٹے' کی رسم کہتے ہیں۔ 'ماتم' ایک نفسیاتی افسانہ ہے بیوہ کی آنکھ کے آنسو خشک ہو جاتے ہیں وہ خود بھی کوشش کرتی ہے اور اس کے بہی خواہ بھی جتن کرتے ہیں کہ وہ رو دے مگر آنکھیں صحرا بنی رہتی ہیں مگر پُرسے کے لئے آئے ہوئے افراد میں سے کسی کا بچہ، جب وہ پلیٹ توڑتا ہے جو میاں جی کی نشانیوں میں سے تھی تو پھر بیوہ نہیں حقیقی عورت روتے روتے بے ہوش ہو جاتی ہے اور برادری سُکھ کا سانس لیتی ہے۔ 'کھمبا' بھی نفسی مفہوم رکھنے والا افسانہ ہے جس طرح کھمبے کی روشنی پتنگوں کو ہی نہیں انسانوں کو بھی قریب بلاتی ہے، اسی طرح شیخ جی بھی محفل پسند ہیں، شعر اور موسیقی کا ذوق رکھتے ہیں، سیاست کا شغف ہے، بزم آرا ہیں لیکن عورت کے سلسلے میں ان کا اجتناب انہیں وحشت زدہ بنائے ہوئے ہے، وہ کسی شادی میں شرکت بھی نہیں کرتے اور ایسے میں خود کو کھمبا تو جانتے ہیں مگر ایسا جو بلب سے محروم ہے۔ 'دوربین' درسگاہوں اور شہروں میں پروان چڑھتی اور زوال پاتی محبت کی روداد ہے، افسانہ تو معمولی درجے کا ہے، تاہم احمد ندیم قاسمی کا یہ پہلا افسانہ ہے جس کی متکلم ایک لڑکی ہے۔ 'جن دانس' کی فضا آسیبی محسوس ہوتی ہے، مگر حقیقت میں یہ ضعیف الاعتقادی سے کہیں زیادہ رومان اور رومانی مشاغل کا پیدا کردہ آسیب ہے پہلی مرتبہ ندیم نے دیہات میں شہر سے آئے ماسٹر کے لئے یہ توقع پیدا کی ہے کہ وہ چاہے تو لذت اور تسکین کے دروازے اس پر کھل سکتے ہیں مگر 'برگ حنا' کے عمدہ افسانے 'وحشی' اور 'امانت' ہیں۔ 'امانت' میں گاؤں کی روحانی شخصیت بی بی گل کے پاس گامی اپنے بیٹے اور بہو کی دستبرد سے بچانے کے لئے ایک صندوق بطور امانت رکھواتی ہے، گامی کی شدید علالت کا سن کر بی بی گل اس کی امانت لوٹانے جاتی ہے تو پوچھتی ہے کہ یہ صندوق اس کے بعد کسے ملے گا، تو صرف بیٹوں پر ناز کرنے والی مامتا جواب دیتی ہے: ''یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے کہ اپنا صندوق کسے دوں گی اسے اپنے بیٹے کو دوں گی اور کسے دوں گی؟'' (ص ۱۹۸)

سید وقار عظیم نے 'وحشی' کو کمتر درجے کا افسانہ قرار دیا ہے، کیونکہ یہ محض تخیل کی تخلیق ہے۔ [۵۴، ص ۲۷۸]

اس رائے پر تعجب اور تاسف ہوتا ہے کیونکہ 'وحشی' کی دیہی بڑھیا ایک مانوس فضا سے ابھر کر جس خودداررویے

کو ہمارے سامنے لاتی ہے اسے محض تخیل کی تخلیق قرار دینا پنجاب کے دیہاتوں اور انسانوں سے ناواقفیت کی دلیل ہے۔ بس میں بڑھیا کو غونثے نے بٹھایا ہے اور چونی دی ہے جب کہ اس کی منزل تک کا کرایہ ساڑھے پانچ آنے ہے۔ کنڈیکٹر کی تقریریں اور مسافروں کے ردعمل افسانے کو بہت دلچسپ بنا دیتے ہیں۔ جب اس تعطل کو دور کرنے کے لیے ایک بزرگ چھ پیسے اپنی جیب سے نکال کے دے دیتا ہے تو بڑھیا چیخ اٹھتی ہے اور یہ کہتے ہوئے بس سے اتر کر پیدل چلنے کو ترجیح دیتی ہے: ''اے سخی داتا کہیں کے، تو مجھ پر ترس کھاتا ہے جس نے ساٹھ ستر سال دھرتی میں بیج ڈال کر پودوں کے اگنے اور خوشوں کے پکنے کے انتظار میں کاٹ دیئے ہیں، تو ان ہاتھوں پر چھ پیسے رکھ رہا ہے جنہوں نے اتنی مٹی کھودی ہے کہ اکٹھی ہو تو پہاڑ بن جائے اور تو مجھ پر ترس کھاتا ہے؟ کیا تیرے گھر میں تیری کوئی ماں بہن نہیں ہے ترس کھانے کے لیے؟ کوئی اندھا فقیر نہیں ملا تجھے رستے میں؟ شرم نہیں آتی، تجھے ایک کسان عورت پر ترس کھاتے ہوئے؟'' (ص ۱۳۵) ''جب وہ یہ تقریر کر کے بس سے اترتی ہے، تو ایک شہری مسافر (جذبے کی تحسین سے محروم) کہتا ہے عجیب وحشی عورت ہے۔'' (ص ۱۳۵) 'گھر سے گھر تک' متوسط طبقے کی اس ریاکاری کی کہانی ہے جو سماجی مجبوری بن چکی ہے، خاص طور پر شادی بیاہ سے پہلے کے مراحل میں فریقین اپنی اپنی عسرت کو چھپانے اور مفروضہ عشرت کو نمایاں کرنے کی کوشش کرتے ہیں اس افسانے کی نفسیاتی بنیاد کمزور ہے متوسط طبقے کے کسی کردار کی کمزوری ظاہر ہو جائے تو اس کا مخاطب یہ کہہ کر اسے کبھی سینے سے نہیں لگائے گا کہ میرا بھی یہی عالم ہے بلکہ وہ نہ صرف اور بلند ہونے کی کوشش کرے گا بلکہ یہ اہتمام بھی کرے گا کہ واقعیت کا کوئی سرکش جھونکا اسے بے نقاب نہ کر دے۔ 'موج خون' اور 'سلطان' نفسی معنویت رکھتے ہیں۔ 'ہذا من فضلِ ربی' اور 'بھرم' شہر میں بسنے والے بالائی طبقے کے کھوکھلے پن کی روداد یں ہیں۔ عالی شان، مستحکم عمارتوں میں بسنے والے کمزور لوگ، جو بیوی، سالی، ساس، بھابھی یا دوست کی بیوی جیسے رشتوں کے امتیازات کو ملحوظ رکھنا پسماندگی کی دلیل جانتے ہیں، جن کے پاس کوئی سالم یا پائیدار قدر اور تصور حیات نہیں، اس لئے اپنے سماجی رتبے کے باوجود یہ نہایت 'حقیر انسانی مخلوق' ہے۔ 'بندگی بیچارگی' میں بھی ایسی فضا کے خلاف مضافاتی اور اقداری مزاحمت کے رفتہ رفتہ ماند پڑنے کا افسردہ بیان ہے۔ ''امین کی آواز بھرا گئی اس کے چہرے پر تشنج کی کیفیت چھا گئی، وہ رونے بھی لگا اور ہنسنے بھی لگا اور کہنے لگا 'اسی خوشی میں میں نے شراب پی ہے تم بھی شراب پیو، بیرے کو بھی پلاؤ، ساری دنیا کو پلاؤ، میرے افسروں سے ہاتھ ملاؤ، میرے افسروں کو لڈی دکھاؤ' میرے افسروں کو خوش کرو، بانیا ڈارلنگ اوہ بانیا ڈارلنگ'— اور امین سمٹی ہوئی بانو کے قدموں پر سر رکھ کر بچوں کی طرح رونے اور ہنسنے لگا۔'' (ص ۲۴۴) 'بھاڑا' گاؤں میں بھاڑ جھونکنے والی ایک عورت کی کہانی ہے جو اتنی موثر نہیں جتنی 'فالتو'، 'اصول کی بات' اور 'شیش محل' کہ ان کے عقب میں سماجی حقائق کا جہنم دہک رہا ہے۔ شہروں سے خاص

طور پر خود غرضی کس طرح دیہی کلچر میں سرایت کر کے رشتوں کو ضعیف کر رہی ہے اور کیسے ماں، باپ پہلے اپنی بہو اور پھر بیٹے کے لیے 'فالتو' ہو جاتے ہیں، اس کی تصویر کشی میں ندیم رقت قلب کا مظاہرہ کئے بغیر کامیاب رہے ہیں۔ 'اصول کی بات' زیادہ دردناک صورت حال کا افسانہ ہے 'چوپال' میں اپنے درباریوں کے ساتھ بیٹھا زمیندار ہے جس کی 'حس مزاح' کمزوروں کی عاجزی سے پروان چڑھی ہے اس کے روبرو اللہ کی زمین کے ایک ٹکڑے سے بے دخل کیا گیا مفلوک الحال کسان عبداللہ ہے جو ہاتھ جوڑے کھڑا ہے (اس نظام میں محنت کش کو محنت کرنے کا اذن بھی اس طرح طلب کرنا ہوتا ہے جیسے وہ بھیک مانگتا ہو) بظاہر زمیندار صاحب اس پر رحم کھا لیتے ہیں، مگر رات کو ان کا خاص کارندہ عبداللہ کو اصولی شرائط بتانے آتا ہے: ''ارے چاچا، اس کو (اپنی جوان بیٹی ماکھاں کو) سمجھا دونا، اس سے کہہ دونا کہ مان جائے، آدھی رات ہونے کو آئی ہے اور وہ اب تک نہیں مانی ہے، نہ وہ مانتی ہے نہ اس کی ماں اسے مناتی ہے، اب اگر تم بھی نہ منا سکو تو سرکار کہتے ہیں کہ اپنی راہ لو، اصول کی بات ہے!'' (ص ۸۱۔۸۲) 'شیش محل' میں اس سماجی جبر کی بازگشت میں محنت کرنے والا ہاتھ، عزت و وقار کیلئے جدوجہد کرنے والا بازو کمزور نہیں ہوا، بلکہ ایک اعتبار سے رجائی انداز میں افسانے کا اختتام ہوتا ہے۔ 'شیش محل' کے 'بشکو' اور 'پکا مکان' کے 'یارو' (طلوع وغروب) میں فرق زمانے کا بھی ہے کہ 'شیش محل' کے خواب دیکھنے اور پھر اس کی تعبیر کے لئے جدوجہد کرنے والا بشکو کے گاؤں کا زمیندار، یارو کے 'آقا' کی طرح اسے گرفتار کرانے کی بجائے اپنے کھسیانے پن کو چھپاتا اور بار بار کہتا ہے 'شرم کرو بشکو' یا پھر وہ ٹوہ لگانے کی کوشش میں مصروف رہتا ہے کہ بشکو نے 'شیش محل' تعمیر کرنے کا حوصلہ کہاں سے سمیٹا؟ — بشکو کی عمر بھر کی کمائی کے اعتبار سے، جس کے سہارے قرضے لے کر وہ ''شیش محل'' تعمیر کراتا ہے اور پھر کنبے سمیت شہر پہنچ کے بے گھری اس لیے قبول کرتا ہے کہ اس کی زندگی میں ایک دن وہ بھی آئے کہ وہ ملک صاحب سے کہہ سکے 'ملک جی! اب شرم کاہے کی کروں؟ اب تو میرا شیش محل میرا اپنا شیش محل ہے۔'' (ص ۱۳۰) (اور بے شک 'میرا' سے 'میرا اپنا' کا فاصلہ بہت ہے) 'ثواب' بھی طبقات کی پیدا کردہ اس بے حسی اور بے تعلقی کی کہانی ہے جس نے انسانی معاشرے کو جزیروں میں منقسم کر دیا۔ ایک کڑوے پانیوں میں گھرا محروموں کا جزیرہ اور ایک سبک پانیوں کے جھولے میں جھولتا بڑے لوگوں کا جزیرہ، بیوہ کرماں کا اکلوتا سہارا کنوئیں میں گر گیا ہے، اس کی طرح کے غریب اور محروم اسے نکالنے کے جتن میں ہیں مگر ملک رحمٰن خان فقہی مسائل کی آڑ میں انسانوں کو اور زخم لگا رہے ہیں۔ ''نکل آئے تو قبر کی جلدی کرنا، شام نہ ہو جائے۔ میت دن کو دفن ہو تو اس کی قبر میں روشنی رہتی ہے۔'' (ص ۳۹) ''لاش نکل آئی ہے تو کنوئیں کو پاک بھی کر لینا چاہئے، دو سو بوکے نکالنے ہوں گے، تم جھیور لوگ بوکا خوب کھینچتے ہو، اسی لئے تم سے کہہ رہا ہوں اور پھر یہ ثواب کا کام بھی ہے۔'' (ص ۴۳)

احمد ندیم قاسمی کا سب سے ضخیم افسانوی مجموعہ 'کپاس کا پھول' ہے، جس میں سترہ (۱۷) افسانے شامل ہیں 'تبز' گنڈاسا کا عکس موہوم ہے۔ اگر چہ اس طرح یہ تکلیف دہ احساس ہوتا ہے کہ دیہاتیوں کی قتل و غارت اور اس عمل کے محرکاتِ نسوانی کے بیان کی لذت، انسان دوست اور ریفارمسٹ ندیم کے لب و لہجے پر غلبہ پا لیتی ہے۔ 'سازش' متوسط طبقے کے کسی دردمند مگر مصروف شخص کی ایسی کہانی ہے، جس میں اس کی بے تعلق حساسیت نچلے طبقے سے ممنونیت کا خراج برابر پاتی رہتی ہے۔ 'مائیں' شہری معاشرت کے حسد، کینے اور عناد کی تلخیوں کے صحرا میں مامتا کے حوالے سے ایک نخلستان تلاش کرنے کی کوشش ہے۔ 'گڑیا' اور 'ماسی گل بانو' کی فضا میں ماورائیت اور آسیب کے اجزاء گھلے ہوئے ہیں، مگر 'ماسی گل بانو' بہتر افسانہ ہے جس کے آسیب زدہ مرکزی کردار کی ذاتی اور سماجی محرومیوں کو بے نقاب کیا گیا ہے، 'سکوت وصدا' اور 'بے نام چہرے' معمولی درجے کے افسانے اس لئے ہیں کہ تیس برس تک مسلسل لکھنے والے کا قلم انسانی رشتوں کے سطحی اور رقت آمیز جذباتی بنیادوں کا سہارا لیتا دکھائی دیتا ہے۔ 'فیشن'، 'پاگل' اور 'سفید گھوڑا' جدید صنعتی معاشرے کے تیزی سے بدلتے اقداری نظام پر کھلی چوٹیں ہیں تاہم فیشن ایک عمومی موضوع پر لکھا جانے والا افسانہ ہے، مالکن، ملازمہ، مالکن کی رقعہ برداری، مکتوب الیہ کی جانب سے قاصد کی زنبیل کو بھرنے کی عملی کوششیں اور پھر حواس باختہ ملازمہ کی نظروں کے سامنے مالکن اور اس 'ریاکار' شخص کی شادی — مگر اس افسانے میں بھی ایک سادہ ملازمہ کی نظر سے شہری معاشرت 'عشق' کی نئی اقدار اور لطف و کرم کے دلچسپ محرکات دکھائے گئے ہیں پھر اس جملے میں موجود طنز اور ستم ظریفی دیکھئے: ''اس خط کی صورت میں بے حد شریف خاندان کی ایک لڑکی کی آبرو آپ کے پاس امانت رکھنے آئی ہوں۔'' (ص ۴۰) 'پاگل' میں اس بورژوا اخلاق کے رنگ ہیں جو مغرب کے زیر اثر، مراعات یافتہ طبقے کے تمام افراد کو نگین کئے جاتا ہے، کالے دھن پر مشتمل فاضل آمدنی، مصنوعی معیارِ حیات اور کلچرڈ کہلوانے کے شوق میں اپنے طبقے کو عوامی زندگی سے بلند تر کرنے کی آرزو نے گھروں میں 'ڈسکو دیوانے' کی رات اتار دی ہے جہاں باپ اپنی آنکھوں سے اپنی بیوی، بیٹی اور بیٹے کو دیوانہ وار رقص کرتے اور اپنی 'امنگوں' کا آزادانہ اظہار کرتے دیکھتا ہے اور پھر ''ان کے ہونٹ ذرا سے کانپے مگر اس کپکپی کو انہوں نے بے انتہا مشقت کے ساتھ جمع کی ہوئی مسکراہٹ میں چھپا لیا اور سب کی توقع سے کہیں زیادہ بلند آواز میں بولے 'سبحان اللہ!' — اور جب پُر زور تالیاں رکیں تو رانا صاحب بولے 'لیڈیز اینڈ جنٹلمین! گرلز اینڈ بوائز! سبحان اللہ اردو کا ونڈرفل ہوتا ہے۔'' (ص ۱۳۱) 'سفید گھوڑا' یہ خبر دیتا ہے کہ پاکستان میں سول بیوروکریٹس اور تاجروں کے اشتراک سے ایسے ہوٹل اور فلیٹ وجود میں آچکے ہیں، جنہیں چکلہ کہنے کی ضرورت نہیں، رزق حرام اور اختیارات کی بدمستی اس معاشرے میں انگڑائیاں لیتی ہے جہاں اکثریت اپنی بنیادی ضرورتوں سے محروم ہے اور اس خمار آلود ماحول میں تاجروں کی خاطر ماؤں

کو اپنی ان بیٹیوں کے ہر سال نام بدلنے پڑتے ہیں جنہیں بکنا ہوتا ہے: ''وہ اپنے بھیگے ہوئے گال میرے پاؤں سے رگڑنے لگی اور فریاد کرنے لگی میرا پردہ رکھ لیجئے صاحب، میرا اور میری بیٹی کا پردہ خدا کے اور آپ کے ہاتھ میں ہے، میں کیا کروں صاحب، میری ایک ہی بیٹی ہے مگر سب نئی بیٹی مانگتے ہیں۔'' (ص۱۹۱)

ان تینوں افسانوں میں احمد ندیم قاسمی نے اس سماجی رویے کے خلاف اپنی نفرت کو چھپانے کی کوشش نہیں کی، یہ محض مضافاتی کلچر سے وابستگی کا نتیجہ نہیں بلکہ انسان دوستی کا تقاضا ہے کہ جہاں لاکھوں لوگوں کو خوراک تعلیم اور دوا میسر نہ ہو وہاں نہ صرف وسائل پیداوار پر ایک طبقہ قابض ہو جائے بلکہ اپنی بدمستیوں کو کلچر کا نام بھی دے تو ان کے خلاف ناپسندیدگی کو تو نہ چھپایا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ 'قرض' لکھ کر قاسمی نے بالائی طبقے کے قرض کو چکانے کی کوشش کی ہے تعلیم محض درس گاہوں میں ہی نہیں ملتی، زندگی بھی دیتی ہے، احساس اور شعور کا منبع پیغامات اور اخبارات نہیں ہوتے، تجربات ہوتے ہیں، چنانچہ نامنصفانہ بنیادوں پر قائم سماجی ڈھانچے میں اختیار جتنی میخیں بھی ٹھونکے، معتقدات کے نام پر ''رضا اور توکل'' کے غلط مفہوم کے جتنے بھی پشتے تعمیر کر لئے جائیں عوامی غیظ و غضب موجِ تہہ نشیں کی طرح پلتا رہتا ہے اور پھر ایک روز پھٹتا ہے، پہلے مرحلے کی نشاندہی اس افسانے میں خوبی سے کی گئی ہے۔ ہر انسان دوست فن کار کی مثالیت اس تبدیلی کو خون خرابے کے بغیر دیکھنے کی خواہش مند ہوتی ہے جو محروم طبقات کی جدوجہد کے نتیجے میں وقوع پذیر ہوتی ہے، احمد ندیم قاسمی کے ہاں یہ کوشش 'مشورہ' میں نظر آتی ہے جہاں 'سکون سے محروم' ایک صنعت کار مصنف سے مشورہ طلب کرتا ہے مگر اس کے سادہ سے مشورے پر چیخ اٹھتا ہے: ''میں نے ایک دن ضمیر کی کھسر پھسر سے تنگ آ کر مالی کی تنخواہ پانچ روپے بڑھا دی، شام کو میرے پاس ساری راجہ برادری جمع ہو گئی اور شور مچا دیا کہ تم نے اپنے مالی کی تنخواہ بڑھا کر ہم سب کے مالیوں کے دماغ خراب کر دیئے ہیں، میری برادری کے سبھی افراد ماشاءاللہ کھاتے پیتے لوگ ہیں سب کے بنگلے ہیں اور سب کے ہاں مالی ہیں ظاہر ہے کہ صرف میری طرف سے پانچ روپے کے اضافے کی وجہ سے میری برادری کے مالیوں کی تنخواہوں میں اضافہ ضروری ہو گیا تھا، اس طرح میری برادری کی جیب میں سے ایک دم دو ڈھائی سو روپے ماہانہ فالتو نکلنے لگے تھے، یہ ہوتی ہیں معاشرے کی اور زندگی کی مجبوریاں؟'' (ص ۲۶۳-۲۶۴) یہ افسانہ ۱۹۷۲ء میں تخلیق ہوا جب ۱۹۷۰ کے انتخابات عوامی قوت کی ترجیحات ظاہر کر چکے تھے اور پھر ۱۹۷۱ء کے المیے نے مقتدر طبقات اور ان کے کاسہ لیسوں کے خلاف ایسی نفرت پیدا کر دی تھی کہ سماجی صورتِ حال کو جوں کا توں رکھنے کی آرزومند قوتوں کو بہت دشواریاں پیش آ رہی تھیں۔ ۱۹۷۰ء میں ہی احمد ندیم قاسمی 'لارنس آف تھلیبیا' جیسا افسانہ تخلیق کر چکے تھے، جسے پاکستان کے دیہاتوں کے لئے 'نیا عہد نامہ' کہنا چاہئے، اس افسانے میں بھی بظاہر وہی بدمست زمیندار ہے، جو غریب کی عزت کو اپنے نفسیاتی گودام میں پڑی ایک لمحے میں استعمال

کیے جانے والی شے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا مگر اس افسانے میں نہایت رمزی انداز میں روح عصر میں چھپی طغیانیوں کی خبر دی گئی ہے افسانے کے بعض معنی خیز حصے دیکھئے: ''ملک صاحب اس کی پیٹھ پر مکوں کا مینہ برسا رہے تھے اور ساتھ ہی ایسی گالیاں بھی دیتے جاتے تھے جو صرف بڑے ملک صاحب ہی کسی کو دے سکتے ہیں، ساتھ ہی وہ ہانپ ہانپ کر کہتے جاتے تھے، بھری مجلس میں کہتا ہے ملک جی تہہ بند سنبھالو، ننگے ہو رہے ہو۔ اس حرامزادے سے کوئی پوچھے کہ تمہیں کیا تکلیف تھی؟— میں ہی ننگا ہو رہا تھا تمہاری ماں تو ننگی نہیں ہو رہی تھی؟'' (ص ۲۳۰) ''تم نے آج تک کبھی نہیں سنا ہوگا کہ کسی غریب آدمی نے باز پالا ہوگا'— 'غریب آدمی تو لالیاں پالتے ہیں'۔'' (ص ۲۳۹) ''میں نے کہا، لالیاں بازوں کو نہیں مار سکتیں نادان— اسی نے مارا ہے میرے لارنس کو، میں جانتا ہوں یہ قتل اسی بدذات، کنگلی، قلاش لڑکی نے کیا ہے، میں اس کی کھال ادھیڑ دوں گا، میں اس کی—'' (ص ۲۴۴) 'آسیب' 'فالتو' کا تکملہ ہے، آسیب کے سید امجد حسین بھی ایک اعتبار سے اپنے بیٹے اور بہو کے لئے 'فالتو' ہیں مگر ان کی ثروت آڑے آتی ہے۔ پھر بھی بڑ کا درخت کٹوا کے انہیں جذباتی اعتبار سے ضعیف اور تنہا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے مگر وہ اپنی جوابی کاروائی سے اپنی بہو کا کلیجہ اسی طرح مسلتے ہیں، جیسے ان کے خاندانی اور یادوں کی نشانی کو ملیا میٹ کر کے ان کی بہو نے انہیں آزردہ کیا تھا: ''پھول نوچ نوچ کر پھینک دیئے ہیں، پودے اکھیڑ اکھیڑ کر پٹخ دیئے ہیں، اتنی بے رحمی سے پھلواری کو اجاڑا ہے کہ کوئی جانور ایسا نہیں کر سکتا۔ یہ کسی انسان کا کام ہے۔ نگینہ نے اپنے ہاتھوں سے پھولوں کی ان کیاریوں میں گوڈی کی اور کھرپہ چلایا۔'' (ص ۲۲۸)

محض اس مجموعے کے ہی نہیں، مجموعی طور پر 'کپاس کا پھول' احمد ندیم قاسمی کے شاہکار افسانوں میں شامل ہے۔ ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ پاکستانی قوم کے لئے جہاں بیرونی دنیا اپنے مغربی حلیفوں اور ہمسائیوں سے از سر نو متعارف ہونے کا لمحہ تھا وہاں اپنی اجتماعی صلاحیتوں اور قوتوں کی بازیافت کا موقع بھی، مگر افسوس کہ پاکستان کے آمروں نے اس لمحے کی قوت کو پاش پاش کر دیا۔ اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ مائی تاجو کے اپنے کردار میں اتنی قوت ہے کہ اسے اردو کے یادگار کرداری افسانوں میں شامل کیا جا سکتا ہے، دوسرے اس میں پریم چند کے 'کفن' میں سے ابھرنے والے تلخ سماجی سوال کا بھی ایک طرح سے جواب ملتا ہے کہ مائی تاجو نے عمر بھر کی مشقت کے بعد اس لٹھے کا کفن حاصل کر لیا ہے جو کپاس کے خاص پھولوں سے تیار ہوتا ہے اس پر خاک شفا سے کلمہ بھی لکھوالیا ہے مگر وہ کفن جارحیت کا نشانہ بننے والے ایک گاؤں کی برہنہ تن بیٹی راحتاں کا لباس بن جاتا ہے اور تیسری خوبی اس افسانے کی یہ ہے کہ جارح فوجیوں کا طرزِ عمل تاریخ کی اس دردناک صداقت کو راسخ کرتا ہے کہ ۱۹۴۷ء کے فسادات کسی اضطراری لمحے کی پیداوار نہیں تھے۔ افسانے کے دو حصے دیکھئے: ''چکی پیس پیس کر کمایا ہے، میں لوگوں کو عمر بھر آٹا دیتی رہی ہوں اور ان سے کفن

لیتی رہی ہوں۔ کیوں بیٹی، یہ کوئی گھاٹے کا سودا تھا! نہیں تھا نا؟ میں ڈرتی تھی کہ کہیں کھدّر کا کفن پہن کر جاؤں تو لوگ جنت میں بھی مجھ سے چکی ہی نہ پسوانے لگیں۔'' (ص۱۶۲) ''کفن پر جگہ جگہ خون کے دھبّے نمایاں ہونے لگے تھے نوچی کھسوٹی ہوئی راختاں کا جسم اپنا کرب کفن کو منتقل کر رہا تھا اور خاک پاک نے اس خون کے لئے جگہ خالی کر دی تھی۔'' (ص۱۷۷)

'نیلا پتھر' کے افسانوں میں اچھے اور معمولی درجے کے یعنی دونوں طرح کے افسانے موجود ہیں ایسے افسانے بھی ہیں، جن میں احمد ندیم قاسمی کے جذبات سے لبریز اخلاق پرستی ''تیرے گھر میں ماں بہن نہیں ہے؟'' جیسے سطحی فقرے پر کہانی کی بنیاد رکھتی ہے اور 'عورت صاحبہ' جیسا معمولی درجے کا افسانہ تخلیق ہوتا ہے پھر ایسے افسانے بھی جن میں ان کے اپنے ہی افسانوں کی بازگشت صاف محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً جب عالاں کہتی ہے۔ ''میں پیار بھی کر سکتی ہوں، عارف میاں'' (ص۶۰) تو 'آتش گل' (سناٹا) کی گلابو یاد آتی ہے۔ 'ایک احمقانہ محبت کی کہانی' ایک معمر فرد کی ایک کم عمر لڑکی سے محبت کی ایسی کہانی ہے جس کی معنویت محض اتنی ہے کہ غلام عباس نے بھی اس عمر میں ایسی ہی ایک کہانی 'روحی' لکھی۔ 'احسان' کی افسانوی اور ڈرامائی بنیاد بھی معمولی درجے کی ہے۔ 'بارٹر' اور 'عورت صاحبہ' میں مغرب کے زیر اثر ہمارے بالائی طبقات کے رہن سہن میں پروان چڑھنے والے 'ثقافتی اور تہذیبی' رویے کے خلاف کھلم کھلا غم و غصے کا اظہار کیا گیا البتہ 'نیلا پتھر'، 'جوتا' اور 'اندمال' بے حد موثر افسانے ہیں، دھماکہ یا تو ریزہ ریزہ کر دیتا ہے یا تعبیریں تلاش کرنے والی آنکھوں کو بینائی سے محروم کر دیتا ہے، اس کے کچھ حصے دیکھئے: ''میاں اکبر اور میاں اطہر کی شادی پر میں دو سو روپے کماؤں گا اور اپنی ماں کے دانت لگواؤں گا، لکھ لو کسی کتاب میں، دو سو سے کم ایک پیسہ نہیں لوں گا۔'' (ص۶۶) ''نیلے پتھر کی کرچوں سے اس بے چارے کی تو آنکھوں کی پتلیاں ہی ٹوٹ گئی ہیں، کانچ کی سی تو ہوتی ہے آدمی کی آنکھ۔'' (ص۶۸) 'جوتا' کے مطالعے سے احمد ندیم قاسمی کے کئی افسانے ذہن میں گونجتے ہیں، پکا مکان، شیش محل اور خاص طور پر موچی — پاکستان کا وہی گاؤں ہے وہی 'کمین' ہیں اور وہی اشراف، مگر اب کمیوں کی اولاد نے خلیج فارس کے ملکوں میں کمائی شروع کر دی ہے، اس لیے چودھری صاحب کرموں کو جوتے لگواتے لگواتے اب ان سے ویسی چیزیں قیمت دے کر چھیننا شروع کر دیتے ہیں، جن پر صرف اشراف کا حق ہے۔ ''تب چودھری اپنے سامنے کمبل پھیلوا کر مسکرایا۔ اسے خوب اچھی طرح جھڑوایا جیسے کمبل کا میراثی پنا نکال رہا ہے، اسے تہہ کرا کے منشی کے حوالے کیا کہ گھر پہنچا دو۔ 'کہنا اسے دن بھر دھوپ دکھائیں اور پھر کسی پیٹی میں پھینک دیں'۔ پھر وہ حاضرین سے مخاطب ہوا 'درجنوں پڑے ہیں اس طرح کے کمبل مگر میں دو پیسے کے میراثی کو ڈھائی تین سو روپے کا کمبل اوڑھے دیکھ نہیں سکتا تھا جوتے کو پاؤں ہی میں رہنا چاہئے'۔'' (ص۳۹) 'اندمال' بھی اس دردناک تاریخی صداقت کی گواہی ہے کہ ہجرت سے آباد ہونے

والے پاکستان میں یہ پرصعوبت سفر (ہجرت کا) اور 'جائے امان' میں پہنچ کران کا لٹنا اوراس اثاثے سے بھی محروم ہوجانا جو بلوائیوں کی لوٹ مار سے بچ گیا تھا۔ یہ بھی ۱۹۴۷ء کی ہجرت کا معنوی تسلسل ہے: "'آپ کو پتہ نہیں اباجی' نزہت بہت پراسرار انداز میں، جیسے راز کی کوئی بات بتاتی ہوئی بولی 'ہم ابھی تک ڈھاکہ میں ہیں اوراشرف سچ مچ مرگیا ہےاور مارنے والے اس کی لاش بھی اٹھا کرلے گئے ہیں'۔" (ص۵۲)

ندیم کے آخری مجموعے 'کوہ پیما' کا پہلا افسانہ 'بین' اس اعتبار سے چونکا دیتا ہے کہ متکلم کونسائی روپ دیا گیا ہے، افسانے کا موضوع بھی جرأت مندانہ ہے، اُس حُسن اور جوانی کی، طاقتوروں کے ہاتھوں پامالی جوغریبوں کے گھر میں پروان چڑھی، وہ نہ صرف مخدوموں اور پیروں کی ہوس کا نشانہ ہے، بلکہ عقیدے کی ذیلی شاخیں— کسی صاحب مزار سے اپنی بے چادری کے مداوے کی توقع، مبینہ طور پر صدیوں سے کسی مزار سے دستِ احتساب کے نکلنے کا ایک طویل انتظار۔ بھی ایک الم ناک تجربے کی زد میں آکر بے چارگی میں ڈوبے کسی گاؤں یا قصبے کی سادہ زندگی میں کراہ سے مماثل ارتعاش تو پیدا کردے مگر تبدیلی نہ لا سکے، 'چبھن' بھی مخادیم اور سجادہ نشینوں کے استحصال کے موضوع کا تسلسل ہے، 'عاجز بندہ' اس اعتبار سے انہی افسانوں میں جاری ایک احساس، عقیدے اور سنگین تجربے کی کشمکش، کی توسیع ہے، 'چھلی'، 'اخبار نویس'، 'ایک یک لباس آدمی' اور 'چرواہا' کوئی بڑا تاثر پیدا نہیں کرتے، کیونکہ پہلے تین افسانے شہری معاشرت کے تناظر میں ہیں، جہاں عام طور پر احمد ندیم قاسمی فنی طور پر زیادہ توانا نہیں رہتے۔ 'ٹریکٹر' بھی گاؤں کے اندر آنے والی ایک تبدیلی کا مظہر ہے، جو ندیم کے چالیس برس پہلے کے کسی افسانے کی جھلک ہی بننے کی صلاحیت رکھتا ہے، البتہ 'پیپل والا تالاب'، اُس عظیم افسانہ نگار کی یاد دلاتا ہے جو کہ حقیقت میں ندیم ہیں، اس میں قیام پاکستان کے بعد کسی معاشرت، ثقافت، تاریخ اور روایات کو سطحی انداز میں مسلمان بنانے کی کوشش پر طنز کی گئی ہے، مگر اس کی چبھن صرف محسوس کرنے والے ہی کر سکتے ہیں۔

وفات سے پہلے ان کے سولہ افسانوی مجموعے شائع ہو چکے تھے، مگر میرے خیال میں ندیم کے افسانوں کو ابھی تک غیر جانبدار تنقید میسر نہیں آسکی، ان کی شاعری کے 'قدر دان' اور ان کے افسانوں کے فنی رُتبے سے نامطمئن افراد یکساں طور پر انہیں بڑا افسانہ نگار قرار دیتے ہیں دوسرے ترقی پسند تحریک سے ان کی وابستگی "صاحب ایمان" نقادوں کو تو جھنجھلاہٹ میں مبتلا کرتی رہی مگر سکہ بند ترقی پسند ناقدین کو بھی ندیم کے ذہنی اور جذباتی تحفظات کھلتے رہے کیونکہ انہوں نے انسانی اقدار اور قومی مصالح کو جماعتی یا گروہی نصب العین پر مقدم جانا اس لیے، ڈاکٹر قمر رئیس نے لکھا ہے: "وہ (ندیم) اتنا بڑا ترقی پسند نہیں، جتنا بڑا فن کار ہے (اگر چہ مجھے شک ہے کہ ترقی پسندی سے وابستگی بھی پریم چند کی طرح ان کی اپنی دریافت ہے وہ پریم چند کی طرح ایک حساس اور درد بھرا دل لیکن ان سے زیادہ ترقی یافتہ سائنسی ذہن رکھتا ہے)" [۵۵،ص۳۶۵،۳۶۶]

ندیم، پریم چند کی فکری وفنی وراثت کا حسینی، سدرشن، اشک، سہیل اور بلونت سے کہیں زیادہ استحقاق رکھتا ہے کیونکہ دیہی معاشرت کی عکاسی یا ارضی شعور دونوں فن کاروں کا خاصہ نہیں بلکہ دونوں کی فکری وفنی قوت کا ماخذ وہ آدرش ہیں، جن کا یقین مکروہ سیاسی اور سماجی تضادات بھی دھندلا نہ سکے۔ پاکستان کے حوالے سے دیکھیں تو 'جدید پاکستان' کا بیشتر حصہ پنجاب اور پنجاب کا اکثریتی حصہ دیہی معاشرت کا امین ہے اس لئے اگر اردو کے ایک بھی ایسے افسانہ نگار کا نام لیا جائے جس کی تخلیقات میں پاکستانیوں کی کثیر تعداد مٹی اور پسینے کی مہک، خواب اور تعبیر کا تضاد، روایت اور جدت کی کشاکش کے لئے موجود ہے تو بلاشبہ وہ نام ندیم کا ہی ہوگا۔

ندیم نے خود پریم چند سے متاثر ہونے کا اعتراف کیا ہے۔ ('عرض حال مصنف' (چوپال) ص ۱۳) مگر ساتھ ہی وہ یہ جملہ بھی لکھتے ہیں: ''میرے پچھتّر فی صدی افسانے ایسے ہیں جو میں نے اختر شیرانی یا جوش ملیح آبادی کے اشعار سے متاثر ہو کر لکھے۔ ('عرض حال مصنف' (چوپال) ص ۱۴) واضح رہے کہ یہ بات انہوں نے اپنے پہلے افسانوی مجموعے کے دیباچے میں کہی ہے یہی وجہ ہے کہ ندیم ایک عرصے تک رومانوی افسانے لکھتے رہے، حقیقی زندگی کے جیتے جاگتے کردار بھی ان کی مثالیت جذباتیت اور شعریت کی دھند میں پھنس کے رہ جاتے ہی نہیں بلکہ ان کے ابتدائی افسانوں کا انجام موت کو خوبصورت پناہ گاہ ثابت کرتا نظر آتا ہے، ندیم اسی دیباچے میں یہ بھی لکھتے ہیں: ''میری ہمیشہ یہی کوشش رہی ہے کہ افسانہ پھسپھسا نہ ہو بلکہ وہ پڑھنے والے کے دل میں ایک دھیما سا ارتعاش پیدا کر دے۔'' (ایضاً، ص ۱۵) اور اپنے فکری وفنی محور کا اعلان بھی کرتے ہیں: ''میری شاعری اور افسانہ نگاری کی بنیاد محبت اور مفلسی پر ہے۔'' (ایضاً، ص ۱۶)

ندیم کے دوسرے افسانوی مجموعے 'بگولے' کے ''دیباچے'' میں کرشن چندر ایک معنی خیز نکتہ بیان کرتے ہیں: ''اس (ندیم) کے فکری شعور میں نفسیاتی تضاد، بورژوائی کشمکش اور رجعتی میلانات بہت کم ہیں جن سے متوسط طبقے کے شہری ادیبوں یا اس سے اونچے طبقے کے ادیبوں کو ترقی پسند ادیب بننے کے لئے جنگ کرنا پڑتی ہے، مؤخر الذکر ادیبوں کو اکثر اوقات ان کا آبائی اور معاشرتی ماحول اور ان کے جماعتی مفاد کا شعوری یا غیر شعوری احساس ایک تنگ ادبی دائرے میں محصور کر دیتا ہے — لیکن احمد ندیم قاسمی کے لئے کوئی ایسا دائرہ نہیں۔'' (دیباچہ بگولے، ص ۱۳) گویا ندیم کی ترقی پسندی علمی یا نظریاتی نہیں بلکہ مشاہدے اور تجربے کی دین ہے، تاہم ان کا شاعر ہونا اس کے افسانوں کو نقصان پہنچاتا رہا ہے کیونکہ شاعر میں عموماً رقت قلب زیادہ ہوتی ہے چنانچہ 'بگولے' میں ندیم نے 'میرے افسانے' کے عنوان کے تحت نثر میں گفتگو کی بجائے نظم کے ذریعے کلام کیا ہے۔ (ص ۲۳) اپنے چوتھے مجموعے 'سیلاب' کے آغاز میں وہ اعتراف کرتے ہیں: ''میں شاعر پہلے ہوں اور افسانہ نگار بعد میں، اس لئے میرے اکثر افسانوں میں میری شاعرانہ افتاد طبع کا عکس نمایاں ہو گا۔'' ('باتیں' سیلاب، ص ۱۱) تاہم یہ حقیقت جھٹلائی نہیں جا سکتی کہ ندیم کے افسانوں میں اجتماعی زندگی کے اجزاء

اپنے ارضی خصائص اور نظام نسبتی کے ساتھ آئے ہیں۔ندیم کے دیہات میں پنگھٹ، محبت، سادگی ایثار، لوک کہانیوں کا طلسم بھی بولتا ہے اور ذیلدار، نمبر دار، کرسی نشین، زمیندار، تھانے دار، غلاظت، جبر، تشدد، شرف آدمیت کی پامالی، عصمت دری، انتقام اور لالچ بھی رینگتے دکھائی دیتے ہیں۔ندیم نے شہری معاشرت پر بھی افسانے لکھے ہیں جو عموماً کم تر درجے کے ہیں۔ندیم کی فنی پختگی کی گواہی 'سناٹا' کے افسانے دیتے ہیں۔ 'بڑی سرکار کے نام' 'رئیس خانہ'، 'آتش گل'، 'ماتا'، 'الحمدللہ'، 'کنجری'، 'گنڈاسا' اور 'سناٹا'، ندیم کے ہی نہیں اُردو کے عظیم افسانے ہیں۔سناٹا کے بعد ندیم کا مجموعہ 'بازارحیات' منظر عام پر آیا تو اس میں جہاں 'پرمیشر سنگھ'، 'ست بھرائی'، 'کفن دفن' اور 'مخبر' ایسے موثر افسانے ہیں، وہاں ایسی کہانیاں بھی جو یہ اعلان کرتی دکھائی دیتی ہیں کہ فن کار کا ذہنی اور فنی ارتقاء عمودی خط میں ظاہر نہیں کیا جا سکتا۔اسی طرح 'برگِ حنا' کے بھی محض دو افسانے 'وحشی'' اور 'امانت' پہلے درجے کے افسانے کہلا سکتے ہیں۔ندیم کا تیرہواں افسانوی مجموعہ 'گھر سے گھر تک' شائع ہوا تو اس میں 'بندگی بے چارگی'، 'فالتو'، 'اصول کی بات'، 'شیش محل' اور 'ثواب' ایسے پختہ افسانے بھی ہیں اور معمولی درجے کے افسانے بھی۔ جہاں ندیم اپنی مثالیت کو زنجیر نہیں کر سکے مثلاً 'گھر سے گھر تک'، 'بھاڑا' وغیرہ۔ 'کپاس کا پھول' ندیم کا سب سے ضخیم افسانوی مجموعہ ہے، سترہ افسانوں میں سے محض 'لارنس آف تھلیبیا'، 'کپاس کا پھول' اور 'آسیب'، ہی 'رئیس خانہ' اور 'الحمدللہ' کے پائے کے افسانے کہلائے جانے کے مستحق ہیں۔ندیم اپنے پندرھویں مجموعہ 'نیلا پتھر' کے بعض افسانوں (عورت صاحبہ) میں نو مشق لیکھک نظر آنے لگے تھے، اس مجموعے کے مطالعے سے یہ تاسف آمیز احساس ہونے لگا تھا کہ ندیم اپنی افسانوی معراج دیکھ چکے تھے۔شاید آخر آخر کی ان کی کہانیاں پھر بھی 'تبرک ہی کا درجہ رکھتی ہیں یہ اور بات کہ کوہ پیما' کا ہی 'پیپل والا تالاب' یا پھر اس مجموعے کے بھی بعد 'فنون' میں شائع ہونے والا 'شہنشاہ' اُس ندیم کی یاد دلا دیتے تھے، جو گذشتہ نصف صدی سے اردو افسانے کے اُفق پر چھایا ہوا تھا۔ندیم کے افسانوں کے معائب یا اوصافِ منفی پر جتنی کڑی گرفت منٹو نے کی ہے، اردو تنقید میں اس کی کوئی مثال نہیں وہ اپنے خطوط میں ندیم کو لکھتے ہیں ''میں خود بھی بہت (Sentimental) ہوں، مگر میں سمجھتا ہوں کہ ہمیں افسانوں میں (Sentiment) زیادہ نہیں بھرنا چاہئے، آپ کے افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بعد مجھے ایسا معلوم ہوتی ہے کہ Sentiment آپ کی بیخ تک پہنچ چکا ہے۔'' [۵۶،ص ۲۱-۲۲] '' آپ بقدرِ کفایت ضبط کو کام میں نہیں لاتے۔آپ کا دماغ اسراف کا زیادہ قائل ہے۔آپ کا یہ افسانہ پڑھ کر مجھے آپ اس بچہ کی مانند نظر آئے جو سینما ہال میں فلم دیکھتے دیکھتے بیچ میں کئی بار بول اُٹھتا ہے۔'' (ایضاً، ص ۴۹) ندیم کو اپنے تصوراتِ حیات اور تصوراتِ فن کے اخلاص کے ساتھ ساتھ افسانوں کا موضوع بننے والی معاشرت کے لوک گیت اور بول چال کی معصومیت اور گھلاوٹ کو زبان اور اسلوب میں خاص طرح کی کشش پیدا کرنے والے تخلیق کار کا درجہ حاصل ہے۔

تنے ابروؤں والے، احمد علی

کارلو کپولا نے وہ تین اسباب گنوائے ہیں، جن کے کارن احمد علی نے اردو میں کہانی لکھنی چھوڑ دی ہے۔ ترقی پسند تحریک سے علیحدگی، افسانے کے فن میں مطلوبہ وسعت اور گہرائی کا فقدان اور افسانے میں شعری وجدان اور نغمگی کو سمونے یا سنبھالنے کی صلاحیت کی کمی [۵۷،ص۲۳۵] اصل میں احمد علی کی خود پسندی، عالمانہ زعم اور اپنے معاشرے کی حسّی زندگی اور خوابوں سے علیحدگی نے انہیں اردو کہانی کے الاؤ سے اٹھا کر مراعات یافتہ طبقے کی ترجیحات سے مزین ڈرائنگ روم کے آتشدان کے پاس بیٹھا دیا تاہم احمد علی کا نام آج بھی اردو افسانے کی تاریخ میں بے حد اہمیت رکھتا ہے۔

اُردو افسانے کے قارئین سے احمد علی کا پہلا تعارف ہمایوں کے سالنامے میں شائع ہونے والے افسانے ’مہاوٹوں کی ایک رات‘ سے ہوا، اور پھر اسی برس (۱۹۳۲ء) کے آخر میں شائع ہونے والے افسانوی مجموعے ’انگارے‘ میں یہ افسانہ احمد علی کے ایک اور افسانے ’بادل نہیں آتے‘ کے ساتھ منظر عام پر آیا۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے ’’احمد علی کے افسانے ’بادل نہیں آتے‘ میں عریانی اور بے باکی حد سے زیادہ ہے ان کا دوسرا افسانہ ’مہاوٹوں کی ایک رات‘ انقلابی حقیقت نگاری کا نمونہ ہے۔ اس میں مصنف نے مفلسی اور اس کے دردناک نتائج کو سماجی اور معاشرتی مسائل سے منسلک کر کے ایک نئی راہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔‘‘ [۳۵،ص۲۱۰-۲۱۱] بھارتی نقاد ڈاکٹر محمد صادق نے بھی اس سلسلے میں جو رائے پیش کی ہے وہ ڈاکٹر اعظمی مرحوم کی رائے کی ہی بازگشت ہے ’’اوّل الذکر افسانہ (بادل نہیں آتے) آگہی سے زیادہ بے باکی اور عریانی سے زیادہ لذت کوشی کا احساس دلاتا ہے دوسرا افسانہ سماجی عدم توازن اور اقتصادی مسئلہ کو بنیاد بنا کر لکھا گیا ہے اس میں حقیقت پسندی کا جوہر ہے۔‘‘ [۵۸،ص۱۳۲]

دونوں افسانوں میں متکلم عورت ہے دونوں میں جنسی عمل کا تذکرہ ہے۔ جسے ’عریاں اور لذت کوش‘ کہا گیا ہے حالانکہ اس افسانے میں جنسی عمل کی جبریت کے نتیجے میں پیدا ہونے والی کراہت کو اُبھارا گیا ہے ’بادل نہیں آتے‘ کی متکلم ایک شادی شدہ عورت ہے جسے اس کی مرضی کے خلاف ایک مولوی صاحب سے بیاہ دیا گیا ہے۔ مولوی صاحب اپنے سادہ لوح مریدوں کی جہالت میں وقتاً فوقتاً اضافہ کرتے ہیں یا پھر اپنی دانست میں ’قہر الٰہی‘ بن کر دن رات بیوی کے بدن پر ٹوٹتے ہیں۔ اس پس منظر میں اس کے آزاد تلازمہ خیال کے اساسی تصورات مذہبی ریاکاری، جنسی جبر اور بادلوں کی شدید آرزو کی تفہیم مشکل نہیں

رہتی ۔گرمی کے تذکرے اور بادلوں کے غیاب سے افسانے کا آغاز ہوتا ہے، پھر بادلوں کے بننے اور برسنے کا جو جواز مولوی صاحب فراہم کرتے ہیں جو متکلم کے اپنے ذہن میں ہے اور جو کتابوں میں ہے گڈ مڈ ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ پھر متکلم کی نفرت اور بے زاری کا ہدف مولویوں کا طبقہ بنتا ہے ''مولویوں کے بھی کہیں عقل ہوتی ہے؟ عقل، عقل،صورت نہ شکل، بھاڑ سے نکل اور داڑھی نے قلب پر سیاہی چھا رکھی ہے دماغ کو استعمال نہیں کرتے ۔سمجھ کو چھپر پر رکھ دیا ہے'' (انگارے) اس کے بعد مولوی صاحب کے مکالمے ُمشورے ٗ متکلم کی خود کلامی میں گونجتے ہیں اور وہ ارشادات بغیر کسی منطقی ترتیب کے شعور کی رو میں در آتے ہیں ۔جن کا تعلق مغربی تہذیب، سیاست اور سائنسی شعور کے خلاف ردِعمل سے ہے اور یہاں سے متکلم کا ذہن ناروا صنفی امتیاز کی جانب منتقل ہو جاتا ہے پھر مولوی صاحب کی وحشیانہ جنس زدگی کا تذکرہ ہوتا ہے اور اس کے بعد دیگر مذاہب کی لڑکیوں کے احوال سے موازنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ مسلمان لڑکیاں زیادہ تکلیف دہ صورت حال میں مبتلا ہیں پھر سمندر اور اس سے سات سمندر یاد آتے ہیں تب سیاسی خیالات کی رو چل نکلتی ہے: ''(بادل) شاید ہماری سرکار کے بحری بیڑے کے ڈر سے اڑ جاتے ہیں اور توپوں کے خوف سے موتنے لگتے ہیں ۔''، ''جغرافیہ غلط، خوف برطانیہ درست''، ''یہ ہی ہم جن کو اپنی صورت کا احساس نہیں ۔کالے بجنگے لنگوٹی میں مست ہیں، بھائی بندوں میں سے کسی نے کوئی بات کہہ دی، لڑنے مرنے پر آمادہ اور دوسرے جوگلا کاٹے ڈالتے ہیں ان کا کچھ بھی نہیں جوتے کھاتے ہیں، لاتیں سہتے ہیں، گالیاں سنتے ہیں اور پھر وہی لونڈوں کی سی بات، اَبے تو مار۔'' (انگارے) ''کتے کی طرح مارتے ہیں، ہڈی دکھا کر مارتے ہیں۔ اجی پاس بلا کے مارتے ہیں۔گھیر کے مارتے ہیں۔ گھار کے مارتے ہیں۔ پیار کر کے مارتے ہیں۔ دلار کر کے مارتے ہیں اور تو اور مار کر کے مارتے ہیں اور ہم ہیں کہ کتے کی ذات، پھر ان کے چوتڑوں میں گھسے جاتے ہیں۔'' (انگارے) افسانے کا اختتام سیاسی موڈ پر ہی ہوتا ہے۔ جلیانوالہ باغ کے سانحے کا حوالہ بظاہر سرسری سا آتا ہے اور پھر پودنے، پودنی کی حکایت، سیاسی تمثیل کے طور پر سنائی جاتی ہے اور ایسے طنزیہ جملوں پر افسانے کا اختتام ہوتا ہے: ''واہ میاں پودنے، بڑی ہمت کی مٹی کا شیر ہے ماں، سرکنڈوں کی گاڑی میں بیٹھے گا (کہ) بیلوں پر کہ راجہ ماری پودنی، ہم بیر بساون جائیں۔'' (انگارے)

ُمہاوٹوں کی ایک رات ٗ خواب اور بیداری کے درمیانی وقفے کی ذہنی روداد ہے ایک ایسی عورت جو کل تک خوشحال تھی آج بیوہ ہونے کے بعد بدحالی کے دن گزار رہی ہے۔ سخت بارش سے اس کی چھت ٹپک رہی ہے اسکے تین بھوکے بچے ایک لحاف میں سکڑے پڑے ہیں اور متکلم اپنی یادوں، دردناک حقیقتوں کرب ناک خوابوں میں لمبے لمبے سانس لیتی ہوئی خود کلامی میں مصروف ہے افسانے کے پہلے حصے میں غربت، بھوک، محرومی اندھیرے اور تنہائی کی آمیزش سے ایک پر ملال تصویر بنائی گئی ہے مگر دوسرے حصے

میں جنسی عمل کی لذیذ تفصیل، مرکزی تاثر پر غلبہ پالیتی ہے۔ یہ درست ہے کہ اس پورے حصے میں خوبصورت تشبیہوں اور علامتوں سے کام لیا گیا ہے مگر یہ افسانے کے مرکزی تاثر سے نہ صرف متصادم ہے بلکہ جس طرح کی عورت کی سوچ کے سلسلے کو پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے اس کی ذہنی اور جذباتی استطاعت سے بڑھ کر ہے— افسانے کے ابتدائی حصے میں غربت اور محرومی کے حوالے سے خدا، تقدیر اور جنت کے رسمی تصورات پر بھی طنز کے تیر برسائے گئے ہیں۔ ایک جگہ سرکار کی بھی خبر لینے کی کوشش کی گئی ہے تاہم اس افسانے میں داخلی واردات اور خارجی وقوعات کو ملا کر فنی چابکدستی کا مظاہرہ کیا گیا ہے اسی طرح جنت کا نقشہ (عالم خواب) بھی نہایت خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ چونکہ خواب دیکھنے والی عورت کے گھر کی چھت ٹپک رہی ہے اس لئے وہ جنت کی عمارات کے بارے میں بھی پہلا سوال یہی کرتی ہے کہ یہ ٹپکتی تو نہیں؟— تاہم اس افسانے کا تاثر دھواں دھواں ہو گیا ہے شاید احمد علی اس تکنیک کے حوالے سے خود ہی وحدت تاثر کو مجروح کرنا چاہتے ہوں لیکن ان ایسے افسانہ نگار کو اپنے کردار کی ذہنی سطح کو تو پیش نظر رکھنا چاہئے تھا۔

'شعلے کے گرد پوش' پر یم چند کی رائے موجود ہے''ان سبھی افسانوں میں مجھے وہ تازگی اور شگفتگی اور حقیقت ملی جو بہت کم نظر آتی ہے— افسانے مفہوم، مذاق، واقعیت، طرزِ بیان ہر ایک اعتبار سے قابلِ ستائش ہیں۔''— احمد علی کے اس مجموعے کا کمزور ترین افسانہ 'ہمارے ماسٹر' ہے یہ یک رخا افسانہ مشتعل رپورٹنگ کے مترادف ہے۔ اس میں معصوم بچوں کی بلا جواز پٹائی، ماسٹروں کی جنس زدگی کا کھلا بیان اور آخر میں ایک ماسٹر کا پولیس انسپکٹر ہو جانا افسانویت کی اعلیٰ روح سے محروم ہو کر احمد علی کے ایک شاگرد احسن فاروقی کے بعض کم تر درجے کے افسانوں کا سٹائل یاد دلاتا ہے، 'آنکھیں' بھی کسی نفسیاتی اور رومانوی افسانے کی پیروڈی بن کر رہ گیا ہے البتہ محبت کے تہہ در تہہ موضوع پر 'اُس کے بغیر' اور 'اُس کے تحفے' دو اچھے افسانے ہیں۔ 'اس کے بغیر' محبت کا عجب پیچیدہ تجربہ ہے جس کا معروض بجا طور پر ایک عورت کو بنایا گیا ہے۔ اس کے اندرون کو پہلی مرتبہ آنند نے دریافت کیا بلکہ متحرک کیا یوں آنند سے اس کی محبت میں ممنونیت اور ملکیت کا احساس بھی شامل ہے مگر ریل گاڑی میں اپنے پسندیدہ شاعر کے ساتھ اس کا سفر رفتہ رفتہ آنند سے اس کی وابستگی کے تاثر کو تحلیل کر دیتا ہے۔ وہ دعائیں بھی مانگتی ہے اور 'عشق بازی' ایسی ترکیبوں کے استعمال پر چڑ جانے کی کوشش بھی کرتی ہے مگر وہ اپنے تخیلی اور عینی ہم زاد کے مقابل پھر سے ایسی کھیتی بن جاتی ہے جس میں ابھی ہل چلایا ہی نہیں گیا پورے افسانے میں ایک آدھ جملہ انگریزی فقرے کا عکس ریز دکھائی دیتا ہے''بہار کی رات تو نہیں، لیکن بہار کی رات سے کہیں زیادہ حامل اور پر اسباب۔'' (شعلے، ص ۵۳)

اُس کے تحفے کا المیہ عاشق کی یہ خود فریبی ہے کہ وہ جسم کی بجائے روح کا طلب گار رہے۔ سروپ افلاطونی عشق میں گرفتار ہے مگر شانتا کسی اور جگہ شادی سے اس لئے ہراساں نہیں کہ وہ سروپ کو اپنے وجود کا جوہر سونپنا

چاہتی ہے مگر وہ اس اشارے کو نہیں سمجھتا اور یوں شانتا کی تلملاہٹ پر یہ افسانہ ختم ہوتا ہے: ''سروپ نے کہا 'چلو میں تم کو پہنچا آؤں۔' 'نہیں تم کیا کروگے بس تم کمرے میں بیٹھے بیٹھے خواب ہی دیکھا کرنا۔' (ص ۱۱۰)

ناقدین نے 'اُستاد شموخاں' کی بہت تعریف کی ہے مگر میرے خیال میں اس افسانے میں ایک خاص طبقے کی زبان کی 'چٹاخ پٹاخ' کے سوا کچھ نہیں، یہ وہی روزمرے اور محاورے ہیں جن سے کھیلنے میں انتظار حسین کو بھی ایک مدت تک لذت ملی کسی کہانی کا خمیر زبان سے اٹھانے کی کوشش ایسی کمزور بنیاد ڈھونڈنے کے مترادف ہے جسے ایک دوعشرے کے بعد گر جانا ہے۔ استاد شموخان دکاندار ہیں پہلوانی اور کبوتر بازی کا شوق رکھتے ہیں اور بدھو چماری سے آشنائی کا قندِ سوا بھی — کبوتر بازی میں ان کے ایک حریف شیخ نورالٰہی، استاد کو نیچا دکھانے کی فکر میں تماش بینوں کو گھیر کر 'چھاپہ' مارتے ہیں مگر ایک بزرگ کی بغل میں دبا ہوا مرغ بول پڑتا ہے۔ بدھو ادھر اُدھر ہو جاتی ہے اور یوں وقتی طور پر استاد شموخاں کے احساسِ تفاخر اور شیخ نورالٰہی کے احساسِ ندامت و ہزیمت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

'شادی' ذہنی تصورات اور جذبات کی کشمکش کی افسانوی تفسیر ہے۔ ''میاں اکبر مغربی تعلیم سے آراستہ ہو کر یہ عزم کرتے ہیں کہ اوّل تو وہ اپنا جنسی جبر بیوی پر مسلط نہیں کریں گے۔ دوسرے اس کمرے میں دلہن کے ساتھ نہیں لیٹیں گے جس کی ہر درز پر پیاسی آنکھیں چپکی ہیں مگر افسانے کے اختتام پر مشرقی خون میاں اکبر کو تین بجے رات (صبح؟) دلہن کے کمرے کی جانب کھینچ کے لے جاتا ہے۔ اس افسانے میں نیند نہیں آتی (سجاد ظہیر، انگارے) کے بعض جملے بھی عکس ریز ہیں۔ 'آپ بیتی' میں افسانہ نویس کو اس کا ایک دوست اپنی زندگی کا سنسنی خیز واقعہ سناتا ہے جو اس کی جنسی گھٹن بلکہ سماج کے غیر صحت مند جنسی رویہ کا غماز ہے۔ اس افسانے میں ذیلی طور پر ایسے مکالمے بھی آئے ہیں جو ایسے ہندو مسلم تناؤ کو ظاہر کرتے ہیں جو کہانی لکھنے والے کو بھی متاثر کر رہا تھا۔ ''میرے دوست ایک مسلمان عورت کے ہندو عاشق کا نام سن کر یکایک بولے 'تمہیں تو اس واقعہ کو الٹ دینا چاہئے تھا'' (ص ۱۵۳) ''لیکن میں ایک اور کہانی لکھوں گا اور عجیب بات یہ ہے کہ وہ بھی بالکل سچی ہے جس میں اتفاق سے ایک ہندو عورت ہے اور ایک مسلمان مرد، وہ بولے یہ بڑا ہی اچھا رہے گا اور جب تک کہ تم اس کہانی کو نہ لکھ لو اس کو مت چھپوانا۔'' (ص ۱۵۴)

'چھپر کھٹ' سجاد ظہیر کے افسانے 'دلاری' (انگارے) کی یاد دلاتا ہے، عزیز کے گھر کی لونڈی رضیہ، عزیز کی جنسی تسکین کا سامان بنتے بنتے دلہن بننے کے خواب دیکھنے لگتی ہے مگر جب عزیز اپنی آنے والی دلہن کے خوابوں میں مگن ہوتا ہے تو رضیہ سوچتی ہے ''گو مجھ میں ان ہی کا خون ہے لیکن آخر تو میں ان کے خاندان کی نہیں — کیا میری ماں انسان نہیں؟ اگر شجرے والی ہوتی تو دنیا ہی اور ہوتی — لیکن خاندان نہیں خاندان — اُگالدان، نابدان!'' (ص ۹۱، ۹۲) 'غلامی' اور 'مزدور' دردناک سماجی صورتِ حال میں متوسط

طبقے کے ریاکاریا بے تعلق رویّے کی روداد سناتے ہیں۔ 'غلامی' میں دو تعلیم یافتہ اور 'صاحب احساس' موٹر میں بیٹھ کر دیہات میں پہنچے ہیں کچھ دیر رومانی ماحول سے لطف اندوز ہوتے ہیں پھر سبکسارانِ ساحل کے سے انداز میں کسانوں کی حالتِ زار، لگان اور مہاجن کے موضوع پر گفتگو کرتے ہیں۔ پھر ایک مفلوک الحال دیہاتی بڑھیا کو دیکھ کر اپنی دانست میں یہ ہمدردانہ سوال کرتے ہیں ''اب کی پیداوار کیسی ہے؟''—— تو—— ''اپنی میلی ساڑھی میں وہ ایک ایسے مردے کی طرح معلوم ہوتی ہے۔ جو کفن پہنے ہوئے قبر سے کھڑا ہو گیا ہو۔ کچھ دیر پریشانی سے گھور کر وہ بولی ''بہت کھراب جی، بہت کھراب۔'' (ص۱۴۳) ایک دوست خیرات دینے کے بارے میں سوچتا ہے مگر دوسرے کا یہ 'معروضی تجزیہ' اس کے ضمیر کو مطمئن کر دیتا ہے ''یہ تو ان کی عادت ہے یہ لوگ اتنا عرصہ سے بادشاہوں اور زمینداروں کے ظلم اٹھاتے چلے آئے ہیں کہ کبھی سچ نہیں بتاتے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ اگر یہ کہہ دیا کہ کاشت اچھی ہوئی ہے تو زمینداران سے زیادہ وصول کر لیں گے ان غریبوں کو دھوکہ بھی بہت دیا گیا ہے۔'' (ص۱۴۳،۱۴۴)

'مزدور' بھی کم و بیش اسی صورتِ حال کا افسانہ ہے۔ شہروں کے اجلے اور چمکیلے گھروں کے نفیس لوگوں کو جگمگانے کی خاطر ایک مزدور بجلی کے کھمبے پر کام کر رہا ہے اپنے جمعدار کی طرف سے کٹوتی کی سزا سن کر وہ کھمبے سے گرتا ہے۔ موت و حیات کی کشمکش میں مبتلا اس شخص کے نزدیک پروفیسر بھی بیٹھے ہیں۔ طالبِ علم اور دیگر سفید پوش بھی اور پھر ہر ایک اپنی استطاعت کے مطابق مرتے ہوئے شخص کے بارے میں تاسف ظاہر کرتا ہے اور بس۔ 'شعلے' کے سب سے موثر افسانے 'نوروز کی رات' اور 'تصویر کے دو رُخ' ہیں۔ دونوں میں بیک وقت دو الگ الگ دنیائیں ایک ہی زمان و مکان میں موجود ہیں اور عام طور پر ایک دنیا کے باشندے دوسری دنیا کے باسیوں سے بے خبر اور بے تعلق ہیں۔ 'نوروز کی رات' میں ایک دنیا تو جاگیردار کی حویلی میں سال کا آخری رقص کرنے میں مصروف ہے۔ یہاں نوجوان لڑکے لڑکیاں یکسانیت، اُکتاہٹ اور اندرونی خلاء کو بلند آہنگ موسیقی اور بدن دریدہ ناچ سے چھپا رہے ہیں۔ ۱۹۳۳ء کی آخری گھڑی انہیں ساکت کر دیتی ہے اس ہجوم کا ہر فرد اداس ہو جاتا ہے لیکن ان کی یادیں اور محرومیاں مصنوعی اور تخیلی ہیں۔ اسی ہجوم کا ایک فرد عظیم میزبان کے سنائے ہوئے ایک قصے میں گم ہو کر دوسری دنیا میں داخل ہو جاتا ہے۔ جہاں غربت، بے ثمر محنت اور سود در سود لعنت سے اُکتا کر ماتادین اپنی بیوی اور بچوں سمیت ایک کنوئیں میں کود جاتا ہے کہ اسے اپنی دنیا سے یہ اندھا کنواں زیادہ مہربان دکھائی دیتا ہے مگر اس سے پہلے: ''اس نے مہاجن سے دس روپے برابر کے سود پر قرض لئے، مٹھائی منگائی، رات کو سارے گاؤں کی دعوت کی۔ سب سمجھے کہ شاید اس کے دن پھر گئے ہیں لیکن جب مہمان واپس چلے گئے تو ماتادین اور اس کی بیوی نے اپنے بہترین کپڑے پہنے اور اپنے تینوں بچوں کو بھی پہنائے۔ پھر سب خاموشی سے اس کنوئیں پر آئے

پیپل کے نیچے پوجا کی۔اپنے بچوں کو سمجھایا کہ چونکہ دنیا میں بھوک اور مصیبت کے علاوہ کچھ نہیں دھرا ہے۔ اس لئے بیکنٹھ کو چلا جانا بہتر ہے بچے بھی خوشی خوشی اس بات پر راضی ہو گئے لیکن تیسرا جو سب سے چھوٹا تھا ڈر کے مارے نہ کود سکا۔ جب صبح ہوئی تو گاؤں والوں نے اس کو کنوئیں پر روتا ہوا پایا۔'' (ص۱۳۳،۱۳۴)

'تصویر کے دو رُخ' بھی مرکب صورت حال کا افسانہ ہے وہ تہذیب جو 'رنڈی بازی' کرتے ہوئے بھی اخلاقی اقدار کی پاسبان تھی۔ جس کے لاڈلے فٹن میں سینہ نکال کے 'سلام طلب' نظروں سے راہگیروں کو دیکھتے تھے جو اپنی بدچلنی کو نہ صرف خاندانی وجاہت اور وضع داری کا نقاب فراہم کرتے تھے بلکہ راہ چلتوں سے اس ریاکاری کا خراج بھی مانگتے تھے جس میں باز و تو جواب دے جاتے تھے لیکن زبان اور سروتا چلتا رہتا تھا مردانگی کا خاتمہ ہو جاتا تھا مگر مردی کے لئے نقرئی ورق کوٹے جاتے تھے۔ میرا بّن اس مردہ تہذیب کی بدروح ہیں۔'استاد شموخان' میں جو زبان کہانی کا مصنوعی سہارا محسوس ہوتی ہے، وہی یہاں اس تہذیبی فضا کو مجسم کرنے میں احمد علی کی تخلیقی قوت کا بہت بڑا آسرا بنتی دکھائی دیتی ہے۔نئی دنیا نیا تمدن اور نیا ملک، میرابّن کی دنیا، تمدن اور ملک کی کوکھ سے جنم لے چکا ہے مگر اس کی خبر نہ میرابّن کو ہے نہ ان کے یار نواب چھمن کو۔ یہ نئی دنیا، سیاسی ہنگاموں، گولی، لاٹھی، گالی، نعرے کی صورت میں اپنے ہونے کی گواہی بھی دے رہی تھی اور قیمت بھی چکا رہی تھی۔ افسانے کا اختتام بے حد موثر ہے۔ مردہ تہذیب کے دونوں گدھ چھمی بائی کے پاس جا رہے ہیں مگر جس دنیا سے انہیں گھن آتی ہے وہ سامراجی ہتھکنڈوں سے مکروہ ضرور دکھائی دیتی ہے لیکن تاریخ فیصلہ دے چکی تھی کہ اب اسی خرابے سے نئی بستیاں آباد ہوں گی۔'' چاوڑی کی نکڑ پر ان کو ایک لاش، خون میں لتھڑی ہوئی، بھیانک اور کریہہ منظر، ابھی تک پڑی ہوئی دکھائی دی اور ایک اندھی بڑھیا اور ایک اپاہج فقیر، دونوں لاغر اور کمزور محض ہڈیوں کے ڈھنچر، بھوک اور پیاس کے مارے دیواروں سے ملے ملے، دبے پاؤں چوروں کی طرح اجمیری دروازے کی طرف جا رہے تھے۔'' (ص۲۳،۲۴)

بطور افسانہ نگار احمد علی کی شہرت ان کے مجموعے 'ہماری گلی' کے باعث ہوئی۔ اس مجموعے کے آخری دو افسانے 'شراب خانہ میں' اور 'نوروز کی شام' ہندوستانی معاشرت، فضا اور مسائل سے بظاہر بہت دور ہیں مگر 'نوروز کی شام' کا یہ منظر آزادی سے ذرا پہلے کے ہندوستان اور ہندوستانیوں کے لئے بے پناہ معنویت کا حامل دکھائی دیتا ہے:'' ایک آئرشمین، اسکوچ لوگوں کو مغلّظ زاد (مغلظات) گالیاں دیتا ہوا اندر داخل ہوا، تم حرامی ہو، حرامی وہ لگا چیخنے، یہاں بیٹھے بیٹھے مزے اڑا رہے ہو، تم کو شرم نہیں آتی، تم اپنی عزت و نخوت سب کھو بیٹھے ہو، نہ تم میں پندار کا احساس ہے نہ آزادی کا غرور، جب ہی تو تم ان انگریز کتوں کے پیروں تلے روندے جاتے ہو، مگر تمہیں شرم نہیں آتی کہ ان کو اپنے اوپر حکومت کرنے دیتے ہو، تم کو چاہئے کہ چلّو بھر پانی میں ڈوب مرو، تم، تم نامرد احمقو!'' (ص۱۳۵،۱۳۶) 'مارچ کی ایک رات' دو جنس زدہ نوجوانوں کے

بارے عام سا ایک افسانہ ہے جو زندہ گوشت کی مارکیٹ میں چھاتیاں ٹٹولتے ہیں، رانیں دباتے ہیں، لچک اور پھڑک دیکھتے ہیں اور پھر سودا چکاتے ہیں۔ یہاں جو عورتیں بکنے کے لئے بیٹھی ہیں ''وہ انسان نہیں ہے بلکہ فکر اور پریشانیوں نے انسانی روپ بدل لیا ہے، یا پھر وہ تباہ شدہ پرانے تمدن کی روحیں معلوم ہوتی ہیں۔'' (ص ۹۷) دونوں مواقع ایسے بھی ہیں جب افسانہ نگار بے قابو ہو جاتا ہے اپنے کرب اور مقاصد کو چھپا نہیں سکتا۔ اس طرح اس بازار سے متصل مسجد کے مولوی کے بارے میں ایسے جملوں کی شمولیت زیادہ ضروری دکھائی نہیں دیتی۔ ''اس نے رہنے کی اچھی جگہ نکالی ہے۔ اس کا وقت تو خوب کٹتا ہوگا۔ دن بھر عبادت سے اپنے ضمیر کو سکون دیتا ہوگا اور رات کو رنڈیوں کا مزا لوٹتا ہوگا— میاں آہستہ بولو، کہیں ملا نہ سن لے، ایسا نہ ہو کہ ہندو مسلم فساد ہو جائے— اتنے میں مسجد کے نیچے سے پھر ایک عجیب سی آواز آئی— یہ ملا نہیں ہے میاں، گدھا ہے اور دونوں بے اختیار ہنس پڑے۔'' (ص ۱۱۵، ۱۱۶)

'مسٹر شمس الحسن' بھی احمد علی کا ایک کمزور افسانہ ہے۔ اس کی نفسیاتی بنیاد اس لئے کمزور ہے کہ غالباً یہ طے کر لیا گیا تھا کہ عورت کی مظلومیت کو اجاگر کرنا ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار کے عمل میں ایک واضح تضاد بھی ملتا ہے وہ ایس حسن (شمس الحسن) جو 'میری سٹوپس' کی کتاب میں درج ہدایات پر عمل کرتے ہوئے دو سے زیادہ بچوں کی آرزو ترک کر دیتا ہے تاکہ اس کی بیوی تندرست اور خوبصورت نظر آئے۔ وہی ایسا طرزِ عمل کیسے اختیار کر لیتا ہے؟ ''یہ خراب ہے، وہ خراب ہے بہرحال انہیں اپنی تکلیفوں کا تو پورا احساس ہوتا تھا لیکن بیوی بیچاری کی مدد کرنی در کنار الٹ کر پوچھتے بھی نہ تھے وہ غریب بخار میں چلتی رہتی لیکن وہ ہل کر کبھی پانی بھی نہ دیتے تھے۔'' (ص ۷۶) افسانہ نگار کی طے شدہ تفہیم کا انکشاف اس ایک پیراگراف سے بھی ہوتا ہے: ''ہندوستانی بیوی کی بھی کیا زندگی ہے۔ اپنے آپ کو میاں کا غلام سمجھتی ہے۔ مصیبتیں اٹھائے بُرا بھلا سُنے، بچے جنے، ان کو پالے، میاں کا خیال رکھے، کام کاج کرے اور بجائے آواز احتجاج بلند کرنے کے منہ سے اُف تک نہ نکالے۔'' (ص ۸۲)

'شکنتلا' ایک موثر افسانہ ہے۔ شاید اس لئے بھی کہ 'ہماری گلی' کا یہ واحد افسانہ ہے۔ جس میں اول سے آخر تک کہانی موجود ہے۔ فلسفیانہ موشگافیاں اور تکنیک کے تجربے کہیں پیچھے رہ جاتے ہیں۔ شکنتلا بیوہ ہو کر اپنے چچا کے گھر آ جاتی ہے اور چچا کو ایک نوکرانی مل جاتی ہے۔ ہندو سماج اب سے کچھ برس پہلے تک بیوہ کے مسئلے کا سماجی اور نفسیاتی حل پیش کرنے سے قاصر تھا۔ کچھ صدیاں پہلے وہ چتا میں اک دم جل اُٹھتی تھی پھر کئی برس وہ ٹھنڈی آگ میں سلگا کی— شکنتلا زندہ لوگوں جیسی ایک حرکت کر بیٹھتی ہے۔ وہ پڑوسن کے جوان لڑکے سے محبت کر بیٹھتی ہے اور پھر یہ دو منظر کہانی کے اس مرکزی کردار کے مقدر کا احوال سناتے ہیں۔ ''سامنے ریت پر چار آدمی خرامہ روی سے چلے آ رہے تھے ان میں سے ایک خوبصورت اور

جوان عورت، ایک اُدھیڑ عمر شخص اور دونو جوان تھے جن کے ہاتھوں میں موٹے موٹے ڈنڈے تھے وہ دریا کے کنارے کنارے گھاٹ سے دور جا رہے تھے وہ عورت شکنتلا تھی اور مرد اس کے چچا اور چچا زاد بھائی — ایک ٹیڑی ہوا میں چیختی ہوئی تیزی سے گزر گئی۔ پانی میں ایک مچھلی کودی اور پھر سناٹا چھا گیا۔'' (ص۷۰)

'' آسمان پر ایک تارا ٹوٹا اور دور تک گرتا ہوا دکھائی دیا۔ دریا کی سطح پر ایک دیولا کسی مایوس امید کی طرح بہتا ہوا نکل گیا۔ ہوا کے ایک جھونکے کے ساتھ لوگوں کے گانے کی آواز آئی، رگھپتی راگھو راجہ رام — پانی میں کسی چیز کے ڈوبنے کی آواز ہوئی، بہتا ہوا دیا، دریا کے موڑ پر نظروں سے اوجھل ہو گیا کنارے کے نزدیک ہی ایک بڑی مچھلی زور سے کودی۔ دور دور جدھر نگاہ دوڑتی تھی۔ تاریکی کے علاوہ کچھ نہ دکھائی دیتا تھا۔'' (ص۷۶)

'میرا کمرہ' اور 'ہماری گلی' دونوں معرکے کے افسانے ہیں۔ البتہ جو فرق 'کمرے' اور 'گلی' میں ہے۔ 'میرا' اور 'ہماری' میں ہے وہی ان دونوں افسانوں میں ہے۔ 'میرا کمرہ' دروں بینی کا مظہر ہے افسانے میں رمزیت، داخلیت، تجریدیت اور خود کلامی کی وہی فضا ہے جو 'قید خانہ' کے افسانوں اور پھر 'موت سے پہلے' میں اپنے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ کمرہ میں وہ ذات مقید ہے جو اجتماعی زندگی کے حقائق کا سامنا کرنے سے قاصر ہے۔ کمرے میں وہ خود ہے، کتابیں ہیں، یاس آمیز فلسفہ ہے، ملول چڑیا ہے، نوٹیرے ڈیم کے گرجا پر شیطان سے مشابہ مجسمہ ہے اور نیم محسوس اور نامحسوس تصورات ہیں، باہر سے ایک افسردہ آواز 'موچی کام بوٹ مرمت' ابھرتی ہے مگر وہ بھی باہر کی دنیا سے بامعنی رابطہ استوار کرانے میں ناکام رہتی ہے۔ افسانے کی فضا افسانوی نہیں، عالمانہ ہے۔ نوٹیرے ڈیم کے گرجا پر بنے شیطان کی شبیہہ کے سائے میں مارلو کے ڈرامے 'ڈاکٹر فاسٹس' کی خواندگی ابلیس کے کمرے میں لے آتی ہے اس سے ایسے مکالمے ہوتے ہیں جن سے کتابوں کی بو آتی ہے۔ پھر لینن کے مجسّمے میں جان پڑ جاتی ہے اور وہ بغاوت کے تمام تر کریڈٹ کے خواہاں ابلیس سے کہتا ہے: ''ہم تمہاری بغاوت کی داد دیتے ہیں۔ تم نے خدا کے خلاف جہاد کیا اور میں نے انسان کے مظالم کے خلاف جھنڈا بلند کیا مگر ہم تم سے کہیں آگے بڑھ گئے ہیں۔ تم تخلیق کو فنا کرنا چاہتے تھے۔ ہم انسانی افزائش کو دنیا کی نعمتوں سے مالا مال کر دینا چاہتے ہیں۔ جس میں سب کا رتبہ برابر ہو جہاں ذات پات اور جماعتوں کی تمیز مٹ جائے۔ ایک ایسی دنیا جس میں ہر شخص اپنی ہمت کے مطابق کام کرکے اور اپنی ضرورت کے مطابق روزی کمائے۔ مجھے کم از کم ایک ملک میں تو کامیابی ہو گئی ہے — ہم کو امید ہے کہ بہت جلد دنیا مظالم اور تکالیف سے پاک ہو جائے گی — تمہارا مقصد پست تھا اور تم ناکامیاب رہے۔ ہمارا مقصد بنی نوع انسان کے معیار کو بلند کرنا ہے۔ اس لئے ہم کامیاب ثابت ہوں گے۔'' (ص۵۹، ۶۰) اگر آپ کو اس پورے افسانے کی فضا اور لینن کی اس تقریر میں تضاد محسوس ہو تو اسے

سارتر کی 'مارکسی وجودیت' سے مماثل سمجھ لیجئے۔ بہرطور یہ افسانہ فنیتاسیہ (Fantasy) دکھائی دیتا ہے۔

'ہماری گلی' تکنیک کا ایسا خوبصورت تجربہ ہے جو سماجی اور نفسی حقیقتوں کی نئی جہتوں کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ متکلم کے روبرو، وہ دریچہ کھلا ہے جو اس کی مانوس گلی کے تمام واقعات اور کرداروں کے دکھ سکھ کا ناظر اور مبصر ہے۔ اس افسانے میں ویسے تو اپنے عصر کے تہذیبی سماجی اور سیاسی منظرنامے کو سمیٹا گیا ہے لیکن چھ کہانیوں کا رنگ بھی شامل ہے پہلی کہانی مرزا دودھ والے کی ہے جو سبق یاد نہ کر سکا تھا اور آبائی گھر سے نکال دیا گیا تھا اس نے دکان کھول لی۔ گھر بار بنالیا۔ مگر اس کا جوان بیٹا اس کے گھر سے نہیں اس کے زندگی اور دنیا سے ہی نکل گیا۔ اسے انگریز کی گولی چاٹ گئی۔ ''ترک موالات کرنے گیا تھا۔ گولی لگی اور مرگیا۔ نہ جانے اپنے کام میں دل کیوں نہیں لگاتے سرکار کے خلاف جانے کا نتیجہ یہی ہے، تگڑا جوان تھا، ان دوزخ کے چیونٹوں اور کھدر پوشوں کا شکار ہوگیا۔'' (ص ۱۶) دوسری کہانی ایک پاگل عورت کی ہے جسے خداترس لوگ کپڑے پہنا دیتے تھے مگر وہ پھرننگی ہوجاتی تھی اس کی عمر زیادہ نہیں تھی اور اس کا پیٹ بڑھا ہوا تھا۔ جب منّو اس کے پیٹ پر ہاتھ رکھ کے پوچھتا کیوں تیرے بچہ کب ہوگا؟ تو پگلی ایک دردانگیز وحشیانہ آواز نکالتی اور اپنے ہاتھ آگے بڑھا کے جوڑ ھیلے اور جلبلے رہتے، کسی راہ گیر یا دکاندار سے مخاطب ہوکر منّو کی طرف اشارہ کرتی اس کی کریہہ آواز میں ایک منت ہوتی تھی۔ ایک بے کس و بے بس شخص کی وہ التجا جو وہ اپنے حاکم یا اپنے سے زیادہ طاقتور انسان سے کرتا ہے کہ مجھے بخش دو اور بچالو مگر اور لوگ بھی مذاق کرنے میں شریک ہوجاتے اور زور زور سے قہقہہ لگاتے۔'' (ص ۲۰) تیسری کہانی شیر کی ہے جو چنے بیچتا تھا۔ سوامی شردھانند کے قاتل عبدالرشید کے جنازے کے جلوس میں شمولیت کے سبب جیل چلا جاتا ہے اور پھر لوٹ کر از سرنو تنکہ تنکہ چننا شروع کردیتا ہے۔ چوتھی کہانی اندھے فقیر کی ہے 'بہادرشاہ کی غزل اس کے منہ سے پھر پرانے شاہی زمانے کی یاد تازہ کردیتی تھی۔ جب ہندوستان اپنی نئی بندشوں میں نہیں جکڑا گیا تھا اس کی آواز سے صرف بہادرشاہ کے رنج کا ہی اندازہ نہیں ہوتا تھا بلکہ ہندوستان کی غلامی کا نوحہ سننے میں آتا تھا۔ دور سے اس کی آواز آتی تھی: ''نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں، نہ کسی کے دل کا قرار ہوں—— جو کسی کے کام نہ آسکے، میں وہ ایک مُشتِ غبار ہوں'' لیکن محلے کے شرفا اس کو پیسے دینے سے گھبراتے تھے کیونکہ وہ چرس پیتا تھا۔'' (ص ۲۶)—— یہاں یہ امر بھی معنی خیز ہے کہ مرزا دودھ والے کی بیوی بھی جوان بیٹے کی موت کے بعد اکثر بہادرشاہ ظفر کی غزل ہی گاتی رہتی ہے

ع گئی یک بیک جو ہوا پلٹ نہیں دل کو میرے قرار ہے

پانچویں کہانی، دوسری کہانی کے ایک کردار منّو کی ہے جو منصف صاحب کی ملازمہ کلّو کی بانہہ پکڑ کے کھسیانا ہوتا ہے اور پھر ایک دوست کو چوری کی عادت کے پس منظر سے آگاہ کرتا ہے اور آخری کہانی

میں، پہلی کہانیوں کے بیشتر کردارا کھٹے ہوکر ماورائی واقعات حُسنِ عقیدت سے سنتے دکھائی دیتے ہیں (یہ حصہ انتظار حسین کے افسانوں سے حیرت انگیز طور پر مماثل ہے): ''پرلے دن چاندنی چوک میں سے جارہا تھا کہ سامنے سے ایک بچھیا آرہی تھی۔ وسی جنگہ ایک بچہ پڑا ہوا تھا۔ گائے بچہ کے پاس آن کے رک گئی۔ میں نے سوچا کہ دیکھ اب کیا کرتی ہے دتّے میں صاحب وس بچھیا نے اپنے چاروں پیر جوڑ کے یک قلانچ ماری اور بچہ کو صاف لانگ گئی مجھ کو تو وِس جناور کی عقل میں وِس کی شان نظر آ گئی۔'' ایک دوسرے شخص نے حضرت سلیمانؑ کا قصہ چھیڑ دیا کہ وہ لکڑی ٹیک کے کھڑے ہو گئے اور جنات محل تعمیر کرنے لگے۔ جب دیمک نے لکڑی چاٹ کر جنات کو خبر دی کہ حضرت چل بسے تو وہ چمپت ہو گئے۔ ''لیکن میں تو اس بات پر حریان ہورہا ہوں کہ اب ون قلتوں اور فتروں کو کون صاف کرے گا؟'' (ص ۳۹) افسانے کے خاتمے پر متکلم کا قہقہہ اور یہ جملہ بے پناہ سیاسی وسماجی معنویت کا حامل ہے: ''واقعی ان قلتوں اور فتروں کو کون صاف کرے گا؟'' (ص ۴۰) انگریز اپنے پیچھے جو قتلے اور فترے چھوڑ گئے۔ وہ تقسیم ہند کو جس طرح ہولناک بنا گئے اور برصغیر کے ملکوں میں نفرت اور عناد کے جو بیج بو گئے اس کی پیچیدگیوں کو دیکھئے اور احمد علی کے اس جملے کو جو قیام پاکستان سے آٹھ برس پہلے تخلیق ہوا۔ اس میں الہامی بصیرت ہے — افسانے میں ان کہانیوں کے علاوہ پانچ بیانیہ ٹکڑے بھی ہیں جن میں سے ہر ایک کی اپنی اہمیت اور معنویت ہے مگر اذان سے متعلق بیان بے حد فکر انگیز ہے۔ پوری صورت حال کی افسردگی اور اضمحلال کے لئے موذن کی آواز کو ایک اہم تہذیبی حوالہ بنایا گیا ہے: ''یہ اذان ہماری زندگی کی حقیقت کو کس طرح سے ظاہر کرتی ہے۔ وہی بے بسی اور مایوسی جو ہماری رگ رگ میں پیوست ہوگئی ہے۔ وہی ناامیدی اور خارجی حقیقت کا خوف جو ہم کو ایک داخلی زندگی بسر کرنے پر مجبور کردیتا ہے اس اذان میں موجود تھے۔ ہم دنیا کو چھوڑ کر ازل اور ابد کے خواب دیکھا کرتے ہیں۔ آدمی کو بھول کر خدا کی تلاش میں مشغول رہتے ہیں — ہمارے ہاتھوں میں ہتھکڑیاں پڑی ہیں۔ ہمارے گلوں میں طوق ہیں۔ ہماری زبانوں پر قفل ڈال دیئے گئے ہیں لیکن ہم کو کسی بات کا احساس نہیں۔ ہمارا جسم سن ہو چکا ہے۔ ہماری روح سو چکی ہے۔'' (ص ۳۶، ۳۷)

احمد علی 'قید خانہ' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں: ''اس مجموعے کے افسانے ایک خاص جذبہ کے تحت میں لکھے گئے تھے۔ ہر ایک کے بیچ میں کوئی چار چار مہینہ کا وقفہ ہے۔ میرے سب افسانوں میں یہ بہت زیادہ اہم ہیں، نہ صرف افسانوی پہلو سے بلکہ فلسفی نقطۂ نظر سے — میں تصنیف میں کچھ چیزیں بہت ضروری سمجھتا ہوں۔ کردار اور ادبی ہیئت یعنی (Literary Form) کردار سے میری مراد انسان کے کیریکٹر کے ساتھ ساتھ انسان کی فطری گہرائیوں سے ہے۔ اگر مصنف انسان کی فطرت پر روشنی نہیں ڈال سکتا تو اس کی تمام ادبی کوششیں بے کار ہیں۔ اسی طرح اگر وہ ٹیکنک (Techhique) کے تجربات میں دلچسپی نہیں رکھتا تو

مصنف بننے کی خواہش ایک جھوٹی بھوک ہے۔ ویسی ہی جیسے ایک جرنلسٹ کی تصنیف ہوتی ہے۔'' (ص ۷، ۸)
اس کے بعد ترقی پسند مصنّفین کے مخصوص تصورات (عوامی تہذیب وتمدن، عوامی ادب وشعر) پر کھلے حملے کئے گئے ہیں۔ احمد علی کے اس رویے کے نفسیاتی اسباب سجاد ظہیر نے 'روشنائی' میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ تاہم احمد علی کی ابتدائی تحریروں میں ہی شخصیت کے نہاں خانے میں جھانکنے کا میلان، فلسفے اور نئی مابعد الطبعیات سے دلچسپی، اور انفرادیت قائم رکھنے کی آرزو ملتی ہے اور پھر مغرب کے تازہ ترین افکار اور فنی تجربوں سے براہ راست تمتع! یوں 'قید خانہ' میں واضح طور پر احمد علی ترقی پسند مصنّفین کے ادبی اور فنی تصورات سے بے زاری کا اعلان کرتے ہیں، اس کے بعد وہ اپنے چاروں افسانوں کے بارے میں یہ بھی بتاتے ہیں ''پہلا فلسفۂ حیات دوسرا فلسفہ سیاسیات، تیسرا محبت اور چوتھا یاد سے تعلق رکھتا ہے۔'' (ص ۱۰) پھر 'قید خانہ' کے آغاز سے پہلے ایک نوٹ ہے'' غالباً اس افسانے کے سمجھنے میں کچھ وقت ہو اس لئے اتنا بتا دینا ضروری ہے کہ انسان صرف ایک مکان یا شہر یا ملک میں نہیں رہتا۔ زندگی بہت وسیع ہے اور خیالات کا سلسلہ ان تھک ہے، دنیا نہ میری ہے نہ تیری، زندگی کی پہنچ بہت دور تک ہے اور تخیل کے لئے موت اور زیست یکساں ہیں، مکان میرا گھر نہیں، زندگی ہے جس کی ہر سمت نرالی اور ہر رُت نئی ہے۔ مکان صرف رہائش کی جگہ نہیں بلکہ تخیل ہے۔ اگر ادھر نگاہ اٹھائی تو پہاڑ ہیں اور ادھر تو لندن کی سڑکیں اور مقام ایک کروٹ میں گرمی ہے تو دوسری میں سردی اور بارش۔ ایک ہی وقت میں ماضی اور حال اور مستقبل زندگی اور موت دکھائی دیتے ہیں۔''
یہ افسانہ، دیگر افسانوں کی طرح گہری رمزیت کا حامل ہے اور افسانے کی فضا فلسفے سے گراں بار ہے۔ ممتاز شیریں کے خیال میں یہ رمزیت فرانز کافکا کے زیر اثر ہے۔ [۱۵،ص ۱۰-۱۱]
'قید خانہ' کے آغاز میں جس رام لال پر لاٹھیاں پڑتی ہیں وہ خود اور یہ واقعہ اشارہ انگیزی کا مستحق تھا، ممکن ہے یہ ہندوستان کے فرقہ وارانہ فسادات کی تخیلی جھلک ہو یا پھر یورپ کے کسی شراب خانے کے باہر معمول کے دنگا فساد یا بدمستی کا مظاہرہ۔ 'میرا کمرہ' کا متکلم اب سچ مچ مقید ہے اس نے اپنا محاصرہ آپ کرلیا ہے وہ خارجی حقائق سے خوفزدہ ہے یا پھر انہیں سطحی خیال کرکے ان کی جانب آنکھ اٹھا کے دیکھنا ہی نہیں چاہتا۔ مگر برصغیر کی غلامی، سیاسی جدوجہد گورے کالے کی تفریق۔ احمد علی کے لاشعور میں بھی رچی ہوئی ہے۔ جب وہ خود کو چڑیا گھر کے ریچھ کی طرح جنگلے میں بند دیکھتا ہے اور باہر بے مہر تماشائیوں کا منہ چڑاتا ہجوم، یہ جملے سیاسی معنویت کے حامل ہیں۔ ''ہر روز ایک شخص دور سے میرے پنجرہ میں غذا رکھ دیتا ہے۔ وہ نزدیک آنے سے شاید اس لئے ڈرتا ہے کہ میں کہیں اس کا گلا نہ گھونٹ دوں۔ کبھی کبھی وہ مجھ سے باتیں بھی کرلیتا ہے لیکن سلاخوں سے باہر سے۔ اکثر وہ اچھی طرح پیش آتا ہے اور میری آزادی اور رہائی کا تذکرہ کرتا ہے ایسے موقعوں پر وہ اچھا معلوم ہوتا ہے اور میں ہمالیہ کی برفانی چوٹیوں، چیڑ کے جنگلوں اور شہد

کے چھتوں کے خواب دیکھنے لگتا ہوں اس نے جب پہلی بار مجھ سے شفقت سے باتیں کیں تو میری خوشی کی کوئی انتہا نہ رہی ''کیسا ہے تو اے کالے غلام، رات کو خوب سویا؟ ہاں شاباش!— اچھا اگر میں تجھے آزاد کر دوں تو کیسا ہوا؟— لیکن تو آزادی لے کر کرے گا کیا؟ تجھ کو کھانا دیتا ہوں۔ تیرا گھر صاف رکھتا ہوں— کیوں بے غلام، یہی بات ہے نا؟— ارے جا بھی میں تو مذاق کر رکھا تھا، جو برا مان گیا، میں سچ مچ تجھے رہا کر دوں گا— مگر ایسے وعدے تو اس نے بارہا کئے ہیں اور اب تو اس کا اعتبار تک اٹھ گیا ہے۔'' (ص ۲۵،۲۶)

افسانے کا متکلم اپنے گھر میں بند (محفوظ) رہتا ہے باہر وہ اس طرح آتا ہے کہ اس کی آنکھیں خود بخود مُند جاتی ہیں وہ یا تو شراب خانے جا کر شرابیوں کی باتیں سنتا ہے یا پھر کلیزا اور لیلا کی آغوش میں آنکھیں چھپا لیتا ہے۔ افسانے کا علامتی نظام گنجلک ہو جاتا ہے۔ جب روحوں سے مکالمے شروع ہوتے ہیں۔ جون سے ایسٹ انڈیا کمپنی کا سپاہی جو ۱۸۵۷ء میں کام آیا۔ میگی سے جو ہوائی حملے کا لقمہ بنی— تخیل کے بارے میں احمد علی کی رائے پیش لفظ میں ملاحظہ کرنے کے بعد آپ تخیل کے جدید فکری و فنی تصور اور امکانات کے شیدائی کولرج کی نظمیں پڑھیں تو احمد علی کے اس افسانے کی لایعنیت اور دھند شعوری کاوش دکھائی دیتی ہے۔

احمد علی نے لکھا کہ اس کا دوسرا افسانہ سیاسیات اور تیسرا محبت کے بارے میں ہے۔ اس ترتیب کو اُلٹا لینا چاہئے کہ 'پریم کہانی' مجموعے کا دوسرا اور 'قلعہ' تیسرا افسانہ ہے۔ 'شعلے' کی کہانی 'اس کے تحفے' اگر آپ کو یاد ہے تو پھر یہ سمجھئے کہ 'پریم کہانی' کا مرکزی خیال بھی وہی ہے۔ متکلم نہایت کرب کے ساتھ ایک جملہ کو پوری کہانی میں دہراتا ہے ''میری محبت ہی نے محبت کا خاتمہ کر دیا۔'' چنانچہ بنیادی المیہ عشق کے دو کرداروں کے دو مختلف تصورات و مطالبات عشق سے ابھرتا ہے: ''میں ایک خیالی دنیا میں رہتا تھا اور صرف عشق کی محبت میں گرفتار وہ جولائی کے آم کی طرح پختہ تھی۔ محبت کے لئے تیار، اس میں شک نہیں کہ مجھے اس سے محبت تھی اور محبت ہی کی وجہ سے میں نے اسے پیار کرنے سے پرہیز کیا اور اس کی طرف نفسانیت سے نگاہ نہ اُٹھائی۔'' (ص ۵۳) افسانے میں شدید قسم کی حسیت موجود ہے اور فلسفیانہ رومانیت، احمد علی کے نمائندہ افسانوں میں اس افسانے کو بھی جگہ ملنی چاہئے۔ 'قلعہ' کو احمد علی نے فلسفہ سیاسیات کا مظہر قرار دیا۔ مگر میرا تاثر یہ ہے کہ وہ تہذیبی و تاریخی عناصر اور سیاسی مقصدیت کو ملا کر ایک عمدہ علامتی افسانہ لکھنے سے قاصر رہے ہیں۔ قلعہ کی علامت آخر تک واضح نہیں ہوتی، سمیر کے مکان پر غنیم قبضہ کر لیتا ہے اور قلعہ کیوں چھوڑ دیتا ہے؟ سمیر قلعے کی جانب بھاگتے ہوئے راستے میں کیوں پکڑا جاتا ہے اور اس کی معنویت کیا ہے؟ اور آخر میں قلعے کا انہدام جو ڈس الوژن منٹ پیدا کرتا ہے وہ کس رویّے کا غماز ہے؟ سیاسی نقطۂ نظر سے لکھا جانے والا علامتی افسانہ، نفسیاتی ٹریٹمنٹ کے افسانے سے مختلف ہونا چاہئے۔ مگر افسوس ایسا نہیں ہوا۔ اگر چہ کافکا کے ناولٹ کا نام بھی (The Castle) ہے۔ تاہم دونوں کے ماحول، کرداروں کی شناخت اور رویے میں

بے پناہ فرق ہے مگر تاثر اور ابہام میں قربت ہے۔

'گزرے دنوں کی یاد' ایک موثر افسانہ ہے۔ متکلم ادھیڑ عمر کے سبب یادوں کے جنگل کے نام گنواتا ہے کہ ایک نسوانی صدا آتی ہے جو مطالبہ کرتی ہے 'پہچانو' میں کون ہوں؟ وہ بہت سی لڑکیوں کے نام گنواتا ہے وہ آواز طول اور افسردہ ہو جاتی ہے۔ متکلم کو محبت اور جذباتی سہارے کی اشد ضرورت ہے وہ تمام ذہنی قوتوں اور جذباتی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ایک اور نام پکارتا ہے جس پر ایک ذرا توقف کے بعد وہ ہمیشہ کے لئے خدا حافظ کہہ دیتی ہے۔ تاثر اور تکنیک کے اعتبار سے اردو کے کامیاب افسانوں میں اسے شمار کیا جا سکتا ہے۔ 'موت سے پہلے' کی معنویت کی تفہیم کے لئے مرکزی حوالہ متکلم کے گھر کے سامنے کا وہ ٹنڈ منڈ درخت ہے۔ جس کے نیچے متکلم نے ایک دہشت ناک منظر دیکھا تھا۔ قحط بنگال کی ستائی ایک عورت اس طرح مری پڑی تھی کہ اس کا نوزائیدہ بچہ اس کے مردہ تھن چوس رہا تھا: ''کیا موت زندگی پر ہنس رہی تھی؟ یا زندگی موت سے حیات کی متلاشی تھی؟'' (ص۹) یوں کہانی موت اور حیات کی سرحد پر کھڑے ہو کر کہی جاتی ہے۔ جانے فنا کس اور ہے، خود فریبی اس طرف ہے؟ اسی سے پھر پادری صاحب کی بدحواسی کی تضحیک بھی موجود ہے۔ پھر متکلم، خدا کا ٹیلی فون سنتا ہے ایک دفعہ آواز سنائی دیتی ہے پھر چپ کا ہولناک خلا— پھر تیز رفتار بگھی پر بیٹھ کر عدم کے تڑخے ہوئے منطقے کی سیر، پھر شاید متکلم کی اپنی تدفین زیر زمین اس کی یادیں، تہذیبی ہم سفر اس عالم میں رفیق و دم ساز۔

احمد علی کے قلم نے زندگی کو گرفت میں لیتے لیتے موت کو چھو لیا تو شاید مزید لکھنے یا کم از کم کہانی کہنے کا جواز ختم ہو گیا۔ بے شک احمد علی اردو کے اہم ترین افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ مگر انہیں نظر انداز بھی بے دردی سے کیا گیا ہے۔ میری نظر سے جلال الدین کے سوا اردو میں کوئی ایسا تنقیدی مضمون نہیں گزرا جو احمد علی کے فنی محاکے سے متعلق ہو۔ حتیٰ کہ گزشتہ برس ہندوستان میں 'اردو افسانہ۔ روایت اور مسائل' سے متعلق جو ایک عظیم الشان مذاکرہ ہوا اور جس کے مقالات ۷۵۰ صفحات پر مشتمل کتابی صورت میں سامنے آئے۔ نہ صرف یہ کہ کوئی مقالہ احمد علی کے بارے میں نہیں بلکہ اکثر مضامین میں افسانے کی روایت کا جائزہ لیتے ہوئے احمد علی کا تذکرہ ہی نہیں کیا گیا۔ ممکن ہے کہ یہ ایک سبب ہو احمد علی کے افسانوی سفر کے خاتمے کا، یا پھر ترقی پسند مصنفین کے منشور اور مقاصد سے الگ ہو کر احمد علی نے خود کو ٹوٹا ہوا ستارہ بنا لیا اور محمد حسن عسکری کی طرح افسانے کا دروازہ اپنے آپ پر بند کر کے مذہب اور فلسفے کے حجرے میں معتکف ہو گئے۔

احمد علی کے ہاں بیانیہ افسانوں کے ساتھ ساتھ داخلی خود کلامی، آزاد تلازمۂ خیال، علامتی اور تجریدی افسانے بھی ملتے ہیں انہوں نے خارجی حقائق، نفسیاتی وقوعات اور پیچاک، مابعد الطبیعات سیاست، محبت، تنہائی اور لاتعلقی کے موضوع پر بھی قلم اُٹھایا اور حیات مرگ آشنا کو بھی اپنا موضوع بنایا۔

کرشن چندر، افسانے کا شہباز

کرشن چندر (۱۹۱۴ء۔۱۹۷۷ء) اس 'فنی کمزوری' کے باوجود، اردو کے مقبول ترین اور اہم ترین افسانہ نگاروں میں سے ہیں کہ وہ بسیار روز ودنویس تھے اور شاید کبھی انہیں، اپنی تخلیقات پر نظر ثانی کا موقع بھی نہ ملا ہو پھر ترقی پسند ادبی تحریک کے مخالف اور انکی بے مثال شہرت سے احساس کمتری کے خطرے کی حد تک خائف 'ناقدین' کی جانب سے انکے افسانوں کو 'فارمولا افسانے' قرار دینے کے باوجود، ان کی وفات کے تین عشرے بعد بھی اس حقیقت سے انکار کرنے کے لئے، کسی کو بہت زیادہ ڈھٹائی کی ضرورت ہے، کہ کرشن، ایک بہت بڑے انسان دوست، خواب پرست اور مطالعہ ومشاہدہ کی غیر معمولی صلاحیت کے سبب اور باوجود، متخیّلہ سے کام لینے کا ڈھنگ جاننے والے، ایسے افسانہ نگار تھے، جن کی مقبولیت نے جنوبی ایشیاء کے اردو داں طبقے کے جذبہ واحساس کی ایسی تربیت کی، کہ جہالت، تعصب اور نفرت کی آگ میں دہکتے اس خطے میں، آج بھی پریم چند، منٹو، ندیم، بیدی اور کرشن چندر کی تخلیقی پھوار، اور انکے قارئین کی یہی تربیت بنیادی انسانی اقدار کی حفاظت کرسکتی ہے۔

کرشن کے افسانوی سفر کا آغاز، بالائی پنجاب اور کشمیر کی خوبصورت وادیوں میں میٹھے سپنوں سے ہوا، البتہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا لہجہ تلخ اور طنزیہ ہوتا گیا، جس کا سبب واضح ہے، کہ غربت، ظلم اور استحصالِ انسانی کو شہری بابو پر 'چرواہی' کے التفاتِ حسن اور فطرت کی بنسری کے سحر سے زیادہ دیر تک نہیں چھپایا جاسکتا ہے، تاہم کرشن کے اپنے مزاج میں رچی شعریت کے باعث یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ انکے شاہکار افسانے غنائی تخلیقی مزاج رکھتے ہیں، کرشن کا پہلا افسانوی مجموعہ 'طلسم خیال' ہے، جس میں رومانیت کی شیرینی اور کسک، خاص طور پر 'جہلم میں ناؤ پر'، 'آنگی'، 'مصور کی محبت'، 'گوماں' اور 'یرقان' میں سما گئی ہے، اس مجموعے کا ایک افسانہ 'صرف ایک آنہ' ایسا ہے جہاں شاعر صفت، کرشن، سماجی تضادات اور ایک طبقے کی محرومیوں کے اسباب پر دعوت فکر دیتا دکھائی دیتا ہے یوں کرشن کی نظر، چناروں جھرنوں، ندیوں، کشتیوں ماجھیوں اور اُن کے گیتوں کے طلسم کو توڑ کر، حسن کے تاجروں کو حسن کے عوض، بھیانک بھوک اور ظلم بیچتے دیکھتی ہے اور اس پر کھلتا ہے کہ زر ہی قاضی الحاجات ہے، وہی قوی اور توانا ہے، اسی کی پاس اخلاق اور قانون گروی رکھا جا چکا ہے، اور غفلت، بےبسی، بےحسی، سود در سود مقدر کے طور پر ان بستیوں پر مسلط کی جا چکی ہے، چنانچہ 'آنگی' کا خالق، 'مجبوری'، 'آنسوؤں والی' اور 'بندولا'، کے ساتھ ساتھ 'یوکلپٹس کی شاخ' اور 'نئی شلوار' ایسے افسانے تخلیق کرتا

ہے۔ (آنسوؤں والی' اور 'بندولا' ، کرشن کے دوسرے مجموعے ، نظارے ، اور 'یوکلپٹس کی شاخ' پانچویں مجموعے، 'کالا سورج' میں شامل ہے)۔ باشعور فنکار کی طرح، کرشن کی نفرت کا ہدف بھی ہندوستان پر غلامی مسلط کرنے والے ہاتھ ہی بنتے ہیں، وہ اپنے دوسرے ہی مجموعے، نظارے میں 'دو فرلانگ لمبی سڑک' ایسا افسانہ تخلیق کرتے ہیں۔ جس میں کئی نقش مل کر غلام ہند کی ملال انگیز تصویر بناتے ہیں، بھوک اور محرومی کا رقصاں عفریت، غلاموں کو شرف آدمیت سے محروم بناتا ہوا بدیسی آقا سے پٹ کر اپنی میلی پگڑی سے آنسو پونچھتا، دیسی کوچوان اپنے باپ کے لئے دوا، بہن کے لئے جہیز اور ماں کے لئے چادر لانے کی خاطر، بدیسیوں کی دہکائی جنگ عظیم کی بھٹی میں خود کو جھونکنے والا نوجوان اور اپنی بوڑھی، کھلی مگر بے نور آنکھوں سے آسماں کو تکتا مردہ گداگر— کرشن، اس سنگین نگار خانے میں جذباتی ہو جاتا ہے: ''چاہتا ہوں کہ اسی دم کپڑے پھاڑ کر ننگا سڑک پر ناچنے لگوں اور چلا چلا کر کہوں ''میں انسان نہیں ہوں، میں پاگل ہوں، مجھے انسانوں سے نفرت ہے— مجھے پاگل خانے کی غلامی بخش دو میں ان سڑکوں کی آزادی نہیں چاہتا۔'' (نظارے، ص۱۱۲-۱۱۳)

۴۳-۱۹۴۴ء کا قحط بنگال بھی قدرت کی بجائے انہی بدیسی آقاؤں اور ان کے مقامی کارندوں کی لوٹ کھسوٹ اور سازش نے مسلط کیا تھا، چاول کے محض ایک دانے کو ترستی ماؤں نے اولاد کو شاید اس لئے بھی بیچا کہ وہ انکی طرح بھوک کی دوزخ میں نہ جلے، اس آگ میں عورتوں نے اپنی عصمت اور مردوں نے اپنی غیرت تک جھونکی، مگر بنگال کی سرزمین پر بھوک کا شعلہ فشاں رقص، بہت دیر تک جاری رہا، اس سرزمین پر، جسے فطرت نے زرخیز اور محنت کشوں نے بارآور بنایا تھا مگر لوٹ مار کے نظام کے روبرو بھوک اور اذیت کے صحرا میں بدل گئی تھی۔ کرشن چندر نے اس ہولناک موضوع پر ایک لازوال افسانہ 'ان داتا' تخلیق کیا، اس افسانے پر 'صحافیانہ رپورٹنگ' کی پھبتی کسنے والے اسی معصوم طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جنہیں سچ مچ اس بات پر حیرت ہوتی ہے کہ بھوکے آخر بسکٹ کیوں نہیں کھا لیتے۔ ان داتا کے تین حصے ہیں اور ہر حصے میں ہر طبقہ اپنی ذہنیت اور ہتھکنڈوں یا مزاحمتوں سمیت دکھائی دیتا ہے، پہلے حصے میں سادیت پسند آقا اور اس کی بدیسی سرکار کے مقامی متمول گماشتے ہیں، جو رقصِ بسمل سے لطف اندوز ہو رہے ہیں، دوسرے حصے میں، متوسط طبقے کے گفتار کے غازی ہیں، جو آسودگی کے عوض، لحہ لحہ، اپنے ضمیر کو تھپکیاں دے دے کر سلاتے جاتے ہیں اور تیسرے حصے میں قیامت برپا ہے، 'ان داتا' ان کا محتاج اور پالن ہار بھوکا کھڑا ٹکر ٹکر دیکھ رہا ہے— یہی وہ مقام ہے، جہاں کرشن چند کی آپ بیتی کے اس جملے کی بلاغت کھلتی ہے: ''فطرت اور سائنس کے بعد میری زندگی کا تیسرا اور سب سے اہم موڑ اشتراکیت کی آمد ہے۔'' [۵۹، ص۲۰۸] 'خونی ناچ'، 'بے رنگ و بو'، 'ٹوٹے ہوئے تارے'، 'بالکونی'، 'پکسی نیٹر'، 'لکڑی کے کھوکھے' اور خاص طور پر 'تین غنڈے' اسی نامنصفانہ نظام کے خلاف مزاحمت کی تحریک، فنکارانہ مہارت کے ساتھ دیتے ہیں، موخر الذکر افسانے

میں جب حساس فنکار، مزدور تحریک کے تین متحرک اور باشعور کارکنوں—— شانتا، عبدالصمد اور جگجیت سنگھ کو پولیس کی گولیوں کا ہدف بنتا اور ’غنڈوں‘ کا لقب پاتے دیکھتا ہے تو اس اذیت کا قرض ’پھول سرخ ہیں‘ میں چکانے کی کوشش کرتا ہے، کہ یہ خونِ خاک نشیناں، رزقِ خاک ہونے کے لئے نہیں۔ سوشلزم کے رومان کے حوالے سے ’پانی کا درخت‘ اُن کا نمایندہ افسانہ ہے۔

قیامِ پاکستان کے موقع پر ہونے والے فسادات، سے متعلق کرشن کے افسانوں کی ایک مجموعہ، ’ہم وحشی ہیں‘، ترقی پسند یا پیش قدم ادبی تحریک کے مخالفوں کے تیر و نشتر کا سب سے بڑا ہدف رہا ہے۔ حالانکہ کرشن سے فکری و فنی اختلاف رکھنے والوں میں سے، بہت سے یہ مانتے ہوں گے، کہ کرشن ایک مخلص، بے ریا اور دردمند دل رکھتا تھا اور یہ دل ہندو، مسلمان، سکھ یا عیسائی کا نہیں ایک انسانیت پرست انسان کا تھا، اسی لئے جنوبی ایشیا کے دو بڑے ملکوں کی اجتماعی زندگیوں میں ہمیشہ کے لئے نفرت کا اور بداعتمادی کا زہر گھولنے والے ان فسادات نے کرشن کو بے حد آزردہ کیا تھا، ویسے تو ان کے افسانوں، ’دل کا چراغ‘ اور ’گرم دادا اور کرم چند‘ میں بھی انہی فسادات کی جھلکیاں موجود ہیں، مگر اس سنگین موضوع کے کرب ناک نقوش ’پشاور ایکسپریس‘، ’ایک طوائف کا خط‘ (پنڈت جواہر لال نہرو اور قائداعظم کے نام)، ’لال باغ‘، ’اندھے‘، ’جیکسن‘، ’امرتسر، آزادی سے پہلے آزادی کے بعد‘ اور ’جانور‘ میں دکھائی دیتے ہیں۔ ’جیکسن‘، تو معروف پیش قدم تھیم کا افسانہ ہے، بدیسی آقاؤں کا نمائندہ، خصوصی جیکسن، مہاشے نہال چند لاہوری اور اللہ دتہ پیر زادہ کے ذریعے، ہندوؤں اور مسلمانوں میں فاصلے کو اس حد تک بڑھا دیتا ہے، کہ ایک قوم کی بیٹی کی آبروریزی، کسی معصوم بچے کا قتل، نہتے گھروں کی آتش زنی اور لوٹ مار، دوسری قوم کے لئے موجب افتخار اور وجہ اعزاز بن جاتی ہے۔ ’امرتسر آزادی سے پہلے آزادی کے بعد‘، جلیانوالہ باغ کے سانحے کے تناظر میں اس لئے بھی دردناک افسانہ ہو جاتا ہے، کہ ۱۹۱۹ء میں سامراجی طاقت کی ہلاکت آفرینی، ہندو، مسلمان اور سکھ پر مشترکہ طور پر نازل ہوئی تھی، مگر محض، ۲۵ برس کے بعد ہی انہی ’مقتولین آزادی‘ نے ایک دوسرے کا، بلکہ خود آزادی کا قاتل ہونا قبول کر لیا۔ ’لال باغ‘ میں چرس اور افیون کا ہندو ٹھیکیدار ایک مسلمان کو قتل کرنے کا معاوضہ پچاس روپے دیتا ہے تو ’اندھے‘ میں، دونوں قوموں کے مقدس اور ’مذہبی‘ نعرے، آتش زنی قتل و غارت اور آبروریزی کے مناظر کو اور بھی گھناؤنا، بنا دیتے ہیں۔

’پشاور ایکسپریس‘، زیادہ موثر افسانہ ہے، اس میں کرشن کی خطابت، اپنا فنی جواز بھی پیش کرتی ہے۔ کرشن چندر کا افسانوی مجموعہ ’اجنتا سے آگے‘، نئے ہندوستانی سماج کے عزم و ارادے کا مظہر ہے، ’مہالکشمی کا پل‘ افسانہ نگار کے عمیق مشاہدے، تکنیک کی ندرت اور جزئیات نگاری کے ساتھ ساتھ فن خطابت کا بھی شاہکار ہے، اصل میں کرشن کے افسانوں سے شعریت اور خطابت کو جدا نہیں کیا جا سکتا کہ انہیں

انسانی اقدار سے جو دردمندانہ اور والہانہ عشق تھا، وہ ان کی تخلیقی نظر اور اظہار کا مرکز ہے اور جسے سماجی واقعیت نگاری، بے باکی اور طنز، کرشن کے افسانوی اسلوب کی پہچان بنا دیتے ہیں۔ بعض مثالیں دیکھئے: ''ماں جی نے خوشی اور شرم سے پتا جی کے سینے میں سر چھپا لیا اور رونے لگیں، پتا جی بھی رونے لگے، میں بھی رونے لگا کیونکہ ہم ہندوستانی رونے والی قوم ہیں اور ہم ہر جگہ ہر وقت رو سکتے ہیں۔'' (شانو،ص ۶۸) ''میرا جسم حاکم کا ہے، روح، معبد کے پجاری کی ہے۔'' (بڑا صاحب،'سپنوں کے قیدی'،ص ۱۶۴) ''اسی طرح دن پر دن گزرتے گئے، ملک آزاد ہوئے، ملک غلام ہوئے، حکومتیں آئیں، حکومتیں گئیں مگر یہ کچرے کا ٹب وہیں کا وہیں رہا'' [کچرا بابا، ۵۹،ص ۱۲۹] مگر یہ بھی کبھی کبھار ہوتا ہے کہ کرشن کی حس مزاح کی عوامی اساس اور طنز کے حربے کو استعمال کرنے میں عجلت، ان کے افسانوں کی بنیاد کو ایسا مضحک بنا دیتی ہے کہ وہ افسانے کی بجائے چٹکلا، دکھائی دینے لگتے ہیں، مثلاً 'چا بک'، 'مرزا کپی'، 'کنواری' اور 'خالی قبر'، مگر یہی کمزوری، کرشن کی ذات اور فن کی قوت بھی ہے، کہ اسے قنوطی اور سنکی ہونے سے بچاتی بھی ہے، وگرنہ، آزادی کے خواب دیکھنے والے، بعض تخلیق کاروں کے ہاں، آزادی کے بعد ایک طرح کی ہزیمت اور یاسیت، یہ دیکھ کر پیدا ہوئی کہ اس کے بظاہر آزاد وطن میں غربت، جہالت، نفرت اور تعصب کے دوزخ کو ایندھن فراہم کرنیوالوں کو ہی آزادی ملی۔ وارث علوی نے کرشن پر وہی اعتراض کیا ہے، جو عسکری اور ممتاز شیریں کو بھی تھا کہ ''ان کے یہاں آدمی کو سمجھنے کی اتنی کوشش نہیں، جتنی کہ آدمی کو سمجھے بغیر اسے اور نظام کو بدلنے کی ہے۔'' [۴۵،ص ۳۴۳] اب اگر تو آدمی کو سمجھنے کا واحد راستہ تحلیل نفسی کے طریق میں سے لجلجے اندھیرے اور لذت کی مدد سے من چاہے معانی اخذ کرنے کا ہے، تو کرشن، بلا شبہ آدمی کو نہیں جانتا تھا، اور اگر آدمی اپنی فطرت کے ساتھ ساتھ، اپنے گردو پیش (سماج، تاریخ، ثقافت) سے بنیادی رنگ اور وضع، اختیار کرنے والی عمرانی حقیقت کا نام ہے، تو وہ بہت سے وجودیوں کے مقابلے پر آدمی سے زیادہ باخبر اور واقف تھا، اسی طرح، وارث علوی نے یہ اعتراض بھی کیا ہے کہ 'کرشن چندر، سیاہ اور سفید کی تقسیم سے آگے نہیں بڑھتے، پیچیدہ مسائل کو اتنا 'سمپلی فائی' کرتے ہیں کہ عامیانہ اور بازاری سطح پر اتر آتے ہیں۔'' (ایضاً،ص ۳۲۷)، حالانکہ سادگی کو پیچیدگی میں تبدیل کرنا، معلوم پر نا معلوم کی ہیبت کو مسلط کیے چلے جانا، یقین پر، واہمے اور شک کی تہ چڑھا دینا، اس ریا کاری کی خدمت تو ہے، جو حق و باطل، خیر و شر، سیاہ و سفید اور جبر و اختیار کے امتیاز کو کم نہیں، گم کرنے پر مامور ہے، ہر وہ ادیب جو اپنی اجتماعی زندگی سے وعدہ کرتا ہے، آگ 'کھا' کر پھول دینے کا، اپنی تخلیقی قوت سے اپنے احساس و تجربہ حیات میں شریک قاری کو زندگی کی بصیرت اور حوصلہ بخشنے کا، تو وہ ہمیشہ، سیاہ اور سفید میں امتیاز کرنے کی اپنی صلاحیت کو برقرار رکھتا ہے، تاہم یہ درست ہے کہ ایک طبقے کی عورت کے بارے میں کرشن کے تصورات میں توازن اور اعتدال نہیں اگرچہ اس نے عام طور پر عورت کے استحصال اور اس پر مسلط جبر اور تعصب کے

خلاف لکھا، تاہم کہیں کہیں وہ لذتیت کا شکار بھی ہوا، یا اس مردانہ تعصب سے پوری طرح آزاد نہ ہو سکا کہ عورت میں بدی کے خلاف مزاحمت کی قوت کم تر ہے، اس لئے وارث علوی کے اس اعتراض میں خاصا وزن ہے کہ ''عورت کی آزادی کو انہوں نے اوپری طبقے کے تعلق سے دیکھا ہے۔ اور عیاش عورتوں کے حد درجہ گھناؤنے کردار بیان کر کے آزادیٔ نسواں کے پورے کاز کو بارود سے اُڑا دیا۔'' (ایضاً، ص ۳۲۶) کرشن نے بمبئی کی فلمی اور ثقافتی زندگی پر بہت سی کہانیاں لکھیں، جن میں عورت تتلی ہی نہیں، بھونرا بھی ہے، وہ کبھی چالاک تاجر کی طرح، اپنے مال کے کھرے دام وصول کرتی ہے، کبھی ہوس ناک ماحول کو بھڑکاتی ہوئی وہ اتنی دور نکل جاتی ہے کہ نفسانی رقص اسکے عقب میں اور تیز ہو جاتا ہے اور اس طرح کرشن جس طبقے کے استحصال کے خلاف مزاحمت کا احساس اور شعور پیدا کرنا چاہتا ہے، اس کے ہتھکنڈے 'رسیلے' نظر آنے لگتے ہیں۔ وارث علوی کو یہ اعتراض بھی ہے کہ ''مزدور اور سیٹھ کے رشتے کو وہ ساہوکار اور کسان کا رشتہ سمجھتے ہیں، جو نہیں ہے کہ مزدور اور سیٹھ کے بیچ مینجریل کلاس کی ایک پوری ہار یار کی قائم ہو گئی ہے۔'' (ایضاً، ص ۳۰۶) اس میں شک نہیں کہ کرشن کی بسیار روز و دنویسی یا قلم کی مزدوری نے ان کی بعض تحریروں میں سطحیت اور جذباتیت، نمایاں کر دی، مگر یہ درست نہیں کہ کرشن ''پیچیدہ صنعتی اور اقتصادی نظام اور ایک پسماندہ ملک کے نہایت اُلجھے ہوئے مسائل'' کا شعور نہیں رکھتا تھا، یا وہ اس کا تجزیہ کرنے سے قاصر تھا، اس کے سامنے اجتماعی حیات کا وہ منظر نامہ تھا جس کا ہر رنگ، روپ براہِ راست اس کے قلب و ذہن پر منعکس ہوتا تھا اور اس کے پاس تاریخی اور عمرانی شعور تھا، جس نے اسے لچک دار اور انسان دوست اشتراکیت کا نصب العین عطا کیا تھا۔

کرشن چندر نے سینکڑوں افسانے لکھے، ان میں رومانوی افسانے بھی ہیں اور بے رحم حقیقت نگاری کے مرقعے بھی، ان میں ایسے افسانے بھی ہیں، جن پر فارمولا افسانوں کی پھبتی کسی گئی، شاہکار افسانے بھی ہیں، لذتیت کے حامل افسانے بھی اور زندگی کی بصیرت سے مالا مال افسانے بھی ہیں، ان میں کمزور کردار نگاری کے پیدا کردہ عیب رکھنے والے افسانے بھی ہیں اور 'تائی ایسری'، 'کالو بھنگی'، 'بابا کچرا' اور 'پریتو' ایسے لازوال کرداروں کی انمٹ یاد دلانے والے افسانے بھی۔ کرشن چندر کی کردار نگاری پر اکثر یہ عمومی اعتراض بھی کیا گیا کہ اس نے کرداروں کے بطن میں نہیں جھانکا، شاید اس لئے کہ اس کے افسانے گنجلک اور پیچیدہ نہیں اور نہ ہی اس کے کرداروں میں غیر ارضی اور 'خلائی' اوصاف ہیں، اس کے کئی افسانے ایسے ہیں، جن میں 'قیامت' کبھی باہر سے اندر اور کبھی اندر سے باہر گزرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے، یہ اور بات کہ وہ زندگی کو گملے میں سجانے اور افسانے کو اندھے کنویں میں لٹکانے کا قائل نہیں، اگر کوئی کہے کہ اس کرشن کے ایسے دس افسانوں کا نام لیا جائے، جو اردو افسانے کی تاریخ و روایت میں حیاتِ ابدی رکھتے ہیں، تو میں کم از کم ان بیس افسانوں کا نام لوں گا: ۱۔ تائی ایسری، ۲۔ پانی کا درخت، ۳۔ کالو بھنگی، ۴۔ کچرا بابا، ۵۔ قومی شاعر

۶۔زندگی کے موڑ پر، ۷۔مہالکشمی پل کا پل، ۸۔ان داتا، ۹۔میں اور روبو، ۱۰۔سپنوں کے قیدی، ۱۱۔گلدان، ۱۲۔ پھانسی کے سائے میں، ۱۳۔ تجوری، ۱۴۔ چاول چور، ۱۵۔ تھالی کا بینگن، ۱۶۔ دوفرلانگ لمبی سڑک ۱۷۔ پریتو، ۱۸۔ پشاورا یکسپریس، ۱۹۔ بارود اور چیری کے پھول، ۲۰۔ چندرو کی دنیا

ان افسانوں میں 'پریتو' ایسی عورت بھی ہے، جو اچھی بیوی اور ماں ہونے کے ساتھ ساتھ، جنگل میں قتل ہو جانے والے شخص کی محبوبہ بھی ہے اور یہی اس کا مترنم راز اور دل کا سپنا ہے۔ ''وہ لوگ، عورت کو نہیں جانتے، جو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ ایک ڈولی میں سوار کرا کے، ایک پلنگ پر لیٹا کر، چار بچے پیدا کر کے، اس کے دل کا سپنا اس سے چھین سکتے ہیں، وہ لوگ، عورت کو نہیں جانتے، عورت کبھی نہیں بھولتی۔'' (پریتو) ان میں پانی کے عوض، محبت بیچنے پر مجبور بانو بھی ہے۔ جس کی کرب بھری خوشی دیکھ کر، مرد خریدار، یوں خیال کرتا ہے، ''محبت، سچائی، خلوص اور جذبے کی گہرائی کے ساتھ ساتھ تھوڑا سا پانی بھی مانگتی ہے۔'' (پانی کا درخت) ان میں شیلا بھی ہے، جو مشینی آدمی کے اندر بھی محبت کی جوت جگا دیتی ہے (میں اور روبو)، پارو بھی ہے، جو گونگے کی زبان سمجھنے لگتی ہے، تو وہ بے زبان، اسے آنسوؤں کا خراج پیش کرتا ہے (چندرو کی ماں)، بیمار شوہر کی تھکی ہاری بیوی دلاری بھی ہے، جو اپنے باس کی خوش اخلاقی کے سائے میں بیٹھ جاتی ہے (کچرا بابا)، سنیوں، کوریا کی بیٹی منگ بھی ہے، جو امریکی سپاہیوں کے سامنے ننگی بیٹھ کر بھی اپنے وطن کی آزادی کی جنگ میں شریک رہتی ہے (بارود اور چیری کے پھول)، مگر ان میں تائی ایسری ایک ہی ہے، جو زمین پر قدرت کے انعام کی مترادف ہے، یہ کردار، ایک آئیڈیلسٹ فنکار کے خواب کی تعبیر ہے، معصومیت، محبت، شفقت، ایثار اور ممتا کے کامل نقش — تائی ایسری — کے بارے کوئی نہیں کہہ سکتا، کہ یہ محض ایک خواب کی ایک پرچھائیں یا مثالی کردار ہے، جو لوگ بھی جینے کی تمنا رکھتے ہیں انہیں یہ دلاسہ بھی تو درکار ہے کہ اللہ کی یہ زمین، ابھی تائی ایسری جیسے انسانوں کے وجود سے محروم نہیں ہوئی۔ کرشن چندر کے افسانوں میں بلاشبہ محرومیوں، آزردگیوں، منافقتوں، اقدار کی تجارتوں اور طبقاتی ناہمواریوں کا بلند آہنگ چرچا کیا گیا ہے۔ مگر یہ زندگی میں ہمت ہارنے کا بہانہ نہیں، جینے کی امنگ پیدا کرنے اور زندگی کی مہابھارت کو اور قریب سے دیکھنے کی فنی ترغیب کا درجہ رکھتے ہیں۔

○○○

عصمت چغتائی، منٹو کی قلمی ہم زاد

اگر چہ، رشید جہاں، اردو افسانے میں نہ صرف، عصمت چغتائی، کی پیش رو ہیں، بلکہ خود ان کے لئے ایک آئیڈیل کا درجہ بھی رکھتی ہیں۔ [۶۰،ص۱۶] تاہم، اُردو افسانوی ادبیات میں، عصمت، کا نام آتے ہی رشید جہاں کے برخلاف، ایسی خاتون کا تصور، ذہن میں، آتا ہے، جو اپنی، چٹاخ پٹاخ زبان اور گستاخ نظروں سے زندگی کے 'مقدس' اندھیرے گوشوں کو کپکپاتی لذت کے ساتھ روشنی میں لا رہی ہیں، پھر چشم زدن میں وہی عصمت، استحصالیوں کے لئے ایک 'ڈائن' بن جاتی ہیں، جو اپنے تیز نوکیلے ناخنوں اور دانتوں سے انہیں ڈراتی ہے، مگر اسی لمحے، مظلوموں اور مفلسوں کو وہ ایسی ماں دکھائی دیتی ہے جو انہیں لوریاں نہیں سناتی، بلکہ دھمو کے لگاتی ہے اور کوسنے دیتی ہے کہ نامردو، بدبختو، غلامی، جہالت، غربت اور ظلم کے اندھیرے کا منہ کیوں نہیں نوچتے؟

عصمت کو 'لحاف' کی وجہ سے سنسنی خیز شہرت ملی، حالانکہ 'لحاف' میں ان نواب صاحب کا قصہ ہے جو لڑکوں میں دلچسپی رکھنے کے سبب اپنی بیوی کو اتنا پیاسا رکھتے ہیں کہ وہ اپنی ملازمہ کے ساتھ، لحاف میں چھپ کر آسودہ ہونا سیکھ جاتی ہیں، اس افسانے پر عصمت نے معصومیت کی ایک چادر بھی ڈالنے کی کوشش کی یعنی لحاف کے اندر کے اندھیرے اور اجالے کو ایک معصوم بچی کی نظروں سے دکھایا، مگر اس افسانے سے لذتیت کشید کرنے والوں نے اسے فحش قرار دیا، اور عصمت کو محض سنگ باری کے لئے، منٹو کا ہم زاد ہی بنا ڈالا۔ اب یہ بات اور ہے کہ منٹو کی طرح، عصمت کے مزاج کا بنیادی رنگ بھی ضد کا تھا، چنانچہ اس نے چڑ کر اور بھی 'چبھن' پیدا کرنے والا انداز اختیار کیا، ۱۹۴۰ء میں، جس افسانہ نگار نے معصوم آرزوؤں کے ساتھ، اپنے مجموعے کا نام 'کلیاں' رکھا تھا، دو برس بعد ہی اپنے نئے گلدستے کا نام 'چوٹیں' رکھ دیا۔

جس کسی نے عصمت پر فحاشی پھیلانے کا الزام لگایا، اس نے جواب میں منٹو کی طرح، کہا:
''زندگی ہی اگر فحش ہے، تو میں کیا کروں؟'' (اردو افسانوی ادب کی باغی خاتون عصمت چغتائی سے ملاقات، 'لیڈی کلر' ص۱۲)
'لحاف' کی منفی شہرت نے، انہیں چڑایا بھی ہے، چنانچہ ایک انٹرویو میں وہ غصے سے کہہ اٹھتی ہیں: ''میں صرف 'لحاف' ہی نہیں 'کلو ڈپٹی' بھی ہوں، 'چوتھی کا جوڑا' بھی ہوں، 'ہندوستان چھوڑ دو' بھی ہوں۔'' (ایضاً ص۱۳)
منٹو اور عصمت کی مماثلت پر، خود ان دونوں نے بھی لکھا، اور ناقدین نے بھی، حقیقت میں ''عصمت اور منٹو اُردو ادب کے دو ققنس ہیں، ایک جڑواں ققنس، جس نے دیوتاؤں کی راکھ سے جنگل میں ایک ایسی آگ

لگائی، جس میں جل کر دونوں کندن ہو گئے۔''[۶۱] دونوں نے منافقت کے خلاف، جارحانہ طور پر جنگ کی اور صوفی کی طرح اسے فرد اور سماج کے باطن میں گھلنے والا سب سے قاتل زہر، قرار ہی نہیں دیا، منوایا بھی۔

عصمت چغتائی نے ان تمام قوتوں کے خلاف، ماں بن کر، بے پناہ مزاحمت کی، جو عورت کو جہالت اور اوہام کی اندھیرے میں مقید رکھ کر، کبھی باندی یا لونڈی بناتے، داشتہ اور طوائف کا درجہ دیتے ہیں، بیوی تو خیر طوائف یا باندی کے درجے سے بھی کم پر فائز رہی ہے کہ وہ سالانہ القفات کی بارآوری کا نسبی وسیلہ ہی تھی (ہے) اپنے ہی محسوسات سے خوف زدہ عورت، ماں بن کر کوکھ جلی بہن ہو کر، غیرت کے لئے اندیشہ یا آزمائش، بیوی بن کر، پاؤں کی جوتی اور بیٹی ہو کر، والدین کی ہڈیوں کے گودے سے بنائے گئے جہیز کے باوصف، رشتے کے انتظار میں اُونگھتی ہوئی، جو منظر نامہ بنائے جا رہی ہے، اس پر ہر حساس اور باشعور فنکار کی طرح، عصمت، احتجاج کرتی ہے اور منٹو کی طرح کہتی ہے: ''مجھے روتی بسورتی، حرام کے بچے جنتی، ماتم کرتی نسوانیت سے ہمیشہ سے نفرت تھی، خواہ مخواہ کی وفا اور وہ جملہ خوبیاں، جو مشرقی عورت کا زیور سمجھی جاتی ہیں، مجھے لعنت معلوم ہوتی ہیں، جذباتیت سے مجھے سخت کوفت ہوتی ہے۔''[۶۰]

اب یہ اور بات ہے کہ 'چوتھی کا جوڑا' کا سارا حسن اور سارا تاثر، اختتامی سطور کی رقت میں سمٹ آیا ہے، واجدہ تبسم کا تو خیر ایک پورا مجموعہ 'اترن' ہے ہی، نوابی اور جاگیرداری معاشرت میں عورت کے اس رُوپ کے بارے میں جو کنیز یا باندی کا ہے، مگر سجاد ظہیر کی 'دلاری' (انگارے) کے بعد یہ عصمت ہی ہے جو عورت کے بارے میں ایسا انسان دشمن رویہ اختیار کرنے پر موثر احتجاج کرتی ہے ''لگان نہ دینے کی وجہ سے، نائب کے جوتوں کی تڑاتڑ سے جمن کا جوار باجرے سے بنا ہوا اودا، اودا خون، ناک کی راستے نکل رہا تھا اور کوئی راستہ نہ پا کر اس نے تیرہ برس کی چھمی کو اُس کی ماں کا لہنگا، پہنا کر، سولہ برس کی عورت بنانے میں کامیابی حاصل کر لی تھی، اور پھر نائب کے جوتے تڑاتڑ نا بند ہو گئے تھے۔'' (اپنا خون، 'امر بیل'، ص ۱۹) ''تم ہماری باندی ہو تمہاری ماں تو باندی نہیں تھی، نہ تمہارا باپ باندی زادہ تھا، تم تو سیدانی ہو، حلیمہ، تمہارے ابا کسان تھے۔'' (بدن کی خوشبو، 'یہاں سے وہاں تک'، ص ۱۸۷) عصمت کے ابتدائی افسانوں میں غریبوں، مظلوموں اور محروموں کے نمائندے نوکر پیشہ ہیں، جو اپنے آقا کے پاس گروی ہیں: ''باقی کو وسیع دنیا سے سابقہ پڑا، تو پتہ چلا اونچ نیچ، ذات پات صرف ڈھونگ ہے، اصل چیز امیری اور غریبی ہے — امیر، خواہ کتنا ہی اللہ والا ہو، قوم پرست ہو، غریب کے ساتھ نوکر جیسا سلوک کرتا ہے۔'' (غبار کارواں، 'یہاں سے وہاں تک'، ص ۲۷) 'ننھی کی نانی'، 'دو ہاتھ' اور 'زہر کا پیالہ' کی عصمت، جھلائی ہوئی یا زبان دانی کے جھنڈے اڑاتی، عصمت سے بالکل مختلف ہے، وہ اپنے کرداروں کے گردوپیش کے ساتھ ساتھ ان کی اپنے باطن میں بھی جھانکتی ہے، سو، غربت اور باطنی تشنگی، ان تین افسانوں میں ایک اور طرح کی فضا بناتی ہے۔ 'ننھی کی نانی' ریاکار معاشرے کی سودور

سود میں جکڑنے والی 'عنایتوں' کی مقروض ہی مرتی ہے، البتہ اس کے اکڑے ہوئے لاشے پر عصمت، یہ کتبہ سجاتی ہے: ''اس دن سیڑھیوں پر اکڑوں بیٹھی ہوئی نانی، دنیا کو ایک مستقل گالی دے کر چل بسیں زندگی میں کوئی کل سیدھی نہ تھی، کروٹ کروٹ کانٹے تھے مرنے کے بعد کفن میں بھی نانی اکڑوں لٹائی گئی ہزار کھینچ تان پر بھی اکڑا ہوا جسم سیدھا نہ ہوا۔'' [۶۰،ص۱۰۹]

'دو ہاتھ' نسبی حساب کتاب رکھنے والی دنیا میں تو ایسے کردار کے ہیں، جسے 'حلالی' خیال نہیں کیا جا سکتا، مگر مجبوروں کے لئے، یہ دو ہاتھ، رازق ہیں، افسانے کی اختتامی سطور میں افسانہ نگار کے انسان دوست دل کی دھڑکن، صاف سنائی دیتی ہے: ''یہ ہاتھ، حرامی ہیں منہ حلالی، یہ تو بس جیتے جاگتے ہاتھ ہیں، جو دنیا کے چہرے سے غلاظت دھو رہے ہیں، اس کے بڑھاپے کا بوجھ اٹھا رہے ہیں، یہ ننھے منے مٹی میں لتھڑے ہوئے سیاہ ہاتھ، دھرتی کی مانگ میں سیندور، سجا رہے ہیں۔'' (دو ہاتھ، 'دو ہاتھ'، ص۱۳۶)

پریم چند کے شاہکار افسانے، 'دودھ کی قیمت' کی معنوی توسیع، عصمت کے ایک لازوال افسانے، 'زہر کا پیالہ' میں ملتی ہے، جس کی ٹیکو، پیٹ کی خاطر، اپنے بیٹے کو اپنے دودھ سے محروم رکھ کر 'بڑوں' کی اولاد کے لئے، فطرت کا یہ عطیہ بھی ان کی 'ذخیرہ اندوز حفاظت' میں رکھوا دیتی ہے، مگر اس افسانے کا یہی موضوع نہیں، اس میں ایک عورت کی پیاس کا ذکر بھی ہے، جسے شوہر سے الگ کر کے، ایک حویلی میں ڈال دیا جاتا ہے تا کہ وہ کہیں حاملہ ہو کر شرفاء کے خصوصی بچوں کے لئے 'اچھی گائے' نہ رہے، مگر اس حویلی میں، داروغہ جی ایسے، بجار بھی تو ہیں۔ 'لحاف' کی طرح، اس افسانے کی دنیا کی اولیں ناظر، ایک معصوم بچی کو بنایا گیا ہے— شرفاء کی مصلحتوں میں کرلاتی، محبوس مامتا اور کچھ جانتی، کچھ پوچھتی، معصوم نظریں، ''ٹیکو نے، نتوا (اپنے نیم مردہ بچے) کو بہت رجھانے کی کوشش کی، اسے دودھ بھی دینا چاہا، مگر عورت کی چھاتیاں، اس کے لئے، اجنبی تھیں، وہ اپنا پیالہ بجاتا رہا اور پھر اس پر منہ رکھ کر سو گیا اور ایسا سویا کہ پھر جاگنے کی ضرورت نہ محسوس کی۔'' (ص۳۴)— ''وہ زہر میں بجھا ہوا پیالہ کہاں ہے جس کے کناروں پر نتوا کے اودے اودے مردہ ہونٹ جنم جنم کی پیاس لئے اب بھی سسک رہے ہوں گے۔'' (ص۳۶)

عصمت کے سیاسی ذہن کی پہچان کے لئے ہندوستان کے نیشنلسٹ مسلمان کے اوصاف کو ہی مد نظر رکھنا چاہئے وہ خود کہتی ہیں: ''میں مسلمان ہوں بت پرستی شرک ہے، مگر دیو مالا میرے وطن کا ورثہ ہے، اس میں صدیوں کا کلچر اور فلسفہ سمویا ہوا ہے، ایمان علیحدہ ہے، وطن کی تہذیب علیحدہ ہے، اس میں میرا برابر کا حصہ ہے، جیسے اس کی مٹی، دھوپ اور پانی میں میرا حصہ ہے، میں ہولی پر رنگ کھیلوں، دیوالی پر دیئے جلاؤں تو کیا میرا ایمان متزلزل ہو جائے گا؟ میرا یقین اور شعور کیا اتنا بودا، اتنا ادھورا ہے کہ ریزہ ریزہ ہو جائے گا؟'' (غبار کارواں، یہاں سے وہاں تک، ص۹۲) چنانچہ تقسیم ہند اور اس موقع کے فسادات کے بارے میں انہوں

نے جو رویہ اپنے افسانوں میں اپنایا، وہ ترقی پسند افسانہ نگاروں کے عمومی رویے سے مماثل ہے، یعنی ہندو مسلم مناقشہ، برطانوی سامراج کا کرشمہ ہے۔ 'جڑیں' کو ان کے اس موقف کا نمایندہ افسانہ کہا جا سکتا ہے، جس میں وہ برملا کہتی ہیں: ''انگریز، چلے گئے اور چلتے چلتے ایسا گہرا گھاؤ مار گئے، جو برسوں رہے گا ہندوستان پر عمل جراحی کچھ ایسے لنجے ہاتھوں اور لٹھل نشتروں سے ہوا ہے کہ ہزاروں شریانیں، کٹ گئی ہیں، خون کی ندیاں بہہ رہی ہیں، کسی میں اتنی سکت نہیں، کہ ٹانکہ لگا سکے۔'' [۶۲،ص۱۳۲] مگر عصمت، قوم پرست ہونے کے باوجود، بھارت میں اردو اور مسلمان سے روا رکھے جانے والے بعض فرقہ پرستوں کے طرزِ عمل پر اپنے بے باک اظہار میں کہتی ہیں: ''تاریخ گواہ ہے کہ کمیشن بیٹھتے ہیں، اٹھتے نہیں اور ہمیشہ اقلیتوں کے سوال حل کرنے کے لئے ہی بیٹھتے ہیں۔'' (میں چپ رہا، یہاں سے وہاں تک،ص۱۵۰) ''چھورے کو انہوں نے چپکے سے کلمہ پڑھا لیا تھا— اگر کسی کو پتا چل جائے تو وہ تبلیغ اسلام کے الزام میں دھر لیے جائیں۔'' (یہاں، یہ ذہن میں رہے کہ ایک سادہ لوح ہم جنس پرست نے اپنے 'محبوب' کو اپنے کلمے میں شریک کیا تھا) (بے کنڈے کی پیالی، آدھی عورت، آدھا خواب، ص ۱۰۵) ایسے، اپنے ایک افسانے 'تیسری آنکھ' میں عصمت نے 'دہشت پسندوں کے خلاف سرکاری مہم' کی بے رحمی اور عناد کے خلاف سخت احتجاج کیا ہے۔ عصمت نے آزادی کے نام پر قائم ہونے والے نامنصفانہ سماجی ڈھانچے کے خلاف مسلسل آواز اُٹھائی ہے، انہوں نے سرمایہ دارانہ نظام کے مقابل اپنا قلمی جہاد، زندگی کی آخری سانس تک جاری رکھا، ان کے بعض افسانوں کے اقتباسات دیکھئے، جسم بیچنے والی ایک عورت کا مکالمہ: ''وہ مال جو لاکروں میں بھرا ہے، ان کے مالکوں سے پوچھو، کیسے کمایا ہے اری پگلی، میں تو ان سب سے پاک باز ہوں میں نے تو اپنے جسم کا دھندا کیا ہے، اناج کا بلیک کر کے کسی کو بھوکا نہیں مارا، نہ غبن کیے، نہ رشوت لی، کھرے مال کا سودا کیا ہے، میری کمائی سے زیادہ حلال کی کون سی کمائی ہوگئی؟'' (پتھر دل، لیڈی کلر، ص۱۰۰) ''میں مروں گی، تو تین دن تک آکاش وانی سے ماتمی نغمے نشر ہوں گے، میرے جنازے کے ساتھ بڑی بڑی توپیں شامل ہوں گی، ٹیلی ویژن پر تو یقیناً میرے جنازے کا جلوس دکھایا جائے گا— سیٹھ سی بنی رہی تو شاید عقبیٰ کا بھی انتظام ہو جائے، اس نے وعدہ کیا ہے کہ زمزم میں ڈبویا کفن جس پر ساتوں کلمے لکھے ہیں، میرے لئے منگوا دے گا۔'' (ایضاً، ص۱۰۷) ''بچن صاحب، گڈس کلرک تھے، اب چند سال سے ریٹائرڈ ہو کر کچھ قوم کی خدمت کی طرف راغب ہو رہے تھے، سیلف میڈ آدمی تھے، اتنی معمولی نوکری میں بھی انہوں نے نہایت جانفشانی سے معقول جائیداد بنالی تھی اور جلدی لاؤش روڈ پر نئی کوٹھی کی تعمیر کے بعد اپر کلاس میں منتقل ہونے والے تھے۔'' (تیسرا دورہ، لیڈی کلر، ص۱۳۶)

رفتہ رفتہ ایک باشعور تخلیق کار کی طرح، عصمت، مقامی و ملکی صورتِ حال کو عالمی تناظر میں دکھانے کوشش کرتی ہیں، انہیں یہ احساس تو تھا، مگر اب وہ زیادہ مربوط اور منظم انداز میں سمجھتی اور سمجھاتی

ہیں: ''ہم نے سفید فام اقوام سے آزادی حاصل کی، مگر ہم آج بھی معاشی طور پر مغربی اقوام کے غلام ہیں، مغربی اقوام خوش حال اور دولت مند بن کر ترقی پذیر ملکوں کو غریب سے غریب تر دیکھنا چاہتی ہیں، اب اہمیت اس امر کی ہے، کہ ہم خود اعتمادی پیدا کریں اور یہ خود اعتمادی، ترقی پسند ادب ہی پیدا کر سکتا ہے۔'' (عصمت چغتائی سے چند سوال، یہاں سے وہاں تک ،ص۱۲) 'سانپ کے تلوے' میں وہ کھلم کھلا سرمایہ دارانہ نظام کے شکنجے میں جکڑی 'آزاد زمین' کا نقشہ دکھانے، ترقی پذیر ملکوں میں حق اظہار سے محروم لوگوں کی رُوداد بیان کرنے کے ساتھ ساتھ 'آزاد دنیا کے محافظ' امریکہ کی سامراجی پالیسیوں اور حکمت عملیوں پر بھی برستی ہیں: ''اپنوں کی سرکار ہوئی، مگر حالت بد سے بدتر ہوتی گئی، آزادی تو ملی مگر بیکاری، بھوک اور مفلسی سے آزادی نہ ملی — جو کہنا چاہتا ہے، اس پر پہرہ لگا ہوا ہے، حسن و عشق کی افسانے سڑ چکے، انقلاب آچکا، دل کی بھڑاس کس طرح نکلے؟ کچھ کہتے ہیں تو ملک کے غدار اور دشمن سمجھے جاتے ہیں، دم گھٹ رہا ہے، زہر گھلتا جاتا ہے، روح پھڑ پھڑا رہی ہے، لیکن زبانوں پر تالے ہیں۔'' (سانپ کے تلوے، ہم لوگ، ص۶۲) ''جب کوئی ملک سیدھی طرح، امریکن وے آف لائف اختیار نہیں کرتا، تو پھر وہاں ڈیماکریسی، کی حفاظت کے لیے، امریکی فوجیں اترنے لگتی ہیں۔'' (ایضاً ص۶۳)

اسی طرح، عصمت چغتائی نے 'سفید چادر' میں بھی گورے کی نسلی عصبیت کا ذکر کیا ہے، وہ عصبیت، جسے اکیسویں صدی کی آمد کی دھمک بھی کم نہیں کر سکی، امیر اور غریب کے مابین، ترقی یافتہ اور پس ماندہ کے درمیان، شمال اور جنوب کے بیچ فاصلہ نہیں، خلیج ہے، کہ بڑھتی جاتی ہے، عصمت، اپنے مخصوص طنز یہ اسلوب میں لکھتی ہیں: ''سفیدوں نے کتنا اچھا، ان کالوں کی کلیان کے لیے کیا انہیں دین دینا کا راستہ دکھایا، عاقبت سنواری اور ان کے دماغ خراب ہو گئے، جس تھالی میں کھایا، اس میں چھید کئے اور اب تو اس تھالی کی حالت چھلنی سے بدتر ہو گئی ہے، ایک ایک کر کے سب ہیرے ٹپک گئے — ٹی وی پر ڈیوڈ فراسٹ، اعلان کر رہے ہیں، ملک کی اقتصادی حالت برقرار رکھنے کیلئے ایشیا کی سستی محنت ضروری ہے۔'' (سفید چادر، لیڈی کلر، ص۱۹۲) لیکن، اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ گوروں سے، افسانہ نگار کی 'نفرت' انسانی عالمگیر اقدار کی نفی نہیں، اور نہ ہی یہ خود نسلی عصبیت کا درجہ رکھتی ہے، کیونکہ وہ ایک انسان دوست فنکار کی طرح، مغرب کے 'ٹوٹے ہوئے تاروں' کو ماماتا بھرے اپنے کلیجے سے لگا لیتی ہیں، جس کی بہترین مثالیں 'ہندوستان چھوڑ دو' اور 'خرید لو' میں پہلے افسانے میں جیکسن، سامراجی قوت کے نمائندے کے طور پر متعارف ہوتا ہے، خوف اور دہشت کا پالنہار، بے رحمی، بربریت اور ہوس پسندی کا مجسمہ اور اس لئے ہماری نفرت کا مستوجب، مگر پھر بڑی فنی چابک دستی سے، عصمت اس نفرت کے ہدف کو وسیع کرتی ہیں: ''انگریزی زبان میں، یس نو ڈیم فل، سوائین، کے سوا اور رہے ہی کیا؟ حاکموں کا ان چند لفظوں میں ہی کام نکل جاتا ہے۔'' (ہندوستان چھوڑ دو، دو ہاتھ،

ص ۶۸) مگر اس کلچر کا نمائندہ، یہی جیکسن ،نفرت اور انتقام کے جذبات کو ہمدردی وسیع تر انسانی ہمدردی کے محسوسات میں بدل دیتا ہے ہندوستانی داشتہ سکھوبائی کی گود میں آخری سانسیں لیتا جیکسن ، پھر سامراجی طاقت کا نمائندہ،خصوصی نہیں رہتا، بلکہ ہمدردی کا طلب گار اور مستحق ایک انسان خالص انسان بن جاتا ہے، جو دم مرگ یہ امر اعلان کرتا ہے: ''میرا کوئی ملک نہیں،کوئی نسل نہیں،کوئی رنگ نہیں ۔'' (دو ہاتھ،ص ۳۷) 'خریدلو' ایک اعتبار سے اسی افسانے کی فکری اور جذباتی توسیع ہے اس میں دنیا بھر کے انسانوں کے لئے' آئیڈیل معاشرے' کا امیج رکھنے والے سماج کے تضادات دکھائے گئے ہیں — صنعتی ترقی ،فری مارکیٹ، آسودگی کے تمام وسائل کی کریڈٹ کارڈ پر دستیابی کا وعدہ کرنے والا — اور فرد کو تنہا، کمزور اور اکیلا کر کے، خلانورد بنانے والا سماج، جس کے تضاد پر صرف اس کی اشتہاری صنعت ہی پردہ ڈال سکتی ہے۔''اچھی نوکری چاہیئے، تو جسم کو نکیلا اور ننگا دکھانے والی براخریدو — اس ٹب میں دونوں ساتھ نہاؤ، عاشق کبھی دغا نہ دے گا — اس کمبل میں خواب زیادہ سہانے ہوں گے۔'' ('خریدلو'، ہم لوگ، ص ۲۰۹)

اس اشتہاری مہم کے نتیجے میں روپ بدلتی اشیاء کا جان ہار تعاقب شروع ہوا، باقی زندگی گروی رکھ کے، تا آنکہ وہ نسل، مغرب میں طلوع ہوئی، جو ہیروین اور ایل ،ایس ، ڈی کی دی ہوئی غنودگی کے باوصف، دوہرے معیارات کا بھانڈا، اس طرح پھوڑ رہی ہے کہ لایعنیت ہی کو زندگی کی بنیادی معنویت کا نام دیتے ہوئے ، یوں چلاّ بھی رہی ہے: ''سب اشتہار یئے جھوٹے ہیں، ورغلاتے ہیں، چاہے جوتے بیچیں، چاہے سیاسی گورکھ دھندے، خواب آور پلنگ ہوں یا حکومت کی کرسیاں، سارا مال گھن کھایا ہوا ہے، تم سب چور ہو چکے ہو ہم تمہاری کوئی بات نہیں مانیں گے۔ تمہاری بنائی ہوئی درسگاہوں میں ننگے ناچیں گے، کام کو کہو گے تو بھیک مانگیں گے، نشے میں ڈوب کر تمہاری دنیا کو بھلائیں گے، تمہاری شاہراہ پر ہنی مون منائیں گے۔'' (ایضاً، ص ۲۱۵) ن ۔م راشد اور عصمت چغتائی میں ذہنی اور جغرافیائی بعد تھا مگر موت کے بعد، اپنے بے جان، لاشے کے لئے ، ان دونوں بڑوں نے ایک سی ہدایت کی، شاید دونوں کو خوف تھا، عذاب قبر کا ایسا ڈراوا، جو، انہی کا تراشا ہے جن کے خلاف انہوں نے لکھا۔

OOO

حجاب امتیاز اور چاندنی کی غنائیت

عمر کے آخری برسوں میں غالباً وہ اونچا سنتی تھیں، تاہم اپنے سالِ پیدائش سے متعلق سوال کو تو وہ بالکل نہیں سن سکتی تھیں، یہ اور بات ہے کہ ان کی وفات سے اگلے روز ڈان کراچی نے جو تعزیتی خبر چھاپی اس میں یہ لکھ دیا کہ ان کی تاریخ پیدائش کا ماجرا کچھ واضح نہیں، البتہ ان کے پاسپورٹ کے مطابق یہ ۸/نومبر ۱۹۱۸ء ہے، تاہم اُن کے بیشتر احباب کا قیاس رہا ہے کہ وہ ۱۹۰۳ء میں پیدا ہوئیں، گویا ۹۰ برس سے زیادہ عمر میں وفات پائی۔

حجاب امتیاز کی زندگی اور اردو ادب میں کئی امتیازات اور حجابات ہیں، وہ برصغیر ہندو پاک کی غالباً پہلی مسلمان خاتون ہیں جنہیں ۱۱/جون ۱۹۳۶ء کو جہاز چلانے کا لائسنس مل گیا (لائسنس نمبر ۵۶۸) تیرہ چودہ برس کی عمر میں ان کی بعض رومانوی تحریروں نے ان کی کشش اور مقبولیت کو ہمہ گیر بنا دیا، کہا جاتا ہے کہ امتیاز علی تاج نے اپنے بے مثال ڈرامے 'انارکلی' کا تاج محل انہی کی الفت میں تخلیق کیا، عظیم بیگ چغتائی نے اپنی ایک کتاب حجاب کے نام اس طرح معنون کی کہ انہیں بہن جی کا لقب دیا یہ اور بات کہ ان کی عظیم تر حقیقی بہن عصمت چغتائی نے اپنے شاہکار خاکے 'دوزخی' میں بھائی کا یہ راز بھی فاش کیا کہ وہ حجاب کو دل و جان سے چاہتے تھے، حجاب اردو رومانی افسانے کے بانیوں اور صفِ اول کے ایسے افسانہ نگاروں میں (یلدرم، مرزا ادیب، مسز عبدالقادر، قاضی عبدالغفار، اے حمید) شامل ہیں اور خاص طور پر انہوں نے خاتون افسانہ نگاروں کو لکھنے کا اعتماد بخشا۔ انہوں نے ناول افسانے، ڈرامے، رپورتاژ اور ڈائری کے ادبی میدان میں تو خیر شہرت پائی ہی مگر ایک متمول طبقے سے ان کے تعلق اور اشرافیہ کی عادات واطوار کے باعث بہت سے لکھنے والوں کے دلوں میں ان کے لیے احترام رشک اور ملال انگیز بغض کے جذبات رہے، جیسے انہوں نے 'من وسلویٰ' کے نام ادبی انجمن بنا رکھی تھی جس کی شہرت چاندنی رات میں ایک ایسی محفل برپا کرنے کی تھی جس کے شرکاء منتخب اور محدود ہوتے تھے اور جس میں طعام اور کلام دونوں پیش ہوتے یا اپنے اپنے گھر اور بیاض سے لائے جاتے، حجاب نے اس دور میں لکھنا شروع کیا جب ماورائیت اور رومانویت سے لبریز انشائے لطیف ایک وسیع حلقے میں مقبول تھی، مناظرِ فطرت کے رنگوں میں لطیف انسانی محسوسات کی تجسیم آسیب زدہ اور ملول تنہائی یا ویرانی، غیر معمولی کی تلاش، وحشت ناک متخیلّہ کا سفر نامہ، آسودگی سے متعلق بالائی طبقے کی امنگیں اور خواب، محبت کی ماورائیت اور نفسیات انسانی سے گہرا شغف حجاب کی تحریروں

کے مطالعے سے ان کے موضوعات اور فضا سے متعلق فوری طور پر یہی اثرات ابھرتے ہیں۔

حجاب کے افسانوں کا عمومی زندگی سے کوئی تعلق نہیں اور معلوم اسباب کی بنیاد پر یہ تعلق ہو بھی نہیں سکتا تھا کیونکہ سرسراتے ریشمی پردوں سے گزر کر یوکلپٹس اور صنوبر کو چھو کر آنے والی ہوا کا وہ شیدائی نہیں ہو سکتا جو سیاسی غلامی، معاشی استحصال اور سماجی تذلیل کا شکار ہو، اسی طرح سیامی بلیوں سے وہی کھیل سکتا اور کھیلنے دے سکتا ہے، جس کے اپنے بچے بھوکے نہ ہوں ایسے ہی نوعمر لڑکیوں کی باوقار معمر افراد سے محبت بھی وہیں پروان چڑھ سکتی ہے جہاں روشنی، تازہ ہوا اور سکھ اتنا وافر ہو کہ وہ معمر افراد بوڑھے اور قبر رسیدہ نظر نہ آتے ہوں۔ تاہم اس طبقے کے کرداروں کی پیشکش کے لحاظ سے وہ اردو کی ایک نامور افسانہ نگار قرۃ العین حیدر کی پیش رو ہیں اگرچہ قرۃ العین حیدر کے نزدیک زندگی وہی کچھ نہیں جو حجاب کے یک رخے کردار سمجھتے ہیں۔ حجاب کے افسانوں میں ان کی اپنی ذات کی نمائندہ روحی ہے جس کی ایک حبشن ملازمہ ہے زوناش اور اسی طرح ڈاکٹر گار بھی ان کے افسانوں کا ایک عرصے تک ایک مستقل کردار رہا ہے۔

حجاب کے ہیبت ناک افسانے، مسز عبدالقادر (زینب خاتون) کے تتبع میں لکھے گئے ہیں ویسے بھی اس دور کے تراجم کا مقبول رنگ بھی یہی تھا جبکہ انکا نمائندہ افسانہ 'صنوبر کے سائے' بھی رومانی مثالیت کا مظہر ہے اس کا ہیرو ایک بوڑھا مانجھی ہے جس نے ایک وسوسے اور شک کی بنیاد پر اپنی محبوب بیوی کو ہلاک کر دیا تھا (اف بیچاری خوبصورت عورت) اور اب کفارے اور خمیازے کے طور پر صنوبر کے نیچے مدفون بیوی کے پاس بیٹھا رہتا ہے۔ (ہاؤ کیوٹ دیٹ اولڈ مین)

'میری ناتمام محبت' حجاب کا اولین افسانہ ہے اس میں کیپٹن فکری موجود ہے جو ایک نوعمر لڑکی کے اتالیق کے طور پر خواستگار کے لحاظ سے اور آخر آخر میں ایک ناکام مگر باوقار عاشق کی حیثیت سے وقتاً فوقتاً اسے چومتا رہتا ہے۔ یلدرم کی پیروی میں افسانے کی فضا میں رومانویت تو ہے مگر زبان کہیں کہیں ادق ہو گئی ہے: ''میں قبروں پر سے آہستہ آہستہ ایک ایک کتبے کو پڑھتی ہوئی یوں گزر رہی تھی جیسے کوئی مشی النوم کا مریض گزر رہا ہو۔'' (میری ناتمام محبت، ص ۹) اسی طرح ''مجھے کتابِ زندگی کا ایک دل ریش باب یاد آرہا تھا'' (ایضاً، ص ۱۰) مگر اسی افسانے میں وہ رومانوی مصنفہ بھی موجود ہے جو ماورائیت پر ہی انحصار نہیں کر رہی، بالائی متوسط طبقے کی تعلیم یافتہ لڑکیوں کے محسوسات کی ترجمانی بھی کر رہی ہے۔ ''زبیدہ دادی کا چہرہ اس وقت کسی خونی عرب سپاہی کے چہرے سے ملتا جلتا تھا۔ وہ غصے سے سُرخ ہو گئیں۔ کہنے لگیں 'لڑکی دیوانی ہو گئی ہے؟ ایسے معاملوں میں شریف مسلم لڑکیاں کبھی اپنے بزرگوں کی عدول حکمی نہیں کرتیں! ایسا کرنا گناہ ہے۔' 'آہ کمبخت مسلم لڑکیاں' میری زبان سے نکلا 'دادی جان! یوں فرمائیے کہ مسلم لڑکیاں رواج کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھنے کے لیے حرم سراؤں میں احتیاط و حفاظت سے پالی جاتی ہیں۔ اگر ہمارے یہی خیالات ہیں تو عربوں

میں دُختر کشی کا رواج بہت ہی مفید تھا۔'' (ایضاً، ص ۱۹) ''مگر مسلمانوں میں منگنی کے کیا معنی ہیں؟ منگنی کے یہ معنی ہیں کہ ایک لڑکی کو اس کے بزرگ اس کے خلافِ مرضی اپنی خواہشوں پر بھینٹ چڑھانا مقرر کر لیتے ہیں'۔ یہ سن کر مادام زبیدہ کی آواز اور بھی تیز ہوگئی۔ 'کیا تم وعدہ خلافی کرو گے؟ یاد رکھو! کیا شہباز کے والد سے اس کے زمانۂ حیات میں یہ وعدہ نہیں کیا گیا تھا کہ روحی — تمہاری لڑکی شہباز سے بیاہی جائے گی؟ اس کا جواب دو'۔ 'میں نے تو کبھی وعدہ نہیں کیا — ' والد نے سنجیدہ لہجے میں جواب دیا۔ 'مجھے اس کے متعلق کچھ علم نہیں ہے۔ جس وقت روحی شہباز سے منسوب ہونے لگی تھی میں عرب کے صحراؤں میں اپنے وطن کی خدمت میں اپنا خون بہا رہا تھا! یہ کارروائی میری عدم موجودگی میں کی گئی۔ روحی تو محض بچہ تھی۔ اس لیے وعدہ خلافی کا الزام نہ مجھ پر عائد ہوسکتا ہے نہ روحی پر'۔'' (ایضاً، ص ۵۷)

یلدرم کی طرح ہی ایک دلچسپ مرکب حجاب کی تخلیقی کائنات میں ملتا ہے، رومانویت حسِ مزاح کی تاب نہیں لاسکتی مگر ان دونوں رومانوی افسانہ نگاروں کے ہاں شگفتہ اور مزاحیہ تحریریں بھی ملتی ہیں۔ حجاب کے مجموعہ 'احتیاطِ عشق' میں یہی مرکب فضا موجود ہے: ''میں پُرسے کے لیے گئی تھی، خوش خوش گھر واپس آئی اور دیر تک طبیعت میں ایک گدگدی سی محسوس کرتی رہی۔'' (احتیاطِ عشق، ص ۳۵) ''زمین پر میں نے دیکھا کہ باغ کی شکستہ دیوار کے نیچے عشق پیچاں کی بیلوں سے ذرا پرے بیسیوں بانکے سجیلے جھینگر بربط لیے راک این رول ناچ رہے ہیں۔'' (ایضاً، ص ۱۷۲)

'گلیاں اور راستے' بحری جہاز پر گزرے ایک طوفانی اور ہیجانی لمحے کی سرد سی روداد ہے البتہ 'پے انگ گیسٹ' کو حجاب کے چند اچھے افسانوں میں شمولیت کا درجہ ملنا چاہیے۔ اس میں بھی تنہا ملول روح پے انگ گیسٹ بن کر ایک گھر میں داخل ہوتی ہے اس لیے کہ اس کے اپنے گھر کے دروازے بند کر دیئے گئے ہیں اور دوست بھی اس کی رفاقت اور میزبانی سے مہذب معذرت کر لیتے ہیں کیوں کہ ڈاکٹروں کے مطابق موت کا سایہ اس کے وجود میں حلول ہونے کو ہے اسے پے انگ گیسٹ کے طور پر رکھنے کی اجازت دینے والی خاتون بھی اس وقت اپنی رائے پر نظرِ ثانی کرنے پر آمادہ ہو جاتی ہے جب اس کی ایک حبشی ملازمہ (وہی حبشن) اسے اس موت کے بعد متوقع اعصابی اضمحلال سے ڈراتی ہے۔ ''طوفان برق و باراں ختم ہو چکا تھا اور رات کے کھلے ہوئے سیاہ آسمان پر بے شمار تارے جگمگا رہے تھے میں سوچنے لگی موسم کتنی جلدی بدل ہو جاتے ہیں۔'' (احتیاطِ عشق، ص ۱۱۷)

ooo

میرزا ادیب، رومان سے حقیقت کا سفر

میرزا ادیب کو 'صحرا نورد کے خطوط' اور 'صحرا نورد کے رومان' کے حوالے سے ہی جانا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جونہی انسانی شعور 'معصوم تتلاہٹ' کے مرحلے سے نکلا اور کہانی تہہ در تہہ اور پیچیدہ سماجی اور نفسی مسائل سے مکالمہ کرنے لگی تو مرزا ادیب کو داستانوی عہد کی ایک نشانی سمجھ لیا گیا۔ مرزا ادیب کا عمومی رویہ رومانوی ادیب کا ہے اور ایک بڑے رومانوی ادیب کی طرح ان کی ابتدائی کہانیوں میں جذبہ حریت کو اُبھارا گیا ہے۔ عہد غلامی میں اس طرح کے افسانے کوئی اور لکھتا تو ترقی پسندوں میں نام پاتا، مگر حیرت ہوتی ہے کہ عام طور پر مرزا ادیب کے ابتدائی افسانوں کو محض وحشی تخیل کی پیداوار اور فنٹاسی سے مماثل قرار دے دیا گیا ہے، آزادی سے پہلے انہوں نے ایسے افسانے لکھے جس میں براہ راست بدیسی حکمرانوں کے استبداد پر چوٹیں کیں بلکہ بعض مواقع پر تو عملی جدوجہد کی ترغیب دی، چند مثالیں دیکھئے: ''جو شخص آزاد ہونا چاہتا ہے وہ آزادی کے لئے جنگ کرتا رہے گا، یہاں تک کہ موت اس کے اور اس کے مقصد زندگی کے درمیان دیوار حائل کردے۔'' (غلاموں کی بغاوت، ص ۳۴) ''غلام مغلوب الغضب ہو چکے تھے۔ برسوں سے سویا ہوا جذبۂ انتقام بیدار ہو چکا تھا وہ ایک دم اٹھے اور محافظوں پر ٹوٹ پڑے۔'' (ایضاً، ص ۵۵) ''ماں اس وقت وطن کو غلامی سے آزاد کرانا ملک کے ہر نوجوان کا فرض ہے اگر مجھے جیل جانا پڑے تو افسوس نہ کرنا۔'' (دیا، دیواریں، ص ۱۴۸) ''کنگال دیس، بہت لمبا چوڑا دیس تھا۔ جہاں بھوکے ننگے لوگ بے شمار گروہوں میں تقسیم ہو کر زندگی بسر کیا کرتے تھے اور ایک ہی ہڈی کو چچوڑنے والے کتوں کی طرح ہر وقت آپس میں لڑتے رہتے تھے، اس لئے فرض شناس اور انسانیت پرست آقاؤں نے ان تمام گروہوں کی حفاظت کا ذمہ اپنے کندھوں پر اُٹھا لیا تھا۔'' (کنگال دیس میں، ص ۱۶۹) (ایک کالے کو پٹتے دیکھ کر اس کا ہم وطن امجد گورے کی پٹائی کرتا ہے اور پھر جیل پہنچ جاتا ہے) ''وہ محسوس کرنے لگا کہ وہ ایک نئی دنیا میں پہنچ گیا ہے جہاں صدیوں کی غلامی کی راکھ سے نئے انسان پیدا ہو رہے ہیں—— وہ اپنی برسوں کی ذلت کا انتقام لینے پر تلے ہوئے ہیں۔ آج اسے اپنی زندگی میں پہلی بار معلوم ہوا کہ وہ زندہ انسانوں کے درمیان سانس لے رہا ہے۔'' (نئے انسان، ص ۱۱۵)

کمزوری، مفلسی، محرومی اور اندھیرے کے خلاف مزاحمت جذبۂ حریت سے ہی پیوست ہے ممکن ہے کہ اس کے نفسیاتی اسباب بھی ہوں اور یہ بھی کہ کبھی کبھار ان کا لب ولہجہ جذباتیت زدہ ہو جاتا ہے مگر یہ بہت مشکل ہے کہ ان افسانوں کے خالق اور اس عہد کے دیگر معروف ترقی پسندوں کے سماجی شعور کو ایک دوسرے

سے بہت فاصلے پر دیکھا جا سکے۔" نوکر بیچارہ نگاہیں جھکائے گندی گالیاں سن رہا ہے۔ پتھر کی مورت بنا ہوا ہے کاش اس میں غیرت کی آگ بھڑک اُٹھے اور— میرے ذہن میں ایک نیا مگر زہریلا خیال جاگ اٹھتا ہے۔" (شہ نشین پر، ص ۴۳) "میری طرح ہزاروں، لاکھوں انسان تاریکی کے بھاری بوجھ کے نیچے کچلے جا رہے ہیں— روشنی کے بغیر جینا، یہ کیا جینا ہے؟ یہ کیا زندگی ہے؟ تمسخر، مذاق، بے دردی، انسان روشنی کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔" (روشنی، ص ۱۹) 'زیرِ سنگ' اور 'درون تیرگی' میں بھی یہی فضا ہے، اوّل الذکر افسانے میں شعاع اور پودے کا مکالمہ ہے تو 'درونِ تیرگی' میں اندھیرے کے خلاف مزاحمت کا عزم کرتا ذرّہ۔

فسادات ۱۹۴۷ء پر مرزا ادیب کا افسانہ 'دینو' اس موضوع پر لکھے جانے والے یادگار افسانوں میں شامل کیا جا سکتا ہے، ناقدین نے اس پر توجہ نہیں دی حالانکہ یہ ایسا افسانہ ہے جس میں ہندو مسلم رقابت کے خوفناک منظر کو پیش کئے بغیر چیخم دھاڑ مچائے بغیر ایک ایسے انسان کی معصوم حیرت کو پیش کیا گیا ہو، جس پر ہلاکت مسلط کر دی جائے۔ قیامِ پاکستان کے بعد شکست توقعات کا جو منظر جا گا اس نے اپنے گواہوں میں مرزا ادیب کو بھی پایا چند مثالیں دیکھئے: "نوا کے قاتلوں کو چھپنے کی قطعاً ضرورت نہیں ہے وہ ہمارے اردگرد بڑے مزے سے زندگی بسر کر رہے ہیں، سماج کا کوئی قانون انہیں اپنی گرفت میں نہیں لے سکتا، کیونکہ یہ قانون محض اس لئے بنائے گئے ہیں کہ وہ ان لوگوں کی حفاظت کر سکیں۔" (شعلہ بے دود، ص ۲۶۰-۲۶۱) "آزادی ہوتی ہے آزادی، ہم عاجزوں کو آزادی کہاں؟ نہ پیٹ بھر کر روٹی ہے نہ تن ڈھانکنے کو کپڑا۔" (آزادی، ص ۷۷) اور اس وقت تو مرزا ادیب، منٹو کی طرح سنائی اور دکھائی دیتا ہے جب زینو مفلسی سے بھاگ کر ٹبی میں پیشہ کرنے لگ جاتی ہے کچھ سالوں بعد اس کی چھوٹی بہن فاخراں اسے ملتی ہے تو اس کے "ٹھاٹھ باٹھ" دیکھ کر کہتی ہے: "تو زینو، ٹبی کے غریبوں کو آزادی ملی گئی ہے نا؟" (آزادی، ص ۸۸) 'مرکز' اور 'کارپوریشن، ایک ڈاکٹر اور بھس نگر' نوزائیدہ پاکستان کی اس المناک سماجی صورتِ حال کو پیش کرتے ہیں جو فکری تضاد اور ریاکاری کی بدولت پیدا ہوئی۔ "افسران کے میلے کچیلے کپڑوں کی بدبو سے بچنے کے لئے ایک قدم پیچھے ہٹ گیا اور ہنس کر بولا "اسلامی حکومت میں فقیر نہیں رہ سکتے۔ ہر شخص کو کما کر روٹی کھانی چاہئے، جو شخص جتنی محنت کرتا ہے اللہ تعالیٰ اسے اتنا ہی رزق دیتا ہے۔" (مرکز، ص ۵۵) "بھیک مانگ کر وہ کبھی بھوکے نہیں رہے تھے مگر کام کرنے کے بعد آج زندگی میں پہلی مرتبہ فاقہ کر رہے تھے۔" (مرکز، ص ۶۳) "یار وہ اپھسر کہتا تھا جو شخص جتنی جیادہ محنت کرتا ہے۔ اتنا ہی جیادہ اللہ اسے رجق دیتا ہے، پر یہ مالک تو کچھ بھی نہیں کرتا اور اتنے سارے نوٹ جیب میں ڈال کر لے جاتا ہے۔" (مرکز، ص ۶۴) "مولبی بن جائیں؟— ہمیں کہتے ہیں لوگوں سے نہ مانگو اور وہ مولبی لوگوں کے گھروں سے جا کر روٹیاں کیوں لاتے ہیں؟" (مرکز، ص ۶۴) 'مرکز' کے یہ بھکاری جو بھکاری سے محنت کش اور پھر بھکاری بنتے ہیں، پریم چند کے کفن کے

کرداروں کی معنوی توسیع ہیں۔ ویسے تو 'آئینہ' کے جو کا بوڑھا باپ بھی دوا بلکہ غذا کے بغیر مرجاتا ہے لیکن 'کارپوریشن، ایک ڈاکٹر اور بھس نگر' میں زیادہ وضاحت سے بتایا گیا ہے کہ خالی پیٹوں کے ایکسرے اتارنے سے بہتر یہ ہے کہ انہیں روٹی فراہم کی جائے۔ چنانچہ کارپوریشن کا ڈاکٹر علاقے کے لوگوں کو آٹا پیسنے کی مشین لگوادیتا ہے کیونکہ اسے لوگ کہتے ہیں: ''ہمیں پیٹ بھرنے کے لئے روٹی اور تن ڈھانپنے کے لئے کپڑا تو ملتا نہیں ہے۔ دوائیں کہاں سے خریدیں؟'' (جنگل، ص ۲۰۷) ''اور ارکان بلدیہ اس کے محاسبے کا مطالبہ کرتے ہیں کیونکہ ڈاکٹر کا یہ اقدام صریحاً فرض ناشناسی ہے۔'' (جنگل، ص ۲۰۸)

وقت کے ساتھ ساتھ مرزا ادیب کے ہاں دو رجحان اس طرح راسخ ہوئے کہ مذکورہ بالا افسانوں کا خالق گم ہوگیا، پہلا رجحان تو خود رحمی کا ہے جو 'آرمینیہ کا ہیرو' اور 'کاغذ کی ناؤ' وغیرہ میں نمایاں ہے اور دوسرا اپنی جنم بھومی، محلے اور اس میں بسنے والوں کو 'زندۂ جاوید' بنانے کی آرزو کا پیدا کردہ ہے۔ چنانچہ ان کا مجموعہ 'حسرتِ تعمیر' اسی قسم کی سترہ ناکام کوششوں کا مظہر ہے، ماجرا یہ ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ مرزا ادیب کی وہ نظر کمزور ہوتی گئی جس نے اپنے گردوپیش سے 'مائی پھاتاں' کو اس وقت دریافت کیا تھا جب شیخ خیرالدین مرحوم کے لئے قومی پریس خاص نمبر نکالنے میں مصروف تھا۔ ''وہ 'مائی پھاتاں' جس نے بتیس سال تک لولی ساس کی خدمت کی، جس نے اس وقت اپنی سوکن کو پناہ دی جس وقت اس کے گھر والوں نے اسے گھر سے نکال دیا تھا اور وہ بے آسرا ہو چکی تھی جس نے ایسے وقت میں سوکن کی بچی کو چھاتی سے لگایا، جس وقت وہ ماں کے دودھ سے ہمیشہ کے لئے محروم ہوگئی تھی، جس نے دو سال تک بیمار شوہر کی تیمارداری کی—— خیردین بہت بڑے آدمی تھے پھاتاں ان کے کپڑے بھی دھویا کرتی تھی۔'' (مائی پھاتاں، ص ۲۰۳)

ان کے مجموعے 'ساتواں چراغ' میں رقت کا غلبہ ہے جو غالباً عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ مرزا ادیب کے ہاں بڑھتی گئی تاہم اس مجموعے کا ایک افسانہ 'علیا کی ٹلی' اس تخلیقی جوہر کا مظہر ہے جسے مرزا ادیب کی زودنویسی مطلق مٹا نہیں سکی۔ اسی طرح اُن کے آخری مجموعے 'کرنوں سے بندھے ہاتھ' اور اس سے ذرا پہلے شائع ہونے والے مجموعے 'گلی گلی کہانیاں' میں ایک آدھ کہانی ایسی ہے جہاں اُس میرزا ادیب کی جھلک ملتی ہے، جو نصف صدی تک تخلیقی عمل میں مصروف رہا، جیسے 'خاندانی کرسی' ہمارے بدلتے سماجی رویوں کی غماز ہے 'وہ انکل' جو پرانے فرنیچر خصوصاً ایک کرسی کو خاندانی وقار کی نشانی گردانتے تھے، انہی کا بھتیجا اسی کرسی کو چولہے میں جلانے کی ہدایت کرتا ہے کہ انکل کے غسلِ میت کے لئے پانی گرم کیا جا سکے۔ بہرطور یہ اپنی جگہ ایک المیہ ہے کہ اُن کی زندگی کے آخری ایام میں لکھے ہوئے بہت سے افسانے روایتی بیانیہ افسانے کے درجے سے نہ بڑھ سکے۔ اُن کے ہاں غیر ضروری تفصیل اور نقطۂ نظر کی وضاحت کی آرزومندی فنی اعتبار سے انہیں افسانہ نگاروں کی پچھلی صف میں دھکیلتی رہی۔

خواجہ احمد عباس، ایک مقبول ترقی پسند

کرشن چندر نے خواجہ احمد عباس کے ایک افسانوی مجموعے 'پاؤں میں پھول' کے تعارف میں یہ معنی خیز جملہ لکھا ہے: ''اگر کبھی مخالف انقلاب آیا اور فسطائیت کے اندھیرے نے ہمیں گھیر لیا تو عباس کی تحریریں سب سے پہلے جلائی جائیں گی۔'' (ص۲) اس کی وجہ یہ ہے کہ خواجہ احمد عباس لگی لپٹی رکھے بغیر اپنے موقف کا اظہار کرتا ہے مگر اس طرح وہ بسا اوقات ایک بے باک صحافی دکھائی دیتا ہے۔ جو افسانوی تدبیر کاری کے تقاضوں کو پیش نظر رکھے بغیر جذباتی، مثالی اور سطحی انداز میں قحط، غربت، محرومی، معاشی استحصال، سیاسی دیوالیہ پن یا نفس پرستی کے خلاف اپنے غصے کا اظہار کرتا ہے۔ خواجہ احمد عباس ترقی پسند تحریک کا پر جوش کارکن رہا ہے۔ اس لئے اس کے بہت سے افسانوں کا آہنگ اتنا تیز اور بلند ہے کہ کسی پر جوش، نو آموز ادیب کی تخلیقات محسوس ہوتی ہیں۔ حالانکہ ان کا پہلا افسانہ 'ابابیل' حیرت انگیز طور پر توازن اور اعتدال کے اجزاء لئے ہوئے ہے، ان کے ایک اور افسانے 'ایک پائیلی چاول' کو بہت سے ناقدین نے سراہا ہے مگر اس کے باوجود اس میں سیاسی وسماجی صورتِ حال کے بارے میں اس طرح کے اشارے ملتے ہیں: ''ایک خوجن اناج کی کمی کا الزام کانگرس کے سر رکھ رہی تھی ایک عیسائی عورت کا خیال تھا کہ یہ سب مہاتما گاندھی کا قصور ہے۔ نہ وہ سرکار سے لڑائی مول لیتے نہ سرکار ہندوستانیوں کو سزا دینے کے لئے اناج پر پابندیاں لگاتے، مگر ہم ہندوستانی کب بے قصور ہیں۔ بنیوں اور آڑھتیوں نے کچھ کم اناج بھر رکھا ہے — ایسے لوگوں کو پھانسی دے دینی چاہیے۔ وہ دوسرے ملکوں میں ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں تو ان کو 'رائے بہادر'، 'خان بہادر' کے خطاب ملتے ہیں، جنگی کاموں کے ٹھیکے ملتے ہیں۔'' (پاؤں میں پھول، ص ۱۰۱)

اس افسانے میں ایسی کوئی غیر معمولی خوبی نظر نہیں آتی کہ اسے احمد عباس کا نمائندہ افسانہ قرار دیا جائے۔ 'بارہ گھنٹے' تو اور بھی مضحکہ خیز افسانہ ہے۔ جس میں ایک انقلابی وجے سنگھ سولہ سال کی قید بھگتنے کے بعد ایک رات کے لئے واپس آتا ہے۔ تو انقلابی پارٹی کی ایک کارکن بینا اسے جسمانی آسودگی فراہم کرنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ 'آزادی کا دن' میں خواجہ احمد عباس کا ایک نمائندہ کردار حمید بنیادی طور پر انکار پسند دکھائی دیتا ہے: ''میں کانگریس وانگریسی نہیں ہوں اور گاندھی! وہ تو برلا ٹاٹا جیسے سرمایہ داروں کا زرخرید ہے — جناح اور اس کی لیگ تو زمینداروں کے ہاتھ میں ہیں اور میں ایسے رجعت پسندوں اور ٹوڈیوں کا ساتھ دوں — کیمونسٹ بھی بس نام کے ہوتے ہیں سب کے سب گورنمنٹ سے ملے ہوتے ہیں۔'' (پاؤں میں پھول،

ص۱۴۶) اس افسانے کا بھی سب سے زیادہ مصنوعی حصہ وہ ہے جب خودکشی پر آمادہ ایک قیدی روس کے ہاتھوں ہٹلر کی شکست پر خودکشی کا ارادہ ترک کر لیتا ہے۔ 'زعفران کے پھول' میں وادیٔ کشمیر میں سلگنے والی بیداری اور اسے مدھم کرنے والی بے بسی کا تذکرہ غیر موثر انداز سے نہیں کیا گیا 'چڑھاؤ اتار' فلمی انداز کی صورتِ حال لئے ہوئے ہے۔ تاہم اس میں ریل کے نچلے درجے میں بیٹھ کر ہیرو کو نصیب ہونے والی طمانیت ترقی پسند موقف کے عین مطابق دکھائی دیتی ہے: ''اس درجہ میں سچ مچ کے انسان بیٹھے تھے۔ اس کے باب جیسے کھردرے، میلے کچیلے، گنوار، اکھڑ، ان پڑھ مگر انسان، سچ مچ کے انسان، محنت مزدوری کرنے والے ٹھوکریں کھانے والے انسان، ان کی محبت میں اسے ایک عجیب احساس رفاقت کا احساس ہوتا تھا۔''

(پاؤں میں پھول، ص ۷۶، ۷۷) بلاشبہ 'سردار جی' فسادات پر لکھے جانے والے افسانوں میں ایک یادگار افسانہ ہے اور پہلی مرتبہ احمد عباس کا طنزیہ اسلوب رنگ لاتا دکھائی دیتا ہے اور 'سردار جی' کی شکل میں اردو افسانے کا ایک اہم کردار سامنے آتا ہے۔ احمد عباس کے کردار محرومی، افلاس اور عصمت دری کے باوجود مزاحمت کرتے ہوئے ملتے ہیں۔ 'پاؤں میں پھول' کی ہیروئن تو ننگی تلواروں پر رقص کرتے ہوئے پاؤں کٹوا بیٹھی ہے، مگر 'نیلی ساڑھی' کی ہیروئن چہرے پر تیزاب گروانے کے باوجود حوصلہ نہیں ہارتی۔ اس طرح 'ٹیرلین کی پتلون' کا مرکزی کردار اچھوت ہونے کے باوجود اپنے بھنگی رشتہ داروں سے نفرت کرتے کرتے ایسے مقام تک پہنچتا ہے کہ پھر حوصلہ کے ساتھ اپنے ہی جیسے اچھوتوں کو سینے سے لگا لیتا ہے، 'دو ہاتھ' کا سکھارام اور 'سونے کی چار چوڑیاں' کا سنہری موقع فراہم کرتا ہے مگر دونوں کی فطری نیکی انسلنیت عود کر آتی ہے۔ 'ماں' کی ادھیڑ عمر نرس شادی کی آرزو کی آنچ دیتی دنیا کے مقابلے میں اپنی یخ بستہ کراہتی دنیا کو فوقیت دیتی ہے۔ 'سردار جی، کہتے ہیں جس کو عشق'، 'ٹڈی'، 'گڑیاں'، 'معمار'، 'کایا کلپ'، 'اجنتا' اور 'تین عورتیں' خواجہ احمد عباس کے نمائندہ افسانے ہیں۔ خواجہ احمد عباس چونکہ صحافت اور فلم سے وابستہ رہے۔ اس لئے ان کے افسانوں میں ان دونوں شعبوں کے اثرات ہیں، مگر یہ واضح رہے کہ خواجہ احمد عباس فلمی دنیا میں بھی منفرد سوچ رکھنے والے شخص کا رتبہ رکھتے ہیں۔ ان کے جو افسانے فلمی کرداروں کے گرد گھومتے ہیں۔ ان میں 'کایا کلپ' بہترین افسانہ ہے، بڑے کینوس پر لکھے جانے والے انسانوں میں 'کہتے ہیں جس کو عشق' اور عورت و مرد کے نرم و نازک تعلق کی نفسی لطافت 'گڑیاں' اور 'سردی گرمی' میں نہایت خوبی سے بیان کی گئی ہے۔ آزادی کے بعد بھی عام انسان کے مسائل کے حل سے متعلق جس طرح کی بے مہری پیدا ہوئی، وہ سرحد کی دونوں طرف اُردو افسانے کے افق پر غالب رہی مگر خواجہ احمد عباس کے ہاں اسی صورتِ حال میں کردار ہمت نہیں ہارتے، جیسے 'ٹڈی' میں ٹڈی دل کا ستایا ہوا کسان کامیابی سے مزاحمت کر چکتا ہے تو سرکاری کارندے اس پر ٹوٹ پڑتے ہیں، جس پر وہ اپنی بیوی سے کہتا ہے: ''تو ابھی سارے ٹڈی دل کا خاتمہ نہیں ہوا؟''

فلمی دُنیا خواجہ احمد عباس کے لیے محض وسیلۂ معاش کے طور پر نہیں آئی بلکہ فلم کو اُنہوں نے انڈسٹری کی بجائے تخلیقی اظہار کا ایک موثر وسیلہ سمجھا اور ایک تخلیق کار کے طور پر اس دُنیا کے حوالے سے اُنہیں متنوع کردار اور کہانیاں ملیں جنہیں اُنہوں نے اپنے مجموعے سونے چاندی کے بُت میں بطورِ خاص بیان کردیا۔ یہ اور بات ہے کہ اُن کے نقطۂ نظر نے اس تنوع کی نزاکت کو قائم نہیں رہنے دیا۔ 'ماں کا دل' میں ایک طبقے کی ماؤں کا دل دھڑک رہا ہے جن کی معاشی مجبوریاں اُن کے بچوں کو فلمی کیمروں کے سامنے مہذب اور شائستہ بنانے کے لیے ہمیشہ کی نیند سلا دیتی ہیں: '''بخار سے نہیں لگتا ہے تمہارا بچہ زہر سے مرا ہے، کیا دیا تھا اسے کھانے کو؟'' 'کچھ نہیں ڈاکٹر صاحب۔ ذرا سی افیم دی تھی چپ کرنے کو' سال بھر 'ماں کا دل' کی سلور جوبلی کے موقع پر ایک بڑے نیتا نے تقریر کرتے ہوئے کہا 'میں اس فلم کے پروڈیوسر، ڈائریکٹر، ہیرو اور ہیروئن کو مبارک باد دیتا ہوں کہ ان کی فلم میں سچ مچ ایک ہندوستانی ماں کے دل کی دھڑکن سنائی دیتی ہے۔'' (ماں کا دل، سونے چاندی کے بُت، ص۱۴۲) 'فلمی تکون' کی تکنیک بہتر ہے جس سے افسانے کی فضا میں وسعت پیدا ہوتی ہے مگر فلمی دنیا میں آنے والی عورت کی جسمانی طلب کو جس انداز میں نمایاں کیا گیا ہے وہ خواجہ احمد عباس جیسے سماجی مفکر اور روشن خیال شخص کے احساس اور فکر سے ہم آہنگ نہیں۔ 'پرنیتا کماری کے پان' اس طرح کی کسی خاتون فنکارہ کی زندگی پر چھائے اکیلے کے سائے کو موثر طریقے سے اُبھارا گیا ہے، البتہ اُس کے انجام پر فلمی رنگ غالب ہے۔ ''پرنیتا کماری بستر پر مری پڑی تھی— ڈاکٹر بھاگا بھاگا آیا۔ 'پرنیتا، تم نے آخر تم ہتیا کر ہی ڈالی؟ ہمیں بچانے کا چانس بھی نہ دیا' اور یہ کہہ کر ڈاکٹر نے بڑی Unprofessional حرکت کی، جھک کر پرنیتا کماری کے مردہ ہونٹوں کو چوم لیا۔ تب اسے معلوم ہوا کہ تمباکو والے پان میں کیا خوشبو اور کیا مزہ ہوتا ہے۔ اس دن سے ڈاکٹر بھاسکر نے بھی روزانہ تمباکو والے پان کھانا شروع کردیے— یہی ایک طریقہ تھا ان کے پاس پرنیتا کماری کی یاد کو اپنے پاس رکھنے کا۔'' (پرنیتا کماری کے پان، 'سونے چاندی کے بت'، ص۱۷۵) 'کایا کلپ' فلمی دنیا میں روپ بہروپ، گلیمر اور مجبوری کا زیادہ سنگین کھیل پیش کرتا ہے، ہیروئن رانی بالا تالاب کے ایک منظر میں اپنی ادھیڑ عمری پر لگائے خضاب کے اُتر جانے کے بعد اپنی بیٹی کو اس فلم کے سمندر میں اپنی جگہ اُتارتی ہے جو تیرنا نہیں جانتی، جب کہ 'رین مشین' زیادہ فطری اور بے ساختہ دکھائی دیتا ہے۔

خواجہ احمد عباس کا ایک افسانہ 'مادرزاد' کرشن چندر اور ندیم کے ان یادگار افسانوں کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے، جن میں طبقاتی امتیاز کو قسمت کا لکھا ماننے والا باپ ہی نہیں، بلکہ اسے یاد آنے والی وہ کہاوتیں بھی ہیں، جنہیں وہ بیٹے کی مزاحمت اور غیرت کو سلانے والی لوریاں بنا کر پیش کر دیتا ہے۔

OOO

بشر کی کمزور عظمت کا نوا گر۔ غلام عباس

غلام عباس اردو کے واحد ایسے بڑے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے خود کو کسی ادبی تحریک، رویے یا گروہ سے وابستہ نہیں کیا، پبلک ریلیشننگ کے جتن نہیں کیئے، سنسنی نہیں پھیلائی، ذاتی زندگی کی محرومیوں اور آزردگیوں کی نمائش نہیں کی، اس کے باوجود برصغیر ہندو پاک میں قارئین کا بے حد وسیع حلقہ انہیں میسر آیا۔ اردو افسانے کے نقاد نے کئی برس غلام عباس کو نظر انداز کیا مگر 'آنندی'، 'اوور کوٹ'، 'کتبہ'، 'فینسی ہیئر کٹنگ سیلون' اور 'جوار بھاٹا' کو افسانے کی تاریخ کبھی نظر انداز نہیں کر سکتی ہمارے ہاں ترقی پسند ادبی تحریک کو نقصان پہنچا، جب اس نے فاشی جماعتوں کی طرح ادیبوں کے رجسٹر تیار کیئے کچھ کو ترقی پسند قرادیا اور بہت سوں کا نام غیر حاضری یا اپنی تخلیقی قوت کو طے شدہ منشور کے تابع بنانے سے انکار کرنے پر خارج کر دیا، حالانکہ ہر وہ ادیب ترقی پسند ہے جو اجتماعی زندگی سے وابستہ ہے، اپنی بستی کے لوگوں کو خبر اور نظر فراہم کرتا ہے، انسانی ذات، تعلقات اور محسوسات کی گرہیں کھولتا اور ان رویوں (منافقت، خوف، شک، نفرت، نسلی برتری کا احساس، استحصال، سطحیت) کو بے نقاب کرتا ہے، جنہوں نے زندگی کے چشمۂ شفاف و شیریں کو گدلا اور کھاری بنا دیا ہے یا بنانے کے درپے ہیں، اس لئے میرے نقطۂ نگاہ سے غلام عباس کوئی سیاسی مسلک نہ رکھنے کے باوجود اپنے سماجی شعور اور احساس توازن و تناسب کے اعتبار سے انسان دوست اور پیش قدم افسانہ نگار ہی ہیں، خاص طور پر جب انہوں نے ایوب خان کے دور میں آخر میں جو طویل افسانہ 'دھنک' لکھا، جو ملاؤں کی حکومت پر لازوال طنزیہ کا درجہ رکھتا ہے۔

غلام عباس منافقت، ریاکاری اور بہروپ کو ناپسند کرتا ہے مگر وہ ایسا افسانہ نگار نہیں جو اپنی ناپسندیدگی کا اعلان چیخ چیخ کر کرے یا اس کا قلع قمع کرنے کا عزم با آواز بلند کرتا دکھائی دے وہ تو بس ایک دلکش مسکراہٹ کے ساتھ ہمارے تضادات ہمارے سامنے لا کر نیم لاتعلقی سے مسکرانے لگتا ہے اس مسکراہٹ پر طعن کا گمان بھی ہوتا ہے۔ مگر اسے 'زہرخند' کا نام نہیں دیا جا سکتا کہ یہ منٹو کے ساتھ مخصوص تھا — 'اوور کوٹ' اور 'بہروپیا' میں کرداروں سے نفرت نہیں دلائی گئی بلکہ یہ ملال انگیز احساس ابھرتا ہے کہ ایک کو سماجی دباؤ نے اور دوسرے کو پیٹ کی مجبوری نے اپنا اصل روپ چھپانے پر مجبور کیا ہے مگر یہ رویہ 'آنندی' میں نہیں۔ یہاں سماج کے اجارہ داروں کی ریاکاری اور سطحیت نے غلام عباس کو طنزیہ اسلوب اپنانے پر مجبور کیا ہے مگر ایسا طنز جو شور شرابہ لئے ہوئے نہیں، بتدریج پر گہرائی تک منافقت کے سینے میں اُتر جانے والا طنز۔ غلام

عباس کے بیشتر افسانے عورت کے حوالے سے سماجی رویوں، نفسی کیفیتوں اور زندگی کی پیچیدگیوں کو سمجھنے کی کوششیں ہیں۔ عورت کا سب سے زیادہ الجھایا ہوا روپ طوائف کا ہے یہ شر کی تجسیم ہے، خیر کی پناہ گاہ ہے، جبلت کا دہکا ہوا نفس ہے، اخلاقی اقدار کا عجز یا تضاد ہے، تجارت کا ایک گر ہے یا بشری کمزوریوں کی منڈی ہے، یہ مامتا کا قتل ہے یا محبت کا فریب، غرض جو کچھ بھی ہے بہت الجھا ہوا ہے، اسے نہ تو حاجی شفاعت احمد کا وعظ اور تنہا کوشش سلجھانے پر قادر ہے ('جھنور') اور نہ 'مصلحین قوم' کی سطحیت اور ریاکاری ('آنندی')، بلکہ یہ وہ دنیا ہے جہاں خریدنے والوں کی تو ناک سلامت رہتی ہے، مگر بکنے والوں یا بکے ہوؤں کی ناک کاٹنے کی تدبیریں کی جاتی ہیں۔ ('ناک کاٹنے والے') یہ وہ جہان ہے جہاں محبت کا کھیل غیر معمولی دکھائی دیتا ہے ('اس کی بیوی'، 'بردہ فروش') جہاں عورت کی رفاقت کا احترام کرنے والے بھی اسے اس وقت دلدل میں گرنے سے نہیں بچا سکتے جب روزی کا وسیلہ چھن جائے اور ایک یہی اندھا کواڑ کھلا دکھائی دے ('حمام میں')—یہ تو وہ جنسی استحصال ہے جو کھلے بندوں حکومت سے لائسنس دلوا کر کیا جاتا ہے مگر پھر بھی جنسی ہوس کو ضعیف الاعتقادی اور اختلال حواس کی آڑ میں شکار کھیلنا پڑتا ہے ('سرخ گلاب') کبھی اس عورت کا مصرف یہ رہ جاتا ہے۔ کہ وہ اپنے بکنے کا ٹائم ٹیبل بن کر مرد کی ڈائری میں درج ہو جائے ('مکر جی کی ڈائری') کبھی یہ عورت بیوہ ہو کر ('تنکے کا سہارا') اور کبھی اندھی ہو کر ('غازی مرد') اور زیادہ غیر محفوظ اور بے بس دکھائی دیتی ہے کبھی گھر سے بھاگ کر لوٹتی ہے تو طوائف کا نعم البدل ثابت ہوتی ہے ('سمجھوتہ') کبھی اپنی جذباتی تشنگی کے لئے چشمہ ڈھونڈنے نکلتی ہے تو متعفن شرابوں کے بھٹیار خانوں سے جا ٹکراتی ہے ('سیاہ و سفید') کبھی اپنی نظروں میں اس قدر بے وقعت ہو جاتی ہے کہ اپنے چاہنے والوں کی نظروں کا ہدف اپنی بیٹی کو جانتی ہے ('پتلی بائی') اور پھر جب کبھی عورت اپنے بہترین روپ 'حسن' سے آشنا ہوتی ہے تو موت آشب خون مارتی ہے ('روح')۔ غلام عباس کی بصیرت جس طرح ایک فرد کے بطونِ ذات کا احاطہ کرتی ہے، اس طرح ان کی کہانیوں میں اجتماعی زندگی کے دکھ سکھ محرومیاں، تلخیاں، خوشیاں تتلیوں کی طرح رقصاں اور پروانوں کی طرح سلگتی دکھائی دیتی ہیں یہ وہ دنیا ہے جس میں مال و دولت کے ساتھ مشاغل اور عادات ہی نہیں نام و نسب بھی بدل جاتے ہیں ('بندروالا') جہاں انسانی کمزوریاں یا مجبوریاں آہستہ آہستہ ایسی المناک صورتِ حال پیدا کر دیتی ہیں کہ مدافعت اور مراجعت کا امکان بھی ختم ہو جاتا ہے ('فینسی ہیر کٹنگ سیلون'، 'حمام میں'، 'کن رس') جہاں لوگ حقیقی دکھوں اور محرومیوں کے سبب پھیلے ہاتھ پر تو ناک بھوں چڑھاتے ہیں، مگر فلم میں ان کی نقالی دیکھ کر آنسو بہاتے ہیں ('دو تماشے') جہاں نچلے طبقے کے افراد شرفاء کے بچوں سے محبت کا ایسا جذباتی تعلق پیدا کر لیتے ہیں، جس سے شرفاء بے خبر رہتے ہیں ('سایہ') یا بندر کی بلا طویلے کے سر کے مصداق دغا دینے والوں کی سزا محبت کرنے والوں کو دیتے ہیں ('باجے والا') جہاں

حسرتِ تعمیر رکھنے والوں کو نیم پلیٹ کی بجائے کتبہ ملتا ہے(' کتبہ') اور جہاں تھکا ہارا آدمی گھوڑے پر رشک کرتا ہے۔(' چکر')

غلام عباس نے عموماً سیاسی موضوعات پر افسانے نہیں لکھے مگر ان کے ان تینوں افسانوی مجموعوں میں چار ایسے افسانے ہیں، جن کے موضوع کی حدود سیاست کو چھوتی دکھائی دیتی ہے، میری مراد 'سرخ جلوس'، 'ایک دردمند دل'، 'لچک' اور 'اوتار' سے ہے 'سرخ جلوس' میں عوامی نفسیات خصوصاً ہجوم کی بھیڑ چال کا نقشہ خوبصورتی سے کھینچا گیا ہے اس کے ساتھ ساتھ مغربی صحافیوں کی رپورٹنگ کا دلچسپ انداز بھی سامنے آتا ہے۔'ایک دردمند دل' اس محبّ وطن نوجوان کی افسردہ اور ملول کہانی ہے جو اپنے نوآزاد وطن کا جذبہ اور تعمیری منصوبے لے کر انگلستان سے بیوی سمیت لوٹتا ہے اور پھر اس معاشرے میں کس مپرسی ،نفسانفسی اور حوصلہ شکنی کا اسے قدم قدم پر سامنا کرنا پڑتا ہے اور ناچار وہ جان وتن کا رشتہ قائم کرنے کی خاطر اپنے تعمیری منصوبوں سے دستبردار ہوکر 'بال روم ڈانسنگ' کھول لیتا ہے۔

انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر نے خصوصیت کے ساتھ ہجرت، اس کی معنویت اور بسا اوقات 'لاحاصلی' کو موضوع بنایا ہے، اس حوالے سے جدید ہندی مسلم کے ذہن اور شخصیت کی جھلکیاں بھی پیش ہوتی رہی ہیں، غلام عباس نے بھی آزاد جمہوریہ بھارت میں کم وبیش ہر برس بہائے جانے والے مسلم خون پر خلاف معمول ایک جذباتی کہانی لکھی ہے۔'اوتار' جو حقیقت میں ہندو دیومالا کو وسیع تر انسانی تناظر دینے کی ایک کوشش بھی ہے، مگر میرے نزدیک ان کا اس موضوع پر بہتر افسانہ 'لچک' ہے، جو ہندی مسلم (نیشنلسٹ مسلمان) کی الجھی ہوئی، معذرت خواہ شخصیت کی موثر تصویر ہے۔

ن۔م راشد نے بجا طور پر لکھا ہے: ''غلام عباس محض چھوٹے آدمی کا داستان گو ہے، اسے کبھی وہ شہر کے کسی دُور افتادہ محلے میں جا ڈھونڈتا ہے اور کبھی کسی گاؤں سے جا نکالتا ہے۔ سب سے پہلے اس کے گرد وپیش کی تصویر کھینچتا ہے۔ کیونکہ اس کے لئے یہ تصور کرنا بھی ممکن نہیں کہ کوئی انسان ماحول سے الگ تھلگ اپنے اندر ہی زندگی بسر کر رہا ہو، اس کا کوئی کردار اپنے آپ میں سرمست نہیں بلکہ اپنے ماحول کا لازمی جزو ہے۔'' (تمہید، جاڑے کی چاندنی، ص۹)

ایک مجموعے کا ہی نہیں، غلام عباس کی تمام تخلیقات میں سے 'آنندی' لازوال حیثیت کا حامل افسانہ ہے۔ ایک سنگین سماجی صداقت کی روداد اس کی تمام جزئیات اور متعلقات کے ساتھ نہایت دھیرج اور توازن سے بیان کی گئی ہے، اس دنیا کے چار بڑے کردار ہیں۔ ایک تو طوائف اور اس کے رزق کا آرکسٹرا، دوسرے وہ شرفا جو اس ادارے کے محافظ ہیں۔ تیسرے وہ خوانچے والے، ٹھیلے والے اور دکاندار جن کا دھندا طوائف کے دھندے سے مشروط ہے اور چوتھے وہ مصلحین اخلاق اور قراردادیں پیش کرنے

والے بااثر افراد جن کی سوچ میں سطحیت اور عمل میں ریا کارگرم جوشی ہے۔ غلام عباس نے چاروں کرداروں کے گرد پھیلی ہوئی دنیا کو نہایت انہماک اور دیدہ ریزی سے اپنی اس کہانی میں سمیٹ لیا ہے، کہانی کا آغاز بلدیہ کے اجلاس سے ہوتا ہے جہاں ملک وقوم کے سچے خیر خواہ تقریریں کر رہے ہیں: ''یہ قحبائیں جو ہر وقت بارہ ابھرن، سولہ سنگھار کیئے ہر راہرو پر بے حجابانہ نگاہ ومژہ کے تیروسناں برساتی اور اسے دعوت حسن پرستی دیتی ہیں کیا انہیں دیکھ کر ہمارے بھولے بھالے ناتجربہ کار، جوانی کے نشے میں سرشار، سودوزیاں سے بے پرواہ نونہالان قوم اپنے جذبات وخیالات اور اپنی اعلیٰ سیرت کو معصیت کے مسموم اثرات سے محفوظ رکھ سکتے ہیں؟ صاحبان! کیا ان کا حسن زاہد فریب ہمارے نونہالانِ قوم کو جادۂ مستقیم سے بھٹکا کر ان کے دل میں گناہ کی پراسرار لذتوں کی تشنگی پیدا کر کے ایک بے کلی، ایک اضطراب، ایک ہیجان برپا کر دیتا ہوگا۔'' (ص ۱۷۱) اور کہانی کے اختتام پر بھی نئی بستی کی خاک سے ابھرنے والے مصلحینِ اخلاق پھر تقریریں کر رہے ہیں: ''معلوم نہیں، وہ کیا مصلحت تھی، جس کے زیر اثر اس ناپاک طبقے کو ہمارے اس قدیمی اور تاریخی شہر کے عین بیچوں بیچ رہنے کی اجازت دے دی گئی۔'' (ص ۱۸۹)

'کتبہ' بھی ایک موثر اور کامیاب افسانہ ہے ہمارا سماجی نظام اپنے بے حس معمولات میں زندہ آرزوؤں کا گلا جس طرح گھونٹتا ہے اور تمنائیں جس طرح حسرتوں کا روپ دھارتی ہیں، اس کی روداد غلام عباس نے اپنے مخصوص دھیمے انداز میں پیش کی ہے — یہ شریف حسین ہی کی نہیں نچلے متوسط طبقے کے تمام کلرکوں کی کہانی ہے اس کے چند معنی خیز حصے دیکھئے: ''گھر کو لوٹتے ہوئے آدھے تانگے میں سوار ہو کر جانا ایک ایسا لطف تھا، جو ایسا مہینے کے شروع کے صرف چار پانچ روز ہی ملا کرتا تھا۔'' (ص ۳۹) ''بعض منچلے تانگے، سائیکل اور چھاتے سے بے نیاز، ٹوپی ہاتھ میں، کوٹ کاندھے پر، گریبان کھلا ہوا، جسے بٹن ٹوٹ جانے پر انہوں نے سیفٹی پن سے بند کرنے کی کوشش کی تھی اور جس کے نتیجے سے چھاتی کے گھنے بال پسینے میں تر بتر نظر آتے تھے، نئے رنگروٹ سستے سلے سلائے ڈھیلے ڈھالے بدقطع سوٹ پہنے اس گرمی کے عالم میں واسکٹ اور نکٹائی کالر تک سے لیس، کوٹ کی بالائی جیب میں دو، دو تین تین فونٹین پن اور پنسلیں لگائے خراماں خراماں چلے آ رہے تھے۔'' (ص ۴۰، ۴۱) ''اس سنگ مرمر کے ٹکڑے کا ایک مصرف اس کے ذہن میں آیا، خدا کے کارخانے عجیب ہیں وہ بڑا غفورالرحیم ہے کیا عجیب اس کے دن پھر جائیں — پھر اس ساجھے کے مکان میں رہنے کی ضرورت نہ رہے بلکہ وہ کوئی چھوٹا سا مکان لے لے اور اس مرمریں ٹکڑے پر اپنا نام کندہ کرا کے دروازے کے باہر نصب کر دے۔'' (ص ۴۳) ''دفتروں کے رنگ ڈھنگ دیکھ کر وہ اس نتیجہ پر پہنچ گیا تھا کہ ترقی لطیفۂ غیبی سے نصیب ہوتی ہے، کڑی محنت جھیلنے اور جان کھپانے سے کچھ حاصل نہ ہوگا۔'' (ص ۴۶) ''اگلے روز وہ کتبہ کو ایک سنگ تراش کے پاس لے گیا اور اس سے کتبہ کی عبارت میں تھوڑی

سی ترمیم کرائی اور پھر اسی شام اپنے باپ کی قبر پر نصب کر دیا۔'' (ص ۵۰)

'جواری' بھی ایک عمدہ افسانہ ہے، بظاہر تو یہ جوئے کی بیٹھک کے مالک نکو کی انتھک خود فریبی یا 'وضع داری' کو بے نقاب کرتا ہے، مگر اس میں تمام جواریوں کی کمزوریوں، مجبوریوں اور عادتوں کا دلچسپ نقشہ کھینچا گیا ہے۔ سرکاری ملازم طبعاً جوئے سے نفرت کرتا تھا: ''مگر جب کبھی اس کی بیوی بچوں کو لے کر میکے جاتی تو اسے اس بیٹھک ہی کی سوجھتی ـــــ ہر بار ہارتا اور اپنے کو کوستا، عہد کرتا پھر کبھی نہ آؤں گا۔ مگر اگلے روز سب سے پہلے پہنچتا۔'' (ص ۱۳) پولیس اپنے چھاپے میں دو ایسے لوگوں کو بھی پکڑ کر لے گئی، جو جوا کھیل تو نہیں رہے تھے مگر دیکھ رہے تھے۔ من سکھ پنواڑی وہاں دس کے نوٹ کی ریز گاری لینے آیا تھا: '' ریز گاری لے چکا تو چلتے چلتے ایک کھلاڑی کے پتوں پر نظر پڑ گئی۔ پتے غیر معمولی طور پر اچھے تھے یہ دیکھنے کو کہ وہ کھلاڑی کیا چال چلتا ہے، یہ ذرا کی ذرا رُکا تھا کہ اتنے میں پولیس آ گئی۔'' (ص ۹،۱۰) دوسرا 'بیچارہ' وثیقہ نویس تھا جو جوا کھیلنے میں مصروف ٹھیکہ دار سے ملنے آیا تھا کہ اپنے بے روزگار بیٹے کے لئے اس سے کوئی سفارشی رقعہ مانگ سکے۔ یہ افسانہ ۱۹۴۷ء میں لکھا گیا تھا مگر آج بھی یہ ہمارے اردگرد آباد جوئے کی بیٹھکوں کی فضا کا معتبر حوالہ ہے، یہی نہیں بلکہ پولیس والوں کی گفتگو اور رویہ بھی عین مین وہی ہے جو نصف صدی پہلے لکھے جانے والے افسانے میں ملتا ہے اور پکڑے جانیوالے جواریوں کا یہ گلہ آج بھی معنویت کا حامل ہے: ''بیٹھک کے باہر کسی مخبر کا انتظام کرتا، نیز پولیس والوں سے اپنے تعلقات خوشگوار رکھتا تو ان لوگوں پر یہ بُرا وقت کبھی نہ آتا۔'' (ص ۱۱)

غلام عباس کے افسانوں میں سنگینی زینہ بہ زینہ آہستگی سے اترتی ہے۔ 'حمام میں' کی فرخندہ معاشرے کے مفلس دانشوروں کی بھابھی یا ثقافتی محبوبہ ہے، جس کی باتیں تدبیریں، علمی و ادبی منصوبے اس بیوہ کی کفالت کرنے سے معذور ہیں، پھر بھی وہ سماجی جبر کے خلاف مزاحمت کرتی ہے، سلائی کر کے مشترکہ دسترخوان کا بھرم قائم رکھتی ہے لیکن جب مشین ہی چوری ہو جاتی ہے تو پھر وہ اپنی محنت اور ہمت کی بجائے وجود بیچنا شروع کرتی ہے۔ اس کے قلاش احباب کچھ عرصہ کڑھنے کے بعد آخر فرخندہ کے غسل کے لئے پانی گرم رکھنا شروع کر دیتے ہیں، افسانے میں بحث کا ایک منظر دیکھئے: ''ہمیں اپنی محنت کا پورا پورا حصہ ملنا چاہئے، یہ تحریک رفتہ رفتہ مختلف صوبوں میں پھیلتی جا رہی ہے اور وہ دن دور نہیں کہ سارے ملک کے کسان ایک جھنڈے تلے جمع ہو جائیں اور تمام تعلقہ داروں اور زمینداروں کے خلاف بغاوت کر دیں ـــــ 'الحمدللہ' میر صاحب نے کہا ''میرا علاقہ اس قسم کی لغویات سے پاک ہے اور **بفضلہٖ ہمارے** ہاں کے کسان سب کے سب خوش اور میرے وفادار ہیں'۔'' (ص ۸۵) 'چکر' سیٹھ چنامل کے منیم چیلا رام کی اس لاحاصل بھاگ دوڑ اور بے ثمر محنت کی کہانی ہے، جس کے آخر میں وہ اپنے ہمسائے کو چوان کو اپنے گھوڑے کی ٹہل کرتے دیکھ کر

اور افسردہ ہو جاتا ہے اور سوچنے لگتا ہے: ''کیا وہ آواگون کے مسئلے پر غور کر رہا تھا؟ کیا وہ یہ چاہ رہا تھا کہ اب کے جب وہ مر جائے تو اس کا جنم گھوڑے کی جون میں ہو'' (ص ۱۲۶)

'اندھیرے میں' درحقیقت وہ اندھیرا ہے جو فرض شناس بیٹے کو شرابی باپ سے بوتل چھیننے سے بھی منع نہیں کرتا اور پھر اسے منہ سے بھی لگانے سے منع نہیں کرتا 'سمجھوتہ' نفسیاتی معنویت رکھتا ہے، ایک شخص اپنی بھاگی ہوئی بیوی کو گھر میں دوبارہ پناہ دے دیتا ہے مگر اس سے بے تعلق رہتا ہے، طوائفیں جب اس کی چیک بک کو چاٹ لیتی ہیں تو پھر وہ یہ سوچ کر کہ میری بیوی باعصمت نہیں لیکن آخر وہ عورتیں بھی کونسی عفیفہ ہیں جن کے پیچھے میں قلاش ہو گیا'' (ص ۱۵۴) اپنی بیوی سے رجوع کر لیتا ہے۔ 'سیاہ سفید' ایک معمولی درجے کا افسانہ ہے، جے۔ اے۔ دی مڈل اسکول کی استانی میمونہ اپنی بہن کے گھر آ کے اور ایک بڑے شہر میں پہنچ کر یوں سمجھتی ہے کہ اس کی تشنگیوں کا مداوا ہونے کو ہے مگر محبت کے لئے اس کا بلاوا، جب چند اوباش نوجوانوں کو متوجہ کرنے کا بہانہ بن جاتا ہے تو وہ واپس اپنے مدرسے کی 'خانقاہ' میں بھاگ جاتی ہے۔ 'ہمسائے' معصوم بچوں کے اجتماع میں اس اکیلے افسردہ لڑکے کی روداد ہے جو اپنے ہم جولیوں سے بڑا ہو گیا ہے۔ اس لئے انتظار اور بے توجہی اس کے حصے میں آتی ہے۔ 'ناک کاٹنے والے' بھی ایک اچھا افسانہ ہے۔ طوائف کے کوٹھے پر تین پٹھان اس کی ناک کاٹنے کیلئے پہنچتے ہیں، وہاں دو سازندے موجود ہیں جب کہ بائی جی کسی کے ساتھ فلم دیکھنے گئی ہیں، کہانی کا اصل حسن ان سازندوں سے 'پٹھان قاتلوں' کی گفتگو اور سلوک ہے یا پھر اس تلخ حقیقت کا اظہار کہ طوائف کی زندگی میں یہ دھمکی، یہ اقدام غیر معمولی نہیں اور نہ ہی یہ متعین ہو سکتا ہے کہ اتنے بہت سے تماشبینوں میں سے کس 'مہربان' نے یہ مہمان بھیجے تھے؟

'آنندی' کے علاوہ غلام عباس کے جس افسانے کو کلاسیک کا درجہ حاصل ہو چکا ہے وہ 'اوورکوٹ' ہے۔ افسانے کی تمام فنی خوبیاں ہی نہیں، زندگی سے متعلق ہر طرح کی بصیرت بھی اس افسانے میں سمٹ آئی ہے۔ 'اوورکوٹ' بظاہر ایک سیدھا سادہ، بیانیہ افسانہ ہے مگر غور سے دیکھیں تو 'اوورکوٹ' علامت ہے ہمارے سماجی بہروپ کی یا خول کی، ایسا خول اور مصنوعی چہرہ جو منافقت کے کھیل کی شرط اول ہے۔ ہم ایک دوسرے کو انہی مصنوعی چہروں، پوشاکوں اور حوالوں سے جاننے اور پہچاننے کے عادی ہو گئے ہیں اور پھر مرنے والے کو آپریشن ٹیبل پر برہنہ کر کے استعجاب زدہ لوگ، خوف زدہ بھی دکھائی دیتے ہیں کہ ایسا ہی کوئی حادثہ ان میں سے کسی کا نقاب اتار دے تو؟ــــ اس افسانے کا انجام ڈرامائی اور غیر متوقع اس لئے نہیں کہ کہانی میں دو سے زیادہ موقعے ایسے ہیں، جب اشارہ انگیزی سے کام لے کر ایسے انجام کے لئے فضا تیار کر لی گئی ہے، جس طرح 'حمام میں' غلام عباس نے یہ نکتہ اجاگر کیا تھا کہ آج ہم نہتے اور محصور لوگوں کی طرح ہیں، لحہ بہ لحہ ہمارے وجود کو نقب لگائی جا رہی ہے اور آہستہ آہستہ شگاف بڑھتا جا رہا ہے، 'فینسی ہیئر کٹنگ

سیلون' میں بھی کمزوری ان استادوں کے اندر موجود ہے باہر والا تو آ کر محض اس سے فائدہ اٹھاتا ہے اور بالآخر انہیں اپنا ملازم بنالیتا ہے افسانے کے کچھ حصے دیکھئے:

''وہ کئی دنوں تک سرکاری دفتروں کے چکر کاٹتے رہے اور چھوٹے چھوٹے افسروں، کلرکوں اور چپراسیوں تک کو اپنی دکھ بھری کہانی بڑھا چڑھا کر سناتے رہے آخر کار ایک افسر کا دل پسیج گیا اور اس نے ان چاروں کو شہر کے ایک اہم چوک میں ایک حجام ہی کی دکان دلا دی جو ہنگامے کے دنوں میں دکان میں تالا ڈال بھاگ گیا تھا۔'' (ص ۱۳۸) ''صاحب میں ایک غریب مہاجر ہوں، میں اپنے وطن میں ایک بنیئے کا منشی تھا۔ اس کے ہاں راشن کارڈوں کی پرچیاں لکھا کرتا تھا — اگر آپ مجھے کوئی کام دلوادیں تو عمر بھر احسان نہ بھولوں گا۔'' (ص ۱۴۵) ''اگر آپ میرے کہنے پر چلیں تو آپ کو ہر مہینے کی پہلی کو پیشگی ہی تنخواہ مل جایا کرے گی، یہ روپیہ کہاں سے آئے گا اس سے آپ کو مطلب نہیں — آپ نے میرے ساتھ ایسی بھلائی کی ہے کہ میں عمر بھر بھول نہیں سکتا اور بھائیو اگر آپ کو یہ شرط منظور نہ ہو تو آپ جانیں اور آپ کا کام، میں آپ کے لئے روپے کا بندوبست نہیں کر سکتا۔'' (ص ۱۵۹) ''منشی کی یہ تقریر سن کر چاروں حجام گم سم سے رہ گئے اور کسی نے اس کی بات کا جواب نہ دیا، مگر یہ خاموشی بڑی صبر آزما تھی، انہوں نے بے بسی سے ایک دوسرے کی طرف دیکھا اور پھر گردنیں جھکالیں۔'' (ص ۱۶۰) 'بھنور' کا موضوع اس اعتبار سے تو 'آنندی' سے ملتا جلتا ہے کہ اس میں بھی طوائف کی اصلاح کی ایک افسردہ اور تھکی ہوئی کوشش ملتی ہے، مگر اس میں ریاکاری نہیں، حاجی شفاعت احمد خلوصِ دل سے اصلاحِ احوال کی تنہا کوشش کرتے ہیں، انہیں بارہا ایسے مناظر سے بھی واسطہ پڑتا ہے: ''ایک قحبہ نے جس کے منہ سے شراب کے نشہ میں رال ٹپک رہی تھی، لپک کر ان کے گلے میں بانہیں ڈال دیں اور ان کی لمبی ڈاڑھی کے پے در پے بوسے لینے شروع کر دیئے۔ پھر وہ لڑکھڑاتی ہوئی آواز میں بولی، اے میرے مجازی خدا۔ مجھے اپنے ساتھ لے چل میں تیرے پاؤں دابوں گی، تیرے سر میں تیل ڈالوں گی، تری ڈاڑھی کو کنگھی کروں گی۔'' (ص ۵۹) بالآخر ان کی کوششیں رنگ لاتی ہیں، ایک شوہر، دوسرا شوہر اور پھر تیسرا بھی بلقیس کے لئے استقامت بھری آسودگی کا پیغام نہیں لاتا اور جب بہار کی زندگی کی ٹیڑھی لکیر کو سیدھی لکیر میں بدلنے کی کوشش کرتے کرتے حاجی صاحب کی سانس پھول جاتی ہے تو ایک دن ایک اور خاتون ان کی خدمت میں پہنچ کر عرض کرتی ہے: ''میں بہار کی بہن کلی ہوں — دس سال ہوئے جیسے حضور نے میری بہن کو دین اور آخرت کی راہ دکھائی تھی ویسے ہی مجھ پر کرم کی نظر ہو جائے۔'' (ص ۷۶)

فضا اور تاثر کے اعتبار سے فرق سہی مگر 'بن لکھی رزمیہ' (انتظار حسین) اور 'ایک دردمند دل' (غلام عباس) اس ملال اور افسردگی کی غماز کہانیاں ہیں، جو خوابوں نے تعمیر کے عوض آنکھوں کو عطا کی۔ 'ایک دردمند دل' کا فضل نہایت پرجوش قوم پرست ہے وہ انگلستان میں اپنی محبوبہ روزی سے اپنے نوآزاد

وطن اور اہل وطن کے بارے میں جذباتی انداز میں گفتگو کرتا رہتا ہے: ''روزی، جب میرے ملک کو آزادی ملی تو میں وہیں تھا میں تمہیں کیا بتاؤں کہ قومی ایثار و اوقات کے بعد بیلچوں سے نہریں کھودتے، پل بناتے، مہاجروں کے لئے جھونپڑیاں تیار کرتے تعطیل کے دنوں میں استادوں اور طالب علموں کی ٹولیاں دیہات کا گشت کرتیں تا کہ دیہاتیوں میں، جنہیں ان کے پچھلے حکمرانوں نے مصلحتاً جاہل اور ان پڑھ رکھا تھا، تعلیم اور حفظانِ صحت کا پرچار کریں— آزادی کے بعد میں نے اپنی فوج کو پہلی مرتبہ دیکھا، وہ جوانانِ رعنا سینہ تانے بندوقیں اٹھائے، او پچی بنے، مادر وطن کے گیت گاتے جا رہے تھے، میری آنکھوں میں آنسو بھر آئے، مدت کی غلامی کے بعد پہلی مرتبہ مجھے افسوس ہوا کہ ان کی قربانیوں کو غیر کی دولت نہیں خرید سکے گی— غلامی کے زمانے میں پولیس والوں کو ہمیشہ بڑی حقارت کی نظر سے دیکھا کرتا تھا۔ رشوت خور، سفاک، بدزبان، اکھڑ، لیکن روزی اب میرا دل چاہا کہ بے اختیار ان سے لپٹ جاؤں۔'' (ص ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷) اور جب ایم اے کی ڈگری لے کر تعمیر وطن کے جذبے سے سرشار ہو کر وطن لوٹتا ہے تو پھر ''دو چار دن میں جب سفر کی ساری تکان اتر گئی تو اس نے ملک کے حالات کا جائزہ لینا شروع کیا، ہر چند ملک رفتہ رفتہ ترقی کر رہا تھا مگر نہ معلوم کیا وجہ تھی کہ لوگوں میں پہلا سا جوش و خروش نظر نہیں آتا تھا اخبارات میں طالب علموں کے نہریں کھودنے اور پل بنانے کی خبریں بھی نہیں آرہی تھیں، البتہ مہاجرین کا مسئلہ روز بروز سخت مشکلات پیدا کرتا جاتا تھا۔'' (ص ۲۵۰) ''اور جب وہ روزگار اور خدمتِ وطن کے ہر دروازے کو بند پاتا ہے تو ناچار لندن سکول آف بال روم ڈانسنگ کا بورڈ لٹکا دیتا ہے اور اپنی ندامت تھکن اور افسردگی کو چھپا کر بیوی روزی سے کہتا ہے 'آخر فنونِ لطیفہ کی خدمت بھی تو قومی خدمت ہی ہے نا؟'' (ص ۲۵۴)

'بردہ فروش' بظاہر مردانہ سماج کے اس رویے پر طنز ہے جو عورت کو ایک 'شے' سے زیادہ وقعت نہیں دیتا، جس کے لئے بکنا اور خریدا جانا مقدر ہے لیکن غور کریں تو اس جہنم کو ایندھن فراہم کرنے والی مائی جمی تو عورت ہی ہے، افسانہ 'بیوپار'، محبت، رقابت، سازش اور انتقام کے خمیر سے تیار ہو کے جبر پر ختم ہوتا ہے ''ریشماں اس خنک چاندنی میں ایک خواب کے سے عالم میں چلی جا رہی تھی نہ تو اس کے کان کچھ سن رہے تھے نہ آنکھیں کچھ دیکھ رہی تھیں اور نہ یہ خبر تھی کہ قدم کہاں پڑ رہے ہیں۔'' (ص ۱۹۰) 'باجے والا' ایک معصوم کردار کی ناکردہ گناہ پر بننے والی درگت کی ایسی کہانی ہے جو 'شرفاء' کے اس رویے کو ظاہر کرتی ہے جسے 'نزلہ بر عضو ضعیف می ریزد' کہتے ہیں کالونی کی دولڑکیوں کو ان کا کاٹھیاواڑی کتھک بھگا کے لے جاتا ہے مگر 'شرفاء' اس کا غصہ غریب باجے والے پر نکالتے ہیں: ''اس کی ٹاپ ہیٹ اچھل کر زمین پر آرہی تھی اس کے گالوں پر انگلیوں کے نشان پڑ گئے تھے، گالوں اور ہونٹوں کی سرخی میں کاجل کی سیاہی مل گئی تھی، اس کے کپڑے پھٹ گئے تھے ایک بزرگ نے اس ٹیل کوٹ کی ٹیل نوچ ڈالی تھی اس کا مٹھائیوں والا بکس کھل گیا تھا

اور ٹافیاں، چاکلیٹ، رنگترے کی پھانکیں، میٹھی سونف کی پڑیاں زمین پر آ رہی تھیں، فلمی ایکٹروں کی تصویریں، گانوں کی کتابیں، فلمی پریوں کی داستانیں زمین پر بکھری پڑی تھیں۔'' (ص ۹۰) 'سایہ' بھی ایک ایسے خوانچے والے کی کہانی ہے جو اس دیوار کا مقروض ہو جاتا ہے جس کے سائے میں وہ کاروبار شروع کرتا ہے۔ محبت کا یہ قرض وہ پورے کنبے کے ہر فرد کی جھولی میں ڈالتا ہے۔ پائی پائی، ریزہ ریزہ ــــ وہ لوگ اپنے اپنے مشاغل میں منہمک ہو کر اس سے بے تعلق بھی رہیں تو بھی وہ ان کے دکھ سکھ کے ہر پہلو پر نظر رکھتا ہے، حتیٰ کہ وہ چلمن کے پیچھے اداسی کو بھی بھانپ لیتا ہے اور اس اداسی کے اس سبب کو بھی، جو منہ لٹکائے، اس کے ٹھیلے کے پاس آ کھڑا ہوتا ہے۔ 'دو تماشے' ایک سماجی اور نفسی تضاد کو ابھارنے کی معمولی کوشش ہے، مرزا برجیس قدر اندھے بھکاری کی پانچ سالہ بچی کو تو دھتا بتاتے ہیں مگر فلم میں ایک بھکاری بچے کو دیکھ کے ان کی آنکھوں میں آنسو آ جاتے ہیں اور وہ سوچتے ہیں: ''سرکار ایسے دردناک فلم دکھانے کی اجازت کیوں دیتی ہے؟'' (ص ۲۵۹)

'مکر جی بابو کی ڈائری' عورت کی جانب سے ہر شام اپنی 'بکنگ' کا اشتہار بھی ہے اور 'بیچارے' تنہا مرد کی ضرورت کا فریب ہے۔ جب کہ 'تتلی بائی' بڑھتی عمر کے اس خوف کی کہانی ہے جو فلمی اداکارہ کو بھی اپنی بیٹی کا سایہ بنا دیتا ہے اور اپنے پرستار کی نظر کو بھی اپنی بیٹی کی جانب مرکوز ہونے کا وسوسہ پیدا کرتی ہے۔ 'تنکے کا سہارا' احمد ندیم قاسمی کا کوئی افسانہ معلوم ہوتا ہے، بیوہ سیدانی اور اور اس کے بچوں کے لئے اہل محلّہ کی دردمندی مگر ایک احساس ملکیت کے ساتھ پھر اس معمول میں تغیر، امام مسجد کی جانب سے بیوہ کو عقد کی پیشکش کی قبولیت تک تو روایتی واقعات ہیں، مگر افسانے کے اختتام پر امام مسجد کا یہ مکالمہ اسے غلام عباس کا افسانہ بنا دیتا ہے: ''میاں لڑکے ــــ اپنے استاد سے کہنا وہ اب دودھ نہ بھیجا کریں ہمیں جتنے کی ضرورت ہوگی، ہم خود مول لے آئیں گے، ہاں کوئی نذر نیاز کی چیز ہو تو مسجد میں بھیج دی جایا کرے۔'' (ص ۲۰۸) 'اس کی بیوی' طوائف کے بستر پر معصوم باتیں کرنے والے بچگانہ خواب دیکھنے والے ایک 'تماشبین' کی کہانی ہے جو اپنے بھولپن کے عوض خریدے گئے دکھ کے کارن طوائف کے اندر مامتا کے جذبات پیدا کر دیتا ہے:

''پچھلے پہر اچانک نوجوان نے سوتے میں سسکی لی اور پھر تیز تیز سانس لینے شروع کر دیئے، نسرین نے سر اٹھا کر اس کے چہرے کی طرف دیکھا، کچھ دیر سوچتی رہی، پھر جس طرح کوئی بچہ سوتے سوتے ڈر جائے تو ماں اسے چھاتی سے چمٹا لیتی ہے۔ نسرین نے بھی اسی طرح اس کا سر اپنے بازو میں لے کر اسے اپنی آغوش میں بھینچ لیا۔'' (ص ۵۳) 'غازی مرد' ایک موثر کرداری افسانہ ہے۔ ایک نابینا لڑکی چراغ بی بی اپنی اندھیری دنیا کو دعا، ممنونیت اور خدمت کے جگنوؤں سے روشن کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ یہی کچھ اس کی جھولی میں ہے، وسوسے سر اٹھاتے ہیں، مگر وہ مجبور ہے کہ اس طرح اپنے آپ کو یقین دلاتی ہے کہ ''اس نے مجھ اندھی عیبوں بھری کی خاطر گدائی قبول کی، اس نے مجھے گلے سے لگایا، میرا شہزادہ یوسف سے زیادہ حسین ہے،

اس میں پیغمبروں والی شان ہے۔'' (ص ۲۷۲) 'سرخ جلوس' درحقیقت ایک طنزیہ ہے محض ہندوستان کے جلوسوں کے حوالے سے نہیں، مغربی صحافیوں کی رپورٹنگ سے ہی متعلق نہیں بلکہ ترقی پسند تحریکوں، رویوں اورنعروں کے بارے میں بھی اس افسانے میں طبقاتی کشاکش کوتاریخی قوتوں کےبطن سے نہیں، بھیڑ چال سے پھوٹتا دکھائی دیا گیا ہے— عنوان ہی اس طنز کا آئینہ دار ہے۔

اس مجموعے کی اشاعت کونصف صدی ہونے کو آئی ہے، مگر اس کے کسی افسانے کو 'آنندی' یا 'اوورکوٹ' ایسی شہرت نصیب نہیں ہوئی یا تو روایتی اصولوں کے مطابق غلام عباس اپنی شاہکار کہانی لکھ چکنے کے بعد محض اپنے آپ کو دہرا رہے تھے یا پھر ہمارے نقاد نے ابھی تک اس مجموعے کا مطالعہ ہی نہیں کیا تھا، مجھے دوسری رائے زیادہ قرین قیاس معلوم ہوتی ہے کیونکہ اس میں 'جوار بھاٹا' کی شکل میں اردو کا ایک عظیم اور بے مثل افسانہ موجود ہے جس پر ناقدین نے توجہ نہیں دی۔ اس افسانے کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ افسانوی حقیقت یا موضوع اور تکنیک دو الگ الگ دنیائیں نہیں۔ یہ افسانہ بظاہر شجرہ نسب ہے چھجو کبابی سے لے کر ایک چھوٹے سے ہوٹل کے مالک محمد شفیع تک پھیلا ہوا مگر ان کے درمیان اُنیس نسلی کڑیاں ہیں— چھجو، شیخ مستیا، حکیم عمر دراز، چوہدری شمس الدین، حاجی شفاعت احمد، قاری غوث محمد، خان صاحب غضنفر علی شاہ سب انسپکٹر پولیس، شیخ تراب علی چشتی صابری بی اے ایل ایل بی ایڈووکیٹ، ڈاکٹر تحسین علی فزیشن اینڈ سرجن، مسٹر الیاس ہارون بارایٹ لا، خان بہادر میاں رکن الدین ممبر لیجسلیٹو کونسل، آنریبل سرداراشکوہ چیف جسٹس ہائی کوٹ، رائٹ آنریبل سرجمشید جاہ بہادر گورنر، خان بہادر صوفی بیدار بخت بی اے جاگیردار، صاحبزادہ نسیم عرف چھوٹے مرزا رئیس اعظم، ابوالخیال مرزا بیکل، ننھے مرزا، لاڈلے مرزا، محمد شفیع۔ میں نہیں سمجھتا کہ ہمارے سماج کا نقشہ کھینچنے کے لئے اس سے زیادہ موثر کوئی تکنیک ہوسکتی ہے، دولت اور منصب کی دھوپ چھاؤں کے ساتھ مشاغل اور عادات ہی نہیں، ذاتیں بھی بدل جاتی ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ انسانی محنت، ارادہ، علم اور عزم کو بھی اس زمانی دائرے میں شباب پر پہنچتے اور پھر مضمحل ہوتے دکھایا گیا ہے۔ 'کن رس' پھر اسی انسانی کمزوری کی روداد ہے جو رفتہ رفتہ صورتِ حال کو بدل کے رکھ دیتی ہے۔ یہ کمزوری انسان اور کنبے کے گرد ایسا جال تیار کرتی ہے کہ پھر ایک شریف کلرک اپنی بیوی اور بیٹیوں کو لے کر بازارِ حُسن میں جا مقیم ہوتا ہے تو تعجب نہیں ہوتا۔ غلام عباس کا یہ مخصوص انداز ہے وہ دھیمے دھیمے، چپکے چپکے ایسی فضا تیار کرتا ہے جو فرد کو ایک دنیا سے یکسر نئی دنیا میں لا ڈالتی ہے اور پھر اس عمل کو ڈرامائیت کا نام نہیں دیا جاسکتا، افسانے کا ایک حصہ دیکھئے: ''یہ محلّہ خاص شرفاء کا تھا، زیادہ تر متوسط طبقے کے لوگ ہی یہاں رہتے تھے مگر کچھ گھر کھاتے پیتے لوگوں کے بھی تھے، کچھ مولویوں اور ثقہ قسم کے لوگوں کے تھے، ایک چھوڑ تین تین مسجدیں اس چھوٹے سے محلے میں تھیں۔ علی الصبح مرغوں کی ککڑوں کوں کے ساتھ ہی آگے پیچھے مسجدوں میں

اذانیں سنائی دینے لگتیں اور سارے محلے پر ایک تقدس کی فضا چھا جاتی ۔'' (ص ۲۴، ۲۵)

'لچک' قوم پرست بھارتی مسلمانوں کی فکری پسپائی کا افسانہ ہے، اس میں چار تقاریر ہیں وقت کے ساتھ ساتھ ان تقاریر کا بدلا ہوا لب ولہجہ اور الفاظ ہی وہ افسوسناک کہانی سنا دیتے ہیں جو سیکولر بھارت کی زبانی چھل بل چھپا نہیں سکتی، یہ چاروں تقاریر ایک ہی 'قوم پرست' مسلم رہنما کی ہیں ۔ پہلی تقریر نہ صرف بسم اللہ سے شروع ہوتی ہے، بلکہ اور آیات کریمہ بھی بطور تمہید دہرائی جاتی ہیں، عربی اور فارسی الفاظ سے کام لیکر مشترکہ ہندوستانی قومیت کا پرچار کیا جاتا ہے اور ان نکات پر زور دیا جاتا ہے: ''۱۔ یہ تقسیم سراسر غیر فطری، خلافِ حقیقت اور فتنہ انگیز ہے ۔۲۔ عیسائیوں، موسائیوں کی طرح ہنود بھی اہل کتاب ہیں اور رام چند رجی اور کرشن مہاراج نبیوں کا سا درجہ رکھتے ہیں— حضرت خضر علیہ السلام اور نارومنی جی میں بھی مماثلت ہے۔۳۔ اس لئے کفر و دین کا جھگڑا بے معنی ہے حقیقت میں ایک ہی چراغ سے کعبہ و بت خانہ روشن ہیں۔'' (ص ۱۰۹، ۱۱۰) دوسری تقریر کا آغاز محض 'برادرانِ اسلام' سے ہوتا ہے اس میں بین السطور ہندوؤں کے مسلم کش رویے کا ذکر کیا گیا مگر اس میں 'وقت کے اہم تقاضے' کی جانب مسلمانانِ بھارت کی توجہ مبذول کرائی گئی ہے: ''وقت کی ضرورت اور زمانے کے رجحانات کو نظر میں رکھتے ہوئے کیا ہمارے لئے یہ مناسب نہ ہوگا کہ ہم شریعت میں ایسی لچک پیدا کرلیں کہ اس میں حکومتِ وقت کے ہر قانون کو قبول کرنے اور اپنانے کی صلاحیت پائی جائے۔'' (ص ۱۱۱) تیسری تقریر میں ہندی الفاظ کی شمولیت محسوس ہوتی ہے، مگر دوہرا لب ولہجہ بھارتی مسلمان کی ژولیدہ شخصیت کی عکاسی کرتا ہے: ''ہمارے بھائی! ابھی تک ہم کو بڑے شک کی نظر سے دیکھ رہے ہیں اور ان کو ہم پر بھروسہ نہیں ہے حالانکہ ہم کوئی غیر تھوڑا ہی ہیں، ہم میں سے بہت سوں کی رگوں میں ہندو خون دوڑ رہا ہے اور اگر چھان بین کی جائے تو اکثر مسلم خاندانوں کا شجرہ نسب کسی نہ کسی ہندو گھرانے ہی سے ملے گا— کیا ہرج ہے اگر میں آج چھپ کر بھی گائے کی قربانی نہ کرسکوں گا، یہ کوئی پُن کا کام تو ہے نہیں اور پھر کونسا پہاڑ ٹوٹ پڑے گا۔ اگر مَیں اردو کو دیوناگری رسم الخط میں پڑھنے لگوں— اور پھر اگر میں ہولی کے دنوں میں گھر سے باہر نکلوں اور میرے بھائی مجھ پر کیچڑ یا گندگی اچھال دیں اور میرا منہ کالا کردیں تو اس سے میرا دم تھوڑا ہی نکل جائے گا۔'' (ص ۱۱۲، ۱۱۳) اور پھر چوتھی تقریر: ''متروتتھا دیش بھگتو!— سنسار میں کرم ویر، دھرماتما تتھا تیاگی ہونا درلبھ ہے۔'' (ص ۱۱۳) اس افسانے سے بالواسطہ طور پر برصغیر کے مسلمانوں کی اس جدوجہد کی اہمیت اور معنویت پر روشنی پڑتی ہے جو پاکستان کے قیام پر منتج ہوئی، لیکن یہ عجیب بات ہے کہ کم وبیش اس موضوع پر غلام عباس نے 'اوتار' ایسی کہانی لکھی جس کے ذریعے انہوں نے ہندو دیومالا کو نیا روپ دینے کی کوشش کی، مگر اس کے بہت سے جذباتی حصے بالخصوص آخر میں ڈھائی صفحوں پر پھیلی ایک تقریر اسے نسیم حجازی کے ناولوں سے مماثل کرتی ہے۔

'فرار' بھی ایک معمولی درجے کا افسانہ ہے۔ سرفراز ماموں کی عین شادی کے روز گمشدگی بیسویں صدی کے چھٹے عشرے میں چونکانے والا موضوع تو کیا قابل ذکر موضوع بھی نہیں رہتا۔ 'سرخ گلاب' ایک ایسی بستی کی روداد ہے جہاں جہالت، ضعیف الاعتقادی، رسوم، جنسی تشفی کے چور دروازے، استحصال کے ہاتھوں سے کسی فاتر العقل کا بھی نہ بچ سکنا مل جل کر ایک بیدی بھری فضا تعمیر کرتے ہیں۔ جب کہ 'بہروپیا' بچپن کے معصوم تجسس اور تحیر سے بڑھ کر زندگی کی کڑی دوپہر میں رقصِ جاں پر اظہار حیرت کے درجے سے پہنچ جاتا ہے۔ رشتۂ جان وتن برقرار رکھنے کے لئے ایک طبقے کو کیا جتن کرنے پڑتے ہیں؟ اس کی دلچسپ روداد اس کہانی میں بیان کی گئی ہے۔ 'یہ پری چہرہ لوگ' بظاہر تو ان دلچسپ 'کوڈ ورڈز' کی کہانی ہے، جن کے ذریعے 'کمین' اشراف کو پہچانتے ہیں مگر اس میں یہ عمدہ نکتہ بھی موجود ہے کہ 'اشراف' ایک دوسرے کی برائیاں سن کر خوش ہوتے ہیں۔ بشرطیکہ محظوظ ہونے والے فرد شریف کی جھوٹی تعریف بھی ساتھ ساتھ کی جائے۔ 'بحران' دراصل متوسط طبقے کے ان افراد کا نفسیاتی بحران ہے جو ذاتی مکان تعمیر کرنے کی آرزو کو عملی جامہ پہنانے کی 'حماقت' کر بیٹھے ہیں، اس افسانے میں مکان بنوانے والے تو بہت سے ہیں، بالائی متوسط طبقے کے افراد (فوجی افسر، بہت بڑے سرکاری افسر، نامور وکیل، صاحب ثروت اسسٹنٹ ڈائریکٹر) اور نچلے طبقے کے لوگ بھی (چاند خان چپراسی) مگر ٹھیکیداروں، مستریوں، قرض خواہوں اور مدد کا دعویٰ کرنے والوں کے ہاتھوں سے جتنا پروفیسر سہیل ستایا گیا ہے، اتنا کوئی اور نہیں مگر اس کا حوصلہ دیکھئے: ''اب مجھے مکان بنوانے کا بخوبی تجربہ ہو گیا ہے اب کے میں انتہائی احتیاط سے کام لوں گا اور خدا نے چاہا تو ایسا مکان بنواؤں گا۔ جو بے عیب ہوگا، پھر خواہ کوئی مجھے کتنا ہی روپیہ دے، میں اسے کرائے پر نہیں اٹھاؤں گا وہ مکان ہمارے اپنے رہنے کے لئے ہوگا۔'' (ص ۴۷) اس افسانے کے دو اور دلچسپ حصے بھی دیکھئے: (چاند خاں چپراسی کا مکان ابھی بننا بھی شروع نہیں ہوا تھا کہ اس کی بیوی کالونی کے گوالے سے کہتی ہے) ''تمہارے بھیا مکان بنوا رہے ہیں، آگے دالان، پیچھے دو کمرے، غسل خانہ کوئی کرایہ دار ہو تو ذرا نظر میں رکھیو۔'' (ص ۶۵) (ایک برقع پوش خاتون کا راج مزدوروں سے خطاب) ''اے مسلمان بھائیو میں ایک بیوہ ہوں، میرا شوہر فلاں دفتر میں ہیڈ کلرک تھا کہ اچانک اس کا انتقال ہو گیا اس کے مرنے سے میں بے یار و مددگار رہ گئی ہوں، لِلّٰہ میرے یتیم بچوں پر ترس کھاؤ اور مجھے کوئی ایماندار مستری دلواؤ۔'' (ص ۶۸) 'رینگنے والے' بظاہر غلام عباس کے مزاج سے ہٹنے کا اشارہ دیتا ہے، یعنی یہ ایک سیاسی موضوع کا افسانہ ہے، اس کا تعلق جلیانوالہ باغ کے سانحے سے ہے، مگر اس میں المناک اور سوگوار ماحول سے کم و بیش اسی انداز میں مضحک عنصر پیدا کر کے انسانی رویے کی نئی جہت دریافت کی گئی ہے جیسے 'سیاہ حاشیے' میں منٹو نے کی تھی۔ اس افسانے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وقت کی گرد جمنے کے بعد کسی حادثے پر لکھنا کسی قدر رقت اور جذباتیت سے بچا کر ایک نئی آگہی

عطا کر دیتا ہے۔ 'نواب صاحب کا بنگلہ' ایک خاص کلچر میں پروان چڑھنے والے فرد کی خود فریبی کی بڑی معصوم اور دلکش تصور پیش کرتا ہے۔ وقار کے ملبے میں دفن نواب صاحب نے بھی حقیقت میں اوورکوٹ اوڑھ رکھا ہے اور اس حالت میں بھی وہ اپنی 'وضع داری' کی قیمت چکاتے چلے جا رہے ہیں۔ 'روحی' دراصل ایک دلکش رومان ہے جس میں معمر فرد کی تمنائے رفاقت کو بڑے لطیف اور شیریں انداز میں مجسم کیا گیا ہے اور اس خواب پر بے رحم تعبیر کی برف ڈالی گئی ہے کہ آخر میں ٹھوس اور سنگین حقائق (جو اس خواب کو توڑنے پر قادر ہیں) موت بن کر رونما ہوتے ہیں جب کہ 'بندر والا' حقیقت میں اس جبر کی تمثیل ہے جو والدین کی منشاء بن کر اولاد کے قالب کو بدلنے کا خواہاں ہے۔

غلام عباس کو جنرل ایوب خان سے اُنسیت تھی، اس لئے شاید انہوں نے اُس کے خلاف عوامی اور فکری پہلوؤں پر زیادہ توجہ نہیں دی تھی، ان کے دو دانش ور ممدوحین، شہاب اور الطاف گوہر کی طرح وہ بھی شاید اس کے زوال سے افسردہ ہوئے اور ایک طویل مختصر افسانہ 'دھنک' لکھا، جس میں رجعت پسند عناصر ان کی طنز کی لپیٹ میں آئے کچھ تخلیقی مبالغے سے ملک میں اسلامی نظام لانے کے داعی اپنی مضحک صورت میں اس طرح آئے کہ بعد میں ضیاء الحق دور کی سیاسی مصلحت کے تحت معاشرے میں آنے والی وہ تبدیلیاں، جنہوں نے ایک پرامن اور رواداد معاشرے کے بھیانک خواب میں بدل دیا ان کی تخلیقی پیش بینی کے مظہر اس افسانے میں بظاہر تخیل مگر تاریخی شعور کے پردے پر نظر آتی ہیں، اور اسی دور میں ہی اس وقت تک باقاعدہ نہ چھپنے والے اس افسانے کی فوٹو کاپیاں تقسیم ہوتی رہیں (میں نے سجاد باقر رضوی مرحوم سے اس کی ایک ایسی کاپی منگوائی تھی) یہی وجہ ہے کہ ان برسوں [۱۰-۲۰۰۹] میں ان کے اس افسانے کو بعض سراسیمہ اور افسردہ قارئین نے حیرت کے ساتھ پڑھا۔ بہو طور اُردو افسانے کی روایت میں اہم ترین اور روشن ترین ناموں میں غلام عباس کا نام ہمیشہ دمکتا رہے گا، اس نے اپنے ٹھہراؤ، تحمل، بصیرت اور وقار کے ساتھ ساتھ فنی امکانات سے گہری قربت کی بنا پر یہ درجہ حاصل کیا ہے۔

ooo

عزیز احمد نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز ترجموں سے کیا۔ جن کی تفصیل درج ذیل ہے:

افسانے کا عنوان	مجلے کا نام	شمارہ	صفحات
'پنکھڑیاں'/'بچپن (ماخوذ از کپلنگ)	نیرنگِ خیال	ستمبر ۱۹۲۸ء	۳۱ تا ۳۳
'شریر لڑکا' (ماخوذ از ٹیگور)	ایضاً	دسمبر ۱۹۲۸ء	۲۱ تا ۲۴
'پنکھڑیاں' (افسانچے دنیا کے پھول، دیوانہ طاہر) (بنگالی ادب سے ماخوذ)	ایضاً	مئی ۱۹۲۹ء	۶۳ تا ۶۴
'معراجِ مسرت' (ماخوذ از موپساں) (جلد ۶، نمبر ۵)	مکتبہ	فروری ۱۹۳۱ء	۵۰ تا ۵۶
'مریضِ اُلفت' (جلد ۹، نمبر ۵، ۶)	ایضاً	اگست، ستمبر ۱۹۳۲ء	۸۵ تا ۹۲

مذکورہ معلومات فراہم کرنے والے، عزیز احمد کی شخصیت اور فن کے شیدائی ابو سعادت جلیلی ہیں، جنھوں نے میرے نام ایک مکتوب میں دعویٰ کیا ہے کہ عزیز احمد کا طبع زاد افسانہ 'کشاکش جذبات' ان کے اولین افسانوں میں ہے جو 'مکتبہ' کے نومبر ۱۹۲۹ء کے شمارے (جلد ۴، شمارہ ۲) کے صفحات ۵۹، ۶۰ پر موجود ہے۔ اور طرزِ نگارش کے اعتبار سے 'باغبان' (مطبوعہ مجلّہ عثمانیہ ۱۹۳۲ء) اس سے بے حد مماثل ہے۔ اسی طرح انہوں نے اصنام خیالی (مکتبہ، جنوری ۱۹۳۰ء جلد ۴ شمارہ ۴، صفحات ۵۳ تا ۵۹) ''خدا کی باتیں، خدا ہی جانے'' (مکتبہ مئی ۱۹۳۰ء، جلد ۵ شمارہ ۱ صفحات ۵ تا ۱۰) 'تقدس گناہ' (مجلّہ عثمانیہ، ستمبر ۱۹۳۰ء، جلد ۱) ''اور خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا۔'' (مکتبہ، مارچ ۱۹۳۱ء جلد ۶، شمارہ ۹ صفحات ۲۱ تا ۲۳) کا ذکر کیا ہے۔ مگر ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے عزیز احمد کا پہلا افسانہ 'باغبان' قرار دیا ہے۔ [۳۹، ص ۱۸۹] جو، ان کے مطابق مجلّہ عثمانیہ (۱۹۳۱ء) جلد چہارم شمارہ اول میں شائع ہوا، جب عزیز احمد کالج کے ابتدائی درجوں کے طالبِ علم تھے۔ افسانے کی فضا پر رابندر ناتھ ٹیگور کے ساتھ ساتھ آسکر وائلڈ کے اثرات پہچانے جا سکتے ہیں (خوابناک رومانویت کے ساتھ تلخ سماجی حقائق کا احساس) ایک ایسا باغبان جو پوری عمر ایک باغ کو سینچنے میں بِتا دیتا ہے، نئے مالک کی نظر میں باغ پر بوجھ بن جاتا ہے۔ چنانچہ ایک دن نئے آقا نے بڑھے مالی کو بلا کر کہا ''یہ لو اپنی تنخواہ اب تم بڑھے ہو گئے۔ باغ تم سنبھال نہیں سکتے، جاؤ اور گھر بیٹھ کر اللہ اللہ کرو، اب تم کام نہیں کر سکتے اور یہ خدا کو یاد کرنے کا زمانہ ہے اور یہ لو انعام۔'' بڑھے مالی نے ہاتھ جوڑ کر کہا 'حضور میری

ایک تمنا پوری کر دیں؟'' کیا' مرنے کے بعد میری قبر پر اس باغ کا ایک پھول ڈال دیجئے گا' یہ کہہ کر کہنہ سال باغبان نے ایک سرد آہ بھری اور لاٹھی ٹیکتا ہوا باہر نکل گیا۔'' [۳۹،ص ۹۲]

قرۃ العین حیدر نے لکھا ہے: ''رقص نا تمام کے سارے افسانے (مدن سینا اور صدیاں، جادو کا پہاڑ سمیت) مجھے اتنے اچھے نہیں لگے۔ تقسیم سے قبل حیدر آباد کا متمول طبقہ، گھریلو خادماؤں کے ساتھ نوابوں کے معاشقے — ان سب کہانیوں میں اس ڈائی مینشن کی کمی ہے جو افسانے کو افسانہ بناتی ہے۔'' [۹۳، ص ۲۷]

اس میں شک نہیں کہ عزیز احمد کی یادگار کہانیاں وہ ہیں جو انہوں نے رقصِ نا تمام کے بعد لکھیں مگر اس مجموعے کی کہانیوں میں افسانویت یا افسانے کے جوہر کے فقدان کا گلہ بجا نہیں۔ 'اور بستی نہیں یہ —' کی تکنیک اچھوتی ہے۔ جرنلسٹ الف خاں (مدیر روزنامہ ٹائمز آف مدراس، عمر ۳۲ سال، قد بلند، رنگ سرخ و سفید، سیاسی رجحان سرکار پرستی، تنخواہ ایک ہزار روپے) اور اس کے دوست جرنلسٹ بے جان (مدیر روزنامہ بمبئی ہیرالڈ ٹریبیون عمر ۳۵ سال، قد اوسط، رنگ گندمی، آبائی وطن ہندوستان، وطنِ مطلوبہ پاکستان، تنخواہ سات سو باسٹھ روپے چھ آنے تین پائی علاوہ قسط انشورنس) میں یہ عہد نامہ ہوا: ا۔ ''ہم دونوں کناٹ پیلس اور جدید دہلی کا علیحدہ علیحدہ مطالعہ کریں گے اور اپنے تجربات یکجا شائع کریں گے۔ ۲۔ چودہ روز کے قیام میں ہم زیادہ تر شاہراہوں، ہوٹلوں اور بیرونی زاویوں سے نئی دہلی کا اس لئے مطالعہ کر رہے ہیں کہ ہم عمرانی اور اخلاقی تصویر اس طرح کھینچیں کہ ہر ہر لفظ صداقت پر مبنی ہو۔'' (رقص نا تمام، ص ۷، ۸) چنانچہ پہلے دونوں الگ الگ روزنامچہ لکھتے ہیں مگر پھر طے ہوتا ہے کہ دونوں اپنے تجربات اور مشاہدے کو یکجا کر کے لکھیں۔ اس طرح افسانے کا وہی مواد (بالائی طبقے اور متوسط طبقے میں لذتیت کی جستجو، دست بدست گھومتی عورت، تہذیبی خدوخال، اجتماعی زندگی کے تضادات) تنوع کے احساس کے ساتھ ترتیب پاتا ہے جو عزیز احمد کو ہمیشہ مرغوب رہا۔ اس تکنیک سے ایک خوبی اور بھی پیدا ہوئی کہ وہ عزیز احمد جو کہانی لکھنے والے کو ناظر کا درجہ دیتے تھے، اس افسانے میں کسی قدر مختلف مزاج کے دو ناظر لائے ہیں جو ایک ہی قسم کی فضا اور ایک ہی کی طرح لڑکی کو دیکھ کر ایک جیسا ردِ عمل ظاہر نہیں کرتے، اس طرح اس افسانے کی معنویت کا دائرہ پھیل جاتا ہے۔ اس افسانے کے بعض اہم اقتباسات دیکھئے: ''اس مہاجنی دور میں پیٹ کیسے بھرے جس میں بھائی، بھائی کو نہیں پوچھتا، اس مہاجنی دور میں شادی بھی تو چاندی کے سکّوں کا کھیل ہے۔'' (ص ۱۲، ۱۳) ''غدر کے مارے ہوئے دہلی کے پرانے شرفاء اب تک پنپ نہیں سکے خاندان کے خاندان جوہریوں کے یہاں رہن ہیں — جن مکانوں میں وہ رہتے ہیں وہ ان جوہریوں کے پاس گرو ہیں ان کے لڑکوں کو یہ سیٹھ تعلیم دلاتے ہیں اور ان کی عورتیں اور لڑکیاں ان کے تصرف میں ہیں۔'' (ص ۱۳، ۱۴) ''قرطاجنہ کو ایک بار رومیوں نے تباہ کر دیا تو پھر اس کے کھنڈروں پر اُس شان کا کوئی اور شہر نہ بن سکا۔ پھر اس کی خاک سے کوئی ہنی بال پیدا نہ ہو سکا لیکن دہلی

ہزاروں بار مٹی اور ہزاروں بار اس نے نیا جنم لیا۔'' (ص ۱۵) ''لاہور والے مغربیوں سے بھی زیادہ مغربی ہیں۔ انارکلی تو آج کل کھدی پڑی ہے۔ اندر پائپ ڈالا جا رہا ہے لیکن اس کی کسر، یوں نکل سکتی ہے کہ آپ علی الصباح لارنس باغ جائیں۔ تیسرے پہر کو مال کا نظارہ دیکھنے کے قابل ہوتا ہے۔'' (ص ۱۸) '' 'کتنے روپے لے گی؟' 'اگر اس نے آپ کو پسند کر لیا، تو پھر کچھ بھی نہیں لے گی'— 'پھر یہ لڑکیاں آخر اس طرح آتی کیوں ہیں؟'— 'بابو جی' ان کو ایک طرحوں کا اِسک ہو جاتا ہے۔'' (ص ۲۷) (ہندو مسلم یا مسلم ہندو شادی) ''میں نے ہمیشہ یہی دیکھا ہے کہ جب اس قسم کی کوئی شادی یا کوئی تعلق ہو جاتا ہے تو ہندو مسلم اتحاد میں رخنہ ہی پڑتا ہے۔ اتحاد کا تو امکان کم ہوتا ہے، رخنے اور شورش کا امکان زیادہ ہے۔ بے خان نے کچھ سوچ کے کہا 'لیکن پنڈت جی ایک ایسی سوسائٹی لیجئے جس میں یہ فرقہ وارانہ تعصّبات باقی نہ رہیں۔ کبھی تو ہندوستان سے یہ تعصّبات رخصت ہوں گے'، سیفی صاحب کہنے لگے 'صاحب اکبر کے زمانے میں تو ایسی ہی سوسائٹی تھی اکبر نے ہندو عورتوں سے شادیاں کیں۔ اکبر کی اولاد نے کیں۔ اس سے کیا خاک اتحاد پیدا ہوا؟ کیا نتیجہ نکلا؟ اورنگ زیب، جزیہ، خانہ جنگی اور انگریزوں کی حکومت، پھر جب ہندوستان کے کسی حصے میں کسی ہندو راجہ کا زور ہوا تو اس نے مسلمان عورتوں سے اکبر کا بدلہ لینے کی کوشش کی۔ یہ آج کا نہیں، صدیوں کا تجربہ ہے۔'' (ص ۴۰، ۴۱)

''بابو جی، میں نے اپنے ہندوستانی بھائیوں کو دیکھا ہے میں دھرم سے کہتا ہوں میں نے خود ایک بابو جی کو دیکھا جو اسی میرے تانگے میں بٹھا کے اپنی بیٹی کو ساؤنڈ وگھانس کے ملک کے ایک افسر کے پاس لائے— مگر بابو جی بھگوان کی قسم کوئی مجھے قلعہ کا سارا خزانہ بھی لا دے تو میں اپنی جورو یا بیٹی کو ان کے پاس نہیں لانے کا، میں کوئی سرپسھ نہیں، یہی نیچ کمینہ ہوں، گریب آدمی ہوں— مزدور سبھا میں کام کرتا ہوں، دو دفعہ جیل بھگت چکا ہوں۔'' (ص ۴۴، ۴۵) اس افسانے میں بادی النظر میں لڑکیوں کا ذکر ہے۔ فلرٹیشن، جسمانی معاشقے، کاروبار، مفادات کج روی، مگر معاشرت اور تہذیب کے کھوکھلے پن کے ساتھ ساتھ سنگین سیاسی موضوعات کو بھی چھیڑا گیا ہے مگر اس طرح سے کہ ایک بڑے تہذیبی مرکز کے حسن کلام میں جذب ہو جائے۔

'مموشکا'، 'رائگاں تبسم'، 'رومتہ الکبریٰ کی ایک شام' اور 'خطرناک پگڈنڈی'، یورپ میں موجود متکلم کے جنسی، رومانوی اور فکری تجربوں کی رودادیں ہیں۔ اس اعتبار سے انہیں 'سفر نامے' بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ 'رومتہ الکبریٰ کی ایک شام' میں تو عزیز احمد اور نظر نامہ کے مصنف محمود نظامی میں قربت حیرت انگیز طور پر بڑھ جاتی ہے۔ ایک جگہ مسولینی کے استقبال کے منظر کو بیان کرتے ہوئے اقبال پر تعریض کی یہ کوشش افسانویت کی حدود کو پھلانگ جاتی ہے: ''ایک لمحہ کے لئے بھی جاہ وجلال کے اس منظر سے اس کی خودی کمزور نہ ہوسکی۔ وہ اشتراکیوں کا ہمدرد، اس بھیڑیئے سے مرعوب نہ ہوا۔ اس سے وہ غلطی سرزد نہ ہوئی جو مشرق کے سب سے بڑے شاعر سے کمزوری کے لمحے میں سرزد ہوئی تھی۔'' (ص ۱۸۰)

تاہم یہ رقصِ ناتمام کے ایسے افسانوں میں سے اکیلا افسانہ ہے جو مغربی دنیا میں مصنف (متکلم) کے ذہنی و جذباتی تجربوں کی روداد ہونے کے باوجود رنگین نہیں سنگین ہے۔فسطائیت نے جس طرح سے فکری آمریت قائم کر دی تھی اس کی سہمی ہوئی تصویریں بے حد مؤثر ہیں: ''کافی گھر کے ملازم نے جلدی سے گھبرا کے دہرایا۔سیا موتُو تی اتالیاتی، تُو تی فاشسطی تُو تی پر سولینی (ہم سب اطالوی ہیں، سب فاشست ہیں، سب مسولینی کے ہیں)۔'براوو' (شاباش) پروفیسر نے ہنس کے اس سے کہا اور اسے بل ادا کر کے انعام دیا' دیکھ لیا' تم نے ہمارے طوطوں کو ان کا سبق کتنی اچھی طرح یاد ہے۔'' (ص ۱۷۲) 'رائگاں تبسم' ایک کمزور افسانہ ہے، اس سے تو منٹو کا معمولی افسانہ 'عشقِ حقیقی' بہتر ہے جس میں لڑکا اپنی محبوبہ کو بھگا لے جانے کے بعد اُسے پہلی مرتبہ چومتا ہے تو محبوبہ کے منہ سے بدبو کے بھبھکے آتے ہیں۔عزیز احمد کے افسانے میں ایک سادہ لوح کے محض دو لمحوں کی روداد ہے۔ایک فریب میں اسیری کا اور دوسرا رہائی کا مگر حیرت ہے کہ اس کہانی میں ان دونوں لمحوں میں زیادہ فاصلہ محسوس نہیں ہوتا۔

'خطرناک پگڈنڈی'، 'مموشکا' جیسا افسانہ تو نہیں، تاہم اس میں طنز نے کرداروں کے نفسی مطالعے کو اور گہرا رنگ دے دیا ہے۔'اشترا کی خیالات' رکھنے والی لڑکی، جب جذبات کی چُھری تلے آتی ہے تو بڑی لذت کے ساتھ ایک جملہ دہراتی ہے: ''آزاد! تم بڑے مادہ پرست ہو۔'' (ص ۱۷۲) یا پھر آخر میں اُس کا مکتوب بھی اس ذہنی و جذباتی کشمکش کا احساس دلاتا ہے جو فطرت کے سامنے بند باندھنے والوں کا مقدر ہے۔ البتہ 'مموشکا' بے حد مؤثر افسانہ ہے اور اسے اردو کے چند بلند پایہ کرداری افسانہ میں جگہ ملنی چاہئے۔ شولتیز ے مموشکا میں ٹالسٹائی کی آنا کرینتا کے حزن کی جھلک ملتی ہے، یہ ایک سوئس لڑکی ہے جس کا باپ روسی تھا وہ ماں باپ کے قانونی رشتے کے بغیر پیدا ہوئی تھی اس لیے وہ جذباتی لمحوں میں یہ کہتی ہے: ''جب رومان نے میری ماں کو تاکا تو میں پیدا ہوئی، جب میری باری آئی تو میں محفوظ رہی، خدا سائنس کو سلامت رکھے۔'' (ص ۱۰۰) وہ ایک ہندوستانی لڑکے درباری سے محبت کرتی ہے مگر درباری نے اسے جو کہانی سنا رکھی ہے اس کے مطابق وہ یتیمی کے بعد تعلیم و تربیت کے لئے اپنے چچا کا مرہونِ منت ہے اس لئے وہ چچا زاد سے اپنی نسبت نہیں توڑ سکتا، پھر افسانے میں ایک لمحہ اندھیرے کا آتا ہے جب متکلم کو درباری کا سایہ بننا پڑتا ہے۔مموشکا اپنے وجود کی تمام گرہیں اس کی آغوش میں کھولتی جاتی ہے اور کہتی جاتی ہے: ''پیارے درباری، میں تمہاری مموشکا ہوں۔'' (ص ۱۰۳)

'جادو کا پہاڑ' میں مسوری جانے والے بالائی اور متوسط طبقے کے افراد کی ذہنی عیاشی کی آنچ میں پگھلتی انا، غیرت یا جذبۂ رشک کی تصویریں پیش کی گئی ہیں، ایسے میں اینگلز کے حوالے سے عورت بطور 'انفرادی ملکیت' تحلیل ہوتی اور 'اجتماعی ملکیت' کے تصور کی طرف بڑھتی دکھائی گئی ہے۔(جو مارکسیت کے

ایسے تصورات یا معلومات کا اطلاق ہے جو جو شیلے طالب علموں کے ایسے ذہنوں میں رہ جاتی ہیں جہاں جنسی آرزوئیں، خواب اور اخباری اطلاعات گڈمڈ ہوتی ہیں) 'زُون' ان تمام لوگوں کے لئے موثر افسانہ ہے، جنہوں نے عزیز احمد کا ناول 'آگ' نہیں پڑھا۔ اس کہانی میں کشمیر کا بِکتا ہوا حُسن ہے، ملک التجار غضنفر جُو، اس کا مہم جُو بیٹا سکندر جُو، ان کا وفادار دلال امدو، نانبائی کی بیوی اور پھر اس کی بیٹی زُون —— اس کہانی میں رومانویت کی بجائے تلخی اور کراہت کا احساس ہوتا ہے: ''اس نے محسوس کیا کہ یہ مال سے لدے ہوئے قافلے ان خطرناک درّوں سے ہمیشہ انسانوں اور جانوروں کی جانوں کی قربانیاں کرتے ہوئے گزرتے رہیں گے۔ ہمیشہ کاشان، مرو اور بدخشاں کے کاریگر ملک التجاروں کے لئے قالین اور ریشم بنتے رہیں گے اور جو چیز وہ اپنی محنت سے بنا کے ایک سکہ میں بیچیں گے وہ سری نگر میں دس سکوں میں کلکتہ میں بیس سکوں اور لندن میں سو سکوں میں بِکتی رہے گی۔'' (ص ۲۳۸، ۲۳۹) ''جو عورت چیخ رہی تھی —— نانبائی کی بیوی تھی۔ اس کے چہرے اور بالوں پر تیز بدبودار دیسی تیزاب بہہ رہا تھا۔ اس کی ایک آنکھ حلقے سے باہر نکل آئی تھی، جسم کے ریشوں اور جلد کو تباہ کرنے والا سیال ابھی صرف کالے کیچڑ کا بدنما دھبہ معلوم ہو رہا تھا۔'' (ص ۲۴۱) ''سکندر جُو اب بھی لکھ پتی تھے، بمبئی اور کلکتہ کی دو کانیں چل رہی تھیں اگر وہ چاہتے تو بیس روپیہ میں ایک بیوہ اور دو یتیموں کا خرچ چل سکتا، لیکن زوجی لا کا اویلانش، تیزاب کی بوتل اور زُون کا چالیسواں سال، چچوڑی ہوئی ہڈی کے لئے کس دسترخوان پر جگہ ہے؟'' (ص ۲۵۶)

'پوشا مالن' اور 'پاپوش' اپنے اپنے طور پر حیدرآبادی تمدن و تہذیب کے کسی نہ کسی پہلو اور سطح کے آئینہ دار ہیں۔ 'پوشا مالن' میں تو پیروڈی کا احساس ہوتا ہے یا پھر کردار اتنے مصنوعی اور کھوکھلے ہیں کہ ان کی تصویر کشی، مضحک کرداروں کا نقش ہی ابھارتی ہے۔ ڈاکٹر قربان حسین کے ملازم تنخواہ بڑھانے کا مطالبہ کرتے ہیں تو وہ انہیں برطرف کر دیتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ نواب مطمئن جنگ بہادر ناظم باغِ خاص و باغاتِ خاص دیگر ممالک محروسہ سرکارِ عالی کے نام چھٹی لکھتے ہیں: ''مجھے اطلاع ملی ہے کہ میرے مالی ناگا کی بیوی پوشا مالن اس مصیبت کا باعث ہے —— مجھے امید ہے کہ میرے دوست اور خیر خواہ ان شورش پسند لوگوں پر نگرانی رکھیں گے اور ان کے ساتھ کوئی رعایت نہ کریں گے۔'' (ص ۱۶۲) نواب مطمئن جنگ کی توجہ امور سے زیادہ اظہار پر ہے چنانچہ وہ مسودّے میں پانچویں اصلاح کے بعد یہ جواب بھجواتے ہیں: ''بدقماش عورتوں کی سازشیں کئی سلطنتوں کو تباہ کرنے کا باعث ہوئی ہیں اور آپ کو تو علم ہی ہے کہ ٹرائے کی لڑائی کی وجہ ہیلن آف ٹرائے کے حسنِ جہاں سوز کی کشش قرار دی جاتی ہے، اگر کسی مالن نے جو باغِ خاص میں ملازم ہے آپ کے گھر انے کے نوکروں میں انقلاب برپا کر دیا تو اسے اس کی داد ملنی چاہیے۔'' (ص ۱۶۴، ۱۶۵) تاہم پھر بھی بعض ترکیبوں اور جملوں سے پوری طرح مطمئن نہیں ہوتے۔

'پاپوش' حیدر آبادی رئیسوں کا ہی ماجرا نہیں بہت سے مسلمان جاگیر داروں کی معاشرت کا آئینہ دار بھی ہے۔نواب دلبر علی خان اپنی لونڈی گلزار سے متعہ کر لیتے ہیں (بیوی اور چار جوان بیٹوں، بیٹیوں کی موجودگی میں) مگر اس گلزار پر تین نسلوں کی نظر تھی، ''نواب دلبر علی خان تو ایک نواب دلنواز علی خان یعنی ان کے والد تک — اس نوجوان بھینس کے قدردانوں میں تھے، اسے حکم دیتے کہ سامنے ہی بیٹھی رہے، رہنے دو ابھی ساغر و مینا میرے آگے — اور ان کے جوان پوتوں کا پوچھنا ہی نہیں۔تینوں گلزار پر ترچھی ترچھی میٹھی میٹھی نگاہیں ڈالتے مگر جب انہیں معلوم ہوا کہ یہ نوجوان بھینس والدِ بزرگوار کو پسند آئی ہے تو یہ شریف لڑکے مجبوراً دستبردار ہو گئے۔'' (ص ۷۰) اس کے بعد نواب صاحب ان کی بیگم گلزار اور نواب صاحب کے بیٹوں میں جوتم پیزار ہوتی ہے اور بیگم صاحبہ اور نواب صاحب میں ایک طرح کی علیحدگی ہو جاتی ہے مگر افسانے کا انجام ابھی باقی ہے مصنف نے اس کی جانب اشارہ نہیں کیا قاری کو خود اخذ کرنا پڑتا ہے کہ نواب صاحب کی ڈیوڑھی پر جو پانچ سالہ غلام (حُر نامی) پل رہا ہے وہ اگر ان کی بیگم صاحبہ کی دلجوئی کے لیے نہیں تو ان کی بیٹیوں کی دل بستگی کا سامان تو فراہم کرے گا۔

'رقصِ ناتمام' کے اختتامی حصے میں جذباتیت اور نعرہ بازی غالب نہ آجاتی تو یہ اردو کا لازوال افسانہ ہوتا۔عزیز احمد نے بے پناہ سماجی، تہذیبی اور نفسیاتی شعور کا مظاہرہ کیا جب بالائی متوسط طبقے میں ایک بچی بلقیس کی پیدائش سے لے کر بلوغت تک کے اہم مراحل بیان کئے: ''سب سے پہلے دنیا کی جس خارجی چیز نے بلاواسطہ لڑکی کی توجہ کو جذب کیا، وہ چراغ کی لو تھی — یہ اس کائنات کا پہلا ہیولیٰ تھا، جس نے اس اجنبی لڑکی کو اپنی طرف متوجہ کیا — وہ برابر ٹکٹکی لگائے اسے دیکھتی رہی، کبھی روتے روتے اسے دیکھ کر خاموش ہو جاتی۔'' (ص ۱۹۶) ''اس کے دماغ اور تخیل کی تربیت اس فضا میں ہو رہی تھی۔ہماری معاشرت ایک دورِ انقلاب سے گزر رہی ہے اور یہ دورِ انقلاب اس منزل پر ہے کہ لڑکیوں کی طرزِ خیال آزادی کی حد تک مغرب کی مقلد ہے، لیکن اب تک ان پر والدین کی حکومت کا اثر باقی ہے۔'' (ص ۲۱۰) سولہویں سال میں جب بلقیس سینئر کیمرج کا امتحان دے رہی تھی تو اُسے پتہ چلا کہ اُس کی مرضی معلوم کئے بغیر اس کی نسبت طے کر دی گئی: ''وہ ایک معمولی ہندوستانی لڑکی بن گئی، جس کے والدین حسب دستور اس کی مرضی کے بغیر اسے دوسری جگہ منتقل کر رہے تھے، جیسے کوئی اپنے مکان کے پرانے فرنیچر کو بیچ ڈالتا ہے ہاں اس میں اور اس پرانے ٹوٹے ہوئے پلنگ میں جو برآمدے میں پڑا ہوا تھا کیا فرق تھا''؟ (ص ۲۲۹) افسانہ اگر یہاں بھی ختم ہو جاتا تو شاید اس کا تاثر برقرار رہتا: ''متضاد، وحشت ناک احساسات سے وہ کانپ رہی تھی، اجنبی جھک کر اس کے چہرے کو، اس کے رخساروں کو، اس کے لبوں کو وحشیوں کی طرح چوم رہا تھا اس طرح جیسے کوئی وحشی درندہ کسی حسین اور خوبصورت جانور کا خون پیتا ہے۔'' (ص ۲۳۲) مگر اس کے بعد اس طرح کے واضح اور کھلے

جملوں سے افسانہ نگار کا تبصرہ جاری رہتا ہے: ''اس طرح اس گناہِ عظیم کا جس کو دنیا کے ہر قانون نے جرم سنگین قرار دیا ہے، اس کے والدین کی مرضی سے، بغیر اس کی رضامندی کے اس کے ساتھ قانوناً ارتکاب کیا گیا۔'' (ص۲۳۳) ''اس نے کوئی گناہ نہیں کیا۔ لیکن اگر اس نے گناہ کیا بھی ہوتا تو اس کی نظریں اس طرح نہ جُھکتیں اس میں مقابلے کی طاقت ہوتی، بدنصیبی تو یہ تھی کہ اس کے ساتھ گناہ کیا گیا تھا اس کی نسوانیت کو 'جائز' طور پر ذلیل کیا گیا تھا— اور وہ اجنبی مرد بھی اس کے ساتھ آیا تھا۔ وہ بھی اس گھر میں موجود تھا، رات کو پھر وہ اس کے جسم پر حکومت کرے گا، اس کے ماں باپ اس کو اس طرح اس اجنبی مرد کے پاس بھیجیں گے، جیسے کوئی نائکہ اپنی لڑکی کو کسی دولت مند کی خواب گاہ میں بھیجتی ہے۔'' (ص۲۳۴)

'مدن سینا اور صدیاں' عزیز احمد کا معرکتہ آلارا افسانہ ہے، بہت بعد میں انتظار حسین نے اس طرح کے افسانے لکھے، اس افسانے میں عزیز احمد کو محض اوّلیت کا (تکنیک اور ٹریٹمنٹ میں) شرف ہی حاصل نہیں بلکہ وہ دوسرے افسانوں میں جس طرح حال اور ماضی میں معنی خیز رشتے کی تلاش کرتے دکھائی دیتے ہیں، انسانی تمدن میں گزرے دنوں، لوگوں اور باتوں کا رنگ متعین کرتے نظر آتے ہیں، اس افسانے میں پہلی مرتبہ انکی کوشش کامیاب ہوتی ہے ان کے خواب کو تعبیر ملتی ہے اور پھر وہ آنے والے دنوں میں 'خدنگِ جستہ' جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں، اور 'زریں تاج' جیسے افسانے تخلیق کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے 'مدن سینا اور صدیاں' پر اعتراض کیا ہے کہ اس کا انداز 'ٹیکسٹ بُک ہسٹری' کا سا ہے۔ [۶۳، ص۴۸] یہ اعتراض قرۃ العین حیدر کی زبان سے مناسب دکھائی نہیں دیتا، دوسرے اردو میں پہلی مرتبہ کسی افسانے میں صدیوں کے سمندر کو کھنگال کر ایسی بصیرت کا موتی نکالا گیا ہے جو انسانی تعلقات بالخصوص عورت اور مرد کے تعلقات کی 'پراسراریت' کو سمجھنے کے لیے بے پناہ روشنی فراہم کرتا ہے۔

کتھا سرت ساگر اور چاسر کے فرینکلن کے قصے کے درمیان محبت کی تثلیث (عورت کے دو طلب گار) کو اس طرح رکھا گیا ہے کہ ہر گوشے پر روشنی پڑتی ہے۔ یہی نہیں افسانے کی تخلیق کے زمانے میں مروج گاندھی کے عدم تشدد کے فلسفے پر بھی معنی خیز تبصرہ کیا گیا ہے: ''یہ صدیوں کا تانا بانا سچائی کا تقاضا تو یہی ہے کہ غنیم حملہ کرنا چاہتا ہے تو گھر کے دروازے کھول دو، بھارت ماتا کی عصمت اور عزت کو ہاتھ لگائے بغیر، وہ الٹے قدم واپس ہو جائے گا اس کا کیا علاج کہ فاشست شہنشاہیاں، دھرم وت اور ڈاکو اتنے شریف بھی نہیں۔'' (ص۱۱۴) (واضح رہے کہ گاندھی نے اتحادی افواج کو بھی ہٹلر کے رُوبرو سرِتسلیم خم کرنے کی تلقین کی تھی) اس افسانے کے چھ حصے ہیں۔ پہلے حصے میں کتھا سرت ساگر میں موجود مدن سینا اس کے پتی سمدروت اور اس کے عاشق دھرم وت کا قصہ بیان کیا گیا ہے، پھر قرونِ وسطیٰ کے یورپ میں یکم مئی ۱۷۴۴ء کو ہونے والے اس فیصلے کے پس منظر میں کارفرما واقعے کو دیکھا گیا ہے: ''ہم اعلان کرتے ہیں اور ہم اسے امر طے

شدہ سمجھتے ہیں کہ عشق ایسے دو افراد کے درمیان اپنی طاقتوں کا اثر نہیں ڈال سکتا جو ایک دوسرے سے منکوح ہوں کیونکہ عشاق ایک دوسرے کو ہر چیز آزادی سے دیتے ہیں، کسی جبر یا مجبوری سے نہیں، لیکن شادی شدہ جوڑے میں فریقین مجبور ہیں کہ بطور فرض ایک دوسرے کی خواہش پوری کریں اور ایک دوسرے سے کسی امر میں انکار نہ کریں۔'' (ص ۱۱۵،۱۱٦)

تیسرے حصے میں شیریں فرہاد اور خسرو کی تثلیث کا ذکر ہے، جب کہ چوتھے حصے میں چاسر کا زمیندار فرنیکلن ڈوری گن کی کہانی سناتا ہے۔ پانچویں اور چھٹے حصے میں ہندوستان کی معاصر معاشرت کا نقشہ کھینچا گیا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ پانچویں حصے میں بالائی طبقے کا نمائندہ سرسُمدر ہے جسے تہذیب اجازت نہیں دیتی کہ وہ غیروں کی آغوش میں آسودہ ہونے والی اپنی بیوی کو،ٹوکے اور چھٹے میں نچلے طبقے کے دو پڑھے لکھے 'اشتراکی' میاں بیوی کی رُوداد ہے جو ازدواجی وفا کو ایک جاگیرداری قدر سمجھ کے آہستہ آہستہ مٹا رہے ہیں۔ اس طرح یہ اردو کے ایسے پہلے افسانے کا درجہ اختیار کرتا ہے جس کا زمان و مکاں اتنا وسیع ہے، پھر جس میں ایسی تکنیک اختیار کی (دائرۂ زمانی کی تشکیل) کہ ماضی اور حال ایک بصیرت آموز نکتے پر یکجا ہو گئے، تاہم ایک دو مواقع پر عالم عزیز احمد، افسانہ نگار عزیز احمد پر غالب آجاتا ہے: ''اس فیصلے کے آٹھ یا نو برس بعد اس فیصلے پر دو یہودیوں کارل مارکس اور اینگلز نے نظر ثانی کی، ان کا فیصلہ یہ ہے: ہمارے بورژوا اپنے مزدوروں کی بیویوں اور بیٹیوں ہی پر اکتفا نہیں کرتے رنڈیوں کا تو ذکر ہی کیا انہیں ایک دوسرے کی بیویوں کو پھسلانے میں انتہائی لطف آتا ہے۔'' (ص ۱۱٦) لیکن اس کے باوجود پورے افسانے کی گہری رمزیت پر 'ٹیکسٹ بک ہسٹری' کی پھبتی نہیں کسی جاسکتی۔

'رقص ناتمام' کے مقابلے میں عزیز احمد کے دوسرے مجموعے میں فکری و فنی پختگی کا نمایاں احساس ہوتا ہے اب وہ عموماً واقعات کو فطری بے ترتیبی اور اکتا دینے والی طوالت کی حد تک نہیں بہکنے دیتے اگر چہ اس مجموعے کے آخری افسانے 'بیکار دن بیکار راتیں' میں بظاہر وہی بے ترتیبی اور اکتا دینے والی طوالت ہے۔ مگر اس میں ہندوستان کے بالائی طبقے کے مشاغل، سیاسیات کے ساتھ ساتھ تبدیل ہوتا ہوا ثقافتی پیٹرن جس ناظر کی آنکھ سے دکھایا گیا ہے بیزاری اور لاتعلقی اُس کے اندر ہے، اس لئے بہت سے مناظر پر شعوری طور پر لایعنیت کے پردے گرائے گئے ہیں، افسانے کا آغاز ہی اس طرح سے ہوتا ہے: ''ایک بیکار وہ ہوتے ہیں جن کی آنتیں بیکار رہوتی ہیں اور آنتیں اس لئے بیکار ہوتی ہیں کہ کھانا نہیں ملتا اور کھانا اس لیے نہیں ملتا کہ ان کا تعلق اس طبقے سے ہوتا ہے، جس کو کھانے کے لیے محنت کرنا اور کمانا پڑتا ہے اور محنت اس لئے نہیں کرتے کہ یا تو کاہل ہوتے ہیں اور نہیں کرنا چاہتے یا کرنا چاہتے ہیں اور کام نہیں ملتا، میری بیکاری اس قسم کی نہیں میری آنتیں بیکار، نہیں، میرا دماغ بیکار ہے، میرا ضمیر بیکار ہے وہ اس لئے کہ سات پشتوں سے

میرے اجداد نے کبھی کمانے کے لئے محنت نہیں کی، انہیں ایک بڑی اچھی ترکیب سوجھی تھی، محنت دوسرے کریں اور کھائیں وہ خود، میرے اجداد نے قانون بنائے کہ وہ جو، اُن کے لئے محنت کرتے ہیں، خود کھانے سے محروم رہیں، اخلاق ایجاد کئے جنہوں نے ضمیر کو بے ہوش کر دیا اور رفتہ رفتہ میرے آباؤ اجداد کے پاس اتنا روپیہ آ گیا کہ ان کی سمجھ میں نہیں آیا کہ کیا کریں۔'' (ص ۱۹۹، ۲۰۰) اور افسانے کا اختتام اس دردناک بے تعلقی پر ہوتا ہے: ''سال بھر کے بعد حیدر آباد میں پھر اسی ذہنی بیکاری سے اکتا کے میں بمبئی آ گیا۔ اب ہنگامے ہو رہے تھے کانگریس نے آئی۔ این۔ اے کے لئے ہنگامہ کیا۔ کمیونسٹ پارٹی کا دفتر لوٹا گیا— مسلم لیگ نے رشید ڈے منایا۔ ہندوستانی بحریے نے بغاوت کی اور مجھے یقین ہو گیا کہ اب شاید میری اور میرے جیسوں کی ذہنی اور عملی بیکاری ختم ہو، لیکن پھر ہندو مسلم فساد شروع ہو گیا۔ غنڈے کے چُھرے پیٹھوں، گردنوں، آنکھوں میں بھونکے جانے لگے۔ موٹروں سے مشین گن نے بھائیوں پر گولیاں چلائیں اور میں کھاتا پیتا، مزے اڑاتا بیکار پھر مطمئن ہو گیا کہ اس ملک میں کچھ نہیں ہو گا شاید یہ آزادی کے قابل ہی نہیں۔'' (ص ۲۴۸)

عزیز احمد کے ہاں عموماً 'ایسا نان کومٹل' رویہ ملتا ہے، مگر وہ ایک باشعور فن کار کی طرح اپنی بستی سے بیگانہ نہیں اس کے دکھ سکھ سے بے تعلق نہیں اُس کی بے تعلقی میں تعلق کے دکھاوے سے بڑھ کر تاثیر ہے۔ اس افسانے میں محض راجہ راجپائے، میجر نذیر اور ناظر لڑکیوں کے تعاقب میں ریس کورس، کلب اور ہوٹلوں میں ہارتے جیتتے نہیں پھرتے بلکہ ہندوستان کی سیاست کے مناظر بھی ہیں— ایسے مسلمان لیڈر کو دیکھئے، ہم اگر انہیں نہیں پہچانتے تو پھر کون پہچانتا ہو گا: ''بھولا بھائی ڈیسائی کے یہاں پارٹی میں سندھ کے ایک مسلمان لیڈر نے اپنے ساتھی سے کہا کل ہی رات جناح صاحب سے ملاقات ہوئی تھی، میں نے کہا مسلم لیگ کے پیچھے ابھی تک نظریہ اور خیال کی طاقت نہیں ہے، جناح صاحب نے کہا قرآن پاک میں سب کچھ ہے، میں نے کہا تو پھر اسی سے نظریے، خیال اور طاقت کو اخذ کیجئے، قرآن ہی کی بنیاد پر جدید سیاسی نظامات سے منطبق کر کے کوئی ایسا اساس بنائیے، جناح صاحب نے کہا اقبال نے اس کی کوشش کی ہے— میں نے کہا اقبال کے تصورات کے پیچھے بھی معاشی نظام کی طاقت نہیں— اتنے میں مسز سروجنی نائیڈو آئیں اور سب اُٹھ کھڑے ہوئے اور سندھ کے لیڈر صاحب ان سے گاندھی جی کی صحت کے متعلق گفتگو کرنے لگے۔'' (ص ۲۰۳) اسی طرح یہاں غلام ملک کا ناظر بھی اپنی لاتعلقی نہیں چھپا سکا ہے: ''پھر ہم تاج گئے جہاں ہندوستانی وہسکی کے ساتھ بھنی ہوئی مونگ پھلیاں ملتی ہیں، اور نیچی کھڑکیاں سمندر کی طرف کھلتی ہیں جہاں ہز مجسٹی کے بحری بیڑے کے کچھ جہاز ابھی تک ہندوستان کے ساحل کی پاسبانی کر رہے ہیں۔'' (ص ۲۰۸)

عزیز احمد کا نام رجسٹرڈ ترقی پسند مصنفین میں درج نہیں تھا مگر اجتماعی معاشرت کی تصویر کشی یا سماجی واقعیت نگاری کے علاوہ آزادیٔ وطن اور تقسیم ہند کے بارے میں اُن کے احساسات دیگر ترقی پسندوں

سے مختلف نہ تھے اس کا واضح ثبوت اس افسانے کا اختتامی حصہ ہے، جسے پہلے ہی درج کیا جا چکا ہے۔ عزیز احمد کے سیاسی نقطۂ نظر کی مزید وضاحت 'جھوٹا خواب' اور 'کالی رات' میں ہوتی ہے۔ 'جھوٹا خواب' واقعیت اور متخیّلہ کے پراسرار عمل کی آمیخت سے بظاہر ایسے پانیوں کی روداد بن گیا ہے، جہاں انڈونیشیا کے حریت پسند عبدالرحیم سوئیکارنو کی قیادت میں ولندیزیوں کے خلاف لڑ رہے ہیں، مگر جاپانیوں کے انخلاء کے بہانے ہندوستان کے سامراجی آقا انگریز ان پانیوں میں اپنی مکاری اور سازش کا زہر ملا دیتے ہیں اس بے حد موثر کہانی میں برصغیر کا سیاسی اضطراب ناظر کے آتشیں محسوسات کے آئینے میں بے معنی جمود بن گیا ہے، چنانچہ وہ تلخی سے سوچتا ہے: ''ان موجوں کی دوسری طرف ہندوستان ہے، یہ ایک بہت بڑا قبرستان ہے۔ جہاں چالیس کروڑ مُردے دفن ہیں اور سب مُردے بھوت بن گئے ہیں اور اس بات پر جھگڑ رہے ہیں کہ قبرستان کے دو ٹکڑے ہو سکتے ہیں یا نہیں ہو سکتے۔'' (ص ۵۱) پھر مغربی سامراج کے نمائندے کی جانب سے ہندوستان کو خراجِ تحسین پیش کیا جاتا ہے ایک ایک لفظ زہر میں بجھا ہوا تیر ہے جو افسانہ نگار اپنے اجتماعی وجود کے سینے میں پیوست ہونے دیتا ہے: ''ہندوستان نے اس جنگ میں دو ہی طرح کے اسلحہ سے ہماری مدد کی ہے، گورکھا سپاہی اور انفارمیشن افسر — ایک جان بیچتا ہے، دوسرا ایمان۔'' (ص ۴۶)

اسی افسانے میں ہندوستانیوں کی گردنوں پر سوار جہاں ''پیرِ تسمہ پا'' کا ذکر کیا گیا ہے۔ وہاں ذرائعِ ابلاغ پر قابض سامراجی مفادات کی قوت کا نہایت معنی خیز انداز میں تذکرہ کیا گیا ہے (جس کی معنویت روز بروز بڑھتی جا رہی ہے): ''میں لکھتا سورابیا، فلاں تاریخ، انڈونیشیا کے اور برطانوی سپاہیوں میں جھڑپ ہوئی، اب جاپانی سپاہی کھلم کھلا، برطانوی سپاہیوں کے ساتھ جاوا کے باشندوں کے خلاف لڑ رہے ہیں اور کوئی طلسمی طاقت بجلی کی لہروں کا گلا گھونٹ دیتی کیونکہ ہندوستان کے بڑے انگریزی اخباروں میں خبر، یوں شائع ہوتی 'جاپانی افسر' انڈونیشیا کے نام نہاد قوم پرستوں کے قائد ہیں (ہمارے نامہ نگار خصوصی سندباد جہازی، مقیم سُورابیا کے قلم سے)۔ جب میں ولندیزیوں کے مظالم کی خبریں بھیجتا تو انڈونیشیا کے باشندوں کی بے رحمی کی خبریں چھپتیں۔'' (ص ۴۸) 'کالی رات'، برصغیر کے آسمانوں، کتابوں، انسانوں اور ان کے دِلوں پر چھا جانے والی فسادات ۴۷ء کی رات ہے، ان فسادات کے چند ہولناک اور دردناک مناظر اس افسانے میں سمٹ آئے ہیں، ان کی جھلک دیکھیے: ''جب وہ ساتوں، آٹھوں اپنا منہ کالا کر چکے تو دو تین تو ہائیں ہائیں کرتے رہے مگر ان میں سے ایک نے کرپان کھینچ کر شرمگاہ سے حلق تک عابدہ کا جسم چاک کر دیا۔'' (ص ۱۸۱) ''اس نے ریوالور کی نال اپنی دلہن کی کنپٹی پر رکھ کر لبلبی دبا دی، دلہن کے دونوں ہاتھ جو اس کی گردن میں حمائل تھے چھوٹ گئے خون اور بھیجہ مِلا جلا اس سے دیکھا نہیں گیا۔ تھوڑی دیر پہلے وہ کتنی خوبصورت تھی۔ میں نے اسے چاہا اور اِسے مٹا دیا اور اتنے میں اس کے جسم کے بار کے باوجود دینی شین گری اور ایک کرپان

پیچھے سے اس کی پسلیوں کے آر پار ہو گیا۔ حملہ آور سکھ نے اُسے ماں کی گالی دی اور جھک کے کوپے کے بند دروازے کی سٹکنی دی، سامان کی لوٹ شروع ہو گئی۔'' (ص ۱۸۴) ''جھاڑیوں کے جھنڈ میں ایک نوجوان لڑکی کی برہنہ لاش تھی، سینکڑوں جانوروں کی ہوس سے پامال جسم سوج گیا تھا اور درندوں نے اس کے بیہوش جسم کو تنہا چھوڑنے سے پہلے ایک بڑے سے پتھر سے اس کا چہرہ اور سر کچل دیا تھا۔ لاش پہچانی نہ جا سکتی تھی غضنفر جس نے پندرہ سال پہلے سے اب تک اپنی بہن کو ریشم میں ملبوس دیکھا تھا کیونکر پہچان سکتا کہ یہ جوان لڑکی کون تھی۔'' (ص ۱۹۵) ایسے انسانیت سوز مناظر دیکھ کر عزیز احمد کرشن چندر کی طرح جذباتی ہو جاتے ہیں اور معروف ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح ردِعمل ظاہر کرتے ہیں: ''ہوائی جہاز میں اونگھتے اونگھتے غضنفر نے سوچا کیا یہ لاکھوں اس لئے مرے کہ یہ لوگ حکومت کریں، پاکستان پر، ہندوستان پر — یہ مزے اُڑائیں اور انسان مارے جائیں اور میرے اپنے ماں باپ، بہن بھائی —'' (ص ۱۹۴) ''پاکستان اور ہندوستان کی سرحد پر ایک معبد میں جو معلوم نہیں مسجد تھا یا گوردوارہ یا مندر یا کلیسا، ایک عورت کی لاش سڑ رہی تھی اور جہاں سے دیوی ماتا انسان کو کائنات کو، انسانِ کامل کو جنم دیتی ہے وہاں ایک کتاب کا ورق بہیمیت اور قتل کے بعد ٹھونس دیا گیا تھا، ذرا ہندوستان کے وزیراعظم اور پاکستان کے قائداعظم کو بلاؤ۔ اس کالی رات میں شاید وہ پڑھ کر بتا سکیں کہ یہ ورق کس مقدس کتاب کا ہے، قرآن مجید کا؟ مقدس وید کا؟ گرنتھ صاحب کا؟ انجیلِ مقدس کا؟ کمیونسٹ مینی فیسٹو کا؟ برگساں کی ارتقائے تخلیقی کا؟'' (ص ۱۹۶) مگر اسی افسانے کو بغور پڑھا جائے تو عزیز احمد کے تاریخی شعور اور معروف ترقی پسند افسانہ نگاروں کی تاریخی تعبیر میں فاصلہ واضح طور پر محسوس ہوتا ہے ان سطور کو توجہ سے دیکھئے تو یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ تقسیم خون کی ہولی کا بہانہ تو بن گئی مگر ہندو اور مسلمان قوموں میں فاصلہ تاریخی قوتوں نے پیدا کیا تھا اور یہ خلیج ناقابل عبور تھی: ''رات نے لاشوں سے اپنا تعارف کرایا۔ مجھے پہچانتے ہو، میں قرونِ وسطیٰ سے اور اس سے پہلے کی صدہا صدیوں سے آئی ہوں۔ میری آغوش میں تمہارا نطفہ قرار پایا تم نے جنم لیا تم رینگے، تم گھٹنوں کے بل چلے، تم کھیل کود کے پڑھ لکھ کے جوان ہوئے تم نے بیاہ کئے جھوٹ بولا کئے، اپنے ساتھیوں کو اپنے، آپ کو دھوکہ دیا کئے اور آج میری ہی آغوش میں تم اس طرح پڑے ہو کہ کبھی نہ اُٹھو گے۔'' (ص ۱۸۷، ۱۸۸)

'زرخرید' اور 'سستا پیسہ' عزیز احمد کے افسانوی ادب کے ''محبوب'' طبقے کے مشاغل اور ترجیحاتِ حیات کی روداد یں ہیں، 'زرخرید' میں میجر رشید، نذیر، راجہ راجپائے اور ناظر وہی چاروں کردار ہیں جو 'بیکار دن اور بیکار راتیں' میں موجود ہیں اور پھر سمگلروں، ذخیرہ اندوزوں اور مہاجنی نظام کے حقیقی وارثوں کے اس 'فاضل سرمائے' کے کرشموں کا احوال ہے جو عورتوں کی منشا، انا اور محسوسات کو ماہانہ رقم کے عوض نہ صرف خریدتا ہے بلکہ پابند بھی بناتا ہے۔ اس افسانے میں ۱۹۴۶ء کے انتخابات اور مسلمانوں میں اس کے ردِعمل کی جھلک

دکھائی دیتی ہے: ''مرکزی اسمبلی میں سو فیصد نشستیں جیت لینے کی خوشی میں اس شام بمبئی کے بہت سے مسلمان محلوں میں چراغاں تھا، محمد علی روڈ، بھنڈاری بازار وغیرہ میں ہر چھوٹی سے چھوٹی دوکان پر روشنیاں جگمگا رہی تھیں۔ باب پاکستان، باب محمود غزنوی اور جناح کی بڑی بڑی تصویروں پر بجلی کی روشنی اجالا کر رہی تھی۔'' (ص ۱۴۱) 'سستا پیپہ' میں بھی کہیں کہیں ایسی سیاسی جھلکیاں ملتی ہیں، مثلاً ''کنارے کی منڈیر پر کچھ کمیونسٹ بیٹھے غالباً سندھ اسمبلی کے انتخابات اور جی ایم سید کے مستقبل کے متعلق رائے زنی کر رہے ہوں گے۔'' (ص ۳۹) ''دو تین سکھوں نے ناچتے میں پنجابی لڑکیوں کو لپیٹ کے ''دہلی چلو'' کا نعرہ لگایا، انگریز افسر، اُن کی طرف کچھ سراسیمگی اور کچھ حقارت سے دیکھ کے اپنے ساتھ ناچنے والیوں سے موسم کے متعلق باتیں کرنے لگے۔'' (ص ۱۴) لیکن افسانے کا موضوع وہی کالا دھن ہے جو ضمیر خریدنا جانتا ہے۔ اگر ضمیر ذرا سخت جان ہو تو پھر اسی کی برکت سے شباب کی تائید، اصولوں کو 'غرق مئے ناب اولیٰ' کرا کے دم لیتی ہے۔ رام لال ایک ریاست کا فنانس ممبر ہے۔ حکومت نے ایک ہزار کے نوٹ بنکوں میں جمع کرانے کا حکم دیا ہے مگر ریاستیں اس حکم سے مستثنیٰ ہیں۔ سیٹھ شیوداسانی، زمانے کی ہوا پہچان کر کسان، مزدور کی حالتِ زار پر فلمیں بنا کے، پھر دواؤں کی ذخیرہ اندوزی کر کے لاکھوں روپے 'بنا' چکے ہیں۔ ان تیس لاکھ روپوں میں سے وہ رام لال کو تین لاکھ دینے کے لئے تیار ہیں، بشرطیکہ وہ ان نوٹوں کو ریاست کے بینکوں میں جمع کرا دے۔ اس کے لئے وہ طیارہ چارٹرڈ کرا چکے ہیں، رام لال کے ضمیر اور تحریص کی کشاکش کا خاتمہ اس وقت ہوتا ہے۔ جب سیٹھ صاحب کے اشارے پر ان کی کمپنی کی ہیروین ارونا، رام لال کے ساتھ اُس رات بھی سو جانا قبول کر لیتی ہے جب اس کا محبوب اس سے بچھڑتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ 'تصوّرِ شیخ' کا مرکزی خیال عزیز احمد کو جگر مراد آبادی اور اصغر گونڈوی کے 'خاندانی تعلقات' نے فراہم کیا۔ [۶۳، ص ۲۷] اس کی تصدیق اس طرح بھی ہوتی ہے کہ منٹو نے اردو ادب کے پہلے شمارے میں عزیز احمد کا یہ افسانہ شائع کیا جو جگہ باقی بچی وہاں اپنے مخصوص شرارتی انداز میں جگر کے اشعار درج کر دیئے۔ بہر طور یہ اردو کے اہم ترین افسانوں میں سے ایک ہے 'مدن سینا اور صدیاں' کا جوہر لطیف بھی اس افسانہ کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے تین کردار ہیں: سید بسم اللہ شاہ، میاں واجد اور سکینہ، ویسے تو چوتھا کردار سید بسم اللہ شاہ کی زوجہ آمنہ کا بھی ہے مگر وہ جتنے دن زندہ رہتی ہے۔ سید بسم اللہ شاہ کی باندی بن کر، سایہ بن کر جیتی ہے۔ اس افسانے کا موضوع محض ایک پیر کی ہوس پرستی اور فریب کاری سمجھنا مغالطہ ہوگا۔

درحقیقت عزیز احمد نے اس افسانے میں ہر کردار کی تعمیر اس حسن وخوبی سے کی ہے کہ اپنی جگہ ہر کردار، ایک کائنات بن گیا ہے۔ سکینہ معمولی نین نقش کی مگر بھرپور جوان لڑکی، سادہ اور دلنواز، میاں واجد خام کار نوجوان، سید بسم اللہ شاہ اور سکینہ کے سہارے جذب وشوق کی منزلیں طے کرتے ہوئے جلال سے

اپنے نفس کو قابو میں رکھنے کی کوشش کرتے ہوئے، مگر پھر 'تصورِ شیخ'، 'فنا فی الشیخ' سے سکینہ کی قربانی مانگتا ہے کہ وہی میاں واجد کی روحانی مسافرت میں رکاوٹ قرار دی گئی ہے: ''تو سنو تمہیں سکینہ کو طلاق دینا ہوگی مگر میاں واجد یہ کافی نہیں وہ اس گھر میں رہے گی، ظاہر ہے اس کا اور کون ہے اور وہ کہاں جا سکتی ہے؟ طلاق کے بعد بھی کہیں اسی میں تمہارا دل نہ اٹکا رہے اس لئے عدت کے زمانے کے فوراً بعد اس کا نکاحِ ثانی ضروری ہے، اگر کسی اور سے نکاح ہو، تب بھی تمہارے دل سے مجازی عشق کی خلش نہیں جائے گی، وصل جب فراق بن جاتا ہے تو اور زیادہ مہلک ہو جاتا ہے محض تم کو اس عذاب سے بچانے کے لئے میں تیار ہوں کہ عدت کے بعد سکینہ سے نکاح کر لوں۔'' (ص ۱۱۹) میاں واجد اب جذب و مستی کے اس مرحلے میں ہیں کہ ہوش و خرد عالمِ سفلی کے وسوسوں کے محرکِ محض ہیں اس لئے وہ سکینہ کو طلاق دے دیتے ہیں: ''اس روحانی لین دین میں کسی نے بچاری سکینہ سے نہیں پوچھا کہ اس کی مرضی کیا ہے سب بھول گئے کہ وہ بھی جاندار ہے اور اخلاق اور شریعت نے اسے بھی کچھ حق دیا ہے۔'' (ص ۱۲۰) پھر جب حضرت بسم اللہ شاہ نے انتقال فرمایا اور میاں واجد نے گھر میں سکینہ کے اصرار پر قدم رکھا تو اس نے دیکھا ''وہ زندہ تھا، مگر سکینہ آنسو بہا رہی تھی اور باوجود اس تمام عقیدت کے جو تصورِ شیخ سے وابستہ تھی ایک لمحہ کے اندر واجد پر منکشف ہو گیا کہ یہ آنسو، یہ رعشہ، یہ لرزش سب اس کے لئے ہے حضرت معروف بجولوی مرحوم کے لیے نہیں۔'' (ص ۱۲۸)

اس مجموعے میں ایک افسانہ ایسا بھی ہے جو 'مدن سینا اور صدیاں' کے ساتھ اس لئے بریکٹ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ ہند ایرانی مسلم کلچر کا جوہر کہلائے جانے کا مستحق ہے۔ میری مراد 'زرّیں تاج' سے ہے اردو افسانے میں کئی دلآویز رومانوی اور تخیلی پیکر تراشے گئے ہیں، مگر زریں تاج اس عجمی کلچر سے تحریک پانے والے متخیّلہ کا کرشمہ ہے جو ہندی مسلمانوں کے روبرو مغلئی کلچر کی صورت میں جلوہ گر ہوا۔ تاریخ، فنونِ لطیفہ، شاعری اور نسلیات کا جوہر لطیف زریں تاج ہے۔ فضا میں دشمن کے طیاروں کی گھن گرج ہے۔ ہلاکت روحِ ثقافت کے تعاقب میں ہے، مگر پاکستان کا ایک نوجوان اپنے اُوپر وہ حیات آفریں خواب اوڑھ لیتا ہے جو حافظ، عمر خیام اور رومی نے اس کے لیے بُنا ہے، جس کا طلسم تاریخ بھی نہیں توڑ سکی اور افسانے نے جس کا فسوں بڑھا دیا، زرین تاج ایک تہذیب اور تمدن کی بیٹی جسے کبھی شیریں کا نام دیا گیا کبھی نور جہاں کا اور آخر میں قرۃ العین طاہرہ کہہ کر قتل کر دیا گیا مگر وہ ہر خواب پرست آنکھ میں زندہ ہے اور ہر رومان پرور شہ رگ میں رقصاں دکھائی دیتی ہے۔ اس افسانے کا آخری حصہ دیکھئے: ''زریں تاج مسکرائی، چاند کی پھیکی موہوم مسکراہٹ، چاند میں پانی نہیں ہوتا۔ اس لیے زندگی نہیں ہوتی۔ زریں تاج ایک خاص تمدن کی پیداوار تھی اگرچہ وہ اس سے آگے آگے رہی اب اس جیپوں کی دنیا میں اس کا کیا کام تھا وہ جو اعلیٰ ترین فارسی شعر لکھتی تھی اب گویا ایک چیستانی سُر الاپ رہی تھی، تم اونچی سڑک پر جاؤ، میں نیچی سڑک پر جاؤں گی دوراہا آچکا

تھا، وہ تو ماضی کی طرف چلی گئی — چاندنی میں غائب ہوگئی اور ارشد نے جیپ میں بیٹھ کے محسوس کیا کہ اس کے لئے مستقبل ابھی بہت بہت دور تھا۔'' (ص ۹۵)

عزیز احمد نے عمر کے آخری برسوں میں مسلم ثقافت کے موضوع پر بیش قیمت کام کیا۔ میرے خیال میں اس کام نے اُن کی متخیّلہ، افسانوی حسیات اور فنی رویے کو بھی متاثر کیا۔ وہ حکایات کے سہارے ماضی کے کھنڈرات کریدنے کا تہیہ نہیں کرتے، بلکہ تاریخ، علم الانسان، نسلیات (نسلی توارث) فنونِ لطیفہ اور تمدن کی سرچ لائٹ سے ماضی کے اندھے کنویں میں اترتے ہیں اور نہایت دل آویز کہانیاں لے کر برآمد ہوتے ہیں۔ ان کا افسانہ 'کوکب' (سویرا، ص ۱۵، ۱۶) ان کے آخری افسانوں کی طرح تاریخ اور ثقافت کی تاروں میں گندھا ہوا تو نہیں مگر 'کوکب' کی تشنہ اور بے باک آنکھوں میں روحِ عجم صاف جھلکتی دکھائی دیتی ہے اسی افسانے میں ضمناً قیامِ پاکستان سے پہلے پنجاب کی ریاکار، مسلم سیاست کا ذکر بھی ہوا ہے۔ ''اجی پنجاب کی سیاسیات کے متعلق تو مرزا غالب پہلے ہی لکھ چکے ہیں، 'کیا کیا خضر نے سکندر سے — اب کسے رہنما کرے کوئی، یہی کہ خضر نے سکندر کی بنائی ہوئی پارٹی کے ساتھ کیا کیا؟'' (ص ۱۲۶)

عزیز احمد نے آخری دور میں طویل مختصر افسانے ہی لکھے کیونکہ ان کے افسانوں کی زمانی وسعت، مکانی وحشت اور مواد کی بیکرانی مختصر افسانے میں مقید نہیں ہو سکتی تھی، ان میں 'خدنگِ جستہ' اور 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں' جیسے طویل مختصر افسانوں کا ذکر نہ کرنا نامناسب ہوگا۔ ہندی مسلمانوں کی باطنی شخصیت کے تعین کے لئے وہ سرحد اہم ترین ہے جہاں ایشیائے کوچک اور ایران بغل گیر ہوتے ہیں وہ لمحہ اہم ہے جب انسانوں کی کھوپڑیوں کے مینار تعمیر کرنے والے اسلام کی حقانیت گھونٹ گھونٹ اپنی وحشی فطرت میں اتار رہے تھے اور وہ فرد اہم ہے جو چنگیز اور ہلاکو کا خلف اور ظہیر الدین بابر کا سلف تھا اور جسے امیر تیمور کہتے ہیں، یہ دونوں افسانے اسی سرحد، اسی لمحے اور اسی فرد کے بارے میں ہیں۔ 'خدنگ جستہ' کے اہم حصے دیکھئے:

''نیم بے ہوشی کے عالم میں تیمور کا دماغ بڑا مستعد تھا۔ ایک سپاہی تھا۔ سجستانی سپاہی۔ جس کا سر اُس کے گھوڑے کے سم کے نیچے آکے چکنا چور ہوگیا تھا۔ جیسے بلور کا بنا ہوا سر تھا اور سر سے بھیجے کی سفیدی اور ناک اور کان اور زخم سے فواروں کی طرح خون پھوٹ نکلا تھا اور تیمور نے محسوس کیا کہ خیمے کی چھت اور خیمے کی دیواروں پر وہی سر اس کے سامنے ہے، نامعلوم سپاہی کا کچلا ہوا سر، وہ جب آنکھ بند کرتا، سر سامنے آجاتا اور جب آنکھیں کھولتا تو چربی کے چراغ کی ٹمٹماتی ہوئی لو اور قرآن پاک پر اولجائی کی سوجی ہوئی آنکھیں گڑی ہوئی اور اس کے لب ملتے ہوئے۔'' (ص ۵۲، ۵۳) ''مثنوی مولانا روم کے کچھ شعر قاضی زین الدین کو یاد آگئے اور انہوں نے ایک عجب طرح کا سکون محسوس کیا یہ سکون اس لڑکی تک پہنچانا ضروری تھا اور وہ کہنے لگے کہ روح بدن ہے اور جسم ملبوس، جس نے ملبوس کا خلعت عطا کیا تھا، اسی نے واپس چھین لیا، کس طرح چھیننا یہ

اس کا اپنا معاملہ ہے، مگر یہ معلوم ہوا کہ تیرے نانا کو شہادت نصیب ہوئی۔'' (ص ۷۰) ''وہ جس نے زمین پر گھونسہ مار کے اعلان کیا تھا کہ کسی ذی روح کو زندہ نہ چھوڑے گا، جرثوموں کی زبان سے ناآشنا تھا، اس کی ٹانگ میں جو زخم تھا اس میں لاکھوں کا پڑاؤ تھا اس میں دق کے جرثوموں کا جرار لشکر تھا اور طرح طرح کے اور جراثیم تھے، جن کی پسلیوں سے ثانیوں کے اندر ہزار ہا آدم، ہزار ہا حوائیں پیدا ہوتیں اور جراح حیران تھا کہ یہ زخم بھرتا کیوں نہیں''؟ (ص ۷۳) ''ایک معمولی سا تیر تھا، 'خدنگِ جستہ' میدانِ حرب میں اتنا عام جیسے گھر میں سوئی اور تاگہ۔ لیکن اس نے زندگی، زندگیوں کی اس دنیا کی، انسانی آبادی کی کایا پلٹ دی، اب قاضی زین الدین سے کون پوچھے کہ اگر علم قلندری کا خلاصہ یہی کچھ تھا تو کیا خاک خلاصہ تھا۔'' (ص ۷۴) اس آخری اقتباس میں تاریخ کے ہولناک سانحوں کے اتفاقی اسباب اور خوں آشام کرداروں کے ظالمانہ اعمال کے معمولی محرکات کی نشاندہی کی گئی ہے یوں 'خدنگِ جستہ' محض سبب ہے اور 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں' نتیجہ۔ اس افسانے کے عنوان کی استعاراتی معنویت کی وضاحت کے لئے افسانے کا یہ اقتباس پیش کیا جاتا ہے:

''قاضی زین الدین نے کہا— جب جسم کو فولاد کا زرہ بکتر پہنایا جاتا ہے اور سر پر آہنی خود اوڑھا جاتا ہے تو زرہ بکتر بیکار رہے۔ فولادی خود بیکار ہے تیر اور تبر، ڈھال اور تلوار بیکار ہے عدل میں اتنا ہی خطرہ ہے۔ جتنا آنکھیں کھلی رہنے میں، لیکن آنکھوں کے آہن پوش ہونے میں اور زیادہ خطرہ ہے۔'' (نیا دور، ص ۴۲)

اس افسانے میں تیمور اب سپاہی نہیں، حکمران ہے۔ اس لئے وہ عدل کے نام پر سازش کرتا ہے، اپنی محبوب بیوی اولجائی کے بھائی اور حکمرانی کے اصل دعویدار سلطان حسین کے ساتھ رفاقت اور وفاداری کے تمام شب و روز اپنی عمر سے نکال باہر کرتا ہے، اسلام کی حقانیت کی تجسیم اور اپنے پیر و مرشد قاضی زین الدین کے لفظوں کے لئے ایسا احترام ظاہر کرتا ہے، جو معبد کو نیست و نابود کرنے سے پہلے اسے آخری سجدہ دینے کے زمرے میں آتا ہے۔ بظاہر یہ ماضی بعید کے دُھندلکوں میں چھپی شاہی سازش ہے مگر غور سے دیکھیں تو یہ ہر دور میں دہرائے جانے والی وہ خونچکاں حکایت ہے جو بادشاہ کی ہوسِ اقتدار، حفظ جان اور غرور انا کے طفیل وجود میں آتی ہے اس افسانے کے بعض اقتباسات ملاحظہ کیجئے: ''یہ مہرہ جو، یوں بے ساختہ اٹھا تھا۔ تیمور نے سلطان حسین کی گرفتاری کی اطلاع سنتے ہی محض اس موقع کے لئے جما دیا تھا اب تک وہ خاموش تھا اب اس مہرے کے چلنے سے سناٹا سا چھا گیا— سلطان حسین نے کہا مجھے یہ واقعہ یاد بھی نہیں لیکن امیر تیمور کسی نے آج تک بادشاہ پر قتل کا الزام لگایا ہے؟ کیا ہر جان بادشاہ کی ملکیت اور اس کے اختیار کی چیز نہیں؟'' (ص ۹۴، ۹۵) ''کیخسرو کو مدعی بننے کی جرأت اس لئے ہوئی ہے کہ اصلی مدعی آپ ہیں، اے امیر اگر اس بوڑھے کی زبان کٹوانی ہو تو کٹوا دیں، لیکن جب تک اس زبان میں طاقت گویائی ہے۔ مجھے یہ کہنے دیں کہ عدل میں سازش کا کوئی مقام نہیں، عدل ایک مقصود بالذات صفت ہے۔'' (ص ۹۶) ''بہت سے

کنویں سچے ہوتے ہیں اور بہت سے جھوٹے، چاہِ کنعاں سچا کنواں تھا اور چاہ بابل، چاہِ نخشب جھوٹے کنویں تھے۔ آنکھ کا کنواں سچا ہے اور نرگس کا جھوٹا، حالانکہ نرگس آنکھ سے زیادہ پرانی ہے۔ آنکھ کے چشمے میں نظر کا موتی ہے اور نظر کے چشمے میں سراب ہی سراب ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ کس چشمے کا پانی کھارا ہے اور کس کا میٹھا۔'' (ص ۱۳۲) ''قاضی زین الدین نے دعا کے لئے ہاتھ اُٹھایا—اور خدا سے ساری دنیا کے لئے دعا مانگی ان شہروں کے لئے جنہیں اب تک مسمار نہیں کیا گیا تھا۔ ان شہروں کے لئے جن کا قتل عام نہیں ہوا تھا۔ ان عورتوں کے لئے جن کی عصمت دنیا بھر کے مکانوں میں محفوظ تھی۔ ان بچوں کے لئے جو یتیم نہیں ہوئے تھے اور غلام نہیں بنے تھے اور جب وہ دعا مانگ رہا تھا تو کوئی اس کے دل سے چپکے چپکے کہہ رہا تھا، یہ سب بیکار ہے یہ سب بیکار ہے کیونکہ وہ دونوں آنکھیں آہن پوش ہو چکی تھیں۔'' (ص ۱۵۲)

'آبِ حیات' ایک علامتی افسانہ ہے جس میں دنیا کی سب سے پرانی داستان گل گامش کی کہانی یونانی دیومالا میں سے نارسی سس (نرگس) کا قصہ اور آسمانی صحیفوں میں سے حضرت یوسفؑ کی حکایت، ایک مغربی تمثیل اور گل بکاؤلی کے قصے اور پھر ملاوجہی کی 'سب رس' میں موجود تمثیل (جو فتاحی نیشاپوری کی فارسی مثنوی دستورِ عشاق سے اخذ کی گئی) کے اجزاء کو جوڑ کر اس مشترک تصور کے گرد بُنا گیا ہے۔ جس کی وضاحت افسانے کی اختتامی سطور کرتی ہیں: ''اور رہ گیا یہ چشمۂ آب حیات، یہ چشمۂ آبِ حیات، یہ کیسا عجیب چشمہ ہے کہ اس میں زندگی کھو بھی جاتی ہے۔ مگر اس سے سیراب بھی ہوتی ہے۔ کبھی یہ سراب معلوم ہوتا ہے کبھی نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ کبھی اس کے کنارے سدابہار جوانی کا پودا کھو جاتا ہے اسی کنوئیں میں یوسف کو قید کی سزا ملتی ہے۔ اسی آئینے میں نارسی سس اپنا عکس دیکھ دیکھ کے ہلاک ہو جاتا ہے۔ مگر اسی سے زندگی اُبلتی ہے اور زندگی کے دریا چاروں طرف جاتے ہیں۔ چاروں طرف اڈتے ہیں۔ اسی سے ابر اٹھتے ہیں اور چاروں کھونٹ زندگی کا مینہ برساتے ہیں، گل گامش فنا ہو جاتا ہے۔ یوسف کا حسن ایک دن باقی نہیں رہتا۔ نارسی سس کا عکس مٹ جاتا ہے اور صرف چمکدار سنگریزے باقی رہ جاتے ہیں لیکن انسان فنا نہیں ہوتا۔ ایک نسل کے بعد دوسری نسل۔ اسی چشمے کے فیضان سے انسان زندہ ہے۔ سب سے مقابلہ کرنے کے لئے —سانپ سے، ابلیس سے، دیوتاؤں سے اور—اس موذی سے جو اس کے اندر چھپا ہوا ہے۔'' (ص ۳۴۲)

'مثلث'، امریکی کلچر، محبت، جنس اور تصوف یا داخلیت کے اجزاء سے تشکیل دیا گیا ہے۔ امریکہ میں تین روز کے لئے مقیم ایک ترک مرد (میجر بایزید قراحصار) کے تجربے میں آنے والی تین عورتوں مارگریٹ، آگسٹا اور ہلنسیا کے حوالے سے ایک دلچسپ منظر نامہ بنایا گیا ہے اس کے بعض معنی خیز حصے دیکھئے: ''آنکھیں کھولے بغیر مارگریٹ نے کہا'' اور میں جانتی ہوں کہ میری عمر گزرتی جارہی ہے اور یہ کہ یہ عالمگیر جنگ جو ختم ہو چکی، میری جوانی کھا گئی۔'' (ص ۱۲۲) ''انسان کی زندگی کی طرح انسان کی محبت کے بھی

یہی تین مدارج بنتے ہیں، پیدائش، جنس اور موت۔'' (ص ۱۴۸) ''اس کی جھلک، جس کا اپنا کوئی وجود نہیں، عالم مثال میں ہو تو ہو اس دنیا میں نہیں، مگر کسی کے بالوں کے خم میں، کسی کی آنکھوں کی نمنا کی میں، کسی کے چہرے کی شکن میں، کسی کے دل کے دکھ میں کسی کی شوخی میں، کسی کے تبسم میں، کسی کے آنسوؤں میں، وہ ایک ہے اور ہزاروں میں بٹی ہوئی ہے۔'' (ص ۱۷۶) ''اور وہ مثلث؟ بایزید قرا حصار الجھتا جا رہا تھا، تین لکیریں، تین زاویے، ان کے درمیان بے انتہا نقطے جن میں ہر نقطہ ایک مقام، ایک امکان، ایک بیان تھا اور اس مثلث کے باہر اور لا انتہا نقطے، دائرے، زاویے، لکیریں — بیان، امکان، مقام اور تصادم۔'' (ص ۱۷۷) جب کہ 'تری دلبری کا بھرم' انگلستان میں موجود پاکستانیوں اور ہندوستانیوں کی زندگی کا ایسا نقشہ ہے۔ جس میں مزاح کی لذت موجود ہے۔ اسے پڑھ کر سجاد ظہیر کا ناولٹ 'لندن کی ایک رات' بے اختیار یاد آتا ہے۔

عزیز احمد نے اپنے افسانوی سفر کا آغاز بدن میں گونجتی جنسی آرزو کی ہمراہی سے کیا پھر وہ اجتماعیت کو گرفت میں لینے کے سفر پر نکلے اور یوں انہوں نے ایک گھر کی بجائے پورے قصبے پھر تہذیب و تمدن اور تاریخ و ثقافت کو کھنگالا اور اس طرح حیات اور کائنات کا اسم اعظم انکے تخلیقی لمس سے روشن ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کے ہاں تفکر متخیّلہ سے ہم آہنگ ہو گیا ہے اور ایک اہم بات یہ ہے کہ وہ کسی فرد کے اندر جھانکیں یا کسی ادارے کے تضاد کو ہدف بنائیں کسی سماجی رویے یا سیاسی قوت پر وار کریں۔ عام طور پر نعرہ بازی سے گریز کرتے ہیں اور نہ ہی کسی قسم کی فنی یا تکنیکی چالاکی یا شعبدہ بازی سے کام لیتے ہیں۔ عزیز احمد کے افسانوں میں 'کالی رات'، 'تصور شیخ' اور 'مدن سینا اور صدیاں' کو بہت شہرت ملی۔ مگر میرے نزدیک عزیز احمد کا اصل کارنامہ وہ افسانے ہیں جو انہوں نے تاریخ علم الانسان، فلسفۂ تمدن، تصوف، فنونِ لطیفہ کے جوہر اور اپنی تخلیقی جوہر کی آمیخت سے بُنے ہیں، یعنی 'زریں تاج'، 'خدنگِ جستہ' اور 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'۔ محمد حسن عسکری اور احمد علی کے برعکس انہوں نے افسانہ لکھنا ترک نہیں کیا بلکہ آخری عمر میں اپنی فکری اور تخلیقی شخصیتوں کو فنی مہارت سے یکجا کر دیا۔

عزیز احمد کے ایسے افسانوں کو انتظار حسین کے ان افسانوں سے مماثل قرار نہیں دیا جا سکتا، جو بظاہر مذہبی روایات کے اسم اعظم سے انسانی ذات اور کائنات کے پیچاک سلجھانے کے لئے کوشاں نظر آتے ہیں کیونکہ عزیز احمد کے ہاں نہ تو وسائل اتنے سادہ ہیں اور نہ مقاصد۔ اس لئے یہ بہتر افسانے ہیں۔ ان افسانوں کو نسیم حجازی کے ناولوں میں کارفرما سستی اور جذباتیت زدہ 'تاریخی تعبیر' کے ساتھ کوئی علاقہ نہیں بلکہ یہ 'چیزے دِگر' ہیں۔ ویسے تو افسانہ نگار اپنی متخیّلہ کی مدد سے ان دیکھی دنیاؤں، لوگوں اور موسموں کی کہانی بھی سنانے پر قادر ہے مگر درحقیقت مشاہدہ اور تجربہ متخیّلہ کو قوی کرتا ہے۔ عزیز احمد کا تجربہ، مشاہدہ اور مطالعہ بے حد وسیع اور تہہ دار ہے اس لئے ان کی افسانوی دنیا پوری کائنات کا احاطہ کرتی دکھائی دیتی ہے۔

قرۃ العین حیدر، اُردو افسانے کا تخلیقی اعتبار اور وقار

''سورج کی نرم کرنیں، میرے چاروں اور بکھر رہی تھیں اور پانی کی سطح پر سفید کنول اور روپہلے پروں والے راج ہنس تیرتے پھر رہے تھے اور کنارے پر جنگلی گلہریاں اپنی پچھلی ٹانگوں پر بیٹھی ایک دوسرے سے سرگوشیاں کر رہی تھیں، ہاں واقعی مجھے کیا پروا ہے، میں نے سوچا، کیونکہ میں نے اپنا وژن دیکھ لیا تھا۔''

(میں نے لاکھوں کے بول سہے، 'شیشے کے گھر'، ص۱۲۴)

اُردو افسانے کی خوش قسمتی ہے کہ قرۃ العین حیدر کے رومانوی وژن کو وقت کے ساتھ ساتھ خلاؤں کے اس پار سے زمین کے رنگ سمیٹنے کے لئے اجتماعی زندگی کی معنویت یا بے معنویت سے وصال کی خاطر لوٹنا پڑا۔ یہ درست ہے کہ قرۃ العین حیدر کا نام آتے ہی رومانویت اور مثالیت کے ساتھ ساتھ رومان سے متصادم انٹیلکچوئلزم کا تصور ذہن میں آتا ہے، ایک عرصے تک وہ بالائی متوسط طبقے اور بالائی طبقے کی ذہنی دنیا میں اسیر رہی، جہاں اعلیٰ تعلیم یافتہ، مہذب کردار حسبِ توفیق شیری یا لیمن، ایل، ایس ڈی یا سگریٹ، چاکلیٹ یا چیونگم سے اپنی حسی دنیا کو جگائے 'دانشوری' کا مظاہرہ کرتے رہتے ہیں، یہ کردار ایک دوسرے کی گود میں بیٹھ جاتے ہیں، مگر فلرٹ نہیں کرتے، رقص کرتے ہیں، مگر کاہل ہیں، دنیا بھر کے سوالوں پر غور کرتے ہیں، مگر گردوپیش پر نگاہ ڈالنے کو سطحیت خیال کرتے ہیں، زندگی سے محبت نہیں کرتے، مگر اندیشۂ مرگ میں مبتلا رہتے ہیں، کھڑکیوں سے کود کر کمروں میں داخل ہوتے ہیں مگر کھڑکی سے باہر جھانکتے نہیں، حال مست ہیں، مگر حال کا شعور نہیں رکھتے، گلیمر پر جان دیتے ہیں، مگر ان کی روحوں پر مردنی چھائی ہے، غرض یہ عجب مخلوق ہے، جو بدیسی کلچر میں جذب ہو کر اپنی جڑیں تلاش کرنے کا لاحاصل کام کرتی ہے۔ اس اشرافیہ سے باہر کی ایک لڑکی قرۃ العین حیدر کی ایک کہانی کے متکلم کو بجا طور پہ طعنہ دیتی ہے: ''کیا تمہیں معلوم ہے کہ میں بہت دکھی ہوں؟ تم یہ نہیں جان سکتیں، تم جو ہر وقت پکچرز اور ٹینس اور سوئمنگ کی حماقت خیز اور فضول باتیں کرتی رہتی ہو، تم نہیں سمجھ سکتیں۔'' (میں نے لاکھوں کے بول سہے، 'شیشے کے گھر'، ص۱۱۴)

یہ تمام طبقہ سیاست کو شجرِ ممنوعہ، معاشیات کو جذباتی نعرہ اور اجتماعیت کو متبذّل خیال کرتا ہے، مگر یہ دور ایسا ہے کہ ہندوستان میں تحریک آزادی اپنے فیصلہ کن دور میں داخل ہو رہی ہے، مسلم قومیت کی بیداری کے آثار ہیں، بالادستی کا خواہاں ہندو مزاج کروٹ لے رہا ہے، اس لئے کبھی نہ کبھی باہر کی گرمجوشی، اس بزم کے رنگ میں بھنگ ڈالتی ہے، ایسے میں یہ اشرافیہ جس طرزِ عمل کا مظاہرہ کرتی ہے، وہ کچھ یوں ہے:

''ہم سب ان سیاست دانوں کو وہیں چھت پر ہندوستان کی قسمت کا فیصلہ کرتے چھوڑ کر منڈیروں پر چھلانگتے ہوئے نیچے اتر آئے۔'' (سنا ہے عالم بالا میں کوئی کیمیا گر تھا، ستاروں سے آگے، ص ۶۲)

اس دور میں جنگِ عظیم دوم کی بھٹی میں ہندوستانی ایندھن بے دردی سے ڈالا جا رہا تھا، مگر اس طبقے کا کوئی فرد یا اس کا کوئی دوست اپنی مجبوری کو رہن سے آزاد کرانے کے لئے سپاہی بھرتی نہیں ہوتا، وہ اگر جاتا بھی ہے تو فضائیہ میں، جس کا گلیمر اور چارم مسلّم ہے، چنانچہ مذکورہ بالا افسانے میں آصف، رائن کے دوسرے کنارے پر جہاز اڑاتے ہوئے مارا جاتا ہے، تاہم یہ سیاسی وسماجی قوتوں کو خراج ہے کہ قرۃ العین حیدر ایسی انفرادیت پسند، تخیلی کائنات میں بسنے والی افسانہ نگار بھی اپنے عہد کے زمان وزمین کو دیکھے بغیر اور اس کی کسی نہ کسی سطح پر گواہی دیئے بغیر نہیں رہ سکیں: ''دور کسی کھیت کے کنارے ایک کمزور سے کسان نے اپنی پوری طاقت سے چڑیوں کو ڈرانے کے لئے ہانک لگائی، گاڑی بان اپنے مریل بیلوں کی دُمیں مروڑ مروڑ کر انہیں گالیاں دے رہا تھا۔'' (ستاروں سے آگے، ص ۱۲۰) ''وہ ملک جس پر کبھی غروب نہ ہونے والے آفتاب کی کرنیں دوسو سال سے مستقل برس رہی ہیں، جس کی تمازت سے کھیت اور وادیاں سونا اگلتی ہیں اور انسان سڑک کے کنارے پٹڑیوں پر سوتے ہیں اور اکثر وہیں مرتے بھی ہیں۔'' (ہم لوگ، ستاروں سے آگے، ص ۱۶۴) ''یہاں پر صرف گندگی ہے اور غربت اور بے مزگی اور زندگی کا ناگوار، ناقابلِ برداشت بوجھ زندگی کا کوئی مقصد نہیں، کوئی مصرف نہیں، اس یک رنگی، بے کیفی، اس خستگی اور اکتاہٹ کے شدید احساس کو تم نہیں سمجھ سکتے۔'' (اودھ کی شام، ستاروں سے آگے، ص ۲۰۱) اور پھر جب فسادات (۱۹۴۷ء) کی آگ نے نینی تال ایسے ٹھنڈے مقامات کے اور شرفاء کے کلبوں، ڈانس پارٹیوں اور سدھ بھلا دینے والی خمار آلود محفلوں کو بھی جھلسا دیا، تو کیسے ممکن تھا کہ عینی کے کردار اس آنچ سے محفوظ رہتے، چنانچہ 'برف باری سے پہلے' کا ایک کردار کہتا ہے: ''میں نے اپنے عزیزوں اور پیارے دوستوں کو مرتے دیکھا ہے، میدان جنگ میں زخمیوں کے دم توڑنے کا نظارہ کیا ہے، ان فسادات کے زمانے میں مجھے انسان ایک دوسرے کو چھرے بھونکتے نظر آتے ہیں، پتہ نہیں ہماری قسمتوں میں کس طرح کی موت لکھی ہے۔'' (شیشے کے گھر، ص ۱۶۶) اور پھر اس المیے کی چھاؤں میں ہجرت کا سفر شروع ہوا، قرۃ العین حیدر نے اس بات کو کبھی نہیں چھپایا کہ اسے تقسیم ہند کے فیصلے نے آزردہ کیا تھا، اس آزردگی میں ایک طرف تو فسادات کی ہولناکی نے اضافہ کیا: ''وہ جو خون کے دریا اور موت کی دلدلیں اور تاروں پر لٹکتے ہوئے انسان اور درختوں سے لٹکتی ہوئی لڑکیاں دیکھ کر آرہی تھی، اس نے چاروں طرف نظر ڈالی، ایرپورٹ کے سبزے پر شبنم کے قطرے جگمگا رہے تھے اور نیا پرچم آسمان کی بلندیوں پر لہرا رہا تھا۔'' (کیکٹس لینڈ، شیشے کے گھر، ص ۲۲۲)

دوسری طرف تنگ نظری، ریاکاری اور ارباب اقتدار کی سامراج پسندی نے فرسٹریشن اور تلخی کو جنم

دیا، چنانچہ قرۃ العین حیدر نے انتہائی کٹیلے طنزیہ اسلوب میں دو افسانے تخلیق کیے، ایک کا عنوان 'داغ داغ اُجالا' اور دوسرے کا 'کیکٹس لینڈ' ہے۔ 'داغ داغ اجالا' کا آغاز ابن الوقتوں اور ریا کاروں کے ذکر سے ہوتا ہے اور انجام بعض مولوی صاحبان کے فتووں کے نتیجے میں پیدا ہونے والی فضا کے تذکرے پر: ''دولڑکیاں فارن سروس میں لے لی گئیں، لیکن بعد میں معلوم ہوا کہ شریعت کی رو سے مومنہ کو فارن سروس میں داخل ہونا ناجائز ہے۔'' (شیشے کے گھر، ص ۲۴۳) 'کیکٹس لینڈ' کا تو عنوان ہی تکلیف دہ ہے، بہرطور اس افسانے کے آغاز میں، ہجرت اور ہلاکت کا دروازہ کھلتا ہے: ''جنگ اور موت کا پردہ دیس کے اندھیرے شہروں پر نیچے نیچے منڈلاتا رہا تھا، مریخ کی سرخ روشنی زیادہ تیز ہوگئی۔ وہ زمانہ آیا، جب وہ اپنے گھر، اپنے کھنڈر، اپنے کھیت چھوڑ کر لڑکھڑاتے ہوئے دوسری طرف چلے گئے، اپنے کھیت چھوڑ کر، جہاں وہ سنہرے اناج کے ساتھ بھوک بوتے، جوتتے اور کاٹتے تھے، اجنبی دیس کے کھیتوں میں اسی طرح بھوک بونے، جوتنے اور کاٹنے کے لئے وہ وہاں سے روانہ ہوگئے۔'' (شیشے کے گھر، ص ۲۱۳) اس کے بعد بعض مولوی صاحبان کے تصورات کے پاکستان کو افسانہ نگار نے فینٹاسی کے انداز میں پیش کیا گیا ہے، قرونِ اولیٰ کے دھندلکے میں جبے، عمامے، اونٹ، تلواریں اور حبشی غلام کبھی خواب اور کبھی تعبیر کا بھیس بدلتے ہیں، اس کے بعد قرۃ العین اچانک پھٹ پڑتی ہیں: ''ہم سب غازی ہیں، ہم نے اپنے ساری دنیاوی کاروبار کا امریکنوں کو کنٹریکٹ دیدیا ہے، جو اس سامنے والی سول لائینز میں رہتے ہیں، ہم نے اپنی حکومت بھی انہیں دیدی ہے، اب ہم اطمینان سے اور فرصت سے بیٹھے ہیں اور امریکن ہماری طرف سے حکومت کا انتظام کرتے ہیں اور ہم غازیوں کو فرصت مل گئی ہے، تاکہ اور زیادہ غازی پیدا کرسکیں۔'' (شیشے کا گھر، ۲۲۷)

'لندن لیٹر' میں اگرچہ پاکستانی مسلمانوں کے آئیڈیل یعنی عربوں کے اخلاقی زوال کی جھلکیاں موجود ہیں اور ہندوستان میں رہ جانے والے مسلمانوں کے حصے میں آنے والے شک اور ذلت کا ذکر بھی کیا گیا ہے، مگر اس افسانے کے دو حصے زیادہ اہم ہیں، ایک وہ، جہاں آزادی کے بعد برصغیر کے نیتاؤں کا بار بار لندن تشریف لانا، بکنگھم پیلس میں قیام کے مزے لوٹنا اور یورپ کو اپنا ذہنی آقا ماننا زیر بحث لایا گیا ہے اور دوسرے وہاں جہاں ایک پاکستانی عورت، عرب اور ترک سے (عقیدے کی مماثلت کے باوجود) مکالمہ کرنے میں یا ان کی توجہ جذب کرنے میں قاصر رہتی ہے، مگر ایک پنجابی ہندو سے زمین اور زبان کی قوت کی بدولت کلام کرتی ہے۔ 'جلاوطن' اور 'ہاؤسنگ سوسائٹی' میں بھی 'مشترکہ' کلچر کے بکھرنے کا نوحہ سنائی دیتا ہے، چنانچہ کسی کو تعجب نہ ہونا چاہیے تھا، جب قرۃ العین حیدر نے بھارت لوٹنے کا فیصلہ کیا تھا، قیامِ پاکستان کے بعد قرۃ العین حیدر نے جو بھی افسانہ یا رپورتاژ لکھا، اس میں پاکستانی حکمرانوں یا مقتدر طبقوں کی ''کم نظری'' اور ''ریاکاری'' پر چوٹیں کیں، ان ملکوں کے مفادات اور کاوشوں پر طنز کی، جو آزادی کے بعد برصغیر کے دونوں

ملکوں کو حالت جنگ میں رکھنا چاہتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ مشترک کلچر اور فنون لطیفہ کی دلکش نشانیوں کے سحر میں رہیں، مگر کبھی کبھی داخلی، رومانوی اور وجودی حصار کو توڑ پھوڑ کر اس کے کردار تنہائی یا مغائرت سے زیادہ سنگین مسائل پر اُونچی آواز سے کہتے ہیں: ''تمہارے یہ مشہور و معروف قیمتی آئیڈیلز اسی وقت استعمال کئے جاتے ہیں، جب ایک دوسرے کو مارنا ہوتا ہے، اس کے بعد سب پھر چپکے بیٹھ جاتے ہیں اور یا کے وفد بھیجتے ہیں، لیکن واقعہ یہ ہے کہ دنیا ختم ہو رہی ہے ــــ سپین، چین، انڈونیشیا، کشمیر، تم کہتی ہو، تمہارے سامنے ان انسانوں کا مطالبہ، ان انسانوں کی پکار ہے، جو کہہ رہے ہیں کہ ہم سے زندگی کا نور، پھولوں کی خوشبو، دن کی روشنی اور آفتاب کی گرمی چھینی جا رہی ہے چھینی جا چکی ہے، آؤ ہماری مدد کرو۔'' (دجلہ بہ دجلہ، یم بہ یم، شیشے کے گھر، ص ۲۳۱)

ہمارے ہاں نقاد قرۃ العین حیدر کے افسانوں پر بھی وہی تنقید منطبق کرتے ہیں جو ان کے ایک ناول کے حوالے سے کلیشے کا درجہ رکھتی ہے، شعور کی رو یا آزاد تلازمۂ خیال، دائرہ زمانی کی تشکیل، تنہائی اور مغائرت کا آفاقی احساس انٹیلیکچو ئلزم وغیرہ وغیرہ، ایسے ناقدین کو چاہیے کہ وہ 'جلاوطن'، 'ہاؤسنگ سوسائٹی'، 'ڈالن والا'، 'قلندر'، 'یاد کی ایک دھنک جلے'، 'پت جھڑ کی آواز'، 'کارمن'، 'ایک تصویر'، 'بڑے آدمی'، 'فوٹو گرافر'، 'سنگھاردان'، 'تار پر چلنے والی'، 'فصل گل آئی یا اجل آئی'، 'آوارہ گرد'، 'حسب نسب'، 'لگڑ بگھے کی ہنسی'، 'سکریٹری'، 'فقیروں کی پہاڑی' اور 'نظارہ درمیان ہے'، ایسے افسانوں کا بغور مطالعہ کریں، ان افسانوں کی خالق نہ صرف افسانوی روح اور جوہر کو اپنی گرفت میں لیتی ہیں، بلکہ ان کے ہاں حسن تعمیر کا ایسا تصور جاگتا ہے، جو ابلاغ کو مستحکم کرتا ہے۔ 'جلاوطن' کے ڈاکٹر آفتاب رائے محض تقسیم ہند کی افسردگی کے مارے ہوئے نہیں، ان کے اپنے سیکولر، جمہوری اور آزاد، وطن میں ان کے خوابوں کے لئے کوئی جگہ نہیں، ملازمت نہیں چنانچہ وہ 'جلاوطنی' کا تمغہ سینے پر سجائے جی رہے ہیں، قرۃ العین حیدر کے روبرو سیاسی و تہذیبی حجابات بھی ہٹنا شروع ہوتے ہیں، ان میں اپنے گرد و پیش کے حقیقی مسائل کے ادراک کے ساتھ ہی اجتماعی دکھ میں شرکت کی آرزو جاگتی ہے، وہ صاف صاف لکھتی ہیں: ''ذرا سیانی ہو کر مجھے معلوم ہوا کہ طبقۂ ارباب نشاط کے کیا معنی ہیں؟ لیکن یہ طبقہ کسی سماجی اور معاشی نظام کا مرہونِ منت ہے، یہ سمجھانے والا کبھی کوئی نہ تھا۔'' (سنگھاردان، فصل گل آئی یا اجل آئی، ص ۵۸)
ان کی نمائندہ ہندوستانی سرکس کے کرداروں کا انٹرویو لینے لگتی ہیں تو ان پر واضح کیا جاتا ہے: ''یہ آپ کو انٹرویو نہیں دے سکیں گی، یہ صرف ملیالم جانتی ہیں اور ان پڑھ ہیں کیرالا کے افلاس زدہ دیہات میں ان کے فاقہ کش والدین چھ چھ، سات سات برس کی عمروں میں ان کو سرکس والوں کے حوالے کر دیتی ہیں۔'' (تار پر چلنے والی، ایضاً ص ۱۲۱) اس طرح 'ڈالن والا' میں اعلیٰ طبقے کی ایک لڑکی کو ساز سکھانے والا افلاس اور غفلت کی سرد رات میں مر جاتا ہے: ''سائمن صاحب چارپائی پر مرے ہوئے پڑے تھے، انہیں سردی لگ گئی، ان کے پاس ایک کمبل تھا ــــ رات کو کوٹ پتلون پہنے پہنے سو جاتے تھے ــــ بڑا جاڑا پڑ رہا ہے، بڑی بٹیا ہمارے ہاں

گڑھوال میں تو لوگ باگ اکثر سردی سے اکڑ اکڑ کر مرتے رہتے ہیں، اب اتنا گرم کپڑا کہاں سے لاؤں، سردی تو ہر سال ہی پڑتی ہے۔'' (فصل گل آئی یا اجل آئی، ص ۳۶) جب کہ بوڑھا نوکر سائمن کی جس شاگرد کو یہ روداد سنا رہا ہے، اس کی بلی ریشم بھی دوشالے میں لپٹی آتشدان کے قریب بیٹھی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کے مذکورہ بالا اقتباسات سے میں یہ ثابت کرنے میں نہیں لگا ہوں کہ قرۃ العین حیدر ترقی پسند ادیبوں کے قبیلے کی ایک اہم فرد ہیں، ظاہر ہے کہ قرۃ العین حیدر کا ادبی نصب العین ترقی پسندوں کے مطمحِ نظر سے مماثل نہیں، اسے اور اس کی دنیا کے افراد کو ہر آن کوئی یاد دلاتا رہتا ہے، باہر کارزارِ حیات میں گھمسان کے چند لمحے چرانے کی کوشش میں مصروف ہیں۔'' (فوٹوگرافر، فصل گل آئی یا اجل آئی، ص ۴۲) مگر وہ لاکھ کھڑکیاں دروازے بند کر کے وجودیت کے ڈسکو میوزک پر رقص کریں، باہر لاکھوں کروڑوں لوگوں کے نوحے اس حصار کو ناقابلِ شکست بنا دیتے ہیں یا پھر کبھی کوئی 'آوارہ گرد' اس دنیا میں آجاتا ہے، جو اپنے ساتھ سیاست، جنگ، قحط، سامراج اور عوام جیسے ممنوعہ موضوعات یا خبریں بھی لے آتا ہے۔'' پاکستان اور ہندوستان میں تم نے کیا فرق پایا؟ — وہاں سب لوگ مجھ سے مسئلہ کشمیر پر بڑے جوش وخروش سے باتیں کرتے تھے، یہاں کشمیر اور پاکستان کا ذکر بہت کم کیا جاتا ہے۔'' (آوارہ گرد، ایضاً، ص ۱۵۸)

'قلندر' اور 'کارمن' قرۃ العین حیدر کے دو شاہکار افسانے ہیں، دونوں افسانوں کے مرکزی کردار انفرادی سطح پر دکھ سہنے کے باوجود انسانیت پر یقین رکھتے ہیں، 'کارمن' کا ایک حصہ دیکھئے: ''(اس سوال پر کہ تم اپنے محبوب کو خط لکھتی ہو) 'تم خدا پر یقین رکھتی ہو؟' 'ہاں' میں نے بحث کو مختصر کرنے کے لئے کہا، 'اچھا، تو تم خدا کو خط لکھتی ہو؟'' (پت جھڑ کی آواز، ص ۱۵۳) جب کہ '' قلندر' کا 'اقبال بخت رائے سکسینہ' قرۃ العین حیدر کی افسانوی کائنات کا سب سے دلکش کردار ہے، اگرچہ افسانے کے اختتام پر عینی لکھتی ہیں: ''کیا معلوم اقبال بھائی، خود بھی مکتی کے راستے پر پہنچ گئے ہوں، اپنے دل کا بھید وہ خود جانیں، دوسرے جاننے والے کون؟'' (پت جھڑ کی آواز، ص ۱۴۵) تاہم یہ حقیقت ہے کہ قرۃ العین حیدر خود بھی اس گرو کے پاؤں چھوتی ہیں اور نفسا نفسی، خود غرضی اور بے رحمی کے ہاتھوں ستائی ہوئی انسانیت بھی اسی فرد سے آس لگائے بیٹھی نظر آتی ہے، جو ہجوم، عقائد کے امتیازات اور چھوٹی چھوٹی انسانی کمینگیوں سے خائف نہ ہو، بلکہ خود زہر پی کر محبت کا امرت رس ہر زماں اور ہر زمیں کے انسان میں بانٹے۔ یہ رجحان قرۃ العین حیدر میں نیا تو نہیں، البتہ افسانوں میں رفتہ رفتہ پیدا ہوا کہ وہ انسانی مسائل کو تہذیبی تناظر میں دیکھیں، آسمانی صحیفے، آثارِ قدیمہ، روایتیں اور تاریخیں مل جل کر ایسا آئینہ بن جاتی ہیں، جس میں اپنے عصر کی معنویت کے اترنے کا انتظار کیا جا سکتا ہے، چنانچہ روشنی کی رفتار میں قدیم مصری تہذیب کی قوت' آئینہ فروش شہر کوراں' میں بنی اسرائیل کے انبیاء کی تنہائی 'سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات'، میں وسط یورپ کی عیسائی تہذیب وسیاست کے کھیل، 'دو سیاح' میں عہد اکبر

کے ہندوستان کا نظارہ اور 'ملفوظات حاجی گل بابا' میں وسط ایشیا کی اسلامی متصوفانہ روایت انگڑائیاں لیتی نظر آتی ہے۔قرۃ العین کا 'گفتگو' بمبئی کے ترقی پسند ادب نمبر میں شائع ہونے والا افسانہ 'یہ غازی، یہ تیرے پراسرار بندے' اپنی فکر، فضا، بنت اور تدبیر کاری میں انتظار حسین کے بہت سے افسانوں کی یاد دلاتا ہے:

''اُفق پر سنسان خیموں کے پردے بادِ سموم میں پھڑپھڑا رہے تھے، سارے میں جلی ہوئی رسیاں اور جلے ہوئے پردے اور بچوں کی ننھی منی جوتیاں بکھری پڑی تھیں، بہت دور فرات بہہ رہا تھا، اس کے کنارے ایک گھوڑا زور سے ہنہنایا اور کسی نے بڑی کربناک آواز میں پکارا 'العطش، العطش'۔۔۔'' (ص ۴۶۳) گویا قرۃ العین کے افسانوں میں محسوسات، فکر، تکنیک اور دیگر فنی وسائل حالت انجماد میں نہیں، ایک وقت اس نے ایک انحطاط پذیر طبقے اور اس کی تہذیب کو آئیڈیلائز کیا، پھر دو عالمگیر جنگوں اور دیگر سامراجی ہتھکنڈوں کی تابکاری کے اثرات کو جذب کرنے والی نئی نسل کے باطن میں جھانکا اور رفتہ رفتہ اپنی زمین اور رماں کی معتبر گواہی دینے کی خاطر اجتماعی دکھ کا بوجھ اُٹھایا (مگر یہی بوجھ، قوت بھی تو ہے) محمود ہاشمی بجا طور پر لکھتے ہیں: ''ہمارا عہد، دو تہذیبوں، دو نظام ہائے اقدار، دو دنیاؤں کے درمیان عبوری پل ہے، قرۃ العین نے اس پل کی تصویر کشی کی ہے، جس پر سے فریب خوردہ، امید گزیدہ روحوں کے مجروح و فگار قافلے گزر رہے ہیں۔'' [۴۵،ص۴۷]

ooo

ترقی پسندی کو نئی معنویت دینے والے، راجندر سنگھ بیدی

پریم چند کے بعد اُردو افسانے کو فکروفن کی وسیع تر کائنات سے جوڑنے والوں (منٹو، غلام عباس، عزیز احمد، ندیم، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور اشفاق احمد) میں بیدی نمایاں نظر آتے ہیں۔ قیامِ پاکستان سے پہلے بیدی کے دو افسانوی مجموعے (دانہ ودام اور گرہن) قارئین اور ناقدین کے ایک وسیع طبقے کی توجہ جذب کر چکے تھے، خاص طور پر ان کے یہ افسانے بھولا، من کی من میں، گرم کوٹ، پان شاپ، کوارنٹین، تلادان، حیاتین ب، دس منٹ بارش میں، گرہن، رحمان کے جوتے، غلامی اور زین العابدین۔

اپنے ان افسانوں میں عموماً بیدی کا رویہ دیگر ترقی پسند یا پیش قدم ادیبوں سے مماثل نظر آتا ہے، وہ بھی تلخی سے سماجی امتیازات کا ذکر کرتا ہے۔ (تلادان، کوارنٹین) اس کے ہاں بھی غریب اپنی اکھڑی ہوئی سانسوں کو بھی گروی رکھنے کی فکر میں مبتلا ملتے ہیں۔ (پان شاپ) بیدی کے ہاں بھی بوڑھے، بیمار اور کمزور کس مپرسی کے عالم میں جان دیتے ہیں۔ (رحمان کے جوتے) افلاس چہروں کو نہیں روحوں کو بھی مسخ کر دیتا ہے۔ (حیاتین ب) اور اس اندھیرے میں خلوص کا چہرا پہچانا نہیں جاتا۔ (من کی من میں، زین العابدین) مگر حقیقت میں بیدی کے ان افسانوں میں بھی وہ نفسی رمزیت موجود ہے، جو بعد کو بیدی کی سب سے بڑی شناخت بنی۔ وہ انسانوں، رشتوں اور رویوں کے بطن میں جھانکتا دکھائی دیتا ہے، وہ 'غلامی'، ایسا افسانہ تخلیق کرتا ہے جس میں وہ ریٹائرڈ شخص کی نفسیات کو بھرپور طریقے سے پیش کرتا ہے، بے شک اس کا گردوپیش بھی بے رحمانہ ہے، مگر اس کے اپنے لئے یہ احساس ہی جان لیوا ہے کہ جسے اس نے ۳۳ برس خون پلایا، وہ مشین اس کے بغیر بھی چل سکتی ہے اور پھر اس افسانے کے اختتام پر ایسی صورتِ حال سامنے آتی ہے کہ ہم نہ تو کھل کر مسکرا سکتے ہیں اور نہ ہی رقتِ قلب کا مظاہرہ کر سکتے ہیں۔ اسی طرح 'گرم کوٹ' میں بھی بیدی نے جہاں نچلے متوسط طبقے کے ایک نمائندہ کنبے کے محرومیوں اور آزردگیوں کی کیچڑ میں لت پت ارمانوں کا مؤثر نقشہ کھینچا ہے۔ وہاں عورت کی شکتی۔ ماںتا۔ کی بھی نشاندہی کی ہے، جس کا اظہار کلرک کی بیوی شمی کرتی ہے۔ 'من کی من میں' کا مرکزی کردار ترقی پسند اور انسان دوست سوچ کا اظہار کرتا ہے یا اپنے دور کی مقبول آئیڈیلزم کو منکشف کرتا ہے جب وہ موت کی دہلیز پر کھڑے ہو کر یہ کہتا ہے: ''کسی بھائی بہن کو دکھی دیکھ کر مجھ سے مدن اور رتی کے سہیلے نہ گائے جاتے ہیں، گائے جائیں گے۔'' (دانہ ودام، ص ۴۴)

'رحمان کے جوتے' بھی ایک بے حد موثر افسانہ ہے، ہماری معاشرت کے سادہ دل، کمزور اور

بوڑھے جب پولیس سے پٹ پٹا کر منزلیں کھوٹی کرتے ہیں، تو ان کی معصوم سوغاتیں بھی لہو میں تر ہو جاتی ہیں: ''گنڈیرے کی لٹھ جسم سے علیحدہ خون میں بھیگی ہوئی ایک طرف پڑی تھی اور مکی کے بھٹے کھلی ہوئی چادر سے نکل کر فرش پر لڑھک رہے تھے۔'' (گرہن ص ۳۵)

بیدی اعلیٰ آدرشوں پر یقین رکھتا ہے، اس لئے وہ مامتا، ایثار، محبت اور معصومیت کے جگنو، ہماری معاشرت پر مسلط رات کا آسیب ٹالنے کے لئے جمع کرتا ہے، 'بھولا'، اس کے سفر کا پہلا سنگِ میل ہے۔ دادا کے لفظوں کی روشنی میں دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرنے والا یتیم بچہ بھولا اپنے راہ گم کردہ ماموں کا نہ صرف رہنما ثابت ہوتا ہے بلکہ ذمہ دار رہنما۔ ایک باشعور فن کار کی طرح بیدی خواب کی دنیا میں نہیں رہتا وہ جانتا ہے کہ اس میں ماتادین ایسے مزدور بھی ہیں جن کے زخم دیکھ کر انجمن تحفظ جانوراں کے انسپکٹر ایسا ہی ردعمل ظاہر کرتے ہیں: ''انسپکٹر صاحب نے جیب میں پانچ کا نوٹ ٹٹولتے اور اپنے پالش کئے ہوئے بوٹوں پر چھڑی مارتے ہوئے کہا۔ چودھری صاحب قبلہ — وہ تو صرف جانوروں کے لئے ہے۔'' (حوالہ؟) اپنی تاثیر، سنگینی، بے رحمی اور پھیلاؤ کے اعتبار سے 'گرہن' لازوال افسانہ ہے خود بیدی کو اس افسانے سے جو لگاؤ ہے، اس کا اندازہ اس مجموعے کے انتساب سے ہوتا ہے، جو گرہن، کی مرکزی کردار ہولی کے نام ہے، ہولی گربھ وتی ہے مگر ہوس کا رشتہ نہ میکے سے ہوتا ہے، نہ برادری سے بلکہ یہ تو انسان کو حیوان کی سطح پر لے آتی ہے۔ ''وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگی، اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا یا جا چکا تھا راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔'' (گرہن ص ۲۳) 'گرہن'، بیدی کے اس اسلوب، فنی رویے اور مزاج کو بھی ظاہر کرتا ہے، جو رفتہ رفتہ ہندو اساطیر کی جانب راغب ہوا اور یوں بعض ایسے افسانے بھی تخلیق ہوئے جو ممکن ہے آکاش وانی سننے والوں کے پلے تو پڑتے ہوں، تمام و کمال ہماری سمجھ میں نہیں آتے۔ فسادات (۱۹۴۷ء) سے متعلق ہر اہم افسانہ نگار کی طرح بیدی نے بھی قلم اٹھایا، مگر اس نے قتل و غارت، آبرو ریزی اور انتقام کی کہانی لکھنے کی بجائے 'لاجونتی' ایسا افسانہ تخلیق کیا جس میں معصومیت، انسان دوستی اور وسیع القلبی عجب پھوار کا منظر پیدا کرتی ہے اور اس طرح ہولناک حادثے 'لاجونتی' کے وجود سے علیحدہ ہو کر بس پیش منظر ہی بناتے ہیں جب کہ وہ روح میں بساؤ ایسی تحریک کے نمائندہ شخص (بابو گوپی ناتھ سے مماثل) کی پوجا کا مرکز ہے، یہ افسانہ موثر اور بلیغ تو ہے ہی، بیدی کی فنکارانہ معروضیت کا ترجمان بھی ہے۔

آزادی کے بعد بیدی نے زیادہ تر جنس، معمر یا اُدھیڑ عمر مردوں کی نفسیاتی اُلجھنوں اور سرمایہ دارانہ نظام پر مبنی معاشرے کی پیدا کردہ تنہائی، افسردگی اور اعصاب زدگی پر قلم اٹھایا ہے اگرچہ بیدی نے لکھا ہے: ''میں جنس پر لکھتا بھی ہوں باپ روز ایو، تو ایک ذمے داری کے احساس کے ساتھ، ایسے ہی ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لئے نہیں۔'' (ہاتھ ہمارے قلم ہوئے ص ۳۲) تاہم یہ حقیقت ہے کہ کرداروں کے تحت الشعور میں

جھانکتے جھانکتے وہ بعض ایسے افسانے بھی تخلیق کرتا ہے کہ ڈاکٹر محمد حسن بڑی دردمندی سے سوچنے لگے:
''لیجئے اب بیدی بھی اس عمر میں جنس کے موضوع کی نذر ہو گئے۔''

ایسے تمام افسانوں کا محرک لذتیت بھرا خواب نہیں بلکہ کسی نہ کسی نفسی صداقت کو گرفت میں لینے کی آرزو ہے 'متھن' کے اسطوری پس منظر کو الگ بھی کر دیجئے تب بھی وہ مجبوری اور استحصال کی ایک کہانی ہے۔ اسی طرح 'ٹرمینس سے پرے' میں بھی جنسی تشنگی کی نشاندہی کی گئی ہے، جسے راکھیوں کی ریاکار بوندیں اور بڑھا دیتی ہیں اور تو اور 'کلیانی' ایسی طوائف کے ہاں بظاہر کُھل کھیلتے ہوئے بھی بیدی بچے کے ذکر میں مگن ماں کا نقش بناتا ہے جو جنسی ہیجان کو اس منظر سے نکال باہر کرتا ہے اور 'ببل' تو ہے ہی خیر و شر کی کشمکش میں ایک معصوم بچے ببل کی حمایت سے خیر اور صداقت کی فتح۔ ہوس جو بھیس بھی بدلے، معصومیت کے سامنے ہزیمت اُٹھانا اس کا مقدر ہے، کرشن چندر کے 'بابا کچرا' کی زندگی میں بھی ایک بن باپ کا نوزائیدہ بچہ انقلاب برپا کرتا ہے اور درباری کا نصب العین بھی ببل کی معصوم روشنی میں متعین ہوتا ہے۔ بابا کچرا کے مقابلے میں درباری کی زندگی اور شخصیت کی تبدیلی زیادہ فطری دکھائی دیتی ہے۔ دراصل بیدی زندگی کے تناؤ کو کم کرنے کے لیے معصومیت بھرے ذہن سے بہت فائدہ اٹھاتا ہے جو یا تو بچوں میں ہوتا ہے یا پھر بوڑھوں میں۔ 'لمبی لڑکی' کا سارا حسن ہی اس سوال میں ہے جو مرتے دم بھی ایک بوڑھی عورت کے ذہن میں شوہر کے بنیادی مسئلے کے بارے میں موجود ہے۔ (چھوٹے قد کی وجہ سے اتنی لمبی لڑکی کو پیار کیسے کرتا ہوگا؟) گرم کوٹ' کی معنوی توسیع 'اپنے دکھ مجھے دے دو' میں ہوئی ہے، ہمارے معاشرے میں ازدواج کا ادارہ آزمائش سے دوچار ہے، مگر بیدی بیوی کی جنسی کشش، ایثار اور ممتا کو ملا کر اسے بہت دل کش اور قوی بنا دیتا ہے، یہ افسانہ زیادہ پیچیدہ اور تہہ دار گھریلو فضا میں محبت اور ممتا کا دیپ روشن کرتا ہے۔ 'کوکھ جلی' میں ماں بیٹا موجود ہیں، جبکہ 'صرف ایک سگریٹ' میں باپ اور بیٹا مگر دونوں افسانوں کے ماحول اور تاثر میں بڑا فاصلہ اور فرق ہے، کوکھ جلی، دائمی عذاب کے نشے میں اسیر ہے، جبکہ موخرالذکر کرافسانے کا ادھیڑ عمر باپ، اپنی توقعات کی لمحاتی شکست کے فریب میں مبتلا ہو کر تلملایا ہوا ہے، اسی راہ میں اس کی بیوی دھوبن کے روپ میں موجود ہے اور اس سے کہیں دُور ناچتی اس کی جنسی خواہشیں، جو بالآخر تھک کے چُور ہو جاتی ہیں۔ جبکہ 'ایک باپ بکاؤ ہے' میں خود ساختہ بیٹے کی زبان سے بیدی نے یہ کہلوا کے ہمارے معاشرے میں تیزی سے (کاٹھ کباڑ) کے درجے پر فائز ہونے والوں کے لئے بہت موثر اپیل کی ہے: ''اگر انسان کے زندہ رہنے کے لیے پھل پھول اور پیڑ پودے ضروری ہیں، جنگل کے جانور ضروری ہیں، بچے ضروری ہیں تو بوڑھے بھی ضروری ہیں، ورنہ ہمارا ایکولاجیکل بیلنس تباہ ہو جائے گا اگر جسمانی طور پر نہیں، تو روحانی طور پر بے وزن ہو کر انسانی نسل ہمیشہ کے لئے معدوم ہو جائے گی۔'' (بیدی کے افسانے ص ۵۷) 'بولو' بھی بیدی کا

ایک تازہ افسانہ ہے۔ جس میں ایک آزاد جمہوری معاشرے میں بھی پولیس کی تفتیش سامراجی ہتھکنڈوں سے بندھی نظر آتی ہے، جیسے مارشل لاء کے عادی کسی سماج میں، اس اعتبار سے تیسری دنیا کے بہت سے نوآزاد ملکوں کا المیہ سامنے آتا ہے، جہاں اپنوں پر 'اپنوں' کو ہی ظلم ڈھانے کی آزادی حاصل ہے۔

'حجام الہ آباد کے' کی تو واضح طور پر سیاسی معنویت ہے۔ شاید بیدی نے (اپنے مزاج کے خلاف) چند برس پہلے بھارت میں نافذ ہونے والی ایمرجنسی اور الہ آباد میں حلقہ انتخاب رکھنے والی وزیراعظم کے اقدامات پر فوری ردعمل ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے، جس کی وجہ سے افسانہ فنی اعتبار سے کمزور ہے۔ تاہم ایسے جملوں کا اپنا ایک لطف ہے: '' یہ سامنے کیبنٹ منسٹر ہیں نا، ان میں جتنے بیٹھے ہیں، سب کے ہاتھ میں ایک ایک استرا ہے۔'' (بیدی کے افسانے، ص ۱۰۱) ''ایک فقیر جو شکل سے حکیم وقت معلوم ہوتا ہے بددعا دیتا ہے، جو مجھے دعا معلوم ہوتی ہے، جا سیفٹی کے سوا تیرا کوئی دارو نہیں۔'' (بیدی کے افسانے، ص ۱۲۵)

بیدی کے ہاں عموماً حقیقت کا سطحی روپ نہیں بلکہ اس کا نفسی اور تہذیبی جوہر منکشف ہوتا ہے دوسرے وہ فرد اور زندگی سے متعلق اپنی بصیرت کا اظہار غلام عباس کی طرح تدریجاً بڑی سہولت سے کرتا ہے، بھلے وہ جنس پر قلم اٹھائے یا نہاں خانہ ذات میں جھانکے وہ اجتماعی زندگی کے حقائق سے اپنا رشتہ کبھی منقطع نہیں کرتا۔ اسی لئے آل احمد سرور نے لکھا ہے: '' بیدی کے ہاں اس نئے ہندوستان کی بھی جھلک ملتی ہے۔ جو ایک طرف جدید کاری (Modernisation) کا مارا ہوا ہے اور دوسری طرف اپنے ماضی سے بھی آزاد نہیں ہوا ان کے نئے افراد کے سر پر پرانے پن کا آسیب بھی ہے اور وہ اس آسیب سے چھٹکارا پانے کی کوشش بھی کر رہے ہیں۔ بیدی اس مہا بھارت کے خاموش تماشائی ہی نہیں وہ اپنے کرداروں کے ذریعے سے اور ان کی رنگارنگی اور تہہ داری کے ذریعے سے ایک بہتر روحانی اور ذہنی زندگی کے علمبردار بھی ہیں۔'' [۴۵، ص ۳۷۸] اُردو افسانے کے یادگار کرداروں میں سکھوں کی نمائندگی، ان کی آبادی سے کہیں زیادہ ہوتی ہے، اس کے اور اسباب بھی ہوں گے۔ مگر میرے خیال میں بڑی وجہ ان کی روایتی طور پر مسلمہ سادہ لوحی ہے (فسادات کے موقع پر بھی ان کے اسی وصف کا جلالی رُخ نمایاں ہوا) اس لیے بلونت سنگھ کے افسانے پڑھنے والے کسی قاری کو یہ گمان ہو سکتا ہے کہ زندگی سکھ کرداروں کے لئے نفسیاتی الجھنیں پیدا نہیں کرتی ہو گی مگر راجندر سنگھ بیدی کی فکر اور فنی بصیرت نے سکھوں کو بھی سوچنے اور تدبر کرنے والی قوم بنا دیا ہے۔ اصل میں اس کے لئے بیدی نے ریاضت بھی بہت کی ہے وہ چونکہ اپنے آپ پر ہنستا رہا ہے اس لئے اس کے قاری اس کے بھائی بندوں پر ہنسنے کی جرأت بہت کم کر سکتے ہیں۔

بیدی کا تخلیقی ذہن افسانوی فضا بنانے، کرداروں کی نفسی ساخت اور ثقافتی شخصیت پر توجہ دینے اور زندگی سے لبریز مکالمے لکھنے کے ساتھ ساتھ ایسے بیانیے کی سحر طرازی میں ظاہر ہوا ہے، جو شعور کی

رو یا داخلی خود کلامی سے مماثل ہے، ایسے بیانات عموماً افسانہ نگار کی ذات اور اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں، مگر بیدی شعوری طور پر اپنے کردار کی شخصیت کو خود پر حاوی ہونے دیتے ہیں 'لمبی لڑکی' میں دادی 'کوکھ جلی' میں ماں 'ببل'، میں محبوب کے بدن میں اُترنے کے لیے بے کل عاشق 'صرف ایک سگریٹ' میں باپ اور 'بولو' میں کرانتی کار مکالموں میں ہی نہیں بیدی کے بیانات میں بھی گونجتے سنائی دیتے ہیں، وہ انھی کی ذہنی جذباتی اور تہذیبی سطح کی مطابقت سے اپنے اسلوب کی مطلوبہ لہر اور رنگ کو ابھرنے دیتے ہیں۔

بیدی کو اپنے معاصر افسانہ نگاروں پر اس لئے بھی فوقیت ہے کہ وہ مرکب خیال اور تجربے کی خاطر تہہ دار اظہار کو ترجیح دیتے ہیں، اس لئے زبان ان کی قوت اور کمزوری دونوں کا بیک وقت سرچشمہ ہے 'بھولا'، 'زین العابدین' اور 'لاجونتی' میں وہ معرّب اور مفرّس تراکیب استعمال کر کے اپنے اس گمان کا اظہار کرتے ہیں کہ افسانے کی مروجہ زبان ان کے افسانوی اضطراب کے اظہار میں پورے طور پر معاون ثابت نہیں ہورہی، اس لئے شرنارتھی ہونے کے بعد بھارت کے ایک اہم لکھنے والے کے طور پر وہ اپنے وطن میں ان تاریخی، ثقافتی اور سیاسی عوامل سے بے نیاز نہیں رہ سکتے تھے۔ جو 'سیکولر' بھارت میں، بھارتی ثقافتی شخصیت کو ابھارنے اور زبانوں کے اس جنگل میں دیش بھاشا کے خدوخال نمایاں کرنے کیلئے کارفرما تھے، بلاشبہ وہ عمر کے آخری حصے تک اردو زبان کو اپنی پہچان کا حقیقی وسیلہ خیال کرتے رہے، مگر وہ آکاش وانی کی ہندی کے بھی غالب حصے کو رفتہ رفتہ اپنی کہانیوں کی زبان میں جگہ دیتے گئے۔ یہ اور بات کہ وہ ہندی ہی نہیں، انگریزی، پنجابی، تامل، گجراتی اور بمبئی کے روزمرے اور الفاظ کو بے تکلفی سے یوں برتتے رہے کہ پاکستان میں ان کے قاری کو الجھن ہوتی تھی، بلکہ اوپندر ناتھ اشک نے تو یہ تک خیال ظاہر کیا ہے کہ وہ ہندی الفاظ کے استعمال میں غیر محتاط تھے اور بعض جگہوں پر ان کے مطالب کے برعکس یا نیم عکس، استعمال کر جاتے ہیں۔[۶۴]

بچہ، بوڑھا اور عورت بیدی کی تخلیقی دنیا کے تین ایسے کردار ہیں جن کے ذریعے وہ انسانی معصومیت، گھر کی ڈھیتی دیواروں کو سہارا دینے والا افرادِ خانہ کا باہمی انس، اور حیوانی جبلّتوں کو ارتفاع بخشنے والا وہ پیار بار بار سامنے لاتے ہیں جو دکھ اور محرومی کی زندگی کو بھی گوارا ہی نہیں بھرپور بنا دیتا ہے۔ 'بھولا' بیدی کی پہلی اہم کہانی ہے جس کے سبب انہیں ادبی حلقوں میں پذیرائی ملی، بھولا ایک یتیم بچہ ہے، مایا ایک نوجوان بیوہ اور متکلم ایک ایسا بوڑھا جس کا جوان بیٹا مر چکا ہے مگر کہانی کی فضا افسردہ نہیں، بھولا کی معصومیت، مایا کی مامتا اور گھر کی دیکھ ریکھ اور بابا کا دونوں سے بے انت پیار —— زندگی گزارنے کے بہت سے آرزومندوں کے لیے کسی قدر مثالی گھر کا تصور پیش کرتا ہے۔ بھولا کا ایک اور پہلو بھی قابل توجہ ہے دادا کے لفظوں اور قصوں سے زندگی اور دنیا کے بارے میں تصور اور احساس جگانے والا معصوم بھولا ذمہ داری قبول کرنے کا

جذبہ بھی رکھتا ہے۔ جب وہ کہانی دن کے وقت ہی سننے پر اصرار کرتا ہے اور دادا کے اس انتباہ کے باوجود کہ دن کو سنائی کہانی کے کارن مسافر راستہ بھول جاتے ہیں اور اگر ایسا ہوا تو اس کی ذمہ داری تم پر ہوگی، اپنی ضد پر قائم رہتا ہے پر اس کے باوجود اس کا معصوم دل ذمہ داری کی عقوبت سہنے سے نہیں ڈرتا اور وہ اپنے ماموں کو اندھیری رات میں بھٹکنے سے بچانے کے لئے تنہا نکل کھڑا ہوتا ہے۔ اس معاشرے میں جہاں خالق اور مخلوق بھی بسا اوقات ذمہ داریوں سے بے نیاز نظر آتے ہیں ایک کمزور اور تنہا کمسن کا آدھی رات کو گھر سے باہر نکل کر اپنی ضد کی قیمت ادا کرنے کے لئے یوں تیار ہونا ایک بلیغ اشارہ ہے کہ دنیا کے لوگ اپنی اپنی ضد اور آرزو کے عوض کفارے اور پرائشچت پر راضی ہو جائیں تو دنیا اتنی تکلیف دہ نہ رہے۔ 'گرم کوٹ' نیم سوانحی اشارے لئے ہوئے ہے۔ کلرکی، لاہور کے کوچہ بازار اور متکلم کے متمول دوستوں کی جانب سے بار بار کی یقین دہانی کہ وہ (اس کی) ذہنی رفعت کو مادی وسائل پر فوقیت دیتے ہیں۔ غریبوں اور محروموں کو گھیسو اور مادھو (کفن۔ پریم چند) بنانے سے بچانے والی اور گھر کے کمزور لوگوں کو ایک دوسرے کا اپنا بنانے والی قدر ــــ ایثار ــــ ہے۔ متکلم اپنی محدود آمدنی میں اپنی بیوی کے لئے بُندے، بیٹی کے لیے دستکاری کا سامان اور بیٹے کے لئے گلاب جامن خریدنے کے تصور میں ہی نہال ہوتا ہے تو خود بیوی کے لئے شوہر کے لئے گرم کوٹ کا کپڑا لینا سب سے مقدم آرزو ہے۔ بیدی ایسے گھروں کے ننھے لرزتے خوابوں کی حفاظت مہربان فرشتوں کی طرح کرتا ہے جس طرح وہ گھپ اندھیری رات میں 'بھولا' کو گھر سے ہمیشہ کے لیے گم نہیں ہونے دیتا اسی طرح وہ ایک کلرک کی تخیلی مسرت کی افزائش اور نمو کے ضامن دس روپے کے نوٹ کو بھی زیادہ دیر کے لئے غائب نہیں رہنے دیتا اور یوں پھٹی ہوئی جیب اور کمزور استر کی تہوں کو ایک معصوم سے خواب کو تعبیر بخشنے پر قادر دس روپے کے نوٹ کا محافظ بنا دیتا ہے۔ افسانے کا ایک معنی خیز پہلو یہ بھی ہے کہ روسی اور فرانسیسی افسانے کا مطالعہ بیدی کو مہم جو اور قسمت آزما ہیرو تخلیق کرنے پر نہیں اُکساتا جو گم شدہ نوٹ کو خوش قسمتی کا اشارہ خیال کر کے جوئے میں ایک بار پھر جُت جاتے اور پھر یوں اپنوں کے لئے اور زیادہ آزمائش لاتے یا غیر حقیقی اور بے ثبات خوشی کا اہتمام کرتے۔ افسانے کی فضا میں رچی باہمی محبت اور اپنائیت کا کرشمہ ہے کہ افسانے کی اختتامی سطر میں معصوم بچی کو ماں کی جانب سے پڑنے والی چپت کہیں سنائی نہیں دیتی۔

بعض ناقدین نے 'گرہن' کو اساطیری بنیاد پر مبنی قرار دے کر مرکزی کردار ہولی کو اسکے نام اور شخصیت سے ہی علیحدہ نہیں کیا بلکہ اس کے دکھ اور تذلیل کے شخصی احساس کو بھی نظر انداز کر دیا ہے اور اس بات پر زیادہ توجہ نہیں دی کہ آخر وہ کونسے محرکات ہیں کہ ایک ماں چار بچوں کو چھوڑ کر (جو پیٹ میں ہے اسے تو چھوڑ نہیں سکتی) ایک بھرا پرا گھر (چار بچوں، تین مردوں، دو عوتوں چار بھینسوں پر مشتمل) ترک کر کے محض

تنکے کے سہارے اپنے مائیکے جانا چاہتی ہے؟ یہ ترک اتنا آسان بھی نہیں ایک کسک لئے ہوئے ہے:''شبو حیران تھا کہ اس کی ماں نے اتنی بھیڑ میں جھک کر اس کا منہ کیوں چوما اور ایک گرم گرم قطرہ کہاں سے اس کے گالوں پر آپڑا؟ مگر وہ اپنے بچپن اور کنوار پنے میں ملنے والی محبت آزادی اور توقیر کی بازیابی کے لیے اپنی میا کے گھر کی چاہ میں نکل پڑی جو اسے چاند رانی کہتی تھی اور جسے سسرال میں آکر گرہن لگ گیا تھا ایسا جو چھٹتا ہی نہیں تھا، اس کے شوہر رسیلا کی شکل اور کردار راہو سے ملتا تھا جس راکشش کے دو ٹکڑے ہندو دیومالا کے مطابق چاند سورج کی مخبری پر ہوئے اور وہ راہو سے راہو اور کیتو یعنی دو (سر اور دھڑ) ہوگیا اور اب ہر برس چاند سورج سے گرہن کی شکل میں قرضہ بے دردی سے وصول کرتا ہے۔ ہولی نے بھی خود کو رسیلے کی ہوس رانی ہی کا نہیں عورت پر تشدد کر کے تسکین پانے اور سر بلند ہونے والی مردانگی کا مقروض پایا۔ ساس اس کی بہو کو کل ودھو (خاندان کو بڑھانے والی) کا موجب ایک جانور خیال کرتی ہے (بیدی نے اپنی کہانیوں میں کئی پیار کے ساگر بوڑھے کردار تخلیق کئے مگر بہو کو بیٹی سمجھنے والی ایک ساس نہ تخلیق کرسکا) اور پھر دھرم، رسم اور توہم کی اطاعت بھی ہولی پر واجب ہے کہ اس گھر کا سب سے کمزور اور بے وسیلہ کردار وہی ہے وہ نہ بولنے اور بولنے پر یکساں پٹتی ہے اور پھر جب وہ یہ نرک یا جہنم چھوڑ کر نکلتی ہے تو ایک بڑی دوزخ میں آجاتی ہے جہاں رسیلے کے بھائی بند موجود ہیں جنہیں اس بات کی پروا بھی نہیں کہ وہ جسے ہوس کا نشانہ بنا رہے ہیں وہ ماں بننے والی ہے۔ اصل میں راہو ایک تو رہا نہیں تھا، بھگوان وشنو نے اسے ایک سے دو کر دیا تھا۔

'رحمان کے جوتے' ایک سادہ لوح دیہاتی کی کہانی ہے جو سپاہی بھرتی ہوگیا تھا مگر تربوز سے پھسل کر اپنا گھٹنا تڑوا کر ایسی پنشن لے بیٹھا تھا جو جیے جانے کا بہانہ بن جاتی ہے۔ اس کی چھوٹی سی دنیا اس کی کمزور ہوتی یادداشت پر بوجھ نہیں البتہ نواسے کا فیشنی نام ذرا حافظے سے پھسل پھسل جاتا ہے۔ جس کے عقیدے پر تہذیبی توہمات کا غلبہ ہے۔ جن میں جوتے کے ایک پیزار کا دوسرے پیزار پر چڑھنا سفر کا اٹل سندیسہ بن جاتا ہے۔ وہ اسے پردیس میں بیاہی اپنی بیٹی سے ملنے کا بہانہ خیال کرتا ہے مگر یہ تو اس کے آخری سفر کا پیغام بن جاتا ہے۔ اُدھار لے کر وہ اپنی بیٹی اور نواسے کے لئے سوغاتوں کی جو گٹھڑی بناتا ہے وہ بے نواؤں کی اکلوتی دولت 'نیند' یا غنودگی میں اُچک لے جانے والے بے درد ہاتھوں کی نذر ہوجاتی ہے مگر یہ رحمان راضی بہ رضا قسم کا بوڑھا ثابت نہیں ہوتا وہ شور کو ناپسند کرنے والے معزز شہریوں سے الجھتا ہے بلکہ ڈبے میں بٹی ہوئی مونچھوں والے کانسٹیبل کو دیکھ کر بے چارگی میں گندھے احتجاج کا اظہار کرتا ہے''تو نے ہی میری گٹھڑی اٹھوائی ہے بیٹا—'' (یہ جملہ جنوبی ایشیاء کے محافظ نظام کے لئے غریبوں کا ختم نہ ہونے والا اخراج ہے) (بیدی کی ۱۵ کہانیاں، ص ۷۲) ظاہر ہے کہ اس تشدد کا نشانہ بنا کر اس کے عقیدے کے مطابق بڑے سفر پر روانہ کر دیا جاتا ہے۔ اس افسانے میں بھی ازدواجی زندگی کو شیرینی اور مسرت دینے والی کٹ

کٹ موجود ہے اور اپنوں کے لئے وہ ہمک اور ہڑک جو زندگی گھسیٹنے کو بھی تخلیقی عمل بنا دیتی ہے البتہ افسانے کے اختتام پر رحمان کے سرہانے کھڑے ڈاکٹر کا مکالمہ رقت ضرور پیدا کرتا ہے مگر فنی جواز نہیں رکھتا کہ وہ جینا، جینا کی ماں ساہقا اور علی محمد کو نہیں جانتا یا پھر کوئی اشارہ ہوتا کہ مرتے ہوئے شخص کے گمان اور یقین نے ڈاکٹر کا ہیولیٰ تراشا ہے۔ ''لیکن تیرا زادراہ کتنا نا کافی ہے بابا ــــ یہی فقط تندل اور اتنا لمبا سفر ــــ بس جینا، جینا کی ماں ساہقا اور علی محمد یا وہ افسوس ناک واقعہ۔'' (ایضاً،ص ۴۷)

ترقی پسند ادبی تحریک کے مخالفین نے بیدی کے افسانے 'زین العابدین' کی تحسین وتوصیف اس توقع پر کی کہ شاید بیدی اجتماعی زندگی کو مسخ کرنے والے عوامل، بھوک، بے روزگاری، محرومی، جہالت کو نظر انداز کر کے انسانی ذات کے ایسے نہاں خانوں میں جھانکنے لگ جائیں گے جہاں سے کوئی شاذ و نادر ہی پلٹتا ہے۔ حالانکہ اس افسانے کے مرکزی کردار زین العابدین کے بگاڑ (چوری۔ ڈھٹائی۔ کام چوری) میں بھی سماجی حالات کا بنیادی رول ہے۔ چنانچہ ہر انسان دوست فنکار کی طرح بیدی نے اس کردار کو قابلِ نفرت نہیں قابلِ رحم بنایا ہے یہی سبب ہے کہ افسانے کے آخری حصے میں سنائی دینے والی زین العابدین کی چیخ افسانے کے اختتام کے بعد بھی گونجتی رہتی ہے، جس میں پکار صدمہ حیرت اور خیر الرازقین سے دردناک سوال بھی شامل ہے۔ اس افسانے کی بڑی خوبی متکلم کی اس دودلی کا جائزہ ہے جسے سماجی مصلح اور نفسیات انسانی کا ماہر بننے اور کہلانے کا شوق ہے اور جسے انسانوں کے لئے فیض رساں ہونے سے زیادہ ایسا دکھائی دینے سے دلچسپی ہے مگر اس میں اس شعف کو جاری رکھنے کا حوصلہ ہے اور نہ وسائل۔ یہ افسانہ بیدی کی فنی تدبیر کاری اور اسلوب کے بنیادی اوصاف کو سمجھنے میں بھی مدد دیتا ہے۔ بیدی کے افسانوں میں پہلے ایک حقیقی زندگی کی فضا کا اعتبار قائم کیا جاتا ہے اور پھر ایک صورتِ حال یا ماجرا ایسی زبان میں تشکیل دیا جاتا ہے کہ تبسم اور آنسو کا نوش و نیش یکجان ہو جاتا ہے۔ وہ سادہ اور فطری زبان لکھنے سے اجتناب برت کر یہ احساس دلاتا ہے کہ وہ کوئی چٹکلا بیان نہیں کر رہا بلکہ غور وفکر کرنے پر آمادہ کرنے اور آمادگی کو ایک خلش میں تبدیل کرنے والے سوز کی متاع اپنی کہانی کے قاری کو سونپ رہا ہے۔ بیدی نے بارہا اپنی کہانیوں میں سادہ دل لوگوں کے عقائد میں جھانک کر غالب کی طرح بعض سوالوں کے نقش ونگار ان کے گرد ایسے حاشیہ کی صورت آویزاں کئے ہیں کہ ایک انسان دوست فنکار کے دین دھرم کے بنیادی خطوط نمایاں ہو جاتے ہیں۔

اُردو کے افسانوی ادب میں مامتا کے حوالے سے لکھے افسانوں میں 'کوکھ جلی' اس لیے بھی نمایاں ہے کہ وہ یا کوکھ جلی ہے یا پھر گھمنڈی کی ماں۔ اس کا اپنا کوئی نام نہیں۔ وہ محافظ ہے، دیالو ہے، لج پال ہے، مرد ذات کے لئے۔ شوہر پی کر آتا تھا تو اور عورتوں کی طرح نہ گھر کا دروازہ اس پر بند کر کے اس سے پٹتی تھی نہ شوقینوں کی طرح اس کا استقبال کرتی تھی، بس صبح ادھ بلو یا منگوا کے اسے جتا دیا کرتی تھی کہ وہ اس

کے شبینہ کرتوت سے ناواقف نہیں۔ اب اس کی اکلوتی اولاد ــــ گھمنڈی ــــ اس راہ پر چل نکلتی ہے تب بھی اسکی روش وہی ہے تا آنکہ اسے احساس ہوتا ہے کہ یہ چشم پوشی اس کے آنجہانی شوہر کی عادت کو تو پختہ تر کر گئی مگر اس کے طفیل وہ محجوب سا رہا حالاں کہ اس کی اخلاقیات کے مطابق مرد کو اپنی عورت سے شرمسار نہیں ہونا چاہئے۔

افسانے کی سب سے بڑی خوبی یعنی، حیات زا تخیل کا کرشمہ، بڑھاپے، قسمت، عادت اور ہمسایوں کی ستائی اس عورت کے شب و روز، معمولات، اوہام اور بے انت محبت کے بیان میں بیدی کے غیر معمولی مشاہدے اور نفسیاتی احساس کے طفیل اس طرح سامنے آیا ہے کہ ایک زندہ جاوید کردار وجود میں آ گیا۔ ایسا کردار جس کی محبت ریاضت اور اپنائیت کے امرت کے سامنے گھمنڈی کی آتشک بھی اپنا گھناؤنا پن اور متعدی ہونے کی خاصیت کھو بیٹھتی ہے وہ دعاؤں کے شہد میں گھلے کوسنے بیٹے کو دیتی جاتی ہے اور اس خوشی سے سرشار ہوتی جاتی ہے کہ گھمنڈی جوان ہو گیا ہے اب اس کا اجڑا گھر آباد ہو گا اور وہ اپنے لیے اب وہاں گھر دیکھے گی جہاں اس کا شوہر اسکا منتظر ہے۔

'لمبی لڑکی' میں بھی بیدی نے اپنے آدرش (ایک بھرا پرا گھر جہاں محبت اور اپنائیت زندگی کے دیئے دکھوں کے مقابل حصار بن جائے) کے مطابق تین نسلیں یکجا کی ہیں۔ منی سوہی جو بن ماں کی ایسی بچی ہے جس کے پانچ فٹ آٹھ انچ قد نے ٹھگنی دنیا کے ردِعمل کا اندیشہ پیدا کر رکھا ہے۔ اس کا باپ جگن ناتھ جو ڈپٹی سپرنٹنڈنٹ پولیس رہا مگر بیوی کی موت، ریٹائرمنٹ، باقی عمر اور گھر کے مسئلوں کے سامنے کا خوف یا من کی اکساہٹ کہ تقریباً تیاگی ہو جاتا ہے، اور سب سے بڑھ کر دادی جو اپنے اوہام، مرمر کر جی اٹھنے، بن ماں کی منی کا بیاہ رچانے اور اسے اس بونی دنیا میں ہنستا کھیلتا دیکھنے کی منہ زور اور پوپلی آرزو کے سہارے اردو کے لازوال افسانوی کرداروں میں شامل ہو جاتی ہے۔ 'لمبی لڑکی' کی ساری خوبصورتی اس کی فضا ہے جیتی جاگتی فضا جس میں دعا بددعا کے ساتھ ہمدردی، بے دردی کے ساتھ رشتہ، ازدواج، فریب اور دوسراتھ کے ساتھ ہمسائیگی غیریت کے ساتھ اس طرح گھل مل گئی ہے کہ بیدی کے مشاہدے، تخلیقی تخیل اور بلاغت کی غیر معمولی صلاحیت کی داد دینی پڑتی ہے۔ بیدی کی پُرتمسخر زبان یہاں ایک جہانِ معانی آباد کر دیتی ہے۔ ذرا کسی گھر کے جھگڑوں کے منتظر ہمسایوں کا قیاس کیجئے اور پھر بیدی کا یہ بیان دیکھئے: ''پھر برتن گلی میں پھینکے جاتے ہیں جو برتن نہیں رہتے ایک طرح کا نیوتہ بن جاتے ہیں کیا بڑے اور کیا چھوٹے ــــ گلی کے سب افراد اس گھر میں آ دھمکتے ہیں۔'' (ایضاً، ص ۱۱۱) افسانے کے اختتام پر احساس ہوتا ہے کہ اسّی سالہ دادی رُقمن محض اپنی پوتی کے بسنے اور شاداب ہونے کی منتظر ہی نہیں تھی بلکہ وہ ایک ایسے معصوم سوال کی بھی قیدی تھی جس کا جواب اس کے سرہانے رکھی مذہبی کتاب میں تھا، نہ زندگی کی چوکھٹ

کے پاس تھا اور نہ اس کی روایتی دانش کے پاس ہی تھا اور جونہی اسے اس کا جواب ملا اس کی روح مایا موہ سے مکت ہوگئی۔ یہی سوال کہ ایک چھوٹے قد کا شوہر آخر لمبی لڑکی سے پیار کیسے کر لیتا ہوگا؟

'صرف ایک سگریٹ' بیدی کے دوسرے تخلیقی دَور کے اہم افسانوں میں سے ہے، کنبے کے روایتی سربراہ کی جیسے جیسے عمر بڑھتی ہے، معاشی جذباتی اور سماجی دباؤ میں بھی اضافہ ہوتا ہے کیونکہ زندگی اور قدروں کے تضاد بڑھتے جاتے ہیں بچوں کو زندگی میں اپنے لیے خود راستے بنانے کی تلقین کرنے والوں کی ازلی تمنا کہ وہ انہیں چھوڑ کر کہیں نہ جائیں۔ جنسی ہیجان کی ہمرازنسوں کا ہانپ جانا۔ جیے چلے جانے سے اکتاہٹ اور مرنے کا بھی دھڑکا۔ پوپلے منہ ہلکی جیب اور الجھی عادات کے ساتھ بھی کم از کم اپنوں سے ہمیشہ چاہے جانے کی بچگانہ آرزو۔ اوپر سے ذہن میں تنے اندیشوں اور واہموں کے جالے۔ سنت رام بھی ایسا ہی کنبے کا سربراہ دانشمند وہمی بوڑھا بچہ تھا۔ بیٹا اس کا پال زندگی کے نئے آدرش ابھی باغیانہ خطابت کی حد تک ہی پا سکا ہے اس لئے باپ سے اتنا دور نہیں گیا جتنا باپ کی رقت اور واہمے نے خیال کیا ہے۔ بظاہر بات ایک سگریٹ کی ہے جو باپ نے شدید طلب کے عالم میں بیٹے کے پیکٹ سے نکالا ہے اور جس کا بیٹے کو علم بھی نہیں ہوا مگر غیر محفوظ بڑھاپے نے بیٹے کے بعد کے طرزِ عمل کی دل دوز تفسیر بھی عالمِ خیال و قیاس میں کر لی ہے۔ افسانے کے اختتام پر حقیقت کھل جانے پر ایک فرحت بخش عارضی احساس ہوتا ہے کیونکہ دل سے یہ اندیشہ جاتا نہیں کہ معاشرت کا دھارا آج نہیں تو کل مشترکہ گھر اور نسلوں میں اپنائیت کی بنیاد کو منہدم کر کے ہی دم لے گا۔ سنت رام اپنی جوان بیٹی کو جب کہتا ہے: ''گڈ ٹائم گڈ ٹائم ہے لیکن مرد اور عورت میں جو بنیادی فرق ہے اسے مت بھولنا۔ مرد پر کوئی ذمہ داری نہیں بشرطیکہ وہ اپنے اخلاق، اپنی تہذیب سے اسے قبول نہ کرے لیکن عورت پر بہت ہے۔'' (ایضاً،ص ۱۶۰) تو دراصل وہ بیدی کے ہی سماجی آدرش کا اعلان کرتا ہے جو نئے زمانے کی ذہنی سرفرازی کا قائل ہے مگر عورت مرد کے رشتے کو گھر میں بدلنے والی قدروں کو سینے سے لگائے ہوئے ہے۔ چنانچہ اس افسانے میں بھی تین نسلیں یکجا کی گئی ہیں سنت رام کی دھوبن ہے جس نے کسی اجر یا اعتراف کے بغیر سارے گھر کی خدمت کی ہے۔ لاڈو ہے اور اس کا بیٹا ہے جو نانا کی روح پر محیط کرب کو پہچان لیتا ہے۔

منٹو کے 'بابو گوپی ناتھ' کا مثیل 'لاجونتی' کا سندر لال ہے جو بیدی کی انسان دوست آدرش وادی سوچ نے تشکیل دیا ہے۔ اس افسانے میں نہایت لطیف انداز میں مندرجہ ذیل نکات اجاگر ہوئے ہیں ـــــ (۱) ۱۹۴۷ء کے فسادات اور نقل مکانی کا ایک کربناک انسانی پہلو مغویہ عورتیں تھیں جنہیں کئی ماہ یا چند سال بعد بازیاب کر کے ان کے 'اپنوں' کے پاس بھجوانے کی کوشش کی گئی مگر یہ بازیابی اس میں سے بہت سی عورتوں کی بحالی نہ بن سکی۔ (۲) مردانہ سماج میں غیرت کا تصور بھی مرد کی انا کی تسکین کے تابع ہے اور

ملکیتی سماج میں سربمہر اور اچھوتی عورت کا من بھاتا تصور بھی مرد کی وضع کردہ اقدار میں سب سے اہم ہے۔(۳) باپ بھائی اور شوہر اپنی عزت (عورت) کو بلوائیوں کے حوالے کر کے بھاگیں تو دھرم، سماج اور قانون انہیں کوئی سزا نہ دے البتہ جبر وتشدد کا شکار ہونے والی عورتوں سے بھگوڑوں کا اخلاق اور غیرت یہ مطالبہ کرے کہ وہ خودکشی کر کے مردانہ غیرت کو کسی آزمائش میں مبتلا ہونے سے بچالیں۔(۴) ہندو دیومالا میں بھی سیتا جی کے راون کی تحویل میں جانے اور رام جی کے سیتا کے ساتھ طرزِ عمل کی ایک سے زیادہ توجیہات کی جاسکتی ہیں۔(۵) قرونِ وسطیٰ میں عورتوں کے تاجراب قانون اور انسانیت کے نام پر عورتوں کا تبادلہ کرتے ہوئے اپنے اجداد کے رویوں کی تجدید کر رہے تھے۔(۶) سندر لال لاجونتی کی بازیابی پر جس طرح مثالی انسانی رویے کا مظاہرہ کرتا ہے وہ ایک آدرش وادی ادیب کے لئے تو طمانیت کا موجب ہوسکتا تھا مگر بیدی اور لاجونتی کے لیے یہ احترام بے کلی کا وسیلہ ہے عورت مرد کے فطری تعلق کو آرائشی اور مصنوعی بنانے والا بلکہ لاجونتی کو اور زیادہ کمہلانے اور پژمردہ کرنے والا۔

معاشرے کی نظر میں نامعلوم باپ کا بچہ 'ببل' جسے ایک نوجوان نے مستعار لے کر اپنی محبوبہ (جس سے شادی کا اس کا کوئی ارادہ نہیں تھا) کے جسمانی حصول کے لئے ہوٹل میں کمرے کی بکنگ کا حیلہ بنایا تھا (فیملی کا تاثر دے کر) اور لڑکی جو خوف، لذت اور وعدے کے جال میں بندھی وہاں تک چلی آئی ہے جہاں سے اس کی بیوہ ماں کی مسافت اور کڑی بھی ہوسکتی ہے، حیوانی جوش کو سماجی ذمہ داری کے ارتقاعی اور ارتقائی ہوش میں تبدیل کر دیتا ہے اور اس طرح یہ بھولا سے بھی کم عمر بچہ جو بولنے پر بھی قادر نہیں ایک اور راہ گم کردہ مسافر کو اسکی منزل کا پتا دیتا ہے۔ ایسا مسافر جسے دن کو سنائے جانے والے قصوں نے نہیں منہ زور جوانی کے آزادانہ اختیار سے مطابقت رکھنے والی خودغرض روش نے بھٹکایا تھا۔ شام پڑنے سے پہلے گھر لوٹ آیا جو عورت مرد کے جنسی تعلق کے ثمر کی سماجی اور اخلاقی قبولیت سے ہی بنتا ہے۔ ظاہر ہے کہ بیدی ان آدرش وادتخلیق کاروں میں شامل ہے جو انسانی زندگی کے ربط، ترتیب، توازن اور تسلسل کیلئے ایک گھر کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس افسانے میں کافی کردار پیش کئے گئے ہیں درباری لال، سیتا اور ببل تو ہیں ہی، ببل کی گداگر ماں مصری ہے۔ سیتا کی بیوہ ماں ہے جسے داماد چاہیے جو کرایہ داروں سے کرایہ وصول کرنے کا اہل ہو۔ درباری لال کے بڑے بھائی اور بھابھی ہیں جو اولاد نہ ہو سکنے کی ذمہ داری ایک دوسرے پر ڈالتے رہتے ہیں۔ باپ مہتا گردھاری لال ہے جس نے جوئے سے مماثل ایک داؤ میں جو کمایا تھا اس پر اگلا داؤ نہیں لگانا چاہتا اور سب سے بڑھ کر ایک مسلمان اسماعیل صالح کے ساتھ بھاگ جانے والی درباری کی اپنی بہن ستونتی ناگر ہے جسے گھر والوں نے قبول کرلیا ہے اور بھارتی سماج کے مخمصے کے عین مطابق وہ ستونتی بھی ہے اور کنیز فاطمہ بھی، اس کا شوہر صالح بھی ہے سرداری موہن بھی اور اسی طرح ان

کے دونوں بچوں کے بھی دوہرے نام ہیں ۔ یہ سبھی ایک دوسرے سے بندھے ہیں ہر ایک دوسرے کے رزق، عزت اور ضرورت پوری کرنے کا وسیلہ ہے اور یوں اس افسانے کو جیتا جاگتا بناتے ہیں۔

عورت کے بدن اور روح وہ شکتی جس سے گھر، گھریلو رشتے، اپنائیت، ایثار اور احساسِ تحفظ پروان چڑھتا ہے اور جو بھٹکے قدموں اور بہکے ارادوں کی خطا پوش بن کر گرتوں کو تھام لینے کی صلاحیت رکھتی ہے، 'اپنے دکھ مجھے دے دو' کی 'اندو' کا کردار مثالیت سے گندھا ہونے کے باوجود ہماری اجتماعی زندگی کی ایک طرح کی آس بن جاتا ہے اور یہ افسانہ بیدی کے ہی نہیں اردو کے شاہکار افسانوں میں شامل ہو جاتا ہے۔ اندو پڑھی لکھی نہیں مگر شادی کی پہلی رات اپنا آپ سونپنے سے پہلے ایک ہی سوال کرتی ہے 'اپنے دکھ مجھے دے دو'۔ ایسا سوال دنیا کے ہر مرد پر رقت طاری کر سکتا ہے مگر مدن سوچتا ہے کہ یہ جملہ اسے کسی نے رٹوایا ہے، یہ اور بات کہ وہ جس طرح مدن کے رنڈوے باپو، چھوٹے بہن بھائیوں اور گھریلو ذمہ داریوں کو سنبھالتی ہے وہ طریق تو کوئی نہیں رٹوا سکتا تھا اور پھر اسی تیاگنے کے سفر میں جب وہ دیکھتی ہے کہ اس کے مدن نے کسبیوں کے پاس جانا شروع کر دیا ہے تو پھر وہ کسبی بھی بن کر دکھا دیتی ہے جس کی چاہت اور طلب بہت سے شوہروں کے دل میں ہوتی ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں پریم چند ہی نہیں دوسرے آدرش وادی افسانہ نگاروں اور بیدی کا فرق نمایاں ہوتا ہے۔ یہی نہیں افسانے میں، بیدیت کئی جگہ نمایاں ہوتی ہے مدن کا جنسی ہیجان اور ہمسائے کی پھنکارتی بھینس کا ذکر۔ رنڈوے سسر کی طرف سے بہو کی دیکھ ریکھ اور لاپروائی سے پھینکے اس کے کپڑے سنبھالتے پھرنا اور آواگون کے عقیدے یا خوش عقیدگی پر مخصوص متبسم تبصرہ۔ بیدی کی کہانیوں میں مکالموں پر زیادہ انحصار نہیں کیا جاتا مگر اس افسانے میں رسیلے اور مدھ بھرے مکالمے ہیں جو شاید فلمی منظر نامے لکھنے والے بیدی کی طرف سے افسانہ نگار بیدی کے لئے تحفہ ہے۔

جنوبی ایشیا میں بھوکے اور محروم لوگوں کو مجرم اور دہشت گرد قرار دینے والے تفتیشی نظام کے غیر انسانی طریق کار کے بارے میں 'بولو' راجندر سنگھ بیدی کے سیاسی سماجی اور مذہبی شعور کا مظہر ہے۔ 'بولو' وہ مطالبہ ہے جو تشدد اور ظلم پر مبنی تفتیش کا بنیادی مطالبہ ہے کردہ اور نا کردہ جرائم کے اعتراف کیلئے۔ آلۂ قتل برامد کرنے کے لیے اور طریق قتل جاننے کے لیے حالانکہ یہ تھانے، حوالات، پولیس والوں کی آبروریز خارش، کمزور پر برسنے والے قانون اور محرومی کو پناہ گاہ کا فریب دینے والی دہشت گرد زیریں دنیا کی نفسیات سے ناواقف مگر پورا بھتہ وصول کرنے والی حکومتی مشینری تمام جرائم کی ذمہ دار ہے کیونکہ یہ ظلم پر قائم ہے اور ظلم ہی تمام جرائم کا سرچشمہ ہے۔ قانون کی نظر میں ونائی ملزم ہے بلکہ دہشت گرد ہے کیونکہ اس نے پہلے اپنی محبوبہ شکو کے گھر کا چولہا جلانے کے لیے ایک آئل ٹینکر سے بوند بوند ٹپکتے مٹی کے تیل کو خالی کنستر میں 'چوری' کرنا چاہا تھا اور پھر تفتیشی افسروں کی بھینٹ چڑھنے والی شکو کی عصمت کو بار بار نیلامی سے

بچانے کے لئے نام نہاد عدالت کی پیشی سے پہلے ہی ایک عورت کو قتل کر دیا ہے۔ اسے بدترین عقوبت میں مبتلا کرنے والوں کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ اس نے یہ قتل کیوں کیا تھا؟ اسی طرح یہ بھی غربت محرومی اور بے روزگاری کا عفریت ہے جس نے اس خطے میں نسل۔ دھرم اور آزادی کے نام پر وہ مکروہ ایکسپلائٹرز پیدا کیے ہیں جو اجتماعی تبدیلیوں کے انقلابی خواب دکھا کر پورے جنوبی ایشیا کے بیشتر جوانوں کی زندگی کی امنگوں پر متشدد تنظیموں کا خول چڑھاتے ہیں۔ چنانچہ ونائو بھی ایسی ایک تنظیم کے لیے کسی فلمی نام سے لکھتا ہے، پر وہ ایشے کو قتل کیوں کرتا ہے؟ آیئے اس کا جواب افسانے کے اندر سے تلاش کریں: ''میں اسے جاتی، مت بھید کے لیے مارتا تو بدلہ لینے کی بات ہوتی، پیسے کے لیے مارتا تو چوری بیری لوٹ مار کی، شریر کے لئے مارتا تو ریپ کی— میں نے ایشے کو اس لیے مارا— گنپتی وسرجن کے پورے کراوڈ میں وہی تھی جس کا کچھ نہیں بگڑا تھا جو بہت خوبصورت لگ رہی تھی اور انوسینٹ— میں کسی ایسے کو قتل کرنا چاہتا تھا جو ایک دم معصوم ہو دیوی ہو دیوتا ہو'' مگر کیا وہ محض اس لیے ایشے کو قتل کرتا ہے کہ شکو کی ۳ را کتوبر تک فراہم کردہ شخصی ضمانت سے پہلے وہ ایسے سنگین جرم میں ماخوذ ہو جائے کہ شکو سے تھانے والے دوبارہ شخصی ضمانت کی قیمت وصول نہ کر سکیں۔ افسانے میں اس بات کا اشارہ بھی ہے کہ تھانے کا نظام ہر معصومیت کو برباد کرنے کے درپے ہے سو، ونائی اس لیے بھی ایشے کو قتل کرتا ہے کہ تھانے والے ایک اور شکو (ایشے) کے پاس کسی اور بہانے سے کسی اور تفتیش کے نام پر نہ پہنچ جائیں۔ بیدی کے اس افسانے کی فضا میں سنگینی اور تلخی رچی ہوئی ہے مگر بیدی کی انسانیت سے شرابور روح مظلوموں میں کوئی سنگین اور آہنی کردار تشکیل نہیں دے سکتی۔ چنانچہ افسانے کی یہ سطریں دیکھئے: '''میں تمہاری مار سہہ سکتا ہوں' ونائی بولا' پیار نہیں' صاف دکھائی دیتا تھا کہ ونائی کی آنکھوں میں آنسو امڈ رہے تھے اور کتنی محبت کتنی مشقت سے وہ انہیں کہیں اوپر بھیج رہا ہے۔'' (ایضاً،ص ۲۵۹)

عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ اردو کے افسانوی ادب میں بالائی طبقے کی طوائفوں میں امراؤ جان ادا (مرزا رسوا— یہ اور بات کہ امیرن کو ایک متوسط گھرانے سے اٹھایا گیا تھا) اور نچلے طبقے کی کسبیوں میں سوگندھی (منٹو) کی تخلیق کے بعد کسی فنکار کے لیے یہ بہت مشکل ہے کہ کوئی ایسا لازوال کردار تخلیق کر سکے مگر بیدی نے 'کلیانی' میں 'ہتک' کی طرح بڑی چابکدستی سے پہلے تو وہ فضا بنائی جس کے اندر بگڑی قسمت اور عادت اور بگڑے ناموں کے ساتھ شہوت، پوجا، مردانگی اور تجارت کی کھولیوں میں سانس لیتی ایک دوسرے کے 'ابلتے چاولوں' کا خیال رکھتی، شعر فہم نہ ہو کر بھی اپنے بدن کے گاہک سے مکرر مکرر کہتی کسبیاں ہیں کہ دوسری مرتبہ کے پیسوں میں اپنے پھول کی دُکھن کے عوض بھرے پیٹ کے درد کو ٹالا جا سکے۔ بیدی کے اس افسانے کی تین خصوصیات ایسی ہیں جو اسے منٹو اور کرشن کے اس حوالے سے لکھے گئے افسانوں سے ممتاز کرتی ہیں۔ ایک تو مہی پت اور کلیانی کے مابین جسمانی رابطے کی ایسی تفصیل ہے جو افسانے کو لذت

انگیز بھی نہیں بننے دیتی۔ دوسرے اس میں پھر بیدی نے مرد اور عورت کے تعلق کے بظاہر اس بانجھ شہر میں بھی ایک ایسا بچہ پیدا کر دیا ہے، جس کے باپ کو اس کا اور اسے باپ کا پتا نہیں (بچہ تو خیر بہت بچہ ہے اس کی ماں کو خبر بھی نہیں اور ضرورت بھی نہیں) اور تیسری بات، افسانے کی زبان ہے جو بیان اور مکالمے میں گڈمڈ، ادھوری اور تڑخی ہوئی زندگی کا بھرپور تاثر پیدا کرتی ہے۔ بیدی کا انسانی آدرش جنس کے حیوانی جذبے کو یہاں ارتفاع تو نہیں بخش سکتا تھا اس لیے وہ اس عورت کے سامنے ـــ ایسے کہ جو ابھی مردانہ نشانیوں کے بوجھ تلے کراہ رہی تھی اور ابھی ماما کی شان میں اپنے بچے کے لڑکے پن کو فاتحانہ نمایاں کر رہی تھی ـــ تماش بینوں کے نمائندہ مہی پت کو باہر کی روشنوں میں بیدی منہ چھپاتے ضرور دکھا دیتا ہے۔

'ایک باپ بکاؤ ہے' یہ بیدی کے آخری دور کا افسانہ ہے جب اس کے قلم میں صنعتی اور میکانکی ترقی کے لیے طنز اور عمر بھر جذبات، دولت اور خواب کمانے اور لٹانے والے بوڑھوں کے لیے رقت بڑھ گئی تھی۔ چنانچہ یہ افسانہ مصنف کے محبوب تصورات فنتاسیہ اور معاشرے کے ساتھ شرارت کی آرزو کا مظہر ہے۔ گاندھرو داس معاشرے کے ایسے بہت سے بوڑھوں کا نمائندہ ہے جو بچوں کو پالتے پوستے ہیں، بیوی کی بدمزاجی کو ازدواجی زندگی کا لازمہ جانتے ہیں مگر بچے جوان ہو کر اپنے اپنے راستے اور منزل کا رخ کرتے ہیں اور باپ کے بارے میں گمان کرتے ہیں کہ وہ اس حس مزاح کے سہارے باقی زندگی گزار سکتا ہے، جو خوش خیال نوجوان نسل کو ان کی دانست میں میسر ہے۔ افسانے میں چار باتیں بنیادی اہمیت کی ہیں۔ (۱) گاندھرو داس کا اخبار میں اپنے بارے میں یہ اشتہار دینا کہ ایک باپ بکاؤ ہے، بظاہر اس معاشرے میں غیر معمولی محسوس نہیں ہوتا جہاں انسانی اعضاء، خون، بدن اور ایمان بھی بکتا ہو مگر ایسے ضرورت مند سے ضرورت مندوں کا رابطہ معنی خیز ہے۔ (۲) اس بکاؤ باپ کا اپنی بیٹی کی ہم عمر دیویانی سے جسمانی لگاؤ جس نے اپنی نوعمری میں باپ اور ماں کو ایسی حالت میں دیکھا تھا جب اسے محسوس ہوا کہ اس کا باپ گم ہو گیا ہے اور گاندھرو داس دیویانی کو بدن کے راستے باپ کے روحانی اور جذباتی احساس کی بازیابی میں مدد دیتا ہے۔ (۳) دُروے جو بیدی کی آئیڈیلزم کا مظہر ہے، گاندھرواس کو اپنے ہاں لا کر اس مہذب معاشرے کو احساس دلاتا ہے کہ جس ایکالوجی کے توازن کی اسے اس قدر فکر ہے کہ اس میں نباتات اور حیوانات کی کمیابی خلل پیدا کر رہی ہے وہ کیوں نہیں متوجہ ہوتا کہ بوڑھوں کی ہمدردی، رقت، دعا اور دلاسے کی بھی اس معاشرے کو ضرورت ہے؟ (۴) کمپیوٹر کو رسد اور طلب، نفع اور نقصان کا جو پروگرام فیڈ کر دیا گیا ہے وہ انسانی رہن سہن، وژن اور ترجیحات پر اثر انداز ہوتا ہے مگر ایسے سافٹ ویر کی اپنی اہمیت ہے جو انسانی محسوسات کو منعکس کرنے پر ہی قادر نہ ہوں بلکہ کلی زندگی کی معنویت میں کوڑے کے ڈھیر کے مترادف قرار دیے جانے والے بوڑھوں کے وجود کا تعین بھی کر سکتا ہے۔ گاندھرو داس اپنے غیر معمولی اور غیر رسمی طریق سے بالعموم خوش طبعی اور شائستگی

کا منبع دکھائی دیتا ہے مگر جب اس کے گلوکار بیٹے کا یہ فقرہ سنایا جاتا ہے کہ میرا باپ مجھ سے جلتا ہے تو درد کا جھرنا اس کی آنکھوں سے پھوٹ بہتا ہے۔ یہ رقت بیدی کی اپنی ہے جو بیدی کی تمام کہانیوں میں ماماتا کا شدید احساس پیدا کرتی ہے۔ افسانے میں بیدی کی پختہ کار شرارت بھری زبان نے مطلوبہ فضا پیدا کرنے میں بہت مدد کی ہے۔ اشتہار کے شائع ہوتے ہی لوگوں کے تبصرے، خط، پھر ابودھابی سے ایک نرس کا خط (عربوں کی شہرت کے تناظر میں بیدی کا یہ جملہ۔ ابودھابی کے کسی شیخ نے اسے اُلٹا پلٹا دیا) ''چند عورتوں کا رابطہ جو کسی بھی مرد کے ذریعے ایسا نیا تجربہ چاہتی ہیں جس سے ان کا بدن سو جائے اور روح جاگ اٹھے مگر اس کی ہمت بھی نہیں رکھتیں کہ ان کے بچے غلط ہیں اور آخر انہیں یقین ہو جاتا ہے کہ وہ ازلی مائیں دراصل باپ کی نہیں کسی خدا کے بیٹے کی تلاش میں ہیں ورنہ تین تین چار چار تو ان کے اپنے بیٹے ہیں مجاز کی اس دنیا میں۔'' (ایضاً،ص ۲۸۶)

''متھن'، بروج فلکی میں سے تیسرا یعنی جوزا کے معنی بھی رکھتا ہے اور عورت مرد کے جفت یا ملاپ کے بھی۔ مدھیہ پردیش میں ایک دیہات یا قصبہ ہے کھجوراہو لکھنؤ سے ۲۸ کلومیٹر اور آگرہ سے ۳۹۵ کلومیٹر ہے (غالباً بیدی سے سہو ہوا ہے جب اس نے سراج کو کسی ٹورسٹ کے ساتھ آگرہ کھجوراہو کا پروگرام بنانے کا منتظر دکھایا ہے) جہاں ۹۰۰ء سے ۱۱۰۰ء تک کے عرصے میں تعمیر ہونے والے ۸۵ مندروں کے آثار ہیں جن میں سنگ تراشی کے شاہکار، دھرم کے مختلف پہلوؤں کی تفسیر کرتے ہیں۔ جنسی عمل کی اسراریت جاننے کے تمنائی مغرب کے ٹورسٹ ان میں متھن کے سنگی نمونے یا شلپ کے شیدائی ہیں، ان ٹورسٹوں کو اور اپنی دھرتی کے مجبور آرٹسٹوں کو یکساں ٹھگنے کا ہنر رکھنے والا مگن ٹکلے کباڑیا ایک نوجوان آرٹسٹ کیرتی سے پہلے نیوڈ اور پھر متھن کا شلپ لانے کی فرمائش کرتا ہے، تاکہ وہ اپنی بیوہ ماں کا علاج بھی کرا سکے اور پھر آرٹ کے ان بیوپاریوں کا لقمہ بھی بن سکے، چنانچہ کیرتی ایسا ہی کرتی ہے پہلے آئینے کے روبرو گیلی ململ میں اپنا ماڈل آپ بن کر نمونیہ میں مبتلا ہوتی ہے اور پھر اپنے بدن کے دسترخوان پر سراج کو دعوت دے کر متھن کا قدِ آدم شلپ اپنی ماں کے مرنے کے بعد اب اپنی زندگی کی خاطر بناتی ہے اور اس منزل سے گزر کر اس مقام پر آجاتی ہے جہاں وہ اپنی ریاضت کے دام کسی مگن ٹکلے کو کھوٹے کرنے نہیں دے سکتی۔ افسانے کی سنگین کربنا کی بیدی نے حسبِ معمول ہندو کی زر پرستی، مسلمان کی اپنے جوہرِ حیات کو مغلظ بنانے کے لیے فکرمندی کے ساتھ ساتھ ایسی بے کلی پر کہ کسی زمین پر اس کا جی نہیں لگتا اپنے پُرتمسخر اور بے باک اسلوب میں فقرے اُچھالے ہیں۔ بھگوان اور اللہ کی خیریت بھی دریافت کی ہے۔ بیچ میں آرٹ کا مبصر بن کر علمی باتیں بھی کی ہیں مگر وہ اپنے دل سے اور نہ اپنے قاری کے دل سے کیرتی ایسے، استحصال کا نشانہ بننے والوں کے درد کا بوجھ اُتار سکا ہے۔

انتظار حسین، ایک بڑے تخلیقی تجربے کا امانت دار

اپنے اولیں افسانوی مجموعے ''گلی کوچے'' کو انتظار حسین نے اپنے ایک وقت کے بچھڑے دوست ریوتی کے نام معنون کیا ہے اور میر کا یہ شعر بھی درج کیا ہے۔

اڑتی ہے خاک شہر کی گلیوں میں اب جہاں
سونا لیا ہے گود میں بھر کر وہیں سے ہم!

اگلے ورق پر یرمیاہ نبی کا وہ دلسوز نوحہ ہے جو صیہون کے اجڑنے کا ماتم ہے، یوں یہ سب مل کر انتظار حسین کے مرکزی تخلیقی تجربے 'ہجرت' کے افسانوی ظہور کی نشانیاں بنتی ہیں۔ ان کے لئے اس واردات کی معنویت اتنی تہہ در تہہ اور اتنی نسلی اذیت لئے ہوئے ہے کہ وہ اپنے پانچویں مجموعے کے آخر میں نئے افسانہ نگار سے یوں مخاطب ہوتا ہے: ''جو چھوٹی سی اذیت اس فقیر کے نصیب میں لکھی گئی ہے وہ تمہیں عطا نہیں ہوئی، یعنی نہ مین راکو، نہ سریندر پرکاش کو، نہ اپنے پاکستان کے انور سجاد کو — میں اپنی مصیبت میں زمینوں اور زمانوں میں آوارہ پھرتا ہوں، کتنے دن اجودھیا اور کربلا کے بیچ مارا مارا پھرتا رہا، یہ جاننے کے لئے کہ جب بھلے آدمی اپنی بستی کو چھوڑتے ہیں تو ان پر کیا بیتتی ہے اور خود بستی پر کیا بیتتی ہے؟'' (ص ۱۷۹)

اگر چہ ثقافتی رس اور مہک کے ساتھ مٹی بھی انتظار حسین کا عشق ہے تاہم ہجرت انتظار حسین کے لئے محض گلی کوچوں اور بستیوں کی خاک سے بچھڑنے کا مسئلہ نہیں، آبا و اجداد کی یادگاروں، روایتوں اور رسموں سے بچھڑنے، تاریخ اور تہذیب کی شہادتوں سے منقطع ہونے اور اپنے تخلیقی وجود کی شکست و ریخت کا معاملہ ہے گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے: ''انہیں شدت سے اس کا احساس ہے کہ اُس کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی میں رہ گیا ہے اور موجود معاشرے کی کوئی تصویر اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک ماضی کے کٹے ہوئے حصے کو تخیل کے راستے واپس لا کر اپنی ذات میں نہ سمویا جائے۔'' [۴۵، ص ۳۸، ۵۳۹]

'گلی کوچے' کے افسانوں کے سارے کردار حزن و ملال یا سوگ کی حالت میں ہیں۔ وہ اُکھڑے ہوئے، جڑوں سے محروم، معاشرت کے نظام نسبتی کی کشش سے آزاد، آنکھوں میں تعبیر کی کرچیاں لئے مانوس سے نامانوس اور معلوم سے نامعلوم کی طرف نہیں بلکہ اجنبی سے آشنا کی طرف سفر کرتے دکھائی دیتے ہیں، مگر یہ سفر بھی پسپائی، تاسف، پچھتاوے، شک اور خوف کی بدولت دکھ اور اسرار کی اذیت سے مل کر سیدھی سادی واپسی کا سفر نہیں رہتا۔ اس موضوع پر انتظار حسین کا شاہکار افسانہ 'بن لکھی رزمیہ' ہے اور اس کا پچھوا

اردو افسانے کے یادگار کرداروں میں سے ہے۔ 'پچھوا' ہندوستان کے پر جوش اور جذباتی مسلمان کا آئیڈیل ہے: ''پاکستان بننے کی اطلاع جب اسے ملی تو وہ بہت سر دہوا۔ بڑی حسرت سے ہاتھ مل کر کہنے لگا'' میاں ہم بیٹھے ہی رہ گئے واں، قلعہ فتح ہو گیا۔'' (ص ۲۰۵) اگر چہ پچھوا کو منٹو کے 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کی طرح یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ پاکستانی کیوں نہیں ہے؟ تاہم وہ اپنی ذات کے حوالے سے اپنے قادر پور کو بھی پاکستان کا حصہ جانتا ہے، اس لیے ''اس کی سمجھ میں یہ بات نہ آتی تھی کہ قادر پور جس میں پچھوا رہتا ہے، پاکستان سے باہر کیسے ہوسکتا ہے؟'' (ص ۲۰۵) پھر اچانک پچھوا 'کمزور' ہونا شروع ہوتا ہے اس کے دوست احباب اور پٹھے ایک ایک کر کے ہجرت کی راہ پکڑتے ہیں اور ایک دن وہ بھی پاکستان پہنچ جاتا ہے جہاں اس کی بنیادی ضرورتیں اسے بدحواس کر کے وضع داری سے محروم کر دیتی ہیں: ''میں نے سوچا تھا کہ اسے بیسویں صدی کا ٹیپو سلطان بنا دوں، لیکن اب تو وہ بات ہی ختم ہوگئی، وہ پاکستان چلا آیا اور پاکستان آ کر وہ پاؤں ٹکانے کے لیے جگہ اور پیٹ بھرنے کے لئے روٹی مانگتا ہے اس کے کردار کی ساری بلندی اور عظمت خاک میں مل چکی ہے۔'' (ص ۲۱۱)

پچھوا ابھی تک خوابوں کی دنیا سے باہر نہیں آیا، وہ پاکستان کے کسی زمیندار کو مسلمان بھائی سمجھ کر ایک آدھ بیگھہ زمین کا سوال کرنا چاہتا ہے تا کہ وہ اب زمین سے زور کر کے رزق کی قلت کو پچھاڑ سکے اور انتظار حسین جیسا ترقی پسندی سے خائف ادیب بھی اس کی اس خواہش پر تبصرہ کرتا ہے: ''لیجئے پچھوا نے یہ نرالی منطق نکالی ہے زمیندار بھی ہندو، مسلمان ہونے لگے۔'' (ص ۲۱۳) پچھوا، جو مسلمانی کے باعث خود کو پاکستانی جانتا ہے اس وقت بے پناہ ذہنی وجذباتی صدمے سے دوچار ہوتا ہے، جب برصغیر کی دونوں حکومتیں مہاجرین اور شرنارتھیوں کو ان کی متروکہ بستیوں پر بحفاظت لوٹانے کا ارادہ ظاہر کرتی ہیں۔ پچھوا نے تڑخ کر کہا ''یہی حکم کہ جو مہاجرین آیا، وہ پھر اپنی ایسی تیسی کرا کے ہندوستان چلا جائے۔'' (ص ۲۱۴) چنانچہ پچھوا واپس چلا جاتا ہے۔ پھر وہاں سے اس کی یہ خبر آتی ہے: ''تمہارے وطن میں پچھوا کے لئے جگہ نہ تھی، لیکن اس پرانے وطن کی دھرتی نے اسے اپنی چھاتی سے لگا لیا، میں اس نصیب ور شخص سے نہ مل سکا، ہاں ایک روز جب ساری بستی میں ایک سنسنی پھیلی ہوئی تھی، میں نے دیکھا کہ عید گاہ والے پیپل کی جس شاخ پر کلوا اور ممدنے اپنی پارٹی کا جھنڈا باندھا تھا، وہاں اب ان کے سردار کا سر لٹک رہا ہے۔'' (ص ۲۲۲)

اس افسانے کا المیہ پچھوا کی ہلاکت نہیں کہ سفر میں مڑ کے دیکھنے والوں کا مقدر یہی ہے بلکہ اس دردناک صداقت کا انکشاف ہے کہ ''پاکستان نعیم میاں کا گھر ہے۔ پچھوا کا گھر نہیں ہے۔'' (ص ۲۱۲) نعیم میاں ان ابن الوقت سیاسی قوتوں کے نمائندہ ہیں، جنہوں نے قیامِ پاکستان کے فوراً بعد نوکر شاہی سے رابطے استوار کر کے لاکھوں لوگوں کی بے گھری اور بے آبروئی کے ملبے پر اپنے لئے وسیع وعریض آن بان الاٹ کرالی تھی۔

'قیوما کی دکان'، 'خرید و حلوا بیسن کا'، 'چوک'، 'اجودھیا'، 'رہ گیا شوقِ منزل مقصود'، 'فجا کی آپ بیتی'

اور'استادؔ میں اسی ایک داستان کے ورق بکھرے ہوئے ہیں۔ ''گھر تو گھر بڑے بڑے شہر اُجڑ جاتے ہیں اور ایسے اجڑتے ہیں کہ کوئی انکا نام لینے والا نہیں رہتا۔'' (استاد،ص ۲۸۲) ''چوک آج ننگا ننگا سا دکھائی پڑتا تھا، چوک بھی ننگا تھا اور مسجد کے پیچھے والی گلی بھی ننگی تھی اور چھتیں بھی ننگی تھیں اور آسمان بھی ننگا تھا اور قیوما کی دکان کا پٹرا بھی ننگا تھا اور ہم خود ہی جو ننگے ہو گئے تھے۔'' (قیوما کی دکان،ص ۳۰) ''دروازے پر ایک بڑا سا تالا پڑا ہوا تھا اور چھت کی اس کالی منڈیر پر ایک چیل بیٹھی اونگھا کرتی تھی—'پُنّن کے مکان کے دروازے پر لٹکا ہوا وہ ٹاٹ کا بوسیدہ پردہ، نہ معلوم کہاں چلا گیا تھا، کنڈی میں لٹکا ہوا پیتل کا تالا دور سے چمکتا ہوا دکھائی دیتا تھا، گلی کے بہت سے مکانوں کے ٹاٹ کے پردے اسی طرح گم ہو گئے تھے اور مقفل دروازے کچھ ننگے ننگے سے دکھائی پڑتے تھے۔'' (خرید و حلوا بیسن کا،ص ۴۹) ''چوک میں جا کر اب کوئی خاک نہیں اُڑاتا، وہاں تو اب خاک اُڑتی رہتی ہے، اس کی زمین پہ اتنی جھریاں پڑ گئی ہیں کہ صورت بھی نہیں پہچانی جاتی، جدھر دیکھو کنکر پتھر پڑے دکھائی دیتے ہیں۔ دنیا بھر کا میل کچیل کھنچ کر چوک میں آ گیا ہے۔'' (چوک،ص ۶۶) ''ایک خیال دُھند کی پرچھائیں کی طرح اب بھی اس کے ذہن میں منڈلائے جا رہا تھا، گویا رام چندر جی بن کو چلے گئے ہیں، اجودھیا میں اندھیرا پڑا ہے اور راجہ دسرتی اس غم میں دنیا سے سدھار گئے ہیں۔'' (اجودھیا،ص ۱۰۰) 'قیوما کی دکان'، 'فجا کی آپ بیتی' اور 'رہ گیا شوقِ منزلِ مقصود' میں سے سیاست، لیڈر، فسادات، ہجرت، تہذیب وغیرہ کے بارے میں عام لوگوں کے جذباتی اور نیم پختہ فکری رویے کی جھلکیاں دیکھئے: ''بدھن بولا—ابے یہ تمہارے جہنا صاحب مسلمانوں کے لہیڈر بنے ہیں، نماز یہ نہیں پڑھتے، روزہ یہ نہیں رکھتے اور بھئی خدا کی قسم انگریز سے انہیں تنخواہ ملتی ہے۔' پیارے یہ بات تمہارے علماؤں میں ہے، ایک ایک علما کی کانگرس سے تنخواہ بندھی ہوئی ہے، مزے کرتے ہیں پٹھے۔'' (قیوما کی دکان،ص ۱۹)

فسادات کے موقع پر ''ایک ہوں مسلم—'' کی عوامی تشریح

''حیدر آباد والا بڑا بودا نکلا، اگر وس وخت اپنی ایک پلٹن بھیج دیتا، تو پٹیالہ والے کی تو ایسی کی تیسی ہو جاتی اور اگر کہیں کابل چڑھ آتا تو سارے ہندوستان کو تیس نیس کر دیتا— سالوں نے ترکی کو نہ دیکھا ہے وہ بول پڑتا تو وِنکی ساری تیزی ترکی نکال دیتا۔'' (فجا کی آپ بیتی،ص ۷۷)

تحریکِ آزادی، سیاسی جماعتوں شخصیتوں پر عوامی تبصرہ

''یہ ساری آگ کانگریس کی لگائی ہوئی ہے۔ لیکن دلیا خالہ نے فوراً اُن کی بات کاٹ دی، 'بی بی اپنی لیگ کو بھی کم مت سمجھو آفت کی پڑیا ہے—بات یہ ہے کہ مسلم لیگ پاکستان مانگتی ہے مگر کانگریس مسلمانوں کے حق کو نہیں مانتی تو نگوڑی لیگ ہی ذرا چھوٹی بن جائے— بھینا کینا' وہ آندھی گاندھی کو بھی کیا سانپ

سونگھ گیا وہ بھی کچھ نہ کیتا''، ''اجی اماں جی گاندھی کہاں کے بھلے ہیں۔ چور کا بھائی گٹ کٹا—اس ڈوبے نے تو میل ملاپ کی خاطر فاقے کر کر کے اپنی جان کو تج ڈالا—وہ تو ایمان کی کہوں گی کہ فرنگی کے راج میں شیر بکری سب نے ایک گھاٹ پہ پانی پیا، یہ تو کانگریس نے آفت بور کھی ہے'—اماں جی پھر بدک گئیں 'اے خاک پڑے ایسی آزادی' پر بھٹ پڑے وہ سونا، جس سے ٹوٹیں کان'۔'' (رہ گیا شوق منزل مقصود، ص۱۰۹ تا ۱۱۱)

پاکستان اور پاکستانی تہذیب کے بارے میں 'عامیوں' کے سوال

''ہجرت کے فلسفہ کو تو خیر وہ کیا سمجھتیں؟ انہیں تو ابھی یہ بھی پتہ نہ تھا کہ پاکستان بنا کدھر ہے؟ جب انو میاں نے انہیں پاکستان کا پورا نقشہ سمجھایا تو انہوں نے بڑا افسوس کیا کہ 'اے ڈوبوں نے پاکستان کاں بنایا ہے؟ جنگل میں مورنا چا کس نے دیکھا؟'' (رہ گیا شوقِ منزلِ مقصود، ص۱۱۲) ''چنانچہ اس نے مطالبہ کیا کہ 'باوا پاکستان میں چل کے قطب صاحب کی لاٹھ دیکھیں گے، انو میاں بولے کہ 'بیٹا قطب کی لاٹھ پاکستان میں نہیں ہے۔ وہ تو دلی میں ہے، اچھا باوا تاج بی بی کا روضہ دیکھیں گے، مشن نے ہاتھ کے ہاتھ دوسرا مورچہ تیار کر ڈالا، لیکن انّو میاں نے پھر ٹکا سا جواب دے دیا، 'اے تاج بی بی کا روضہ آگرہ میں ہے'۔ پے در پے شکستوں نے مشن کی خود اعتمادی کو تو ڈھیر کر ہی دیا تھا اور اب اس نے بوجھ اُلٹا انّو میاں پر ہی ڈال دیا تو باوا پاکستان میں کیا ہے؟'' اور انّو میاں بڑے پیار سے بولے 'بیٹا پاکستان میں، قائداعظم ہیں'، 'اجی قائداعظم ہیں تو ہوا کریں' اماں جی پھر چینک گئیں، ہم ٹانڈا بانڈا لئے کہاں پھرتے پھریں؟ اور پھر یکایک اماں جی نے ایک اور داؤں مارا، اجی ہم چلے گئے تو بڑے بوڑھوں کی قبر پہ کوئی چراغ جلانے والا بھی نہ رہے گا۔'' (رہ گیا شوق منزل مقصود، ص۱۱۴)

'پھر آئے گی' کے ذریعے انتظار حسین معتقدات اور رسومات کو جوش و خروش اور کشش عطا کرنے والی عورت کے تصور کی قوت کو بے نقاب کرتے ہیں، جب کہ 'عقیلا خالہ' بھی کرداری افسانہ ہے جس میں مزاح اور شگفتگی کی لہر اچانک معدوم ہو کر 'عقیلا خالہ' کے اندر موجود پیاسی اور ویران عورت کو کلبلاتا دکھانے کے لئے چھوڑ جاتی ہے۔ 'روپ نگر کی سواریاں' اگرچہ ایک معمولی افسانہ ہے تاہم یہ نکتہ اہم ہے کہ آئندہ کے لئے بھی تانگہ، کوچوان اور سواریوں کی گفتگو انتظار حسین کے بعض افسانوں کی معنویت اجاگر کرنے کے لئے اہمیت اختیار کر گئے۔

'کنکری' میں انتظار حسین نئی بستی کے بارے میں اجنبیت اور خوف کے احساس کو دل میں لئے کبھی بچھڑے ہوؤں کو اس طرح دیکھتا ہے جیسے طوفانی رات میں ایک ناقابل اعتماد لائف بوٹ میں اترنے والے، ڈوبنے والے جہاز کے باقی مسافروں کو دیکھتے ہیں، کبھی اپنے وجود کے گرم مرتعش محسوسات کی بھاپ میں غسل کرتا ہے کبھی اس کا واہمہ، اس کی تنہائی کو انسان کی ازلی تنہائی بنا دیتا ہے مگر اصل میں اُس کی توجہ کا مرکز

مٹی ہے ''جس مذہب سے میرا تعلق ہے اس کے متعلق میں نے بہت سن رکھا ہے کہ وہ مٹی سے بلند ایک طاقت ہے مگر میں اسے کیا کروں کہ میں اپنے مذہبی احساس کا تجزیہ کرتا ہوں (اگر وہ مجھ میں ہے) تو اس کی تہہ میں بھی مٹی جمی ہوئی ہے — ہمارے محلے کی مسجد میں لکڑی کی دو سجدہ گاہیں ڈھیروں رکھی تھیں مگر مٹی کی سجدہ گاہیں صرف دو تھیں جو ہمیشہ پیش امام اور ان کے کسی حواری کی زد میں رہتی تھیں جب کبھی مجھے مٹی کی سجدہ گاہ جھپٹ لینے کا موقع مِلا مجھے سجدے میں وہ لذت حاصل ہوئی کہ جی چاہتا تھا کہ سجدہ اتنا طویل ہو، اتنا طویل ہو کہ کبھی ختم نہ ہو — چند اعرابی آکر للکارتے ہیں کہ 'اپنے آپ کو رسول کہتے ہو۔ اگر واقعی رسول ہو تو کوئی شہادت پیش کرو' — رسالت مآب زمین میں ہاتھ ڈالتے ہیں اور چند کنکریاں مٹھی میں لیتے ہیں اور وہ کنکریاں کلمۂ شہادت پڑھتی ہیں اور مجھے یہ واقعہ بھی بھلائے نہیں بھولتا کہ رسولؐ نے علیؑ کو زمین پر سوتے دیکھ کر ابوتراب کا خطاب عطا کیا تھا۔'' (ص۱۲)

'آخری موم بتی' میں اسی مٹی کے بین صاف سنائی دیتے ہیں افسانے میں رقت کے باوجود غیر معمولی تاثیر ہے،

ع عالم میں جو تھے فیض کے دریا وہ کہاں ہیں

آواز میں اب وہ اٹھان نہیں تھی، وہ ڈوبتی جارہی تھی، پھر وہ آہستگی سے خاموشی میں گھلتی چلی گئی، رات خاموش تھی، ہاں تھوڑی تھوڑی دیر بعد زور سے کسی نوحے کی آواز ہوا کی لہروں کے ساتھ بہکتی ہوئی آجاتی اور پھر کہیں کھو جاتی، البتہ تاشوں کی مدہم آواز مسلسل آرہی تھی شاید کسی امام باڑے میں ماتم ہو رہا تھا، نیچے ہمارے امام باڑے میں بھی سکوت ٹوٹ چکا تھا اور عورتوں کے آہستہ آہستہ ماتم کرنے اور آنسوؤں سے دُھلی ہوئی مدہم آوازوں میں حسین حسین کا سلسلہ شروع ہو چلا تھا۔'' (ص۱۵۴)

'یاں آگے درد تھا' کا بظاہر تو موضوع وہ کشیدگی ہے جو تحریک آزادی کے آخری مرحلے میں درس گاہوں میں داخل ہوگئی تھی، مگر غور کریں تو لمحاتی ویرانی، صدیوں پر پھیلنے کا عزم ظاہر کرتی ہے اور انتظار حسین بدشگونی کو بھانپ کر پھر نوحہ کرتا ہے: ''زمین کے اس ننھے منے ویران گوشے کی فضا سے کچھ ایسا احساس پیدا ہوتا ہے جیسے یہاں کوئی نگر آباد تھا اور اب اجڑ گیا ہے یا کوئی دریا یہاں بہتا تھا جو رستہ بدل کر اب کسی اور رُخ بہنے لگا ہے، ویرانی کا بھی عجب طور ہے، بعض بستیاں بار بار اُجڑتی ہیں اور اُجڑ اُجڑ کر بس جاتی ہیں اور بعض بستیاں بلا وجہ، بلا سبب، غیر محسوس طور پر ویران ہو جاتی ہیں۔'' (ص۱۲۰)

'محل والے' اپنی بستی چھوڑ کر وعدے کی زمین میں بسنے والوں کے ذہنی زوال اور جذباتی بکھراؤ کی المناک کہانی ہے، قربانیاں معاوضے کی چھاؤں میں کملانے لگتی ہیں، ساحل پر پہنچتے ہی ہوس، شک اور وسوسے کی رات ان ساتھیوں کو ایک دوسرے سے جدا کر دیتی ہے، جنہیں طوفانی لہریں بھی الگ الگ نہ کر

سکی تھیں اور ''اس رات بہت دنوں بعد محل والوں کو محل یاد آیا، جواب متروکہ جائیداد قرار دے دیا گیا تھا اور جج صاحب یاد آئے جن کی تصویر چلتے وقت سامان سے کہیں گم ہوگئی تھی۔'' (ص ۱۱۸)

ماضی کی جانب جھانکتے جھانکتے انتظار 'بچہ' بن جاتا ہے، مگر یہ بچپن بھی 'خالص' نہیں کہیں یہ اس کا، یا اس کے کم سن ساتھیوں کا ہے اور کہیں اس پاکستانی بچے کا، جسے ہر طرف مجمع باز اور نعرہ باز ہی دکھائی دیتے ہیں، 'دیولا'، 'کیلا'، 'پٹ بیجنا'، 'ساتواں در'، 'اصلاح'، 'جنگل' اور 'مجمع' سب اسی کمسنی (ذہنی بھی) کی رُودادیں ہیں۔ کسی میں منٹو کے 'پھاہا' اور 'دھواں' کی سی پراسرار لذت کا کرشمہ ہے ('کیلا'، 'ساتواں در'، 'دیولا') تو کسی میں امرد پرستی کا ذائقہ ('جنگل') مگر 'اصلاح' اور 'مجمع' میں نوزائیدہ پاکستان کی جھلکیاں موجود ہیں ملاحظہ کیجئے: ''سپاہی کیا کم تھا کہ مسجد سے مولوی صاحب بھی آن وارد ہوئے۔ انہوں نے تو مسلمانوں کے زوال پر وہ وعظ دیا کہ سارا چوک گونج اٹھا۔ کلوکو بڑا تاؤ آیا کہ لوجی بندا کی پتنگ کٹی، مجھے سپاہی نے دھر دابا اور مولوی صاحب کے مرچیں لگ رہی ہیں اور یہ اسلام کا سوال کیسے کھڑا ہوا؟'' (اصلاح، ص ۶۹) ''لوگ ہم سے پوچھتے ہیں کہ ان تین سالوں میں تم نے کیا کیا؟ ہمارا جواب ہے کہ ہم نے ان تین سالوں میں اپنے ملک کو اپنے ملک کی جگہ پر قائم رکھا، (تالیاں — تکبیر کے نعرے)'' (مجمع، ص ۵۵، ۵۶) 'ٹھنڈی آگ' کے کردار 'عقیلہ خالہ' کی طرح لمحاتی طور پر اپنی راکھ میں سے چنگاریاں کریدتے نظر آتے ہیں۔ پسماندگان 'مایا' اور 'کنکری' کی فضا میں توہمات، معتقدات کے درجے پر فائز ہوتے نظر آتے ہیں اور ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ ذات کے باطنی منظر نامے اور وجود کی نوعیت و ماہیت افسانہ نگار کی توجہ کا مرکز بننے لگے ہیں۔

پروفیسر نذیر احمد نے بجا طور پر لکھا ہے: ''گلی کوچے اور کنکری کا انتظار حسین رومانی حقیقت نگار ہے۔ آخری آدمی میں اسلوب، تکنیک اور وژن کافی حد تک بدل گئے ہیں۔ البتہ ایک بات مشترک ہے انتظار حسین کا جذباتی لہجہ وہی ہے، وہ پہلے بھی ماتم کرتا تھا اب بھی ماتم کرتا ہے یہی اس کا مقدر ہے پہلے بچھڑے دیس کی یادیں اس کے دل میں کسک پیدا کرتی ہیں اب اس احساس سے ٹیسیں اٹھتی ہیں کہ اخلاقی اقدار کھوٹے سکے بن کر رہ گئی ہیں۔'' (انتظار حسین کے افسانے ایک مطالعہ 'نیا دور' ص ۴۷)

'آخری آدمی' کے بیشتر افسانوں میں انتظار حسین آسمانی صحیفوں، حکایتوں اور روایتوں سے اجزاء لے کر انہیں اپنے تمثیلی اور علامتی نظام کا حصہ بناتا ہے اور اس کا تصور حیات اسی تدبیر کاری اور اسلوب سے دو آتشہ ہوجاتا ہے اور اس کی تمثیلیں اور علامتیں بلیغ ہوجاتی ہیں۔ پاکستان افراد کے ہی مجموعے کا نام نہیں، اقدار اور توقعات کے سرمائے کا بھی ہے اس لئے دانشوروں اور ادیبوں میں یہ احساس شدت سے ابھرا کہ خوف اور لالچ کو آزادی کے بعد پاکستانی بستی میں تقویت ملی ہے اور انہی دو منفی عوامل نے پاکستانی شخصیت کو پارہ پارہ کرنے کا کام تیز کر دیا ہے اس لئے 'آخری آدمی'، 'زرد کتا'، 'ہڈیوں کا ڈھانچ'، 'کایا کلپ'، 'ٹانگیں'،

'سوئیاں'، 'سوت کے تار' اور 'شہادت' کا موضوع یا تو خوف ہے گرد وپیش کا، اپنے نفس کا، اپنی فطرت کا اور انہونی کا جو وسوسہ پیدا کرتا ہے شک کو جنم دیتا ہے اور یوں مقصد حیات اور جذباتی وفکری سہاروں کو کمزور کر دیتا ہے یا پھر لالچ ہے نفسانی سہولتوں کا، مادی آسائشات کا اور فطری تسکین کا، جو خوف زدہ کرنے والے کو معبود بنانے کی اپیل کرتا رہتا ہے۔

'آخری آدمی'، 'زرد کتا'، 'کایا کلپ' اور 'سوئیاں' تو سراسر اساطیری اور داستانوی پیرائے میں لکھے گئے ہیں اور اس طرح اشرف کو ارذل بننے، آئینے سے ڈرنے اور جانوروں کی سطح پر اُترنے والے ہجوم میں انسانیت کی کمزور پڑتی مزاحمت کی پکار کو دکھایا گیا ہے، چند جھلکیاں دیکھئے: ''الیاسف خاموش ہو گیا اور محبت اور نفرت سے غصہ اور ہمدردی سے، ہنسنے اور رونے سے درگذرا اور الیاسف نے اپنے ہم جنسوں کو ناجنس جان کر ان سے کنارہ کر لیا اور اپنی ذات کے اندر پناہ گیر ہو کر جزیرے کی مانند بن گیا، سب سے بے تعلق گہرے پانیوں کے درمیان خشکی کا ننھا سا نشان اور جزیرے نے کہا کہ میں گہرے پانیوں کے درمیان زمین کا نشان بلند رکھوں گا۔'' (ص ۷)— ''اور الیاسف نے الیاب کو یاد کیا کہ خوف سے اپنے اندر سمٹ کر وہ بندر بن گیا تھا، تب اس نے کہا کہ میں اندر کے خوف پر اسی طور غلبہ پاؤں گا جس طور میں نے باہر کے خوف پر غلبہ پایا تھا۔'' (ص ۸) ''—اس نے اپنے تئیں سوال کیا کہ کیا آدمی رہنے کے لئے یہ بھی لازم ہے کہ وہ آدمیوں کے درمیان ہو؟ (آخری آدمی، ص ۱۱) ''یا شیخ۔ طمع دنیا کیا ہے'؟ 'فرمایا طمع دنیا پستی ہے' میں نے استفسار کیا 'یا شیخ پستی کیا ہے'؟ فرمایا 'پستی علم کا فقدان ہے' میں ملتجی ہوا 'یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا، دانشمندوں کی بہتات۔'' (زرد کتا، ص ۱۹) ''بے شک شیخ کے ملفوظات میرے تصرف میں ہیں۔ مناسب ہو کہ میں شہر واپس چل کر ملفوظات پر نظر ثانی کروں اور انہیں مرغوبِ خلائق اور پسندِ خاطرِ احباب بنا کر اس کی اشاعت کی تدبیر کروں۔'' (زرد کتا، ص ۳۳) ''مجھے مہکتے ہوئے مزعفر اور صندل کی تختی اور گول پیالے کا خیال ستانے لگتا ہے اور زرد کتا کہتا ہے کہ جب سب زرد کتے بن جائیں تو آدمی بنے رہنا کتے سے بدتر ہوتا ہے۔'' (زرد کتا، ص ۳۴) ''اس نے قلعہ کی اونچی فصیلوں کو دیکھا اپنے ضعف وناتوانی پر غور کیا، دیو کی گھن گرج کو دھیان میں لایا اور اس کا دل اندر سنکھے کی مثال ہلنے لگا تو پھر بالکل مکھی بن جا کہ نہ قلعہ کوئی معنی رکھے نہ دیو کا کوئی خوف رہے کہ دیو مکھیوں سے خطرہ محسوس نہیں کرتے۔'' (کایا کلپ، ص ۱۰۰) ''اس دن کے بعد شہزادی پھر ویران ہو گئی۔ چپ چپ، اداس اداس، گھومنا شروع کرتی تو پھرکنی کی طرح گھومتی رہتی اور خفقانی بنی سارے قلعہ میں بھٹکتی پھرتی۔'' (سوئیاں، ص ۱۵۷)

'شہادت'، 'ٹانگیں'، 'پرچھائیں'، 'سوت کے تار'، 'ہڈیوں کا ڈھانچ' اور 'ہم سفر' بھی وجودی نقطہ نظر سے لکھے ہوئے افسانے ہیں۔ اپنی پہچان کے حوالے گم کر بیٹھنے کا المیہ، داخلی افسردگی اور ملال کے بڑھتے سائے

ان افسانوں کا حاصل ہیں، تمام افسانوں میں خارج اور داخل کو ملا کر اور بیانیہ اور تمثیلی انداز کو گوندھ کر نسبتاً تازہ اسلوب اختیار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چند مثالیں دیکھئے: ''جب رات نے خیمہ ڈالا تو میں اس سے جدا ہو گیا رات دلوں میں خوف اور وسوسہ پیدا کرتی ہے اور قافلوں کو منتشر کرتی ہے۔'' (شہادت،ص ۱۶۷)
''ٹخنوں ٹخنوں مٹی میں چلتا، تباہ و برباد عمارتوں کے درمیان سے گزرتا وہ اندھیرے میں واپس پہنچا، رات کا ڈیرا تھا اور قلعہ بھائیں بھائیں کرر ہا تھا۔ اس نے اندر قدم رکھتے ہوئے کہا کہ میں نہیں نکلا تھا، پھر وہ دراز ہوا اور اپنی جلتی آنکھوں اور دکھتے جسم کے ساتھ سوچا اور کہا کہ سب سوئیاں میرے اندر ہیں میں زندہ نہیں ہوں، میں نے اقرار کیا اور میں نے گواہی دی، پھر اس نے آنکھیں بند کر لیں اور وہ مر گیا۔'' (سوت کے تار،ص ۱۸۴)
''ہم کس جسم کی پرچھائیں ہیں، قافلہ جو گزر گیا اور پرچھائیں جو بھٹک رہی ہیں، ہم کس گزرے قافلے کی بھٹکی پرچھائیں ہیں؟'' (پرچھائیں،ص ۵۲) ''سب اڑنگے کی بات ہے، اس نے سوچا کوئی ضعیف نہیں ہے، کوئی قوی نہیں ہے کہ کون کس کے اڑنگے میں آئے گا؟ اور ہم کس کے اڑنگے میں ہیں؟'' (ٹانگیں،ص ۱۱۶) ''صاب براز مانہ آ گیا۔ اس نے ٹھنڈا سانس بھرا اور پھر بولنے لگا، کسی کا کوئی اعتبار نہیں، نہ مرد کا، نہ عورت کا، جس عورت کو دیکھو پچھل پائی اور یہ سالا مرد، سب سالوں کی ٹانگیں بکروں کی ہو گئی ہیں۔'' (ٹانگیں،ص ۱۲۲)

انتظار حسین کا یہ مجموعہ ایوب خانی آمریت کے ثمرات کو لئے ہوئے ہے، خوف، شک، وسوسہ، منافقت، ہوس، نصب العین کے عوض مادی آسائش کا فریب، بعض افسانوں کی فضا میں موجود ملال اور افسردگی کا رشتہ ستمبر ۱۹۶۵ء کی ادھوری جنگ کے ڈس الوژن منٹ سے بھی مل جاتا ہے۔ اس قیاس کی تصدیق اس مجموعے کا افسانہ 'سیکنڈ راونڈ' کرتا ہے جس میں جنگ اور اس کے نتائج سے متعلق عوامی ردعمل کا نہایت موثر اظہار ہوا ہے۔ ''جب فاتحہ پڑھ چکے تو ایک سپاہی ہمارے قریب آیا کہنے لگا کیا خیال ہے، آپ شہری بھائیوں کا، ہم ان قبروں کو چھوڑ کر واپس آ جائیں۔'' (ص ۱۳۹) ''بھارت کہتا ہے کہ کشمیر ہمارا اٹوٹ انگ ہے۔ میں کہوں ہوں کہ دِلی ہمارا ٹوٹ انگ ہے، پوچھو کیسے؟ ایسے کہ — اب گنتے جاؤ اس نے اُنگلیوں پر گننا شروع کیا۔ 'لال قلعہ ایک قطب صاحب کی لاٹھ دو، جمعہ مسجد تین، اولیا صاحب کا مزار چار۔'' (ص ۱۴۰)
''آدمی اس رستے پر پڑے ہی نہیں، جیسے میں نہیں پڑتا، سمجھتا ہوں کہ یہ قصہ ہی بکواس ہے لیکن اگر اس رستے پر پڑتے تو پھر انتہا تک جانا چاہئے، چاہے انجام کچھ ہو، بیچ میں رُک جانے کے تو کوئی معنی نہیں ہیں۔'' (ص ۱۴۸)
''دُکھ کی اصل بات یہ ہے کہ جنگ بھی ختم ہو جاتی ہے اور عشق بھی ختم ہو جاتا ہے۔'' (ص ۱۴۶) ''علاقہ فتح ہو جائے، تو بہت سی نئی اُلجھنیں مصروف رکھنے کے لئے پیدا ہو جاتی ہیں لیکن علاقہ بھی فتح نہ ہو اور جنگ بھی ختم ہو جائے، یہ نہایت بے لطفی کی بات ہے۔'' (ص ۱۴۷)

یہ کوئی راز نہیں کہ ترقی پسند انتظار حسین سے اور انتظار حسین ترقی پسندوں سے چڑے ہوئے

ہیں مگر یہ امر واقعہ ہے کہ انتظار حسین ماضی کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر نہیں رہ جاتا، وہ ہمارے ان عظیم افسانہ نگاروں میں سے ہے جو اپنے عہد کی گواہی دے رہے ہیں، انتظار حسین کے مجموعے 'شہر افسوس' میں یہ گواہی، اجتماعی دکھ میں شرکت کی مخلصانہ آرزو سے معتبر ہوئی ہے۔ سقوط مشرقی پاکستان یا قیام بنگلہ دیش پاکستانی تاریخ کا سب سے المناک سانحہ ہے، اس سانحے کو بے خبری اور بے دردی نے اور بھی پیچیدہ المیہ بنا دیا۔ انتظار حسین نے اس سانحے پر لازوال افسانہ 'شہر افسوس' لکھا۔ انسانی سطح پر اس المیے کی کئی جہتیں ہیں۔ پہلے مقتدر بھائی کی جانب سے اپنے بے اختیار یا ادنیٰ بھائی کے گھر میں آبروریزی (اپنی بہن ہی کی) قتل و غارت (اپنے ہی گھر میں) پھر غیروں کے کندھے پر سوار ہو کر بپھرے ہوئے بھائی کی جانب سے پسپا ہوتے بھائی کی بہن (جو اپنی بہن بھی تھی) کی عصمت دری اس کے گھر (اپنے گھر) میں لوٹ مار اور قتل و غارت تقسیم ہند کے موقع پر بہار، نواکھالی، کلکتہ اور آسام وغیرہ سے ہجرت کر کے مشرقی پاکستان میں گھر بنانے والوں کی بے گھری، جوشِ انتقام کے ہاتھوں، مسمار اور پامال ہوتا ہوا اجتماعی وجود، دشمنوں کی طرف سے امان کا فریب اور نجات کے مسدود راستے، انتظار حسین اس اذیت ناک تجربے کو کوفہ و کربلا کی اذیت گاہوں سے گزار کر اپنے مخصوص داستانوی اسلوب کے ساتھ 'شہر افسوس' ایسا افسانہ تخلیق کرتے ہیں چند حصے دیکھئے:

''کیا تو نے دیکھا کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں، پھر کوئی زمین انہیں قبول نہیں کرتی۔'' (ص ۲۵۸)

''جسے حق کہتے ہیں وہ بھی باطل ہے۔'' (ص ۲۵۸) ''آفت زدہ شہر میں لاپتہ ہونے سے یہ بہتر ہے کہ آدمی گھنے، مہیب جنگلوں میں کھو جائے۔'' (ص ۲۶۷) ''اچھا ہوا کہ تو میرے پاس آنے سے پہلے مر گیا یہ سب کچھ کرنے اور دیکھنے کے بعد بھی تو زندہ آتا تو میں تجھے قیامت تک زندگی کا بوجھ اُٹھانے کی بددعا دیتا۔'' (ص ۲۶۲)

''تب میری منکوحہ میرے قریب آئی۔ زہر بھرے لہجہ میں بولی ''اے اپنے موئے باپ کے بیٹے اور اے میری آبرو لٹی بیٹی کے باپ، تو مر چکا ہے۔'' (ص ۲۵۴) ''اور یہ کون شخص ہے جس کے منہ پر تھوکا گیا ہے اس شخص نے مجھے زہر بھری نظروں سے دیکھا اور کہا 'تو اسے نہیں پہچانتا؟' 'نہیں!؟' اے بدشکل آدمی یہ تو ہے۔'' (ص ۲۵۹) ریس کورس گراؤنڈ ڈھاکہ میں جب پاکستانی افواج کے کمانڈر جنرل نیازی ہزیمت کی دستاویز پر لاکھوں بنگالیوں کے روبرو دستخط کر رہے تھے تو ایک مشتعل بنگالی نے آگے بڑھ کر ان کے منہ پر تھوکا تھا۔

'وہ جو دیوار نہ چاٹ سکے' بھی اسی المیے کی تمثیل ہے، بظاہر یاجوج اور ماجوج کے جھگڑے کو اسطوری انداز میں پیش کیا گیا ہے، مگر کون ہے جو نہیں جانتا کہ کن بھائیوں کے جھگڑے نے سدِ سکندری کو بلند تر اور مضبوط تر کر دیا۔ ''بوڑھے دانشمند نے انہیں گتھم گتھا دیکھ کر بصد افسوس کہا کہ یافث کی اولاد دومنہا سانپ بن گئی کہ خود ہی کو ڈس رہی ہے اور یہ کہ کروہ واپس اپنی کھوہ میں چلا گیا۔ یاجوج ماجوج اس اندھیاری رات میں ایک دوسرے کو بھنبھوڑتے رہے، چاٹتے رہے انہوں نے ایک دوسرے کو چاٹا اتنا چاٹا کہ دیوہیکل

یا جوج ماجوج گھٹ کر انڈے کے چھلکے سے بھی کم رہ گئے۔'' (ص ۲۲۶) 'اندھی گلی' کے مرکزی کردار مشرقی پاکستان سے نکل کر بھارت کے راستے مغربی پاکستان پہنچنا چاہتے ہیں، راستے میں ان کا آبائی وطن ہے جو انہیں امان نہیں دیتا البتہ شک اور خوف کے جال میں جکڑ لیتا ہے اور وہ مسلم بن عقیل کے معصوم بچوں کی طرح 'کوفے' کی بے مہر بستی کو اندھی گلی بنتے بے بسی سے دیکھتے رہتے ہیں۔ ''نکل آئے ہو تو نکل چلو، آگے جانے کی نسبت واپس جانے میں زیادہ خطرہ ہے۔'' (ص ۲۲۹) ''تم اب بھی مسلمان پہ اعتبار کرتے ہو۔'' (ص ۲۴۰) ''مسلمان ہونے کے باوجود ہمارے اور ان کے درمیان فاصلہ بہت تھا، زبان کا فاصلہ، تہذیب کا فاصلہ، ہم نے اس فاصلے کو پاٹنے اور انہیں جاننے کی کوشش نہیں کی نہ انہوں نے ہمیں جانا، نہ ہم نے انہیں پہچانا — نعیم تلخ سی ہنسی ہنسا ہابیل قابیل تو ایک دوسرے کو جانتے تھے ان کی زبان ایک تھی ان کی تہذیب ایک تھی۔'' (ص ۲۴۰) 'وہ جو کھوئے گئے' بھی اسی سانحے کے نتیجے میں پناہ گزینی کی تمنا کے عذاب کو بڑھاتی ہوئی رات کی کہانی ہے اس کے دو حصے دیکھئے: ''تب زخمی سر والا تلخ اور افسردہ ہنسی ہنسا، میں اکھڑ چکا ہوں اب میرے لئے یہ یاد رکھنے سے کیا فرق پڑتا ہے کہ میں غرناطہ سے نکلا ہوں یا جہاں آباد سے نکلا ہوں یا بیت المقدس سے اور یا کشمیر سے —'' (ص ۱۵) ''زخمی سر والا پھر بے مزہ ہو گیا میں اکھڑ چکا ہوں، اب میرے لئے یہ یاد کرنے سے کیا فرق پڑتا ہے کہ وہ کون سی ساعت تھی اور کون سا موسم تھا اور کون سی بستی تھی۔'' (ص ۲۶) 'مردہ راکھ' میں بھی اجتماعی سوگ کے آثار ہیں، جنہیں حسب معمول تاریخ وتہذیب کے جوہر سے گمبھیر بنایا گیا ہے: ''مولوی فرزند علی درد بھری آواز میں بولے، 'علم ہم نے کھو دیا اور دُلدل کو ہم نے —' وہ بولتے بولتے چپ ہو گئے پھر بولے 'اب رہ کیا گیا — اب کیا رہ گیا ہے نیکیاں روگرداں ہو گئیں اور حق پر عمل نہیں ہوتا اور باطل سے پرہیز نہیں کیا جاتا۔'' (ص ۹۰) ''وہ ان آوازوں میں تحلیل ہوتا جا رہا تھا، جیسے اس کی ذات انہی آوازوں اور ان کے اردگرد بنے ہوئے منظروں اور کیفیتوں کا مجموعہ ہے، جیسے اس کی ذات آگ برساتی دہکتی کربلا اور اس نے کربلا میں قدم رکھتے ہوئے سوچا کہ سب مجھ پر گزری ہے، بازو بھی میرے ہی قلم ہوئے اور زنجیریں بھی مجھے ہی پہنائی گئی ہیں اور کربلا سے دمشق تک پیدل بھی مجھے ہی چلنا ہے۔'' (ص ۹۷)

پاکستانی مسلمان کو یہ مزاج ہندی مسلمان سے ورثے میں ملا کہ وہ عالم اسلام کے ہر ابتلاء پر تڑپ اُٹھے ان کی فتح اور ہزیمت کو اپنی نصرت وشکست جانے، چنانچہ انتظار حسین جو اپنے معاشرے کی حسیات کا نباض ہے، ۱۹۶۷ء کی اسرائیل عرب جنگ کے نتائج کے تہذیبی اثرات پر نوحہ کناں ہو کر 'شرم الحرم' اور 'کانا دجال' جیسے افسانے تخلیق کرتا ہے: '' 'تم عربوں نے بہت رسوائی کرائی ہے' امین کا منہ غصے سے سرخ ہو گیا۔ لکھتے لکھتے قلم رکھ دیا۔ اس کی طرف مخاطب ہوا 'رسوائی ہم سب کی ہوئی ہے۔'' (شرم الحرم، ص ۱۲۱) ''میں نے عمان، دمشق اور قاہرہ کے ڈھے جانے کی خبریں سنیں اور زندہ رہا پھر میں نے بیت المقدس کے

ڈھے جانے کی منادی سنی اور ڈھینے لگا پھر میں نے بیت المقدس کے گلی کوچوں میں عرب جوانوں کو یوں پڑے دیکھا جیسے صبح ہوگئی ہے اور ٹھنڈے پتنگے پھیلے بکھرے پڑے ہیں میں نے عرب جوانوں کو پتنگوں کی مثال دیکھا اور میں زندہ رہا میں نے عرب کی کنواریوں کو لیر لیر لباس میں بال کھولے زمین پر جھکتے دیکھا اور میں زندہ رہا اور میں پکارا کہ اے بیت المقدس کی بیٹی، کمر پہ ٹاٹ باندھ اور بین کر کہ تیرے فرزند خاک وخون میں غلطاں ہوئے اور تیری کنواریاں گلی گلی رسوا ہوئیں — تب میں نے اپنی آنکھیں موندلیں، میں ڈھے گیا اور مر گیا۔'' (شرم الحرم، ص۱۳۲) ''مسلمانوں نے ہتھیار ڈال دیئے؟'— ابا جان کا سر جھک گیا— پھر انہوں نے ٹھنڈا سانس بھرا، بولے' جہاں ہمارے حضورؐ بلند ہوئے تھے وہاں ہم پست ہو گئے'۔'' (کانا دجّال، ص۱۴۳)

'دوسرا گناہ' انتظار کا ایسا افسانہ ہے جس میں ہوس زر، نام ونمود اور مادی سہولت کی آرزو اور وسائل پر اجارے کی تمنا کی کوکھ سے جنم لینے والے طبقاتی امتیاز کو'ترقی پسندانہ کرب' کے ساتھ پیش کیا گیا ہے لیکن اس افسانے کے علامتی نظام کو مسلم تاریخ وتہذیب کے تناظر میں دیکھا جائے تو صاف پتہ چلے گا کہ معاشی مساوات اور سماجی عدل کے پرجوش علمبردار صحابی رسولؐ حضرت ابوذر غفاریؓ افسانے کی مرکزی قوت ہیں: ''زمران نے پہلے اپنی ڈیوڑھی اونچی کی اور دروازہ بنوایا پھر اس نے اپنی دیواریں اونچی کیں اور دروازے کو مضبوط کیا پھر اس نے دروازے پر نگہبان بٹھائے پھر اس نے سواری بنوائی کہ دروازے سے نکل کر اس میں بیٹھتا اور باہر جاتا۔'' (ص۱۶۵) ''زمران نے اس کا یہ کلام سنا اور کہا کہ الیملک تو، ہم میں سے ہے۔ سو تو ہمارے ساتھ دسترخوان پر بیٹھ اور ہمارے ساتھ روٹی توڑ۔ اس پر الیملک نے کانوں پر ہاتھ رکھے اور کہا کہ میں پناہ مانگتا ہوں، اس دن سے جب گیہوں کو گیہوں کے چھلکے سے جدا کر کے کھاؤں اور ظالموں میں شمار کیا جاؤں۔'' (ص۱۶۷)

انتظار حسین کا مرغوب موضوع توہمات، عوامی مفروضے اور ضعیف الاعتقادی سے پیوست قیاسات ہیں، شخصی حکومتوں نے جو خوف کی فضا قائم کی اس نے شک اور وسوسے کو مستحکم کیا اور اندھیرے کے ابہام کو بڑھا کر اجتماعی وانفرادی یادداشت کو خوابناک بنادیا۔ 'مشکوک لوگ'، 'وہ اور میں'، 'کٹا ہوا ڈبہ'، 'سیڑھیاں' اور 'لمبا قصہ' اسی کیفیت کے عکاس ہیں: ''اس نے تھکے ہوئے سے انداز میں سوچا کہ شاید ہم سب ہی مشکوک حالات میں نقل وحرکت کر رہے ہیں۔'' (مشکوک لوگ، ص۱۲۰) ''اب واقعی ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہم اجنبی اور نامانوس چہروں میں گھر گئے ہیں۔'' (وہ اور میں، ص۲۱۶) ''اس کے ذہن میں ابھرے منور نقطے پھر اندھیرے میں ڈوب گئے تھے۔ ڈبا بچھڑ کر اکیلا ہی پٹڑی پہ کھڑا رہ گیا تھا اور ریل بہت دور بہت آگے نکل گئی تھی۔'' (کٹا ہوا ڈبہ، ص۴۲) 'بگڑی گھڑی'، 'اپنی آگ کی طرف' اور 'دوسرا راستہ' بھی جبریت اور یاسیت میں اسیر لمحے کی روداد یں ہیں۔ مگر یادوں اور خوابوں کے ساتھ مل کر یہ زیادہ بلیغ ہو جاتی ہیں۔ ''جہاں تہاں کھڑی

ہوئی ٹولیاں خوف بھری سرگوشیاں، تبصرہ آرائیاں 'آگ لگ گئی؟'— 'اب کے کہاں آگ لگی؟' 'کچھ باقی بھی بچے گا یا سب کچھ جل جائے گا، ٹھنڈا سانس۔ 'اللہ ہم پہ رحم کرے' ایک اور ٹھنڈا سانس 'بہت برا وقت آ گیا ہے۔'' (اپنی آگ کی طرف، ص ۲۰۴) ''اے میرے مسلمان بھائیو، عرصہ گزر گیا ہے انصاف مانگتے، انصاف احتساب، یاد کرو حضرت عمر فاروق رضی اللہ تعالیٰ عنہ کے کُرتے پر اعتراض، مگر جہاں مسلمان آزاد نہ ہوں، وہاں شہ زور بھی کمزور ہے، کچھ نہیں کر سکتا۔ تڑپنے کے سوا۔'' (دوسرا راستہ، ص ۱۷۱) ''آج تو ہم ڈرائیور کے رحم و کرم پر ہیں'— 'ڈرائیور کوئی نہایت غلط قسم کا آدمی معلوم ہوتا ہے'۔ 'یہ ڈرائیور کئی حادثے کر چکا ہے، کمال ہے اس کا کہ سواریوں کی ہڈیاں پسلیاں تڑوا ڈالتا ہے خود صاف بچ نکلتا ہے'— 'مجھے تو یوں لگتا ہے کہ بس بغیر ڈرائیور کے چل رہی ہے۔'' (دوسرا راستہ، ص ۱۸۱، ۱۸۲) ''ماشٹر تمہاری سائنس کا علم اندھا علم ہے۔ ستاروں کی اپنی چال ہے اس میں آدمی کچھ نہیں کر سکتا۔ آدمی مجبور ہے'— حاجی تراب علی کے پورے جسم میں تھرتھری دوڑ گئی 'بے شک آدمی بہت مجبور ہے' اور ان کی آنکھوں سے آنسو جاری ہو گئے۔'' (بگڑی گھڑی، ص ۱۵۹)

'ہندوستان سے ایک خط' انتظار کے پانچویں مجموعے 'کچھوے' کا ہی نہیں بلکہ اردو کے یادگار افسانوں میں سے ایک افسانہ ہے اور بلاشبہ اس کا رتبہ غلام عباس کے 'لچک' سے بڑھا ہوا ہے، کیونکہ یہ محض ہندوستان میں رہ جانے والے مسلمانوں کی حالت و کیفیت کا نقشہ نہیں کھینچتا بلکہ یہ ایک ثقافتی وجود ایک خاندان اور ایک قافلے کے تین صحراؤں یا کربلاؤں (ہندوستان، پاکستان اور بنگلہ دیش) میں بکھرنے کا دردانگیز نوحہ پیش کرتا ہے۔ قربان علی اس نسل کا فرد ہے، جس کی آنکھوں کے روبرو کئی سوار سج سج کے وداع ہوئے۔ کوئی کوہ ندا کے جانب لپکا۔ کوئی وعدے کی زمین کی طرف اور خود اس کے حصے میں اجداد کے شجرے، قبروں اور قدروں کی مجاوری آئی، ایسی مجاوری جس میں چڑھاوے بھی اپنی دکھی روح ہی چڑھائے تو— اس افسانے کے موثر اور دل پذیر حصے دیکھئے، کہیں یاس ہے تو کہیں ستم ظریفی کہیں ملال ہے تو کہیں نیم پژمردہ امید:

(الف) (سقوط مشرقی پاکستان کے بعد، خون میں نہایا بھتیجا 'بنگلہ دیش' سے بھاگ کر بھارت کے راستے پاکستان کے لئے چلا ہے) ''خون نے خون کو پہچانا ورنہ اب پہچاننے کے لئے کچھ نہیں رہ گیا تھا، تب میں نے اسے گلے لگایا اور کہا کہ 'بیٹے ہم نے تمہیں ان حالوں تو پاکستان نہیں بھیجا تھا۔ تم کیا حال بنا کر آئے ہو؟'— میں تو چپ رہا۔ مگر وہ پوچھ بیٹھیں کہ بہو کہاں ہیں، بچوں کو کہاں چھوڑا؟ اس پر عزیز کی حالت غیر ہو گئی۔'' (ص ۵۶)

(ب) ''تب سے اب تک ہمارے خاندان کے ۱۳۱ افراد اللہ کو پیارے ہوئے۔ ۲۱ مقتول ہوئے نو طبعی موت مرے، سات کو ہنود نے ہندوستان میں شہید کیا چودہ پاکستان جا کر برادرانِ اسلام کے ہاتھوں اللہ عزیز ہوئے، ان چودہ میں سے ایک کو کراچی میں ایوب خان کے آدمیوں نے الیکشن کے موقع پر محترمہ فاطمہ جناح کی حمایت کرنے کی پاداش میں گولی ماردی، باقی دس افراد مشرقی پاکستان میں ہلاک ہوئے۔'' (ص ۶۳)

(ج)''قیمتیں چڑھ کر گرا نہیں کرتیں، اخلاق گر کر سنبھلا نہیں کرتے۔'' (ص ۶۰، ۶۱) (د)''ایک روز شیخ صدیق حسن نے آ کر خبر سنائی کہ پاکستان میں سب سوشلسٹ ہو گئے ہیں، اور پیاز پانچ روپے سیر بکتے ہیں یہ خبر سن کر دل بیٹھ گیا مگر پھر میں نے سوچا کہ شیخ صاحب پرانے کانگریسی ہیں، پاکستان کے بارے میں جو خبر سنائیں گے ایسی ہی سنائیں گے ان کے بیان پر اعتبار نہ چاہئے۔ چند ہی دنوں بعد ایک ایسی خبر سن لی، جس سے بری افواہوں کی تردید ہو گئی خبر سنی کہ مرزائیوں کو غیر مسلم قرار دے دیا گیا ہے۔'' (ص ۵۷) (ھ)''عزیز! اب مَیں اڑتے پتوں کا ماتم دار ہوں، ان دنوں کو جب یہ خاندان برگ وثمر سے لدا پھندا درخت تھا، یاد کرتا ہوں اور آوارہ پتوں کا شمار کرتا ہوں۔'' (ص ۶۵) (و)''یہ کیا سن رہا ہوں کہ خدیجہ کی چھوٹی بیٹی نے شوہر سے خلع لے لیا ہے اور خاندانی منصوبہ بندی کے دفتر میں بھرتی ہو گئی ہے، خود تو کام سے گئی، دوسروں کے وظیفۂ زوجیت میں کھنڈت ڈالتی پھرتی ہے۔'' (ص ۶۶) (ز)''کوئی بتا رہا تھا کہ ابراہیم نے آٹے میں چوری اور چری پیس کر ایک اور مل بنا لی ہے، اور میاں فیض الدین نے کہ یہاں پھٹے حالوں پھرتے تھے۔ کالے پیسے سے کوٹھیاں کھڑی کر لی ہیں! میں پوچھتا ہوں کہ کیا پاکستان میں سب ہی خاندانوں کے شجرے کھو گئے؟'' (ص ۶۶)

'اسیر' میں پاکستان کے دولخت ہونے کے المیے کے نفسیاتی اثرات بیان کئے گئے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ اس میں معنویت سے بھرپور سیاسی و سماجی اشارے بھی ہیں جیسے: ''انور پھر خود ہی بولا 'اصل میں یہاں باہر سے کچھ نہیں ہوا جو کچھ ہوا اندر سے ہوا' 'باہر سے کبھی کچھ نہیں ہوتا، جاوید نے سادگی سے کہا 'جو کچھ ہوتا ہے اندر سے ہوتا ہے'۔'' (ص ۴۷) (ب) نئے پاکستان کے لوگ، غالباً آنے والے کل کے یقین سے محروم، حال مست، کڑاہی گوشت میں مگن ''اور عجیب بات ہے کہ سب مجمع تکے کباب اور کڑھائی گوشت کا ہے۔ پہلے تکے کباب کی بھی اتنی دکانیں تو نہیں تھیں۔'' (ص ۵۱) ''جاوید نے تامل کیا 'ہاں' اس نے افسردہ لہجے میں کہا 'تم ٹھیک ہی کہتے ہو مگر ہم کو یہ تو پتا تھا کہ کیوں ہو رہا ہے اور یہ احساس تو تھا کہ کیا ہو رہا ہے۔'' (ص ۵۴) 'نیند' بھی عجب دردمند بے دردی لئے ہوئے ہے، جو مشرقی پاکستان کی قیامت سے گزرا۔ وہ بلند آہنگ اور لایعنی تجزیوں اور بحثوں میں الجھے ہوئے سبکسارانِ ساحل کے درمیان پڑا خراٹے لیتا ہے۔ 'صبح کے خوش نصیب' بھی ایک اعتبار سے انہی المیوں کی کہانی ہے جو پرانے زخموں کو چھیل ڈالتے ہیں اور شام ہوتے ہوتے بچھڑنے والوں کے لیے تاسف اور ملال، رشک میں بدل جاتا ہے: ''ہم گاڑی میں بیٹھے لوگ کس طرح ایک احساس تحفظ کے ساتھ ان پر ترس کھا رہے تھے جو پیچھے رہ گئے تھے اب وہ ہم پر ترس کھائیں گے۔ خوش نصیبی اور بدنصیبی کا کتنی جلدی آپس میں تبادلہ ہو گیا، صبح کے خوش نصیب شام ہوتے ہوتے بدنصیب بن چکے ہیں، اچھے رہے وہ لوگ جو گاڑی میں سوار نہ ہو سکے اور ایک وقتی بدقسمتی سے گزر کر خوش قسمت بن گئے۔'' (ص ۱۴۰) 'شور' بھی ہمارے غیر یقینی حالات کی بازگشت ہے اپنے گردوپیش کے بارے

میں صحیح خبر کی عدم دستیابی لوگوں کی احساس شرکت سے محرومی اور فرد کے داخل میں بڑھتا ہوا خلاء کیفیوژن اور ابہام کو جنم دے کر راہوں کو مسدود پُر خطر بنا رہا ہے۔ ایسے عالم میں 'خواب اور تقدیر' ایسا شاہکار افسانہ تخلیق ہوتا ہے جس کا یہ ایک جملہ ہماری تاریخ کا جوہر ہے اور کتنے المیوں کا راز دار'' مکہ ہمارا خواب ہے، تقدیر ہماری، کوفہ ہے۔'' (ص ۱۳۳) پاکستان کے معصوم لوگوں نے جب کبھی جانوں کے نذرانے دیئے، قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں، اذیتیں برداشت کیں، ان کے خوابوں کو جی، ایچ، کیو کی طرف سے بھیانک تعبیریں اور ان کی تحریکوں کو المناک نتائج ملے۔ 'قدامت پسند لڑکی' اور '۳۱ مارچ' میں حیرت انگیز طور پر انتظار حسین کا لب و لہجہ شوخ اور طنزیہ ہو جاتا ہے اس نے 'دانشوروں' اور 'کلچرڈ' لوگوں کے فکری و جذباتی تضادات (محبت کے حوالے سے) نمایاں کئے ہیں: ''وہ ہفتے میں ایک دن بس میں سفر لازماً کرتے تھے تاکہ عوام سے ان کا رابطہ قائم رہے۔ اور وہ طبقاتی علیحدگی پسندی کا شکار نہ ہو جائیں۔ وہ کھدر کا کرتا پہنتے تھے اور شہر کے اونچے ہوٹل شیزان میں بیٹھتے تھے۔'' (ص ۱۲) ''کالے لباس پر دوستوں نے اُنگلیاں اُٹھائیں تو سید حسن رقیق القلب ہو گئے اور بولے محرم میں کالی قمیض پہننا مذہب نہیں ہے، کلچر ہے۔'' (قدامت پسند لڑکی، ص ۱۲) ''اشرف کا نظریہ تھا کہ نظریات آدمی کی حماقت ہیں، عورت کے نظریات نہیں ہوتے، احساسات ہوتے ہیں۔'' (قدامت پسند لڑکی، ص ۱۵) ''جو عورت تمہارے پاس آتی ہے وہ ایک سوال بن کر آتی ہے اگر تم نے اس کے سوال کو سمجھ لیا، تو تم نے اسے توڑ دیا، نہیں سمجھا تو وہ تمہیں توڑ دے گی۔'' (۳۱ مارچ، ص ۲۲) 'بادل'، 'فراموش' اور 'بے سبب' میں لایعنی صورت حال کی افسردگی اور خالی پن کا عجیب احساس ملتا ہے: ''وہ بادلوں کی تلاش میں دھوپ اور دھول میں کتنی دور تک گیا اور بادل اس کے پیچھے آئے اور برس کے چلے بھی گئے، اس خیال نے اسے اداس کر دیا۔'' (بادل، ص ۴۵) ''جو سٹیشن بھی لگ جاتا یہی اسے احساس ہوتا کہ وہاں سے خوشی نشر ہو رہی ہے۔ دنیا میں لوگ کتنے خوش ہیں، وہ بڑبڑایا اور اداس ہو گیا۔ بغیر کسی سبب کے۔'' (بے سبب، ص ۱۵۳)

'دیوار' اگرچہ نسبتاً مبہم افسانہ ہے۔ تاہم اس میں بھی سقوط مشرقی پاکستان کے سانحے کی المناک بازگشت موجود ہے: ''مجھے لگتا ہے کہ کھینچا تانی میں آدھا دھڑ ہماری طرف آ پڑا۔ آدھا دھڑ دوسری طرف جا پڑا۔'' (ص ۱۲۶) البتہ 'رات' زیادہ وسیع فضا اور کیفیت کو علامتی انداز میں لئے ہوئے ہے 'خواب اور تقدیر' کی طرح اس میں بھی ایک حصارِ جبر ہے جو رات کی صورت میں مسلط ہے، اگرچہ یاجوج ماجوج کو گرد و پیش میں ہونے والی تبدیلیوں کا احساس بھی ہے: ''ہم یہاں دیوار چاٹتے رہ گئے، وہاں یاروں نے نئی دیواریں کھڑی کر لیں اور چھتیں پاٹ لیں۔'' (ص ۱۱۷) تاہم انجام بے پناہ قنوطیت کو لئے ہوئے ہے: ''پھر یاجوج ماجوج نے ہاتھ اُٹھا کر دُعا کی کہ 'اے ہمارے رب تیری بخشی ہوئی لمبی درد بھری رات، ہمارے لئے بہت ہے۔ صبح کے شر سے ہمیں محفوظ رکھ اور اجالے کے فتنے کو دفع کر۔'' (ص ۱۱۹) انتظار حسین کا نسبتاً تازہ ترتخلیقی

رو یہ بدھ دور کی جاتکوں سے افسانوی بصیرت اخذ کرنے کا ہے' کچھوے' کے آخر میں 'نئے افسانہ نگار کے نام' وہ صاف صاف لکھتا ہے'' آوارہ پھرتے پھراتے میں مہاتما بدھ کی جاتکوں میں جانکلا اور ششدر رہ گیا کہ یا میرے مولا، یہ کونسی دنیائے واردات ہے، جہاں آدمی ان گنت زمانوں میں اور ان گنت قالبوں میں زندہ و تابندہ ہے۔ بیکراں وقت میں رنگا رنگ پیکروں میں پھیلی ہوئی بیکراں انسانی ذات —— اللہ اگر توفیق دے تو جاتکوں سے یہ شعور پا کر آج کے آدمی کے کرب کو سمجھا تو جا سکتا ہے لیکن مجھے تو اپنی مصیبت پڑی ہوئی ہے۔ میں جاتکوں کی کائنات میں حیران پھرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ کیا میرے ساتھ بھی یہ جنم جنم کا قصہ ہے —— یہ ساری تاریخ ایک جیتا جاگتا آج ہے۔ یہ ساری فکر انسانیت کے آج میں سانس لے رہی ہے ہمارا یہ ننھا سا آج، جسے ہم ترقی کی معراج جانتے ہیں، خود آج کا ایک چھوٹا سا جز (جزو) ہے —— ہمارا انداز ایک بڑا مدفن ہے جس میں جانے کتنے آج، کل بن کر دبے پڑے ہیں۔ مجھ پر سنک سوار ہے کہ کہانی کا منتر پھونک کر سوئے ہوئے کلوں کو جگاؤں اور اپنے اس ننھے سے جاگتے آج میں سمولوں۔'' (ص ۱۶۹ تا ۱۷۳)

پھر یہ ہوا کہ انتظار حسین نے'' کلیلہ و دمنہ'' کی دانش کو اُسی چاہ اور حیرت سے دیکھا اور اپنے عہد کے جنگل کا موازنہ کلیلہ و دمنہ کے زمانے سے کیا اور احساس ہوا کہ تمثیلی اور علامتی اظہار کی ایک نئی کان اُس نے دریافت کی ہے، تاہم اب ماجرا یہ ہے کہ انتظار حسین کو احساس ہے کہ شہرزاد زیادہ بڑی تخلیق کار تھی کہ اُس نے ایک ہزار کہانیاں کہہ کر صرف اپنی جان نہیں بچائی تھی بلکہ اُس بادشاہ کی بھی کایا کلپ کر دی تھی، جس نے یہ طے کر رکھا تھا کہ ہر رات ایک خوبصورت کنواری سے تسکین پانے کے بعد اُسے جلاد کے حوالے کر دے گا۔ چنانچہ وہ اپنے تازہ ترین افسانوی مجموعے 'شہرزاد کے نام' میں اسی نام کے مضمون میں لکھتا ہے:'' میں نے شہرزاد کے بھید کو پالیا۔ کہانی رات کو اسی لئے سنائی جاتی ہے کہ وقت کٹے اور رات کٹے۔ میں بھی ایک لمبی کالی رات کے بیچ سانس لے رہا ہوں۔ اس رات کا رشتہ شہرزاد کی راتوں سے ملتا ہے۔ تو گویا اس رات کا بھی توڑ یہی ہے کہ کہانی کہی جائے۔ جب تک رات چلے کہانی چلے اور اسی طور پر جو شہرزاد نے اختیار کیا تھا، یعنی دیکھا کہ اردگرد کی فضا میں تو خون کی بو بسی ہوئی ہے۔ انسانی جانوں کی کوئی قیمت نہیں رہی۔ قتل ہیں، دہشت اور خوف کا سماں ہے۔ تب اس نے اردگرد سے ذہنی بے تعلقی کا رویہ اپنایا اور کہانیوں کی ایسی دنیا میں نکل گئی جس کی فضا حاضر و موجود سے یکسر مختلف تھی۔ میں نے سوچا چلو ہم بھی اسی راہ پر چلتے ہیں اور اس دنیا میں نکل جاتے ہیں، جہاں بس رات تھی اور کہانی تھی۔'' (شہرزاد کے نام، ص ۱۸۷)

پاکستان کی غیر یقینی صورتِ حال نے جڑوں کی تلاش کے عمل کو انتظار حسین کے لئے پیچیدہ اور طولانی کر دیا ہے، تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ اجتماعی لاشعور کی قوت کو اب زمانہ تسلیم کرتا ہے اور پھر انتظار حسین کے لئے ہر کتھا کی اصل ایک ہے۔ وہ چاہے نانی اماں سنائیں، حکایات، روایات، کتابیں اور تذکرے کہیں، یا

پھر ان داستانوں، تمثیلوں اور جاتکوں میں جلوہ گر ہو۔ 'کشتی' میں قرآن مجید، قصص الانبیاء، عہد نامۂ قدیم، گلگامش کی کتھا، ہندوؤں کے وید اور آرائش محفل، کے اجزاء بظاہر ایک دائرہ سا بناتے ہیں، جس میں طوفان اور معدومیت کے اندیشے کے مقابلے اللہ کے نیک بندوں کی مزاحمت ومقاومت کا بیان عصر حاضر کی طوفانی یلغار کی قوت کو اس لئے بڑھا دیتا ہے کہ ہمارا عہد نوحؑ سے خالی ہے: ''سب نے خوف بھری نظروں سے ایک دوسرے کو دیکھا۔ آنکھوں ہی آنکھوں میں ایک دوسرے سے پوچھ رہے تھے کہ نوح کہاں ہے؟'' (ص۱۶۵)
اس کہانی میں پھر ہجرت کے پرصعوبت بلکہ یاس انگیز نتائج کی ملول لہر سر اٹھاتی ہے۔ جب نوحؑ کا بیٹا یہ کہتا ہے: ''اے مرے باپ تنہائی کی موت، ہجوم کے ساتھ رہنے سے بہتر ہے اور گھر کے اندر پانی میں غرق ہو جانا اچھا ہے۔ بہ نسبت اس کے کہ آدمی، اجنبی پانیوں میں جانوروں کے درمیان بسر کرے۔'' (ص۱۶۲)
ڈاکٹر سہیل احمد نے بجا طور پر لکھا ہے کہ انتظار حسین کی کہانی، ہمارے موجودہ سیاسی اور تہذیبی سیاق وسباق میں بھرپور معنویت رکھنے اور ہمیں اپنی صورتِ حال کی آگاہی دینے کے ساتھ اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں اہم روایتی علامتوں کے ساتھ خاصی دور تک ذہنی سفر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔'' [۶۵ ص۱۶۴]

'کچھوے'، 'پتے' اور 'واپس' بھی بدھ دور کی جاتکوں سے پیوست ہو کر انتظار حسین کے مرغوب موضوع اخلاقی زوال (مایا موہ، خوف، شک، دغا، نفس پرستی) کی ویسی کہانی سناتے ہیں جیسی 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' میں ایک مختلف اسلوب میں بیان کی گئی تھی: ''مہاراج، جہاں کھوٹ ہو، وہاں بدھیمان چپ رہتے کہ ایسی اوستھا میں بولنے میں جان کا کھٹکا ہے۔'' (کچھوے، ص۸۷) ''جو یاں سب سے بڑا بول بول رہا تھا، وہ سب سے پہلے گیا، باسنا اسے ایسے بہالے گئی جیسے باڑھ سوتے گاؤں کو بہالے جاتی ہے۔'' (کچھوے، ص۸۶)
''دکھی ہو کر کہا کہ نگر میں گلیاں ہیں اور جنگل میں رتیں ہیں، میں موہ کے جال سے کیسے نکلوں۔'' (پتے، ص۱۰۳)
''کیا انیائے ہے کہ اپرادھی راجہ کے شرن میں ہیں، نردوشی مارے جاتے ہیں۔'' (واپس، ص۱۰۷) انتظار حسین کے اس دور میں چار طرح کی کہانیاں ہیں ایک تو سیدھے سادے بیانیہ اسلوب کی ('دھوپ'، 'اجنبی پرندے'، 'وقت'، 'پلیٹ فارم'، 'خالی گھر'، 'خواب میں دھوپ'، 'تعلق'، 'خالی پنجرہ'، 'اختر بھائی'، 'بخت مارے'، 'داغ اور درد'، 'ریز روسیٹ') دوسرے آخری آدمی اور شہر افسوس کی ان کہانیاں کے تسلسل میں لکھی گئی ہیں جن کا خمیر اسلامی تاریخ وتہذیب سے اس طرح اُٹھایا گیا کہ ہندو مسلم اساطیری روایت کا ہیولیٰ ابھرنے لگا ('خیمے سے دُور'، 'انتظار') اور تیسرے وہ کہانیاں جو برصغیر ہندو پاک کی زمینی یادداشت کو کھنگالنے سے طلوع ہو رہی ہیں ('نرناری'، 'پورا گیان'، 'برہمن بکرا'، 'دسواں قدم'، 'مورنامہ'، 'پچھتاوا'، 'نرالا جانور') اور چوتھی وہ کہانیاں جن کا لہجہ طنزیہ ہو گیا ہے کہ قدیم زمانے کے احوال میں نئی معاشرت کا ڈھنگ شامل کر دیا گیا، اس طرح عصری صورت حال بھی بڑے موثر پیرائے میں ظاہر ہو گئی ہے، یہ اور بات ہے کہ ترقی پسندوں کے ایسے پیرایۂ اظہار

کا انتظار حسین مذاق اُڑاتے رہے ہیں۔ان کہانیوں کا غالب تاثر بنیادی انسانی تعلق کی تلاش سے وابستہ ہے۔عموماً انتظار حسین کے ہاں عورت اور مرد کے تعلق کے وہ فطری رنگ جو اس سے پہلے معدوم یا مدہم رہے ہیں وہ اس کے تازہ مجموعے میں ابھرے ہیں خصوصاً 'نرناری' اور 'پورا گیان'، میں اصل میں داستانوں، تذکروں، تمثیلوں، صحیفوں اور پرانوں کے پہلے غوطے میں انسان کے روحانی، اخلاقی زوال، آشوبِ عصر کے پیچیدہ فکری محرکات اور زمین سے اکھڑنے والے کے رنج والم سے لپٹے سوال (جواب؟) انتظار حسین لے آیا مگر اب جب وہ اور گہرائی میں گیا تو اس نے محسوس کیا کہ فلسفہ وحکمت کی پیچیدگی نے جس سادہ دنیا کو ڈھانپ دیا ہے وہ تو عورت اور مرد کے تعلق سے شروع ہوتی ہے اور اس طرح وہ 'آخری آدمی' کی بجائے اولین آدمی کی سادگی، معصومیت، استقامت، وسوسے اور صعوبت میں اپنی افسانوی کائنات کے گم شدہ رنگ کی تلافی کا جتن کرتا ہے۔ظلم وجبر کے بہت سے ادوار میں ہر دردمند یا حساس شخص محض گریہ کرتا ہے یا تاسف کرتا ہے کہ اس کے اپنے سر، نے نیزے پر بلند ہو کے حق کی گواہی کیوں نہ دی؟ اسلامی تاریخ سے جذباتی وابستگی رکھنے والوں کو وہ افسانوی واقعہ مسحور کرتا ہے، جب شہ کربلا نے خیمے میں دیا بجھا کے ساتھیوں کو اندھیرے کی چادر لپیٹ کر چلے جانے کی اجازت دی تھی، عقیدت مند بتاتے ہیں کہ جب دیا دوبارہ روشن ہوا تو سبھی ساتھی موجود تھے، سوچنے والے سوچتے ہیں کہ شاید وہ شخص وہاں سے اُٹھ آیا تھا، جس کی اولاد نے ہر زمانے میں حق کو جانا، مگر اس کی گواہی کی قیمت چکانے کا حوصلہ نہ پایا، چنانچہ 'خیمے سے دور' انتظار حسین کا اسی موضوع پر علامتی افسانہ ہے اور اس میں بلیغ ترین فقرہ ہے: ''جب میں خیمے سے نکلا تھا تو نکلتے نکلتے کہیں میں اپنے بیچ سے نکل گیا۔'' (ص ۱۶) اسی طرح 'انتظار' بظاہر اس شخص کے انتظار کی کہانی ہے جس کے آنے پر ہی وہ الماری کھل سکتی ہے جس میں دوستوں کی خوشی کی ضامن تمام چیزیں موجود ہیں، پھر یہ مسلمانوں کے ایک فرقے کے امام کی آمد کا انتظار دکھائی دیتا ہے اور پھر یہی سادہ سی کہانی جبر میں اسیر دنیا بھر کے مظلوم مسلمانوں کے خوابوں میں بسنے والی پیش گوئیوں کے پردے پر منعکس ہونے والے انتظار کا علامتی اظہار بڑی تاثیر سے کرنے پر قادر دکھائی دینے لگتی ہے اور اس میں پاکستانی حکومتی سانچے کی ستم ظریفی سے متعلق نمایاں حوالے بھی ہیں: ''نجات دلانے آتے ہیں اور پھر ان سے نجات حاصل کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔'' (ص ۱۲۴)

پاکستان کی موجودہ سیاسی وسماجی اور ثقافتی صورت حال میں ہجرت کے تجربے اور مہاجرت کے احساس کا رشتہ کئی نازک اور حساس سوالوں سے بندھ گیا ہے اس کے باوجود یہ المناک حقیقت ہے کہ ارضی تشخص کے قوم پرستانہ رجحان سے زیادہ پاکستان کی غیر یقینی صورتِ حال ایسے مہاجرین کی مسافرت میں تسلسل کا امکان پیدا کرتی ہے۔مگر سمت سے محروم مسافرت! چنانچہ 'پلیٹ فارم' اور 'چیلیں' کی معنویت اسی تناظر میں متعین ہوتی ہے۔دونوں افسانوں کا اختتامی حصہ قابل توجہ ہے: '''ہم جو یہاں بیچ میں پھنسے پڑے ہیں

کہ نہ ادھر کے ہیں نہ اُدھر کے، آخر کس کی ذمہ داری ہیں'— اس نے تامل کیا، پھر بولا' قبلہ آپ کے سوال کا جواب میرے پاس تو نہیں ہے، وقت کے پاس ہو تو ہو'، 'وقت کے پاس' شیروانی والا معزز شخص سوچ میں پڑ گیا، پھر بڑبڑایا' کیا کہا جا سکتا ہے؟'' (پلیٹ فارم ص ۱۴۸) 'اے ہمارے نجات دہندہ، کیا یہ ہے وہ سرزمین جس کی تجھے بشارت دی گئی تھی اور تو جس کی ہمیں بشارت دے رہا تھا'— 'جہاں ہمارا رزق غیر مخلوق غصب کر لیتی ہے، وہاں رہنے سے فائدہ؟ بہتر ہے کہ ہم یہاں سے نکل چلیں؟ کہاں نکل چلیں؟'' 'جہاں سے ہم آئے ہیں وہیں واپس ہو لیں'— 'یہ تو بہت مشکل ہے' تجویز پیش کرنیوالا رفیق مخمصہ میں پڑ گیا' واپس بھی نہیں جا سکتے آگے جانے کا راستہ بھی بند ہے'— 'پھر؟'' پھر'؟ سب ایک دوسرے کا منہ تکنے لگے۔'' (چیلیں ص ۱۵۸)

انتظار حسین اور کہانی لازم وملزوم ہیں۔ اسے انفرادیت کی تمنا ترقی پسند تحریک سے دور لے گئی۔ محمد حسن عسکری اور حلقۂ ارباب ذوق کے اثرات نے اس فاصلے کو بڑھا دیا لیکن اس سے انکار کرنا مناسب ہوگا کہ انتظار کے ہاں پاکستانی سیاست کے نشیب وفراز اور سماجی تغیرات کی گواہی موجود ہے گویا وہ '' آج'' کا شاہد ہے یہ اور بات ہے کہ وہ اس کی شہادت باندازِ دیگر دیتا ہے۔ انتظار حسین کے ہاں سفر ایک استعارہ ہے۔ جو انسان کا مقدر ہے اور جو خود اسے اپنے بچپن سے انسان کے بچپن تک لے گیا ہے وہ بار بار ماضی کی جانب پلٹتا ہے مگر حال کی خاطر اپنے عہد کے آشوب کو سمجھنے کی خاطر اور اپنے اجتماعی وجود کی کرچیاں چننے کی خاطر۔ انتظار حسین کو اپنے بعض معاصر افسانہ نگاروں پر یہ تفوق حاصل ہے کہ وہ کہنے کا ڈھنگ جانتا ہے وہ پیچیدہ سے پیچیدہ ذہنی وجذباتی واردات کے بیان میں بھی 'لفظوں کے نزخرے کٹنے نہیں دیتا' وہ اردو زبان و ادب سے تخلیقی سطح پر آشنا ہے دوسرے وہ اپنے عصری سوالوں اور حوالوں سے بیگانہ نہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ تاریخ وتہذیب کے پراسرار اور پیچیدہ جنگل میں اُتر کر اظہار وابلاغ کے علامتی وسیلے کو معتبر بناتا ہے۔ ''جب کورو اور پانڈووں کے بیچ بھارت کا بٹوارہ ہوا تو کھانڈو بن پانڈووں کے حصے میں آیا۔ اس بٹوارے پہ پانڈووں نے سر پیٹ لیا کہ یہ ہمارے ساتھ انیائے ہوا ہے۔ اُجاڑ بن ہمارے حصے میں آیا، جہاں آبادی ہے تو بس ناگوں کی ہے۔'' (ص ۴۴) ''ناریاں یوں اُن کے چرن چھوتی تھیں مگر بیاہ کے نام پر بھڑک کر دور بھاگتی تھیں۔'' (ص ۵۲) ''جڑی بوٹی سبزی ترکاری، پشو پنچھی سب کسی نہ کسی کا کھاجا ہیں۔ ہم سب ایک دوسرے کو کھا رہے ہیں۔ اسی کارن تو جیتے ہیں۔'' (ص ۶۲) اپنے ایک تازہ افسانہ 'شانتی، شانتی، شانتی' میں انتظار حسین نے افسانے میں اپنے پچھلے جنم کو بھی یاد رکھا ہے، جب اُس نے 'آخری آدمی' جیسا افسانہ لکھا تھا۔ 'ایک دن بیٹھے بیٹھے مجھے یوں ہی خیال آیا کہ اس بستی کے بیچ آدمی نام کا جناور تو اب دکھائی ہی نہیں دیتا، اگر کوئی ہے تو بس مَیں ہوں، مگر اپنی ہی سوچ پر مَیں ہنس پڑا، مُورکھ، تُو بندروں کے بیچ بسر کرتا ہے اور اپنے تئیں آدمی جانتا ہے۔'' (ص ۱۹، مکالمہ ۱۶)

خدیجہ مستور، آنگن سے ٹھنڈے میٹھے پانی تک

ہمارے ہاں بعض خواتین افسانہ نگار عورت کے دکھوں اور محرومیوں کا ذکر کرتی ہیں تو بہت زیادہ جذباتی ہو جاتی ہیں بلاشبہ یہ فطری بات ہے پر ایک عورت کے لئے نہ کہ ایک فنکار کے لئے یہی وجہ ہے کہ خدیجہ مستور کے ابتدائی افسانوں میں رقت اور جذباتیت وافر ہے اور بعد میں بھی جب خدیجہ مستور نے بظاہر بے رحم حقیقت نگار کی طرح بے باکی اور نشتریت کو فنی مطمح نظر بنایا تو میرے خیال میں وہ ایک آدھ افسانے کے سوا اپنے کڑوے تعصّبات پر قابو نہ پاسکیں اور زہرخند کی آرزو محض زہراب بن کر رہ گئی مثلاً ان کے آخری افسانوی مجموعے میں شامل ایک افسانے کا یہ حصہ دیکھئے، ظہورن کا یہ قول فطری نہیں لگتا: ''جھورن جندگی بھر تیرے نام پر بیٹھی رہے گی اور دوسروں کے بچے اس ہسپتال میں آکر پیدا کرے گی۔'' (بھورے، ٹھنڈا میٹھا پانی، ص ۶۵) یہ درست ہے کہ بعض 'شرفاء' خیال کرتے ہیں کہ عصمت چغتائی نے بہت سی خواتین کے لب و لہجے کو بگاڑا بھی ہے مگر آج سے نصف صدی قبل یہی لب ولہجہ قارئین کے دورانِ خون کو تیز کر دیا کرتا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ اس وقت کے سماجی جبر کا ردعمل تھا کہ بعض افسانہ نگاروں کے ہاں عورت اپنے گھٹے ہوئے جذبات کے بے محابا اظہار میں اپنی آزادی تلاش کر رہی تھی اور ساتھ ہی ساتھ بولی لگانے والے مرد کو اپنی نسائیت کے مان یعنی کپڑے ایک ایک کر کے اتارنے کی اجازت دیئے بغیر خود ہی ایک دم سے برہنہ ہونے کو ترجیح دے رہی تھی مگر اکثر اوقات یہ بے باکی کسی بہروپئے کی بے باکی سے مماثل بھی نظر آتی ہے۔

خدیجہ کے ابتدائی افسانوں میں بیوہ، بڑی عمر کی کنواریوں اور تشنہ لب بیاہتا عورتوں کے اندر جاگتی اور کلبلاتی آرزوؤں کو چھیڑنے کو کافی سمجھ لیا گیا ہے، میری مراد 'نہ جاؤ' اور 'موہنی' سے ہے، رفتہ رفتہ انہیں احساس ہوا کہ ٹھوس سماجی حقائق کا، سیال باطنی محسوسات سے گہرا رشتہ ہے پھر ان کی نظر نے ریاکار معاشرے کی خود فریبیوں کی بیشتر صورتوں کو گرفت میں لیا، ہوس رانی اور اس کے ثمرات سے بے تعلقی، تنہائی میں رفاقت کا فریب، پاک بازوں کی زندگی کے چور دروازے، غیر محفوظ لوگوں کے ذہنی اور جذباتی تحفظات کے ادراک نے خدیجہ کے تخلیقی تجربے اور وژن کو سادہ اور یک رخا نہ رہنے دیا: ''بسم اللہ بھی تو آخر اسی کی اور سارے قصبے کی چھپے چوری کی مشترکہ اولاد تھی۔'' (ہنہ، بوچھار، ص ۳۷) ''نماز بوڑھوں، بیواؤں اور مولویوں کے حصے کی چیز ہے، مولوی نماز پڑھتا پیٹ بھرنے کے لئے، بوڑھا اپنے کوڑے سے بدتر زندگی کے دن کاٹنے کے لئے اور بیوہ ــــ بیوہ نماز پڑھتی ہے شیطان سے دور بھاگنے کے لئے۔'' (ہنہ، ایضاً، ص ۴۱)

ویسے تو 'لاشیں' میں بھی ہندو مسلم فسادات کا سرسری سا حوالہ موجود ہے۔ فسادات پر خدیجہ کا شاہکار افسانہ 'مینوں لے چلے بابلا لے چلے وے' ہے، جس میں قتل و غارت، بربریت اور آبروریزی کے جنگل میں نسوانیت کا جگنو کچھ اس رنگ سے دمکتا ہے کہ صحافتی واقعات پر لکھے جانے والے افسانوں کے ہجوم میں لطیف محسوسات کا امین یہ افسانہ منفرد شان کا مالک دکھائی دیتا ہے۔ منٹو کی طرح خدیجہ کو بھی کمزور، بے بس، اور غلامی پہ رضامند لوگ بُرے لگتے ہیں، پر خدیجہ اپنی کڑھن کو چھپا نہیں سکتی کیونکہ ان کا کریکٹر پسندانہ موقف ایسے لوگوں سے بے تعلق نہیں رہ سکتا۔ ''کم بخت نے یہ نہ سوچا کہ زمانہ خاک نشینوں کی ٹھوکر میں نہیں، زمانے کی ٹھوکر میں خاک نشین بستے ہیں، پگلا۔'' (مکھی، بوچھار، ص ۱۶۰) 'بھروسا' میں ایوب خان اور محترمہ فاطمہ جناح کے مابین ہونے والے صدارتی مقابلے کی بازگشت اپنے موقف کی بلند آہنگی کے ساتھ موجود ہے: ''نہیں آٹا چاہے اور مہنگا ہو جائے، ام عورت کا حکومت نہیں مانے گا، یہ امارا بے عزتی ہے عورت کو اللہ نے چوٹا بنایا ہے۔'' (ٹھنڈا میٹھا پانی، ص ۵۲)

جنگ ۱۹۶۵ء میں پاکستانی قوم کی طرح وقتی طور پر بہت سے فنکاروں کو بھی جھنجھوڑا تھا چنانچہ بہت سے اہلِ قلم نے قلم اٹھایا، خدیجہ نے بھی 'ثریا'، 'راستہ'، اور 'ٹھنڈا میٹھا پانی' اس موضوع پر لکھے۔ 'ثریا' میں بھارتی فوج کے طفیل سرحدی علاقے میں آباد ایک کنبے کی بربادی مگر محتاجی کے مقابل صف آرا احساسِ انا کی روداد ہے، تو 'یہ راستہ' میں سرحد پار بسنے والے دانشوروں کے انسانی جذبات کو اکسانے کی کوشش کی گئی ہے۔ (اس زمانے میں ریڈیو پاکستان سے اس طرح کا ایک پروگرام شروع کیا گیا تھا ممکن ہے کہ یہ افسانہ اسی پروگرام میں پیش کیا گیا ہو) ''اُسے اپنے پڑوسی ملک کی بدمذاقی پر افسوس ہوا تھا، کیا وہ ملک ویرانہ ہے؟ وہاں لوگ نہیں بستے؟ وہاں حسن جنم نہیں لیتا؟ جس ملک میں عورت بندیا لگاتی ہو، اس کے پاؤں میں بچھوا بجتا ہو اور جہاں گنگا جمنا بہتی ہو۔ وہ جنگ کی باتیں کیسے کرتا ہے۔'' (ایضاً، ص ۳۸) البتہ 'ٹھنڈا میٹھا پانی' اعلیٰ انسانی اقدار کے لیے ایک بہت بڑی نوید بن کر آتا ہے، مجھے وہ رات یاد ہے جب بھارت کے ایک ہوائی جہاز نے ملتان کی نواحی بستی قاسم بیلہ پر بم گرائے تھے، اس افسانے میں اسی رات کی صبح کا ذکر کیا گیا ہے، جب بھارتی بموں کے نتیجے میں بننے والے گہرے گڑھے کے گرد ایک 'امید پرست بابا' وہاں ٹھنڈے میٹھے پانی کے کنویں کی خاطر چندہ جمع کرنا شروع کر دیتا ہے: ''مجھے دیکھتے ہی بوڑھے نے آواز لگائی 'چندہ دؤ بیگم صاحب، اس جگہ کنواں کھودے گا اور یہاں سے ٹھنڈا میٹھا پانی نکلے گا، میرے پرس میں جو کچھ تھا، وہ چادر پر ڈال دیا تو بوڑھا جیسے ترنگ میں آ کر زور زور سے آوازیں دینے لگا 'ٹھنڈا میٹھا پانی سائیں، ٹھنڈا میٹھا پانی'۔'' (ص ۱۳۷۔۱۳۸)

'سودا' اور 'سہرا' بھی خدیجہ کے سماجی طنز کے مظہر افسانے ہیں، اول الذکر میں انہوں نے پاکستان کے اصل حکمران یعنی بیوروکریٹ کے رہن سہن کا ایک اور رنگ پیش کیا ہے اور وہ یہ کہ ان کے گھریلو ملازموں

کی فوجِ ظفر موج باج گزار رعایا سے خود ہی اپنی تنخواہ حاصل کرتی ہے، جونوکر اس نکتہ سے واقف نہ ہو اور بیگم صاحبہ سے تنخواہ مانگنے کا جرم کر بیٹھے اسے فوراً نکال باہر کیا جاتا ہے جب کہ 'سہرا' میں اس قومی رجحان کا ذِکر کیا گیا ہے جو پاکستان کو اپنے ہنرمند بیٹوں سے محروم کئے جا رہا ہے۔''یہاں درختوں کو پالو پوسو اور جب وہ پھل دیں تو دوسرے ملکوں میں کھانے کو بھیج دو۔'' (ٹھنڈا میٹھا پانی ص ۱۰۶)

'مینوں لے چلے بابلا لے چلے وے' کی طرح 'فیصلہ' اور خرمن بھی خدیجہ کے لازوال افسانوں میں سے ہیں، پہلے افسانے میں بڑی بے درد، دردمندی سے ان سماجی اسباب کا تعین کیا گیا ہے جو بوڑھے والدین کو اپنے جوان بیٹے کی لاش چھوڑ کر بھاگنے پر مجبور کرتے ہیں جب کہ 'خرمن' میں خدیجہ نے کنیز کا اَن مٹ کردار تخلیق کیا ہے جو چھ ماہ کی 'کانٹریکٹ' شادی میں مستقل رفاقت کا خواب بُن بیٹھتی ہے۔

فیض احمد فیض نے لکھا تھا:''خدیجہ مستور کے افسانوں کی خصوصیت، جزئیات سے اُن کا شغف ہے، وہ مصوری کم کرتی ہیں اور کشیدہ کاری زیادہ۔'' (دیباچہ 'چند روز اور') ان جزئیات میں کبھی کبھار اُن کا نقطۂ نظر اور احتجاجی رویہ بہت زیادہ گونجنے لگتا ہے۔'راستہ' کی وہ مجبور عورت جو جسم بیچ کر اپنے کنبے کی کفالت کرتی ہے اور جھوٹ بول کر خوابناک سچ تخلیق کرتی ہے:''ننھا جو بالکل تمہارے جیسا تھا جو راستے میں پیدا ہوا اور میرے اس گلی میں آنے کے بعد مر گیا۔'' (ٹھنڈا میٹھا پانی ص ۵۱) اسی طرح وہ نوعمر غیرت مند ملازمہ جسے خدیجہ نے ثریا نام دیا تخلیق کار کی مثالیت کی تجسیم ہے''وہ اپنی پوری طاقت سے (ہاتھ پھیلانے والی) دادی کو مار رہی تھی، نوچ رہی تھی اور ساتھ ساتھ چیختی جا رہی تھی، بے شرم نہیں تو، ابھی سے مانگنے لگی، صبر نہ آیا تجھے، تیرے کنبے نے بھی کبھی کسی سے کچھ مانگا تھا؟ اللہ کرے تو بھوکی مرے، تیری لاش اُٹھے اور تو ــــ'' (ایضاً، ص ۶۷) یا پھر 'دادا' ہے یہ سب کردار اپنے مبالغہ آمیز ردِعمل کے ساتھ عورت پر ہونے والے ظلم کا کفارہ ادا نہیں کر سکتے اور نہ ہی فن ایسے کفارے کی اجازت دیتا ہے۔ تاہم اردو افسانے کی پاکستانی روایت میں جن سماجی واقعیت نگاروں نے معاشرتی تبدیلیوں میں اپنا کردار ادا کیا اُن میں خدیجہ مستور رکھتی ہے۔

○○○

اُردو افسانے کا اکلوتا رفیق حسین

ڈاکٹر جمیل جالبی نے بجا طور پر رفیق حسین کو ایک منفرد افسانہ نگار قرار دیا ہے ('اوراق' نومبر، دسمبر ۱۹۸۲ء ص ۲۷۴) ۱۹۴۴ء میں اُن کے آٹھ افسانوں کا مجموعہ (آئینۂ حیرت) شائع ہوا، اپنی ان کہانیوں کی فضا اور کرداروں کے حوالے سے اردو افسانے میں اپنے لئے مستقل مقام پیدا کر گئے۔

رفیق حسین کے آٹھوں افسانوں کے مرکزی کردار جانور ہیں اور ماحول بیشتر جنگل کا، مگر انہیں نہ تو شکار کے افسانے کہا جاسکتا ہے، نہ حکایتیں اور نہ تمثیل، ان آٹھوں افسانوں میں انسان اور جانور پہلو بہ پہلو چلتے ہیں، محض سادہ مخلوق کے طور پر نہیں بلکہ اپنی جبلتوں، عادتیں، جذبوں اور اصولوں کی پاسداری میں ساتھ لے کر— 'کفارہ' میں سزائے موت پانے والا مفرور قیدی شیرنی کے ہاتھوں ہلاک ہوتا ہے تو شیر، اس ناروا اقدام پر شیرنی سے علیحدگی اختیار کر لیتا ہے۔ 'کلوا' وہ کتا ہے جو تنہا بے ثمر بے فیض ماحول میں محبت کرتا ہوا جان دیتا ہے، وہ منن کی جان بچا کر خود مر جاتا ہے۔

'بیرو' نیل گائیوں کے عشق میں گرفتار بیل ہے، 'آئینۂ حیرت' ماں مامتا کی ماری بندریا ہے تو 'شیریں فرہاد' میں بلی اور بلا مگر ایسا بلا جو بھوک میں اپنی طرح بھوکی مگر کمزور بلی کو چٹ کر جاتا ہے، مگر اُس کے بعد اُسے تلاش کرتا پھرتا ہے جسے وہ بھوک کے عالم میں کھا گیا تھا۔ 'بے زبان' میں سرکس کے گھوڑے کا ذکر ہے تو ساتھ ہی ساتھ ایک گونگی لڑکی کا بھی کہ دونوں کے مابین مثالی موانست ہے، جب کہ 'ہر فرعونے را موسیٰ' میں بظاہر تو ایک کانے ہاتھی کا ذکر ہے جو ہلاکت اور دہشت کی علامت بن جاتا ہے مگر اس کے عقب میں ایک بہت بڑی انسانی کہانی موجود ہے جس میں ایک سفلہ اور بزدل انگریز افسر ہے اور ایک مظلوم مگر غضب ناک باپ ہے جو صرف ہاتھی سے اپنے بیٹے کی موت کا بدلہ نہیں لیتا بلکہ کارروائی بازی کے ایک نظام کو بھی بے نقاب کرتا ہے۔ رفیق حسین کے ان افسانوں کے چند اقتباسات دیکھئے جن سے اس فضا اور ماحول کا اندازہ ہوگا، جس سے یہ افسانے تعمیر کرتے ہیں: ''جس وقت انسان قتل اور غارت کے جذبے سے بھرا ہوا جنگل میں گھس آتا ہے تو یہاں کی دنیا ہی خوف و ہراس سے درہم برہم ہو جاتی ہے، وہ بلا ضرورت اور بلا امتیاز جانیں لیتا ہے، اور صرف غارت گری کے لئے۔'' (بیرو، ص ۵۱) ''جنونِ عشق جب سر پر سوار ہوتا ہے تو انسان ہو یا حیوان، تکلیفوں اور تھکاوٹوں سے بے حس ہو کر دنیا بھر کی صعوبتوں اور سختیوں کا سامنا دیوانہ وار کرتا ہے۔'' (بیرو، ص ۵۵) ''بندر لوگ بھی ہم لوگوں کی طرح زندگی کے صرف چار اہم مقاصد پورے کرتے

ہیں، یعنی پیدا ہوتے ہیں، پیٹ پالتے ہیں، پیدا کرتے ہیں اور پھر مرجاتے ہیں۔'' (آئینۂ حیرت،ص ۶۰)
''گوری نے آ کر کئی آوازیں دیں اور جب بھی رمکلیا کو ہوش نہ آیا، تو پھر لمبی کھردری گرم گرم زبان سے اس کا منہ چاٹا، لڑکی کو ہوش آ گیا، پہلے تو ڈری، پھر گوری کو دیکھا، گوری میا، کہتی ہوئی اس گلے میں چمٹی۔'' (گوری ہو گوری، ص ۵۸) مگر یہ خیال نہیں کیا جانا چاہئے کہ رفیق حسین کی جانوروں اور جنگلوں میں دلچسپی 'فن برائے فن' قسم کی کوئی چیز ہے، وہ جانوروں کے ہاں اصول پسندی، مامتا، ایثار اور احساسِ رفاقت کو اس طرح ابھارتے ہیں کہ ہماری دنیا کی تہی دامنی اور نمایاں ہو جاتی ہے' آئینۂ حیرت' کا یہ حصہ دیکھئے، یہ انسانوں کے جنگل کی دردناک کہانی سنا رہا ہے: ''دھوئے ہوئے سفید رنگ کی نازک طبع، نحیف الجثہ فردوس بانو بیٹھی نزاکت سے موٹی موٹی ڈکشنریاں اٹھا کر السٹریٹڈ ویکلی کا معمہ حل کر رہی ہیں، ان کے سیدھے ہاتھ پر ٹیلی فون سے کچھ دور نیچی تپائی پر ہلکا آسمانی جمپر ہوئی قریش صاحب کی بیوہ بہن، ٹیلی فون اور بھاوج دونوں سے خوف زدہ سی بیٹھی ہے۔'' (ص ۹۶)

رفیق حسین انسانوں کے بنائے ہوئے تضادات پر جس طرح طنز کرتے ہیں اس کی بھرپور مثال 'ہر فرعونے راموسیٰ' میں دکھائی دیتی ہے: ''قانوناً ان کو گرفتار کیا گیا اور اسلحہ ناجائز کے استعمال کا مقدمہ ان پر چلایا گیا اور ساتھ ہی (ہاتھی کو ہلاک کرنے پر) پانچ سو روپے کے انعام کی مستحق ہونے کی بھی اطلاع دی گئی۔'' (ص ۱۴۷) 'کلوا' اور 'گوری ہو گوری' رفیق حسین کے نمائندہ اور یادگار افسانے ہیں، ان دونوں افسانوں میں انہوں نے جانوروں کے ذریعے انسانی زندگی کی بعض محرومیوں کی تلافی کرنے کی ہی کوشش نہیں بلکہ جانوروں کے حوالے سے 'انسانیت' کے جوہر کو تلاش کرنے کی سبیل بھی کی ہے، وہ جوہر جو رفیق حسین کا آئیڈیل ہے اور جس کی خاطر وہ آئینۂ حیرت کے انجام پر جذباتی بھی ہو جاتے ہیں: ''ہندو بن کر نہیں، مسلمان بن کر نہیں، قریش یا ڈھیٹال بن کر نہیں، انسان اور صرف انسان بن کر، اے انسان اس آئینے میں اپنی صورت دیکھ، تو آئینۂ حیرت ہے۔'' (ص ۲۱)

ان کے افسانوی مجموعے کی ترتیبِ نو یعنی' آئینۂ حیرت اور دوسری تحریریں' کی اشاعت (۲۰۰۲ء) کے بعد اُردو دنیائے تنقید ایک اور رفیق حسین سے بھی آشنا ہوئی جس نے فسانۂ اکبر کے عنوان سے ایک نامکمل افسانہ لکھا جو نہ صرف محمد حسین آزاد اور فرحت اللہ بیگ کے ایک مخصوص تہذیب سے تخلیقی عشق کی معنوی توسیع ہے بلکہ تاریخ اور تخیل کو ملا کر اُردو میں یادگار افسانے لکھنے والے جدید افسانہ نگاروں (عزیز احمد، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، اسد محمد خان اور شمس الرحمٰن فاروقی) کے پیش رو دکھائی دیتے ہیں۔ یہ عجیب فنتاسیہ ہے جس میں مصنف نے اپنے حالاتِ زندگی یا خود نوشت کو بھی تمہید کے طور پر شامل کر لیا ہے اور پھر ایک باولی میں غوطہ زن ہو کر عہدِ اکبری کے اوائل میں جا نکلا ہے۔ مصنف کی تاریخی و تہذیبی معلومات، سحر زا

تخیل اوراعجازِ بیان غیر معمولی تاثر پیدا کرتا ہے۔ایک دو اقتباسات دیکھئے: ''اکبر: 'کیا کہا؟ کیا تمہارا مطلب ہے کہ اب سے چار سو برس کے بعد ہماری رعایا مذہب عیسوی اختیار کرلے گی؟' میں: 'جی نہیں جہاں پناہ! یہ نہیں بلکہ سات سمندر پار، آٹھ ہزار میل کے ملک فرنگ کے آدمیوں کا یہاں قبضہ ہے۔ وہی اس ملک کے حکمران ہیں۔ان کا انگلستان میں یعنی فرنگستان میں بیٹھا ہوا بادشاہ یہاں کا شہنشاہ ہے۔' اکبر: 'اور تیموری خاندان؟' میں: 'جس طرح بہار میں پھول کھلتے ہیں اور جب خزاں آتی ہے غائب ہوجاتے ہیں۔اسی طرح حیف صد حیف، اب خزاں کا دور دورہ ہے۔' اکبر: 'یعنی کیا کل چار سو برس کے بعد ان کا نشان تک باقی نہ رہے گا؟' میں: 'شب کی محفل کی یادگار جلی بجھی شمعیں صبح کو باقی رہ جاتی ہیں۔اسی طرح یہ قلعہ اور چند اور عمارتیں ہم بدنصیبوں کو خون کے آنسو رلانے کے واسطے باقی ہیں۔ہم سیاہ بخت ان کو دیکھتے ہیں اور روتے ہیں۔ میں بھی اس میں اسی لیے آیا تھا کہ سلطنت تیموریہ کے آثار قدیمہ دیکھوں اور خوب دل کھول کر رو لوں۔' اکبر: 'صرف چار سو برس کا عرصہ ہوگا اور یہ تغیر عظیم وجود میں آئے گا؟ تم کس سنہ ہجری کی بات کر رہے ہو؟' میں: 'گنہگار تو عرض کر چکا ہے کہ سنہ عیسوی ۱۹۴۲ء کا ہے۔ہجری سے ناواقف ہوں۔' اکبر: 'آج کل عیسوی کیا ہے؟' میں: 'افسوس، تواریخ سے مجھے ہمیشہ سے نفرت رہی۔تاریخیں کبھی یاد نہیں ہیں، اندازاً بتا سکتا ہوں کہ آپ کا زمانہ سنہ عیسوی چودہ سو اور پندرہ سو کے درمیان ہے۔'' (فسانۂ اکبر، ص ۲۷۵) ''اب یہ تو یقین ہو چلا تھا کہ یہ خواب نہیں۔لیکن پھر سوچتا تھا کہ اچھا، اگر یہ خواب نہیں ہے تو پھر کیا جادو یا سحر ہے؟ تو کس نے کیا؟ کیوں کیا؟ میرے زمانے میں جادو اور سحر دنیا سے ختم ہو چکے تھے۔اگر اکبر کے زمانے میں کسی آدمی نے سحر پھونکا ہے تو یہ بھی نہیں ہوسکتا۔ جو آج باتیں کرتے چلتے پھرتے نظر آتے ہیں میرے زمانے میں ان کی ہڈیاں تک خاک ہو چکی تھیں۔ جادو اول تو کوئی چیز ہے ہی نہیں، دوسرے یہ جادو نہیں ہے، ضرور کچھ اور ہے۔شاید میں اس باؤلی میں ڈوب کر مر گیا اور شاید مرنے کے بعد ایسا ہی ہوتا ہے کہ لوگ کچھ عرصے کے واسطے ماضی بعید کی طرف دھکیل دیئے جاتے ہیں اور پھر تکمیل مستقبل میں کھینچ لیے جاتے ہیں۔اگر ایسا ہے تو ہائے، میں مر گیا۔افسوس، اسٹیل فرنس جو میں نے ایجاد کی تھی نامکمل ہی رہ گئی۔ ہائے، اس جنگ عظیم کا خاتمہ نہ دیکھ سکا۔ بیوی بچے کا رو رو کے برا حال ہوگا۔اب ان کی گزر کیسے ہوگی؟ افسوس کہ گورنمنٹ سنٹرل ورکشاپ کے ہندوؤں کی دلی مرادیں بر آئیں۔ایک میں ہی کانٹا سا ان کی آنکھوں میں چبھتا تھا۔اب میری جگہ کے واسطے مسلمان کوئی ملنے ہی کیوں لگا اور پھر دفتر والے ایڑی چوٹی کا زور لگا کر ہندو ہی رکھیں گے۔ دو چار مسلمان چھوٹی چھوٹی جگہوں پر ہیں، چلو اب ان کی بھی خیر نہیں۔'' (فسانۂ اکبر، ص ۲۸۳)

ان اضافی افسانوں سے سید رفیق حسین کی تخلیقی شخصیت کے کئی اور پہلو بھی سامنے آتے ہیں، وہ اپنے افسروں سے لڑ بھڑ کر اکثر استعفیٰ دے دیتے تھے، اس میں بعض افسانے ایسے ہیں جس سے اُن

اسباب کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے جو اُنہیں وقتاً فوقتاً ترکِ ملازمت پر آمادہ کرتے رہتے تھے، جیسے 'گڈھا نہیں بھرتا': ''بابو جی کچھ دیر تو سر جھکائے کھڑے رہے، پھر انہوں نے آہستہ سے قمیص اُٹھا اور پیٹ کی طرف اشارہ کر کے فرمایا، 'حضور، یہ گڈھا ہے۔ کیا کروں، یہ بھرتا ہی نہیں۔' صاحب بہادر پہلے تو آنکھیں پھاڑے دیکھتے رہے، پھر مسکرا کر بولے، 'ول، تم پہلے کیوں نہیں بولا تھا؟ بوت بڑا گڈھا ہے۔ ایسا نہیں بھرے گا۔ اچھا ہم سمجھا۔' صاحب بہادر سمجھ گئے۔ پوری طرح سمجھ گئے۔ اگر بابو جی کو لڑکی کی شادی کرنا تھی تو صاحب بہادر کو بھی ایک نئی رائفل خریدنا تھی۔ ان کے علاقے میں ایک جگہ نیا پل اور کوٹھی بن رہی تھی۔ دونوں کام تقریباً تیس ہزار کی قیمت کے تھے۔ ان ہی کاموں پر بابو جی کو تبدیل کر دیا گیا۔'' (گڈھا نہیں بھرتا، ص ۱۸۶) ''یوں تو ہر طرف انصاف اور قانون کا دور دورہ ہے لیکن صاحب بہادران، حاکم وقت ہیں اس لیے تمام قوانین سے بالاتر ہیں، اگر اُن کی ناراضگی عتاب کی پیشین گوئی ہے تو اُن کی مسکراہٹ خوش نصیبی کا باعث ہے۔'' (نیم کی نمکولی، مجموعہ سید رفیق حسین، ص ۱۶۳) 'فنا' کسی مغربی افسانے کا آزاد ترجمہ محسوس ہوتا ہے جب کہ 'نیم کی نمکولی' اُس سماجی تبدیلی کا المناک بیان ہے جس کے نتیجے میں بوڑھے اُس گھر میں بھی شدید احساسِ تنہائی سے دو چار ہوتے ہیں جس میں اُن کی رسمی توقیر کی جاتی ہے، مگر اُنہیں مفید افراد خیال نہیں کیا جاتا۔ نیر مسعود نے اپنے مضمون میں اس طرف اشارہ کیا ہے کہ اُن کے غیر مطبوعہ افسانوں کا ایک مجموعہ اور بھی تھا جو شائع نہ ہو سکا: ''اس مجموعے کو ادیب (مسعود حسن رضوی ادیب) کے اصرار پر رفیق حسین کے سامان میں کئی بار تلاش کیا گیا— بہت ممکن ہے کہ یہ مجموعہ رفیق حسین نے اپنے ناشر شاہد احمد دہلوی کو بھیج دیا ہو لیکن شاہد احمد کا سامان تقسیمِ ہند کے ہنگاموں میں بہت کچھ لٹ گیا اور بہت کچھ جل گیا۔'' (آئینۂ حیرت اور دوسری تحریریں، ص ۴۰۱)

ooo

اشفاق احمد، محبت کی نظریہ سازی یا صناعی

اشفاق احمد اُردو افسانہ نگاروں کی صف اول سے تعلق رکھتے ہیں، مگر ان کی تخلیقی زندگی میں کچھ عرصہ ایسا بھی آیا، جب کہ محسوس ہوتا تھا وہ ایک طرح سے افسانہ لکھنا ترک کر چکے ہیں یا پھر اپنی دانست میں افسانوی واردات کے لئے نیا میڈیم اور نئی فارم دریافت کر چکے ہیں، جس کی بدولت وہ چند سواد بی قارئین کی بجائے لاکھوں سامعین اور ناظرین کی توجہ کے ساتھ ساتھ مالی استحکام بھی پا چکے ہیں یہ اور بات کہ ٹیلی ویژن کی دو سیریز' اور ڈرامے' اور' تو تا کہانی' کے باعث ان کا نام متنازعہ فیہ بن گیا چنانچہ اشفاق احمد پر اکثر 'ابن الوقت' کی پھبتی کسی جاتی رہی لیکن اس کے شدید ترین مخالف بھی ان کے شاہکار اور لازوال افسانے 'گڈریا' کی عظمت کو تسلیم کرتے ہیں۔ اس لئے حیرت ہوتی ہے جب ہم 'گڈریا' کے مرکزی کردار داؤ جی پر نذیر احمد جیسے افسانے کے اہم ناقد کے یہ اعتراضات دیکھتے ہیں: ''افسانہ نگار نے جو عمارت کھڑی کی ہے اس نے داؤ جی کے کردار کو بحیثیت مجموعی بہت عجیب وغریب اور بے ڈھنگا بنا دیا ہے۔ وہ مذہباً ہندو ہے۔ لیکن آیات قرآنی کا ورد کرتا ہے۔ فارسی اشعار کا رسیا ہے اس کا ظاہر ہندوانہ، باطن مومنانہ —— داؤ جی پر یہ سارا بوجھ اس لئے لادا گیا ہے کہ اسے انسان دوستی کی علامت بنایا جا سکے۔'' [۶۶، ص ۴۰۲] ''آفتاب ('جلاوطن' —— قرۃ العین حیدر) بڑا قد آور کردار ہے اور اس کی ناکامی میں المیہ کی شان ہے اس کے سامنے اشفاق کا داؤ جی بونا اور بے ڈھنگا ہے اس (داؤ جی) کے انجام میں میلوڈ راما ئی عنصر ہے۔'' (ایضاً، ص ۴۰۳) اگر ہم ان اعتراضات کے جواب کے لئے داؤ جی سے ہی رجوع کریں تو اس کے کلام کا اخلاص اس تضاد کو توحل کر دیتا ہے جو اس کی ہندوانہ چوٹی اور مومنانہ کردار میں دکھائی دیتا ہے: ''میں ذات کا گڈریا، میرا باپ منڈا سی کا گوالا، میں جہالت کا فرزند، میرا خاندان ابو جہل کا خانوادہ، اور آقا کی ایک نظرِ کرم، حضرت کا ایک اشارہ، حضور نے چنتو کو منشی چنت رام بنا دیا، لوگ کہتے ہیں، منشی جی، میں کہتا ہوں رحمتہ اللہ علیہ کا کفش بردار۔'' (اُجلے پھول، ص ۸۲) ''شکر کردگار کنم کہ گرفتارم بہ مصیبتے نہ کہ بہ معصیتے —— میں تو اس کے کتوں کا بھی کتا ہوں، جس کے سرِ مطہر پر مکّے کی ایک کم نصیب بڑھیا غلاظت پھینکا کرتی تھی۔'' (ایضاً، ص ۱۹۴) ''(سر پر بودی) میری مرحوم ماں کی نشانی ہے اور مجھے زندگی کی طرح عزیز ہے۔'' (ایضاً، ص ۲۰۹) بلاشبہ داؤ جی کے کردار کی تشکیل میں آئیڈیلزم کا بڑا حصہ ہے، مگر نہ صرف ایک ہزار برس کی ثقافتی روایت بلکہ بھگتی اور تصوف کے انسان دوست رویوں کے تناظر میں داؤ جی کو دیکھیں تو اس ہندو کردار کا اپنی بیٹی قرۃ العین کے بیاہ کے لیے (جس

کے لئے اس کی بیوی کہتی ہے: ''تو نے اس کا نام قرۃ رکھ کر اس کے بھاگ میں کرتے سینے لکھوا دیئے ہیں۔'' (ص ۱۷۴)) استخارہ کرنا، ڈولی میں روتی ہوئی بیٹی سے کہنا ''لاحول پڑھو بیٹی، لاحول پڑھو۔'' (ص ۲۰۷) حکیم ناصر علی سیستانی علم ہندسہ پڑھنا، پورا سکندر نامہ زبانی یاد کرنا، اپنے معذور مسلمان محسن اور معلم کو کندھوں پر، اُٹھائے اُٹھائے پھرنا اور حال کھیلنا، خلافِ قیاس نہیں۔ رہ گئی بات قرۃ العین حیدر کے ڈاکٹر آفتاب رائے کی تو بلاشبہ وہ ایک دلکش کردار ہے۔ مگر دو باتیں یہاں بھی پیشِ نظر رکھنی چاہئیں، ایک تو یہ کہ قرۃ العین حیدر کے معمر کردار بالعموم مہاتما بودھ کی طرح خاموش رہتے ہیں اور ان کی چپ ماحول کو گمبھیر ہی نہیں سوگوار بھی بناتی ہے، جب کہ اشفاق احمد کے تنہا، اداس اور دل گرفتہ کردار بولتے ہیں اور ان کے یہ مکالمے بھی دلوں پر وار بھی کرتے ہیں 'گڈریا' کا اختتامی حصہ بے حد موثر ہے مگر یہاں بھی داؤجی کا ایک استفسار قیامت ڈھاتا ہے، دیکھئے انہیں نام کے مسلمان اپنے جیسا مسلمان بنانا چاہتے ہیں۔ '''کلمہ پڑھ پنڈتا'، اور داؤجی آہستہ سے بولے 'کونسا؟' رانو نے ان کے ننگے سر پر ایسا تھپڑ مارا کہ وہ گرتے گرتے بچے اور بولا 'سالے کلمے بھی کوئی پانچ سات ہیں، جب وہ پڑھ چکے تو رانو نے اپنی لاٹھی ان کے ہاتھ میں تھما کر کہا 'چل بکریاں تیری انتظاری کرتی ہیں اور ننگے سر، داؤجی بکریوں کے پیچھے یوں چلے، جیسے لمبے لمبے بالوں والا فریدا چل رہا ہو''(اُجلے پھول، ص ۲۴۰)

پھر یہ بھی ہے کہ قرۃ العین حیدر کے ڈاکٹر آفتاب رائے جاگیر داری کلچر کے نمائندے ہیں۔ تعلیم یافتہ، مہذب، شائستہ نفیس اور بڑے دل والے اپنے جذبات کو چھپانے والے — اُن کے مقابلے پر داؤجی نچلے طبقے کا ایک فرد ہے جا و بے جا اپنی محبت چھڑکنے والا: ''اپنی بیوی سے مار کھانے اور جھڑکیاں سننے والا'' ہردم، ہر لمحہ اپنی اوقات کو یاد رکھنے والا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ معلم ہونے کے ناتے ہر وقت بولنے والا: ''ہوائیں چلنے کو ہوتی ہیں بیٹا اور گالیاں برسنے کو، تم انہیں روکو مت، ٹوکو مت۔'' (ص ۱۷۴) اصل میں اشفاق احمد کے فلسفۂ حیات کا محور محبت ہے، اس کے ایک افسانے 'ماسٹر روشی' میں ایک جگہ انجیل کے حوالے سے بالالتزام یہ بات کہی جاتی ہے: ''اگر میں سارے جہاں کی بولیاں بولوں اور تمام دنیا کے علم حاصل کرلوں، لیکن محبت نہ کروں تو میں ٹھنٹھناتا ہوا پیتل اور جھنجھناتی ہوئی جھانجھ ہوں۔'' (صبحانے افسانے، ص ۲۸) داؤجی کے علم کا جادو محبت کے اسم اعظم کے طفیل بولتا ہے۔ یہی نہیں اشفاق احمد کے افسانے 'عجیب بادشاہ' میں بھی ایک آئیڈیل استاد پروفیسر دیس راج، محبت اور علم کا مجسمہ بنا کر پیش کیا گیا ہے، جسے ہم داؤجی کے کردار کا ابتدائی نقش کہہ سکتے ہیں۔ محبت کے اس غیر معمولی اور گرم جوش اظہار کو دیکھ کر ایلن اپنے شوہر وحید سے پوچھتی ہے: ''تمہارے دیس میں سارے دادے اپنے پوتوں سے کیا ایسا ہی پیار کرتے ہیں۔'' (بابا، اجلے پھول، ص ۲۰۲) اسی طرح گھریلو ناچاقی کے سبب اپنے بیٹے کو ایک مرتبہ بے دردی سے مارنے والا باپ، عمر بھر محبت سے آنکھیں نہیں ملا سکتا اور لٹ لٹا کر سرحد پار آتا ہے تو دنیا جہان کا کرب اس کی اس صدا میں مجسم ہو جاتا ہے:

''ماسٹر جی میں پڑھا لکھا مہاجر ہوں، مجھے اپنا ماتحت رکھ لیجئے۔ میں بچوں کو بالکل مارتا نہیں۔'' (پناہیں، ایک محبت سو افسانے، ص ۲۵۶) یہی محبت 'امی' کے منہ بولے جواری بیٹے کے لبوں پر آخری وقت موت سے مہلت کی اپیل بن کرناچتی ہے۔ یہی محبت ٹی بی وارڈ میں بیڑس کو اتنی قوت اور اعتماد دیتی ہے کہ وہ نہ ناک پر حفظِ جان کا رومال رکھنا تو کیا اپنا خون بھی مریضوں کو دیتی پھرتی ہے یہ محبت انسانی اور جسمانی سطح پر بھی ہے، مگر اشفاق احمد کے محبت کرنے والے تمام کردار اپنے دکھ اور ملال سے پہچانے جاتے ہیں۔

اشفاق احمد کے ہاں اجتماعی معاشرت کا گہرا مشاہدہ جلوہ گر ہے۔ اگرچہ انہوں نے شعوری طور پر ترقی پسند ادیبوں کے ہجوم میں سے خود کو علیحدہ کیا تاہم سیاسی حوالے ان کی بعض کہانیوں میں موجود ہیں جیسے ان کے پہلے ہی افسانے 'توبہ' میں مسلم لیگ کا ذکر یوں آیا ہے: ''کیا نام، لیگ کا سب سے بڑا افسر آیا تھا، ہماری تو ساری کی ساری برادری کیا نام ادھر ہی وہ دے گی، اپنے باپ دادا تو سالے ساری عمر بکتے ہی رہے ہیں پر ہم سے تو وہ نہیں ہو سکتا کہ اتنے رتبے کے آدمی کی وہ نہ مانیں اور دو، رُپلی لے کر بھگت جائیں۔'' (''ایک محبت سو افسانے'، ص ۱۶۔۱۷) داؤ جی کے اپنے بیٹے امی چند کے رویے میں ہندو مسلم کشیدگی یا تناؤ کا اظہار ملتا ہے چنانچہ داؤ جی کہتے ہیں: ''اس کے خیالات کچھ مجھے اچھے نہیں لگتے یہ سیوا سنگ یہ مسلم لیگ یہ بیلچہ پارٹیاں مجھے پسند نہیں۔'' (اجلے پھول، ص ۲۰۴)

۱۹۴۷ء کے فسادات پر ہر طرح کے افسانے لکھے گئے ہیں، دکھ بڑھانے والے، زخموں پر پھاہے رکھنے والے، کچوکے دینے والے، آس بندھانے والے، رقت سے کام لینے والے، کلبیت کا مظاہرہ کرنے والے اور تاریخی بصیرت کو بروئے کار لانے والے ـــــ اشفاق احمد کے دو افسانے 'گڈریا' اور 'بابا' تو درد کی انتہائی حدوں کو چھوتے دکھائی دیتے ہیں۔ البتہ 'سنگ دل'، 'بمّی' کے رویّے کے طفیل ترقی پسند افسانہ نگاروں کے تخلیقی رویے سے مماثل دکھائی دیتا ہے، بہرطور اشفاق احمد کی خوبی یہ ہے کہ اس قیامت کے منظر کو کسی بے رحم مصور کی طرح تمام رنگوں اور خطوں کی مدد سے مجسم کر دیتے ہیں دو مثالیں دیکھئے: ''خاک کے ذرات، چنگاریوں کی طرح گرم اور نیزے کے انیوں کی طرح نوکیلے، پسینے سے تر جسموں میں نشتروں کی طرح اُترتے چلے جا رہے تھے، اس پر رائفلوں کی سیٹیاں بجاتی گولیاں اور سٹین گن کی تڑتڑ کرتی باڑھیں۔ انسان تھے سانس روکے سب برداشت کرتے گئے بچے پیاس کی شدت سے چلا رہے تھے ان کی ماؤں کا ایک ہاتھ ان کے منہ پر بھنچا ہوا تھا۔ دوسرا برقعہ سنبھال رہا تھا۔'' (بابا، اجلے پھول، ص ۲۲۸) ''دور دور تک آگ ہی آگ دکھائی دیتی تھی اور اس کے پیچھے مرنے مارنے والوں کا شور وغل ایسے لگتا تھا جیسے آسمانوں پر کا جہنم مکمل ہو چکا ہو اور اب زمین پر اس کا سنگِ بنیاد رکھا جا رہا ہو۔'' (تلاش، ایک محبت سو افسانے، ص ۵۶) ''باوجود اس کے کہ میری اپنی آنکھوں نے دیکھا تھا۔ یقین نہیں آتا تھا۔ ٹرک چل رہے ہیں، ہو سکتا ہے نہ چل رہے ہوں، مغویہ لڑکیاں

برآمد کی جا رہی ہیں شاید نہ کہ جا رہی ہوں۔ پاکستان بن گیا ہے کیا پتہ ہے نہ بنا ہو۔'' (سنگ دل، ایضاً ص ۹۲) 'سنگ دل' میں مغویہ عورتوں کی بازیابی کا سماجی اور نفسیاتی مسئلہ بھی پیش کیا گیا ہے: ''دونوں بازیافتہ لڑکیاں ابھی سوئی نہیں تھیں لیکن ان کی پھٹی پھٹی آنکھوں میں ان کی شکستہ قسمت گہری نیند سو رہی تھی۔'' (ایک محبت سو افسانے، ص ۹۲) اشفاق احمد بھی تقسیم کے بعد یادوں کی جانب پلٹ کر دیکھتا ہے، جہاں داؤ جی، پروفیسر دیس راج، اور پتا جی رہ گئے ہیں مگر وقت کے ساتھ ساتھ اس کے زخم اس لئے بھرتے چلے جاتے ہیں کہ اس کی محبت کا مرکز دھرتی اور اس کی کوکھ سے جنم لینے والی تہذیبی قدریں اور رسمیں نہیں، افراد ہیں۔ پاکستان بننے کے بعد ہوسِ زر نے جس طرح امیدوں، آرزوؤں اور خوابوں کو چاٹا، اس کی کچھ جھلکیاں اشفاق کے افسانوں میں دکھائی دیتی ہیں۔ ''ابا جان نے لکھا تھا کہ بڑے سوچ بچار کے بعد انہوں نے سنت نگر میں میری نسبت توڑ دی تھی کیونکہ اس شادی سے ہمیں کوئی خاص فائدہ نہیں پہنچ رہا تھا اب وہ ایسے آدمی کی تلاش میں تھے جو حکومت کے کسی بھی بڑے محکمہ میں پرمٹ آفیسر ہوتا کہ اس کی بدولت ہمیں بھی سرکاری فائدہ پہنچ سکے— بعد میں معلوم ہوا کہ وہ افسر ایک سال کے اندر اندر ریٹائر ہونے والا ہے، اس لئے ارادہ ترک کر دیا۔'' (ایل ویرا، اُجلے پھول، ص ۲۹۱، ۲۹۶) ''جس الماری میں چک بک، ڈیفنس سیونگ سرٹیفکیٹ، آدم جی شوگر مل کے شیئرز، نٹ یونٹ ای، ایف یو کی پالیسی اور مکان کی رجسٹری رکھی ہے، اس کا پٹ کھولو تو اس میں سے بھی ایسی ہی ٹھنڈی ہوا آیا کرتی ہے۔ چاہے موسم کوئی بھی ہو۔'' (صبحانے افسانے، ص ۴۳) رفتہ رفتہ اشفاق احمد کے فکری شعور نے زہر خند میں پناہ لے لی چنانچہ ان کا تلقین شاہ ہی ان کی پہچان بن گیا 'ماسٹر روشی' میں بھی یہی زہر خند کرب کے طوفان کے سامنے بند باندھتا ہے ہمارے ثقافتی محاذ پر دادِ شجاعت اور دادِ عیش دینے والے کردار جب مالی مدد کی اپیلیں کرتے ہیں اور ان کی شراب اور طوائف سے رغبت کو نظر انداز کر کے جب بہت سے لوگ اور ادارے مضطرب ہو کر کاوشیں کرتے ہیں تو تیس سال تک چارپائیوں کے پائے بنانے والا بابا ابراہیم موتیا بند سے ہار کے لجاجت آمیز لہجے میں ہم سب کا دامن پکڑ کر کہتا ہے: ''پچی کو روپے میرے نام بھی لگوا دے میرا ٹیم پاس ہوئے گا۔'' (ص ۴۵) 'مانوس اجنبی' کے آغاز میں پاکستان کے تلخ پانیوں میں موجود جزیرہ شیریں اسلام آباد کی نمائندہ مخلوق کا نقشہ اس طرح کھینچا گیا ہے۔ ''وہ بھی وٹامن کھاتی تھی وہ بھی کولون لگاتی تھی اس کو بھی منسٹری سے بلاوا آیا تھا اس نے بھی پی سی ون فارم غلط بھر دیا تھا— اس کو بھی ایک سال کی اور ایکس ٹینشن مل گئی تھی وہ بھی خوش دلی سے ڈھا کہ فال کا صدمہ سہہ گئی تھی۔'' (سفر مینا، ص ۱۸۳)

آخر آخر میں اشفاق کا نام 'متصوفانہ' رویے کی وجہ سے متنازعہ فیہ بن گیا کیونکہ ان کے بیشتر نکتہ چیں یہ گمان کرتے تھے کہ انہوں نے 'متصوفانہ رویہ' بعض عملی مقاصد کے حصول اور سیاسی مقاصد کی تکمیل کی خاطر اپنایا ہے وہ ضیاء الحق دور میں اپنے تازہ تر تخلیقی میڈیم 'ٹی وی ڈرامے' کے ذریعے قاتلوں کو

معافی دینے کی اپیل کرتے رہے، ملا کو ہیرو بناتے رہے، آئن سٹائن کو صوفی ثابت کرتے رہے، مغربی علوم وفنون کی نارسائی کا ذکر شدومد سے کرتے رہے وغیرہ، ماجرا یہ ہے کہ اشفاق احمد کے ہاں تصوف سے رغبت گزشتہ ایک دوعشروں میں بڑھی تو سہی مگر پیدا انہی برسوں میں نہیں ہوئی، داؤجی بھی ایک صوفی کردار ہے۔ 'فہیم' کے نانا جی بھی درویش کی خدمت گزاری کے لئے نوکری چھوڑ دیتے ہیں۔ 'ایل ویرا' میں بھی صوفی کے دل اور یوگی کی آنکھ کا ذکر ملتا ہے۔ اسی طرح محبت اور انسانیت سے ان کا والہانہ لگاؤ بھی انہیں صوفیوں سے محبت کا اہل بناتا ہے۔ تاہم اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان برسوں میں اشفاق احمد کا صوفی ملا بن بیٹھا اور یوں اس کے ایک افسانے 'مسکن' کے ایک کردار کا مکالمہ یاد آتا ہے: ''تم نے مجھے اس قدر کمزور کیوں کر سمجھا؟ کیا مجھ میں نبرد آزمائی کی قوت نہیں؟ کیا میرے کندھوں پر ایک شاطر کا سر نہیں۔'' (ایک محبت سو افسانے، ص ۱۰۰)
بہر طور اشفاق احمد کا افسانہ 'بیا جاناں' اس متصوفانہ واردات کو لئے ہوئے ہے جسے بعد میں اشفاق احمد نے اپنے ٹی وی ڈراموں کے ذریعے اجاگر کیا۔ مغرب کی قدروں اور ثقافتی رویوں کے خلاف اشفاق احمد نفرت کے شدید جذبات رکھتے، حالاں کہ وہ اس 'جہنم' میں جلنے والے کرداروں کے سامنے اپنے آپ کو ہمدرد معالج بنا کر پیش کرتے ہیں، پر حقیقت میں وہ انہیں اور کچوکے لگاتے ہیں اور آخر کار یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ عصر حاضر کی صنعتی ترقی نے جو رُخ اختیار کیا ہے وہ انسانیت کے لئے قاتل ہے۔ ''یہ جتنا بھی گلٹ (Guilt) اس دنیا میں موجود ہے سیکس اور پالیٹکس اور انفریمیشن کی وجہ سے ہے۔ ہر تیسرا آدمی السر کا شکار ہے اور ہر چوتھے آدمی کی شریان پھٹ رہی ہے اور ہر پڑھا لکھا ہارٹ اٹیک سے مر رہا ہے۔ ہمیں ضرورت سے زیادہ انفریمیشن نے روگی بنا دیا ہے۔'' (قصہ نل دمینتی، سفر مینا، ص ۱۷۱) لوگوں کی بجائے چیزوں پر جان دینے والوں اور اشتہاروں کی اکساہٹ پر زندگی میں دیوانہ وار بھاگنے اور دوڑنے والوں سے انہیں بظاہر ہمدردی ہے مگر حقیقت میں وہ ان کے خلاف بغض رکھتے ہیں ایسے گھرانوں کے آئیڈیل کیا ہیں ان کا ذخیرۂ الفاظ کیسے بڑھتا اور سمٹتا ہے اور ان کی ترجیحاتِ حیات کیا ہیں، ان سب کا ذکر کرتے ہوئے اشفاق احمد اپنی تلخی چھپا نہیں سکتے:
''سونی وی سی آر کے لئے استعمال کا لفظ سن کر اور اس دیدہ دلیری سے ولگر طریقہ پر سن کر بختیار کی روح بلبلا اٹھی۔'' (سونی طلسم ہوش افزا) ''شائستہ امریکی رسالے ٹائم، کی طرح خوبصورت، جھوٹی اور خوشبودار تھی۔'' (قصہ نل دمینتی، سفر مینا، ص ۱۶۳) ''یہ محرومی کا لفظ تم نے کہاں سے سیکھا؟ —— شائستہ نے شرما کر کہا ٹیلی ویژن کے پروگرام بصیرت میں ایک مولوی صاحب نے یہ لفظ استعمال کیا۔ جو مجھے اچھا لگا اور میں نے اسے یہاں استعمال کر دیا۔'' (ایضاً، ص ۱۶۸) اگرچہ اشفاق احمد ان لوگوں کا بھی مذاق اڑاتے ہیں جو اجتماعی احوال کے آئینے میں انفرادی طرزِ عمل کا عکس دیکھتے ہیں: ''جب میری اور تری محبت کا افسانہ عام ہوگا تو مستقبل کے نقادوں کو اور مبصروں کو آج کے سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی حالات سمجھنے میں بڑی آسانی ہوگی اور ان کو زور

لگالگا کر پُرانے قصوں اور قدیم داستانوں سے اس وقت کی گھٹن کے آثار علامتوں میں تلاش کرنے کے بجائے سید ھے سبھاؤ معلوم ہو جائے گا کہ سہیل شائستہ پر جان کیوں دیتا تھا۔'' (ایضاً ،ص ۱۷۲)

تاہم اشفاق احمد سماجی امتیازات، عدم مساوات، ناانصافی اور ریا کاری کے خلاف آواز بلند کرتا ہے تو اسی لئے کہ یہ کسی فرد کی روح کو مسخ کر دیتے ہیں 'وہ گاتو' میں محلوں میں بسنے والے ان لوگوں کے خلاف اپنی نفرت کو چھپا نہیں سکتا جو اپنے ماتحتوں کے معصوم بچوں کی معصوم خواہشوں کا گلا گھونٹ دیتے ہیں وہ 'محسن محلّہ' کی ریا کاری کو فراموش نہیں کر سکتا جو اپنے سب سے زیادہ معصوم مکیں ماسٹر الیاس کو بے بسی کی موت تو مرنے دیتا ہے پر اس کی رسم قل کے لئے آٹھ سو گیارہ روپے کا چندہ جمع کر لیتا ہے۔ اسی طرح 'کالج سے گھر تک' خواب وخیال کی دنیا سجانے والے ہر فرد کے المناک تضادات جس خوبی سے پیش کئے گئے ہیں اس پر پختہ سماجی شعور رکھنے والا کوئی افسانہ نگار ہی قادر ہو سکتا ہے۔ اشفاق احمد کے ایک افسانے 'قاتل' کا اقتباس دیکھئے، جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ محض ہمارے ہاں مروج قانونی موشگافیوں اور نظام انصاف کی بیساکھیوں سے ہی آشنا نہیں اس کا ہاتھ پاکستانی کردار کی نبضوں پر بھی ہے۔ ایک کرایہ دار خاتون مالک کے ساتھ جھگڑے کے بعد اس طرح کی رپورٹ پولیس میں درج کراتی ہے، یا پولیس اپنے اسلوب میں اس کی رپورٹ کو یوں درج کرتی ہے: ''مکان ہر دو فریقین، ایک دوسرے سے پیوستہ ہیں بلکہ ایک دیوار مشترکہ رکھتے ہیں، بوجہ موسم گرما فریقین اپنے اپنے کوٹھوں پر رات کو سوتے ہیں، مستغیثہ باعزت بیوہ ہے، ملزم صبح اُٹھ کر اپنے کوٹھے پر مستغیثہ کی جانب منہ کر کے ہر روز بہ نیت توہین شرمساریٔ مستغیثہ برہنہ ہو کر پیشاب کرتا ہے، جس سے شرمساری کی توہین ہوتی ہے۔ چنانچہ کل صبح کو ملزم مذکورہ اسی طرح پیشاب کر رہا تھا، مستغیثہ کے منع کرنے پر فحش گالیاں بہ نیت توہین بالقصد دینی شروع کر دیں، لہٰذا استدعا ہے کہ ملزم کو سزائے قانونی دی جائے۔'' (سفرِ مینا ،ص ۱۵۳)

اشفاق احمد بے حد طاقتور متکلم تھا، اُس کے پاس اپنے علم اور مشاہدے کو کسی مخصوص نظریئے میں ڈھالنے کی صلاحیت تھی، سو اسی زعم میں وہ 'طلسم ہوش افزا' کی جانب گیا، اس مجموعے میں بارہ افسانے ہیں، قصاص، میں پنجاب کے اُن لوک قصوں کے پس منظر میں نئی معاشرت کے اجزا سے ایک نئی کہانی بنائی ہے، جس میں اپنے سوار کے قاتلوں کو اب گھوڑے نہیں لینڈ روور پہچانتی ہے اور قصاص بھی لیتی ہے، نظامِ انصاف کی رسومات تب بھی وہی تھیں جواب ہیں، سو اشفاق احمد نے یہ تو بتا دیا کہ پجارو والوں کی وارث تو یہ مہنگی گاڑی ہے، جو قصاص لے سکتی ہے، خونِ خاک نشیناں جو رزقِ خاک ہو، اُسے تو کسی وراثت اور قصاص کی حاجت نہیں۔ فنی اعتبار سے افسانہ بے حد موثر ہے، زرعی سماج میں قتل کے معروف محرکات سے لے کر ہمارے نیم صنعتی معاشرے میں فرقہ واریت کے حوالے سے دہشت گردانہ قتل تک کی منظر نگاری کے لئے

اشفاق احمد بے پناہ تخلیقی صلاحیت اور اظہاری امکانات سے کام لیتے ہیں۔ 'ملک مروت' موت کے متعین لمحے حوالے سے اشفاق احمد کی مبلغانہ صلاحیت کا افسانوی اظہار ہے جب کہ 'سونی' افراد کی بجائے اشیا سے انسان کی بڑھتی ہوئی الفت کا ماجرا ہے اور ظاہر ہے کہ اس مجموعے کے نام کی مناسبت سے 'سونی' وی سی آر نہ صرف اپنے مسحور ناظر سے مکالمہ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے بلکہ اُس کی بیوی سے فاصلہ پیدا کرنے میں جذبۂ رقابت کا بھی مظاہرہ کرتا ہے۔ 'چھے چھکا بتیس' بہاول نگر کالج میں موجود ایک عارضی لیکچرار کے ایسے ریاضیاتی فارمولے کو ظاہر کرتا ہے جس سے اُس ملک کے اصل حکمران یعنی ورلڈ بینک کے مغربی نمائندے بھی تلملا اُٹھتے ہیں جس پر مقامی نام نہاد بادشاہ انہیں یقین دہانی کراتے ہیں: ''اگر مناسب سمجھیں تو ہماری رعایا کے ایک فرد، چالو سوچ کے منحرف پروفیسر ساعتی کو خود گرفتار کر کے لے جائیں اور اپنے ملک کے کسی قید خانے میں قید کر دیں، ہمیں کوئی اعتراض نہیں اور اگر ہم پر اعتبار کریں تو اُسے بے شک ہماری سلطنت کے کسی بھی پسندیدہ قید خانے میں ڈال کر اپنا تالا لگا دیں اور چابی اپنے ساتھ لے جائیں۔ بنک کے نمائندوں نے سر جھکا کر اور یک زبان ہو کے کہا 'یور میجسٹی! آپ بے شک اپنا تالا چابی لگائیں، ہمیں آپ پر پورا اعتماد ہے۔ ہم نے چابی ساتھ لے جا کر کیا کرنی ہے'۔'' (طلسم ہوش افزا، ص ۴۷۔۴۸)

'سعید جونیئر' ضمیر کو عاق کرنے سے متعلق ایک طنز یہ ہے، 'آخری حملہ' سے بس یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اشفاق احمد برس ہا برس اردو سائنس بورڈ کے ڈائریکٹر بھی رہے ہیں، 'کہکشاں ٹیکسی سٹینڈ' کو بھی ایک فنتاسیہ بنانے کی کوشش کی گئی ہے مگر سماجی طنز غالب ہے، 'پوری جان کاری'، 'فلارے اور کوٹ ودو پاور ہاؤس' مغربی ٹیکنالوجی اور ہمیں مرعوب کرنے والے علوم اور علما و ماہرین کی ایسی تضحیک ہے، جو ہمارے دلوں سے اُن کی دہشت نکال سکے، 'بولتا بندر'، بابا اشفاق کی جنس کے حوالے سے غیر معمولی معلومات اور متصوفانہ رغبت کو ظاہر کرتا ہے جب کہ 'صبحانے فسانے' میں بائیس افسانے ہیں، 'ماسٹر روشی' بھی اس میں شامل ہے جو ناصر زیدی کے مرتبہ '۱۹۷۱ کے منتخب افسانے' میں بھی ہے، اس مجموعے میں 'بندر لوگ'، 'ڈھور ڈنگر کی واپسی'، 'راز دان'، 'پل صراط' اور 'پاسپورٹ'، 'وکھو وکھ'، 'قصہ شاہ مراد اور ایک احمق چڑیا کا'، 'بیک گراؤنڈ'، اور 'مسرور مرثیہ' اشفاق احمد کے اسلوب کے وہ عام افسانے ہیں جن کے بارے میں اُس کی خوش فہمی کو یہ اعتماد ہے کہ اب وہ اُس مقام پر ہے کہ وہ جو کچھ بولے گا اور لکھے گا وہ افسانہ ہوگا۔ 'آڑھت منڈی' میں حکومتوں اور غیر سرکاری تنظیموں کے غربت ہٹاؤ یا کم کرو جیسے منصوبوں کو غریبی بیچنے کے منصوبے بتایا گیا ہے 'شازیہ کی رخصتی' کشمیر کاز کے حوالے سے لکھا ہوا ایک طنز یہ ہے جو اشفاق احمد کی مخصوص طنز کا فنی اعتبار سے شکار ہو گیا ہے۔ ماجرا یہ ہے کہ اشفاق احمد اردو کا ایک ایسا افسانہ نگار تھا، جس کے پاس افسانہ لکھنے کی بے پناہ صلاحیت تھی، وہ انسانی روح اور دُکھ کی اتھاہ گہرائیوں میں اترنے کی صلاحیت رکھتا تھا، مرکب اور تہہ دار صورتِ حال

پیدا کرنا جانتا تھا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اُس کے پاس اظہار کی غیر معمولی صلاحیت تھی، پھر یہ کہ پنجابی کے روزمرے محاورے، لوک دانش اور شعروادب کے اعلیٰ ترین نمونوں کی قوت اُس کی زبان میں رچی ہوئی ہے، اس لیے وہ جب کوئی بڑا افسانہ لکھتا تو وہ 'گڈریا' کی طرح شاہکار ہو جاتا 'بے غیرت مدت خاں' بے شک لٹتے ہوئے افغانستان میں ایک اور طرح کی لوٹ مار (عجائب گھر کے غائب ہوتے نوادرات کے پیچھے سامراجی تاجر) کو سامنے لا کر اپنے موضوع کے اعتبار سے چونکا دینے والا افسانہ بن جاتا ہے مگر اس میں وہ تاثیر نہیں جو اس مجموعے کے پہلے افسانہ 'اماں سردار بیگم' میں ہے، یہ افسانہ بلا شبہ ایک شاہکار ہے، اگرچہ اس میں بھی اشفاق احمد نے پوری کوشش کی ہے کہ موجودہ معاشرت کو کوستے ہوئے (''اُس زمانے کی مائیں بچوں کو اپنی عقل و دانش سے یا نفسیاتی ذرائع سے یا ڈاکٹر سپوک کی کتابیں پڑھ کر نہیں پالتی تھیں بلکہ دوسرے جانوروں کی طرح صرف مامتا کے زور پر پالتی تھی۔'(ص ۸) اس افسانے کو بھی تلقین شاہ کی نذر کر دیں مگر اس میں ایک غیر معمولی کردار کے بارے میں اشفاق احمد کی والہانہ یاد، ایسی فضا بناتی ہے جو افسانے کو اردو کے گنے چنے افسانوں میں شامل کر دیتی ہے: ''میری ماں فکرمندسی ہوگئی، اُس نے بڑی دردمندی سے مجھے غور سے دیکھا اور کوئلوں پر پڑی ہوئی روٹی کی پروانہ کرتے ہوئے کہا' اگر تو نے سچ بولنا ہی ہے تو اپنے بارے میں بولنا، دوسرے لوگوں کی بابت سچ بول کر اُن کی زندگی عذاب میں نہ ڈال دینا۔'' (ص ۱۹) ''اماں نے کہا 'ڈاکٹر صاحب اگر اللہ کو سمجھنے کی کوشش نہ کی جائے اور اُسے صرف مانا جائے تو وہ جلدی سمجھ میں آ جاتا ہے۔'' (ص ۲۷) ''اماں کی قبر کے بارے میں سب کا اپنا اپنا خیال اور اپنا اپنا گمان ہے لیکن یقین سے کوئی بھی نہیں کہہ سکتا کہ وہ صحیح کہہ رہا ہے یا صحیح سوچ رہا ہے۔ لیکن میں جو کسی حد تک ان کے مزاج سے واقف اور ان کی نفسیات کا آشنا ہوں، مجھے یقین ہے کہ وہ اپنی قبر اٹھا کر کہیں اور لے گئی ہیں، اصل میں میری ماں کے زمانے کی عورت محبت کے میدان میں سب سے آگے ہوتی تھی اور جب انعام تقسیم کرنے کا وقت آتا تھا تو غائب غلہ ہو جاتی تھی، وہ خودنمائی اور خودستائی کے فن سے ناآشنا تھی اُس کو مکٹ، پہنچیاں پہن کے اور سرمہ کاجل لگا کے مہمانِ خصوصی بننے کا ڈھنگ نہیں آتا تھا، تعریف و توصیف کے موقعوں پر وہ نظروں سے اوجھل ہو جاتی تھی اور ایسے اوہلے میں چھپ جاتی تھی کہ مدتوں اُس کے کوئی آثار نہیں ملتے تھے، وہ اپنی ہر کارکردگی کے پیچھے اپنی لاموجودگی کا امپریشن برقرار رکھتی تھی اور غائب سے غائب تر ہوتی رہتی تھی، تخلیق تو کرتی تھی کہ وہی یہ کام کر سکتی تھی، لیکن اپنی تخلیق کے چوکھٹے کے اندر کسی کارنر میں اپنا نام اور تاریخ نہیں لکھتی تھی۔'' (ص ۳۰-۳۱) ان کی وفات کے بعد شائع ہونے والی ان کی آپ بیتی 'بابا صاحبا' میں 'اماں سردار بیگم' ایک موثر جزو کے طور پر شامل ہے۔

شوکت صدیقی، اجتماعی زندگی کا ہمدرد مفسر

زمانے کے نشیب وفراز اور سرکاری فتویٰ فروشوں سے بے نیاز ہوکر اردو کے جو افسانہ نگار ترقی پسندانہ موقف پر ڈٹے رہے ان میں شوکت صدیقی سرفہرست ہیں انہوں نے ہمیشہ غربت، استحصال، جہالت اور محلاتی سازش کے خلاف قلم اُٹھایا، مگر کرشن چندر کی طرح وہ میٹھے خواب دیکھتا اور دکھاتا نہیں بلکہ اس کا تلخ رویہ بسا اوقات کلبیت کے مترادف ہوجاتا ہے، وہ ہماری اجتماعی زندگی کا بے رحم مفسر، مبصر اور ناقد ہے اس نے جہاں نچلے طبقات پر ڈھائے جانے والے مظالم کی کہانی لکھی ہے وہاں متوسط طبقے سے ابھرنے والی ترقی پسند قیادت کے تضادات کو بھی نمایاں کیا، اس نے جہاں سرکاری کارندوں کی لوٹ کھسوٹ کا نقشہ کھینچا ہے، وہاں انسان دوست دانش وروں کی سہولت پسندی کے نتائج پر بھی نظر رکھی ہے، اسے احساس ہے کہ وسائلِ دولت پر ایک طبقے کی اجارہ داری، دولت کی نامنصفانہ تقسیم اور عوامی محرویوں سے بے تعلق مذہبی اور سیاسی پیشوا جس طرح کے معاشرے کو پروان چڑھاتے ہیں وہاں بچوں کو قوم کا مستقبل تو کہا جاتا ہے مگر انہیں تعلیم وتربیت کے مواقع فراہم نہیں کئے جاتے وہاں حق، انصاف اور شرف آدمیت کے نعرے اس لئے لگائے جاتے ہیں کہ کولہو کے بیلوں کا لہو سرد نہ ہونے پائے وہاں آزادی کے تحفظ کی قسمیں کھائی جاتی ہیں مگر امورِ مملکت کا ٹھیکہ سامراجی قوت کو دے دیا جاتا ہے، وہاں اپنے بنیادی عقیدے کو دنیا بھر کے انسانوں کے لئے نوید قرار دیا جاتا ہے، مگر اپنے عوام کو بنیادی انسانی حقوق سے محروم کردیا جاتا ہے، وہاں اطلاعات کے نظام کو بہتر بنانے کے اعلان کیے جاتے ہیں، مگر جاری صرف سرکاری پریس ریلیز ہوتے ہیں، اور ان لوگوں کو ہی محبِّ وطن سمجھا جاتا ہے جو ان پر اعتبار کرلیں، شوکت صدیقی کے بعض افسانے کے اقتباسات دیکھیے: ''یہ وہ لوگ ہیں، جو زندگی کی نئی سرگرمیوں سے بچھڑ کر یتیم ہوگئے ہیں اور اپنے مردہ وجود پر خود ہی سوگ منا رہے ہیں۔'' (یہ بیمار، تیسرا آدمی، ص ۲۰) ''میں پورٹ فولیو میں سے کاغذ نکال کر اُن کے مسخ شدہ چہروں کے پنسل اسکیچ بنانے لگتا ہوں پھر میں اس امریکن جرنلسٹ سے ملتا ہوں، جسے اس ملک کے تباہ حال انسانوں سے بڑی ہمدردی ہے۔'' (ایضاً ص ۱۱) ''وہ جانتا تھا کہ ہر کامیاب جرم کی سازش پہلے پولیس اسٹیشن کے اندر ہوتی ہے۔'' (تیسرا آدمی، تیسرا آدمی، ص ۲۲۸) (سرکاری سرپرستی میں مفاد پرستوں کی تخریب کاری کے بارے میں پریس ریلیز) ''اس تباہی میں کمیونسٹوں کی دہشت پسندی کو دخل ہے، جو اپنے سیاسی مفاد کے لئے ملک میں بے اطمینانی اور ہیجان پیدا کرنا چاہتے ہیں۔'' (تیسرا آدمی، ص ۲۶۳) ''دفتر کا یہی قانون ہے یہی قاعدہ ہے، کسان گڑگڑاتے ہیں، خوشامد کرتے ہیں، مگر تول بابو کچھ بھی نہیں سنتا، کسی کی بات

نہیں مانتا، وہ چپ چاپ کاغذوں کوسنبھال کر اندر دفتر میں چلا جاتا ہے۔'' (جھیلوں کی سرزمین پر، تیسرا آدمی، ص ۱۹۹)

شوکت صدیقی بنیادی انسانی محرومیوں کے حوالے سے اپنے انسان دوست نصب العین سے اتنا وابستہ ہے کہ وہ فسادات کی رات سابقہ فوجی تانتیا (''پرانی چیزوں کی کون قدر کرتا ہے، جنگ ختم ہوگئی اور میرا حال تم نے دیکھ ہی لیا۔'' (ص ۸۹)) کی ہلاکت کے بعد بھی پھٹی ہوئی آنکھوں سے جھانکتی، سوال کرتی بھوک کو دیکھتا ہے: ''یہ کرفیو آرڈر کی رات تھی، فسادات کی رات تھی، تانتیا کی زندگی کی آخری رات تھی، تانتیا مر گیا، لیکن اس کی پھٹی ہوئی آنکھوں میں ابھی تک بھوک زندہ تھی۔'' (تانتیا، تیسرا آدمی، ص ۸۹)

شوکت صدیقی بخوبی جانتا ہے کہ طبقاتی معاشرے کا رنگین اور گرم جوش دوزخ ہوسِ زر سے ایندھن حاصل کرتا ہے، ترغیب و تحریص جہد حیات بنتا ہے اور مصنوعی معیارِ حیات کا حصول مقصودِ حیات، اس راہ میں تمام انسانی اقدار پاش پاش بھی ہو جائیں تو بے بس مسافروں کو اندازہ نہیں ہوتا: ''ٹیپ ٹاپ سے رہنے کا مطلب ہے خوبصورت ڈرائنگ روم میں بیٹھنے کی خواہش— کاروں کے نئے ماڈلز میں گھومنے کی تمنا، پھر ڈانس ہال، کلب، فلرٹیشن اور ان سب کے لئے اسے اپنا ضمیر بیچنا پڑتا، اپنے ارادوں کو کچلنا پڑتا، ایمان داری کو فریب دینا پڑتا۔'' (غمِ دل اگر نہ ہوتا، تیسرا آدمی، ص ۱۰۹) شوکت صدیقی کے دو افسانے ایسے ہیں کہ جس میں اس نے کسانوں اور مزدوروں کے دلوں میں پروان چڑھنے والے باغیانہ جذبات کو تحریک کی صورت میں اُبلتے دکھایا ہے، میری مراد 'جھیلوں کی سرزمین پر' اور 'مہکتی وادیوں میں' سے ہے، نذیر احمد ان دونوں افسانوں سے متعلق لکھتے ہیں: ''شوکت صدیقی نے محنت کے استحصال کو موضوع بنایا ہے— بے دست و پا غریب، غالب قوتوں سے برسرِ پیکار ہیں، ناانصافیوں اور ظلم کے خلاف ان کا احتجاج اضطراری اور غیر منظّم ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کی بغاوت کو بہت جلد ٹھنڈا کر دیا جاتا ہے، اس طرح سے ظاہر ہے کہ شوکت صدیقی نے تلخ حقیقت کا اعتراف کیا ہے اور اس اعتراف سے پیدا ہونے والے کرب کو محسوس کیا ہے۔'' [۶۷، ص ۵۵]

شوکت صدیقی کا نمائندہ افسانہ 'تیسرا آدمی' تصور کیا جاتا ہے، اس میں جاگیردار کا صنعتکار بننا سمگلر ٹھیکیدار اور قاتل ملازم رکھنا پولیس اور اعلیٰ حکام سے خوشگوار مراسم برقرار رکھنا جس طرح کی سنگین کہانی کو جنم دیتا ہے، وہ اس اعتبار سے پراسرار نہیں کہ اب ہر صاحبِ شعور جانتا ہے کہ استحصال کرنے والے ہاتھ کون سے ہیں، چاہے وہ کتنے ہی چمکیلے دستانے اپنے گھناؤنے ہاتھوں پر پہن لیں اس طرح بلاشبہ شوکت صدیقی جرم و سزا کے معاشرتی اسباب متعین کرتا ہے اور انسانی شخصیت کے تڑخنے کی سماجی وجوہات بیان کرتا ہے، مگر بقول نذیر احمد اس کہانی میں طنز کا عنصر، تھرل کے ماحول میں دب گیا ہے۔'' [۶۷، ص ۵۶]

شوکت صدیقی لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور اسی ادبی خطے میں اُن کی تہذیبی شخصیت کو تشکیل دیا، مگر انہوں نے خود کو اس تہذیبی جزیرے کا قیدی نہیں بنایا، اپنے نظریات کو اپنی ذات پر اس طرح سے اوڑھا کہ

نہ صرف اُن کے کردار کراچی کی پوری شخصیت کے ہر لہجے کے رمز شناس ہیں، بلکہ وہ سندھی، ملتانی، بلوچ، پنجابی اور پشتون کے روزمرے سے بھی اپنائیت رکھتے ہیں۔ اُن کے افسانوں میں بہت زیادہ تہہ داری نہیں ہوتی، اس کے باوجود تلخ اور سنگین حقائق کے ساتھ ساتھ افسانے کی فضا میں جاذبیت موجود ہوتی ہے، جس کا ایک سبب تو مجرموں کے تصرف میں آنے والی وہ نیم عریاں عورت ہے، جس کی مختلف جھلکیاں وہ جادوئی شیشے میں دکھاتے رہتے ہیں۔ 'تیسرا آدمی' کے پہلے افسانے 'احتساب' میں اُن کے تخلیق کردہ بیشتر کردار اُنہی سے مکالمہ کرتے ہیں، ان میں ایک دل آویز نسوانی کردار صندلی جب اپنے تخلیق کار سے کہتی ہے 'مجھے بنانے سنوارنے میں آپ اپنے ساتھ بھی حق تلفی کر بیٹھے، آپ نے دنیا کو انگشت نمائی کا موقع دے دیا'، تو تخلیق کار جواب میں کہتا ہے ''میں اُس متوسط طبقہ کا ایک فرد ہوں جس میں غذائیت کی کمی اور وٹامن نہ ملنے کے باعث بدصورت لڑکیوں کی تعداد روز بروز بڑھتی جا رہی ہے جو جوان ہونے سے پہلے بوڑھی ہو جاتی ہیں۔ جہاں خوبصورتی اور رعنائی جنم لیتی ہے وہاں میری باریابی نہیں ہو سکتی، اس لئے کہ میں اقتصادی بدحالی کا مارا ہوا ایک پریشان حال افسانہ نگار ہوں۔ لہٰذا میں نے اپنے ذوق جمالیات کی آسودگی کے واسطے تم کو تخلیق کیا۔ میں نے اپنے تمام تشنہ ارمانوں کو، اپنی تمام محرومیوں اور پامال حسرتوں کو تمہارے وجود میں سمو دیا۔'' (ص ۱۹)
یہی نہیں کہ وہ خوبصورت نسائی پیکر تخلیق کرتا ہے، وہ اپنی رقت پر قابو پا کر انہیں تفتیشی افسروں، تماش بینوں، وڈیروں اور متمول جانوروں کی ان سے کھیلنے کی صلاحیت کو اپنے قلم سے اور اُکسا دیتا ہے اور شاید اُن کے فکشن کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی ہو۔ اُن کے بیشتر افسانوں میں آوازیں بہت زیادہ گونجتی ہیں، کم و بیش سبھی افسانوں میں کوئی کردار برتن توڑتا ہے یا مخاطب پر کوئی شے اچھالتا ہے، سماجی تبدیلی نہ لا سکنے کی کوفت شاید اُن کے کرداروں کے رنج کو اس طرح زائل کرتی ہو۔ پاکستانی معاشرے میں کارفرما استحصالی نظام کے سبھی کردار ایک باشعور شخص کی طرح شوکت صدیقی کی نظر میں ہیں یہ چاہے داد محمد سومرو جیسے سندھی وڈیرے ہوں یا علیم الدین سبزواری جیسے زرد صحافی ('خفیہ ہاتھ') بلوچ سردار اور تمن دار ہوں ('بھگوان داس درکھان') بیوروکریٹ، سمگلر، صنعت کار، اُن کے مجرم آلۂ کار ('تیسرا آدمی') اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اسلام، علامہ اقبال، اور دیگر محترم حوالوں کو فروخت کر کے ترقی کے زینے چڑھتا نودولتیا طبقہ۔ شوکت صدیقی کے مقبول افسانوں کے برعکس 'ڈھپالی' اردو کے شاہکار افسانوں میں شمولیت کا مستحق ہے۔ ایک ڈھپالی سارنگی نواز جو تیموری پرنس کے طور پر متعارف ہونا چاہتا تھا، ہجرت اور اپنی عادت کے طفیل فاقوں کی دلدل میں گھر کر ایک ٹینری میں مزدور کے طور پر کام کر کے یادگار افسانوی کردار ہو جاتا ہے۔ اپنی زندگی کے آخری دو عشروں میں شوکت صدیقی نے 'خدا کی بستی' کے بعد ایک ضخیم ناول 'جانگلوس' تین جلدوں میں مکمل کیا، اور اپنے بعض ابتدائی ناولوں کو پھر سے لکھا، شاید اس لئے ان کی توجہ افسانوں پر سے کم ہو گئی۔

ممتاز مفتی، ایک اسلوبِ حیات

اپنے پہلے افسانوی مجموعے 'ان کہی' کے پیش لفظ میں خود ممتاز مفتی نے لکھا: ''بیشتر کہانیوں میں نفس لاشعور کے کسی نہ کسی پہلو کے اظہار کی کوشش کی گئی ہے اور نفسِ لاشعور کا اظہار ہی میرے مصنف بننے کا جواز یا بہانہ ہے۔'' (ص ٦)

چنانچہ ان کا غالب رجحان تو جنسی نفسیات کی جانب رہا، اس لئے ان کے بیشتر افسانوں کے کردار تشنہ ہی نہیں گرسنہ بھی دکھائی دیتے ہیں، وہ تاک جھانک کرتے ہی نظر نہیں آتے بلکہ اپنی لذتیت کے پسینے میں تربتر ملتے ہیں۔ مفتی کے ہاں کنواری لڑکی تو خیر ''لبِ خشک در تشنگی مُردگاں'' دکھائی دیتی ہے ہر عمر کے زن و مرد بھی اس توانا جبلت کے روبرو کمزور دکھائی دیتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ جنس ایک توانا جبلت ہے۔ جسے ہمارے ہاں گھٹن نے اور منہ زور بنا دیا ہے۔ مگر ایک ایسے معاشرے میں جہاں بیشتر انسانوں کو غلامی، افلاس، بھوک اور جہالت کا سامنا ہو، وہاں کسی افسانہ نگار کی نظر کا ایک ہی دنیا میں اسیر ہو کر رہ جانا ظالمانہ دکھائی دے سکتا ہے۔ چنانچہ ان کے تیسرے افسانوی مجموعے 'چُپ' کے آغاز میں 'مفتی کا فن' کے عنوان سے فکر تونسوی نے ملفوف انداز میں طنز کی ہے: ''مفتی بھی ادب کے اس گڈمڈ دور کی پیداوار ہے لیکن اس کے ذہنی اور جسمانی عناصر کے طے شدہ رجحان نے اس طوفان مشترک کو جلد ہی بھانپ لیا اور مفتی نے اپنے لئے فرائڈ کا انتخاب کر کے اپنا دامن صاف بچا لیا۔'' (ص ١١)

اس موضوع سے متعلق مفتی کے بیشتر افسانے کیس ہسٹریاں دکھائی دیتے ہیں۔ خاص طور پر 'سمیع و اسمارہ'، 'وہ ہاتھ'، 'وہ انجم'، 'کالے سلیپر'، 'پل'، 'نومان اور منیرہ' اور 'چڑ' وغیرہ، اس طرح ممتاز مفتی کی 'لذیذ عورت' لذت کے ہر رنگ سے بھی محروم ہو جاتی ہے۔ دوسرے وہ کبھی کبھار اپنی فرائیڈین فکر کا ساتھ دیتے دیتے اتنی دور نکل جاتے ہیں کہ یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ وہ سماجی اعتبار سے کس قدر خلافِ قیاس بات کر رہے ہیں اس کی نمائندہ مثال ان کا افسانہ 'موقعہ' ہے جس میں جنسی دباؤ اور گھٹن کی شکار شہزاد ہسٹیریا کی مریضہ ہے، جب کہ اس کا بھائی قاسم وقتاً فوقتاً اپنے جذبات کے نکاس کی راہ تلاش کر لیتا ہے، ایسی ایک شام کو جب اس کی بہن کو دورہ پڑتا ہے تو وہ دو شرابیوں کو اپنی بہن کی جانب جاتے دیکھ کر اس کی صحت کی آس لگا لیتا ہے، نصرت منیر شیخ نے بجا طور پر لکھا ہے: ''افسانے میں موضوع جس معاشرے سے چنے جاتے ہیں، ان کے حل بھی اس معاشرے کی اقدار کے پیش نظر ڈھونڈے جاتے ہیں — مسئلے کی مسلم اہمیت کے

باوجود ہمارا اپنا معاشرہ اس نفسیاتی حل کو کسی طرح قبول نہیں کرسکتا۔[۶۸،ص۱۲۱]

تاہم اردو افسانے کی خوش قسمتی ہے کہ ممتاز مفتی کے ہاں صرف اندھیرا ہوتے ہی انگلیاں گداز جسم کے کونے کھدرے کی ہی تلاش میں نہیں ملتیں، مار پیٹ ہی جنسی تسکین کا نعم البدل نہیں بنتی اور عورت ہر وقت خود کو دبوچوانے کے لئے تیار نہیں ملتی، اس کی دنیا میں 'آپا' بھی ہے جو جذبہ واحساس کی چنگاری کو راکھ میں چھپانے کو عالی ظرفی جانتی ہے یا خاندانی وقار۔ اس دنیا میں ایک 'ماں' ایسی بھی ہے جو ''کھڑکی میں سلاخوں پر سر ٹکائے — ایک لڈو ہاتھ میں پکڑے ہوئے دور افق کی طرف کھوئی ہوئی نظروں سے دیکھ رہی ہے۔'' (ماں، ص۲۲۱) اور ایک ایسی بھی جو فسادات کے 'گھور اندھیرے' میں بظاہر ناجائز بچے کو جنم دیتی ہے تو لاٹھی ٹیکتا بھگوان اس کے قریب آ کر اسے پرنام کرتا ہے۔ (گھور اندھیرا، ص۲۸۷)

ممتاز مفتی کا ایک افسانہ ایسا بھی ہے جسے ممتاز مفتی نے اپنے ناول 'علی پور کا ایلی' میں کم وبیش پورا ہی استعمال کرلیا۔ میری مراد 'حد ہوگئی' سے ہے، اصل میں مفتی کی فکشن سوانح کا رنگ لئے ہوئے ہے اس لئے 'شادی شدہ عورت سے رغبت' مفتی کا خاص موضوع ہے۔ ۱۹۴۷ء کے فسادات سے متعلق مفتی کا افسانہ 'گھور اندھیرا' (یہ افسانہ ''۱۹۴۸ء کے بہترین ادب'' (مرتبہ برکت علی، مرزا ادیب، قتیل شفائی) میں بھی شامل ہے۔) ہے جس کا آغاز تو خوبصورتی سے ہوتا ہے مگر پھر جذباتیت، تلخی اور کلبیت غلبہ پالیتی ہے اور انجام کے قریب پہنچ کے وہ بعض ترقی پسندوں کی طرح مثالیت سے کام لینے لگتا ہے۔ اس کے بعض حصے دیکھئے: ''نہیں، نہیں کوچوان نے لپکتا ہوا سایہ دیکھ کر چلانا شروع کر دیا۔ نہیں نہیں میں مسلمان نہیں ہوں، میں تو کوچوان ہوں، کوچوان۔'' (اسمارائیں، ص۲۶۸) ''گاڑی سے ایک عورت نے سر نکالا۔ اس کی چھاتیاں کٹی ہوئی تھیں۔ جس سے ایک بچہ لٹکا ہوا تھا۔ عورت نے اپنی چھاتیوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا، امرتسر۔'' (ص۲۷۶) ''اس نے کہا تھا آؤ میں تمہیں کیمپ میں پہنچادوں اور — اور میں پاکستان پہنچ کر لٹ گئی۔'' (ص۲۸۶) ''وہ ہنسی، زہرخند ہنسی، سب جھوٹ، کوئی مسلمان نہیں، کوئی ہندو نہیں، کوئی سکھ نہیں، یہاں درندے بستے ہیں درندے۔'' (ص۲۸۷)

اس میں شک نہیں کہ ممتاز مفتی کی عمومی اور خصوصی دلچسپی جنس سے ہے تاہم یہ کہنا بھی درست نہ ہوگا کہ اس کی کہانیاں سماجی سیاق وسباق نہیں رکھتیں کیونکہ متوسط طبقے کے پیاسے نوجوان لڑکے، لڑکیاں، عورت اور مرد ہمارے اپنے معاشرے کے اس المیے کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ صحت مند تفریحات اور مثبت ترغیبات اور تعلیم وتربیت سے محروم معاشرے میں بندش اور گھٹن لذتیت کو کس طرح پراسرار بناتی ہے، اس کے علاوہ مفتی کے ایسے افسانے بھی ہیں، جن میں ہماری سماجی اور سیاسی صورتِ حال کے بارے میں براہِ راست بھی اشارے ملتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھئے: ''دفعتاً ان کی نگاہ دیوار پر پڑی۔ سامنے موٹے حروف میں لکھا تھا۔ جنتا جاگی، عوام کا اپنا روزنامہ، نیچے ایک بھاری بھرکم مزدور پھاوڑا اُٹھائے یوں کھڑا تھا،

جیسے کارخانے کو گرانے آرہا ہے۔ لاحول ولاقوۃ، وہ گھبرا کر آگے نکل گئے۔'' (لکھ پتی، ص ۱۹۷) ''اس نے ہر ممکن طریقے سے ماں کو سمجھانے کی کوشش کی، دلیلیں اور مثالیں دے کر اسے سمجھایا۔ مسئلے مسائل بیان کر کے اسے یقین دلانے کی ترکیب نکالی، سیرۃ النبیؐ میں سے کئی ایک ٹکڑے پڑھ کر سنائے اس پر بھی ماں کی رائے نہ بدلی۔'' (موقعہ، اسمارائیں، ص ۱۳۱) ''آج کل جماعتوں کو کون پوچھتا ہے، کئی، بی۔اے دھکے کھا رہے ہیں، بیس روپے کی نوکری کو ترستے پھرتے ہیں، اللہ نے چاہا تو ان کی سفارش پر سو روپے کی نوکری نہ ملی تو کہنا۔'' (میاں کی مرضی، ص ۴۳) ''کل ہم اپنے مالک، اپنے بنانے والے کو ڈھونڈ نکالیں گے۔ اس سے پوچھیں گے کہ یہ اندھیرا کیوں ہے؟'' (اندھیرا، ص ۹۵) ''مسجد کا ملا وضو کرتے ہوئے اجو کی طرف دیکھتا ہے، لاحول پڑھتا اور پھر دیکھتا ہے۔ اس کی آرزو ہے کہ اجو صراط مستقیم پر آجائے، دل ہی دل میں وہ جانتا ہے کہ صراط مستقیم سے اس کا حجرہ قریب تر ہے۔ بہت قریب۔'' (چار گوٹ، ص ۶۴) ''انہی دنوں فرقہ وارانہ فسادات شروع ہو گئے۔ ہجوم جلوس کی صورت میں سڑکوں پر گشت لگاتا تھا اور احمدیوں کے خلاف نعرے لگائے جاتے تھے۔'' (گڑیا گھر، ص ۲۳) ''مہینے بھر مزدور لوگ حاصل کرنے کی امید رچائے رکھتے ہیں، خواب دیکھتے رہتے ہیں۔ پے ڈے کو انہیں احساس ہوتا ہے کہ حصول کتنا عبث ہے۔ کتنا بے معنی۔'' (چکٹ گاڑی، ہونکتا ہوٹر اور موم بتی، منتخب افسانے، ص ۲۸) ''(ذرائع ابلاغ کا سربراہ) بولا عالی جاہ! ہمارے دو کام ہیں۔ ایک یہ کہ بادشاہ کو حقیقت حال کی خبر نہ ہونے پائے، دوسرے یہ کہ عوام میں یہ گمان پیدا کیا جائے کہ انہیں صورت حال سے باخبر رکھا جا رہا ہے۔'' (ایک تھا بادشاہ، تخلیقی ادب، ص ۴۶۲) انتظار حسین کے 'خواب اور تقدیر' میں تو ہماری اجتماعی لاحاصلی جبر کے دائرے میں گردش کرتی ہے مگر 'چکٹ گاڑی ہونکتا ہوٹر اور موم بتی' میں ہر نئے حکمران کے ساتھ حالات کی ابتری اور بگاڑ کی رفتار میں اضافہ بلیغ علامتوں میں ظاہر کیا گیا ہے۔

ممتاز مفتی نے آخری برسوں میں جو افسانے لکھے ان میں اسلام آباد کے جڑوں سے محروم کلچر کے وارث 'روغنی پتلے' بطور خاص توجہ کا مرکز ہیں۔ مفتی بے تکلفی اور بے ریائی کو ذہنی وجذباتی صحت کی نشانی جانتا ہے۔ اس لئے اسے بالائی متوسط طبقے کے افراد عجیب وغریب مخلوق دکھائی دیتے ہیں۔ جن کے بچوں کا اجلاپن اور آب وتاب (پبلک اسکولوں کی پالش کے مرہونِ منت) جن کی لڑکیوں اور لڑکوں کے لچکیلے خول، جن کی عورتوں اور مردوں کے چمکیلے غلاف پاکستان کے حقیقی چہرے سے کوئی لگا نہیں کھاتے۔ 'گڑیا گھر'، 'روغنی پتلے' اور 'پلاسٹک کے گڈے' ان کے ایسے افسانے ہیں جو 'پلاسٹک کے کلچر' کے خلاف مفتی کے نقطہ نظر کو ظاہر کرتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھئے: ''وہ ایک ایسے شریف گھرانے میں پیدا ہوئی تھی۔ جہاں بہت سی گڑیاں مخملی کیسوں میں رہتی تھیں۔ وہ سب مقررہ وقت پر چلتی پھرتیں۔ مقررہ وقت پر اپنے کیسوں میں پڑ کر سو جاتی تھیں۔ ان کی ہر بات مناسب طور پر عمل میں آتی تھی مناسب اور موزوں فقرے انہیں ازبر کرا دیئے

جاتے تھے اور مناسب اور موزوں حالات میں وہ انہیں دہرا دیتی تھیں۔'' (گڑیا گھر، ص ۱۶) ''دفعتاً ایک شور اٹھا۔ اس نے دیکھا کہ بیسیوں پلاسٹک کی گڑیاں اور گڈے انگلش سکول سے نکل کر سٹور کی طرف بھاگتے ہوئے آرہے ہیں۔ ڈر کر اس نے سڑک کی طرف منہ موڑ لیا — اس کا جی چاہتا تھا کہ — ان سے پوچھے کیا تمہارا اپنی مٹی سے ناطہ ہے؟'' (پلاسٹک کے گڈے، ماہ نو، دسمبر ۷۸، ص ۳۲) ''میں کہتی ہوں — اگر نقل ہی کرنی ہے تو کسی ایسی قوم کی کرو۔ جس میں جان ہے۔ زندگی میں چربہ بننا ہے تو کسی ایسی تہذیب کا بنو جو ابھی ابھر رہی ہے۔ کیوں ڈوبتے سورج کو پوج رہے ہو؟'' [۶۹، ص ۲۳۵]

مفتی کی بعض کہانیاں ایسی بھی ہیں جن میں اس نے پراسراریت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جیسے 'نیلی رگ'، 'الصدف' اور 'کرن محل کا بھوت' اور کچھ ایسی جو اس نے منٹو کی طرح اس زعم کے ساتھ لکھی ہیں کہ وہ جملوں کو چھولے گا تو وہ خود بخود افسانہ تخلیق کرنے لگے گا جیسے 'بلیک پاٹ'، 'خالی پیالہ'، 'گلاب جامن'، 'سمیع واسمارہ' اور 'سمنہ' — ممتاز مفتی کا عموماً جھکاؤ نوجوانوں کی طرف رہا ہے، مگر اپنے بیٹے عکسی مفتی کی دوسری شادی کے سبب اپنی پہلی بہو اور ان کے بچوں کے احوال سے کافی آزردہ تھے، 'سوگر داس'، 'داس گرد' یا 'رکاوٹ' میں جب انہوں نے پرانی اور نئی نسل کا تصادم پیش کیا، تو بیشتر نے انہیں ان کی سوانح کا ایک اور ورق گردانا۔ ان کا شاید آخری افسانہ 'بوند بوند بپتی' ہے، جو سوانحی افسانہ ہے، پورا احساس ہوتا ہے کہ ممتاز مفتی نے کسی قدر تخلیقی وفور، چونچال بڑھاپے اور لذتِ بیان سے اپنی ذات کو تخلیقی معدن میں تبدیل کر لیا تھا۔

ooo

محمد خالد اختر، کتاب کے عاشق کی کہانی

محمد خالد اختر ایک ایسا وسیع المطالعہ شخص تھا جس نے دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے ادب کو تخلیقی سطح پر محسوس کیا اور اردو میں ایک ایسا اسلوب اختیار کرنے کی کوشش کی جو اسے عالمی پائے کا ادیب بنانے پر قادر ہے مگر محمد خالد اختر نے اس آرزو کا تعاقب نہیں کیا کہ وہ افسانہ نگار کی حیثیت سے پہچانا جائے چنانچہ اس نے طنز نگار کی حیثیت منتخب کر لی، اس سلسلے میں اُس کا زندہ جاوید کارنامہ 'ایک سیاسی گفتگو ہے' جو اس نے آغا یحییٰ خان ایسے رنگیلے حکمران کے دورِ اقتدار میں تخلیق کیا، رومی شہنشاہ نیرو کے حوالے سے 'جمہوریت' رائے عامہ جمہوری اداروں اور شہنشاہیت ایسے موضوعات پر آمریت کا موقف بیان کیا، پر زیادہ موثر حصہ آخری ہے جب نیرو کہتا ہے: ''کبھی کبھی میرے جی میں آتی ہے کہ اس شہر کو آگ لگوا دوں جلتے ہوئے روم کا نظارہ کس قدر خوبصورت ہوگا'' پھر وہ مکاری سے مسکرایا ''تم جانو میں فنکار ہوں۔'' (فنون مئی جون، ۱۹۷۰ء، ص ۱۸۹) تو کون ہے جسے آغا یحییٰ خان کے عزائم کا چہرہ نظر نہیں آتا؟— بہر طور محمد خالد اختر نے جتنے بھی افسانے لکھے ہیں، ان میں بیشتر کا اسلوب طنزیہ ہے مگر غور سے دیکھا جائے تو اس طنز میں سوئفٹ کا سماجی شعور اور برنارڈ شا کی کاٹ اور نفسیاتی بصیرت موجود ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس کے شاہکار افسانوں ('زندگی کی کہانی'، 'کھویا ہوا افق') میں وہ حزن موجود ہے جو روسی اور فرانسیسی ادب کے اعلیٰ شہ پاروں میں رچا ہوا ہے وہ جو آگہی کا سرچشمہ بنتا ہے۔

'مقیاس المحبت'، 'سائنس فکشن' کا ایک شگفتہ نمونہ ہے جس میں ڈاکٹر غریب محمد محبت کو ماپنے کا آلہ تیار کرنے کے بعد خودکشی کر لیتا ہے، اس افسانے پر غیر ملکی ادب کے اثرات نمایاں ہیں تاہم ہماری اپنی معاشرت کے جانے پہچانے کردار (قصباتی زندگی کے نمائندے، خوبصورت لڑکیوں کے افیونی باپ، فلم انڈسٹری کے افراد، قرض خواہ، مقروض) سانس لیتے دکھائی دیتے ہیں۔ ''حکیم اللہ لوک سنیاسی کے اس ہونہار شاگرد کی باتوں سے معلوم ہوتا تھا کہ دو سال کے اندر اندر پاکستان پر فقیروں اور قطبوں کی حکومت ہو جائے گی جس کے فوراً بعد بعض عملوں کے زور سے ہندوستان والے خود بخود جھک جائیں گے اور جواہر لال نہرو ان فقیروں اور قطبوں سے درخواست کریں گے کہ وہ بھارت پر راج کریں۔ اس کے تین سال بعد سارا بھارت مسلمان ہو جائے اور کفر کا خاتمہ ہو جائے گا۔'' (مقیاس المحبت، لالٹین اور دوسری کہانیاں، ص ۱۰۷) ''شیخ فضل علی بولا ڈاکٹر اس سے زیادہ پاگل نہیں ہو سکتا جتنا کہ وہ ہے۔'' (ایضاً، ص ۱۰۸) ''میں ڈاکٹر غریب محمد مقیاس المحبت کا

اصلی موجد (صرف وہ تعویذ جو اس آلے میں بند ہیں حکیم اللہ لوک سناسی کے ہیں) اب اپنی عمر کے سینتیسویں سال میں اپنی بیکار زندگی کو ختم کرنے کے لیے جارہا ہوں۔ دریائے لیاری کا پانی بارشوں کی وجہ سے چڑھا ہوا ہے اور خودکشی کرنے کا ایسا نادر موقع چاکی واڑہ کے باشدوں کی زندگی میں روز روز نہیں آیا کرتا— آج وہ عورت جس کے بارے مجھے یقین تھا کہ اُسے مجھ سے بے اندازہ محبت ہے میرے پاس آئی میں نے اُس وقت جب وہ اپنے مدھر ہونٹ میرے ہونٹوں پر رکھنے کے لیے بڑھا رہی تھی مقیاس المحبت سے اُس کے درجۂ محبت کو ناپا۔ افسوس اُس کی محبت جھوٹی تھی— مقیاس المحبت پر سوئی کی ریڈنگ ۶۔ تھی— اگر میں زندہ رہتا تو میرا ارادہ تھا کہ اس آلے میں ایسی اصلاح کی جائے کہ بعض عملوں سے نفرت کو محبت میں تبدیل کیا جا سکے مگر یہ خداوند تعالیٰ حق شانہٗ کو منظور نہیں تھا۔ اب میں دریائے لیاری کی طرف روانہ ہوتا ہوں کیونکہ مجھے ڈر ہے کہ بارش تھم جانے کی وجہ سے پانی اُتر جائے گا۔'' (ایضاً، ص ۱۱۰، ۱۱۱)

'چچا سام کے نام آخری خط' ایک پیروڈی ہے مگر حقیقت میں یہ منٹو کے معروف خطوط کا معنوی تسلسل ہے، سو یہ خالد نے منٹو کے مرنے کے بعد منٹو ہی کی طرف سے چچا سام کے نام لکھا ہے جس میں منٹو کی طرح ہماری سیاسی اور سماجی ترجیحات پر امریکی چھاپ کا ذکر بڑے کٹیلے لہجے میں کیا گیا ہے۔ ''میرے غریب ملک میں سچ مانیے خدا اور اس کے رسول کے بعد جس قدر عقیدت مندی سے آپ کا نام لیا جاتا ہے کسی اور کا نہیں لیا جاتا، ہماری مسجدوں میں فقیہہ اور ملا اخباروں کے ایڈیٹر اور مسلم لیگ کے لیڈر اب بھی اکثر خدا اور اس کے رسول کے نام کو زبان پر لاتے رہتے ہیں ان کے دلوں میں جھانک کر دیکھئے تو ڈالر کھنکتے سنائی دیں گے۔'' (کھویا ہوا افق، ص ۲۳۴)

'ننھا مانجھی'، 'ایک دن'، 'فورتھ ڈائمنشن' اور 'کھویا ہوا افق' کی فضا میں تنہائی افسردگی اور ملال کا رنگ نمایاں ہے، طنز نگار خالد کہیں چھپ جاتا ہے اور زندگی کے بنیادی المیوں کا احساس رکھنے والا فنکار نمایاں ہو جاتا ہے، بعض اقتباسات دیکھئے: ''وہ اپنی اچھلتی ہوئی گھونگھے نما کشتی کے پاس ایک لمبا بانس لیے کھڑا تھا۔ بمشکل بارہ تیرہ برس کا لڑکا ایک لنگوٹی میں، اُس کے بال گھنے گھنگھریالے تھے، اُس کا بدن چمکیلا، لچکیلا اور سنہری تھا اور وہ اپنے بانس کے ساتھ ایسی بے پروائی اور ایسے بانکپن سے کھڑا تھا جیسے وہ ایک چھوٹا سا دیوتا ہو— اُس کی ماں چھاتی پیٹ کر بین کر رہی تھی مگر سوہنا جیسے چپ چاپ سو رہا تھا۔ ہونٹوں پر مسکراہٹ لیے جیسے وہ کوئی خواب دیکھ رہا ہو، وہ زندگی اور موت کے پُرشور دریا پر تن تنہا مچھلی اور بھلن کا شکار کرنے چلا گیا تھا۔ میرا ننھا مانجھی۔'' (ننھا مانجھی، لالٹین اور دوسری کہانیاں، ص ۸، ص ۲۲) ''کبھی یہ پُر فضا جگہ ہوگی، اب یہ ایک وحشیانہ تجمل کی حامل تھی خالی شکستہ حوض، ویران درخت، یہ سب اس ٹریجیڈی کی کہانی بتاتے تھے جس نے ایک امیر اور سلجھے ہوئے خاندان کو آلیا تھا۔'' (ایک دن، کھویا ہوا افق، ص ۳۰۶) ''بوڑھی عورت اپنے ہونٹوں میں

سے بڑبڑائی' کا کا آغا صاحب کی بیگم جو آپاں نوں کھنڈ کھلاندی ہوندی سی نا اُوہ فوت ہوگئی اے' اور پھر وہ نیچے جھکی چھوٹے خوبصورت بچے کی ناک صاف کرنے کے لیے جو اس کے منہ تک بہہ آیا تھا۔'' (فورتھ ڈائمنشن، کھویا ہوا اُفق، ص ۴۵) ''میں نے سوچا کہ یہ عورت کب تک اپنے معصوم رام کا انتظار کرتی رہے گی؟— کب تک یوں محبت کی بھیک مانگتی رہے گی؟— کب تک؟— ایک روز یوں ہی خلا میں دیکھتی دیکھتی مر جائے گی— میں نے سوچا اس عورت نے چوریاں کی ہوں گی اور یقیناً پانڈوؤں سادھوؤں اور حجاموں کے مکروہ بازوؤں میں بھی لپٹی ہوگی، یہ عورت جس کے بہت سے نام تھے اور جس کی روح گنگا جلی سے کہیں زیادہ پوتر تھی۔'' (کھویا ہوا اُفق، ص ۴۵) 'چھچھڑ' بادی النظر میں نوعمر بچوں کے اندر وحشت برپا کرنے والے جنسی ہیجان کی کہانی دکھائی دیتی ہے حالانکہ غور سے دیکھا جائے تو اس کہانی میں بڑی عمدگی سے اس نفسیاتی نکتے کو اُجاگر کیا گیا ہے کہ معصوم کمزوری حفظِ جاں کے لیے مزاحمت کے راستے پر اپنے اندر چھپی جو فاضل قوت صرف کرتی ہیں اس کا اندازہ خود معصوم اور کمزور لوگوں کو بھی نہیں ہوتا اور شہ زوروں کو تو اس کی قدر قطعاً نہیں ہوتی۔

'زندگی کی کہانی' خالد اختر کی ہی نہیں، اردو ادب کی یادگار کہانیوں میں سے ہے، متکلم ایک کردار کو اپنی آنکھوں کے سامنے پیدا ہوتے، پروان چڑھتے، جوان ہوتے، محبت کرتے، شادی شدہ زندگی کی ذمہ داری اُٹھاتے اور پھر موت کی بے رحمی کے مقابل آ کر ہلاک ہوتے دیکھتا ہے اس کے بعد وہ ہم آپ سے سوال کرتا ہے کہ زندگی کے اور کون سے روپ اور مظاہر ہیں جو اس نے اس شخص کے ذریعے نہیں دیکھے کیا وہ اس شخص کی کہانی کہنے کا حق نہیں رکھتا؟ میرا خیال ہے کہ یہ بلاشبہ زندگی کی کہانی ہے، اس میں رومانیت کا وہ پہلو وافر ہے جو کولرج کو عزیز تھا یعنی انسانی شخصیت اور گردوپیش کا غیر معمولی اور ماورائی رُخ— مگر خالد اختر کا کمال یہ ہے کہ اس میں اس اپنی دیہی معاشرت کے چوکھٹے میں اسے اس طرح فٹ کیا ہے کہ کوئی لکیر، کوئی خط بھی خلافِ قیاس دکھائی نہیں دیتا۔ گاؤں کے سب پوسٹ ماسٹر رضی اکبر کا کردار تو اردو کے افسانوں کے کرداروں کی اس صف میں دکھائی دیتا ہے جہاں گڈریا کے داؤجی کھڑے ہیں۔ رضی اکبر ہر حادثے کے پُرسے پر جب یہ جملہ کہتا ہے تو دنیا جہاں کا کرب اس شخص کی کھردری ذات میں سمٹ آتا ہے:

''مشیت کا کرم ہمیشہ رضی اکبر کے گھر پر ہی ہوتا ہے۔'' (لالٹین اور دوسری کہانیاں، ص ۲۰۶) اشفاق احمد نے ریڈیو، ٹی وی پر جس طرح کے جملوں کو چلن دیا ہے، اُن کا رشتہ محمد خالد اختر کے اس طرح کے بلیغ جملوں سے جا ملتا ہے: ''بے بے کو میں نہ روکتا تو وہ اس کی جن بچہ گھانی کر دیتی۔'' (ص ۷۷) ''پھر چغل خور شکایتی رقعہ کہیں کا۔'' (ص ۹۰) ''میں نے تاسف سے اپنے غلط خوراک پر پلے ہوئے پلپلے توندیلے آرام کے عادی جسم کے بارے میں سوچا۔'' (ننھا انجھی، ص ۹) ''اُس کا سراپا مل جل کر سرکشی یا گستاخی اور ایک جلتی ہوئی خواہش یا جلی ہوئی خواہش کا تاثر تھا۔'' (کھویا ہوا اُفق، ص ۶۷) ''فورمین نے میرے بارے میں چند مزید ناشائستہ کلمات استعمال

کیے جو یہاں جگہ کی قلت کی وجہ سے لکھے نہیں جاسکتے۔'' (لالٹین، ص۱۲۴) ''آئینے میں اپنی صورت دیکھی اور مختلف زاویوں سے یہ معلوم کرنے کی کوشش کرتا رہا کہ کس زاویے سے میں ذرا خوبصورت یا کم بدصورت نظر آسکتا ہوں۔ کسی بھی زاویے کا نتیجہ حوصلہ افزا نہ تھا مگر میں شاید اُن لوگوں میں سے ہوں جن کے ساتھ آئینے پوری طرح انصاف نہیں کرتے۔'' (لالٹین، ص۱۲۸) محمد خالد اختر کے افسانوں کی پانچ باتیں ایسی ہیں جو اُسے اُردو کا ایک منفرد افسانہ نگار بناتی ہیں۔ پہلی تو یہ کہ وہ اپنے افسانے کے ہر کردار پر توجہ دیتا ہے اور اُس کی شخصیت کو اُبھارنے اور علیحدہ کرنے کی کامیاب کوشش کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ وہ اپنے اعلیٰ ادب کے مطالعے اور تخلیقی ذہن کے باعث مرکب خیال کی ادائیگی کے لیے ایسا فقرہ بنانے کی صلاحیت رکھتا ہے جو پیچیدہ نہیں ہوتا مگر خیال کی گہرائی تک لے جاتا ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ اعلیٰ درجے کی حسِ مزاح اور نہایت لطیف طنز جو برنارڈ شا کا وصفِ خاص ہے اُردو افسانہ نگاروں میں صرف محمد خالد اختر کو نصیب ہوا اور چوتھی بات یہ ہے کہ وہ شگفتگی پیدا کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھنے کے باوجود تنہائی، اُداسی اور کرب کی انتہا کو چھو لینے کی صلاحیت رکھتا ہے، اسی لیے بسا اوقات اُس کے بہت سے افسانوں میں موت ایک متعین منزل کی طرح سے ہے جس کی طرف زندگی کی ساری ہمہ ہمی بڑھ رہی ہوتی ہے۔ پانچویں بات یہ کہ وہ ایک سماجی مفکر کی طرح اپنا نقطۂ نظر یا تبصرہ تخلیقی انداز میں کرتا جاتا ہے اور یہ اُس افسانے کی فضا کا جزو بن جاتا ہے، یوں ایک عالم کی بصیرت کہانی کے رس میں شامل ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اُس کا اضافی وصف بہاول پور، بہاول نگر اور اس سرزمین کا ثقافتی رنگ اُبھارنے کے لیے سرائیکی زبان کا تخلیقی استعمال ہے۔

یہ اردو افسانے کے حق میں ہوتا، اگر محمد خالد اختر اپنے تخلیقی جینئس کے اظہار کے لیے افسانے کے میڈیم پر اکتفا کر لیتے کیونکہ وہ 'زندگی کی کہانی' میں یہ ثابت کر چکے تھے کہ وہ صف اول کے افسانہ نگار کا جوہر رکھتے تھے اور اردو زبان ان کے مرکب احساس و شعور کا مظہر بننے پر قادر تھی۔

ooo

نیر مسعود، پڑھے لکھے شرفاء کا قصہ گو

لکھنؤ کی خاک سے ایک اور مسلمان قصہ گو نے نیر مسعود کی صورت میں جنم لیا، مسلمان کے لفظ سے نہ افتخار مقصود ہے اور نہ امتیاز۔ ماجرا یہ ہے کہ نیر مسعود ایک علمی گھرانے سے تعلق رکھتے ہیں، ساری عمر فارسی پڑھی اور پڑھائی، مغربی ادب کا بھی مطالعہ کیا، اپنی سماجی اور معاشی حیثیت کے باعث اپنے بہت سے عزیزوں سے فاصلہ پیدا ہوا ہوگا، مصروفیت، مطالعے، تہذیبی نفاست اور وقت نے بھی بہت سی اُن چیزوں، ہستیوں اور حوالوں کو اُن سے جدا کیا ہوگا جسے ایک خاص عمر میں ماضی کے آئینہ خانے میں جا کر اپنے وجود کی کرچیاں جوڑتے ہوئے اس طرح قریب لانا پڑتا ہے کہ اُنہیں چھوا نہ جا سکے مگر محسوس کیا جا سکے۔ فارسی، تاریخ، فرامین، مراسلے، خاندانی شجرے، یادداشتیں، بزرگوں کے مختلف چیزوں کو تسخیر کرنے کے عمل اور نقش اور ان سب پر عمر کی ڈھلتی دھوپ کی چھوٹ، غرض ایک نگارخانہ ہے اور بلاشبہ ایک بہت بڑا جہانِ معنی نیر مسعود کے ہاں، اور پھر اس سب کو طلسمی اُسلوب میں دیکھنے، محسوس کرنے اور بیان کرنے کا ہنر، یوں وہ آج اُردو افسانے کی صف اول کے تخلیق کاروں میں شامل ہیں۔ نیر مسعود کے ہاں دیکھنے سے زیادہ سونگھنے، سننے اور چھونے کی حسیات کے ذریعے ہمہ وقت تحلیل ہوتی ہوئی اس دنیا کو بازیاب کرنے کی خواب نما امنگ ملتی ہے۔ اُن کے کم و بیش سبھی افسانے واحد متکلم کے ذریعے بیان ہوئے ہیں اور بہت سے مقامات پر وہ یہ چھپانے کی کوشش نہیں کرتے کہ یہ واحد متکلم اُن کے اپنے وجود کا ثنیٰ ہے۔ ایک ایسا وجود جو اپنے بچپن سے بچھڑ گیا ہے، بزرگوں کی محبت، توجہ اور تربیت نے اور شاید کتابوں کی رفاقت نے اُس کو اپنے بے ساختہ بچپن سے جدا کر دیا۔ اُس دھند میں موجود حوالے گرد میں اٹی دُنیا میں ہیں جنہیں وقت قصۂ پارینہ بنانے پر تُلا ہے مگر متکلم اُنہیں دوبارہ شناخت کرنا چاہتا ہے، یہ اور بات ہے کہ شاید طبقاتی فاصلہ اُن سب کو سایوں میں تبدیل کر کے اُن کے کہے ہوئے لفظوں کو بھی بھید بھری زبان کے جاپ میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ لکھنؤ کا ایک رنگ متکلم کے مفکر ہونے کے باوجود بانکے رہنے میں بھی ظاہر ہوتا ہے، ایک ایسا مردِ رعنا جس کے لیے بہت سے نسوانی بدن مضطرب ہو جاتے ہیں اور سپردگی کی آنچ میں تپنے لگتے ہیں۔

وہ تخلیقی نثر لکھنے کا سلیقہ رکھتے ہیں، ایک فضا بنانا جانتے ہیں، تاثر کو گہرا اور دیرپا بھی کر دیتے ہیں لیکن بعض مقامات پر تکرار بھی محسوس ہوتی ہے اور کہیں کہیں لگتا ہے کہ افسانہ نگار یا اُس کا متکلم لذتِ کلام میں کھو کر اس بات سے بے نیاز ہو جاتا ہے کہ اُس کے تخلیقی تجربے میں بے ساختہ شرکت کے لیے کتنے لوگ رہ

گئے ہیں۔ نیر مسعود کبھی کبھار افسانہ نگار سے زیادہ ایک مضطرب معلم ہو جاتے ہیں جو چاہتے ہیں کہ اُن کے شاگرد نہ صرف کچھ مشکل الفاظ اور اصطلاحوں کے معانی سے واقف ہو جائیں بلکہ کچھ کتابوں اور علمی حوالوں سے بھی آشنا ہو جائیں اور کبھی نہ بھولیں کہ اس مردم خیز خطے کا کوئی مثیل نہیں۔

نیر مسعود کے ہاں معلوم کو نامعلوم اور موجود کو موہوم بنانے کی دھن بھی ملتی ہے جس سے احساس ہوتا ہے کہ فنا یا موت کا احساس اُن کا مرکزی تخلیقی تجربہ ہے، البتہ اُن کی کوشش ہے کہ اپنے افسانوں کے ذریعے وہ مٹنے والے وجود اور بستی کی بازیابی کا تجسس اور انتظار کنارے پر بیٹھے لوگوں میں پیدا کر دیں، جس کی سب سے عمدہ مثال 'عطر کافور' ہے: ''یہ ممکن نہیں کہ کافور باقی رہے اور اُس کی خوشبو اُڑ جائے۔ یہ البتہ ممکن ہے کہ کافور اُڑ چکا ہو مگر اُس کی خوشبو باقی ہو ــــ اس ویرانی میں کچھ دکھائی دینا اب صرف عطر کافور کے سونگھنے پر موقوف ہے۔'' (عطر کافور، ص ۱۱۴، ۱۱۵) نیر مسعود کی کہانیوں میں عورت کا جسم اُس کی خود سپردگی، اُس کی توجہ، اُس کی سرگوشی، اُس کے مرد متکلم کی بنائی ہوئی دنیا کو آنچ اور ارتعاش دیتا ہے لیکن پھر یہ ساری دنیا (تاریخ یا تقدیر کے فیصلے کے تابع) کسی دھند میں ملفوف کر کے فنا کی تحویل میں 'امانتاً' دے دیتا ہے۔ ''اب مجھے بیک وقت پورے نسوانی بدن کا لمس محسوس ہوا ــــ میں نے دیکھا کہ میں شفاف پانی کی ایک جھیل میں دھیرے دھیرے ڈوب رہا ہوں اور جھیل کی تہہ میں پرانے معبدوں کے کھنڈر نظر آ رہے ہیں۔'' (اوجھل، سیمیا، ص ۳۶۔۳۷) ''اگر یہ نام اسی طرح سنائی دیتے رہے تو مجھ کو اس مکان کا پورا نقشہ اور اُس کے رہنے والے سب یاد آئیں گے۔ (مراسلہ، عطر کافور، ص ۱۹) ''میں نے دیکھا کہ ماہ رُخ سلطان ایک ایک چیز کو اُٹھا کر اس طرح واپس رکھتی ہیں کہ میز پر چیزوں کی ایک ترتیب بنتی جا رہی ہے جو اُن چیزوں کی ترتیب سے بہتر ہے جنہیں میں نے بڑے کمرے کے آتش دان پر سجایا تھا۔'' (عطر کافور، عطر کافور، ص ۱۳۷) ''سارے بزرگ تو یوں ختم ہوئے جیسے کوئی چاولوں کی ڈھیری پر گیلا ہاتھ رکھ کر اُٹھا لے۔'' (نصرت، 'سیمیا'، ص ۵۴) ''مجھے یقین تھا کہ وقت کی جو رفتار مکانوں کے باہر ہے وہ مکانوں کے اندر نہیں مجھے یہ بھی یقین تھا کہ ایک ہی مکان کے مختلف حصوں میں وقت کی رفتار مختلف ہو سکتی ہے۔'' (اوجھل، 'سیمیا'، ص ۲۰۔۲۱)

'سیمیا'، 'اکلٹ میوزیم'، 'شیشہ گھاٹ'، 'مدبہ'، 'سلطان مظفر کا واقعہ نویس' اور 'ساسان پنجم' میں تاریخ، تخیل، خواب، واہمے کی مدد سے ایک ایسی دُنیا بنانے کی کوشش کی ہے جو ہمارے ہاں کے 'پڑھے لکھوں' کو کافکا کی کہانیوں کا اُسلوب یاد دلا سکتی ہیں، نیر مسعود کے تیسرے مجموعے 'طاؤس چمن کی مینا' میں دو افسانے ایسے ہیں جو اُردو کے شاہکار افسانوں کے انتخاب میں شامل کیے جا سکتے ہیں، ایک تو 'طاؤس چمن کی مینا' اور دوسرے 'نوشدارو'۔ جانِ عالم کے لکھنؤ کے نشاط انگیز اور سوگوار بابِ تاریخ کو ایک بہت بڑے 'جانبدار' جان کار تخلیق کار کی والہانہ معصومیت کے ساتھ لکھا گیا ہے، جس میں نچلے طبقے کی حسرتیں اور

محرومیاں بھی ہیں اور بالائی طبقے کی شانِ محبوبیت بھی اور اس بساط کو پلٹنے والا دستِ قضا بھی: ''جیسے کوئی میرے کان میں کہہ رہا ہو کالے خاں بادشاہی پرندے کی چوری —— فلک آرا کی خوشی دیکھنے والی تھی، فوراً میری گود سے اُتر کر اُس نے پنجرے کو سینے سے لگا کر چوما —— میر صاحب نے گلے پھلائے، پچکائے اور ایک عجیب سی آواز منہ سے نکالی۔ مینائیں ذرا دیر کو چپ ہوئیں، پھر سب کے گلے پھول گئے اور ان کی آوازیں ایک آواز ہو کر سنائی دیں۔ 'سلامت، شاہ اختر، جانِ عالم، سلیمانِ زماں، سلطانِ عالم' ایک ایک لفظ اتنا سچا نکل رہا تھا کہ مجھ کو حیرت ہوگئی۔ بالکل ایسا معلوم ہو رہا تھا کہ بہت سی گانے والیاں ایک ساتھ مل کر مبارکبادی گا رہی ہیں۔ میناؤں نے دو بار یہی شعر پڑھا، دم بھر کو رُکیں، پھر بھاری آواز اور مردانے لہجے میں بولیں 'وِل کم ٹو طاؤس چمن!' —— ذرا صورت دار بھی تھے، انہوں نے کچھ زیادہ رنگ دکھانا شروع کیا تو میں نے کہا صاحبزادے صاحب اپنا جوبن سنبھال رکھیے، پٹھان بچہ ہوں، جب تک ڈاڑھی مونچھیں پوری نہ نکل آئیں میرے سامنے آ گا پیچھا دیکھ کر آیئے گا —— و، نیز کالے خاں ولد یوسف خاں کو معلوم ہو کہ چوری اُس گھر میں کرتے ہیں جہاں مانگے سے ملتا نہ ہو —— لکھنؤ میں میرا دل نہ لگنا اور ایک مہینے کے اندر بنارس میں آ رہنا، ستاون کی لڑائی، سلطانِ عالم کا کلکتے میں قید ہونا، چھوٹے میاں کا انگریزوں سے ٹکرانا، لکھنؤ کا تباہ ہونا، قیصر باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا، کٹہروں میں بند شاہی جانوروں کا شکار کھیلنا، ایک شیرنی کا اپنے گورے شکاری کو گھائل کر کے بھاگ نکلنا، گوروں کا طیش میں آ کر داروغہ نبی بخش کو گولی مارنا، یہ سب دوسرے قصے ہیں اور ان قصوں کے اندر بھی قصے ہیں لیکن طاؤس چمن کی مینا کا قصہ وہیں پر ختم ہو جاتا ہے جہاں ننھی فلک آرا میری گود میں بیٹھ کر اس کے نئے نئے قصے سنانا شروع کرتی ہے۔'' (طاؤس چمن کی مینا، ص ۱۶۶۔۱۹۷) 'نوشدارو' بھی ایک غیر معمولی افسانہ ہے جس میں موت کے سائے میں انہدام کی زد میں آئے ہوئے رابطوں اور یادداشتوں سے معنی اخذ کرنے اور تھوڑی دیر کے لیے سہی اس کے تہہ آب جانے کے عمل کو روک کر نئے اُسلوبِ حیات کے لیے کوئی سحر یا طلسم کشا اسم ڈھونڈنے کی تمنا کا اضطراب ہے۔ اس افسانے کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ مسلمان افسانہ نگار نیر مسعود چھیانوے سال کے یعقوب عطار کے چھیاسی سال کے ہندو شاگرد کشن چند کے مابین بے ساختہ قلبی رشتے کا ذکر اس طرح سے کرتے ہیں کہ برصغیر پر چھائے نفرت اور تشدد کے بادل کچھ دیر کے لئے سہی، چھٹ سے جاتے ہیں۔

نیر مسعود کے قلم کا سحر ابھی اُردو افسانے میں اعجاز کی اور نیرنگیاں دکھائے گا، اس خوش خیالی کی بنیاد ان کے نئے مجموعہ 'گنجفہ' (۲۰۰۸ء) میں شامل ان کے ایک غیر معمولی افسانے 'مسکینوں کا احاطہ' پر قائم ہے۔ ہمارے ہاں اول تو اب غریبوں یا مسکینوں کا ذکر اب افسانے میں ہوتا نہیں اور اگر ہوتا ہے تو اُنہیں جرم و سزا کی دلدل میں گھرا ہوا اس طرح دکھایا جاتا ہے کہ اُس کی روح کی پاکیزگی اور لطافت کو واپس لانے

کے لیے مولانا عبدالحمید بھاشانی کی روح کو واپس بلانا پڑے گا کہ وہ ایک مرتبہ پھر بپھرے ہوئے نوجوانوں کو ''آ گن جالو، آ گن جالو' کے نعرے دے سکیں۔ یا پھر اُن کے دکھوں اور محرومیوں کا ذکر کرکے ایک مخصوص نظام اور طبقے پر ایسی تبرّا کی جاتی ہے جو برصغیر میں سماجی انصاف کے آرزومندوں کو وقتی طور پر ایک نئے نظام کے خواب پر ٹرخا سکے، جو اس دنیا کے پولیس مین کو بھی قبول ہو۔ نیر مسعود کے اس افسانے میں بظاہر تو اس کے متکلم پر نذیر احمد کے کلیم کا سایہ دکھائی دیتا ہے جو باپ کی ڈانٹ ڈپٹ پر گھر چھوڑ کر نکل گیا ہے مگر اَب اُس کی ملاقات کسی ظاہردار بیگ سے نہیں ہوتی بلکہ مرادمیاں سے ہوتی ہے جو جوئے کا ایک اڈا چلاتے ہیں مگر بغیر اعلان کیے انسانیت کی خدمت اس طرح کرتے ہیں کہ شاید انہیں خود بھی احساس نہیں۔ چنانچہ وہ افسانے کے متکلم کو مسکینوں کے احاطے میں بھیجتے ہیں جہاں ایک شخص 'بچپن کی محبت' ہے، ایک 'بڑی بیگم' ہے اور بہت سارے مسکین ہیں جو چپ چاپ گتے کے ڈبے بناتے ہیں، ہاتھوں سے کام کرتے ہیں، اُجرت اور اپنی ضرورتوں کا دیانت داری سے حساب رکھتے ہیں اور سولہ برس بعد متکلم یہاں سے نکلتا ہے تو مرادمیاں جیل سے واپس آ کر جوئے کا اڈا بند کرکے دو دفعہ حج کر چکے ہیں لیکن اُن کی دیانت داری اور حساب فہمی میں کوئی کمی نہیں آتی۔ یہ افسانہ تخلیقی تخیل کا ایسا شاہکار ہے جو ہماری دنیا میں کسی گمشدہ جزیرے میں ایسے رہنے والوں کی سادہ سی کہانی سناتا ہے جو جسم رکھتے ہیں مگر اندھیرے میں اپنی جبلتوں کو ٹٹولتے نہیں۔ یہ مسکینوں کا وہ احاطہ ہے جو کسی بھی معاشرے میں گمشدہ قدروں کی بازیابی کا خواب ہے اور ایسی رجائیت لیے ہوئے ہے جو اجتماعی زندگیوں کے معاملات کو سنوارنے کی اُمید بھی پیدا کرتی ہے۔ افسانے کی سب سے بڑی خوبی اس کی سادگی ہے جو غم اور کرب کی بے پناہ گہرائی کو اس طرح چھوتی ہے کہ کئی مقامات کسی بڑے المیے کے مقامات محسوس ہوتے ہیں اور ایک بڑی بات یہ ہے کہ عورت کو دُکھ کا بہت بڑا معدن بنا کر اُس کے ظرف کی بڑائی اور عظمت کا تاثر بھی گہرا کیا گیا ہے۔ تاہم اسی مجموعے کی بیشتر کہانیوں میں داستان کے تہذیبی سلیقے کے باوجود معصومانہ سہولت کے ساتھ نسوانی کردار جس سہولت سے مر جاتے ہیں اور خواب میں آ کر مرد کو اپنی قسم دے کر ایک اور شادی کی اس طرح ترغیب بھی دے جاتے ہیں، وہ اس زندگی میں کسی مراعات یافتہ آدمی کے خواب بن جاتے ہیں ''اگر (عالم بالا میں) ملاقات منظور ہے تو کپڑے بدلیں، نکاح کرلیں، کچھ اور صدمے اُٹھالیں، پھر ملاقات بھی ہوجائے گی۔'' (دستِ شفا، ص۱۶۲) یہ اور بات ایک اداس اور دل گیر صدا، اس قریہ کے در و دیوار سے آتی ہے ''اب دیکھنے کو نہیں ملے گا یہ کام۔'' (گنجفہ، ص۴۳)

اسی طرح مکالمہ کراچی کے ہم عصر اردو افسانہ نمبر (۲) میں بھی نیر مسعود کی دو کہانیاں شامل ہیں، ایک تو 'اوجھل' ہے، جو سیمیا میں شامل ہے اور جو بظاہر جنسی اور حسی تجربات کو دم توڑتی یادداشت اور گویائی

کے خوف سے قلم بند کرنے کی لذت میں ڈوبی ہوئی ملتی ہے، مگر ہر مکان میں خواہش اور خوف کے مراکز کو وجدانی طور پر محسوس کرنے والا متکلم انسانی روابط اور مکانوں میں بہت کچھ گم ہو جانے کے باوجود باقی رہ جانے والی کشش اور خوشبو کو ڈھونڈنے کی ترغیب دیتی ہے، مگر 'صبور قبیلہ' ان کی پھر ایک حیرت ناک سادگی اور سہولت سے کہی ہوئی ایسی کہانی ہے، جو ہماری بے صبر، ضدی اور منتقم زندگی کے متوازی کہیں دھند لکے میں گم ہے، مگر اس میں تمام مذاہب کی شانتی اور صبر بلکہ رضا کا دل آویز نقش ابھارا گیا ہے۔

OOO

آغا بابر، ایک مزے دار افسانہ نگار

ڈاکٹر احسن فاروقی اور آغا بابر دونوں نے ادھیڑ عمر لوگوں کے جنسی جذبات کو افسانوں کا موضوع بنایا۔ فرق البتہ یہ کہ آغا بابر کے افسانے زیادہ دلچسپ ہیں، کیونکہ اس کے ہاں پختہ عمر کا مرد نہیں بلکہ کھیلی کھلائی عورت مطالعے کا موضوع بنتی ہے اس کے ایک تازہ افسانے 'پھیلتا ہوا کاجل' کا ایک نسوانی کردار کہتا ہے: ''اس وقت کا خیال کرو جب عورت کا بال سفید جاتا ہے جب عورت کے پھل پک کر سڑ جاتے ہیں اور معاشرے کی خود کار مشین اس کو اگلی قطار سے پھٹک کر پچھلی قطار میں پھینک دیتی ہے۔'' (نقوش سالنامہ جنوری ۱۹۷۷ء، ص ۲۵۰) ایسی عورت کا آغا بابر نہایت دلچسپی سے مطالعہ کرتا ہے مگر یہ مطالعہ محض جسمانی تقاضوں تک ہی محدود رہتا ہے۔ بہر طور یہ آغا بابر کا مرغوب مشغلہ ہے اور بنیادی طور پر یہی اس کے فن کی متاع ہے۔ اس کے اولیں افسانوی مجموعے 'چاک گریباں' میں شامل ایک افسانے 'زندگی کی شام' میں آغا بابر کسی کردار کے روپ میں یوں بولتا ہے: ''میری زیادہ توجہ بیٹیوں کی بجائے ان کی ماؤں کی طرف ہوتی ہے، نپولین اور اتاترک کا بھی یہی حال تھا۔ وہ بھی بڑی عمر کی عورتوں کی صحبت زیادہ پسند کرتے تھے، ڈھلی ہوئی جوانی جلدی مار کھا لیتی ہے۔'' (ص ۱۰۰)

اس توجہ کا حاصل آغا بابر کے دو افسانے ہیں 'باجی ولایت' اور 'خالہ تاج' جو ادھیڑ عمری کے باوجود اردو کے افسانوی ادب کے جنسی اعتبار سے پرکشش کرداروں میں سے ہیں۔ 'خالہ تاج' میں حضرت لوطؑ اور ان کی بیٹیوں سے متعلق واقعہ بھی درج کیا گیا ہے چنانچہ حکومت نے سیپ کا شمارہ نمبر ۱۲، اسی افسانے کی وجہ سے ضبط کر لیا تھا مگر جب ادارے کی جانب سے وزارت اطلاعات کو یہ اطلاع فراہم کی گئی کہ یہ تمام الفاظ ایک مقدس آسمانی صحیفے میں سے لئے گئے ہیں تو یہ حکم واپس لیا گیا۔ اس طرح 'خالہ تاج' کو زیادہ شہرت ملی۔ مگر 'باجی ولایت' بہتر افسانہ ہے۔ آغا بابر نے نچلے طبقے کی نہیں متوسط طبقے کی عورت کو پیش کیا ہے جو بوجوہ پیاسی ہے۔ وہ بے شک ''پہلے مذہب سے ڈرتی ہے پھر برادری سے'' (بیگانہ غم، اُڑن طشتریاں، ص ۸۸) مگر جسمانی آسودگی کے لیے جو راستہ وہ اختیار کرتی ہے وہ اس کے ضمیر پر قطعاً بوجھ نہیں بنتا بلکہ وہ خود کو مظلوم سمجھتی ہے: ''شمی کے لیے یہ احساس کوئی نیا نہ تھا کہ اس کالے دیو کے مقابلہ میں وہ ایک پری ہے۔ جسے اس بودم بے دال نے ایسے تہہ خانہ میں قید رکھا ہے جہاں ہوا ہے نہ روشنی۔'' (گریز، اُڑن طشتریاں، ص ۱۵۰) اسی لئے آغا بابر کی بیاہتا شمی کسی نوجوان کو روزانہ اپنے پاؤں چومنے اور پھر اسی کے ذریعے بدن کی تسخیر کی اجازت

دے دیتی ہے، اسی لیے مسز دستگیر اپنے پرس میں ہر وقت لونگ اور الا ئچیاں رکھتی ہے کہ قریب آتی سانسوں کو معطر بنایا جا سکے۔ اسی لئے 'باجی ولایت' نواز کو اپنا داماد بنالیتی ہے کہ وہ متواتر اس کے جسم کو گداز بنا تا رہے اور اسی لیے خالہ تاج ایک خاندان کی آبرو کو باثمر بنانے پہاڑ پر لے جاتی ہے اور خود بھاری پاؤں کے ساتھ زمین پر آتی ہے۔

فسادات (۱۹۴۷ء) سے متعلق بہت سے افسانے لکھے گئے۔ مگر آغا بابر کا افسانہ 'کبو' منفرد تاثر کا حامل ہے۔ گلہری کے بچے سے محبت کرنے والے انسان پر ہلاکت نازل کرنے والے لوگوں کی وحشت و بربریت کا ذکر نہایت موثر انداز میں کیا گیا ہے اور جب ٹرین پر حملہ ہوتا ہے، اور کبو اپنے مالک سے بچھڑ جاتا ہے تو یوں احساس ہوتا ہے کہ معصومیت انسان سے بچھڑ کر کسی درخت کے تنے سے سہمے ہوئے انداز میں چمٹی ہوئی ہے ویسے تو 'کوڑے کے ڈھیر پر' اور 'غلام زہرہ مذوب' میں بھی فسادات کے حوالے ہیں مگر حقیقت میں آغا بابر کے یہاں توجہ بعض کرداروں کے عمل کی توجیہات کی جانب ہے۔

'محبت مسبب' میں ایک مقام ایسا ہے، جہاں ہندو مسلم جذبات اور توقعات کے فاصلے کی جانب ہلکا سا اشارہ ہوتا ہے: ''منا اس سے پوچھتا 'ڈان اخبار ہے؟' وہ کہتا 'نہیں' 'ملاپ، پرتاب ہے؟' 'ہاں ہے' منا ذرا تاؤ میں آ کر کہتا 'ہاں کا بچہ یہ اخبار تو ہوں گے ہی تیرے پاس، ڈان بیچتے موت آتی ہے؟'' (چاک گریباں، ص ۲۲۶) مسلمانان برصغیر نے اپنے لئے آزاد وطن کا خواب دیکھا تو جہاں اس کے دینی، تہذیبی، معاشی اور سیاسی محرکات پر وقتاً فوقتاً روشنی ڈالی جاتی ہے۔ وہاں آغا بابر کا 'پرنس تلی' اس لئے پاکستان کا خواب دیکھتا ہے کہ مسلمان عورتیں باثروت ہندو مردوں کی ترغیب و تحریص کے جال سے نکل آئیں گی، تاہم اس کی اس آرزو کا محرک قومی جذبہ یا ملی حمیت نہیں: ''ہندو کے پاس پیسہ ہے، مسلمان کنگال ہے، ہندو چھو کرا سینما دکھاتا ہے شراب پلاتا ہے مٹھائی کھلاتا ہے، سونخرے اٹھاتا ہے، میں اور تم کیا دیں گے، آنے کا نان، دو آنے کے کباب، بن لینے دے اب پاکستان، سیدھی ہو جائیں گی جب ہندو ایک نہ ملا۔'' (اُڑن طشتریاں، ص ۲۲۱) تاہم یہ امر نہایت معنی خیز ہے کہ عورتوں کا یہ شکاری پرنس قیام پاکستان کے فوراً بعد نین مٹکا لڑانا چھوڑ کے ڈاکٹر اقبال کی شاعری پر کتاب لکھنا شروع کر دیتا ہے۔ (ص ۲۴۵) عام طور پر آغا بابر ایسے ریاکار لوگوں کے تضادات نہایت دھیمے انداز میں بیان کرتا ہے لیکن کبھی کبھی اس کے ہاں تلخی بڑھ جاتی ہے جیسے 'روح کا بوجھ' میں ایک گرلز کالج کے نفس پرست مہتمم مولوی صاحب کا ماضی یوں بیان کیا ہے: ''خشخشی داڑھی، ناٹا قد، مہین آواز، کانگریس کے پلیٹ فارم سے اچھل اچھل کر سرکار برطانیہ کی داڑھی نوچی، خلافت کا چندہ کھایا۔ پھر اللہ کے فضل سے کاروبار چل پڑا۔'' (لب گویا، ص ۲۵۹)

آغا بابر تنگ نظری اور ضعیف الاعتقادی کو بھی ہدف تنقید بناتا ہے جیسے 'زنانہ کلب'، 'غلام زہرہ

مذوب' اور 'سبز پوش' موخر الذکر افسانے کا ایک اقتباس دیکھئے: ''ایک دن کا پناہ گیر، دو دن کا پناہ گیر، براہ خدا اس فضلو کو بھی کہیں شہید کرادو، راشن ختم ہو گیا ہے۔'' (لب گویا، ص ۲۴۷) رفتہ رفتہ آغا بابر کی نظر المناک اقتصادی اور سماجی حقائق کی جانب بھی اٹھنے لگتی ہے جیسے ''اقتصادی بدحالی مرد اور عورت سے عجیب فعل کرائے گی۔'' (بیگانہ غم، چاک گریبان، ص ۸۸) ''اس کا باپ کسی ایسے سرکاری عہدے پر تھا، جہاں اللہ کا فضل شامل حال ہوتا ہے اور اوپر کی آمدنی تنخواہ سے زیادہ ہوا کرتی ہے — اس نے کوٹھیوں کے قریب دو مکان کھڑے کر کے سچی بات 'ہٰذا من فضل ربی' ان کے ماتھوں پر لکھوا رکھی تھی۔'' (محبت مسبّب، چاک گریباں، ص ۲۱۰) آغا بابر نے اُڑن طشتریاں کے حرف آغاز میں لکھا تھا ''زندگی کی گہما گہمی کبھی روبہ تنزل نہیں ہوئی صرف متجسس آنکھ کی بینائی میں کمی آجاتی ہے۔'' (ص ۹) اور یہ اس کی متجسس آنکھ کی بینائی ہے جو 'پھول کی کوئی قیمت نہیں' کے بعض افسانوں میں نسبتاً نیا منظر نامہ پیش کرتی ہے۔ بالخصوص جیسے کوئی چیز ٹوٹ گئی، 'میں' اس کے معنی خیز حصے دیکھئے: ''کتنی دلچسپ بات تھی کہ میں تئیس خاندانوں میں سے ایک خاندان کا مہمان ہو رہا تھا۔'' (ص ۳۸) ''فصیل کے اندر متمول لینڈ سکیپ اور فصیل سے باہر ڈھنڈار افلاس۔'' (ص ۴۶) ''درد کے اس باہم رشتے سے میرے ذہن کے دریچے کھلنے لگے اور فیصلہ کرنے کی طاقت وقت اور فضا کی سوگواری میں یکسر جذب ہو کر رہ گئی۔'' (ص ۴۲) 'نہ آئیں تم کو محبتیں کرنیں' میں ایک بیان پر منٹو کا گہرا سایہ دکھائی دیتا ہے: ''جسم کا یہ حصہ جتنا پاکستان میں کھجلایا جاتا ہے کسی اسلامی ملک میں نہیں کھجلایا جاتا۔'' (ص ۱۴۹) اسی افسانے میں قومی سانحے کے بعد ایک خاص طبقے کی صورتِ حال کو مخصوص نظر سے دیکھا گیا ہے: ''عورت نے جس نر کے بچے جنے، جس کا کھایا پیا، جس کے سر پر عیش کیا جب وہ جنگی قیدی بنا تو ہر ویک اینڈ پر ساڑھی کا پلّو اُڑاتی، بدن میں قیامتیں چھپائے مری پہنچ گئی، آپ عورت کو نہیں سمجھتے وہ صرف محبت چاہتی ہے اور جنس کی تسکین، شادی کے بعد عورت کی رُوح (Defunct) ہو جاتی ہے صرف بدن رہ جاتا ہے۔'' (ص ۱۵۹) 'پھول کی کوئی قیمت نہیں' آغا بابر کا شاہکار افسانہ ہے، پھول کے حوالے سے انسانی تعلقات اور جذبوں، امنگوں کی ایسی معنویت کو اُبھارا گیا ہے، جو رومانوی لَے بھی رکھتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ سنگین سماجی حقائق کا شعور بھی، لیکن اس میں شک نہیں کہ عام طور پر آغا بابر کی توجہ کا مرکز ایک محدود طبقہ اور اس کے محدود تر مشاغل ہے یہی وجہ ہے کہ وہ 'باجی ولایت'، 'خالہ تاج'، 'چارلس ہیجڑا' اور 'چھٹی رساں' ایسے افسانوں کے خالق کی حیثیت سے پہچانے گئے۔

ooo

ابوالفضل صدیقی، افسانے کا سہراب مودی

جا گیرداری کلچر کی مخصوص اقدار، محلاتی سازشوں، سیر شکار اور رومان میں مصروف رئیس زادے اور ایک مخصوص معاشرت سے ہم آہنگ قصباتی لب ولہجہ، یہ اس فوری تاثر کے چند لہریئے ہیں، جو ابوالفضل صدیقی کے نام کے ساتھ ہی حافظے میں تیرنے لگتے ہیں۔ قیامِ پاکستان سے پہلے ان کے افسانوں کا ایک مجموعہ 'اہرام' شائع ہوا تھا اور 'نیا دَور' کے مارچ ۱۹۸۳ء کے شمارے میں بھی ان کا ایک افسانہ 'مامتا کا ٹکراؤ' شامل ہے، جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ گذشتہ نصف صدی میں انہوں نے متواتر ہی لکھا۔ 'اہرام' کے بیشتر افسانوں میں معروف ترقی پسندانہ سوچ کارفرما ہے، 'بھوک' قحط بنگال سے متعلق ایک دردناک افسانہ ہے، اس میں رقت کے ساتھ ساتھ تلخ اور بلند آہنگ خطابت بھی ہے: ''نہ اس بدقسمت گروہ میں کوئی متنفس ایسا تھا جو پیٹ، بھوک، روٹی کی حدود سے باہر آ کر اتنا غور کرتا کہ یہ غیر مساوی تقسیم، یہ فقدانِ توازن کن اسباب کی بناء پر اور کس نظام کے ماتحت ہے۔'' (اہرام، ص ۱۱۷) ''خدا ایسا غیر منصف نہیں ہوسکتا— یہ غاصبوں کی چیرہ دستیاں ہیں، جو ہمارے حقوق چھین رہے ہیں۔'' (ص ۱۲۱) جب کہ 'کاسٹنگ ووٹ' میں آزادی سے قبل مسلم سیاست کا ایک رخ طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے: ''وطن پہنچ کر ہم مسلم لیگ کے سیکریٹری اور آنریری مجسٹریٹ دونوں چیز ہو گئے، جو ہمارے صوبے میں اکثر شہروں میں ساتھ ساتھ ہے اور کامیاب مسلمان کی پہچان ہے۔'' (اہرام، ص ۱۵۵)

ابوالفضل صدیقی نے بعد میں اپنے لیے یادوں کے دفینے کی کھدائی کا کام ہی مخصوص کر لیا، وہ یا نوابی کلچر کے زوال کے نوحے پڑھتے رہے یا پھر اس دفترِ بے معنی کو شکار کی تھکا دینے والی مشقت میں غرق کرنے کی تدبیر کرتے رہے۔ بعض اوقات وہ خود کو دہراتے بھی محسوس ہوئے مگر حقیقت یہ ہے کہ اُن کے پاس ایک جادوئی اُسلوب ہے جس سے وہ جاگیرداری اور زمینداری کے ملبے پر بیٹھی اشرافیہ کے پُرشکوہ مگر گمشدہ خواب کو بازیاب کرتے ہیں۔ بادی النظر میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ اسی طبقے کے جلال و جبروت کو مستحکم کرنے پر مامور ہیں مگر اُن کا نقطۂ نظر انسانیت کے حق میں اور روایتی سماج کو تبدیل کرنے کا ہے۔ 'دھارا' حیرت انگیز طور پر اسی انقلابی روح کا غماز ہے جہاں ایک ٹھاکر زمیندار ایک چماری کو حاصل کرنے کے لیے جو حربے آزماتا ہے وہ ہزاروں برس سے شودر کہلانے والوں کو ایسے شعورِ ذات سے آشنا کرتا ہے کہ ٹھاکر کھیتوں سے اپنی رائفل کے بل گھسٹ کر تھانے تک پہنچتے ہیں اور اُن کی سمجھ میں نہیں آتا کہ جو کچھ گنوا

بیٹھے ہیں وہ حاصل کیسے ہوگا: ''تاریخ کے ورق دھندلے ہوتے ہوتے معدوم ہو گئے، جغرافیہ قلابازیاں کھانے لگا۔شودر کے پانچ ہزار سالہ ٹھنڈے خون کے پانچوں ہزار خوابیدہ جوش آج اُبل پڑے، گنگا جمنا کے سب پاٹ سکڑ گئے اور برہم پتر کے تمام چڑھاؤ اُتر گئے، بحرِ ہند کا جوار بھاٹا اُلٹی گنگا بہاتا نندا دیوی کی چوٹی پر جا چڑھا اور اب دھارا کے سر پھرے نوجوان چبوترے کی سیڑھیوں پر چڑھ رہے تھے اور ایک اکیلے سنگھ بابو صحن میں تن تنہا اپنا ہائی ولاسٹی میگزین رائفل لیے تنے کھڑے تھے۔'' (دھارا، انصاف، ص ۸٦) ''دس ہزار سالہ ردِ خیل نسلی، محروم ازلی اور ملعونِ اصلی تھے ــــ سونے چاندی سے ان کا رشتہ منقطع کر دیا گیا تھا اور ان کا مقدر تیری میری دھرتی کی مٹی اور لوہے کے چھوٹے سے پھل کے ساتھ جوڑ دیا گیا تھا ــــ منو جی کے کوڑ میں جب ڈلّی چمار سرے سے دنیا میں نہ چُلّو بھر پانی ہی کے حق دار تھے تو رہنمائی کیا خاک ہوتی الٹی اور گمراہی ہوئی آنکھیں چکا چوند ہو گئیں جیسے منو جی کے حکم کے مطابق سونے کی گرم سلائیاں ہی آنکھوں میں بھُنک گئیں، بے چارہ شودر ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ رہا، معنوی نہیں حقیقی طور پر محنت کش پر سچ مچ ملکِ خدا تنگ ہو گیا۔'' (انصاف، 'انصاف'، ص ۱۷۱) ابو الفضل کی قوتِ مشاہدہ، جزئیات نگاری، دیہات میں مختلف طبقات کی بولیوں پر عبور اور داستان طرازی کے ساتھ تاریخی اور سماجی شعور انہیں ایک منفرد افسانہ نگار بنا دیتی ہے۔

چند مثالیں دیکھئے: ''روہیل کھنڈ کے خطے کے ساتوں اضلاع کے اندر بات آخری روہیلہ جنگ کے تاریخی المیے کے گرد پینترا کاٹتی جس کی سند، دیہات کے اندر تلخ لوک گیتوں میں آج تک برہا کے موڑ چلی آتی ہے اور اُچھل اچھلا کر تاریخی میزان کی تلخی پر آلگتی۔'' (گل زمین کی تلاش میں، آئینہ، ص ۱۴۱) ''پنچائت تو چماروں کی تھی مگر جمع ساتوں قومیتیں تھیں ــــ صوری و داخلی ہر پہلو سے سر برآوردہ شہر کا علاقے کے چند پنڈت برہمن بھی تھے، گورے چٹے، چمکتی نجابت و شرافت کی آئینہ دار بلند پیشانیوں کو سیندور چندن چاول کے قشقوں سے سجا کر اور بھی زیادہ مقدس اور شاندار بنائے گھاسی کھچڑی مونچھوں پر تیل ملے سپید براق پھتوئیاں پہنے اور دوہرے پیچوں والی مخصوص بندش کی دھوتیاں کسے اور سروں پر دس دس گزی بڑی بڑی اونچی پگڑیاں دھرے اور بعض بعض کرے گرد پٹکوں میں پوتھیاں اُڑسے اپنی روایتی بلندی سے زیادہ بلند و بالا دکھائی پڑ رہے تھے ــــ عین اس وقت مولا زادوں کا پورا گروہ ظہر کی نماز سے فارغ ہو کر مسجد سے سیدھا ادھر کو آ گیا، فرضوں سے قبل والی سنتوں کے بعد جماعت کھڑی ہونے سے قبل آج خلافِ معمول پیش امام نے ملکہ وکٹوریہ کے دور والے علماء کا پیٹنٹ وعظ کہا جس کا خلاصہ وہی تھا جو ملکہ وکٹوریہ کے زمانے میں مخصوص قورمہ خور علماء نے گڑھا تھا اور خدا رسولؐ اور حاکم وقت کی اطاعت کرنے کے قرآنی حکم کی تفسیر بندہ علی منشی کمال شیر خان اور کوڑیا مہاجن پر منطبق کی۔'' (پھیر، آئینہ، ص ۳۵۳-۳۵۵) ''نا راجہ جی تیری گدی بنی رہے، سو روپیا کئے دن بیٹھ کے کھائیگو منداری ویسے مینڈھا تیرو ہے، میرے راجہ کہے تو آج باندھ دیئوں گھر میں۔ سوا اور

پچاس روپیّا کی کیا بات۔'' (ٹکّر، جوالا مکھ،ص۸۷) ''ہر چمار کی بہو بیٹی جس زنّار پوش کے بھی ہاتھ آجائے اُس پر اپنے شوہر سے بھی زیادہ جائز تھی، زنّار پوشوں کی گنتی کا میزان مردم شماری کے کاغذوں میں ایک اور ایک گیارہ ہوتا چلا آیا تھا اور اچھوتوں کا ایک اور ایک ایک بھی نہیں صفر، اور وہ صفر نہایت ہوشیاری کے ساتھ ان گیارہ کے آگے لگتا چلا آرہا تھا اور اس سب کے ساتھ ساتھ زنّار پوشوں کے سب سے بڑے گرو جی نے اپنی عیاری کی منتہائے بلندیوں پر پہنچتے ہوئے 'ہری جن' کا اعلیٰ وارفع لقب دیا تھا، گویا برہمن تو خیر برہما کی چھاتی سے برآمد ہوا ہے لیکن ہری جن کو خاص ہری نے جنا ہے۔'' (اُلٹا درخت، جوالا مکھ،ص ۲۶۵)

OOO

شہناز حیدر نقوی (پ: ۱۹۶۲ء) ملتان کے ایک معروف ادبی خاندان سے تعلق رکھتی ہیں، افسانہ نگار بھی ہیں لیکن شہرت شاعرہ کی رکھتی ہیں کہ مشاعروں میں واہ واہ زیادہ ہوتی ہے۔ ان کے افسانوی مجموعہ ''بیتے سمے'' کا عنوان ہی نہیں، بیشتر افسانے بھی رومان کی خواب آفریں فضا قائم کرتے ہیں، مگر عورت کی انا اور گھریلو مسائل کی کشمکش میں ان کی قابلِ فہم جانب داری، اخلاقی نتیجہ نکالنے یا ایک صورت حال پر تبصرہ کرنے کی صحافیانہ خواہش جلد ہی اس فضا کے تاثر کو بکھیر دیتی ہے اور اس اسلوب کے اعتبار یا فن میں بقا کے حوالے سے سنجیدہ سوالات پیدا ہو جاتے ہیں۔ ملتان کی ایک بڑی تخلیق کار نوشابہ نرگس نے ان کے بارے میں لکھا ہے: ''یہ احساس ان کے ہاں نمایاں ہے کہ آئیڈیل معاشرتی زندگی درحقیقت معاشی خوش حالی پر منحصر ہے، ان کی کہانیوں میں ایک پیغام ہے جو، اُن کے لئے ایک مشن کا درجہ رکھتا ہے، تاہم انگریزی زبان کے الفاظ غیر ضروری حد تک استعمال ہوئے ہیں۔''

حیرت انگیز تخلیق کار، بلراج مین را

بلراج مین را اُن نئے افسانہ نگاروں میں سے ہے جس نے کسی رسالے کے طاقت ور مدیر، کسی نقاد کی منشا، یا کسی گروہ کے اشتعال کی پیروی میں اظہار اور فکر کا ایک نیا پیرایہ اختیار نہیں کیا بلکہ یہ اُس کے اپنے اندر کا باغی اور دہشت گرد عاشق ہے جس نے اپنی زندگی کے تجربات، وسعتِ مطالعہ، آفاقی شعور اور اجتماعی زندگی کو بدلنے کی تمنا میں، اُردو زبان کو متنوع تخلیقی امکانات سے آشنا کیا ہے۔ اُس کے کمرے کی دیواروں پر مارکس، لینن، دوستوو سکی، ٹالسٹائی اور منٹو کی تصویریں آویزاں ہیں، اسی سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کن تیغوں کے سائے میں پل کر جواں ہوا ہے۔ مین را کے ساتھ یہ واردات ہوئی ہے کہ 'شب خون' الہ آباد میں شائع ہونے والے دو ایک افسانوں (خصوصاً 'کمپوزیشن دسمبر ۶۴') کے سبب ابہام اور کسی قدر لسانی شعبدہ گری اُس سے منسوب ہوگئی۔ (یہ وہی منٹو والا ماجرا ہے کہ مقدمے کی زد میں آنے والے چند افسانے ہی عام متعصب لوگوں کے ذہن پر حاوی ہوگئے) حالاں کہ بلراج مین را کی تخلیقیت اور اُردو زبان کے شعری آہنگ کو نفاست کے ساتھ چھونے کی ایسی جادوئی صلاحیت ہے جو بہت کم نئے افسانہ نگاروں کو نصیب ہوئی ہے۔

بلراج مین را کے افسانوں میں متوسط طبقے کے ناراض دانش وروں اور مشتعل یا نا مطمئن تخلیق کاروں کی دنیا کی نقشہ کشی ہے، ایک ایسی دنیا جہاں ذہن نا آسودہ اور جسم پیاسا ہے، سماج کھوکھلا اور دین دھرم فلسفہ اور اخلاقیات ریا کار۔ ایسے میں بادہ نوشی، آوارہ گردی، اشرافیہ کو بھسم کرنے کی آرزو اور مامتا بھرے جسم سے ہم بستری کی وحشت، جیتے جی خود کشی کا خواب اور محرومی، تشنگی اور افلاس کی صورت میں دستک دیتی موت کو غچہ دینے کی تمنا اُس کی افسانوی کائنات کا بنیادی رنگ بن جاتی ہے۔

سرورالہدیٰ نے بڑی محنت سے بلراج مین را کا افسانوی مجموعہ شائع کیا ہے، تاہم اُس میں ایک جگہ ذکر ہے کہ اُن کا پہلا افسانہ 'بھاگوتی' ساقی کراچی میں ستمبر ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا تھا۔ (سرخ و سیاہ، ص ۶۰۹) جب کہ اسی تعارف کے آغاز میں درج ہے کہ پہلا افسانہ ۱۹۵۷ء میں 'بھاگوتی' کے نام سے ساقی میں شائع ہوا تھا۔ (ص ۶۰۵) کتاب میں اس افسانے کا جو متن دیا گیا اُس کے آخر میں درج ہے: ۱۹۵۷ء 'ساقی' کراچی۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ یہ افسانہ ستمبر ۱۹۵۷ء کے ساقی میں شائع ہوا۔ (صفحات ۵۵-۵۸) اور ایک دردناک بات یہ ہے کہ اس شمارے میں چار افسانے شائع ہوئے، رشیدہ رضویہ، جوگندر پال اور فرحت انوار کی

تخلیقات کو 'بھاگوتی' پر تقدیم دی گئی ہے۔ مین را کے اسی افسانوی مجموعے میں ایک افسانہ 'کیلنڈر' بھی شامل ہے جس کے حاشیے میں مرتب نے نوٹ دیا ہے کہ یہ کہانی بلراج راہی کے نام سے 'مشرب' کراچی میں اکتوبر ۱۹۵۵ء کو شائع ہوئی۔ (ص ۳۲۱) گویا 'بھاگوتی' سے پہلے مین را نے اِس نام سے افسانے لکھے ہوں گے، یہ امر اپنی جگہ معنی خیز ہے کہ مین را کے بعض بلند آہنگ افسانوں میں ایک بہت بڑا ناراض اور خود پسند دانش ور کردار راہی کے نام سے ملتا ہے جو یقیناً اُسی کا مثنیٰ یا ہمزاد ہے۔ بلراج مین را کے افسانے 'سویرا'، 'شب خون'، 'فنون' اور دیگر جرائد میں شائع ہوتے رہے، اپنے ایک انٹرویو میں بلراج مین را نے ایک ثقہ مدیر کی جانب سے مین را کے پسندیدہ نسوانی انگ کی ایڈیٹنگ کا ذکر کیا ہے، جس سے مین را کے اندر ایڈٹ شدہ عضو کی بازیابی کی والہانہ خواہش بعد کی تحریروں میں بڑھ گئی۔

'بھاگوتی' مین را کو بھی پسند ہے مگر اس کا انجام مین را کی بعد کی کہانیوں کی ٹریٹ منٹ سے مطابقت نہیں رکھتا مگر اس افسانے میں ہی وہ بلراج مین را موجود ہے جو جدیدیت کے قافلے کا سالار بن گیا۔

''دھن پتی جب ہنستی تھی اُس کے جسم کا ہر انگ اُس کی ہنسی میں شریک ہوتا تھا— بھاگوتی نے جب خود ہوش سنبھالا تھا اُس وقت اُس نے اپنے آپ کو نالے کے پاس غلیظ سی جھونپڑیوں کی بستی میں پایا تھا جہاں وہ ایک غلیظ کریہہ المنظر اور زوال پذیر صحت کی عورت کے ساتھ رہتی تھی جو ٹونے ٹوٹکے کیا کرتی تھی— ابھی وہ حاملہ ہی تھی کہ اُس کا خاوند ایک بلوے میں مارا گیا— اُس کی جوانی دیکھ کر بڑے بڑے لوگ عرش سے فرش پر اُتر آتے تھے۔ آخر بھاگ وتی کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارہ نہ رہا کہ وہ بستی میں سیکھے ہوئے طریقوں سے اسقاطِ حمل کا کام شروع کر دے— ہر طبقے کی لغزشوں کے نشانات اُس کے ہاتھوں مٹنے لگے۔ اُس کے ہاتھوں پر سختیوں کے نشانات جم گئے۔'' (ص ۱۳۸۔۱۳۹)

مین را کی ایک مخصوص شہرت اُس کے کمپوزیشن ۱، ۲، ۳، ۴، ۵ اور آخری کمپوزیشن اور پھر 'کمپوزیشن موسم سرما ۶۴' اور 'کمپوزیشن دسمبر ۶۴' کے عنوان سے لکھے گئے افسانوں سے ہوئی۔ یہ دراصل شعوری طور پر روایتی بیانیہ افسانے کے مسلّمات کو توڑنے اور پھر نئے سرے سے ایک فضا یا تاثر کو کمپوز کرنے کی کوشش تھی مگر حیرت انگیز طور پر اس میں وہ لسانی دہشت گردی نہیں ملتی جس کی بدولت افسانے کے قارئین نے بھاگ کر ڈائجسٹوں میں پناہ لی۔ یہ وہ دَور ہے جب مین را، ویت نام جنگ کے خلاف دنیا بھر کے انصاف پسندوں کے اشتعال سے سماج کا ایک نیا منظر نامہ کمپوز کرنے کی تمنا رکھتا ہے۔ اس لیے یہ مفاہمت پر آمادہ کرنے والے ریاکار معیارات کے خلاف ردِعمل کا درجہ رکھتے ہیں۔ ایک عجیب بات یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے افسانوں، ناولوں میں جو مہذب اشرافیہ جمع ہو کر فلسفہ، تاریخ، مابعد الطبیعات اور فنون پر مربوط مکالمہ کرتی ہے، بلراج مین را کے افسانوں کے کردار اُس کے متوازی ایک بے ریا جرأت کے ساتھ بظاہر خود کو

برہنہ کرتے ہیں مگر اس دُنیا کے تضادات کو چھپانے والے ہاتھوں کو کمزور کرتے ہیں۔ان میں سے بہت سے ناراض لوگ ذہانت، تخلیقیت اور اُمنگ سے سرشار ہیں، تاہم وہ خودکشی کرنے والوں، عمر قید بھگتنے والوں اور تنہائی کے محاصرے میں آئے ہوئے لوگوں میں اپنی مطابقت تلاش کرتے ہیں۔'تصویر یار کی' میں ایک ڈائری کے دو اندراجات دیکھئے: (i) ''۳۰/اگست — ایک شادی شدہ عورت ہرنام کور اپنے عاشق حکم سنگھ کے ساتھ مردہ پائی گئی — حکم سنگھ کی لاش اُس کا باپ لے گیا لیکن ہرنام کور کی لاش نہ تو اُس کے خاوند نے قبول کی اور نہ اس کے ماں باپ نے۔'' (ص ۱۹۸) (ii) ''۴/دسمبر: میری زندگی کا خاکہ: پیدائش: ایک ناخوشگوار حادثہ، تعلیم: صدیوں کی اگلی ہوئی تے کا ایک حصہ مجھے بھی نصیب ہوا، پیشہ: قلیوں کی طرح مشقت کر کے پیٹ بھرنا چاہا مگر کچھ نصیب نہ ہوا — خواہش: پاگل ہونے کی خواہش بڑی شدید ہے کہ بازاروں میں الف ننگا پھروں اور پتھر کھاؤں — پسند: خودکشی، کہ آج تک کی حیات انساں طویل تاریخِ خودکشی ہے۔'' (ص ۱۹۹)

اس مجموعے میں 'پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ' کے حوالے سے ایک طویل بحث بھی شامل ہے جس میں اس افسانے کو مہمل قرار دینے والے بعض بڑوں کی خبر مین رانے لی ہے، غالباً اُن بڑوں نے مین را کو چڑانے کے لیے ایسی بات کی ہوگی وگرنہ اس افسانے کے پہلے پیراگراف میں ہی وہ کلیدی جملہ موجود ہے جو اس کی فضا کی تمام تر معنویت کو اُجاگر کر دیتا ہے۔ایک ڈرگ سٹور پر ایک لڑکی آ کر جب ایف ایل کا ایک پیکٹ مانگتی ہے تو پھر مین را کے تشنہ بدن راوی کی دیوانگی کی سطح پر پہنچی ہوئی حالت نہ جانے کس کے لیے مبہم رہ جاتی ہے۔یہ سارے وہ کردار ہیں جن کے لیے یہ بات ہی سوہانِ رُوح ہوتی ہے کہ کوئی لڑکی کسی اور کے ساتھ سونے کے لیے جا رہی ہے۔

'سرخ و سیاہ' کے نام سے عظیم ناول لکھنے والے ستاں دال کی تخلیقی پیروی میں 'جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے' کے عنوان سے مین رانے ایک بے مثال افسانہ لکھا ہے۔عظیم غلام عباس کے بڑھاپے کی تشنگی نے اُن سے 'روحی' جیسا افسانہ لکھوایا تھا مگر وہ اُسے اپنی طبعی شرافت کے باعث حقیقی جہنم میں تبدیل کرنے سے قاصر رہے۔اس جہنم کا ایندھن ناول میں ممتاز مفتی کی 'شہزاد' (علی پور کا ایلی) فراہم کرتی ہے یا پھر افسانے میں مین را کی 'مایا'۔یہ اور بات کہ مین رانے روحی کی طرح مایا کو بھی آخر میں زندہ نہ رہنے دیا۔''اوڑھ کیا رکھی تھی، یوں جانیے کہ وہ تو اُڑتے اُڑتے کسی کشش کے تحت ان گورے کندھوں پر آن پڑی تھی، ننگی اور کومل بانہوں کا حُسن اس حسین بدن سے ذرا بھر جدا نہ تھا، پیٹی کوٹ کی رنگت اور بھومیکا، بلاؤز اور اوڑھنی سے میل کھا رہی تھی۔'' (ص ۲۹۵) ''اُداس بانہیں، نازک ہونٹ کہ بیچارگی سے کانپتے ہوئے بھور کے دیئے، پستان کہ حسرتوں کے پرندے۔'' (ص ۳۰۹) انور سجاد کی محبت میں بلراج مین رانے بھی گزشتہ تیس برسوں سے بن باس لے لیا اور افسانہ لکھنا چھوڑ دیا۔

جیلانی بانو، امن اور انصاف کی تلاش میں

اپنے اولیں مجموعے کے دیباچے 'تین لکیریں' میں جیلانی بانو لکھتی ہیں: ''میں نے بھی یہ کہانیاں نہیں لکھیں، تین لکیریں کھینچی ہیں، تاکہ دنیا کی سب سیتائیں امن اور حفاظت کے حصار میں محفوظ رہیں اور ساری دنیا کے راونوں کی آنکھوں میں مرچیں بھر کے انہیں اُلٹا لٹکا دیا جائے۔'' (روشنی کے مینار، ص ۱۷)

چنانچہ ان کے ہاں والدین کی جانب سے بیٹوں کو بیٹیوں پر فوقیت دینے، جہیز کے بغیر مناسب رشتے کا انتظار کھینچنے اور عورت کے جذبات سے کھیلے چلے جانے پر کہیں ملال اور کہیں جھنجھلاہٹ دکھائی دیتی ہے: ''ابا سمجھتے تھے کہ لڑکوں کو پڑھانا تو روپے کو بیاج پر چلانا ہے، بعد میں مع سود کے وصول کرلو۔'' (ستی ساوتری، نروان، ص ۹۷) ''میں تو اب خطرے کی سرخ جھنڈی — انسانی پنجر کی بھیانک تنبیہ، مجھے ایک بانس پر باندھ کر لوگوں کو دکھاؤ۔'' (پیاسی چڑیا، نروان، ص ۲۱۴، ۲۱۵) مگر جیلانی بانو کی فکری و فنی عظمت دو طرح کے افسانوں میں بھرپور طریقے سے ظاہر ہوتی ہے، ایک تو وہ افسانے جن میں اُنہوں نے نیوراتی افراد کی سوچ آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک میں بہت عمدگی سے ظاہر کی ہیں اور دوسرے وہ جن میں اُنہوں نے اجتماعی مسائل کی سنگینی کو ایسے فنکارانہ احساس کے ساتھ پیش کیا ہے کہ بھارتی بھوکے اور پاکستانی بھوکے میں امتیاز کرنا ظالمانہ دکھائی دیتا ہے۔ چند مثالیں دیکھئے: ''جہاں صرف پورنماشی کی پرکاشیں بستی ہیں، جن کے بیٹوں کے ٹکڑے پہاڑیوں پر بکھرے پڑے ہیں، جن کے بھائی زمیندار کے تشدد کی لاٹھیوں سے مر چکے ہیں، جن کے شوہر گہری خندقوں کے لیے اپنے آپ کو پیش کر رہے ہیں۔'' (روشنی کے مینار، روشنی کے مینار، ص ۳۵۸) ''(گھر کی بھوک کو مٹانے کے لیے بیٹی کی فروخت کے بعد) پیٹ کی خندق بہت بڑی ہے بھائی، صرف ایک عورت کی لاش سے نہیں بھر سکتی۔'' (مٹی کی گڑیا، روشنی کے مینار، ص ۹۷) ''آپ رقص کا مظاہرہ کرنے کے لیے چندہ جمع کر رہی ہیں، لیکن میں اپنے بیمار باپ کی دوا کے لیے کس نام سے فنڈ کروں، کون سی اپیل تیار کروں۔'' (بھنور اور چراغ، روشنی کے مینار، ص ۱۳۱) ''دن بھر میں صرف دو تین بار کسی خاص ضرورت کے لیے کھلے آسمان تلے سے گزرتی تھیں، ان کی بلا سے یہ آسمان ہندوستان کا ہو یا پاکستان کا۔'' (دوشالہ، روشنی کے مینار، ص ۴۲، ۴۳)

جیلانی بانو کے ہاں عموماً متوسط طبقے کے ہندوستانیوں کی عائلی اور اجتماعی زندگی کے دکھ سکھ پیش کیے جاتے ہیں، مگر جیسے میں نے عرض کیا خالص انسانی سطح پر، البتہ جب کبھی وہ رشتوں اور رسموں کے حوالے سے منقسم خاندانوں کی بات کرتی ہیں، یا جاگیرداری قدروں کے زوال کا ذکر چھیڑتی ہیں، تو ان کے کرداروں

کا ماحول اور طبقاتی رویہ اُبھر کر سامنے آتا ہے۔'' پاکستان کیا بنا کہ اپنے ساتھ ساری روایتوں، اُصولوں کو بیاہ کر لے گیا۔'' (ایک انار، روشنی کے مینار، ص ۲۱۴) '' بھگوان غارت کرے اس راج کو جس نے ہمارے بچوں کا چین و آرام چھینا، بڑھاپے میں ہماری شان گھٹائی، آج یہ دن آن لگے کہ ہمارے بچے تیرے میرے آسرے لیتے پھریں۔'' (ڈریم لینڈ، روشنی کے مینار، ص ۵۳)

ہمارے ہاں نیم تعلیم یافتہ لوگوں کو مغالطہ یہ ہے کہ نفسی الجھنیں محض جذبۂ جنس کو دبانے سے پیدا ہوتی ہیں حالاں کہ مفلسی، بے روزگاری اور محرومی تو پورے معاشرے کو نفسیاتی الجھنوں سے دوچار کر سکتی ہیں اور بانو کا ایک نسبتاً تازہ افسانہ 'میں اور میرا خدا' پڑھ کر احساس ہوا کہ اُنہوں نے کس طرح اپنی فکر کے دو دائروں کو یکجا کر لیا ہے، اس افسانے کا مرکزی کردار ایک بھوکا اور بے روزگار شخص ہے جو رفتہ رفتہ اس شعور سے بیگانہ ہوا ہے جو روئے زمین پر تضادات کو حل نہیں کر سکا اور نہ ہی معرفت کی بارگاہ میں سرخرو ہو سکا۔ جیلانی بانو کا ایک اور افسانہ 'کفایت شعار' بھی ان کی گہری نفسیاتی بصیرت کا منہ بولتا ثبوت ہے بلکہ اس افسانے کے کردار اور فضا اسے بیدی کے کسی بھی یادگار افسانے کے مقابل لاتے ہیں۔ جیلانی بانو کے افسانے سماجی حقیقت نگاری کا بھرپور اظہار بھی کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے زیادہ تر افسانوں کا پس منظر حیدر آباد کا مخصوص جاگیردارانہ نظام ہے، ان کی سماجی حقیقت نگاری پر پریم چند کا رنگ غالب ہے، آئینہ کی بوڑھی ماں معاشی بدحالی کے نتیجے میں پیدا شدہ بے حسی اور اخلاقی کمزوری کے غلبے میں اپنے بیمار پوتے کی غذا چرا کر اپنا پیٹ بھر لیتی ہے لیکن مادھو اور گھیسو (کفن) کی طرح اس کے دل و ذہن کے کسی بھی دروازے پر جرم کے احساس کی کوئی دستک نہیں ہوتی۔ ڈریم لینڈ، نروان، چھٹکارا، چھمیا، رات کے مسافر، چوری کا مال، ستی ساوتری اور تلچھٹ سماجی حقائق نگاری کے عکاس افسانے ہیں۔

گھریلو سیاست کا شکار متوسط طبقے کی عام عورت جیلانی بانو کے افسانوں کا مرکزی کردار ہے، جو مختلف زمانوں میں اپنی بنتی مٹتی شناخت کے حصول کی تگ و دَو میں مصروف ہے، ایک طرف ایسی عورت ہے جو اپنی بے بسی اور لاچاری کا رونا روتی نظر آتی ہے اور دوسری طرف ظلم کے خلاف آواز اُٹھانے والی اشتراکی نظریات کی حامل عورت بھی ہے۔ ان کا افسانہ 'اسکوٹر والا' عورتوں کے توہمات اور منتشر نظریات کے نتیجے میں پیدا ہونے والے ذہنی خلفشار کو خوبی سے بیان کرتا ہے۔

جیلانی بانو نے ایک افسانہ 'کیدارا' (نروان) تخلیق کیا تھا، جس میں اُنہوں نے موسیقی سے اپنی شناسائی کا بھرپور مظاہرہ کیا تھا مگر اس شناسائی کو اُنہوں نے اپنے تازہ ترین افسانے 'ظلِ سبحانی' میں جس طرح سیاسی و سماجی شعور کے ساتھ آمیخت کیا ہے اس کی مثال بہت کم ملتی ہے۔ چند مثالیں دیکھئے: '' چاند، سورج، ستارے یہ سب اسٹیج ڈراموں اور کلچرل پروگراموں ہی میں تو کام آتے ہیں، تو ہمیں ظلِ سبحانی کا حکم

ہے کہ آج جب تک وہ تیار نہ ہو جائیں سورج نہ نکلے۔'' (الفاظ، افسانہ نمبر، ص ۱۱۰) ''کیا ہمارے ملک میں اناج کا قحط ہے جو یہ پرندے سرحد کی طرف جا رہے ہیں، اس سے ہمارے ملک کی بدنامی ہو گی، وزیر اعظم کل سے سرحد کی طرف اُڑنے والے تمام پرندوں کو ہلاک کر دیا جائے۔'' (ص ۱۱۳) ''بوڑھا موسیقار اب راگ کی سرشاری میں وہاں تک پہنچ گیا تھا جہاں فغاں میں ہر طرف نور ہی نور تھا، رنگ ہی رنگ بکھر رہے تھے۔'' (ص ۱۱۳،۱۱۴) ''اچانک سارے ملک میں اندھیرا چھا گیا— کیوں کہ دوسرے فائر کی زد میں سورج کی بجائے بھیروی کے وہ سُر آ گئے تھے، جو روزانہ آکاش اور پاتال سے سورج کو کھوج نکالتے تھے۔'' (ص ۱۱۵) سریندر پرکاش کے 'بجوکا' کے بعد یہ دوسرا افسانہ ہے جو گزشتہ چند برسوں میں کسی بھارتی افسانہ نگار نے لکھا ہے اور ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہماری صورتِ حال کو مدِنظر رکھ کر لکھا گیا ہے۔

بھارت میں بابری مسجد کے انہدام کی کوشش، گجرات کے مسلمانوں کا قتلِ عام اور مجموعی طور پر وہاں کے مسلمانوں کے احساسِ عدم تحفظ میں اضافہ ایسے موضوعات ہیں جس پر چند عشرے پہلے ہم پاکستانی ہمدردانہ تبصرہ کرنے کی اہلیت رکھتے تھے، مگر ہم خود اپنے متشددانہ معاشرتی رجحانات کے باعث کسی کی تنگ نظری یا تعصب پر رائے زنی کا حق نہیں رکھتے، تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ جیلانی بانو کے تازہ افسانوں میں بھارت کے مسلمانوں کے ملال اور سہمی ہوئی تلخی کو بیان کیا گیا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ وہ کوشش کرتی ہیں کہ بھارت کے جمہوری، سیکولر اور روشن خیال چہرے کو داغدار کرنے والی سیاسی قوتوں کے مقابل کچھ مثالی کردار اُبھارے جائیں۔ 'دشتِ کربلا سے دُور' کا ایک اقتباس دیکھئے: ''میں دراصل وہ کمزور انسان ہوں جو حضرت امام حسینؓ کے زمانے میں پیدا ہوا تھا مگر ان کے ساتھ جانے والے جاں نثاروں میں شامل ہونے کی ہمت نہ کر سکا۔'' (سوکھی ریت، ص ۱۱) یا پھر اُن کے افسانے 'ایک پوری' میں ایک انسپکٹر بھی لوگوں کو تخریب کار قرار دے کے قتل کرنے پر احتجاج کر رہا ہے: ''مگر سر، ہم انہیں شوٹ نہیں کر سکتے ہم تو ان کو گھروں سے پکڑ کر لائے ہیں۔ یہ تو گاؤں والے ہیں۔'' (سوکھی ریت، ص ۵۷) مگر جیلانی بانو کی تخلیقی قوت اُس وقت اپنے عروج پر ہوتی ہے، جب وہ کسی بچے کی مُسکان، عورت کے ٹوٹے ہوئے دِل اور اپنے وطن (حیدر آباد) میں بدلے ہوئے وقت کا ذکر کرتی ہے، گڑیا اور گڑیا گھر اس کی افسانوی کائنات کے دو بلکہ ایک ہی طلسمی نقش ہے، اُس کے ایک تازہ افسانے 'گڑیا کا گھر' سے چند حصے دیکھئے: 'اونچی اونچی ڈیوڑھیوں کی آراستہ خواب گاہوں میں سونے چاندی کے پایوں والے چھپر کھٹ پر، چاند ستاروں کی مچھر دانی تلے سونے والی نازک اندام شہزادیاں بیل باٹم اور کوٹی پہنے، سڑک کے فٹ پاتھ پر بیٹھی، مارکس کے 'سرمایہ' کی ورق گردانی کر رہی تھیں اور ان کے لئے ہیروں کے طوق پہننے والے ہاتھی پر سوار ہو کر، زربفت کی شیروانیوں پر سچے موتیوں کا سہرا باندھے، دونوں ہاتھوں سے اشرفیاں لٹاتے آنے والے بنّے، اپنی کارٹون چھپی ہوئی رنگ بہ رنگی بشرٹوں

کی خالی جیبوں کو ٹٹول ٹٹول کر دیکھ رہے تھے کہ اپنی گرل فرینڈ کا ٹکٹ خرید سکتے ہیں یا نہیں — اگر کوئی خوش ہے تو اسے خوش رہنے دینا سب سے بڑی نیکی ہے — ونیتا، بے چاری تو پاگل ہوگئی ہے، کیا تمہیں معلوم نہیں ہوا؟، پرکاش سے ونیتا کی شادی نہیں ہوئی۔' (مکالمہ، کراچی، ہم عصر اردو افسانہ۔۲،ص ۵۰۱تا۵۲۱)

ooo

لبابہ عباس (پ: ۱۹۶۵) کے پاس کہنے کو عورت کی زندگی کے دُکھ سکھ کے حوالے سے اَن گنت کہانیاں ہیں، جرأتِ اظہار بھی ہے اور ساتھ ہی ساتھ ایک رومانوی اُسلوب بھی لیکن ابھی اُنہیں فنی ریاضت کے بہت سے مراحل طے کرنے ہیں۔ اُن کے پہلے مجموعے (سمجھوتے کی چادر) کی پہلی ہی کہانی 'ایک اور راستہ' بہت موثر ہوسکتی تھی اگر وہ بہت سے واقعات کو ایک ہی سانس میں بڑی تیزی کے ساتھ بیان نہ کردیتیں کیونکہ اس دورانیے میں وہ بھول جاتی ہیں کہ اُن کے مرکزی کردار کے ساتھ کیا کچھ بیت چکا ہے۔ یوں ڈرامائی مناظر تو اس کہانی میں بہت سے آئے ہیں مگر اُس کا تاثر اُن کی ناتجربہ کاری کی وجہ سے بکھر گیا ہے۔ اُنہیں بطور افسانہ نگار اپنے کرداروں کے ساتھ مل کر آنسو بہانے سے گریز کرکے یہ تجربہ بھی کرنا چاہیے کہ اپنے دکھی کرداروں کی موجودگی میں تخلیق کار کے لیے رِقت پر قابو پانا کتنا اذیت ناک ہوتا ہے۔ اسی طرح اُنہیں اپنے افسانوں کے فنی انجام کے باوجود جذباتی بیانات دیئے جانے سے بچنا چاہیے۔ اُن کے پاس تجربات کی کمی نہیں اور اظہار میں بھی وہ اپنے بہت سے معاصرین کے مقابلے پر زیادہ بے باک ہیں، جیسے 'بے آئینہ چہرے' میں ایک بیاہتا خاتون اپنی جنسی ناآسودگی کا اظہار برملا کرکے اپنے پورے خاندان میں نکو ہوجاتی ہے۔ لبابہ کے دوسرے مجموعے میں (دھند میں راستہ) بھی اُس کے اُسلوب کے تینوں وصف اور کمزوریاں اُسی طرح سے موجود ہیں۔ عورت اور مرد کے تعلق کے اظہار کے حوالے سے اُس کی مصلحت سوزی یہاں بھی نمایاں ہے، عورت کی مظلومیت کو رومانوی پیرایہ دینے کی کاوش بھی موجود ہے اور ساتھ ہی ساتھ کسی بھی طبقے یا شعبے سے تعلق رکھنے والے کسی بھی ذہنی یا ثقافتی سطح کے حامل کرداروں کو اپنا پسندیدہ غازہ دینے کا عمل بھی ملتا ہے۔ لبابہ عباس کے تیسرے مجموعے (اندھیری رات کی دستک) سے احساس ہوتا ہے کہ اُس کی فنی کمزوریاں پس منظر میں جارہی ہیں اور یہ شاید مشتاق احمد یوسفی کا فیض بھی ہو جن کا دیباچہ اس مجموعے میں شامل ہے کہ وہ کسی نوجوان تخلیق کار کو فنی ساخت پر توجہ دینے کی طرف مائل کرسکتے ہیں۔ اگرچہ ان افسانوں میں بھی اُس کے نسوانی کردار اُس کے اپنے معنوی ہمزاد کے طور پر سامنے آتے ہیں تاہم اب افسانے میں چونکانے کی خواہش کم ہوتی جارہی ہے۔

افسانے کا دوسرا جنم اور سریندر پرکاش

سریندر پرکاش کے تیسرے مجموعے 'باز گوئی' کے دیباچے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے:
''جب تک یہ بات پوری طرح نہ واضح ہو کہ نئے افسانہ نگار نے کن چیزوں سے اپنا رشتہ توڑا ہے اور کیوں، اُس وقت تک نئے افسانے کی تنقید ممکن نہیں، لہٰذا یہ امر باعث حیرت نہ ہونا چاہیے کہ بعض لوگوں کو سریندر پرکاش کے بعض افسانے مشکل الفہم نظر آتے ہیں اور کچھ دوسرے افسانے مثلاً 'بجوکا' اور 'باز گوئی' اُنہیں اپنے مقصد کے مطابق دکھائی دیتے ہیں حالانکہ اصل بات یہ ہے کہ جس تخلیقی شعور نے 'تلقارس' اور 'جمغورہ الفریم' کو جنم دیا وہی شعور 'بجوکا' اور 'باز گوئی' میں بھی کارفرما ہے۔ کسی ایک افسانے کو دوسروں سے الگ کر کے دیکھنے کا طریقہ نئے افسانے کی تنقید کے لیے مناسب نہیں۔'' (باز گوئی اور تازہ گوئی، ص ۹) اصل میں فاروقی صاحب کو زیادہ تشویش اس بات کی رہی ہے کہ اُن کے رسالے 'شب خون' میں شائع ہونے والے تخلیق کاروں کی تحریروں سے سیاسی اور سماجی شعور کی کسی کو جھلک تک محسوس نہ ہو اور نہ ہی سماجی تبدیلی کے آرزومندوں کو ایسے کسی تخلیق کار کے ذہنی اور جذباتی تجربے میں شرکت کی ترغیب ملے۔ ماجرا یہ ہے کہ سریندر پرکاش نئے افسانے میں بلاشبہ ایک منفرد تخلیق کار ہے جس نے ایک طرف وجودی سوالوں اور تخلیقی اظہاریت تکنیک اور ہنر کے نئے تجربے کی ایک زبان کے رسمی اظہار اور اُسلوب سے انحراف کیا مگر اُس کی سب سے بڑی طاقت یہ ہے کہ اُس نے کبھی بھی لسانی شعبدہ بازی یا تکنیکی قلابازی یا انسانی زندگی اور رس سے بے تعلق تھیوریز کی گردان کو تخلیقی تجربے کا متبادل خیال نہیں کیا۔ اُس کے انسانی رہن سہن کے بارے میں وہ تصورات ہیں جسے اُس نے تشنج کی حالت میں دریافت نہیں کیا اور نہ وہ یاوہ گوئی کے انداز میں اُنہیں پیش کرتا ہے۔ اُن میں ایک تو ازدواج کا وہ رشتہ ہے جسے ملکیتی سماج نے بدنما بنا دیا، چنانچہ وہ مرد اور عورت کے ایسے رشتے کے نتیجے میں ہونے والی اولاد کو ہمدردی سے دیکھتا ہے، ایسی عورت کو زنجیروں میں بندھا ہوا خیال کرتا ہے، اسی طرح وہ اُس نسل کا فرد ہے جس نے اپنی منشا کے بغیر اپنی جنم بھومی سے ہجرت کی پھر اپنے سابقہ اور موجودہ وطن کے درمیان نفرت، تعصب اور دشمنی کی دیوار دیکھی اور اس سب کچھ کو جواز اور استحکام بخشنے والا مکروہ نظام دیکھا۔ پھر اس زمین پر مختلف مذاہب، عقائد، دیومالائیں، توہمات، روایات اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وجدانی تجربات اور اُن کا فریب اور بدنی وصال کی شاداب آرزو کے سارے کھیل کو اپنے تخلیقی وجود پر جھیلا اور پھر 'بجوکا' اور 'باز گوئی' جیسے لازوال افسانے لکھے۔

'بجوکا' کی عظمت تین حوالوں سے ہے، ایک سطح پر تو یہ ہر اُس سماج اور ملک کی کہانی ہے جس

کے وسائل کو اُس کے نام نہاد محافظ لوٹ کر کھا گئے۔ دوسری سطح پر مجموعی طور پر یہ پوری انسانیت کا سوال ہے کہ جس رومانوی نصب العین کے تحت معاہدۂ عمرانی کا نقش ذہن میں بٹھایا جاتا ہے جس کی بدولت ریاست تشکیل میں آئی، وہ معاہدہ افراد کی آزادی، خوشحالی اور سُکھ کی حفاظت نہ کر سکا اور ہر طرح کے نظام میں انسانوں کو دو طبقوں میں بانٹے رکھا، ظلم اور استحصال کرنے والے اور اس کا نشانہ بننے والے اور اس افسانے کا تیسرا حوالہ ایک اعتبار سے بہت اہم ہے کہ سریندر پرکاش نے اُردو کے افسانوی ادب کی روایت کو تخلیقی سطح پر جذب کیا ہے اور بعض یادگار کرداروں کو اپنے اپنے طبقے اور انسانی اوصاف کی مثال بناتے ہوئے بھی اُنہیں معنوی توسیع دی ہے۔ سو اِس افسانے میں پریم چند کے 'گئودان' کا مرکزی کردار 'ہوری' اپنے ایثار، مفلسی اور فریب خوردگی کے ساتھ موجود ہے لیکن اب اُس کے اندر اُس کی ہمزاد 'دھنیا' کا احتجاجی لہجہ بھی شامل ہو گیا ہے: ''ہم پہلے جھوٹ بولتے ہیں اور پھر اُسے سچ ثابت کرنے کی کوشش میں دیر تک زندہ رہتے ہیں۔'' (بجوکا، بازگوئی، ص ۱۱۰) ''میں تمہیں نصیحت کرتا ہوں اپنی فصل کی حفاظت کے لیے پھر کبھی بجوکا نہ بنانا—— بجوکا بے جان نہیں رہتا آپ سے آپ اُسے زندگی مل جاتی ہے اور اُس کا وجود اُسے درانتی تھما دیتا ہے اور اُس کا فصل کی ایک چوتھائی پر حق ہو جاتا ہے۔'' (ایضاً، ص ۱۱۵) 'بازگوئی' بھی اُردو کے لازوال افسانوں میں شامل ہے، یہ تاریخ کی تخلیقی معنویت کے ذریعے ان طاقتوروں کو بے نقاب کرتا ہے جو اپنے مفادات کے تحفظ کو دستور اور نظام کا نام دیتے ہیں، مذہب سے اُس کی تائیدی سند حاصل کرتے ہیں، انسانوں کو مختلف زمروں میں تقسیم کرتے ہیں البتہ کچھ خوابوں اور دلاسوں میں اسیر کر دیتے ہیں۔ اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ دُنیا میں فکری اور سیاسی انقلابات کی ناکامی اور خاص طور پر ایسے انقلابات کی قیادت کرنے والے تخلیق کاروں کی ناکامی موضوع بنی ہے جو جمالیاتی تسکین کے نام پر اُسی نظام کا حصہ بن گئے جس کو بدلنے کے اُنہوں نے خواب دیکھے اور دکھائے تھے: ''ایک رات پھر پڑاؤ پڑا۔ مغنی اب بالکل بھلا چنگا تھا، الاؤ جلایا گیا اور اُس کے گرد سب اکٹھا ہوئے اور اُس نے نغمہ الاپا: جب صحرا تپتے ہیں، تیری رحمتیں کہاں جاتی ہیں۔ اللہ ہُو! جب قزاق کارواں لوٹتے ہیں، تیرا انصاف کہاں جاتا ہے؟ اللہ ہُو! جب پکے پھلوں میں کیڑا پڑتا ہے، تیری قدرت کہاں جاتی ہے؟ اللہ ہُو! جب ننگے بدنوں پر کوڑے برستے ہیں، تیری شفقت کہاں جاتی ہے؟ اللہ ہُو! جب اونٹ کھڑے کھڑے دم توڑ دیتے ہیں اور اسباب لاوارث ہو جاتا ہے، تیرے مددگار ہاتھ کہاں جاتے ہیں؟ اللہ ہُو! جب تیری پرستش کے لیے اُٹھے ہوئے ہاتھ کاٹ دیئے جاتے ہیں، تیری آنکھ کے آنسو کہاں جاتے ہیں؟'' (بازگوئی، ص ۲۶) ''وہ کتاب کافی بھاری بھر کم تھی اس کی جلد پر خون سے لتھڑے بیسیوں انگوٹھوں کے نشان تھے کہ قاعدے کے مطابق ہر حکمران کو تاج پوشی کے وقت اپنے ہی خون میں اپنے دائیں ہاتھ کا انگوٹھا ڈبو کر کتاب پر لگانا پڑتا تھا اور قسم کھانا پڑتی تھی کہ وہ ملک اور

قوم کا وفادار رہے گا— کئی حکمران بدل چکے تھے لیکن کتاب میں لکھی ہوئی ہدایتیں ویسی کی ویسی تھیں، جو حاکم بھی آیا اُس نے کتاب کو الٹ پلٹ کر دیکھا اور محسوس کیا کہ کتاب میں ایسی کوئی بات نہیں جس سے اُس کی اپنی ہستی خطرے میں پڑتی ہو۔'' (ایضاً، ص۴۴) اس افسانے میں 'تلقارمس' نامی ایک اساطیری کردار کو سریندر پرکاش نے اپنا مثنیٰ یا ہمزاد اس طرح بنایا جیسے راشد نے 'حسن کوزہ گر' کو۔ یہ وہ تخلیق کار ہے جو اپنے خواب اور خیال میں انسانیت کا نام لیوا ہے بلکہ مجید امجد کے لفظوں میں اُس کے دل نے اچھے اچھے لفظوں پر بیعت کر رکھی ہے مگر آسودگی اور وسائل کے فراہم ہوتے ہی وہ اپنا نصب العین فراموش کر دیتا ہے اور پھر کفارہ اسی طرح سے ادا کرتا ہے، اپنے خواب کے سراب بننے کا نوحہ یا کہانی کتبوں پر الواح پر اور پتھروں پر لکھتا چلا جاتا ہے۔ یہی کردار 'جمغورہ الفریم' نامی دو کہانیوں کا بھی مرکزی کردار ہے اور کچھ اور کہانیوں میں بھی اُس کی جھلک ملتی ہے۔ 'خواب صورت' ایک اور خوبصورت کہانی ہے جس میں کسی صوفی کا وژن شامل ہے مگر ساتھ ہی ساتھ اشفاق احمد وغیرہ سے اس اعتبار سے یہ مختلف احساس لیے ہوئے ہے کہ بعض مقدس خوابوں کی سرشاری کے باوجود انہی کے ساتھ (میراجی کے لفظوں میں) متکلم کے لتھڑے ہوئے نمناک ہاتھ بھی ہیں۔

سریندر پرکاش کے بعض افسانوں میں متکلم سماجی شعور کا مذاق اُڑاتا ہے مگر ہر بڑے تخلیق کار کی طرح اُس کی کمٹ منٹ بھی بنیادی انسانی سچائیوں کے ساتھ ہے اس لیے ان سچائیوں کو مسخ کرنے والے شخصی نظام کے بارے میں وہ اپنی ناپسندیدگی چھپا نہیں سکتا۔ سو اُس کے تین سے زائد افسانوں میں اندرا گاندھی کی طرف سے بھارت پر مسلط کردہ ایمرجنسی کا ذکر بڑی کراہت کے ساتھ موجود ہے۔ اُس کے ایک افسانے 'آرٹ گیلری' میں ایک کردار بار بار کہتا ہے: ''زندگی تو سات بٹا اُنیس ہو کر رہ گئی ہے پھر ایک اور افسانے 'ایلو پیشیا' میں وہی یا اُسی قسم کا کردار وضاحت کرتا ہے: ''دستور کی اُنیسویں مد کے تحت جو ہمیں سات آزادیاں ملی ہوئی ہیں اُن کی بات کر رہا تھا— بھونکنے کی آزادی، ایک دوسرے کو کاٹنے کی آزادی، پڑوسی کے گھر لڑنے کے لیے اپنے گھروں میں پتھر جمع کرنے کی آزادی، گندگی میں اپنی مرضی کے مطابق لوٹنے کی آزادی، بیماری کی حالت میں تڑپنے کی آزادی، دوسرے کی دیوار پر اپنی گالی لکھنے کی آزادی اور مرنے کے بعد اپنے عقیدے کے مطابق دفن ہونے یا آگ میں جلنے کی آزادی۔'' (بازگوئی، ص۱۰۳) 'سرکس' میں سرکس کے مالک کے مرنے کے بعد اُس کا شاندار ہنٹر اُس کی بیٹی سنبھال لیتی ہے تو گمان گزرتا ہے کہ یہ بھی اُسی سیاسی تمثیل کا تسلسل ہے جس کا اندرا گاندھی سے تعلق ہے۔ 'بن باس ۱۹۸۱ء'، 'گاڑی بھر رسد' اور 'تلقارمس' سریندر پرکاش کے چند اور یادگار افسانے ہیں۔

سریندر پرکاش کا آخری مجموعہ (حاضر حال جاری) حیران کن طریقے سے تخلیق کار کے ایک نئے دور کو سامنے لاتا ہے جب وہ اپنی یادداشت کو کھرچ کر ایک تخلیقی سوانح اُس شخص کی لکھنا چاہتا ہے جو وہ خود

ہے یا وہ یہ چاہتا ہے کہ اس کا اپنا آپ ایسا ہوتا ایسے میں وہ حقیقت اور خواب کی سرحدوں یکجا کر کے اپنے دوستوں، حریفوں، دنیائے خیال و مطالعہ کے ساتھیوں کے نقوش اُبھار کر اُن سے وابستہ بہت سے واقعات اور ممکنات کو سامنے لا کر اپنے تخلیقی وجود کے روبرو ایک آئینہ سا رکھ دیتا ہے، ایسے میں اپنے کھوئے ہوئے وطن یا جنم بھومی جہلم سے بچھڑ کر اپنے بچپن اور اُٹھان کی بہت سی کڑیوں سے جدا ہونے کی خلش اُس کی عمر کے آخری مرحلے پر ایک حیرت انگیز تخلیقی فضا پیدا کرتی ہے،''نریندر ناتھ اسی شہر کے ایک گیسٹ ہاؤس میں رہتا ہے اُس کے ساتھ سب سے بڑا رشتہ یہ ہے کہ وہ پاکستان میں اسی شہر میں رہتا تھا، جہاں سے ہجرت کر کے میں آیا ہوں۔'' (ڈر، ص ۴۸) ''مقصود نے کہا' کیا ہم ماضی کے اندھیرے میں تلوار چلاتے رہیں گے یہ نہیں دیکھیں گے کہ زخمی کون ہو رہا ہے راجندر یا نریندر؟' پھر بحث نے کچھ ایسا رُخ اختیار کیا کہ ہم سب کے اندر بیٹھے ہوئے ہندو اور مسلمان باہر نکل آئے، ہم سب کی دوستیاں منہ بسورے ایک کونے میں بیٹھی رونے لگیں۔'' (ایضاً، ص ۴۷) ''اب تم دیکھو نا انور علی خاں عرف ودیا ساگر — میں ہندو گھر میں پیدا ہوا لیکن یہ ماحول اور کلچر کا ہی تو اثر ہے کہ جب بھی میں اپنے خدا کو خواب میں دیکھنا چاہتا ہوں تو وہ ایک سفید پوش بزرگ کی صورت میں جس کے چہرے سے نور برس رہا ہوتا ہے، جس کے سر پر سفید عمامہ ہوتا ہے اور لمبی قبا پہنے ہوتا ہے، جس کی آنکھیں بڑی بڑی اور مہربان ہوتی ہیں، دکھائی دیتا ہے۔ حالانکہ میرے خواب میں بھگوان وشنو کو اپنی چار بھجاؤں کے ساتھ جن میں سے ایک میں شنکھ، دوسری میں چکر، تیسری میں سونے کا گرز اور چوتھی میں اناج کی بالیاں ہوں اور سر پر سنہری مکٹ پہنے ہو اور سارے شریر پر ابھوشنڈ ہوں، آنا چاہیئے۔'' (دیگر احوال یہ ہے انور علی خاں، ص ۱۱۷) ''یار چھندی — یہ علم کی دیوی کیوں ہے علم کا فرشتہ کیوں نہیں؟'' (آدمی، ص ۲۵۱) ''میں تو خداوند کریم کے دربار میں اور تمہارے سامنے سرخرو ہونا چاہتا ہوں بھائی اور دنیا کی کسی عدالت میں سچ بول کر میں اپنے گھر والوں کو مصیبت میں نہیں ڈالنا چاہتا۔'' (جیل خانی، ص ۲۵) افسانہ 'حاضر حال جاری' اُس بھارت کے بارے میں ہم پاکستانیوں کے بہت سے سوالوں کا جواب دیتا ہے جو ملال کے ساتھ سوچتے ہیں کہ بھارت میں جاگیرداری ختم ہو گئی، فوج نے کبھی مداخلت نہیں کی، جمہوری ادارے موجود ہیں، غیر ملکی قرضوں کا ناروا بوجھ نہیں، اسی طرح قومیت کا تفاخر آمیز احساس بھی ہے مگر کیا سبب ہے کہ نفرت، تعصب، افلاس اور ناانصافی سرحد کے آر پار کے دونوں ملکوں کے لوگوں کا مقدر بن کر رہ گئے ہیں ''پہلے زمینداری ختم ہوئی، کسان سے لگان وصول کرنے کا حق زمیندار سے چھن گیا، پھر چک بندی ہوئی، گاؤں میں سب کی زمینیں ٹھیک ڈھنگ سے اُن کو بانٹ دی گئیں اور ویسے ہی سرکاری چوپڑے میں اُن کا نیا اندراج کر دیا گیا — پرنتو وہ زمینیں جن کی آبیاری ٹھیک ہوتی تھی وہ زمیندار بنئے اور ان کے وفاداروں کو مل گئیں اور جن میں میں پانی پہنچتے پہنچتے زمین میں ہی سوکھ جاتا تھا وہ وہاں کے غریب غربا کے حصے میں آئیں — بیج بھی اُن کے کھیتوں تک نہیں پہنچتا — تین چار بڑے لوگوں کے گودام میں پہنچ جاتا ہے۔'' (ص ۶۷-۱۶۶)

بھٹہ مزدور کے حق میں پہلی آواز، صادق حسین

غلام عباس کی طرح صادق حسین کے ہاں بھی نہایت آہستگی سے، بتدریج کوئی سماجی، یا نفسی حقیقت منکشف ہوتی ہے، اس کی فکر اسے ترقی پسند افسانہ نگاروں کی صف میں شامل کرتی ہیں لیکن وہ بلند آہنگی اور ڈرامائیت کے سہارے انقلابی سوچ کا پرچم بلند نہیں کرتا بلکہ وہ تو غیر معمولی ہونے کے زعم میں بھی مبتلا نہیں ہوتا، بس عام آدمی کی طرح عام آدمی سے مکالمہ کرتا جاتا ہے اور اس کے ہاں افسانہ بعض جملوں سے نہیں، تمام جملوں سے مِل کر بنتا ہے۔ دیہی معاشرت سے وابستگی اور آگہی کا دعویٰ تو بہت سے افسانہ نگاروں کو ہے، مگر صادق حسین کسی بلند بانگ دعوے کے بغیر بھی ہماری دیہی زندگی کا سچا رفیق اور محرم دکھائی دیتا ہے، چند مثالیں دیکھئے: ''دادو جانتا تھا کہ اس موسم میں جب کہ فصلِ ربیع کٹ چکی ہے، کسان اپنے پھٹے پرانے کپڑے اتار کر نیا لباس پہنتا ہے گندم بیچ کر قرض ادا کرتا ہے، بیٹی کا جہیز تیار کرتا ہے دیوانی مقدمے کی پیروی میں کسی نامی وکیل کے سامنے روپوں کی ڈھیری لگا لیتا ہے، اور اگر روپہلے سکوں کی جھنکار سن کر بدمست ہو جائے تو اپنے بھائی بند کا سر پھوڑ کر ضابطۂ فوجداری کے چنگل میں پھنس جاتا ہے۔'' (دادو، پھولوں کے محل، ص ۹۰)

''یہ تو گاؤں میں آئے دن ہوتا ہی رہا تھا ایک خون دوسرے خون کی وجہ بن جاتا تھا اور دوسرا خون تیسرے خون کی، اس طرح انتقام کا یہ سلسلہ پشت در پشت چلتا رہتا تھا۔'' (خون کی پگڈنڈی، پھولوں کے محل، ص ۱۵۴)

صادق حسین کے ہاں دیہات محرومی اور افلاس کو چھپانے کے لئے رنگین پردے کے طور پر استعمال نہیں ہوتا اور تو اور وہ ڈھول کی تھاپ اور نعرہ ہائے تحسین کی تال پر بھوک کو رقص کرتے دیکھتا ہے، 'درانتی کا گیت' اور 'پتھیرا' ایسے ہی منظر کے دو افسانے ہیں خاص طور پر 'پتھیرا' جس کے دو اقتباس دیکھئے:

''نمبر دار کے فیصلے سے پہلے ہر شخص فیصلہ کر چکا تھا کہ ٹھیکیدار بڑے دماغ کا مالک ہے جس نے اس علاقے میں ایک نئے میلے کی بنیاد رکھی ہے، کبڈی، سمی، دنگل، کھلیانوں اور میلوں ٹھیلوں میں تو ہمیشہ ڈھول بجتے تھے مگر اینٹوں کے میدان میں کبھی ڈھول کی آواز نہ سنی گئی تھی وہاں تو صدیوں سے انسان کا پسینہ بہتا چلا آیا تھا، خدا جانے وہاں پتھیروں کے کتنے قبیلے مٹی کھودتے کھودتے خود پیوند زمین ہو گئے تھے۔'' (پھولوں کے محل، ص ۲۹)

''پتھیرا جیت گیا، اس آواز سے میدان گونج رہا تھا، اس گونج میں بیگم جان کی نحیف اور لرزتی ہوئی آواز سنائی دی نہیں پتھیرا ہار گیا، ٹھیکیدار جیت گیا ہے۔'' (پھولوں کے محل، ص ۳۳) نچلے اور نچلے متوسط طبقے کے افراد اور ان کا ماحول صادق حسین کی خصوصی توجہ کا مرکز ہیں، وہ ان کا ذکر کرتے ہوئے رقتِ قلبی سے بھی کام

لے تو اس کی نفسی بصیرت اور سماجی شعور کا اعتبار کم نہیں ہوتا، مثلاً پونچیاں کا ایک حصہ دیکھئے: ''روپیہ بڑی کاوشوں سے آہستہ آہستہ اکٹھا کیا جاتا اور پھر اچانک بجلی کی سی تیزی کے ساتھ خرچ ہو جاتا ہر چار چھ مہینے کے بعد کوئی نہ کوئی بپتا آن ہی پڑتی، بچے بچائے پیسے اُڑ جاتے، بات پھر از سرِ نو شروع ہوتی، امیدوں کی کونپلیں پھوٹنے لگتیں، پھر خوابوں کے محل یک بیک ڈھے پڑتے زندگی یونہی چکر کاٹتی رہتی۔'' (پھولوں کے محل، ص ۱۲)

صادق حسین کے ہاں بھی مثالیت اور بے رحم حقیقت نگاری کی آویزش ملتی ہے، 'اترن' کے رانجھے کے یہ کہنے کے باوجود کہ ''یہاں کون سی چیز ہے جو اُترن نہیں، یہ آس پاس کی رونق وہ انارکلی کی چہل پہل، ہماری اپنی نہیں یہ سب اترن ہے۔'' (پھولوں کے محل، ص ۱۹۵) اپنی بیوی کی جانب سے کراہت کا احساس پیدا کئے جانے پر لنڈے بازار سے خریدا ہوا کوٹ اُتار پھینکتا ہے، مگر 'دو چھٹانک چاول' کی مانگو یہ کہنے کے باوجود کہ ''قسم ہے اُس دھرتی کی جس کی کوکھ سے رزق پیدا ہوتا ہے کہ میں بھوکی مر جاؤں گی مگر اپنی عزت ہاتھ سے نہیں جانے دونگی۔'' (پھولوں کے محل، ص ۱۴۹) اپنی بیٹی راجو کی طرف سے عزت کے عوض لائے ہوئے مٹھی بھر چاولوں پر بھوکے عقاب کی طرح جھپٹتی ہے، اس وقت وہ پریم چند کی بوڑھی کاکی دکھائی دیتی ہے، جس کی محض ایک حس زندہ ہے یا پھر گھیسو اور مادھو کی ہم زاد جو انسانی اقدار کے حوالے سے مسخ ہو چکے ہیں، مگر صادق حسین ایک باشعور فنکار کی طرح پہلے وہ ماحول پیدا کیا ہے جو خودداری اور عزتِ نفس کو نگل جانے کی قدرت رکھتا ہے: ''بھوک، فاقے، پتھرائی ہوئی آنکھیں، پیٹ کے ایندھن کی نفس نفس تلاش نے انسانیت کی مقدس روایت کو تہس نہس کر دیا، چٹانیں ایک دوسرے سے ٹکرا ٹکرا کر دھڑام دھڑام گرنے لگیں۔'' (ص ۱۴۷) 'کچنار' میں جہاں صادق حسین نے ایک بیوہ کے جسم کی پکار کو نمایاں کیا ہے، وہاں جوش ملیح آبادی کی نظم 'بنت خانقاہ' کے تتبع میں طبقۂ زہاد کے نمائندے کی ریا کاری کا پردہ بھی چاک کیا ہے: ''دفعتاً میاں اکرام کے ہاتھ تسبیح چھوٹ کر فرش پر جا پڑی، انھوں نے تخت کے کنارے سے جھک کر تسبیح پر ہاتھ رکھا، ان کے بدلتے ہوئے زاویہ نگاہ سے بلقیس کو یوں محسوس ہوا جیسے ان کی نگاہوں کی اچانک یلغار اس کے پاؤں کی جلد کو چھوتی ہوئی اس کی پنڈلی کی ہڈی کے اندر چھپے ہوئے گودے کو جھنجھوڑ رہی ہو۔'' (پھولوں کے محل، ص ۲۶۰)

صادق حسین کے افسانوں کی فضا سوگوار سی محسوس ہوتی ہے ملال، جبرِ مسلسل کا ایک نتیجہ بن کر مرکزی رنگ اختیار کر جاتا ہے، اسی لئے 'قوسِ قزح کی آنکھ کھلی' کی رخسانہ کہتی ہے: ''انسان ہمیشہ سے غلام ہے، وہ نسل و رنگ کا غلام ہے، دولت کا غلام ہے، رسم و رواج کا غلام ہے اور نا جانے کس کس کا غلام ہے، انسان کب آزاد ہوگا؟ کون جانے؟'' (پھولوں کے محل، ص ۱۴۱) آزادی کے بعد بھی صورتِ حال میں جس قدر تبدیلی آئی وہ ممکن ہے مقتدر طبقات کے لئے خوش آئند ہو مگر اس ملک کے باشعور طبقے کے لئے مسلسل اور متواتر اذیت کا سامان فراہم کرتی ہے، 'بوفے' کا اقتباس دیکھئے: ''تقسیم ہند سے پہلے یہ کلب افرنگیوں کے

لئے مخصوص تھا، لیکن وہ تو غلامی کا زمانہ تھا اب ہم آزاد ہیں، اب اس کلب میں پاکستانیوں کی تعداد روز بروز بڑھتی جاتی ہے، اب یہاں ریشمی غراروں، ساٹن کی چمکیلی شلواروں، جارجٹ کی رنگ برنگی ساڑھیوں اور کالی شیروانیوں کی بہار ہے۔'' (پھولوں کے محل،ص ۲۱۳)

صادق حسین کا بعد کا افسانہ 'بابو رفیق' نچلے متوسط طبقے کے سرکاری ملازموں کی روداد لیے ہوئے ہے جن کی قسمت آزادی کا سورج بھی نہیں بدل سکا، ان کے اردگرد جو' تاجر پیشہ' افراد بستے ہیں انہوں نے تو اپنی تقدیر کے لیے نئی سرنگیں کھود نکالی ہیں اور بعض خاندانوں نے اپنے بیٹے دبئی وغیرہ میں برآمد کر کے ریڈیو، گھڑیاں اور اشتہاری خوشحالی درآمد کرنے کی سبیل پیدا کر لی ہے، اس ماحول میں بابو رفیق ملازم پیشہ لوگوں کی محرومیوں اور مجبوریوں کی تجسیم ''اسے یوں محسوس ہوا جیسے وہ جنم سے لے کے آج تک کسی قید خانے میں بند ہو، خیالات کی بیڑیوں اور ہتھ کڑیوں کی جھنکار اس کے کانوں کے پردے پھاڑنے لگی۔'' (نیا دور، ۷۵۔۷۶، ص ۵۲) مگر اس مظلوم قیدی کے چاروں طرف پورے جوش و خروش کے ساتھ یعنی سرکار کے زیرِ اہتمام یوم آزادی منایا جا رہا ہے۔

ooo

بھلائی گئی زندگی کی بے پایاں کشش اور محمد منشا یاد

محمد منشا یاد اپنی کتاب 'شہر فسانہ' (دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء) میں لکھتے ہیں: ''کسی انوکھے خیال یا معمول اور معقولیت سے ہٹی ہوئی کسی بات کی پونی میرے ہاتھ آتی ہے تو ذہن فوراً ہی کسی نئی کہانی کا سُوت کاتنے لگتا ہے، ہر کہانی کار کی طرح میرے اندر بھی ایک جولا ہی بیٹھی ہے جو دن رات مختلف خیالوں کے رنگا رنگ گُچھل کھولتی، اُنہیں ایک دوسرے سے الگ کرتی اور گولے، پنّے بناتی رہتی ہے۔'' (ص ۱۴)

محمد منشا یاد کے افسانوں کے موضوعات میں تنوع ہے، فنی وسائل بھی یک رنگ نہیں، گذشتہ تین عشروں میں اُردو افسانے کے اسالیب میں جو تبدیلیاں آئیں، اُن کی جھلک بھی اُس کے ہاں مل جاتی، مگر بطور افسانہ نگار اُس کی انفرادیت تین حوالوں سے قوت حاصل کرتی ہے، ایک اُس کی معصوم دہقانیت، دوسرے پنجاب کے لوک گیتوں اور لوک دانش کا رَس اور بصیرت اور تیسرے افسانے کی روایت سے اُس کی تخلیقی وابستگی۔ اُس کی زبان میں اُس معاشرت کا ذائقہ موجود ہے جس کی مٹی سے وہ کردار اور اپنے افسانے کی فضا تخلیق کرتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے: ''راستے کی ساری گرد زرگل تھی اور بس اور ٹرین کا اُکتا دینے والا طویل سفر پینگ کا ایک ہُلارا محسوس ہو رہا تھا۔'' (تیرہواں کھمبا، بند مٹھی میں جگنو، ص ۱۱۴) ''دیورانی گروپ کی عورتیں لُچیاں، لفنگیاں اور مشٹنڈیاں تھیں، وہ آنکھ مٹکایا کرتی، چن چڑھاتی اور اَدھل جاتی تھیں — لڑنے والیاں اب طعنوں، مہنوں کی دلدل سے نکل کر پلوتوں اور گالیوں کے گہرے پانیوں میں اُتر چکی تھیں۔'' (بند مٹھی میں جگنو، بند مٹھی میں جگنو، ص ۱۷۳۔۱۷۵) ''پھر ایک ایک کر کے میرے سکول کی کتابیں اور گھر میں موجود پنجابی سی حرفیاں اور بارہ ماہے ختم ہو گئے مگر چاروں طرف پھیلی ہوئی خوف کی سیاہ رات ختم نہ ہوئی۔'' (باگھ بگھیلی رات، ص ۴۶) ''وہ ہنستا ہے اور ہنستا ہی چلا جاتا ہے، مجھے اُس کی ہنسی یاد آتی 'دند چنبے دی لڑی کہ ہنس موتی دانے نکلے حسن انار وچوں'۔'' (وقت سمندر، وقت سمندر، ص ۵۴) ''مجھے ایک بھرپور جوان عورت کا ہاتھی دانت کا بنا ہوا چہرہ دکھائی دیا، اُسے دیکھ کر میرا منہ کھلا رہ گیا، دودھ اور شہد کی نہریں اور ہرے بھرے باغوں کی ٹھنڈی چھاؤں چھوڑ کر وہ گیلیوں، پھٹوں اور لکڑی کے بُرادے کی دُھوڑ مٹی میں یہاں کہاں آ گئی تھی اور کیا کر رہی تھی۔ دروازہ بند ہو گیا، مگر مجھے بند دروازے میں سے بھی دیر تک اُس کا ہیولا دکھائی دیتا رہا، پھر آہستہ آہستہ کھلی ہوا میں رکھی ہوئی رَس ملائی کی طرح میری یادداشت کی رکابی میں پگھل گیا۔'' (لفظوں سے بچھڑا ہوا آدمی، دُور کی آواز، ص ۹۷) ''مجھے اُس کی متوقع آمد کا انتظار کھینچنا اور دل کی منڈیر پر کوے کا بولتا رہنا زیادہ اچھا لگتا ہے۔'' (دیدہ یعقوب، ص ۵۹۔۶۰)

محمد منشایاد کی ابتدائی کہانیوں میں انجام کو ایک جذباتی موڑ پر ختم کرنے کا روایتی رنگ دکھائی دیتا ہے، پھر جس زمانے میں تجریدی افسانے کا چرچا ہوا تھا، اور ایک مخصوص لسانی پیکر نئے افسانے کی پہچان بن گیا تھا، اُس کا اثر بھی اُس دور میں لکھی جانے والی منشا کی بعض کہانیوں میں موجود ہے، مگر عام طور پر محمد منشایاد اُن افسانہ نگاروں میں سے ہے جو ابلاغ کو قاری کا نہیں، تخلیق کار کا مسئلہ سمجھتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ جب نئے افسانہ نگاروں سے بیشتر قارئین کو یہ شکوہ پیدا ہوا کہ اُن کے ہاں کہانی کا عنصر کم یاب ہو گیا، محمد منشایاد کو قارئین کا ایک وسیع حلقہ میسر رہا۔ اُس کے گہرے مشاہدے اور دردمند تخلیقی احساس نے ہمارے سماجی ڈھانچے اور سرکاری حکمت عملی کے تضادات کو بھگتنے والی مخلوق کے کرب کو محسوس کرایا ہے۔ 'بانجھ ہوا میں سانس'، 'رُکی ہوئی آوازیں'، 'اوور ٹائم'، 'نئی دستک'، 'دنیا کا آخری بھوکا آدمی' اور 'کہانی کی رات' اِس حوالے سے بہت اہمیت کے حامل افسانے ہیں۔

پاکستان کے سرکاری نظام کے ایک اہم کارکن قدرت اللہ شہاب نے بھی تخلیقی دنیا میں 'لال فیتہ' جیسا ڈرامہ پیش کیا تھا، محمد منشایاد کے اسی طرح کے ایک بہتر افسانے 'گھر سے باہر ایک دن' کا اقتباس دیکھیے کہ نوکر شاہی، قواعد وضوابط کے گورکھ دھندے سے لوگوں کی اذیت میں کس طرح اضافہ کرتی ہے: ''ضابطہ نمبر ۱۵ کی شق نمبر آٹھ کے جز و نمبر پانچ الف بے کی رُو سے اس کی درخواست نامکمل ہے، ضابطے کی ترمیم نمبر ۱۱ کی رو سے اسے بیان حلفی اور ترمیم نمبر ۸ چھ جیم کی رو سے کریکٹر سرٹیفکیٹ درخواست کے ساتھ منسلک کرنا ہو گا۔ نیز وضاحت نمبر ۹ اور نظر ثانی شدہ ترمیم نمبر چار کے تحت سرکاری خزانے میں سو روپے فیس جمع کرانی ہو گی، جو مین ہیڈ سات سو چھیاسی اور سب ہیڈ پنتالیس الف الف دال کے تحت جمع ہو گی۔'' (گھر سے باہر ایک دن، ماس اور مٹی، ص ۶۳۔۶۴) 'شب چراغ' اور 'اپنا اپنا کاگ' محمد منشایاد کے ایسے افسانے ہیں جو اُردو کے شاہکار افسانوں کے انتخاب میں شامل ہو سکتے ہیں۔ اول الذکر میں پاکستانی معاشرے میں ضیاء الحق کی حکمرانی کے دوران میں جس طرح ریاکاری کو فروغ ملا اور بہت سے لوگ خاص طور پر جاہ طلب دانشور خوشبو اور بدبو میں فرق بھلانے پر تلے ہوئے تھے، اُس کا موثر بیان ہے کہ ایسے عالم میں ایک تخلیقی وجود ہے جو اپنی فطری سچائی اور اخلاص کے باعث نہ صرف اس امتیاز کو قائم رکھتا ہے بلکہ اُسے دائیں بائیں لکھے اور بولے جانے والے لفظوں سے بدبوؤں کے بھبکے اُٹھتے محسوس ہوتے ہیں۔ اس افسانے کا حُسن اس کی سادگی اور طلسماتی تہہ داری میں ہے، کہیں بھی وہ تلخی اور بلند آہنگی پیدا نہیں ہوئی جو اُس دَور میں مزاحمتی ادب کا خاصا تھی۔ ''آخر اُس نے دفتر سے چند روز کی چھٹی لے لی شاید کچھ روز آرام کرنے اور لوگوں سے الگ رہنے سے اس کا وہم دُور ہو جائے اور بدبو کا احساس کم ہو جائے لیکن اگلی صبح جب وہ دیر سے سو کر اُٹھا اور اخبار پڑھنے لگا تو اُسے کہیں قریب ہی سے وہی بدبو پھر آئی جیسے چربیلا گوشت جل رہا ہو یا جیسے شب چراغ۔'' (خلا اندر خلا، ص ۱۵۲)

''ہال میں سگریٹ کے خوشبودار دھوئیں، لونڈر اور خوبصورت شعروں اور لفظوں کی ملی جلی باس پھیلی ہوئی تھی اُس نے اطمینان کا سانس لیا اور تقریر سننے لگا مگر اُس کی خوشی عارضی ثابت ہوئی تقریر سنتے سنتے اُس کا جی متلانے لگا اور اُسے اُبکائیاں آنے لگیں۔ خوشبو اور بدبو کے معاملے میں وہ بہت حساس تھا اور جس طرح شاعر غنچے کی چٹک سن سکتا، مصور آواز کا رنگ دیکھ سکتا اور مغنی سُر سے ہم کلام ہو سکتا ہے، بالکل ایسے ہی وہ خوشبو کو پڑھ سکتا تھا، سُن سکتا تھا اور محسوس کر سکتا تھا۔'' (ایضاً، ص ۱۵۴۔۱۵۵)

'اپنا اپنا کاگ' ایک لوک کہانی کی فنی اور معنوی توسیع ہے جس سے محمد منشا یاد کی حقیقی تخلیقی قوت اور انفرادیت ثابت ہوتی ہے، میری رائے میں یہ کہانی اُسے عالمی سطح کے بڑے فنکاروں میں شامل کر دیتی ہے۔ ''ماں جی کہانی سناتیں تو میں چڑیا کی چیخیں سن کر زور زور سے ہنستا، روند مارنے والوں کا یہی انجام ہوتا ہے۔ اُن کو سزا ملتی ہے تو سب خوش ہوتے ہیں مجھے چڑیا سے ذرا ہمدردی نہ ہوئی بلکہ کوے سے میری دوستی ہو گئی — جب کبھی میں گاؤں جاتا وہ مجھ سے پہلے پہنچ کر ماں جی کو میرے آنے کی خبر کر دیتا۔ ماں جی اُسے چوری کھلاتیں، دل زیادہ اُداس ہوتا تو دودھ ملائی سے اُس کی تواضع کرتیں — ہم نے شہر میں بنگلہ بنوایا تو اس نے بھی عقبی باغ میں ٹھکانا تلاش کر لیا — ایسے شدید جھکڑوں اور خوفناک آوازوں کے طوفان میں پتہ نہیں اُس کا کیا حال ہو گا۔ خدا خدا کر کے صبح ہوئی اور میں اُس کی خیریت جاننے کے لیے باغ میں گیا وہاں چاروں طرف بے شمار کوے کائیں کرتے پھرتے تھے۔ میں نے آگے بڑھ کر دیکھا اور پریشان ہو گیا۔ ایک کوا گزشتہ رات کے طوفان سے مرا پڑا تھا۔ میں نے اُسے پہچان لیا وہ وہی کوا تھا، میرا بچپن کا ساتھی، میرے ننھیال اور ماں جی کے میکے سے سندیسے لانے والا میرے رفیقوں اور پیاروں کی آمد کی خبر دینے والا، ماں جی کی سنائی ہوئی چڑیا اور کوے کی کہانی والا کاگ۔'' (وقت سمندر، ص ۱۵۔۲۰)

محمد منشا یاد کا افسانہ 'تماشا' ایک غیر معمولی افسانہ ہے، جس میں پاکستانی معاشرے میں دینِ متین کے نام پر یا ڈالروں کی کشش کے عوض خوں ریزی سے بڑھتی ہوئی رغبت اور گھٹتی معصومیت کے دردناک منظرنامے کی فن کارانہ پیش بینی ہے، جہاں سینکڑوں مرتبہ مرنے کی اداکاری کرنے والے بچے جمورے کو بازی گر بچا نہیں سکتا، حقیقی خونی منظر کی فرمائش کرنے والے بچے ہیں، جو شاید صالحین کے زیرِ تربیت گرگانِ ہلاکت دیدہ ہو چکے ہیں، ان کے تازہ تر افسانے 'خواب کا بوجھ' کی فضا پر بھی سوات کے حسن کو چٹ کر جانے والی یہی مخلوق ہے، جو ایف، ایم نشریات میں اپنے آپ کو اشرف المخلوقات کہتی تھی، مگر ''جانوروں اور پرندوں میں بھی صرف خوب صورت، خوش الحان اور خوش رفتاروں کو ہی کھانا پسند کرتے — کہا جاتا ہے کہ عورتوں کے ساتھ ان کا سلوک اتنا ناگوار تھا کہ وہ ان کے ساتھ رہنے پر خودکشی کو ترجیح دیتیں، اس لئے کچھ ہی عرصے میں عورتوں سمیت بستی ہر خوبصورت چیز سے خالی ہو گئی۔'' (مکالمہ۔۱۶، ص ۶۱)

نئے افسانے کا قدآور نام، رشید امجد

اپنے اولین افسانوی مجموعے کے آغاز میں رشید امجد نے لکھا: ''اس بے شباہت دور کی منافقت نے چیزوں کو اس طرح بے توقیر اور بے حرمت کر دیا ہے کہ تنہائی جس کی کوکھ سے کبھی کشف گیان اور عظمت کے چشمے پھوٹتے تھے اب ہولناک سناٹے کا روپ دھار چکی ہے کہ تنہائی میں سے ایک کرب ناک مسخ چہرے والی بے خواب ویرانی نے جنم لیا ہے جس کا تصور آتے ہی بانجھ پن آنکھ میں ناچنے لگتا ہے اور اذیت جسموں پر دستک دینے لگتی ہے۔'' (تنہائی کی باتیں، بیزار آدم کے بیٹے، ص ۹) بے شک رشید امجد نے شعوری کوشش کی کہ وہ ترقی پسند ادبی تحریک کے مقاصد کے ''انہدام پر اپنی کہانی کی بنیاد رکھیں، رشید امجد کے ہاں نچلے متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ نوجوان کا کرب عصری سیاق وسباق کے ساتھ کرلاتا ہوا ملتا ہے، وہ سماجی رابطوں کے انقطاع اور معنی کی ترسیل کے روائتی وسائل سے انحراف کی حرمت کے گیت گانے لگتا ہے تو اچانک یہ شہر آشوب میں تبدیل ہو جاتا ہے 'بیزار آدم کے بیٹے' کے بعض افسانوں کے اقتباسات دیکھئے: ''کام کرنے والے جانوروں کی آنکھوں پر پٹی کیوں باندھ دیتے ہیں؟ تاکہ صبح کا سانولا پن اور شام کی شفق بے رنگ دھبوں میں بدل جائے پھر یہ دھبے پھیلتے پھیلتے گندے بدبودار تالاب بن جائیں جن کا پانی رفتہ رفتہ سوکھے تو نم دار زمین اپنی آزادی دلدلوں کے ہاتھ بیچ دے۔'' (ڈوبتے جسم کا ہاتھ، ص ۴۳) ''چپڑاسی نے کل ہی اس سے کہا تھا 'جناب اسی روپے کا تو خالی آٹا بھی نہیں آتا۔'' (بے چہرہ آدمی، ص ۵۱) ''میں ایک ایک چہرے کو ٹٹولتا ہوں، سارے چہرے اپنے اپنے لفظوں کی چار دیواریوں میں قید ہیں۔'' (جلاوطن، ص ۱۴۸)

اس افسانوی مجموعے کے دو افسانے ایسے ہیں جن کا میں بطورِ خاص ذکر کرنا چاہتا ہوں ایک تو 'سمندر قطرہ سمندر' اور دوسرا 'بے پانی کی بارش'— پہلے افسانے کا انجام مصنوعی سہی مگر اس میں ارضیت کی شدید لہر ہے، 'دھرتی پوجا' کا رنگ اختیار کر جاتی ہے۔ 'ٹیکسلا' کے حوالے سے غیر ملکی سکندر کے مقابلے میں اپنی دھرتی کے بیٹے پورس کے لئے جذبۂ تحسین خواب وخیال کو رنگین کر دیتا ہے۔ 'بے پانی کی بارش' میں سقوطِ مشرقی پاکستان کی المناک داستان ایک مخصوص انداز میں بیان کی گئی ہے۔ ''انہوں نے اپنی بیجوں کو منافقت کے پانی سے سینچا تھا ان کے کھیتوں میں فصل کی جگہ دیواریں اُگیں۔'' (ص ۱۵۲) ''پھر اس نے دوسرا خواب دیکھا کہ کچھ لوگ کھلیانوں اور کارخانوں میں بھوک بانٹتے پھر رہے ہیں، کسان اور مزدور اپنے کاسوں میں بھوک کی بھیک لے کر ایک دوسرے کی گریبان پکڑ رہے ہیں اور بھوک بانٹنے والے دوہرے ہوئے

جا رہے ہیں—اس دن چبوترے پر چڑھ کر اس نے چیخ کر کہا 'حق داروں کو ان کا حق دو، ورنہ ہم سب تباہ ہو جائیں گے۔'' (ص ۱۵۳) (ایوب خان کا عشرۂ ترقی) ''ڈھول دونوں طرف سے پھٹ چکا تھا، اور پیلے ویران چہرے، خالی کاسہ، ہاتھوں میں لئے پھٹے ہوئے ڈھول کو حیرت اور اجنبیت سے دیکھ رہے تھے، وہ ایک کچے مکان کے تھڑے پر بیٹھ گیا اور اپنے آپ سے کہنے لگا ''جب تک ہمارے خالی کاسے نہیں بھریں گے، یہ ڈھول یونہی پھٹا رہے گا۔'' (ص ۱۵۳) (ایوب اور یحییٰ کا مارشل لاء) ''کچے مکانوں میں رہنے والے سب لوگ چوہے بن گئے ہیں— موٹی تازی بلی ان کے بلوں کے باہر غراتی پھر رہی ہے— بھوک بانٹنے والے— سر جوڑے بیٹھے ہیں— پھر انہوں نے پرانی بلی کو پکڑ کر ایک طرف کر دیا اور اس کی جگہ اُس جیسی دوسری بلی لے آئے۔'' (ص ۱۵۴) (پاکستان دولخت ہو گیا) ''پھر بپھرتا، ٹھاٹھیں مارتا دریا، یک دم خون کے دریا میں بدل گیا، کنارے پر کھڑا روشنی کا مینار لڑکھڑا کر کشتی پر آ گیا، کشتی ٹوٹ کر دو حصوں میں بٹ گئی، چاروں طرف لاشیں ہی لاشیں، ادھ موئے مرتے چیختے انسان، ٹوٹے ہوئے کاسے۔'' (ص ۱۵۵) (نیا پاکستان) ''ایک شخص کے بانسری بجانے کی پاداش میں سارے شہر کو جلنا پڑا تھا، لیکن یہاں پوری قوم ہی بانسری بجانے میں محو تھی— لفظوں کا لبادہ اتار کر تاریخ نے اس سے پوچھا 'مجرموں کو سزا کب ملے گی؟' بہت دیر سوال کے مختلف پہلوؤں پر غور کرتا رہا پھر کہنے لگا 'لیکن کون کسے مجرم ٹھہرائے گا؟ یہاں تو ساری قوم ہی وعدہ معاف گواہ بنی ہوئی ہے۔'' (ص ۱۵۷)

انفرادیت کی آرزو میں رشید امجد کچھ عرصے کیلئے ابہام کے صحرا میں مارا مارا بھی پھرا، یہی وجہ ہے کہ 'ریت پر گرفت' کے بیشتر افسانے نئی لسانی تشکیل اور فنی معجزے دکھانے کی آرزو کے عکاس ہیں، اس مجموعے کے بیشتر افسانے 'نثری نظم' کی تحریک سے متاثر دکھائی دیتے ہیں اور مکاشفے اور مکالمے کی آرزو سے خالی، کشف ذات کے معروف جتن لگتے ہیں۔ تاہم ان افسانوں کی فضا میں رچی افسردگی، شک، خوف اور تنہائی کا ایک خاص پس منظر بھی ہے: ''میں جلا ہوا مکان ہوں اور جلے ہوئے مکانوں کی دیواروں پر اداسیوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا۔'' (نارسائی کی مٹھیوں میں، ص ۱٦) ''خوف اور اذیت کے جہاز ساری رات اور سارا دن اس کی پلکوں کے رن وے سے اپنے پہیے چھواتے رہتے ہیں اور ایک اَن دیکھا دکھ کاک پٹ سے اُچھل کر باہر نکلتا ہے'' (لا=؟، ص ۴۸) ''ہم سب تو اسی پلیٹ فارم پر کھڑے ہیں، ہم اس کے ایک دروازے سے باہر جاتے ہیں اور دوسرے سے پھر اندر آ جاتے ہیں اور یہ سمجھ رہے ہیں کہ ہم سفر کر رہے ہیں۔''
(تشبیہوں سے باہر ایک پھڑ پھڑاہٹ، ص ٦١)

'سہ پہر کی خزاں' کے افسانے عصری آشوب کی گواہی دیتے ہیں اور اس بات کی کہ رشید امجد محض لسانی تشکیل کو نئی حسیت بنا کر پیش کرنے والے قبیلے سے باہر آ چکا ہے اور ساتھ ہی ساتھ جہاں اجتماعی

شکست وریخت کا مسئلہ ہو جہاں پوری بستی پر خوف اور جبر کا سایہ ہو، جہاں چاروں طرف سے حادثے منہ پھاڑے امڈے چلے آتے ہیں اور خوشامد ذرائع ابلاغ پر قابض ہو، وہاں ایک فرد کا ’کشف ذات‘ کی خاطر کنویں میں الٹا لٹکنا بے معنی ہے، ’سہ پہر کی خزاں‘ کے بعض افسانوں کے اقتباسات دیکھئے: ’’سب کے منہ پر پلاسٹر ٹیپ لگے ہوئے کیڑے ان کا گوشت کھا گئے ہیں، مگر ٹیپ اسی طرح ہیں۔‘‘ (سناٹا بولتا ہے، ص۱۹) ’’انہوں نے خوابوں، چاہتوں اور جذبوں میں گوندھ گوندھ کر یہ شہر بنایا اور گیت گاتے ہوئے اس میں داخل ہوئے اور ایک دوسرے کو مبارک باد دینے لگے کہ ان کی قربانیاں رنگ لائیں، پھر بعد چند دنوں کے وسوسوں نے انہیں آن گھیرا، کسی نے ان کی حفاظت کیلئے سپاہی رکھے اور اپنی روٹی میں سے حصہ کاٹ کر انہیں دینے لگے —— سپاہی ان کے حصے کی روٹی کھا کھا کر خوب موٹے تازے ہو گئے اور ان کی تعداد شہر والوں سے زیادہ ہو گئی، وہ دشمن کا انتظار کرنے لگے، لیکن جب بہت عرصے تک کسی طرف سے دشمن دکھائی نہ دیا تو انہوں نے خیالی دشمن کی باتیں شروع کر دیں مگر پھر بھی کام نہ بنا تو انہوں نے شہر والوں کو دشمن سمجھ لیا اور کہنے لگے کہ ہم شہر والوں سے شہر کی حفاظت کر رہے ہیں —— ان کے سپاہی دشمن کو فتح کرنے کی تو سکت نہیں رکھتے تھے اس لئے اپنی بہادری کا بھرم رکھنے کے لیے خود بھی بار بار اپنے شہر کو فتح کرنے لگے۔‘‘ (پت جھڑ میں خود کلامی، ص ۲۵۔۲۷) ’’اس شہر کے لوگوں کو تاریخ بنانے کا بڑا چسکہ ہے، مگر ان کا جغرافیہ روز بروز سمٹتا چلا جا رہا ہے، لیکن انہیں پروا نہیں۔‘‘ (میلہ، جو تالاب میں ڈوب گیا، ص۳۲) ’’ہر روز ایک بینڈ ماسٹر ہمیں نئی دھن پر ناچنا سکھاتا ہے، دھن تو وہی پرانی ہے، صرف ساز ہی نیا ہوتا ہے، بینڈ ماسٹر ہمیں پرانی دھن کے نئے انداز پر ٹرینڈ کرتا ہے اور جب خود تھک جاتا ہے ساز کسی دوسرے کے حوالے کر کے چلا جاتا ہے۔‘‘ (کوڑا گھر میں تازہ ہوا کی خواہش، ص۹۳۷)

اپنی آپ بیتی ’تمنا بے تاب‘ (حرف اکادمی، پنڈی، ستمبر ۲۰۰۱ء) میں رشید امجد نے ذوالفقار علی بھٹو سے اپنی محبت کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ’گملے میں اُگا ہوا شہر‘ اُس سیاستدان پر عقوبت کا دروازہ کھولنے کے حوالے سے ہے، مگر ساتھ ہی ساتھ وہ یہ ذکر بھی کرتے ہیں کہ جب اس حکومت کے دوران کراچی میں مزدوروں کا مسئلہ بے دردی سے حل کرنے کی کوشش کی گئی تو انہوں نے احتجاج کے رنگ میں ایک افسانہ ’بے پانی کی بارش‘ بھی لکھا۔ رشید امجد کی افسانوی کائنات کا اسمِ اعظم ریت ہے جو لا حاصلی کا مانوس اور بلیغ ستارہ ہے، اسی طرح اس کے ہاں ڈھلوان یا نشیب سے لڑھکنے، زیرِ زمین لیٹنے، گٹر میں سانس لینے اور اپنے نام سے خوفزدہ ہونے کا احساس، جس طرح کے امیجز بناتا ہے وہ انور سجاد کی طرح مبہم نہیں ہوتے۔ رشید امجد کے تازہ ترین افسانوں میں بھی ’سہ پہر کی خزاں‘ کے افسانوں کی فضا بھی توسیع ملتی ہے، البتہ اب وہ منجمد خوف کو طلسمات کے حوالے سے پگھلاتا دکھائی دیتا ہے، ’قافلے سے بچھڑا غم‘، ’طلسم بے در‘، ’تماشا، عکس تماشا‘ ’بگل والا‘، ’رات‘ اور ’فنا دگی میں ڈولتے قدم‘ ایسے چند افسانے ہیں جن میں زوالِ مسلسل کا ماجرا

اس کی صناعی نے بے حد موثر بنایا ہے، ’بگل والا‘ منٹو کے عظیم افسانے ’نعرہ‘ کی معنوی اور فنی توسیع ہے، وہ تناقضات سے اپنے بیانیہ کو افسانوی طلسم کا ہم پایہ کر دیتا ہے: ’’رات نہیں تھی، لیکن رات تھی، ہر شے سیاہی میں چمک رہی تھی۔‘‘ (رات، مکالمہ، کراچی۔۱۷، ص۸۰) ’’یہ کہانی مجھے اس نے سنائی تھی، جس کا اس سے کوئی تعلق نہیں، لیکن اسے اصرار ہے کہ اس کہانی سے اس کا بڑا گہرا تعلق ہے، یہ ایک عام سا آدمی ہے اور ایک عام سی جگہ پر مجھے اچانک ہی مل گیا تھا، شاید اچانک نہیں کہ میں اس کا منتظر تھا اور اس سے یہ کہانی سننا چاہتا تھا۔‘‘ (بگل والا، ایضاً، ص۸۳) رشید امجد اپنے تازہ تر افسانوں میں مرشد کا ذکر کرتا ہے، مگر اس میں ’ولندیزی یا اطالوی تصوف‘ (بذریعہ شہاب و اشفاق) کا شائبہ دکھائی نہیں دیتا، یہ متکلم کے اپنے وجود میں اس کے قلب کی نہیں، ذہن کی عکاسی کرتا ہے، دوسرے وہ جان بوجھ کر اپنے بیانیے کو داستان یا تذکروں کی زبان سے آراستہ نہیں کرتا، اپنے عہد میں اسلام آباد میں ہی بولی جانے والی زبان کو فوقیت دیتا ہے۔ ’’پچھلے چھ سو سالوں سے تم نے علم کی دنیا میں ایک کومے کا بھی اضافہ نہیں کیا،‘ مرشد نے جواب دیا۔‘ (فنا دگی میں ڈولتے قدم، ایضاً، ص۷۹)

OOO

عبداللہ حسین، اُداس نسلوں کے لیے کہانیاں

عبداللہ حسین نے اپنے ناول 'اداس نسلیں' کی وجہ سے بے پناہ شہرت پائی یہ اور بات ہے کہ قرۃ العین حیدر نے ان پر الزام لگایا کہ ان کے مذکورہ ناول کے متعدد ابواب میں 'میرے بھی صنم خانے'، 'سفینۂ غمِ دل'، 'آگ کا دریا' اور 'شیشے کے گھر' کے چند افسانوں کے سٹائل کا گہرا چربہ اتارا گیا ہے، خفیف سے ردّ و بدل کے ساتھ پورے جملے اور پیراگراف تک وہی ہیں۔[۳۱،ص۳۱۲] میرے خیال میں عبداللہ حسین جیسے شخص کی تخلیقی صلاحیتوں پر یہ بہت بڑی تہمت ہے، جس نے اُن کے ادبی مقام کو متاثر ضرور کیا ہے۔ 'نادار لوگ' کے عنوان سے اُن کے تازہ تر ناول کے بہت سے حصوں پر پریم چند کے واضح اثرات سے اس گمان کو تقویت ضرور ملی کہ عبداللہ حسین اپنی تخلیقی صلاحیت پر زیادہ اعتماد نہیں کرتے۔ بہر طور عبداللہ حسین کا افسانوی مجموعہ 'نشیب' اور نیا ناول 'باگھ' ان کی فکری و فنی عظمت کی تازہ شہادتیں ہیں۔ ان کے افسانوں میں بہت بڑا حوالہ 'جلاوطنی' کا ہے، یہ ایک اور طرح کی ہجرت ہے، جس کا تجربہ بہت سے پاکستانی کر رہے ہیں، اس کے اسباب تہذیبی، فکری اور سیاسی بھی ہیں، مگر غالب وجہ فکرِ معاش ہے یا معاشی خوشحالی کی آرزو، جو ایک بڑی تعداد میں پاکستانیوں کو دیارِ غیر میں جا بسنے پر اُکساتی ہے، بالائی متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ اور ہنر مند نوجوان کے لئے یہ محض حصولِ روزگار کا کرشمہ نہیں، نسبتاً لبرل ماحول کا لپکا بھی ہے۔ دیارِ غیر میں جس طرح یہ آفاقی حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ آج کا انسان بنیادی طور پر تنہا اور دل گرفتہ ہے، اس کی باطنی کائنات بے یقینی اور ڈس الوژن منٹ کی وجہ بے کشش ہو چکی ہے، علم اور خبر اس کے لئے دکھ کا چشمہ ہے، وقت کی تیز رفتاری سفاک بن چکی ہے اور صنعتی ترقی کا میکانکی خبر نامہ معاشرے کو خوشحال اور فرد کو بے حال کیے جا رہا ہے، ماضی (تاریخ، فلسفہ اور عقیدہ) ٹکڑوں میں بٹ کر یاد کو اذیت ناک بنا رہا ہے، اس نسل کو اپنی بقا کے لیے محبت اور رفاقت کی ضرورت ہے مگر یہ لحاتی فریب بن کر آزردگی اور افسردگی کو بڑھاوا دیتی ہے، افراد کی بجائے اشیاء اس کا مطمح نظر بنتی ہیں جو رفاقت تو کیا فتح مندی کے سچے احساس کو بھی نہیں اُبھرنے دیتی:

''آخری تجزیے میں یہ پتہ چلتا ہے کہ ہم کسی کے لیے کچھ بھی نہیں کر سکتے۔'' (ندی، نشیب ص۸۷) ''لوگ عبادت کرتے ہیں تاکہ خدا کو پا سکیں، میں خدا کی تلاش میں ہوں، تاکہ محبت کر سکوں۔'' (ندی ص۸۷) ''یہاں فرد تباہ ہو جاتا ہے اور سوسائٹی مضبوط تر ہوتی جاتی ہے۔'' (ندی، ص۷۳) ''انسانی ذہانت حساب کتاب کا نہیں، انسانی ذہانت دوسرے کے دکھ کو پہچاننے اور ہاتھ بڑھا کر اس میں شریک ہونے کا نام ہے۔'' (سمندر، نشیب ص۱۲۸)

''یہی چیزوں کا اسرار ہے کہ جب آدمی پاتا ہے اور کھوتا ہے اور بقدر رہتا ہے اور پاتا ہے اور کھوتا ہے، تو پھر خود چیزوں میں شامل ہو جاتا ہے اور چیز چیز کو نہ چھو سکتی ہے اور نہ پا سکتی ہے نہ رسائی حاصل کر سکتی ہے کہ یہی چیزوں کی کمتری ہے۔'' (سمندر، ص ۱۲۸) ''جب ایک بار تم چیزوں پر قابض ہو جاتے ہو تو پھر اور کچھ نہیں کر سکتے، صرف ان کو ضائع کر سکتے ہو، یہ ملکیت کا قانون ہے۔'' (سمندر، ایضاً ص ۱۲۸)

اس عالمگیر احساس کے ساتھ ساتھ دیارِ غیر کے کچھ تجربات انسانوں کو مختلف گروہوں میں تقسیم کرتے بھی دکھائی دیتے ہیں، جن میں نسلی امتیاز کا تجربہ زیادہ پیچیدہ اور اذیت ناک ہے، چنانچہ 'ندی' میں ازابلا کی ماں کو جب پتہ چلتا ہے کہ سلطان پاکستانی ہے تو وہ اپنی دعوت منسوخ کر دیتی ہے اس طرح افراد کا ایک گروہ ایسا بھی ہے جو زمانۂ جنگ میں، خانہ جنگی اور بدامنی کے دور میں پیدا ہوا، کچھ لوگ مطلوب تعلق کا نامطلوب ثمر بن کر آئے، کچھ کو ورثے میں خاندانی نام ہی روایت میں ملے اور کچھ کے حصے میں ٹوٹا پھوٹا گھر آیا، بہر طور اکھڑے ہوئے لوگوں سے جلاوطن ذہنی و جذباتی مطابقت پیدا کرنے میں سہولت محسوس کرتا ہے، اور ساتھ ہی ساتھ اس صورتحال سے نمٹنے کے لئے عبداللہ حسین کے 'بہادر کردار' دوہری سطح پر مزاحمت کرتے ہیں ایک تو یہ ہے کہ ''اولیں معصومیت کے کھو جانے کے بعد انسانی ذہانت کی سعادت صرف اُن کے نصیب ہوتی ہے جو دنیا کے حسن کو دیکھ کر وصال کی نہیں توصیف کی سعی کرتے ہیں کہ یہی ایک راستہ اس میں شامل ہونے کا ہے، باقی سب تنہائی ہے۔'' (سمندر، ایضاً ص ۱۲۸) اور دوسرا نسبتاً مشکل اور پیچیدہ راستہ کہ اذیت ناک یادکی کرچیاں سمیٹی جائیں، تحت الشعور کے کنویں میں جھانکا جائے: ''ساری اچھائی اور ساری نوجوانی اور ساری خوبصورتی کہانیوں کی طرح ہمارے خوابوں میں اور گمشدہ محبوب چہروں میں اور پار سال کے گرے ہوئے پتوں میں دیکھنے پر اور دیکھتے رہنے پر کہیں کہیں سے ابھر آتی ہے، ڈوب جاتی ہے۔'' (ندی، ایضاً ص ۴۳) ''یہ وہ بہادر نسل ہے، جس نے سب کچھ کھویا ہے مگر اپنا ذہن محفوظ رکھا ہے۔'' (سمندر، ص ۱۲۸)

غرض عبداللہ حسین کے افسانوی آدمی کا تجربہ جلاوطنی کا ہے جو جبر و اختیار کی یکجائی، پابندی و آزادی کے ملاپ اور قرب و دوری کے وصال سے ملتا جلتا ذائقہ رکھتا ہے یوں 'مانوس اجنبی' کی اصطلاح کا اطلاق ایسے ہی کسی فرد اور اس کی کائنات پر ہوتا ہے: ''اس کو اجنبیت اور مانوسیت کا وہ عجیب و غریب ملا جلا احساس ہوا جو لمبی جلاوطنی کے بعد گھر آنے والوں کا ہوتا ہے۔'' (دھوپ، نشیب، ص ۱۵۳) مگر عبداللہ حسین بڑے والہانہ انداز میں یہ صداقت بھی منکشف کرتا ہے اور اس فقرے میں پاکستان کی حقیقی صورتحال کی تمام نزاکتیں بھی سمٹ آئی ہیں، ''جلاوطن اپنے قبیلے کی کشش سے کبھی چھٹکارا نہیں پا سکتا چاہے وہ اپنے قبیلے سے مایوس ہی کیوں نہ ہو چکا ہو۔'' (جلاوطن، نشیب، ص ۲۷) عبداللہ حسین کے افسانوں میں براہِ راست ملکی سیاست اور معاشرت کے خارجی اور وقتی حوالے نہیں ملتے (سوائے 'مہاجرین' میں جنگِ عظیم دوم کے دوران ایک کوچوان کی گرفتاری

کے حوالے کے، جس نے اپنے گھوڑے سے یہ کہہ کر سرکار کو پریشان کر دیا تھا: ''پتر وگ جس طرح ہٹل وگ گیا اے۔'' (مہاجرین، جلاوطن، ص ۱۷۸)

تاہم عبداللہ حسین کے ایک ایک جملے نے تاریخی وعصری شعور بولتا اور اظہار کے لیے نئے اِمکانات تلاش کرتا دکھائی دیتا ہے: ''مفتوح کمزور ہوتا ہے اور کمزوری میں بڑی قوت ہوتی ہے، وہ قصے اور قصیدے سے، اختیار کے لالچ سے اور غرور کے تحفے سے فاتح کو مار گراتا ہے۔'' (دھوپ، ص ۱۳۷) ''یہ لوگ زمانے کا ضمیر ہیں جو اپنے زور سے ٹوٹ جاتے ہیں اور انسانی حافظوں سے محو کر دیئے جاتے ہیں۔'' (ندی، ص ۸۱) ''ہر قدم پر اس کی ابلتی ہوئی نوجوان، اداس، دانہ، گہری، جذباتی مختصر ہلکی ہنسی کی آواز آتی رہی۔'' (ندی، ص ۶۰)

عبداللہ حسین عام طور پر اچھی افسانوی نثر لکھنے پر قادر ہیں لیکن شاید بہت عرصہ دیارِ غیر میں رہنے کے سبب یا جدید دکھائی دینے کی تمنا میں بعض اوقات ایسے فقرے لکھتے ہیں جن سے احساس ہوتا ہے کہ انہوں نے انگریزی میں سوچا اور پھر اردو میں اس کا ترجمہ کیا: ''اسے اس کا ایک سال پہلے تک کا سنگِ مرمر کی چمک والا تیر کی طرح سیدھا دبلا پتلا مگر مضبوط رگ وریشے والا پھڑکتے ہوئے اچھلتے اور کودتے ہوئے پٹھوں والا اور پوری طرح احاطہ کرتی ہوئی گردش والا اور نوعمر لڑکوں کی سی گریس والا محبوب اور مہربان بدن یاد آیا جو اَب تندخو اور زہریلا ہو چکا تھا۔'' (رات، سات رنگ، ۱۴۵) عبداللہ حسین کی دوسری کمزوری بعض مواقع پر نمایاں ہوتی ہے جب ان کے کردار لمبی تقریریں شروع کرتے ہیں ایسے موقع پر وہ مولوی نذیر احمد اور پریم چند کی یاد تازہ کر دیتے ہیں: ''تم نے دیکھا ہے؟ یہی لوگ ہیں جو زندگی کو اس کی اصل بنیادی شکل میں دیکھنے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں، جنہوں نے اپنے اوپر سے تہذیب کے ہر خول کو اتار پھینکا ہے تاکہ زندگی کو ننگا کر سکیں، جنہوں نے اپنی سمت خود متعین کرنے کی خاطر پرانی سمتوں کا احساس ہی کھو دیا ہے جو زندگی کی نیکی اور محبت اور سادگی میں یقین رکھتے ہیں لیکن مذہب نے جنہیں بدل کر دیا ہے، کیونکہ بیسویں صدی میں دنیا کے اس سب سے تہذیب یافتہ ملک میں ایک چرچ سے تعلق رکھنے والا شخص دوسرے چرچ سے تعلق رکھنے والے کی دکان سے ضرورت کی کوئی چیز بھی نہیں خرید سکتا، کیونکہ ایک مذہب دوسرے مذہب سے نفرت کرنا سکھاتا ہے۔ یہ لوگ کسی قوم یا مذہب یا نسل سے تعلق نہیں رکھتے۔ یہ محض انسان ہیں جن کے پاس ان کا دماغ ہے جو انہیں کسی پل چین نہیں لینے دیتا، جو انہیں دکھ دیتا ہے۔ یہ غلط ہیں لیکن اپنی تمام تر غلاظت اور بے ترتیب اور کنفیوژن میں سے خوبصورتی اور محبت کی تخلیق کرنا چاہتے ہیں۔ خوبصورتی کا تصور پیدا ہونا یا نہ ہونا محض اتفاق کی بات ہے۔ اصل بات تو یہ ہے کہ کون اس کی تلاش میں نکلتا ہے، کون اتنی جرأت کرتا ہے۔ یہ لوگ آزاد ہیں اور آزادی چاہتے ہیں۔ میں ان میں سے ہوں۔ میں کوئی بندش قبول نہیں کر سکتی، میں کسی سے دلچسپی نہیں رکھتی، کسی کی پروا نہیں کرتی، صرف آزادی چاہتی ہوں—— آزادی۔'' (ندی، ایضاً ص ۶۲۔۶۱)

واجدہ تبسم، ایک بے باک آواز

واجدہ تبسم کا نام آتے ہی عورت کے جسمانی استحصال کا موضوع، جنسی لذتیت اور بے باکی کے زعم میں مبتلا لب ولہجہ، قاری کے ذہن میں گونجنے لگتا ہے، واجدہ تبسم اپنے ابتدائی افسانوں میں بالعموم ان بندشوں اور رسموں کے خلاف غم و غصے کا اظہار کرتی دکھائی دیتی ہیں، جنہوں نے بلاشبہ عورت کو ہمارے معاشرے میں کم تر درجے کی مخلوق کا درجہ دے دیا ہے، ایک طرف تو اس سرزمین کے گیت اور موسم یہ کہتے ہیں کہ عورت ہی محبت کرنے کی اہل ہے اور دوسری طرف اپنے میلان یا رغبت تک کا اظہار بھی اس کے لیے ممنوع ہے، مگر رفتہ رفتہ واجدہ تبسم کا لب ولہجہ لذتیت میں ڈوب گیا، انہیں یہ گمان ہوا کہ ''نسوانیت سے رہائی'' کا مفہوم یہ ہے کہ عصمت چغتائی کی ''مردانگی'' سے بھی ایک قدم آگے بڑھایا جائے، ایک مثال ملاحظہ کیجیے: ''اگر ایسا ہی وہ ٹانگوں پر عاشق ہوجانے والا ہوا ہوتا تو رات بھر میں اس کی ٹانگیں خوناں خون ہوگئی ہوتیں۔'' (توبہ توبہ، ص ۱۰۱) اسی طرح تطابق وتشبیہ میں سنسنی خیز ڈرامائیت پیدا کرنے کی خاطر وہ اپنی دانست میں منٹو سے بھی آگے بڑھنے کی کوشش کرتی ہیں، ایک مثال دیکھئے: ''خدا اور رنڈی کے گھر کے دروازے پھر کسی کے لیے کھلے ہیں۔'' (ہنسی کہاں کھودی، 'محبت'، ص ۱۴۷)

میرے نزدیک واجدہ تبسم کے وہ افسانے فکری وفنی اعتبار سے بہتر ہیں، جو انہوں نے ریاست حیدرآباد دکن کے نوابوں اور رئیسوں کی ہوس ناک رسموں اور روشوں پر لکھے ہیں، جہاں ''لڑکی بازار'' لگایا جاتا ہے، جہاں کسی لڑکی کو خرید کر عمر بھر کے لیے ''اللہ کے نام پر'' بٹھا دیا جاتا ہے، تاکہ اپنی بیٹی کے لیے مناسب رشتے کا صدقہ اُتارا جاسکے، جہاں نواب صاحبان ماہ رمضان میں نئی نویلی لڑکی کو افطاری کے طور پر استعمال کرتے ہیں، جہاں طلاق کے شرعی حق کو بالکل غلط استعمال کیا جاتا ہے، جہاں کوئی باندی اپنی مالکن کے ساتھ پیش بندھی کے طور پر جہیز میں بھیجی جاتی ہے، تاکہ حکماء کی طرف سے فراہم کردہ کشتوں سے متحرک دولہا کے سامنے ''پہلی دفاعی لائن'' بن سکے، جہاں انسانی گوشت سب سے سستا ہے اور جہاں نواب صاحبان اپنی ہوس کی محفلیں سجاتے ہیں تو ان کی عفت مآب بیگمات اپنے نوعمر ملازموں سے کمر دبواتے ہوئے ''ذرا ہور اپّر'' کی فرمائش کرتی ہیں، جہاں ایسے نواب بھی ہیں، جو اپنی بیٹی کا بھاگ جانا گوارا کرسکتے ہیں مگر کسی کم تر شخص سے اس کی شادی پر آمادہ نہیں ہوسکتے، واجدہ تبسم کے تین افسانوی مجموعوں 'محبت'، 'نتھ کا بوجھ' اور 'اترن' کے بیشتر افسانوں میں یہی کائنات بکھری ہوئی ہے، چند مثالیں دیکھئے: ''دوسرے دن نواب

صاحب کو یہ اطلاع پہنچائی گئی کہ تابی کو زیر کرنے کے لیے جس عیش کے فراہم کرنے کے بارے میں مرزا صاحب کو ہدایات دی گئی ہیں، بے سود رہا، مرغّن کھانوں کو تو اس نے دھڑ ادھڑ اُٹھا کر پھینک دیا اور بھاری زرتار ریشمی پوشاک کو پھاڑ پھاڑ کر اس نے دھجیاں بکھیر دیں اور اب ننگی بیٹھی ہوئی ہے۔ 'ننگی!' نواب صاحب نے ہونٹوں پر زبان پھیری، مگر روزے کا لحاظ کر کے سنبھل گئے۔'' (لڑکی بازار، توبہ توبہ، ص ۱۶۰) ''(اور جب نواب صاحب کا ستایا ہوا نوجوان جوڑا خودکشی کر لیتا ہے تو نواب صاحب فرماتے ہیں) ''کم بخت مسلمان ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں اور مذہب سے یہ لاعلمی! معلوم نہیں کہ خودکشی کتنا مذموم فعل ہے، جس کی اللہ کے پاس کوئی معافی اچ نئیں۔'' (ایضاً، ص ۱۶۲) ''رات کے دس گیارہ بجے بغیر نکاح، بغیر گواہوں، بغیر وکیل، بغیر مہر، بغیر کسی پابندی کے دلہن کی خواب گاہ میں داخل ہو گئے کہ اس خداوند تعالیٰ نے، جس نے یہ دنیا، یہ مرد و زن بنائے ہیں، اسی نے صاحب حیثیت مردوں پر باندیاں اور لونڈیاں بھی حلال کر دی ہیں۔'' (نصیبے والی، محبت، ص ۳۱۸) ''ہم یہ طعنہ سن سکتے ہیں کہ نواب صاحب کی بیٹی بھاگ گئی، لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے تھے کہ کوئی یہ کہے کہ نواب صاحب نے اپنی بیٹی ایک نوکر سے بیاہ دیئے۔'' (پانچواں مینار، محبت، ص ۹۹)

واجدہ تبسم اس صورتِ حال کے ازالے کے لیے دو ترکیبیں بھی استعمال کرتی ہیں، پہلی تو یہ کہ کسی نواب صاحب کے دل میں ہمدردی کے جذبات پیدا کر دیں، جیسے 'پانچواں مینار' کے نواب صاحب بیٹی کو اس کے پسندیدہ نوکر کے ساتھ خفیہ طور پر روانہ کر دیتے ہیں، جیسے 'پیش بندھی' کے نواب ممتاز اپنا زرتار صافہ نوکرانی کے برہنہ جسم پر ڈال دیتے ہیں اور دوسری یہ کہ ان کی کوئی مظلوم، عورت گریۂ عاجز کی طرح پنجے نکال کر سرِ محفل نواب صاحبان کو شرمسار کر دے، دو مثالیں دیکھئے: ''اس حیدرآباد کی، ایک چھوٹے سے غریب گھرانے کی یہ غریب بچی بھی کچھ کم سخی نئیں ہے — میں آپ لوگاں کو بتاؤں، زندگی بھر کسی سے کچھ نئیں لینے والا میرے سے بھیک لیا، سو میں اپنے حسن کی زکوٰۃ نکالی، تو بھکارنوں ہور فقیروں کی خطار میں سب سے آگے جو فقیر جھولی پھیلائے کھڑا تھا، وہ یہی اچ آپ کے نواب زین یار جنگ تھے۔'' (زکوٰۃ، دھنک کے رنگ نہیں، ص ۸۹) ''مہر آرا نے ایک دم کریمن کو اپنی طرف گھسیٹ لیا اور بے حد حقارت سے بصالت جنگ کی طرف اشارہ کر کے بولی 'میرے پیٹ میں اور اس کا پھل؟ اس نامرد کا؟ یہ تو ہیجڑہ ہے، ہیجڑہ!'' (ناگن، توبہ توبہ، ص ۱۳۰) واجدہ نے اپنی کہانیوں میں فطری ماحول پیدا کرنے کے لیے ٹھیٹھ حیدرآبادی لہجے اور ترکیبوں بلکہ اصطلاحوں سے کام لیا ہے، اس طرح ان کی کہانیوں کو پڑھتے ہوئے زائد توجہ کی بھی ضرورت ہے۔

واجدہ تبسم نے کمزور اور زبردست لوگوں کے احتجاجی رویوں سے جنم لینے والی کہانیاں بھی لکھیں۔ ان کہانیوں میں فلسفیانہ رنگ بھی ہے اور نفسیاتی اُلجھنوں کی نشان دہی بھی 'اترن' کی نوکرانی شہزادی پاشا کے احساس برتری کو کچلنے اور اس کو اپنی اُترن پہنانے کی خواہش کی تکمیل کے لیے شہزادی پاشا کی شادی

سے ایک رات قبل اس کے ہونے والے دولہا سے جس طرح جنسی تعلق قائم کرتی ہے اس میں ہتک (منٹو) کی زخم خوردہ 'سوگندھی' کا عکس جھلکتا ہے جو اپنی تذلیل اور مسترد کیے جانے کا غم غلیظ کتے کو سینے سے لگا کر غلط کرتی ہے، 'نتھ کا غرور' حیدرآبادی لب و لہجے، نفسیاتی شعور اور تہذیبی زوال و جرائم سے جنم لینے والا افسانہ ہے جس میں شادی کی پہلی رات جنسی تعلقات کی نوعیّتوں سے باخبر دلہن کو خاوند یہ کہتا ہے ''آپ کے کیا— ہم عورت ذات کے خابل نئیں رہے— ہم اپنی جوانی ہور زندگی غلط کاماں کر کے تباہ و برباد کر ڈالے۔'' (نتھ کا غرور، ص ۱۳۰) والدین کی عزت اور سسرال والوں کی طرف سے پہنائی گئی نتھ کی لاج رکھنے والی دلہن بی اولاد نہ ہونے کا طعنہ ملنے پر بظاہر خواجہ سرا سے تعلق قائم کر کے ایک بچے کو جنم دیتی ہے اور اولاد کے لیے دوسری شادی پر آمادہ ہو جانے والے شوہر کے لیے اس کے پاس ایک ہی دلیل ہے کہ اگر کل کو دوسری بیوی آ کر تمہاری نامردی کا ڈھنڈورا پیٹ دیتی تو پھر تمہاری پہنائی ہوئی نتھ کی کیا عزت رہ جاتی۔ واجدہ کے افسانوں کے کردار اپنی جبلتوں یا فطری تقاضوں کے سامنے مجبور و بے بس دکھائی دیتے ہیں۔ گناہ سے ملنے والی ندامت اور اذیت سے دامن بچانے کی تمام تر کوشش کے باوجود جسمانی تقاضوں سے مجبور دلہن پاشا بٹی کی شادی کی پہلی رات اس کا حق چھین لینے کے بعد دوبارہ دلہا میاں کے کمرے کا دروازہ کھلنے پر 'نولکھا ہار' پہننے کی خواہش مند ہے۔

واجدہ کے افسانوں میں مذہب کے حوالے سے اجتہادی جرأت و بے باک اظہار بھی ملتا ہے۔ 'طلاخ! طلاخ! طلاخ!' کی مہرو جمال خان سے طلاق لینے کے بعد 'حلالہ' کرنے کو اس لیے ضروری نہیں سمجھتی کہ مجبوری میں جب سور کا گوشت بھی حلال ہو سکتا ہے تو پھر مجبوری میں موت کے ڈر سے دی جانے والی طلاق بھی جائز ہو سکتی ہے۔ (طلاخ! طلاخ! طلاخ! ص ۳۰۱) 'طوائف' واجدہ کے افسانوں کا ایک زندہ، جاندار اور متحرک کردار ہے، ان کے افسانوی مجموعے 'نتھ اترائی' کے تمام افسانے معاشرے کے اسی کوچے کے گرد گھومتے ہیں جہاں بسنے والے لوگ مکار، عیار اور دعوت گناہ دنے والے ناسور ہیں بلکہ مجبور، دکھی اور طاقتوروں کے ہاتھوں کھلونا بننے والے بے بس لوگ ہیں۔ ہنسی کہاں کھوگئی، چاندنی، زخم تمنا اور نتھ اُترائی ایسے ہی افسانے ہیں۔ بقول ظ۔ انصاری: ''واجدہ تبسم نے اگرچہ دُکھیا، قید و بند کی ماری، بے بس عورت کی صورت کو کاغذ پر اُتارا ہے۔ سرکش اور کھلاڑ عورت کی ننگی بے دھڑک گالی کو افسانوں میں انڈیلا ہے، لیکن افسانوی ادب کی شاندار حویلی میں جو دسترخوان انہوں نے سجایا وہ ہے ناشتے کا ہی۔ چٹخارہ بہت، چسکہ کم پلیٹیں زیادہ غذا کم، لیکن جو چھنا کا اُنہوں نے پیدا کیا اُس میں اُن کا کوئی حریف نہیں۔ افسانہ پڑھنے والے واقعی انہیں کبھی فراموش نہیں کریں گے۔'' [۷۰، ص ۱۷۱]

○○○

بانو قدسیہ، بابا صاحبا کی صاحباں

ابتداء میں بانو کو اس حوالے سے پہچاننے کی کوشش کی گئی کہ وہ اشفاق احمد کی بیوی ہیں مگر بہت جلد انہوں نے اپنی انفرادیت کو منوالیا اور ساتھ ہی ساتھ اپنے تخلیق کار اور نظریہ ساز شریک سفر کا ساتھ بھی احساس تفاخر کے ساتھ دیا۔ان کے افسانوں میں معاشرتی شعور کے ساتھ ساتھ نفسیاتی بصیرت اور متصوفانہ رنگ کی جھلک بھی ہے، کہیں کہیں ان کے ہاں بے باک دہقانیت بھی ملتی ہے جو عریانی کو فحش نہیں ہونے دیتی بانو نے اشیاء، افراد اور محسوسات وافکار کے بطن میں جھانک کر اپنے عہد کے معنی دریافت کرنے کی کوشش کی اور یہ جھانکنا نسوانی فطرت کا تقاضا تو ہوگا ہی مگر انہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ یہ تجسس اور اضطراب ایک دردمند اور باشعور شخص کا ہے۔'کلو' سے ان کے تخلیقی تعارف کا حقیقی آغاز ہوا اور بانو کی جانب سے معاشرے کے دھتکارے ہوئے یا نظرانداز کئے جانے والے لوگوں کو جذباتی کمک پہنچانے کا سلسلہ بھی شروع ہوا۔افسانے کا آغاز اس فقرے سے ہوتا ہے:''جب کسی بدصورت عورت کا روپ ڈس لیتا ہے تو انسان جنم جنم کا روگی بن جاتا ہے۔''(کچھ اور نہیں،ص ۲۴۴) اور اختتام ان فقروں پر''میرے سپنوں کی سانولی رانی کسی اور کے ایوان میں ایسے داخل ہوگئی کہ خود عرصہ تک مجھے بھی علم نہ ہو سکا کلو اس گھر سے جا چکی ہے، میں اسی شہ نشیں پر بیٹھا سوچتا رہا—سوچتا رہا—سوچتا رہا۔''(ایضاً،ص ۲۸۵) کہنے کو تو اس کہانی کی فضا میں روایتی رنگ گھلے ہیں مگر اس میں چند مکالمے اور تخلیق کار کا فنی رویہ ایسا ہے کہ احساس ہوتا ہے کہ اردو میں ایک منفرد افسانہ نگار طلوع ہو رہا ہے۔بانو کے شاہکار افسانوں میں 'منسراج کا بین' شامل ہے، شیخوپورہ میں ایک ہرن مینار ہے جس کے بارے میں مشہور ہے کہ جہانگیر نے اپنے ایک محبوب ہرن (من سراج) کے (اپنے ہاتھوں؟) مرنے پر اسے یہاں دفن کیا تھا۔بانو نے ایک عورت کے المیے کی عجب انداز میں روداد پیش کی ہے، جس کا مان ٹوٹ جاتا ہے اس کا شوہر بسیرا اپنی وہ پنشن بیوہ بہو کے نام کر دیتا ہے جس کی کبھی اس عورت (جو زبیدہ ہے) کی ہتھیلیوں نے شکل نہیں دیکھی، سو وہ روٹھ کر اپنے چچا کے گھر اپنے ویران بڑھاپے سے چمٹے ہوئے بچوں کے ساتھ آجاتی ہے، اس ہرن مینار کی کہانی سن کر اور خاص طور پر یہ سن کر کہ اپنے کے ہاتھوں مرنا کسی کسی کو نصیب ہوتا ہے، بین کرتی ہے یہ اردو کا ایک یادگار افسانہ ہے جس کی ایک بڑی خوبی زبان کا تخلیقی اظہار ہے۔

بانو زبان کے برتاؤ میں بعض اوقات سنجیدگی کے ساتھ ایسے بے تکلف ہوتی ہے کہ مخاطب

ششدر رہ جاتا ہے، جیسے 'الزام سے الزام تک' کا آخری فقرہ دیکھئے: ''عجیب اتفاق ہے کہ اسی عورت نے سارے محلے میں مجھے بڑھے ٹھرکی کا خطاب دلا دیا ہے، جس نے مجھے نامرد ہونے کے الزام سے بچایا تھا۔'' (آتش زیرِ پا، ص ۵۸) مگر عام طور پر ان کی زبان میں ایمائیت ہوتی ہے: ''راحیل نے آنکھوں ہی آنکھوں میں زبیر بھائی کا پتہ کم بتایا اور اپنا ٹھکانہ زیادہ سمجھایا۔'' (شاہراہ، نا قابلِ ذکر، ص ۷۱) ''صوبی غسل خانے کے اندر تھی وہ فیصلہ بدل چکی تھی، چار سال کی مسلسل محبت کو پانچ منٹ میں الوداع کہہ کر شاید غسل خانے کے اندر وہ منہ پر کریم مل رہی تھی، شاید اس کا رویہ بھی مکمل طور پر بدل چکا تھا۔'' (جھورا، نا قابل ذکر، ص ۲۲۰)

اشفاق احمد اور بانو قدسیہ میں ایک مشترکہ کمزوری ہے کہ دونوں نظریہ ساز بننے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ہر تخلیق کار اپنا ایک تصورِ حیات اور تصورِ انسان رکھ سکتا ہے مگر فنی قباحتیں اُس وقت پیدا ہوتی ہیں جب آپ واعظ کے منصب پر فائز ہو جائیں اور خاص طور پر پاکستان میں آپ اگر طاقت ور ہیئت حاکمہ کے قریب رہے ہوں اور پھر آپ ترقی پسند یا روشن خیال افراد پر طنز کرتے ہوں تو یہ گمان کیا جا سکتا ہے کہ آپ طاقت وروں کے نقیب ہیں۔ اب اس طرح کے متصوفانہ حکمت کے فقرے تو کسی افسانے کی تخلیقی فضا کا جزو بن سکتے ہیں: ''جب دنیا کی ہر نعمت مجھے بلا قیمت مل گئی تو میں نے خود اپنے کو محروم کر لیا کوئی انسان احساس محرومی کے بغیر خوش نہیں رہ سکتا۔'' (سامان شیون، امر بیل) مگر جب آپ مخاطب کے ذہن میں اپنے نظریے کو راسخ یا نافذ کرنے کے خواہش مند ہوں تو پھر اس طرح کی تقاریر افسانہ نگار کو کرنا پڑتی ہیں: ''میرا خیال ہے ہر انسان — اور ہر قوم کو فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ محبت اور آزادی کے درمیان جھگڑا ہے۔ جو قومیں یا جو فرد آزادی کا چناؤ کرتے ہیں انہیں محبت کم کم ملتی ہے اور جو لوگ محبت کے حق میں فیصلہ کرتے ہیں وہ آزادی کی نعمت سے محروم ہو جاتے ہیں۔ یہی بنیادی فرق ہے مغرب اور مشرق کا — مغرب والوں نے آزادی کے حق میں ووٹ دے دیا ہے۔ وہاں چھوٹے چھوٹے اپارٹمنٹس میں سولہ سولہ برس کی لڑکیاں آزادی کے ساتھ تنہا رہتی ہیں۔ گھروں میں ملازمین نہیں ہوتے، جوائنٹ فیملی سسٹم ٹوٹ چکا ہے، طلاق کی شرح بڑھ گئی ہے۔ دوستی نایاب، رشتے فروعی — یہ وہاں فرد کا بھی فیصلہ ہے اور قوموں کا بھی — وہ اپنی آزادی کے لیے تنہائی کا کرب سہتے ہیں لیکن اپنی زندگی کی لگام کسی اور کے ہاتھوں میں نہیں دیتے — ہم لوگ سب سے زیادہ تنہائی سے خوف زدہ ہیں۔ جوائنٹ فیملی سسٹم، جاگیرداری نظام، بڑے بڑے گھروں میں ملازمین کی یلغار — ہم اور کچھ نہیں تو کسی نوکر سے ہی بات چیت کر کے اپنی تنہائی کم کر لیتے ہیں — ادھر بھائی چارہ، پیار محبت بہت ہے وحیدہ — لیکن آزادی نہیں ہے۔ دوسروں کی دخل اندازی، چغلی غیبت، جھگڑے مقدمے سب کچھ اس بات کی دلالت کرتے ہیں کہ ہمیں دوسروں کی ضرورت ہے۔ ہم تنہائی کے اژدھے سے خوف زدہ ہیں اور وہ سب کچھ کر بیٹھتے ہیں جو کسی اور کی تجویز ہوتی ہے لیکن

خود اپنے جہنم یا بہشت کی تشکیل نہیں کر پاتے۔'' (تدبیرِ لطیف، دست بستہ، ص۱۶) ''اس معاشرے میں بھی خواہش کا سانپ تضاد کی پھنکار لے کر داخل ہو چکا ہے مولیٰ — وہاں حکومتیں چلتی ہیں، نظام رواں دواں ہیں لیکن فرد گومگو کے عالم میں تنہا سرگرداں ہے۔ وہ حکومت کی خاطر، نظام کے لیے ہر قربانی قبول کرتا ہے۔ جب وہ اچھا شہری بن جاتا ہے تو اس کو تضاد بُرا فرد بننے پر مجبور کرتا ہے۔ فرد کی سطح پر اسے ہر طرح کی شخصی آزادی درکار ہوتی ہے۔ وہ پھر نہ تیرا حکم مانتا ہے نہ ماں باپ کی اطاعت اختیار کرتا ہے۔ اسے کسی مرشد، گرو، استاد کی فرماں برداری کی ضرورت نہیں رہتی، یہ شترِ بے مہار اپنی ذات پر پابندی قبول نہیں کرتا۔ اسی لیے وہ Anti Christ والے اب Anti Love معاشرے کی تشکیل دے رہے ہیں۔ دنیا کا فرد اپنی ذاتی زندگی میں کسی مداخلت کو دَر آنے نہیں دیتا۔ تیرے علم نے اس کی سوچ کو یہ جِلا بخشی ہے کہ وہ فضائے بسیط میں تیر سکے، باغ بابل سے اونچے سکائی سکریپر تعمیر کر پائے لیکن جس آزادی کا پرچم لہراتا تضاد سے بھرپور وہ نئے عہد میں داخل ہوا ہے، وہ اسے پرانے گناہوں کی زد میں لے گیا ہے۔ اس کی حسیات اسے حضرت لوطؑ کے گناہ کی طرف گھسیٹے لے جا رہی ہیں۔ اب وہ کھلم کھلا بدچلن ہے وہاں ایسی کلبیں موجود ہیں جو بے لباس ہونے کو آرٹ سمجھتی ہیں۔ لباس، خوراک، آسائش و زیبائش تفریح و راحت ایسا کوئی راستہ نہیں جو اس آزاد نے اختیار نہ کیا ہو۔ اس کی عیاش طبیعت نے ایسی بدمستی اور خرمستی ایجاد کر رکھی ہے کہ ان کے ذکر سے بھی فضا بوجھل ہو سکتی ہے۔'' (دلِ یزداں، دست بستہ، ص۸۳) ''تمہارے کمیونزم کا دارومدار اس مفروضے پر ہے کہ جب دولت کچھ لوگوں کے پاس اکٹھی ہو جاتی ہے تو وہ باقی لوگوں پر عرصہ حیات تنگ کر دیتے ہیں۔ میرا مفروضہ یہ ہے سونیا کہ جب دولت، مواقع، طاقت کچھ ملکوں کی جاگیر بن جاتی ہے تو تمام چھوٹے چھوٹے ملکوں کی زندگی اجیرن ہو جاتی ہے — پھر جس طرح غریب آدمی پستا ہے ایسے ہی غریب ملک کا استحصال ہوتا ہے۔ وہ اپنے فیصلے خود نہیں کر سکتا چھوٹے ملک میں اپنی زبان بے وقعت ہو جاتی ہے ان کا کلچر، مذہب سب بیکار ہو جاتا ہے۔'' (روس سے معذرت کے ساتھ، ناقابلِ ذکر، ص۲۶۸) ''ہم مشرق والے — شاہ عبداللطیف بھٹائی کے ماننے والے اس بات کو جان گئے ہیں — کہ جب آدرش کو اپنے وجود سے مثال بنانے والا ختم ہو جاتا ہے تو آدرش فقط قول میں تبدیل ہو جاتا ہے، ہمارے پاس بھی خدا کا بھیجا ہوا قرآنی آدرش موجود ہے لیکن ہر رُت میں، ہر عہد میں ہر ملک میں قطب ولی ابدال آتے رہتے ہیں۔ وہی آدرش کو عملی جامہ پہنا کر سمجھاتے رہتے ہیں — جب کمیونزم کے لینن آنے بند ہو جائیں گے تو کمیونزم بھی کتابوں کی زینت رہ جائے گا۔ پھر لوگ مانا تو اُسے بھی کریں گے لیکن اس پر عمل نہیں کریں گے۔'' (ایضاً، ص۲۷۴)

○○○

اسد محمد خان، افسانہ نگر کا جادوگر

اسد محمد خان ایسے افسانہ نگار ہیں، جن کے پاس متنوع زندگی کا گہرا تجربہ، فطرت انسانی کا شعور اور اظہار کی بے پناہ صلاحیت کے ساتھ ساتھ تاریخ، تخیل اور معاصر زندگی سے لپٹی ہوئی پیچیدہ حقیقت کو بیان کرنے کے لئے نئے نئے فنی وسائل اور تکنیک تلاش کرنے میں ان کا ثانی کوئی نہیں ہے۔ افسانوی دنیا میں اُن کی شہرت پہلے مجموعے سے ہی ہوگئی حالاں کہ اُس میں تیرہ (۱۳) افسانے شامل تھے تو اڑتیس (۳۸) نظمیں بھی مگر اس مجموعے میں شامل 'باسودے کی مریم'، 'مئی دادا' اور 'ترلوچن' ایسے افسانے تھے جنھوں نے اُردو کے یادگار افسانوں میں جگہ حاصل کرلی۔ یہ تینوں کرداری افسانے ہیں پہلے دو تو گھریلو وفادار ملازموں کی قبیل کے وہ افسانے ہیں جن میں پریم چند کا 'قزاقی' بھی شامل ہے، اس میں شک نہیں کہ ایسے افسانوں میں جاگیرداری پس منظر کے حامل کنبے کے افراد (والدین) کو اور زیادہ عظیم المرتبت بنایا گیا ہے اور متکلم کے لیے بھی فخر کا یہ حوالہ موجود ہے کہ اُس کی تربیت میں عظیم قدروں اور رویوں کا دخل ہے مگر 'باسودے کی مریم' اور 'مئی دادا' غیر معمولی کردار ہوں گے، جنھیں یادگار بنانے میں اسد محمد خان کی کردار نگاری، فضاسازی اور مکالمہ طرازی کا گہرا دخل ہے۔ 'باسودے کی مریم' کو تو میں اُردو کے نعتیہ ادب میں بے مثال اضافہ خیال کرتا ہوں۔ 'ترلوچن' کراچی کی جھگیوں اور کچی آبادیوں کے دکھوں کے تخلیقی مداوے کے لیے ایک مثالی خیال طرازی ہے، اسد محمد خان مذہب کے نام پر منافقت اور استحصال کا مخالف ہے مگر ایک گہرا مذہبی اور متصوفانہ تجربہ اُس کے تخلیقی وجود میں ایسے رنگ بنا تا رہتا ہے جو اشفاق احمد، قدرت اللہ شہاب یا ممتاز مفتی کے لعاب آمیز رنگوں سے مختلف ہیں چنانچہ 'گھس بیٹھیا'، 'چاکر'، 'شہر کوفے کا محض ایک آدمی'، 'غصے کی نئی فصل' اور وہ افسانے جن کا پہلے ذکر ہو چکا اسی تجربے کے سبب معنوی گہرائی اور حسیاتی وسعت رکھتے ہیں:

(الف) ''تمہاری انّا بُوا کی دوسری وصیت بھی پوری کرائی، عذاب ثواب جائے بڑی بی کے سر، میاں ہم نے تو ہرے بھرے گنبد کی طرف منہ کرکے کئی دیا کہ یارسول اللہ باسودے والی مریم فوت ہوگئیں، مرتے وَخت کہہ رئی تھیں کہ نبی جی سرکار میں آتی ضرور مگر میرا ممدو بڑا حرامی نکلا، میرے سب پیسے خرچ کرادیے۔'' (باسودے کی مریم، کھڑکی بھر آسماں، ص۱۱۳)

(ب) ''خجالت کے آنسوؤں میں بھیگتے ہوئے اُس نے گہوارے کا پایا تھام لیا اور ساتھ ساتھ چلنے لگا اور ہولے ہولے اپنی صفائی میں کہتا چلا کہ بی بی میں بھول گیا تھا، بٹیا میں بھول گیا تھا، اماں میں بھول گیا

تھا اور آٹھ نمبر بلاک کی حد پر اُس نے گھوارے کا پایا چھوڑ دیا پھر عین الحق نے ایک چیخ کی بازگشت میں بلاک نمبر دو کی طرف سعی کی اور پکارتا چلا کہ میں بھول گیا تھا — ایک ایک مکان پر سے گزرتے ہوئے اُس نے اپنے حافظے میں سب چیزوں اور سب لوگوں کی حاجت مندیاں اور تمام چھوٹے بڑے دکھ محفوظ کیے اور طے کیا کہ مرغ کی بانگ سے پہلے اُنہیں فہرست میں درج کرے گا اور جب مرغ بانگ دے رہے ہوں گے تو عمل درآمد کرے گا۔'' (ترلوچن، کھڑکی بھر آسماں، ص ۱۴۸)

(ج) ''ڈُلیچن نے سوچا — ''مگر اس اندھے کا کیا بنے گا یہ تو مسلمان ہے؟'' — ''ہے پرمیشور! اگر یہ یم راج کی پَد دھونی ہے تو اب اس مسلمان کی بھی رکھچا کر دے مالک! یہ اندھا نرک اندھکار میں اکیلا کہاں مارا مارا پھرے گا؟'' — ٹھیک اُسی وقت پنج کے نیچے پڑے بربریار خاں نے ڈُلیچن کے لیے دُعا مانگی کہ غفور الرحیم اس نے میرے ساتھ بہت نیکیاں کی ہیں۔ ابھی اس کا دم آخر نہیں ہوا ہے نواز دے اسے مسلمان کر دے مولا، یہ جہنم میں کہاں مارا مارا پھرے گا، اکیلا ہے سُسرا — دو گھس بیٹھیے حرام خور ایک دوسرے کی سنگت میں کھانستے ہوئے خدا کے ابدی مرغزار میں داخل ہونے کی کوشش کر رہے تھے۔'' (گھس بیٹھیا، برج خموشاں، ص ۲۳۔۲۵)

(د) ''پیپے — ابھی ابھی اپنے رحمٰن والی سورۃ پڑھتے ہوئے میں نے ایک بات سوچی تھی اور رب معاف کرے تھوڑے سے شکوے کے ساتھ سوچی تھی کہ میں جو یہ نعمتوں والی آیتیں پڑھ رہا ہوں اور جو میرا نعمتوں والا رب ہے تو اس میووں، پھلوں، اناجوں والے نے میانوالی کو کہیں بھلا تو نہیں دیا اور میں کیڑا افضل علی کہیں اُس خزانوں، بھنڈاروں والے کو رحمٰن والی سورۃ پڑھ پڑھ کر یاد تو نہیں دلانے لگا۔'' (چاکر، برج خموشاں، ص ۶۳)

مگر اسد محمد خان کا یہ گہرا داخلی تجربہ اُسے ملّائیت کی معنوی دنیا کو لایعنی قرار دینے سے نہیں روک سکتا۔ اُس کے افسانے 'مناجات' میں سے چند فقرے دیکھیے: ''مولا اب تو کچھ ایسا ہو کہ ایک فزی سسٹ ہماری ہی صفوں سے اُٹھے جو کھڑے ہو کر سلام پڑھتا ہو، کہ جیبوں میں ڈھیلے لے کر چلتا ہو، جو اسٹاک ہوم کے چورستوں میں قینچیاں مارے، کہ مشرکین بیرونی اور کفّارِ مقامی کا پِتّا پانی ہووے — ہم آرام سے تیرے نام کا بھنگڑا ڈال سکیں، اور ملحدوں کافروں مشرکوں کی بستیوں کی جانب مُنہ پر کلائیاں رکھ کر آرام سے بکرا بُلا سکیں — اے صاحب الکلام! ہمارے قوالوں کے حلق کشادہ کر، ہمارے ڈوم ڈھاڑیوں کو زمین پر پھیل جانے کا اِذن دے — ہمارے کھلاڑیوں ہی کو ہر نوع کی سربلندی عطا کر، کہ اب تو وہی ہمارا اثاث البیت ہیں — ہمارے دشمنوں کو اب اندر سے سنگسار فرما، ان کی میانیوں میں برف باری کر، دھما کے فرما۔'' (مناجات، برج خموشاں، ص ۶۔۸)

اسد محمد خان کی دوسری بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ تاریخ سے انسانی بصیرت کے لیے ایسے معنی کشید کرتے ہیں جو ایک طرف انسانی فطرت کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں اور دوسری طرف تاجداروں، غرض مندوں، سازشیوں اور جلسے جلوسوں کی زینت بننے والوں کی ظاہری اغراض کے پس پردہ یا متوازی، دُھندلکے میں چھپی تمناؤں کو ایک وجدانی انکشاف بنا دیتے ہیں۔ اُردو افسانے میں قرۃ العین حیدر اور عزیز احمد نے اس حوالے سے یادگار افسانے لکھے ہیں۔ اسد محمد خان نے 'ایک سنجیدہ ڈی ٹیکٹو اسٹوری'، 'گھڑی بھر کی رفاقت'، 'نربدا'، 'رگھو با اور تاریخ فرشتہ' اور 'ندی اور آدمی' جیسے بہت اہم افسانے لکھے ہیں۔ اوّل الذکر کا عنوان کافی غیر سنجیدہ ہے مگر یہ عمل اسد محمد خان کی جانب سے نستعلیقیت اور سنجیدگی پر ہر آن لعنت بھیجنے کے تصورِ حیات سے مطابقت رکھتا ہے، تاہم یہ اقتدار کے کھیل کے اندر آرزو، فریب، سازش، بے رحمی، باخبری اور لاعلمی کے سبھی عناصر کی ڈرامائیت پر مبنی ایسا افسانہ ہے جو عزیز احمد کے 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں' اور 'خدنگِ جستہ' کے پائے کا ہے کہ اس میں تاریخ، تخیل اور عصری شعور سے بصیرت افروزی کا کام لیا گیا ہے۔ اسد محمد خان اس افسانے سے پہلے ایک نوٹ میں لکھتے ہیں: ''مغلوں سے پہلے اور اُن کے بعد بھی، ناپسندیدہ سلطان یا ناپسندیدہ سلطانہ سے پیچھا چھڑانے کی راست صورت یہی سمجھی گئی کہ ایک سو ایک مروّج طریقوں میں سے کوئی ایک استعمال کرتے ہوئے اُسے ہلاک کر دیا جائے۔ تلوار سے یا پھانسی دے کے، وِش کنیّا سے ہم بستری کرا کے یا مور کے پَر سے تلووں میں گدگدی کرتے ہوئے۔ جیسے بھی بن پڑے۔ ذاتی طور پر مصنف اِن تمام ایک سو ایک طریقوں کے حق میں ہے مگر کیوں کہ یہ کہانی مزاحمت کرنے والے کے نقطۂ نظر سے سوچی گئی ہے، اس لیے فی الحال یہ مصنف رسمی معذرت پیش کرتے ہوئے کہانی سنانا شروع کرتا ہے۔'' (ایک سنجیدہ ڈی ٹیکٹو اسٹوری، غصے کی نئی فصل، ص ۱۷۱)

اس افسانے کا اختتام بے حد معنی خیز ہے جو ہر دَور کے شخصی حکمرانوں کے گرداگرد خوشامد، سازش، عقیدت اور نفرت کے جال بننے والوں اور اقتدار کو طول دینے کے حریصوں کی معصومانہ بے رحمی کا ایسا نقش اُبھارتا ہے جسے خیال اور زیادہ رنگین، پیچیدہ اور قابلِ فہم بنا دیتا ہے: ''اور ایسے ہی ایک اور تاریک کمرے میں ایک اور فراخ کرسی میں ٹانگیں پھیلائے بیٹھا ایسا ہی ایک اور ہیولا خوشامد میں چہچہا رہا تھا اور دریا اور شادی سے کہیں زیادہ عالی منزلت ایک نُر تاج دار (یا شاید وہ مادہ تھی) کو آمادہ کر رہا تھا کہ رعایا پر گرفت رکھنے کے لیے کیا یہ مناسب نہ ہوگا کہ بعض عمائدِ مملکت کو عطر اور لباس کے تحائف دیئے جائیں؟ یا برتنوں کے تحفے؟ اور مواصلت کے لیے یہ حکمت تیار کی گئی نا کتخدا عورتوں کے تحفے؟ کس لیے کہ ان اشیا سے متعلق حکمت اس خانہ زاد کے پاس فی الوقت موجود ہے۔ اور اس خدائی خوار عمارت کے ہزار خدائی خوار کمروں کی تاریکی سے جیسے سمجھو چڑیوں کی آوازیں چلی آ رہی تھیں، جب شام پڑے وہ کنجوں میں شور کرتی اور چہچہاتی ہیں

اور یہاں یہ کہانی ختم اور شروع ہوتی ہے۔'' (ایک سنجیدہ ڈی ٹیکٹو اسٹوری، غصے کی نئی فصل،ص ۲۰۰)

اسی طرح 'گھڑی بھر کی رفاقت' ('برجِ خموشاں') میں ایک طبع زاد کہاوت ''مسافرت میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب گھوڑا اپنے سوار کی راسیں سنبھال لیتا ہے'' کی معنویت کو تاریخ کے پردے پر پھیلا کے ایک ڈرامائی منظر تشکیل دیا ہے، جس میں اِس نکتے کو اُجاگر کیا گیا ہے کہ سازشی کے تحفے سے قربت بھی آپ کو اپنے رنگ میں رنگ سکتی ہے۔ 'رگھوبا اور تاریخ فرشتہ' تو اس حوالے سے ایک حیرت انگیز افسانہ ہے، جس میں تاریخ، تہذیب، تصوف اور علم البشر افسانہ نگار کے تخلیقی تخیل سے ہم آہنگ ہو کر اُردو کا ایک یادگار افسانہ تخلیق ہوا ہے جس کی فضا سازی اور تخلیقی زبان اسد محمد خان کی انفرادیت کو ظاہر کرتی ہے۔ دو اقتباسات دیکھیے:

(الف) ''ہر پارچے کی کور پر بڑی حکمت سے لکھا ہوتا ہے خاص برائے ملک حسن خان پسر ملک شادی خان عماد الملک ہندی۔ وہ مجھے خوشامد میں ملک لکھتے ہیں جو میں نہیں ہوں اور مجھے عماد الملک کا بیٹا بتاتے ہیں جو میں نہیں ہوں، مگر یہ مجھے اچھا لگتا ہے اور مجھے بہترین فرانسیسی مشروب اور خوبصورت عورتوں کے جھرمٹ میں گلگشت اچھی لگتی ہے، میں اپنے لیے ملک نائب کی مسند پسند کر چکا ہوں، جہاں اس وقت کافور ہزار دیناری بیٹھا ہے، رگھوبا میرے بھائی تیرے ساتھ جانے اور ٹھوکریں کھانے سے تو بہتر ہے کہ میں گرم حوض میں بیٹھ کر جراح سے اپنی دونوں کلائیوں کی وریدیں کھلوادوں اور خوش الحان گویوں کا راگ سنتے ہوئے ہمیشگی کی نیند سو جاؤں۔ نا، نا، میرے بھائی! میں ایسی کسی بھی موت، کسی بھی زندگی کے لیے تیار نہیں ہوں، جو میرے شایان نہیں۔'' (رگھوبا اور تاریخ فرشتہ' 'نربدا اور دوسری کہانیاں' ص ۷۵)

(ب) ''صد شکر کہ میرے ہادی، میرے مرشد نے بروقت مجھے صلاح دی، فرمایا کہ اپنی اصل سے تُو چوڑی ساز ہے اور آہنگروں، نجاروں، چوڑی سازوں کے ہاتھ جو بھی بناتے ہیں اپنی زیبائی میں وہ سلطنتوں سے بڑھ کر ہیں۔ اس طرح میرے مرشد نے اُس آزار سے کہ جسے جاہ وحشمت طلبی کہا جاتا ہے مجھے دُور رکھا، تو اَب میں، پنج دیناری غلام اپنا بُلاوا آنے تک اِس مخفی حُجرے میں بیٹھا ہوں اور بے مثل ونگیاں، چوڑیاں، لاکھ کے کڑے بنائے جاتا ہوں، بنائے جاتا ہوں اور جانے کو تیار ہوں۔'' (ایضاً ص ۹۱)

اسد محمد خان میں ڈرامہ بنانے اور ڈرامہ لکھنے کی بے پناہ صلاحیت ہے، یو۔ پی، پنجاب، سرحد اور کراچی میں آباد متنوع انسانوں کے ہر لہجے کی بازیافت تخلیقی سطح پر کرسکتا ہے، پھر اُس کے مشاہدے، تجربے، مطالعے اور تخلیقیت نے اُسے اتنا رنگارنگ مواد دیا ہے جو اُس کے بہت کم معاصرین کو نصیب ہوا ہے مگر دو تین چیزیں ایسی بھی ہیں جو ناقدین کو معائب کے طور پر دکھائی دیں گی جن سے اسد محمد خان اجتناب برتیں تو پھر وہ اسد محمد خان نہ رہیں۔ اُس کے افسانے 'نربدا' کا آغاز دیکھیے: ''ابھی کوئی کہتا تھا کہ

ساوَنت اور دلاور ختم ہوتے جا رہے ہیں۔ Endangered Species میں سے ہیں۔ یہ بھی سنا تھا کہ بالکل ختم ہوگئے، ڈوڈو پرندے کی طرح۔ اور اگر کہیں اُن کا ذکر ملتا ہے تو بس افسانوں کہانیوں میں۔ مارکیٹ اکونومی اور کنزیومرازم اور احتیاج اور ازلی خودغرضی اور خونی بواسیر اور ریموٹ کنٹرول نے اُنھیں بالآخر مٹا دیا، اس لیے اُن پر اصرار کرنا anachronism پر اصرار کرنا ہے۔'' (زبدا، زبدا اور دوسری کہانیاں، ص۱۱) اب اگر اسی کو اس طرح سے لکھ دیا جائے: ''ابھی کوئی کہتا تھا کہ ساوَنت اور دلاور ختم ہوتے جا رہے ہیں، اگر کہیں اُن کا ذکر ملتا ہے تو بس افسانوں کہانیوں میں۔ مارکیٹ اکونومی اور کنزیومرازم اور احتیاج اور ازلی خودغرضی اور خونی بواسیر اور ریموٹ کنٹرول نے اُنھیں بالآخر مٹا دیا۔'' تو اِس میں غصے سے خونی بواسیر کو بھی اسباب میں شامل کرنے والا اسد محمد خان موجود رہے گا اور اس طرح افسانے کا آغاز کسی تنقیدی مضمون جیسا نہیں ہوگا۔
دوسرے اسد محمد خان اُن لوگوں میں سے ہیں جنھیں انہدام یا ردِ تشکیل سے تخلیقی دلچسپی ہے اس لیے وہ اچانک اس طرح کے فقرے بھی لکھ جاتے ہیں جو افسانے کی فضا کی کبھی ضرورت ہوتے ہیں اور کبھی نہیں ہوتے، جیسے: ''دھوتی کے پلے میں ہاتھ ڈالے انڈوے کھجائے جا رہا تھا۔'' (زبدا، ص۳۲)، ''موقع ملنے پر بھی اُس نے اوسط درجے کے مرد کی طرح عورت کو مباشرت پر آمادہ کرنے کی کوشش نہ کی اور سیدھے سبھاؤ سو گیا۔'' (مرد، عورت، بچہ اور سلوتری، زبدا اور دوسری کہانیاں، ص۲۰۴)، ''باڑوں میں بند سور وقت بے وقت کی جفتی چھوڑ کے الگ ہوگئے۔'' (زبدا، زبدا اور دوسری کہانیاں، ص۲۹)، ''تو ناکوں پر آنے والے اور اصیل گھوڑوں کو ایڑ لگاتے آنے والے اور پیادہ پا آنے والے اُس سے غسلِ جنابت اور حیض اور موئے زیرِ ناف کے مسائل پوچھیں گے اور یوحنا ایلیاہ یرقان زدہ مریض کی مانند زرد پڑ جائے گا۔'' (براوو براوو، کھڑکی بھر آسمان، ص۱۵۹) ''لڑکی جس نے اپنا نام صنوبر جاہ لکھا تھا، سر اُٹھا کر اُسے دیکھنے لگی پھر اُس نے سطرِ مکمل کی نیچے دستخط کیے اور وہ پرزہ اہل کار کی طرف بڑھا دیا، بلند آواز سے کہنے لگی، ''نقرئی سکوں سے خریدے گئے جھوٹے معافی ناموں کے ساتھ میری یہ فریاد رکھ دینا اور سلطان تک یہ بات پہنچا دینا کہ وہ اپنے عم زاد محمد تغلق کے لیے صرف دُعائے خیر کرے — چاندی خرچنے سے مغفرتیں نہیں ملتیں۔'' (ص۱۸) ''لڑکے کہہ رہے تھے ماشٹر خود ہی تو اپنی عورت کو چلاتا تھا ایک امومیاں کے ہاتھ پکڑنے سے کون طوفان آ گیا تھا؟ چھوٹے بھائی نے بتایا کہ دھوبیوں کے لڑکے طُوفان کو طوفان کہہ رہے تھے۔ جاہل سالے!'' (ص۳۶) اور یہ لڑکے نہیں جانتے تھے کہ اسی ماشٹر نے بڑی عقیدت سے کہا تھا، 'پیرامومیاں صاحب نے بھٹکے ہوئے ماشٹر کو صحیح رستے پہ لگا دیا ہے، نہیں تو ماشٹر جہنمی مارا گیا تھا۔'' (ص۳۵) ''پیش امام نے کرسی پر بیٹھے بیٹھے گہری سانس لی جیسے خود کو کسی آزمائش کے لیے تیار کر رہا ہو پھر پھنسی ہوئی آواز میں بولا 'عورت تجھے نہیں معلوم کہ تو کن شیطانی اثرات کے تحت ایک دین دار آدمی سے منھ ماری کر رہی ہے۔ اے بدنصیب میں نے تو تیری اصلاح کے لیے یہ

تحریک کی تھی۔ خدا جانتا ہے کہ اس میں نفسی خواہش کا شائبہ بھی نہ تھا۔ اس وقت میں جا رہا ہوں مگر میری بات پر ٹھنڈے دل سے غور کرنا۔ اے ناقص العقل! میں تو'' (ص ۶۷) ''میں وکیل عون محمد ہوں، اس وقت وکالت نامے پہ پندرہ سالہ موکل کے دستخط لے کر اپنے دفتر جا رہا ہوں۔'' (ص ۶۸) ''اصل میں پولیس نے کاکے کے خلاف blasphemy کا کیس درج کیا ہے۔ مجھے ڈر ہے کہ لوگ اُسے جان سے نہ ماردیں — ہوا یہ تھا کہ کاکے نے محلے کے پیش امام کی جلتی ہوئی لالٹین پہ غلیل میں پتھر رکھ کے مار دیا تھا تو حجرے میں آگ پھیل گئی تھی جس سے پیش امام کی نئی واسکٹ، ایک پیلا رومال اور کچھ برکتوں والے کاغذ خائع ہو گئے تھے۔ جن پر رحمتوں والا پاک کلام چھپا ہوا تھا۔ اسی وجہ سے وہ لوگ بے حرمتی کا پرچہ کٹوانے میں کامیاب ہو گئے۔ مگر مجھے یقین ہے کہ آخر کو سچ سامنے آئے گا اور کاکا بری ہو جائے گا۔'' (ص ۶۹) ''مصنف کے منھ کو خون لگ ہی چکا تھا اُس نے اپنے fan جنرل ضیاء الحق (طے شدہ شہید اور آخری جنگِ یو ایس ایس آر کے غازی) سے فرمائش کی کہ ٹی وی پر سلیم احمد سے میری فلاں ناول بھی کرا دو۔ جنرل صاحب نے اُس جنرل سے جو ٹی وی بٹھایا گیا تھا، کہلا بھیجا۔'' (ص ۸۵)

پاکستانی معاشرہ جس طرح تشدد، تفتیش اور خودکشی کی لپیٹ میں آیا ہے اور اس کی نمود صفت اشرافیہ کی تہذیب اور لب و لہجہ 'فری مارکیٹ اکانومی' کی کہیں غلام گردشوں میں رکھا دیا گیا ہے، ساتھ ہی ساتھ عسکری ڈکٹیٹروں نے جو پاکستان کے خود ساختہ نظریاتی، تہذیبی اور جغرافیائی 'محافظ' ہیں، اہلِ پاکستان کو لاپتہ کرنا شروع کیا ہے، یہ گم شدہ لوگ یا ان کے تفتیش خانوں میں ہیں، یا ان کے آقاؤں نے ہی خرید لئے ہیں، جو باقی بچے ہیں، وہ جرائم کی زیرِ زمین دنیا میں ہیں، انہیں بردہ فروشوں نے انہیں ماں باپ سے جدا کر دیا ہے، اب انہیں کوئی لوری اور کہانی سنانے والا نہیں، اب اگر کسی کی آنکھ میں ہمدردی نظر آتی ہے تو وہ لیاری کا کالا شیر اللہ بخش ہے، یا پھر قبروں میں لیٹے وہ لوگ جنہوں نے ان کی امیدوں کا قاتل بننے کے لئے خودکُش جیکٹ پہن رکھی تھی۔ اسد محمد خان شاید اردو کا وہ واحد افسانہ نگار ہے، جس نے 'لاپتہ' ہونے والے بلوچوں کے بارے میں لکھا ہے اور جو کراچی میں رزق کے لئے ریزہ چینی کرنے والی ہر قومیت کی زبان ہی نہیں سمجھتا بلکہ ان کے احساس کو بھی سمجھتا ہے۔ 'مکالمہ' کے ہم عصر اردو افسانہ نمبر میں اس کے شائع ہونے والے بعض افسانوں کے اقتباسات دیکھئے: 'میری ماں یا بہن بھائی ہوتے تو بھوت پریت کے قصے سناتے، جن لوگوں نے مجھے پالا، انہیں کہانیوں، قصوں کا وقت ہی نہیں ملتا ہوگا، اس لئے میں اس سائے کو آدمی ہی سمجھا' (دانی کی کہانی ص ۱۷) — 'اب میں اپنی یادگار تُربت میں جندہ دبا دیا گیا ہوں (شہید کی جو موت ہے، وہ قوم کی حیات ہے) اور کئی کنگنی اواجوں والوں بڈھوں سالوں کا مرشد شہید بنا دیا گیا ہوں جو میری کنڈی کھڑکا کے پوچھ رہے ہیں کہ سر! ہم لوگ ابھی ادھر بیٹھیں کہ چلے جائیں؟ ٹھیک ہے اس وقت لیٹنا

اور عقیدت مندوں مریدوں کی آرادھنا سنتے رہنا ہی مناسب ہے، ہاتھا پائی شور شرابے سے کوئی فائدہ نہیں۔ اوبئ دھما کا کر کے مرا ہوا بجرگ بننے کے الگ ہی اپنے مجے ہیں۔' (دھماکے میں چلا ہوا بزرگ، ص ۴۷) ——

'ہم لوگ لاوارث نئیں ہے صاب! ہاں یہ رستے کا آدمین، یہ اوٹھ والا ساربان، گوٹھ گاؤں قصبے کا لوگ، شہری مہری، یہ سب کم زور بھلے ہی ہوویں، پر ان کو خبر ہے کہ بئ تم لوگ ہم دو کو پکڑ کے لے جا رئے ہو، ابھی بھوک پیاس میں، بندوق کا بٹ مارنے سے یا گولی چلانے سے ایک دو قیدی کم ہو جاوے تو بات چُھپ نئیں سکیں گا سر!۔۔ اور یہاں اکبر علی کھوسا کی کہانی جتنی کہ مجھے معلوم ہے، ختم ہوتی ہے، کس لئے کہ پولیس لائنز پہنچنے کے بعد مجھے یا کسی اور کو پھر اس کی کوئی خبر نہ مل سکی، تاہم بے گنتی بلوچ اور بے شمار وہ جو بلوچ نہیں ہیں، اُسے لاوارث نہیں مانتے۔' (وارث، ص: ۵۹، ۶۰)

ООО

شام ڈھلے طلوع ہونے والے حسن منظر

حسن منظر کی ابتدائی کہانیاں 'سویرا' میں شائع ہوئیں، شاید اس لئے افسانوی حلقوں میں ان کی دھوم شام ڈھلے ہوئی۔ بڑا سبب تو یہی ہے کہ وہ ملازمت کے سلسلے میں باہر رہے، پھر ان کے دو افسانوی مجموعے 'رہائی' (۱۹۸۱ء) اور 'ندیدی' (۱۹۸۲ء) حیدرآباد سندھ سے شائع ہوئے، جب ان کی عمر ۵۰ برس کے لگ بھگ تھی اور یہ کتب بھی اس طرح شائع ہوئیں کہ بعد میں فیض احمد فیض نے اپنے ایک مکتوب میں حسن منظر کو لکھا ''صہبا صاحب سے ملاقات ہوئی تو ان سے شکایت کروں گا کہ انہوں نے 'ندیدی' زیادہ اہتمام سے خود کیوں نہ شائع کی'؟ (چہارسو، راولپنڈی، حسن منظر نمبر) گویا، یوں وہ دو کتب کے باوجود اردو افسانے کے زیادہ قارئین تک نہ پہنچ سکے، ان کا تیسرا مجموعہ 'انسان کا دیش' (۱۹۹۱) توسین لاہور سے شائع ہوا تب وہ ناقدین کی اشرافیہ۔ سلیم الرحمٰن، مظفر علی سید، سہیل احمد، محمد عمر میمن، آصف فرخی۔ کی نگاہ میں آئے اور پھر یہ ہوا کہ کم وبیش دس برس کے بعد کئی جامعات میں ان کے فن پر مقالات لکھے گئے اور 'افکار' کراچی اور 'آج' کراچی کے بعد 'چہارسُو' راولپنڈی نے اب ۲۰۱۰ میں حسن منظر نمبر شائع کیا ہے۔ سہیل احمد خاں نے لکھا ہے ''حسن منظر کے افسانوی طریقہ کار میں 'تجربے' سے زیادہ واقعات سے قربت کا پہلو نمایاں ہے۔'' (مجموعہ، سنگِ میل، لاہور ۲۰۰۹ء ص ۴۲۹) ماجرا یہ ہے کہ وہ پریم چند سے اپنے لگاؤ کی وضاحت کرتے ہوئے اپنے ایک انٹرویو میں کہتے ہیں: ''اتنا انسان دوست، آزادی کا علم بردار، غریبوں اور بے کسوں کے لئے آواز اٹھانے والا، ہر قسم کی عصبیت سے پاک ادیب میرے مطالعے میں دوسرا نہیں آیا۔'' ('چہارسو' ایضاً) یہ بھی پریم چند سے اُس کے لگاؤ کا اظہار ہے کہ اس نے ان کے آخری نامکمل ناول 'منگل سُوتر' کا ہندی سے ترجمہ کیا اور اپنی بھی نامکمل تخلیقات کو مکمل کرنے اور ان کی اشاعت پر توجہ دی، ان کے تمام تر افسانوی مجموعے دوبارہ شائع ہوئے اور وہ اپنے بیشتر قارئین تک شام ڈھلے ہی سہی پہنچ پائے ہیں اور آج اردو افسانے کی دنیا میں نیر مسعود، انتظار حسین، اسد محمد خان، محمد منشا یاد اور رشید امجد کی صف میں شامل ہیں، اپنے مداحین (ناقدین کی اشرافیہ) کے برعکس اُن کا نقطۂ نظر یہ رہا ہے ''مَیں نے سندھی ادیبوں کی اس روش کو بہت سبق آموز پایا کہ جو کچھ عوام کے لئے لکھا جائے، وہ اُن تک پہنچتا بھی رہے۔'' (رہائی)

حسن منظر کے افسانوں میں پانچ باتیں بہت نمایاں ہیں (ہم معلّمین کو اپنی کلاس میں کم از کم ایک ہاتھ کی اُنگلیوں کے برابر نکات گنوانے کا شوق ہوتا ہے، ایسا دعویٰ کرتے وقت دو، تین باتیں تو سامنے

کی ہوتی ہیں، مگر اپنی کہی بات کا بھرم رکھنے کے لئے 'لیکچر' کے اختتام سے پہلے باقی ماندہ کو بھی ہم تلاش کر لیتے ہیں) ان کے تمام تر افسانوں کی نوعیت 'سوانحی' ہے، وہ اپنی یادداشت، نوٹس، علم، مشاہدے اور پیشہ ورانہ 'سماعت' سے بھی زیادہ انسان اور انسانی مسائل کے لئے اپنے قلب و ذہن میں موجود بے پایاں ہمدردی کو بروئے کار لاتے ہیں، انہوں نے دنیا کے کئی ملک اور ان کے لوگ سیاح کی نظر سے نہیں دیکھے بلکہ انہی کے بیچ میں بسنے والے ایک ذہنی معالج اور ان کے خوش خیال ساتھی کی طرح محسوس کئے یہی وجہ ہے کہ ان کے پاس تفاصیل اور بیانات وافر ہیں، غلام عباس کی طرح انہیں احساس رہتا ہے کہ اگر ایک مرتبہ افسانے کی تخلیقی فضا پر توجہ کر کے اسے قرینِ قیاس بلکہ زندگی سے مزین کر لیا جائے تو کردار، کلام اور بیان یا آغاز، انجام کے سوال خود بخود، اسی فضا کا حصہ بن کر افسانے کے تاثر کو بڑھاتے رہتے ہیں۔ اُس کے افسانے کا ایک کردار اُس کا ترجمان بن کر کہتا ہے'' اگر تم نے ریلوے کا پُل نہیں دیکھا ہے تو اس کی تفصیل مَیں بتائے دیتا ہوں، ورنہ پوری بات سمجھ میں نہیں آئے گی۔'' (منحرف رسوم، سوئی بھوک، ص ۱۱۱) یوں اُس کی یہ تفاصیل ایک جہاں گرد، مردم دیدہ، ہمدرد معالج مگر بولنے کو ترسے ہوئے شخص کی جانب سے کافی دل چسپ پیرائے میں آتی ہیں، تاہم کبھی کبھی یہ خیال آتا ہے کہ کاش انہیں ایڈٹ کرنے کا حوصلہ بھی ان میں ہوتا، یہ بہت اچھا ہوا کہ وہ جلد ہی ناول کی طرف چلے گئے۔

اُس کے افسانوں کا دوسرا وصف وہ تہذیبی قرینہ ہے، جو ایک آدھ کے سوا کسی کردار کو ہذیانی نہیں ہونے دیتا، ان کے مہذب متکلمین کو یہ فکر بھی رہتی ہے کہ ان کی یہ — یہ بات بچے 'سن نہ لیں یا پڑھ نہ لیں، اس لئے وہ نازک مقامات پر سرگوشیاں کرنے لگتے ہیں اور ایک آدھ کے سوا یہ بچے بھی اتنے مہذب اور شائستہ ہیں کہ بڑوں کو سرگوشیاں کرتے دیکھتے ہیں تو کان لپیٹ لیتے ہیں یا محفل سے اُٹھ کر باہر چلے جاتے ہیں، انہیں غالباً اپنے معاشی اور سماجی پس منظر پر اعتماد ہوتا ہے کہ وہ اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے حسن منظر بن جائیں گے اور سرگوشیوں میں حذف ہونے والے یا نیم مسموع لفظوں کو معانی دے لیں گے، ان بچوں کے کان میں بچپن سے ہی ٹالسٹائی کا نام بھی پڑ جاتا ہے مگر اپنے والدین کے ساتھ افریقہ کے ایک ملک میں رہتے ہوئے نسلی امتیاز کا مشاہدہ کرنے والا یہ بچہ ایسا سوال کرتا ہے تو خلافِ قیاس محسوس نہیں ہوتا 'ٹھیک ہے ٹالسٹائی نے اچھی کہانیاں لکھی ہوں گی لیکن میرا خیال ہے ٹینا جھوٹ بولتی ہے کہ اُس نے کہا تھا حقیقت میں سر سے پاؤں کی انگلیوں تک صرف ۶ فٹ زمین ایک انسان کو چاہیئے ہوتی ہے، میرا سوال یہ ہے کہ ایک سفید آدمی کو کتنی زمین چاہیے ہوتی ہے۔' (سفید آدمی کی دُنیا، رہائی، ص ۸۱) البتہ ایک بچہ ایسی باتیں بھی سن کر آتا ہے جو بظاہر اس تہذیبی قرینے سے ہم آہنگ نہیں تو اس کے دو ہی سبب ہیں کہ اس کی بھابھی تجسس اور اشتیاق کی ماری ہے، دوسرے جو گھر اشتہا انگیز وقوعات کی زد میں ہے، اُس کی دیواریں نیچی اور کچی ہیں: 'بھابھی، بوسکی

کناری کیا ہوتی ہے— اسی کے الزام میں سب پکڑے گئے تھے۔' (مٹھل شاہ کا پڑ، انسان کا دیش، ص ۱۹) 'عبیداللہ کا دل بے تحاشا دھڑک رہا تھا اور وہ جان گیا تھا، جو دونوں نوکر کر رہے تھے، گھر کے بڑوں کی موجودگی میں نہیں کر سکتے تھے، کرتے تو نکال باہر کئے جاتے۔' (گھن، خاک کا رُتبہ، ص ۱۱) 'سب سے بڑا لڑکا جو ہفتہ بھر ہوا، اسکول سے چھٹیوں میں گھر آیا تھا، گھر سے تھوڑے فاصلے پر ایک خالی کوارٹر میں ایک ایسے کھیل میں مصروف تھا، جس کا ذکر اس کہانی میں نہیں آنا چاہیے، کیوں کہ ان کا غذات کا بچوں کے ہاتھ میں پڑ جانے کا خدشہ ہے۔' (رمسرنا، ندیدی، ص ۱۰۹) یہی وجہ ہے کہ ایک دو تلخ نوا کرداروں کی بلند آہنگی کے باوجود مجموعی طور پر ان کے افسانوں میں وہ خاموشی گونجتی ہے، جو تنہائی کے سناٹے سے مماثل نہ سہی، کسی کتاب خانے یا عجائب گھر کے احترام میں تربیت یافتہ افراد کی اس احتیاط سے مشابہ ضرور ہے کہ چلتے رہیں، مگر چاپ تک سنائی نہ دے، بولتے رہیں، پر آواز نہ آئے۔

تیسری خصوصیت یہ ہے کہ ملکوں، ثقافتوں اور وہاں موجود انسانی خوشی اور آزادی کا ذکر کرتے ہوئے وہ اپنے ہاں کی محرومی کو نہیں بھولتا کیونکہ 'انسان کا دیش' کے پیش لفظ (اعترافات) میں وہ لکھتا ہے: 'کسی نے مجھے لکھنے پر کبھی مجبور نہیں کیا، سوائے زیست کے تقاضوں اور سماج کی ناہمواریوں کے' اسی لئے اُس کے بیشتر افسانوں میں اپنے احوال کے حوالے سے کئی کرب انگیز فقرے یا تبصرے موجود ہیں: 'کراچی میں بسنے والے اُن لاکھوں بچوں، بوڑھوں، عورتوں اور مردوں کے نام جو سمندر سے ہزاروں میل دُور ہیں۔' (انتساب، ندیدی) 'ہم کہتے ہیں کہ مسجد میں بادشاہ اور غلام ایک ساتھ کھڑے ہوتے ہیں اور لوگ اس بات پر فخر کرتے ہیں، چنانچہ ہمارے شہر میں اسکائی اسکریپرز اور کچے مکان بھی ساتھ ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں۔' (کھوکھلا شہر، ایضاً، ص ۷۰) 'عربوں کی ہر بات کا اپنا انوکھا طریقہ ہوتا ہے، پختونوں کا بھی اور سکھوں کا بھی، ہم بے طریق، بے طریقہ لوگ ہیں۔' (کبھی میری، کبھی اُن کی دہلی، خاک کا رُتبہ، ص ۱۰۸) 'بن ماں باپ کے بچے کی طرح ہر اقلیت کو خواب میں بھی ڈرنے کی عادت ہوتی ہے۔' (کانہا دیوی کا گھرانہ، رہائی، ص ۴۷) 'ہم اصل میں دوسری اُلجھنوں میں پھنسے ہوئے ہیں، کچھ بنیادی مسئلے ہیں، اعتقاد اور مُلک سے وفاداری سے متعلق، جب اہلِ حل و عقد ان سے عہدہ برآ ہو جائیں گے تو تعلیم اور کتب خانوں کی طرف توجہ دیں گے۔' (ایک موت، جس پر کوئی نہیں رویا، سوئی بھوک، ص ۵۱) 'پہلے مَیں نے دونوں چھوٹے بچوں کو کنویں میں پھینکا اور ''اماں'' کی آواز پر ''آئی'' کہتی ہوئی اُن سے جا ملی۔' (وارو، انسان کا دیش، ص ۵۷) ''مسجد میں بُوھاری ڈیو اور مسافروں کو مانی ٹُکّر، اپنے علاقے کے مقبرے کی دیکھ بھال کرو، نماز پڑھو اور پانی چوروں کو پکڑو اور انہیں جو تمہاری زمین پر اپنے جانور چرانے آتے ہیں اور انہیں جن کی عورتیں چوری سے روئی چُننے یہاں آتی ہیں، اسی میں تمہاری بہتری ہے، کبھی بھی اپنے حاکم سے سوال مت کرو یا اُس کے کام پر اعتراض اور تم اس دُنیا میں بھی مطمئن اور خوش رہو گے اور اُس سے زیادہ

کہیں زیادہ دوسری دُنیا میں پاؤ گے''، پھر اُس نے گاؤں کے قبرستان کی طرف اشارہ کر کے کہا تھا ''اور اپنے مقام کومت بھولو۔'' (ایضاً،ص۸۲)

حسن منظر، جب مذہبی جبر، سیاسی تنگ نظری، نسلی عصبیت، سماجی عدم امتیاز کو استحصالی نظام کی تائید سے مستحکم تر ہوتا دیکھتا ہے اور یہ بھی کہ عورت ہی اس نظام کا سب سے بڑا ہدف بنتی ہے تو اُس کے ہاں پریم چند کی طرح عورت ہی آگے آ کر بولتی ہے، وہ چاہے ایران کے ملاؤں کی شرعی عدالت کے سامنے وہ 'عصمت فروش' عورت ہو، جسے کوڑے مارنے سے پہلے بھی اور بعد میں بھی اُس کی اولاد کے 'باپ' کے بارے میں سوالات کئے جاتے ہیں، تو وہ بآوازِ بلند سوچتی ہے 'میَں نے چاہا، اپنے چاروں بچوں کے باپوں کے نام گنوا دوں— لیکن خود جس اذیت سے آج میَں گذر رہی تھی، وہ میَں کسی کے لئے بھی روا رکھنے کو تیار نہیں ہوئی، پھر میَں نے کہا 'سب آسمان سے آئے ہیں۔'' (چتا کی رات، رہائی، ص۳۶) یا پھر 'ندیدی' جس کا استحصال نسلاً بعدِ نسل ہو رہا ہے اور یہ تہمت بھی اشرافوں کی طرف سے اُٹھائے پھرتی ہے کہ وہ ندیدی ہے، افسانے کے آخر میں پھٹ پڑتی ہے، اشرافوں کے نوعمر بیٹے کے سامنے: ''پتن! میری امیرن کو زمیندار کے بیٹے کی نظر لگ گئی، تمہاری ماں تو کہتی تھیں، نیچ بھوکے ہوتے ہیں، اُن کی نظر بڑی ظالم ہوتی ہے، پر میَں نے تو یہی دیکھا تُم اونچوں کی نظر نے مجھے بھی اور میری امیرن کو بھی کھا لیا، اب میَں کون سی کون سی لئی لاف پڑھوں؟' (ندیدی، ص۱۷۸) یا پھر 'روکنگ چیئر' کی یلدہ ہے، جو سال سالہا ایک مرد کی رغبت، خوف اور 'محبت' میں ابنِ حسن کو اپنا بدن پیش کر کے اُس کے افرادِ خانہ میں 'رنڈی' کے لقب سے پُکاری جاتی ہے اور پھر جب ابنِ حسن باپ کے تاؤ دلانے پر اُس سے شادی کر لیتا ہے، مگر سہاگ رات کو اُسے طعنہ دیتا ہے کہ شوہر کو پیش کرنے کے لئے اُس کے پاس نیا کیا ہے تو پھر حسن منظر کے مہذب اور شائستہ نگار خانے میں ایک کھلبلی سی مچ جاتی ہے، یلدہ پہلی دفعہ خود کو ایک آزاد روح اور بدن کی مالک خیال کرتی ہے: 'تم نے ابھی تھوڑی دیر پہلے مجھے کُتیا کہا تھا، تم نے کُتیا کو رات بھر بھونکتے کبھی سُنا ہے؟ معلوم ہے، کتنے گھروں میں اُس کی آواز جاتی ہے۔' (سوئی بھوک، ص۱۶۷، ۱۶۸)— 'میَں سمجھا کرتی تھی، شادی کے بعد نئی چیز نئی زندگی ہوتی ہے، پتہ چلا نہیں نیا جسم ہوتا ہے، وہی چیز جس کے لئے سوسائٹی کی مظلوم ترین لڑکیوں کی نتھ اتارتے ہیں اور پھر عمر بھر شیخی مارتے ہیں، اس کی نتھ تو میَں نے اتاری تھی، ان میں اور تم میں کیا فرق ہے، مجھے افسوس ہے مسٹر ابنِ حسن سن اوف سیّد محمد تقی تم نے جلدی میں جس تالاب میں میرا ہاتھ پکڑ کر چھلانگ لگائی تھی، وہ سڑے ہوئے پانی کی تلّیا ہے۔' (ایضاً، ص۱۸۱) یہی نہیں اسی مجموعے (سوئی بھوک) کے ایک اور افسانے 'منحرفِ رسوم' میں پریم چند اور منٹو کے اعلیٰ انسانی آدرش اور ایک معصوم جان کو بچانے کا عزم لئے ایک اور گوپی ناتھ اس کی 'تہمت' اپنے سر لینے کے عزم کے ساتھ آتا ہے، جو اس 'غلطی' کا ذمہ دار بھی نہیں،

جسے خوف زدہ ماں مٹانا چاہتی ہے، کیونکہ نوعمری میں کُوڑے پر ملنے والے اس بچے کو وہ گھر تک لانے میں کامیاب نہیں ہوسکا تھا، جس کی اجازت اس کے باپ نے دے دی تھی اور جس کو وہاں پھینکنے سے پہلے غالباً اس کی ماں نے دودھ میں بھگو کر اسے ڈبل روٹی کا ایک ٹکڑا کھلانے کی کوشش کی تھی، تا کہ وہ چند مزید سانسیں لے سکے۔حسن منظر عام طور پر پُر سکون رہ کر بڑی سے بڑی بات ایک زہر خند کے ساتھ کہہ جاتا ہے، مگر 'ندیدی'، 'روکنگ چیئر'، 'پتا کی رات' اور 'وارڈ' میں وہ انسان بطورِ خاص عورت کی تذلیل پر جذباتی ہو جاتا ہے۔

پانچویں بات جو مجھے اس کے فن سے لگاؤ کے باوجود کہہ دینی چاہیے کہ اپنی عالمگیریت اور وسیع علم اور متحمل لہجے کے باوصف اُس کے ہاں مہاجرت نہیں، مہاجریت کا احساس ملتا ہے، چلئے تقسیم کے بعد کے تجربے نے تو اُس سے 'مالِ غنیمت' ایسا افسانہ تخلیق کرایا، جو لاہور کے شاہی قلعے میں یہاں سے کوچ کرنے والوں کی اشیاء کی نیلامی اور پھر اسی قلعے میں ہر دور میں آنے والے مالِ غنیمت پر ٹوٹ پڑنے والی 'غازیانہ' لالچ کے قیاس پر ختم ہوتا ہے، مگر حیدرآباد کے پکا قلعہ آپریشن کا ذکر ہو، یا بنگلہ دیش میں لاکھوں رہ جانے والے بہاریوں کا ماجرا ہو، وہ اپنے ملال کو چھپا نہیں سکتا، اسے یہ بھی یاد نہیں رہتا کہ لاکھوں جو وہاں سے کراچی چلے آئے اور 'مشرقی پاکستان' میں ٹرانسپورٹ پر اپنے اجارے کی بازیابی کے خواب نے یا پٹھانوں کے ساتھ ان کے تضاد نے جس طرح تشدد کا رنگ کراچی میں گھولا ہے، وہ بھی اس پیچیدہ منظر نامے میں سے اوجھل ہو سکنے والا پہلو نہیں۔تاہم اس سلسلے کی ایک مثال دیکھئے: 'یہی فرق تم میں اور ہم میں ہے، تم ایک مُلک چھوڑتے ہو تو پیچھے رہ جانے والے اپنے زندوں کو بھول جاتے ہو، ہم اُن مردوں کو نہیں بھولتے، جنھوں نے برطانیہ عظمٰی کی خدمت میں جان دی۔' (برطانوی قبریں، خاک کا رُتبہ، ص ۶۶)

حسن منظر کی تخلیقیت اس قدر متنوع تجربے، مشاہدے اور علم کے ساتھ ساتھ اظہار کے وسائل سے مالا مال ہے کہ ہیئت اور تکنیک اپنے چولے بدل کر بھی اس کے تصوراتِ حیات سے جدا نہیں ہوتے، وہ چاہے تو 'افسردگئ دِل' کو 'کسی کی خودنوشت کا باب' کہے یا 'پورنماسی اماوس' کو جانورانی میں (جانوروں کی زبان جاننے والے متکلم کے ذریعے) لکھے، یا افریقہ کے محکمہ جنگلات کی فائلوں کی ورق گردانی کرتے ہوئے عجیب وغریب آدم خور درندوں کے شکار کی اجازت مانگنے والے کی طرف سے خود بے رحم انسان کا شکار کرنے کی اجازت طلب کرے، وہ ایک طرف بڑی نفیس حسِ مزاح سے کام لیتا ہے تو دوسری طرف دُکھ کے گہرے احساس کو بھی چھونے کے لئے انسانی روح کے پاتال میں اتر جاتا ہے: 'مجھے عزت مآب مت کہو، مَیں عزت غرقاب ہوں۔' (پورنماسی۔اماوس، رہائی، ص ۱۴) 'ابنِ حسن کا سینہ ایک ایسا ٹرانزسٹر ریڈیو تھا، جو باوجود اون ہونے کے، دل سے عاری تھا، دھڑکتا کیا۔' (روکنگ چیئر، ص ۱۲۷) 'ہنستے میں ان کی توند پر قمیص پُھدکتی

تھی، جیسے اس میں مینڈک بند ہوں۔' (رمسرنا، ندیدی، ص۱۱۰) 'میرا یہ لڑکا انتہائی پڑھا لکھا ہے، سب کہتے ہیں، اسی وجہ سے پاگل ہے۔

آپ کو یہ سن کر یقیناً افسوس ہوگا کہ اُس کی بیوی بجائے اس بیماری میں اس کے کام آنے کے، ایک ایسے شخص کے ساتھ رہنے چلی گئی، جس کی وجہ سے اُس کا شوہر پاگل ہوا ہے—ازراہِ کرم مجھے اس مدرسِ اعلیٰ کو گولی سے مارنے کا لائسنس مرحمت کیا جائے۔' (فائل نمبر ۷، جنگلات۔ جلد۳، ندیدی، ص۸۴، ۸۵)

'جب ماں، بیٹے کو باپ کے پنجۂ ستم سے چھُڑا رہی تھی، قدرت اللہ نے ہانپتے ہوئے کہا'' کچرا بیننے کو جاتا ہے یا خیرات کی روٹی کھانے کو'، نعمت اللہ نے پوچھا'' کون کہتا ہے؟'' ''مَیں نے کبھی زکوٰۃ نہیں لی، روزوں کا کفارہ نہیں لیا اور تُو اس لائن میں بیٹھ کر روٹی کھاتا ہے، جو حاجی اکبر کے ہوٹل کے باہر لگتی ہے، کچرا بینتے بینتے خود بھی—'' (غیرت، مکالمہ، افسانہ نمبر، ص۴۸۰)

OOO

مسعود اشعر، علم کو تخلیقی تجربہ بنانے والا افسانہ نگار

استعارے کے نام پر شعبدہ بازوں نے افسانے کی زمین پر جو گرد اُٹھائی اس میں جدید حسیت اور زندگی کے کلی شعور کو گرفت میں لینے کی ہر آرزو کا چہرہ مسخ ہو جاتا، اگر مسعود اشعر ایسے افسانہ نگار اعتبار نہ پاتے—ممکن ہے کہ بادی النظر میں مسعود اشعر کی افسانوی کائنات مخمصے اور تذبذب میں ڈوبتی دکھائی دے، فرد یا اجتماع وجودیت یا ترقی پسندی نفسی واقعیت یا سیاسی واقعیت مقامی یا آفاقی مشاہدہ یا خواب؟ وہ بڑے اضطراب سے دونوں سمتوں چھونے کی سعی میں مصروف ہے مگر در حقیقت وہ ایک ایسا باشعور فنکار ہے جو روحِ عصر کا عکس بھی تحلیلِ نفسی کے ساتھ ساتھ آئینۂ وجود میں اتارتا ہے۔[گو، اس نے اپنے پہلے مجموعے کے تمام افسانوں کو اپنی تحلیلِ نفسی کی کوشش قرار دیا۔ (فلیپ، آنکھوں پر دونوں ہاتھ)]

معروف ترقی پسند رویہ، معتقدات سے وابستگی کو تغیراتِ زمانہ کی کوکھ سے جنم لینے والی صداقتوں کے احترام کے منافی نہیں تو اسے مزاحم ضرور جانتا ہے، اسی طرح تصور پر وجود کو فوقیت دینے کا رویہ بھی مذہبی تصورات کے بارے میں ہمدردانہ رویہ نہیں رکھتا مگر ارضیت سے زیادہ دینی معتقدات انفرادی اور اجتماعی لاشعور کے حوالے سے مسعود اشعر کے افسانوی کرداروں کی کشمکش میں اضافہ کرتے ہیں، دل کے آسیب اور اعراف میں ذاتی سطح پر تقویت کے لئے آیات کا ورد کیا جاتا ہے، تو 'طیراً ابابیل' میں جابجا نصب کئے گئے اچکوں کے خلاف مزاحمت (ناکام ہی سہی) کی خاطر مسلم کے اجتماعی لاشعور پر سے ڈھکنا ہٹایا گیا ہے 'پا بہ زنجیر' میں متکلم کے دادا سورہ مزمل کے عامل ہیں، تو مسعود اشعر کے افسانے 'خاموشی۔۳' میں کراہت کے لجلجے پن کو ٹالنے کے لیے بار بار سورہ فرقان کا حوالہ ہے، مگر اس سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہئے کہ مسعود اشعر افسانے کا مردِ مومن ہے: ''راستہ، مسجد، قبرستان، ٹوٹی پھوٹی قبریں، قبرستان کی پختہ دیوار، صدیوں پرانا بڑ کا پیڑ اور اس کی گزوں چوڑی جڑ، جس کے بھائیں بھائیں کرتے کھکھ کے اندر میں کھڑا ہوں۔'' (سفرنامہ، سارے فسانے، ص ۴۵)

مسعود اشعر کے پہلے افسانوی مجموعے کے غالب تاثر کا تعلق قومی تاریخ کے سب سے بڑے المیے سے ہے جس کا انکشاف قوم کے بیشتر افراد پر ۱۶ دسمبر ۱۹۷۱ء کی سہ پہر ریڈیو پاکستان ایک سپاٹ خبر کے ذریعے ہوا 'آنکھوں پر دونوں ہاتھ' اس تناظر میں کتنا بلیغ استعارہ ہے یہ فریب ہے خوف ہے، کرب ہے یا اجتماعی خودکشی کی آرزو شاید اسلام آباد کی ایئر کنڈیشنڈ دفتر میں اُونچے گریڈ کے، سپرنگ پر گھومنے والی کرسی پر بیٹھے شخص سے مل کر لاہور کراچی اور دیگر شہروں میں موجود رجسٹرڈ محبانِ وطن تک سبھی نے 'آنکھوں پر دونوں ہاتھ'

رکھ لئے تھے، (اگر ہم انہیں شک کا فائدہ دیں تو) البتہ مسعود اشعر کے تخلیقی وجود میں زلزلے کے تمام آثار ریکارڈ ہو رہے تھے: ''پہلا خان زندہ باد، دوسرا خان زندہ باد، تیسرا خان زندہ باد، سارے خان زندہ باد۔'' (اپنی اپنی سچائیاں، ص ۷۱) ''صبح ہونے سے پہلے مجھے یا تمہیں راستہ مل جانا چاہیے، ورنہ کیا معلوم آنے والی صبح کا سورج مشرق کی بجائے مغرب سے طلوع ہو۔'' (بیلا نائی رے جولدی جولدی، آنکھوں پر دونوں ہاتھ، ص ۷۱) ''پھر مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے یہ سب لوگ مجھ سے دور ہوتے جا رہے ہیں، جیسے لانچ ایک نہیں دو ہیں اور ہم ایک لانچ میں سوار نہیں ہیں دو لانچوں میں سوار ہیں اور دونوں لانچیں مخالف سمت جا رہی ہیں۔'' (ڈاب اور بیئر کی ٹھنڈی بوتل، ایضاً، ص ۵۶) ''دراصل لوگوں کو کبھی یہ خیال ہی نہیں آیا کہ درخت صرف پھل اور سایہ ہی نہیں دیتے، ان کے مکانوں کو آندھیوں کے جھکڑوں سے بھی محفوظ رکھتے ہیں، تیز و تند ہواؤں کے سارے تھپیڑے اپنے طویل و توانا بازوؤں پر روک لیتے ہیں۔'' (درخت اور دروازے، ایضاً ص ۸۹) ''وہ تمہیں اس لیے پسند آئی ہے کہ اس کا رنگ ہماری زمین کا رنگ نہیں ہے۔'' (اپنی اپنی سچائیاں، ایضاً ص ۷۱) ''یہ بایاں پاؤں بار بار کیوں سوجا تا ہے؟'' (کابوس، ایضاً ص ۱۱۸)

آج مسعود اشعر یا کوئی بھی افسانہ نگار ان قوتوں کو ضعیف کرنے پر قادر دکھائی نہیں دیتا جو تیسری دنیا کی بہت سی اقوام کی تاریخ کے ساتھ ساتھ جغرافیہ بگاڑنے کی اہلیت رکھتی ہے اور نہ ہی مسعود اشعر ایسا جدید ذہن رکھنے والا افسانہ نگار ناظم حکمت ایسے انقلابیوں کے قبیلے میں بخوشی شامل ہو کر فرد کی باطنی کائنات نظارہ کرنے کی لذت سے محرومی کے لیے تیار ہے، اگرچہ وہ طبعاً کشادگی، فراخی اور وسعت سے مکالمے کا آرزومند ہے: ''میں ہمیشہ چھٹیوں میں پہاڑوں کی طرف جاتا تھا، تنہائی کی طرف، اپنے آپ سے باتیں کرتے، مگر اب سوچتا ہوں نیچے اُتروں، سمندر کی طرف، ہاں سمندر کے پاس جاؤں۔'' (اندھے سفر میں ایک صبح، ایضاً ص ۱۱۵) انتظار حسین اور مسعود اشعر دونوں کے طریقہ کار میں اختلاف ہو سکتا ہے مگر اپنی بستی پر سے نحوست اور خموشی ٹالنے کے لیے دونوں یکساں مضطرب دکھائی دیتے ہیں، کبھی کبھی وہ معروف وجودیوں کی طرح سوچتا دکھائی دیتا ہے مگر غور کرنا چاہیے کہ محض ایک فرد کا المیہ نہیں: ''میرے خواب ہمیشہ دوسرے لوگ ہی دیکھتے آئے ہیں، میں تو ان کے خوابوں کی تعبیروں کا خمیازہ بھگتنے والوں میں سے ہوں۔'' (سفرنامہ، سارے فسانے، ص ۵۰) اس طرح یہاں دیکھیے ہماری اپنی بستی کا منظر کس طرح شیشے میں اترتا دکھائی دیتا ہے: ''محفلوں میں فرشتے گزرنے لگے، لوگ باتیں کرتے کرتے یک لخت خاموش ہو جاتے اور ایک دوسرے کا منہ دیکھنے لگتے، جیسے کچھ کہنا چاہتے ہوں، مگر کہہ نہ سکتے ہیں۔'' (خاموشی۔۳، ایضاً ص ۱۴۶) ''اگر اس کے سر پر سینگ بھی ہوتے تو مجھے حیرت نہ ہوتی، میں اسے یونی کارن کے روپ میں بھی دیکھنے کو تیار تھا مگر وہ اپنی ہی شکل میں تھا اور گہرے سیاہ حلقوں میں گھری ہوئی آنکھوں میں مسکرا رہا تھا۔'' (خاموشی۔۳، ایضاً ص ۱۳۸)

مسعود اشعر ایک صاحبِ مطالعہ شخص ہیں، اُن کی آرزو ہوتی ہے کہ وہ اپنے مخاطب کی ذہنی

تربیت کریں، سووہ جو کتابیں، کہانیاں اور نظمیں پڑھتے ہیں یا گیت سنتے ہیں یا دنیا میں تبدیلیوں کی چاپ سنتے ہیں تو وہ چاہتے ہیں کہ وہ اپنے شعور کی مسرت یا کرب میں اپنے مخاطب کو شریک کریں۔ جیسے 'بچھڑے کا گیت' میں درختوں کے کٹنے کی اذیت میں مبتلا شخص متکلم کے روبرو اپنے ردِ عمل کا اظہار کرتا جاتا ہے اور متکلم کو جان بائنز کا گیت یاد آتا رہتا ہے جس میں قصابوں کے مقابل بچھڑا سر جھکائے کھڑا ہے، جس کے ابابیل کی طرح پر نہیں اور جس پر ہوائیں قہقہہ زن ہیں۔ اسی طرح 'آئینے' میں وہ بورخیس کی اُس کہانی کو دُہراتا ہے جو اُس نے ۱۹۶۶ء میں لکھی تھیں، جب وہ آنکھوں سے معذور ہو چکا تھا: ''بورخیس نے یہ کہانی اپنی والدہ کو لکھوائی، وہ بولتا جاتا اور اس کی والدہ جو اس وقت اسی ۸۰ کے پیٹے میں تھیں لکھتی جاتیں، وہ اپنے بیٹے کی خوشی کی خاطر کہانی لکھتی تو رہی تھیں مگر ناخوش تھیں۔ انہیں یہ کہانی پسند نہیں تھی وہ بورخیس سے ناراض بھی ہوئیں کہ ایسی بے عزتی اور بے شرمی کی کہانی کیوں لکھوا رہا ہے مگر پھر ایسا بھی ہوا کہ جب بورخیس کہانی کے آخر میں پہنچ کر اٹک گیا اور اس کی سمجھ میں نہیں آیا کہ کرستیان کس طرح ایدوارد و پر اپنے کارنامے کا انکشاف کرے تو بورخیس کی والدہ ہی اس کی مدد کو آئیں اور کرستیان کے منہ میں وہ الفاظ ڈالے جو اس کہانی یا واقعہ کی جان ہیں۔'' (سارے فسانے، ص ۱۵۷) بلاشبہ اس کے متوازی ایک بین السطور مماثل جذباتی واردات کا احساس مسعود اشعر کے اس افسانے میں ملتا ہے مگر یہاں مسعود کی توجہ اپنے افسانے کی تخلیقی فضا سے زیادہ بورخیس کی اس کہانی سے پیدا ہونے والی سرشاری میں اپنے مخاطب کو شریک کرنے کی آرزومندی موجود ہے۔ اسے خود بھی احساس ہے کہ وہ جن لوگوں سے مل رہا ہے جن واقعات کو دیکھ رہا ہے وہ اُس نے کسی کتاب میں دیکھے تھے یا مطالعے کے دوران اپنے پردۂ خواب پر محسوس کیے تھے۔ اسی طرح گوشت پوست کی ایسی نیم متروکہ یا کسی حلف کے نیم تابع خاتون مسعود اشعر کے افسانوں کے متکلم سے بار بار ہم کلام ہوتی ہے۔

ضیاء الحق کے دور میں جو دس برس تک سناٹا رہا اور تبدیلی کے آرزومند اس خاموشی میں جس دھماکے یا اچانک خبر کے منتظر رہے، اُس پر خاموشی سیریز کی تین کہانیاں بے حد موثر ہیں۔ 'مجھے چہرہ دکھا میرا' جنوبی پنجاب میں بہت عرصہ تک سماجی تبدیلی کا خواب دیکھنے والے ایک باشعور اور دردمند صحافی کے اُس کرب کو ظاہر کرتی ہے جو اپنے کارندوں تک کے گھروں میں ماؤں کے بعد بیٹیوں تک کو چاٹنے والی جاگیرداروں کی جنسی ہوس کی بدولت پیدا ہوتا ہے، احمد ندیم قاسمی کی 'لارنس آف تھلیبیا' اس موضوع پر زیادہ موثر کہانی ہے۔

اسی علاقے کے ایک باشعور سیاسی کارکن خلیل اللہ لابر، اپریل ۲۰۰۲ء میں چولستان میں راستہ بھٹک کر پیاسے ہلاک ہوئے تو مسعود اشعر نے 'پیاسی دھرتی کا آخری سُر' (فنون، شمارہ ۱۱۲، جنوری۔ جون ۲۰۰۲ء، ص ۱۳۱ تا ۱۴۱) کے عنوان سے کہانی لکھی، البتہ اپنے تازہ ترین افسانوی مجموعے 'اپنا گھر' (۲۰۰۴ء) میں اس کا عنوان 'آخری نکھاذ' کر دیا اور اسے چاغی اور پوکھران کے ایٹمی دھماکوں کے نتیجے میں اس خطے میں موت کے بلند ہوتے

راگ کا تناظر فراہم کر دیا۔ تاہم، ہر بڑے تخلیق کار کی طرح مسعود اشعر بھی اپنے تخلیقی وجود سے نہ صرف افسانوی مواد اخذ کر رہا ہے بلکہ وہ افسانے ایک سوانحی ناول کا ہیولیٰ بھی تیار کر رہے ہیں۔ رام پور ریاست سے تعلق رکھنے والا یہ وجیہہ اور جاذبِ نگاہ پٹھان عربی فارسی اور مذہبیات پر دسترس اس میدان کے دعوے داروں سے زیادہ رکھتا ہے مگر روشن خیال اور پیش قدم دانشور ہے، اپنے منصب اور مصروفیات کے لحاظ سے وہ بالائی متوسط طبقے کا فرد ہے، جہاں پینتالیس پچاس برس کے دانشور عورت مرد کو زیادہ تر ایک بڑی نفسیاتی صورتحال کا سامنا ہے، وہ بیوی اور بچوں کے لحاظ سے بظاہر آسودہ زندگی گزار رہے ہوتے ہیں مگر تخلیقی جوت اُنھیں تشنہ رکھتی ہے۔ اپنے بنائے ہوئے عزتِ نفس کے تصور کے باعث وہ اپنے جسم کے دست بدست استعمال کی والہانہ اجازت خود کو دینے کے لیے تیار نہیں ہوتے، اس لیے بہت سی جذباتی زندگیاں اُن کی سماجی زندگی کے متوازی ذہنی اور حسی رنگ بکھیرتی رہتی ہیں۔ اس دنیا میں کتابوں پر گفتگو ہوتی ہے، عالمی صورتِ حال زیرِ بحث آتی ہے، معاشرے میں تبدیلی کے خواب دیکھے جاتے ہیں، کسی مقبولِ عام لیڈر کے عدالتی قتل پر سوگ کی لہر ایک مہذب مجلسی اظہار کی صورت بھی اختیار کرتی ہے مگر اپنی اپنی پیاس اپنی اپنی طلب کے لیے دست سوال دراز کرنا بھی مشکل تر ہوتا جاتا ہے۔ اس مجموعے میں 'کپاس کہانی'، 'برزخ'، 'راکھ کے ڈھیر'، 'میں بہت خوش قسمت ہوں'، 'اندھا سفر' اور 'نامحرم' اسی طرح کی فضا بناتے ہیں۔ ان کے نسبتاً ایک نیا افسانہ 'چھتری' ایک سفرنامے یا کالم کا ورق معلوم ہوتا ہے، مگر پھر اپنی لذتِ مطالعہ میں شریک کرنے والا مسعود اشعر اس وقت ابھر کر سامنے آتا ہے، جب وہ عالمگیریت کے مقابل ہماری قومی یا ملی شناخت کے حوالوں (ماضی قریب میں جن پر ہم خوش فہمی کی حد تک نازاں تھے) کو تحلیل ہوتا دیکھتا ہے تو اس کا متکلم، مخاطب کو ایلس کی کہانی میں سے وہ ٹکڑا سنا کر ہماری بے سمتی کا احوال سناتا ہے: ''ایک دن ایلس ایک دوراہے پر پہنچی، اس نے ایک پیڑ پر چیشر بلی بیٹھی دیکھی، 'میں کس راستے پر جاؤں؟' ایلس نے بلی سے پوچھا، بلی نے الٹا سوال کر دیا 'تمھیں کس راستے پر جانا ہے؟'' 'میں نہیں جانتی'، ایلس نے جواب دیا، 'تو پھر اس سے کیا فرق پڑتا ہے، جو بھی راستہ چاہو، پکڑ لو' (مکالمہ ۱۶، ص ۲۵۵)

○○○

خالدہ حسین اور وہی کشفِ ذات کی آرزو

میرے خیال میں خالدہ حسین کے فن کے لئے یہ بہت بڑا اخراجِ تحسین ہے کہ اُردو کے عظیم افسانہ نگار غلام عباس نے خالدہ کے افسانوی مجموعہ 'پہچان' کو خوشگوار حیرت کے ساتھ پڑھا تھا اور اس پر تنقیدی مضمون لکھنے کا ارداہ ظاہر کیا تھا۔[۷۱،ص ۲۱۹] اس طرح اردو افسانے کے ایک سنجیدہ اور اہم ناقد نذیر احمد نے اس افسانوی مجموعے 'پہچان' کی اشاعت سے بھی دس برس قبل یہ لکھا تھا: ''خالدہ اصغر (پہلے خالدہ اصغر پھر خالدہ اقبال اور اب خالدہ حسین کے نام سے لکھتی ہیں) کا تخیل زرخیز ہے اس نے ایک خود مکتفی دنیا تخلیق کی ہے جس میں زمانوں کا عطر نچڑ آیا ہے۔'' [۷۲،ص ۳۰]

بلاشبہ خالدہ حسین کا نام اردو کے نئے افسانے کے اہم ترین ناموں میں شامل ہے اس کے ہاں وجودی نقطہ نظر ملتا ہے، وہ خوف، شک اور کراہت کی لغویت میں ذات کے معنی تلاش کرتی دکھائی دیتی ہے اپنے افسانوی مجموعہ 'پہچان' کے حرفِ آغاز (نئی کہانی) میں وہ لکھتی ہیں: ''ہر احساس اور فکر کا سوتا خود انسان کی اپنی ذات سے اور زیادہ صحیح الفاظ میں تحت الذات سے پھوٹتا ہے۔'' (صالف) چنانچہ خالدہ کے افسانوں میں واقعات اور کرداروں کے خارجی عمل کی مقابلے پر متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ کرداروں کی نفسی کیفیت بیان کرنے کو اہمیت دی جاتی ہے، بے رحم کائنات میں تنہا اور نہتا آدمی مناظر کے ساتھ ساتھ اپنی نظر سے الجھتا گمشدہ رشتوں کی کرچیاں تحت الشعور سے چنتا اور اپنی پہچان اور اثبات کے مستقل حوالے کی تلاش میں سرگرداں دکھائی دیتا ہے بعض مثالیں دیکھئے: ''تب مجھے پہلی بار علم ہوا کہ میں چیزوں کے نام بھولتا جا رہا ہوں اور چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مر جاتی ہیں۔'' (ہزار پایہ، پہچان، ص ۹۲) ''دراصل اسے منظر خوفزدہ کرتے تھے حادثے نہیں کیونکہ منظر تو وجود پانے سے پہلے ہی اس کے ذہن میں موجود تھے۔'' (شہر پناہ، ایضاً، ص ۲۶) ''دیکھنے والی آنکھ اور دیکھے جانے والی آنکھ کے ملاپ کے تصور سے اس کا دل لرز گیا۔'' (شہر پناہ، ایضاً، ص ۲۹) ''میرے پہلو میں تم جو خواب دیکھتی ہو، اُن پر میری قطعاً کوئی رسائی نہیں، بعینہٖ تمہارے پہلو میں میں جو خواب دیکھتا ہوں تم اُن پر دستک نہیں دے سکتیں۔'' (اے ڈیڈ لیٹر) ''لوگوں نے ہم کو تخلیق کیا ہے، ہم دوسروں کی سوچ اور احساس میں زندہ ہیں اور جب دوسرے ہمیں سوچنا محسوس کرنا چھوڑ دیں گے، ہم مر جائیں گے، اس طرح ہم دراصل اپنے ہی وجود کی شبیہہ ہیں وہ شبیہہ جو دوسروں نے ہماری تخلیق کی ہے۔'' (ایکشن ری پلے، نیا دور مارچ ۱۹۸۳ء، ص ۴۷) خالدہ حسین کے ایسے کردار مٹی کی سوندھی خوشبو سے لمحاتی تقویت حاصل کرتے ہیں پر

اگلے ہی لمحے یہ کرب ناک صداقت ان پر منکشف ہوتی ہے کہ وہ اُکھڑے ہوئے لوگ ہیں، ان کا اصل گھر تو ان کے سفر کی دھول میں گم ہو چکا اور یوں گرد وپیش سے اجنبیت اور بڑھ جاتی ہے۔ ''میں آج تک یہاں کی ہوا، ریت اور نمی سے مانوس نہ ہو سکا تھا، بہت سی ہوائیں اور خوشبوئیں گلیاں اور مکان میں پیچھے چھوڑ آیا تھا، اور پھر بھی میرے اندر سانس لیتے تھے اور جن گلیوں، ہواؤں میں مَیں موجود تھا ان میں سانس نہ لیتا تھا۔'' (سمندر، ماہِ نو، اکتوبر، ۱۹۸۱ء، ص ۴۱) ایسے عالم میں یکسانیت کی میکانکیت حساس افراد کو جہنم کی آنکھ میں اُتار دیتی ہے اور یوں خالدہ کے افسانوں میں جبریت کا احساس بڑھ جاتا ہے: ''وہ برسوں کے روندے ہوئے راستے پر چپ چاپ چلی گئی مگر بسیں، سکوٹریں، تانگے، سائیکلیں، گاڑیاں اور پھر انسان سب، جانے کن کن کونوں کھدروں سے نکل کر آج اس لمحے محض ان کے قریب سے گزرے — ہر چیز کوئی انجانا وعدہ نبھانے میں مصروف تھی۔'' (آخری سمت، پہچان، ص ۵۵) اس جبریت میں لجلجی کراہت بھی شامل ہو جاتی ہے، اس لئے اس کی کہانیوں میں چھپکلی کا ذکر بار بار آتا ہے اور تو اور مرنے کے بعد بھی چھپکلی پیچھا نہیں چھوڑتی: ''سامنے کے مکان میں کوئی مر گیا تھا، تو لکڑی کے جنگلے والا پلنگ آیا تھا اور ایک چھپکلی اس کی نواڑ میں سے نکل کر زمین پر بھاگ گئی تھی۔'' (مَنّی، ایضاً، ص ۴۴) خالدہ کے کردار بعض اوقات نیوراتی سے دکھائی دیتے ہیں، یاد اور رشتے کے تلخ پانیوں میں بے تعلق جزیرے کی طرح 'بے معنی باخبری' اور لاحاصل کشف کو اپنے ہی اجنبی چہرے پر سجائے ہوئے مگر خالدہ کے ہاں مزاحمت کا ایسا احساس ملتا ہے جسے نظر انداز کرنے سے اس کے تصوراتِ حیات کے بارے میں مغالطے جنم لے سکتے ہیں۔ کچھ مثالیں دیکھئے: ''اس کا جی چاہا راہ چلتے لوگوں، گاڑیوں اور مکانوں میں مصروف انسانوں اور سینما گھروں میں تماشائیوں اور جہاں جہاں کوئی ہے تمام دنیا کو موجودہ لمحے اور اس کی سمت سے نجات دلا دے اگر واقعی سب لوگ اپنی راہوں سے لوٹ جائیں کسی اور ہی سمت کو تو ابھی ایک لمحے میں سب کچھ بدل جائے۔'' (آخری سمت، ایضاً، ص ۵۸-۵۹) ''یہ کیسے تماشائی تھے یہ کسی بستی تھی ان میں سے کسی کو میرے گرنے کا خوف نہیں تھا اور کسی کو میرے کانپتے مضحکہ خیز جسم پر نفرت بھرا رحم نہیں آیا۔'' (ہم جنس، ایضاً، ص ۱۰۹) ''اگر میں چاہتا تو انہیں دکھاتا کہ پانی ان کی سنگینوں میں سے رِس رِس کر میرے ہاتھوں کی جانب لپک رہا ہے اور میں وہ پانی اپنی گود میں بھرلاتا اور اس پانی میں گدلی مٹی بھری ہوتی اور وہ گدلی مٹی بھرا پانی ہمارے اندر اُترتا۔'' (ایک رپورتاژ، پہچان، ص ۱۱۴)

یہ درست ہے کہ خالدہ حسین، مسعود اشعر، انور سجاد، رشید امجد، مرزا حامد بیگ، اور سمیع آہوجہ کی بیشتر کہانیوں میں ایک جیسی فضا ملتی ہے جسے 'در آمدی' بھی کہا جاتا ہے جبکہ ماجرا یہ ہے کہ انفرادی سطح پر ابھرنے والی لاحاصل، شکست وریخت، اندیشہ مرگ اور وژن کی دھندلاہٹ کا ایک مخصوص سیاسی وسماجی پس منظر ہے، یہ اس خطہ ارض کا منظر نامہ ہے جہاں ہوس زر نے تمام آئیڈیلز کو چاٹ لیا ہے جہاں طالع آزماؤں

نے قومی نصب العین کو بیچ کھایا جہاں خوشامد اور ریا کاری کو حب وطن کی نشانی سمجھا جاتا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس جمود کو تواتر نصیب ہے۔ ''آپ جانتے ہیں کہ ہماری گاڑی نہیں چل رہی، کھڑی ہے۔'' (سایہ، پہچان، ص ۱۵۸) یہ وہ وطن ہے جہاں وطن کے بچوں کی سماجی حیثیت کے مطابق تعلیم کے دو الگ الگ نظام رائج ہیں تعلیم کے ہی نہیں تصورات، تلازمات اور آئیڈیلز کے بھی دو الگ الگ منطقے ہیں: ''تم بھی سکول میں گاتی ہونا جھنڈا اسلام کا — نہیں — ہم تو وہ گاتے ہیں ون فٹ اَپ اینڈ ون فٹ ڈاؤن۔'' (چینی کا پیالہ، پہچان، ص ۱۷۱) اور جہاں ہر حکمران اپنے ساتھ ہنگامی حالات لاتا ہے۔ ''کبھی جب ہنگامی حالات کا نفاذ ہوتا تھا تو سب چونک جاتے تھے سنتے تھے سمجھتے تھے مگر پھر ہر لمحہ ہنگامی لمحہ ہوتا گیا'' (مکڑی، ص ۹۰) مگر کون نہیں جانتا کہ اس ملک کے اصل حاکم کہاں بستے ہیں وہ کون لوگ ہیں جو ایشیا اور افریقہ کے نو آزاد ملکوں میں مکڑی کی طرح جالا بنتے ہیں۔ ''مکڑی تو کوئی اور ہے جس نے یہ جالا بُنا ہے اور میں اس کا شکار نرم ریشمیں تانے بانے میں اُتر آیا ہوں۔'' (ایضاً، ص ۹۱) اور جہاں سوچ کے اظہار پر ہی نہیں سوچنے پر بھی پابندی عائد کی جاتی ہے: ''میں تو محض اپنے سر کی تلاش میں ہوں کہ نامعلوم دنیا کے کس خطے، کس زمین میں مدفون ہیں اور اپنی گنگ زبان میں میرے اعضاء کو علیحدہ علیحدہ پکارتا ہے دن رات۔'' (مکڑی، ص ۹۹) ''اب وہاں کوئی بھی بولنے والا نہیں تھا انہوں نے بولنے والوں کی زبانیں کاٹ ڈالی تھیں اور اندھے کنویں ان بولتی کٹی زبانوں سے بھر گئے تھے۔'' (ایک رپورتاژ، پہچان، ص ۱۱۷) ڈاکٹر محمد اجمل نے کہا تھا کہ خالدہ حسین نے ہمارے ہاں داخلی خارجیت کے اسلوب کی طرح ڈالی ہے۔ (حرفِ اول، دروازہ) ماجرا یہ ہے کہ خالدہ حسین کے ہاں گردوپیش میں موجود سماجی مسائل کا ادراک ہے مگر اپنے مذہبی احساس کی وجہ سے وہ ایک نظام کے ستائے ہوئے لوگوں کو حضرت سلیمان اور عزرائیل کے قصے سنا کر متعین گھڑی کے جبری طلسم سے مسحور کرنے کی کوشش کرتی ہیں (پاسپورٹ) یا پھر انسانی دکھوں کے لئے یہ افسانوی جواز پیش کرتی ہیں: ''ہمارے دور کے پرندے انتہائی ناقص، دلوں میں کھوٹ، اُن کی دعائیں ادھوری، ریا بھری اور کرسی و عرش اُن کی پہنچ سے ورے ہے۔'' (جھاڑو، ہیں خواب میں ہنوز، ص ۲۴) شاید خود خالدہ حسین کو اس بات کا احساس ہے، وہ اپنے ایک افسانے 'طلسم ہوش ربا' میں لکھتی ہیں: ''تنہا آدمی ہی تخلیق کرتا ہے، مگر تنہا آدمی ہی کو تخلیق کی دنیا سے کٹنے کا خطرہ بھی ہوتا ہے۔'' (ایضاً، ص ۲۷) اگرچہ اس کیفیت میں وہ خود کو یہ کہہ کر دلاسہ دیتی ہیں: ''زندگی کی بے ساختگی نظریات کے بغیر زندہ رہنے میں ہے۔'' (ایضاً، ص ۲۹)

انتظار حسین نے افسانہ نگاروں کی ایک نسل کو متاثر کیا ہے چنانچہ خالدہ حسین پر بھی اس کے اثرات محسوس کیے جا سکتے ہیں، خصوصاً 'ہزار پایہ'، 'سایہ'، اور 'سواری' میں تو یہ اثرات نمایاں ہو جاتے ہیں۔ خالدہ کے ہاں بھی ایک پراسرار فضا میں رچ بس جاتا ہے، یہ اور بات ہے کہ اس دنیا میں توہمات کے

سہارے رنگ نہیں بھرے جاتے بلکہ 'سواری' میں تو آسمان پر چھائی سرخی کے بارے میں لوگ یہ قیاس آرائی بھی کرتے دکھائی دیتے ہیں کہ یہ ایٹمی تجربات کا نتیجہ ہے۔(ص ۲۷) تاہم وقت کے ساتھ ساتھ خالدہ کی دلچسپی تصوف میں بڑھتی جاتی ہے کہ وجودی فلسفیوں کی واماندگی کی ایک پناہ یہ بھی ہے لیکن ایک باشعور فن کار کی طرح اُن میں ایک اضطراب بھی ہے جس کا ثبوت اُن کا پانچواں افسانوی مجموعہ 'میں یہاں ہوں' ہے۔
'یارِ من بیا' کی کلثوم اُردو افسانے کے غیر معمولی اور یادگار کرداروں میں سے ہے، جس باپ نے اُس کو فارسی سکھائی تھی اور کچھ متصوفانہ دلاسے جہیز میں دیئے تھے، آج کے سماجی معیارات کے لحاظ سے ایک غافل باپ تھا جس نے اپنے سماجی فرائض ادا کرنے سے کوتاہی برتی، توکّل کے نام پہ اپنی بیٹی کی زندگی کو جہنم بنا دیا مگر ہم سب کی تقریریں تو اُس وقت کام آسکتی ہیں جب خود یہ کردار اپنے ساتھ روا رکھنے والے ظلم وستم پر لب کشائی کرے۔ یہ ایک عجب طرح کا حزنیہ افسانہ ہے جس میں اشفاق احمد کی طرح اس ساری صورت حال کی قبولیت کی تلقین بھی نہیں کی اور ساتھ ہی ساتھ اس سارے گورکھ دھندے کو مسترد کرنے کا آہنگ بھی موجود نہیں۔ 'رہائی' اور 'تیسرا پہر' بچپن کی معصوم یادداشت میں موجود کہانیوں کی ایسی بازخوانی ہے جو سرد اور بے رحم آج کے تجربے کی معنویت کو گہرائی عطا کرتی ہے۔ 'فنکار' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں موجود طبقاتی امتیاز کسی اور افسانہ نگار کے ہاں ایک اور طرح کی ٹریٹمنٹ یا تدبیر کاری کی بدولت ایک بلند آہنگ افسانہ یا خطابت کا جزو ہو کر رہ جاتا مگر خالدہ کے ہاں یہ اُس چابک کی تفسیر بن جاتا ہے جو جنگلوں میں آسودہ ہونے والی جبلّتوں کو بھی اپنی ثروت اور اختیار کے نمود کا وسیلہ بنا دیتا ہے۔ ''قدیر نے سانول کی کمر پر قمچیاں برسانا شروع کیں۔ دھیرے دھیرے اس کا سر دائیں بائیں گھومنے لگا۔ ڈھول کی تال پر اور پھر میں نے دیکھا۔ میں نے دیکھا کہ سانول کی آنکھ سے ایک آنسو نکل کے چہرے پر پھسل گیا۔ پھر لگاتار آنسو ٹپکنے لگے۔ خاموش آنسو۔ سنگلاخ وادیوں میں کلیلیں بھرتی ان کی ٹولیاں۔ چمکتے باوقار جسم اور گھنی ایالوں اور طرح دار چالوں اور شعلے اُڑاتے سموں کی یورش۔ سینوں میں بھری آزادا ڑانیں سب ایک چابک کے سامنے سرنگوں تھیں۔ صرف ایک چابک جو دنیا کے ایک سرے سے دوسرے تک محیط تھا۔'' (فنکار، میں یہاں ہوں، ص ۴۰)
'جزیرہ' اور 'ابنِ آدم' اُس صورت حال کے افسانے ہیں جس میں دُنیا کو مہذب بنانے کے دعوے داروں نے فلسطین، عراق اور دیگر خطوں پر ظلم اور ناانصافی کو مسلط کر کے اُن جانبازوں کو پیدا کیا ہے جو خودکش حملے کرتے ہیں، دہشت گرد کہلاتے ہیں، اُن کا وجود پل بھر میں ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے اور اگر وہ مہذب لوگوں کے ہاتھ میں آجائیں تو پھر اُنہیں برہنہ کر کے اُن پر خاتون امریکی افسر بھی سواری کرتی ہے، بول و براز کو اُن کی خوراک بناتی ہے اور انسانی حقوق کی انجمنیں اس پر اُتنا واویلا نہیں کرتیں جتنی وہ کمزور مسلمان ریاستوں کے امور پر کرتی ہیں۔ ''سگ۔ سگ۔ کلب۔ کلب۔ بھوں بھوں۔' اور آدھا مجمع ہنسا جب کہ آدھا خاموش

رہا پھر ماہر نے اشارہ کیا اور بہت سے فوٹو گرافر دوڑے دوڑے آئے، ہر طرح کے کیمروں سے لدے پھندے، پھر دو فوجی بیچ میدان کے آئے اور انہوں نے اپنی پینٹوں کی زپیں کھولیں اور اس چوپائے پر اپنا مثانہ خالی کرنے لگے اور وہ چوپایہ اس متعفن سیال کے نیچے چاروں ہاتھ پاؤں پر کھڑا تلملانے لگا، اپنا سر، منھ، آنکھیں بچانے کے لیے۔ 'ہے! ہے!' فوجن نے اس کا پٹہ کھینچا اور کمال ہے اس عورت ذات میں اتنا زور اتنی طاقت تھی۔ اب ابوحمزہ چاروں ہاتھ پاؤں پر ڈھیر ہو گیا۔ اس کے گلے سے ایک غیر انسانی آواز نکلی اور کیمرے تیزی سے چلتے گئے۔ کلک، کلک۔'' (ابن آدم، ص ۱۳۱) 'سلسلہ' اور 'میں یہاں ہوں' دراصل متصوفانہ وارداتوں کا بیان ہے۔ ماورائیت کو پڑھنے، ترجمہ کرنے یا سمجھنے کی کوشش کرنے والا اپنی دُنیا میں کس طرح اکیلا ہو جاتا ہے یہ اُس کی کوئی قلبی واردات ہے، ذہنی کیفیت ہے، مطالعے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سوالات کا آسیب ہے یا پھر عمر کے ایک مرحلے میں ارادہ، خیال یا تصور سے ہم آمیز ہو کر عمل کا متبادل بن جاتا ہے اور یہ حساب کتاب رکھنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ہم سچ مچ کسی تقریب میں شرکت کر چکے ہیں، کسی کو خط لکھ چکے ہیں، کسی سے بات کر چکے ہیں یا یہ سب کچھ ہمارے حُسنِ نیت یا ارادۂ عمل میں تھا اور یادداشت کے اندر دھوپ چھاؤں کے کھیل میں اُسے اپنے وجود کا بکھرنا خیال کریں یا اپنے ghost image کا اپنی رسمی ذات سے متصل ہونا۔ 'قفلِ ابجد'، 'رہائی'، 'جزیرہ'، 'تنکا'، 'دھند'، 'تیسرا پہر'، 'پتے' جیسے عنوانات ہی خالدہ حسین کے تخلیقی وجود میں شامل احساسِ تنہائی، ملال، بکھراؤ یا ریزگی کے عالم میں سمٹنے اور سمیٹنے کی سعی میں رقصاں ہونے کی اُمنگ کو ظاہر کرتے ہیں۔

مکالمہ کراچی کے ہم عصر اردو افسانہ۔۲ میں خالدہ حسین کے تین افسانے شائع ہوئے ہیں، 'ابنِ آدم' تو ان کے پانچویں افسانوی مجموعے میں شامل ہے، البتہ 'مجھے روک لو' اور 'متبادل راستہ' کا موضوع موجودہ ادھڑا ہوا پاکستان ہے، جسے یاس پرست ایک معدوم ہوتا نقش کہتے ہیں اور حافظ اور رومی کے کلام سے فالیں نکالنے والے نئی بنیادوں کو دریافت کرتا معاشرہ کہتے ہیں، متکلم وہی پاکستانی ہیں جو امریکہ میں جا آباد ہوئے ہیں، اب وہ ڈاکومنٹری بنانے یا کسی کانفرنس کے لئے آتے ہیں، خوابوں کی کرچیاں چنتے ہیں، ٹشو سے آنکھوں کے کونے صاف کرتے ہیں اور واپس چلے جاتے ہیں۔

ooo

عرش صدیقی اور اقدارِ حیات کی جستجو

عرش صدیقی مرنجاں مرنج انسان نہیں تھے، وہ شعور وادراک کے پرچارک جذباتی انسان تھے، وہ اپنی تنہائی، کسی کی بالادستی اور دوسرے کی بے وفائی سے بہت ڈرتے تھے، ایک معصوم بچے کی طرح توجہ اور رفاقت کے طلب گار رہتے تھے، خوب صورتی، توازن، روشن خیالی، سائنسی شعور، اخلاقی اقدار، محنت، مخاطبت، تشہیر اور عقیدت کے پھولوں کے لیے تحسین کے والہانہ جذبات رکھتے تھے۔ ملتان میں جدید ادبی وشعری رجحانات کی ترویج میں جتنا اہم کردار عرش صدیقی کا ہے، شاید ہی کسی اور کا ہو۔ تخلیق، تدریس اور مجلس تینوں سطحوں پر انہوں نے اپنے معاصرین، احباب، شاگردوں اور خوردوں کو جدید نظم کی جانب مائل کیا، غزل سے وابستہ میکانکی مشقوں کی بے وقعتی پر غور کرنا سکھایا، خیال کے ساتھ ہیئت اور تکنیک اور ابلاغ کے لیے روایت سے وابستہ رہ کر بھی نئے امکانات کی تلاش کی اہمیت سکھائی اور ہمیشہ نومشقوں کا حوصلہ بڑھایا۔ ہر تحریک، دبستان، فکر اور باشعور انسان کے لیے موافقت کے ساتھ ساتھ مخالفت بھی ضروری ہے، چنانچہ عرش صدیقی اس اعتبار سے خوش نصیب تھے کہ ان کی مخالفت بھی خوب ہوئی اور انہیں احترام بھی بہت ملا۔ ضیاء الحق کے مارشل لاء کی کالی رات خود عرش صدیقی کے لیے بھی بہت اذیت ناک تھی، انہوں نے افسانوی مجموعے کی طباعت سے پہلے بعض افسانوں پر نظر ثانی کی ’ظل الٰہی‘ کا تو انجام بھی بدلا۔

عرش صدیقی نے اپنے افسانوی مجموعے ’باہر کفن سے پاؤں‘ کو محمد حسن عسکری اور سعادت حسن منٹو کے نام معنون کیا، یہ درست ہے کہ بعض اسباب ان دونوں افسانہ نگاروں کو قریب لے آئے تھے مگر دونوں کا فکری وفنی آفاق ایک نہیں۔ اس انتساب سے عرش صدیقی ایسے افسانہ نگار بننے کے تمنائی دکھائی دیتے ہیں جو عصری صورتِ حال کے معروضی شعور کے ساتھ ساتھ صداقت کی داخلی کائنات کو بھی گرفت میں لا سکے۔ بنیادی طور پر عرش صدیقی ایک انسان دوست اور باشعور فن کار ہیں، وہ اپنے آئیڈیلز سے والہانہ لگاؤ رکھتے ہیں، اسی لئے اپنے مشاہدے کو مطالعے کے تابع رکھنے کی کوشش کرتے ہیں، میری مراد یہ ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں تفصیل پسندی کے باوجود رقت قلبی کا مظاہرہ نہیں کرتے کیونکہ مغربی ادبیات کے مطالعے نے ان کی فنکارانہ شخصیت کو تحمل اور توازن عطا کیا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کے افسانوں میں ان کے مطالعے کی بازگشت نمایاں ہو جاتی ہے: ’’فرا پنڈولف کے ماہر ہاتھوں کی بنی ہوئی یہ تصویر جیسے منہ سے بول اٹھے گی۔‘‘ (بھیڑیں، ص ۳۷) ’’میرے ذہن میں موسیٰ پر نازل ہونے والے احکامات خداوندی میں سے ساتویں

حکم کی عبارت گھوم رہی تھی۔'' (ایضاً،ص ۵۵)''میں پرومی تھیوس نہیں ہوں لیکن صبح کے عقاب کی تیز چونچ کو اپنے جگر میں پیوست محسوس کرسکتا ہوں۔'' (تکمیل کا زخم،ص ۶۴،۶۵)''ایسی مثالیں تاریخ میں بہت ملتی ہیں ہملٹ کی ماں۔میری آف سکاٹ لینڈ اور دیومالاؤں کے زمانے میں ہیلن اور کلائی ٹمنٹرا۔'' (فرشتہ،ص ۱۲۲)''تم نے ٹینی سن کی نظم لیڈی آف شیلاٹ پڑھی ہے؟'' (ہم نشینی کا عذاب،ص ۲۰۵)

عرش صدیقی کے افسانوں میں 'پاؤں' کلیدی استعارہ ہے۔یہ محض اتفاق نہیں کہ اُن کے مجموعے کا پہلا افسانہ'مور کے پاؤں' اور آخری'باہر کفن سے پاؤں' ہے۔اصل میں ان کی نظموں اور افسانوں میں ایک طرح کے سفر کی روداد ملتی ہے ان کے اکثر کردار بہت دور سے چل کر کہیں پہنچتے ہیں اور پھر بہت دور کے لئے روانہ ہو جاتے ہیں۔مگر یہ سفر اختیار کا نہیں عموماً جبر کا ہے،اس لئے اکثر ایک دائرہ سا بنا تا دکھائی دیتا ہے۔عرش صدیقی کے افسانوں کے کردار المیہ تو نہیں افسردہ اور خوف زدہ ضرور ہیں،کبھی وہ بلندی پر پہنچ کر مراجعت کی سوچتے ہیں۔کبھی وہ ستارے کی کشش سے ڈرتے ہیں،کبھی ہم نشینی اور قربت سے،کبھی جنسی ہیجان سے اور کبھی زندوں کے ہاتھوں دفن ہونے سے،اس لئے میرا خیال ہے کہ عرش صدیقی کے ہاں ایک طرح کا رومانوی رویہ غالب آجاتا ہے جب ان کے کردار زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کی بجائے خواب وخیال کے براعظم میں پناہ لیتے ہیں۔خودکشی کرتے ہیں ادھورے پن کو دیکھنے کی تاب نہیں لا سکتے۔شے کے مقابلے میں اس کے تصور سے دل بہلاتے ہیں اور اپنے کمرے میں پہنچ کر عافیت محسوس کرتے ہیں۔عرش صدیقی ایک اچھے سرکاری ملازم ہونے کی وجہ سے سیاسی موضوعات سے دور بھاگتے رہے،رہ گئے ان کے سماجی تصورات اور معتقدات تو وہ ان پر نظر ثانی کرنے کی ہمت رکھتے ہیں۔شاید اسی لئے انہوں نے اپنے مجموعے کے آغاز میں ان قرآنی آیات کو درج کیا ہے(ترجمہ)''کیا تم میں سے کوئی یہ پسند کرتا ہے کہ اس کے پاس ایک ہرا بھرا باغ ہو،نہروں سے سیراب،کھجوروں اور انگوروں اور ہر قسم کے پھلوں سے لدا ہوا اور وہ عین اس وقت ایک تیز بگولے کی زد میں آکر جھلس جائے جب کہ وہ خود بوڑھا ہو اور اس کے کم سن بچے ابھی کسی لائق نہ ہوں؟''اسی طرح مُلائیت کے غلبے سے خائف ہو کر انہوں نے'ظلِ الٰہی' کا عنوان اور انجام بھی بدل دیا،یہ افسانہ نئی قدریں میں'خدا کا سایہ' کے نام سے شائع ہوا تھا،انجام کی تبدیلی زیادہ توجہ طلب ہے جس میں طوائف کا دلال مراد'ظلِ الٰہی' کو کلمہ کفر سمجھتے ہوئے اپنا خنجر (کافر) نادر کے سینے میں اتار کر اپنے آپ سرخرو ہو جاتا ہے،ظاہر ہے اس کردار کو جینے کا حق کیسے دیا جا سکتا ہے جو طوائف کو'ظلِ الٰہی' کا درجہ دیتا ہو بھلے اس طوائف نے اس کے اپنے جنسی ہیجان کے ہاتھوں اس کی اپنی بہن کی عزت کو پامال ہونے سے بچایا ہو۔

عرش صدیقی کے تمام افسانوں کو پیش نظر رکھ کر ان کے تصورات حیات کو متعین کیا جائے تو وہ ایک انسان دوست روشن خیال اور مہربان شخص کو آئیڈیلائز کرتے ہیں وہ ان لوگوں کو ناپسند کرتے ہیں جو

اپنے ماضی (ورثے، روایات تاریخ اور کلچر) اور اپنی دھرتی کے بارے میں معذرت خواہ ہوں۔ (مور کے پاؤں) جو بہتی گنگا سے ہاتھ دھونے کے قائل ہوں (ہم نشینی کا عذاب) اور ان لوگوں کے گن گاتے ہیں جو انسانوں کے سرہانے کھڑے دم توڑتے لوگوں کی سانسیں نہ گن رہے ہوں بلکہ راکھ میں سے زندگی کی چنگاری کرید کر زندگی کا الاؤ روشن رکھنے کے خواہاں ہوں (باہر کفن سے پاؤں) جو غیر محفوظ اور نہتوں کے لئے خوشخبری کی شہادت بن کر زندہ ہوں (چوتھا مجوسی) اور جو خود بین وخود شناس ہوں (تکمیل کا زخم)۔

بلاشبہ 'بھیڑیں' اور 'فرشتہ' میں عرش صدیقی کے مرکزی کردار جنسی دلدل میں اتر جاتے ہیں جوان کے تصوراتِ حیات کے منافی ہے پر اگر غور کریں تو 'بھڑیں' میں ایک طبقے پر طنز ہے جب کہ 'فرشتہ' ایک ایسی صورت حال کا افسانہ ہے جہاں زمانے کی نظر میں قرار پانے والے مجرم سچ مچ مجرم دکھائی نہیں دیتے، مراد بھی نہیں بیگم مراد بھی نہیں اور نور احمد بھی نہیں۔ 'فرشتہ' میں اختر راٹھور کے ذریعے افسانہ نگار نے اپنا وہ نقطۂ نظر پیش کیا ہے جس پر وکٹر ہیوگو کا اثر پہچانا جاتا ہے: ''حالات کا مطالعہ بھی ضرور کیا جائے، پابندیاں لگائی جائیں۔ ضابطے بنائے جائیں لیکن جرم کو عام زندگی اور مجرم کے حالات سے کاٹ کر دیکھنا کہاں کا انصاف ہے— فرد کے سلسلہ میں تم معاشرتی کمزوریوں اور ظلم کو کیوں بھول جاتے ہو۔ یہ بھی خوب انصاف ہے کہ اخلاق کے نام کا لٹھ اُٹھایا اور آنکھیں بند کر کے دے مارا— کسی کا سر ٹوٹا کسی کا ہاتھ اور جناب کو اطمینان ہو گیا کہ گنہ گاروں نے اپنے کئے کی سزا پائی۔'' (ص ۱۲۸) ''ہمارے چاروں طرف خطرات ہیں اور دکھ ہیں۔ ہمارا کام مسلسل یہ ہے کہ اپنی اور دوسروں کی زندگی کو رہنے کا قابل بنائیں۔'' (ص ۱۲۴) 'کتے' کی محض نفسیاتی معنویت ہی نہیں بلکہ اس افسانے کے آغاز میں ایک باثروت یتیم بچی کے سرپرستوں کا رویہ ہمارے بے رحم سماج کی موثر تصویر پیش کرتا ہے اسی طرح 'بھیڑیں' میں سماجی بہبود کے اداروں کے نام پر ہونے والی سرگرمیوں پر بھی طنز کی گئی ہے۔ 'باہر کفن سے پاؤں' بلاشبہ عرش صدیقی کا ہی نہیں اردو کا ایک اہم افسانہ ہے اس میں دونسلوں کے رویے کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے ایک نسل جو زندگی کے ہر امکان کی حفاظت کرتی تھی اور دوسری نسل جو اپنی مصروف زندگی میں سے ایک اکتایا ہوا لمحہ نکال کر آخری رسوم میں شرکت کرتی ہے چاہے 'مرنے والا' ابھی زندہ ہی ہو، دوسرے اس میں ایک انسان دوست کی یوٹوپیا بڑی خوبصورتی سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔ ''پھر میں وہاں سے بہت دُور نکل گیا اور ایک اور براعظم میں پیدا ہوا۔ یہاں میں اب بھی زندہ ہوں یہاں میں کبھی نہیں مروں گا۔ یہاں میرے بچے ہیں اور پوتے پوتیاں ہیں یہاں میں زندہ رہوں گا۔ ہمیشہ— ہمیشہ!'' (ص ۲۲۵) تاہم یہ امر افسوسناک ہے کہ انہوں نے اس کے بعد کوئی افسانہ نہ لکھا۔ اگر انہوں نے اپنے مجموعے کا انتساب اب صرف منٹو کے نام کیا ہوتا تو وہ ضرور یہ خیال رکھتے کہ منٹو نے تو زندگی کی ہر سانس کے ساتھ کہانی کہی، مگر عرش صدیقی نے یہ انتساب محمد حسن عسکری کے نام بھی تو کیا تھا۔

مرزا حامد بیگ، مغل سرائے سے کامران کی بارہ دری تک

مرزا حامد بیگ کا پہلا تعارف ایک تخلیق کار کا ہے پھر نقاد، محقق اور مدیر کا۔ افسانے کی دُنیا میں حامد بیگ ایک نئے اُسلوب کا بانی نہیں تو کم از کم اُس کا مجدد ضرور ہے۔ مظفر علی سید نے اُس کے پہلے افسانوی مجموعے کے دیباچے میں لکھا تھا: ''مرزا حامد بیگ کے جدلیاتی ذہن کو اکہرے مطلب نکالنے والوں سے وحشت ہوتی ہے۔'' اُس کی کہانیوں کی فضا اور مواد روایتی، رومانوی اور تحیرزا افسانوں کی تشکیلِ نَو سے وضع ہوتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ اپنے نسلی یا نسبی ماضی سے اُس کی مبالغہ آمیز مگر معصومانہ وابستگی کے طفیل معلوم اور موجود کو ایک پراسراری وسعت مل جاتی ہے۔ 'مغل سرائے' بظاہر کسی گیسٹ ہاؤس میں ایک جوڑے کا ایسا قیام ہے جس میں بہت سے نادیدہ خدشات اور اندیشے ہیں مگر یہ حامد بیگ کا مخصوص تخیلی رویہ اور تدبیر کاری ہے کہ وہ اسی کو حجاب، میرزا ادیب اور مجنوں کے بعض افسانوں سے زیادہ معنی آفریں بنا دیتا ہے۔ 'مشکی گھوڑوں والی بگھی کا پھیرا' کسی باغی کی پھانسی کے حوالے سے ایسا افسانہ ہے جو ذوالفقار علی بھٹو کی پھانسی سے متعلق لکھے گئے بہت سے افسانے یاد دلاتا ہے مگر یہ اُن سے مختلف ہے کہ اس میں پھانسی دینے والے یا نظامِ عدل کے خلاف مزاحمت کا وہ رنگ نہیں جو اُس زمانے کے بہت سے لکھنے والوں کا مخصوص آہنگ بن گیا تھا۔ سونے کے ہاتھی کی چوری کا جرم ملزم کی فردِ جرم میں نمایاں ہے، بھٹو نے بھی اپنے خلاف تحریک سے پہلے ہاتھیوں کا نام لیا تھا۔ باغی کی ماں پیتل کی گڑوی لیے ہوئے ہے اور کہتی ہے: ''جانتے ہو اُس پیتل کی گڑوی میں کیا ہے؟ گُڑ، ہوائیں اور بارشیں گڑوی کو لڑھکا دیں گی اور تپش گُڑ کو پگھلا دے گی۔ پھر وہ گلیر سے نیچے بہہ نکلے گا۔ جما رہے گا اور اس میں سے ریشم کا کیڑا پیدا ہو گا۔ جو ریشم بُنے گا۔ بُنتا رہے گا۔ پھر کسی روز میرا باغی بیٹا اس ریشم کی ڈور کے سہارے نیچے اُتر آئے گا۔ میں اُسے چھپا کر رکھوں گی۔ اسے لے کر کہیں دُور نکل جاؤں گی۔'' (ص ۳۸) یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ مرزا حامد بیگ کے اس مجموعے کے ابتدائی پانچ افسانوں کے اختتام پر عموماً کوئی کردار گم ہو جاتا ہے یا کہیں نشیب میں گر جاتا ہے، سوُا یکٹ۔ 'یادگار محفوظ' کا اختتامی حصہ دیکھئے ''اسی لمحے، سامنے، اندھے بت کے پیچھے، کھیل کا نوجوان اناؤنسر نمودار ہوتا ہے۔'— آرام سے، رک جاؤ، پیچھے جنگلہ کمزور ہے۔' نوجوان اناؤنسر کا سانس بُری طرح پھولا ہوا ہے۔ آواز سُن کر وہ ایک ہاتھ میں خنجر اور دوسرے میں چمکدار آنکھ لیے بوکھلا کر پیچھے ہٹتا ہے۔'— آرام سے، رُک جاؤ—' نوجوان اناؤنسر اسے مشورہ دیتا ہے۔ باقی جملہ دُور، نیچے، نوکدار چٹانوں

اور گہری کھائیوں تک جاتی ہوئی بھیانک چیخ مکمل کر دیتی ہے۔ اناؤنسر بدحواس ہو کر پلٹتا ہے لمبی گھاس، پیلے اور جامنی پھولوں کو روندتا ہوا، گرتا پڑتا، آبادی کی سمت اُترتی عمودی سیڑھیوں کی طرف بڑھتا ہے۔ ٹنڈا چمپئن، اس کی واپسی کا منتظر، اندھیرے میں سے نکل کر بالکنی اور اندھے بت کے درمیان ڈولتا ہے۔ ایسے میں دُور کھلے میدان میں بوڑھا اناؤنسر چیخ چیخ کر رات بھر کے جاگے، لوگوں کی نیند خراب کرتا ہے۔ اس وقت اندھے بت کے سامنے بالکنی کا ٹوٹا ہوا جنگلہ دریا کی سمت جھول رہا ہے، جہاں سے نیچے دیکھا نہیں جاتا۔ بہت نیچے نوکدار چٹانیں اور گہری کھائیاں ہیں۔ اس جگہ دریا کا پاٹ کم چوڑا ہے اس لیے پانی بہت تیز چلتا ہے۔'' (ص ۴۸) 'نقالوں کی رات' اپنی جگہ ایک اہم افسانہ ہے مگر افسانہ نگار کی ضرورت سے زیادہ خود پسندی یا خود اعتمادی اُس سے اس طرح کے فقرے بھی لکھواتی ہے جن میں تضاد کا رشتہ ہے: ''اندھیرے میں اُس کے چمکتے ہوئے سیاہ چہرے پر شیطانی مسکراہٹ تھی اور وہ تھر تھر کانپ رہا تھا۔'' (ص ۵۵)

'گم شدہ کلمات' اور 'نیند میں چلنے والا لڑکا' مرزا حامد بیگ کے شاہکار افسانے ہیں، جس کا خمیر نیم تاریخی دُنیا کے طلسم سے باہر موجود غلام گردشوں اور ڈیوڑھیوں پہ اپنی جوانی لُٹانے والوں کی رالوں اور آنسوؤں سے اُٹھایا گیا ہے مگر کہانی کے لیے وہ آہنگ اور اُسلوب اختیار کیا گیا ہے کہ یہ کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی یا واجدہ تبسم کی کہانیوں سے جدا اور منفرد ہو گئی ہے۔ 'کاکا' میراثی ہے مگر اُس کی کتھا ایک نوحے سے مماثل ہے۔ ایک اقتباس دیکھئے: ''حضور، میں عیش باغ کی تمام گمنام راہداریوں کے نام نہیں گنا سکتا، البتہ ان میں سے ایک گمنام میری اپنی ماں تھی۔ لوگ کہتے تھے، اس نیک بخت کے پنڈے کی کساوٹ کا چہار جانب شہرہ تھا، اس کے پھرتیلے انگ نے جب جوانی کی پہلی انگڑائی توڑی ہے تو خدا مغفرت کرے بڑے مرزا مغل بہادر نے اسے اکیلے میں دوسری انگڑائی نہیں لینے دی۔ اس کے پیروں کے نرم سبھاؤ اسی ناچ گھر میں اپنی معصومیت گم کر بیٹھے، لوگ کہتے ہیں اس وقت میری ماں صرف تیرہ برس کی تھی۔ وہ اس ناچ گھر سے عیش باغ اور خلوت کدہ سے ہوتی ہوئی گھڑ دوڑ کے وسیع میدان تک پہنچ گئی۔ مغل بہادر کے تازی گھوڑوں نے میدان میں اتنے چکر نہیں لیے ہوں گے جتنی بار میری کمسن ماں نے رات کی تاریکی میں طویلوں اور اصطبلوں سے پلٹون سپاہیوں کی چھاؤنی تک کے چکر کاٹ لیے۔'' (ص ۶۷) مگر اس افسانے کا زوردار حصہ اختتامی ہے، جہاں یہی کردار شرفا کی طلسماتی زندگی کے دوسرے رُخ کو بھی سامنے لاتا ہے، جہاں ان کی اپنی عورتیں سراپا پیاس بن کر ڈیوڑھیوں سے باہر غلام گردشوں کی چاپوں کو اپنے وجود میں جذب کرنا چاہتی ہیں: ''اُس ماہ لقا نے کھڑکی کے پٹ بھیڑ دیئے اور کمرے کی مدھم زرد روشنی میں نہا گئی۔ ایسی روشنی میں نے ماں کے ساتھ طویلوں، اصطبلوں اور پلٹون کے سپاہیوں کی تاریک کوٹھڑیوں میں دیکھی تھی۔ ایسے میں ہمیشہ میں اس مدھم زرد روشنی میں نہائی ماں کو چھوڑ کر باہر آ جاتا تھا، کھلے میدانوں میں اکیلا سالھ

کھیلتا رہتا تھا۔ وہ ماہ لقا اس زردی میں نہارہی تھی اور میں عادت سے مجبور۔ میں پلٹا، کھڑکی کے پٹ وا کیے اور باہر کود گیا۔ میرے گلے میں ڈھیلی پگڑی جھول رہی تھی اور تانبے کا ہار گھٹنوں پر بج رہا تھا۔ میں گھڑ دوڑ کے میدان کی طرف نکل گیا۔ پلٹون کے سپاہیوں کی کوٹھڑیاں جھانکتا پھرا۔ میں بچپن کے شناسا چہروں کی تلاش میں تھا۔ بالآخر میں اس تلاش میں کامیاب ہوا، مجھے ایک شناسا چہرہ مل ہی گیا۔ میں نے اسے کھانستے ہوئے ہڈیوں کے پنجر کو اپنے کندھوں پر لادا اور بیگمات کی سرائے تک لے آیا۔ میں شاید پہلے آپ کو بتا چکا ہوں کہ وہ پوہ ماگھ کی ایک طویل رات تھی۔ کھڑکی کے پٹ اُسی طرح وا تھے اور وہ زرد روشنی میں نہائی، بے سُدھ تھی۔ میں نے اس ہڈیوں کے پنجر کو وہاں اُتارا ہے اور باہر آ گیا ہوں۔'' (ص۷۱)

'نیند میں چلنے والا لڑکا' بھی انہی شرفا کی اس روش کو بے نقاب کرتا ہے جو وہ اپنی بیٹیوں اور بہنوں کے لیے رشتہ طلب کرنے والوں کے ساتھ روا رکھتے ہیں۔ اس افسانے کی خوبی ایک طرف تو مرزا کی جڑاؤ نقاشی ہے جو اُسے اُردو کے کلاسیکی نثر نگاروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے اور دوسری طرف یہ ایسے گھروں میں تشنہ کام جوان آرزوؤں کی مرصع کاری بھی ہے جن کے ہمزادوں کو غیرت کے نام پر قتل کروا دیا جاتا ہے: ''نوک والی تلّے دار جوتیوں کو ڈھانپے ہوئے گُلی کی شلوار جس کی پیلی دھاریاں اوپر اُٹھ کر گاچ کی قمیص میں گم ہوگئی تھیں۔ گلے میں جھمجھاکی پٹہ ٹھہر نہیں رہا تھا۔ پیشانی پر دونوں طرف سنہری تعویذ، جن کے پیچھے باریک گندھی ہوئی مینڈھیوں کو کن پھولوں نے ڈھانپ رکھا تھا۔ ناک میں ایک طرف چارگل کا پھول اور سامنے ہونٹوں پر سونے کی بلاکڑی، گلے میں سرخ گانی، کانوں میں مُندرے اور مندروں تک آئی ہوئی لختئی، انگلیوں میں چاندی کے بر ہیالے، جن میں چھوٹے گھنگھرو ہر دم بے چین تھے۔ ابھی چاندی کے چُوڑے، گورے بازوؤں پر لپیٹنے باقی تھے، ان کے ساتھ ہی اندر دَری پر سرخ پھمن والے بازو بند اور انگوٹھوں کے چھلے اور برابر کی انگلیوں کی سُتھیاں پڑی رہ گئی تھیں۔'' (ص۸۳) ''بُرے یہ کیوں نہیں سوچتے کہ خود تو شہزادی بیوی سمیت چار چار گھروں میں ڈال رکھیں، مجرے کرائیں، کوٹھوں پر جائیں اور جب بیٹیاں جوان ہوں تو ان کے بَرز ہر دے کر بلوا کرا کے اُٹھوا دیں۔'' وہ ڈھیلے کانوں میں بالیوں کو جھلاتی کولھوں پر دونوں ہاتھ ٹکائے لڑکیوں کو سمجھاتی بجھاتی بڑے مرزا سمیت پوری برادری کو صلواتیں سناتیں گھڑی بھر میں ہانپ کر بیٹھ گئیں۔'' (ص۸۵)

'گمشدہ کلمات' میں نسلوں پر پھیلے جنسی استحصال کی روداد بیان ہوئی ہے تو 'زمین جاگتی ہے'، 'آخر گت'، 'ایکٹ یادگار محفوظ' اور 'سونے کی مہر' میں حرص، تشکیک اور بے رحمی کے شکار معاشرے کا ایسا منظر نامہ پیش کیا گیا ہے کہ 'آخر گت' کے مرشد کا یہ پیغام ایک سطح پر اپیل کرتا ہے ''دیکھتے جاؤ اور بھولتے جاؤ۔'' (ص۱۱۶) 'گناہ کی مزدوری' کے مجموعے میں مرزا حامد بیگ انتظار حسین کے ایک دَور کی یاد دلاتے ہیں

جس میں صوفیا کے تذکروں کے ساتھ ساتھ لوگوں کی روایت کو جہانِ معنی کی دریافت کا وعدہ سمجھنے کا معصومانہ انداز پایا جاتا ہے۔ 'سانڈنی سوار'، 'حکم نامہ'، 'پھیری والا' اور 'مہابلی' یک زوردار اُسلوب کے سہارے تحیر کی فضا بناتے ہیں۔ 'اندھی گلی' میں ڈرامہ نگار امجد اسلام امجد کی طرح ایک مقام پر ایک بے محل لطیفہ جس کی معنویت ختنے کرنے والے نائی کے حوالے سے ہے مرزا حامد بیگ پر اس طرح طاری ہوتا ہے کہ وہ اُسے یوں لکھتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ کہانی کے مجموعی تاثر کو نقصان پہنچاتا ہے: ''دکان کے اندر قدرے تاریکی تھی۔ میں نے جھک کر اندر دیکھا تو وہاں گھڑی ساز کی بجائے حجام ایک لڑکے کے بال تراش رہا تھا، جب کہ مجھے گھڑی ساز کی تلاش تھی۔ حجام بولا: 'بابو جی — اندر آ جائیں۔' میں نے کہا: 'مجھے بیٹھنا نہیں ہے بھائی۔ کیا تم گھڑی ساز بھی ہو؟' 'نہیں — بال کاٹتا ہوں۔' حجام نے جواب دیا۔ ''تو پھر یہ گھڑیال کیوں لٹکا رکھے ہیں باہر؟' میں نے حیران ہو کر پوچھا۔ 'تو اور کیا لٹکاؤں بابو جی؟ بال کاٹتا ہوں۔ گھڑیال ہی لٹکیں گے باہر۔'' (ص ۱۱۱)

کئی برس کے بعد مرزا کا ایک افسانہ مکالمہ کے ہم عصر افسانہ نمبر میں شائع ہوا ہے 'دلِ مبتلا کے ساتھ'، جو سوانحی رنگ لئے ہوئے ہے یا افسانہ نگار کی آرزو ہے کہ اس کے حاسد اسے سوانح ہی خیال کریں، ڈھلتی عمر کے متکلم کو اس کی بیوی اور باس کے خوف سے نکال کر اس کی 'ایک' محبوبہ آٹھ سال، تین ماہ اور دس دن پہلے کامران کی بارہ دری پر ہونے والی پہلی ملاقات کی یاد کسی قدر اداسی سے مناتی ہے تو اس 'کامیاب' آدمی سے شکوہ کرتی ہے 'سب کا خیال رکھا، بس میرا نہیں۔' (۶۵۵)

ooo

وطن کی تلاش میں ضمیر الدین احمد

ضمیر الدین احمد کے بیٹے شمعون ضمیر نے لکھا ہے: ''۱۹۹۱ء میں شائع ہونے والے میرے والد کے لکھے ایک سوانحی نوٹ میں یہ کہا گیا ہے کہ وہ تقسیم ہند سے پہلے ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ تھے مگر اس کے بعد وہ کسی بھی تحریک یا گروہ سے الگ تھلگ رہے۔'' [۳، ص xxx]

ضمیر الدین اس اعتبار سے اردو کے بہت اہم افسانہ نگاروں میں شامل ہیں ان کے پاس اپنی ذات کی صورت میں ایک بہت بڑا تخلیقی ماخذ ہے۔ ان کے اندر وہ بچہ بھی ہے جو اپنے ضدی باپ کو عمر کے کسی حصہ میں قائل نہیں کر سکا تھا مگر اس سے محبت کرتا تھا اور وہ باپ بھی ہے جو اپنے بچوں سے بہت لگاؤ رکھتا ہے مگر انہیں کوئی وطن نہیں دے سکا نہ اپنے آبائی وطن کو ان کی میراث بنا سکا اور نہ اپنے آئیڈیلز کے مطابق تشکیل ہو سکنے والے تصوراتی وطن کی شہریت انہیں پیش کر سکا۔ ضمیر الدین کی سب سے بڑی طاقت بچوں کے حوالے سے ان کا گہرا مشاہدہ، ان کے محسوسات سے بے ساختہ لگاؤ اور ان کی معصوم اور توتلی زبان سمجھنے کی صلاحیت اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس سب کو نہایت موثر طریقہ سے کہنے کا سلیقہ ہے۔ اس کا افسانہ 'پہلی موت' کا موضوع ماں باپ کو حاصل وہ سماجی اختیار ہے جو معصوم بچوں کی انا یا ضد کو توڑ کر تسکین پاتا ہے اور اسے بچوں کی تربیت خیال کرتا ہے۔ سو، اس افسانے میں 'پہلی موت' دراصل اس بچے کی انا کی موت ہے جسے مرغا بنایا جاتا ہے، بھوکا رکھا جاتا ہے اور بالآخر وہ روتے ہوئے باپ سے معافی مانگتا ہے وہ معافی جس کے لئے اس کی معصوم روح اور فطرت تیار نہیں تھی: ''ابا ماف کر دیجئے اب ایسی غلطی نہیں کروں گا' ابھی آخری لفظ اس کے کانوں میں گونج رہا تھا کہ اس کے اندر وہ شے جو کمان کی طرح کھنچی ہوئی تھی چٹاخ سے ٹوٹ گئی اور آنسوؤں اور سسکیوں کا ایک بہت بڑا سیلاب اسے ایک حقیر تنکے کی طرح بہا لے گیا۔'' (پہلی موت، پہلی موت، ص۲۲) 'شیشے میں بال' کا مرکزی تاثر اس معصوم بچے غفور کے اس مان کے ٹوٹنے سے پیدا ہوتا ہے جو اسے اپنے باپ کی سماجی پذیرائی اور اپنی خاندانی فضیلت کے حوالے سے دادی کی سنائی ہوئی روایات کے سبب تھا اور پھر اس ملال کی لپیٹ میں صرف اس کا باپ اور بچے کو نئی بتا کر لی جانے والی سیکنڈ ہینڈ موٹر سائیکل اور پھر خود اللہ کی ہستی بھی یا کم از کم بچے کی اخلاقی تربیت کے لئے قائم کر دینے والے مابعد الطبعی تصور بھی آ جاتے ہیں۔ 'شوبھا رانی' بھی متکلم سے ایک چھوٹی معصوم بچی کی دوستی ہے جو پوری عورت کی نمائندہ بننا چاہتی ہے مگر یہ تخلیق کار کی عظمت ہے کہ اس نے کہانی پر چھائی معصومیت کے تصور کو برقرار رکھا ہے اور

ساتھ ہی ساتھ اس بچی شوبھارانی کی ترنگوں اور آرزؤں پر بے ساختہ مسکراہٹ کو بھی برقرار رکھا ہے۔ضمیر الدین احمد کے افسانوں کا دوسرا بڑا موضوع پیاسی عورت ہے، یہ عورت کبھی بیوہ ہے (سوکھے ساون) تو کبھی شوہر کی بے التفاتی کا شکار (آئینے کی پشت) کبھی خالی گوداور کوکھ بھرنے کے لئے مضطرب (پاتال، ماں) کبھی اپنی اولین محبت کی کسک اور ایک نئے سماجی رشتے میں گرفتار (کبھی کھوئی ہوئی منزل بھی، بادوباراں، پچھّم سے چلی پروا) نوعمری میں محبت اور جنس کے رنگوں میں شرابور وہ لڑکی جو اپنے محبوب سے وصل کی وہ قیمت بھی قاصد کو دینے کے لئے تیار ہے جس کا ہر مرد تمنائی ہے (اے محبت زندہ باد) اور کبھی جنسی تشنگی کے عالم میں تشدد آمیز وحشت میں قاتل بننے والی (بہتا خون ابلتا خون) اس حوالے سے ضمیر الدین نے بڑے غیر معمولی نسوانی کردار تخلیق کئے ہیں۔ جیسے 'تشنہ فریاد' کی مہدی وکیل کی بیٹی کشور جو ویرانے میں نصف شب کو اپنے محبوب سے ملاقات میں بھی اپنے برقعے کا نچلا حصہ نہیں اتارنے دیتی اور اسی افسانے میں پیش کار صاحب کی وہ جوان بیوی جو اپنی محبت کا راز کھلنے پر کنویں میں چھلانگ لگا دینے پر مجبور کی جاتی ہے یا گرا دی جاتی ہے اور رسوایوں ہوتی ہے کہ کسی کے ساتھ بھاگ گئی ہے۔اسی طرح 'قصہ مسماۃ پھول وتی کا' کی پھول وتی بھی ایک غیر معمولی نسوانی کردار ہے جو طوائف ہے مگر کسی کی محبت میں گرفتار اور وہ اُکتا کر اس سے چھٹکارا پانا چاہتا ہے اور اسے کسی ناری نکیتن میں بھجوانا چاہتا ہے تو وہ کسی ماں یا شہید کے لہجے میں اس کام پر مامور مشترک دوست سے کہتی ہے: ''واپس جا کر آپ دیوندر بابو سے یہ نہ کہنا کہ آپ نے مجھے سٹیشن پر چھوڑا ہے ان سے بولنا مس سنگھ کے پاس چھوڑا ہے آپ کو جھوٹ بولنا پڑے گا پر اس میں نہ آپ کا نقصان ہوگا اور نہ دیوندر بابو کا وہ چاہتے ہیں میں یہاں سے چلی جاؤں سو میں جا رہی ہوں اب ناری نکیتن جاؤں یا کناری بازاران کے لئے کیا فرق پڑتا ہے۔'' (قصہ مسماۃ پھول وتی کا، سوکھے ساون، ص۱۵۷)

اسی طرح گلبیا بھی ایک منفرد کردار ہے جو کسی بوڑھے متمول پروفیسر کی ملازمہ بھی ہے اور اس کے امور خانہ کی نگران بھی ہے اور جنسی تعلق سے محروم بستر کی رفیق بھی۔ضمیر الدین احمد کا تیسرا بڑا موضوع تقسیم ہند ہے جس کے سیاسی، سماجی، معاشی یا تہذیبی حوالوں سے اس کو غرض نہیں وہ اسے کسی فرد یا کنبے کے اندر پھیلنے والی ویرانی اور اداسی کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔مگر یہ موضوع عملاً اس کے بہت سے افسانوں کا پس منظر بنانے کا کردار ادا کرتا ہے اور بس۔ضمیر الدین کے افسانوں میں کہیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ بھی رہے ہیں سوائے ان کے ایک افسانے 'بے گور وکفن' کے جس میں متکلم خود کلامی کرتے کرتے جب تلخ کام اور تند کلام ہو جاتا ہے تو کہتا ہے: ''—واقعی بہت شریف آدمی ہے۔' اس نے ایسے کہا جیسے بڑے میاں سے اپنے ذرا دیر پہلے کے سوالوں کی معافی مانگ رہا ہو۔' آج کل کے بہت سے شرفاء سے زیادہ شریف!' یہ شرفا! کوئی ان سالوں سے پوچھے کہ تم کن کن تاریک راہوں سے ہو کر وہاں

پہنچے ہو جہاں کہ ہو۔ کتنی بار تم نے ضمیر فروشی کی ہے۔ کتنے جوتے چاٹے ہیں۔ کتنوں کی پیٹھ میں چھرے گھونپے ہیں۔ بتاؤ اے حرامیو، کیا کبھی ایک بار بھی تم نے اصول کا دامان پکڑا ہے۔ ضمیر کی آواز سنی ہے۔ کسی بھی چیز کو ذاتی مفاد سے برتر جانا ہے۔ تم خدا رکھتے ہو کہ نہیں۔ آرام و آسائش، کوٹھی، بنگلے، موٹر کار، سیر و تفریح ٹھاٹ باٹ، دولت کے علاوہ بھی تمہیں کبھی فکر ہوئی ہے کسی بات کی۔ تم نے اپنے وجود پر تو کالک پوتی ہی ہے اپنی اولاد کو بھی اسی رنگ میں رنگ دیا ہے تاکہ تمہارے بعد تمہاری مکروہ روایت برقرار ہیں۔ تم قاتل ہو تمہیں گولی سے —'' (بے گور و کفن، پہلی موت، ص ۴۹)

○○○

اکرام اللہ، وحشت اور حیرانی کے جنگل میں

اپنے عہد کی سچائیوں کو افسانے کے فن میں ڈھال کر پیش کرنا اکرام اللہ کے سیاسی و سماجی شعور کا بنیادی وصف ہے۔ طبقاتی نظام سے نفرت، مقتدر طبقے کی چیرہ دستیاں، معاشرتی بحران، انسانی استحصال، فرقہ واریت، جنگ اور امن، آفاقی اقدار کی تلاش، زندگی کا پیچ وخم، جنسی ونفسیاتی شعور، وجودی تصورات، احساسِ تنہائی، میکانیت، فرد کی کم مائیگی، ہجوم کی تنہائی، نفسانفسی، خودغرضی، منافقتیں، انسانی رشتوں سے بے تعلقی، روحِ عصر سے وابستگی وغیرہ وہ رجحانات وموضوعات ہیں جو اکرام اللہ نے حقیقت وعلامت، اساطیر، فلیش بیک اور شعور کی رَو کے ذریعے پیش کیے ہیں۔ اکرام اللہ کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ علامتوں کے ہجوم میں گِھر کر کہانی کو بھول نہیں جاتا بلکہ اس کے ہاں علامت اور کہانی کے امتزاج سے افسانہ وجود میں آتا ہے۔

'جنگل' کی پہلی کہانی 'اُتم چند' ہے۔ اُتم چند کا انتہاپسندانہ اقدام اس کی مفلسی، جنسی محرومی، احساسِ کمتری اور ان حسرتوں، تمناؤں کا نتیجہ تھا جن کا خون پی کر خواہشات کا سانپ زہریلا ہو چکا تھا۔ چنانچہ اُتم چند کی جنسی محرومی وہ حقیقت تھی جو آخر میں اُتم چند کے برہنہ وجود کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ (ص ۲۵، ۲۶) 'احتیاج' کے موضوع کو سلیم اختر نے 'جنگل' کے دیباچے میں جنسی آگہی قرار دیا ہے۔ (جنگل، ص ۶) لیکن یہ محض جنسی آگہی نہیں بلکہ اس کے ساتھ جنسی تشنگی اور جنسی احتیاج بھی ہے۔ بھینسوں کے ساتھ رہنے والے (شرماں اور گامن) بھینسوں کے ذریعے نہ صرف جنسی آگہی حاصل کرتے ہیں بلکہ دونوں کے بدن ایک دوسرے میں تحلیل بھی ہو جاتے ہیں۔ (جنگل، ص ۵۳) نفسانفسی، خودغرضی، تضاد، جھوٹ، لایعنیت، محبت کی بے معنویت، ہجوم اور فرد کی تنہائی ایسے موضوعات ہیں جو 'پل اور نقلی چوکیدار' اور 'جنگل' میں علامتی انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں اکرام اللہ فرد اور اجتماع دونوں کے مستقبل سے مایوس نظر آتا ہے۔ 'جنگل' اس دنیا کی علامت ہے جہاں راستے گم ہیں اور اندھیرے نے ہر طرف اپنے پَر پھیلائے ہوئے ہیں۔ ایسے میں جب فرد تلاشِ راہ میں نکلتا ہے تو موت اس کا مقدر بنتی ہے اور کالی سیاہ چیونٹیاں اس کا سارا بدن ڈھانپ لیتی ہیں۔ (جنگل، ص ۸۷) 'پل اور چوکیدار' میں 'پُل' دُنیا کی علامت ہے جس کے دونوں سرے ناپید ہیں۔ (ص ۵۴) جس پر ہجوم نفسانفسی کے عالم میں پھر رہا ہے۔ ہجوم کے اس ریلے نے لمبے لمبے بانس اُٹھائے ہوئے ہیں جن پر نقلی چوکیدار ہیں۔ ہر نقلی چوکیدار کے کئی چہرے ہیں اور ایک دوسرے سے جدا جدا۔ (ص ۵۵) اکرام اللہ یہاں

محبت کی بے معنویت، خودغرضی، احساسِ تنہائی اور حرص کو پیش کر رہا ہے جبھی تو بیٹی اپنے مرحوم باپ کے متعلق کہتی ہے کہ ''اگر وہ پیچھے بہت سا مال چھوڑ جاتا تو کتنا مزا آتا'' (جنگل، ص ۵۹) اور مرد کہتا ہے: ''ہم اتنے تنہا کیوں نہ ہوں؟ ہم ایک دوسرے سے قطعی اجنبی کیوں نہ ہوں؟ جب کہ ہماری روحیں اور ہمارے جسم آپس میں اجنبی ہوں— ہم سب ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہیں۔'' (جنگل، ص ۶۴) ان دونوں افسانوں میں وجودی تصورات بھی ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں۔ 'لے گئی پون اُڑا' فسادات کے تناظر میں لکھا جانے والا افسانہ ہے جس میں شعور کی رَو کی تکنیک کا جزوی استعمال رہا ہے اور لب ولہجہ بالعموم جذباتی اور بلند بانگ ہے۔ افسانہ نگار انسانی نقطۂ نظر کے تحت ہندو مسلم دونوں کی بربریت کے خلاف احتجاج کرتا ہے چنانچہ بپھرے ہوئے ہندو نہ صرف مسلمان مریضوں کو مار دیتے ہیں بلکہ ہندو لڑکی کامنی پر بھی جنسی تشدد کرتے ہیں اور یہ واقعہ جذباتی آہنگ کی دلیل بھی ہے۔

'بدلتے قالب' ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ ہے جس کا پہلا افسانہ 'سب راتوں جیسی رات' ہے۔ اس میں نیم علامتی انداز میں جنگ کا موضوع بیان کیا گیا ہے۔ جنگ و جدل کی یہ وہ دنیا ہے جہاں گھر بھی مورچے کی حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ خوف، خود حفاظتی، بلاجواز دشمنیاں، نفرتیں ہیں جو انسانیت کو تباہ کیے دے رہی ہیں۔ البتہ پرانی نسل کی نسبت نئی نسل امن و آشتی کی خواہش مند ہے اور لوگوں کو بتانا چاہتی ہے کہ ''ہم جنگ نہیں چاہتے''، ''وہ کتنا اچھا وقت ہوگا، ہم آزادی جہاں چاہیں گے گھومیں گے پھریں گے۔'' (بدلتے قالب، ص ۲۸، ۲۰) یہ افسانہ اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ جنگ اور امن کا مسئلہ موجودہ دَور کا عالمگیر مسئلہ ہے۔ اس طرح اس افسانے میں ایک بین الاقوامی موضوع کو آفاقیت عطا کی گئی ہے: 'ماتارانی' میں ہندوؤں کی ضعیف الاعتقادی کو بیان کیا گیا ہے جس کے تحت جاگیردارنی برہمن کے ذریعے 'نند' نامی چمار کے اکلوتے لڑکے کو قتل کروا کے اس کی برہنہ لاش پر اس لیے نہاتی ہے کہ اس کے ہاں اولاد ہو جائے۔ (بدلتے قالب، ص ۳۴) یہاں محض ضعیف الاعتقادی ہی بلکہ وہ طبقاتی سسٹم بھی سامنے آتا ہے جو برصغیر میں رائج ہے۔ 'سیاہ آسمان' علامتی انداز میں مارشل لائی جبریت کو بیان کرتا ہے: ''وہ کڑے جو لوگوں کے سر پر بندھے ہوئے تھے تنگ سے تنگ تر ہوتے چلے جا رہے تھے گویا سوچ اور اظہار پر پابندیاں بڑھتی جا رہی تھیں لیکن افسوس ناک بات یہ تھی کہ لوگوں نے اس صورتِ حال سے سمجھوتہ کر لیا تھا، وہ اس حالت پر مطمئن ہو گئے تھے، یہاں تک کہ نئی نسل بھی پیدائشی طور پر کڑوں میں گرفتہ پیدا ہونے لگی تھی۔ (بدلتے قالب، ص ۴۱) اس علامت کے ذریعے افسانہ نگار نے نہ صرف مارشل لا کی چیرہ دستیوں کو بیان کیا ہے بلکہ عوام جس طرح ذہنی غلامی کے عادی ہوتے جا رہے تھے اس کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ 'بدلتے قالب' میں کریہہ شکل بوڑھی فقیرنی اور غریب لڑکی صفیہ کی علامتی کہانی کے ذریعے عورت کے جسمانی استحصال کو بیان کیا ہے۔ بڑھیا کہتی ہے کہ ''کسی

عورت کا جسم اس کا اپنا تھوڑا ہی ہوتا ہے وہ تو مردوں کی ملکیت ہوتا ہے — میں (تجھے) کسی جوان امیر مرد کے حوالے کروں گی — یہی اس کی تقدیر ہے — ہم عورتوں کا کوئی ذہن نہیں ہوتا ہمارا فقط جسم ہوتا ہے۔'' (بدلتے قالب،ص ۱۲۸،۱۲۵) علامتی نوعیت کے افسانے 'آنکھ کھلی تو' میں داخلی خود کلامی کے ذریعے ضمیر کے اس بوجھ کو بیان کیا گیا ہے جس کے تلے افسانے کا ہیرو ہسپتال میں فالج کا شکار ہے اور اپنے اس جرم کو خواب کی سی کیفیت میں یاد کر رہا ہے جو اُس نے اپنی محبوبہ کو بھرے بازار میں بیچ کر اور اس کی چادر نوچ کر کیا: ''حرا چلی گئی نوٹ آ گئے، نوٹوں کو گھوڑوں نے کھایا، شراب نے پیا، رنڈیوں نے نوچا، پھر نوٹ بھی چلے گئے لیکن واپس نہ آئی۔'' (بدلتے قالب،ص ۱۳۵) یہاں مردانہ معاشرے کی چیرہ دستیوں کے ساتھ انسان کے ضمیر کی آواز کو بیان کیا گیا ہے جو کبھی نہ کبھی جھنجھوڑتی ضرور ہے۔ 'ایک شاخِ نہالِ غم' میں رومانی انداز میں مسلمان لڑکے اور ہندو لڑکی کی محبت کو بیان کیا گیا ہے جسے تقسیمِ ہند نے متزلزل کر دیا۔ افسانہ نگار رنگ، مذہب اور نسل کی بنیاد پر ہونے والی اس تقسیم کو پیش کرتا ہے جس نے انسانی رشتوں بلکہ محبت جیسے خالص جذبے کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ ماضی کی اس محبت کا ذکر جس انداز میں افسانہ نگار کرتا ہے وہ افسانے کی فضا کو رومانویت میں ڈھال دیتا ہے اور تقسیم کے سیاسی موضوع میں بھی دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہاں جن افسانوں پر تبصرہ کیا گیا ہے ان سے نہ صرف اکرام اللہ کے موضوعات سامنے آتے ہیں بلکہ ان کی تکنیک، رجحانات اور فکر و فن کے زاویے میں سامنے آتے ہیں۔ اکرام اللہ نے 'جنگل' اور 'بدلتے قالب' میں اس معاشرے کو پیش کیا ہے جہاں گھنے جنگل کا اندھیرا، جنگل کا قانون، جنگل کی بھول بھلیاں اور اس جنگلی معاشرے میں رہنے والے لوگ جو ہر لمحہ اپنا قالب بدل لیتے ہیں، جہاں طبقاتی اونچ نیچ، معاشرتی و سیاسی جبر، ذہنی غلامی، اسلحے کے دھوئیں میں بسی ہوئی فضا موجود ہے۔ یہ وہ سچائیاں ہیں جن کو اکرام اللہ نے کہیں علامتی انداز میں بیان کیا ہے کہیں سیدھے سادھے انداز میں لیکن متوازن جزئیات، فنی پختگی، عصری شعور اور افسانویت کو مدنظر رکھا ہے۔

ooo

مظہر الاسلام، صورت گر افسانے کا

مظہر الاسلام نئی نسل کے باشعور افسانہ نگاروں میں سے ہے۔ اس نے بھی اپنے لیے اک منفرد پیرایہ اظہار تلاش کیا ہے مگر اس سفر میں اس کا رشتہ اپنی اجتماعی زندگی سے کبھی بھی نہیں کٹا اور نہ ہی وہ ان نئے افسانہ نگاروں میں سے ہے، جو لایعنیت سے اپنے نئے ہونے کی گواہی مانگتے ہیں، مظہر الاسلام پر ابتداء میں رشید امجد کے اُسلوب کا سایہ موجود ہے۔ ''آزمائش کے پرندوں نے میرے جسم پر گھونسلے بنانا شروع کر دیئے لیکن میں نے بھوک اور پیاس کی مکڑی کو کل کی طلب کی مٹھیوں میں بھینچ لیا پھر ایک دن عاجزی کے جھکڑ چلے۔'' (الف، لام، میم، گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی، ص ۳۸) مگر یہ مظہر الاسلام کی خوش قسمتی ہے کہ وہ اپنی ایک علیحدہ شناخت بنانے میں کامیاب ہو گیا، اس نے نروان کی تلاش میں اپنی ذات کے کنوئیں میں اُلٹا لٹکا رہنا ہی اپنا مقدر نہیں بنایا بلکہ اپنی بستی کے لوگوں کے دکھ سکھ میں شرکت کو اہمیت دی اور یوں اس کی کہانیوں کو واضح سیاسی و سماجی سیاق و سباق ملا۔ فتح محمد ملک نے بجا طور پر یہ لکھا ہے: ''ان کی کہانیوں میں ہماری عذاب ناک صورتِ حال کی معنی خیز اور اثر انگیز مصوری ملتی ہے، وہ ہمیں ہمارے معاشرے کی بیمار اور جاں بلب ہونے کا تشویش ناک احساس دلاتے ہیں۔'' (ایضاً، ص ۲۰۴) مظہر الاسلام کے افسانوں میں اس معاشرے کی تصویر ابھرتی ہے، جہاں عدل اور انصاف اپنا مفہوم گم کر چکے ہیں، جہاں دین برحق کو بھی منڈی کا مال سمجھ کر چند اجارہ داراسے سٹاک کیے بیٹھے ہیں، جہاں چوکیدار بھیڑیئے بن گئے ہیں اور لوگ یا گنگ ہیں یا پھر کج بحثی میں مبتلا، چند معنی خیز مثالیں دیکھیے: ''ہم سب کج بحث ہو چکے ہیں، کسی نے ہمیں باتوں میں لگا دیا ہے۔'' (متروک آدمی، ایضاً، ص ۱۵) ''چوکیدار واقعی بھیڑیا بن چکا تھا اور کرسی پر بیٹھا تھا—چوکیدار کے اندر پہلے ہی سے بھیڑیا داخل ہو گیا۔'' (کندھے پر کبوتر، ایضاً، ص ۱۶۱) ''کیا تم بھی ان لوگوں کے ساتھ سازش میں شریک تھے، جنھوں نے مسجدوں کے منبر چرا کر بیچ کھائے ہیں۔'' (روئی کے بادبان، ایضاً، ص ۱۶۵) ''خدا کے لے ان مولویوں سے ہماری جان چھڑاؤ۔'' (ایضاً، ص ۱۷۰) ''میں کیا کرتا بندوق تو میرے کندھوں پر تھی، لیکن ٹریگر کسی اور کے ہاتھ میں تھا۔'' (ایضاً، ص ۱۷۱) ''میری موت کے بعد میری بندوق شہر کے ان دانشوروں کو دے دی جائے جن کی آنکھوں میں سچی گواہیاں بال کھولے بیٹھی ہیں تاکہ میری یہ بندوق شہر کے ان لوگوں کو دے دیں جن کے پلّو سے بندھی ہوئی بات کوئی کھول کر لے گیا ہے اور اب اُن کے انگ انگ سے بندوق کی طلب کی مہک آتی ہے۔'' (پنجرے میں پالی ہوئی بات، ایضاً، ص ۱۸۱۔۱۸۲) ''جج صاحب! جس شخص کو آپ نے

پھانسی کی سزا سنائی ہے—وہ بے قصور ہے۔'' (کندھے پر کبوتر، ایضاً، ص ۱۶۱) ''میں جیب کاٹتا ہوں آواز نہیں— میں اتنا ظالم نہیں۔'' (اناللہ وانا الیہ راجعون، ایضاً، ص ۵۳) ''امام مسجد— کہتا ہے، نماز پڑھو اس کے لیے آواز کی ضرورت نہیں۔'' (ایضاً، ص ۵۳) ''میں عدالت سے رجوع کرنا چاہتا ہوں۔ وکیل اپنے کالے کوٹ کی جیبوں میں جھانک کر مجھے مشورہ دیتا ہے کہ قانون ضرورت کے آگے تمام انسانی ضرورتیں ہیچ ہیں اور اس کیس میں کوئی جان نہیں۔'' (ایضاً، ص ۵۳) اس کے ساتھ ساتھ مظہر الاسلام کے ہاں ایک رویہ یہ بھی پیدا ہوا کہ بعض کہانیوں میں جب وہ 'میں مظہر الاسلام' کر کے بات شروع کرتا ہے تو وہ اپنے عہد کے روبرو حلف نہیں اُٹھا رہا ہوتا بلکہ اپنی بصیرت کے زعم میں مبتلا ہوتا ہے، اسی طرح اس کے جس افسانے 'گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی' نے بظاہر سنسنی کی حد تک شہرت پائی وہ 'اناللہ وانا الیہ راجعون'، 'کندھے پر کبوتر'، '۸۶ء'، 'بارہ ماہ' اور 'روئی کے بادبان' کے پائے کا افسانہ نہیں۔

لوک ورثے سے وابستگی نے مظہر الاسلام کے افسانوں میں پاکستانی لینڈ سکیپ کے پھیلاؤ کا ثقافتی احساس، متصوفانہ لہر اور ہر طرح کے نقش کو خوبصورت بنا کر چاہنے کی ترنگ پیدا کر دی۔ 'باتوں کی بارش میں بھیگتی لڑکی' کے آغاز میں اُس نے اپنی تخلیقی کائنات کا ایک موثر جائزہ پیش کیا ہے: ''مس کی آنکھوں میں دیکھی ہوئی محبت، تنہائی کا پہلا ذائقہ اور کمہاروں سے حاصل کی ہوئی تکنیک کو اپنے وجود اور ذہن کی مٹی میں گوندھتے ہوئے میں نے اس میں باپ کی خفگی اور تنہائی بھی ڈال دی— کسی راہ گیر نے ہماری چیخیں سنی تو ڈرتے ڈرتے صندوق کھولا لیکن آج ۲۷، ۲۸ سال گزر جانے کے بعد بھی مجھے یوں لگتا ہے جیسے انہوں نے آصف کو تو صندوق سے نکال لیا تھا مگر میں ابھی تک صندوق میں ہی ہوں۔ ایک بار میری ایک کزن نے مجھے اس صندوق سے نکالنے کی کوشش کی اور انتہائی پیار بھرے لہجے میں میری ہمت بھی بڑھائی لیکن پھر وہ اپنے شوہر کی قمیض پر بٹن ٹانکنے میں اس قدر محو ہو گئی کہ اسے یاد بھی نہ رہا کہ کوئی صندوق میں ہے۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ میری ماں نے اس سے کہہ دیا تھا کہ وہ مجھے صندوق سے نہ نکالے—'' (ص ۱۹-۲۰-۲۱)

اس مجموعے کے افسانوں میں زیرِ تفتیش شخص کی اذیت، خودکشی کی جانب رغبت اور تخیل کی دنیا میں تخلیق کار کا جذباتی سہارا— ہمزاد کے طور پر ایک لڑکی اس طرح سے بار بار آئے ہیں کہ الگ الگ افسانوں کی شناخت مشکل ہو جاتی ہے، پنجابی زبان و ادب سے تخلیقی رغبت نے مظہر الاسلام اسلوب میں ایک خاص خطے کے لوگوں کے لیے اور زیادہ اپنائیت پیدا کر دی ہے: ''وہی حضور کوٹھے اتارتی تھی، اس کی نانی بھی کوٹھے اتارتی تھی۔'' [ایک مہترانی کے پیشے کی جانب اشارہ ہے] (شام پڑے برتن ٹوٹنے کی آواز، ص ۳۰) ''حضور صرف گڑیا تھی خوبصورت براؤن بالوں اور محبت بھری آنکھوں والی گڑیا— بالکل جمہوریت کی طرح'، 'کیا فضول باتیں کر رہے ہو جاؤ اسے بازار سے اور گڑیا خرید دو'، تھانے دار کی آواز یکدم بدل گئی۔'' (گھر سے دور

ایک گڑیا،ص۶۷) ''اب مجھے خودکشی کیے ایک گھنٹہ اور پچیس منٹ ہو گئے ہیں اور اب ڈاک کا وقت ہے، ابھی پوسٹ مین آنے والا ہے، ہوسکتا ہے آج کی ڈاک میں اُس کا خط آجائے لیکن اب کیا فائدہ؟'' (پت جھڑ، ص۱۷۸) اس مجموعے کا بے حد موثر افسانہ 'گمشدہ بچہ' ہے، جو متکلم آپ ہے، جو اس بچے کی ماں کی تلاش میں ہر خوبصورت خاتون کے تعاقب میں ہے۔ 'گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو' کے بیشتر افسانے مظہرالاسلام کے اپنے افسانے کی صدائے بازگشت ہیں، البتہ اب بیک گراؤنڈ میں متصوفانہ دھمال شامل ہوگئی ہے مگر مرکزی کرداروں میں جینے کی اُمنگ گھٹتی جارہی ہے جو اس نسبتاً جواں سال افسانہ نگار سے محبت کرنے والوں کیلئے اچھا شگون نہیں۔ عبارت آرائی کا ہنر تیسرے چوتھے مجموعے میں آہی جاتا ہے مگر افسانوی مجموعوں کی قبولیت اُن کی تزئین سے نہیں ہوتی، تازہ اور متنوع تجربات سے ہوتی ہے، اس مجموعے کی چند کہانیوں سے اقتباسات دیکھئے: ''رات نے کالی قمیض اور کانوں میں بالیاں پہنی ہوئی تھیں اور اپنی گہری نیلی براؤن آنکھوں میں قلم ڈبوڈبو کر زندگی کا حساب لکھ رہی تھی۔'' (رات،ص۹۳) ''اے اللہ اے اللہ میاں تو میرے ٹیلر ماسٹر کو معاف کر دینا، اسے سزا نہ دینا اسے بنچ پر کھڑا نہ کرنا اسے کاپی پر سو مرتبہ آئندہ ایسا نہیں کروں گا، آئندہ ایسا نہیں کروں گا، لکھنے کے لیے مت کہنا۔'' (قبرستان کے کنارے تھوڑی سی زندگی، ص۵۴) ''کہانی نویس سگریٹ سلگاتے ہوئے کہتا ہے 'میری کہانیوں میں اداسی ہے، دُکھ ہے، میں خوشی کی نہیں دُکھ کی کہانیاں لکھتا ہوں آپ کو یہ سب کچھ اچھا نہیں لگتا تو ٹھیک ہے، آپ—' جب پروڈیوسر اُٹھ کر چلا گیا تو کہانی نویس نے ایک لمبی آہ بھری اور بولا مجھے معلوم تھا کہ وہ سرکاری پروڈیوسر ہے۔'' (کہانی کی مٹھی میں ڈرامہ،ص۱۳۲)

ooo

سلام بن رزاق، غریب غربا کے بچے پڑھانے والا پریم چند کے بعد

پریم چند کے بعد سلام دوسرے بڑے افسانہ نگار ہیں، جنہوں نے سکول ماسٹر ہونے کو انسانی اقدار اور اجتماعی احساس کے سرچشمے تک پہنچنے کا تجربہ بنا دیا۔ دسمبر ۱۹۷۷ میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'ننگی دوپہر کا سپاہی' شائع ہوا، تو اُن کے تین افسانوں نے شہرت پائی، جو 'زنجیر ہلانے والے'، 'بجوکا' اور 'ننگی دوپہر کا سپاہی' ہیں۔ پہلا افسانہ بلاشبہ بہت زوردار ہے، اس میں معمول کی زندگی کے خاتمے کی دستک یا دھمک ہے، یہ محروم لوگوں کے لئے انقلاب کے رومان آفریں خواب کی آہٹ بھی نہیں کہ سبھی ہراساں ہیں، یہ کسی پرتشدد دیگ کی آمد آمد ہے، جسے افسانہ نگار نے سمعی تمثال میں کئی آوازوں کو جوڑ دیا ہے 'جیسے ہوا کسی بہت بڑے بادبان میں پھنس کر سسک رہی ہو، سنسناہٹ کسی سائرن کی طرح تیز ہوتی جا رہی تھی،۔۔۔ گھوڑے کی ہنہناہٹ سنائی دی اور ساتھ ہی گھوڑے کی ٹاپ جو دور جاتی سیکڑوں گھوڑوں کی ٹاپوں میں مدغم ہوتی جا رہی تھی۔' (زنجیر ہلانے والے، ننگی دوپہر کا سپاہی، ص ۴۰، ۴۲) افسانے کی سب سے بڑی خوبی انتظار حسین کی روایت سے انحراف ہے، دو چار مرتبہ کوئی ان ہراساں لوگوں کو زنجیر ہلانے والوں کے بارے میں شاستروں کے لکھے سے آگاہ کرنا چاہتا ہے، ایک آدھ اسے جاننے کا تجسس بھی ظاہر کرتا ہے مگر افسانہ نگار نے اسے یہ حوالہ سنانے کا موقع نہیں دیا، پُرلطف شائبہ یہ بھی ہوتا ہے کہ شاستروں کا چرچا کرنے والے کو وہ حوالہ ہی یاد نہ ہو، جیسے 'کفار' کو مسلمان بنانے پر مصر منٹو اور اشفاق کے کرداروں کو یا کلمہ یاد نہیں آتا یا داؤجی جیسے عظیم 'کافر' کے روبرو یہ معلوم نہیں رہتا کہ کلمے کتنے ہیں۔ 'بجوکا' کا چرچا بہت ہوا، مگر یہ اوسط درجے کا افسانہ ہے، خاص طور پر جن لوگوں نے کئی عشرے پہلے موپساں کی اسی موضوع پر بہت عمدہ کہانی پڑھ رکھی ہو، یہ اور بات کہ بعد میں اردو افسانے میں یہ عنوان ہی مقبول ہو گیا۔ اسی طرح 'ننگی دوپہر کا سپاہی' بھی 'پٹا' اور 'بیعت' جیسے افسانوں کے تسلسل میں تکرار کا تاثر دیتا ہے (ملازمت اور اپنی گھریلو مجبوریوں کے عوض اپنی انا کو گروی رکھنے کا سودا۔) اسی طرح ان کے تیسرے مجموعے کے ایک افسانے 'آوازِ گریہ' کا بھی اُن کے مداحوں میں بہت چرچا ہوا، مگر اپنے عالمِ نزع میں اور پھر اپنی 'موت' کے بعد اپنی بیوی کی بے وفائی سے وفا کرنے کا اندیشے کے رقت آمیز اسباب اور کنبہ بکھرنے کی کم و بیش یک طرفہ تفصیل ایک عمر کے نیم آسودہ مرد کے لئے گریے کا موجب ہو سکتی ہے، مگر سلام جیسے سماجی اور فنی شعور رکھنے والے افسانہ نگار سے ایسی سہل انگاری متعجب کرتی ہے۔

اس وقت برِصغیر کی بدنصیبی ہے کہ پاکستان اور بھارت مذہبی منافرت اورزعم پارسائی کی بنیاد پر تشدد کی لپیٹ میں ہے، بمبئی یا ممبئی میں یہ کھیل قابلِ فہم اسباب کی بنا پرقتل وغارت کو میڈیا اور ایجنسیوں کے ذریعے انسانی اقدار پر اعتماد کو توڑنے کے لئے استعمال ہو رہا ہے، مگر سلام بن رزاق اس موقع پر کرشن چندر کے افسانوں کی معنوی فضا کے تسلسل میں لکھ رہے ہیں۔'شکستہ بتوں کے درمیان' میں اس حوالے سے اُس کا بہت موثر افسانہ 'چہرہ' شامل ہے، اس کے لئے جو فضا بنائی گئی ہے اس میں لاشوں کی شناخت کے موقع پر متکلم کی اس دُبدھا کو کوئی کٹھور ہی نعرہ زنی کہہ سکتا ہے: ''ان ساتوں کے چہرے ایک جیسے تھے اور سب کی شکلیں ہو بہو اُس کی اپنی صورت سے ملتی جُلتی تھی۔'' (چہرہ،ص ۱۶۰) 'چادر' اور 'باہم' کی فضا میں بھی مذہبی منافرت کی اسی فتنہ پروری کے مقابل ایثار اور عالمگیر انسانی احساس کے دیپ کہیں دمتے اور کہیں ٹمٹماتے نظر آتے ہیں اور اردو افسانے کے بڑے افسانہ نگاروں کے اسلوب کی چھوٹ بھی سلام کے ہاں روشنی بکھیرتی ہے، بلاشبہ کرشن چندر، منٹو یا پریم چند کسی بھی انسان دوست اور ترقی پسند افسانہ نگار کے لئے فکری اور حسی فیض رساں ہیں، سلام کا ایک افسانہ 'بنارسی ساڑی' تو سراسر پریم چند کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ اگر چہ اپنے تیسرے مجموعے کے کور(عقبی گرد پوش) پر اس نے لکھا ہے'' میں بُزدل، مصلحت پسند اور شکست خوردہ افراد کا افسانہ نگار ہوں۔'' تاہم وہ کسی بھی مقام پر اپنے بنیادی انسانی آدرش سے دست بردار نہیں ہوتا۔ وہ بھی نئے کہانی کار کی طرح یہ شکوہ کرتا ہوا ملتا ہے'' ساری بستیاں ایک جیسی لگتی ہیں، وہی عمارتیں، پارک، ہوٹلیں، سڑکیں اور گاڑیاں — کسی ایک مقام کا منظر یاد کرنے کی کوشش کرتا ہوں تو کوئی منظر اس پر سپرامپوز ہونے لگتا ہے۔'' (ایک خیالی کہانی، شکستہ بتوں کے درمیان، ص ۱۲۵) مگر اس فنتاسیہ میں جہاں بھوک سے رونے والے بچوں پر کتے چھوڑ دیئے جاتے ہیں، افسانے کا ایک کردار اسے خیالی کہانی کہنے والے سے سوال کرتا ہے کہ کوئی اس کہانی اور اس کے کرداروں کے ہونے سے انکار کر سکتا ہے؟

'ابراہیم سقہ' بھی اُس کا ایک یادگار افسانہ ہے، دیہاتی مدرس کی کسی قدر منضبط زندگی میں بھی ہلچل پیدا کرنے والے واقعات ہی نہیں، اس کے اپنے مطالعے میں آنے والا 'باغیانہ لٹریچر' بھی ہے، ''بیدار خان دیش مکھ کے غرور کی سزا اُس معصوم کو بھگتنی پڑی، خدا کا یہ کیسا انصاف ہے؟' میں نے قدرے تلخی سے کہا، ان دنوں نیاز فتح پوری کی تصنیف 'من و یزداں' میرے مطالعے میں تھی اور میرے خیلات میں دہریت کے جراثیم داخل ہونے لگے تھے۔'' (شکستہ بتوں کے درمیان، ص ۹۹)

اُس نے حال ہی میں ایک بہت لازوال افسانہ لکھا ہے 'زندگی افسانہ نہیں'۔ جو 'نیا ورق' بمبئی کے بعد مکالمہ کے ہم عصر اُردو افسانہ۔۲ میں شائع ہوا ہے اور بھارت کے مذہبی حلقوں کی اس پر تلملاہٹ قابلِ فہم ہے۔ یہ افسانہ سلام بن رزاق کا ہی نہیں اردو کا ایک شاہکار افسانہ ہے۔ اس میں جا بجا اس کی

تخلیقیت اپنا کرشمہ دکھاتی ہے، چند فقرے دیکھئے: 'وہ اس طرح سوتی تھی، جیسے اُسے کوئی لمبا سفر درپیش ہو، سوتی کیا تھی، بس ذرا سا ستا لیتی تھی۔' (ص ۳۵۳) 'اُسے اپنی ماں کو دیکھ کر اونچی عمارتوں پر لگی برق موصل کی وہ فولادی چھڑی یاد آجاتی تھی، جو کڑکتی بجلیوں کا سارا زور اپنے اندر جذب کر کے عمارت کو تباہ ہونے سے محفوظ رکھتی ہے۔' (ص ۳۵۵) 'قارئینِ کرام! یہاں تک پہنچنے کے بعد افسانہ نگار افسانے کو ایک پُر امید نوٹ پر ختم کرنا چاہتا تھا— مگر قارئینِ کرام زندگی افسانہ نہیں ہے۔' (ص ۳۶۲)

افسانہ نگار اگر اس سطر کے بعد محض افسانے کی آخری یہی دو سطریں لکھ دینے پر اکتفا کرتا تو افسانے کا فنی رُتبہ کہیں بلند ہو جاتا' کیا، آپ جمیلہ سے واقف ہیں؟ آپ کے گھر سے دو تین گھر چھوڑ کر ہی تو رہتی ہے وہ، آپ نے اُسے ضرور دیکھا ہوگا مگر پہچان نہیں پائے ہوں گے کیوں کہ وہ آج بھی بُرقع اوڑھتی ہے اور اُس کے چہرے پر نقاب پڑا رہتا ہے۔' (ص ۳۶۲) مگر افسانہ نگار نے بیچ میں دو پیراگراف میں 'خدا کی بستی' کی سلطانہ کے گھر کی کہانی سے مماثل المناک تفصیل دے دی ہے، ان میں سے کوئی ایک بات بھی خلافِ قیاس نہیں اور نہ ہی برِصغیر میں نچلے اور نچلے متوسط طبقے کی محرومیوں کی زد میں آنے والی عورت کے مسائل کی اذیت دہی سے کوئی انکار کر سکتا ہے، مگر سلام جیسے پائے کے افسانہ نگار کو اتنی تخلیقی عمر بسر کرنے کے بعد اپنے قاری کے تخیل پر اعتماد کرنا چاہیے تھا۔ (دو مرتبہ قارئینِ کرام کہنے کے باوجود)

ooo

سمیع آہوجا، آدرش کے لیے تشدد سہنے اور دینے والا افسانہ نگار

سمیع آہوجا اپنے افسانوی مجموعے 'جہنم + میں' کے دیباچے میں لکھتا ہے: ''زمین کے باسیوں کی گھٹی گھٹی خواہشوں سے اُٹھتی سسکیاں اور غلامانہ تشدد سے پھوٹتی چیخیں اتنی دراز ہیں کہ ان داستانوں کے تمام معلوم ونامعلوم گلیکسی نظام چھپ جائیں۔'' (آئینوں کے روبرو، 'جہنم + میں')

اس کے ہاں استعارے کا پیچیدہ نظام اور نئی لسانی تشکیل کی کوشش ملتی ہے، مگر اس کی افسانوی کائنات میں چونکہ بعض امیجز بار بار آتے ہیں گولہ بارود، ٹینک اور تشدد سے ویران ہوتے کھیت، کوڑوں سے ادھڑتی کمریں، گم ہوتی ہوئی آواز بکھرتے ہوئے انسانی عزائم اور ریزہ ریزہ ہوتی انسانی آرزوئیں، اس لیے اس کے افسانوں کے مجموعی تاثر کی تفہیم تذلیل مسلط کرنے والے نظام کے شکار لوگوں کے لیے زیادہ مشکل نہیں رہتی ہے۔ سمیع آہوجا کا وژن بین الاقوامی ہے، وہ ملکی صورت حال کو مقامی قوتوں کی منشاء اور ارادے کا کھیل نہیں سمجھتا بلکہ وہ سامراجی ممالک کے پھیلائے دام میں جکڑی تیسری دنیا کو دیکھتا ہے، جہاں آزادی اور خوش حالی سامراجی ملکوں کے مقامی ایجنٹوں کی آمریت تلے سسک رہی ہے اور عوامی اُمنگوں کو کچلنے کے لیے ترقی یافتہ ممالک اپنے ''دوست'' ممالک کی جانب دھڑا دھڑ اسلحہ روانہ کر رہے ہیں، اسی لیے اس نے جو افسانے بیروت، دمشق، آبادان اور اصفہان میں بیٹھ کر لکھے، ان کی فضا اور تاثر ان افسانوں سے ہم آہنگ ہے، جو لاہور اور ملتان میں لکھے گئے، اس کے تین افسانوں کے اقتباسات دیکھئے: ''دنیا کے سارے تنخواہ دار فوجی، سانسوں کے پیراہن چاک کرنے کی ہوس میں ڈھالے جاتے ہیں۔'' (پور پور بلٹ ہٹل جسم آوازیں، جہنم + میں، ص ۴۷) ''سارا بے سر ہجوم صحن کے بیچ، اپنے بالوں بھرے سروں کو ہاتھوں میں لٹکائے مینار کی طرف سینہ کوبی کرتا، اپنی فرد جرم کا منتظر تھا۔'' (چار آئینوں میں رات، ایضاً، ص ۹۳) ''سسکیاں لیتے ملزم کا سر ڈسک پر دباتے ہی فرد جرم بھی عائد ہوگئی، ملزم پچھلے مجرم کی سزا دیکھ کر رو دیا تھا اور اب تک روئے چلا جاتا ہے۔ ہائیں یعنی خلق خدا کو ہم سے متنفر کرنے کا حربہ؟'' (بائی می پلازہ، ایضاً، ص ۱۴۰-۱۴۱)

سمیع آہوجا کے ہاں اپنے عہد کے کسی بھی افسانہ نگار کے مقابلے پر نہ صرف ایک ہولناک تشدد سہنے کا غیر معمولی ذاتی اور تخلیقی تجربہ ہے بلکہ عملی طور پر انڈر ورلڈ میں موجود عالم گیر انقلابیوں سے رابطے کی سرشاری بھی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ وہ شاہ حسین اور بلھے شاہ جیسے ملامتیہ فرقے کے عظیم انقلابیوں سے جذباتی طور پر وابستہ ہے، اس کے علاوہ وہ افتخار جالب، احمد ہمیش اور لسانی تشکیل کے اُن حمایتیوں کا بھی ہم نوا

ہے جنہیں بعض لوگ آلاتِ تشدد میں شمار کرتے ہیں۔ (یہ اور بات کہ افتخار جالب اور انیس ناگی اس اسلوب سے خود دست بردار ہو گئے، انور سجاد نے افسانہ لکھنا ہی ترک کر دیا، مگر سمیع آہوجہ کسی ایسے سپاہی کی طرح مورچہ زن ہے، جسے علم نہیں کہ اس تحریک کے کمانڈر ہتھیار ڈال چکے ہیں۔) مستنصر حسین تارڑ نے اپنے نیم سوانحی ناول 'راکھ' میں سابق شہنشاہ ایران کی ساواک کے ہاتھوں سمیع آہوجا کے وجود میں گاڑے جانے والے تشدد کا ذکر کیا ہے۔ رشید امجد نے بھی اپنی آپ بیتی میں سمیع کا اور خصوصاً ان کے والد کے ردِعمل کا ذکر کیا ہے، جنہیں بتایا گیا تھا کہ اُن کا بیٹا اسلام ترک کر چکا ہے۔ 'قید در قید' میں اُس کا سوانحی رنگ اس تخلیق کار کے بارے میں بہت سی معلومات فراہم کر دیتا ہے مگر یہ محض ذاتی معلومات نہیں، خود وطنِ عزیز کے بارے میں بھی بہت کچھ معلوم ہوتا ہے، خاص طور پر یہ کہ ذوالفقار علی بھٹو جیسے مدبّر سیاست دان نے بلوچستان میں ملٹری ایکشن کیوں کروایا تھا: ''ہر امداد میں کوئی نہ کوئی پہلوی شاہ کی اک رمز چھپی ہے—— جو ڈھائی صد ملین ڈالر کی امدادِ عمومی پاکستان کے نام پر بڑے بھائی نے چھوٹے پاکستانی بھائی کو دی، اس میں لپٹی ہوئی اک ننھی سی خواہش کہ وہ بلوچستان میں مخفی اک چھوٹے سے ایرانی مارکسی گروہ کو کہ جو پناہ میں تھا روشن فکر بلوچیوں کی، انہیں سلی سلائی لاشوں میں بسُوئے گورستان پارسل کر دیا جائے۔'' (علوژن ڈثعلوژن، قید در قید، ص ۲۴۔۲۵) اسی افسانے میں افسانہ نگار نے اپنے اوپر ہونے والے تشدد کے لمحے کو بڑی اذیت کے ساتھ بازیاب کیا ہے: ''دفعتاً ایک قوی ہیکل کا پشت سے آہنی شکنجہ اور دوسرے کے تین فولادی مکوں سے منہ سے اُبلتی خون کی دھاریں، ٹوٹے دانت حلق میں جا گرے پہلی ہی تھوک میں خون میں لتھڑے سامنے کے دو دانت، ساتھ ہی چار مکوں سے ناک کا بانسا ٹوٹ گیا، آنکھوں کے دونوں پھٹے کناروں سے بہتا خون اور تڑپتے، اپنے آپ کو شکنجوں سے چھڑاتے زور آزمائی کرتے، چیختے، پنجابی میں گالیاں—— گونجتی، غراتی، سسکتی آوازیں گالیوں کی بوچھاڑ میں کمرے کی آہنی دیواروں پر جھپٹتی ٹکریں مار مار کر تھک ہار کر گُر لاتی وہیں سو رہتیں، وہی کمرا——! بلکہ وہی پہلو پیشاب گاہ بھی تھا، مگر رفع حاجت——؟ وہ تو آنتوں کی دیواروں سے ہی چپک کر خشک ہو چکی تھی، تیسری شب——! نقاہت سے ذہن اور آنکھوں پر طاری گہری غنودگی، تو چند ہاتھوں نے سردی سے اکڑے جسم کو گھسیٹا اور کرسی پر لا پھینکا، پیروں ہاتھوں کلائیوں گردن اور ماتھے کو چوڑے چمڑے کے تسموں نے اپنی گرفت میں بے حرکت کر دیا—— ہاتھوں کے حصار میں نشست پر اور ان کے جبر کائنات نیا برستا انتہائی قہر، ہاتھوں اور پیروں کی انگلیوں کے بلاتمیز ٹوٹے جوڑ، ہاتھوں کی انگلیوں کا گوشت تیز چاقوؤں کی مدد سے تراشا جاتا اور پھر چھلی ککڑیوں پر تیز ذائقہ کے لیے نمک مرچ کا چھڑکا، جسم کے مختلف حصے بلو لیمپ سے سُرخ کیے جاتے، سر کو شکنجے میں کسنے سے کانوں کے پیچھے کی اُبھرتی ہڈیاں، دن بہ دن گمشدگی کا اعلان کرتے قوتِ سماع سے محروم ہوتے کان، دید بینی کا شعور اور سلیقہ دھیرے دھیرے مدھم ہوتا، صرف بہتر پاؤنڈ کا ہڈی ڈھانچ، چلنے سے معذور

دونوں ہتھیلیوں پاؤں کی ایڑیوں کے بل اور چُوکلوں کی چوکھٹ اندر فرش پر گھسٹتا، بازپُرسی کا پہلا ٹارچر اور اُسی دن سے ایک سواسّی ایام گزرنے کے باوجود، زخم سُرین ہل جُل کی بدولت، مندمل ہونے سے قاصر اور رِستے خون سے ہر لحہ بھیگا لتھڑا جانگیا، ریڑھ کی ہڈی پر نجانے کیسے کیسے قہرنامے لکھے گئے۔'' (ایضاً، ص۴۲۔۴۳،۴۵)

سمیع آہوجا کا ظاہری طور پر تو ادبی نصب العین زبان کے مروّجہ سانچے کو نذرِ تخریب کرنا ہے مگر وہ حقیقت میں تاریخ اور تہذیب کی مروّجہ توضیح اور تشریح پر بھی معترض ہے، وہ اپنے ایک افسانے 'قید در قید' میں جعفر زٹلی جیسے حریتِ اظہار کے قتیل شاعر کا ذکر کرتا ہے جس کی گردن میں تسمہ ڈال کر فرخ سیر نے مار دیا تھا اور اس تہذیب سے تخلیقی طور پر وابستہ اُردو کے دو عظیم افسانہ نگاروں سے سوال کرتا ہے کہ وہ طاقت وروں کی منشا سے تشکیل دی جانے والی تاریخ و تہذیب کے روبرو کوئی باغیانہ سوال کیوں نہیں کرتے؟: ''پھر اک انبوہِ خوشامدیوں میں سے صرف اور صرف جعفر زٹلی جیسے دوچار کا مُک مُکا، سرکارِ عدلیہ کے تحریری حکم نامے نیچ لکھت، ہینگ ٹِل ڈیتھ، کیا قصیدہ گوئی سے انکار؟ نہیں! اک زہر ہلاہل میں ڈوبا برچھی شعر!! سیدھا جگر پار اُترا اور تختِ ہندوستان شہر دلّی بیچ شیعوں کے مجتہد اور شمس العلماء مولوی آزاد کے والد ماجد علامہ محمد باقر! اُن کو ایامِ محشر خیز غدر سن اٹھارہ سوستاون، اپنے اخبار میں کیا لکھنے پر توپ دم کیا گیا، یہ آپ جنابِ انتظار حسین سے پوچھیے کہ وہ تو اب بھی اُسی زمان و مکان میں رہتے ہیں، اُتر پردیش، مدھیہ پردیش اور بہار کی لُٹائی اور لاشوں کے ڈھیر میں اک بے توقیر لاش زٹلی کی بھی ہے، اُس پر کیا اور کیسے بیتی یہ تعلق داروں کی قبیل محترمہ قرۃ العین حیدر سے پوچھیں، میں نے تو از خود ذمہ اُٹھایا ہے ستلج بیاس سے ورلی طرف کا۔'' (قید در قید، ایضاً، ص۸۶۔۸۷)

اپنے تیسرے افسانوی مجموعے 'طلسم دہشت' کے دیباچے (اک مکالمۂ بے حجاب) میں سمیع آہوجا نے اپنے ادبی اور فکری منشور کا برملا اعلان کیا ہے: ''میں آقا کی اپنے وجود میں ٹھونس ٹھونس کر بھری زبان میں بات کر ہی نہیں سکتا کہ گماشتہ حکیم تشخص آقا کی زبان میں سوالی ہے اور اُن کے ٹیکسوں، سودوں، قرضوں کی پیہم ضربوں سے جو جواب نکلتا ہے وہ اُن کے فہم و ادراک سے پرے ہوتا ہے، مگر سوال نامہ جواب اپنی زبان میں مانگا جاتا ہے، میں تو اس زبان کو ملیامیٹ کرتا ہوں اور اپنی تخلیق کے لیے اپنی زبان تعمیر کرتا ہوں، ان چھ تخلیقات کے باہم گتھے تجربے آپ کے کانوں میں کیا اُنڈیلتے ہیں، بے کار بکھرے پتھروں سے گھڑے الفاظ سے بنے میورل روبرو ہیں آپ کے۔'' اس میں شک نہیں کہ وہ بہت سے ثقافتی خطوں کے لوگوں سے اس طرح ملا ہے کہ اُن سے ہم فکری و ہم زبانی بھی پیدا کی ہوگی، مگر جس طرح وہ افغانیوں، ایرانیوں اور تُرکوں کے ساتھ ساتھ عربوں کے بھی مختلف لہجوں کو نیم جنّاتی اُردو میں برتتا ہے، اُس سے وہ ایک طرح سے لسانی دہشت گرد نظر آتا ہے، جو اپنے تخلیقی وجود پر ہونے والے تشدد کا بدلہ اپنے قارئین سے لینے کا خواہش مند ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اُسے پنجاب، پنجابی زبان اور پنجابی لوک رہتل سے زیادہ وسطی پنجاب کی دانشورانہ

سوچ عزیز ہے جس کے انتہا پسندوں کے مطابق جنوبی پنجاب میں بے شناخت شودر بستے ہیں۔

اپنے چوتھے اور تازہ ترین افسانوی مجموعے 'ٹڈی دَل آسمان' (۲۰۰۴ء) کے دیباچے میں وہ لکھتا ہے: ''علم گیا بھاڑ میں، اک عالم نے کیا دینا ہے — صرف صبر تحمل اور فاقہ، ہونہہ زندگی کرنی ہے تو پیسہ مطلوب ہے — اُقحِمُ القُوم، اسی از قسم قحط کی بدولت اپنی سرزمین کو چھوڑ کر کسی سبزہ و پانی کی سرزمین میں چلے جانا اب عام ہے — ایلینیئن ایشن کی فراوانی اور محبت، آزادی، ہنر، سوچ، فکر، ثقافت اور فنونِ لطیفہ سارے عالم سے مفقود اور جو کچھ بھی دکھائی دے، وہ سارے شاہوں کے شاہ کی عقل و فراست سے پھیلایا، کندھوں پہ سوار شکنجہ کس اک فرتُوتی جال ہے — میرے یہ اُنیس افسانے کوئی تیس پینتیس برس پرانے ہیں لیکن مسئلے مسائل تو وہیں کھڑے ہیں۔'' (ص ۱۲۔۱۳) اس مجموعے کے بیشتر افسانوں میں وہ لسانی دہشت گردی موجود نہیں، جسے سمیع آہوجانے شعوری طور پر اپنی شناخت بنا لیا ہے، تاہم افسانے کی نئی ساخت بنانے کی اُس کی تمنا اور سرمایہ دارانہ نظام کے استحصالی حربوں سے اُس کی ازلی نفرت ان بظاہر پرانے افسانوں میں بھی ہے۔ 'تیز بارش میں بھیگتا انتظار' فسادات پر لکھے گئے تمام یادگار افسانوں میں فنی اعتبار سے شمولیت کا سزاوار ہے بلکہ اشفاق احمد کے 'گڈریا' کے تاثر کا ہم پلہ ہے۔ 'بند پنجرے میں مینا کا رخواب' دسمبر ۱۹۶۸ء میں لکھا گیا ہے جو ہمارے مردانِ آہن کے بارے میں ایک مستقل سیاسی حوالہ ہے۔ ''لائف لانگ پریذیڈنٹ — یہ کون سا پریذیڈنٹ ہے —؟ یہ تو انگریز کے ماکھن توس میں پلا جوان ہے — ! اور اِس کے کاندھے پر سجے کراؤن، اسی کے ساختہ قانون کے محافظ — !! جس قانون کے مطابق آزادی پسندوں کو غدار قرار دیا جاتا ہے — !!! یہ ہمارا پریذیڈنٹ کیسے ہو سکتا ہے —؟؟ ہمارا پریذیڈنٹ تو انگریز سرکار کے حکم کے آگے سیسہ پلائی دیوار — '' (بند پنجرے میں مینا کا رخواب، ٹڈی دل آسمان، ص ۶۹) اسی مجموعے میں یحییٰ خان اور اُس کے ساتھیوں کی جنسی بداعمالیوں اور قومی تاریخ کے ایک نازک موڑ پر مجرمانہ غفلتوں کی افسانوی رُوداد 'اغیار کی کھلی دہلیز پر دعوتِ بُوقلمون' کی صورت میں موجود ہے، جسے حمودالرحمٰن کمیشن رپورٹ کی اشاعت نے افسانوی اسراریت اور تہہ داری سے محروم کر دیا ہے مگر اس مجموعے کا سب سے موثر افسانہ 'ٹڈی دَل آسمان' ہے جو علامتی انداز میں ایک استحصالی نظام کے اُن کارندوں کے بارے میں ہے جو کسی بھی دھرتی کی ہریالی اور اُمید کے دشمن ہیں، ایسے ٹڈی دَل کے رُوبرو نحیف اور نہتے لوگ ہیں جن کا خیال ہے کہ خالی کنستر بجانے اور آگ جلانے سے ٹڈی دَل اپنے رُخ بدل لیتے ہیں، تاہم اس افسانے میں بھی آخری تین سطریں آغا محمد یحییٰ خان کے حوالے سے ایسی ہیں جو اس افسانے کو ایک مخصوص زمان سے منسلک کر دیتی ہیں۔ ''الف ننگا، سُرخ و سپید، بھاری تن و توش — نشے میں غراتی نیزہ آنکھیں — اور چوپٹ راج دھانی کا خزانہ خالی — '' (ٹڈی دَل آسمان، ص ۹۱)

اپنے ایک افسانے 'ٹوٹے پل کا رشتہ' میں افسانہ نگار، جوزف برتز اور اس کے ہلوت زم یعنی مجرم ساتھیوں کی

آپ بیتی ''اردن سے متصل ایک گانو'' (گاؤں) کا ذکر کرنے کے بعد لکھتا ہے ''اشاعتی مکتبہ اب بھی یہ سمجھتا ہے کہ ساری لکھت میں آبادی کاروں کی بے کسی اور لاچارگی کے بل صیہونی کمال ایسا عیاں ہو گیا کہ ساری دنیا کا ترحم ان کے ہم رکاب اور نفرتوں میں اُگے تیز نوکیلے ببول کانٹوں سے مرصع تاج فلسطینیوں کے سر پر مڑھے — لیکن تحریر میں پنہاں کیسی اشکال تراشی ہے، اس پر تو صاحب دل گداز کی تعقلی نظر ہی پہنچ پاتی ہے۔'' (گمشدگی کا اشتہار، ص ۱۸۷) مگر سمیع آہوجہ کی اپنی بیشتر کہانیاں بھی اسی ذیل میں آتی ہیں۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے ''رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم'' کے مقدمے میں لکھا ہے ''وہ متن ساز ہے، متن نویس ہے، پلاٹ ساز نہیں — وجود اپنے آپ سے متواتر سوال کرتا رہتا ہے اور ان کے جوابات بھی دیتا جاتا ہے، مگر معنویت کا مسئلہ بدستور معلق رہتا ہے؛'' (ص ۲۵) سمیع آہوجہ کی جس کہانی میں بھی یہ معلق معنویت کبھی ہمک کر اپنی گم شدہ زمین پر آئی ہے اور درد کے ماروں سے ہم کلام ہونے لگی ہے وہاں اس کے مشاہدے، مطالعے اور تجربے کی وسعت کے ساتھ ساتھ اس کی اظہار کی بے پناہ صلاحیت لشکتی ہے، جیسے ''ابھی تک طالبان کے بوچڑ ہاتھوں کٹے پٹے، انتہائی رنج میں پیوست ہیں کہ بامیانی اک سحر انگیز دنیائے اساطیر، صدیوں کی قدیم تراش میں گُندے بُدھ کے عظیم مجسّمے — کی بربادی کے بقول چُدی باردانہ لدی گدھی کے پٹھے بست و پگڑی کس، مسماری نام وایمان ہے بت شکنی کا — یہ مزارِ عشاق کی دعاؤں کی قبولیت کا بلا فصل تکملۂ وصال ہے، لیکن زمانِ طالبان میں یہ حاضری ممنوع قرار پائی'' (سمن گرفتاری، گمشدگی کا اشتہار، ص ۸۱،۸۴)

اپنی نئی کتاب 'زندانِ گردباد' کی پس نوشت (ساری کہانیوں، کتھاؤں، حکایتوں اور داستانوں کی جڑ۔ ایک دیدنی وشنیدنی) میں اپنے ایک 'پسندیدہ' بابے دین محمد کا ماجرا بیان کیا ہے، مگر وہ اسے کہانی یا کتھا کا درجہ نہیں دیتا کہ یہ سمجھ میں آجاتی ہے اور اسے اپنے قارئین کو بھول بھلیوں میں پھنساتے ہوئے لذت ملتی ہے (اس کتاب پر بھی احباب محفل سجالیں اور 'ان اشکال کا فونک زیر و بم اور قرات کی مشکلات کو بھانپیں') یہی بابا مخیرّ ہاتھ کو نوعمر لڑکوں کو جنت کی راہ میں جھونکتے اور بچیوں کو گھروں میں قید کرتے دیکھتا اور ان کے سکولوں سے اڑاتے دیکھتا ہے تو اپنی مذہبی شیفتگی کے باوجود اُلجھا ہوا واپس آتا ہے، تو سمیع آہوجہ اسے پاک ٹی ہاؤس کے معروف بیرے الٰہی بخش سے ملواتا ہے جو اسے ملاں کے بارے میں اجتماعی یادداشت میں محفوظ غنائی حوالے بشاشت سے سناتا اور آخر میں کہتا ہے:

تو تیا، من موتیا
میں آکھ رہی، میں ویکھ رہی
تو اوس پاسے نہ جا
اوس پاسے دے جٹ بھیڑے
لیندے پھائیاں پا'

زاہدہ حنا، عصرِ حاضر کی باشعور کہانی کار

زاہدہ حنا نے لکھا ہے: ''عورت ہونا، کہانیاں لکھنا، اختلاف کرنا، یہ ہمارے معاشرے کی تین خرابیاں ہیں اور میں انہی کا مجموعہ ہوں۔'' (قیدی سانس لیتا ہے، قیدی سانس لیتا ہے، ص۱۱) زاہدہ کو کراچی میں مقیم مہاجرت کا احساس رکھنے والے بہت سے تخلیق کاروں میں یہ امتیاز حاصل ہے کہ اُن کے ایک بزرگ مرزا دلدار بیگ کو ۱۸۵۷ء میں انگریزوں نے پھانسی دی اور اب وہ دریائے جہلم کے کنارے آسودۂ خاک ہیں، اُن کے ایک بزرگ مرزا عبدالستار بیگ سہسرامی نے پندرہ سو صفحات اور تین جلدوں پر مشتمل تذکرۂ صوفیا ''مسالک السالکین فی تذکرۃ الواصلین'' لکھا جبکہ والد محمد ابوالخیر کو بھی چودہ سال قید بامشقت کی سزا ہوئی، رہا ہوئے تو جنگل کی راہ لی، اس لئے وہ لکھتی ہے: ''تو یوں ہے کہ میں خوشحال گھرانے کے پریشان روزگار بیٹے، بے آرام باغی اور ناکام آئیڈیلسٹ کی بیٹی ہوں۔ بغاوت اور انحراف میری نہاد و بنیاد میں ہے۔ ابتدا سے اب تک زندگی روشِ عام سے ہٹ کر گذری ہے۔ لڑکیاں جس عمر میں گڑیاں کھیلتی ہیں، میں اس عمر میں اردو اور فارسی کا کلاسیکی ادب پڑھ رہی تھی۔ میرے گرو، میرے اُستاد، مجھے بنانے والے، مجھے بگاڑنے والے میرے باپ تھے۔'' (ز ح، قیدی سانس لیتا ہے، ص۱۱) گویا اس کے تخلیقی خمیر میں وہ تمام اجزاء ہیں جنہوں نے انہیں صفِ اول کا افسانہ نگار بنایا ہے۔

ادبی حلقوں میں ان کی شہرت 'زیتون کی شاخ' کی وجہ سے ہوئی، جس میں پاکستان کو مشترکہ ارضی تہذیب کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی گئی، اس افسانے نے ایک خاص جماعت کے دانشوروں میں شدید ردِعمل پیدا کیا۔ میرا خیال ہے کہ اس افسانے میں کوئی غیر معمولی بات نہیں کی گئی، بہت سے مہاجرین کا ایک نقطہ نظر ہی نہیں ہمارے بہت دانشوروں کا بھی موضوع ہے کہ تاج محل، لال قلعہ، قطب صاحب کی لاٹھ اور غالب سرحد کے اس پار کے کلچر کا حصہ ہے یا ادھر کا، زاہدہ حنا نے ذرا ایک قدم آگے بڑھا کے اشوک کے کتبوں کو بھی اپنے ثقافتی ورثے کا ایک حصہ قرار دیا۔ [۴۷، ص۷۷]

زاہدہ حنا ایک لبرل اور ترقی پسند تصورِ حیات رکھتی ہیں وہ تاریخ اور ماضی سے لگاؤ رکھتی ہیں مگر اس حد تک کہ آشوبِ عصر کی معنویت ہاتھ آسکے۔ 'جل ہے سارا جال' بے حد جرأت مندانہ افسانہ ہے، ایسی صورتِ حال میں جب پاکستان میں بیشتر گھروں میں یہ عقیدہ بن چلا تھا کہ عرب ان کے رازق اور پالن ہار ہیں اور ان کے التفات کو دیرپا بنانے کی ایک صورت ان کی مرغوبات نسوانی کی پاکستان سے فراہمی ہے۔

اس تناظر میں اس افسانے کی آخری دوسطریں یہ تھیں: ''ارم کوشادی کے بعد اندازہ ہوا کہ کسی عرب شاہ زادے کی بیوی بننا کوئی ہنسی ٹھٹھول نہیں۔ وہ اس کی منکوحہ تھی اور عرب شاہزادے کے بقول وہ اس کی کھیتی تھی اور کھیتی اس بات کی مجاز نہیں کہ وہ ہل چلانے والے کو اس بات پر ٹوکے کہ ہل کھیتی کے آغاز سے چلایا جائے یا اختتام سے۔'' (قیدی سانس لیتا ہے، ص ۳۳۷۔۳۳۸)

اس میں شک نہیں کہ زاہدہ حنا باشعور قلم کاروں کی طرح ہمارے معاشرے میں ہونے والی بہت سی ناانصافیوں کے بارے میں نہ صرف معلومات رکھتی ہیں بلکہ بآوازِ بلندان کا اظہار بھی مصلحت سوز ہوتا ہے مگر اس طرح افسانوی فضا مجروح بھی ہوتی ہے، دومثالیں دیکھئے: ''اُن پر دباؤ ڈالا جانے لگا وہ اپنے حق سے دستبردار ہوجائیں۔ عدالت کو اپنا فیصلہ واپس لینے کی درخواست دیں۔ جیتی ہوئی جنگ ہار جائیں۔ وہ ڈٹی رہیں۔ نہ اپنے لئے اور نہ ان چند روپوں کے لئے جو عدالت عظمیٰ نے انہیں دلانے کا فیصلہ کیا تھا۔ وہ لڑ رہی تھیں تمام مسلمان عورتوں اور مسلمان لڑکیوں کے لئے۔ ہندوستان کے نادار مسلمان گھرانے عربوں کی حرم سرا بن گئے تھے۔ سال کے سال وہ گاڑیاں بدلتے اور بیویاں بھی — اپنی اندھی دھندی آنکھوں سے انہوں نے کتنی ہی خبریں اُن مظلوم لڑکیوں کی پڑھی تھیں جو حیدرآباد، پونا، بمبئی اور دلی میں چند ہزار کے مہر کے عوض چند دنوں یا چند ہفتوں کے لئے عرب شیوخ کی دلہن بنیں اور پھر ہاتھ میں طلاق نامہ اور گود میں نوزائیدہ بچے اٹھائے بازاروں میں بیٹھیں۔ مدد چاہتی ہے یہ حوا کی بیٹی۔ پیمبر کی امت، زلیخا کی بیٹی — یہ نظم انہوں نے ریڈیو سے سنی تھی۔ ان خبروں کو پڑھ کر انہیں یہ نظم یاد آتی۔ وہ اپنی بیٹھی ہوئی آواز میں اسے گنگناتیں اور زار زار روتیں۔ پیمبر کی امت زلیخا کی بیٹی — مدد چاہتی ہے یہ حوا کی بیٹی۔'' (زمیں آگ کی، آسماں آگ کا، راہ میں اجل ہے، ص ۲۷) ''دروازہ کھلا اور دیکھتے ہی دیکھتے آنگن رب المسلمین کے ماننے والوں سے بھر گیا۔ ان کے گرد کیسے کیسے علمائے کرام اور مفتیانِ عظام کا ہجوم تھا۔ سیاہ اچکنیں، عطر سے مہکتی ہوئی وسمہ لگی داڑھیاں آنکھوں میں سرمے کا حاشیہ۔ سروں پر رام پوری ٹوپیاں، چنی ہوئی دوپلیاں۔ انہوں نے ایک نظر اس سبزی مائل کاغذ پر ڈالی جس پر اُن کے دستخط کفر واسلام کی اُس جنگ کے خاتمے کا اعلان کرنے والے تھے جس نے سارے ملک کو بنیادوں سے ہلا کر رکھ دیا تھا۔ اس کاغذ پر لکھی ہوئی تحریروں کی رو سے وہ ان مومنین کے سامنے اپنے اُس حق سے دستبردار ہو رہی تھیں جو مشرکین پر مشتمل عدالت عظمیٰ نے انہیں دلایا تھا۔'' (ایضاً، ص ۲۹)

گویا ان کی سب سے بڑی قوت ان کا وہ روشن خیال نقطۂ نظر ہے، جو نہ صرف برِصغیر کی تاریخ اور تہذیب کے حوالے سے ان کے ذہن میں کوئی پیچاک نہیں رہنے دیتا، وہ خود منقسم ہو جانے والے خانوادے کے کرب سے گذری ہیں، پھر وہ ایک باشعور صحافی اور قلم کار کی حیثیت سے نہ صرف دنیا کو تقسیم

کرنے والے معاشی، سیاسی اور نسلی برتری کے منبع سے واقف ہیں اور اس کی حکمتِ عملی سے بھی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ بڑی جرات کے ساتھ نہ صرف استحصال کرنے والے ہاتھ کو بے نقاب کرتی ہیں، بلکہ اس امتیاز اور استحصال کا نشانہ بننے والے مسلمانوں سے ہمدردی کے باوجود وہ جہاں مسلم معاشرے کو پس ماندہ رکھنے والی حکمران قوتوں کی نشاندہی کرتی ہیں، وہاں اپنے تاریخی اور فکری تضادات کو چھپانے کی کوشش بھی نہیں کرتیں، طالبان کو ہدفِ تنقید بناتی ہیں تو انہیں چابی والا کھلونا بنانے والوں کی نشاندہی بھی کرتی ہیں، وہ تسلیمہ نسرین جیسی قلم کاروں کے حقِ اظہار پر قدغن کے خلاف بھی آواز اٹھاتی ہیں اور ساتھ ہی ساتھ آج ابنِ رُشد کی مجاوری کرنے والوں کو یاد دلاتی ہیں کہ امیر المومنین ہونے کے دعویداروں نے اس روشن خیال کے ساتھ کیسی تذلیل روا رکھی۔ اس کی نئی کتاب 'رقصِ بسمل' کی ہر کہانی اذیت وعقوبت کی زد میں آئی ہر نگری کی کہانی ہے، اس میں شک اور تفریق کا نشانہ بننے والے لوگ ہیں، غیروں کی لگائی آگ میں جھلستے افغانستان اور عراق کے ساتھ ساتھ 'اپنوں' کے غیظ وغضب کی لپیٹ میں آنے والے پاکستان، ایران، برما اور بنگلہ دیش کا احوال بھی مگر اس طرح کہ اس سارے کا عذاب سہنے کو بچے ہیں یا عورتیں، ان کہانیوں میں وسعت اور تنوع ہے، مگر افسردگی، تاریخ کے المیوں کا بوجھ اور بے مہار امریکہ کے ساتھ ساتھ 'اپنوں' کا جہلِ مرکب مرکزی موضوع بن جاتا ہے، کہیں کہیں ان کے افسانے میں ان کے بیانیے کی یکسانیت، ایک نہ ایک کردار کی موت، کہانی کو فیچر بنانے والی کرافٹ تخلیق کار سے اور ریاضت کا تقاضا کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ چند اقتباسات دیکھئے:

پاکستان کے مہاجر کی یاسیت

(i) ''یہاں سے جانے والے اپنا مقدمہ ہار گئے ہیں دادی بیگم'' (کم کُم بہت آرام سے ہے۔)

(ii) ''جب براستہ دلی واپس کراچی پہنچوں گی تو یہود و ہنود کی ایجنٹ قرار پاؤں گی'' (رقصِ مقابر) ''حضور ہمارے ہاں حبِ وطن کے ٹینڈر کب تک صرف حاضر اور سابق جرنیل بھرتے رہیں گے'' (ایضاً)

افغانستان کے بے انت دُکھ

(i) یہاں کے بچے برسات میں نہا نہیں سکتے، کاغذ کی ناؤ بنا کر بہنے والے پانی میں چلا نہیں سکتے، اس لئے کہ برسات کا تیز پانی بارُودی سرنگوں کی جگہ بدل دیتا ہے۔'' (کُم کُم بہت آرام سے ہے۔)

(ii) آپ کے بھیجے ہوئے جہاز جب ہمارے لیے بسکٹ کے پیکٹ' مکھن کی ٹکیاں اور رنگ برنگ کی تتلیاں گرا رہے تھے تو میں اور میری کئی سہیلیاں ان تتلیوں کو اٹھانے کے لیے بھاگیں' بسکٹ کے پیکٹ اور مکھن کی ٹکیاں اٹھانے والے بچ گئے۔ تتلیاں پکڑنے والی میری دو سہیلیوں کو تتلیاں اپنے

ساتھ لے گئیں اور میری ایک ہتھیلی بھی ان کے ساتھ چلی گئی۔ ہم نہیں جانتے تھے کہ امریکی بچے بارودی تتلیوں سے کھیلتے ہیں۔ یہ تو بعد میں بابا نے بتایا کہ یہ تتلیاں خاص طور سے ہمارے لیے بنی تھیں۔ سنا ہے آپ جب اپنے بچوں کے لیے کھلونے بناتے ہیں تو ان کے ڈبوں پر ان سے کھیلنے والے بچوں کی عمر بھی لکھ دیتے ہیں لیکن آپ نے ہمارے لیے ایسے کھلونے کیوں بھجوائے تھے جو ہماری جان لے لیں' جوان کی ہتھیلیاں اوران کے پیر ساتھ لے جائیں؟' نیند کا زرد لباس')

(iii) ''جنھوں نے اپنے جیتے جاگتے لوگ اپنی پوری نسل خود اپنے ہاتھوں سے تباہ کردی، ان سے اس بات کی کیا شکایت کہ انہوں نے مہاتما بُدھ کی وہ مورتیاں ڈائنامائیٹ سے، توپ کے گولوں سے کیوں توڑ دیں؟'' (کم کم بہت آرام سے ہے۔)

(iv) 'جن کے دانتوں نے رس گلہ اور لڈو کھاتے ہوئے شرارت سے کسی ماں، نانی، دادی کی انگلیوں پر کاٹا نہ ہو— جنہیں کسی دادی اور نانی نے کہانیاں نہ سنائی ہوں، جن کے لئے کسی ماں نے کچوریاں نہ تلی ہوں اور ملیدہ نہ بنایا ہو، وہ بڑے ہو کر تو پھر دوسروں کا گلا گھونٹتے پھریں گے۔' (کم کم بہت آرام سے ہے۔)

(v) 'تہذیبِ افرنگ کی ہر نشانی گرادو، کھرچ دو۔۔۔ یا امیر المومنین ملا عمر، اسلحہ امریکی ہے اور گولہ بارود بھی افرنگی' (رقصِ مقابر)

(vi) 'یہ سرزمینِ قابیل ہے، آدم کے قاتل بیٹے کی بسائی ہوئی' (ایضاً)

تہذیبی وتاریخی ورثے پر تنقید

(i) 'اقبال کے سارے شعر تاریخ کے عجائب گھر میں رکھنے کے قابل ہوگئے۔' (جاگے ہیں خواب میں)

(ii) 'میرے منبر ومحراب سے آٹھ سو برس کے دوران کبھی کوئی آواز نہ اٹھی— مجھ بندۂ خدا پر سیارہ زہرہ کو خدا جاننے کا الزام لگا، میں تنہائی کے چاہِ بابل میں قید ہوا' (تنہائی کا چاہِ بابل)

○○○

آصف فرخی، افسانے کو نئے معنوی آفاق سے ہم کنار کرنے والا

اُردو افسانے کے اُفق پر جس نوجوان نے بہت تیزی سے اپنے تخلیقی عمل کی جوت، علم و ہُنر کی لگن اور وسعتِ مطالعہ و مشاہدہ کی سرشاری میں اپنے مخاطب کو شریک کرنے کے قرینے کے حوالے سے اپنے آپ کو منوایا وہ آصف فرخی ہے۔ اُن کے والد ڈاکٹر محمد اسلم فرخی ایک محقق، نقاد، صوفی منش ادیب ہیں۔ آصف فرخی کو وراثت میں نہ صرف ایک بہت بڑی تہذیب کا تجربہ منتقل ہوا بلکہ اُس کے باغیانہ اور اجتہادی رویے میں بھی بعض بنیادی تہذیبی انسانی قدروں کا احترام شامل رہا ہے۔ اُس نے اپنا پہلا افسانوی مجموعہ اپنے دادا کے نام معنون کیا اور یہ لکھا: ''جن کی ذات میں پوری ایک تہذیب کارفرما نظر آئی'' مگر بیک وقت روایتی قصہ گو کی پیروی میں اور اُس کے طریق سے ہٹتے ہوئے اپنے اسی مجموعے میں تمام افسانوں سے پہلے ایک چھوٹا سا پیراگراف یہ لکھا جس کا عنوان ہے 'آغازِ داستان'، ''خواتین و حضرات، آپ کا پائلٹ آپ سے مخاطب ہے، اس وقت ہم آواز کی رفتار سے تیز پرواز کرتے ہوئے رفعتِ خیال کی جانب سفر کر رہے ہیں، آپ سے درخواست ہے کہ اپنی حفاظتی پٹیاں کھول لیں اور ذہنوں کو آزاد چھوڑ دیں۔'' اس مجموعے کے بعض افسانوں پر داستانوں کے ساتھ ساتھ داستانوی اُسلوب اور کرداروں کو علامتی معنی دینے والے انتظار حسین کے بھی اثرات موجود ہیں مگر وہ اپنے موقف اور منشا میں انتظار سے منفرد دکھائی دیتا ہے کہ 'خواب اور عذاب' میں قصہ گو کو بھی ایک ایسی دُنیا کا تخلیقی تجربہ ہوتا ہے جہاں تمام تہذیبی قدریں بدل گئی ہیں اور ماضی کا سرچشمۂ خیال اپنے تلازمات سے محروم ہو گیا ہے۔ ''کہانیوں میں جیتنے والے اصل میں ہار چکے ہیں، کہانیوں کے بہادر شہزادے دیو ہیں اور کمسن نازنین شہزادیاں روپ بدلے ہوئے بھتنیاں، اُس نے مسلسل یہ خواب دیکھنا شروع کیا، سارے بہادر ہلاک ہو جائیں گے، تندرستوں کو روگ لگیں گے، امیر و غنی محتاج و مفلوک ہوں گے، ظالم جادوگر جیت جائے گا— لوحِ طلسم سیاہ پڑ جائے گی، گلِ بکاؤلی کسی کو نہ ملے گا۔'' (ص ۱۲، ۱۳) 'چیل گاڑی'، 'شیطان کا چرخہ'، 'دفینہ'، 'خوشبو کے سوداگر'، 'رات کی رانی' اور 'بوڑھ کہانی' اُس کی اُس تہذیبی یادداشت سے ماخوذ ہیں جسے وہ بظاہر اپنے خاندان کے بزرگ افراد کے ذریعے بازیاب کرتا ہے اور ظاہر ہے کہ جب تک ان معمر افراد سے جذباتی لگاؤ نہ ہو اور وابستگی جیسی توجہ نہ ہو، اس طرح کے افسانے نہیں لکھے جا سکتے۔ 'ناقتہ اللہ'، 'شرم الشیخ' اور 'آتش فشاں پر ناچنے والا چوہا' تذکروں اور

صحیفوں کی تخلیقی خواندگی کا کرشمہ ہیں۔ 'ساتواں دن' کے نام سے جو مقدمہ افسانہ نگار نے اس مجموعے کا لکھا اُس میں اپنے تخلیقی ذہن کو تشکیل دینے والے عوامل کا ذکر کرنے کے ساتھ ساتھ افسانے کے معاصر منظرنامے کا جائزہ بھی لیا ہے: ''اس آن ڈھلتی عمر والے لوگ میرے لیے ایک واردات بن گئے— میں نے اتنی کہانیاں سنی ہیں کہ اپنا آپ بھی کہانی لگتا ہے— میرا قاری میرا دشمن ہے جو چیز میرے لیے گلاب ہے وہ کسی کے لیے محض لفظی بازی گری ہوگی کسی کے لیے کاغذی پھول— میں تو یہ کوشش کر رہا ہوں کہ وہ جو یار لوگوں نے کرٹسزم+فکشن کو جمع کر کے ایک چیز Critiction بنائی ہے تو اپنی کہانیوں کی کہانی سنا دوں اور تنہائی کی اُس رو کو سمجھوں جو چیخوف کے ماسکو سے جوئس کے ڈبلن اور شیرؤ ڈ انڈرسن کے ونز برگ او ہائیو سے ہوتی ہوئی مجھ تک آتی ہے— میرے استاد محمد حسن عسکری جن کا ایک جملہ ان کہانیوں کی تصنیف کے دوران میرے کانوں میں رہ رہ کر گونجتا رہا کہ کہانی کا نیریشن کلچر سے آتا ہے۔'' (ص ۲۳۴ تا ص ۲۵۵)

اپنے دوسرے مجموعے 'اسم اعظم کی تلاش' کا انتساب اُنہوں نے اپنے والد کے نام کیا اور اُن کے ایک فقرے سے اخذِ معنی کی کوشش ان کے ماضی سے تخلیقی لگاؤ کو ظاہر کرتی ہے: ''اپنی پرچھائیں کو آگے نکلتا ہوا دیکھ کر میں نے کہا تھا ابا دیکھئے میں آپ سے بڑا ہوگیا، اُس وقت آپ نے کہا تھا تمہارے قد میں میرا قد بھی تو شامل ہے۔'' ان کہانیوں کے اجزا میں اساطیر کا رنگ نمایاں ہے، بس ایک فرق کے ساتھ کہ اس میں مشرقی ذہن کو مسحور کرنے والے صحیفوں کے ساتھ ساتھ ملفوظات اور تذکرے تو ہیں ہی مغربی ادب کے بعض تمثیلی شاہکار بھی اس فضا میں جذب ہو جاتے ہیں اور یوں آصف فرخی کے افسانوں کی فضا اور تاثیر انتظار حسین کا سایہ نہیں رہتی۔ جیسے 'جشنِ مرگِ انبوہ' میں ماضی اور حال کو یکجا کر لیا گیا، 'حرام مغز' میں آغاز فردوسی کے دو شعروں سے ہوتا ہے پھر بدرِ منیر کا قصہ جدید پیراہن میں لا کر ایک علامتی جزو کے بعد داستانِ امیر حمزہ کی فضا سے نکالا ہوا ایک ٹکڑا اور پھر سوفٹ کی 'گلیورز ٹریولز' کی تمثیلی کہانی سے ایک جزو تراشا گیا ہے۔ 'اصحاب کہف'، 'حکایت دین سے واپس آنے والوں کی'، 'پیچھے دیکھا اور پتھر'، 'بابِ خروج'، 'جلتے شہر میں بانسری کی دھن' اور 'حکایت مشکوٰۃ' میں بھی یہی اُسلوب ہے مگر کہیں کہیں سیاسی و سماجی طنز کو مدعا بنا کر ان روایتی اجزاء کے متوازی ایک اور فضا تشکیل دی گئی ہے جو کبھی کبھار پیروڈی کی جھلاّہٹ اور زہرناکی کو نمایاں کرتی ہے۔ اس حوالے سے 'مکاشفۂ عہدِ جدید' نمایاں ترین مثال ہے۔ اس مجموعے کے بعض افسانوں پر اُردو کے تین بڑے افسانہ نگاروں کے بعض شاہکار افسانوں کی معنوی وسعت کا گمان ہوتا ہے، میری مراد منٹو (ٹوبہ ٹیک سنگھ) انتظار حسین (آخری آدمی، شہرِ افسوس) اور غلام عباس (بندر والا) سے ہے۔ 'آتم کتھا' میں آصف فرخی تمثیلی انداز میں اپنی کہانیوں کا دیباچہ لکھ رہا ہے، یہ اور بات کہ حسن عسکری کی طرح اپنے افسانوی مجموعے 'جزیرے' کے آخر میں۔ ''سنو کتھا اتیت ہے اور کتھا بھوش ہے، سمے کتھا ہے اور جیون کتھا ہے، سنسار

کتھا ہے اور یُگیہ کتھا ہے، جنم کتھا ہے، کرم کتھا ہے، کتھا میں ہوں، جو کتھا کہتا ہوں، کتھا تم ہو، جو کتھا سنتے ہو، یہ کہتے کہتے اُس کی جیبھ دانتوں کے بیچ میں آ کر کٹ گئی۔'' (ص ۱۰۷)

'چیزیں اور لوگ' میں آصف کا نفسیاتی اور فنی شعور، اسے محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں کے ایک تخلیقی قاری سے اُٹھا کر ان کے ہم زاد کے درجے پر یوں پہنچاتا ہے کہ وہ ان کی بعض معروف کہانیوں کو معنوی توسیع دیتا ہے، اس سلسلے میں 'من شرِ ماخلق' کو میں ممتاز شیریں کے 'کفارہ' کے بعد کا ایک بہت اہم افسانہ خیال کرتا ہوں، اس کی نمایاں بات یہ ہے کہ ایک مرد افسانہ نگار نے اپنے متکلم کو مطالعے، تخیل اور مشاہدے کے زور سے نسائی قالب عطا کر کے ایک طرف فرائیڈین نظریئے کی تخلیقی توضیح کی ہے، دوسری طرف ہماری معاشرت میں عورت کی حقیقی منشاء کے بغیر مرد کی ہمہ وقت ٹپکتی (ریتگتی) جنسی رال اسے تانیثی ادب کی ایک اہم مثال بنا دیا ہے۔ اسی حوالے سے اسکا افسانہ 'جونک' بھی بے حد اہم ہے: ''پھر بھی میں سمجھ گئی، جب انہوں نے پیر کے انگوٹھے سے میرا تلوا سہلانا شروع کیا، اس وقت تک میں جان چکی تھی کہ پچھلی بار اور آج کے درمیان وہ کسی دوسرے بدن سے آشنا ہو چکے ہیں——اس وقت وہ مجھے میری وجہ سے نہیں چھو، رہے ہیں، بلکہ اپنی ضرورت پوری کرنے کے لئے استعمال کر رہے ہیں۔'' (چیزیں اور لوگ ص ۴۲، ۴۳) ہم جنسی کے موضوع پر اردو میں بھی بہت سے قابلِ ذکر افسانے لکھے گئے ہیں، مگر آصف کا افسانہ 'آٹے کی آپا' چیزے دگر ہے۔ اس میں ایام طفولیت میں ایک ہم جنس سے سابقہ پڑنے کے تجربے کے خوف اور لذت کو عجب بے خبر معصومیت مگر باسلیقہ جرأت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ یہ ایسا موضوع تھا کہ لذتیت یا خود رحمی اس کی فضا کی نوعیت کو تبدیل کر سکتا تھا مگر حیرت انگیز طور پر افسانہ نگار نے متکلم کی یادداشت میں سے دہکتا ایسا تجربہ بیان کیا کہ اس کی تمازت محسوس نہیں ہوتی۔

'شہر بیتی'، 'سیاہ حاشیے' کی طرح کا ایک ستم ظریف نوحہ ہے، یہ اور بات کہ اس میں منٹو کی طرح افسانچے نہیں، بیس افسانے ہیں، اسی طرح اس میں شعوری طور پر سفا کی کی تضحیک بھی نہیں کی گئی مگر دہشت گردوں اور بھتہ خوروں کے محاصرے میں آئے ہوئے کراچی شہر کے بارے میں یہ تمام افسانے ایک طرف تو ایک صورتِ حال کی سنگینی کا تاثر قائم کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ایک خاص وضع کے خاندان کے مختلف عمروں کے لوگوں کے تبصرے، اندیشے اور ایک دوسرے سے بے تعلق اپنائیت ایک خاص طرح کی فضا بناتی ہے۔ ''فون پر پیچھے سے آواز آ رہی تھی 'جھوٹے، کمینے، مردود، ملعون'۔ 'کیا کسی سے جھگڑا ہو رہا ہے؟' میں نے پوچھا۔ 'جھگڑا کس سے کریں گے ٹی وی پر خبریں سن رہے ہیں۔'' (فریکچر، ص ۱۸)

اپنے پانچویں مجموعے میں آصف فرخی حیرت انگیز طور پر اپنی پیشہ ورانہ دنیا کو تخلیقی محرک کے طور پر استعمال کرتے ہیں، مثلاً 'ناف'، 'الرجی'، 'پھپھوندی'، 'گوہائی'، 'کھجلی'، 'کیلشیم' اور ظاہر ہے کہ ایک میڈیکل

ڈاکٹر ہی 'السلام علیکم یا اہل القبو' جیسے افسانے کو لکھنے کا اہل ہوتا ہے۔ ان سب افسانوں میں میڈیکل سائنس، مریضوں کا عملی تجربہ اور ساتھ ہی ساتھ ہماری روایت اور تہذیب کے ساتھ جڑی دانش مرکب ہو کر ایک فضا ضرور تشکیل دیتے ہیں جو آصف فرخی کے تخلیقی جوہر اور فنی ہنر مندی کی یاد دلاتی رہتی ہے۔ اس مجموعے میں دو افسانے ایسے ہیں جو کسی سفرنامے کا حصہ بھی ہو سکتے ہیں جیسے 'بمبئی' اور 'چپ دریا'، البتہ ایک افسانہ 'شہری' اپنی تکنیک کے لحاظ سے اُردو کے منفرد افسانوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

آصف فرخی کی ایک کم معروف کتاب 'ایک آدمی کی کمی' ہے جو سندھ میں بکھرے ہوئے لوک ادب، متصوفانہ مزاج اور نسلی و لسانی آویزش و امتیاز کے متوازی ایک تخلیقی ترنگ سے جو ماضی اور حال اور طبقاتی فرق اور دیگر تضادات کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، مرصع کہانیاں ہیں جن میں ان لوک قصوں کے مدفنوں اور منبعوں پر کھڑے ہو کر سرگوشی سننے اور کرنے کی تخلیقی سرشاری کے عالم میں آصف فرخی ایک ایسا افسانہ نگار دکھائی دیتا ہے جسے خود آصف فرخی کی دانشوری کبھی کبھار پیچھے دھکیل دیا کرتی ہے۔

اس کے تازہ ترین مجموعے ''میرے دن گزر رہے ہیں۔'' کا انداز سوانحی ہے، بیشتر افسانوں کے متکلم سے اپنی ذاتی مشابہت کو اس نے چھپانے کی کوشش نہیں کی، بلکہ منٹو کی طرح کھل کر اپنا نام لیا اور کوائف بتائے:

"Mein name ist Asif Farrukhi" (کیڑا ہوں اگرچہ میں۔۔۔ص ۱۲۵)

''اس نے مجھے اس نام سے پکارا جو جانے صدیوں، قرنوں، عمروں اور گلیوں دور سے آیا تھا، یہ کوڈ کا حصہ تھا، میں نے اپنے آپ کو یاد دلایا۔ ''شہرزاد' اس آواز نے پہچان کرانے کے لئے پوچھا۔ ''دنیا زاد' میں نے جواب دیا۔'' (بونسائی، ص ۲۳)، ماجرا یہ ہے کہ آصف نے لکھا ہے۔ (اپنی نئی کتاب 'میرے دن گذر رہے ہیں' کے گرد پوش پر۔) 'اگر افسانہ میرے لئے کرب انگیز حد تک ذاتی معاملہ نہ بن جائے، تب تک میں اُسے نہیں لکھتا'، اب وہ خود بھی اپنی کہانیوں کے متکلم کی طرح ایک صاحبِ مطالعہ آسودہ حال طبقے کا فرد ہے، جس کے لئے بلیوں والی مائی کی موت، کسی کتاب کے ورق سے نکل کر اس کی تخلیقی دنیا کی پکچر گیلری میں آویزاں ہو جاتی ہے، وہ سمندر کی آلودگی کے حوالے سے ان ذمہ داروں سے شاکی ہے، جو عرصے سے خود اس کی طرح خاک نشینوں کی بنیادی ضرورتوں اور امنگوں سے بے خبر ہے۔ جرمن مفکر اور تخلیق کار فرانز کافکا (۱۸۸۳۔۱۹۲۴) کی 'میٹا مارفسس' کے مطالعے کے زیرِ اثر وہ تقلیب کی دانشمندانہ اذیت کو ضرور بیان کرتا ہے، مگر ساحلِ سمندر پر بھٹکنے والی طوائفوں، گداگروں اور بردہ فروشوں کی تلاش میں اپنی معصومیت خالی ہتھیلیوں پر لے کر سرگرداں بچوں یا کراچی کے املاک یا ڈرگ مافیا کی وہ غارت گری یا مذہب یا نسل اور زبان کے نام پر ہوتی ہے کو وہ بہت شائستہ فاصلے سے دیکھتا ہے۔

بے سکون چلت پھرت اور علی تنہا

نئی نسل کا ایک ایسا افسانہ نگار جو محمد حسن عسکری کے اٹھائے ہوئے سوالوں کی دنیا میں گم رہتا ہے اس کے افسانوں میں واقعات، مربوط اور ٹھوس شکل میں پیش نہیں ہوتے بلکہ ویرانی اور تنہائی کا کچھ سناٹا دھواں دھواں تاثر پیدا کرتا ہے وہ اپنے دیہاتی معاشرت اور اردو کی روایت میں موجود اظہاری امکان کو ملا کر ایک نیا جملہ بنانے کی کوشش کرتا دکھائی دیتا ہے۔ محمد خالد اختر نے اس کے بارے میں لکھا ہے ''اس کا محاورہ، کہانی کے کردار، لینڈ سکیپ سب اس کے اپنے ہیں—اس کی کہانی کے کرداروں میں ایک عجیب اضطراری کیفیت اور بے سکون چلت پھرت ہے۔'' (فلیپ۔کئی دنوں کا دن)

'مٹھی والی راکھ'، 'بے شرم'، 'قہر میں ایک شام' اور 'روز روز کا قصہ' اس کے پہلے مجموعے اور دور کے نمایاں افسانے ہیں۔ اسے اپنے اردگرد پھیلے یکسانیت کے مکروہ منظر کا احساس ہے اور جابر بدصورتی کے تسلط پر وہ آزردہ ہوتا ہے مگر وہ مزاجاً بلند آہنگ اسلوب اختیار نہیں کر سکتا تاہم اس کا نقطہ نظر لطیف تاثرات کے روپ میں ہم تک پہنچتا رہتا ہے: ''ایک اندھا جس کی تل چاولی رنگت میں غصہ بھرا ہے، کہتا ہے اے بستی والو لیکن کوئی نہیں سنتا''— ''کیوں جی یہ لوگ اتنے چپ کیوں ہیں؟ مرد نے ہونٹوں پر چپ رہنے کا اشارہ کیا۔'' (روز روز کا قصہ، سیپ، شمارہ ۴۰، ص ۱۰۶) 'قہر میں ایک شام' میں چودھری کے روبرو ایک کمی دھاڑتا ہے، وہ منٹو کے 'نعرہ' اور ندیم کے 'لارنس آف تھلیبیا' سے مماثل آواز نکالتا ہے مگر یہاں سبب اور ہے، مجذوبوں والا، فقیروں والا: ''جیونے نے سامنے پڑی ہوئی بالٹی اُٹھا کر تڑاخ چودھری کے منہ پر دے ماری 'دیکھتے نہیں— چڑیاں دانا چگ رہی تھیں— حرامزادے— کمینے— ذلیل—'' (ص ۳۸) اس اعتبار سے مجذوب یا فقیر جسے دنیا پاگل کہتی ہے، علی تنہا کے لئے قابلِ ستائش ہے ایک تو اس لئے کہ وہ زبان کے رسمی سانچے کو توڑتا ہے اور بہت سوں سے وہ کچھ کہتا ہے جسے کہنے کی تمنا تنہا جیسے تخلیقی فنکار کو ہو سکتی ہے، دوسرے اس کی باتوں سے من چاہے پر اسرار معنی اخذ کیے جا سکتے ہیں: ''کنجر یو میری بات نہ سننا۔ نہیں تو خصم تمہارے جہنم میں چلے جائیں گے، سیدھے جہنم میں میری نہ سننا۔ ایک نہ سننا نہیں تو— جواب نہ آنے پر وہ خود ہی رونے لگ جاتی۔ اس لیے اب عورتوں نے دھیان دینا چھوڑ دیا۔'' (عمر دراز کی لاٹھی، ص ۹۱) ''ارے پانیوں میں کون پاگل ہوتا ہے۔ پاگل تو زمین پر ڈھوک لگائے لوگ—وہ ایک لمحے ڈھکیلی کرتا اُٹھا اور ہاتھ ہوا کی بلندی میں اُچھال اُچھال کر کہنے لگا۔ میں اگر چپ کر جاؤں تو قصبے کے لوگوں کی زبانوں سے سوئیاں تم

نکالو گے؟'' (نقشہ،ص ۱۳۹)

علی تنہا کے افسانوں میں دو تین اور بھی نمایاں باتیں موجود ہیں ایک تو وہ اس دور میں جب کرداروں کے نام بھی کم یاب ہوگئے ہیں پورے پورے نام رکھتے ہیں جیسے عبدالعزیز (حدیں)، اظہار الحق (گھڑی)، عبدالکریم (سوئی)، صالح محمد (بے شرم)، صلاح الدین (اجنبی سا اجنبی)، عبدالماجد، ریاست علی (ہنسنے والا آدمی)، سلطان اشرف (ریوڑ)ضمیرحسن (گنہگار)، گل حسن (اکھوا)، منہاج الدین (آزمائش)، صالح عثمان (دھوپ کا سب لوگ) وغیرہ۔ دوسرے ان کے ہاں جانور بھی انسانوں کے ساتھ یا ان کے رو برو یا انہیں ڈرانے کے لئے بار بار آتے ہیں، گائے، گھوڑا، کتا، بلی، بندر، شیر، سانپ، بھیڑیا وغیرہ کا ذکر بہت رہتا ہے اور تیسری بات یہ ہے کہ اسے ایک طرف تو اپنے کلچر کی مانوس فضا کی تشکیلِ نو کے لئے مقامی روز مرہ اور محاورے کو استعمال کرنا ہوتا ہے اور دوسری طرف اسے بعض اہلِ زبان کو مرغوب روز مرہ اور خصوصاً محاورہ بہت مسحور کرتا ہے، جس سے کبھی کبھار گمان ہوتا ہے کہ اس نے انتظار حسین کی زبان کے سحر کو تخلیقی سطح پر جذب کیا ہے۔ جیسے کندھا بھڑانا، سڑن، بھانجی ماروں، چھکو پھکو، ابسواسی ہوکر، اینڈی بینڈی، چکر پھیری کھانا، ٹھٹیروں کے لونڈے، چرمرانے لگنا، ٹیں کر جانا، دبدھے میں پڑنا، وغیرہ۔ کہیں کہیں احساس ہوتا ہے کہ رات کے اندھیرے میں گھاتیں لگانا یا تین چار بے تکلف دوستوں کا نقب زن بن کر کسی حویلی میں جھانکنا، بلونت سنگھ کے ناولٹ 'رات چور اور چاندنی' کی سحر آفرینی کا اعجاز ہے، تاہم وہ اس میں معنوی توسیع پیدا کر لیتا ہے جیسے اس کے دوسرے مجموعے 'سورج کے سب لوگ' کے پہلے افسانے 'واردات' کی یہی فضا ہے مگر اس میں اس طرح کا فقرہ بھی موجود ہے جو ہمارے گھر یعنی پاکستان کا نوحہ ہے: ''یہ عجیب گھر ہے جس نے بھی اسے لوٹا ہے وہ پکڑا آج تک نہیں گیا، کوئی بددعا ہے اس گھر کو۔'' (ص ۱۶) اسی طرح 'بارش میں عیسیٰ' میں بھی ایک زبردست تخلیقی فقرہ ہے: ''مہاشے جب بھی کنیز کے پیٹ گرائے جانے کے بارے میں سوچتا ہے، زمین پر آبادی بڑھ جاتی ہے۔'' (ص ۲۱)

علی تنہا کے ہاں اساطیر میں گم ہوجانے کی تمنا موجود ہے، مگر اسے یہ احساس بھی ہے کہ اس کی دنیا میں اب طبقاتی تفریق ایسی ہے کہ کوئی تعبیریں بتانے والا یوسف، اشرافیہ کے کام تو آ سکتا ہے، نچلے طبقے کے خوابوں کی تعبیریں بتانے کا گھڑاک نہیں پالتا: ''یوسف سچ کہتا تھا خواب سائیسوں کے ہو ہی سکتے نہیں، کیسے ہو سکتے ہیں؟'' (گھڑسال کا قہقہہ، سورج کے سب لوگ، ص ۸۱) اسی طرح بہت سے عقیدے بھی زمین زادوں نے تزلزل میں ڈال دیئے ہیں: ''اُوپر آؤ زمین زاد فیصلہ اوپر ہوگا'، 'سننے کے لئے نیچے آؤ گے فلک زاد۔'' (لوہے کا پنجرہ، سورج کے سب لوگ، ص ۱۰۷)

علی تنہا نے اپنے دوسرے مجموعے کے دیباچے میں لکھا ہے: ''ان بعض افسانوں میں سیریلسٹ یا

مونتاج کی تکنیک سے بھی کام لیا گیا ہے، اس لئے بعض مقامات پر مواد اور تکنیک کو گھلانے سے کہانی کی معینہ حالت کو توڑا گیا ہے، تاکہ کہانی اپنے پلاٹ میں اس نقطے کو روشن کرے جو اس کے فیبرک (Fabric) میں کسی خاص حالت پر دال ہے، ان افسانوں میں اشیاء اور صورتِ حال کے باہمی تعلق سے مافیہ نکلتا ہے— ان افسانوں میں زمانی حالت کے پیش پا افتادہ تصور کی نفی کی گئی ہے۔'' (ص۷) یہ دعویٰ ہمارے بہت سے نئے افسانہ نگار کر سکتے ہیں مگر اس میں ایک قباحت البتہ ہے کہ تخلیقی فنکار کو کسی قاری یا سامع کی جواب دہی کا اندیشہ نہیں رہتا، چند نقاد ایسے ہوتے ہیں جو خالی جگہ کو حسبِ منشا پُر کر لیتے ہیں اور یوں فنکار کی سہل انگاری کا احتساب تو کیا حساب کتاب بھی نہیں ہو سکتا۔ علی تنہا کے ہاں بھی بعض موقعوں پر فقرہ طرازی میں کچھ کمزور لمحے آتے ہیں ایک نمایاں مثال دیکھئے:

''امیر الدین نے اپنی بیوی کا شانہ دبا کر چلے جانے کا اشارہ کیا، وہ منہ بسور کر اسے چڑاتی ہوئی پچھلے دروازے سے نکل بھاگی۔'' (دھوپ کے سب لوگ، سورج کے سب لوگ، ص۱۴۹)

ooo

احمد جاوید، جدیدیت اور ترقی پسندی

احمد جاوید کے پہلے افسانوی مجموعے کا انتساب ہی معنویت سے لبریز ہے: ''آج کے نام اور آنے والے آج کے نام''، گویا ہمارا آج بھی ہم پر منکشف نہیں ہے۔ یوسف حسن نے اُس کے بارے میں لکھا ہے: ''احمد جاوید کی انفرادیت اُس کے مخصوص اُسلوب اور منظر نامہ سے صاف پہچانی جاتی ہے، یہ منظر نامہ ہمارے اپنے شہر کی گنجان گلیوں، مکانوں، ممٹیوں والے پرانے محلوں اور اُن پر چھوٹی بڑی اقلیدسی شکلوں میں بکھرے آسمان سے مرتب ہوتا ہے، جیسے اس تمدنی ماحول میں اندھیرے اُجالے آپس میں گھلتے ملتے ہیں اور گلی سے گلی نکلتی ہے کچھ ایسے ہی اُس کے افسانوں میں حقیقت اور خواب باہم دگر پیوست ہیں۔'' (غیر علامتی کہانی، ص۸) اس مجموعے کا نام 'غیر علامتی کہانی' اور اس میں شامل دو کہانیاں 'غیر علامتی کہانی'، 'غیر علامتی کہانی۔۲' اُن افسانہ نگاروں میں شعوری طور پر خود کو شامل کرنے سے گریز ہے جو متواتر دعویٰ کر رہے تھے کہ وہ علامتی کہانیاں لکھ رہے ہیں اور اُن سے قارئین کی بیزاری بتا رہی تھی کہ اُنہیں تجریدی افسانہ بھی ڈھنگ سے لکھنا نہیں آتا۔ اصل میں پاکستان کے ایک آمر ضیاء الحق نے اس ملک کے معنوی وجود کو بھی وہ چرکے لگائے ہیں جو مندمل ہونے کا نام نہیں لیتے، اسی دَور میں صحافیوں کو کوڑے لگائے گئے، باشعور پروفیسروں اور دانشوروں کو جیلوں میں رکھا گیا، اُن پر روزگار کے دروازے بند کیے گئے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اپنے وطن اور عقیدے سے لگاؤ رکھنے والوں کو غدار اور کافر کہہ کر اُنہیں شدید اذیت سے دوچار کیا گیا۔ احمد جاوید نے اسی دَور کے بارے میں لکھا ہے مگر مقبول عام روش اور اُسلوب سے گریز کر کے ایک فضا بنائی ہے اور ایک مخصوص تاثر اُبھارا ہے، چند اقتباسات دیکھئے: ''بولنا چاہا مگر زبان لڑکھڑا گئی اب میں اُسے کیسے بتاتا، لکھتا ہوں اور کاٹتا ہوں، کاٹتا ہوں اور لکھتا ہوں مگر یہ آسیب زدہ رات کچھ ایسی طویل ہے نہ لکھی جاتی ہے نہ کاٹی جاتی ہے۔'' (غیر علامتی کہانی۔۲، غیر علامتی کہانی، ص۲۶) ''اب اندھیرا ہے، اندر بھی اور باہر بھی مگر مکھیوں کی بھنبھناہٹ اب بھی سنائی دیتی ہے۔ شاید وہ ابھی تک غلاظت کے ڈھیر پر نچڑے ہوئے بدبودار لفظوں کے انبار پر بیٹھی ہیں۔'' (گشت پر نکلا ہوا سپاہی، غیر علامتی کہانی، ص۴۱) ''ہم نے فیصلہ کیا ہے کہ آنے والوں کے پہنچنے سے پہلے اپنی بیرکوں کی دیواروں پر رات کی تاریکی میں لکھ دیں گے کہ یہ جنگی قیدیوں کا کیمپ ہے۔'' (دمدار ستارے، غیر علامتی کہانی، ص۷۱)

'کولہو کے بیل' میں حوالے نسبتاً متعین ہیں اور کوشش کی گئی ہے کہ اُس نظام کو زیر بحث لایا جائے جو سامراجی ورثہ ہے، اس کے ہوتے غلاموں کو کبھی بھی آزادی کا احساس نہیں ہوتا اور وہ کولہو کے بیل کی

طرح اپنی کاوش کے معنی اور سمت متعین کرنے کے اختیار سے محروم ہیں۔اس افسانے میں احمد جاوید کا آہنگ اتنا بلند ہے کہ رزمیہ اور مزاحمتی محسوس ہوتا ہے:''ویل اب ہم جاتا ہے— آج سے یہ بیل ٹُمہارا— اڈاس نہیں ہوگا ہم اُدھر سے ٹُمہارا واسطے گرم کپڑا بھیجے گا— دودھ اور گھی— اور بارُود— خوب ٹھس ٹھس چلاؤ— آج سے یہ بیل ٹُمہارا— اڈاس نہیں ہوگا— ہم جدھر بھی رہا ٹُمہارے درمیان ہوگا— ٹو— ویل— بائے—''،''بائے— خدا حضور کا اقبال بلند رکھے—''یہ کون تھا—؟ اور تم کون— میں بیل نہیں ہوں— میری آنکھوں سے پٹی کھولو— میری ماں نے چڑھاوے دے دے مجھے پایا ہے— میں بیل نہیں ہوں— مجھے میرا وجود واپس کرو— مجھے کوئی دعویٰ نہیں— میں سیّد زادہ نہیں— نہ سہی— میں برہمن زادہ نہیں نہ سہی— میرے آباؤ اجداد نجف و بخارا سے نہیں آئے— چلو نہیں آئے بکرماجیت اور بیتال بکرم میری کہانی نہیں، نہ سہی— یہ میری تاریخ نہیں نہ سہی— مجھے کوئی دعویٰ نہیں— میں وہ سہی جسے تم دھکیلتے ہوئے ہانکتے ہوئے اپنے گلے کے باڑے میں لے آئے— میں شودر ہوں— چلو ہوں— میں سکندر اعظم کی فوج کے کسی سپاہی کا نطفہ حرام ہوں— ہاں ہوں— تم کون ہو—؟ تم کون ہو—؟ جو میرے گھر کی بنیادوں میں دھونی رما کر بیٹھ گئے۔تمہارے جسموں کے جہنم سے اب تو میرا گھر سلگنے لگا ہے— مجھے میرا گھر واپس دو—'' (کولہو کے بیل، غیر علامتی کہانی، ص ۶۱)

پاکستانی معاشرت میں ناخواندہ اور نیم خواندہ عورت کو بیوی بننے کے بعد جس طرح مرد کی جانب سے مسلط کردہ جنسی، جسمانی اور ذہنی تذلیل کو عبادت کے طور پر قبول کرنا ہوتا ہے اُس پر احمد جاوید نے ایک بہت عمدہ افسانہ 'زنجیر' کے عنوان سے لکھا ہے جس میں روایتی بیانیہ انداز سے ہٹ کر پیرایۂ بیان تو اپنا ہی مخصوص رکھا ہے مگر یہ بے حد موثر افسانہ ہے جس میں مجید امجد کی اعلیٰ افسانوی نظموں کی جھلک موجود ہے:

''عورت بچوں کے منہ دھلاتی ناک صاف کرتی آنسو پونچھتی چائے پلاتی بستوں میں کتابیں ٹھونستی اِدھر اُدھر آ جا رہی تھی کہ مرد کی جوتی ہوا میں گھومتی چکر کھاتی زناٹے سے اُس کے سر پہ پڑی— وہ گرتے گرتے سنبھلی کہ ابھی گرنے کی فرصت نہ تھی— آج پھر مرد کی قمیص کا بٹن ٹوٹ گیا تھا— وہ توبہ توبہ کرتے اُٹھ بیٹھی، کھڑی ہوگئی، گھوم گئی— وہ دیکھتی جاتی تھی خواب، دھندلا مدہم، ناقابل فہم کہ اچانک کوئی اس پر جھک آیا، کسی نے جھنجھوڑا— اس کا شوہر سرہانے تھا اُسے جھنجھوڑتا ہوا، وہ توبہ توبہ کرتی، اُٹھنے لگی مگر اُس نے اُٹھنے نہ دیا، اب اندھیرا تھا اور وہ اس کے اختیار میں تھی۔'' (زنجیر، غیر علامتی کہانی، ص ۹۳، ۹۷، ۹۸)

اُردو کے ایک بے مثال افسانہ نگار سید رفیق حسین نے جانوروں سے متعلق اُردو میں منفرد انداز کی کہانیاں لکھی ہیں، احمد جاوید نے اپنے ایک مجموعے 'چڑیا گھر' میں اسی معنوی تجربے کو توسیع دی ہے۔اس مجموعے کا سب سے موثر افسانہ 'بھیڑ بکری' ہے جس کا آغاز یوں ہے:''یہ ایک ایسے کتے کی کہانی ہے جو بھیڑ

بکریوں پر حکمرانی کرتا ہے مگر ناگہانی ان کی بھگدڑ کا شکار ہوا اور اُن کے قدموں تلے آ کر کچلا گیا۔" (چڑیا گھر، ص ۳۷)

آمریت کے دَور میں دانشوروں سمیت رعایا کے تمام طبقوں کو بھیڑ بکری سمجھنے یا بنانے کی آرزو کے مقابل ایک تخلیقی فنکار کا زرخیز تخیل ہے جس میں ایک طرف تو آمر کی طرف سے قائم کردہ نظام یا کارندے کو کتے سے تشبیہہ دی گئی ہے اور ساتھ ہی ساتھ بے بسوں اور کمزوروں کی من چاہی آرزو کو مزاحمتی رنگ میں پیش کیا گیا ہے، یعنی بھیڑوں کے ریوڑ کی بھگدڑ میں اس کتے کی ہلاکت: "تو یہ اس کتے کی کہانی تھی جسے بھیڑ بکریوں پر حکمرانی حاصل ہوئی—اور اس چرواہے کی بھی جس نے بعد از خرابی بسیار یہ عبرت حاصل کی کہ بھیڑ بکریاں تو بھیڑ بکریاں ہی ہوتی ہیں انہیں ہمیشہ ایک چرواہے کی ضرورت رہی ہے مگر یہ کام کسی کتے کے سپرد نہ ہی ہو تو بہتر ہے۔" (بھیڑ بکری، چڑیا گھر، ص ۴۷)

اس مجموعے میں 'چوہے' ایک موثر علامتی افسانہ ہے جس میں تجربہ گاہ میں چوہوں کو اپنی فطرت کو نظرانداز کر کے کھیلنے والے ہاتھوں کی تہذیب کو قبول کرنا ہوتا ہے اور جوں ہی وہ مہذب ہوتے ہیں یا سیکھ جاتے ہیں تو تجربہ گاہ میں بے کار ہوتے ہی اُنہیں اُٹھا کر پھینک دیا جاتا ہے۔ اسی طرح سے 'بھیڑیئے' کی معنویت بھی اپنی فطرت کی تبدیلی یا طاقتوروں کی جانب سے انہیں مہذب بنانے کی حکمت عملی کے سبب کثیر الجہت ہو جاتی ہے۔ البتہ اس مجموعے میں 'کیڑے مکوڑے' باقی افسانوں کی فنی فضا اور اثر سے ہم آہنگ نہیں۔

OOO

انسانی قدریں، فلمی منظر نامہ اور گلزار

سمپورن سنگھ گلزار کا نام برصغیر میں قلم کے حوالے سے شہرت، دولت اور کامیابی میں مسلمہ ہے۔ بلاشبہ اُس کی تخلیقی دنیا کا پہلا حوالہ گیت نگار اور پھر فلمی منظر نامہ نگار کا ہے، اسی طرح غالب پر اُس کی فلم تو اپنا سکہ سبھی سے منوا چکی ہے مگر اردو افسانے میں بھی اُس نے بڑی معصومیت کے ساتھ اپنی بڑائی ثابت کی ہے۔ رنگارنگ انسانوں کو محسوس کرنے کی اس کی صلاحیت غیر معمولی ہے، خصوصاً فلم، میڈیا اور ارباب فن سے متعلق چہرے پڑھنے اور بین السطور معنی اخذ کرنے کا وسیع تجربہ ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ جب چاہے اور جس طرح چاہے منٹو اور کرشن جیسی سہولت کے ساتھ اپنی معلوم دنیا اور تن اور من بیتی میں سے کہانی نکال سکتا ہے۔ 'سانجھ' ایسا افسانہ ہے جو بیدی کے 'لاجونتی' اور 'اپنے دکھ مجھے دے دو' کے پائے کا ہے۔ وہ تخلیقی اعجاز سے بوڑھے میاں بیوی کے عام طور پر بے زاری کی حد تک یکساں، گراں بار اور بدلہ لینے کی آرزو سے لبریز رشتے کو مشرق کے اُس ہنر سے آراستہ کرتا ہے جو جینے کی اور مرنے کی اذیت کو بھی راحت میں بدل دیتا ہے۔ افسانے کا انجام میلوڈرامائی محسوس ہوتا ہے یا کسی فلمی منظر نامے کا حصہ: ''مایا دیوی نے چوڑیاں توڑ کے پھینک دیں اور ان کے کان کے پاس جا کر پوچھا ''اب بتاؤ— بال کٹوا دوں؟ اب تو منڈن کروانا ہو گا۔ ودھوا ہوں نا۔'' اور اس بار لالہ جی سے پوچھ کے، بڑھیا نے سر منڈوا دیا—!'' (ص ۹۵) اسی طرح بڑھاپے میں سمدھن کے کہنے پر زلف تراشی کرانے والی مایا دیوی سے رُوٹھ کر گم ہو جانے والے لالہ جی کی نعش سے اپنوں کی ملاقات بے شک ڈرامائی منظر کا حصہ ہے مگر اس پورے افسانے کی فضا میں لالہ جی اور مایا کے ایک دوسرے سے بے پایاں لگاؤ کی شیرینی اور مہک ایسے موجود ہے کہ یہ خلاف قیاس محسوس نہیں ہوتا بلکہ یوں لگتا ہے کہ محبت کرنے والوں کے سینوں میں جو کچھ ہوتا ہے اُسے باہر لانے کے لیے بعض غیر معمولی واقعات کی ضرورت ہے۔ 'بازگشت' بھی بہت سے ڈرامائی واقعات اور جذباتی مراحل سے بُنے گئے کسی منظر نامے کا حصہ دکھائی دیتا ہے مگر اس میں بھی انجام کی المیہ کسک اسے ایک دوسرے کو چھوڑ کر پھر ڈھونڈنے کی ادھوری آرزو کا مظہر بناتی ہے جو ہماری آج کی رفاقتوں کے بوجھ کے نیچے کلبلاتی اور پھر انہی کے لیے ہمکتی دُنیا کا سچا نقش ہے۔

گلزار کے سبھی افسانوں میں انجام کی وہ معنویت سامنے آتی ہے جسے منٹو اور کرشن کے بعد شعوری طور پر بھلانے کی کوشش کی گئی تھی۔ 'بملدا'، 'سن سیٹ بلیوارڈ'، 'اَدّھا'، 'دس پیسے'، 'ڈلیا'، 'خوف'، 'سپوت'، 'راوی پار' غرض اُس کے بیشتر افسانوں کے انجام کسی کرشماتی شعبدے کے تحت ڈرامائی نہیں بنتے

مگر یہ اُس کا تخلیقی ہنر ہے کہ وہ کسی مصور کی طرح اپنے برش کا آخری سٹروک بڑی مہارت سے استعمال کرتا ہے اور جو لوگ ہماری فلموں اور ڈراموں کی یکسانیت سے اُکتا چکے ہیں اُن کے لیے یہ امر باعث تعجب ہوگا کہ گلزار کے ہر افسانے کو فلمایا جا سکتا ہے، خاص طور پر محولہ بالا افسانے۔

گلزار نے بچوں کے لیے بھی کہانیاں لکھی ہیں جیسے 'آگ' اور 'جنگل نامہ' جس میں بڑے چاہیں بھی تو ماضی کی مسرت اور حیرت کی بازیابی کا تجربہ کر سکتے ہیں مگر ان افسانوں میں وہ بین السطور کوئی اور مطلب اخذ نہیں کر سکتے بلکہ گلزار اپنے تمام افسانوں میں اتنی کھلی اور صاف بات کرتا ہے کہ کوئی نقاد چاہے بھی تو اپنے مطلب کی تہہ داری ان میں پیدا نہیں کر سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ اُس نے بچوں اور بوڑھوں پر اس طرح سے لکھا ہے کہ وہ ان کا سچا راز دار، دکھائی دیتا ہے۔ 'دس پیسے'، 'سپوت'، 'گڈی'، 'اونچی ایڑی والی میم'، 'جھوٹی کہیں کی' اور 'کاغذ کی ٹوپی' ایسے ہی افسانے ہیں۔ البتہ بعض افسانے چٹکلے کی سطح پر رہ جاتے ہیں، جیسے 'نو وارد' اور 'دیور جی'۔ گلزار اپنے آپ کو تشنج میں مبتلا کر کے اُس طرح نہیں لکھتا جیسے جدید کہلوانے کے شوق میں بعض افسانہ نگار لکھتے ہیں۔ اُس کے فن کی بہت بڑی خوبی اُس کا رسیلا ہونا ہے، خیال میں بھی اور اظہار میں بھی۔ 'کس کی کہانی' میں اُس نے نئی کہانی کے تصور کو کسی ادبی جریدے کے طاقت ور مدیر، نقاد کی منشا کے مطابق ڈھالنے کے حوالے سے اپنی رائے کا برملا اظہار کیا ہے۔ ''نئی کہانی کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدلتا ہوا تصور ہے، حقیقت صرف وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو آنکھ سے نظر نہیں آتی۔ کہانی صرف ایک منطقی رشتے کا نام نہیں بلکہ اُس کیفیت کا نام ہے جو کردار کے تحت الشعور میں واقع ہو رہی ہے—' میں منہ کھولے چپ چاپ سن رہا تھا۔ انل کہہ رہا تھا 'پچھلے پچاس برسوں میں بڑی تبدیلی آئی ہے اُردو افسانے میں۔ ہماری کہانی نے ان پچاس برسوں میں اتنی ترقی کی ہے کہ ہم اسے آج دنیا کے کسی بھی—' گھسیٹا نے چمکتی ہوئی 'کھیڑیاں' آگے کرتے ہوئے کہا— 'کس کی کہانی کی بات کر رہے ہو بھائی صاحب؟ جن کی کہانی لکھتے ہو وہ تو وہیں کے وہیں پڑے ہیں۔ میں اپنے باپ کی جگہ بیٹھا ہوں اور آپ اپنے بھائی صاحب کی 'بیٹھک' چلا رہے ہیں۔ ترقی کون سی کہانی نے کر لی—؟' کھیڑیاں دے کر گھسیٹا ایک چپل کے انگوٹھے کا ٹانکا لگانے میں مصروف ہو گیا۔'' (ص ۴۵)

گلزار کی کہانیوں میں ہندوستان میں مذہب کے حوالے سے بعض طبقوں کے مابین بڑھتے ہوئے فاصلے کا ذکر اس طرح آیا ہے کہ پاکستانیوں کو بھی مذہب کی بنیاد پر فرقہ بندی کی متشددسنگینی کا احساس ہوتا ہے جہاں کسی فرد کو آزادی سے مرنے اور مرنے کے بعد دفن ہونے یا راکھ ہونے کی اجازت بھی نہیں ہوتی۔ 'دھواں' اس حوالے سے بڑا موثر افسانہ ہے۔ ''بات سلگی تو بہت دھیرے سے تھی لیکن دیکھتے ہی دیکھتے پورے قصبہ میں دھواں بھر گیا، آج کل ویسے ہی ملک میں فضا خراب ہو رہی تھی، ہندو کچھ زیادہ ہی

ہندو ہوتے تھے، مسلمان کچھ زیادہ مسلمان۔'' (دھواں، ص ۱۷۰) ''رات جب چودھری کی خواب گاہ سے آسمان کو چھوتی لپٹیں نکل رہی تھیں، تو قصبہ دھوئیں سے بھرا ہوا تھا ـــ زندہ جلا دیئے گئے تھے اور مردہ دفن ہو چکے تھے۔'' (ایضاً، ص ۱۷۳)

پریم چند، کرشن، ندیم اور منٹو کی تخلیقی کائنات کے اثرات، گلزار کی کہانیوں پر ہیں، مگر ظاہر ہے کہ بدلتی زندگی اور زبان کا شعور، اختتام پر ڈرامائی عنصر کی گونجیلی چاپ کامیاب فلمی منظر نامے لکھنے والے کی کہانیوں میں وافر ہے، چند مثالیں دیکھیئے:

''گاڑی چلنے کے بعد، اُس نے سوچا کہ چلو گھر سے بھاگ چلیں۔'' (دس پیسے اور دای، دھواں، ص ۶۴) ''ہم کہاں کھیلے ملکن! کھیلنے کے وکھت پانی بھرا کرتے تھے اور کھانے کے وکھت کھیتاں میں کام کیا کرتے تھے۔'' (ڈلیا، ایضاً، ص ۲۷) ''کنگھی کے جگہ جگہ سے دانت گر گئے تھے، اس بڑھیا کو بھی اُس نے باہر پھکوا دیا۔'' (نو وارد، ایضاً، ص ۹۷)

''نہیں، بھائی کے بغیر، دوسرا دودھ نہیں پیتا'' (مرے ہوئے بچے کو بھی چھاتی سے چپکائے رکھنے پر مصر ماں کا مکالمہ) (راوی پار، ایضاً، ص ۹۳) ''ایسا کہرام پہلے بھی کئی بار مچا تھا، لیکن چوپال کے الاؤ کی طرح اپنے آپ ہی جل کر راکھ ہو جاتا تھا، اس بار الاؤ کے پاؤں لگ گئے۔'' (فصل، ایضاً، ص ۱۶۵)

'سوئمبر' گلزار کے نہیں اُردو کے شاہکار افسانوں میں سے ہے اور اس کی خوبی یہ نہیں کہ بھارت کے وزیر اعظم راجیو گاندھی کی جان ایک خودکش حملے میں جانے کا ذکر ہے بلکہ اس افسانے کی تین بڑی خوبیاں ہیں پہلی یہ کہ تخلیق کار نے سرکاری میڈیا اور طاقت ور حلقوں کی طرف سے اہم آدمی کی موت کے نتیجے میں پیدا ہونے والے خلاء اور اس 'سانحے' کو من چاہی معنویت دینے والے بیانات کو کوئی اہمیت نہیں دی۔ اگر اہمیت دی ہے تو اُن نہتے، کمزور اور بے بس لوگوں کو جو اپنی جان جیسی میٹھی شے کسی بھی لمحے قربان کرنے کے لیے تیار ہوتے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اُس نے اُس فضا کو بڑی مہارت سے تشکیل اور تخلیق کیا ہے جو اس طرح کے خودکش حملہ آور پیدا کرتی ہے۔ اُن کی آخری رات اور آخری صبح میں خوشی، ترنگ، خوف اور اس کے مشن کی بامعنی جزئیات کو بیان کیا ہے اور پھر اس کا سب سے زوردار حصہ ہندو دیومالا میں 'سوئمبر' کے حوالے سے پوری رسم کے رَس اور جوہر کو شاعرانہ غنایت سے اس طرح پیش کیا ہے کہ اُردو میں اس کی مثال بہت کم ملتی ہے۔ ''سورن سے ہار لیا اس نے اور سچ مچ ایسے پہنایا جیسے سوئمبر کی رسم میں اپنا جیون ساتھی چن لیا ہو، ساتھ جئیں گے، ساتھ مریں گے، ایک دھماکے کے ساتھ وقت چھٹا اور دونوں اتہاس میں داخل ہو گئے، امر ہو گئے۔'' (فنون، شمارہ ۱۱۲، جنوری جون ۲۰۰۰ء، ص ۱۴۵)

سمپورن سنگھ گلزار نے افغانستان کی صورت حال کے بارے میں بھی اس طرح کہانی لکھی ہے جو

بہت عرصے تک پاکستان کے کسی بھی افسانہ نگار نے ایسے محبت بھرے اشتعال سے ننھے سینوں میں پروان چڑھنے والی بدلہ لینے کی اُمنگ کا نقشہ نہیں کھینچا تھا جو امریکہ اور سرمایہ دار دُنیا کے 'مہذب' تھنک ٹینکوں کی سمجھ میں بھی نہیں آ رہا۔ (زاہدہ حنا نے اب 'کُم کُم بہت آرام سے ہے' لکھی ہے۔) امریکہ اور اتحادیوں کی بے دریغ بمباری کے نتیجے میں ماں باپ اور گھر بار سے محروم ہو جانے والے اور لاشوں کے انبار میں پھنسے ایک بچے نصیر کے پاس کوئی راستہ نہیں ہے سوائے اس کے کہ اپنی دادی سے سنی ہوئی کہانیوں کے کسی کردار کی طرح اپنی بھوک مٹانے کے لیے اور اپنے پیاروں کی موت کا بدلہ لینے کے لیے پتھر کا ہی کوئی ہتھیار بنا لے۔ ''نصیر بڑے پتھر پر گھس کر، ایک نوکیلے پتھر کا ہتھیار تیار کر رہا تھا۔'' (دی سٹون ایج، فنون، فنون، شمارہ ۱۲۳، ستمبر دسمبر ۲۰۰۴ء، ص ۸۳۳)

جس طرح منٹو نے کشمیر کے حوالے سے وہ کہانیاں لکھی تھیں جو ہندوستانی اور پاکستانی مصلحتوں سے آزاد ہو کر انسانوں کے عالم گیر احساس کو متحرک کرتی ہیں۔ گلزار کی 'ایل اوسی' بھی ایسی ایک کہانی ہے جس میں ۱۹۶۵ء کی جنگ کی کشیدگی اپنی گھن گرج کے ساتھ اُس وقت آتی ہے جب ایک امکان پیدا ہوتا ہے کہ میجر کلونت سنگھ کی ماں اپنی بچھڑی ہوئی سہیلی یا منہ بولی بہن سے ایک ایسی ملاقات کر سکے جو تقسیم کے نام پر بہت سے افراد اور کنبوں کے لیے کسی آسیب کے ذہنی اور جذباتی تشدد کو گھٹا دے۔ ''۲۸/اگست ہندوستانی فوجوں نے 'حاجی پیر' اپنے قبضے میں لے لیا، اسی دن کی خبر ہے ۲۸/اگست ۱۹۶۵ء — سہارن پور میں پھتو ماسی گھنگھنیاں والا گوشت پکار رہی تھیں۔ بے جی نے کالے چنے اُبالے تھے اور ایل اوسی پر گیارہ فوجی ہلاک ہو گئے، جن میں ایک میجر کلونت سنگھ تھا۔'' (ایل اوسی، 'فنون' شمارہ ۱۲۱، نومبر دسمبر ۲۰۰۳ء/جنوری اپریل ۲۰۰۴ء، ص ۱۶۷)

گلزار کی سب سے بڑی خوبی اُس کا متصوفانہ تجربہ ہے جو اُسے دنیا کے عظیم فنکاروں کی صف میں شامل کرتا ہے، وہ معصوم بچوں کو جنگ، تشدد، نفرت، تعصب، غربت یا مہلک بیماریوں کے جہنم میں جھلستے دیکھتا ہے۔ اُن کے زخمی اور چھلنی وجود میں اُتر کر ریزہ ریزہ معصوم سوال اور شکوے چنتا ہے اور ہم آپ تک پہنچاتا ہے۔ ''گاگی کی نظر چھت سے اتری، تو اس نے بڑی چپ سی آواز میں پوچھا 'پاپا گوڈ مجھے پنش کر رہا ہے؟ میں نے تو کچھ کیا بھی نہیں۔' — اک ذرا سے وقفہ کے ساتھ پوچھا گاگی نے 'اس گاڈ سے بھی تو کچھ نہیں ہوا پاپا اور کوئی گاڈ نہیں ہے؟' — 'وہ سپرمین کے جیسا ہے بیٹا، کتابوں میں سب کچھ کر لیتا ہے۔'' (گاگی اور سپرمین، فنون، شمارہ ۱۱۴، جنوری جون ۲۰۰۱ء، ص ۱۴۱) گلزار کی کہانیوں میں تخلیقی فقرے ان گنت ہیں جن کا جادو اُن کے باذوق قاری کو بے خود کر دیتا ہے۔ دو ایک فقرے دیکھیے: ''وہاں خاموشی بھی صوفیوں کی طرح گھومتی نظر آتی ہے، خود ہی کچھ کہتی ہے، خود ہی سنتی ہے۔'' (شارٹ کٹ، فنون، شمارہ ۱۲۴، جنوری اپریل ۲۰۰۵ء، ص ۱۶۷) ''اُردو میں یہ بھی ایک خوبی ہے کہ بولتے بولتے ہی انسان کو نواب بنا دیتی ہے۔'' (بیچاری اُردو، فنون، شمارہ ۱۱۱، اگست دسمبر ۱۹۹۹ء، ص ۱۴۷)

انور زاہدی، نئی نسل کی نمائندہ آواز

اُردو کے نامور افسانہ نگار محمد منشا یاد نے انور زاہدی کے پہلے افسانوی مجموعے کے دیباچے میں بڑی اہم بات لکھی ہے: ”موسم انور زاہدی کے افسانوں کا بنیادی اور مضبوط استعارہ ہے — بادل کی گرج، بجلی کی کڑک، طوفان کا شور، ہوا کا زور اُن کی کہانیوں میں پس منظر موسیقی کا کام دیتے ہیں، صبح کا اُجالا، شام کے سائے، رات کے اندھیرے، بادلوں کی دھوپ چھاؤں، آسمان کی نیلاہٹیں اور جلتی دوپہر کی دھوپ ان کہانیوں کی فضا بندی کرتی ہیں۔“ (ص ۱۰) بطور افسانہ نگار انور زاہدی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اُس کے پاس تخلیقی زبان ہے، وہ ایک فضا بنانا جانتا ہے، چوں کہ معصوم آدمی ہے اس لیے وہ جب چاہے اپنے بچپن کو آسانی سے بازیاب کر سکتا ہے، اس کے علاوہ وہ ایک وسیع المطالعہ شخص ہے سو اُس کی نظر میں ادبِ عالیہ کے موضوعات اور اسالیب ہیں مگر اُس کی کمزوری یہ ہے کہ اپنی شریفانہ طبیعت اور مہذب تربیت کے سبب اُس کے پاس اُس طرح کی 'بدمعاشی اور آوارگی' کا حوصلہ تخیلی دُنیا میں بھی نہیں جو کسی افسانہ نگار یا ڈرامہ نگار کے لیے ضروری ہے۔

ایک وقت تھا کہ پنڈی اسلام آباد کے افسانہ نگاروں میں گم شدہ چہرے کے مصرع طرح پر افسانے لکھنے کا مقابلہ تھا، یہ شاید مضافاتی اور دیہی، پہاڑی زندگی کے ساتھ دارالحکومت کی ہماہمی اور کوفہ صفتی کی پیوندکاری کے سبب تھا، یا پھر جدید اُردو افسانے کے مقبول عام موضوع بن جانے کے طفیل تھا، چنانچہ انور زاہدی کے پہلے مجموعے 'عذابِ شہر پناہ' کے بعض افسانوں کے موضوعات اور اُسلوب پر اِسی طرح کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ ذوالفقار علی بھٹو کی پھانسی پر بہت سے افسانہ نگاروں نے لکھا جن میں معلوم اسباب کی بنیاد پر جذباتیت ہے، انور زاہدی ظاہر ہے اُس قبیلے سے تعلق نہیں رکھتے مگر اُن کے ایک افسانے 'دوسرے سیزر کی موت' میں سیزر، بروٹس اور انطونی کے کرداروں کے مابین تعلقات کی ڈرامائیت (جسے شیکسپیئر نے امر کر دیا) کی مدد سے ایک فضا بنائی گئی جس میں خوف اور کراہت کا رنگ نمایاں ہے۔ 'وبا' میں بھی اِسی کیفیت کا تسلسل ہے جس میں غیر یقینی صورتِ حال کا تعطل شامل ہو گیا ہے: ”مرکز سے چاروں سمت تقریباً سارے ہی شہر دیہات اس کی لپیٹ میں آچکے ہیں، جسے دیکھو یوں ہونٹ بند کیے پھرتا ہے جیسے سل گئے ہوں، کہیں بے چہرہ لوگوں کا ذکر ہے، کہیں پر اسرار جانور کا قصہ ہے، کیا حاکم کیا محکوم، کیا راجہ کیا پرجا، کسی کو کسی پر اعتبار نہیں۔ سب سنی اَن سنی کیے جاتے ہیں اور بے پَر کی وہ اُڑ رہی ہے کہ رہے نام سائیں کا — سارا نگر افواہوں

کی زد میں ہے۔'' (وبا،عذابِ شہر پناہ،ص۱۰۱-۱۰۲) 'کھلا مین ہول' میں المیہ مشرقی پاکستان کی گونج ہے، واقعات اور کرداروں کے بغیر اس افسانے میں تشدد اور نفرت کے خلاف مزاحم ایک فضا بنائی گئی ہے اور بس: ''اسکالر پروفیسر دانشور سب دیوانے سیاست دانوں کی نظر میں غدار تھے، لوگ حواس باختہ تھے اُن کے منہ سے جنون کا جھاگ اُڑ رہا تھا اُن کی آنکھوں میں نفرتوں کی آگ روشن تھی، وہ خود اپنے ہاتھوں سے اپنے گلے کو کاٹ رہے تھے، خون سے ہولی کھیلی جا رہی تھی، آزادی کا ایک اور سبق پڑھایا جا رہا تھا۔'' (کھلا مین ہول،عذابِ شہر پناہ، ص۱۰۷) اسی طرح 'بے انجام کہانی' میں ملتان کی ایک نواحی بستی 'نواب پور' میں عورتوں کی اجتماعی تذلیل کی اُس روداد کو موضوع بنایا گیا ہے جس پر امجد اسلام امجد نے ٹی وی کے لیے ڈرامہ بھی لکھا تھا اور اخبارات میں بھی اسے زیرِ بحث لایا گیا۔ انور زاہدی کی خوبی یہ ہے کہ اُس نے اس کہانی کو مقامیت عطا کرنے والے حوالے خارج کر دیئے ہیں، اسی لیے یہ نیم علامتی کہانی بن گئی ہے جو اعلیٰ انسانی اقدار سے مصنف کی وابستگی کو ظاہر کرتی ہے مگر کہانی میں رقت پیدا نہیں ہونے دیتی۔

انور زاہدی کے ہاں عام طور پر نہایت نستعلیق نثر ملتی ہے مگر وہ اپنے بزرگوں کی تربیت کے پہرے سے آنکھ بچا کر کبھی کبھار شوخ افسانوی جملے لکھ دیتا ہے تو خوشگوار حیرت ہوتی ہے۔ ''ٹی وی پر اس کی پسندیدہ فلم 'ریٹرن آف دی سینٹ' چل رہی تھی جس میں سنہرے بالوں اور بڑی بڑی آنکھوں والی دراز قد حسینہ چست بلاؤز اور منی اسکرٹ میں ملبوس بظاہر ہیرو کی مدد کرتے ہوئے لیکن ویسے اپنے ناظرین کی خاطر ٹی وی کی اسکرین پر اپنے جسم کی قیامتوں کی جلوہ آرائیوں میں مصروف تھی۔'' (خواب کی رات،عذابِ شہر پناہ،ص۱۹۷) ''اُن کی شادی کو آٹھ سال کا عرصہ گزر چکا ہے اور اس مدت میں اُن کے گھر چھ بچے آسمان سے اُتر چکے ہیں، اور ڈیڑھ بچے آسمان کی طرف جا چکے ہیں۔'' (سورج مکھی کے پھول،عذابِ شہر پناہ،ص۵۸)

اُن کے دوسرے مجموعے 'موسم جنگ کا، کہانی محبت کی' کے بیشتر افسانے براہِ راست قاری سے مخاطب ہوتے ہیں اس لیے یہ اس طرح سے ہے جیسے کوئی نثری نظم لکھتے ہوئے اچھی غزلیں کہنا شروع کر دے، تاہم ایک آدھ افسانے میں کالم نگاری کا رنگ پیدا ہو گیا ہے، ''اونچے آدرشوں اور انسانی کمزوریوں کے بارے میں استبداد کے جابر ہاتھوں میں بے کس و مجبور لوگوں کی کہانیاں لکھنے کے باوجود ہمارا باطن کس قدر متعفن ہے۔ ہم مرنے والوں میں بھی گریڈ کی کتنی تخصیص برتتے ہیں۔ چھوٹے گریڈ کا لکھنے والا بے شک کتنا ہی اچھا اور کم عمر ادیب کیوں نہ ہو، اگر اس کی نیوسینس ویلیو نہیں تو پھر مرنے دو۔'' (زندگی کہیں اور ہے، موسم جنگ کا کہانی محبت کی،ص۲۵) افسانے کا حُسن، ایجاز میں ہے، کبھی کبھار انور زاہدی اپنی شخصیت میں موجود نظم گو کے ہاتھوں مجبور ہو کر، یا اپنے زیرِ مطالعہ آنے والے شہ پاروں کے لطف میں قاری کو شریک کرنے کی تمنا میں لفظوں کے اسراف اور کہانی کی فضا کے مرکزی آہنگ کو گم کرنے والے فقروں کی جانب مائل ہو جاتے ہیں۔

اپنے مجموعے 'مندر والی گلی' کے دیباچے میں انور زاہدی نے لکھا ہے 'صحرا میں نظر آنے والا سراب، یا دُھند میں ڈوبے ہوئے شہر کا کہر آلود منظر، زندگی کی گنجلک بھول بھلیوں کی تمثیل ہے،۔۔۔یہی غیر یقینی کیفیت اوران ہونی کی صورتِ حال میری کہانیوں کے تانے بانے کا جال بُنتی ہیں' مگراس کا شاعرانہ مزاج، محبوب کرداروں اور قدروں سے پیوست اس کی یادداشت، کیریر کے سبب جہاں گردی سے مماثل تجربہ اور ایک باذوق اور ہم درد معالج ان کہانیوں کو ایک اداس نگار خانے میں تبدیل کر دیتا ہے، جس کے تحلیل ہو جانے کا ملال اسے پرکشش بنا دیتا ہے، اس مجموعے کے کم از کم تین افسانے ایسے ہیں 'غائب از نظر'، 'مندر والی گلی اور' 'ٹوٹا ہوا ٹرک' شامل جو ملتان شہر میں اُن کے معصوم مگر زرخیز بچپن کی یاد سے اخذ معنی کا وہ تجربہ ہے جو، ان سادہ افسانوں کو پہلو دار بنا دیتا ہے۔ان میں ملتان کا تاریخی پس منظر بھی ہے اور ساتھ ہی ساتھ ماضی قریب کا معاشرتی نقشہ بھی۔ان میں یادداشت میں موجود کچھ نقوش کی بازیافت کا تخلیقی عمل بھی ہے اور معلوم میں بہت کچھ جذب ہو جانے والے نامعلوم کی اسراریت بھی۔،اسی طرح 'پرمانینٹ فیٹل ایرز' میں بھی پروفیسر مقبول عزیز سے کینیڈا میں ملاقات اور پھر وفات کا اس طرح ذکر ہے کہ ان کی بیٹی کے لئے ان کے قیامِ ملتان کے زمانے کے شاگرد کے اردو خط اور نظم کو پڑھنا آسان نہیں۔غریب الوطنی کی ایک درد ناک صورت حال یہ بھی ہے کہ ایسے یادگار لوگوں کی اولاد، والدین کے محسوسات کی زبان سے بھی ناواقف رہ جائے، چاہے آپ دنیا کی اعلیٰ جامعات میں لسانیات پڑھائیں یا اپنے ملک کی تاریخ و تہذیب پر لیکچر دیں۔ 'کہانی کو سُنیں تو' کوہِ سلیمان کے دامن میں بسنے والے لوگوں کی جوہڑوں کا پانی پی کر موذی امراض میں مبتلا ہونے کی مجبوری کا ذکر تو ہے ہی، مگر وہ انسانیت کو 'بچانے' کے لئے اس تہی دامنی کے عالم میں بھی کفارہ ادا کرنا اپنا 'فرض' خیال کرتے ہیں، اسی طرح بھکر کا نذر علی بھی ایک عجیب ''اسراریت' تخت لاہور کے باسیوں کے لئے لئے ہوئے ہے، جو ایف ایس سی کرنے کے باوجود مالیوں کا کام کرتا ہے۔(بکائین کی کہانی) تاہم زاہدی ایسے کرداروں کے اس مٹھاس کو اس نا منصفانہ نظام کے تناظر میں دیکھنے کے لئے اپنے رومان نگر سے باہر نہیں نکلتا، جس نے ان کی زندگی کے زہر بنا دیا۔

OOO

ملکانیوں کی وراثت سے منحرف، طاہرہ اقبال

احمد ندیم قاسمی اورفنون نے طاہرہ اقبال کواردوافسانے سے متعارف کرایااوروہ خودبھی معترف ہے کہ احمد ندیم قاسمی کی کہانیوں نے اسے افسانے لکھنے پر مائل کیا۔ اُس نے تموّل اوراختیار رکھنے والے گھر میں پیدا ہوکربھی اپنی تعلیم کے حوالے سے 'بے اختیاری' دیکھی، مگراب ڈاکٹریٹ کرنے والی ایک پروفیسر کے روپ میں اسی لڑکی کو دیکھیں تو وہ ذاتی زندگی میں استعداد اور ہنر کے اظہار کے مواقع اور خاندانی بندشوں کی کشاکش کی ایک صبرآزما کہانی کا کردار لگتی ہے۔ بطور افسانہ نگار، اس کے تجربے اوراحساس کا ماخذ اورامین پہلے اُس کے کان ہیں، پھرآنکھیں اورظاہر ہے کہ دل اور زبان تو ہیں ہی، مگراُس کی یادداشت میں ایسی ملکانی ہے، جس کے پاس لفظوں، محاوروں اورفطری محسوسات کی بلاغت یعنی گالیوں کا بے پناہ ذخیرہ ہے، پھرنظر ہے، بیجان، جان داراورنیم جان کے امتیاز اوراشتراک کو پہچاننے والی اوردل ہے ہرطرح کی تذلیل سہنے والی کو سینے سے لگانے والا اورمنفرد زبان اوراسلوب ہے، اس سب کو بیان کرنے کا۔

اُردو کے شاہکارافسانوں کا انتخاب کیا جائے، تو طاہرہ اقبال کے دوافسانے اس میں ضرورشامل کئے جائیں گے، ایک 'گنجی بار' اوردوسرا 'ماں ڈائن'، دوسرے میں تواتنی ڈرامائیت ہے کہ وہ کسی فلم کا منظرنامہ محسوس ہوتا ہے تاہم پولیس کی زبان کے ذریعے جس طرح فضا بنائی گئی ہے، اُس طرح شاید ہی کسی خاتون افسانہ نگار نے لکھنے کی جسارت کی ہو، دوسرے ماں کی کشمکش کو جس طرح بیان کیا گیا ہے، وہ بھی منفرد ہے، عورت یاکسی کمزور پر ٹوٹ پڑنے کے لئے بے قرار پولیس والوں کی زبان، جوگوہرافشانی کرتی ہے، اسے طاہرہ کی تخلیقی یادداشت اوراسلوب یادگار بنادیتے ہیں 'ہم جودل کے مرزے، دماغ کے ہٹلراور جُثّے کے جگے ہیں' (ماں ڈائن، ص ۸۷) پھران کے روبرواپنے 'مجرم بیٹے' کے لئے دہائیاں دیتی ماں آتی ہے، جسے تفتیش اورتذلیل کے نظام نے مطلوبہ شکارتک پہنچانے کے لئے 'کتیا' کا درجہ دے دیا ہے: 'سپاہی تُو اسے کیوں نہیں پکڑتا، جس نے کتابوں والے ہاتھ میں چُھری پکڑا، جس نے غریب کی جورو پہ ننگی نظرڈالی، جس نے رات کے اندھیرے میں انابولا اندھیر مچایا۔' (ایضاً، ص ۹۲) 'صوباں نمانی پوچھے ماں کوسونگھنے والی کُتیا بنالینا کہاں کا انصاف ہے۔ جاؤ میں نہیں سونگھتی اُسے' (ایضاً، ص ۹۶) مگر 'گنجی بار' ایک حیرت انگیز افسانہ ہے، جس کی فضا کا کرب پریم چند اورمنٹو کے شاہکارافسانوں کے ہم پلہ ہوجاتا ہے، ایک ایسی غریب لڑکی کی روداد، جس کی بیوہ ماں اسے قریب المرگ چھوٹے بھائی کی 'نعش' گود میں ڈال کر کہیں چلی جاتی ہے، وہ بھوک اورغلاظت کے گھورے پر کُرلاتے اورکریدتے جوان ہوئی ہے، جہاں وہ اپنے بدن کو بیچنا سیکھ جاتی ہے اورپھرحمل گراتے

ہوئے مرجاتی ہے، بیچ میں وہ ایک آدھ پسندیدہ لڑکے کو یاد کرتی یا کراتی ہے، وگرنہ اس نے تو صرف اپنی گم شدہ ماں کو پکارنا سیکھا تھا، اس افسانے میں سے چند حصے دیکھئے: 'دِتّو کا نچلا دھڑ بول پیشاب سے اٹی چارپائی کے کھلے سوراخوں سے لٹکا تھا، جیسے پھانسی پہ چڑھا ہو۔ ٹمٹماتا ہوا دیا، بُجھ گیا اور کوٹھڑی کی گُپھا میں منہ کھولے تاریکی خوف کی کوکھ میں بھر گئی۔ ڈھائے والے ٹبّے سے اُتر سورج، گنجی بار کے وسیع تھالوں میں بچھی فصلوں پر بچھ گیا۔ سکینہ گُو، موت سے گوچھڑ شلوار قمیض میں دِتّو کو چھپائے پُکارتی تھی، 'ونڑ امّاں مُڑ آ، امّاں بھُک لگی اے، امّاں اٹّے والی مٹکی خالی اے، پانی والی گھڑی سُکّی اے، کوٹھے میں کوڈیاں والا ہے اور کمادوں میں کتتلیوں والے گنے چُوپتے ہیں' (گنجی بار، ص ۱۲۸، ۱۲۹) ''ہائے کملی دادی زینو، باریاں ہی تو یہ لیتی ہے، ایک چھوڑ، چار چار''، چھلّے والی اُنگلی چھنن سے پرات پر بجی ''جس کی ماں خصم مرے چوتھی رات دوسرا کر گئی، اُسے لج پال کا کیا پتہ'' (ایضاً، ص ۱۴۲) ''میرا جی تیرا پرنا اوڑھنے کو چاہتا ہے رے نھتو — میرا جی تیرے نام کی چوڑی پہننے کو چاہتا ہے رے نھتو'' — ''میرا پرنا تیرے جیسی کے لئے نہیں ہے، تجھے پرنوں کی تھوڑ ہے، تیری وینی تو ہر رنگ کی چُوڑی سے بھری ہے۔'' (ایضاً، ص ۱۴۳) ''نہ کملی نہ کرہٹ تُو سچی ہے، پر یہ بڑا پاپ ہے، مسیت کا مینار ڈھ جائے گا، ڈھور ڈنگر کو منہ خور آ جائے گا، نہریں سُوکھ جائیں گی — مولبی کہتا ہے 'پتھر روڑے مار مار، ماردی جائے گی'، 'مولبی، جیہڑا کوٹھڑی کا بُوہا بھن بھن گیا' — 'نمبردار بھی کہتا ہے'، 'دونوں رَل کے آتے تھے'، 'نہ ڈلواتی تُو نہ چینی! چسکے میں پڑی رہی، اب بھی چسکا لے' (ایضاً، ص ۱۴۷) 'ڈلوانا سوکھا، نکلوانا اوکھا۔' (ایضاً، ص ۱۴۸)

علاقوں سے نسبت کا دعویٰ اور بات ہے، تین چار نمائشی حوالوں کی تکرار بھی وہ زندہ فضا نہیں بنا سکتی، جو طاہرہ اقبال کے بعض افسانوں میں محسوس ہوتی ہے اور یہ جڑی بوٹیوں کے نام کسی 'سیانے' کے بتائے ہوئے نہیں، افسانہ نگار کی حسیات میں پیوست ہیں اور اپنی دھرتی کی بُو باس سے اس کے لگاؤ کو ظاہر کرتی ہے، یہ اور بات ہے کہ وہ اسے کوئی جمال آفریں منظر نہیں بناتی، دُکھ، درد اور محرومی کے منظر نامے کا تاثر بڑھانے کے لئے ایک بامعنی عقبی پردے میں تبدیل کر دیتی ہے۔ 'دور دور اُبھرے ٹیلوں پر آک، کنیر، بھُکھٹرا، کنڈیاریاں، وِرلی، وِرلی پھیلی تھیں، روڑ، گیٹے بھرے میدانوں میں کریاں، تھور، آک، زہری بُوٹیاں، زرد چاندنی کی مہین تہہ میں سب لپٹے تھے، جیسے موت کی زردی سب کے چہروں پر چھینٹ دی گئی ہو' (ایضاً، ص ۹۷) 'ملیچھ' بھی طاہرہ کا ایک موثر افسانہ ہے، وہ جانتی ہے کہ جھگی اور محل، اونچ اور نیچ، آقا اور کمی کا فرق سماجی انصاف کے ترقی پسند خواب کے باوجود، سنگین حقیقت کی طرح قائم ہے، ایسے میں اگر محبت کی چنگاری کسی کمی کمین یا ملیچھ کے سینے میں سلگ اٹھے تو اس طرح کے رہن سہن میں وصال یا دیدار کا ایک ہی حیلہ رہ جاتا ہے کہ عاشق 'سائیں' بن جائے، اپنے آپ میں نہ رہے تو پھر ملکوں کی بیٹی بھی ایسے 'دربار' پر لائی جا سکتی ہے کہ عاشق، رقیبوں کی بار آوری کی دعا کرے۔ 'مِس فِٹ' کے قالب اور باطن میں بھی ایک بنیادی سوال چھپا ہوا ہے کہ یہ کیسا انصاف

ہے کہ مسلمان مرد جب چاہے ایک اور شادی کر لے اور پہلی بیوی اور بچوں کا نان ونفقہ یا راتب بڑھا دے، مگر شوہر کے جسمانی التفات سے محروم عورت کسی رُبابئے کی خدمات حاصل کر کے اپنے وجود کو یوں مترنم کر لے ’بے ہنگم راگ، سُر میں آ گیا، پورے وجود میں بھر گیا، احساس کے تار بس سازندے کے ہاتھ کے منتظر تھے، یکبارگی پُر شور ہو گئے‘ (ایضاً، ص ۵۵) تو نہ صرف معاشرہ خدائی خدمت گار کے احتسابی اختیارات سنبھال لیتا ہے، بلکہ بچے بھی باپ کی بجائے ماں کا مواخذہ کرتے ہیں، اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ اس عورت کی زندگی میں آنے والی تینوں تبدیلیوں (اپنے من کو مارنے والی عورت معاشی آسودگی کے بعد صرف خریداری کے لامحدود اختیارات ملنے سے کیسی سرشاری کو محسوس کرتی ہے، پھر اس کے بدن کو تانبے سے سونا بنانے والے سنار کی کیمیا گری اور بچوں کی مزاحمت کے روبرو اُس کی وحشتوں کی پسپائی) کو ایک مختصر سے کینوس پر اُس نے کیسی مہارت سے پیش کیا ہے، اسی طرح ’سوہنی‘ جاٹوں کی بڑی بے باک لڑکی ہے، جو اپنے بلوچ کے ساتھ بہت ڈرامائی انداز سے گھر سے نکلی ہے کہ گھر والے اسے نہر میں ڈوبا ہوا خیال کر کے قبر بھی بنا لیتے ہیں، مگر اپنے خاندان کی ہیٹی ہو جانے کا حوالہ سُن کر اسے اپنے شوہر کی جنسی فتوحات کسی میّت کی پامالی کی کوششیں لگتی ہیں۔ ’ریخت‘ بھی طاہرہ کا ایک اور اچھا افسانہ ہے، اُس کے ایک آدھ مقام پر منٹو کی ’ہتک‘ کا شائبہ گذرنے لگتا ہے، مگر گام کی کھوکھلی باتوں کے باوجود ’ریخت‘ کی چھمی خود کو عاشق خیال کر کے سب کچھ لُٹا دیتی ہے، حالانکہ یہ وہ چھمی ہے جو اپنے محبوب گام کی نو بیاہتا کو ایک ہزار روپے سلامی کے دے آتی ہے اور آپ کون ہیں؟ کے جواب میں کہہ آتی ہے ’اپنے بندے سے پُوچھنا کہ مَیں کون ہوں اور یہ بھی پوچھنا کہ پہلے مَیں ہوں کہ کوئی اور؟‘ (ص ۲۵) طاہرہ کے دو تازہ تر افسانے جرائد میں چھپے ہیں۔ ایک تو ’مکالمہ‘ کے ہم عصر افسانہ نمبر میں شائع ہوا ہے، ’پردہ‘، جس میں اس کے معروف افسانوں کی بازگشت ہے، اس کا ایک جزو دیکھئے:

’وہ بازو کو کمان کی شکل میں خم دے کر سر پر دھری کُجی کی گردن میں ہاتھ ڈالتی تو اوڑھنی کا پلّو کھنچ کر بائیں کندھے سے لٹک جاتا اور قمیص کا چاک یوں اُوپر اُٹھتا کہ شلوار کے نیفے کے اوپر کوٹھے کا ابھار مصالحہ دار بوٹی سی مردوں کے منہ میں چلا جاتا‘ (پردہ، مکالمہ، ہم عصر افسانہ۔۲، ص ۴۰۳) اور دوسرا افسانہ ’یا شاعر‘ کافی دلچسپ موضوع ہے کہ کسی طرح کوئی استاد اور شاعر نوعمر لڑکیوں کے جمالیاتی اور ادبی ذوق کے استحصال کی بنیاد پر اپنی عظمت اور شہرت کا سرکس قائم کرتا ہے، جسے ’حاسدین‘ نذرِ آتش کر دیتے ہیں ’شاعرِ باکمال کھڑکی میں کھڑا اس بے نظیر آتش زدگی کا نظارہ کرتا تھا، سرکس کے فن کار کی مانند جس کے پورے وجود پر آگ کا لپکا چڑھا ہو اور نیچے، بہت نیچے پاتال جل میں چھلانگ لگانے کو جسم تو تُلا ہو۔ نیچے کھڑا مجمع چیخ رہا تھا ’شاعر پاگل ہو گیا، شاعر پاگل ہو گیا۔‘ (ادب وثقافت، فیصل آباد، ۲۰۱۰، ص ۶۷) اور یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ یہ افسانہ فیصل آباد ہی کے ایک جریدے میں شائع ہوا ہے۔

’ازالے کے لیے ایک بیانیہ (پچاس افسانہ نگار)

قاضی عبدالغفار (پ:۱۸۸۵، و:۱۹۵۶) کی نثر بلا شبہ زوردار ہے، پُر جوش لہجہ، خطابت، تخیل کی وحشت اور گردوپیش کو بدلنے کی آرزو نے ان کی تمام تحریروں کو ایک خاص وقت میں بے حد موثر بنا دیا، قاضی عبدالغفار کے جس افسانے ’تین پیسے کی چھوکری‘ کا بار بار حوالہ دیا جاتا ہے، وہ ویسا ہی ایک تاریخی افسانہ ہے، جس طرح اس زمانے میں نیاز فتح پوری اور ان کے دیگر ساتھی لکھ رہے تھے، قاضی عبدالغفار نے اپنے افسانوی مجموعے ’تین پیسے کی چھوکری‘ کے دیباچے میں زیادہ انکسار سے کام نہیں لیا، جب یہ لکھا: ’’یہ سب کسی زمانہ کے چند کفنائے ہوئے مردے ہیں، جن کو اوراق میں دفن کرتا ہوں۔‘‘ (ص۵) البتہ ان کے ایک افسانے ’فریب‘ میں ایک جرمن لڑکی سے بعض ایسے جملے کہلوائے گئے جن کی ایک مخصوص سماجی، سیاسی دور میں بے پناہ اہمیت اور معنویت تھی: ’’دو ہزار قیدی اور خدا جانے کتنے مجروح اور مقتول، اے اللہ رحم کر میری قوم پر، میرے وطن پر— دیکھنا دیکھنا شیر برطانیہ کی کھال نہ کھینچ لی ہو، زندہ باد جرمنی۔‘‘ (فریب، تین پیسے کی چھوکری، ص۱۲۴) یا پھر ’سراغ رساں‘ کا یہ پہلو بھی قابل توجہ ہے کہ ہمارے ہاں امارت و ثروت کس طرح پولیس کی تفتیش کو غلط رخ پر ڈال دیتی ہے، ’ڈپٹی صاحب کا کتا‘ چیخوف کا ترجمہ ہے، مگر اسے ظاہر نہیں کیا گیا۔

اصل میں قاضی عبدالغفار کا تخلیقی شاہکار ’لیلیٰ کے خطوط‘ ہے، مگر انہیں افسانہ یا افسانوی مجموعے کی بجائے انشائے لطیف کا خوب صورت نمونہ کہا جا سکتا ہے، مگر یہ وہ انشائے لطیف نہیں جو سماجی واقعیت کے خوف سے لطافت کے آسمان پر رہتی تھی، اس میں طوائف کے حوالے سے سنگین اور کریہہ سماجی حقائق پر سے بے باکی سے پردہ اُٹھایا گیا ہے، اس کا ایک اقتباس دیکھئے جس میں محض عورت کے مختلف روپ نہیں دکھائے گئے بلکہ نفسی صداقت اور سماجی واقعیت کو ہم آہنگ کر دیا گیا ہے: ’’دہقان کی بیوی جو دن بھر کچے راستوں پر گوبر جمع کرتی ہے، دن بھر کھیتوں میں مویشی چراتی ہے، بیلوں کو گاؤں کے کنوئیں پر نہلاتی ہے، غریب گھر کی بیوہ یا سہاگن جو برتن مانجھتی ہے، مسالہ پیستی ہے، روٹی پکاتی ہے، مفلس وفادار بڑھیا جو اجرت پر کپڑے سی کر اور آٹا پیس کر اپنا پیٹ پالتی ہے، دایہ جو پانچ روپیہ مہینہ پر امراء اور اہل دول کے بچوں کی خدمت کرتی ہے، ترکاریاں بیچنے والی، بچوں کو پڑھانے والی استانی، محلوں کی بیگم، زر و جواہر کی شیدائی، عیش و عشرت کی پروردہ، علم و ہنر والی خاتون جو اخبارات و رسائل میں مضامین لکھتی ہے، تہذیب مغرب کی سوتیلی بیٹی، جو رنگین تتلی کی طرح باغوں اور گلزاروں میں اُڑتی پھرتی ہے اور شمع کی طرح محفلوں اور انجمنوں

میں مردوں کو ذوق نظر عطا کرتی ہے، سیاسی خاتون، شریمتی دیوی، جو کھدر پہن کر جلسوں میں تقریریں کرتی ہے، تھیٹروں کی ایکٹریس جو ہر شب کو تماشائیوں کے سامنے اپنا جلوۂ صد رنگ پیش کرتی ہے اور— عصمت فروش لیلیٰ، ان سب کو اپنا عورت ہونا یاد رہتا ہے۔'' (لیلیٰ کے خطوط، ص ۲۰۷) جس طرح اقبال نے 'شکوہ' لکھ کر 'جواب شکوہ' لکھا اور بات نہ بنی، ویسے ہی قاضی عبدالغفار نے 'لیلیٰ کے خطوط' کے بعد 'مجنوں کی ڈائری' لکھی، جو ظاہر ہے کم تر درجے کی چیز ہے۔

- قاضی عبدالغفار، (افسانوی مجموعے) تین پیسے کی چھوکری، لیلیٰ کے خطوط، مجنوں کی ڈائری

اختر اورینوی (پ: ۱۹۱۰، و: ۱۹۷۷) کے افسانوں میں سے جذباتیت تو رفتہ رفتہ معدوم ہوگئی تاہم ترقی پسند افکار کے باوجود ان کے ہاں رومانوی افسانہ نگاروں کی فکر اور اسلوب کا غلبہ ایک عرصے تک رہا، یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں تکلف اور تصنع کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ اسی لئے ان کا افسانوی مجموعہ 'سیمنٹ اور ڈائنا میٹ' معمولی درجے کے افسانوں پر مشتمل ہے۔ تاہم 'گھر کو واپسی' اور 'ڈائنا میٹ' نسبتاً گمبھیر تاثر کے افسانے ہیں۔ 'گھر کو واپسی' کا موضوع ہندوستان سے سینکڑوں میل دور لڑی جانے والی جنگ میں ایندھن بننے والے مقامی خاندان اور ان کی امنگیں ہیں، اسی میدان جنگ میں اپنے بھائی راجے کو گنوانے کے بعد بھولے واپس آتا ہے، تو اپنی بیوہ بھابھی اور بوڑھے والدین کو دیکھ کر دیوانہ وار قہقہہ لگاتا ہے اور ''اس قہقہے کی زنجیریں ایک طرف ہندوستان کے درِ زنداں سے ٹکرائیں اور دوسری جانب سمندر کی موجوں پر سے سفر کرتی ہوئی ملایا کے ساحل و کہستاں کو مس کر گئیں اور وہاں ابدی نیند سوئے ہوئے کشتگانِ جنگ کو جگانے لگیں۔'' (ص ۱۲۴ کے بعد ضمیمہ نمبر ۴) اس طرح 'ڈائنا میٹ' کا اختتامی حصہ دیکھئے، جو جذباتیت کے باوجود اس اختر اورینوی کی نشاندہی کرتا ہے، جو 'منظر و پس منظر' کے بعض افسانوں میں ایک باشعور فنکار کی طرح سامنے آیا: ''جس نظام دہر نے اس کی بیوی، پھول اور بچے چھینے تھے، اس کے خلاف اس کا غضب بھڑک اُٹھا، اس کے دماغ میں ڈائنمائیٹ سا پھٹ رہا تھا، جو فائل کے انباروں اور سارے دفتروں کو ریزہ ریزہ کر کے خاک برباد بنانے پر آمادہ تھا۔'' (ص ۲۷۰) 'کلیاں اور کانٹے' کے بہت سے افسانوں میں محرومی کا ذکر ملتا ہے اور بعض جگہ محرومی کا ذکر بہت سطحی ہو جاتا ہے، جیسے 'شادی کے تحفے' میں مسئلہ محض اتنا ہے کہ ایک شادی شدہ نوجوان اپنی غربت کی وجہ سے اپنی 'پسندیدہ' سالی کو شادی پر تحفہ نہ دے سکنے پر اس طرح سوچتا ہے: ''اگر معصوم خواہشوں کی گردن میں بھی بھاری سلیں ہیں تو پھر دنیا کسی ستارۂ تخریب سے ٹکرا کیوں نہیں جاتی، زلزلہ صرف بہار اور کوئٹہ میں کیوں آتا ہے، سارے عالم میں یہ بیک وقت زلزلہ کیوں نہیں آجاتا۔'' (ص ۱۳) 'وہ واقعہ' میں بھی غیر افسانوی گفتگو کو طول دیا گیا ہے، البتہ 'فٹ پاتھ' اور 'کوئلے والا' زیادہ حقیقی فضا لیے ہوئے ہیں، پہلے افسانے میں اس بچے کی نفسی روداد ہے جس کا مکان زلزلے میں ٹوٹ پھوٹ چکا ہے جب کہ 'کوئلے والا'

میں غریب اپنے لیے نئی اخلاقیات وضع کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ''کلیاں اور کانٹے'' میں سینی ٹوریم میں داخل کئی مریضوں اور نو نرسوں کی درمیان جذباتی معاملات پر سایہ فگن موت، عجیب فضا پیدا کرتی ہے۔

''منظر و پس منظر'' کے افسانے نسبتاً پختہ فکری و فنی شعور کے حامل ہیں، اس کا پہلا افسانہ ''ٹائپسٹ'' غربت، افلاس اور مجبوری کو ایسا قرض بنا کے پیش کرتا ہے، جس کا محض سود ہی انسانی زندگیوں کو نگلتا رہتا ہے، اس کا ایک تخلیقی جملہ دیکھئے۔ ''یہ محلّہ سودخورانہ نظام کی آنکھ کا موتیا بند تھا۔'' (ص ۱۵) 'آخری اکنی' کے مرکزی کردار کی مفلسی، محرومی اور بے روزگاری کو ہندوستان کے بدیسی آقاؤں کی جنگ پر اٹھنے والے کروڑوں روپے کے اخراجات کے مقابل لا کر ابھارا گیا ہے جبکہ 'دو مائیں' میں غیروں اور اپنوں کے ہاتھوں بانجھ ہو جانے والے کھیتوں کی تصویر یوں کھینچی گئی ہے: ''کھیتوں میں دھول اڑ رہی تھی، شمشان کی راکھ کی مانند، کھیتوں کی چتا کے ساتھ، کسانوں کے ارمان ستی ہو چکے تھے، گاؤں میں سوائے مہاجن اور شیطان کے اور کوئی خوش نہ تھا۔'' (ص ۱۱۷) 'اب؟' کا موضوع لاری کے آنے پر خطرے میں پڑتا اس کے اور اس سے وابستہ افراد کا ''ادارہ'' ہے، جب کہ 'گندے انڈے' میں بالائی متوسط طبقے کی بے حسی اور بے تعلقی کو نمایاں کیا گیا ہے، اس میں فٹ بال میچ کے حوالے سے عام آدمی کے جوش و خروش اور خوف و ہراس کا اندازہ اس ایک مکالمے سے لگایا جا سکتا ہے۔ ''نہیں رے رمضیناں! ہم نہتے سالے گوروں پر بھاری ہیں —— نہیں بھائی لڑائی بھڑائی ٹھیک نہیں، گورا چمڑا ہی حاکم ہے۔'' (ص ۲۴۶) 'تاخیر' کا یہ جملہ بھی بے حد معنی خیز ہے، جو متوسط طبقے کی شخصیت کا احاطہ کرتا ہے: ''وہ نسلاً، ہندوستانی مسلمان، سیرتاً عہد حاضر کے نوجوان اور عادتاً اینگلو انڈین تھے۔'' (ص ۱۴۱) 'بیل گاڑی' کا تاثر بیدی کے افسانے 'رحمان کے جوتے' سے مماثل ہے، مگر اختر اور رینوی کے مظلوم کرداروں میں جذبۂ انتقام پایا جاتا ہے، اب اسی افسانے کو دیکھئے کہ ایک کسان اپنی بیوی بچوں کے لئے کچھ تحفے لے کر جا رہا ہے مگر ایک گاڑی اس کے سارے خواب چکنا چور کر دیتی ہے: ''چنبیلی کے تیل کی شیشی ٹوٹ چکی تھی اور جلیبیاں دھول سے اٹی ہوئی بکھری پڑی تھیں —— اس کے دل میں اتھاہ نفرت اور انتقام کے جذبات کھول رہے تھے، وہ دنیا بھر کی موٹروں کو چور چور کر کے پھینک دینا چاہتا تھا۔'' (ص ۱۶۷)

اختر اور رینوی، صاحبِ قلم ہونے کے ساتھ ساتھ استاد بھی تھے، اور یہ محض اتفاق نہیں کہ ان کا ایک نمائندہ افسانہ 'اندھی نگری' ہے، جس میں عالموں کی مجبوری کا سودا کرنے والے پبلشروں کے ہتھکنڈوں کی روداد نہایت موثر انداز میں پیش کی گئی ہے، آخر میں اسی کا ایک اقتباس دیکھئے: ''دولت رام سوچ رہا تھا شام کی پارٹی، صاحب کی تعریفیں، ریڈروں کی منظوری، پندرہ ہزار روپے، سماج میں ناک اونچی، سونے اور جواہر سے لدی ہوئی لال پیلی بہو، شہرت اور رات کے بھوجن میں حلوہ اور تسمئی تربینی بابو کے دماغ میں بھی خیالات منڈلا رہے تھے، مکمل آرام، محنت، قرض بلوں کی ادائیگی، کیلسیم اور وٹامن، بیوی کی پھٹی پھٹی ساریاں، پچاس

روپے، پلیوریسی تھا ئیس ریڈریں اوراندھی نگری۔'' ص۱۱۲)۔

- اختر اور بنوی، (افسانوی مجموعے) سیمنٹ اور ڈائنامیٹ، کلیاں اور کانٹے، منظر و پس منظر، اختر اور بنوی کے افسانے (مرتب: ڈاکٹر عبدالمغنی)

اپنے پہلے افسانوی مجموعے کے سرورق فولڈر پر **قاسم محمود** (پ:۱۹۲۸، و:۲۰۱۰) نے لکھا: ''یہ پتھر کی دیوار نہیں ہے دیوار پتھر کی ہے لیکن چنی گئی ہے لفظوں سے۔'' حقیقت میں قاسم محمود لکھنے والوں کی اُس قبیل سے تعلق رکھتے ہیں جنہیں زندگی کی بنیادی ضرورتیں پوری کرنے کے لیے کم عمری سے ہی نامساعد حالات کا سامنا کرنا پڑا۔ سو، اُن کے بیشتر افسانوں میں کہیں سوانحی رنگ ہے تو کہیں وہ تمام معاشرتی سنگینیاں اور تلخیاں جن سے ٹوٹے ہوئے گھروں کے محنت کش نوعمر بچوں کو واسطہ پڑتا ہے۔ اُن کے پہلے افسانوی مجموعے کا دوسرا افسانہ 'لوہے کی کیل' ہے جو ظالم باپ، مظلوم ماں اور مظلوم تر اولاد کے حوالے سے ایک موثر فضا بناتا ہے۔ قاسم محمود کے والد کو ورثے میں کبوتر، تیتر، بٹیر اور زوال آمادہ جاگیرداروں کے مشغلے ملے تھے، جنہیں اپنی اولاد سے زیادہ اپنے مشاغل عزیز تھے۔ سو، 'لوہے کی کیل' بھی دس گیارہ سال کی عمر کے لڑکے کی کہانی ہے، جس کا کبوتر باز باپ چھوٹی چھوٹی باتوں پر بیٹے کی پٹائی کیا کرتا تھا۔ جالی شہید کے عرس کے موقع پر وہ لوہے کی ایک زنگ آلود کیل بیٹے کو دیتا ہے کہ یہ ماں کو دے دینا اور اس کے گم ہونے پر وہ جس طرح بیٹے کی دھنائی کرتا ہے وہ نہ صرف تخلیق کار کو یاد رہ جاتی ہے بلکہ وہ ایک گستاخ معصوم ردِ عمل کو بھی منٹو کے 'نعرہ' کے کیشو لال کی گالی سے منسلک کر دیتا ہے۔ ''اس کے باپ نے لوگوں سے اپنے آپ کو چھڑانے کی کوشش کرتے ہوئے کہا 'گدھے کے بچے پھر بولا تو بیچ میں اُلو کے پٹھے' سلیم نے اپنے باپ کو گھورتے ہوئے ہونٹوں ہی ہونٹوں میں چپکے سے کہا 'اُلو کا پٹھا'۔'' (ص۵۱) لیکن اُس کی کہانیوں میں صرف کلبیت اور تلخی نہیں بلکہ نوعمری کے حقیقی اور مفروضہ جنسی ہیجانات کی سنسناہٹ بھی شامل ہے، جیسے 'اور کھٹکا کھل گیا' کا ایک اقتباس دیکھیے: ''اشرف نے دیکھا کہ سامنے والی کوٹھی کی تیسری منزل کے زینے پر سے ایک گوری چٹ لڑکی چلچلاتی دھوپ میں اپنے گیلے گیلے کھلے ہوئے بالوں کو ایک ہاتھ میں تھامے اور دوسرے ہاتھ سے پائنچہ اوپر اُٹھائے آہستہ آہستہ اُتر رہی ہے، اشرف کے اندر سناٹا چھا گیا اور وہ بُری طرح لرزنے لگا۔'' (دیوار پتھر کی، ص۲۰۲) اُن کے افسانے 'فیلڈ مارشل' کا عنوان ایوب خان کے حوالے سے قاری کے ذہن میں سیاسی توقعات پیدا کرتا ہے مگر یہ افسانہ جنسی نفسیات کے حوالے سے بہت اہم ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس میں افسانہ نگار کا سماجی شعور بھی دکھائی دیتا ہے جس نے اُس مولوی کا کردار تخلیق کیا جو جنسی جذبات کو مذہب کے پردے میں چھپا رکھتا ہے اور اُمتِ مسلمہ کی ترقی اور بہبود کے تمام منصوبے سعیدہ سے شادی یا وصالِ مبارک سے مشروط خیال کرتا ہے: ''فیلڈ مارشل بولا رات بھر حضرت علامہ اقبال کے روضۂ مبارک پر

بیٹھا دعائیں مانگتا رہا ہوں کہ اے اقبال اگر تجھے اپنی اسکیم کو عملی جامہ پہنانا منظور ہے تو اپنے خدا سے میری سفارش کردے کہ میری سعیدہ مجھے مل جائے۔'' (دیوار پتھر کی، ص۱۲۳) تاہم، ان دونوں افسانوں میں بعض بیانات اور جزئیات کی مماثلت کھلتی بھی ہے۔'—اور—اور—اور' بے حد موثر افسانہ ہے، جس کے باعث اُردو افسانے کے سنجیدہ قارئین قاسم محمود سے متعارف ہوئے۔ اس دَور میں قاسم محمود تراجم بھی کررہے تھے اس لیے بعض شاہکار عالمی افسانوں کا عکس بھی اُن کی تخلیقات میں موجود ہے، خاص طور پر اُن کا افسانہ 'لفافہ' تو چیخوف کے 'The Letter' سے ماخوذ ہے۔

جہاں تک اُن کے دوسرے مجموعے 'قاسم کی مہندی' کا تعلق ہے اس میں اسی عنوان کا افسانہ بلاشبہ اُردو افسانے کی روایت میں ایک اہم حوالے کا درجہ رکھتا ہے۔ اس کے پس منظر میں قیامِ پاکستان کے وقت پائی جانے والی ہندو مسلم کشیدگی اور پھر ساتویں محرم کے دن فرقہ وارانہ فسادات اور ایک معصوم بچے قاسم کی ہلاکت، رقت اور جذباتیت کے باوجود بڑا گہرا تاثر قائم کرنے والا افسانہ تخلیق کرواتی ہے۔ اس مجموعے کا ایک اور افسانہ 'تانگے والے کی بیٹی' بھی ایک اہم افسانہ ہے۔ ''ماں نے اپنا دھلا ہوا ریشمی دوپٹہ دے دیا۔ دوپٹے کے چاروں پلے مہندی کے چاروں کونوں سے باندھے گئے۔ مسلمان محلوں کی عورتیں پہلے ہی اپنی اپنی مرادیں دل میں چھپائے جمع ہو گئی تھیں۔ سب سے پہلے قاسم کی ماں نے پڑیا کھول کر سوکھی مہندی کپڑے پر ڈال دی اس کے بعد تو تانتا بندھ گیا۔ ایک ایک عورت نے سوکھی مہندی کی پڑیا کھول کھول کر کپڑے پر ڈھیر کردی۔ عورتیں کپڑے میں مہندی ڈالتے وقت بڑے مقدس انداز میں آنکھیں بند کر لیتی تھیں اور دل ہی دل میں حضرت قاسم کی منت مانتے ہوئے کچھ بڑبڑاتی تھیں۔ کپڑا بوجھ سے لٹک گیا۔ مہندی کا اگلا سرا قاسم کے کندھے پر تھا اور دوسرا عابد کے کندھے پر۔ قاسم نے کہا تھا 'جانا ہے ضرور جانا ہے'۔ عابد نے اس کے ارادے کو مضبوط کر دیا۔ 'تیرے ابا جی کو بھی انہوں نے ہی مارا تھا ہم انہی سالوں کی گلی سے گزریں گے۔ دیکھیں گے کیا کرلیں گے ہمارا'۔'' (قاسم کی مہندی، ص۲۲) ''ابلق گھوڑے کی ٹاپ ٹاپ، گھاس اور لید کی خوشبو، اصطبل کے صحن میں جگہ جگہ پڑی ہوئی، مسجد کے میناروں اور گنبدوں کی پرچھائیاں، آپ ہی آپ سرکتی ہوئی پرچھائیاں، دیواروں پر آہستہ آہستہ چڑھتی ہوئی دھوپ، تانگوں کی صبح جانے اور شام کو آنے کی آوازیں، پیلے پیلے ٹانگوں کی خاکی خاکی چھتریاں اور خاکی خاکی وردیاں، پروں کے پھندنے بجتے ہوئے ساز اور گھنگھرو دمچیاں لگامیں اور چابک کڑھی کی کھدکھد باپ اور بھائیوں کی سب سے الگ تھلگ منفرد آوازیں، رفیقہ، بلقیس اور فیروز کی شوخیاں اور چٹکیاں کوڑا ہے جمال شاہی، چورسپاہی، جامع مسجد، لال قلعہ، فیروز شاہ کوٹلہ، چاندنی چوک اور ٹرام کی آوازیں، ٹن ٹن ٹناٹن، بچپن کی بھولی بسری یادیں اور ان میں ایک لمحے سے دوسرے لمحے تک دُور دُور تک اندر ہی اندر ڈوبے رہنا اس کی روح کا مستقل حصہ بن چکا تھا۔'' (تانگے والے کی بیٹی، ص۲)

مولانا صلاح الدین احمد نے لکھا ہے: ''جب 'ادبی دنیا' میں اس کا تیسرا افسانہ 'سراب' چھپا تو کرشن چندر نے مجھے لکھا کہ شمس کو میرے انداز میں لکھنے سے منع کریں۔'' (اندھیرے کے جگنو، ص ۱۷) اس میں شک نہیں کہ اپنے ابتدائی افسانوں میں شمس آغا (پ: ۱۹۲۲ء، و: ۱۹۴۳ء) نثر میں شعریت انڈیلتے نظر آتے ہیں: ''یہ نسوانی آواز کتنی باریک، کتنی مکمل ہے، مگر کیا یہ قدرتی نہ تھی! یہ اظہارِ خوف نہ تھا بلکہ اندازِ دلربائی تھا، نسوانیت کا مترنم حربہ — یہ گہری گہری بہت گہری موسیقی کی ایک لہر کی طرح جو سوئے ہوئے خوابوں کو چھیڑ دے اور پھر پوچھے 'کیا کر رہے ہیں آپ'؟'' (خواب، اندھیرے کے جگنو، ص ۳۹) ''سب کچھ سحر زدہ اور پُرخواب، موسم کی سردی نے آوارہ بادلوں کو کسی برفانی جھیل کے بہتے ہوئے تودوں کی صورت دے دی تھی، جو کبھی بڑھتے بڑھتے آسمان کے بہت بڑے حصے پر چھا جاتے اور کبھی منتشر ہوتے ہوتے بہت ہلکے ہو جاتے اور ان کے خلا میں آسمان کا گہرا پراسرار حصہ دکھائی دینے لگتا۔'' (ایضاً، ص ۴۵) ''نسوانیت ایک بڑھا ہوا جام ہے اور جوانی چھلکتی ہوئی پشیمانی۔'' (سراب، ص ۸۲) یہاں کرشن چندر سے زیادہ مہدی افادی، مجنوں اور نیاز کے اثرات زیادہ دکھائی دیتے ہیں۔ مگر رفتہ رفتہ شمس آغا اسی اُسلوب میں اپنی ذات کی نفسیاتی الجھن یا اپنی عمر کے بہت سے نوجوانوں کے اُس جذباتی ابتلا پر لکھنے لگے جو سماجی اور اخلاقی رشتوں کے بندھن سے منہ زور انداز میں الجھتا رہتا ہے۔ 'شکست' اسی صورت حال کا ایک موثر بیان ہے، اسے منٹو کے 'بلاؤز' کی معنوی توسیع بھی کہہ سکتے ہیں مگر اس طرح سے کہ متکلم کے جذبات کا ہدف اور محور بھابی ہے۔ ''ہاں ایک آدھ ستارہ ٹوٹ جاتا تو روشنی کی ایک لمبی سی لکیر تیز نوکیلے احساس کی طرح اُس کی اداسیوں کو چیرتی ہوئی انہیں زخمی کرتی ہوئی اُن میں آگ لگاتی ہوئی خلا میں کھو جاتی اور اُسے کائنات ایک مہیب و تاریک دن نظر آتی جس میں آنسوؤں کی طرح ٹمٹمانے والے ستاروں، تیز نوکیلے احساس اور تنہا اُداسی کے سوا کچھ نہ ہو — بھابی کو دیکھنے، اُسے چھونے، اُسے پیار کرنے کی ایک شدید آرزو اُس کے سراپا کو جھنجھوڑنے لگتی اور وہ تکیے کو زور سے تہہ کر کے اُس میں منہ چھپا لیتا اور سونے کی کوشش کرتا۔'' (شکست، ص ۵۵) ''اُس نے محسوس کیا پھر غم کے دھند لکے چھا گئے ہیں، پھر چاروں طرف یہی پُرسحر آنکھیں اور پُرفن ہونٹ چھائے ہوئے ہیں۔ بھابی نے اُس کا صبر و قرار، مسرت و اطمینان لوٹ لیا ہے اور کسی کو کانوں کان خبر بھی نہیں ہوئی۔'' (ایضاً، ص ۶۸) 'کہاں'، 'اُفتاد' اور 'صبح و شام' ایسے افسانے ہیں جن میں کسی فرد کے محسوسات کا احاطہ کرنے کی بجائے اجتماعی زندگی کی وہ جھلکیاں ہیں جو بعد میں ترقی پسند افسانہ نگاروں سے خاص ہو گئیں۔ ان میں وہ مجبور لڑکی بھی ہے جو متکلم کی ہمدردانہ نظروں سے شہ پا کر اُسے بتانے آتی ہے کہ وہ لوگ تین دن کے فاقے سے ہیں اور متکلم کا 'عملیت پسند' دوست اُسے نوچ کھسوٹ کر پانچ روپے دے کر غالباً عصمت فروشی کا کوچہ دکھاتا ہے۔ یہاں بڑے اور چھوٹے کی واضح تفریق اور استحصال کی خاطر اخلاق اور مذہب کے نام پر بنائی ہوئی کئی مرئی اور غیر مرئی

زنجیریں بھی ہیں اور کہیں کہیں شمس آغا کے احتجاج کا آہنگ بلند سے بلند تر ہو جاتا ہے: ''آج انسانیت کا علمبردار کون ہے — یہ گرد میں اٹے ہوئے مزدور اور پسینے میں شرابور کسان آج خوش کیوں ہیں؟ مسرور کیوں ہیں؟ اُن کے قہقہوں میں اندرونی خوشی کا اظہار کیوں ہے؟ بے پایاں مسرت کے طوفان کیوں ہیں؟ یہ سب خوش ہیں، سائیں خوش ہے، زمیندار، مزدور اور کسان خوش ہیں، لیکن میں اُداس ہوں — اُس نے سوچا محض ذلت اور غربت اور بھوک انقلاب نہیں لاسکتی، یہ ناچتے ہوئے کسان اور مسکراتے ہوئے مزدور کبھی روشن سحر کا چہرہ نہیں دیکھ سکتے۔ سلفے اُڑیں گے، میلے ہوں گے اوہام چھائیں گے اور اُس وقت تک یاس و ذلت کے طیرہ وطار (تیرہ و تار) بادل برقرار رہیں گے جب تک کوئی مہذب، بھوکا، غیور، غریب، کوئی ہوش مند انقلابی —'' (کہاں، ص ۱۲۵)

❑ شمس آغا (افسانوی مجموعہ) اندھیرے کے جگنو

انور خان (پ: ۱۹۴۲ء، و: ۲۰۰۱ء) ممبئی میں پیدا ہوئے، وہیں پلے بڑھے، انگریزی ادب، تاریخ اور فلسفہ کے ساتھ بی۔اے کیا اور پھر فارسی اور اُردو میں ماسٹرز کرنے کے بعد ممبئی پورٹ ٹرسٹ کی ملازمت اختیار کر کے سماجی سطح بھی بلند ہوگئی یا کم از کم وہ 'غریب غربا' کے بچے پڑھانے والے معلّموں کی افسردگی اور تلخ نوائی سے محفوظ ہو گئے۔ اُس کے افسانوں کی چار نمایاں خصوصیات ہیں، ایک تو سچ مچ کا حسنِ ایجاز کہ وہ کہانیوں کو ناقابلِ برداشت طوالت دینے سے گریز کرتا ہے۔ 'ٹاؤن ہال میں بے گانگی کے موضوع پر لیکچر دیتا ہوا جرمن پروفیسر اور اُس کے اُکتائے ہوئے خوش پوش سامعین' (کتاب دار کا خواب۔ آئینوں کی نگری، ص ۵۸) دوسرے وہ ایسی تخلیقی نثر لکھنے پر قادر ہے، جس میں حسنِ خیال تاثر کو دیرپا کر دیتا ہے، جس سے بعض ناقدین کو اُس کی کچھ کہانیوں پر نثری نظم ہونے کا گماں گذرا ہے، 'غنچہ پھول بنتے بنتے ادھ کھلا رہ گیا ہے، پرندے ہوا میں اُڑتے اُڑتے ساکت ہو گئے ہیں، نوزائیدہ بچہ جس نے ابھی ابھی آنکھ کھولی ہے، ہاتھ پیر پٹخ کر روتے ہوئے ویسے بھی ٹھہر گیا ہے، ماں کے چہرے پر راحت کے آثار ہیں اور اُس کی آنکھیں بند ہیں' (کتاب دار کا خواب۔ آئینوں کی نگری، ص ۵۷) تیسرے وہ اپنے معاصر منظر نامے کو فنونِ لطیف، تاریخ اور فلسفے سے متعلق اپنے لطیف احساسات سے بہت زیادہ بوجھل اور تاریک نہیں ہونے دیتا اور کرداروں اور واقعات سے زیادہ فضا کی تشکیل پر زور دیتا ہے اور چوتھی بات یہ کہ اس کے مناظر ساکت سے متحرک ہوتے ہیں، پھر وہ انہیں ایک اچھے فوٹو گرافر کی طرح مقید کر دیتا ہے، انہیں ان مضطرب مناظر کو ایک فریم میں لانے کا شوق بھی ہے اور کچھ دُبدھا بھی۔ 'ہو سکتا ہے کہ اس واقعے کے بعد زندگی اپنے فریم میں لوٹ جائے۔'' (شام رنگ۔ آئینوں کی نگری، ص ۵۶) اُس کے ایک اور افسانے 'جب بوڑھا فریم سے نکل گیا' کے بوڑھے پر بیدی کے چنچل بڑھوں کا اثر ہے، جو اپنے بعد کے لوگوں کی بے زار کر دینے والی یکسانیت کو توڑنے کے لئے تصویر کے فریم

کی قید سے نکل بھاگتا ہے اور اس تصویر کو ایک فراموش کردہ بُت بنانے والوں کی تلملاہٹ سے لُطف اندوز ہوتا ہے۔ اُسے مستقبل میں ماضی کی ایک اور تعبیر کرنے کے آرزومندوں کو کسی مہربان کتاب دار کی طرح سہولت فراہم کرنے کو خواب میں بھی لطف آتا ہے، 'مسکراتے ہوئے فائل پر جُھک کر یہ سوچتے ہوئے کہ صدیوں بعد جب یہ شہر دریافت ہوگا تو اُس وقت کا کتاب دار اُس کے کام کو دیکھ کر کتنا خوش ہوگا—— ساکت ہو جاتا ہے۔' (کتاب دار کا خواب، ایضاً، ص ۵۹)

اُس کے تصورِ حیات وفن کو سمجھنے میں اُس کی کہانی 'اُس کے لفظ' کلیدی اہمیت رکھتی ہے، اس میں کلماتِ خیر کی تمنا، اس کی معصومانہ انسان پرستی کی مظہر ہے، 'یاد بسیرے' بھی اُس کی بہت اہم کہانی ہے، اُس کی یاد بلکہ قریۂ جاں میں ایک گاؤں ابھی بھی بستا ہے، جس کے بیشتر گھر مقفل سہی مگر منتظر ہیں، یہی ماجرا 'کووں سے ڈھکا ہوا آسمان' کا ہے، جس میں غُل مچاتی تاریکی کی نحوست کے مقابل کہانی کہنے کی انسان دوست تمنا جاگتی ہے تو اس کے تانے بانے کے لئے شوخ رنگوں کے دھاگے اکٹھے کرنے کا اشتہا انگیز خواب دیکھا جاتا ہے: ''گلابی صبح' کہانی جمع کرنے والا کچھ سوچ کر بولا، 'ہنستا بچہ'، پہلے آدمی نے کہا، 'شرماتی لڑکی' دوسرے آدمی نے کہا، 'پھونس کا مکان' تیسرے آدمی نے کہا، 'مٹھی بھر چاول' چوتھے آدمی نے کہا، 'مچھلی کا شوربہ' پہلے آدمی نے کہا، 'کافی کا پیالہ' دوسرا آدمی بولا، 'روئی کی دُلائی' تیسرا آدمی بولا، سب ہنس پڑے'' (ایضاً، ص ۳۳) مگر وہ زندگی کی سنگینی سے غافل نہیں اور نہ ہی وہ اس پر پردہ ڈال سکتا ہے، 'کووں سے ڈھکا آسمان' کے یہ دو آخری جملے دیکھئے: 'کارپوریشن کی گاڑی آئی اور سڑک کے موڑ پر رُک گئی، وہاں چند لوگ برہنہ اکڑے پڑے تھے، کچھ لوگ گاڑی میں سے اُترے، آدمیوں کو اُٹھا کر گاڑی میں ڈالا اور گاڑی پھر چل پڑی' (ایضاً، ص ۳۳-۳۴) اصل میں ہر انسان دوست اور خیال پرست افسانہ نگار کے 'باجو والی گلی' میں منٹو اس لئے مقیم ہے کہ کمزور لوگوں کے احوال میں 'اگنی' اور 'غوری' پر قومی وسائل لٹاتے حکمرانوں کے ہاتھوں ابتری ہی آئی ہے، سو ہمارے افسانے کے ناقدین کی آسودہ حال اشرافیہ لاکھ ناک بھوں چڑھائے، انور خاں کے 'آئینوں کی نگری' میں بھی کوئی نہ کوئی سوگندھی بولنے لگتی ہے 'جب باپ نے بیچ دیا، یار نے دھندے سے لگا دیا، پھر دُنیا میں آدمی کس پہ بھروسا کرے؟' (بول بچن، ایضاً، ص ۱۱۰) اور کوئی نہ کوئی بابو گوپی ناتھ، اس عورت کے 'حق' کی بات کرتا ہے، جو اس کی بیوی تھی، کسی کم عمر کے عشق میں اسے اور اس کے بچوں کو چھوڑ کر چلی گئی تھی، مگر جب پلٹ کے آتی ہے تو سابق شوہر مذہبی موشگافیاں کرنے والوں سے کہتا ہے 'پچیس سال زندگی کے ہم دونوں ساتھ میں جئے، میرے بچوں کی ماں ہے، آدمی ایک کمپنی میں بھی کام کرتا ہے، کمپنی اس کو پراویڈنٹ فنڈ دیتی ہے، گریجویٹی دیتی ہے،

جتنا آدمی فنڈ میں جمع کراتا ہے، اُس کا ڈبل کر کے دیتی ہے، آخر اس عورت کا بھی کوئی حق بنتا ہے کہ نہیں میرے پر؟' (حق، ایضاً، ص ۱۳۹)

- انور خان (افسانوی مجموعے) راستے اور کھڑکیاں، فن کاری، یاد بسیرے، آئینوں کی نگری

رحمان مذنب (پ: ۱۹۱۵، و: ۲۰۰۰) ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں، جو اپنے لیے ایک مخصوص ماحول تلاش کر لیتے ہیں یا منتخب کر لیتے ہیں اور پھر اپنی تمام تر تخلیقی توانائیاں اسی ماحول میں سانس لینے اور اسے متحرک کرنے میں صرف کر دیتے ہیں۔ 'ادبی دنیا' کے دور اوّلیں میں رحمان مذنب کے افسانے اس میں شائع ہوتے تھے، اس اعتبار سے ان کی افسانوی کائنات ٹھہری ہوئی دکھائی ہے، تاہم ان کی اس کائنات میں گاؤں کے میلے، عرس، تکیے، گانجے اور چرس کے سوٹے اور ساتھ ہی ساتھ جنسی جرائم کے لیے اکساہٹ موجود ہے۔ 'گشتی' اور 'پتلی جان' اُن کے نمائندہ افسانے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ رحمان مذنب ایک وسیع تر ثقافتی تجربے یا مشاہدے کے حامل ہیں، اُنہوں نے خود لکھا ہے کہ وہ پریم چند کے 'کفن' سے بہت متاثر ہوئے (قلم۔ کتاب اور زندگی، پتلی جان، ص ۲۶) مگر اُنہیں ترقی پسندوں کے مقابل ایک بڑا افسانہ نگار بنانے کی ایسی کوشش کی گئی جس سے شاید رحمان مذنب کو ہی نقصان پہنچا۔ اُن کے بیشتر افسانوں کو پڑھتے ہوئے یک رنگی اور تکرار کا احساس ہوتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اُن کے بیشتر افسانے کسی اچھے غزل گو کی مشّاقی کی کوشش محسوس ہوتے ہیں، یعنی یہ احساس ہوتا ہے کہ کسی شخص کے پاس کہنے کو بات تو ہے مگر وہ اُسے مفردات میں بانٹنے پر مجبور ہے، سو رحمان مذنب کے بیشتر افسانوں کے بعض فقرے یا بعض حصے جاذبِ توجہ ہیں مگر یہ سب مل کر کسی بڑے افسانے کی فضا اور تاثر بنانے سے قاصر رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ قلم کی مزدوری نے بھی اُنہیں اے حمید جیسا افسانہ نگار بنا دیا کہ تحریر پر تو قدرت ہے مگر جس ہیئت یا فن میں ڈھالنا ہے اُس کے لیے ریاضت ان کے اختیار میں نہیں تھی، جیسے 'منڈوا' مصنف کی یادداشت یا سوانح کا ایک عمدہ باب ہے مگر بعض نجی حوالوں کو حذف کر دیا جاتا اور انجام پر توجہ کی جاتی تو یہ افسانہ بھی ہو جاتا۔ تاہم اُن کے بعض افسانے اُردو افسانے کی روایت میں معروف افسانوں کے مقابل متوازی لکیروں کا درجہ رکھتے ہیں، جیسے احمد علی کے افسانے 'ہماری گلی' کے مقابل مذنب کا 'باسی گلی'۔ 'پتلی جان' ہیجڑوں یا رحمان مذنب کے الفاظ میں 'گل منڈوں' کے موضوع پر لکھا ہوا ایک اہم افسانہ ہے، اگرچہ اس کے انجام کی ڈرامائیت اور خاص طور پر رقت پیدا کرنے والے آخری جملے اس کے تاثر کو گھٹا دیتی ہے: ''ایک مسکراہٹ ہمیشہ کے لیے سوگئی، ایک پھول دھول میں مل گیا، پتلی جان کی لاش تڑپ تڑپ کر ٹھنڈی ہوگئی اور پھر بازار یوں سُونا ہو گیا جیسے دلّی اُجڑی۔'' (پتلی جان، ص ۲۲۵) ان کے ہاں بہت سی باتیں ایک ہی سانس میں کہنے کا رویہ بھی ہے جو مشاہدے اور یادداشت میں سے معلومات اُنڈیلنے کا نتیجہ ہے، اگر وہ تھوڑا توقف کر کے انتخاب سے کام لیتے تو ایسے

بیانات بہتر ہو سکتے تھے: ''خواجہ صاحب کے نوکر نے ان کی بیٹیوں کے ننگے پوز رقیبوں کے حوالے کیے، لڑکیوں نے اسے گولی ماردی۔ بوڑھے حیدر بیگ نے چوتھی بار طلاق لے کر پانچویں بار بیاہ رچایا۔ میاں شہباز کی کوٹھی کا کوٹھی خانہ تین چھاپوں کے بعد حسب معمول پھر کھل گیا، لیکن مجھے اپنا سکینڈل بالکل سمجھ میں نہ آیا۔'' (موتیوں والی سرکار، پُتلی جان، ص ۲۶) رحمان مذنب کے کچھ افسانوں میں ایسی معروف حکایتوں کی بازگشت بھی ملتی ہے جن پر فلمیں بنائی گئیں، جیسے 'کہسار زادے' یا 'خوشبو کا دھواں'۔ بہرطور رحمان مذنب لاہور کی ثقافتی زندگی کے صرف شاہد نہیں تھے بلکہ اُس کے پر فارمر بھی تھے اور یقیناً اُنہیں سننے اور دیکھنے کا اشتیاق رکھنے والے بھی ہوں گے اور اُن کے پاس متوسط ذہنی سطح کے لوگوں کو مسحور کرنے کی صلاحیت بھی تھی تاہم جو لوگ اُنہیں منٹو سے بھی بڑا افسانہ نگار ثابت کرنا چاہتے ہیں وہ اُن کے رہے سہے فنی مقام کے ساتھ بھی مخلص نہیں ہیں۔

- رحمان مذنب (افسانوی مجموعے) خوشبودار عورتی، پُتلی جان، پنجرے کے پنچھی

انیس ناگی (پ: ۱۹۳۹ و: ۲۰۱۰) نقاد، مترجم اور ناول نگار کی شہرت زیادہ رکھتے ہیں، وجودیت اور نئی لسانی تشکیل کے حوالے سے ہونے والے مباحث میں وہ ایک پرجوش جانب دار ہیں۔ تدریس چھوڑ کر سول سروس سے وابستہ ہوئے، ریٹائرمنٹ کے بعد پھر تدریس کا مشغلہ اختیار کیا ہے۔ بے تکان لکھتے اور چھاپتے ہیں اور شاید انہیں نظرِ ثانی کا بھی موقع نہیں ملتا۔ ان کے افسانوی مجموعے 'بدگمانیاں' میں سب سے موثر افسانہ تو وہ ہے جسے انہوں نے 'ایک افسانے کی تیاری' کہا ہے، اس افسانے کا آغاز تو اسی مردم بیزاری سے ہوتا ہے جو رِشتوں کی غرض مندی کو اُکتاہٹ میں تبدیل کرتی ہے اور جو ناگی کے فن کا بنیادی موضوع ہے، مگر اس افسانے میں پاکستانی سماج کی نشیبی بستیوں کی جھلک دکھائی دے جاتی ہے، جن سے گریز کو ان کا قبیلہ فن خیال کرتا ہے۔ بنیادی ہیلتھ یونٹ کے آسیب کے زیر سایہ علاج معالجے کی سہولتوں کو ترستے گاؤں، ایک سے زیادہ گھروں میں موجود حاملہ بیویوں کی دیکھ ریکھ کرا سکنے والے چودھری، بے سفارش اچھے ڈاکٹروں کی بے روزگاری اور کمپونڈروں کی گدی نشینی۔ اگر تو، ناگی ایسے افسانے لکھنے کی تیاری کر رہا ہے، تو اس کا خوش گوار امید کے ساتھ انتظار کرنا چاہیے۔ وگرنہ اس کے ہاں تکرار کا احساس ہوتا ہے، کیونکہ دفتری نظام کے حوالے سے اس کے تجربات میں یکسانیت پیدا کرنے والی افسردگی اور خفگی ہے، یہ اور بات کہ وہ اپنے افسانوں کے لئے جو سٹرکچر بناتا ہے، وہ کسی زیادہ موثر کہانی کو اپنے بطن میں سنبھالے ہوئے ہوتا ہے، جسے وہ اسے قبول کرنے سے گریز کرتا ہے۔ 'ایک کہانی' سول سیکرٹریٹ میں موجود انارکلی کی 'قبر' کے سائے میں اس کے کام کرنے کی تجربے کی بازگشت ہے، جسے وہ تخلیقی سطح پر بے اختیاری کے ساتھ 'وصول کرنے' سے گریزاں ہے کہ اس طرح اس کی 'افسری' متاثر ہوگی، شاید اسی لئے

اپنے ایک اور افسانے 'مشکل آدمی' میں وہ اپنے ایک دوست کا 'ناپسندیدہ' مشورہ لکھ تو دیتا ہے، مگر عمل نہیں کرتا' تم اپنے خول سے باہر نکلو، لوگوں سے میل ملاقات کرو، زندگی بڑا خوبصورت تحفہ ہے' (ص ۶۴)، اسی طرح 'انکل ڈِک کی موت' میں بھی منظرکشی اور صناعی کے باوجود اسے احساس ہوتا ہے کہ یہ ایک اور اُکتا دینے والے افسانے میں تبدیل ہو رہا ہے اس لئے اپنے 'مفکر محافظ' کی آنکھ بچا کر پون صدی سے لاہور کی تخیلی فضا میں رچے ایک 'لذیذ' لمیے کو یاد کرنے لگتا ہے 'اس میں کسی زمانے میں ایک مشہور مصورہ امرتا شیر گل نے جان دی تھی — کہتے ہیں کہ امرتا بڑی فراخ دل عورت تھی، اور بہت سے نوجوانوں سے اُس کا تعلق تھا، اس کا خاوند یہ بات پسند نہیں کرتا تھا، وہ جب اس فلیٹ میں آئی تو حاملہ تھی —' (ص ۱۶)

- انیس ناگی (افسانوی مجموعہ) بدگمانیاں

فہمیدہ ریاض (پ: ۱۹۴۵) کے افسانوی مجموعے 'خطِ مرموز' کا عنوان ہی اسراریت لیے ہوئے ہے، یہ اور بات ہے کہ فہمیدہ ریاض پردہ اٹھانے کی قائل ہے اس لئے اس نام کے افسانے میں بھی یہودی معلم کے ساتھ اپنی تخلیقی ہمزاد لیلیٰ کو آخر میں جس طرح خط مرموز کے اسرار و رموز میں جسمانی اور حسی طور پر شریک دکھایا گیا ہے، وہ فہمیدہ کے مخصوص اسلوبِ حیات کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ اس افسانے میں لیلیٰ پاکستان کی ایک تخلیق کار ہے جس کا تعلق سندھ سے ہے، وہ اپنے وطن میں قدامت پسندی اور ہندو دشمنی کے سبب آزردہ ہے: ''خود اس کے وطن کی ایک بھری پری شاہراہ پر چند مغربی سیاح عورتوں کو صرف ان کے مغربی لباس کے باعث ایک مشتعل گروہ نے تشدد کا نشانہ بنا دیا تھا اور جہاں ساری جیسے دلکش لباس کو جو، ہر قامت کو موزوں تر بنا سکتا ہے، غیر مذہب اور ہندو تمدن کی علامت سمجھ کر برسوں سے ناپسندیدہ قرار دیا جا رہا تھا۔'' (ص ۱۲۴) ایک یہودی معلم اور زبانوں سے متعلق اس کے علم کے روبرو وہ سندھی اور اردو رسم الخط کی بات کرتے کرتے لکھتی ہے: ''☆☆☆☆'' اور پھر تشریح کرتی ہے 'یہ ایک خطِ مرموز ہے، ایک گپت لپی، اسے میں نے ایجاد کیا تھا میں تیرہ چودہ برس کی تھی تب ایک لڑکے سے میرا پیار ہو گیا تھا، ایک دوسرے کو خط لکھنے کے لئے ہم یہی خط استعمال کرتے تھے۔'' (ص ۱۳۱) یوں اس افسانے میں ایک طرف تو بندشوں کے مقابل بہت سے محبت کرنے والوں کی تخلیقی مزاحمت کا وہ رنگ سامنے آتا ہے جو پوشیدہ یا گپت زبانیں یا رسم الخط ایجاد کرتا ہے اور دوسری طرف ان بندشوں کے ردِعمل میں دنیا میں کہیں بھی جنسی ہم کلامی کے لئے پرجوش آمادگی یا سپردگی پیدا کرتا ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ اس مجموعے کی پہلی کہانی کا نام بھی ہے 'ایک محبت کی کہانی' جس میں متوسط طبقے کے اہلِ زبان کنبے میں کسی پٹھان کے ثقافتی یا نسلی انجذاب کے حوالے سے بعض ایسی دشواریاں نمایاں کی گئی ہیں، جنہیں محبت بھی نہیں پھلانگ سکتی۔ 'عورت اور چیتا' عورت اور مرد کے اس جنسی تعلق کی سماجی روداد ہے جس میں غالب فریق کو دوسرے فریق کی رضامندی کی حاجت محسوس

نہیں ہوتی اور پھر عورت کے ماں بننے تک خود اس کے وجود اور اس پر جھپٹنے والے چیتے کی دم میں کم ہوتی ہوئی اکڑن یا اینٹھن کا ذکر بڑی ہنرمندی سے کیا گیا ہے۔ اسی طرح کی ازدواجی مردانگی کے خلاف فہمیدہ ریاض نے ایک اور کہانی 'اس نے کہا تھا' میں بھی اپنے بے باک لہجے میں لکھا ہے: ''سو جب اس نے عائشہ کو اکاؤنٹنسی کے دوسرے امتحان کی تیاری کرتے دیکھا تو اس نے کیمسٹ سے کونڈوم لینے ہی چھوڑ دیئے، وہ اب ہر رات بے بسی سے تڑپتی ہوئی عائشہ کے ساتھ جبری ہم بستری کرنے لگا۔'' (ص ۵۸) اسی طرح وہ ایک افسانے 'وہ چلی گئی' میں بھی فیمنسٹ فہمیدہ ریاض کا لب ولہجہ واشگاف ہے: ''وہ غار — عورت کے کل وجود کی علامت۔ اس میں داخل ہوتی ہوئی پہلی کرن اور بلند ہوتی ہوئی کلہاڑی۔ ایک پرتشدد خون میں لت پت تکمیل۔ عورت کی؟ نسائیت کی؟ نسائیت کا مقسوم؟'' (ص ۸۶) فہمیدہ ریاض کی افسانہ نگاری میں چار باتیں بڑی واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں:

ا) وہ اس فنی حجاب کی ضرورت محسوس نہیں کرتی کہ متکلم سے مراد وہ خود ہے، اس میں شک نہیں کہ منٹو کے ہاں بھی مخاطب متکلم سے منٹو صاحب کہہ کر بات کرتا ہے، مگر فہمیدہ ریاض اپنے بارے میں بعض نجی تفاصیل پیش کر کے یہ امکان بھی نہیں رہنے دیتی کہ متکلم کو اُس کی ذات کا ایک تخلیقی ہم زاد خیال کیا جائے۔

ب) کشور ناہید، زاہدہ حنا اور پروین شاکر جیسی شاعرات نے بھی کالم نگاری شروع کی تو اُنہیں شاید ایک وسیع تر حلقۂ قارئین میسر آیا اور غالباً یہ اطمینان بھی کہ اُن کے سماجی تصورات کا براہِ راست اور مربوط اظہار حسبِ منشا زیادہ لوگوں تک پہنچ کر سماجی تبدیلی پیدا کر سکتا ہے۔ فہمیدہ ریاض کے بہت سارے افسانے ایسے ہیں جنہیں وہ اگر کالم کی صورت میں لکھتی تو بیشتر یہی فقرے اور فضا اُن میں ہوتی، جیسے 'ورچوئل ریلیٹی'۔

ج) فہمیدہ ریاض کی بعض کہانیاں ایسی ہیں جو کسی رپورتاژ، سفرنامے یا خودنوشت کا بھی حصہ ہو سکتی تھیں جیسے 'کیا گلابی کبوتر جیت گئے؟' (سفرنامہ) 'بابل' (رپورتاژ) 'تکون کے دائرے' (خودنوشت)۔

د) فہمیدہ کے ہاں بعض اوقات اپنے مطالعے کی لذت میں شریک کرنے کی خواہش بھی پیدا ہوتی ہے، جیسے 'بابرنامہ' پڑھنے کے بعد وہ اپنے حاصلِ مطالعہ کو تخلیقی طور پر بازیاب کرنا چاہتی ہے تو 'تاریخ کے مینار' لکھتی ہے اور اُس کے آخر میں درج کر دیتی ہے 'ماخوذ از بابرنامہ'۔ اسی طرح 'قافلے پرندوں کے' کے آخر میں بھی وہ یہ نوٹ دیتی ہے ''پرندوں کا کردار اور چند مکالمے منطق الطیر سے مستعار ہیں، کہانی کے پیچ وخم بہرحال اس کے اپنے ہیں، حضرت یوسف علیہ السلام کا ذکر منطق الطیر میں بارہا آتا ہے، مثنوی کے اختتام پر سیمرغ کے محل کے پہرے دار پرند منزل تک پہنچ جانے والے تیس پرندوں کو

اُن کی زندگی کا نوشتہ پیش کرتے ہیں، اس میں درج ہے کہ اپنے یوسف کو اندھے کنوئیں میں گرانے والے وہ خود ہی تھے، یہ پڑھ کر پرندے گریہ وزاری کرتے ہیں۔ متن میں مولانا روم کے اشعار استعمال کیے گئے ہیں، نظم کارل مارکس کی ہے اور رام کا مکالمہ والمیکی کی رامائن سے ماخوذ ہے۔'' (دُنیازاد-۱۲،ص۵۹)

❑ فہمیدہ ریاض (افسانوی مجموعہ) خطِ مرموز

شمس الرحمٰن فاروقی (پ:۱۹۳۴) تنقید، لسانیات اور شرح کے حوالے سے بلاشبہ ایک بہت بڑا مقام رکھتے ہی تھے مگر اُن کے ناول اور افسانوں کے اکلوتے مجموعے نے بھی ایک خاص طرح کا سحر قائم کیا ہے۔ ماجرا یہ ہے کہ تاریخ کو خوابوں کا تعبیر نامہ یا فال نامہ بھی بنایا جا سکتا ہے، مرقع عبرت بھی، خودنمائی کا حیلہ بھی اور خودشناسی یا اجتماعی ذات کے معنی مرتب کرنے کا ذریعہ بھی۔ اُردو میں قرۃ العین حیدر، عزیز احمد، انتظار حسین، جمیلہ ہاشمی اور پھر اسد محمد خان اور زاہدہ حنا نے تاریخ سے کہیں اساطیر بنانے کی کوشش کی اور کہیں زندگی اور انسانی صورت حال کو سمجھنے یا اُلجھانے کے لیے تاریخ کی از سرِ نو تعمیر کی، مگر شمس الرحمٰن فاروقی کے ہاں کبھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک آنچ کی کمی ہے اور کبھی لگتا ہے کہ دو آنچ کی زیادتی ہے۔ ماجرا یہ ہے کہ غالب، میر اور مصحفی کی شخصیتوں اور اُن کے عہد کو جس زندہ تخیل کے ساتھ شمس الرحمٰن فاروقی نے زندگی بخشی ہے اُردو میں اُس کی مثال نہیں ملتی۔ اس میں شک نہیں کہ بعض مقامات پر کسی ڈاکومنٹری کا تاثر غالب آجاتا ہے یا ریڈیائی تمثیل کے ہونے کا احساس بڑھ جاتا ہے یا زندگی کی بے ساختگی اور وفور کہانی میں ماند پڑ جاتا ہے۔ یا احساس ہوتا ہے کہ جہانِ لغت اور شرحِ متن کے شیدائی اور تاریخ وتہذیب کے عناصرِ ترکیبی کے بھیدی نے قصہ گو کا بھیس اختیار کیا ہے اور کرداروں میں شمس الرحمٰن فاروقی حلول کر کے نہ صرف لغوی مسائل پر بے تکان بولتے چلے جاتے ہیں بلکہ شعروں کی تشریح کرنے کے ساتھ ساتھ فارسی اور اُردو کے اچھے اُستاد اور نقاد کی طرح اپنے قارئین کو کلاس روم کے طالب علم سمجھتے جاتے ہیں مگر یہ امرِ واقعہ ہے کہ یہ منفرد افسانے ہیں، یہ دنیائے افسانہ میں محمد حسین آزاد کی 'آبِ حیات' اور فرحت اللہ بیگ کے مضامین کا جواب بھی ہیں اور تخیلی توسیع بھی۔ غالب پر تو ڈرامے اور افسانے لکھے بھی گئے اور اُن پر فلمیں بھی بنائی گئیں مگر میر تقی میر اور غلام ہمدانی مصحفی پر اُن کے افسانے 'ان صحبتوں میں آخر' اور 'آفتابِ زمیں' بے مثال افسانے ہیں۔ شیکسپیئر پر چند برس پہلے ایک بہت عمدہ فلم "Shakespeare in Love" بنائی گئی، میر پر لکھے گئے افسانے کا تاثر اُس سے کم غنائی نہیں۔ اسی طرح مصحفی کی فارسی میں نادر کتاب 'مجمع الفوائد' کی علمی اور تخلیقی بنیاد پر جس طرح 'آفتابِ زمیں' جیسا افسانہ لکھا گیا ویسے شاید کسی مورخِ ادب اور نقاد نے علمی انداز میں نہیں لکھا۔ 'غالب افسانہ' میں متکلم اور شاہد ایک ہندو راجپوت کو بنایا گیا جس کے خاندان کے ایک بزرگ نے اسلام بھی قبول کر لیا اور یہ ہندو، ہندوستان میں مسلم حکمرانوں کی تہذیبی نشانیوں کا نکتہ شناس بھی ہے۔ آبائی پیشے

کے اعتبار سے اسلحہ ساز ہے مگر کمہار کے بیٹے کی دوستی میں کوزہ گری کا فن بھی سیکھ لیا ہے جو نامساعد حالات میں اُس کے کام آیا۔ اسی متکلم کے ذریعے مصنف نے ہندی کے بارے میں ایک دولطیف اشارے بھی کروا دیئے: ''انگریزی مدرسے میں فارسی، انگریزی، ریاضی اور تاریخ وغیرہ کے ساتھ ساتھ کرشٹان مذہب کی باتیں اور ایک نئی چیز اور پڑھائی جاتی تھی جسے وہ لوگ ہندی کہتے تھے۔ یہ تھی تو وہی ہندی جسے ہم گھروں میں بولتے تھے لیکن اسے سنسکرت حروف میں لکھا جاتا تھا اور اُس میں ہماری ہندی کے میٹھے، رواں لفظوں کی جگہ خدا جانے کہاں کہاں کے لفظ بھر دیئے گئے۔ مجھے وہ زبان بڑی عجیب سی لگی۔ میں سوچا کرتا تھا کہ بڑا ہو کر ریختہ لکھوں گا، ہندی کا شاعر بنوں گا، میری سمجھ میں نہ آتا تھا کہ اس نئی ہندی میں حضرت میر تقی میر، اعلیٰ اللہ مقامہٗ اور قبلہ میر ببر علی صاحب انیس کی طرح کا کلام کیونکر ممکن ہو سکے گا۔ میں نے بعض ماسٹر صاحبان کو یہ بھی کہتے سنا کہ ہندی ایک الگ زبان ہے، یہ ہندوؤں کی زبان ہے، مسلمانوں کی زبان ریختہ یا اُردو کہلاتی ہے۔'' (ص ۳۳-۳۴) اب یہ متکلم میاں بنی مادھو رُسوا مسلمان اساتذہ سے فیض یاب ہوتا ہے اور پھر دلّی جا کر جب مرزا غالب سے ملتا، بعض لطیف لغوی اور شعری نکات کے مباحث میں شریک ہوتا اور مرزا غالب کی بے تکلف مجلس اور صحبت سے فیض یاب ہوتا دکھائی دیتا ہے تو یہ سب کچھ قرینِ قیاس محسوس ہوتا ہے مگر اس افسانے میں بعض ایسے مقامات ہیں جو 'آبِ حیات' جیسے تخلیقی نہیں رہتے بلکہ 'یادگارِ غالب' جیسے ہو جاتے ہیں: ''یہ خیالِ نازک کیا ہے، ایسا خیال جو لطیف اور باریک ہو، جو بیان میں آسانی سے نہ آئے اور جب بندھ جائے تو شعر کے اپنے لفظوں کے سوا کسی اور عبارت میں بیان ہو تو وہ بات نہ رہ پائے۔ اسی کو ابوطالب کلیم معنیٔ برجستہ کہتا ہے۔ اسے حاصل کرنے کے لیے آسمان کی بلندی پار کرنے جیسی محنت کرنی پڑتی ہے اور وہ معنی ایسے ہوتے ہیں کہ ہاتھ میں آئے تو آئے ورنہ چھوٹ گئے تو چھوٹ گئے — مرزا صاحب ایک لمحے کو ٹھٹکے پھر فرمایا 'ہاں اچھی بات کہی، نازک مضمون بہتا ہوا پانی ہے، مٹھی میں نہیں آ سکتا، آ جائے تو گوہر ہی کہلائے۔ معنیٔ روشن سے مراد ہے وہ مضمون جو اپنی تازگی کے باعث صدف سے تازہ نکلے ہوئے موتی کی طرح چمکتا' — فرمایا 'خیال بند شاعر وہ ہوتا ہے جو نادر مضامین کی تلاش میں دُور دُور نکل جانے کی جرأت کر سکے' — 'خالص خیال بندی کے ساتھ سہلِ ممتنع اور درد و کیفیت کا جوڑ دراصل ہے نہیں'۔'' (ص ۵۵) اس افسانے کو پڑھتے ہوئے اگر کسی کو یہ احساس نہ ہو کہ افسانہ نگار ایک بہت بڑا محقق بھی ہے، تو اُسے اس کا احساس اُن حواشی سے ہو جاتا ہے جو افسانے میں جگہ جگہ بیانات کے اندر قوسین میں درج وہ توضیحی فقرے یا تعلیقات ہیں جن کے آگے وہ لکھ دیتے ہیں — مرتب۔

'سوار' میں متکلم ایک ایسے مسلمان کو بنایا گیا جو نہ صرف اپنے زمانے کے علوم سے آگاہ ہے بلکہ دینی شغف کے ساتھ ساتھ صوفیانہ مزاج بھی رکھتا ہے اور غالب کے اِس مصرعے کی تفسیر ہے ''ایماں مجھے

روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر'' ایک جذباتی تموج اُس کے جہانِ وجود میں بظاہر تحلیل ہو جاتا ہے لیکن مزاج کو سودائی کر دیتا ہے۔ اس افسانے کا عنوان اور فضا میں رچا ایک سوار کی آمد کا مژدہ جو بیک وقت اُمید اور دہشت پیدا کرتا ہے، دُنیا کی کسی بھی اقلیت اور خاص طور پر مسلمانوں میں ایک ماورائی نجات دہندہ کے تصور کا عکس ہے، جسے اجتماعی لاشعور کو سمجھنے کا ایک بڑا حوالہ خیال کیا جا سکتا ہے۔ اس افسانے کے آغاز سے ہی تخلیق کار عالم کا چغہ پہن لیتا ہے مگر زبان کا تخلیقی برتاوا افسانویت کی فضا قائم رکھتا ہے: ''چراغ کی روشنی مدھم تھی یا یوں کہیے کہ زرد اور دُودی تھی، اس لفظ کو لکھ کر میں ذرا مسکرایا ہوں، یہ مصطلحاتِ طب میں سے ہے اور مجھے اس کے معنی جانے ہوئے چند ہی دن ہوئے تھے۔ اشرف الاطباء حکیم شریف خاں صاحب مدظلکم العالی کبھی کبھی ہمارے مدرسے میں درس دینے قدم رنجہ فرماتے ہیں۔ گزشتہ یوم الاحد کو آپ نے نباضی کے فن پر بڑی جامع تقریر فرمائی تھی۔'' (ص ۶۵)

'ان صحبتوں میں آخر—' میں متکلم کے کردار سے گریز کیا گیا ہے اور خدائے سخن کے لیے جو نیم یہودی، نیم ایرانی، قیامت نور السعادۃ کے طور پر ڈھالی گئی، اُس کا ہیولیٰ تاریخی و تہذیبی معلومات کو تخلیقی و تخیلی جوہر سے ہم آمیز کر کے تیار کیا گیا۔ اس میں شک نہیں کہ بعض مقامات پر مولوی نذیر احمد کی طرح شمس الرحمٰن فاروقی قصے کا پردہ چاک کر کے جلوہ فگن ہوتے ہیں: ''رائے کشن چند کچھ سوچ میں پڑ گیا، کہ بندش کی سستی کو پہچاننا آسان ہے، بیان کرنا مشکل۔ سنبھل سنبھل کر بولا 'جی مثال کے طور پر کوئی لفظ مصرعے میں بیکار رہے، یا کم کارگر ہے، یا شعر میں کوئی کھلا ہوا عیب نہیں، لیکن اس میں کوئی شگفتگی نہیں، نہ ترکیب کی، نہ قافیے کی، نہ محاورے کی۔ یہ سب باتیں بندش کی سستی کی ضمن میں آتی ہیں' 'ان باتوں کے لیے کچھ قاعدے بھی ہیں یا محض استاد کی فہمیدگی پر انحصار ہے؟' 'قاعدے ہیں بھی اور نہیں بھی لیکن سب سے بڑھ کر وہ چیز اہم ہے جسے شاعر کی وہبی حس کہہ سکتے ہیں، پھر مشق و مزاولت کو یہاں بڑی اہمیت ہے' 'اور علم و شعر؟' 'جی درست فرمایا گیا۔ یہ بات تو بدیہی ہے کہ اُستاد کو شعر اور علم شعر، دونوں میں شاگرد پر تفوق ہوتا ہے'۔'' (ص ۱۴۵) مگر یہ حقیقت ہے کہ میر کے حوالے سے ہمارے ہاں قصہ طرازی تو بہت ہوئی مگر اس کے بارے میں معلومات کو تخلیقی تخیل کی مدد سے ایسا افسانہ کبھی اور کہیں نہیں لکھا گیا۔ ذرا میر صاحب کی شخصیت کی جھلک تو دیکھئے: ''صاحب، میری تو آنکھوں میں خون اُتر آیا۔ کہاں وہ موٹے آنند رام مخلص کا مدرسانہ شعر، کہاں میر اپُر کیفیت شعر۔ ذرا سوچئے، 'ناکسبی سپاہی' جیسا محاکاتی فقرہ اور 'نیزہ باز ان مژہ' سے اس کی مناسبت اور کہاں مخلص کا سست اور سپاٹ 'فوج دکن' اور اس کے مقابلے میں میر الفظ 'دکھنیوں'۔ ببیں تفاوت رہ از کجاست تا بہ کجا۔ میں نے اسی وقت طے کیا کہ اب یہاں نہ رہوں گا۔ کھانے میں ہاتھ ڈالے بغیر اُٹھ گیا۔ اپنا سامان چھوڑ چھاڑ اسی وقت ان کے گھر سے نکلا اور جامع مسجد کی راہ لی۔ کچھ پتا نہ تھا کہ کہاں جانا، کہاں رہنا ہوگا۔ بس چلتا رہا۔

رنج اور غصے نے شاید اندھا کر رکھا تھا' میر کے چہرے پر مسکراہٹ سی آئی۔ 'راستہ ہی بھول گیا۔ رات بھیگ چکی تھی، کہیں سے بھٹکتا بھٹکتا حوض قاضی کی مسجد پر آ نکلا۔ وہاں ایک حجرہ خالی پا کر، اسی میں پڑ رہا۔ کوئی چار پانچ کی ساعت رہی ہوگی۔ تہجد والے اٹھ رہے تھے۔ مجھے مارے سردی اور بھوک کے نیند نہ آئی، جب فجر کی اذان سنائی دی تو وہاں سے نکلا۔'' (ان صحبتوں میں آخر — ص ۱۶۷) ''ایک مشکل یہ تھی کہ نور السعادۃ کا خیال آتے ہی میر لذت بھرے خیالوں میں ڈوب جاتا۔ بات بہت جلد مخاطبت سے بڑھ کر ہاتھ کو ہاتھ لگانے، پھر بازوؤں اور منہ کو چھونے تک پہنچتی۔ اس کے بعد تو میدان کھلا ہوا تھا۔ وہ کبھی نور السعادۃ کا منہ چومتا، کبھی اس کے چشم و سینہ کو پیار کرتا۔ کبھی کبھی بے راہ رو خیال اور بھی بے راہ رو ہو جاتے، پردے اُٹھنے لگتے اور وہ ان جگہوں پر جا پہنچتا جن کے تصور سے اس کا طاقتور، بے لگام، زمینی تخیل بھی عاجز تھا۔ وہ دنیا کی ہر لذت کا تصور کر سکتا تھا لیکن نور السعادۃ کے جسم کے نہاں خانے تو کیا، اس کے لب و رخسار کے بھی بوسوں کی لذت کے لمسی اور بصری پیکر پوری طرح اس کے بس میں نہ تھے۔ بنتے ہی نہ تھے، بنتے بنتے ٹوٹ جاتے تھے۔ اس وقت تو احساس اس قدر زندہ، تخیل اس قدر سیال اور تصور کا لطف اس قدر ہنگامہ گرم کن تھا کہ اسے اپنے ذہن میں جمع کرنے کے لیے لمس کے لہریے نہ ملتے تھے، الفاظ کا تو سوال کیا ہے۔'' (ان صحبتوں میں آخر — ص ۱۸۱)

'آفتابِ زمیں' بھی ایک بے مثال افسانہ ہے جسے مصحفی کی محبوبہ اور نیم منکوحہ حیات النساء بی بی عرف بھُورا بیگم سے ایک نکتہ داں اور وضع دار شاگرد کی محبت بھری یادداشت سے تشکیل دیا گیا ہے مگر اس بات کا افسوس ہوتا ہے کہ 'لاہور کا ایک واقعہ' میں اقبال پر افسانہ نہیں لکھا جا سکا، جو شاید دلّی، لکھنؤ کے کسی شیدائی کے بس کی بات بھی نہیں۔

❑ شمس الرحمٰن فاروقی (افسانوی مجموعہ) سوار اور دوسرے افسانے

اعجاز راہی (پ: ۱۹۴۲ء، و: ۲۰۰۵ء) کے افسانوی مجموعے کے دیباچے میں رشید امجد نے لکھا ہے: ''نیا افسانہ نگار بنیادی طور پر غیر جانب دار ہے اُس کے نزدیک ہر شے بے چہرہ، بے رنگ اور بے نام ہے، رنگ، چہرہ اور نام تو وہ خود بناتا ہے۔'' (ص ۱۲) جب کہ اعجاز راہی ایک ایسا افسانہ نگار ہے جو ظالم اور مظلوم کی لڑائی میں حق اور ناحق کے تصادم میں بالکل اُسی طرح سے جانب دار ہے جیسے کسی بھی تخلیقی فنکار کو جانب دار ہونا چاہیے۔ وہ اپنے مجموعے کے آخری افسانے 'روشنی کی پہچان' میں ایک کردار کی خود کلامی کو بیان کرتا ہے: ''میں سچائی کو — نہیں، نہیں سچائی تو وجود ہی نہیں رکھتی — میں غیر جانب دار ہوں لیکن غیر جانب داری — نہیں نہیں غیر جانب دار بھی نہیں — میں سوچتا ہوں — میں غیر جانب دار ہوں، وہ تڑپ کر کہتا ہے 'ویگ —'۔'' (ص ۱۰۴-۱۰۵) یہ اور بات کہ مزاحمتی ادب کے حوالے سے بہت سے ترقی پسند تخلیق کاروں کا قافلہ ضیاء الحق کے مارشل لاء کے دوران ایک رومانوی ہالے کے ساتھ اُبھرا، یوں کہ اُن کی تحریروں میں

بنیادی انسانی حقوق کوتر سے ہوئے لوگوں کے لیے اُمید کا پیغام بھی تھا اور ساتھ ہی ساتھ بین السطور بشارتیں تلاش کرنے والوں کے لیے نشانیاں بھی، مگر اعجاز راہی اس حوالے سے بہت سینئر ہے کہ اُس کا اکلوتا افسانوی مجموعہ 'تیسری ہجرت' دسمبر ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا تھا۔ اُس کے بیشتر افسانوں میں وہ بڑے اعتماد کے ساتھ اپنے نام سمیت متکلم بنتا ہے، اس متکلم کے احباب بھی اُس کی نجی زندگی کے مسائل پر گفتگو کرتے رہتے ہیں اور پھر یہ سب کچھ ایک ذاتی حوالے سے اُٹھ کر ایک طبقے کی روداد بن جاتا ہے۔ 'درد کا آشوب' اس اعتبار سے منفرد افسانہ ہے کہ اس کے آخر میں دو جمعدارنیاں ہیں جو مامتا سے کام لے کر وداع ہونے والی اپنی بیٹیوں میں وہ گھر اور مقامات بانٹ دیتی ہیں جو اُن کے لیے روزی رساں تھے۔ ''میں نے اپنی بیٹی کو ایک پلنگ، دو کرسیاں اور بہت کچھ جو کچھ تھا آدھا دے دیا' 'اور میں نے' دوسری ہاتھ روک کر کہتی ہے 'میں نے ایک پلنگ، ایک کرسی کے ساتھ ایک بنگلہ دو دکانیں اور ایک سڑک بھی، بس جو کچھ بھی تھا بیٹی کو جہیز میں دے دیا۔ لے دے کے ایک ریلوے اسٹیشن میرے پاس رہ گیا ہے'۔'' (ص ۲۵)

'تیسری ہجرت' کے عنوان سے گمان ہوتا ہے کہ شاید اعجاز راہی کا یہ افسانہ بنگلہ دیش کے قیام کے حوالے سے ہے مگر یہ اُس سادہ دل شخص کی مبالغہ آمیز جذباتی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے جو نقل مکانی کو ہجرت سمجھتا ہے۔ ''ہم سب پرانے مکانوں کے عادی ہو چکے ہیں۔ ہم سب کی رگوں میں پرانے مکانوں کا زہر دوڑ رہا ہے ہم یہ مکان کبھی نہیں چھوڑ سکتے۔'' (ص ۳۳) 'اندھیرے کا سفر' بڑے گہرے تاثر کا حامل ہے جو محسوس ہوتا ہے کہ سوانحی رنگ لیے ہوئے ہے۔ غالباً تخلیق کار کی والدہ اور والد میں اس طرح سے علیحدگی ہوئی تھی کہ اُس کی ہمدردیاں ہمیشہ کے لیے باپ پر مرکوز ہو گئیں اور ماں کے لیے اُس کے دل میں نفرت نہیں تو ناپسندیدگی کے جذبات دائمی صورت اختیار کر گئے۔ یہ سانحہ اتنا گہرا ہے کہ 'کور آنکھوں کا صحرا' میں بھی اس کی صدائے بازگشت موجود ہے۔ ''اس چوراہے پر پہنچ کے اچانک میری ماں نے میری انگلی چھوڑ دی اور شہر کی طرف جانے والی سڑک پر خاموشی سے مڑ گئی۔ شہر کی روشنیوں نے میری ماں کو نگل لیا اور پھر وہ کبھی نہ لوٹی۔ میرا باپ پہلے تو جاتی ہوئی ماں کو دیکھتا رہا پھر اُس نے درد بھری نظروں سے میری طرف دیکھا اور پھر وہ گاؤں کی طرف جانے والے سیاہ راستوں کی طرف چل پڑا۔'' (اندھیرے کا سفر، ص ۵۷) '' 'لیکن ماں' 'ماں' 'ماں کا پاؤں پھسل گیا وہ گہری کھائی میں گر گئی آؤ چلیں' 'بابا ماں کو نکالیں' 'بیٹا جو کھائی میں گر جائے وہ پھر کبھی نہیں نکلتا۔ آؤ چلیں'۔'' (کور آنکھوں کا صحرا، ص ۸۱) اعجاز راہی کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے نجی دُکھ کو ایک بہت بڑے طبقے کی محرومیوں اور دکھوں سے نہ صرف منسلک کرتا ہے بلکہ ایک ترقی پسند فنکار کی طرح اُنہیں تبدیلی کا خواب بھی دکھاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کے افسانے 'کور آنکھوں کا صحرا' کا متکلم ایک مقام پر کہتا ہے: ''بدھ بزدل ہے جب اُس نے اپنے چاروں طرف کیڑوں مکوڑوں کو کرب کی گندی نالیوں میں بلکتے دیکھا تو آنکھیں بند کر لیں تاکہ وہ دوزخ کے ان سزاواروں کو نہ دیکھ سکے۔'' (ص ۸۳) 'نئے سورج

کی کہانی' پاکستان کے المیے کو پیش کرتی ہے جس کے نتیجے میں بنگلہ دیش وجود میں آیا۔ یہ ملٹری ایکشن کے بعد ایک باشعور فنکار کا وہ احتجاج ہے جو وہ تخلیقی ہنر کے ساتھ ریکارڈ کراتا ہے۔''مقدس ماں کا ایک ایک بیٹا تمہارا ساتھ چھوڑ رہا ہے۔ ابھی زیادہ وقت نہیں گزرا۔ پسینہ خون بن رہا ہے۔ پدما سرخ ہو رہا ہے۔ پدما لہو کا طوفان بن جائے گا۔ کرنل صاحب سب راستے ٹوٹ جائیں گے۔'' (ص۹۹) ''لیکن نئی صبح کی پہلی کرن میرے بھائیوں کے خون میں لتھڑی ہوئی میرے آدھے جسم پر کتنی عجیب لگ رہی ہے۔'' (ص۱۰۲)

۶۰ء کی دہائی میں ہمارے ہاں سرئیلیزم کا بڑا چرچا ہوا جس کا مقصود طے شدہ حقیقت کے بیان کے مسلمہ اُسلوب اور لسانی پیکر سے انحراف تھا چنانچہ انور سجاد، خالدہ حسین، بلراج مینرا، رشید امجد اور کئی افسانہ نگاروں نے بہت دیر تک اُردو افسانے کے روایتی قاری کا امتحان لیا۔ اسی دَور میں اعجاز راہی نے بھی جدیدیت کے اِس پیرائے کو برتنا چاہا مگر اُس کے اندر کی معصومیت یا مضافاتیت یا اپنے جیسے لوگوں سے مکالمہ کرنے کی آرزومندی نے اُسے زیادہ دیر بھٹکایا نہیں۔ اِس دور میں بھی اُس کے بیانات لایعنی نہیں ہو سکے۔ ''محافظ درختوں کے پیچھے سے نکل کر میری طرف بڑھ رہا تھا۔ میں کسی روز تم کو یہاں کی خوبصورت ترین وادی کی سیر کراؤں گا۔ پہلے میں انسائیکلوپیڈیا کا تیسرا باب مکمل کر لوں۔'' (اکیلا آدمی، ص۵۳) ''اندھیرے سنہری فاختاؤں کو کھا گئے تھے۔ ہر شے اندھیرا بن چکی تھی۔'' (تیسرا سنگِ میل، ص۶۶) ''شہر والے کپڑے اُتار رہے تھے اور میں کپڑے پہن رہا تھا۔'' (نیا پل، ص۳۵)

ضیاء الحق کے مارشل لاء کے خلاف لکھے جانے والے افسانوں کا ایک انتخاب اعجاز راہی نے 'گواہی' کے نام سے کیا تھا جس میں اُس کا افسانہ 'سہیم ظلمات' شامل ہے جو دراصل اُس کے پہلے مجموعے میں موجود افسانے 'نئے سورج کی کہانی' کا عکسِ جمیل یا عکسِ جلیل ہے کیونکہ اس میں نہ صرف جلال زیادہ ہے بلکہ مشرقی پاکستان میں ہونے والے فوجی ایکشن کے المیے کے ساتھ ساتھ بچے کھچے پاکستان کا بھی فوج کے قبضے پر احتجاج ہے۔

❑ اعجاز راہی (افسانوی مجموعہ) تیسری ہجرت

آغا سہیل (پ:۱۹۳۳ء، و:۲۰۰۹) ابتدا میں سہیل ادیب کے نام سے لکھتے رہے، اُس عرصے میں وہ اُردو کے ایک تہذیبی مزاج شناس کے طور پر تو جانے جاتے تھے مگر شاید افسانہ نگار کے طور پر اپنا کوئی نقش بنانے میں پوری طرح کامیاب نہ ہوئے۔ البتہ اپنی وفات سے قبل کے دو عشروں میں اُنہوں نے اپنی ایک شناخت قائم کی۔ آغا سہیل نے ابتداء میں لکھنوی لب و لہجے اور ہجرت یا منقسم کلچر کی یادوں کے سہارے افسانہ لکھنا چاہا، مگر انہیں اس میں خاص کامیابی نہ ہوئی، جنگ ۶۵ء سے متعلق ان کے افسانے 'آخری مورچہ' اور جنگ ۷۱ء سے قبل پاک بھارت تناؤ کی فضا میں لکھے جانے والے افسانے 'پان' کے غیر فطری انجام کے باوجود ہماری قومی تاریخ کے ایک خاص مرحلے پر ہمارے بعض سیاسی لیڈروں کی ترجیحات کی ستم ظریفی ظاہر ہوتی ہے،

''شیخ صاحب کو اس لیڈر پر بڑا رشک آیا، جو ڈھاکہ یا تر امحض اس لیے کر کے آیا تھا کہ وہاں پان کھا سکے، کہتے ہیں کہ ڈھاکے کے لیڈروں سے گفتگو میں تو مذکورہ لیڈر سرخرو نہ ہو سکا، لیکن پان کے بیڑوں سے ایسا سرخرو ہو کر آیا کہ جس اخباری نمائندے نے کوئی سوال کیا، جھٹ پان کی گلوری بڑھا کر اسے ایسا نہال کیا کہ وہ ساری چوکڑی بھول گیا۔'' (بدلتا ہے رنگ آسماں، ص۲۰۳)

'ٹھکانہ کہیں نہیں' میں رقّت ہے، مگر یہ ہجرت در ہجرت کے المیے پر لکھا ہوا افسانہ ہے، قیام پاکستان کے موقع پر جو مہاجر مشرقی بنگال پہنچے، سقوط ڈھاکہ کے بعد پھر بے گھر ہوئے، یہ موضوع بجائے خود بڑا جذباتی ہے، اگر غیر یقینی فضا میں ہجرت مسلسل میں مصروف کوئی شخص یہ پوچھ لے تو اس کے اس سوال کا ایک خاص پس منظر بنتا ہے: ''یہاں کہیں اس مہاجر کا بھی کہیں ٹھکانہ ہے، جسے پاکستان کہتے ہیں۔'' (بدلتا ہے رنگ آسماں، ص۱۲۹)
''اگر مشرقی پاکستان میں پاکستان نہیں، تو پھر مغربی میں کہاں ہوگا؟'' (ص۱۲۶) تاہم 'شگافِ در' کا یہی ایک استفسار آغا سہیل کے طولانی افسانے 'ٹھکانہ کہیں نہیں' پر بھاری ہے، ایک معصوم بچے کا سوال تاریخی المیے کے تمام پہلوؤں کو بڑے فطری انداز میں مجسّم کر دیتا ہے۔ ''انکل آپ کے پاس کوئی ایسی دوربین نہیں ہے، جس سے ڈھاکہ نظر آ جائے؟'' (بدلتا ہے رنگ آسماں، ص۱۵۶) تاہم شملہ معاہدے کے بعد برصغیر کے ملکوں پر چھائے جنگ، ہزیمت اور انتقام کے بادل کچھ چھٹے تو امن کی آرزو سرحد کے دونوں طرف اُبھرنے لگی، اس لیے اس ماحول میں 'کنجی' میں مکھن سنگھ کے حوالے سے امن کی خواہش کا ایک خاص تناظر بنتا ہے، مگر یہ لمحہ خود احتسابی کا بھی تھا (ہے) کہ مسلمانوں کی تاریخ کے المناک اور شرمناک ہزیمت کے اسباب متعین کیے جائیں، تاکہ ماضی کی روشنی مستقبل میں غلطیوں کے اعادے سے محفوظ رکھے، ایسے میں آغا سہیل، افسانہ 'قوم' تخلیق کرتے ہیں اور ایک بھارتی صحافی کی زبان سے پاکستانی تاریخ کا ایسا نچوڑ پیش کرتے ہیں، جو المیے کی اساس متعین کر دیتا ہے: ''یار افسردہ نہ ہونا، تم نے ملک بنایا تھا، قوم نہیں بنا سکے، اس لیے مات کھا گئے۔'' (قوم۔ بدلتا ہے رنگ آسماں، ص۳۰۰) آغا سہیل بڑی دردمندی سے اپنے دفتری نظام سے متعلق بھی ایک افسانہ 'دعا' لکھتے ہیں جو رشوت کی بنیاد پر ہی قائم ہے اور اسی کی بدولت متحرک ہے، اگرچہ افسانے میں خلاف قیاس افسانوی صداقت کو اُبھارا گیا ہے، تاہم افسانے کے نصف اوّل میں موضوع کا سنگین تاثر بکھرتا نہیں۔

ضیاء الحق کے ریاکار دَور میں آغا سہیل ایک قوم پرست، جمہوریت پسند اور پیش قدم ادیب کے طور پر متعارف ہوئے، ہمارے ہاں جس طرح سرکاری مشینری بے دردی سے پروپیگنڈے کی خاطر قومی وسائل کو ضائع کرتی ہے، اس کے خلاف وہ 'پرچم' میں آواز بلند کرتے ہیں، جب سرکاری پیمانے پر 'یوم آزادی' منانے کی خاطر پرچم تقسیم کیے جاتے ہیں، بنیادی انسانی حقوق کی طلب اور جمہوری اداروں کے قیام کی تشنگی نے جس طرح کے مزاحمتی ادب کو پیدا کیا ہے، اس کی بہترین مثال آغا سہیل کا افسانہ 'کھڑکی'

ہے، اس کے بعض حصے دیکھیے: ''سوکھے کھنکھڑ فل بوٹ، جن کے اندر سے مرے ہوئے چوہوں کی بدبو نکلتی ہے اور مجھے مرے ہوئے چوہوں سے سخت نفرت ہے، میری بیوی کو بھی نفرت ہے، میری بچی بھی شدت سے نفرت کرتی ہے، مگر ہم سب کی خواہشوں کے خلاف یہ جوتے یہاں رکھے ہوئے ہیں—ان جوتوں کی موجودگی میں ہمارے کمرے کا نفیس ماحول غارت ہو جاتا ہے اور ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے تاریخ نے ایک بار پھر اعادہ کیا اور شاہی مسجد کو پھر اصطبل بنا دیا گیا، نعوذ باللہ۔'' (کھڑکی۔ تل برابر آسماں، ص ۳۴) ''عجیب بات ہے، ایک آدمی کے ووٹ کے لیے اتنا اہتمام۔ رائے ایک آدمی ہی کی کیوں نہ ہو، جمہوریت کے تقدس—'' (ایضاً، ص ۳۶)

آغا سہیل کے افسانے 'پتنگا' میں واقعۂ کربلا کے حوالے سے ہمارے عصر کے ایک کردار کے سینے میں سچائی اُتارنے کی کوشش کی گئی تھی، جو میرے خیال میں کامیاب نہیں رہی تھی، مگر 'خوشبو کا سفر' میں آغا سہیل نے دوبارہ کوشش کی، جس سے افسانے کی تاثیر کا دائرہ پھیل گیا ہے، یہی اُسلوب 'تل برابر آسمان' میں بھی اختیار کیا گیا ہے۔ 'بے سمت راہیں'، 'دروازہ بند ہے'، 'دانہ پانی'، 'زہر' اور 'عرصۂ محشر' ان کے فن کے نمایندہ افسانے ہیں۔

- آغا سہیل (افسانوی مجموعے) بدلتا ہے، رنگ آسماں کیسے کیسے، شہرِ نا پُرساں، تل برابر آسماں، اگن کنڈلی، بوند بوند پانی

ظہیر بابر (پ:۱۹۲۸ء، و:۱۹۹۸ء) سیاسی، سماجی و معاشرتی زندگی کے نبض شناس اور ترقی پسند صحافی کی شہرت تو رکھتے تھے، مگر افسانے کی جانب کافی عرصے کے بعد آئے، حالانکہ خدیجہ مستور کے شریکِ حیات اور احمد ندیم قاسمی کے بھانجے تھے۔ افسانہ نگار ظہیر بابر نے بیسویں صدی کی پانچویں دہائی میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ بقول احمد ندیم قاسمی: ''ایک دن ظہیر بابر نے میرے پاس آ کر انکشاف کیا کہ وہ تو افسانے بھی لکھنے لگا ہے اُس کے یہ افسانے جنھیں ابتدائی افسانے کہنا عجیب سا لگتا ہے، فنِ افسانہ نویسی کا تقاضا پورا کر رہے تھے، میں نے اپنے رسالے 'فنون' میں ان افسانوں کی اشاعت کا آغاز کیا اور ادب پڑھنے والوں کے علاوہ سینئر نقادانِ فن یہ دیکھ کر ششدر رہ گئے کہ ظہیر بابر کے یہ افسانے اُردو کے کسی بھی بڑے افسانہ نگار کے شاہکار افسانوں کے پہلو بہ پہلو رکھے جا سکتے ہیں۔'' (ظہیر بابر کی یاد میں، فنون، لاہور، مارچ ۱۹۹۸ء، ص ۳۲) ان کے پہلے افسانوی مجموعے میں نو افسانے شامل ہیں۔ یہ افسانے نئے ادبی دھاروں سے ہم آہنگ ہیں جن میں حقیقت اور رمزیت دونوں رنگ موجود ہیں۔ فتح محمد ملک لکھتے ہیں ''وہ ایک کھری اور بے لاگ صداقت پسندی اور متحرک تصویریں بھی پیش کرتے ہیں اور زندگی کی باطنی اور نفسیاتی صداقتوں کو سمجھنے میں بھی کوشاں ہیں۔'' (ظہیر بابر کے افسانے، مشمولہ: اپنی آگ کی تلاش میں، سنگ میل، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۱۳۴)

ظہیر بابر فطری قصہ گو ہیں، ان کی کہانیاں، عمر کے تجربے، مشاہدے اور فکر شعور کا حاصل ہیں۔

’رات کی روشنی‘ کا پہلا افسانہ ’مینو‘ ایک طوائف کی کہانی ہے، ظہیر بابر نے ’مینو‘ کا کردار بڑی نزاکت اور مہارت کے ساتھ تخلیق کیا ہے اور اس کے ذریعے ان چہروں کو بے نقاب کیا ہے جنھوں نے اپنے چہروں پر ان گنت ماسک چڑھا رکھے ہیں لیکن کلب یا رنڈی کے کوٹھے پر آ کر اپنی اصلیت پر آجاتے ہیں: ’’تم لوگ عورت کو طوائف کا نام دیتے ہو لیکن دنیا میں اصل طوائف تو مرد ہے—— مرد تو اپنا تن اور من، علم و دانش سب کچھ بیچ دیتے ہیں، اپنا ضمیر تک فروخت کر دیتے ہیں۔ رحم، انصاف اور انسانیت کا ہر جذبہ اور اُصول نیلام پر چڑھا دیتے ہیں۔ (مینو، رات کی روشنی، ص ۲۵)

’فضا میں لٹکتی ہوئی لاش‘ اس افسانوی مجموعے کا ایک نمائندہ افسانہ ہے جس کے پیچھے دو محرکات ہیں، ایک ایران میں بادشاہی نظام کے دوران ہونے والے ظلم و جبر کی تصویر کشی اور دوسرا اُس ذوالفقار علی بھٹو کی پھانسی جو آمرانہ نظام حکومت کی بھینٹ چڑھ گیا۔ اس کہانی کے ذریعے ظہیر بابر نے تیسری دنیا کے تماش بیں اور متلون مزاج حکمرانوں کی فرعونی صفات سے پردہ اُٹھایا ہے۔ یہ وہ دنیا ہے جہاں حکومت کی ساری توجہ یا تو عوام کو مسلسل فریب میں مبتلا رکھنے پر صرف ہوتی ہے یا نت نئے ڈھنگ سے دہشت زدہ کرنے پر۔ یہاں زندگی کے حقیقی مسائل سے فرار کے لیے جعلی مسائل پیدا کیے جاتے ہیں ان جعلی مسائل کو سنگین تر ثابت کرنے کے لیے ’پھانسی کمیٹی‘ قسم کے ادارے قائم کیے جاتے ہیں جو سرکاری مشینری کی ساری قوت عوام کا سارا وقت اور قوم کا سرمایہ جعلی بحران پیدا کرنے اور اُنہیں حل کرنے میں برباد کر دیتے ہیں: ’’ڈرائیور جب چاہتا ایک ترتیب سے کبھی انگشتِ شہادت بنا دیتا، کبھی اُنہیں مکڑی کی ٹانگوں کی طرح پھیلا دیتا، کبھی ہاتھی کی سونڈ کی طرح لپیٹ لیتا اور جب بند کرتا تو وہ خوف زدہ کتے کی دم کی طرح غائب ہو جاتے۔‘‘ (فضا میں لٹکتی ہوئی لاش، ایضاً، ص ۸۰)

ظہیر بابر کو اپنی بیٹی کرن سے بے حد محبت تھی، وہ سارے معاملات میں بیٹی کو دم ساز سمجھتے تھے۔ کرن کی وفات کا اُنہیں شدید دُکھ تھا، اسی دکھ کے پس منظر میں اُنہوں نے ’بابل کے گھر کی چڑیا‘ لکھا۔ ’۱۰۵/۹ بخار‘ ان کے دوسرے افسانوی مجموعے ’شیشے کے آبلے‘ کا نمائندہ افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ان کی زندگی کے حقیقی واقعے کا عکاس ہے۔ خدیجہ مستور کی وفات کے بعد وہ بالکل تنہا رہ گئے تھے، دونوں بچوں کی شادیاں ہو گئی تھیں، نوکر کو اُنہوں نے خود چھٹی دے دی، ایک دن اُن کو شدید بخار آ گیا، بخار کا جھٹکا اتنا شدید تھا، اُس پر تنہائی کا کرب جس نے ظہیر بابر کو دوسری شادی پر مجبور کر دیا (بعض شوہروں کے لئے ایک قابلِ رشک مجبوری) بخار کی حالت میں افسانے کے مرد کردار کو عورت کا خیال آتا ہے تو اُس کے تخیل میں بار بار ایک آواز آتی ہے: ’’اچھی اچھی باتیں سوچو، کسی خاتون کے بارے میں سوچو، کیا نام تھا اُس عیسائی مصنف کا؟ ہاں یاد آیا Kazantzekis اُس نے لکھا ہے کہ ’صلیب پر جب حضرت مسیح کی آنکھ لگ گئی تھی تو اُنہوں

نے دوخواتین کوخواب میں دیکھا تھا' شاید عورتیں ہی مردوں کو زندہ رکھتی ہیں۔'' (۱۰۵/۹ ابخار، شیشے کے آبلے، ص ۲۵۳)

ظہیر بابر کا مطالعہ ومشاہدہ بہت وسیع تھا، ان کے اُسلوب میں ایک صحافی اور افسانہ نگار دونوں کی خصوصیات جمع ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں بے باکی بھی ہے اور سادگی کا سحر بھی، طنز ان کے اُسلوب کی نمایاں صفت ہے جو اُن کے سیاسی وسماجی شعور کی دین ہے: ''ان کے ساتھی اکانومی کلاس کے ویٹنگ لسٹ والوں کو اس طرح گھرک رہے تھے جیسے وہ گداگر ہوں اور کسی کنجوس مفلس کے سامنے بھیک کے لیے ہاتھ پھیلائے کھڑے ہوں، پتہ نہیں ہم لوگ کون ہیں؟ اوپر سے نیچے تک درجہ بدرجہ فرعون بنتے چلے جا رہے ہیں جس کے ہاتھ اختیار آتا ہے وہی حکومت بن جاتا ہے۔'' (۱۰۵/۹ ابخار، ایضاً ص ۲۳۴)

علامت کو بھی ظہیر بابر نے بڑی خوب صورتی سے برتا، ان کے علامتی افسانوں کی سب سے بڑی خوبی بلاغت ہے۔ 'بت کدہ'، 'فضا میں لٹکتی ہوئی لاش'، 'نکتہ، نقطہ، نک تا' ان کے نمائندہ علامتی افسانے ہیں: ''میں ملزم سے پوچھتا ہوں کہ اُس نے اپنے ایک پمفلٹ اگیر بٹ آر کے صفحہ ۸۴ پر عوام کو سہمے ہوئے کبوتر کیوں لکھا؟ میں نے جو محسوس کیا وہی لکھ دیا ظلم کی راجدھانی سے فرشتے تو فرار ہو گئے ہیں مگر آدمی بڑا مجبور جاندار ہے جہاں پیدا ہوتا ہے وہیں گھسٹ سسک کر جان دے دیتا ہے۔ قدرت اگر اُس کو پر دیتی تو وہ یہاں سے کب کا اُڑ گیا ہوتا۔'' (نکتہ، نقطہ، نک تا، ایضاً ص ۳۸۳)

- ❑ ظہیر بابر (افسانوی مجموعے) رات کی روشنی، شیشے کے آبلے

سیّد حسن رضا گردیزی (پ: ۱۹۱۶ء، و: ۱۹۹۹ء) ایک ایسے تخلیق کار تھے جو اپنے طبقے کے دیگر 'شرفا' کے برعکس ضعیف الاعتقادی، توہمات اور جہالت کے اندھیرے کو سرائیکی عوام پر مسلط رکھنے پر مصر نہیں رہے۔ وہ اس خطے کی تہذیب وثقافت کی حنوط شدہ نشانی نہیں تھے بلکہ زندگی کے تغیرات اور تموجات کے طفیل اُبھرنے والی نئی صداقتوں کو خوش دلی سے قبول کرنے اور نفاستِ طبع کی وضعداری کے باوجود جوانی کی منہ زوری کے لئے تحسین کے والہانہ جذبات رکھتے تھے۔ وہ تحرّک پسندی کے باعث رقصِ تن اور اس سے بڑھ کر رقصِ جاں کے قائل رہے۔ موسیقی اور فنونِ لطیفہ سے بے پناہ رغبت، مشرق ومغرب کے علم وادب کے دوامی اجزائے لطیف کا احترام، رندی وسرمستی کی علمبرداری، نامختتم ذخیرۂ الفاظ، انسان دوستی، کشادہ دلی اور حسنِ کلام کے ساتھ ساتھ کلام کے تمام درجات وامکانات سے شناسائی اور ہر چیز سے بڑھ کر بے حد زرخیز اور ہمہ وقت متحرک حسِ مزاح کو یکجا کر دیں تو حسن رضا کی وہ شخصیت تشکیل پاتی ہے جو ایک افسانوی شخصیت بلکہ کلچرل ہیرو کا درجہ اختیار کر گئی۔ یہ وہ کلچرل ہیرو نہیں جس کے مثالی قبائلی اوصاف، شجاعت شہسواری، شمشیر زنی، سخاوت اور استقامت ہوں، البتہ خانہ بدوش مردانگی جس طرح کی کمند اندازی، ناوک افگنی اور جود وسخا کا تقاضا کرتی ہے، سودسوزی اور زیاں فراموشی کے ساتھ ساتھ جس والہانہ سپردگی کی طلب گار ہے، نیم افسانوی اور نیم تاریخی

حکائتوں کے مطابق ان سب سے سید حسن رضا گردیزی کی ذات مالا مال رہی۔ کوئی افسانوی شخصیت افسانہ بننے کے لئے تو پیدا ہوتی ہی ہے مگر افسانہ لکھنے پر بھی قادر ہوسکتی ہے؟ اس سوال کا درست جواب دینا بوجوہ مشکل ہے تاہم ایک بات طے ہے کہ حسن رضا گردیزی روایتی قصہ گو کے سبھی اوصاف رکھتے تھے اور خود ان کی افسانوی شخصیت کے گرد جو ہالہ ہے وہ مجبوری اور محرومی کے مارے ہوؤں کی حسرتوں نے قائم کیا۔ آزادی فکر اور آزادی اظہار کو ترسنے والوں کے لئے سید حسن رضا گردیزی کے تخلیقی جملے نہ صرف جذباتی اور فکری آسرا بنتے رہے بلکہ وہ لوک گیتوں اور لوک کہانیوں کی طرح ان تخلیقی جملوں کو سنوارتے اور نکھارتے بھی رہے اور موقع کی مناسبت سے حسن رضا گردیزی کے انہی اقوالِ زریں اور ان کی عقبی حکایات کی تخلیقِ نو بھی کرتے رہے۔ سو میرے نزدیک ان کی اپنی شخصیت ایسی ہے کہ اس پر ناول، افسانہ اور ڈرامہ لکھا جائے۔ تاہم ان کے افسانوی مجموعہ کی بنیادی اہمیت تو یہی ہے کہ سید حسن رضا گردیزی نے اسے تخلیق کیا ہے۔ یہ افسانے خاصے پرانے یا قدامت آثار ہیں۔ اس لئے انہیں نئے افسانے کے فنی تقاضوں پر پرکھنے کی کوشش غیر ہمدردانہ ہوگی۔ جس زبان کے افسانے نے منٹو غلام عباس اور راجندر سنگھ بیدی کا تخلیقی لمس محسوس کیا ہو۔ اس میں چٹکلے یا عبرتناک وعظ آسانی سے گھل مل نہیں سکتے تاہم یہ حقیقت ہے کہ ان افسانوں میں ایک باشعور، حساس، دردمند، انسان دوست اور لبرل شخص جلوہ دکھاتا ہے۔ اگرچہ شاہ صاحب کی گفتگو کا معروف اسلوب ان افسانوں میں جزوی طور پر ہی ظاہر ہوا ہے۔ اپنی افسانوی اور ڈرامائی گفتگو میں وہ اپنے چہرے پر ایک معصوم سی مسکراہٹ سجا لیتے اور پھر وہ فکر کی برق پاشی کرتے اور اپنی بے حد قوی حس مزاح اور ختم نہ ہونے والے ذخیرۂ الفاظ سے باغ و بہار کا دل فریب سماں پیدا کرتے۔ اس مجموعے میں تو صرف نجم الدین جقّار میں شاہ صاحب کے مخصوص اور منفرد اُسلوب کی جھلک دکھائی دیتی ہے: ''ہر روز اور تقریباً ہر وقت کی شانہ کشی نے اس باوقار ریش کے دونوں حصوں کو کھلی ہوئی مقراض کے پروں کی طرح ایک دوسرے سے الگ کر رکھا تھا'' (صوفی نجم الدین جقار۔ارزانی یہ آدم کی، ص ۶۹) ''صوفی صاحب کے حسن ابلاغ کی ہم آہنگی کے ساتھ ان کی ڈاڑھی کے دونوں پھل مربوط انداز میں حرکت کر رہے تھے جیسے طبلے پر تھاپ پڑ رہی ہو'' (ایضاً، ص ۴۷) ''صوفی صاحب ایک چارپائی کے پائے کے ساتھ بندھے ہوئے مسند خاک پر جلوہ افروز تھے آپ کا ملبوس جہلا کی چیرہ دستیوں کی وجہ سے دریدہ ہو چکا تھا۔ ان کے بال ماتھے کے زخم کے خوں سے تر تھے۔ عینک کا تو ذکر ہی کیا دونوں آنکھوں کے نیچے کے نیلگوں حلقے دکھائی دے رہے تھے۔'' (ایضاً، ص ۴۷)

اس مجموعہ کا تمام تر کمال ہی ایسا اُسلوب ہوتا تو بہتر ہوتا، بہرطور کچھ افسانوں میں ہی، وہ شاہ صاحب دکھائی دیتے ہیں جو سرائیکی ثقافتی خطے کو عزیز ہیں، دیکھئے: ''قصائی کوئی ذات نہیں ہے یہ تو پیشہ ہے ورنہ آج دُنیا میں ہر شخص قصائی ہے۔'' (حافظ جھکاؤ الدین، ایضاً، ص ۵۶) ملاحظہ فرمایئے: ''آخر کار الیکشن کا دن آیا۔ شریفوں اور

خاندانی آدمیوں نے نواب صاحب کی پوری حمایت کی، متعلقہ افسروں نے بھی انتہائی دیانتداری سے اپنے فرائض کی انجام دہی کی۔نواب صاحب الیکشن جیت گے۔ پاکستان زندہ باد، صدر ایوب زندہ باد، نواب صاحب زندہ باد، باقی سب مردہ باد۔'' (حافظ جھکاؤ الدین، ایضاً،ص۸۶) سید حسن رضا گردیزی کی طبیعت میں انکسار بھی حد درجہ ہے۔ممکن ہے کہ ان کی ہجویات یا ان سے منسوب ہجویات کا نشانہ بننے والے اس سے اتفاق نہ کریں۔فرخ درّانی مرحوم نے انہیں بعض افسانوں کے عنوان تبدیل کرنے کا مشورہ دیا اور جناب گردیزی نے فی الفور ایسے ہی کر دیا حالانکہ میرے خیال میں ان کے افسانوں کے اولین عنوانات بہتر تھے۔

❑ سیّد حسن رضا گردیزی (افسانوی مجموعہ) آدم کی یہ ارزانی

منیر احمد شیخ (پ:۱۹۳۲ و:۱۹۹۰) کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مجلسی زندگی یا ہم مزاج لوگوں میں تقریر کے آدمی تھے، اُن کی شخصیت کا مرکزہ وہ اضطراب تھا جو کسی انسان دوست شخص کو مختلف چغے پہنا دیئے جانے سے پیدا ہوتا ہے۔اُنھوں نے مضامین لکھے، موسیقی اور ثقافت بھی اُن کا موضوع بنی اور سیاسیات اور سماجیات بھی براہِ راست اُن کے مضامین کا موضوع رہی، یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی تمام تر توجہ افسانوں پر مبذول نہ کر سکے حالاں کہ وہ اُردو افسانے کے اُفق پر اُس وقت طلوع ہوئے تھے جب نہ صرف لسانی تشکیل کا چرچا تھا بلکہ افسانے سے کہانی کو خارج کرنے اور افسانے کا رشتہ قارئین کی بڑی تعداد سے توڑنے کے لیے خود پسندی عجیب وغریب حربے اختیار کر رہی تھی۔

منیر احمد شیخ کے افسانوں میں چار طرح کے موضوعات ہیں، ایک تو جوانی کے ہیجان اور جنسی طلب کی مضافاتی رکھ رکھاؤ سے آویزش، دوسرے افسرانہ چمکیلی زندگی اور اشرافیہ کی محفلوں، مجلسوں میں گونجتا سناٹا اور اپنے ماضی کی مدد سے اپنے وجود کی کرچیاں چننے کا عمل، جب کہ تیسرا موضوع پاکستان کو جبراً صالحیت کے اُس بھنور میں پھنسانے کے خلاف مدافعت جو لوگوں کے دینی احساس کو کند یا شل کر سکتا تھا اور ایسی کوششیں کرنے والے اس بات سے بھی ناواقف تھے کہ آخر ملّا یا پنڈت کے مقابلے میں صوفی اور بھگت برصغیر میں مخلوق خدا میں مقبول کیوں ہوئے؟ اور چوتھا موضوع مغربی کلچر کی انسان دوست اور قومی فخر سے سرشار قدریں اور ہمارے معاشرے کی گھٹن سے اُن کا تقابل۔البتہ بعض مقامات پر یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ اگر منیر احمد شیخ بعض باتیں مقررانہ یا صحافیانہ اُسلوب میں نہ کہتے اور کچھ رمزیت کا پردہ رکھتے تو وہی بات زیادہ گہری اور موثر ہو جاتی۔اتفاق کی بات یہ ہے کہ منیر احمد شیخ کے دو افسانے بہت زیادہ مقبول ہوئے جو اُس کی سوانحی زندگی کے دو باب ہیں۔ایک کا عنوان ہے 'فسانہ کہیں جسے' جو غالباً اُن کی اپنی شادی کا قصہ ہے، جو محبت، انسانیت اور رفاقت کا دل آویز مرقع ہے اور دوسرا 'اوپریشن بائی پاس' ہے جسے کم وبیش ابنِ انشا کے آخری مضمون 'بیمار کا حال اچھا ہے' جیسی پذیرائی حاصل ہوئی۔اس کا سب سے موثر حصہ نرس کی

طرف سے مریض کو نہلانے کا ایک ایسا بیان ہے جسے گھٹن کی زد میں آیا ہوا معاشرہ کوشش بھی کرے تو جنسیت کا شائبہ پیدا نہیں کرسکتا بلکہ اس حوالے سے بہت سے قارئین کو ذہنی اور جذباتی طور پر رفعت نصیب ہوتی ہے: ''میں نے کہا کہ میری ماں کے بعد تم دوسری عورت ہو جس نے مجھے اس طرح نہلایا ہے، اس کنفیشن پر وہ کھلکھلا کے ہنس پڑی۔'' (قصے تیرے فسانے میرے، ص ۱۳۵)

منیر احمد شیخ کی قوت مشاہدہ بہت تیز تھی اور بعض اوقات وہ ایسے نکتے بھی پیش کرتے تھے جن سے کوئی فیمنسٹ ہی اختلاف بھی کرسکتا ہے: ''خاص طور پر جب کسی لڑکی کا تذکرہ اُس کی زبان پر آتا تو ان نتھنوں کی حرکت تیز ہوجاتی اور ایک ایسی جنسی کشش چہرے پر آجاتی جسے صرف بدمعاش عورتیں ہی پہچان سکتی ہیں۔' (روسیاہ، لمحے کی بات، ص ۱۵۷)

''فرح اپنے چاہنے والے کو تنہا کیوں کردیتی تھی یہ خود فرح کو بھی معلوم نہ تھا، وہ تو اتنا جانتی تھی کہ وہ خوب صورت ہے، اتنی خوب صورت کہ وہ خود اپنے آپ کو چاہنے لگی تھی اور جب کوئی دوسرا اُسے چاہنے کی خواہش کرتا تو وہ اُسے اپنے مدمقابل کے طور پر قبول کرتی اور اپنی اتنی قیمت بڑھا دیتی کہ وہ شخص اپنی بے بسی اور کم مائیگی کے ہاتھوں مجبور ہو کر اُسے حاصل کرنے کی تڑپ سینے میں لیے سلگنا شروع کردیتا۔'' (وادی میں شام، ایضاً، ص ۱۴۶) ''مس صاحبہ بھنچی ہوئی مٹھی کھولتیں اور اُس پر ازدواجی زندگی کی خواہش صاف پڑی نظر آتی تو وہ بھاگ جاتے۔'' (ون اصغر مال، ایضاً، ص ۳۸) تاہم منیر احمد شیخ کے زیادہ موثر افسانے وہ ہیں جن کا منبع اُس کا اپنا تخلیقی وجود ہے۔ پاکستان میں نوکرشاہی کا نظام کسی بھی ذی روح کو غیر انسان بننے اور سمجھنے کے لیے وضع کیا گیا ہے اور اس میں کامیابی کی سیڑھیاں چڑھنے والا اپنی روح یا ضمیر کو سلائے رکھتا ہے۔ اس حوالے سے منیر احمد شیخ کے تین افسانے 'زرد ماضی کی خوشبو'، 'وہ جو تنہا تھے' اور 'مٹی میں پاؤں' بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ پہلے افسانے میں ایک عرصے کی حنوط کی ہوئی لاش بچپن کے اُن ساتھیوں سے مل کے پھر سے کلکاریاں مارتی اُٹھ بیٹھتی ہے، وہ دوست جو چانپیں بنا رہا ہے یا گنڈیریاں بیچ رہا ہے، اُن کے بے ساختہ جذبات ایک ساختہ نظام کی میکانکیت کو درہم برہم کردیتے ہیں جب کہ دوسرے افسانے میں اپنی جڑوں کو فراموش کرکے یورپین گملے میں اپنے اور بچوں کی بارآوری کے خواب کا نوحہ پیش کیا گیا ہے لیکن تیسرا افسانہ بہت زیادہ موثر ہے جہاں متوسط طبقے کی اخلاقیات اپنے بچوں کو مادری زبان بھی نہیں بولنے دیتی اور پھر اس میں ایک عجیب سوال اُٹھایا گیا ہے کہ ہمارے ہاں کے پاگل، پاگل ہونے کے بعد انگریزی کیوں بولتے ہیں؟'' 'یہ تو آپ نے بڑی عجیب بات سنائی، یہ ہماری طرف کے پاگل اتنی زیادہ انگریزی کیوں مارنے لگتے ہیں؟'' کیا کہا جاسکتا ہے، مجھے یوں لگتا ہے کہ ہمارے ہاں کسی گھپ اندھیری کوٹھڑی میں کوئی انگریز چھپا بیٹھا ہے اور جب وہ دیکھتا ہے کہ اب راہ صاف ہے تو اپنی دونالی بندوق لے کے باہر نکل

آ تا ہے۔''کبھی آپ نے کوئی انگریز پاگل بھی دیکھا؟'،'جی ہاں ایک دیکھا تھا' 'وہ کون سی زبان بولتا تھا؟'، 'وہ تو انگریزی ہی بولتا تھا'،'انگریز پاگل بھی ہو جائے تو انگریز ہی رہتا ہے'۔'' (مٹی میں پاؤں، لمحے کی بات،ص۸۰) 'ایک تھوکا گیا آدمی' بھی پاکستان پر مسلط تذلیل کے نظام کا ایک ماجرا ہے۔''لاہور تک سارا راستہ داڑھی والا اور وردی والا دونوں وقفے وقفے کے بعد برابر تھوکتے رہے اور وہ سارا راستہ رومال سے اپنا چہرہ صاف کرتا رہا۔'' (قصے تیرے فسانے میرے،ص۶۱) منیر احمد شیخ کے وسیع تجربے، سوال کرنے والا ذہن اور مضطرب روح اُردو افسانے کو بہت کچھ دے سکتی تھی مگر اُس کی ناوقت موت نے یہ قصہ تمام کر دیا۔

- منیر احمد شیخ (افسانوی مجموعے) لمحے کی بات، بہتے پانی میں عکس

سجاد باقر رضوی نے **یونس جاوید** (پ:۱۹۴۴) کے پہلے افسانوی مجموعے 'تیز ہوا کا شور' کے دیباچے میں لکھا تھا:''یونس جاوید کے افسانے پاکستانی سرزمین پر رہنے، بسنے والوں کے انسانی نقطۂ نظر کے ترجمان ہیں۔اُن کے ہاں پاکستانی انسان ہیں، بین الاقوامی انسان نہیں۔'' (ص ط) غالباً باقر صاحب نہیں جانتے تھے کہ پاکستانیوں کی زندگی میں ایک ایسا وقت آنے والا ہے کہ وہ کسی بھی مملکت کے باشندے کی جعلی دستاویزات پر دنیا کے کسی بھی ملک میں بہتر روزگار یا گھٹن سے آزاد زندگی کے فریب کے تعاقب میں جانے کے لیے تیار ہوں گے۔ یہ بنگال کے قحط سے بظاہر مختلف منظر ہے مگر یہاں ہزاروں، لاکھوں ماں باپ خوشی سے اپنے نوعمر بچے اپنے عرب بھائیوں کے ہاتھ اس لیے فروخت کر دیتے ہیں کہ وہ انہیں امارات کے صحراؤں میں اونٹوں کی کوہانوں سے باندھ کر اُن کی معصوم چیخوں سے لطف اندوز ہو سکیں۔ اُنہیں کسی خواب میں بشارت ملے، جہاد کا سندیسہ ملے، خودکش حملے کا اذن صادر ہو، یا ایسی جعلی کاغذات سے بندھا معاشی خوش حالی کا وعدہ، جو انہیں گم نام سے بے نام کر دے وہ نیند کے مسافروں کی طرح چلتے جائیں گے۔ ایسے منظر نامے کے ادراک پر ایسے دیباچے اب نمک پاشی ہی کر سکتے ہیں۔ اس مجموعے کے بیشتر افسانوں پر ترقی پسند افسانے کا شعور اور احساس غالب ہے، بعض افسانوں کی بُنت میں شوکت صدیقی اور احمد ندیم قاسمی کے مقبول افسانوں کے مطالعے کا کرشمہ دکھائی دیتا ہے مگر یونس جاوید کا انفرادی تخلیقی احساس بھی اپنی گواہی جگہ جگہ دیتا ہے:'''کوئی خوراک میں زہر ملاتا ہے اور کوئی سیمنٹ میں دریا کی مٹی، کوئی ٹیکس بچاتا ہے تو کوئی مذاق میں لوگوں کو لوٹتا اور ہیرا منڈی آ کر لٹتا ہے'...... 'یار تُو تو سیانا آدمی ہے جو ایک ہی رات میں سب کچھ سمجھ کر سیدھی راہ پر آ گیا'۔'' (سیدھا راستہ،ص۹۲۔۹۳) ''خدا کرے اکٹھے جنازے نہ آئیں ورنہ مصیبت ہو جائے گی۔' اتنے جنازے اب اپنے نصیب میں کہاں؟'۔'' (اناج کی خوشبو،ص۱۲۱) ''آج چالیسواں روز ہے، اللہ مشکلیں آسان کرے، فیروزاں نے اُن کی پوری بات سنے بغیر سلام کیا اور لانبی لانبی پلکیں جھکا کر چلی آئی۔ وہ مڑ کر دیر تک اُسے دیکھتے رہے۔ جہاں تک اُن کی نظر گئی اُنھوں نے مچلتے مٹکتے کولہوں کو گھورا اور پھر لاحول

پڑھ کر بولے'اللہ مجھے معاف کرے، کتنی جوان ہے، ایسی جوانی میں تو سو ٹھوکریں بھی کم ہیں'۔'' (نجات،ص۱۵۹)
مگر ظاہر ہے کہ ایسے افسانوں میں کردار مصنف کے نقطۂ نظر کی ترجمانی اتنی اونچی آواز میں کرتے ہیں کہ خطابت کا حق ادا ہو جاتا ہے مگر افسانے کی فضا فنی طور پر مجروح ہوتی ہے۔'' 'دکھ کا بچہ' مٹھیاں بھینچتے ہوئے نواب صاحب کار میں بیٹھ گئے۔'تیرے سارے دکھ نکل جائیں گے۔'ایک بات میری بھی سن لیجیے۔اس مقدس قبرستان کی حفاظت اور آبادی میری زندگی ہے۔میں اس کے تقدس کو آپ کی فیکٹری پر—یہ قبرستان مقدس ہے، اس میں میرا بیٹا دفن ہے، میرا سوہنا میرے باپ کی ہڈیاں دفن ہیں، ہم صدیوں سے اس زمین سے اس قبرستان سے وابستہ ہیں۔میں اس زمین کو، ان قبروں کو، ان ہڈیوں کو نہیں چھوڑ سکتا—اور یہاں ایک عورت بیس سال سے ایک ہی قبر پر دیا جلانے آ رہی ہے، میں کیسے اُن کو مٹوا کر روپے لے لوں۔'' (اناج کی خوشبو،ص۱۳۱)

اپنے دوسرے افسانوی مجموعے'آوازیں' میں یونس جاوید فنی اور فکری سفر کے اگلے مرحلے پر دکھائی دیتا ہے۔'ایک بستی کی کہانی' اُردو کا ایک بے مثال افسانہ بن سکتا تھا مگر اس کی طوالت اور اختتام کے لیے موثر ترین مقامات سے غفلت کے سبب اتنا بڑا افسانہ اپنے خالق کے ہاتھوں قتل ہو جاتا ہے۔پاکستان پر حکومت کرنے والے فوجیوں نے اس مملکت کے جسم و جاں کے ساتھ جو کچھ کیا اُس کا ایسا علامتی اظہار تھا جو قارئین کے وسیع تر حلقے تک ابلاغ کی صلاحیت بھی رکھتا تھا اور ساتھ ہی ساتھ اس میں بعض بے مثال فقرے آئے ہیں، جیسے:''میرے خیال میں تو گاؤں کی حفاظت کے لیے داڑھیاں اور لاٹھیاں بے کار ہیں۔ذرا ذرا سے لونڈے ڈب میں پستول لیے پھرتے ہیں۔اُکے کم ازکم دو افسانوں میں مشرقی پاکستان کے المیے کی جھلک موجود ہے مگر اس میں پھر وہی مغربی پاکستانی موجود ہے جو اپنے آپ کو پورا پاکستانی اور اپنے احساس کو قومی احساس خیال کرتا ہے:''وہ بھرپور جوان تھی مگر اُس وقت میرے کھینچنے پر بھی سیدھی کھڑی نہ ہو سکتی تھی۔میری ساری بہادر نہیں نہ ہماری لاٹھی کا ڈر، نہ ہماری داڑھی کا لحاظ'' (آوازیں،ص۱۰)
اسی طرح اس مجموعے کی ندامت کی تہوں میں اُترنے لگی۔مجھے ایک لحظے کے لیے وہ لڑکی یاد آئی جس نے محاذ پر آتے ہوئے ہمارا راستہ روک کر اپنا دوپٹہ بچھا کر کہا تھا اس پر پاؤں رکھ کر گزرو، ہم تمہاری عزت ہیں اور ہماری عزت تمہارے ہی دم قدم سے ہے۔'' (آوازیں، آوازیں،ص۴۷)'زن سے ایک جیپ اُس کے پاس آ کر رک گئی۔پہلے روشن نیچے اُترا، پھر اُس نے کپڑوں کا ایک گٹھڑ سر پر اُٹھایا اور گھر کی راہ لی۔اُس کے جانے کے بعد جیپ میں سے دو لڑکیاں اُتریں اور اِدھر اُدھر دیکھ کر بستی میں گم ہو گئیں۔وہ سیدھا روشن کے گھر پہنچا، ساڑھیوں کا ایک انبار تھا جس میں روشن چھپ سا گیا تھا—جرنیلی سڑک پر سے گزرتی ہوئی جیپ میں لاؤڈ اسپیکر دھاڑ رہا تھا'یوں دی ہمیں آزادی کہ دنیا ہوئی حیران—اے قائداعظم تیرا احسان ہے احسان'۔صبح ہوئی تو پھٹی ہوئی ساڑھیوں کے بدلے نئی ساڑھیاں، چولیاں، بلاؤز، سب کچھ واپس کر دیا گیا۔'' (کانچ کا پل، آوازیں ص۳۳-۳۴)

تیسرے افسانوی مجموعے سے پہلے یونس جاوید خود کو ایک مقبول ٹیلی ویژن ڈرامہ نگار ثابت کر چکے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اب اُن کا اپنا تخلیقی قالب تبدیل ہو چکا ہے۔ اُنہیں مفردات سے دلچسپی ہے، جذبات انگیز فقروں اور مکالموں سے ڈرامائی کرداروں اور واقعات سے ذرا بے باک سی منظر نگاری سے اور اس طرح مل جل کر وہ ایک اچھا منظر نامہ لکھنے والے تو دکھائی دیتے ہیں مگر اس سب کے عقب میں ایک بے بس سا افسانہ نگار بھی کہیں کہیں سنائی اور دکھائی دے جاتا ہے۔ اس مجموعے کا عنوان 'میں ایک زندہ عورت ہوں' پاکستان میں اس وقت سماج کو تبدیل کرنے کے خواہاں ہمارے آقاؤں کے ایجنڈے کے قریب تر ہے مگر افسوس یہ ہوتا ہے کہ یونس جاوید ایسے باشعور افسانہ نگار کے ہاں یہ عورت زیادہ تر ایک لذیذ شے کے طور پر دکھائی دیتی ہے۔ یہ پھر مردانہ سماج کا کمال ہے کہ جو کسی وجود کی لذت کو زندگی خیال کرتا ہے:
''ٹھیک اُس نے ایک لفظ کہا مگر ذہن پر کیش کیش کی ضربات کھنکتی رہیں۔ یہ کیسا لفظ تھا جس نے فریدہ کو حرارت سے لبالب بھر دیا تھا اور شاید اسی لیے جب زبیر نے اُس کی آنکھوں کو چوم لیا تو وہ ذرا بھی نہ کسمسائی بلکہ یہ پہلا ملن تھا جسے اُس نے خود انجوائے کیا۔ وہ فائیو سٹار ہوٹل آن پہنچے۔ فائیو سٹار سُوٹ کی اپنی مہک ہوتی ہے اور جوان بدن کی موجودگی، جو پسندیدہ بھی ہو اور دل میں اُتر جانے والی کھٹی اور مشکل حسینہ کا ہو، اِس مہک کو نشہ آور بنا دیتی ہے۔ سو پہلی مرتبہ زبیر الحامد نے فریدہ شاہ کے ہونٹوں کو دیر تک چوما۔ مزاحمت کے بجائے فریدہ نے سپردگی کو شعار بنایا کہ بدن کی ہر توانائی چھلک کر پور پور میں رس دوڑ اگئی۔'' (میں ایک زندہ عورت ہوں، ص ۱۷) ''مگر پکے پھل کی رسائی تک پھیلی صعوبتوں کو کون جھیلے جب کہ ہر گلی بازار میں ایک سے ایک پھل لیبل لگائے بکنے کو تیار ہے۔'' (رسائی نارسائی، ص ۱۲۳) ''ساجد سامنے بیٹھی خوبصورت عورت کے چہرے سے نیچے کے چاند میں ڈوب رہا تھا۔ کنکھیوں سے دیکھتے ہوئے بھی اُس کی نگاہ گردن سے اُبھاروں تک پھسل جاتی۔'' (رسائی نارسائی، ص ۱۳۱) ''تم لحاف بن جاؤ اور میں اُسے اوڑھ لوں۔'' (لیکن، ص ۱۵۲) ''پھٹے ہوئے لہنگے سے اُس کی کسی ہوئی موتیا رنگ کی پنڈلی اور بوسکی سی جلد پردیسی کو آگ لگانے کو کافی تھی جب کہ چھلکتی سانولی چھاتیاں جسے لڑکی نے خود ہی نمایاں کر رکھا تھا۔'' (Who is She?، ص ۱۹۷) ''اُس نے دوبارہ چوما تو میں بھر گئی۔ اُس نے بال بال چومنا شروع کر دیا میرا تار تار ہل گیا، میں پاگل پن کی حد تک بیباک ہو رہی تھی۔'' (نامہرباں لمحہ، ص ۲۲۳) مگر اس مجموعے میں 'میں محبت کرتا ہوں' جیسا افسانہ بھی ہے جو محبت پر حدود نافذ کرنے والوں کی عقوبت اور تعزیر کے خلاف ایک مزاحمت ہے، یہ اور بات کہ اس افسانے کو بھی طوالت نے ٹی وی ڈرامہ تو بنا دیا ہے مگر اس کے تاثر کو گھٹا دیا ہے: ''پہلے کوڑے سے ہی میری کھال اُدھڑ گئی تھی۔ مساموں سے لہو لوتھڑوں میں بدل کر جم رہا تھا— پہلا کوڑا جمالا نے دوسرا مولوی سلطان علی نے، تیسرا حکیم عطا نے اور چوتھا غلام قادر شاہ نے برسایا تھا۔'' (ص ۱۷۹)

- یونس جاوید (افسانوی مجموعے) تیز ہوا کا شور، آوازیں، میں ایک زندہ عورت ہوں، ربا سچیا، ربِ قدیر

منصور قیصر (پ:۱۹۳۲، و:۱۹۰) کی شہرت اُن کے کالموں کے سبب تھی، سو بطور افسانہ نگار اُنہیں وہ درجہ نہ ملا جو اُن کا حق تھا۔ اپنے اکلوتے افسانوی مجموعے کے دیباچے 'رُوبرُو' میں وہ لکھتے ہیں: ''میں ادب میں فنی حُسن، مقصدیت اور جمہوری نظریات کا قائل ہوں، میرے نزدیک وہی زندہ ادب ہے جس کا تخلیق کار اپنے عصر کی سچائیوں سے کمٹ منٹ کرتا ہے اور اپنا مواد براہِ راست اپنی دھرتی سے حاصل کرتا ہے۔ مجھے یہ دعویٰ تو نہیں کہ زیرِ نظر مجموعے میں مَیں نے کوئی غیر معمولی افسانے شامل کیے ہیں لیکن کم از کم اس بات سے میرا ضمیر مطمئن ہے کہ میں نے عصری سچائیوں سے بدعہدی نہیں کی۔'' اور بلاشبہ منصور قیصر نے ضیاء الحق کے مشکل دَور میں جس طرح جرأتِ اظہار سے کام لیا اُس نے اُنہیں اپنے معاصرین میں نمایاں کر دیا۔
اس مجموعے میں اٹھارہ افسانے ہیں جو ۱۹۵۸ء سے ۱۹۸۳ء تک کے تخلیقی سفر کے مظہر ہیں۔ 'نئی نسل' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں افسانہ نگار کا نفسیاتی شعور اُس سے لِلی جیسا کردار تخلیق کرواتا ہے جس کے تخیل اور تشنگی نے اُسے بچی نہیں رہنے دیا۔ 'دو موریہ پل' کا موضوع ایسا ہے جس پر محمد منشا یاد نے بعد میں طبع آزمائی کی اور منصور قیصر سے بہتر افسانے لکھے مگر اس میں بھی چند جملے ایک بڑے تخلیق کار کی تخلیقی صلاحیت کے مظہر ہیں: ''لاہور شہر افواہ کی مانند دُور دُور تک پھیل گیا ہے۔'' (ص ۱۹) ''میں بھی زندگی کے اُسی سمندر کا ایک قطرہ ہوں لیکن میں نے اپنے آپ کو الگ تھلگ کر لیا ہے اور اپنے اندر ایک سمندر پیدا کرنے کی جتن میں لگ گیا ہوں حالاں کہ میں جانتا ہوں کہ یہ صرف خود ساختہ خوابوں کا سمندر ہے۔'' (ص ۲۳) 'چھٹی کا دن' پاکستانیوں کے ایک مخمصے کو ظاہر کرتا ہے کہ بعض لوگ جمعے کو چھٹی کا دن قرار دے کر اپنی دانست میں اسلام کی خدمت کرتے ہیں مگر ملازم پیشہ لوگوں کی نفسیات کو پیشِ نظر نہیں رکھتے جنہیں پورے ہفتے میں چھٹی کے دن کا انتظار ہوتا ہے اور اگر اس دن کو مولوی کی ہدایات کے مطابق گزارنا ہو تو پھر شاید وہ فرض کو نظرانداز کرنے کے گناہ کے مرتکب ہونا پسند کریں گے۔ اسی افسانے میں ایک بہت عمدہ تخلیقی فقرہ دیکھئے: ''جنابِ عالی! پبلک کے من میں جو طوطے رہتے ہیں نا، وہ اب روح کی چُوری نہیں کھاتے۔'' (ص ۳۰) 'ماں' ذرا روایتی، جذباتی افسانہ ہے جسے غالباً فلم یا ٹیلی ویژن کے نقطۂ نظر سے لکھا گیا ہے۔ 'دیدبان' ایک روایتی رومانوی افسانہ ہے جس پر منٹو کے ایک مقبول افسانے کی چھاپ ہے۔ منٹو کا ذکر آیا تو یہ اشارہ بھی مناسب ہوگا کہ منصور قیصر کا 'دیدبان' سے اگلا افسانہ 'سڑک کے کنارے' ہے۔ یہ اور 'باتوں کے جال' کے مرکزی خیال اور تاثر پر منٹو کی تحریروں کا نقش واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ 'آوازوں کے مگرمچھ'، 'نئے سورج کی آواز'، 'زندہ جسموں کی زمین'، 'ایک بانسری ہزار نیرو' اور 'نئی بشارت کا نوحہ' منصور قیصر کے ایسے افسانے ہیں جو پنڈی گروپ کے افسانہ نگاروں کے اُس دَور کے اُسلوب میں لکھے گئے جب بہت سے تخلیق کار اپنی انفرادی شناخت کی جانب زیادہ متوجہ نہیں تھے۔ صرف ایک مقبول لہجے اور لسانی تشکیل کے طلسم میں اسیر تھے مگر اس کے باوجود منصور قیصر

کی انفرادیت کہیں کہیں نمایاں ہوجاتی ہے، جیسے: ''بجا فرماتے ہیں آپ، اپنی قربانیوں کی کھالیں اب لوگوں نے خود پہننا شروع کردی ہیں۔'' (آوازوں کے مگرمچھ،ص ۷۱) ''کینٹین میں چائے کی پیالیوں میں خوف کے چمچ کے مفادات کی شوگر گھلنے لگی۔'' (ایک بانسری ہزار نیرو،ص ۹۱) ''ایک نامعلوم خوف نے گھوڑوں کی باگیں پیچھے کھینچ لیں۔خیموں میں سے شعلوں کی زبانیں لپکتی دیکھ کر بستی والے بھی اُدھر دوڑے۔انہیں دیکھ کر شکاریوں کے پاؤں اُکھڑ گئے۔انہوں نے فائرنگ بھی کی لیکن کوئی نشانہ ٹھکانے پر نہ بیٹھا۔بستی والوں کے پہنچنے سے پہلے ہی شکاریوں کو اپنی حواس باختگی میں یوں محسوس ہونے لگا جیسے ان کے ہتھیار کانچ کے بن گئے ہوں۔گھوڑے سمٹ کر نقطوں میں تبدیل ہوگئے ہیں، وہ خود اپنے آپ میں تحلیل ہوگئے ہوں گے اس نوجوان کی آنکھوں سے بھسم کردینے والی شعاعیں پھوٹ رہی ہوں۔'' (چارہ گروں کا معجزہ،ص ۱۱۴) منصور قیصر کی پہلے علالت اور پھر وفات نے دُنیائے افسانہ سے ایک ایسا باشعور تخلیق کار چھین لیا جو اپنی کالم نویسی سے آہستہ آہستہ بہتر تخلیقی اظہار کے وسائل تلاش کررہا تھا مگر اُس کا یہ اکلوتا مجموعہ بھی اُردو افسانے کی روایت میں اہمیت کا حامل ہے۔

- منصور قیصر (افسانوی مجموعہ) بے چراغ بستی

اُمِ عمارہ (پ:۱۹۴۱) کے افسانوں میں عموماً مرکزی نسوانی کردار کو اپنی کم روئی اور خود کو نظرانداز کیے جانے کا احساس شکوے کی صورت موجود ہوتا ہے مگر ایسے کردار کے اندر عصمت چغتائی، خدیجہ مستور اور واجدہ تبسم کے کرداروں جیسی بے باکی اور جارحیت تو نہیں مگر اس کے پاس بعض بنیادی سوال ایسے ہوتے ہیں جس پر وہ عام طور پر ماں، شوہر یا کسی اور برتر یا برتری کے دعوے دار سے پٹتی رہتی ہے۔'' 'اماں آپ نے بتایا تھا کہ اللہ میاں نور کے بنے ہوئے ہیں، ان کا وجود روشنی کا منبع ہے' 'ہاں پھر'؟ 'پھر وہ تاجو اور لالی کے یہاں ہمیشہ اتنا اندھیرا کیوں رہتا ہے کہ خدا کا وجود بھی اس اندھیرے میں گم ہو کر رہ گیا ہے' 'چپ صورت حرام' اماں نے ایک بیلن اس کی پیٹھ پر جڑ دیا۔'' (در در وشن ہے، در در وشن ہے،ص ۱۳) ''دراصل اماں ہم لوگ زندگی کے ہر شعبے میں اندھیرے کے اس حد تک عادی ہوگئے ہیں کہ سورج کی روشنی بھی ہماری آنکھوں کو ناگوار لگتی ہے۔'' (ایضاً،ص ۸)

اُمِ عمارہ کے پاس اپنا تجربہ اور مشاہدہ تخلیقی ہنر میں ڈھلنے کے لیے وافر تھا مگر نہ جانے کیوں وہ اپنے سے سینئر افسانہ نگاروں کی تحریروں کے سحر میں اسیر رہتی ہے، مثلاً وہ جب کسی کردار کا نام 'نین تارا' رکھتی ہے تو فوراً اُس کردار کی شخصیت پر قرۃ العین حیدر کی 'نین تارا' چھا جاتی ہے، یا جب اپنے افسانے 'بکاؤ مال' کا آغاز اس طرح سے کرتی ہے: '' 'تمہیں میرے لیے ولی عہد پیدا کرنا ہوگا' میاں جمال الدین آف مدینہ شریف نے گھونگھٹ الٹ کے جو پہلی بات اپنی دلہن سے کہی وہ یہی تھی، ان کی نئی نویلی بیگم رخشندہ سلطانہ بیگم عرف نین تارا نے اپنی بند آنکھیں پٹ سے کھول دیں کہ آخر یہ صاحب بہادر عمر کے کس حصے میں ہیں

کہ ولی عہد پیدا کرنے کے لیے اتنے بدحواس ہو رہے ہیں؟'' (دردروشن ہے، ص ۳۵) تو فوراً عصمت چغتائی اور واجدہ تبسم کے بعض افسانے یاد آ جاتے ہیں بلکہ اُس کے ایک افسانے 'سانجھاں' کا تو آغاز ہی اس طرح سے ہوتا ہے: ''جب بھی کبھی ان پر نظر پڑتی مجھے عصمت چغتائی کا ایک افسانہ یاد آ جاتا حالانکہ اس افسانے میں اور بی بی ندرت حسین میں کوئی قدر مشترک نہ تھی۔ عصمت کے افسانے میں ہاتھ لگانے سے میلی ہونے والی ایک نازک اندام عورت کی کہانی تھی اور یہ تندرست و توانا بی بی ندرت حسین، موٹے موٹے ہاتھ پاؤں، اپنے بوجھ کے علاوہ دنیا جہان کی ڈگریوں کا بوجھ اور اس سے بھی زیادہ خودشناسی اور خود پرستی کا بوجھ۔'' (دردروشن ہے، ص ۱۴۳) اسی طرح اُن کے مرکزی کردار کو کالے رنگ کی وجہ سے جس طرح طعن و تشنیع کا نشانہ بنایا جاتا ہے اُس میں بسا اوقات سوانحی رنگ شامل ہو جاتا ہے: ''کالی ہیں، پھر اُن کی لڑکی کیسے پیاری ہو سکتی ہیں؟— جنابِ عالی آپ کی سمجھ میں یہ کیوں نہیں آتا کہ کالی چیز بھی پیاری ہوتی ہے اور جن چیزوں پر پیار کا سایہ ہوتا ہے وہ خود بخود خوبصورت ہو جاتی ہیں۔'' (چنگاری، دردروشن ہے، ص ۵۴) اس تخلیق کار کے اندر بعض افسانوں میں پوری عورت مچلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جسے وہ سماجی یا اخلاقی خوف کے باعث عبرت آموز بنانے کی کوشش کرتی ہے، جس سے افسانے کی نفسیاتی بنیاد کمزور ہو جاتی ہے، جیسے 'بکاؤ مال' میں ایک آرٹسٹ کے روبرو نین تارا کا برہنہ ماڈل کے طور پر سٹنگ دینا، بیدی کی یاد دلا دیتا ہے اور اُس موقع پر خود آرٹسٹ کا بھی جنسی ہیجان میں مبتلا ہو کر پیش قدم ہونا افسانے میں ایک خاص تاثر پیدا کرتا ہے مگر اس موقع پر افسانہ نگار کے خوف زدہ بیانات اس سے ہم آہنگ نہیں ہوتے: ''جب وہ اسٹول پر بیٹھی اپنی سڈول رانوں کو دیکھ رہی تھیں اور ریاض بار بار اُنہیں دیکھ رہا تھا— جب نین تارا نے تیزی سے پہلو بدل کر بلند آواز میں اسے پکارا تو وہ درندے کی طرح ان پر جھپٹ پڑا اور انہیں بھنبھوڑ ڈالا— سو انہوں نے بڑے ہی اطمینان سے وہ سارا خون جو اُن کے منہ میں جما تھا ریاض کے منہ پر تھوک دیا اور متوازن قدموں سے دوسرے کمرے میں چلی گئیں۔'' (دردروشن ہے، ص ۴۵) اسی بیان میں متضاد رنگ مصنفہ کے اپنے تذبذب اور دبدبے کو ظاہر کرتا ہے۔ یہی کچھ اُس کے افسانے 'مردم گزیدہ' میں ہے: ''ایسی بھی کیا بے حسی— اس نے منہ پھیر کے سوچا اور پینتیا نے سے اس کا قیمتی بیڈ کور اُٹھا کے اس کے جسم پر ڈال دیا کیونکہ اس کے کچے کنوارے جسم کو، جسے اس کے اندر کے شیطان نے روندا تھا، دیکھنے کی اس میں ہمت نہ تھی۔ آخر وہ اس مہذب اور ترقی یافتہ دنیا کا ایک مہذب آدمی تھا جو اپنی تمام درندگی اور کمینگی اپنے خول کے اندر ڈھانپے رہتا ہے اور جسے حقیقت سے ڈر لگتا ہے کیونکہ حقیقت ہمیشہ ننگی ہوتی ہے۔'' (دردروشن ہے، ص ۱۷) البتہ اُم عمارہ اپنے اُن افسانوں میں زیادہ بڑی تخلیق کار دکھائی دیتی ہے جہاں وہ اپنی حساس ذات کے ذریعے سماجی امتیازات کو محسوس کرتی ہے اور دوسری بڑی بات یہ ہے کہ بنگال یا بہار سے واسطہ ہونے کے باوجود وہ پنجاب کے کرداروں کی شخصیت اور بات چیت میں ایسی دلچسپی لیتی ہیں کہ اُن کی زبان پاکستان کے ثقافتی وجود سے مہکنے لگتی ہے۔

حفیظ احسن (پ:۱۹۳۲ و:۲۰۰۶) نے ترقی پسند ہونے کی بنا پر ترقی پسند تحریک سے منسلک افسانہ نگاروں کی مانند طبقاتی تنگ نظری، معاشی جبریت، جنسی الجھنیں، نفسیاتی پیچیدگیاں اور معاشرتی ناہمواریوں جیسے موضوعات پر لکھا۔ حفیظ احسن نے اپنے دور کے رجحانات کے مطابق مروجہ دقیانوسی طرزِ فکر اور فرسودہ رسم و رواج کے خلاف آواز بلند کی: ''وہ ماضی کے تاریک شکستہ کھنڈوروں میں جھانکنے کے بجائے مستقبل کی کھلی فضاؤں میں پرواز کرنے کو ترجیح دیتا ہے۔'' (گلاب کی قلم، ص ۹۳) ''خدا کے خوف سے ڈرو، دودھ پوت والے ہو۔'' (ص ۸۵) ''اس کے ذہن میں ایک ایک کر کے اپنے ان حریفوں کی صورتیں روشن ہوتی چلی گئیں جنہیں وہ پچھاڑ چکا تھا، ماکھی، رحمت، زلفی، بانکا اور تاجی — نہیں تاجی کا جڑواں بھائی فیکی — فیکی جو اس کے بعد محلے کا سب سے طاقتور لڑکا تھا وہ قد کاٹھ میں بھی اس سے چپہ بھر اُونچا تھا لیکن اس نے کنیر کے سوکھے تالاب کی ریت میں اسے اس طرح رگیدا تھا کہ اس کا منہ، سر اور آنکھیں ریت میں لت پت ہو گئی تھیں اور وہ دمے کے مریض کی طرح ہونک رہا تھا۔'' (ص ۹۹) اس افسانے میں حفیظ احسن نے ایک ایسا کردار پیش کیا ہے جو اپنے ماضی کو ناپسند کرتا ہے اور ماضی سے کٹ کر رہنا چاہتا ہے تاہم وہ ایسا کرنے میں کامیاب نہیں ہوتا سیٹھ حبیب اپنے رشتہ داروں کو ناپسند کرتا ہے اور اپنا طرزِ زندگی بہتر بنانے کی خاطر اپنا محلّہ ٹمن بازار چھوڑ کر ایک مہنگے علاقے میں کوٹھی بنا دیتا ہے اور اپنے تمام خاندان سے میل جول ترک کر دیتا ہے۔ سیٹھ حبیب کی بیوی اپنے شوہر کے برعکس طبقاتی تفریق کو اہمیت نہیں دیتی اور سیٹھ حبیب سے چھپ کر رشتہ داروں سے میل جول رکھتی ہے، یہ اور بات کہ سیٹھ حبیب کے کردار کی یہ خوبی بھی ہے کہ وہ ایک مشفق باپ اور محبت کرنے والا شوہر ہے: ''کتنا وسیع و عریض پل تھا یہ جب بن جائے گا تو دور سے دیکھنے پر قوسِ قزح کی محراب کی طرح حسین معلوم ہوگا۔'' (پل، گلاب کی قلم، ص ۱۹۹) ''ایک لحظے کیلئے اس کے ذہن میں شرارے سے بکھر گئے اس نے چشمِ تصور سے اپنے گاؤں والے راستے میں نہر پر بنا ہوا پل دیکھا جو بہت معمولی تھا پھر اس پل کا موازنہ اس عظیم پل سے کیا یہ پل چند مہینوں میں لاکھوں روپے کی لاگت سے تعمیر ہو چکا تھا اور اس کے گاؤں کی نہر کا پل پچھلے تیس سالوں میں بھی نہ بن سکا تھا، وہ ابھی آج، اسی لمحے اس کے ذہن میں تعمیر ہو سکا تھا۔'' (ص ۱۲۸) ''سیفل کی آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں اس کے سامنے اینٹوں، پتھروں، چوبی شہتیروں، سریے کی لاتعداد خمیدہ سلاخوں، سیمنٹ کی بوریوں، پتھریلی اور خشتی کرش کے ڈھیر لگے ہوئے تھے۔'' (ص ۱۱۷) افسانہ 'پل' میں اپنی مٹی سے محبت دکھائی گئی ہے جب کہ مرکزی کردار سیفل کو عزم و ہمت کا نمونہ کہ اس نے تعمیر کیلئے گاؤں سے لکڑی فراہم کی تھی اس لکڑی کے معاوضے کی وصولی کیلئے وہ شہر آ کر ٹھیکیدار سے بڑی تگ و دو کے بعد رقم وصول کرتا ہے۔ وہاں سیفل ٹھیکیدار کو ایک عظیم الشان پل تعمیر کرتے ہوئے دیکھتا ہے وہ پل کی شان و

شوکت اور تعمیر سے مرعوب ہو کر اس کے دل میں مختلف قسم کے خیالات پیدا ہوتے ہیں: ''تافی میاں کو تا نک جھانک کی عادت گھر سے ہی ملی تھی بڑے بھائی پر لے درجے کے رنگین مزاج تھے خوب رنگ رلیاں منانے والے، باہر تو جو کچھ کرتے سو کرتے، ادھر گھر میں کسی بچے بچی کی سالگرہ ہوتی تو مخنثوں، بھانڈوں اور ڈومنیوں کی بن آتی حتیٰ کہ اپنے جنم دن پر دو ایک بار مجرا بھی کروا ڈالا۔'' (عزت اور محبت، مشک آہو، ص ۱۲۱)
''تافی میاں آپ نے مجھ سے محبت کا اقرار کروایا ہے کیا محبت کرنے والوں کو اس کی محبت کا بدلہ اس صورت میں دیا جاتا ہے کہ اس کی عزت لوٹ لی جائے؟—'' (مشک آہو، ص ۱۲۹) حفیظ احسن تافی میاں کے کردار کو اس کی تمام نفسیاتی الجھنوں سمیت پیش کرتے ہیں۔ دلچسپ اسلوب و واقعات کی مدد سے حفیظ احسن نے جو نقطہ نظر اس افسانے میں پیش کیا ہے وہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں مرد عورت سے محبت کا دعویٰ تو کرتا ہے مگر عورت کو عزت کی نگاہ سے دیکھنے والے خال خال ہیں جبکہ عورت احساسات سے لبریز بھی ہے اور مرد سے عزت کی متقاضی بھی۔۔ حفیظ احسن اپنے اس نظریے کو اس افسانے میں موثر طریقے سے پیش کرتے ہیں۔
''یار کہیں یہ شکرا اپنے وطن میں کسی دشمن ملک کا جاسوس ہی نہ ہو۔'' (پتھر اور آنسو، قرطاس رنگ، ص ۱۲۵) ''اور پھر جب میں نے آنکھیں کھولیں تو سب سے پہلے مجھے اپنی جھکی ہوئی ہتھیلی نظر آئی جس پر مکڑی کے جالے کی طرح لکیروں کا جال بچھا ہوا تھا وہ پیپل کے اس خشک پتے کی طرح نظر آ رہی تھی جس کی تمام سبزی کیڑے چٹ کر گئے ہوں اور وہاں اب صرف مہین مہین تنکوں کا ڈھانچہ رہ گیا ہو۔'' (لاچیاں زریاں والا، گلاب کا قلم، ص ۲۷)

حفیظ احسن پہلے مجموعے میں شامل افسانے سیدھے سادھے بیانیہ انداز کے ہیں افسانوں کے پلاٹ اکہرے ہیں کردار نگاری بھی درمیانے درجے کی ہے اس میں متوسط طبقے کی زندگی کی عکاسی کی ہے اس مجموعے سے ہم حفیظ احسن کا زندگی کے متعلق نقطہ نظر تو سمجھ سکتے ہیں مگر مجموعی طور پر کوئی نئی بات ہمارے سامنے نہیں آتی مگر حفیظ احسن کا دوسرا افسانوی مجموعہ 'قرطاس رنگ' پہلے مجموعے کے تقریباً ۲۶ سال بعد شائع ہوا۔ اس طویل مدت میں حفیظ احسن نے اپنا انداز قدرے تبدیل کیا۔ تیسرے افسانوی مجموعہ میں حفیظ احسن کا فن افسانہ نگاری قدرے نکھر کر ہمارے سامنے آتا ہے، بیشتر افسانوں میں محبت کا جذبہ غالب ہے۔ حفیظ احسن کے افسانوں میں ایک عنصر مشترک ہے وہ ان کی انسان دوستی ہے جو کہ ان کے نظریۂ حیات کی مظہر ہے۔

- حفیظ احسن (افسانوی مجموعے) گلاب کی قلم، قرطاس رنگ، مشکِ آہو

طاہر محمد خان (پ: ۱۹۳۶ء، و: ۲۰۱۰) کا پہلا اور آخری مجموعہ تب شائع ہوا، جب ان کی عمر ۶۸ برس تھی۔ پاکستان میں اُردو افسانے میں ابھی یا تو دلّی، لکھنؤ، علی گڑھ، بمبئی اور یا پھر کراچی، لاہور اور کسی حد تک راولپنڈی، اسلام آباد کے طاقت ور شہروں میں موجود ثقافتی آلودگی سے آراستہ زبان اور خصوصاً ایک عرصے سے کچھ کچھ بانجھ ہو جانے والا محاورہ ہی گونج رہا ہے مگر خان کے 'زود پشیماں' کے تمام تر افسانوں میں بڑی

معصوم سادگی، بے ساختگی اور ایسا فطری اظہار ملتا ہے جو شہروں میں رہنے والے یا شخصی نظام اور ملائیت کے خوف میں اسیر لوگوں کو اپنے معصوم بچپن کی یاد دلاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بنیادی نکتہ ہے کہ طاہر محمد خان بلوچ سیاست دان یا سیاسی ورکر ہونے کے ساتھ ایک تعلیم یافتہ روشن خیال انسان اور عوام دوست شخص ہے جس کے پاس وکالت، سیاست، تدریس، اقتدار کی غلام گردشوں اور نسلی و قبائلی سیاست کے دل فریب رنگوں کا ختم نہ ہونے والا تجربہ ہے جسے وہ فارسی، براہوی، بلوچی اور اُردو کی اظہاری صلاحیت کے ساتھ جوڑ کر آج کے اُردو افسانے کی دُنیا میں منفرد بنا دیتا ہے۔ ممکن ہے کہ زبان کی دوشیزگی کی حفاظت پر مامور بعض لوگ اس طرح کے اظہار کو پسند نہ کریں مگر زندہ فکشن کی زبان اُس معاشرت اور ثقافت سے جنم لیتی ہے جس سے کوئی کردار یا موضوعات یا تجربات اخذ کرتا ہے: ''آخر میں باپ ہوں اس لیے میرا دل مانگا کہ اُس کی شادی کروادوں۔'' (زود پشیماں، ص ۲۹) ''اب میں یہ جسم کسی اور کو دکھانے کے قابل نہیں ہوں۔ تم میرا ننگ دیکھ چکے ہو۔ اب مجھے پناہ دے دو۔'' (مرد کے سائے بغیر، ص ۶۷) ''میرے کوئی مشین ہے کہ میں اُس میں بیٹی بناؤں۔ تم مرد ہو تخم تمہارا ہے تم ایسا بیج ڈالو کہ لڑکی پیدا ہو۔'' (جرگہ، ص ۹۳) ''فقیرزئی تین کنواری سالم الاعضاء اور تندرست لڑکیوں کے بازوافغانوں میں دے دیں۔'' (جرگہ، ص ۹۹) ''اس کے مقدر میں خواری ہے—اس کی گود ہری نہیں ہوئی اللہ جانے کہ بیج سست ہے یا زمین بنجر ہے۔'' (ہم زاد، ص ۱۳۳) ان افسانوں کے ذریعے بلوچستان اور پھر پاکستان کے اُن تمام خطوں کے وہ سماجی مسائل سامنے آتے ہیں جنہیں جاگیرداروں، سرداروں، وڈیروں، سرپنچوں، نظریۂ پاکستان کے محافظوں اور حبِ وطن کے اجارہ داروں نے جوں کا توں رکھا، کبھی غیرت کے نام پر، کبھی قبائلی رسم و رواج کے نام پر اور کبھی ثقافتی آن اور سربلندی کے نام پر۔ طاہر محمد خان ایک باشعور تخلیق کار کی طرح ان مسائل کو پیش کرتے ہوئے ایسے دردمند لہجے میں انسانیت کی حقیقی منزل کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے جو اس خطابت سے مماثل نہیں اور جو کسی طور پر بھی ایک خاص زمانے کی نعرہ بازی کی بازگشت محسوس ہو۔ 'زود پشیماں' میں 'ٹکری' ایک ایسا باپ ہے جو اپنی نظر اور جرگے کے معتبرین کی نظر میں اپنی کالی یا بدکار ہونے والی بیٹی کو سب کے سامنے چھری پھیر کر گلا کاٹتا ہے اور پھر لوڑی کو بلواتا ہے جو ڈھول بجا کر بدکاروں کے انجام کا اعلان کرتا ہے یا 'سالمی' میں گھر سے وداع ہونے والی نوری کا بوڑھا باپ اُس کی کمر میں سفید ململ کی چادر باندھ کر دعا دیتا ہے کہ ''اللہ تمہیں سرخرو کرے — یہ امانت تمہارے مالک کا ہے جب وہ اس چادر کو کھولے تو اُس کی امانت اُس کے حوالے کر دینا۔'' (ص ۵۴) یہ چادر دراصل شادی کی رات کو دلہن کے کنوارے ہونے کی شہادت کے طور پر اس طرح استعمال ہوتی ہے کہ اگلی صبح اسے قریبی عزیزوں کو دکھایا جاتا ہے اور دونوں خاندانوں کے لوگ اس بات پر خوشی مناتے ہیں کہ لڑکی کنواری اور پاک ہے۔ اسی طرح 'جرگہ' میں اُس رسم کا ذکر ہے جس کے مطابق مرد قاتلوں کی معافی کے لیے گھر کی عورتیں قصاص کے

طور پر پیش کی جاتی ہیں۔ ’ایسا تو ہونا تھا‘ میں مولد کے طبقے کا ذکر ہے جو دراصل خانہ زاد ہیں جن کی ماں یا نانی کو خریدا گیا تھا اور اب وہ اِس دَور میں بھی اُسی ڈیوڑھی کے آقا کے لیے مالِ غنیمت ہے۔ ’دردِ ناتمام‘ میں ولور یا لب کی رسم کا ذکر ہے جس کے مطابق شادی کے لیے بیٹی کے باپ کو ایک رقم دی جاتی ہے اور پھر لڑکی تبھی طلاق لے سکتی ہے جب وہ یہ رقم واپس بھی کر سکے مگر ان افسانوں میں صرف سنگین سماجی حقائق نہیں بلکہ طاہر محمد خان نے ایک ترقی پسند یا پیش قدم تخلیق کار کے طور پر انسانیت کا دیا اس جنگل اور کھنڈر میں جلانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً بیٹی کے گلے پر غیرت کے نام پر چھری پھیرنے والے بلوچ ’ٹکری‘ سے جب متکلم سوال کرتا ہے ٹکری کبھی گل پری کی بے بسی پر آپ کو دکھ ہوا یا نہیں تو وہ کہتا ہے: ’’وکیل صاحب جب میں نے گل پری کو ذبح کیا تو اُس کے خون کی دھار میرے ہاتھ پر گری جس نے میرے ہاتھ کو جلا دیا جس کی جلن آج بھی محسوس کرتا ہوں۔ گل پری ہر رات میرے خواب میں آتی ہے اور بے بسی میں اب بھی وہی آواز دیتی ہے ’ہائے ماں‘ یہ کہہ کر ٹکری دھاڑیں مار مار کر رونے لگا۔‘‘ (ص ۳۱) بظاہر جلاد صفت شخص کا رونا منٹو کے کئی ایسے کرداروں کی یاد دلاتا ہے جن کی دہشت سے لوگ ڈرتے تھے مگر اُن کا ضمیر سلامت تھا، اُن کے اندر ایک معصوم بچہ موجود تھا۔ اسی طرح ’سالمی‘ میں طاہر محمد خان نے صالح محمد ایسے نوجوان کا کردار تخلیق کیا ہے جو اپنے قبیلے کے بہت سے شوہروں سے مختلف تھا۔ صبح وہ اپنے قریبی عزیزوں کے روبرو سفید چادر پر کنوارپنے کی شہادت پیش نہیں کر سکتا تھا کیونکہ سہاگ رات میں اُس کی بیوی نے اُس کے روبرو اپنے پہلے جنسی تجربے کا اعتراف کیا تھا۔ سو، وہ الزام اپنے اوپر لے لیتا ہے اور ماں سے کہتا ہے کہ میں بندھ ہو گیا۔ یہ بھی ایک طرح سے وہاں کے قبائلی بول چال میں ایک تخلیقی محاورہ ہے کہ مرد اگر اپنے اُس فعل کو سرانجام نہ دے سکے جس پر قبیلے کی آن کا دارومدار ہے تو پھر اُس کے پیارے آسانی سے یہ بات مان لیتے ہیں کہ اُسے کسی نے بند کر دیا ہے یا باندھ دیا ہے اور پھر تعویذ لیے جاتے ہیں تاکہ وہ آزادانہ اپنا تخلیقی فعل سرانجام دے سکے۔ سو، صالح محمد کہتا ہے: ’’ ’چونکہ میں صبح کے وقت خون آلود چادر پیش نہیں کر سکتا تھا اس لیے میرے پاس دو ہی راستے تھے کہ بیوی کو سیاہ کار قرار دے کر اس کو طلاق دوں یا اسے قتل کر کے اس کے ساتھ زیادتی کرنے والے کو بھی قتل کرنے کے لیے نکل جاؤں لیکن میں ان میں سے کوئی بھی کام نہیں کرنا چاہتا تھا۔ آپ کی تربیت نے مجھے انسان بنا دیا تھا اور دوبارہ حیوانیت کی طرف جانا میرے لیے مشکل تھا۔ تعلیم اور تربیت نے مجھے یہ بھی بتا دیا تھا کہ نوری بے گناہ ہے جو اس سے بھول ہوئی ہے اس میں اس کی خواہش سے زیادہ اس کی معصومیت کا دخل ہے اس لیے باہر بتانا اسے بے آبرو کرنا تھا۔‘ اس نے انتہائی رنجیدگی سے اقبالِ جرم کرتے ہوئے بتایا۔ ’بی بی! میں نے سارا الزام اپنے سر لیا ہے چونکہ گاؤں میں ازدواجی عمل کو روکنے کی ایک روایت موجود تھی تو میں نے یہ کہہ دیا کہ کسی نے مجھے بند کر دیا ہے۔‘‘ (ص ۵۹) اسی طرح ’مرد کے سائے

بغیر' میں حرمت خاتون یا حرمی ایک بیوہ ہے جس کی دیوار پھاند کر چند لوگ اُسے بے آبرو کرتے ہیں، پڑوسی اُس کی چیخوں پر دیوار پھاند کر جاتا ہے تو حرمی اُس سے یہ کہتی ہے کہ ''اب میں یہ جسم کسی اور کو دکھانے کے قابل نہیں رہی۔ تم میرا ننگ دیکھ چکے ہو، اب مجھے پناہ دے دو— اگر تم نے اسے قبول نہیں کیا تو میں اس پھاوڑے سے اس زندگی کو ختم کردوں گی۔'' (ص ۶۷) تب پڑوسی اُسے اپنے قدموں سے اُٹھاتا ہے اُس کے آنسو پونچھ کر گلے لگاتا ہے اور کہتا ہے ''بس حرمی اب تم میری پناہ میں ہو۔'' (ص ۶۷) 'درد نا تمام' کی سازین بھی زمیندار سے اپنے شوہر کی رضامندی بلکہ ترغیب سے بے آبرو ہونے کے بعد اپنے شوہر سے کہتی ہے ''بشام اب بات زمیندار تک محدود نہیں رہے گی۔ اب راستہ بن گیا جس پر اب زمیندار اور اُس کے نائب، اُس کے نوکر اور منشی سب چلیں گے۔ میں کسی کو روک نہیں سکوں گی۔'' (ص ۱۱۲) طاہر محمد خان نے عام طور پر متکلم پر افسانوی پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں کی اُسے وکیل بنایا ہے یا لاء کالج کا پروفیسر اور اس طرح اپنے تجربات کو اپنی تخلیقات کا ماخذ قرار دینے میں کوئی حجاب محسوس نہیں کیا بلکہ یہ ایک بہت بڑا اعتماد ہے جو اُس نے اپنی ذات پر ظاہر کیا ہے لیکن حقیقت میں یہ پاکستان کے سب سے بڑے، سب سے چھوٹے، سب سے امیر، سب سے غریب، سب سے متعصب اور سب سے زیادہ انسان دوست اور معصوم خطے کے تخلیق کار کا اُردو افسانے کے قارئین سے پہلا تعارف ہے۔

❑ طاہر محمد خان (افسانوی مجموعہ) زُود پشیماں

شہزاد منظر (پ: ۱۹۳۳ء، و: ۱۹۹۷ء) کو زندگی میں قید و بند، ہجرت در ہجرت اور تذلیل و تشدد کے تجربات سے جس طور گزرنا پڑا، وہ ہمارے معاشرے کے کسی بھی مخلص سیاسی کارکن یا نظریاتی شخص کا مقدر ہے، مگر تنقید میں جس طرح سے اُنہوں نے اپنا مقام بنایا غالباً تخلیق پر ویسے توجہ نہ دے سکے، ان افسانوں میں اُن کے صحافتی مضامین کی جھلک کچھ کم ہو جاتی یا بنگال کی جس معاشرت اور ثقافت سے واقفیت کی فضیلت اُنہیں بہت سے معاصرین پر حاصل تھی، اُس کا کچھ موثر اظہار ہی اُن کی تخلیقات میں ہو سکتا تھا۔ اُنہوں نے خود لکھا تھا ''اچھا اور یادگار افسانہ لکھنا برسوں کی ریاضت کا متقاضی ہے۔'' (کچھ اس کتاب کے بارے میں، ندیا کہاں ہے تیرا دیس، ص ز) وہ چونکہ ایک متحرک سیاسی کارکن اور باشعور صحافی تھے اس لیے مشرقی پاکستان میں وہ سارا منظر نامہ بار بار اُبھر کر آتا ہے جس میں مکتی باہنی بنی، بہاریوں پر ظلم ہوئے اور پھر مشرقی پاکستان بنگلہ دیش بنا اور بہاری جنہوں نے پاکستان کی ہیئت حاکمہ کے ساتھ ہر طرح کا تعاون کیا وہ شودر بن کر دونوں ملکوں کے بیچ معلق ہو گئے۔ یہ وہ تھیم ہے جسے بہت سارے بہاری افسانہ نگاروں نے مکمل سچ کے متبادل کے طور پر پیش کیا ہے۔ شہزاد منظر کو بھی استثناء حاصل نہیں، مگر جو بات چونکاتی ہے، وہ یہ کہ شہزاد نے جرأت کے ساتھ اپنے ہی ہم نسلوں کے بارے میں وہ کچھ لکھا جو اُس سرزمین کے بارے میں 'سچ' کے دوسرے رُخ کو

بھی سمجھنے میں مدد دیتا ہے: ''رات بھر اللہ اکبر اور جیے بنگلہ کے نعرے بلند ہوتے رہے۔ صبح ہوتے ہی معلوم ہوا کہ فوج حرکت میں آ چکی ہے۔ سارے شہر میں کرفیو نافذ ہو چکا ہے اور فوج نے عوامی لیگ کی تحریک سول نافرمانی اور ایسٹ پاکستان رائفلز اور ایسٹ پاکستان رجمنٹ کی بغاوتیں کچل دی ہیں۔ اس اعلان کے ساتھ ہی بہاریوں کے حوصلے بلند ہو گئے اُنہوں نے بنگالیوں کے گھروں پر حملے شروع کر دیئے اور لوٹ مار اور آتش زنی کے بعد اُنہیں موت کے گھاٹ اُتارنا شروع کر دیا۔'' (تیسرا وطن، ندیا کہاں ہے تیرا دیس، ص ۴۳)

''غیر بنگالی طلبہ سیاسی سرگرمیوں سے عموماً الگ تھلگ رہتے اور اگر حصہ لیتے بھی تو سرکاری تنظیم این ایس ایف یا اسلامی چھاتر و شنگھو کی سرگرمیوں میں — غیر بنگالی طلبا میں بہت کم ایسے تھے جو ایپسو یا اسٹوڈنٹس لیگ میں شامل تھے، ان کے بزرگوں نے ان کے ذہن میں یہ بات بٹھا دی تھی کہ طلبا کی یہ دونوں تنظیمیں بہاریوں کی مخالف اور پاکستان کے مفاد کے خلاف کام کر رہی ہیں۔'' (ایضاً، ص ۶۲) شہزاد منظر کے ہاں مہاجرت کا احساس ایک ناسُور کی طرح سے ہے، اس حوالے سے اُن کی سیاسی آئیڈیلزم بھی اُن کی مدد نہیں کرتی، ''بعض بنگالی عورتوں نے اپنے غیر بنگالی شوہروں کو نہ صرف اُن کے حوالے کیا بلکہ اُنہیں قتل کرنے کی ترغیب بھی دی، قوم پرستی کا یہی تقاضا تھا۔'' (اجنبی، ایضاً، ص ۱۰۰) ''وہ ایک مدت کے بعد اپنے چچا زاد بھائی سے ملنے خیر پور گیا تھا — اپنے ہاتھوں سے یہاں کی بنجر زمین کو زرخیز بنایا تھا، خاندان بھر کی مخالفت کے باوجود یہیں اپنے ایک مقامی دوست کی بہن سے شادی کر لی تھی، ان کے سارے بچے یہیں پیدا ہوئے، یہیں پلے بڑھے اور تعلیم حاصل کی، انہیں یہاں آباد ہوئے اڑتالیس سال گزر چکے تھے، بول چال، رہن سہن اور رسم و رواج سب کچھ بدل چکا تھا۔ ۔ ۔ وہ انہیں دیکھ کر دل ہی دل میں خوش ہوا کہ وہ نہ سہی اُس کے بھائی نے تو اپنی شناخت بدل ڈالی لیکن اسے اس وقت بڑا تعجب ہوا جب اس کے بھائی نے اُسے رخصت کرتے ہوئے کہا 'بعض دفعہ سوچتا ہوں ہمارا یہاں آنا درست نہیں تھا۔'' (پچھتاوا، ایضاً، ص ۱۲۰)

- شہزاد منظر (افسانوی مجموعہ) ندیا کہاں ہے تیرا دیس

عنایت الٰہی ملک (پ: ۱۹۳۴) پاکستان کے ہمہ وقتی، خوش خیال تخلیق کاروں اور لکھکوں کے ساتھی رہے ہیں یعنی وہ منو بھائی، شفقت تنویر مرزا اور فتح محمد ملک کے کلاس فیلو بھی تھے اور زندگی کے کئی برس اکٹھے بھی گزارے۔ جب اس طرح کا ساتھ ہو تو نہ صرف زندگی کے واقعات یادگار بن جاتے ہیں بلکہ اُنہیں یادگار بنانے کا اُسلوب بھی میسر آ جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے دیباچہ لکھتے ہوئے کہا: ''میرا پہلا (اور شاید آخری بھی) تاثر یہ ہے کہ یہ افسانے عنایت الٰہی کی خودنوشت سوانح کے مختلف ابواب ہیں۔'' (ص ۳) خود عنایت الٰہی ملک نے اپنے افسانوں کے بارے میں کہا ہے: ''میرے افسانوں میں کردار استحصالی اور استبدادی قوتوں سے نبرد آزما ہیں، جنہیں وقت کے کسی بے رحم لمحے نے بے بسی اور ناداری کے آواگون میں

لا پھینکا ہے جس سے وہ نکل نہیں پا رہے۔ یہ لوگ مادی ترقی کے اس دَور میں چونے گارے اور پتھر کی طرح استعمال تو کیے جا رہے ہیں مگر اُن کے احساسات اور خواہشات کی دنیا میں جھانک کر کوئی نہیں دیکھتا۔'' (فلیپ)
عنایت الٰہی کا اُسلوب آج سے نصف صدی پہلے کے مقبول اُسلوب کی تمام تر خوبیاں اور خامیاں لیے ہوئے ہے۔ وہ بہت سے مقامات پر خطابت سے کام لیتے ہیں اور یہ فیصلہ نہیں کر پاتے کہ اُنہیں اپنے افسانے کے بنیادی تاثر کو اُبھارنے کے لیے کون کون سے واقعات اور بیانات حذف کرنے ہیں۔ اسی طرح وہ رمزیت کے قائل نہیں ہیں اور نہ کسی کردار کے بطن میں کسی بڑے ابتلا پر غور کرتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

''مہنگائی تھی کہ وبا کی طرح بڑھتی ہی چلی جا رہی تھی آج ایک چیز مہنگی ہے تو کل دوسری۔ آج کپڑے کی قیمت بڑھ گئی تو کل دودھ اور پھلوں کی قیمت بڑھ گئی۔ کیا ہوگا اور وہ تھا کہ قہقہے لگائے چلا جا رہا تھا۔ ہر چیز کا مذاق اُڑا رہا تھا۔ ہماری تعلیم کا، ہمارے کلچر کا، ہماری محدود خواہشات کا اور ہماری سادہ زندگی کا۔'' (دوسرا آدمی، ص ۱۴)

''جب آدمی ایک حد تک روپیہ کما لیتا ہے تو اُسے آسائش کی سوجھتی ہے، اس طبقے کے لیے آسائش کے معنی ہوتے ہیں اپنے دُور دراز وطن کو لوٹ جانا اور گھر بسانا۔ اب میں نے اس بات پر غور کرنا شروع کیا کہ وہ کون سے طریقے ہو سکتے ہیں کہ ان لوگوں کو وطن جانے سے باز رکھا جائے مگر روپیہ کمانے اور گھر بسانے کی خواہش اُن کے دلوں میں مچلتی رہی۔ یہاں مسئلہ تھا سیدھی سادی اقتصادیات کا۔'' (چھوٹے بڑے دائرے، ص ۲۸)

تاہم عنایت الٰہی ملک کے دو افسانے 'پت جھڑ کی سلطنت' اور 'قافلۂ سخت جاں' بہت اہم افسانے ہیں اور انہیں اُردو کے یادگار افسانوں کے انتخاب میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ 'قافلۂ سخت جاں' میں پھر خود نوشت لکھنے کے خیال کے جوش نے رقت آمیز فضا میں کچھ زائد لکیریں لگا دی ہے مگر عظمت حسین خان کا کردار ایک بہت بڑا کردار ہے جو ہماری اِس دُنیا میں کسی اور دُنیا کا فرد نظر آتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ہجرت ایک علاقے سے دوسرے علاقے کی طرف نہیں تھی بلکہ ایک تہذیبی جہان سے ایک اور دُنیا کی طرف تھی۔ اسی طرح 'پت جھڑ کی سلطنت' کی مائی جیراں بھی اعلیٰ انسانی اقدار کی معصومانہ تجسیم ہے جو غریبوں کے محلے میں ہر ایک کی راہ سے کانٹے چننا چاہتی ہے حتیٰ کہ پردیس سے آئے ہوئے طالب علموں کی زندگی میں بھی سکھ پیدا کرنا چاہتی ہے حالاں کہ خود دن رات تنور پر بیٹھی ہے مگر چاہتی ہے کہ کسی کو بھی گرم ہوا نہ لگے۔ 'آشوبِ آگہی' میں بھی چند سطریں ایسی ہیں جو عنایت الٰہی کے اُس ہنر کو ظاہر کرتی ہیں جس پر شاید اُس نے خود توجہ نہ کی: ''تنومیاں کا جوش و خروش دیکھ کر میں نے اچانک مڑ کر دیکھا تو بیس بائیس برس کی ایک معمولی سے شکل و صورت، مگر نہایت ہی چست اور بھڑکیلے لباس میں ایک لڑکی پر نظر پڑی، جس کا میک اپ ایک سائن بورڈ سا لگ رہا تھا۔ لڑکی نے نہایت سراسیمگی اور گھبراہٹ کے عالم میں پہلے تو مجھے دیکھا پھر ایک پھیکی سی مسکراہٹ کے ساتھ تنومیاں کی طرف دیکھا جیسے مجھے کہہ رہی ہو کہ تنو نے میرا تعارف

آپ سے کرواہی دیا اب آپ میرا تعارف تنو سے نہ کرایئے گا۔'' (پت جھڑ کی سلطنت، ص ۴۸-۴۹)

❑ عنایت الٰہی ملک (افسانوی مجموعہ) پت جھڑ کی سلطنت، چھوٹے بڑے دائرے

ذکاء الرحمٰن (پ: ۱۹۴۲) نے اُردو افسانے میں پہلی مرتبہ صحرائی پنجاب کی روح کو اُتارنے کی کوشش کی ہے، یہ صحرائی ثقافت اجڑ یا نیم متمدن باشندوں کی بے ریا روحوں کے فطرت سے مکالمے کے نتیجے میں چولستان کے ذرّے ذرّے میں آباد دکھائی دیتی ہے، عموماً یہاں کے تعلیم یافتہ لوگ اس ریگ زار کے بارے میں، سرائیکی زبان اور اس کے گیتوں کے سلسلے میں معذرت خواہ نظر آتے ہیں مگر ذکاء الرحمٰن کو بہاولنگر سے عشق ہے، اس کی کہانیوں کے فنی رتبے سے قطع نظر ان کا مسرت آمیز رویہ حیرت کو جنم دیتا ہے۔ ذکاء بہاولنگر، ہارون آباد، ستلج، بہاولپور اور لّیہ کے علاقے کا ذکر کسی ہمدرد سیّاح کی طرح نہیں، عاشق کی طرح سے کرتا ہے اور یوں وہ علاقہ جو اب تک اُردو افسانے میں منعکس نہیں ہو سکا تھا، ذکاء کے ذریعے اپنے اسرار منکشف کرتا ہے، 'سرحد' اس کے چند کامیاب افسانوں میں سے ایک ہے، جس میں کرداروں کی وضع قطع، کلام اور عمل فضا سے ہم آہنگ ہو کر ایک ایسی دنیا کا نقش ابھرتا ہے، جو ہم سے قریب ہونے کے باوجود دُور رہی ہے، ان کرداروں کی زبان کو گالیوں سے بوجھل نہیں، بے محابا اظہار کا کرشمہ جانیے۔ ''امبڑی کپّی تھیوے، اس بھین پاڑ میرن کے ساتھ تیرے تعلقات کہیں تیرا انجام بد نہ کردیں، اس کے علاوہ بھی کئی آدمی ہیں، جن کے ساتھ تو شادی کر سکتی ہے — میں کسی زال سڑے سے شادی نہیں کرنا چاہتی، باقی رہا میرن تو جب تک اس کا جسم پھرتیلا ہے اور جب تک وہ ایک دن میں کئی گیدڑ شکار کر سکتا ہے، میں اس کے ساتھ سوتی رہوں گی۔'' (سرحد، درد آئے گا دبے پاؤں، ص ۱۸) ذکاء اس علاقے سے متعلق محض جغرافیائی معلومات کا اظہار نہیں کرتا بلکہ اس تہذیب کی روایات، گیت اور رسموں کے ذکر سے کہانی کی جزئیات کو معتبر اور مستحکم بناتا جاتا ہے ''یہ لّیہ کا علاقہ ہے اور یہاں ایک دفعہ بات شروع ہو جائے تو نت نئی تفصیلات کے ساتھ جاری ہی رہتی ہے۔'' (رات کا موسم، ایضاً، ص ۱۲۹) 'سرخ جھنڈی' میں ذکاء نے جہاں جنسی نفسیات سے آگاہی کا مظاہرہ کیا ہے، وہاں ایک باشعور صحافی کی نظر سے ہمارے سرکاری سیٹ اپ اور ذرائع ابلاغ کے کردار پر بھی بھرپور نظر ڈالی ہے: ''(وزیر نے کہا) 'یہ سنتری قانون کی نمائندگی کر رہا ہے اور قانون کا حکومت کو بھی احترام کرنا چاہیئے' 'کوائٹ رائٹ سر، قانون کی نظروں میں وزیر اور مزدور سب برابر ہیں' وزیر کے پریس سیکریٹری نے ہاں میں ہاں ملائی — اس نے ایک چھوٹی سی نوٹ بک میں نوٹس لینا شروع کر دیئے تاکہ یہ واقعہ اشاعت کے لیے اخباروں میں بھیجا جا سکے۔ (سرخ جھنڈی، ایضاً، ص ۵۷) ذکاء اجتماعی صورت حال کے بارے میں جذباتی رویہ اختیار کرتا ہے تو اس کی فنی کمزوری نمایاں نہیں ہوتی، مگر اس کے مداح کی یہ خواہش ضرور ہو سکتی ہے کہ 'سرحد' اور 'سرخ جھنڈی' کے خالق کو یہ لب و لہجہ اختیار نہیں کرنا چاہیے تھا۔ (ایوب خان کے عہد سے

پہلے سیاسی صورت حال) ''ملک کے سیاسی حالات روز بروز خراب ہوتے جا رہے تھے، ہر طرف طوائف الملو کی ابتری اور انتشار کا دور دورہ تھا۔ ایسے ایسے لوگ برسر اقتدار آ گئے تھے کہ عام حالات میں ان کے منہ پر تھوکنے کو بھی جی نہ چاہتا تھا، کوئی دن ایسا نہ جاتا جب ایک نئی وزارت حلف نہ اٹھاتی ہو اور کوئی رات ایسی نہ جاتی، جب اس وزارت کا تیاپانچہ نہ ہو جاتا ہو، ایک مضبوط خفیہ ہاتھ اپنے اقتدار کے لیے پورے ملک کی سالمیت داؤ پر لگائے بیٹھا تھا۔'' (درد آئے گا دبے پاؤں، ایضاً، ص ۸۱، ۸۲) اسی افسانے میں فیض کی شاعری کے پرستار ایک معلم شہاب کا کردار بھی پیش کیا گیا ہے، جسے طالب علموں کو اکسانے کے الزام پر گرفتار کر کے پہلے بدنام زمانہ شاہی قلعہ لاہور میں اور پھر ملتان سنٹرل جیل میں رکھا جاتا ہے، مگر ڈاکٹر احسن فاروقی کے ناول ''سنگم'' کی طرح اس افسانے کا انجام بھی بڑا دردناک اور عبرت ناک ہوتا ہے، جب ایوب خان کے سنہری انقلاب پر اطمینان کا اظہار کیا جاتا ہے۔ (ایضاً، ص ۸۷) کبھی کبھی ذکاء کی جذباتیت وقتی یا ذاتی اشتعال کا نتیجہ دکھائی دیتی ہے، جیسے ''ہنگامہ'' میں گورنمنٹ گرلز کالج بہاولپور کی ایک پرنسپل کو بے بھاؤ کی سنائی گئی ہیں، جو ناقابل یقین انداز میں ہارون آباد کی اس طالبہ کو کالج میں داخلہ دینے سے انکار کر دیتی ہے، جو میٹرک میں اوّل آتی ہے، اور یوں افسانہ نگار اسے خودکشی پر مجبور کر دیتا ہے، ایسے ہی ذکاء کے بعض افسانوں میں 'خراج وصولی کا صحافیانہ رنگ' پیدا ہو جاتا ہے، جب وہ مقامات کے ہی نہیں افراد کے نام بھی سچ مچ لینا شروع کر دیتا ہے۔ 'ڈپٹی کمشنر' میں بھی اس نے بہاول نگر ہی سے تبدیل ہو کر منٹگمری (ساہیوال) جانے والے ڈپٹی کمشنر کی روداد غیر ضروری تفصیل کے ساتھ بیان کی ہے، اصل میں یہ بھی اس علاقے کا اثر ہے کہ ذکاء کے ہاں طوالت اور تفصیل سے لگاؤ ملتا ہے۔ ذکاء کے لیے جنسی معاملات بھی دلچسپی کے حامل ہیں، وہ بظاہر بے پروائی سے انسانی اعضا کے نام لیتا ہے، اور ان پر توڑے جانے والے ستم بیان کرتا ہے، مگر ایسے موقع پر وہ سادیت پسند نہیں تو کلبیت پسند ضرور دکھائی دیتا ہے۔

ذکاء کا ایک نسبتاً بعد کا افسانہ 'بگولے کا گھر' بدلی ہوئی فضا اور نئے اُسلوب کا افسانہ ہے، پیرایۂ اظہار علامتی ہے اور عصری صورت حال کی بلیغ روداد بیان کرتا ہے: ''آؤ کہ گیت گائیں، تکلّم کی رسوائی کے خلاف اور خموشی کے انبار کے خلاف، آسمان کے بہاؤ کے خلاف اور زمین کے جمود کے خلاف، آؤ کہ ایسے بچے پیدا کریں، جن کی روحیں موسیقی ہوں اور جن کے بدن لفظ ہوں۔'' (ادبِ لطیف، مئی ۸۱، ص ۹۶) ''سنسان گلی کی نکڑ پر کھڑا ہوا ایک چوکیدار میرے سوال کے بگولے کو روکنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن وہ چوکیدار شاید اس حقیقت سے لاعلم ہے کہ میرے سوال کے بگولے کا کوئی گھر نہیں۔'' (ص ۹۷) یہ امر معنی خیز ہے کہ اپنے دوسرے مجموعے کے افسانوں کو ذکاء نے 'لکھت افسانے' اور تیسرے مجموعے کے افسانوں کو 'لکھتیں' کہا ہے۔ ان دونوں مجموعوں کے بیشتر افسانوں میں وہ بے ساختگی مفقود ہے جو اُس کے ابتدائی افسانوں کا جوہر تھی

اور جو دیہاتی اور صحرائی زندگی کو تخلیقی قوت بنانے والے فنکار کی اصل طاقت تھی۔ 'میں اور زمین' کے اختتامیے پر وہ لکھتا ہے: ''یہ سادہ سی لکھت میں اپنے اُسلوب میں لکھنا سنانا چاہتا ہوں اور عامی زبان کے تمام شعبدے اور مصنوعی صرف ونحو کے تمام اُصول بھول جانا چاہتا ہوں۔ میں کچھ کہنا چاہتا ہوں اور گزرے ہوئے نبیوں کی طرح نہیں بولنا چاہتا۔ میں چاہتا ہوں کہ گزرے ہوئے نبیوں کا بولنا اب قدیم اوطاق پر رکھ دیا جائے — میں اُداس ہوں چونکہ مجھے معلوم ہے کہ میں تنہا تباہی کے اُس شعلے کو نابود نہیں کر سکتا جو مذہبیوں نے اور سائنسیوں نے اور فلسفیوں نے انسان کے ذہن میں بھڑکا رکھا ہے۔'' (ص ۱۵۹) اب ظاہر ہے کہ یہ اتنا بڑا ادبی اور فکری نصب العین ہے جو ایسی خودکلامی کے ذریعے پورا ہو نہیں سکتا، جس میں کسی قاری کو شریک کرنے کی ترغیب کا کوئی فنی حیلہ بھی پیدا نہ کیا جائے۔ چند مثالیں دیکھیے: ''ایک گہرا کش لے کر سگرٹ کے کاغذ کے ساتھ چلا جاتا ہے اور اپنی جگہ خون کا ایک مُنّا سا قطرہ چھوڑ جاتا ہے اور پھر خون کا یہ مُنّا سا قطرہ تمہاری بے یقین انگلی کی نوک پر چمکنے لگتا ہے۔ اپنی بے یقین انگلی کی نوک پر خون کا یہ منا سا قطرہ اُٹھائے، تم چائے خانے سے باہر آجاتے ہو اور ایک جلے ہوئے کھیت کی منڈیر پر چلنے لگتے ہو۔ جلے ہوئے کھیت کی یہ منڈیر موتیوں کے محل میں داخل ہو جاتی ہے۔ موتیوں کے محل میں ایک کمرہ ہے اور کمرے میں اس کی تحکمانہ آواز، شورِ قیامت کی طرح گونج رہی ہے۔'' (سورج دُکھ، میں اور زمین، ص ۱۶) شاید اسی لیے اُس نے اپنے تیسرے مجموعے 'خوابِ سنگیں' کا دیباچہ انور سجاد سے لکھوایا جس نے یہ لکھا: ''اس کی لکھتوں پر چونکہ مابعد الطبیعات اور طبیعات (خاص طور پر ابن عربی اور آئن سٹائن) کا غلبہ ہے اور اُس کا مزاج بھی سرمستی اور درویشی سے سرشار ہے اس لیے غالباً اُس کے اندازِ تخاطب سے الہامی سی خوشبو آتی ہے۔'' (ص ۷) اس میں سے پہلا حصہ تو درست ہے مگر الہامی خوشبو الجبرے اور طبیعات کی کتابوں سے نہیں آیا کرتی، یہ مطالعے یا تجربے کو تخلیقی ظرف میں نہ سمیٹ سکنے کا معاملہ ہے یا پھر اپنے او پر ایسا صحیفہ وارد کرنے کا شوق ہے جس کا کوئی پیغمبر بھی آپ ہو اور اُمتی بھی۔ چند مثالیں دیکھیے: ''تکوینی مادیت وجود سحابیے کو اپنے سورج پروں پر تھامے ہوئے میں عموماً یہ سوچنے لگتا ہوں کہ کیا لکڑی بُرادے سے گڑیا بنانا اتنا ہی فضول عمل نہیں ہے جتنا کہ وہ ناول لکھنا جو میں لکھ چکا ہوں یا اپنے ان آدرشوں کا دفاع کرنا جو خوابیدہ ملّتوں کا لہو گرما کر انہیں انقلاب کی دہلیز پر لا کھڑا کرتے ہیں۔'' (میری ایک ھُو، خوابِ سنگیں، ص ۴۶) ''میرے لکھنے اور بولنے میں خدا کلامی تھی اور میرا لکھا اور بولا خدا نژاد تھا، مجھے آسمانوں اور زمینوں کے ابلیسوں نے خصی گنگ کرنے کی کوشش کی لیکن تم نے دیکھا کہ خدا نژاد کلام اور خدا نژاد لفظ خصی چپ نہیں ہو سکتے۔'' (کالی گیگ کا داسیؤ ولی، خوابِ سنگیں، ص ۴۷) یہ اور بات کہ اس حالت میں بھی وہ ذکاء الرحمٰن ان لکھتوں میں کہیں کہیں اپنی جھلک دکھاتا ہے جس نے اپنی تخلیقی اُپچ سے بہت سوں کو مسحور کیا تھا مگر اب اُس کے ہاں غصہ ایسے اشتعال میں بدل چکا ہے جہاں مجذوبوں کی

خود ملامتی بے اختیار ہو کر مخاطب کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔"تب سے لے کر اب تک چمار زبانوں کے چمار ادیب یہی لکھتے چلے آ رہے ہیں اور شاید یہی لکھتے چلے جائیں گے کہ گھسیاروں کی نسل سے تعلق رکھنے والے تیسری دنیا کے 'ٹیاروں' کو اپنے قدیم بزرگوں کا قول کبھی نہیں بھولنا چاہیے ورنہ وہ یہ کبھی نہیں جان سکیں گے کہ تیجے پاسے کا ایک عام سا شخص کس فطرت کا ہوتا ہے اور کیا کچھ جانتا ہے۔ گھسیارا نسل 'ٹیاروں' کے لیے بہتر یہی ہے کہ وہ اپنے اعمال اور سرگرمیاں کسی اور پاسے منتقل کر لیں کہ تیجے پاسے کا جادو وہی پیمبری جادو ہے جو موسیٰ نے فرعون کے سامنے پیش کیا تھا۔" (تیجا پاسا، خواب سنگیں، ص ۶۸)

- ذکاء الرحمٰن (افسانوی مجموعے) درد آئے گا دبے پاؤں، میں اور زمین، خوابِ سنگین، ذات کے اندر

خالد فتح محمد (پ: ۱۹۴۹) نے بھی نہ صرف پختہ عمر میں افسانہ لکھنا شروع کیا بلکہ اُس کی واقعات اور تجربات سے بھرپور زندگی اور ذات کو اُس کے دوسرے معاصرین پر فوقیت حاصل ہے کہ اُس کے پاس ایک طرف زرعی سماج کا حقیقی تجربہ ہے، دوسری طرف عسکری زندگی میں سنگین اور رنگین مہم جوئیاں اور فتوحات بھی اُس کے تخلیقی وجود کا حصہ ہیں اور پھر بہت زیادہ سالم افراد جب کسی حادثے کے نتیجے میں معذور یا ادھورے ہوتے ہیں تو اُن کا کرب بھی وہ محسوس کر سکتا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اُس نے اپنے اُسلوب کو رفتہ رفتہ جس طرح بدلا ہے اس سے ایک طرف اُس کے مطالعے اور دوسری طرف جدید اسالیب سے اثر پذیری ظاہر ہوتی ہے۔

'اماں نیلی' ایک کرداری افسانہ ہے جس کے پس منظر میں نیم جاگیرداری اور نیم قبائلی سماج ہے۔ خالد نے اسے پُر اسرار اور گہرا افسانہ بنانا چاہا ہے مگر اس میں میلوڈرامائی اجزا اِسے قارئین کا شاید ایک وسیع حلقہ تو عطا کر دیتے ہیں مگر اس حوالے سے لکھے گئے اُردو کے یادگار کرداری افسانوں میں یہ جگہ پانے سے قاصر رہتا ہے۔ البتہ 'بغاوت' کی فردوس جب اپنے شرابی شوہر سے یہ سب کچھ کہتی ہے تو ممکن ہے بعض لوگوں کے ذوق پر یہ اظہار گراں گزرے اور کچھ کو اس میں مصنف کا اشتعال بھی دکھائی دے مگر اس میں پنجاب کے ایک طبقے کا کھردرا اور کھلا پن جس طرح جھلکتا ہے اور جیسے محسوس ہوتا ہے کہ کوئی باشعور فنکار پنجابی سے اس مکالمے کو ترجمہ کر رہا ہے تو اُس سے یہ اپنی نوعیت کا ایسا بیان بن جاتا ہے جو افسانے کی فضا کو فطری بنا کر تاثر کو گہرا کر دیتا ہے: "شادی سے پہلے فردوس کے لہجے میں آگ برس رہی تھی، کچھ لوگ تھے جو میرے لیے آتے تھے، جن کے پاس میں جانا چاہتی تھی مجھے کوئی روک نہیں سکا — تم نے میری وفاداری پر شک کیا اپنی دو بیٹیوں کو ناجائز سمجھا حالاں کہ ان کے باپ تم ہو۔ اگر وہ ناجائز ہیں تو پھر تم بھی حرامی ہو — ہم اپنے چوتڑ رگڑ رگڑ کر تمھیں دیتی ہیں تاکہ تم شراب پی سکو۔ اپنے جسم کے ہر حصے کو تیل سے چوپڑ سکو۔" (داغ داغ اُجالا، ص ۵۰)

'موم کا پہاڑ' میں خالد ایک افسانہ نگار سے زیادہ شاعر دکھائی دیتا ہے: " میرے لیے فصلیں اب اتنی اہم نہیں رہیں — ماں کی موت نے مجھے بہت سے انجانے دروازوں سے گزار دیا ہے۔ ان میں سے ایک

پھولوں اور خوشبوؤں سے بنا ہے۔ ’فصلوں کی اہمیت کو کم نہ کرو— میری ہستی کو تھوڑا بڑھا دو‘۔ زبیدہ نے پگھل کر بہہ نکلنے سے پیشتر سلگتی آگ کو شعلہ بننے سے روکا۔'' (داغ داغ اُجالا، ص ۷۱) ’صحرا کا پھول‘ اس مجموعے کا سب سے اہم افسانہ ہے جس میں دھرتی کے زبردستی آقا بن بیٹھنے والے باوردی حاکموں کے اس زمین کے حقیقی وارثوں کے ساتھ ازلی فاصلے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ کوئی چاہے تو اسے ایک باوردی شخص کی جانب سے اپنے طبقے کے لیے معذرت خواہی بھی خیال کر سکتا ہے: ''سائیں ہم یہاں تب سے آباد ہیں جب یہ ملک بالکل اب جیسا نہیں تھا۔ یہ ہمارے سامنے تبدیل ہوا، ہم اس کی زبان اور تیور سمجھتے ہیں، اس کا لہجہ بہت میٹھا اور مزاج میں بہت گہرائی ہے، گو اس کا وجود کھردرا ہے__ اس کی زمین اپنی چھاتی پر چلنے والوں کو پہچانتی ہے۔ یہ آپ کو سائیں پسند نہیں کرتی، آپ کے چلنے میں غرور ہے، میں جب چلتا ہوں تو یہ خوش ہوتی ہے۔'' (ایضاً، ص ۹۴) ''مجھے ان سے نفرت ہے۔ منظور کی نفرت پہاڑوں اور ویرانوں کو اپنے دامن میں لیے تھی۔ ’نہیں سر آپ کو خود سے نفرت ہے۔ یہ ناپسندیدگی دوسروں سے ناراضگی کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ آپ کی سوچ قابلِ رحم ہے۔'' (ایضاً، ص ۹۷)

’جمع تقسیم‘ کا غالب موضوع عورت اور مرد کا وہ تعلق ہے جو زرعی سماج سے آراستہ اُسلوب میں بہت حقیقی اور بہت ضروری دکھائی دیتا ہے مگر ان بیانیہ افسانوں میں جذباتی تموج اور ہیجان سے مماثل تاثر پیدا کرنے کے لیے کچھ ایسے واقعات اور بیانات بھی شامل ہیں جنہیں ان افسانوں کو مقبول بنانے کے حیلے کہا جا سکتا ہے یا پھر احمد ندیم قاسمی اور بلونت سنگھ کے بعض مقبول افسانوں کے مطالعے کی بازگشت۔ مگر اپنے تیسرے مجموعے ’پانچ منٹ کی زندگی‘ میں خالد فتح محمد کے اُسلوب اور فنی تدبیر کاری میں ایک بڑی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ایک تو افسانوں کا انجام ہے جسے اب وہ ڈرامائی موڑ پر لا کر نہیں چھوڑتا بلکہ معانی اور تاثر کو اُبھارنے کے لیے کسی ماہر مصور کی طرح محض ایک جادوئی لکیر کھینچتا ہے۔ دوسرے وہ اپنے کرداروں کی انفرادی شخصیت پر توجہ کر کے اُسی کی مطابقت سے اس طرح سے بیانات وضع کرتا ہے کہ بعض موقعوں پر عظیم غلام عباس کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ جیسے ’محفوظ علی ولد رحمت علی‘ کو ایسا سرکاری افسر بتایا گیا ہے جو ہر منصوبے یا مسئلے کو سلجھانے کے لیے تین حل پیش کرتا تھا، افسرانِ بالا ان میں کسی ایک کو قابلِ عمل سمجھتے تو تکمیل کی ہدایت جاری کر دیتے، یہ طریق کار اُس کی زندگی کا حصہ بن چکا تھا: ''اُس نے دونوں بیٹیوں کی عادتوں کی فہرست بنائی اور اسی مناسبت سے اُس نے فرضی دامادوں کے کوائف تیار کیے جن کی روشنی میں اُس نے دونوں بیٹیوں کے لیے تین تین ناموں کی فہرست بنا کر اپنی بیوی کو دی مگر حاجرہ نے پہلے ہی طے کیا ہوا تھا کہ ایک بیٹی اپنے بھائی اور دوسری بہن کے گھر بیاہی جائے گی۔'' (پانچ منٹ کی زندگی، ص ۲۵-۲۶) لیکن کہیں کہیں وہ فکر انگیز زبان کے تعاقب میں افسانویت کی حدود سے نکل جاتے ہیں، جیسے: ''مجید بتدریج دُور ہوتا

جا رہا تھا اور وہ آہستہ آہستہ ایک نقطے میں تبدیل ہو رہا تھا اور وہ جانتی تھی کہ یہ نقطہ جلد خلا میں تحلیل ہو جائے گا — اُس نے مجید کو اُفق کی ٹیکری کے دوسری طرف اُترنے سے پہلے خود اُسی طرف تیز تیز چلتے ہوئے نقطے کو وجود بنا دیا اور پھر اُسے دُور ہوتے دیکھنے لگی۔'' (مرنے لوگوں کی زندہ کہانی، پانچ منٹ کی زندگی، ص ۹) ''اُسے خیال آیا کیا اُس کی مصروفیات بھی حاصلِ زیست ہیں۔'' (ترتیب، ایضاً ص ۶۵) ''وہ جانتا تھا کہ اس تناظر میں صرف دوامکانات موجود تھے۔'' (مرنے لوگوں کی زندہ کہانی، ایضاً، ص ۱۰) غالباً اس طرح کے فقروں کا جواز کسی بھی قاری کی سمجھ میں آسکتا ہے جب وہ اس مجموعے کا انتساب دیکھیں جو محترم ڈاکٹر وزیر آغا کے نام ہے۔

❑ خالد فتح محمد (افسانوی مجموعے) داغ داغ اجالا، جمع تقسیم، پانچ منٹ کی زندگی

مرزا اطہر بیگ (پ: ۱۹۵۰) کو اپنے ناول 'غلام باغ' سے ادبی حلقوں میں شہرت ملی، اب یہ اُس کا اپنا انتخاب ہے کہ وہ اپنی تخلیقی جوت کو کسی درسگاہ کے صدرِ شعبہ کی تحویل میں دے دے۔ وہ کتابی افسردگی کے نصابی محرکات پر کلاس روم میں ضرور توجہ دے، مگر افسانہ جس زبان اور سماج میں لکھ رہا ہے، وہاں یاد رکھے کہ مولا بخش مر گیا ہے، مگر اس کے دکھ ابھی زندہ ہیں۔ (کیا گھوڑے پر ظلم ہو رہا ہے) یہ درست ہے کہ ذہانت اور تخلیقی تازگی، تواتر کی چکی پیستے الفاظ، پہلے سے لکھے ہوئے خطوط، پامال اسالیب اور فارمولا بن جانے والی تنقید کو 'مسترد' کر کے اپنے لئے ایک نیا راستہ وضع کرتی ہے، اور اس کے 'نئے پن' کا بھرم بھی اُس وقت تک رہتا ہے، جب تک آپ کو یہ علم نہیں ہو جاتا کہ استرداد کی دلیلیں اور عذر کافی زنگ خوردہ ہیں۔

'بے افسانہ'، 'ٹام اور جیری کی کارٹونی جدلیات: ایک تحقیقی مقالہ'، 'سخت پلاسٹر کا اندمال' اور 'ایک ناممکن کہانی' تکرار کی جبریت اور لایعنیت کے خلاف احتجاجی مراسلے ہیں، جن کا شمار اُس ڈاک میں ہو سکتا ہے، جسے دوبارہ پڑھنے کی اذیت سہنے کے لئے مراسلہ نگار بھی تیار نہیں ہو سکتا۔ ان کے متوازی اطہر بیگ کے یہ افسانے ہیں، جن میں صناعی نے تاثیر کو بڑھا دیا ہے کہ اُس نے ہماری زندگی کے حقیقی وارثوں کو اپنا جُبہ اتار کر دیکھا ہے۔ 'کیا گھوڑے پر ظلم ہو رہا ہے؟' 'مُورا'، 'اُلجھن' اور 'نامکمل (پُتلا) کی کہانی'۔ اُسے خیال رکھنا چاہیے کہ 'سیاسی افسانوں سے تم جانتے ہو کہ مجھے نفرت ہے، موجودہ صورتِ حال کی عکاسی کرنے والے افسانوں سے اُس سے بھی زیادہ نفرت ہے، بلکہ مجھے تو عکاسی سے بھی نفرت ہے' (ص ۳۴) 'بس ایک لعنتی سے خلا میں سانس لیتا ہوں' (ص ۳۵) 'درس گاہوں میں کوانٹم میکینکس سے لے کر محمود غزنوی کی فتوحات تک کی ہر قابلِ فروخت اطلاع کا بھاؤ لگاتے معلم، پھانسی کی کامیابی اور مزید ضربیں سہنے کی قبولیت کا سرٹیفکیٹ جاری کرنے والے ڈاکٹر، طاقت کے ہر نمرود کی آتشک چاٹتے خصی دانشور، لُوطی فلسفی، مجلوق نظریہ گر، کوڑھی اخبار ساز' (ص ۲۷) 'نفرت، نفرت، میرے وجود کے جوالا مُکھی میں ایک لاوے کی طرح اُبلتی تھی' (ص ۱۲۱) 'چائے، ٹھنڈے پر لعنت بھیجتے وہ باہر آئے تو پتہ چلا کہ ادبی دُنیا اندھیر ہو چکی ہے' (ص ۲۰۷)

جیسے اظہار کا تسلسل خود پسند تنہائی کو ایسی اعصاب زدگی میں تبدیل کرتی ہے کہ لکھنے والے پر وہ 'انقباض' طاری ہو جاتا ہے، جس کے معنی اُس کا متکلم فیروز اللغات میں تلاش کرتا ہے (ص ۱۴۹) بہر طور اس کی تخلیقیت سے بہت زیادہ امیدیں رکھنے والے اُس قلم کار کے مداح ہیں، جو یوں بھی لکھ سکتا ہے 'مولا بخش کا چہرہ اُتر گیا، یعنی جتنا کہ مزید اُتر سکتا تھا' (ص ۱۱) 'حیف ہے کہ شاہ جیتا رہے اور چھکنے والا مارا جائے' (ص ۲۴) 'کتابوں میں سچائیاں اتنی محفوظ ہیں کی کسی کو کانوں کان خبر نہیں ہوتی۔' (ص ۲۷)

- مرزا اطہر بیگ (افسانوی مجموعہ) بے افسانہ

محمد حمید شاہد (پ: ۱۹۵۷) افسانہ نگاروں کی اُس نسل سے تعلق رکھتے ہیں جس نے نہ صرف معاصر فکری وادبی تحریکوں اور رجحانات کا بغور مطالعہ کیا بلکہ شعوری طور پر چاہا کہ اُن کی اپنی شناخت بھی محض ایک تخلیق کار کے طور پر نہ ہو بلکہ عالم اور مفسرِ حیات کے طور پر۔ شاید اس کا ایک سبب اُن کے اپنے بقول اپنے والد کے کتاب خانے میں مولانا مودودی کی کتب کی موجودگی اور ایک نوعمر استفسار کنندہ کے طور پر اُن کے امیرِ جماعت اسلامی سے قلمی روابط ہو سکتے ہیں۔ اُنہوں نے عالمی ادب کے منتخب اجزا کے تراجم بھی کیے، تنقید بھی لکھی ہیں، دینی شعور یا شغف بھی رکھتے ہیں، اس لیے غالباً وہ کبھی نہیں چاہتے ہوں گے کہ اُن کے افسانے اُن کے عام قارئین بھی پڑھ سکیں۔ فتح محمد ملک نے اُن کے دوسرے افسانوی مجموعے 'جنم جہنم' کے دیباچے میں لکھا ہے: ''اپنی زندگی کا بیشتر حصہ شہروں میں بسر کرنے کے باوجود شاہد کے اندر وہ دہقان بچہ زندہ ہے جس کی سادہ و معصوم دنیا میں چرند پرند اور آدم زاد ایک ہی کنبے کے افراد ہیں۔ مظاہر کی کثرت میں وجود کی وحدت کا روحانی احساس جس تحیر اور تجسس کو جنم دیتا ہے اُس نے شاہد کو ہندوستانی اور یونانی اساطیر کی تیرہ و تار دنیا کی خاک چھاننے اور پھر اس ظلمات سے نکل کر صحفِ سماوی کی نور علیٰ نور فضا میں پہنچ کر معصیت اور معصومیت کے اسرار سمجھنے پر اُکسایا ہے۔'' (ص ۷۔۸) اس مجموعے میں ایک کشمکش سے خود افسانہ نگار گزرتا ہوا نظر آتا ہے اور یہ اُسلوب کے حوالے سے ہے۔ ایک طرف تو اُسے وہ سرریلسٹک اندازِ بیان ترغیب دیتا ہے جو افسانے کو نثری نظم بنا دیتا ہے اور دوسری طرف وہ بیانیہ اُسلوب بھی مسحور کرتا ہے جس میں علامتی و تمثیلی اجزا یوں شامل ہوں جو اُسے روایتی اُسلوب سے جدا کر دے مگر افسانہ نگار کی الگ شناخت کو بھی متعین کرے۔ چند مثالیں دیکھیے: ''جب وہ سارے کا سارا پگھل چکتا ہے تو میں اُسے اپنے بازوؤں میں سمیٹ لیتی ہوں اور وہاں بوسہ دیتی ہوں جہاں تھوتنی برآمد ہوا کرتی تھی۔ وہ میرے بھیگے بوسے سے کھِل اُٹھتا ہے۔ اس کی نظر بھڑکتے شعلوں پر پڑتی ہے تو وہ بڑبڑاتا ہے 'یہ تم نے کیا کیا'؟'' (ماخوذ تاثر کی کہانی، ص ۴۳) ''وہ بھاگ کر برآمدے میں آیا۔ پارو چت زمین پر لیٹی ہوئی تھی اُس کا منہ اُدھ رڑکے کی جھاگ سے بھرا ہوا تھا، چیخیں ہونٹوں پر جم گئی تھیں اور وہ نہایت محبت سے چکنی گیلی مدھانی پر یوں ہاتھ پھیر رہی تھی جیسے وہ ایک ننھا سا بچہ ہو—

لوگ کہتے ہیں وہ پارو کی آخری چیخ تھی جو سنی گئی تھی۔ اُس پر اب دورے نہ پڑتے تھے مگر لوگ افسوس کرتے ہیں کہ جنات اُس کے سارے لفظ اپنی گٹھڑیوں میں باندھ کر لے گئے تھے۔'' (پارو، ص ۵۴) ''پہلے پہل ہیجان کی منزل آئی تھی مگر ایک لمحے کے ضبط نے عجب مخمصے میں ڈال دیا اور بالآخر پانسہ پلٹ گیا۔ شعور پر خفتگی کا مہین پردہ پڑا۔ معروض معدوم ہوا۔ معدوم ادراک پر غالب ٹھہرا۔'' (جنم جہنم۔ا، ص ۱۰۷) اس مجموعے کا بلاشبہ اہم افسانہ 'جنم جہنم' ہے جس کے تین زاویوں کو تین کرداروں سے متعین کیا گیا ہے البتہ انہیں الگ الگ افسانہ بنانے کی بجائے ایک ہی افسانے میں شامل کیا جانا چاہیے تھا۔ 'واپسی'، 'تماش بین' اور 'ہار جیت' اُس کے ایسے افسانے ہیں جنہیں زیادہ قارئین میسر آسکتے ہیں مگر حمید شاہد کی اپنی ترجیحات میں یہ بات نہیں۔ 'مرگ زار' اُس کا وہ مجموعہ ہے جو اُسے نئے افسانہ نگاروں کی صف میں نمایاں کرتا ہے۔ اب وہ افسانے کو نثری نظمیں بنانے کے ہیجان سے نکل آیا ہے۔ اس مجموعے کی ایک اہم بات یہ ہے کہ اس میں دو افسانے اُس کے ایسے ہیں جو اُس نے پہلے پنجابی میں لکھے اور پھر اُردو میں۔ اس طرح وہ پاکستان کے اُن افسانہ نگاروں میں شامل ہوتا ہے جو اپنی مادری زبانوں میں بھی لکھ رہے ہیں اور پاکستان کی رابطے کی سب سے بڑی زبان اُردو میں بھی۔ 'مرگ زار' ایک ایسا موثر افسانہ ہے جو عصری منظرنامے کے بارے میں پاکستان کے دائیں بازو کے دانش وروں کے محسوسات کو پیش کرتا ہے۔

پاکستان میں بہت سے لوگ ہیں جو یہ موقف رکھتے ہیں کہ ضیاء الحق نے منافقت کو فروغ دیا اور ہوسِ اقتدار کو مذہبی رنگ دیا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اُس کا ساتھ دینے والی مذہبی قوتوں نے جہاد کے نام پر منشیات اور اسلحے کی تجارت اور اس سے حاصل ہونے والی دولت اور قوت کو پاکستان میں ہمیشہ کے لیے جمہوری اور انسانی اقدار کی تدفین کے لیے استعمال کیا مگر واقعہ یہ ہے کہ اس حقیقت کا ایک اور رُخ بھی ہے جسے دیکھا اور سمجھا جانا چاہیے اور وہ کچھ ملکی اور غیر ملکی معصوم روحوں کا ماجرا ہے جو اس سارے عمل کو اپنی سادہ لوحی میں ملتِ اسلامیہ کی پکار سمجھ بیٹھیں، پاکستان کو اسلام کا مرکز خیال کر لیا اور جہاد کو مومن کی شان سمجھ کر اپنی جان کا نذرانہ دے دیا۔ اس سارے منظرنامے کے سوداگروں نے انہی کرداروں پر نئی شرائطِ حیات مسلط کرنا چاہیں تو بہت سے ایسے معصوموں کی سمجھ میں نہ آیا کہ اب وہ کس طرح سے کشمیر، افغانستان، عراق یا عالمِ اسلام کی صورتِ حال میں امریکہ اور مغربی قوتوں کی بدلتی ہوئی ترجیحات کو تہذیب کی نیرنگی کہیں یا اُن کی قومی مصلحتیں مگر یہ جو تاریک راہوں میں مارے گئے وہ خونِ خاک نشیناں تھا جو رزقِ خاک ہوا، یا اِس خاک سے ایک نئے انقلاب کی خوش خبری چنی جائے؟ 'مرگ زار' کی فنی خوبی یہ ہے کہ اس میں ایک طرف تو بیانیہ ہے اور اُس کے متوازی قوسین میں راوی کی جانب سے ایسا تبصرہ یا وضاحتیں ہیں جو ستم ظریفی اور الم ناکی کی کیفیت کو بڑھا دیتی ہیں۔ ''وضاحت نمبر ۳: اس خدشے کے پیشِ نظر کہ اسے ایک دہشت پسند کی کہانی نہ سمجھ لیا جائے یہاں

یہ بتانا بھی ضروری ہو گیا ہے کہ یہ واقعہ قدرے پرانا ہے، اتنا پرانا کہ ابھی آزادی اور خود مختاری کی جدوجہد کرنے والے دہشت گرد قرار نہیں پائے تھے۔ انہیں فلسطین میں فدائی، کشمیر، چیچنیا میں حریت پسند اور افغانستان میں مجاہدین کہا جاتا تھا اور ان کی حمایت اور باقاعدہ سرپرستی ہماری قومی ترجیحات کا لازمی جزو تھا۔ وضاحت نمبر ۴: ابھی دو میں سے ایک بڑی قوت یعنی روس کو ٹوٹنا تھا تاہم وہ آخری دموں پر تھا جب کہ ہمیں امداد دے کر اپنی جنگ کو ہمارے لیے جہاد بنانے والے امریکا نے ہمیں یقین دلایا ہوا تھا کہ پڑوسی ملک میں ہونے والی جدوجہد دراصل ہمارے اپنے ملک کی بقا کے لیے جہاد کا درجہ رکھتی ہے۔ وضاحت نمبر ۵: راوی کا خاندان ایمان اور زمین دونوں سے جڑا ہوا تھا۔ برصغیر کی تقسیم کے بعد جب یہ خاندان ایک قافلے کے ساتھ یہاں آ رہا تھا تو راوی کا تایا بلوائیوں کے ہاتھوں مارا گیا تھا جب کہ اس کی ایک جوان پھوپھی اُٹھالی گئی تھی۔ اس خاندان نے اس قربانی کو اللہ کی منشا جان کر قبول کر لیا تھا۔ وضاحت نمبر ۶: راوی خود تقسیم کے معاملے کو ایمان سے زیادہ معاشی آزادی کی جدوجہد قرار دیتا تھا۔ راوی کا باپ اپنی زندگی میں اپنے اس بڑے بیٹے کی ان باتوں سے بہت نالاں رہتا تھا۔ وہ اس پر بہت برہم ہوتا اور کہتا کہ اس طرح تو تقسیم میں جان قربان کرنے والے شہید کہلائے جا سکیں نہ اُٹھالی جانے والی عورتیں اپنے وجود کے گرد تقدس کا ہالہ بنا کر نئے ملک میں آ کر بسنے والوں کے لیے محترم ہو پائیں گی مگر باپ کے مرنے کے بعد راوی کو یوں محسوس ہوا جیسے ایمان اور زمین سے جڑنے والی ساری نسل مر مرا چکی تھی۔'' (ص ۱۴۵۔۱۴۶)

- محمد حمید شاہد، بند آنکھوں سے پرے، جنم جہنم، مرگ زار

علی حیدر ملک (پ: ۱۹۴۴) پاکستان میں اردو افسانے کے فروغ میں ایک اہم کردار ادا کرنے والے جریدے 'سیپ' کے مستقل قلمی معاون رہے، انہوں نے زیادہ تر تنقید لکھی، مگر افسانے بھی لکھے ہیں اور ان کا افسانوی مجموعہ 'بے زمیں، بے آسماں' عدم تحفظ اور مہاجرت کے بے انت تجربے کا غماز ہے۔ وہ اپنے افسانوں کو انشا پردازی اور غیر ضروری تفاصیل سے بوجھل نہیں بناتے، تاہم ان کی بنیادی قوت کسی ایک منظر یا کردار کے بارے میں مختلف لوگوں کی قیاس آرائی کے تنوع کو نمایاں کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی بھید بھری معنویت کو دریافت کرنے میں ظاہر ہوتی ہے۔ 'چپ شاہ' کو آخر میں تو، تو ہم کی فضا میں لے جا کر ایک طرح کا آوازہ غیب بنا دیا گیا، اور اسے 'مہاجروں' کا جلالی خیر خواہ بنا دیا گیا (جن کی کراچی میں کوئی کمی نہیں) مگر اس افسانے کی اُٹھان بہت موثر ہے، ہر چُپ شاہ کے لئے اِسی طرح کی رومان، تشویش اور شک بھری سرگوشیاں سرسراتی ہیں: ' چلے کے اختتام سے پہلے، ایک نیم عریاں حسینہ نے اپنی باہیں آویزاں کر دیں۔۔۔ مخالف بلکہ اپنی ہی جماعت نے ٹھکانے لگا کر اس حال کو پہنچا دیا۔۔۔ دُشمن ملک نے ایک جاسوس کے طور پر بٹھا دیا' پھر اس افسانے کے اختتام پر افسانہ نگار کا آخری فقرہ مطلوبہ ڈرامائیت پیدا نہیں کر سکا،' مگر چپ شاہ کا دور

دور تک کہیں پتا نہیں تھا' کہ ساری مخلوقِ خدا سراسیمہ ہو کر وہ قریہ خالی کر رہی ہے۔ اسی طرح اُس کے افسانے 'پانی، پانی' کے عنوان کی کمزوری کے باوجود اس کے بھی پہلے حصے میں ایک جلتی عمارت کے سامنے بھانت بھانت کے لوگوں کے مجمع میں بھی انفرادی آوازوں کو شناخت کرنے کی صلاحیت علی حیدر ملک کو اپنے معاصرین میں نمایاں کرتی ہے: 'میَں، فائر بریگیڈ کو فون کرنا چاہتا تھا، لیکن میرے موبائل میں بیلنس نہیں' ۔۔۔ 'بیوقوف!' کیا مجھے بیوقوف کہا؟' 'تمہیں نہیں، چڑیا کو' (جو سنائی گئی حکایت کے مطابق آگ بجھانے کے لئے چانچ میں بوند بوند پانی لائی تھی)، پہلے افسانے کے برعکس اس افسانے کے اختتام پر ملک نے کسی قدر توجہ دی ہے، فائر بریگیڈ کے پہنچ جانے کے باوجود پانی کا نہ ہونا، ایک نظام کا دیوالیہ پن ہے، اگر چہ افسانہ نگار نے پانی کی کم یابی کے سنگین مسئلے کے ساتھ اسے جوڑنے پر ہی اکتفا کیا ہے۔

❑ علی حیدر ملک (افسانوی مجموعہ) بے زمیں، بے آسماں

شہناز شورو (پ: ۱۹۶۹ء) کا تعلق سندھ سے ہے اور سندھ ایسی دھرتی ہے کہ جہاں سے تخلیق کا سُر پھوٹے تو اس کا سحر صدیوں رہتا ہے۔ تخلیق کاروں میں صنفی امتیاز قائم کرنا مناسب تو نہیں، مگر کیا کیجئے کہ عام طور پر مردوں میں بڑا افسانہ نگار وہی ہوتا ہے جو تخلیقی عمل کے دوران خود پر نسائیت کو غالب آنے دے اور خواتین لکھنے والوں میں عموماً اس کے برعکس ہوتا ہے، شہناز شورو کو اپنے معاصرین پر کئی اعتبار سے سبقت حاصل ہے، وہ جراتِ اظہار کے نام پر وہ سنسنی خیزی بھی پیدا نہیں کرتی، جو دردناک مناظر میں بھی لذتیت پیدا کر دیتی ہے، مگر وہ اپنے موضوع اور افسانے کے بنیادی تاثر کی خاطر بڑی سے بڑی بات کہنے سے چُوکتی نہیں۔ اُس کی بڑی طاقت یہ ہے کہ ایک مخصوص کلچر اور سماجی نظام کے گہرے مشاہدے کے سبب معاشرے میں نظر انداز ہو جانے والے گوشے اور بے نوا لوگ، اُس کے تخلیقی دامن میں پناہ لیتے ہیں۔ شہناز کو فنی وسائل اور جیتی جاگتی زبان برتنے میں مہارت حاصل ہے، مگر اُس کی علمیت کہیں کہیں اُس کے افسانوں کو ایسے عنوانات دے دیتی ہے، جو مقالات کے لئے مناسب ہیں، جیسے 'انانیت اور انحصاری کی کشمکش' یا 'نفسیاتی عدم توازن کا کرب'۔ (وہ سندھ مسلم سائنس کالج کراچی میں صدرِ شعبہ انگریزی ہیں) یہ اور بات کہ اُن کی تخلیقی فضا کی معنویت کو سمجھنے کے لئے 'انا' بنیادی لفظ ہے، اُن کے پہلے افسانوی مجموعے کا عنوان 'لوگ، لفظ اور انا' ہے۔ ایک بڑا طبقہ، وڈیروں، مخدوموں، گھریلو رشتوں میں طاقت کی مظہر 'ساسوں' اور ادبی سرپرستوں کی صورت میں ہے، جو اپنے جرگوں، اشاروں اور حربوں سے اپنی زد میں آئی ہوئی عورت کی انا کو کچلنے پر مامور ہیں، اس میں تعلیم یافتہ، اَن پڑھ، سیانی یا باؤلی کی قید نہیں، ایسے میں شہناز شورو کے وہ کردار بپھر جاتے ہیں، جنہیں ابھی 'غیرت' کے نام پر قتل نہ کر دیا گیا ہو: 'اپنی نوزائیدہ بچی کا گلا دبا دینے والی باؤلی کہتی ہے' سارا شہر منہ کالا کرتا رہتا، ادھر اُدھر کونوں میں ڈال کے (باؤلی) 'مر، اُدھر جا کر اپنی ماں کی قبر میں، پندرہ سال کا ہونے کو آیا ہے میرا شہزادہ، چڑھتی

جوانی اور صحت کا روپ دیکھا ہے اور اپنے آپ کو دیکھ سوکھا سڑا مرگھلا، ہڈیاں چُبھیں گی تیری، میرے پاس سے گذرا بھی تو۔۔اُلٹیاں آئیں گی، مجھے، تجھے پاس سلاؤں گی تو' (نفسیاتی عدم توازن کا کرب۔)

شہناز کے دوافسانے 'کاروکاری' اور 'انانیت اور انحصاری کی کشمکش' غیر معمولی ہیں، دوسرا افسانہ ممتاز شیریں کے 'کفارہ' کا تسلسل ہے، نوزائیدہ بچے کا اُس ماں سے خطاب ہے، جو اسے جنم دیتے ہوئے مرجاتی ہے، جب کہ پہلا افسانہ وڈیروں کی قتل پر اُکسانے والی تکنیک کا ذکر تو ہے' پر کی اُس تا جل ماسٹر نے تیرے ساتھ بے واجبی ہے'، مگر اس میں غیر معمولی پہلو اپنی منگیتر سے ماسٹر تاجل کی شادی سے مشتعل اُس بھائی کا اپنی بہن کی بلوغت کا انتظار ہے، جونہی وہ اپنی معصوم بہن کی شلوار پر 'ایام' کا دھبہ دیکھتا ہے، اسے اور ماسٹر کو غیرت کے نام پر قتل کردیتا ہے۔

❑ شہناز شورو (افسانوی مجموعے)(۱)۔لوگ،لفظ اورانا،(۲)۔زوال دُکھ

سماجی تبدیلی کی آرزومندی ضیاء الحق کے دورِ جہالت کے مدِ مقابل ایک رومانوی خمار انگیز خواب تھا، جو زمانۂ طالب علمی سے ہی **خالد محمود** (پ: ۱۹۵۸ء) کے ساتھ ساتھ چلتا رہا۔بھٹو کی پھانسی کے بعد میاں طفیل کی جماعت کے لٹھ برداروں نے (طالبان کا نقشِ اوّل) پنجاب یونیورسٹی کے بعد ملتان یونیورسٹی پر قبضہ کیا ہوا تھا، یونیورسٹی کینٹین کے اردگرد ہرا ایسے درخت کے نیچے، جس پر کبھی کوئی لڑکا، کسی لڑکی کا نام لکھ آتا تھا، 'شرعی عدالتیں' (سرسری سماعت، قولِ محال Paradox کی دردناک مثال) فیصلے صادر کرتی تھیں، ایسے میں معراج محمد خان کی فکر سے بیعت کئے ہوئے این،ایس،ایف کا بڑا جتھہ جنوبی پنجاب کے معاشی طور پر ستائے ہوئے علاقوں (لیہ، راجن پور، جام پور) کے فاقہ مست طالب علموں پر مشتمل ہوتا تھا، جو اگر انگریزی شعبے میں ہوتے تھے، تو ان میں سے بیشتر کو یہ امید بھی ہوتی تھی، کہ وہ جلد یا بدیر بے روزگار نہیں رہیں گے۔اس لیے ان کی آواز رجزیہ ہوا کرتی تھی، انھی میں سے ایک خالد محمود ہے اور دوسرا رؤف کلاسرہ، جنھوں نے اپنی پہچان کی بنیادی نسبتوں اور شرفِ آدمیت کی بحالی کے خواب سے دستبرداری کبھی قبول نہیں کی۔خالد محمود کا جُثّہ اسے کسی بڑے معرکے میں شرکت سے روکتا تھا، اس لیے اس نے پڑھنے پڑھانے پر توجہ دی، اچھی کتاب اور اچھے خیال کے لئے اس کا تجسّس اور اس کے حصول کے بعد اس دولت کو اپنے خویش قبیلے تو کیا، ہر طلب گار میں بانٹنا اپنا فرض سمجھتا تھا، عرش صدیقی صاحب اس کی اس لپک اور اخلاص سے بہت محبت کرتے تھے۔سی،ایس،ایس کرنے تک تو خالد محمود کی شخصیت کی سب سے بڑی قوت اس کے عالمانہ انکسار اور اچھے خیال کے لطف میں دوسروں کو شریک کرنے کے اضطراب میں پوشیدہ بھی ہے، اُس نے 'آزادی کا طویل سفر' کے عنوان سے نیلسن منڈیلا کی آپ بیتی کا ترجمہ کیا، پھر 'کیمیا گر' کے بعد 'ہٹلر کی محبوبہ' کے نام سے بھی تحقیق اور تراجم پیش کئے، ''یادِ یارِ مہرباں'' کے عنوان سے شخصی خاکہ پر

مبنی کتاب پیش کی جو تذکرہ نگاری کے قریب تر تحریر ہے۔ تاہم ۲۰۱۰ء میں اس نے کہانیوں کا جو مجموعہ پیش کیا ہے، اس کا عنوان ہی ایک طرح سے دعویٰ پیش کرتا ہے 'تیری کہانی میری'، جو اس کے اسی خواب سے منسلک ہے، جس کے لئے مَیں نے یہ تمہید باندھی۔ اس کی پہلی کہانی (چاچا خیر خیریت) سے ہی پاکستان کا وہ منظر نامہ سامنے آتا ہے، جس میں صدیوں سے اس خطے کی جذباتی پناہ گاہیں اور محبت بھرے رشتے خود کُش حملوں کی زد میں ہیں۔ انقلابِ ایران کے بعد سعودی عرب اور ایران کے مناقشے میں پاکستانی سماج میں مذہبیت ایک عسکری دھندہ بن گئی اور دیکھتے ہی دیکھتے بہت سے امام اور خطبہ خواں، بردہ فروش بن گئے، یتیم اور غریب بچے جہاد کے نام پر فروخت ہوگئے اور دیکھتے ہی دیکھتے ہمارے گاؤں کا تہذیبی سانچہ تک تبدیل ہوگیا، صوفیا کے مزاروں اور لڑکیوں کے مدرسوں کو بموں سے اُڑانا تو اس مذہبیت اور عسکری دھندے کا محض ایک مظہر ہے، پہلے تو صوفیانہ اقدار کی عوامی اپیل کو شرعی پائجامے کی طرح تنگ اور مختصر بنایا گیا، 'چاچا خیر خیریت' میں خواجہ فرید اور پٹھانے خان کی نگری کی 'رہتل' کو امام مسجد کی تحریک پر طاقت علی جس طرح غیر انسانی بنانے کی کوشش کرتا ہے اور خواجہ کی یہ کافی ایک متبادل ثقافت یا جنتِ گم گشتہ کے نقش ابھارنے میں ایک المیہ الاپ بن جاتی ہے۔

''نفس پلیت، پلیت کیتا، اساں اصل پلیت نہ ہاسے''

تاہم خالد کی کہانیوں کی مرکزی کردار عورت ہے، جس کا مرد کے ساتھ جسمانی رشتہ ہے، جو کسی بھی بستی کو تسلسل اور ثقافت کو، رس فراہم کرتا ہے۔ وہ بندش کے رہن سہن میں تقابل کے لیے فطری آزادی کے نقش ابھارتا جاتا ہے۔

> ''مرغے دانہ دنکا ڈھونڈنے کی بجائے اپنی مطلوبہ مرغی کو جانچتے رہتے، ان کے لئے منکوحہ ہونا ضروری نہ تھا۔'' (ٹی۔بی)
>
> ''ان پر کوئی پابندی نہیں ہوتی کہ وہ کب اور کس سے ملیں، اس سے کوئی پوچھے کہ کیا مرغے بھی مسلمان ہوتے ہیں، بے دِین حرامبڑ!'' (کالی گھوڑی والا)
>
> ''خالہ، سب رشتے ایسے ہی ہوتے ہیں، خوابوں میں اور طرح کے ہوں گے۔'' (کالی گھوڑی والا)
>
> ''میکاؤ میں راتیں انسانی جبلت کی طرح زندہ اور آزاد تھیں اور دن شعور کی طرح پابند اور محدود۔'' (وائرس گرل)

اس میں شک نہیں کہ اس کے ہاں ویاگرا کا ذکر بھی اس طرح مل جاتا ہے:

> ''یہ وی آگرہ، بس تاج محل بنا دیوے، تاج محل، آگرہ کو چھوڑیں۔ سارا پتھر، تاج اس کی طرف اڑتے آتے ہیں، بس کوئی ممتاز تو ہو۔''

مگر درحقیقت اس سے یہ منافقت برداشت نہیں ہوتی کہ شاہی طبیب، بیٹھے کشتے تیار کریں، تو وہ تہذیبی ورثہ، حکمران اشرافیہ اپنے لیے یہ دوائی بطورِ خاص منگوائیں، مگر پاکستان میں اس کی قانونی سیل سے شرمائیں۔ 'وہ نسخہ خاص تیار کرتے اور ہاون میں دستہ گھماتے تو آنکھیں بند کر لیتے، ان پر ورود و نزول کی کیفیت طاری ہو جاتی، ایسے میں وہ سراپا کشتہ ہو جاتے' (ٹی، بی)، مگر خالد کا اصل اضطراب 'تعلیمِ بالغاں' کے حوالے سے ہے، وہ فلسفہ، تاریخ، سیاست اور ادب کے حوالے سے جو کچھ پڑھتا ہے اور اپنے تصورات اور تجربات کے حوالے سے جانتا ہے، اس میں مخاطبین کی ایک بڑی تعداد کو شریک کرنا چاہتا ہے، (وہی سٹڈی سرکل کا رومان):

''انسانی بربادی کا جب کوئی علاج نہ ہو تو بے بسی کی شکل میں تہذیبیں لاشعور میں چلی جاتی ہیں اور لاشعور کا ردِ عمل صدیوں بعد بھی تاریخ کے کسی تازہ ترین واقعہ کی طرح وارد ہوتا ہے۔'' (شہید کی ماں)

خالد کے لیے اس کی تین قوتیں اور ایک کمزوری ہے، اپنی معاشرت کا گہرا مشاہدہ، اپنی ماں بولی کی اپنی تخلیقی دنیا میں گونج کو قطب نما بنانے کی صلاحیت اور اسے تخلیقی ابلاغ دینے کا ایسا جوہر

''نابیناؤں کے گھر کا شیشہ نہ دشمن کی شکل دکھا سکا، نہ اپنی شکل کی وضاحت کر سکا۔'' (کالی گھوڑی والا)

''ساری دنیا کے لوگ اپنی اپنی زندگی کا بوجھ اتارنے وہاں آجاتے، اپنی اپنی خوشحالی کا پسینہ بہاتے، راتوں کو جاگ جاگ کر دنوں کی آغوش میں پناہ لیتے۔'' (وائرس گرل)

''گلی میں خاموشی کے اپنے اوقاتِ کار تھے۔'' (ٹی، بی)

''چاول اُڑ اُڑ کر تصویر کے ہونٹوں کو چھوئے بغیر منہ میں گم ہو جاتے۔'' (ٹی، بی)

''ان کی بھوک نے انھیں سرمایہ داری کا پیمبر بنا دیا اور یہ ان کا مسئلہ ہی نہ رہا کہ ان کی وجہ سے بھوک اور موت کے کتنے جہان روزانہ آباد ہو جاتے تھے۔'' (غلام کہانی)

''ارے تخمو، حرام توپ، ٹینس لان پہ کلب میں کھلاڑی نہیں ہوتے، کلاس ہوتی ہے، گوری ہو یا کالی، کلاس! پکر پکر ہی رہتا ہے۔'' (پکرز)

'اُن کی باچھیں کھلی رہتی تھیں، ان میں سے ہوا، ہنسی اور حیا بیک وقت خارج ہوتی تھی۔ (کالی گھوڑی والا)

''جس معاشرے کے لوگ اپنے ہاتھوں غیر محفوظ ہوں، انہیں کوئی تحفظ نہیں دے سکتے'' (زلزلہ)

''قلندر مسلسل پھیلتے ہوئے شامیانے کی طرح تھا۔'' (بادل اور بوچھار)

وہ اپنی معاشرت سے ابھرنے والے کردار اور فضا کے لیے اس خطے کی زبان سرائیکی کے لہجے کو

مکالموں میں نہیں، بیان کا جزو بھی بناتا ہے اور اصرار کے ساتھ کہتا ہے:

''چینا اردو لغت میں کوئی لفظ نہیں، مگر میری مادری زبان کے اس لفظ کا اور متبادل چتکبرا ہے— مگر معلوم نہیں میں کیوں اسے چینا کہنے پر ہی مصر ہوں، ویسے بھی ہر علاقے کی زبانوں کے اپنے حقوق ہوتے ہیں، بالکل انسانوں کی طرح، ان سے پیار کرنے کا مطلب ہرگز نہیں ہوتا کہ آپ دوسری زبانوں سے نفرت کرتے ہیں۔'' (سلیٹی)

یہی وجہ ہے کہ آپ دیکھیں گے وہ بڑے والہانہ انداز سے ادکھڑ، پیسہ پاؤ، حرامبڑ استعمال کرتا ہے اور ساتھ ہی محاورے بھی 'ڈھیری ہوگیا' یا 'ابتداء دوپہر میں کوئی قلیل ہی گزرتا ہوگا'۔

❑ خالد محمود خان (افسانوی مجموعے)(۱)۔تیری کہانی میری

گلزار ملک (پ: ۱۹۷۰) ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں، جنہوں نے مختصر وقت میں اپنا مقام بنایا ہے، اُس کے دو افسانوی مجموعے شائع ہوئے ہیں، مگر اُس کا غیر معمولی افسانہ 'صدر کی لڑکی' ہے جو مکالمہ کراچی کے ہم عصر اُردو افسانہ نمبر۔۱ میں شامل ہے۔ اس افسانے کے عنوان سے فوراً ذہن رُشدی کے ناول (shame) کی طرف جاتا ہے، جس میں ایک صدر کی بیٹی کو ہتھوڑا گروپ کے ساتھ جوڑا گیا تھا، مگر وہ ایک استعجابیہ کیفیت پیدا کرنے کے بعد بڑی میٹھی مسکراہٹ کے ساتھ اپنے ہراساں قارئین کو بتاتا ہے کہ وہ لڑکی صدر کے علاقے کی رہنے والی تھی اور وہ رفتہ رفتہ اپنے رومانوی اسلوب سے اس کردار کو ایک داستانوی کردار بنا دیتا ہے، تب سمجھ میں آتا ہے کہ اُس نے افسانے کے آغاز میں موقعے کے دو گواہ، اصلی کوائف کے ساتھ کیوں پیش کئے ہیں؟

نیوکلیر فزکس میں اعلیٰ تعلیم یافتہ یہ تخلیق کار نہ صرف جنگ بازی کا مخالف ہے، بلکہ مونچھوں کو گھریلو تشدد ہی نہیں قومی سطح پر بھی مہم جوئی کا حربہ بنانا ناپسند کرتا ہے، ان لوگوں سے ہمدردی کے باوجود وہ اپنا تاسف چھپا نہیں سکتا، جو تشدد سہہ کر بھی ان مونچھوں کے گُن گاتے رہتے ہیں: 'اماں بھی عجیب تھیں، روزانہ رات گئے تک مار کھاتیں، چپکے چپکے ٹسوے بہاتیں، لیکن اگلے ہی روز تازہ دم ہو کر پڑوسنوں میں ابا کی جوانمردی اور مونچھوں کے گُن گانے لگتیں— کچھ بڑا ہوا تو گاؤں کے مہاجن پنواری لال کو اپنی لمبی موٹی مونچھوں کے ساتھ لوگوں پر ظلم ڈھاتے دیکھا' (کانچ کی چوڑیاں) 'یہ مار پیٹ مردہ باد— تمہاری بندوق کا بٹ مردہ باد— ہر وہ آدمی جو تمہیں کچلنے کے لئے آگے بڑھے، زندہ باد!' (آزادی کے لئے ایک مزدور کی موت) اس کے سماجی شعور اور تخلیقی وفور کا اظہار اس کے افسانوں میں جگہ جگہ ہوا ہے، مگر اسی کے پسندیدہ مضمون فزکس کا تقاضا ہے کہ جزو کی چمک دمک سے کُل کی خاصیت بھی تبدیل ہونی چاہیے۔ چند مثالیں دیکھئے: 'اس کی ہنسی میں بھی مردہ روحوں کی سی سرسراہٹ تھی' (صدر کی لڑکی) 'اس کے اندر کا چور

سوئچ آن ہو جاتا، اور یوں بچوں کا اپنا من پسند کھلونا۔ مل جاتا' (فرشتہ) 'جب سورج نے اپنی اکلوتی آنکھ سے پلکیں اُٹھائیں' (جل پری) 'رُتبے میں اتنے بلند کہ زمین سے بارہ فٹ اوپر رہتے تھے، نیچے کی منزل کسی اور کے پاس تھی' (دوزخی)

❑ گلزار ملک (افسانوی مجموعے)(۱)۔آزادی کے لئے ایک مزدور کی موت، (۲)۔آگ، (۳)۔اندھوں کی بستی میں محبت

اے خیام (پ: ۱۹۹۳) نے اپنے مجموعے کے دیباچے 'میں اور میں' میں لکھا: ''نظارۂ عام کے لیے لکھی جانے والی اشیاء جلد ہی اپنی کشش کھو دیتی ہیں۔ میں ایک مخصوص کیفیت میں مبتلا ہونے کے بعد لکھتا ہوں لیکن لکھنا ایک شعوری عمل ہے اسی لیے ہلکے ہلکے اخفا کی کیفیت میرے ہر افسانے میں موجود ہے۔'' (ص ۱۸) اس مجموعے کے بیشتر افسانوں میں کرداروں کی اُس داخلی کشمکش کو پیش کیا گیا ہے جو ۶۰ء کی دہائی سے اُردو افسانے میں جدت کے نام پر داخل ہوئی مگر اے۔خیام کے ہاں یہ رجحان کسی ادبی جریدے کے مدیر کی طرف سے مسلط کردہ نہیں اور نہ کسی ادبی فیشن کا نتیجہ ہے بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ تخلیقی فنکار کو اپنی جنم بھومی کی شناخت کا سب سے بڑا حوالہ بننے والا گوتم بدھ، اُس کا گیان دھیان اور اُس کے اُٹھائے ہوئے بعض سوال ہیں جو اُس کی اور اُس کے کرداروں کی روح میں کلبلاتے رہتے ہیں۔ ''وہ سوچتا ڈھلتی ہوئی عمر کی بڑی بہن کی ڈگریاں جمع کرنے کی مجبوری سے خود اُس کی ذات کا کیا تعلق ہے—دوسری بہن نے اپنے لیے جو راہ نکالی ہے کیا وہ اس راہ سے مطمئن ہے—اپنے والدین کے متعلق سوچتا جو بظاہر بڑے پُرسکون تھے مگر انتہائی بے بس۔'' (آگ، ص ۱۵) ''میں صدیوں سے اس دیوار کو گرانے کی کوشش کر رہا ہوں میرے دوست، جو مجھے نظر نہیں آتی۔ وہ دیوار مجھے میری منزل تک پہنچنے نہیں دیتی۔ اس دیوار کو میں دیکھ نہیں سکتا لیکن وہ ہمیشہ میری راہ میں حائل ہوتی رہتی ہے۔ میں نے اسے اپنے ہاتھوں سے محسوس کیا ہے۔ وہ دیوار بہت چکنی اور بالکل سپاٹ ہے۔ میں نے اس دیوار کو چھلانگ لگا کر عبور کرنے کی کوشش کی ہے لیکن وہ بہت اونچی ہے اور میں اس سے ٹکرا کر گر گر پڑا ہوں۔'' (کپل وستو کا شہزادہ، ص ۳۲) 'کچھوا' اس فضا کی ایک اور طرح سے باز آفرینی ہے جس میں متوسط طبقے کی طرف سے سماجی اور معاشی ترقی کے لیے سیڑھیاں چڑھتے ہوئے اخلاقی اقدار سے زیادہ عزتِ نفس کو بھی داؤ پر لگانا پڑتا ہے۔ چنانچہ اس افسانے کے متکلم کا باپ ایک ٹھیکیدار ہے جو افسروں سے بل پاس کرانے کے لیے انہیں رشوت فراہم کرتا رہتا ہے جب کہ ماں اس طرح کے سودوں کو مستحکم کرنے کے لیے اپنے گھر میں خوش مزاج میزبان بنی رہتی ہے مگر اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں بیان کو سطحی یا عامیانہ نہیں بنایا گیا۔ اس مجموعے کے افسانوں کا تیسرا موضوع کراچی کی وہ صورت حال ہے جہاں پاکستان میں قائم غیر منصفانہ سماجی نظام میں لوکل مہاجر سوال کو بسا اوقات ظالم اور مظلوم کی بجائے مظلوم اور مظلوم کی لڑائی بنا دیا ہے۔ 'اجنبی چہرے'، 'پورے چاند کی آٹھویں رات' اور 'گویم مشکل' میں

مہاجرین کے ایک طبقے کی نفسی کیفیت کی عکاسی کی گئی ہے۔ پھر اے۔خیام کے چار افسانوں کا ایک سلسلہ ہے جو 'چیستاں' کے نام سے موجود ہے۔ پہلے حصے میں گھر کی حفاظت کے لیے ایک کتے کو لایا گیا ہے جو رفتہ رفتہ اپنے محسن پر بھی جھپٹتا ہے اور گھر پر چھائی دہشت کو اور بڑھا دیتا ہے۔ دوسرے حصے میں اُس کتے کے حوالے سے ماہرین روحانیات کے تبصرے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ اس امر پر مایوسی کہ گھر پر چھائی اس نحوست کو کوئی روحانی عمل بھی نہیں ٹال سکتا۔ پھر 'چیستاں-۳' ہے جس میں جلسہ گاہوں میں ہونے والی تقریریں اور شہر پر قابض کتوں کی غراہٹوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔

اپنے دوسرے مجموعے 'خالی ہاتھ' میں اے۔خیام اپنے موضوعات، فنی تدبیر کاری اور تخلیقی اظہار کے سلسلے میں اپنی مہارت سے چونکا دیتا ہے۔غلام عباس نے جلیانوالہ باغ کی سیاسی معنویت پر لکھنے والے ہجوم میں اپنے افسانے 'رینگنے والے' کی انفرادیت ایسے منوائی تھی کہ ایک سنگین صورتحال کو مضحک بنا کر انسانی فطرت کے کچھ پہلو نمایاں کر دیئے۔ 'خالی ہاتھ' بھی اسی پائے کا افسانہ ہے جس میں کراچی کی صورتحال میں تمام غیر اخلاقی متشددانہ جرائم کی مذمت کرنے والی تحریروں کے ہجوم میں یہ ایک گھر میں معلوم سماجی اور معاشی اسباب کے کارن مقید ایک تشنہ بدن کی ایسی جبری سیرابی کے بارے میں ہے جو ایک طرح سے موجودہ سماجی منافقتوں کا علاج بھی ہے۔'' 'یہ ہماری سب سے بڑی بیٹی ہے' بڑی بی نے افسردگی سے کہا۔ 'تو اس کی شادی کیوں نہیں کی؟' 'میاں تم لوگ اپنا کام کرو اور جاؤ کیوں کریدتے ہو ہمیں؟'— 'پتہ نہیں کیا کیا ساری زندگی تم لوگوں نے۔ یہ تمہاری دولت پڑی ہوئی ہے۔گھڑی، ٹاپس، لاکٹ اور چوڑیاں، نقدرقم کو بھی ہم نے ہاتھ نہیں لگایا' دوسرے نے دروازے کی طرف بڑھتے ہوئے کہا 'اچھی طرح دیکھ لو بڑے میاں ہم خالی ہاتھ جا رہے ہیں یہاں سے۔تمہاری کوئی چیز اپنے ساتھ نہیں لے جا رہے'— ان بوڑھوں نے اپنی بیٹی میں ایک تبدیلی نوٹ کی۔ یہ تبدیلی بتدریج ہوئی تھی۔ کبھی کبھی اُس کے گنگنانے کی آواز سنائی دے جاتی پھر اُس کے پاس ایک ٹیپ ریکارڈر آ گیا اور دفتر سے واپس آ کر وہ دیر تک کبھی ٹی وی دیکھتی یا اپنے کمرے میں جا کر ٹیپ ریکارڈر پر گانے سننے لگتی— اُس کی میز پر میک اپ کے بھی تھوڑے سے سامان نظر آنے لگے تھے۔'' (ص ۱۹-۲۵) اسی طرح سے 'بے زمین' بھی عالمی منظرنامے میں لکھا ہوا بڑا موثر افسانہ ہے جو کسی بلند آہنگی یا رقت آمیز بیان کے بغیر یہ نکتہ اُجاگر کرتا ہے کہ دُنیا کی تہذیب و تمدن کے اجارہ داروں نے اسرائیلیوں کی ناز برداری میں فلسطینیوں کو جس طرح بے گھر اور بے در کیا ہے اور اُن کے نوجوان لڑکی لڑکوں، حتیٰ کہ بچوں کو بھی معصوم اُمنگوں سے محروم کر دیا ہے، چنانچہ وہ دُنیا بھر میں نام نہاد تہذیب اور استحصالِ انسانی پر قائم معاشی خوش حالی کے مراکز میں خودکش بم حملے کرنے پر مجبور ہیں۔ 'وائلڈ لائف' بھی ایک اور اہم موضوع پر لکھا ہوا افسانہ ہے جس میں کبھی کبھار محسوس ہوتا ہے کہ مہذب ملکوں نے

تیسری دُنیا سے غلام بھرتی کرنے کے لیے خود غیر قانونی اور نیم غیر قانونی راستے کھولے ہیں تا کہ ایک طرف تو اُن کا سماجی ڈھانچہ کسی قدر محفوظ رہے یعنی کسی امریکی خاتون سے شادی کے نتیجے میں کسی غلام کو ملنے والا ورک پرمٹ یا قیام کی کچھ سہولتیں اور دوسری طرف وہ ان غلاموں کو اُجرت دیتے وقت، ان سے کام لیتے وقت، انہیں گولی مارتے وقت یا اپنے ملک سے نکالتے وقت بنیادی انسانی حقوق کی تنظیموں کا بھی سامنا کرسکیں۔ سلیم ایسا ہی پاکستانی ہے جو ایک انسانی سمگلنگ کے ایک اہم کارندے رضی کے ذریعے ایک امریکی خاتون برنڈا تک پہنچتا ہے، پانچ ہزار ڈالر دے کر شادی کے کاغذات پر دستخط کرواتا ہے اور پھر اُسی بھٹی میں جھونک دیا جاتا ہے جس میں جانے کی تمنا تیسری دنیا کے بہت سے نوجوانوں کو ہے: ''سلیم کی آنکھوں سے آنسو بہنے لگے وہ اپنی جگہ سے اُٹھا، پھر فرش پر جھک گیا اور چاروں ہاتھ پاؤں کے بل چلتا ہوا برینڈا کے پاؤں کے قریب پہنچا اور اپنی زبان باہر نکال کر چپڑ چپڑ اُس کے تلوے چاٹنے لگا۔'' (ص ۱۵۶) 'گنی پگ' بھی انہی مہذب اقوام کی جانب سے تیسری دُنیا کے لوگوں پر کیے جانے والے کیمیائی ہتھیاروں، اعصاب شکن گیسوں اور سسکا سسکا کر مارنے والے امراض کے تجربوں کے بارے میں ہے جن کے سلسلے میں ان اقوام کی سرکاری مشینری، لیبارٹریوں اور دانش گاہوں کو بھی نہ صرف بے خبر رکھا جاتا ہے بلکہ اُن کی بے خبری مختلف وظیفوں، کانفرنسوں اور سیر سپاٹوں کے ذریعے خریدی جاتی ہے۔

- اے خیام (افسانوی مجموعے) کپل وستو کا شہزادہ، خالی ہاتھ

فاروق خالد (پ: ۱۹۵۰) بھی افسانہ نگاروں کی اُس نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو مختلف ثقافتوں میں بسنے والوں اور اُن کی تاریخی، تہذیبی امانتوں کو محسوس کرنے کے تجربے سے گزری ہے اور پھر ایک پاکستانی کے طور پر اس آئینہ خانے کو اپنی مخصوص نظر (جس میں حیرت، مسرت، خوف اور لذت شامل ہیں) کے ذریعے آدمی اور آدمیت کا ایک عکس بنانے کا جتن کرتی ہے۔ پھر اس عمر کے ہمہ وقتی تخلیق کار، اپنے نسائی ہمزاد کے بدن کی سرگوشی کو اُم الکتاب کا متبادل خیال کرتے ہیں، اس لیے اُن کے بہت سے افسانوں میں ''مجاز'' سے 'حقیقت' تک پہنچنے کا حیلہ دکھائی دیتا ہے یہ اور بات کہ اُن کے ابتدائی افسانوں میں ایک مضافاتی آدمی کی اخلاقیات لذت میں شرابور قاری کے لئے ایک کمزور ڈراوا بن کر سامنے آتی ہے، جہاں کسی بھائی یا باپ کو آزادہ روی سے روکنے کے لیے عام طور پر یہ کہہ کر ڈرایا جاتا ہے کہ خود اُس کی بہن یا بیٹی بھی اسی سرگرمی کا حصہ بن جائے گی۔ یہ بات فنی طور پر اُس وقت کھلتی ہے جب یہ افسانوں کے انجام پر بظاہر عبرت ناک موڑ بن کر سامنے آتی ہے۔ ''ہر طرف چادریں ہی چادریں تنی ہیں، لوگوں نے خیمے نصب کیے ہوئے ہیں، کہیں جھاڑیوں کی آڑ ہے تو کہیں لکڑی کے کیبن ہیں۔ ہر طرف حمام ہی حمام ہیں جہاں سب مل جل کر نہا رہے ہیں۔ یہ اسی شام کا ذکر ہے کہ جب پھیلتے ہوئے اندھیرے میں جمیلہ اشتیاق کے ساتھ ٹیکسی میں سے اُتری تو اُس نے

آج کے ماضی کو ایک گزارے ہوئے کل کی طرح کاٹ کر ایک طرف پھینک دیا۔'' (دیوار کے اُس طرف، ص ۱۲)
''وہ (منصور اور فرزانہ) باغ میں رات کا کھانا کھا کر نکلے (ہوٹل کی میز بانی میں کچھ سہولتوں کو کھانے کا نام دے رکھا تھا) تو اسے نصرت (منصور کی بہن) آتی دکھائی دی جو صدر دروازے سے اندر داخل ہو رہی تھی اور اُس کی ''سہیلی''، جس کے ساتھ اس نے گھڑی پہن کر جانا تھا، سگریٹ کا گہرا تلخ بے ترتیب دھواں'' پھیلاتا ہوا'' نصرت کی طرف گاہے بگاہے دیکھ لیتا تھا۔'' (اندر کا آدمی، ص ۲۴) ''ضیغم کو گئے ابھی پورا دن بھی گزرنے نہیں پایا تھا کہ نجمہ نے اپنے ایک پرانے آشنا کو بلالیا جس کے ساتھ اُس کے تعلقات شادی سے پہلے قائم تھے اور اُس کے مرحوم والد کے علم میں تھے — وہ خدشات اور شبہات جو پہلے ایک وہم سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے تھے، آج جیتی جاگتی تصویر بن کر اُس کی مردانگی کا منہ چڑا رہے تھے، وہ لوٹ آیا اور واپسی پر غیر ارادی طور پر ایک باغ میں پہنچ گیا اور اُس کے غیر آباد گوشے میں بیٹھ کر سوچنے لگا کہ معاشرہ اور تمدن کس چڑیا کا نام ہے اور ان دونوں کا آپس میں کیا رشتہ ہے، اصل تہذیب کیا ہے اور حقیقی اخلاق کسے کہتے ہیں اور اُس کے کوچہ و بازار میں کس بھاؤ بک رہا ہے۔ وہ کافی دیر پریشان رہا اور سوچ کی آنکھ سے اشک بہاتے ہوئے ذہنی غبار دھوتا رہا— ضیغم یہ تم کیا کر رہے ہو؟ الفاظ اُس کا ساتھ نہیں دے رہے تھے اور وہ نڈھال ہو کر کرسی پر نیم دراز ہو گئی اور ضیغم اپنے کام میں مصروف بغیر کوئی نوٹس لیے بولا' نجمہ تم حیران کیوں ہو؟ اچھا میں سمجھ گیا کیا تم اسے نہیں جانتی، یہ میری بہن ہے اور آج ہی قاہرہ سے آئی ہے۔'' چونکہ نجمہ نے اپنا دوست جمشید منہ بولا بھائی بنا کر پیش کیا تھا سو نجمہ کے شوہر ضیغم نے اپنی محبوبہ کو بہن کے طور پر متعارف کرایا، اس طرح کی بندش سے افسانہ نگار کے بچپنے کا اندازہ ہوتا ہے۔ (ایک بہن ایک بھائی، ص ۱۶-۱۹)

فاروق خالد کے ہاں اس طبقے کی بے بسی کو بھی پیش کیا گیا ہے جو اُن کو بہت سے رشتوں اور قدروں کو قربان کرنے پر آمادہ کرتی ہے، چنانچہ ایسے باپ ہیں جو رفتہ رفتہ اپنی بیٹی کو بعض معاشی ضرورتیں پورا کرنے کا وسیلہ بناتے ہیں، یا بنیادی انسانی ضرورتوں کے لیے اُس طرح مشاغل اختیار کرتے ہیں جو ہر دَور میں یہاں کے سماج میں نچلی ذاتوں کے لیے مخصوص ہیں۔ اس دُنیا میں وہ معصوم بچے بھی ہیں جو چھوٹی عمر سے قالین بُننا شروع کرتے ہیں اور اُن کی اُنگلیاں ٹیڑھی ہو جاتی ہیں، یا جس حالت میں اُنہیں بیٹھنا پڑتا ہے اُس کے باعث وہ کوزہ پشت ہو جاتے ہیں، یا اُن کی ریڑھ کی ہڈی اور ٹانگوں کے جوڑ ایسے امراض میں مبتلا ہوتے ہیں جن کا چارہ زرِ مبادلہ کمانے کی حرص میں مبتلا سماج کے پاس نہیں ہے۔ اس حوالے سے اُس کے افسانے 'فون ۸۶۷' اور 'چار ایک جیسے بٹن' خالقِ کائنات کے رُو برو ایک کرب انگیز شکوہ ہیں جس سے مجید امجد کی بعض نظمیں یاد آتی ہیں۔ ''جب دُنیا میں اس قدر ان گنت بھوکے لوگ موجود ہیں تو پھر کولڈ سٹوریج کیوں بنائے جاتے ہیں؟'' (فون ۸۶۷، ص ۸۲) ''تم مجھے مذہب کی بحث میں کیوں اُلجھا رہے ہو،

اس وقت مجھے مذہب نہیں چاہیے، صحت اور روٹی چاہیے۔'' (ایضاً،ص۸۶) ''اُس نے ایک لحظہ متوحش نظروں سے میری طرف دیکھا اور رُندھے ہوئے لہجے میں کچھ کہا جسے میں نہ سُن سکا۔ وہ جانے کو اُٹھی تو اُس کا دایاں ہاتھ بصارت کے راستے میں حائل آنسوؤں کو ہٹا رہا تھا۔'' (ایضاً،ص۸۸) ''نئی اینٹوں کے ایک بڑے ڈھیر پر بوڑھا ربڑ کی نال سے پانی ڈال رہا ہے۔ بھیگتی اور لحہ بہ لحہ تر ہوتی ہوئی اینٹیں نچڑتی جارہی تھیں اور زمین پر کیچڑ سا بن رہا ہے۔ یہ دیکھتے ہوئے یوں لگتا تھا جیسے دھرتی اپنے سارے آنسوؤں کو غلاظت کی سمت بہہ جانے پر رضامند ہوگئی ہو۔ وہ خاموش تھا اور پہلے کی طرح کسی تنہا درخت کی مانند ایستادہ۔'' (چار ایک جیسے بٹن،ص۱۰۰۔۱۰۱)

'نئی دُکان' میں طنز بلکہ استکراہ غالب ہے جو ادبی جرائد کے مدیروں اور ادبی تقاریب میں مقبول ہونے کے حربوں کے خلاف ایک ایسا ردِعمل ہے جس نے اس افسانے کو فنی طور پر مجروح کیا۔ 'چند روزہ زندگی' ایک ایسا افسانہ ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ فاروق خالد بیانیہ انداز کو چھوڑ کے تجرید کی طرف جارہے ہیں اور ایک خاص تاثر یا کیفیت چھوٹے چھوٹے بے ترتیب نقش اُبھار کر پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ پاکستان کے تناظر میں ایک نقش بڑا بامعنی محسوس ہوتا ہے۔ ''وہ ایک موڑ کاٹ کر ایک پرانی قبر کے گرے ہوئے ملبے کے پاس پہنچے تو وہاں اُنہیں پوری فوجی وردی پہنے ایک بے حد موٹا آدمی بازوؤں والی کرسی میں پھنس کر بیٹھا بے سُدھ پڑا دکھائی دیتا، یوں لگتا تھا جیسے کرسی نے اُسے اپنی حراست میں لے کر اُس کے حواس مختل کر دیئے ہوں۔'' (ص۱۱۰)

'بادشاہ کی موت' بھی اسی کیفیت اور تاثر کا تسلسل ہے اور جب وہ بادشاہ کے محل میں دس سالہ جشن کا ذکر کرتے ہیں تو ایوب خان کا عشرۂ ترقی یاد آجاتا ہے جو اُن کے زوال کی آخری کڑی بنا۔ '' کچھ دیر پہلے کا فرضی زندگی لیے حقیقتاً غیر زندہ بادشاہ اب اپنے مقام پر گلنے سڑنے کے نقطۂ نابود پر ختم ہوتی رفتار سے کئی گنا زیادہ تیزی کے ساتھ عبرتناک تر ہوتا جارہا تھا— محل کے سیاہ و سفید دھبہ دار ہال کمروں میں دس سالہ جشنِ عہد جاری تھا۔'' (ص۱۲۲) 'آمدورفت' اسلام کے دینِ فطرت ہونے کی دلچسپ تمثیل ہے جس کا آغاز ایک حدیث سے ہوتا ہے لیکن اب فاروق خالد اظہار کی ایک ایسی دُنیا میں داخل ہو گئے جہاں نہ صرف اُن کے افسانوں کے عنوان میں لاطینی امریکہ کے بڑے تخلیق کاروں کے غیر معمولی پن کی گونج سنائی دیتی ہے بلکہ جملوں میں بھی۔ 'چار ایک جیسے بٹن'، 'وقت سے دُور چند گھنٹے'، 'ایک نامکمل نان بائی'، 'ایک نامکمل بڑھئی'، 'سبرینا کی سڑکوں کی صورتحال' اور اس طرح کے فقرے: ''آگے کے جو صفحات اُس کے دیکھنے میں آئے اُنہیں تمام کا تمام پڑھنا اُس کے لیے ممکن نہ تھا کیونکہ اُن پر خون کے دھبوں اور آگ کے شعلوں کی نقاشی تھی۔'' (ایک اجنبی شہر میں چند گھنٹے،ص۱۴۴)

''تب تمہارا شجرۂ نسب یقیناً اس مرد سے منسلک ہے جس نے اپنی عورت کے عریاں جسم پر ہرن کا گوشت اور کھیر جیسی کوئی شے رکھ کر کھائی تھی اور اس سے مجامعت کرنے کے بعد اس سے پوچھا تھا کہ کیا اُسے ان کا ذائقہ محسوس ہوا۔'' (ایک نامکمل نان بائی،ص۱۷۵)

❑ فاروق خالد (افسانوی مجموعہ) دیوار کے اُس طرف

شیر شاہ سیّد (پ:۱۹۵۳) ایک مضطرب تخلیقی روح ہے، جو سرجن ہے اور جو اپنی مہارت کے ساتھ ساتھ اپنی کہانیوں سے اس معاشرے کو بدلنے کی کوشش کر رہا ہے، جہاں تعلیم، صحت اور امنِ عامہ کے شعبے مسلسل نظر انداز ہوئے ہیں ظاہر ہے کہ حکمران طبقات کی خواہش ہی نہیں، عمل بھی یہی رہا ہے کہ عوام جاہل رہیں، وہ سوال نہ اٹھا سکیں، وہ تقدیر کے تصور پر نظرِ ثانی نہ کر سکیں، وہ علاج کے لئے بھی تعویذ گنڈے اور پڑھے ہوئے پانی پر ہی انحصار کریں، شیر شاہ کی کہانیوں میں اس کی پیشہ ورانہ مہارت، عالمی تجربہ اور خواتین کی بیماریوں سے متعلق اس کے تجربات تو ہیں ہی، مگر دردمندی، جراتِ اظہار اور فنی سلیقہ ان کہانیوں کا بنیادی تاثر ہیں۔ یہ اس کا فنی سلیقہ اور قرینہ ہے کہ اب تک اس کے تمام افسانوی مجموعوں کے عنوانات میں کلیدی لفظ 'دل' ہے، شاعری میں اقبال نے جو معنی اس دل کو دیئے ہیں، اُردو افسانے میں شیر شاہ نے اسے دردمندی، استقلال اور ہمت کے معنی میں صرف برتا نہیں، بلکہ اسے قلب نشیں بھی کیا۔

کہنے کو وہ 'زچگی' کے حوالے سے لکھ کر صرف اپنے قائم کردہ ہسپتالوں اور مرکزوں میں زیرِ تعلیم اپنے شاگردوں اور عملے کو ہی افسانوی اور تمثیلی نصابی مواد ہی فراہم نہیں کر رہا، بلکہ اس حوالے سے دکھ سہنے والی تمام عورتوں کو اپنے لئے کچھ سوچنے کی دعوت کے ساتھ ساتھ ان کے مردوں کو بھی انتباہ کر رہا ہے کہ اب بہت دیر تک ان کی بے حسی کو نوشتہء تقدیر نہیں مانا جائے گا، ان والدین کو خاص طور پر سمجھ رہا ہے جو بیٹیوں کو عربوں کے حوالے کر کے دونوں جہانوں میں خود کو سرخ رُو خیال کر بیٹھتے ہیں اور ان عالمی اداروں کو بھی متوجہ کر رہا ہے، جو 'کفارے' کے طور پر اب پاکستان کے حکمران طبقے کو چوکنا کئے بغیر لوگوں کے لئے کچھ کرنا چاہ رہے ہیں۔ اس کے دو افسانوں کے اقتباس دیکھئے:

> ''ایک ڈاکٹر نے مجھ سے کہا تھا کہ شکر ہے کہ لوگ جاہل ہیں، اگر پڑھے لکھے ہوتے تو اس طرح سے ناکارہ پیدا ہونے والے بچوں پہ سخت جھگڑا ڈال دیتے، ابھی تو خدا کی مرضی کہہ کر ہسپتال والے بھی جان چھڑا لیتے ہیں اور ڈاکٹر بھی بری الذمہ ہو جاتے ہیں'' [بے خواب ممتا، 'دل ہی تو ہے'، (ص ۳۲)

''ہسپتال اور مریض میرا دل توڑ دیتے تھے، امیر مریضوں کا تو کوئی مسئلہ نہیں، مگر غریب مریض اور اس قدر غریب کہ ان کے لئے کچھ کیا ہی نہیں جا سکتا، میرے لئے کوئی راستہ نہیں تھا، سوائے فرار کے راستے کے، روز روز کے مرنے سے اچھا تھا کہ میں فرار ہو جاؤں۔'' (طوائف، ایضاً ص ۳۵)

❑ شیر شاہ سیّد (افسانوی مجموعے) دل کی تنہائی، جس کو دل کہتے تھے، دل کی بساط، دل ہی تو ہے، دل میرا بالا کوٹ، چاک ہوا دل، دل ہے داغ داغ، کون دِلاں دیا جانے

محمد سعید شیخ (پ: ۱۹۴۷) کے کچھ افسانے تو اُس کے انتظامی تجربات کے حوالے سے ہیں جو اُسے ایک ایسے انسان دوست افسر کے طور پر سامنے لاتے ہیں جو نظام کے اندر تو بے بس ہے مگر اپنی تحریروں میں با اختیار۔ یہ وہ بات ہے جو بہت سے بیوروکریٹ ادیبوں میں مشترک ہے، وہ اپنی تحریروں میں اپنے انسان دوست ملائم چہرے کا نقش اُبھارتے رہتے ہیں مگر بے رحم نظام کے شکنجے کو کستے بھی رہتے ہیں۔ ''افسر کے دماغ میں دھواں بھر گیا، شانتی اور سکون کی جگہ پھر سے ٹینشن نے لے لی، ٹیلی فون کی بزر بار بار بج رہی تھی، فائل اُس کے سامنے دامن پھیلائے کھڑی تھی اور مناسب حکم کے دان کی منتظر تھی۔'' (زیر دام، تلافی، ص ۴۷) ''ساری تحریریں، ساری زبانیں، ساری نگاہیں، سب گواہیاں بے اعتباری ہوگئی ہیں، وکیلوں کے دلائل، ڈاکٹروں کی رپورٹیں ہر چیز پر غبار اُڑنے لگتا ہے۔ گواہ، مجرم، مدعی، سب، کسی کی بات پر میرا دل ٹکتا، کسی بات کو دل نہیں مانتا، اب ایسے حالات ہیں، میں یہ خدائی اختیار اپنے پاس کیسے رکھ سکتا ہوں؟'' (بحران، چھوٹی سی بات، ص ۵۸) ''میں لنگڑاتا ہوا گلی کوچوں کے در و دیوار کے سایوں سے نکلتا ہوں اور اس ملک کی سب سے بڑی شاہراہ کے کنارے جہاں سے بڑے بڑے صاحبِ اختیار لوگوں کی بڑی بڑی گاڑیاں گزرتی ہیں بڑا سا اشتہار بن کر کھڑا ہو جاتا ہوں۔'' (اشتہار، ایضاً ص ۱۳۸) ''سائل یوں خوش خوش اُس کے دفتر سے نکلا جیسے گوہرِ مراد اُس کی جھولی میں ڈال دیا گیا ہو۔ وہ لمبی لمبی دعائیں دیتا افسر کے دفتر سے نکل گیا۔ افسر نے دروازے سے نکلتے اُس کی پشت دیکھی اُس کے کندھوں سے گاڑھے کا کرتا پھٹا ہوا تھا اور نیچے کئی رنگوں کے پیوند تھے۔'' (دستخط، تلافی، ص ۶۳)

مگر سعید شیخ کے افسانوں کا منفرد عنصر اُن کا اقداری یا اخلاقی نظام کو اپنے تخلیقی وجود کا حصہ بنانا ہے۔ عام طور پر ہمارے افسانوی ادب میں خواہش فطرت کے سائے میں چلتی ہے اور سماجی معیارات کی پابند نہیں رہتی مگر جناب شیخ کے ہاں کردار آخری لغزش سے بچ جاتے ہیں اور خاص طور پر ایسے کردار جو سماج میں بہت کچھ کر گزرنے کا اختیار رکھتے ہیں۔ اس طرح یہ کردار اُس مثالیت کے حامل ہو جاتے ہیں جو پریم چند کے ہاں بہت عرصے تک چھائے رہے۔ دوسرے الفاظ میں ایک خاص طرح کی دہقانی یا مضافاتی اخلاقیات مرد کرداروں میں فیصلہ کن عامل کے طور پر کارفرما رہتی ہے اور یوں ایک بڑی ابتلاء یا مخمصے سے شادی شدہ شخص بچ کر اپنی بیوی کے پاس پلٹ آتا ہے اور خاص طور پر جب کہ اُس کا متکلم پاکستان کے کسی با اختیار افسر کا ''شی'' ہو۔ اس تناظر میں ایسے کرداروں سے ہمدردی ہوتی ہے۔ 'لا حاصل' (پتھر بولتے ہیں) اس سلسلے کا بے حد اہم افسانہ ہے۔ ایک ماتحت اپنی خوب صورت اور اپنی قوت سے آشنا بیوی اپنے افسر کے پاس بھیجتا ہے تو: ''اپنے جسمانی اصرار اور اضطرار کے ہاتھوں مجبور ہو کر اُس نے اپنے بازوؤں میں بھری اس لڑکی کے جسم پر سجے چہرے کو بڑے قریب سے دیکھا—— لڑکی کے ہونٹ لرز رہے تھے یوں جیسے گلاب کی پتیاں تیز ہوا کی زد میں ہوں۔ اُس کی سجاوٹی ناک کے نیچے ہلکی سرمئی رووَں کی لکیر تھی۔ گالوں کی سرخی میں آگ جل رہی تھی

اور رحیم انہیں دیکھ کر جھلس رہا تھا۔ پھر اُس نے وہ بند آنکھیں دیکھیں جن کے کواڑوں پر شاید کوئی جذبہ دستک دے رہا تھا — اپنے اندر بے اختیاری اور جرأت کی ساری قوتوں کو اکٹھا کرتے ہوئے وہ اُس چہرے کو چومنے کے لیے جھکا اور قریب ہوا۔ یہ اُس کے سانسوں کی چاپ تھی یا اُس چہرے والی کے اندر کوئی لال بتی جل گئی تھی کہ وہ دونوں آنکھیں چوپٹ کھل گئیں۔ اُف میرے خدا وہ چیختے چیختے رہ گیا۔ ان آنکھوں میں شوق اور انتظار کی بجائے عجیب سی ویرانی، وحشت اور ایسے بے بسی تھی جو نمی کی صورت ڈھل رہی تھی۔ ایک خیال اُس کی پشت میں ٹھنڈی تیز دھار بن کر اُتر گیا تو کیا یہ — یہ سب کچھ وہ کسی مجبوری کسی معذوری کی وجہ سے کر رہی تھی؟'' (ص ۱۶۹۔۱۷۰) ہمارے بہت سے افسر ادیب اپنی انسان دوستی، دردمندی یا مثالیت کو نظام کے ہاتھوں مفلوج ہوتا دیکھتے ہیں، تو عموماً تصوف کی پناہ لیتے ہیں یا کسی سبز پوش کسی نیلی پوش بابے کے روحانی فیض کے حوالے اپنے بہت سے مخمصے کر دیتے ہیں چنانچہ سعید شیخ کے ہاں بھی 'روشنی'، 'بلاوا'، 'خوشبو' اور 'اندر والے' ایسے ہی افسانے ہیں۔ موخر الذکر افسانہ بے شک اشفاق احمد، بانو قدسیہ اور ممتاز مفتی کی تحریروں کا فیض ہوسکتا ہے مگر یہ اپنے تاثر کے حوالے سے ایک غیر معمولی افسانہ ہے۔ غلام عباس کے 'آنندی' اور 'ممنور' کے بعد اُردو افسانے کے نقاد اور بیشتر سماجی مفکروں نے جسم فروشی کو انسان کا ایک ایسا مقدر سمجھ لیا ہے جس سے مفر نہیں لیکن سعید شیخ کے افسانے 'اندر والے' میں مثالیت پسندوں کے لیے ایک دلاسہ ہے کہ اگر بعض نوجوان لڑکیوں کی معاشی مجبوریوں کو بڑھنے نہ دیا جائے اور انہیں کوئی فرد یا ادارہ تعلیم اور مطالعے کی جانب متوجہ رکھے اور ساتھ ہی ساتھ اُن کی ملازمت یا نیم کفالت کا کوئی آبرومندانہ انتظام کرے تو چند افراد اس دوزخ کا ایندھن بننے سے بچ سکتے ہیں۔ 'طوق' اور 'انصاف' سعید شیخ کے دو ایسے افسانے ہیں جو بلند آہنگی کے ساتھ ایسے اجتماعی مسائل بلکہ نظام کی بوالعجبیوں کو سامنے لاتے ہیں جس کا عام طور پر کوئی افسر ادیب متحمل نہیں ہوسکتا۔'' ''حضورِ والا — تاریخ اس امر کی گواہ ہے کہ جب جب ظالم اور جابر حکمران ہمارے ملک پر حکومت کرتے رہے، ہمارے لوگ پُر امن رہے — نفسیاتی طور پر یہ قوم ایسے بادشاہ کو پسند کرتی ہے جو ہنٹر لے کران کو دوڑا تا رہے' — شہیدوں، مظلوموں کو بھی یہ قوم ہیرو ہی سمجھتی آئی ہے۔ اس مرحلے پر — ایسی قربانی کا انتظام ہو جائے کہ جس سے ظالم کو مظلوم ثابت کیا جا سکے تو یہ قوم راتوں رات بدل سکتی ہے اور وہی بادشاہ جسے یہ آج ظالم بے قدرا سمجھ کر پتھر مارے گئے ہیں کل کو اس قوم کا ہیرو بن سکتا ہے...... جب صبح نے آنکھ کھولی تو محل میں ہر طرف بادشاہ کا خون بکھرا ہوا تھا — اپنے مرحوم بادشاہ کے آخری دیدار کے لیے سارا ملک سارے شہر اُمڈ آئے۔'' (طوق، پتھر بولتے ہیں، ص ۱۸۲-۱۸۶) ''کیا یہ ممکن نہیں کہ یہ عدالتیں زمین پر بنائی جائیں اوپر جاتے جاتے انسان تھک جاتا ہے اور پھر دیر بھی ہو جاتی ہے' 'اصل میں زمین پر گنجائش کم ہوتی جا رہی ہے اس لیے عدالتیں اوپر بننے لگی ہیں'۔'' (انصاف، پتھر بولتے ہیں، ص ۱۸۹)

محمود واجد (پ: ۱۹۳۳) نے اپنے افسانوی مجموعے 'موسم کا مسیحا' میں فکشن کے بارے میں 'کچھ معروضات' کے عنوان سے پہلے آڈن کا ایک قول دیا کہ انسان کو فرار کی ضرورت ہے جیسے غذا اور گہری نیند کی اور پھر لکھا کہ ''فرار میں جو عارضیت شامل ہے وہ ہماری صورتِ حال کی عکاسی بالکل نہیں۔ ہمارا مخصوص مزاج بھی اس سے ہم آہنگ نہیں ہوتا۔ میری مراد مشرق یا جنوب کے ترقی پذیر ممالک سے ہے جہاں صنعتیانے اور شہریانے کا عمل پچیس فیصد کے قریب ہے جب کہ وہ ممالک جن کے حوالے سے یہ بات کہی گئی ہے وہاں تقریباً پچھتر فیصد ہے۔ ہم قدامت کے زیادہ اسیر ہیں اور جدت کے کم— لفظ فرار کا متبادل اگر بازیافت رکھ لیا جائے تو مستقل قدر کے پیدا ہونے کا امکان ہے۔'' (ص ۷) 'گڈریا، بھیڑیں اور چراگاہ'، 'ہاتھی اور وہ لوگ' ایسے افسانے ہیں جن پر نثری نظمیں ہونے کا گمان ہوتا ہے مگر بڑی سادہ صناعی کے ساتھ لوگوں کے تحت الشعور میں موجود حکایات اور اپنے عہد کے طاقتوروں کی بوالعجبیوں کے ساتھ اسے منسلک کیا گیا ہے۔ 'درد کے رشتے' میں سوانحی رنگ ہے مگر خوبی یہ ہے کہ بہت کچھ کہہ کر بھی بہت کچھ چھپا لیا گیا ہے جس سے کرب کا احساس اور گہرا ہو جاتا ہے: ''میں نے اسے مشرق کے انقلاب سے قبل مغرب میں منتقل کر دیا تھا کہ میری نسل اور اس کا مستقبل محفوظ رہے لیکن وہ کچھ نہیں ہوا جو میں چاہتا تھا۔ میں نے ایک چوٹ بچانے میں دوسری کھائی۔ فیصلوں کی عمر میں مَیں نے اپنے بیٹے کو تنہا چھوڑا تھا اور جب نئی صبح کی اُمید کو اُس نے اپنا مستقبل، اپنا آئیڈیل بنا لیا تو واپسی کیوں کر ہو— اسے اب کون سمجھاتا کہ ہم خواب دیکھنا افورڈ نہیں کر سکتے۔ ہم کہ ہمیں اپنی تعمیر کا وقت بھی میسر نہیں لیکن وہ تیر جو اپنی کمان سے نکل جائے اس پر اختیار کب ہوتا ہے۔ پھر میں اپنی گاڑی آپ کھینچنے لگا۔'' (موسم کا مسیحا، ص ۲۹) 'جاگتے لمحوں کا خواب' ستمبر ۱۹۷۲ء میں لکھا گیا اور ظاہر ہے کہ اُس سرزمین پر جہاں ناانصافی، استحصال اور طاقت کے کھیل میں معصوم انسان ہی ہر تشدد اور تذلیل کا ہدف تھے۔ محمود واجد کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بہت بڑے کرب کو بھی اظہار کے وقت واویلا نہیں بناتا۔ وہ رقیق القلب انشا پردازی یا خطابت کا مظاہرہ نہیں کرتا، بہت بڑے ظرف کے ساتھ آنسو پی جانے کی کوشش کرتے ہوئے ایک ایسی کہانی لکھتا ہے جس میں عالمی منظر نامہ بھی ہے، ناانصافی اور ظلم کے مقابل تشدد کو پروان چڑھانے والی قوتیں بھی ہیں، خاموشی سے اُٹھتے ہوئے جنازے بھی ہیں، بھوک سے بلکتے ہوئے بچے بھی ہیں اور اُن سے زیادہ تڑپتی ہوئی مامتا بھی، مگر مفرد جملوں کی مدد سے وہ جس طرح پورے افسانے کا فریم ورک بناتا ہے وہ غیر معمولی تاثر لیے ہوئے ہے۔ ''حال میں کوئی زندہ نہیں رہتا جو ایسا کرنا چاہتا ہے اُس کا شمار زندوں میں نہیں ہوتا— سیتا نردوش تھی کیا معصوم خیال ہے پھر رام نے یدھ کیوں کی۔ لکیروں کی حفاظت کا خیال تھا شاید۔ خیال ہی کے لیے تو ہم جھگڑ رہے ہیں۔ لکیروں کے لیے تو جھگڑنا سمجھ میں آتا ہے— ہمارے

چار لاکھ آدمیوں کو واپس کرو۔ ان کے بدلے چار لاکھ اپنے شہریوں کو لے جاؤ— میں کہاں جاؤں جیلوں اور کیمپوں کو تو دیکھ چکے قتل گاہیں باقی ہیں— میں آنسوؤں کو روک رہا ہوں۔ میں نے پیسے بھیج دیئے ہیں پتہ نہیں اُنہیں ملے بھی یا نہیں۔ بہتر گھنٹوں کے کرفیو کے بعد گھر میں ایک دانہ بھی نہیں رہ گیا تھا کہ تمہارے بھیا کی آخری نشانی مُنی کو دودھ کے بدلے دے سکوں— اُس کے سر سے خون بہہ رہا تھا تازہ تازہ گرم گرم۔ 'کیا ہوا ابو' میں آگے بڑھی۔ 'اسے چھوڑ یئے باجی مُنی کا دودھ لیجیے اور بابو کے لیے تھوڑے سے بسکٹ ہیں'۔'' (موسم کا مسیحا، ص ۴۳۔۴۹) یہی فضا اُس کے افسانے 'آدھا سفر' کی ہے جو اگست ۱۹۷۱ء میں مشرقی پاکستان کی قیامت خیز فضا میں لکھا گیا۔ ''جناب عوام انقلاب نہیں لاتے اُسے کچھ لوگ مرتب کرتے ہیں اور دوسروں پر مسلط کر دیتے ہیں— یہ تہذیبوں کی گزرگاہ ہے یہ انسانوں کا جنگل ہے— 'یہ مسجدوں کا شہر ہے' رنے کیمرہ اُتارتے ہوئے کہا۔ 'مسجد کی سیڑھیوں پر قدم رکھتے ہوئے مجھے ایسا محسوس ہو رہا ہے جیسے نمازیں قبول نہیں ہوں گی' الف نے گھبرا کر سوچا۔'' (موسم کا مسیحا، ص ۵۲۔۵۵) اجتماعی سطح پر عورتوں، بچوں اور بوڑھوں پر ریاستی تشدد، جوابی یا رجعی تشدد اور ایک ریاست کی تحلیل کا منظر دیکھنے سے پہلے بھی محمود واجد ایک حساس انسان کی طرح فرد کی زندگی میں بکھرے ہوئے نوحے چنتا رہتا ہے۔ 'سو رات کی مے کا خمار' اُس نور جہاں کی کہانی ہے جو سلیم سے پٹتی رہتی ہے۔ ''مجھے طلاق دے دو— میں تیرے چہرے پر تیزاب نہ ڈال دوں گا تاکہ تجھے دوسرا یار نہ ملے— ای لائق ہوتی تو تُمراجو تالات کا ہے کو سہتی۔'' (ایضاً، ص ۸۷) اس مجموعے میں معکوس زمانی ترتیب سے کام لیا گیا ہے جس سے آخر تک آتے آتے محمود واجد کے نومبر ۱۹۵۶ء کے افسانے سے بھی آگاہی ہو جاتی ہے۔ اپنی یادوں، رشتوں اور چیزوں کے بکھرنے کا ملال اور خوف ہے جو محمود واجد اپنے دوسرے مجموعے کے اٹھارہ افسانوں میں بارہ افسانے پہلے کے شامل کر دیتا ہے۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ محمود واجد کو نئے افسانہ نگاروں میں دو اعتبار سے فوقیت حاصل ہے، پہلا یہ کہ وہ فکر و فن کی نئی تحریکوں سے متاثر ہونے کے باوجود اُردو تخلیقی زبان کا روایتی ڈھانچہ بدذوقی سے توڑنے کی کوشش نہیں کرتا، دوسرے وہ پیراگراف بنانے کے لیے بھرتی کی چیزوں کو شامل کرنے کی بجائے کسی فقرے کو ہی افسانے کی بنیادی اکائی بنا لیتا ہے اور اس طرح اُس کا ہر فقرہ غزل کا ایک مصرعہ بن جاتا ہے، یہ اور بات کہ وہ جب انہیں لکھتا ہے تو گمان ہوتا ہے کہ یہ نثری نظم ہے: ''اُس نے مخلوق کو دیکھا تھا کہ خلق اُسے ریوڑ کی طرح ہانک رہی تھی۔ پھر وہ خود خلق میں شامل ہو گیا کہ ہانکنے والے کے ہاتھ میں ڈنڈا تھا۔ ڈنڈا کبھی اُس کا آدرش نہیں بنا تھا۔ اُسے یقین تھا کہ چراگاہ کی حدیں ہیں۔'' (ساتھ والے، لمحہ لمحہ زندگی، ص ۴۱) اب اسی اقتباس کو محمود واجد نے چھ سطروں میں لکھ دیا ہے۔ وہاب اشرفی نے اُس کے مجموعے 'لمحہ لمحہ زندگی' میں شامل اپنے ایک مضمون میں اسی لیے لکھا ہے: ''چھوٹے چھوٹے فقروں کو نظم کے انداز میں لکھ کر Open

Punctuation کی تکنیک جو Communication کی تکنیک بھی ہے، کے برتاؤ سے تاثر کی ایک فضا تخلیق کی گئی ہے۔'' (ص ۱۷)

- محمود واجد (افسانوی مجموعے) موسم کا مسیحا، لمحہ لمحہ زندگی

نامور افسانہ نگار رشید امجد نے **انور نسیم** (پ: ۱۹۳۵) کے بارے میں لکھا ہے ''سائنس سے دلچسپی نے ڈاکٹر صاحب کی شخصیت کے تخلیقی پہلو کو کئی زاویوں سے جلا بخشی ہے۔ ان میں سے ایک زاویہ تکنیک پر گرفت کا ہے۔ ان کی تکنیکی ہنر کاری کا اعجاز ہے کہ ان کی کہانیاں قدم قدم پر اپنی پرتیں کھولتی ہیں اور ایک روانی کے ساتھ انجام تک قاری کو اپنے ساتھ بہائے لیے جاتی ہیں۔ دوسرا زاویہ حقیقت شناسی اور اشیاء و متعلقات کی تہہ میں اتر کر وہ کچھ جاننے کی جستجو ہے جو دوسروں کی نظروں سے اوجھل ہوتا ہے۔ یہ اندر کی بات ان کے کرداروں کی انفرادی نفسیاتی گرہ کشائی بھی کرتی ہے اور مجموعی انسانی کشمکش اور سیاسی سماجی منظر نامے میں معاشرے کا طبقاتی تجزیہ بھی ہوتا ہے۔ تیسرا زاویہ ان کے طرزِ استدلال کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ ان کے موضوعات عموماً وہی ہیں جو اس وقت کے معروض کے موضوعات تھے جب یہ کہانیاں لکھی گئیں۔ یوں ان میں ایک طرف تو روحِ عصر کی خوشبو موجود ہے اور اس کے ساتھ ہی ان کی جو انفرادیت قائم ہوئی ہے وہ یہی طرزِ استدلال ہے ان کے اندر کا ویژنسٹ ان کے ادبی سیلف سے مل کر ان کی کہانی کا جو خاکہ بناتا ہے اس سے استدلال اور تخیل بیک وقت اپنا کام دکھاتے ہیں'' (ص ۸۔۷) رشید امجد نے یہ ذکر بھی کیا ہے کہ انہوں نے ڈاکٹر انور نسیم کے افسانے 'پگڈنڈی' امرتسر میں پڑھے تھے، جبکہ اس مجموعے میں کوئی ایسا افسانہ شامل نہیں، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ڈاکٹر صاحب اپنی تعلیمی، تدریسی اور پیشہ ورانہ زندگی میں بڑے منتظم ہو گئے مگر تخلیقی زندگی میں وہ فعال اور مجلسی تو رہے مگر اپنی تحریریں اور مطبوعات کو بھی پوری طرح سے سنبھال نہ سکے۔ وہ چونکہ گورنمنٹ کالج لاہور کے طالب علم رہے اس لئے اُن کی ابتدائی تحریروں میں پطرس بخاری کے شگفتہ رنگ کی شوخ جھلک ہے اور شاید ایک بڑا امزاح نگار اُن کی تخلیقات میں نمو نہیں پا سکا البتہ اُس کی جھلک ڈاکٹر انور نسیم کی مجلسی زندگی، تقاریر اور ان چند افسانوں میں موجود ہے، دوسری بات یہ کہ اُن کی زندگی میں سائنسی شعور اور لگن کے ساتھ ادب و ثقافت کے جمالیاتی رنگ بھی جلوہ ریزی کرتے ہیں اور یہ ڈاکٹر نذیر احمد اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے قبیلے کے آخری فرد دکھائی دیتے ہیں۔

اُن کے افسانوں میں رومانوی جھلک نمایاں ہے، ماضی کی یاد، بچپن، گاؤں کی معصومیت اور بچھڑے ہوئے زیادہ رنگین اور پُر کشش ہو کر افسانوی فضا کو دل آویز بنا دیتے ہیں مگر اُن کے کرداروں کو ناسٹیلجک نہیں ہونے دیتے کہ بدلتی ہوئی جدید زندگی میں آسودگیاں لانے والی سائنس اور ٹیکنالوجی بھی انور نسیم کی دوسری محبوبہ ہے۔ حقیقت میں ان پانچ افسانوں میں سے 'رہ خزاں میں تلاشِ بہار' بے حد مؤثر

افسانہ ہے جسے انہوں نے خود بھی توجہ سے لکھا ہے اس کی مرکزی کردار ساجدہ کی شخصیت کو اُبھارنے میں نفسیاتی اور سماجی شعور سے کام لیا گیا اور اس کے ساتھ ساتھ جزئیات نگاری نے بھی اس افسانے کی وسعت، گہرائی اور تاثر میں اضافہ کیا، اس میں کئی ایسے تخلیقی جملے ہیں جو افسانے کے قاری کے دل میں خلش پیدا کرتے ہیں کہ انور نسیم نے افسانہ نگاری کو بہت زیادہ وقت کیوں نہیں دیا۔

''جب عابدہ کلاس میں انگڑائی لیتی ہے تو ڈاکٹر صاحب بے چارے بے حد نروس ہو جاتے ہیں ، ساری ڈمانسٹریشن بھول جاتے ہیں — میرا بائی کے بھجنوں، کبیر کے دوہوں، میؔر کے شعروں کی یہ دیوانی لڑکی اس ہجوم سے یقیناً بہت مختلف تھی — یہ جو یونیورسٹی میں اتنے سارے Gallant قسم کے لڑکے دن بھر اُس کے پاس آیا کرتے تھے، کہیں ایسے تو نہیں کہ کسی ایسے درخت کی ٹھنڈی اور گھنی چھاؤں تلے جس میں رس بھرے پھل لگے ہوں مسافروں کا منتظر رہتا ہے اور سماں بیتنے کے ساتھ ساتھ پتے جھڑنے لگتے ہیں، پھلوں کا رس غائب ہونے لگتا ہے درخت کی چھاؤں اب گھنی نہیں رہتی، تنا کھوکھلا ہو جاتا ہے اور پھر کوئی مسافر — مس ساجدہ روح کے مسائل پر صرف بحث ہو سکتی ہے مگر جسم کے اپنے تقاضے ہیں، ان تقاضوں پر اگر صرف بحث کی جائے تو تشنگی اور بھی شدت سے بھڑک اُٹھتی ہے — کالج میں ہم کرشن چندر کا ڈرامہ 'سرائے کے باہر' سٹیج کر رہے ہیں پھر اُسے ایک دم خیال آیا کہ رضوی صاحب کو ڈرامے کیلئے جو فرنیچر درکار ہے اُس سے مطلب ہے — کوئٹہ میں ایک خاموش اُداس بے کیف دسمبر کی اتوار کو اُس نے چند عزیز و اقارب کے درمیان شہر کے ماڈرن فرنیچر مارٹ کے اکلوتے مالک ایم .ڈی رضوی صاحب سے شادی کر لی — گھونگھٹ کے پٹ کھول (ص ۵۵ تا ۸۰) اس افسانے کی تلخیص نما جھلکیاں دینے کا مقصد یہ تھا کہ ان میں ایک رومانوی افسانہ نگار، باٹنسٹ (پھلوں کے رس کے غائب ہونے سے تنے کے کھوکھلے ہونے تک کا بیان) اپنے اور اپنے ہم منصبوں پر ہنس سکنے کا حوصلہ رکھنے والا اُستاد (کسی کی انگڑائی پر سائنسی تجربات کی تفصیلات بھول جانے والا) ایک نفسیات دان (جو بڑی نزاکت سے اپنے افسانے کی ہیروئن کے پہلے جنسی تجربے کا ذکر رمزی انداز میں کرتا ہے) اور سب سے بڑھ کر یہ کہ رومان سے حقیقت تک کا سفر طے کرنے والا فنکار (جو اپنے افسانے کی بڑی چاہت سے بنائی ہوئی ہیروئن کو بالآخر ایک رنڈوے فرنیچر مرچنٹ سے شادی پر آمادہ کرتا ہے) پوری طرح سے دکھائی دے۔

'وہ قربتیں یہ فاصلے' بھی ایک موثر افسانہ ہے جس میں جدید دنیا کو خوش دلی سے قبول کرنے والے ایک تعلیم یافتہ شخص کو بھی اپنا گاؤں اور اس کی سادہ اور معصوم زندگی یاد رہتی ہے، تاہم آخر میں افسانہ نگار کا لہجہ اُن لوگوں کے مماثل ہو جاتا ہے جو جدید مدنیت سے عناد تو نہیں رکھتے تاہم اُس کے معیارات کے مطابق مہذب کہلانے والوں کی ضروریات پر طنز ضرور کرتے ہیں۔ ''ایک ہلکی اور معنی خیز

مسکراہٹ جانے کہاں سے اس کے ہونٹوں پر پھیل گئی۔ ایسے بہت سال پہلے بھی تو گرمیوں کی چلچلاتی دھوپ میں جب وہ سکول سے پیدل واپس اپنے گاؤں جاتا تھا تو راستے میں اپنے دوست یعقوب کے گھر پر رُکتا تھا اور پھر ریت کے تھڑے پر سے گھڑے سے ایک گول مٹی کے پیالے میں خوب جی بھر کر گاؤں کے کنویں کا ٹھنڈا پانی پیتا اور ہفتے میں ایک بار وہ لوگ اسے اصرار سے روک لیتے 'سرسوں کا ساگ پکایا ہے، مسی روٹی کھاؤ گے مکھن کے ساتھ' اور اب تو ٹوکیو کے ایئر پورٹ کا ناشتہ اور لنچ ہوگا۔ باقاعدہ ویٹر، خوبصورت گول میز، پس منظر میں ہلکی ہلکی جاپانی موسیقی، کانٹے اور چُھریاں'' غلط لفظ سوچ لیا خواہ مخواہ! اصل لفظ Knives and Forks ہے'' (ص ۳۸)

اس افسانوی مجموعے میں یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ اگر ڈاکٹر انور نسیم کو کچھ وقت نکال کر اپنی ابتدائی تحریروں پر نظرِ ثانی کر لیتے جو انشائے لطیف کے ضمن میں آتی ہیں یا بعض جگہ رومانوی رنگ جذباتی لے اختیار کر لیتا ہے جو اُن کی بعد کی تحریروں سے ہم آہنگ نہیں تو بہتر تھا، اس طرح شاید یہ بھی ممکن ہوتا کہ جب وہ 'ایک سہانا سپنا ٹوٹا' میں یہ لکھ رہے تھے'' آشا نراشا کے ان بندھنوں، کیٹس کے خطوط فینی کے نام، رضیہ کے خطوط جاں نثار اختر کے نام—'' (ص ۴۱) تو ان جیسے صاحبِ مطالعہ کو یاد آجاتا کہ جاں نثار اختر کے نام صفیہ کے خط ہیں رضیہ کے نہیں اور وہ رضیہ سجاد ظہیر ہیں جن کے نام سجاد ظہیر کے خط شائع ہو چکے ہیں۔

❑ ڈاکٹر انور نسیم (افسانوی مجموعہ) وہ قربتیں، یہ فاصلے

علی محسن (پ: ۱۹۷۱) کے افسانوں کے سلسلے میں سب سے زیادہ چونکا دینے والی بات اُس کی تینوں کتابوں کا حسنِ طباعت ہے۔ دوسری خوبی اُس کے افسانوں کا وہ اختصار ہے جو اِس فن میں گہرا تاثر پیدا کرتا ہے ورنہ بعض افسانہ نگار اپنے کتھارسس کی خاطر قاری کے صبر کا امتحان لیتے ہیں۔ اس عمر میں لکھنے کا جواز کچھ خواب بنتے ہیں جنہیں تخلیقی تخیل خوب صورت بنا کر ہر مرحلے سے آگے یا دُور کر دیتا ہے، اس لیے موجود کے لیے عدم اطمینان اور موہوم کے لیے اضطراب مجموعی طور پر علی محسن کی کہانیوں پر محیط ہے۔ کسی افسانہ نگار کو اس بات کی ممانعت نہیں کہ وہ خودنوشت سوانح کے ابواب پیش نہ کرے مگر یہ توقع ضرور کی جاتی ہے کہ افسانے میں ایک پردہ سا قائم رہے جو مصنف کے رسمی وجود کے معلوم کوائف کو ہر دم باہر جھانکنے سے منع کرے۔

اس کی پہلی کتاب 'اُداس کہانیاں' میں کم از کم دو کہانیاں ایسی ہیں جن کا جذباتی اور رقت آمیز اُسلوب اُسے نجی حوالے سے اوپر اُٹھنے نہیں دیتا، میری مراد 'ساکھی' اور 'غلام نبی' سے ہے لیکن اس مجموعے میں بھی مسلسل احساس ہوتا ہے کہ اُس افسانہ نگار کا طلوع ہوا ہے جو اس روایت کی جھولی میں بہت کچھ ڈالے گا۔ اُس کے دوسرے مجموعے 'اُس گلی میں' کچھ متصوفانہ حکایات اور پنجاب کے لوک گیت اُس کی

کہانیوں کی فضا کو وقتی طور پر بدلتے نظر آتے ہیں مگر محسوس یہ ہوتا ہے کہ یہ سب عارضی ہے، اُس کا سماجی شعور زیادہ دیر تک اُسے انسانی دکھوں کے خودفریب دلاسوں میں الجھائے نہیں رکھتا اور وہ 'چھوٹا آدمی'، 'غبار'، 'قفس' اور 'گور' جیسے افسانے لکھتا ہے جس میں زندگی کی چمک دمک اور ہمہ ہمی کے بیچ میں زندگی سے بچھڑی ہوئی مخلوق بھی ہے اور وہ ایک بڑے تخلیق کار کی طرح انہی کے دکھوں کو اُس معاشرے کو محسوس کرانے کی کوشش کرتا ہے جو رفتہ رفتہ بے حسی کو زندگی کی سب سے بڑی آسائش سمجھتا ہے۔''دو ہزار چار سو۔صاحب نے نیپکن سے ہاتھ پونچھتے ہوئے زیرلب کہا اور میٹھی نظر اپنی بیوی پر ڈالی جو واٹر سیٹ کا ڈیزائن دیکھنے میں مگن تھی۔یقیناً وہ سیکریٹری ہوگی، بیوی ایسے موقع پر عدم توجہی کا مظاہرہ نہیں کرسکتی اور صاحب سب کے سامنے ایسی میٹھی نظر بیوی پر کبھی نہیں ڈالتے۔ ہزار والے تین کرارے نوٹ نکال کر صاحب نے پلیٹ میں رکھ دیئے اور کرسی کی پشت سے سرٹیک کر سیون اپ کے سپ لینے لگے — چھوٹے کو یاد آیا کل بجلی کے بل کی آخری تاریخ تھی اور ایک سو بانوے روپے اُس کی جیب میں نہیں تھے— گھر میں آٹا بھی ختم تھا۔خالی کنستر اور ابّے کی دوائی اُس کی آنکھوں کے سامنے ناچنے لگے۔ابّا ساری رات کھانستا تھا۔مالک مکان کہیں آج بھی کرایہ مانگنے نہ آیا ہو۔'' (چھوٹا آدمی، اُس گلی میں، ص۴۴۔۴۵) ''جنرل چبوترے پر کھڑا ہوگیا، بگل بجا اور پردے کے پیچھے سے گاؤن نما لباس میں چند مقامی عورتیں نمودار ہوئیں —بقول کمانڈر اُن کے چہروں پر آزادی نے رنگ بکھیر دیئے تھے۔اُن کے ساتھ انگلیاں پکڑے بچے بھی تھے جن کے لباس مقامی نہیں تھے قیمتی اور نئے ضرور تھے— خوب صورت چاکلیٹ کا پیکٹ اُس نے بڑھایا۔ بچے کے چہرے پر تذبذب کے آثار نمودار ہوئے— یک دم اُس کی پتلون کی زپ کھلی اور تیز دھار ڈیوڈ کے چہرے پر پڑی۔ چھاتی پہ سجے ہوئے سارے تمغے بھیگ چکے تھے۔'' (قفس، اُس گلی میں، ص۶۷) '' وہ سو روز کا لیتا ہے، دیہاڑی لگے نہ لگے'۔اُس نے سر جھکائے ہولے سے کہا۔وہ کوٹھے والی نہیں لگ رہی تھی۔'ایک گانا اور سن لیتے تو' اُس کی آواز رُندھ سی گئی۔دروازے میں مسّے والے کا جگالی کرتا خباثت والا چہرہ نمودار ہوا۔'' (گور، اُس گلی میں، ص۱۱۲) اسی مجموعے میں 'اُس گلی میں' جیسا نہایت موثر افسانہ شامل ہے جو اُردو رومانوی افسانوں کے انتخاب میں شرکت کا حق رکھتا ہے۔اسی طرح 'بے جی' بھی اُردو کے بیانیہ اور کرداری افسانوں میں ایک نمایاں مقام رکھتا ہے۔ اُس کے تیسرے مجموعے میں بھی بعض اچھے افسانے شامل ہیں، جیسے 'آدرش'، 'سوہنا سائیں'، 'کوے'، مگر علی محسن کو اپنے افسانوں اور مجموعوں کی مقدار بڑھانے کی بجائے فنی ریاضت سے بھی کام لینا چاہیے ورنہ اُن کے اچھے افسانوں کا تاثر بھی تحلیل ہو جائے گا۔

- علی محسن (افسانوی مجموعے) اداس کہانیاں، اُس گلی میں، جو بیت گیا، خُمری

عمران اقبال (پ:۱۹۶۴) نے اپنے تصوراتِ فن کی وضاحت میں لکھا ہے: ''میں علامتی یا تجریدی

افسانے سے گریزاں ہوں — میرے نزدیک افسانہ وہی اچھا ہے جو ابتداء ہی سے قاری کی توجہ اپنی طرف کھینچ سکے۔ کسی بھی افسانے کی کامیابی اور ناکامی کا انحصار ایک حد تک افسانے کے اختتام پر منحصر ہوتا ہے۔'' (کچھ اپنی باتیں، ادھورے خواب کا منظر، ص۹) اُن کے مجموعے کا پہلا افسانہ 'ایک رات کی کہانی' اُنہیں ایک مقبول افسانہ نگار بننے کی دُھن میں مبتلا دکھاتا ہے جس میں وہ جاسوسی ادب کے زیرِ اثر ایک نوجوان وکیل خاتون کو قاتل کی تلاش میں سرگرداں رکھ کر آخرِ کار سرخرو کرتا ہے مگر وہ بہت سے کرداروں اور واقعات کو قرینِ قیاس نہیں رہنے دیتا، البتہ اوسط درجے کی فلم کا منظر بنا دیتا ہے۔ 'آخری اسٹیشن' میں بھی اسی طرح کے میلوڈرامائی مناظر ہیں جس سے رقیق القلب تو آنسو بہا سکتے ہیں مگر افسانے کے سنجیدہ قاری افسانہ نگار کی منشا پر آزردہ ہو سکتے ہیں۔ رخشندہ سے ظفر شادی کر کے دھوکا دے سکتا ہے، اُسے جسم فروشی پر آمادہ کر سکتا ہے، اس پر کسی کو تعجب نہیں ہو سکتا مگر وہ جب اپنی بیوی سے یہ کہتا ہے تو اِس بات پر تعجب ضرور ہوتا ہے کہ افسانہ نگار اپنے کرداروں کے بارے میں اپنے اختیارات کو کتنی بے دردی سے استعمال کر رہا ہے۔'' 'تمہارے لیے خوش خبری' وہ اُنگلی نچاتے ہوئے بولا۔ 'آج رات تمہاری اس خوب صورتی اور جوانی کا سودا ہو جائے گا۔ پھر تم کویت یا جہاں بھی جانا چاہو جا سکتی ہو۔' وہ حقارت سے بولا۔ کمرے میں کرسی پر بیٹھے ہوئے اُس نے سگریٹ سلگا لیا اور اپنی زہریلی کڑوی باتوں سے رخشندہ کی روح پر نشتر لگانے شروع کر دیئے۔'' (ص۳۱) عمران اقبال کے کوائف سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں یورپ اور امریکہ کے سماج کو دیکھنے اور شاید برتنے کا تجربہ بھی ہے مگر 'سیاہ بلاؤز' میں اُن کے اس طرح کے جملے اُن کے ذہنی اُفق کے بارے میں بہت زیادہ خوش فہم نہیں رہنے دیتے۔ ''وقت کا بے رحم ریلا عارفہ کے اُصول شرافت خودداری اور اندر کی ایک معصوم اور پاکیزہ عورت کو بہا کر لے گیا۔ وہ بھی ماڈرن لیکن اندر سے کھوکھلی تہذیب کی گہری دلدل میں ڈوبتی چلی گئی۔'' (ص۴۷) یہی انداز اُن کا دیگر افسانوں میں بھی ملتا ہے جس سے یوں لگتا ہے کہ ان افسانوں میں کوئی جذباتی صحافی افسانہ نگار کی جگہ بیٹھ گیا ہے۔ ''شیطانیت اور ہوس کے اندھے جذبات سے مغلوب امجد نے اس کا بازو پکڑ کر اسے کار میں گھسیٹنے کی کوشش کی — ایک بے کس لڑکی کی مزاحمت نے اُن کے شیطانی ارادوں کو اور ہوا دی۔'' (اجنبی، ص۶۴) 'گھبرانے کی ضرورت نہیں میں نے کافی میں نشہ آور دوائی ملا دی تھی'۔ آصف کے لہجے میں تلوار جیسی کاٹ تھی — 'پیار، کیسا پیار؟ وہ سب ڈراما تھا تمہیں اپنے قریب لانے کے لیے'۔ اُس کی آواز زہر میں ڈوبی ہوئی تھیں، آنکھیں نفرت سے پھٹی پڑ رہی تھیں۔'' (ایضاً، ص۶۹) 'پاپ' اُس کا ایک افسانہ ہے جو اُس کی اصل تخلیقی شخصیت کو یا اِس شخصیت کے حقیقی منبع کو ظاہر کرتا ہے۔ اگر مصنف کی خودشناسی پر یہ منکشف ہو کہ وہ کہاں طاقت ور ہو سکتا ہے اور اپنی انفرادیت کو نمایاں کر سکتا ہے تو اُردو افسانے کو عمران اقبال کے اچھے افسانوں کی توقع کرنی چاہیے۔ ''ایک روایت کے مطابق چولستان کو

خوابوں، خواہشوں اور خزانوں کی سرزمین کہا گیا ہے۔ پانچ ہزار سال قبل دریائے ہاکڑہ کے سرسبز وشاداب کناروں پر کئی خواہشوں نے جنم لیا۔ میں نے خود صحرا میں چلنے والی تیز سرسراتی ہوا میں ریت کی سرگوشیاں اور چولستان میں ٹیلوں کے نیچے دفن تہذیب کی دھڑکنیں سنی ہیں۔'' (ص ۸۵۔۸۶) 'وہ کون تھی' کا آغاز بھی اچھا ہے مگر اُسے ایک وقت کے معروف رومانوی افسانوں کی پرچھائیں بنا دیا گیا اور رہی سہی کسر پھر اُسے 'ایک رات کی کہانی' کی طرح تفتیشی اور جاسوسی ادب بنانے میں پوری کر دی گئی۔

❑ عمران اقبال (افسانوی مجموعہ) ادھورے خواب کا منظر

عاصم بٹ (پ:۱۹۶۶) کا نام ادبی حلقوں ایک اہم مترجم (کافکا اور بورخیس کی اور جاپانی کہانیاں ایچ۔جی۔ویلز کی مختصر عالمی تاریخ) ناول نگار (دائرہ) اور افسانہ نگار کے طور پر نمایاں ہے۔ میں اُن کا پہلا افسانوی مجموعہ 'اشتہار آدمی' نہیں دیکھ سکا، تاہم قیاس ہے کہ اس مجموعے کی تمام یا بیشتر کہانیاں اُن کے مجموعے 'دستک' میں شامل ہیں۔

پنجاب کا مزاج ایسا ہے کہ گہرے متصوفانہ تجربے کے بغیر بھی اس کی 'شوقینی' کی جا سکتی ہے، چنانچہ عاصم بٹ کے بعض افسانوں کے متکلم ایسے ہیں کہ ان کے منہ سے شیرِ مادر کی مہک بھی آتی ہے اور وہ یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ ان کے دل پر غیب سے دستک ہو رہی ہے یا ان کی دستک سے ان کی دانست میں ان پر نئے 'بُو ہے' کھل رہے ہیں، تاہم شہری زندگی میں درمیانہ طبقے کے افراد کی زندگی میں جو نئے دباؤ اور ہیجان پیدا ہو رہے ہیں اور جو، ان سے ایک نئی 'مہذب' یادداشت کا تقاضا کرتے ہیں، ان پر عاصم کا قلم زیادہ اثر آفریں افسانے لکھتا ہے۔ اس کے افسانے کے کردار نوجوان ہیں، مضطرب ہیں، وہ اپنی سماجی بے توقیری، جنسی افسردگی اور 'فتوحات' کے لئے اضطراب کی خاطر صوفیا کے درباروں پر جاتے ہیں، جلسے جلوس میں جاتے ہیں، ہیرا منڈی جاتے ہیں، جہادی بنتے ہیں، کن ٹٹے بدمعاش بنتے ہیں، محبوب اور عاشق بدلتے ہیں مگر کچھ بھی نہیں بدلتا، نہ وہ اپنے بوڑھے والدین کی محرومیوں کو اپنے خوابوں میں آنے روک سکتے ہیں اور نہ نظام کی تبدیلی کے کوئی آثار ان کو نظر آتے ہیں: 'سامان چاہے بدل ڈالو، ملازمین نئے بھرتی کر لو، حتیٰ کہ کم کم بدلنے والا دفتر کا نام تک بدل لو، لیکن اگر نہیں بدلتا تو وہ ہے دفتر کا سسٹم' (آخری فیصلہ، ص ۱۴)

وہ بلوغت سے گذرنے والوں کی خود تسکینی کو اپنے افسانوں کے کرداروں کی زندگی کا ایک طے شدہ اور ناگزیر معمول سمجھتا ہے، مگر اُس کا دانشورانہ جواز بھی پیش نہیں کرتا 'نذیر تپ جاتا، نہاتا کیوں نہیں تُو؟' 'تُو بھی جھلا ہے مولبی، نہاتے ہوئے زیادہ خطرہ ہوتا ہے، ناپاک ہونے کا' (حکایاتِ خوں چکاں، ص ۸۸) مگر اس کا قلم تیکھا اسی وقت ہوتا ہے، جب وہ ہمارے تھانوں، جیلوں، دفتروں اور ان کی زد میں آنے والے لوگوں کے بارے میں لکھتا ہے۔ 'اس بار اس کے باوجود کہ قاتل نے چادر میں سر منہ لپیٹا ہوا تھا، پولیس کو

ایک سے زیادہ لوگوں کی گواہیاں مل گئیں' (ایضاً،ص ۹۳)

- عاصم بٹ (افسانوی مجموعہ) دستک

فردوس انور قاضی (پ:۱۹۴۷) اپنے افسانوی مجموعے کے ابتدائیے (اپنی بات) میں لکھتی ہیں ''سچا فنکار کبھی تنہا نہیں ہوتا — جو فنکار زندگی کو اتنے قریب سے دیکھ سکتا ہو اُس کا مطالعہ اور مشاہدہ اتنا قوی ہو کہ اُس کا قلم لفظوں کے ذریعے اُس کی تصویر بنا سکے، وہ کبھی تنہا نہیں ہو سکتا'' (ص ۱۰) تاہم یہ بات دلچسپ ہے کہ انہوں نے اپنے اس افسانوی مجموعے کا انتساب اپنی تنہائی کے نام کیا ہے۔

ڈاکٹر فردوس انور کے افسانوں کو موضوعات کے اعتبار سے تین زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں، ایک تو کسی بھی مخصوص طبقے یا معاشرت کے گہرے مشاہدے کے بل بوتے پر لکھے گئے، دوسری قسم وہ ہے جو بعض نومشق خواتین افسانہ نگاروں کے پسندیدہ موضوع کی جھلک لئے ہوئے ہیں، اپنی بیاہتا بہن کے متوازی کسی کنواری لڑکی کی اپنے بہنوئی کے طفیل ایک رومانوی مہم کا ماجرا جس کا انجام المناک ہو جاتا ہے، جبکہ تیسرا زمرہ اُن افسانوں کا ہے جو کسی مخصوص خطے میں پیشہ ورانہ فرائض انجام دینے والے کسی 'اجنبی' یا 'مہمان' پروفیسر کو طالبعلم تنظیموں کی قوم پرست سیاست کے نتیجے میں پیدا ہونے والی افسردگی اور تلخی سے متعلق ہیں۔ چند مثالیں دیکھئے:

ا) ''خواتین باری باری حاضرات نکلوا رہی تھیں وہ غیب کے حالات معلوم کر کے سوا روپیہ مولوی جی کو تھماتی ہوئی نکل جاتیں۔ کسی پر جن کا سایہ تھا، کسی پر جادو کر دیا گیا تھا، کوئی صدقہ پر سے پھلانگ گئی تھی، کسی کو نظر تھی۔ مولوی جی ساتھ ساتھ ان چیزوں کے توڑ کے لئے تعویذ بھی مرحمت فرماتے جاتے جو ان کے پاس پہلے سے لکھے ہوئے موجود تھے۔'' (تاویج، ص ۱۴۔۱۱)

ب) ''دولہا بھائی نے یوں دیکھا کہ وہ شرما کر اپنا جائزہ لینے لگی — شمسہ باجی کی غیر موجودگی نے ان باتوں کو اور ہوا دی۔ وہ بعض باتوں کا مفہوم سمجھتی بعض کا نہیں، انہی باتوں نے آہستہ آہستہ سرگوشیوں کا روپ دھار لیا، پھر یہ سرگوشیاں بڑھتے بڑھتے گہری سانسوں میں دب کر رہ گئیں اور ایک رات اسکی پاکیزہ روح جسم سے نکل کر دور فضاؤں میں کہیں گم ہو گئی اور اس کے پاس صرف لرزتا کانپتا وجود رہ گیا۔'' (آخری رات، ص ۳۲۔۳۱)

ج) ''مڑ کر یونیورسٹی کی عمارت کی طرف دیکھا، بلند و بالا عمارت خاموش کھڑی تھی، اسکے در و دیوار سے علم کی عظمت و شکوہ کی بجائے ویرانی اور سناٹا جھانک رہا تھا — اگر یہاں کسی کو پڑھنے کی ضرورت نہیں تو پھر یہ بلند و بالا عمارتیں تعمیر ہی کیوں کی گئیں؟ — 'عمارتیں تو اسی لئے تعمیر ہوتی ہیں کہ آدھی سے زیادہ رقم بطور کمیشن کھانے کو ملتی ہے، یہاں پڑھے بغیر فرسٹ آنے اور پوزیشن لینے کے نت نئے

طریقوں اور اندھی سیاست کے بعض سربستہ رازوں سے بھی آگاہی ملتی ۔'' (رنگین دنیا،ص ۸۵۔۸۸)

فردوس انور نے جنہیں 'خیالیے' کہا ہے وہ بھی اُن کے افسانے ہی ہیں، اُن میں اور اُن کے دیگر افسانوں میں موضوعات، فضا اور اُسلوب کا کوئی بنیادی فرق دکھائی نہیں دیتا۔ اپنے ایک خیالیے 'تعبیر' کو وہ ایک طرح کا روحانی کرشمہ یا وژن خیال کرتی ہیں، اُن کے بقول جب اُنہوں نے یہ افسانہ لکھا تھا تو اُس وقت اُن کا بیٹا بہت چھوٹا تھا لیکن بعد میں غالباً اُن کے اپنے بیٹے کی بھی سوچ وہی ہے جو اِس میں بیٹے کی دکھائی گئی ہے۔(ص۹) ماجرا یہ ہے کہ کہنے کو کوٹہ سسٹم تعلیم یافتہ بے روزگار نوجوانوں کے روبرو ایک نامنصفانہ رعایت ہے جس کے ردِعمل میں اور کچھ طاقت ور ہاتھوں کی منتظمانہ ہدایت میں پاکستان میں 'مہاجرین' کو ایک موثر سیاسی قوت بنایا گیا۔ فردوس انور کی بہت سی تحریریں بھی اسی ردِعمل کی ہم نوائی کرتی ہیں لیکن دوسری طرف قیامِ پاکستان کے وقت اس سرزمین کے بسنے والوں کی شناخت اور مساوی حیثیت کے احترام کے ہیں جو اُنہیں نہیں دیا گیا۔ سندھ، بلوچستان، سرحد اور جنوبی پنجاب کے (اور مشرقی بنگال کے بھی) بہت سے مقامی باشندے یہ خیال رکھتے ہیں کہ تعلیم یافتہ اور متحرک مہاجرین نوزائیدہ مملکت کی ہیئت حاکمہ کا موثر حصہ بن گئے ہیں جس کی وجہ سے پاکستان کے مقامی باشندے دوسرے درجے کے شہری بن کر رہ گئے۔ اُن کی زبان، اُن کا ادب وشعر، ثقافت اور معاشی وسماجی مسائل نظر انداز کیے جانے لگے جس پر ایک مخصوص مدت تک پیشہ ورانہ تعلیم اور ملازمت کے سلسلے میں اُن کے لیے کوٹہ مخصوص کیا گیا (یہ اپنی جگہ دردناک حقیقت ہے کہ اس رعایت سے پھر اُنہی وڈیروں، جاگیرداروں اور پیروں نے فائدہ اُٹھایا جنہوں نے مقامی رعایا کو پہلے بھی زیادہ تر ان پڑھ اور پسماندہ رکھا تھا)۔'' آج کا عہد ہم سے شناخت مانگتا ہے۔ یہ شناخت اعلیٰ تربیت اور اعلیٰ تعلیم سے نہیں ہوتی بلکہ زمین اور علاقے سے ہوتی ہے — مجھے اعلیٰ اکیڈمک کیریئر کے باوجود میڈیکل میں داخلہ نہیں مل سکا لیکن سیکنڈ اور تھرڈ ڈویژنز کو داخلے مل گئے کیونکہ اُن کے پاس زمین اور علاقے کی سند تھی — قدیم تہذیبی پیمانوں پر میری تربیت کر کے بڑا ظلم کیا ہے آپ نے مجھ پر۔ میں نہ خوشامد کر سکتا ہوں نہ میرے پاس سفارش ہے نہ دینے کے لیے رشوت اور نہ کوئی علاقائی شناخت ہے۔ پھر میں کیا کروں کہاں جاؤں؟'' (تعبیر،ص ۲۶۳)

فردوس انور قاضی کا لب ولہجہ عورتوں کے بارے میں بھی ہمدردانہ نہیں ہوتا، ''حقیقت یہ ہے کہ اس کائنات میں عورت وہ بے وقوف ہستی ہے جو اس دور میں بھی سچائی تلاش کرتی ہے۔ اگر مرد میں اتنی قوت ہے کہ وہ کسی طرح سچائی اور محبت کا یقین دلا دے تو عورت خوشی خوشی اپنا سب کچھ قربان کر دیتی ہے۔'' (خوف ناک جرم،ص ۱۴۵)

ڈاکٹر قاضی اُردو افسانے کی محقق اور نقاد ہیں اُن سے زیادہ کوئی نہیں جانتا کہ افسانے کا حُسن رمز و ایما میں ہے، اسی طرح کرداروں اور واقعات میں بھی گہرائی اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب افسانہ نگار

اُن کے معاملات ایک پُر جوش وکیل کا کردار ادا نہ کرے۔

- فردوس انور قاضی (افسانوی مجموعہ) آخری ٹرین

فرحت پروین (پ:۱۹۵۶) اپنے پہلے مجموعے کے پیش لفظ میں فرحت نے اُس انکسار سے یہ لکھا جس سے بیرونِ ملک مقیم متمول پاکستانی اہلِ قلم محروم ہیں۔ ''میں اپنی شدتِ احساس سے خائف ہوں کہیں میں ققنس کی طرح اپنے ہی سوز سے جل نہ جاؤں۔ اس لیے میں ایک ایک کر کے وہ کھڑکیاں دروازے کھولوں گی، آہستہ آہستہ خود کو رہا کروں گی اور جب میں مکمل طور پر آزاد ہو جاؤں گی تو پڑھنے والے اس فرق کو خود ہی محسوس کر لیں گے۔ تب میں بطور افسانہ نگار اپنی شناخت مانگوں گی۔ فی الحال تو اس صف میں شامل ہونا ہی میرے لیے کافی ہے کیونکہ ابھی تو آغازِ سفر ہے۔'' (پیش لفظ، منجمد، ص ۱۸) اس مجموعے کی بیشتر کہانیوں میں ماں کے جذبے میں نوعمر بچیوں کے خدشات میں ڈوبے ہوئے مستقبل کو موضوع بنایا ہے اور اس میں کسی قوم، نسل یا جغرافیے کی قید نہیں ہے۔ ''اُس کے کپڑے جوتے انتہائی نفیس اور نازک زیورات اور ذاتی چیزیں کھلے خزانے نیلامِ عام کے لیے پڑی تھیں۔ مجھے عجیب سا احساس ہو رہا تھا۔ کسی چیز کو چھونا چاہتی تو یوں لگتا جیسے میں کسی کی ذاتیات میں دخل اندازی کی مرتکب ہو رہی ہوں۔ اُس روز مجھ سے کچھ نہ خریدا گیا۔'' (منجمد، ایضاً، ص ۲۵) ''اگر تمہاری بیٹی طوائف اور مجرم ہے، تم جو تعلیم یافتہ، خوشحال اور عزت دار ہو تو پھر ایک طوائف اور ایک مجرم کی اولاد کیا ہو گی؟'' (ایضاً، ص ۳۸) ''میرا دل پسلیاں توڑ کر باہر نکلنے لگا۔ مجھے مر جانا چاہیے یہی میری سزا ہے۔ نہیں مجھے جینا ہے مجھے جینا چاہیے میں اب اور کسی بچی کو طوائف بنتے نہیں دیکھنا چاہتی — تمہارے لیے تمہاری ماں جیے گی تمہیں پیار کرنا سکھائے گی آئندہ دنیا کو جرم و نفرت سے بچانے کے لیے میں نہیں مر سکتی۔ میرے بچو میں نہیں مر سکتی۔'' (ایضاً، ص ۴۴) ''یہ وہ زندگی نہیں جو میں جینا چاہتی تھی یہ تو وہ زندگی ہے جو ہمیں دی گئی ہے اب تو ہمارے خواب بھی بدل چکے ہیں اب میرا خواب اپنے پُر امن وطن میں اپنی فیملی کے ساتھ رہنا ہے۔'' (عاملہ، منجمد، ص ۱۴۸) ''عاملہ گلی کے آخری سرے تک پہنچ گئی تھی اُس کے قدموں کی چاپ معدوم ہو گئی تھی وہ ایک سیاہ دھبے کی طرح دکھائی دے رہی تھی جو آہستہ آہستہ تاریکی میں تحلیل ہوتا جا رہا تھا۔ میں پلٹی گاڑی میں بیٹھی اور روشنیوں کے آبشار کا حصہ بن گئی۔'' (ایضاً، ص ۱۵۴) فرحت کے افسانوں میں دوسرا موضوع بھی دراصل پہلے کی بازگشت یا اُس کی تقدیر کا حصہ ہے، یعنی اپنے بچوں کی معاشی خوشحالی کے خواب دیکھنے والے ماں باپ کا ان تعبیروں بھرے گھر میں فالتو سامان میں تبدیل ہو جانا، یا خوشحالی کی آنچ کا منہ زوری میں تبدیل ہو جانا جس میں ماضی ایک بے تعلق ویرانہ محسوس ہو۔ 'جنک یارڈ'، 'بن باس'، 'سلنک'، 'شاخِ آہو' اس حوالے سے بہت موثر افسانے ہیں۔ فرحت کے افسانوں کا تیسرا موضوع انسانی باطن میں اس طرح اُترنا ہے کہ اپنے بظاہر اُجلے جذبوں کا گدلا پانی بھی بے نقاب ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں

درمیانے طبقے کی وہ منافقت بھی سامنے آتی ہے جو لوگوں کو ایسا نمائش پسند مخیّر بنا رہی ہوتی ہے جو ایک طرف کچھ لوگوں کو ممنونیت کے جال میں جکڑ کر ایسے انسان دوستوں کو معبودیت کے مقام پر فائز کر سکے اور دوسری طرف وہ اُس صنعتی معاشرے میں امیج بلڈنگ کے لیے وقف بھاری بھرکم بجٹ کے مقابلے میں بہت تھوڑا خرچ کر کے اپنے انسان دوست تاثر کو اور راسخ کر سکے۔ اس سلسلے میں 'ماما لوچیا' اور 'ملک بدر' اس کے نمائندہ افسانے ہیں۔ اسی داخلیت کے نتیجے میں وہ نہ صرف 'ایمبر' یا 'حجریہ' کو علامت بنا کر اسی نام سے دو رومانوی افسانے لکھتی ہے بلکہ خودکلامی سے خودشناسی تک کا ایک ذہنی سفر 'ریستوران کی کھڑکی سے' نامی افسانے میں دکھاتی ہے۔ اپنے اس دوسرے مجموعے میں فرحت اپنے قاری پر زیادہ اعتماد کرتی ہے اور رقت بھرے جملے لکھنے سے بالعموم گریز کرتی ہے اور اس مجموعے کی خاص بات یہ ہے کہ اب وہ ماں اور اولاد کے رشتے کے ساتھ ساتھ عورت اور مرد کی ازلی رفاقت کے اُن بہت سے گوشوں کو بڑی نزاکت سے چھوتی ہے جس پر بہت کچھ لکھا گیا ہے اور جس پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔ البتہ فرحت کو فنی اعتبار سے تین باتوں پر توجہ دینی چاہیے۔ ایک تو اُن کے ہاں بعض بیانات میں یکسانیت پیدا ہو جاتی ہے جیسے اُن کے ہاں ہر خاتون کی شادی کے بعد دو بچے ہی ہوتے ہیں، دوسرے وہ اپنے نقطۂ نظر یا محسوسات کے اظہار کے لیے بعض اوقات افسانوی بنیاد کو قرینِ قیاس نہیں رہنے دیتی اور تیسرے یہ کہ وہ خوبصورت تخلیقی فقرے یا بیان کے تعاقب میں بہت دُور نکل جاتی ہے۔

❑ فرحت پروین (افسانوی مجموعے) منجمد، ریستوران کی کھڑکی سے، کانچ کی چٹان، صندل کا جنگل

صلاح الدین حیدر (پ: ۱۹۴۸) کی شہرت ادب سے زیادہ معاشرتی زندگی میں ہے، اُس کی تخلیقی شخصیت کا سب سے بڑا احربہ طنز ہے، اس لیے اُس کے مفرد فقرے اور منفرد کام زیرِ بحث رہتے ہیں۔ اُس نے طنزیئے، خاکے اور سوانحی ناول پر طبع آزمائی کی ہے، غالبًا افسانہ اُس کی پہلی یا بنیادی محبت نہیں۔ اُس کے افسانوں کا صرف ایک مجموعہ شائع ہوا ہے جس میں چودہ مضامین بھی شامل ہیں اور ان افسانوں کو بھی اُس نے 'حکایات' کا نام دیا ہے جو انیس ناگی ایسے سنجیدہ علامت نگاروں کے تقدس کو توڑنے کی آرزو میں شرارتی بچوں کی آنکھوں کی طرح چمکتی ہیں۔ صلاح الدین ایک باشعور شخص ہے مگر دُنیادار نہیں اور کسی بھی معاشرے کے بڑے تخلیق کار کی طرح مسلّمات سے انحراف کرنا چاہتا ہے، وہ مسلّمات موضوعات کی صورت میں ہوں یا اسالیب یا ناقدین کی جانب سے ٹھونسے گئے اوامر و نواہی کی صورت میں۔ معاشرے میں حسنِ ترتیب کے لیے جو معصومانہ خواب دیکھتا ہے اور اُس کی جو دردناک قیمت وہ ادا کر رہا ہے اُس کے لیے اُس نے ایک بہت بڑا سوانحی استعارہ اور افسانہ تخلیق کیا ہے 'درندگی کے عہد میں پاگل مور'۔ پاکستان میں طاقت اور اختیار کے گھمنڈ میں مبتلا لوگوں اور اُخروی دُنیا کے بھی ٹھیکیداروں نے صلاح الدین کے ساتھ جو جسمانی اور ذہنی تشدد

روا رکھا اس کے باوجود صلاح الدین نے ایک عرصے تک اپنے آپ کو جس طرح رقصاں رکھا، وہ کسی پاگل مور کا رقص ہی تھا اور ظاہر ہے کہ ضیاء الحق کے عہد کو درندگی کے عہد کے سوا کیا نام دیا جا سکتا ہے جس میں طاقت اور اختیار والے اپنی مرضی کی زمین اور اپنی مرضی کا آسمان بنا کر یہ چاہتے تھے کہ ہر لکھنے والا، سوچنے والا چند لقموں کے عوض اپنے سننے، پڑھنے والوں کو بتائے کہ ہر طاقت ورظلِ الٰہی ہوتا ہے۔ اس افسانے سے چند حصے دیکھیے: ''شیر ببر نے استفسار کیا کہ وہ کیوں رو رہے ہیں؟ جس کے جواب میں صاحب زادہ بکرا نے انکشاف کیا کہ جنگل میں آزادی کے نام پر درندگی کو فروغ دینے کی بجائے مور کا وجود درندگی کی راہ میں بڑی رکاوٹ ہے، مور پر پھیلا کر ایک ایک درخت کے نیچے رقص کرتا ہے اور یہ بڑی بے شرمی کی بات ہے کہ مورنی بھی وہاں موجود ہوتی ہے لیکن درندوں کی غیرت کسی طرح نہیں جاگتی۔'' (ص ۲۵) ''قواعد کے مطابق جنگل کے امورِ درندگی میں مداخلتِ بے جا اور درندگی کی بنیادوں کو نقصان پہنچانے کے الزام میں سیکریٹری امورِ ثقافت جناب بھیڑیا نے اپنے انڈر سیکریٹری کو تھرو پراپر چینل غرا کر مور کو چارج شیٹ دینے کی ہدایت کی — یہ بھی سُنا ہے کہ جنگل میں پھر مور کبھی نہیں ناچا لیکن اُس کے بکھرے ہوئے پنکھ روشنی کے رنگوں اور لہو میں نہائے ہوئے اب بھی مل جاتے ہیں۔'' (ص ۲۶) صلاح الدین حیدر کی ان طنزیہ حکایات کے عنوانات ہی اس قدر بلیغ ہیں کہ وہ ایک تاثر پیدا کر دیتے ہیں، پھر اُس کے تمام فقرے اُس تاثر کی تلخی، اُداسی، لاچاری اور کھسیانی جارحیت میں اضافہ کرتے جاتے ہیں۔ ہمارے ہاں جو تعلیمی کمیشن بیٹھتے اور اپنی بے روح سفارشات پیش کرتے ہیں، کچھ غیر ملکی گرانٹوں کو ہضم کرنے کے لیے اور کچھ پڑھنے اور پڑھانے والوں کو فکری گہرائی سے محروم کرنے کے لیے، اس پر اُس نے 'طوطا جی میاں مٹھو تعلیمی کمیشن کی سفارشات' لکھا ہے۔ اسی طرح انکوائری آفیسروں کی فرعونیت کے بارے میں اُس نے لکھا ہے 'کبوتر لقا جی انکوائری رپورٹ'۔ یا معصوم بلکہ سادہ لوح انقلاب پسند پروفیسروں کی خفیہ رپورٹیں لکھوانے والے نظام کے بارے میں اُس کا افسانہ ہے 'ملزم خرگوش کے بارے میں جنگل کی خصوصی برانچ کی خفیہ رپورٹ'۔ حاکموں کی جانب سے رعایا کو سوچنے، سمجھنے یا محسوس کرنے کے حق سے بھی محروم کرنے کی آرزو پر اُس کا طنزیہ افسانہ ہے 'برائیلر نصابی قاعدہ'۔ اسی طرح پاکستان میں فوج کی مداخلت کے ماورائے آئین اقدام کو آہستہ آہستہ ہر طرف سے شرفِ قبولیت ملنے پر اُس کا افسانہ ہے 'بدو کے خیمے میں دھڑ ن تختہ'۔ صلاح الدین حیدر نے تمثیلی یا علامتی پیرائے کی فنی نزاکتوں کو شعوری طور پر ملحوظ نہیں رکھا کیونکہ وہ منٹو کی طرح جہاں کہیں پردہ یا ٹاٹ دیکھتا ہے اُسے نوچ کے پھینک دیتا ہے۔ اس لیے یہ سب افسانے سیاہ حاشیے کی طرح مل کر ایک بڑے افسانے کی فضا بنا دیتے ہیں۔ اُس کی اس دنیا میں ایک طرف مور، کبوتر، چڑیا، خرگوش، ہُد ہُد، مینا، بلونگڑا، بھیڑ وا اور برائیلر ہے اور دوسری طرف شکرا، لقا کبوتر، لگڑ بگڑ، شیر ببر، گینڈا اور قصاب ہے۔ اسی طرح ہمارے ہاں عربی

اور عربوں کے ساتھ تقدس اور معاش کے دوہرے رشتے نے اُردو کے ساتھ جو سلوک روا رکھا ہے اُس کی طرف یہی تراکیب ہی بہت کچھ اشارہ کر دیتی ہیں، 'البلونگڑا' اور 'البھیڈؤ'۔ البتہ یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ صلاح الدین حیدر خود بھی اپنے مفرد جملوں کا شیدائی ہے اور ان ریزوں کو جمع کر کے ایک افسانے کی فضا بنانے پر زیادہ توجہ نہیں دے سکتا۔

❑ صلاح الدین حیدر (افسانوی مجموعہ) درندگی کے عہد میں پاگل مور

خالد سعید (پ: ۱۹۴۷) ماہرِ نفسیات، مترجم اور بے مثال معلم تو ہے ہی، ہمہ وقتی عاشق ہے، سو شاعر اور افسانہ نگار بھی ہے، یہ اور بات کہ افسانے کرتا زیادہ ہے، لکھتا کم ہے۔ 'سوال کے ہاتھ اور سمے کی مچھلی' بے حد اہم موضوع پر لکھا ہوا افسانہ ہے کہ ہماری یہ دُنیا کس حد تک تبدیل ہوئی ہے، اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ سقراط، گلیلیو اور ابنِ رشد اِس دنیا میں دوبارہ آ کر بھی یہی دیکھتے ہیں کہ اُن کے سچ کو برداشت نہ کر سکنے والے ہی اِس دُنیا کے عدل، معیشت، سیاست اور اخلاق کے نظام پر قابض ہیں۔ یہ تینوں جس لڑکی کی مدد کرنا چاہتے ہیں خود اُسی کے اغوا کا ان پر مقدمہ چلایا جاتا ہے، تب ''سقراط نے حیرت سے کہا، ارے یہ پہلا جج تو وہی ہے جس نے مجھے زہر کا پیالہ پینے پر مجبور کیا اور ابنِ رشد نے اپنا سر پکڑ لیا، یہ دوسرا جج تو وہی قاضی ہے جس کے کہنے پر امیر یعقوب نے مجھے ارتداد کے جرم میں یسانہ جلاوطن کیا اور گلیلیو نے ایک اندوہ کے عالم میں کہا جج نمبر تین وہی پادری ہے جس نے مجھے اپنے علم اور تحقیقات کے نتائج سے لاتعلقی کے اظہار پر مجبور کیا اور مجھے معافی مانگنی پڑی۔'' (ص ۱۵) اصل میں صلاح الدین حیدر اور خالد سعید جڑواں فنکار ہیں، اس لیے بعض اوقات خالد اور صلاح الدین حیدر کا اُسلوب حیرت انگیز طور پر ایک سا ہو جاتا ہے۔ سو، اِس افسانے میں بھی ایک دو ایسے مقامات ہیں جہاں ایسا ہی ہوا: ''ابنِ رشد— کی داڑھی آنسوؤں سے تر ہو گئی تب سقراط نے مداخلت کرتے ہوئے کہا برادر عقل کے ناخن نہیں لے سکتے تو ایک آدھ بال ہی لے لو۔'' (ص ۳۳) اسی طرح 'اولڈ راوین' میں بھی اسی طرح کے دو مقامات ہیں: ''دیوار پر ایک بڑے کانٹے کے نشان کے ساتھ سرخ لفظوں میں لکھا تھا 'میں نچاں ساری رات'۔ دیوار کے بائیں طرف مختلف لمبائی کے حامل لِتر آویزاں تھے۔ ایک چھوٹے لِتر کے ساتھ لکھا تھا 'میں چھوٹا سا اِک— ہوں پر کام کروں گا بڑے بڑے۔ درمیانے لِتر کا فلسفۂ حیات تھا 'ہمارے نظریے کا دشمن ہمارا دشمن'۔'' (ص ۲۲) ''قلعے کے اوپر بیٹھے ہوئے لٹھے کبوتر نے ایک غٹکتا بے ساختہ قہقہہ لگایا۔'' (ص ۲۴) 'پریم کتھا اک سنبل کی' خالد کے اُسلوبِ حیات کی نمائندہ کہانی ہے مگر اس کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں شاعر کے تخیل نے نقوشِ حُسن کو اور دل آویز اور خطوطِ حزن کو اور دلفریب بنا دیا ہے۔ 'بادہ یکی و جام دو' خالد سعید کی فنی اور فکری صلاحیتوں کو ایک اور منطقے میں لا کر کھڑا کرتا ہے اور احساس ہوتا ہے کہ یہ بھی قرۃ العین حیدر، عزیز احمد، رفیق حسین اور نیر مسعود کی طرح تاریخ اور تخیل کو ہم آمیز کر کے ماضی کے پسندیدہ اجزا بازیافت کر سکتا ہے۔ اس افسانے میں تو ڈرامہ بننے

کی بھی بے پناہ صلاحیت ہے: ''میراں بخش نے کتاب بند کی اور اپنی عینک ایک جانب رکھ دی۔ لالٹین کی لَو مدھم پڑ رہی تھی، غالباً اس کا تیل ختم ہو رہا تھا۔ اُس نے کمرے کا جائزہ لیا۔'' (ص ۵۹) گویا عصر حاضر کو ماضی سے ملانے کے لیے کتاب کا حوالہ دے کر یہ کہنا چاہا کہ کسی بھی عہد کے بارے میں ایک اچھی تاریخی کتاب، تاریخ کو تخلیقی تجربے میں ڈھال سکتی ہے۔ خالد سعید کے افسانوی کردار بھی اُس کی طرح سبک رو ہیں اور بے قرار ہیں اور کبھی کبھی وہ کچھ کر گزرتے ہیں جو خالد سعید تو حقیقی زندگی میں کرتا اور بولتا رہتا ہے مگر کوئی اور کردار اس کے لیے اتنی آسانی سے تیار نہیں ہوتا۔ ''یکایک وہ اپنی جگہ سے اُٹھی اور ایک جھٹکے کے ساتھ اپنی قمیض اُتار دی اور میں نے دیکھا کہ اُس کے خوب صورت جسم پر آبلوں، داغوں اور زخموں کی پلٹنیں مارچ کر رہی تھیں۔'' (بدنصیب، ص ۹۴) ''یہ تمہارے بدن کے نازک حصوں پر نشان؟'' 'محبت کے ہیں — میرے صیاد بھی مجھ سے بہت محبت کرتے تھے، میرے بدن کے ہر حصے پر اُن کی محبت کے نشان ثبت ہیں۔'' (دیمک دل، ص ۶۸) خالد سعید کے پاس نفسیاتی اور سیاسی شعور ہے، وہ اپنے شاگردوں کے ذریعے بھی ایک ہی عمر میں کئی عمریں بسر کر لیتا ہے۔ جدید اسالیبِ ادب سے بھی اُس کی شناسائی ہے مگر اُس کے پاس فنی ریاضت کے لیے یا وقت نہیں ہے یا وہ توقف نہیں کر سکتا۔

☐ خالد سعید (افسانوی مجموعہ) سوال کے ہاتھ

سیّد جاوید اختر (پ: ۱۹۴۳ء، و: ۲۰۰۶ء) کے پاس اپنی زندگی کا ایک بہت بڑا تجربہ موجود تھا جس کا وہ تخلیقی اظہار کر سکتے تھے، جس کی بس ایک جھلک اُن کے دوسرے افسانوی مجموعے کے انتساب میں اس طرح دکھائی دیتی ہے: ''مولانا رشید اختر ندوی کے نام! ابو جان۔ آپ کو یاد ہوگا، میں نے زندگی میں پہلی بار آپ کو اس وقت دیکھا جب میں پورے چودہ برس کا ہو چکا تھا اور اپنی بڑی بہن خالدہ ادیب خانم کے ہمراہ آپ سے ملنے کوہ مری پہنچا تھا۔ ہر چند کہ اس کے بعد بھی دریا کے دو کناروں کی طرح ہم ایک دوسرے سے دُور دُور رہے اور زندگی کا بیشتر حصہ جدائی کی نذر ہو گیا، لیکن یقین کیجیے، آپ کی یادوں کے جگنو سدا میرے تصورات میں ٹمٹماتے رہے۔'' مگر نہ جانے کیوں اُنہوں نے اس مخزن پر توجہ نہیں دی۔ اس میں شک نہیں کہ وہ افسانوی فقرہ بنانا جانتے ہیں، مجلسی آدمی ہیں، مختلف طرح کے واقعات اور افراد اُن کے تجربے میں آئے ہیں، اپنے رومانوی تصور سے بھی وہ کام لیتے ہیں، مگر ان سب سے وہ کوئی ایسا افسانہ نہیں لکھ سکے جو اُردو افسانے کی روایت میں یادگار نقش بن جائے۔

اپنے پہلے افسانوی مجموعے سے جاوید اختر ایک ایسے افسانہ نگار کے طور پر متعارف ہوتے ہیں، جو ایک متوسط درجے کے قاری کی توجہ جذبات انگیزی اور قصہ سرائی سے جذب کر سکتے ہیں، مگر غالباً انکی یہ خواہش نہیں کہ وہ افسانہ نگاروں کی صف میں نمایاں طور پر پہچانے بھی جائیں۔ ''دیکھی ہے، یہ لونڈیا؟'' فاروق نے خالد کا ہاتھ دباتے ہوئے سوال کیا۔'ہاں ٹیکسی معلوم ہوتی ہے، ایک سگریٹ نکالو — 'ہاں، بدمعاش جو

ہے،مگر بری نہیں،قبول صورت ضرور ہے‘، خالد نے جواب دیا، پھر ایک دم اس کے دماغ میں ایک خیال وارد ہوا اور اس نے فاروق سے پوچھا ’تمہاری جیب میں اس وقت کتنے پیسے ہیں‘؟“ (زہر خوشی کا،ص۳۴)
وفاقِ پاکستان میں ایک مقتدر اشرافیہ کی تہذیب وثقافت سے متعلق ترجیحات کے متوازی اُردو افسانے میں بھی ایک طاقتور اشرافیہ نے ایک خاص طرح کے تہذیبی اور ارضی منظر کو اس طرح سے لکھنے اور پڑھنے والے کے حواس پر چسپاں کر دیا کہ راجن پور، لیہ، بہاولپور، بہاولنگر یا ملتان کے لکھنے والے کو ایک حجاب سا محسوس ہوا کہ اگر وہ اپنے مانوس گلی کوچوں کا حوالہ دے گا تو اُسے مضافاتی خیال کیا جائے گا اور اُس کے افسانوں میں مقامیت کو اُس کا عیب شمار کیا جائے گا مگر جاوید اختر نے نہ صرف بہاولپور اور اُس کے گردونواح کا فطری طور پر ذکر کیا ہے بلکہ اس خطے کی سب سے بڑی زبان بھی مکالموں میں ہمدردی اور اپنائیت کے ساتھ برتی ہے اور بعض مقامات پر تو بیان میں بھی یہ رس اور رنگ شامل ہو گیا ہے۔ بس اس میں قباحت اتنی ہے کہ اس خطے میں والیٔ بہاولپور کے جانشیں ڈپٹی کمشنر، ایڈیشنل کمشنر اور کمشنر بنے اور اُن کی حاکمیت کا ذکر جاوید اختر کے افسانے میں بھی دَر آیا، جیسے ’کیمیا گر‘ کا آغاز ہی اس طرح ہوتا ہے: ”اُس روز ہم بہت سے لوگ شیخ عطاءاللہ ایڈیشنل کمشنر کے گھر مدعو تھے، یوکلپٹس کے دراز قامت درختوں اور طرح طرح کے پھولوں کی بھینی بھینی خوشبو سے پورا لان مہک رہا تھا۔“ (کس سے منصفی چاہیں،ص۱۱۱) اپنے دوسرے مجموعے ’کس سے منصفی چاہیں‘ کے فلیپ پر مصنف نے اپنے قارئین کو انتباہ کیا ہے: ”اگر آپ علامتی یا تجریدی افسانے پڑھنے کے دلدادہ ہیں تو براہِ کرم میری اس کتاب کو خریدنے یا پڑھنے کی زحمت گوارا نہ کریں کیونکہ میری یہ کہانیاں سیدھے سبھاؤ انداز میں (جسے ادبی اصطلاح میں حقیقت پسندانہ اُسلوب نگارش کہا جاتا ہے) لکھی گئی ہیں۔“ زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ اسی کے آخر میں اُنہوں نے بظاہر گزارش کی ہے مگر محسوس دھمکی ہوتی ہے: ”جو قارئین میری اس تصنیف کو پڑھتے ہوئے فنی خامیاں محسوس کریں اُن سے میری استدعا ہے کہ مجھے ضرور اُن سے روشناس فرمائیں۔“ اس لیے میرا خیال ہے کہ اُن کی فنی کمزوریوں کا زیادہ ذکر نہیں ہونا چاہیے۔

- سیّد جاوید اختر (افسانوی مجموعے) زہر خوشی کا، کس سے منصفی چاہیں

ناصر بغدادی (پ: ۱۹۴۳) کی شہرت اُن کے ادبی جریدے ’بادبان‘ سے زیادہ اُن کے بلند آہنگ اور مصلحت سوز اداریوں کی بدولت ہوئی ہے۔ اُن کے دو افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں، پہلا اُنہوں نے محمد حسن عسکری کے نام معنون کیا اور دوسرا اپنی والدہ مرحومہ کے نام۔ حسن عسکری کے نام افسانے معنون کرنے کو افسانے کے قارئین کے ایک وسیع تر حلقے سے خود کو محروم کرنے یا پھر افسانہ نگاری کو تج دینے کی تمنا کا عکس سمجھا جا سکتا ہے، تاہم اس میں شک نہیں کہ نئے افسانے کے نام پر کہانی میں احساس کی بجائے ذہن کو فروغ دینے کا جو تجربہ ہوا اُس نے وقتی طور پر تو ایسے افسانہ نگاروں کو موافقت سے محروم کیا مگر اس تجربے نے اُردو

کے بیانیہ افسانے کو یک رنگی اور یکسانیت سے بھی بچا لیا۔ ناصر بغدادی کے افسانوں کا بڑا موضوع موت کے خوف سے زیادہ اُس کی کشش ہے جو ابدیت یا حقیقتِ عظمیٰ کی روکشی کی تمنا میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس کے پہلے مجموعے 'بے شناخت' کے زیادہ تر افسانوں کا موضوع یا بیانیے کا مرکزی تاثر یا فقرہ سازی کا محور موت ہی دکھائی دیتا ہے۔ ''موت خود ایک ڈراؤنا خواب ہے اور یہ خواب ابد تک قائم رہتا ہے — زندہ رہنے کی سزا موت ہے۔ آواز بارعب تھی اور ہر زندہ رہنے والے کو یہ سزا ابد تک کاٹنی پڑتی ہے۔'' (ابد کا تنہا سفر، ص ۱۵) اس کے دوسرے افسانے 'اذان' کا آغاز اس فقرے سے ہوتا ہے: ''وہ چھوٹا سا کمرہ قبر نما تھا۔'' (ص ۱۷) تیسرا افسانہ 'آدھا گناہ آدھی عبادت' پھر ایک کردار 'اختری' کی موت پر ختم ہوتا ہے، چوتھے کا عنوان ہی 'ماتم' ہے، پانچویں کا عنوان اسی فنا کے احساس کو لیے ہوئے ہے 'دل ڈوبنے کا منظر'، پھر بعض جملوں کی تکرار ہے جیسے ''ہم سب ابد کے تنہا مسافر ہیں۔ موت کسی نئی زندگی کا نام ہے۔'' (ص ۴۴) اسی طرح 'تتلی کے رنگ' میں پھر یہی افسردہ فضا ہے: ''رات موت کے احساس کی طرح فضاؤں پر چھائی ہوئی تھی۔'' (ص ۱۸۳) 'خضر کے ہم سفر' (مصلوب) کا آغاز پھر اس طرح سے ہوتا ہے: ''ہجوم کا شور بتدریج موت کے سناٹے میں ڈوب گیا۔ موت کسی کی منتظر تھی۔'' (ص ۱۱۹)

ناصر بغدادی کا دوسرا بڑا موضوع کراچی پر چھائے نسلی تعصب اور تشدد کا وہ رنگ ہے جس نے اس شہر کے تخلیقی وجود کو بے روح اور بے سمت کر دیا۔ اس شہر کے افراد ہی نہیں اُن کے محسوسات، افکار اور سرگرمی پاکستان کی حکمران اشرافیہ کی پیدا کردہ نسلی سیاست کی یرغمال ہو گئی ہے۔ اس کے پہلے مجموعے میں بھی 'بے شناخت' اسی حوالے سے لکھا گیا ہے جس میں ایک اور ہجرت کے آرزومندوں کی راہ میں وہاں جا کر بے شناخت ہونے والوں کے سندیسے حائل ہو جاتے ہیں مگر دوسرے مجموعے 'مصلوب' میں تو بہت سے افسانے اسی صورتِ حال کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کرتے دکھائی دیتے ہیں: ''ابو میں جانتا ہوں کہ شیرو اور محلے کے دوسرے کتوں نے انسانوں کی بستی کیوں چھوڑ دی ہے — ابو وہ کتے خوف زدہ تھے۔ بے حد خوفزدہ۔ انہوں نے چار زندہ چلتے پھرتے انسانوں کو انسانوں کے ہاتھوں بے دردی کے ساتھ قتل ہوتے ہوئے دیکھا تھا۔'' (خوف زدہ کتے، ص ۳۶) ''پھر بوٹوں کی آوازیں آہستہ آہستہ دُور ہو کر معدوم ہو جاتیں۔ وہ پھر اپنے منتشر خیالات کے تانے بانے یکجا کرنے میں مصروف ہو جاتا ہے۔ آخر اس پہاڑ جیسی رات گزارنے کے لیے اُسے کچھ نہ کچھ تو کرنا ہوتا۔ جدید ہتھیاروں کی مسلسل چنگھاڑیں سنتے سنتے جب صبح ہو جاتی تو وہ دُور آسمان پر شعلوں کے ساتھ گہرے سیاہ بادلوں کے ٹکڑوں کو بھی اِدھر اُدھر لڑکھڑاتے دیکھتا اور تب اُس کا دل بھی اس آگ کی تپش سے جل بھن کر رہ جاتا۔'' (بے دست و پا، ص ۴۶) ''راستے میں کئی جگہوں کے حالات بتا رہے تھے کہ شہر کے کئی علاقوں میں متحارب گروپوں کے درمیان خونیں جھڑپیں لڑی گئی ہیں۔ مختلف مقامات پر اسے جلتے

ہوئے ٹائروں اور کاروں کے دُور تک بکھرتے ہوئے شیشوں سے بچتے ہوئے نکلنا پڑا تھا۔'' (حاسد، ص ۶۷) ''وہ تیوری پر بل ڈال کر سوچتا رہا۔ پھر متانت سے بولا 'یہ ناممکن ہے۔ یہ نہیں ہوسکتا۔ یہ تو میرا علاقہ ہے کوئی اغوا ہو اور مجھے خبر نہ ہو۔ یہ ناممکن ہے'۔'' (آئینے کے سامنے، ص ۱۶۱) ''ایک علاقے کے لوگوں نے قانون کے محافظوں پر الزام لگایا تھا کہ اُنھوں نے ان کے گھروں کو لوٹا ہے اور ان کے سامنے ان کی خواتین کی بے حرمتی کی ہے۔'' (آشوب زدہ، ص ۱۷۹) ناصر بغدادی نے بعض جوا کھیلنے والوں کے معتقدات پر شگفتہ انداز سے لکھا ہے، اُن کے موضوعات میں تنوع بھی ہوسکتا تھا مگر اُن کی فکری سنجیدگی اور زبان کو اکثر مقامات پر بڑی کوشش سے بامحاورہ بنانے کی تمنا بے ساختگی کی راہ میں رکاوٹ بن جاتی ہے۔

- ناصر بغدادی (افسانوی مجموعے) بے شناخت، مصلوب

احمد اعجاز بھلّر (پ: ۱۹۷۹) گورنمنٹ کالج لیہ میں زیرِ تعلیم تھا، جب اس نے اُردو افسانے کی دنیا میں بڑے اعتماد کے ساتھ اپنے پہلے افسانوی مجموعے کے ساتھ قدم رکھا ہے۔ تین حوالوں سے اُس کے یہ افسانے چونکاتے ہیں۔ ایک تو جن تخلیق کاروں کا مذہبی تجربہ ہوتا ہے یا وہ روحِ اسلام کی تشریح و توضیح کرنے لگتے ہیں وہ عموماً افسانہ لکھنے کو ہی ایک ایسا مکروہ عمل خیال کرنے لگتے ہیں جسے وہ سماجی اصلاح کے بڑے مقصد کی خاطر روا جانتے ہیں مگر مذہبی طبقے کے برعکس وہ ایک ایسا سماجی نقطۂ نظر پیش کرتا ہے جو کسی بڑے مفکر اور مفسر کی تحریروں کی جلوہ ریزی کا نتیجہ ہے۔ ''آج مجاہد آباد کے ستر فرزندانِ توحید حج کی سعادت کے لیے روانہ ہو رہے ہیں۔ پھر اگلے ہی لمحے میری نظر ایک اشتہار پر پڑی..... ہم چار بہنیں ہیں، والدین بوڑھے ہیں، ہمارا بڑا بھائی قریبی مسجد کے امام صاحب کی شب و روز تبلیغ کے نتیجے میں افغان جہاد میں شہادت پا چکا ہے۔ ہمارا کل اثاثہ چھ مرغیاں اور ایک گائے ہے — ۲۵ر اکتوبر کو ہماری بڑی بہن کی شادی ہے — ہم اپنی گائے فروخت کرنا چاہتے ہیں۔'' (کہانی کا موضوع، ص ۳۶۔۳۷) ''مینار پر کام کرتے ہوئے مزدور نے بتایا کہ مینار نے مزید پانچ فٹ بلند ہونا ہے تو میرے خوف میں بھی مزید اضافہ ہوگیا۔ کیا بلند قامت مینار مسجد کا لازمی حصہ ہیں یا اس قدر بلند مینار بنانے سے مسجد میں نمازیوں کی تعداد میں اضافہ ہو جائے گا؟ یا — نمازیوں کے کردار میں اتنی پختگی اور عمدگی آ جائے گی کہ مسجد کے نلکے سے بندھا ہوا پانی کا معمولی گلاس آزاد ہو جائے گا۔'' (قسطوں میں زندگی، ص ۵۳) ''وہ ہر وقت قرآن کا بین السطور ترجمہ پڑھنے میں محو رہتا۔ وہ تفاسیر اور قرآن کے حاشیے کے خلاف تھا۔'' (نجم الزماں، ص ۹۹) دوسری بات یہ ہے کہ وہ افسانے لکھتے ہوئے موجودہ دَور میں لکھنے کے جواز پر بھی غور کرتا رہتا ہے اور اپنے افکار اور تجربات پر ایسا معصومانہ اعتماد ظاہر کرتا ہے: ''ہر وہ شخص جو جاگتی آنکھوں سے جیتا ہے کہانی لکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔'' (کہانی کا موضوع، ص ۳۵) اُس کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ اُس نے کالج کی زندگی کے بارے میں بھی لکھتے ہوئے محض رومان کو اپنے تخیل

پر غالب نہیں ہونے دیا۔ وہ اپنے خطے میں موجود سماجی امتیازات کا بھی شدت سے احساس رکھتا ہے۔ البتہ دو کمزوریاں بھی اُن کے اس مجموعے میں موجود ہیں۔ ایک تو وہ بعض مواقع پر ایسے جذباتی ہو جاتا ہے کہ افسانوں کو اپنی مرضی کا انجام دینے کی خاطر کافی رقت آمیز مناظر پیدا کر دیتا ہے۔ اسی طرح ایک ہی افسانے کے بیانات میں کچھ لفظوں، خصوصاً محاوروں کی تکرار سے اُس کے ہاں زبان سے تخلیقی شناسائی کے حوالے سے بدگمانی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی گمان تب بڑھ جاتا ہے جب وہ اشعار استعمال کرتا ہے اور انہی کو اور افسانوں میں دہرا بھی دیتا ہے۔ جیسے ناصر کاظمی کے وہی شعر 'کہانی کا موضوع' میں بھی آئے ہیں اور 'چار کرسیاں اور دو میزیں' میں بھی۔ اس کے اپنے گرد و پیش میں پھیلے سماجی اور طبقاتی امتیازات اور اس کے عقب میں کارفرما جاگیرداری نظام اس کے قلم اور نگاہ سے اوجھل نہیں۔

- اعجاز احمد بھلر (افسانوی مجموعے) کہانی، ریت کی سلوٹ، کہانی مجھے تلاش کرتی ہے

راشدہ قاضی (پ:۱۹۶۶) کی تخلیقی کائنات کے تین سرچشمے دکھائی دیتے ہیں، ایک اُس کا وجود جو ماں باپ سے محرومی اور بھائی کے نہ ہونے کے باعث بے پناہ جذباتی تلاطم لیے ہوئے ہے، پھر اس وجود کے گرداگرد قبائلی نظام اور روایات کی دیواریں اور اُن سب کے خلاف اُبلنے اور اُگلنے کے لئے کروٹیں لیتا آتش فشاں۔ دوسرا حوالہ اُس کے مطالعے کا ہے، خدیجہ مستور پر ڈاکٹریٹ کا مقالہ لکھتے ہوئے اُس نے نہ صرف خدیجہ مستور اور اُن کے معاصر ترقی پسند افسانہ نگاروں کا والہانہ اشتیاق کے ساتھ مطالعہ کیا بلکہ اُس عہد کو سمجھنے کے لیے تاریخ اور سماجیات سے متعلق کتابیں بھی پڑھیں۔ اور تیسرا سرچشمہ اُس کی مجلسی زندگی ہے، وہ مباحث بلکہ مناظرے کو پسند کرتی ہے، اُس میں لیڈری کے صفات بھی ہیں۔ اُس کے افسانوں کا ابھی ایک مجموعہ شائع ہوا ہے اور اُس میں بھی بیشتر کہانیوں میں اُس کی جذباتیت عروج پر ہے مگر اس کے سیاسی اور سماجی نقطہ نظر کے مداح اس کی تخلیقی کائنات میں اس خطے میں استحصال کا نشانہ بننے والی عورتوں کی اُس آواز کو سننے کے تمنائی ہیں جو ایک روز ایسی للکار بنے گی کہ لغاری، مزاری، کھوسے، تمن دار، اپنی ہیبت و جبروت کے بتوں کو اپنی پھٹی پھٹی آنکھوں سے پاش پاش ہوتے دیکھیں گے۔ اس لیے اس مجموعے میں 'گرد میں لپٹی کہانی' اُردو کے اہم افسانوں میں شمولیت کا استحقاق رکھتی ہے۔ اقتباس دیکھئے: ''حریری گلابی غلاف میں جب کلامِ پاک اندر لایا گیا تو آپا حضرت طویل سجدے میں چلی گئیں جب بی بی سے بخشوانے کا مرحلہ آیا تو وہ اتنی دہشت زدہ ہوئیں کہ بے ہوش ہو گئیں۔ جب طویل سجدے کے بعد بھی آپا حضرت نہ اُٹھیں تو اُنہیں اماں حضرت نے نہایت احترام سے اُٹھایا لیکن وہ اپنی جان جانِ آفریں کے سپرد کر چکی تھیں — سجدے میں اُنہوں نے خدا سے مشورہ چاہا تو اُنہیں ولایت کی منتقلی کی بشارت ملی — جناب مریضہ چھ ماہ کی حاملہ ہے — دوسرے دن ہی بی بی حضرت کا انتظام کر لیا گیا اُسے دودھ میں زہر ملا کر پلا دیا گیا — میت کا

آخری دیدار کسی کو نہ کرنے دیا گیا کہ بی بی حضرت کا ایک موئے مبارک بھی کبھی سورج یا چاند نے نہ دیکھا تھا اور ساتھ ہی چار دیواری پر ایک تختی لگا دی گئی، درگاہِ عالیہ صاحب زادی حضرت بی بی اوقاتِ زیارت قبل از طلوع آفتاب اور بعد از غروب آفتاب، صرف خواتین عقیدت مندوں کے لیے، مردوں کا داخلہ ممنوع ہے۔'' (ص ۸۴۔۹۰) اسی طرح اُس کے ایک افسانے 'سوالیہ نشان' میں ایک بڑے افسانہ نگار کی اُٹھان موجود ہے۔ ''سلمیٰ جان اُس کے پاس اللہ کا دیا اور غریبوں کا چھینا اتنا ہے کہ اُسے گننے کی ضرورت نہیں — میں نے تو تمہارے بڈھے گِدھ کو ایک نظارہ کروانا ہے اس کے بعد وہ تمہیں قتل کر کے کسی بھی نوکر کو اندر کروا دے گا — شہناز کو میں نے اپنا تو لیا تھا مگر وہ میرے لیے مسجد بنی رہی جس میں جوتوں سمیت گھسنا گناہِ کبیرہ ہے، جس دن میں نے پہلی دفعہ اُسے چھوا مجھے لگا کہ وہ مسجد ضرار بن گئی ہے جسے ڈھا دینا چاہیے۔'' (ص ۷۳۔۷۴)

- راشدہ قاضی (افسانوی مجموعہ) مجھے کیا برا تھا مرنا

جنوبی پنجاب کے جن نوجوان لکھکوں نے مسلسل اپنی فنی ریاضت سے تخلیقی دنیا میں اپنا اعتبار قائم کیا ہے، ان میں **لیاقت علی** (پ: ۱۹۷۲) پیش پیش ہیں، اس میں شک نہیں کہ ان کے بیشتر موضوعات خواتین کو اگر مسحور نہیں تو متاثر کر سکنے والے ایک تعلیم یافتہ متکلم کے نفسی محسوسات کی عکاسی کرتے ہیں، اس کے ہاں فقرہ بنانے کا سلیقہ ہے، جو اسے نومشق نہیں رہنے دیتا جیسے: '' مجھے اطمینان ہوا، چلو یہ سکوت ٹوٹا جو ہر گزرتے پل کے ساتھ مجھ سے پوچھ رہا تھا، آپ نے واپس کب جانا ہے؟' (نیون سائنز، ص ۴۳) یا '' ابا جی اُس روٹھے ہوئے بچے کی طرح منہ پھلائے بیٹھے تھے، جو صبح سے سو بار بتا چکا ہو کہ اسے بخار ہے، مگر والدین تھرمامیٹر پر یقین کرتے، اسے سکول چھوڑنے جا رہے ہوں۔'' (قرض، ص ۱۰۱)

ایک رومانی خواب پسند کی طرح اور کسی قدر نسوانی یادداشت کے ساتھ اسے اپنے ہم زاد متکلم کے نفسی تجربات سے زیادہ فتوحات بیان کرنے میں لذت ملتی ہے، تاہم اپنے معاشرے کے حوالے سے اس کا مشاہدہ اور نقطہ نظر اسے اپنی عمر کے دوسرے لکھنے والوں سے جدا کرتا ہے۔ بھٹو کی پھانسی کے بعد، کراچی یونیورسٹی اور پنجاب یونیورسٹی کی طرح ملتان یونیورسٹی میں بھی اس وقت کے ڈکٹیٹر کے نفع و نقصان کی ساجھے دار جماعتِ اسلامی کی ذیلی تنظیم نے جس طرح انتظامی امور سنبھال رکھے تھے، اس کی ایک جھلک لیاقت علی کے ایک افسانے ''گرداب'' میں ملتی ہے، اس کے افسانے کے متکلم کا زہر خند، ایک فقرے میں محض ایک ترکیب کے استعمال سے ہی چمک اٹھتا ہے، '' مجھے طلباء تنظیم کے ایک خیر پسند نے —'' (گرداب، ص ۲۵) مگر جس طرح ذکر کیا گیا، اس کے ہاں روشن خیالی کے باوجود ابھی سماجی اور سیاسی عقدے پیدا کرنے والی قوتوں کی جانب زیادہ موثر اور بلیغ بیانیہ ابھی لکھا جانا باقی ہے۔ منٹو کے سکھ کردار تو 'ماں یا' تکیہ کلام کے طور پر بولتے ہیں اور منٹو اسے لکھ بھی دیتا ہے مگر جنوبی پنجاب کے وڈیرے اپنے ملازم کرمو کے ساتھ نہ صرف

'دھی یا' بولتے ہیں بلکہ اس کی توقع بھی رکھتے ہیں، مگر ان کے تکیہ کلام کو لکھنے کی لیاقت میں ہمت نہیں۔ حالانکہ اس کے دو افسانے (پلیٹ فارم اور کرم داد، دھی۔۔۔) ایسے ہیں، جس میں ایک وسیع تر سماجی منظر نامہ ہے۔

- لیاقت علی (افسانوی مجموعہ) پلیٹ فارم اور دوسرے افسانے

صباحت مشتاق (پ: ۱۹۶۳) کے افسانوی مجموعے کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس کا دیباچہ اُردو افسانے کی افسانوی شخصیت قرۃ العین حیدر نے لکھا ہے، بلاشبہ یہ کام ان کے والد مشتاق شیدا کی ریاضت کا نتیجہ ہے، مگر یہ کسی بھی نوجوان تخلیق کار کے لیے بہت بڑا اعزاز ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس تعارف میں بھی اپنی رائے برملا پیش کر دی ہے: ''اس کی بعض کہانیاں ضرورت سے زیادہ مختصر ہیں، وہ ایسی منی ایچر تصویریں بنانے کی بجائے کینوس کو ذرا وسیع بھی کر سکتی ہیں۔'' (تعارف، سات کہانیاں، ص ۱۰) مگر اسی تعارف میں انہوں نے یہ بھی لکھا ہے: ''ان کے مجموعے کا پہلا افسانہ 'ماریہ' دورِ حاضر میں لکھے گئے چند بہت اچھے افسانوں میں بآسانی شامل کیا جا سکتا ہے۔ اس افسانے کی ایک خوبی یہ ہے کہ یہ دنیا کے کسی بھی معاشرے کی کہانی ہو سکتی ہے۔ ماریا ایک چینی کیتھولک لڑکی بھی ہو سکتی ہے، وہ بمبئی کی گوانی لڑکی بھی ہو سکتی ہے اور لاہور مری یا کینیڈا کی بھی۔ یہ ایک یونیورسل افسانہ ہے۔ جذبات کی عکاسی کرتے ہوئے صباحت مشتاق جذباتیت سے صاف بچ جاتی ہیں، غیر ضروری الفاظ اور فالتو تفصیلات کو ان کے افسانوں میں جگہ نہیں ملتی، ان کے بعض جملے اچانک چونکا دیتے ہیں، مثلاً یہ تعارفی جملہ کہ 'میں وہ بن مانس ہوں، جو خلائی سفر پر بھیجا گیا تھا'۔ 'ماریا' اور 'اعتراف' جدید اور مغربی انداز کی غیر معمولی کہانیاں ہیں، اسی طرح 'آسیب' بھی ایک غیر معمولی داستان ہے۔ 'برف' بھی بہت اچھی اور متاثر کرتی ہے۔'' (ایضاً ص ۹۔۱۰) ظاہر ہے کہ اس رائے میں قطع و برید یا ترمیم میں صرف احترام مانع نہیں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ مس حیدر نے پورے مسودے کو پڑھنے کے بعد ایسی رائے دی۔ ماجرا یہ ہے کہ صباحت کی ساخت پرداخت میں نہ صرف اُن کے والد کی فنون سے نظری اور عملی دلچسپی کی بدولت قائم کردہ ایک فضا نے کی ہے بلکہ اُس کا اپنا مشاہدہ، تجربہ اور اعتماد جنوبی پنجاب کی جاگیرداری معاشرت میں ایک غیر معمولی جست کا درجہ رکھتا ہے۔ 'ماریا' قرۃ العین حیدر نے اس لیے بھی پسند کیا ہے کہ وہ جسم کے بغیر ایک دلکش نوجوان خاتون ہے، جو کسی مرد کے ساتھ تنہا ایک کاٹیج میں کئی دن اور راتیں اکٹھے گزارنے کے باوجود ایک ذہنی کیفیت ہی رہتی ہے، بدن نہیں بنتی۔ ایسے کردار ہیں اور ہو سکتے ہیں مگر افسانے میں جب خلوت گزیں کسی نوجوان جوڑے پر کوئی رات یا راتیں نازل ہوتی ہیں بلکہ بعض عمروں میں تو دن اور رات کی بھی کوئی تخصیص نہیں ہوتی، تو کم از کم کسی ایک فرد کی جانب سے کوئی گرم جوش سوال اور پھر کسی خنک جواب کی روشنی میں ایک خاص فاصلے کے ساتھ اکٹھا رہنا قرینِ قیاس ہو سکتا تھا،

جس پر افسانہ نگار کو توجہ دینی چاہیے تھی۔ تاہم اس میں شک نہیں کہ اس افسانے میں ماریا کی موت کے حوالے سے ملنے والا ٹیلی گرام اس کردار کے گرد ایک ایسا ملال انگیز ہالہ بنا دیتا ہے جو اسے افسانے کے کرداری جنگل میں عجیب وغریب خصلتیں رکھنے والی ایک خاتون کے طور پر متعارف کراتا ہے جس کی موت بھی اُس کی عادتوں کا ایک حصہ بن جاتی ہے مگر ہم اُس کی بے تعلقی کے باوجود اس کردار اور اس کے انجام سے بے تعلق نہیں رہ سکتے۔ 'آسیب' کی متکلم لڑکی اس افسانے کے اختتام تک ایسی تلخ نوا ہو جاتی ہے کہ کچھ لوگوں کو اس پر سوانح کا شائبہ بھی ہو سکتا ہے۔ 'اکائی' بھی آج کی اُس لڑکی کے ردِ عمل کا افسانہ ہے جو فلرٹ کرنے والے کسی پیشہ ور کی مشاق اور نفاست پر تے کرنے کی خواہش رکھتی ہے۔ 'دونمبر' کا موضوع اور تدبیر کاری تو شاید اہم نہیں مگر تانیثیت کی لہر میں یہ ایک نسبتاً متوازن آواز ہے کہ کوئی لڑکی اپنی ماں کے ہاتھوں باپ کے ستائے جانے کا نوٹس بھی لے۔ صباحت کے پاس اچھا افسانہ لکھنے کے لیے بہت مواد ہے اور اظہار کی صلاحیت بھی، دیکھنا چاہیے وہ کتنی فنی ریاضت کر سکتی ہے۔

❑ صباحت مشتاق (افسانوی مجموعہ) سات کہانیاں

ساحر شفیق (پ: ۱۹۸۰ء) معمول کے شعر کہتا ہوا، بھرپور عشق اور مطالعے کو بامعنی بنانے والی افسردگی کے ذریعے تخلیقی دنیا میں 'نئے ساؤنڈ سسٹم اور کیمرہ ایفیکٹ' کے ساتھ داخل ہوا ہے، اُس کے نئے شعری مجموعے اور افسانوں کی کتاب نے کتاب خوانی کے شہرِ خموشاں میں ہلچل پیدا کی ہے۔ وہ اچھی نثر لکھ سکتا ہے، اُس کے پاس کہانی کی مجلس سجانے کے لئے دلچسپ کردار، بیانئے اور خود کلامی بھی ہے، اور ممنونیت کی ماری ہوئی زندگی کی مُردنی دور کرنے کے لئے خودکشی کی دھمکی بھی۔ 'بھوت'، 'بانا باجی' اور 'میرے بال ڈارک بلیک نہیں ہیں' بہت ہی اثر آفریں کہانیاں ہیں اور اُس کی صناعی چونکا دیتی ہے۔ کچھ کہانیوں میں اُس کے مطالعے کی بازگشت بھی سُنائی دیتی ہے اور کچھ میں کم وبیش مانوس اور رام ہو جانے والا 'انکار' گونجتا ہے، جو شاید اُس کی حقیقی پہچان کا ضامن نہ ہو گا۔ چند مثالیں دیکھئے: ''شادی سے پہلے اس کا ایک مختصر سا معاشقہ رہ چکا تھا، مگر اس قسم کے معاشقے عام طور پر ہاتھ پکڑنے اور گالوں پر چھوٹے چھوٹے kiss کرنے تک محدود رہتے ہیں'' (میرے بال ڈارک بلیک نہیں ہیں، ص ۲۱)، ''میری جان آج آنکھ ذرا دیر سے کھلی، مجھ پر شک مت کیا کرو، ملو گی تو تفصیل سے بات ہو گی، I Miss U So Much، اس نے جلدی سے میسیج ٹائپ کیا اور بیک وقت دو مختلف لڑکیوں کے نمبر پر Send کر دیا'' (نیا بُدھ، ص ۱۸۱) ''اُسے چھت پر سونے سے ڈر لگتا تھا اور اسے پھول پسند نہیں تھے'' (افسانہ نگار بھروسہ کرتا ہے کہ منیر نیازی کا شعر ان لوگوں نے پڑھ رکھا ہو گا، جن کو وہ اپنے افسانے کا قاری خیال کرتا ہے) (آدمیوں جیسا آدمی، ص ۷۱) وہ اپنی تخلیقی دنیا کی سمت متعین کر چکا ہے، مگر اس سے محبت کرنے والے چاہیں گے کہ وہ 'بھوت' اور 'بانا جی' کو خود بھی کئی بار پڑھے اور محسوس کرے کہ جہاں

اس کے متکلم کا غصہ دھیما ہوتا ہے، ہماری سماجی مفاہمتوں کے بوجھ تلے زندگی کے ملال میں کتنی عجیب کشش ہے۔

- ساحر شفیق (افسانوی مجموعہ) اکیلے لوگوں کا ہجوم

ماں باپ نے جب اپنی خوب صورت بیٹی کا نام غزالہ رکھا ہوگا تو یہ نہیں سوچا ہوگا کہ وحشت، اضطراب اور رم خوردگی بھی وہ اِسے گھُٹی میں دے رہے ہیں، ایک بالائی متوسط خاندان کی حسین لڑکی کے لیے ہماری معاشرتی زندگی میں جو منزلیں آسانی سے قدموں میں بچھ سکتی ہیں، **غزالہ خاکوانی** (پ: ۱۹۶۰) نے ان سے گریز ہی کیا یا یہ منزلیں ان سے خود ہی گریزاں ہو گئیں، 'خوبی لیوا' مرحلوں سے گزر کر ایم بی بی ایس کیا، ڈاکٹر بنی، محکمہ صحت میں اور مریضوں کے تیمارداروں یا پسماندگان میں تو شاید شہرت پائی ہو، مگر 'مسیحائی' کے فن میں غالباً ناموری ابھی نہیں ملی۔ فنونِ لطیف سے اپنی رغبت کا آغاز مصوری سے کیا۔ بیس پچیس برس پہلے ملتان آرٹس کونسل میں نومشق مصوروں کی تصویروں کی ایک نمائش میں اس کے جواں سال اور سدابہار اُستاد ذوالفقار بھٹی نے اپنی شاگرد غزالہ خاکوانی کی بنائی ہوئی ایک تصویر دکھائی تھی جس میں محض ایک انار ہی دکھائی دے رہا تھا، البتہ سو بیمار کہیں نظر نہیں آ رہے تھے، پھر دھوم مچی کہ وہ شاعرہ ہو گئی ہے، تب وہ بزرگ شاعر یاد آئے جنہوں نے دو صدی پہلے ایک خوبرو، نومشق شاعر سے کہا تھا: ''میاں، شعر کا موضوع رہنے کی بجائے، شعر گوئی پر اُتر آئے ہو؟''

غزالہ خاکوانی کے مشاہدے اور تجربے میں خاندانی سسٹم، سماجی تعصب، ناہمواری، عورتوں کے استحصال کے داؤ پیچ، ایک طبقے کی عورتوں کی نمودِ ذات کی عامیانہ کوششیں، درمیانے طبقے میں ہر تعلق کو چاٹتا حسد اور رقابت کا احساس، جس جس طرح آیا ہے، اس نے لگی لپٹی رکھے بغیر، ہجویہ انداز میں بیان کر دیا ہے، گویا افسانے میں اس کی پہچان چار باتیں بن جاتی ہیں:

۱۔ زیادہ تر جنوبی پنجاب کا Locale اور اس میں بھی اس کے مشاہدے اور تجربے میں قربت اور مانوسیت پیدا کرنے والے خاندان اور 'اشرافیہ' کے کردار۔

۲۔ مصلحت سوز اندازِ بیان، جس میں باغی کی للکار تو ہے، مگر باغی اپنی بغاوت کے اسباب 'بچوں' کو سمجھانے پر بضد ہے۔

۳۔ عنوانات سے لے کر افسانے کی ساخت اور بنت تک اور انفرادی و اجتماعی تجربات کے تخلیقی مفہوم کو متعین کرنے میں افسانہ نگار کی سادہ لوحی۔

۴۔ اپنے مشاہدے اور اس کے اظہار پر 'غیر معمولی اعتماد' جو جزئیاتِ بیان کے بہتر انتخاب اور زبان کی نزاکتوں پر زیادہ توجہ کا قائل نہیں۔ چند مثالیں دیکھئے: ''کراچی سے بہاولپور آتے آتے زندگی کی رفتار

بہت سست ہو جاتی ہے، دھیرے دھیرے بہتی ندیا کی طرح پُرسکون۔'' (سائیں بی بی، در تو کھولئے ص ۳۳)
''ان کے خاندان کو کبھی بڑے عہدے والا افسر نصیب نہ ہوا تھا، اب یہ پہلی نسل ہی تھی، جس میں، ان کے چند رشتہ دار بڑے عہدوں پہ جا پہنچے تھے۔'' (حکمرانی کا غرور، ص ۵۷) ''تم جیسے جاہل زمینداروں کے لیے کمشنر تو چھوڑو، تحصیل دار سے رشتہ داری ہونا بھی بڑی بات ہے، میرے باپ نے ترس کھا کے تمھیں رشتہ دے دیا، ورنہ ایک کمشنر کی بیٹی کے لیے رشتوں کی کیا کمی ہے؟'' (رانگ نمبر، ص ۵۳) ''دعاؤں کا ڈھونگ رچا کر ان کی توجہ علاج سے ہٹا رہی ہو، وہ تمہاری جھوٹی دعاؤں کے چکر میں اس وقت تک پھنسے رہتے ہیں جب تک کہ ان کی بیماری لاعلاج نہیں ہو جاتی۔'' (سائیں بی بی، ص ۳۸) ''وہ اور سحر بھی 'کلمہ گو' جماعت کے ہیڈ کوارٹر روم کی طرف بھاگے، جماعتی بہنوں کے چہروں پر یتیمی کے آثار نمایاں ہیں، چہروں پہ مردنی چھائی ہے، آنکھوں سے آنسو رواں ہیں، کیا ایمان پرور نظارہ ہے'' — ''کمیونزم اور سوشلزم کا یہ نام نہاد کامریڈ! جتنا کمزور کردار کا یہ مالک ہوتا ہے اور جتنی جلدی یہ بکتا ہے اس کا کوئی ثانی نہیں، کمزور کے سامنے بھیڑیا اور طاقتور کے سامنے بھیگی بلی۔'' (کلر بلائنڈ، ص ۴۱-۴۲) ''کنجری اے، حرام زادی اے، زاہدا پچھا چھڈ دے — جس گھر کے بزرگوں کا اخلاق اور تربیت یہ ہو — ان کے بچوں کی شخصیت میں جھول رہ ہی جاتا ہے۔'' (ہیپی نیو ایئر، ص ۹۲) ''اس عمر میں بھی بڑھیا کی کمر کی لچک بتا رہی تھی کہ کئی مردوں کی نظروں کا بار اس نازک کمریا نے اُٹھایا ہوگا۔'' (گرگِ باراں دیدہ، ص ۶۹) ان افسانوں میں ایک مانوس دنیا کا ایسا مشاہدہ ہے جو ایک نوعمر خاتون اس علاقے میں اپنی شہرت کی قیمت پر ہی کر سکتی ہے، شاید اسی لیے یا پھر بعض اقدار سے اپنی وابستگی کے باعث، کچھ باتوں کے واشگاف اظہار کے باوجود، ہیجان انگیز مناظر بھی یک لخت ٹھنڈے پانی کے اندر غوطہ کھا جاتے ہیں، ایک ڈاکٹر بھی کہیں کہیں نمایاں ہوتا ہے، جہاں توہم پرستی کے خلاف اس کا لہجہ کٹیلا ہو جاتا ہے، یا اس کی مرکزی کردار کسی کی عمر کا تعین، کسی کی جلد سے کرتی دِکھائی دیتی ہے، یا ایک آدھ بیماری کی علامات کا ذکر ہوتا ہے (نسخہ تجویز کیے بغیر)، زبان کے بارے میں افسانہ نگار کا رویہ ایک لااُبالی مگر پُراعتماد شخص کا ہے، عورت اور مرد کے فطری ملاپ کے حوالے سے افسانہ نگار کے تحفظات یا خست کا کفارہ، فالتو الفاظ، جملے اور مکالمے کرتے ہیں، جن کی بندش پر زیادہ سر نہیں کھپایا گیا۔ اس کے نام کی قسمت اس کے ساتھ ہے۔

- غزالہ خاکوانی (افسانوی مجموعہ) در تو کھولئے

آصف فرخی

مختصر سوانحی خاکہ

نوجوان افسانہ نگار، نقاد اور مدیر جنھوں نے علمی وادبی حلقوں میں نمایاں مقام حاصل کیا، ۱۹۵۹ء میں کراچی میں پیدا ہوئے، ابتدائی تعلیم کراچی سے پائی، اردو کے نامور محقق اور نقاد ڈاکٹر محمد اسلم فرخی ان کے والد ہیں۔ کراچی سے ہی ایم بی بی ایس کیا اور ڈاکٹر محمد آصف فرخی ہوگئے، بوسٹن امریکہ سے پبلک ہیلتھ میں ماسٹرز کیا۔ نوجوان افسانہ نگاروں کے لئے، جمیلہ ہاشمی کا قائم کردہ سردار اویسی میموریل ایوارڈ حاصل کیا، سات افسانوی مجموعے شائع ہوچکے ہیں۔ انگریزی، جرمن، ہندی، پنجابی اور سندھی سے تراجم کرتے ہیں۔ ۱۹۹۷ء میں اکادمی ادبیاتِ پاکستان کی جانب سے قائم کردہ وہ ایوارڈ بھی حاصل کیا جو پاکستان کے انگریزی میں لکھنے والے ادیبوں کو دیا جاتا ہے۔ 'حکومتِ پاکستان کی جانب سے ادب میں 'پرائیڈ آف پرفارمنس' کا انعام بھی پا چکے ہیں۔ 'دنیا زاد' کے نام سے ایک بے حد وقیع ادبی جریدہ نکالتے ہیں اور اس ادارے کے تحت کتابیں شائع بھی کرتے ہیں۔

🕮 افسانوی مجموعے 🕮

۱۔ 'آتش فشاں پر کھلے گلاب' ۱۹۸۲ء (سولہ افسانے) طارق پبلی کیشنز، کراچی۔

۱۔ آخری اور پہلی کہانی ۲۔ خواب اور عذاب ۳۔ چیل گاڑی ۴۔ شیطان کا چرخہ ۵۔ دفینہ
۶۔ ہیرے جیسی کہانی ۷۔ خوشبو کے سوداگر ۸۔ رات کی رانی ۹۔ یادوں کے پردیس
۱۰۔ آتش فشاں پر ناچنے والا چوہا ۱۱۔ غزالِ رمیدہ ۱۲۔ ناقتہ اللہ ۱۳۔ شرم الشیخ
۱۴۔ بوڑھ کہانی ۱۵۔ کہانی ختم ۱۶۔ شہر جو کھوئے گئے۔ (ساتواں دن کے نام سے ایک دیباچہ شامل ہے)

۲۔ 'اسم اعظم کی تلاش' ۱۹۸۴ء (چوبیس افسانے) احسن مطبوعات، کراچی۔

۱۔ جشنِ مرگِ انبوہ ۲۔ حرام مغز ۳۔ مکاشفۂ عہد جدید ۴۔ اصحاب کہف ۵۔ حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی ۶۔ پیچھے دیکھا اور پتھر ۷۔ بابِ خروج ۸۔ جلتے شہر میں بانسری کی دھن
۹۔ قصہ سوتے جاگتے کا ۱۰۔ شہرِ کتاب خوار ۱۱۔ بھنور کی آنکھ ۱۲۔ کافکائی ۱۳۔ علامت کے سینگ
۱۴۔ اسطورہ ۱۵۔ حکایتِ مشکوٰۃ ۱۶۔ کوفے کا شہری ۱۷۔ یزید کی پیاس ۱۸۔ بلیک آؤٹ اور بچپن
۱۹۔ کھویا ہوا آدمی ۲۰۔ شہر نا پرساں ۲۱۔ بندر اور قلندر ۲۲۔ بیل گاڑی کا پہیا ۲۳۔ بے تعبیر خواب
۲۴۔ گلاب کے بغیر تالی ('آتم کتھا' افسانے سے مماثل ضرور ہے مگر افسانوی انداز میں اس مجموعے کا

دیباچہ ہے۔)

۳۔'چیزیں اور لوگ' مارچ ۱۹۹۱ء (پندرہ افسانے) احسن مطبوعات، کراچی۔

۱۔زمین کی نشانیاں ۲۔بحیرہ مردار ۳۔ستارہ غیب ۴۔جونک ۵۔سمندر ۶۔دیمک

۷۔کاگ داس ۸۔ مِن شرِ ما خلق ۹۔کاغذِ آتش دیدہ ۱۰۔زرخیز ۱۱۔قلزم ۱۲۔آٹے کی آپا

۱۳۔اوپر والیاں ۱۴۔گائے کھائے گُڑ ۱۵۔بیر بساون

۴۔'شہر بیتی' ۱۹۹۵ء (بیس افسانے) مکتبہ دانیال، کراچی۔

۱۔فریکچر ۲۔بلڈ بینک ۳۔کون ۴۔اس میں ظالم بوئے خوں کی راہ ہے

۵۔شہر بین ۶۔حشیشین ۷۔ایک فیصلہ کن دن ۸۔ناگن چورنگی ۹۔بوچھار

۱۰۔اندیش خانی ۱۱۔پتھر تلے کا ہاتھ ۱۲۔ٹانگ کا کٹنا ۱۳۔ایک شادی شہر میں

۱۴۔بیاہی بدلیس ۱۵۔ملاقات ۱۶۔چور سوئچ ۱۷۔کوداتری دیوار پہ یوں دھم سے نہ ہوگا

۱۸۔سلحشور ۱۹۔سرسورٹھ ۲۰۔جس شہر میں رہنا

۵۔'میں شاخ سے کیوں ٹوٹا؟' ۱۹۹۷ء (سولہ افسانے) فضلی سنز، کراچی۔

۱۔ناف ۲۔السلام علیکم یا اہل القبور ۳۔الرجی ۴۔پھپھوندی ۵۔گوہائی ۶۔کھجلی

۷۔کیلشیم ۸۔لکڑی والا ۹۔بمبئی ۱۰۔شہری ۱۱۔شہر میں آوارہ ۱۲۔رُکے ہوئے لوگ

۱۳۔کنچا ۱۴۔چپ دریا ۱۵۔درخت کا ڈر ۱۶۔درخت کی دعا

۶۔'میرے دن گذر رہے ہیں' ۲۰۰۹ء (بیس افسانے) شہرزاد، کراچی۔

۱۔پرندے کی فریاد ۲۔بونسائی ۳۔کہر ۴۔سمندر کی بیماری

۵۔آج کا مرنا ۶۔اسپائڈر مین ۷۔حتمی سفارشات ۸۔کھجور کا درخت

۹۔مرنا اگر ایک بار ہوتا ۱۰۔مینا کی گنتی ۱۱۔مسہری ۱۲۔نانو ہاؤس

۱۳۔کیڑا ہوں اگرچہ میں۔ ۱۴۔برف ۱۵۔ویلنٹائن ۱۶۔Mac Arabia Meal

۱۷۔شہرِ تہہ آب ۱۸۔مائی کولاچی ۱۹۔جو کہتا ہے، وہی ہوتا ہے ۲۰۔سمندر کی چوری

دیگر افسانے

(۱) آصف کا ایک مجموعہ بھی میرے سامنے ہے جس کا عنوان ہے 'ایک آدمی کی کمی' جسے 'س' پبلشرز کراچی نے جولائی، ۱۹۹۹ء میں شائع کیا تھا۔ جس میں مندرجہ ذیل افسانے شامل ہیں: ۱۔ہنس پکھی ۲۔پاڈا ۳۔بودلو ۴۔مارو تھلڑا ۵۔اس آدمی کی کمی ۶۔واچوڑے کی واٹ

ب) جرائد میں شائع ہونے والے افسانے: ا۔'اس شہر میں رہنا'، 'آج'، شمارہ ۲۱، سرما، ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۴ تا ۱۴۴۔ ۲۔'اوپر والیاں'، 'آج کل'، دہلی، دسمبر ۱۹۹۳ء، ص ۱۹ تا ۲۱۔

آغا بابر

مختصر سوانحی خاکہ

آغا سجاد حسین بابر ۳۱ مارچ ۱۹۱۴ء کو پیدا ہوئے۔ گورنمنٹ کالج لاہور سے بی اے (آنرز) کیا۔ ایک روایت کے مطابق انہوں نے ایک برس فیل ہونے کے بعد پرائیویٹ طور پر ایم اے کیا۔ ۱۱ مئی ۱۹۴۹ء کو فوج میں کمیشن حاصل کیا اور ٹھیک دو ماہ بعد انٹر سروسز پبلک ریلیشنز ڈائرکٹریٹ (جی۔ایچ۔کیو) سے وابستہ ہوئے اس سے پہلے وہ غیر منقسم پنجاب کی صوبائی اسمبلی میں رپورٹر رہے، حکومتِ پنجاب اور حکومت ہند کے تحت پبلسٹی افسر رہے، ۱۹۴۳ء تا ۱۹۴۵ء قیام پاکستان سے پہلے پنچولی آرٹ سٹوڈیو لاہور میں مکالمہ نویس کے طور پر ملازم رہے۔ فوج سے وابستہ ہونے کے بعد فوجی جریدے 'مجاہد' اور 'ہلال' کے مدیر بھی رہے۔ ۱۹۵۱ء میں پاکستان کے ایک وفد کے ساتھ خیر سگالی کے دورے پر سعودی عرب گئے۔ ۱۹۶۱ء میں انٹرنیشنل پریس انسٹی ٹیوٹ کے تحت کوالالمپور (ملائشیا) میں منعقد ہونے والے مدیروں کے لئے سیمینار میں شرکت کی۔ امریکہ کے انفارمیشن سکول (فورٹ سلوکم نیویارک) سے گریجویشن کی، ریڈیو، ٹی وی، سٹیج اور فلم کے شعبوں سے خصوصی دلچسپی رہی غالباً فوج اور نیشنل کونسل آف آرٹس پاکستان سے طویل عرصے تک وابستہ رہنے کے بعد امریکہ میں مقیم رہے اور 'ریڈرز ڈائجسٹ' سے بھی منسلک رہے اور یہیں ۲۵ ستمبر ۱۹۹۸ء میں وفات پائی۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

ا۔'چاک گریباں' ۱۹۴۸ء (آٹھ افسانے) مکتبہ جدید، لاہور۔

ا۔تعجب ۲۔بڑے میاں، سو بڑے میاں ۳۔فرار ۴۔زندگی کی شام ۵۔میری سالیاں
۶۔طلبہ کی فریاد ۷۔ایک خط جو سنسر ہو گیا ۸۔محبت مسبب

۲۔'لب گویا' ۱۹۵۶ء (بیس افسانے) گوشہ ادب، لاہور۔

ا۔کبو ۲۔برقع گرا پارٹی ۳۔زمانہ کلب ۴۔بیوگی ۵۔کوڑے کے ڈھیر پر
۶۔مریض ۷۔غلام زہرہ مذوب ۸۔دل کی بستی عجیب بستی ہے ۹۔شاپ لفٹنگ
۱۰۔شہسوار ۱۱۔ہم بدلے نہ وہ بدلے ۱۲۔دسترخوان ۱۳۔سبز پوش ۱۴۔مسیحائی
۱۵۔روح کا بوجھ ۱۶۔رات والے ۱۷۔جستجوئے جمال ۱۸۔وہ زندگی کی بات تھی

۱۹۔ چارلس ہیجڑا ۲۰۔ چال چلن

۳۔ 'اُڑن طشتریاں' پہلا ایڈیشن (بارہ افسانے) گوشہ ادب، لاہور۔

۱۔ باجی ولایت ۲۔ قصرِ شیخ ۳۔ غرارہ ۴۔ بیگانہ غم ۵۔ مواد ۶۔ گریز

۷۔ الائچیاں اور لونگ ۸۔ حب کا تعویذ ۹۔ ممی ۱۰۔ جوئے نرم رو ۱۱۔ پرنس تلی ۱۲۔ حویلی

۴۔ 'پھول کی کوئی قیمت نہیں' ۱۹۸۶ء (تیرہ افسانے) فیروز سنز، لاہور۔

۱۔ چٹھی رساں ۲۔ جیسے کوئی چیز ٹوٹ گئی ۳۔ پھول کی کوئی قیمت نہیں ۴۔ بادِ صحرا ۵۔ واردات

۶۔ مرد کا فولاد ۷۔ لکڑی والا ۸۔ نہ آئیں تم کو محبتیں کرنیں ۹۔ کڑوی بیل ۱۰۔ چھجے والا مکان

۱۱۔ خیری مہری ۱۲۔ نیا پاکستان ۱۳۔ سروے

دیگر افسانے:

۱۔ 'تلاش'، انتخاب ماہ نو ۱۹۵۳ء ص ۲۶۱ تا ۲۷۰۔ ۲۔ 'خالہ تاج'، سیپ جولائی ۷۰ء ص ۱۳۸ تا ۱۴۸۔

۳۔ 'پھیلتا ہوا کاجل'، نقوش جنوری ۷۷ء ص ۲۵۰ تا ۲۵۹۔

ابراہیم جلیس

مختصر سوانحی خاکہ

ابراہیم جلیس (ابراہیم حسین) ۱۱راگست ۱۹۲۲ء کو اپنی ننھیال بنگلور میں پیدا ہوئے (عام طور پر ۱۱،۱۲راگست ۱۹۲۴ء کی تاریخِ پیدائش کا زیادہ حوالہ دیا گیا ہے تاہم ڈاکٹر امتیاز حسین بلوچ نے ۱۱راگست ۱۹۲۲ء میٹرک کے سرٹیفیکیٹ کی بنیاد پر لکھی ہے) میٹرک گلبرگہ ہائی سکول حیدرآباد دکن سے ۱۹۳۸ء میں کیا، ۱۹۴۲ء میں علی گڑھ یونیورسٹی سے بی۔اے کیا، البتہ ایل ایل بی کی تعلیم ادھوری چھوڑ دی۔ ۱۹۴۵ء میں سول سپلائی حیدرآباد کے محکمے کمرشل کارپوریشن میں پی آر او کی حیثیت سے کام کا آغاز کیا، مگر جلد ہی دفتری لڑائی جھگڑوں کی وجہ سے نوکری چھوڑ دی۔ ۱۹۴۶ء میں ہفت روزہ 'رباب' حیدرآباد دکن کی ادارت بھی کی اور 'پرچم' میں بھی اپنی کالم نگاری کے جوہر دکھاتے رہے، انجمن ترقی پسند مصنّفین کے رُکن بھی رہے، ریڈیو حیدرآباد سے وابستہ رہے۔ ۱۹۵۲ء میں 'امروز' میں سب ایڈیٹر ہوئے، ایک کالم کی بنیاد پر پانچ ماہ جیل میں رہے۔ ۲۶ جون ۱۹۵۷ء کو مجید لاہوری کے انتقال کے بعد ابراہیم جلیس نے 'وغیرہ وغیرہ' کے عنوان سے روزنامہ جنگ (کراچی) کے لیے کالم لکھنا شروع کیا، روزنامہ 'انجام' اور 'حریت' سے بھی وابستہ رہے، ہفت روزہ 'عوامی عدالت' کے مدیر بھی رہے۔ ۱۹۷۰ء کو وزارتِ خارجہ میں قونصل جنرل فرسٹ سیکریٹری کے طور پر تقرر ہوا مگر جوائن نہ کیا۔ نومبر ۱۹۷۶ء کو 'مساوات' کراچی کے ایڈیٹر بنے۔ ۱۹۷۷ء میں جنرل ضیاء الحق

کی آمد کے بعد اخبار کی اشاعت بند کردی گئی، ابراہیم جلیس بار بار مارشل لاء حکام کے پاس اخبار کی اشاعت کیلئے جاتے رہے، جس پر حکومتِ سندھ کے اُس وقت کے ہوم سیکرٹری کنور ادریس نے انہیں خطرناک نتائج کی دھمکیوں کے ساتھ گالیاں بھی دیں۔۲۳/ اکتوبر ۱۹۷۷ء کو وہ سندھ کے ہوم سیکرٹری کے پاس گئے مارشل لاء حکام نے ڈمی چھاپنے سے انکار کردیا۔۲۴/ اکتوبر کو وہ پھر ہوم سیکرٹری کے دفتر گئے واپسی پر قطعی مایوس اور افسردہ تھے، احباب کے روبرو ان کے آخری جملے یہ تھے: ''وہ کہتا ہے کہ مساوات کے ہجے بھول جاؤ کیا ہم سب بدمعاش، غنڈے اور لفنگے ہیں؟ میں ان تین سو خاندانوں کو کہاں لے جاؤں؟'' فالج کا حملہ ہوا ساتھ ہی برین ہیمرج سے دماغ کی شریانیں پھٹ گئیں، ۲۶/ اکتوبر ۱۹۷۷ء کو وفات پائی۔

- ماخذ: امتیاز حسین بلوچ، 'ابراہیم جلیس، شخصیت وفن' تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی ۲۰۰۲ء۔ مطبوعہ شعبہ اُردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۲۰۰۳ء

افسانوی مجموعے

۱۔ 'زرد چہرے' ۱۹۴۵ء (پندرہ افسانے) اُردو محل، حیدر آباد۔

۱۔زرد چہرے ۲۔بلیک آؤٹ ۳۔سگِ لیلیٰ ۴۔رشتہ ۵۔تنخواہ کا دن ۶۔آنسو جو بہہ نہ سکے
۷۔ رزاق اور عبدالرزاق ۸۔صراطِ مستقیم ۹۔اشرف المخلوقات ۱۰۔ ریلیف فنڈ
۱۱۔دلدار ۱۲۔توند ۱۳۔سرخ پھریرا ۱۴۔درانتی اور ہتھوڑا

۲۔ 'چالیس کروڑ بھکاری' ۱۹۴۵ء (چودہ افسانے) اُردو محل، حیدر آباد دکن۔

۱۔جیب ۲۔وہ شعلہ جسے چھو نہ سکا ۳۔عورت اور عورت ۴۔دودھ میں مکھی ۵۔تکیے میں کانٹے
۶۔رذیل ۷۔سیاست ۸۔تمغہ ۹۔رقیب ۱۰۔ہوسٹل کا کمرہ ۱۱۔فاصلہ
۱۲۔سب کچھ اندھیرے میں ۱۳۔اونٹ رے اونٹ ۱۴۔چالیس کروڑ بھکاری

۳۔ 'زمین جاگ رہی ہے' ۱۹۵۶ء (سترہ افسانے) کتاب منزل، لاہور۔

۱۔چور ۲۔رشتہ ۳۔بلیک آؤٹ ۴۔تنخواہ کا دن ۵۔آنسو جو بہہ نہ سکے ۶۔رزاق اور عبدالرزاق
۷۔صراطِ مستقیم ۸۔سگِ لیلیٰ ۹۔دلدّر ۱۰۔ریلیف فنڈ ۱۱۔زرد چہرے ۱۲۔توند
۱۳۔آنچل ہے کہ پرچم ۱۴۔درانتی اور ہتھوڑا ۱۵۔آدم خور ۱۶۔زبیدہ اور ہم تینوں

(اس مجموعے میں تین کہانیوں ('آدم خور'، 'زبیدہ اور ہم تینوں'، 'آنچل ہے کہ پرچم') کے علاوہ باقی ساری کہانیاں ان کے پہلے مجموعے 'زرد چہرے' سے لی گئی ہیں۔)

۴۔ 'کچھ غمِ جاناں کچھ غمِ دوراں' ۱۹۴۶ء (بارہ افسانے) اُردو محل، حیدر آباد دکن۔

۱۔جھاگ ۲۔تم عورت نہیں ۳۔عورت رات، مرد ۴۔یہ چوٹی کس لئے پیچھے پڑی ہے

۵۔زبان کازخم ٦۔لڑائی ۷۔مونچھوں کا بل ۸۔جو چپ رہے گی زبانِ خنجر
۹۔فاقے ۱۰۔قانون کی دُم ۱۱۔کچھ غمِ جاناں کچھ غمِ دوراں ۱۲۔فیشن

۵۔'آزاد غلام' ۱۹۵۵ء(سات افسانے) گوشۂ ادب، لاہور۔

۱۔آزاد غلام ۲۔منزل ہے کہاں تیری ۳۔سزا ۴۔سپاہی ۵۔رنگ ٦۔دکھاوا ۷۔گوری عورت کالا مرد

٦۔'الٹی قبر' ۱۹۷۸ء(نو افسانے) مکتبہ جلیس، کراچی۔

۱۔بانگلہ دیش ۲۔الٹی قبر ۳۔پردیس ۴۔گوری عورت کالا مرد ۵۔منزل ہے کہاں تیری ٦۔تیری
۷۔دکھاوا ۸۔رنگ قیدی ۹۔جانور ۱۰۔سزا

۷۔'کالا چور' پہلا ایڈیشن (تین افسانے) پائینر پبلشرز، لاہور۔

۱۔آؤ عطاالرحمٰن کو دفن کریں ۲۔گرانڈ عید سیل ۳۔کیا باغ و بہار آدمی تھا

ابوالفضل صدیقی

مختصر سوانحی خاکہ

چودھری ابوالفضل صدیقی ۴رستمبر ۱۹۱۰ء کو موضع عارف پور نوادہ کھیڑا (نواحِ شہر بدایوں، یوپی) میں پیدا ہوئے، والد چودھری محمد ابوالحسن صدیقی شاعر تھے جو ادبی دنیا میں بصیر بدایونی کے نام سے معروف تھے، ابوالفضل صدیقی نے ابتدائی تعلیم گھر اور مشن اسکول بدایوں میں حاصل کی، پھر سینٹ جارج کالج، مسوری سے سینئر کیمبرج کا امتحان پاس کیا، ۱۹ سال کی عمر میں قدسیہ بیگم سے شادی ہوئی جو اُن کے تایا چودھری محمد حسن کی بیٹی تھیں، قدسیہ بیگم کے بطن سے چار اولادیں ہوئیں، جون ۱۹۵۳ء میں ترکِ وطن کیا، اسی سال پاکستان کے شہر میر پور خاص میں ان کا انتقال ہوا۔ ۴رستمبر ۱۹۵۴ء کو ابوالفضل صدیقی بھی بھارت سے کراچی آ گئے۔ ۱۹۳۱ء میں باقاعدہ لکھنا شروع کیا، ۳۲-۱۹۳۳ء میں ہفت روزہ 'ریاست' دہلی (مدیر: دیوان سنگھ مفتوں) میں چند مضامین ابوشاہد کے نام سے چھپوائے، اُن میں سے ایک کا عنوان تھا 'ہمارے ایم ایل اے نینی تال میں'، یہ طنزیہ مضمون تھا جو ۱۵راگست ۱۹۳۲ء کے شمارے میں طبع ہوا، اصل نام سے شائع ہونے والا اولین افسانہ 'رہنمائے حقیقی' ہے جو رسالہ 'صوفی' میں طبع ہوا۔ افسانوی مجموعوں کے علاوہ ناول 'تعزیر' (۱۹۴٦ء)، 'سرور' (۱۹۵٦ء)، 'ترنگ' (۱۹۸۹ء)، 'زخمِ دل' (۱۹۹۷ء)، ناولٹ 'دن ڈھلے'، 'گلابِ خاص'، 'دفینہ'، آپ بیتی 'کہاں کے دیر و حرم'، جارج آرویل کے انگریزی ناول 'اُنیس سو چوراسی' کا اُردو ترجمہ (۱۹۵۳ء)، خاکوں کا مجموعہ 'عہد ساز لوگ' شائع ہوئے، ۱۹۵۰ء میں ایک کتاب 'رموزِ باغبانی' بھی

شائع ہوئی۔ ۱۹۵۷ء میں پی ای این (یونیسکو) کے بین الاقوامی افسانہ مقابلہ میں افسانہ 'بچہ' پر انعام ملا، یہ افسانہ 'چڑھتا سورج' کے عنوان سے بھی شائع ہوا۔ ۳ر ستمبر ۱۹۸۷ء کو فالج کا حملہ ہوا، ۱۶ر ستمبر ۱۹۸۷ء کو کراچی میں انتقال کر گئے۔

❑ ماخذ: ابوالفضل صدیقی شخص وفن کی تفہیم، از شمس الحق عثمانی، دہلی، ۲۰۰۳ء

افسانوی مجموعے

۱۔ 'اہرام' 1945ء (سات افسانے) ہاشمی بک ڈپو، لاہور۔

۱۔ منزل ۲۔ تلاطم ۳۔ بھوکے ۴۔ کاسٹنگ ووٹ ۵۔ بے باقیاں ۶۔ روشنی ۷۔ خندۂ دنداں نما

۲۔ 'انصاف' ۱۹۸۶ء (تین افسانے) مکتبۂ اُسلوب، کراچی۔

۱۔ دھارا ۲۔ انصاف ۳۔ پھٹا دودھ

۳۔ 'آئینہ' ۱۹۸۶ء (تین افسانے) مکتبۂ اُسلوب، کراچی۔

۱۔ آئینہ ۲۔ گل زمین کی تلاش میں ۳۔ پھیر

۴۔ 'جوالامکھ' ۱۹۸۶ء (آٹھ افسانے) مکتبۂ اُسلوب، کراچی۔

۱۔ یزداں بہ کمند آور ۲۔ باپ ۳۔ جوالامکھ ۴۔ ٹکّر

۵۔ بھیا دیوج ۶۔ آخری رسوم کی ادائیگی ۷۔ دفینہ ۸۔ اُلٹا درخت

۵۔ 'ستاروں کی چال' ۱۹۹۵ء (چھ افسانے) فضلی سنز، کراچی۔

۱۔ بار ۲۔ تڑاءگرا ۳۔ پی گئے ۴۔ ستاروں کی چال ۵۔ خونی ۶۔ سرخ جبالوں کی چھتری

۶۔ 'شکنجہ' ۱۹۹۹ء (سات افسانے) فضلی سنز، کراچی۔

۱۔ سماج کا شکار ۲۔ ارتھی ۳۔ اچھوت اُدّھار ۴۔ چاند سورج کی جوڑی

۵۔ شکنجہ ۶۔ بیعت ۷۔ سوتے جاگتے

احسن فاروقی

مختصر سوانحی خاکہ

محمد احسن فاروقی ۲۲ر نومبر ۱۹۱۳ء میں قیصر باغ لکھنؤ میں پیدا ہوئے، والد کا نام محمد حسن فاروقی تھا۔ آباؤ اجداد کا وطن عرب تھا، جو اورنگزیب عالمگیر کے عہد میں ہندوستان آئے۔ احسن فاروقی نے ابتدائی تعلیم اور ثانوی تعلیم لکھنؤ سے ہی پائی اور ایم اے انگلش ۱۹۳۵ء میں لکھنؤ یونیورسٹی ہی سے کیا۔

۱۹۴۰ء میں ایم اے فلاسفی اور ۱۹۴۶ء میں بی ایل ٹی کی ڈگریاں بھی حاصل کیں۔ ۱۹۳۳ء میں عالیہ بیگم سے رشتہ ازدواج میں منسلک ہوئے، دو بیٹے رضا احسن فاروقی اور جعفر احسن فاروقی، دو بیٹیاں صفیہ بیگم اور عطیہ بیگم ہیں۔ ملازمت کا آغاز پائینر اخبار (Pioneer) لکھنؤ سے کیا، لکھنؤ یونیورسٹی میں انگریزی کی تدریس کرتے رہے، ۱۹۵۵ء میں پاکستان آ گئے، پاکستان میں بھی انہوں نے درس و تدریس کا سلسلہ جاری رکھا، کراچی یونیورسٹی، سندھ یونیورسٹی جام شورو، اسلامیہ کالج سکھر، بلوچستان یونیورسٹی کوئٹہ میں انگریزی زبان و ادب کے تعلیم دیتے رہے۔ ۲۶/فروری ۱۹۷۸ء کو وفات پائی۔ احسن فاروقی کی تخلیقی، تحقیقی و تنقیدی کتب، ادبی تخلیق اور ناول، اردو میں تنقید، اُردو ناول کی تنقیدی تاریخ، تاریخ ادب انگریزی، فریبِ نظر (تنقیدی مضامین)، ناول کیا ہے، مرثیہ نگاری اور میر انیس، شامِ اودھ (ناول)، رہِ رسم آشنائی (ناول)، آبلہ دل کا (ناول)، سنگِ گراں (ناول)، رخصت اے زنداں (ناول)، سنگم (ناول)، دل کے آئینے میں (سوانحی ناول)، ادب منزل بہ منزل (مقدمہ)، اصولِ تنقید (ترجمہ)، فانی اور ان کی شاعری (مرتبہ) شائع ہو چکی ہیں۔

افسانوی مجموعے

ا۔ 'افسانہ کر دیا' ۱۹۶۹ء (دس افسانے) مسعود اکیڈمی، سکھر۔

۱۔ برقعے والیاں ۲۔ راجہ مل گیا ۳۔ بڑا تعجب ۴۔ جاہل ناطق
۵۔ لال شہزادہ ۶۔ آسیب کا محل ۷۔ دو رخے ۸۔ بس ایک آدھا گھنٹہ
۹۔ حرامزادہ بڈھا ۱۰۔ نیا مثلث

<u>متفرق افسانے</u>: مجلّہ 'سیپ' کراچی میں شائع ہونے والے افسانے:

۱۔ چاہت اور شادی، شمارہ ۲، اپریل ۱۹۶۴ء ۲۔ شیطان سے ملاقات، شمارہ ۳، اکتوبر ۱۹۶۴ء
۳۔ شادی کا سوال، شمارہ ۴، مارچ ۱۹۶۵ء ۴۔ چاروں، شمارہ ۵، ستمبر ۱۹۶۵ء
۵۔ ڈگری یافتہ، شمارہ ۶، فروری ۱۹۶۶ء ۶۔ شیطان کی ہستی، شمارہ ۷، جون ۱۹۶۶ء
۷۔ انتخاب، شمارہ ۸، اکتوبر ۱۹۶۶ء ۸۔ عجیب چکر، شمارہ ۹، اپریل ۱۹۶۷ء
۹۔ کام چور نوالہ ہضم، شمارہ ۱۱، نومبر دسمبر ۱۹۶۷ء ۱۰۔ کتنی دیر حسین، شمارہ ۱۲، مارچ ۱۹۶۸ء
۱۱۔ بڑے رسیا، شمارہ ۱۳، اگست ۱۹۶۸ء ۱۲۔ حماقت کی چادر، شمارہ ۱۴، دسمبر ۱۹۶۸ء
۱۳۔ نیا مثلث، شمارہ ۱۵، جون ۱۹۶۹ء ۱۴۔ لے بھگو، شمارہ ۱۶، اکتوبر ۱۹۶۹ء
۱۵۔ فنکار، شمارہ ۱۷، مارچ ۱۹۷۰ء ۱۶۔ معروف اسپورٹ، شمارہ ۱۸، جولائی ۱۹۷۰ء

۱۷۔مٹی کھینچتی ہے،شمارہ۱۹،جنوری۱۹۷۱ء ۱۸۔زیادہ ملتے تھے(جی)،شمارہ۲۰،مئی جون۱۹۷۱ء

۱۹۔اُس سے تو اچھی ہے،شمارہ۲۱،نومبر دسمبر۱۹۷۱ء ۲۰۔طلسماتی حوض،شمارہ۲۳،مئی جون۱۹۷۲ء

۲۱۔بہت دیر ہوگئی،شمارہ۲۴،اگست۱۹۷۲ء ۲۲۔کُھتریاں،شمارہ۲۵،فروری مارچ۱۹۷۳ء

۲۳۔پاک محبت،شمارہ۲۶،مئی جون۱۹۷۳ء ۲۴۔محلات،شمارہ۲۸،مارچ اپریل۱۹۷۴ء

۲۵۔حد ہوگئی،شمارہ۲۹،ستمبر اکتوبر۱۹۷۴ء

۲۶۔زیادتی ہوئی،بڑی زیادتی ہوئی،شمارہ۳۱،فروری مارچ۱۹۷۵ء

۲۷۔حاتم طائی اور میرج بورو،شمارہ۳۲،اگست ستمبر۱۹۷۵ء

۲۸۔شادی کی ضرورت،شمارہ۳۳،فروری مارچ۱۹۷۶ء

۲۹۔دائمی تکرار،شمارہ۳۴،شمارہ۳۴،نومبر دسمبر۱۹۷۶ء

۳۰۔کس کس سے کریں،شمارہ۳۷،اپریل مئی۱۹۷۸ء

۳۱۔ممتاز نقاد،شمارہ۶۹،اگست ستمبر۲۰۰۰ء

۳۲۔انجمن احترام کنندگان،شمارہ۷۱،ستمبر اکتوبر۲۰۰۲ء

احمد جاوید

مختصر سوانحی خاکہ

احمد جاوید یکم جون ۱۹۴۸ء کو اٹک شہر میں پیدا ہوئے، گورنمنٹ کالج اٹک سے بی اے کا امتحان ۱۹۶۸ء میں پاس کیا، اورینٹل کالج لاہور سے ایم اے اُردو کی ڈگری ۱۹۷۱ء میں حاصل کی، ملازمت کا آغاز بطور ایڈہاک لیکچرر گورنمنٹ ڈگری کالج اصغر مال راولپنڈی سے ۱۹۷۴ء میں کیا، آج کل فیڈرل گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج اسلام آباد میں ایسوسی ایٹ پروفیسر کی حیثیت سے تدریسی فرائض سرانجام دے رہے ہیں۔احمد جاوید نے ۱۹۶۶ء میں لکھنا شروع کیا، اُن کا پہلا افسانہ ماہنامہ 'شمع' لاہور نے شائع کیا، اُردو میں طنز و مزاح کے موضوع پر ان کا اوّلین تنقیدی مضمون روزنامہ 'جنگ' پنڈی میں ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا، تین افسانوی مجموعوں کے علاوہ اُن کی ایک تنقیدی کتاب 'تیسری دنیا کا افسانہ' ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا، اسی طرح ۲۰۰۰ء میں اُنہوں نے 'پچاس سال کا افسانہ' کے عنوان سے ایک انتخاب چھاپا، حلقۂ اربابِ ذوق راولپنڈی کے سیکریٹری رہے، آج کل اسلام آباد فورم کے سیکریٹری ہیں۔اُن سے مخصوص محبت کرنے والے تو ترقی پسند فکر سے اُنہیں بے تعلق ثابت کرنے کے خواہاں ہیں مگر اُنہوں نے اپنے ادبی نقطۂ نظر کے بارے میں مجھے خود لکھ کر دیا ''ترقی پسند فکر سے وابستگی اور مکمل جمہوریت پر ایمان۔''

❑ ماخذ: راقم کے نام ان کا مکتوب

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'غیر علامتی کہانی' ۱۹۸۳ء (سولہ افسانے) خالدین، لاہور۔

۱۔ غیر علامتی کہانی ۲۔ غیر علامتی کہانی۔۲ ۳۔ آثار ۴۔ گشت پر نکلا ہوا سپاہی
۵۔ باہر والی آنکھ ۶۔ پیادے ۷۔ کولہو کے بیل ۸۔ دُمدار ستارے
۹۔ آکاس بیل ۱۰۔ شام اور پرندے ۱۱۔ کہانی کی گرہ ۱۲۔ زنجیر
۱۳۔ بند آنکھوں کے پیچھے ۱۴۔ بیمار کی رات ۱۵۔ اندر والی آنکھ ۱۶۔ گمشدہ آسمان

۲۔ 'چڑیا گھر' ۱۹۹۶ء (بارہ افسانے) گندھارا بکس، راولپنڈی۔

۱۔ چوہے ۲۔ بھیڑیئے ۳۔ بھیڑ بکری ۴۔ کبوتر
۵۔ کوے ۶۔ چڑیا گھر ۷۔ موت کا آوارہ کتا ۸۔ کتے کی آوارہ موت
۹۔ کیڑے مکوڑے ۱۰۔ سانپ ۱۱۔ چڑیا ۱۲۔ جنگل جانور آدمی

۳۔ 'گمشدہ شہر کی داستان' ۲۰۰۲ء (پندرہ افسانے) گندھارا بکس، راولپنڈی۔

۱۔ کھیل تماشہ ۲۔ مصاحبینِ خاص ۳۔ گمشدہ شہر کے شعبدہ گر ۴۔ گمشدہ شہر کی داستان
۵۔ گدھ ۶۔ جلتی بجھتی رات ۷۔ سن تو سہی ۸۔ کانچ کا شہر
۹۔ شیشے کی گلیاں ۱۰۔ کیا جانوں میں کون ۱۱۔ اور پھر خودکشی ۱۲۔ کون سنے گا
۱۳۔ جب اس نے سنا ۱۴۔ آخرِ شب ۱۵۔ ٹھنڈی نیند کی کونپل

احمد داؤد

مختصر سوانحی خاکہ

احمد داؤد (اصل نام محمد داؤد) یکم جون ۱۹۵۱ء کو راولپنڈی میں پیدا ہوئے۔ اُن کے والد شریف خان کا تعلق پشاور کے ضلع اٹک کے علاقے چھچھ کے ایک گاؤں حمید (حمیدہ) سے تھا۔ احمد داؤد سات سال کی عمر میں کرسچین ہاؤس راولپنڈی میں داخل ہوئے، تعلیم سے کوئی خاص دلچسپی پیدا نہ ہوسکی، لہٰذا میٹرک سے ایم اے تک ایک ہی ڈویژن (تھرڈ ڈویژن) برقرار رکھی، میٹرک ۱۹۶۸ء میں، ایف اے ۱۹۷۵ء، بی اے ۱۹۷۸ء میں اور پولیٹیکل سائنس میں ایم اے ۱۹۸۶ء میں کیا۔ والد کی وفات کے بعد زمین جائیداد کے حوالے سے کچھ مسائل پیدا ہو گئے اس لیے میٹرک کے بعد ہی احمد داؤد ملازمت کے حصول کے لیے کوشاں ہو گئے۔ روزگار کے لیے کاشتکاری، پرنٹنگ، پرائیویٹ پروڈکشن اور مختلف کاروبار کے علاوہ ریڈیو، ٹی وی

اور سٹیج کے لیے کھیل لکھے، جیلانی کامران کے ایماء پر گورنمنٹ کالج راولپنڈی میں بطور لائبریری اسسٹنٹ بھی کام کرتے رہے، ۱۹۸۱ء میں پاکستان نیشنل کونسل آف آرٹس اسلام آباد میں ملازم ہو گئے۔ اس دوران انہوں نے آرٹ اور کلچر پر متعدد کتابیں مرتب کروائیں۔ احمد داؤد کی شادی سلمیٰ خاتون سے ۱۹۸۱ء میں ہوئی، جن سے ان کے تین بچے (دو بیٹے اور ایک بیٹی) ہیں۔ احمد داؤد نے ترکی، ایران، شام، عراق، بلغاریہ اور بھارت کی سیاحت بھی کی، بھارت میں ان کی کہانیوں کو بہت پذیرائی ملی، ان کا پہلا افسانہ 'کالا فرشتہ' کے نام سے ۱۹۶۸ء روزنامہ 'تعمیر' راولپنڈی کے ادبی صفحے پر شائع ہوا۔ افسانوی مجموعوں کے علاوہ ایک ناول 'رہائی' ۱۹۹۱ء میں شائع ہوا۔ ۱۹۹۴ میں انتقال ہو گیا۔

افسانوی مجموعے

۱۔ 'مفتوح ہوائیں' ۱۹۸۰ء (چودہ افسانے) دی پرنٹ لائن، اسلام آباد۔

۱۔ اوپن ایئر میں خودکشی ۲۔ گزرے لمحوں کا عذاب ۳۔ تلاش ۴۔ بنجر ریکھا کا سفر
۵۔ اپنے گھر کی کہانی ۶۔ بے سمت سفر کا آشوب ۷۔ گرتے آسمان کا قصہ ۸۔ اندھے سفر کے گواہ
۹۔ وہسکی اور پرندے کا گوشت ۱۰۔ عجائب گھر۔۱ ۱۱۔ عجائب گھر۔۲ ۱۲۔ عجائب گھر۔۳
۱۳۔ کمپوزیشن۔۹۷ ۱۴۔ گمشدہ مسافروں کی گاڑی

۲۔ 'دشمن دار آدمی' ۱۹۸۳ء (سترہ افسانے) ایس ای پرنٹرز گوالمنڈی، راولپنڈی۔

۱۔ پوری بات ۲۔ خوشبو کا ذہن ۳۔ بگولہ ۴۔ ایک اجنبی روگ ۵۔ داستان شبِ رواں کی
۶۔ عذاب النہار ۷۔ جنت بدر ۸۔ کٹی ہوئی لکڑیاں ۹۔ گل گامش ۱۰۔ دشمن دار آدمی
۱۱۔ بیج دینے والا ۱۲۔ بوڑھی برگزیدہ آنکھیں ۱۳۔ منحوس منظر کے لئے بددعا ۱۴۔ قصہ گو
۱۵۔ عروج کا زوال، کا عروج ۱۶۔ حمزہ کی کہانی ۱۷۔ جھیل، جنگل قدیم بوڑھا

۳۔ 'خواب فروش' ۱۹۹۶ء (چودہ افسانے) دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد۔

۱۔ شہید ۲۔ سانپ کی سرگزشت ۳۔ جھیل، جنگل، قدیم بوڑھا ۴۔ عروج کا زوال، کا عروج
۵۔ جواں مرگ کا نوحہ ۶۔ بیج دینے والے ۷۔ گلدستہ ۸۔ محسوس منظر کے لئے بددعا
۹۔ بوڑھی برگزیدہ آنکھیں ۱۰۔ خواب فروش ۱۱۔ موت کی حمد ۱۲۔ جڑیں
۱۳۔ نامہ برگ ۱۴۔ ہمسفر

(اس مجموعے میں شامل شہید، جواں مرگ کا نوحہ، جڑیں، سانپ کی سرگزشت، موت کی حمد، نامہ برگ، اور ہمسفر کے علاوہ باقی تمام افسانے احمد داؤد کے پہلے دو مجموعوں میں شائع ہو چکے ہیں)

احمد علی

مختصر سوانحی خاکہ

احمد علی دہلی میں یکم جولائی ۱۹۱۰ء کو پیدا ہوئے۔ والد سید شجاع الدین ایکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر تھے جو ۱۹۱۹ء میں وفات پا گئے۔ تب احمد علی اپنے چچا کے گھر چلے گئے جو یو، پی میں ڈپٹی کمشنر تھے۔ انگریزی کی ابتدائی تعلیم گوڑ گاؤں اور پھر ویسلے مشن سکول اعظم گڑھ سے حاصل کی۔ میٹرک ۱۹۲۵ء میں منٹو سرکل سے کیا ۱۹۲۷ء میں انٹر سائنس علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے اور پھر ۱۹۳۰ء اور ۱۹۳۱ء میں لکھنؤ یونیورسٹی سے بی اے آنرز اور ایم اے انگریزی ادبیات میں کیا اور دونوں امتحانات میں اوّل آئے۔ ۱۹۳۱ء سے ۱۹۴۱ء تک لکھنؤ یونیورسٹی میں انگریزی کے استاد رہے۔ اسی دوران تقریباً دو سال الہٰ آباد یونیورسٹی میں اور ایک سال آگرہ کالج میں بھی پڑھایا ۔۱۹۴۲ء سے ۱۹۴۴ء تک بی بی سی سے وابستہ رہے پھر ۱۹۴۴ء سے ۱۹۴۷ء تک پریسیڈنیسی کالج کلکتہ میں صدرِ شعبۂ انگریزی رہے۔ جنوری ۱۹۴۷ سے ۱۹۴۸ء تک چین کی نیشنل سنٹرل یونیورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر رہے۔ پاکستان لوٹے تو غالباً بیرونِ ملک ملازمت کے باعث فارن سروس سے منسلک تصور کیے گئے چنانچہ ڈائریکٹر فارن پبلسٹی مقرر ہوئے۔ جنوری ۱۹۵۰ء سے ۱۹۶۰ء تک ڈپٹی سیکرٹری وزارتِ خارجہ رہے۔ پھر مراکش میں سفیر کے طور پر بھیج دیئے گئے ۔۱۹۷۷ء سے ۱۹۷۹ء تک کراچی یونیورسٹی کے اعزازی پروفیسر رہے۔ اس دوران میں بیرونِ ملک متعدد یونیورسٹیوں اور مذاکروں میں خطبات بھی دیئے۔ اردو میں ان کا پہلا افسانہ 'مہاوٹوں کی ایک رات' ہمایوں کے سالنامہ (جنوری ۱۹۳۲ء) میں طبع ہوا۔ ترقی پسند مصنّفین کی انجمن کے قیام اور تشکیل میں اہم کردار ادا کیا (احمد علی تو دعویٰ کرتے ہیں کہ انگارے کی ضبطی کے فوراً بعد ہی اپریل ۱۹۳۳ء میں 'لیگ آف پراگریسو آتھرس' کی تجویز انہوں نے پیش کی تھی) جس طرح غالب اپنے فارسی کلام پر ناز کرتے تھے اسی طرح احمد علی بھی انگریزی زبان میں اپنی کتب کو اپنی شناخت (بین الاقوامی) کا بہتر حوالہ سمجھتے ہیں۔ جولائی ۱۹۷۷ء کے بعد اکیڈمی آف لیٹرز، جنرل محمد ایوب خان کی رائٹرز گلڈ کی طرح فعال ہوئی تو احمد علی کو اس کی اساسی رکنیت سے نوازا گیا۔ احمد علی نے قرآن مجید کا انگریزی زبان میں ترجمہ بھی کیا اور پاکستان ٹیلی ویژن کی سرکاری سکرین پر متعدد لیکچر بھی دیئے ہیں۔ آخری ایام میں وہ کراچی میں مقیم رہے اور اسی دوران ان کی ایک کتاب "Of rats and Diplomats" بھی شائع ہوئی۔ ان کی وفات ۱۴ جنوری ۱۹۹۴ء کو ہوئی۔

☐ ماخذ: ۱۔ اُردو افسانہ اور افسانہ نگار، (ڈاکٹر فرمان فتح پوری)، ۲۔ افکار کراچی جلد ۲۹ شمارہ ۴۸، ۳۔ The short Stories of Ahmed Ali by Corlo Coppala، ۴۔ ۱۹/ جون ۱۹۸۲ء کی شب دکھائی دینے والا پی ٹی وی کا پروگرام 'یادش بخیر'

افسانوی مجموعے

۱۔ 'شعلے' ۱۹۳۶ء (بارہ افسانے) نیا سنسار، الہ آباد۔ (میں نے یہ ایڈیشن نہیں دیکھا۔ میرے پیشِ نظر شعلے کا چوتھا ایڈیشن ہے جسے ۱۹۶۳ء میں عکراش پریس کراچی نے شائع کیا۔)

۱۔ تصویر کے دورخ ۲۔ استاد شموں خاں ۳۔ اس کے بغیر ۴۔ ہمارے ماسٹر
۵۔ چھپر کھٹ ۶۔ اس کے تحفے ۷۔ نوروز کی رات ۸۔ غلامی ۹۔ آپ بیتی
۱۰۔ مزدور ۱۱۔ شادی ۱۲۔ آنکھیں

۲۔ 'ہماری گلی' ۱۹۴۳ء (سات افسانے) انشاء پریس، دہلی۔

۱۔ ہماری گلی ۲۔ میرا کمرہ ۳۔ شکنتلا ۴۔ مسٹر شمس الحسن
۵۔ مارچ کی ایک رات ۶۔ شراب خانے میں ۷۔ نوروز کی شام

۳۔ 'قید خانہ' ۱۹۴۴ء (چار افسانے) انشاء پریس، دہلی۔

۱۔ قید خانہ ۲۔ پریم کہانی ۳۔ قلعہ ۴۔ گزرے دنوں کی یاد

۴۔ 'موت سے پہلے' ۱۹۴۵ء (ایک افسانہ) انشاء پریس، دہلی۔

۱۔ موت سے پہلے (ان کے علاوہ 'انگارے' (دسمبر ۱۹۳۲ء) میں احمد علی کے مندرجہ ذیل دو افسانے شائع ہوئے: 'مہاوٹوں کی ایک رات'، 'بادل نہیں آتے'۔)

احمد ندیم قاسمی

مختصر سوانحی خاکہ

پیرزادہ احمد شاہ ندیم قاسمی ضلع سرگودھا کی تحصیل خوشاب کے ایک گاؤں 'انگہ' میں ۲۰ نومبر ۱۹۱۶ء کو پیدا ہوئے۔ والد کا نام پیر غلام نبی تھا مگر 'چن پیر' کے نام سے معروف تھے۔ ۱۹۲۰ء میں اپنے گاؤں کی مسجد سے قرآن مجید کی تعلیم حاصل کی۔ اگلے برس پرائمری سکول انگہ میں داخلہ لیا۔ ۱۹۲۴ء میں والد کی وفات کے بعد اپنے بڑے بھائی پیرزادہ محمد بخش کے ہمراہ اپنے چچا خان بہادر پیر حیدر شاہ ایکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر کے پاس کیمبل پور (اٹک) چلے گئے اور وہیں گورنمنٹ مڈل اور پھر نارمل سکول میں زیرِ تعلیم رہے پھر ۳۰۔۱۹۲۹ء میں انٹرمیڈیٹ کالج کیمبل پور میں پہنچے (اس زمانے میں نویں اور دسویں کی کلاس بھی کالج میں ہوتی تھی) میٹرک ۱۹۳۱ء میں گورنمنٹ ہائی سکول شیخوپورہ سے کیا۔ اگلے چار برس وہ صادق ایجرٹن کالج بہاولپور میں زیرِ تعلیم رہے۔ چچا کی وفات کے بعد بھائی کی مساعدت سے تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا۔ ۱۹۳۵ء میں بی اے کیا۔ ریفارمز کمشنر لاہور کے دفتر میں محرر کے طور پر ملازمت کا آغاز کیا مگر جلد ہی مستعفی

ہو گئے۔ اوکاڑہ میں نو دن ٹیلی فون آپریٹر رہے پھر ایک اہم آدمی سے الجھ کر استعفیٰ دے دیا، ۱۹۳۹ء میں ملتان کے ایکسائز آفس سے سب انسپکٹر کی حیثیت سے وابستہ ہوئے، ۲۰ ستمبر ۱۹۴۲ء کو یہاں سے بھی مستعفی ہو گئے اور تین روز بعد دارالاشاعت پنجاب لاہور سے وابستہ ہو گئے اور یوں 'پھول' اور 'تہذیب نسواں' کی ادارت سنبھالی۔ ۱۹۴۴ء میں منٹو کا افسانہ 'بُو' ادب لطیف میں شائع کرنے پر مقدمہ چلا مگر بری ہو گئے۔ 'ادبِ لطیف'، 'سویرا' اور روزنامہ 'امروز' کے مدیر بھی رہے۔ ۱۹۴۸ء میں پشاور ریڈیو سے مستعفی ہو کر لاہور چلے آئے ۴۹۔۱۹۴۸ء میں اپنی منہ بولی بہن ہاجرہ مسرور کے ساتھ مل کر 'نقوش' کے پہلے دس شمارے مرتب کئے، ترقی پسند ادبی تحریک اور تنظیم کے سلسلے میں کام کیا اور اسی سال اس کے پہلے سیکرٹری جنرل منتخب ہوئے۔ مئی ۱۹۵۱ء سے نومبر ۱۹۵۱ء تک سیفٹی ایکٹ کے تحت جیل کی سی کلاس میں رہے۔ اکتوبر ۱۹۵۸ء سے فروری ۱۹۵۹ء تک پھر نظر بند رہے۔ ۱۹۶۳ء میں اپنا ادبی جریدہ 'فنون' جاری کیا۔ ۱۹۶۸ء میں پرائڈ آف پرفارمنس مِلا۔ ۱۹۷۴ء میں مجلسِ ترقی ادب لاہور کے ڈائریکٹر ہوئے، ۱۹۸۰ء میں ستارۂ امتیاز عطا ہوا، ۱۹۹۷ء میں انہیں حکومتِ پاکستان کی طرف سے کمالِ فن کا ایوارڈ دیا گیا۔ ۲۰۰۲ء میں اُن کی یادداشتوں کا ایک حصہ، تیرہ شخصیتوں کے سوانحی خاکوں پر مشتمل ہے، 'میرے ہم سفر' کے نام سے شائع ہوا ہے۔ مجلس ترقی ادب کی نظامت سے سیکرٹری انفارمیشن سے اختلاف کے سبب اکتوبر ۲۰۰۳ء میں مستعفی ہوئے مگر پنجاب کے وزیرِ اعلیٰ کی مداخلت پر اُنہوں نے اپنا استعفیٰ واپس لے لیا۔ مگر یہ سب کچھ عارضی ثابت ہوا، ۱۰ جولائی ۲۰۰۶ء کو ایک مختصر علالت کے بعد وفات پائی۔

❑ ماخذ: ا۔ 'افکار' ندیم نمبر ۲۔ ندیم نامہ ۳۔ اُردو افسانہ نگار از ڈاکٹر فرمان پوری

افسانوی مجموعے

ا۔ 'چوپال' ۱۹۳۹ء (چودہ افسانے) دارالاشاعت پنجاب، لاہور۔

ا۔ بے گناہ ۲۔ دیہاتی ڈاکٹر ۳۔ بوڑھا سپاہی ۴۔ ننھا مانجھی ۵۔ ہرجائی
۶۔ مسافر ۷۔ غیرت مند بیٹا ۸۔ حق بجانب ۹۔ آرام ۱۰۔ وہ جا چکی تھی
۱۱۔ انتقام ۱۲۔ غرورِ نفس ۱۳۔ یہ دیا کون جلائے ۱۴۔ بے چارہ

۲۔ 'بگولے' ۱۹۴۱ء (بیس افسانے) مکتبہ اردو، لاہور۔

ا۔ طلائی مہر ۲۔ توبہ میری ۳۔ بھوت ۴۔ ننھے نے سلیٹ خریدی ۵۔ بچپنا
۶۔ ماں ۷۔ کریا کرم ۸۔ بچے ۹۔ میرا رانجھا ۱۰۔ چوری
۱۱۔ کھیل ۱۲۔ پاؤں کا کانٹا ۱۳۔ اَن بن ۱۴۔ قلی ۱۵۔ السلام علیکم
۱۶۔ خوش رہو ۱۷۔ سپنوں کا محل ۱۸۔ مانوں کی میاؤں ۱۹۔ سرخ ٹوپی ۲۰۔ پرچھائیاں

۳۔ 'طلوع وغروب' ۴۳۔۱۹۴۲ء (آٹھ افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔طلوع وغروب ۲۔ کنگلے ۳۔ گونج ۴۔ جلسہ
۵۔میرا دیس ۶۔ جوانی کا جنازہ ۷۔ پکا مکان ۸۔ چھاگل

۴۔ 'گرداب' ۱۹۴۳ء (پندرہ افسانے) ادارۂ اشاعتِ اُردو، حیدرآباد (دکن)۔

۱۔مسجد کے مینار ۲۔ کھوٹے سکے ۳۔ نرم دل ۴۔ استعفیٰ
۵۔ادھورا گیت ۶۔ بٹوے کی باچھیں ۷۔ روشندانوں کے شیشے ۸۔ پگلی
۹۔غریب کا تحفہ ۱۰۔ افیونی ۱۱۔ ایک رات چوپال پر ۱۲۔ رنگ وسنگ
۱۳۔فساد ۱۴۔ انسان اور حیوان ۱۵۔ ہسپتال سے نکل کر

۵۔ 'سیلاب' ۱۹۴۳ء (بارہ افسانے) ادارۂ اشاعتِ اُردو، حیدرآباد (دکن)۔

۱۔نیم وادر یچے ۲۔ بڈھا کھوسٹ ۳۔ شادی ۴۔ جوانی کی سڑاند
۵۔پلکوں کے سائے ۶۔ الجھن ۷۔ کانی آنکھ ۸۔ من کی ڈالی
۹۔آزاد منش غلام ۱۰۔ معطر لفافہ ۱۱۔ سونے کی دھار ۱۲۔ نئی سارنگی

(گرداب اور سیلاب کے افسانوں کا انتخاب 'سیلاب وگرداب' کے نام سے ۱۹۶۱ء میں مکتبہ کارواں، لاہور کی جانب سے شائع ہوا جس میں مندرجہ ذیل گیارہ افسانے شامل کیے گئے۔
الجھن، بڈھا ('سیلاب' میں اس افسانے کا نام 'بڈھا کھوسٹ' ہے) کانی آنکھ، من کی ڈالی، نیم وادر یچے، ایک رات چوپال پر، ادھورا گیت، حیوان اور انسان ('گرداب' میں اس افسانے کا عنوان 'انسان اور حیوان' ہے) سونے کا ہار، غریب کا تحفہ، استعفا

۶۔ 'آنچل' ۱۹۴۴ء (گیارہ افسانے) ادارہ فروغِ اردو، لاہور۔

۱۔محدب شیشے میں سے ۲۔ جان ایمان کی خیر ۳۔ نشیب وفراز ۴۔ خربوزے ۵۔ نامرد
۶۔سائے ۷۔ حد فاصل ۸۔ انصاف ۹۔ مہنگائی الاؤنس ۱۰۔ سانولا ۱۱۔ شعلۂ نم خوردہ

۷۔ 'آبلے' ۱۹۴۶ء (تین افسانے) ادارۂ فروغ اردو، لاہور۔

۱۔کفارہ ۲۔ ہیروشیما سے پہلے، ہیروشیما کے بعد ۳۔ عبدالمتین ایم اے

('آنچل' کے 'کور پیج' پر اس مجموعے کا اشتہار 'رم جھم' کے نام سے دیا گیا ہے لیکن بعد میں ندیم نے اس نام کو اپنے شعری مجموعے کے لیے پسند کر لیا اور 'آبلے' کے نام سے ان تین افسانوں کا مجموعہ منظر عام پر آیا۔ ۱۹۴۹ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن شائع ہوا تو اس میں 'آنچل' کا ایک افسانہ 'محدب شیشے میں

سے، بھی شامل کرلیا گیا۔)

۸۔'آس پاس'۱۹۴۸ء(آٹھ افسانے) مکتبہ فسانہ خواں، لاہور۔

۱۔اکیلی ۲۔بھری دنیا میں ۳۔افق ۴۔کرن ۵۔موت ۶۔تکمیل ۷۔ارتقاء ۸۔چڑیل

۹۔'درودیوار' ۱۹۴۸ء(آٹھ افسانے) مکتبہ اردو، لاہور۔

۱۔میں انسان ہوں ۲۔نیا فرہاد ۳۔تسکین ۴۔جب بادل امڈے ۵۔سپاہی بیٹا

۶۔ووٹ ۷۔کہانی لکھی جارہی ہے ۸۔راجے مہاراجے

۱۰۔'سناٹا'۱۹۵۲ء(دس افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔بڑی سرکار کے نام ۲۔رئیس خانہ ۳۔آتش گل ۴۔ماتا ۵۔الحمدللہ

۶۔کنجری ۷۔گنڈاسا ۸۔چور ۹۔نمونہ ۱۰۔سناٹا

۱۱۔'بازارحیات' ۱۹۵۹ء(تیرہ افسانے) ادارۂ فروغ اردو، لاہور۔

۱۔پرمیشر سنگھ ۲۔گل رخے ۳۔خون جگر ۴۔دارورسن ۵۔زلیخا

۶۔بدنام ۷۔ست بھرائی ۸۔موچی ۹۔کفن دفن ۱۰۔بابا نور

۱۱۔آئینہ ۱۲۔ہیرا ۱۳۔مخبر

۱۲۔'برگ حنا'۱۹۵۹ء(دس افسانے) ناشرین، لاہور۔

۱۔بیٹے بیٹیاں ۲۔کھمبا ۳۔دوربین ۴۔شگنیں ۵۔نصیب

۶۔ہمم بیگ ۷۔وحشی ۸۔جن وانس ۱۰۔امانت

۱۳۔'گھر سے گھر تک'۱۹۶۳ء(گیارہ افسانے) راوّل کتاب گھر، راولپنڈی۔

۱۔گھر سے گھر تک ۲۔ہذا من فضل ربی ۳۔اصول کی بات ۴۔موج خون

۵۔شیش محل ۶۔بھرم ۷۔فالتو ۸۔سلطان ۹۔بھاڑا ۱۰۔بندگی بیچارگی

۱۴۔'کپاس کا پھول'ستمبر۱۹۷۳ء(سترہ افسانے) مکتبہ 'فنون' لاہور۔

۱۔تبر ۲۔فیشن ۳۔سفارش ۴۔مائیں ۵۔پہاڑوں کی طرف ۶۔گڑیا

۷۔تھل ۸۔پاگل ۹۔ماسی گل بانو ۱۰۔بے نام چہرے ۱۱۔کپاس کا پھول ۱۲۔سفید گھوڑا

۱۳۔سکوت وصدا ۱۴۔آسیب ۱۵۔لارنس آف تھلیبیا ۱۶۔قرض ۱۷۔مشورہ

۱۵۔'نیلا پتھر'۱۹۸۰ء(نو افسانے) غالب پبلشرز، لاہور۔

۱۔احسان ۲۔عورت صاحبہ ۳۔جوتا ۴۔اندمال ۵۔عالاں ۶۔نیلا پتھر

۷۔بارٹر ۸۔ایک عورت تین کہانیاں ۹۔ایک احمقانہ محبت کی کہانی

۱۶۔'کوہ پیما' ۱۹۹۵ء (دس افسانے) اساطیر، لاہور۔

۱۔بین ۲۔کوہ پیما ۳۔چُبھن ۴۔اخبار نویس ۵۔عاجز بندہ

۶۔چرواہا ۸۔پیپل والا تالاب ۹۔چھلی ۱۰۔ٹریکٹر

ان کے علاوہ اگست—دسمبر ۱۹۹۹ء کے 'فنون' میں ان کا ایک افسانہ 'ہمسفر' اور اسی جریدے کے جنوری—جون ۲۰۰۰ء کے شمارے میں 'شہنشاہ' شائع ہوا ہے جبکہ اپریل—اگست ۲۰۰۲ء کے شمارے میں 'پت جھڑ' کے عنوان سے جو افسانہ شامل ہے، اُس کے نیچے یہ نوٹ دیا گیا ہے: 'اس ناول کا پہلا باب جو ارادے کے باوجود لکھا نہ جا سکا'

اختر جمال

مختصر سوانحی خاکہ

اختر جمال ۲۲ مئی ۱۹۳۰ء کو بھوپال میں پیدا ہوئیں، ان کے خاندان کا تعلق گڑھ مکتیشر سے تھا، دادا تفضّل حسین ذکاؔ ایک صوفی شاعر تھے جن کی ایک مناجات 'مناجاتِ ذکا' کے نام سے شائع ہوئی، اختر جمال کے والد کا نام محمود الحسن صدیقی تھا، ادب، صحافت اور سیاست تینوں شعبوں سے اُن کا گہرا تعلق رہا۔ اختر جمال کی والدہ کو بھی علم و ادب سے بہت شغف تھا، اپنے شوہر کی سیاسی سرگرمیوں میں اُن کا ساتھ دینے کے علاوہ اُنہوں نے بھوپال سے خواتین کا پہلا ماہنامہ 'اُمہات' کے نام سے جاری کیا۔ اختر جمال نے ابتدائی تعلیم بھوپال کے کیمبرج سکول سے حاصل کی۔ انجمن گرلز ہائی سکول بھوپال سے ۱۹۴۷ء میں میٹرک، حمیدیہ کالج بھوپال سے انٹرمیڈیٹ کیا۔ پنجاب یونیورسٹی سے پرائیویٹ بی اے اور پھر پشاور یونیورسٹی سے پرائیویٹ ایم اے اُردو کیا۔ ۱۹۶۰ء میں گورنمنٹ کالج راولپنڈی سے سرکاری ملازمت کا آغاز کیا۔ گورنمنٹ کالج گجرات میں سال بھر پڑھانے کے بعد گورنمنٹ کالج ایبٹ آباد میں تبادلہ ہوگیا۔ یہاں دس سال پڑھانے کے بعد گورنمنٹ کالج راولپنڈی میں پڑھایا۔ ۱۹۷۸ء میں فیڈرل گورنمنٹ کالج برائے خواتین اسلام آباد میں تقرر ہوا اور یہیں سے ۱۹۹۰ء میں ۶۰ سال کی عمر میں ملازمت سے ریٹائر ہوئیں۔ بھوپال کی انجمن ترقی پسند مصنّفین کے علاوہ بزمِ علم و فن (ایبٹ آباد) ادا جعفری کی قائم کردہ 'سلسلہ'، ممتاز مفتی اور منشا یاد کی 'رابطہ' نامی ادبی تنظیم سے بھی وابستہ رہیں۔ لکھنے کا آغاز اُس وقت کیا جب وہ ناگ پور میں آٹھویں جماعت کی طالبہ تھیں۔ ان کی کہانیاں 'قوم'، 'مشہور'، 'شمع'، 'نگار خانہ'، 'افکار'،

'افشاں'، 'لیل ونہار'، 'ادبِ لطیف'، 'نقوش'، 'سیپ'، 'فنون' اور 'نیرنگ خیال' میں بھی شائع ہوتی رہیں۔ افسانوں کے علاوہ اُن کا ایک ناول 'پھول اور بارود' (۱۹۶۷ء) اور خاکوں کا مجموعہ 'ہری گھاس اور سرخ گلاب' (۱۹۹۲ء) شائع ہوئے۔

❑ ماخذ: دُردانہ جاوید، پاکستان کی منتخب افسانہ نگار خواتین (تذکرہ)، قصر الادب، حیدرآباد، ۲۰۰۲ء

افسانوی مجموعے

۱۔'انگلیاں فگار اپنی' اکتوبر ۱۹۷۱ء (اکیس افسانے) ادارہ فروغ اُردو، لاہور۔

۱۔امن کی تختی ۲۔سجدۂ سنگ ۳۔چیر کے درخت ۴۔وراثت ۵۔نیا کپڑا
۶۔صوبے خاں ۷۔پرانی جڑیں ۸۔تلخئ مئے ایام ۹۔گلدانی ۱۰۔زرد پھول ۱۱۔تحفہ
۱۲۔میجر ڈسوزا ۱۳۔مٹھا بیل ۱۴۔برج کا بادشاہ ۱۵۔دیوار ۱۶۔تیس برس
۱۷۔ہر روز کی کہانی ۱۸۔بچوں کی مائیں ۱۹۔مسٹر پاکستان ۲۰۔بڑا گھر ۲۱۔انگلیاں فگار اپنی

۲۔'زرد پتوں کا بن' فروری ۱۹۸۱ء (سترہ افسانے) التحریر، لاہور۔

۱۔مہمان خصوصی ۲۔چھوٹی سی دُنیا ۳۔دوسری ہجرت ۴۔مگر مچھ کے آنسو
۵۔کاغذی ہے پیرہن ۶۔گڑیوں کی نمائش ۷۔جنہیں تصویر بنانا آتی ہے ۸۔زنانِ مصر اور زلیخا
۹۔پس دیوارِ زنداں ۱۰۔زرد پتوں کا بن ۱۱۔سنڈریلا ۱۲۔نقش فریادی ۱۳۔محبت و نفرت
۱۴۔صدمہ یک جنبش لب ۱۵۔چلّے ۱۶۔ڈولی ۱۷۔کاہے بیاہی بدیس

۳۔'سمجھوتہ ایکسپریس' ۱۹۸۹ء (تیرہ افسانے) مقبول اکیڈمی، لاہور۔

۱۔ایک پاکستانی لڑکا ۲۔وہ جو شریکِ سفر تھے ۳۔بھوپوشیما (ایک رپورتاژ) ۴۔آہ کو چاہیے اک عمر
۵۔اصیل مرغ ۶۔تابعدار ملازم ۷۔چیونٹی اور راج ہنس ۸۔فنکار ۹۔چکن کا کُرتا
۱۰۔پندار کا صنم کدہ ۱۱۔سمجھوتہ ایکسپریس ۱۲۔تیسری دُنیا کا نمائندہ ۱۳۔خوب تر کہاں

۴۔'خلائی دَور کی محبت' ۱۹۹۱ء (گیارہ افسانے) مقبول اکیڈمی، لاہور۔

۱۔وہ جو شریک سفر تھے ۲۔سکائی لیب ۳۔پرائز بانڈ ۴۔خلائی دَور کی محبت
۵۔سالگرہ کا کیک ۶۔مولا تیرا شکر ہے ۷۔کاجل ۸۔خوف کی نگری
۹۔تیسری دُنیا کے کیڑے مکوڑے ۱۰۔پہلا قدم ۱۱۔خالہ

اختر حسین رائے پوری

مختصر سوانحی خاکہ

اختر حسین رائے پوری ۱۲جون ۱۹۱۲ء کو رائے پور (سی، پی) میں پیدا ہوئے۔ والد سید اکبر حسین علی گڑھ کالج اور ٹامسن انجینئر نگ کالج کے فارغ التحصیل تھے، ۱۹۲۸ء میں میٹرک اعزاز کے ساتھ پاس کیا، نامساعد حالات کے باوجود کلکتہ میں اعلیٰ تعلیم کے ارادے سے گئے مگر ستمبر ۱۹۳۲ء میں جب بی اے کے پہلے سال میں تھے تو علی گڑھ یونیورسٹی میں داخل ہوگئے۔ کلکتہ کے قیام کے دوران صحافت سے بھی واسطہ رہا اور بنگالی پر بھی عبور حاصل کیا۔ علی گڑھ سے تاریخ میں ایم اے کیا، پیرس کی یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ حیدرآباد دکن میں مولوی عبدالحق کے ساتھ انجمن ترقی اردو میں ادبی معاون کی حیثیت سے کام بھی کیا۔ تین سال یورپ میں رہے، دو برس آل انڈیا ریڈیو میں نائب نیوز ایڈیٹر رہے، پھر درس و تدریس کے پیشے سے وابستہ ہوگئے، ایم اے او کالج امرتسر میں وائس پرنسپل اور تاریخ کے پروفیسر مقرر ہوئے۔ ۱۹۴۵ء میں محکمہ تعلیم میں معاون مشیر تعلیم کے عہدے پر فائز ہوئے۔ قیام پاکستان کے بعد یہاں وزارت تعلیم کے انتظامی عہدوں پر متمکن ہوئے ۱۹۵۶ء سے ۱۹۷۲ء تک یونیسکو سے وابستہ رہے، اسی حیثیت میں صومالیہ اور ایران میں بھی مقیم رہے، جامعۂ کراچی میں وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت حاصل رہی، جنوری ۱۹۸۶ء میں کراچی میں منعقدہ ترقی پسند مصنّفین کی گولڈن جوبلی کانفرس کے اختتامی اجلاس کی صدارت کی ان کی خودنوشت 'گردِ راہ' شائع ہوچکی ہے۔ یہ صاحب بصیرت آخری ایام میں بینائی سے محروم ہوگئے، اسی کیفیت میں انہوں نے 'افکار' کراچی کیلئے قسط وار اپنی یادداشتیں 'گردِ راہ' کے عنوان سے لکھوائیں۔ اُن کی وفات ۲جون ۱۹۹۲ء کو ہوئی۔ ان کے افسانوں کے علاوہ تنقید (ادب اور انقلاب، روشن مینار) اور تراجم (شکنتلا۔ پیام شباب، پیاری زمین، گورکی کی آپ بیتی) کے میدان میں بھی قابل قدر خدمات انجام دیں۔

❑ ماخذ: گردراہ، یہ صورت گر کچھ خوابوں کے از طاہر مسعود، 'نگار' سالنامہ ۱۹۸۱ء

📖 افسانوی مجموعے 📖

ا۔ 'محبت اور نفرت' ۱۹۳۸ء (سولہ افسانے) اُردو اکیڈیمی سندھ، کراچی۔

ا۔ زبانِ بے زبانی ۲۔ منزلِ ناتمام ۳۔ یوں ہوتا تو کیا ہوتا ۴۔ سمندر ۵۔ میرے خوابوں کا مندر ۶۔ وہ دونوں ۷۔ کاغذ کی ناؤ ۸۔ عورت ۹۔ بچپن ۱۰۔ زلزلہ ۱۱۔ میرا گھر ۱۲۔ اندھا بھکاری ۱۳۔ مجھے جانے دو ۱۴۔ موت ۱۵۔ مرگھٹ ۱۶۔ میری ڈائری کے چند ورق

۲۔ 'زندگی کا میلہ' ۱۹۴۷ء (آٹھ افسانے) اُردو اکیڈیمی سندھ، کراچی۔

۱۔دل کا اندھیرا ۲۔جسم کی پکار ۳۔تلاش گمشدہ ۴۔بیزاری
۵۔قبر کے اندر ۶۔دیوان خانہ ۷۔کافرستان کی شہزادی ۸۔پتھر کی مورت

اسد محمد خان

مختصر سوانحی خاکہ

اسد محمد خان وسط ہند کے علاقے مالوہ کی ریاست بھوپال میں ۶ستمبر۱۹۳۲ء میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد میاں عزت محمد خان علاقے کے ہائر سکنڈری سکول میں مصوری کی تعلیم دیا کرتے تھے۔ والدہ منور بیگم مرزا غالب کے شاگرد نواب یار محمد خان شوکت کی پوتی تھیں۔ اس طرح اسد محمد خان ننھیال کی طرف سے نواب خاندان اور ددھیال کی طرف سے پٹھانوں کے آفریدی قبیلے کی ذیلی شاخ میرائی خیل سے تعلق رکھتے تھے۔ پٹھانوں اور نوابوں کی ازلی جرأت اور انا پسندی ان کے مزاج اور تحریر دونوں کا وصف خاصی ہے، اسد محمد خان نے شاہجہانی ماڈل سکول بھوپال سے میٹرک کیا، انٹر میں عملی سیاست میں حصہ لینے لگے، کمیونسٹ پارٹی بنائی، گرفتار بھی ہوئے، سترہ دن حوالات میں رہنے کے بعد بزرگوں کو باقاعدہ معافی نامہ لکھ کر دینے کے بعد ۱۹۵۰ء میں پاکستان آ گئے۔ کراچی میں انٹر آرٹس میں داخلہ لیا اور سندھ مسلم کالج سے بی اے کیا، کراچی یونیورسٹی میں ایم اے انگریزی میں داخلہ لیا لیکن امتحان نہ دے سکے، ایل ایل بی میں بھی ایک سال پڑھا، روزنامہ 'احسان' (لاہور) کے لیے کارٹون اسکیچ بنائے۔ اسسٹنٹ اسٹیشن ماسٹر بھی رہے۔ کے پی ٹی میں بحیثیت کلرک بھرتی ہوئے اور ریٹائرمنٹ (۱۹۹۲ء) تک یہیں کام کرتے رہے۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے دوران ریڈیو نیوز ریڈر بھی رہے۔ دو شادیاں کیں۔ اسد محمد خان کی اولین ادبی تحریر دو تصوراتی خاکے تھے اس وقت وہ میٹرک کے طالب علم تھے اور یہ دونوں نثری خاکے سکول میگزین میں شائع ہوئے۔ ۱۹۶۰ء میں انھوں نے شاعری شروع کی 'نومنزلہ بلڈنگ' ان کی پہلی مطبوعہ نظم ہے۔ ۱۹۷۰ء میں انھوں نے مختصر افسانے لکھنے شروع کیے۔ ان کا پہلا مجموعہ 'کھڑکی بھر آسمان' ان کی نظموں اور افسانوں دونوں پر مشتمل ہے۔ اسد محمد خان نے تراجم بھی کئے ہیں۔ شاعری کے علاوہ موسیقی سے بھی خاص شغف رکھتے ہیں انھوں نے وارث شاہ کے ۳۹ سروں میں سے گیارہ سروں پر گیت لکھے ہیں۔

❑ ماخذ: ۱۔خدیجہ اشرف، اسد محمد خان بحیثیت افسانہ نگار، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم اے ۱۹۹۲ء بی زیڈ یو، ملتان ۲۔ ماہنامہ 'معیار' کراچی، نومبر ۱۹۹۱ء

افسانوی مجموعے

۱۔ 'کھڑکی بھر آسمان' ۱۹۸۰ء (تیرہ افسانے)، سی فورٹین، کراچی۔

۱۔یوم کپور ۲۔باسودے کی مریم ۳۔مئی دادا ۴۔گھر ۵۔ترلوچن
۶۔براوو! براوو ۷۔ناممکنات کے درمیان ۸۔فورک لفٹ ۳۵۲ ۹۔ایک وحشی خیال کا
۱۰۔منفی میلاپن ۱۱۔ایک ذلیل سائنس فکشن ۱۲۔ہے للا للا ۱۳۔سوروں کے حق میں ایک کہانی

۲۔'برجِ خموشاں' ۱۹۹۱ء (چودہ افسانے) ابن حسن پریس، کراچی۔

۱۔گھس بیٹھیا ۲۔باسودے کی مریم ۳۔مئی دادا ۴۔چاکر ۵۔گھڑی بھر کی رفاقت
۶۔ملفوظاتِ بھپوتا ۷۔ڈزنگ ۸۔ترلوچن ۹۔مردہ گھر میں مکاشفہ ۱۰۔شہر کوفے کا محض ایک آدمی
۱۱۔برجِ خموشاں ۱۲۔مرتبان ۱۳۔کورس۔دودھناتھ سنگھ کی کہانی ۱۴۔بورخیس کی کہانی۔دستِ خداوندی کی تحریر

۳۔'غصے کی نئی فصل' ۱۹۹۷ء (گیارہ افسانے، پانچ ترجمے)، آج، کراچی۔

۱۔غصے کی نئی فصل ۲۔سے لون ۳۔سرکس کی سادہ سی کہانی ۴۔وقائع نگار
۵۔جشن کی ایک رات ۶۔برجیاں اور مور ۷۔ہٹلر، شیر کا بچہ ۸۔آدمی نامہ
۹۔طوفان کے مرکز میں ۱۰۔سارنگ ۱۱۔ایک سنجیدہ ڈی ٹیکٹو اسٹوری

۴۔'نربدا اور دوسری کہانیاں' ۲۰۰۳ء (بارہ افسانے) سٹی پریس بک شاپ، کراچی۔

۱۔نربدا ۲۔رگھوبا اور تاریخ فرشتہ ۳۔اک میٹھے دن کا انت ۴۔نصیبوں والیاں
۵۔جانی میاں ۶۔داستان سرائے ۷۔موتبر کی باڑی ۸۔الی گجر کی آخری کہانی ۹۔ندی اور آدمی
۱۰۔مرد، عورت، بچہ اور سلوتری ۱۱۔ایک دشت سے گزرتے ہوئے ۱۲۔خفت میں پڑا ہوا مرد

۵۔'تیسرے پہر کی کہانیاں' ۲۰۰۶ء (پندرہ افسانے) اکادمی بازیافت، کراچی

۱۔درالخلافے اور لوگ ۲۔ماشٹر ۳۔تصویر سے نکلا ہوا آدمی ۴۔روپالی
۵۔اپنے لوگوں سے سنی ایک شگفتہ کہانی ۶۔عون محمد وکیل بے بے اور کاکا ۷۔کھلتی دھوپ اُجلتے سائے
۸۔شہر مردگاں۔ایک کمپوزیشن ۹۔ایک بلیک کامیڈی ۱۰۔ایک ٹکڑا دھوپ کا ۱۱۔گنجے ایڈورڈ کا سورج
۱۲۔جنابِ صدر، گلاب کی پتیاں اور گڑ کیری کا شربت ۱۳۔سفید گایوں کا میسا کر ۱۴۔ خانوں
۱۵۔ایک تحریر آئی وو آندریچ

دیگر افسانے

۱۔دانی کی کہانی ۲۔دھماکے میں چلا ہوا بزرگ ۳۔چھوٹے بور کا پستول ۴۔وارث
۵۔کوکون مکالمہ کراچی ہم عصر اُردو افسانہ۔۲ص: ۱۵ تا ۷۹

اشفاق احمد

مختصر سوانحی خاکہ

اشفاق احمد ۲۲/اگست ۱۹۲۵ء کو مکیتسر ضلع فیروز پور (بھارت) میں پیدا ہوئے، گورنمنٹ کالج لاہور سے اُردو میں ایم اے کیا۔ اٹلی کی روم یونیورسٹی سے اطالوی زبان اور فرانس کی گرینول یونیورسٹی سے فرانسیسی زبان کا ڈپلومہ حاصل کیا۔ نیویارک سے ریڈیائی نشریات کی تربیت حاصل کی۔ دیال سنگھ کالج لاہور میں دو سال تک لیکچرار رہے۔ روم یونیورسٹی میں بھی اردو کی تدریس دو برس تک کی۔ پنجاب یونیورسٹی میں ایک سال تک پنجابی کے لیکچرار کے فرائض اعزازی طور پر ادا کئے۔ دو برس تک ہفت روزہ 'لیل ونہار' لاہور سے بحیثیت مدیر وابستہ رہے۔ پھر ماہنامہ 'داستان گو' کا اجراء کیا۔ چار برس تک آر۔سی۔ڈی ریجنل کلچرل انسٹی ٹیوٹ (پاکستان برانچ) کے ڈائریکٹر رہے۔ وفاقی اردو سائنس بورڈ (مرکزی اردو بورڈ) کے ڈائریکٹر رہے اور حکومتِ پاکستان کی جانب سے 'پرائڈ آف پرفارمنس' کا اعزاز بھی حاصل کیا۔ ریڈیو پاکستان کے ذریعے تلقین شاہ اور ٹیلی وژن کے لئے کئی مقبول اور کئی متنازعہ سیریز پیش کیے۔ ان کا سفرنامہ اور ایک ناولٹ بھی شائع ہوا۔ مجمع کے روبرو دلچسپ گفتگو کرنے کا ملکہ رکھتے تھے۔ قدرت اللہ شہاب کی وفات کے بعد ڈاڑھی رکھ لی اور پی ٹی وی کو یادگار ٹی وی ڈرامے دینے والے اشفاق احمد مذہبی پروگرام کی صورت میں تبلیغ کا فریضہ انجام دیتے رہے۔ ۷ ستمبر ۲۰۰۴ء کو لاہور میں انتقال ہوا۔

❑ ماخذ: 'نگار' سالنامہ ۱۹۸۱ء، 'یہ صورت گر کچھ خوابوں کے' از طاہر مسعود، باباصاحبا از اشفاق احمد، ادبِ لطیف اشفاق احمد نمبر

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'ایک محبت سو افسانے' 1951ء (تیرہ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔ توبہ ۲۔فہیم ۳۔رات بیت رہی ہے ۴۔تلاش ۵۔سنگ دل
۶۔مسکن ۷۔شب خون ۸۔توتا کہانی ۹۔عجیب بادشاہ ۱۰۔بندرابن کی کنج گلی میں
۱۱۔بابا ۱۲۔پناہیں ۱۳۔امی

۲۔ 'اجلے پھول' فروری ۱۹۵۷ (نو افسانے) بک لینڈ، لاہور۔

۱۔اجلے پھول ۲۔گل ٹریا ۳۔تنکہ ۴۔حقیقت نیوش ۵۔توشے بلے
۶۔صفدر ٹھیلا ۷۔گڈریا ۸۔برکھا ۹۔ایل ویرا

۳۔ 'سفرِ مینا' اپریل ۱۹۸۳ء (گیارہ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز لاہور۔

۱۔اٹوٹ مان ۲۔قاتل ۳۔قصہ ٔنل دمینتی ۴۔چور ۵۔مانوس اجنبی
۶۔بیاجاناں ۷۔محسن محلّہ ۸۔پانچ میل دور ۹۔کالج سے گھر تک ۱۰۔گاتو ۱۱۔فل برائٹ

۴۔'طلسم ہوش افزا' ۲۰۰۰ء (بارہ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔قصاص ۲۔ملک مروت ۳۔سونی ۴۔چھے چھکا بتیس ۵۔سعید جونیئر
۶۔آخری حملہ ۷۔کہکشاں ٹیکسی سٹینڈ ۸۔پوری جان کاری ۹۔قلارے ۱۰۔بدنی ضرورت
۱۱۔بولتا بندر ۱۲۔کوٹ ودو پاور ہاؤس

۵۔'ایک ہی بولی' (پھلکاری) ۲۰۰۲ء (پندرہ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔رکی ہوئی عمر ۲۔ایک ہی بولی ۳۔کالا بدّل ۴۔سلامتے کی مار ۵۔چل چلی
۶۔اپنی ذات ۷۔جنگ نامۂ زیتون ۸۔ڈھیچک مال ۹۔رشوت ۱۰۔داؤ ۱۱۔ننگ ناموس
۱۳۔پچھیری ۱۴۔دوپہرویلے ۱۵۔پھمّن کہانی

۶۔'صحانے فسانے' ۲۰۰۲ء (بائیس افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔اماں سردار بیگم ۲۔خود بدولت ۳۔آڑھت منڈی ۴۔بٹیر باز ۵۔ماسٹر روشی
۶۔جانگی سیاست ۷۔مسرور مرثیہ ۸۔شازیہ کی رخصتی ۹۔بے غیرت مدن خاں
۱۰۔بندر لوگ ۱۱۔ڈھورڈنگر کی واپسی ۱۲۔رازداں ۱۳۔پل صراط اور پاس پورٹ
۱۴۔وکھووکھ ۱۵۔قصہ شاہ مراد اور ایک احمق چڑیا کا ۱۶۔مہمان عزیز ۱۷۔بیک گراؤنڈ
۱۸۔زرناب گل ۱۹۔دم بہ خود ۲۰۔بدلی سے بدلی تک ۲۱۔چاند کا سفر ۲۲۔سہیل کی سالگرہ

اعظم کریوی

مختصر سوانحی خاکہ

اعظم کریوی (انصار احمد) ۲۲ جون ۱۸۹۸ء کو موضع کرئی، پرگنہ چائل ضلع الہ آباد، بھارت میں پیدا ہوئے۔ انگریزی، اُردو، فارسی اور ہندی کے علاوہ بنگلہ، گجراتی اور سنسکرت زبانوں کے ماہر تھے۔ لکھنے کا آغاز شعروشاعری سے کیا، ۱۹۰۵ء میں اپنے ماموں احتشام الدین کے ہاں سہارن پور میں مقیم تھے، جب سکول میں ایک پنڈت کے خلاف پہلا شعر کہا، اعظم تخلص کر کے سینکڑوں غزلیں کہیں، انٹرنس تک تعلیم پائی، نوح ناروی کی زیرسرپرستی اعظم کریوی نے الہ آباد سے ادبی مجلّہ 'طوفان' جاری کیا، 'طوفان' میں شائع ہونے والے اپنے اولین افسانے 'پریم کی انگوٹھی' سے شہرت پائی، یہ افسانہ ۱۹۱۴ء میں شائع ہوا (بحوالہ 'میرا پسندیدہ

افسانہ، مرتبہ بشیر ہندی، ۱۹۴۶ء) ۱۹۱۷ء میں شادی ہوئی، ۱۹۴۲ء میں ملٹری ہیڈکوارٹرز میرٹھ کے وٹیرنری برانچ سپرنٹنڈنٹ مقرر ہوئے اور قیامِ پاکستان تک وہیں رہے۔ ۱۴ جون ۱۹۴۱ء کو اُن کا ۲۲ برس کا جوان بیٹا 'ماہتاب احمد' جو بی۔اے کا طالب علم تھا میرٹھ سے تین میل دُور نہر گنگ میں ڈوب کر ہلاک ہو گیا۔ ۱۹۴۷ء میں ہجرت کر کے پاکستان آ گئے۔ احباب نے حیوانی اور انسانی ہسپتالوں میں ان کی طویل مدت ملازمت کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر کہنا شروع کر دیا تھا۔ ۲۲ جون ۱۹۵۴ء کو نامعلوم افراد نے اُنہیں کراچی میں قتل کر دیا۔ شاعری اور افسانوں کے علاوہ اُنہوں نے تاریخ و تنقید میں بھی دلچسپی لی، 'ہندی شاعری' (۱۹۳۹ء) اور 'دیہاتی گیت' (۱۹۳۹ء) ان کی تنقیدی کتب ہیں۔ ۱۹۲۷ء سے ۱۹۳۱ء تک 'نگار'، 'اکبر'، 'عالمگیر'، 'قوس و قزح'، 'نیرنگ خیال'، 'الناصر'، 'یادگار'، 'مخزن'، 'تمدن'، 'عصمت'، 'زمانہ'، 'کہکشاں' اور 'ہمایوں' کے لیے بنگلہ زبان سے متعدد افسانے ترجمہ کیے، اس سلسلے کا پہلا ترجمہ زمانہ کانپور جنوری ۱۹۲۷ء میں 'مولا' کے عنوان سے ملتا ہے۔ ان تراجم کے علاوہ مختلف ادبی جرائد میں لاتعداد تحقیقی و تنقیدی مضامین بکھرے پڑے ہیں۔

❑ ماخذ: ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، اُردو افسانے کی روایت

🕮 افسانوی مجموعے 🕮

۱۔ 'روپ سنگار' (چودہ افسانے) دارالبلاغ لاہور، پہلا ایڈیشن

۱۔ پریم کی انگوٹھی ۲۔ ملاح کی لڑکی ۳۔ پی کہاں ۴۔ بڑے بول کا سر نیچا ۵۔ تارا ۶۔ چندر کلا
۷۔ اقرار جرم ۸۔ پریتما ۹۔ مصور ۱۰۔ بڑا آدمی ۱۱۔ مرلا ۱۲۔ 2000 کا ہندوستان
۱۳۔ شہر کا مندر ۱۴۔ روپ سنگار ('ملاح کی لڑکی'، 'بڑا آدمی' اور 'مرلا' تراجم ہیں)

۲۔ 'شیخ و برہمن' ۱۹۴۲ء (سولہ افسانے) دانش محل لکھنؤ۔

۱۔ شیخ و برہمن ۲۔ مایا ۳۔ روپ کا نشہ ۴۔ گھر کی بلا ۵۔ یتیم ۶۔ رانی
۷۔ خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا ۸۔ گناہ کی گٹھڑی ۹۔ خودداری ۱۰۔ پریم کی پیاسی
۱۱۔ قربانی ۱۲۔ پوجا ۱۳۔ شریف ڈاکو ۱۴۔ اچھوت ۱۵۔ بھکاری کا پریم ۱۶۔ گھر

۳۔ 'کنول' ۱۹۴۴ء (بارہ افسانے) عبدالحق اکیڈمی، حیدر آباد دکن۔

۱۔ کنول ۲۔ فریبی ۳۔ سہیلی ۴۔ دل کی کمزوری ۵۔ پنچایت ۶۔ آزادی ۷۔ خودداری
۸۔ بھکارن ۹۔ پریتم ۱۰۔ محبت کی یادگار ۱۱۔ روپ رانی ۱۲۔ پاروتی

اکرام اللہ

مختصر سوانحی خاکہ

اکرام اللہ ۱۹۲۸ء میں امرتسر میں پیدا ہوئے ، والد کا نام عنایت اللہ تھا جو پیشے کے اعتبار سے ڈاکٹر تھے، ملازمت کے سلسلے میں امرتسر، لاہور، بورے والہ اور ملتان کے سول ہسپتال میں رہے،۱۹۸۳ میں ان کا انتقال ہوا، اس سے قبل والدہ جو کہ گھریلو خاتون تھیں ۱۹۷۴ء میں وفات پا چکی تھیں، اکرام اللہ نے سنٹرل ماڈل سکول لاہور سے میٹرک اور ایمرسن کالج ملتان (گورنمنٹ کالج ملتان) سے ایف اے اور بی اے کے امتحانات پاس کئے، اور پھر پنجاب یونیورسٹی لاہور میں ایل ایل بی میں داخلہ لیا اور ۱۹۵۵ء میں واپس ملتان آگئے، پریکٹس کا آغاز کیا، بعد ازاں وکالت چھوڑ کر بجلی کی نجی کمپنی میسکو میں ۱۲/ اگست ۱۹۶۳ء کو ۵۰۰ روپے ماہوار بطور لیگل ایڈوائزر ملازمت اختیار کی کچھ عرصے کے بعد یہ ملازمت بھی ترک کر دی اور الائیڈ انشورنس کمپنی میں ملازمت کر لی، ذوالفقار علی بھٹو کے دورِ حکومت میں انشورنس کمپنیاں قومیائی گئیں، تو الائیڈ انشورنس اسٹیٹ لائف میں ضم ہو گئی، جہاں وہ بطور ایریا منیجر کام کرتے رہے، ۱۹۹۰ء میں بحیثیت اسسٹنٹ جنرل منیجر ریٹائرڈ ہوئے، اکرام اللہ کی شادی ضیاء بیگم سے ۱۹۵۸ء میں ساہیوال میں ہوئی، جن سے ان کے تین بچے، دو بیٹے اور ایک بیٹی ہیں۔ بنیادی طور پر کم گو اور داخلیت پسند آدمی ہیں، جوانی میں اداکاری کا خاصا شوق رہا، کئی ریڈیائی ڈراموں میں کام کیا، ۱۹۹۸ء میں ان کے چار ناولٹوں پر مشتمل کتاب 'سوا نیزے پر سورج' کو اکادمی ادبیات کی جانب سے وزیر اعظم ادبی ایوارڈ سے نوازا گیا۔ جب کہ اُن کے ایک ناول ''گرگِ شب'' نے بھی خاصی پذیرائی حاصل کی۔ اسٹیٹ لائف نے اپنے ملازمین کے لئے جو کوآپریٹو سوسائٹی قائم کی، انہیں اس کا سیکرٹری بنایا گیا، اب امریکہ میں اپنے بیٹے کے ساتھ قیام پذیر ہیں، گذشتہ دنوں ایک انٹرویو میں وہ اُردو میں لکھنے کے حوالے سے افسردہ محسوس ہوئے۔

❑ ماخذ: لیاقت علی، اُردو کے افسانوی ادب میں اکرام اللہ کا مقام، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم فل،۲۰۰۳ء بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔'جنگل' ۱۹۷۲ء (آٹھ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔اتم چند ۲۔محتاج ۳۔ایک دوپہر ۴۔احتیاج

۵۔پل اور یتیم چوکیدار ۶۔جنگل ۷۔لے گئی یوں اُڑا ۸۔پکنک

۲۔'بدلتے قالب' ۱۹۹۳ء (آٹھ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔سب راتوں جیسی رات ۲۔ماتا رانی ۳۔سیاہ آسمان ۴۔ایک شام نہال غم

۵۔کھیل اور کھلونے ۶۔اب جب اور تب ۷۔بدلتے قالب ۸۔آنکھ کھلی تو

الطاف فاطمہ

مختصر سوانحی خاکہ

الطاف فاطمہ ۱۰؍جون ۱۹۲۷ء کو لکھنؤ کے ایک صاحب علم گھرانے میں پیدا ہوئیں، اُن کے جداعلیٰ علامہ فضل امام خیرآبادی تھے، جن کے بڑے صاحب زادے فضل حق خیرآبادی ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے نامور مجاہد تھے، الطاف فاطمہ کے والد کا نام فضل امین تھا جنہوں نے علی گڑھ یونیورسٹی سے ایم اے، ایل ایل بی کیا اور الطاف فاطمہ کا دعویٰ ہے کہ مولانا حسرت موہانی کے جریدے میں 'خافی خاں' کے فرضی نام سے جو مضمون شائع ہوا اور جس پر مولانا کو سزا بھی ملی وہ حقیقت میں الطاف فاطمہ کے والد فضل امین نے لکھا تھا، وہ مالوے کی ایک ریاست جاورہ میں اسسٹنٹ چیف سیکریٹری کے عہدے پر فائز تھے اور کم عمری میں اس دنیا سے کوچ کر گئے۔ الطاف فاطمہ کی والدہ سید ممتاز جہاں بیگم خان بہادر جعفر حسین کی صاحب زادی تھیں اور اُردو کے نامور افسانہ نگار رفیق حسین کی بہن۔ الطاف فاطمہ کی تعلیم میں حالات کے باعث تسلسل نہ رہا، قیامِ پاکستان کے تین چار ماہ کے بعد وہ لاہور آ گئیں، تب وہ ایف۔اے میں تھیں، انہوں نے ایف۔اے اور بی اے کا امتحان لاہور میں ہی پرائیویٹ طور پر پاس کیا اور اورینٹل کالج لاہور سے اُردو ادب میں ایم اے کیا، ۱۹۶۵ء میں میکلیگن کالج سے بی ایڈ کیا البتہ ۱۹۶۴ء میں لیکچرار کے طور پر اسلامیہ کالج کوپرروڈ میں پڑھانا شروع کر دیا اور اسی کالج سے ہی ۱۹۸۸ء میں وہ ریٹائر ہوئیں، ریٹائرمنٹ کے بعد پہلے اپوا کالج اور پھر ایک اور پرائیویٹ کالج میں تدریس کے فرائض انجام دیئے۔ اُن کے چار ناول بھی شائع ہو چکے ہیں 'نشانِ منزل'، 'دستک نہ دو'، 'چلتا مسافر' اور 'خواب گر'۔ اُنہوں نے مہذب زندگی گزارنے کے لیے ایک کتاب بھی ترتیب دی ہے جسے 'روزمرہ آداب' کے نام سے مکتبہ جدید نے ۱۹۶۳ء میں شائع کیا۔ زیادہ تر تشہیر سے بے نیاز زندگی گزاری۔

❑ ماخذ: دُردانہ جاوید، پاکستان کی منتخب افسانہ نگار خواتین (تذکرہ)، قصر الادب حیدرآباد، ۲۰۰۲ء

📖 افسانوی مجموعے 📖

ا۔'وہ جسے چاہا گیا' اپریل ۱۹۶۹ء فیروز سنز، لاہور، (بارِ دوم) جنوری ۲۰۰۴ء، (چودہ افسانے) شہزاد، کراچی۔

ا۔وہ جسے چاہا گیا ۲۔کہیں یہ پروائی تو نہیں ۳۔آنے والی ہے ۴۔بازگشت ۵۔شہپر
۶۔پرانا حریف ۷۔سلور کنگ ۸۔واپسی ۹۔اک شورِ ماومن ۱۰۔گواہی ۱۱۔چھوٹا مولوی

۱۲۔اس کا آشوب ۱۳۔ٹڈی چٹا سویٹر ۱۴۔سہارا

۲۔'جب دیواریں گریہ کرتی ہیں' ۱۹۸۸ء (دس افسانے) پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، لاہور۔

۱۔جشنے دارد ۲۔ننگی مرغیاں ۳۔چرواہا ۴۔جب دیواریں گریہ کرتی ہیں ۵۔بے قامت لوگ

۶۔مشتِ غبار ۷۔مچھلی ۸۔آپریٹر نمبر تین ۹۔نمانا جیسا آدمی ۱۰۔شیر دہان

۳۔'تارِ عنکبوت' ۱۹۹۰ء (چودہ افسانے) فیروز سنز، لاہور۔

۱۔مہرہ جو پٹ گیا ۲۔خیالِ بیاباں نورد ۳۔کنڈکٹر ۴۔تارِ عنکبوت ۵۔ایسی لمی اُڈاری

۶۔بیچلرز ہوم ۷۔تصویر ۸۔ایک شورِ ماومن ۹۔رتن جوت ۱۰۔زمین کا اقلیدسی زاویہ

۱۱۔رنجِ سفر ۱۲۔نیا گوتم ۱۳۔کوک کی ایک بوتل ۱۴۔خستہ خانم

انتظار حسین

مختصر سوانحی خاکہ

انتظار حسین دسمبر ۱۹۲۵ء کو ڈبائی ضلع بلند شہر میں پیدا ہوئے، والد سید منذر علی مذہبی آدمی تھے اس لیے ابتدائی دینی تعلیم گھر پر ہی حاصل کی۔ گیارہ برس تک ڈبائی ہی کے پرائمری سکول میں زیرِ تعلیم رہے۔ پھر ہاپوڑ کے ہائی سکول کے طالب علم بنے۔ گریجویشن میرٹھ کالج سے کیا (انتظار حسین کے بقول ۱۹۴۲ء یا ۱۹۴۳ء میں) پھر اسی کالج سے انہوں نے ۱۹۴۶ء میں ایم اے اُردو کیا۔ ان کا پہلا افسانہ 'قیوما کی دکان' اپریل ۱۹۴۸ء میں لکھا گیا اور دسمبر ۱۹۴۸ء کے ادبِ لطیف میں شائع ہوا۔ ہجرت کے بعد انھوں نے کچھ عرصہ لاہور میں محکمہ خوراک میں ملازمت کی پھر صحافت سے وابستہ ہوگئے۔ ہفتہ وار 'نظام' (لاہور) کے مدیر ہوئے، ۱۹۴۹ء میں 'امروز' لاہور میں ملازمت کی، جب چراغ حسن حسرت امروز کے مدیر ہوتے تھے، ۱۹۵۲ء میں آفاق سے وابستہ ہوئے اور اس اخبار سے اپنی کالم نگاری کا آغاز کیا۔ آخر میں روزنامہ مشرق لاہور سے ملازمت اور قلم کا رشتہ قائم ہوا مگر نہ وہ 'مشرق' رہا اور نہ انتظار حسین کا لاہور نامہ۔ ۱۹۵۳ء میں ایک جریدہ 'خیال' نکالا جو تین پرچوں کی اشاعت کے بعد بند ہوگیا، کچھ عرصہ 'ادبِ لطیف' کی ادارت بھی کی۔ اسی طرح حلقہ اربابِ ذوق کے ساتھ بھی بطور اسسٹنٹ سیکرٹری وابستگی رہی۔ انتظار حسین کی شادی ۱۹۶۶ء میں ہوئی مگر ان کا آنگن بچوں سے محروم رہا۔ چار ناول 'چاند گہن' اور 'بستی'، 'تذکرہ' اور 'آگے سمندر ہے' شائع ہو چکے ہیں جب کہ مضامین کا ایک مجموعہ 'علامتوں کا زوال' اور کالموں کا انتخاب 'ذرے' کے نام سے شائع ہو چکا ہے، سفر نامے اور دلی شہر کی تاریخ بھی شائع ہو چکی ہے، تراجم ان کے علاوہ ہیں۔ آج کل 'ڈان' میں انگریزی کالم ادب اور ثقافت کے حوالے سے اور اُردو کالم روزنامہ 'آج کل' میں لکھتے ہیں۔

□ ماخذ: ا۔'لفظ' شمارہ ۳، (یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور) ۲۔'الفاظ' مئی اگست ۱۹۸۱ء (علی گڑھ) ۳۔'انتظار حسین کی افسانہ نگاری' از سائرہ بانو (تحقیقی مقالہ برائے ایم اے، زکریا یونیورسٹی، ۱۹۸۱ء)

افسانوی مجموعے

ا۔'گلی کوچے' ۱۹۵۲ء (گیارہ افسانے) شاہین پبلشرز، لاہور۔

ا۔قیوما کی دکان ۲۔خرید و حلوا بیسن کا ۳۔چوک ۴۔فجا کی آپ بیتی ۵۔اجودھیا ۶۔رہ گیا شوقِ منزلِ مقصود ۷۔پھر آئے گی ۸۔عقیلہ خالہ ۹۔روپ نگر کی سواریاں ۱۰۔ایک بن لکھی رزمیہ ۱۱۔استاد

۲۔'کنکری' ۱۹۵۵ء (چودہ افسانے) مکتبہ جدید، لاہور۔

ا۔مجمع ۲۔اصلاح ۳۔محل والے ۴۔یاں آگے درد تھا ۵۔آخری موم بتی ۶۔دیولا ۷۔کیلا ۸۔ساتواں در ۹۔پٹ بیجنا ۱۰۔پسماندگان ۱۱۔ٹھنڈی آگ ۱۲۔جنگل ۱۳۔مایا ۱۴۔کنکری

۳۔'آخری آدمی' ۱۹۶۷ء (گیارہ افسانے) کتابیات، لاہور۔

ا۔آخری آدمی ۲۔پرچھائیں ۴۔ہڈیوں کا ڈھانچ ۵۔ہم سفر ۶۔کایا کلپ
۷۔ٹانگیں ۸۔سیکنڈ راؤنڈ ۹۔سوئیاں ۱۰۔شہادت ۱۱۔سوت کے تار

۴۔'شہر افسوس' ۱۹۷۲ء (سترہ افسانے)، مکتبہ کارواں، لاہور۔

ا۔وہ جو کھوئے گئے ۲۔کٹا ہوا ڈبہ ۳۔دہلیز ۴۔سیڑھیاں ۵۔مردہ راکھ ۶۔مشکوک لوگ ۷۔شرم الحرم ۸۔کانا دجال ۹۔بگڑی گھڑی ۱۰۔دوسرا گناہ ۱۱۔دوسرا راستہ ۱۲۔اپنی آگ کی طرف ۱۳۔لمبا قصہ ۱۴۔وہ اور میں ۱۵۔وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے ۱۶۔اندھیری گلی ۱۷۔شہر افسوس

۵۔'کچھوے' ۱۹۸۱ء (سترہ افسانے) مطبوعات، لاہور۔

ا۔قدامت پسند لڑکی ۲۔۳۱ مارچ ۳۔فراموش ۴۔بادل ۵۔اسیر ۶۔ہندوستان سے ایک خط
۷۔نیند ۸۔کچھوے ۹۔پتے ۱۰۔واپس ۱۱۔رات ۱۲۔دیوار ۱۳۔خواب اور تقدیر
۱۴۔شور ۱۵۔صبح کے خوش نصیب ۱۶۔بے سبب ۱۷۔کشتی

۶۔'خیمے سے دور' ۱۹۸۶ء (سترہ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

ا۔خیمے سے دور ۲۔سفرِ منزلِ شب ۳۔حصار ۴۔نرناری ۵۔پورا گیان ۶۔دھوپ
۷۔برہ کی کہانی ۸۔اجنبی پرندے ۹۔برہمن بکرا ۱۰۔وقت ۱۱۔انتظار ۱۲۔پلیٹ فارم
۱۳۔چیلیں ۱۴۔پرانی کہانی ۱۵۔دسواں قدم ۱۶۔خالی گھر ۱۷۔خواب میں دھوپ

۷۔ ’خالی پنجرہ‘ ۱۹۹۳ء (سولہ افسانے) سنگِ میل، لاہور۔

۱۔ پچھتاوا ۲۔ نرالا جانور ۳۔ خالی پنجرہ ۴۔ اختر بھائی ۵۔ مشکند ۶۔ گونڈوں کا جنگل ۷۔ بندر کہانی ۸۔ طوطا مینا کی کہانی ۹۔ بخت مارے ۱۰۔ داغ اور درد ۱۱۔ تذکرۂ رستخیزِ بے جاالمعروف بہ فسانۂ عبرت ۱۲۔ احسان منزل ۱۳۔ مجیدا ۱۴۔ بیریم کاربونیٹ ۱۵۔ سمجھوتہ ۱۶۔ آخری خندق

۸۔ ’شہرزاد کے نام‘ ۲۰۰۲ء (پندرہ افسانے) سنگ میل، لاہور۔

۱۔ مورنامہ ۲۔ شہرزاد کی موت ۳۔ ریزورسیٹ ۴۔ وارد ہونا شہزادہ تورج کا شہر کاغذ آباد میں اور عاشق ہونا ملکہ قرطاس جادوگر پر ۵۔ ہم نوالہ ۶۔ مانوس اجنبی ۷۔ اللہ میاں کی شہزادی ۸۔ حبالہ کا پوت ۹۔ کلیلہ نے دمنہ سے کیا کہا ۱۰۔ دمنہ کیوں ہنسا ۱۱۔ کلیلہ کیوں رویا ۱۲۔ کلیلہ دمنہ ہٹ لسٹ پر ۱۳۔ کلیلہ چپ ہوگیا ۱۴۔ چوہیا نے کیا کھویا کیا پایا ۱۵۔ مہابن کے بندروں کا قصہ

۸۔ نئی پرانی کہانیاں‘ ۲۰۰۶ء (اُنتالیس کہانیاں) سنگ میل، لاہور۔

۱۔ مچھلی‘ مکڑی‘ ملکہ سبا اور حضرت سلیمان ۲۔ قصہ سکندر ذوالقرنین کا ۳۔ ناگ نامہ ۴۔ رشی اور چڑیا ۵۔ رشی قصائی کے چرنوں میں ۶۔ ماہ ہرنی باپ برہمچاری ۷۔ باپ کا غیظ‘ ماں کے بین
۸۔ آخری سوال‘ آخری جواب ۹۔ آخری ساتھی ۱۰۔ جب تم ہنس ہنسنی تھے ۱۱۔ سنہری ہنس ہنسنی
۱۲۔ پورن کی واپسی ۱۳۔ راجا رسالو نے کیا کھویا کیا پایا ۱۴۔ راجکمار کچھوا اور سندر پری
۱۵۔ چکوے چکوی نے کیا کہا شہزادوں نے کیا سنا ۱۶۔ پری کے عشق میں ۱۷۔ کتنی غریب کتنی امیر
۱۸۔ دولہا ملا تو ایسا ۱۹۔ ہیرامن طوطا ۲۰۔ چھیلا چنبیلی ۲۱۔ راز کی بات (1) ۲۲۔ راز کی بات (2)
۲۳۔ اُلٹی پلٹی کہانی ۲۴۔ بیٹی جیت گئی ۲۵۔ خوشبو چور ۲۶۔ راج ہنس سونے والا
۲۷۔ مہاتما بٹیر بدھ ۲۸۔ چوہے کی بادشاہی ۲۹۔ بلی پھر بھی بلی ہی رہی ۳۰۔ بندر کو بندر مت کہو
۳۱۔ کا گا تنتر ۳۲۔ اقتدار کا جھگڑا ۳۳۔ بلی کی منصفی ۳۴۔ زخمی ناگ کی حکایت
۳۵۔ فاختہ کا مہمان چڑی مار ۳۶۔ بھاگوان چور ۳۷۔ چوہیا پھر بھی چوہیا ہی رہی
۳۸۔ ہم سب اُلو ہیں ۳۹۔ اُلو نرے اُلو نکلے (پہلی دو کہانیاں ’قصص کہانی‘ کے عنوان سے، پھر نو کہانیاں ’کتھا کہانی‘ کے عنوان سے، بارہ کہانیاں ’لوک کہانی‘ کے ضمن میں، چار کہانیاں ’جاتک کہانی‘، تین کہانیاں ’جناور کہانی‘ اور پھر نو کہانیاں ’کا گا تنتر‘ کے ذیل میں پیش کی گئی ہیں۔ ’مکالمہ، کراچی‘ کے ہم عصر اردو افسانہ نمبر (۱) میں انتظار حسین کی چار کہانیاں شامل ہیں، جن میں ’شانتی، شانتی، شانتی‘ [ص ۱۵۔۲۰] ان کے ان مجموعوں میں نہیں۔)

انور زاہدی

مختصر سوانحی خاکہ

اصل نام سیّد انور مقصود زاہدی اور قلمی نام انور زاہدی، ۹ رجولائی ۱۹۴۶ء کو پیدا ہوئے۔ بچپن اور ابتدائی تعلیم ملتان میں ہوئی، اُن کے والد سید مقصود زاہدی اُردو کے ایک اہم خاکہ نگار، شاعر اور کالم نگار تھے۔ انور زاہدی کی تعلیم بی ایس سی، ایم بی بی ایس، پی جی ڈی (نیوٹریشن) ایم ایس سی (کمیونٹی ہیلتھ اینڈ نیوٹریشن) ہے، آرمی میڈیکل کور میں تین برس، وزارت صحت ایران میں چار برس صرف کیے، پرائیویٹ پریکٹس چار برس ملتان میں کی، ۱۹۸۵ء سے تا حال کیپیٹل ہسپتال اسلام آباد میں ہیں۔ لکھنے پڑھنے کا شوق بچپن ہی سے پیدا ہوا، جو بلاشبہ اُن کے والد سید مقصود زاہدی (مرحوم) کی دین ہے۔ دوران تعلیم ہی کالج کے ادبی مجلّوں کی ادارت کے ساتھ ساتھ تخلیقی عمل بھی جاری رہا۔ اُن کا پہلا افسانہ ’جانے سے پہلے‘ نشتر میڈیکل کالج ملتان کے مجلّے ’نشتر‘ میں ۱۹۷۱ء میں شائع ہوا، افسانوی مجموعوں کے علاوہ جدید فارسی شاعری کا ترجمہ ’دریچوں میں ہوا‘ نظموں کا مجموعہ ’سنہرے دنوں کی شاعری‘ (۱۹۸۴ء) ہرمن ہیسے کی شاعری اور مضامین کا ترجمہ ’بارشوں کا موسم‘ (۱۹۸۵ء)، پابلو نرودا کی خودنوشت Memories کا ترجمہ ’یادیں‘ (۱۹۹۶ء) یونگ کی کتاب Approaching the Unconcious کا ترجمہ ’لاشعور تک رسائی‘ (۱۹۹۶ء)، کرغزستان کی رزمیہ شاعری کا ترجمہ ’مناس‘ (۱۹۹۶ء)، پرتگال کے قومی شاعر فرنینڈ وپیسوا کی شاعری کا ترجمہ ’فرنینڈ وپیسوا کی نظمیں‘ (۱۹۹۷ء)، ’بازیافت‘۔ دس شاعر، سو نظمیں (۲۰۰۲ء) شائع ہو چکے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کی تخلیقی اور تصنیفی زندگی متنوع ہے اس لیے افسانہ نگار کے طور پر اُن کی شناخت متاثر ہوئی ہے، اُن کے اب تک دو افسانوی مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ بطور ڈاکٹر اُن کی شہرت اُن کی ویب سائٹ پر شوگر کے ایک نسخے کی بدولت روز افزوں ہے، لیکن اُن کی حقیقی شہرت علم و ادب کے میدان میں اُن کی خدمات ہیں۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

ا۔ ’عذابِ شہر پناہ‘ ۱۹۹۱ء (اُنتیس افسانے) ابلاغ، اسلام آباد۔

ا۔ آگہی اور دوسرا آدمی ۲۔ کوئی موسم ہو ۳۔ دوسرے سیزر کی موت ۴۔ تحت الثریٰ سے واپسی
۵۔ بھاگتا ہوا دن ۶۔ سورج مکھی کے پھول ۷۔ ریل کہانی ۸۔ سرد ہوا
۹۔ شہر بدر ہمزاد ۱۰۔ رابطے کا موسم ۱۱۔ وبا ۱۲۔ کھلا مین ہول
۱۳۔ بے چہرہ کہانی ۱۴۔ بارش ۱۵۔ عذاب شہر پناہ ۱۶۔ وہیل چیئر
۱۷۔ اندھیرے موسموں کا سفر ۱۸۔ مٹی کی بو ۱۹۔ خشک سالی ۲۰۔ نئے شہر کے معنی

۲۱۔خواب کی رات ۲۲۔ماتم بال و پر کا ۲۳۔بے انجام کہانی ۲۴۔قصہ درد کی رات کا ۲۵۔سرنگ
۲۶۔آندھی اور اوسٹیوسارکوما ۲۷۔ادھڑی ہوئی سڑک ۲۸۔انتہائے شب ۲۹۔صورتحال

۲۔'موسم جنگ کا کہانی محبت کی' ۱۹۹۷ء (چودہ افسانے) گورا پبلشرز، لاہور۔

۱۔سراب ۲۔زندگی کہیں اور ہے ۳۔فنکاری ۴۔مختصر دورانیے کا طویل ڈرامہ
۵۔ٹوچج ۶۔شیشے میں بال آیا ہوا ۷۔پھپوندی ۸۔موسم جنگ کا کہانی محبت کی
۹۔رات جاگتی ہے ابھی ۱۰۔پرسے کی گرد میں اٹا سفر ۱۱۔کہنے کو فسانے مانگے
۱۲۔ہاسٹل لائف ۱۳۔مینار سکوت ۱۴۔سرکپ، سرائیو، سری نگر

۳۔'مندروالی گلی' ۲۰۰۸ء (پندرہ افسانے) دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد۔

۱۔بارش کا شور ۲۔ایک ایکسٹرا کہانی ۳۔غائب از نظر ۴۔کہانی کا دوسرا سرا
۵۔پرمانینٹ فیٹل ایرر ۶۔گم شدہ کہانی ۷۔ایک اور طوفان ۸۔ٹوٹا ہوا ٹرک
۹۔مندروالی گلی ۱۰۔شفٹنگ ۱۱۔خبر تحیر عشق سن ۱۲۔کہانی کو سنیں تو ۱۳۔سب جیتے کی باتیں ہیں
۱۴۔بکائن کی کہانی ۱۵۔یہ جنگل کٹنے والا ہے۔

انور سجاد

مختصر سوانحی خاکہ

ڈاکٹر انور سجاد ۲۷ر نومبر ۱۹۳۴ء کو لاہور میں پیدا ہوئے (میٹرک کی سند پر تاریخ پیدائش ۲۷ مئی ۱۹۳۵ء درج ہے۔ غالباً داخلے کے وقت ان کی تاریخ پیدائش لکھوانے والے ایک برس کی بجائے چھ ماہ تک کی کمی کے خواہاں تھے) ان کے والد سید دلاور علی ایم بی بی ایس ڈاکٹر تھے اور انور سجاد کو بھی ڈاکٹر دیکھنا چاہتے تھے جبکہ انور سجاد کو طب سے کوئی دلچسپی نہیں تھی، فارن سروس اور ائیر فورس میں جانے کا شوق تھا جو قد اور وزن کم ہونے کی وجہ سے پورا نہ ہو سکا، سنٹرل ماڈل سکول لاہور سے ۱۹۴۹ء میں میٹرک کیا ۱۹۵۳ء میں ایف سی کالج لاہور سے تھرڈ ڈویژن میں ایف ایس سی کیا۔ اس کالج میں دو سال تک بی اے کے طالب علم رہے لیکن امتحان نہیں دیا، ۱۹۵۵ء میں بی ایس سی کرنے کے بعد ڈاؤ میڈیکل کالج، کراچی میں داخلہ لیا جہاں سے چھ ماہ بعد کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج لاہور منتقل ہو گئے۔ ۱۹۶۱ء میں ایم بی بی ایس کیا۔ بعد ازاں لیور پول اسکول آف ٹراپیکل میڈیسن انگلینڈ سے ۱۹۶۶ء میں ڈی ٹی ایم اینڈ ایچ کیا۔ لکھنے کی ابتدا شاعری سے کی۔ ۱۹۴۹ء میں ان کی نظم 'آغاز عہد نو' ادب لطیف میں شائع ہوئی۔ ۱۹۵۳ء میں پہلا افسانہ 'ہوا کے دوش پر' نقوش لاہور میں چھپا۔ ۱۹۵۷ء میں پہلا ناولٹ 'رگ سنگ' شائع ہوا۔ 'خوشیوں کا باغ'، (۱۹۸۱ء) 'نیلی نوٹ بک' (عمانویل کنزا کیویچ کا ترجمہ) (۱۹۸۳ء) اور 'جنم روپ' (ناول) شائع ہوئے۔ 'انجمن

آزادخیال مصنّفین' کے شریک معتمد بھی رہے۔ تھیٹر میں اداکاری بھی کی۔ ریڈیو پر صداکاری بھی کرتے رہے۔ مصوری میں بھی نام کمایا۔ ٹیلی ویژن کے لئے بےشمار ڈرامے لکھے۔ تین فیچر فلموں کے سکرین پلے بھی لکھے، پاکستان آرٹسٹس ایکوئٹی لاہور کے بانی رکن اور صدر بھی رہے۔ حلقہ ارباب ذوق کے سیکرٹری اور پاکستان آرٹس کونسل کے چیئرمین کی حیثیت سے بھی فرائض سرانجام دیئے۔ آج کل لاہور سے نقل مکانی کرکے کراچی چلے گئے ہیں اور 'جیو' سے وابستہ ہیں۔

□ ماخذ: عشرت شاہین، ڈاکٹر انور سجاد کے ناول، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم اے ۱۹۸۶ء، بی زیڈ یو، ملتان

افسانوی مجموعے

۱۔ 'پہلی کہانیاں (۵۷۔1951)' ۱۹۹۰ء (سولہ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔ ہوا کے دوش پر ۲۔ کپاس کا دل ۳۔ پیارے جمی ۴۔ بندرابن
۵۔ چیری ۶۔ منوجی ۷۔ کاکا ۸۔ پرتو
۹۔ رشتے ۱۰۔ اجنبی ۱۱۔ جنم دن ۱۲۔ ہتک
۱۳۔ صلیب کے سائے میں ۱۴۔ تیسری لکیر ۱۵۔ زرد کونپل ۱۶۔ سیاہ جھنڈا

۲۔ 'چوراہا' ۱۹۸۵ء، (دس افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔ پیپل سے محبت کے ساتھ ۲۔ وادیوں کی دھوپ میں ۳۔ رتا، پرچھانواں ۴۔ نہ ہونے والا
۵۔ دیوار اور دروازہ ۶۔ سب سے پرانی کہانی ۷۔ سونے کی تلاش ۸۔ آنکھ اور سایہ
۹۔ 13 ۱۰۔ چوراہا

۳۔ 'استعارے' ۱۹۷۰ء (سولہ افسانے) اظہار سنز، لاہور۔

۱۔ سازشی ۲۔ شہر کے عین وسط میں صحرا تھا ۳۔ پتھر، لہو، کتا ۴۔ شیرازے
۵۔ سنڈریلا ۶۔ پرومیتھئیس ۷۔ گائے ۸۔ پرندے کی کہانی
۹۔ سرویئر، ورش ۱۰۔ دوب، ہوا اور لنجا ۱۱۔ چھٹی کا دن ۱۲۔ کارڈیئک دمہ
۱۳۔ کیکر ۱۴۔ کونپل ۱۵۔ واپسی، دیوجانس، روانگی ۱۶۔ بچھو، غار، نقش

۴۔ 'آج' ۱۹۸۲ء (تیئیس افسانے) مشمولہ 'مجموعہ' ۲۰۰۳ء، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔ الف سے ے تک ۲۔ سازشی۔2 ۳۔ محبت کی داستان ۴۔ مچھلی اور دیوتا
۵۔ عجائب گھر ۶۔ تلاش ۷۔ یوسف کھوہ ۸۔ رات کا سفرنامہ
۹۔ پی ایل۔480 ۱۰۔ یوریکا، یوریکا ۱۱۔ حاجیمے، کیجیما اور میں ۱۲۔ دی آئیڈز آف مارچ

۱۳۔نئی کونپل ۱۴۔ماں اور بیٹا ۱۵۔سی گل ۱۶۔گنگرین

۱۷۔مرگی ۱۸۔رےبیز ۱۹۔کینسر ۲۰۔آج 8-1

۲۱۔سیاہ رات ۲۲۔خوشیوں کا باغ 2-1 ۲۳۔خوشیوں کا باغ۔3

امراؤ طارق

مختصر سوانحی خاکہ

سید امراؤ علی نام، امراؤ طارق قلمی نام، ۱۵ر مارچ ۱۹۳۲ء کو فتح پور ہسوہ، یو۔پی میں پیدا ہوئے، ابتدائی تعلیم فتح پور ہسوہ ہی کے مدرسۂ اسلامیہ سے پائی، پھر مجیدیہ اسلامیہ کالج الہ آباد، حلیم مسلم کالج کانپور اور اُردو کالج کراچی میں زیرِ تعلیم رہے، جامعہ کراچی سے ہی ایم اے پولیٹیکل سائنس اور ایل ایل بی کیا، اسلامک انٹرنیشنل یونیورسٹی اسلام آباد سے قوانین شریعہ میں ڈپلومہ حاصل کیا۔ پولیس کے محکمے سے وابستہ رہے، آج کل انجمن ترقی اُردو کراچی سے منسلک ہیں۔ نگار پاکستان کراچی کے معاون مدیر کے طور پر ادبی حلقوں میں شہرت پائی۔ افسانوں کے علاوہ ناول (معتوب۔۱۹۹۵ء) اور ادبی خاکے بھی لکھے ہیں۔ تحقیق سے بھی دلچسپی ہے، نگار پاکستان کے کئی یادگاری نمبروں کے علاوہ 'برگِ گل' کا مولوی عبدالحق نمبر (۱۹۶۱ء) مرتب کیا۔ 'ڈاکٹر فرمان فتح پوری حیات اور خدمات' کے نام سے تین جلدیں بھی مرتب کیں۔ اپنے افسانوں کے پہلے مجموعے 'بدن کا طواف' پر ۱۹۷۹ء میں 'آدم جی ادبی انعام' بھی حاصل کیا۔ اُن کا پہلا افسانہ ۱۹۵۷ء میں 'فانوس' کراچی میں شائع ہوا۔ ۸۔ دسمبر ۲۰۱۱ء کو اس شخص نے زندگی سے بھرپور آخری سانس لی۔

📖افسانوی مجموعے📖

۱۔'بدن کا طواف' ۱۹۸۱ء (بارہ افسانے) صبا پبلی کیشنز، کراچی۔

۱۔اکتارا ۲۔مٹی کے کھلونے ۳۔دیواریں ۴۔مگر ایک شاخِ نہالِ غم

۵۔دلدل ۶۔بہار کا گیت ۷۔بدن کا طواف ۸۔دراڑوں میں سانپ

۹۔برتھ ڈے کیک ۱۰۔لمحے کی صلیب ۱۱۔لڑکی میرے گاؤں کی ۱۲۔بیری کا درخت

۲۔'خشکی پر جزیرے' جنوری ۱۹۸۶ء (دس افسانے) سیپ پبلی کیشنز، کراچی۔

۱۔ملامت کا زخم ۲۔بند پانی میں پہلا پتھر ۳۔کیمرہ پروسیڈنگ ۴۔گمشدہ آدمی ۵۔پودا تلسی کا

۶۔فردِ جرم ۷۔بے سایہ درخت ۸۔تیرھواں سورج ۹۔لانگ مارچ ۱۰۔منحرف گواہ

۳۔'تمام شہر نے پہنے ہوئے ہیں دستانے' ۱۹۹۸ء (بیس افسانے) حلقہ نیاز و نگار، کراچی۔

۱۔آخری اسٹیشن ۲۔صحرا میں اذان ۳۔بانجھ ۴۔سب رستے مسدود ہوئے
۵۔تاریخ کا دھارا بہتا ہے ۶۔موچی موڑ ۷۔میں نے پائپ توڑ دیا ۸۔سچے گیت جھوٹے لوگ
۹۔اکیلا آدمی ۱۰۔جنگل مت کاٹو ۱۱۔کرفیو کی ایک رات ۱۲۔ماورائے عدالت
۱۳۔کورے کاغذ پر لکیریں ۱۴۔اُجلے شملے میلی چادر ۱۵۔قیدِ مسلسل صیدِ مسلسل ۱۶۔چشم دید گواہ
۱۷۔بنفشے کے پھول پر بے خبر تتلی ۱۸۔پھانسی دینے والے ہاتھ ۱۹۔آخری موت ۲۰۔بیس سال بعد

اوپندر ناتھ اشک

مختصر سوانحی خاکہ

اوپندر ناتھ اشک (مادھورام) ۱۴؍دسمبر ۱۹۱۰ء مشرقی پنجاب میں جالندھر کے مقام پر پیدا ہوئے، ان کے والد ریلوے میں اسٹیشن ماسٹر تھے، والدہ برہمنوں کے گھرانے سے تعلق رکھتی تھیں، دیانند اینگلو سنسکرت ہائی سکول جالندھر کی پرائمری برانچ سے چوتھے درجے تک تعلیم پائی اور اُس کے بعد ہائی اسکول برانچ میں منتقل ہو گئے، ڈی اے وی کالج جالندھر سے ۱۹۳۱ء میں بی۔اے اور یونیورسٹی لاء کالج لاہور سے ۱۹۳۶ء میں ایل۔ایل۔بی کیا۔ لکھنے کا آغاز پنجابی شاعری سے کیا۔ ۱۹۳۶ء میں دیانند اینگلو سنسکرت سکول جالندھر میں تدریس کا آغاز کیا لیکن جلد ہی لاہور منتقل ہو گئے، لاہور میں حصولِ رزق کے لیے اشک نے ریڈیو کے لیے ڈرامے بھی لکھے، مکالمہ نویس، کہانی کار، گیت کار، اداکار، سیلز ایجنٹ اور پبلشر کے طور پر بھی کام کیا، 'ویر بھارت' اور 'بندے ماترم' کے سب ایڈیٹر رہے۔ پہلی شادی 'شیلا' سے ہوئی، جو ٹی بی کی مریضہ تھیں، اُن کے علاج کے لیے اشک نے مختلف قلمی ناموں سے 'گھوسٹ رائٹنگ' (Ghost Writing) کی، ان کے لکھے ہوئے ہدایت نامے لاکھوں کی تعداد میں بِکے لیکن اشک کے ہاتھ کچھ نہ آیا، ۱۹۳۷ء میں 'شیلا' چل بسی۔ فروری ۱۹۴۱ء میں دوسری اور ستمبر ۱۹۴۱ء میں تیسری شادی کی۔ ستمبر ۱۹۳۹ء میں پریت نگر چلے گئے جہاں دو برس 'پریت لڑی' کے ہندی اور اُردو ایڈیشنوں کی ادارت کی۔ ۱۹۴۱ء میں آل انڈیا ریڈیو دہلی سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد اُردو کی نسبت ہندی میں زیادہ لکھا۔ ان کا ناول 'گرتی دیواریں' غالباً دُنیا کا ضخیم ترین ناول ہے جو کئی جلدوں میں شائع ہوا۔ اُنہوں نے ڈرامے بھی لکھے، 'قید حیات' (۱۹۴۷ء)، 'پیترے' (۱۹۷۹ء)، 'چھٹا بیٹا' (۱۹۸۱ء)، 'گرداب' (۱۹۸۱ء) یک بابی ڈرامے 'پاپی' (۱۹۴۱ء)، 'چرواہے' (۱۹۴۲ء)، 'ازلی راستے' (۱۹۶۴ء)، 'قید حیات' (۱۹۴۷ء) 'تولیے' (۱۹۷۹ء) اُن کے چند مطبوعہ ڈراموں کے مجموعے ہیں۔ شاعری کے مجموعے 'برگد کی بیٹی' (۱۹۴۷ء)، 'گرتی دیواریں'

ہندی (۱۹۴۷ء)، 'شہر میں گھومتا آئینہ' (۱۹۶۲ء) اور 'ایک ننھی قندیل' ہندی (۱۹۶۹ء) شائع ہو چکے ہیں۔ ۱۹؍جنوری ۱۹۹۶ء کو وفات ہوئی۔

□ ماخذ: ا۔ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، اُردو افسانے کی روایت ۲۔مکتوب ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، ۱۸مئی ۲۰۰۵

افسانوی مجموعے

ا۔ 'ڈاچی' ۱۹۳۹ء (تیرہ افسانے) اُردو بک سٹال، لاہور۔

ا۔ڈاچی ۲۔'۳۲۴' ۳۔رفاقت ۴۔امن کا طالب
۵۔لیڈر ۶۔احساسِ فرض ۷۔خاموش شہید ۸۔مایا
۹۔زندگی کا راز ۱۰۔سیلاب ۱۱۔ڈاکو ۱۲۔حربہ ۱۳۔محبت

۲۔ 'ناسور' ۱۹۴۳ء (چودہ افسانے) ساقی بک ڈپو، دہلی۔

ا۔تلاش ۲۔جدائی کی شام کا گیت ۳۔نشانیاں ۴۔وہ میری منگیتر تھی
۵۔پھول کا انجام ۶۔نجیا ۷۔بدری ۸۔مفرور ساحرہ
۹۔جہنم کا انتخاب ۱۰۔سراب ۱۱۔راجکمار ۱۲۔تاربو
۱۳۔ترغیب گناہ ۱۴۔ناسور

۳۔ 'چٹان' (گیارہ افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

ا۔چٹان ۲۔بینگن کا پودا ۳۔ابال ۴۔بیداری کے خواب ۵۔ناسور
۶۔کاکڑاں کا تیلی ۷۔کالو ۸۔جھٹکے ۹۔چیتن کی ماں ۱۰۔یہ انسان ۱۱۔کھلونے

دیگر افسانے

ا۔ 'ایک افسانہ' الفاظ علی گڑھ، افسانہ نمبر، اپریل ۱۹۸۱ء ۲۔ 'پلنگ' نقوش، اپریل تا جون ۱۹۶۶ء
۳۔ 'لیرن جائنٹس' ادبِ لطیف، سالنامہ ۱۹۴۹ء

اے حمید

مختصر سوانحی خاکہ

عبدالحمید (اے حمید) امرتسر کے ایک متوسط کشمیری گھرانے میں اگست ۱۹۲۸ء یا ۱۹۲۹ء میں پیدا ہوئے (انہیں خود اس حوالے سے یاد یا معلوم نہیں ہے) ان کے والد کا نام خلیفہ عبدالعزیز تھا جو انہیں اپنی طرح پہلوان بنانا چاہتے تھے، یہی نہیں بلکہ نامور پہلوان کیکر سنگھ کے بیٹے سے کشتی بھی لڑانا چاہتے تھے

مگر وہ نہیں جانتے تھے کہ اے حمید گلابوں کے روبرو رہنے کے زیادہ شائق ثابت ہوں گے۔ سکول کے زمانے سے ہی اے حمید نے گھر سے بھاگنا شروع کیا۔ چنانچہ وہ کبھی کلکتہ اور کبھی بمبئی پہنچ جاتے تھے۔ بلاٹکٹ ریل کا سفر کرتے ہوئے کئی مرتبہ ویران اسٹیشنوں پر اتارے گئے۔ قیام پاکستان کے بعد امرتسر سے لاہور آئے مگر ہجرت کے سفر میں جو کچھ ان کے افرادِ خانہ سے ہوا وہ اپنی جگہ ایک خونچکاں باب ہے۔ انہوں نے اورینٹل کالج لاہور سے ادیب فاضل کیا اور پھر پرائیویٹ امتحان دے کر پنجاب یونیورسٹی سے بی اے کیا، رنگون اور سیلون بھی گئے جہاں واقعات، کرداروں اور خوابوں سے بھرپور زندگی گزاری، غالباً ۱۹۵۲ء میں ریڈیو پاکستان لاہور سے بطور سٹاف آرٹس منسلک ہوگئے اور یوں تین عشرے سے زائد اسی طور وابستہ رہے، وائس آف امریکہ سے بھی پانچ برس کا معاہدہ ہوا اور اپنے قیام امریکہ کے بارے میں ایک کتاب ''امریکانو'' لکھی، ابھی چند برس پہلے ادیبوں کے ایک وفد کے ہمراہ چین بھی گئے تھے مگر ان کا کہنا ہے کہ مجھے لاہور، جہلم اور پوٹھوہار کے امریک کے درخت اور حسن ابدال کے گلاب کے پھول اور پشاور کا قہوہ اور وادی کوئٹہ کی ہوائیں اور سندھ کے لوک گیت زیادہ عزیز ہیں۔ اب بھی وہ تخلیقی اعتبار سے بہت مصروف اور زرخیز زندگی گزار رہے ہیں مگر کافی علیل ہیں اور مالی مشکلات کا شکار ہیں۔

افسانوی مجموعے

۱۔ 'منزل منزل' (دس افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔ تعریف اُس خدا کی ۲۔ ایک کہانی ۳۔ خلیج ۴۔ اور آواز آئی
۵۔ ایک رات ۶۔ راون کے دیس میں ۷۔ گولڈ فلیک اور بیڑی ۸۔ منزل منزل
۹۔ ایک لڑکی کئی لڑکیاں ۱۰۔ حسن اور روٹی

۲۔ 'کچھ یادیں کچھ آنسو' جنوری ۱۹۵۳ء (نو افسانے) انارکلی کتاب گھر، لاہور۔

۱۔ چاندنی اور جزیرے ۲۔ پیارے دوست ۳۔ وہ ڈالیاں چمن کی ۴۔ ناریل کے سائے
۵۔ سہیلی کے نام ۶۔ پھول گرتے ہیں ۷۔ کچھ یادیں کچھ آنسو ۸۔ سماوار ۹۔ ڈاچی والیا

۳۔ 'مٹی کی مونالیزا' ۱۹۹۸ء (سولہ افسانے) سنگ میل، لاہور۔

۱۔ یروشلم، یروشلم ۲۔ تاریک صلیب اور زرد چاند ۳۔ رات کا داغ ۴۔ سورج بھی تماشائی
۵۔ ویران گلیوں میں بارش ۶۔ عذرا کی واپسی ۷۔ اے راوی کے پانی ۸۔ طوفانی رات کے ملاح
۹۔ باغ جناح کی ایک دوپہر ۱۰۔ پت جھڑ کی نشانیاں ۱۱۔ سردی، بارش اور رات ۱۲۔ اندھیری رات کی ہوا
۱۳۔ کافور کے پھول ۱۴۔ شریف آدمی ۱۵۔ مٹی کی مونالیزا ۱۶۔ اور پُل ٹوٹ گیا

۴۔'خزاں کا گیت' ۱۹۹۹ء، (آٹھ افسانے) سنگ میل، لاہور۔

۱۔شاہدرہ کی ایک شام ۲۔شنوائی ۳۔بہار سے پہلے بہار کے بعد ۴۔برف گرنے تک
۵۔قصہ حاتم طائی کے لاہور آنے کا ۶۔صحرا صحرا ۷۔واپسی ۸۔خزاں کا گیت

۵۔'دیکھو شہر لاہور' (پندرہ افسانے) خالد بک ڈپو، لاہور۔

۱۔نومبر کی ایک رات ۲۔وادیاں ۳۔ہوٹلوں کا لاہور ۴۔راوی بھی بھرتا ہے
۵۔سڑکیں اور کتبے ۶۔میں بھی حاضر تھا وہاں ۷۔راوی کا میلہ ۸۔تہواروں کا شہر
۹۔ادبی لاہور ۱۰۔رُت آئے رُت جائے ۱۱۔بہار کی وادی ۱۲۔میرا لاہور
۱۳۔لیلیٰ مجنوں ڈرامے ۱۴۔لاہور بہار درویش ۱۵۔دیکھو شہر لاہور

بانو قدسیہ

مختصر سوانحی خاکہ

نامور افسانہ نگار اشفاق احمد کی بیگم بانو قدسیہ ۱۸؍نومبر ۱۹۳۸ مشرقی پنجاب کے شہر فیروز پور میں پیدا ہوئیں (طاہر مسعود کی کتاب 'یہ صورت گر کچھ خوابوں کے' میں یہ تاریخ ۲۸؍نومبر درج ہے) ان کے والد کا نام بدرالزماں تھا جو ضلع حصار کے ایک حکومتی فارم میں ڈائریکٹر تھے، ساڑھے تین سال کی عمر میں بانو قدسیہ سایۂ پدری سے محروم ہوگئیں، انہوں نے میٹرک 'دھر مالہ' سے کیا، اسلامیہ کالج سے ایف اے اور گورنمنٹ کالج لاہور سے گریجویشن کیا (طاہر مسعود نے لکھا ہے کہ بانو قدسیہ نے گریجویشن 'کنیئر ڈ کالج لاہور' سے کیا) اسی کالج سے ۱۹۵۰ میں اردو ادب میں ایم اے کیا۔ دورانِ تعلیم ان کی ملاقات پٹھان فیملی سے تعلق رکھنے والے شخص اشفاق احمد سے ہوئی جو پسند کی شادی پر منتج ہوئی۔ شادی کے بعد دونوں نے مل کر ادبی مجلّہ 'داستان گو' لاہور جاری کیا۔ بانو اور اشفاق احمد اس پرچے کو اپنے ذاتی پریس سے شائع کرتے تھے وہ اس پرچے کے ایڈیٹر بھی تھے اور مشین مین بھی بانو قدسیہ کا پہلا افسانہ 'واماندگیِ شوق' ۱۹۵۲ میں ادبِ لطیف لاہور میں شائع ہوا، افسانوں کے علاوہ انہوں نے ناولٹ بھی لکھے، ناولٹ کا ایک مجموعہ 'چہار چمن' کے نام سے شائع ہوا، ان کے دو ناول 'راجہ گدھ' (۱۹۸۲) اور 'حاصل گھاٹ' (۲۰۰۳) بھی شائع ہو چکے ہیں، افسانہ اور ناول کے علاوہ سٹیج، ریڈیو اور ٹی وی کے لئے بہت سے ڈرامے لکھے، ان کے ڈرامے 'آدھی بات'، 'دوسرا قدم'، 'حوا کے نام'، 'سورج مکھی'، 'تماثیل' اور 'فٹ پاتھ کی گھاس' کتابی شکل میں منظر عام پر آچکے ہیں۔ ان کی مقبول ٹی وی سیریلز میں 'ضرب جمع تقسیم'، 'لگن اپنی اپنی'، 'زاویے'، 'میری ڈائری' اور 'سدھراں' وغیرہ شامل ہیں۔ مذکورہ بالا اصناف ادب کے علاوہ بانو قدسیہ نے شخصی خاکہ نگاری پر بھی بڑی کامیابی سے طبع آزمائی کی اور

'مردابریشم' کے نام سے قدرت اللہ شہاب کی شخصیت پر بڑے منفرد انداز میں کتاب لکھی، تمغۂ امتیاز بھی حاصل کر چکی ہیں، اس کے علاوہ گریجویٹ ایوارڈ کے سلسلے میں ۸۶۔۸۸۔۸۹۔۱۹۹۰ کی بہترین ڈرامہ نگار کا ایوارڈ اور تاج ایوارڈ کے لئے ۱۹۸۶ء کی بہترین ڈرامہ نگار ہونے کا اعزاز بھی حاصل کر چکی ہیں۔

☐ ماخذ: ا۔ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اُردو افسانہ اور افسانہ نگار، ۲۔طاہر مسعود، یہ صورت گر کچھ خوابوں کے، مکتبہ تخلیق ادب کراچی، ۱۹۸۵ء، ۳۔دردانہ جاوید، پاکستان کی منتخب افسانہ نگار خواتین (تذکرہ)، قصرالادب حیدرآباد، ۲۰۰۲ء۔

افسانوی مجموعے

ا۔'کچھ اور نہیں' ۱۹۷۶ء (نو افسانے) مکتبہ اُردو، لاہور۔

ا۔توجہ کی طالب ۲۔یہ رشتہ و پیوند ۳۔کال کلیچی ۴۔بکری اور چرواہا
۵۔ایک اور ایک ۶۔کرکل ۷۔انتر ہوت اُداسی ۸۔کلو ۹۔مراجعت

۲۔'بازگشت' ۱۹۹۳ء (دس افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

ا۔مجازی خدا ۲۔باپ پرست ۳۔دانت کا دستہ ۴۔کاغذی ہے پیرہن ۵۔بیوگی کا داغ
۶۔بازگشت ۷۔جٹ، بکرا، فقیر ۸۔چابی ۹۔فلورہ اور فریدہ ۱۰۔نیلوفر

۳۔'دوسرا دروازہ' ۱۹۹۹ء (اکیس افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

ا۔تنکے کا سہارا ۲۔نیت شوق ۳۔مراۃ العروس ثانی ۴۔ٹیکنالوجی
۵۔سنہری فصل ۶۔خانہ جنگی ۷۔ہونی کا لمحہ ۸۔دربدر ۹۔بیٹے کا خط
۱۰۔پریم بولی ۱۱۔ٹائیگرازم ۱۲۔ترقی کی ٹرین ۱۳۔قطبی ستارہ
۱۴۔سنیاس ۱۵۔شناخت ۱۶۔کعبہ میرے پیچھے ۱۷۔ذات کی چیستاں
۱۸۔زمین سخت، آسمان دور ۱۹۔خالی کمند ۲۰۔نقل مکانی ۲۱۔دشتِ امکان

۴۔'آتش زیرپا' ۲۰۰۰ء (سولہ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

ا۔ذات کا محاسبہ ۲۔خوردسال ۳۔ہزار پایۂ ۴۔اقبالِ جرم
۵۔الزام سے الزام تک ۶۔ہوا ۷۔پہلا پتھر ۸۔خودشناس
۹۔چھمو ۱۰۔واماندگی شوق ۱۱۔مات ۱۲۔حسنِ خاتمہ
۱۳۔توبہ شکن ۱۴۔پسپائی ۱۵۔پیا نام کا دیا ۱۶۔ہوتے ہواتے

۵۔'امربیل' ۲۰۰۲ء (نو افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

ا۔ہو نقش اگر باطل ۲۔سوغات ۳۔کتنے سو سال ۴۔سامانِ شیون

۵۔پریم جل ۶۔موج محیط آب میں ۷۔سمجھوتہ ۸۔ناخواندہ ۹۔امربیل

۶۔'سامانِ وجود' ۲۰۰۲ء(تیرہ افسانے) سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔ابن آدم ۲۔منسراج کا بین ۳۔نیو ورلڈ آرڈر ۴۔تنگی دل ۵۔شہر کا خور ۶۔خاکستری بوڑھا ۷۔موسم سرما میں نیلی چڑیا کی موت ۸۔صدمۂ آواز ۹۔شوق ہاتھی کا، سواری چوہے دل کی ۱۰۔نفس نارسا ۱۱۔اسباق الثلاثہ ۱۲۔کج کلاہ ۱۳۔شطرنج چال

۷۔'ناقابلِ ذکر' ۲۰۰۲ء(بارہ افسانے)سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور۔

۱۔دورنگی ۲۔پابند ۳۔شاہراہ ۴۔حجاب ۵۔گجھی مار ۶۔بڑا بول ۷۔مشک نافہ ۸۔رنگ روٹ ۹۔کینچلی ۱۰۔کیمیاگر ۱۱۔جھکورا ۱۲۔روس سے معذرت کے ساتھ

۸۔'دست بستہ' ۲۰۰۳ء(بیس افسانے)سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور۔

۱۔تدبیر لطیف ۲۔ایک دو اور تیسرا وہ ۳۔موت کا پتلا ۴۔ٹھنڈا عذاب
۵۔دل یزداں ۶۔کھڑاویں ۷۔آخر میں ہی کیوں ۸۔مفتی جی خیمہ ساز
۹۔ڈاہڈے سنگ پریت ۱۰۔اسباقِ ثلاثہ ۱۱۔شریک سفر ۱۲۔لال گیند
۱۳۔مجرا ۱۴۔ڈیری فارم ۱۵۔مرزا بے تکلف بیگ ۱۶۔چابی
۱۷۔ہزار پایہ ۱۸۔التجا ۱۹۔شکرانہ ۲۰۔تجدید وفا

بلراج مین را

مختصر سوانحی خاکہ

بلراج مین را ۱۷/جون ۱۹۳۵ء کو ہوشیار پور میں پیدا ہوئے، والد نتھو رام مین را فوج میں تھے جس کی وجہ سے مختلف شہروں میں بلراج مین را کا بچپن گزرا، ابتدائی تعلیم انہوں نے نوشہرہ سے حاصل کی جب کہ سناتن دھرم ہائر سیکنڈری سکول دلّی سے ۱۹۵۲ء میں ایف اے پاس کیا، والد کی وفات کی وجہ سے وہ اپنی تعلیم کا سلسلہ جاری نہ رکھ سکے، اس کے لیے اُنہیں بہت سے جز وقتی ایسے کام کرنے پڑے جس کی وجہ سے اُن کا ٹریڈ یونین سے پیشہ ورانہ رابطہ بھی بڑھا، پھر وہ ایک ٹی بی ہسپتال میں لیبارٹری اسسٹنٹ بھی رہے۔ افسانے اور تنقید کے علاوہ اُنہوں نے ایک بے حد معتبر ادبی جریدہ 'شعور' بھی دلّی سے جاری کیا۔ آج کل دلّی میں ہی مقیم ہیں اور علیل ہیں۔

❑ ماخذ: بلراج مین را سے ٹیلی فون پر ایک مکالمہ

📖 افسانوی مجموعہ 📖

۱۔'سرخ وسیاہ' ۲۰۰۴ء (پچیس افسانے) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔

۱۔لمحوں کا غلام ۲۔انٹروورٹ ۳۔پرورٹ ۴۔انا کا زخم ۵۔میرا نام مَیں ہے
۶۔غم کا موسم ۷۔ظلمت ۸۔بھاگوتی ۹۔دھن پتی ۱۰۔بیزاری
۱۱۔جسم کی دیوار ۱۲۔کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ ۱۳۔کمپوزیشن دسمبر ۶۴ ۱۴۔کوئی روشنی، کوئی روشنی
۱۵۔یک مہمل کہانی ۱۶۔آتما رام ۱۷۔پوٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ ۱۸۔ہوس کی اولاد
۱۹۔ریپ ۲۰۔ساحل کی ذلت ۲۱۔سٹرک ماضی کی تہہ در تہہ ۲۲۔بس اسٹاپ
۲۳۔واردات ۲۴۔جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے ۲۵۔گنی پگ

بلونت سنگھ

مختصر سوانحی خاکہ

بلونت سنگھ جون ۱۹۲۱ء میں گوجرانوالہ میں پیدا ہوئے، گوجرانوالہ کے ایک گاؤں کے پرائمری سکول سے تعلیم کا آغاز کیا، دہرہ دون کے اے۔ پی۔ مشن سکول سے میٹرک پاس کیا، الہ آباد یونیورسٹی سے ایف۔اے اور اس کے بعد یہیں سے بی۔اے (۱۹۴۲ء) سیکنڈ ڈویژن میں پاس کیا۔ بلونت سنگھ اپنے عقائد، وضع قطع اور طور اطوار کے اعتبار سے ٹھیٹھ سکھ تھے۔ گھریلو ماحول مذہبی تھا لیکن ان کا گھرانہ مذہبی تنگ نظری کا شکار نہ تھا۔ اُن کے والد میانوالی میں سرکاری ملازم تھے۔ بلونت سنگھ اپنی گھریلو زندگی سے ہمیشہ متنفر رہے۔ تین مرتبہ گھر سے بھاگے، سکول میں حاضری ہمیشہ کم رہی، زیادہ تر وقت مار پیٹ اور سیر وشکار میں گزارا۔ موسیقی اور مصوری سے لگاؤ تھا، بانسری خوب بجاتے تھے۔ پہلا افسانہ 'ڈنڈ' پرتاپ دہلی میں ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا۔ 'مسیحی دنیا'، 'تیج ویکلی'، 'سہیل' اور 'ساقی' میں تواتر سے لکھا۔ 'آج کل'، 'بساطِ عالم'، 'نونہال' کے ادارتی عملے میں رہے۔ ۱۹۴۸ء میں والد کے انتقال کے بعد الہ آباد منتقل ہوگئے۔ اس زمانے میں بلونت سنگھ نے محمود احمد ہنر کے ساتھ مل کر رسالہ 'فسانہ' جاری کیا۔ ۱۹۴۸ء میں پہلی شادی کی، ۱۹۴۹ء میں بیوی سے علیحدگی ہوگئی، اُس کے بعد اکیس بائیس برس تک اکیلے رہے، دوسری شادی شیلا سندھو سے اُس وقت ہوئی جب بلونت کی عمر پچاس سے تجاوز کر گئی تھی۔ شیلا ان سے بیس پچیس برس چھوٹی اور الہ آباد کے ایک سکول میں معلّمہ تھی۔ ۱۹۷۵ء کے بعد بلونت سنگھ نے اُردو میں لکھنا ترک کر دیا اور صرف ہندی کو ذریعۂ اظہار بنایا۔ آخری عمر میں اُنہوں نے اپنے سر کے بال کٹوا دیئے تھے اور داڑھی تقریباً نہ ہونے کے برابر ترشوا لی تھی۔ ۲۷ مئی ۱۹۸۶ء کو الہ آباد میں انتقال ہوا۔ افسانوں کے علاوہ انہوں نے متعدد ناول لکھے

ان کے ناول 'کالے کوس'، 'رات، چور اور چاند'، 'ایک معمولی لڑکی'، 'عورت اور آبشار'، 'راوی بیاس'، 'صاحب عالم' (ہندی)، 'سونا آسمان' (ہندی)، 'دواکل گڑھ' (ہندی)، 'آگ کی کلیاں'، 'باسی پھول'، 'پھر صبح ہوگی'، 'راکا کی منزل' شائع ہو چکے ہیں۔

☐ ماخذ سوانحی خاکہ از گوپی چند نارنگ، مشمولہ 'راستہ چلتی عورت اور دیگر منتخب افسانے'، الحمرا پبلشرز، اسلام آباد، ۲۰۰۱ء

افسانوی مجموعے

۱۔ 'طلسم خیال' جون ۱۹۴۷ء (بارہ افسانے) سنگم پبلشنگ ہاؤس، الہ آباد۔

۱۔ ہندوستان ہمارا ۲۔ پتھر کے دیوتا ۳۔ بھک منگے ۴۔ کسک
۵۔ ڈاکو ۶۔ موت ۷۔ اجنبی ۸۔ جھرجھری
۹۔ آزاد فاقہ ۱۰۔ سکوت ۱۱۔ روشنی ۱۲۔ بھیک

۲۔ 'پہلا پتھر' ۱۹۵۳ء (تیرہ افسانے) مکتبہ جدید، لاہور۔

۱۔ بازگشت ۲۔ نہال چند ۳۔ کلی کی فریاد ۴۔ تین چور
۵۔ بابا مہنگا سنگھ ۶۔ آشیانہ ۷۔ کالے کوس ۸۔ لمحے
۹۔ ویلے ۳۸ ۱۰۔ تعمیر ۱۱۔ ایک معمولی لڑکی ۱۲۔ اعتراف ۱۳۔ پہلا پتھر

۳۔ 'سنہرا دیس' (پندرہ افسانے) مکتبہ جدید لاہور، پہلا ایڈیشن۔

۱۔ چکوری ۲۔ منی کی موت ۳۔ بابو مانک لال جی ۴۔ رنگ
۵۔ سہارا ۶۔ سورما سنگھ ۷۔ عذاب ۸۔ سنہرا دیس
۹۔ تلچھٹ ۱۰۔ مداوا ۱۱۔ ہمارا مکان ۱۲۔ لمس
۱۳۔ کٹھن ڈگریا ۱۴۔ رقیب ۱۵۔ پیپر ویٹ

۴۔ 'ہندوستاں ہمارا' جون ۱۹۷۴ء (بارہ افسانے) سنگم پبلشنگ ہاؤس، الہ آباد۔

۱۔ ہندوستاں ہمارا ۲۔ پتھر کے دیوتا ۳۔ بھک منگے ۴۔ کسک
۵۔ ڈاکو ۶۔ موت ۷۔ اجنبی ۸۔ جھرجھری
۹۔ آزاد فاقہ ۱۰۔ سکوت ۱۱۔ روشنی ۱۲۔ بھیک

۵۔ 'جگا' ستمبر ۱۹۷۴ (دس افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔ جگا ۲۔ پنجاب کا البیلا ۳۔ پورا جوان ۴۔ پردیسن
۵۔ نینا ۶۔ سزا ۷۔ دیش بھگت ۸۔ حوا کی پوتی کا افسانۂ محبت

۹۔چلمن ۱۰۔عہد نو میں ملازمت کے تیس مہینے

۶۔'راستہ چلتی عورت اور دیگر منتخب افسانے' (مرتب: گوپی چند نارنگ) ۲۰۰۱ء (اکیس افسانے) الحمرا پبلشنگ، اسلام آباد۔

۱۔جگا	۲۔گرنتھی	۳۔بابا مہنگا سنگھ	۴۔سزا
۵۔راستہ چلتی عورت	۶۔تین باتیں	۷۔کالے کوس	۸۔لمحے
۹۔ہندوستاں ہمارا	۱۰۔بیلے ۳۸	۱۱۔پہلا پتھر	۱۲۔دیش بھگت
۱۱۔سورما سنگھ	۱۴۔کالی تتری	۱۵۔گمراہ	۱۶۔نہال چند
۱۷۔خوددار	۱۸۔سمجھوتہ	۱۹۔پیپرویٹ	۲۰۔دیمک ۲۱۔کٹھن ڈگریا

۷۔'تاروپود' س۔ن (چودہ افسانے) مکتبہ جدید، لاہور۔

۱۔سمجھوتا	۲۔گرنتھی	۳۔دیمک	۴۔کسبی	۵۔مہمان
۶۔شہناز	۷۔خوددار	۸۔کمپوزیشن ٹیچر	۹۔جنگل میں منگل	۱۰۔اس کی بیوی
۱۱۔بیمار	۱۲۔خلا	۱۳۔پنجاب کا البیلا		۱۴۔تین باتیں

دیگر افسانے

۱۔'کالی تتری'، نقوش، ادب عالیہ نمبر

۲۔ 'تیسرا سگریٹ'، نقوش، جولائی ۱۹۵۵ء

۳۔'رات، چور اور چاند'، نقوش، اکتوبر ۱۹۸۵ء

پروین عاطف

مختصر سوانحی خاکہ

پروین عاطف ۱۳/اپریل ۱۹۳۵ء میں ایمن آباد میں پیدا ہوئیں، والد شیخ غلام حسین خوش شکل اور ایمن آباد کی روایت سے ہٹ کر تعلیم یافتہ نوجوان تھے۔ ان کے بھائی احمد بشیر ایک طناز ادیب اور با حوصلہ جرنلسٹ تھے۔ مدرسہ البنات لاہور میں ادیب عالم میں داخلہ لیا لیکن میٹرک میں نمبر کم آنے کی وجہ سے کالج میں داخلہ نہ ملا۔ پرائیویٹ ایف اے کیا، پھر لاہور کالج برائے خواتین سے بی اے کیا، پھر پنجاب یونیورسٹی سے سوشیالوجی میں ایم اے کیا۔ شادی کیپٹن عاطف سے ہوئی جو بعد میں بریگیڈیئر کے عہدے تک پہنچے، بریگیڈیئر عاطف ہاکی فیڈریشن کے صدر رہے اس لیے پروین ان کے ساتھ انٹرنیشنل ہاکی

فیڈریشن کونسل کی منتخب ممبر رہیں اور پروٹوکول کمیٹی ممبر بھی رہیں، ہاکی کی عالمی تنظیم میں افریقہ اور ایشیا کی نمائندگی بھی کرتی ہیں۔ ہاکی ٹیم کی ایسوسی ایشن کی سربراہ ہونے کی حیثیت سے بیرونی ممالک کے دورے بھی کیے۔ افسانوں کے علاوہ ڈرامے اور سفرنامے بھی لکھے۔

❐ ماخذ: زلیخا صبا، اُردو کی تین سفرنامہ نگار خواتین (پروین عاطف، نوشابہ نرگس، بشریٰ رحمٰن)، مقالہ برائے ایم اے اُردو، بی زیڈ یو، ملتان، ۱۹۹۱ء

📖 افسانوی مجموعہ 📖

۱۔ 'میں میلی پیا اُجلے' جنوری ۲۰۰۳ء (بائیس افسانے) الفیصل، لاہور۔

۱۔ ٹافیاں ۲۔ گمشدہ ۳۔ آخر شب ۴۔ مٹی کے دیئے
۵۔ پریگمیٹک ۶۔ مائے نی میں کنوں آکھاں ۷۔ 'نی'... تیور ۸۔ 'تلاطم'
۹۔ بے خبر ۱۰۔ بین بین ۱۱۔ مجھے موسموں سے ڈراؤ مت ۱۲۔ مسافر ہوں یارو...
۱۳۔ ڈھل گئے ہجر کے دن ۱۴۔ گھنے جنگل ۱۵۔ سمجھوتہ ۱۶۔ کیکٹس کے پھول
۱۷۔ ڈیزل میں لتھڑی چڑیا ۱۸۔ بیاکل ۱۹۔ ایک دفعہ کا ذکر ہے ۲۰۔ 'جاگ رتی'
۲۱۔ یہ میری جبلت میں ہے ۲۲۔ میں میلی پیا اُجلے

پریم چند

مختصر سوانحی خاکہ

دھنپت رائے (نواب رائے) پریم چند ۳۱ر جولائی ۱۸۸۰ء کو ہندوستان کے متبرک شہر بنارس سے چند کلومیٹر دور ایک گاؤں لمہی (موضع منڈ ہوا، پانڈے پور) میں پیدا ہوئے۔ والد عجائب لال ڈاک خانے میں معمولی ملازم تھے۔ پریم چند آٹھ برس کے تھے کہ ان کی والدہ آنندی دیوی چھ ماہ بیمار رہ کر وفات پا گئیں۔ پریم چند کے والد نے دوسری شادی کر لی۔ اس وقت کی روایات کے مطابق پریم چند نے عربی و فارسی کی تعلیم ایک مولوی صاحب سے پائی۔ والد کا تبادلہ گورکھپور ہوا تو پریم چند بھی وہاں کے سکول کی چھٹی جماعت میں داخل کرا دیئے گئے۔ سوتیلی ماں اور وبال جان بیوی کی خاطر پریم چند نے تنگی ترشی کے باوجود بہت ایثار سے کام لیا۔ ۱۸۹۹ء میں ایک پرائمری سکول میں نائب مدرس ہوئے اور اٹھارہ روپے ماہوار پانے لگے۔ ۱۹۱۹ء میں بی اے کرنے اور تدریسی ڈگری حاصل کرنے کے بعد الہ آباد اور کان پور کے مدارس میں پڑھایا، ۱۹۰۹ء میں سب ڈپٹی انسپکٹر مدارس ہو کر مہوبہ ضلع ہمیر پور بھیجے گئے اس سے پہلے ''زمانہ'' کانپور کے بے ضابطہ اسسٹنٹ ایڈیٹر کی حیثیت حاصل کر چکے تھے۔ پریم چند نے ایک اور خاتون شیورانی (کم سن

بیوہ) سے شادی کی۔شیورانی کی کتاب (پریم چند گھر میں) اور ڈاکٹر قمر رئیس کے مضمون (پریم چند) کی زندگی میں رومانی عناصر، سے ظاہر ہوتا ہے کہ پریم چند کے جذباتی تعلقات ایک اور خاتون سے بھی تھے۔ ملازمت کے سلسلے میں بستی اور گورکھپور رہے۔ گاندھی جی کی تقریر سے متاثر ہوئے تو ۱۵ر فروری ۱۹۲۱ء کو سرکاری ملازمت سے مستعفی ہوگئے۔ مریادا، ہنس، جاگرن اور مادھوری کی ادارت سے وابستہ ہوئے وفات سے دو برس پہلے اجنتا سینے ٹون بمبئی سے معاہدہ ہوا اور مل مزدور نامی فلم بننے لگی جو سنسر کی نذر ہو کر غریب مزدور کے نام سے فلاپ ہوئی۔ ۱۵ر اپریل ۱۹۳۶ء کو ترقی پسند مصنّفین کی پہلی کانفرنس کی صدارت کی اور ان کا خطبۂ صدارت اردو کی یادگار تحریروں میں سے ہے۔ افسانوں کے علاوہ ناول بھی ان کی ادبی شہرت کے ضامن ہیں جن میں بیوہ، بازارِ حسن، نرملا، میدانِ عمل، چوگانِ ہستی، گوشۂ عافیت غبن اور گئودان نمایاں ہیں۔ ۸ر اکتوبر ۱۹۳۶ء کی صبح پریم چند نے وفات پائی۔

- ماخذ: ۱۔ 'پریم چند شخصیت اور کارنامے' مرتبہ، ڈاکٹر قمر رئیس ۲۔ 'پریم چند فکر و فن' از ڈاکٹر قمر رئیس ۳۔ 'پریم چند' از ہنس راج رہبر ۴۔ نقوش شخصیات نمبر ۵۔ نقوش آپ بیتی نمبر ۶۔ 'پریم چند کے خطوط' مرتبہ مدون گوپال۔

افسانوی مجموعے

۱۔ 'سوزِ وطن' ۱۹۰۸ء (پانچ/چھ افسانے) زمانہ پریس، کانپور۔

۱۔ دنیا کا سب سے انمول رتن ۲۔ شیخ مخمور ۳۔ یہی میرا وطن ہے۔ ۴۔ صلۂ ماتم
۵۔ عشق دنیا اور حُبِ وطن (۱۹۲۸ء میں گیلانی الیکٹرک پریس لاہور سے دوبارہ شائع ہوا تو سیر درویش نامی افسانے کا اضافہ کر دیا گیا۔)

۲۔ 'پریم پچیسی' حصہ اوّل: ۱۹۱۵ء (بارہ افسانے) زمانہ پریس، کانپور۔

۱۔ ماتما ۲۔ وکرمادت کا تیغہ ۳۔ بڑے گھر کی بیٹی ۴۔ رانی سارندھا
۵۔ راج ہٹ ۶۔ راجہ ہردول ۷۔ نمک کا داروغہ ۸۔ عالمِ بے عمل
۹۔ گناہ کا اگن کنڈ ۱۰۔ بے غرض محسن ۱۱۔ آہ بے کس ۱۲۔ آلھا

حصہ دوم: ۱۹۱۸ء (تیرہ افسانے)، زمانہ پریس، کانپور۔

۱۔ خون سفید ۲۔ صرف ایک آواز ۳۔ اندھیر ۴۔ بانکا زمیندار
۵۔ تریا چرتر ۶۔ امرت ۷۔ شکاری راجکمار ۸۔ کرموں کا پھل
۹۔ مناؤن ۱۰۔ مرہم ۱۱۔ اماوس کی رات ۱۲۔ غیرت کی کٹار ۱۳۔ منزلِ مقصود

۳۔ 'پریم بتیسی' حصہ اوّل: دسمبر ۱۹۲۰ء (پندرہ افسانے) زمانہ پریس، کانپور۔

۱۔سرِ پُرغرور ۲۔راجپوت کی بیٹی ۳۔نگاہِ ناز ۴۔بیٹی کا دھن ۵۔دھوکہ
۶۔پچھتاوا ۷۔شعلۂ حسن ۸۔اناتھ لڑکی ۹۔پنچایت ۱۰۔سوت
۱۱۔بانگِ سحر ۱۲۔مرض مبارک ۱۳۔قربانی ۱۴۔دفتری ۱۵۔دو بھائی

حصہ دوم: اگست ۱۹۲۰ء (سولہ افسانے) دارالاشاعت، لاہور۔

۱۔بازیافت ۲۔بوڑھی کاکی ۳۔بنک کا دیوالہ ۴۔زنجیرِ ہوس
۵۔سوتیلی ماں ۶۔مشعلِ ہدایت ۷۔خنجرِ وفا ۸۔خوابِ پریشاں
۹۔راہ خدمت ۱۰۔حجِ اکبر ۱۱۔آتمارام ۱۲۔ایمان کا فیصلہ
۱۳۔فتح ۱۴۔دُرگا مندر ۱۵۔خونِ حرمت ۱۶۔اصلاح

۴۔'خاکِ پروانہ' ۱۹۲۸ء (سولہ افسانے) نگار پریس، لکھنؤ۔

۱۔خاکِ پروانہ ۲۔نادان دوست ۳۔نغمۂ روح ۴۔ستیہ گرہ
۵۔مزارِ آتشیں ۶۔بڑے بابو ۷۔عجیب ہولی ۸۔دعوت
۹۔فکرِ دنیا ۱۰۔خودی ۱۱۔مستعار گھڑی ۱۲۔تالیف
۱۳۔کپتان ۱۴۔ملاپ ۱۵۔علیحدگی ۱۶۔تحریک

۵۔'خواب وخیال' ۱۹۲۸ء (تیرہ/چودہ افسانے) لاجپت رائے اینڈ سنز، لاہور۔

۱۔نخلِ امید ۲۔نوک جھونک ۳۔موٹھ ۴۔شدھی
۵۔شطرنج کی بازی ۶۔عبرت ۷۔شکست کی فتح ۸۔دستِ غیب
۹۔دعوتِ شیراز ۱۰۔مایۂ تفریح ۱۱۔فلسفی کی محبت ۱۲۔خودی
۱۳۔لال فیتہ ۱۴۔ستی (خودی وہی افسانہ ہے جو خاکِ پروانہ میں بھی شامل ہے)

۶۔'فردوسِ خیال' ۱۹۲۹ء (بارہ افسانے) انڈین پریس، الہ آباد۔

۱۔توبہ ۲۔عفو ۳۔مریدی ۴۔نیک بختی کے تازیانے
۵۔راہِ نجات ۶۔ڈگری کے روپے ۷۔نزولِ برق ۸۔بھاڑے کا ٹٹو
۹۔بھوت ۱۰۔سواسیر گیہوں ۱۱۔تہذیب کا راز ۱۲۔لیلیٰ۔

۷۔'پریم چالیسی' ۱۹۳۰ء (چالیس افسانے) گیلانی الیکٹرک پریس، لاہور۔

پہلا حصہ: ۱۔منتر ۲۔کشمکش ۳۔خانہ برباد ۴۔کفارہ
۵۔ترسول ۶۔بہنی ۷۔داروغہ کی سرگزشت ۸۔استعفیٰ ۹۔انتقام

۱۰۔انسان کا مقدم فرض ۱۱۔مقدر ۱۲۔رام لیلا ۱۳۔دینداری
۱۴۔چوری ۱۵۔الزام ۱۶۔قزاقی ۱۷۔آنسوؤں کی ہولی ۱۸۔سہاگ کا جنازہ
۱۹۔دیوی ۲۰۔قوم کا خادم

دوسرا حصہ: ۱۔دوسکھیاں ۲۔حرزِ جان ۳۔ماں ۴۔لیلیٰ
۵۔مجبوری ۶۔مزارِالفت ۷۔ابھاگن ۸۔جہاد ۹۔دیوی
۱۰۔حیرت ۱۱۔چکمہ ۱۲۔جنت کی دیوی ۱۳۔عفو ۱۴۔بند دروازہ
۱۵۔جلوس ۱۶۔امتحان ۱۷۔سزا ۱۸۔گھاس والی ۱۹۔بیوی سے شوہر
۲۰۔پوس کی رات (لیلیٰ وہی افسانہ ہے جو فردوس خیال میں موجود ہے)

۸۔'آخری تحفہ' ۱۹۳۴ء (تیرہ افسانے) نرائن دت سہگل اینڈ سنز، لاہور۔
۱۔آخری تحفہ ۲۔دوبیل ۳۔وفا کی دیوی ۴۔طلوع محبت ۵۔شکار
۶۔ادب کی عزت ۷۔قاتل ۸۔ستی ۹۔ڈیمانسٹریشن ۱۰۔برات ۱۱۔آخری میلہ
۱۲۔نجات (قاتل اور برات، پریم چند کے رسالے ہنس میں ان کی بیوی شیورانی کے نام سے شائع ہوئے)

۹۔'زادِراہ' ۱۹۳۶ء (پندرہ افسانے) حالی پبلشنگ ہاؤس کتاب گھر، دہلی۔
۱۔وفا کی دیوی ۲۔زیور کا ڈبہ ۳۔آشیاں برباد ۴۔خانہ داماد ۵۔قہر خدا کا
۶۔فریب ۷۔لاٹری ۸۔نیور ۹۔ہولی کی چھٹی ۱۰۔زادِراہ
۱۱۔لغت ۱۲۔بڑے بھائی صاحب ۱۳۔مس پدما ۱۴۔حقیقت
۱۵۔ڈامل کا قیدی (آخری تحفہ میں شامل وفا کی دیوی اور زادِراہ میں شامل ایسا افسانہ ایک نہیں)

۱۰۔'دودھ کی قیمت' ۱۹۳۷ء (نو افسانے)، عصمت بک ڈپو، دہلی۔
۱۔دودھ کی قیمت ۲۔کسٹم ۳۔اکسیر ۴۔عیدگاہ ۵۔سکونِ قلب ۶۔ریاست کا دیوان

۱۱۔'واردات' ۱۹۳۷ء (بارہ/تیرہ افسانے) مکتبہ جامعہ، دہلی۔
۱۔شکوہ شکایت ۲۔معصوم بچہ ۳۔بدنصیب ماں ۴۔شانتی
۵۔روشنی ۶۔مالکن ۷۔نئی بیوی ۸۔گلی ڈنڈا
۹۔سوانگ ۱۰۔انصاف کی پولیس ۱۱۔غم نہ داری بز بخر ۱۲۔مفت کرم داشتن
۱۳۔قاتل کی ماں (شانتی، وہی افسانہ ہے جو سکونِ قلب کے عنوان سے دودھ کی قیمت میں شامل ہے)

مذکورہ بالا ایک سو نوے افسانوں کے علاوہ پریم چند کے یہ افسانے بھی مختلف طرح کے انتخاب

میں شائع ہو چکے ہیں ا۔کفن ۲۔سجان بھگت

جمیل احمد عدیل

مختصر سوانحی خاکہ

محمد جمیل احمد نام اور جمیل عدیل قلمی نام، ساہیوال میں یکم اگست ۱۹۶۴ء کو پیدا ہوئے، ایف اے تک تعلیم بورے والا سے حاصل کی، بی اے، ایف سی کالج لاہور سے کیا اور پھر ایم اے اُردو اورینٹل کالج لاہور سے کیا۔ ۱۹۸۹ء میں لیکچرار کے طور پر محکمۂ تعلیم سے وابستہ ہوئے، گورنمنٹ کالج وہاڑی، گورنمنٹ کالج بورے والا اور گورنمنٹ کالج ساہیوال کے بعد اب وہ پھر گورنمنٹ کالج بورے والا میں پہنچ چکے ہیں۔ افسانوں کے علاوہ تنقید، انشائیہ، فکاہات اور سفرنامہ کی صورت میں بھی اُن کی تحریریں اور تصانیف موجود ہیں۔ ادبی مجلّے 'زہاب' کے مدیر رہے اور روزنامہ 'دن' لاہور میں کالم بھی لکھے ہیں۔ ۲۰۰۴ء تک اُن کی پندرہ کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔'موم کی مریم' ۱۹۹۱ء (دس افسانے) غالب اکیڈمی، بورے والا۔

۱۔چاہِ سیماب ۲۔کسف من السّماء ۳۔ہرگز پاک نہ تھیوے ۴۔دوسرا ہاتھ
۵۔تارِ عنکبوت ۶۔زیرِ آب ۷۔سیاہ پہاڑ ۸۔موم کی مریم
۹۔رَتن مالا اور کاتبِ کلام ۱۰۔رارکھ تے مُورکھ

۲۔'زرد کفن میں نخلِ ایمن' ۱۹۹۲ء (نو افسانے) غالب اکیڈمی، بورے والا۔

۱۔جَستِ مرگ ۲۔بے رنگ قوسِ قزح ۳۔دشتِ طلب ۴۔کارزارِ درد
۵۔سیرِ ہرآنم ۶۔منحرف شخص ۷۔دروغ گو ۸۔منثور غنائیہ ۹۔حجابِ اکبر

۳۔'بے خواب جزیروں کا سفر' ۱۹۹۴ء (گیارہ افسانے) الحمد پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔ایک پُل، دریا کی لمبائی پر ۲۔مزید تفتیش ۳۔اے یروشلم کی بیٹیو
۴۔لوڈشیڈنگ میں بلیک میلنگ ۵۔بادشاہ سلامت آئینے سے ڈرتے ہیں
۶۔شام کے شیشے میں کانپتا بوڑھا ۷۔مچھلی کے پیٹ میں مکاشفہ اور بیلطشفر کی تعبیر

۸۔ژالہ باری تالا　　۹۔اصحابِ کہف سے ایسٹ انڈیا کمپنی تک
۱۰۔وکھونی پیار امینوں سفنے میں چھل گیا　　۱۱۔عبدالغفور بوگس لینڈ

۴۔'تُو جو ہم سفر ہو جائے' ۱۹۹۷ء (سات افسانے) عمیر پبلشرز، لاہور۔

۱۔نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے　　۲۔کوئی بات کرو
۳۔یہ وہ سحر تو نہیں　　۴۔دعا کی لیبارٹری اور عبدالحمید کا ایمان
۵۔دولایعنیوں کے درمیان ایک بامعنی مکالمہ　　۶۔کاغذ کی ناؤ میں پتھر　　۷۔ہیں کواکب کچھ

جمیلہ ہاشمی

مختصر سوانحی خاکہ

جمیلہ ہاشمی ۱۷نومبر ۱۹۲۹ء کو گوجرہ ضلع فیصل آباد میں پیدا ہوئیں۔ والد کا نام برکت علی تھا، ایک بینک قائم کرنے کے حوالے سے کچھ ایسے مسائل پیدا ہوئے کہ انہیں مفقودالخبر ہونا پڑا، والدہ اور ننھیال نے کفالت اور تربیت کی۔ ۱۹۵۵ء میں ایف، سی کالج لاہور سے ایم اے انگریزی کیا۔ ۱۹۵۹ء میں سردار احمد اویسی سے شادی ہوئی، جو خانقاہ شریف (بہاولپور) میں مخدوم اور زمیندار تھے، ان کی وفات کے بعد جائیداد کے معاملات میں پریشانی کا سامنا کرنا پڑا۔ بہرطور خانہ داری کے ساتھ ساتھ افسانہ نویسی شروع کی اور بہت جلد ادبی حلقوں میں پذیرائی حاصل کی۔ پہلے ہی ناول 'آتشِ بہاراں' پر داؤد ادبی انعام ملا۔ ۱۹۶۱ء میں ناولٹ 'آتشِ رفتہ' شائع ہوا۔ منصور حلاج پر ان کا ناول 'دشتِ سوس' اردو کے اہم ناولوں میں شامل ہے۔ ۱۰/اور ۱۱ جنوری ۱۹۸۸ء کی درمیانی رات میں وفات پائی۔ ان کی صاحبزادی ڈاکٹر عائشہ صدیقہ پاکستان کے دانشور حلقوں میں بہت تکریم سے دیکھی جاتی ہیں۔

☐ ماخذ: عذرا لیاقت، بیسویں صدی کی نمائندہ افسانوی نثر نگار خواتین۔ ایک تنقیدی جائزہ، مقالہ برائے ایم فل اُردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۲۰۰۵ء

افسانوی مجموعے

۱۔'آپ بیتی جگ بیتی' ۱۹۶۹ء (پندرہ افسانے) اُردو مرکز، لاہور۔

۱۔آپ بیتی، جگ بیتی　　۲۔پرانے گیت　　۳۔برہا کی رات　　۴۔اِس پار، اُس پار
۵۔بَن باس　　۶۔آگ کا روپ　　۷۔سونے کا ذرّہ　　۸۔دوخط
۹۔لال آندھی　　۱۰۔گوشۂ بساط　　۱۱۔خالی گھر　　۱۲۔کیسری
۱۳۔رات کی ماں　　۱۴۔طوطا کہانی　　۱۵۔بجھے دیئے

۲۔'اپنا اپنا جہنم' ۱۹۷۳ء (تین افسانے) السیر، لاہور۔

ا۔زہر کا رنگ	۲۔لہو رنگ	۳۔شب تار کا رنگ

جوگندر پال

مختصر سوانحی خاکہ

جوگندر پال ۵ ستمبر ۱۹۲۵ء کو سیالکوٹ میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۴۷ء میں تقسیم کے وقت ہندوستان چلے گئے۔ ۱۹۴۸ء میں کینیا میں بودوباش اختیار کی۔ ۱۴ سال وہاں قیام کیا پھر وہاں کی وزارت تعلیم کے تحت افسر تعلیم کے عہدے سے قبل از وقت رضامندانہ سبکدوشی حاصل کر کے ہندوستان واپس آ گئے۔ اورنگ آباد، دکن میں ایس بی کالج میں پروفیسر اور صدر شعبۂ انگریزی کے عہدے پر مامور ہوئے۔ ایک سال بعد اسی کالج کے پرنسپل بنا دیئے گئے لیکن ایک سال بعد ۱۹۷۸ء میں استعفیٰ دے کر اپنے کنبے کے ساتھ دہلی منتقل ہو گئے۔ افسانوی مجموعوں کے علاوہ ناول 'اک بوند لہو کی' (۱۹۶۳ء)، 'نادید' (۱۹۸۳ء)، ناولٹ 'بیانات' (۱۹۷۵ء)، 'آمدورفت' (۱۹۷۵ء)، 'خواب رَو' (۱۹۹۰ء)، تنقیدی مضامین کے مجموعے 'رابطہ' (۱۹۹۸ء) اور 'بے اصطلاح' (۱۹۹۹ء) شائع ہو چکے ہیں۔

❑ ماخذ: ماہنامہ 'انشاء'، کلکتہ، جلد نمبر ۱۸، شمارہ نمبر ۶۔۵، مئی جون ۲۰۰۳ء

🕮 افسانوی مجموعہ 🕮

ا۔'جوگندر پال کے شاہکار افسانے' ۱۹۹۶ء (چھیالیس افسانے) بک چینل، لاہور۔

ا۔طلسم ہوش ربا	۲۔مردہ خانہ	۳۔مرشد	۴۔چور سپاہی
۵۔کوئی نجات	۶۔دادیاں	۷۔آگے پیچھے	۸۔پتا جی
۹۔عفریت	۱۰۔آوازیں	۱۱۔کالی لکیر	۱۲۔بے گور
۱۳۔اسٹاپ	۱۴۔کایا پلٹ	۱۵۔داستان	۱۶۔جادو
۱۷۔جوان لڑکی	۱۸۔رسائی	۱۹۔سکھ	۲۰۔دریاؤں کی پیاس
۲۱۔پھول	۲۲۔نازائیدہ	۲۳۔ایک جاسوسی کہانی	۲۴۔پیچھے
۲۵۔بے محاورہ	۲۶۔ہرا ہبے	۲۷۔خیال	۲۸۔پیپل کہانی
۲۹۔پاتال	۳۰۔پناہ گاہ	۳۱۔تیسری دنیا	۳۲۔پرائی
۳۳۔مست قلندر	۳۴۔گاڑی	۳۵۔بھائی بند	۳۶۔باشندے

۳۷۔اے مالک ۳۸۔صبح صبح ۳۹۔دھنک ۴۰۔اُتار
۴۱۔اپنا اپنا ۴۲۔جن کا بچہ ۴۳۔رستے اور رشتے ۴۴۔تیرا بھانا میٹھا لاگے
۴۵۔رونے دھونے کے سکھ ۴۶۔پہاڑوں کی کہانیاں

ان کے مندرجہ ذیل مجموعے شائع ہو چکے ہیں

۱۔دھرتی کا کال،۱۹۶۱،دہلی، ۲۔میں کیوں سوچوں،۱۹۶۲،امرتسر ۳۔رسائی ۱۹۶۹،لکھنؤ
۵۔مٹی کا ادراک ۱۹۷۰ دہلی ۶۔لیکن،۱۹۷۷،لکھنؤ ۷۔بے محاورہ،۱۹۷۸،اورنگ آباد
۸۔بے ارادہ،۱۹۸۱،دہلی ۹۔کُھلا ۱۹۸۹،دہلی ۱۰۔کھودو بابا کا مقبرہ ۱۹۹۴،دہلی

جیلانی بانو

مختصر سوانحی خاکہ

جیلانی بانو ۱۴ر جولائی ۱۹۳۶ء کو اُتر پردیش کے شہر بدایوں میں پیدا ہوئیں،اُن کے والد حیرت بدایونی بسلسلہ ملازمت حیدر آباد میں سکونت پذیر ہوئے سو وہ حیدر آباد کو بھی اپنا وطن کہتی ہیں۔ابتدائی تعلیم گھر میں حاصل کی، وہ باضابطہ سکول اور کالج کی طالبہ نہیں تھیں، ایم۔اے اُردو تک کے سبھی امتحانات پرائیویٹ پاس کیے۔پہلی کہانی 'موم کی مریم' ادبِ لطیف، لاہور کے سالنامے میں شائع ہوئی۔افسانوں کے علاوہ ناول 'ایوانِ غزل' (۱۹۷۶ء)، 'بارشِ سنگ' (۱۹۸۵ء) اور ناولٹ 'جگنو اور ستارے' (۱۹۶۵ء)، 'نغمے کا سفر' (۱۹۷۷ء) شائع ہو چکے ہیں۔جیلانی بانو مختلف ادبی وسماجی تنظیموں کی سرگرم رکن رہی ہیں، ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے بھی منسلک رہیں، ۱۹۸۵ء میں سوویت لینڈ نہرو ایوارڈ، ۱۹۸۸ء میں مہاراشٹر اُردو اکیڈمی کی طرف سے کل ہند ایوارڈ اور ۱۹۹۸ء میں 'مجلس فروغ اُردو' دوحہ (قطر) قطر کی طرف سے 'نشانِ امتیاز' دیا گیا، ۲۰۰۱ء میں انہیں بھارتی حکومت کی طرف سے پدم شری ایوارڈ دیا گیا۔مولانا آزاد نیشنل اُردو یونیورسٹی حیدر آباد نے ڈی۔لٹ کی اعزازی ڈگری بھی دی۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔'روشنی کے مینار' ۱۹۵۸ء (پندرہ افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔موم کی مریم ۲۔ڈریم لینڈ ۳۔مٹی کی گڑیا ۴۔دیوداسی
۵۔بھنور اور چراغ ۶۔پنچوں کی رائے ۷۔فصل گل جو یاد آئی ۸۔چھٹکارا
۹۔بہاروں کے بیچ ۱۰۔ایک انار ۱۱۔چھمیا ۱۲۔نئی عورت

۱۳۔آگ اور پھول ۱۴۔تلچھٹ ۱۵۔روشنی کے مینار

۲۔'نروان' ۱۹۶۳ء(چودہ افسانے) مکتبہ جامعہ، دہلی۔

۱۔انتظار ۲۔میں ۳۔دوشالہ ۴۔کتاب الرائے

۵۔ستی ساوتری ۶۔چوری کا مال ۷۔ایمان کی سلامتی ۸۔نروان

۹۔آئینہ ۱۰۔ایک آرٹسٹ ۱۱۔پیاسی چڑیا ۱۲۔رات کے مسافر

۱۳۔کہاں ہے منزل راہ تمنا ۱۴۔کیدارا

۳۔'پرایا گھر' ۱۹۸۴ء(اکیس افسانے) مکتبہ دانیال، کراچی۔

۱۔پرایا گھر ۲۔کلچرل اکیڈمی ۳۔بند دروازہ ۴۔اسکوٹر والا

۵۔بہار کا آخری گلاب ۶۔بے مصرف ہاتھ ۷۔اے دل اے دل ۸۔سنہرا ہرن

۹۔ایک دن کیا ہوا ۱۰۔اسٹل لائف ۱۱۔اجنبی چہرے ۱۲۔ینگما

۱۳۔دُوربین ۱۴۔بھیرویں کے سُر ۱۵۔چابی کھوگئی ۱۶۔چلی گئی

۱۷۔سونا آنگن ۱۸۔میں اور میرا خدا ۱۹۔اڈّو ۲۰۔تماشہ ۲۱۔میں

۴۔'روز کا قصہ' ۱۹۸۷ء(چودہ افسانے، دو ناولٹ)نفیس اکیڈیمی، کراچی۔

۱۔ایش ٹرے میں سلگتا ہوا سگریٹ ۲۔یقیں کے آگے، گماں کے پیچھے ۳۔ظلِ سُبحانی

۴۔طاق میں رکھی گڑیا ۵۔بھاگو، بھاگو ۶۔کتّوں سے خبردار

۷۔اپنے مرنے کا دُکھ ۸۔اب انصاف ہونے والا ہے ۹۔پری میچور بچے

۱۰۔قبل از مرگ بیان ۱۱۔خالی صراحی ۱۲۔سچ کے سوا

۱۳۔وہ آرہا ہے ۱۴۔روز کا قصہ

۵۔'یہ کون ہنسا' ۱۹۹۲ء(بارہ افسانے) کھوج، لاہور۔

۱۔ریل کی پٹڑیوں پہ پڑی ہوئی کہانی ۲۔جوائے ۳۔ابن مریم ۴۔عجائب گھر میں

۵۔درشن کب دوگے؟ ۶۔آگہی ۷۔گوشت کے بیوپاری ۸۔یہ کون ہنسا؟

۹۔کھاڑی یدھ کا آخری سماچار ۱۰۔لٹیرا ۱۱۔پشیمان ۱۲۔مجرم

۶۔'نئی عورت' ۱۹۹۳ء(سولہ افسانے)فکشن ہاؤس، لاہور۔

۱۔تین لکیریں ۲۔نئی عورت ۳۔آگ اور پھول ۴۔تلچھٹ

۵۔موم کی مریم ۶۔ڈریم لینڈ ۷۔مٹی کی گُڑیا ۸۔دیوداسی

۹۔بھنور اور چراغ ۱۰۔روشنی کے مینار ۱۱۔پتھروں کی رائے ۱۲۔فصلِ گل جو یاد آئی
۱۳۔چھٹکارا ۱۴۔بہاروں کے بیچ ۱۵۔ایک انار ۱۶۔چھمیا

۷۔'تریاق' ۱۹۹۳ء (سڑسٹھ افسانے)، دانیال کراچی۔

(اس میں جیلانی بانو کے پہلے چار مذکورافسانوی مجموعے شامل ہیں، ان کے علاوہ ۱۹۸۷ء کے بعد کے حصے میں یہ تین افسانے شامل ہیں: ۱۔ریل کی پٹریوں پر پڑی ہوئی کہانی ۲۔جوائے ۳۔مجرم۔)

۸۔'سچ کے سوا' ۱۹۹۷ء (انیس افسانے) دہلی۔

۱۔یقین کے آگے، گمان کے پیچھے ۲۔اب انصاف ہونے والا ہے ۳۔جوائے
۴۔مجرم ۵۔قبل از مرگ بیان ۶۔آگہی ۷۔ابن مریم ۸۔ریل کی پٹریوں پر پڑی ہوئی کہانی
۹۔اپنے مرنے کا دُکھ ۱۰۔گِدھ ۱۱۔روز کا قصہ ۱۲۔ایش ٹرے میں سُلگتا ہوا سگریٹ
۱۳۔طاق میں رکھی ہوئی گڑیا ۱۴۔یہ کون ہنسا؟ ۱۵۔پری میچور بچے ۱۶۔ظلِ سبحانی
۱۷۔عجائب گھر میں ۱۸۔ایک دن لیبر روم میں ۱۹۔کھیل کا تماشائی۔

۹۔'بات پھولوں کی' (اکیس افسانے)، دہلی۔

۱۔سوکھی ریت ۲۔بات پھولوں کی ۳۔ایک پُوری ۴۔دشتِ کربلا سے دور
۵۔سپیسی مین باکس ۶۔مُلزم ۷۔مجھے توڑ دو ۸۔بھوں، بھوں، بھوں
۹۔نظر میں نہ آنے والے لوگ ۱۰۔لُٹیرا ۱۲۔پھر میں پیدا ہوں گی ۱۳۔بھاگو بھاگو
۱۴۔پرامس ۱۵۔آوٹ آف فوکس ۱۶۔وہ آرہا ہے ۱۷۔پتھر کا شہزادہ
۱۸۔کتوں سے خبردار ۱۹۔خالی صراحی ۲۰۔مشعلِ جاں ۲۱۔گڑیا کا گھر

۱۰۔'سوکھی ریت' ۲۰۰۳ء (چودہ افسانے) مکتبہ دانیال، کراچی۔

۱۔دشتِ کربلا سے دُور ۲۔سوکھی ریت ۳۔آگہی ۴۔پرامس
۵۔کھیل کا تماشائی ۶۔آوٹ آف فوکس ۷۔پھر میں پیدا ہوں گی ۸۔ایک پُوری
۹۔مشعلِ جاں ۱۰۔نظر نہ آنے والے لوگ ۱۱۔مجھے توڑ دو ۱۲۔کچھ سنا تم نے
۱۳۔سچ کے سوا ۱۴۔ملزم

۱۱۔'کُن' ۲۰۰۷ء (چالیس افسانے)، کراچی۔

۱۔کُن ۲۔نروان ۳۔میَں چاند ہوں ۴۔راتیں ۵۔جادوگر
۶۔بادشاہ کی سب سے چھوٹی بیٹی ۷۔سکول میں رضا کا پہلا دن ۸۔کھلونوں کی دکان پر

۹۔ بہت دنوں بعد ۱۰۔لاعلاج مرض ۱۱۔تہوار کا دِن ۱۲۔کیئر فار اے گرل چائلڈ
۱۳۔بیگم صاحبہ ۱۴۔ایک لمحہ ۱۵۔ڈرائنگ روم کی سجاوٹ ۱۶۔ایماندار لوگ
۱۷۔یہاں سے نیچے دیکھو ۱۸۔دُکھ کا مزہ ۱۹۔اندھیرے میں لڑائی ۲۰۔کھوئی ہوئی ڈکشنری
۲۱۔نئی کالونی ۲۲۔سچ کی تلاش ۲۳۔دنیا کا پہلا دن ۲۴۔ایکٹریس
۲۵۔ان داتا کی دین ۲۶۔اکیلا سمندر ۲۷۔یہاں وہ نہ ہو ۲۸۔ایک خلاباز کی رپورٹ
۲۹۔دوزخ ۳۰۔آپ کی سواگت ہے ۳۱۔منتری جی ۳۲۔تم سن رہے ہو
۳۳۔میں جا رہا ہوں ۳۴۔وہ کالے بُرقعے والی لڑکی ۳۵۔دلِ نغمہ ۳۶۔بات پھولوں کی
۳۷۔میوزیم ۳۸۔اُفّو ۳۹۔ایک شوٹنگ سکرپٹ ۴۰۔موت کے پیچ

۱۳۔'راستہ بند ہے'(اکیس افسانے)۲۰۰۹ء ایجوکیشنل پریس، دہلی۔

۱۔کُن ۲۔عباس نے کہا ۳۔ایک دوست کی ضرورت ہے ۴۔درشن کب دوگے؟
۵۔کل رات ہمارے گھر مرزا غالب اور عصمت چغتائی آئے تھے ۶۔گلِ نغمہ
۷۔ایک شوٹنگ سکرپٹ ۸۔یہ شہر بکاؤ ہے ۹۔اسے کس نے مارا ۱۰۔جنت کی تلاش
۱۱۔موت کے پیچ ۱۲۔کیا ٹوٹ گیا؟ ۱۳۔بھاگو بھاگو ۱۴۔آپ کا سواگت ہے منتری جی
۱۵۔پردہ گرتا ہے ۱۶۔ایک خلاباز کی رپورٹ ۱۷۔زد میں ۱۸۔اکیلا سمندر
۱۹۔کاش ۲۰۔اوکالے برقعے والی لڑکی ۲۱۔راستہ بند ہے۔

متفرق افسانے

۱۔ 'دائرے'، ادبِ لطیف، سالنامہ ۱۹۵۷ء، ص ۱۰۳ تا ۱۲۳
۲۔ 'کفایت شعار'، ۱۹۷۱ کے منتخب افسانے، مرتب ناصر زیدی، ص ۷۰ تا ۷۷
۳۔ 'بدلہ'، نورس مہاراشٹر، بھارت، جولائی، اگست، ستمبر ۱۹۷۹ء، ص ۹۱ تا ۹۲

حجاب امتیاز علی

مختصر سوانحی خاکہ

حجاب ۱۹۰۳ء میں حیدرآباد دکن میں پیدا ہوئیں (مرزا حامد بیگ نے یہی سال متعین کیا ہے، مگر لکھا ہے لگ بھگ، تاہم اپنی کتاب 'اردو افسانے کی روایت' میں ۰۶-۱۹۰۳ لکھا ہے، ان کی وفات کے بعد ڈان نے پاسپورٹ پر درج ان کی تاریخ پیدائش ۸ر نومبر 1918 لکھی)، والد سید محمد اسماعیل نظام دکن

کے فرسٹ سیکرٹری تھے اور والدہ عباسی بیگم اپنے دور کی نامور ادبی شخصیت تھیں۔ حجاب امتیاز علی کے بچپن کا ابتدائی حصہ دریائے گوداوری کے کنارے آباد علاقے 'نرساپور' میں گزرا، اس مقام کے سحر آفریں مناظر نے حجاب کی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کئے جو آگے چل کر ان کی طبیعت کی رومان پسندی کا باعث بنے۔ انہوں نے ابتدائی تعلیم گھر پر حاصل کی، بعد میں مدراس کے 'سینٹ تھامس کونونٹ' سے سنیئر کیمبرج کیا۔ گیارہ برس کی عمر میں حجاب نے اپنا پہلا افسانہ 'میری ناتمام محبت' لکھا جو ۱۹۲۴ء میں 'نیرنگِ خیال' میں شائع ہوا۔ گیارہ برس کی عمر میں ہی حجاب کی والدہ عباسی بیگم کا انتقال ہوگیا۔ اس زمانے میں حجاب نے نثر لطیف میں مرحوم والدہ کی مرثیہ نگاری کی۔ سینئر کیمبرج کے امتحان کے دوران نروس بریک ڈاؤن کا شکار ہوئیں اور کافی عرصے تک ذہنی معالج کے زیر علاج رہیں۔ 'تہذیب نسواں' میں مستقل لکھتی رہیں، امتیاز علی تاج اس پرچے کے مدیر تھے، خطوط کا تبادلہ ہوتا رہتا تھا۔ امتیاز علی تاج نے ایک بار کسی وجہ سے حجاب کے کسی خط کا جواب نہ دیا جس پر وہ ناراض ہوگئیں۔ ان کی ناراضی دُور کرنے کے لیے پطرس بخاری کے مشورے پر امتیاز تاج نے اپنے ڈرامے 'انارکلی' کا انتساب حجاب کے نام کیا، ویسے یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ حجاب نے اپنا افسانوی مجموعہ 'وہ بہاریں یہ خزائیں' بھی انارکلی کے مصنف کے نام معنون کیا۔ ۱۹۳۴ء میں جنوبی ہند میں بلہاری کے مقام پر دونوں کی شادی ہوئی۔ حجاب نے 'تہذیب نسواں' کی ادارت بھی کی، ۱۹۳۶ء میں نادرن انڈیا فلائنگ کلب کی رکنیت اختیار کی۔ حجاب کو برصغیر پاک و ہند کی پہلی ہوا باز خاتون ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ ۱۸/اپریل ۱۹۷۰ء کی رات دو نقاب پوش خنجروں سے ان پر اور ان کے شوہر امتیاز علی تاج پر حملہ آور ہوئے اور اگلی صبح تاج نے دم توڑ دیا اور یوں دل شکستگی اور خوف کے عالم میں اردو کی اس عظیم رومانوی افسانہ نگار نے آخری ایام گزارے۔ حجاب امتیاز علی نے ۱۸/مارچ ۱۹۹۹ء وفات پائی۔

❏ ماخذ: محمد ابرار احمد آبی، حجاب امتیاز علی کی افسانہ نگاری، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم اے، ۱۹۸۸ء بی زیڈ یو، ملتان

افسانوی مجموعے

۱۔ 'میری ناتمام محبت اور دوسرے افسانے' ۱۹۳۲ء (تین افسانے) سنگ میل پبلشرز، لاہور۔

۱۔ میری ناتمام محبت ۲۔ نارنگی کی کلیاں ۳۔ نادیدہ عاشق

۲۔ 'تلاش اور دوسرے ہیبت ناک افسانے' ۱۹۳۳ء (چھ افسانے) دارالاشاعت، لاہور۔

۱۔ لاش ۲۔ شیطان ۳۔ مردے کی چیخ ۴۔ مردے نے کیا کہا ۵۔ شامتِ اعمال ۶۔ جشن

۳۔ 'کاؤنٹ الیاس کی موت اور دوسرے ہیبت ناک افسانے' ۱۹۳۵ء (پانچ افسانے)
دارالاشاعت، لاہور۔

۱۔کاؤنٹ الیاس کی موت ۲۔محبت یا ہلاکت ۳۔نیلا لفافہ
۴۔دریائے شوون کا پل ۵۔اس کا ہاتھ کٹا ہوا تھا

۴۔'صنوبر کے سائے اور دوسرے رومانوی افسانے' ۱۹۳۹ء (نو افسانے) دارالاشاعت، لاہور۔

۱۔صنوبر کے سائے ۲۔اندھی محبت ۳۔مرد اور عورت ۴۔مرحوم بیوی
۵۔نجومی کی وصیت ۶۔آنکھ ۷۔وصیت ۸۔فورسٹر لینڈنگ ۹۔طلوع و غروب

۵۔'ممی خانہ اور دوسرے ہیبت ناک افسانے' ۱۹۳۵ء (سات افسانے) یونائیٹڈ پبلشرز، لاہور۔

۱۔مہمان داری ۲۔ممی خانے میں ایک رات ۳۔ڈرائیور
۴۔پچیس منٹ ۵۔جو کچھ کہ دیکھا ۶۔جنازہ ۷۔کیپا بوت کے آسیب زدہ جنگل

۶۔'وہ بہاریں یہ خزائیں' ۱۹۶۴ء (بیس افسانے) دارالاشاعت، لاہور۔

۱۔وہ بہاریں یہ خزائیں ۲۔طوفانی دوپہر ۳۔وہ گر پڑا ۴۔خزاں نے لوٹ لیا
۵۔ڈھلتی شامیں ۶۔صبح کا ناشتہ ۷۔تاریکیاں ۸۔یہ حادثے
۹۔یہ فالتو لوگ ۱۰۔زہرہ سے ملاقات ۱۱۔پتھر ۱۲۔کنواں
۱۳۔ھاون شر لے کا ریلوے سٹیشن ۱۴۔خاندانی تصویر ۱۵۔یہ انسان
۱۶۔بارش ۱۷۔مجھے تم سے محبت ہے ۱۸۔مینہ ۱۹۔رہ گزر ۲۰۔زہرِ عشق

۷۔'احتیاطِ عشق' ۱۹۹۴ء (پچیس افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔یہاں سوسن محوِ خواب ہے ۲۔وہ طریقہ بتاؤ تمہیں چاہیں کیونکر ۳۔میں پُرسے کو گئی تھی
۴۔مرچوں کا اچار ۵۔ماہرینِ فن ۶۔سالگرہ
۷۔صورتِ شمعِ انجمن تنہا ۸۔جس کا نام ناصر تھا ۹۔مشورہ دیجیے ۱۰۔احتیاطِ عشق
۱۱۔پے انگ گیسٹ ۱۲۔چٹان ۱۳۔اس کے معنی کیا؟ ۱۴۔سانپ
۱۵۔بادل ۱۶۔بھنور ۱۷۔توئی، توئی، توئی ۱۸۔زکام اور بنیان
۱۹۔سائن بورڈ ۲۰۔بچپن ۲۱۔اس کی موت کی وجہ ۲۲۔مریضہ
۲۳۔تبادلہ ۲۴۔کارِ جہاں ۲۵۔لمبا راستہ

حسن منظر

مختصر سوانحی خاکہ

حسن منظر کا اصل نام سید منظر حسین اور قلمی نام حسن منظر ہے۔اُن کا تعلق سادات خاندان سے

ہے جو مختلف اوقات میں بجنور، فیض آباد، میرٹھ، رجب پور میں مقیم رہا۔حسن منظر ۴ر مارچ ۱۹۳۴ء کو اتر پردیش (بھارت) کے ایک قصبہ ہاپڑ میں پیدا ہوئے۔حسن منظر کے والد کا نام سید مظہر حسین تھا جو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے بی۔ایس سی تھے، حسن منظر کے دادا محکمہ جنگلات میں ایک اعلیٰ عہدے پر رہے، انھیں حکومتِ برطانیہ کی طرف سے خان بہادر کا خطاب بھی دیا گیا۔۱۹۴۷ء کے بعد اُن کا خاندان لاہور آ کر آباد ہوا۔حسن منظر نے اقبال ہائی سکول گڑھی شاہو لاہور سے میٹرک تک تعلیم حاصل کی۔ایم بی بی ایس کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج لاہور سے کیا۔اس کے بعد اسکاٹ لینڈ اور گلاکو سے Psychological Medicine میں مختلف ڈپلومے کیے۔۱۹۵۸ء میں کراچی آمد کے بعد پہلی ملازمت سینٹرل ایکسائز اینڈ کسٹمز ہسپتال موری پور کراچی میں اختیار کی۔۱۹۶۲ء میں تایا زاد سے رشتہ ازدواج میں منسلک ہوئے۔اُن کی شریکِ حیات ڈاکٹر طاہرہ بھی میڈیکل ڈاکٹر ہیں۔حسن منظر نے اپنے شعبے میں اندرون و بیرونِ ملک خاطر خواہ خدمات انجام دیں۔سعودی عرب، نائیجریا، اسکاٹ لینڈ اور ملائیشیا میں مختلف حیثیتوں سے مصروفِ عمل رہے۔حسن منظر کا پہلا افسانہ 'دہقان' ۱۹۴۸ء میں پنجاب کے ہفت روزہ 'استقلال' میں شائع ہوا۔اپنے تخلیقی سفر کے آغاز میں انہوں نے انجمن ترقی پسند مصنّفین لاہور کی نشستوں میں بھی افسانے پیش کیے۔ایک دور میں وہ مجلس مصنّفین حیدر آباد سے بھی وابستہ رہے، اب وہ حیدر آباد (سندھ) میں مقیم ہیں۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔'رہائی' ۱۹۸۱ (دس افسانے) آگہی پبلشرز، حیدر آباد۔سندھ۔

۱۔زمیں کا نوحہ ۲۔بپتا کیرات ۳۔کانہا دیوی کا گھرانا ۴۔اندھیرے کی کرنیں
۵۔سفید آدمی کی دُنیا ۶۔بوندا باندی ۷۔رہائی ۸۔پُورنماسی ۹۔اماوس ۱۰۔میری موت

۲۔'ندیدی' ۱۹۸۲ (سات افسانے) آگہی پبلشرز، حیدر آباد۔سندھ، طبعِ دوم: ۲۰۱۰، شہرزاد، کراچی۔

۱۔بیچارے ۲۔مخبر ۳۔کھوکھلا شہر ۴۔فائل نمبر ۷ر جنگلات، جلد ۳ ۵۔رمسرنا
۶۔للّی ۷۔ہوا بند کیوں ہے ۸۔ندیدی ۹۔ہمارے دن، ہمارا زمانہ

۳۔'انسان کا دیش' ۱۹۹۱ (دس افسانے)، قوسین، لاہور۔

۱۔مٹھل شاہ کا پڑ ۲۔برسی ۳۔ساتھ ۴۔اُوپر والی ۵۔پتّے کا پانی ۶۔دارو
۷۔ایک بھاری سفر ۸۔انسان کا دیش ۹۔تجسس کا فون ۱۰۔جِس فصل کو پالا مار گیا۔

۴۔'سوئی بھوک' ۱۹۹۷ (نو افسانے) آج، کراچی۔

۱۔مالِ غنیمت ۲۔بومیدین ۳۔ایک موت، جس پر کوئی نہیں رویا ۴۔سوئی بھوک
۵۔کیکٹس ۶۔خدشہ ۷۔منحرفِ رسوم ۸۔روکنگ چیئر ۹۔بوڑھا مگرمچھ

۵۔'ایک اور آدمی' ۱۹۹۹ (نو افسانے) سٹی پریس بک شاپ، کراچی۔

۱۔پہلا سودا ۲۔ایک اور آدمی ۳۔وہاں ۴۔افسردگئ دل ۵۔موری پور
۶۔لاسہ ۷۔داشتہ ۸۔نجات ۹۔چھوٹی سی مرے دل کی تلّیا

۶۔'خاک کا رُتبہ' ۲۰۰۷ (سات افسانے) شہرزاد کراچی۔

۱۔گھن ۲۔چمگادڑیں ۳۔خاک کا رُتبہ ۴۔برطانوی قبریں
۵۔رام نواس/۱۹۴۶ ۶۔کبھی میری کبھی اُن کی دہلی ۷۔سازِ ہستی۔

(نوعمروں کے لئے بھی کہانیوں کا ایک مجموعہ ہے، 'جان کے دُشمن' جو ۲۰۰۴ میں شہرزاد کراچی نے شائع کیا، جس میں یہ دس کہانیاں شامل ہیں: جان کے دُشمن، سمندر میں جنگ، عظمت اللہ کے ہاتھ، فرفرا اور رنگو، فیری اور لڑاکو لڑکا، سُنی سُنائی، جوتیوں والے بابا، شرارت کی رگ، دادی، آدھا گلاس پانی)

حمراء خلیق

مختصر سوانحی خاکہ

حمراء خلیق ۸/اپریل ۱۹۳۸ء کو دہلی میں پیدا ہوئیں ان کے والد کا نام صوفی محمد صغیر حسین تھا، ان کی والدہ رابعہ پنہاں اُردو اور فارسی کی صاحبِ دیوان شاعرہ تھیں، ان کی تین خالائیں بلقیس جمال بریلوی، میمونہ غزال اور آمنہ عفت شعر وادب کے میدان میں اپنا ایک مقام رکھتی ہیں۔ ان کے شوہر خلیق ابراہیم خلیق اردو کے نامور ادیب ہیں۔ افسانوی مجموعہ انہوں نے انہی کے نام معنون کیا ہے، جب کہ ان کے صاحبزادے حارث خلیق اردو کے جدید لہجے کے ایک خوش نوا شاعر ہیں۔ حمراء نے پنجاب یونیورسٹی لاہور سے بی۔اے اور کراچی یونیورسٹی سے ایم۔اے، بی ایڈ اور ایل ایل بی کی اسناد حاصل کیں۔ ۱۹۵۹ء سے ۱۹۹۸ء تک درس و تدریس سے وابستہ رہیں، ان کی دو کتابیں اور بھی شائع ہو چکی ہیں، 'مشرق و مغرب کے افسانے' (تراجم) 'باقر خانی اور دیگر کشمیری لوک کہانیاں'، 'کبوتروں کی پرواز' (ترجمہ)

□ ماخذ: فلیپ 'مشرق و مغرب کے افسانے'

افسانوی مجموعہ

۱۔'مژگاں تو کھول' ۲۰۰۴ء (تیرہ افسانے) اکادمی بازیافت، کراچی۔

۱۔دُعا ۲۔حوا کی بیٹی ۳۔یونس بھائی ۴۔Take care of yourself

۵۔میں پھول چننے آئی تھی ۶۔کنگال ۷۔سو روپے کا دوپٹہ

۸۔مژگاں تو کھول ۹۔دیکھ کبیرا رویا ۱۰۔چشمِ خوں بستہ سے

۱۱۔آخر میرا قصور ۱۲۔ہمایوں بخت ۱۳۔اِن لِلّٰہ

حیات اللہ انصاری

مختصر سوانحی خاکہ

حیات اللہ انصاری یکم مئی ۱۹۱۱ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے، مدرسہ نظامیہ فرنگی محل لکھنؤ سے 'مولانا' کی سند لے کر ۱۹۲۶ء میں فارغ التحصیل ہوئے، مولانا سیّد علی نقوی، مولانا سیّد سبط حسن اور خلیل عرب سے عربی کی تعلیم پائی، میٹرک ۱۹۲۹ء میں کیا، ۱۹۳۱ء میں جوبلی کالج لکھنؤ سے انٹرمیڈیٹ کرنے کے بعد لکھنؤ یونیورسٹی سے 'فاضل ادب' کیا اور ۱۹۳۳ء میں مسلم یونیورسٹی علی گڑھ سے بی اے کیا۔ مراکش یونیورسٹی نے آپ کو 'الکفایت الفکریۂ' (ڈاکٹریٹ) کی اعزازی ڈگری دی۔ ۱۹۲۷ء میں مدرسہ نظامیہ فرنگی محل میں کچھ عرصہ درس و تدریس میں مصروف رہے، کانگریس میں شمولیت اختیار کی، ہفتہ وار 'ہندوستان'، 'قومی آواز'، 'سب ساتھ' کے ایڈیٹر رہے۔ انجمن ترقی اُردو (ہند) اور تعلیم گھر لکھنؤ سے بھی وابستہ رہے، حکومتِ ہند کی طرف سے دوستانہ مشن پر متعدد ممالک کا دورہ کیا، یو۔ پی کی قانون ساز اسمبلی اور راجیہ سبھا کے ممبر رہے، ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی کے صدر نشین بھی رہے۔ پہلا افسانہ 'بڈھا سود خور' جون ۱۹۳۰ء میں 'جامعہ' دہلی میں شائع ہوا۔ ان کے ناول 'لہو کے پھول' پانچ جلدیں (۱۹۶۹ء)، 'مدار' (۱۹۸۱ء) 'گھروندا' (۱۹۸۲ء) شائع ہوئے۔ حیات اللہ انصاری نے بچوں کے لیے ڈرامے بھی لکھے، اس کے علاوہ ان کی کئی درسی کتب جیسے 'دس دن میں اُردو'، 'اُردو قاعدہ' (۱۹۵۲ء)، 'دس دن میں ہندی' 'ہندی قاعدہ' (۱۹۵۳ء)، 'قاعدہ نما' 'دس دن میں اُردو کا ہدایت نامہ' (۱۹۷۵ء)، 'ترقی اُردو ریڈر' (۱۹۷۸ء) شائع ہو چکی ہیں۔ 'ترقی اُردو ریڈر' تعلیم بالغاں کے سلسلے کی کتاب ہے جس میں نظمیں اور معلوماتی مضامین کو یکجا کیا گیا ہے۔ ۱۸ فروری ۱۹۹۹ء کو لکھنؤ میں وفات پائی۔

❐ ماخذ: مالک رام، تذکرہ ماہ و سال

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ **'بھرے بازار میں'** (چھ افسانے) مکتبہ اُردو، لاہور، پہلا ایڈیشن۔

۱۔انوکھی مصیبت ۲۔کمزور پودا ۳۔ڈھائی سیر آٹا

۴۔ادا یا قضا ۵۔بھرے بازار میں ۶۔آخری کوشش ('آخری کوشش' کے بغیر باقی پانچ

افسانے'انوکھی مصیبت' کے نام سے بھی شائع ہو چکے ہیں۔)

۲۔'ٹھکانا' دسمبر۱۹۹۱ء(تیرہ افسانے)ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔

۱۔اندھیرا اُجالا	۲۔ٹھکانا	۳۔مبارک ہو	۴۔خلاص	۵۔آخور کا تحفہ
۶۔دیوار پیچ	۷۔ادھوری	۸۔پیش لفظ	۹۔کواپری	۱۰۔ڈاکو
۱۱۔بے حد معمولی	۱۲۔سربستہ راز	۱۳۔راجکماربنسی		

متفرق افسانے

۱۔ 'شکرگزار آنکھیں'،'نیا دور'فسادات نمبر۱۶،۱۷،ص۴۱۳تا۴۱۹

۲۔ 'نیا بھیس'،'نیا دور'خاص نمبر۷۵،۷۶،ص۵۳تا۶۱

۳۔ 'سہارے کی تلاش'،'نقوش'ادب عالیہ نمبر،ص۷۸۵تا۷۹۶

خالدہ حسین

مختصر سوانحی خاکہ

خالدہ حسین ۱۸/جولائی ۱۹۳۸ء کو لاہور میں پیدا ہوئیں، والد ڈاکٹر اصغر انجینئرنگ یونیورسٹی لاہور کے وائس چانسلر تھے، سائنس کے شعبے کے باوجود انہیں ادب سے گہرا لگاؤ تھا، اس لیے خالدہ حسین کو گھر میں علمی وادبی ماحول ملا۔۱۹۵۴ء میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا، ۱۹۶۵ء میں ان کی شادی ڈاکٹر اقبال حسین سے ہوئی جو انجینئرنگ کے شعبے سے منسلک ہوئے، ۱۹۶۹ء میں اپنے شوہر کے ساتھ کراچی منتقل ہوئیں۔ پی اے ایف شاہین کالج کراچی میں درس وتدریس کے فرائض سرانجام دیتی رہیں، ۱۹۵۶ء میں پہلا افسانہ'نغموں کی طنابیں ٹوٹ گئیں'قندیل(لاہور) میں شائع ہوا۔

❑ ماخذ: مرزا حامد بیگ، اُردو افسانے کی روایت

افسانوی مجموعے

۱۔'پہچان' ۱۹۸۱ء(سترہ افسانے) خالد پبلی کیشنز، کراچی۔

۱۔ایک بوند لہو کی	۲۔گنگ شہزادی	۳۔شہر پناہ	۴۔مُنّی	۵۔آخری سمت
۶۔سواری	۷۔نام کی کہانی	۸۔ہزار پایہ	۹۔ہم جنس	۱۰۔ایک رپورتاژ
۱۱۔پہچان	۱۲۔کمرہ	۱۳۔سایہ	۱۴۔چینی کا پیالہ	۱۵۔پرندہ
۱۶۔پیار کہانی	۱۷۔بایاں ہاتھ			

۲۔'دروازہ' جنوری۱۹۸۴ء(چوبیس افسانے) خالد پبلی کیشنز، کراچی۔

۱۔دھوپ چھاؤں ۲۔دہانِ زخم ۳۔چوبارہ ۴۔زمین ۵۔تفتیش
۶۔آدھی عورت ۷۔مکڑی ۸۔الاؤ ۹۔دشمن ۱۰۔نامہ بر
۱۱۔واشنگ مشین ۱۲۔دروازہ ۱۳۔شہسوار ۱۴۔ڈیڈ لیٹر ۱۵۔بھٹی
۱۶۔کنواں ۱۸۔دوسرا آدمی ۱۹۔گلی ۲۰۔سمندر ۲۱۔تریاق
۲۲۔درخت ۲۳۔ایکشن ری پلے ۲۴۔عہد نامہ

۳۔'مصروف عورت' ۱۹۸۹ء(انیس افسانے)سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔ایک دفعہ کا ذکر ہے ۲۔گجر ۳۔زبان ۴۔اظہارِ وجوہ
۵۔ڈولی ۶۔آخری خواہش ۷۔مکالمہ ۸۔سفر
۹۔سُرنگ ۱۰۔کان ۱۱۔مصروف عورت ۱۲۔لفظ
۱۳۔زوال پسند عورت ۱۴۔بازی گر ۱۵۔اسم اعظم ۱۶۔آگ
۱۷۔سقوط ۱۸۔ثالث ۱۹۔مارکیٹ سٹریٹ کا اسپنوزا

۴۔'ہیں خواب میں ہنوز' ۱۹۹۵ء(اکیس افسانے)دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد۔

۱۔پاسپورٹ ۲۔جھاڑو ۳۔طلسم ہوش رُبا ۴۔الساعت
۵۔قرض ۶۔گھڑی ۷۔جو کچھ جیسا ہے جہاں ہے ۸۔بلیک ہول
۹۔فشارالدم ۱۰۔مایا ۱۱۔گنتی ۱۲۔میلہ ۱۳۔گیدڑ کی موت
۱۴۔ملاقات ۱۵۔پہاڑ ۱۶۔گھڑی میں لاگا چور ۱۷۔پانچ دس
۱۸۔گوالن ۱۹۔نہ پا ہے رکاب میں ۲۰۔چوکھٹ ۲۱۔جزیرہ(ترجمہ)

۵۔'میں یہاں ہوں' ۲۰۰۵ء(پندرہ افسانے)سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔رہائی ۲۔یارِ من بیا ۳۔تیسرا پہر ۴۔فنکار
۵۔دھند ۶۔تنکا ۷۔والعصر ۸۔عجائب گھر
۹۔مسیحا ۱۰۔قفل ابجد ۱۱۔جزیرہ ۱۲۔پتے
۱۳۔ابنِ آدم ۱۴۔سلسلہ ۱۵۔میں یہاں ہوں(چار تراجم'بستی'،'لاٹری'،'سنگلاخ مسافت'،
'جنم پتری' بھی شاملِ کتاب ہیں)

<u>دیگر افسانے</u>

۱۔مجھے روک لو ۲۔متبادل راستہ، مکالمہ کراچی، ہم عصر اُردو افسانہ۔ا ص:۲۲۴ تا ۲۳۶

خدیجہ مستور

مختصر سوانحی خاکہ

خدیجہ مستور ۲؍ستمبر ۱۹۲۷ء میں بلسہ یوپی (انڈیا) میں پیدا ہوئیں، خدیجہ مستور کے والد تہور احمد خان وٹرنری ڈاکٹر تھے، سرکاری ملازم ہونے کی وجہ سے مختلف مقامات پر ان کا تبادلہ ہوتا رہتا تھا قصبہ اُرئی کے مقامی گورنمنٹ سکول میں پانچ ماہ تک زیر تعلیم رہیں، پھر ایک ہندو ماسٹر ان کے گھر پر انگریزی، اردو اور ریاضی پڑھانے آتا رہا، پھر یہ سلسلہ بھی ختم ہوگیا۔ یوں خدیجہ مستور با قاعدہ رسمی تعلیم حاصل نہ کرسکیں۔ ان کا پہلا افسانہ 'جوانی' اپریل ۱۹۴۴ء میں 'ساقی' میں شائع ہوا۔ گھر کا ماحول علمی و ادبی تھا۔ ان کی والدہ نور جہاں بیگم کے مضامین عصمت (دہلی) اور سہیل (علی گڑھ) میں شائع ہوئے تھے۔ خدیجہ مستور کے پانچ افسانوی مجموعے، دو ناول 'آنگن'، 'زمین' شائع ہوئے۔ ۱۹۶۲ء میں ان کے ناول 'آنگن' کو آدم جی ادبی ایوارڈ دیا گیا۔ ۱۹۸۴ء میں 'ٹھنڈا میٹھا پانی' کو ہجری ایوارڈ ملا۔ ۱۹۵۰ء میں سے شادی ہوئی دو بچے پرویز بابر اور کرن بابر تھے، جن میں سے کرن نے وفات پائی۔ ظہیر بابر اور خدیجہ مستور کی رفاقت برسوں رہی۔ ۲۸؍جولائی ۱۹۸۲ء میں خدیجہ مستور نے نوٹنگھم لندن کے پرنس گریس ہسپتال میں وفات پائی۔

☐ ماخذ: ڈاکٹر راشدہ قاضی، اُردو افسانوی ادب کی روایت میں خدیجہ مستور کا مقام، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، ۲۰۰۳ء

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'کھیل' ۱۹۴۴ء (گیارہ افسانے) نقوش پریس، لاہور۔

۱۔ کھیل ۲۔ موہنی ۳۔ پتنگ ۴۔ اب تم جا سکتے ہو ۵۔ دھکا
۶۔ بگڑے گیسو ۷۔ نہ جاؤ ۸۔ معصوم ۹۔ باندی کی عید ۱۰۔ تین ملاقاتیں ۱۱۔ ہاتھ

۲۔ 'بوچھار' ۱۹۴۶ء (گیارہ افسانے) مکتبۂ جدید، لاہور۔

۱۔ عشق ۲۔ ہنہ ۳۔ چپکے چپکے ۴۔ لاشیں ۵۔ یہ بڈھے
۶۔ چیلیں ۷۔ کیا پایا ۸۔ جوانی ۹۔ یہ ہم ہیں ۱۰۔ دیوانے ۱۱۔ مکھی

۳۔ 'چند روز اور' ۱۹۵۱ء (دس افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔چلی پی سے ملن ۲۔نیا سفر ۳۔ایک خط ۴۔مینوں لے چلے بابلا لے چلے ۵۔محافظ
۶۔تین عورتیں ۷۔سنسان موڑ ۸۔جھینپ ۹۔ٹامک ٹوئیے ۱۰۔محاذ سے دور

۴۔'تھکے ہارے' مئی ۱۹۶۲ء (پندرہ افسانے) پہلا ایڈیشن

۱۔لعنتی ۲۔بورکا ۳۔ہینڈ پمپ ۴۔کانٹا ۵۔تلاشِ گمشدہ
۶۔سراب ۷۔آسرے ۸۔ڈولی ۹۔دل کی پیاس ۱۰۔پانچویں برسی
۱۱۔لالہ صحرائی ۱۲۔تھکے ہارے ۱۳۔پیوند ۱۴۔دادا ۱۵۔دس نمبری

۵۔'ٹھنڈا میٹھا پانی' ۱۹۸۱ء (نو افسانے) مطبوعات، لاہور۔

۱۔خرمن ۲۔راستہ ۳۔بھورے ۴۔ثریا
۵۔سودا ۶۔سہرا ۷۔فیصلہ ۸۔ٹھنڈا میٹھا پانی ۹۔بھروسا

خواجہ احمد عباس

مختصر سوانحی خاکہ

خواجہ احمد عباس ۱۴/جون ۱۹۱۴ء کو ہریانہ، پانی پت کے مقام پر پیدا ہوئے۔ والد کا نام غلام السبطین انصاری، والدہ مسرورہ خاتون مولانا الطاف حسین حالی کی پوتی تھیں۔ خواجہ احمد عباس نے ابتدائی تعلیم حالی مسلم ہائی سکول قلندر صاحب شاخ پانی پت ہریانہ سے حاصل کی، ۱۹۳۳ء میں مسلم یونیورسٹی علی گڑھ سے بی اے کیا اور یہیں سے ۱۹۳۵ء میں ایل ایل بی کی ڈگری لی۔ صحافت کی ابتدا ۱۹۳۳ء میں 'نیشنل کال' اور 'ہندوستان ٹائمز' سے کی۔ ۱۹۴۰ء میں مجتبائی خاتون سے شادی ہوئی، ۱۹۵۸ء میں وہ انتقال کر گئیں۔ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۷ء تک 'بمبئی کرانیکل' سے وابستہ رہے، اس دوران اخبار کے فلمی ناقد کے علاوہ سنڈے ایڈیشن کے ایڈیٹر بھی رہے۔ فلمی دُنیا سے تعلق 'بمبئی ٹاکیز' کے پارٹ ٹائم پبلسٹی منیجر کے طور پر ہوا، آگے چل کر 'انڈین موشن پکچرز پروڈیوسرز ایسوسی ایشن'، 'ڈاکومنٹری پروڈیوسرز ایسوسی ایشن'، 'فلم ڈائریکٹرز ایسوسی ایشن' اور فلم رائٹرز ایسوسی ایشن سے وابستہ رہے، انڈین فلم ڈائریکٹرز ایسوسی ایشن کے صدر بھی رہے۔ اُن کا پہلا افسانہ 'ابابیل'، 'جامعہ' دہلی نے ۱۹۳۷ء میں شائع کیا۔ افسانوں کے علاوہ ڈرامے بھی لکھے۔ ڈراموں کے مجموعے 'یہ امرت ہے' (۱۹۴۴ء)، 'زبیدہ' (۱۹۵۴ء) شائع ہو چکے ہیں۔ 'مسافر کی ڈائری' اور 'سرخ زمین اور پانچ ستارے' کے نام سے رپورتاژ بھی لکھے۔ ناول 'انقلاب'، 'چار دل چار راہیں'، 'رقص کرنا ہے اگر'، "Distant Dream' اور 'The Walls of Glass' بھی شائع ہو چکے ہیں۔ ہندی اور انگریزی میں بھی متعدد افسانے لکھے۔ انگریزی زبان میں اُن کی آپ بیتی 'میں کوئی جزیرہ

نہیں' کے نام سے شائع ہو چکی ہے۔ ۱۹۳۹ء میں سیاسیات پر اُن کی ایک کتاب 'مسولینی فاشسٹ اور جنگ حبش' شائع ہوئی۔ اس کے علاوہ اُن کے متعدد مضامین، سکرین پلے اور افسانے ابھی تک غیر مدوّن ہیں۔ خواجہ احمد عباس نے یکم جون ۱۹۸۷ء کو وفات پائی۔

❐ ماخذ: ۱۔ مالک رام، تذکرہ ماہ وسال ۲۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، اُردو افسانے کی روایت

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'پاؤں میں پھول' ۱۹۴۸ء (سات افسانے) مکتبہ سلطانی، بمبئی۔

۱۔ پاؤں میں پھول ۲۔ چڑھاؤ اتار ۳۔ بارہ گھنٹے ۴۔ ایک پائیلی چاول
۵۔ ماں ۶۔ آزادی کا دن ۷۔ موت کی شکست

۲۔ 'زعفران کے پھول' ۱۹۴۸ء (تین افسانے) کتب پبلشرز لمٹیڈ، بمبئی۔

۱۔ زعفران کے پھول ۲۔ اجنتا ۳۔ اندھیرا اور اجالا

۳۔ 'میں کون ہوں؟' ۱۹۴۹ء (گیارہ افسانے) نو ہند پبلشرز بمبئی۔

۱۔ چڑیا چڑے کی کہانی ۲۔ دھوئیں کی زنجیر ۳۔ جاگتے رہو
۴۔ رفیق ۵۔ میں نے کہانی کیوں نہیں لکھی ۶۔ میرے بچے
۷۔ میری موت ۸۔ ایک بچے کا خط ۹۔ انتقام ۱۰۔ شاعر کی آرزو ۱۱۔ میں کون ہوں

۴۔ 'ایک لڑکی' ۱۹۴۹ء (دس افسانے) مکتبہ اُردو، لاہور۔

۱۔ فیصلہ ۲۔ ایک لڑکی ۳۔ سرکشی ۴۔ ناگن ۵۔ پہلا پتھر
۶۔ ابابیل ۷۔ تین عورتیں ۸۔ داروغہ صاحب ۹۔ معمار ۱۰۔ رادھا

۵۔ 'کہتے ہیں جس کو عشق' (تین افسانے) پروین بک ڈپو، الہ آباد۔

۱۔ کہتے ہیں جس کو عشق ۲۔ شکر اللہ کا ۳۔ مسوری ۱۹۵۲

۶۔ 'گیہوں اور گلاب' اپریل ۱۹۶۵ء (سات افسانے) ایشیا پبلشرز، دہلی۔

۱۔ گیہوں اور گلاب ۲۔ میرا بیٹا، میرا دُشمن ۳۔ آسمانی تلوار
۴۔ لال اور پیلا ۵۔ نئی برسات ۶۔ مونتاژ ۷۔ معجزہ

۷۔ 'نئی دھرتی، نیا آسمان' ستمبر ۱۹۷۷ء (سولہ افسانے) مکتبہ جامعہ، دہلی۔

۱۔ نیا شوالہ ۲۔ ہنومان جی کا مندر ۳۔ سبز موٹر کار ۴۔ ٹیڈی

۵۔بھولی　۶۔نئی جنگ　۷۔تین بھنگی　۸۔پانی کی پھانسی
۹۔تیسرا دریا　۱۰۔سونے کی چار چوڑیاں　۱۱۔یہ بھی تاج محل ہے　۱۲۔ٹیری لین کی پتلون
۱۳۔چٹان اور سپنا　۱۴۔خزانہ ۱۵۔دو ہاتھ　۱۶۔ایک لڑکی سات دیوانے

۸۔ 'نیلی ساری اور دوسری کہانیاں' دسمبر ۱۹۸۲ء (سات افسانے) مکتبہ جامعہ دہلی۔

ا۔ایک کہانی کا سوال ہے　۲۔تین مائیں، ایک بچہ　۳۔سردی گرمی
۴۔بھوک　۵۔فنا　۶۔نیا انتقام　۷۔نیلی ساری

۹۔ 'خواجہ احمد عباس کے بہترین افسانے' (مرتب: رام لعل) ۱۹۹۲ء (سولہ افسانے) مکتبہ شعروادب، لاہور

ا۔ابابیل　۲۔روپے آنے پائی　۳۔واپسی کا ٹکٹ　۴۔اجنتا　۵۔بھولی
۶۔آئینہ خانے میں　۷۔دیوالی کے تین دِیے　۸۔بنارس کا ٹھگ　۹۔میری موت
۱۰۔سلمہ اور مندر　۱۱۔ماں کا دل　۱۲۔آج کے لیلیٰ مجنوں　۱۳۔دل ہی تو ہے
۱۴۔بارہ گھنٹے　۱۵۔الف لیلہ ۱۹۸۰ یعنی پتھر کی سیج پر ایک ہزار راتیں　۱۶۔شُکر اللہ کا۔

۱۰۔ 'سونے چاندی کے بت' ۲۰۰۱ء (نو افسانے) الحمرا، اسلام آباد۔

ا۔ماں کا دل　۲۔فلمی تکون　۳۔پرنیتا کماری کے پان　۴۔دوپہر چھائیاں
۵۔کایا کلپ　۶۔اچھن کا عاشق　۷۔رین مشین　۸۔ایک لڑکی، تین چہرے
۹۔ایکٹرس (ان کے علاوہ دس خاکے اور چھ مضامین بھی شامل ہیں)

دیوندر اسر

مختصر سوانحی خاکہ

دیوندر اسر (دیوندر ناتھ اسر) ۱۴؍اگست ۱۹۲۸ء بمقام کیمبل پور (اٹک) پیدا ہوئے، والد کا نام شری ناتھ اسر تھا، بچپن، لڑکپن کیمبل پور میں گزرے، میٹرک، ایف اے اور بی اے گورنمنٹ ڈگری کالج کیمبل پور سے اور ایم اے معاشیات الہ آباد یونیورسٹی سے ۱۹۴۹ء میں کیا، بی ایڈ دہلی یونیورسٹی سے ۱۹۵۳ء میں کیا، ۱۹۷۴ء میں کمیونی کیشن آرٹ میں ایم پی ایس کارنل یونیورسٹی امریکہ سے کیا۔ پہلا مضمون 'منٹو ایک سماجی جراح' گورنمنٹ ڈگری کالج کیمبل پور کے میگزین 'مشعل' ۴۶۔۱۹۴۷ء (جس کے یہ مدیر بھی تھے) میں شائع ہوا، ان کا پہلا مطبوعہ افسانہ 'چوری'، مجلّہ 'نسوانی دنیا' لاہور، ۱۹۴۶ء ہے۔ ترقی پسند تحریک سے متاثر تھے، آگے چل کر جدیدیت کی تحریک کے سرخیل بنے۔ ۱۹۵۰ء میں دہلی کے ایک پرائیویٹ کالج میں بطور لیکچرر معاشیات ملازمت کا آغاز کیا، انجمن ترقی پسند مصنّفین الہ آباد، کانپور اور دہلی شاخ کے سیکریٹری بھی رہے۔ ایران، اٹلی، برطانیہ، جرمنی، فرانس، ڈنمارک، سوئٹزرلینڈ، کینیڈا اور امریکہ کی سیاحت بھی کی۔ اُردو

افسانوں کے ساتھ ساتھ ہندی افسانے 'پھول، بچہ اور زندگی' 'کالے گلاب کی صلیب' ۱۹۷۵ء، 'کراس پہ لٹکی تصویریں' ۱۹۷۵ء، 'کہانی کا انت'، 'پرندے اب کیوں نہیں اُڑتا' ۱۹۸۱ء، 'انوکھا اپہار' شائع ہو چکے ہیں۔ دستاویزی ناول 'خوشبو بن کے لوٹیں گے' ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا، تنقیدی مجموعے 'فکر اور ادب' ۱۹۵۸ء، 'ادب اور نفسیات' ۱۹۶۶ء، 'ادب اور جدید ذہن' ۱۹۶۸ء، 'مستقبل کے روبرو' ۱۹۸۶ء، ہندی تنقیدی مجموعے 'چنتن ساہتیہ'، 'ساہتیہ اور مانو گیان'، 'ساہتیہ اور ادھیونک یوگ بودھ'، 'ساہتیم مکتی اور سنگھرش'، 'ساہتیہ ات' اور 'ادھیونک چیتنا' شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ دیوندر اسر نے بہت سی کتابیں مرتب بھی کیں۔

❑ ماخذ: مرزا حامد بیگ، اُردو افسانے کی روایت۔

افسانوی مجموعے

۱۔ 'شیشوں کا مسیحا' (آٹھ افسانے) مرکز ادب، کراچی۔

۱۔ جیب کترے ۲۔ جیل ۳۔ سنک کافی ۴۔ آنندا
۵۔ مکان کی تلاش ۶۔ برا آدمی ۷۔ پھول، بچہ اور زندگی ۸۔ مارگریٹ

۲۔ 'کینوس کا صحرا' ۱۹۸۳ء (سترہ افسانے) پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، دہلی۔

۱۔ نیند ۲۔ کالے گلاب کی صلیب ۳۔ تین خاموش چیزیں اور ایک زرد پھول ۴۔ سیاہ تل
۵۔ پرانی تصویر نئے رنگ ۶۔ روح کا ایک لمحہ اور سولی پر پانچ برس ۷۔ گلین ۸۔ بجلی کا کھمبا
۹۔ میں، وینس اور دو ہاتھ ۱۰۔ کالی بلی ۱۱۔ مردہ گھر ۱۲۔ مفرور ۱۳۔ کینوس کا صحرا
۱۴۔ ایک پری کتھا ۱۵۔ بچہ رو رہا ہے ۱۶۔ احساس کی کوئی منزل نہیں ۱۷۔ ہم شہر بدل گئے

دیگر افسانے

۱۔ 'نیند'، نئی قدریں، افسانہ نمبر ۱۹۷۸، ص ۱۵۵ تا ۱۵۹
۲۔ 'میرا نام شنکر ہے'، 'الفاظ' علی گڑھ، افسانہ نمبر ۱۹۸۲ء، ص ۱۳۰ تا ۱۳۴
۳۔ 'آدمی پرندہ ہے'، تخلیق، لاہور، اگست ۱۹۹۳ء، ص ۲۵۔۲۹
۴۔ 'سدھارتھ'، ذہن جدید، دہلی، جون تا اگست ۱۹۹۴ء، ص ۶۴۔۷۹

دیوندر ستیارتھی

مختصر سوانحی خاکہ

دیوندر ستیارتھی (دیواندر بتا) ۲۸ رمئی ۱۹۰۸ء میں بھدور ضلع سنگرو (ریاست پٹیالہ) میں

پیدا ہوئے (’میرا پسندیدہ افسانہ‘ مرتبہ: بشیر ہندی) میں ستیارتھی نے سنہ پیدائش ۱۹۰۹ء لکھا ہے، جب کہ مرزا حامد بیگ نے ’اُردو افسانے کی روایت‘ میں ۱۹۰۸ء لکھا ہے۔) میٹرک تک تعلیم حاصل کی (مرزا حامد بیگ نے میٹرک کرنے کا سن ۲۴۔۱۹۲۳ء کے لگ بھگ بتایا ہے)۔ کالج میں داخلہ لیا لیکن تعلیم جاری نہ رکھ سکے۔ ۱۹۲۸ء میں ’ویدک نیتر الیہ‘ اجمیر میں پروف ریڈر کی حیثیت سے کام کیا۔ مئی ۱۹۴۶ء تا فروری ۱۹۴۸ء ’انڈین فارمنگ‘ دہلی کے نائب مدیر رہے۔ ماہنامہ ’آج کل‘ دہلی کی ادارت بھی کی۔ ’اور بانسری بجتی رہی‘ ان کا پہلا افسانہ نومبر دسمبر ۱۹۴۰ء میں ’ادبِ لطیف‘ (لاہور) میں شائع ہوا۔ ’کتھا کہو اروائشی‘ (۱۹۵۶ء) اور ’برہم پتر‘ (۱۹۵۸ء) ان کے ہندی ناول ہیں۔ لوک گیتوں کے حوالے سے ان کی کتب ’میں ہوں خانہ بدوش‘، ’گائے جا ہندوستان‘، ’چاند سورج کی بیرن‘، ’دھرتی گاتی ہے‘ شائع ہو چکی ہیں۔ دہلی ساہتیہ کلا پریشد ایوارڈ، پنجاب بھاشا وبھاگ ایوارڈ اور پدم شری ایوارڈ حاصل کر چکے ہیں۔ ۱۲ر فروری ۲۰۰۳ء کو وفات ہوئی۔

☐ ماخذ: دیوندر ستیارتھی، مرتبہ: بلراج مین را، مشمولہ ’’کتاب نما‘‘ دہلی: مارچ ۸۴ء

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ ’نئے دیوتا‘ ۱۹۴۳ء (بارہ افسانے) جنتا جنتا سنت نگر، لاہور۔

۱۔ نئے دیوتا	۲۔ یہ آدمی یہ بیل	۳۔ آٹو گراف بک	۴۔ تانگے والا
۵۔ برہم چاری	۶۔ کنگ پوش	۷۔ اکنی	۸۔ پریوں کی باتیں
۹۔ مغرور	۱۰۔ ان دیوتا	۱۱۔ شبنما	۱۲۔ لال دھرتی

۲۔ ’اور بنسری بجتی رہی‘ ۱۹۴۶ء (بارہ افسانے) انڈین اکیڈمی، لاہور۔

۱۔ اور بنسری بجتی رہی	۲۔ اگلا پڑاؤ	۳۔ تلافی	۴۔ جھمکے
۵۔ کمین گاہ	۶۔ ستلج پھر بپھرا	۷۔ پُل	۸۔ بھینٹ
۹۔ جشن	۱۰۔ پرانے پل	۱۱۔ جگنو ہی جگنو	۱۲۔ بٹائی کے دنوں میں

متفرق افسانے

۱۔ ’ٹھنڈی چائے کا دھواں‘، نیا دور ۳۷، ۴۷، ص ۲۲۴ تا ۲۳۰

۲۔ ’رفوگر‘، ’الفاظ‘ علی گڑھ، افسانہ نمبر، ص ۶۸ تا ۸۴

۳۔ ’گٹاری کے انڈے‘، نقوش، ادب عالیہ نمبر

۴۔ ’ہرے رنگ کی گڑیا‘، نقوش، جولائی ۱۹۵۵ء، ص ۱۰۰ تا ۱۰۹

۵۔ ’تاش کے پتے‘، نقوش، نومبر دسمبر ۱۹۵۲ء، ص ۲۱۴ تا ۲۲۴

۶۔ 'اجنتا'،نقوش،اکتوبرنومبر۱۹۵۳ء،۱۴۰تا ۱۴۸

۷۔ 'خوشبوکی کوئی منزل نہیں'، ذہن جدید، دہلی، ستمبرنومبر۱۹۹۲ء،ص۱۰۴تا ۱۱۳

۸۔ 'پیرس کا آدمی'، ذہن جدید، دہلی، ستمبرنومبر۱۹۹۲ء،ص۱۱۴تا ۱۲۴

رشید جہاں

مختصر سوانحی خاکہ

ڈاکٹر رشید جہاں ۲۵ راگست ۱۹۰۵ءکو دہلی میں پیدا ہوئیں ۔ان کے والد شیخ عبداللہ کشمیری برہمنوں کے خاندان میں سے تھے ۔ وہ اور رشید جہاں کی والدہ وحید جہاں (جو اعلیٰ بی کے نام سے مشہور تھیں) سرسید احمد خاں کی تعلیمی تحریک سے بہت متاثر تھے ۔رشید جہاں کی پیدائش کے ایک سال بعد ہی ان کے والدین نے لڑکیوں کے مدرسے کی تاسیس رکھی ۔رشید جہاں بے حد خوبصورت، ذہین اور متحرک خاتون تھیں ۔۱۹۲۲ء میں انہوں نے ہائی سکول پاس کرنے کے بعد علی گڑھ چھوڑا اور ازابیلا تھوبرن کالج لکھنؤ میں سائنس کی طالبہ کی حیثیت سے داخل ہوئیں ۔۱۹۲۴ء سے ۱۹۲۹ء کے درمیان وہ لیڈی ہارڈنگ میڈیکل کالج نئی دہلی کی طالبہ رہیں ۔ ڈاکٹری کی تعلیم مکمل کرتے ہی وہ یو۔ پی میڈیکل سروس میں آ گئیں ۔ پہلے کانپور، پھر بلند شہر اور بعد میں لیڈی ڈفرن ہسپتال لکھنؤ میں مقرر ہوئیں ۔کارلا کپولا نے احمد علی کے حوالے سے لکھا ہے کہ سجاد ظہیر کی رشید جہاں سے جذباتی وابستگی تھی ، وہ رشید جہاں سے شادی کا وعدہ لے کر سوئٹزرلینڈ بغرضِ علاج اور لندن بسلسلۂ تعلیم روانہ ہوئے ۔ جاتے وقت وہ اپنے دوست محمود الظفر (وائس پرنسپل، ایم۔اے۔او کالج امرتسر) کے حوالے اپنی خوبصورت امانت کر گئے مگر امانت اور امین میں جذباتی اور ذہنی قربت اس حد تک بڑھی کہ ۱۴ اکتوبر ۱۹۳۴ءکو رشید جہاں اور محمود الظفر کی شادی ہوگئی ۔ اس کے بعد رشید جہاں نے صوبائی سروس سے استعفیٰ دے دیا اور امرتسر میں پرائیویٹ پریکٹس کرنے لگیں ۔اٹھارہ برس کی عمر میں انہوں نے انگریزی میں ایک کہانی 'سلمیٰ' لکھی جس کا اردو ترجمہ ان کے مجموعہ 'شعلۂ جوّالہ' میں موجود ہے ۔انہوں نے ریڈیو کے لئے بہت سے ڈرامے لکھے ۔مضامین بھی تحریر کئے مگر ان کی ادبی شہرت ان کے افسانوں کی مرہونِ منت ہے ۔رشید جہاں نے ایک کامیاب ڈاکٹر ،ایک باشعور سماجی اور نظریاتی کارکن کے ساتھ ساتھ عمر بھر اپنا ادبی کردار بھی نبھایا ۔۱۹۴۲ء اور ۱۹۵۰ء کے درمیان وہ بیمار ہی رہیں اور ان کے تین آپریشن ہوئے ۔۱۹۵۰ء ہی میں یہ تشخیص ہوا کہ انہیں کینسر کا موذی مرض لاحق ہے چنانچہ وہ اپنے شوہر کے ہمراہ ماسکو بغرضِ علاج گئیں مگر وہاں پہنچنے کے تین ہفتے کے اندر ۴۷ برس کی عمر میں رشید جہاں، ۲۹ جولائی ۱۹۵۲ء کو فوت ہوئیں اور ان کی قبر ویڈنسکی گورستان ماسکو میں ہے ۔

❑ ماخذ: ا۔شعلۂ جوالہ مرتبہ ڈاکٹر حمیدہ سعید الظفر ، ۲۔نقوش شخصیات نمبر
۳۔'روشنائی' از سجاد ظہیر.4.'The Angare Group' by Karla Kopola

🕮 افسانوی مجموعے 🕮

ا۔'عورت اور دیگر افسانے' نومبر ۱۹۳۷(چھ افسانے اور ایک ڈرامہ) ہاشمی بک ڈپو، لاہور۔

ا۔سودا ۲۔میرا ایک سفر ۳۔سڑک
۴۔پُن ۵۔غریبوں کا بھگوان ۶۔استخارہ (عورت۔ڈرامہ)

۲۔'شعلۂ جوالہ' ۱۹۶۸ء(گیارہ افسانے، ایک ڈرامہ) نامی پریس، لکھنؤ۔

ا۔افطاری ۲۔مجرم کون ۳۔چھدا کی ماں ۴۔فیصلہ ۵۔صفر ۶۔آصف جہاں کی بہو ۷۔وہ ۸۔ساس اور بہو ۹۔اندھے کی لاٹھی ۱۰۔وہ جل گئی ۱۱۔بے زبان (ان کے علاوہ 'انگارے' میں 'دلی کی سیر' اور محمد حسن عسکری کے مرتبہ 'میرے بہترین افسانے' (جلد دوم) میں 'نئی مصیبتیں' بھی رشید جہاں کے دو اور افسانے ہیں۔)

راجندر سنگھ بیدی

مختصر سوانحی خاکہ

راجندر سنگھ بیدی یکم ستمبر ۱۹۱۵ءکو لاہور میں پیدا ہوئے، والد ہیرا سنگھ لاہور کے صدر بازار کے ڈاکخانے میں پوسٹ ماسٹر تھے، بیدی اپنے والدین کے بارے میں لکھتے ہیں: ''میری والدہ کا نام سیوا دیوی ہندو برہمن خاندان میں پیدا ہوئی تھیں ان کے والد کا نام رلا رام تھا اور وہ مجھیٹا ضلع امرتسر کے باشندے تھے، میرے والد بابا ہیرا سنگھ (ولد گنپت سنگھ) کھتری یعنی بیدی تھے۔لفظ بیدی یا ویدی وید سے بنا ہے وید کو اپنا گرنتھ ماننے والے لوگ بیدی کہلاتے ہیں اور کھتری ہوتے ہیں میری ماتا جی والد صاحب کے ساتھ اپنے گھر سے فرار ہو کر آئی تھیں۔'' راجندر سنگھ بیدی نے ایس بی بی ایس خالصہ سکول سے ۱۹۳۱ء میں میٹرک کیا اس کے بعد ڈی اے وی کالج لاہور میں داخل ہوئے انٹر میڈیٹ تک ہی پہنچے تھے کہ والدہ کا انتقال ہو گیا۔ ۱۹۳۳ء میں بی۔اے میں داخلہ لیا مگر والد نے اسی برس ملازمت سے استعفیٰ دے کر انہیں پوسٹ آفس میں کلرک کے طور پر ملازم کرایا اور یوں تعلیم کا سلسلہ منقطع ہو گیا۔۱۹۳۴ء میں انیس برس کی عمر میں سوماوتی سے شادی ہوئی۔۱۹۴۳ء میں ڈاکخانے کی ملازمت سے استعفیٰ دے کر چھ ماہ تک دہلی میں سرکاری پبلسٹی ڈیپارٹمنٹ سے وابستہ رہے اسکے بعد آل انڈیا ریڈیو لاہور میں آرٹسٹ کے طور پر کام شروع کیا اور ۱۹۴۶ء

میں سنگم پبلشنگ ہاؤس کے نام سے ایک اشاعتی ادارہ قائم کیا۔ ۳۱-۱۹۳۰ء میں محسن لاہوری کے نام سے نظمیں غزلیں اور افسانے لکھے، ۱۹۳۳ء میں انکا افسانہ بھولا شائع ہوا جس سے سنجیدہ حلقوں میں ایک کہانی کار کے طور پر متعارف ہوئے۔'ادب لطیف' لاہور کے اعزازی مدیر بھی رہے۔ قیام پاکستان کے بعد روپڑ (بھارت) چلے گئے پھر شملہ گئے اور ۱۹۴۸ء میں جموں ریڈیو سٹیشن کے ڈائریکٹر ہوئے، اگلے برس سری نگر سٹیشن کے ایس۔ ڈی ہوئے مگر اسی سال بخشی غلام محمد (وزیر بعد میں وزیر اعلیٰ) سے اختلاف کے سبب مستعفی ہوئے۔ دہلی آئے اور پھر بمبئی میں مستقلاً مقیم ہوئے۔ فلمی دنیا کیلئے کئی کامیاب کہانیاں لکھیں جن میں داغ، بڑی بہن، آرام، بسنت بہار، مرزا غالب، مسافر، دیوداس، مدھومتی، انورادھا، کام، انوپما، بندھن اور ابھیمان نمایاں ہیں، خود بھی فلمیں بنائیں، ۱۹۶۵ء میں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ ملا۔ ۱۹۷۷ء میں بیوی کا انتقال ہوا، ۵ نومبر ۱۹۷۸ء کو فالج کا شدید حملہ ہوا، ۱۱ نومبر ۱۹۸۴ء کو وفات ہوئی مگر اس سے پہلے اپنے بے حد عزیز بیٹے نریندر کی حادثاتی موت کا صدمہ بھی سہنا پڑا۔

□ ماخذ: ا۔ شمس الحق عثمانی، بیدی نامہ، فکشن ہاؤس لاہور، ۲۔ جریدہ، (پشاور) بیدی نمبر، (مرتبہ) زیتون بانو، تاج سعید

📖 افسانوی مجموعے 📖

ا۔ 'دانہ و دام' ۱۹۳۶ء (چودہ افسانے) مکتبۂ اُردو، لاہور۔

ا۔ بھولا ۲۔ ہم دوش ۳۔ من کی من میں ۴۔ گرم کوٹ ۵۔ چھوکری کی لوٹ
۶۔ پان شاپ ۷۔ منگل اشٹکا ۸۔ کوارنٹین ۹۔ تلادان ۱۰۔ دس منٹ بارش میں
۱۱۔ حیاتین ۱۲۔ چھمن ۱۳۔ ردِعمل ۱۴۔ موت کا راز

۲۔ 'گرہن' ۱۹۴۲ء (چودہ افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

ا۔ گرہن ۲۔ رحمٰن کے جوتے ۳۔ بکی ۴۔ اغوا ۵۔ غلامی
۶۔ ہڈیاں اور پھول ۷۔ زین العابدین ۸۔ لاروے ۹۔ گھر میں بازار میں ۱۰۔ دوسرا کنارہ
۱۱۔ آلو ۱۲۔ معاون اور میں ۱۳۔ چیچک کے داغ ۱۴۔ ایوالانش

۳۔ 'کوکھ جلی' ۱۹۴۹ء (تیرہ افسانے) کتب پبلشرز، بمبئی۔

ا۔ لمس ۲۔ کوکھ جلی ۳۔ بیکار خدا ۴۔ نامراد
۵۔ مہاجرین ۶۔ کشمکش ۷۔ جب میں چھوٹا تھا ۸۔ ایک عورت
۹۔ ٹرمینس ۱۰۔ گالی ۱۱۔ خط مستقیم اور قوسین ۱۲۔ ماسوا ۱۳۔ آگ

۴۔ 'اپنے دکھ مجھے دے دو' ۱۹۶۵ء (نو افسانے) مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی۔

۱۔لاجونتی ۲۔جوگیا ۳۔ببل ۴۔لمبی لڑکی ۵۔اپنے دکھ مجھے دے دو
۶۔ٹرمینس سے پرے ۷۔حجام الہ آباد کے ۸۔دیوالہ ۹۔یوکلپٹس

۵۔'ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' ۱۹۷۴ء (نو افسانے) مکتبہ جامعہ،نئی دہلی۔
۱۔صرف ایک سگریٹ ۲۔کلیانی ۳۔متھن ۴۔باری کا بخار
۵۔سونفیا ۶۔وہ بڈھا ۷۔جنازہ کہاں ہے؟ ۸۔تعطل ۹۔آئینے کے سامنے

۶۔'مکتی بودھ' ۱۹۸۲ء (پانچ افسانے) مکتبہ جامعہ،نئی دہلی۔
۱۔مکتی بودھ ۲۔ایک باپ بکاؤ ہے ۳۔چشمہ بددور ۴۔بولو ۵۔بلی کا بچہ

۷۔'راجندر سنگھ بیدی کی پندرہ کہانیاں' (مرتب: انوار احمد) ۱۹۹۹ء، بیکن بکس ملتان۔
۱۔بھولا ۲۔گرم کوٹ ۳۔گرہن ۴۔رحمان کے جوتے ۵۔زین العابدین ۶۔کوکھ جلی
۷۔لمبی لڑکی ۸۔صرف ایک سگریٹ ۹۔لاجونتی ۱۰۔ببل ۱۱۔اپنے دُکھ مجھے دے دو
۱۲۔بولو ۱۳۔کلیانی ۱۴۔ایک باپ بکاؤ ہے ۱۵۔متھن (اس انتخاب کا ذکر اس لئے کیا گیا کہ اب 'اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ' کی اشاعتِ ثانی کے موقع پر اوساکا میں ان کی بعض کہانیوں کا حوالہ دینے کے لئے میرے پاس یہی انتخاب دستیاب ہے)

راشدالخیری

مختصر سوانحی خاکہ

راشدالخیری جنوری ۱۸۶۸ء کو دِلّی میں پیدا ہوئے۔ والد عبدالماجد ریلوے میں ملازم تھے۔ شاید اس حوالے سے انکا ربط ضبط حکمران نسل (بالواسطہ) کے افراد سے تھا۔ جسے انہوں نے مزید استحکام یوں بخشا کہ راشدالخیری کی والدہ پر ایک اینگلوانڈین سوکن بٹھا دی، گویا راشدالخیری کیلئے پہلی مظلوم عورت ان کی والدہ رشید الزمانی تھیں جو استقامت کے ساتھ اپنے سسرال میں مقیم رہیں۔ راشدالخیری نو برس کے تھے کہ والد کا سایہ اپنی دونوں بیویوں کے سر سے اُٹھ گیا۔ ابتدائی تربیت والدہ اور دادا مولوی عبدالقادر نے کی۔ نابینا دادا سکول چھوڑ جاتے تو راشد اپنا سارا وقت تیرا کی، تاش، بانسری اور گانے کو دیتے مگر دادا فوت ہوئے تو راشد نے سکول جانا بھی چھوڑ دیا، اس وقت وہ نویں جماعت میں تھے، افرادِ خاندان نے ناچارا نہیں ان کے بڑے پھوپھا مولوی نذیر احمد کے پاس بھجوادیا، جہاں انہوں نے قرآن و حدیث اور قصہ کہانیوں کی کتب کا پھر سے مطالعہ شروع کیا۔ نذیر احمد حیدر آباد گئے تو انہیں ان کے چچا ڈپٹی کلکٹر عبدالحامد کے سپرد کر گئے انہوں نے سکول میں داخل کرایا مگر راشد نے ثابت کیا کہ باقاعدہ پڑھنے سے ان کا جی

اچاٹ ہو چکا ہے۔ چچا کی سفارش پر۱۸۹۱ء میں کلرکی مل گئی وہاں بھی معمولات میں فرق نہ آیا، پھر دہلی کے ڈپٹی اکاؤنٹینٹ جنرل کے دفتر میں ملازم ہوگئے، یہاں بھی کسی کلرک کو ایک دو روپے ماہوار دے کر اپنا دفتری کام کرواتے اور خود قریب ہی قدسیہ باغ میں بیٹھ کر مضامین لکھتے رہتے، ۱۹۰۸ء میں رسالہ 'عصمت' دہلی سے جاری کیا تو دو برس بعد اس برائے نام ملازمت سے استعفیٰ دے دیا دادا اور پردادا کے تتبع میں کچھ عرصہ مسجد میں وعظ بھی دیتے رہے۔ ۱۸۹۴ء میں ایک رومانی ناول 'احسن و میمونہ' لکھا، بدقسمتی سے اپنے پھوپھا مولوی نذیر احمد کو دکھایا تو انہوں نے ڈانٹ دیا اور اپنی پیروی کا مشورہ دیا چنانچہ راشدالخیری نے دوسرا ناول 'صالحات' (۱۸۹۵ء) لکھا پھر 'منازل السائرہ' (۱۸۹۸ء) اس کے بعد ان کے مضامین اور افسانے 'مخزن' اور 'وکیل' میں شائع ہونے لگے۔ ۱۹۰۸ء میں ناول 'صبح زندگی' شائع ہوا تو بہت داد ملی۔ 'عصمت' کے علاوہ اپریل ۱۹۱۱ء میں 'تمدن' اور ۱۹۱۵ء میں ہفت روزہ 'سہیل' جاری کیا مگر یہ دونوں زیادہ دیر نہ چل سکے۔ راشدالخیری نے ۳ فروری ۱۹۳۶ء کی صبح دہلی میں وفات پائی۔

☐ ماخذ: ۱۔ 'عصمت' راشدالخیری نمبر، ۲۔ 'نقوش' شخصیات نمبر، ۳۔ انجم النساء 'راشدالخیری کی افسانہ نگاری' ۱۹۸۱ء، ایم۔اے کا تحقیقی مقالہ زکریا یونیورسٹی، ملتان

📖 افسانوی مجموعے 📖

راشدالخیری کی تصانیف کی تعداد ۸۸ ہے۔ جن میں ۳۸/ ایسی تصانیف ہیں، جن میں افسانے اور افسانہ نما تحریریں شامل ہیں جو حسب ذیل ہیں:

☆۱۔ سات روحوں کے اعمال نامے (۱۹۱۷)	☆۲۔ بنت الوقت (۱۹۱۸)	☆۳۔ سرابِ مغرب (۱۹۱۸)
☆۴۔ سنجوگ (۱۹۱۸)	☆۵۔ انگوٹھی کا راز (۱۹۱۸)	۶۔ گوہرِ مقصود (۱۹۱۸)
☆۷۔ مؤودہ (۱۹۱۹)	☆۸۔ فسانۂ سعید (۱۹۲۰)	۹۔ قطراتِ اشک (۱۹۲۱)
☆۱۰۔ سوکن کا جلاپا (۱۹۲۱)	۱۱۔ جوہرِ عصمت (۱۹۲۱)	☆۱۲۔ ستونتی (۱۹۲۶)
۱۳۔ گلدستۂ عید (۱۹۲۷)	☆۱۴۔ منازل ترقی (۱۹۲۷)	۱۵۔ بچہ کا کرتا (۱۹۲۷)
☆۱۶۔ ویڈیا کی سرگذشت (۱۹۲۷)	☆۱۷۔ امین کا دمِ واپسیں (۱۹۲۷)	۱۸۔ قلبِ حزیں (۱۹۲۸)
۱۹۔ نانی عشو (۱۹۲۸)	۲۰۔ سیلابِ اشک (۱۹۲۸)	۲۱۔ طوفانِ اشک (۱۹۲۹)
☆۲۲۔ شہنشاہ کا فیصلہ (۱۹۲۹)	۲۳۔ شہیدِ مغرب (۱۹۲۹)	☆۲۴۔ تمغۂ شیطانی (۱۹۲۹)
☆۲۵۔ تفسیرِ عصمت (۱۹۲۹)	☆۲۶۔ ولایتی نتھی (۱۹۲۹)	۲۷۔ دادا لال بجھکڑ (بھجکڑ) (۱۹۳۰)
۲۸۔ نسوانی زندگی (۱۹۳۱)	☆۲۹۔ سودائے نقد (۱۹۳۲)	۳۰۔ غدر کی ماری شہزادیاں (بیلہ میں میلہ) (۱۹۳۲)
☆۳۱۔ چہار عالم (۱۹۳۵)	۳۲۔ مسلی ہوئی پتیاں (۱۹۳۷)	۳۳۔ دِلی کی آخری بہار (۱۹۳۷)
۳۴۔ گردابِ حیات (۱۹۳۷)	۳۵۔ بساطِ حیات (۱۹۳۷)	۳۶۔ حور اور انسان (۱۹۳۷)

۳۷۔نشیب وفراز (۱۹۳۷)　　۳۸۔خدائی راج (۱۹۳۸)

مذکورہ بالا تصانیف میں سے ۱۹ نشان زدہ (☆) تصانیف (۱ تا ۵، ۷، ۸، ۱۰، ۱۲، ۱۴، ۱۷ تا ۲۲، ۲۴ تا ۲۶ اور ۳۱) ناولٹ کے قریب ہیں جنہیں 'عصمت' کے بعض اشتہاروں میں ناول بھی کہا گیا ہے 'قلب حزیں' کی نوعیت بھی انشائی مضامین کے مجموعے کی ہے۔اس طرح باقی ۱۸ تصانیف میں ۱۶۶، ایسی تحریریں ہیں جنہیں اس 'فراخ دلی' سے کام لے کر افسانے کہا جاسکتا ہے جس کا مظاہرہ تاریخ ادب کے اولین مرحلے میں کیا جاتا ہے۔اگر چہ اب راشد الخیری کی ہر موجودہ تصنیف کے آخر میں عصمت بک ڈپو دہلی کی جانب سے دیئے جانے والے اشتہار میں مندرجہ ذیل بارہ مجموعوں کو افسانوی مجموعے قرار دیا گیا ہے:

۱۔جوہرِ عصمت ۲۔سیلابِ اشک ۳۔طوفانِ اشک ۴۔قطراتِ اشک ۵۔خدائی راج ۶۔نسوانی زندگی ۷۔گلدستۂ عید ۸۔گوہرِ مقصود ۹۔گردابِ حیات ۱۰۔بساطِ حیات ۱۱۔حور اور انسان ۱۲۔نشیب وفراز ـــــ اسی اشتہار میں نانی عشو، ولایتی ننھی اور دادا لال بجھکڑ (بجھکڑ) کو مزاحیہ افسانے کا عنوان دیا گیا ہے جبکہ شہیدِ مغرب کو سیاسی مضامین کے تحت، 'دِلی کی آخری بہار' کو تاریخ وسیرت 'مسلی ہوئی پتیاں' کو ادب لطیف و انشاء اور 'غدر کی ماری شہزادیاں' کو اصلاحی و معاشرتی افسانے کے ضمن میں بیان کیا گیا ہے ـــــ تاہم ان ۱۸/ تصانیف میں افسانوں کے عنوانات حسب ذیل ہیں اور یہ تمام تصانیف عصمت بک ڈپو دہلی سے شائع ہوئیں۔

۱۔'گوہرِ مقصود' ۱۹۱۸ء (دو افسانے)

۱۔خیالستان کی پری (عصمت، ۱۱)　　۲۔لال کی تلاش (عصمت، جون جولائی ۱۰)

۲۔'قطراتِ اشک' ۱۹۲۱ء (تیرہ افسانے)

۱۔ایک مظلوم بیوی کا خط ('کثرتِ ازدواج' مخزن ۱۹۰۸ء)　۲۔عصمت وحسن (مخزن ۱۹۰۷ء)

('عصمت' راشد الخیری نمبر کے بیان کردہ سن ۱۹۸۶ کے برعکس یہ افسانہ مخزن کے اپریل ۱۹۰۷ء، صفحات ۳۶ تا ۴۸ اور مئی ۱۹۰۷ء، صفحات ۱۰ تا ۲۵ کے شماروں میں شائع ہوا۔)

۳۔بدنصیب کا لال (مخزن، اگست ۱۹۰۵ء)　۴۔رویائے مقصود (مخزن، اکتوبر ۱۹۰۷ء)

۵۔سارس کی تارک الوطنی (مخزن، ۱۹۰۹ء)　۶۔نند کا خط بھاوج کے نام (عصمت، جون ۱۹۰۸ء)

۷۔ساون کی چڑیاں (عصمت، ۱۹۱۰ء)　۸۔مظلوم کی فریاد (عصمت، ۱۹۱۱ء)

۹۔ماہ جبیں اندرا (تمدن، ۱۹۱۱ء)　۱۰۔دار الغرور (مخزن، جون ۱۹۰۶ء)

۱۱۔دیور بھاوج کی خط وکتابت (تمدن، ۱۹۱۲ء)　۱۲۔چاندنی چوک کا جنازہ (کہکشاں، ۱۹۱۱ء)

۱۳۔جھولے کی یاد (تہذیبِ نسواں، ۱۹۲۱ء) ۱۴۔'جوہر عصمت' ۱۹۲۱ء (تیرہ افسانے)

(جنوری ۱۹۲۰ء میں تین افسانوں کے مجموعے کے طور پر اور بعد میں دس مزید افسانوں کی شمولیت سے شائع ہوا۔ یہ تمام افسانے عصمت اور تمدن میں شائع ہوئے۔)

۱۔مظلوم بیوی کا پاک جذبہ ۲۔بھنور کی دلہن ۳۔فسانۂ تنویر
۴۔مامون الرشید کا دربار ۵۔اگلی محبتیں ۶۔جہانگیری عدل
۷۔ملکہ شہزاد ۸۔بلبل کی شہادت ۹۔بے گناہ کا قتل
۱۰۔برقع کی مستحق ۱۱۔بھاوج کا کنبہ ۱۲۔غلط فہمی ۱۳۔خاتمہ بالخیر

۴۔'گلدستۂ عید' ۱۹۲۷ء (نو افسانے)

۱۔مسلمان فیشن ایبل خاتون کی ڈائری (۲۰) ۲۔ام جعفر کی عید (۱۷)
۳۔عید کا چاند نمودار ہوا (۲۰) ۴۔کنواری بیٹی کو عید کی مبارک باد (مئی ۲۰)
۵۔سہاگن کی عید (۲۰) ۶۔بچوں والے کی عید (۲۴)
۷۔خرید اکر ہلیں جتنی دعائیں ناتوانوں کی (۲۵) ۸۔دوگانی عید (۲۲)
۹۔دریائے خجستہ (۱۷)

۵۔'نانی عشو' ۱۹۲۸ء (چار افسانے)

۱۔نانی عشو (۲۷) ۲۔رفاعی (۱۷) ۳۔سجدۂ ندامت (۱۷) ۴۔عرب اور گلشن (۲۴)

۶۔'سیلابِ اشک' ۱۹۲۸ء (سات افسانے)

۱۔پرستارِ محبت (جولائی ۲۰) ۲۔بلوچن کے تین رنگ جنوری (۲۷)
۳۔طلاقن کا سفید بال (اپریل ۲۶) ۴۔حج اکبر (جولائی ۲۶)
۵۔عدلِ گلبدن (اپریل ۲۷) ۶۔بے قصور بچی (اپریل ۲۰)
۷۔ثریا کا تخیل (عصمت ۲۶)

۷۔'طوفانِ اشک' ۱۹۲۹ء (گیارہ افسانے) (طوفانِ اشک، کے سرورق پر بارہ مختصر افسانے لکھا ہے مگر کلنک کا ٹیکہ، وہ تقریر ہے جو راشد الخیری نے دسمبر ۱۹۲۵ء میں انجمن حمایت الاسلام کے سالانہ جلسے میں کی)۔

۱۔محروم وراثت (فروری ۲۳) ۲۔بیوی کی صحنک پر بیوہ لڑکی (۱۵)
۳۔رواج کی بھینٹ (۱۹) ۴۔سوتیلی ماں کا آخری وقت (۱۴)
۵۔اس ہاتھ دے، اس ہاتھ لے (۲۰) ۶۔شہید معاشرت ۷۔توصیف کا خواب (۲۰)

۸۔ تفسیرِ عبادت (۱۴)　　　　۹۔ نئی دولہن (۱۰)

۱۰۔ میں نے کیا دیکھا (۱۴)　　　　۱۱۔ دولہن دونوں کی (۲۴)

۸۔ 'شہیدِ مغرب' ۱۹۲۹ء (آٹھ افسانے)

۱۔ شہیدِ مغرب (فروری ۱۲)　　۲۔ دو آسمانی مسافر (اپریل ۱۲)　　۳۔ شہیدِ طرابلس (مارچ ۱۲)

۴۔ طرابلس سے ایک صدا (دسمبر ۱۱)　۵۔ سیاہ داغ (۱۹۱۹)　　۶۔ افراط تفریط (نومبر ۳۴)

۷۔ کلونتیاں (۳۶)　　　　۸۔ میمونہ (ستمبر ۱۲)

۹۔ 'دادا لال بجھکڑ' (بجھکڑ) ۱۹۳۰ء (پانچ افسانے)

۱۔ دادا لال بجھکڑ (۳۰)　　　　۲۔ مولوی صاحب کا وعظ　　　　۳۔ شاہدرہ بل

۴۔ بھائی ظفر، اقرار نامہ لکھ رہے ہیں　　　　۵۔ کبڑی بیگم

۱۰۔ 'نسوانی زندگی' تین افسانے، ۱۹۳۱ء (اشکِ ندامت، محرومِ وراثت کے عنوان سے طوفانِ اشک میں موجود ہے)

۱۔ مامتا (۱۹۱۹)　　　۲۔ فرشتہ بیوی (۱۹۱۸)　۳۔ اشکِ ندامت (۱۹۲۱)

۱۱۔ 'غدر کی ماری شہزادیاں' بیلہ میں میلہ، ۱۹۳۲ء (تیرہ افسانے)

۱۔ گوہری تنبو　　　　۲۔ شہزادی مظفر سلطان بیگم کی سرگذشت

۳۔ شہزادی زہرہ بیگم کی داستان　　　　۴۔ شہزادی قمر آرا بیگم کی بپتا

۵۔ شہزادی قیصر جہاں کی آپ بیتی　　　۶۔ شہزادی برجیس دلہن کی سرگذشت

۷۔ مینا بازار　　۸۔ فاتحہ　　　۹۔ ننھی حیدری کی آپ بیتی　　۱۰۔ شہزادی قمر جہاں کی بپتا

۱۱۔ حمید مخبر　　　۱۲۔ میلہ کے بعد　۱۳۔ بوا قمراً

۱۲۔ 'مسلی ہوئی پتیاں' (خطوط کے پیرائے میں) ۱۹۳۷ء (گیارہ افسانے)

(یہ مجموعہ میری نظر سے نہیں گزرا۔ تاہم اس میں موجود 'نصیر و خدیجہ' میں نے مخزن کی فائل سے حاصل کیا ہے جسے اردو کا پہلا افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے۔)

۱۳۔ 'دلّی کی آخری بہار' ۱۹۳۷ء (چودہ افسانے)

۱۔ بھکارن شہزادی (۲۶)　　　　۲۔ گلہری والی شہزادی

۳۔ مچھیرن شہزادی (۳۲)　　　　۴۔ جھولے کی یاد (۲۸)

۵۔بہادر شاہ کی بھانجی نند کے قدموں پر (۳۳) ۶۔تیرا کن اماں (۳۴)
۷۔اگلے لوگوں کی وضع داری (جھلک) (۳۲) ۸۔دِلّی کے بچھڑے لکھنؤ میں (۱۴)
۹۔فسانۂ شب (۲۶) ۱۰۔کارزارِ حیات (۲۴)
۱۱۔شاہی میلہ (۱۱) ۱۲۔لال ڈاڑھی والے مرزا صاحب (۳۲)
۱۳۔بہادر شاہی لال (۳۳) ۱۴۔دان دالی اماں (۳۳)

۱۴۔'گردابِ حیات' ۱۹۳۷ء (پچیس افسانے)

۱۔ڈائن ما (۲۱) ۲۔طلاق (۲۲) ۳۔مائیوں کی دلہن (۲۲)
۴۔جگادھرن (۲۵) ۵۔بن باپ کا بچہ (۲۰) ۶۔بیوی کا آخری سانس (۱۵)
۔سیّدانی کی وفاداری (۱۵) ۸۔بہو بیگم کی ندامت (۱۵) ۹۔موئی مٹی کی نشانی (۱۰)
۱۰۔دو دن سلطان بیگم کے ساتھ (۹۱۵) ۱۱۔ایسی بیاہی سے کنواری بھلی (۲۵) ۱۲۔بی انجم (۱۰)
۱۳۔کائنات کا مطالعہ (۱۶) ۱۴۔ضمیر کی آواز (۱۵) ۱۵۔شوہر کا استقبال (۱۵)
۱۶۔نند کا شکار (۱۶) ۱۷۔امینہ بنت اظہر (۱۵) ۱۸۔عالم بالا کی ایک روح (۱۶)
۱۹۔بیوی، مسلمان شوہر کی نگاہ میں (۱۵) ۲۰۔شادی کی ندامت (۱۸) ۲۱۔وسیمہ (۱۴)
۲۲۔انتظار (۲۳) ۲۳۔کیا لڑکیوں کی پیدائش ماں کا قصور ہے؟ (۲۲)
۲۴۔سلطانہ کے وعدہ کا انتظار (۱۹) ۲۵۔دو معصوم آنسو (۲۰)

۱۵۔'بساطِ حیات' ۱۹۳۷ء (چار افسانے)

۱۔بے زبانوں کا صبر (۰۹) ۲۔حیاتِ انسانی پر دو پرندوں کی بحث (۱۴)
۳۔داستان بلبلِ اسیر (۱۶) ۴۔جانور کون ہے؟ (۲۷)

۱۶۔'حور اور انسان' ۱۹۳۷ء (سات افسانے)

۱۔حور اور انسان (۱۰) ۲۔ضمیرہ (۱۱) ۳۔شرع کا خون
۴۔پریوں کی محفل (۱۴) ۵۔انتہائے محبت (۱۲) ۶۔رابعہ نازلی کا دمِ واپسیں (۱۴)
۷۔ایک روح کی سرگذشت (۱۴)

۱۷۔'نشیب و فراز' ۱۹۳۷ء (آٹھ افسانے)

۱۔نصیرہ بیگم کی لوری اور میں (۱۰) ۲۔معزز قیدی (۱۷)
۳۔روزہ دار ماما (۱۷) ۴۔بلبلِ اسیر (۱۷)

۵۔فضول خرچی کا انجام ۶۔بے شک اماں جان نے غلطی کی (۱۶)
۷۔سوکن کی نصیحت ۸۔ایک کنواری لڑکی کے چند گھنٹے (۰۹)

۱۸۔'خدائی راج' ۱۹۳۸ء (سات افسانے)

۱۔مچھیرن کا جھولا (۳۳) ۲۔خدا فراموش (۲۵) ۳۔باسٹھ برس کے تین دن (۲۹)
۴۔تین بہنیں (۳۲) ۵۔خاتمہ بالخیر (۳۴) ۶۔اس مسکراہٹ کی قیمت
۷۔خدائی راج (۳۵)

رام لعل

مختصر سوانحی خاکہ

رام لعل تین مارچ ۱۹۲۳ء کو میانوالی میں پیدا ہوئے، والد کا نام شری لچھمن داس چھابڑہ تھا، ان کے والد نے 'دلربا' ٹاکیز کے نام سے ایک سینما ہاؤس ۱۹۳۵ء میں اسی شہر میں تعمیر کرایا تھا۔ راجہ رام موہن رائے ہندو ہائی اسکول میانوالی سے ۱۹۳۸ء میں انٹرنس کا امتحان پاس کیا، اسی سال نارتھ ویسٹرن ریلوے مکینکل ورکشاپس مغل پورہ، لاہور میں بطور اپرنٹس بھرتی ہو گئے، تربیتی کورس مکمل کرنے کے بعد ۱۹۴۱ء میں یہ امتحان پاس کیا اور اسی ورکشاپ میں ۱۹۴۳ء تک ملازم رہے، اس کے بعد ملازمت چھوڑ دی اور راولپنڈی جا کر سائیکلوں کا کاروبار کیا جس میں ناکام رہے، ۱۹۴۵ء میں پھر سے ریلوے کی ملازمت اختیار کی، جس سے مارچ ۱۹۸۱ء تک وابستہ رہے۔ شکنتلا دیوی سے ۱۵ اکتوبر ۱۹۴۳ء کو شادی ہوئی۔ پہلی کہانی 'تھوک' خیام ویکلی، لاہور میں ۱۹۴۳ء میں شائع ہوئی۔ ۱۹۷۸ء میں نارویجین رائٹرس یونین کی دعوت پر ناروے گئے، وہاں سے سویڈن، ڈنمارک، لندن اور ماسکو بھی گئے۔ سفر نامے 'زرد پتیوں کی بہار' (۱۹۸۲ء)، 'خواب خواب سفر' (۱۹۸۳ء)، ناول 'کہر اور مسکراہٹ' (۱۹۷۴ء)، 'نیل دھارا' (۱۹۸۱ء)، تنقید 'اُردو افسانے کی تخلیقی فضا' (۱۹۸۴ء)، 'دریچوں میں رکھے چراغ' (۱۹۹۱ء)، بچوں کے لیے کتابیں 'ڈیڈی کی چوری' (۱۹۸۵ء)، 'دادی اماں' (۱۹۸۸ء)، 'رام لعل کی دلچسپ کہانیاں' (۱۹۹۱ء) شائع ہو چکی ہیں۔ ۱۵/ اکتوبر ۱۹۹۶ء کو لکھنؤ میں وفات پائی۔

□ ماخذ: ۱۔ ماہ نامہ شاعر بمبئی، جلد ۶۸، شمارہ ۵۔۱۲، مئی تا دسمبر ۱۹۹۷ء، ہم عصر اُردو ادب نمبر (جلد اوّل)، ۲۔'دستاویز (مصنّفین کے اپنے قلم سے)'، اتر پردیش اُردو اکادمی لکھنؤ، ۱۹۸۳ء

افسانوی مجموعہ

ا۔ 'پکھیرو' ۱۹۹۲ء (اکیس افسانے) جے۔کے۔بک ہاؤس، جموں۔

۱۔پکھیرو ۲۔جلتا ہوا ٹائر ۳۔جزیرے ۴۔اخبار کا آخری صفحہ

۵۔اجنبی لمحے ۶۔شیرنی کا پنجہ ۷۔بُک مارک ۸۔اندھا مغل

۹۔کھلی آنکھوں کا کرب ۱۰۔سیڑھیوں پر دھوپ ۱۱۔ایک دوسرے کے لیے نہیں

۱۲۔تعزیت ۱۳۔خالی کرسی ۱۴۔جاڑے کی دھوپ ۱۵۔سوال

۱۶۔جانور ۱۷۔کھویا ہوا سورگ ۱۸۔واپسی ۱۹۔یادوں کے دعویدار

۲۰۔بند کتاب کا دریچہ ۲۱۔جلا ہوا پوسٹر

رشید امجد

مختصر سوانحی خاکہ

والدین نے اختر رشید نام رکھا، وہ پہلے اختر رشید ناز ہوئے، پھر دنیائے افسانہ میں رشید امجد کے طور پر متعارف ہوئے، تاریخ پیدائش ۵/مارچ ۱۹۴۰ء، والد کا نام غلام محی الدین مونس، نقشی قالینوں کا کاروبار کرتے تھے، ۱۹۴۷ء میں رشید امجد کے والدین راولپنڈی اپنے عزیزوں سے ملنے آئے تھے کہ برصغیر کی تقسیم کا اعلان ہو گیا، راستے بند ہو گئے اس لیے واپس نہ جا سکے یہاں بھی انہوں نے قالینوں کا کارخانہ چلایا مگر دیوالیہ ہو گئے اور اس صدمے سے جانبر نہ ہو سکے، رشید امجد نے ۱۹۵۵ء میں ڈینز ہائی سکول راولپنڈی سے میٹرک کیا، میٹرک کے بعد معاشی مسائل کے بناء پر انہیں باقاعدہ تعلیم کو ترک کرنا پڑا۔ ۱۹۵۶ء سے ۱۹۶۲ء تک (PWD) کے محکمہ میں ملازمت کی۔۱۹۶۲ء میں ایف اے، ۱۹۶۴ء میں بی اے اور ۱۹۶۷ء میں ایم اے اردو اور پھر اردو ادب میں پی ایچ ڈی (میرا جی۔شخصیت اور فن) بھی کر ڈالا۔ ۱۹۶۶ء تک وہ ۵۰۱ سنٹر ورکشاپ چکلالہ راولپنڈی میں بطور کلرک کام کرتے رہے۔۱۹۶۶ء میں سی بی سکول دریا آباد میں اردو ٹیچر کی ملازمت ملی۔ ۱۹۶۸ء میں لیکچرار کی حیثیت سے سی بی کالج واہ کینٹ آ گئے۔ ۱۹۷۸ء میں اسسٹنٹ پروفیسر، ۱۹۹۳ء میں ایسوسی ایٹ پروفیسر ہوئے۔۱۹۹۹ء میں پروفیسر بنے۔رشید امجد کو ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں 'نقوش ایوارڈ' برائے ۹۵-۱۹۹۴ء سے نوازا گیا، یہ ایوارڈ ان کے ایک مضمون 'میرا جی کی نظمیں' پر ملا، جو نقوش، شمارہ ۱۴۲ میں شائع ہوا۔یہ شمارہ ۱۹۹۵-۹۴ء کا تھا۔وہ نمل اسلام آباد کے بعد اب اسلامک انٹرنیشنل یونیورسٹی اسلام آباد میں صدرِ شعبہ اُردو کے طور پر بہت متحرک اور فکر انگیز کردار ادا کر رہے ہیں۔

❑ ماخذ: ۱۔روشنائی (کراچی) شمارہ ۱۰، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۲ء ۲۔خودنوشت رشید امجد 'تمنا بے تاب' ۳۔صفیہ عباد،

افسانوی مجموعے

۱۔ 'بیزار آدم کے بیٹے' جنوری ۱۹۷۴ء (اٹھارہ افسانے) دستاویز پبلشرز، راولپنڈی۔

۱۔ لیمپ پوسٹ ۲۔ ٹوٹے پر ۳۔ لمحہ لمحہ زرد کبوتر ۴۔ ڈوبتے جسم کا ہاتھ
۵۔ دور ہوتا ہوا چاند ۶۔ بے چہرا آدمی ۷۔ کالے لفظوں کا پل صراط ۸۔ پونے آدمی کی کہانی
۹۔ پچھلے پہر کی موت ۱۰۔ نچی ہوئی پہچان ۱۱۔ الٹی کوس کا سفر ۱۲۔ ریت پر گرفت
۱۳۔ سمندر قطرہ سمندر ۱۴۔ بے زار آدم کے بیٹے ۱۵۔ الف کی موت پر ایک کہانی
۱۶۔ پھیکی مٹھاس کا تسلسل ۱۷۔ جلاوطن ۱۸۔ بے پانی کی بارش

۲۔ 'ریت پر گرفت' جنوری ۱۹۷۸ء (بارہ افسانے) ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی۔

۱۔ نارسائی کی مٹھیوں میں ۲۔ پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ ۳۔ لا = ؟
۴۔ منجمد اندھیرے میں روشنی کی ایک دراڑ ۵۔ شام، پھول اور لہو ۶۔ یاھو کی نئی تعبیر
۷۔ تشبیہوں سے باہر ایک پھڑ پھڑاہٹ ۸۔ تیز دھوپ میں مسلسل رقص
۹۔ جاگتی آنکھوں کا خواب ۱۰۔ گمشدہ آواز کی دستک ۱۱۔ شناسائی، دیوار اور تابوت
۱۲۔ ڈوبتی پہچان

۳۔ 'سہ پہر کی خزاں' مئی ۱۹۸۰ء (بارہ افسانے) دستاویز پبلشرز، راولپنڈی۔

۱۔ گملے میں اُگا ہوا شہر ۲۔ سناٹا بولتا ہے ۳۔ پت جھڑ میں خود کلامی
۴۔ میلا جو تالاب میں ڈوب گیا ۵۔ کوڑا گھر میں تازہ ہوا کی خواہش ۶۔ ریزہ ریزہ شہادت
۷۔ سہ پہر کی خزاں ۸۔ دھوپ میں سیاہ لکیر ۹۔ بانجھ، ریت اور شام
۱۰۔ طناب ٹوٹا خیمہ ۱۱۔ پیلا شہر سراب ۱۲۔ دھند ریت

۴۔ 'پت جھڑ میں خود کلامی' ۱۹۸۴ء (اٹھارہ افسانے) اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی۔

۱۔ چپ فضا میں تیز خوشبو ۲۔ سہ پہر کا مکالمہ ۳۔ بانجھ لمحے میں مہکتی لذت
۴۔ لاشئیت کا آشوب ۵۔ بند ہوتی آنکھوں میں ڈوبتے سورج کا عکس ۶۔ گم راستہ میں کشف
۷۔ قافلے سے بچھڑا غم ۸۔ کھلے دروازے پر دستک ۹۔ تماشا عکس تماشا
۱۰۔ خواب آئینے ۱۱۔ منجمد موسم میں ایک کرن ۱۲۔ بے راستوں کا ذائقہ
۱۳۔ بے ثمر عذاب ۱۴۔ ہریالی بارش مانگتی ہے ۱۵۔ بے دروازہ سراب

۱۶۔کھلی آنکھ میں دھند ہوتی تصویر ۱۷۔دھند منظر میں رقص ۱۸۔ثمر سے بے ثمر پیڑوں کی جانب

۵۔'بھاگے ہے بیاباں مجھ سے' ۱۹۸۸ء (سترہ افسانے) مقبول اکیڈمی، لاہور۔

۱۔دشتِ امکان ۲۔لمحہ جو صدیاں ہوا ۳۔سمندر مجھے بلاتا ہے

۴۔جاگتے کو ملا دیوے خواب کے ساتھ ۵۔جنگل شہر ہوئے ۶۔سفر کشف سے

۷۔دریچے سے دور ۸۔تمنا کا دوسرا قدم ۹۔شام کی دہلیز پر آخری مکالمہ

۱۰۔آئینہ تمثال دار ۱۱۔سناٹا بولتا ہے ۱۲۔بند کنویں میں سرسراہٹ

۱۳۔چپ صحرا ۱۴۔بنجر لہو منظر ۱۵۔چلتے رہنا بھی ایک موت ہے

۱۶۔بجھی چنگاریوں میں ایک چمک ۱۷۔سوالیہ ہاتھ کے دروازوں میں

۶۔'کاغذ کی فصیل' ۱۹۹۳ء (نو افسانے) دستاویز مطبوعات، لاہور۔

۱۔مکھن کا بال ۲۔آدھے دائروں کا نوحہ ۳۔کاغذ کی فصیل

۴۔ٹوٹی ہوئی دیوار ۵۔اندھی رات کا درد ۶۔سائے کا سفر

۷۔دہلیز کا دکھ ۸۔آوازوں کا بھنور ۹۔ادھوری موت

۷۔'عکسِ بے خیال' جون ۱۹۹۳ء (تیرہ افسانے) دستاویز پبلشرز، لاہور۔

۱۔ایک نسل کا تماشا ۲۔ایک کہانی اپنے لئے ۳۔دل زندہ رہے

۴۔ہوا کے پیچھے پیچھے ۵۔منظر سے باہر خوشبو ۶۔شعلہ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

۷۔سفر جس سے واپسی نہ ہوئی ۸۔دل دریا ۹۔تسلسل

۱۰۔ایک گمنام سیاح کی ڈائری ۱۱۔بے خوشبو عکس ۱۲۔عکس بے خیال ۱۳۔بیکسیٔ پرواز

۸۔'دشتِ خواب' ۱۹۹۳ء (چودہ افسانے) مقبول اکیڈمی، لاہور۔

۱۔پھول تمنا کا ویران سفر ۲۔خواب رستہ ۳۔نہیں تعبیر کوئی

۴۔شہر بدری ۵۔شوق بندھن کی ناؤ میں ۶۔دن صدیوں کی دوری

۷۔یخ بستہ شام ۸۔خالی ہاتھ شکاری اور تیز آہو ۹۔دشت کے ساتھ دشت ہونے کی لذت

۱۰۔بے منزل منزلیں ۱۱۔میسر ہی نہیں اپنے پاس ہونا ۱۲۔نوحہ۔۱

۱۳۔نوحہ۔۲ ۱۴۔نوحہ۔۳

۸۔'ست رنگے پرندے کے تعاقب میں' ۲۰۰۲ء (پچیس افسانے) حرف اکادمی، راولپنڈی۔

۱۔وقت اندھا نہیں ہوتا ۲۔ست رنگے پرندے ۳۔جواز

۴۔تلاش ۵۔پھول تمنا کا ویران سفر ۶۔دھند

۷۔خواب رستہ ۹۔پس عکس ۱۰۔آئینہ گزیدہ

۱۱۔سراب ۱۲۔دھندلکا ۱۳۔نہیں تعبیر کوئی

۱۴۔دن صدیوں کی دوری ۱۵۔بے منزل منزلیں ۱۶۔نوحہ

۱۷۔تمنا کا دوسرا قدم ۱۸۔یخ بستہ شام ۱۹۔خالی ہاتھ شکاری اور تیز آہو

۲۰۔الجھاؤ ۲۱۔دشت کے ساتھ دشت ہونے کی لذت ۲۲۔خواہش

۲۳۔شوق بندھن کی ناؤ میں ۲۴۔صرف دو فرلانگ پہلے ۲۵۔متلاہٹ

'مکالمہ' کراچی کے ہم عصر اردو افسانہ نمبر (۲) میں ان کے یہ تین افسانے شامل ہیں: فنا دگی میں ڈولتے قدم، رات، بگل والا۔

۹۔'عام آدمی کے خواب' ۲۰۰۷ء (افسانوی کلیات) پورب اکادمی، اسلام آباد۔

رضیہ فصیح احمد

مختصر سوانحی خاکہ

رضیہ فصیح احمد، ۱۹۲۴ء میں مرادآباد (یو۔پی) میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد فصیح احمد ریلوے میں ملازم تھے۔ اُنہیں ادب سے بے حد دلچسپی تھی، افسانے بھی لکھتے، شاعر بھی تھے، 'طوفان'، 'حباب' تخلص کرتے تھے۔ قیامِ پاکستان کے بعد ہجرت کر کے کراچی آ گئے، رضیہ فصیح احمد نے ابتدائی تعلیم ریاست جودھ پور (بھارت) اور پھر کراچی سے حاصل کی، میٹرک (۱۹۵۰ء) ایف اے (۱۹۵۲ء) بی اے (۱۹۶۰ء) اور ایم اے اُردو (۱۹۷۰ء) کراچی یونیورسٹی سے پرائیویٹ طالب علم کی حیثیت سے کیا۔ ان کی شادی ان کے تایازاد سے ہوئی جو فوج میں ملازم تھے، فوج کی ملازمت کے دوران مستقل تبادلوں کی وجہ سے صوبہ پنجاب اور سرحد کے مختلف علاقوں میں قیام پذیر رہے۔ رضیہ فصیح احمد کا پہلا افسانہ 'ناتمام تصویر' ماہنامہ عصمت کراچی میں ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا۔ افسانوی مجموعوں کے علاوہ ان کے ناول 'یشمین' (۱۹۶۴ء)، 'آبلہ پا' (۱۹۶۵ء) 'انتظار موسم گل' (۱۹۶۵ء)، 'اک جہاں اور بھی ہے' (۱۹۶۶ء) 'متاع درد' (۱۹۶۹ء) 'آزار عشق' (۱۹۷۱ء)، 'یہ خواب سارے' (۱۹۹۱ء) 'صدیوں کی زنجیر' (۱۹۹۳ء)، ناولٹ 'تپتی چھاؤں' (۱۹۶۹ء)، انگریزی کہانیوں کا مجموعہ "The Man with Mask" (۱۹۹۴ء)، ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ 'کالا چور' (۱۹۹۳ء)، بچوں کی کہانیوں کا مجموعہ 'آنکھ مچولی' (۱۹۵۲ء) شائع ہو چکے ہیں۔ 'آبلہ پا' (ناول) پر انہیں ۱۹۶۵ء میں 'آدم جی ایوارڈ' ملا۔ 'آنکھ کا کانٹا' (افسانہ) پر انہوں نے ۱۹۷۱ء میں رائٹرز گلڈ

کی طرف سے پہلا انعام حاصل کیا۔اس کے علاوہ انہوں نے بچوں کے لئے ایک کتاب 'سیر پاکستان' کے نام سے تحریر کی جس پر ترقی اردو بورڈ نے پہلا انعام دیا۔۱۹۷۵ء کے بعد (شوہر کی فوج سے ریٹائرمنٹ کے بعد) سے ان کا زیادہ تر قیام کراچی میں رہا۔ان دنوں اپنے بیٹوں کے پاس امریکہ میں مقیم ہیں۔

☐ ماخذ: دردانہ جاوید۔پاکستان کی منتخب افسانہ نگار خواتین (تذکرہ)

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔'دو پاٹن کے بیچ' ۱۹۶۶ء (سولہ افسانے) مکتبۂ ادب جدید، لاہور۔

۱۔دو پاٹن کے بیچ	۲۔چوہا	۳۔رکھی مائی	۴۔محل دو محلے
۵۔شہزاد	۶۔ساستا	۷۔کم نصیب	۸۔کبھی شعلہ کبھی شبنم
۹۔پچھتاوا	۱۰۔پائلٹ	۱۱۔گنبد بے در	۱۲۔گھاؤ
۱۳۔بدلہ	۱۴۔بہلاوے	۱۵۔ماموں	۱۶۔میں اور میں

۲۔'بے سمت مسافر' ۱۹۷۸ء (پانچ افسانے) غالب کتاب گھر، کراچی۔

۱۔ڈائن ۲۔بے سمت مسافر ۳۔آگ اور پانی ۴۔پہلی دراڑ ۵۔آشیاں گم کردہ

۳۔'ورثہ اور دوسری کہانیاں' ۲۰۰۳ء (بائیس افسانے، باون افسانچے) اکادمی بازیافت، کراچی۔

۱۔خاموش چیخیں	۲۔نیا جنم	۳۔ہنسی کی بات	۴۔ورثہ
۵۔تمغہ	۶۔ایجاد	۷۔حلقۂ دامِ خیال	۸۔بیگم جی
۹۔چپ	۱۰۔واللہ اعلم بالصواب	۱۱۔گمان ویقین	۱۲۔بونا
۱۳۔اُلا کا حلال گوشت	۱۴۔گلی گنوتا	۱۵۔مارے بوم	۱۶۔نیا گرافالز
۱۷۔تقاضا کوئی دن اور	۱۸۔نوراں جی کا گاؤں	۱۹۔سچ ہے۔۔۔سچ ہے	۲۰۔سوکھتی جھیلیں اور قحط
۲۱۔میں کون	۲۲۔کھوج ــــ افسانچے		

۴۔'تعبیر' ۲۰۰۴ء (دو افسانے) شہزاد، کراچی۔

۱۔تپتی چھاؤں ۲۔تعبیر

رفیق حسین

مختصر سوانحی خاکہ

سیّد رفیق حسین ۱۸۹۴ء میں محلّہ شاہ گنج لکھنؤ (بھارت) میں پیدا ہوئے، سات سال کی عمر میں والدہ کا انتقال ہوگیا، والد نے دوسری شادی کر لی، ۱۹۱۵ء میں جب نویں کلاس کے طالب علم تھے، گھر سے بغیر اطلاع کے بھاگے اور بمبئی پہنچے، چھ ماہ تک کارخانے۔ نیپیئر فاؤنڈری ورکس میں بطور قلی دن بھر مشقت کرتے اور رات کو پڑھتے، وکٹوریہ جوبلی ٹیکنکل کالج بمبئی سے ۱۹۲۰ء میں مکینکل انجینئرنگ میں ڈپلومہ لیا اور جھانسی کی ریلوے ورکشاپ میں چھ ماہ تک ملازمت کی، بارہ برس ترائی کے جنگلات میں گزارے، بحرِ ہند میں بحری جہازوں پر بھی کام کیا، انسٹیٹیوٹ آف انجینئرنگ کے ایسوسی ایٹ ممبر بھی رہے، شوگر فیکٹری میں بھی کام کیا، عمر کا بیشتر حصہ نیکر اور آدھی آستین کی قمیض میں بسر کیا، پہلا افسانہ 'کفارہ' ۱۹۴۰ء میں 'ساقی' دہلی میں شائع ہوا۔ اُنہوں نے اپنی خودنوشت میں لکھا ہے ''ہمارے دوست عظیم بیگ چغتائی کلاس فیلو تھے اور ہم چار بڑے گہرے دوست تھے۔ میں، عظیم بیگ، ادھم عثمان، ایک لڑکے کا نام بھول گیا۔ کھرپا چرم اُس کا لقب تھا اور میں کہلاتا تھا موگلی (کپلنگ کی ''جنگل بک'' کا بھیڑیوں میں پلا ہوا انسان)'' (مجموعہ سید رفیق حسین، ص۳۳۲) اُنہوں نے اپنے ایک ذہنی رفیق، ماسٹر حضور احمد کا بھی ذکر کیا ہے جو رفیق حسین کے بھتیجے کو پڑھانے آتے تھے مگر فارسی پر دسترس تھی، تواریخ کا بہت شوق تھا اور لٹریچر کا ذوقِ سلیم، سو رفیق حسین نے اُن کی صحبت سے متاثر ہونے کا اعتراف کیا ہے۔ ۱۹۴۶ء میں کینسر میں مبتلا ہوکر وفات پائی، اُن کی بھانجی الطاف فاطمہ نے اُن پر بے حد موثر خاکہ لکھا ہے۔

☐ ماخذ: ا۔ آئینۂ حیرت اور دوسری تحریریں ۲۔ مجموعہ سید رفیق حسین

🕮 افسانوی مجموعہ 🕮

ا۔ 'آئینۂ حیرت' ۱۹۴۴ء، آٹھ افسانے، ساقی بک ڈپو، دہلی، پہلا ایڈیشن

ا۔ کفارہ ۲۔ کلوا ۳۔ بیرو ۴۔ گوری ہو گوری

۵۔ آئینۂ حیرت ۶۔ ہر فرعونے راموسیٰ ۷۔ شیریں فرہاد

۸۔ بے زبان (یہی مجموعہ 'گوری ہو گوری' کے نام سے اُردو اکیڈمی سندھ میں اپریل ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا)

('آج' کراچی نے دسمبر ۲۰۰۲ء میں 'آئینۂ حیرت اور دوسری تحریریں' کے نام سے سید رفیق حسین کی بیشتر تخلیقات کو نہ صرف یکجا کر دیا بلکہ اس میں شاہد احمد دہلوی کا دیباچہ (کہنے کی باتیں)، سید رفیق حسین کی 'خودنوشت' کے علاوہ الطاف فاطمہ (خزاں کے رنگ)، فضل قدیر (گلِ صحرا)، سید مختار اکبر (سید صاحب)، نیر مسعود (کچھ تحقیقی مباحث، سید رفیق حسین) اور صلاح الدین محمود (ایک پیش لفظ) کے مضامین شامل ہیں، اس مجموعے میں آٹھ افسانے تو وہی ہیں، اس کے بعد 'باقیات: افسانے' کے عنوان کے

تحت یہ افسانے شامل ہیں:

۱۔واللہ العالم بالصواب ۲۔اب میں سمجھا ۳۔گڈھا نہیں بھرتا

۴۔حضت وہ تو نکل گئے ۵۔فنا ۶۔نیم کی نمکولی ۷۔فسانۂ اکبر

'باقیات: مضامین' کے عنوان کے تحت تین مضامین:

۱۔امید ۲۔گھریات ۳۔ہندوستان کی تباہی کا راز، بھی شامل ہیں۔ سنگ میل، لاہور نے ۲۰۰۴ء میں 'مجموعہ سید رفیق حسین' کے عنوان سے یہی کتاب شائع کی، مگر اس میں ترتیب اس طرح سے ہے کہ 'کفارہ' سے 'فسانۂ اکبر' تک سولہ افسانے اور مضامین موجود ہیں۔ البتہ 'اُمید' اور 'ہندوستان کی تباہی کا راز' جو مذکورہ بالا کتاب میں ہیں وہ مضامین اس کتاب میں نہیں۔ تاہم اس مجموعے میں اختر حسین رائے پوری کا ایک مختصر تبصرہ، سیّد حامد شاہ کا مضمون 'میرے چچا' اور 'حیوان اور انسان' ایک تاثراتی مضمون شامل ہیں۔

زاہدہ حنا

مختصر سوانحی خاکہ

زاہدہ حنا نے ہندوستان کے صوبے 'بہار' کے شہر 'سہسرام' میں ۱۵/اکتوبر ۱۹۴۶ کو آنکھ کھولی، ان کے والد کا نام محمد ابوالخیر تھا جنہیں بغاوت اور شورش کے جرم میں چودہ سال قید بامشقت کی سزا سنائی گئی۔ زاہدہ حنا نے نو برس کی عمر میں پہلی کہانی لکھی، پہلی تحریر ۱۹۵۹ میں سکول میگزین ''ارم'' میں شائع ہوئی اور ۱۹۶۲ میں پہلا مضمون 'انشا' کراچی میں اشاعت پذیر ہوا، پہلا افسانہ ۱۹۶۴ میں ''ہم قلم'' کراچی میں چھپا، فیض احمد فیض، امرتا پریتم، جے رتن، پروفیسر سی ایم نعیم، پروفیسر عمر میمن، انور عنایت اللہ اور ثمینہ رحمان نے زاہدہ حنا کی کہانیوں کے ترجمے ہندی، سندھی، پنجاب، بنگلہ اور انگریزی میں کئے ہیں۔ پاکستانی اخبارات کی تاریخ میں انہیں سب سے کم عمر کالمسٹ ہونے کا اعزاز بھی حاصل ہے۔ روزنامہ ''مشرق''، ہفت روزہ ''اخبار خواتین'' اور ''عالمی ڈائجسٹ'' سے وابستہ رہیں، بی بی سی اردو سروس میں پروگرام پروڈیوسر اور وائس آف امریکہ اردو سروس میں فیچر رائٹر اور پروگرام پروڈیوسر رہ چکی ہیں، آج کل زاہدہ حنا ''روشن خیال'' کی مدیرہ ہیں اور روزنامہ ''ایکسپریس''، ''اردو نیوز''، جدہ اور سندھی اخبار، روزنامہ 'عبرت' کے لئے ہفتہ وار کالم لکھ رہی ہیں۔ پاکستان ٹیلی ویژن سے طویل دورانیے پر مبنی ان کے لکھے ہوئے کئی ڈرامے نشر ہو چکے ہیں۔ ان کا ایک ناول 'نہ جنوں رہا، نہ پری رہی' ہندی، سندھی اور انگریزی میں بھی ترجمہ ہو چکا ہے۔ ان کی ادبی خدمات کی بنا پر ساغر صدیقی ادبی ایوارڈ، جشن فیض ایوارڈ اور لٹریری پرفارمنس ایوارڈ بھی مل چکے ہیں۔ ۲۰۰۶ء میں انہوں نے پرائڈ آف پرفارمنس ایوارڈ ایک ملٹری ڈکٹیٹر جنرل مشرف سے لینے سے انکار کر دیا۔

❑ ماخذ:۱۔دردانہ جاوید، پاکستان کی منتخب افسانہ نگار خواتین ۲۔طلوعِ افکار، کراچی، دسمبر۔جنوری ۱۹۹۵ء

افسانوی مجموعے

۱۔'قیدی سانس لیتا ہے' ۱۹۸۳ء (بارہ افسانے) مکتبہ دانیال، کراچی۔

۱۔تاکجا آباد ۲۔زیتون کی ایک شاخ ۳۔صرصرِ بے اماں کے ساتھ
۴۔آنکھوں کے دیدبان ۵۔پانیوں میں سراب ۶۔شیریں چشموں کی تلاش
۷۔جل ہے سارا جال ۸۔زرد ہوائیں زرد آوازیں ۹۔ابنِ ایوب کا خواب
۱۰۔بود و نابود کا آشوب ۱۱۔رنگ، تمام خوں شدہ ۱۲۔تتلیاں ڈھونڈنے والی

۲۔'راہ میں اجل ہے' ستمبر ۱۹۹۶ء (چھ افسانے اور ایک ناولٹ) مکتبہ دانیال، کراچی۔

۱۔زمیں آگ کی، آسماں آگ کا ۲۔یکے بود، یک نہ بود ۳۔تتلیاں ڈھونڈنے والی
۴۔جسم و زباں کی موت سے پہلے ۵۔تنہائی کے مکان میں ۶۔آخری بوند کی خوشبو

۳۔'رقصِ بسمل' ۲۰۱۰ء (بارہ افسانے) الحمد، لاہور۔

۱۔رقصِ مقابر ۲۔معدوم ابنِ معدوم ابنِ معدوم ۳۔آنکھوں کو رکھ کے طاق میں دیکھا کرے کوئی
۴۔نیند کا زرد لباس ۵۔تقدیر کے زندانی ۶۔ہر سُو رقصِ بسمل بود
۷۔رانا سلیم سنگھ ۸۔جاگے ہیں خواب میں ۹۔پانیوں پر بہتی پناہ
۱۰۔تنہائی کا چاہِ بابل ۱۱۔منزل ہے کہاں تیری ۱۲۔گُم گُم بہت آرام سے ہے

سجاد حیدر یلدرم

مختصر سوانحی خاکہ

سجاد حیدر یلدرم کے دادا میر احمد علی کو ۱۸۵۷ میں بغاوت کے جرم میں سزائے موت دی گئی تھی مگر وہ اپنے 'عملیت پسند' بھائی میر بندے علی تحصیلدار کے ہاں روپوش ہوئے اور ملکہ وکٹوریہ کے اعلانِ عام معافی کے سبب ان کی جاں بخشی ہوئی۔ یلدرم کے والد اسی باغی کے بیٹے اور والدہ باغی کے تحصیلدار بھائی کی بیٹی تھیں، جب جاگیر نہ رہی تو اس خاندان نے انگریزی تعلیم کے حصول پر توجہ دی اور سرکاری ملازمتیں حاصل کرلیں۔ چنانچہ یلدرم کے والد سید جلال الدین حیدر بنارس کے کوتوال تھے، سجاد حیدر ۱۸۸۰ میں قصبہ کانرپڈ ضلع جھانسی میں پیدا ہوئے (پریم چند بھی اسی برس پیدا ہوئے) ابتدائی تعلیم بنارس میں پائی،

پہلے علی گڑھ کے مدرستہ العلوم اور پھر ایم اے او کالج علی گڑھ سے اعلیٰ تعلیم حاصل کی، ۱۹۰۱ء میں بی اے کیا۔ اس سے پانچ برس قبل 'معارف' کے ذریعے افسانہ نگار کی حیثیت سے متعارف ہو چکے تھے۔ حاجی اسماعیل رئیس رتاولی کو انگریزی پڑھائی اور معاوضے میں ترکی سیکھی، بغداد کے برطانوی قفصل خانے میں ترکی زبان کے مترجم کی حیثیت سے ملازم ہوئے (اپنے انگریز پرنسپل موریسن کی سفارش پر) بغداد میں تین برس مقیم رہے، قسطنطنیہ بھی گئے، ترکی زبان کے روشن خیال ادیبوں اور انقلابی پارٹی ینگ ٹرک کے پر جوش کارکنوں سے گہرا رابطہ رہا۔ اپنے عہد کے روشن خیال گھرانے کی تعلیم یافتہ اور ادیب لڑکی نذر زہرا بیگم سے ۱۹۱۲ء میں شادی ہوئی، ۱۹۱۴ میں راجہ صاحب محمود آباد کے سیکرٹری مقرر ہوئے، ۱۷ دسمبر ۱۹۲۰ء کو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے رجسٹرار مقرر ہوئے، ۱۹۲۸ء میں غالباً ملازمت سے معطل ہوئے، یا ان کے خلاف انکوائری ہوئی، ۱۹۲۹ء میں رحمت اللہ کمیٹی کی رپورٹ شائع ہوئی جس کے بعد یلدرم بقول قرۃ العین حیدر اعزاز کے ساتھ رجسٹرار شپ سے سبکدوش ہوکر یوپی سول سروس میں واپس چلے گئے۔ اسسٹنٹ ریونیو کمشنر کی حیثیت سے جزائر انڈمان میں بھی رہے۔ فروری ۱۹۳۴ میں طویل رخصت لے کر سیاحت اور حج کے ارادے سے گھر سے نکلے۔ سفر حج میں ان کا مرض نقرس (گاؤٹ) عود کر آیا، اپریل ۱۹۳۵ میں قبل از وقت پنشن پر چلے گئے عمر کے آخری ایام دھرہ دون میں گزارے، ۱۱/اپریل ۱۹۴۳ء کی رات دو بجے دفعتاً حرکتِ قلب بند ہو جانے سے لکھنؤ میں انتقال کیا۔

☐ ماخذ: ۱۔ قرۃ العین حیدر، 'کار جہاں دراز ہے' (جلد اول، دوم) ۲۔ 'پگڈنڈی' امرتسر یلدرم نمبر، ۳۔ ڈاکٹر معین الرحمٰن 'مطالعہ یلدرم'

🕮 افسانوی مجموعے 🕮

۱۔ 'خیالستان' ۱۹۱۱ء (دس افسانے اور تین مضامین) ادارہ مخزن، میکلگن روڈ، لاہور۔

('مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ'، 'حضرت دل کی سوانح عمری' اور 'سیلِ زمانہ' کو افسانہ ماننے میں تامل ہوتا ہے)

۱۔ خارستان وگلستان (مخزن، میں تین اقساط میں شائع ہوا۔ گلستان کے عنوان سے جلد ۱۱ شمارہ ۳ (جون ۱۹۰۶) کے صفحات ۱ تا ۱۱ پر خارستان کے عنوان سے جلد ۱۱ شمارہ ۵ (اگست ۱۹۰۶ء) کے صفحات ۱ تا ۱۱ پر اور شیرازہ کے عنوان سے جلد ۱۱ شمارہ ۶ (دسمبر ۱۹۰۶) کے صفحات ۱ تا ۹ پر تیسری قسط کے اختتام پر مُلخص بھی لکھا گیا ہے)

۲۔ دوست کا خط (مخزن کی جلد ۱۲ شمارہ ۱ (اکتوبر ۶۔۱۹) کے صفحات ۹ اور ۱۰ پر شائع ہوا

۳۔ غربت ووطن (اردوئے معلیٰ علی گڑھ کی جلد ۷ شمارہ ۴ (اکتوبر ۱۹۰۶) میں شائع ہوا

۴۔ چڑیا چڑے کی کہانی (مخزن کی جلد ۱۳ شمارہ ۱ (اپریل ۱۹۰۷ء) کے صفحات ۲۷ تا ۳۵ پر شائع ہوا

۶۔ حکایۂ لیلیٰ مجنوں (مخزن میں تین اقساط میں شائع ہوا پہلی قسط جلد ۱۴ شمارہ ۱ (اکتوبر ۱۹۰۷) کے صفحات ۹ تا ۲۳ پر دوسری قسط جلد ۱۵ شمارہ ۱ (اپریل ۱۹۰۸) کے صفحات ۱۹ تا ۲۶ پر اور تیسری قسط اسی جلد کے دوسرے شمارے (مئی ۱۹۰۸) کے صفحات ۹ اور ۱۰ پر شائع ہوا)

۸۔ سودائے سنگیں (پہلی قسط مخزن کی جلد ۱۵ کے شمارہ ۵ (اگست ۱۹۰۸) کے صفحات ۹ تا ۲۰ پر اور دوسری قسط اگلے شمارے (ستمبر ۱۹۰۸) کے صفحات ۸ تا ۲۲ پر شائع ہوئی)

۹۔ صحبت ناجنس (مخزن کی جلد ۱۰ شمارہ ۵ (فروری ۱۹۰۶) میں لڑکیاں اور یورپی تربیت کے عنوان سے شائع ہوا)

۱۰۔ ازدواج محبت

۲۔ 'حکایات واحتساسات' ۱۳۴۵ھ/ ۲۷۔۱۹۲۶ء (تیرہ افسانے اور بارہ مضامین) مسلم یونیورسٹی پریس، علی گڑھ۔ (پہلے حصے حکایات میں آٹھ افسانے ہیں جب کہ احتساسات کے حصے میں سترہ تحریریں ہیں، جن میں سے بہت زیادہ لبرل ہوکر پانچ کو افسانوں میں شمار کیا جاسکتا ہے)

<u>حکایات</u>

۱۔ آئینے کے سامنے ۲۔ نشہ کی پہلی ترنگ (فہرست میں یونہی لکھا ہے) ۳۔ فسانہائے عشق (الف) ہندوستان کی رقاصہ (ب) مصر قدیم کی محبوبہ ہائے عاشق نواز (ج) بخت نصر کا قیدی

۴۔ گمنام خطوط (فہرست میں 'گمنام خط' درج ہے) ۵۔ بزم رفتگاں

۶۔ کوسم سلطان ۷۔ عورت کا انتقام ۸۔ داماد کا انتخاب احتساسات:

۹۔ ایک مغینہ سے التجا ۱۰۔ آہ یہ نظریں ۱۱۔ تیتری

۱۲۔ اے مادرِ وطن ۱۳۔ ویران صنم خانے

ان کے علاوہ یلدرم کا ایک افسانہ 'فطرتِ جواں مردی'، مخزن کی جلد ۱ شمارہ ۴ (جولائی ۱۹۰۱) کے صفحات ۳۲ تا ۳۵ پر اس نوٹ کے ساتھ شائع ہوا ''ترکی زبان کے ایک مختصر سے مضمون کا ترجمہ مخزن کے لیے عنایت کرتے ہیں۔''

سجاد ظہیر

<u>مختصر سوانحی خاکہ</u>

۵/نومبر ۱۹۰۵ء کو لکھنؤ (یو پی) میں پیدا ہوئے۔ ان کے گھرانے کا شمار اپنے وقت کے رؤسا

میں ہوتا تھا۔ دولت کے ساتھ ساتھ ان کا خاندان تعلیم کے میدان میں بھی نمایاں تھا۔ سجاد ظہیر اور ان کے چاروں بھائی آکسفورڈ یونیورسٹی لندن کے تعلیم یافتہ تھے۔ ۱۹۳۲ء میں سجاد ظہیر نے آکسفورڈ یونیورسٹی سے بی اے کیا۔ ۱۹۳۲ء میں ہی اپنے چند ساتھیوں کے ساتھ مل کر افسانوی مجموعہ 'انگارے' شائع کیا اس مجموعے کے خلاف رجعت پسندوں نے ہنگامہ برپا کیا اس کی کاپیاں نذرِ آتش کی گئیں اور بالآخر صوبائی حکومت نے ''انگارے'' کو ۲۵ / مارچ ۱۹۳۳ء کو زیرِ دفعہ 395 (الف) تعزیراتِ ہند کے تحت ضبط کرلیا۔ بی اے کے بعد سجاد ظہیر نے آکسفورڈ یونیورسٹی سے معاشیات میں ایم اے کیا، ۱۹۳۵ء میں بار ایٹ لاء کی ڈگری حاصل کی اس کے بعد آکسفورڈ یونیورسٹی سے ''جرنلزم'' میں ڈپلومہ بھی حاصل کیا۔ نومبر ۱۹۳۵ء میں سجاد ظہیر یورپ سے وطن واپس آئے اور الہ آباد ہائی کورٹ میں پریکٹس شروع کی اور ساتھ ہی انجمن ترقی پسند مصنّفین کی تعمیل و تشکیل بھی کی۔ انڈین نیشنل کانگریس کے رکن بھی رہے اور الہ آباد شہر کی کانگریس کمیٹی کے جنرل سیکرٹری ہو کر پنڈت جواہر لعل نہرو کے ساتھ کام بھی کیا بعد ازاں آل انڈیا کانگریس کے رکن منتخب ہوئے اور کانگریس کے مختلف شعبوں خاص طور پر فارن آفیرز (Foreign Affairs) اور مسلم ماس کانٹیکٹ (Muslim Mas Contact) سے بھی وابستہ رہے۔ اس کے ساتھ ساتھ 'کانگریس سوشلسٹ پارٹی' اور 'آل انڈیا پاکستان سبھا' جیسی تنظیموں کی تشکیل بھی کی۔ اس دوران ان کا تعلق اتر پردیش کے انڈر گراؤنڈ کمیونسٹ لیڈروں جیسے کامریڈ، ای سی جوشی اور آر ڈی بھاردواج وغیرہ سے بھی قائم ہو گیا اور آگے چل کر کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا کی یو پی شاخ کے سیکرٹری مقرر ہوئے۔ یہ پارٹی اس وقت انڈر گراؤنڈ تھی اس زمانے میں وہ ماہنامہ 'چنگاری' کے مدیر بھی رہے۔ ۱۹۳۸ء میں سجاد ظہیر کی شادی خان بہادر سید رضا حسین کی صاحبزادی رضیہ دلشاد (رضیہ سجاد ظہیر) سے اجمیر میں ہوئی۔ ۱۹۴۰ء میں انھیں برطانوی حکومت کے خلاف تقریر کرنے کے جرم میں گرفتار کرلیا گیا اس سے پہلے بھی دو بار اسی جرم میں جیل جا چکے تھے۔ لیکن اس بار انہیں تقریباً دو سال لکھنؤ سنٹرل جیل رہنا پڑا۔ ۱۹۴۸ء میں کمیونسٹ پارٹی کے فیصلے کے مطابق سجاد ظہیر پاکستان آگئے۔ یہاں 'کمیونسٹ پارٹی آف پاکستان' کے جنرل سیکرٹری منتخب ہوئے۔ پاکستان میں طلباء، مزدوروں اور ٹریڈ یونین کی تنظیم کا کام سنبھالا اور تقریباً تین سال انڈر گراؤنڈ رہے۔ ۱۹۵۱ء میں حکومت پاکستان نے 'راولپنڈی سازش کیس' میں گرفتار کرلیا، مقدمہ اور سزا کے دوران وہ حیدر آباد، سندھ، لاہور، مچھ اور کوئٹہ کی جیلوں میں ساڑھے چار برس قید رہے۔ اسی دوران انہوں نے اپنی دو اہم کتابیں 'روشنائی' اور 'ذکرِ حافظ' تصنیف کیں۔ ۱۹۵۵ء میں پاکستان سے رہا ہو کر سجاد ظہیر دوبارہ ہندوستان چلے گئے۔ ۱۹۵۹ء میں انہوں نے ہفت روزہ 'عوامی دور' اور ۱۹۶۳ء میں 'حیات' دہلی سے جاری کیے۔ تاشقند میں ستمبر ۱۹۷۳ء کو پاکستان، بھارت اور بنگلہ دیش کے ادیبوں کی کانفرنس میں شرکت کرنے کے لئے گئے۔

اچانک بیمار ہوئے اور ۱۳؍ستمبر ۱۹۷۳ء الما آتا روس میں حرکتِ قلب بند ہونے کی وجہ سے جہانِ فانی سے کوچ کر گئے۔ آپ کی تدفین جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی میں ہوئی۔

❑ ماخذ: ۱۔ سیّد سجاد ظہیر، مارکسی دانشور اور کیمونسٹ رہنما از عبدالرؤف ملک، پیپلز پبلشنگ ہاؤس، لاہور، ۲۰۰۹ء، ۲۔ سجاد ظہیر شخصیت اور فکر از ڈاکٹر جعفر احمد، مکتبہ دانیال کراچی، ۲۰۰۵ء، ۳۔ مغنیٔ آتش، سیّد سجاد ظہیر از سبط حسن، مکتبہ دانیال کراچی

سدرشن (پنڈت بدری ناتھ)

مختصر سوانحی خاکہ

پنڈت بدری ناتھ سدرشن ۱۸۹۶ء کو سیالکوٹ میں پیدا ہوئے، پنجاب یونیورسٹی لاہور سے بی اے کیا، ۱۹۲۲ء میں بنارس جا کر سرسوتی پریس قائم کیا اور بنارس سے ہی ایک ادبی مجلّہ 'ہنس' ۱۹۳۰ء میں جاری کیا، ۱۹۳۰ء میں ہی لاہور میں سدرشن پبلشنگ ہاؤس قائم کیا جہاں سے پہلی کتاب خود ان کا اپنا افسانوی مجموعہ 'طائرِ خیال' شائع ہوا۔ ۱۹۳۱ء میں ماہنامہ 'چندن' جاری کیا، مختلف کتابوں کے تراجم بھی کیے، لاہور کی ایک فلم کمپنی کے لیے کہانیاں، سکرین پلے اور مکالمے بھی لکھے۔ ۱۹۴۵ء تک فری لانسر کی زندگی گزارنے کے بعد منروا اسٹوڈیو کے باقاعدہ ملازم ہو گئے۔ ۱۹۴۷ء میں ہجرت کر کے بمبئی منتقل ہو گئے۔ مرزا حامد بیگ کی تحقیق کے مطابق سدرشن کا پہلا افسانہ ۱۹۱۳ء کے لگ بھگ شائع ہوا۔ افسانوں کے علاوہ سدرشن نے ڈرامے، ناول اور بچوں کے لیے کتابیں بھی لکھیں جن میں سے بیشتر بنگالی زبان سے تراجم ہیں۔ سدرشن نے ۱۶؍دسمبر ۱۹۶۷ء کو بمبئی میں وفات پائی۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'طائرِ خیال' ۱۹۳۰ (بارہ افسانے) سدرشن پبلشنگ ہاؤس، لاہور۔

۱۔ عروس شاعری	۲۔ گورومنتر	۳۔ مصور کی زندگی	۴۔ سدا سکھ
۵۔ باپ	۶۔ ایک نامکمل کہانی	۷۔ دوسروں کی طرف دیکھ کر	۸۔ دوخدا
۹۔ جب لاش نے شہادت دی	۱۰۔ شعلۂ مضطر	۱۱۔ کایا پلٹ	۱۲۔ بچپن کا ایک واقعہ

۲۔ 'قوسِ قزح' ۱۹۴۱ء (آٹھ افسانے) سرسوتی آشرم، لاہور۔

۱۔ گل خارستان	۲۔ باجو باورا	۳۔ جنس صداقت	۴۔ رشوت کا روپیہ

۵۔آزمائش ۶۔تھوڑا سا جھوٹ ۷۔محبت کا گنہگار ۸۔سبق

۳۔'پارس' (پندرہ افسانے)

۱۔راجہ رنجیت سنگھ ۲۔رشوت کا روپیہ ۳۔صلہ نیکی ۴۔گردش زمانہ

۵۔اپنی طرف دیکھ کر ۶۔قرض خواہ ۷۔شکست مجاز ۸۔وزیر عدالت

۹۔فریب دولت ۱۰۔جاں نثار ۱۱۔کنول کی بیٹی ۱۲۔نمک خوار

۱۳۔شاعر ۱۴۔شیشہ دیکھ ۱۵۔پاداش عمل

۴۔'چشم و چراغ' ۱۹۴۵ء (پندرہ افسانے) تاج کمپنی، لاہور۔

۱۔پرانی دلی کا آخری چراغ ۲۔راہبہ ۳۔دو عورتیں ۴۔روح کی آنکھ

۵۔اندھیرا ۶۔مذہب کی چوکھٹ پر ۷۔شب وعدہ ۸۔حسرت و یاس

۹۔کھرا کھوٹا ۱۰۔اعجاز خدمت ۱۱۔ہوس جاہ ۱۲۔اٹھنی کا چور

۱۳۔دنیا کی سب سے بڑی کہانی ۱۴۔چراغ ہدایت ۱۵۔رام بان

۵۔'سدابہار پھول' ۱۹۴۶ء (اٹھارہ افسانے) راجپال اینڈ سنز، لاہور۔

۱۔نمک خوار ۲۔انتقام ۳۔بانکی تلوار ۴۔پاس سخن ۶۔لوہے کا دل

۷۔صلہ نیکی ۸۔غریب کی آہ ۹۔عورت کے قابو میں ۱۰۔انصاف کی کرسی ۱۱۔پرماتما کی آواز

۱۲۔رنج و راحت ۱۳۔پرماتما کے حضور میں ۱۴۔ماں کی ممتا ۱۵۔تاریکی میں روشنی

۱۶۔راستی کی فتح ۱۷۔5000 ۱۸۔شیطان کا ہتھیار

سریندر پرکاش

مختصر سوانحی خاکہ

۲۶ رمئی ۱۹۳۰ء کو لائل پور (موجودہ فیصل آباد) میں پیدا ہوئے، ادبی شہرت 'شب خون' الہ آباد میں بعض افسانوں کی اشاعت سے ملی، آل انڈیا ریڈیو دہلی سے بھی وابستہ رہے، ۷۰ء کی دہائی میں بمبئی منتقل ہو گئے، فلموں اور جرائد کے لیے فری لانس کے طور پر لکھا، اُردو ٹائمز میں اپنی یادداشتیں لکھنی شروع کیں، مگر چند قسطوں کے بعد سلسلہ منقطع ہو گیا۔ ۱۹۸۹ء میں ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ حاصل کیا، جرمنی کی سیاحت بھی کی، مہمان نواز اور مجلسی آدمی تھے، قریبی احباب کی تواضع مقبول مشروب کی تقطیر شدہ صورت

سے کرتے، جسے انہوں نے راجستھان کیسر کا نام دیا تھا۔ ذیابیطس کے مرض میں مبتلا ہوکر ۹ نومبر ۲۰۰۲ء کو اس دنیا سے رخصت ہوئے۔

□ ماخذ: ۱۔ دُنیازاد، کراچی۔ ۲۔ راقم کے نام اودے پرکاش (بھارت) کی ای میل

افسانوی مجموعے

۱۔ 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم' ۱۹۶۸ء (چودہ افسانے) شب خون کتاب گھر، الہ آباد۔

۱۔ رونے کی آواز ۲۔ دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم ۳۔ خشت وگل ۴۔ رہائی کے بعد
۵۔ نئے قدموں کی چاپ ۶۔ آپ بیتی ۷۔ پوسٹر ۸۔ نقب زن
۹۔ بروشک کی موت ۱۰۔ اپنے آنگن کا سانپ ۱۱۔ منادی ۱۲۔ پیاسا سمندر
۱۳۔ رات روتی ہے (رپورتاژ) ۱۴۔ تلقارمس

۲۔ 'برف پر مکالمہ' ۱۹۸۱ء (گیارہ افسانے) موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔

۱۔ بن باس ۱۹۸۱ء ۲۔ مردہ آدمی کی تصویر ۳۔ ہم صرف جنگل سے گزر رہے تھے
۴۔ جمغورہ الفریم ۵۔ جی ژان ۶۔ تعاقب
۷۔ کٹا ہوا سر ۸۔ جنت ۹۔ گاڑی بھر رسد
۱۰۔ سم باڈی، نوباڈی، ڈیڈ باڈی ۱۱۔ برف پر مکالمہ

۳۔ 'بازگوئی' ۱۹۸۸ء (بارہ افسانے) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔

۱۔ بازگوئی ۲۔ آرٹ گیلری ۳۔ رک جاؤ ۴۔ ایلو پیشیا ۵۔ بجوکا
۶۔ سرکس ۷۔ ساحل پر لیٹی ہوئی عورت ۸۔ سرنگ ۹۔ جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں
۱۰۔ خواب صورت ۱۱۔ جمغورہ الفریم: دو ۱۲۔ چھوڑا ہوا شہر

۴۔ 'حاضر حال جاری' ۲۰۰۲ء (سترہ افسانے) تخلیق کار پبلشرز، دہلی۔

۱۔ علامت کے آر پار ۲۔ جیل خانی ۳۔ ڈر ۴۔ کنزیومر
۵۔ تر پوسیاں ۶۔ دیگر احوال یہ ہے انور علی خاں
۷۔ انعام گھر کی تسخیر و پامالی عرف نرخ نامہ گشتی دستے کی کارگزاری کا خزاں رسیدہ موسم کی دھیمی سانسوں کے عہد میں
۸۔ خیال صورت ۹۔ آؤ اور ہمارے گرجا گھر کی گھنٹیوں کی آواز سنو ۱۰۔ حاضر حال جاری
۱۱۔ بالکنی ۱۲۔ بچپن میں سنی ہوئی ایک کہانی ۱۳۔ سوکھا ۱۴۔ آدمی

۱۵۔ آگھوری   ۱۶۔ پیارے بھائی وارث علوی آداب!   ۱۷۔ میں، میرا سفر اور چیچو کی ملیاں

سعادت حسن منٹو

مختصر سوانحی خاکہ

منٹو ۱۱رمئی ۱۹۱۲ء کو سمبرالہ، ضلع لُدھیانہ میں پیدا ہوئے۔ والد میاں غلام حسن، منصف کے عہدے پر فائز تھے، منٹو کی والدہ سے میاں صاحب نے شادی تب کی جب اُن کی پہلی بیوی حیات تھیں اور اولاد جوان۔ تین برس فیل ہونے کے بعد منٹو نے ۱۹۳۱ء میں میٹرک کرلیا، پہلے ہندو سبھا کالج امرتسر میں داخلہ لیا، پھر ایم۔اے۔او کالج میں انٹر کے طالبِ علم کی حیثیت سے پہنچے، جہاں صاحبزادہ محمود الظفر، فیض احمد فیض، اختر حسین رائے پوری اور ڈاکٹر تاثیر (انجمن ترقی پسند مصنّفین کے بانی ارکان) پڑھا رہے تھے۔ ۱۹۳۲ء میں منٹو کے والد نے وفات پائی۔ ۱۹۳۵ء میں انٹر کئے بغیر منٹو علی گڑھ یونیورسٹی پہنچے مگر چند ماہ بعد یونیورسٹی سے نکال دیئے گئے۔ سجاد شیخ نے جنوری ۱۹۸۰ء کے 'ویو پوائنٹ' لاہور میں خیال ظاہر کیا ہے کہ منٹو کو اس کے انقلابی نظریات کی وجہ سے نکالا گیا کیوں کہ کچھ عرصے بعد علی سردار جعفری کو بھی اسی جُرم میں یونیورسٹی سے نکال دیا گیا۔ ۱۹۳۲ء کے ہمایوں میں منٹو کا پہلا افسانوی ترجمہ 'دست بُریدہ بھوت' شائع ہوا، ۱۹۳۴ء کے اواخر میں باری علیگ نے اپنا ہفتہ وار پرچہ 'خلق' امرتسر سے جاری کیا، منٹو کا اوّلین افسانہ 'تماشا' اسی میں فرضی نام (آدم) سے شائع ہوا۔ اس کے بعد 'عالمگیر' میں شائع ہوا۔ اس سے ایک برس پہلے باری علیگ کی ہدایت پر منٹو، وکٹر ہیوگو کے ناول The Last Days of a Condemned کا ترجمہ 'سرگزشتِ اسیر' کے نام سے کر چکے تھے۔ ۱۹۳۴ء میں انھوں نے آسکر وائلڈ کے اشترا کی نظریات کے حامل ڈرامے 'ویرا' کا ترجمہ کیا۔ ۳۶۔۱۹۳۵ء میں چیخوف، کے دو ڈراموں کے تراجم کتابی شکل میں شائع ہوئے۔ مئی ۱۹۳۵ء میں 'ہمایوں' کے مدیر حامد علی خان کے تعاون سے 'رُوسی ادب نمبر' مرتب کیا اور اس کے بعد 'روسی افسانے' شائع کی۔ ۱۹۳۶ء کے اوائل میں منٹو کا پہلا افسانوی مجموعہ 'آتش پارے' شائع ہوا۔ اسی برس انھوں نے 'عالمگیر' کا رُوسی ادب نمبر شائع کیا۔ ۱۹۳۹ء میں شادی ہوئی۔ دہلی ریڈیو اسٹیشن، مصّور کی ادارت اور بمبئی کی فلمی صنعت سے وابستہ رہے، تین بیٹیاں پیدا ہوئیں (نگہت، نزہت اور نصرت)، بیٹا (عارف) چھوٹی عُمر ہی میں چل بسا، قیامِ پاکستان کے بعد جنوری ۱۹۴۸ء میں پاکستان پہنچے، لاہور میں مقیم ہوئے، منٹو کے چھ افسانوں پر مقدمے چلے، دُھواں، بُو، کالی شلوار، ٹھنڈا گوشت، کھول دو، اوپر نیچے اور درمیان۔ دو مرتبہ ذہنی شفاخانے میں رہے۔ عصمت چغتائی کے مطابق (نقوش منٹو نمبر) منٹو نے انھیں دو مرتبہ لکھا تھا کہ بھارت بُلوا لو۔ ۱۸رجنوری ۱۹۵۵ء کو مرتے وقت اپنی بیوی صفیہ سے کہا 'اب یہ ذلّت ختم ہو جانی چاہیئے'۔ منٹو نے اپنے لئے یہ کتبہ بھی تجویز کیا تھا، ''یہاں سعادت حسن منٹو دفن ہے، اس کے سینے میں افسانہ

نگاری کے سارے اسرار فن ہیں، وہ اب بھی منوں مٹی کے نیچے سوچ رہا ہے کہ وہ بڑا افسانہ نگار ہے یا خُدا۔"

☐ ماخذ: ا۔ سعادت حسن منٹو، (سوانح اور ادبی کارنامے) پی ایچ ڈی کا غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ از ڈاکٹر علی ثنا بخاری (پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۸۴ء) ۲۔ سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری، ایم اے کے لئے غیر مطبوعہ تحقیق مقالہ از علمدار حسین بخاری (بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ۱۹۷۸ء) ۳۔ اُردو افسانہ اور افسانہ نگار، ڈاکٹر فرمان فتح پوری ۴۔ نقوش، منٹو نمبر ۵۔ گلِ خنداں، منٹو نمبر ۶۔ منٹو، ابوسعید قریشی

افسانوی مجموعے

ا۔ 'آتش پارے' جنوری ۱۹۳۶ء (آٹھ افسانے) اردو بک سٹال، لاہور۔

ا۔ خونی تھوک ۲۔ انقلاب پسند ۳۔ جی آیا صاحب

۵۔ تماشا ۶۔ طاقت کا امتحان ۷۔ دیوانہ شاعر ۸۔ چوری

۲۔ 'منٹو کے افسانے' اگست ۱۹۴۰ء (چھبیس افسانے) ساقی بک ڈپو، دہلی۔

ا۔ نیا قانون ۲۔ شغل (میکسم گورکی کی یاد میں) ۳۔ پھاہا

۴۔ ٹیڑھی لکیر (ایک سٹڈی) ۵۔ شرابی (جواہر لال نہرو کے نام) ۶۔ تماشا

۷۔ شوشو ۸۔ خوشیا ۹۔ بانجھ ۱۰۔ نعرہ ۱۱۔ شہ نشین پر ۱۲۔ طاقت کا امتحان

۱۳۔ اس کا پتی ۱۴۔ موسم کی شرارت ۱۵۔ خودکشی کا اقدام ۱۶۔ بیگو

۱۷۔ منتر ۱۸۔ انقلابی ۱۹۔ میرا اور اس کا انتقام ۲۰۔ اسٹوڈنٹ یونین کیمپ

۲۱۔ موم بتی کے آنسو ۲۲۔ دیوالی کے دیئے ۲۳۔ ہتک ۲۴۔ ڈرپوک

۲۵۔ دس روپے ۲۶۔ مسز ڈی کوسٹا۔ (بعد کے ایڈیشنوں میں سے پھاہا، شرابی، تماشا، طاقت کا امتحان، خودکشی کا اقدام، انقلابی اور اسٹوڈنٹ یونین کیمپ خارج ہو گئے اور ان کی جگہ پہچان اور بلاوز شامل ہو گئے)

۳۔ 'دھواں' ۱۹۴۱ء (بائیس افسانے۔ دو ڈرامے)، ساقی بک ڈپو، دہلی۔

ا۔ دھواں ۲۔ کبوتروں والا سائیں ۳۔ الو کا پٹھا ۴۔ نامکمل تحریر

۵۔ قبض ۶۔ ایکٹریس کی آنکھ ۷۔ وہ خط جو پوسٹ نہ کئے گئے ۸۔ مصری کی ڈلی

۹۔ ماتمی جلوس ۱۰۔ تلون (ڈرامہ) ۱۱۔ سجدہ ۱۲۔ ترقی پسند

۱۳۔ نیا سال ۱۴۔ چوہے دان ۱۵۔ چوری ۱۶۔ قاسم

۱۷۔ دیوانہ شاعر ۱۸۔ کالی شلوار ۱۹۔ لالٹین ۲۰۔ انتظار (ڈرامہ)

۲۱۔ پھولوں کی سازش ۲۲۔ گرم سوٹ ۲۳۔ میرا ہمسفر ۲۴۔ پریشانی کا سبب

۴۔ 'افسانے اور ڈرامے' ۱۹۴۲ء (سات افسانے، ایک ریڈیائی ڈرامہ، ایک فیچر، چار سٹیج ڈرامے) حیدرآباد، دکن۔

۱۔ بلاؤز ۲۔ شیرو ۳۔ مس فریا ۴۔ آم ۵۔ خونی تھوک

۶۔ مسز ڈی سلوا ۷۔ غسل خانہ (ظفر برادرز لاہور نے اسی مجموعے کو 'ایک مرد' کے نام سے شائع کیا)

۵۔ 'لذتِ سنگ' ۱۹۴۷ء (تین افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔ بو ۲۔ دھواں ۳۔ کالی شلوار

۶۔ 'چغد' جون ۱۹۴۸ء (نو افسانے) کتب پبلشرز، بمبئی۔

۱۔ ایک خط ۲۔ ڈھارس ۳۔ چغد ۴۔ پڑھیے کلمہ ۵۔ مس ٹین والا

۶۔ بابو گوپی ناتھ ۷۔ میرا نام رادھا ہے ۸۔ جانکی ۹۔ پانچ دن

۷۔ 'ٹھنڈا گوشت' ۱۹۵۰ء (آٹھ افسانے) مکتبہ جدید، لاہور۔

۱۔ ٹھنڈا گوشت ۲۔ گولی ۳۔ رحمتِ خداوندی کے پھول ۴۔ ساڑھے تین آنے

۵۔ پیرن ۶۔ خورشٹ ۷۔ باسط ۸۔ شاردا

۸۔ 'خالی بوتلیں، خالی ڈبے' ستمبر ۱۹۵۰ء (تیرہ افسانے) مکتبہ جدید، لاہور۔

۱۔ خالی بوتلیں، خالی ڈبے ۲۔ سہائے ۳۔ ٹوٹو ۴۔ رام کھلاون

۵۔ بسم اللہ ۶۔ ننگی آوازیں ۷۔ شانتی ۸۔ خالد میاں

۹۔ دو قومیں ۱۰۔ مجید کا ماضی ۱۱۔ حامد کا بچہ ۱۲۔ لائسنس ۱۳۔ کتاب کا خلاصہ

۹۔ 'نمرود کی خدائی' ۱۹۵۰ء (بارہ افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔ کھول دو ۲۔ سوراج کے لئے ۳۔ ڈارلنگ ۴۔ بدتمیز

۵۔ عزت کیلئے ۶۔ ہارتا چلا گیا ۷۔ شیر آیا، شیر آیا دوڑنا ۸۔ شریفن

۹۔ ہرنام کور ۱۰۔ شہید ساز ۱۱۔ بی زمانی بیگم ۱۲۔ دیکھ کبیرا رویا

۱۰۔ 'بادشاہت کا خاتمہ' ۱۹۵۱ء (گیارہ افسانے) مکتبہ اردو، لاہور۔

۱۔ بادشاہت کا خاتمہ ۲۔ تقی صاحب ۳۔ والد صاحب ۴۔ عورت ذات

۵۔ عشق حقیقی ۶۔ کتے کی دعا ۷۔ پری ۸۔ خود فریب

۹۔ بری لڑکی ۱۰۔ فوبھابائی ۱۱۔ ابجی ڈڈو

۱۱۔ 'یزید' نومبر ۱۹۵۱ء (نو افسانے) مکتبہ جدید، لاہور۔

۱۔ یزید ۲۔ گورمکھ سنگھ کی وصیت ۳۔ آخری سیلوٹ ۴۔ جھوٹی کہانی
۵۔ ٹیٹوال کا کتا ۶۔ ۱۹۱۹ء کی ایک بات ۷۔ چور ۸۔ نکی ۹۔ ممی

۱۲۔ 'سڑک کے کنارے' ۱۹۵۳ء (گیارہ افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔ شاداں ۲۔ لتیکا رانی ۳۔ نفسیاتی مطالعہ ۴۔ موتری
۵۔ نطفہ ۶۔ سڑک کے کنارے ۷۔ سراج ۸۔ سو کینڈل پاور کا بلب
۹۔ خدا کی قسم ۱۰۔ موذیل ۱۱۔ صاحب کرامات

۱۳۔ 'سرکنڈوں کے پیچھے' (تیرہ افسانے) حالی پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔

۱۔ بلونت سنگھ مجیٹھیا ۲۔ آنکھیں ۳۔ جاؤ حنیف جاؤ ۴۔ شادی
۵۔ اللہ دتا ۶۔ پچنی ۷۔ سرکنڈوں کے پیچھے ۸۔ وہ لڑکی
۹۔ محمودہ ۱۰۔ پھسپھسی کہانی ۱۱۔ بھنگن ۱۲۔ ممد بھائی ۱۳۔ حسن کی تخلیق

۱۴۔ 'پھندنے' جنوری ۱۹۵۵ء (گیارہ افسانے، ایک ڈرامہ)، مکتبہ جدید، لاہور۔

۱۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ ۲۔ فرشتہ ۳۔ پھندنے ۴۔ بدصورتی
۵۔ مس مالا ۶۔ دودا پہلوان ۷۔ مسٹر معین الدین ۸۔ سودا بیچنے والی
۹۔ عشقیہ کہانی ۱۰۔ منظور ۱۱۔ مس اڈنا جیکسن ۱۲۔ اس منجدھار میں (ڈرامہ)

۱۵۔ 'بغیر اجازت' ۱۹۵۵ء (گیارہ افسانے) ظفر برادر، لاہور۔

۱۔ سونے کی انگوٹھی ۲۔ ٹانگے والے کا بھائی ۳۔ مسٹر حمیدہ ۴۔ بغیر اجازت
۵۔ قدرت کا اصول ۶۔ خوشبودار تیل ۷۔ سنتر پنچ ۸۔ جسم اور روح
۹۔ اب اور کہنے کی ضرورت نہیں ۱۰۔ رشوت ۱۱۔ قیمے کی بجائے بوٹیاں

۱۶۔ 'برقعے' ۱۹۵۵ء (گیارہ افسانے) ظفر برادرز، لاہور۔

۱۔ پسینہ ۲۔ گھوگا ۳۔ تیقن ۴۔ خط اور اس کا جواب
۵۔ موج دین ۶۔ ایک بھائی ایک واعظ ۷۔ چودھویں کا چاند ۸۔ باردہ شمالی
۹۔ قرض کی پیتے تھے ۱۰۔ پراسرار نینا ۱۱۔ برقعے

۱۷۔ 'شکاری عورتیں' ۱۹۵۵ء (بارہ افسانے) ظفر برادرز، لاہور۔

۱۔میرٹھ کی قینچی ۲۔شکاری عورتیں ۳۔جنٹلمینوں کا برش ۴۔حجامت
۵۔مرزا غالب کی حشمت خان کے گھر دعوت ۶۔لعنت ہے ایسی دوا پر ۷۔حج اکبر
۸۔اولاد ۹۔موچنا ۱۰۔نواب کاشمیری ۱۱۔لاؤڈ اسپیکر ۱۲۔دودا پہلوان

۱۸۔ 'رتی ماشہ اور تولہ' ۱۹۵۵ء (دس افسانے، ایک ڈرامہ) ظفر برادرز، لاہور۔

۱۔جھمکے ۲۔شلجم ۳۔برف کا پانی ۴۔چند مکالے
۵۔رتی ماشہ، تولہ ۶۔گاف گم (ڈرامہ) ۷۔نفسیات شناس ۸۔انجام بخیر
۹۔ملاقاتی ۱۰۔سگریٹ اور فاؤنٹین پین ۱۱۔تین میں نہ تیرہ میں

۱۹۔ 'انارکلی' (دس افسانے) مکتبہ شعر و ادب، لاہور۔

۱۔انارکلی ۲۔نعیمہ ۳۔بدتمیزی ۴۔قادرا قصائی ۵۔خودکشی ۶۔پشاور سے لاہور تک
۷۔بجلی پہلوان ۸۔ایک زاہدہ ایک فاحشہ ۹۔شیدا ۱۰۔بڈھا کھوسٹ

۲۰۔ 'ایک مرد' (آٹھ افسانے، چار ڈرامے، ایک فیچر) ظفر برادرز، لاہور۔

۱۔ایک مرد (ڈرامہ) ۲۔شیرو ۳۔بلاؤز ۴۔دو ہزار سال بعد (فیچر) ۵۔آم
۶۔تین انگلیاں (ڈرامہ) ۷۔مس فریا ۸۔غسل خانہ ۹۔خونی تھوک ۱۰۔تحفہ (ڈرامہ)
۱۱۔مسز ڈی سیلوا ۱۲۔قانون کی حفاظت (ڈرامہ) ۱۳۔تین تحفے

دیگر افسانے

(الف) نقوش منٹو نمبر میں منٹو کی بیس غیر مطبوعہ کہانیاں شائع کی گئی تھیں۔ ان میں سے دس کا انتخاب تو 'انارکلی' کے مرتب نے پیش کر دیا۔ باقی نو افسانے اور ایک ڈرامہ حسب ذیل ہیں:

۱۔بائی بائی ۲۔مائی جنتے ۳۔جان محمد ۴۔بارش ۵۔افشائے راز ۶۔آمنہ ۷۔تصویر ۸۔ملاوٹ
۹۔بس اسٹینڈ ۱۰۔کمیشن (ڈرامہ)

(ب) 'گل خنداں' کے منٹو نمبر میں مندرجہ ذیل چھ افسانے ہیں۔ جو کسی اور مجموعے میں شائع نہیں ہوئے۔

۱۔ غالب، چودھویں اور حشمت خان ۲۔شاہ دولے کا چوہا ۳۔تین موٹی عورتیں ۴۔آرٹسٹ لوگ
۵۔حافظ حسین دین ۶۔پھاتو

(ج) 'نقوش افسانہ نمبر' (۱۹۶۸) میں منٹو کی ایک غیر مطبوعہ کہانی 'راجو' اور نقوش (جون ۱۹۶۶) میں ایک اور کہانی 'سرمہ' شائع ہوئی ہے۔

(د) 'اوپر نیچے اور درمیان' کی مندرجہ ذیل چار تخلیقات کو افسانہ شمار کیا جا سکتا ہے۔

ا۔ چچا سام کے نام خط ۲۔ پس منظر ۳۔ اللہ کا بڑا فضل ہے ۴۔ دو گڑھے

(ھ) 'تلخ، ترش اور شیریں' کی مندرجہ ذیل چار تخلیقات کو مذکورہ صف میں جگہ دی جا سکتی ہے۔

ا۔ سویرے جو کل آنکھ میری کھلی ۲۔ پٹاخے

۳۔ آگرہ میں مرزا نوشہ کی زندگی ۴۔ مرزا نوشہ اور چودھویں۔

(اسی طرح منٹو کے مضامین میں سے 'باتیں' اور 'ترقی یافتہ قبرستان' کو بھی افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کے علاوہ ایف سی کالج لاہور کی بزم فکر و نظر میں ۱۴ جنوری ۱۹۵۵ء کی شام منٹو نے اپنا جو افسانہ سنایا تھا 'کبوتر اور کبوتری' اسے عام طور پر ان کا آخری افسانہ کہا جاتا ہے۔ اگر چہ منٹو نے 'ٹھرکی' کے عنوان سے ایک دلدوز واقعے پر افسانہ لکھنا شروع کیا تھا جسے موت نے مکمل نہ کرنے دیا۔)

سلام بن رزاق

مختصر سوانحی خاکہ

اصلی نام عبدالسلام ہے، جو پنویل، مہاراشٹر میں ۱۵ نومبر ۱۹۴۱ کو پیدا ہوئے، سات برس کی عمر میں ماں کی شفقت سے محروم ہو گئے، (ان کے بعض مرد کردار اپنی 'موت' کے بعد بھی عورت کے گداز سینے کو اشتیاق اور حسرت سے تکتے رہتے ہیں) بچپن میں ہی بمبئی میں آ گئے، ڈپلومہ ان ایجوکیشن حاصل کر کے بمبئی میونسپل کارپوریشن میں تدریس سے عملی زندگی کا آغاز کیا اور صدر معلم بھی ہوئے، ۳۵ برس اسی نظام سے وابستہ رہنے کے بعد ۱۹۹۹ میں ریٹائر ہوئے۔ ان کا پہلا افسانہ 'رین کوٹ' ۱۹۶۲ کے شاعر بمبئی میں شائع ہوا۔ تین افسانوی مجموعے اردو میں اور ایک ہندی میں (کام دھینو) شائع ہوا، مراٹھی ناول کا ترجمہ (ماہم کی کھاڑی) ۱۹۸۰ میں اور ہندی کہانیوں کا انتخاب (عصری ہندی کہانیاں) ۱۹۹۵ میں کیا، فلم، ٹی وی اور ریڈیو کے لئے سکرپٹ بھی لکھے، کسی مدرس کی طرح ان کی چند 'الم ناک' تصانیف بھی ہیں، یعنی گائیڈ بکس وغیرہ، ۱۹۹۸ میں ساہتیہ اکیڈمی نے یادگار ترجمہ ایوارڈ بھی دیا۔

☐ ماخذ: ا۔ شکستہ بتوں کے درمیان' میں شامل مصنف کا تعارف، ۲۔ آٹھویں دہائی کے معروف افسانہ نگار از ڈاکٹر نسیم احمد، روہتاس، بھارت ۱۹۹۵

📖 افسانوی مجموعے 📖

ا۔ 'ننگی دوپہر کا سپاہی' دسمبر ۱۹۷۷ (پندرہ افسانے) نیو رائٹرز پبلی کیشنز، ممبئی۔

ا۔ البم ۲۔ واسو ۳۔ زنجیر ہلانے والے ۴۔ قصہ دیوجانس جدید ۵۔ بیعت

۶۔بجوکا ۷۔مکھوٹے ۸۔حمام ۹۔کالے ناگ کے پجاری ۱۰۔اُس کا بُت

۱۱۔ایک تکونی کہانی ۱۲۔ننگی دوپہر کا سپاہی ۱۳۔اُس دن کی بات ۱۴۔انجام کار۔

۲۔'معبّر' دسمبر ۱۹۸۷ (پندرہ افسانے) کہانی پبلی کیشنز، ممبئی۔

۱۔ندّی ۲۔دودِ چراغ ۳۔اکلویّہ ۴۔تصویر ۵۔ستی

۶۔معبّر ۷۔درمیانی صنف کا سُورما ۸۔خصّی ۹۔ایک اورشرون کمار ۱۰۔خوں بہا

۱۱۔دست بُریدہ لوگ ۱۲۔کام دھینو ۱۳۔صلیب ۱۴۔مسٹر نوباڈی ۱۵۔مراجعت۔

۳۔'شکستہ بتوں کے درمیاں' ستمبر ۲۰۰۱ (سولہ افسانے) ایڈشاٹ پبلی کیشنز، ممبئی۔

۱۔اندیشہ ۲۔آوازِ گریہ ۳۔آندھی میں چراغ ۴۔شکستہ بتوں کے درمیاں

۵۔باہم ۶۔چادر ۷۔دوسرا قتل ۸۔ہدف ۹۔ابراہیم سقّہ

۱۰۔خبر ۱۱۔بنارسی ساڑی ۱۲۔ایک خیالی کہانی ۱۳۔موتی ۱۴۔زمین

۱۵۔چہرہ ۱۶۔روزگار

سلطان حیدر جوش

مختصر سوانحی خاکہ

سلطان حیدر جوش والد کی طرف سے شیخو پورہ بدایوں کے فریدی خاندان سے تھے، والدہ کی طرف سے ان کا سلسلہ نسب حکیم احسن اللہ دہلوی سے ملتا تھا، جوش کے والد نذیر الدین روساء میں سے تھے۔ چنانچہ ان کے 'اطوار' نے جوش کی والدہ کو مجبور کیا کہ وہ دہلی میں اپنے میکے کو چلی جائیں۔ سلطان حیدر جوش ۱۸۸۸ء میں پیدا ہوئے، دہلی کے اینگلو عربک سکول سے انٹرنس پاس کیا، ۱۹۰۵ میں مدرسۃ العلوم علی گڑھ میں داخلہ لیا، فٹ بال اور شرارت میں نام پیدا کیا، یہاں اپنی وضع قطع کے سبب 'جان بل' کہلاتے تھے۔ اگلے برس نواب محسن الملک کے خلاف ہڑتال ہوئی تو یہ بھی اس میں شامل ہوئے۔ پھر تعلیم کو خیر باد کہہ دیا۔ مناظروں میں بڑے شوق سے شرکت کرتے تھے، کچھ ان سے اور کچھ مولوی عبدالسلام بندۂ حسن آزاد سے علم منطق سیکھا۔ فٹ بال کی وجہ سے قلعہ کے انگریز فوجیوں سے مراسم پیدا ہوئے اور مغربی تہذیب وتمدن کے براہ راست مشاہدے کے اسباب پیدا ہوگئے۔ چچا خان بہادر ممتاز الدین کی سفارش پر انگریز حاکم نے انہیں نائب تحصیل دار مقرر کیا، پھر تحصیل دار اور ڈپٹی کلکٹر ہوگئے۔ ۱۹۴۶ء میں اس عہدے سے پنشن پائی، علی گڑھ میں سکونت اختیار کی اور اسی شہر میں ۱۱ مئی ۱۹۵۳ء کو وفات پائی۔ ان کے خالہ زاد بھائی عطا اللہ بیرسٹر تھے، ۱۹۳۲ء میں وہ انگلستان سے لوٹے تو انہیں میری کوریلی، آسکر وائلڈ اور برنارڈ شا کے طرز کی جانب مائل کیا۔

چنانچہ انہوں نے انگریزی سے بہت زیادہ مواد اخذ کیا، زمانہ طالب علمی میں ایک انگریزی ناول 'ہیری' کا ترجمہ کیا اور ایک ناولٹ 'ہوائی' پر ہیمنگوے کے 'A Farewel to Arms' کا اور دوسرے ناولٹ 'نقش و نقاش' پر سمرسٹ ماہم کے 'The Moon and Six Pence' کا گہرا اثر ہے۔ اسی طرح ان کا ایک افسانہ نما مضمون 'ابلیس' جو 'تمدن' میں کئی قسطوں میں شائع ہوا، مس کوریلی کے 'Sorrows of Satan' کا عکس ہے۔

□ ماخذ: ا۔ کنیز رابعہ 'سلطان حیدر جوش' ایم اے کا تحقیقی مقالہ، ۱۹۶۴ء پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔ ۲۔ 'نقوش' شخصیات نمبر اور مطالعۂ یلدرم (ڈاکٹر معین الرحمٰن)

افسانوی مجموعے

ا۔ 'فسانۂ جوش' ۱۹۲۷ء (چھ افسانے اور نو مضامین) (وہ نو مضامین حسب ذیل ہیں: انکشافِ حقیقت، عمر قید سے کس طرح رہائی اور نتیجہ (تتمہ) آئینہ، خود نما، نرگسِ خود پرست، سنسر، جدید دوستی، مرد یا عورت، قرض و مقراض، پہلا گناہ)۔ الناظر پریس لکھنؤ۔

ا۔ مساوات ('الناظر' مئی ۱۹۱۲) ۲۔ پھر بھی عمر قید ('الناظر' اپریل ۱۹۱۳)

۳۔ طوقِ آدم ('الناظر' مارچ ۱۹۱۴) ۴۔ تلاش عجیب (الناظر یکم جنوری ۱۹۱۵)

۶۔ اعجازِ محبت (الناظر یکم اپریل ۱۹۱۶)

۲۔ 'جوشِ فکر' سن اشاعت درج نہیں، (مرتب کے 'التماس' سے ظاہر ہوتا ہے کہ جوشِ فکر، جوش کا دوسرا مجموعہ ہے) چار افسانے اور چھ مضامین (وہ چھ مضامین حسبِ ذیل ہیں: طلسم از دواج، معما، جنون ترقی، لیڈر، عالم ارواح، خانہ جنگی) ڈسٹرکٹ گزٹ پریس، علی گڑھ

ا۔ مسٹر ابلیس (مخزن جولائی ۱۹۱۱) ۲۔ ہاں! نہیں! ۳۔ خواب و خیال (نقیب فروری ۱۹۲۰)

۴۔ جذبِ دل کی دو تصویریں (ھمایوں جون ۱۹۲۲) (اتفاقاتِ زمانہ، اس مجموعے میں بھی موجود ہے)

ان دس افسانوں کے علاوہ مخزن، کی جلد ۱۴ شمارہ ۳ (دسمبر ۱۹۰۷) کے صفحات ۱۵ تا ۲۳ پر جوش کا افسانہ 'نابینا بیوی' شائع ہوا جو ان کا پہلا افسانہ ہے۔ ان کے علاوہ بھی ان کی مندرجہ ذیل تخلیقات کے امین 'مخزن' کے فائل ہیں:

ا۔ 'انقلاب' (طویل مختصر افسانہ) پہلی قسط 'سوتیلی ماں' اپریل ۱۹۰۹ (جلد ۱۷، شمارہ ۱) صفحات ۴۸ تا ۵۴، دوسری قسط 'خدیجہ' مئی ۱۹۰۹ (جلد ۱۷، شمارہ ۳۰ ۹ صفحات ۳۱ تا ۳۶، چوتھی قسط جولائی ۱۹۰۹ (جلد ۱۷، شمارہ ۴) صفحات ۵۷ تا ۶۰، پانچویں قسط اگست ۱۹۰۹ (جلد ۱۷، شمارہ ۵) صفحات ۵۵ تا ۵۸ اور

آخری قسط شیر علی اور (آخر میں) 'فتح یاب زبیدہ' ستمبر ۱۹۰۹ (جلد ۱۷، شمارہ ۶) صفحات ۴۱ تا ۵۱)

۲۔ دل (مضمون) (مئی ۱۹۱۰) جلد ۱۹، شمارہ ۲) صفحات ۲۵ تا ۴۰)

۳۔ تائید غیبی (افسانہ) ستمبر ۱۹۱۱ء (جلد ۲۲، شمارہ ۶) صفحات ۲۷ تا ۳۸)

۴۔ فرقِ مراتب (مضمون) نومبر ۱۹۱۸ (جلد ۳۶، شمارہ ۱۱) صفحات ۳۹ تا ۵۱

سلیم اختر

مختصر سوانحی خاکہ

ڈاکٹر سلیم اختر ۱۱/مارچ ۱۹۳۴ء کو قلعہ گوجر سنگھ، لاہور میں پیدا ہوئے والد کا نام قاضی عبدالحمید قریشی تھا جو ملٹری اکاؤنٹس میں ملازم تھے۔ سلیم اختر کی ابتدائی تعلیم لاہور میں ہوئی، پانچویں جماعت میں ان کی پہلی کہانی بچوں کے رسالے 'تعلیم و تربیت' میں شائع ہوئی۔ میٹرک کا امتحان ۱۹۵۱ء میں فیض الاسلام ہائی سکول راولپنڈی سے پاس کیا، ۱۹۵۳ء میں ایف اے اور ۱۹۵۵ء میں بی اے کیا۔ ۱۹۵۵ء میں پشاور گئے اور وہاں کے اخبار 'شہباز' میں سب ایڈیٹر ہو گئے ۱۹۵۹ء میں لائبریری سائنس میں ڈپلومہ حاصل کر کے پنجاب یونیورسٹی لائبریری اور پنجاب پبلک لائبریری میں لائبریری اسسٹنٹ رہے۔ ملازمت کے دوران (۱۹۶۱ء) میں اردو میں ایم اے کیا۔ ۱۹۶۲ء میں ان کا تقرر بطور لیکچرر ایمرسن کالج ملتان میں ہوا۔ آٹھ سال ملتان میں رہے۔ فروری ۱۹۷۰ء میں ان کا تبادلہ گورنمنٹ کالج وحدت روڈ لاہور میں ہو گیا، جون ۱۹۷۲ء میں گورنمنٹ کالج لاہور سے وابستہ ہوئے، ریٹائرمنٹ کے بعد کئی برس تک وہیں رہے (بحیثیت وزیٹنگ پروفیسر ایم اے/ایم فل اُردو، اس کے ساتھ ہی یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور میں بھی اُردو پروفیسر رہے ہیں) ۱۹۷۸ء میں 'اردو میں تنقید کا نفسیاتی دبستان' کے موضوع پر پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ان کی پہلی باقاعدہ کہانی 'سویٹ ہارٹ' لطیف کے ۱۹۶۲ء کے سالنامے میں شائع ہوئی۔ سلیم اختر کے افسانوں اور ایک ناولٹ (ضبط کی دیوار) پر مشتمل مجموعہ ''نرگس اور کیکٹس'' کے عنوان سے سنگِ میل، لاہور سے ۲۰۰۴ء میں شائع ہوا۔

☐ ماخذ: ا۔ محمد سعید، مرتب، 'ڈاکٹر سلیم اختر (اشاریہ) ٹی اینڈ ٹی پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۲ء، ۲۔ جلیل اشرف، ڈاکٹر، ڈاکٹر سلیم اختر بحیثیت نقاد، ٹی اینڈ ٹی پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۹ء

📖 افسانوی مجموعے 📖

ا۔ 'کڑوے بادام' ۱۹۸۸ء (اکتیس افسانے) لاہور۔

i۔ بے ضرر کہانیاں

ا۔ محاذ ۱۹۷۱ء ۲۔ دوسیارے ۳۔ گریز پا ۴۔ سفر سے واپسی ۵۔ رزقِ حلال

٦۔ماں بیٹا ٧۔آئینہ ٨۔درد کا بندھن ٩۔محاورے کے معنی ١٠۔دھرتی کی زنجیر

ii۔حجرۂ ہفت بلا

١١۔پانچ کھونٹ ١٢۔عذاب میں گرفتار بستی ١٣۔اور بستی ١٤۔اختتام

١٥۔زنجیر ظلِ ہما ١٦۔کھجوروں کا موسم

iii۔تال پاتال

١٧۔پکار ١٨۔لہو کی چہچہاہٹ ١٩۔اماوس شاہی دسترخوان

٢٠۔شکتی ٢١۔جنوں کی رات

iv۔بحر ظلمات

٢٢۔افسانہ جو لکھنا بھول گیا ٢٣۔سائے کی طرح ساتھ پھریں ٢٤۔آشوبِ چشم

٢٥۔پیرِ تسمہ پا ٢٦۔بچہ جمہورا ٢٧۔تخلیق ٢٨۔بے چہرہ لوگ

٢٩۔جو جاگے ہیں خواب میں ٣٠۔آئینہ تکرارِ تمنا ٣١۔خاموشی کا کپسول

٢۔'کاٹھ کی عورتیں' ١٩٨٩ء (بیس افسانے) پولیمر پبلی کیشنز، لاہور۔

١۔پھن پھول ٢۔سویٹ ہارٹ ٣۔کانا چور ٤۔موری کا انیٹ ٥۔کاٹھ کی عورتیں

٦۔گندا خون ٧۔کھونٹا ٨۔جلے پاؤں کی بلی ٩۔بسیرے دی جورو ١٠۔بیوی کا الاؤ

١١۔بیویوں کی سازش ١٢۔مٹھائی کی پلیٹ ١٣۔آخری سبق ١٤۔کا سانوا

١٥۔بچھو ١٦۔بکری ١٧۔نقلی چوکیدار ١٨۔جن ہتھیلیوں پر سرسوں پھوٹتی ہے

١٩۔مثلث کا زاویہ ٢٠۔بیلنس شیٹ

٣۔'مٹھی بھر سانپ' ١٩٩٢ء (گیارہ افسانے) وکٹری بک بنک، لاہور۔

١۔مس احمد بی اے۔بی ٹی ٢۔سیفو ٣۔بنجر مرد زرخیز عورتیں ٤۔لولیتا

٥۔متوازی خطوط ٦۔تختۂ مشق ٧۔خبیث داپتر ٨۔پابندئ وقت کے فوائد

٩۔بارہواں کھلاڑی ١٠۔آگ تاپنے کے فوائد ١١۔پاؤں کی جنت

٤۔'چالیس منٹ کی عورت' ١٩٩٤ء (پچاس افسانے) سنگ میل، لاہور۔

١۔چالیس منٹ کی عورت ٢۔ہری ہری گھاس ٣۔توتا کہانی ٤۔میاں بیوی اور جیمز بانڈ

٥۔علامتی مرد ٦۔بن آتما ٧۔آخری شعبدہ ٨۔روشن دن کا تاریک رات میں سفر

۹۔کاٹھ کا شہر ۱۰۔کنول کنڈ ۱۱۔احمق کٹھ پتلی ۱۲۔مردہ دھار والی مقراض
۱۳۔جس رات ستارے ٹوٹے ۱۴۔لکھا بادِ سموم نے ۱۵۔مٹی کا قرض ۱۶۔نا دیدہ
۱۷۔سب کہاں ۱۸۔محاذ ۱۹۷۱ء ۱۹۔دوسیارے ۲۰۔گریز پا
۲۱۔سفر سے واپسی ۲۲۔رزقِ حلال ۲۳۔ماں بیٹا ۲۴۔آئینہ
۲۵۔درد کا بندھن ۲۶۔محاورے کے معانی ۲۷۔دھرتی کی زنجیر ۲۸۔پانچویں کھونٹ
۲۹۔عذاب میں گرفتار بستی ۳۰۔اور بستی ۳۱۔اختتام ۳۲۔زنجیر
۳۳۔ظلِ ہما ۳۴۔کھجوروں کا موسم ۳۵۔پکار ۳۶۔لہو کی چھچھاہٹ
۳۷۔اماوس ۳۸۔شاہی دستر خوان ۳۹۔شکتی ۴۰۔جنون کی رات
۴۱۔افسانہ — جو لکھنا بھول گیا ۴۲۔سائے کی طرح ساتھ پھریں ۴۳۔آشوبِ چشم
۴۴۔پیر تسمہ پا ۴۵۔بچہ جمورا ۴۶۔تخلیق ۴۷۔بے چہرہ لوگ
۴۸۔جو جاگے ہیں خواب میں ۴۹۔آئینہ تکرارِ تمنا ۵۰۔خاموشی کا کیپسول

۵۔'آدھی رات کی مخلوق' ۱۹۹۹ء (اٹھارہ افسانے) الرزاق پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔آدھی رات کی مخلوق ۲۔جنم روپ ۳۔گرو دکشنا ۴۔ہر اک خواہش پہ —
۵۔سانتا کلاز کا زوال ۶۔موہنی ۷۔تیرھواں برج ۸۔نیک پروین
۹۔نیا تماشہ ۱۰۔سیاہ حاشیہ ۱۱۔آخری تدبیر ۱۲۔چھوٹی اینٹ
۱۳۔کافر ۱۴۔لب پہ آتی ہے دعا بن کے تمنا — ۱۵۔بچھو سے ملاقات
۱۶۔کاجل بن ۱۷۔شجرِ سنگ بار ۱۸۔پریاں قطار اندر قطار

سمیع آہوجا

مختصر سوانحی خاکہ

سمیع ثناء اللہ آہوجا ۸ دسمبر ۱۹۳۶ء کو راولپنڈی میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام حبیب اللہ شیخ تھا، ابتدائی تعلیم جامعہ ملّیہ دلی سے پائی جبکہ انٹرمیڈیٹ گارڈن کالج پنڈی سے کیا۔ انہوں نے انجینئرنگ کی تعلیم حاصل کی۔ بیروت ٹیکنیکل کالج سے بھی پیشہ وارانہ تربیت پائی۔ ایس ایس جمالی کے نام سے وہ ادبی حلقوں میں متعارف ہوئے، اپنے مارکسی نقطہ نظر کی عملی یا رومانوی تعبیر کی تلاش میں ان کا لبنان اور فلسطین میں بعض انقلابی گروپوں سے رابطہ ہوا جس کے نتیجے میں انہیں ایران میں ساواک کے ہاتھوں بے پناہ اذیت اور تشدد کا سامنا کرنا پڑا۔ آج کل لاہور میں مقیم ہیں اور ڈیفنس کالونی میں لاہور کے اشرافوں کے

ساتھ مقیم ہے۔

🕮 افسانوی مجموعے 🕮

۱۔ 'جہنم + میں' ۱۹۸۲ء (پندرہ افسانے) چتر کار، لاہور

۱۔ اپنی مٹی میں بن باس ۲۔ سمندر کا پیٹ ۳۔ تتلی کا جنم
۴۔ پور پور بلٹ ٹنل، جسم، آوازیں ۵۔ نقارچی ۶۔ آنکھیں
۷۔ جنگل ۸۔ دوربین بڑے شیشے چھوٹے شیشے ۹۔ چار آئینوں میں رات ۱۰۔ جہنم + میں
۱۱۔ رات بے خواب ۱۲۔ قطبی سیارہ ۱۳۔ دن، روشن دن ۱۴۔ بائی می پلازہ ۱۵۔ پھٹا خیمہ، میرا آسماں

۲۔ 'قید در قید' ۲۰۰۲ء (تین افسانے) ملٹی میڈیا افیئر ز، لاہور۔

۱۔ علوژن ڈُھلوژن ۲۔ ان لکھے ہذیان کی ایف آئی آر ۳۔ قید در قید

۳۔ 'طلسم دہشت' ۲۰۰۳ء (سات افسانے) ملٹی میڈیا افیئر ز، لاہور۔

۱۔ واب بند ۲۔ بشونبی مصطفیٰ ﷺ ۳۔ لیبر روم ۴۔ عطسۂ گرد
۵۔ طبلہ ریک ۶۔ ژاژ ژندژیاں ۷۔ تماشائے لب بام

۴۔ 'ٹڈی دَل آسمان' ۲۰۰۴ء (اُنیس افسانے) ملٹی میڈیا افیئر ز، لاہور۔

۱۔ اکویریم ۲۔ تین چہرے ۳۔ آنکھوں میں بولتا صحرا ۴۔ مٹی چار تال، تال سُر ہاتھ
۵۔ گھنگھروؤں سے لدا ۶۔ نا سفر مسافر ۷۔ بند پنجرے میں مینا کار خواب
۸۔ اغیار کی کھلی دہلیز پر دعوتِ بُوقلمون ۹۔ شک شبہے میں ہونکتی بے بسی ۱۰۔ ٹڈی دَل آسمان
۱۱۔ یہ کس کا مکان ہے؟ یہاں کون رہتا ہے؟ ۱۲۔ تیز بارش میں بھیگتا انتظار
۱۳۔ ننانوے جمع ایک مساوی صفر ۱۴۔ ہریالی کے زخم ۱۵۔ تنہا آواز کھنڈر ۱۶۔ طوفان میں کھوئی آواز
۱۷۔ سوالوں بیچ کٹی زبان ۱۸۔ آئینۂ بے پناہی ۱۹۔ وحشی ہوائیں کرانتی

۵۔ 'کشکول بدن' ۲۰۰۸ء (اکیس افسانے) سانجھ، لاہور۔

۱۔ شہر کی منتظر آنکھیں ۲۔ گلِ نمناک جھٹک دے سیلِ بلا ۳۔ ہلاوٹ بینتے ہونٹ
۴۔ زخم حشم پکھاوجی دے تھا ۵۔ گلاب گلی کھولو گم گشتہ گھوڑی ۶۔ آنکھ میں مرگ مرصع بوسہ
۷۔ ادھ کھلی کا روپ بان ۸۔ سیلن میں ڈوبا کارتوس ۹۔ کتھاپُر پرکاش بے رنگ، بے زنگ

۱۰۔اندر کھڑی کٹھ پتلی ست رنگی ۱۱۔بو برکھا بگھیاڑ ۱۲۔کلاباز سمندر
۱۳۔خواب چور خواب ۱۴۔ہوا سنگ ہولی ۱۵۔کشکول بدن
۱۶۔برسات میں ایک رات ۱۷۔سوجھے بارنہ مکان ۱۸۔بن مال ہرن
۱۹۔نوبت باجے باج تنکار ۲۰۔شب خون میں لتھڑے خواب ۲۱۔آئینوں میں پھنسا بجار

۶۔'گمشدگی کا اشتہار'۲۰۰۹ء(دس افسانے) سانجھ،لاہور۔

۱۔اک بنگلہ کولا کووؤشول ۲۔فرد جرم ۳۔فرار از گل حکمت ۴۔سمنِ گرفتاری
۵۔کمپنی صاحب بہادر کے لادو نچرو—باڑ کومت روکو،ورنہ ۶۔دیدارِ آوازِ تاک ۷۔حلیہ گم گشتہ
۸۔ٹوٹے پُل کا رشتہ ۹۔سڑی کوٹ وال،دے اقبالیہ بیان ۱۰۔لوٹن رام رام دون

۷۔'رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم'۲۰۰۹ء(چودہ افسانے)سانجھ،لاہور۔

۱۔باہر روشنی دیکھ روئے اندر گھپ اندھیرا ۲۔درنگ شاہی در بست رڑا میدان گم گشتہ
۳۔ارزل سروں پر کب بیٹھے ہُما ۴۔مقاومت کرتا سینہ سہے وار
۵۔محل جھروکے دِسن چوکھے ۶۔ذکی یکی کی جفت میں بندھا یکہ منتظر سواریوں کا
۷۔نہ نو دلو نہ دس باولی چوکھٹ کی چلیپائی مانگے سلامی،کھولو در
۸۔ناہر باج بیڑی ڈوبے یا لگے پار ۹۔ریناں بیہ نہ بھلی ریت
۱۰۔ڈھول بلو چا موڑ مہار ۱۱۔چھوڑ تکبر،پکڑ حلیمی،راہ پکڑ دوشیری دا
۱۲۔سربنا مکٹ قیدی ننگا ۱۳۔اندر مٹی حشر حصار ٹٹے تے موری ۱۴۔پھر دے چرلو وچ گواچی

۸۔'زندانِ گرد باد'۲۰۱۰ء(دس افسانے)سانجھ،لاہور۔

۱۔پیرِ تسمہ پا ۲۔مچلکا حفظِ امن ۳۔بلادِ وحشت میں پیاسا پانی
۴۔دلدل میں دھنسے پاؤں ۵۔بن برسے برسائے بجلی کوندی،کھلی بیلا
۶۔بے وطنی تنور میں دم پخت ۷۔استغاثہ قتلِ عمد ۸۔بلدِ زمہریر کے روندتے سوار
۹۔جریبِ سورمائی پر اک دلبری ضرب ۱۰۔شطِ روم کا ایک پائلٹ پروجیکٹ نمبر ایک

سیّد انور

<u>مختصر سوانحی خاکہ</u>

سیّد انور حسین ۱۹۱۶ء میں کوٹلہ خیر ضلع لدھیانہ میں پیدا ہوئے، والد کا نام سید محمد حسین تھا، بچپن اور لڑکپن لدھیانہ میں گذرا، بی اے بھی وہیں سے کیا، ۱۹۳۹ء میں وہ نیوی کے ایجوکیشن کے شعبے سے وابستہ ہوئے۔ ۱۹۴۶ء میں برطانوی سامراج کے خلاف نیوی کی جو معروف بغاوت ہوئی اس میں سید انور عملاً تو شریک نہ ہوسکے مگر ان کی ہمدردیاں باغیوں کے ساتھ رہیں، ۱۹۶۱ء میں ملازمت سے سبکدوش ہوگئے۔ ۱۹۴۰ء میں پہلا افسانہ 'محاذِ جنگ پر جانے والے جہاز میں' لکھا، ۱۹۸۰ء میں ان کا ایک ناول 'ایک اور سومناتھ' (دوارکا کی بحری مہم ۱۹۶۵ء) منظر عام پر آیا۔ ۱۹۶۱ء میں پاکستان نیوی سے لیفٹیننٹ کمانڈر کے عہدے سے ریٹائر ہوئے۔ ۷ مارچ ۱۹۹۰ء کو رحلت کر گئے۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'آگ کی آغوش میں' ۱۹۴۶ء (گیارہ افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔ فساد کے دنوں میں ۲۔ جہاد ۳۔ اندھیرا ۴۔ بادلوں کے پیچھے
۵۔ شاعری پیغمبریست ۶۔ جنگ پر جانے والے جہاز میں ۷۔ چراغ کے نیچے
۸۔ آغاز ۹۔ تڑپ ۱۰۔ خون ۱۱۔ افق کے زینے پر

۲۔ 'منزل کی طرف' ۱۹۵۰ء (تیرہ افسانے) مکتبہ اردو، لاہور۔

۱۔ شاہراہ ۲۔ کلیوپیٹرا ۳۔ استوا کے قریب ۴۔ جنت کے دروازے پر
۵۔ فریاد ۶۔ انگاروں کے اوپر ۷۔ میری ۸۔ جب چڑیاں چگ گئیں کھیت
۹۔ دس سال بعد ۱۰۔ کاٹھیاوار میں سے ۱۱۔ لغزش ۱۲۔ ظلمت ۱۳۔ جنگ ختم ہوگئی

۳۔ 'سورج بھی تماشائی' ۱۹۶۲ء (بارہ افسانے) گلڈ پبلشنگ ہاؤس، کراچی۔

۱۔ جنس اور جنیئس ۲۔ کمند ۳۔ انتخاب ۴۔ زرنگار
۵۔ صبح کرنا شام کا ۶۔ کالی انگلی ۷۔ بحر ہے پایاب مجھے ۸۔ رہگذر
۹۔ دل کی گہرائیوں میں ۱۰۔ طوفان ۱۱۔ ہیروں کا ہار ۱۲۔ نروان

شفیق الرحمٰن

مختصر سوانحی خاکہ

شفیق الرحمٰن ۹ رنومبر ۱۹۲۰ء کو کلانور (مشرقی پنجاب، بھارت) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد عبدالرحمٰن خان محکمۂ آبپاشی میں انجینئر تھے۔ شفیق الرحمٰن کا بچپن پنجاب (انڈیا) اور چولستان (بہاولپور) میں گزرا، ان کے بڑے بھائی ریاست بہاول پور میں وزیرِ تعلیم وصحت رہے، سو، انہوں نے ابتدائی تعلیم صادق ڈین ہائی سکول بہاولپور میں حاصل کی، پھر سٹیٹ ہائی سکول بہاول نگر سے میٹرک اور انٹرمیڈیٹ کالج روہتک سے ایف۔ ایس۔ سی کیا، اس کے بعد کنگ ایڈورڈ کالج لاہور سے ایم بی بی ایس کیا۔ میو ہسپتال لاہور میں کچھ عرصہ ہاؤس جاب کی پھر برٹش انڈیا آرمی کے شعبے انڈین میڈیکل سروس سے منسلک ہوگئے۔ تقسیم ملک کے بعد شفیق الرحمٰن کی تبدیلی پاکستان آرمی میڈیکل کورز میں ہوگئی اور مزید تعلیم کے سلسلے میں برطانیہ چلے گئے، وہاں ڈی پی ایچ ایڈنبرا یونیورسٹی سے اور ڈی ایم ایچ لندن یونیورسٹی سے کیا، بعد میں 'فیلو آف کالج آف فزیشنز اینڈ سرجنز' بھی رہے۔ پانچ برس تک پاکستان نیوی سے منسلک رہے، ستمبر ۱۹۷۹ء میں بطور 'ڈائریکٹر میڈیکل سروسز' ریٹائر ہوئے۔ شادی اپنے ملک سے ہوئی جو اُن کے ایک دوست اور ماہر معالج جنرل شوکت علی کی بہن تھیں، جو گورنمنٹ گرلز کالج راولپنڈی کی استاد اور پرنسپل رہیں۔ اردو کے اس منفرد مزاح نگار کی نجی زندگی میں ایک الم ناک باب ہے، جو شاید انکی کم گوئی اور کم آمیزی کا موجب ہو کہ ان کے دو بیٹوں خلیق الرحمٰن اور امین الرحمٰن نے خودکشی کی، پہلے نے تو ان کی زندگی میں ہی (۱۹۸۱ء)۔ ۱۴ دسمبر ۱۹۸۰ء سے ۱۰ ستمبر ۱۹۸۶ء تک شفیق الرحمٰن اکادمی ادبیاتِ پاکستان کے صدر نشیں رہے۔ انہوں نے ۱۹ رمارچ ۲۰۰۰ء کو وفات پائی۔

❏ ماخذ: ریاض حسین، پی ایچ۔ ڈی سکالر، زکریا یونیورسٹی، ملتان

افسانوی مجموعے

۱۔ 'کرنیں' ۱۹۴۲ء (سات افسانے) مکتبہ اُردو، لاہور۔

۱۔شکست ۲۔فاسٹ باولر ۳۔کرنیں ۴۔گرمیوں کی چھٹیاں

۵۔لیڈی ڈاکٹر ۶۔وسعت ۷۔ثروت

۲۔ 'شگوفے' ۱۹۴۳ء (سات افسانے) مکتبہ البیان، لاہور۔

۱۔بڑی آپا ۲۔دو تارے ۳۔نسرین ۴۔فلاسفر

۵۔ڈرپوک ۶۔ساڑھے چھ ۷۔شیطان

۳۔ 'مدوجزر' ۱۹۴۴ء (نو افسانے) امرت الیکٹرک پریس، لاہور۔

۱۔شریر پھول ۲۔احمق ۳۔دعا ۴۔ایک خط کے جواب میں

۵۔محبت ۶۔تحفے ۷۔رقابت ۸۔مسافر ۹۔مدوجزر

۴۔ 'پچھتاوے' ۱۹۴۶ء (چھ افسانے) ادبی دنیا اُردو بازار، دہلی۔

۱۔ پچھتاوے ۲۔ منزل ۳۔ سراب ۴۔ سناٹا ۵۔ جینی ۶۔ دوراہا

۵۔ 'لہریں' ۱۹۹۱ء (دو افسانے) ماورا پبلشرز، لاہور۔

۱۔ زیادتی ۲۔ مکان کی تلاش میں

۶۔ 'دجلہ' نومبر ۱۹۹۴ء، بار دوم (چار افسانے) ماورا پبلشرز، لاہور۔

۱۔ نیل ۲۔ دھند ۳۔ ڈینیوب ۴۔ دجلہ

شوکت صدیقی

مختصر سوانحی خاکہ

شوکت صدیقی ۲۰ مارچ ۱۹۲۳ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے، ان کے والد الطاف حسین اٹھارہ بہن بھائیوں میں سب سے چھوٹے تھے شوکت صدیقی نے اسلامیہ ہائی سکول لکھنؤ سے ۱۹۳۸ء میں میٹرک کا امتحان درجۂ اوّل میں پاس کیا، پھر پرائیویٹ امیدوار کے طور پر ۱۹۴۰ء میں ایف اے، ۱۹۴۴ء میں بی اے کیا، دوسری جنگ عظیم کے دوران فوج میں ملازمت اختیار کی لیکن جلد ہی ترک کردی، ۱۹۴۶ء میں لکھنؤ یونیورسٹی سے ایم اے سیاسیات کیا، ماہنامہ 'ترکش' لکھنؤ کے شریک مدیر رہے، انجمن ترقی پسند مصنّفین سے بھی وابستہ رہے، ۱۹۵۲ء میں ان کی شادی ثریا بیگم سے ہوئی، ان کے تین بیٹے اور تین بیٹیاں ہیں، پاکستان آنے کے بعد انہوں نے صحافت کا پیشہ اختیار کیا، پاکستان سٹینڈرڈ، روزنامہ 'ٹائمز آف کراچی'، 'مارننگ نیوز'، 'انجام'، 'الفتح' اور 'مساوات' کے ایڈیٹر رہے، پانچ افسانوی مجموعے، ایک ناولٹ (کمین گاہ) اور تین ناول (خدا کی بستی، چار دیواری، جانگلوس) شائع ہو چکے ہیں، 'خدا کی بستی' کے ۴۷ ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں، ۱۹۶۰ء میں اس ناول پر انہیں آدم جی ادبی ایوارڈ بھی ملا، 'جانگلوس' لکھنے پر ۱۹۹۷ء میں 'پرائڈ آف پرفارمنس' کے ایوارڈ سے نوازا گیا، ۲۰۰۲ء میں انہیں کمالِ فن ایوارڈ دیا گیا اور ۲۰۰۳ء میں ان کی ادبی خدمات کے صلے میں 'ستارۂ امتیاز' دیا گیا۔ طویل علالت کے بعد ۱۸ر دسمبر ۲۰۰۶ء کو وفات پائی۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'تیسرا آدمی' پہلا ایڈیشن (گیارہ افسانے) مکتبۂ اُردو، لاہور۔

۱۔یہ بیمار ۲۔اجنبی ۳۔ڈھل چکی رات ۴۔تانتیا
۵۔غمِ دل اگر نہ ہوتا ۶۔مہکتی وادیوں ۷۔ایک تھا سوداگر ۸۔الاؤ کے پاس
۹۔پتھر میں آگ ۱۰۔جھیلوں کی سرزمین پر ۱۱۔تیسرا آدمی

۲۔'اندھیرا اور اندھیرا' ۱۹۵۵ء (نو افسانے) کتاب پبلی کیشنز، کراچی۔

۱۔تاریک دن ۲۔دیوداسی ۳۔جھیلوں کی سرزمین پر ۴۔پربت لاج
۵۔مردہ گھر ۶۔بھاری پتھر ۷۔پاگل خانہ ۸۔اندھیرا اور اندھیرا ۹۔عشق کے دو چار دن

۳۔'راتوں کا شہر' ۱۹۵۴ء (گیارہ افسانے) ادارۂ ادبیات، لاہور۔

۱۔خداداد کالونی ۲۔خلیفہ جی ۳۔راتوں کا شہر ۴۔شریف آدمی
۵۔سیاہ فام ۶۔ہفتہ کی شام ۷۔چاند کا داغ ۸۔خان بہادر
۹۔تاریکی کا جال ۱۰۔انٹرویو ۱۱۔چور دروازہ

۴۔'کیمیا گر' ۱۹۹۷ء (چھ افسانے) کتاب پبلی کیشنز، کراچی۔

۱۔ڈھپالی ۲۔خفیہ ہاتھ ۳۔کیمیا گر ۴۔خداداد کالونی ۵۔میموریل ۶۔بھگوان داس درکھان

۵۔'عشق کے دو چار دن' جولائی ۲۰۰۰ء (اٹھارہ افسانے) الحمرا پبلی کیشنز، اسلام آباد۔

(انتخاب: 'تیسرا آدمی' سے پانچ افسانے، 'اندھیرا اور اندھیرا' سے چھ افسانے، 'راتوں کا شہر سے چار افسانے' اور 'کیمیا گر سے دو افسانے جبکہ اُن کا ایک افسانہ 'دیوار کے پیچھے' کسی مجموعے میں شامل نہیں، اُس کے پاورقی حاشیے میں جس طرح بہت سادہ لفظوں کی بھی فرہنگ بنائی گئی ہے، اُس سے احساس ہوتا ہے کہ یہ کسی نصابی کتاب کا مقدر بنا)

۱۔بھگوان داس درکھان ۲۔اجنبی ۳۔بھاری پتھر ۴۔شریف آدمی ۵۔تانتیا
۶۔پربت لاج ۷۔خلیفہ جی ۸۔ایک تھا سوداگر ۹۔کیمیا گر ۱۰۔اندھیرا اور اندھیرا
۱۱۔پتھر میں آگ ۱۲۔مردہ گھر ۱۳۔دیوار کے پیچھے ۱۴۔راتوں کا شہر ۱۵۔تاریک دن
۱۶۔تیسرا آدمی ۱۷۔عشق کے دو چار دن ۱۸۔ہفتے کی شام

صادق حسین

مختصر سوانحی خاکہ

صادق حسین یکم اکتوبر ۱۹۱۷ء میں راولپنڈی میں پیدا ہوئے، ان کے آبا و اجداد رنجیت سنگھ کے

دور میں سری نگر سے راولپنڈی آئے، والد کا نام امیر بخش تھا، وہ فارسی میں نعتیہ شاعری کرتے تھے، میراں ان کا تخلص تھا، صادق حسین دو سال کے تھے جب ان کی وفات ہوگئی، میٹرک امریکن مشن ہائی سکول راولپنڈی سے کیا، بی اے گارڈن کالج راولپنڈی سے کیا، بی اے کرنے کے بہت مدت بعد قانون کی ڈگری ایس ایم لاء کالج کراچی سے حاصل کی، ۱۹۴۱ء میں ملازمتوں کا سلسلہ شروع ہوا کسی ایک جگہ ٹِک کر ملازمت نہ کی، جہاں مزاج کے خلاف بات ہوئی، نوکری چھوڑ کر چل پڑے پہلے پانچ سال گورنمنٹ آف انڈیا کے محکمۂ سپلائی میں رہے، اگلے دو سال محکمہ دفاع میں رہے، پھر دو سال حکومتِ بنگال کے محکمۂ سپلائی میں رہے، پاکستان بنا تو تقریباً آٹھ سال مشرقی پاکستان میں مختلف عہدوں پر فائز رہے، ۱۹۵۵ء میں برٹش فرم میں مینیجر رہے، ۱۹۴۴ء میں والد کے دوست کی بیٹی سے شادی ہوئی، بچوں کی تعداد آٹھ ہے، چار لڑکے اور تین لڑکیاں، رائیٹرز گلڈ کے ممبر رہے حلقۂ ارباب ذوق سے بھی وابستہ رہے، پہلا افسانہ 'نقوش' میں ۱۹۵۴ء میں شائع ہوا۔ ۲۷ رجون ۲۰۰۵ء کو اسلام آباد میں وفات پائی۔

افسانوی مجموعے

۱۔ 'پھولوں کے محل' ۱۹۶۳ء (چودہ افسانے) ادارہ فروغ اردو، لاہور۔

۱۔ پونچیاں ۲۔ پتھیرا ۳۔ جب قوسِ قزح کی آنکھ کھلی ۴۔ مولا پہلوان
۵۔ کلیوں کی پکار ۶۔ دادو ۷۔ خون اور پانی ۸۔ سورج مکھی ۹۔ دو چھٹانک چاول
۱۰۔ خون کی پگڈنڈی ۱۱۔ اینٹ کی بیگم ۱۲۔ اترن ۱۳۔ کچنار ۱۴۔ بوفے

۲۔ 'شہر اندر شہر' ۱۹۸۸ء، تیرہ افسانے، ادارہ فروغِ اردو، لاہور۔

۱۔ برگد کا پیڑ ۲۔ اس پل پر ۳۔ جھولی ۴۔ خون کا معبد ۵۔ دشمن
۶۔ بابو رفیق ۷۔ حمیدا کٹریل ۸۔ انسان ۹۔ کرموں ۱۰۔ آخری گاؤں
۱۱۔ ایک رات ۱۲۔ درانتی کا گیت ۱۳۔ پتھر اور سائے

ضمیر الدین احمد

مختصر سوانحی خاکہ

ضمیر الدین احمد ۹ جولائی ۱۹۲۶ء کو پیدا ہوئے۔ والد سول سروس (پوسٹل) میں تھے۔ فتح گڑھ (یو۔پی) آبائی قصبہ تھا، جہاں کے ہائی سکول سے میٹرک کیا، پھر گورکھپور کے کالج سے شاید ایف۔اے کیا اور علی گڑھ یونیورسٹی چلے گئے، مگر ایک برس بعد الہ آباد یونیورسٹی آ گئے، جہاں سے بی۔اے کیا انگریزی ادبیات، نفسیات اور فلسفہ ان کے مضامین تھے۔ ایم۔اے میں داخلہ لیا، مگر تقسیمِ ہند کے سبب تعلیمی سلسلہ منقطع ہوا۔ قیامِ پاکستان کے چند ماہ بعد کراچی آ گئے۔ ان کے والد نے فتح گڑھ چھوڑنے سے انکار کر

دیااور ستمبر ۶۵ء میں وہیں وفات پائی۔ ایرفورس میں جانے کا بہت شوق تھا، مگر وہاں نہ لئے گئے، سو صحافت سے وابستہ ہو گئے (اے پی پی۔ ۱۹۴۸ء) اسی ایجنسی کے سیاسی وقائع نگار کے طور پر ۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۶ء تک دلی میں رہے اور اسی عرصے میں افسانے لکھنے شروع کئے۔ ۱۹۵۳ء میں ان کی ملاقات ایک کشمیری خاتون سے ہوئی، جو سوشل ورکر کے طور پر کام کر رہی تھیں۔ ایک برس بعد قربت، دائمی رفاقت میں تبدیل ہو گئی۔ پاکستان واپس آ کر کچھ عرصہ 'ڈان' میں کام کیا، پھر بزنس ریکارڈر سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۹۷۱ء میں بی بی سی کی ورلڈ سروس میں خدمات انجام دینے لگے، اسی عشرے کے آخر میں وائس آف امریکہ میں ملازمت اختیار کی، مگر وہاں تین برس کی ملازمت کے دوران ناخوش رہے۔ ۱۹۹۰ء میں ان کی بیماری کو پھیپھڑے کے کینسر کے طور پر شناخت کیا گیا اور اسی برس ۲۶ دسمبر کو انہوں نے وفات پائی۔

☐ ماخذ: Introduction by Shamoon Zamir, 'The East Wind'. Oxford Univiversity Press, 2002

افسانوی مجموعے

۱۔ 'سوکھے ساون' ۱۹۹۱ء (بارہ افسانے) دانیال، کراچی۔

۱۔ سوکھے ساون ۲۔ تشنۂ فریاد ۳۔ پچھّم سے چلی پُروا ۴۔ صراطِ مستقیم
۵۔ قصہ مسماۃ پھول وتی کا ۶۔ گلبیا ۷۔ شوبھا رانی ۸۔ بہتا خون اُبلتا خون
۹۔ کبھی کھوئی ہوئی منزل بھی ۱۰۔ پکا گانا ۱۱۔ بادو باراں ۱۲۔ چاندنی اور اندھیرا

۲۔ 'پہلی موت' ۱۹۹۵ء (چودہ افسانے) دانیال، کراچی۔

۱۔ پہلی موت ۲۔ رگِ سنگ ۳۔ پہلا گاہک ۴۔ بے گور و کفن ۵۔ پاتال
۶۔ اچھی بیٹی ۷۔ شیشے میں بال ۸۔ کچھ عجیب سا ۹۔ آئینے کی پشت ۱۰۔ انسان اور حیوان
۱۱۔ ٹھہرا دریا ۱۲۔ ماں ۱۳۔ چور کے پاؤں ۱۴۔ اے محبت زندہ باد

طارق محمود

مختصر سوانحی خاکہ

۱۳ر نومبر ۱۹۴۷ء کو کوئٹہ میں پیدا ہوئے، اگرچہ ان کے والدین کا تعلق سیالکوٹ سے تھا لیکن والد کی سرکاری ملازمت کے سلسلے کی وجہ سے طارق محمود کی ولادت کوئٹہ میں ہوئی، ابھی وہ اس عمر سے گزر رہے تھے جس کو نفسیات دان تشکیل ذات کا دور کہتے ہیں کہ اُن کا مشرقی افریقہ اپنے ننھیال جانا ہوا (جسے آزادی کے بعد 'تنزانیہ' کہتے ہیں) ان کے عزیز برصغیر سے آئے ہوئے بہت سے لوگوں کی طرح

۱۹۳۵ء کے لگ بھگ ہجرت کر کے یہاں آئے تھے، دولتِ مشترکہ میں شامل 'ٹانگا نیکا'، اُس وقت سرکار انگلیشیہ کے زیرِ نگیں تھا، طارق محمود نے اپنے بچپن کا وہ عرصہ یہاں گزارا جس میں سیکھنے کا عمل اس قدر تیز ہوتا ہے کہ ارد گرد کی معمولی سے معمولی شے بھی انسانی حافظے پر اثر انداز ہوتی ہے، طارق محمود نے نہ صرف یہاں کی زبان 'سواحلی' سیکھی بلکہ ان کی طرزِ معاشرت کا بھی بھرپور مطالعہ کیا، میٹرک اور ایف اے میں نمایاں نمبروں سے کامیابی حاصل کرنے کے بعد وہ مشرقی پاکستان (بنگال) آ گئے، جہاں انہوں نے چار سال گزارے، بنگالی زبان سیکھی، ڈھاکہ یونیورسٹی سے ایم اے انٹرنیشنل ریلیشنز کیا، جرمن زبان بھی سیکھی، ۱۹۷۰ء کے آغاز میں مغربی پاکستان لوٹ آئے، ان کا ناول 'اللہ میگھ دے' انہی چار سالوں کی دین ہے، پاکستان واپس آ کر طارق محمود نے ٹیلی ویژن پر ملازمت کر لی اور جرنلزم کے شعبے سے منسلک ہو گئے، دو سال یہاں گزارنے کے بعد سول سروسز کا امتحان دیا اور ۱۹۷۳ء میں سیالکوٹ میں بطور اے سی انڈر ٹریننگ مقرر ہوئے، سروس کے ابتدائی ماہ و سال شجاع آباد، خانیوال اور چونیاں میں گزارے، جھنگ، اوکاڑہ اور ملتان میں بھی ڈپٹی کمشنر رہے، گورنر پنجاب کے سیکریٹری بنے، صوبائی سیکرٹری اطلاعات وثقافت بھی رہے، انگلینڈ میں یونیورسٹی آف اینگلیا سے رورل ڈیویلپمنٹ میں ایم اے کیا، اسی شعبے سے مربوط دیہی ترقی اور زراعت کی منصوبہ بندی کے بارے میں واشنگٹن سے بھی ایک کورس کیا، گورنر پنجاب کے پرنسپل سیکرٹری رہے اور پنجاب پبلک سروس کمیشن کے ممبر بھی رہے۔

❐ ماخذ: جمیرا بلوچ: اُردو افسانے میں طارق محمود کا مقام، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم اے ۱۹۹۵ء بی زیڈ یو، ملتان

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'سہ حدہ' (بیس افسانے) نیرنگ خیال پبلی کیشنز، راولپنڈی۔

۱۔ آئی لینڈ ۲۔ دھوپ رات ۳۔ لال باغ ۴۔ تیل کی دھار
۵۔ بھولا ۶۔ تخلیق کار ۷۔ لمحے ۸۔ بائیس سال بعد
۹۔ دیواروں میں گھرا فالتو آدمی ۱۰۔ سہ حدہ ۱۱۔ بریک ڈاؤن ۱۲۔ رات رات میں
۱۳۔ ڈیزی فلاور ۱۴۔ تنہائیوں کا ہجوم ۱۵۔ فاصلوں کے درمیان ۱۶۔ سازش
۱۷۔ بارش کا آخری قطرہ ۱۸۔ میوزیکل چیئر ۱۹۔ سرکس ۲۰۔ پسپائی

۲۔ 'آخری چال' ۱۹۸۸ء (سولہ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔ سفر ۲۔ ستے خیراں ۳۔ بھوسے کا ڈھیر ۴۔ اصلی گھر ۵۔ ویولینتھ
۶۔ کیمونی کیشن گیپ ۷۔ آہٹ ۸۔ عجیب شہر ۹۔ آخری چال ۱۰۔ الجھن

۱۱۔مخبر ۱۲۔دستور ۱۳۔آوٹر سگنل ۱۴۔داؤ ۱۵۔گٹر ۱۶۔ایک شیر کی ڈائری کے چند اوراق

۳۔'بند دروازہ'۱۹۹۲ء (سولہ افسانے) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

۱۔کل ہی کی بات ۲۔سایہ ۳۔ایک نامکمل کہانی کی کہانی ۴۔ایک بار پھر

۵۔کبوتر خانہ ۶۔شعبدہ باز ۷۔مجسمہ ساز ۸۔بھیڑ ۹۔تسلسل ۱۰۔بند دروازہ

۱۱۔تپلی تماشا ۱۲۔زیتون کی شاخ ۱۳۔جیٹ آورز ۱۴۔نام ۱۵۔گنڈولا ۱۶۔کھویا ہوا محل

دیگر افسانے: ۱۔'سٹیمر'، نیرنگ خیال، اپریل ۱۹۸۳ء ۲۔'رات رات میں'، نیرنگ خیال، مئی ۱۹۸۴ء

طاہرہ اقبال

مختصر سوانحی خاکہ

طاہرہ اقبال ۲۰ دسمبر ۱۹۶۰ء کو چیچہ وطنی کے نزدیک ایک گاؤں میں پیدا ہوئیں۔اُن کے والد فیض اللہ اعوان علاقے میں ایک زمیندار کی حیثیت سے پہچانے جاتے تھے۔یوں تو طاہرہ اقبال کے والدین تعلیم یافتہ تھے لیکن اپنی خاندانی روایات اور سوچ پر انتہائی سخت گیر تھے۔اُن کے ہاں پردے کا سخت رواج تھا اور بیٹیوں کی تعلیم کو غیر ضروری سمجھا جاتا تھا اس لیے طاہرہ اقبال بھی اپنی ابتدائی زندگی میں ایک حویلی میں مقید ہو کر رہ گئیں۔پائلٹ سکول ساہیوال سے مڈل تک تعلیم حاصل کرنے کے بعد وہ گھر کی چار دیواری تک ہی محدود ہو گئیں۔یہی وہ ماحول تھا جب اُن کے اندر ایک باغیانہ روش نے جنم لیا۔طاہرہ اقبال نے پرائیویٹ تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا اور مرحلہ وار امتحان دیتی رہیں۔۱۹۸۳ء میں ایم۔اے (اُردو)، ۱۹۸۵ء میں ایم۔اے (اسلامیات) کیا۔علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی کے فاصلاتی نظامِ تعلیم کے تحت ۱۹۸۶ء میں بی۔ایڈ کیا، ۱۹۸۹ء میں کریسنٹ کالج چیچہ وطنی سے تدریس کا سلسلہ شروع کیا۔آج کل گورنمنٹ کالج برائے خواتین فیصل آباد میں تدریسی فرائض انجام دے رہی ہیں۔۲۰۰۷ء میں انہوں نے ''سعادت حسن منٹو کے افسانوں میں اسلوبیاتی تنوع'' کے موضوع پر تحقیقی مقالہ لکھا اور علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی سے ایم۔فل (اُردو) کی ڈگری حاصل کی۔ان دنوں وہ گورنمنٹ کالج یونیورسٹی فیصل آباد سے پی ایچ۔ڈی کر رہی ہیں۔طاہرہ اقبال نے جس دور میں اپنے گھریلو ماحول سے اثر قبول کر کے لکھنا شروع کیا، ان دنوں اُن کی رسائی ادبی کتب تک نہیں تھی۔پہلی دفعہ احمد ندیم قاسمی کا افسانوی مجموعہ 'کپاس کا پھول' اُن کی نظر سے گزرا تو کہانی سے رغبت ہوئی۔طاہرہ اقبال کا پہلا افسانوی مجموعہ 'سنگ بستہ' اُن کے ایم۔اے کے زمانے میں شائع ہوا۔ملازمت کے بعد انہوں نے کالم نگاری کا آغاز کیا۔'توجہ طلب' کے عنوان سے

روزنامہ خبریں اور روزنامہ جنگ میں کچھ عرصہ کالم بھی لکھے۔ دو ناولٹ 'مٹی کی سانجھ اور 'رئیسِ اعظم' بھی شائع ہو چکے ہیں۔

افسانوی مجموعے

۱۔ 'سنگ بستہ' ۱۹۹۹ء (پندرہ افسانے) قرطاس پبلی کیشنز، فیصل آباد

۱۔ شب خون ۲۔ تپیا ۳۔ آپے رانجھا ہوئی ۴۔ اسیران ذات
۵۔ مرقد شب ۶۔ یہ عشق نہیں آساں ۷۔ بھوک بھنور ۸۔ خواب کہانی
۹۔ حسن کی دیوی ۱۰۔ خراج ۱۱۔ پس منظر ۱۲۔ سڈن ڈیتھ
۱۳۔ راکھ ہوتی زندگی کا منظر نامہ ۱۴۔ پتھر دھڑ والی شہزادی ۱۵۔ پٹھانی

۲۔ 'ریخت' ۲۰۰۳ء (اٹھارہ افسانے) دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد

۱۔ ریخت ۲۔ گندا کیڑا ۳۔ دیسوں میں ۴۔ مس فٹ ۵۔ ملیچھ
۶۔ راؤنڈ دی کلاک ۷۔ کھندے ۸۔ انتخاب ۹۔ سوہنی ۱۰۔ ناگفتنی ۱۱۔ چرواہا
۱۲۔ امیر زادی ۱۳۔ وچولن ۱۴۔ واکنگ ٹریک ــــ دوکلومیٹر ۱۵۔ جوڑا گھوڑا
۱۶۔ میں زندہ ہوں ۱۷۔ اک عجب چال چل گیا وہ شخص ۱۸۔ جنگل سکرین

۳۔ 'گنجی بار' ۲۰۰۸ء (چوبیس افسانے) دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد

۱۔ کارنامہ ۲۔ لڑکیاں ۳۔ عزت ۴۔ ماں بیٹا اور ۵۔ زلیخا
۶۔ ماں ڈائن ۷۔ بڑی خبر ۸۔ آپاں ۹۔ گنجی بار ۱۰۔ جناح باغ ۱۱۔ گھم گھم مدھانی
۱۲۔ روزن ۱۳۔ پکھی ۱۴۔ یا یرور دگار ۱۵۔ شہزاد ۱۶۔ مظفر آباد سے ایک خط ۱۷۔ ٹرانسپلانٹیشن
۱۸۔ عرضی ۱۹۔ وہ ۲۰۔ درخواستیں ۲۱۔ سلیپنگ بیوٹی ۲۲۔ سیر گاہ ۲۳۔ مکروہ ۲۴۔ رُخصت پا گیا

<u>دیگر افسانے</u>

۱۔ 'یا شاعر' ادب وثقافت، فیصل آباد، ۲۰۱۰ (ص: ۶۰ تا ۶۷)
۲۔ 'پردہ' مکالمہ کراچی، ہم عصر اُردو افسانہ۔۲ (ص: ۴۰۲ تا ۴۱۰)

سیّد عابد علی عابد

<u>مختصر سوانحی خاکہ</u>

اُردو، فارسی کے بے مثال استاد، نقاد اور شاعر سید عابد علی عابد ۷ استمبر ۱۹۰۶ء کو لاہور میں پیدا ہوئے، والد کا نام غلام عباس تھا، ابتدائی تعلیم و تربیت ڈیرہ اسمٰعیل خاں میں ہوئی، جہاں ان کے والد ملازمت کے سلسلے میں مقیم تھے۔ ۱۹۲۱ء میں میٹرک، ۱۹۲۲ء میں منشی فاضل، ۱۹۲۳ء میں بی۔اے، دو برس بعد ایل ایل۔بی اور ۱۹۳۰ء میں ایم۔اے کیا۔ گجرات میں وکالت کی، مگر غالباً معروف عادات کے سبب لائسینس بھی منسوخ ہوا۔ 'ہزار داستان' اور 'نونہال' کی ادارت بھی کی۔ دیال سنگھ کالج لاہور میں فارسی کے استاد کے طور پر ۱۹۳۰ء میں ہی مقرر ہوئے۔ ۱۹۴۷ء میں اسی کالج کے پرنسپل ہو گئے۔ ۲۵ نومبر ۱۹۵۴ء کو ایک انکوائری کے نتیجے میں برطرف ہوئے۔ تین شادیاں کیں۔ ۱۹۵۴ء میں مجلسِ ترقی ادب اور بزمِ اقبال سے وابستہ ہوئے، ۱۹۶۲ء میں مجلس کے جریدے 'صحیفہ' کے مدیر ہوئے۔ ۲۰ جنوری ۱۹۷۱ء کو طویل علالت اور کوئے ملامت کی بادیہ پیمائی کے بعد وفات پائی۔ تراجم، تنقید، ناول، فسانہ، شاعری، حسن و عشق کی وارداتیں، مارفیا، مقدمے، علالت، ایک جمال پرست شخص کا اضطراب کہاں کہاں آسودگی کی تمنا میں بھٹکا۔

□ ماخذ: ڈاکٹر عبدالرؤف شیخ: سید عابد علی عابد۔ شخصیت اور فن، بزمِ اقبال، لاہور، جولائی ۱۹۹۳ء

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'حجاب زندگی اور دیگر افسانے' ۱۹۲۳ء (سات افسانے) اُردو ہاؤس، لاہور۔

۱۔ حجاب زندگی ۲۔ انحطاط شباب ۳۔ حربۂ نور

۴۔ نیرنگ خیال ۵۔ داستان پارینہ ۶۔ ابن الوقت ۷۔ بقائے اشکال

۲۔ 'قسمت اور دوسرے افسانے' ۱۹۳۲ء (گیارہ افسانے) منشی گلاب سنگھ اینڈ سنز، لاہور۔

۱۔ ہیرا سنگھ کا آخری جرم ۲۔ منشی نظیر حسین خاں نسیم لکھنوی ۳۔ ؟ ۴۔ عقل کا سرمایہ دار

۵۔ مڑی ہوئی ناک والا آدمی ۶۔ صحت ۷۔ تسلسل ۸۔ ساقی کا انجام

۹۔ دنیا کا باشندہ ۱۰۔ شکاری ۱۱۔ فریب نگاہ

۳۔ 'طلسمات' ۱۹۳۶ء (تیرہ افسانے) ہاشمی بک ڈپو، لاہور۔

۱۔ داغ ناتمام ۲۔ شباب تازہ ۳۔ بہار ۴۔ موتی کرن کپور ۵۔ شب نگار بنداں

۶۔ لاہور کی ایک رات ۷۔ جوانی کی پہلی محبت ۸۔ عشرت باقی ۹۔ قسمت اور خطوط رنگین

۱۰۔ مسافر ۱۱۔ منگنی ۱۲۔ محبت کی ایک شام ۱۳۔ صبح و شام

<u>دیگر افسانے</u>

۱۔ 'اس کی آخری محبت'، ہزار داستان ماہ نومبر ۱۹۲۳ء، جلد ۳ شمارہ ۵

۲۔ 'سوئے اتفاق'، دو قسطیں، ہزار داستاں، دسمبر ۱۹۲۵ء، ماہ جنوری ۱۹۲۶ء

۳۔ 'گناہ کی قربانی'، شمع شبستان، جہانگیر بک ڈپو، لاہور، ۱۹۲۵ء

۴۔ 'لیلیٰ'، منتخب افسانے، جلد ہشتم، اُردو مرکز، لاہور، ۳۰۔۱۹۲۸ء

۵۔ 'محبت کا فیصلہ'، نیرنگ خیال، فروری مارچ ۱۹۲۸ء

۶۔ 'شجر عشق'، ادبی دنیا، دسمبر ۱۹۲۹ء

۷۔ 'ایک دن'، ادبی دنیا، نومبر ۱۹۲۹ء

۸۔ 'شام'، ادبی دنیا، جنوری ۱۹۳۰ء

۹۔ 'ڈارن کے جدامجد اور حضرت انسان کی گفتگو'، ادبی دنیا، مئی ۱۹۳۰ء

۱۰۔ 'شبوت'، ادبی دنیا، جولائی ۱۹۳۰ء

۱۱۔ 'بیوہ کا لڑکا'، چاند۔ الہ آباد، نومبر دسمبر ۱۹۳۰ء

۱۲۔ 'فطرت کا انتقام'، فردوس، لاہور، نومبر ۱۹۳۲ء

۱۳۔ 'فلسفی کی بیوی'، ہزار داستاں، اگست ۱۹۲۵ء

۱۴۔ 'انصاف'، دیال سنگھ کالج میگزین، اکتوبر ۱۹۳۸ء

۱۵۔ 'ناکامی کی دنیا'، ہزار داستاں، نومبر ۱۹۲۳ء

۱۶۔ 'فریب حسن'، نگار، فروری ۱۹۴۹ء

❑ یہ فہرست ڈاکٹر عبدالرؤف شیخ کے پی ایچ۔ ڈی کے مقالے 'سید عابد علی عابد۔ شخصیت اور فن' سے ماخوذ ہے

عبداللہ حسین

مختصر سوانحی خاکہ

اصل نام محمد خان، ۱۴راگست ۱۹۲۹ کو راولپنڈی میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۴۶ میں اسلامیہ ہائی سکول گجرات سے میٹرک، زمیندارہ کالج گجرات سے ۱۹۴۹ میں ایف ایس سی اور ۱۹۵۲ میں بی اے کا امتحان پاس کیا۔ ۲۸رجنوری ۱۹۵۳ میں اپنی پہلی ملازمت کا آغاز بطور Apprentice Chemist سیمنٹ فیکٹری ڈنڈوت میں کیا۔ ۱۹۵۶ میں پاکستان انڈسٹریل ڈویلپمنٹ کارپوریشن میپل لیف سیمنٹ فیکٹری داؤد خیل میں بطور کیمسٹ ملازمت اختیار کی۔ یہیں پر عبداللہ حسین (جنہیں ابھی تک محمد خان کے نام سے پکارا جاتا تھا) کی ملاقات مدراس کے رہنے والے ایک طاہر عبداللہ حسین نامی شخص سے ہوئی جو سیمنٹ

فیکٹری میں ملازم تھا، 'اداس نسلیں' لکھتے وقت محمد خان نے اپنے اس ہم پیشہ کا نام اپنا قلمی نام بنا کر استعمال کرنے کا فیصلہ کیا۔ ۱۹۵۹ء میں انہیں کولمبو پلان فیلوشپ ملی وہ کیمیکل انجینئرنگ میں ڈپلومہ حاصل کرنے کینیڈا چلے گئے، ۱۹۶۰ء میں پاکستان لوٹے اور پھر بحیثیت سینئر کیمسٹ دوبارہ PIDC سے منسلک ہو گئے۔ جنوری ۱۹۶۷ء میں انگلستان چلے گئے، ۱۹۶۹ء میں اُنھوں نے نارتھ ٹیمز گیس بورڈ مغربی لندن میں ملازمت کی، ۱۹۷۵ء تک اسی ادارے سے وابستہ رہے، ۱۹۷۶ء میں پاکستان لوٹے۔ اُنھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے کیا۔ ۱۹۶۲ء میں اُن کا پہلا افسانہ 'ندی' ماہنامہ 'سویرا' میں شائع ہوا۔ ان کا ناول 'اُداس نسلیں' ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا۔ اس ناول پر اُنھیں 'آدم جی' ادبی انعام ملا۔ اس کے علاوہ 'باگھ' (۱۹۸۲ء)، 'قید' (۱۹۸۹ء) اور 'نادار لوگ' (۱۹۹۸ء) شائع ہوئے۔ 'اُداس نسلیں' کا ہندی، بنگالی، چینی اور انگریزی زبان میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ ۲۰۰۳ء کے اختتام پر ارون دھتی رائے کی پاکستان میں مقبولیت کے رشک میں مبتلا ہو کر ایک ادبی انعام طلب کرنے کے حوالے سے بھارت کے ایک مدیر کے نام جو خط لکھا، جس سے ان کے مداحوں کو صدمہ ہوا۔

❒ Muzaffar Iqbal, Abdullah Hussain: The Chronicler of Sad Generations, Leo Books, Islamabad, 1993.

افسانوی مجموعے

۱۔ 'نشیب' ۱۹۸۱ء (پانچ افسانے) قوسین، لاہور۔

۱۔ جلاوطن ۲۔ ندی ۳۔ سمندر ۴۔ دھوپ

۵۔ مہاجرین (اس مجموعے میں 'نشیب' اور 'واپسی کا سفر' کے عنوان سے دو ناولٹ بھی ہیں)

۲۔ 'سات رنگ' ۱۹۸۵ء (سات افسانے) دریا گنج، دہلی۔

۱۔ پھول کا بدن ۲۔ مہاجرین ۳۔ جلاوطن

۴۔ ندی ۵۔ سمندر ۶۔ دھوپ

۷۔ رات (محض دو افسانے 'پھول کا بدن' اور 'رات' ایسے ہیں جو 'نشیب' میں شامل نہیں ہیں)

۳۔ 'رات' ۱۹۹۷ء (دو افسانے) سنگ میل، لاہور۔

۱۔ پھول کا بدن ۲۔ رات (یہ دونوں سات رنگ میں شامل ہیں)

عرش صدیقی

مختصر سوانحی خاکہ

ارشاد الرحمٰن عرش صدیقی ۲۱ جنوری ۱۹۲۷ء کو گورداسپور میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام قاضی بشیر الدین تھا۔ عرش کا بچپن کانگڑہ اور لدھیانہ میں گزرا۔ ابتدائی تعلیم گورداسپور، جوگندر نگر، بھوانی اور لُدھیانہ میں حاصل کی۔ اسلامیہ ہائی سکول لدھیانہ سے ۱۹۴۵ء میں میٹرک، گورنمنٹ انٹر کالج لدھیانہ سے دو برس بعد انٹر میڈیٹ اور ۱۹۴۹ء میں پنجاب یونیورسٹی سے بی اے کیا۔ گورنمنٹ کالج لاہور سے انگریزی ادبیات میں ایم اے ۱۹۵۲ء میں کیا ملازمت کا آغاز بطور کلرک کیا۔ تدریس کا سلسلہ دسمبر ۱۹۵۵ء میں گورنمنٹ کالج گوجرانوالہ سے شروع کیا، گورنمنٹ کالج مظفر گڑھ اور پھر ایمرسن کالج ملتان سے وابستہ ہوئے۔ اکتوبر ۱۹۷۵ء میں ملتان یونیورسٹی (بہاء الدین زکریا یونیورسٹی) میں شعبہ انگریزی کے سربراہ مقرر ہوئے، جون ۱۹۷۸ء میں یونیورسٹی کے رجسٹرار ہو گئے۔ ۲۰ جنوری ۱۹۸۷ء کو ریٹائرمنٹ کے بعد دو برس کی توسیع ملی، اُس وقت کے وائس چانسلر ڈاکٹر نذیر رومانی کے مردم آزار رویئے کے باعث اس بااصول اور دیانتدار شخص کو ملازمت کے آخری ایام بہت اذیت میں گزارنے پڑے، پِتّے کے سرطان کے سبب کافی تکلیف برداشت کرنی پڑی مگر انہوں نے آخری وقت تک بڑے وقار سے مشکلات کا سامنا کیا، ۱۸ر اپریل ۱۹۹۷ء کو وفات پائی۔ نظم کے دو اور غزل کا ایک مجموعہ شائع ہوا عادل فقیر کے نام سے دوہے لکھے اور تنقید کی دنیا میں بعض فکر انگیز مقالات کے ذریعے ارتعاش پیدا کیا۔ پنجابی زبان میں شاعری کی اور مضمون بھی لکھے۔ اُردو کی ادبی و شعری روایت سے ان کی تخلیقی اور تنقیدی دونوں سطحوں پر شناسائی تھی، انگریزی زبان و ادب کے مطالعے اور تدریس نے ان کی ذہنی و تہذیبی کائنات میں وسعت پیدا کی، مگر اپنی زمین، روایات اور ثقافت میں ان کے قدم جمے رہے۔

☐ ماخذ: ۱۔ ڈاکٹر عرش صدیقی، حالات اور علمی و ادبی خدمات، تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی از شوذب کاظمی (علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۲۰۰۱ء) ۲۔ جہت ساز دانشور ڈاکٹر عرش صدیقی از ڈاکٹر طاہر تونسوی، ۲۰۰۳ء، الفیصل، لاہور۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'باہر کفن سے پاؤں' ۱۹۷۸ء (نو افسانے) کاروانِ ادب، ملتان۔

۱۔ مور کے پاؤں ۲۔ بھیڑیں ۳۔ تکمیل کا زخم ۴۔ فرشتہ
۵۔ چوتھا مجوسی ۶۔ ظل الٰہی ۷۔ کتے ۸۔ ہم نشینی کا عذاب ۹۔ باہر کفن سے پاؤں

۲۔ 'عرش صدیقی کے سات مسترد افسانے' ۱۹۸۸ء (سات افسانے) مرتب ڈاکٹر طاہر تونسوی بیکن بکس، ملتان

۱۔اِک جہاں سے الگ ۲۔آڑے ترچھے خطوط ۳۔صحرا
۴۔سناٹا ۵۔شہزادی ۶۔سونا آنگن ۷۔اُونچا روزگار

عزیز احمد

مختصر سوانحی خاکہ

عزیز احمد ۱۱نومبر۱۹۱۳ء کو بارہ بنکی میں پیدا ہوئے۔۱۹۳۴ء میں عثمانیہ یونیورسٹی حیدر آباد دکن سے بی،اے آنرز کر کے لندن چلے گئے ۱۹۳۸ء میں لندن یونیورسٹی سے بی،اے آنرز کیا اور اسی سال جامعہ عثمانیہ میں انگریزی کے لیکچرار مقرر ہوئے جہاں ترقی کر کے ریڈر اور پھر پروفیسر کے عہدے پر فائز ہوئے، ۱۹۴۲ء میں نظام دکن کی بہو،دُرِ شہوار کے اتالیق مقرر ہوئے اور چار برس شاہی خانوادے سے منسلک رہے (بالائی طبقے کی معاشرت اور طرز احساس سے متعلق ان کی واقفیت کا ایک ماخذ)۱۹۴۶ء میں پھر جامعۂ عثمانیہ واپس آ گئے،۱۹۴۹ء میں پاکستان آئے تو حکومتِ پاکستان کے فلم اور مطبوعات کے محکمے کے ڈائریکٹر مقرر ہوئے اس محکمے سے وہ ۱۹۵۷ء تک وابستہ رہے، ۱۹۵۷ء میں لندن یونیورسٹی کے سکول آف اورینٹل اینڈ افریقن سٹڈیز میں لیکچرار مقرر ہوئے،۱۹۶۲ء میں وہ ٹورانٹو یونیورسٹی (کناڈا) کے شعبہ اسلامیات سے ایسوسی ایٹ پروفیسر کی حیثیت سے منسلک ہوئے، ۱۹۶۵ء میں انہیں پروفیسر بنا دیا گیا اور زندگی کی آخری سانس تک اسی یونیورسٹی سے وابستہ رہے،البتہ ۷۶۔۱۹۷۵ء میں انہوں نے یونیورسٹی گرانٹس کمیشن (اب ہائر ایجوکیشن کمیشن) کی دعوت پر کراچی اور اسلام آباد کی جامعات میں 'قائداعظم لیکچرز' کے سلسلے میں خطبات دیئے۔۱۹۷۲ء میں لندن یونیورسٹی نے انہیں ڈی لٹ کی ڈگری عطا کی اور رائل سوسائٹی آف کناڈا نے انہیں 'فیلو' مقرر کیا——۱۶دسمبر۱۹۷۸ء کو سرطان کے موذی مرض میں مبتلا ہو کر وفات پائی۔افسانوی مجموعوں کے علاوہ ناول (ہوس،مرمر اور خون،گریز،ایسی بلندی ایسی پستی،آگ،شبنم) تراجم (بوطیقا،طربیۂ خداوندی، معمارِ اعظم،رومیو جولیٹ،تیمور،چنگیز،تاتاریوں کی یلغار) تنقید (ترقی پسند ادب،اقبال نئی تشکیل،اقبال اور پاکستانی ادب) شاعری (ماہ لقا اور دوسری نظمیں،غزلیں) اور تاریخ و تہذیب سے متعلق کتب نہ صرف،وقیع اور لازوال سرمایہ ہیں بلکہ عزیز احمد کے علمی و فنی شغف اور تنقیدی و تخلیقی صلاحیتوں کے انمٹ ثبوت ہیں۔

❐ ماخذ:۱۔ڈاکٹر فرمان فتح پوری،'اردو افسانہ نگار'۲۔قرۃ العین حیدر،'کارِ جہاں دراز ہے'۳۔مکتوباتِ ابوسعادت جلیلی (عزیز احمد کے ایک شیدائی مقیم کراچی)

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔'رقص ناتمام' ۱۹۴۵ء (گیارہ افسانے) مکتبہ جدید، لاہور۔

۱۔اور بستی نہیں یہ.... ۲۔پاپوش ۳۔موشکا ۴۔مدن سینا اور صدیاں
۵۔رائیگاں تبسم ۶۔پوشا مالن ۷۔رومتہ الکبریٰ کی ایک شام ۸۔رقصِ ناتمام
۹۔زون ۱۰۔خطرناک پگڈنڈی ۱۱۔جادو کا پہاڑ

۲۔'بیکار دن بیکار راتیں' دسمبر ۱۹۵۰ء (سات افسانے) مکتبہ جدید، لاہور۔

۱۔ستا پیسہ ۲۔جھوٹا خواب ۳۔زریں تاج
۴۔تصورِ شیخ ۵۔زرخرید ۶۔کالی رات ۷۔بیکار دن، بیکار راتیں

۳۔'خدنگِ جستہ، جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں' ۱۹۸۵ء (دو طویل مختصر افسانے) میری لائبریری، لاہور

۱۔خدنگِ جستہ ۲۔جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں

دیگر افسانے

۱۔ 'مثلث' (نیا دور شمارہ ۵، ۶ صفحات ۱۱۴ تا ۱۷۷)
۲۔ 'آب حیات' (سویرا شمارہ ۵، ۶ صفحات ۳۲۵ تا ۳۴۲)
۳۔ 'کوکب' (سویرا شمارہ ۱۵، ۱۶ صفحات ۱۲۶ تا ۱۴۰)
۴۔ 'تری دلبری کا بھرم' (میری لائبریری ۱۹۸۵)

عصمت چغتائی

مختصر سوانحی خاکہ

عصمت چغتائی ۲۱ /اگست 1915 بہ مقام بدایون بھارت میں پیدا ہوئیں، والد مرزا قسیم بیگ چغتائی سرکاری ملازم تھے، عصمت کو بچپن میں بھائیوں کی صف میں جگہ ملی، آخری اولاد تھیں اور بڑی بہنیں بیاہی جا چکی تھیں۔ محلّہ پنجۂ شاہی، آگرہ کی گلیوں میں لڑکوں کے ساتھ گلی ڈنڈا کھیلتے اور چھت پر چڑھ کر پتنگ اُڑانے کے دنوں میں پہلی بار اپنے لڑکی ہونے کا صدمہ ہوا۔ تعلیم و تربیت کے لحاظ سے انہیں علی گڑھ کی فضا راس آئی۔ مرزا عظیم بیگ چغتائی کی زیرِ نگرانی بچپن میں ہی ٹامس ہارڈی، حجاب اسمٰعیل، مجنوں گورکھ پوری اور نیاز فتح پوری کو گھول کر پی لیا۔ ابتدائی تعلیم آگرہ میں پائی، بی۔اے لکھنؤ یونیورسٹی اور بی۔ٹی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے کیا۔ علی گڑھ کے قیام کے دوران کچھ مدت تاریخ اور انگریزی اپنے بڑے بھائی عظیم بیگ چغتائی سے پڑھی۔ جودھ پور میں عظیم بیگ چغتائی کے ہاں قیام کے دوران قرآن

اور حدیث کے مطالعہ کے دوران بھائی سے مدد لی۔ میٹرک کے بعد چار برس تک نصاب کی کتابیں مجبوراً پڑھیں لیکن اس وقت تک شیکسپیئر، ابسن اور جارج برنارڈ شا کو پڑھ چکی تھیں، جو بی۔اے میں کام آیا۔ لڑکپن میں حجاب اسمٰعیل سے متاثر تھیں اور جوانی میں ڈاکٹر رشید جہاں کی چیلی کہلائیں۔ بطور اسکول ٹیچر جے پور میں رہیں۔ ۱۹۳۷ء میں اسلامیہ ہائی سکول (برائے خواتین) بریلی کی ہیڈ مسٹریس تھیں۔ ۱۹۴۲ء میں شاہد لطیف سے شادی ہوئی۔ جن کا انتقال ۱۹۶۷ء میں ہوا۔ کچھ مدت پونا میں قیام کرنے کے بعد بمبئی میں مستقل سکونت اختیار کرلی۔ اب فلم کے لئے اسکرپٹ نویسی اور تصنیف وتالیف کو ذریعہ روزگار بنایا۔ ۱۹۴۳ء میں پروڈیوسر کے۔آصف کے لیے پہلی فلم 'چھیڑ چھاڑ' لکھی۔ بطور رائٹر ناول 'ضدی' لکھنے پر ۱۹۴۱ء میں رائلٹی ایک سو روپیہ ملی۔ فلم 'گرم ہوا' (۱۹۷۳) اور 'جنون' (۱۹۷۹) کو ملا کر مجموعی طور پر لگ بھگ تیرہ فلمیں لکھیں۔ گوری، گول مٹول عصمت چغتائی کی ایک آنکھ قدرے چھوٹی تھی۔ مزاج تیز اور ہٹ دھرم، عصمت کی تاش اور سگریٹ سے دوستی تھی۔ بعد از موت جلا دینے کی وصیت کی تھی۔ وصیت کی تعمیل میں انہیں ۲۴ر اکتوبر ۱۹۹۱ء کو بمبئی کے چندن واڑی میں نذرِ آتش کر دیا گیا۔

❑ ماخذ: ۱۔ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش (مرتبہ)، عصمت چغتائی شخصیت اور فن، ورڈ ویژن پبلشرز، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء
۲۔نقوش، شخصیات نمبر، ۱۹۵۵ء

افسانوی مجموعے

۱۔'ایک بات' (نو افسانے) مکتبۂ اردو، لاہور۔

۱۔ننھی سی جان ۲۔نفرت ۳۔جال ۴۔ہیرو
۵۔ہیروئین ۶۔بیڑیاں ۷۔پیشہ ۸۔ایک شوہر کی خاطر ۹۔لال چیونٹے

۲۔'چوٹیں' (چودہ افسانے) ساقی بک ڈپو، دہلی۔

۱۔بھول بھلیاں ۲۔پنکچر ۳۔ساس ۴۔سفر میں ۵۔اس کے جواب
۶۔جنازے ۷۔لحاف ۸۔بیمار ۹۔میرا بچہ ۱۰۔تل ۱۱۔دوزخی
۱۲۔جھری میں سے ۱۳۔ایک شوہر کی خاطر ۱۴۔عورت اور مرد ۱۵۔ایک شوہر کی خاطر

۳۔'دو ہاتھ' جولائی ۱۹۶۶ء (سولہ افسانے) شیش محل کتاب گھر، لاہور۔

۱۔زہر کا پیالہ ۲۔جانی دشمن ۳۔ہندستان چھوڑ دو ۴۔چار بڑے
۵۔بھیڑیں ۶۔روشن ۷۔دو ہاتھ ۸۔یار
۹۔بے کار ۱۰۔چڑی کی دکی ۱۱۔بچھو پھوپھی ۱۲۔کلو کی ماں

۱۳۔نیند ۱۴۔کنواری ۱۵۔چوتھی کا چوڑا ۱۶۔چٹان ۱۷۔عشق پر زور نہیں

۴۔'ہم لوگ' (تیرہ افسانے) رفعت پبلشرز، لاہور۔

۱۔ہم لوگ ۲۔سوری ممی ۳۔سانپ کے تلوے ۴۔اللہ کا فضل

۵۔نوالہ ۶۔ثریا ۷۔محبوب ۸۔تیسرا دورہ ۹۔کلو

۱۰۔لفنگا ۱۱۔زہر ۱۲۔خریدلو ۱۳۔بہو بیٹیاں

۵۔'آدھی عورت، آدھا خواب' (چھ افسانے) مکتبہ شعر و ادب، لاہور۔

۱۔خریدلو ۲۔نوالہ ۳۔کیڈل کورٹ ۴۔بے کنڈے کی پیالی ۵۔لفنگا ۶۔گھر والی

۶۔'عصمت کے شاہکار افسانے' (گیارہ افسانے) بک کارنر، جہلم۔

۱۔سوت کا ریشم ۲۔ساس ۳۔مغل بچہ ۴۔کلو کی ماں ۵۔چھوئی موئی ۶۔پہلی لڑکی

۷۔ننھی کی نانی ۸۔دو ہاتھ ۹۔چوتھی کا جوڑا ۱۰۔بھول بھلیاں ۱۱۔پنکچر

۷۔'لیڈی کلر' مارچ ۱۹۷۹ء (نو افسانے) بک کارنر، جہلم۔

۱۔اللہ کا فضل ۲۔بچھو پھوپھی ۳۔زہر کا پیالہ ۴۔پتھر دل

۵۔لیڈی کلر ۶۔نیند ۷۔سفید چادر ۸۔یار

۹۔لفنگا (یار، نیند، بچھو پھوپھی اور زہر کا پیالہ، دو ہاتھ اور لفنگا 'ہم لوگ' میں شامل ہیں جبکہ لیڈی کلر، چٹان کے عنوان سے 'دو ہاتھ' میں موجود ہے۔)

۸۔'امر بیل' (نو افسانے) بک کارنر، جہلم۔

۱۔اپنا خون ۲۔جانی دشمن ۳۔محبوب ۴۔امر بیل

۵۔گھر والی ۶۔چڑی کی دگی ۷۔تل ۸۔بے کار ۹۔پیشہ (تل، چوٹیں میں، چڑی کی دگی اور بیکار، 'دو ہاتھ' میں اور گھر والی 'آدھی عورت، آدھا خواب' میں شامل ہے)

۹۔'یہاں سے وہاں تک' ۱۹۸۱ء (تین افسانے) سوسائٹی پبلشرز، لاہور۔

۱۔تیسری آنکھ ۲۔میں چپ رہا ۳۔بدن کی خوشبو

متفرق افسانے

۱۔جڑیں ۲۔تیسرا دورہ، سیپ (۱۹) ۳۔سوری ممی، ۱۹۶۷ء کے منتخب افسانے مرتب، ناصر زیدی، ص ۳۶ تا ۵۵

علی تنہا

مختصر سوانحی خاکہ

اصل نام منظور علی شاہ، ۱۵/اگست ۱۹۵۲ء کو پشاور کے ایک گاؤں کٹی میانہ میں پیدا ہوئے کیونکہ اُن کے والد بزنس کے سلسلے میں پشاور میں تھے۔ اب گزشتہ ۴۰ برس سے چک R-۱۰/۷۷ خانیوال میں مقیم ہیں۔ پنجاب یونیورسٹی سے صحافت میں ایم اے کیا، ۱۹۷۹ء میں پروگرام پروڈیوسر کی حیثیت سے ریڈیو پاکستان میں ملازمت اختیار کی۔ ریڈیو میں سٹیشن ڈائرکٹر کے عہدے تک پہنچے ۱۹۶۹ء میں پہلا افسانہ لکھا جب وہ دسویں جماعت میں تھے، ۷۱ء میں پہلا افسانہ 'ادبِ لطیف' میں شائع ہوا۔ ان کے دو افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں اور اس سلسلے میں محمد حسن عسکری کے اثرات نمایاں طور پر محسوس کیے جا سکتے ہیں، اُن کے فکر انگیز تنقیدی مضامین بھی شائع ہوئے ہیں۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'کئی دنوں کا دن' ۱۹۸۵ء (بیس افسانے) کاروانِ ادب، ملتان۔

۱۔ مٹھی والی راکھ ۲۔ حدیں ۳۔ گھڑی ۴۔ قہر میں ایک شام ۵۔ سوئی
۶۔ بے شرم ۷۔ اجنبی سے اجنبی ۸۔ ہنسنے والا آدمی ۹۔ ریوڑ ۱۰۔ بے نام و نشاں
۱۱۔ مرلی ۱۲۔ عمر دراز کی لاٹھی ۱۳۔ گنہگار ۱۴۔ اکھوا ۱۵۔ کمرہ
۱۶۔ مقدس راز ۱۷۔ نقشہ ۱۸۔ دیواریں ۱۹۔ برکت والی قبریں ۲۰۔ کئی دنوں کا دن

۲۔ 'سورج کے سب لوگ' ۱۹۹۷ء (سترہ افسانے) سنجوگ پبلی کیشنز، ملتان۔

۱۔ واردات ۲۔ بارش میں عیسیٰ ۳۔ کھوج ۴۔ پتھر کے پڑاؤ
۵۔ گائے ۶۔ سورج سے خالی دن ۷۔ بیج ۸۔ گھڑسال کا قہقہہ
۹۔ اندھیرا ۱۰۔ قدرت کا سامان ۱۱۔ آزمائش ۱۲۔ لوہے کا پنجرہ
۱۳۔ بندر ۱۴۔ وہ لوگ ۱۵۔ راستے کے پھیر ۱۶۔ رسالو کا شیر ۱۷۔ دھوپ کے سنجوک

۳۔ 'بھول کی گھنٹیاں' ۲۰۱۱ء (بیس افسانے) سانجھ پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۔ پر جھڑنے کے دن ۲۔ دعا کی بدعا ۳۔ چاپ ۴۔ فصل کی کمائی
۵۔ گہرا کنواں ۶۔ جھولنے والا پل ۷۔ گرے ہوئے کان ۸۔ مرغ پر سوار موت
۹۔ راج کا بگل ۱۰۔ شکار ۱۱۔ سوت کا فاصلہ ۱۲۔ تابوت اٹھانے والے
۱۳۔ تصویر کا راستہ ۱۴۔ ڈھلوان ۱۵۔ بیان کا دوسرا حصہ ۱۶۔ اُڑتی ہوئی چھتیں

۱۷۔نوح کی بستی ۱۸۔آگ ۱۹۔ بھول کی گھنٹیاں ۲۰۔بیری کا سانپ

علی عباس حسینی

مختصر سوانحی خاکہ

علی عباس حسینی ۳رفروری ۱۸۹۷ء میں موضع پارہ، ضلع غازی پور، (یو۔پی) بھارت میں پید اہوئے۔ابتدا میں دینی مدرسہ سے عربی اور دینیات کی تعلیم پائی۔مدرسہ میں دینی تعلیم پانے کے ساتھ نماز، روزہ کی پابندی اختیار کی اور گھر والوں نے یہ دیکھ کر کہ ملائے مسجد بننے کی صلاحیت سے عاری ہیں اُنہیں انگریزی پڑھنے کی اجازت دے دی۔قصہ کہانیوں سے طبعی رغبت تھی چنانچہ دس گیارہ برس کی عمر تک الف لیلہ، فردوسی کا شاہنامہ، عبدالحلیم شرر اور محمد علی طبیب کی جملہ کتب اور اُردو میں شائع ہونے والے ناول، مثنویاں اور واسوخت اُن کی نظر سے گزر چکے تھے۔میٹرک ۱۹۱۵ء اور انٹرمیڈیٹ ۱۹۱۷ء میں کیا۔۱۹۱۹ء میں کیننگ کالج لکھنؤ سے بی۔اے کیا۔۱۹۲۱ء میں الہ آباد ٹیچرز ٹریننگ کالج سے ایل۔ٹی کیا اور ۱۹۲۴ء میں تاریخ میں ایم۔اے کیا۔۱۹۱۷ء میں پہلا افسانہ ’غنچۂ ناشگفتہ‘ لکھا اور ۱۹۲۰ء میں ’سرسید احمد پاشا‘ کے عنوان سے پہلا رومانی ناول لکھا۔اس کے علاوہ اُنہوں نے ایک اور ناول ’شاید کہ بہار آئی‘ بھی لکھا۔۱۹۲۱ء میں ایل۔ٹی کرنے کے بعد سکول ٹیچر ہو گئے۔ساری زندگی درس و تدریس میں گزار کر ۱۹۵۴ء میں پرنسپل کے عہدے سے ریٹائر ہوئے۔اُن کا پہلا مطبوعہ افسانہ ’جذبِ کامل‘ ہے جو ’زمانہ‘ کانپور، جون جولائی ۱۹۲۵ء میں شائع ہوا۔اُنہوں نے ڈرامے (’ایک ایکٹ کے ڈرامے‘ اور ’نورتن‘) بھی لکھے۔’عروسِ ادب‘ اور ’ناول کی تاریخ و تنقید‘ اُن کی تنقیدی کتابیں ہیں۔اُنہوں نے مزاحیہ قصے (’حکیم بانماز‘) بھی لکھے۔اس کے علاوہ سکول کے مختلف درجوں کے لیے نصف درجن سے زائد نصابی کتب بھی لکھیں، ۲۷ستمبر ۱۹۶۹ء کو وفات پائی۔

☐ ماخذ: کوائف نمبر، جلد اوّل، ساحر پبلشنگ ہاؤس، پرچھائیاں، بمبئی، ۱۹۹۴ء

📖 افسانوی مجموعے 📖

ا۔’باسی پھول‘ ۱۹۴۵ء (تیرہ افسانے)

۱۔باسی پھول ۲۔گونگا ہری ۳۔بیوی ۴۔نئی ہمسائی
۵۔عدیا تنبولن ۶۔کئے کا بھوگ ۷۔عدالت ۸۔آم کا پھل
۹۔امتحان قدرت ۱۰۔شکاریا شکاری ۱۱۔خوش قسمت لڑکا ۱۲۔حق نمک ۱۳۔کیا کیا جائے

۲۔ 'میلہ گھومنی' (اکیس افسانے) مکتبہ اردو، لاہور، پہلا ایڈیشن۔

۱۔ مصنف ۲۔ وکیل اور منشی ۳۔ جھبو کا ہیرو ۴۔ طمانچہ
۵۔ کنجی ۶۔ ولی عہد بہادر ۷۔ بدلہ ۸۔ پہرے دار
۹۔ کھیت ۱۰۔ بٹی ۱۱۔ بھکاری ۱۲۔ حسنِ رہگذر
۱۳۔ پیاسا ۱۴۔ عمل خیر ۱۵۔ خالی گود ۱۶۔ میلہ گھومنی
۱۷۔ کفن ۱۸۔ کلی ۱۹۔ جہنم ۲۰۔ بیگار ۲۱۔ میخانہ

۳۔ 'کچھ ہنسی نہیں ہے' (اکیس افسانے) انڈین پریس، الہ آباد، پہلا ایڈیشن۔

۱۔ کچھ ہنسی نہیں ہے ۲۔ پاگل ۳۔ انتقام ۴۔ ازالہ غلط فہمی
۵۔ جذبات لطیف ۶۔ ہار جیت ۷۔ باغی کی بیوی ۸۔ بندوں کی جوڑی
۹۔ اچھوت ۱۰۔ برہمن ۱۱۔ لیڈر ۱۲۔ پیٹ
۱۳۔ اندھی جوانی ۱۴۔ خاموش! خاموش ۱۵۔ روزہ ۱۶۔ ردعمل
۱۷۔ جواب ۱۸۔ بھوک ۱۹۔ نقل ۲۰۔ کوڑا گھر ۲۱۔ دو بچے

۴۔ 'رفیق تنہائی' ۱۹۶۵ء (چودہ افسانے)، نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔ رفیق تنہائی ۲۔ جذب کامل ۳۔ بہو کی ہنسی ۴۔ سو بیگھے
۵۔ سکھی ۶۔ عورت ۷۔ عورت ۸۔ ایک ماں کے دو بچے
۹۔ بوڑھا اور بالا ۱۰۔ جھولا ۱۱۔ دیش اور دھرم ۱۲۔ انسپکٹر کی عید ۱۳۔ نبرد عشق ۱۴۔ تار بابو

۵۔ 'رفیق تنہائی' ۱۹۶۵ء (تیرہ افسانے) نیا ادارہ، لاہور۔

۱۔ عید پیچھے ڈر ۲۔ عزت ۳۔ بنی بخش ۴۔ دیہاتی ۵۔ اندھیرا اجالا
۶۔ اپریل فول ۷۔ جن کا سایہ ۸۔ کانٹوں میں پھل ۹۔ ایک عورت ہزار جلوے
۱۰۔ ہنسی چنگاری ۱۱۔ چور لڑائی ۱۲۔ کچھ لالہ و گل ۱۳۔ ایک حمام میں

دیگر افسانے

۱۔ 'شاید کہ بہار آئی'، نقوش، مئی ۱۹۵۲ء ۲۔ 'حکیم بانا'، نقوش، مارچ ۱۹۵۴ء
۳۔ 'پھول کی چھڑی'، نقوش، جنوری ۱۹۶۳ء ۴۔ 'خزانے کا سانپ'، نقوش، مئی ۱۹۶۵ء
۵۔ 'امیر خسرو'، نقوش، اپریل تا جون ۱۹۶۶ء ۶۔ 'ڈگمگاتے قدم'، نقوش، اکتوبر تا دسمبر، ۱۹۶۶ء

عندلیب شادانی

مختصر سوانحی خاکہ

وجاہت حسین اصل نام، ۱۸۹۶ء میں سنبھل ضلع مرادآباد میں پیدا ہوئے، اپنے اُستاد سید اولاد حسین شاداں بلگرامی کی نسبت سے شادانی کہلائے۔ ابتدائی تعلیم رام پور میں حاصل کی، ۱۹۲۵ء میں اسلامیہ کالج لاہور سے ایم اے فارسی کیا، ۱۹۲۶ء میں ہندو کالج دہلی اور ۱۹۲۸ء میں ڈھاکہ یونیورسٹی میں لیکچرار مقرر ہوئے، ۱۹۳۱ء میں لندن سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی، ۱۹۳۳ء میں ڈھاکہ یونیورسٹی میں شعبۂ اُردو اور فارسی کے صدر منتخب ہوئے۔ نقاد، ترجمہ نگار اور شاعر تھے، حکومت پاکستان نے ستارۂ امتیاز اور حکومت ایران نے نشانِ سپاس ادا کیا، ۱۹۶۹ء میں اُن کی وفات ہوئی۔

❏ ماخذ: ا۔ ڈاکٹر ارشد خانم، عندلیب شادانی: شخصیت وفن، مثال پبلی کیشنز، فیصل آباد، ۲۰۰۸ء، ۲۔ اُردو انسائیکلو پیڈیا، فیروز سنز، چوتھا ایڈیشن

افسانوی مجموعے

ا۔ 'سچی کہانیاں' ۱۹۴۵ء، دوسرا ایڈیشن (چودہ افسانے) ساقی بک ڈپو، دہلی۔

ا۔ سردار ہرنام سنگھ ۲۔ مولینا ۳۔ سی نوری تا ۴۔ عابد پریمی
۵۔ مسز بروَن ۶۔ پارل اور پال ۷۔ سکینہ بی بی ۸۔ سماج کا انصاف
۹۔ خواب کی تعبیر ۱۰۔ حسن فروش جوان ۱۱۔ ایک خط جو کبھی ان تک نہ پہنچا
۱۲۔ عورت ۱۳۔ نجومی ۱۴۔ فریب

۲۔ 'چھوٹا خدا' ۱۹۵۱ء، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور۔

ایک طویل مختصر افسانہ 'چھوٹا خدا' اور ایک ڈرامہ 'بے روزگار' پر مشتمل۔

۳۔ 'نوش ونیش' ۱۹۵۱ء (تیرہ افسانے) شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور۔

ا۔ ربیعہ ۲۔ مصری جادوگر ۳۔ ناہید کے خطوط ۴۔ مچھلی کا شکار
۵۔ نیا ادب زندہ باد ۶۔ شاہی انعام ۷۔ جھوٹ موٹ کی ایک کہانی ۸۔ فونٹین پن
۹۔ جرم وگناہ ۱۰۔ سہراب ۱۱۔ نوشین ۱۲۔ افسانہ کیونکر بنتا ہے؟ ۱۳۔ حوری

غلام الثقلین

غلام الثقلین نقوی ۱۲مارچ ۱۹۲۳ء کو مقبوضہ کشمیر کے ایک گاؤں چوکی بھنڈن میں پیدا ہوئے، ان کے والد سید امیر شاہ نے کچھ عرصہ ریاست جموں کشمیر کے محکمہ مال میں ملازمت کی جب کہ باقی عمر درس و تدریس میں گزاری۔ غلام الثقلین نقوی نے ابتدائی تعلیم اپنے گاؤں بھڑتھ سادات میں حاصل کی۔ ۱۹۳۸ء میں میٹرک، ۱۹۴۱ء میں مرے کالج سیالکوٹ سے ایف اے، ۱۹۴۵ء میں بی اے اور ۱۹۴۶ء میں بی ٹی کا امتحان پاس کر کے ہائی سکول میں درس و تدریس کا آغاز کیا۔ بامہ بالا، اوکاڑہ، کھوٹہ اور شرق پور میں پڑھا۔ ۱۹۵۰ء میں ایم اے اردو پنجاب یونیورسٹی لاہور سے کیا۔ فروری ۱۹۶۲ء میں ان کا تقرر بطور اُردو لیکچرار گورنمنٹ کالج جھنگ میں ہوا، کچھ عرصہ بہاولنگر میں بھی پڑھایا، ۱۹۶۸ء میں ان کا تبادلہ سنٹرل ٹریننگ کالج لاہور میں ہو گیا جہاں سے ۱۹۸۳ء میں اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے ریٹائر ہوئے۔ ان کے بھائی سجاد نقوی کے مطابق اُن کا پہلا افسانہ مرے کالج میگزین میں 'سانڈنی سوار' ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا اور اُن کی آخری تحریر 'اگلے وقتوں کے لوگ' مئی جون ۲۰۰۲ء کے اوراق میں شائع ہوئی۔ افسانوں کے علاوہ ناول 'بکھری راہیں' (۱۹۵۵ء) 'میرا گاؤں' (۱۹۸۲ء) ناولٹ، شیر زمان، اور 'چاند پور کی نیتا' مزاحیہ مضامین 'ایک طرفہ تماشا ہے' (۱۹۸۵ء) سفرنامہ 'ارض تمنا' (۱۹۸۸ء) شائع ہوئے۔ ان کے علاوہ تنقیدی مضامین بھی لکھے جو مختلف علمی و ادبی رسائل میں باقاعدگی سے شائع ہوتے رہے۔ ۶/اپریل ۲۰۰۲ء کو وفات ہوئی اور تدفین اُن کے آبائی گاؤں بھڑت سیداں (سیالکوٹ) میں ہوئی۔

افسانوی مجموعے

۱۔ 'بند گلی' ۱۹۶۶ء (تیرہ افسانے) بک ورلڈ، لاہور۔

۱۔تصویر ۲۔چنبیلی ۳۔سید نگر کا چودھری ۴۔سنگھار میز ۵۔شیر انمبردار
۶۔اندھیرے اجالے ۷۔بی بی ۸۔بند گلی ۹۔پی کے نگر
۱۰۔لمحات ۱۱۔مشین ۱۲۔دوسرا کنارہ ۱۳۔ڈاچی والیا موڑ مہاروے

۲۔ 'شفق کے سائے' ۱۹۶۹ء (بارہ افسانے) میری لائبریری، لاہور۔

۱۔گل بانو ۲۔شفق کے سائے ۳۔شبنم کی ایک بوند ۴۔نہ تر کی نہ تازی
۵۔خوں بہا ۶۔سودا ۷۔سنہری دھول ۸۔شاطی
۹۔تلوار کی دھار ۱۰۔دودھارے ۱۱۔تیکھا موڑ ۱۲۔دیوار

۳۔ 'نغمہ اور آگ' ۱۹۷۲ء (سات افسانے) مکتبہ عالیہ، لاہور۔

۱۔کافوری شمع ۲۔ڈیک کے کنارے ۳۔نغمہ اور آگ
۴۔سبز پوش ۵۔اے وادئ لولاب ۶۔جلی مٹی کی خوشبو

۴۔'لمحے کی دیوار' ۱۹۷۴ء (آٹھ افسانے) مکتبہ عالیہ، لاہور۔

۱۔ہم سفر ۲۔کرامت ۳۔خدا حافظ ۴۔وہ لمحہ
۵۔گاؤں کا شاعر ۶۔کاغذی پیرھن ۷۔رام کی لیلا ۸۔دیا

۵۔'دھوپ کا سایہ' ۱۹۸۶ء (تیرہ افسانے) ماہ ادب، اردو بازار، لاہور۔

۱۔الصبر ۲۔میلا برقع ۳۔پلاسٹک کی پھول ۴۔ایک ٹیڈی پیسہ
۵۔بجلی اور راکھ ۶۔باپ بیٹے ۷۔نہیں جی ۸۔کوڑا گھر
۹۔دھوپ کا سایہ ۱۰۔ایک کھیل ایک کہانی ۱۱۔شکار ۱۲۔گندا نالہ ۱۳۔ایک پتھر

۶۔'سرگوشی' ۱۹۹۲ء (بیس افسانے) مقبول اکیڈمی، لاہور۔

۱۔راکھ ۲۔دوسرا قدم ۳۔لمحے کی موت ۴۔سرگوشی ۵۔پک نک
۶۔وہ ۷۔لونگ والی ۸۔گلی کا گیت ۹۔بلیو بوائے ۱۰۔بڈھا دریا
۱۱۔دی ہیرو ۱۲۔نیلے آنچل ۱۳۔زرد پہاڑ ۱۴۔زلیخا ۱۵۔اندھا کنواں
۱۶۔چھدرا سایہ ۱۷۔سائبان والا دن ۱۸۔ایک بوند لہو کی ۱۹۔بے یقینی کا عذاب ۲۰۔قلم

۷۔'نقطے سے نقطے تک' ۲۰۰۱ء (چودہ افسانے) کلاسیک، لاہور۔

۱۔اللہ معافی ۲۔نیلے پربت ۳۔زمزمہ محبت ۴۔نقطے سے نقطے تک
۵۔اللہ ہو، یوسف کھو ۶۔گڑ کی ڈلی ۷۔ماسی حاجن اور چوہا چور ۸۔معجونِ سنگ دانہ مرغ
۹۔دارالامان ۱۰۔پہیا ۱۱۔اپنا گھر ۱۲۔ترقی کا میراج
۱۳۔چاچا بوٹا موٹر وے پر ۱۴۔پلیٹ فارم پر کھڑا اکیلا مسافر

متفرق افسانے

۱۔ 'لونگ والی'، ۱۹۶۷ء کے منتخب افسانے مرتبہ ناصر زیدی، ص ۱۶۰ تا ۱۷۷

۲۔ 'الصبّی'، اوراق، افسانہ وانشائیہ نمبر، مارچ اپریل ۷۲ء، ص ۹۶ تا ۱۰۵

۳۔ 'اندھا کنواں'، اوراق، افسانہ نمبر، جنوری فروری ۱۹۷۷ء، ص ۸۸ تا ۱۰۱

۴۔ 'سائبان والے دن کا عذاب'، منتخب افسانے ۷۹۔۸۰، مرتبہ فتح محمد ملک رمحمد منشایاد، ص ۱۰۲ تا ۱۱۳

۵۔ 'راکھ'، نقوش مئی ۱۹۶۵ء، ص ۴۰۳۔۴۱۵

۶۔ ’بے یقینی کا عذاب‘، نقوش دسمبر ۱۹۸۷ء، ص ۴۹۴۔۴۹۸

۷۔ ’گڑ کی بھیلی‘، نقوش شمارہ نمبر ۱۴۰، ص ۴۳۶۔۴۴۱

غلام عباس

مختصر سوانحی خاکہ

غلام عباس ۱۷ نومبر ۱۹۰۹ء کو لدھیانہ، مشرقی پنجاب (انڈیا) میں پیدا ہوئے، والد کا نام میاں عبدالعزیز تھا، ابتدائی تعلیم دیال سنگھ ہائی سکول لاہور سے حاصل کی مگر باقاعدہ تعلیم کا سلسلہ ٹوٹ گیا، پھر ۱۹۴۱ء میں پنجاب یونیورسٹی لاہور سے ادیب فاضل کا امتحان پاس کیا، ۱۹۴۲ء میں یہیں سے میٹرک اور پھر ۱۹۴۴ء میں ایف اے کیا۔ ابتدا میں فری لانس جرنلسٹ کی حیثیت سے خدمات انجام دیں اور ہمایوں، نگار، کاروان، ہزارداستان، ادب لطیف، نیرنگ خیال اور شیرازہ میں ان کی ادبی تخلیقات باقاعدگی سے شائع ہوتی رہیں۔ ۱۹۲۸ء سے ۱۹۳۷ء تک ’پھول‘ اور ’تہذیب نسواں‘ کے نائب مدیر رہے۔ ۱۹۳۷ء میں آل انڈیا ریڈیو دہلی سے منسلک ہوئے، ۱۹۴۷ء میں پاکستان آ گئے اور ریڈیو پاکستان سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۹۴۹ء میں مرکزی وزارت اطلاعات ونشریات سے وابستہ ہوئے اور اسسٹنٹ ڈائریکٹر پبلک ریلیشنز کی حیثیت سے خدمات انجام دیں۔ ۱۹۴۹ء سے ۱۹۵۲ء تک بی بی سی لندن سے بطور پروڈیوسر وابستہ رہے۔ ۱۹۵۲ء میں وطن واپس آکر ’آہنگ‘ کے مدیر کی حیثیت سے کام کیا، ۱۹۶۷ء میں ملازمت سے ریٹائرڈ ہوئے۔ ملازمت کے دوران فرانس، انگلستان اور سپین کے سفر کئے جب کہ ریٹائرمنٹ کے بعد کینیڈا اور امریکہ کا سفر کیا۔ غلام عباس نے تین عورتوں سے نکاح کیا، پہلی شادی ۱۹۲۹ء میں لاہور میں ایک کشمیری لڑکی زاہدہ سے ہوئی، یہ شادی نباہ نہ ہونے کے باعث چند سال بعد طلاق پر ختم ہوئی، دوسری شادی ۱۹۳۹ء میں علی گڑھ سے تعلق رکھنے والے ایک خاندان کی لڑکی ذاکرہ بیگم سے ہوئی (ان سے پانچ بچے ہوئے ایک بیٹا چار بیٹیاں) تیسری شادی ۱۹۵۲ء میں قیام لندن کے دوران ہوئی۔ یہ بیگم انگریز نژاد ہیں مگر اسلام مولانا احتشام الحق تھانوی کے ہاتھوں قبول کیا۔ ان سے چار بچے ہوئے ایک بیٹا تین بیٹیاں۔ ایک ناولٹ ’’جزیرۂ سخن وراں‘‘ کتاب خانہ ’ہزارداستان‘ نئی دہلی سے ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ اس ناولٹ کا بنیادی خیال مشہور فرانسیسی مصنف آندرے موروا کی کتاب سے ماخوذ ہے۔ پہلا افسانوی مجموعہ ’آنندی‘ جب شائع ہوا (۱۹۴۸ء) تو پنجاب ایڈوائزری بورڈ فار بکس لاہور نے نقد ادبی انعام دیا۔ دوسرے افسانوی مجموعے ’جاڑے کی چاندنی‘ (۱۹۶۰ء) کو آدم جی ادبی انعام ملا۔ ۱۹۶۷ء میں حکومت پاکستان نے ستارہ امتیاز سے

نوازا۔ ایوب خان کی کتاب 'فرینڈز ناٹ ماسٹرز' کا اردو میں ترجمہ کیا 'پرواز میں کوتاہی'۔ یکم اور ۲ نومبر ۱۹۸۲ء کی رات حرکت قلب بند ہونے سے انتقال ہوا۔

- ماخذ: ا۔افکار (سال ۳۷، شمارہ ۱۳۹) ۲۔سید علمدار حسین بخاری، اُردو افسانے کی روایت میں غلام عباس کا مقام، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی۔۲۰۰۰ء بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

افسانوی مجموعے

ا۔ 'آنندی' ۱۹۴۸ء (دس افسانے) مکتبہ جدید، لاہور۔

ا۔جواری ۲۔ہمسائے ۳۔کتبہ ۴۔حمام میں ۵۔ناک کاٹنے والے
۶۔چکر ۷۔اندھیرے میں ۸۔سمجھوتہ ۹۔سیاہ وسفید ۱۰۔آنندی

۲۔ 'جاڑے کی چاندنی' جولائی ۱۹۶۰ (چودہ افسانے) سجاد اینڈ کامران پبلشرز، کراچی۔

ا۔اوورکوٹ ۲۔اس کی بیوی ۳۔بھنور ۴۔باہیے والا ۵۔سایہ
۶۔سرخ جلوس ۷۔فینسی ہیئر کٹنگ سیلون ۸۔بردہ فروش ۹۔تنکے کا سہارا ۱۰۔پتلی بائی
۱۱۔مُکر جی بابو کی ڈائری ۱۲۔ایک دردمند دِل ۱۳۔دوتماشے ۱۴۔غازی مرد

۳۔ 'کن رس' دسمبر ۱۹۶۹ء (نو افسانے) المثال، لاہور۔

ا۔کن رس ۲۔بہروپیا ۳۔بحران ۴۔سرخ گلاب
۵۔یہ پری چہرہ لوگ ۶۔جوار بھاٹا ۷۔فرار ۸۔لچک ۹۔اوتار

دیگر افسانے

ا۔ 'نواب صاحب کا بنگلہ'، ۱۹۷۱ء کے منتخب افسانے، مرتبہ: ناصر زیدی، ص ۹ تا ۱۱۱
۲۔ 'رینگنے والے'، جریدہ پشاور (ا)، ص ۲۴۹ تا ۲۵۹
۳۔ 'روحی'، تخلیقی ادب (ا)، ص ۲۴۲ تا ۲۴۹
۴۔ 'بندر والا'، افکار، اکتوبر ۱۹۸۱ء، ص ۵۳ تا ۵۶
۵۔ 'دھنک' ایک طویل مختصر افسانہ

غلام محمد

مختصر سوانحی خاکہ

غلام محمد بنگلہ دیش (سابق مشرقی پاکستان) کے شہر 'کھلنا' میں ۵ مئی ۱۹۳۹ء کو پیدا ہوئے، والد کا

نام فقیر محمد تھا جو ریلوے میں ملازم تھے اور ذاتی دشمنی کے سبب دورانِ ملازمت ہی قتل کر دیئے گئے۔ والد کی وفات کے بعد یہ پورا خاندان کھلنا سے ہجرت کر کے ڈھاکہ آ کر آباد ہو گیا۔ غلام محمد نے تعلیم جاری رکھنے کے ساتھ ساتھ ملازمت بھی کی، جگنا تھ کالج ڈھاکہ سے بی اے کرنے کے بعد سی ایس ایس کا امتحان دیا اور کامیابی حاصل کی، ۱۹۶۱ء سے ۱۹۶۷ء تک سرکاری ملازمت کی، ۱۹۶۹ء سے ۱۹۷۲ء تک ڈھاکہ میونسپلٹی کے سیکریٹری رہے، Committee Administration and اور Pay Commission Service Registration میں خصوصی پوسٹنگ ہوئی، عوامی لیگ کے آخری دنوں میں گورنرس ٹریننگ پروگرام سے بطور انسٹرکٹر وابستہ رہے، بنگلہ دیش بننے سے قبل غلام محمد ڈپٹی سیکریٹری کی حیثیت سے کام کرتے رہے مگر آزادی کے بعد وہاں کے اربابِ حکومت نے اُنہیں سیکریٹریٹ کے گیٹ پر بحیثیت PRO تعینات کر دیا جس پر احتجاجاً اُنہوں نے ملازمت سے استعفیٰ دے دیا، اس کے بعد اُنہوں نے ابوظہبی کی ایک تعمیراتی کمپنی میں بحیثیت جنرل منیجر ملازمت کی، روزنامہ 'نیونیشن' سے بطور نمائندہ خصوصی بھی وابستہ رہے۔ غلام محمد کی شادی نجمین نور (مکل) سے ہوئی جو بنگالی خاتون تھیں اور اُن کے دفتر میں اُن کے سینئر کولیگ کی صاحب زادی تھیں۔ لکھنے کا آغاز ۱۹۶۰ء میں کیا، اُن کا پہلا افسانہ 'عجیب وغریب' کے عنوان سے 'لیل ونہار' (لاہور) میں چھپا۔ ڈھاکہ میں ۲۷، ۲۸ اگست ۱۹۹۷ء کی درمیانی شب ہارٹ اٹیک سے انتقال ہوا۔

☐ ماخذ: ۱۔ غلام محمد 'کوائف ذات'، مشمولہ 'ترشنا'، زین پبلی کیشنز، کراچی، ۲۰۰۰ء ۲۔ احمد زین الدین، 'پھر کوئی تازہ کہانی لکھتے'، مشمولہ 'ترشنا'۔

📖 افسانوی مجموعے 📖

۱۔ 'ترشنا' جنوری ۲۰۰۰ء (چھبیس افسانے) زین پبلی کیشنز، کراچی۔

۱۔ منزل اپنی اپنی ۲۔ شجر ممنوعہ ۳۔ فیکٹری ۴۔ یاقوت کا رنگ زرد ۵۔ شور
۶۔ کرسٹل ۷۔ سوال ۸۔ تیسری آنکھ والا ۹۔ ڈگڈگی والا ۱۰۔ بکرم پور ہاؤس
۱۱۔ پراسرار بندے ۱۲۔ جادو کے تیور کالے ۱۳۔ ہاں۔ مگر! ۱۴۔ نیند ۱۵۔ فرشتوں کی سازش
۱۶۔ پہچان بڑی مشکل ۱۷۔ رشتہ ۱۸۔ اس کے دکھ ۱۹۔ غریب وعجیب ۲۰۔ سلسلہ
۲۱۔ دکھ وہی ہے ۲۲۔ صدمہ ۲۳۔ کیسے بھول جایئے ۲۴۔ آنکھ جب اٹھے بھر آئے
۲۵۔ چھپائے نہ بنے ۲۶۔ پتھر کے درخت

۲۔ 'اُنگلیاں ریشم کی' جنوری ۲۰۰۰ء (چوبیس افسانے) زین پبلی کیشنز، کراچی۔

ادبی مآخذ

(تحقیقی وتنقیدی کتب، مضامین، جرائد)

1. Boynton Robert W. & Mack Maynard, Introduction to the Short story, Hayden Book Co; New York.
2. Rockwell Joan, Fact in Fiction, Routledge and Kegan Paul, London. 1974. P-3.
3. Foster Francis "How to write and Sell Shortstories" P-20
4. Edward G. O. Brown, Forward to the short story case book.
5. Jan, Head Field, Modern Short Story, Every man
6. Sidney, A. Moslay, Short story writing
7. H. G. Wells, Preface Country of the Blinds
8. Hudson W.H. [Forward - twice told tales by Hawthrone], ("An Introduction to the Study of Literature" George G. Harrap & Co.Ltd., London 1963, P to the study of Literature" P-337)
9. Shipley joseph T. "Dictionary of World Literary Terms" George Allan and unwin Ltd. London. P-301
10. Scott A.F, Current Literary Terms, Macmillan, London. P-367
11. Reid Ian "The Short Sotry" Methuen & Co, London 1977, P-9
12. Gullasm Thomas A. and caspar Leonard, "The World of Short Fiction", Harper and Raw Publisher, New Yark. P-3
13. Encyclopedia Britanica, Vol. 16, 15th Edition. P-711
14. Encyclopedia Americana, Vol. 24, International Edition. P-752

۱۵۔ اُردوافسانے میں روایت اور تجربے، (مذاکرہ) نقوش افسانہ نمبر ۱۹۵۵ء، شمارہ ۵۴۔۵۳، ص ۱۰۲۸

۱۶۔ ڈاکٹر مسعود رضا خاکی، اردو افسانے کا ارتقا، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ۔ ڈی۔ پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ص ۱۱-۱۲

17. Bates, M.F., The Modren Short story - A Critical Survey 1941
18. Hale Nancy,"The Realities of Ficiton"Macmillal, London, 1963.

۱۹۔ ڈاکٹر عتیق اللہ: افسانے کی داخلی گہری ساخت، الفاظ، (علی گڑھ)، افسانہ نمبر ۸۱
۲۰۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ: نیا افسانہ۔ روایت سے انحراف، ادب لطیف (لاہور) مارچ ۸۱
۲۱۔ احتشام حسین: اُردو افسانہ۔ایک گفتگو، ادبی دنیا (کراچی) جلد پنجم، شمارہ نہم
۲۲۔ ڈاکٹر محمد حسن، جدید اُردو ادب، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۷۵ء،
۲۳۔ انتظار حسین، اجتماعی تہذیب اور افسانہ: علامتوں کا زوال، سنگ میل لاہور ۱۹۸۳ء،
۲۴۔ شہزاد منظر، اُردو کا جدید تر افسانہ، مشمولہ: جدید اُردو افسانہ، شہزاد پبلی کیشنز، کراچی، ۱۹۸۲ء
۲۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۸۲ء،
۲۶۔ عتیق احمد (مرتبہ) مضامین پریم چند، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ۱۹۸۱ء۔
۲۷۔ عابد حسین، ڈاکٹر، مصورِ غم بہ حیثیتِ مصلح نسواں، راشد الخیری کی افسانہ نگاری (مرتبہ) سیّد وقار عظیم
۲۸۔ سیّد معین الرحمٰن، مطالعہ یلدرم، نذر سنز، لاہور، ۱۹۷۱ء
۲۹۔ پگڈنڈی (امرتسر)، سجاد حیدر یلدرم نمبر، جلد ۹، شمارہ ۵، مدیر: امریک آنند، ادارہ ادبستان اُردو ہال بازار، ۱۹۶۱ء
۳۰۔ محمد حسن عسکری، وقت کی راگنی، مکتبہ محراب، لاہور، ۱۹۷۹ء
۳۱۔ قرۃ العین حیدر، کارِ جہاں دراز ہے، جلد اوّل ودوم، مکتبہ اُردو ادب، لاہور
۳۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۶ء
۳۳۔ قمر رئیس، ڈاکٹر، تنقیدی تناظر، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء
۳۴۔ شبنم رومانی، صہبا لکھنوی (مرتبین) ارمغانِ مجنوں، جلد دوم، مجنوں اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۰ء
۳۵۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، انجمن ترقی اُردو، علی گڑھ، ۱۹۷۲ء
۳۶۔ نیا دور (کراچی) شمارہ نمبر ۷۵، ۷۶
۳۷۔ نیا دور (کراچی) شمارہ نمبر ۷۳، ۷۴
۳۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تنقید و تجربہ، مشتاق بک ڈپو، لاہور، ۱۹۶۷ء
۳۹۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اُردو افسانہ اور افسانہ نگار، اُردو اکیڈمی، سندھ، ۱۹۸۲
۴۰۔ 'زینت جہاں کے نام خط'، 'قند' ممتاز شیریں نمبر
۴۱۔ عتیق احمد، استفادہ، مکتبہ ارژنگ، پشاور، ۱۹۸۱ء
۴۲۔ الفاظ، (علی گڑھ)، افسانہ نمبر ۸۱
۴۳۔ خاور نقوی، احمد داؤد کا ادراک، ادبیات، جلد ۸، اسلام آباد ۱۹۹۵ء

۴۴۔ مدن گوپال (مرتبہ) پریم چند کے خطوط، فرینڈز پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۲ء

۴۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر (مرتبہ) اُردو افسانہ روایت اور مسائل، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۱ء

۴۶۔ عصمت چغتائی، منٹو میرا دوست، میرا دشمن، نقوش (لاہور) منٹو نمبر

۴۷۔ 'منٹو کے مضامین' مشمولہ: منٹو نما، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء

۴۸۔ سیّد عابد علی عابد، اصولِ انتقاد ادبیات، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۰ء

۴۹۔ معصیت، معصومیت۔ انسان کا تصور منٹو کے افسانوں میں، سویرا (لاہور) شمارہ نمبر ۱۰، ۱۱

۵۰۔ تبصرہ، سیاہ حاشیے، اُردو ادب (۲) مرتبہ: حسن عسکری

۵۱۔ منٹو مر گیا، گل خنداں، (لاہور) منٹو نمبر،

۵۲۔ عزیز احمد، ترقی پسند ادب، ادارہ اشاعت اُردو، حیدر آباد، ۱۹۴۵ء

۵۳۔ نقوش (لاہور) افسانہ نمبر، ۱۹۵۴ء، شمارہ ۳۷، ۳۸

۵۴۔ محمد طفیل، بشیر موجد (مرتبہ) ندیم نامہ، مجلس اربابِ فن، ملتان، لاہور، ۱۹۷۶ء

۵۵۔ انور محمود خالد، ندیم سے ملاقات، افکار (کراچی)، ندیم نمبر،

۵۶۔ احمد ندیم قاسمی (مرتبہ) منٹو کے خطوط ندیم کے نام، پاکستانی بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، لاہور، ۱۹۹۱ء

57. The Short Stories of Ahmd Ali ' South Asian Studies Publication No.5, P. 235.

۵۸۔ ڈاکٹر صادق، ترقی پسند تحریک اور اُردو افسانہ، اُردو مجلس، دہلی، ۱۹۸۱ء

۵۹۔ اُردو بک ڈائجسٹ (لاہور)، کرشن چندر نمبر،

۶۰۔ قافلہ (لاہور) عصمت چغتائی نمبر، ۱۹۸۰ء

۶۱۔ نیا افسانہ مسائل اور میلانات، ترتیب: پروفیسر قمر رئیس، اُردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۲ء

۶۲۔ ہفت روزہ، نصرت (لاہور) فسادات نمبر، ۱۹۵۹ء

۶۳۔ کچھ عزیز احمد کے بارے میں، افکار (کراچی)، دسمبر ۱۹۷۹ء

۶۴۔ جریدہ (پشاور) بیدی فن و شخصیت نمبر، مرتب تاج سعید

۶۵۔ طوفان، مچھلی اور کشتی، انتظار حسین کی کہانی کا تجزیہ، محراب ۲،

۶۶۔ اشفاق احمد کی افسانہ نگاری، فنون (لاہور) نومبر، دسمبر ۱۹۶۹ء،

۶۷۔ شوکت صدیقی کے افسانے، فنون (لاہور) مئی جون ۱۹۷۰ء،

۶۸۔ مفتی کے افسانے، فنون (لاہور) جنوری فروری ۱۹۶۸ء، ص ۱۲۱

۶۹۔ روغنی پتلے، نقوش (لاہور) سالنامہ، جنوری ۱۹۷۷ء
۷۰۔ اُترن (تبصرہ) مشمولہ تیز گام، واجدہ تبسم نمبر، نئی دہلی، ستمبر ۱۹۷۹ء
۷۱۔ کہانی لکھنے والی کی کہانی، آصف فرخی، پشاور، پہلی کتاب ۱۹۸۳ء
۷۲۔ خالدہ اصغر کے افسانے، فنون (لاہور) اپریل مئی ۱۹۷۱ء
۷۳۔ Shamoon Zameer, The East Wind, pp xxx
۷۴۔ سیپ (کراچی) شمارہ نمبر ۴۰

Urdu Afsanah

Aik Sadi Ka Qissah

(152-Afsanah Nigaroun Ka Tazkerah)

Dr. Anwaar Ahmad

NATIONAL LANGUAGE AUTHORITY
PAKISTAN