Dr.Shyama Prasad Mukherjee University,Ranchi

MA Semester-4

Sub:- Urdu, 402

مندرجہ ذیل سوالات کے جواب دیجئے۔

1- پرندہ پکڑنے والی گاڑی کس کا افسانوی مجموعہ ہے؟

(الف) الیاس احمد (ب) غیاث احمد گدی (ج) منظر کاظمی

2- جلتا ہوا سیارہ کس کی تخلیق ہے؟

(الف) غیاث احمد (ب) ش اختر (ج) اختر یوسف

3- الیاس احمد گدی کی جائے پیدائش کہاں ہے؟

(الف) جھریا (ب) رانچی (ج) کلکتہ

4- سہد یو کس ناول کا کردار ہے؟

(الف) گئودان (ب) امراؤ جان (ج) فائر ایریا

5- سفر ستارہ کس کا شعری مجموعہ ہے؟

(الف) صدیق مجیبی (ب) وہاب دانش (ج) پرکاش فکری

6- ان میں کون سا جز و ناول کا نہیں ہے؟

(الف) کردار (ب) مکالمہ (ج) شہادت

7- اردو کا جدید ناول کسے کہا جاتا ہے؟

(الف) گئودان (ب) امراؤ جان (ج) مراۃ العروس

8- افسانہ کا سب سے اہم جز و کون سا ہے؟

(الف) مکالمہ (ب) پلاٹ (ج) وحدت تاثر

9- ان میں ساہتیہ اکادمی انعام یافتہ ناول کون سا ہے؟

(الف) فائر ایریا (ب) گئودان (ج) آگ کا دریا

10- فن افسانہ نگاری کس کی تصنیف ہے؟

(الف) عزیز احمد (ب) وقار عظیم (ج) گوپی چند نارنگ

درج ذیل سوالوں کا جواب دیں۔

11 جھارکھنڈ میں اردو ادب کے ارتقا پر ایک نوٹ لکھیے۔

12 پرکاش فکری کی غزل گوئی سے اپنی واقفیت کا اظہار کیجیے۔

13 ناول فائر ایریا کا تنقیدی جائزہ پیش کیجیے۔

14 الیاس احمد گدی کی حالات زندگی تحریر کیجیے۔

15 'افسانہ جلتا ہوا سیارہ' پر ایک تنقیدی نوٹ لکھیے۔

16 افسانہ پرندہ پکڑنے والی گاڑی کا تنقیدی جائزہ پیش کیجیے۔

17 افسانہ کی تعریف کرتے ہوئے اس کے اجزائے ترکیبی پر بھی بحث کیجیے۔

18 ناول کی تعریف اور اس کے اجزائے ترکیبی بیان کیجیے۔

19 اردو ناول کے آغاز وارتقا پر ایک نوٹ سپرد قلم کیجیے۔

20- اردو افسانہ کے اغاز وارتقا پر سیر حاصل بحث کیجیے؟

M.A. Semester IV

CC 11

تارکین وطن کا ادب

Scanned with CamScanner

paper) (1)

جھارکھنڈ میں اردو زبان و ادب کا آغاز و ارتقاء

ڈاکٹر صدیق مجیبی

جھارکھنڈ میں اردو زبان و ادب کا آغاز کب ہوا اس کے ساتھ یہ اہم سوال [illegible] ہے کہ خود مسلمان جھارکھنڈ میں کب وارد ہوئے، کب آباد ہوئے۔ ان کی [illegible] اور تہذیب کیا تھیں۔ نیز یہ بھی جاننا ضروری ہے کہ جھارکھنڈ میں ان کا واسطہ [illegible] قبائل سے پڑا۔ ان قبائل کی زبانیں کیا تھیں اور رابطے کی کون سی زبان [illegible] [illegible] کیا تھیں وغیرہ۔

ان سوالات کو سمیٹتے ہوئے اور تاریخی و لسانی تفصیلات پر طائرانہ نظر ڈالتے [illegible] اجمال کے ساتھ اس مقالے میں حتی الامکان جواب دینے اور خصوصی [illegible] پر [illegible] شاعری کے ارتقاء، سمت و رفتار کا جائزہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

جغرافیائی نقطہ نظر سے یہ علاقہ گھنے جنگلوں پہاڑوں، تیز رفتار ندیوں، آبشاروں، خطرناک درندوں، دشوار گذار جھاڑیوں اور چٹانوں سے بھرا پڑا تھا۔ ماقبل از تاریخ یہ علاقہ غیر مہذب وحشی قبائل کی آماجگاہ رہا ہے۔ ان قبائل میں کھڑیا، نیم [illegible] اور آسور بستے تھے۔ منڈا، اوراؤں اور ہو بعد میں آئے۔ چیرو کھروار، [illegible] سنتھال، کول اور [illegible] کے بعد [illegible] آئے۔ کچھ ماہرین علم الانسان کہتے ہیں [illegible] علاقہ دراوڑوں کا تھا۔ ان قبائل میں منڈا اسٹروایشیاٹک [illegible] منڈاری کہتے

[illegible] ہیں بولتے ہیں دوسرے اوراؤں ہیں جو دراوڑی گروہ سے بولتے ہیں [illegible]

اوراؤں دو قبیلے اکثریت میں ہیں۔ ان کے علاوہ ناگ بنشی، گونڈ، کوروا، ماہلی [illegible]

جیسے 37 مزید قبائل ہیں ان میں سے کئی قبائل کی بولیاں بھی الگ ہیں اور [illegible]

بھی یکساں نہیں تفصیل کے لئے ایس سی رائے کی کتاب، منڈا اینڈ دیر کنٹری [illegible]

جاسکتی ہے۔ اتنی بات واضح ہے کہ افریقہ کے بعد دنیا میں قبائل کا [illegible]

اجتماع جھارکھنڈ میں ہے۔

تاریخ کی روشنی میں مسلمان لشکر نے پہلی دفعہ سپہ [illegible]

سالار اختیار الدین محمد بختیار خلجی کی قیادت میں 1204ء [illegible]

رکھا بقول ایشوری پرساد اور کالی کنکر دت، جھارکھنڈ [illegible]

مہینوں کے سفر کے بعد وہ ضلع ندیا بنگال [illegible]

ایک طرف قبائل سے اور دوسری طرف ان سے [illegible]

ہاف مین نے 'انسائکلوپیڈیا آف منڈاریکا' میں ایسے الفاظ کی [illegible]

جو اصلاً عربی، فارسی اور ترکی ہیں۔ مسلمانوں کی آمد [illegible]

مسلم صوفیوں اور کبیر پنتھیوں کی ہے۔ اختر اورینوی اپنی کتاب [illegible]

ادب کا ارتقاء' میں صوفی محمد انجهری کا ذکر کرتے ہیں [illegible]

کرتے ہوئے بہار آئے بہار میں انجهر جو گیا میں ہے وہاں [illegible] تبلیغ کر [illegible]

کول سرداروں اور گوالوں میں تبلیغ کی، گوالوں کے ایک [illegible]

رکھا۔ یہ زمانہ 940 ہجری کا تھا۔ اس سلسلے کا مخطوطہ [illegible]

میں ہنوز موجود ہے۔ محمد انجهری کے کارناموں کی [illegible]

مطبوعہ بہار اردو اکادمی [illegible] جاسکتی ہے۔ [illegible]

کے مزید ان کے علاوہ تبلیغ کا کام مسلم حکمرانوں کے عہد میں مسلسل ہوتا رہا۔ بختیار خلجی کی آمد سے قبل ہی جھارکھنڈ کے غیر آدی واسی حصے جسے ہم مول واسی یا سدان کہتے ہیں لسانی طور پر کھڑی بولی یا ریختہ کی ابتدائی صورت میں ہم کلام ہوتے تھے۔

تاریخ شیر شاہی از احمد یادگار، تاریخ داؤدی اور تاریخ خاندان تیموریہ کے علاوہ دیگر متعدد کتابوں میں مرقوم ہے کہ عہد وسطیٰ میں شیر شاہ سوری پہلا حاکم ہے جس نے جھارکھنڈ کے چیرو راجہ مہارتھ پر حملہ کیا غرض 1585ء کے بعد جتنے حملے مسلم حکمرانوں کی طرف سے اڑیسہ و بنگال پر ہوئے ان کا راستہ جھارکھنڈ ہی کی سرزمین تھی۔ مغل بادشاہ ہمایوں کے دور میں ان کی کمیں گاہیں جھارکھنڈ کے جنگلات تھے کہ یہاں تک، ان کی توپیں پہنچ نہیں پاتی تھیں۔ قبائل اور دوسرے غیر آدی باشندوں کی خلط ملط سے مسلمانوں کی آبادی یہاں مسلسل بڑھتی رہی۔ اغلب ہے کہ سدانی کی زبان سدانی رہی ہوگی جسے قبائل کے علاوہ دیگر افراد بھی بولتے ہوں گے۔

سکندر لودی کے زمانے میں 1495ء میں بنگال اڑیسہ اور پورا بہار لودی حکومت میں شامل تھا، چھوٹا ناگپور اور جھارکھنڈ کے مختلف راج گھرانوں کے زمینداروں سے وابستہ عہدہ داری امراء، برہمن، پروہت، مغربی علاقوں سے آکر یہاں بسے تھے۔ اور اپنے ساتھ پچھم کی بھاشائیں لائے تھے

(بحوالہ طبقات ناصری منہاج سراج۔ ص:148)

جھارکھنڈ سے مغلوں کا واسطہ اکبر اعظم اور جہاں گیر کے دور حکومت میں پڑا وجہ صرف جنگی ہاتھیوں یا ہیرے کے دستیابی نہیں تھی۔ بلکہ شیر شاہ کے خانوادے کے باغی پٹھان جنید حاجی و قاضی برادران کی مسلسل آویزش زیادہ بڑی وجہ تھی۔

یہاں اس کا موقع نہیں کہ پورے مغل دور میں یہاں کے قبائل خصوصاً چیرو

یا ناگ بنسیوں کی مسلسل آویزشوں کا تذکرہ کیا جائے مگر اتنی بات ضرور ہے کہ کسی نہ کسی طرح چاہے باج گذاری کا سلسلہ ہو یا ہر مسلم صوبہ داروں کی براہ راست موجودگی، چھوٹا ناگپور مغل دربار سے وابستہ رہا اورنگ زیب کے زمانے میں پلاموں کے چیرو راجاؤں کی سرزنش کے لئے 1660ء کے بعد پلاموں پوری طرح مغل صوبیداروں کے زیر نگیں رہا۔ عالمگیر نامہ میں اس کی تفصیل دیکھی جاسکتی ہے۔ داؤد نگر پلاموں کا قلعہ اور مسجد اس کی ہنوز یادگاریں ہیں مغل سلطنت کے زوال اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے بڑھتے ہوئے اثرات کا واضح ثبوت ہے کہ 1765 میں شاہ عالم نے بنگال اڑیسہ کی دیوانی یعنی مالگزاری کا حق کمپنی کو دے دی ا۔ 1760ء سے ہی ایسٹ انڈیا کمپنی اپنی فوجوں کے ساتھ چھوٹا ناگپور میں خیمہ زن ہو چکی تھی، کمپنی جنگ پلاسی کے بعد ہندوستان کی تقریباً حکمراں بن چکی تھی۔ چھوٹا ناگپور کے جنگلی، انپڑھ قبائل کو انہیں مطیع بھی کرنا تھا اور اپنے مذہب کو پھیلانا بھی تھا لہٰذا کمپنی نے زمینداری سسٹم کی بنیاد ڈالی۔ کیوں کہ جنگل آدی باسیوں کی زندگی کا حصہ تھے۔ زمین کی بندوبست کے کاغذات دستاویزات قبالے سب فارسی زبان میں تھے لہٰذا بہار کے دیگر علاقوں سے زمیندار بلائے گئے۔ مغلوں کے برعکس انگریزی حکومت مناصب کے عوض نقد رقم وصول کرتی تھی۔ زمینداری کی رقم کے لئے زمیندار آدی باسیوں پر ظلم کرتے اور رقم وصول کرتے لہٰذا جھارکھنڈ میں 1831ء سے 20ویں صدی تک سنتھال، کول، ہو اور بھومجوں کی جو بغاوتیں ہوئیں وہ جنگ آزادی سے زیادہ زمین کی بازیابی اور ٹیکس کے خلاف تھیں۔

ان زمینداروں کے ساتھ جو طبقہ وابستہ تھا ان میں فارسی، سنسکرت کے علماء، مولوی، پنڈت اور ادیب و شاعر تھے۔ طبقہ اشرافیہ میں سید پٹھان شیخ تھے جو فارسی

اور اردو کے عالم تھے۔ برہمن اور پنڈت تھے جو سنسکرت کے ساتھ فارسی و عربی سے بخوبی واقف تھے۔ مسلم حکمرانوں کی سرپرستی کی وجہ سے مسلمانوں کی کثیر تعداد شہری اور دیہی علاقوں میں پھیل گئی۔ قبائل میں خاص طور پر اوراؤں جو راس گڑھ سے شیر شاہ کی افغان فوجوں کے ساتھ رہ چکے تھے، جب تبلیغ سے مسلمان ہوئے تو یہ مسلمان خصوصاً دیہی علاقے میں اپنے رہن سہن، تہذیب و معاشرت کے لحاظ سے ایسا گھل مل گئے کہ سوائے مذہب کے ان کی شناخت مشکل ہوگئی۔ انگریزوں نے مذہب پھیلانے اور قبائل کو عیسائی بنانے میں یہ چال چلی کہ زمینداروں پر بھاری ٹیکس لگائے۔ ہر طرح کے ظلم و ستم سے چشم پوشی کی جنگلوں میں شفاخانے، اسپتال اور گرجا گھروں کا جال بچھایا۔ یہ بات قبائل کے ذہنوں میں بٹھائی کہ ان کا استحصال یہ باہر سے آنے والے کرتے ہیں ہم تو تمہارے ہمدرد اور مسیحا ہیں۔ اس فریب میں ہزاروں آدی باسی عیسائی ہوگئے۔ اس سلسلے میں جرمن چرچ، کیتھولک چرچ اور کئی مشنریاں جھارکھنڈ میں آئیں۔ اسکولوں کا، اسپتالوں کا اور گرجا گھروں کا جال بچھا۔ انجیل کے ہندی اور اردو تراجم لاکھوں کی تعداد میں مفت شہری و دیہی علاقوں میں تقسیم کئے گئے۔ اس سے اسلام پر تو کوئی اثر نہیں پڑا مگر اردو بان کو تقویت ضرور ملی۔

جہاں تک اردو زبان و ادب کا تعلق ہے آپ بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ اردو کے پودے لگانے میں کیا کیا تاریخی، سیاسی، معاشرتی لسانی دقتوں کا سامنا کرنا پڑا ہوگا۔ سوری پٹھانوں اور مغل حکمرانوں کی سرپرستی کے باوجود زبان بابھی اشتراک اور میل جول والے الفاظ کی لین دین ہی سے وجود میں آتی ہے۔ لہٰذا فارسی عربی ترکی کے ساتھ ماگدھی اردھ ماگدھی عوامی پراکرتیں ان سے نکلیں۔ اپ بھرنشوں اور کھڑی بولی کی ہندی فارسی آمیزش سے تو ریختہ بنی مگر پچھم سے آئے لوگوں کی

Shoaib Ahsan

تہذیبی زبان سے مل کر جو زبانیں بنیں وہ جھارکھنڈی زبانیں تھیں جس کی ایک پرا
شاخ کو میں نگپوریا مانتا ہوں اس کی دو شکلیں ہیں ایک شہری اور علمی، دوسری دیہی ا
نیم تہذیبی جس طرح بقول اختر اورینوی مگدھی ریختہ بہار میں اردو کی بنیادی زبان
یہاں بھی مگدھی کی بنیاد اردو کی بنیادی اینٹ بنی۔ محمود شیرانی لکھتے ہیں کہ سوری پٹھانوں
کو فارسی سے سخت دشمنی تھی لہٰذا اردو کے فروغ میں سوریوں کا خاصہ اثر رہا ہوتا۔

جھارکھنڈ کے دیہی علاقوں، مشنریوں، اسکولوں میں جہاں مسلم آبادی
تھی اردو پڑھانے کا نظم تھا۔ مسجدوں میں قرآن اور عربی کی تعلیم کے ساتھ اردو
پڑھائی جاتی تھی۔ ممکن ہے یہاں بھی اردو کا کوئی گمنام شاعر رہا ہو۔

اگر شہروں کا ذکر کیا جائے تو جھارکھنڈ میں چند ہی ایسے شہر ہیں جہاں اعلیٰ تعلیم
کی سہولتیں وافر ہیں جہاں بڑے مدارس اسکول اور کالج ہیں اور جہاں ایم اے تک
کی تعلیم کا نظم ہے اردو کے ادارے اور تنظیمیں ہیں ایسے شہر جھارکھنڈ کے 24 اضلاع
میں 7 یا 8 ہیں اور ان میں اکثر شہروں میں بھی وہ سہولتیں نہیں جنہیں اردو کے مراکز
کہلانے کا شرف حاصل ہو سکے۔ میری مراد رانچی، جمشید پور، ڈالٹن گنج، دھنباد
چائباسہ اور ہزاری باغ سے ہے۔ کہیں کہیں کچھ شاعر و ادیب کی آوازیں سنائی پڑتی
ہیں۔ جیسے لوہردگا، چکردھرپور وغیرہ ان علاقوں میں شعر و سخن کے کچھ چرچے ہیں لیکن
قدامت کے لحاظ سے رانچی کو مرکزیت حاصل رہی ہے اگرچہ ہزاری باغ کو مسلم
کہلانے کا شرف حاصل ہے لیکن سوائے ظہیر غازی پوری کے کوئی نام قابل ذکر نہیں

جہاں تک رانچی کا تعلق ہے تو میں یہ عرض کر دوں کہ بعض وہ حضرات جو
سمجھتے ہیں کہ مولانا آزاد کے قیام رانچی یعنی 1916ء کے بعد رانچی میں شعر و سخن کی
طرف لوگ راغب ہوئے صحیح نہیں ہے۔ ان سے بہت پہلے رانچی شعر و ادب کا

ہوارہ رہا ہے۔ اب تک جو قدیم قلمی نسخہ دستیاب ہوا ہے، وہ غنی رانچوی کا دیوان ہے جس پر 1907 درج ہے۔ یہ قلمی نسخہ رانچی میں ڈاکٹر سرور ساجد کی ملکیت ہے۔ غنی رانچوی کا انتقال 1980 میں ہوا۔ ان کو صبا لکھنوی کے علاوہ مرزا رجب علی بیگ سے بھی شرف تلمذ حاصل تھا ان کے صاحبزادے ظہیر الدین ظہیر بھی شاعر تھے مگر والد کی طرح صاحب دیوان نہ تھے۔ غنی رانچوی کے گھر مقامی شعراء کی شعری نشستیں باقاعدہ منعقد ہوا کرتی تھیں۔ ان کی غزلیں "پیام یار" لکھنؤ جیسے موقر رسالے میں بااہتمام شائع ہوتی تھیں۔ ان کے ہم عصروں میں پربھو نارائن صادق تھے جن کی غزلیں "پیام یار" لکھنؤ میں شائع ہوتی تھیں ان کے علاوہ بابو سدا نند شیدا سے کہتے ہیں کہ مطبع نول کشور سے ان کا دیوان شائع ہوا تھا مگر خدا بخش لائبریری میں بھی ان کی کوئی کتاب مجھے نہیں ملی ان کے علاوہ بعد میں مولوی غلام غوث ڈپٹی کلکٹر، مولوی منور علی، مولانا حبیب چترپوری، مولوی ارشاد حسین، بیتاب اور دیگر شعراء جو مولوی ارشاد کے شاگرد تھے۔ رانچی کی مجلس شعر و سخن آباد کئے ہوئے تھے۔ مقالے کی طوالت کی پیش نظر میں نے صرف چند نام گنوائے ہیں ڈاکٹر مقبول کی کتاب 'جھارکھنڈ میں اردو غزل' میں ان حضرات کے اشعار نمونتاً درج ہیں جو دیکھے جا سکتے ہیں مولوی ارشاد حسین بیتاب کی سرپرستی میں اردو کی ایک فعال کمیٹی حلقہ ادب کے نام سے سرگرم تھی۔ ان بزرگ اور استاد شاعروں کے حلقہ تلمذ میں توحید احمد توحید، امیر الدین خان نظر، عبدالحمید اثر، یعقوب شائق وغیرہ تھے۔ چونکہ رانچی کے تین ہائی اسکول سینٹ گوسنر، جہاں مولانا غنی اردو فارسی کے استاد تھے، سنٹ پال میں ارشاد حسین بیتاب تھے اور ضلع اسکول میں مولوی بہادر علی مدرس تھے۔ سینکڑوں کی تعداد میں اردو طلبہ تھے۔ 20 ویں صدی کی پانچویں دہائی میں یعقوب

احقر، حکیم تقی بیباک صاحب، مزاحیہ شاعروں میں شوربہ خان اور بشیر الہ آبادی تھے۔ نوآموز شعراء میں شمس جاوید، سمیع اللہ شفق وغیرہ تھے۔

44ء میں ایک عظیم آل انڈیا مشاعرہ پنجاب سویٹ ہاؤس کے پیچھے میدان میں منعقد ہوا تھا۔ دوسری عالمی جنگ کے زمانے میں ہزاروں لوگ ہندوستان کے دوسرے مقامات سے وارد ہوئے اور شعروسخن کی محفلوں سے اس زمانے میں شہر رانچی آراستہ تھا۔ یہی زمانہ تھا جب ترقی پسند تحریک اپنے شباب پر تھی۔ رانچی کالج میں بی اے تک کی تعلیم کا انتظام ہوا تو انور عظیم، اختر پیامی، کلام حیدری، ذرا بعد میں شکیل الرحمن، یوسف ندیم، امر ہندی وغیرہ رانچی کالج میں داخل ہوئے۔ شعروادب کی سرگرمی کے لحاظ سے اس دور کو رانچی کا سنہرا دور کہا جاسکتا ہے۔ 1947 سے 50ء تک انتشار کا عالم رہا 1952ء سے پھر رانچی میں ادبی سرگرمیاں نئے سرے سے شروع ہوئیں۔ 1952ء سے سن 60ء کے درمیان ایچ ای سی کے قیام کے بعد، اے جی بہار ایچ ای سی اور مقامی معاونت سے کئی آل انڈیا مشاعرے منعقد ہوئے اور رانچی اپنی سرگرمیوں کی وجہ سے ہندوستان بھر میں مشہور ہوگیا۔ 65ء کے بعد ترقی پسند تحریک کا زوال ہوگیا۔ لسانی تعصبات کی وجہ سے اردو کے آل انڈیا مشاعرے بھی بند ہوگئے اور جدیدیت کا رجحان ادب پر غالب ہوتا گیا۔ اس عہد میں شعراوادباء دوخانوں میں ہندوستان گیر پیمانے پر بٹ گئے۔ اک وہ جو پامال روایتوں کے حامی تھے دوسرے وہ جو جدید تحریک کے ساتھ تھے۔ جدید تحریک کے ہراول دستے میں معروف نام پرکاش فکری اور وہاب دانش کا تھا۔ صدیق مجیبی قدرتاخیر سے اس میں شامل ہوئے اور ہندوستان گیر شہرت ان کے حصے میں آئی۔ یہ فہرست نامکمل رہے گی اگر شاہد احمد شعیب اور اختر یوسف کا نام نہ لیا

جائے۔ پرکاش فکری کے دو مجموعے، وہاب دانش اور صدیق مجیبی کا ایک ایک مجموعہ اختر یوسف کا ایک شعری اور ایک افسانوی مجموعہ شاہد احمد شعیب کے دو شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ نئی نسل کے شعراء میں پرویز رحمان، اظفر جمیل سرور ساجد، اما شنکر ورما، اور انور ایرج کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ غیر مسلم شعراء میں حیرت فرخ آبادی، چانن سنگھ شاد، پی ڈی ہنسدا، وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔

جمشید پور کو اردو زبان و ادب کا مرکز کہا جا سکتا ہے۔ جمشید پور اور اس کی ادبی تاریخ یوں بھی قدیم نہیں ہو سکتی کیونکہ یہ شہر ٹاٹا کمپنی کے اسپات کارخانہ کے قیام کے بعد ہی وجود میں آیا۔ کارخانے کی بنیاد 1907ء میں ڈالی گئی اور 1920 میں وہ کارخانہ فولاد تیار کرنے کے قابل ہوا۔ ظاہر ہے کہ اسی عہد میں لوگ کارخانے میں ملازمت اور تجارت کے لئے آئے ہوں گے اسلم بدر کی کتاب ساغر جم، جام سفال، میں پوری ادبی تاریخ مرقوم ہے بقول اسلم بدر جمشید پور میں اردو بولنے والوں کی آمد 20 ویں صدی کی پہلی دہائی سے شروع ہو چکی تھی۔ پہلی اور دوسری دہائی کے وسط تک غزل چہکنے لگی تھی اولین اساتذہ کرام میں مولانا ابوالفرح کمالی، رونق دکنی سیمابی، عاشق شہابی، عظیم الدین برق شاہ جہاں پوری دوسری صف میں سہیل واسطی، فرحاں واسطی، مقبول نقش، امجد الفرحی قابل ذکر ہیں۔ 1950ء کے بعد حبیب آروی، کیف پرتاپ گڈھی، مائل عظیم آبادی، احمد عظیم آبادی منظر شہاب، اس عہد میں نئے فنکار جنہوں نے شہرت پائی ان میں سید احمد شمیم، اسلم بدر، شیدا چینی، جوہر بلیاوی آزاد گرداس پوری، شمس فریدی، شائق مظفر پوری اور ظفر ہاشمی ہیں۔

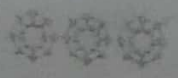
ڈالٹن گنج کے اساتذہ میں مہجور شمسی، نادم بلخی، شعیب راہی ہیں ان کے بعد کوئی قابل ذکر شاعر نظر نہیں آتا۔ میں نے اپنے مقالے میں ان حضرات کا ذکر ہی

Shoaib Ahsan

نہیں کیا جنہوں نے تفنن طبع کے لئے شاعری کی لیکن میں ان لوگوں سے ابھی معذرت خواہ ہوں جن کے نام سہواً چھوٹ گئے ہوں۔ اس علاقے کے سلسلے میں خاص کر حسین آباد اور چھلا کے اطراف وجوانب میں اردو کے ابتدائی نقوش کی چھان بین ضرور ہونی چاہیے کہ یہ خطہ خلجی، لودی، مغل اور انگریزوں کے زمانے تک مسلم حکمرانوں کے حلقہ اثر میں رہا۔

ضلع دھنباد اگرچہ مختلف قوموں، نسلوں اور لسانی تکثیریت کا علاقہ ہے، مگر یہ علاقہ ادبی طور پر غیاث احمد گدی اور الیاس احمد گدی کے کارناموں سے پہچانا گیا، یہ اردو فکشن کے دو بڑے نام ہیں۔ لیکن وہ شاعر نہیں تھے۔ تاریخی اور روایتی طور پر ممکن ہے وہاں ماضی قریب میں کچھ اساتذہ رہے ہوں لیکن تحریری طور پر ایسا کوئی سامنے نہیں آیا۔ البتہ 1950ء کے بعد چند ایسے شعراء ضرور ہیں جنہوں نے ہند پاک میں اپنی شاعری سے اس خطے کا نام روشن کیا۔ ان میں رونق شہری، شاد بھارتی، نجم عثمانی، عامر صدیقی اور مصطفی مومن کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ یہاں جدید نسل کی ایک پودا بھر رہی ہے۔ شعر و ادب کی طرف ایک خوش آئند رجحان تیزی سے پھیل رہا ہے ان میں، شوکت نظمی، منظر سلطان پوری، عابد عزیز، جمال انور، نصیر احمد اور تسلیم عارف، سرور ساجد، اظفر جمیل وغیرہ سے بڑی امیدیں وابستہ ہیں۔

اگر مجموعی طور پر جھارکھنڈ میں شاعری کی سمت و رفتار اور معیار و اقدار پر نظر ڈالیں تو چند شہروں مثلاً جمشید پور، ڈالٹن گنج میں وہ سرگرمی وہ شوق مسابقت اور وہ جذبہ جو 80ء کی دہائیوں میں تھا بجھا بجھا سا محسوس ہوتا ہے سب سے زیادہ خراب صورت حال رانچی کی ہے۔



پرکاش فکری کی غزلیہ شاعری

ڈاکٹر منظر حسین

1960ء کے بعد اردو کے جن فنکاروں نے ترقی پسند تحریک سے بغاوت کر کے جدید شعری میلانات و رجحانات کے فروغ اور اس کی ترقی و توسیع میں اپنے تخلیقی ذہن کی غیر معمولی کارگزاریوں کا احساس دلایا ہے ان میں ایک اہم اور نمایاں نام پرکاش فکری کا ہے۔ یوں تو اردو شعر و ادب میں ان کی پہلی شناخت ترقی پسند تحریک سے وابستگی کی بنیاد پر ہی قائم ہوئی تھی جس کے زیر اثر وہ (مصلحتاً) ظہیر الحق سے پرکاش فکری بن گئے لیکن جب انہیں یہ احساس ہوا کہ ترقی پسند محض اشتراکیت کے ہم معنی ہو کر رہ گئی ہے۔ جس کے نتیجے میں اردو شاعری لہجے کی گھن گرج، مقصدیت، توضیح پسندی، معروضیت، برہنہ گفتاری اور اجتماعیت کی گونج کا شکار ہو رہی ہے تو پرکاش فکری ادب میں غیر ادبی مسلک سے انحراف اور ردعمل کے طور پر ''جدیدیت'' کے رجحانات کی طرف مائل ہو گئے جو ان کے ذہنی اور طبعی میلان کے عین مناسب تھا۔ جدیدیت کا رجحان دراصل کسی تحریک، منشور یا لائحہ عمل کی تبلیغ و توسیع نہیں بلکہ اس کی بنیاد فنکار کے انفرادی مزاج، احساسات و تجربات اور عصری حقائق کو براہ راست تخلیقی سطح پر برتنے کی کوششوں پر ہے۔ بقول پروفیسر آل احمد سرور:

''جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی، اس

کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے۔ اس میں انسانیت کی عظمت کے ترانے بھی ہیں۔ اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے۔ مگر جدیدیت کا نمایاں روپ آپ آئیڈیالوجی سے بیزاری، فرد توجہ، اس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خاص دلچسپی ہے۔ اس کے لئے اسے شعر و ادب کی پرانی روایت کو بدلنا پڑا ہے۔ زبان کے رائج تصور سے نپٹنا پڑا ہے۔ اسے نیا رنگ و آہنگ دینا پڑا ہے۔ اس کے اظہار کے لئے اسے علامتوں کا زیادہ سہارا لینا پڑا ہے۔"

فاضل نقاد کے قول سے یہ خیال ابھرتا ہے کہ جدید شاعری نے ترقی پسندی کے برعکس اردو شاعری کو لفاظی، بلند آہنگ، وضاحت اور تکرار و تقلید و ضابطے سے آزادگی بخشی ہے اور اسے داخلی آہنگ، سادگی، تاثیر، معنویت سے ممیز کیا۔ اس کے علاوہ ذخیرۂ الفاظ میں بھی اضافے ہوئے۔ زبان میں اشاریت اور تہہ داری بھی آئی۔ ساتھ ہی علامتی رجحانات کو فروغ نصیب ہوا۔ اس میں عقیدے یا نظریے کا جبر نہیں بلکہ فکر و نظر کی آزادی اور کشادگی نظر آتی ہے۔

پرکاش فکری کا شمار جدید شاعری کی بھرپور نمائندگی کرنے والے اہم اور معتبر شاعروں میں ہوتا ہے۔ وہ جدیدیت کا ایک صالح، انفرادی اور صحت مند تصور رکھتے ہیں جو ان کی تفکیری رویے سے مربوط ہے۔ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔

انہوں نے داخلی تجربات کے اظہار کے لئے غزل ہی کا انتخاب کیا ہے اور آخر تک پورے خلوص، توانائی اور شیفتگی کے ساتھ غزل سے تعلق خاطر قائم کئے رہے۔ ان غزلوں کے لب ولہجہ اور فکری تازگی سے ہر سنجیدہ قاری متاثر ہوا ہے۔ فکری کی غزلیں ان کی شعری حسیت کی کار آگہی اور شرت سے مربوط ہیں۔ جو غزل کی معنویت کا جواز بھی فراہم کرتی ہیں۔ ''ایک ذرا سی بارش'' پرکاش فکری کا دوسرا شعری مجموعہ ہے۔ سال پہلے بھی پروفیسر جابر حسین کی سعیٔ مستحسن سے ایک شعری مجموعہ ''سفر اور سایہ'' شائع ہوا تھا جو اپنے وجود کے چند ماہ بعد سے ہی نایاب ہے۔ نہ معلوم اسے زمین کھا گئی یا آسمان نگل گیا یا کسی مصلحت کا شکار ہو گیا۔ میں نے صرف اس کتاب کا نام سنا ہے۔ جھارکھنڈ میں کئی ایسی کتابیں شائع ہوئی ہیں جن کا مقدر رسم اجراء کے بعد زیر زمین دفن ہونا لکھا تھا۔ مگر ان کا دوسرا شعری مجموعہ ''ایک ذرا سی بارش'' میرے سامنے ہے۔ خوبصورت اور جاذب نظر گیٹ اپ، رنگین سرورق، عمدہ اور بیش قیمت کاغذ، ترتیب وتزئین میں نفاست اور سلیقگی سے آراستہ یہ شعری مجموعہ 140 صفحات پر مشتمل ہے اور 139 غزلوں پر محیط۔ پرکاش فکری اپنے عہد کے حقائق کا گہرا شعور رکھتے ہیں اس لئے ان کے تجربات اور مشاہدات کا دامن بھی وسیع تر ہے۔ انہوں نے زندگی کے تہذیبی تنزل، اقدار کی شکست وریخت، ماحول کی سفاکی کو اس قدر شدت سے محسوس کیا ہے کہ وہ ان کی داخلیت کا حصہ بن چکی ہے۔ آج کا انسان جس ماحول میں سانس لے رہا ہے وہاں ہر سمت بے یقینی اور مایوسی ہے۔ سیاست، سماج، قیادت سب [illegible]وں پر سے اعتماد متزلزل ہو چکا ہے۔ سائنس اور ٹکنالوجی کے عہد کا انسان اپنی بے وقعتی پر آنسو بہا رہا ہے۔ ان کے علاوہ آج کا انسان جن مسائل و معاملات سے دوچار ہے ان میں رشتوں کی پامالی، قدروں کا فقدان، انتشار ذات اور تحفظ ذات کے مسائل، پاس،

شکست انا کا احساس، بے بسی، کج روی، چہروں کی فریب کاری اور منافقت جیسے
الات شامل ہیں۔ پرکاش فکری ایسے پر آشوب حالات کے زیر اثر عصری زندگی کی نا
سودگی کو پورے خلوص اور شدت کے ساتھ شعر کے سانچے میں ڈھالتے ہیں۔ ان کی
نرادیت یہ ہے کہ انہوں نے جدیدیت کو محض فیشن کے طور پر نہیں اپنایا بلکہ انہوں نے
دید غزل کے توسط سے اردو شاعری کو طرز احساس کی جدت، نئی معنویت، نئی حسیت،
نئے لفظیات اور علامتوں کی انوکھی اثر انگیزی سے روشناس کیا۔ ان کی شاعری میں ایک
م کی خود اعتمادی ہے جو متنوع موضوعات و محسوسات کی حامل ہے جن میں فکر و تجسس،
دمندی اور کسک بھی ملتی ہے۔ دیکھئے یہ اشعار.....!!!

غم گساری تو الگ ہے کوئی سنتا بھی نہیں
چاہتا ہوں اب لب فریاد پر تالا لگے

شور و شغب ہے اتنا، کیسے سنو گے میری
سب کو پڑی ہے اپنی یہ وقت دوسرا ہے

مت جان اسے اپنا فکری ہے کہاں کس کا
سائے کی صدا ہے وہ کہنے کو جو تیرا ہے

اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شاعر کی حساس اور بے قرار شخصیت نے ماحول کی
فا کی کو اس قدر شدت سے محسوس کیا ہے کہ وہ اس کی داخلیت کا حصہ بن چکی ہے۔ ان
شعار میں ذاتی غم کی تلخی کو ایک کائناتی احساس میں ڈھالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اظہار
ں تشکر، سوز و گداز، اداسی اور لہجے کے تیکھا پن کا سلسلہ شاعر کی ذات سے ہوتا ہوا عہد
ضر کے آشوب و ابتلاء تک پہنچتا ہے جو زندگی کی بے بسی اور انسانی اقدار کی پامالی کا
ساس دلاتا ہے۔ پہلے شعر میں ''کوئی سنتا بھی نہیں'' دوسرے شعر میں ''کیسے سنو گے

میری" اور تیسرے شعر میں "سائے کی صدا ہے وہ" میں ابھرنے والے سماعی پیکر سے شاعر کے ذہنی کرب اور نفسیاتی کوائف کو سمجھا جا سکتا ہے۔

تنہائی کا احساس ایک عالم گیر تجربہ ہے اور انسانی فطرت کا خاصہ بھی۔ دنیا کے تقریباً ہر ادب و شاعری میں انسان کے احساس کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اردو شاعری بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ لیکن جدید غزل گو شعرا کے یہاں تنہائی کا جو تصور ہے وہ قدما سے مختلف ہے۔ بقول پروفیسر حنیف کیفی؛

"پہلے شاعر کی تنہائی اس کی ذات سے متعلق تھی اور اکثر و بیشتر اس کے لئے سکون و یکسوئی کا سامان مہیا کرتی تھی۔ آج کے شاعر کی تنہائی اس کے معاشرے کے ہر فرد کی تنہائی ہے۔ جو بڑی ہنگامہ خیز اور کرب انگیز ہے۔ آج سناٹے چیختے ہیں۔ خاموشیاں طوفان اٹھاتی ہیں۔ آج کا فرد اپنے معاشرے کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اس سے الگ ہے۔ وہ اپنی ذات کی حصار میں مقید اور اپنی روح کے عذابوں میں گرفتار ہے۔ تنہائی کے احساس اور اس کے نتائج و آثار نے پوری شدت کے ساتھ جدید غزل میں اظہار پایا ہے۔"

پرکاش فکری کی شاعری میں دیگر بنیادی رجحانات کے ساتھ ساتھ تنہائی کا احساس اور اس کے متعلقات بھی مختلف شکلوں میں جلوہ گر ہیں۔ کہیں یہ احساس ان کے یہاں خوف و دہشت، اضطراب و انتشار کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے تو کہیں اکتاہٹ، بیزاری اور بوریت کا احساس جگاتا ہے۔ اور کبھی علاحدگی پسندی کی نفسیات کو اجاگر

کرتا ہے۔ اور کبھی پرکاش فکری کے یہاں تنہائی کا احساس درد و غم، کرب و اندوہ، بے یقینی و بے ثباتی سے عبارت ہے۔

اپنی باتوں کو تقویت بخشنے کے لئے مناسب ہوگا کہ پرکاش فکری کی شاعری میں احساسِ تنہائی کے مختلف Shades پیش کئے جائیں دیکھئے یہ اشعار:

بستر پہ لیٹے لیٹے آخر کس کی راہ تکوں
چپکے سے دروازہ کھولوں سناٹوں کی بات سنوں
(بوریت کا احساس)

شاموں کو اداسی کی اڑتی ہیں ابابیلیں
راتوں کو خموشی کا آسیب سناتا ہے
(خوف و دہشت)

نہیں کوئی آنے کا ملنے کو فکری
ہر اک شام پلکیں بچھاؤ گے کب تک
(علاحدگی پسندی و بیگانگی)

خالی ہوا مکان تو آسیب آ بسے
خاموشیوں نے چار سو جالے سے بن دیئے
(اداسی اور سناٹے کا احساس)

اس اکیلے پن کے ہاتھوں ہم تو فکری مر گئے
وہ صدا جو ڈھونڈتی تھی جنگلوں میں کھو گئی
(اکیلا پن اور یکسانیت)

ان اشعار میں پرکاش فکری نے تنہائی کے احساس کا اظہار مختلف پیکروں کی شکل

میں کیا ہے۔ پہلا شعر بیک وقت بصری اور سمعی حسوں کو متحرک کرتا ہے۔ "کس کی راہ تکوں" جہاں حس بصارت کو متحرک کرتا ہے تو دوسری طرف سناٹوں کی بات سنوں، کا سماعی پیکر شاعر کا تخلیقی وسعتوں کا سراغ دیتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ شعر کی استفہامیہ کیفیت نے پیکر کو مزید توانائی بخش دی ہے۔ دوسرے شعر میں خموشی کا پیکر خوف سے مملو نظر آتا ہے۔ تیسرے اور چوتھے شعر میں کم وبیش یہی کیفیت ہے۔

پرکاش فکری کی شاعری کی ایک اہم جہت مخصوص استعاروں، علامتوں، اور تلازموں کے پیکر میں ان کے مخصوص فکری نظام کا اظہار ہے جس کے تناظر میں پرکاش فکری کی حسیت کو مکمل طور پر جانا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً ان کے فکری رجحان اور اسلوب فن میں 'جنگل' کے استعارے کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ جنگل فطرت کے حسن کا ایک دلکش مظہر ہے، جو اپنی وسعت، گھناپن اور لامتناہیت کی وجہ سے انسان کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ یہاں سکون بھی ہے اور آرام بھی۔ ساتھ ہی جنگل کی طرف مراجعت شخصی آسودگی، روحانی مسرت اور عیش وعشرت کے رومانی تصور کا اشاریہ بھی ہے اور تزکیہ نفس اور تہذیب باطن کا پیش خیمہ بھی۔ لہٰذا عصری عہد کی ناآسودگی، شہری زندگی کی الجھنوں، مشینی تہذیب کی آلودگی، انسان کی خودغرضی، منافقت اور حیوانیت سے نجات حاصل کرنے کے لئے جنگل بے پناہ کشش رکھتا ہے۔ پرکاش فکری نے جنگل کے مثبت پہلوؤں کا کھلے دل سے اعتراف کر کے جنگل سے گہری وابستگی کا اظہار کیا ہے۔ دیکھیں یہ اشعار:

لوٹ جاتا ہوں گھنے پیڑوں کی ٹھنڈی چھاؤں میں
جب فسانے عہد رفتہ کے سنا جاتا ہے تو
جنگل میں جا کے آدمی آرام سے رہے

مطلب نہ کوئی صبح سے نہ شام سے رہے

مسرت کے شگوفے پھوٹتے ہیں

بڑی جاں بخش جنگل کی ہوا ہے

چلو اب چلیں جنگلوں میں چلیں

ہوئے کام دنیا کے فکری تمام

مذکورہ بالا اشعار نہ صرف شاعر کی داخلی وحسی کیفیات کو ابھارتے ہیں بلکہ شعر میں پیش ہونے والا جنگل کا منظر ایک ساتھ زمانی و مکانی دونوں طرح کی وسعتوں کا احاطہ کرتا ہے۔ پہلے شعر میں بنیادی استعارے 'گھنے پیڑوں' ہے۔ جس کے ساتھ 'ٹھنڈی چھاؤں' کا تصور منسلک اور وابستہ ہے جو راحت اور عافیت کا بدل (Collateral) بن گیا ہے۔ اشیا کے ساتھ صفات (یعنی، گھنے پیڑوں، کے ساتھ ٹھنڈی چھاؤں) کے استعمال کا جو طریقہ اختیار کیا گیا ہے اس سے معنویت کے نئے دریچے وا ہوتے ہیں جو بصری، حرکی، حسی پیکروں کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ پیکر تراشی کے عمل میں 'لوٹ جاتا ہوں' اور 'فسانے عہد رفتہ' کی شمولیت سے قوت یادداشت کو فن کارانہ طور پر ابھارا گیا ہے۔ دوسرے شعر میں شاعر کا خود (Persona) جنگل کے سکون اور عزلت گزینی کی فضا میں اپنا احتساب کر رہا ہے۔ پہلے مصرعے میں پس پردہ شہری زندگی کے کرب مسلسل اور حبس کی کیفیت کو نمایاں کیا گیا ہے۔ جو شاعر کے احساس کی فعالیت کا مظہر ہے۔ دوسرے مصرعے میں صبح اور شام کے اجتماع ضدین سے دنیا کے جھمیلوں کے آغاز اور انجام کا نقطہ ابھرتا ہے۔ تیسرا شعر شاعر کے جذباتی [illegible] تجربات و محرکات کو پیش کرتا ہے جو ہمارے ذہن کو جدید صارفی معاشرت اور [illegible] تمدن کی کثیف اور آلودہ فضاؤں کی طرح منتقل کر دیتا ہے جو [illegible]

Shoaib Anwar

سے انسانی قدریں دھندلا گئی ہیں اور جن سے نجات کا واحد راستہ شاعر کی نظروں میں جنگل کی طرف مراجعت ہے۔ پہلے مصرعے میں 'شگوفے پھوٹتے ہیں' کا استعارہ ایک اشارتی معنویت کا حامل ہے جو صلاحیت اور امکانات سے متصف ہونے کا ایک نشان ہے۔ پورے شعر میں بصری و حسی پیکر مل کر محویت کا ایسا عالم پیدا کرتے ہیں، جس سے عرفان کا راستہ کھلتا ہے۔ شعر کا دوسرا مصرعہ جو خبریہ فعل کا آئینہ دار ہے، کو استعمال میں لانے کا جواز یہ ہے کہ شاعر اپنے تجربے، مشاہدے اور مسرت میں قاری کو بھی شریک کرنا چاہتا ہے۔ چوتھے شعر میں شاعر جنگل کی طرف مراجعت کو روحانی سکون کا وسیلہ گردانتا ہے۔ شاعر کو اپنی ذات کا انکشاف بھی منظور خاطر ہے۔ لہٰذا شعر میں خود کلامی اور احتساب خود کا عنصر نمایاں ہے۔ بظاہر دل گرفتگی کے باوجود اس میں ایک طرح کی طمانیت خود اور وزن و وقار کا احساس ہوتا ہے۔ مذکورہ تمام اشعار میں استعارے، پیکر، علامتیں، تلازمات پوری طرح شاعرانہ جمال کے حامل ہیں اور شاعر کے معاصر حالات کے ادراک کی تخلیقی شناخت کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ اشعار نہ صرف زندہ ہیں بلکہ تحرک کے عناصر سے بھی مملو ہیں جو ہمارے حواس کو متحرک اور بیدار کرتے ہیں۔ ساتھ ہی مفہوم و معنیٰ کی مختلف جہات سے روشناس ہونے کا موقع بھی فراہم کرتے ہیں۔

جنگل کی طرح آئینہ بھی جدید شاعری کا ایک مخصوص اور معنیٰ خیز استعارہ ہے جس کا استعمال جدید شعراء نے علامتی معنویت کے ساتھ کیا ہے۔ کہیں یہ انکشاف ذات کا وسیلہ ہے تو کہیں انتشار ذات کا اشاریہ بھی۔ کبھی اسے بے باک صداقت کے ضامن کے طور پر استعمال کیا گیا ہے تو کئی جدید غزل گو شعراء نے اس شعری پیکر سے داخلی،

Scanned with CamScanner

اور اس کی تلازمات مثلاً عکس، چہرہ، شکل، آنکھ وغیرہ کو اظہار و ابلاغ کا وسیلہ بنا کر خارجی، داخلی اور اجتماعی کرب کی مختلف سطحوں اور تہوں کو منکشف کرتے ہیں۔ اس ضمن میں چند اشعار ملاحظہ ہوں:

ذرے ذرے کو ملا کر جب بنایا آئینہ
آنکھ اپنی کھو چکے ہیں آئینے کو کیا کروں

فکری یہ دل کا آئینہ کس کام کا رہا
گم ہو گیا وہ عکس ہی تیرہ سرنگ میں

کس کا ہے عکس کون سا اس کی نہ فکر کر
مجھ کو سمجھ کے آئینہ آنکھیں نہ پھیر اب

ایک مدت سے ہمارے آئینے پر گرد تھی
آنسوؤں کی بیل اس کو دھو گئے اچھا ہوا

ان دنوں میں آئینے سے پوچھتا ہوں بار بار
کیوں اداسی کی گھٹا اس شکل پر چھانے لگی

اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مذکورہ اشعار میں آئینہ کے پیکر میں ڈوبا ہوا کرب نظر آتا ہے اس کا سلسلہ شاعر کی ذات سے ہوتا ہوا عہد حاضر کے آشوب و ابتلا تک پہنچتا ہے۔ پہلے شعر میں آئینہ بے دست و پائی و بے بسی کا استعارہ ہے۔ دوسرے شعر میں زندگی کا نا آسودگی اور احساس زیاں کو اجاگر کرتا ہے۔ تیسرے شعر میں اصلی چہرہ دکھانے کی ایک کاوش ہے۔ جب کہ چوتھے شعر میں پریشان کن صورت حال کا اظہار ہے، جس میں غم سے لذت کشید کرنے کا جذبہ بھی کارفرما ہے۔ پانچویں شعر میں سوالیہ کیفیت کو ایسے علامتی انداز میں برتا گیا ہے کہ سوال کا براہ راست جواب خود سوال

Scanned with CamScanner

CC-11

Shoaib Ansar

فرسائی کرتے نہیں تھکتے ۔ بہر حال یوں بھی ان کی شہرت کم نہیں ہے لیکن حق تو ہے کہ حق ادا نہ ہوا۔ ان کا کلام شب خون جیسے اہم رسالوں کی زینت بن چکا ہے اور ناقدین کی عزت افزائی بھی ان کے حصہ میں آچکی ہے ۔ یہاں صرف چند نکات کی طرف اشارہ مقصود ہے۔ اس سے قبل یہ بتا دینا ضروری ہے کہ وہ ایک ایسے دور کی پیداوار ہیں جب شعر و ادب میں جدت و تازگی کا بول بالا ہو رہا تھا او جدیدیت اور نئے پن کے علمبردار ترقی پسندی سے دست و گریباں تھے ۔ یہاں اس امر کا ذکر ناگزیر ہے کہ 1936 کے بعد کی اردو شاعری میں علامات اشارات کی ایک نئی دنیا تخلیق دی گئی لیکن بعد کو جب ترقی پسندوں نے نعرہ بازی اپنا اشعار بنا لیا، تخلیق ادب کی خاطر فتویٰ صادر کیا جانے لگا تو کئی شعرا ایک عجیب ہیجانی کیفیت سے دوچار ہو گئے اور پھر اسی ضد نے ایک نئی تحریک جدیدیت بنیاد ڈالی اس طرح شعوری طور پر جدید ادب ، جدید شاعری ، تجریدیت پسند وغیرہ کو فروغ دیا جانے لگا جس نے Post Impressionist Movment Futurism اور Symbolism وغیرہ سے بھی اثرات قبول کئے جس کا ہمارے ادب پر منفی اثر بھی پڑا کہ ہمارے یہاں بھی ابہام و ایہام سے یہ حتیٰ کہ مہمل تخلیقات بھی منظر عام پر آنے لگیں اور اسی پر بس نہیں بلکہ کئی ادیبوں نے تو اس میں ادبیت کی تلاش کی خاطر سر دھڑ کی بازی لگانے سے بھی گریز نہیں کیا۔ ایسے میں جدیدیت پسندوں کو کوئی ایسا چہرہ چاہئے تھا جسے وہ اپنے مقصد اور مشن کے لئے رول ماڈل کے طور پر پیش کر سکیں اور یہی ہوا بھی کہ وہاب دانش کی اس زمانے میں تو خوب پزیرائی ہوئی لیکن بعد کو ہم انہیں بھلا بیٹھے ۔ گو کہ ان کی شاعری میں جدیدیت کے منفی اثرات اس قدر نہیں پائے جاتے کہ انہیں بھلا د

Scanned with CamScanner

پھسلنیں ھیں، گویا ان نظموں میں زندگی
اپنے تمام حسن، اپنی تمام بے ربطیوں اور
تضادات کے ساتھ زندہ اور متحرک ھے۔ ان
نظموں کی تلخیوں سے فرار کا کوئی جذبہ
نہیں آتا۔ یہ نظمیں ساحل پر رقص کی
ترغیب دیتی ھیں۔ یہ نظمیں بادبان کھولنے
اور ھوائوں کی تندھی آزمانے کا حوصلہ
دیتی ھیں، کھلی ریت پر ننگے پائوں کے
نشانات بناتی ھیں، اس کھلی ریت پر جو
کھیں اور حامل بن کر بادبانوں میں سیپ
بھرتی ھے"

یہ تو پروفیسر جابر حسین کے خیالات تھے اسے آپ من وعن قبول نہ کریں یہ آپ کی صواب دید پر منحصر ہے لیکن میرا خیال ہے کہ وہاب دانش ایک جینوین فنکار ہیں۔ ایسا میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ میری نظر میں ایک فنکار کا اصل اور بنیادی کام یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے قاری یا سامع کے ذہن کو ایک خاص نہج پر ڈالنے کے ہنر سے واقف ہو، تاکہ اسی لیک پر چل کر وہ اس دنیا کو تشکیل دے ڈالے جو کہ شاعر اور ادیب کا مطمح نظر ہوا کرتا ہے۔ اگر اس رو سے دیکھا جائے تو چند ایک مثالوں کو چھوڑ کر وہاب دانش کے یہاں کوئی کمی نہیں کھٹکتی۔ ہمیں افسوس اس بات کا ہے کہ وہ کسی ادبی مرکز میں کیوں نہ پیدا ہوئے یا اوروں کی طرح وہاں کے کیوں نہ ہو گئے کہ آج ان کی شہرت چار دانگ عالم ہوتی اور ادباء و ناقدین ان پر خامہ

میں پنہاں نظر آتا ہے۔ 'کیوں اداسی کی گھٹا' کے پیکر میں روح فرسا سانحات کے ایک علامتی منظرنامے کو پیش کیا گیا ہے جو ذاتی ہوتے ہوئے بھی جزو کائنات بن گیا ہے۔ اور شاعر کے حزنیہ لہجے کو تقویت پہنچاتا ہے۔ غرض یہ کہ آئینہ کا پیکر پرکاش فکری کے اپنے مفاہیم و علائم کے اعتبار سے کئی سطحوں پر قاری کو متوجہ کرتا ہے۔ کہیں یہ اپنے عہد کی سچائی کا ترجمان ہے۔ تو کبھی فن کار کی داخلی زندگی کے انتشار کی تجسیم بھی۔ پرکاش فکری نے اپنی غزلوں میں بصری پیکر کے علاوہ حسی و لمسی پیکروں میں بھی اپنے مختلف تجربات و متنوع احساسات کا احاطہ کیا ہے۔ مثلاً خواہش کے علامتی پیکر کا فن کارانہ اظہار پرکاش فکری کی غزلوں میں تواتر سے ملتا ہے جو ایک طرف نا آسودہ زندگی کا اشاریہ ہے تو دوسری طرف تزکیہ نفس اور تہذیب باطن کا ذریعہ بھی۔ طوالت کے خوف سے صرف چند اشعار کو نقل کرنے پر ہی اکتفا کرتا ہوں۔ دیکھئے یہ اشعار:

سارے کئے کرائے پہ پانی نہ پھیر اب
خواہش کو دے لگام طبیعت ہے سیر اب

ثابت ہوگی دشمن تیری آخر کو ہر خواہش
دشمن کو مت رستہ گھر کا بھولے سے دکھلانا

خواہش کے دریچے پہ گرے ضبط کے پردے
بہلائیں گے اب دل کو کسی اور بہانے

پر شکستہ خواہشوں کے دام میں فکری پھنسے
عزم تھا کہ آسماں پہ ایک دن چھا جائیں گے

خواہشوں کا خون پی کر رنگ کا لا پڑ گیا
آئینہ جب بھی اٹھاؤں درد کا چرکا لگے

Scanned with CamScanner

ڈاکٹر شہلا بانو

الیاس احمد گدی اور فائرایریا

ساہتیہ اکاڈمی انعام یافتہ الیاس احمد گدی نے ۱۴ر اپریل ۱۹۳۱ء کو جھریا کی جلتی سلگتی دھرتی پر پہلی سانسیں لیں۔ اُن کے والد کا نام احمد گدی تھا اور والدہ کا بتولن بی بی بتولن بی بی کے بطن سے پانچ بچوں نے جنم لیا۔ قمر احمد گدی، سراج احمد گدی، غیاث احمد گدی اور الیاس احمد گدی، بیٹی صرف ایک تھی۔ چاروں بھائی اپنے خالق حقیقی سے جا ملے، بہن ابھی حیات ہیں جب الیاس احمد گدی رانچی میں انٹر میڈیٹ کے طالب علم تھے انہیں تپ دق ہو گئی اور وہ تعلیم ادھوری چھوڑ کر جھریا واپس آگئے۔ علاج سے مرض تو دور ہو گیا مگر تعلیمی ڈور ٹوٹ گئی۔ جھریا آکر وہ چھوٹا موٹا کام کرنے لگے۔ پھر دھنباد ٹرانسپورٹ کمپنی میں بس کنڈکٹر ہو گئے۔ چودہ سال تک وہاں نوکری کرتے رہے۔ اسی درمیان ان کی شادی ہو گئی۔ بڑے بھائی غیاث احمد گدی نے دوسروں کی غلامی چھوڑ کر اپنا کاروبار کرنے پر زور دیا اور الیاس صاحب نے ایک پارٹنر کے ساتھ لید مشین کا کام شروع کیا جو ابھی تک اسی طرح ساجھے میں چل رہا ہے۔ لید مشین کا کاروبار ساز گار رہا، دو تین دوکانیں بھی اسی زمانہ میں خریدی گئیں جن کا کرایہ آتا ہے۔ ان کا بیٹا ان کی زندگی سے ہی کارخانہ میں بیٹھنے لگا تھا۔ بیٹے کو وہ تعلیم نہ دلوا سکے۔ اس طرح لید مشین سے اڑتی چنگاریاں بیٹے کا مقدر بن گئی ہیں۔

الیاس احمد گدی کی بیگم سات سال قبل کینسر کے مرض میں مبتلا ہو کر ان کی زندگی ہی میں انتقال کر گئیں۔ اُن کی موت کا الیاس صاحب پر بہت گہرا اثر ہوا۔ شب خوں کے انٹرویو میں وہ اس کا اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

''میری اہلیہ ایک جاں گسر مرض میں مبتلا ہو کر مجھے اکیلا چھوڑ گئی۔ غم کے شدید دباؤ کے باوجود میں اس دوران بھی لکھتا رہا یوں سمجھئے کہ اس شدید غم کے دباؤ کو ادھر منتقل کرتا رہا یا

ایک طرح سے فرار حاصل کرتا رہا۔ یہاں مجھے ایک عجیب دنیا ملی۔ اپنے ذہنی کرب سے چند لمحے نجات حاصل کرنے کے لئے میں اپنا زیادہ تر وقت اس دنیا میں گذارتا رہا۔ ناول میں اس طرح کی کئی چیزیں آئیں جن میں اس کیفیت کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر ناول کے بعض حصوں میں جھلاہٹ، غصہ، نفرت یا پیسے کا ابھاؤ یا کہیں کہ ایک طرح کی محتاجی یا ساری چیزیں کہیں نہ کہیں وہیں سے اثر پذیر ہو کر نکلیں اور ناول میں سما گئیں۔ حقیقی زندگی اور تلخ حقائق کا اثر فن پارے پر ہوتا ہے۔" (انٹرویو راشد انور راشد مطبوعہ شب خوں الہ آباد) الیاس احمد گدی کی زندگی تو کڑوا گھونٹ تھی، وہ اپنی بیٹی شائستہ کے موذی مرض کی وجہ سے متفکر رہا کرتے تھے۔ اور اپنی زندگی میں اس کی شادی بھی نہ کر سکے۔ وہ اپنا خواب اور کھویا ہوا بچپن اپنے پوتے پوتیوں میں ڈھونڈتے رہے۔ وہ اپنے بچوں کو تو مفلسی کی وجہ سے پڑھا نہیں سکے، پوتے پوتیوں کو اس نعمت سے محروم رکھنا نہیں چاہتے تھے۔ یہ بچے ان کا خواب تھے جسے وہ ادھورا چھوڑ کر چلے گئے۔

ایک موسم باہر ہوتا ہے دوسرا موسم دل کے اندر کا۔ الیاس احمد گدی کے دل کا موسم ہمیشہ خزاں گزیدہ رہا۔ وہ موسم بہار کے انتظار میں خزاں کا ستم سہتے رہے۔ ارمانوں کے درخت سے ایک ایک کر کے جھڑتے ہوئے پتے، گرم بگولے اور چلچلاتی دھوپ نے دل کی دیواروں میں دراڑیں ڈال دیں۔

۱۷ر جنوری ۹۷ء کو دل کا پہلا دورہ پڑا۔ جھریا کے ڈاکٹروں نے دل کے ماہر ڈاکٹر سے معائنہ کرانے کا مشورہ دیا۔ ۱۸ر فروری ۹۷ء کو ساتھیہ اکاڈمی ایوارڈ لینے رانچی کے جمشید قمر کے ساتھ دہلی گئے۔ وہیں آل انڈیا میڈیکل انسٹی چیوٹ میں دل کا معائنہ کرایا۔ ڈاکٹر نے ان سے کہا کہ آپ کو دل کا عارضہ نہیں ہے۔ "آپ بالکل ٹھیک ہیں۔ مگر بقول تصور (جو الیاس صاحب کے بھتیجے اور غیاث احمد گدی کے بڑے بیٹے ہیں) ڈاکٹر نے جمشید قمر کو بتایا تھا کہ ان کا ہارٹ بلاک ہو رہا ہے۔ الیاس صاحب نے دوا کھانا چھوڑ دیا۔

جب مرض زیادہ بڑھ گیا تو ۱۴ر جولائی کو تصور کے ساتھ رائے ویلور گئے۔ وہاں سے

ڈاکٹروں نے ایک ماہ کے اندر بائی پاس سرجری کرنے کو کہا جس کا خرچ ایک لاکھ پینتیس ہزار بتایا لیکن ڈاکٹروں کو جب یہ معلوم ہوا کہ یہ لیکھک ہیں تو فیس آدھی کر دینے کا وعدہ کیا۔ الیاس صاحب پیسوں کا انتظام کرنے جھریا آئے۔ پیسوں کا انتظام بھی ہو جاتا مگر موت کا وقت اور جگہ دونوں معین ہے۔ وہ ۲۵/ جولائی کو ویلور سے واپس آئے اور ۲۶/ جولائی کو رات دو بجے دل کا دوسرا اور تیسرا دورہ پڑا۔ انہیں فوراً سنگ ہوم لے جایا گیا۔ ۲۷/ جولائی صبح سات بجے بھگانیا نرسنگ ہوم میں انہوں نے آخری سانسیں لیں اور پھر بہت سارے ارمان دل میں لئے ہوئے رلاڈیہہ قبرستان میں لمبی نیند سو گئے۔

الیاس احمد گدی کا پہلا افسانہ "سرخ ہونٹ" ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا جب اُن کی عمر صرف سولہ سال تھی۔ اس کے بعد ان کی کہانیاں معیاری رسائل میں شامل ہونے لگیں۔ ان کے دو افسانوی مجموعے "آدمی" اور "تھکا ہوا دن" شائع ہو کر کافی مقبول ہوئے۔ ۱۹۵۴ء میں اُن کا پہلا ناول "مریم" چھپا تھا اور ۹۶ء میں "فائر ایریا" جسے ساہتیہ اکاڈمی ایوارڈ سے نوازا گیا اور اس ناول پر ٹی وی سیریل بننے کا اعلان ہوا۔ سفر نامہ بنگلہ دیش "لکشمن ریکھا کے اس پار" جو شب خوں الہ آباد میں چھپا تھا اب کتابی شکل میں چھپ گیا اور عنقریب منظر عام پر آنے والا ہے۔ اس سفر نامہ کے متعلق مصنف کا دعویٰ تھا کہ ایک بار شروع کرنے کے بعد کوئی بغیر ختم کئے اسے نہیں چھوڑ سکتا۔ مسلم معاشرے پر لکھا ہوا ایک اور ناول "بغیر آسمان کی زمین" جو دو قسطوں میں ذہن جدید میں چھپا تھا ناول کی شکل میں اس کا مسودہ طباعت کے لئے تیار تھا۔

فائر ایریا الیاس احمد گدی کا ساہتیہ اکاڈمی ایوارڈ یافتہ ناول ہے۔ اس کا موضوع بہار کی کول فیلڈ کی دنیا ہے جہاں کوئلے کے ساتھ انسان کا دل بھی سیاہ ہو گیا ہے، جہاں زندگی روز موت سے آنکھیں ملاتی ہے اور زندہ رہنے کے لئے آدمی سینکڑوں فٹ زمین کے نیچے موت کی آغوش میں اتر کر زندہ رہنے کے لئے رزق حاصل کرتا ہے۔ یہ محنت کشوں کی دنیا ہے، یہ جرائم پیشہ افراد کی دنیا ہے۔ یہاں دولت اور طاقت کی حکمرانی ہر دور میں رہی ہے۔ چاہے انگریزوں کا زمانہ رہا ہو یا پرائیوٹ سکٹر کا یا نشنلائزیشن کے بعد کا۔ کبھی انگریزوں کے غنڈے، کبھی ٹھیکیداروں

کے غنڈے اور پھر مافیا گروہ والے آدمی کو جانور سے بھی زیادہ حقیر بنائے رہے۔

فائر ایریا دراصل اس کالی دنیا کی کہانی ہے جہاں کوئی کسی کا دوست ہے نہ رشتہ دار۔ اس کی نظروں کے سامنے ظلم ہوتا ہے، وہ آواز اٹھانے کے بجائے اپنی قبر نما جھونپڑیوں میں چھپ جاتا ہے۔ ٹھیکے داروں کے غنڈے ہر بلند ہونے والی آواز کو خاموش کر دیتے ہیں، ہر اٹھنے والے ہاتھ کو توڑ ڈالتے ہیں، جہاں عصمت دری ہوتی ہے اور بے حیائی کے کارناموں پر فخر کیا جاتا ہے۔

اس کالی دنیا میں صرف آدی باسی مزدور نہیں، ہندوستان کے ہر علاقے کے لوگ ہیں۔ ٹھیکے داروں کے دلال گاؤں سے بھولے بھالے نوجوانوں کو نوکری کا لالچ دے کر یہاں لے آتے ہیں اور کچھ دنوں کے بعد وہ بھی اس کالی دنیا کا حصہ بن جاتا ہے۔ مگر اس کالی دنیا میں بھی الیاس احمد گدی کا قلم غیر ارادری طور پر انسانیت نوازی بلکہ قومی یک جہتی کا چراغ روشن کر دیتا ہے۔

سہدیو اس ناول کا ہیرو کہا جا سکتا ہے۔ جب ننکو اسے نوکری دلانے لا رہا تھا تو اس کے پاس کے گاؤں کے دو نوجوان رسول پور کا رحمت میاں اور ست گانواں کا جوگیشر بھی جا رہے تھے۔ یہ تینوں ایک ہی کشتی پر سوار تھے۔ ان میں نہ دوستی تھی نہ دشمنی، نہ ہمدردی بس وہ نوکری کرنے جا رہے تھے، کوئلے کی سیاہ دنیا میں۔ مگر سہدیو کو رحمت میاں سے صرف اس لئے ہمدردی ہو گئی کہ وہ دبلا پتلا، کمزور اور ڈرا ڈرا سا آدمی تھا۔ سہدیو اسے اپنے ساتھ کام پر لے جاتا، محنت کا کام خود کرتا اور کم محنت کا کام رحمت میاں کے حوالے کرتا۔ جب سہدیو گاؤں جانے لگا تو رحمت میاں نے اپنی گھر والی کے لئے روپے اور بیٹے کے لئے کھلونے بھیجے۔ پہلی بار سہدیو رسول پور گیا، رحمت میاں کی بی بی ختونیا سے ملا اور اس کے بچے سے ملا تو اپنائیت اور بڑھ گئی۔ واپسی میں ختونیا نے دھیرے سے کہا تھا۔ عرفان کے ابو سے بولنا کہ وہ بول گیا تھا چاندی کی سکری بھیجنے کو وہ بھیج دے۔ اگلے مہینہ خان صاحب کے یہاں شادی ہے۔ کیا ننگی نچی جاؤں گی؟ سہدیو جب واپس کولری پہنچا تو رحمت میاں غائب تھا۔ کولری آفس سے پتہ لگا کہ وہ

بھاگ گیا ہے مگر سہدیو کو اس بات پر یقین نہیں ہوا۔ رحمت میاں پر کوئلری میں کام کرتے ہوئے کوئلے کا تودہ گر پڑا اور وہ مر گیا تھا۔ معاوضہ کے ڈر سے اس کی لاش وہیں کھاد کے اندر ایک اندھیری سرنگ میں کوئلے سے ڈھک دی گئی تھی۔ سہدیو کو تب احساس ہوا کہ وہ رحمت میاں سے بھائی جیسی محبت کرنے لگا تھا۔ وہ رحمت میاں کی موت کا ثبوت فراہم کرنے کی کوشش کرتا رہا۔ مزدور یونین بھی تھی مگر مزدوروں سے زیادہ ٹھیکیداروں کے مفاد میں کام کرتی تھی۔ دن بھر کی تلاش کے بعد سہدیو جب اپنی کوٹھری میں پہنچا تو۔

"وہ جگہ خالی ہے جہاں رحمت میاں کی دری بچھی ہوئی تھی۔ وہ وہیں جا کر بیٹھ گیا۔ دیوار کے ساتھ رکھے اس کے لکڑی کے بکس کو چھوا، تہہ کر کے رکھے پائجامہ اور دری پر دھیرے دھیرے ہاتھ پھیرا۔۔۔۔۔ اس کے اندر بہت اندر بھبھک کر دھواں اٹھا اور اندر کی ساری آگ آنسو بن کر آنکھوں سے بہہ نکلی۔۔۔۔۔ اندھیری کوٹھری میں وہ بے آواز روتا رہا آگ کو بہنے دیا۔۔۔۔۔ بہہ جانے دیا۔ قطرہ قطرہ۔۔۔۔۔ بوند بوند، گالوں پر رینگتی سیال آگ جو جلاتی نہیں ساری جلن کو ٹھنڈا کرتی جاتی ہے، ساری آگ کو بجھا جاتی ہے۔"
(صفحہ ۱۱۰)

مگر سہدیو صرف روتا نہیں، رحمت میاں کا سراغ بھی لگاتا پھرتا ہے۔ وہ حاضری بابو سے پوچھتا ہے، وہ مائنس ڈیپارٹمنٹ کو چھٹی لکھتا ہے۔ اسے انچارج بابو سے الجھنا پڑتا ہے۔ کپل سنگھ جو ٹھیکیدار کا غنڈہ ہے اس سے نپٹنا پڑتا ہے۔ کپل سنگھ کی باتوں میں وہ زہر موجود ہے جو موجودہ معاشرے میں پھیلا ہوا ہے۔ جب وہ سہدیو سے رحمت میاں کے متعلق باتیں کرتا ہے تو اس کے لفظوں سے حقارت ہی نہیں نفرت بھی ٹپکتی ہے۔

او سار "کٹوا" خاطر کاہے پران دیت بارے

انچارج بابو کی باتوں سے اس کا بدن تپ گیا تھا کپل سنگھ کی باتوں سے جیسے آگ سی لگ گئی تھی۔

اس نے "کٹوا" لفظ کی اہانت کو شدت سے محسوس کیا، مگر اپنے اوپر قابو بنائے رکھا۔

ہم کو کسی "کٹوا" کسی ٹیک دھاری سے کیا لینا۔ ؟

ہم تو مجوری کرنے آئے ہیں مجوری کرتے ہیں۔

پھر چٹھی کاہے کو لکھا۔ ؟

ہم نے کوئی چٹھی نہیں لکھی۔

ہمراپاس رپورٹ باکہ ای تہار کام ہا، ٹھیک با

دیکھل جائی، تہار ٹائم پورا ہوگئل، لگت با۔" (صفحہ ۱۲۷)

آخر سہدیو نے مدنا باوری سے یہ معلوم کر ہی لیا کہ رحمت میاں کی موت واقع ہو گئی ہے۔ اور رحمت میاں کی لاش وہیں کوئلے تلے دبادی گئی ہے۔ سہدیو چوں کہ صرف "مالکٹا" مزدور تھا اس لئے اس کے پاس طاقت نہیں تھی جو اتنے بڑے بڑے لوگوں سے ٹکراتا۔

جب نشہ کی جھونک میں کالا چند چیخ چیخ کر لوگوں کو بتاتا ہے کہ رحمت میاں مر گیا ہے تو اس کی چیخ پر ٹھیکیدار کے آدمی اسے لاٹھیوں سے پیٹتے ہیں۔ سہدیو اسے بچانے جاتا ہے تو اس پر بھی لاٹھیاں برستی ہیں اور وہ بے ہوش ہو جاتا ہے۔

فائر ایریا علاقائی مسائل پر لکھا ہوا ایک شاہکار ناول ہے۔ اس اندھیرے میں جہاں ہاتھ کو ہاتھ سجھائی نہیں دیتا۔ اس ظلمت کدے میں بھی سہدیو کی شکل میں انسانیت نوازی کی ٹمٹماتی ہوئی روشنی اس بات کی غماز ہے کہ لاکھ مذہبی نفرت کا اندھیرا پھیل جائے پھر بھی ایسے لوگ زندہ ہیں جو اخوت و بھائی چارگی کے چراغ کو اپنے دل میں چھپائے ہوئے ہیں۔ اور یہ روشنی اندھیرا دور کرتی رہے گی۔

الیاس احمد گدی کا یہ ناول "فائر ایریا" تعصب کے پھیلتے اندھیرے میں روشنی کی ایک کرن ہے جو کوئلری کے اندر ہی نہیں بلکہ کوئلری کے باہر بھی لوگوں کے دلوں میں موی شمع جلانے کا کام کرتی رہے گی۔!

Scanned with CamScanner

اپنی معلومات کی جانچ

1- ایڈگر ایلن پو کی تصنیف کا نام لکھیے۔

2- ایچ۔ای۔بیٹس نے افسانے کو بادل کے مماثل کیوں قرار دیا ہے؟

3- ''افسانہ زندگی کی تفسیر ہے''۔ کس کا قول ہے؟

21.3 افسانے کے اجزائے ترکیبی

افسانے کے اجزائے ترکیبی ناول سے مختلف نہیں ہیں۔ابتدائی زمانے میں پلاٹ، کردار نگاری، موضوع، جذبات نگاری، ماحول اور فضا، وحدت تاثر، نقطۂ نظر، اسلوب، آغاز اور انجام کو افسانے کے اجزائے ترکیبی میں شامل کیا جاتا تھا..... لیکن اُردو افسانے کی بدلتی ہوئی صورت حال نے نہ پلاٹ کو باقی رکھا اور نہ کردار کو، نہ آغاز اور انجام کو لازمی سمجھا گیا، نہ اسلوب اور نقطۂ نظر کو۔ یہ صورت حال بھی ''جدیدیت'' کے زیر اثر لکھے جانے والے افسانوں میں نظر آتی ہے بعد میں افسانے اپنے اجزائے ترکیبی کے ساتھ لکھے جانے لگے۔ایک اچھے افسانے کے اجزائے ترکیبی میں: پلاٹ، کردار، زمان و مکان، وحدت تاثر، موضوع اور اسلوب کو اہمیت حاصل ہے۔

21.3.1 پلاٹ:

افسانے میں پلاٹ کی حیثیت جسم میں ریڑھ کی ہڈی کی سی ہے۔تمام تر کہانی اس پر منحصر کرتی ہے۔ وقار عظیم نے لکھا ہے'' پلاٹ واقعات یا تاثرات کو ایک فنی ترتیب دیتا ہے۔'' اسی فنی ترتیب میں قصہ کی ابتدا اور انجام کے درمیان ایک منطقی ربط کا خیال رکھا جاتا ہے تا کہ قصہ میں ''وحدت تاثر'' قائم رہے۔ پلاٹ کی قسمیں ہو سکتی ہیں۔ مثلاً سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ، غیر منظم پلاٹ اور ضمنی پلاٹ وغیرہ۔ایک ناقد کے مطابق سادہ پلاٹ میں واقعات کے آغاز، وسط اور انجام میں منطقی ربط ہوتا ہے، واقعات ایک تسلسل سے بیان کیے جاتے ہیں اور ابتدا سے اختتام تک بتدریج چڑھتے اور اترتے چلے جاتے ہیں۔ درمیان میں پستی یا بلندی آتی ہے۔ایسی کہانیاں بہ آسانی قاری کی سمجھ میں آجاتی ہیں۔ بیشتر افسانوں کے پلاٹ پیچیدہ ہوتے ہیں۔ان میں واقعات باہم دگر نہایت پیچیدگی کے ساتھ مربوط ہوتے ہیں۔یعنی کسی افسانے کی ابتدا ہی میں مبہم انجام پیش کر دیا جاتا ہے۔افسانے کے باقی حصہ میں اسی راز کو افشا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس کوشش میں پلاٹ کو الجھا دیا جاتا ہے اور آخر میں جا کر یہ راز افشا ہوتا ہے۔قاری کا تجسس آخر وقت تک قائم رہتا ہے۔ایسے افسانے دلچسپ اور حیرت انگیز ہوتے ہیں۔

بعض افسانوں کے پلاٹ غیر منظم ہوتے ہیں۔ایسے پلاٹ میں کئی واقعات مجموعی طور پر پیش کیے جاتے ہیں، جن میں ایک مرکزی شخص محور کا کام دیتا ہے۔ایسے افسانوں میں اکثر قاری کو واقعات کا بیان بے ترتیب نظر آتا ہے لیکن یہ ایک فنی بے ترتیبی ہوتی ہے۔فنکار بہت غور و فکر اور محنت کے بعد واقعات میں یہ بے ساختگی پیدا کر پاتا ہے جو ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔

کچھ پلاٹ ایسے ہوتے ہیں جن کے واقعات منفرد ہوتے ہوئے بھی قصے کو منتہا تک پہنچانے میں مدد دیتے ہیں۔اکثر طویل کہانیوں میں مرکزی پلاٹ کے علاوہ ضمنی پلاٹ بھی ہوتے ہیں۔ کچھ افسانے سادہ اور پیچیدہ دونوں پلاٹوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔

ایک کامیاب افسانہ نگار پلاٹ کی تعمیر میں بہت محنت کرتا ہے۔ وہ کہانی کے آغاز، اور انجام پر پوری نگاہ رکھتا ہے اور اس سلسلے میں وہ کردار اور موضوع پر پوری توجہ دیتا ہے۔

پلاٹ کی مختلف اقسام کا ذکر کرنے کے بعد ضروری ہے کہ ایک نظر اس کے اجزا پر بھی ڈالی جائے۔ کیونکہ پلاٹ میں شامل درج ذیل عناصر کا تجزیہ ہی ایک اچھے اور کامیاب پلاٹ کی خوبیوں کو سمجھنے میں ہماری مدد کر سکتا ہے۔ پلاٹ کا پہلا جز ہم افسانے کے عنوان کو قرار دے سکتے ہیں۔ اچھے عنوان کی

Scanned with CamScanner

اپنی معلومات کی جانچ

1- ایڈگر ایلن پو کی تصنیف کا نام لکھیے۔

2- ایچ۔ای۔بیٹس نے افسانے کو بادل کے مماثل کیوں قرار دیا ہے؟

3- ''افسانہ زندگی کی تفسیر ہے''۔ کس کا قول ہے؟

21.3 افسانے کے اجزائے ترکیبی

افسانے کے اجزائے ترکیبی ناول سے مختلف نہیں ہیں۔ابتدائی زمانے میں پلاٹ، کردار نگاری، موضوع، جذبات نگاری، ماحول اور فضا، وحدت تاثر، نقطۂ نظر، اسلوب، آغاز اور انجام کو افسانے کے اجزائے ترکیبی میں شمال کیا جاتا تھا..... لیکن اُردو افسانے کی بدلتی ہوئی صورت حال نے نہ پلاٹ کو باقی رکھا اور نہ کردار کو، نہ آغاز اور انجام کو لازمی سمجھا گیا، نہ اسلوب اور نقطۂ نظر کو۔ یہ صورت حال بھی ''جدیدیت'' کے زیر اثر لکھے جانے والے افسانوں میں نظر آتی ہے بعد میں افسانے اپنے اجزائے ترکیبی کے ساتھ لکھے جانے لگے۔ایک اچھے افسانے کے اجزائے ترکیبی میں: پلاٹ، کردار، زمان و مکان، وحدت تاثر، موضوع اور اسلوب کو اہمیت حاصل ہے۔

21.3.1 پلاٹ:

افسانے میں پلاٹ کی حیثیت جسم میں ریڑھ کی ہڈی کی سی ہے۔تمام تر کہانی اس پر منحصر کرتی ہے۔ وقار عظیم نے لکھا ہے ''پلاٹ واقعات یا تاثرات کو ایک فنی ترتیب دیتا ہے۔'' اسی فنی ترتیب میں قصہ کی ابتدا اور انجام کے درمیان ایک منطقی ربط کا خیال رکھا جاتا ہے تا کہ قصہ میں ''وحدت تاثر'' قائم رہے۔ پلاٹ کی قسمیں ہو سکتی ہیں۔ مثلاً سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ، غیر منظم پلاٹ اور ضمنی پلاٹ وغیرہ۔ ایک ناقد کے مطابق سادہ پلاٹ میں واقعات کے آغاز، وسط اور انجام میں منطقی ربط ہوتا ہے، واقعات ایک تسلسل سے بیان کیے جاتے ہیں اور ابتدا سے اختتام تک بتدریج چڑھتے اور اترتے چلے جاتے ہیں۔ درمیان میں پستی یا بلندی آتی ہے۔ایسی کہانیاں بہ آسانی قاری کی سمجھ میں آجاتی ہیں۔ بیشتر افسانوں کے پلاٹ پیچیدہ ہوتے ہیں۔ان میں واقعات باہم دگر نہایت پیچیدگی کے ساتھ مربوط ہوتے ہیں۔یعنی کسی افسانے کی ابتدا ہی میں مبہم انجام پیش کر دیا جاتا ہے۔افسانے کے باقی حصہ میں اسی راز کو افشا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس کوشش میں پلاٹ کو الجھا دیا جاتا ہے اور آخر میں جا کر یہ راز افشا ہوتا ہے۔ قاری کا تجسس آخر وقت تک قائم رہتا ہے۔ایسے افسانے دلچسپ اور حیرت انگیز ہوتے ہیں۔

بعض افسانوں کے پلاٹ غیر منظم ہوتے ہیں۔ایسے پلاٹ میں کئی واقعات مجموعی طور پر پیش کیے جاتے ہیں، جن میں ایک مرکزی شخص محور کا کام دیتا ہے۔ایسے افسانوں میں اکثر قاری کو واقعات کا بیان بے ترتیب نظر آتا ہے لیکن یہ ایک فنی بے ترتیبی ہوتی ہے۔ فنکار بہت غور و فکر اور محنت کے بعد واقعات میں یہ بے ساختگی پیدا کر پاتا ہے جو ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔

کچھ پلاٹ ایسے ہوتے ہیں جن کے واقعات منفرد ہوتے ہوئے بھی قصے کو منتہا تک پہنچانے میں مدد دیتے ہیں۔ اکثر طویل کہانیوں میں مرکزی پلاٹ کے علاوہ ضمنی پلاٹ بھی ہوتے ہیں۔ کچھ افسانے سادہ اور پیچیدہ دونوں پلاٹوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔

ایک کامیاب افسانہ نگار پلاٹ کی تعمیر میں بہت محنت کرتا ہے۔ وہ کہانی کے آغاز، اور انجام پر پوری نگاہ رکھتا ہے اور اس سلسلے میں وہ کردار اور موضوع پر پوری توجہ دیتا ہے۔

پلاٹ کی مختلف اقسام کا ذکر کرنے کے بعد ضروری ہے کہ ایک نظر اس کے اجزا پر بھی ڈالی جائے۔ کیونکہ پلاٹ میں شامل درج ذیل عناصر کا تجزیہ ہی ایک اچھے اور کامیاب پلاٹ کی خوبیوں کو سمجھنے میں ہماری مدد کر سکتا ہے۔ پلاٹ کا پہلا جز ہم افسانے کے عنوان کو قرار دے سکتے ہیں۔ اچھے عنوان کی

Scanned with CamScanner

پہلی شرط افسانے کے موضوع سے اس کی مناسبت ہے۔ عنوان کی دوسری خصوصیت اس کا مختصر ہونا ہے۔ نیا پن اس کی تیسری شرط ہے۔ اس طرح عنوان کو کہانی کے موضوع سے متعلق، مختصر اور نیا ہونا چاہیے۔ نئے پن کی وجہ سے عنوان قاری کو فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے اور افسانے میں اس کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے۔ چارلس بیرٹ (Charles Barret) اپنی تصنیف Short story writing میں عنوان کی مندرجہ بالا خصوصیات کو ان الفاظ میں بیان کرتا ہے۔

''اچھا عنوان مناسب، واضح، دلکش، نیا اور مختصر ہوتا ہے۔''

(بحوالہ پریم چند کہانی کار رہنما، جعفر رضا۔ ص 44)

عنوان کے بعد پلاٹ کا اگلا جز اس کا آغاز ہے۔ افسانے کی ابتدائی چند سطریں ہی اگر قاری کو متوجہ کر لیتی ہیں اور آنے والے واقعات میں اس کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے تو اسے اچھے پلاٹ کی خوبی کہیں گے۔ افسانے میں آئندہ پیش آنے والے واقعات میں قاری کی دلچسپی مختلف طریقوں سے پیدا کی جا سکتی ہے۔ کبھی کسی بہت اہم واقعے کو ابتدائی سطروں میں بیان کر کے، کبھی کسی خاص منظر کے ذریعے اور کبھی کرداروں کے مکالموں کے ذریعے۔ افسانے کے انجام کو بھی کبھی آغاز میں ہی بیان کر دیا جاتا ہے یا اس کی نشاندہی کر دی جاتی ہے۔ کبھی ابتدا کی سطروں میں انجام کی طرف ایک ہلکا سا اشارہ کر دیا جاتا ہے۔ یعنی انجام کی نوعیت قطعاً قیاسی ہوتی ہے۔ اور قاری یہ سمجھتے ہوئے کہ افسانے کا یہ انجام ہو سکتا ہے، افسانے کو سطر در سطر پڑھتا چلا جاتا ہے کیونکہ اسے یہ جاننے میں بہر حال دلچسپی ہوتی ہے کہ جس انجام کا وہ قیاس کر رہا ہے وہ آخر کس طرح ممکن ہوا۔

پلاٹ کا تیسرا جز اس کا وسط ہے۔ وسط میں افسانے کا موضوع پوری طرح واضح اور اس کا مقصد مکمل طور پر سامنے آ جاتا ہے۔ وسط میں ہی افسانہ ایک ایسا موڑ لیتا ہے کہ کسی مخصوص انجام کا جواز پیدا ہو جاتا ہے۔ پلاٹ کا آخری حصہ خاتمہ ہے۔ اس کی اہم ترین شرط یہ ہے کہ اسے ابتدا یا آغاز سے مماثل ہونا چاہیے۔ عام طور پر وسط سے ہی نقطۂ عروج کا آغاز ہو جاتا ہے اور انجام اس کی تکمیل کر دیتا ہے۔

21.3.2 کردار نگاری

پلاٹ کی ہی طرح افسانے میں کردار نگاری کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ گو بغیر کردار کے بھی افسانے لکھے گئے ہیں مگر ایسے افسانے، جن میں کسی کردار کو موضوع یا محور بنایا گیا ہو، تادیر قاری کے ذہن میں محفوظ رہتے ہیں جیسے کرشن چندر کا ''کالو بھنگی''، پریم چند کا ''کفن''، منٹو کا ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' وغیرہ۔ کردار جتنا فعال اور جاندار ہوگا، افسانہ اسی قدر توانا ہوگا۔ افسانے میں چونکہ مختصر وقت اور الفاظ میں کردار کے تاثر کو پوری طرح ابھارنا مقصود ہوتا ہے اس لیے یہاں افسانہ نگار کو زیادہ احتیاط اور فنی باریکیوں کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ وقار عظیم کے مطابق۔

> ''افسانہ کے پلاٹ، اسکی ترتیب اور اس کی تحریک کو جتنا ضروری بتایا گیا ہے اس سے کہیں زیادہ ضروری خود افسانوی کردار ہیں (یعنی افسانے کے کردار) اس لیے افسانوی فن کو تحریک میں لانے کے لیے ہمیں کرداروں کی ضرورت ہوتی ہے۔''
>
> (فن افسانہ نگاری، ص 148)

افسانے کا تعلق چونکہ ہماری اپنی زندگی، اس کے مسائل اور اس کے شب و روز سے ہوتا ہے اس لیے اس کے کردار بھی داستانوں کے نہیں، ہماری آس پاس کی پھیلی ہوئی دنیا سے ہوں گے چنانچہ افسانہ نگار کرداروں کے انتخاب میں بھی اس بات کا خیال رکھے گا کہ کردار ہمارے سماج کی بھرپور نمائندگی کرتا ہو۔ مغربی ناقد Robert Scholes نے لکھا ہے کہ:

"Characters in fiction are like real people."

یعنی ''افسانوی ادب میں کردار حقیقی انسانوں جیسے ہوتے ہیں۔''

حقیقت یہی ہے کہ افسانے کا کردار گوشت پوست کا انسان ہوتا ہے اور ہماری ہی طرح واقعات یا جذبات یا حالات کے زیر اثر عمل کرتا ہے۔ چنانچہ افسانہ نگار کو چاہیے کہ اپنے کرداروں کو کٹھ پتلی کی طرح نہ نچائیں بلکہ ایک فطری اور آزادانہ صورت حال میں عمل اور ردعمل کے لیے چھوڑ دیں۔ وہی افسانہ فنی اعتبار سے کامیاب کہا جاتا ہے جس میں فطری اور حقیقی کردار نگاری پر توجہ دی گئی ہو۔

Scanned with CamScanner

ناقدین ادب نے افسانے میں کردار نگاری کے تعلق سے مختلف و متضاد خیالات کا اظہار کیا ہے۔ چند ارباب نظر کا خیال ہے کہ افسانے کا لازمی جز واقعہ ہے نہ کہ کردار۔ ان کے مطابق افسانے میں تفصیل کی گنجائش نہیں اس لیے کردار کی مکمل شخصیت سے قاری کا تعارف ناممکن امر ہے۔ کردار سے چند جھلکیاں ہی واقعات کے مدوجزر میں نظر آتی ہیں۔ دراصل افسانے میں واقعہ اہم ہے۔ کردار محض اس کے وقوع کا سبب بنتا ہے۔ افسانہ نگار کا اصل مقصد واقعے کا بیان ہے۔ کردار کی شخصیت کے مختلف پہلو دکھانے کا نہ موقع ہوتا ہے نہ محل۔ عبادت بریلوی اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

''مختصر افسانے میں کردار نگاری مقصد نہیں ذریعہ ہے۔ مختصر افسانے کا فنکار اپنے بنیادی خیال کی وضاحت کے لیے ان کو ذریعہ بناتا ہے۔''

(نقوش۔ افسانہ نمبر، ص 447، بحوالہ اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تاریخ' از ڈاکٹر پروین اظہر، ص 84)

ڈاکٹر عبادت بریلوی کی مندرجہ بالا رائے کے برعکس پروفیسر احتشام حسین افسانے میں کردار نگاری کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں:

''مختصر افسانے میں پلاٹ سے زیادہ کردار کی اہمیت ہے۔۔۔۔ کردار جو حقیقی اور زندہ ہوتے ہیں وہ پڑھنے والے کے حافظے میں داخل ہو کر وہیں ٹھہر جاتے ہیں۔''

(تنقید اور عملی تنقید، ص 54)

ڈاکٹر وزیر آغا بھی افسانے میں کردار کی موجودگی ضروری خیال کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ چونکہ افسانے کا فن قصہ گوئی کا فن ہے اور یہ قصہ ماحول اور اس کے کرداروں سے ترتیب پاتا ہے اس لیے اگر افسانے میں کردار نہ ہوں تو اس کی پوری فضا انتشار کا شکار ہو جائے گی۔

افسانے میں کردار نگاری کا کیا طریقہ ہو سکتا ہے اور یہ کن ذریعوں سے ممکن ہے؟ یہ سوال بھی اہمیت کا حامل ہے۔ ای۔ ایم البرائٹ (E.M. Albright) اپنی تصنیف The Short Story میں کردار نگاری کے دو طریقوں پر روشنی ڈالتا ہے۔

1. تجزیاتی یا بالواسطہ (Analytical or Indirect)
2. ڈرامائی یا بلاواسطہ (Dramatic or Direct)

تجزیاتی کردار نگاری عام طور پر تین طریقوں سے ممکن ہے۔ پہلی صورت تو یہ ہے کہ کہانی کا اسلوب بیانیہ ہو اور مصنف بحیثیت راوی کردار کی پوری شخصیت کو قاری پر منکشف کرنے کے لیے سادہ بیانیہ انداز یا علامتی انداز اختیار کر لے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ مصنف افسانے کے مرکزی کردار کے ذریعے کہانی بیان کرے اور مرکزی کردار وہ خود ہو۔ جیسے بیدی کے افسانے گرم کوٹ کا مرکزی کردار جو ایک کلرک ہے' اپنی کہانی خود بیان کرتا ہے۔

ڈرامائی کردار نگاری کا تعلق کرداروں کے مکالمے اور عمل سے ہے۔ وہ افسانے جن میں واقعات تیزی سے عمل میں آتے ہیں اور مکالموں کا عنصر زیادہ ہوتا ہے' ڈرامائی کردار نگاری کے وصف سے مملو و متصف ہوتے ہیں۔

21.3.3 زمان و مکان:

افسانے میں زمان و مکان کی بھی اہمیت ہے کیونکہ اگر افسانہ نگار کے ذہن میں واقعہ یا کردار کے ''واقع'' ہونے کی جگہ یا وقت کا صحیح علم نہ ہو تو افسانے میں تاثر کی کمی ہو جائے گی۔ ایسا نہ ہو کہ کردار کا تعلق شہر سے ہو یا کوئی واقعہ شہر سے متعلق ہو اور بیان میں گاؤں کی بات آ رہی ہو، واقعہ کسی جگمگاتی سڑک کا ہو اور پڑھنے والے پر کسی تاریک اندھیری گلی کا تاثر قائم ہو۔ چنانچہ زمان اور مکان کی پیش کش میں بھی افسانہ نگار کو کمال احتیاط سے کام لینا پڑتا ہے۔ زمان و مکان میں لباس، رہائش، طعام و قیام، منظر، پس منظر، آس پاس کا ماحول، سبھی امور شامل ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ زمان و مکان کے بغیر واقعہ قائم نہیں ہو سکتا حالات اور وقت کے بطن سے ہی کوئی واقعہ وجود میں آتا ہے۔ اس میں افسانہ نگار کا مشاہدہ اس کی کافی مدد کرتا ہے۔ مثلاً غلام عباس کا افسانہ ''آنندی'' زمان و مکان کی بہترین مثال ہے اس میں دراصل افسانہ نگار نے ''زمان و مکان'' کو ہی کردار کی شکل میں استعمال کیا ہے۔

Scanned with CamScanner

21.3.4 وحدت تاثر

وحدت تاثر اُردو افسانہ کا لازمی جُز بھی ہے اور ناگزیر "شناخت" بھی۔ یعنی یہی ایک وصف ایسا ہے جس کی بنیاد پر افسانے کو ناول سے الگ کیا جاسکتا ہے ورنہ دوسرے لوازمات تو ناول میں بھی مل جاتے ہیں۔ افسانہ نگار وحدت تاثر کو قائم رکھنے کے لیے کردار، واقعہ یا بیان تمام صورتوں سے کام لے سکتا ہے۔ اس کی کامیابی اسی میں ہے کہ وہ بات جو وہ کہنا چاہتا ہے پورے تاثر کے ساتھ افسانے میں نظر آئے اور قاری اس کو شدت سے محسوس کرے۔ افسانے میں پیش کیا جانے والا تاثر جس قدر توانا اور مضبوط ہوگا، افسانہ اسی قدر کامیاب کہا جائے گا۔ پروفیسر احتشام حسین افسانے میں وحدت زمان و مکان اور وحدت تاثر کی پابندی کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ پروفیسر وقار عظیم کے مطابق وحدت تاثر کو برقرار رکھنے کے لیے لازم ہے کہ افسانہ ایک ہی نشست میں پڑھا جائے۔ چونکہ افسانے میں زندگی کا کوئی ایک جلوہ، کردار کا کوئی ایک پہلو اور حالات و واقعات کے چند مناظر ہی دکھائے جاسکتے ہیں اس لیے یہ ضروری ہے کہ اس کا تاثر قاری پر گہرا ہو۔ اور یہ تبھی ممکن ہوسکتا ہے کہ جب پلاٹ کی تنظیم اعلیٰ نوعیت کی ہو اور افسانہ نگار کا قوی مشاہدہ اور افسانے کی تکنیک پر اس کی گرفت دوران تخلیق اس کا ساتھ نہ چھوڑے۔ وحدت تاثر کے لیے ضروری ہے کہ حالات و واقعات وہ ہی بیان کیے جائیں جن کا کہانی کے موضوع اور مرکزی کردار سے براہ راست تعلق ہو۔

21.3.5 موضوع

افسانے میں موضوع کی بھی بنیادی اہمیت ہے کیونکہ موضوع اگر اچھوتا، نیا اور متاثر کن ہے تو افسانہ بھی کامیاب اور یادگار ہوگا۔ اگر موضوع ہی پامال اور کمزور ہوگا تو افسانہ بھی کمزور ہوگا۔ افسانے کا موضوع ہماری حقیقی زندگی سے ہی متعلق ہونا چاہیے۔ یوں تو "موضوع" کے حوالے سے کوئی پابندی نہیں لگائی جاسکتی۔ افسانہ نگار اس معاملے میں آزاد ہے کہ وہ جس موضوع پر چاہے "افسانہ" لکھے۔ کسی نے بجا لکھا ہے کہ افسانے کا اپنا کوئی مخصوص موضوع نہیں ہوتا۔ دنیا اور انسانی زندگی سے متعلق کوئی بھی واقعہ، جذبہ، احساس، تجربہ اور مشاہدہ اس کا موضوع بن سکتا ہے۔ گویا انسانی زندگی جتنی وسیع ہے اتنی ہی وسعت افسانے کے موضوعات میں پائی جاتی ہے جو زندگی کے سچے، حقیقی اور فطری مرقعے پیش کرتے ہیں۔ ان کا مقصد زندگی کی وسعتوں میں سمٹی ہوئی تمام موجودات کی تشریح، وضاحت، ان کا تجزیہ، توجیہہ و تعلیل پیش کرنا ہے۔ وہ ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں کے مشاہدات و تجربات سمیٹے ہوتے ہیں جن کے ذریعے انفرادی و اجتماعی زندگی کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔"

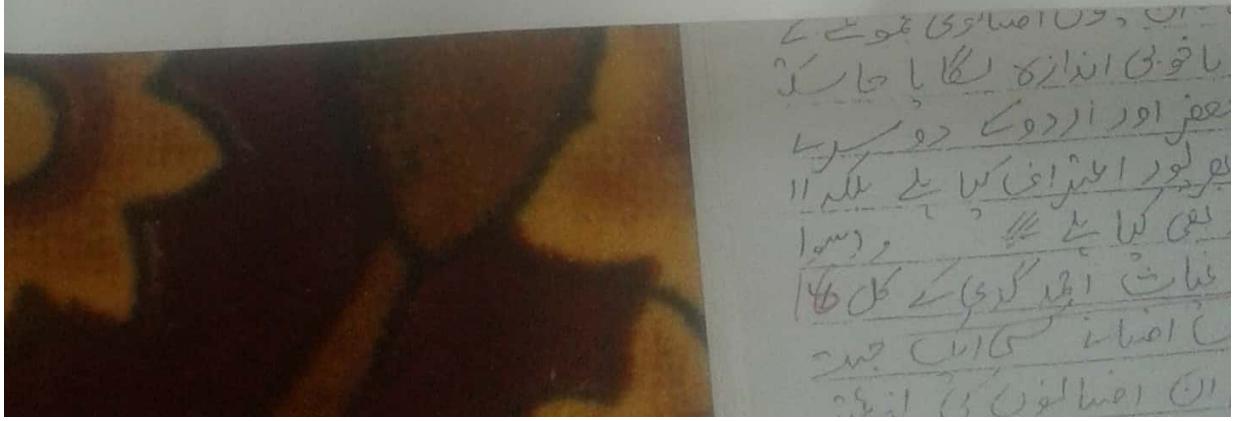
موضوع پورے افسانے کی روح ہوتا ہے۔ یہ کردار، پلاٹ، زمان و مکان، وحدت تاثر اور اسلوب تمام اجزا کو متاثر بھی کرتا ہے اور متحد بھی رکھتا ہے۔ اس لیے افسانہ نگار موضوع کے انتخاب میں محتاط ہوتا ہے۔

21.3.6 اسلوب

ہر فنکار کا اسلوب مختلف ہوتا ہے اور یہ اسلوب ہی ہے جو ایک فنکار کو دوسرے فنکار سے ممتاز و ممیز کرتا ہے چونکہ اسلوب یا (Style) ہی اس کا بالکل اپنا ہوتا ہے۔ اسلوب کی مثال جسم کے لباس کی مانند ہے۔ جس طرح آپ کا جسم بہت خوبصورت اور سڈول ہو لیکن اگر آپ کے کپڑے گندے اور نامناسب ہیں تو اچھی سے اچھی شخصیت بھی نکھر نہیں پائے گی۔ چنانچہ افسانے کا موضوع خواہ کتنا بھی اچھوتا اور خوبصورت ہو لیکن اگر اسے اچھے اور مناسب، دلکش اور معیاری اسلوب میں بیان نہ کیا گیا ہو تو اس میں تاثر کا پیدا ہونا ممکن نہیں ہے۔

افسانہ نگار کی زبان میں سوز و گداز ہو، اشاریت، ایمائیت اور رمزیت پر گرفت ہو، معانی اور الفاظ کے مختلف Shades کی فہم ہو، اچھا انشا پرداز یقیناً اس کا اسلوب معیاری ہوگا۔ کسی نے بجا لکھا ہے کہ:

> "فنکار کے لیے اچھا انشا پرداز ہونا بھی ضروری ہے۔ موضوع کتنا ہی دلچسپ ہو، اس کی ترتیب کتنی ہی فنی ہو، لیکن اگر اظہار کے لیے مناسب زبان کا استعمال نہ کیا جائے تو اپنے تمام تر تکنیکی و فنی محاسن کے باوجود افسانہ شاہکار یا



Scanned with CamScanner

کامیاب تخلیق کا درجہ نہیں پا سکتا۔ فنکار کو انہیں الفاظ و اصطلاحات کا استعمال کرنا چاہیے جو صحیح معانی پر دلالت کرتے ہوں اور جو خیالات کی صحیح ترجمانی کریں۔''

اسلوب کو ہم درج ذیل خانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

1- بیانیہ اسلوب' 2- سوانحی اسلوب' 3- مراسلاتی اسلوب' 4- مخلوط اسلوب' 5- یادداشتی اسلوب۔

اردو افسانوں میں بیانیہ اسلوب عام ہے۔ ''بیانیہ'' کی غیر موجودگی نے افسانے کی ترسیل کو ناممکن العمل بنا دیا ہے۔ علامتی و تجریدی افسانوں کا رشتہ قاری سے برائے نام رہتا ہے اور اسی کا سبب بیانیہ اسلوب سے ان افسانوں کا محروم ہونا ہے۔ اس طرح کے اسلوب میں افسانہ نگار غیر جانب داری سے حالات و واقعات کا ذکر کرتا ہے۔ اسے ہم کہانی کہنے کا سب سے آسان طریقہ کہہ سکتے ہیں۔

سوانحی اسلوب میں افسانے کا کوئی ایک کردار یا بہ الفاظ دیگر مرکزی کردار کہانی بیان کرتا ہے۔ بیدی کا افسانہ گرم کوٹ اسی زمرے میں آتا ہے۔ سوانحی اسلوب میں لکھے جانے والے افسانوں میں بالعموم ''صیغہ متکلم'' کے علاوہ دوسرے کردار بہت کم فعال ہو پاتے ہیں لیکن کامیاب افسانہ نگار اس سلسلے میں توازن قائم رکھتے ہیں اور دوسرے کرداروں کی فطری نشوونما کو سوانحی اسلوب سے زیادہ متاثر نہیں ہونے دیتے۔

واقعات کا بیان اگر مراسلے کی شکل میں ہو تو اسے مراسلاتی اسلوب کہتے ہیں۔ اسلوبی تجربات کے نقطۂ نظر سے اس کی اہمیت ہو سکتی ہے لیکن اس اسلوب کو بروئے کار لا کر جو افسانے لکھے گئے وہ کامیاب نہیں ہو سکے۔ یادداشتی اسلوب کا تعلق ماضی کی بازیافت سے زیادہ ہے۔ افسانے کا کردار روزنامچے کی شکل میں اپنے حالات' زندگی میں پیش آنے والے واقعات نیز شخصی تاثرات کی مدد سے کہانی کی تشکیل کرتا ہے۔ مصنف کا منشا اس طرح کے افسانوں میں غالب عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ جذباتیت اور ایک قسم کی مزاجی افسردگی یادداشتی اسلوب میں پائی جاتی ہے۔

مخلوط اسلوب میں تمام اسالیب باہم آمیز ہوتے ہیں۔ جس کا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ افسانے کی تشکیل میں مصنف کو قدرے آزادی میسر آ جاتی ہے اور افسانے کی ضرورت کے لحاظ سے وہ مختلف اسالیب کی آمیزش کر کے افسانے کے فنی امکانات کو مزید روشن کر سکتا ہے۔ اسلوب کے تعلق سے ایک اہم بات یہ ہے کہ افسانہ نگار کو مندرجہ بالا اسالیب بیان میں سے اسی اسلوب کا انتخاب کرنا چاہیے کہ جو افسانے کے موضوع سے بھی مناسبت رکھتا ہو۔

غرض ایک اچھا اسلوب اپنے اندر سحر کی سی تاثیر اور مقناطیسی کشش رکھتا ہے اور قاری کے ذہن پر دیرپا تاثر چھوڑتا ہے نیز فنکار کو حیات جاوداں عطا کرتا ہے۔

اپنی معلومات کی جانچ

1. ضمنی پلاٹ سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟
2. کردار نگاری کے دو طریقے کون سے ہیں؟
3. غلام عباس کا افسانہ آنندی کس کی بہترین مثال ہے؟
4. پروفیسر وقار عظیم کے مطابق وحدت تاثر کے لیے کیا ضروری ہے؟
5. افسانے کا موضوع کیسا ہونا چاہیے؟
6. اسلوب کی مختلف اقسام کیا ہیں؟

21.4 افسانے کی تکنیک

بدلتے ہوئے رجحانات اور ادبی تحریکات کے حوالے سے افسانے کی تکنیک میں تبدیلی آتی گئی۔ تکنیک کو آسانی سے بیان بھی نہیں کیا جا سکتا۔

Scanned with CamScanner

۵

ناول

قصہ سننا اور قصہ سنانا انسان کی فطرت میں داخل ہے۔ جب اسے فرصت تھی تو ایسے قصے پسند کرتا تھا جو جلدی ختم نہ ہوں اور جن میں خیالی دنیا کی باتیں ہوں، جن میں جنوں، پریوں، دیوؤں یا پھر بادشاہوں اور شہزادوں اور شہزادیوں کا ذکر ہو تاکہ اس کے تخیل کو خوب سیر کرنے کا موقع ملے۔ ایسے قصے داستان کہلاتے ہیں۔ اور شاید دنیا کے ہر خطے میں پائے جاتے ہیں۔ داستان کی ایک پہچان تو یہ ہے کہ وہ بہت طویل ہوتی ہے۔ آسانی سے ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتی۔ بات میں بات نکلتی چلی آتی ہے۔ دوسرے اس میں ہماری اصلی دنیا کی نہیں بلکہ خیالی دنیا کی ناقابلِ یقین باتیں ہوتی ہیں۔ مثلاً ایسے دیو جو شہزادے کو مع پلنگ اڑا لے جائیں۔ ایسا سرمہ جو آنکھ میں لگا لو تو زمین میں گڑے خزانے نظر آنے لگیں۔ ایسی جادوئی ٹوپی کہ جو اوڑھ لے کسی کو دکھائی نہ دے۔ یہ باتیں وہ ہیں جو خلافِ فطرت ہیں اور عقل میں نہیں آتیں۔ اس لیے انھیں فوق فطری عناصر کہا جاتا ہے۔

اسی داستان کی کوکھ سے ناول نے جنم لیا۔ ہوا یوں کہ جب زمانے کا ورق پلٹا اور انسان سمجھ دار ہو گیا تو اسے خیال آیا کہ ان ہوائی اور فرضی باتوں سے کیا فائدہ۔ اپنی اصلی اور حقیقی دنیا کی باتیں کرو۔ ایسے قصے سنو اور سناؤ جو ہماری اپنی زندگی سے جڑے ہوئے ہوں تاکہ اصلی دنیا کو سمجھنے میں مدد ملے اور فرصت کم ہے اس لیے غیر ضروری طوالت کو

موضوع پر پوری توجہ دیتا ہے۔

پلاٹ کی مختلف اقسام کا ذکر کرنے کے بعد ضروری ہے کہ ایک نظر اس کے اجزا پر بھی ڈالی جائے۔

Scanned with CamScanner

بھی اب طاق میں رکھو۔ فوق فطری عناصر قصے سے خارج ہوئے اور قصے کی لمبائی کم ہو گئی تو ناول وجود میں آگیا۔

ناول کیا ہے؟

ناول ایک ایسا نثری قصہ ہے جس میں ہماری حقیقی زندگی کا عکس نظر آتا ہے۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہماری امنگیں اور آرزوئیں جھلکتی ہیں، جس میں یہ بتایا جاتا ہے کہ ہمارے سامنے کیا مشکلیں آتی ہیں اور ہم ان پر کس طرح قابو پاتے ہیں۔ گویا ناول زندگی کی تصویر کشی کا فن ہے۔ اب یہ بھی دیکھتے چلیں کہ لفظ "ناول" کے کیا معنی ہیں۔ ناول اطالوی زبان کے لفظ "ناویلا" سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں نیا۔ یہ نام اس لیے رکھا گیا کہ ناول ایک نئی چیز تھی۔ اردو میں ناول انگریزی ادب کے راستے سے آیا۔ ہمارے اہلِ قلم نے انگریزی ناول دیکھے اور پسند کیے تو داستان کو تج دیا اور اور ان کی جگہ ناول کو اپنا لیا۔

ناول کے اجزائے ترکیبی

اگلا سوال یہ ہے کہ ناول کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ یعنی وہ کیا چیزیں ہیں جن کا ناول میں پایا جانا ضروری ہے۔ فنی اعتبار سے ناول کے لیے مندرجہ ذیل چھ چیزیں درکار ہوتی ہیں۔

(۱) قصہ (۲) پلاٹ (۳) کردار نگاری (۴) مکالمہ نگاری (۵) منظر کشی (۶) نقطۂ نظر۔

قصہ — ناول کی بنیاد کسی نہ کسی واقعے، کسی نہ کسی قصے پر ہوتی ہے۔ جدید دور میں قصے سے بغاوت کی گئی اور کہا گیا کہ ناول کے لیے قصے کا ہونا ضروری نہیں۔ یہ خیال درست نہیں۔ ناول میں قصہ بلکہ قصہ پن نہ ہو تو اس میں دلچسپی ہی نہ رہے۔ ناول وجود میں ہی اس طرح آتا ہے کہ کوئی قصہ، کوئی واقعہ وجود میں آیا اور اسے لکھ دیا گیا۔ جو ناول پڑھتا ہے اس کی ساری توجہ اسی پر رہتی ہے کہ کیا ہوا اور آگے کو کیا ہونے والا ہے۔

پلاٹ — ناول میں ایک کے بعد ایک واقعات پیش آتے رہتے ہیں جنھیں ناول نگار سلیقے کے ساتھ ایک لڑی میں پرو دیتا ہے۔ واقعات کی اسی لڑی کا نام پلاٹ ہے۔

واقعات کی ترتیب بہت بے عیب ہونی چاہیے۔ یعنی ایک کے بعد جب دوسرا واقعہ پیش آئے تو عقل تسلیم کرے کہ بیشک ایسا ہی ہونا چاہیے تھا۔ اسی کا نام منطقی ترتیب ہے اور ایسے ہی پلاٹ کو مربوط یا گٹھا ہوا پلاٹ کہتے ہیں۔ ایسا نہ ہو تو پلاٹ غیر مربوط یا ڈھیلا ڈھالا کہلائے گا۔ "امراؤ جان ادا" ناول کا پلاٹ گٹھا ہوا ہے۔

پلاٹ یا تو سادہ ہوتا ہے یعنی اس میں ایک قصہ ہوتا ہے یا مرکب ہوتا ہے اس میں دو یا دو سے زیادہ قصے ایک ساتھ چلتے ہیں۔ مرکب پلاٹ کو نبھا لینا کسی اچھے فن کار کے ہی بس کی بات ہے۔ امراؤ جان میں دو قصے ساتھ ساتھ چلتے ہیں ایک امیرن کا دوسرا رام دئی کا۔

کردار نگاری — ناول میں مسلسل عمل ہوتا ہے یعنی واقعات پیش آتے ہیں۔ یہ واقعات افراد کے ذریعے ہی پیش آتے ہیں۔ ان افراد قصہ کو کردار کہتے ہیں۔ کرداروں کی پیش کش کردار نگاری کہلاتی ہے جو ناول کا تیسرا اہم جزو ہے۔

ناول پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہونا چاہیے کہ کردار اصلی زندگی سے لیے گئے ہیں۔ ان میں حقیقت کا رنگ جتنا زیادہ ہوگا ناول اتنا ہی کامیاب ہوگا۔ کردار دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک پیچیدہ (راؤنڈ)، دوسرے سپاٹ (فلیٹ)۔ جو کردار جیتے جاگتے ہوتے ہیں اور زندگی کے مختلف پہلو پیش کرتے ہیں وہ راؤنڈ کہلاتے ہیں۔ جو زندگی کا صرف ایک رخ پیش کرتے ہیں مثلاً اچھے ہیں تو اچھے اور برے ہیں تو برے وہ سپاٹ کہلاتے ہیں کیوں کہ اصل زندگی میں انسان حالات کے مطابق تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ مولوی نذیر احمد کے کردار مبتلا اور کلیم مرزا ہادی رسوا کے کردار امراؤ جان اور گوہر مرزا پریم چند کے امرکانت اور ہوری جیتے جاگتے کردار ہیں۔

مکالمہ نگاری — کردار کو جاننے اور سمجھنے کا سب سے اچھا ذریعہ وہ بات چیت ہے جو کردار آپس میں کرتے ہیں۔ یہ گفتگو مکالمہ کہلاتی ہے اور ناول کا چوتھا اہم جزو ہے۔ جس کردار کو جس موقعے پر جو بات کہنی چاہیے فن کار کے لیے ضروری ہے کہ اس کے

منھ سے وہی بات ادا کرائے۔ مطلب یہ کہ مکالمے فطری، مناسب، موزوں، واضح اور مختصر ہوں۔ ناول کے مکالمے ہی تو ہیں جو کرداروں کے ذہن سے پردہ ہٹاتے ہیں۔ مصنوعی بے مزہ مکالمے ناول کے فنی حسن کو برباد کر دیتے ہیں۔ نذیر احمد، سرشار، رسوا اور پریم چند مکالمہ نگاری میں مہارت رکھتے ہیں۔

منظر کشی ـــــ کامیاب منظر کشی ناول کو دلکش اور پر تاثیر بنا دیتی ہے۔ مطلب یہ کہ کسی مقام کا ذکر کیا جا رہا ہے یا کوئی واقعہ بیان کیا جا رہا ہے تو فن کار اس کی تصویر کھینچ دے اور پڑھنے والے کو معلوم ہو کہ وہ خود جائے واردات پر موجود ہے اور سب کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے۔ گویا منظر نگاری پس منظر کا ہی ایک حصہ ہے۔ منظر کشی کے نقطۂ نظر سے امراؤ جان ادا ایک کامیاب ناول ہے۔

نقطۂ نظر ـــــ ہر فن کار کا اپنا نقطۂ نظر ہوتا ہے اور اس کی ہر تخلیق میں کارفرما رہتا ہے لیکن کسی ناول میں نقطۂ نظر بہت واضح اور نمایاں ہو جائے تو ناول کے حسن میں کمی آجاتی ہے۔ کسی موجِ تہ نشیں کی طرح نقطۂ نظر کو ناول میں جاری و ساری تو ضرور ہونا چاہیے مگر ایسا نہ ہونا چاہیے کہ یہ فن پر حاوی ہو جائے اور ناول کے حسن کو مجروح کر دے۔

اردو ناول کا ارتقا

اردو میں ناول کا آغاز انگریزی ادب کے اثر سے ہوا۔ مولوی نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار وہ فن کار ہیں جنھوں نے پہلے پہل اردو میں ناول لکھے۔ نذیر احمد کی مراۃ العروس ۱۸۶۹ء میں شائع ہوئی اور اسی کو اردو کا پہلا ناول کہنا چاہیے۔ یہ اکبری اور اصغری دو بہنوں کا قصہ ہے جن میں سے ایک سلیقہ مند ہے اور دوسری پھوہڑ۔ ایک گھر کو جنت بنا دیتی ہے تو دوسری دوزخ۔ آخر کار اسے بھی عقل آجاتی ہے۔ قصہ، پلاٹ، کردار نگاری، مکالمے، منظر کشی، نقطۂ نظر

ناول میں سب کچھ موجود ہے مگر مقصدیت فن پر غالب ہے۔ دوسری خامی یہ کہ انداز تمثیلی ہے۔ اس لیے بعض لوگوں نے نذیر احمد کی تخلیقات کو ناول ماننے سے انکار کیا ہے لیکن وہ اردو میں ایک نئی چیز کا آغاز کر رہے تھے اور اس زبان میں ناول کا کوئی نمونہ موجود نہیں تھا اس لیے نذیر احمد کے ناولوں میں خامیاں ضرور ہیں مگر وہ ہیں اردو میں ناول کا نقش اوّل ہی۔

مولوی نذیر احمد نے اردو میں ناول کی بنیاد ڈالی تو پنڈت رتن ناتھ سرشار نے اس روایت کو آگے بڑھایا۔ ان کی سب سے مقبول تصنیف "فسانۂ آزاد" ہے۔ لکھنؤ کے جاگیردارانہ ماحول کی تصویر کشی، ظریفانہ اندازِ بیان، آزاد اور خوجی کے دلچسپ کردار، چست اور برمحل مکالمے اس کی مقبولیت کا راز ہیں لیکن "فسانۂ آزاد" کی خامی یہ ہے کہ اس کا کوئی پلاٹ نہیں۔ تسلسل ناپید ہے۔ آزاد اور خوجی کے کردار دلچسپ ضرور ہیں مگر اصلیت سے دور۔ اس لیے فنی اعتبار سے فسانۂ آزاد کو ناول کہنا دشوار ہے لیکن یہاں بھی ہمیں یہی عرض کرنا ہے کہ یہ نثری صنف ابھی بچپن کے عالم میں تھی اس لیے خامیوں کا پایا جانا باعثِ حیرت نہیں۔

اردو ناول کا اگلا دور تاریخی ناولوں کا دور ہے۔ مولانا عبدالحلیم شرر اور محمد علی طبیب نے تاریخی ناول لکھ کر اسلام کے شاندار ماضی کو دہرایا۔ شرر کی "عبدالعزیز ورجینا" دلچسپ ہے لیکن "فردوسِ بریں" ان کا شہکار ہے۔ شرر کی کردار نگاری کمزور ہے۔ دوسرے ان کے یہاں تبلیغ اسلام کا جوش زیادہ نظر آتا ہے۔ طبیب کے تاریخی ناول شرر کے ناولوں سے کم رتبہ ہیں۔ "نیل کا سانپ" اور "عبرت" کو کسی حد تک دلچسپ کہا جا سکتا ہے۔

سجاد حسین (ایڈیٹر اودھ پنچ) کے ناول کایا پلٹ، حاجی بغلول اور احمق الذین بھی اپنے زمانے میں بہت مقبول ہوئے۔ مرزا عباس حسین کا "ربط ضبط" اور جوالا پرشاد برق کے تراجم بھی اسی دور کے اہم اضافے ہیں۔

اردو ناول کا اگلا عہد اردو ادب کی تاریخ میں ایک یادگار عہد ہے۔ اس عہد میں مرزا محمد ہادی رسوا کا "امراؤ جان ادا" وجود میں آیا۔ انھوں نے اور ناول بھی لکھے مثلاً ذات شریف

اور شریف زادہ لیکن جس کارنامے نے انھیں زندگی جاوید عطا کی وہ "امراؤ جان ادا" ہے جو ہر لحاظ سے ایک بہترین اور مکمل ناول ہے۔ اس میں انیسویں صدی کے وسط کا لکھنؤ پھر سے جی اٹھا ہے۔ پلاٹ، کردار نگاری، مکالمے، منظر کشی، زبان و بیان ہر لحاظ سے یہ ناول اردو ادب کا شہکار ہے۔

مولانا راشد الخیری کو "مصور غم" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ انھوں نے ہندوستان کی مسلم خواتین پر اپنی توجہ مرکوز رکھی اور ہمارے معاشرے میں ان کی جو دردناک حالت ہے ناولوں میں اس کی تصویر کھینچی۔ ان کے ناولوں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔

اس کے بعد اردو ناول کی دنیا میں ایک ایسے فن کار نے قدم رکھا جس کے جادو نگار قلم سے چھوکر اردو ناول کندن ہو گیا۔ یہ پریم چند ہیں جنھیں جدید اردو ناول کا بانی کہنا مناسب ہوگا اس وقت جو مسائل درپیش تھے پریم چند نے ان کو اپنے ناولوں میں جگہ دی اور ادب کو نئی سماجی حقیقت نگاری سے آشنا کیا۔ نئی تکنیک بھی ان کے یہاں نظر آتی ہے۔ ان کی انسان دوستی نے اردو ناول کو ہر دل عزیز بنایا۔ انھوں نے بہت سے ناول لکھے جن میں سے بہت اہم ناول یہ ہیں: گئودان، میدانِ عمل، بازارِ حسن، گوشۂ عافیت، چوگانِ ہستی۔

پریم چند نے ہندوستان کے دیہات کو بہت نزدیک سے دیکھا تھا اور دیہات کے مسائل سے وہ گہری واقفیت رکھتے تھے۔ ان کے ناولوں میں دیہات اور دیہات کے مسائل بہت سلیقے کے ساتھ سموئے ہوئے ہیں۔ انسانی نفسیات کے وہ نبّاض ہیں اس لیے کردار نگاری میں بھی بڑی مہارت رکھتے ہیں۔ پریم چند اب تک اردو کے سب سے بڑے ناول نگار ہیں۔

ترقی پسند تحریک نے بھی اردو ناول کو بہت کچھ دیا۔ اس تحریک کا آغاز پریم چند کے زمانے ہی میں ہو گیا تھا بلکہ انھوں نے اس کی سرپرستی بھی کی۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ناول نگاروں نے محنت کشوں کی امنگوں کی ترجمانی کی، وقت کے تقاضوں کو سمجھا۔ زندگی اور ادب کے رشتے کو اجاگر کیا اور اردو ناول کو نئی راہیں دکھائیں۔ اس سلسلے میں سجاد ظہیر کا

"لندن کی ایک رات"، قاضی عبدالغفار کا "لیلیٰ کے خطوط"، عصمت چغتائی کا "ٹیڑھی لکیر"، قرۃ العین حیدر کا "آگ کا دریا"، کرشن چندر کا "شکست" اور عزیز احمد کا "گریز" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

سجاد ظہیر کے ناول "لندن کی ایک رات" میں بعض ایسے رجحانات نظر آتے ہیں جو اردو ناول میں پہلی بار داخل ہوئے۔ یہاں ہم کرداروں کی ذہنی کشمکش سے روشناس ہوتے ہیں۔ فن کار نے اس ناول میں نفسیاتی تجزیے کا اچھا نمونہ پیش کیا ہے۔ قاضی عبدالغفار نے بھی یہی تکنیک اختیار کی ہے اور خطوط کی شکل میں مرکزی کردار کا ذہنی خلفشار پیش کر دیا ہے۔

عصمت چغتائی نے متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کے لڑکوں اور لڑکیوں کو اپنے ناول میں جگہ دی ہے، ان کے جذباتی اور جنسی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے اور نفسیاتی تحلیل کا طریق کار اپنایا ہے۔ اس لیے ان کے ناولوں میں جا بجا عریانی پیدا ہو گئی ہے۔ ان کا ناول "ٹیڑھی لکیر" خاصا مقبول رہا ہے۔ یہ ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جو حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرتی ہے۔

کرشن چندر نے اشتراکی خیالات کا فن کارانہ انداز میں پرچار کیا۔ "شکست" میں ایک ایسے نوجوان کی کہانی بیان ہوئی ہے جس میں ہمت کی کمی ہے۔ ذات پات اور سماجی بندھنوں سے وہ عاجز ہے مگر اس کے خلاف آواز اٹھانے کی ہمت نہیں رکھتا۔ کرشن چندر بڑی صلاحیتوں کے مالک تھے مگر بسیار نویسی نے ان کے فن کو نقصان پہنچایا۔

اس دور میں عزیز احمد نے بھی اپنے فن کا سکہ جمایا۔ ایسی بلندی ایسی پستی، گریز اور ہوس جیسے کامیاب ناول ان کے قلم کے رہینِ منت ہیں۔ ان میں گریز سب سے زیادہ مقبول ہوا۔

ہمارے عہد کی سب سے سربرآوردہ ناول نگار قرۃ العین حیدر ہیں۔ ان کی شہرت زیادہ تر اس نئی تکنیک کے سبب ہے جسے شعور کی رو کہا جاتا ہے اور جسے انھوں نے بڑے سلیقے کے ساتھ برتا ہے۔ اب تک اردو ناول میں اس تکنیک کے استعمال کی بہترین مثال

"آگ کا دریا" ہے۔ میرے بھی صنم خانے، آخر شب کے ہمسفر، چاندنی، گردشِ رنگِ چمن ان کے مقبول ناول ہیں۔ اعلیٰ طبقے کی زندگی قرۃ العین حیدر بڑی چابکدستی سے پیش کرتی ہیں۔

موجودہ صدی کا یہ نصف آخر جس میں ہم آپ سانس لے رہے ہیں، ناول کے نقطۂ نظر سے خاص طور پر زرخیز ہے۔ تقسیم ملک کے بعد ایک عرصے تک ہجرت اور جلاوطنی پر ہمارے فنکاروں کی توجہ مرکوز رہی۔ پھر دھیرے دھیرے یہ دائرہ بڑھتا اور پھیلتا گیا۔ انسانی رشتوں کی پیچیدگیاں، ذہنی کشمکش، رفتہ رفتہ اردو ناول میں زیادہ جگہ پاتی گئیں۔ اس میں زیادہ گہرائی آتی گئی اور ماضی قریب میں ایسے بہت سے ناول لکھے گئے جن پر ترقی یافتہ زبانیں بھی رشک کر سکتی ہیں۔ ان میں سے اہم کی فہرست تو یہاں پیش کی جا سکتی ہے لیکن ان کے بارے میں اظہارِ خیال کی یہاں گنجائش نہیں۔ یہ فہرست کچھ اس طرح ہے۔

عبداللہ حسین کا "اداس نسلیں" اور "باگھ"، شوکت صدیقی کا "خدا کی بستی"، خدیجہ مستور کا "آنگن"، حیات اللہ انصاری کا "لہو کے پھول"، راجندر سنگھ بیدی کا "ایک چادر میلی سی"، بلونت سنگھ کا "معمولی لڑکی"، قاضی عبدالستار کا "شب گزیدہ"، مہندر ناتھ کا "ارمانوں کی سیج"، جمیلہ ہاشمی کا "تلاشِ بہاراں" اور "روہی"، جیلانی بانو کا "ایوانِ غزل"، انور سجاد کا "خوشیوں کا باغ"، انتظار حسین کا "بستی"، سلیم اختر کا "ضبط کی دیوار" ہمارے عہد کے لازوال ناول ہیں۔

ناول نگار

اردو کے اہم ناول نگاروں کی فہرست بھی بہت طویل ہے لیکن ان سب کا ذکر یہاں ممکن نہیں۔ اس لیے بے حد اہم ناول نگاروں کا انتخاب کرنا پڑا۔ پچھلی تین چار دہائیوں میں جو فن کار ابھرے ہیں انھیں اس لیے قلم انداز کیا جا رہا ہے کہ ابھی قطعیت کے ساتھ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ادب کی دنیا میں ان میں سے کون ابدی زندگی پا سکیں گے۔

افسانے کا ارتقا

مختصر افسانے کی ابتدا انیسویں صدی کے شروع میں واشنگٹن اِروِن کے ہاتھوں امریکہ میں ہوئی۔ اس نے "اسکیچ بک" لکھ کر مختصر افسانے کا پہلا نمونہ پیش کیا۔ اس کا کہنا تھا کہ مختصر افسانے کو پڑھ کر قاری کے دل پر ایک خاص کیفیت گزر جاتی ہے اور یہی مختصر افسانے کی پہچان ہے۔ اس کے بعد نیتھنیل ہاتھارن نے اس میدان میں قدم رکھا۔ اس نے حسنِ بیان اور صناعی کو بڑی اہمیت دی اور افسانہ نگاری کو ایک مشکل فن بنا دیا۔ پھر ایڈگر ایلن پو کے ہاتھوں افسانے کو بہت فروغ ہوا۔ اس نے افسانہ نگاری کے فن کے بارے میں بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس کا کہنا تھا کہ افسانے کو ایک نشست میں ختم ہو جانا چاہیے۔ اس میں وحدتِ تاثر پائی جانی چاہیے، شروع سے آخر تک لہجے میں ہم آہنگی رہنی چاہیے۔ پورے بیان کی بنیاد اصلیت پر ہونی چاہیے۔ نیا پن اور جامعیت پائی جانی چاہیے۔ پو کے بعد مغرب و مشرق میں افسانہ نگاری کا چلن ہو گیا اور اس صنف کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ فرانس، روس، امریکہ اور انگلستان میں بڑے بڑے افسانہ نگار پیدا ہوئے جن میں ڈکنس، اسٹونسن، اناطول فرانس، مارسل پروست، چیخوف اور موپاساں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

ہمارا مختصر افسانہ ابھی بہت کم عمر ہے۔ انیسویں صدی کے آغاز میں ڈاکٹر جان گلکرائسٹ نے ہندوستان کے مشہور چھوٹے چھوٹے قصّوں کو ایک چھوٹی سی کتاب میں جمع کر دیا تھا اور اس مجموعے کو "قصصِ مشرق" کا نام دیا تھا۔ مولوی نذیر احمد نے بھی بعض چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو بچّوں کے لیے اپنی زبان میں لکھا تھا اور اس کا نام "منتخب الحکایات" رکھا تھا مگر ان دونوں کتابوں میں جو چھوٹے چھوٹے قصّے پائے جاتے ہیں انھیں مختصر افسانہ نہیں کہا جا سکتا۔

اردو مختصر افسانے کا باقاعدہ آغاز بیسویں صدی سے ہوتا ہے اور اردو کے اوّلین

افسانہ نگاروں میں سب سے اہم نام پریم چند کا ہے۔ انھوں نے سماجی مسائل کو اپنی کہانی کا موضوع بنایا۔ وطن کی محبت، سماجی انصاف اور سیاسی آزادی کی خواہش کو اپنے افسانوں میں جگہ دی۔ گاندھی واد اور ترقی پسند تحریک نے بھی انھیں اپنی طرف متوجہ کیا۔ وہ اس راز سے بخوبی واقف تھے کہ ہندوستان کی بیشتر آبادی دیہات میں رہتی ہے۔ دیہی زندگی سے انھیں گہری واقفیت حاصل تھی اور انسانی فطرت سے بھی وہ اچھی طرح واقف تھے۔ اس لیے نہایت مختصر عرصے میں انھوں نے ہمارے افسانوی ادب کو لازوال کہانیوں سے مالا مال کر دیا۔

پریم چند کے ہم عصروں میں ایک اہم نام سجاد حیدر یلدرم کا ہے۔ وہ رومانی افسانہ نگار ہیں۔ عورت اور اس کی محبت ان کے افسانوں کا موضوع ہے۔ نیاز فتحپوری اور مجنوں گورکھپوری اور سلطان حیدر جوش بھی یلدرم کے نقشِ قدم پر چلے۔ ان کے افسانے رومانی اور تخیلی ہیں۔ لیکن یہ رنگ جلد ہی ماند پڑ گیا اور اردو افسانے نے ایک نئی منزل کی طرف قدم اٹھایا۔ افسانے میں یہ تبدیلی اس زمانے کی بات ہے جب دنیا کی سیاست ایک نئی کروٹ لیتی ہے۔ مزدور محنت کش طبقہ بیدار ہوتا ہے۔ یہ اثرات ہندوستان میں بھی محسوس ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ جاگیردارانہ سماج زوال کی طرف بڑھنے لگتا ہے۔ صنعتی دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اردو افسانہ بھی ان حالات سے متاثر ہوتا ہے۔ اب وہ تخیل و تصور کی فضاؤں میں پرواز کرنے کے بجائے واقعات کی ٹھوس زمین پر قدم جماتا ہے۔ پریم چند اور اصلاحی تحریک کے دوسرے لکھنے والوں کی حقیقت نگاری اب پہلے سے زیادہ ٹھوس شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یلدرم اور دوسرے رومان نگار بھی زندگی اور زندگی کی واقعیت سے زیادہ قریب ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ افسانے میں جذباتیت اور رومانیت کم ہو جاتی ہے۔ سماجی شعور بڑھ جاتا ہے۔ خود پریم چند کے فن میں زبردست انقلاب آتا ہے اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ ۱۹۳۵ء میں "کفن" کی تخلیق ہوتی ہے۔

Scanned with CamScanner

۱۹۳۶ء میں افسانوں کا ایک مجموعہ "انگارے" شائع ہوا۔ یہ گویا رومانیت سے بغاوت تھی۔ اس میں رشید جہاں، احمد علی، سجاد ظہیر اور محمود الظفر کے افسانے شامل تھے۔ ان کا مقصد یہ تھا کہ حقیقت نگاری کے ذریعے مروجہ قدروں پر چوٹ کی جائے۔ ان کا رویہ جارحانہ اور سنسنی خیز تھا۔ جنسی معاملات میں ان افسانہ نگاروں نے بہت بے باکی سے کام لیا تھا۔

۱۹۳۶ء سے ہی ترقی پسند تحریک کا آغاز ہو جاتا ہے اور ادب کو زندگی سے قریب لانے کی کوشش سے افسانے کی مقصدیت میں نئی جان پڑ جاتی ہے۔ اسی زمانے میں روسی اور فرانسیسی افسانہ نگاروں خصوصاً چیخوف، ترگنیف، موپاساں، زولا اور فلابیر سے واقفیت فراہم ہوئی اور اسی زمانے میں فرائڈ کے نظریات عام ہوئے اور جنسی موضوعات شجرِ ممنوعہ نہ رہے۔

اس زمانے میں افسانہ نگاروں کی تعداد میں بھی بہت اضافہ ہوا۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، حسن عسکری اور ممتاز مفتی نے کافی مقبولیت حاصل کی۔ پھر قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور کا زمانہ آیا۔ اس زمانے میں افسانہ نگاروں کی تعداد میں ہی اضافہ نہیں ہوا بلکہ افسانے میں نئے موضوعات بھی داخل ہوئے۔

کرشن چندر کے موضوعات کا دائرہ بھی بہت وسیع ہے اور ان کے پڑھنے والوں کا حلقہ بھی۔ ان کے ہاں رومانیت اور حقیقت نگاری کی آمیزش بھی ملتی ہے اور طنز و مزاح کی چاشنی بھی۔ زبان کی لطافت کو بھی انھوں نے بہت اہمیت دی۔ آزادی سے پہلے ان کے جن افسانوں نے شہرت پائی ان میں "زندگی کے موڑ پر"، "کالو بھنگی" اور "ان داتا" شامل ہیں۔

بیدی کا لہجہ دھیما ہے اور چیخوف سے مماثلت رکھتا ہے۔ وہ گھریلو زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات کا انتخاب کرتے ہیں۔ دانہ و دام اور کوکھ جلی نے خاصی مقبولیت حاصل کی۔

Scanned with CamScanner

منٹو نے جنسیات کو اپنا موضوع بنایا اور "ٹھنڈا گوشت" جیسے افسانے لکھے۔ موذیل، کالی شلوار، میرا نام رادھا ہے ان کے مشہور جنسی افسانے ہیں۔ "نیا قانون" اور "ٹوبہ ٹیک سنگھ" جنس کے موضوع سے ہٹ کر ہیں۔ عصمت نے متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کے لڑکے اور لڑکیوں کو موضوع قرار دے کر افسانے لکھے۔ چوتھی کا جوڑا، چھوئی موئی، بھول بھلیاں، تل اور لحاف ان کے مشہور افسانے ہیں۔ حسن عسکری، ممتاز مفتی اور عزیز احمد نے بھی جنسی موضوعات پر لکھا۔ ممتاز مفتی فرائڈ سے متاثر رہے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی اور غلام عباس نے سماجی موضوعات اور پنجاب کی علاقائی زندگی پر قلم اٹھایا۔

ملک تقسیم ہوا اور چاروں طرف فسادات ہوئے تو افسانہ نگار بھی اس خونیں حادثے کی طرف متوجہ ہوئے۔ کرشن چندر نے "ہم وحشی ہیں"، حیات اللہ انصاری نے "شکستہ کنگورے" منٹو نے "ٹوبہ ٹیک سنگھ"، عصمت نے "جڑیں"، انتظار حسین نے "اجودھیا"، قرۃ العین حیدر نے "جلاوطن" جیسے افسانے لکھے۔ اپنے چاروں طرف تباہی اور ابتری دیکھ کر فن کار نے اپنے اندرون میں پناہ تلاش کی۔ ۱۹۵۰ء کے قریب وہ اپنی ذات میں سمٹ کر رہ گیا۔ اب "میں" وہ نہ رہ گیا جس کا کوئی نام ہو بلکہ ایک علامت بن گیا۔ اس طرح علامتی اور تجریدی افسانے کا وجود ہوا۔ تقسیم ملک کے بعد جو افسانہ نگار ابھرے ہیں ان میں قاضی عبدالستار، غیاث احمد گدی، جوگندر پال، اقبال متین، بلراج مین را، انور عظیم، اقبال مجید، سریندر پرکاش اور انور سجاد نے کافی شہرت پائی۔ بعض جدید افسانہ نگاروں نے افسانے کو چیستاں بنا دیا اور فن کا پرانا تصور باقی نہ رکھا۔ وحدتِ تاثر کی شرط بھی باقی نہ رہی اور ایک ابہام کی فضا غالب آگئی لیکن اب افسانہ پھر زندگی کے قریب آرہا ہے اور پھر سے قابلِ فہم ہوتا جارہا ہے۔

اہم افسانہ نگار

اردو افسانے کی عمر زیادہ لمبی نہیں مگر چھوٹی سی عمر میں اس نے بہت ترقی کی۔ اس

18/1/08

"پرندہ پکڑنے والی گاڑی" (ایک مطالعہ)

عمر اور سرمایہ کے لحاظ سے اردو افسانہ بہت زیادہ قدیم و ضخیم نہیں ہے۔ لیکن اپنے وصف اختصار و وحدتِ تاثر اور تجربے کی شدت کے سبب اردو فکشن میں اسکا مقام وہی ہے جس طرح اردو شاعری میں غزل کا ہے۔ غزل اور افسانہ دونوں کی خاص و عام میں مقبولیت یکساں ہے۔ غزل کا قد بھلے ہی دراز ہے لیکن اردو افسانہ کی ہر دل عزیزی غزل سے کم نہیں ہے۔ عصری تناظر میں اردو افسانہ نگاری کے ارتقاء پر نگاہ ڈالیں تو محسوس ہوگا کہ یہ ہر دور میں ترقی کی منزلیں طے کرتا رہا ہے۔ یہ جس علاقے میں پہنچا وہیں کا ہو گیا۔ جھارکھنڈ میں ابتدائی دور سے ہی اسکا فروغ خوب ہوا۔ بیسویں صدی کی ستر دہائی میں اردو کے کئی اچھے اور معیاری افسانے اور افسانوی مجموعے منظر عام پر آئے۔ انہیں میں ایک افسانوی مجموعہ "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" بھی ہے۔

"پرندہ پکڑنے والی گاڑی" غیاث احمد گدی کے مختلف نمائندہ افسانوں کا دوسرا مجموعہ ہے۔ غیاث احمد گدی اپنے عہد میں اردو کے ایک منفرد لب و لہجہ کے افسانہ نگار ہوئے ہیں۔ گو کہ انہوں نے افسانے کے پر ناول بھی لکھے، ڈرامے بھی۔ "پڑاؤ" انکا ایک قابلِ ذکر ناول ہے۔ غیاث احمد گدی کو صحافت سے بھی لگاؤ رہا لیکن ان کو شہرت افسانہ نگاری سے ہی ملی۔ اپنی ادبی زندگی کا آغاز انہوں نے افسانہ نگاری سے ہی کیا۔ ان کا پہلا افسانہ "دیوتا" ہے جو ستمبر ۱۹۴۷ کے ہمایوں کراچی میں شائع ہوا۔ چالیس برسوں کی مدت میں انہوں نے تقریباً ڈیڑھ سو افسانے لکھے جو ملک کے مشہور و معروف رسالوں میں شائع بھی ہوئے۔ "بابا لوگ"، "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" اور "سارا دن دھوپ" ان کے تین افسانوی مجموعے شائع شدہ ہیں۔ ان تینوں افسانوی مجموعے کے مطالعے سے ان کی فکری و فنی صلاحیتوں کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کلام حیدری، وہاب اشرفی، مہدی جعفر اور اردو کے دوسرے ناقدوں نے نہ صرف ان کی فنی عظمت کا بھرپور اعتراف کیا ہے بلکہ ان کو اردو کے بڑے افسانہ نگاروں میں شمار بھی کیا ہے۔

دوسرا "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" میں غیاث احمد گدی کے کل ۱۴ نمائندہ افسانے شامل ہیں۔ یہ سارے سب افسانے کسی ایک جہت یا کسی ایک نہج کے افسانے نہیں ہیں بلکہ ان افسانوں کی نوعیت مختلف ہیں۔ ان میں بعض افسانے وہ ہیں جو بالکل روایتی طرز کے افسانے ہیں۔ "ایک خون آشام صبح"، "ایک چھوٹی کہانی" وغیرہ جیسے افسانے اسی طرز کے افسانے ہیں۔ بعض افسانے

ہے۔ افسانہ "نارومی" میں سرمایہ دارانہ نظام کے استحصال اور ایسن کے خلاف آواز اٹھانے کی کوشش پیش ہوئی ہے۔ افسانہ "خانہ بہ خانہ" میں بمبئی جیسے بڑے شہر کی بھاگتی دوڑتی زندگی اور اس کے مسائل پیش ہوئے ہیں۔ افسانہ "کالے شاہ" کا موضوع ایک نوجوان تعلیم یافتہ نوجوان کی بے روزگاری، توہم پرستی، ضعیف الاعتقادی اور اسکا المناک انجام ہے۔ افسانہ "پرکاشو" میں قدامت پرستی کے خلاف احتجاج اور روشن خیالی پیش ہوئی ہے۔ افسانہ "ایک جھوٹی کہانی" کا موضوع حق گوئی کی حقیقت ہے۔ افسانہ "دیمک" کا موضوع مالی بدحالی ہے۔ افسانہ "کیمیاگر" میں محنت و مشقت کی اہمیت اور محنت کشوں کی عظمت کا اعتراف پیش ہوا ہے۔ افسانہ "ڈوب جانے والا سورج" میں قبائلی زندگی کی جفاکشی، خاندان کے بزرگوں کی سخت گیری اور اس سے فرار کی کوشش ہے۔ یہ سب کے سب موضوعات بالکل نئے اور انوکھے نہیں ہے لیکن ان کا تعلق جس زندگی اور سماج سے جڑا ہوا ہے اس سماج اور زندگی کو غیاث احمد گدی نے قریب سے دیکھا تھا اور سمجھا تھا۔ یہی سبب ہے کہ اکثر و بیشتر افسانوں میں انہوں نے موضوع کے ساتھ پورا پورا انصاف کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں یہ بات ذہن نشین رہے کہ کسی بھی فن میں موضوع سے زیادہ موضوع کی برتاؤ کی اہمیت ہوتی ہے۔ لہذا پرندہ پکڑنے والی گاڑی کے افسانوں اور ان کے مصنف کی پہچان محض موضوع سے نہیں ہوتی ہے بلکہ موضوع کے برتاؤ سے ہوتی ہے یعنی پلاٹ، کردار، زبان و اسلوب سے۔

4/2/08

پلاٹ:- پلاٹ کے اعتبار سے "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" کے افسانوں کو دو حصوں میں بانٹ کر مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ پہلا حصہ وہ ہے جسمیں وہ افسانے شامل کیے جا سکتے ہیں۔ جن میں پلاٹ کی اہمیت پر زور ملتا ہے۔ دوسرا حصہ وہ ہے جسمیں وہ افسانے شامل کیے جا سکتے ہیں جن میں پلاٹ کی اہمیت پر زور نہیں ملتا ہے۔ جہاں تک ان افسانوں کا تعلق جن میں پلاٹ کی اہمیت پر زور ملتا ہے ان افسانوں کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ ان افسانوں میں واقعات کی ترتیب و تنظیم میں ربط و تسلسل کا خاص لحاظ رکھا گیا ہے۔ "حدی"، "ایک خون آشام صبح"، "اندھے پرندے کا سفر"، "دیمک" وغیرہ افسانے اسی نوعیت کے افسانے ہیں۔ اس طرح کے افسانوں میں سماج کے بیشتر

چھوٹے چھوٹے واقعات اور سانحے ملتے ہیں جو سماج کے بڑے سانحے کا سبب بنتے ہیں۔ جذبات پر قابو نہیں پانے کے سبب فن مجروح ہوتا ہے۔ کبھی کبھی کہیں کہیں یہ کمزوری غیاث احمد گدی کے افسانوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ لیکن چونکہ ان افسانوں کے واقعات کی ترتیب و تنظیم میں ربط و تسلسل کا لحاظ رکھا گیا ہے اور قاری کی دلچسپی کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے۔ اسلئے پلاٹ کے اعتبار سے یہ افسانے خاصے دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ افسانہ "قیدی" بھی پلاٹ کے لحاظ سے خاصہ دلچسپ افسانہ ہے۔ اسکی کہانی کی ابتداء کہانی کار کے ایک دوست کے اس جملے سے ہوتی ہے کہ کہانی کار کے یہاں مہمان مرد اور عورت جو جوڑا ٹھہرا ہوا ہے ان میں عورت بہت زیادہ خطرناک معلوم ہوتی ہے۔ کہانی کار اپنے دوست کے اس جملے پر غور کرتا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ مہمان عورت فریبی تو ہو سکتی ہے مکار ہو سکتی ہے لیکن خطرناک نہیں ہو سکتی۔ افسانہ میں پھر آئندہ کے واقعات فلش بیک کی تکنیک کے ذریعہ پیش ہوئے ہیں۔ کہانی کار کا ذہن چند روز پہلے کی ایک شام میں منتقل ہو جاتا ہے جب وہ رانچی ریلوے اسٹیشن کسی قریب کے شہر سے انٹرویو دے کر واپس لوٹتا ہے تو بارش ہونے لگتی ہے اور وہ [illegible] اسٹیشن پر ہی ٹھہر جاتا ہے۔ بارش رکنے کا انتظار کرنے لگ جاتا ہے۔ اسی دوران اسکی ملاقات ایک اجنبی جوان مرد اور اسکی بیوی جو نقاب پوش ہوتی ہے سے ملاقات ہوتی ہے۔ باتوں ہی باتوں میں یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اجنبی مرد اور اسکی بیوی کسی دور دراز شہر سے پہلی بار رانچی آئے ہیں۔ بارش ہونے کے سبب یہ دونوں بھی کہانی کار کی طرح پلیٹ فارم پر رکنے پر مجبور ہیں۔ ان دونوں اجنبی کو رانچی کے کسی محلے میں ایک صاحب کے یہاں جانا ہے۔ بارش کافی رات گئے تک ہوتی ہے اور یہ لوگ مجبوراً اسٹیشن پر رکے رہنے میں کافی رات گئی بارش تھمتی ہے تو پھر یہ طے ہوتا ہے کہ چونکہ اجنبی مرد اور عورت اس شہر کے لئے اجنبی ہیں ان کو جہاں جانا ہے رات میں صحیح مقام پر پہنچنا دشوار ہوگا اسلئے رات بھر کہانی کار کے یہاں ہی ٹھہر جائیں اور اسکا مہمان بن جائے۔ چنانچہ یہی ہوتا ہے۔ ان دونوں کو کہانی کار اپنے گھر لے آتا ہے دوسرے دن صبح سویرے مہمان مرد اکیلے اس صاحب کی تلاش میں

جاتا ہے جہاں ان کو جانا تھا لیکن کچھ ہی دیر بعد وہ واپس لوٹ آتے
ہیں۔ دراصل وہ صاحب کسی کام سے کلکتہ گیا ہوا ہوتا ہے اور
مجبوراً مہمان مرد اور عورت کو کہانی کار کے یہاں ہی کچھ اور
دنوں کے لئے ٹھہرنا پڑ جاتا ہے۔ خرچ کے لئے مہمان جوڑا کہانی کار سے
بطور قرض پیسہ طلب کرتا ہے۔ کہانی کار تو کہانی کار ہوتا ہے غریب
ہوتا ہے اس کے پاس اتنے پیسے نہیں ہوتے ہیں جتنے پیسے کی مہمان
جوڑے کو ضرورت ہوتی ہے۔ بہرحال اپنی جیب سے چند روپئے نکال
کر مہمان جوڑے کے حوالے کر دیتا ہے اور ساتھ میں یہ بھی وعدہ کرتا
ہے کہ اسکی کوئی کہانی عنقریب کسی رسالے میں شائع ہونے
والی ہے اور اس کے لئے رسالہ کی طرف ۵ سو روپئے کا منی آرڈر
آنے والا ہے۔ منی آرڈر مل گیا تو کچھ اور پیسے ضرور مل جائیں گے۔
پھر یوں ہوتا ہے کہ مہمان عورت ایک شام کہانی کار کے کمرے میں
داخل ہوتی ہے، ہاتھوں میں تاش کی گڈی ہوتی ہے۔ وہ کہانی
کار سے تاش کھیلنے کی فرمائش کرتی ہے۔ کہانی کار بھی تاش
کے کھیل میں شامل ہو جاتا ہے وہ جان بوجھ کھیل میں ہارتا جاتا
ہے ہارتا جاتا ہے تاکہ اسی بہانے مہمان عورت کی مالی ضرورت پوری
ہو سکے۔ کہانی کار یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ مہمان عورت جو باہر
سے بے حد بے باک عورت نظر آتی ہے غیر مردوں کے سامنے قہقہے
لگاتی ہے، تاشوں کا کھیل کھیلتی ہے لیکن اندر سے وہ بالکل
اداس اداس معلوم ہوتی ہے خصوصیت سے اسکی آنکھیں،
آنکھیں جو کبھی جھوٹ نہیں بولتی ہیں۔ اس عورت سے کہانی کار
کو ایک اور وجہ سے قربت ہو جاتی ہے، ہمدردی ہو جاتی ہے کیونکہ
اس عورت کی صورت کہانی کار کی جوان شادی شدہ چھوٹی بہن
سے ملتی جلتی ہے۔ کہانی یوں آگے بڑھتی ہے کہ برابر جب بھی
موقع ملتا ہے مہمان عورت کہانی کار کے کمرے میں داخل ہو جاتی
ہے اور اسکو تاشوں کا کھیل کھیلنے پر مجبور کرتی ہے پھر یوں ہوتا
ہے کہ ۵ سو کا منی آرڈر آجاتا ہے۔ کہانی کار سوچتا ہے کہ ان
روپیوں میں کچھ روپیہ مہمان جوڑے کو دینا ہے اور بقیہ روپئے
نکال اسے اپنی بستی لوٹ کر جانا ہے جہاں اسکی بہن کی زندگی
زندگی اور موت کی کشمکش میں مبتلا ہے۔ اسی طرح ایک
~~خاصی~~ رات کافی رات ہو جاتی ہے کہانی کار اپنے کمرے میں
بستر پر لیٹا ہوتا ہے۔ کمرے کے باہر آنگن میں عورت مہمان

عورت اور مرد کی سرگوشی محسوس کرتا ہے پھر کچھ ہی دیر بعد کمرے کا
دروازہ کھلتا ہے۔ معمول کے مطابق مہمان عورت تاشوں کی گڈی
کے ساتھ کمرے میں داخل ہوتی ہے۔ کہانی کار سے تاش کھیلنے کی
فرمائش کرتی ہے لیکن کہانی کار تاش کھیلنے سے اپنی طبیعت
کی خرابی کے سبب انکار کر دیتا ہے اور تکیہ کے نیچے ۵ سو روپے
میں سے ایک سو روپیہ نکال کر عورت کے حوالے کر دیتا ہے
اسی لمحہ عورت کہانی کار کے گال پر تھپڑ مار دیتی ہے۔ اور
شور مچانے لگتی ہے۔ برا بھلا کہنے لگتی ہے۔ کہانی کار پر اپنے
ساتھ برائی سے پیش آنے کا الزام لگاتی ہے اسی لمحہ
مہمان مرد بھی کمرے میں داخل ہو جاتا ہے اور کہانی کار کے ساتھ
لڑائی جھگڑا کرنے لگتا ہے اور تکیہ کے نیچے رکھے ہوئے نقد تمام
روپیوں کو اپنے قبضے میں کر لیتا ہے اور یہ دھمکی دیتا ہے کہ اگر
شور مچانے کی کوشش کی تو پورے محلے میں اسکی پارسائی کا
پول کھول دے گا۔ کہانی کار بہرحال کہانی کار ہوتا ہے خاموش
ہو جاتا ہے۔ مہمان مرد اور عورت کہانی کار کے کمرے سے باہر چلے
جانے میں بہت دیر تک کہانی کار روتا رہتا ہے۔ کافی دیر بعد اسے
نیند آتی ہے جب دوسری صبح اسکی نیند ٹوٹتی ہے تو کافی
دن چڑھ جاتا ہے، وہ بستر سے اٹھتا ہے تو دیکھتا ہے کہ مہمان
مرد تانگے پر سامان لدوا رہا ہے۔ کچھ دیر کے بعد برقع میں
ملبوس مہمان عورت کہانی کار کے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے
کچھ خاموشی کے بعد عورت بولتی ہے کہ میں قید و بند کی زندگی
گزار رہی ہوں آپ کو میری مدد کرنی چاہیئے۔ کہانی کار کہتا
ہے کہ دروازہ باہر سے تھوڑے ہی بند ہے دروازہ تو اندر سے
بند ہے اور اسے تمہیں کو کھولنا پڑے گا اسی جملے پر کہانی ختم
5/2/08
ہو جاتی ہے۔ آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ اس افسانے
کا پلاٹ جتنا سیدھا سادہ ہے اسی قدر واقعات کی ترتیب و
تنظیم میں ربط و تسلسل کا حسن موجود ہے۔ ربط و تسلسل کی یہ
بندش بھی کیفیت غیاث احمد گدی کے دوسرے سادہ پلاٹ کے
افسانوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ ربط و تسلسل کی یہی صورت
سادہ پلاٹ کے افسانوں کی طرح ان کے پیچیدہ پلاٹ کے
افسانوں میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ افسانہ "افعی" اسکی
ایک اچھی مثال ہے اسکی کہانی ایک نوجوان شخص کے [illegible]

فاحشہ عورت سے ملاقات سے ہوتی ہے۔ یہ ملاقات Health Clinic
Centre میں اسوقت ہوتی ہے جب وہ اپنے پیر کی چوٹ کا علاج کے لیے
میں پہنچا ہوا تھا وہیں زہرا نیم برہنہ حالت میں بیڈ پر پڑی ہوئی تھی
یہ ملاقات اس نوجوان مرد کی دوسری ملاقات تھی۔ پہلی ملاقات
کا واقعہ افسانہ میں فلیش بیک کی تکنیک کے ذریعہ پیش ہوا ہے۔
واقعہ یوں ہے کہ پہلی بار زہرا سے اسکی ملاقات جینا کلاتھ اسٹور
میں ہوئی تھی جب زہرا سفید لباس میں ملبوس کپڑے کی خریداری
میں مصروف تھی۔ نوجوان مرد کو وہ عورت کوئی دیوی یا مریم کی طرح
مقدس نظر آتی ہے۔ جب اسکی دوسری ملاقات زہرا سے نیم برہنہ
حالت میں ہوتی ہے تو اسے بڑی حیرت ہوتی ہے۔ اسکی شخصیت کے
تضاد پر کہانی یوں آگے بڑھتی ہے کہ نوجوان مرد زہرا سے بار
بار ملتا ہے، ملاقاتوں کا ایک سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ ہوٹلوں
میں کلبوں میں، پارکوں میں بازاروں میں اور گھروں میں جب بھی
اسکی ملاقات زہرا سے ہوتی ہے تو اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ
وہ اس سے زیادہ قریب ہو سکے۔ جو نوجوان مرد زہرا
کے متعلق بہت ساری باتیں جاننے کی کوشش کرتا ہے اسے یہ معلوم
ہوتا ہے کہ زہرا ایک شادی شدہ عورت ہے جسکا شوہر فوج
کپتان ہوتا ہے وہ برابر سرحد پر ڈیوٹی میں رہتا ہے۔ گھر
میں بہت کم گھر آتا ہے جسکا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ زہرا جنسی بے راہروی
کی شکار ہو جاتی ہے۔ وہ ہوٹلوں اور کلبوں میں غیر مردوں کے
ساتھ شراب پینے اور ناچنے سے بھی گریز نہیں کرتی ہے۔ نوجوان
مرد کو زہرا کے متعلق جنسی بے راہروی کی باتیں جان کر حیرت
ہوتی ہے۔ اسے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ زہرا ایک خودسر اور
ضدی عورت ہے وہ جسے چاہتی ہے اس کے آگے اپنا سب کچھ
نچھاور کر دیتی ہے۔ نوجوان مرد بھی زہرا کو پالینے کی تمنا کرتا
ہے جب کبھی وہ زہرا کو قریب سے دیکھتا ہے تو اس کے اندر
سانپ پھن مارنے لگتا ہے۔ وہ اسے اپنی جنسی ہوس کا شکار
بنانے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔ لیکن ہر بار وہ ناکام ہو جاتا
ہے۔ کہانی یوں آگے بڑھتی ہے کہ نوجوان مرد اور زہرا کے
درمیان ملاقاتوں کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے
کے گھر آنے جانے ہیں۔ اسی طرح ایک شام ہوتی ہے نوجوان
مرد زہرا کے گھر موجود ہوتا ہے۔ باتوں ہی باتوں میں زہرا

Scanned with CamScanner

افسانہ زہرہ (مشتاق)

اسے الفو کہہ کر پکارتی ہے جب کہ اسکا نام مشتاق ہوتا ہے۔ نوجوان مرد کو اس بات پر حیرت ہوتی ہے اور وہ زہرا سے اسکا سبب پوچھتا ہے تب زہرا اپنے چھوٹے سگے بھائی الفو یا الفور کے بارے میں بتانا شروع کرتی ہے۔ یہاں سے افسانہ میں کہانی در کہانی کی تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔ زہرا اداس ہو جاتی ہے اور وہ اپنے چھوٹے بھائی الفو یا الفور کے بارے میں نوجوان مرد سے کچھ کہنا شروع کرتی ہے۔ زہرا کی باتوں سے یہ پتہ چلتا ہے کہ الفور یا الفو زہرا کا چھوٹا بھائی ہوتا ہے۔ زہرا کی تین بہنیں ہوتی ہیں۔ اس کے گھر میں بہنوں کے علاوہ کوئی بھائی نہیں ہوتا ہے۔ بڑی منت و سماجت کے بعد اسکا چھوٹا بھائی پیدا ہوتا ہے۔ بچپن میں وہ بڑا ہی معصوم اور بھولا ہوتا ہے۔ لیکن جب وہ جوان ہوتا ہے اور پڑھنے کے لیے کالج میں داخل ہوتا ہے تو وہ بے حد شریر اور چنچل ہو جاتا ہے۔ تو آگے چلکر زہرا کو یہ احساس ہوتا ہے کہ اسکا چھوٹا بھائی الفو اس سے جنسی ہوس مٹانے کی کوشش کرتا ہے۔ اسکا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ جب وہ ایک شام اپنے بھائی کے ساتھ ہسپتال سے دوا لیکر گھر واپس آرہی تھی تو وہ اس کے پیچھے پیچھے چل رہا تھا تو ایک دم اس نے اپنا ایک پیر زہرا کی چپل پر رکھ دیتا ہے جس کے سبب زہرا گرتے گرتے الفو کی باہوں میں گر جاتی ہے۔ الفو گڑبڑا جاتا ہے اور زہرا بڑبڑا کر الفو سے الگ ہو جاتی ہے۔ آئی ہوئی بات ختم ہو جاتی ہے جو ایک دن دوپہر کے وقت گھر میں غسل خانے میں نہانے میں مصروف تھی وہ نہ جانے کل کے ماں اور الفور کے سوا کوئی دوسرا نہیں ہے غسل خانے کا دروازہ کھلا رکھتی ہے اسی لمحہ الفو غسل خانے میں داخل ہو جاتا ہے زہرا احتجاج کرتی ہے لیکن الفو پر جنس کا بھوت سوار ہوتا ہے اس سے لپٹ جاتا ہے اسکے دائیں کاندھوں پیچھے کاندھوں دانت کاٹ دیتا ہے تو زہرا بے ہوش ہو جاتی ہے جب ہوش آتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اسکی ماں محلے کے لڑکوں کی مدد سے غسل خانے کا دروازہ کھلواتا ہے۔ لیکن تب تک بہت دیر ہو جاتی ہے وہ سب کچھ ہو جاتا ہے جو نہیں ہونا چاہیے۔ ماں یہ دیکھکر الفو کو گھر سے

افعی زہرہ (مشتاق)

اسے الفو کہہ کر پکارتی ہے جب کہ اسکا نام مشتاق ہوتا ہے۔ نوجوان
مرد کو اس بات پر حیرت ہوتی ہے اور وہ زہرا سے اسکا سبب
پوچھتا ہے تب زہرا اپنے چھوٹے سگے بھائی الفو یا الفور کے
بارے میں بتانا شروع کرتی ہے۔ یہاں سے افسانہ میں کہانی
در کہانی کی تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔ زہرا اُداس
ہو جاتی ہے اور وہ اپنے چھوٹے بھائی الفو یا الفور کے بارے
میں نوجوان مرد سے کچھ کہنا شروع کر دیتی ہے۔ زہرا کی
باتوں سے یہ پتہ چلتا ہے کہ الفور یا الفو زہرا کا چھوٹا بھائی
ہوتا ہے۔ زہرا کی تین بہنیں ہوتی ہیں۔ اس کے گھر میں
بہنوں کے علاوہ کوئی بھائی نہیں ہوتا ہے۔ بڑی منت و سماجت
کے بعد اسکا چھوٹا بھائی پیدا ہوتا ہے۔ بچپن میں وہ بڑا ہی
معصوم اور بھولا ہوتا ہے۔ لیکن جب وہ جوان ہوتا ہے اور پڑھنے
کے لیے کالج میں داخل ہوتا ہے تو وہ بےحد شریر اور چنچل ہو جاتا
ہے۔ تو آگے چلکر زہرا کو یہ احساس ہوتا ہے کہ اسکا چھوٹا
بھائی الفو اس سے جنسی ہوس بجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اسکا
اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ جب وہ ایک شام اپنے بھائی
کے ساتھ میڈیکل سے دوا لیکر گھر واپس آ رہی تھی تو وہ اس کے
پیچھے پیچھے چل رہا تھا تو اچانک اس نے اپنا ایک پیر زہرا
کی چپل پر رکھ دیتا ہے جس کے سبب زہرا گرتے گرتے الفو کی
بانہوں میں گر جاتی ہے۔ الفو گڑبڑا جاتا ہے اور زہرا بڑبڑا کر
الفو سے الگ ہو جاتی ہے۔ آئی ہوئی بات ختم ہو جاتی ہے۔ دو ایک
دن دوپہر کے وقت گھر میں غسل خانے میں نہانے میں مصروف
تھی وہ یہ جان کر کے ماں اور الفور کے سوا کوئی دوسرا نہیں
ہے غسل خانے کا دروازہ کھلا رکھتی ہے اسی لمحہ الفو غسل خانہ
میں داخل ہو جاتا ہے زہرا احتجاج کرتی ہے لیکن الفو پر
وحشت کا بھوت سوار ہوتا ہے اس سے لپٹ جاتا ہے
اسکے داہنے کاندھوں میں دانت کاٹ دیتا ہے تو
زہرا بے ہوش ہو جاتی ہے جب ہوش آتا ہے تو معلوم
ہوتا ہے کہ اسکی ماں محلے کے لڑکوں کی مدد سے
غسل خانے کا دروازہ کھلواتا ہے۔ لیکن تب تک بہت
دیر ہو جاتی ہے وہ سب کچھ ہو جاتا ہے جو نہیں
ہونا چاہیے۔ ماں یہ دیکھ کر اللہ کو پیارے ہو

الو کے سر پر ضرب لگاتی ہے اور وہ بلبلاتا ہوا گھر سے باہر نکل جاتا ہے۔ اسی شام یہ خبر آتی ہے ریلوے لائن کے قریب ایک لاش برآمد ہوئی ہے یہ لاش الو کی ہے زہرا یہ جان کر اداس ہو جاتی ہے اور یہ کہتی ہے کہ اگر مجھے یہ معلوم ہوتا کہ الو خودکشی کرے گا تو میں اپنا سب کچھ اس کے آگے قربان کر دیتی۔ یوں ہوتا ہے کہ ایک شام کا وقت ہوتا ہے۔ زہرا اپنے ڈرائنگ روم میں شراب پی کر نشے میں دھت ہوتی ہے۔ اسی لمحہ نوجوان مرد پہنچتا ہے زہرا کو بستر پر برہنہ حالت میں دیکھتا ہے وہ بے قابو ہو جاتا ہے اور وہ زہرا کو اپنی جنسی ہوس کا شکار بنانا چاہتا ہے وہ اس کے قریب پہنچتا ہے بس قریب تھا اسی لمحہ نوجوان مرد کے گال پر زہرا کا زوردار تھپڑ پڑتا ہے اسی تھپڑ پر کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

9/2/08

ظاہر ہے کہ اس افسانہ کا پلاٹ نہایت ہی ٹیڑھا میڑھا پلاٹ ہے۔ لیکن واقعات کی ترتیب و تنظیم میں کسی قدر ربط و تسلسل کا حسن موجود ہے۔ ربط و تسلسل کی یہی کیفیت غیاث احمد گدی کے دوسرے پیچیدہ پلاٹ کے افسانوں میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ جہاں تک پرندہ پکڑنے والی گاڑی کے دوسرے حصہ کے ان افسانوں کا تعلق ہے جن افسانوں میں پلاٹ کی اہمیت؛ زور نہیں ملتا ہے۔ اس طرح کے افسانوں میں واقعات کے بیان پہ زیادہ احساس کے تجربہ پر زور ملتا ہے۔ پرندہ پکڑنے والی گاڑی، تج دو تج دو، ڈوب جانے والا سورج، نارومی، خانے تہہ خانے وغیرہ جیسے افسانے اسی قبیل کے افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں کہیں کہیں فلش بیک کی تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔ کہیں کہیں کہانی در کہانی کی تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔ کہیں کہیں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ہوا، کہیں کہیں ماضی کی بازیافت کی کوشش ہے۔ دراصل اس طرح کے افسانوں میں ایک طرح کی سوچ کی فضا طاری رہتی ہے۔ افسانہ "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" اسی قسم کا ایک نمائندہ افسانہ ہے۔ اس افسانے میں کہانی کی ابتدا ایک شہر میں دوپہر کے وقت پرندہ پکڑنے والی گاڑی کی آمد سے ہوتی ہے یہ گاڑی بالکل ویسی ہی ہوتی ہے جس طرح کتے پکڑنے والی

ہونے والی گاڑی ۔ اس افسانہ میں آگے کے واقعات یوں پیش ہوتے
ہیں ۔ سب سے پہلے پرندہ پکڑنے والی گاڑی کا حلیہ پیش ہوا ہے۔
یہ گاڑی رنگین شیشوں والی گاڑی ہوتی ہے جسکی بالائی سطح
میں ایک گھنٹی لگی ہوتی ہے ۔ گاڑی چلتی ہے تو ٹن ٹن کی آواز
ہوتی ہے ۔ گاڑی کے دو کارندے ہوتے ہیں ۔ ایک گاڑی کے آگے
والا لمبا آدمی جسکی کمر میں ایک موٹی رسی بندھی ہوتی ہے اور جسکا
ایک سرا گاڑی کے آگے حصے میں بندھی ہوتی ہے۔ جب لمبا آدمی
چلتا ہے تو اس کے پیچھے پیچھے گاڑی چلتی ہے۔ دوسرا کارندہ
گاڑی کے پیچھے ایک درمیانے قد کا آدمی ہوتا ہے جسکے ہاتھ میں بانس
کا ایک لمبا ڈنڈا ہوتا ہے ۔ ڈنڈے کے ایک سرے میں گچھا نما
برش ہوتا ہے ۔ جسمیں گوند جیسی لیس دار چیز چپکی ہوتی
ہے ۔ جب کوئی پرندہ پکڑنا ہوتا ہے تو بانس والا آدمی ڈنڈے
کے اس سرے کو آگے بڑھا دیتا ہے جسمیں گچھا نما برش ہوتا
ہے ۔ گچھا نما برش پرندہ کے پر سے چپک جاتا ہے ۔ پرندہ پھڑ
پھڑاتا ہے ۔ آزاد ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ گچھا نما
برش سے چپک کر رہ جاتا ہے تب تو بانس والا آدمی ڈنڈا
کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے اور پرندہ کو پکڑ کر گاڑی کے پچھلے
حصے کی رنگین شیشوں والی ڈبی میں ڈال دیتا ہے ۔ یہ
کہانی یوں آگے بڑھتی ہے کہ شہر میں ہر روز دوپہر سے پہلے پرندہ
پکڑنے والی گاڑی آتی ہے ۔ سڑکوں سے، چوراہوں سے،
بازاروں سے، محلوں سے، گلیوں سے، گھروں کی چھتوں سے، ٹیلی
فون کھمبوں سے، جہاں کہیں بھی پرندے ملتے ہیں ۔ گاڑی والے
پرندے پکڑ کر لے جاتے ہیں ۔ شروع شروع میں شہر کے
لوگ گاڑی کو حیرت سے دیکھتے ہیں لیکن پرندہ پکڑنے کے
کے عمل میں شہر کا کوئی آدمی کبھی بھی مداخلت نہیں کرتا
ہے ۔ اس استحصال کے خلاف کوئی بھی آواز اٹھانے
کی کوشش نہیں کرتا ہے ۔ آواز اٹھاتا بھی ہے تو شہر کا
ایک آدمی اور وہ آدمی ایک کہانی کار ہوتا ہے ۔ ظاہر ہے
کہ کہانی کار کی آواز کمزور ہوتی ہے ۔ اپنے طور پر کہانی
کار راہگیروں سے، دفتر میں کام کرنے والوں سے،
کارخانوں میں کام کرنے والے مزدوروں سے، انجینئروں
سے، [illegible] میں [illegible] سے گویا ہوتے، ڈاکٹروں سے

لٹکا کبوتر گاڑی کی گرفت میں آجاتا ہے۔ گیارہ سالہ لڑکا جب یہ دیکھتا ہے کہ اسکا لٹکا کبوتر گاڑی کی رنگین شیشوں والی ڈبی میں قید ہو گیا ہے تو وہ اپنے طور پر گاڑی والے کا احتجاج کرتا ہے۔ گاڑی کے آگے حصے پر سوار ہو جاتا ہے اسی لمحہ لمبا آدمی بچے کو دھکیل دیتا ہے بچہ کئی فٹ دور فٹ بال کی طرح زمین پر لڑھک جاتا ہے اور بیہوش ہو جاتا ہے جب ہوش آتا ہے اور جب وہ آنکھیں کھولتا ہے تو اس وقت تک گاڑی اسکی نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے اسی وقت اس کے قریب کہانی کار بھی پہنچ جاتا ہے تب گیارہ سالہ لڑکا اپنی جیب سے ماچس کی ڈبیہ نکالتا ہے اسے کھولتا ہے اور ڈبیہ کے اندر قید تتلی کو کہانی کار کو دکھاتا ہے اور کہتا ہے کہ بھائی جان گاڑی والا کیا میری تتلی کو بھی لے جائے گا۔ دو اسی لمحہ کہانی کار اور گیارہ سالہ لڑکا کی نظر سامنے والی عمارت پر پڑتی ہے۔ جس کے بالائی حصے میں پنجرہ کا ایک پرندہ قید ہوتا ہے۔ یہیں پر آ کر کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ اس افسانہ میں سوچ کی فضا طاری رہتی ہے لیکن اس فضا میں بھی ربط و تسلسل کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ بہرحال پرندہ پکڑنے والی گاڑی کے اکثر و بیشتر افسانوں میں ربط و تسلسل کا حسن پایا جاتا ہے۔ ربط و تسلسل کے ساتھ تخیل کی آمیزش بھی ملتی ہے۔ جسکی وجہ سے ہر ایک افسانہ میں قصہ پن برقرار رہتا ہے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ~~تاثر~~ وحدت تاثر کی فضا جاری و ساری رہتی ہے۔ مختصر یہ کہ پرندہ پکڑنے والی گاڑی کے اکثر و بیشتر افسانے چاہے وہ پلاٹ کے افسانے ہوں یا پیچیدہ پلاٹ کے افسانے ہوں یا غیر پلاٹ کے افسانے ہوں یہ ہمارے دلچسپ اور کامیاب افسانے معلوم ہوتے ہیں۔