

علی جو اذریدی

# پریم چند کی زندگی اور تصنیفات کا ایک نظر

منشی دھنپت رائے معروف بہ "نواب رائے" و "پریم چند" غریبی کے ماحول میں پیدا ہوئے اور امارت و سرمایہ داری کی پست ذہنیت کے خلاف قولا و فعلا دونوں طرح سے انقلاب برپا کرنے کی کوشش میں انھوں نے اپنی زندگی بسر کر دی۔

منشی پریم چند ذات کے سر لویا ستوا کا بیٹھ تھے۔ اس صوبے کے دیہاتوں میں کا بیٹھ عموماً مسلمانوں سے گہرے تعلق رکھنے میں پیش پیش رہے ہیں۔ انھیں عموماً فارسی اور اردو سے بھی خصوصی لگاؤ رہا ہے۔ پریم چند بھی انھیں میں سے ایک تھے۔ وہ بنارس کے قریب ایک گاؤں میں ایسے زمانے میں پیدا ہوئے تھے جب مشترکہ تہذیب کے بہت سے آثار باقی اور متحرک تھے ۱۸۸۷ء میں ملک میں آج کا وہ نفاق انگیز ماحول نہ تھا۔ چنانچہ پریم چند نے ایک مولوی صاحب سے ابتدائی تعلیم حاصل کی۔ اپنے ہی پیدا کردہ کردار کی زبان سے جس کا نام بھی وہ اپنے

افسانے ”چوری“ میں ظاہر کرتا پسند نہیں کرتے۔ انھوں نے یہ الفاظ ادا کر دیئے ہیں۔  
 ”دوسرے گاؤں میں ایک مولوی صاحب کے یہاں پڑھنے جایا کرتا تھا۔ میری عمر  
 آٹھ سال کی تھی۔ علی الصباح جو کی روٹیاں کھا کر روانہ ہو جاتے تھے۔ مولوی صاحب  
 کے یہاں حاضری کا رجسٹر تو تھا ہی نہیں۔ پھر خوف کس بات کا، کبھی تھانے کے سامنے  
 کھڑے سپاہیوں کی قواعد دیکھتے۔ کبھی کسی ریچھ یا بندر نچانے والے مدار کی پیچھے  
 پیچھے گھومنے میں دن گزار دیتے۔ کبھی ریلوے اسٹیشن کی طرف جاتے اور گاڑیوں  
 کی بہار دیکھتے۔ کبھی ہم ہفتوں غیر حاضر رہتے مگر مولوی صاحب سے ایسا بہانہ کر دیتے  
 کہ ان کی چڑھی ہوئی تیوریاں اتر جائیں۔“

اس تصویر میں کچھ مبالغے کی رنگ آمیزی اور مصنفانہ اضافے ہو سکتے ہیں لیکن  
 یہ اس بچے کی جیتی جاگتی تصویر ضرور ہے جو اردو ادوارسی کی تعلیم حاصل کرنے کے لئے  
 ”مولوی صاحب“ کے یہاں جاتا ہے ”کھیلنا“ اور ”پڑھنا“ یہ دو کام اس کے سامنے  
 ہیں۔ دو متضاد جذبات میں جنگ ہوتی ہے اور بالآخر طفلانہ فطرت سے مجبور  
 ہو کر وہ کھیلنے میں مشغول ہو جاتا ہے۔

پریم چند کے حساس دل میں طفلی کی یاد مدتوں باقی رہی۔ وہ ان کا تذکرہ کرتے  
 ہیں اور دل پر خاص اثر لے کر کرتے ہیں۔ اسے اب انھیں کی زبان میں سنئے۔  
 ”ہائے بچپن تیری یاد نہیں بدلتی — وہ کچا گھر — وہ برہنہ پا برہنہ جسم کھیتوں  
 میں گھومنا — آم کے درختوں پر چڑھنا۔ ساری باتیں نگاہوں میں پھر رہی  
 ہیں۔ گھٹیلے جوتے پہن کر جو خوشی اس وقت ہوتی تھی۔ اب فلیکس کے جوتوں  
 سے بھی نہیں ہوتی — گرم پتلے رس میں جولنت تھی وہ اب گلاب کے شربت  
 میں بھی نہیں۔ چربن اور کپے بیروں میں جو ذائقہ ملتا تھا وہ اب شیر برنج اور  
 انگوروں میں بھی نہیں ملتا۔“

یہ ڈاک خانے کے ملازم کا بیٹا ایک اور واقعے کی طرف اپنے افسانے "قزاقی" میں اشارہ کرتا ہے جس سے کیا عجب ہے اس کے بچپن کا ایک دھندلا سا خاکہ آنکھوں کے سامنے پھر جائے "قزاقی" ذات کا پارسی تھا ورنہ ڈاک کا قیلائے کرب آتا۔ جب وہ دوڑتا تو اس کے بلم کے گنگھر دبجنے لگتے — گنگھر دبجنے کے بعد اس بچے کی کیا حالت ہوتی تھی؟ میرادل نہ سرت سے اٹھنے لگتا خوشی کی انگ میں میں بھی دوڑ جاتا اور ایک لمحے میں "قزاقی" کا کندھا میرا سنگھاسن بن جاتا۔ وہ مقام میری تنداؤں کا بہشت تھا۔ بہشت والوں کو بھی شاید وہ متحرک سرور نہ ملتا ہوگا جو مجھے "قزاقی" کے چوڑے کندھوں پر ملتا تھا۔ دنیا میری نگاہوں میں میچ ہو جاتی اور جب "قزاقی" مجھے اپنے کندھوں پر لئے دوڑنے لگتا تب تو ایسا معلوم ہوتا گویا میں ہوا کے گھوڑے پر اڑا چلا جا رہا ہوں۔

یہی نہیں بلکہ اس بچے میں محبت۔ ہمدردی اشیاء وغیرہ کے جذبات موجود ہیں وہ کھلے بندوں یہ بتا رہے ہیں کہ افسانہ نویس دراصل اپنا ہی کردار پیش کر رہا ہے صرف تخیل نے کہیں کہیں افسانے کر دیئے ہیں۔ ایک غریب ہرکارے کو ملازمت سے علیحدہ ہوتے ہوئے دیکھ کر اس کے جوش گریہ کا عالم دیدنی ہوتا ہے۔ ماں کے پاس باپ کی فریاد لے جانا فطرت کے مطابق ہے۔ اسے "قزاقی" کے علیحدہ ہونے کا افسوس ہوا پھر بھی وہ کہتا ہے کہ "کھانا تو میں نے کھالیا کیونکہ بچے غم میں بھی کھانا ترک نہیں کرتے اور خصوصاً جب بڑی بھی سامنے ہو" وہ بیٹھے بیٹھے سوچتا ہے کہ ایک عالیشان محل بنوائے گا۔ جس میں اپنے منو (بہرن کے بچے) کے لئے ایک علیحدہ کمرہ اور پلنگ ہوگا۔ علیحدہ فٹن بھی۔ اسی طرح ہزاروں ہوائی قلعے بناتا اور بگاڑتا ہے۔

پریم چند ابتداء ہی سے سخی واقع ہوئے ہیں۔ بچپن ہی میں انھیں لوگوں کی تکلیفوں کا

فوراً احساس ہو جاتا تھا۔ اور ان کے دل میں اس قسم کے سوالات پیدا ہونے لگتے تھے کہ بچہ پارہ روکھی روٹیاں کیسے کھائے گا۔ ان کے دل میں یہ امنگ پیدا ہوتی تھی کہ ان کے پاس جو کچھ ہے (چاہے وہ چار ہی پیسے) کیوں نہ ہوں) وہ مستحق کو دے دیں۔ مگر انھیں اپنی بے بضاعتی پر شرمندگی محسوس ہوتی تھی۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی عجیب و غریب ہے کہ پریم چند کو بچپن میں پیسے جمع کرنے کی عادت تھی اور انھیں محفوظ رکھنے میں وہ خوشی محسوس کرتے تھے۔ لیکن بچپن کے ساتھ ہی اس نیک عادت نے بھی منہ موڑا۔ اس کا احساس پریم چند کو بھی تھا۔ چنانچہ اس افسانے میں وہ اپنے ننھے کردار سے کہلاتے ہیں کہ :-

”معلوم نہیں اب وہ عادت کیوں تبدیل ہو گئی۔ اب بھی وہی حالت رہتی تو شاید اس قدر خاقہ مست نہ رہتا۔“

پریم چند جی اپنی طفلانہ مسرتوں کا اکثر مواقع پر اظہار کرتے ہیں۔ جب بوان نکلتا ہے تو رام چند رچی کے پیچھے بیٹھ کر یہ محسوس کرتے ہیں کہ میں ”جنت میں بیٹھا ہوں“ کبھی وہ گلی ڈنڈا کھیلنے میں مصروف ہو جاتے ہیں اور بوان نکلتا ہے مگر وہ کھیلنا نہیں چھوڑتے کیونکہ انھیں اپنا داؤں لینا تھا اور وہ محسوس کرتے ہیں کہ اپنا داؤں چھوڑنے کے لئے اس سے کہیں زیادہ اشیاء کی ضرورت تھی جتنا میں کر سکتا تھا۔“ غرضیکہ اس طرح کی سیکڑوں باتوں کا وہ جا بجا اظہار کرتے ہیں۔ دیہاتی زندگی ایک بچے کے لئے جتنے مسرت کے سامان مہیا کر سکتی ہے وہ سب سے بہرہ مند ہوتے ہیں۔ ان کے دل سے ان باتوں کی یاد نہیں جاتی بلکہ وہ تنہائی کے لمحوں میں ان گزرے ہوئے دنوں کی یاد سے اپنے دل کو خوش کرتے ہیں۔

ممکن ہے کہ سطور بالا پر سرسری نگاہ دوڑانے والے یہ خیال کریں کہ یہ کیوں کہ مان لیا جائے کہ ان افسانوں میں انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کا تعلق ان کی

زندگی سے ہے۔ یہ سوال بادی النظر میں تو بہت اہم ہے لیکن وہ لوگ جو تصنیف اور مصنف کے گہرے تعلق سے واقف ہیں وہ غالباً اسے قابل اعتناء بھی نہ سمجھیں گے (پریم چند کی تصانیف کا بغور مطالعہ کرنے والے اس امر میں میری تائید کریں گے کہ پریم چند کے افسانے ان کے سرعہ الاثر اور زندگی المحس ہونے کی وجہ لکھے جاسکتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا ایک ایک لفظ پکار پکار کر کہہ رہا ہے کہ وہ جو کچھ محسوس کرتے ہیں اسے بے دھڑک الفاظ کا جامہ پہنا دیتے ہیں ان کی کیفیت بالکل اس شاعر کی ہے جس نے کہا ہے کہ

حرفے زور و دل کشم و بربزیاں زخم

بنود غرض بہ شوز اظہار فن مرا

(مولوی انجم مرحوم چرایا کوئی)

یا جیسا کہ نظیری نے کہا ہے کہ

ایں دفتر بے ربط کہ دیوان فقیر است

مجموعہ احوال پریشان فقیر است

ہر بڑے شاعر یا بڑے ادیب کی زندگی اس کی تصنیفات کے پردہ میں صاف طور سے دکھائی دیتی ہے۔ خود شعر ادو ادبا کو بھی احساس رہتا ہے چنانچہ ایک بڑے ادیب کا قول ہے کہ ”اگر مجھے دیکھنا چاہتے ہو تو میری تصنیفات کے پردے میں دیکھو“ پریم چند بھی انہیں بڑے مصنفین میں ہیں۔ پھر وہ جس زور اور یقین اور تمام جزوی تفصیلات کے ساتھ واقعات بیان کرتے ہیں ان کی حقیقی زندگی کا جو رنگ دیتے ہیں اور دیہات کی جو مافوس فضا پیدا کرتے ہیں ان سب باتوں سے اس کا ثبوت ملتا ہے کہ ان واقعات میں انہیں کے بچپن کا عکس فگن ہے صرف ایک بات رہ جاتی ہے کہ آیا یہ باتیں حرف بہ حرف صحیح بھی ہیں یا نہیں۔

۷ پریم چند کا زمانہ



زندگی سے ہے۔ یہ سوال بادی النظر میں تو بہت اہم ہے لیکن وہ لوگ جو تصنیف اور مصنف کے گہرے تعلق سے واقف ہیں وہ غالباً اسے قابل اعتناء بھی نہ سمجھیں گے (پریم چند کی تصانیف کا بغور مطالعہ کرنے والے اس امر میں میری تائید کریں گے کہ پریم چند کے افسانے ان کے سریع الاثر اور زندگی المحس ہونے کی وجہ لکھے جاسکتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا ایک ایک لفظ پکار پکار کر کہہ رہا ہے کہ وہ جو کچھ محسوس کرتے ہیں اسے بے دھڑک الفاظ کا جامہ پہنا دیتے ہیں ان کی کیفیت بالکل اس شاعر کی ہے جس نے کہا ہے کہ

ترغے زور و دل کشم دبر زبیاں زخم

بنود غرض بہ شوز اظہار فن مرا

(مولوی انجم مرحوم چریا کوٹی)

یا جیسا کہ نظیری نے کہا ہے کہ

ایں دفتر بے ربط کہ دیوان فقیر است

مجموعہ احوال پریشان فقیر است

ہر بڑے شاعر یا بڑے ادیب کی زندگی اس کی نصیفات کے پردہ میں صاف طور سے دکھائی دیتی ہے۔ خود شعر ادا دبا کو بھی احساس رہتا ہے چنانچہ ایک بڑے ادیب کا قول ہے کہ ”اگر مجھے دیکھنا چاہتے ہو تو میری تصنیفات کے پردے میں دیکھو“ پریم چند بھی انہیں بڑے مصنفین میں ہیں۔ پھر وہ جس زور اور یقین اور تمام جزوی تفصیلات کے ساتھ واقعات بیان کرتے ہیں ان کی حقیقی زندگی کا جو رنگ دیتے ہیں اور دیہات کی جو مافوس فضا پیدا کرتے ہیں ان سب باتوں سے اس کا ثبوت ملتا ہے کہ ان واقعات میں انہیں کے بچپن کا عکس فگن ہے صرف ایک بات رہ جاتی ہے کہ آیا یہ باتیں حرف بہ حرف صحیح بھی ہیں یا نہیں۔

۴ پریم چند لارنڈے

اس کے لئے ہم کو ایک معیار قائم کرنا پڑے گا۔ ہم کو طفولیت کے واقعات تو زیادہ معلوم  
 نہیں لیکن جوانی اور آخر عمر کے حالات معلوم ہیں۔ میں نے ان واقعات کا اپنی جگہ پر  
 تطبیق کیا ہے اور صرف انہیں واقعات یا عادت کا تذکرہ کیا ہے جو ان کی بعد  
 کی زندگی میں بھی اکثر دبیشتر پیش آئے۔ بہر حال اس مضمون میں میں نے اس  
 بات کی امکانی کوشش کی ہے کہ جو کچھ لکھوں وہ صداقت کے راستے سے انگ  
 نہ ہو۔ جہاں مجھے ذرا بھی شک تھا وہاں میں نے صاف لکھ دیا ہے کہ اس میں  
 مصنفانہ اضافے ہو سکتے ہیں۔ اگر آپ بھی اسی طرح ان کا مطالعہ کریں گے تو لطف  
 بھی دو بالا ہو جائے گا اور واقعات جو عموماً مانگا ہوں سے نہاں ہیں نظر کے سامنے  
 آجائیں گے کسی مصنف کی تصنیف سے حقیقی مسرت اور لذت حاصل کرنے کا  
 یہی طریقہ ہے۔ گولڈ اسمتھ کا دکار آف دیکفیلڈ VICAR OF WEKEFIELD  
 یا ڈزرتڈ وئج DESERTED VILLAGE دیکھیے۔ ڈکنس کے مشہور کیریکٹر  
 DAVID COPPER FIELD کا مطالعہ کیجئے۔ ایچ۔ جی۔ دیس کے  
 نادلوں اور افسانوں پر نظر دوڑائیے۔ ہر جگہ مصنفین کی شخصیت اپنے اصلی لباسوں  
 میں نظر آ جاتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ فن کی نزاکت قائم رکھنے کے خیال میں کچھ کمی بیشی کر دی  
 گئی ہو۔ تھیکرے نے گولڈ اسمتھ یا جون تھین سوٹ (GOLD SMITH  
 JONATHAN SWIFT) کی سوانح عمری کے متعلق اپنے لکچر میں اس  
 بات کو نمایاں طور پر ظاہر کیا ہے کہ مصنف کی زندگی اس کی تصانیف پر بہت بڑی  
 حد تک اثر انداز ہوتی ہے۔ بشرطیکہ مصنف کے احساسات شدید ہوں اور اس  
 میں بیان کی پوری قوت ہو۔

---

منشی پریم چند نے آٹھ سال تک فارسی اور اردو ادبیات کی تعلیم حاصل کی

اور دونوں زبانوں میں اچھی خاصی مہارت بہم پہنچالی۔ انھیں ابتدائے عمر ہی سے ادبیات سے دلچسپی تھی۔ چنانچہ انھوں نے خود برس کے سن میں اردو کا ڈرامہ لکھا تھا جس کا نام لطف سے خالی نہیں ہے۔ غالباً یہ غیبی اشارہ تھا کہ اس کا نام تھا ”ہونہار بردا کے چکنے چکنے بات“ رکھا گیا تھا۔ چار سال بعد ناول ”اسرارِ محبت“ انجاء ”آوازِ خلق“ میں شائع ہوا جو بنارس سے نکلتا تھا۔

اردو اور فارسی میں کافی مہارت بہم پہنچانے کے بعد پریم چند انگریزی تعلیم کی طرف متوجہ ہوئے۔ مگر مدرسہ میں داخل ہوتے ہی ان کی ماں کا انتقال ہو گیا۔ ماں کی ہستی کوئی سمجھتی نہیں ہوتی ”باپ“ کی حکومت گھر کے باہر رہتی ہے مگر گھر کے اندر جو کچھ ہے ”ماں“ کا تابع فرمان ہے۔ اس کے ساتھ ہی ”ماں“ محبت کا سرچشمہ بھی ہے پریم چند کو اس کا بہت زیادہ احساس ہے۔ چنانچہ وہ اپنے افسانہ ”مندر“ میں ایک جذباتی پیرایہ میں لکھتے ہیں کہ۔

”ہر مادی تجھے آفریں ہے! دنیا میں ادھر جو کچھ ہے۔ باطل ہے، سچ ہے۔ ہر مادی ہی حق ہے۔ غیر فانی ہے۔ لاف و مال ہے۔“

اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ پریم چند کو اپنی والدہ کی دائمی مفارقت کس قدر شاق گذری ہوگی۔ ماں کی عظمت جو ان کے دل میں تھی اس کا یہ لازمی نتیجہ تھا کہ پریم چند کے دل پر اس حادثہ کا زبردست اثر پڑے۔ ظاہر ہے کہ جو شخص ”ماں“ کے متعلق اس قسم کے خیالات رکھتا ہو کہ۔

”ماں تو دھنیہ ہے۔ تیری سی عقیدت۔ تیری سی وفا کا دیوتاؤں میں بھی ہونا امرِ محال ہے۔“

وہ اپنی ماں سے ہمیشہ کے لئے جدا ہو کر کس قدر نپیر مردہ اور بے چین نہ ہوا ہو گا مگر ”بڑھئی تھنا نہیں آتی“ ابھی پریم چند نویں دسویں درجہ ہی تک پہنچے تھے



کہ ان کے باپ کا سایہ بھی ان کے سر سے اٹھ گیا اور پریم چند بالکل ہی یتیم ہو گئے۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ تیبی کا دماغ شہرت کی پیشانی کا ستارہ بن جاتا ہے۔ دنیا کی بڑی بڑی ہستیوں میں اکثر لوگوں کو ادراک مل جاتا ہے اس سانحہ سے دوچار ہونا پڑا ہے پریم چند کو بھی یہ امتحان دنیا پڑا اور انھوں نے اس مصیبت کا مردی اور استقلال کے ساتھ مقابلہ کیا۔ انھوں نے اپنی تعلیم جاری رکھی اور کسی نہ کسی طرح اپنے ادبی ذوق کی تکمیل بھی کرتے رہے۔ یہ تمام باتیں کسی نہ کسی پیرایہ میں ان کی تصانیف میں مذکور ہیں۔ اپنے افسانے "شکست کی فتح" میں وہ اپنے مرکزی کردار کی زبانی یہ الفاظ ادا کرتے ہیں۔

"میں آزاد تھا میرے والدین مجھے بچپن ہی میں چھوڑ کر رخصت ہو گئے تھے۔" اسی طرح اپنے افسانے "نیک بختی کے تازیانے" میں ننھوا کے متعلق وہ لکھتے ہیں کہ :-

"ننھوا کے ماں باپ دونوں مر چکے تھے۔"

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ یہ سب اپنی ہی زندگی کے بارے میں لکھ رہے ہیں۔ جس لڑکے کے ماں باپ دونوں مر چکے ہوں اور جس کا کوئی سہارا نہ ہو وہ اگر کیلاش کی بابت مندرجہ ذیل خیالات کا اپنے افسانے "ڈگری کے روپے" میں اظہار کرے تو کوئی تعجب نہیں۔

"کیلاش کو اپنے ہاتھوں سے کنواں کھود کر پانی پینا تھا جس کے خیال ہی سے اس کا دل پریشان ہو جاتا تھا۔"

بہر نوع پریم چند نے کسی نہ کسی طرح انٹرنس تو پاس کر لیا۔ مگر انگریزی تعلیم اور وہ بھی کالج کی تعلیم کے لئے ردیوں کی ضرورت تھی۔ پریم چند کو مالی دشواریاں درپیش ہوئیں چنانچہ انھوں نے ایک ٹیوشن کر لی جس کا تذکرہ بھی ان کے

افسانوں میں ملتا ہے۔ ان کے افسانہ "شکست کی فتح" میں بجا دنی کی زبان سے یہ الفاظ نکلتے ہیں۔

"بابو جی نے اپنی محنت اور کوشش سے پرائیوٹ ٹیوشن کر کے یہ درجہ حاصل کیا۔"

ان کے دوسرے افسانہ "لال فیتے" کی مندرجہ ذیل سطروں میں ہری بلاس کی جگہ پریم چند کو سمجھ لیجئے تو یہ انھیں کی آپ بیٹی کا ایک ورق بن جائیگا۔ "مگر ہری بلاس کا شوق طلب اس گرمی اور سردی سے مستغنی تھا۔ اس عزم قوی کے ساتھ جو اکثر نادار طلباء کا بابہ الامتیاز ہے وہ کالج میں داخل ہو گیا اگرچہ وہ ایک رئیس کے لڑکے کو پڑھا کر تعلیمی مصارف نکال لیا کرتا تھا مگر وقتاً فوقتاً اسے یکمشت رقموں کی ضرورت ہوتی تھی۔"

اس کی تصدیق اس مضمون سے بھی ہوتی ہے جو ناظر کا کوروی نے "کاٹنا" میں لکھا ہے اور اس مقابلے سے بھی جو منشی دیا نرائن نگم نے "زمانہ" میں تحریر فرمایا ہے۔ مدیر "زمانہ" نے تو اس ٹیوشن کی تعداد بھی لکھ دی ہے کہ پانچ روپے ماہوار کی ٹیوشن تھی۔ اس قلیل رقم کو دیکھتے اور اس کو خیال کیجئے کہ نامساعدت زمانہ نے اس کو حصوں میں تقسیم کیا۔ نصف پریم چند کو ملا کرتا تھا اور نصف وہ اپنے متعلقین کے پاس بھیج دیا کرتے تھے جس میں سوتیلی ماں، بھائی اور نانہال کے بعض لوگ شریک تھے۔ ان کا بار کفالت پریم چند ہی کے کاندھوں پر تھا۔

بالآخر مجبور ہو کر انھیں ایک اسکول میں اٹھارہ روپے ماہوار کی ملازمت کرنا پڑی۔ اس طرح فکر معاش سے نسبتہ "نجات ملی اور حصول تعلیم کی تمنا جو ایک دہلی ہوئی چنگاری کی شکل میں موجود تھی، یکا یک شعلہ فشاں ہوئی۔ ۱۹۰۷ء میں وہ ٹریننگ کالج میں داخل ہو گئے۔ ۳۰ جنوری ۱۹۰۷ء اور ۲۰ فروری ۱۹۰۷ء کے دو

خطوط سے جو پریم چند نے مدیر "زمانہ" کو لکھے ہیں ظاہر ہوتا ہے کہ وہ الہ آباد ٹریننگ کالج کے ماتحت ماڈل اسکول کے ہیڈ ماسٹر ہو گئے تھے اور کچھ دنوں پر تاب گڈھ میں گورنمنٹ ہائی اسکول سے وابستہ رہے۔ پر تاب گڈھ سے ان کا تبادلہ کان پور ہو گیا۔ کان پور آنے کے بعد مدیر "زمانہ" اور ان سے برادرانہ تعلقات ہو گئے۔ اور فحشی پریم چند مستقل طور سے "زمانہ" کے قلمی معاونین میں شریک ہو گئے۔ ملازمت میں بھی ترقی کی راہیں ان کے لئے مسدود نہ ہوئیں۔ چنانچہ رفتہ رفتہ سب ڈپٹی انسپکٹر آف اسکولس کے عہدہ پر فائز ہوئے۔

اسی زمانہ میں "سوز وطن" کے نام سے ان کا مجموعہ شائع ہوا جس پر گورنمنٹ نے ان کی فمائش کی اور انھیں "نواب رائے" کا فرضی نام ترک کرنا پڑا اور سوز وطن کی پاداش میں ان کا تبادلہ ہمیر پور سے بستی کر دیا۔ سب انسپکٹر ہونے کے بعد انسان کی زندگی مسلسل دورہ بن جاتی ہے۔ پریم چند اس سے جلد ہی عاجز آ گئے۔ چنانچہ انھوں نے اپنی خدمات نارمل اسکول گورکھپور میں منتقل کرالیں اور اس وقت تک وہ اسی اسکول میں فرائض متعلقہ انجام دیتے رہے۔ جب تک کہ گاندھی جی کی تحریک ترک موالات پر لبیک کہہ کر سرکاری ملازمت سے مستعفی نہ ہو گئے۔

(۲)

یہ ان کا تعلیمی دور تھا جس کے اکثر تاثرات ان کے افسانوں میں پائے جاتے ہیں مثلاً ان کا افسانہ "توبہ" اس طرح شروع ہوتا ہے :-

(۱) "جب میں اسکول میں پڑھتا تھا تو گیند کھیلتا تھا۔ اور ماسٹروں کی دھمکیاں سہتا تھا۔ یعنی میرے بچپن کا زمانہ تھا نہ عقل کا ظہور ہوا تھا نہ دانائی کی نشوونما۔" اس کے بعد اسی افسانہ میں لکھتے ہیں کہ :-

(۲) "میرے کتنے ہی دوست اس قدر مستقل مزاج نہیں تھے۔ میرا چال چلن

خطوط سے جو پریم چند نے مدیر "زمانہ" کو لکھے ہیں ظاہر ہوتا ہے کہ وہ الہ آباد ٹریننگ کالج کے ماتحت ماڈل اسکول کے ہیڈ ماسٹر ہو گئے تھے اور کچھ دنوں پر تاب گڈھ میں گورنمنٹ ہائی اسکول سے وابستہ رہے۔ پر تاب گڈھ سے ان کا تبادلہ کان پور ہو گیا۔ کان پور آنے کے بعد مدیر "زمانہ" اور ان سے برادرانہ تعلقات ہو گئے۔ اور فحشی پریم چند مستقل طور سے "زمانہ" کے قلمی معاونین میں شریک ہو گئے۔ ملازمت میں بھی ترقی کی راہیں ان کے لئے مسدود نہ ہوئیں۔ چنانچہ رفتہ رفتہ سب ڈپٹی انسپکٹر آف اسکولس کے عہدہ پر فائز ہوئے۔

اسی زمانہ میں "سوز وطن" کے نام سے ان کا مجموعہ شائع ہوا جس پر گورنمنٹ نے ان کی فمائش کی اور انھیں "نواب رائے" کا فرضی نام ترک کرنا پڑا اور سوز وطن کی پاداش میں ان کا تبادلہ ہمیر پور سے بستی کر دیا۔ سب انسپکٹر ہونے کے بعد انسان کی زندگی مسلسل دورہ بن جاتی ہے۔ پریم چند اس سے جلد ہی عاجز آ گئے۔ چنانچہ انھوں نے اپنی خدمات نارمل اسکول گورکھپور میں منتقل کرالیں اور اس وقت تک وہ اسی اسکول میں فرائض متعلقہ انجام دیتے رہے۔ جب تک کہ گاندھی جی کی تحریک ترک موالات پر لبیک کہہ کر سرکاری ملازمت سے مستعفی نہ ہو گئے۔

(۲)

یہ ان کا تعلیمی دور تھا جس کے اکثر تاثرات ان کے افسانوں میں پائے جاتے ہیں۔ مثلاً ان کا افسانہ "توبہ" اس طرح شروع ہوتا ہے :-

(۱) "جب میں اسکول میں پڑھتا تھا تو گیند کھیلتا تھا۔ اور ماسٹروں کی دھمکیاں سہتا تھا۔ یعنی میرے بچپن کا زمانہ تھا۔ عقل کا ظہور ہوا تھا۔ دانائی کی نشوونما۔" اس کے بعد اسی افسانہ میں لکھتے ہیں کہ :-

(۲) "میرے کتنے ہی دوست اس قدر مستقل مزاج نہیں تھے۔ میرا چال چلن

نہایت اعلیٰ سمجھا جاتا تھا۔“

اس کے علاوہ ان کا پورا افسانہ ”نایہ تفریح“ کالج کی ”خوش فعلیوں“ کے ذکر سے بھرا ہوا ہے لڑکے ایک دوسرے کو کس طرح آلو بناتے ہیں اور جو لوگ ذرا ”بدھو“ ہوتے ہیں ان کے خلاف کیسی کیسی سازشیں کی جاتی تھیں۔ بقول پریم چند۔ ”وہاں بیشتر طلباء تو معاش کی فکر سے آزاد ہوتے ہیں۔ انھیں خوش وقتی خوش گپٹی اور خوش گذاری کے سوا وہاں اور کوئی شغل نہیں رہتا..... اگر کوئی صاحب دھرم کے پابند ہوں اور پوجا پاٹ کرنے میں شہمک رہتے ہیں۔ بلاناغہ نمازیں ادا کرتے ہیں تو انھیں مایہ تفریح بننے میں دیر نہیں لگتی۔ اگر کوئی صاحب کتابوں کے عاشق ہیں۔ مطالعہ میں سسی بلین کرتے ہیں تو سمجھ لیجئے ان کی تفصیک کے لئے کسی گوشہ میں سازشیں ہو رہی ہیں۔“

اپنے افسانہ ”آخری میلے“ میں لکھتے ہیں کہ:-

”میرا حافظہ بہت قوی نہیں۔ تاریخ دنیا کی ساری اہم تاریخیں فراموش ہو گئیں۔ وہ ساری تاریخیں جنھیں راتوں کو جاگ کر جبر ڈال کر یاد کی تھیں۔“

مکن ہے کہ اس بیان کے جزو داد لی کو صحیح تسلیم نہ کیا جائے مگر یہ تو صاف ظاہر ہے کہ پریم چند نے تاریخ کے مشہور سنوٹ اور راتوں کو جاگ کر ”جبر ڈال کر“ یاد کئے ہوں گے اور جب تک کوئی شخص غیر معمولی دماغ لے کر نہ آیا ہو۔ ہر ایک ہی نظر میں تاریخ کے ان سنوٹ کا یاد ہو جانا کوئی ہنسی ٹھٹھا نہیں ہے۔

انھوں نے اسکول کی ملازمت کا نقشہ بھی ناظرین کے سامنے پیش کر دیا ہے۔ پہلے پہل وہ اٹھارہ روپے پر ملازم ہوئے تھے۔ قلیل تنخواہ والے مدرسین کا حال خود ان کی زبانی ملاحظہ فرمائیے۔

”پنڈت چندر دھرم نے ایک اپر پرائمری مدرسہ کی مدرسہ تو کر لی تھی مگر ہمیشہ



پکھنایا کرتے تھے کہ ناحق اس جنجال میں آپھنسے۔ اگر کسی اور صیغہ میں ہوتے تو اب تک ہاتھ میں چار پیسے ہوتے آرام سے زندگی بسر ہوتی۔ یہاں مہینہ بھر کے انتظار کے بعد کہیں پندرہ روپے دیکھنے کو ملتے ہیں وہ بھی ادھر آٹے اور ادھر غائبانہ کھانے کا سکھ پکھنایا کرتے ہیں۔

اس میں پریم چند کی زندگی کے مکمل نقوش موجود ہیں اور ان کے دلی احساسات جذبات کی پوری عکاسی ہوتی ہے۔

ان کے ایک افسانہ میں ایک سب روپیہ لکھنے والا ہے جس کی سفارش پر ایک اچھوت اسکول میں داخل ہو گیا مگر نہیں کہا جاسکا کہ پریم چند کی زندگی میں کبھی ایسا واقعہ پیش آیا تھا یا نہیں۔

جس واقعہ نے ان کی درس و تدریس کی زندگی کا خاتمہ کر دیا وہ غیر معمولی طور پر اہم ہے اس کے متعلق پریم چند نے کسی جگہ لکھا ہے "فتح چند" کا استغنیٰ اس بنا پر تھا کہ کسی افسر کے سامنے ذلت گوارا نہیں کر سکتے تھے گو "لال فیتہ" کے ہیر و ہری بلاں صیغہ تعلیم میں ملازم نہ تھے لیکن تھے سرکاری ملازم اور ضلع کے انتظامی امور کے ذمہ دار، بہر کیف ان کے استغنیٰ کے الفاظ قابل ملاحظہ ہیں :-

"جناب من۔ میرا عقیدہ ہے کہ نظام سلطنت مشیت ایزدی کی ظاہری صورت ہے اور اس کے قوانین بھی رحم، حق اور انصاف پر قائم ہیں۔ میں نے پندرہ سال تک سرکاری خدمت کی اور حتی الامکان اپنے فرائض کو دیانت داری سے انجام دیا۔ لیکن ہے بعض موقعوں پر حکام مجھ سے خوش نہ رہے ہوں اس لئے میں نے شخصی حکام کی اطاعت کو کبھی اپنا فرض نہیں سمجھا۔ جب کبھی میرے احساس قانون اور حکم حاکم میں تناقص ہوا تو میں نے قانون کی پیروی کی۔ میں ہمیشہ سرکاری ملازمت کو خدمت ملک کا بہترین ذریعہ سمجھتا رہا لیکن مراسلہ نمبر..... مورخہ..... میں

جو احکام نافذ کئے گئے ہیں وہ میرے ضمیر اور اصول کے مخالف ہیں اور میرے خیال میں ان میں تاحق پروری کا اتنا دخل ہے کہ میں اپنے تئیں ان کی تعمیل کے لئے کسی حالت میں آمادہ نہیں کر سکتا۔ وہ احکام رعایا کی جائز آزادی میں غل اور ان کی سیاسی بیداری کے قاتل ہیں۔

ان حالات پر نظر کر کے میرا اس نظام حکومت سے تعلق رکھنا ملک اور قوم کی بچ کئی کرنا ہے۔ دیگر حقوق کے ساتھ رعایا کو سیاسی جدوجہد کا بھی حق حاصل ہے اور چونکہ گورنمنٹ اس حق کو پامال کرنے کے درپے ہے لہذا میں ہندوستانی ہونے کے اعتبار سے یہ خدمت انجام دینے سے معذور ہوں اور استدعا کرتا ہوں کہ مجھے بلا مزید تاخیر اس عہدہ سے سبکدوش کیا جائے۔

اجاب نے استغفی کی خبر سنی تو ہری بلاس کو سمجھانے لگے۔ یہ ہری بلاس صاحب پریم چند اور ان کے خیالات کی شکل جامہ کے سوا اور کون ہو سکتے ہیں۔ پریم چند نے اجاب کی اس نصیحت کا جو جواب دیا ہے ان کے صحیح الفاظ کا تو علم نہیں ہے لیکن عقلمندوں کو اتنا ہی اشارہ کافی ہو گا کہ وہ خط نقل کر دیا جائے جو ”دشو مبھرتے“ آئندہ کو لکھا تھا اور پریم چند کے ”جیل“ میں موجود ہے۔

”پیارے آئندہ مجھے بخوبی علم ہے کہ میں جو کچھ کرنے والا ہوں وہ میرے لئے فائدہ بخش نہیں ہے لیکن نہ جانے کون سی قوت کھینچے لئے جا رہی ہے۔ میں جانا نہیں چاہتا لیکن جاتا ہوں۔ اسی طرح جیسے آدمی مرنا نہیں چاہتا اور مرتا ہے۔ رونا نہیں چاہتا لیکن روتا ہے۔ جب وہ سبھی لوگ جن کی ہمارے دلوں میں عزت ہے اوکھلی میں اپنا سر ڈال چکے تو میرے لئے بھی اب کوئی دوسرا راستہ نہیں ہے۔ میں اب اور اپنے دل کو دھوکا نہیں دے سکتا..... خدمت وطن کا تعلق اس سے کہیں اچھا ہے یہ میری عزت کا سوال ہے اور عزت کسی قسم کا سمجھوتہ نہیں کر سکتی۔

تمہارا دشو مبھرتے

(۳)

ادبی حلقوں میں پریم چند کی عزت اس استغنیٰ کی بنا پر نہیں ہے۔ ترک موالات کے سلسلے میں ہزاروں سرکاری ملازموں نے استغنیٰ داخل کر دیئے تھے لیکن وہ اس عزت و احترام کے مستحق قرار نہیں دیئے گئے۔ استغنیٰ دینے کا واقعہ تو صرف پریم چند سے ہماری ہمدردیوں کو بڑھاتا ہے۔ ان کی اصلی عظمت اور ان کا اصلی احترام ان کی افسانہ نویسی کی بدولت ہے۔ ان کی علمی اور ادبی خدمات کی وجہ سے ہے۔ اس لئے یہ ضروری ہے کہ اس مضمون میں پریم چند کی ادبی حیثیت پر بھی کچھ روشنی ڈالی جائے۔

اس ضمن میں سب سے پہلے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پریم چند کی ادبی زندگی کب سے شروع ہوتی ہے؟ ۱۹۳۶ء میں بنارس سے اس صاحبِ چتر ویدی پریم چند سے کئی سوالات کئے گئے تھے منجملہ ان کے ایک سوال یہ بھی تھا کہ آپ نے افسانہ لکھنا کب سے شروع کیا۔ اس کے جواب میں پریم چند نے لکھا تھا:-

میں نے سب سے پہلے ۱۹۰۷ء میں افسانے لکھے۔ ۱۹۰۸ء میں میرا "سوز وطن" (جس میں پانچ افسانے تھے) زمانہ پریس کان پور سے شائع ہوا تھا۔ اسے ہمیر پور کے کلکٹر نے مجھ سے لے کر جلاڈالا تھا۔ کیونکہ ان کے خیال میں وہ انقلاب انگیز تھا۔ حالانکہ اس وقت سے اب تک مختلف رسالوں میں اس کے ترجمے شائع ہو چکے ہیں۔

لیکن منشی پریم چند کی ادبی زندگی اس سے بھی پہلے کی ہے۔ بقول مدتیہ زمانہ "سال بھر کے اندر ہی اندر پریم چند سے جن کا اصلی نام دھنپت رائے تھا خط و کتابت شروع ہو گئی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ۱۹۰۴ء کے آخر تک وہ بھی قلمی معاد میں

۱۹۰۷ء "دشال بھارت" بابہ ماہ نومبر ۱۹۳۶ء "پریم چند مرحوم" از بنارس داس۔  
۱۹۳۶ء "زمانہ" بابہ اکتوبر ۱۹۳۶ء منشی پریم چند اور زمانہ د آزاد" از منشی دیانراٹھن نگم۔

میں شامل ہو گئے۔ جہاں تک یاد پڑتا ہے آپ نے سب سے پہلے ایک تنقیدی مضمون جنوری ۱۹۷۷ء میں ’زمانہ‘ میں شائع ہونے کے لئے اور ایک ناول کا مسودہ بغرض مشورہ بھیجا تھا۔ ناول کے لئے پبلیشر کی تلاش تھی چنانچہ اس میں ذرا دیر ہوئی تو ایک شکایت نامہ بھی لکھا تھا..... دو ہی سال کے بعد آپ کا تبادلہ گورنمنٹ ہائی اسکول کانپور میں ہو گیا..... اسی طرح بے ضابطہ حیثیت سے آپ کو ’زمانہ‘ کی اسسٹنٹ ایڈیٹری کی پوزیشن حاصل ہو گئی۔“

اس ’دو ہی سال کے بعد‘ کا مفہوم وہی ۱۹۷۷ء ہے جب کہ پریم چند سے افسانے لکھنا شروع کئے تھے گویا ان کی ادبی زندگی تو ۱۹۷۵ء سے شروع ہوتی ہے جیسا کہ ادب پر دکھایا جا چکا ہے۔ تصنیف و تالیف کی امنگ ان کے دل میں شروع ہی سے موجود تھی۔ کانپور میں ’مدیر‘ ’زمانہ‘ کی صحبت میں اس ذوق ادب میں زیادتی ہی ہوتی گئی اور رفتہ رفتہ ملک میں ’نواب رائے‘ ’نواب رائے‘ کا چرچا ہونے لگا۔ ’نواب رائے‘ پریم چند کا دوسرا نام نہ تھا بلکہ اس پردہ میں انھوں نے اپنی اصلیت کو چھپا لیا تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ اہلیت کسی نام کی پرواہ نہیں کرتی۔ منشی ممتاز حسین عثمانی ایڈیٹر ’اودھ پنچ‘ نے کتنے ہی مضامین اور نظمیں مفروضہ ناموں سے لکھی ہیں لیکن اس کے بعد بھی وہ مضامین اتنے ہی مقبول ہوئے ہیں جن کے وہ مستحق تھے۔ کانپور میں پریم چند کو چند ادا صلاحیتوں کے استعمال کے کافی موقعے حاصل ہوئے ’آزاد‘ اور ’زمانہ‘ کے صفحات ہمیشہ ان کے لئے کھلے رہے اور اسی مشق نے انھیں ادارے کے تمام مبادیات اور اصولوں سے واقف کر دیا۔

اس سوال کا جواب کچھ بہت مشکل نہیں ہے کہ پریم چند مضمون نگاری اور تصنیف و تالیف کی طرف کیوں مائل ہوئے۔ یہ ضرور ہے کہ ان کی ادبی قوتیں

زیادہ عرصہ تک خوابیدہ نہیں رہ سکتی تھیں۔ وہ کبھی نہ کبھی ایک مصنف کی حیثیت سے دنیا کے علم و ادب میں نمودار ہی ہوتے لیکن اس قدر جلد جو چیز انھیں اس میدان میں گھسیٹ لائی وہ ان کی مالی کشمکش تھی۔ اس کے متعلق کئی مقامات پر اشارہ کیا صاف صاف انھوں نے اپنے ہی پیدا کردہ کرداروں سے یہ بیان کر لیا ہے کہ ان کے پاس اس میدان میں فوراً آجانے کی وجہ ان کی مالی دشواریاں تھیں۔ اپنے افسانہ ”ڈگری کے روپے“ میں لکھتے ہیں کہ:-

”مجبور ہو کر اسے اپنے قلم کا سہارا لینا پڑا۔“

یا اپنے افسانہ ”فلسفی کی محبت“ میں رقم طراز ہیں۔

”لالہ گوپی ناتھ کو اب ضرورتاً تصنیف کا شوق ہو گیا تھا۔“

لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ یہ بھی نہیں تھا کہ وہ صرف روپیہ پیدا کرنے کے لئے لکھتے ہوں اور یہ ہو بھی کیوں کر سکتا ہے۔ ہندوستان میں عموماً اردو اردو داں طبقے میں خصوصاً ابھی اپنے مصنفین کی صحیح قدر و منزلت کرنے کا احساس ہی پیدا نہیں ہوا ہے۔ اکثر اخبارات و رسائل نقصان پر چلتے ہیں۔ کتابوں کی اشاعت میں عموماً کوئی خاص فائدہ نہیں۔ مطبع والے یا دوسرے پبلشرز خاطر خواہ رقمیں نہیں دے سکتے۔ جب یہ عالم ہے تو پریم چند کو صرف روپے پیدا کرنے کا خیال کیسے ہوتا۔ اس کے علاوہ بجائے خود ان کا یہ خیال تھا کہ ”ہمارے ادب کی تنزلی کا باعث بھی یہی ہے کہ ہم دولت کی غرض یا ناموری کے لئے لکھتے ہیں۔ ملازمت سے مستغفی ہونے کے بعد پریم چند کی پریشانیوں اور بڑھ گئیں۔ اردو داں طبقہ میں ان کی تصانیف خاطر خواہ فروخت نہیں ہو رہی تھیں۔ حالانکہ لہ یہ جملہ پریم چند کے افسانہ ”ڈمانسٹریشن“ سے ماخوذ ہے جس میں افسانہ نویس پریم چند نے یہ الفاظ ڈرامیٹسٹ کی زبان سے ادا کرائے ہیں۔



زیادہ عرصہ تک خوابیدہ نہیں رہ سکتی تھیں۔ وہ کبھی نہ کبھی ایک مصنف کی حیثیت سے دنیا کے علم و ادب میں نمودار ہی ہوتے لیکن اس قدر جلد جو چیز انھیں اس میدان میں گھسیٹ لائی وہ ان کی مالی کشمکش تھی۔ اس کے متعلق کئی مقامات پر اشارہ کیا صاف صاف انھوں نے اپنے ہی پیدا کردہ کرداروں سے یہ بیان کرایا ہے کہ ان کے پاس اس میدان میں فوراً آجانے کی وجہ ان کی مالی دشواریاں تھیں۔ اپنے افسانہ ”ڈگری کے روپے“ میں لکھتے ہیں کہ:-

”مجبور ہو کر اسے اپنے قلم کا سہارا لینا پڑا۔“

یا اپنے افسانہ ”فلسفی کی محبت“ میں رقم طراز ہیں۔

”لالہ گوپی ناتھ کو اب ضرورتاً تصنیف کا شوق ہو گیا تھا۔“

لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ یہ بھی نہیں تھا کہ وہ صرف روپیہ پیدا کرنے کے لئے لکھتے ہوں اور یہ ہو بھی کیوں کر سکتا ہے۔ ہندوستان میں عموماً اردو اردو اداں طبقے میں خصوصاً ابھی اپنے مصنفین کی صحیح قدر و منزلت کرنے کا احساس ہی پیدا نہیں ہوا ہے۔ اکثر اخبارات و رسائل نقصان پر چلتے ہیں۔ کتابوں کی اشاعت میں عموماً کوئی خاص فائدہ نہیں۔ مطبع والے یا دوسرے پبلشرز خاطر خواہ رقمیں نہیں دے سکتے۔ جب یہ عالم ہے تو پریم چند کو صرف روپے پیدا کرنے کا خیال کیسے ہوتا۔ اس کے علاوہ بجائے خود ان کا یہ خیال تھا کہ ”ہمارے ادب کی تنزلی کا باعث بھی یہی ہے کہ ہم دولت کی غرض یا ناموری کے لئے لکھتے ہیں۔ ملازمت سے مستغفی ہونے کے بعد پریم چند کی پریشانیاں اور بڑھ گئیں۔ اردو اداں طبقہ میں ان کی تصانیف خاطر خواہ فروخت نہیں ہو رہی تھیں۔ حالانکہ لہ یہ جملہ پریم چند کے افسانہ ”ڈمانسٹریشن“ سے ماخوذ ہے جس میں افسانہ نویس پریم چند نے یہ الفاظ ڈرامیٹسٹ کی زبان سے ادا کرائے ہیں۔

میں تو پریم چند ہندی کے مسلم البشوت ادیب تصور کے بنانے لگے تھے اور ہندی والوں نے انھیں ”اپنیاس سمراٹ“ یعنی ”ناول نگاری کے بادشاہ“ کا لقب دے دیا ہے۔

مرحوم نے ۱۹۳۰ء میں نامادھوری کی ادارت ترک کر دی اور خاک و طن (بنارس) نے انھیں اپنے دامن میں کھینچ بلایا اور وہاں جا کر ”ہنس“ نامی ماہوار ہندی رسالہ جاری کیا جس کے متعلق انھوں نے پنڈت بنارس داس چتر دیا کو لکھا تھا کہ وہ ”ہنس“ کو تقریباً دو سو روپیہ ماہوار کے نقصان پر چلا رہے ہیں اگر ذاتی مطبع نہ ہوتا تو پریم چند شاید اسے کسی طرح برداشت نہ کر سکتے۔ انھوں نے ”جاگرن“ نامی ایک ہفتہ وار اخبار بھی نکالا مگر وہ ناکامیابی سے دوچار ہو کر بند ہو گیا۔ پریم چند نے افسانوں کے علاوہ ناول اور ڈرامے بھی لکھے ہیں بقول مدیر ”الناظر“۔

۱۹۳۵ء میں وہ سینما کے لئے قصوں کی ترتیب کے لئے بمبئی طلب کئے گئے اور وہاں چھ سات مہینے رہے اور تقریباً پانچ ہزار روپیہ مل گیا۔ اجنٹا سینی ٹون کمپنی نے ”پریم چند“ کو بمبئی طلب کیا تھا۔ انگریزی رسالہ ”روپ بائی“ کے مدیر نے لکھا ہے کہ گزشتہ موقع پر جب مجھ سے اور پریم چند سے دہلی میں ملاقات ہوئی تھی تو انھوں نے کہا تھا کہ اجنٹا سینی ٹون کے ذمہ دو مہینوں کی تنخواہ کے سلسلے میں کئی سو روپے باقی ہیں جس طرح محمود غزنوی نے فردوسی کے پیمانہ گان کے پاس رقم موعودہ فردوسی کے مرنے کے بعد پہنچائی اسی طرح ممکن ہے کہ یہ رقم بھی غم رسیدہ پیمانہ گان کے پاس پہنچی جائے۔“

(۴)

ان چند مختصر سطور میں اس مرحوم افسانہ نویس کی ادبی زندگی کی

یہ حقیقت ہے کہ چند مشہور ترین مصنفین کو چھوڑ کر ”پریم چند“ کی تصانیف اردو داں طبقے میں سب سے زیادہ فروخت ہوئیں۔ پریم چند انسان تھے۔ وہ فکر معاش سے آزاد نہ تھے۔ اس لئے انھوں نے جب یہ دیکھا کہ ہندی کی طرف رجوع کرنے سے ان کی پریشانیاں کم ہو سکتی ہیں تو وہ ہندی کی طرف متوجہ ہو گئے۔

اس زمانہ میں منشی بشن نرائن بھارگو مالک مطبع نو لکشور نے رسالہ ”مادھوری“ کی ادارت ان کے سپرد کر دی۔ اس سے پریم چند کی مالی مشکلات میں بہت بڑی حد تک کمی ہو گئی۔ وہ ذرا اطمینان کی فضا میں سانس لینے لگے۔ بزم ہندی میں شریک ہوتے ہی پریم چند کی اقتصادی الجھنیں دور ہوئیں۔ لہذا انھوں نے اپنے کو زیادہ تر ہندی کے لئے وقف کر دیا۔ ۱۹۱۵ء سے ۱۹۳۶ء تک کوئی اکیس برس ہوتے ہیں یہ تمام مدت ہندی کی خدمت کرتے گزری۔ لیکن اس عرصہ میں پریم چند اردو سے غافل نہیں رہے۔ بلکہ ان کے افسانے اور مضامین اکثر اردو رسائل کی زینت بڑھاتے رہے۔ سال گذشتہ جب اردو ہندی کے قضیہ میں گرما گرم بحثوں کا سلسلہ جاری تھا اس وقت منشی پریم چند مرحوم نے ”زمانہ“ میں اس موضوع پر ایک بالکل غیر جانبدارانہ مضمون لکھا جو سنجیدہ حلقوں میں پسندیدگی کی نگاہوں سے دیکھا گیا۔ مولوی ظفر الملک علوی مدیر ”الناظر“ کا بیان ہے کہ۔

”جب معاشی ضرورتوں سے مجبور ہو کر ہندی لکھنا شروع کی تو پہلے وہ اردو میں افسانے لکھتے تھے اس کے بعد ہندی میں اسے منتقل کرتے۔ رفتہ رفتہ ہندی میں مشاق ہو گئے۔“

بہر کیف یہ پریم چند کے لئے اور بھی قابل فخر بات تھی کیوں کہ آخر عمر

لہ الناظر اکتوبر نومبر ۱۹۳۶ء۔

میں تو پریم چند ہندی کے مسلم البتوت ادیب تصور کے بنانے لگے تھے اور ہندی والوں نے انھیں ”اپنیاس سمراٹ“ یعنی ”ناول نگاری کے بادشاہ“ کا لقب دے دیا ہے۔

مرحوم نے ۱۹۳۰ء میں نامادھوری کی ادارت ترک کر دی اور خاک و طن (بنارس) نے انھیں اپنے دامن میں کھینچ بلایا اور وہاں جا کر ”ہنس“ نامی ماہوار ہندی رسالہ جاری کیا جس کے متعلق انھوں نے پنڈت بنارس داس چتر دیا کو لکھا تھا کہ وہ ”ہنس“ کو تقریباً دو سو روپیہ ماہوار کے نقصان پر چلا رہے ہیں اگر ذاتی مطبع نہ ہوتا تو پریم چند شاید اسے کسی طرح برداشت نہ کر سکتے۔ انھوں نے ”جاگرن“ نامی ایک ہفتہ وار اخبار بھی نکالا مگر وہ ناکامیابی سے دوچار ہو کر بند ہو گیا۔ پریم چند نے افسانوں کے علاوہ ناول اور ڈرامے بھی لکھے ہیں بقول مدیر ”الناظر“۔

۱۹۳۵ء میں وہ سینما کے لئے قصوں کی ترتیب کے لئے بمبئی طلب کئے گئے اور وہاں چھ سات مہینے رہے اور تقریباً پانچ ہزار روپیہ مل گیا۔ اجنٹا سینی ٹون کمپنی نے ”پریم چند“ کو بمبئی طلب کیا تھا۔ انگریزی رسالہ ”روپ بائی“ کے مدیر نے لکھا ہے کہ گزشتہ موقع پر جب مجھ سے اور پریم چند سے دہلی میں ملاقات ہوئی تھی تو انھوں نے کہا تھا کہ اجنٹا سینی ٹون کے ذمہ دو مہینوں کی تنخواہ کے سلسلے میں کئی سو روپے باقی ہیں جس طرح محمود غزنوی نے فردوسی کے پیمانہ گان کے پاس رقم موعودہ فردوسی کے مرنے کے بعد پہنچائی اسی طرح ممکن ہے کہ یہ رقم بھی غم رسیدہ پیمانہ گان کے پاس پہنچی جائے۔“

(۴)

ان چند مختصر سطور میں اس مرحوم افسانہ نویس کی ادبی زندگی کی



تبدیلیوں پر ایک ہلکی سی روشنی ڈالی گئی۔ اب ذرا افسانہ نویسی کے متعلق خود افسانہ نویس کے خیالات سنئے۔

پریم چند نے سب سے پہلے افسانے لکھنا شروع کئے۔ اس لئے بہتر یہی ہوگا کہ ان کی زبانی پہلے ہی سنوایا جائے کہ وہ افسانے کیوں کر لکھتے تھے۔ مدیر ”نیزنگ خیال“ نے چار افسانہ نویسوں سے دریافت کیا تھا کہ وہ افسانہ کیوں کر لکھتے ہیں۔ ان چاروں نے جو جوابات لکھے وہ مدیر موصوف نے ”سالنامہ نیزنگ خیال“ میں شائع کر دیے ہیں۔ منشی پریم چند نے جو جواب دیا تھا۔ وہ بہ لحاظ طوالت یہاں پر کل نقل نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ اس کے ضروری اجزاء یہ ہیں:-

”میرے قصبے اکثر کسی نہ کسی مشاہدے یا تحریری تجربے پر مبنی ہوتے ہیں اس میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہوں مگر محض کسی واقعہ کے اظہار کے لئے میں کہانیاں نہیں لکھتا۔ میں اس میں کسی فلسفیانہ یا جذباتی حقیقت کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ جب تک اس قسم کی بنیاد نہیں ملتی میرا قلم اٹھتا ہی نہیں۔ زمین تیار ہونے پر میں کیر کیر ٹروں کی تخلیق کرتا ہوں۔ بعض اوقات تاریخ کے مطالعہ سے بھی پلاٹ مل جاتے ہیں لیکن کوئی واقعہ افسانہ نہیں جوتا تا دقتیکہ وہ کسی نفسیاتی حقیقت کا اظہار نہ کرے۔ میں جب تک کوئی افسانہ اول سے آخر تک ذہن میں جمانے لوں لکھنے نہیں بیٹھتا۔ میں اس کی ضرورت نہیں سمجھتا کہ افسانے کی بنیاد کسی پر سٹوٹ واقعہ پر رکھوں اگر افسانے میں نفسیاتی کلائمکس موجود نہ ہوں تو خواہ وہ کسی طبقے سے تعلق رکھتا ہو میں اس کی پرواہ نہیں کرتا۔ کبھی کبھی سنے شائے واقعات ایسے ہوتے ہیں کہ ان پر افسانہ کی بنیاد آسانی سے رکھی جاسکتی ہے۔ میں



علائکس لازمی چیز سمجھتا ہوں اور وہ بھی نفسیاتی .... جب کوئی ایسا موقع آجاتا  
جہاں ذرا طبیعت پر زور ڈال کر ادبی یا شاعرانہ کیفیت پیدا کی جاسکتی ہے  
تو میں اس واقعہ سے ضرور فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا ہوں۔ یہی کیفیت  
افسانے کی روح ہے۔ میں بہت سست رفتار ہوں۔ مہینے بھر میں میں نے کبھی  
دو افسانوں سے زائد نہیں۔ بعض اوقات تو مہینوں کوئی افسانہ نہیں لکھتا۔  
واقعہ اور کیرکچر تو سب مل جاتے ہیں۔ لیکن نفسیاتی بنیاد بمشکل ملتی ہے۔ یہ مسئلہ  
حل ہو جانے پر افسانہ لکھنے میں دیر نہیں لگتی .... شاعری کی طرح اس کے  
لئے بھی ادب کے ہر ایک شعبے کے لئے کچھ فطری مناسب ضروری ہے۔ فطرت  
آپ سے آپ پلاٹ بناتی ہے ڈرامائی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ تاثر لاتی ہے۔ ادبی  
خوبیاں پیدا کرتی ہے۔ نادانستہ طور پر آپ ہی سب کچھ ہوتا رہتا ہے۔ ہاں  
قصہ ختم ہو جانے کے بعد میں خود اسے پڑھتا ہوں اگر اس میں کچھ قدرت  
کچھ جدت کچھ حقیقت کی تازگی کچھ حرکت پیدا کرنے کی قوت کا احساس  
ہوتا ہے تو میں اسے کامیاب افسانہ سمجھتا ہوں۔ ورنہ سمجھتا ہوں فیل ہو گیا  
.... اکثر ایسا ہوتا ہے کہ جس افسانے کو میں نے فیل سمجھا تھا اسے اجاب  
نے بہت زیادہ پسند کیا۔ اس لئے میں اپنے معیار پر زیادہ اعتبار نہیں کرتا۔“

”پریم چند“

غشی پریم چند نے افسانہ ”ڈمانسٹریشن“ میں کبھی مست رام کی زبان  
سے یہ کلمہ ادا کرائے ہیں کہ:-

”ڈرامہ ایسا ہونا چاہیے کہ جو سنے دل ہاتھوں سے تھام لے۔ ایک ایک  
نکتہ تیردفتر کی طرح دل میں اتر جائے۔“  
اور کبھی گور پرشاد کی زبان سے ڈرامہ کی اہمیت کو یوں ظاہر کیا ہے کہ:-

ناٹک لکھنا بچوں کا کھیل نہیں ہے۔ خون جگر پینا پڑتا ہے۔ میرے خیال میں ایک ناٹک لکھنے کے لئے پانچ سال کا دقت بھی کافی نہیں ہے۔ بلکہ اچھا ڈرامہ زندگی میں ایک ہی لکھا جاسکتا ہے۔ یوں قلم گھنسا دوسری بات ہے۔ بڑے بڑے بھترین کا قول ہے کہ ڈرامہ زندگی میں ایک ہی لکھا جاسکتا ہے۔ روس۔ فرانس۔ جرمنی تمام زبانوں کے افسانے پڑھے مگر کوئی نہ کوئی نقص ہر ایک میں موجود ہے۔ اپنے افسانہ ”آخری حیلے“ میں انجارجوئیس کی زندگی کی مشکلات کو یوں لکھتے ہیں کہ:-

”بے انتہا تکلیف دہ کبھی بارہ بجے رات کو سونا نصیب ہوتا ہے۔ کبھی ساری رات لکھنا پڑتا ہے۔ صبح ہوتے ہی دوا دوش دہی ہنگامہ آرائی اس پر طرہ یہ کہ سر پر ایک برہنہ تلوار لٹکتی رہتی ہے۔ نہ جانے کب گرفتار ہو جاؤں۔ کب ضمانت طلب ہو۔“

اپنے افسانہ ”ادب کی عزت“ میں یوں حقیقت کو بے نقاب کرتے ہیں:-  
(۱) ”ادب کا یہ پجاری دنیا دہا فیہا سے بے خبر فکر سخن میں غرق رہتا تھا۔ پر ہندوستان میں سرسوتی کی پوجا لکشمی کی ناراضی کے مترادف ہے۔ دل تو ایک ہی تھا۔ دونوں دیویوں کو ایک ساتھ کیوں کر خوش کرتے؟“

(۲) ادبی خدمت اور فرہی میں خداداد سطلے کا بیر ہے۔ اگر کوئی ادیب موٹا آڑ ہے تو سمجھ لیجئے کہ اس میں سوز نہیں۔ کوچ نہیں۔ دل نہیں۔ چراغ کا کام جلتا ہے۔ چراغ دہی لبالب بھرا ہوگا جو جلا نہیں۔“

(۳) میں نے آج سمجھ لیا کہ ادبی خدمت پوری عبادت ہے۔“

ان سے زیادہ جو الفاظ سرتاپا حقیقت و واقعیت بن کر سامنے آتے ہیں وہ ان کے افسانہ ”ڈگری کے روپے“ میں ملیں گے۔ ذیل میں دیکھئے تو آپ کو معلوم

ہوگا کہ پریم چند کس قدر فرض شناس واقع ہوئے تھے۔

”انبار کا اڈیٹر ہمیشہ قاعدوں کے مطابق قوم کا خادم ہے۔ وہ جو کچھ دیکھتا ہے قومی وسیع النظری سے جو کچھ سوچتا ہے اس پر بھی قومیت کی مر لگی ہوتی ہے۔ ہمیشہ قومی خیالات کی وسیع فضا میں گھومتے رہنے سے شخصی اہمیت کا دائرہ اس کی نگاہ میں بہت تنگ ہو جاتا ہے۔ وہ شخصیت کو ہیج حقیر اور ناقابل توجہ خیال کرنے لگتا ہے۔ شخصیت کو قومیت پر قربان کرنا اس کی روش کا مقدم ترین اقتضا ہے حتیٰ کہ وہ اپنی غرض کو اکثر اپنی قوم پر بچاؤ کر دیتا ہے اس کی زندگی کا مقصد عظیم اور معیار پاکیزہ ہوتا ہے وہ ان زبردست شخصیتوں کا مقلد ہوتا ہے جنہوں نے قوموں کو بنایا اور سنوارا ہے جن کا نام امر ہو گیا ہے جو مظلوم قوموں کے لئے نجات دہندہ ثابت ہو چکی ہیں۔ وہ حتیٰ الامکان کوئی کام ایسا نہیں کرتا جس سے اس کے پیش روؤں کی چلکتی ہوئی شہرت میں دافع لگ جانے کا اندیشہ ہو۔“

اور بھی بہت سے اقتباس پیش کئے جاسکتے ہیں جن سے اس مسئلہ پر مزید روشنی پڑتی ہے لیکن مضمون طویل ہو رہا ہے اس لئے اسی کو کافی تصور کر لینا مناسب ہوگا۔

پریم چند کا تذکرہ زندگی نامکمل رہ جائے گا اگر ان کی خانگی زندگی میں مندرجہ ذیل باتوں کا ذکر نہ کیا جائے۔ ان کی دو شادیاں ہوئی تھیں پہلی بیوی سے انھیں آرام کے بجائے رنج ہی پہونچتا رہا۔ اس کے تاثرات کا اظہار ان کے ایسے مکالموں سے اکثر ہوتا ہے جو زن دشوہر کے درمیان (ان کے لکھے ہوئے افسانوں میں) ہوتے ہیں دوسری بیوی شیوردانی دیوی جی خود بھی ادیبہ ہیں اور

ہندی کے اہل قلم میں ایک مستقل جگہ پانے کی مستحق ہے۔ ان سے پریم چند بہت زیادہ خوش رہے زندگی کا یہ انقلاب بھی ان کے افسانوں سے نمایاں ہے۔ پریم چند نے ہندوؤں کے چھوڑے ہیں۔ شریستی شیورانی ایک کسن بیوہ تھیں۔ پریم چند نے ان سے شادی کر لی تھی۔

غشی پریم چند کے عادات و اطوار کے بچوں و دایک لفظوں میں کچھ لکھنا ناممکن ہے۔ وہ اوصاف کا مجموعہ تھے اور گودہ فارغ البالی کا زندگی بسر نہ کر سکے۔ تاہم غالب کی طرح یہ کہتے تھے کہ "ایک گونہ بخودی مجھے دن رات چاہیے چنانچہ اپنے افسانہ "توبہ" میں لکھتے ہیں کہ :-

"ایسی زندگی کو بامزہ بنانے کے لئے صرف ایک ہی تدبیر ہے۔ خود فراموشی۔ جو ایک لمحے کے لئے مجھے دنیاوی تفکرات سے چھٹکارا دے میں اپنے گرد و پیش کے حالات کو بھول جاؤں، اپنے کو بھول جاؤں۔ ذرا ہنسوں ذرا قہقہے لگاؤں ذرا دل میں تازگی پیدا ہو۔"

یہی تمام زندگی ان کا معمول رہا۔ اسی وجہ سے ان کے بے تکلف احباب انھیں "بہوق" کہنے لگے تھے۔ ایڈیٹر صاحب "زمانہ" لکھتے ہیں کہ :-

"ایسی طبیعت پائی تھی کہ ہر وقت اور ہر بات میں ہنسی کا پہلو نکال کر خوب زور سے قہقہے لگایا کرتے..... چنانچہ یا ان بے تکلف انھیں "بہوق" کہا کرتے تھے۔"

پریم چند اصول کے فدائی تھے۔ سچے محب وطن تھے۔ ان کا دل وطن کی محبت سے لبریز تھا۔ وہ ہندو مسلم عیسائی و غیرہ کی تفریقوں کے قائل نہ تھے اور اپنے اپنے وطن کو اس کی تلقین کرتے رہتے تھے۔ ان کے افسانوں میں

میں اس کی بے شمار مثالیں ہیں۔ وہ نوجوانوں کے سوئے ہوئے جذبات کو بیدار کرنا چاہتے تھے۔ اس لئے وہ نوجوانوں کے سامنے معاشرتی سیاسی اور مذہبی و اخلاقی مسائل پیش کرتے تھے۔ ان پر بحث کرتے تھے۔ حریت فکر کے خاص سرید تھے۔ یہ سب باتیں کسی شخص میں یکجا کم جمع ہوا کرتی ہیں۔ ان کا حلقہ اجابا بہت وسیع تھا۔ وضع کی پابندی ان کا خاص شیوہ تھا۔ ان کے اجاب میں ہندو مسلم اور عیسائی سمجھے تھے اور ایک سچے ہندوستانی کی طرح وہ سب سے یکساں طور پر ملتے تھے۔“

انھیں اس خود غرض دنیا میں گندم نما جو فردشوں سے بھی سابقہ پڑا جو چھوٹی چھوٹی رمیتیں لے کر دپوش ہو گئے لیکن اس مرد پاک باطن کی پیشانی پر بل نہ آیا۔ ایسی ہستیاں اب چراغ لے کر ڈھونڈھنے پر بھی مشکل سے ملتی ہیں۔

(۵)

ان کی تصانیف کے متعلق مجمل تبصرہ سے پہلے میں وہ تین سوال درج کر رہا ہوں جو پنڈت بنارس داس چتر ویدی نے پریم چند سے کئے تھے وہ سوالات یہ تھے۔

(۱) آپ کے سب سے بہتر پندرہ افسانے کون ہیں؟

(۲) آپ پر کس مصنف کے طرز تحریر کا اثر پڑا ہے؟

(۳) آپ کو اپنی تصانیف سے کتنی آمدنی ہوئی؟

ان سوالات کے جو جوابات منشی پریم چند نے دیئے ہیں وہ ذیل میں درج ہیں۔

(۱) اس سوال کا جواب ذرا مشکل ہے۔ دوسو سے زیادہ افسانوں میں

کہاں تک انتخاب کروں لیکن یاد سے کام لے کر لکھتا ہوں۔ (۱) بڑے گھر کی بیٹی۔

(۲) رانی سارندھا (۳) نمک کا دار و غمر (۴) سوت (۵) آبوشنٹر (۶) پرائیوٹ۔

(۷) کامنا (۸) مندر سجدہ (۹) گھاس دالی (۱۰) مایہ تر تھ (۱۱) ستیہ گرہ (۱۲) لاچھن۔



(۱۳) سٹی (۱۲) سیلی (۱۵) منتر۔

(۲) میرے طرز تحریر پر کسی دوسرے مصنف کے اسلوب بیان کا کوئی خاص اثر نہیں پڑا ہے لیکن پنڈت بشن نرائن درادر ڈاکٹر رابندر ناتھ کا طرز کچھ کچھ اثر انداز ہوا ہے۔

(۳) آمدنی کچھ نہ پوچھے۔ تمام ابتدائی کتابوں کا حق طباعت پبلشرز کو دے دیا ہے "سیواسدن" "پریم آشرم" "سپت سروج سنگرام" کے لئے ہندی پستک ایجنسی نے ایک مشیت تین ہزار روپے دیئے تھے اور "فونڈھ" کے لئے شاید اب تک دو سو روپے ملے ہیں۔ دلارے لال جی نے "زنگ بھومی" کے لئے اٹھارہ سو روپے دیئے تھے اور دوسرے مجموعوں کے لئے سو دو سو روپے مل گئے ہونگے "کایا کلپ" "آزاد کھٹا" "پریم تیرتھ" "پریم پرتما" "پرگیان" میں نے خود چھاپیں لیکن ابھی تک مشکل سے چھ سو روپے وصول ہوئے ہیں۔ تصانیف سے متفرق آمدنی پچیس روپے ماہوار ہو جاتی ہے۔ مگر کبھی کبھی اتنی بھی نہیں اور ترجموں میں شاید دو ہزار سے زائد نہیں ملا۔ آٹھ سو روپے میں "زنگ بھومی" اور "پریم آشرم" دونوں کے ترجموں کا معاملہ ہو گیا۔ "ہنس" اور "جاگرن" کی اشاعت میں تقریباً دو سو روپیہ ماہوار کا نقصان ہو رہا ہے۔

پریم چند کی تحریر سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے تقریباً دو سو افسانے لکھے لیکن ناظر کا کوروی اپنے مضمون میں ان کے افسانوں کی تعداد ۲۵۰ بتلاتے ہیں۔ مسٹر ٹنڈن نے بھی اپنے مضمون جو لیڈر میں شائع ہوا تھا لکھا ہے کہ ان کے افسانوں کی تعداد تین سو سے زیادہ ہے۔ اس لئے ان شہادتوں کی بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ خود مصنف کا تخمینہ صحیح نہیں ہے۔ ان کی کہانیوں کی لے مسٹر ٹنڈن۔ ایڈیٹر ہندوستان (ہندی ایڈیشن) الہ آباد۔

تعداد دو سو نہیں بلکہ تین سو سے بھی زیادہ ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے ناول بھی لکھے ہیں جن کی تعداد دس بارہ تک پہنچتی ہے۔ ڈرامے بھی غالباً دو دہائیوں میں لکھے ہیں۔ ناولوں میں ”رنگ بھومی“ اور ڈراموں میں ”کر بلا بہت زیادہ مقبول ہوئے۔

(ج) یہ منشی پریم چند نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ ان پر کسی مصنف کے طرز تحریر کا اثر نہیں پڑا ہے کسی بڑے ادیب کے لئے یہ خیال کرنا کہ وہ کسی دوسرے مصنف کی نقل کرتا ہے۔ ادیب کی تعریف نہیں ہے جتنے بڑے بڑے لکھنے والے ہیں ان کے اسلوب کو ایک امتیازی حیثیت ضرور حاصل ہوتی ہے۔ اگر منشی پریم چند کی تصانیف کو اس نقطہ نظر سے نہ دیکھا جائے تو ایسا مظلوم ہو گا کہ یہ تمام افسانے کسی ایک ہی شخص کے لکھے ہوئے نہیں بلکہ مختلف مصنفین کے زور قلم کا نتیجہ ہیں۔ کہیں سرشار کا رنگ نظر آئے گا تو کہیں بشن برائن دیکھا اور کہیں رابندر ناتھ ٹیگور کا۔ اس کی وجہ ہے کہ پریم چند کا یہ عقیدہ تھا کہ عبارت اور خیالات میں حتی الوسع ہم آہنگی پیدا کی جائے جس قسم کے خیالات کا وہ اظہار کرنا چاہتے تھے اس کے لئے ویسے ہی طرز ادا کا انتخاب بھی کرتے تھے۔ یہی وہ چیز ہے جو پریم چند کی ہندوستان گیر شہرت کی ضامن ہوئی ہے۔ اگر پریم چند نے اپنے قصے کا پلاٹ مزاحیہ رکھا ہے تو اس کے لئے انھوں نے طرز ادا کو بہترین مزاحیہ نگاروں کے بیان سے ملا دیا ہے۔ اسی طرح سنجیدہ مضامین یا افسانے لکھتے وقت ان کا طرز بیان عالمانہ فلسفیانہ یا سنجیدہ ہو جاتا ہے اور وہ اچھے اچھے سنجیدہ مضامین اور افسانے لکھنے والوں کے مقابلہ میں با آسانی پیش کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر ٹیگور کے طرز تحریر کا اثر پریم چند کے چھوٹے چھوٹے جملوں اور ان کے نفسیاتی تجزیوں سے ظاہر ہوتا ہے۔



اعجاز حسین صاحب لکھنؤ آباد یونیورسٹی اپنی "مختصر تاریخ ادب اردو میں لکھتے ہیں:-

"معلوم ہوتا ہے کہ فطرت نے منشی پریم چند کے دل و دماغ کو خاص طور سے افسانہ کے لئے بنایا تھا جس کا صرف منشی جی نے اس خوبی سے کیا کہ ابھی تک میدان افسانہ نویسی میں کوئی ان سے آگے قدم نہیں رکھ سکا؛"

پریم چند کے متعلق یہ رائے انتہائی صداقت شعاری اور کثرت مطالعہ پر مبنی ہے اور اپنی جگہ اس قدر جامع و مانع ہے کہ مزید اظہار رائے کی ضرورت نہیں۔ پریم چند کا خود بھی خیال تھا کہ افسانہ نویسی بھی شاعری کی طرح بہت کچھ عطیات فطرت کی محتاج ہے۔ بقول سعدیؒ

ایں سعادت بزور بازو نیست

تا نہ بخشد خداے بخشنده!

پریم چند کی تخلیق ہی افسانہ نویسی کے لئے ہوئی تھی اور غالباً ہر میدان میں مسمت آزمائی کے بعد وہ خود بھی اس نتیجہ پر پہنچ گئے تھے۔ چنانچہ سیاسی و تحقیقی مضامین لکھنے خالص صحافتی تخلیقات کے بجائے انھوں نے اپنی غمان توجہ افسانہ نویسی ہی کی طرف مبذول رکھی۔ فن افسانہ نویسی پر انھوں نے متعدد کتابیں پڑھیں مختلف زبانوں کے افسانوں کا مطالعہ کیا۔ ملکی حالات کا بغور مشاہدہ کیا اس کے بعد انھوں نے قلم اٹھایا۔ جب کسی اور وہی قوتیں یکجا ہو جائیں تو ایسی عظیم المرتبت ہستی کا افق شہرت پر جلوہ گر ہونا ذرا بھی حیرت انگیز نہیں ہے۔

برانڈر میتھوز (BRANDER MATHEWS) نے اپنے مضمون

"فلسفہ افسانہ" (جس کا اصلی نام انگریزی میں) PHILCSOPHY OF

SHORT STORIES ہے لکھا ہے کہ:-

”ایک مختصر افسانہ اس کمائی سے جو صرف مختصر ہو مختلف اور زیادہ اہم چیز ہے ایک سچا افسانہ ناول سے اپنی مشہور خصوصیت اتحاد اثر (UNITY OF IMPRESSION) کی بناء پر جداگانہ حیثیت اختیار کرتا ہے۔ چونکہ مختصر افسانوں میں الفاظ کا صحیح اور بالکل حسب محل استعمال کیا جاتا ہے۔ اس لئے تمام افسانے میں وہ فنی اتحاد پیدا ہو جاتا ہے جو ناول میں پیدا نہیں ہو سکتا۔ اکثر مختصر افسانوں میں فرانسیسی زبان کے کلاسیک ڈرامہ کے تینوں اتحاد یکجا ہو جاتے ہیں یعنی اتحاد عمل و مکاں و زمانہ“ اب اس تعریف کی روشنی میں پریم چند کے افسانوں کو دیکھئے تو محسوس ہوگا کہ اتحاد اثر پیدا کرنا پریم چند کا اولین مقصد تھا وہ مرکزیت خیال پر خاص طور سے زور دیتے تھے۔ ابتداء سے انتہا تک ان کی یہ کوشش ہوتی تھی کہ افسانہ میں اتحاد عمل بھی ہو اتحاد مکان بھی ہو اور اتحاد زمانہ بھی۔ اگر ایک لفظ یا ایک جملہ پریم چند کے اکثر و بیشتر افسانوں سے کم کر دیا جائے تو نگاہ آشنا اس کمی کو محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتی۔

جیسا کہ پریم چند نے لکھا ہے وہ ہمیشہ کسی مقصد کو پیش نظر رکھ افسانہ لکھا کرتے تھے۔ ابتداء سے آخر تک وہی مقصد افسانہ پر چھایا ہوا رہتا ہے اسلئے کوئی تغیر یا تبدل تمام افسانہ کی تبدیلی کے مترادف ہوگا ”سرسڈنی کالون“ نے ایک مرتبہ اسٹونسن کو ایک خط لکھا تھا جس میں اسٹونسن کو یہ رائے دی تھی کہ وہ اپنے افسانوں میں سے کسی ایک خاص افسانہ کا خاتمہ تبدیل کر دیں۔ اس کے جواب میں اسٹونسن نے لکھا کہ: ”اس کا دوسرا خاتمہ لکھوں۔ اور ہو! لیکن یہ میرے لکھنے کا طریقہ نہیں ہے۔ اختتام کے تبدیل کر دینے کے معنی یہ ہیں کہ ابتدا کو بالکل غلط کر دوں..... ابتداء اور تمام پلاٹ موافقتاً



ایک ہی استخوانِ دھون کے مجموعے سے بنی ہیں۔“

پریم چند کے افسانے فن کی مکمل تصویریں اور فن کی تمام نزاکتوں کا مجموعہ ہیں۔ وہ کثیر المطالعہ بھی تھے اور اپنے مطالبات کا صحیح معنیٰ بھی جانتے تھے۔ ان کے یہاں مختلف النوع افسانے ملیں گے۔ کسی میں اسکاٹ (SCOTT) کا رنگ ہے کسی میں ڈکنز (DICKENS) کا اسلوب بیان ہے۔ کیس پو (POE) یا موپساں کے طرز بیان کی بھلک ہے۔ اور کچھ افسانے (BRETHARTE)

(H.G.WELLS اور (KIPLING) O, HENRY (G.W.CABLE)

کے اسالیب تحریر کے عکس بردار ہیں۔ لیکن ہر جگہ پریم چند کی انفرادیت نمایاں ہے ان کے قلم سے بیک وقت مختلف افسانے مختلف انداز بیان میں صفحہ قرطاس پر نمایاں ہوتے ہیں لیکن پریم چند چونکہ ”خد ماضی و دواعیہ ماکہر کے مقولہ پر عامل ہیں اسلئے دربار افسانہ نویسی کے ان مشہور رتنوں میں ہر ایک کا انداز ایک خاص امتزاج کے ساتھ ان کے یہاں نظر آتا ہے مگر اس طرح کہ خود پریم چند کا امتیازی اسلوب صاف بھلکا رہتا ہے۔ یہ ایسی تقلید ہے جس پر تقلید کا گمان بھی نہیں ہو سکتا۔ جہاں انساں اپنی قوتِ میزہ سے کام لیتا ہے اور نظر انتخاب ڈالتا ہے وہاں تقلید پر بھی نہیں مار سکتی۔ پریم چند کے متعلق اسی لئے یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ وہ حقیقت پسند یعنی (REALIST) ہیں یا مثالیست پسند یعنی (IDEALIST) ہیں ان کے افسانوں کی اچھی خاصی تعداد (IDEALISM) کی اچھی مثال ہے۔ لیکن زیادہ تر افسانوں میں پریم چند نے اس بات کی کوشش کی ہے کہ وہ انسانی زندگی کی حقیقت کو بے نقاب کر دیں اس لئے ان کے افسانے زیادہ تر ”ریلزم“ کے بہترین نمونے ہیں۔ بہر کیف یہ حیثیت مجموعی پریم چند کو آئیڈیلیسٹ نہیں کہہ سکتے۔ ان کی زندگی کا خاص مشن یہ تھا کہ وہ لہ معیار پسندی، مثالیست۔

ایک ہی استخوانِ دھون کے مجموعے سے بنی ہیں۔“

پریم چند کے افسانے فن کی مکمل تصویریں اور فن کی تمام نزاکتوں کا مجموعہ ہیں۔ وہ کثیر المطالعہ بھی تھے اور اپنے مطالبات کا صحیح معنیٰ بھی جانتے تھے۔ ان کے یہاں مختلف النوع افسانے ملیں گے۔ کسی میں اسکاٹ (SCOTT) کا رنگ ہے کسی میں ڈکنز (DICKENS) کا اسلوب بیان ہے۔ کیس پو (POE) یا موپساں کے طرز بیان کی بھلک ہے۔ اور کچھ افسانے (BRETHARTE)

(H.G.WELLS اور (KIPLING) O, HENRY (G.W.CABLE)

کے اسالیب تحریر کے عکس بردار ہیں۔ لیکن ہر جگہ پریم چند کی انفرادیت نمایاں ہے ان کے قلم سے بیک وقت مختلف افسانے مختلف انداز بیان میں صفحہ قرطاس پر نمایاں ہوتے ہیں لیکن پریم چند چونکہ ”خد ماضی و دواعی ماکر کے متوال پر عامل ہیں اسلئے دربار افسانہ نویسی کے ان مشہور رتنوں میں ہر ایک کا انداز ایک خاص امتزاج کے ساتھ ان کے یہاں نظر آتا ہے مگر اس طرح کہ خود پریم چند کا امتیازی اسلوب صاف بھلکا رہتا ہے۔ یہ ایسی تقلید ہے جس پر تقلید کا گمان بھی نہیں ہو سکتا۔ جہاں انسان اپنی قوتِ میزہ سے کام لیتا ہے اور نظر انتخاب ڈالتا ہے وہاں تقلید پر بھی نہیں مار سکتی۔ پریم چند کے متعلق اسی لئے یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ وہ حقیقت پسند یعنی (REALIST) ہیں یا مثالیست پسند یعنی (IDEALIST) ہیں ان کے افسانوں کی ابھی خاصی تعداد (IDEALISM) کی ابھی مثال ہے۔ لیکن زیادہ تر افسانوں میں پریم چند نے اس بات کی کوشش کی ہے کہ وہ انسانی زندگی کی حقیقت کو بے نقاب کر دیں اس لئے ان کے افسانے زیادہ تر ”ریلزم“ کے بہترین نمونے ہیں۔ بہر کیف یہ حیثیت مجموعی پریم چند کو آئیڈیلیسٹ نہیں کہہ سکتے۔ ان کی زندگی کا خاص مشن یہ تھا کہ وہ لہ معیار پسندی۔ مثالیست۔

حیات انسانی کے ہو بہو نقشے ہمارے سامنے پیش کر دیں۔

عموماً افسانہ اور حقیقت کے درمیان ایک وسیع خلیج نظر آتی ہے لیکن جن لوگوں کا یہ خیال ہے کہ غلط سلط واقعات پر افسانوں کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ انہوں نے افسانہ کی موجود ترقی کو نہیں دیکھا ہے۔ ادھر حقیقت پسند کا یہ حال ہے کہ وہ رومانیت اور خیال کو دور کا رکھتا ہے لیکن حقیقی افسانہ تو حقیقت سے بے نیاز ہو سکتا ہے اور نہ ایسی حقیقت کا پابند جس میں نہ تو رومان کی گھلگھلی ہو اور نہ تخیلات کی رنگینی۔ افسانہ درحقیقت ان چیزوں کے ایک امتزاج کا نام ہے جو تفریح کے ساتھ ہی ساتھ انسانی دماغ کو پست اور سطحی خیالات کو بلند کر کے ایک بلند معیار زندگی سے روشناس کرائے۔ ہمارے افسانہ کو تحریک میں لانے والے وہ واقعات ہونا چاہئیں جو ہمارے مشاہدات زندگی پر مبنی ہوں۔ مگر ان میں ایسے لطیف عناصر کی چاشنی بھی ہو جو تلخ اور خوشگوار حقیقتوں کو دلچسپ اور نظر فریب بنادیں افسانہ نویس کا فرض ہے کہ وہ نہ ہر کو بھی شہد کی حلاوت عطا کرے کہ حلق سے اتر جائے اور نظام روحانی میں پہنچ کر تیز دواؤں کی طرح عوارض روحانی کی اصلاح کا کام کرے۔ پریم چند کا بھی یہی نقطہ نظر ہے۔ وہ ہر چیز کو ایک حقیقت پسند کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اس کے بعد اسے اپنے فصوص انداز میں رنگ کر اس طرح پیش کرتے ہیں کہ تیرا اثر کا نشانہ کبھی خطا نہیں کرتا۔ کبھی پریم چند صرف اپنے تخیل سے کام لیتے ہیں اور جو چیزیں ہم نے کبھی نہیں دیکھی ہیں انہیں وہ افسانہ کی شکل میں پیش کر دیتے ہیں لیکن ان میں امکان مثالی

(IDEAL PROBABILITY) موجود نہیں رہتا ہے یعنی گو وہ چیزیں ہمارے مشاہدے میں نہیں آتی ہیں۔ مگر ان کا امکان ضرور ہوتا ہے۔ ہڈسن HUDSON نے لکھا ہے کہ حقیقت کو حدود و فن میں لانے کے لئے ہمیں مثالیت سے کام لینا پڑتا ہے

پریم چند حرف بہ حرف اس کی علی تقلید کرتے ہیں اسی وجہ سے ان کی اخلاقی تعلیمات میں بھی کبھی واعظانہ خشکی نہیں آنے پاتی مثلاً ان کے افسانہ 'توبہ' کو لیجئے۔ اس میں شراب نوشی کے مضر اثرات اس طرح دکھائے گئے ہیں کہ پڑھنے والے کو خود بخود شراب سے نفرت ہونے لگتی ہے مگر مصنف نے کہیں بھی واعظانہ رنگ اختیار نہیں کیا ہے البتہ اس میں امکان مثالی موجود ہے۔ ان کے دوسرے افسانہ "نیک بختی کے تازیانے" کو دیکھیے یا "ڈگری کے روپے" کا مطالعہ کیجئے۔ سب میں پریم چند اپنے فرائض سے بحسن و خوبی عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

پریم چند پر سیاسی تحریکوں کا زبردست اثر پڑا تھا۔ وہ ملک کی سیاسی تحریکوں سے اس قدر متاثر ہوئے تھے کہ سرکاری ملازمت بھی ترک کر دی تھی۔ ملکی تحریکوں کا اثر ان کی تحریروں میں صاف طور سے نمایاں ہے اس سلسلے میں ان کے افسانے "بھاڑے کاٹو" کا اقتباس خال از دلچسپی نہ ہوگا جس میں پریم چند نے تحریک دہشت انگیزی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس تحریک کا زور شور بنگال میں بہت زیادہ ہوا۔ اس کا ایک خاص سبب تھا جسے پہلے خود پریم چند کی زبانی سنئے۔

اجتماعی ذہنیت ہمیشہ انتہا کی طرف مائل ہوتی ہے۔ وہ سب کچھ کر گزرتی ہے جو افراد کے لئے قابل خیال ہے۔ سیلاب اگر آبادیوں کو غرقاب کرتا ہے تو زمین کو زرخیز بھی کر دیتا ہے۔ دریاؤں سے نشیں کے سکون میں یہ قوت عمل کہاں اس مجمع میں ستم نارد کے خلاف احتجاج کا ایک سیلاب سا آگیا خون بیداد انتقام کے لئے مشتعل ہو گیا۔ قانون پر تصرف اس ذہنیت کی خصوصیت ہے۔ صد ہا آدمی ایک اندھے جنون کے عالم میں موٹر کی طرف دوڑے "مانوڈازافشا" برتا "گذشتہ سیاسی بد نظمی کے دور میں ایسی اجتماعی ذہنیت انقلاب کی طرف مائل تھی۔ ملک میں غربت اور افلاس جس حد کو پہنچ چکے تھے اس کا رد عمل لازمی تھا

اب اسے بھی آپ پریم چند کی زبانی سنئے :-

”ریش جلی سے نکل کر بچا انقلاب پسند بن گیا۔ تاریک کوٹھری میں تمام دن کی سخت محنت کے بعد وہ غریبوں کی فلاح کے منصوبے باندھا کرتا تھا۔ سوچتا کہ انسان کیوں گناہ کرتا ہے۔ اسی لئے تاکہ دنیا میں اس قدر افتراق ہے۔ کوئی تو عالیشان محلوں میں رہتا ہے اور کسی کو درخت کا سایہ بھی میسر نہیں۔ کوئی ریشم و جواہرات سے منڈھا ہوا ہے کسی کو پھٹا کپڑا بھی نصیب نہیں ہے۔ ایسی بے انصاف دنیا میں اگر چوری چوری ہتیا اور ادھر ادھر ہے تو یہ کس کا قصور ہے۔ وہ ایک ایسی انجمن قائم کرنے کا خواب دیکھتا ہے جس کا کام دنیا سے اس افتراق کو تاپید کر دینا ہو۔ دنیا سب کے لئے ہے اور اس میں سب کو راحت و آرام سے بسر کرنے کا مسادہ ہی حق ہے۔ نہ ڈاکہ ڈاکہ ہے نہ چوری چوری ہے۔ دولت مند اگر اپنی دولت کو خوشی سے نہیں بانٹ دیتا تو اس کی مرضی کے خلاف تقسیم کر لینے میں کیا گناہ ہے۔ دولت مند اسے گناہ کہتا ہے تو کہے۔ اس کا بنایا ہوا قانون اگر سزا دینا چاہتا ہے تو دے۔ ہماری عدالت بھی علیحدہ ہوگی۔ اس کے سامنے وہ سبھی ملزم ہوں گے جن کے پاس ضرورت سے زیادہ دولت ہے.... جیل سے نکلے ہی اس نے اسی جماعتی انقلاب کا اعلان کر دیا۔ خفیہ انجمن قائم ہونے لگی۔ ہتھیار جمع کئے جانے لگے۔“ (ماخوذ از ”بھاڑے کا ٹٹو“)

پریم چند نے اپنے افسانہ ”قاتل“ میں اس سبھا کا تذکرہ کیا ہے۔ دھرم اور اس کی ماں کے درمیان جو مکالمہ ہوا ہے وہ حقائق سے ملو ہے۔ ملک میں ایسے دو گروہ یقیناً پیدا ہو گئے ہیں جن میں سے دونوں کا مقصد حصول آزادی ہے مگر ایک سستیہ گروہ کا قاتل ہے۔ وہ عدم تشدد کے اصول پر کاربند



رہنا چاہتا ہے۔ دوسرا گروہ اشتراکیت کے نشہ میں مست ہو کر دہشت انگیزی پر اتر آیا ہے۔ ان گروہوں کے خیالات منشی پریم چند کے الفاظ میں یہ ہیں :-  
 ”دھرم دیر :- مجھے امید نہیں کہ پکننگ اور جلوسوں سے ہمیں آزادی حاصل ہو سکے۔ یہ تو اپنی کمزوری اور معذوری کا صریحی اعلان ہے۔ جھنڈیاں نکال کر اور گیت گا کر قومیں آزاد نہیں ہوا کرتیں..... مجھے تو یہ طرز عمل بچوں کا سا کھیل معلوم ہوتا ہے۔ لڑکوں کو تو رونے دھونے اور مچلنے پر کھلونے اور مٹھائیاں ملا کرتی ہیں وہی ان لوگوں کو مل جائے گا۔ اصلی چیز جب ہی ملے گی جب ہم اسکی قیمت دینے کو تیار ہوں گے۔

”ماں :- اس کی قیمت کیا ہم نہیں دے رہے ہیں۔ ہمارے لاکھوں آدمی جیل نہیں گئے۔ ہم نے ڈنڈے نہیں کھائے۔ ہم نے اپنی جائیدادیں نہیں ضبط کرائیں۔

”دھرم دیر :- اس سے انگریزوں کا کیا نقصان ہوا۔ وہ ہندوستان اس وقت چھوڑیں گے جب انھیں یقین ہو جائے گا کہ اب ہم بیاں ایک لمحہ بھر بھی زندہ نہیں رہ سکتے۔ اگر آج ہندوستان کے ایک ہزار انگریز قتل کر دیئے جائیں تو آج سو راجہ مل جائے۔ روس اسی طرح آزاد ہوا۔ آئرلینڈ اسی طرح آزاد ہوا اور ہندوستان بھی اسی طرح آزاد ہوگا.....

”ماں :- کیا تم سمجھتے ہو کہ انگریزوں کے قتل کر دینے سے ہم آزاد ہو جائیں گے۔ ہم انگریزوں کے دشمن نہیں۔ ہم اس طرز حکومت کے دشمن ہیں....“  
 اس عبارت سے نہ صرف پریم چند کی قوت استدلال اور سیاسی بیداری کا سراغ ملتا ہے بلکہ اس سے یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ ملک کے سیاسی حالات میں آن کی ہمدردیاں کس طرف تھیں۔

یہ حقیقت محتاج بیان نہیں کہ آج کل ہم ایک ایسے دور سے گزر رہے ہیں جس میں روحانیت اور مادیت کا تضاد ابھر رہا ہے۔ روحانیت کا اثر و نفوذ روز بروز کم ہوتا جا رہا ہے اور مادیت اپنا اثر ہر طرف پھیلاتی جا رہی ہے۔ ہماری تمام تحریکیں ہمارے تمام اعمال اور ہمارے تمام خیالات مادی انبیاء تابع ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ خالص مشرقی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو ہم بجائے بلندی کے پستی کی طرف مائل ہیں۔ اعلیٰ اخلاق اور میاں پسندی ہمیشہ مشرق کا طرہ امتیاز رہی ہے۔ مگر دنیا کے ذہنی انقلابات ہماری ذہنیاتوں پر بھی اثر انداز ہوتے چلے جاتے ہیں۔ پریم چند اسے پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھتے۔ اسی لئے وہ ہمیں ہندوستان کی عظمت گزشتہ کے افسانے سناتے ہیں۔ وہ راجپوتوں کی بہادری، وطن پروری اور آکن بان کو ایسے پیرایہ میں بیان کرتے ہیں جن سے ہمارے دلوں میں اخلاق اور میاں پسندی کی ایک لہر دوڑ جاتی ہے اور یہی پریم چند کا مقصد ہے بعض کم فہموں کا یہ خیال ہے کہ پریم چند نے راجپوتی غلطیوں کا تذکرہ محض ہندوؤں کے جذبات کو حیات فوجی کے لئے کیا ہے۔ مگر مجھے اس سے قطعی اختلاف ہے۔ پریم چند کا اصلی مقصد ہندوستان کے اعلیٰ اخلاقی اقدار کو اجاگر کر کے پیش کرنا ہے وہ چاہتے ہیں کہ ہمارے دلوں میں بھی وہی جذبات پیدا کر دیں جن پر ہم کو ہمیشہ ناز ہے گا۔ راجپوتوں کی شجاعت، بہادری، مردت، حمیت، ہندوستان کی بہادری، شجاعت، مردت حمیت کے مترادف ہے۔

پریم چند اگر کچھ چاہتے ہیں تو صرف اس قدر کہ لوگ ان کے افسانوں کو پیام زندگی سمجھ کر ان کے بتائے ہوئے راستے پر چلیں تاکہ وہ اپنی کھوئی ہوئی عظمت کو دوبارہ حاصل کر سکیں وہ چاہتے ہیں کہ ہندوستانی غمگین ایک نئی روشنی سے

جلگیا اٹھیں۔ اور ان کی زندگی کی رگوں میں ایک برقی لہر دوڑ جائے۔ وہ عورتوں کو بھی دعوت عمل دیتے ہیں۔ راجپوت عورتوں کے ایثار، فستربانی، وطن پرستی اور مہمان نوازی کے افسانے سنانے کا مقصد اس کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے ”وکر مات“ ”رانی سارنگدھار“ ”راجہ ہردول“ ”گناہ کا اگن کنڈ“ وغیرہ افسانے کیوں لکھے گئے؟ محض اسی مقصد کے حصول کے لئے کہ ہندوستانیوں کو ”خود شناسی“ آجائے وہ اسلاف کے کارنامے صرف یہ بتائے گئے کہ سنانا چاہتے ہیں کہ ”تم پہلے کیا تھے اور اب کیا ہو گئے ہو“

اس قسم کے افسانوں میں پریم چند نے بعض جگہ حقیقت کے ساتھ ساتھ شعوریت سے بھی کام لیا ہے۔ اس سے جوش روانی اور اثر تو ضرور بڑھ گیا ہے مگر ان مقامات میں شعریت حقیقت پر غالب آگئی ہے۔ پھر بھی ان کی عبارت یا ان کا پلاٹ غیر فطری نہیں ہونے پایا۔ آپ اسے چاہے ان کی کمزوری سمجھئے یا کمال!

پریم چند کے یہاں جو چیز سب سے زیادہ نمایاں حیثیت رکھتی ہے وہ دیہاتی زندگی کی صحیح اور ہو بہو موقع کشی ہے ان کے افسانوں کو پڑھتے وقت یہ چونکا دینے والا احساس ہوتا ہے کہ ہم انھیں لوگوں کے حرکات و سکنات کا زندگی بھر مطالعہ کرتے رہے ہیں اور جو ہمیں میں سے ہیں۔ ان سے آئے دن ہم سے سابقہ پڑا کرتا ہے مگر جس زندگی میں اب تک ہمارے لئے کشش یا دلکشی کا کوئی سامان نہیں تھا وہی پریم چند کے قلم کی ادنیٰ سی جنبش کی بدولت اتنی لطیف اور پر کیف بن جاتی ہے کہ اس میں ہم ایک لذت محسوس کرنے لگتے ہیں، اپنے پن کی لذت اور پھر یہ لذت ایک جذبہ غم بھی پہلو بہ پہلو پیدا کرتی ہے۔ کسانوں کی زبوں حالی اور زمینداروں پولیس والوں اور سرمایہ داروں کی

پیرہ دستیوں کا حال پڑھ کے آنکھیں ہمدردی اور احساسِ عمل کے آنسوؤں سے بھیگ جاتی ہیں۔

پریم چند دیہاتی زندگی سے متعلق انسانے لکھتے وقت یہ احتیاط بھی برتنے ہیں کہ وہ دکھ اور درد بھری داستانوں کے ساتھ ساتھ اکثر دہشتزدہیاتی زندگی کے چند ایسے دلچسپ مناظر بھی پیش کر دیتے ہیں کہ فضاٹے دل پر تھپائے ہوئے غم کے بادل تھوڑی دیر کے لئے پھٹ جاتے ہیں اور خوشی کی ایک بجلی چمک جاتی ہے اس سے ہمارے مضطرب جذبات میں استحال کی جگہ مفکرانہ سکون پیدا ہو جاتا ہے ایسے موقع کو پریم چند کبھی ہاتھوں سے جانے نہیں دیتے وہ عالمگیر نفسیاتی حقائق بیان کرتے ہیں رنج و الم، عیش و طرب، حسد و بغض وغیرہ کے جذبات صرف کسی مخصوص طبقے کی ملکیت نہیں ہیں۔ وہ ایسے دُغریب، کالے اور گورے میں یکساں طور پر موجود ہوتے ہیں۔ ایسے جذبات کے بیان کر دینے سے دیہاتی زندگی کی خشک داستان اور بھی پرائمر اور نتیجہ خیز ہو جایا کرتی ہے۔

پریم چند کے کردار عموماً مثالی ہوتے ہیں۔ جنہیں انسان مشعل راہ ہدایت بنا سکتا ہے۔ وہ عموماً یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ ہر انسان میں خوبیاں بھی ہوتی ہیں اور برائیاں بھی۔ لیکن پریم چند خوبیوں کو زیادہ نمایاں کرتے ہیں۔ جس کی وجہ سے برائیاں خود بخود دب جاتی ہیں۔ ان کے تمام کردار آہستہ آہستہ ارتقائی منزلیں طے کرتے ہیں۔ ان میں ہمواری اور یک رنگی ہے۔ کوئی کردار کبھی کوئی ایسا کام نہیں کرتا جس کے لئے وہ ابتداء ہی سے تیاریاں نہ کر رہا ہو۔ پریم چند کو یہ بات بہت پسند ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو شش در پنج اور گولگو کی حالت میں مبتلا کر دیں۔ ان کے کردار مختلف جذبات سے برسرِ پیکار نظر آتے ہیں۔ ان کے سامنے دو راستے

۵ پریم چند کا رتلے

ہیں۔ جن میں وہ ایک اختیار کرتے ہیں اور دوسرا ترک کر دیتے ہیں۔ اپنے اس انتخاب کی وجہ وہ کبھی پوشیدہ نہیں رکھتے۔ بلکہ بتا دیتے ہیں۔ یہ وجہ بھی ایک نہ ایک نرا دیکھنے سے معقول ضرور ہوتی ہے۔

پریم چند کرداروں کے نام ان کی نسلی خصوصیات ان کی مالی اور ان کے ماحول کے بجائے ان کے خاص کوشش سے کام لیتے ہیں۔ سوائے چند ناموں کے جتنے نام بھی ہیں ان سے کرداروں کے عادات و اطوار کا پتہ چلتا ہے اور ان کی زندگی کا عکس نظر آتا ہے۔ کرداروں میں جسمانی اور دماغی خوبیاں وہ یکجا کر دینے کی کوشش کرتے ہیں اور جسمانی کیفیتوں کا ذکر ضرور ہی حال حال کرتے ہیں پریم چند کے افسانوں میں بوڑھوں بچوں جوانوں مردوں عورتوں عالموں بجاہلوں پستوں مولویوں پروفیسروں کلرکوں جوں، انجاء نویسوں سب کو جگہ ملی ہے لیکن سب علمیہ علمیہ خصوصیات اور عادات و اطوار کی مالک ہیں۔ اس بات نے ایک امتیازی شان پیدا کر کے مختلف طبقوں اور صنفوں کی عادات میں ایک خط فاصل کھینچ دیا ہے۔

ان کے کرداروں کے مکالمے عموماً نہایت مہتمم بالشان اور پر معنی ہوتے ہیں باتوں ہی باتوں میں ہر ایک کا کردار ادا ہو جاتا ہے اور مافی الضمیر بھی معلوم ہو جاتا ہے۔

مختصر یہ کہ پریم چند کو کردار نگاری میں یدِ طولیٰ حاصل ہے۔

”زمانہ“ پریم چند نمبر ۱۹۳۷ء



ممتاز شیریں

## ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع

اردو کے اچھے افسانوں میں سے یوں نہیں چند چن لیجیے: ”آنندی“، ”حرام جادی“، ”ہماری گلی“، ”بالکونی“، ”شکوہ شکایت“، ”یہ کس تکنیک میں لکھے گئے ہیں؟“ بیانیہ۔ ٹھیک! ان میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا۔ ان کے کردار افسانے کے دوران میں زیادہ کام بھی نہیں کرتے۔ یعنی اس طرح نہیں کہ ان کے عمل اور گفتگو ہی سے ان کے کیریکٹر کا خاکہ کھینچ جائے یا خود بخود داستان رقم ہوتی چلی جائے۔ بلکہ ان میں داستان بیان کی گئی ہے خود مصنف کی زبانی۔ یا مصنف کسی کردار کو بیان کرنے کے لیے آگے کر دیتا ہے۔ ان سب افسانوں کے متعلق یہ کہنا کہ یہ ”بیانیہ“ میں لکھے گئے ہیں تکنیک کی صرف موٹی تقسیم ہوگی کیونکہ ان میں ہر ایک افسانہ اپنی ایک علیحدہ تکنیک میں ڈھلا ہوا ہے۔ اس لیے تکنیک کے تنوع کی مثال پیش کرتے ہوئے ان افسانوں کے نام گنائے جاسکتے ہیں۔

”آنندی“ میں ایک اجتماعی احساس اور وسعت ہے۔ اس میں ایک یاد کردار نہیں بلکہ پورے شہر ”آنندی“ کا کردار ہے اور غلام عباس نے اسے اپنی ساری گہما گہمی کے ساتھ رستا بستاد کھایا ہے۔ یہ شہر اجڑ کر دوسری جگہ بس جاتا ہے۔ اس ”بسے“ میں مجموعی نقل مکانی نہیں بلکہ آہستہ آہستہ یہ شہر بستا ہے۔ ”بازار حسن“ کے مرکز کے ارد گرد ایک بار دہن شہر کے بننے میں بیس سال لگ جاتے ہیں۔ اس افسانے کی تکنیک میں ایک اور قابل ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اس شہر کے پھر سے بس جانے پر کہانی ختم نہیں ہوتی بلکہ ایک پورے دائرے میں گھوم کر پھر نقطہ آغاز پر آجاتی ہے۔ اس نئے شہر کے بلدیہ میں بھی ایک ریزولیوشن پیش ہو رہا ہے کہ زنانہ بازاری کا عین وسط شہر میں رہنا بہت برے اثرات پیدا کر رہا ہے اور انھیں شہر بدر کر دینا چاہیے۔ چنانچہ اس بار جو قطعہ زمین ان کے لیے تجویز کیا گیا ہے

پہلے سے دگنے فاصلے پر تھا۔ اور پھر فن کار نے آخری جملے میں یہ بھی چھپا رکھا ہے کہ خواہ یہ فاصلہ اس سے دس گنا بڑھ جائے لیکن یہی داستان ہر دفعہ دہرائی جائے گی۔ اور یہ قطعہ بازار حسن کو وسط میں لیے ہوئے پھر ایک بار دفعتی شہر میں تبدیل ہو جائے گا۔

اگر ”آنندی“ میں وقت کی حدیں بیس سال تک پھیلی ہوئی ہیں تو ”حرام جادی“ صرف چند گھنٹوں کا زمانہ ہے۔ لیکن انہی چند گھنٹوں میں ہم ماضی اور حال کی زندگیوں کے عکس دیکھتے ہیں۔ ”آنندی“ کا کردار پورا شہر ہے، ”حرام جادی“ میں صرف ایک عورت۔ دروازہ کھٹکھٹانے والے کی صرف آواز ہی آتی ہے اور دانی کا کردار صرف آخری جملے تک محدود ہے۔ صرف ایملی کو ”حرام جادی“ کا خطاب دینے تک۔

اگر عسکری کا ”حرام جادی“ داخلی ہے تو احمد علی کا ”ہماری گلی“ خارجی۔ ایک میں ذہنی تصورات کا بیان ہے تو دوسرے میں گرد و پیش کے ماحول کی تصویر کشی۔ اس میں کردار ایک نہیں بلکہ ساری گلی ہے۔ گلی، اپنے مکاؤں اور دکانوں کے ساتھ؛ ان کے کیمنوں اور دکانداروں کے ساتھ؛ کتوں، فقیروں اور خواجے والوں کے ساتھ۔ اور مصنف اپنی کھر کی میں کھڑا یہ سب کچھ دیکھتا اور دکھاتا چلا جاتا ہے۔ اس افسانے کی تکنیک قریب قریب ”رپورٹاژ“ کی سی ہے۔ لیکن یہاں فن کار جو کچھ آنکھوں سے دیکھتا اور کانوں سے سنتا ہے صرف اسے ہی نہیں دہراتا، کیونکہ وہ تماشائی یا راہی نہیں ہے بلکہ اس گلی کا باسی ہے، اس لیے وہ گلی کی فضا میں ڈوب کر بیان کر رہا ہے۔ اس کے رہنے والوں کی زندگی کا درد و کرب اس کی روح میں تحلیل ہو گیا ہے۔ اندھا فقیر جب سوز بھری آواز میں بہادر شاہ ظفر کا یہ شعر گاتا ہے :

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں  
جو کسی کے کام نہ آ سکے میں وہ ایک مشیتِ غبار ہوں

نومغلیہ شاہیت کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور وہ اس میں ہندوستان کی غلامی کا نورِ منتا ہے۔ مرزا سے صرف کونڈے سے دہی دودھ نکال کر گاہکوں کو دینے والا مرزا ہی دکھائی نہیں دیتا بلکہ ایک غم زدہ باپ بھی، جس کا اکٹوتا بیٹا ترک موالات کے دنوں میں گولی کھا کر مر گیا تھا؛ اور اس طرح ان کرداروں کی گذشتہ زندگی، ان کا رہن سہن اور ان کی پوری جھلیاں افسانے میں نظر آتی ہیں۔ ہماری گلی، ایک دن کا افسانہ نہیں ہے بلکہ

مصنف اسی کھڑکی میں کھڑا ہوا ہر روز یہی دیکھا اور سنا کرتا ہے۔ یہ اس گلی کی زندگی کا معمول ہے۔

”ہماری گلی“ نیم افسانہ اور نیم خاکہ ہے۔ ”بالکونی“ بھی ایک طرح کا خاکہ ہی ہے۔ گل مرگ کے ایک ہوٹل کا کراس سیکشن۔ ہوتل کے کمرے، ان کمروں میں رہنے والے؛ اوبرائن، مینجر، بہشتی اور بیرے۔ کرشن چندر نے ان سب کرداروں کا الگ الگ تفصیلی خاکہ کھینچا ہے۔ ”بالکونی“ صرف چند دنوں کا افسانہ ضرور ہے لیکن ان چند ہی دنوں کے افسانے میں وقت کا ایک عجیب احساس پایا جاتا ہے۔ یعنی زندگی ازل سے قائم ہے اور ابد تک رہے گی۔ ازل ہی سے وقت کا گوجہان اپنی گاڑی ہانکے جا رہا ہے، ہانکے جا رہا ہے اور لوگ اس کی گاڑی میں بیٹھے زندگی کی منزلوں سے گزر رہے ہیں۔ گزر رہے ہیں ماضی سے حال کی طرف، حال سے مستقبل کی طرف اور اس حقیقت سے بے خبر کہ انہیں رستے میں کہاں کہاں، کیسے کیسے اور کتنے کتنے موڑ ملیں گے۔ ایک خوبصورت جوڑا ہے جو ماہِ عمل منانے آیا ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے میں لگن ہیں۔ ان کے لیے حال ہی سب کچھ ہے۔ بوڑھا بہشتی، جو بادلِ خواستہ اپنی زندگی کے بوجھ کو گھسیٹا رہا ہے، مستقبل کی طرف آنکھیں لگائے بیٹھا ہے اور بوڑھا اوبرائن ماضی کی یادیں ڈوبا ہوا غمِ دوراں کو شراب میں گھولتا چلا جا رہا ہے۔ وہ اپنے ماضی میں مست رہتا ہے اور میرا؟ اس کا ماضی صرف ”کچھ“ تھا، اور حال کچھ اور، اور مستقبل غیر یقینی۔ وہ شہوت کے درختوں اور انگور کی بیلوں والے دلش لومبارڈی میں رہا کرتی تھی۔ یہ اس کا ماضی تھا۔ اور اب اپنے ملک سے ہزاروں میل دور ایک کشمیری ہوٹل میں ایک عارضی عاشق کی محبت کا بے دلی سے جواب دیتی اپنی انگلیوں سے اپنی روح کے غمگین سروں کو پیا نو میں تحلیل کر رہی ہے۔ یہ اس کا حال ہے۔ پھر دیکھتے دیکھتے وہ حراست میں لے لی جاتی ہے۔ اس کا مستقبل! یہ سب لوگ صرف چند دنوں تک ہوٹل میں ٹھہریں گے لیکن جباتے ہوئے اپنے نقوش چھوڑ جائیں گے۔ اس ہوٹل کی دیواروں پر کتنی زندگیوں کے عکس مت ہیں! جیسے ایک البم، ایک مرقع۔ اور بالکونی پر کنتوں کے جذبات، احساسات، ردِ کیفیات کی چھاپیں لگی ہوئی ہیں! بالکونی میں جب گل مرگ کی گل رنگ شفق اور حسین نبلی پہاڑیوں کا سماں پیش نظر ہوتا ہے اور دھند کی ٹھنڈی، دودھیا انگلیاں پیشانیوں کو

چھوتی ہیں تو ہر کردار پر اپنی خاص نفسی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اس وقت رنگ و نسل کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور سب محسوس کرتے ہیں کہ وہ ساتھی ہیں، دوست ہیں، اور پھر یہ سارے ساتھی اپنے دکھوں، خوشیوں اور یادوں کی کہانیاں سنانے لگ جاتے ہیں۔ ان کے جسموں کے تمام راز بھی بالکونی میں کھینچ کر آ جاتی ہیں۔ بالکونی ان کے درمیان ایک رشتہ آماجگ کر دیتی ہے۔ ”بالکونی“ کی تکنیک میں یہی خصوصیت انفرادی ہے کہ اس کے کردار ایک دوسرے سے مکمل مختلف ہیں۔ ان میں کوئی لگاؤ یا رشتہ نہیں۔ یہ لوگ آئرلینڈ، اٹلی، اسپین، پنجاب اور سندھ کے ہیں۔ ان کے لباس، طرز حیات، اسلوب فکر۔ سب میں تفادیت ہے۔ ان کی عمریں مختلف ہیں، کیفیتی ذوق مختلف ہے لیکن بالکونی ایک ایسی کڑی ہے جو ان سب کو ایک خاص مقصد کے لیے ملا دیتی ہے۔

منشی پریم چند کا افسانہ ”شکوہ شکایت“ بالکل سادہ بیانیہ انداز میں لکھا گیا ہے۔ مصنف ”وہ“ میں چھپا ہوا ہے۔ ایک عورت بیان کرتی جا رہی ہے اپنے شوہر کی خاموشی، میٹھی میٹھی شکایتیں۔ اس چھوٹے سے افسانے میں نہ صرف شوہر کے کردار کا خاکہ بڑی کامیابی سے کھینچا گیا ہے بلکہ ایک خوش گوار اور ہموار ازدواجی زندگی کا عکس بھی ”شکوہ شکایت“ تکنیک کے اعتبار سے خود کلامیہ MONOLOGUE ہے۔

تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علیحدہ صنف۔ فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی ”تکنیک“ ہے۔ میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کر دیتی ہوں۔ مثلاً ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے ”خام مواد“ سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا۔ یہ ”اسلوب“ ہے۔ پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا مڑھتا، دباتا کھینچتا، کسی حصے کو گول کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا پلاتا جاتا ہے۔ تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی مثال ہے۔ اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے ”ہیئت“ کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ ”افسانہ“ ہیئت اور افسانے میں یہ فرق ہے کہ ہیئت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز۔ مثلاً مٹی اور چینی کے برتنوں کی شکل تو ایک ہو سکتی ہے لیکن چیز کے اعتبار سے دونوں مختلف دکھائی

چھوتی ہیں تو ہر کردار پر اپنی خاص نفسی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اس وقت رنگ و نسل کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور سب محسوس کرتے ہیں کہ وہ ساتھی ہیں، دوست ہیں، اور پھر یہ سارے ساتھی اپنے دکھوں، خوشیوں اور یادوں کی کہانیاں سنانے لگ جاتے ہیں۔ ان کے جسموں کے ہمراہ روحیں بھی بالکونی میں کھینچ کر آ جاتی ہیں۔ بالکونی ان کے درمیان ایک رشتہ اتحاد قائم کرتی ہے۔ ”بالکونی“ کی تکنیک میں یہی خصوصیت انفرادی ہے کہ اس کے کردار ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ ان میں کوئی لگاؤ یا رشتہ نہیں۔ یہ لوگ آئرلینڈ، آلی، اسپین، پنجاب اور سندھ سے آئے ہیں۔ ان کے لباس، طرز حیات، اسلوب فکر۔ سب میں تفاوت ہے۔ ان کی عمریں مختلف ہیں، کیفیتی ذوق مختلف ہے لیکن بالکونی ایک ایسی کڑی ہے جو ان سب کو ایک خاص مقصد کے لیے ملا دیتی ہے۔

منشی پریم چند کا افسانہ ”شکوہ شکایت“ بالکل سادہ، بیانیہ انداز میں ہے۔ یہاں مصنف ”وہ“ میں چھپا ہوا ہے۔ ایک عورت بیان کرتی جا رہی ہے اپنے شوہر کی خامیاں، میٹھی میٹھی شکایتیں۔ اس چھوٹے سے افسانے میں نہ صرف شوہر کے کردار کا خاکہ بڑی کامیابی سے کھینچا گیا ہے بلکہ ایک خوش گوار اور ہموار ازدواجی زندگی کا عکس بھی ”شکوہ شکایت“ تکنیک کے اعتبار سے خود کلامیہ MONOLOGUE ہے۔

تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علیحدہ صنف۔ فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی ”تکنیک“ ہے۔ میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کر دیتی ہوں۔ مثلاً ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے ”خام مواد“ سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا۔ یہ ”اسلوب“ ہے۔ پھر کارنگ مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا مرڈتا، دباتا کھینچتا، کسی حصے کو گول کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی مثال ہے۔ اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے ”ہیئت“ کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ ”افسانہ“ ہیئت اور افسانے میں یہ فرق ہے کہ ہیئت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز۔ مثلاً مٹی اور چینی کے برتنوں کی شکل تو ایک ہو سکتی ہے لیکن چیز کے اعتبار سے دونوں مختلف دکھائی



چھوتی ہیں تو ہر کردار پر اپنی خاص نفسی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اس وقت رنگ و نسل کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور سب محسوس کرتے ہیں کہ وہ ساتھی ہیں، دوست ہیں؛ اور پھر یہ سارے ساتھی اپنے دکھوں، خوشیوں اور یادوں کی کہانیاں سنانے لگ جاتے ہیں۔ ان کے جسموں کے ہمراہ روحیں بھی بالکونی میں کھنچ کر آ جاتی ہیں۔ بالکونی ان کے درمیان ایک رشتہ اتھا د قائم کرتی ہے۔ ”بالکونی“ کی تکنیک میں یہی خصوصیت انفرادی ہے کہ اس کے کردار ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ ان میں کوئی لگاؤ یا رشتہ نہیں۔ یہ لوگ آئرلینڈ، آلی، اسپین، پنجاب اور سندھ سے آئے ہیں۔ ان کے لباس، طرز حیات، اسلوب فکر۔ سب میں تغاوت ہے۔ ان کی عمریں مختلف ہیں، کیفیتی ذوق مختلف ہے لیکن بالکونی ایک ایسی کڑی ہے جو ان سب کو ایک خاص مقصد کے لیے ملا دیتی ہے۔

منشی پریم چند کا افسانہ ”شکوہ شکایت“ بالکل سادہ، بیانیہ انداز میں ہے۔ یہاں مصنف ”وہ“ میں چھپا ہوا ہے۔ ایک عورت بیان کرتی جا رہی ہے اپنے شوہر کی خامیاں، میٹھی میٹھی شکایتیں۔ اس چھوٹے سے افسانے میں نہ صرف شوہر کے کردار کا خاکہ بڑی کامیابی سے کھینچا گیا ہے بلکہ ایک خوش گوار اور ہموار ازدواجی زندگی کا عکس بھی ”شکوہ شکایت“ تکنیک کے اعتبار سے خود کلامیہ MONOLOGUE ہے۔

تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علیحدہ صنف۔ فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی ”تکنیک“ ہے۔ میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کر دیتی ہوں۔ مثلاً ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے ”خام مواد“ سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا۔ یہ ”اسلوب“ ہے۔ پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا، مروڑتا، دباتا کھینچتا، کسی حصے کو گول کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی مثال ہے۔ اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے ”ہیئت“ کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ ”افسانہ“ ہیئت اور افسانے میں یہ فرق ہے کہ ہیئت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز۔ مثلاً مٹی اور چینی کے برتنوں کی شکل تو ایک ہو سکتی ہے لیکن چیز کے اعتبار سے دونوں مختلف دکھائی

دیتی ہیں کیونکہ ان کا مواد بھی مختلف ہے۔ ”تاج محل“ کی شکل اینٹوں سے بھی تیار ہو سکتی تھی لیکن اس میں وہ بات پیدا نہ ہو سکتی جو سنگ مرمر میں ہے۔ وہ نفاست، نزاکت اور فن کارانہ لطافت اینٹوں کے تاج محل میں کہاں پیدا ہو سکتی ہے! صرف اچھا مواد یا اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتی۔ کامیاب فن کار ہر طرح کے موضوع سے ایک اچھا افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ وہ بلند، عظیم اور گہرے مواد سے ایک معمار کی طرح مضبوط اور عالی شان افسانے کی عمارت تیار کر سکتا ہے۔ وہ نازک اور چھوٹے موضوع سے ایک ستار کی طرح نزاکت و نفاست سے تراش کر خوبصورت اور نازک زیور کی مانند افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ تکنیک کے متعلق یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں تکنیک قطعی بہترین ہے، کیونکہ ایک خاص مواد ایک خاص تکنیک میں ڈھل کر زیادہ موثر ہو جاتا ہے لیکن اسی مواد کے دوسری تکنیک میں ڈھل جانے سے سارا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ پورا جمالیاتی تاثر، مناسب تشکیلات اور جذبہ باقی گہرائی پیدا کرنے کے لیے ہر موضوع اور مواد کو الگ الگ تکنیک کی ضرورت ہوتی ہے۔

یہ تکنیکی تنوع صرف جدید افسانے کی پیداوار ہے کیونکہ آج کا ادبی دامن بہت وسیع ہو گیا ہے۔ زندگی کے بہت سے پہلو، جو احاطہ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے، اب ادب کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ نئے افسانے میں وہی تنوع ہے جو زندگی میں ہے۔ مواد کے نئے پن کے ساتھ ساتھ تکنیکوں کے بھی نئے تجربے ہو رہے ہیں۔ اب تکنیک میں اتنا تنوع ہے کہ اگر ہر افسانے کی الگ الگ تکنیک نہیں تو کم از کم ہر افسانے کی تکنیک دوسرے سے کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہوتی ہے۔ بعض تکنیکیں بنے بنائے سانچے کی طرح ہوتی ہیں لیکن کئی تکنیکوں کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اور افسانے میں دو قسم کی تکنیکوں کا امتزاج ہو جاتا ہے اور یہ ملی جلی تکنیک بذات خود ایک الگ تکنیک بن جاتی ہے۔ تکنیک کی اقسام کا نقشہ بنانا مشکل ہے۔ ایک موٹی تقسیم یوں کی جاسکتی ہے:

۱۔ صیغہ کے لحاظ سے: ماضی، حال، مستقبل؛ مستحکم، غائب، مخاطب کی تفریق۔

۲۔ (۱) صرف تصویر کشی یا بیان۔

(ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہو۔ (اکثر افسانوں

میں یہی امتزاج ہوتا ہے)

(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ۔

افسانے کے بیان میں صیغہ اور تذکیر و تانیث (عورت کی زبانی، مرد کی زبانی) کا فرق بظاہر معمولی دکھائی دیتا ہے لیکن اس سے تاثر میں بہت زیادہ فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایسے افسانوں کے لیے جن میں مصنف اپنے آپ کو کرداروں اور ماحول سے الگ رکھ کر غیر جانب دارانہ طور پر نقشہ کھینچتا ہے، صیغہ غائب اور ان ڈاکٹر کٹ نریشن موزوں ہے۔ یا اگر مصنف خود ایک طبقے سے تعلق رکھتا ہو اور ایک دوسرے طبقے کی زندگی کا نقشہ کھینچ رہا ہو تو صیغہ غائب استعمال کرنا پڑتا ہے۔ صیغہ متکلم میں بیان کرنے سے جذباتی اثر زیادہ ہوتا ہے۔ بعض افسانوں میں مواد اور موضوع ایسا ہوتا ہے کہ مرد کی زبانی کہے جانے سے وہ بات پیدا نہیں ہوتی جو عورت کی زبان سے پیدا ہو سکتی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ مرد کی داستان مرد اور عورت کی داستان عورت ہی بیان کرے "دیمک" میں اگرچہ ایک عورت کی داستان ہے لیکن ان ڈاکٹر کٹ نریشن کے باوجود بلونت سنگھ نے اسے ایک شہ پارہ بنا دیا ہے۔ اگر کہانی زینو کی زبانی بیان کی جاتی تو ممکن ہے اس میں درد زیادہ ہوتا اور کہانی جذباتی انداز میں بہ آسانی لکھی جاسکتی، لیکن "دیمک" کا فن کار زینو کی کہانی خود بیان کرتا ہے۔ دوسرے کرداروں کو اس کے مقابلے پر پیش کر کے ایک خاص گہرا اثر پیدا کر دیتا ہے؛ ایسے کردار جو عورت کی زندگی کی گزشتہ منزلوں کے نمائندہ ہیں۔ ان ہنستی کھیلتی اور رومانی دلکشی کے خواب دیکھنے والی لڑکیوں کے مقابلے پر زینو کی زندگی اور زیادہ غمزہ معلوم ہوتی ہے۔ اگر یہی کہانی نجمہ یا سلمہ کی زبان سے بیان کی جاتی تو ان دونوں کے کردار میں یہ شگفتگی اور چہروں پر امید افزا چمک دکھائی نہ دیتی بلکہ ایسی ٹھونس ہوئی سنجیدگی جیسے وہ سب کچھ ابھی سے جان گئی ہوں۔ اور یہی فن کار کا کمال ہے کہ اس نے ان لڑکیوں کو "ان جانا" ہی رکھا ہے اور پڑھنے والوں کو یہ احساس دلایا ہے کہ ان ہنستی کھیلتی لڑکیوں کے سامنے بھی ایسی ہی زندگی ہے لیکن وہ اس احساس سے بے خبر اپنی حالیہ شگفتگی میں مگن ہیں اور اس سے ایک گہرا اور وسیع المیہ پیدا ہو گیا ہے؛ ایسا المیہ جو صرف زینو کی ٹرے بڈی نہیں بلکہ ہر عورت کی ٹرے بڈی کا احساس دلاتا ہے۔ یہ داستان غم زینو کی زبانی سننے میں بے اثر ہو جاتی اور فن کا ایک ایسا دل آویز نمونہ پیدا نہ ہوتا۔

اس کے برخلاف اگر ممتاز مفتی اپنی "آپا" میں صیغہ غائب استعمال کرتے اور

مصنف کی طرف سے اس قسم کا ان ڈاکٹرکٹ نریشن ہوتا کہ ”سجادہ بڑی خاموش لڑکی تھی۔ یوں تھی، ووں تھی۔ پھر تصدیق آیا، وغیرہ“ تو ”آپا“ کا کرداری نقشہ تو کسی نہ کسی طرح کھج جاتا اور کہانی بیان ہو جاتی لیکن ”آپا“ کے پڑھنے میں اتنا مزہ نہ آتا۔ یہ کہانی اگر ”آپا“ ہی بیان کرتی تب بھی نہیں۔ اس میں سنجیدگی بھی ہوتی، درد بھی ہوتا لیکن خوبصورتی اور شگفتگی چھلکاتا ہوا یہ درد نہ ہوتا۔ ”آپا“ اس لیے خوبصورت ہے کہ اسے ”جھینا“ بیان کرتی ہے جو آپا کی بہن ہے۔ وہ آپا، بھائی جان اور چچا جو باجی میں یکساں دلچسپی لیتی ہے اور اس طرح ہر ایک کو غور سے دیکھ سکتی ہے۔ اگر ”آپا“ خود بیان کرتی تو شاید بدر کو نظر انداز کر جاتی یا اس کا ذکر بھی کرتی تو غیر شگفتہ انداز میں، لیکن جھینا کے بیان سے بدر اچھلتا کودتا ڈھنڈورا اور چٹ پٹا اور مزے دار کردار بن گیا ہے۔ آپا اپنے جذبات اور احساسات کو زیادہ تفصیل سے بیان کر سکتی تھی لیکن کہانی کا فن اور جمال تو انہی ہلکے اشاروں میں ہے۔ درد بھی بڑے موثر انداز میں پیدا کیا گیا ہے۔ ساجو باجی بھائی جان کو جب آپا جان کا تیار کردہ فردٹ سلا دیہ کہہ کر کھلاتی ہے کہ اس کا اپنا بنایا ہوا ہے تو بدر چلا اٹھتا ہے: ”میں بتاؤں بھائی جان؟“ اور آپا نے بڑھ کر بدر کے منہ پر ہاتھ رکھ دیا اور اسے گود میں اٹھا کر باہر چلی گئی۔ آپا کے کردار کی تعمیر میں یہ کڑی کتنی اہم ہے، اور آپا کے درد کی کتنی اچھی تصویر! اور جھینا نوجوان لڑکی ہے اس لیے اس کے بیان میں شگفتگی زیادہ ہے۔ کوئی کہانی نوجوان مرد یا لڑکی کی زبانی رعنائی اور شگفتگی حاصل کر لیتی ہے۔ بوڑھے کی زبانی ماضی کی یادوں اور حسرتوں میں ڈوب جاتی ہے اور بچے کی زبانی معصومیت میں سمٹ آتی ہے دادھے کرشن نے اپنی کہانی ”ایک لاکھ ستانوے ہزار...“ میں بچے کی زبانی داستانِ قحط بیان کر کے بظاہر سادگی میں نادر فنی نمونہ بنا دیا ہے اور زبردست اثر انگیز بھی۔ بچے کے معصومانہ اندازِ بیان کے پس منظر میں یہ ٹریجڈی اور بھی زبردست معلوم ہوتی ہے، جیسے یہ سادہ و معصوم بیان خوردبین کا ایک لینز (LENS) ہے۔ بظاہر چھوٹا سا آئینہ؛ لیکن اس آئینے میں کتنی بڑی ٹریجڈی دکھائی دیتی ہے! اس طرح اگرچہ تکنیک کے فرق میں بظاہر ایک چھوٹا سا جڑو ہے لیکن اس سے افسانے کے تاثر میں بہت بڑا فرق پیدا ہو جاتا ہے۔

تکنیک میں افسانے کے آغاز اور انجام کو بھی بڑا دخل ہے۔ پرانے افسانوں کا آغاز طویل منظر یہ بیان سے کیا جاتا تھا، لیکن اب چھوٹے ہی موضوع کو پکڑ لیا جاتا ہے۔ بعض



افسانوں میں آغاز ہی اتنے مکمل ہوتے ہیں کہ ان میں مکمل افسانے کا پتہ پڑ پش ہو جاتا ہے ؛ افسانے میں آنے والے کردار اور واقعات کی جھلک آجاتی ہے ، جیسے اختر حسین رائے پوری کے ”تلاش گم شدہ“ ، دیوندر ستیا رتھی کے ”برہمچاری“ اور بیدی کے ”چمپک کے داغ“ میں۔ رائے پوری نے آدھے صفحے میں معافی اور پھر کتنی ہوئی طنز سے معمور جملوں سے ایک مکمل تصویر کھینچ دی ہے۔ دیوندر ستیا رتھی ”برہمچاری“ یوں شروع کرتے ہیں :

”بچ ترنی کی وہ رات مجھے کبھی نہ بھولے گی۔ پہلے کسی پڑاؤ پر سورج کماری نے اتنا سنگار نہ کیا تھا۔ گیس لیمپ کی روشنی میں سورج کماری کا لباس اتنا بھرپور نظر آتا تھا۔ دونوں گھوڑے والوں کو خاص طور سے بلایا گیا تھا۔ ایک کا نام عزیزا تھا، دوسرے کا فرسیح۔ جے چند کا کشمیری کلرک، جیالال، بہت مسرور نظر آتا تھا۔ خود جے چند بھی دلہا بنا بیٹھا تھا۔ رسو کیا کام سے فارغ ہو کر یاترا کا بازار دیکھنے چلا گیا تھا۔ جب میں سری نگر سے پیدل ہی پہلگام کے لیے چل دیا تھا تب کسے خبر تھی کہ اتنے اچھے خیمے میں جگہ ملے گی ؟“

”برہمچاری“ کے ان دو چار ابتدائے جملوں میں کتنی تفصیلیں سما گئی ہیں۔ یہ کشمیر ہے۔ ایک پارٹی گھوڑوں پر سفر کر رہی ہے۔ انھوں نے پڑاؤ ڈالا ہوا ہے۔ خیمہ ہے، رات کا وقت ہے۔ گاؤں میں یا تر ہے۔ سورج کماری اور اس کا شو ہر جے چند اچھے کپڑوں میں ملبوس ہیں۔ پھر افسانے کے سبھی کردار یہیں اکٹھے کر دیے گئے ہیں۔ عزیزا، رفیع، جے لال، جے چند، برہمچاری اور برہمچاری کے دل کو ڈالواں ڈول کرنے والی، بنی سنوری، ترغیب مجسم سورج کماری۔ ماحول اور فضا بھی مکمل اور سارے کردار بھی موجود۔ اور پھر افسانہ آگے بڑھتا ہے۔

بیدی کے ”چمپک کے داغ“ کی تمہید دیکھیے :

”اب وہ اسی جگہ کھڑا تھا جہاں کسی کی تنقیدی نگاہ نہیں پہنچتی تھی۔ وہ ہے کے بلند شہری پھانک کے پیچھے جہاں ڈھور کھسار گوبر بکھرا پڑا تھا اور اس کی بدبو ماگھ کی دھند کی طرح سطح زمین کے ساتھ ساتھ تیر رہی تھی، جہاں اس کی بہن ایک بٹھل میں گلی کی کسی زچہ کے لیے گائے کا پیشاب لے رہی تھی۔ لیکن سکھیا نے تو ان کا منہ ہسلی ہی میں دیکھ لیا تھا۔ اس پر چمپک کے بڑے بڑے اور گہرے



دارغ تھے جیسے اس کے مانکے ماتن بیل کی موٹی ریت پر بارس کے موٹے موٹے قطرے۔“

چند جملوں ہی میں کس طرح پنخوڑ پیش کر دیا گیا ہے۔ یہیں معلوم ہو جاتا ہے کہ سکھیا دلہن ہے اور وہ ماتن بیل سے بیاہ کر لائی گئی ہے۔ اس کا دلہا سب کی آنکھوں سے بچپا ہوا بھائیک کے قریب کھڑا ہے کیونکہ اس کے چہرے پر چپک کے دارغ ہیں لیکن وہ بہلی ہی میں سے یہ دارغ دیکھ چکی ہے۔ (دارغ ہی کہانی کا محور ہیں) پھر اس جگہ کا بیان : وہاں گائے بندھی تھی، گوبر، غلاظت، بدبو، پھر یہ کہ گلی میں کسی کے ہاں بچہ پیدا ہوا تھا، وغیرہ۔ اور دوسرے پیرا گراف میں تو اس گھر، اس گھر کے رہنے والوں، ان کے رہن سہن کا سارا نقشہ کھینچ گیا ہے۔

بعض افسانے اس طرح شروع ہوتے ہیں کہ قاری کی توجہ فوراً کھینچ جاتی ہے۔ ان کے آغاز اتنے جاذب ہوتے ہیں کہ چلنے والے کا دامن پکڑ کر ٹھیرالیں، جیسے اد۔ ہنری، ساروین اور برٹ ہارٹ کے آغاز۔ برٹ ہارٹ کی مشہور کہانی ”لک اودی اورنگ کیمپ“ کا پہلا جملہ ہے : ”اورنگ کیمپ میں آج ہنگامہ تھا“ اور ہم یہ دیکھنے کے لیے ضرور رک جائیں گے کہ یہ ہنگامہ کیوں ہو رہا ہے اور یہ اورنگ کیمپ کیا ہے ؟ اردو میں خصوصیت سے انور کے آغاز بہت جاذب ہوتے ہیں مثلاً : ”خط استوا پر دن اور رات برابر ہوتے ہیں“ مجھے تو یہ گپ معلوم ہوتی ہے۔ ”استوا کے قریب کا جملہ ہمیں سارا افسانہ پڑھنے کے لیے مضطرب کر دے گا۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ فن کار اتنی سادہ جغرافیائی حقیقت کو آخر کیوں جھٹلارہا ہے ؟ یا دن اور رات سے اس کا کوئی اور مطلب ہے ؟

کچھ اختتام ایسے ہوتے ہیں کہ انجام پر افسانہ اچانک مڑ جاتا ہے۔ کئی ایک میں یک دم رک جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس طرح کا احساس کہ کاش یہاں داستان کی ڈوری کٹ جائے۔ اور کبھی کبھی تو اختتام اختتام ہی نہیں معلوم ہوتا، افسانے کے متعلق ایک نظریہ یہ تھا کہ اس کے آخر میں کچھ نہ کچھ ہونا چاہیے۔ اچانک کوئی ایسا موڑ جس سے پورے افسانے کی صورت بدل جائے اور ہمیں یک دم حیران کر دے۔ اس طرح کے اچانک موڑ کی ایک مشہور مثال موپساں کا افسانہ THE NECKLACE ہے۔ بسا اوقات افسانے کا آغاز درمیانی حصے سے بھی کیا جاتا ہے۔ پھر اس سے پہلے کا حصہ آغاز کے بعد بیان کیا جاتا ہے۔ کبھی افسانے کا اختتام

اور آغاز دونوں ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں۔ افسانہ داستان کے انجام سے شروع ہو کر درمیانی حصے میں پورا واقعہ بیان کرتا ہوا پھر اسی انجام پر ختم ہوتا ہے جہاں سے شروع ہوا تھا، جیسے ہاجرہ مسرور کی "کمینی" میں۔ اور کبھی کبھی تو آغاز اور انجام کے جملے ہی ایک جیسے ہوتے ہیں، جیسے قدرت اللہ شہاب کے "تلاش" میں۔ شروع سے آخر تک وقتی تسلسل کے ساتھ NATURAL ORDER میں بھی افسانے لکھے جاتے ہیں۔ داستان کا آغاز افسانے کا بھی آغاز ہوتا ہے اور انجام افسانے کا انجام۔ واقعات بھی تسلسل سے بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ ایک سادہ بیانیہ رنگ ہے۔ کبھی ناول یا افسانہ حال سے شروع ہو کر آہستہ آہستہ ماضی کی طرف لوٹتا ہے۔ مثلاً: دھرم پرکاش آخند کے افسانے "یہ بھی وہ بھی" میں افسانہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب کیشو خود کشی کر چکا ہے، یا جیسے DAUPHNE DE MURIER کے ناول REBECCA میں۔ ربیکا مرکل ہے، مانڈرلے جل چکا ہے، اب ڈی ونٹر کی بیوی مانڈرلے میں اپنی زندگی کے حالات بیان کر رہی ہے اور ساتھ ہی ساتھ ربیکا کی داستان کی تہیں بھی کھلتی جاتی ہیں۔ اس تکنیک میں خاص بات یہ ہے کہ اگرچہ ربیکا مرکل ہے اور کوئی کردار اس کی داستان بیان نہیں کرتا، نہ ہی مصنف براہ راست اس کہانی کو سناتی ہے، پھر بھی یہ ربیکا کی داستان ہی معلوم ہوتی ہے۔ ربیکا سارے ناول پر سائے کی طرح چھائی ہوئی ہے۔ ڈی ونٹر کی دوسری بیوی کی داستان صرف ایک باریک سی جھلی ہے جس میں ربیکا کی زندگی کے سارے نقوش واضح دکھائی دیتے ہیں۔ ہرزبان پر ربیکا کا نام ہے۔ اس کے خط و خال مانڈرلے کے چپے چپے پر ثبت ہیں۔ ربیکا HAUNT کرتی ہوئی بلکہ زندہ معلوم ہوتی ہے۔ ایملی برائنٹ کی "وڈرنگ ہائٹس" میں بھی ناول اس وقت شروع ہوتا ہے جب ہیرڈن، کینٹھرائن، مرکل ہے، بیت کلف چالیس سال کا ہو چکا ہے اور چند ہی دنوں میں مرنے والا ہے اور تھوڑی تھوڑی کر کے ہیت کلف کی ساری داستان مسز ڈین (گھر کی ننگراں) سناتی ہے۔ اس کا بچپن، اس کی مصیبتیں، بیت کلف سے آتشیں محبت، محبت کی شکست، اس کی موت! پھر کینٹھرائن کی بیٹی اور ہیت کلف کے بیٹے میں محبت وغیرہ۔ اس کے بعد ناول پھر حال میں آجاتا ہے۔

لیکن اب افسانے کے آغاز اور انجام کا ایک الگ نظریہ ہے۔ پرانی کہانیوں اور ناولوں کے اختتام پڑھ کر ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی ختم ہو گئی، لیکن اب یہ احساس

”رودڈ ٹو کیا لواری“ جو روسی خانہ جنگی اور انقلاب کی داستان ہے یاروسی انقلاب کی مکمل ٹریلو جی شو لو خوف کے تین ناول ”کوٹ فلورڈی ڈان“، ”دی درجن سائل اپ ٹرنڈ“ اور ”دی ڈان فلورڈی ہوم“ گور کی کے ”مدر“ میں اس تحریک کا آغاز تھا جب بیج بوئے جا رہے تھے۔ شو لو خوف کی اس ٹریلو جی میں درخت کے اگنے اور پھل پھول لانے تک کی پوری داستان ہے۔

تین دن اور ایک دن کے ناول جدت طرازیں ہیں۔ آج اتنی قلیل مدت میں ناول کا مواد مہیا کرنا اس لیے ممکن ہو گیا ہے کہ موجودہ دور کی زندگی واقعات سے معمور ہے مہینگ دک کے تین دنوں کے ناول کو اتنا وسیع کینوس اسپین کی خانہ جنگی نے دیا اور پھر آج تو ”وقت“ کے متعلق یہ نیا نظریہ بھی قائم ہو چکا ہے کہ ماضی کا اثر حال پر پڑتا ہے۔ یہ ماضی حال سے زیادہ اہم ہے۔ ہمارے شعور میں چھپا ہوا یہ ماضی ہمارے حال پر اثر انداز ہوتا ہے۔ جوئس نے ”یولی سس“ اور پر دست نے REMEMBRANCE OF THINGS PAST میں حال کے کینوس میں ماضی کی ایسی تصویر کشی کی ہے اور ماضی کو حال میں اس طرح سمویا ہے کہ سب کچھ حال میں گزرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، لیکن ان ماضی کی یادوں میں حال کا نشان کھو نہیں جاتا۔ ”یولی سس“ کا زمانہ ایک دن کا زمانہ ہے لیکن اس میں ساہا سال کے واقعات بھی ہیں۔ ہیرو کے ذہن میں ہم ان سالوں کی جھلکیاں دیکھتے ہیں۔ حال کے پردے پر ماضی اس طرح ابھر آتا ہے جیسے ذہن میں ان گنت خیالوں کا سیال مادہ ابھر رہا ہو اور مادے کے یہ پگھلے ٹکڑے اوپر تیر کر آ گئے ہوں۔ ”یولی سس“ ایک سفر ہے۔ ایک ہی دن میں کئی ملکوں اور کئی سالوں کا۔ لیکن یہ سفر ذہن کرتا ہے جسم نہیں۔ پر دست کا ناول تھوڑی سی مدت میں ایک مکمل زندگی کی داستان ہے؛ زندگی، جو ختم ہوتے ہوئے اپنے ماضی کا جائزہ لے رہی ہے۔

اتحادِ زمان و مکان کے نظریے کی اب وہ اہمیت نہیں رہی۔ وقت اور مقام میں بڑا گہرا تعلق ہے۔ ایک خاص وقت میں ایک آدمی ایک ہی مقام پر ہو سکتا ہے اس لیے وقت کا تسلسل ٹوٹنے پر مقام کا تسلسل بھی ٹوٹ جاتا ہے۔ چنانچہ ”یولی سس“ کا ہیرو دورانِ ناول میں تو ”ڈبلن“ میں مقیم ہے لیکن ”ڈبلن“ کی گلیوں میں چلتے چلتے اس کا ذہن ماضی کی طرف چلا جاتا ہے اور وقت کے ساتھ مقام بھی بدل جاتا ہے۔ وقت ماضی، حال اور مستقبل۔ سب کچھ ہو سکتا ہے انسانی دماغ میں گزشتہ واقعات بھی سما جاتے ہیں، ماضی کی یادیں بھی محفوظ ہوتی ہیں اور نخل

مستقبل کی طرف بھی لے اڑتا ہے۔

شعور کے بہاؤ اور ذہن کی عکاسی کے لیے کئی تکنیکیں استعمال کی گئی ہیں۔ اردو میں عسکری "سکول مسٹرس" اور "سٹیپ" کی طرز پر لکھے گئے ہیں۔ "سکول مسٹرس" اپنی تنخواہ لے کر اپنے گاؤں واپس آتے ہوئے اور "حرام زادی" کی نرس ایک زچگی کا کیس لے جاتی ہوئی سوچتی ہے اپنے حال کی زندگی بے بدولتی اور بے کیف زندگی کی یکسانیت اور پھر گذشتہ زندگی کے متعلق۔ "سٹیپ" "چائے کی پیالی" جتنا داخل ہیں ہے "چائے کی پیالی" میں ڈول اپنے ہی متعلق سوچتی چلی جاتی ہے لیکن "سٹیپ" میں روم کے کچھوں کے علاوہ گرد و پیش کی تفصیل بھی ہیں۔ اس لیے تکنیک کے اعتبار سے کرشن چندر کا "حسن و قیامت" "سٹیپ" سے زیادہ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ "دو فرلانگ لمبی سڑک"، "عسکری کا" "کالج" اور "دھرم پرکاش کا" "چرخ گیٹ سے چو پائی ٹمک" بھی اسی تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ یعنی ان کے کردار شعوری بہاؤ کے تحت سوچتے چلے جاتے ہیں۔ ان میں خارجیت اور داخلیت دونوں کا امتزاج ہے۔

کبھی کبھی خیالات کی لہر آہستہ آہستہ چلتی ہے۔ ذہن اطمینان سے سوچتا ہے اپنے ماضی اور حال اور مستقبل کے متعلق۔ لیکن کبھی کبھی اس ندی میں طوفان بھی آ جاتا ہے۔ دماغ میں خیالات کھولنے لگتے ہیں۔ ان میں کوئی تسلسل یا پھیلاؤ نہیں ہوتا۔ بلیوں کی طرح کوند کر شدید ذہنی لمپل میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ اس وقت ذہن کی تصویر کچھ اور ہی طرح کی ہوتی ہے جس طرح آر۔ ایل۔ سٹیونسن کے "مارخاٹم" میں۔ "مارخاٹم" کے ابتدائی حصے میں مکار ہے، پھر قتل، پھر اس کے ذہن کا تصویری عمل؛ اس کے بعد ایک SOLILOQUY میں اس کے ذہن کی لمپل، طوفان، کشمکش اور خوف دکھایا گیا ہے۔ دستاویز CRIME AND PUNISHMENT میں بیشتر حصہ قاتل کے ذہنی کرب کی تصویر ہے۔

ماضی کو حال میں پیش کرنے کے بھی دو اندازے ہو سکتے ہیں جن سے دو الگ الگ تکنیکیں بن سکتی ہیں، لیکن ان میں بڑا نازک سافرق ہے۔ پہلی تکنیک سے ذہن میں ماضی کا عکس یوں دکھاتے ہیں کہ جیسے ہونے نقوش کی ہو بہو تصویر اترتی چلی جائے۔ صرف وہی باتیں بیان کی جاتی ہیں جو ذہن میں آتی ہیں۔ مثلاً کسی پورے واقعے میں چند خاص خاص باتوں کا خیال آئے

تو انہیں کا ذکر کرتے ہیں۔ پھر ذہن اچانک کسی دوسرے واقعے کی طرف منتقل ہو تو پہلے واقعے کی کوئی تفصیل دیے بغیر دوسرے واقعے کا بیان شروع ہو جائے گا۔ اس کے لیے ایک مخصوص طرز تحریر ہوتی ہے۔ بیانیہ کی طرح اس میں تسلسل نہیں ہوتا، نہ چھتے تلمے مرتب جملے ہوتے ہیں۔ بلکہ ذہن میں آئے ہوئے بے ربط جملے۔ شعور کی زبان میں جیسے ذہن آپ سے موٹو لگتا ہو۔ ماضی اور حال میں کوئی حد فاصل نہیں ہوتی بلکہ گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ حال سے ماضی، ماضی سے حال۔ جس طرف بھی چاہیں مواد کو موڑ سکتے ہیں اور واقعات کے بیان میں بھی وقت کا تسلسل لازمی نہیں ہوتا۔ پہلے کا واقعہ بعد میں اور بعد کا واقعہ پہلے بیان کیا جاسکتا ہے۔

دوسری تکنیک میں ماضی اور حال کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ ایک حد قائم کر دی جاتی ہے، جیسے ہی حال میں گزرتا ہوا کوئی واقعہ یاد دلانے وہیں حال کے آگے ایک لکیر کھینچ دی جاتی ہے اور ماضی کا وہ واقعہ بیان کیا جاتا ہے اور یہ واقعہ صرف ذہن اور کردار کی سوچوں میں محدود نہیں رہتا بلکہ زائد تفصیلات بھی بیان کی جاتی ہیں اور مصنف بیانیہ انداز میں خود یا کسی کردار کی زبانی بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ اس میں REFLECTION اور NARRATION دونوں کا امتزاج ہوتا ہے۔ واقعہ مکمل بیان ہونے کے بعد ماضی کی حدیں توڑ کر پھر حال میں آداخل ہوتا ہے۔ اس تکنیک کی ایک نمایاں مثال گالزور دی کا ”سیب کا درخت“ ہے۔ افسانے کا آغاز حال سے شروع ہوتا ہے۔ بیوی پینٹ کرتی ہوئی کہتی ہے: ”یہاں سیب کا درخت ہوتا تو کتنا خوبصورت اور مکمل ہوتا۔“ اور پھر اس کا شوہر یہ جملہ سن کر اپنے ماضی میں چلا جاتا ہے جب کہ یہاں ایک سیب کا درخت تھا۔ کئی سال پہلے یہ جگہ اس کے لیے معنی خیز تھی۔ سیب کا درخت ان دونوں کے لیے یادگار محبت تھا۔ اس کے سائے تلے چاندنی راتوں میں کیسے سہانے لمحے گزرے تھے وغیرہ۔ اور پھر اس کی گذشتہ داستانِ عشق وغیرہ پوری تفصیل اور تسلسل کے ساتھ بیان کی گئی ہے۔ پھر شوہر اچانک حال کے ماحول میں بیدار ہوتا ہے۔ بیوی پینٹنگ ختم کر چکی ہے وغیرہ۔ حال میں دوبارہ آنے کے ساتھ ہی قاری بھی ماضی سے نکل کر حال میں آنکھیں کھولتا ہے اور چونک اٹھتا ہے۔

فن کاروں نے انسانی ذہنی دنیا کی سیاحت کی متنوع تصویریں بنائی ہیں۔ مثلاً ایک تصویر ”تلازم خیال“ کی ہے۔ ذہن میں کئی بے ربط خیال آتے ہیں لیکن ان میں تسلسل بھی ہوتا ہے۔ ایک خیال اور دوسرے خیال کے درمیان کوئی نہ کوئی کڑی ضرور ہوتی ہے۔ ایک یاد کے بعد



دوسری پھر تیسری۔ اور خیالات کا یہ سلسلہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے اور انجام اس مقام پر ہوتا ہے جب خود سوچنے والا بھی متعجب ہو جاتا ہے۔ خیالات کی یہ زنجیری پیش کش ایک الگ تکنیک ہے۔ اس میں پلاٹ اور کردار نہیں ہوتا بلکہ صرف سوچنے والا۔ یا ہو سکتا ہے کہ یہ سوچنے والا بھی نہ ہو بلکہ خود مصنف کا تلامذہم خیال پیش کیا جائے، جیسے قرۃ العین حیدر کے افسانے ”آہ اے دوست!“ میں۔ ”تلامذہم خیال“ سے ملتی جلتی ایک اور صورت ”سوریلزم“ بھی ہے۔ اس میں تلامذہم خیال کے برخلاف کسی خاص چیز کا تصور ہوتا ہے، کسی حقیقی چیز کا۔ لیکن سوریلزم ریلزم سے بھی پرے جاتی ہے۔ اس میں کوئی چیز حقیقت کے علاوہ کچھ اور بھی دکھائی دیتی ہے، جیسے چیونٹیوں کی قطار ہمارے پاؤں کے پاس رینگتی ہوئی، ہمیں سرخ لادے کی دھار دکھائی دیتی ہے کیونکہ یہ قطار دیکھ کر ہمیں چیونٹیوں کی بجائے سرخ لادے کی دھاریں بہتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ جیسے کرشن چندر کی کہانی ”مبیت اور غمی“ ایک سوریلی تصویر ہے۔ تلامذہم خیال یا سوریلست قسم کے خیالات افسانے میں کہیں کہیں آجائیں تو صرف اس کی وجہ سے ایک الگ تکنیک نہیں بنے گی، لیکن اگر سارا افسانہ خیالی تسلسل کا تصویری مرقع ہو تو یہ بجائے خود دو الگ الگ تکنیکیں ہوں گی۔ عزیز احمد کا ”جھوٹا خواب“ سوریلزم اور ایکپریشن ازم کے امتزاج سے بنا ہے۔ نفسیاتی تجزیے میں خواب بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ خواب ایک خالص نفسی کیفیت ہے۔ اس میں ہمارے تحت الشعور کو بیدار کر کے واقعات دکھائے جاتے ہیں؛ ایسے خواب جو بیداری میں دکھائی نہیں دیتے۔

ایکپریشنزم، اظہاریت یا باطن نگاری ایک بالکل ہی الگ قسم کی ذہنی کیفیات و تصورات کا اظہار ہے۔ یہ جوئس یا پروست کے شعوری تسلسل STREAM OF CONSCIOUSNESS سے مختلف چیز ہے۔ یہاں ذہنی تصورات سے مراد محض خیالات ہیں؛ ماضی کے گرد و پیش کے، مستقبل کے عام خیالات۔ لیکن ایکپریشنزم میں ذہن خاص قسم کے تصورات دیکھتا ہے جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔ اس سکول کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار کو اپنے انفرادی محسوسات کا اظہار کسی ظاہری وسیلے سے کرنا پڑا ہے۔ اٹالوی مصنف کوئی پیرانڈیلو اس سکول کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔ اس سکول کے مقلد یہ کہتے ہیں کہ کر دچے کے اصول اند نظریے ان کے آرٹ کی صحیح تشریح کرتے ہیں۔ پیرانڈیلو کے دوستوں کا دعویٰ ہے کہ وہ کر دچے کے جمالیاتی اصولوں کے مطابق لکھتا ہے، لیکن سکاٹ جیمز کہتا ہے کہ یہ دعویٰ بے معنی ہے کیونکہ

جہالیات کے متعلق کر دے کی تھوری میں اس طرح کے آرٹ کا کہیں ذکر نہیں۔ اس فلاسفر نے ایکپریٹیشنزم کا لفظ الگ معنوں میں استعمال کیا تھا اور کر دے کا یہ نظریہ ہر فن کے متعلق ہے کر دے کے لیے ایکپریٹیشن آرٹسٹ کے ذہن میں آمد (INTUITION) ہے۔ آرٹسٹ کی نظر جب کسی چیز یا واقعے کو دیکھتی ہے تو اس کا تاثر ذہن میں قائم ہو جاتا ہے۔ یہ تاثر ہلکا ہونے کی صورت میں مٹ جاتا ہے لیکن کبھی کبھی ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ ایسے تاثر کو احساس، وجدان اور تخیل ذہن میں ہی ایک خوبصورت شکل دے دیتے ہیں۔ یہی اندرونی اظہار ہے۔ کر دے کا خیال ہے کہ اگر اس کا بیرونی اظہار الفاظ یا نقاشی کے ذریعے کیا جائے تو یہ آرٹ نہیں رہتا۔ کر دے فلاسفر تھا؛ اگر آرٹسٹ ہوتا تو یہ کبھی نہ کہتا۔ اسکاٹ جیمز کہتا ہے کہ کر دے نے آرٹسٹ سے مشورہ کیے بغیر آرٹ کے متعلق یہ نظریہ قائم کر لیا ہے اور نہ آرٹسٹ تو یہ محسوس کرتا ہے کہ اسے دنیا کو کچھ دینا ہے۔ آرٹسٹ اپنے تجربات، مشاہدات اور تاثرات کو خوبصورت شکل دے کر اوروں تک پہنچانا چاہتا ہے، اس خوبصورت ذہنی تخلیق کو جسمانی شکل دے کر دائمی بنانا چاہتا ہے۔ کر دے کے خیالات جو کچھ بھی ہوں اب تو ایکپریٹیشنزم ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے جس میں ذہن ایسی تصویریں دیکھتا ہو جو حقیقت میں موجود نہ ہوں بلکہ اسے ایک طرح کی خواب بھر DAY DREAMING میں نظر آتی ہوں۔ اردو میں اسے سب سے پہلے لانے والے احمد علی ہیں۔ ان کی تازہ کہانیاں باطن نگاری اور رمزیت کے امتزاج سے بنی ہیں۔ خصوصاً "قید خانہ" اور "موت سے پہلے" سرریلیزم اور ایکپریٹیشنزم وغیرہ میں احساس کو بڑا دخل ہے۔ احساس تصور کرتا ہے اور نہ دماغ کی معمولی حالت میں اس طرح کے تصورات نہیں آسکتے۔ ذہن کی آنکھ اسی وقت ایسی تصویریں دیکھ سکتی ہے جب اس پر ایک خاص کیفیت طاری ہو۔ احساس اور ذہن پر اس کے اثر کو احمد علی نے "قید خانہ" میں نہایت کامیابی سے پیش کیا ہے۔ "قید خانہ" میں احساس مجسم بن گیا ہے۔ اس افسانے کا کردار ایک حساس آدمی کا ذہن ہے۔ یہاں احساس کے زیر اثر نہ صرف ذہن سوچتا ہے اور نہ آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے۔ ذہن، جسم اور روح سب اس کرب منکومی، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ "موت سے پہلے" ایک طرح کا رمزیہ بھیانک خواب ہے۔ (SYMBOLIC NIGHTMARE) رمزیہ ناول کا پیشرو امریکی ناولسٹ MELVILLE HERMAN ہے۔

لے رونالڈ میسس۔ ماڈرن ریڈنگ نمبر ۱۱ میں۔

آج بھی رمز نگار صرف مٹھی بھر ہیں۔ ان پر میلول کا نہیں کا فکا کا اثر پڑا ہے۔ احمد علی بھی اپنی حال کی تحریروں میں اسی سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ یہ آسٹریں ناول نگار رمزیت کو بہت آگے لے گیا ہے۔ آج کی رمزیت کا چشمہ کا فکا سے پھوٹا ہے۔ کانکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوت تخیل بھی۔ وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی (DELIRIUM) کی حد تک لے جاتا ہے جس میں تصورات ایسے ہوتے ہیں جو ظاہری حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور اس کی اصلی فطرتوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ ”کاسل“ CASTLE تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کربناک جستجو بن جاتا ہے۔ اس میں یہیں سطحی نہیں بلکہ عمیق اور گہری حقیقت نظر آتی ہے۔

ناول میں رمزیت کا استعمال کرنے والے جدید معنوں میں EDWAI اور REX WARNER ہیں۔ ایڈورڈ اپ ورڈ نے صرف JOURNEY TO THE BORDER میں رمزیت کا کامیابی سے استعمال کیا ہے، بعد کے ناولوں میں نہیں۔ ریگیس دارنر کا ”ایرڈروم“ اس سلسلے کی بہت کامیاب کوشش ہے۔ اب رمزیت افسانے اور خاکے میں بھی آگئی ہے۔ افسانے میں اس کا نمائندہ ولیم سیانسم ہے۔ سیانسم نے رمزیت کو تمثیل (ALLEGORY) کی حدود سے ملادیا ہے۔ اس کی تصویریں صاف، شوخ اور روشن ہوتی ہیں۔ THE TOURNAMENT میں سیانسم نے فاشی قوتوں اور عوامی جنگ کو ایک ٹورنامنٹ میں ایک لال اور ایک کالی ٹینک کے ساتھ لڑائی کے طور پر پیش کیا ہے؛ آگ اور پانی کی لڑائی۔ کالی ٹینک انگارے اگل کر پھینکتی ہے اور لال ٹینک پانی کا جھاگ اڑا کر ان انگاروں کو پڑنے سے پہلے بجھا دیتی ہے۔ لال ٹینک کا سارا عملہ جل کر زخمی ہو جاتا ہے اور کالی ٹینک کی مکمل جیت ہونے ہوئے کو ہوتی ہے کہ تماشائی ہی اٹھ اٹھ کر پانی کے جھاگ اپنے ہاتھوں میں لے لے کر جھاگ اڑانے لگتے ہیں اور کالی ٹینک سے شعلے برسنے لگتے ہیں۔ چند آدمی زخمی ہو کر گر جاتے ہیں تو دوسرے ان کی جگہ لے لیتے ہیں اور یہ لڑائی جاری رہتی ہے۔

اب سارے تماشائی اس میں شریک ہو جاتے ہیں۔ اب کے کالی ٹینک آدمیوں کے جسموں پر آگ برسا رہی ہے۔ آدمی گرتے ہیں لیکن فوراً ہی ان کی جگہ پر ہو جاتی ہے۔ جھاگ کے نیلے وہ ایک دائرے کی شکل میں بھاگ رہے ہیں اور ان شعلوں پر جھاگ پھینک رہے ہیں۔ آخر کار وہ اس شیطانی قوت کو زیر کر لیتے ہیں۔ آگ بجھ جاتی ہے اور کالی ٹینک

میں اتنا پانی بھر جاتا ہے کہ اس کے آدمی ڈوبنے کے خوف سے نیچے کود جاتے ہیں۔ کس بلا کی جذباتی مصوری ہے، کس حد تک کامیاب حقیقت نگاری!

مشہور نارویجیئن ناول نگار نٹ ہیمن کے ناول HUNGER میں بھوک ایک دیوتا کے روپ میں پیش کی گئی ہے۔ بھوک کے کی نفسیاتی کیفیت۔ شدید بھوک کی حالت میں اس پر ایک طرح کی بے خودی DELIRIUM طاری ہے۔ وہ جاگ بھی رہا ہے اور اس کی جیس جاگنے والوں کی حسوں سے بھی زیادہ بیدار ہیں۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ یہ ظالم دیوتا اس کا پیچھا کر رہا ہے اور اسے طرح طرح کی اذیتیں دے رہا تھا۔ تھامس مین کے ناول ”میجک مونٹین“ میں جدید انسان برہنہ قوتوں کے پنجے میں دکھایا گیا ہے۔ ایک دماغ جو قدرت، تقدیر اور ماحول کے ہاتھوں بنا ہے ایسے کام کرتا ہے جو اسے کسی خوفناک مستقبل کی طرف لے جاتے ہیں۔ ”میجک مونٹین“ سوئٹزرلینڈ کے پہاڑوں کے ایک سینی ٹوریم کی داستان ہے۔ یہاں بیماری ہے اور بیمار ہیں۔ تھامس مین نے اسے جنگ سے پہلے یورپ کے سرمایہ دارانہ نظام کے لیے اشارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یورپ ہی نہیں بلکہ ساری دنیا میں ایسے خراب حالات پیدا ہو گئے تھے کہ جنگ ناگزیر ہو گئی تھی۔ HUGWALPOLE کے ناول THE SECRET

CITY میں بھی تعمیلی رمزیت ہے۔ اس ناول میں بہت کامیاب کردار نگاری بھی ہے لیکن اس کی مخصوص خوبی اس کی فضا میں اشاریت اور رمزیت پیش کرنے کا فلسفیانہ انداز ہے۔ THE SECRET CITY جو بظاہر پیڑ و گراڑ ہے، وہ خوابوں کا گھر جس کی امیدیں مایوسیوں میں بدل گئیں، لیکن اصل میں THE SECRET CITY انسانیت کی امنگوں بھری روح، دنیا کے دکھے ہوئے دل کی علامت ہے۔ THE SECRET CITY انسان کا دل ہے؛ امیدوں اور امنگوں بھرا، حسین خواب دیکھنے والا، قسمت کی ضربوں سے ٹوٹا ہوا، لیکن مستقبل پر یہ بھر دسر رکھنے والا کہ آخر میں تجدید حیات RESURRECTION ضرور ہوگی۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے سرٹیلزم، ایکسپریٹیزم، سمبالزم وغیرہ میں احساس کو بڑا دخل ہے۔ ایک شدید احساس یا ایک خاص کیفیت یونہی بیانیر انداز میں بیان کی جاسکتی ہے۔ ایک



میں اتنا پانی بھر جاتا ہے کہ اس کے آدمی ڈوبنے کے خوف سے بچے کو دھک دیتے ہیں۔ کس بلا کی جذباتی مصوری ہے، کس حد تک کامیاب حقیقت نگاری!

مشہور نارویجیئن ناول نگار نٹ ہیمسن کے ناول HUNGER میں بھوک ایک دیوتا کے روپ میں پیش کی گئی ہے۔ بھوک کی نفسیاتی کیفیت۔ شدید بھوک کی حالت میں اس پر ایک طرح کی بے خودی DELIRIUM طاری ہے۔ وہ جاگ بھی رہا ہے اور اس کی جیس جاگنے والوں کی حسوں سے بھی زیادہ بیدار ہیں۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ یہ ظالم دیوتا اس کا پیچھا کر رہا ہے اور اسے طرح طرح کی اذیتیں دے رہا تھا۔ تھامس مین کے ناول ”میجک مونٹین“ میں جدید انسان بر دنی قوتوں کے پیچھے میں دکھایا گیا ہے۔ ایک دماغ جو قدرت، تقدیر اور ماحول کے ہاتھوں بنا ہے ایسے کام کرتا ہے جو اسے کسی خوفناک مستقبل کی طرف لے جاتے ہیں۔ ”میجک مونٹین“ سوئٹزرلینڈ کے پہاڑوں کے ایک سینی ٹوریم کی داستان ہے۔ یہاں بیماری ہے اور بیمار ہیں۔ تھامس مین نے اسے جنگ سے پہلے یورپ کے سرمایہ دارانہ نظام کے لیے اشارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یورپ ہی نہیں بلکہ ساری دنیا میں ایسے خراب حالات پیدا ہو گئے تھے کہ جنگ ناگزیر ہو گئی تھی۔ HUGO WALPOLE کے ناول THE SECRET

CITY میں بھی تخیلی رمزیت ہے۔ اس ناول میں بہت کامیاب کردار نگاری بھی ہے لیکن اس کی مضمون خوبی اس کی فضا میں اشاریت اور رمزیت پیش کرنے کا فلسفیانہ انداز ہے۔ THE SECRET CITY جو بظاہر پیڑ و گراڑ ہے، وہ خوابوں کا گھر جس کی امیدیں مایوسیوں میں بدل گئیں، لیکن اصل میں THE SECRET CITY انسانیت کی امنگوں بھری روح، دنیا کے دکھے ہوئے دل کی علامت ہے۔ THE SECRET CITY انسان کا دل ہے؛ امیدوں اور امنگوں بھرا، حسین خواب دیکھنے والا، قسمت کی ضربوں سے ٹوٹا ہوا، لیکن مستقبل پر یہ بھر دسر رکھنے والا کہ آخر میں تجدید حیات RESURRECTION ضرور ہوگی۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے سر سٹیلز م، ایکسپریٹسزم، سمبالزم وغیرہ میں احساس کو بڑا دخل ہے۔ ایک شدید احساس یا ایک خاص کیفیت یونہی بیانیہ انداز میں بیان کی جاسکتی ہے۔ ایک خاص کیفیت کو پکڑ لیا جاتا ہے، جیسے قدرت اللہ شہاب کے ”تلاش“ میں افسانے کا ”میں“ ایک خاص کیفیت میں ہے۔ ”گوراں چلی جا رہی ہے... جانے دو“ یہ گوراں کون ہے؟ کیوں آئی تھی اور کیوں پی جا رہی ہے؟ یہ سب بیانیہ انداز میں اسی ”میں“ کی زبانی بیان



کیا گیا ہے اور ایک شدید احساس سارے افسانے پر چھایا ہوا ہے۔ کیا اسے کبھی سچی محبت مل سکے گی؟ وہ ساڑھے بارہ سو روپے کماتا ہے اور انھیں روپوں پر ریچھ کر بیسیوں مائیں اپنی بیٹیوں کی نمائش کرتی ہیں اور وہ خود اس پر ناز و انداز صرف کرتی ہیں۔ لیکن کیا لڑکیاں صرف اس کے لیے اس سے محبت کریں گی؟ کیا انھیں صرف ہر مہینے ساڑھے بارہ سو روپوں کی ضرورت ہے اس کی نہیں؟ کیا اسے سچی محبت نہیں مل سکتی؟ پھر ایک دن ظہیر نے گوراں کے متعلق بتایا اور اسے محسوس ہوا کہ یہ گوراں، یہ طوائف ان شریف گھرانوں کی لڑکیوں کے مقابلے میں، جو اس کے ساڑھے بارہ سو روپوں کے لیے اپنا جو بن جھکا کر پھرتی ہیں، ایک "اصلی" قیمتی ہیرا ہے۔ گوراں جو محبت کے دلدلوں کو اپنی زندگی کا سرمایہ سمجھتی ہے۔ اس نے گوراں کو بلا لیا لیکن انجانے میں اس نے گوراں کے سامنے اپنے ساڑھے بارہ سو روپوں کا ذکر کر دیا۔ "مہینے میں یہ ساڑھے بارہ سو روپے کس لیے ہے گوراں؟" اور گوراں پھری ہوئی ناگن کی طرح اٹھ کر کھڑی ہو گئی: "تم میرے سب سے بڑے گاہک ہو۔ تم بھی مجھے سچی محبت نہ دے سکے۔ تم، میرے سب سے بڑے گاہک!" اور وہ چلی گئی۔ اس نے ساڑھے بارہ سو روپے کا لالچ دے کر گوراں کو بھی کھو دیا۔ افسانے میں اس کی اسی کیفیت کو پکڑا گیا ہے۔ اس نے گوراں کو بھی کھو دیا... گوراں چلی جا رہی ہے... جانے دو... اور یہ احساس اس پر پہلے سے بھی زیادہ شدت کے ساتھ حملہ کرتا ہے کہ کیا اسے کبھی سچی محبت نہ مل سکے گی؟

اور درجینا و دلف کی دنیا بھی احساسات کی دنیا ہے۔ اس کے افسانوں میں احساسات جیسے کرداروں کے جسم کو چھوڑ کر خود ہی کردار بن جاتے ہیں۔ صرف احساسات اور کیفیات۔ مادہ اور جسم سے دور۔ درجینا و دلف کی تکنیک اور اسلوب بیان ایسا ادبی آلہ ہے جو جس کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو بھی پکڑا لیتا ہے اور پڑھتے پڑھتے ہماری ساری جبین بھی کچھ اس طرح بیدار ہو جاتی ہیں کہ ہم دیکھ سکتے ہیں، سن سکتے ہیں، محسوس کر سکتے ہیں، سوچ سکتے ہیں۔ وہ کرداروں کا فرق بھی ظاہری عمل اور گفتگو سے نہیں، احساسات کے نازک سے نازک فرق کے ذریعے بتاتی ہے۔ اس کے کردار ایک جیسے ہوتے ہیں۔ ان میں صرف ناموں کا فرق ہوتا ہے۔ ان سب کی آوازیں ایک جیسی ہیں۔ وہ شعروں میں سوچا کرتے ہیں۔ ان کی سالیلو کو لیس شعریت سے بھری ہوئی ہوتی ہیں۔ ان چیزوں پر ہیں خود آرٹسٹ کے انتہائی حساس ذہن اور نادر شخصیت کا پر تو پڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ درجینا و دلف کے نادول یا افسانوں میں بالکل ہی ہلکا سا پلاٹ ہوتا ہے

لیکن ان کی تاثیر کچھ ایسی ہوتی ہے جو چھوٹی سے چھوٹی اور نازک سے نازک تفصیل کو بھی جھپٹ لیتی ہے اور یہ تفصیلیں ترتیب وار نہیں بلکہ کرداروں کے ذہن میں آتی ہوئی بے ترتیب آزادی سے دی جاتی ہیں۔ درجینا دولف کی دنیا ٹھوس، کردار، پلاٹ اور بیان کی دنیا نہیں ہے بلکہ فحاشی سے بنی ہوئی فضا، کیفیت، احساس، اشارے، شوخ، رنگین، اور روشن منظر نگاری۔ جن کے پیچھے زندگی کے حسن اور غم کا ایک دردناک احساس چمکتا ہے۔ کی دنیا ہے۔

قرۃ العین حیدر بھی اس آزاد تکنیک کو اپنے افسانوں میں استعمال کرتی ہیں۔ درجینا دولف اپنے کرداروں کی نفسیاتی اور ذہنی کیفیات کا تجزیہ کرتی ہیں لیکن قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں خود لکھنے والی کی کیفیتیں، چھوٹی چھوٹی یادیں اور بکھرے بکھرے خیالات ہوتے ہیں۔ پھر منظر نگاری اور روحانی فضا۔ خیالات کا ایک آزاد تلامزم۔ ان کے افسانوں میں بھی پلاٹ اور کردار کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ پلاٹ اکثر تو مفقود ہی رہتا ہے یا بالکل ہلکے جال کی طرح۔ کسی طرف کا توازن بگڑا اور ٹوٹ گیا۔ پلاٹ، توازن اور اتحاد، زمان و مکاں سے آزاد تکنیک اور پھر افسانے کی کوئی ہیئت نہیں ہوگی۔ لیکن یہ بکھری بکھری چیزیں ایک ہلکا سا مجموعی اثر ضرور پیدا کرتی ہیں۔ درجینا دولف کے افسانوں میں زندگی کے حسن اور غم کا احساس ہے تو قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں زندگی کی بے ثباتی خصوصاً اپنے طبقے کی بے روح اور کھوکھلی زندگی۔

آج کے ناولسٹ اپنے ناولوں میں ”حال“ کا اثر لانا چاہتے ہیں، جیسے یہ سب کچھ یہیں ابھی گزر رہا ہو۔ اسی وقت اور مقام میں، جہاں ناول کے کردار گھرے رہتے ہیں، پڑھنے والے کو بھی گھر لیتے ہیں۔ وقت کے جدید نظریے کے مطابق تین قسم کے حال ہیں: ”ماضی کا حال“، ”حال کا حال“ اور ”مستقبل کا حال“ جو اس نے یہ بتانا چاہا کہ وقت اور مقام کی حدیں مصنوعی ہیں۔ سب کچھ نسبتی ہے اور آرٹ کو اس رشتے کا آئینہ دار ہونا چاہیے۔ یہ ناولسٹ ہمیشہ متحرک وقت کی INTEGRITY کو قائم رکھنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ درجینا دولف کا مقصد اس متحرک وقت کو پکڑنا ہے جو زندگی کو اڑائے۔ لیے جا رہا ہے۔ آئڈس بکسلے نے بھی اپنے ناولوں میں وقت اور مقام کی ان مصنوعی حدود کو توڑ کر ایک نئی اور جاذب تکنیک ایجاد کی ہے جس میں وقت اور مقام کا تسلسل بالکل ٹوٹ جاتا ہے۔ کوئی واقعہ پیش کرتے ہوئے یا کسی کردار کا ذکر کرتے ہوئے منظر کو یوں بدل دیتے ہیں کہ پڑھنے والا حیران رہ جاتا ہے۔ چنانچہ ”پوائنٹ کونٹر پوائنٹ“ کے آغاز میں ایک پارٹی ہو رہی ہے میزبان لیڈی شاننا ماونٹ اور ہیرودا ایٹر کا باپ جان بڈلیک

ایک جگہ بیٹھے باتیں کر رہے ہیں۔ اچانک آپ انہیں جوان دیکھیں گے۔ جوان، ایک دوسرے کے عاشق، ایک بستر میں بیٹھے ہوئے۔ اس منظر کے ختم ہونے کے بعد آپ انہیں پھر پارٹی میں باتیں کرتے ہوئے پائیں گے۔ اسی طرح ابھی مصنف آپ سے کسی کردار کا تعارف کر رہا ہے لیکن دوسرے ہی پیرا گراف میں یہ کردار کسی اور مقام، ملک یا ماحول میں ہو گا اور آپ حیران رہ جائیں گے:

”ارے! یہ تو ابھی یہاں تھا۔“ لیکن کچھ دیر کے بعد آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ کردار وہیں ہے صرف مصنف اس کے ماضی کا واقعہ بیان کر رہا ہے یا چند لوگ ایک جگہ بیٹھے باتیں کر رہے ہیں۔ باتوں باتوں میں کسی واقعے کا ذکر آجائے گا۔ اچانک آپ اس ماحول میں چلے جائیں گے جہاں وہ واقعہ گزرا تھا۔ ذہنی تصورات اور شعوری بہاؤ کی عکاسی میں بھی اسی طرح ماضی میں حال اور حال میں ماضی گڈ مڈ ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن یہ اس سے بالکل ہی مختلف چیز ہے۔ یہاں ماضی کے واقعات کرداروں کے ذہن میں نہیں گزرتے بلکہ مصنف بیان کرتا ہے، اس لیے پہلی تکنیک میں اچانک تبدیلی اس قدر حیران کن معلوم نہیں ہوتی۔ یہاں تو جیسے بس سوچ دب جاتی ہے اور آپ کہیں سے کہیں پہنچ جاتے ہیں۔ ماضی سے حال اور حال سے ماضی یا ایک جگہ سے دوسری جگہ کا منظر بدلنے میں ایک پیرا گراف سے دوسرے پیرا گراف میں کوئی کڑی یا کیفیت نہیں ہوتی۔ تشریحی جملے بھی نہیں ہوتے۔ بس جیسے آپ لغٹ میں ہوں اور وہ پلک بھٹکنے میں آپ کو دوسری منزل پر پہنچا دے اور پھر وہی لغٹ آپ کو دوبارہ نیچے لے آئے۔ یہ تکنیک بڑی جاذب ہوتی ہے اور اس میں ایک طرح کی ڈرامائی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ان کے ایک اور ناول EYELESS IN GAZA میں چار داستانوں کو جوڑا گیا ہے۔ چار داستانیں جو ہر دو کی زندگی کے چار حصوں کے متعلق ہیں۔ اس کے پچپن یعنی اس صدی کے پہلے دور سے ۱۹۰۲ء کے ادھر ہونے یعنی موجودہ دور تک۔ ان داستانوں کے بننے میں دھاگے ایک دوسرے میں سے گزرتے رہتے ہیں۔ مثلاً: ۱۹۰۲ء کے ایک واقعے کے بعد ۱۹۳۳ء کا ایک واقعہ لایا گیا ہے کیونکہ یہ واقعہ پہلے واقعے پر روشنی ڈالتا ہے اور یہ واقعہ اسی طرح اچانک ہماری آنکھوں کے سامنے ہوتا ہے اور مکمل اپنے مخصوص سینمائی انداز میں سوچ گھما کر ہمیں ۱۹۰۲ء سے ۱۹۳۳ء میں لے آتا ہے۔

یہ تکنیک اردو میں ابھی نہیں آئی ہے۔ مصدا شاہین نے ”توہین“ میں اسے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس میں افسانے کے مواد نے توڑ موڑ کی گنجائش نہیں پیدا ہونے دی کیونکہ وقت اور مقام زیادہ تر ایک ہی ہیں۔ اس تکنیک سے ملتی جلتی ایک اور تکنیک

کا بیان ہوتا ہے جو مصنف پریتی یا سامنے گزری یا کانوں سے سنی ہوں اور مصنف انہیں صیغہ متکلم میں خود ہی بیان کرتا ہے۔ کرداروں اور مقاموں کے نام بیشتر اصلی ہوتے ہیں لیکن افسانے میں بدل بھی دیے جاتے ہیں۔ رپورٹاژ داخلی بھی ہو سکتا ہے، یعنی واقعات کے ساتھ مصنف کے تاثرات بھی ہوتے ہیں لیکن واقعات گزشتہ کی وجہ سے اس میں ماضی کا صیغہ ہی استعمال ہوتا ہے جب صیغہ حال کا استعمال ہو تو ایک جاذب اور دلچسپ تکنیک بن جاتی ہے۔ صیغہ حال کے باعث سب کچھ آنکھوں کے سامنے گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور افسانہ گویا مسلسل تبصرہ (RUNNING COMMENTARY) بن جاتا ہے۔ یہ افسانہ بچے واقعات پر مبنی بھی ہو سکتا ہے اور مصنف کی تخیل پیداوار بھی۔ ولیم سارڈین کے افسانے ”مسلل تبصرہ“ کے سے معلوم ہوتے ہیں، جیسے وہ آلہ بکر الصوت کے سامنے کھڑا اپنے گرد و پیش کی گزراں زندگی کے متعلق بولتا چلا جا رہا ہو اور ان پر تبصرہ بھی کیے جا رہا ہو۔ ایسی کیفیات میں بسا اوقات بولنے والا بھی گم ہو جاتا ہے اور گزراں زندگی مسلط ہو جاتی ہے۔ بولنے والوں پر، ماکرو فون پر، سب پر۔ بیدی کے افسانے ”دس منٹ بارش میں“ کی تکنیک بھی مسلسل تبصرے کی سی ہے۔ اس میں بولنے والا بھی موجود ہے جو اپنے گھر پر کھڑا سب کچھ دیکھتا اور بیان کرتا ہے: ”ابو بکر روڈ شام کے اندھیرے میں گم ہو رہی ہے رانا بھیگ رہی ہے“

جب سے افسانہ اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا ہے اس میں بلا کا تنوع، وسعت اور قوت آگئی ہے۔ افسانوی ادب ممتول اور آزاد ہو گیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمو لینا چاہتا ہے۔ اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا؛ جن کی کوئی متناسب اور مکمل شکل نہیں ہوتی؛ وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا۔ افسانے کے حصوں میں بھی تسلسل لازمی نہیں۔ یہ جیسے ایک مضبوط، محسوس اور مکمل اکائی میں گندھے ہوئے نہیں ہوتے۔ بکھرے ہوئے جیسے، جن میں صرف کزور تعلق ہوتے ہیں، افسانے میں جمع کیے جاسکتے ہیں۔ چند الگ الگ تاثرات صرف ہلکی سی مناسبت کی وجہ سے افسانہ بنائے جاسکتے ہیں۔ کبھی ان تاثرات کو ملا کر صرف ایک مرکب پیش کیا جاتا ہے، جیسے دیوندر ستیا رتھی کا ”لال دھرتی“۔ آندھرا دیش کی ”لال دھرتی“۔ اس دھرتی کے لال آزادی کے لیے اپنا خون بہا کر اسے اور لال کر دیں گے، کرشنا دینی کی پیشانی پر سرخ کنکم، کرشنا دیوی کا رجولا ہونا، سرخ زمین، سرخ کنکم، سرخ خون۔ ان بالکل مختلف تاثرات میں

صرف ”رنگ کی سرخی“ ہی مشترک ہے اور ستیارتھی نے اختتام پر ان سب تاثرات کو ملا کر یکجا کر دیا ہے۔ یا جیسے قدرت اللہ شہاب کے ”سب کا مالک“ میں ایک ہی لڑکی کی مسلسل داستان ہے۔ مختلف اثرات کی مرکب داستان جن کو جوڑنے والی کڑی ”سب کا مالک“ ہے۔

کبھی کبھی ان پیش کیے ہوئے الگ الگ تاثرات کو ایک باریک تار جوڑنا ہوا گزر جاتا ہے، جیسے کرشن چندر کے ”نکڑ“ اور احمد ندیم قاسمی کے ”مشن ہیرا“ میں۔ ”مشن ہیرا“ میں سات آٹھ الگ الگ تاثرات ہیں لیکن ان میں ایک مضبوط ہم آہنگ رشتہ ہے کیونکہ ہر تاثر ایک عورت کے متعلق ہے۔ یہ سات تاثرات عورت کے سات روپ ہیں اس لیے یہ سبھی زنجیر کی کڑیاں نظر آتے ہیں۔ لیکن ”نکڑ“ میں مختلف تاثرات ایک بالکل ہلکے اور باریک تار میں پرو دیے جاتے ہیں۔ یہ پانچ الگ الگ تاثرات جیسے ایک مرکز پر جمع ہیں اور وہ مرکز ”نکڑ“ ہے ”نکڑ“ ان میں مشترک ہے اور ایک اور بات، وہی ہلکا سا تار: ”ایمانک ایک اجنبیت کا احساس“۔

الزبتھ بون کے دو افسانوں A SUMMER NIGHT اور A LOVE STORY میں کئی آدمیوں کی زندگیوں کو جوڑ کر ایک بڑی تصویر بنائی گئی ہے۔ یہ تصویر مکمل نہیں بلکہ مختلف مقامات سے جڑی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہ آدمی ہر اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ایک جیسے ہے ”پراناسٹرٹ“ جسے آپ ہر تصویر میں دیکھیں گے؛ ہر تصویر کا مرکزی آدمی یہ ”سٹرٹ“ پہنے ہوئے ہوگا۔ کرشن چندر نے ”غالیچہ“ میں بھی یہی تکنیک استعمال کی ہے لیکن اس میں وہ غالیچہ صرف ایک آدمی کے ساتھ رہتا ہے جو اسے اٹھائے اٹھائے مختلف شہروں، مختلف مغللوں، مختلف مہرباؤں، مختلف دوستوں اور مختلف زندگیوں کے ساتھ منسلک دکھاتا پھرتا ہے۔ ان سبھوں کے قہقہے اور آنسو اس غالیچے میں جذب ہیں۔ غالیچے نے ان کی گفتگو سنی ہے اور کتنے ہی واقعات اور تجربات نے اس پر کشیدہ کاری کی ہے

سرت چندر چیڑھی کے شاہکار ناول ”سری کانت“ میں کئی کرداروں کی الگ الگ داستانیں ہیں۔ ہر آدمی کی داستان ایک الگ باب میں بیان کی گئی ہے لیکن ”سری کانت“ ان سب داستانوں میں موجود ہے۔ وہ ایک WANDERER ہے جسے منازلِ حیات میں ایک ایک کر کے لوگ ملتے ہیں۔ ان لوگوں میں ایک اور بات بھی مشترک ہے کہ یہ سب سماجی اعتبار سے گرے ہوئے کردار ہیں اور سرت چندر عین ان کی روح کو آئینہ دکھا کر ثابت کرتے ہیں کہ دراصل یہ لوگ کس قدر رحم دل، پاک نفس اور ایثار محسوس ہیں۔



تھارن ٹن ولڈر کے ناول ”دی برج آف سان لوئی اے“ میں بھی یہی تکنیک ہے، یعنی ہر کردار کی الگ الگ داستان ہے لیکن یہ داستانیں کسی تاریخی فلسفہ، کسی زنجیر میں جڑی ہوئی ہیں۔ ”سری کانت“ کے برخلاف اس کے ہر باب میں دو دو آدمیوں کی داستان ایک میں بیان کی گئی ہے۔ ہر باب کی جوڑی ایک دوسرے کے لیے بالکل اجنبی ہے، صرف موت ہی انہیں ملا دیتی ہے۔ وہ ایک ساتھ مرے۔ اس کے پانچوں کردار ایک کردار پہلے مرحلے پر پہلے پر سے گزر رہے تھے کہ پل پلانک ٹوٹ کر دریا میں گر پڑا۔ یہ پانچ آدمی کون تھے؟ کیا تھے؟ کس طرح کی زندگی گزار رہے تھے؟ ناول کے شروع میں یہ بتایا گیا کہ جب یہ حادثہ ہوا تو ایک پادری ان کے متعلق تفصیلی باتیں کرنے لگا۔ دراصل وہ پادری ایک کتاب لکھ رہا تھا جس میں وہ ثابت کرنا چاہتا تھا کہ خدا قبر سے اپنے گنہگار آدمی کو مارتا ہے یا اچھے آدمیوں کو اپنے پاس بلا لیتا ہے۔ اور مصنف نے ان داستانوں میں یہ دکھایا ہے کہ اس کی یہ کوشش کسی احمقانہ تھی کیونکہ یہ پانچوں آدمی، جو اس حادثے میں مرے، اس دنیا میں تنہائی اور مصیبت کی زندگی گزار رہے تھے۔ اس دنیا میں ان کا کوئی نہیں تھا۔ رشتہ داروں نے منہ موڑ لیا تھا، دوست چھن گئے تھے، زندگی ایک بوجھ بن چکی تھی اور وہ بڑی مشکل سے اسے گھسیٹے جا رہے تھے۔ ”موت“ ان سب کے لیے ایک پیغام مسرت تھی۔ اچھا ہی ہوا کہ انہیں اس طرح اچانک موت آگئی، اور موت کے متعلق یہ احساس سب داستانوں میں مشترک ہے۔

عزیز احمد کا افسانہ ”دن سینا اور صدیاں“ بھی اسی تکنیک میں ایک اچھوتا تجربہ ہے۔ عزیز احمد نے اس تکنیک کو وسیع کینوس میں استعمال کیا ہے۔ یہ داستانیں مختلف ملکوں اور مختلف صدیوں کی ہیں لیکن ان سب میں ایک مثلث ہے: عاشق، معشوق اور رقیب۔ یہ مثلث ہر دور میں اور ہر ملک میں مشترک ہے خواہ وہ ہندوستان ہو یا ایران ہو یا یونان؛ ماضی ہو، حال ہو یا... پھر عزیز احمد نے ان واقعات کے درمیان ایک اور ربط بھی قائم کیا ہے، یعنی تاریخی حوالوں سے بعض نتائج اخذ کر کے کرداروں کے نسلی سلسلے کو بھی ملا دیا ہے۔ قصہ گو دیتال سب داستانوں میں موجود ہے اور اس کا وہ سوال مشترک بھی: ”ان تینوں میں فیاض کون ہے؟“

یہ تو ہمیں الگ الگ تصویریں جن میں ایک یا چند باتیں مشترک تھیں۔ ایک اور تکنیک یہ بھی ہے کہ ایک ہی چیز کی مختلف زاویوں سے کئی قصاویر لی جاتی ہیں۔ کئی زاویوں سے دکھانے

پر اس چیز کے مکمل خط و خال ابھر آتے ہیں اور یہ شبیہ تصویر سے زیادہ واضح ہوتی ہے۔  
 فوٹو یا تصویر چٹے کاغذ پر کسی چیز کا صحیح نقش اور اس کی لمبائی چوڑائی تو دکھا سکتی ہے لیکن ابھار  
 پیدا نہیں کر سکتی۔ لیکن بُت میں لمبائی چوڑائی کے علاوہ موٹائی بھی آ سکتی ہے اور گولائی بھی  
 اور اس طرح وہ چیز اصل سے قریب تر ہو جاتی ہے اور فن کار اگر اپنے افسانے یا ناول میں کسی  
 واقعے، مسئلے، کردار یا انسانی زندگی پر کئی زاویوں سے روشنی ڈال کر شبیہ پیش کرے تو وہ مصور  
 سے آگے بڑھ کر بت تراش بن جاتا ہے اور ہمیت THREE DIMENSIONAL نکل آتی  
 ہے۔ جوزف کانرڈ نے زندگی کو بت تراش کی طرح پیش کرنے کے لیے یہ خاص تکنیک استعمال کی  
 ہے، یعنی وہ مسئلے پر مختلف ذرائع سے شواہد حاصل کر کے روشنی ڈالتا ہے۔ اس کے ناول ”لارڈ جم“  
 کے ابتدائی چند ابواب میں مصنف کی طرف سے براہ راست داستان بیان کی گئی ہے، پھر یہ داستان  
 مارلو کے ہونٹوں سے سنائی دیتی ہے جو اسی ناول کا ایک کردار ہے۔ مارلو کے بیان میں نہ صرف اس  
 کا اپنا زاویہ نظر ملتا ہے بلکہ بہت سے دوسرے لوگوں کا بھی اور اس سے ہمیں جم کی ٹریجڈی کے کم  
 از کم تین رخ نظر آ جاتے ہیں۔ اس تکنیک سے حقیقت کے سارے پہلو نمایاں ہو جاتے ہیں۔  
 کانرڈ نے اس انوکھی تکنیک کو ہر اعتبار سے اور ہر موضوع پر آزمایا ہے۔ کہیں بہت سے ممالک  
 کے کرداروں کی شہادتیں جمع کر کے زندگی اور انسانیت کا ایک وسیع تر منظر پیش کیا ہے؛ کہیں  
 چند واقعات کو بہت سے آدمیوں کی نگاہوں سے گزارا ہے؛ کہیں ایک کردار کو مختلف طریقوں سے  
 پیش کیا ہے؛ جیسے ان کے افسانے ”مائیفون“ میں کیپٹن میکوپر کا کردار جسے مختلف زاویوں سے  
 دکھا کر مبسم کر دیا گیا ہے۔

کرشن چندر کا مشہور افسانہ ”ان داتا“ بھی اسی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس افسانے میں مواد  
 اور اسلوب نے مل کر ایک اچھوتی چیز پیش کر دی ہے۔ قوط بنگال پر کئی افسانے لکھے گئے ہیں اور  
 ممکن ہے بعض افسانوں میں ”ان داتا“ سے بھی زیادہ تیکھاپن (POIGNANCY) اور گہرائی ہو  
 لیکن جو چیز ”ان داتا“ کو منفرد اور ممتاز بناتی ہے وہ فن کار کی رسائی اور تکنیک ہے۔ ایک ہی  
 مواد پر تین زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ قوط پر تین مختلف تاثرات کی عکاسی کی گئی ہے۔  
 یہ تینوں حصے الگ الگ تکنیک میں ہیں۔ پہلے حصے میں خطوط؛ دوسرے میں مکالمہ، بیان اور عمل  
 کا استرجاع اور تیسرے میں خود کلامی (MONOLOGUE) ہے۔ یہ افسانہ قوط کو ایک بڑے وسیع  
 پیمانے پر پیش کر کے امتیازی حیثیت حاصل کر گیا ہے۔ وسیع پیمانے سے میری مراد یہ نہیں کہ اس

میں ہزار ہا افراد کی موتیں دکھائی گئی ہیں بلکہ یہاں تو قحط کے صرف ایک "شکار" کی کہانی ہے جو ان ہزار ہا افراد کا نمائندہ ہے اور وسیع ان معنوں میں کہ اس میں کرشن چندر نے قحط کے پس منظر میں ان تین انسانی طبقوں کی کھوج لگائی ہے جن کی تقسیم "روپے" نے کی ہے۔ ایک پخلا غریب طبقہ جن پر مصیبت کا مکمل دباؤ پڑتا ہے؛ دوسرا کچھ "اونچا" متوسط طبقہ جو مصیبت زدوں کے لیے جھوٹی بہدر دی دکھاتا ہے؛ تیسرا بہت ہی اونچا جو ریاکار ہے جو یہ ماننا بھی نہیں چاہتا کہ غریب دکھ میں ہیں مبادا اس پر غریبوں کی مدد کا بوجھ پڑ جائے۔ لیکن یہاں غیر ملکی تو فصل کچھ دور از کار (FAR FETCHED) معلوم ہوتا ہے۔ اس فن کار کا ذہن رسا ضرور نظر آتا ہے جو ایک اہم زاویہ ہے لیکن باقی دونوں زاویوں سے بہت ہٹا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اگر تینوں یعنی پخلا، متوسط اور اونچا طبقہ ہی پیش ہوتے تو شبہہ ناممکن نہ رہتی۔ اب یہ معلوم ہوتا ہے جیسے بُت تراش نے ایک پہلو تو مکمل کر دیا ہے لیکن دوسرے پہلو پر ذرا سا کام کر کے چھوڑ دیا ہے کیونکہ تینوں حصے ایک دوسرے سے بے واسطہ (MUTUALLY EXCLUSIVE) تو ہیں لیکن مجموعی طور پر مکمل نہیں ہیں۔ اگر تیسرے حصے میں ذخیرہ اندوز سرمایہ دار اور خون چوسنے والے لالچی بھی پیش ہوتے اور ادھر غیر ملکی تو فصلوں کے ساتھ اپنے ملک کے تحقیقاتی کمیشن کے افسر بھی تو افسانہ زیادہ وسیع، ہمہ گیر اور مکمل نظر آتا۔

اسی طرح سہیل عظیم آبادی نے بھی اپنے افسانے "وقت کی بات" میں یہی "تینوں بُت" دکھانے والی تکنیک استعمال کی ہے۔ انھوں نے ایک مسئلے (یعنی چھوٹا نا پلور کے غریبوں کا آسام کے چائے کے باغات میں کام کرنا) کو تین بلکہ چھ زاویوں سے دکھایا گیا ہے۔ اس تکنیک میں یہ ضروری نہیں کہ تین ہی زاویے یا پہلو ہوں کیونکہ تین زاویے، تین پہلو اور تین بُت میں بڑا فرق ہے۔ ممکن ہے ایک یا دو زاویوں سے چوڑائی یا لمبائی تو دکھائی دے جائے لیکن گولائی یا موٹائی نظر نہیں آسکتی، صرف اس کا ایک حصہ ہی نظر آسکتا ہے۔ زاویوں کی تعداد اس امر پر منحصر ہے کہ زاویے سے اس چیز کا کتنا بڑا یا چھوٹا حصہ دکھائی دے سکتا ہے۔ آسام جانے کے بارے میں مختلف نظریے رکھنے والے تین طرح کے لوگ، پھر انھیں ماننے والے بھی تین طرح کے لوگ۔ اور سہیل نے ان چھ زاویوں سے سارے مسئلے کو گھرنے کی کوشش کی ہے۔

اسی طرح بالکل مکمل چیز پیش کرنے کے لیے ایک اور انوکھی تکنیک بھی استعمال کی گئی ہے کہ ایک ہی داستان کئی آدمیوں کی زبانی بیان کی جاتی ہے۔ انگریزوں نے "ناول" "فانتا مارا"

میں تین آدمی ایک گاؤں کا قصہ سناتے ہیں: ایک بورھا، اس کی بیوی اور اس کا بیٹا۔ ترتیب یوں رکھی گئی ہے کہ ایک آدمی داستان شروع کرتا ہے، ایک خاص مقام پر پہنچ کر وہ رک جاتا ہے کیونکہ اسے بعد کی داستان کا علم نہیں ہوتا۔ چنانچہ دوسرا آدمی بعد کا قصہ شروع کر دیتا ہے۔ جب اس کی داستان ختم ہو جاتی ہے تو پھر پہلا آدمی اس داستان کو آگے بڑھاتا ہے۔ پھر دوسرا آدمی اس سلسلے کو اٹھالتا ہے اور جو حصہ ان دونوں کو معلوم نہیں اسے تیسرا آدمی بیان کرتا ہے۔ اسی طرح ان تینوں کے بیان میں داستان پوری تفصیل کے ساتھ پیش ہو جاتی ہے۔

ٹیگور کے ایک ناول HOME AND THE WORLD میں بھی تین اہم کردار ہیں: نکھل، اس کی بیوی اور اس کا دوست سندیپ جو ان کے ساتھ رہتا ہے۔ یہ تینوں داستان کا ایک ایک حصہ اپنے خاص نقطہ نظر سے بیان کرتے ہیں، خارجی واقعات کے علاوہ داخلی محسوسات پر روشنی ڈالتے ہیں۔

اگرچہ مصنف براہ راست خود بھی داستان کے یہ سارے حصے سناسکتا تھا لیکن کرداروں کی زبانی یہ تکنیک زیادہ باذہب ہو جاتی ہے۔ ان پر گزری ہوئی داستان انہیں کی زبانی سننے سے داستان زیادہ دلچسپ اور حقیقی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ فانتا مارا کی جدوجہد میں فانتا مارا کی عورتوں نے جو حصہ زیادہ بڑھے کی بیوی سناتی ہے اور جوانوں کے سردار بیرارڈو کے آخری دنوں کی داستان جو بیٹا سناتا ہے۔

تکنیک کی ایک اور جدت طرازی یہ ہے کہ سارے افسانے میں مکالمے یا گفتگوئیں ہی ہوں۔ عام طور پر افسانے خالص بیان، مکالمے اور عمل کا امتزاج ہوتے ہیں اور کبھی کوئی عنصر کم، کبھی زیادہ۔ لیکن ایسے افسانے بھی ہیں جو تقریباً سارے کے سارے گفتگو میں ہی بیان کیے جاتے ہیں، جیسے ہیمنگوے کے "دی کلس" اور "ہلز لائیک وائٹ ایفٹس" یا غلام عباس کا لکھا ہوا "ناک کاٹنے والے"۔ اس تکنیک میں نہ صرف افسانے کا مواد سمیٹ لیا جاتا ہے اور موضوع کی اچھی طرح تشریح ہو جاتی ہے بلکہ مصنف کے اپنی طرف سے کچھ کہے بغیر صرف کرداروں کی باتوں اور لہجے ہی سے جذبات کی گہرائی اور اتار چڑھاؤ واضح ہو جاتا ہے۔

مصنف چند کرداروں کو ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ وہ آپس میں گفتگو کرتے ہیں اور ہم سنتے ہیں۔ ہم ان کی باتیں بالکل انہیں کی زبانی سنتے ہیں۔ مصنف پڑھنے والوں اور افسانے کے کرداروں میں بالکل شامل نہیں ہوتا۔ پڑھنے والے اور کرداروں کے درمیان مصنف کے

میں تین آدمی ایک گاؤں کا قصہ سناتے ہیں: ایک بورھا، اس کی بیوی اور اس کا بیٹا۔ ترتیب یوں رکھی گئی ہے کہ ایک آدمی داستان شروع کرتا ہے، ایک خاص مقام پر پہنچ کر وہ رک جاتا ہے کیونکہ اسے بعد کی داستان کا علم نہیں ہوتا۔ چنانچہ دوسرا آدمی بعد کا قصہ شروع کر دیتا ہے۔ جب اس کی داستان ختم ہو جاتی ہے تو پھر پہلا آدمی اس داستان کو آگے بڑھاتا ہے۔ پھر دوسرا آدمی اس سلسلے کو اٹھالتا ہے اور تیسرا آدمی اس کو معلوم نہیں اسے تیسرا آدمی بیان کرتا ہے۔ اسی طرح ان تینوں کے بیان میں داستان پوری تفصیل کے ساتھ پیش ہو جاتی ہے۔

ٹیگور کے ایک ناول HOME AND THE WORLD میں بھی تین اہم کردار ہیں: نکسل، اس کی بیوی اور اس کا دوست سندیپ جو ان کے ساتھ رہتا ہے۔ یہ تینوں داستان کا ایک ایک حصہ اپنے خاص نقطہ نظر سے بیان کرتے ہیں، باہر بی واقعات کے علاوہ داخلی محسوسات پر روشنی ڈالتے ہیں۔

اگرچہ مصنف براہ راست خود بھی داستان کے یہ سارے حصے سناسکتا تھا لیکن کرداروں کی زبانی یہ تکنیک زیادہ جاذب ہو جاتی ہے۔ ان پر گزری ہوئی داستان انہیں کی زبانی سننے سے داستان زیادہ دلچسپ اور حقیقی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ فانتا مارا کی جدوجہد میں فانتا مارا کی عورتوں نے جو حصہ زیادہ بڑھے کی بیوی سناتی ہے اور جوانوں کے سردار بیرارڈو کے آخری دنوں کی داستان جو بیٹا سناتا ہے۔

تکنیک کی ایک اور جدت طرازی یہ ہے کہ سارے افسانے میں مکالمے یا گفتگوئیں ہی ہوں۔ عام طور پر افسانے خالص بیان، مکالمے اور عمل کا امتزاج ہوتے ہیں اور کبھی کوئی عنصر کم، کبھی زیادہ۔ لیکن ایسے افسانے بھی ہیں جو تقریباً سارے کے سارے گفتگو میں ہی بیان کیے جاتے ہیں، جیسے ہیمنگوے کے "دی کلس" اور "ہلز لائک وائٹ ایفٹس" یا غلام عباس کا لکھا ہوا "ناک کاٹنے والے"۔ اس تکنیک میں نہ صرف افسانے کا مواد سمیٹ لیا جاتا ہے اور موضوع کی اچھی طرح تشریح ہو جاتی ہے بلکہ مصنف کے اپنی طرف سے کچھ کہے بغیر صرف کرداروں کی باتوں اور لہجے ہی سے جذبات کی گہرائی اور اتار چڑھاؤ واضح ہو جاتا ہے۔

مصنف چند کرداروں کو ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ وہ آپس میں گفتگو کرتے ہیں اور ہم سنتے ہیں۔ ہم ان کی باتیں بالکل انہیں کی زبانی سنتے ہیں۔ مصنف پڑھنے والوں اور افسانے کے کرداروں میں بالکل شامل نہیں ہوتا۔ پڑھنے والے اور کرداروں کے درمیان مصنف کے



آجانے سے گفتگو کا انداز اتنا فطری نہیں رہتا۔ یہاں میرا مطلب انداز یا لہجے کے غیر فطری ہونے سے نہیں؛ اور نہ سائنس، آرٹ، ادب اور سیاست پر کرداروں سے طویل بحثیں کروانا ہے بلکہ مصنف کسی خاص مقصد کی تکمیل کے لیے کوئی خاص اثر پیدا کرنے کے لیے گفتگو کو ایک خاص رو میں لے جاتا ہے۔ اس کی نمایاں مثال ہمیں کرشن چندر کے ”پال“ میں ملتی ہے۔ مصنف کا مقصد فرانس کی تعیش پسندی، جھوٹی جمہوریت اور ہندوستان کے متعلق ان کے تاثرات بیان کرنا تھا۔ اگرچہ بظاہر سارے افسانے میں گفتگو ہی ہے: پال اور ڈورہتی کے درمیان، پال اور اس کے ہندوستانی دوستوں کے درمیان، لیکن یہ گفتگو اصلی گفتگو معلوم نہیں ہوتی بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے مصنف یہ باتیں کہلو رہا ہے اور گفتگو کو خاص رنگ میں بہا رہا ہے، موثر رہا ہے۔

کبھی ایک ہی آدمی (جو اکثر صیغہ متکلم میں ہوتا ہے) مختلف آدمیوں کو مخاطب کر کے باتیں کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ بھی اصلی گفتگو نہیں ہوتی کیونکہ پورے افسانے میں یہی ایک آدمی کام کرتا ہے۔ دوسرے یہاں یہ بھی ضروری نہیں کہ سب دوسرے آدمی اس کے سامنے موجود ہوں۔ ان کے متعلق یہ اس کے ذہنی خیالات ہوتے ہیں جو اس انداز میں ظاہر کیے جاتے ہیں جیسے وہ ان میں سے ہر ایک کو باری باری مخاطب کر کے کہہ رہا ہو۔ دھرم پرکاش آنند کا ”دلِ ناتواں“ اس تکنیک کی بہتر مثال ہے۔ ایک ہی آدمی مخاطب ہوتا ہے اور بولنے والا صیغہ متکلم میں بولتا ہے۔ اس میں پتہ نہیں چلتا کہ مخاطب کون ہے؟ ممکن ہے بولنے والے کے سامنے بیٹھا ہوا ہو۔ افسانہ پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم ہی مخاطب ہیں، جیسے منشی پریم چند کے ”شکوہ شکایت“ میں۔ لیکن کبھی کبھی مخاطب کا علم بھی ہو جاتا ہے، جیسے ڈورہتی پارکر کے ”لیڈی ووددی لیمپ“ اور ”جسٹ اے ٹل ون“ میں مونا اور فرڈ مخاطب ہیں۔ یہ سب ”مونالوگ“ ہیں۔ ڈورہتی پارکر اس طرح کی تکنیکوں میں ایک ماہر کاریگر ہے۔ SOLILOQUY میں آدمی اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے۔ ”ٹیلیفون کال“ میں ایک لڑکی اپنے محبوب کے ٹیلیفون کرنے کا انتظار کر رہی ہے۔ اس انتظار کی انتہائی بیتابی کی تصویر سالی لو کوئی میں بہت اچھی کھینچی ہے۔ ”دی والز“ میں ایک مرد لڑکی سے ناچ کی درخواست کرتا ہے اور وہ اس کے ساتھ ناچتی ہے۔ رقص کے دوران میں جو خیالات اس کے ذہن میں آتے ہیں وہ اپنے آپ سے باتیں کرنے کے انداز میں بیان کیے گئے ہیں۔ پھر درمیان میں کہیں کہیں دو ایک جملوں کے ذریعے ڈورہتی پارکر نے یہ بتایا ہے کہ کبھی کبھی ہمارے دلی احساسات اور خارجی اظہار میں کس قدر تضاد ہوتا ہے! ہم سوچتے کچھ اور

ہیں اور کہتے کچھ اور۔ تہذیب نے ہمیں ریاکاری سکھا کر ہم پر ملمع چڑھا دیا ہے۔  
 ورجینا دلف کے ناول WAVES میں اس کے مختلف کرداروں: برنارڈ، نیول، لونی،  
 روڈا، جینی اور سومان کی دلی اور ذہنی کیفیات کا عکس جیسے سمندر کی لہروں پر پڑتا ہے۔ ہر باب  
 کے شروع میں سمندر اور اس کی لہروں کا منظر یہ بیان کرتا ہے اور ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے  
 یہ سب کردار باری باری ان لہروں کو اپنی داستانیں سنا کر اپنے دل کا بوجھ ہلکا کر رہے ہیں۔  
 لیکن اس ناول میں وقت اور مقام کی ہم آہنگی کا صرف دھوکا ہوتا ہے۔ نقشوں، گھڑیوں اور  
 ٹائم ٹیبل سے پتا چلتا ہے کہ یہ کردار ایک ہیں یا جدا جدا ہیں لیکن ”ظاہر“ اور ”باطن“ میں بہت  
 فرق ہو سکتا ہے۔ WAVES کے یہ کردار جسمانی طور پر قریب رہ کر بھی ایک دوسرے سے دور  
 ہیں۔ وہ اپنے آپ میں مگن ہیں لیکن ان کے دلوں میں ایک عجیب تنہائی اور دوری کا احساس  
 ہے۔ لیکن جب وقت اور مقام انہیں ایک دوسرے سے جدا کر دیتے ہیں تو گزشتہ یادیں انہیں  
 ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہیں۔

ایک اور تکنیک خطوں کی ہے۔ اگر ان افسانوں میں یہ ظاہر کیا جائے کہ یہ خط ہیں تو مانو لاگ  
 بن جاتے ہیں۔ ایک آدمی اپنی باتیں اور دوسروں سے کہی جانے والی باتیں تفصیل سے سناتا ہے۔  
 اگر یہ باتیں کہی جائیں تو افسانہ مانو لاگ بن جاتا ہے، لکھی جائیں تو خط۔ مانو لاگ میں بیان کرنا  
 یا خط کی صورت میں لکھنا بڑی آسان تکنیک ہے لیکن اس سے افسانہ بڑا اثر انگیز ہو جاتا ہے۔  
 خط کی تکنیک میں ایک بے حد مؤثر، درناک اور گہرا افسانہ سیٹھن زدیک کا ”دی لیٹر فرام این  
 ان نون وومن“ ہے جس میں ایک عجیب سی شدید محبت کا بیان ہے۔ بیان کرنے والی خود  
 محبت کرنے والی ہے جو مرنے سے پہلے اپنے محبوب کو خط لکھ رہی ہے؛ اس محبوب کو جس  
 کے لیے وہ ان بیسوں لڑکیوں میں سے صرف ایک ہے جن کے ساتھ اس نے چند راتیں  
 گزاری تھیں۔ اردو میں یہ تکنیک زیادہ تر مہندرناتھ نے اختیار کی ہے۔ ”چاندی کے تار“،  
 ”طوفان کے بعد“ سب خط ہیں۔ اردو میں اس تکنیک کا بہترین افسانہ اختر انصاری کا  
 ”لو ایک قصہ سنو“ ہے جو خط کے انداز میں بڑی کامیاب طرز ہے۔

اور ہجوم کی گفتگو کچھ اور ہی طرح کی ہوتی ہے: غیر منظم، بے ربط سی۔ کوئی اہم واقعہ یا  
 منظر ہو تو ہجوم جمع ہو جاتا ہے۔ طرح طرح کے لوگ ہوتے ہیں اور طرح طرح کی باتیں کہیں  
 سے ایک بات اٹھتی ہے تو دوسری طرف سے اس کی ایک الگ تاویل ہوتی ہے اور ان کی

آن میں آگ کی طرح سارے مجھے میں پھیل جاتی ہے۔ جتنے منہ اتنی باتیں۔ لیکن یہ اتنی باتیں صرف ایک ہی چیز کے متعلق ہوتی ہیں۔ پھر CROWD BEHAVIOR کچھ عجیب سا ہوتا ہے۔ جیسے وہ سب کسی جادو یا ہینا نزم کے زیر اثر ہوں۔ ستیا رتھی نے اپنے کئی افسانوں میں اس گفتگو اور CROWD BEHAVIOR کو بڑی اچھی طرح پیش کیا ہے۔ ”سناج پھر پھر“، ”جوڑا سانکھو“ اور ”کانگڈی“ وغیرہ افسانوں کا کردار ”ہجوم“ ہے۔

لیکن ایسی تکنیکیں بہت کم ہیں جن میں صرف ”باتیں“ ہوتی ہیں۔ بیشتر تکنیکیں بیانیہ کی ذیل میں آتی ہیں۔ BATES کی اکثر کتابیں خالص بیانیہ کی بہت اچھی مثالیں ہیں۔ خصوصاً ”بیرج“، ”یوٹی آف دی ڈیڈ“، ”ٹاؤن شپ“ وغیرہ بیس کی کہانیوں میں وقت گھسٹا ہوا نظر آتا ہے۔ چلا جا رہا ہے، چلا جا رہا ہے، نکلے ہوئے سارے راستے ختم ہونے ہی میں نہیں آتا۔ آج گزرا، پھر کل، پھر پرسوں۔ وقت گزرتا جا رہا ہے۔ زندگی گزرتی جا رہی ہے۔

بیانیہ ایک دن کا بھی ہو سکتا ہے، جیسے بلونت سنگھ کا ”دیمک“۔ کئی سال کا بھی، جیسے لوئی۔ بی۔ پیرانڈیلو کا ”وفلیف“ (ANNUIITY) یا چیوف کا ”دی ڈارلنگ“۔ پیرانڈیلو کے افسانے میں بوڑھے کی سو سال تک داستان جاری رہتی ہے۔ چیوف کی ”ڈارلنگ“ افسانے کے دوران میں تین چار شوہروں کو کھا جاتی ہے۔ بیانیہ ایک آدمی کا بیان بھی ہو سکتا ہے اور ایک آدمی پوری داستان یا اس پر گزرا ہوا ایک واقعہ بھی۔ اگر واقعات عمل اور گفتگو کا ایسا چناؤ ہو کہ اس سے آدمی کے کردار کا خاکہ کھینچ جائے تو یہ کیریکٹر سکیچ ہوگا، جیسے بیدی کا ”زین العابدین“، کرشن چندر کا ”بھگت رام“، قدرت اللہ شہاب کا ”سینو گرافر“، کرسٹوفر اشروڈ کا SALLY BOWLES اور ایچ۔ ای۔ بیس کا ”مسٹر پین فولڈ“۔ بیانیہ ایک آدمی کی داستان بھی ہو سکتا ہے یا اپنے دامن میں ایک گاؤں اور ایک سالم شہر کو بھی سمیٹ سکتا ہے۔ غلام عباس کا ”آنندی“، اشروڈ کا ”نوکس“، اختر اورینوی کا ”کلیاں اور کانٹے“ اور احمد ندیم قاسمی کا ”ہیر وشیما کے بعد“۔ ان سب افسانوں میں ایک مجموعی احساس ہے۔ ”آنندی“ میں ایک پورا شہر رستا بستاد کھایا گیا ہے؛ ”نوکس“ میں برلن کے ایک غریب، پچھلے متوسط گھر کی مکمل تصویر ہے اور برلن کی جھلکیاں؛ ”کلیاں اور کانٹے“ میں سینی ٹوریم، اس کے وارڈ، اس کے مریض اور اس کی نرسیں اور ”ہیر وشیما

کے بعد "میں صرف شمشیر خاں ہی کی داستان نہیں بلکہ شمشیر کے گاؤں کی بھی داستان ہے جس کے امن اور خوشی کو سمندر پار والی جنگ نے برباد کر دیا تھا۔ سیدھے سادے کسان، جن کے لیے فصل اور بارش کے سوا اور کوئی اہم موضوع نہیں ہوتا تھا، اب چوپال پر جنگ کی باتیں کیا کرتے تھے۔ ایسے افسانوں اور ناولوں میں چند مرکزی کردار صرف پڑھنے والوں کی دلچسپی قائم رکھنے اور ان کی توجہ کا تار کھینچے رکھنے کے لیے پیدا کیے جاتے ہیں۔ ان کی زندگی کے واقعات بظاہر بڑے اور نمایاں نظر آتے ہیں کیونکہ وہ ہمیں قریب محسوس ہوتے ہیں، لیکن اس سے زیادہ اہم اور معنی خیز وہ وسیع منظر ہوتا ہے جو پس منظر میں کھینچا جاتا ہے: ایک گاؤں کا، ایک شہر کا، ایک ملک کا، ایک قوم کا، ایک تحریک کا، ایک دور کا اور کبھی کبھی ساری انسانیت کا۔

منظر کشی الگ ہوتی ہے اور بیانیہ الگ: بیانیہ معنیوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ ہم بیانیہ کو بقول عسکری "کہانیہ" بھی کہہ سکتے ہیں۔ DESCRIPTION تصویر کشی یا منظر یہ بیان ہے۔ DESCRIPTIVE افسانوں میں "کہانی" نہیں ہوتی، جیسے بلونت سنگھ کا "پنجاب کا ایللا" یا اشک کا "کا کڑاں کا تیلی" یا لیسام۔ او۔ فلاؤٹی کا REAPING RACE جس میں فصل کاٹنے کا سین ہے۔ کرشن چندر کے ناول "شکست" میں یتری کے گھاس کاٹنے کا سین ہے۔ تصویریں افسانوں میں منظر نگاری بہت ہوتی ہے داستان بہت کم۔ سارا افسانہ منظر نگاری میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے، جیسے کرشن چندر کا "گر جن کی ایک شام" یا اختر رائے پوری کا "کافرستان کی شہزادی"

کبھی کبھی سارا افسانہ تصویریں نہیں ہوتا بلکہ صرف افسانوی واقعات کے لیے ایک سماں باندھا جاتا ہے، ایک فضا تیار کی جاتی ہے۔ راما نند ساگر نے "دل کے خوں کرنے کی فرصت ہی سہی" میں اسی طرح کا بہت اچھا سماں باندھا ہے: ملاح کشتی کھے رہا ہے۔ چائے کے لیے سماں میں پانی ابل رہا ہے۔ چٹو پانی کی سطح کو کاٹ رہے ہیں اور شکار پانی کے سینے کو چیر کر آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا ہے۔ ایک اور کشتی پارا کر رکتی ہے اور ایک نوجوان عورت کو زبردستی اس شکارے میں اتارا جاتا ہے۔ کشتی میں بیٹھے بیٹھے ہی اس عورت کا سودا ہو گیا ہے اور وہ ایک بوڑھے کے ہاتھ بیچ دی گئی ہے۔ اب اس بوڑھے کے ساتھ جانے کے لیے



اسے شکارے میں زبردستی اتارا گیا ہے۔ پہلے کانتا کے دل کا خون ہوا تھا اب ایک اور دل کا خون ہو گیا۔ اس تکنیک کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ دونوں کے خون ہونے کی داستانیں باری باری بیان کی گئی ہیں۔ ایک دل کے خون ہونے کی داستان شکارے میں سنائی جا رہی تھی کہ ایک اور دل کا خون ہو گیا۔ یہ دونوں داستانیں تمام شکل میں بیان ہوئیں تو افسانہ پھیکا ہو جاتا۔ دونوں داستانوں میں درد ضرور ہے لیکن پہلی داستان جذباتی ہو کے رہ جاتی ہے اور دوسری ایک نوجوان لڑکی کو ایک بوڑھے مرد کے حوالے کر دینا۔ بیسیوں بار دہرائی ہوئی فسر سودہ۔ داستان؛ لیکن اس افسانے میں یہ بالکل تازہ معلوم ہوتی ہے اور یہ داستانیں بر عمل جڑنے سے افسانے کو خوبصورت بنا گئی ہیں۔ شکارے میں دریا کے دوسرے کنارے تک پہنچنے سے پہلے ہی افسانے کی منزل آ جاتی ہے۔ ایک دل کے خون ہونے میں کتنی دیر لگتی ہے؟ اور کانتا بھی سینی ٹوریم کے دق کے آخری درجے پر تھی، بس چند دنوں کی مہمان! لیکن یہی چند دنوں کی فرصت دل کے خون کرنے کی فرصت ہی تھی۔ زندگی ایک چھوٹا سا سفر ہے۔ یہاں کشتی زندگی کا اشارہ معلوم ہوتی ہے۔ چاہے کتنے دنوں کا خون ہو جائے لیکن یہ کشتی یوں ہی چلتی رہے گی۔

ایک اور تکنیک میں ماحول کا اثر کرداروں پر دکھایا جاتا ہے۔ ماحول اور کرداروں کے احساسات کی ہم آہنگی سے افسانے کی فضا مکمل تر ہو جاتی ہے۔ کیٹھرائن میسفلڈ کے مشہور افسانے BLISS اور علی عباس حسینی کے افسانے ”برف کی سل“ میں بر تھا اور جمیل کے فرط انبساط کو اتنی اچھی طرح بتایا گیا ہے کہ ہم اسے محسوس کر سکتے ہیں۔ بہار کی شگفتگی اور حسرت بر تھا کے انگ انگ میں سراپت کر گئی ہے۔ شادی کی حسرت بھری فضا جمیل کی نس نس کو پھر کارہی ہے۔ احمد عباس نے چڑھاؤ اتار میں خارجی ماحول اور فضا کی تبدیلی کو احساسات کی تبدیلی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس افسانے میں خارجی فضا اور احساسات پر اثر کا موازنہ کیا گیا ہے۔ راستے کا چڑھاؤ اور اتار، جذبات کا چڑھاؤ اور اتار۔ چڑھائی خوش گوار تھی اور نرمل اور شیریں کے احساسات بھی بدل گئے۔ گورا ستہ وہی تھا اور شیریں اور نرمل کما بھی وہی تھے لیکن واپسی پر یہ راستہ اتار بن گیا تھا اور نرمل اور شیریں کے دماغ سے محبت کا پہلا نشہ اتر چکا تھا اور دماغ یہ سوچنے کے قابل ہو چکا تھا کہ ان دونوں کے رہن سہن میں کتنا فرق ہے، اس کا نباہ کیسے ممکن ہو گا؟

بیدی کے ”گرہن“ میں سماں بہت ہی اچھا بندھا ہے اور چاند گرہن کی فضا میں ہولی



کی داستان کس قدر مؤثر معلوم ہوتی ہے۔ خصوصاً افسانے کے آخری حصے میں شدت تاثر اپنی انتہا کو پہنچ گئی ہے۔ عورتیں تردیدی گھاٹ پر انسان کے لیے جا رہی ہیں؛ پھول، ناریل اور بتاشے سمندر میں بہا رہی ہیں؛ پانی کی ایک لہر منہ کھولے ہوئے آتی ہے اور سب پھول پتوں کو قبول کر لیتی ہے۔ ہولی انسان کے بہانے لانچ پر بیٹھ کر اپنے میکے چل جانا چاہتی ہے۔ وہ اپنے سسرال سے 'ساس کے' کو سنوں سے، شوہر کی ہوس اور درندگی سے بھاگ آئی ہے لیکن یہاں بھی ایکلی عورت کو دیکھ کر ہوس کی آنکھیں لال ہو جاتی ہیں اور ان آنکھوں سے گہرا کردہ بھاگتی ہے، بھاگتی ہے۔ اب گرہن پورا لگ چکا ہے لیکن حاملہ عورت پیٹ پکڑے بھاگ رہی ہے، بھاگ رہی ہے۔ دو آدمی اس کا تعاقب کر رہے ہیں: پکڑ لو، پکڑ لو۔ کہیں دور سے آوازیں آرہی ہیں: چھوڑ دو، چھوڑ دو۔ یہ ان دان لینے والے بھکاریوں کی آواز ہے جو چاند کو راہو اور کیتو کی گرفت سے چھڑانے کے لیے چھوڑ دو، چھوڑ دو کی آوازیں لگاتے پھرتے ہیں۔ ہولی پیٹ پکڑے ہانپتی کانپتی بھاگ رہی ہے اور فضا آوازوں سے گونج رہی ہے: پکڑ لو، پکڑ لو... چھوڑ دو، چھوڑ دو...

آج کے ادیب نہ صرف نئی نئی تکنیکیں ایجاد کر رہے ہیں بلکہ صدیوں کی پرانی تکنیکوں کو بھی نئے انداز اور نئے مواد کے لیے استعمال کر رہے ہیں۔ چنانچہ V. YAN نے اپنے ناول "جنگیز خاں" اور "باتو خاں" پرانے درویشوں کے قصوں کے سے انداز میں لکھے ہیں اور یہ انداز اس مواد کے لیے نہایت موزوں معلوم ہوتا ہے۔ عسکری نے "ذکر انور" کو پرانی خود نوشت سوانح عمری کا رنگ دے دیا ہے۔ اس رنگ میں، اس سنجیدہ بزرگانہ انداز میں یہ طنز کس قدر کامیاب ہے۔ حیات اللہ انصاری نے پرانی وضع کی دیو، پریوں کی کہانیاں لکھی ہیں: "کالادیو" اور "صاحب خوں خوں" "صاحب خوں خوں" چھوٹے بچوں کی زبان زد کہانیوں کی طرح۔ لیکن اس پرانے خوں میں انھوں نے گہری طنز کو چھپا دیا ہے۔

PAVELBAZ HOU کی سٹالن پرائز کتاب MALACHITE CASKET میں

FOLK TALES ہیں۔ یوراں کے پہاڑوں کے متعلق وہاں کے لوگوں میں جو بالکل پرانی کہانیاں مشہور ہیں اور مدتوں سے منائی جا رہی ہیں مصنف نے انہیں بغیر کسی ترمیم کے یوں لکھ دیا ہے جیسے اس نے "گرانڈ پاسلیشکو" سے سنی تھیں۔ مصنف نے پیش لفظ میں بتایا ہے کہ اگر غور کیا جائے تو ان ناقابل یقین باتوں کے پیچھے اصلی حقیقتیں چھپی ہوئی تھیں۔ یہ انوکھے

نام اصل چیزوں کے لیے محض اشارے ہیں۔ چنانچہ ”مسٹرس آف دی مونٹین“ کی کہانیوں میں جابجا بڑی بڑی چھپکلیوں اور اسی نوع کے جانوروں کا ذکر ہے جو ان پہاڑوں میں رہتے اور اس مسٹرس کی فوج کے سپاہی ہیں۔ یہ COPPER ORE کے سوا کچھ بھی نہیں۔ رنگ اور وضع قطع میں COPPER ORE بالکل اسی طرح دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح یہ صرف FANTASY ہی نہیں بلکہ یورال پہاڑوں کی نہایت واضح داستان ہوگی جہاں تانبے، سونے اور جواہرات کے خزانے پوشیدہ تھے۔ تانبے کی کانوں اور کاریگروں کی تفصیلی اور مستند داستان کون جانے یہ ساری پرانی کہانیاں! بادشاہوں، پریوں، دیوؤں کی داستانیں جو نسلوں سے ہم تک پہنچتی ہیں! اپنے اندر کتنی حقیقتیں چھپائے ہوئے ہیں۔

گو تکنیک کسی فن پارے کے حسن کا ایک نہایت ضروری جزو ہے لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ محض تکنیک ہی کسی افسانے کو اچھا بنا سکتی ہے۔ جب تک مواد، اسلوب اور تکنیک میں ہم آہنگی نہیں ہوتی افسانہ فن پارہ نہیں بنتا۔ کسی اچھی تکنیک کو بے جوڑ مواد سے جوڑ دیا جائے یا اسے کوئی مبتدی استعمال کرے تو افسانہ یوں معلوم ہوگا جیسے ایک بد صورت کو بے ڈھنگے پن سے خوبصورت لباس پہنا دیا گیا ہے۔ فن کار اچھا ہو، تکنیک استعمال بھی اچھا ہو لیکن مواد اچھا نہ ہو (مواد سے میرا مطلب موضوع یا حال نہیں ہے کیونکہ موضوع یا خیال کی اچھائی کے باوجود مواد خراب ہو سکتا ہے) تو اچھی سے اچھی تکنیک بھی بے معنی ہونے لگتی ہے۔ تکنیکی جدت جاذب ضرور ہوتی ہے لیکن اگر مواد معمولی ہو اور افسانہ صرف تکنیک کی خاطر لکھا جائے تو بے اثر ہو جاتا ہے۔ اب احمد عباس کے ”زندگی“ اور کرشن چندر کے ”غالیچہ“ ہی کو لیجیے۔ احمد عباس نے ایسی تکنیک استعمال کی ہے کہ اس سے ہمیں ایک عظیم اور شاندار چیز کی توقع ہو جاتی ہے۔ یہ تکنیک تو کسی ناول کے لیے بھی موزوں ہے۔ تین بالکل ہی الگ الگ چیزوں کو لیا گیا ہے: بچہ، بوڑھا اور شہر۔ پھر ان کی داستانیں باری باری سے اس طرح بیان کی گئی ہیں کہ پہلے بچے کی داستان شروع ہو کر ایک جگہ ٹوٹتی ہے تو بوڑھے کی شروع ہو کر ایک جگہ رک جاتی ہے! پھر شہر کی! پھر بچے کی داستان جہاں سے چھوٹی تھی وہیں سے جاری ہو جاتی ہے! پھر بوڑھے کی! پھر شہر کی۔ بچہ، بوڑھا، شہر۔ ان تینوں میں بظاہر کوئی مناسبت نہیں لیکن وہ چیز جو ان داستانوں میں مشترک ہے وہ یہ ہے تینوں زندگی اور موت کی کشمکش میں مبتلا ہیں۔ ان تینوں میں ایک اور چیز بھی مشترک ہے کہ ان کے دلوں میں موت سے بچ نکلنے، زندہ رہنے، بہتر

دنیا بنانے اور ایک بہتر دنیا میں زندہ رہنے کی تمنا ہے۔ پھر تینوں داستانوں میں زندگی موت پر فتح پاتی ہے۔ خیال بہت اچھا ہے، تکنیک بھی نئی ہے لیکن مواد اتنا ہلکا ہے کہ افسانہ سطحی معلوم ہوتا ہے اور تکنیک کا یہ بڑا سا خول اندر سے بالکل کھوکھلا دکھائی دینے لگتا ہے۔ ”غالیچہ“ میں بھی ایک نیا خیال اور ایک نئی تکنیک ہے۔ ”غالیچہ“ کے مالک کی زندگی مختلف ملکوں اور مختلف معیشتوں میں گزرتی ہے۔ یہ غالیچہ ہر جگہ اس کے ساتھ رہتا ہے۔ فن کار شاید یہ بتانا چاہتا ہے کہ شہر، دوست، محبوبائیں بدلتی جاتی ہیں لیکن یہ غالیچہ اس کا مستقل ساتھی ہے۔ اس کی محبت کا خون جذب ہے، اس کی محبوباؤں کے آنسو جذب ہیں؛ اس پر اس کے دوستوں کی داستانیں، اس کے اپنے سارے تجربے کشید ہیں۔ لیکن یہ سب خوبیاں صرف تکنیک کا تجربہ کرتے وقت دھیان میں آتی ہیں ورنہ افسانہ پڑھتے ہوئے یہ اثر بالکل نہیں پڑتا۔ افسانہ پڑھتے وقت تو صرف یہ احساس ہوتا ہے کہ آخر یہ ہے کیا؟ فن کار کیا کہنا چاہتا ہے؟ یہ کیسے کردار ہیں؟ یہ کیسی داستان ہے؟

ایک ہی تکنیک کہیں کامیاب اور کہیں ناکامیاب بھی ہو سکتی ہے، جیسے قرۃ العین حیدر کے افسانے۔ ان کے ہر افسانے کی تکنیک ایک ہی ہے لیکن یہ تکنیک ”ہم لوگ“ اور ”پر واز کے بعد“ میں بہت زیادہ کامیاب ہے۔ یہ تکنیک بالکل آزاد ہے۔ کسی طرح کے توازن، تناسب، حدود، ڈیزائن اور پلاٹ سے آزاد۔ لیکن ”اِس دفتر نے معنی“ اور ”لیکن گوشتی بہتی رہی“ میں توازن بگڑ گیا ہے، اور ”رقص شرر“ میں توازن بگڑ گیا ہے کہ آخری اہم حصہ دوسرے غیر ضروری حصوں میں چھپ کر رہ گیا ہے۔

مواد معمولی ہو لیکن تکنیک اچھی ہو تو اس سے افسانے میں کچھ جاذبیت تو پیدا ہو جائے گی لیکن بہت اچھا افسانہ نہیں بن پائے گا۔ اس کے برخلاف مواد عظیم ہو، افسانے میں گہرائی ہو تو تکنیک کی طرف دھیان ہی نہیں ہوتا۔ عظیم مواد معمولی سی تکنیک میں بھی اپنا احساس عظمت برقرار رکھتا ہے۔ حیات اللہ انصاری کا ”آخری کوشش“ بالکل سیدھا سادہ بیانیہ ہے لیکن ہم اس کی گہرائی میں ڈوب جاتے ہیں اور اس افسانے کی عظمت اور گہرائی ہماری روح پر چھا جاتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود افسانے کی خوبصورتی اور جاذبیت کو بڑھانے میں تکنیک کو بہت بڑا دخل ہوتا ہے اور تکنیک کی ذرا سی کمزوری ایک بہت اچھے افسانے کے مجموعی اثر کو زائل کر سکتی ہے۔ آخر اور نیوی کا افسانہ ”تاریک سائے“ تفصیل

نگاری اور تصویر کشی کا شہکار ہے لیکن ایک ذرا سی تکنیکی خامی کی وجہ سے نامکمل ہو کر رہ گیا ہے، یعنی عرس کا قصہ جو آدھا بلکہ پونا افسانہ ہے صرف ایک دن کا واقعہ ہے۔ پھر اس کے بعد فہمیدہ کی داستان کئی دنوں تک گھسٹتی چلی گئی ہے۔ صرف وقت کے لحاظ سے ہی یہ متوازن افسانہ غیر متوازن نہیں ہو گیا بلکہ فہمیدہ کو بعد میں سارے کرداروں سے الگ کر کے صرف اس کی داستان بیان کر دی گئی ہے اور افسانے کے اجتماعی احساس کو زبردست دھکا لگا ہے۔ آدھا افسانہ وسیع اور کشادہ ہے پھر ایک دم تنگ اور محدود ہو گیا ہے۔ فہمیدہ کی داستان کو طویل کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ عرس کے بعد اس کے کردار کی کہانی پر بھی افسانے کی ساری اہم تفصیلات آسکتی تھیں اور افسانے کے مقاصد میں کوئی فرق نہیں پڑ سکتا۔ عرسوں کے برے اثرات، مذہب کی آڑ میں گناہ، فہمیدہ کی کردار نگاری اور نورا اور ریں جیسی نئی نئی باتوں کے ذریعے فہمیدہ میں جنسی کھیل کھیلنے کا جذبہ بیدار ہونا۔ یہ سب کچھ تو وہیں دکھایا گیا تھا افسانے کے دوسرے حصے کو بھی مختصر کر کے وہیں سمو یا جاسکتا تھا اور شاہ ہاشم جیسے ہیروں اور ہیروئنوں کے کروت دکھائے جاسکتے تھے۔ عرس کے موقع پر ہی فہمیدہ کے جنسی جذبات کو شدید طور پر بھڑکا دیا جاتا اور وہیں اسے ہسٹریا کے دورے پڑتے ہوئے دکھایا جاتا، یعنی اگر عرس کے دن ہی افسانہ ختم کر دیا جاتا تو بہت مکمل چیز پیدا ہو جاتی۔

دو کہانیاں ایک سی نہیں ہوتیں۔ دو طریقے ایک سے نہیں ہوتے۔ کہانیاں، جو مختصر قصوں کی طرح ہوتی ہیں، کہانیاں، جن میں عمل، رد عمل اور عروج یکے بعد دیگرے آتے ہیں، کہانیاں، جن میں افسانہ نگار کہیں دور، بلندی سے زندگی کا جائزہ لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے، کہانیاں جو ایسی معلوم ہوتی ہیں کہ بس زندگی سے تراش کر رکھ دی گئی ہوں اور فن کار نے کالے ہوئے ٹکڑے کے کنارے تک گھس کر صاف نہ کیے ہوں، کہانیاں، جو مہمازی یا رمزی ہوتی ہیں، کہانیاں، جو صرف تصویری ہوتی ہیں، کہانیاں، جن میں سوچتا ہوا ذہن دکھایا جاتا ہے، کہانیاں، جو کچھ نہ کہتے ہوئے بھی سب کچھ کہہ جاتی ہیں، کہانیاں، جو محض رپورٹاژ کے ٹکڑے ہیں۔ ان گنت کہانیاں ہیں اور ان گنت تکنیکیں۔

جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو فن کار اسے من و عن بیان نہیں کرتا بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے انداز کے متعلق سوچتا ہے اور یہیں حقیقت اور تخیل ہم آغوش ہوتے ہیں۔ موضوع اور تکنیک دونوں اہم ہیں لیکن تکنیک مواد کی غلام ہے، مواد تکنیک کا نہیں



نگاری اور تصویر کشی کا شہکار ہے لیکن ایک ذرا سی تکنیکی خامی کی وجہ سے نامکمل ہو کر رہ گیا ہے، یعنی عرس کا قصہ جو آدھا بلکہ پونا افسانہ ہے صرف ایک دن کا واقعہ ہے۔ پھر اس کے بعد فہمیدہ کی داستان کئی دنوں تک گھسٹتی چلی گئی ہے۔ صرف وقت کے لحاظ سے ہی یہ متوازن افسانہ غیر متوازن نہیں ہو گیا بلکہ فہمیدہ کو بعد میں سارے کرداروں سے الگ کر کے صرف اس کی داستان بیان کر دی گئی ہے اور افسانے کے اجتماعی احساس کو زبردست دھکا لگا ہے۔ آدھا افسانہ وسیع اور کشادہ ہے پھر یک دم تنگ اور محدود ہو گیا ہے۔ فہمیدہ کی داستان کو طویل کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ عرس کے بعد اس کے جاری نہ رہنے پر بھی افسانے کی ساری اہم تفصیلات آسکتی تھیں اور افسانے کے مقاصد میں کوئی فرق نہیں پڑ سکتا تھا۔ عرسوں کے برے اثرات، مذہب کی آڑ میں گناہ، فہمیدہ کی کردار نگاری اور نورا اور زین جیسی چنپل لڑکیوں کے ذریعے فہمیدہ میں جنسی کھیل کھیلنے کا جذبہ بیدار ہونا۔ یہ سب کچھ تو وہیں دکھایا گیا تھا۔ افسانے کے دوسرے حصے کو بھی مختصر کر کے وہیں سمو یا جاسکتا تھا اور شاہ ہاشم جیسے ہیروں اور ہیروزادوں کے کروت دکھائے جاسکتے تھے۔ عرس کے موقع پر ہی فہمیدہ کے جنسی جذبات کو شدید طور پر بھڑکا دیا جاتا اور وہیں اسے ہسٹریا کے دورے پڑتے ہوئے دکھایا جاتا، یعنی اگر عرس کے دن ہی افسانہ ختم کر دیا جاتا تو بہت مکمل چیز پیدا ہو جاتی۔

دو کہانیاں ایک سی نہیں ہوتیں۔ دو طریقے ایک سے نہیں ہوتے۔ کہانیاں، جو مختصر قصوں کی طرح ہوتی ہیں، کہانیاں، جن میں عمل، رد عمل اور عروج یکے بعد دیگرے آتے ہیں، کہانیاں، جن میں افسانہ نگار کہیں دور، بلندی سے زندگی کا جائزہ لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے، کہانیاں جو ایسی معلوم ہوتی ہیں کہ بس زندگی سے تراش کر رکھ دی گئی ہوں اور فن کار نے کائے ہوئے ٹکڑے کے کنارے تک گھس کر صاف نہ کیے ہوں، کہانیاں، جو مہمازی یا رمزی ہوتی ہیں، کہانیاں، جو صرف تصویری ہوتی ہیں، کہانیاں، جن میں سوچتا ہوا ذہن دکھایا جاتا ہے، کہانیاں، جو کچھ نہ کہتے ہوئے بھی سب کچھ کہہ جاتی ہیں، کہانیاں، جو محض رپورٹاژ کے ٹکڑے ہیں۔ ان گنت کہانیاں ہیں اور ان گنت تکنیکیں۔

جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو فن کار اسے من و عن بیان نہیں کرتا بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے انداز کے متعلق سوچتا ہے اور یہیں حقیقت اور تخیل ہم آغوش ہوتے ہیں۔ موضوع اور تکنیک دونوں اہم ہیں لیکن تکنیک مواد کی غلام ہے، مواد تکنیک کا نہیں



الزبتھ جون کہتی ہیں: ”کہانی کے لیے ایک ایسا اثر چاہیے جو لکھنے والا شدت سے محسوس کرے اور اس پر لکھنے کے لیے مجبور ہو جائے۔ اس کے بعد نہایت سوچ اور محنت سے اسلوب شناخت کرے۔“

افسانے کی تعمیر میں تکنیک ایک بڑا ضروری جزو ہے لیکن مکمل اور خوبصورت چیز اسی وقت تیار ہوگی جب مواد اچھا ہو، اسلوب تحریر اور بیان اچھا ہو، فن کاران سب کو اچھی طرح گوندھے کہ یہ ہم آہنگ ہو جائیں اور اسے مناسی اور چابک دستی سے ڈھال کر ایسی مکمل اور خوبصورت شکل دے کہ مواد اور ہیئت میں کوئی فرق نظر نہ آئے اور ہم پڑھ کر یہ نہ کہیں کہ اس افسانے کا مواد یا تکنیک اچھی ہے بلکہ یہ کہہ اٹھیں: ”یہ افسانہ اچھا ہے!“

(معیار)

## غلام عباس

پریم ناتھ در

غلام عباس۔۔۔۔۔ ذکر چھڑتے ہی مجھے پوریوں کا ایک چھوٹا سا گیت یاد آتا ہے جسے اس طرف کے ”بھین“ بھی بے تکلفی کے موقع پر اور دروازے بند کر کے ہی گاتے ہوں گے۔ میں اس گیت کو یہاں نہیں دہرا سکتا۔ لیکن پوریوں کا وہ گیت میرے ذہن پر نرم نرم، موٹا موٹا، ابھرا ابھرا، اسی انداز میں بیٹھا ہوا ہے جیسے غلام عباس کے وہ دو ہونٹ جن سے اس نے گیت کے ایک ایک بول کو بھیج کر سنایا تھا۔۔۔ غلام عباس کے ہونٹوں سے بڑھ کر اس کی شگفتہ پیشانی ہے جس پر ہمہ وقت ایک دعوت کھلی رہتی ہے اور ملاقاتی آنکھیں اٹھاتے ہی صحبت کا حظ لینے لگتا ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ان کو آپ کے ساتھ بات کرنے کی فرصت نہیں ہے، یا فرض کیجئے کہ انسانی جذبے کے تحت وہ عدیم الفرستی کا اظہار کرنا چاہتے ہیں تو وہ آپ سے لاکھ لاکھ معافیاں مانگیں گے، تفصیل کے ساتھ وجوہات

غلام عباس

گے۔ ایک سگریٹ آپ کو پیش کر کے، ایک اپنے ہونٹوں میں بچسا کر، کرسی پر ٹیک لگا کے، ٹانگیں لمبی کر کے، ایک اچھے اونچے درجے کے ماہر فن کے انداز میں بیٹھیں گے۔ پہلے آپ کے کسی کارنامے کی تعریف کریں گے۔ آپ کو دور دراز صوبوں، ملکوں کی پرانی کہانیاں اور لطیفے سنائیں گے۔ اور غالباً پوریوں کا وہ گیت بھی سنا ڈالیں گے۔ پھر نہ ان کو اپنی مصروفیت کا خیال رہے گا نہ آپ کی ملاقات کے ابتدائی ٹکڑے کا۔

غلام عباس فوراً ہی بے تکلف نہیں ہو جاتے، گفتگو بڑھتی جاتی ہے، تکلف گھٹتا جاتا ہے۔ بات جو کہیں تھی کہیں پہنچ جاتی ہے اور غلام عباس جو صرف مسکرا رہے تھے ہنسنے لگتے ہیں۔ لیکن پھر بھی وہ کھلکھلا کر کبھی نہیں ہنستے۔ زیادہ ہنسی آئے گی، منہ پر خون بھی لپکے گا لیکن وہ سر کو جھکا کے آواز کو دانتوں کے نیچے روک روک کر ہی ہنستے رہیں گے، جیسے ان کو یہ ڈر ہو کہ منہ کے زاویے بہت بگڑ جائیں گے۔ غلام عباس کو میں نے کبھی غصے میں چلائے نہیں سنا۔ کچھ بھی ہو گیا ہو، کپنٹیاں تک لال ہو گئی ہوں غلام عباس آپ کی طرف ایسے دیکھیں گے جیسے انہیں غصہ نہیں تعجب ہو رہا ہے۔

ملاقات کتنی ہی لمبی ہو جائے آپ کبھی اکتائیں گے نہیں۔ بیچ بیچ میں پوچھ کے وہ آپ کی بات بھی سنتے رہیں گے اور آپ پھر دل و جان سے ان کی ساری باتیں سن لیں گے۔ یوں بھی ان کی باتیں دلچسپ ہوتی ہیں۔ واقعات ایسے بیان کرتے جاتے ہیں جیسے دلپذیر افسانہ بنا رہے ہوں۔

کئی بار وہ گھر ہی سے یہ تہیہ کر کے آتے ہیں کہ ان کے کلام سے ان کی بزرگی اور وقار ظاہر ہو۔ لیکن آپ اپنے دل میں ان کے لئے عزت سے زیادہ پیار کا جذبہ لے کر آئیں گے۔ کیونکہ ان کے چہرے کی بھاری، چوڑی اور موٹی بناوٹ کے نیچے ان کے نونے ہوئے دانت کی جھری میں سے ان کی سادگی، معصومیت اور پیارا پیارا مسکراتا ہوا بچپن جھانک ہی لیتا ہے۔

میلہ ٹھیلہ ہو یا تہوار کا دن، عید کی بھیڑ بھاڑ ہو یا محرم کا جلوس، غلام عباس گھر سے باہر نہیں جائیں گے۔ مزاج میں سنجیدگی اور کم آمیزی اس حد کی ہے کہ کسی دوست کے گھر بھی کسی بہت ضروری وجہ کے بغیر نہیں جاتے۔ لیکن کسی ادب نواز افسر کے گھر اگر کھانے کے ساتھ ساتھ ایک بے تکلف

کے رنگ میں بھی فرق نہیں پڑتا۔ روز گھر سے بندھی ہوئی ایک مقدار دفتر آتی ہے۔ اگر ان کے پاس دو تین آدمی بھی بیٹھے ہوں تو غلام عباس یوں ہی تواضعاً نہیں پوچھیں گے بلکہ سالن کی اسی مقدار کو ٹفن کیریر کے الگ الگ حصوں اور ڈھکنوں میں بانٹ کر سب کے آگے رکھ دیں گے۔ اگر کوئی ان کے گھر دعوت میں پہنچ جائے تو وہ اسے جی بھر کے کھلائیں گے۔ اتنا کہ عمر بھر یاد رہے۔ گوشت لذیذ ہوگا، اپنے دیسی رنگ ڈھنگ کا، اور غلام عباس اسے ایک انگریزی نام دے کر زیادہ دلچسپ بنائیں گے اور کھانے والا جتنی تعریف کرتا جائے گا اتنا اور گوشت اس کے سامنے آتا جائے گا۔

مذاق مذاق میں عباس صاحب نے ایک دن اپنے گھر ایک سالم بکرا کٹوایا اور چھ ”پیٹ پہلوانوں“ کو سیر ہونے کی دعوت دی۔ پکا ہوا لذیذ گوشت قل قل کے برتنوں میں آتا گیا اور جس نے جس مقدار کا برتن مانگا اس کے سامنے وہی رکھ دیا گیا۔ ان میں ایک حکیم صاحب بھی تھے جنہوں نے دو سیر کھا لیا۔ بعد میں معلوم ہوا کہ حکیم صاحب کو چھ دن تک ہیضہ نما بد ہضمی لاحق رہی اور وہ بال بال بچے۔ غلام عباس نے دراصل ایک اور دوست کا دعویٰ غلط ثابت کرنے کے لئے اتنا گوشت پکوا دیا تھا۔ لیکن اس شخص نے پورے ڈھائی سیر کھا کر ہڈیوں تک کا سفوف بنا کر رکھ دیا اور حکیم صاحب ہار گئے۔ اس دعوت میں ڈھیر سیر سے کم کسی نے نہیں کھایا تھا۔ لیکن غلام عباس نے حسب عادت وہی تین نرم نرم بوٹیاں لیں۔ ان کے پسندیدہ کھانوں کی فہرست بہت مختصر ہے۔ وہ چھوٹے بکرے کی اگلی ٹانگوں کا گوشت کھاتے ہیں، دوسری کسی قسم کا گوشت نہیں کھاتے۔ مرغ یا مرغابی، مچھلی ہو یا شکار، کسی اور جانور کا گوشت وہ کبھی نہیں کھائیں گے۔ کھانے کے معاملے میں وہ حد درجے کے حساس واقع ہوئے ہیں اور کھانے کی ایک قائم شدہ عادت کی حدود سے باہر نہیں آ سکتے۔

انہیں ایک ادبی مجلس چاہئے اور ہو سکے تو ہلکی دھن میں ایک آدھ مشاعرہ بھی ہو جائے، ایسے شعروں کا جنہیں شاعر چھپوانہ سکیں۔ اور اگر اس قسم کی مجلس کوئی بڑا آدمی یا بڑا ادیب اپنے گھر بلا رہا ہے تو اس وقت بھی غلام عباس سب کو بلاتے اور اطلاع کرتے پھریں گے۔

سنجیدہ ادبی مجلسوں میں جانے سے پہلے غلام عباس یہ ضرور معلوم کریں گے کہ مجلس میں اور کون

رہیں۔ ان کے اشتیاق اور دلچسپی کی حد دیکھئے کہ ایک دن کسی نامعلوم وجہ کی بنا پر صرف ایک ہی صاحب مجلس میں شریک ہونے کو آئے جنہیں اس دن اپنا افسانہ پڑھنا تھا۔ غلام عباس نے اس دن بھی نشست منعقد کی۔ بڑے عجیب و غریب طریقے پر خود مجلس کی صدارت سنبھالی، صاحب افسانہ کو پڑھنے کا حکم دیا اور سامعین کی جگہ اپنے کتے کو بٹھا دیا۔

غلام عباس کے بارے میں کئی لوگوں کو غلط فہمی ہے کہ وہ مغرب پسند ہیں اور زندگی کے ہر شعبے میں انگریزیت کو اپنانا چاہتے ہیں۔ ایسا سمجھنے والے دراصل ان کی سطح کو دیکھتے ہیں، سطح کے نیچے گہرائی میں دیسی غلام عباس کو نہیں پہچانتے۔ مثال کے طور پر آپ ان کے ساتھ انگریزی میں بات کر کے دیکھ لیجئے۔ انگریزی میں صرف ان کے ہونٹ ملتے رہیں گے لیکن الفاظ جب بھی نکلیں گے خالص اردو کے ہوں گے۔ آپ انگریزی بولتے جائیے ”بلکل بلکل بلکل“ کرتے ہوئے آپ کے جملوں کا ساتھ دیں گے یا زیادہ سے زیادہ ”yes, yes“، بلکل بلکل کہتے جائیں گے۔

ان کے پاس ہزاروں کتابیں ہیں جنہیں انہوں نے بڑی کاوش سے جمع کیا ہے۔ سیکنڈ ہینڈ کتابوں کے پرانے خریدار ہیں۔ مشہور مصنفوں کی بڑی بڑی کتابیں نہ جانے کہاں کہاں سے نکال لاتے ہیں۔ سب کی سب کتابیں الماریوں میں قرینے سے رکھی رہتی ہیں۔ بیشتر کتابیں انگریزی کی ہیں لیکن ان ہی کے دوش بدوش اپنی دیسی کتابیں بھی کم تعداد میں نہیں۔ ان میں اکثر انگریزی کتابیں ایسی ہیں جنہیں غلام عباس نے پڑھا ہی نہیں یا پڑھا ہے تو زیادہ سے زیادہ اس عبارت کو جو کتاب کے گرد پوش کے اندر مڑے ہوئے حصے پر ہوتی ہے۔ اسی حد تک وہ انگریزیت پسند ہیں۔ وہ بہت کم پڑھتے ہیں اور اگر کبھی پڑھیں گے بھی تو انگریزی افسانے، کیونکہ انگریزی میں دنیا بھر کے افسانے پڑھنے کو ملتے ہیں۔

میں غلام عباس کے لکھنے کے بارے میں یہاں کچھ کہنا ضروری نہیں سمجھتا لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ غلام عباس ایک ایک سطر کو لکھ لکھ کر پانچ پانچ چھ بار بغیر آواز نکالے اپنے موٹے موٹے نرم نرم ہونٹوں سے ایسے پڑھتے ہیں جیسے کوئی عامل بھوت اتارنے کے لئے منتر پڑھ رہا ہو۔ آپ کو ان کے گھر



غلام عباس سے ملے ہوئے مجھے اب سات سال ہو گئے ہیں۔ اس اثناء میں وہ ولایت بھی رہ آئے ہیں اور سنا ہے وہاں انہوں نے ایک اور شادی بھی کر لی ہے، ہو سکتا ہے کہ وہ بہت بدل گئے ہوں لیکن مجھے یقین نہیں آتا۔ میں اب بھی اسی غلام عباس کو دیکھتا ہوں کہ گھر آئے، اپنا انگریزی قسم کا لمبا کوٹ اتار پھینکا، ہاتھ سے پائپ کو ایک طرف گرا دیا، تہہ باندھا، رضائی کھولی، اوڑھی اور سردی کا لطف لینے لگے اور وہیں بیٹھے بیٹھے اپنے دیسی الٹے توے کے بڑے بڑے پھلکے، ان کے بڑے بڑے نوالے جلد جلد کھائے اور سو گئے۔

\*\*\*

## غلام عباس کے افسانے

محمد حسن عسکری

غلام عباس نے اتنے ہی اچھے افسانے لکھے ہیں جتنے اردو کے کسی اور افسانہ نگار نے۔ اگر ان کے اچھے افسانوں کا مقابلہ اردو کے دوسرے اچھے افسانوں سے کیا جائے تو غلام عباس کے افسانے کسی طرح بھی بیٹے نہیں رہیں گے۔ مگر پھر بھی انہیں وہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی جس کے وہ مستحق تھے۔ عام طور پر افسانے کے متعلق جو تنقیدی مضامین لکھے جاتے ہیں ان میں عباس کا ذکر بھولے بہتکے ہی ہوتا ہے۔ مضمون نگار ذرا باخبر یا ستھرے ذوق کا ہوا تو اس نے ان کے متعلق کچھ لکھ دیا، ورنہ غائب مگر ساتھ ہی ساتھ یہ بھی درست ہے کہ انفرادی طور سے ان کے دو تین افسانے مقبول بھی ہوئے اور مشہور بھی ہوئے۔ بلکہ 'آنندی' کا شمار تو اردو کے مشہور ترین افسانوں میں ہے۔ اگر آپ ادب سے سنجیدہ دلچسپی رکھنے والے کسی آدمی سے پوچھیں کہ تمہیں کون کون سے افسانے اب تک پسند آئے ہیں تو وہ 'آنندی' کا نام ضرور لے گا۔ اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ غلام عباس مجموعی طور سے مقبول نہیں ہیں مگر ان کے بعض افسانے بہت مقبول ہیں۔ اگر ہم اس تضاد کی وجہ معلوم کر لیں تو ہم غلام عباس کے فن کی خصوصیات کو زیادہ اچھی طرح سمجھ سکیں گے۔

اردو میں جو افسانہ نگار بحیثیت مجموعی مقبول ہوئے ہیں۔ انہیں کسی نہ کسی چیز کا سودا ضرور ہے...

یہ لفظ میں کسی برے معنی میں استعمال نہیں کر رہا ہوں کہ میرا مطلب یہ ہے کہ انہیں ایک خاص قسم کا موضوع پسند ہے۔ انہوں نے عکاسی کے لئے ایک خاص علاقہ یا ایک خاص طبقہ چھانٹ لیا ہے۔ کوئی منفرد یا چبھتا ہوا اسلوب بیان ایجاد کیا ہے یا ان کے ایک افسانے کا مجموعی تاثر یا فضا دوسرے افسانے کی فضا سے مماثل ہوتی ہے۔ غرض کوئی نہ کوئی بات ہوتی ہے جس سے آدمی پہلی نظر میں پہچان سکتا ہے کہ افسانہ کسی کا ہے۔ کرشن چندر، منٹو، عصمت، بیدی، ممتاز مفتی، اشک سب کے یہاں ایسی امتیازی صفات موجود ہیں۔ اس کے برخلاف غلام عباس کو کسی چیز کا سودا نہیں ہے۔ نہ تو کسی خاص موضوع کا، نہ کسی خاص اسلوب کا، نہ کسی خاص جذباتی فضا کا۔ اسی چیز سے انہیں نقصان بھی پہنچا ہے اور فائدہ بھی۔ یہی ان کی کمزوری ہے اور یہی ان کی قوت ہے۔

بات یہ ہے کہ جب دوسرے لوگوں نے لکھنا شروع کیا تو غلام عباس، معاشی، سماجی اور نفسیاتی پیچیدگیاں پردے ہی پردے میں نشوونما پارہی تھیں، اب واضح ہو چکی تھیں۔ اب ہر مسئلہ نو جوان کے لئے بغاوت یا کم سے کم بیزاری لازمی ہو گئی تھی۔ اس کی نفرت اور اس کی محبت کے مرکز میں تھے۔ اب وہ اپنا کام صرف لکھنا نہیں سمجھتا تھا بلکہ چند چیزوں کے خلاف اور دوسری چند چیزوں کے حق میں لکھنا خیال کرتا تھا۔ ہر لکھنے والے نے اس وسیع دائرے کے اندر اپنی نفرت اور محبت کے لئے چند چیزیں چن لی تھیں۔ بہت حد تک اسی انتخاب نے اسے ایک خاص ذریعہ اظہار بھی دے دیا تھا اور اس تعلق نے اس کے افسانوں میں ایک ہم آہنگی، وحدت اور انفرادیت پیدا کر دی تھی۔ ۳۶ء کے قریب والے دور میں ایسا ہونا ناگزیر تھا۔

مگر غلام عباس نے اس سے آٹھ دس سال پہلے لکھنا شروع کیا تھا۔ اس وقت متوسط طبقے کا نو جوان اپنے ماحول سے بڑی حد تک مطمئن تھا خصوصاً مسلمان نو جوان۔ چنانچہ اس زمانے کا ادب مسائل سے عموماً خالی ہوتا تھا۔ پریم چند کو چھوڑ کر اگر کوئی چھوٹا موٹا مسئلہ کہیں نظر آتا ہے تو عظیم بیگ چغتائی کے یہاں۔ ورنہ افسانہ نگار کی دلچسپیوں کو تو اس دنیا سے ماورا سمجھا جاتا تھا۔ چنانچہ غلام عباس نے بھی ابتداً 'الحمرأ' کے افسانوں اور اسی قبیل کی دوسری چیزوں سے کی۔ تو اگر ان کے یہاں ایسی نمایاں اندرونی وحدت نہیں ملتی جو فوراً ہماری توجہ کو جذب کر لے یا ہم پر چھا جائے تو اس کی ذمہ داری ان کی نشوونما کے زمانے پر ہے۔ تعریف کی بات تو یہ ہے کہ ان کا ذہنی ارتقاء ان کے اکثر پیش روؤں اور ہم عصروں کی طرح، وہیں کا وہیں نہیں رک گیا بلکہ وہ بڑھ کر اگلی نسل والوں سے آ ملے۔ ان کے اندر پرانی اقدار سے ہٹ کر چلنے کے وہ سب انداز ہیں جو دوسرے نئے افسانہ نگاروں میں ملتے ہیں۔

البتہ وہ بے تابی، وہ بے صبری، وہ جھنجھلاہٹ، وہ شدت نہیں ہے جو نو عمر بانیوں میں ہوتی ہے۔ اور نہ وہ بھولا پن ہے جو ایک دفعہ کو تو مخالف پر بھی غالب آ جاتا ہے۔ دوسرے لکھنے والوں کا افسانہ تو ایک دھواں دھار حملہ کرتا ہے۔ جس کے ریلے میں مخالف مورچہ ڈھیتا چلا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف غلام عباس کے انداز میں مصالحت کا رنگ ہوتا ہے جیسے انہیں اپنے اوپر پورا اعتماد نہ ہو یا مخالف کی نیک نیتی پر بھروسہ ہو کہ وہ تھوڑی سی رد و کد کے بعد مان ہی جائے گا۔

ایک خاص زمانے میں نشوونما پانے سے غلام عباس پر یہ اثرات مرتب ہوئے ہیں، چاہے انہیں کھوتا سمجھنے یا پانا، البتہ ایک چیز ایسی ہے جسے کھرے منافع کے سوا اور کچھ کہہ ہی نہیں سکتے۔ ۳۶ء میں تو لوگ اپنی بات کہنے کے لئے ایسے تڑپ رہے تھے کہ ان میں اتنا صبر تھا ہی نہیں جو پہلے بات کہنے کا طریقہ سیکھیں۔ اب تو چند باتیں ایسی تھیں جو لکھنے والوں کو اپنا ذریعہ اظہار بنا کر دنیا کے سامنے آنا چاہتی تھیں اور ان کے سامنے ادیب اپنے آپ کو بے دست و پا محسوس کرتا تھا۔ مگر ۲۸ء کے قریب کوئی چیز ظاہر ہونے کے لئے ایسی بے قرار نہیں تھی۔ کوئی آدمی اس وجہ سے ادیب بننا تھا کہ وہ ادیب بننا چاہتا تھا۔ ادیب بننے کے لئے آدمی خاص قسم کے ماورائی موضوع استعمال میں لاتا تھا اور خاص قسم کے ادبی الفاظ، فقرے، ترکیبیں۔ جو لوگ ذرا سمجھ دار تھے وہ پامال موضوعات سے بچنے کے لئے ذرا سی کاوش اور بیان کے ذریعوں اور اسالیب کا استعمال سیکھنے کے لئے تھوڑی سی محنت بھی گوارا کر لیتے تھے۔ اس رسم کے ماتحت غلام عباس نے بھی اپنی زبان اور بیان کو سنوارنے کی شعوری کوشش کی اور کسب سے یہ چیزیں حاصل کیں۔ چنانچہ ان کی زبان نئے افسانہ نگاروں کو دیکھتے ہوئے غیر معمولی طو پر صاف ستھری، سادہ اور رواں ہے۔ آلائشوں اور الجھیزوں سے پاک۔ جن مطالب کو وہ بیان کرنا چاہتے ہیں ان کے اظہار پر قادر، اپنی صلاحیتوں سے واقف، اپنی حدوں کے اندر بالکل مطمئن اور ان سے متجاوز ہونے کے خیال سے گریزاں۔ یہ خوبیاں مجموعی اعتبار سے نئے افسانہ نگاروں میں کمیاب ہیں۔ عصمت چغتائی کی نثر کا تو خیر کہنا ہی کیا، وہ تو جتنا کہنا چاہتی ہیں اس سے کہیں زیادہ کہہ جاتی ہیں مگر غلام عباس کا یہ وصف ہے کہ وہ جو کہنا چاہتے ہیں اسے کہہ ضرور دیتے ہیں، یہ نہیں ہوتا کہ کہیں کوئی کسر رہ جائے اور پڑھنے والا تشنگی محسوس کرے۔ وہ اپنی بساط سے بڑھ کر بات کہنے کی کوشش بھی نہیں کرتے جسے ان کی زبان یا اسلوب سنبھال نہ سکے۔ اگر انہیں کسی پیچیدگی یا باریکی کا بیان منظور ہوتا ہے تو وہ پہلے ٹھہر کے اسے سمجھ لیتے ہیں اور پھر جس حد تک وہ ان کی گرفت میں آتی ہے اسی حد تک کہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کے انداز میں بڑا توازن، اعتدال اور قرار پیدا ہو گیا ہے جو بے حسی یا

جمود ہرگز نہیں ہے۔ غلام عباس کی قوت بیان کا بہترین مظہر ان کا افسانہ 'آندی' ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ زبان و بیان ہی نے اسے افسانہ بنایا ہے ورنہ ایک چٹکلہ تھا۔ مگر مجھے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اظہار کے معاملے میں ان کی احتیاط اب حد سے بڑھنے لگی ہے، سنبھال سنبھال کے قدم اٹھانا بڑی ضروری چیز ہے بلکہ نئے ادب کے ماحول میں تو قابل ستائش ہے۔ مگر اتنا سنبھلنا بھی اچھا نہیں کہ قدم ہی رکھنے لگے۔ اس کشمکش میں پڑھنے والے کا ذہن جھٹکے کھانے شروع کر دیتا ہے۔ اسی وجہ سے آدمی افسانے کی فضا میں جذب ہوتے ہوتے پھر الگ ہو جاتا ہے۔ یہ چیز افسانے کی اثر انگیزی میں ذرا سی مانع ہوتی ہیں۔

میں نے کہا تھا کہ غلام عباس کو کسی چیز کا سودا نہیں ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے یہ افسانے پختہ عمر کو پہنچ کے لکھے ہیں۔ جب بیجان اور ہنگامہ آرائی کا زمانہ ختم ہو چکا تھا اور زندگی میں ان کی ایک جگہ معین ہو چکی تھی اس لئے ان کے افسانوں میں بڑی متانت اور ضبط آ گیا ہے..... صرف انداز بیان ہی نہیں بلکہ مشاہدے میں، تفصیلات کے انتخاب میں، افسانے کی تراش خراش میں۔ اگر ہم مجموعی حیثیت سے ان کے افسانوں کی فضا کا تعین کرنا چاہیں تو اسے ایک معنی خیز دھیمے پن کے علاوہ اور کیا کہہ سکتے ہیں؟ مگر اس دھیمے پن کے پیچھے وہ تمام چیزیں چھپی ہوئی ہیں جو دوسرے نئے افسانہ نگاروں کے یہاں دھڑا دھڑا جل اٹھتی ہیں۔ جو باتیں اوروں کے یہاں بلا خیز بن کے آتیں وہ یہاں بڑی نرمی اور ملائمت کے ساتھ آتی ہیں۔ 'آندی'، 'بکھوٹہ'، 'حمام' میں ان سب افسانوں کی یہی کیفیت ہے۔ غرض کہ اعتدال پسندی اور توازن غلام عباس کے افسانوں کے بیان اور خیال دونوں پر حاوی ہے اور یہی ان کے رنگ کو سب سے الگ کرتی ہے۔

غلام عباس کے متعلق مجموعی طور سے کوئی بات کہنا چاہیں تو سب سے پہلے نظر ان کی فنی خصوصیات کی طرف جاتی ہے۔ غالباً نئے افسانہ نگاروں میں یہ امتیاز انہیں کو حاصل ہے۔ موضوع، خیال یا جذبے کی وحدت ان کے یہاں جلدی سے نہیں ملتی۔ مگر پھر بھی ان کے افسانوں کا ایک دوسرے سے مقابلہ کریں تو ایک نتیجہ ضرور مرتب ہوتا ہے۔ غلام عباس کی دلچسپی اور تحقیق و تفتیش کا مرکز یہ احساس ہے کہ انسان کے دماغ میں دھوکہ کھانے کی بڑی صلاحیت ہے، بلکہ فریب خوردگی کے بغیر اس کی زندگی اجیرن بن جاتی ہے۔ اور وہ ہر قیمت پر کسی نہ کسی طرح کا ذہنی فریب برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ ان کے مجموعے میں دس افسانے ہیں جن میں سے پانچ کا موضوع وضاحتاً یہی ہے۔ اور یہی پانچ افسانے غلام عباس کے بہترین افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں کردار یا تو کسی نئے فریب



میں مبتلا ہوتے ہیں یا کسی فریب کا پردہ چاک ہوتا ہے۔ 'جواری' کا ہیر اپنے ذہنی فریب کے نشے میں ایسا مست ہے کہ وہ ذلیل ہونے کے بعد بھی نہیں چونکتا بلکہ اپنے آپ کو خنور رکھنے اور دوسروں کو بھی اسی نشے کے دو ایک گھونٹ پلانے کی جان توڑ کوشش کرتا رہتا ہے۔ 'کبتہ' میں باپ کے خوابوں کی عمارت تو ڈھسے جاتی ہے، مگر بیٹا باپ کی قبر پر کبتہ نصب کرا کے اپنے لئے اہمیت کا ایک نیا فریب ایجاد کرتا ہے۔ 'حمام' میں 'کے کرداروں کے سارے ذہنی فریب خاک میں مل جاتے ہیں اور وہ صاف صاف اس کا اعلان کر دینا چاہتے ہیں۔ مگر پھر بھی ان فریبوں کے بغیر انہیں اپنی زندگی ہی ناممکن نظر آنے لگتی ہے۔ چنانچہ وہ اس شکست و ریخت کے احساس ہی کو اپنے شعور سے مٹانے کی فکر شروع کر دیتے ہیں۔ انہیں زندگی کی چند تلخ حقیقتوں کو راستہ دینا پڑتا ہے اور وہ اپنے مطالبات میں ترمیم گوارا کر لیتے ہیں تاکہ زندہ رہ سکیں۔ 'سجھوتہ' کے ہیر نے اخلاقیات کی دیوار کے پیچھے جھانک کے دیکھ لیا ہے مگر وہ ذرا عملی قسم کا آدمی ہے۔ دل شکستہ نہیں ہوتا اپنے نئے علم سے فائدہ اٹھاتا ہے مگر کون کہہ سکتا ہے کہ اس کی عقلیت پسندی بھی ایک فریب نہیں ہے؟ وہ سمجھتا ہے کہ میں نے اخلاقی اقدار سے سجھوتہ کیا ہے۔ مگر یہ سجھوتہ دراصل اس نے اپنے آپ سے کیا ہے اور ایک نئی قید کو آزادی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ 'آنندی' میں ایک فرد کیا پوری جماعت نے اپنے آپ کو جان بوجھ کر دھوکے میں مبتلا کیا ہے۔ شہر 'آنندی' کی تعمیر اور اس کی آبادی اور رونق میں درجہ بدرجہ اضافہ انسانی حماقت کے قصر کی تعمیر ہے۔ 'آنندی' میں جو نئی اےنٹ دوسری اےنٹ پر رکھی جاتی ہے وہ اس قصر کو بلند تر اور مستحکم تر بناتی ہے۔ 'آنندی' کیا بن رہا ہے ایک نیا فریب بن رہا ہے۔ اسی وجہ سے شہر کی تعمیر ایک خاص طنز یہ معنویت اختیار کر لیتی ہے اور اس کے طول طویل بیان ہی میں ساری افسانویت ہے۔ یوں دیکھنے میں تو شہر بسنے کی کہانی بڑے مزے لے لے کر بیان کی گئی ہے مگر دراصل یہ چٹخارہ ہی ایک دبا دبا ہر خند ہے، جیسے انسانی حماقت کے نئے سے نئے ثبوت مہیا کرنے میں مصنف کو لطف آ رہا ہو۔

یہ ہے غلام عباس کے افسانوں کا مرکزی اور بنیادی جذبہ..... انسان کی فریب خوردگی اور حماقت۔ یہ احساس بڑے اندوہ والہ یا شدید کلمیت کا موجب بن سکتا ہے مگر غلام عباس کے ساتھ ایسا نہیں ہوا۔ یہاں بھی ان کے مزاج کی اعتدال پسندی آڑے آئی۔ وہ اس فریب خوردگی اور حماقت پر نہ تو رنج کا اظہار کرتے ہیں نہ غم و غصے کا نہ ابلیسانہ طمانیت کا۔ انہیں انسان کی اس بنیادی کیفیت پر کچھ تاسف بھی ہوتا ہے، کچھ ہنسی بھی آتی ہے، کچھ حیرت بھی ہوتی ہے۔ مگر فی الجملہ وہ شش و پنج میں پڑ جاتے ہیں کہ آخری فیصلہ کیا کریں۔ چنانچہ وہ کوئی آخری فیصلہ نہیں کرتے۔ بلکہ ایک طرح ہم کہہ سکتے

ہیں۔ ان کا آخری فیصلہ یہ ہے کہ جب انسانی زندگی مسلسل فریب ہے ہی تو پھر فریبوں کو قبول کرنے کے سوا اور کیا چارہ کار ہے۔ 'حمام' میں سے تو صاف نتیجہ یہی مرتب ہوتا ہے کہ انسان کو زندہ رہنا ہے تو فریبوں سے چھٹکارہ ممکن نہیں۔ چنانچہ غلام عباس کے افسانوں کا آخری تاثر تسلیم و رضا کا ہے۔ ان کے افسانوں کی یہی کیفیت اور بھی نمایاں ہو جائے گی اگر ہم ان کا مقابلہ منٹو کے افسانے 'نیا قانون' سے کریں۔ منٹو نے بھی انسان کی ذہنی فریب خوردگی کا نقشہ دکھایا ہے، منٹو کا افسانہ پڑھ کر یا تو انسان کی ذہنی بے چارگی پر جھنجھلاہٹ ہوتی ہے، یا شکست کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ غلام عباس کا افسانہ پڑھ کر آدمی زندگی کی شرائط سے سمجھوتہ کرنے کو راضی ہو جاتا ہے۔

بہر حال اس سے پتہ چلتا ہے کہ مجموعی حیثیت سے غلام عباس کے افسانے ایک مرکزی وحدت سے ایسے خالی نہیں ہیں جیسے پڑھنے والوں کو معلوم ہوتے ہیں۔ البتہ یہ وحدت ذرا دیر میں ہاتھ آتی ہے۔ جہاں غلام عباس کا ایک منفرد لب و لہجہ، ایک منفرد انداز بیان اور ایک منفرد وضعی احساس ہے۔ وہاں ان کے احساسات کی بھی ایک علیحدہ سمت ہے۔ صرف فنی اعتبار سے نہیں بلکہ مجموعی حیثیت سے بھی وہ ایک انفرادیت اور ایک مستقل شخصیت رکھتے ہیں جس کی نئے افسانوی ادب میں ایک ممتاز جگہ ہے۔

اب چونکہ ان کی کتاب شائع ہو چکی ہے۔ اس لئے ان پر مجموعی حیثیت سے غور و فکر کیا جاسکتا ہے اور نئے ادب میں ان کی جگہ پورے انصاف کے ساتھ مقرر کی جاسکتی ہے۔ اور ان کی جگہ یقیناً کسی اور افسانہ نگار سے گھٹ کے نہیں ہوگی۔

\*\*\*