پاکستانی اردو افسانے میں شعور کی رو: تکنیکی و تحقیقی جائزہ

[مقالہ برائے پی ایچ ڈی اردو]

مقالہ نگار:

کلثوم طارق برنی

رول نمبر: AB833204

رجسٹریشن نمبر: 01PLE1010

نگران:

ڈاکٹر رشید امجد

چیئرمین شعبہ اُردو

الخیر یونیورسٹی، بھمبر

ALLAMA IQBAL
Open University Library
(ACQUISITION SECTION)
Acc. No. 120603
Date 25-7-2016

شعبہ اردو

علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

2014ء

پیش لفظ

زندگی خوب صورت اور علم حاصل کرتے رہنا خوبصورت ترین ہے۔ میرے والد محمد اختر گل صاحب کا خواب آج اس مقالے کی تکمیل کے بعد شرمندہ تعبیر ہونے جا رہا ہے۔ میرے والد محمد اختر گل صاحب نے اردو، اسلامیات، شماریات، اور فارسی میں ایم اے کیا۔ وہ یہ خواہش لیے اس دنیا سے چلے گئے اور ان کو اولاد میں سے کوئی بچہ یا بچی PHD ضرور کرے۔ میں اور میری چھوٹی بہن فاطمہ گل نے ان کے اس خواب کی تعبیر ہی کے لیے ایم۔فل کیا۔ بے شک جلد ہی وہ دن آئے گا کہ ان کا خواب شرمندہ تعبیر ہوگا۔ میرا تحریر کردہ تحقیقی و تکنیکی مقالہ حاضر خدمت ہے۔ یہ مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔

باب اول : میں "شعور کی رو" کی تکنیک، مغربی افسانوی ادب پر اس اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے اور ساتھ ساتھ اس پہلو کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ کہ نفسیات سے زیادہ ادب میں اس تکنیک کے اثرات نمایاں ہیں۔

باب دوم : میں مغربی اثرات کے زیر اثر اردو افسانے میں "شعور کی رو" سے جو تبدیلی افسانوی ادب میں ہوئی اس کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ اس تکنیک سے متاثر ہونے والے افسانہ نگاروں کی تخلیقی صلاحیتوں کا اور اس تکنیک کو استعمال کرنے کے اصولوں کو بیان کیا گیا ہے۔

باب سوم : اردو افسانے میں "شعور کی رو" کے ابتدائی نمائندے یعنی تاریخی پس منظر سے لے کر آزادی سے پہلے کے افسانہ نگاروں کے افسانوں کا جائزہ لیا گیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ "انگارے" کے افسانہ نگاروں کے ہاں اس تکنیک کے استعمال اور یادگار افسانوں کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ اس تکنیک استعمال کی وجوہات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ بعد میں "انگارے" کی اشاعت سے پھیلنے والے انتشار کا جائزہ لے کر "انگارے" کے بعد افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا جائزہ لیا گیا ہے۔

باب چھارم : میں پاکستانی افسانے میں "شعور کی رو" کی تکنیک اور اس کے نمائندہ مصنفوں کی تحریروں کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ تاریخی پس منظر حالیہ صورت حال کو بیان کیا گیا ہے۔

باب پنجم : میں مقالہ کا محاصل پیش کیا گیا ہے۔

اردو ادب میں تحقیق و تنقید کا میلان وسیع ہے۔ ادب جو انسانی معاشرہ کی تخلیقی قوتوں کا اظہار ہے اور ادیب اس ماحول کی تخلیق کرتا ہے۔ ادب اور تہذیب کا دوسرا اہم پہلو انسانی نفسیات ہے۔ "شعور کی رو" کی تکنیک یورپی ادب کی اہم تکنیک ہے جس کے پیچھے نفسیات کے مفروضے کام کر رہے ہیں۔ اس عنوان کو منتخب کرنے کا مطلب یہی تھا کہ انسانی نفسیات کو ادب میں تلاش کیا جائے۔ جدید تبدیلیوں سے جو تہذیبی اور ثقافتی اثرات میں ہل چل مچتی ہے ایک ادیب ہی اس ہونے والی تبدیلی کو ماضی، حال اور مستقبل میں تلاش کرتا ہے اور ان اثرات کا جائزہ ماضی، حال اور مستقبل کے پس منظر میں

پیش کرتا ہے۔ ان تمام پہلوؤں کو سامنے رکھتے ہوئے ابتدائی مراحل میں بہت مشکلات پیش آئیں اس کی ایک اہم وجہ یہ تھی کہ موضوع دو حصوں میں تقسیم تھا۔ ایک جدید علوم نفسیات اور دوسرا ادب ان دونوں پر بیک وقت موضوع کی مناسبت سے عبور حاصل کرنا یا ان تک رسائی حاصل کرنا آسان کام نہیں تھا۔ میرے استاد محترم ڈاکٹر رشید امجد صاحب کی رہنمائی کی وجہ سے آسانیاں پیدا ہو گئیں اور یہ کام کامیابی کے ساتھ پایۂ تکمیل ہوا۔ میں ڈاکٹر صاحب کی بے حد احسان مند ہوں وہ حقیقی معنوں میں نہایت ہی شفیق اور علم دوست انسان ہیں۔

میرے رب کو پسند ہے کہ اس کے حقوق سے پہلے اس کے بندوں کے حقوق ادا ہوں۔ اس کے شکریہ سے پہلے اس کے بندوں کا شکریہ ادا کیا جائے۔ میں شعبہ اردو (علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی سے منسلک تمام احباب کی فرداً فرداً شکرگزار ہوں۔ کہ ان کی معاونت سے میرا تحقیقی و تکنیکی کام مکمل ہو سکا۔ میں ڈاکٹر محسنہ نقوی کی شکرگزار ہوں کہ وہ ہمیشہ میرا حوصلہ بڑھاتی رہیں۔ میں خصوصی طور پر ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر صاحب کی شکرگزار ہوں میں ان کی علم دوستی ہی کی مداح نہیں بلکہ ان کے ہر اس لمحے کی ممنون ہوں۔ جو انھوں نے بطور استاد مجھے دیا۔ میں اس موقع پر محبوب عالم کو نہیں بھول سکتی جو فون کر کے مقالے کی تاریخ نکل جانے کا خوف دلاتے رہے۔ میں اپنے عزیز ڈاکٹر عدنان صدیقی کی بھی بے حد شکرگزار ہوں جو ہمیشہ کام کے سلسلے میں حوصلہ افزائی کرتے رہے۔ میں لاہور کی لائبریری خصوصی طور پر پنجاب یونیورسٹی لائبریری اور پبلک لائبریری کے لائبریرین حضرات کی بھی شکرگزار ہوں کہ ان کے ہر ممکن تعاون سے میں اپنے مقالے کو تکمیل دے سکی۔

میں اپنے بھائی ہمایوں گل اپنی چھوٹی بہن فاطمہ شعیب اور اپنے بہنوئی طاہر شعیب اپنی دوست آسیہ یاسمین کی بھی شکرگزار ہوں کہ مجھ سے پوچھتے رہے کہ مقالہ کب جمع ہوگا کام کب ختم ہوگا اور ڈگری کب ملے گی۔

اس مقالے کی تکمیل کے تمام مراحل میں میرے تینوں بچوں طلال علی برنی، فرزا برنی، اور جان علی برنی کا وہ خوبصورت وقت بھی شامل ہے جو بطور ماں میں نے انہیں دینا تھا لیکن وہ وقت انہیں نہ دے سکی میں تا حیات اپنے بچوں کے اس خوبصورت وقت کی مقروض رہوں گی۔ کہتے ہیں کہ ہر کامیاب مرد کے پیچھے ایک عورت ہوتی ہے۔ میرا یہ ماننا ہے کہ ہر کامیاب عورت کے پیچھے بھی ایک مرد ہوتا ہے۔ لیکن مجھے کبھی پیچھے مڑ کر دیکھنے کی ضرورت پیش نہیں آئی کیونکہ مجھ سے دو قدم آگے کھڑے ہیں۔ میرے شریک حیات سید طارق نوید برنی۔ میں اپنے شریک حیات سید طارق نوید برنی کا شکریہ ادا نہیں کر سکتی کیونکہ ان کی محبتوں کا قرض اتنا زیادہ ہے کہ شکریہ ادا ہو ہی نہیں سکتا۔

مقالہ حاضر ہے۔ یقین رکھتی ہوں کہ اہل علم و نظر میری کوتاہیوں سے صرف نظر کرتے ہوئے میری اس کوشش کو ضرور سراہیں گے۔

شکریہ

مخلص

کلثوم طارق برنی

ترتیب ابواب

پیش لفظ

باب اول: شعور کی رو کی تکنیک: پس منظر، جائزہ اور مغربی افسانوی ادب پر اس کے اثرات ۵۔۶۷

باب دوم: اُردو افسانے میں شعور کی رو کی تکنیک (نظری جائزہ) ۶۸۔۱۴۹

باب سوم: اردو افسانے کے ابتدائی دور میں شعور کی رو ۱۵۰۔۲۳۵

انگارے کے افسانہ نگاروں کے یہاں شعور کی رو، انگارے کے بعد افسانہ نگاروں میں شعور کی رو، کرشن چندر، عصمت چغتائی، میرزا ادیب، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، غلام عباس، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، ممتاز شیریں، بیدی، محمد حسن عسکری کے فن پاروں میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال اور اس کے تناظر میں افسانوں کا فکری و فنی مطالعہ

باب چہارم: پاکستانی افسانے میں شعور کی رو کے نمائندے، (تاریخی اور حالیہ جائزہ) ۲۳۶۔۲۸۷

قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد، مسعود اشعر، رشید امجد، محمد منشا یاد کے فن پاروں میں معنوی اور تکنیکی اعتبار سے شعور کی رو کے امکانات اور وسعت

باب پنجم: حاصلات و محاکمہ ۲۸۸۔۲۹۸

کتابیات ۲۹۹۔۳۰۶

بابِ اوّل

شعور کی رو کی تکنیک

پس منظر، جائزہ اور مغربی افسانوی ادب پر اس کے اثرات

شعور کی رو کی تعریف:

''شعور کی رو کی اصطلاح سب سے پہلے امریکی فلسفی ولیم جیمس (1842-1910) نے اپنی مشہور کتاب ''اصول نفسیات'' میں استعمال کی۔ ولیم جیمس انسانی ذہن کی گفتگو کے سیال اور مربوط پہلوؤں پر زور دینا چاہتا تھا۔ اس اعتبار سے اس کی یہ اصطلاح بیک وقت ایک موضوع بھی ہے اور اسلوب بھی۔'' [1]

اس تعریف کی روشنی میں یہی حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ولیم جیمس نے انسانی ذہن کی جو تشریح کی یا یہ کہنا چاہیے کہ اس کے نظریے کے مطابق انسانی شعور ایک سیال مادے کی طرح ہوتا ہے۔ کبھی کبھی انسان کے ذہن میں کوئی خیال پیدا ہوتا ہے اور پھر خیالات و تصورات فلم کے پردے کی طرح چلنے لگتے ہیں۔ ایک خیال کسی دوسرے خیال یا واقعے سے ذرا سی مناسبت کے سہارے آگے بڑھتا ہے اور یہ عمل کسی نقطے پر اختتام پذیر ہوتا۔

شعور کی رو کی اصطلاح کے بارے جوزف شپلے مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں

"The Supposed unending and uneven flow of the mind presented in recent fiction, The novelist Permits many seeing irrelevant ideas drawn in by loose association to bob up in the main stream of the story."[2]

اس تعریف کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ ''شعور کی رو'' Stream of consciousness کی اصطلاح سے مراد یہ ہے کہ جس کے ذریعے ذہن کے منتشر و غیر مربوط اور غیر منظّم افکار و احساسات کو پیش کیا جاتا ہے۔ ان میں کسی منطق یا استدلال کے اصول کے تحت ربط نہیں ہوتا بلکہ یہ ربط ذہن کی مسلسل تبدیل ہوتی کیفیات کے مطابق ہوتا ہے۔

اس حوالے سے ایک اہم نقطہ یہ بھی ہے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک یورپی افسانے کی اہم تکنیک ہے جس کے پیچھے جدید نفسیات کے مفروضے کام کر رہے تھے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ژونگ کہتا ہے۔

''شعوری ذہن لاشعوری نفس پر انحصار بھی کرتا ہے اور اس کا نتیجہ بھی ہوتا ہے۔ یہ شعوری نفس شعوری ذہن سے پہلے وجود رکھتا ہے اور وہ اپنے افعال شعور کی شراکت میں یا اس کے بغیر انجام دیتا ہے۔ اس کے علاوہ ان لوگوں کے برعکس جو ذہن کو ثانوی اظہار یا ثانوی مظہر Epiphenemenon یا مشین کے اندر بھوت سمجھتے ہیں۔''[3]

اس حوالے سے ژونگ کا خیال ہے کہ نفس کی حقیقت اہم ہے یہ کسی بھی طبعی یا جسمانی سے کم نہیں ہے اور اپنی ساخت رکھتی ہے اور اپنے خاص قوانین کے تحت کام کرتی ہے۔ انسانی ذہن میں ایک ہی وقت میں آنے والے خیالات اس کو کہاں سے کہاں لے جاتے ہیں۔

ادب میں بھی اس حوالے سے تجربات کیے گئے جدید یورپی افسانے نے سیاسی افراتفری اور معاشرتی انتشار سے جنم لیا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد انسانی طرز احساس ایک نئے موڑ پر آ کھڑا ہوا تھا۔ سیاسی ابتری، تہذیبی انحطاط اور معاشرتی اقدار و روایات کی شکست وریخت کا باعث بنی۔ فرد خارجی عوامل سے فرار حاصل کر کے اپنی ذات میں جھانکنے لگا۔ اس کے ساتھ ساتھ جدید نفسیات نے ذہنی اعمال کی تشریح اور تحلیل نفسی کے جن نظریات کو عام کیا تھا۔ اس نے ادب، خاص طور پر افسانے کی تکنیک و متاثر کیا۔

اس حوالے سے جو خاص پہلو سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ فرائیڈ کے ذاتی لاشعور کے نظریے نے داخلیت کے جس رویے کو پیدا کیا اس نے فرد کو اپنے باطن میں جھانکنے کا موقع فراہم کیا، اور چھپی ہوئی حقیقتوں کی دریافت اور بازیاف کی بصیرت عطا کی۔ جدید نفسیات نے سب سے پہلے (Underground man) کی اصطلاح دریافت کی۔ فرائیڈ کا خیال تھا کہ:

''فرد کی زبان سے ادا ہونے والا کوئی بھی لفظ بے معنی نہیں، وہ ہر لفظ اپنی لاشعوری کیفیت کے زیر اثر ادا کرتا ہے۔ اس سے خود کلامی کا جو عنصر پیدا ہوا اسے Stream of Consciousness) کا نام دیا گیا۔''[4]

اس نظریے سے یہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے وہ خیالات جو کسی نہ کسی رنگ میں خود کلامی کا روپ اختیار کر لیتے ہیں ''شعور کی رو'' کے بنیادی عوامل ہوتے ہیں۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ولیم جیمس کہتا ہے کہ

''شعور کی رو تجربے کا عکس ہے۔''[5]

اس تعریف سے یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ولیم جیمس نے موضوع اور معروض کے درمیان ایسا تلازماتی رشتہ

تلاش کیا جو کسی منطقی ربط کے بغیر زندگی بھر قائم رہتا ہے۔ اس پس منظر بلا شبہ نفسیات اور ادب کے درمیان ایک ربط نظر آتا ہے جو انسانی شعور اور لاشعور کی ترجمانی اس طرح کرتا ہے کہ انسان جو گفتگو کرتا ہے اس کا کچھ حصہ ظاہر کر دیتا ہے، لیکن زیادہ حصہ زیرِ سطح گم رہتا ہے۔ ماہرین نفسیات نے اس گم شدہ حصے کو اہم تصور کیا اور اس کی محرک قوت سے بیش قیمت نتائج اخذ کیے۔ اس پہلو کو اگر فرائیڈ کے نقطہ نظر سے واضح کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ فرائیڈ کے نفسیات کے مطالعہ سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ انسان کے افکار واعمال پر اس کے شعور سے زیادہ گرفت لاشعور کی ہے اور یہ کہ انسان کی پوشیدہ ذہنی زندگی غیر مرتب اور غیر مربوط ہے۔ چنانچہ انسان کے اندر کی اس بے ترتیبی اور انتشار کو ظاہر کرنے کے لیے افسانے اور ناول میں اندرونی خود کلامی Interior Monologue یا ''شعور کی رو'' سے کام لیا گیا۔

اس نظریے کے مطابق جدید مغربی ناول اور افسانے کے نقادوں میں اس امر پر اختلاف پایا جاتا ہے کہ اندرونی خود کلامی اور ''شعور کی رو'' ہم معنی اصطلاحات ہیں یا مختلف المعنی اصطلاحات۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے جیمس جوائس کہتا ہے:

> ''فرانسیسی ناول نگار ڈوجارڈن کو اندرونی خود کلامی کا موجد ہے اور اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس کے ناول یولیسس Ulysses میں کئی تیکنیکیں استعمال ہوئی ہیں وہ ڈوجارڈن ہی کی دین ہیں۔'' [6]

اس آرا کی روشنی میں اگر ڈوجارڈن خیالات کا جائزہ لیا جائے تو اس کے مطابق:

> ''ڈوجارڈن کے خیال میں اندرونی کلامی کسی منظر میں ایک کردار کی گفتگو ہوتی ہے جس کا مقصد تشریح اور تبصرے کے ذریعے مصنف کی مداخلت کے بغیر ہمیں اس کردار کی اندرونی زندگی سے براہ راست متعارف کرانا ہوتا ہے۔ چنانچہ اپنے انداز کے اعتبار سے اندرونی خود کلامی بے تکلف اظہار کی وجہ سے لاشعور سے قریب ترین ہے۔'' [7]

ڈوجارڈن کے اس خیال پر بہت سے نقادوں کا یہ خیال ہے کہ لاشعور سے قریب ترین بے تکلف خیالات گفتگو کے ذریعے ظاہر نہیں کیے جاتے۔ اس لحاظ سے انھیں ڈوجارڈن کی تعریف میں تضاد نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے صہبا وحید اپنے مضمون ''نئی تثلیث ۔۔۔ نیا نظریہ'' میں لکھتے ہیں:

> ''ولیم جیمس نے 1890ء میں جب اصول نفسیات میں شعور کو جوئے رواں اور لامتناہی قرار دیا تھا تو اس سے اس کی مراد یہ تھی کہ شعور ہمارے ماضی وحال کے تمام تجربات کا

مجموعہ ہے۔فرد ایک ہی وقت میں کئی تجربات کا ادراک کرسکتا ہے۔ذہنی زندگی کی اس ہم وقتی کی مخصوص اہمیت اس لیے بھی ہے کہ شعور کی رو کا فنکار اپنے کرداروں کی نہ صرف داخلی زندگی ہی کی عکاسی کرسکتا ہے بلکہ خارجی عوامل سے بھی ان کا رشتہ قائم کر دیتا ہے۔ افسانے میں نہ صرف ماضی کی وارداتیں ہی بیان کی جاتی ہیں بلکہ حال میں گزرتے والے واقعات اور مستقبل کے بارے میں خیالات بھی بیک وقت پیش کیے جاتے ہیں۔اس لیے ''شعور کی رو'' کے اصول پر مبنی افسانوں میں داخلی خودکلامی کا ایک اہم مقام ہے۔''[8]

اس تعریف کی روشنی میں یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ''شعور کی رو'' اور خود کلامی دراصل ایک ہی شے کے دو نام ہیں۔اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ انسانی ذہن میں آنے والے خیالات کا تعلق کیونکہ لاشعور سے ہوتا ہے یعنی بعض اوقات یہ بھی ہوتا ہے کہ کسی نئے حادثہ کو دیکھ کر پرانا حادثہ یاد آجاتا ہے تو ذہن میں خیالات، محسوسات اور احساسات کی فلم چلنی شروع ہو جاتی ہے۔حال کا رشتہ ماضی سے جڑ جاتا ہے اور خود کلامی کی شکل میں اس کا اظہار بھی ہونے لگتا ہے۔اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''شعور کی رو'' کا یہ طریق کار نفسیات کے آزاد تلازمہ خیال Free Association of Thoughts سے متاثر ہے۔اس حوالے سے جوزف شپلے نے آزاد تلازمہ خیال کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے:

"A Psyehological precess in which, when two mental statest idia includes images and feelings frequently accompany each other, each acquiries the capacity to evore the other. For example, if we often see a particular person wearing a certain nat, the sight or recollection of the hat on some future occasion will remind us of the person."[9]

اس تعریف کے حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ آزاد تلازمہ خیال میں ذہنی عمل پر کوئی شعوری یا خارجی پابندی عائد نہیں ہوتی اور زندگی کے حقائق اپنے فطری انداز میں لاشعور سے شعور کی سطح پر آتے چلے جاتے ہیں۔ان سب کو مصنف کا ذہن ایک تسلسل کے ساتھ بیان کرتا چلا جاتا ہے اور قاری ان میں معنوی اور واقعاتی ربط تلاش کر لیتا ہے۔اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر نکہت ریحانہ خان کہتی ہیں:

''یہ تکنیک عصری حقائق اور اپنے عہد کے اجتماعی شعور کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہے۔اس

میں اختصار کا وصف بھی موجود ہے۔ کم سے کم وقت میں فرد کی داخلی زندگی، اس کے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی مکمل تصویر قاری کی نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔" [10]

اس تعریف کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ "شعور کی رو" کی تیکنیک اور آزاد تلازمہ خیال میں کوئی زیادہ فرق نہیں ہوتا دونوں طریقہ کار میں مصنف ذہن میں آنے والے خیالات کو اس انداز میں تحریر کرتا ہے کہ ماضی کا رشتہ حال سے اور مستقبل سے خود بہ خود جوڑ دیا جاتا ہے۔ قاری کو اس بے ربطی میں کوئی خلا بھی محسوس نہیں ہوتا ہے۔ بے ربط خیالات در اصل مختلف اجزاء میں بکھرے ہوئے تو ضرور ہوتے ہیں لیکن یہ کل کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر انور سدید آزاد تلازمہ خیال اور "شعور کی رو" پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"آزاد تلازمہ خیال فکری رجحان نہیں بلکہ ایک نفسیاتی کیفیت ہے۔ اس تحریک نے اظہار کا ایک نیا طریق دریافت کیا اور ناول افسانہ کے محدود میلان میں انسانی زندگی، تاریخ اور تہذیب کا پورا کل پیش کر دیا۔ بیسویں صدی عیسوی میں اس تحریک کے اثرات لمبے عرصے پر پھیلے ہوئے ہیں۔" [11]

اس تعریف کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ بعض ناقدین نے "شعور کی رو" اور "آزاد تلازمہ خیال" کی تکنیک میں تفریق قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن بغور مطالعہ سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ یہ دونوں اصطلاحیں اپنے اصل محرکات کی بنا پر ایک دوسرے سے جڑی ہوئی ہیں اور ان میں تکنیکی اعتبار سے کوئی واضح فرق موجود نہیں ہے۔

البتہ "شعور کی رو" کے حوالے سے یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ وہ آزاد تلازمہ خیال کی زیادہ پیچیدہ اور مبہم صورت ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ آزاد تلازمہ خیال میں موجودہ اور گزشتہ واقعات میں بعض اوقات ظاہری تعلق اور ربط موجود ہوتا ہے۔ اس کے برعکس "شعور کی رو" کی تکنیک میں ایسا نہیں ہوتا۔ دونوں تکنیکوں میں ماضی اور حال میں کوئی حد فاصل قائم نہیں کی جاتی۔ واقعات میں منطقی تسلسل بھی موجود نہیں ہوتا بلکہ ذہن میں آئے ہوئے بے ربط جملے بیان کیے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر افسانوی ادب میں ان دونوں تکنیکوں کی بیک وقت اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"تلازمہ خیالات اور "شعور کی رو" تجریدی افسانے کے اہم ترین اوزاروں میں سے ہیں۔ جنھوں نے افسانے میں لچک پیدا کر دی ہے۔ تلازمی خیالات اور "شعور کی رو" کی ترجمانی کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہو کہ افسانہ ماضی یا حال کے خانوں میں مقید ہونے کے بجائے زمانی لحاظ سے ماورا ہو گیا۔ تجریدی افسانے نے وقت کا اپنا تصور واضح کیا ہے اور

> یہ تصور سراسر داخلی ہے۔ چنانچہ نفسی کیفیت کے تحت ماضی اور حال شام سویرے کی مانند گلے ملتے نظر آتے ہیں۔'' [12]

بلاشبہ اس تعریف کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ دونوں تکنیکیں افسانوی ادب میں زیادہ شہرت کی حامل ہوئیں لیکن احمد ندیم قاسمی نے صنف غزل میں بھی ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس حوالے سے وہ ''شعور کی رو'' کی بنیادی خصوصیت یعنی خیالات کی بے ترتیبی کو غزل میں ایک وحدت کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے احمد ندیم قاسمی اپنے مضمون ''استعارے'' میں ''شعور کی رو'' کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کا تعلق بھی وہ صنف غزل سے قائم کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''غزل جو ہمارے بیشتر جدید نثر نگاروں کے نزدیک گردن زنی ہے، اس لیے کہ اس کے ایک شعر کا دوسرے شعر سے ربط نہیں ہوتا اور ادھر یہی حضرات ''شعور کی رو'' کے مطابق اظہار کو اپنا سامان فخر سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''شعور کی رو'' میں مروجہ منطقی ربط نہیں ڈھونڈا جاتا۔ مگر یہ اعتراف ان کو بھی ہوگا کہ ''شعور کی رو'' میں ایک غیر شعوری، ایک باطنی ربط ضرور ہوتا ہے۔'' [13]

اس تعریف کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ دراصل احمد ندیم قاسمی نے اس حقیقت کو بیان کیا ہے کہ ''شعور کی رو'' ایسے خیالات، محسوسات اور واقعات کا مجموعہ ہوتی ہے جس میں منطقی ربط نہیں ہوتا بس ذہن میں آنے والے خیالات کو بیان کر دیا جاتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کا تعلق بھی پیدا کیا جاتا ہے مگر یہ تعلق منطقی تعلق نہیں ہوتا اس سلسلہ کی کڑی کہا جا سکتا ہے جو بکھری ہوئی صورت میں کہیں کہیں نظر آتی ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ''شعور کی رو'' کے پس منظر کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کی فرائیڈ کے لاشعور کے نظریے نے جہاں آزاد تلازمہ خیال اور ''شعور کی رو'' کو متعارف کرایا وہاں ادب میں بعض دیگر رجحانات بھی پیدا کیے۔ اس میں ڈاڈاازم Dadaism اور سرریلزم Surrealism بھی شامل ہیں۔

اس پس منظر میں اگر ان تمام رجحانات کے پیدا ہونے کے سبب کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ بیسویں صدی عیسویں کی دو عظیم جنگوں کے درمیانی وقفے میں جب فرد شدید ذہنی انتشار کا شکار ہوا تو یورپ کے مختلف ممالک میں یہ رجحان پیدا ہو کہ تہذیب اور اخلاق کے ہر تصور کی نفی کی جائے۔ ڈاڈازم کے رجحان کی بنیاد اسی تصور پر تھی۔

1922ء میں ڈاڈازم کے ایک سرگرم رکن آندرے بریتاں نے اس تحریک سے علیحدگی اختیار کر لی اور دو سال بعد سوپو کے ساتھ مل کر ''ڈاڈاازم'' کی بغاوت، خواب اور تحت الشعوری کو آپس میں یکجا کر انسانی جبلتوں کو روحانی اور ثقافتی

رشتوں سے آزاد کرنے کی کوشش شروع کر دی اور اسے سرئیلزم کے نام سے تعبیر کیا۔

اس سارے پس منظر کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ فرائیڈ کے لاشعور کے نظریے کے تحت بہت سے دیگر رجحانات پیدا ہوئے لیکن آزاد تلازمہ خیال اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو جو شہرت ملی وہ کسی اور نظریے کو حاصل نہ ہو سکی۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک نفسیات سے زیادہ ادب کا حصہ ہے۔ اس حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ''شعور کی رو'' کی جڑیں ادب میں زیادہ گہری اور مضبوط نظر آتی ہیں۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ مصنف کے ذہن میں آنے والے خیالات بعض اوقات موضوع کی مناسبت سے ہوتے ہیں اور زیادہ تر خیالات لاشعور میں چھپے ہوئے جذبات ہیں جو انسان کے معاشرتی ماحول گھریلو پس منظر اور پیدائشی طور پر اس کے اندر موجود ہوتے ہیں۔

اس بات کے پیش نظر اگر ادب اور نفسیات میں موجود شعور کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ''شعور کی رو'' کے حوالے سے مختلف ماہرین نے مختلف خیالات کا اظہار کیا ہے:

> ''ایڈلر'' کی نفسیات کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ اس نے ماہرین نفسیات کی توجہ فرد کے معاشرے کی طرف مبذول کرنے کی کوشش کی لیکن ایڈلر کا نکتہ نظر مثالیت پسند تھا۔ اس لیے وہ معاشرے اور فرد کے صحیح رشتے کو سمجھنے میں کامیاب نہ ہو سکا۔ فرائیڈ اور ژونگ کی طرح اس نے بھی پیدائشی جبلتوں پر زور دیا۔ لیکن فرق یہ تھا کہ اس کے نزدیک جبلتیں جنسی خواہشات یا نخست نہیں تھیں بلکہ احساس کمتری، عزم اقتدار (will of power) اور معاشرتی احساس کی جبلتیں تھیں۔''[14]

ماہرین کی رائے کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ایڈلر کے نظریات ادب میں زیادہ راہ نہ پا سکے۔ البتہ اس کے احساس کمتری کے تصور کا استعمال کہیں کہیں ضرور نظر آ جاتا ہے۔ اس کے برعکس فرائیڈ کے نظریات کی روشنی میں بیسویں صدی عیسوی میں جو تحریکیں مقبول یا مشہور ہوئیں ان میں آزاد تلازمہ خیال کی تحریک، ڈاڈا ازم، سرئیلزم، علامت نگاری اور ''شعور کی رو'' خاص طور پر اہمیت کی حامل نظر آتیں ہیں۔

فرائیڈ نے لاشعور کی دریافت سے انسان کو یہ آگہی بخشی کہ وہ بیک وقت دو دنیاؤں میں زندگی بسر کر رہا ہے۔ ایک دنیا جو نگاہوں کے سامنے ہے جبکہ دوسری دنیا نگاہوں سے اوجھل ہے۔ لاشعور کی اس پوشیدہ دنیا سے ادیب اور فنکار متخیلہ کے ذریعے اپنا رابطہ قائم کرتا ہے اور ان حقیقتوں کی بازیافت کرتا ہے جو ظاہر کی دنیا میں نظر نہیں آتیں۔ فرائیڈ نے ''شعور کی اس مسلسل رو'' (Stream of Consciousness) کو ابتداء میں نیورائی امراض کے علاج میں استعمال کیا۔

جب مریض سب کچھ کہہ لیتا ہے تو اس کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے۔

اس پس منظر میں اگر ''شعور کی رو'' کا تجزیہ کیا جائے تو اس کی جڑیں ادب میں زیادہ گہری نظر آتی ہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ فنکار یا مصنف اور شاعر دنیا کے سب سے زیادہ حساس انسان ہوتے ہیں۔کسی حادثہ، واقعہ یا ظلم و ستم کا جتنا دکھ ان کو ہوتا ہے وہ معاشرہ کا دوسرا فرد اس درد یا دکھ کو محسوس نہیں کرتا۔اس طرح جب تک مصنف یا شاعر اس کو اپنی نثر یا شاعری کے ذریعہ بیان نہیں کر لیتے ان کا بوجھ ہلکا نہیں ہوتا۔اس کے ساتھ ساتھ کوئی بھی واقعہ یا حادثہ ان کے ذہن میں ماضی کا واقعہ یا حادثہ آنے لگتا ہے یوں ماضی اور حال ایک ہو کر خیالات ،محسوسات کو دور تک لے جاتا ہے جس کی جڑیں مستقبل میں جڑی ہوتی ہیں۔اس حوالے سے اگر انگریزی ادب کا جائزہ لیا جائے تو رچرڈسن اور ورجینا وولف نے ''شعور کی رو'' کو ادب میں استعمال کیا۔جمیس جوائس نے اس تکنیک کو نکتہ کمال تک پہنچا دیا جہاں سے اس کو آگے لے جانا ممکن نہیں رہا۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ''شعور کی رو'' ایک اہم نفسیاتی حربہ ہے اور اسی حوالے سے ادب تکنیک ہے۔جیمز جوائس اسے انسانی ذہن کی گفتگو اور اس کے مربوط پہلوؤں کے حوالے سے دیکھتا ہے۔اس اعتبار سے ''شعور کی رو'' بیک وقت موضوع اور اسلوب کو بھی کہیں گے۔یہ خود کلامی کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتی ہے۔اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے چسٹر ضی اینڈرسن اپنی کتاب "James Joyes and the world" میں لکھتا ہے:

> "He also began to write brief prose shetches, dialogues, interior monologues, refport of dreams and images of life of the spint, which he called epiphonies. He arrived almsot simultoneously at similar techniques which gave the modern short stories, its main line of development not the sound of author's voice but the character's voice and thoughts and feelings"[15]

اس رائے کی روشنی میں اگر انگریزی ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ پہلو سامنے آتا ہے کہ ولیم ناکسر نے بھی اپنے افسانوں میں اس تکنیک سے کام لیا۔خود کلامی میں بھی ایک طرح سے ایمائی اور رمزی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔یہ افسانے کی کڑیوں کو ایک دوسرے سے ملاتے ہیں اس سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک استعمال میں لا کر در

حقیقت افسانہ نگار کردار کی اندرونی کیفیت بیان کرتا ہے جس میں اس کی جذباتی کیفیت کی منظر کشی کی جاتی ہے۔

''شعور کی رو'' کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ پہلو بھی سامنے آجاتا ہے کہ اردو افسانے میں نفسیاتی و جنسی طریق کار کے حوالے سے یہ بات بھی اہمیت کی حامل ہے کہ انسانی فطرت کی کامیاب منظر کشی کے باوجود ہر افسانے کو نفسیاتی افسانہ نہیں کہا جا سکتا۔ اس کے سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ایسا اس وقت ممکن ہوتا ہے جب افسانہ نگار لاشعوری خیال کے ذریعے کردار کی کمزوریوں کو بیان کرے۔ اس کی اندرونی نفسی پیچیدگیوں کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی نفسیات کو بھی اجاگر کر کے پیش کرے تو اس افسانہ کو نفسیاتی افسانہ کہا جائے گا۔ اگر کوئی افسانہ نگار ایسا نہیں کرتا تو یہ افسانہ نفسیاتی افسانہ نہیں ہوگا۔

ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے حوالے سے لکھے جانے والے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ایسے افسانوں میں افقی صورت حال کے بجائے عمودی گہرائی کا پہلو سامنے آتا ہے اس تکنیک پر لکھے گئے افسانوں میں کردار کی ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی زندگی کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ ماضی، حال اور مستقبل کو بیک وقت پیش کیا جاتا ہے۔ بہ ظاہر اس قسم کے افسانے بے ربط ہوتے ہیں لیکن ان کے اندر ایک ترتیب موجود ہوتی ہے۔ اس پہلو کی وضاحت اس طرح ہو سکتی ہے کہ اگر علم نفسیات کے گہرے اثرات کا تجزیہ کیا جائے اور مغربی افسانوی ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ اسی سلسلے کا آغاز انیسویں صدی عیسوی کے آخر سے ہوا۔ کیونکہ اس دور میں اہل مغرب نے نفسیات کے علم کے مختلف پہلوؤں کے تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ ان اثرات کا اثر بھی قبول کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ڈی۔ ایچ لارنس، مارشل پروہت، موپساں، ایملی زولا، جیمس جوائس، ولیم فاکسر اور دوسرے بڑے افسانہ نگار انگریزی ادب کے فلک پر نمودار ہوئے۔ اس زمرے میں یہ پہلو بھی خاصی اہمیت کا حامل ہے کہ پہلے مغربی ادب میں جنسی نفسیات کے زاویے پر توجہ دی گئی اس کے بعد دیگر گوشوں کو بھی ادب میں استعمال کیا گیا۔ جن میں لاشعوری محرکات سے پیدا ہونے والی کیفیات شامل ہیں۔ آزاد تلازمی خیال، خوابوں کا بیان، تخیلی فضا، سرئیلی انداز، اشاریت، تاثریت، ''شعور کی رو''، علامتی پیرایہ اظہار اور وجودیت کے میلانات شامل ہیں۔

ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر اردو افسانے کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو افسانے میں نفسیاتی اور جنسی زاویہ نظر مغربی ادیبوں کی تخلیقات کے براہ راست مطالعے اور ان کے تراجم کے حوالے سے پیدا ہوئے۔ چنانچہ فرائیڈ نفسیات کا اثر آزادی سے پہلے ہی اردو افسانے پر اثر ڈال چکا تھا۔ اس لیے یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو بیسویں صدی عیسوی کے ابتدائی سالوں میں سماج اور جنس کے حوالے سے پیش کیا گیا۔ اس تمام صورت حال کے پیش نظر اردو افسانے میں فنی تکنیک کا سہارا لیا گیا۔

مختصر افسانے کے شروع میں اتحادِ زماں، اتحادِ مکاں، اتحادِ عمل، اتحادِ عصر اور دوسری وحدتوں کو افسانے کا اہم جزو

قرار دیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ پلاٹ کی اجزائے ترکیبی کو افسانے میں سب سے ضروری عنصر تصور کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد افسانے کی تکنیک میں کچھ تبدیلیاں ہوئیں اور جدید افسانہ نگاروں نے اتحادِ عصر کے علاوہ ان تمام وحدتوں کو غیر اہم اور خاص طور پر پلاٹ کو غیر ضروری قرار دیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس قدر تبدیلیوں کے بعد افسانے میں نئی نئی تکنیکوں کو استعمال کر کے زیادہ سے زیادہ موثر اور زندگی کی حقیقت بنانے کے لیے کوشش کی گئی۔ کیونکہ ادب کا زندگی سے گہرا تعلق ہے اور نفسیات اور ادب بھی اسی حوالے سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدید افسانہ نگاروں نے اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے افسانے کو مختلف اور دلچسپ نظریوں کی روشنی میں تبدیل کرنے کی کوشش کی اور انسان کی باہر کی دنیا کو اس کے ذہنی عمل کے ساتھ جوڑنے کی کوشش بھی کی۔ اس تجربے کو افسانوں میں پیش کیا گیا۔

یہ رجحانات مغرب میں فرائیڈ، ژونگ اور ایڈلر میں نمایاں نظر آتے ہیں۔ جن کی بنیاد انسانی ذہن کے لاشعوری عمل پر ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے جو حقائق سامنے نظر آئے وہ درحقیقت یہ ہے کہ فرائیڈ نے نظریے سے ادب کے نئے رجحانات ملائے اس میں سرفہرست اور نمایاں پہلو ''شعور کی رو'' ہے۔

''شعور کی رو کی تکنیک'' کو استعمال کرنے کی بہت سی وجوہات ہیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ شعور کی بے ربطی اور انتشاری کیفیت ان سب میں اہم ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان کی نفسیات، حالات غیر منظّم یا یوں کہنا چاہیے کہ غیر ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ اس کی مثال یا حقیقت یہ ہے کہ خیالات، احساسات اور تاثرات ایک مبہم صورت میں ہمارے دل و دماغ میں موجود ہوتے ہیں۔ جن کو قابو کرنے یا پھر یہ کہنا چاہیے کہ روک تھام کی سخت ترین کوشش کرنی پڑتی ہے لیکن یہ ایک حد تک ممکن ہے۔ کیونکہ جب ہیجانی کیفیت طاری ہو جائے تو ان پر قابو نہیں پایا جا سکتا۔ بلاشبہ اسی داخلی کش مکش یا اندرونی یا بیرونی تبدیلیوں کو مصنف ''شعور کی رو کی تکنیک'' کے ذریعے ظاہر کرتا ہے اور یہی نہیں بلکہ شعور کے اس بہاؤ کو قابو کرنے کے لیے وہ مختلف اور بکھرے ہوئے خیالات یا آزاد تلازمہ خیال کے اصول کو عمل میں لاتا ہے یا لانے کی کوشش کرتا ہے جو اس بہاؤ میں منطقی تسلسل پیدا کرتا ہے۔

''شعور کی رو کی اس تکنیک'' کے بعد پلاٹ کی اہمیت ختم ہوگئی اور اس کی جگہ آزاد تلازمہ خیال کے ذریعے بظاہر بے ربط خیالات اور احساسات کو ایک جگہ جمع کر کے اس کی ذہنی صورت حال کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس ذہنی فضا کی تصور کشی مشکل کام ہے۔

اس تکنیک کے استعمال کرنے کے بعد اصل صورت ایک دم ختم ہوگئی اور یہ صورت اس قدر تبدیل ہوئی کہ اس تکنیک کے استعمال کرنے والوں نے اوقاف اور اعراب نہیں بلکہ الفاظ اور نحوی ترکیب کو ایک خاص شکل و صورت دے کر بالکل نئی زبان کی بنیاد رکھی۔

بلاشبہ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ تکنیک اصلی حقائق اور اپنی عہد کے اجتماعی شعور کے اعتبار کا بہترین ذریعہ ہے کیونکہ اس میں نہ صرف اختیار کی خوبی موجود ہے بلکہ مختصر وقت میں انسان کی داخلی زندگی اور اس کے تحت شعور، شعور اور لاشعور کی مکمل تصویر پڑھنے والے کی نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس تکنیک یا تبدیلی میں زمانے کی کوئی قید نہیں بلکہ اس کا وقت کے ساتھ بہت گہرا تعلق ہوتا ہے کیونکہ ذہن کا اپنا مختلف زماں و مکاں کا تصور ہوتا ہے۔ یہ وقت کا داخلی تصور ہے جو خارجی دنیا کے وقت کے تصور سے بہت مختلف ہوتا ہے۔

اگر وقت کی حقیقت کی بات کی جائے تو اس سے انکار اس لیے ممکن نہیں کیونکہ خارجی دنیا اور داخلی دنیا کے وقت میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ کائنات کی حقیقت اسی وقت میں پوشیدہ ہے اور سچائی بھی یہ ہے کہ خارجی دنیا میں وقت ایک ہی رفتار سے گزرتا ہے جب کہ داخلی دنیا میں وقت کی علیٰحدہ صورت حال ہوتی ہے اور خارجی دنیا کے برعکس تبدیلی ہوتی ہے۔ یعنی یہ ہمارے احساسات اور محسوسات ہوتے ہیں جو کبھی وقت کی رفتار کو تیز اور کبھی سست رفتار بنا دیتے ہیں۔ یعنی کبھی تھوڑا وقت بھی صدی کے برابر معلوم ہوتا ہے اور کبھی بہت زیادہ وقت بھی کم معلوم ہوتا ہے یا یوں کہنا چاہیے کہ کبھی سال بھی چند منٹوں میں گزر جاتے ہیں اور کبھی منٹ بھی سال معلوم ہوتے ہیں۔ اسی صورت حال کو وقت کا دورانیہ کہا جاتا ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ نفسیاتی یا داخلی وقت کی تمام صورتیں جنھیں انسانی ذہن محفوظ کرتا ہے ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں ظاہر یا پیش کی جاتی ہیں اور اس تکنیک میں کوئی ایک طرزِ عمل نہیں ہوتا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ شعور کے بہاؤ میں کئی طرح کی تکنیکوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کئی تکنیکیں ایسی ہیں جن میں شعور کے ایک مخصوص حصے یا عمل کو ہی بیان کیا جاتا ہے۔ ان میں داخلی تجربہ اور حسیاتی تاثر بھی شامل ہے۔

داخلی تجزیہ بلاشبہ فرد کی ذہنی کیفیت اور اس کے اثرات کو مختصر بیان کرنے کا نام ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اس اظہار میں شعور کے بہاؤ پر اس کا کنٹرول رہتا ہے۔ اسی لیے خیالات اور واقعات میں ایک منطقی تسلسل پایا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے کے کردار پر مصنف کے خیالات کا اثر زیادہ گہرا اور نمایاں ہوتا ہے اور اس کے وجود کا احساس بھی ہوتا ہے۔ داخلی تجربہ میں مصنف اشاروں کا بھی استعمال کرتا ہے یعنی وہ اشارہ، علامات اور خوف کو مختلف صورتوں میں بیان کرتا ہے۔ داخلی تجربے میں جو پہلو اہمیت کا حامل کہلاتا ہے وہ ہے حسیاتی تاثر۔

حسیاتی تاثر میں مصنف خاص تاثرات کو جمع کرتا ہے اور شعور کے اس حصے کو سامنے لاتا ہے جس کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔ یعنی حسیاتی تاثر درحقیقت ان شعوری پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے جن کو یا تو منظر عام پر نہیں لایا جاتا یا بعض اوقات ان پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس صورت حال میں عام طور پر ذہن پر تجدیدی یا جلدی جلدی گزرتے ہوئے تاثرات کا عنصر نمایاں ہوتا ہے۔

''شعور کی رو کی تکنیک'' کے حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ اس تکنیک میں اکثر داخلی خود کلامی سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ دراصل یہ ایک خاموش خود کلامی ہوتی ہے جو انسان کی اندرونی کیفیت کو بیان کرتی ہے۔ اس میں الفاظ اور زبان کا استعمال نہیں ہوتا بلکہ اندرونی جذبات اور کش مکش کے درمیان ضمیر کی آواز یا وہ باتیں جن کو زبان ادا نہیں کر سکتی ذہن میں ان کو خاموش خود کلامی کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے جس میں تبدیلی نظر آتی ہے لیکن اس تکنیک کے ذریعے کردار کی پوری شخصیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

اس کے بعد ایک اہم پہلو ''تلازمہ خیال کی تکنیک'' ہے اور دوسری تکنیک جس کو مانتاج Monotage کہا جاتا ہے اس میں فلم کا طریقہ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس طریقہ میں ایک ساتھ دو زمانے اور دو چیزیں دکھائی جاتی ہیں۔ جس طرح سینما کے پردے میں ایک واقعہ یا منظر کے بعد دوسرا مختلف منظر یا مختلف واقعہ دکھایا جاتا ہے یا دونوں صورتوں کو ساتھ ساتھ بھی پیش کیا جاتا ہے۔ اسی طرح ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں بھی حال اور ماضی دونوں ایک ساتھ پیش کیے جاتے ہیں۔ اس طرح دوسرے طریقوں کو بھی استعمال میں لایا جاتا ہے۔

اس کے علاوہ ایک خاص پہلو جسے ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں استعمال کیا جاتا ہے وہ ہے کسی نئے کردار کا اچانک ظاہر ہونا یا آ جانا پھر اس نئے کردار کے بارے میں مکمل معلومات کو بھی پیش کیا جاتا ہے۔ اس پہلو کی خوبی یہ ہے کہ اس میں تمام کرداروں کا آغاز ہی میں یا اس کے ساتھ نہیں کیا جاتا بلکہ کہانی کی ضرورت کے مطابق کردار یکے بعد دیگرے سامنے آتے رہتے ہیں اور پڑھنے والے کا تعارف ان سے کروایا جاتا ہے۔

''شعور کی رو'' کے حوالے سے جب بھی مغربی ادب کی بات ہوگی فرائیڈ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ مغربی ادب میں رومانوی فضا اور انسان کی ذاتی زندگی اور ذہنی سوچ کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اگرچہ مغربی آزادی نے انسان کو اپنی اندرونی کیفیت کو جاننے اور اس کی مدد سے راستہ تلاش کرنے کی آزادی تو دی تھی مگر وجدانی قوت کو قابو کرنے کے لیے صلاحیت یا پھر یہ کہنا چاہیے کہ اس اندرونی کش مکش سے نجات کا راستہ نہیں بتایا۔

فرائیڈ نے انسانی ذہن کے پوشیدہ گوشوں تک رسائی حاصل کی اور ایک ایسا نظامِ عمل دریافت کیا جو نظر نہ آنے کے باوجود باہر کی دنیا میں طوفان برپا کر رہا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دریافت یعنی پُر لطف، پُر اسرار گہرائی اور المیہ قوت کی بنا پر فرائیڈ کا نفسیاتی ذہن انسان کا ایک ایسا مرقع ہے جسے نفسیاتی بصیرتوں کے ایک ہجوم کے سامنے جو ادب میں صدیوں کے دوران مانا تھا اور ایک باضابطہ علم کی شکل میں دیا۔

یہی وجہ ہے کہ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فرائیڈ کا بنیادی نظریہ جنسی قوت پر مبنی ہے جو نفسیاتی قوت کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔ اسے بہت سی حقیقتوں کا علم نہیں ہوتا صرف اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کے ذریعے

لذت اور درد کی کیفیت کو بیان کیا جاتا ہے۔یعنی اس کے ذریعے لذت حاصل ہوتی ہے یا درد ملتا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ اِڈ کے ساتھ ایگو اور سپر ایگو موجود ہوتے ہیں جن کے درمیان تمیز پیدا کی جاتی ہے۔یعنی ایگو ذہن کے اندر موجود اور باہر کی دنیا کے درمیان تمیز پیدا کرتا ہے اور اس کی حقیقت اس بات پر ہوتی ہے کہ وہ سچ اور جھوٹ میں تمیز یا فرق محسوس کرے۔یعنی جو کچھ تجربے سے حاصل ہوا ہے وہ جھوٹ ہے یا سچ،یعنی تجربے کی سچائی۔اس کو اس طرح بھی بیان کیا جاسکتا ہے کہ ایگو جس کی ضرورت باہر کے ماحول کے درمیان رابطہ پیدا کرنا ہے اس کے بعد سپر ایگو یعنی یہ معاشرے کی قدروں میں نمائندگی کرتی ہے دراصل یہ انسانی شخصیت کا اخلاقی پہلو ہوتا ہے اور تجربے کے بارے میں اچھائی اور برائی کو بیان کرتا ہے یا اچھا یا برے کے درمیان تمیز۔درحقیقت اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ فرائیڈ نے لاشعور میں دبی ہوئی خواہشات کو تحلیل نفسی سے تلاش کرنے کی کوشش کی اور یوں درحقیقت واہموں کو شعوری سطح پر ادراک عطا کیا۔

بلاشبہ اس پہلو سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ فرائیڈ نے اِڈ ا یگو اور سپر ایگو کے ذریعے ان خواہشات کو منظر عام پر پیش کیا ہے جس کے ذریعے نہ صرف تجربے کی بنیاد پر یہ پتہ لگایا جاسکتا ہے کہ خواہشات کی کیا اہمیت ہے بلکہ یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ معاشرے میں اس کے ذریعہ اعلیٰ مقام کیسے حاصل کیا جائے۔

یہی وجہ ہے کہ نفسیات کے زاویے سے ادب اور فن اسی ارتقاع کے نتیجہ ثابت ہو جائے۔اس پہلو کو فرائیڈ نے خواب اور ادب کے تخلیقی عمل میں پیش کرتے ہوئے کوئی فرق قبول نہ کیا۔بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ دبی ہوئی خواہشات کو اتنا بڑا محرک قرار دیا ہے کہ یہ مصنف کو ایک نیا جہاں معنی پیدا کرنے اور اپنی آرزوؤں کا مداوا تلاش کرنے پر بھی آمادہ کرتی ہے۔

مغربی مصنفوں کے درمیان جب ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ وقت اور ترقی کے ساتھ ساتھ نظریات اور خیالات میں تبدیلی کا عمل جاری وساری رہا اور ضرورت یا خیالات کے مطابق مختلف وقتوں میں آراء تبدیل ہوتی رہیں اور ایک دوسرے کے خلاف رائے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ نظریات اور خیالات بھی تبدیل ہوتے رہے۔

یہ وجہ ہے کہ ایڈلر نے فرائیڈ کے مطابق اس نظریہ کے برعکس مستقبل کی آرزوؤں کو اہمیت دی اور اس کے ذریعے ادب اور فن کو احساس کمتری کی تلافی کی صورت قرار دیا۔ایڈلر کے خیال میں انسان جبلتوں کے ہاتھ میں صرف کٹھ پتلی یا کھیل تماشہ نہیں بلکہ زندگی کی متحرک قوت کی تلاش اس کا اعلیٰ ترین مقصود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے شعور اور لاشعور کے درمیان پیش کیے جانے والے فرق کو بھی ماننے سے انکار کر دیا کیونکہ اس کے خیال میں نیوراتی امراض احساس ذات سے پیدا ہوتے ہیں اور مریض اس احساس پر حاوی ہو کر نجات حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے جس کہ وجہ سے حصول قوت کا جز پیدا ہوتا ہے جو احساس کمتری پر غالب آنے میں مدد دیتا ہے۔اس کے نظریہ کے مطابق دراصل ادب اور فن کی تخلیق بھی

احساس کمتری کو ہی زیر کرنے کی کوشش ہو جاتی ہے۔

فرائیڈ کے پیش کیے جانے والے نظریات اور خیالات ایڈلر کے مطابق اور خیالات کے برعکس ہیں۔لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے فرائیڈ اگر شعور اور دبی ہوئی خواہشات کا نظریہ پیش نہ کرتا تو انسانی ذہن میں پوشیدہ ماضی، حال کا ربط ملنا ممکن نہ ہوتا۔ایڈلر نے مستقبل کی بات کی ہے جو کہ آنے والے وقت کی بات ہے۔لیکن فرائیڈ نے ماضی اور حال پر مستقبل کی بنیاد کو پیش کیا۔یہی وجہ ہے کہ قدیم اور جدید ادب میں پوشیدہ باتوں کی اہمیت زیادہ ہے۔فرائیڈ اور ایڈلر کے نظریات اور خیالات کے ساتھ ژونگ بھی نفسیات کا ایک اہم زاویہ نگاہ مانا جاتا ہے۔اس نے جنسی قوت کے بجائے انسان کے اس جذباتی رویے کی بات کی جو آباؤ اجداد کے طرف سے ورثے میں ملتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ژونگ نے دیو مالا، خواب اور ادب کے علامتوں میں اشتراک عمل دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ ان میں مماثلتیں، تلاش کرنے اور اجتماعی لاشعور کو تخلیق کا اہم جزو قرار دیا۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ مصنف اپنی تحریروں میں صرف اپنی آرزوؤں کو بیان نہیں کرتا بلکہ اس کے فن میں قدیم نسلی میلانات بھی نظر آتے ہیں اور وہ ایک نئی معنویت سے قدیم اور جدید دور میں اعتدال پیدا کرتا ہے۔ان تمام خیالات، احساسات اور نظریات کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ:

> ”فرائیڈ نے انسان کے حیاتیاتی زاویے کو اہمیت دی اور اسے نیورائی کیفیات سے نجات دلا کر بطور انسان معاشرے میں اپنا مقام متعین کرنے پر زور دیا۔فرائیڈ نے انسان کی اکائی کا تجزیہ کیا لیکن ژونگ نے اس کے محیط میں پوری نسل انسانی کو لے لیا اور ایک مخصوص قسم کی تمثالوں کا نام دریافت کیا جنہیں Archetypal Images کیا جا سکتا ہے اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ فرد کے داخل اور معاشرے کے خارج، میں ایک نئی ہم آہنگی کا احساس پیدا ہوا۔“[16]

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ فرائیڈ اور ژونگ نے اکائی سے لے کر پوری نسل انسانی کا تجزیہ کر کے شعور اور لاشعور کے ساتھ ساتھ ذہنی اور قلبی کیفیات کا تجزیہ کیا۔

اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فرائیڈ نے لاشعور کی پراسرار یا نظر نہ آنے والی دنیا کو بھی دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ یہ پہلو بھی اجاگر کیا کہ انسان ایک وقت میں دو دنیاؤں میں زندگی بسر کرتا ہے۔یعنی ایک دنیا رنگوں اور سرزمین کی ہے جو نظر آتی ہے دور تک اور دوسری دنیا حسیات کی دنیا جو نظر سے پوشیدہ ہے۔

بلاشبہ اس دنیا کے بارے میں اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ یہ دنیا مصنف اور فنکار کے لاشعور کی دنیا ہے جو وہ اپنا تعلق تخلیہ کے ذریعے بناتا ہے اور ان کی حقیقتوں کو دریافت کرتا ہے جو ظاہر کی دنیا میں نظر نہیں آتیں۔

اس حقیقت یا نظریہ کو پیش کرنے کے لیے فرائیڈ نے شعور کی اس مسلسل رو کو ابتداء میں نیورائی امراض کے علاج میں استعمال کیا۔ اس کے خیال میں مریض سب کچھ کہہ لیتا ہے تو اس کا بوجھ ختم ہو جاتا ہے۔ اس خیال کو لے کر پروہت اور ورجینا وولف نے ''شعور کی رو'' کو ادب میں استعمال کیا اور آزاد تلازمہ خیال کی تحریک پیدا کی۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ''شعور کی رو'' کا تصور سب سے پہلے امریکی ماہر نفسیات جیمز ولیم نے دیا۔ جیمز ولیم نے معروض کو تجربے کا عکس قرار دیا اور موضوع اور معروض کے درمیان ایسا تلازماتی تعلق تلاش کیا جو کسی منطقی ربط کے بغیر زندگی بھر قائم رہتا ہے۔ اس کی مثال اس طرح دی جا سکتی ہے کہ انسان بات چیت کر کے ظاہراً کچھ حصہ بیان کر دیتا ہے لیکن زیادہ تر حصہ نچلی سطح میں گم رہتا ہے۔ بلاشبہ ماہرین نفسیات اس گم شدہ حصے کو اہم تصور کرتے ہیں اور اس کی محرک قوت سے بہت سے نایاب اور اہم نتائج اخذ کرتے ہیں۔

اس حوالہ سے اگر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ بیسویں صدی میں مغربی معاشرے پر اس کے اثرات زیادہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس کی یوں تو کئی وجوہات بیان کی جاتی ہیں مگر جنگ عظیم اول اور دوئم اس کی ایک اہم کڑی مانی جاتی ہیں۔

کیونکہ آزاد تلازمہ خیال فکری رجحان نہیں بلکہ نفسیاتی کیفیت کا نام دیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ کہا جا سکتا ہے کہ اس تحریک میں منظر اور پیش منظر کا پھیلاؤ زیادہ نظر آتا ہے اس کے علاوہ آزاد تلازمہ کی تیکنیک خود کلامی کی وجہ سے بھی زیادہ اہمیت کی حامل نظر آتی ہے۔

''اس میں بے ربطی اور انتشار زیادہ نظر آتا ہے۔'' [17]

اس حوالہ سے کہا جا سکتا ہے کہ جیرالڈ گولڈ کی یہ رائے اس لیے قابل اعتبار نہیں کہ آزاد تلازمہ خیال میں ذہنی عمل پر کوئی شعوری یا خارجی پابندی نہیں ہوتی اور زندگی کے حقائق اپنے فطری انداز میں لاشعور سے شعور کی سطح پر آتے چلے جاتے ہیں۔ ان سب کو فنکار کا تخلیقی عمل فن کی ڈوری میں مسلسل گوندھتا چلا جاتا ہے۔

اس لیے کہا جاتا ہے کہ پڑھنے والا اس میں معنوی اور واقعاتی ربط خود تلاش کر لیتا ہے اور اس طرح اس میں خود بہ خود تخلیقی حسن بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے آزاد تلازمہ خیال کی تحریک نے اظہار کا ایک ایسا طریقہ دریافت کیا جو نہ صرف نیا تھا بلکہ انسانی زندگی کا تاریخ اور تہذیب کا پورا وجود اپنے اندر رکھتا تھا یعنی ''جز وکل'' کا مکمل نمونہ ہے یہی وجہ ہے کہ آزاد تلازمہ خیال کی تحریک کے اثرات پوری بیسویں صدی پر پھیلے ہوئے نظر آتے ہیں۔

بیسویں صدی کا مکمل جائزہ لینے کے بعد یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ژونگ، فرائیڈ اور ایڈلر نے جو نظریات پیش کیے بلاشبہ وہ پورے مغربی معاشرہ میں نظر آتے ہیں۔

تحلیل نفسی کے حوالہ سے ژونگ نے جنسی قوت کے بجائے انسان کے جذباتی رویے کو بہتر انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ خاص طور پر اس حوالہ سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ژونگ کی نفسیات ان تجربات پر مبنی ہے جو انسانوں سے حاصل ہوئے۔ ذہن اور ذہنی عوامل کے بارے میں بات کرتے ہوئے اس نے کہا:

> ''سائیکی یا نفسی اور سائی کک (Psychic) کی اصطلاحات برتی ہے۔ ذہن اور ذہنی عوامل کی اصطلاحات اس کے استعمال نہیں کی گئی کہ ان کا تلازمہ بنیادی طور پر شعور کے ساتھ ہے۔ مگر نفسی اور سائی کک کی اصطلاحیں شعوری اور لاشعوری دونوں سطحوں کو اپنے اندر لیے ہوئے ہیں۔''[18]

اس حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ ژونگ کا نظریہ لاشعور زیادہ مثبت معلوم ہوتا ہے۔ برعکس ان نظریات کے مقابلے میں جو اس سے متعلق ہر شے کو مدفن سمجھتے ہیں۔ جو قابل اعتراض بھی اور طفلانہ بھی ہے بلکہ وہ ایسے ہمارے اندر کا حیوان سمجھتے ہیں۔ یعنی وہ سارے کا سارہ ایسا مواد ہے جس کو بھلا دینا ہی اچھا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے یہ نظریہ درست ہے کہ جو چیزیں لاشعور کا حصہ بن چکی ہیں اور جو کچھ ابھر کر شعور میں آتا ہے بکھراؤ کا شکار ہے اور بے شکل بھی۔ مگر لاشعور تو درحقیقت شعور ہی کا رحم ہے۔ کیونکہ اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اس کے اندر امکانات کے جراثیم پائے جاتے ہیں۔

شعور کو اس حقیقت سے بھی واضع کیا جا سکتا ہے کہ جو چیز نظروں کے سامنے ہوتی ہے وہ ہی ہمیں نظر آتی ہے اس کے برعکس جو چیز ہمیں نظر نہیں آتی وہ ہی لاشعور ہے بالکل اسی طرح جس طرح جزیرہ جو سمندر سے ابھر کر باہر آ جاتا ہے اور ہمیں وہ ہی حصہ نظر آتا ہے جو سمندر کے باہر۔ مگر اس سے پہلے وسیع اور نا معلوم منطقہ تو نیچے ہوتا ہے اور یہ بالکل لاشعور کی طرح ہوتا ہے۔

اس حوالہ سے کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح ادب حال میں وجود میں آتا ہے لیکن اس میں مستقبل کی بھی پیش گوئی موجود ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ادب اپنی گہرائی کو تینوں زمانوں تک محیط رکھتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ادب کی نظریں وہاں تک جاتی ہے جہاں عام آدمی کی نظر نہیں جا سکتی۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ ادیب ان چیزوں تک رسائی حاصل کر لیتا ہے جہاں تک عام آدمی کی نظر نہ جاتی ہو۔ اس حوالہ سے ہڈسن کہتا ہے:

''اگرچہ ہر مصنف کا اپنا انفرادی اسلوب ہوتا ہے لیکن زمانے کی روح جو کچھ بھی ہو، بالواسطہ یا بلاواسطہ ہر مصنف کے ادب میں منعکس ہوتی ہے اور کوئی مصنف عصر کے اثرات سے فرار نہیں پا سکتا۔''[19]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ زمان و مکاں کے درمیان موجود ادیب اپنے اردگرد سے لاتعلق نہیں رہ سکتا اور اس کو کچھ نہ کچھ ضرور کہنا پڑتا ہے لیکن اس کے لیے ہر ادیب اپنا طریقہ خود واضح کرتا ہے یا یوں کہنا چاہیے کہ وہ اپنا اسلوب خود اختیار کرتا ہے۔ اس میں کچھ تو اپنے شعور کی رو آگہی کی بنیاد پر سچائی کا راستہ اختیار کرتے اور کچھ اس کے خلاف ردعمل کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس حوالے سے گوئٹے کہتا ہے

''ہر شخص جس طرح اپنے ملک کا باشندہ ہوتا ہے اس طرح اپنے زمانے کا باسی بھی ہوتا ہے۔''[20]

اس حوالہ سے ژونگ کے نظریات کا جائزہ لیتے ہوئے کہنا پڑتا ہے کہ اس نے اپنے کام کی ابتدائی منازل میں تلازماتی ٹسٹ کو بروئے کار لا کر یادداشتوں تک رسائی حاصل کی اس تلازماتی ٹسٹ سے ایک خاص نفسی تشکیل سامنے آتی ہے وہ یہ کہ خیالات کے اندر یہ رجحان پایا جاتا ہے کہ وہ کسی بنیادی مرکز کے ساتھ تلازمہ بناتے ہیں اور پھر یہ تلازماتی خیالات بری طرح رنگ آمیزی کا شکار ہوتے ہیں۔ ژونگ ان کو کمپلکس یا الجھن (Complex) کا نام دیتا ہے۔

اس حوالہ سے کہا جا سکتا ہے کہ کمپلکس (Complex) شعوری چیزیں بھی ہو سکتی ہیں یعنی ہم اس کے بارے میں جان سکتے ہیں یعنی اس کو شعور بھی کہا جا سکتا ہے اس کے بارے میں آگاہی حاصل نہیں ہو سکتی ہے اور ہمیں یہ بھی معلوم نہیں ہوتا کہ وہ موجود بھی ہے۔ اس حوالہ سے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ کمپلکس ایسے ہوتے ہیں جن کا تعلق کسی نہ کسی طرح ذاتی لاشعور سے ہوتا ہے اور کچھ اجتماعی لاشعور سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ پہلو تمام انسانوں میں موجود ہوتا ہے۔ اس حوالہ سے ژونگ کہتا ہے:

''مفروضہ بنانے میں ہمارے راستے میں کوئی شے حائل نہیں ہے کہ بعض آرکی ٹائپ خود جانوروں کے ہاں بھی موجود ہیں۔''[21]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ تجربہ تمثال اور جذبہ دونوں میں موجود ہوتا ہے اور اس کے اثرات پیدائش سے موت تک کے تجربات پر مبنی ہوتا ہے۔ اس لیے شعور اور لاشعور کے بارے میں یہ حقیقت بھی واضح نظر آتی ہے کہ زندگی میں واقعات کا تعلق انسانی نفسیات سے بہت گہرا تعلق ہوتا ہے اس حوالہ میں ژونگ کہتا ہے:

''جب کوئی دیو مالا بن جاتی ہے اور لفظوں میں بیان کر دی جاتی ہے تو یقیناً شعور نے اس کی صورت گری کی ہوتی ہے۔ لیکن اساطیر کی روح وہ تخلیقی اپچ ہے جس کا اظہار ان کے ذریعے ہوتا ہے اور وہ جذبات جو وہ بیان کرتی ہے یا جگاتی ہے اور اس کے موضوعی مواد کا بہت بڑا حصہ لاشعور ہی سے آباد ہوتا ہے۔''[22]

اس پیراگراف کی روشنی میں یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ اس طرح دراصل قدرتی واقعات ہی کا بیان ہوتا ہے جو انسان نے تجربہ سے حاصل کیے ہوتے ہیں۔ اس حوالہ سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ دراصل اس طرح اجتماعی لاشعور کا بلا واسطہ اظہار ہوتا ہے۔ اس لیے وہ سب لوگوں اور سب زبانوں میں ایک جیسے ہوتے ہیں۔ اس حوالہ سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ دنیا ادب کی ہر صنف میں یعنی مذہب، شاعری، نثر، لوک ورثہ اور اخلاقی کہانیاں اس صلاحیت پر بھروسہ کرتی ہیں۔ اس حقیقت کے بارے میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ تمام مذاہب میں آرکی ٹائپ ہی اپنی نوعیت کا مرکزی مواد ہوتے ہیں۔ اس حوالے سے ژونگ اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے:

''ژونگ کے خیال میں لاشعور کوئی کوڑا دان نہیں ہے جس میں انسان اپنا کوڑا کرکٹ پھینکتا ہو بلکہ وہ تو شعور کا منبع ہے جس سے انسان کی تعمیری اور تخریبی امنگیں جنم لیتی ہیں۔''[23]

اس خیال کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ آرکی ٹائپ کے ذاتی یا انفرادی پہلو ہو سکتے ہیں لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ بعض آرکی ٹائپ ذاتی ہونے سے زیادہ اجتماعی ہوتے ہیں۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر زمانے میں خیالات اور منفرد سوچ کو بیان کرنے کے کچھ نہ کچھ قواعد و ضوابط کسی نہ کسی صورت میں موجود رہے لیکن یہ بھی شعوری اور کچھ لاشعوری سطح پر مختلف طریقے سے ترتیب پاتے رہے ہیں یا ان کو ترتیبی شکل میں لایا گیا۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ ادب کا حصہ بن کر ایسی حقیقت اختیار کر گئے کہ ان کی پاسداری ادیب پر لازم ہو جاتی ہے اور یہ ہی نہیں کہ اس کی پاسداری صرف ادیب کے لیے لازم رہی بلکہ اس کے ساتھ ساتھ اصلاً ادب کی مختلف اصناف کے درمیان فرق یا شناخت کے لیے اس کی ہیت، ترتیب اور ساخت بھی کسی نہ کسی اصول یا اصولوں کی صورت میں موجود رہی اور اس طرح جب کوئی بھی صورت واضح ہو جاتی تو اسے قبول عام کی سند از خود مل جاتی یا دی جاتی ہے اور یوں یہ صورت تکنیک یا فن کہلانے لگتا ہے۔ اس حوالہ سے یہ نکتہ بھی اہمیت کا حامل ہے کہ تکنیک یا فن کبھی بھی ایک مستقل حیثیت نہیں رکھتا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ہر نیا دور یا زمانہ اور وقت اپنی ضرورتوں، رواج، تمدن اور تقاضوں کے مطابق ان میں تبدیلیاں لاتا رہتا ہے۔ بلاشبہ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ زمانے کی اپنی رفتار اور اس میں ہونے والی شب و روز کی تبدیلی اونچ نیچ بھی اس پر اثر انداز ہوتی ہے۔ لیکن اس سچائی کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ بعض اصناف ایسی بھی

معرض وجود میں آئی ہیں جن پر شعوری یا لاشعوری تبدیلی کا کوئی اثر نہیں ہوا یا یوں کہنا چاہیے کہ ان پر تبدیلی کے کوئی اثرات بھی نہیں پڑے اس کی سب سے بڑی حقیقت یا زندہ ثبوت غزل ہے۔ غزل کی ہیئت، ترتیب ساخت وقت کے ساتھ ساتھ ہونے والی تبدیلیوں سے محفوظ رہے اس حقیقت کے بارے میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے:

''صدیوں سے اس میں کی جانے والی تبدیلی کی کوشش تسلیم نہ ہو سکی۔ یہ اصول جس طرح ادب کی دوسری اصناف میں کام کرتا ہے کہانی پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے۔''[24]

اس حوالہ سے اگر افسانہ کا جائزہ لیا جائے تو اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ افسانہ بھی ایک ایسی صنف ہے جو داستانوں اور ناولوں کے بعد وجود میں آئی اور اب تکنیکی اعتبار سے اس کی شناخت بآسانی کی جا سکتی ہے۔ اس حوالے سے وقار عظیم کہتے ہیں:

''افسانوی ادب پر کئی چیزیں نمایاں طور پر اثر انداز نظر آ رہی ہیں۔ جوائس اور پروہت کا پیش کیا ہوا نفسیاتی فن ''شعور کی رو'' کا نظریہ اور کردار نگاری کا ایک زیادہ نفسیاتی طریقہ، لارنس کی دکھائی ہوئی وہ زندگی جس میں ہر ایک اپنے جنسی جذبے کی تسکین کی جستجو میں سرگرداں ہے۔ ورجینیا وولف کی مادی زندگی کے خلاف بغاوت، ہیکسلے کا فلسفیانہ اور منطقی پیرایہ بیان، چیخوف کا انسانی ہمدردی کا عالمگیر جذبہ، فرائیڈ کا جنسی نفسیات اور اس میں شعور کا عمل، مارک کا معاشی نقطہ نظر، ان سب چیزوں نے مل کر افسانوی ادب میں ایک ایسی بوقلمونی پیدا کر دی ہے جو ہر پچھلے زمانے سے مختلف اور اپنے تنوع کے لحاظ سے حد درجہ خوش آئند ہے۔''[25]

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مغرب کے افسانہ نگاروں نے جنسی پہلو اپنی تحریروں میں دلکش انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ لیکن ان جنس نگاروں نے اخلاقی تہذیبی روایت کو بھی بہت حد تک متاثر کیا۔ یوں تو مغرب کے ہر افسانے نگار کے ہاں یہ پہلو نظر آتا ہے مگر جنس نگاری کے اس رجحان کو زیادہ تر ڈی ایچ لارنس، مارشل پروہت، فلابیئر اور جیمس جوائس کے ساتھ ساتھ مغربی نفسیات دان فرائیڈ کے اثرات کا نتیجہ قرار دیا جاتا ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فرائیڈ کے نظریات نے پوری دنیا کو متاثر کیا۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ اس نے انسانی زندگی کے ان گوشوں تک رسائی آسان کر دی جن سے پہلے ایک زمانہ نا آشنا تھا اور اس طرح ''شعور کی رو کی تکنیک'' معرض وجود میں آ گئی۔

اس حوالہ سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ جو ادیب شعور کی حقیقت بیان کرنا چاہتے تھے فرائیڈ کے نظریات کے بعد ان کو اظہار خیال کا بہتر موقع میسر آ گیا اور بلاشبہ افسانہ نگار وہ بات کہنے کے قابل ہو گئے جو پہلے نہیں کہہ سکتے تھے۔

فرائیڈ کے نظریات نے اہل قلم کو اس قابل بنا دیا کہ وہ لاشعور اور مختلف شعور کی گہرائی اور تاریکی کو بیان کر سکیں اور یہی نہیں بلکہ اس کے بعد ژونگ کی آرکی ٹائپ نے مزید گوشوں کو عیاں کر دیا اور یوں ادب کے ہر شعبے میں نفسیات کے زاویے سوچ، خیالات اور افکار نمایاں ہو کر منظر عام پر آ گئے۔

اگرچہ مغرب میں ژونگ، ڈی ایچ لارنس، ورجینا وولف جیسے اہل قلم نے مختلف طریقے سے اپنے خیالات کا اظہار کیا مگر تمام اہل قلم کسی نہ کسی شکل میں فرائیڈ کے نظریہ شعور سے ہی متاثر نظر آتے ہیں۔

فرائیڈ کے نظریہ شعور کی روشنی میں یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ انسانی نفسیات سے آگاہی کی کوشش میں ہر زمانے اور دور میں ہوتی رہی ہے۔ اگر قدیم دور سے لے کر دور جدید تک جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ہر قدیم کے قصوں، کہانیاں، حکایات اور داستانوں کے ساتھ ساتھ مذہبی اور اخلاقی مضامین کا جائزہ لیا یا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ کسی نہ کسی شکل میں انسانی نفسیات کا کوئی نہ کوئی پہلو ضرور نظر آئے گا۔

اس حوالہ سے اگر قدیم عہد کی تحریروں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس عہد کے ذہن کی نفسیات، لاشعوری صورت حال سے بھی آگاہی دیتی ہے۔

اس زمرے میں جدید نفسیات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ادب میں نفسیات کے کئی اہم پہلو کو کسی نہ کسی شکل میں موجود نظر آتے ہیں اسی حوالہ سے جدید علم میں نفسیات کو بروئے کار لانے کا سہرا کولرج (Coleridge) کے سر جاتا ہے۔ بلاشبہ اس نے Biographialiteraria میں پہلی بار شاعری کے حوالے سے قاری کے ذہن پر شعر کے نفسیاتی اثر کی بات کی۔

کولرج کے خیالات کا جائزہ لیتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کے خیال میں شاعر شعوری اور لاشعوری دونوں قوتوں سے کام لیتا ہے اور یہ ہی نہیں بلکہ اس کے خیال میں احساس ترفع نے ہی داخلی احساس کو بھی فوقیت دی ہے اور یہی نہیں بلکہ اس نے تجریدی نفسیات کی روشنی میں تلازمہ خیال Association of Idea کو بھی جاننے کی کوشش اور خوابوں کی لاشعوری کارکردگی کا بھی ذکر کیا۔ تمام پہلوؤں کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ کولرج نے شاعری کے زمرے میں نفسیات کے اصولوں کو نہ صرف بیان کیا بلکہ انسانی ذہن میں آنے والے خیالات کو بھی شعور کا حصہ قرار دیا اور خواب کی حقیقت اور اس سے پیدا ہونے والے خیالات بہتر انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ یہی نہیں بلکہ اس حقیقت کو بھی اجاگر

ALLAMA IQBAL
Open University Library
(ACQUISITION SECTION)
Acc. No. 120603
Date 25-7-2016

کرنے کی کوشش کی کہ نفسیات کے ساتھ ساتھ جنس کے موضوع کو بھی ابتداء ہی سے ادب وفن میں شامل کیا گیا اور اس طرح جہاں کہیں اور جس زمانے میں انسان نے فنی اظہار کا راستہ اختیار کیا کسی نہ کسی صورت میں جنس کا عنصر بھی نمایاں ہو گیا۔ اس حقیقت کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ علم نفسیات، جنس اور ادب کا رشتہ فرائیڈ اور ژونگ کے نظریات کے فروغ کے بعد پیدا نہیں ہوا بلکہ اس کی ابتداء بہت پہلے ہو چکی تھی لیکن اس کے ساتھ اس حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ فرائیڈ اور ژونگ سے لے کر گوفرائیڈین مکتب فکر تک آتے آتے انسانی ذہن کے نفسیاتی پہلوؤں کا درجہ بہ درجہ مطالعہ ہوا کہ ادب و نفسیات کے باہمی تعلق کی بہت سے صورتیں نمایاں ہو کر منظر عام پر آ گئیں۔

اس پس منظر کے حوالے سے جو اہم نقطہ سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ بیسویں صدی جہاں سائنسی نظریات نے انسانی زندگی کو متاثر کیا اور اس کے دیرپا اثرات ظاہر ہوئے وہاں انسان کی داخلی اور نفسیاتی کیفیات کو جاننے کے لیے بھی بہت کوشش کی گئی۔ ''شعور کی رو'' (Stream of Consciousness) اس سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے اور اس کا تعلق مکمل طور پر فکشن کے ساتھ ہے۔

اس حوالہ سے یہ حقیقت کہ ادب وفن اور ابتداء کے حوالے سے فرائیڈ کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہوئی اور اس کردار کو اہم مقام حاصل ہوا۔ اس لیے اسے جدید نفسیات کا بانی مانا جاتا ہے۔ کیونکہ ہم عصر فکر اور فکری قیاسات اور مفروضات پر اس کا اثر بہت گہرا نظر آتا ہے۔ اس بات کی صداقت اس امر سے بھی اجاگر ہو جاتی ہے کہ جس زمانے میں وہ نشوونما کے مراحل طے کر رہا تھا اس دور میں سائنسی دنیا میں تصور ذہن کو انجانی اور پراسرار شے مانا جاتا تھا۔ فرائیڈ کا کمال یہ ہے کہ اس نے ذہن کی سائنسی تشریح کی اور ساتھ ہی اس حقیقت کے بارے میں بھی بتایا کہ ذہن شعور اور لاشعور پر مبنی ہوتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک مجموعی نکتہ نظر بھی ہوتا ہے جسے اس نے تحت لاشعور کا نام دیا:

> "Individual personal unconscious consisting of repressed thoughts and memories, there was also a collective unconscious shared by all humankind, stored in the collective unconscious are universal human experience repeated ever centuries."[26]

دراصل فرائیڈ کی اس سے مراد تخیل، قوت ارادی اور جذباتی کیفیات ہیں۔ جنس کو ان سب میں وہ مرکزی حیثیت دیتا ہے۔ فرائیڈ کے نظریات کو ابتداء میں بہت مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا۔ اسی کی وجہ یہ نہیں تھی کہ اس کی فکر میں جنس کو اہم مقام حاصل تھا بلکہ تحلیل نفسی سے فکری دنیا میں طرز نو کا آغاز ہوا۔ لاشعور کی وسعت اور وقت کے مقابلے میں شعور کو بہت کم

اہمیت دی گئی۔ درحقیقت اگر اس حوالے سے یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ فرائیڈ کے خیال میں ہمارے جذبات اور ارادوں پر ہمارے لاشعور کا اثر ہمارے شعور سے کہیں زیادہ ہوتا ہے۔ کیونکہ دراصل ہماری بہت سی حرکات وافعال کی وجوہ لاشعور کی گہرائیوں میں تلاش کرنی چاہئیں۔

اس بات کی اہمیت کا اندازہ یوں بھی کیا جاسکتا ہے کہ خواب لاشعور کا ایک اہم حصہ ہے۔ اس لیے تحلیل نفسی کے ذریعے مختلف نوعیت کے Complexes اور دبی ہوئی پریشانی اور الجھنوں کا شعوری سطح پر ادراک کر کے ان کا تدارک کرنے کی کوشش کی گئی۔ دوسری طرف اگر نظر ڈالی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ادیب یا فنکار اپنی خواہشات اور آرزوؤں کو فنی علامتی لباس میں پیش کرتا ہے۔ اس لیے لوگ اس پر اعتراض نہیں کر سکتے۔ اس پہلو کو سامنے رکھتے ہوئے ڈاکٹر غلام حسین اظہر لکھتے ہیں:

> ''ادیب یا فنکار نیورائی مریض ہیں اور ادب ان دبی ہوئی خواہشات کا مظہر ہے جو معاشرتی پابندیوں کی وجہ سے ناآسودہ رہ جاتی ہیں۔ ناکردہ گناہوں کی حسرت کا یہ اظہار ہی فرائیڈ کے نظریات ادب کی اصل بنیاد ہے۔ وہ ادب اور بیداری کے خواب میں خط امتیاز کھینچنے کا ہرگز قائل نہیں۔ فنی تخلیق کو لاشعوری عمل قرار دے کر فرائیڈ نے خواب اور فنی تخلیق دونوں کا سرچشمہ لاشعور کو ہی قرار دیا ہے۔ فرائیڈ کے نظریئے نے ادیبوں کو اپنے لاشعور کے نہاں خانے کو ادب میں منتقل کرنے پر مائل کیا ہے۔'' [27]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تعبیر خواب کے سلسلے میں فرائیڈ نے دراصل یہ نکتہ واضح کیا کہ تشنہ خواہشات کا اظہار بالواسطہ طریقے سے نہیں بلکہ ان کا اظہار اشاراتی، علامتی اور السیاتی طریقوں سے کیا جاتا ہے یا یوں کہنا چاہیے کہ ہوتا ہے۔

فرائیڈ نے خوابوں کی تعبیر کے سلسلے میں جنسی زاویے کو مرکز بنایا اور خاص اہمیت دی جس کے گرد تمام چیزیں چکر لگاتی ہیں۔ درحقیقت اس نے لاشعوری کارکردگی کی اہمیت کو واضع کر کے بالواسطہ طور پر افسانوی ادب تحریر کرنے والے کی نفسیات کا مطالعہ کرنے والے نفسیاتی دبستان تنقید کی بنیاد رکھی۔ لیکن شعور کی رو کے حوالہ سے یہ نقطہ بھی اہمیت کا حامل ہے کہ فرائیڈ نے شعور کی رو کا جو تصور یا نظریہ پیش کیا وہ امراض کے علاج سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کے برعکس امریکی ماہر نفسیات ولیم جمیز نے اپنی کتاب ''اصول نفسیات'' میں استعمال کیا۔ درحقیقت اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ اس نے معروض اور موضوع کے درمیان تلازماتی رشتہ تلاش کرنے کی ابتدائی کوشش کی اور اس بات کو عیاں کیا کہ انسان گفتگو کے ذریعے اس کا کچھ حصہ تو ظاہر کر دیتا ہے لیکن زیادہ حصہ زیر سطح گم رہتا ہے۔

بلا شبہ اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ ماہرین نفسیات نے اس گمشدہ حصے کو اہم ترین تصور قرار دیا اور آزاد تلازمہ خیال کی تحریک نے اظہار خیال کا نیا طریقہ معلوم کیا اور فکشن کے محدود حصہ میں انسانی زندگی اور تہذیب کا پورا 'کل' پیش کر دیا لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ آزاد تلازمہ خیال Free Association of Thoughts کبھی کبھی شعور کی رو کو آپس میں ملا دیتا ہے لیکن دونوں میں بنیادی اور نمایاں فرق موجود ہے۔

اگر آزاد تلازمہ خیال کے حوالہ سے دیکھا جائے تو بات واضح ہو جاتی ہے کہ آزاد تلازمہ خیال ایک شے یا دوسرے الفاظ میں خیال سے تحریک پانے والی دوسری اشیاء کی طرف پیش قدمی ہے۔ اس پہلو کو یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ خیال ایک سوچ کو دوسری سوچ کی طرف لے جانے میں مددگار ثابت ہوتا ہے لیکن ان میں کوئی شعوری تعلق نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس شعور کی رو ماضی، حال اور مستقبل کے حوالے سے کسی سوچ کو ساتھ لے کر آگے بڑھتے رہنے کا نام ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ شعور کی رو ایک اہم نفسیاتی حربہ ہے اور اس حوالے سے اسے ادبی تکنیک بھی کہا جاسکتا ہے۔ جیمز جوائس اسے انسانی ذہن کی گفتگو اور اس کے مربوط پہلوؤں کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ اس حقیقت کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ شعور کی رو ایک وقت میں موضوع اور اسلوب دونوں ہیں۔ اس بات کا اندازہ اس حقیقت سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ یہ خود کلامی کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتی ہے۔

خود کلامی ادب کی ایک خاص خوبی ہے جس کا موجد ڈوجارڈن کو ماننا چاہیے۔ اس نے اندرونی خود کلامی کو سب سے پہلے بیان کیا اور اسے کردار کی وہ گفتگو قرار دیا جس سے کردار کی ذہنی کیفیت کا اندازہ مصنف کے بغیر کیا جاتا ہے۔ اس خود کلامی کے بارے میں ہمفرک کہتا ہے:

''شعور کی رو کا تعلق طریق کار سے زیادہ نفس مضمون کے ساتھ ہے۔''[28]

انگریزی ادب میں پہلی بار 1915ء میں ڈورتھی رچرڈسن کے اپنے ناول میں ''شعور کی رو'' کا استعمال کیا۔ اس کے علاوہ ورجینا وولف، جمیز جوائس اور بیسویں صدی کے عظیم ناول نگار ولیم فائز نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو استعمال کیا۔

چیسٹر، جی اینڈرسن اپنی کتاب James Joyce and his world میں لکھتا ہے۔

"Prose, sketches, dialogues, interior monologues, report of dreams and images of life of the spirit, which we called epiphanies.... he arrived almost simulataneously at similar techniques which save

the modern short stories. Its main line of development not the sound of authors voice but the character's voice and thoughts and feelings." [29]

اس حوالہ سے کہا جا سکتا ہے کہ شعور کی رو کی تکنیک میں خود کلامی کا عنصر اہمیت کا حامل ہے۔ اس بات کا اندازہ اس بات سے ہو جاتا ہے کہ جہاں مصنف کردار کی سوچ ذہن اور زندگی کی حقیقت مکالمہ کے ذریعہ ظاہر نہیں کرتا وہاں اندرونی گفتگو کردار کی درست عکاسی کر دیتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ خود کلامی ایک ایسا آلہ ثابت ہوتی ہے جس میں کردار دل کی آواز اندرونی گفتگو کے ذریعے بیان کر دیتا ہے۔

انگریزی ادب میں افسانہ نگاری کے میلان میں اس تکنیک سے فائدہ اٹھایا گیا اور خود کلامی کو ایک طاقتور ذریعہ ثابت کیا گیا اس میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے عناصر خود بہ خود داخل ہو گئے اور یوں ایک ہی وقت انسان تین زمانوں یعنی ماضی، حال اور مستقبل کو بیان کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ انگریزی ادب میں ناول افسانہ اور یہاں تک کہ فلم میں بھی اس تکنیک کو خوب صورتی سے پیش کیا گیا۔ اس حوالے سے اگر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ خود کلامی میں ایک طرح سے ایمائی اور رمزی Symbolic and Suggested عناصر بھی پائے جاتے ہیں اور درحقیقت یہ افسانے کی کڑیوں کو ایک دوسرے سے ملاتے ہیں۔ اس حوالہ سے ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کہتے ہیں:

> ''شعور کی رو کی تکنیک کو بروئے کار لا کر افسانہ نگار نے کردار کے اندر ابھرنے والے جذباتی ہیجان کو افسانے میں متشکل کر کے نہ صرف اسے سیراب کیا ہے بلکہ ایک فنی پیکر بھی عطا کیا ہے۔'' [30]

اس حوالے سے اگر مغربی افسانوی ادب پر شعور کی رو کی تکنیک اور اثرات کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ مغربی ادب ''پر شعور کی رو'' کے اثرات علم نفسیات کے حوالے سے بہت گہرے مرتب ہوئے ہیں۔ خاص طور پر بیسویں صدی کا آغاز اور درمیان اور آخر کے دوران تو علم نفسیات کی گہری توجہ سے ''شعور کی رو'' کی تکنیک بہت زیادہ نمایاں نظر آتی ہے۔ اس بات کا ثبوت ہمیں اس طرح مل جاتا ہے کہ اگر مغربی اہل ادب نے علم نفسیات کے مختلف تصورات کا بغور جائزہ نہ لیا ہوتا تو یوں کہنا چاہیے کہ اس کا اثر قبول نہ کیا ہوتا تو پھر شاید ڈی۔ ایچ لارنس، مارشل پروہت، موپساں، فلابیر، جیمس جوائس، ورجینا وولف اور ولیم فاکسر اور ایڈلر اور دوسرے بڑے افسانہ نگار منظر عام پر نہ آتے۔ لیکن اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مغربی ادب میں جنسی نفسیات کے زاویے پر توجہ دی گئی اس کے بعد اس کے دوسرے گوشوں کو

بھی فکشن میں شامل کیا گیا۔ اس میں لاشعوری محرکات کی حامل کیفیات، آزاد تلازمہ، خوابوں کا بیان، تخلیقی فضاء، سریئلی انداز، اشاریت اور تاثریت ''شعور کی رو'' علامتی پیرایہ اظہار اور وجودیت کے میلانات کے ساتھ ساتھ ڈاوزم، سریلزم، امیجزم کے میلانات بھی شامل ہو گئے۔

اگر مغربی افسانہ نگاری کی روایت کا جائزہ لیتے ہوئے ''شعور کی رو'' کی تکنیک اور اس کے اثرات کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ مغربی افسانے کی تاریخ اتنی پرانی نہیں۔ اگر اس کی حد مقرر کی جائے تو بھی کوئی صرف ڈیڑھ صدی ہی قرار دی جا سکتی ہے۔ اس دوران جو تبدیلیاں اس میں رونما ہوئیں۔ ان کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ:

۱۔ مغربی افسانہ انیسویں صدی میں وجود میں آیا

۲۔ مختصر افسانہ متوسط طبقے کے دانش وروں میں مقبول ہوا

۳۔ افسانہ سماجی زندگی کی حقیقی تصویریں پیش کرنے کی صلاحیت سے مالا مال تھا۔

اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ افسانے میں جدید عہد کی سماجی جبلت اور نفسیات کو سمونے کی اہلیت زیادہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دوسری اصناف کے مقابلے میں اس کی مقبولیت اور مقبولیت پرانی اصناف کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ چیخوف اور ایڈگرایلن پو کے افسانے اپنی مثال آپ ہیں۔ اس بات کا اندازہ با خوبی لگایا جا سکتا ہے کہ مغربی دنیا میں طویل داستان روداد جلسی کہانی سننے اور کہنے سے کہانی لکھنے اور پڑھنے تک کے درمیان عرصے میں طویل داستانوں کے ساتھ مختصر قصوں کو مقبولیت بھی رہی ہے۔ اس حوالے سے مغرب میں کہانی کے تصور کی مقبولیت بھی رہی ہے۔ اس حوالے سے مغرب میں کہانی کے تصور کی بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ مغربی قصوں، رزمیئوں، ایپک Epic اور اساطیر کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ لیکن سترہویں صدی عیسوی میں انگریزی کہانی کے خدوخال نمایاں ہونے لگے تھے۔

اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اس صدی کے آغاز میں ہی انگریزی نثر نے عروج کے طرف سفر شروع کیا۔ اس کا اندازہ اس پہلو سے با خوبی لگایا جا سکتا ہے کہ سترہویں صدی عیسوی میں جو درجہ و مرتبہ انگریزی شاعری کو ملا تھا وہی مقام انگریزی نثر کو بھی حاصل ہو گیا۔ انگریزی نثر کو پروان چڑھانے میں فرانس بیک اور بن جانسن کا بڑا اہم کردار ہے۔ سترہویں صدی کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اس کے وسطی عرصے میں مذہبی اصطلاح کی کوشش عروج پر تھی لیکن اس کے باوجود سماجی زندگی کے روز و شب بھی خاص اہمیت کے حامل ہو رہے تھے۔ یعنی مغربی نشاۃ الثانیہ میں نثر کو شاعری کے برابر رتبہ حاصل ہو تھا۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو زیادہ تر نثر نگاروں نے متوسط طبقہ کو نمائندہ بنا دیا۔ اس کی مثال ہمیں سولفٹ کی تحریروں میں جا بجا نظر آتی ہے۔

لیکن پھر اس صدی یعنی اٹھارہویں صدی میں نچلے متوسط طبقے کو ادب کا حصہ بنا دیا گیا اور اس کا سہرا ڈینیئل ڈیفو کے سر جاتا ہے جس نے ادب کو اشرافیہ کی میراث سمجھنے کے بجائے نچلے متوسط طبقہ کا نمائندہ بنا دیا۔ سر رچرڈ اور جوزف ایڈیسن نے مل کر محض قصہ گوئی ہی نہیں کہ بلکہ نثر کی دوسری اصناف میں بھی شاندار کام کیا۔ ان دونوں نے مل کر ایک جریدہ The Spectator جاری کیا اور اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس جریدہ کے بارے نقاروں نے کہا کہ:

"The Spectator میں انگلستان کی سماجی زندگی کی تاریخ رقم ہے۔"[31]

اس بات کی وضاحت اس طرح کی جاسکتی ہے کہ اس رسالہ میں شائع ہونے والے مضامین کی ترتیب، ہیت اور اسلوب اور اس میں موجود مواد کو ناول بھی مانتے ہیں۔ اس حوالے سے یہ پہلو بھی قابل غور ہے کہ اٹھارہویں صدی کے اول آخر میں ٹیلز جدید مغربی افسانے کے قریب پہنچ چکی تھی۔ لیکن اس حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے کہ بعض لکھنے والے ٹیلز کو زندگی سے مربوط کرنے کے عمل کو آگے بڑھا رہے تھے۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کے اختتام پر کہانی نے کروٹ لی اور درحقیقت یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس سے نیا افسانہ ظہور پذیر ہونے لگا۔ یوں اٹھارہویں صدی کے آغاز میں ہی افسانے میں ہیئت، تکنیک، اور اسلوب اور موضوع کے اعتبار سے ایک تبدیلی نمایاں ہونے لگی۔ اس حوالے کی ایک بات خاصی اہمیت کی حامل ہے وہ یہ ہے کہ اگرچہ افسانے کا نام بھی معروف نہ تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ غور طلب پہلو یہ تھا کہ نئی اصول بند کہانیاں اب بھی ٹیل Tale ہی کے نام سے لکھی جا رہی تھیں لیکن درحقیقت فنی اعتبار سے نئی کہانی وجود میں آ چکی تھی اور اس حوالے سے یہ دعویٰ کیا جاتا ہیں کہ نئی کہانی نے امریکہ میں جنم لیا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے کیونکہ اٹھارہویں صدی کے پہلے ربع میں یعنی افسانہ اپنی مکمل ہیئت میں پورے یورپ میں پھیل چکا تھا۔ اس حوالے سے ڈی انسائیکلوپیڈیا بریٹیکا میں درج ہے:

"The first true collections of short stories began to appear almost simultaeousesly in Germany, The United States, Russia and France the second and third decodes of the 19th Century.... Alex Sanderin Russia turned to the short story, where their attention to the detailes of ordinary life contrasted with that of the fantastic and which had been exploited by their German American predecessors...French short story writers, They

Grounded their stories in realism and emphasized clear and dispassionate observation..."[32]

اس لیے یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ یہ کہانیاں کسی مقام پر ادب اور کسی جگہ Tale کے نام سے لکھی جا رہی تھیں لیکن دراصل وہ افسانہ ہی کی جدید شکل تھی اور بلاشبہ اس نے جدید کہانی کا فنی لباس اختیار کر لیا تھا۔ اس وجہ سے کہا جاتا ہے۔

''کہانی کو اہم نقادوں نے جمالیات اور معاشیات کا سنگم قرار دیا۔''[33]

اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اگر جمالیات انسان کا فطری تقاضا ہے تو معاشیات اس کی ضرورت۔ اس پس منظر کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ کہانی کے اولین لکھنے والوں کے ذہن میں کہانی لکھنے کا جو مقصد تھا وہ در اصل ضرورت تھی جس مقصد کی وجہ سے کہانی یعنی افسانے کا وجود رونما ہوا۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ افسانے یعنی شارٹ اسٹوری کو سب سے پہلے متوسط طبقے میں مقبول ہوئی۔

اس حوالے سے یہ پہلو بھی سامنے آتا ہے کہ انگریزی ادب میں شارٹ اسٹوری یعنی افسانہ کی مقبولیت کا ایک اہم مسئلہ یہ ہے کہ موضوع کے اعتبار سے اس جدید انسان کی اپنی کہانی بیان کی گئی تھی اور اس کے ساتھ ساتھ اس کے نفسیاتی، معاشی، اخلاقی اور مذاہبی موضوعات میں روزمرہ کی زندگی کا بنیادی نقطہ نظر پیش کیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ از خود مقبول ہوتا گیا۔

اس نقطہ نظر کی روشنی میں یہ پہلو بھی واضح ہو جاتا ہے کہ افسانہ شارٹ یا اسٹوری نے کسی ایک ملک یا کسی ایک خطے میں جنم نہیں لیا بلکہ جہاں جہاں بھی لوک کہانی اور داستان یا اخلاقی اور مذہبی کہانی لکھی یا بیان کی جا رہی تھی وہاں افسانے نے از خود رواج پایا۔ اگر مغرب ممالک کا جائزہ لیا جائے تہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ امریکہ میں 1781ء تا 1859ء میں تھینیل تھارن Nathanielttawthorne اور ایڈگر ایلن پو کے نام اولین کہانی لکھنے والوں میں منظر عام پر آئے اس طرح جرمنی میں ولیم گرام، جیک گرام، ارنسٹ تھیوڈوار میڈنس ہاضمین، روس میں الیگزینڈر، پشکن، چیخوف، نیکولائی گوگول، لیوٹالسٹائی، فرانس میں بالزاک میں بھی جدید افسانہ لکھنے والوں میں سرفہرست ہیں اور ان کا دور 1859ء سے لے کر 1870ء پر محیط ہے۔

پراسپیر سیر ہی کا شمار بہترین افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ اس کا پہلا افسانوی مجموعہ 1833ء میں Mosaiouc کے نام سے شائع ہوا۔ میٹوفیلکن 1829ء میں شائع ہوا اور اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ

یہ افسانہ فرانس میں تکنیکی اعتبار سے پہلا افسانہ تھا۔ اس کے ایک سال بعد فرانس ہی میں 1830ء میں بالزاک نے مختصر افسانہ لکھنا شروع کیا جسے جدید طرز کا پہلا افسانہ کہا جاسکتا ہے۔ اس کے برعکس امریکہ کے اہل ادب کا یہ دعویٰ بھی عام ہوا کہ امریکہ میں پہلی باقاعدہ کہانی Azalria امریکی جریدے میں 1789ء میں شائع ہوئی۔ جبکہ دوسری کہانی کنٹری میگزین Country Magazine میں The story of the Captain's wife and an aged woman کے نام سے شائع ہوئی۔ لیکن ان دونوں کے لکھنے والوں کے نام منظر عام پر نہیں آئے۔

تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے جو بات مغربی افسانے کے بارے میں تحقیق کے بعد سامنے آئی ہے اس کے مطابق پہلا شخص ایڈگر ایلن پو ہے۔ جس نے 1809ء میں کہانی کے لیے باقاعدہ اصول مرتب کیے اور اپنی کہانیوں کی شکل میں پیش کیے۔ اس حوالے سے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ایڈگر نے جو اصول مرتب کیے ان کو آج بھی افسانہ لکھنے والے مدنظر رکھتے ہیں۔ اس بات کا ثبوت اس سے بھی دیا جاتا ہے کہ جب بھی فنی لحاظ سے کسی فن پارہ کو پرکھا جاتا ہے تو بھی ایڈگر کو مدنظر رکھا جاتا ہے:

> مگر اس کے برعکس اس نے پہلی کہانی Metzengerstein لکھی جو 14 جنوری 1882ء کو Satunday Courie میں شائع ہوئی اور اسی رسالے میں اس کی دوسری کہانی The Ducde Lomelette 13 مارچ 1832ء میں طبع ہوئی اور اس کے ساتھ ساتھ اس کی انعام یافتہ کہانی Foundina Bottle ہے جو 19 اکتوبر 1933ء کو Baltimore Saturday میں شائع ہوئی۔[34]

مندرج بالا تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ ان کی تمام کہانیوں نے ایک نئے میکنزم کے ساتھ ساتھ کہانی کے بنیادی پہلوؤں کو بیان کر کے اپنے نام کا لوہا منوانے کی کوشش کی اور یہی نہیں بلکہ کہانی کے اصول اور تکنیک کو بھی واضح کیا اور اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا۔ تھیل پا تھارن افسانوی مجموعہ Twica told Tales کے بارے میں اپنے خیالات کے اظہار کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> "We have always regared the Talescusing the word in its poular acceptation as affording the best prose apportunit for display of the highest talent. It has pecular aldvantages which the novel does not admit. It is of course, a far fine field than the essay.

It has even pointing of superiority ove the poem."
[35]

اس حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ ایڈگر نے کہانی کو افسانے کا ایک اہم جز قرار دیا۔ اس بات کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ اس کے نزدیک:

''اگر کہانی ناول سے بہتر ہے تو شاعری کی نسبت اسے زیادہ نفاست حاصل ہے اور مضمون نگاری سے کسی درجہ بہتر صنف اظہار ہے۔'' [36]

بلاشبہ اس اقتباس کے پیش نظر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ایڈگر ایلن پو افسانے کے ساتھ خاص وابستگی رکھتا تھا۔ اس حقیقت کو ان الفاظ میں بھی بیان کیا جاسکتا ہے کہ ایڈگر ایلن پو نے کہانی کی نئی ساخت کو ایڈگر Tales کہا ہے۔ ایڈگر ایلن پو کے خیال میں نئے افسانے نے اپنی روایات سے رشتہ نہیں توڑا بلکہ یہ پرانی اور قدیم ترین روایت کا سلسلہ ہے جو تسلسل سے جاری ہے۔ ایڈگر ایلن پو کے تنقیدی اور سماجی شعور کے بارے میں رابرٹ ای سپا پکر کہتا ہے:

"No American writer has been more competently studied and edited than Poe." [37]

اس اقتباس کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے تو کچھ غلط نہ ہوگا کہ ایڈگر ایلن پو نے کہانی کے ذریعہ افسانے کے فروغ کو عام کیا اور نہ صرف عام کیا بلکہ اس کے اصول بھی مرتب کیے یہی وجہ ہے کہ افسانہ آج بھی ان ہی اصولوں کے روشنی میں لکھا جاتا ہے۔

ایڈگر ایلن پو نے روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے کمال یہ کیا کہ کہانی کو وحدت تاثر کی سمت موڑ دیا تا کہ افسانے کو ایک دلچسپ رخ اور تسلسل حاصل رہے۔ اسی روایت کو سامنے رکھتے ہوئے ایڈگر ایلن پو کے ساتھ نیتھنیل ہاتھارن بھی شامل ہوگیا اس نے کہانی کاری کو ایڈگر کی طرح ایک نیا رخ دیا۔ اس حوالے سے ایڈگر ایلن پو لکھتا ہے:

"Mr. Hawthorne's distinctive trait is inventive creation, imagination and originality a trait which in the literature of fiction is positively worth all the rest."[38]

اس اقتباس کے حوالے سے کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ جس روایت کی داغ بیل ایڈگر ایلن پو نے ڈالی اس کو آگے بڑھنے میں ہاتھارن نے اہم رول ادا کیا اور کہانی کو افسانے کا مرکز قرار دیا۔ ہاتھارن کے حوالے سے کہا جاتا ہے کہ اس نے اپنی پہلی کہانی 1828ء میں Fanshowe شائع کی۔ اس کی بعد تقدیر نے اس کا ہاتھ تھام لیا اور ایک کے بعد ایک کئی مجموعے شائع ہوئے۔ لیکن امریکہ میں یہ سلسلہ ختم نہیں ہوا۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ایڈگر، ژونگ اور ہاتھارن کے بعد کئی لکھنے والے سامنے آئے جن میں آلڈرچ تھامس، آلڈرچ، نرادک ایرزا اور سٹاکٹس کے نام سرفہرست ہیں۔ اس حوالے سے دنیا کے دوسرے ممالک میں لکھے جانے والے افسانوں اور کہانی کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ امریکہ کے طرح یورپ اور روس میں بھی تخلیق کا عمل جاری وساری تھا اور ان سب لکھنے والوں میں ایڈگر ایلن پو کے بعد گوگول کا نام سر فہرست ہے۔ اس نے روسی کہانی کو سنوارنے میں بہت اہم کردار ادا کیا۔

اس کی کہانی ''دی اوورکوٹ'' 1842ء قابل ذکر ہے۔ اس افسانے سے افسانے کے فروغ میں بڑی مدد ملی۔ اس بات کی وضاحت دوستوفسکی نے ان الفاظ میں کی۔ وہ لکھتا ہے:

''ہم سب 'اوورکوٹ' سے برآمد ہوئے ہیں۔''[39]

ان الفاظ کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ گوگول نے دراصل فطرت اور روسی معاشرے کی عکاسی کرنے کی کامیاب سعی کی ہے۔

گوگول کے افسانوں کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ اس نے روس میں مختصر افسانے کو ہیت، اسلوب اور طریقہ اظہار میں نفاست پیدا کرنے میں برتری حاصل کی۔

روس کی طرح جرمنی میں بھی افسانے کی روایت نے فروغ پایا اور کہانی کو خوب سے خوب پذیرائی حاصل ہوئی۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جرمنی میں بھی کہانی کی روایت بہت مضبوط رہی ہے۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ جدید کہانی لکھنے میں جرمنی کے ادیب بھی خاص اہمیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ اس دور کے لکھنے والوں میں ارنسٹ تھیوڈ واور میڈس ہافمیسن کے نام سر فہرست ہیں۔

> "Hoffmann is one of great master of fantastic novel (Short Story)."[40]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ:

''افسانے نے نہ صرف امریکہ، یورپ، روس میں شہرت اور فروغ پایا بلکہ جرمنی میں بھی اس صنف نے خوب فروغ پایا اور کئی عظیم قلم کار پیدا ہوئے۔'' [41]

اس بات کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ:

'' وارنز کا شمار بھی عظیم کہانی لکھنے والوں میں کیا جاتا ہے۔ اس کے کہانیوں کا مجموعہ "Fantasic Tales" 1814ء اور "Weird Tales" 1817ء میں شائع ہوا۔'' [42]

لیکن اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان تحریروں کو "Tales" کا نام دیا گیا لیکن اس کے برعکس اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ان کی ہیت، اسلوب، طریقہ کار اور زبان قدیم "Talees" سے بالکل مختلف تھی۔ اس حقیقت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ہاضمین نے وحدت تاثر کی اس ادا کو آگے بڑھایا جو ایڈگر کی کہانی کی بنیادی خوبی تھی۔ جرمنی کی طرح فرانس میں فکشن نے افسانے کو مغرب میں عروج عطا کیا۔ اس پہلو کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ انیسویں صدی کے پہلے نصف دور میں امریکہ اور یورپ کی طرح فرانس میں بھی شارٹ اسٹوری یعنی افسانے کو فروغ حاصل ہوا۔

فرانس میں اگر افسانہ نگاری کے پس منظر پہ نگاہ ڈالی جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ جس دور میں ویٹس کے زمانے میں طوائف الملوکی کا اختتام ہوا تھا اس دور میں فرانس ادب نے ایک نئی توانائی اور روش کے ساتھ اپنی ایک خاص پہچان کروائی۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ہوئیٹس فلپس کے دور میں افسانہ ایک بالکل نئی تحریک سے آشنا ہوا۔ اس حقیقت کا اندازہ اس امر سے باخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ اس دور میں وکٹر ہیوگو، چارلس آستین، پراسپر میمی اور الیگزینڈر ڈوما جیسے مایہ ناز کہانی لکھنے والے فرانسیسی ادب کو ملے۔ جن کی وجہ سے نئی تحریکوں کو آگے بڑھنے کا موقع ملا۔ اگر فرانسیسی ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اٹھارہویں صدی میں چارلس لیٹس کے بعد کی طوائف الملوکی کے ختم ہونے کے بعد لوئیٹس فلپس کے دور میں ایک نئی تحریک پیدا ہوئی۔ رمانویت کی تحریک۔ اس تحریک کا مقصد یہ تھا کہ انسانی تحریکات کی سوچ یا فکر کے لیے رومانوی انداز فکر ہی بہتر ذریعہ ثابت ہو سکتا ہے۔ اس نئی تحریک کے اہم لکھنے والوں میں وکٹر ہیوگو، چارلس، آگیسٹن، پراپر مریمی اور الیگزینڈر ڈوما کے نام سرفہرست ہیں۔ فرانس کے برعکس جرمنی میں اگر رومانیت کے اثرات پہ اس فکر کے حوالے سے جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ:

''مطلقیت عقلیت پرستی کے بطن سے نکلی تھی یہ رومانیت فی الواقع وجود کی انفرادیت (آزادی) کے تحفظ کا منشور تھی جو بعد کے اجتماعی تصور کے خلاف ذاتی تجربے اور جذبے

کی قدر و قیمت کا شعور عام کرنا چاہتی تھی۔''[43]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ رومانیت کے برعکس ایڈگر ایلن پو نے جمالیات پر زور دیا یعنی وہ رومانیت سے زیادہ فطرت کو بیان کرتا رہا لیکن اس تمام صورت حال کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بات پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ یورپ اور امریکہ کے مختلف حصوں میں کہانی کی ابتداء انیسویں صدی کے پہلے نصف ہی میں ہوئی اور مختلف تحریک بھی ایک کے بعد ایک تمام یورپ میں پروان چڑھنا شروع ہوئی۔ لیکن اس کے باوجود اس حقیقت کو فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے کہ اختلاف کے باوجود روایتوں کا سرچشمہ حالات وواقعات کے ساتھ ہی نمودار ہوا جوان بڑے تحاریک سے نکلا جس نے یورپ کو ایک اکائی پر زور دیا۔

اس پہلو کا اندازہ اس سچائی سے باخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ جس کی وجہ سے مغربی افسانے کو فروغ پانے کا موقع ملا۔ یعنی قدیم روایت اور مذہبی جذبہ جس کا اندازہ لیے یہودیت اور پھر عیسائیت میں نظر آتا جس نے مغربی ادب کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ اس حوالے سے جو پہلو ابھر کر سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ ادب کہ ایک اہم روایت مذہب کے حوالے سے نمایاں ہو کر سامنے آتی اس بات کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ قدیم وجدید ادب کی بنیاد اس اہم پہلو پر ہے اور اس کی بہترین مثال اناطول فرانس (Anatole France) کی کہانی "Our Lady's Jaggler" ہے۔ اس طرح دوسری روایت اس حوالے سے ہے کہ اس مین مقاسیت کو ابھرنے کا موقع ملا اور مقاسیت بھی دو سطحی نظر آتی ہے۔ یعنی ایک جغرافیے اور دوسرے سطح اس کے اندر مختلف علاقے۔ اس بات کا باخوبی اندازہ اس امر سے ہو جاتا ہے کہ امریکہ میں خانہ جنگی کے بعد لکھے جانے والے افسانوں میں یہ پہلو نمایاں ہونے کے ساتھ ساتھ غالب نظر آتا ہے۔ اس کی بہترین مثال ایڈگر ایلن پو کے علاوہ ہاتھارن کے ہاں بھی نمایاں ہے۔

اس طرز پر لکھنے والے افسانوں میں لانگ اسٹریٹ، تھارپ اور ہوپر اہمیت کے حامل ہیں۔ یہی نہیں بلکہ امریکہ میں مغرب کے نمائندوں میں برٹ ہارٹ (Francis Bret Harte) اور مارک ٹوئن (Mark Twain) کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مغرب کے برعکس مشرقی علاقوں کا جائزہ لیا جائے تو ان افسانہ نگاروں میں میری ہیریٹ، بچر شو، ولکنز فری مین (Wilkins Freeman) کے نام سرفہرست نظر آتا ہے۔

بلاشبہ تمام پہلوؤں کا جائزہ لینے کے بعد یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ یہ انداز اور روایت کسی نہ کسی رنگ میں ضرور نظر آتی ہے یہی نہیں بلکہ یہ بات بھی وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ:

> ''یہ رنگ یورپ کے مختلف علاقوں میں بھی نظر آتا ہے۔ یعنی رڈیارڈ کپلنگ (Red yard Kipling) چیخوف (Chekov) اور موپاساں (Maupassant) جیسے

عظیم اہل قلم بھی اس رنگ میں اپنی تحریروں کو پیش کرتے نظر آتے ہیں۔''[44]

مغرب میں اگر مختلف تحریکوں کا جائزہ لیا جائے اور مختلف روایت اور افسانہ نگاری اور افسانہ نگاری کے مختلف ادور کا جائزہ پیش کیا جائے تو:

''مغربی افسانے کی تیسری روایت میں رومانیت کی جگہ حقیقت نگاری کی تحریک نمایاں نظر آتی ہے۔ جو امریکہ میں یورپ کے مقابلے کے بعد شروع ہوئی۔ اس تحریک میں جو نمایاں نام شامل ہیں اس میں ہنری جمیز، ہیملینس گارلینڈ، ولیم ڈین یا ویلز، نے امریکہ میں حقیقت پسندی کی۔تحریک کو آگے بڑھانے مین اہم رول ادا کیا۔''[45]

اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو بے جانہ ہوگا کہ:

''اس تحریک میں ہنری جمیز نے نہ صرف اہم رول ادا کیا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اس تحریک کے حوالے سے اس سلسلے میں The Arrt of Fiction میں نہ صرف افسانے کے سلسلے میں فن اور فلسفے کے بارے میں واضع خیالات پیدا کیے۔ بلکہ اس کے ساتھ ساتھ اپنے نقطہ نظر کو بھی بھر پور انداز میں پیش کیا۔''[46]

''ہنری جمیز کے علاوہ بھی دوسرے کئی بڑے نام حقیقت پسند تحریک میں شامل ہیں ان میں سٹیفن کرین اور تھیوڈورڈ رمزر، جنھوں نے اپنے اپنے حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ فطرت نگاری کی داغ بیل ڈالی۔لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ سٹیفن کرین اور تھیوڈورڈ یزر کے برعکس فرانس میں ایملی زولا، موپاساں، فلابیر اور دوسرے کئی ادیبوں نے فطرت نگاری کے بجائے حقیقت نگاری کو ہی اپنایا۔لیکن روس میں صدیوں سے حقیقت نگاری کی تحریک جاری رہی اور تمام اسلوب اس رنگ میں نظر آتا ہے۔''[47]

اس حوالے سے آندرے بیلی، علامت کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے:

''فن اصلاً پیکروں میں ان ادوار کا علامتیں پائی جاتی ہیں، جہاں تک گزشتہ دہائی میں لکھے جانے والے ادب کا تعلق ہے اسے ہیت کے اعتبار سے اپنے اس ادب سے قطعی الگ نہیں کیا جا سکتا جو صدیوں سے یہاں تخلیق ہو رہا ہے۔''[48]

اس اقتباس کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ روسی ادب ہمیشہ سے حقیقت نگاروں کی تحریک کا علمبردار رہا ہے۔ یا یوں کہنا چاہیے کہ جس تحریک نے سب سے زیادہ روسی ادب کو متاثر کیا وہ حقیقت نگاری کی تحریک تھی جس کے اثرات پورے روسی ادب پر چھائے ہوئے نظر آتے ہیں۔

اس حوالے سے اگر دنیا بھر میں مشہور اہل قلم کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ کہانی کا مقبول رنگ سماجی عکاسی ہی ہے اور اس سے یہ بھی ماننا پڑتا ہے کہ افسانے کی اس روایت نے بلاشبہ امریکہ ہی میں جنم لیا۔

اگر حقیقت پسندی کے حوالے سے دنیا بھر کے ادب کا مختلف پہلوؤں سے جائزہ لیا جائے تو یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انیسویں صدی کے درمیان میں جب فرانس میں حقیقت پسندی کی تحریک اپنے عروج پر تھی اس وقت ممتاز شاعر اور نقاد بودلیئر نے ایڈگر ایلن پو کا ترجمہ 1825ء کر کے اسے علامت نگار کے حوالے سے متعارف کرایا۔

اس حوالے سے ایڈمنتو ولسن کہتا ہے:

"But a more important prophet of symbolism was Edger Allenpoe." [49]

ان آرا کے روشنی میں یہ پہلو بھی واضح ہو جاتا ہے کہ علامتی تحریک انیسویں صدی کے آخری ربع میں شروع ہوئی۔ لیکن اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ یہ تحریک انیسویں صدی کے درمیان میں فرانس میں شروع ہو چکی تھی اور امریکہ میں ایڈگر ایلن پو کی شکل میں پہلے سے موجود تھی۔

اس حوالے سے یہ بھی اہم ہے کہ درحقیقت انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں پورے یورپ میں پھیل کر ایک مضبوط روایت بن چکی تھی۔

بیسویں صدی کے حوالے سے اگر ''شعور کی رو'' اور افسانے کی مختلف تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اس صدی کو مختلف تحریکوں اور روایت کے حوالے سے سب سے اہم صدی کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس صدی یعنی بیسویں صدی میں نہ صرف مختلف تحریکوں نے جنم لیا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ''شعور کی رو'' کے ساتھ ساتھ کسی اہم تکنیک اور اس کے اثرات مغربی ادب پر نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے اگر جائزہ لیا جائے تو ڈاڈ ازم، سریلزم اور امیجیز م خاص طور پر قابل ذکر ہیں اور اہمیت کی حامل نظر آتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ''شعور کی رو کی تکنیک جس'' نے دنیائے ادب کی ساخت کو ہی بدل ڈالا اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دوسرے تمام تکنیک کے مقابل میں ''شعور کی رو کی تکنیک'' اس لیے بھی اہمیت کی حامل ہے کہ اس تکنیک نے نہ صرف ہیئت کو تبدیل کیا بلکہ اسلوب خیال، فکر اور زماں و مکاں کے تمام

پہلوؤں کو بھی بدل ڈالا۔

اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ مغربی افسانے پر نہ صرف مختلف تکنیکیں اثر انداز ہونے کے بعد دم توڑ گئیں لیکن ''شعوری رو'' نے نہ صرف مغربی ادب کو متاثر کیا بلکہ اس کے دیرپا اثرات دنیا بھر کے ادب پر بھی ڈالے۔ اس حوالے سے اگر مغربی ادب پر خاص طور پر افسانوی ادب کی مختلف تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ آزاد تلازمہ خیال کو فکری رجحان نہیں کہا جاسکتا بلکہ اس کو ایک ایسی کیفیت کا نام دیا جاسکتا ہے جو نفسیاتی کیفیت بھی معلوم ہوتی ہے اس سے یہ ہے کہ اس میں جو پیش منظر ہوتا اس کا پھیلاؤ زیادہ ہوتا ہے اور وقت کی ابصار ایک نقشے پر جمع ہو جاتی ہے۔ اس حوالے سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ خود کلامی کی وجہ سے آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک بہت زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔

اس حوالے سے اگر آزاد تلازمہ خیال کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ دراصل آزاد تلازمہ خیال کی تحریک نے اظہار کا ایک نیا طریقہ ایجاد کیا اور افسانوی ادب اور ادب کی دوسری اصناف کو متاثر کیا اور انسانی زندگی تاریخ اور تہذیب سب کا پورا ''کل'' پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس حوالے سے اگر بیسویں صدی کے آئینہ میں اس تحریک کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ اس تحریک کے اثرات طویل عرصے تک پھیل ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے یہی بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہر صنف یعنی ناول، فلم، افسانے اور اس تکنیک کو استعمال کیا گیا اور یہی نہیں بلکہ ادب میں موسیقی اور شاعری کے سانچے سے ہم آہنگ بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس دوران سریلی تحریک بھی بیسویں صدی میں شروع ہوئی۔ اس تحریک کے پس منظر کے حوالے سے جو نکتہ ہے وہ یہ ہے کہ دو عظیم جنگوں کے درمیانی وقفے میں جب فرد شدید ذہنی انتشار کا شکار ہوا تو یورپ کے مختلف ممالک میں فن اور ادب میں یہ تحریک پیدا ہوئی۔

اس حوالے سے اگر اس تحریک کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ اس تحریک کو زیادہ تقویت فرائیڈ کے نظریات سے ملی لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ لانٹرمون (Leantreamont) نے اس کا فکری فلسفہ ہیگال کے نظریات سے جا کر ملایا ہے۔

اس تحریک کے حوالے سے اگر اس کی مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ سرئیلزم کے معنی دراصل ایک حقیقت سے ماورا ایک اور حقیقت کے ہیں۔ اس پس منظر میں اگر اس کا مطالعہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ اس تحریک کے زمرے میں فنون میں ان تمثالوں کو پیش کیا گیا جو شعور اور لاشعور کے سنگم کے تحت وجود میں لائی جاتی ہیں یعنی یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ایک مصنف کے اندر کی آنکھ کسی چیز کو جس صورت میں دیکھتی ہے اسی صورت میں اپنی تحریر میں پیش کر دیتی ہے یا اسے پیش کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس پہلو کی روشنی میں اگر سرٹیلزم کی تحریک کے بارے میں یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ یہ تحریک آزاد تلازمہ خیال کی رو کو ایک ایسی برتر صورت میں پیش کرنے کا دعویٰ کرتی ہے جس میں ذہنی تمثال حقیقت کے

مماثل نہیں بلکہ خود ہی عین حقیقت ہیں۔اس حوالے سے سرئیلی تحریک کے حوالے سے ایک دوسرا پہلو جو سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ سرئیلی تحریک بنیادی طور پر ردعمل کی تحریک تھی۔اس سے پہلے ڈاڈا تحریک نے روایت کے مضبوط رابطوں کو باغیانہ تحریک کاری سے توڑنے کی کوشش کی تھی۔

ڈاڈا تحریک کے حوالے سے جو اہم نقطہ اہمیت کا حامل ہے وہ یہ ہے کہ 1922ء میں ڈاڈا تحریک کا ایک اہم رکن آندرے بریتون اس تحریک سے الگ ہو گیا اور دو سال کے بعد اس نے ڈاڈا ازم کی بغاوت، خواب اور تحت الشعوری وسعت کو آپس میں مدغم کر دیا اور یوں انسانی جبلتوں کو رومانی اور ثقافتی رشتوں سے آزاد کرنے کی کوشش شروع کر دی اور اسے سرئیلی تحریک کا نام دیا۔

اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ عام ادبی تحریکوں کے برعکس اس تحریک نے اپنا ایک تحریری منشور شائع کیا اور اپنے نظریات کی اشاعت کے لیے رسائل بھی جاری کیے۔آندرے بریتون کے منشور کے مطابق سرئیلزم کا مقصد آزاد نفسیاتی عمل کے تحت تخلیقات پیش کرنا تھا۔اس حوالے سے اس کے لیے جو نعرہ لگایا گیا وہ تھا:

''تحت الشعور میں ڈوب کر فن کی تخلیق۔''[50]

اس پس منظر میں جو حقیقت منظر عام پر آئی وہ یہ تھی کہ اس تحریک نے ابتداء میں مصوری کو اور پھر ادب کو متاثر کیا۔ اس سلسلے کو منظر عام پر پیش کرتے ہوئے میکس ارنسٹ، مبرو، ڈولی اور مسان وغیرہ نے ایسی تصویریں پیش کیں جنھیں دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی اور آنکھ رنگوں، زاویوں اور شکلوں کے مافوق الحقیقت پر چندھیا جاتی لیکن اس سارے پس منظر قطعی نظر اس تحریک کے حوالے سے جو حقیقت سامنے آئی اس کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ سرئیلی تحریک بدنظمی اور بے ترتیبی کی منفی تحریک تھی لیکن اس کے بارے میں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس تحریک نے خواب اور حقیقت کو ایک مقام پر جمع کرنے کی کوشش ضرور کی۔اس حوالے سے ہربرٹ ریڈ اس تحریک کے بارے میں لکھتا ہے کہ:

''یہ ایک ایسی تحریک تھی جس نے تخلیق کا زاویہ مشاہدے کی بجائے وجدان، تجزیے کے بجائے ادغام، اور حقیقت کے بجائے تمثال کی طرف موڑ دیا ہے۔''[51]

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ادب میں اس تحریک نے نثر کو شعر کی لطافت عطا کی بلاشبہ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ براہ راست طریق اظہار کو ترک کر کے رمز و کنایہ کا جمالیاتی اسلوب مقبولیت اختیار کرنے لگا۔یہی وجہ ہے کہ سرئیلی تحریک کو بیسویں صدی کی ہمہ خیز تحریک تھی لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ یہ تحریک زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکی اور اس تحریک کے زیادہ تر ارکان نظریات کی تبدیلی کا شکار ہو گئے۔

اس تحریک کے دو اہم ارکان لوئی آرگان اور فلپ سو پول کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان دونوں ارکان نے مارکسی نظریات کے اثر سے متاثر ہو کر اس تحریک سے علیحدگی اختیار کی۔ اس کے ساتھ دوسرا اہم پہلو یہ بھی تھا کہ سرئیلی مصنفوں نے لاشعور کے ساتھ جو رشتہ قائم کیا تھا اس نے تحیر کو تو خوب ابھارا لیکن وہ ڈولتی ہوئی کیفیت جو فن میں منقلب ہو کر روح کو اشکبار کر دیتی ہے۔ ان مصنفوں کی تخلیقات میں پیدا نہ ہو سکی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ یہ مصنف ردعمل کا شکار ہو گئے اور دوسری انقلابی تحریکوں نے ان کو اپنے زیر اثر کر لیا۔ سرئیلزم کے بارے میں یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ یہ اب باقاعدہ تحریک نہیں رہی مگر اس کے باوجود اس کے اثرات کو مصنف کے نئے تجربات میں مشاہد کیا جا سکتا ہے۔

مغربی ادب میں سرئیلزم کی طرح جو ایک دوسری تحریک پیدا ہوئی اس کو امیـجـزم یعنی تجریدیت کا نام دیا گیا۔ اس تحریک کی بنیاد اس نقطہ نظر پر مبنی ہے کہ آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے فن کی معروضی مقصدیت اس کا سچا عکس پیش نہیں کر سکتی یعنی تجرید تجسیم کی الٹ ہے۔ تو بلاشبہ اس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ایسا ہیولیٰ ہے جس میں جسم سایوں اور پرچھائیوں میں ڈھل جاتا ہے اور اس کی بیشتر انفرادی جزئیات نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہیں۔

اگر تجریدیت یا امیجزم کے حوالے سے باغور مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ مغربی مفکرین نے تجریدیت کا بنیادی فلسفہ افلاطون کے نظریات سے اخذ یا تلاش کیا۔ اس حوالے سے ہربرٹ ریڈ کہتے ہیں کہ:

> ''افلاطون نے صرف مجسم چیزوں کو ہی حسین قرار نہیں دیا بلکہ مستقیم خطوں اور دائروں کو بھی جمالیاتی پیکر قرار دیا ہے۔'' [52]

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر امیجزم کے اثرات کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ فرانس اور جرمنی میں مصوری کی ایک اہم تحریک مکعبیت (Cubism) کی اساس افلاطون کے اس نظریے پر قائم ہوئی اور پابلو، پیکاسو، کیڈنسکی اور ہنری مائس وغیرہ نے اس تحریک کے زیر اثر عالمی شہرت کی تخلیقات پیش کیں اور تجسیم کاری پر کاری ضرب لگائی۔

اس حوالے سے اگر پکاسو کے فن مصوری کا جائزہ لیا جائے تو کہنا پڑتا ہے کہ ادب پر پکاسو کی مکعبیت کا بالواسطہ اثر یہ ہے کہ علامت جو پہلے بھرے ہوئے جسم میں سامنے آئی تھی اب کھوکھلی ہو گئی اور اس کا تجسیمی روپ ختم ہو گا اس امر کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ مصنف نے اپنے تخلیقی عمل سے کردار کے مجسم مجازی روپ کو بالعموم علامت میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے۔ لیکن تجرید میں علامت بھی مجرد صورت اختیار کر لیتی ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ تجریدیت کسی ایک تناظر کا احاطہ کر لیتی ہے۔ تجرید کے حوالے سے یہ امر بھی خاص اہمیت کا حامل ہے کہ تجرید بلاشبہ بے چہرہ اور بے روپ ہوتی ہے اس لیے اس میں غزل کی طرح

عمومیت کے عناصر زیادہ موجود نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس بارے میں کہا جاتا ہے کہ تجریدی فن پارے کے عقب سے چہرے کو تلاش کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ معاشرے پر جب سیاسی جبر غالب آجاتا ہے تو ادیب عام انداز اختیار کرنے کے بجائے اپنے خیالات عوام تک تجریدی انداز کے ذریعہ پہچاتا ہے دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہا جاتا ہے:

> ''سیاسی انتشار اور حکومت وقت پابندی کے سبب جب ادیب کو بھی پابند کر دیا جاتا ہے تو اس صورت حال سے بچانے کے لیے ادیب تجریدی ادب کا سہارا لیتا ہے اور حقیقت اور سچائی کو پرچھائیوں میں یوں چھپا دیتا ہے کہ حقیقت کا چہرہ پوری طرح واضح نہیں ہو پاتا لیکن اس کے باوجود مفہوم قاری تک پہنچ جاتا ہے اور یوں ادیب احتساب دینے سے قاصر رہتے ہیں۔''[53]

اس پس منظر کی روشنی میں اگر تجریدیت کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ تجریدیت یورپ کی اہم فنی تحریکوں میں شمار ہوتی ہے۔

اس حوالے سے اگر ادیبوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ تھامس مان، جارج آرئیل، جمیس جالیس اور یوجین اونیل وغیرہ اور دوسرے بہت سے علامت نگاروں نے تجرید کے کامیاب تجربے کیے ہیں۔ تجرید نگاری کے حوالے سے ایک اہم نقطہ یہ بھی ہے کہ کامیاب تجرید نگاری کے لیے محنت اور ریاض زیادہ کرنا پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صرف بڑا مصنف یا دوسرے معنی میں صرف بڑا فنکار ہی تجرید میں کامیاب تخلیق پیش کرسکتا ہے۔ اس پہلو کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ تجرید کا تعلق چونکہ ہیئت اور ابلاغ کے ساتھ زیادہ اور گہرا ہوتا ہے اس لیے اسے کسی مخصوص زمانے کے ساتھ منسلک کرنا ممکن نہیں یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ تجریدیت کو زماں و مکاں کی قید سے آزاد کر کے ہی بہتر طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اب تجریدیت باقاعدہ تحریک کی صورت میں نظر نہیں آتی لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ مغربی مصنفین کے تجریدی فن پاروں کی تقلید دنیا بھر کے ادب میں ہو رہی ہے اور بلاشبہ اس لیے اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا یہ صرف اس تحریک ہی کا نتیجہ ہے جو کسی نہ کسی شکل میں آج بھی موجود نظر آتی ہے اور یہ بھی نظر آتا ہے کہ تجریدیت کی تحریک نے ہی علامت نگاری کی تحریک کو جنم دیا اس وجہ سے یہ بیان کی جاتی ہے:

> ''انیسویں صدی میں یورپ میں تصوریت کے مقابلے میں مادی انداز نظر کو زیادہ فروغ ملا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ انسان کی فطری آزادی کو ایک مرتبہ پھر مادے نے پابہ زنجیر کر دیا اور اس کا حاصل یہ نکلا کہ اس صدی کے اواخر میں اس کے خلاف ردعمل ظاہر ہونا شروع ہو

گیا۔‘‘[54]

اس حوالے سے کہا جاتا ہے:

’’سوائین برن، سٹیونسن، والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ وغیرہ نے جمالیاتی انداز نظر کو ابھار کر انسانی تخیل کو روایتی ضابطوں سے آزاد کرانے کی سعی کی‘‘۔[55]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ علامت نگاری کی تحریک کو رومانیت کی بدہی کا نتیجہ نہیں کہا جا سکتا بلکہ اس کی ایک اور توسیع مانا جا سکتا ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے جو حقیقت سامنے آتی ہے اس کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس نے اظہار کے ایک ایسے وسیلے کو فروغ دیا جس نے حقیقی زندگی کے برعکس نامعلوم سے تخلیقی رابطہ قائم کیا جاتا ہے اور لاشعور سے ایسے اشارے تلاش کیے جاتے ہیں جن میں قدیم ترین صدیوں پرانے اساطیری، تہذیبی اور معاشرتی مفاہیم کی بازگشت علامتی انداز میں سنی جا سکتی ہے۔

اس تحریک کے پس منظر کا جائزہ اگر دنیائے ادب میں لگایا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتے ہیں کہ فرانس مں اس تحریک کو میلارٹ، والیری اور راسو نے، انگلستان میں روزیتی اور ییٹس (Yeats) نے اور جرمنی میں رجلے اور سٹیفن جارج وغیرہ نے اس تحریک و پروان چڑھنے میں اہم رول ادا کیا۔

لیکن جہاں تک تحریک کے زیادہ گہرے اثرات یا یوں کہنا چاہیے کہ انتہائی صورت کہاں رونما ہوئی تو اس حوالے سے فرانس سرفہرست نظر آتا ہے۔ جہاں بلاشبہ علامت نگاری حقیقت کی دنیا سے نکل کر خواب کی دنیا میں بہہ نکلی۔ یہی وجہ سے کہ اس بات کو رد نہیں کیا جا سکتا کہ فرانس میں اس تحریک نے زیادہ فروغ پانے کی بعد انتہاء کر دی۔ اس امر کو پیش نظر رکھتے ہوئے بہت سے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو دنیائے ادب میں نظر انداز نہیں کیے جا سکتے۔ کیونکہ علامت نگاری کی اس تحریک نے سب سے پہلے شاعری کو، اس کے بعد ناول اور پھر افسانے کو متاثر کیا۔

اس پہلو کی روشنی میں اگر جائزہ لیا جائے تو کہنا پڑتا ہے کہ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق فن میں نامعلوم کی دریافت کو ہمیشہ اہمیت حاصل رہی ہے۔ اس بات کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ فرائیڈ نے فن اور خواب کے عمل کو مماثل قرار دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ خواب کی طرح فن بھی علامتوں کی زبان میں منکشف ہوتا ہے۔ اس حوالے سے سوسن ہینگر لکھتا ہے:

’’انسانی ذہن کا بنیادی عمل علامتی ہے۔‘‘[56]

اس قول کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اساطیر حقیقت کو علامتی انداز میں پیش کرتی ہیں۔ اس بات کا

اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے:

''دین موسیٰ، دیومالائی سرمائے سے خالی تھا۔''[57]

اس وجہ سے کہا جاتا ہے کہ یہودیت میں تخلیقی عنصر کم اور فکری سرمایہ زیادہ پیدا ہوا۔ اس حوالے سے اگر یہ حقیقت بیان کی جائے تو قحط مصر کی تمثیل میں حضرت یوسفؑ کا خواب اور اس کی تعبیر علامتوں کی تجزیے سے دریافت ہوئے تو انکار نہیں کیا جا سکتا یا پھر ہابیل اور قابیل دو مختلف معاشروں کی علامتیں ہیں۔

اس حوالے سے علامت نگاری کا جائزہ لینے کے بعد یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ علامت کا تصور اتنا ہی قدیم ہے جتنا کہ مذہبی تصور اور اس کے اثرات ہر یعنی دوسرے الفاظ میں علامت نگاری کے حوالے سے قدیم تہذیبوں اور مذاہب عالم کا جائزہ پیش کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ علامت نگاری قدیم ترین فن ہے جس کی روایت ازل سے موجود نظر آتی ہے۔ اس حوالے سے فرائیڈ کہتا ہے:

''کسی شے کا تصور جب مرور ایام کے ساتھ کسی اور شے پر مرتسم ہو جائے تو اس سے علامت ظہور میں آتی ہے۔''[58]

اس تعریف کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ علامت کسی چیز کا اشارہ ہوتا ہے جس کی روشنی میں خیال کا آگاہی ملتی ہے۔ اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے ژونگ کہتا ہے:

''علامت ایک ایسا مظہر ہے جو نامعلوم شے کو نسبت سے پیش کرتا ہے اور کسی دوسرے طریقے سے اظہار کی راہ نہیں پاتا۔''[59]

اس آراء کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ ژونگ نے علامت کو نشان سے بھی ممیز کیا ہے یعنی ژونگ یہ کہنا چاہتا ہے کہ نشان ذہن میں ہمیشہ ایک معین چیز کو جنم دیتا ہے لیکن علامت متعلقہ شے کے بغیر نمائندگی نہیں کرتی بلکہ انسان کو شے کے بنیادی تصور کی طرف متوجہ کرتی ہے۔

مندرجہ بالا پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر علامت نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے اس کی ابتداء سے لے کر آج تک ہونے والی تمام صورت حال کو پیش کیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہا جا سکتی ہے کہ اگرچہ ایڈمنڈ ولسن نے فرانس کے ادیب گیرارڈ ی۔ڈی ہزاں کو علامت نگاری کا پیشرو مانا ہے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس تحریک کا بانی بلاشبہ ایڈگر ایلن پو ہی تھا جس نے سب سے پہلے دعویٰ کیا:

''ابہام شاعری کی موزونیت میں ایک لازمی جزو ہے۔''[60]

ان آراء کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ وہ درحقیقت یہ کہنا چاہتا ہے کہ اس بات کو باور کرانے کی کوشش کرتا چاہتا ہے کہ فن میں ابلاغ مستقیم نہیں ہوتا اور لفظ جب علامت میں ڈھل جاتا ہے تو نئی بہم صورت میں بے معنی نہیں ہو جاتا بلکہ یہ موسیقی کے سر کی طرح احساس میں ڈھل جاتا ہے اور اس کے گرد شاعر کا تجربہ جمالیاتی حلقے کی صورت گردش کرنے لگتا ہے۔

اس حوالے سے اگر علامت نگاری کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ علامت نگاری کی تحریک پر ابہام کا الزام بھی عائد کیا گیا لیکن اس تحریک کو پروان چڑھانے والوں کے بارے یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے تحریک کے ذریعے ادب کو ارضی سطح سے بلند کر کے زندگی کے حسن کو نئے زاویے سے پیش کرنے کی کوشش ضرور کی۔

یوں یہ حقیقت بھی اجاگر ہو جاتی ہے کہ علامت نگاری کی تحریک میں فرد کو شخصیت اور اہمیت ملی۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس تحریک نے علامت کی پیٹر کی تجریدی قدر کا حامل قرار دیا لیکن اس کے ساتھ اس حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے کہ علامت ایک خاص تہذیبی پس منظر ہی میں سحر آفرینی کر سکتی ہے اور مجرد علامت کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ اس وجہ سے کہا جاتا ہے:

''علامتی شاعری زندگی سے گریز اور حقائق سے فرار کے ہم معنی قرار دی گئی ہے۔''[61]

اس آراء کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ آج جب مغربی ادب میں علامت نگاری کی تحریک کا تذکرہ ہوتا ہے تو چند بڑے ناموں کے سوا باقی تمام ادیب نجی علامتوں کے جنگل میں گم نظر آتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بودلیئر، میلارمے اور دالیری وغیرہ کے اثرات نے دنیا بھر کے ادب کو متاثر کیا اور یہی نہیں بلکہ اس تحریک یعنی علامت نگاری کے طفیل تحریک تاثریت بھی وجود میں آئی اور یوں مغربی ادب میں تحریکوں کا سلسلہ ایک دوسرے کے ساتھ جڑا ہوا محسوس ہوتا ہے یا کہنا چاہیے کہ اس ایک تحریک کے گم ہو جانے پر دوسری تحریک از خود اس طرح نمودار ہو جاتی ہے کہ اس کی کڑیاں آپس میں ملی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اس پس منظر کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ انیسویں صدی کے ربع آخر میں علامت نگاری کے پہلو بہ پہلو ایک اور تحریک مصوری، موسیقی اور ادب کو یکساں طور پر متاثر کر رہی تھی جس کو تاثیرت کی تحریک کا نام دیا گیا تھا۔ اس تحریک کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ اس تحریک میں بنیادی حیثیت اس تاثر کو حاصل ہے جو خارج میں پھیلے ہوئے حسن کو دیکھ کر پہلی دفعہ ناظر کے دل میں پیدا ہوتا ہے۔ اس حوالے سے کہا جاتا ہے:

''میتھو آرنلڈ اور سینٹ بیسبو نے چیز کو اس حالت میں دیکھنے کی ترغیب دی جیسی کہ وہ نظر

آتی ہے۔''[62]

اس رائے کی روشنی میں یہ بات عیاں ہوجاتی ہے کہ تاثیرت ابتداء میں مصوری کی تحریک تھی اوراس کی نوعیت حالصتاً خارجی تھی لیکن جب یہ تحریک ادب میں رائج ہوئی تو اس کا رخ داخل کی طرف مڑ گیا۔اس تحریک کے حوالے سے کہا جاتا ہے:

''فرانسیسی حقیقت نگار زولا اور فلابیر اس تحریک کے بانیوں میں شمار ہوئے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ زولا اور فلابیر کی حقیقت نگاری کے خلاف ردِعمل پیدا ہوا تو تاثریت کی تحریک اپنے قدم جما چکی تھی اور حقیقت نگاری سے اس نے اپنا رشتہ توڑ لیا تھا۔''[63]

اس اقتباس کی روشنی میں اگر تاثیرت کی تحریک کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ دراصل تاثریت کی تحریک میں لمحے سے مسرت حاصل کرنے کا رجحان نمایاں تھا اس لیے انیسویں صدی کے آخری حصے میں اس تحریک نے پورے یورپ کو اپنی لپیٹ میں لے لیا:

''تاثریت کا یہ رجحان رسکن سے لے کر ولیم مورس تک کی تخلیقات میں منتشر صورت میں ملتا ہے لیکن اسے زیادہ مقبولیت آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر نے عطا کی۔''[64]

اس رائے کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ تاثریت تحریک نے رفتہ رفتہ زور پکڑ لیا اور پھر اس کی مقبولیت میں اضافہ ہوتا گیا اور مختلف ادیبوں نے اس تحریک کو پروان چڑھایا جس میں فرانس میں گوفکو برادرز کا نام سرفہرست نظر آتا ہے اور اس طرح آرتھر شنٹسر نے وی آنا میں تاثریت کا ایک الگ دبستان قائم کیا۔اس تحریک کے حوالے سے یہ پہلو بہت زیادہ اہمیت کا حامل نظر آتا ہے کہ روس میں جو بالعموم یورپی تحریکوں سے متاثر نہ رہ سکا اور اس نے چیخوف جیسے مصنف پیدا کیے۔ جس نے کہانی کے اختتامیے کو اہمیت دی اسے کلائمکس پر پہنچانے کے بجائے پھیلا دیا اور پڑھنے والے کے تاثر کو جھٹکا دینے کے بجائے ایک طویل لہر میں بہنے کا موقع دیا۔

یہاں یہ امر بھی قابل ستائش ہے کہ امریکہ میں اشروڈ، ایذرا پاؤنڈ ارا ہمی لاول وغیرہ اس تحریک کے نمائندے مانے جاتے ہیں۔

اس پس منظر میں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ بیسویں صدی میں تحریک تاثریت کا اثر ورسوخ نصف اول کے بعد کچھ زیادہ پھلتا پھولتا نظر نہیں آتا۔لیکن اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس کی تحریکی موت واقع نہیں ہوئی۔ تاثریت فکر کے برعکس اسلوب کی تحریک تھی یہی وجہ ہے کہ مرور ایام کے ساتھ اس کے اثرات یورپ سے نکل کر چھوٹے ممالک میں پھیل گئے اور اب کئی ملکوں کے ادب میں مسلسل ظاہر ہو رہے ہیں۔

درج بالا تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ادبی تحریک کے اثرات کسی ایک مقام یا کسی خاص زمانے کے ساتھ ہی متعلق ہو کرنہیں رہ جاتے بلکہ یہ ہر زمانے میں مناسب حالات اور ماحول کی تلاش میں رہتے ہیں اور مکانی اعتبار سے حرکت کرتے رہتے ہیں۔ دنیا کے غریب اور پسماندہ ممالک میں تہذیبی علوم کی روشنی اب پھیلنا شروع ہوئی۔اس حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ ترقی کی رو کے ساتھ ساتھ تحریکیں ان ممالک کی طرف سفر کر رہی ہیں اوران کے اثرات ترقی پزیر ممالک کے ادب میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

درحقیقت اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ مغرب میں مختلف تحریکوں کے اثرات اس قدر گہرے اور نہ مٹنے والے ہیں کہ اس کی مثال اس طرح بھی دی جاسکتی ہے کہ مغرب میں جو تحریک شروع ہوئی اس کے زیراثر دنیا کا تمام ادب رہا۔مغربی افسانہ نگاری نے نہ صرف دنیا بھر کے ادب کو متاثر کیا بلکہ اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ مغرب کے زیراثر جو تکنیک اور طریقہ کار شروع ہوا اس کو تمام زبانوں اور مذاہب نے بھی کسی نہ کسی رنگ میں شامل ادب ضرور کیا گیا۔اس حوالے سے اگر افسانوی ادب کی بات کی جائے تو یہ بات اس طرح واضح ہو جاتی ہے:

> ”ای ایم فاسٹر کے Flat اور Round کرداروں کا فارمولا مروج رہا جو اُس زمانے کے افسانوں کی تدبیر کاری اور کردار نگاری کے لحاظ سے شاید غلط نہ ہوگا لیکن گزشتہ پچاس برس میں افسانوں میں ہیت اور اسلوب کے لحاظ سے جو تبدیلیاں لائی گئیں۔ان کے مطالعہ کے لیے یہ فارمولے بے سود ثابت ہوتے ہیں۔“[65]

اس اقتباس کی روشنی میں اگر مغربی ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ جدید نفسیات کے زیراثر شعوری رو تلازمہ، آزاد تلازمہ، فینٹیٹی، فلیش بیک نے افسانے کو جن داخلی جہتوں سے روشناس کرایا ان کے اثرات مغربی افسانے پر بہت گہرے نظر آتے ہیں اور یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بیسویں صدی میں افسانے نے تکنیک اور اسلوب کے حوالے سے بہت زیادہ ترقی بھی کی اس پہلو کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ:

> ”شخصیت کے لاشعوری محرکات کے زیراثر جب افسانے کے کرداروں کی تشکیل کی گئی اور اس کے نتیجے میں 'سرئیلزم' کی صورت میں انسانی کردار شعور کے سیال لمحات اور لاشعور کے مخفی مگر گھمبیر اثرات کا چمتکار قرار پایا تو افسانہ شناسی میں 'ریاضیاتی تنقید' کارآمد نہ رہی۔“
>
> [66]

مندرجہ بالا اقتباس کی روشنی میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ نفسی کیفیات کے تجربہ اور تخیل کا تعلق انسانی سائیکی پر اثرانداز ہو کر فرد اور اس کی شخصیت کو مخصوص انداز عطا کرتے ہوئے خاص نوع کے سانچے میں ڈھالنے کا سبب بنتی ہیں اس

لیے کہا جاتا ہے کہ مخصوص نفسیاتی نظریات سے احتراز کرتے ہوئے اس پہلو کو اجاگر کیا جا سکتا ہے۔

اس لیے کہا جاتا ہے کہ افسانہ نگار بذاتِ خود تو کسی نفسیاتی نظریے کا پیرو نہیں ہو سکتا لیکن اس کے باوجود وہ شخصیت کے عوارض، اعصابی مسائل اور حیاتی کج رویوں کا تجزیہ اپنے نظریہ کی روشنی میں بآسانی کر سکتا ہے۔ اس پہلو سے حوالے اگر فرائیڈ کے تحلیل نفسی اور اس سے وابستہ مسائل کا جائزہ لیا جائے تو کسی حد تک یہ کہا جا سکتا ہے کہ فرائیڈ کیونکہ تحلیل نفسی اور اس سے وابستہ مسائل کا خالق تھا، اس لیے وہ اس کی حدود سے بھی واقف تھا۔ پھر ایک سائنس دان کا ذہن رکھنے کی وجہ سے وہ غلو کا بھی شکار نہ ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے اپنی خودنوشت، سوانح عمری میں واضح طور سے اس امر کا اظہار کیا ہے:

> ''معلوم ہوتا ہے کہ تحلیل نفسی سے لوگوں نے کچھ ضرورت سے زیادہ ہی توقعات وابستہ کر لی ہیں۔ لیکن ہمیں یہ حقیقت تسلیم کر لینی چاہیے کہ تحلیل نفسی ان دو امور پر اور یہی وہ امور ہیں جن میں سب سے زیادہ دلچسپی ظاہر کی جاتی ہے یہ فنکار کی فطرت کے اسرار و رموز کی نقاب کشائی نہیں اور نہ ہی اظہار کے لیے اپنائے گئے ذرائع یعنی فنکارانہ تکنیک کی صراحت ہے۔'' [67]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ تحلیل نفسی صرف اس صورت ہی میں تخلیق کار یا اس کی تخلیقات کے پیچ سلجھا سکتی ہے۔ اس حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ تخلیقی استعداد کی طرف توجہ دلائی تھی لیکن اسے کیونکہ ادب سے اساسی دلچسپی نہ تھی، اس لیے اس نے تخلیقی عمل اور لاشعور کے باہمی روابط کی تلاش ضروری نہ سمجھی۔ یہ کام ژونگ نے کیا جس نے لاشعور کے دو حصے کرتے ہوئے ایک کو اجتماعی لاشعور اور دوسرے کو نجی لاشعور کہا۔ اس حوالے سے اگر غور کیا جائے تو یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ فرائیڈ کا لاشعور ژونگ کو کا نجی لاشعور معلوم ہوتا ہے۔ اس نے اصل اہمیت اجتماعی لاشعور کو دیتے ہوئے اسی سے تمام تخلیقی عوامل وابستہ کیے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ نجی لاشعور کے برعکس اجتماعی لاشعور اس وسیع کل کا نام ہے جس کے محیط میں قدیم انسانی آبادی کے ذہن کی تمام کارکردگی سے لے کر تمام متاخرین نسلوں کے ذہنی اعمال تک سمٹ آتے ہیں۔ اس حوالے سے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ عام زندگی میں لاشعور کی کارکردگی کا مظاہرہ خوابوں کی علامات کی صورت میں کیا جا سکتا ہے۔ یہی علامات لاشعور کے تخلیقی عمل کے تحت ادبی اور فنی تخلیقات کی علامتوں کی جنم بینی کا باعث بنتی ہیں۔

اس حوالے سے یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ علامات کی اہمیت اور فرائیڈ، ایڈلر اور ژونگ تینوں ہی نے تسلیم کی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ تینوں کی تشریح و تحلیل میں اختلافات بھی پائے جاتے ہیں۔ اس اختلافات کو اس طرح واضح کیا جا سکتا ہے کہ فرائیڈ کے خیال میں جنس علامت کی اساس ہے جب کہ ایڈلر کے خیالات میں

احساس کمتری کی بنا پر وہ قوت، توانائی اور اقتدار کی غماز ہیں۔ ژونگ کے ہاں دونوں کے مقابلہ میں زیادہ گہرائی پائی جاتی ہے۔ اس حوالے سے اس کی وضاحت یوں کی جاسکتی ہے کہ ژونگ کے خیال میں اساطیر، صحائف، علم الانسان، کیمیا گری، وحشی فنون، اعصابی خلل کے مریضوں اور تخلیقات کے تقابلی مطالعات کی روشنی میں عملی اور تخلیقی زندگی میں ان کے اثاثہ کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کی اہمیت واضح کی۔ ان تمام پہلوؤں کو اس طرح بھی واضح کیا جا سکتا ہے کہ مثلاً سانپ کی علامت کو فرائیڈ مردانہ عضو مخصوص تصور کرتا ہے۔ ایڈلر کے خیال میں دوسرے پر چھا جانا اُسے زیر کرنا جب کہ ژونگ اسے عبودیت کی علامات قرار دیتا ہے۔

مندرجہ بالا پہلوؤں کی روشنی میں اگر ''شعور کی رو کی تکنیک'' اس کے پس منظر اور مغربی افسانوی ادب پر اس کے اثرات کا جائزہ لینے کے بعد کہا جاسکتا ہے کہ آج افسانے کا مفہوم پہلے کی طرح محدود نہیں رہا۔ اس کی وسیع دنیا میں اب خاکوں اور رپورتاژوں کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ مغربی ادب میں بیسویں صدی عیسوی سے لے کر اب تک رپورتاژ کے طرز پر بھی افسانے لکھے جانے لگے ہیں۔ مصنف جن حالات سے خود گزرتا ہے یا جو حالات اس کی نظر سے گزرتے ہیں یا جن کے بارے میں وہ سنتا ہے انھیں وہ صیغہ واحد متکلم میں بیان کر دیتا ہے۔ واقعات، کردار، مقامات، وقت سب اصلی ہوتے ہیں جن کو بیان وہ کرتا ہے۔ یہ خارجی رپوتاژ کہلاتے ہیں اور جب ان کے ساتھ خود فن کار اپنے جذبات واحساسات وتاثرات کو بیان کرتا ہے تو یہ داخلی رپورتاژ کی صف میں آجاتے ہیں۔ اس میں ماضی اور حال دونوں صیغے استعمال کیے جاسکتے ہیں۔

بلاشبہ اس حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' کے ساتھ ساتھ مغربی افسانوی ادب میں بہت سی تکنیک اور رجحانات تحریکات نے جنم لیا اور اس کے دیرپا اور دوررس نتائج بھی سامنے آئے جس سے مغربی ادب میں بہت سے تبدیلیاں رونما ہوئیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' کہ وجہ سے بہت سے تحریکوں اور رجحانات کو فروغ حاصل ہوا جس حوالے سے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کیونکہ ان رجحانات اور تکنیکوں میں نہ صرف جدید مختصر افسانہ پروان چڑھا بلکہ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ اس کی وجہ سے مختصر افسانے نے اپنی شناخت بھی کروائی۔ ان تمام پہلوؤں کا جائزہ لینے پر یہ بات عیاں ہوجاتی ہے کہ مغربی افسانے نے نہ صرف فن پاروں اور آزاد تلازمہ خیال کے درمیان رابطہ پیدا کیا بلکہ اس کے ساتھ ساتھ افسانوی ادب کو مختلف رجحانات کے ساتھ مختلف طریقہ کار کو بھی استعمال کیا اس حوالہ سے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ جدید افسانہ نگاروں نے اتحاد اثر کے علاوہ باقی تمام وحدتوں اور پلاٹ کو قطعی غیر ضروری قرار دیا اور ان بندشوں کو توڑ کر نئی تکنیکوں کے ذریعہ افسانہ کو زیادہ دلچسپ، موثر اور زندگی سے قریب تر کر دیا۔ اس بات کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ ادب کا نفسیات سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔ جدید افسانہ نگاروں نے نئے نئے نظریوں کی روشنی میں فرد کی داخلی زندگی، اس کے ذہنی محل پر خاص توجہ دی ہے اور اسے اپنے

افسانوں میں پیش کیا ہے۔ یہ رجحانات بلاشبہ ادب کو فرائیڈ، ژونگ اور ایڈلر کے نظریات سے ملے ہیں۔ جن کی بنیاد انسانی ذہن کے لاشعوری عمل پر ہے۔ اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ فرائیڈ کے نظریے سے ادب میں کئی رجحانات پیدا ہوئے جن میں ایک ''شعور کی رو'' ہے۔

یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ 1890ء میں ولیم جیمز نے اصول نفسیات پر پہلی بار ''شعور کی رو'' کی اصطلاح استعمال کی اور اس طرح میری سنسکلر، جمیس جوائس، ایڈورڈ دجاروبن کے بعد مارشل پروہت، ورجینا وولف اور ونڈملم لیوئس نے اسے مقبول بنایا اور بعد میں اس اصطلاح نے ادب میں ایک باقاعدہ تکنیک کے طور پر اپنی شناخت کروائی۔

اس حوالے سے اگر ولیم جمیس کے نظریے کی بات کی جائے تو وہ کہتا ہے کہ انسانی ذہن میں خیالات کے ہجوم میں ربط و تسلسل نہیں ہوتا بلکہ یہ خیالات واحساسات ایک دریا کی شکل میں بہتے رہتے ہیں۔ ان کا بہاؤ کبھی کم ختم نہیں ہوتا البتہ ذہنی کیفیات بدلتی رہتی ہیں۔ اس نے اس لیے ان کے لیے داخلی زندگی کی رو، خیال کی رو یا ''شعور کی رو'' کی اصطلاح استعمال کی۔ جس کے ذریعے ذہن کے منتشر و غیر مربوط اور غیر منظم افکار واحساسات کو پیش کیا جاتا ہے۔ ان میں کسی منطق یا استدلال کے اصول کے تحت ربط نہیں ہوتا بلکہ یہ ربط ذہن کی مسلسل تبدیل ہوتی کیفیات کے مطابق ہوتا ہے۔ اس پہلو کو مد نظر رکھتے ہوئے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہاں بیانیہ تسلسل نہیں ملتا۔ بیانیہ انداز میں خیالات اور احساسات کو ایک خاص ترتیب کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ جبکہ ''شعور کی رو'' میں خیالات جس طرح ذہن میں آتے ہیں اسی صورت میں بیان کر دیے جاتے ہیں۔ اس حوالے سے جوزف وارن بیچ کہتا ہے کہ:

> ''شعور کی رو کو تعین کرنے والی چیز شعور کی بے ربطی و انتشاری کیفیت ہے۔ ہماری نفسیاتی حالت غیر منتظم ہوتی ہے۔ خیالات، تاثرات واحساسات کا ایک ہجوم ہوتا ہے۔ جس پر سختی سے قابو رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ لیکن جب کبھی ہیجانی کیفیت طاری ہوتی ہے تو ان پر قابو پانا مشکل ہو جاتا ہے۔ اسی داخلی کش مکش کو فنکار ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ذریعہ پیش کر دیتا ہے اور شعور کے اس بہاؤ کو قابو رکھنے کے لیے وہ ''آزاد تلازمہ خیال'' کے اصول کو عمل میں لاتا ہے۔ پلاٹ کی اہمیت ختم ہونے کے بعد آزاد تلامہ خیال کے ذریعہ بظاہر بے ربط خیالات کو مربوط کیا جاتا ہے۔'' [68]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ جوزف نے ذہنی فضا کی تصویر کشی کو بلاشبہ مشکل کام قرار دیا ہے۔ اس کے عکس کو جوائس نے مکمل طور کامیابی سے پیش کیا ہے۔ ذہنی فضا اور شعوری تسلسل کو پیش کرنے کے لیے اوقاف اور اعراب تک اڑا دیے۔ الفاظ اور نحوی ترتیب کو ایک خاص شکل دے کر بالکل نئی زبان تخلیق کی۔ اس حوالے سے اگر ''شعور

کی روکی تکنیک'' کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' دراصل اپنی عصری حقائق اور اپنے عہد کے اجتماعی شعور کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہے۔ اس میں اختصار کا وصف بھی ہے یہ کم سے کم وقت میں فرد کی داخلی زندگی اس کے شعور، لاشعور، تحت الشعور کی مکمل تصویر پڑھنے والے سے سامنے آجاتی ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ اس میں وقت کی کوئی قید نہیں اور اس کا وقت سے بہت گہرا تعلق ہوتا ہے کیونکہ ذہن کا اپنا تصور زمان و مکاں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وقت کا ایک داخلی تصور ہے جو خارجی دنیا کے وقت کے تصور سے بہت مختلف ہوتا ہے۔ اس کی مثال اس طرح دی جا سکتی ہے کہ خارجی دنیا میں وقت ایک ہی رفتار سے چلتا ہے جب کہ داخلی دنیا میں اس کے برعکس ہوتا ہے۔ دراصل یہ ہمارے محسوسات ہوتے ہیں جو وقت کی رفتار کو کبھی سست اور کبھی تیز محسوس کرتے ہیں۔ کبھی لمحے صدیوں سے زیادہ طویل محسوس ہوتے ہیں کبھی برس بھی منٹوں میں گزر جاتے ہیں۔ اس پہلو یا تصور کو وقت کی اس داخلی قسم کو برگساں نے "Duration" یعنی دوران کہا ہے۔

اس حقیقت کے پیش نظر نفسیاتی یا داخلی وقت کی تمام صورتیں جنھیں ذہن انسانی محفوظ کرتا ہے ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں پیش کی جاتی ہیں۔ اسی حوالے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شعور کے بہاؤ میں کئی طرح کی تکنیکوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کئی تکنیکیں ایسی ہیں جن میں شعور کے ایک مخصوص حصے ہی کو بیان کیا جا سکتا ہے۔ اس میں داخلی تجزیہ اور حیاتی تاثر کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

اگر داخلی تجزیہ کا جائزہ لیا جائے تو یہ اندازہ باخوبی ہو جاتا ہے کہ اس میں فنکار یا مصنف خود ہی کردار کی ذہنی کیفیت، اس کے تاثرات یا سوچ کا خلاصہ جو وہ زبان سے ادا نہیں کر سکتا وہ دل کی زبان سے پیش کر دیتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ شعور کے بہاؤ پر اس کا کنٹرول رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان خیالات و واقعات میں ایک منطقی تسلسل پایا جاتا ہے۔ ان پر مصنف کے خیالات کا اثر نمایاں ہوتا ہے اور اس کے وجود کا احساس بھی ہوتا ہے۔ یعنی اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہو گا کہ داخلی تجزیہ میں ادیب استعاروں کا استعمال بھی کرتا ہے۔

اس کے برعکس حیاتی تاثر میں ادیب خالص تاثرات اور عکسوں کو ریکارڈ کرتا ہے اور شعور کے اس حصہ کو پیش کرتا ہے۔ جسے عام طور پر نظر انداز کیا جاتا ہے۔ ان حالات میں ذہن پر تیزی سے گزرتے ہوئے تاثرات کا اثر ہوتا ہے۔ اس حوالے سے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں اکثر داخلی خود کلامی Monologus سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ یہ ایک طرح کی خاموش خود کلامی ہوتی ہے جس میں تبدیلی نظر نہیں آتی لیکن اس تکنیک کے ذریعہ کردار کی پوری شخصیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

اگر جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ مغربی افسانوی ادب میں ''شعور کی رو'' کے ساتھ ساتھ

دوسری ایسی تکنیکیں بھی ایجاد ہوئیں جس میں اس تکنیک کے اثرات بہت گہرے اور دیر پا نظر آتے ہیں۔اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ شعور کی رو کے ساتھ جس دوسری تکنیک میں مغربی ادب میں قدم رکھا وہ مانتاج کی تحریک تھی۔ جو درحقیقت ''تلازمہ خیال'' کی طرح تکنیک مانی جاتی ہے۔اس تکنیک میں سینما کا طریقہ استعمال کیا جاتا ہے۔اس طریقہ میں ایک ساتھ دو زمانے اور دو چیزیں دکھائی جاتی ہیں۔جس میں سینما کے پردے پر ایک سین یا واقعہ کو بعد دوسرے مختلف سین میں بالکل الگ دکھایا جاتا ہے۔اس کی واضع مثال ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں بھی نمایاں ہوتی ہے۔یعنی اس میں حال اور ماضی کو ساتھ ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔اس لیے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اس طرح سینما کے جن کو دوسرے طریقوں سے بھی کام میں لایا جاتا ہے۔

اس طریقے سے اگر ''شعور کی رو کی تکنیک'' کا جائزہ لیا جائے تو اس میں ایک اور تکنیک کا بھی استعمال کیا جاتا ہے ۔اس میں جیسے ہی کسی نئے کردار کا نام آتا ہے اس کا تفصیلی تعارف شروع ہو جاتا ہے اور اس کی تکمیل تک کہانی آگے نہیں بڑھتی۔پلاٹ وہیں رک جاتا ہے۔اس تکنیک میں تمام کرداروں کا تعارف آغاز ہی میں یا اس کے ساتھ ہی نہیں ہو جاتا بلکہ کہانی کی ضرورت کے مطابق کردار ایک کے بعد ایک سامنے آتے ہیں اور قاری سے ان کا تعارف کروایا جاتا ہے۔

یہ امر بھی قابل ستائش ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' کے بعد بہت سی تحریکیں وجود میں آگئیں جس سے مغربی ادب اور خاص طور پر افسانوی ادب پر بہت گہرے اثرات مرتب ہوئے اس حوالے سے اگر جائزہ لیا جائے تو اظہاریت یا باطن نگاری، ماوراء حقیقت،تصوریت،وجودیت،علامت نگاری اور تجریدیت کی تکنیک دراصل ''شعور کی رو کی تکنیک'' کے ذریعہ ادب میں شامل ہوئیں۔جس کی وجہ سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ افسانوی ادب پر جن اہم فطانتی تحریکات،ادبی رجحانات اور خیالات کا اثر پڑا،ان میں انگریزی،فرانسیسی اور روسی ادب نمایاں ہیں۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مختصر افسانوں کے ساتھ ساتھ منی کہانیاں بھی ایک عرصے سے جاری ہیں۔مغرب میں ان کا اثر بہت گہرا اور نمایاں نظر آتا ہے۔اس لیے کہا جاتا ہے کہ ہسٹری نے چند لمبی کہانیاں لکھی تھیں جو مغربی ادب میں بہت مقبول ہوئیں۔

مغربی ادب میں افسانے کی تاریخ پر نگاہ ڈالی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ بیسویں صدی عیسوی میں افسانے میں واضح تبدیلیاں رونما ہوئیں جن میں بیان کی سادگی،کہانی پن،بیانیہ اسلوب،علامت کے استعمال میں اعتدال و توازن اسلوب بیاں میں قدرت،قارئین سے قریب تر ہونے کی کوشش،پرپیگنڈہ اور فارمولوں سے احتراز،سماجی حقیقت نگاری، نظریاتی وابستگی سے پرہیز،شدید داخلیت سے انحراف،ایک خاص حد میں رہ کر فن اور تکنیک میں نئے تجربات،زندگی کے فانی ہونے کا یقین،اس کے مختلف تعمیری پہلوؤں کی عکاسی،حقائق کے بیان میں غیر جانبدارانہ،غیر رومانی اور غیر جذباتی

رویے،فرسودہ روایات سے انحراف اور قابل قدر روایات کی توسیع شامل ہیں۔

مغربی ادب میں افسانہ نگاروں نے نہ صرف نئی تکنیک استعمال کی بلکہ افسانوی ادب کی روایت کو بھی تبدیل کر دیا اس لیے کہا جاتا ہے کہ نہ صرف افسانے کی بناوٹ بدل گئی بلکہ کسی ایک تکنیک کو استعمال نہیں کیا کیونکہ درحقیقت افسانہ ایک مرکب چیز ہے۔اس لیے اس میں کئی اجزاء شامل کیے گئے اوران کو افسانے کے عناصر ترکیبی کا نام دیا گیا۔اس عناصر ترکیبی میں جس عنصر کو مشکل ترین مانا جاتا ہے وہ موضوع ہے۔اس حوالے سے Laurence Perrine کہتے ہیں:

"The theme of place of fiction is its conrolling idea or its cenral insight. It is the generalization about life stated or implied by the stories." [69]

اس حوالے سے یہ بھی کہتا ہے کہ موضوع کو کیسے واضح کیا جاسکتا ہے۔اس کی وضاحت وہ ان الفاظ میں کرتا ہے کہ صرف یہ کہنا دینا کافی نہیں کہ کسی کہانی کو عنوان دے دیا جائے کیونکہ عنوان تو صرف Subject ہوتا ہے اس کی وضاحت کے لیے وہ Subjet اور theme کے فرق کو واضح کرتے ہوئے کہتا ہے:

"Theme must be statement about the subject. If we express the theme in the farm of phrase, must be convertible to sentence form. A phrase such as "The futility of Enve for Instance, may be converted to the Statement" Eniy's Jutile. It may serve as a statement of theme." [70]

اس رائے کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ موضوع صرف اپنے اندر محدود معنی رکھتا ہے اس سے قطع نظر کہ اردو میں Subject اور Theme کے ایک معنی لیے جاتے ہیں اس کے برعکس انگریزی میں Subject اور Theme کے الگ الگ معنی لیے جاتے ہیں۔

اگر پلاٹ کا جائزہ لیا جائے تو یہ ماننا پڑتا ہے کہ کہانی کا سارا تانا بانا بلاشبہ پلاٹ پر ہی ہوتا ہے۔اس کی وضاحت میں رابرٹ بٹین کہتا ہے کہ:

"The word story implies a series of tied-toghter,

events, and plot is the technical term that applies to these connected events in a story."[71]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ کہانی میں جو بھی واقعات بیان کیے جاتے ہیں انھیں ایک ربط میں جوڑا جاتا ہے اور اس کو پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ کی وضاحت یوں بھی کی جاسکتی ہے کہ پلاٹ میں آغاز، پھیلاؤ اور اختتام کا ایک مضبوط تعلق ہوتا ہے جس کی وجہ سے کہانی وحدت تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ پہلو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ کہانی کی طرح پلاٹ کی بھی کئی قسمیں ہوتی ہیں۔ یعنی سادہ، پیچیدہ، مبہم اور ضمنی پلاٹ۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ایک اہم نقطہ یہ بھی ہوتا ہے کہ پلاٹ میں مختلف عناصر ترکیبی بھی شامل ہوتے ہیں۔ یعنی اظہار، تصادم، الجھاؤ، مستقبل کی اشاریت، تحیر زائی سلجھاؤ اور بصیرت وغیرہ۔

دراصل ان تمام عناصر کو پلاٹ کے لوازمات کا نام دیا جاتا ہے کیونکہ یہ تمام عناصر کہیں شدت کے ساتھ اور کہیں برائے نام پلاٹ کا حصہ بنتے ہیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ تمام عناصر ایک ساتھ کئی افسانے میں لازمی اور ایک سی شدت کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں اور اس بنیاد پر کردار نگاری کا وجود بھی ظاہر ہوتا ہے۔ کیونکہ کردار نگاری افسانے کا لازمی جزو ہوتا ہے۔

اس کی وضاحت یوں کی جاسکتی ہے کہ کہانی کی بناوٹ میں پلاٹ، فضا اور کردار کو بنیادی عناصر کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہانی بیان کرنے والے نے شروع ہی سے کہانی بیان کرنے کے لیے ان تینوں عناصر سے کام لیا۔ کہانی کی تکمیل میں کہانی لکھنے والے نے انسان کے گرد کہانی بنی۔ اس کا معروض انسان ہی تھا۔ مگر اس کے لیے اس نے کبھی فضا کو کردار بنایا تو کبھی جانور کو مرکز بنایا۔ اس حوالے سے رابرٹ بیٹن کہتا ہے:

> "Stories happen to people, if there is even a story connected carefully with a tree, or a stone, or an ape. The story will exist only because these things will be treated as if they were human rather than as we know they are in nature." [72]

اس آرا کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ افسانے کے تمام اجزائے ترکیبی، عناصر ایک دوسرے سے گہرا ربط رکھتے ہیں اور ان ہی کے ذریعے افسانے میں مختلف تکنیک کو استعمال کیا جاتا ہے۔ اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ

تکنیک کے ذریعہ افسانے کے مغربی ادب میں ارتقائی سفر کیا۔

اگر افسانے کے ارتقائی سفر کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ آغاز سے عہد جدید تک افسانے کی تکنیک نے کئی رنگ اختیار کیے یعنی بات کا انداز بدلا، رویہ اور روابط بدلے اور کبھی فضا اور ماحول بدلا اور اسی طرح تقاضے اور ضرورتیں بدلیں اور ان تبدیلیوں کی وجہ سے افسانے کی پیش کش، ہیئت، اسلوب، تکنیک اور کردار بھی تبدیل ہوتے چلے گئے۔ دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ پورے افسانے کا ڈھانچہ ہی تبدیل ہو گیا۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر یہ کہا جائے تو بے جانہ ہوگا کہ افسانہ نے بلاشبہ تدریجی ارتقا کیا جس کی وجہ سے تکنیک کے ساتھ ساتھ کہانی بھی تبدیل ہوگئی اور اس طرح تکنیک کے ساتھ ساتھ کہانی بھی تبدیل ہوگئی اور اس طرح تکنیک کے کئی رنگ نمایاں ہو کر سامنے آگئے جن کی وجہ سے افسانہ نگار نے وقت و حالات کے مطابق اپنا خیال اور نقطہ نظر پیش کیا۔

تکنیک دراصل مختلف طریقوں کا ایک بالواسطہ اظہار ہے اور مصنف اس سے براہ راست ملوث نہیں ہوتا۔ اس پہلو کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مصنف کبھی براہ راست کرداروں کے ذریعے کہانی بیان کرتا ہے اور کبھی فضا اور مناظر کو معروض بنا کر بیان کرتا ہے اور یہی نہیں بلکہ وہ کبھی واقعات کا ایک تسلسل اور تواتر میں وارد ہو کر کہانی بیان کرتا ہے۔ ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر بیسویں صدی کے جدید مغربی افسانہ نگاروں کا جائزہ لیا جائے تو زیادہ تر ''شعور کی رو'' اور اس سے پیدا ہونے والی تحریکوں اور رجحانات کو ہی پیش کرنے کی کوشش اسی حوالے سے بہت نامور مغربی افسانہ نویس سامنے آتے ہیں۔ جنھوں نے مختلف تکنیکوں کو استعمال کیا۔ ان میں ورجینا وولف، ولیم فاکسر، جمیز جوائس اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے نام سرفہرست ہیں۔

مندرج بالا تمام افسانہ نویسوں نے جنس نگاری کو اپنا موضوع بنایا اور تمام افسانہ نگار مغربی نفسیات دانوں سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ جہاں بیسویں صدی عیسوی میں سائنسی نظریات نے افسانی زندگی پر گہرے اثرات ڈالے وہاں اس کے ساتھ ساتھ انسان کی داخلی اور نفسیاتی کیفیات کو سمجھنے کے لیے بھی پیش رفت کی گئی اور بلاشبہ اس کے نتیجہ میں ''شعور کی رو'' وجود میں آئی۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ژونگ نے زندگی کے بارے میں کہا ہے۔

> ''زندگی میں دو مختلف طریقے ہوتے ہیں۔ جن کے ذریعے اپنے اردگرد کے سلسلے میں ردِعمل ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس کے بارے میں ژونگ کا خیال ہے کہ یہ تقسیم خاصی واضح ہے اور ہر جگہ اس کی کار فرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔''[73]

ژونگ کہتا ہے:

"انسانوں کی ایک پوری جماعت ہے۔ جو کسی خاص صورت حال کے ردِعمل میں یوں گریزاں ہو جاتی ہے جیسے اسے وہ نہیں کہہ رہی ہے اور پھر اس کے بعد وہ کسی ردِعمل کا اظہار کرتی ہے۔ دوسری طرف ایک ایسی جماعت بھی ہے۔ جو اس صورت حال میں آگے آتی ہے اور اس کا یہ ردِعمل فوری ہوتا ہے اور اپنی اس بات کا پورا یقین ہوتا ہے کہ ان کا ردِعمل درست ہے۔ چنانچہ پہلی جماعت کا کردار ایسا ہے کہ وہ معروض کے سلسلے میں منفی ردِعمل رکھتا ہے اور دوسرے کا ردِعمل مثبت ہوتا ہے۔ پہلی جماعت دروں بیں رویہ اور دوسری جماعت بیروں بین رویے کی حامل ہے۔"[74]

اس رائے کی روشنی میں اگ جمیز جوائس، ورجینا وولف اور ڈی ایچ لارنس کے افسانوں کا جائزہ لینے کے بعد کہا جا سکتا ہے کہ یہ اہل قلم حضرات بیرون بینی کے رویے کو فوقیت دیتے ہیں اور اسے مختلف اصطلاحوں کے ساتھ بیان کرتے ہیں اور اس کے ساتھ یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ مغرب میں یہ انداز چلتا پھرتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ معاشرے سے پوری طرح مربوط ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے کہ دونوں رویوں کو تاریخی حیثیت بھی حاصل ہے۔

مغربی افسانہ نگاروں نے رویوں کی تشریح اپنے اپنے انداز میں کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ جمیز جوائس نے اپنے افسانوں یا کہانیوں میں رویوں کو اس انداز میں بیان کیا ہے کہ رویوں میں تفریق ابتدائی زندگی سے واضع ہونی شروع ہو جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ اس بات پر بھی زور دیتی ہے کہ اس کے اس حقیقت بر تعین کرنے کے جواز بھی موجود ہیں کہ ان کو پیدائشی سمجھ لیا جائے۔ اس حوالے سے اس کی تحریروں میں یہ پہلو بھی نمایاں ہے کہ اس ثبوت کے لیے ایک ہی خاندان کے حوالے سے مثال دیتے ہوئے کہتی ہے کہ دروں بین اور بیروں بین بچے ایک ہی خاندان میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

اس حوالے سے اگر ورجینا وولف کی تحریروں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کے ہاں ہلکے سے لیکن پر تاثر پلاٹ ہوتے ہیں۔ جو چھوٹی سے چھوٹی تفصیل کو بھی اپنے آپ میں سمیٹ لیتے ہیں۔ ان کی زماں و مکاں سے آزاد تکنیک، توازن و اتحاد، زبان و ادب پر مضبوط گرفت، ان کی کیفیت آفرینی، شوخ و رنگین منظر نگاری ان کی ظرافت اور شعور کی گہرائیاں، یہ تمام اوصاف ان کے فن کی بقا کے ضامن نظر آتے ہیں۔

اس کے علاوہ ان کے ہاں ایک خاص پہلو یہ بھی ہے کہ ان کے افسانوی کردار بڑے جاندار ہوتے ہیں۔ جس کی مثال ہمیں ان کی تحریر The Partrietef A Lady میں نظر آتی ہے۔

اگر جمیز جوائس کی تحریروں کا جائزہ لیا جائے تو یہ پہلو عیاں ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی تحریر میں کہانی پن اور واقعہ نگاری

سے اوپر اٹھنے کی کوشش کرتے ہیں یعنی یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کی کہانی میں خارجی دنیا اوراس کے واقعات کی رواوران کی نوک پلک کونظرانداز کرنے کے ساتھ ساتھ نفسیاتی پیچیدگیوں کی بے حسی پائی جاتی ہے۔اس پہلو کی روشنی میں اگر جوئس کے فن کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ انھوں نے سماں باندھنے یا ایک خاص فضا پیدا کرنے کے مقصد کے تحت بھی نفسیاتی تجربے پیش کیے ہیں۔

جوائس کی تحریروں کے بارے میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ فنی محاسن اور تکنیک کے تنوع کے باوجود ان کے اکثر افسانوں میں سپاٹ پن کی کیفیت پائی جاتی ہے۔اس کا سبب یہ ہے کہ وہ پلاٹ کو خاص اہمیت نہیں دیتے اسی لیے ان کے افسانوں میں پلاٹ کا کوئی واضح تصورنہیں ملتا۔

مغربی افسانوی ادب کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت بھی واضح ہو جاتی ہے کہ مغرب میں پچھلے دور کی کہانی خارجی زنگی کی کہانی تھی جو زندگی کا صرف ایک ہی رخ پیش کرتی تھی۔جدید افسانہ بڑی حد تک اس دوسرے رخ یعنی فرد کی باطنی زندگی کا عکاس ہے۔پرانی کہانی کے کردار کی شخصیت کی شناخت اس کے ظاہری اعمال سے ہوتی تھی۔فکر وشعور پر ظاہری اعمال کو فوقیت حاصل تھی۔اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ کلاسیکی کہانی اکہرے اور صرف جسمانی سطح پر متحرک انسان کی کہانی تھی۔جدید افسانے کا میدان عمل فرد کی داخلی زندگی ہے وہ کردار کی سماجی سطح پر ظاہر ہونے والی حرکات وسکنات سے اس کی شخصیت کی شناخت نہیں کرتا بلکہ جدید افسانہ نگار کردار کی اس شخصیت کو منظر عام پر لاتا ہے جو ظاہری اعمال کے پس پردہ چھپی ہوئی ہوتی ہے۔وہ اس کے جذبات واحساسات،اس کی ذہنی کیفیات اس کے لاشعور میں چھپے خزانے کو پردہ فضا سے باہر نکال لانے کی کوشش کرتا ہے اسی لیے جدید افسانے کا کردار مخصوص حالات میں طے شدہ اور متوقع ردعمل ظاہر نہیں کرتا۔اس حوالے سے اگر جدید افسانے کے کرداروں کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات بھی وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ جدید افسانے کے کرداروں میں ایک خامی یہ بھی نظر آتی ہے کہ سوچ کا عمل زیادہ نمایاں ہے جبکہ سوچ پر عمل کرتے نظر نہیں آتے اوراس میں بھی یہ عیب نمایاں ہے کہ یہ سوچیں منظم صورت میں نظر نہیں آتی ہیں بلکہ بکھرے ہوئے خیالات اور محسوسات کے ساتھ اثرات کی شکل میں ان کی خصوصیات بیان کی جاتی ہیں۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ مغرب میں انسان کی نئی پیدائش نے جدید افسانے میں اسی کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ یہ نیا انسان اجتماعِ ضدین معلوم ہوتا ہے۔اس کی اصل وجہ یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ اس نئے انسان یا کردار کی فطرت میں سیمابی کیفیت تھی، جو نظم وضبط سے آمیز کرتی تھی۔یعنی اس کے خیالات میں انتشار تھا۔وہ ہر قسم کی بندش سے آزاد ہونا چاہتا تھا۔کیونکہ دراصل اس کی سماجی، مذہبی وسیاسی بحران نے اس کی زندگی میں عجیب بے ترتیبی پیدا کر دی تھی۔اس حقیقت کو یوں بھی بیان کیا جاسکتا ہے کہ جب زندگی بے ترتیب ہو تو پھر شخصیت کسی قسم کی ترتیب کا مظاہرہ نہیں کر سکتی۔اس بے ترتیبی،اس انتشار نے اس کی زندگی کو بے معنی بنا دیا تھا۔

یورپ کے ادب کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ وہاں کے ادیبوں نے وجودیت کے فلسفے میں دلچسپی لینا شروع کر دی تھی اس حوالے سے اگر مغرب کی تحریکوں کا تجزیہ کیا جائے تو دو صورت حال ایک سی معلوم مہوتی ہیں ۔لیکن یورپ کے برعکس مگر مغرب کی تحریکوں میں سارے رنگ نمایاں نظر آتے ہیں یعنی معاشی، سماجی اور سیاسی ۔اس تمام صورت حال نے مغربی افسانے میں فنی سطح پر کی جانے والی تبدیلیوں کا ذمہ دار نیا انسان یا کردار ہی تھا اور یہی پہلو ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں نمایاں اور بھر پور نظر آتا ہے۔ جو مغرب کے جدید افسانے پر چھایا ہوا ہے۔یعنی یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مصنفوں نے کسی خاص سوچ یا فارمولے کے تحت شامل نہیں کیا بلکہ یہ تکنیک اس نئے انسان یا کردار کی باطنی دنیا سے از خود پیدا ہو گئی اور اس کا اظہار کرنے کے لیے ''شعور کی رو کی تکنیک'' استعمال کی گئی۔ اس پہلو کو مد نظر رکھتے ہوئے یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں لکھے گئے افسانوں میں کردار کی ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی زندگی کو دراصل تینوں ادوار ماضی، حال اور مستقبل کے آئینہ میں پیش کیا گیا۔ اس کی اصل وجہ یہی بتائی جاتی ہے کہ ایک ہی وقت میں انسانی سوچ ان تینوں کو ساتھ لے کر چلتی ہے۔یعنی اس کی مثال دنیا میں ہونے والی تبدیلی سے دی گئی ہے کہ دنیا میں ہونے والی تبدیلی بے ترتیب ہوتی ہے۔اس طرح انسانی ذہن میں خیالات کا ایک ہجوم ہوتا ہے جو بیک وقت مختلف تانا بانا بن رہا ہوتا ہے۔اپنی اس بے ترتیبی کے اندر بھی ترتیب موجود ہوتی ہے بالکل اس طرح ''شعور کی رو'' کے تحت لکھی جانے والی کہانی میں بظاہر بے ترتیبی نظر آتی ہے مگر اس کے اندر ایک نظم یا ترتیب کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود ہوتی ہے۔لیکن اس کا احاطہ باریک بینی سے کیا جاتا ہے۔ ورجینا وولف کی تحریروں میں یہ رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔ کیونکہ انھوں نے انسان کی مختلف کیفیات اور احساسات کو اس انداز میں پیش کیا۔

مغربی افسانوی ادب میں نفسیات کو ادب کے ساتھ ملا کر پیش کیا گیا۔اس کی وجہ شاید یہ بھی ہوسکتی ہے کہ بیسویں صدی عیسوی کی ابتداء میں علم نفسیات کا بہت زیادہ اثر مگر مغربی مصنفوں نے قبول کیا اور علم نفسیات کو اسی صدی میں مغرب میں خاص مقبولیت حاصل ہو گئی تھی ۔جس کا اثر مغربی ادب پر بھی پڑا۔

ولیم فاکنز نے اپنے افسانوں میں اس تکنیک سے کام لیا۔ اس نے اپنے افسانے Short Story جس کا نام Delta Human ہے اسی تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ اس کے علاوہ ورجینا وولف، جمیز جوائس بھی اسی تکنیک کو کمال مہارت سے استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔

بیسویں صدی عیسوی کے پس منظر میں مغربی افسانوی ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس صدی کے آغاز کا زمانہ ہی دراصل انسانی ذہن کے لیے ایک اہم موڑ نظر آتا ہے۔ کیونکہ بلا شبہ اس صدی میں ذہنی انقلاب نے سوچ کے لیے نئے دروازے کھولے یعنی موضوعات، طریقہ کار اور نئے نئے زاویے پیش کیے۔ یعنی دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہر بات میں گہرائی پیدا کر دی اور چھوٹی چھوٹی چیزوں میں بھی انسانی ذات کے حوالے سے معلومات کے خزانے

پوشیدہ کر دیے جس کی وجہ سے موضوعات کے بے شمار عنوانات واضح ہو کر سامنے آ گئے۔ موضوعات نے نہ صرف فن کو متعارف کرایا بلکہ اس کے ساتھ ساتھ بہت سے اسلوب بھی سامنے آئے۔ یعنی زندگی کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا جس کی وجہ سے لاتعداد موضوعات کو بیان کرنے کا موقع ملا اور لاتعداد موضوعات پیدا ہو گئے۔ زندگی کی ساری پیچیدگیاں، کردار میں سمٹ کر آ گئیں۔ اس طرح کردار نگاری کی حقیقت میں ظاہری عمل کے بیان سے بڑھ کر ان کے محرکات کی عکاسی بن گئی ہے جن سے یہ عمل ظہور پذیر ہوتا ہے۔ بلاشبہ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ کردار نگاری ظاہر سے کہیں زیادہ باطن اور عمل سے زیادہ تحریکاتِ عمل کا نام ہے اور یہ سب کچھ مغرب کے افسانہ نگاروں نے کیا۔

مغربی افسانوی ادب میں زبان کے استعمال کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ جدید افسانے میں زبان کے استعمال کا طریقہ کلاسیکی یا قدیم کہانی کے مقابلے میں بہت مختلف نظر آتا ہے۔ یعنی دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ، نثر کی منطق سے جدید افسانہ گریز کرتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ جدید افسانے میں تخلیقی زبان اور اندازِ بیان استعمال ہوتا ہے۔ پرانی کہانی کی بہ نسبت جدید افسانے میں زیادہ تہہ داری نظر آتی ہے۔

دیکھا جائے تو مغربی افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں نفسیات، مذہب، فلسفہ، عمرانیات اور علم معنی کا مزاج اپنے افسانوں میں شامل کیا۔ زیادہ تر افسانہ نگاروں نے جنسی اور نفسیاتی پہلوؤں کو پیش کیا۔ اس حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ افسانوں میں پراسراریت، سنسنی خیزی، پیچیدگی، تکرار، خوف و ہراس اور اساطیری کیفیت کے ساتھ ہی اقدار کی شکست و ریخت، انسانی زندگی کا بحران، ذات کا داخلی و خارجی انتشار، شعور اور لاشعور کی کشمکش، اپنی شناخت و انفرادیت کا جذبہ، عصری حسیت، جنسی و سماجی نیز سیاسی دباؤ، فکری تضاد اور عدم تحفظ کے جذبات بھی موضوع کی شکل میں مغربی افسانوی ادب کا اہم حصہ بنائے گئے۔

ان تمام موضوعات کے پس منظر میں اگر بیسویں صدی کے پس منظر کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت بھی سامنے آ جاتی ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے اثرات اس قدر گہرے تھے جس نے مغربی ادب کا رخ خود بہ خود موڑ دیا۔ یعنی یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ایک نئی زندگی کی شروعات اور اس سے پیدا ہونے والی مشکلات سے مقابلہ۔ غرض، نامساعد حالات کے سبب کارجی زندگی میں پیدا ہونے والے انتشار کو اپنی شخصیت کے انتشار کا سبب نہ بننے دیا۔ ان کا ڈٹ کر مقابلہ کیا اور زندگی اور معاشرے کی ہر تبدیلی کو اپنے افسانوں میں سمو کر اسے عصری حیثیت بخشی۔ وہ معمولی اور چھوٹی چھوٹی حقیقتوں کو لے کر بڑی اچھی کہانیاں تخلیق کی گئی۔ اس تناظر میں اگر حال کی زندگی کو دیکھا جائے تو صورت حال زیادہ پیچیدہ نظر آتی ہے۔ اس کی مثال اس طرح دی جا سکتی ہے کہ بظاہر مہذب نظر آنے والے انسان اپنی نجی زندگی میں کسی قدر شیطان صفت ہوتے ہیں۔

اس پس منظر میں اگر ''شعور کی رو'' اور آزاد تلازمہ خیال کا مغربی افسانوی ادب میں جائزہ لیا جائے تو یہی حقیقت

بھی سامنے آتی ہے کہ افسانے کے بارے مُس یہی نہیں کہا جاسکتا کہ افسانہ پرانی اصناف کی بہ نسبت موثر صنف ہے یا اس لیے اسے فضیلت حاصل ہے کہ اس کا تعلق جدید دور سے ہے البتہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ دونوں میں فرق یہ ہے کہ افسانے میں جدید عہد کی سماجی جبلت اور نفسیات کو سمونے کی اہلیت زیادہ ہے۔ اسی لیے اس کی مقبولیت اور قبولیت پرانی اصناف کے مقابلے میں زیادہ ہے۔

اس لیے جب خاص مغربی افسانے کی بات کی جاتی ہے تو کہ کہا جاسکتا ہے کہ اپنی پیدائش کے بعد سے دور حاضر تک مختصر افسانے Short Story نے اتنی شکلیں بدلیں ہیں کہ اس کی کسی مخصوص تعریف کا تعین دشوار ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ مختلف ادوار میں افسانہ کسی نہ کسی تحریک یا رجحان کے زیر اثر رہا جس کی وجہ سے تبدیلی یقینی تھی۔ لیکن اس کے ساتھ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ مختصر افسانہ محض تفریح طبع کے لیے نہیں لکھا گیا بلکہ اس کے لکھنے کا کوئی نہ کوئی مقصد تھا۔ اس حوالے سے اردنگ کہتا ہے کہ:

> ''افسانہ حیات انسانی کا عکاس بھی ہے اور نقاد بھی اور حقائق زندگی سے اس کا گہرا تعلق ہے۔'' [75]

اس رائے کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانہ دراصل ہماری زندگی کے ظاہری و باطنی دونوں رخوں کو پیش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسے اتحاد زماں و مکان، اتحاد عمل اور اتحاد کردار کی کسی قید میں نہیں جکڑا جا سکتا۔ بلکہ تمام بندشوں سے آزاد ہو کر افسانے نے اپنا لوہا منوانے کی کوشش کی۔ اس لیے اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا کہ اتحاد زماں کی حصولیت سے فنی خوبیاں ضرور پیدا ہو جاتی ہیں۔ لیکن ان کی حیثیت ثانوی رہتی ہے۔ اس کے برعکس اگر اتحاد عمل کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ یہ پابندی بھی غیر ضروری معلوم ہوتی ہے۔ کیونکہ انسانی زندگی میں خوشی اور غم کے لحاظ ہر دم ایک دوسرے کی جگہ لیتے رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی افسانہ نگاروں کی نظر میں اس کی آمیزش غیر فطری نہیں ہوسکتی۔ اس طرح اہل مغرب نے اتحاد کردار کی شرط کو بھی نامناسب قرار دیا۔ کیونکہ ہر افسانہ میں ایک سے زیادہ کردار ہوتے ہیں۔

ان تمام پہلوؤں کا جائزہ لینے کے بعد یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ مغربی افسانہ نگاروں نے افسانوں میں جو تکنیک بھی استعمال کی وہ درحقیقت ایک خاص رجحان یا تحریک ہی کا نتیجہ تھا جس میں یہ موضوع کے ساتھ ساتھ اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ افسانہ کا اپنا کوئی مخصوص موضوع نہیں ہونے دینا اور انسانی زندگی سے متعلق کوئی بھی واقعہ جذبہ، احساس تجربہ، مشاہدہ س کا موضوع بن سکتا ہے۔ گویا انسانی زندگی جتنی وسیع ہے اتنی ہی وسعت افسانے کے موضوعات میں پائی جاتی ہے جو زندگی کے سچے، حقیقی، اور فطری مرقع پیش کرتے ہیں ان کا مقصد زندگی کی وسعتوں میں سمٹی ہوئی موجودات کی تشریح، وضاحت، ان کا تجربہ، توجیہ پیش کرتا ہے۔ وہ ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں کی مشاہدات، تجربات سمیٹے

ہوتے ہیں جن کی ذریعہ انفرادی واجتماعی زندگی کی تصور کشی کی جاتی ہے۔اس پس منظر میں بلاشبہ مغربی افسانہ نویس نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا خوب صورت استعمال کیا۔

حوالہ جات

[1] Joseph Shiplay "Dictionary of World Literary Term" New York: The Philosphical Liberary,P. 199.

[2] شہزاد احمد، مرتب کنندہ، ''ژونگ، نفسیات اور مخفی علوم''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1997ء ص:38

[3] Psychology "London: Kegam Paul Tranch, Truher & Co, 1940, P.78

[4] انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں'' کراچی: انجمن ترقی اردو، 1987ص:125

[5] ایضاً

[6] ایضاً

[7] Toseph Shiplay, Dictionary of World Literary Term, P.80

[8] نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ'' میاں چیمبرز، ٹمپل روڈ، لاہور، ص:38

[9] انور سدید، ڈاکٹر، 'اردو ادب کی تحریکیں'' ص:126-125

[10] سلیم اختر، ڈاکٹر، ''افسانہ حقیقت سے علامت تک'' لاہور، مکتبہ عالیہ، 1971ء، ص:17

[11] فنون، لاہور نومبر 1970ء، ص:47

[12] رفیق جعفر، ''نفسیات کا ارتقا''، (جلد اول) لاہور، اظہار سنز، 1988ء، ص:240

[13] سلیم اختر، ڈاکٹر، ''افسانہ حقیقت سے علامت تک'' لاہور، مکتبہ عالیہ 1976ء، ص:17

[14] رفیق جعفر، نفسیات کا ارتقا، (جلد اول)، لاہور: اظہار سنز، 1988ء، ص:240

[15] Chester, G. Anderson "James Joyes and the word", Reprinted Jarreld and Sons1978, By Grt Britian

[16] انور سدید ڈاکٹر۔ اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو پاکستان اشاعت ششم 2007ء ص105

[17] ایضاً ص:107

[18] شہزاد احمد، ترجمہ ژونگ نفسیات اور مخفی علوم، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور 1997ء ص 20

[19] ایضا

[20] ایضا

[21] ایضا

[22] شہزاد احمد، ترجمہ ژونگ نفسیات اور مخفی علوم، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور 1997ء ص 31

[23] ایضاً

[24] ایضا

[25] وقار عظیم سید، ''نیا افسانہ''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی 1957 ص 45

[26] Essay "Jung's Analytical Psychology" in "Psychology today", Seventh Edi. 1991 P

[27] غلام حسین اظہر، ڈاکٹر، ''فرائیڈ'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور، سالنامہ اور غالب نمبر، اپریل 1969 ص 87

[28] ایضا

[29] ایضا

[30] سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، ''جدید اردو افسانے کے رجحانات'' انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، طبع اول 2000ء ص 42

[31] George Samplson, "The concise combridge History of English Literature", Cabridge University Press, USA 3rd Edi. 1990

[32] The New Encyclopaedia Britannica" P

[33] فوزیہ اسلم ڈاکٹر،''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''پورب اکیڈمی، اسلام آباد 2007ء ص38

[34] Calvins Brown "The Reader's Companion to World Literature" A Mentor Book - New American Library, New York, USA 2nd Edi., June 1973 P

[35] Edge Allen Poe, "Hawthorne's Twice-Told Tales" published Edger's Complete Works Edi. Arthur Robinson Quinn, Alfred A Knopf, New York, 1558 P

[36] فوزیہ اسلم ڈاکٹر،''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''پورب اکیڈمی، اسلام آباد 2007ء ص40

[37] ایضاً ص40

[38] ایضاً ص40

[39] ایضاً ص40

[40] ایضاً ص40

[41] ایضاً ص41

[42] Friendreich Warner, P, History of German Literature, Barnes and Nobel, New York, 2nd Edi., 1961 P

[43] فوزیہ اسلم ڈاکٹر،''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''پورب اکیڈمی، اسلام آباد 2007ء ص41

[44] ایضاً

[45] ایضاً

[46] ایضاً

[47] ایضاً

[48] ایضاً

[49] ایضاً،ص43

[50] انور سدید ڈاکٹر،''اردو ادب کی تحریکیں''،انجمن ترقی اردو پاکستان، 2007ء ص109

[51] ایضاً ص109

[52] ایضاً ص110

[53] ایضاً ص110

[54] ایضاً ص111

[55] ایضاً ص113

[56] ایضاً ص112

[57] سوسن لینگر،''فلسفے کا نیا آہنگ''ترجمہ بشیر احمد ڈار،ص15

[58] ابن فرید۔مقالہ''علامت کا تصور زمانی اور مکانی۔اوراق۔نومبر 1968ء،ص89

[59] وزیر آغا ڈاکٹر،''اردو شاعری کا مزاج''،لاہور،1965ء،ص47

[60] وزیر آغا ڈاکٹر،''اردو نظم مین علامت نگاری کا المیہ''،فنون لاہور،مئی۔جون 1965ء،ص34

[61] ضمیر علی بدایونی،ادب میں اشاریت کی تحریک،رسالہ ماہ نو،کراچی،جنوری 1961ء،ص16

[62] انور سدید ڈاکٹر،''اردو ادب کی تحریکیں''،انجمن اردو ترقی پاکستان،2007،ص116

[63] جمیل جالبی ڈاکٹر۔''ارسطو سے ایلیٹ تک''،سنگ میل پبلیکیشنز۔لاہور،ص62 سن ندارت

[64] امین الرحمان۔تاثریت،رسالہ ادب لطیف لاہور،ستمبر 1956 ص17

[65] انور سدید ڈاکٹر،''اردو ادب کی تحریکیں''،ص117

[66] سلیم اختر ڈاکٹر،''ادب اور لاشعور''،سنگ میل پبلی کیشنز۔لاہور،2008ء،ص184

[67] سلیم اختر ڈاکٹر، ''ادب اور لاشعور''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2008ء، ص 190

[68] ایضاً

[69] Laurenct Carrine "Story and Structure", Harcount Brace Inc., New York, U.S.A 5th Edi.,

1978 P

[70] Robert Poynton "Introduction to the short stories", Haydun Book Company, USA 1978, P

[71] فوزیہ اسلم ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''، 48

[72] ایضاً

[73] شہزاد احمد، ترجمہ ''ژونگ نفسیات اور مخفی علوم''، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، 1997ء، ص 23

[74] ایضاً، ص 24

[75] فوزیہ اسلم ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''، 48

باب دوم

اُردو افسانے شعور کی رو کی تکنیک

(نظری جائزہ)

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اُردو میں افسانے کا دور دوسری اصناف نثر کے مقابلے میں تھوڑا ہے یا یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُردو میں افسانے نے بہت مختصر وقت دیکھا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے شروع میں اس صنف نے آنکھ کھولی۔ کہا جاتا ہے کہ پریم چند کے افسانے ''انمول رتن'' سے اردو نثر میں افسانہ نگاری کا دور شروع ہوا، اور بعض محقق سجاد حیدر یلدرم کو پہلا افسانہ نگار مانتے ہیں۔ موجودہ تحقیق کی رو سے سر سید احمد خاں کا مضمون ''گزرا ہوا زمانہ'' افسانے کی صنف مانا جاتا ہے۔ لیکن ان تمام پہلوؤں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے بھی تحقیق کی رو سے بیسویں صدی کو ہی افسانے کی ابتداء مانا جاتا ہے۔ ۱۹۰۷ء کو ہی اگر افسانے کی ابتداء تصور کیا جائے اور جائزہ لیا جائے تو بھی یہ وقت اتنا طویل نہیں ہوتا اور افسانے کی ترقی کے لیے یہ دور بہت مختصر معلوم ہوتا ہے

لیکن اس کے باوجود دیگر اصناف کے مقابلے میں افسانے نے نہایت تیزی سے ترقی اور مقبولیت حاصل کی اور بدلتے ہوئے زمانے اور اس کے تقاضوں کو مدِ نظر رکھا۔ اس مختصر دور میں نہ صرف افسانے نے ترقی کی منزل طے کی بلکہ تجربہ کاری کے مختلف مراحل طے کر کے ادب میں دیگر اصناف کے مقابلے میں شہرت اور مقبولیت حاصل کی۔

ہیئت یا بناوٹ کے لحاظ سے افسانے کا شمار ناول کی مختصر صنف میں ہوتا ہے اور ناول کی طرح تمام زندگی کے پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کے بجائے صرف کسی ایک پہلو یا شخصیت کے حالات و واقعات کو بیان کیا جاتا ہے۔ یعنی افسانہ زندگی کے تجربے کا کوئی پہلو سامنے لاتا ہے اور اس کا دورانیہ اتنا ہوتا ہے کہ ایک ہی نشست میں پڑھا جا سکے۔

اگرچہ ناول اور افسانے کے کوائف اور تکنیکی لوازمات ایک جیسے ہوتے ہیں مگر دورانیہ کم ہونے کی وجہ سے واقعات کو طویل نہیں ہونے دیا جا سکتا۔ تمام پہلوؤں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے افسانہ نگار مختصر تکنیک کو استعمال کر سکتا ہے مگر طوالت کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ بلاشبہ افسانے کے لیے وحدت تاثر کو بھی ایک فنی ضرورت سمجھا جاتا ہے جو کہ وحدت زمان و مکاں کا حصہ ہوتا ہے اور اردو کے ابتدائی افسانہ نگاروں نے اسی فنی ضرورت کو اہم قرار دیا۔

بیسویں صدی کی ابتداء میں بین الاقوامی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں نے افسانے کے موضوع کو بہت وسعت عطا کی۔ پہلی اور دوسری جنگِ عظیم کے درمیان فرق اور ان جنگوں سے پیدا شدہ صورت حال نے نہ صرف انسانی نفسیات پر اثر ڈالا بلکہ معاشرے کی سماجی، فکری اور سیاسی فضا کو تبدیل کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں مختلف موضوعات نے جنم لیا اور افسانے کی تکنیک میں مختلف تجربات کیے گئے۔ جن میں ''شعور کی رو''، اظہاریت، جدیدیت، وجودیت کے ساتھ ساتھ آزاد تلازمہ خیال کو عروج و زوال کی منزلوں کا سامنا کرنا پڑا۔

پہلی جنگِ عظیم سے جہاں پوری دنیا کو انتشار، تباہی اور بربادی کا سامنہ کرنا پڑا وہیں برصغیر پر اس جنگ کے دور رس نتائج مرتب ہوئے۔ بلاشبہ یہی وہ دور تھا جب پریم چند نے اپنے افسانوں کے موضوعات کی بنیاد زندگی کی سچائیوں کو بنایا اوران کے افسانے کے موضوعات نے نہ صرف خاص بلکہ عوام کو بھی اپنی گرفت میں لے لیا۔

اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ پریم چند کے افسانوں کا مرکز واقعات یا مسائل، خواب خیالی یا اجنبی جگہ نہیں بلکہ وہ واقعات اور مسائل ہیں جن سے بیسویں صدی کا انسان دوچار تھا۔ بہت سی خوبیوں کے باوجود ان کے افسانوں کی تکنیک انسانی نفسیات کے پیچیدہ مسائل کو گرفت میں لینے میں پوری طرح تو کامیاب نہ ہوسکی لیکن حقیقت نگاری کے میدان میں وہ بہت حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔

بلاشبہ یہ حقیقت نگاری جس کی ابتداء ۱۹۰۵ء یا ۱۹۰۷ء سے شروع ہوکر ۱۹۳۰ء تک جاری رہی۔ اگرچہ اس پورے عرصہ میں افسانہ نگاروں کی ایک طویل فہرست ملتی ہے مگر فنی اور فکری تجربہ نظر نہیں آتا۔ لیکن اس کے باوجود افسانے کے فروغ میں ان افسانہ نگاروں کی کوششوں سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

اس دور میں تخلیق سے زیادہ تراجم کا فروغ نظر آتا ہے اور ان تراجم نے اردو افسانے کے فن کو ترقی دینے میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ درحقیقت اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ افسانے کے ابتدائی دور میں تراجم کے فن نے پلاٹ، کردار نگاری اور موضوعات کو وسیع میدان عطا کردیا۔ اسی طرح افسانے کی تشکیل وتعمیر میں تکنیک کا بہت اہم رول ہے۔ اس حوالہ سے ممتاز شیریں لکھتی ہیں کہ:

> ''تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ تکنیک مواد اسلوب اور ہیت سے ایک علیحدہ صنف ہے۔ فنکار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کرکے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقہ سے مواد ڈھلتا ہے وہی تکنیک ہے اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے ہیت کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ 'افسانہ'۔ ہیت اور افسانے میں فرق یہ ہے کہ ہیت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز۔ صرف اچھا مواد اور اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بناسکتی، کامیاب فنکار ہر طرح کے موضوع سے اچھا افسانہ تخلیق کرسکتا ہے۔''[1]

بلاشبہ اس حوالہ سے افسانے کی تکنیک کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ افسانہ کے لیے کس تکنیک کا استعمال کیا جائے۔ یہاں وجہ یہ ہے کہ مختلف دور میں شروع ہونے والی مختلف تکنیکیں وقت کے ساتھ زوال پذیر ہوگئیں۔ ترقی پذیر ممالک ہوں یا ترقی یافتہ، وقت اور موضوع کی قید کسی پر بھی نہیں لگائی جاسکتی۔ انیسویں صدی کے ڈوبتے ڈوبتے نثر کی جدید

پیرائے میں بنیادیں استوار ہونا شروع ہوگئی تھیں۔ بیسویں صدی کے ساتھ ہی اردو افسانے کی ایک نئی مضبوط روایت نے جنم لیا اور جدید کہانی کے عہد میں لفظ افسانہ اور کہانی ایک ہی معنی میں استعمال ہو رہے ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب تخیلی کہانی کے لیے لفظ ''افسانہ'' استعمال ہوتا تھا۔ افسانہ طرازی کا ایک لحاظ سے منفی معنٰی میں استعمال عام تھا مثلاً ''کیا افسانہ طرازی کر رہے ہو'' جبکہ کہانی میں واقعیت کے وجود کا پتا چلتا تھا اس طرح ان معنی میں افسانہ کہانی کے مترادف قرار پایا یعنی دونوں ایک ہی صنف کے نام ہیں۔ اس حوالے سے یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ جدید اور منصوبہ بند کہانی کے آغاز میں اسے افسانہ ہی کہا گیا اور کہانی بھی کہا جاتا رہا اور آج کے عہد میں دونوں مترادف کے طور پر مستعمل ہیں اسی طرح اردو میں مختصر افسانے کی آمد سے پہلے ''خاکہ'' کا لفظ استعمال ہوتا رہا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر شائستہ اختر بانو کہتی ہیں:

> ''اردو میں مختصر افسانے کی ابتداء کے بارے میں ڈاکٹر شائستہ اختر بانو (بیگم شائستہ اکرام اللہ) کا خیال ہے کہ اس کی داغ بیل 'اودھ پنچ' (۱۸۷۷ء) کے صفحات میں ڈالی گئی۔ 'منشی سجاد حسین' اور 'اودھ پنچ' کے دوسرے مضمون نگاروں کے مزاحیہ خاکے اردو کے مختصر افسانوں کے اولین نقوش ہیں۔ موسموں اور تہواروں کے متعلق مزاحیہ مضامین مثلاً محرم، عید، شب برات، بسنت اور ہولی کے سلسلے میں مضامین اس طرح لکھے گئے کہ وہ انگریزی کے اسکیچ م یعنی 'خاکہ' معلوم ہوتے ہیں۔ یہ ایسے خاکے ہیں جن میں مختصر افسانے کی بعض خصوصیات ہیں۔''[2]

قرۃ العین حیدر کے خیال میں:

> ''اواخر انیسویں صدی سے ''ایسے'' اور ''اسکیچ'' اردو میں مقبول ہو چکے تھے۔ منشی سجاد حسین، منشی جوالا پرشاد شوق، مرزا مچھو بیگ، ستم ظریف، نواب سید محمد آزاد اور علی محمود شمسی کے خاکوں نے مختصر افسانے کا بیج بو دیا تھا۔''[3]

ان اقتباسات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مختصر افسانے کی آمد سے پہلے بھی اردو ادب میں ایسی تحریریں لکھی جانے لگی تھیں جن میں کسی نہ کسی شکل میں افسانے کے عناصر موجود تھے لیکن ''مختصر افسانہ'' کا لفظ انگریزی کی افسانوی روایت کے ساتھ داخل ہوا۔ ''سجاد حیدر یلدرم'' نے پہلی بار ''شارٹ سٹوری'' کے مفہوم میں لفظ ''افسانہ'' استعمال کیا۔

اگر افسانے کو نئے اور پرانے اصولوں پر پرکھا جائے تو دونوں کے درمیان بہت سے تضاد پائے جاتے ہیں جو بظاہر جدا لیکن کسی کسی جگہ ایک نظر آتے ہیں۔ مثلاً نیا افسانہ کہانی سے آزاد نظر آتا ہے تو پرانے افسانے میں کہانی افسانہ کا اہم حصہ نظر آتی ہے۔ پرانی کہانی میں تنظیم، ترتیب اور سلیقہ نمایاں نظر آتا ہے جبکہ نیا افسانہ ان تمام چیزوں سے آزاد نظر آتا ہے۔

بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ نیا افسانہ باغی بھی ہے اس کی وجہ آج کا معاشرہ اور اس میں رہنے والا انسان ہے جو ہر طرح سے بے ترتیب اور باغی ہے یعنی پورا معاشرہ انتشار اور بے یقینی کا شکار ہے لیکن اس کے باوجود یہ نہیں کہا جاسکتا کہ نئی کہانی مکمل طور پر منصوبہ بندی اور تنظیم سے محروم ہوگئی بلکہ یہ یوں ہے کہ نئے افسانے کی اپنی تنظیم اور منصوبہ بندی تو ہے مگر اس طرح نمایاں نظر نہیں آتی جو پہلے افسانے میں نظر آتی تھی۔ اس کا اثر کردار نگاری میں بھی نظر آتا ہے یعنی کردار نگاری بھی اپنے اندر پہلے جیسا فکری اور تکنیکی اثر نہیں رکھتی اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ پہلے افسانہ نگار کہانی کے ساتھ ساتھ کردار سازی کے بجائے سیرت نگاری پر توجہ دیتا تھا اس کے برعکس نیا کردار کسی سیرت نگاری کا محتاج نظر نہیں آتا یہی وجہ ہے کہ کہانی کا سارا بوجھ اس پر آن پڑا ہے۔

اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ نئے افسانے میں کردار ہی کہانی بنانے کا سبب بھی ہے اور اظہار کا ذریعہ بھی۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ پرانی کہانی خارجی زندگی کی نمائندہ تھی اور زندگی کے خارج کے گرد بنی جاتی تھی اس کے برعکس نئی کہانی میں اندرون ذات اور بیروں ذات دونوں رویے درمیان میں آجاتے ہیں۔ اس حقیقت کا اندازہ اس طرح لگایا جاسکتا ہے کہ انسان جتنا باہر زندگی بسر کرتا ہے اس سے زیادہ اپنے اندر میں زندگی کا تانا بانا تیار کرتا ہے لیکن اندر ہونے والی ہر تبدیلی درحقیقت باہر کی دنیا کی وجہ سے وجود میں آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ماضی کے تجربات جو اس کے تحت الشعور کے اندر موجود ہوتے ہیں وہ کہانی کو پھیلانے اور اس کے معنوی زاویے وسیع کرنے میں بہت حد تک مددگار ہوتے ہیں۔ اس لیے پہلے کردار کی پہچان ظاہری طور سے نمایاں ہوتی تھی مگر موجودہ دور میں کردار کی پوری شخصیت بیان کی جاتی ہے۔ اس حوالے سے یوسف زاہد ''کلاسیکیت اور رومانیت'' میں کہتے ہیں:

> ''جدید افسانے کا میدانِ عمل فرد کی داخلی زندگی ہے۔ وہ کردار کی سماجی سطح پر ظاہر ہونے والی حرکات وسکنات سے اس کی شخصیت کی شناخت نہیں کرتا۔ جدید افسانہ کردار کی اس شخصیت کو منظر عام پر لاتا ہے جو ظاہری اعمال کے پردے ہی میں چھپی ہوتی ہے۔ وہ اس کے جذبات واحساسات، اس کی ذہنی کیفیات، اس کے لاشعور میں چھپے خزانے کو پردہ اخفا سے باہر لانے کی کوشش کرتا ہے۔''[4]

اس اقتباس کی روشنی میں اگر نئے اور پرانے افسانے کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ پرانے افسانے کی نسبت نئے افسانے میں انسان کی اندر چھپے ہوئے انسان کو زیادہ بہتر طور پر سامنے لایا گیا اور اسے اس کی نفسیاتی، سماجی اور تہذیبی پیچیدگیوں سمیت واضع طور پر پیش کیا گیا۔ ضرورتوں نے نئے انسان کو نئی تکنیکی اور نئے اسلوب کا راستہ دکھایا یعنی نئی تکنیکی اور اسلوبی رویوں نے نئے تقاضوں اور ضرورتوں کے ساتھ جنم لیا مثلاً ''شعور کی رو'' اور آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک حقیقت پسندوں اور غیر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاں بھی استعمال ہوئی۔ دونوں میں اگر فرق ہے تو بس یہی کہ نئے

افسانے میں جدید تقاضوں کے پیش منظر میں اس سے واضع انداز میں استعمال کیا گیا جبکہ پرانے لکھنے والے زیادہ تر مغربی ادب سے آشنا تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں تقلیدی اور اکتسابی رویہ زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس نئے افسانے میں لاشعوری اور تخلیقی رجحان زیادہ نمایاں ہے۔ اس حوالے سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ نئے افسانے میں واحد متکلم کے صیغے کے استعمال نے اُسے پرانے افسانے سے الگ شناخت کرانے میں اہم کردار ادا کیا۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہوسکتی ہے کہ واحد متکلم کے صیغے نے جہاں انسان کے انداز کی نمائندگی کی وہاں پورے انسان کی پیشکش میں بھی افسانہ نگار کی مدد کی۔ معاشرہ کے تبدیل ہوتے ہوئے حالات اور پرانی قدروں کے بھرنے سے انسان کی شناخت بھی گم ہوتی گئی اس لیے وہ، ہم یا تم نے نہ صرف گم شدہ شناخت کا احساس دلایا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اس کے فرائض بھی نبھائے۔ ان دونوں پہلوؤں سے اگر نئے افسانے کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت بھی عیاں ہوجاتی ہے کہ نئے افسانے میں جو خوبی نمایاں ہوئی وہ مکالمہ نگاری ہے۔ اس حوالے سے یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ مکالمہ نگاری کہ نئی شے ہے مگر اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ نئے افسانے میں اس کی صورت کافی حد تک بدل گئی۔ یعنی کبھی یہ داخلی خود کلامی کی صورت میں خود افسانہ نگار کا روپ اختیار کر لیتا ہے تو کبھی فضا بن کر مکالمہ کرتا ہے لیکن اس مکالمے میں ذات کی خارجی سطح ہوتی ہے کبھی بیرونی ذات کی اتھلی سطح اور کبھی افسانہ نگار اپنی ذات کی گہرائیوں میں اتر کر داخلی اور خارجی پرتوں کے مابین مکالمہ کرنے لگتا ہے۔ یہ خود کلامی دراصل مونو لاگ ہی کہ ایک صورت ہے جس کا اظہار مختلف موقعوں پر افسانہ نگار اپنے جدید افسانے میں کرتا نظر آتا ہے۔

کہا جاسکتا ہے کہ عہدِ حاضر کے افسانے میں اساطیری علامتوں کو بھی بہت زیادہ اہمیت دی گئی اور اس کا استعمال بھی جا اور بے جا دونوں صورت میں کیا گیا اور یہ صورت روایتی افسانہ نگاروں کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ خاص طور پر ایسے افسانہ نگاروں میں 'بیدی' اور 'منٹو' نمایاں نظر آتے ہیں۔ لیکن اس کا سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ جدید عہد میں شعوری اور لاشعوری ہر دو سطح پر نئے افسانے میں نظر آتی ہے۔ ان میں سرفہرست انتظار حسین، خالدہ حسین، رشید امجد، اسد محمد خان، انور سجاد، احمد جاوید، منشاء یاد، محمد عمر میمن، مرزا حامد بیگ اور بہت سے دوسرے اہم افسانہ نگار شامل ہیں۔ ان تمام کے ہاں اساطیر ایک نئے انداز کے ساتھ نمایاں نظر آتی ہے۔ اس حوالے سے ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کشاف تنقیدی اصطلاحات میں تحریر کرتے ہیں:

> ''نئے افسانے کا ایک اور کمال لفظوں سے تصویریں بنانا ہے۔ جو پہلے افسانے میں نہ تھا۔ علامات میں بالائی منظریت اور پیکریت ہوتی ہے اس سے اس کے مرکزی خیال کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ہر علامت اپنی جگہ مخصوص خیال اور پس منظر، مفہوم اور معنی رکھتی ہے۔ یہ معنی اور یہ خیال ہر جگہ موجود رہتے ہیں۔''[5]

اس آراء کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ علامتی افسانے کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ یہ خوبی اس سے پہلے افسانوں

میں نہ تھی یعنی وہ افسانے زبان کی تجدید نوہیں کر سکتے تھے۔موجودہ افسانے میں زبان کا استعمال روایتی افسانے کی زبان سے نہ صرف جداگانہ ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اصلاً بدلتے ہوئے موضوعات خارجی منظر نگاری کے بجائے محسوسات وکیفیات کا جو داخلی آہنگ افسانے کا رنگ بنا ہے اس کے لیے بھی زبان کے انہدام کے بعد ایک تشکیل وتعمیر کی ضرورت تھی اس لیے جوزبان نئے افسانے کا اسلوب بنی،اس سے دیگر اصناف نے بھی فائدہ اٹھایا۔اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ زبان کی تبدیلی سے اسلوب بھی تبدیل ہوتا ہے اسی اسلوب کی وجہ سے جدید افسانے نے اپنی الگ شناخت قائم کی۔ڈاکٹر نوازش علی رقمطراز ہیں:

> ''قدیم افسانہ ترقی کے کئی ایک موڑ کاٹتا ہوا زمانے کے بدلتے ہوئے تصورات اور تجربات کے کئی ایک زاویوں کو اپنے اندر سموتا ہوا اور ترقی کی کئی منزلیں طے کرتا ہوا جدید دور میں داخل ہو چکا ہے۔چنانچہ قدیم وجدید افسانے میں ایک واضح تفاوت محسوس کیا جا سکتا ہے۔''[6]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ نئے افسانہ نگار اپنے اپنے اسلوب کے حوالے سے الگ الگ پہچان رکھتے ہیں۔یہ بات بھی روشن ہے کہ کسی ایک عہد میں اسلوبیاتی حوالوں سے کئی ایک رویے بیک وقت عمل آرا ہوتے ہیں۔ مثلاً اگر انتظار حسین،قرۃ العین حیدر،رشید امجد اور احمد جاوید کے حوالے سے بات کی جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ان تمام افسانہ نگاروں کے اسلوب میں نمایاں فرق اور الگ الگ مسائل پر بات کی گئی ہے لیکن جب تکنیکی حوالے بہت سے پہلو الگ ہونے کے باوجود ایک نظر آتے ہیں یعنی علامت نگاری،شعور کی رو وغیرہ اس حوالے سے اگر انتظار حسین کی ذات کو بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کی شخصیت کے بہت سے مسائل ان کے تہہ بہ تہ اسلوب میں شامل ہو کر ایک ایسی صورت اختیار کر گئے ہیں کہ ان کو علیحدہ علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔لیکن اس کے باوجود جب انتظار حسین جدید دور کے مسائل کو جب تاریخ اور ماضی میں رکھ کر کتھا کہانی اور اساطیر وغیرہ کی مدد سے بیان کرتے ہیں تو کہانی کی کئی ایک پرتیں اچھوتے اور منفرد اسلوب سے کھلتی چلی جاتی ہیں۔اسی طرح قرۃ العین حیدر کے ہاں بھی یہ ہی صورت حال نظر آتی ہے۔یعنی ان کا اسلوب بھی منفرد اور اچھوتا ہونے کے ساتھ ساتھ تاریخی اور ماضی کو اس انداز میں بیان کرتا ہے۔

اس طرح نئے افسانے کی بنیادیں مستحکم کرنے اور نئے افسانوی اسلوب کو واضع اور رائج کرنے میں رشید امجد کا نام بھی نمایاں نظر آتا ہے۔وہ اپنے موضوعات،تکنیک اور مخصوص طرزِ فکر کی وجہ سے ایک نیا اسلوب اختیار کرتے ہیں۔ان کے اسلوب میں انتظار حسین اور قراۃ العین حیدر کے اسلوب کا رویہ ماضی اور تاریخی پہلو تو نمایاں نہیں کیونکہ رشید امجد نثری اسلوب سے شاعرانہ فضا سے تیار کرتے ہیں۔انھوں نے استعارہ اور علامت کے ساتھ تمثیل کا استعمال بھی کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے اسلوب پر علامت نگاری کی چھاپ نمایاں نظر آتی ہے۔اسی طرح احمد جاوید کا اسلوب وقت سے جڑا ہوا ہے۔

اس اقتباس کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ نئے افسانہ نگاروں نے نہ صرف اسلوب بلکہ تکنیک کو بھی نفسیاتی و ذہنی کیفیات کا آئینہ دار بنا دیا۔اس حوالے سے اگر نئے افسانے کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ نئے افسانے نے نہ صرف تکنیک کو تبدیل کیا بلکہ اسلوب پر بھی بھرپور طریقے سے اثر انداز ہوا۔اسلوب کے جائزے کے حوالے سے ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں:

''جدید افسانے میں چار اسلوبیاتی انداز مروج ہیں

۱۔ استعاراتی، رمزی او علامتی اسلوب

۲۔ تجریدی اور شعری اسلوب

۳۔ ملفوظاتی، حکایاتی اور داستانی طرز بیاں

۔ بیانیہ انداز''[7]

اسلوب کے حوالے سے بلراج کومل لکھتے ہیں:

''نئے افسانے کا زبان کے سلسلے میں رویہ بنیادی طور پر شاعری کا رویہ ہے۔الفاظ کا غیر لغوی، غیر منطقی اور غیر بیانیہ انداز میں استعمال کرنے کا رویہ ہے۔''[8]

ان آرا کی روشنی میں اگر اسلوب اور خاص طور پر افسانوی اسلوب کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ جدید افسانے کا اسلوب خالصتاً خیال پر مبنی ہے اور ''شعور کی رو کی تکنیک'' نے انسان کی ظاہری اور باطنی رویے کی بہتر انداز میں ترجمانی کی ہے اور یہی نہیں بلکہ ماضی، حال اور مستقبل کا واضح تصور پیش کرنے کے ساتھ ساتھ انسانی ذہن میں آنے والے مختلف خیالات اور وقت کے تصور کی درست سمت میں ترجمانی کی ہے۔اسی حوالے سے ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں کہ:

''جدید افسانے کی اساس ''واقعہ'' کے بجائے ''خیال'' پر قائم ہے اور تخلیقی جملے جن میں تشبیہاتی و استعاراتی رچاؤ موجود ہوتا ہے۔جدید افسانے کے اسلوب کی خاصیت بن چکے ہیں۔جدید افسانے کے اسلوب میں جذبات نگاری کے لیے جگہ کم ہے۔بلکہ اختصار نویسی اور ادھورے پن کو پسند کیا جاتا ہے۔بالعموم افسانہ کسی تعارفی یا تمہیدی پیرائے کو اختیار کیے بغیر اچانک پھوٹتا ہے اور اپنی سوچ کو مرکز مان کر ماضی، حال اور مستقبل میں گردش کرنے لگتا ہے۔بعض دفعہ جدید افسانے میں ایسا اسلوب اختیار کیا جاتا ہے کہ لگتا ہے جیسے ہم کوئی خواب دیکھ رہے ہوں کبھی اشیاء واضح ہو جاتی ہیں کبھی اچانک دھندلی ہو کر سایوں میں تبدیل ہونے لگتی ہیں بلکہ تجسیمی اسلوب کے ذریعے پراسراریت سے لبریز

منظر کشی بھی کی جاتی ہے۔ جو علامتی ابصار سے مملو ہوتی ہے۔''[9]

اس اقتباس سے روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں جو تبدیلی خاص طور پر اسلوب کی تبدیلی علامت نگاری، اظہاریت، جدیدیت اور موجودیت کے زوال کی بناء پر ہوئی۔ لیکن اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ'' شعور کی رو کی تکنیک'' میں علامت نگاری نے بھرپور کردار ادا کیا۔ کیونکہ علامت انسانی شناخت کی خاصہ ہوتی ہے اور دنیا کی ہر شے میں کوئی نہ کوئی شناخت یا علامت ضرور ہوتی ہے۔ جس کا نام لینے سے انسانی ذہن میں خیال پیدا ہو جاتا ہے جس کی وجہ سے یاد کے ساتھ ساتھ خیالات اور واقعات ذہن میں گردش کرنے لگتے ہیں۔ شعور کی رو میں جو اسلوب بیان کیا جاتا ہے وہ بھی یاد اور خیال کا ایک نہ رکنے والا سلسلہ ہوتا ہے جو علامت، شناخت اور خیال کے ساتھ انسانی ذہن میں آ جاتا ہے اور پھر مختلف ادوار میں ہونے والے واقعات، خیالات اور یہاں تک نام بھی ذہن میں آنا شروع ہو جاتے ہیں۔ اس پہلو کو سامنے رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ علامت نگاری نے ''شعور کی رو کی تکنیک'' کے لیے راہ ہموار کی اور اردو ادب کے بہترین افسانہ نگاروں نے علامت نگاری کے ساتھ ''شعور کی رو کی تکنیک'' کو بھی اپنے افسانوں میں علامت نگاری کے ہم پلہ پیش کیا۔ جن افسانہ نگاروں نے ''شعور کی رو کی تکنیک'' کے ذریعے افسانے کا اسلوب تبدیل کیا ان میں انتظار حسین، انور سجاد، خالدہ حسین، قراۃ العین حیدر، مسعود اشعر، رشید امجد، محمد منشاء یاد، اسد محمد خاں، زاہدہ حنا، مظہر الاسلام، احمد داؤد، جیلانی بانو، اشفاق احمد، بانو قدسیہ اور احمد جاوید کے نام سرفہرست ہیں۔

اگر ''شعور کی رو'' اور اردو افسانے میں اس کی تکنیک کے حوالے سے جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتا ہے کہ قیام پاکستان کے بعد اس تکنیک کو افسانے میں استعمال کرنے والے افسانہ نگاروں پر بھی مغربی تحریکوں کا براہ راست اثر ہوا۔ اس طرح ترقی پسند تحریک کے اثر کی وجہ سے ''شعور کی رو کی تکنیک'' کو اپنانے والے افسانہ نگاروں نے بھی اثرات قبول کیے۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ترقی پسند تحریک کے افسانہ نگاروں نے ''شعور کی رو کی تکنیک'' کو متعارف کرانے میں بھرپور حصہ لیا۔ اس حقیقت سے افسانہ نگار آگاہ ہیں کہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ مغرب سے آئے ہوئے صنعتی انقلاب نے ادب اور بالخصوص مصوری کو جس طرح متاثر کیا اس سے کئی نئی تحریکوں کا آغاز ہوا۔ جو نیچر لیزم اور رشینلیزم کے خلاف تھیں اور انفرادیت کی طرف مائل تھیں۔ ان میں ڈاڈا ازم، سرئیلزم اور ایکسپریشن ازم سب سے زیادہ اہم نظر آتی ہیں۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر اردو افسانوی ادب میں اظہاریت، جدیدیت اور وجودیت کے عروج اور زوال کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ زندگی کے کسی ایک پہلو، احساس یا واقعے کی بازیافت سے مخصوص ہے۔ اس پس منظر میں افسانے میں مختلف موضوعات اور تکنیک کا جائزہ لینے کے بعد یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ مختلف تکنیکوں کی وجہ سے افسانے کے اسلوب میں تبدیلی بھی ہوئی اور مختلف ادوار میں مختلف تحریکوں کے زیر اثر ہونے کی وجہ سے اردو افسانے

نے کئی طویل اور مختصر سفر کیے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ یہ زندگی کے تجربے کا کوئی ایک پہلو پیش کرتا ہے۔ لیکن اگر اس کے تکنیکی لوازمات کا جائزہ لیا جائے تو اس میں کئی اجزائے ترکیبی شامل ہوتے ہیں۔ مثلاً راویہ، بیانیہ، کردار، واقعہ، منظر اور فضا شامل ہوتے ہیں۔ جس افسانے میں ان تمام پہلوؤں کا خیال رکھا جاتا ہے یا اس تکنیک کے مطابق لکھے جاتے ہیں ان افسانوں میں آغاز، وسط اور انجام کے پابندی کرتے ہیں وہ ہی اعلیٰ معیار کے افسانوں میں شامل ہوتے ہیں۔

ابتدائی دور میں لکھے گئے تمام نہیں تو زیادہ تر افسانہ نگاروں نے ان ساری فنی ضرورتوں کا خیال رکھا لیکن مختلف ادوار میں ہونے والی تبدیلیوں اور تکنیک کی وجہ سے بعض ادوار میں تمام اجزائے ترکیبی اور فنی روایت کا خیال نہیں رکھا گیا اور مغربی اثرات کی وجہ سے افسانے میں بھی تبدیلی ہوئی۔ ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر مغربی افسانے کا جائزہ لیا جائے اور اردو افسانے میں شعور کی رو کی تکنیک کے حوالے سے بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ فرانس میں Symbolism کے تحت تمام باتیں ٹھوس اور واضح انداز میں کی جاتیں تھیں۔ لیکن علامت نگاروں نے اپنے ماضی الضمیر کو مختصر الفاظ میں اور اشارے کنائے میں بیان کرنا شروع کیا۔ فرانس میں ایک باقاعدہ تحریک کی صورت میں اس کی ابتداء بادلیر نے کی جو ایڈگرایلن پو کے زیر اثر فرانس میں شروع ہوئی۔ اس حوالے سے اگر اردو افسانوی ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ پہلو اجاگر ہو کر سامنے آتا ہے کہ کسی تکنیک کے استعمال میں مصنف کا نقطہ نظر بہت اہمیت رکھتا ہے۔ جو کہانی کو وحدت دیتا ہے۔ اپنے نقطہ نظر کی وضاحت مختلف طریقوں سے کرتا ہے اور اس طریقے کے استعمال کے لیے وہ مختلف انداز بیاں اختیار کرتا ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مصنف یا فنکار اپنے اظہار خیال کے لیے جو مختلف انداز یا طریقہ کار استعمال کرتا ہے ان میں سے ایک بیان کا انداز بھی ہے جس کو ادا کرنے کے لیے وہ تمثیلی یا بالواسطہ طریقہ کار اختیار کرتا ہے۔ جس کا انداز یہ ہوتا ہے کہ مصنف یا فنکار واقعات کا اظہار خود نہیں کرتا اور نہ ہی کردار کے متعلق کچھ کہتا ہے بلکہ وہ واقعات کا اظہار خود کرداروں کے اقوال و افعال ان کی حرکات و سکنات یا مکالموں کے ذریعے کرتا ہے۔ اس طرح کہانی میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ ایسے بیان کے لیے صیغہ واحد غائب استعمال کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک دوسرا انداز بیاں بھی ہوتا ہے جسے توصیفی کہا جاتا ہے۔ اس انداز بیاں میں مصنف واقعات کا بیان خود کرتا ہے جس سے واقعات کے اتار چڑھاؤ اور کردار کے طرز عمل پر روشنی پڑتی ہے اور اس کے علاوہ کبھی کبھی ایسا انداز بیاں بھی اختیار کرتا ہے جس میں وہ خود اپنے آپ کو بھی کرداروں میں شامل کر لیتا ہے اور صیغہ واحد متکلم میں واقعات کا بیان کرتا ہے جیسے وہ واقعات مصنف ہی کی زندگی میں پیش آئے ہوں۔ اسے ''آپ بیتی'' کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ اس طرح کبھی واحد متکلم خود اپنے آپ ہی سے باتیں کرتا چلا جاتا ہے اور اس انداز میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ اسے خود کلامی کہا جاتا ہے اور اس کو solige کی تکنیک بھی کہا جاتا ہے۔ اس تکنیک کے ساتھ ایک دوسری یا اس سے ملتی جلتی تکنیک کا نام دیا جا سکتا ہے۔ جس میں ایک ہی شخص مخاطب ہوتا ہے اور بولنے والا صیغہ متکلم مٰیں بولتا ہے۔ لیکن یہ پتہ نہیں چلتا کہ مخاطب کون ہے۔ کبھی

قاری یوں محسوس کرتا ہے کہ جیسے وہ ہی مخاطب ہو۔کبھی واحد متکلم مختلف لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ سب لوگ اس کے سامنے موجود ہوں۔ان کے متعلق یہ اس کے محض خیالات ہوتے ہیں۔جو اس انداز میں ظاہر کیے جاتے ہیں۔جیسے واحد متکلم باری باری سب کو مخاطب کر رہا ہو۔

اس تکنیک کے علاوہ ایک اہم تکنیک بھی ہے جس میں تمام تر مکالمے ہوتے ہیں یا یوں کہنا چاہیے کہ جو تمام تر مکالموں میں پیش کی جاتی ہے۔اس کا انداز بیان اس طرح ہوتا ہے کہ مصنف یا فنکار اپنی طرف سے کچھ نہیں کہتا اور نہ ہی کرداروں کا تعارف کرواتا ہے۔وہ خود اپنی آپس کی گفتگو کے ذریعہ پورے موضوع کی وضاحت کر دیتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ کرداروں کے تمام حالات، تاثرات، جذبات اور خیالات کی زبانی ادا ہو جاتے ہیں۔اس انداز بیان کے بارے میں اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ کرداروں اور قارئین کے یہ براہ راست تعلق زیادہ فطری معلوم ہوتا ہے۔

اگر بیانیہ تکنیک اور دوسری تکنیکوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ پہلو عیاں ہو جاتا ہے کہ بہت کم تکنیکوں میں باتیں ہوتی ہیں۔عموماً تکنیکیں بیانیہ ہوتی ہیں۔بیانیہ تکنیک میں وقت کی کوئی قید نہیں ہوتی۔وہ چند منٹ کا بھی ہوسکتا ہے اور سالوں کا بھی۔یہ ایک فرد کے متعلق بھی ہوسکتا ہے اور ایک ہجوم، پورے گاؤں یا شہر یا ملک کے بارے میں بھی ہوسکتا ہے۔ان میں ایک مجموعی احساس ہوتا ہے۔انداز بیان کا اہم پہلو جس نے دنیا بھر کے افسانوی ادب کو متاثر کیا وہ طریقہ منظر نگاری کا ہے۔اس طریقہ کار میں کہانی نہیں ہوتی اس میں منظر کے بیان کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ان تمام تکنیکوں کے بیان میں تمام نظریات کو یکجا کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کے مختلف پہلوؤں کو ایک نئی تکنیک کے ذریعے مختصر افسانہ میں پیش کیا گیا۔اس کی مثال انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، رشید امجد اور احمد جاوید کے افسانوں میں واضح انداز میں نظر آتی ہے۔اس طریقہ کار کو ''سہ بصری'' (Three Dimentional) تکنیک کے نام سے جانا جاتا ہے۔اس میں مختلف افراد کی بجائے ایک ہی شخص یعنی افسانہ نگار کسی مخصوص شے، صورتحال یا پھر انسانی زندگی کو مختلف پہلوؤں کو آشکار کرتا ہے۔کہانی کے تقاضے کے مطابق کئی زاویوں سے تمام چیزوں پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔کبھی مصنف یا تخلیق کار مرکزی کردار کی زبانی پوری کہانی بیان کرنے کے بجائے اس کہانی میں شامل دوسرے کرداروں کی زبانی کسی مخصوص کردار واقعہ یا مسئلہ کے متعلق تمام تفصیلات کو بیان کرتا ہے۔ان پر گزری داستان انھی کی زبانی سننے سے قاری کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے اور یوں کہانی بھی حقیقت سے قریب تر ہو جاتی ہے۔

اس کے علاوہ مغرب سے ''شعور کی رو'' کی طرح ایک اور تکنیک جس کو افلاطون کے طرز تعلیم یا لیکچر سے تشبیہ دی جا سکتی ہے اردو افسانوی ادب میں شامل ہوگئی۔اس کو ہجوم کی گفتگو Crowd Behaviour کا نام دیا جاتا ہے۔اس میں بھی موضوع بیان تو ایک ہی ہوتا ہے یا ایک واقعہ، شخص یا چیز کے متعلق مختلف قسم کے لوگ خیال آرائیاں کرتے ہیں۔طرح طرح کی باتیں اس واقعہ سے متعلق کی جاتی ہیں۔یہ باتیں بے ربط ہوتی ہیں ایسے افسانوں میں ہجوم کو کردار کے طور پر

پیش کیا جاتا ہے۔ اکثر واقعات کو ڈائری، روزنامچوں اور خطوط کے پیرائے میں بیان کیا جاتا ہے۔ ڈائری کے افسانوں کی طرح خطوط پر مشتمل افسانوں میں بھی تاریخوں کو بہت اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اردو افسانوی ادب میں یہ روایت قراۃ العین کے افسانوں میں نمایاں نظر آتی ہے۔ اس طرز کو مونولاگ Monologue کہا جاتا ہے۔ اس انداز بیان کے متعلق ممتاز شیریں کہتی ہیں:

> ''ایک اور تکنیک خطوں کی ہے اگر ان افسانوں میں یہ ظاہر نہ کیا جائے کہ یہ خط ہیں تو مونو 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 یہ مونولاگ بن جاتا ہے۔ لکھی جائیں تو خط۔ مونولاگ میں بیان کرنا یا خط کی صورت میں لکھنا بڑی آسان تکنیک ہے۔ لیکن اس سے افسانہ بڑا اثر انگیز ہو جاتا ہے۔''[10]

اس اقتباس کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ آج کے افسانے کا مفہوم پرانے افسانے کی طرح محدود نہیں رہا۔ اس کی وسیع دنیا میں خاکوں اور رپورتاژوں کو بھی شامل کیا جانے لگا۔ موجودہ دور میں رپورتاژ کی طرز پر بھی افسانے لکھے جانے لگے ہیں۔ مصنف جن حالات سے خود گزرتا ہے یا جو حالات اس کی نظر سے گزرتے ہیں یا جن کے بارے میں وہ سنتا ہے۔ انھیں وہ صیغہ واحد متکلم میں بیان کر دیتا ہے۔ واقعات، کردار، مقامات اور وقت سب اصلی ہوتے ہیں جن کا وہ بیان کرتا ہے یہ خارجی رپورتاژ کہلاتے ہیں اور جب خود مصنف اپنے جذبات واحساسات وتاثرات کو بھی بیان کرتا ہے تو یہ داخلی رپورتاژ کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اس میں ماضی اور حال دونوں صیغے استعمال کیے جا سکتے ہیں۔

اس پس منظر کے حوالے سے اگر اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' اور مختلف تکنیکوں کا جائزہ لیا جائے جس کی وجہ سے اردو ادب میں اہم تکنیک، رجحانات اور تحریکات شامل ہوگئیں۔ ''شعور کی رو کی تکنیک'' کی وجہ سے اردو افسانے میں لچک اور زمانی لحاظ سے ہونے والی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور اس کی وجہ سے ''شعور کی رو کی تکنیک'' مختلف ادوار میں تقسیم ہو گئی۔ اس حوالے سے اگر اردو افسانے میں اظہاریت اور اس کے اثرات کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ یہ تحریک مغربی ادب کے زیر اثر ''شعور کی رو کی تکنیک'' اردو افسانوی ادب میں شامل ہوئی۔ ایک مختلف دور اظہاریت کا ہے۔ اگر اس کے اثرات کا جائزہ لیں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ لفظ اظہاریت یا باطن نگاری، پینٹنگ سے لیا گیا۔ بعد ازاں اپنی مشابہت ومطابقت کے لحاظ سے سنگ تراشی، موسیقی اور ادب کے لیے بھی استعمال کیا جانے لگا۔ اس میں فن کار فطرت کی ہو بہو نقل نہیں کرتا تھا بلکہ فن کو ذریعہ بنا کر اپنی روحانی زندگی کے نجی ردِعمل کا اظہار کرتا تھا۔ جسے جرمنوں نے Expressions کا نام دیا۔ اظہاریت کا بڑا نمائندہ ''لوئی جی پیران ڈیلو'' ہے۔ اظہاریت حقیقت کے برعکس ہونے کی وجہ سے اسے اثریت کا متضاد بھی کہا گیا ہے۔ اس تکنیک میں فنکار آزادی کے ساتھ ہر قسم کی اشیاء سے تعلق اپنے تاثرات بلا

جھجک بیان کرتا ہے۔اس تحریک کے اثرات ابتدائی طور پر''انگارے'' کے افسانوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔لیکن ''شعور کی رو کی تکنیک'' کی وجہ سے اظہاریت کا گہرا رنگ بھی نمایاں نہ ہوسکا۔اظہاریت بالکل مختلف ذہنی کیفیت اور تصورات کے اظہار کو کہتے ہیں۔یہ ''شعور کی رو'' سے مختلف ہے۔اس میں انسانی ذہن میں خاص قسم کے خیالات آتے ہیں جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔اکثر فن کار کی نظر سے ایسی چیزیں گزرتی ہیں جو اس کے ذہن پر گہرا نقش چھوڑ جاتی ہیں۔اس تصور کو اس کا وجدان خوبصورت شکل دے دیتا ہے یہ اندرونی اظہار ہوتا ہے۔لیکن فن کار کے محسوسات اسے اس تاثر کے بیرونی اظہار کے لیے اکساتے ہیں۔کیونکہ اس کا مقصد دیر پا اپنے خیالات واحساسات کا اظہار کرنا ہوتا ہے۔اس حوالے سے کروچے لکھتا ہے:

> ''کروچے کے خیال میں آنے والے خیالات اور احساسات اس کے برخلاف ہوتے ہیں اس کے خیال میں ذہن میں کسی تاثر کی خوبصورت تشکیل نو کو مانتا ہے۔لیکن اس کے بیرونی اظہار کو ضروری نہیں سمجھتا۔فلسفیانہ نظر اس اظہار کو فن کی منافی قرار دیتی ہے۔گویا فن صرف داخلی اور انفرادی عمل ہے۔جس کی تکمیل ذہن ہی میں ہو جاتی ہے اور اس کے بیرونی اظہار کی بالکل ضرورت باقی نہیں رہ جاتی۔'' [11]

ان آراء کی روشنی میں اگر اظہاریت کا جائزہ لیں۔تو یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ آج کے دور میں اظہاریت کے معنی تبدیل ہو چکے ہیں۔اظہاریت اب ذہن کی ایک غیر معمولی کیفیت اور اس کے اظہار کے معنی میں لیا جاتا ہے۔اس میں ذہن کے کینوس پر ایسی غیر معمولی اور انوکھی تصویریں ابھرتی ہیں جو حقیقی دنیا میں نظر نہیں آتیں۔اسی لیے ایسے بیداری کا خواب Day Dream بھی کہا گیا ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر اظہاریت کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت واضح طور پر اجاگر ہو کر سامنے آجاتی ہے کہ اظہاریت میں سب سے زیادہ اہمیت احساسات کو دی جاتی ہے۔احساسات کے سبب ہی اس کے ذہن میں یہ تصویریں ابھرتی ہیں ورنہ عام حالات میں تو انسانی ذہن میں ایسی غیر معمولی باتوں کا گزر نہیں۔یہ ایک خاص کیفیت ہوتی ہے۔جب احساسات ساری رگ و پے میں خون کی طرح دوڑنے لگتے ہیں۔تمام حواس پر کوئی ایک احساس اس طرح چھا جاتا ہے کہ باہر کی دنیا سے فن کار کے ذہن کا تعلق منقطع ہو جاتا ہے پھر اس کا اظہار ضرور ہو جاتا ہے۔تب ہی فن کار اپنی اصلی اور پہلی حالت پر واپس آتا ہے اس پس منظر میں اگر اردو افسانے میں اظہاریت کی روایت کا جائزہ لیں تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اردو افسانے میں یہ روایت اتنی دیر پا نظر نہیں آتی۔احمد جاوید اور رشید امجد کے افسانوں میں یہ رنگ کچھ کچھ نظر آتا ہے لیکن علامت نگاری کی طرح اظہاریت بہت کم نمایاں نظر آتی ہے۔مغرب کے زیر اثر اردو افسانے میں یہ لہر بہت جلد دم توڑ گئی۔

اظہاریت کے طرح وجودیت کی اثرات بھی اردو افسانے میں نظر آتے ہیں۔لیکن یہ اثر بھی مغرب سے اردو افسانے میں شامل ہوا۔وجودیت کو انگریزی میں Existentialism کا نام دیا گیا۔اس تحریک کا جائزہ لینے کے بعد اس بات کا اندازہ با خوبی لگایا جاسکتا ہے کہ اس کی ابتدا بھی انیسویں صدی میں شروع ہوئی۔اس تحریک کے پس منظر میں وہ تمام حالات شامل تھے۔جن کو تجسس اور اضطراب کا نام دیا جاسکتا ہے۔اس صدی کے حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ انیسویں صدی کا انسان زندگی، عقل اور معاشرے کی گتھیاں سلجھانے میں مصروف رہا۔اس تحریک کی ابتداء یورپ اور امریکہ میں پروان چڑھی اس کا نام سورین کیر کے گارڈ ہے۔

دراصل یہ تحریک کارل مارکس اور ہیگل کے نظریاتی اسکول کے خلاف ردِعمل تھی۔جن کے یہاں فرد کی اپنی کوئی حیثیت نہیں تھی۔جماعت ہی تمام تر اہمیت کی حامل تھی۔گارڈ نے ہیگل کے نظریات پر کڑی تنقید کی۔کانٹ کی تحلیل نفسی میں بھی فرد کے لیے کوئی مقام نہ تھا۔

اس پس منظر کے حوالے سے اگر وجودیت کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت بھی واضح ہو جاتی ہے کہ دوسرے مصنفوں کی طرح ژان پال سارتر بھی اس کی رہنمائی کی اور یہی نہیں بلکہ اس سے بھی پہلے کارل جاسپرز اور مارٹن فلسفہ وجودیت کے بڑے حامی تھے۔

ان تمام پہلوؤں کا جائزہ لینے کے بعد یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ دوسری جنگ کی تباہ حالی کے بعد فرانس اور یورپ کے دوسرے ملکوں میں فلسفہ وجودیت کو فروغ حاصل ہوا۔بعد میں ادب میں بھی اسے راہ مل گئی۔سارتر نے ژینے کے حقیقی کردار کو ایک وجودیت پرست ہیرو و سان ذینے کے روپ میں 1956ء میں پیش کیا۔

ان تمام پس منظر میں اگر اردو افسانے میں وجودیت کے اثرات واضح طور پر ظاہر نہ ہونے کا تجزیہ کیا جائے تو مندرجہ ذیل عوامل اس راہ میں رکاوٹ بنے۔

نظریہ وجودیت کی دو قسمیں تھیں۔جو مذہبی اور اخلاقی لحاظ سے بہت مختلف تھیں۔پہلی کیتھولک نظریہ وجودیت اور دوسری ملحدانہ نظریہ وجودیت۔پہلے نظریے میں تخلیق کا ماخذ خدا کو مانا جاتا ہے۔وہ انسانی زندگی کے ذہنی کرب کو الہامی سمجھتے ہیں۔دوسرے نظریے کی رو سے انسانی ذہن کو نقطہ آغاز مانا جاتا ہے۔سارتر اسی گروہ سے تعلق رکھتا تھا۔اسی طرح وجودیت کو منفی نظریہ وجودیت اور مثبت نظریہ۔منفی نظریہ وجودیت کی رو سے انسان کا ذہن الجھنوں کی آماجگاہ بنا رہتا ہے۔ایک عصبیت کش مکش کا عالم ہوتا ہے۔جس کے سبب اس کی قوت عمل کم ہونے لگتی ہے اور وہ ایک بے معنی زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔جو لوگ مثبت نظریہ وجودیت رکھتے ان کا ذہن الجھنوں کا شکار نہیں رہتا۔ان کا تخیل آزاد رہتا ہے جو ان کی قوت عمل کو تیز کرتا ہے۔ان کی تمام صلاحتیں اجاگر ہو جاتی ہیں اور وہ اس قابل رہتے ہیں کہ اپنے تمام حالات پر قابو پاسکیں اور اپنی

بدقسمتی کو خوش قسمتی میں بدل سکیں اور اپنی حالت کو بہتر بنا سکیں۔

ان تمام پہلوؤں کو سامنے رکھتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ نظریہ وجودیت کی رو سے انسان کو مکمل آزادی ہے وہ اپنے بلند عزم و ارادہ سے انسانی تاریخ بنا سکتا ہے اور اپنی زندگی اپنی مرضی سے گزار سکتا ہے۔ اپنی زندگی کے تمام فیصلے اپنی مرضی سے کر سکتا ہے۔ اپنی فطرت کی تخلیق کرنے میں آزاد ہوتا ہے کیونکہ نظریہ وجودیت کی رو سے انسانی فطرت کی کوئی یقینی ساخت نہیں ہوتی۔ جس کے تحت اس کا تجزیہ کیا جا سکے۔ اس نظریہ کے ماننے والے لوگ انسانی وجود کی ابتداء کے لیے کسی خدا کو وجود کو نہیں مانتے۔ ان کی نظر میں ایک جسمانی اور ذہنی عمل ہی اس کے مکمل انسانی وجود کی تشکیل کرتا ہے۔

اس حوالے سے اگر اردو افسانے کی تکنیک میں وجودیت کے اثرات کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ وجودی تحریک نے یورپ کی مشینی زندگی میں گم ہونے والے انسان کو برآمد کرنے کی کوشش کی تاہم انسان کا اعلیٰ منصب ماحول کی بے معنویت سے ہم آہنگ نہ ہو سکا۔ نتیجہ قنوطیت اور مایوسی تھا اور فرد زندگی کو سرورِ جاں بنانے کی بجائے زندگی کو ختم کرنے پر آمادہ ہو گیا۔ افلاطون کی مثالیت نے جوہر اور وجود کے فرق کو مٹا دیا تھا۔ مذاہب نے فرد کی شخصیت کو ریزہ ریزہ ہونے سے بچا لیا۔

اس پس منظر میں کہا جا سکتا ہے کہ مغرب میں سائنس کی ترقی نے وجودیت کو ابھارا اور مشرق میں جہاں روحانی قدروں پر ابھی زوال نہیں آیا تھا وہاں وجودیت کی تحریک کو فروغ حاصل نہ ہوا۔ لیکن مغرب میں بھی وجودی تحریک اپنا اثر دیر تک قائم نہ رکھ سکی اور قلیل عرصے ہی میں اس کے خلاف ردِ عمل شروع ہو گیا۔

اس کی وجہ شاید یہ تھی کہ زوال پذیر معاشرہ روحانی قدروں کی طرف ضروری رخ کرتا ہے کیونکہ جسم اور روح کا رشتہ جب تک باقی رہتا ہے انسانی ذہن روح کے بغیر جسم کا تصور نہیں کر سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ وجودیت کے بعد آزاد معاشرہ میں ایک نئی تحریک 'آزاد تلازمہ خیال' شروع ہوئی اور افسانوی ادب پر اس کے اثرات نمودار ہونا شروع ہو گئے۔

اس تحریک کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ آزاد تلازمی خیال فکری رجحان نہیں بلکہ ایک نفسیاتی کیفیت ہے۔ چنانچہ اس تحریک میں منظر اور پیش منظر کا پھیلاؤ زیادہ ہے اور وقت کے العباد ایک نقطے پر جمع ہو جاتی ہیں۔ اس حوالے سے اگر آزاد تلازمی خیال کی تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اس تکنیک میں خود کلامی زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ اس حوالے سے کہا جا سکتا ہے:

> ''آزاد تلازمہ خیال میں ذہنی عمل پر کوئی شعوری یا خارجی پابندی عائد نہیں ہوتی اور زندگی کے حقائق اپنے فطری انداز میں لاشعور سے شعور کی سطح پر آتے چلے جاتے ہیں۔ ان سب

کوفن کار کا تخلیقی عمل فن کی ڈوری میں مسلسل گوندھتا چلا جاتا ہے۔ چنانچہ قاری اس میں معنوی اور واقعاتی ربط تلاش کر لیتا ہے اور یوں اس میں تخلیقی حسن بھی پیدا ہو جاتا ہے۔''

[12]

اس اظہار خیال کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ آزاد تلازمہ خیال کی تحریک نے اظہار کا ایک نیا طریقہ دریافت کیا جس کے اثرات بہت دور رس ثابت ہوئے اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی عیسوی میں اس تحریک کے اثرات لمبے عرصے پر پھیلے ہوئے ہیں۔ چنانچہ کئی ناول نگاروں نے فلم کی تکنیک کو ادب میں موسیقی اور شاعری کے سانچے سے ہم آہنگ کر کے ذہن کو جسمانی سطح پر متحرک رکھنے کی کوشش کی۔

اس حوالے سے افسانے اور خاص طور پر اردو افسانے کی بات کی جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ مغربی اثرات کا اثر نمایاں رہا۔ اس حوالے سے ڈاکٹر اختر اورینوی کی رائے بہت زیادہ اہمیت کی حامل معلوم ہوتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:

''ایک اچھا افسانہ ایک کامیاب ڈراما کی طرح معجزہ ہے، اعجاز ہے۔ باوجود اختصار کے فنی حیثیت سے وہ ایک حسن کامل ہوتا ہے اور اپنے حسن و تکمیل کی وجہ سے ناظرین کے لیے ذہنی مسرت کا سامان۔''[13]

اس رائے کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ تکنیک کے لحاظ سے ایک ایسی حیثیت رکھتا ہے جس میں انسانی زندگی کے تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر احتشام حسین رقم طراز ہیں:

''ایک افسانے اور دوسرے افسانے میں جو چیز مابہ الامتیاز ہوگی، جو چیز فرق پیدا کرنے والی ہوگی وہ صرف اس لمحے کی لذت ہوگی جس لمحہ میں پڑھنے والے نے وہ افسانہ پڑھا ہے۔ اس کو پڑھنے سے جسم میں جوجھرجھری پیدا ہوئی۔ جو لطف پیدا ہوا اور تھوڑی دیر کے لیے اس نے اس میں ایسی خوبیاں محسوس کیں جو افسانے میں ہونے چاہیے۔''[14]

اس آراء کی روشنی میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ افسانے میں جو لذت پیدا ہوتی ہے وہ دراصل زندگی کے اس لمحہ کی ہوتی ہے جب وہ لمحہ زندگی میں آتا ہے۔ اس حوالے سے لطیف الدین احمد لکھتے ہیں کہ:

''کسی ایک واقعہ یا جذبہ کی تاریخ بیان کر دینا مختصر افسانہ ہے۔''[15]

سعادت حسن منٹو افسانے کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

''ایک تاثر خواہ کسی کا ہو، اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے بیان کر دینا کہ وہ سننے والے پر وہی اثر کرے۔ یہ افسانہ ہے۔''[16]

سید وقار عظیم افسانے کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''افسانہ کہانی میں پہلی مرتبہ وحدت کی اہمیت کا مظہر بنا۔ کسی ایک واقعہ، ایک جذبہ اور احساس، ایک تاثر، ایک اصلاحی مقصد، ایک روحانی کیفیت اور اس طرح کہانی میں بیان کرنا کہ وہ دوسری چیزوں سے الگ نمایاں ہو کر پڑھنے والے کے جذبات و احساسات پر اثر انداز ہو افسانہ کی وہ امتیازی خصوصیت ہے۔ مختصر افسانہ میں اختصار اور ایجاز کی دوسری امتیازی خصوصیت نے اس کے فن میں سادگی، حسن ترتیب و توازن کی صفت پیدا کی۔''
[17]

ان آراء کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ مختصر افسانہ کی کوئی جامع تعریف نہ ہو سکی۔ جو اس کی تمام خصوصیات کا احاطہ کر سکے۔ ابتداء سے لے کر دورِ حاضر تک مختصر افسانہ نے کئی شکلیں تبدیل کی ہیں۔ یہ ہی وجہ ہے کہ اس کی کوئی مخصوص تعریف نہیں کی جا سکتی۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ یہ آراء اور تعریفیں مختلف ادوار اور مختلف زبانوں سے تعلق رکھنے والے افسانہ نگاروں اور نقادوں نے کی ہیں۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر مختصر افسانے کے مقصد کا احاطہ کیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ افسانہ محض تفریح طبع نہیں۔ واشنگٹن ارونگ لکھتا ہے کہ:

''وہ حیاتِ انسانی کا عکاس بھی ہے اور نقاد بھی اور حقائق زندگی سے اس کا گہرا تعلق ہے۔''[18]

اس خیال اور اظہار رائے کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ زندگی کی سچی تصویر ہونے کے ساتھ ساتھ زندگی کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ اسی حوالے سے منشی پریم چند کہتے ہیں کہ:

''وہ ایک لمحہ میں کسی گھاؤ بھراؤ کے بغیر روح کے کسی نہ کسی جذبہ کو ننگا کر دیتا ہے۔ گویا وہ ہماری زندگی کے ظاہری و باطنی دونوں رخوں کو پیش کرتا ہے۔''[19]

اس رائے کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ افسانہ زندگی کے دونوں رخ دکھاتا ہے۔ ظاہری و باطنی دونوں رنگ سامنے آتے ہیں۔ موجودہ دور میں افسانے کو اتحادِ زماں و مکاں، اتحادِ عمل اور اتحادِ کردار کی قید میں نہیں جکڑا جا سکتا۔ بلکہ ان تمام بندشوں سے آزادی ہی کی وجہ سے کامیاب افسانے لکھے جا رہے ہیں۔ اس حوالے سے پونے کی تعریف بھی اہمیت کی حامل معلوم ہوتی ہے۔ پونے لکھا ہے کہ:

''افسانہ ایک نثری داستان ہے۔ جس کے پڑھنے میں آدھ گھنٹے سے دو گھنٹے تک کا وقت لگے۔''[20]

پونے افسانے کو وقت کی بندش میں باندھنا چاہتا ہے لیکن وقت کا تعین آج مختصر افسانے کے لیے لازمی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ کیونکہ کچھ افسانے دو گھنٹے سے زیادہ وقت لے سکتے ہیں اور کئی قصے کم سے کم وقت میں پڑھے جاتے ہیں۔ لیکن انھیں مختصر افسانے کے زمرے میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ اس حوالے سے اتحاد زماں پر بات ہو سکتی ہے کہ اتحاد زماں سے افسانہ میں فنی خوبیاں ضرور پیدا ہو جاتی ہیں لیکن ان کی حیثیت ثانوی ہے آج ایسی مختصر کہانی کو بھی جگہ مل رہی ہے جو آغاز اور انجام کے درمیان طویل عرصہ رکھتی ہیں۔ افسانہ نگار وقفہ دیتا ہے اور ان وقفوں میں صرف اہم واقعات بیان کیے جاتے ہیں جو افسانہ کے مقصد کو پوری طرح واضح کر دیتے ہیں۔

اس طرح اگر عہد حاضر کو پیش نظر رکھ کر افسانہ کے اتحاد زماں اور قید کی بات کی جائے تو یہ کہنا مبالغہ آرائی نہیں ہوگا کہ عہدِ حاضر میں افسانہ میں فاصلہ کی اہمیت کم ہوگئی ہے۔ اب کم سے کم وقت میں طویل فاصلے کرنا آسان ہو گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ اتحادِ زماں کی قید سے بھی آزاد ہو گیا ہے۔ کئی افسانے ایسے بھی لکھے گئے ہیں جن میں واقعات کئی جگہوں میں ظہور پذیر اور مکمل ہوتے دکھائے گئے ہیں۔ لیکن ان کو اتحادِ اثر سے ایک دوسرے سے ملا دیا گیا ہے۔ اسی طرح اتحادِ عمل کی شرط کا تقاضا تھا کہ المیہ اور نشاطیہ عناصر کا امتزاج نہ کیا جاتا اور پلاٹ میں کوئی خاص ضمنی پلاٹ شامل نہ کیا جاتا۔ یہ پابندی بھی غیر ضروری ثابت ہوئی۔ کیونکہ انسانی زندگی میں المیہ اور نشاطیہ عناصر الگ الگ نہیں ہوتے۔ خوشی اور غم کے لمحات ہر دم ایک دوسرے کی جگہ لیتے رہتے ہیں۔ اسی لیے افسانے میں ان کی آمیزش غیر فطری نہیں ہوتی۔

تمام پہلوؤں کا احاطہ کرنے کے بعد جو بات عیاں ہوتی ہے اس کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اتحادِ کردار کی شرط بھی نامناسب نظر آتی ہے اس لیے یہ حقیقت بھی واضح ہو جاتی ہے کہ ہر افسانے میں ایک سے زیادہ کردار ہوتے ہیں۔ اسی لیے صرف ایک مرکزی کردار کی پابندی افسانے پر عائد نہیں کی جا سکتی۔ اتحاد تاثر افسانے کا اہم جزو ہے۔ اگر ناول اور مختصر افسانے کا موازنہ کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ مختصر افسانہ ناول کی طرح زندگی کے تمام پہلوؤں پر روشنی نہیں ڈال سکتا بلکہ جب وہ کسی مخصوص و موثر واقعہ یا واقعات سے متاثر ہوتا ہے تو اُسے اپنے ذہن میں محفوظ کر لیتا ہے۔ یہی اثرات افسانہ

نگار کے ہاں دیرپا ثابت ہوتے ہیں اور پھر جب وہ اس واقعہ کو افسانے کی شکل میں ڈھال لیتا ہے تو پھر وہ واقعہ قاری کے ذہن پر دیرپا اثرات چھوڑ جاتے ہیں اور یہی اثرات افسانہ نگار کے فن کی بقاء کے ضامن ہوتے ہیں۔ اس حوالے سے یہ حقیقت بھی اجاگر ہو جاتی ہے کہ واقعات کا یہ بیان مختصر ہوتا ہے اور افسانے کا یہی اختصار افسانے کے حسن کو دوبالا کر دیتا ہے۔ایجاز واختصار کی اس صفت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ اس صفت کو سب نے مانا ہے۔

ان تمام پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اجزاءِ افسانہ کا باہمی ارتباط بھی ہونا ضروری ہے۔ کیونکہ یہ افسانے کا لازمی عنصر ہے۔ افسانے میں آغاز سے انجام تک ایک تسلسل بھی ضروری ہے۔ افسانے کے تمام اجزاء اس طرح باہم مربوط ہوں کہ ایک واقعہ دوسرے واقعہ کا لازمی نتیجہ معلوم ہو۔

ان اجزائے ترکیبی کے ساتھ ساتھ افسانے میں موضوع ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ مختصر افسانے کے تمام اجزاء میں موضوع کی تعریف نسبتاً مشکل ہے۔ اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ جہاں دوسرے اجزاء مثلاً کردار، ہیڈنگ، محل وغیرہ ٹھوس ہوتے ہیں وہاں موضوع کے غیر محسوس، خیالی یا ذہنی ہوتا ہے۔

اس حقیقت کو مدنظر رکھتے ہوئے جو پہلو سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ کردار کو دیکھا جا سکتا ہے۔ منظر نگاری کا نظارہ بھی کیا جا سکتا ہے، عمل کا بھی کچھ اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ موضوع غیر محسوس ہے اس لیے اس کا نظارا کرنا اور اس کو سمجھنا قدرے مشکل ہے۔ کسی بھی تخلیق میں موضوع کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ کیونکہ افسانے کی عمارت اسی پر کھڑی کی جاتی ہے۔ بنیاد پائیدار ہو تو عمارت بھی مضبوط ہوگی۔

اس حقیقت اور سچائی کے بعد یہ کہنا مبالغہ آرائی نہیں کہ موضوع اچھا ہو اور حقیقت و واقعیت پر مبنی ہوتی اس کے بل پر بہت خوب صورت اور موثر افسانہ تخلیق کیا جا سکتا ہے۔

اگر موضوع کے حوالے سے بات کی جائے تو یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ موضوع بالواسطہ یا بلاواسطہ حقائق، زندگی اور اس کے مسائل سے تعلق ضرور رکھتا ہو۔ لیکن مسائل کا حال پیش کرتا اس کے لیے ضروری نہیں اس حوالے سے چیخوف لکھتا ہے کہ:

> ”کسی مسئلہ کو حل کرنے اور اس کو صحیح طور پر پیش کرنے میں فرق ضرور ہے اور ایک فنکار کے لیے یہی کافی ہے کہ وہ کسی مسئلہ کو صحیح طور پر پیش کر دے۔ اسے حل کرنا اس کا نام نہیں۔“[21]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ موضوع کے حوالے سے اس بات کا خیال رکھنا چاہیے۔ اس کو اچھے

طریقے سے پیش کیا جائے تاکہ مصنف کے خیالات اور احساسات کو قاری اس طرح جانے۔ اس کے اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ موضوع کا کہانی کے دیگر اجزاء سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اس بات کی وضاحت ایڈرین۔ ایچ جیف اور ورجل اسکاٹ ایک فارمولے کے تحت ان الفاظ میں کرتے ہیں کہ:

"The nature of characters (characterisation) plus what they do, plot plus what happens to them as a result of their actions (ending), plus why they do, what they do, equals the theme of a story"[22]

اس فامولے سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کسی بھی کہانی کے مجموعی معنی اور اس کا مجموعی تاثر کسی ایک چیز پر منحصر نہیں ہوتے۔ بلکہ تمام اجزاء پر ان کا انحصار ہوتا ہے اور تمام اجزاء موضوع ہی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

اس فارمولے کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ افسانے کا اپنا کوئی مخصوص موضوع نہیں ہوتا۔ دنیا اور انسانی زندگی سے متعلق کوئی بھی واقعہ، جذبہ، احساس تجربہ یا مشاہدہ اس کا موضوع بن سکتا ہے۔ گویا انسانی زندگی جتنی وسیع ہے اتنی ہی وسعت افسانہ کے موضوعات میں پائی جاتی ہے۔ جو زندگی کے حقیقی اور فطری مرقعے پیش کرتے ہیں۔ ان کا مقصد زندگی کی وسعتوں میں سمٹی ہوئی تمام موجودات کی تشریح، وضاحت ان کی توجیہ ان کا تجزیہ پیش کرنا ہے۔ وہ ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں کی مشاہدات و تجربات سمیٹے ہوئے ہیں۔ جن کے ذریعہ انفرادی و اجتماعی زندگی کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔

اس حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ کسی بھی موضوع کو افسانہ کے سانچہ میں ڈھالنے کے بعد افسانہ نگار اسے کوئی خوبصورت اور موزوں نام دینا چاہتا ہے۔ اس حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ حالات، واقعات، کردار اور کہانی کے تمام اجزاء کو پیش نظر رکھتے ہوئے مصنف افسانہ کا عنوان تخلیق کرتا ہے۔ بعض اوقات ایسے بھی ہوتا ہے کہ شروع میں مصنف اپنا افسانہ لکھتے وقت عنوان انتخاب کر لیتا ہے۔ لیکن افسانہ مکمل ہونے کے بعد عنوان تبدیل کر دیتا ہے۔

اس حوالے سے ایک دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ اکثر اوقات سرخی کے ذریعہ افسانہ کے مرکزی خیال و مقصد کو سمجھا جا سکتا ہے۔ موقعہ و محل کے مطابق ہی موزوں اور مختصر سرخیاں رکھی جانی چاہئیں۔ اس لیے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ موضوع کے ساتھ افسانے کا پلاٹ بھی اہمیت کا حامل ہے۔ کہانی میں پلاٹ شامل ہوتا ہے۔ اس کی وضاحت یوں کی جا سکتی ہے کہ کہانی میں انسانی زندگی سے متعلق جو واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ انھیں واقعات کی فنی ترتیب کو افسانہ نگاری کی اصطلاح میں پلاٹ کہتے ہیں۔ اس فنی ترتیب میں کہانی کے آغاز، وسط اور انجام کے درمیان منطقی ربط و تسلسل شامل ہے۔ ایسی ہی کہانی

قاری کے ذہن پر ایک واحد تاثر چھوڑتی ہے۔

اگر افسانہ میں پلاٹ کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ترتیب واقعات کے لحاظ سے پلاٹ کی کئی قسمیں ہوسکتی ہیں۔ سادہ، غیر منظم اور ضمنی پلاٹ ان میں سے کسی بھی ایک قسم کو افسانہ نگار مختلف انداز اور طریقے سے اپنے افسانے میں شامل کرتا ہے۔ اگر سادہ پلاٹ کے حوالے سے بات کی جائے تو اس کی وضاحت اس طرح کی جاسکتی ہے کہ سادہ پلاٹ میں واقعات کے آغاز، وسط اور انجام میں منطقی ربط ہوتا ہے۔ واقعات ایک تسلسل سے بیان کیے جاتے ہیں اور ابتداء سے اختتام تک بتدریج چڑھتے اور اترتے چلے جاتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہوتا ہے کہ درمیان میں پستی اور بلندی آتی ہے۔ اس انداز میں لکھے جانے والے افسانے یا کہانیاں با آسانی پڑھنے والے کو سمجھ میں آجاتی ہیں۔ اس لیے اگر سادہ پلاٹ کے حوالے سے یہ کہا جائے تو مبالغہ آرائی نہ ہوگی کہ سادہ پلاٹ کہانی میں موضوع کو اجاگر کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے اور یہی نہیں بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ سادہ پلاٹ کے تحت لکھا جانے والا افسانہ پیچیدہ پلاٹ میں لکھے جانے والے افسانہ سے زیادہ آسان ہوتا ہے۔ اس حوالے سے اگر سادہ اور پیچیدہ پلاٹ کا موازنہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ سادہ پلاٹ کے برعکس پیچیدہ پلاٹ میں زیادہ تر افسانے تخلیق کیے جاتے ہیں۔ ان میں واقعات باہم درنہایت پیچیدگی کے ساتھ مربوط ہوتے ہیں۔ یعنی کسی افسانہ کی ابتداء ہی میں بہم انجام پیش کر دیا جاتا ہے۔ افسانہ کے باقی حصہ میں اسی راز کو افشاء کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس کوشش میں پلاٹ کو الجھا دیا جاتا ہے۔ اور آخر میں جا کر یہ راز افشاں ہوتا ہے کہ پڑھنے والے کا تجسس آخر وقت تک قائم رہتا ہے۔ ایسے افسانے دلچسپ اور حیرت انگیز ہوتے ہیں۔ اس طرح کچھ افسانوں کے پلاٹ غیر منظم ہوتے ہیں۔ ایسے پلاٹ کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ یہ پلاٹ سادہ اور پیچیدہ پلاٹ سے ہر لحاظ سے مختلف ہوتے ہیں۔ کیونکہ غیر منظم پلاٹ میں کئی واقعات کو مجموعی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ جن میں ایک مرکزی شخص محور کا کام دیتا ہے۔ ایسے افسانوں میں اکثر بے ترتیبی نظر آتی ہے۔ لیکن یہ فنی بے ترتیبی ہوتی ہے۔ فن کار بہت غور وفکر کے بعد واقعات میں بے ساختگی پیدا کرتا ہے۔ جو ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ کچھ پلاٹ ایسے ہوتے ہیں جن کے واقعات منفرد ہوتے ہوئے بھی قصے کو انتہا تک پہچانے میں مدد دیتے ہیں۔ اکثر طویل کہانیوں میں مرکزی پلاٹ کے علاوہ ضمنی پلاٹ بھی ہوتے ہیں۔ کچھ افسانے سادہ اور کچھ پیچیدہ دونوں پلاٹوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ یعنی ایک حصہ سادہ اور پیچیدہ ہوتا ہے۔ ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ کہانی کا تانا بانا پلاٹ کی بنا پر تیار کیا جاتا ہے۔ اس حوالے سے اگر پلاٹ کے اجزاء کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ پلاٹ کے بھی کئی اہم اجزاء ہوتے ہیں جن کی بنا پر پلاٹ ترتیب دیا جاتا ہے۔

پلاٹ کے اہم اجزاء میں اظہار، تصادم، الجھاؤ، مستقبل کی اشاریت، تحیر زائی، معکومعیت، سلجھاؤ اور بصیرت شامل ہوتے ہیں۔ اسی طرح کہا جاسکتا ہے کہ مصنف اپنے افسانے میں کردار کے حوالے سے مختلف طرح سے معلومات

فراہم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔یعنی کبھی تو ایسے ہوتا ہے کہ افسانہ نگار شروع ہی میں پڑھنے والے کی سہولت کے لیے افسانہ یا کردار کی زندگی یا اس کے عمل کے پس منظر کی کچھ معلومات اسے فراہم کر دیتا ہے جو اس کی ماضی میں خاص اہمیت کی حامل تھیں اور مصنف اس خاکے کو پیش کرنے کے بعد اس کے مطابق ہی آگے بڑھتا ہے۔اس طریقہ یا انداز کو ''اظہار'' کا نام دیا جاتا ہے۔جو پلاٹ کا ایک اہم جز بھی ہے۔اس طرح کہانی کے پلاٹ میں دوسری اہم چیز خارجی اور داخلی سطح پر مختلف طاقتوں کا باہم تصادم ہے۔خارجی سطح پر کہانی کا مرکزی کردار دوسرے کرداروں یا ماحول یا کسی مخصوص فضا سے متصادم ہوتا ہے۔

داخلی سطح پر یہ تصادم اس کی اپنی ذات، اپنے وجود کے اندر کسی جزو سے ہوسکتا ہے۔یہ تصادم داخلی ہو یا خارجی کہانی کی سطح پر ضروری ہے۔جس سے افسانہ نگار جلد از جلد پڑھنے والے کو متعارف کروانا چاہتا ہے اور اسے افسانہ کی اختتام تک بڑی چابکدستی سے قائم رکھتا ہے تاکہ آخر تک پڑھنے والے کی دلچسپی برقرار رہے۔تصادم یا کش مکش پیدا کر کے افسانہ نگار الجھاؤ یا الجھن پیدا کرتا ہے۔جس سے صورت حال میں غیر متوقع تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔جو عمل کے رخ کو بدل کر ایک نیا موڑ دے دیتی ہے اور مرکزی کردار کے لیے الجھن پیدا کر دیتی ہے۔جس کی اسے توقع نہ تھی اور اس طرح اسے منزل یا حصول مقصد سے مستقل یا وقتی طور پر دور کر دیتی ہے۔یہی نہیں بلکہ حالات کی پیچیدگی سے بڑھنے والے بھی یہ اندازہ نہیں لگا سکتے کہ واقعات کون سا رخ اختیار کریں گے۔اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ ایک اور ضروری عنصر تحیر زائی بھی کہانی میں شامل ہو جاتا ہے۔

اس حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس کے ساتھ ساتھ اس دوران بعض اوقات کردار تذبذب کی کیفیت سے بھی دوچار ہوتا ہے۔یہ تذبذب ایسی صورت ہے جس میں کردار خود کو ایسے مقام پر پاتا ہے جہاں دو چیزیں عمل کے لیے اس کے سامنے آتی ہیں۔جن میں سے ایک اس کی مرضی کے موافق اور دوسری اس کے خلاف مرضی ہوتی ہے۔جب یہ دوسری صورت یعنی خلاف مرضی اس پر زبردستی مسلط کر دی جاتی ہے تب اسے تذبذب کا سامنا ہوتا ہے۔اس طرح پلاٹ کو موثر بنانے کے بھی دو طریقے ہیں جن میں سے ایک مستقبل کی اشاریت اور دوسرا ماضی کے حقائق کا ادراک ہے۔فنکار یہ اشارہ کرتا ہے کہ مستقبل قریب مین ایک جدوجہد اور کش مکش شروع ہونے والی ہے اور اس کا اظہار وہ واقعات، کردار، مکالمہ، لہجہ اور علامت کے ذریعہ کرتا ہے۔جب کردار بحرانی صورت حال سے گزرتا ہے تب اس کیفیت کو پڑھنے والا پوری طرح واضح کرنے کے لیے مصنف اسے پس منظر کے حقائق سے بھی فلیش بیک کے ذریعہ آگاہ کر دیتا ہے۔اس طرح پڑھنے والے کو مستقبل کی اشاریت کے ساتھ ہی ماضی کے حقائق کا ادراک بھی کروا دیتا ہے۔

اسی طرح پلاٹ کے بیان میں فضا کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ایک خاص فضا میں ایک خاص عمل ابھر کر آتا ہے۔اسی فضا کا ایک اہم حصہ منظر نگاری ہے جو کہانی کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔سٹینگ میں اس قدرتی، فطری اور معاشرتی

پس منظر کو پیش کیا جاتا ہے۔جس کے مقابل عمل کا ارتقا ہوتا ہے۔اس پس منظر کی تفصیلات، مقام، وقت، موسم، سین کا فرنیچر جو بھی ہو، اس کہانی میں حقیقت کا رنگ بھر دیتی ہیں۔ یہ سیٹنگ کہانی کے دوسرے حصوں سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔

سیٹنگ کا کردار کے جذبات وخیالات سے بھی گہرا تعلق ہوتا ہے۔ وہ براہ راست اس کے دل ودماغ پر اثر انداز ہوتی ہے۔مختلف عناصر مختلف اوقات میں مختلف قسم کے احساسات، جذبات وخیالات کو متحرک کرتے ہیں۔ سیٹنگ میں تبدیلی کا بھی اس پر اثر پڑتا ہے۔منظر نگاری کی تفصیلات ہماری حسوں (Senses) خصوصاً ہماری قوت باصرہ کے لیے خاص کشش رکھتی ہیں۔

اس طرح اگر پلاٹ کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اجزاء کی طرح پلاٹ کا ایک اہم جز ومعکوہیت (Reversal) بھی ہے۔اس میں مرکزی کردار کی قسمت میں تغیر پیدا ہوتا رہتا ہے۔یعنی وہ بہتر سے بدتر اور بدتر سے بہتر صورت حال سے دوچار ہوتی رہتی ہے۔ اس کا سبب وہ کلائمکس ہوتا ہے جو کہانی کا سب سے اہم موثر حصہ ہوتا ہے۔کہانی اپنے کلائمکس پر اس وقت پہنچتی ہے جب تصادم اپنے انتہا کو پہنچ جاتا ہے اور تب ہی مرکزی کردار کی قسمت یا اس قسمت سے متعلق اس کے رویہ میں تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔یعنی جو وہ چاہتا ہے ممکن ہے اسے مل جائے لیکن تب بھی وہ مطمئن نہیں ہو پاتا کیونکہ وہ سوچتا ہے کہ حقیقتاً اس نے یہ نہیں چاہا تھا یا کم از کم اس صورت میں تو ہرگز نہیں چاہا تھا۔مکمل معکومیت ہو چاہے نہ ہو لیکن کلائمکس کا عمل ایک فیصلہ کن صورت حال کی طرف بڑھتا ہے۔ جسے Denaument یا سلجھاؤ کہتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر تمام کش مکش اور الجھنیں ختم ہو جاتی ہیں۔جن سے پلاٹ کا تانا بانا بنا گیا تھا اور واقعات واضح صورت میں سامنے آجاتے ہیں۔جن میں کوئی الجھاؤ باقی نہیں رہتا۔

اس طرح پلاٹ کا آخر اور اہم جز وبصیرت ہوتا ہے۔بصیرت بعض اوقات مرکزی کردار کی جدوجہد یا کش مکش کسی فیصلہ کن نتیجہ پر نہیں پہنچتی اور وہ اپنی زندگی اور بدقسمتی کے اسباب وعمل کا کوئی علم حاصل نہیں کر پاتا لیکن ایسے حالات میں بھی پڑھنے والا ضرور اس کا علم حاصل کر لیتا ہے اور جان لیتا ہے کہ اس کردار کی زندگی کے مسائل حل نہیں ہو پائے اور اس کی زندگی اسی طرح آگے بھی گزرنے والی ہے جس کا سبب مرکزی کردار کی اپنی خامیاں، پست ہمتی اور نامساعد پیچیدہ حالات ہیں۔جن سے وہ مات کھا جاتا ہے اور اپنی سمت بدلنے سے قاصر رہتا ہے۔

اس تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے ایک خاص پہلو کی بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ مصنف شہرت حاصل کرنے کی خاطر اور پڑھنے والوں کی پسند کے مطابق کہانی کو پیش کرنے کی کوشش میں کچھ طریقوں سے پلاٹ کی تسکیل کرتا ہے جسے Dishonests in plot کہتے ہیں۔اس طرح ایک اہم طریقہ اور بھی اس طریقہ سے جان بوجھ کر کہانی کا طربیہ انجام رکھا جاتا ہے۔کہانی کی مناسبت سے طربیہ انجام رکھنا کوئی غلطی نہیں اس کا اہم

پہلو یہ ہوتا ہے کہ وہ کہانی کے دوسرے اجزا سے میل کھاتا ہو۔

لیکن اگر کہانی کا مرکزی کردار یا ہیرو مخالف کردار یا قوت پر حاوی ہے تب طربیہ انجام غیر فطری نہیں ہوگا۔ اسی کے برعکس اگر مخالف کردار یا قوت مرکزی کردار پہ حاوی ہو جیسا کہ اکثر کہانیوں میں ہوتا ہے۔ تب المیہ انجام ہی فطری ہوگا لیکن پڑھنے والوں کی مانگ۔ ان کے جذبات واحساسات اور ان کی پسند کو مدنظر رکھتے ہوئے اور ان کی پسند کو مدنظر رکھتے ہوئے وہ اس طریقہ کو اپناتا ہے۔

اس کے علاوہ کئی مصنف شاعرانہ انصاف Poetic Justice کے اصول پر عمل پیرا ہوتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ 'خیر' چاہے وہ کتنا بھی کمزور کیوں نہ ہو ہمیشہ فتح مند ہوتا ہے اور 'شر' چاہے جتنا مضبوط ہو ہمیشہ شکست کھاتا ہے اور چونکہ کہانی میں ہیرو 'خیر' اور ولن 'شر' کی علامت کے طور پر پیش ہوتا ہے اس لیے 'شر' پر 'خیر' کی فتح لازمی ہے۔ خیر کا انجام المیہ اور شر کا انجام طربیہ دکھانے میں ایک اندیشہ یہ بھی رہتا ہے کہ پڑھنے والے پر اس کا غلط اثر نہ پڑے اور وہ خیر کے بدلے شر کی طرف راغب نہ ہو جائے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر کہانیوں کے انجام سے پڑھنے والا پہلے ہی واقف ہو جاتا ہے۔

پلاٹ کے بعد افسانے کا ایک خاص پہلو کردار بھی ہے۔ کردار کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ پلاٹ، کردار اور فضا یہ تین چیزیں افسانہ میں نمایاں ہوتی ہیں۔ اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ سے افسانہ کا ڈھانچہ تیار ہوتا ہے۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ جب تک کہانی کا مرکز ومحور انسانی زندگی رہے گا کردار اور کردار نگاری کا وجود ختم نہیں ہوگا۔ گویا کردار اور افسانہ لازم وملزوم ہیں۔ اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ افسانوی کردار کی زندگی کا بیان سیدھے سادے الفاظ وانداز میں نہیں کیا جاتا بلکہ اس میں فنی خوبیاں پیدا کی جاتی ہیں۔ جس سے کردار کی زندگی حقیقی زندگی سے مختلف نظر آنے لگتی ہے۔ البتہ اس سے مناسبت ضرور رکھی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ افسانوی کرداروں کی اپنی الگ دنیا ہوتی ہے۔ ان کا باہمی رشتہ اور تصادم پلاٹ، ماحول اور دوسرے کرداروں کی باہمی آمیزش سے متعین ہوتا ہے۔ لہذا وہ حقیقی زندگی کے افراد سے مختلف ہوتے ہیں۔

اس حوالے سے اگر افسانوی کردار کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ میں کردار کی پوری زندگی نہیں پیش کی جاتی بلکہ مصنف اس کی زندگی کے ایک یا دو خاص پہلوؤں ہی سے ہمیں متعارف کرواتا ہے۔ ایک چابکدست مصنف Plausibility کے تاثر کو کئی طریقوں سے پیدا کرتا ہے۔

اگر کرداروں کی اقسام کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ کرداروں کے دو طریقے ہوتے ہیں۔ ایک عام طریقہ یعنی Stock، مثالی Typed بلکہ Stereo typed یعنی نپے تلے کرداروں کے استعمال سے مصنف کو احتراز کرنا چاہیے۔ اس طرح دوسرا طریقہ یہ ہے کہ مصنف Illusions پیدا کرنے یا فریب دہی کے لیے کچھ طریقے استعمال کرنے

ہیں۔ یہی نہیں بلکہ کبھی کبھی افسانہ نگار سپاٹ کرداروں کے استعمال سے احتراز کرتا ہے اور ان کے بجائے پیچیدہ کردار پیش کرتا ہے۔ جو سپاٹ کرداروں کی طرح شر محض یا غیر محض نہیں ہوتے بلکہ خامیوں اور خوبیوں کا مجموعہ ہوتے ہیں اور ایک انسان میں ان دونوں اوصاف کا پایا جانا ناگزیر ہے۔ جو کہانی میں تضاد کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ جو تصادم کا پیش خیمہ بنتی ہے۔

تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ مصنف کا اس کے اپنی تخلیق سے بہت گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اس کی شخصیت اس کے فن پر اثر انداز ہوتی ہے۔ دانستہ یا نادانستہ طور پر اس کی ذاتی اور فن کارانہ شخصیت کے اجزاء مختلف کرداروں میں شامل ہوتے رہتے ہیں۔ جو عین فطری ہے۔ اس حوالے سے ہنری جمیس کہتا ہے کہ:

> ''ذاتی حالات کی کسی تصویر کا مواد زیادہ تر تشکیل کرنے والے کے اپنے ذہن کی گہرائیوں سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن اسے اپنے کرداروں کو کٹھ پتلی کی طرح اپنے اشاروں پر نہیں چلانا چاہیے۔ بلکہ انھیں آزادانہ عمل کے لیے کھلا چھوڑ دینا چاہیے۔ تاکہ وہ حقیقی دنیا کی طرح آزادی سے اپنی فطری صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر عمل کرسکیں اور قاری کو جاندار اور دلچسپ نظر آئیں۔'' [23]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح افراد قصہ کا افسانہ نگار اور اور اس کی شخصیت سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اسی طرح وہ قاری سے بھی بہت قریب ہوتے ہیں۔ جن کرداروں میں وہ اپنی زندگی کی سچی تصویر دیکھتا ہے وہ اس کی توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ افسانوی ادب کے ابتدائی دور میں مافوق البشر کردار اور غیر حقیقی کردار اس کی توجہ اپنی طرف مبذول کرانے سے قاصر ہیں۔ کیونکہ آج اشیاء کو انکی ماہیت کا پتہ لگائے بغیر ان کا نفسیاتی تجزیہ کیے بغیر نیز انھیں منطق کے اصولوں کی کسوٹی پر پرکھے بغیر تسلیم نہیں کیا جاتا۔

ان تمام پہلوؤں کو سامنے رکھتے کے بعد مصنف اپنی تحریر میں جس انداز سے اپنی شناخت دوسرے فن کاروں اور تخلیق کاروں میں کرواتا ہے وہ دراصل اس کا اسلوب ہوتا ہے۔ اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ کہانی کے اجزائے ترکیبی میں اسلوب ایک اہم جزو ہے۔ ہر مصنف کا الگ اسلوب اُسے دوسرے فن کاروں سے الگ کرتا ہے۔ کسی مصنف کی انفرادیت کو پہچاننے، پرکھنے یا یہ پتہ لگانے کے لیے کہ اس میں انفرادیت ہے بھی یا نہیں اس کا اسلوب کا جائزہ لیا ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ اسلوب صرف موضوع کی زیب و زینت نہیں بلکہ ایک وسیلہ ہے جو موضوع یا مضمون کو فن میں تبدیل کرتا ہے۔ بقول وقار عظیم کہ:

''مشاہدہ افسانہ نگار کی ذہنی اور جذباتی تعمیر کا ایک قیمتی جز و ہے۔مشاہدہ فن کار کا پہلا اسلحہ ہے اور تجربہ دوسرا۔مطالعہ اس کے لیے معلومات کے خزانہ کا منہ کھول دیتا ہے۔ذہن میں تخلیقی قوتوں کو ابھارتا اور خیالات میں ایک نئی تازگی و توانائی پیدا کر دیتا ہے۔جس کے سہارے فن کار اپنے طور پر نئی اور بہترین چیزوں کو تخلیق کر سکتا ہے۔''[24]

اس رائے کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ بیان قصہ کے کئی طریقے ہوتے ہیں۔جس انداز سے مصنف کہانی بیان کرتا ہے۔وہی مصنف کا اسلوب ہوتا ہے۔اس پہلو کی وضاحت اس طرح بھی کی جا سکتی ہے کہ بیان قصہ کے کئی طریقے ہیں۔کچھ کہانیوں میں فنکار واحد غائب اور واحد متکلم کے صیغوں کا استعمال کرتا ہے کچھ افسانے خطوط اور ڈائری کے اوراق پر مشتمل ہوتے ہیں۔کبھی منظر نگاری پر زور دے کر اس کے پس منظر میں کردار کی شخصیت پر زور دیا جاتا ہے۔کہیں مکالموں کے ذریعہ قصہ یا کہانی کو بیان کیا جاتا ہے۔یہ انداز بیان دراصل مصنف کی ذہانت و ذکاوت اور زبان پر اس کی قدرت کا ثبوت ہے۔

کہانی قصہ میں یوں تو بہت سے رنگ شامل ہیں۔لیکن تحریر میں سوز و گداز ااسلوب کا اہم جزو ہے۔جو پڑھنے والے کے دل میں ہمدردی اور رحم کے جذبات پیدا کرتا ہے۔اس کے ساتھ سادگی اور اختصار بھی اسلوب کی اہم خوبی ہے جو عبارت میں حسن و متانت پیدا کرتا ہے۔اختصار کے لیے ایمائی اور رمزیہ طرز اپنایا جاتا ہے۔خیال افروزی بھی اسلوب کا ایک وصف ہے۔اس میں ایسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں جو معانی سے لبریز ہوتے ہیں۔ان تہہ دار الفاظ کے ساتھ کچھ خیالات اور افکار بھی آتے چلے جاتے ہیں۔ جو پڑھنے والے کو محو کر دیتے ہیں۔

ان تمام پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہوئے اگر یہ کہا جائے کہ ان تمام خوبیوں کے ساتھ ساتھ مصنف کے لیے اچھا انشا پرداز ہونا بھی ضروری ہے تو بے جا نہ ہوگا۔کیونکہ موضوع کتنا ہی دلچسپ ہو اس کی ترتیب کتنی ہی فنی ہو،لیکن اگر اظہار کے لیے مناسب زبان کا استعمال نہ کیا جائے تو اپنے تمام تر تکنیکی و فنی محاسن کے باوجود افسانہ شاہکار یا کامیاب تخلیق کا درجہ نہیں پا سکتا۔

مصنف کو الفاظ و اصطلاحات کا استعمال کرنا چاہیے جو صحیح ترجمانی کریں۔دراصل زبان ایک شفاف شیشہ ہے جس میں سے قاری انسانی زندگی کا نظارہ کرتا ہے۔اس لیے مصنف کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ اس شیشے کو صاف رکھے تاکہ زندگی دھندلی نہ نظر آئے۔اسلوبیات کا زبان شناسی سے گہرا تعلق ہے۔

ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ایک اچھا اسلوب اپنے اندر سحر کی سی تاثیر اور مقناطیسی کشش رکھتا ہے اور پڑھنے والے کے ذہن پر دیرپا تاثر چھوڑتا ہے۔بہترین اسلوب مصنف کو ادبی دنیا میں حیات جاوداں

عطا کرتا ہے۔

اسلوب کے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے ساتھ اگر افسانہ کی تشکیل و تعمیر میں تکنیک کے اہم کردار کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ افسانہ کی تشکیل و تعمیر میں تکنیک ایک اہم رول ادا کرتی ہے۔لیکن اس کے ساتھ اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ افسانے کی کوئی متعین یا واجب العمل تکنیک نہیں ہے اور نہ ہی اس کے کوئی مدارج مقرر کیے جا سکتے ہیں کہ کون سی تکنیک بہترین ہے اور کون سی کمتر۔تکنیکی معیار ایک نہیں ہو سکتا۔ ہر موضوع اور ہر مواد کے لیے الگ تکنیک کی ضرورت ہے۔ایک خاص مواد ایک خاص تکنیک کے استعمال سے زیادہ پر اثر ہو جاتا ہے۔اس کا استعمال مجموعی تاثر پیدا کرنے یا اس کو بڑھانے کے لیے کیا جاتا ہے۔گویا تکنیک مقصد نہیں بلکہ وسیلہ ہے۔اس کی حیثیت ثانوی اور ضمنی ہے۔کسی مخصوص تکنیک کی پابندی کے لیے ایک خاص قسم کی فنی بصیرت درکار ہے۔جس کی مدد سے مصنف اپنی کہانی کو اچھے تخلیقی ادب کا نمونہ بنا سکتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ انیسویں صدی عیسوی سے آج تک اردو ادب میں مغربی ادب کے زیر اثر بہت سی تکنیک، رجحانات و تحریکات داخل ہوئے یا یوں کہنا چاہیے کہ اثر انداز ہوئے یوں تو ہر رجحان، تحریک اور تکنیک کی وجہ سے افسانوی ادب میں کئی تبدیلیاں رونما ہوئی جس میں سے ایک ''شعور کی رو کی تکنیک'' ہے۔اس تحریک نے نہ صرف ذہنی اور نفسیاتی تبدیلی کی بلکہ اس تکنیک کی وجہ سے بہت سے شاہکار افسانے معرض وجود میں آئے۔

اس حوالے سے اگر ''شعور کی رو کی تکنیک'' کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ مختصر افسانہ کے ابتدائی دور میں اتحاد زماں، اتحاد مکاں و اتحادِ عمل اور اتحاد اثر اور دیگر وحدتوں کے اجزائے ترکیبی کو بھی افسانے کا جزو لانفیک سمجھا جاتا تھا۔پلاٹ کو بھی افسانہ کے اجزائے ترکیبی میں سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی۔لیکن جدید افسانہ نگاروں نے اتحادِ اثر کے علاوہ باقی تمام وحدتوں اور پلاٹ کو قطعی غیر ضروری قرار دیا اور ان بندشوں کو توڑ کر نئی تکنیکوں کے ذریعے افسانہ کو زیادہ دلچسپ، موثر اور زندگی سے قریب تر کر دیا۔

ادب نفسیات سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔جدید افسانہ نگاروں نے نئے نظریوں کی روشنی میں فرد کی داخلی زندگی اس کے ذہنی عمل پر خاص توجہ دی ہے اور اسے اپنے افسانوں میں پیش کیا۔یہ رجحانات اردو ادب میں فرائیڈ، ژونگ اور ایڈلر کے نظریات سے ملے ہیں جن کی بنیاد انسانی ذہن کے لاشعوری عمل پر ہے۔فرائیڈ سے ادب میں کئی نئے رجحانات پیدا ہوئے۔جن میں ایک ''شعور کی رو'' ہے۔

اس حوالے سے اگر شعور کی رو کی ابتداء کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ 1890ء میں ولیم جمیس نے اصولِ نفسیات پر ایک کتاب لکھی تھی جس میں سب سے پہلی بار انھوں نے ہی ''شعور کی رو'' کی اصطلاح استعمال کی۔لیکن

1918ء میں نفسیات اور فلسفہ کی اسکالر میری سنیکلر نے ڈاروتھی رچرڈسن کے ناول ''پلگرمیج'' پر تنقید کرتے وقت اسے استعمال کیا۔

اسی طرح انگریزی میں جمیس جوائس نے اسے فرانسیسی ناول نگار ایڈورڈ جاروین کے ایک ناول سے یا ڈکنس کے اثر سے اختیار کیا۔ اس کے بعد مارشل پروست، ورجینیا وولف اور ونڈھم لیوس نے اسے مقبول بنایا اور بعد میں اس اصطلاح نے ادب میں ایک باقاعدہ تکنیک کے طور پر اپنی شناخت کروائی۔

اس رائے کی روشنی میں اگر جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ولیم جمیس کے نظریے کے مطابق انسانی ذہن پر خیالات کے ہجوم میں ربط و تسلسل نہیں ہوتا۔ بلکہ خیالات اور احساسات دریا کی شکل میں بہتے رہتے ہیں۔ ان کا بہاؤ کبھی ختم نہیں ہوتا البتہ ذہنی کیفیات بدلتی رہتی ہیں۔ اس لیے اس نے ان کے لیے داخلی زندگی کی رو، خیال کی رو یا شعور کی رو Stream of conciousness کی اصطلاح استعمال کی۔ جس کے ذریعے ذہن کے منتشر مربوط اور غیر منظّم افکار واحساسات کو پیش کیا جاتا ہے۔ ان میں منطق یا استدلال کے اصول کے تحت ربط نہیں ہوتا بلکہ یہ ربط ذہن کی مسلسل تبدیل ہوتی کیفیات کے مطابق ہوتا ہے اسے لیے یہاں بیانیہ تسلسل نہیں ملتا۔ بیانیہ انداز میں خیالات اور احساسات کو ایک خاص ترتیب کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ جب ''کہ شعور کی رو'' میں خیالات جس طرح ذہن میں آتے ہیں اسی صورت میں بیان کر دیے جاتے ہیں۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے جوزف وارن بیچ اپنے نظریہ کے مطابق ''شعور کی رو'' کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

> ''جوزف وارن بیچ کے نظریے کے مطابق 'شعور کی رو' کی تکنیک کو متعین کرنے والی چیز شعور کی بے ربطی و انتشاری کیفیت ہے۔ ہماری نفسیاتی حالت غیر منظّم ہوتی ہے۔ خیالات، احساسات و تاثرات کا ایک ہجوم ہوتا ہے۔ جس پر سختی سے قابو رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن جب کبھی ہیجانی کیفیت طاری ہوتی ہے تو ان پر قابو پانا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس داخلی کش مکش کو فن کار 'شعور کی رو' کی تکنیک کے ذریعے پیش کر دیتا ہے اور شعور کے اس بہاؤ کو قابو میں رکھنے کے لیے وہ 'آزاد تلازمہ خیال' کے اصول کو عمل میں لاتا ہے جو اس بہاؤ میں منطقی تسلسل پیدا کرتا ہے۔ پلاٹ کی اہمیت ختم ہونے کے بعد آزاد تلازمہ خیال (Free Association of ideas) کے ذریعہ بظاہر بے ربط خیالات کو مربوط کیا جاتا ہے۔ اس ذہنی فضا کی تصور کشی کا کام ہے۔''[25]

''شعور کی رو کی تکنیک'' کا جائزہ لینے کے بعد اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ جوزف بیچ نے جس بے ربطی و

انتشاری کیفیت کا اظہار خیال کیا ہے اور' آزاد تلازمہ خیال' کے حوالے سے جس ذہنی فضا کی تصویر کشی کا ذکر کیا ہے اس کو جوائس نے مکمل طور پر کامیابی سے پیش کیا ہے۔ ذہنی فضا اور شعوری تسلسل کو پیش کرنے کے لیے اس نے اوقات اور اعراب تک اُڑا دیے اور الفاظ اور نحوی ترکیب کو ایک خاص شکل وصورت دے کر بالکل نئی زبان کی تخلیق کی۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ یہ تکنیک عصری حقائق اور اپنے عہد کے اجتماعی شعور کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہے۔ اس میں اختصار کا وصف بھی موجود ہے۔ کم سے کم وقت میں فرد کی داخلی زندگی اس کے شعور تحت الشعور اور لاشعور کی مکمل تصویر قاری کی نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں زمانہ کی کوئی قید نہیں لیکن اس کا وقت سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ ذہن کا اپنا الگ زمان و مکاں کا تصور ہوتا ہے۔ یہ وقت کا داخلی تصور ہے جو خارجی دنیا کے وقت کے تصور سے بہت مختلف ہوتا ہے۔ خارجی دنیا میں وقت ایک ہی رفتار سے گزرتا ہے جبکہ داخلی دنیا میں اسکے برعکس ہوتا ہے۔ یہ ہمارے محسوسات ہوتے ہیں جو کبھی وقت کی رفتار کو تیز اور کبھی دھیما محسوس کرتے ہیں۔ کبھی لمحے صدیوں سے زیادہ طویل محسوس ہوتے ہیں اور کبھی برس بھی منٹوں میں گزر جاتے ہیں۔ برگساں وقت کی رفتار کو ان الفاظ میں بیان کرتا ہے کہ:

> ''وقت کی اس داخلی قسم کو برگساں نے Duration یعنی 'دوران'' کہا ہے۔ نفسیاتی یا داخلی وقت کی تمام صورتیں جنہیں انسانی ذہن محفوظ کرتا ہے ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں پیش کی جاتی ہیں۔''[26]

اس پہلو کے حوالے سے اگر ''شعور کی رو'' کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ شعور کے بہاؤ میں کئی طرح کی تکنیکوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کئی تکنیکیں ایسی ہیں جن میں شعور کے ایک مخصوص حصے یا عمل کو ہی بیان کیا جاتا ہے۔ ان میں داخلی تجزیہ اور حسیاتی تاثر کافی مقبول ہیں۔

اس حوالے سے اگر داخلی تجزیہ کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ داخلی تجزیہ میں فن کار خود ہی کردار کی ذہنی کیفیت، اس کے تاثرات کا خلاصہ پیش کرتا ہے۔ چونکہ شعور کے بہاؤ پر اس کا کنٹرول رہتا ہے اس لیے خیالات و واقعات میں ایک منطقی تسلسل پایا جاتا ہے۔ ان پر مصنف کے خیالات کا اثر نمایاں ہوتا ہے اور اس کے وجود کا احساس بھی ہوتا ہے۔

داخلی تجزیہ میں ادیب استعاروں کا استعمال بھی کرتا ہے۔ اسی طرح اگر حسیاتی تاثر میں ادیب خالص تاثرات اور عکسوں کو ریکارڈ کرتا ہے اور شعور کے اس حصہ کو پیش کرتا ہے جسے عام طور پر نظر انداز کیا جاتا ہے۔ اس حالت میں ذہن پر تیزی سے گرتے ہوئے تاثرات کا اثر ہوتا ہے۔

ان دونوں پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ''شعور کی رو'' میں خود کلامی (Monologue) کے عناصر کا جائزہ لیا جائے تو حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں اکثر داخلی خود کلامی سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ یہ ایک طرح کی خاموش خود کلامی ہے جس میں تبدیلی نظر نہیں آتی لیکن اس میں تکنیک کے ذریعہ کردار کی پوری شخصیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اگر ''شعور کی رو'' میں موجود کئی عناصر کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اسی تکنیک کی وجہ سے کئی اہم تکنیکیں اس میں شامل ہوگئیں۔ جس سے وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات، احساسات اور مختلف اوقات کے علاوہ دو زمانے ایک ساتھ ملے ہوئے معلوم ہونے لگے۔ اگر ان عناصر کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ''آزاد تلازمہ خیال'' کی تکنیک کی طرح ایک اور تکنیک ہے جسے مانتاج (Monotage) کہتے ہیں۔ اس میں سینما کا طریقہ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس طریقہ میں بیک وقت دو زمانے اور دو چیزیں دکھائی جاتی ہیں۔ جس طرح سینما کے پردے پر ایک سین یا واقعے کے بعد دوسرے مختلف سین میں بالکل الگ واقعہ دکھایا جاتا ہے۔ اسی طرح ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں بھی حال اور ماضی دونوں کو بیک وقت پیش کیا جاتا ہے۔ اسی طرح سینما کے فن کے دوسرے طریقہ سے بھی کام لیا جاتا ہے۔

اس حوالے سے اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے کردار کے تعارف کے حوالے سے بات کی جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''شعور کی رو'' میں ایک اور تکنیک کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں جیسے ہی کسی نئے کردار کا نام آتا ہے اس کا تفصیلی تعارف شروع ہو جاتا ہے اور اس کی تکمیل تک کہانی آگے نہیں بڑھتی۔ پلاٹ وہیں رک جاتا ہے۔ اس تکنیک میں تمام کرداروں کا تعارف آغاز ہی میں یا اس کے ساتھ ہی نہیں ہو جاتا بلکہ کہانی کی ضرورت کے مطابق کردار یکے بعد دیگرے سامنے آتے رہتے ہیں اور پڑھنے والا سے ان کا تعارف کروایا جاتا ہے۔

اس پس منظر میں اگر اردو افسانہ میں ''شعور کی رو کی تکنیک'' اس سے پیدا ہونے والی لچک کی بات کی جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ اردو میں بھی مختصر افسانہ نگاروں نے خواب وخیال کی طلسمی دنیا کے سحر کو توڑ کر ایک حقیقی دنیا کی تخلیق کی جس میں انسان کو وقت کے ساتھ ساتھ چلتے ہوئے پیش کیا گیا۔ یعنی ماضی، حال اور مستقبل کو انسانی ذہن کے خیالات اور حالات کے آئینہ میں پیش کیا گیا جس سے وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات کا جائزہ لیا گیا۔ انسانی سوچ حال میں ہوتے ہوئے بھی ماضی کی بازگشت میں چلی جاتی ہے۔ اس حوالے سے اگر یہ کیا جائے کہ روایتوں کی طرح سے اغماض برتاؤ اور انسانی زندگی، اس کے حقائق اور تلخیوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر کہانی کی بات کی جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کہانی کا مقصد تفنن طبع نہیں رہا۔ بلکہ زندگی اور انسان کی خدمت گزاری بن گیا۔ طوالت اختصار میں سمٹ آئی۔ پیچیدگی کی جگہ سادگی اور عام فہمی نے لے لی۔ تصنع وتکلفات

کے دفتر بند ہو گئے۔ اس پہلو کو مدِ نظر نظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ''شعور کی رَو'' کی تکنیک نے نہ صرف کہانی کو تبدیل کرنے میں اہم کردار ادا کیا بلکہ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ اس تکنیک کے آنے کے بعد جو بڑی تبدیلی رونما ہوئی وہ یہ تھی کہ ابتدائی دور کے افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں داستان کی روایات کہانی کی ایک نئی صنف کے نقوش اولین بھی ہیں اور فن کی روایت میں ایک نئے اسلوب کے افسانہ کا اظہار بھی۔ اس لیے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ دوسری جدید تکنیک کے برعکس ''شعور کی رَو'' کی تکنیک کی وجہ سے اردو افسانہ میں نہیں بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اردو فکشن میں تبدیلی پیدا ہوئی جس کے اثرات زیادہ دیرپا نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اس تحریک کی وجہ سے پورے ادب پر جو اثرات پڑے ان کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ ذہنوں میں انقلاب آ گیا۔ اس انقلاب نے افسانہ کو پھر ایک نیا موڑ دیا۔ اس تکنیک کی وجہ سے اردو مختصر افسانہ میں زندگی اور فن کا بہترین امتزاج پیدا ہوا۔ موضوع اور بیان، فکر اور اظہار میں بھی لطیف امتزاج پیدا ہوا اور اس کے نتیجہ میں قاری کی دلچسپی کا سامان پیدا کرنے کی قدیم روایات کے ساتھ فن کی حیثیت سے بھی نئی چیزیں افسانہ کو ملیں۔ اس تکنیک کے حوالے سے ایک اہم نقطہ یہ بھی ہے کہ مغربی ادب سے آئی ہوئی اس تکنیک نے اردو ادب کو متاثر کیا جس کے نتائج بے حد دیرپا ثابت ہوئے یعنی اس تکنیک ''شعور کی رَو'' کی وجہ سے نہ صرف مغربی ادب کے ترجموں سے فائدہ حاصل کیا گیا بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس تحریک کے نتیجہ میں افسانہ نویسوں نے طبع زاد افسانے لکھے جو ان کے افسانوں میں شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان تمام پہلوؤں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اگر ''شعور کی رَو'' اور اس کی تکنیک کے حوالے سے یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں جس عنصر کو اہمیت حاصل ہے یا یوں کہنا چاہیے کہ اس تکنیک میں جس ذہنی اور نفسیاتی پہلو کو اجاگر کیا گیا ہے وہ دراصل وقت کی رفتار اور انسانی ذہن میں آنے والے خیالات کا ایک ایسا تانا بانا ہے جس کے ذریعے انسانی سوچ اور اس کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے خیالات اور اس کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی تبدیلی ہے۔ اردو افسانے میں جب اس تکنیک کا استعمال کیا گیا تو اس پہلو کی نمائندگی کی گئی کہ انسانی ذہن کے اندر جو باطنی خواہشات موجود ہوتی ہیں وقت کے ساتھ پوری نہ ہونے کی وجہ سے وہ دماغ کے کسی حصہ میں چلی جاتی ہیں جنھیں ماہرین نفسیات لاشعور کا نام دیتے ہیں۔ وقت آنے پر جب یہ خواہشات کسی شے کو دوبارہ دیکھ کر بیدار ہوتی ہیں تو ماضی، حال اور مستقبل کی ایک لہر انسانی ذہن میں از خود پیدا ہو جاتی ہے جو تبدیلی کا سبب بنتی ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان لکھتی ہیں کہ:

> ''اب مختصر افسانوں میں اختصار و ایجاز، سادگی، حسنِ ترتیب کے ساتھ پہلی بار وحدت کی اہمیت کا احساس پیدا ہوا جس کے نمونے ہمیں منشی پریم چند، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری کے افسانوں میں ملتے ہیں اور ان کے بعد آنے والوں میں علی عباس، مجنوں گورکھپوری، اعظم کریلوی، احمد اکبر آبادی اور حامد اللہ افسر کے یہاں بھی

زندگی کے حقائق کے ساتھ فن کی نزاکتیں، لطافتیں اور رعنائیاں ساتھ ساتھ ملتی ہیں۔ان کے افسانوں میں تخیل اور شعریت پر مشاہدے اور غور وفکر کا غلبہ ضرور ہے لیکن یہ سب ساتھ ساتھ چلتے نظر آتے ہیں۔''[27]

اس اظہار رائے کی روشنی میں حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ اس تکنیک ''شعور کی رو'' نے نہ صرف اردو افسانہ کو متاثر کیا بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس تکنیک نے نفسیات کو ادب کا حصہ بنا دیا جس میں انسانی زندگی کے مسائل اور اس کی وجہ سے پیدا ہونے والی ذہنی اور معاشی پریشانی کی بھی وضاحت کی گئی۔اس حوالے سے اگر 1920ء سے لے کر 1935ء تک لکھے جانے والے افسانوں یا ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت واضع ہو جاتی ہے کہ:

''1920ء اور 1935ء کے بعد شدید سیاسی اور معاشی انتشار کے سبب لوگوں کے ذہنوں میں عجیب اضطرابی اور ہیجانی کیفیت پیدا ہوگئی تھی۔جس نے ہمارے فنکاروں میں انسانیت کی خدمت کے جذبے کو شدت سے ابھارا۔اسی لیے بعد کے افسانوں میں یہی احساس غالب ہے۔یہاں بھی منشی پریم چند نے رہنمائی کی اور انھوں نے اور ان کے ساتھیوں نے زندگی اور اس کے مسائل کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد ہی ان موضوعات پر قلم اُٹھایا۔گو بعد کے افسانے ان کے گہرے مشاہدات اور تجربات کا نتیجہ ہیں، اور زندگی سے اس قربت کے ساتھ فن کا احساس بھی ان میں پہلے کی نسبت زیادہ شدید ہے جو 1930ء اور 1935ء کے درمیان لکھے گئے افسانوں میں نمایاں نظر آتا ہے۔''[28]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے ان خیالات کا مجموعہ ہے جو انسانی خواہش، شعور اور احساسات اور خیالات ہیں۔جس کی وجہ سے وقت کی رفتار اور ماضی حال میں پیش آنے والی صورت حال بھی ہے یہی وجہ ہے کہ ''شعور کی رو'' میں ایک نئی تکنیک خود کلامی کا عنصر شامل ہو گیا۔جو انسانی نفسیات کے سب سے قریب نظر آتا ہے۔یہ انسان کی باطن خیالی کی وجہ سے از خود ادا ہوتا ہے جس سے افسانی نفسیات اور مسائل پریشانی دکھ اور خوشی کے اظہار کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔اردو ادب میں یہ تکنیک مغرب سے آئی اس کے بعد اردو کے مختصر افسانے اور ناول ڈرامہ میں خوب صورتی کا اظہار کیا گیا۔اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر یہ کہا جائے تو بے جانہ ہوگا کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں دراصل تہذیبی روایات کے اس تاریخی تناظر کو اپنی کہانیوں کا پس منظر بنایا ہے جو تخلیقی تجربے کے احساس کے ساتھ حال اور مستقبل میں اس کی توسیع بھی کرتا ہے۔اسے آرکی ٹائپ کا اظہار بھی کہہ سکتے ہیں اور اجتماعی لاشعور کی بازرفت بھی۔تاریخ کے تخلیقی شعور کے ساتھ اپنی جڑوں کا سراغ لگاتے ہیں۔''شعور کی رو'' کی اس تکنیک کو اردو

ادب میں قراۃ العین حیدر نے جس انداز میں استعمال کیا اس حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ:

’’قراۃ العین حیدر تمام انسانی تہذیبوں کو ایک ہی سلسلے کی کڑی سمجھتی ہیں۔ اس نقطے پر پہنچ کر انسان کا ہزاروں لاکھوں برس قدیم ماضی، حال سے اس طرح پیوست ہوتا ہے کہ وقت کی روانی اور تسلسل کے سوا سب کچھ معدوم ہو جاتا ہے، اور موت اور فنا کے ناگزیر ما بعد الطبیعاتی سوالوں کا واحد جواب، وقت کی صورت میں سامنے آتا ہے جو صرف عدم ہے۔‘‘[29]

اس اقتباس کی روشنی میں قراۃ العین حیدر کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ان کے افسانے نے جلاوطن، کیکٹس لینڈ سے لے کر مشرقی تہذیبی شعور اور لاشعور کی بازیافت کا جو سفر کیا ہے، ان کے تمام افسانوں میں اس کی نشانات تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر شمیم حنفی اپنے مضمون ’’نظارہ درمیان ہے‘‘ میں لکھتی ہیں کہ:

’’ان کے تخلیقی تخیل کی جہتیں کثیر ہیں، چنانچہ زماں کا کوئی دور اور زماں کا کوئی دائرہ اس تخیل کی راہ میں حائل نہیں ہوتا۔ ان کی تابناک یادداشت دور افتادہ قیاسات کو تخیل کی بساط پر اس طرح منور کرتی جاتی ہے کہ سوئے ہوئے رنگ جاگ اُٹھتے ہیں اور وقت کی گرد میں دبی ہوئی ہر شے ایک اشارے پر سامنے آموجود ہوتی ہے۔ اس یادداشت کا فکری تناظر اجتماعی ہے۔ اس کے توسط سے ہم ایک مربوط اور منظّم تہذیبی تجربے تک پہنچتے ہیں۔۔۔ سمتوں اور رویوں اور تخلیقی مقاصد کے بین فرد کے باوجود قراۃ العین حیدر کی کہانیوں میں آتش رفتہ کے سراغ کی وہی جستجو ملتی ہے جس نے اقبال کی شاعری کو تہذیب و تاریخ کے ایک عمرانی تجربے کا آئینہ خانہ بنایا۔ اس تجربے کی مدد سے ماضی و حاضر ایک دوسرے سے قریب ہی نہیں ایک دوسرے کا تکملہ بھی بنے ہیں۔۔۔۔ اقبال کے بعد، تاریخ میں رہتے ہوئے بھی تاریخ سے ماورا تجربے کے ادراک کا یہ دوسرا اہم موڑ ہے۔ اردو کی حد تک اس عہد کی ادبی روایت میں یہ نشانات کہیں اور نظر نہیں آتے۔‘‘[30]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یادداشت کا تناظر اجتماعی ہونے کی وجہ سے، قراۃ العین حیدر کے یہاں بے زمینی کا تجربہ، بے زمانی کا احساس بن کر سامنے آتا ہے اور زماں کی حیثیت مکاں کے نعم البدل کی بن جاتی ہے۔ اس لیے یہاں فنا کا احساس مادی نہیں روحانی ہے۔ یہاں ماضی اور حال ایک نقطے پر اس طرح یکجا محسوس ہوتے ہیں کہ

ماضی کی یاد ناسٹلجیا یا رجعت پسندی نہیں بلکہ حال کے وسیع تناظر میں تفہیم کا ایک زاویہ بنتی ہے۔ اس حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ قراۃ العین حیدر نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال بہتر انداز سے کیا۔ جس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے دراصل حافظے کا غیر ارادی اور خود کار عمل قرار دیا ہے۔ جہاں ماضی کے تجربوں کو نہ تو پوری طرح قبول کیا جا سکتا ہے نہ مسترد۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسانی شعور اور لاشعور میں آنے والے خیالات انسانی ذہن کا ایک ایسا عمل ہے جس کو نہ تو روکا جا سکتا ہے اور نہ ہی کسی قوت کے زور پر دبانے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ علم نفسیات کی رو سے خیالات کا اظہار دراصل انسانی مشکلات، پریشانیوں اور دماغی امراض سے رہائی پانے کا اول ذریعہ ہوتا ہے۔ اس پس منظر کی روشنی میں اگر قراۃ العین حیدر کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ:

> ''قراۃ العین حیدر کی کہانیوں میں انسانی تاریخ سے متعلق سوالات کو وقت کا مابعد الطبیعاتی تصور نے مزید وسعت عطا کی ہے۔ یہ وقت کی جبریت سے ماوراء ہونے کی ایک کوشش ہو سکتی ہے کہ انسان کی ذہنی کائنات کو خارجی کائنات کا مدِ مقابل بنا کر پیش کیا جائے، کیونکہ انسانی تاریخ کے طویل سلسلے میں شامل تہذیبیں انسانی تجربوں کی روداد کے سوا کچھ نہیں ہیں۔ اس حوالے سے قراۃ العین حیدر کی موضوعیت فرد کو اجتماع کے نمائندے کی حیثیت سے دیکھنے میں آسانی پیدا کر لیتی ہیں۔''[31]

اس رائے کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ قراۃ العین حیدر اپنے افسانوں میں ماضی اور مستقبل کا مشاہدہ بہت گہرائی سے کرتی ہیں مگر اس حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ وہ اپنے کرداروں کے ذریعے تاریخ اپنے تضادات اور حیرت افزائیوں کے ساتھ سامنے لاتی ہیں۔ لیکن اس بات سے قطعہ نظر اس پہلو میں خوبصورتی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ اپنے تمام انوکھے تجربات کے بعد تمام کرداروں کو اپنے اپنے عہد میں لوٹنے کی خواہش مند ہیں۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ وہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کرتے وقت انسانی خیالات جذبات کا اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے عہد سے بھی محبت کرتی ہیں جو انسانی فطرت کا خاص پہلو ہے۔ انسان چاہے ماضی اور مستقبل کو کتنی ہی اہمیت دے اپنے ذہن میں آنے والے خیالات کو کسی قدر بھی اہمیت دے مگر وہ اپنے عہد سے فرار نہیں چاہتا ہے اور یہ وہ خوبی ہے جس کا اظہار انھوں نے اس تکنیک کے ذریعے کیا۔ اس حوالے سے ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی ان دو افسانوں ''سینٹ فلور آف جارجیا، اور ملفوظات بابا گل بیکتاشی'' کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ان دونوں افسانوں میں جو چیز مشترک ہے وہ آسمانی مذاہب کی روایت سے تعلق رکھتی ہے۔ مگر زمانی فاصلوں کو سمیٹنے کی خاطر ایک افسانے کا مرکزی نکتہ رقصاں صوفیوں کی سر زمین کی دو تہذیبیں ہیں اور دوسرے کا مرکزی نکتہ بدلتے ہوئے یورپ کی سرزمین۔ تاہم

تاریخی شعور اور رواں وقت کے تجربے کو واقعاتی شکل میں بدلنے کی کوشش دونوں افسانوں میں یکساں طور پر نمایاں ہے۔'اعترافات' میں اصحاب کہف کے قصے کا واضح حوالہ تو موجود نہیں مگر وقت کے طویل فاصلے کو عبور کرنے کا انداز اصحاب کہف کے روایتی قصے سے کافی ملتا جلتا ہے۔''[32]

اس رائے کی روشنی میں یہ حقیقت واضح ہو کر سامنے آجاتی ہے کہ قراۃ العین حیدر نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا خوب صورت استعمال کیا ہے۔اس پہلو کا تجزیہ کرتے وقت جو نقطہ اہمیت کا حامل ہے وہ یہ ہے کہ اردو افسانے میں اگرچہ قراۃ العین حیدر سے پہلے بھی اس تکنیک کا استعمال کیا گیا لیکن جس انداز میں انھوں نے کیا دراصل یہ انداز انسانی نفسیات اور ذہنی سوچ اور اظہارِ خیال کا خوب صورت انداز کہا جاسکتا ہے۔ اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اگر کہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ان کی تحریریں نہ تو کسی عہد کی سماجی دستاویز ہیں اور نہ ہی سیاسی اور ذہنی تاریخ کے کسی موڑ کی روداد۔ان کے افسانوں میں خاص نقطہ یہ ہے کہ وہ کسی لمحے یا وقت کے دوراں کی گرفت میں نہیں بلکہ یہ ہے کہ مواد اور ہیت کو ایک ایسی اکائی کی صورت دے دی گئی ہے جو نہ صرف تاریخ و سماجیات کے پس پردہ صداقتوں تک لے جاتی ہے۔اس پہلو کے حوالے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ کیونکہ قراۃ العین حیدر نہ صرف اس تکنیک کے حوالے سے اپنے خیالات پیش کرنے میں عبور رکھتی ہیں بلکہ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا وہ مضبوط اور منظّم اعصاب کے باوصف، تماشا اور تماشائی کے دونوں کرداروں میں خود کو رکھ کر دیکھنے کے فن سے بھی واقف ہیں۔اس کی وجہ شاید یہ بھی ہوسکتی ہے کہ وہ افسانوں میں یہ صورت حال پوری انسانی تاریخ کے ورثے اور انسانی ذات میں موجود ازلی عناصر کی نئی تفہیم کے حوالے سے پیش کرتی ہیں۔قراۃ العین حیدر کی طرح یہ رنگ کسی نہ کسی شکل میں رشید امجد کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔لیکن فرق یہ ہے کہ رشید امجد اس رنگ کو علامتوں کی شکل میں بیان کرتے ہیں۔ان کے خیال میں انسانی شعور اور لاشعور میں جب حالات، واقعات، احساسات اور محسوسات تبدیل ہوتے ہیں تو چیزیں بھی اپنا رنگ بدلنے لگتی ہیں اور یہ تبدیلی بھی لاشعوری طور پر واقع ہوتی ہے۔ذہن میں آنے والے خیالات از خود تبدیل ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی شکل بھی تبدیل کرنے لگتے ہیں۔دراصل یہ نفسیاتی اثر ہوتا ہے۔جس کی ابتداء فرائیڈ نے انسانی ذہن میں آنے والے خیالات اور ذہنی امراض کے علاج کے لیے شروع کی تھی۔بعد میں یہ رنگ انسانی شعور کی ترجمانی اور آنے والے خیالات کی عکاسی کرتے ہیں۔اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اگر رشید امجد کے یہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے استعمال کے حوالے سے جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب انھوں نے افسانہ نگاری کا آغاز کیا تو اس وقت زمانہ اردو افسانہ حقیقت نگاری کے ٹھہرے ہوئے پانیوں سے آگے نکل کر نئی تحریکوں اور سوالات کی شکل میں فکر کے لیے سرچشمے تلاش کر رہا تھا اور سیاسی و سماجی منظر نامہ تبدیل ہونے کے بعد بیانیہ کی پرانی روایت سے آزاد ہونے کی کوشش میں تھا۔اس نقطہ کی وضاحت کرتے ہوئے 'مہدی جعفر' رشید امجد کی تحریر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

''رشید امجد کا افسانوی میدان شہری، واردات عصری، محسوسات زخمی، سوچ تفکری، لہجہ شعری اور اظہار علامتی رہا ہے۔ ان کی توجہ عصری افسانوی ساخت پر مرکوز ہے۔ ان کی کوشش رہی ہے کہ معنوی حیثیت سے وہ عناصر جہت پا جائیں جو موجود تو ہوں مگر گرفت میں نہ آسکتے ہوں۔ جنھیں لکھا تو جاتا ہو مگر ابھارا نہ گیا ہو۔ جنھیں سمیٹ کر لفظ تو دیا جاتا ہو مگر گھیر کر شکل نہ دی جاتی ہو، جن کی کہانی تو کہی گئی ہو، علامتی صورت گری نہ کی گئی ہو۔''

[33]

اس اقتباس کی روشنی میں اگر رشید امجد کی تحریر میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کے افسانے کہانی کے روایتی تصور سے مختلف نظر آتے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں موضوعات، تکنیک اور فکری سطح پر ایک نیا اسلوب بیان متشکل ہوتا ہے۔ جس کے عناصر میں علامت، استعارہ، تجرید، اور تمثیل سب شامل ہیں۔ ان عناصر کے حوالے سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہ تمام عناصر ''شعور کی رو'' میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ انسانی سوچ اور خیالات کا ایک ایسا ہجوم نظر آتے ہیں جس کی رو میں بہہ کر انسان ایک دنیا سے نکل کر کئی دنیاؤں میں گم ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کی کہانیاں صرف زمینی وارداتوں یا حکایات تک محدود نہیں ہیں بلکہ ان کے موضوعات زندگی اور کائنات کے آفاقی سوالوں سے متعلق ہیں اور ان میں بات انفرادی تشخص سے اجتماعی شعور اور پھر کائناتی صداقتوں تک پہنچتی ہے۔ ان کے افسانوں میں ''میں'' ایک ذات بھی ہے اور ایک اجتماعی شخصیت کا حصہ بھی اور اس فرد کے سوالات ذات، معاشرہ اور عصر کے حوالے سے ''شعور کی رو'' کائنات اور تخلیق کے مسائل تفہیم کے راستے کھولتے ہیں۔ اس پہلو کے حوالے سے شمیم حنفی، رشید امجد کی افسانہ نگاری کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہیں کہ:

''رشید امجد کی کہانیوں سے ایک ساتھ کئی چہرے جھانکتے ہیں۔ رشید امجد کے زمان ومکاں کا چہرہ، رشید امجد کا چہرہ اور پھر کہانی کا چہرہ۔ ان میں کوئی بھی کسی کے ہاتھوں خراب نہیں ہوتا۔''[34]

اس رائے کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ رشید امجد کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کے روایتی تصور کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ زمانی تحرک کو بھی تجربے کا حصہ بنایا گیا ہے۔ جہاں کردار بیک وقت دو سطحوں پر متحرک نظر آتے ہیں۔ جن میں سے ایک زمانہ حال ہے اور اس کے متوازی زمان کی ایک اور لہر بھی ساتھ ساتھ نظر آتی ہے۔ اس حوالے سے رشید امجد کے افسانے کا جائزہ لیا جائے تو حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ان کا افسانہ ''سمندر قطرہ سمندر'' اس کے اعلیٰ مثال ہے کہ وہ اپنے افسانے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''میرا وجود ساری بس پر چھا جاتا ہے۔بس کے اندر کی ہر چیز اس میں سمٹ جاتی ہے۔ اب میں سڑک پر دوڑ رہا ہوں۔ کٹے پھٹے زخمی میدان تیزی سے پیچھے رہ رہے ہیں۔ چاروں اور دور دور تک زمین بنجر اور ویران ہے۔اکا دکا درخت بھی نظر آ رہے ہیں۔میرا وجود اب سڑک کی گرفت سے نکلنے کے لیے جدو جہد کر رہا ہے۔لیکن دونوں کنارے مجھے مضبوطی سے پکڑے ہوئے ہیں۔میں کناروں کے ساتھ ساتھ کئی میل تک دوڑتا چلا جا رہا ہوں، دفعتاً ایک طرف کا کنارہ کچھ ٹوٹتا ہو محسوس ہوتا ہے۔میں سمٹ کر جلدی سے اس کی راہ باہر نکل جاتا ہوں اور تیزی سے پھسلنے لگتا ہوں۔اب کوئی حد نہیں۔میں پورے میدان پر چھا رہا ہوں۔چٹیل پن ختم ہو رہا ہے اور اس کی جگہ گھنا لہلہاتا جنگل ابھر رہا ہے۔میرا وجود پھر سمٹنے لگتا ہے۔''[35]

اس اقتباس کی روشنی میں میں کہا جاسکتا ہے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا جو تصور ان افسانوں میں ابھر کر سامنے آتا ہے اس تصور کی وضاحت کرنے ہوئے رشید امجد اپنی آرا کا اظہار ان الفاظ کرتے ہیں کہ:

> ''میرے یہاں وقت کا تصور ماضی، حال یا مستقبل کے کسی ایک نقطے تک محدود نہیں ہیں۔ ماضی کو حال کے لمحہ موجود سے ملا کر مستقبل کی طرف سفر کرتے ہوئے وقت کی قید سے آزاد ہونا چاہتا ہے۔''دریا'' میرے یہاں ایک خاص استعارہ ہے جو بہتے ہوئے وقت کی تصویر بناتا ہے۔اس میں ماضی و حال اور مستقبل ایک ہو جاتے ہیں۔ میرے پاس وقت کا تصور زمانی تقسیم کے بغیر ہے۔''[36]

اس حوالے سے اگر رشید امجد کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی بات کی جائے تو حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ان کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال وقت کی علامت کے ذریعے کیا گیا ہے۔ان کے افسانوں میں ''وقت'' محض ایک تصور یا نظری بحث کے طور پر نہیں آیا بلکہ زمانی و مکانی تحرک کا وسیلہ بھی بنا ہے۔رشید امجد نے خود اس حقیقت کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ہے کہ:

> ''میرے افسانوں کا مرکزی کردار بیک وقت کئی زمانوں میں سانس لے رہا ہے وہ حال کے لمحے پر کھڑا ایک ہی جست میں کبھی ماضی اور کبھی مستقبل میں اتر جاتا ہے۔لیکن پڑھنے والے کو زمانی جھٹکا نہیں لگتا۔''[37]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ رشید امجد اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کے پردے میں ہونے والی

تبدیلی کو ماضی، حال اور مستقبل کے ذریعے بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس میں سوچ اور ذہن میں آنے والے خیالات میں جس کی وجہ سے زندگی میں آنے والی تبدیلی کی نشاندہی علامت نگاری کے ذریعے پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ رشید امجد کے افسانوں میں درحقیقت زندگی کی دونوں سطحیں موجود ہیں۔ مگراس حقیقت کے شعور کے ساتھ کہ زمانے میں ہونے والی تبدیلی ذہنی سوچ اور اقرار دونوں میں بیک وقت موجود رہنے کا مطلب زندگی کو اجزاءنہیں بلکہ ' کل' میں جینا ہے کیونکہ یہ دونوں سطحیں ایک دوسرے سے داخلی طور پر پیوست ہیں۔

اس پہلو کے پیش نظر اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ رشید امجد کے افسانوں میں فرد کے ذاتی، ماضی اور اجتماعی ماضی سے بیک وقت ایک تعلق کا احساس موجود ہے۔ وہ ماضی اور حال کو یکساں طور پر حیطہ وادراک میں لاتے ہیں اس لیے ان کا افسانہ اپنے ظاہری الجھاؤ کے باوجود ''شعور کی رو'' کے ذریعے نہ صرف مختلف صورت حال کے ذریعے زندگی کے مختلف واقعات اور خیالات کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔اس کے ذریعہ ان کے اسلوب میں خواب، حافظہ، یاد اور واہمہ سب ایک ہو جاتے ہیں۔اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ رشید امجد کے اافسانوں میں ایک ''شعور کی رو'' کی تکنیک از خود پیدا ہو جاتی ہے۔اس لیے کہہ سکتے ہیں ان کے ہاں ایک ایسے انسان کی داخلی سرگزشت بھی ساتھ ساتھ چلتی نظر آتی ہے جو اپنے آپ کو دریافت کرنا چاہتا ہے مگر یہ ماضی کی نفی کیے بغیر ممکن نہیں۔اس حوالے سے اگر رشید امجد کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ علامت نگاری کے پردے میں دراصل انھوں نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا خوب صورت طریقے سے اظہار کیا۔اپنے افسانے' بے ثمر خواب' میں وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''میری عمر معلوم نہیں، عمر دس ہزار سال بھی ہو سکتی ہے۔ پانچ ہزار سال بھی۔ اور ایک لمحہ بھی۔''[38]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں زندگی کی دریافت عمر اور ماضی، حال اور مستقبل کے حوالے سے کرتے ہیں۔ کیونکہ انسان کا لاشعور اس کو ایک ہی وقت میں کہاں سے کہاں لے جاتا ہے۔کبھی وہ اپنی پیدائش کے بعد سے ہونے والی تبدیلیوں میں گم ہو جاتا ہے تو کبھی مستقبل کے پلان کرنے کے لیے وہ کئی برس آگے کی طرف بڑھ جاتا ہے۔جبکہ اس کو معلوم بھی نہیں ہوتا کہ وہ اس زمانے میں زندہ ہوگا یا نہیں یا یوں کہنا چاہیے ہزار برس پہلے کی بازگشت جبکہ اس کا وجود بھی نہیں تھا۔یہی وجہ ہے جس کی بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ رشید امجد کے افسانوں میں بے نام کردار کثرت سے نظر آتے ہیں۔جس کا خیال لاشعوری طور پر ذہن میں آجاتا ہے۔یہی خیال ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں استعمال کیا جاتا ہے یعنی کئی ایک ایسے چہرے، کئی نام، کئی مقامات جو کسی نہ کسی زمانے میں کسی نہ کسی رنگ میں موجود نظر آتے ہیں۔اس حوالے سے احمد جاوید اپنے مضمون، رشید امجد کا ''فنی سفر'' میں لکھتے ہیں کہ:

''رشید امجد کا فن جامد نہیں بلکہ ارتقا پذیر ہے۔ ابتداء میں تو اس نے زندگی کو اس کی خارجی حقیقتوں کے ساتھ بیان کیا تھا۔ بیزار آدم کے بیٹے، اور ریت پر گرفت، اس کے اسلوب کی پہچان ہے۔ سیہ پیر کی خزاں، سیاس کے میلانات اور موضوعات کا باقاعدہ تعین ہوا مگر اب ایک اور مرحلہ اس کے مجموعے، بھاگے ہے۔ بیاباں مجھ سے، سے آغاز ہوتا ہے، اور اب وہ اپنے بکھرے ہوئے وجود کو مجتمع کرنے کی فکر میں مبتلا دکھائی دیتا ہے۔ خواب یادیں اور کشف اب اسے اپنے ساتھ لے کر چلنے لگے ہیں۔''[39]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال انتہائی دانش مندی کے ساتھ کرتے ہوئے اپنے افسانوں میں خواب، حافظہ اور تخیل کی گہرائی کو خوب صورت انداز میں پیش کیا ہے۔ دراصل انسانی لاشعور میں موجود خیالات اور سوچ اس وقت سامنے آتیں ہیں جب کوئی واقعہ رونما ہو، پھر لاشعور کی تمام تصویریں واضع ہو کر منظر عام پر آجاتی ہیں۔ اس حوالے سے اگر جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ سائنس کہتی ہے کہ حافظہ ساری نامیاتی زندگی میں موجود ہے، کہیں کم کہیں زیادہ یعنی وقت ماضی، حال اور مستقبل کے نقوش پر شے پر بنا تا رہا ہے۔ یہ اس حقیقت کی وضاحت بھی ہے کہ انسانی زندگی کے تین ادوار اس کی پیدائش کے بعد ہی وجود میں آتے ہیں۔ اس حوالے سے اگر انسانی تخیل کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ انسان اپنے ذہن پر نقش ماضی کی تصویر سے ایک نیا عکس بناتا ہے اور جس زمانے، جس لمحے میں وہ واقعہ ہوا وہ زمانہ اور وہ مقام لاشعوری طور پر اس کے ذہن میں آجاتا ہے۔ رشید امجد کے افسانوں میں یہی حافظہ لاشعوری کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ اس کا اظہار وہ ان الفاظ میں کرتے ہیں کہ:

''ہر پچھتاوے کے بعد جی چاہتا ہے کہ وقت کی قبر سے کسی ایک لمحے کو اٹھا کر واپس اپنی جگہ رکھا جائے اور دوبارہ سے سمت یا فیصلے کا تعین کیا جائے۔''[40]

اس اظہار خیال کی روشنی میں اگر رشید امجد کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انھوں نے انسانی خیالات محسوسات اور زمان و مکاں کو تخیل کے ذریعہ انسانی لاشعور کے پردے میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو ہر انسان کے ذہن میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہوتے ہیں۔ ابتداء میں ان خیالات کے درمیان کوئی ربط نظر نہیں آتا یہ مختلف خیالات اور واقعات کے ذریعہ انسانی ذہن میں از خود آجاتے ہیں۔ وقت گزرنے کے ساتھ یہ واقعات یا اس سے ملتا ہوا کوئی واقعہ پیش آنے کے بعد از خود لاشعور سے شعور میں آنا شروع ہو جاتے ہیں۔ کبھی ایسا ہوتا ہے کہ یہ خیالات انسان کو کئی سو سال یا کچھ عرصہ پیچھے لے جاتے ہیں کبھی یہ خیالات انسان کو مستقبل میں مزید واقعات پیش آنے کی اطلاع دیتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں کہ:

''رشید امجد نے حال کے نقطے پر کھڑے ہو کر ماضی اور مستقبل دونوں سے رابطہ قائم کیا۔'' [41]

اس رائے کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ رشید امجد نے اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کیسے طریقے سے کیا ہے۔ جس کی مثال اردو ادب میں بہت کم ملتی ہے۔ ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' کے استعمال کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ابتداء سے آج تک اس کا اظہار مختلف طریقوں سے کیا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے اردو افسانے میں اس تکنیک کو کئی ادوار میں با آسانی تقسیم کرنے کے بعد اس کے ذریعے ہونے والی تبدیلیوں کا تجزیہ با آسانی کیا جاسکتا ہے۔ ابتدائی دور کے افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں داستان کی روایات کا جو عکس تھا اس کے ساتھ ہی ساتھ یہ تمام تخلیقات کہانی کی ایک نئی صنف کے نقوش اولیں بھی ہیں اور جن کی روایت میں ایک نئے اسلوب کے افسانہ کا اظہار بھی۔ اس حوالے سے ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان لکھتی ہیں کہ:

> ''پریم چند اور سلطان حیدر جوش کی روایت پسندی کے ساتھ ساتھ سجاد حیدر یلدرم کی جدت طرازی بھی نظر آتی ہے اور یہ دونوں اسکول ایک ساتھ چلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جن کی معیت میں ضد اور روایت کے نصب العین کو ترقی دینے میں بعد کے آنے والے فن کاروں کا ہاتھ ہے۔ دونوں اسکولوں کے طرز تحریر میں اختلاف ہونے کے باوجود ان کے مقاصد ایک سے ہیں۔ اسی لیے ان کی روایت اور جدت کے درمیان حد فاصل مقرر کرنا مشکل ہے کہ پندرہ بیس سالوں میں دونوں مل کر شیر و شکر ہو گئیں۔ وہ ایک بحرانی دور تھا اور مغرب مشرق پر پوری طرح مسلط ہو چکا تھا۔ مشرق اور مغرب کے تصادم میں ہندوستان کی تہذیبی، معاشرتی، ذہنی اور اخلاقی اقرار کی تباہی صاف نظر آ رہی تھی۔ اسی زمانہ میں سیاسی احساس بیدار ہوا جس نے کئی تحریکوں کو جنم دیا۔''
>
> [42]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ذریعے افسانہ نگاروں نے ماضی، حال اور مستقبل اور انسانی سوچ کو جس قدر حقیقت کے قریب کر دیا۔ اس کا وجود پہلے کبھی اتنا واضح اور گہرا نہیں تھا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ نئے لکھنے والوں نے آگے بڑھکر اپنے آپ کو روایت کے جال سے نکال کر مغربی مشرقی روایت کو ایک ساتھ جوڑ کر پیش کرنے کی کوشش کی جس کی وجہ سے اردو مختصر افسانہ میں زندگی اور فن کا بہترین امتزاج پیدا ہو گیا۔ اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ اس امتزاج کی وجہ سے موضوع اور بیان فکر اور اظہار میں بھی لطیف اور دیرپا رنگ شامل ہو گیا۔ جس کی وجہ سے قاری کی دلچسپی کا سامان پیدا ہو گیا۔ یعنی قدیم روایات کے ساتھ فن کی

حیثیت سے بھی نئی چیزیں افسانہ کو ملیں۔

اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اگر اردو مختصر افسانہ کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ مغرب میں جب مختلف علوم نے ترقی کی تو اس کے اثرات دنیا بھر کے ادب کے ساتھ ساتھ مشرقی ادب پر بھی پڑے اور دیگر علوم یعنی نفسیات میں لاشعور اور جبلتوں کی دریافت ایک ایسا کارنامہ تھا جسے ادیبوں نے بھی دلچسپی سے دیکھا۔ لاشعور ذہن کا ایک ایسا حصہ ہے جس میں انسان کی جنسی، تخریبی اور دیگر ناآسودہ خواہشات رہتی ہیں۔ یہ خواہشات معاشرے اور قانون کے خوف سے شعور میں نہیں آتیں۔ البتہ ان کا اظہار علامتی شکل میں خوابوں میں ہوتا ہے۔ اس حوالے سے نفسیات دان سگمنڈ فرائیڈ کا کہنا تھا کہ:

''یہی خواہشات ادب میں بھی علامتوں کی شکل میں ظاہر ہوتی ہیں۔'' [43]

اس حوالہ سے نفسیات دان یونگ نے اجتماعی لاشعور کا نظریہ دیتے ہوئے کہا:

''ادبی تخلیقات میں اساطیری اور دیو مالائی علامتوں کی موجودگی انسان کے اجتماعی ذہن کی نمائندگی کرتی ہیں۔'' [44]

اگر ادب پر پڑنے والے اثرات کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت پوری طرح عیاں ہو جاتی ہے کہ نفسیات کے علاوہ فلسفہ وجودیت نے بھی ادب پر گہرا اثر ڈالا۔ یہ فلسفہ انسان کو اس کائنات میں اکیلا اور تنہا دیکھتا ہے۔ یہ تنہائی انسان کے باطن پر اثر انداز ہوتی ہے۔ جس کا ادب میں علامتی سطح پر اظہار ہوتا ہے۔ ان دونوں علوم کے اثرات کا جائزہ لینے کے بعد یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ ''شعور کی رو'' میں انسانی جسم کے جس حصہ کا زیادہ عمل ہوتا ہے وہ ہے اس کا ''دماغ'' ایک ہی وقت میں پیدا ہونے والے خیالات نہ تو روکے جا سکتے ہیں ہیں اور نہ ایک دم ختم کیے جا سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات ایک لمحہ میں انسان کو کہاں سے کہاں لے جاتے ہیں۔ ادب میں جب اس تکنیک کو استعمال کیا گیا تو ایک ساتھ تاریخ، حادثات، واقعات اور خیالات کا ایک انوکھا امتزاج سامنے آیا جس میں وقت اور واقعات کا ایک ایسا سنگم نمایاں ہوا جس میں برسوں کی تاریخ چند صفحوں سے بڑھ کر کئی صفحات پر نظر آنے لگی۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ نئے علوم اور نظریات کے علاوہ اقرار کی شکست و ریخت، بدلتے ہوئے صنعتی حالات اور سامراجی طبقوں کے باہم تصادم نے بھی مغرب کے آدمی کی ذات پر گہرے اثرات ڈالے جس نے ادب کی جدید تحریکوں جن میں اظہاریت، جدیدیت، وجودیت، آزاد تلازمہ خیال، سرئیلزم اور ڈاڈاازم جیسی تحریکیں شامل ہیں ان کو فروغ دینے میں بڑی مدد فراہم کی۔

اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اگر اردو افسانے میں ''شعور کی رَو'' کی تکنیک کا دوسرے رخ کا جائزہ لیا جائے تو اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس تکنیک میں لکھے گئے افسانوں میں پلاٹ اور کردار نگاری کو اتنی اہمیت نہیں دی گئی اور افسانوں میں کسی منطقی ربط و تسلسل کے بجائے بے ربطی اور بظاہر بکھری ہوئی کیفیت ملتی ہے۔ جس کے سبب زبان اور انداز بیان میں بھی روایتی طریقہ سے اجتناب ملتا ہے۔ اس حوالے سے وقار عظیم آغا کہتے ہیں کہ:

> ''ان افسانوں میں ایک خاص بات جو اردو میں عام نہیں ہے یہ ہے کہ الفاظ اور معنی کو حتی الامکان مترادف سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ خیالات کے اظہار میں زبان اور محاورہ کی قیدوں کی قطعی پرواہ نہیں کی گئی۔ آزادی، اور بے باکی خیالات سے لے کر زبان تک اور ان دونوں چیزوں سے ہٹ کر مجموعی طرز بیان پر چھائی ہوئی ہے۔ جوش، تیزی و تندی کے علاوہ جدت اور اختراج کو ہر جگہ کام میں لایا گیا ہے۔ اس لیے فن کا حسن ہر جگہ بڑھتا گیا۔''[45]

اس اقتباس کے روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ''شعور کی رَو'' کی تکنیک کی وجہ سے قاری کو جہاں ماضی، حال اور مستقبل کی کڑی ملی ہوئی نظر آتی ہے وہاں واقعات، حادثات اور موضوع میں پلاٹ اور کرداروں اور کہانی کی کمی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ کیونکہ ذہن میں آنے والے خیالات کو تو نہیں روکا جا سکتا لیکن پڑھتے وقت قاری جب ایک برس سے ایک صدی کا سفر کرتا ہے تو اس کے دل میں ایک کسک اور خواہش ضرور پیدا ہو جاتی ہے۔ اس حوالے سے آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو ''شعور کی رَو'' کی تکنیک کے اثرات بہت گہرے اور دیرپا نظر آتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ جو خاص پہلو نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ تقسیم اور آزادی سے پہلے کے افسانوں میں کئی ایسے پہلو نظر آتے ہیں جس کی وجہ سے اس تکنیک میں لکھے گئے افسانہ کا معیار اور انداز کافی بلند تھا۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس وقت کے افسانہ نگاروں نے فن اور خصوصاً ''شعور کی رَو'' کی تکنیک میں کامیاب تجربے کیے۔ زندگی اور معاشرے کے ہنگاموں اور ان کے مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اس طرح افسانے کو مقصدیت دی جس میں پروپیگنڈے کا عنصر بھی شامل تھا۔

اس کے برعکس اگر آزادی کے بعد کی صورت حال کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ تقسیم کے فوراً بعد اردو افسانے پر ایک طرح کا جمود چھا گیا اور ادب زندگی اور فن دونوں اعتبار سے ناکام رہا۔ ان تمام پہلوؤں کا جائزہ لیتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ ان تمام باتوں اور صورت حال کی بہت سی وجوہات تھیں یعنی ایک اہم وجہ تو یہ تھی کہ تھکن کا احساس سارے ادب پر چھایا ہوا تھا۔ دوسرے مسائل کے ہجوم نے مصنف کی حقیقی اور فطری تخلیقی صلاحیتوں کو ختم کر دیا تھا اور فراریت کے عناصر پیدا کر دیے تھے۔ اس دونوں پہلوؤں سے ہٹ کر جو خاص وجہ نظر آتی ہے وہ یہ تھی کہ ان محرکات کا فقدان تھا جو ادب کو

ترقی دیتے ہیں۔رواج کو بیدار کرتے ہیں اور جذبات کو حرکت میں لاتے ہیں۔

ان وجوہات کے علاوہ اگر سچائی اور حقیقت بیان کی جائے تو وہ یہ تھی کہ زندگی کا مقصد اولین روزی روٹی کے حصول کی جستجو اور تلاش بن گیا تھا۔ان حالات میں کون فن میں اضافہ کرنے کے بارے میں فکر کرتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ بہت سے مصنف لکھنے کے لیے لکھتے رہتے ہیں۔ یہ سوچے بغیر کہ ان کی تخلیق افسانہ نگاری کے انحطاط کا سبب بن رہی ہے اس کی اصل وجہ یا حقیقت یہ بھی تھی کہ ان کا کوئی خاص نصب العین نہیں رہا تھا۔اس کے برعکس ان کی تحریر میں شدید نفرت اور بیزاری کا عکس نظر آتا تھا۔اس حوالے سے سید عبداللہ فرماتے ہیں کہ:

’’ایک عام جذباتی بہرہ پن اور فکری بانجھ پن پیدا ہوا اور ادب میں کوئی ذہنی اور روحانی انقلاب برپا نہ ہو سکا۔بس ایک Frustration ایک احساس شکست اور مایوسی نے فنکاروں پر غلبہ پالیا کیونکہ آزادی سے جو توقعات وابستہ تھیں وہ پوری نہ ہوئیں۔فرقہ وارانہ ذہنیت نے Social Disintegration یعنی معاشرتی انتشار کی فضا پیدا کر دی۔‘‘[46]

اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ اس دور کے افسانہ میں موضوعات میں یکسانیت تھی اور تمام مصنف ایک زیادہ تر ایک ہی موضوع یعنی فسادات پر لکھ رہے تھے۔اس کو اس حوالے سے اس دور کی سب سے بڑی خامی کہا جاسکتا ہے لیکن ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک کے حوالے سے ایک نکتہ جو خاص طور پر اسی دور سے تعلق رکھتا ہے وہ یہ ہے کہ اس تکنیک سے بہت سے بڑے مصنفوں نے افسانے کو بہتر طور پر پیش کرنے کی کوشش کی اور انسانی ذہن میں آنے والے خیالات، پیش آنے والے واقعات اور خاص طور پر مختلف حادثات کو ماضی، حال اور مستقبل کے پیرائے میں بہتر انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی۔لیکن ایک کمی جو آج بھی محسوس کی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ اس سے بڑے اور اہم تاریخی المیہ اور سانحہ کو مختلف انداز سے لکھا جاسکتا تھا جس سے موضوعات میں بہت افسانہ ہو جاتا اور پڑھنے والوں کو ایک ہی موضوع پر بہت سا شاندار مواد پڑھنے کو مل جاتا اور دلچسپی بھی قائم رہتی۔مگر ہوا اس کے برعکس یعنی قاری کو موضوعات کی یکسانیت سے دوچار ہونا پڑا جس میں صرف اور صرف فریب کاری کا نالہ یا پھر طبقاتی کش مکش جیسے موضوعات ہی کو بیان کیا گیا تھا۔اس دور کے افسانوں کے حوالے سے ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں کہ:

’’ہمارے اچھے افسانہ نگاروں کے پاس مشاہدہ کی قوت ہے، تکنیک پر قدرت ہے، انداز بیان کی سحر کاری بھی۔ان کے اکثر فکری محرکات صحیح بھی ہونے ہی مگر ان کے پاس فکر اور فلسفہ کا وہ آہنگ نہیں ہے جو عظمت بخشتا ہے۔مربوط نقطہ نظر کی کمی جگہ جگہ نظر آتی ہے اس

لیے ہم افسانہ نگاری میں ابھی اقبال کا تصور نہیں کر سکتے۔ ابھی ہم اپنے افسانے میں ٹالسٹائی جیسی عظمت کے بارے میں سوچ بھی نہیں سکتے۔" [47]

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر تقسیم کے بعد لکھے جانے والے افسانوں میں "شعور کی رو" کی تکنیک کا جائزہ لیں تو کہا جا سکتا ہے کہ سعادت حسن منٹو نے کسی نہ کسی شکل میں اس تکنیک کو استعمال کیا یعنی ماضی، حال اور مستقبل کے علاوہ خواب، واقعات، حادثات اور کبھی کبھی علامتوں کی شکل میں بھی۔ اس حوالے سے انیس ناگی منٹو کی تحریر پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"وہ سیاست کا ادراک، واقعات کی صورت میں کرتا ہے۔ ایک غیر منصفانہ اقتصادی نظام اور اس نظام میں بہتے ہوئے لوگ اس کی مختلف کردار ہیں جن کی زندگیاں امید سے محروم ہیں اور وہ ایک مقفل دنیا میں رہتے ہیں جہاں وہ اپنی جبلی خواہش کا اظہار بھی نارمل طریقے سے نہیں کرتے۔ منٹو! فرد کی زندگی کے حوالے سے اجتماعی مسائل اور رجحانات کی عکاسی کرتا ہے۔" [48]

اس آراء کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ منٹو نے اپنے افسانوں میں جو موضوعات پیش کیے وہ انسانی زندگی اور زندگی میں پیش آنے والے واقعات ہیں جن کا انحصار انسان دماغ میں پیدا ہونے والے خیالات پر ہوتا ہے اور یہ خیالات ایک لمحہ میں انسان کو کہاں سے کہاں لے جاتے ہیں۔ کبھی تو وہ برسوں پرانی خاندانی روایت کو یاد کر رہا ہوتا ہے اور کبھی ماضی اور مستقبل کا مقابلہ کرتا ہے، اور یہی نہیں بلکہ حال میں موجود ہونے کا باوجود ماضی کی یاد میں گم ہوتا ہے۔ شعور، لاشعور اور تحت الشعور دراصل انسانی دماغ کا ایسا نظام ہیں جس میں انسانی سوچ کہاں سے کہاں چلی جاتی ہے۔ منٹو کی تحریر میں یہ پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔ خاص طور پر فسادات۔ ترک وطن کے حوالے سے منٹو "شعور کی رو کی تکنیک" کا استعمال خوب صورت انداز میں کیا ہے۔ "شعور کی رو کی تکنیک" کے حوالے سے اگر منٹو کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو اس میں "ٹوبہ ٹیک سنگھ"، "بابو گوپی ناتھ"، "ممدو بھائی"، "رام کھلاون"، "ہمسائے اور ہتک" اور "موذیل" میں کرداروں کی کیفیت اور پیش آنے والی صورت حال کو اسی تکنیک میں پیش آنے والی صورت حال کو اسی تکنیک میں پیش کیا گیا جبکہ "پھندے"، "فرشتہ"، "سڑک کنارے" اور "خالی گلی" میں منٹو نے اس تکنیک کا استعمال بہت ہی خوب صورت انداز میں کیا۔

اس حوالے سے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ان افسانوں میں روایتی تکنیک اسلوب سے ہٹ کر "شعور کی رو"، خود کلامی، تجریدیت اور سرریئلزم کا استعمال واضع اور شفاف نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ تقسیم کے بعد منٹو نے اس تکنیک پر بہت کام کیا۔ اس تکنیک کے حوالے سے اگر منٹو کے افسانے کا جائزہ لیا جائے تو "نیا قانون"

اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کے بارے میں کیا جا سکتا ہے کہ اس میں آزادی کا شعور مختلف رویوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں یعنی انگریزوں سے نفرت یاد کا ایک خاص حصہ ہے جس میں ہر وقت بدلہ لینے کا خواہش کسی نہ کسی شکل میں ذہن میں موجود نظر آتی ہے۔

''نیا قانون'' کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ منٹو پورے افسانے میں واقعات اور فضا کا ایسا جال بن دیتا ہے جس میں منگو کا کردار ابھر کر سامنے آتا ہے۔ زبان اور مکالموں نے تمام صورت حال کو موقع کے عین مطابق کر دیا ہے۔ ابولیلث صدیقی اس افسانے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''اس افسانے میں منٹو کا کوئی کمزور پہلو نہیں ابھرتا، یہ ہماری سیاسی جدو جہد کے دور کا آئینہ دار ہے۔ جس میں ہماری آرزوئیں اور امنگیں، تمنائیں اور ناکامیاں جھلکتی ہیں اور فنی معیار سے بھی یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔ اچھے مختصر افسانے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں واقعات کا تانا بانا زیادہ نہ بکھرا ہوا، بات سے بات نکل کر طوالت نہ پیدا ہو جائے۔ مرکزی خیال ایک رہے۔ کردار، واقعات اور مکالمات اسی ایک خیال کو اجاگر کرنے اور تاثر میں شدت پیدا کرنے میں محدود معاون ثابت ہوں۔ یہ بات بھی یہاں پوری طرح حاصل ہوگئی ہے کہ کردار صرف ایک ہی ہے۔ استاد منگو، واقعات اور مکالمات، مناظر اور پس منظر کا محور بھی ایک ہے یعنی نئے قانون کے نفاذ کا انتظار۔'' [49]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ منٹو نے اپنے افسانے میں جس شعور کی کیفیت کو بیان کیا اس میں کردار کے ساتھ واقعات اور منظر نگاری کا فن بھی خوب صورتی سے پیش کیا ہے اور بلاشبہ یہ ان ہی کا کمال فن ہے۔ ''شعور کی رو کی تکنیک'' کی رو سے اگر منٹو کے افسانے ''نعرہ'' کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اس افسانے میں منٹو کا لب ولہجہ ڈرامائی ہی نہیں رمزی بھی ہے۔ بلاشبہ ''نعرہ'' تقریباً ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں ہے۔ اس افسانے کی تکنیک میں بنیادی اہمیت تمہید کی ہے جس میں مرکزی کردار کی ذہنی کیفیت کو خوب صورت انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس افسانے میں تکرار کا رنگ بھی کسی حد تک نمایاں نظر آتا ہے۔ منٹو نے گالیوں کی تکرار کے ذریعے مرکزی کردار کیشو لال کی ذہنی کیفیت کو بیان کیا اور انجام کے لیے نفسیاتی وفنی جواز بھی پیش کیا ہے۔ اس افسانے کا فنی تجزیہ کیا جائے تو حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ تکرار کے ساتھ تضاد کی تکنیک کو بھی منٹو نے تاثرات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ آزادی کے بعد منٹو نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال خوب صورت انداز میں کرتے ہوئے اپنے افسانوں کو ایک نیا رنگ دیا۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو کے افسانوں میں سماجی، سیاسی اور معاشرتی پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے یہ کہنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ ان کے کچھ افسانے تو ایسے ہیں جن میں انھوں نے روایتی تکنیک اور اسلوب سے بھی

انحراف کرنے کی کوشش کی ہے جس میں وہ بہت کامیاب نظر آتے ہیں۔

آزادی کے بعد منٹو کے بعد دوسرا بڑا نام احمد ندیم قاسمی کا نظر آتا ہے۔ منٹو کے برعکس ان کے افسانوں میں اجڑے ہوئے گھروں اور خانماں ویران لوگوں کی داستانیں لکھی ہوئی ہیں۔ ان کے حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ ایک انسان دوست، ترقی پسند اور سماجی حقیقت نگار تھے۔ اگر فنی اعتبار سے احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانے گندھے ہوئے اور جدید تکنیک کے حامل نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کی تکنیک یا موضوع میں تقلید کی بازگشت سنائی نہیں دیتی۔ اس بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ ان کے تکنیکی تجربات، افسانے کی دنیا میں الگ سے ان کی شناخت کرواتے ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہوسکتی ہے کہ وہ اپنا اسلوب موضوعات کی سرشت سے پیدا کرتے ہیں۔ اس لیے ان کے بارے میں یہ کہنا درست ہے کہ وہ فطری آہنگ کے علمبردار نظر آتے ہیں۔ اس کے اسلوب کے بارے میں احمد انصاری کہتے ہیں کہ:

> ''ہر افسانے کی تعمیر کسی نہ کسی ایسے حادثے پر کی گئی ہے جو انسانی روابط کے ڈھانچے کو بہت دور تک متاثر کرتا ہے۔''[50]

اس آراء کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ احمد ندیم قاسمی کا اسلوب ان کے موضوعات کی سرشت سے ابھرتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کا کمال یہ ہے کہ وہ شعوری طور پر اسلوب کو ترجیح نہیں دیتے بلکہ آگے بڑھتی ہوئی کہانی، کردار اور کہانی کی نسبت اس کے اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو فطری آہنگ کا علمبردار کہا غلط نہ ہوگا۔ ''اگر شعور کی رو کی تکنیک'' کے حوالے سے احمد ندیم قاسمی کے ان افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کے فن کی تازگی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے جدید تکنیک ''شعور کی رو'' سے بھی بہت اعلیٰ پائے کا کام لیا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر شکیل الرحمٰن کہتے ہیں کہ:

> ''انسان دوستی کے گہرے جذبے کے ساتھ حقیقت یا سچائی کے اندر اترنا اور حقیقت یا سچائی کی روح کو پانا اور اسے اپنے وجود میں جذب کر کے جمالیاتی صورت میں پیش کرنا ہی بڑی بات ہوتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے یہی کارنامہ انجام دیا ہے اور اکثر موضوع کو ایک ٹھوس حسی تجربہ، ایک ٹھوس نیا واقعہ ایک ٹھوس جمالیاتی فینومینین (Aesthetic Phenomenon) بنا دیا ہے۔ کہانی پڑھتے ہوئے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ تخلیقی عمل میں کہانی کار نے واقعات کے نشیب و فراز اور کرداروں کے احساس اور جذبے، حسیات اور ان کے نفسیاتی عوامل کو خوب جانا بوجھا ہے۔''[51]

اس آراء کی روشنی میں اگر احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں ''شعور کی رو کی تکنیک'' کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا

ہے کہ انھوں نے کہانی میں واقعات اور کرداروں کے ذریعے اس تکنیک کا خوب صورت استعمال کیا ہے۔ وہ ٹھوس حسی تجربہ کے ذریعے وقت، حالات اور ماضی، حال اور مستقبل کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا کہتے ہیں کہ:

''احمد ندیم قاسمی زندگی کے ایک زیرک ناظر ہیں اور ان کا فن زندگی کی عرضی پہلوؤں کا ایک خوبصورت عکس پیش کرتا ہے۔ لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تخیل کی لطافت، رفعت اور ملائمت بھی ہمہ وقت موجود ہے۔'' [52]

اس اقتباس کی روشنی میں اگر احمد ندیم قاسمی کے اسلوب اور تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے جدید تکنیک کو نئے انداز میں پیش کیا ہے۔ آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد اردو افسانے کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کی طرح غلام عباس نے بھی تقسیم اور تقسیم کے بعد اپنے افسانوں میں رومانویت اور مثالیت کے بجائے حقیقت نگاری کے رجحان کو اختیار کیا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر جمیل جالبی کہتے ہیں:

''غلام عباس نے مسائلی افسانے نہیں لکھے بلکہ ان انسانی صورتوں (Siturations) کی کہانیاں لکھی ہیں جو آفاقی اور ابدی ہیں۔ اس لیے ان کے افسانے وقت کے ساتھ ساتھ اپنی دلچسپی نہیں کھوتے بلکہ اسی طرح تروتازہ اور زندہ رہتے ہیں۔'' [53]

اس آراء کی روشنی میں یہ حقیقت بھی عیاں ہوتی ہے کہ وہ لطیف و نازک تاثرات کے حامل متنوع موضوعات کے گرد اپنی کہانیوں کے تانے بانے بنتے ہیں۔ اس پہلو کے بارے میں غلام عباس تبصرہ کرتے ہیں:

''میں نے ہمیشہ جو موضوع بھی چنا، اس بات کا خاص التزام رکھا کہ میں اسے پہلے نہ بیان کر چکا ہوں۔ اسی لیے بعض لوگ میرے افسانوں میں تنوع پاتے ہیں اور کسی ایک موضوع پر لکھنے کا لیبل مجھ پر نہیں لگا ہے۔'' [54]

اس اقتباس کے حوالے سے اگر غلام عباس کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ان کے افسانوں میں کہانی کردار کے گرد گھومتی ہے لیکن اس کا خاص پہلو جو دوسرے افسانہ نگاروں کے ہاں نظر نہیں آتا یا یوں کہنا چاہیے کہ جو دوسرے افسانہ نگاروں کے مقابلے میں غلام عباس کو نمایاں کرتا ہے وہ یہ کہ ان کے مرکزی کردار اتنی اہمیت کے حامل نہیں ہوتے جتنے ضمنی کردار ہوتے ہیں اور یہ بھی ان کا کمال فن ہے کہ وہ ہر طرح کے کردار اپنے ایک افسانے

میں پیش کرنے کا فن بھی جانتے ہیں یعنی معمولی کلرک سے لے کر افسر تک شامل ہوتے ہیں۔ اسی پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے غلام عباس کہتے ہیں:

> ''جہاں تک میری افسانہ نویسی کا تعلق ہے میں خام مواد بڑی حد تک زندگی ہی سے لیتا ہوں۔ کہانی لکھنے کے لیے مجھے ایک کردار کی جستجو ہوتی ہے یہ کردار سچ مچ کا یعنی گوشت اور پوست کا بنا ہونا چاہیے۔ میں اسے اپنے ذہن میں تخلیق نہیں کرتا بلکہ وہ مجھے زندگی ہی میں مل جاتا ہے۔ میرا اس پر کچھ قابو نہیں ہوتا اور نہ ہی میں اپنے نظریات اس کی زبان سے کہلواتا ہوں۔ میں تو چپکے چپکے خود اس کی باتیں سنتا اور اس کے اعمال و افعال کو دیکھتا رہتا ہوں اور یوں رفتہ رفتہ میں اس کے مزاج کو کچھ کچھ پہچاننے لگتا ہوں۔ کردار سے افسانہ نگار کی اسی جان پہچان کو میں دراصل کردار نگاری سمجھتا ہوں۔''[55]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ غلام عباس کے ہاں کردار نگاری پر خاصی توجہ دی جاتی ہے اور ان کا فن کمال اس طرح واضح ہو کر سامنے آتا ہے کہ ایک افسانے میں مختلف کردار نظر آتے ہیں مگر ہر کردار اپنی شکل و صورت اور لباس کے اعتبار سے بالکل اسی طرح سامنے آتا ہے جیسے کیمرے سے بنائی گئی کوئی تصویر ہو۔ لیکن ان دونوں پہلوؤں کے علاوہ جو خاص پہلو غلام عباس کے کردار میں نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ یہ کردار صرف ظاہری حیثیت بھی افسانے میں مختلف حصوں میں اسی طرح نمایاں ہوتی ہے۔

اس پہلو کو مدِنظر رکھتے ہوئے اگر ان کے افسانے میں ''شعور کی رو کی تکنیک'' کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ''آنندی'' کی تکنیک ان کے تمام افسانوں سے مختلف اس میں ''شعور کی رو کی تکنیک'' استعمال کی گئی ہے۔ بلاشبہ یہ افسانہ اجتماعی لاشعور کی خوب صورت مثال پیش کرتا ہے۔ اگر ''آنندی'' کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ اس میں ایک بڑے نفسیاتی نکتے کا اجتماعی لاشعور پیش کیا گیا ہے۔ اس نکتہ کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ''آنندی'' کی کہانی اور کرداروں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ یہ افسانہ بیانیہ تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ افسانہ کی کہانی ایک شہر کے گرد گھومتی ہے جو اجڑنے کے بعد دوبارہ پھر آباد ہو جاتا ہے اور یہ دوران بیس سال پر محیط ہوتا ہے۔ افسانے کی تکنیک میں اہم موڑ اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب شہر کے بس جانے پر کہانی کا خاتمہ نہیں ہوتا بلکہ ایک پورے دائرے میں گھوم کر کہانی پھر نقطہ آغاز پر واپس آ جاتی ہے۔

بلاشبہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' میں یہ نقطہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے کہ انسانی ذہن کے طرح واقعات، خیالات، باتیں اور منظر ساتھ ساتھ چلتے رہتے ہیں۔ ایک واقعہ ختم ہونے کے بعد پھر اس طرح جنم لیتا ہے جب اس سے ملتا جلتا واقعہ پیش آتا

ہے۔ یا پھر ایک انسان کے مرجانے کے بعد اس طرح کا دوسرا شخص زندگی میں دوبارہ مل جاتا ہے یا پھر نظر آتا جاتا ہے۔ در اصل اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' اور انسانی نفسیاتی عکاسی جس طرح اس افسانے میں کی گئی ہے اس سے پہلے ایسی مثال اردو افسانے میں بہت کم نظر آتی ہے۔

اس کی وجہ شاید یہ بھی ہوسکتی ہے کہ غلام عباس نے اس قسم کی کہانی اور کرداروں کو موضوع بنایا جو ہماری زندگی میں ناسور کی مانند پھیل چکا ہے اور ان کا فن کمال یہ ہے کہ وہ اپنے نشترِ فن سے اس ناسور کو چیر دیتے ہیں۔ وہ حقیقی زندگی کی عکاسی کے لیے اس کے اصل چہرے پر چڑھے ہوئے نقاب کو نوچ ڈالتے ہیں۔ اس حوالے سے اگر ان کے افسانے ''دھنک'' کی تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو اس میں بھی ''شعور کی رو کی تکنیک کا انداز نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ اس کی کہانی بھی اس انداز میں شروع ہوتی ہے یعنی پہلے بیسویں صدی کے اواخر کی ایک رات کا نقشہ پیش کیا گیا ہے اور وہاں کے ہوٹل ''موہن جوداڑو'' کی محفل کی مصوری کی گئی ہے۔ اس کے بعد کہانی آگے بڑھتی ہے کہ معاشرے میں بہت سی تبدیلیاں آتی ہیں۔ ملاؤں کا حکومت کے خلاف ہنگامہ شروع کرنا، ملاؤں کی حکومت قائم ہونا۔ پھر ملاؤں کے درمیان جھگڑا، آخر کار معاشرے کی تباہی ہوتی ہے۔ نیا معاشرہ تباہ ہو جاتا ہے اور آخر میں ہوٹل ''موہن جوداڑو'' کے آثار قدیمہ پیش کیے جاتے ہیں اور ''موہن جو داڑو'' ہی دراصل تباہ ہوئے۔ معاشرے کی علامت ہے یعنی آخر میں دوبارہ ایک ہی نام (موہن جوداڑو) آنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ انسان نے دوبارہ ایک نیا ''موہن جوداڑو'' بنا دیا۔ بلاشبہ اس طنزیہ انداز کے بارے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہی انداز اس کہانی کو زیادہ موثر بنانے میں اہم عنصر ملتا ہے اور اس افسانے کو حال ہی کے تسلسل میں کامیابی سے پیش کرتا ہے یعنی ہزاروں سال پرانی تہذیب اور آج تک کے آثار اس کہانی میں شامل نظر آنے کے ساتھ ساتھ تباہ و برباد چیزوں کو دوبارہ سے آباد ہونا اور کئی سالوں یعنی ماضی اور حال کو ایک لڑی میں شامل کرنا۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ''دھنک'' کا تجزیہ کیا جائے تو ایک دوسری حقیقت یہ بھی عیاں ہوتی ہے کہ اس افسانے کا مرکز انسان نہیں بلکہ ''معاشرہ'' بھی ہوسکتا ہے۔ جو بلاشبہ انسان کے دم سے وجود میں آتا ہے۔

اس پس منظر میں اگر جائزہ لیا جائے تو ''دھنک'' کا مرکزی کردار ''پاکستان'' یعنی ایک ملک ہے اور انسانی کردار کو اس مرکزی کردار کا جزو بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ اس پہلو کا اندازہ اس بات سے بخوبی ہو جاتا ہے کہ ''پاکستان'' کے پس منظر میں انسان کے جو کردار پیش کیے گئے اس میں دنیا بھر کے ملکوں کے سفیر، سائنس دان، مفکر، صحافی، پولیس، عوام مغربی مسافر اور گائیڈ وغیرہ سب ہی شامل ہیں۔ ''دھنک'' کے کئی کردار نگاری میں ایک خاص خوبی جو غلام عباس نے پیش کی وہ یہ ہے کہ مکالموں سے کرداروں کی حیثیت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ بلاشبہ غلام عباس نے اپنے افسانوں ''آنندی'' اور ''دھنک'' میں ''شعور کی رو کی تکنیک'' کا استعمال خوب صورت انداز سے کیا جس میں ماضی، حال اور مستقبل کی جھلک کے ساتھ وقت اور واقعات اور تیزی سے بدلتی ہوئی ترقی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ان پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر غلام عباس کی

افسانہ نگاری کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ غلام عباس کی مکالمہ نگاری میں روزمرہ کا انداز نمایاں ہے۔ تشبیہیں اور استعارے کا استعمال ان کے ہاں نظر نہیں آتا اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ روزمرہ کے لیے ان کا استعمال موزوں نہیں ہوتا اس سے بناوٹ کا انداز پیدا ہوجاتا ہے۔ اس لیے انھوں نے فن خطابت کو مکالمہ نگاری میں نہیں آنے دیا۔ یہ پہلو بھی ان افسانوں میں نظر آتا ہے کہ وہ تشبیہ کے مقابلے میں استعارہ کم استعمال کرتے ہیں۔

غلام عباس کے بعد ہاجرہ مسرور ایسی مصنفہ ہیں جنہوں نے اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو کی تکنیک'' کا استعمال بہتر انداز میں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگرچہ وہ آزادی سے پہلے بھی لکھتی تھیں اور آزادی کے بعد بھی لکھتی رہیں مگر آزادی کے بعد فرق یہ نظر آتا ہے کہ انھوں نے موضوعات کا انتخاب تبدیل کر دیا۔ ان کا پہلا سنجیدہ افسانہ ''بندر کا گھاؤ'' مانا جاتا ہے جس نے انھیں شہرت عطا کی۔ اس افسانہ کا موضوع عورت پر جنسی جبر تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے معاشرتی ناہمواریوں اور ناانصافیوں کا ذکر بھی کیا جو اس معاشرہ کا حصہ بن چکی تھیں۔ اس افسانے کے پس منظر میں اگر ان تحریروں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہوجاتی ہے کہ انھوں نے ابتداء میں عصمت چغتائی کے رنگ میں لکھنے کی کوشش کی اور تکنیکی اعتبار سے ''شعور کی رو'' کی گتھیاں سلجھاتی ملتی ہیں۔ اس حوالے سے اگر ہاجرہ مسرور کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ان کا موضوع شروع ہی سے حقیقی زندگی رہا۔ کیونکہ شروع سے ان کا نقطہ نظر ادب برائے مقصد رہا ہے۔ ان کے افسانوں میں نچلے طبقے کے مسائل یعنی بھوک، افلاس اور محرومی وغیرہ کو بیان کیا گیا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ انھوں نے ان تمام مسائل کا قریب سے مشاہدہ کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں ان کو موضوع بنایا۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں سماجی حقیقت نگاری کا رجحان بھی غالب نظر آتا ہے۔ فرد کے انفرادی مسائل کے بجائے وہ اجتماعی مسائل کی بے اعتدالیاں اور زوال کی بات کرتی ہیں۔ ان کے افسانے ''سرگوشیاں''، ''چراغ کی لو''، اور ''بے کار'' ان کا زندہ ثبوت ہیں۔ ''چراغ کی لو'' ان کا ایک بہترین افسانہ ہے اس میں معاشی اخلاص کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ لیکن ان کے اس افسانے میں پریم چند کے افسانے ''کفن'' کا عکس بھی نظر آتا ہے۔ لیکن کوشش کے باوجود بھی وہ پریم چند والا تاثر پیدا نہ کرسکیں۔ اس حوالے سے رضی الدین، ہاجرہ مسرور کے فن کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''شروع شروع میں تو انھوں نے ہاتھ بڑھا بڑھا کر اپنی ہی جنس یعنی عورتوں کو کوسنے دیے کہ معزز خواتین چڑ چڑا کر رہ گئیں۔ بعد میں شاید انھوں نے سوچا ہوگا کہ اس میں صرف عورتوں کا قصور نہیں یہ کم بخت مرد بھی ایک نمبر کا جھوٹا اور فتنہ ساز ہے۔ جب یہ سوچا تو ایسا تواتر پیدا ہوا جو اس سے پہلے مفقود تھا۔ عورت اور مرد کی باہمی آویزشوں، کمینگیوں اور دھوکا بازیوں کے پول کھولے گئے اور یہ سب کچھ داخلی، شخصی اور نفسیاتی اعتبار سے ہوا۔ در اصل اب تک ہاجرہ مسرور فرد واحد کو مریض سمجھتی رہیں۔ انھیں یہ پتا نہ تھا کہ پورا نظام

زندگی مرض سے مدفون ہے اور اپنے مدفن کی تلاش میں ہے اور جب مدفن کا پتا چلا تو گویا عرفان حاصل ہو گیا۔‘‘[56]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہاجرہ مسرور نے اپنے افسانوں میں زبان و بیان اختیار کیا اس پر ان کو عبور حاصل تھا۔ زبان آسان اور بناوٹ سے صاف نظر آتی ہے۔ اس کے علاوہ ان کے اسلوب کا ایک بڑا کمال یہ بھی نظر آتا ہے کہ تشبیہات اور استعارات کے استعمال کے باوجود زبان کی سادگی اور روانی میں کوئی بڑا فرق نہیں آتا اور یہی نہیں بلکہ زبان کے کرداروں کے جذبات احساسات کی صحیح ترجمانی کرتی ہیں۔

اس حوالے سے اگر ہاجرہ مسرور کے فن کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ دوسری خواتین افسانہ نگاروں اور ان میں بڑا فرق ہے وہ یہ کہ ان کی اپنی تخلیق سے مکمل علیحدگی اور معروضیت ہے بلاشبہ یہی خوبی دوسری خواتین افسانہ نگاروں کے مقابلے میں ان کو ممتاز اور نمایاں کرتی ہے۔ ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک کے حوالے سے اگر ان کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تقریباً تمام نہیں تو زیادہ افسانوں میں یہ تکنیک خوب صورتی سے استعمال کی گئی ہے۔ خاص طور پر آزادی کے بعد اور ابتدائی افسانوں میں اس کا استعمال نمایاں نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے اگر ہاجرہ مسرور کے افسانوں کا تکنیکی اعتبار سے جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ بحیثیت مجموعی تکنیکی لحاظ سے ان کا یہاں پلاٹ کی خامیاں خال خال نظر آتیں ہیں۔ ان کے پلاٹ کی ایک نمایاں خوبی یہ بھی کہی جا سکتی ہے کہ وہ سادہ نہیں ہوتے بلکہ پیچیدہ ہوتے ہیں۔ اگر واقعاتی اور کرداری جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ان کے افسانوں میں واقعات سے زیادہ کرداروں پر زور دیا جاتا ہے۔ موضوعاتی لحاظ سے ان کے افسانے نئے اور مشکل موضوعات پر نہیں۔ اسالیب کے حوالے سے بھی یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ وہ نئے اسالیب بیان سے اپنے افسانوں میں رنگ بھرنے کی کوشش نہیں کرتیں جس کی وجہ سے ان کے اکثر افسانے یکسانیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔

اردو ادب میں تقسیم سے پہلے اور بعد میں لکھنے والی خواتین میں ہاجرہ مسرور کے بعد خدیجہ مستور کا نمبر سرِ فہرست نظر آتا ہے۔ خدیجہ ہاجرہ مسرور کی بڑی بہن تھیں۔ ترقی پسند تحریک میں جن خواتین نے حصہ لیا ان میں دونوں کا نام نمایاں نظر آتا ہے۔ ابتداء میں ترقی پسند تحریک اور انگارے کے مصنفین خدیجہ مستور سے کافی حد تک متاثر نظر آتی ہیں اور ڈاکٹر رشیدہ جہاں اور عصمت چغتائی کی طرز پر جنسی شعور اجاگر کرنے والوں میں ان کے نام بھی لیے جاتے ہیں۔ مگر آزادی کے بعد اسلامی ملک کی روایت کو مدنظر رکھتے ہوئے طرز تحریر اور موضوعات کا انداز یکساں تبدیل کر دیا۔ ابتدائی حوالے سے اگر عصمت چغتائی اور خدیجہ مستور کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو بقول ڈاکٹر عصمت جمیل کے:

’’خدیجہ مستور کو عصمت سے یوں علیحدہ کر سکتے ہیں کہ خدیجہ نے اس عورت میں سیاسی

> شعور پیدا کر دیا۔ ترقی پسند تحریک عصمت کے ہاں پس منظر کے طور پر موجود ہے جب کہ خدیجہ کی تحریروں کے اندر موجود ہے۔ عصمت چغتائی نے اپنے یہاں متوسط درجے کی عورت کو پیش کیا تھا جب کہ خدیجہ کے ہاں نچلے درجے کی عورت پیش ہوئی ہے۔'' [57]

اس آراء کی روشنی میں اگر خدیجہ مستور کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ خدیجہ مستور کا نقطۂ نظر ترقی پسندانہ تھا جب کہ تکنیک کے اعتبار سے جدید تھا۔ اگر ان کے موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت بھی پوری طرح عیاں ہو جاتی ہے کہ ان کا سب سے بڑا موضوع جنس ہے۔ اس کے پس منظر میں نفسیاتی مطالعہ، ماحول، غربت اور گھٹن کو نمایاں کیا گیا ہے۔ ان کے افسانے میں جو معاشرے پیش کیے گئے ہیں اس حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خدیجہ مستور ایک صاف ستھرے معاشرے کا خواب دیکھتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ یعنی وہ صنفی دور طبقاتی تفریق سے پاک وصاف معاشرہ کی خواہش مند نظر آتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد اقتصادی بحران پر انھوں نے اچھے افسانے لکھے۔ دراصل ان کا نقطۂ نظر جنگ وفساد کے تصور کو مٹا کر ملک میں امن وچین کی فضا قائم کرنا تھا۔ خدیجہ مستور کے افسانوی مجموعوں کی تعداد پانچ ہے اگر ان کے افسانوی مجموعوں کا جائزہ لیا جائے تو ان مجموعوں میں ''تھکے ہارے'' بہترین کہانیوں کا انتخاب شامل ہے۔ جس سے ان کے فن کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ''کھیل''، ''بوچھاڑ''، ''چند روز'' اور ''ٹھنڈا میٹھا پانی'' میں بھی خوب صورت افسانے ملتے ہیں۔

اگر ان کی تحریر کردہ افسانہ کا مجموعی جائزہ لیا جائے تو بحیثیت مجموعی قیام پاکستان کے بعد کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی انسانی صورت حال اور اس کے نتیجے میں انسانی رشتوں کے تجربات پر مبنی موضوعات ملتے ہیں۔ جن میں انھوں نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو بھی استعمال کیا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کے ساتھ ساتھ انسانی ذہن میں گردش کرنے والے واقعات اور حادثات کے ساتھ اس نقطہ کی بھی وضاحت کرنے کی کوشش ہے کہ ذہن میں رہ جانے والے واقعات بار بار خیالات کی دنیا میں آتے رہتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''وہ جو کہتے ہیں ''گھائل کی گت گھائل جانے'' تو اس لحاظ سے عورت سے بڑھ کر عورت کی تصویر کشی اور کون کر سکتا ہے۔ اگر چہ ہر افسانہ نگار خاتون نے عورت کو اپنے اعصاب کی روشنی میں دیکھا اور ہونا بھی ایسا ہی چاہیے تھا لیکن خدیجہ مستور نے جس انداز سے ''ٹھنڈا میٹھا پانی'' کے افسانوں میں عورت کی تصوری کشی کی وہ اتنی گھمبیر ہے اور اس میں نگاہ کی گہرائی اور مشاہدہ کی باریکی اتنی زیادہ ہے کہ اسے صرف خدیجہ مستور ہی سے مخصوص قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ بحیثیت مجموعی طور پر خدیجہ مستور کے فن کی یہ اہم خصوصیت بھی بنتی ہے۔ ایسی خصوصیت جو اسلوب کی پرکاری کی بنا پر اگر ایک طرف انھیں مصاصر

افسانہ نگار خواتین میں منفرد بناتی ہے تو دوسری طرف قد آور افسانہ نگاروں کی صف میں ممتاز مقام بھی دلاتی ہے۔'' [58]

اس آراء کے حوالے سے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ان کی زیادہ تر تخلیقات میں سنجیدگی، سبک روی، پختگی، گہری معنویت اور کسی حد تک جدت اور انفرادیت نظر آتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس پہلو سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے ہاں طنز و مزاح کی حس غیر معمولی اور تیز تھی۔ برمحل پھبتی کہنے اور برجستہ فقرے چست کرنے میں ماہر ہی نہیں، لیکن یہ بات صرف گفتگو اور بحث و مباحثے تک ہی محدود تھی۔ اپنے افسانوں میں وہ فقرے بازی، دقیق علمیت، تخلیت، رومانویت اور ظریفانہ طرز سے دور ہی رہتیں اس کی وجہ شاید یہ بھی ہوسکتی ہے کہ وہ کسی بھی قیمت پر اپنے افسانے کی مجموعی تاثر کو ختم نہیں کرنا چاہتی تھیں۔

اگر ان کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' اور کردار نگاری کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے متوسط طبقوں کے کردار اپنے افسانوں میں پیش کیے ہیں۔ وہ ان آلام و افکار کا سائنٹیفک تجزیہ کرتی ہیں اور طبقاتی تفریق انھیں جیسے سانچے میں ڈھال دیتی ہے۔ اس سانچے کو توڑ کر، اس ذہنیت کو بدل کر وہ انھیں ایک نئے انسان کے روپ میں دیکھنا چاہتی ہیں۔ اس لیے ایسے لوگ جو اس کھوکھلے معاشرے میں اعلیٰ طبقہ کے مذاق کا نشانہ بننے کے ساتھ ساتھ ان کی تفریح طبع کا وسیلہ بنتے ہیں ان میں خدیجہ احتجاج کا جذبہ پیدا کرتی ہیں۔ خدیجہ مستور نے اپنے افسانوں میں روزمرہ کی سیدھی سادی زبان جزئیات کے ساتھ استعمال کرتی ہیں۔ اس پہلو کہ وضاحت کرنے ہوئے شہزاد منظر لکھتے ہیں:

''افسانہ نگاروں میں بہت کم جزئیات نگار پیدا ہوئے۔ ان کامیاب افسانہ نگاروں میں خدیجہ مستور بھی شامل ہیں۔'' [59]

اس تجزیاتی مطالعے کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ خدیجہ مستور کا فن پختہ ہے اور یہی نہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ فنی پختگی کے ساتھ موضوعات کے انتخاب اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے تجربات بھی بہتر طور پر استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ وہ اپنے عہد کی ایک اچھی لکھنے والی تھیں۔ جنھوں نے نہ صرف خوب صورت موضوعات کا انتخاب کیا بلکہ جدید تکنیک کو بھی آزمایا۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے زندگی کے کسی ایک پہلو کے بجائے پوری زندگی کا احاطہ کیا۔

خدیجہ مستور کے بعد جیلانی بانو کا نام اردو ادب میں نمایاں نظر آتا ہے۔ جیلانی بانو کی تحریروں کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہنا درست معلوم ہوتا ہے کہ سماجی حقیقت نگاروں کی صف میں ان کا ایک ممتاز اور نمایاں مقام تھا۔ اگر جیلانی بانو کی افسانہ نگاری کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ وہ پریم چند کی حقیقت نگاری سے متاثر ضرور نظر آتی تھیں لیکن ان کی تحریروں کا

مطالعہ کرنے سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ پریم چند کی حقیقت نگاری کی توسیع ہے۔ جس میں سماجی بیداری کے عناصر بھی شامل ہو گئے ہیں۔

جیلانی بانو کی تحریروں میں اگر ''شعور کی رو کی تکنیک'' کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ انھوں نے تاریخ کو ایک نیا موڑ دیا جس میں ماضی کے '' تاریخی معرکے اور جاگیردارانہ نظام'' ماضی اور حال کے آئینہ میں پیش کیے ہیں۔ اس پس منظر میں انھوں نے حیدر آباد کی مخصوص تہذیب اور اس کی روایتیوں کی سسک سسک کر دم توڑتی ہوئی داستان کی عکاسی کی ہے۔ جیلانی بانو نے اپنے موضوعات اور کردار اس تہذیب سے چن کر اپنے افسانوں میں پیش کیے۔ وہ چاہتی تھیں کہ آریاؤں اور ایرانیوں کے باہمی اشتراک سے پیدا شدہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی گنگا جمنی مشترکہ تہذیب اور اس کی روایات محفوظ رہیں۔ ان کا ایک بڑا کمال یہ بھی ہے کہ خود انھوں نے دکنی تہذیب کی تصوری کشی بڑے خلوص سے کی۔ ان کا وطن حیدر آباد تھا جسے انھوں نے اپنے افسانوں میں پس منظر کے طور پیش کیا۔ خاص طور پر تقسیم سے پہلے کے متوسط طبقے کے مسلم گھرانوں کی جذباتی زندگی اور تقسیم کے بعد انسانوں کے بدلتے ہوئے رشتوں پر دیرپا اور بہترین افسانے لکھے۔

جیلانی بانو نے نہ صرف موضوعات میں تاریخ پس منظر پیش نظر رکھا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ انھوں نے کردار نگاری میں بھی اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔ اس بات کا ثبوت اس طرح ملا کہ انھوں نے جو کردار اپنے افسانوں میں پیش کیے وہ کردار محض خیالی نہیں ہوتے بلکہ وہ اسی عالم رنگ و بو کے گوشت و پوست رکھنے والے انسان ہیں۔ ان نمائندہ کرداروں میں یونیورسٹیوں کے طلباء ہیں جو غلط ہیں، وہ غلط کار سماج سے بغاوت کرتے ہیں۔ ان کے دوش بدوش وہ عورتیں ہیں جو ان مہمات اور تحریکات میں انھیں پورا تعاون دیتی ہیں۔ ان کے کرداروں کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ بڑی حد تک آئیڈیل ہیں اور دوسروں کے لیے مشعل راہ کا کام دیتے ہیں۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ عام طور پر ''شعور کی رو'' کی تکنیک استعمال کرنے والے افسانہ نگاروں نے تہذیبی پس منظر میں کرداروں کی شکل میں ماضی، حال اور مستقبل میں ہونے والی تبدیلیوں کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کہ وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ انسانی ذہن میں آنے والے خیالات کی طرح انسانی چہرے بھی بعض اوقات ماضی کی بازگشت، حال اور مستقبل میں پیش کرتے ہیں۔ جس طرح کسی حادثہ کو دیکھ کر انسانی ذہن کے لاشعور میں موجود بہت سارے حادثات سامنے آجاتے ہیں اس طرح کسی چہرہ کی عادت، لباس، انداز گفتگو اور شکل دیکھنے کے بعد کئی چہرے نظروں کے سامنے آجاتے ہیں۔ جیلانی بانو نے بھی اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی اس طرز کو بیان کیا ہے۔

جیلانی بانوں کے افسانوں میں کہانی عام طور پر سماج کے اعلیٰ طبقہ کے مظالم کے خلاف احتجاج پر مبنی ہوتی ہیں۔ جیلانی بانو کے افسانوں کا جائزہ لینے کے بعد یہ کہا جا سکا ہے کہ انھوں نے کہانی ہمیشہ ایک نئے نظام اور نئے سماجی ڈھانچہ پر رکھی اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے حالات سے فرار کے بجائے اس سے نبرد آزما ہونے کے

رجحان کو اپنایا اور یہی نہیں بلکہ سماجی، سیاسی اور مذہبی باتوں اور اقدار کے خلاف بناوٹ کے جذبہ کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا جو اس سے پہلے نایاب تو نہیں تھا لیکن عام بھی نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جیلانی بانو کے افسانوں میں تاریخ کے ساتھ ساتھ سماجی اور سیاسی شعور بھی اجاگر نظر آتا ہے۔

اس تمام پیرائے میں اگر اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' کا نظری جائزہ پیش کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے حوالے سے افسانہ نگاروں نے جو مختلف تجربات کیے اس کی روشنی میں یہ پہلو عیاں ہو جاتا ہے کہ ایک ہی تجربے سے گزرنے والے ادیبوں نے مختلف موضوع، واقعات، حادثات اور تاریخ وغیرہ کو اپنے انداز سے اس تکنیک کے ذریعے پیش کرنے کے کامیاب تجربے کیے۔ اس نقطہ نظر کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر زمانے میں اظہار کے لیے کچھ قواعد وضوابط مروج رہے ہیں۔ اگرچہ یہ کبھی شعوری اور کبھی لاشعوری سطح پر ترتیب پاتے ہیں مگر وقت کے ساتھ ساتھ یہ ادب کا حصہ بن کر ایسی حیثیت پا جاتے ہیں کہ ان کی پاسداری ہر ادیب پر لازم ہو جاتی ہے۔ اس نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر فوزیہ اسلم لکھتی ہیں کہ:

> ''اصلاً ادب کی مختلف اصناف کے درمیان شناخت کے لیے بھی ہیت، ترتیب اور ساخت میں ہمیشہ کسی نہ کسی اصول یا اصولوں کے نظام کو برتا جاتا ہے۔ یہ چیزیں جب ایک واضح صورت اختیار کر لیتی ہیں اور جب انھیں قبول عام کی سند مل جاتی ہے تو یہ تکنیک یا فن کہلانے لگتا ہے۔ تکنیک یا فن ایک مستقل حیثیت نہیں رکھتا بلکہ ہر نیا دور اپنی ضرورتوں اور تقاضوں کے مطابق ان میں تبدیلیاں لاتا رہتا ہے۔ زمانے کے اپنے تغیر وتبدل بھی اس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ تاہم بعض اصناف ایسی بھی ہوتی ہیں جن پر شعوری یا لاشعوری تبدیلی کی کوئی کوشش قابل قبول نہیں رہتی۔'' [60]

اس اقتباس کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک ہر بڑے افسانہ نگار کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس تکنیک کی خاص وجہ یہ تھی کہ وقت کے ساتھ ساتھ نئے تجربات سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کی جارہی تھی۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر فوزیہ اسلم اظہار خیال کرتی ہیں:

> ''مواد کو ایک خاص ڈھب سے ترتیب اور شکل دینے کا نام تکنیک ہے۔ چنانچہ افسانے کی تعمیر میں مواد جس سانچے میں ڈھلتا جاتا ہے وہی اس کی تکنیک ہے۔ مواد کی تکنیک ایک دوسرے کے جزو لاینفک ہیں۔ دراصل تکنیک کا تمام تر تعلق مواد سے ہے۔ افسانہ نگار اپنے مواد کی مناسبت سے ایک خاص تکنیک استعمال کرتا ہے۔ اس میں یہ فن کارانہ

صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے لیے موزوں تکنیک منتخب کر سکے۔"[61]

اس آراء کی روشنی میں اگر اردو افسانے میں "شعور کی رو" کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ جدید افسانہ نگاروں نے نئے نظریوں کی روشنی میں فرد کی داخلی زندگی اور اس کے ذہنی محل پر خاص توجہ دی ہے اور اسے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ اس حوالے سے اگر "شعور کی رو" کی تکنیک کے پس منظر کو دیکھا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ نئے موضوعات کے ساتھ فن کے نئے نئے اسالیب سامنے آئے اور موضوعات کے تنوع کے ساتھ تکنیک بھی تنوع حیات میں پھیلی گئی۔ اس نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر فوزیہ اسلم کہتی ہیں کہ:

> "جدید عہد نے اور جدید تکنیک کے استعمال نے time and space کے بیریئر توڑ دیے ہیں اور کہانی کار کو زمان و مکان کی قید سے آزاد کر دیا۔ افسانہ ہزار برس پہلے کا ہو یا آج کا، اس میں پوری عمر کا بیان بھی ہو سکتا ہے اور چند لمحوں کا بھی۔ ایک کردار کی زندگی کا عرصہ بھی ہو سکتا ہے۔ ایک انسان ایک خاص زمانے میں بیٹھ کر دوسرے زمانے کے متعلق سوچ سکتا ہے۔ حال، ماضی اور مستقبل کا ایک ساتھ تصور کیا جا سکتا ہے۔ انسانی ذہن لامحدود ہے مگر اس کے ساتھ ہی جدید افسانے کی تکنیک نے بھی زمان و مکاں کے فاصلے طے کر لیے ہیں۔"[62]

اس اظہار خیال کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ "شعور کی رو" کی تکنیک نے جہاں وقت کی قدر و قیمت میں اضافہ کیا وہاں اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس تکنیک کی وجہ سے یہ تبدیلی بھی واقعہ ہوئی۔ کہ کرداروں نے ماضی کا ذکر اس طرح کیا کہ جیسے ماضی حال میں زندہ ہو اور یہی نہیں بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ کردار براہ راست ان واقعات کو اسی طرح دہراتے ہیں جیسے وہ حال میں پیش آ رہے ہیں اور آخر میں کرداروں کی گفتگو یا حالات کی کروٹ کے موڑ سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ یہ زمانہ ماضی کا تھا اور اب یہ کردار حال میں بھی زندہ یا موجود ہیں۔

"شعور کی رو کی تکنیک" کے حوالے سے اگر نفسیاتی و ذہنی کیفیات کی تصویر کشی کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس نئی تکنیک میں پلاٹ سے زیادہ زور کرداروں اور کردار نگاری پر دیا جاتا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے سید وقار عظیم کہتے ہیں:

> "افسانوی ادب پر کئی چیزیں نمایاں طور پر اثر انداز نظر آ رہی ہیں جو جوائیس اور پروہت کا پیش کیا ہوا نفسیاتی فن "شعور کی رو" کا نظریہ اور کردار نگاری کا ایک زیادہ نفسیاتی طریقہ، لارنس کی دکھائی ہوئی وہ زندگی جس میں ہر ایک اپنے جنسی جذبے کی تسکین کی جستجو میں

سرگرداں ہے۔ ورجینیا وولف کی سادی زندگی کے خلاف بغاوت، ہکسلے کا فلسفیانہ اور منطق پیرائیہ بیان، چیخوف کا انسانی محبت اور ہمدردی کا عالمگیر جذبہ، فرائیڈ کے جنسی نفسیات اور اس میں شعور کا عمل، مارکسی کا معاشی نقطہ نظر، ان سب چیزوں نے مل کر ہمارے افسانوی ادب میں ایک ایسی بوقلمونی پیدا کر دی ہے جو ہر پچھلے زمانے سے مختلف اور اپنے تنوع سے لحاظ سے حد درجہ خوش آئندہ ہے۔" [63]

"شعور کی رو" کا بیشتر استعمال پیشتر افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں کیا۔ 1930ء میں شروع ہونے والی تکنیک بعد میں اس عرصہ میں جاری و ساری رہی اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ افسانہ نگاروں نے اس حقیقت کو قبول کر لیا تھا کہ ماضی، حال اور مستقبل انسانی ذہن میں ایک ہی وقت میں موجود ہوتا ہے اور وقت زمانے کی تبدیلی اس انداز میں نہیں کرتا جس انداز میں ہم سوچ رہے ہوتے ہیں۔ اس حوالے سے یہ کہنا درست ہوگا کہ بیسویں صدی میں جہاں سائنسی نظریات نے انسانی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کیے وہاں انسان کی داخلی اور نفسیاتی کیفیات کو سمجھنے کے لیے بھی بڑی پیش رفت ہوئی۔ اس پہلو کی نشاندہی کرتے ہوئے ڈاکٹر فوزیہ وہاب کہتی ہیں:

"شعور کی رو" Stream of Consciousness اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے اور اس کا تعلق فکشن کے ساتھ ہے۔ ادب و فن اور اولیت کے حوالے سے آسٹریا کے سمگنڈ فرائیڈ (Sigmund Freud) کو سب سے اہم اور جدید نفسیات کا بانی تسلیم کیا جاتا ہے۔ ہم عصر فکر اور فکری قیاسات اور مفروضات پر اس کا اثر بے انتہا ہے۔ جس زمانے میں وہ نشوونما کے مراحل سے گزر رہا تھا۔ سائنسی دنیا میں تصور ذہن کو انجانی اور پر اسرار شے کا درجہ حاصل تھا۔ فرائیڈ نے ذہن کی سائنسی تشریح کی اور بتایا کہ ذہن شعور اور لاشعور پر مبنی ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک عبوری نکتہ بھی ہے جسے اس نے تحت الشعور کا نام دیا ہے۔

'Individual personal unconscious consisting of repressed thought and memories, there was also a collective unconscious shared by all mankind, stored in the collective unconscious are universal human experiencees repeated over centuries"

فرائیڈ کی اس سے مراد تخیل، قوت ارادی اور جذباتی کیفیات ہیں۔ جنس کو ان سب میں

مرکزی حیثیت حاصل ہے۔فرائیڈ کے خیالات کو ابتدا میں زبردست مزاحمت کا سامنا کرتا پڑا۔ یہ محض اس وجہ سے نہیں تھا کہ ان کی فکر میں جنس کو اہم مقام حاصل تھا بلکہ تحلیل نفسی سے فکری دنیا میں طرزِ نو کا آغاز ہوا۔ لاشعور کی وسعت اور قوت کے مقابلے میں شعور بہت محدود لگنے لگا۔ فرائیڈ کے خیال میں ہمارے جذبات اور ارادوں پر ہمارے لاشعور کا اثر ہمارے شعور سے کئی زیادہ ہوتا ہے۔ ہمارے بہت سی حرکات وافعال کی وجوہ لاشعور کی گہرائیوں میں تلاش کی جانی چاہئیں۔ خواب لاشعور کا ایک بہت اہم مظہر ہیں۔ لہذا تخیل نفسی کے ذریعے مختلف نوعیت کے Complexes اور دبی ہوئی الجھنوں کا شعوری سطح پر ادراک کر کے ان کا تدارک کرنے کی کوشش کی گئی۔ دوسری طرف چونکہ ادیب یا فن کار اپنی خواہشات اور آرزوؤں کو فنی وعلامتی لبادے میں لپیٹ کر پیش کرتا ہے لہذا لوگ اس پر اعتراض نہیں کرتے۔'' [64]

اس پہلو کو مدِنظر رکھتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال انسانی نفسیات کے دبے ہوئے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لیے کیا گیا اور اس کے ساتھ ساتھ اس حقیقت کو بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک اس بات کی عکاسی کرتی ہے کہ زمانے کے بدلتے ہوئے حالات اور انسان کا تعلق اس کی داخلی اور خارجی ماحول سے جوڑنے کے لیے بھی کیا گیا۔ اس حوالے سے ڈاکٹر غلام حسین اظہر کہتے ہیں:

''ادیب یا فن کار نیورائی مریض ہے اور ادب ان دبی ہوئی خواہشات کا مظہر ہے جو معاشرتی پابندیوں کی وجہ سے نا آسودہ رہ جاتی ہیں۔ ناکردہ گناہوں کی حسرت کا یہ اظہار ہی فرائیڈ کے نظریات ادب کی اصل بنیاد ہے۔ وہ ادب اور بیداری کے خواب میں خطِ امتیاز کھینچنے کا ہرگز قائل نہیں۔ فنی تخلیق کو لاشعوری عمل قرار دے کر فرائیڈ نے خواب اور فنی تخلیق، دونوں کا سرچشمہ لاشعور کو ہی قرار دیا ہے۔ فرائیڈ کے نظریے نے ادیبوں کو اپنے لاشعور کے نہاں خانے کو ادب میں منتقل کرنے پر مائل کیا ہے۔'' [65]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' کا استعمال ادیبوں نے دبی ہوئی خواہشات اور احساس کی ترجمانی کے لیے استعمال کیا۔ اردو افسانے میں اس تکنیک کا استعمال قراۃ العین حیدر، انتظار حسین، رشید امجد اور خالدہ حسین نے بھی کیا لیکن انتظار حسین اور رشید امجد نے اس تکنیک میں علامتی عنصر بھی شامل کیا اس پہلو کو وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر فوزیہ وہاب لکھتی ہیں:

''تعبیر خواب کے سلسلے میں فرائیڈ نے یہ نکتہ واضح کیا کہ تشنہ خواہشات کا اظہار بالواسطہ طریقے سے نہیں، بلکہ ان کا اظہار اشاراتی، علامتی اور ایمائی صورتوں میں ہوتا ہے۔ فرائیڈ نے خوابوں کی تعبیر کے سلسلے میں جنسی زاویے کو مرکز نگاہ بنایا۔ گویا اس نے ''لاشعوری کارکردگی'' کی اہمیت کو واضح کر کے بالواسطہ طور پر افسانوی ادب تحریر کرنے والے کی نفسیات کا محاکمہ و تجزیہ کرنے والے ''نفسیاتی دبستان تنقید'' کی بنیاد رکھی۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ فرائیڈ نے شعور کی رو کو ابتداء میں امراض کے علاج کے لیے استعمال کیا۔ جبکہ شعور کی رو کا تصور امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمس نے اپنی کتاب ''اصول نفسیات'' میں استعمال کیا۔ اس نے معروض اور موضوع کے درمیان تلازماتی رشتہ تلاش کیا۔ انسان گفتگو کے ذریعے اس کا کچھ حصہ ظاہر کرتا ہے لیکن زیادہ حصہ زیر سطح گم رہتا ہے۔ نفسیات کے ماہرین نے اس گمشدہ حصے کو اہم تصور کیا اور آزاد تلازمہ خیال کی تحریک نے اظہار کا نیا طریقہ دریافت کیا اور فکشن کے محدود میدان میں انسانی زندگی، تاریخ اور تہذیب کا پورا ''کل'' پیش کر دیا۔ بعض اوقات آزاد تلازمہ خیال Free association of thoughts اور شعور کی رو Stream of consciousness کو یکجا کر دیا جاتا ہے۔ جبکہ دونوں میں بنیادی فرق موجود ہے۔ آزاد تلازمہ خیال ایک شے یا خیال سے تحریک پانے والی دوسری اشیاء کی طرف پیش قدمی کا نام ہے۔ یہاں ایک خیال ایک سوچ دوسری سوچ کی طرف قدم اٹھانے میں معاون ہے جن میں کوئی شعوری تعلق نہیں ہوتا۔ جب کہ شعور کی رو ماضی، حال اور مستقبل کے حوالے سے کسی سوچ کو ساتھ لے کر آگے بڑھتے رہنے کا نام ہے۔ ''شعور کی رو'' ایک اہم نفسیاتی حربہ اور اسی حوالے سے ادبی تکنیک ہے۔ جمیز جوائس اسے انسانی ذہن کی گفتگو اور اس کے مربوط پہلوؤں کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ اس اعتبار سے ''شعور کی رو'' بیک وقت موضوع اور اسلوب کو بھی کہیں گے۔ یہ خود کلامی کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتی ہے۔ ڈوجارڈن جسے اندرونی خود کلامی کا موجد کہا جاتا ہے، اسے کردار کی وہ گفتگو کہتا ہے۔ جس سے کردار کی ذہنی کیفیت کا اندازہ مصنف کے بغیر ہو سکے۔ ہمفرک کے نزدیک شعور کی رو کا تعلق طریق کار سے زیادہ نفس مضمون کے ساتھ ہے۔''[66]

شعور کی رو کے حوالہ سے یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ رچرڈسن نے پہلے اس تکنیک کو استعمال کیا۔ اس کے بعد

ورجینا وولف، جمیز جوائس اور بیسویں صدی عیسوی میں ولیم فاکسٹر کے ہاں اس تکنیک کو کمال مہارت کے ساتھ استعمال کیا گیا۔

اس پس منظر میں اگر اردو افسانہ میں ''شعور کی رو کی تکنیک'' کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ افسانے کی کڑیوں کو ایک دوسرے سے ملانے میں مددگار ثابت ہوئی ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں کہ:

> ''شعور کی رو کی تکنیک کو بروئے کار لا کر افسانہ نگار نے کردار کے اندر ابھر آنے والے جذباتی ہیجان کو افسانے میں متشکل کر کے نہ صرف اسے سیراب کیا ہے۔ بلکہ ایک فنی پیکر بھی عطا کیا۔''[67]

اس آراء کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو افسانے میں نفسیاتی و جنسی طریق کار کے ضمن میں ایک بات جو اہمیت کی حامل ہے وہ یہ ہے کہ انسانی فطرت کی کامیاب پیشکش کے باوجود ہر افسانے کو نفسیاتی افسانہ قرار نہیں کیا جا سکتا۔ ڈاکٹر سلیم اختر اس حوالے سے کہتے ہیں کہ:

> ''جب کوئی افسانہ نگار لاشعوری محرکات کی وساطت سے کردار کی بوالعجبیوں اور بعض کجرویوں کا مطالعہ کر کے نفسی پیچیدگیوں کو آشکار کرے اور سائیکی کے طلسم کو مضبوط کرے تو ایسا افسانہ نفسیاتی افسانہ ہوگا۔''[68]

اس حوالے سے اگر ''شعور کی رو کی تکنیک'' کے تحت کیے جانے والے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کے مطابق ''شعور کی رو'' کے تحت لکھے جانے والے افسانوں میں افقی صورتحال کے برعکس عمودی گہرائی کا پہلو زیادہ نمایاں ہے۔ اس تکنیک کے زیر اثر لکھے گئے افسانوں میں تحریر، کردار کی ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی کشمکش جس سے اس کے ماضی، حال اور مستقبل بیک وقت ساتھ ساتھ متحرک ہوتا ہے۔ ان تمام کیفیتوں کو سامنے لایا جاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ کائناتی سطح پر تفسیرات کی بے ترتیبی موجود ہے مگر اس کے بطن میں ترتیب کی جھلک ملتی ہے۔ کچھ اس طرح ''شعور کی رو'' کے تحت لکھے جانے والے ادب میں جو بظاہر بے ترتیبی نظر آتی ہے اس کے اندر ایک نظم یا ترتیب موجود ہوتی ہے۔ مگر اس کے تفہیم کے لیے زیرک نگاہی اور باریک بینی درکار ہے، ورنہ کیفیات احساسات اور واقعات کی ڈور الجھ کر رہ جاتی ہے۔

اردو افسانے میں نفسیاتی اور جنسی زاویہ نظر مغربی ادیبوں کے تحریر کردہ افسانے کے تراجم کی وجہ سے اردو افسانوں

میں داخل ہوا۔ پروفیسر احتشام حسین اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

”1930ء کے قریب کئی اچھے لکھنے والے باقاعدہ افسانون کے ترجمے کی طرف متوجہ ہوئے۔ ان مترجمین میں خواجہ منظور حسین، حامد علی خان، جلیل قدوائی، محشر بدایونی، فضل حق قریشی، اختر حسین رائے پوری، قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری، اعظم کریوں نے روسی، فرانسیسی، جرمنی، انگریزی کے ذریعے دوسری زبانوں کے افسانے ترجمے کے لیے منتخب کیے۔ خواجہ منظور حسین اور جلیل قدوانی نے روسی افسانہ نویس چیخوف کے یہاں سے اعظم کریوی نے ہندی سے اور دوسرے لکھنے والوں نے مختلف زبانوں سے افسانے لیے۔ مجنوں نے لفظی ترجمے کرنے کے بجائے انگریزی کہانیوں اور خاص کر ہارڈی کی کہانیوں پر اپنے افسانے ڈھال لیے۔“[69]

پروفیسر احتشام کی آراء کی روشنی میں اگر اردو افسانے میں ”شعور کی رَو“ کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ اس تکنیک کی روایت میں ابتداء میں تو مغربی ادب کا اثر اور دور نمایاں نظر آتا ہے۔ یعنی ابتداء میں جب مغربی ادب کا اثر اردو میں قبول کیا گیا تو ہمارے ادیبوں نے ترجموں کی مدد سے غیر ملکی ادب کے تراجم تیزی سے اردو میں ہونے لگے۔ پھر آہستہ آہستہ یہ روش ختم ہونے لگی اور اس کی جگہ مترجمین نے ان ترجموں سے متاثر ہو کر طبع زاد افسانے لکھنے شروع کیے۔ اس روش نے کہاں اسلوب کو تبدیل کیا وہاں ساتھ ساتھ نئی اور جدید تکنیک کو بھی استعمال کرنے کا رواج شروع ہو گیا۔

بلاشبہ مختلف تکنیک کے استعمال نے طبع زاد افسانے لکھنے والوں کو جس تکنیک نے سب سے زیادہ متاثر کیا وہ ”شعور کی رَو“ کی تکنیک تھی۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ نفسیات کا تعلق ادب کے ساتھ جوڑنے سے اس تکنیک میں کئی تجربات کرنے کے ساتھ ساتھ نفسیاتی و ذہنی کیفیات کی تصویر کشی میں بھی مدد ملی۔ اس حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو افسانے میں جب نیا انداز پیدا ہو گیا تو تکنیکی اعتبار سے کئی تبدیلیاں نمایاں ہونے لگیں۔ نیا ماحول، نئے حالات، نئی اقدار اور نئے مسائل نئے انداز سے کہانی میں بیان ہونے لگے۔

اس حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ محض نئے اسالیب اور تکنیک کے استعمال سے نئی کہانی جنم نہیں لیتی۔ اصلاً نئی کہانی کے پیدا اور لکھے جانے کا سبب نئے تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہی کہنا غلط نہ ہوگا کہ پرانے افسانے کے برعکس نئے افسانے میں انسان کے اندر چھپے ہوئے انسان کو سامنے لاتا اور اس میں اس کی نفسیاتی، سماجی، تہذیبی پیچیدگیوں کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ بلاشبہ اپنی ضرورتوں نے نئے انسان کو تکنیکی راستہ دکھایا ہے۔ یعنی نئے تکنیکی اور اسلوبیاتی رویوں نے نئے تقاضوں اور ضرورتوں کے ساتھ پیدا ہوئی اور ان تمام تکنیک میں ”شعور کی رَو“ سب سے زیادہ

استعمال کیا گیا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ نئے افسانے کا ایک وصف مکالمہ نگاری بھی تھا۔ اس حوالہ سے یہ اگر مکالمہ نگاری کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اس تکنیک کے بعد مضبوط مکالمہ نگاری کی روایت پڑی اور یہی نہیں بلکہ متنوع موضوعات نے بھی اس تکنیک کی وجہ سے جنم لیا۔ اس کے ساتھ ہی خود کلامی کی صورت خود افسانہ نگار کردار کا روپ دھار لیتا ہے۔

اگر ''شعور کی رو'' کے حوالے سے کہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ نفسیات سے زیادہ اس کا ادب کے ساتھ تعلق ہے۔ لیکن اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ علم نفسیات کے گہرے اثرات مغربی افسانوی ادب پر مرتب ہوئے۔ اس کا آغاز انیسویں صدی عیسوی کے ربع آخر کے دوران ہو چکا تھا۔ اس حوالہ سے یہ نقطہ بھی اہمیت کا حامل ہے کہ مغرب میں نفسیات نے جب عروج پایا تو مغرب کے اہل ادب نے علم نفسیات سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس کی شاخ ادب کے ساتھ جوڑ دی۔ جس کا اثر یہ ہوا کہ نفسیات سے زیادہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک ادب میں کامیابی سے ہمکنار ہوئی۔ اس حقیقت کا اندازہ اس بات سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ ڈی ایچ لارنس، مارشل پروہت، مویساں، فلابیر، ایملی زولا، جمیس جوائس اور دیگر بڑے افسانہ نگار منظر عام پر آئے۔

ابتداء میں اگر اردو ادب اور مغربی ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ شروع شروع میں اہل مغرب نے ادب میں جنسی نفسیات کے زاویے کو اپنایا۔ پھر رفتہ رفتہ جوں جوں ادب کی راہ ہموار ہوتی گئی۔ اس کے دوسرے گوشوں کو بھی ادب میں استعمال کیا گیا۔ جن میں لاشعوری محرکات کی حامل کیفیات، آزاد تلازمہ خیال، خوابوں کی حقیقت، تخیلی خیالات، سرئیلی طرز ادا، اشاریت، تاثریت اور سب سے اہم ''شعور کی رو'' علامتی پیرایہ اظہار اور وجودیت کے میلانات وغیرہ شامل ہیں۔

اس پس منظر میں اگر اردو افسانے میں نفسیاتی اور جنسی زاویہ نظر کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ اردو ادب میں یہ اثرات مغربی ادیبوں کی تخلیقات کے براہ راست مطالعے اور ان کے تراجم کے حوالے سے بھی پیدا ہوئے۔

اردو افسانے میں ''شعور کی رو کی تکنیک'' کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے اور اس سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس کا تعلق نفسیات سے زیادہ ادب سے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصنف ایک ہی وقت میں خیالات، محسوسات اور جذبات کو بیان کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ اس کا اندازہ وقت، حالات اور معاشرہ میں ہونے والی تبدیلیوں سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔ اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' بیسویں صدی عیسوی کے ابتدائی سالوں میں داخل ہوئی۔ اس وقت سماج جنس کے حوالے سے کسی جارحانہ انداز فکر کے لیے تیار نہ تھا۔ رفتہ رفتہ حقیقت سامنے آتی گئی یعنی انسانی خواہشات اور ذہن میں دبے ہوئے خیالات نے باہر نکلنے کی کوشش کی۔ پھر کیا ہوا، جنس، جنسی بھوک، جنسی تسکین، ارجنسی تھکن جیسے حساس موضوعات پر

قلم اٹھایا گیا۔ مگر اس تبدیلی نے عوام کو متاثر کرنے کے بجائے شدید ردعمل کی شکل میں ظاہر کیا۔ پابندی اور پردہ داری کو اولیت دی گئی۔ رفتہ رفتہ ترقی کی منزل آگے بڑھی تو انسانی علم اور شعور نے حقیقت کو تسلیم کرنے کی کوشش کی اس تمام تر تبدیلی میں بلاشبہ اسلوب سے زیادہ وہ تکنیک سامنے آئی جسے ''شعور کی رو'' کا نام دیا گیا۔ اہل مغرب اور اہل مشرق دونوں کو اس بات کا اندازہ ہو گیا کہ نفسیات سے زیادہ ادب کو اس تکنیک کی ضرورت تھی۔

اردو افسانے میں یہ تکنیک اس لیے بھی کامیابی سے ہمکنار ہوئی کیونکہ ابتداء میں ایسے لکھنے والے منظر عام پر آگئے جن کا عالمی افسانوی ادب کے ساتھ ایک تعلق تھا اور اس کے ساتھ ساتھ ان کے انداز وصلاحیتیں بھی موجود تھیں۔ جن کے سبب اردو افسانے میں اس نئی تکنیک کو استعمال کرنے کی صلاحیت بھی موجود تھی۔ مغرب کی اس تکنیک کو ابتداء میں استعمال کرنے والوں میں عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، حسن عسکری، عزیز احمد اور ممتاز مفتی کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

اس کے بعد دوسرا دور شروع ہوا جس میں اس تکنیک کو زیادہ بہتر انداز میں پیش کیا گیا۔ ان لکھنے والوں میں احمد علی، بیدی، غلام عباس، اشک اور خاص طور پر قراۃ العین حیدر شامل ہیں۔ جن کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا سب سے بہتر استعمال انھوں نے کرداروں کی نفسیات کو پس منظر بنا کر اپنے مخصوص انداز میں کرداروں کے ظاہری عمل اور اندرونی کش مکش کو اچھے انداز میں پیش کیا۔

اس حوالے سے دوسرے دور کے لکھنے والوں پر بھی اعتراضات بھی کیے گئے کہ انھوں نے جنسیات اور نفسیات پر زیادہ زور دیا تکنیک پر کم۔ تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ان افسانہ نگاروں نے چاہے جنسیات پر لکھا یا پھر تحلیل نفسی کو بیان کیا۔ یا پھر یوں کہنا چاہیے کہ تحت الشعور پر مگر کسی نہ کسی شکل میں جہاں کرداروں کی نفسیات کا جائزہ لیا گیا۔ اس طرح ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو بھی خوب صورت زاویے سے پیش کیا گیا۔

اردو افسانے کے دوسرے دور میں جدید تکنیک کے استعمال کرنے والوں میں احمد علی، کرشن چندر، محمد حسن عسکری، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، عزیز احمد، ممتاز شیریں اور قراۃ العین حیدر کے نام شامل ہیں۔

اردو افسانے میں جدید تکنیک ''شعور کی رو'' کے حوالے سے یہ بات کی جائے اس دور میں انتظار حسین، رشید امجد، منشا یاد، انور سجاد، خالدہ حسین، مسعود اشعر، اسد محمد خان، اعجاز راہی، زاہدہ حنا، آ ہوجہ، احمد جاوید، احمد داؤد، مرزا حامد بیگ، سلیم آغا قزلباش، مظہر السلام، انوار احمد اور آصف فرخی کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

لیکن تیسرے دور کے حوالے سے کہ کہنا مشکل ہے کہ اس دور میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک زیادہ استعمال کی گئی یا علامت نگاری کی تکنیک۔ اس حوالے سے بہت سی آراء سامنے آتیں ہیں۔ آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد صورت حال

تبدیل ہوجانے کی وجہ سے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ''شعور کی رو'' کو علامت نگاری کی شکل میں پیش کیا گیا۔ کیونکہ تبدیلی حالات، وقت اور معاشرہ نے نئے نئے رجحانات کو جنم دیا۔ اس صورت حال میں ادب پر مختلف اثرات پڑے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ادب معاشرہ کا حصہ ہے۔ تاریخ گواہ ہے کہ انسان کے ساتھ ادب بھی تبدیل ہوتا ہے۔ کیونکہ جو کچھ معاشرہ میں ہوتا ہے اس کا اثر مصنف پر پڑتا ہے اور وہ معاشرہ کا فرد ہونے کی وجہ سے زیادہ دیر تک ادب کو بدلتے ہوئے حالات سے دور نہیں رکھ سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو افسانہ میں رونما ہونے والی تبدیلیاں بھی اس کا اثر ثابت ہوئیں۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر فوزیہ اسلم اپنے مقالہ میں لکھتی ہیں کہ:

> ''اردو ادب میں افسانہ نگاری بیسویں صدی کی ابتداء میں ظہور میں آئی۔ ابتداء میں پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے نام سامنے آئے ہیں۔ اردو کا پہلا افسانہ نگار پریم چند کو قرار دیا جاتا ہے۔ پریم چند کا رجحان حقیقت پسندی اور یلدرم کا رجحان رومانویت کی طرف تھا۔ 1930ء تک کے افسانے میں اصلاحی و رومانوی میلانات نمایاں نظر آتے ہیں۔ ہندوستان میں 1919ء سے 1931ء تک سیاسی و اقتصادی حالات انتہائی دگرگوں رہے تھے۔ عدم تعاون کی تحریک، تحریک خلافت، دہشت پسند نوجوانوں کی انقلابی تحریک، انگریزوں کی فرعونیت، ہندوستان پر ان کا جارحانہ تسلط، بھوک اور جہالت نے ہندوستانیوں کی زندگیوں میں زہر بھر دیا تھا اور جدوجہد آزادی انقلابی حیثیت اختیار کر چکی تھی ادیب اور غیر ادیب سب ہی کے دلوں میں فلاحی اور بیرونی سامراج کے خلاف نفرت کے جذبات رونما ہوئے اور نوجوانوں کا ایک حساس اور ذہین گروہ مغربی تعلیم سے آراستہ ہو کر ادب کے میدان میں داخل ہوا۔ اس گروہ میں قاضی عبدالغفار، احمد علی، سجاد ظہیر، سعادت حسن منٹو، عزیز احمد، غلام عباس، بیدی، کرشن چندر، ممتاز مفتی، میرزا ادیب، خواجہ احمد عباس، ڈاکٹر احسن فاروقی، عصمت چغتائی اور احمد ندیم قاسمی کے نام اہم ہیں۔ ان ادباء نے طبع زاد افسانے بھی لکھے اور دوسری زبانوں کے افسانوں کے تراجم بھی کیے۔'' [70]

اس آراء کی روشنی میں اگر مختلف تکنیکوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ پاکستان بننے سے پہلے اور پاکستان بننے کے بعد ''شعور کی رو'' کی تکنیک پر لکھے گئے افسانوں میں ادبی پہلو زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسانی ذہن اور خیالات کا ایک سلسلہ جو انسان کے خیالوں کی دنیا میں موجود ہوتا ہے اس پر نفسیات سے زیادہ حالات اور واقعات کا زیادہ اثر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تکنیک کے ذریعے انسان کا تعلق اس کے حال کے ساتھ ماضی اور مستقبل سے بھی

جوڑا گیا۔ اگرچہ اس تکنیک میں نفسیات کے اثرات بھی موجود ہیں لیکن مصنف نے نفسیات سے زیادہ انسانی خیالات اور حالات کا تانا بانا اس تکنیک کے ذریعے بنانے کی کوشش کی۔

اس پس منظر میں اگر موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ پاکستان بننے سے پہلے اور پاکستان بننے کے بعد افسانہ دو ڈگر پر چلتا رہا۔ پاکستان بننے سے پہلے لکھنے والوں نے کوئی نیا اسلوبی یا تکنیک تجربہ کرنے کے بجائے ایک طرح کے افسانے لکھے۔ یعنی جس طرح 1930ء سے 1946ء تک افسانے لکھے جا چکے تھے۔

اس حوالے سے اگر جائزہ لیا جائے تو اس دور کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو سب سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی اور اس تکنیک میں لکھے گئے افسانوں کا معیار زیادہ بلند نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس تکنیک میں لکھے گئے افسانوں میں انسانی نفسیات کا اظہار بہتر طور پر کیا گیا۔ لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اس تکنیک کا تعلق علم نفسیات سے زیادہ ہے۔ کیونکہ مصنف انسانی مشاہدے اور تجربے کے دوران اپنے ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات کا بھی تجزیہ کرتا ہے اس لیے شعور اور لاشعور میں پہلے سے موجود خیالات مصنف کی تحریر میں مدد کرتے ہیں یا یوں کہنا چاہیے کہ کارفرما ہوتے ہیں۔

پاکستان بننے کے بعد جس موضوع پر سب سے زیادہ لکھا گیا وہ ہجرت کے فسادات، ماضی پرستی، محبت انسانی، حسن پرستی کا مطالعہ اور ذہن سے بچھڑ جانے والے خیالات و احساسات تھے۔ ان میں معاشرتی مسائل کا تھوڑا سا رنگ بھی شامل ہوگیا تھا۔

اس تجزیہ کے بعد اگر افسانے کا باغور جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ عالمی ادب میں نئی نئی تحریکوں کے پیدا ہونے کے بعد اردو ادب نے بھی اس کا اثر قبول کیا اور اس کے بعد ایک بڑی تبدیلی ہوئی۔ نئے افسانہ نگاروں نے ترقی پسند تحریک کی حقیقت نگاری کے جواب میں علامتی و تجریدی اسلوب خیال کو اپنانے کے ساتھ ساتھ ''شعور کی رو'' کا اثر بھی لیا۔

اس حوالہ سے اگر تینوں تکنیکوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان تینوں تکنیکوں میں الضمیری علامتوں اور استعاروں کے ساتھ ساتھ انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات اور کش مکش کو ماضی، حال اور مستقبل کے تصور سے ابھرنے کی کوشش کی گئی اور اظہار خیال کے ساتھ ساتھ اس پہلو کو بھی اُجاگر کیا گیا کہ انسانی ذہن ایک ہی وقت میں کہیں سے کہیں چلا جاتا ہے۔ وقت، حالات اور کردار آپس میں اس طرح جوڑے جاتے ہیں کہ ان کا درست اندازہ نہیں رہ پاتا ہے۔ اس پہلو کی روشنی میں اگر اردو افسانہ کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ اردو افسانے میں جدید افسانے کی باقاعدہ ابتداء ہوگئی۔

اس حوالہ سے ایک خاص پہلو جو سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے وہ یہ ہے کہ اردو افسانے میں ابتداء ہی سے

مختلف رجحانات سامنے آنے لگے تھے۔ اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے حوالے سے جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ سرریلزم (Surrealism) کی تحریک بھی حقیقت نگاری کے خلاف تھی اور ظاہری حقیقت کے پیچھے اصل حقیقت کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ اردو ادب نے بھی اس سے اثر قبول کیا۔ ''شعور کی رو'' کا سلسلہ اس تحریک سے جا ملتا ہے۔ اس حوالہ سے رشید امجد لکھتے ہیں کہ:

> ''خالص نفسیاتی از خود فکر جس کا اظہار زبانی ہو یا تحریری، کسی بھی طریقے سے ہو، اس پر عقل یا شعور کا کنٹرول ہوتا ہے۔'' [71]

اس آراء کی روشنی میں اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ یہ تحریک فرائیڈ کے خیالات کے ذریعے اردو ادب کا حصہ بنی۔ اس کے خیال میں لاشعور پر غیر ضروری توجہ دینے کی وجہ سے اس تحریک کو لامعنیت میں بدل دیا گیا۔ اردو افسانے کے حوالہ سے اگر بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اردو افسانے پر اس تحریک کا اثر یہ ہو کہ اس سے تجریدنگاری کو وسعت اور فروغ ملا۔

اس حوالہ سے اگر تجریدنگاری اور ''شعور کی رو'' کا تجزی کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ جس طرح شعور اور لاشعور میں پیدا ہونے والے خیالات کی مدد سے انسان کہیں سے کہیں نکل جاتا ہے اس طرح مصوری کرتے وقت مصور کے خیالات بھی چیز اور نقش و نگار کو کہیں سے کہیں لے جاتے ہیں اور وہ اشارے اور لامحدود خیالات کو رنگوں اور مختلف تصور سے اجاگر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

اس حوالے سے اردو افسانے میں مختلف تحریکوں اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ اردو افسانہ میں مغرب میں پیدا ہونے والی تمام تحریکات، رجحانات نے اہم مفکرین اور افسانہ نگاروں کا اثر قبول کیا۔

نئے افسانے نے ہر زمانے کے تقاضوں اور رجحانات کا اثر کچھ نہ کچھ ضروری قبول کیا اور حال و ماضی کے ساتھ ساتھ مستقبل میں ہونے والی تبدیلی کا خیال بھی رکھا گیا۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال اردو افسانہ نگاروں کے تقریباً سب ہی افسانہ نگاروں نے کسی نہ کسی طرح پیش کرنے کی کوشش کی اور افسانے کو جدید رنگ یں تبدیل کرنے کی کوشش بھی اس کی۔ اس حوالہ سے مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں کہ:

> ''دیگر اصناف سخن کی طرح اس عہد کے افسانوں میں بھی اس عہد کی روح کی کم از کم ایک شبیہ دھندلی سی صورت اختیار کیے ہوئے ضرور نظر آتی ہے اور دیکھنے والے کے پاس اگر

دیدہ بینا ہو تو یہی شبیہ نکھر کر اپنے عہد کے لوگوں کی سوچ اور ان کے احساسات، اشیاء سے متعلق ان کے رویوں، اور ان کی جذباتی ترجیحات کی جیتی جاگتی تصویر بن کر کلام بھی کرنے لگتی ہے۔‘‘[72]

اس آراء کی روشنی میں یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ’’شعور کی رو‘‘ کے حوالہ سے جو بھی تجربات اردو افسانے میں کیے گئے ان میں نفسیات سے زیادہ ادب کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسانی جذبات اور احساسات کی ترجمانی سوچ اور خیالات پر مبنی ہوتی ہے۔ ایک ہی وقت انسان لامحدود دنیا میں گم ہو جاتا ہے پھر واقعات، خیالات، ماضی، حال اور مستقبل کا خیال رکھے بغیر کہیں سے کہیں نکلا جاتا ہے۔

اس کے برعکس ژونگ اور فرائیڈ نے نفسیات کے حوالے سے جو بھی تجربات کیے وہ بیمار ذہن اور مریضوں کے حوالے سے پیش کیے جس میں ان کی صلاحیتوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی۔ جب کہ ادب میں اس رویہ کو دوسرے نقطہ نظر سے دیکھا گیا۔

یہی وہ پہلو ہے جو نفسیات اور ادب میں ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک کو دو مختلف راہوں سے ہمکنار کرتا ہے۔ اردو افسانے میں جدید تقاضوں کی روش کے حوالہ سے شہزاد منظر کہتے ہیں کہ:

’’ہو سکتا ہے کہ میرا خیال غلط ہو لیکن مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خیال افریز افسانہ صرف جدید تکنیک اور جدید پیرائے میں ہی بہ آسانی لکھا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ افسانے کا روایتی یعنی کنونشنل پیرایہ اس کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا۔ دوسرے لفظوں میں فکر انگیز مواد کنونشنل پیرائے کا تقاضوں کا ساتھ نہیں دے سکتا۔ شاید اسی لیے افسانے کے پیرانہ اظہار میں انقلابی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں۔‘‘[73]

اس آراء کی روشنی میں اگر ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک کے دورانیے کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کے ادوار کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ بعض اوقات ایک تکنیک کا دورانیہ شاید کم ہو مگر اس کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی تحریکوں کی وجہ سے اس کا تحریک کا تجزیہ کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ ’’شعور کی رو‘‘ کا دورانیہ کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس تکنیک کی وجہ سے اردو میں کئی تحریکیں پیدا ہوئیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ 1930ء سے 1970ء تک اس تکنیک کا استعمال اردو افسانے میں ہوتا رہا۔ یوں اس تحریک کو کم از کم چار ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے اور اس میں ہونے والی تبدیلیاں اور اس سے پیدا ہونے والی جدید روایت کا جائزہ بھی لیا جا سکتا ہے۔ ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک اور اردو ادب میں اس کی مقبولیت کا جہاں اضافہ ہوا۔ اس طرح اس کی مقبولیت میں کمی بھی ہوئی اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ نئے افسانے کو نقادوں نے زیادہ اہمیت نہیں دی لیکن

اس تکنیک کی بڑھتی ہوئی مقبولیت، رسائل و جرائد کی طرف سے اہمیت، کتابوں کی ایک تواتر کے ساتھ اشاعت نے بعض نقادوں کی طرف سے تحسین نے رفتہ رفتہ اس تکنیک میں نئے لکھنے والوں کو اس تکنیک سے افسانے کی مخالفت میں اکسانا شروع کر دیا۔ آغاز میں اس تکنیک پر لکھنے والوں پر طنزاً مزاحاً لکھا گیا۔ کبھی اس کو ذہن کا گم شدہ حصہ اور کبھی اس کو بے ربط سلسلہ خیال کا نام دیا گیا۔ ان الزامات کی وجہ یہ قرار دی گئی کہ مغرب کے زیر اثر ذہنی بیماری کو ادب میں جگہ نہیں دی جا سکتی۔ در حقیقت ان الزامات میں کوئی حقیقت نہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ خیال فرائیڈ، ژونگ کی تھیوری کا ضرور مگر نفسیات کے برعکس اردو افسانے میں اس تکنیک یا خیال کا استعمال دوسری طرح کیا گیا۔ یعنی اس میں مصنف کے ربط خیالات کا تعلق افسانے کے کردار سے تھا۔ جو ایک ہی وقت میں ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات کو قابو نہیں کر پاتا اور کہیں سے کہیں نکل جاتا ہے۔ وقت، احساسات اور جذبات اس کے بس سے باہر ہو جاتے ہیں وہ ماضی، حال اور مستقبل اور وقت کی رفتار کو روکے بغیر کہیں سے کہیں چلا جاتا ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے ''شعور کی رو'' کی مقبولیت میں کمی کا جائزہ لیتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''شعور کی ررو'' کا استعمال کرنے والے نئے افسانہ نگاروں کی ناکامی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ان کا اظہار بیان اور طرز انداز دلکش نہیں تھا۔ نئے افسانہ نگاروں نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں افسانہ لکھنا آسان سمجھ لیا تھا لیکن درحقیقت اس تکنیک میں افسانہ لکھنا آسان نہیں کیونکہ اس تکنیک میں مہارت نہ ہونے کے سبب جدید افسانہ نگار اور غلط فہمی کا شکار ہو گئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تکنیک کے غلط استعمال کی وجہ سے جدید افسانہ اتنا کامیاب نہیں جتنا کہ ابتدائی دور کے افسانے کامیاب ہوئے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ابتدائی دور کے لکھنے والے افسانہ نگار مغربی ادب سے زیادہ اثر قبول کر رہے تھے اور تراجم کرنے کی وجہ سے ان کو اس تکنیک کا زیادہ اندازہ تھا۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ زیادہ تر افسانہ نگاروں نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں فن افسانہ نگاری کے تمام بنیادی تقاضوں کو فراموش کرنے کی کوشش کی ہوگی۔ جس کی وجہ سے اس کا نتیجہ یہ نکلا ہو کہ افسانوں سے افسانویت ختم ہو گئی۔ بحر حال وجہ کیا کچھ بھی ہو لیکن اس تکنیک کے حوالہ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جس قدر اردو افسانے کو فروغ حاصل ہوا اور خاص طور پر مغربی اثرات کے حوالہ سے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ''شعور کی رو'' کی وجہ اردو افسانے کو بہت فروغ حاصل ہوا۔

قیام پاکستان کے بعد اردو افسانے میں جو نئے رجحانات پیدا ہوئے اس میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کسی نہ کسی رنگ میں ضرور کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس حوالہ سے یہی کہنا بھی درست ہوگا کہ اردو کا نیا افسانہ بڑی تیزی سے مقبول ہوا اور کئی تجربات سے گزرا۔ تو یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ تجربات میں جو بھی نئی تحریک استعمال کی گئی اس سے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال سب سے زیادہ بہتر انداز میں کرنے کی کوشش کی گئی۔

اگر ان چار ادوار میں ''شعور کی رو'' کو تقسیم کریں تو مندرجہ ذیل ادوار کا با آسانی تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ پہلا دور 1930ء سے 1946ء تک، دوسرا دور 1947ء سے 1957ء تک، تیسرا دور 1958ء سے 1959ء تک اور آخری

1959ء سے 1980ء تک۔

ان ادوار میں اردو افسانے نے مثبت اور منفی کئی طرح کے اثرات کا اثر قبول کیا۔لیکن 1930ء سے 1947ء تک کا دور بلاشبہ سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ تقسیم سے پہلے اور تقسیم کے بعد اخلاقی، مذہبی، معاشی اور تعلیمی فضا تبدیل ہونے کے بعد افسانہ نگاروں کے مزاج میں بھی کئی طرح کی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔تقسیم سے پہلے جو آزادی افسانہ نگاروں کو حاصل تھی تقسیم کے بعد نہ ہوتو اس طرح کی آزادی باقی رہی اور نہ وہ فضا باقی رہی جس میں اظہارِ خیال کرنے پر کوئی پابندی عائد نہیں تھی۔یعنی تقسیم سے پہلے مختلف مذاہب اور عقائد کے لوگ برصغیر، پاک وہند میں رہتے تھے جن کی اخلاقی اقدار، ذہنی آزادی اور سوچ پر کوئی پابندی نہیں لگائی جاسکتی تھی۔اس کے برعکس تقسیم کے بعد مسلم معاشرہ کا قیام اخلاقی پاسداری، مذہبی روایت اور تہذیب اور اسلامی روایت کا خیال رکھنا بہت ضروری تھا یہی وجہ ہے کہ جو اہلِ قلم ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان میں آئے یا جو پہلے سے اس حصہ میں آباد تھے ان پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی تھی کہ وہ اسلامی تہذیب وتمدن کے ساتھ ساتھ اخلاقی روایت کو بھی ہاتھ سے نہ جانے دے۔یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگاروں نے لکھنے کے انداز تبدیل کر دیے 1958ء کے مارشل لاء کے بعد اظہارِ خیال پر مکمل پابندی نے بھی جدید افسانے کی روایت کو تبدیل کرنے میں اہم رول ادا کیا۔اس پس منظر میں اگر تقسیم سے پہلے لکھنے والے افسانہ نگاروں اور تقسیم کے بعد لکھنے والوں کا جائزہ لیا جائے تو دو مختلف گروہ سامنے آتے ہیں۔

تقسیم سے پہلے گروہ میں جو افسانہ نگار شامل ہیں ان میں حیات اللہ انصاری، غلام عباس، اختر اورینوی، خواجہ احمد عباس، دیوندر ستیارتھی، سہیل عظیم آبادی، احمد ندیم قاسمی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی شامل ہیں۔یہ افسانہ نگار تقسیم کے بعد بھی لکھتے رہے۔

دوسرا گروہ جس نے تقسیم سے پہلے بھی لکھنا شروع کیا اور تقسیم کے بعد لکھتے رہے ان میں شوکت صدیقی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، جیلانی بانو، قدرت اللہ شہاب، اشفاق احمد، اے حمید، انور عظیم، رام لعل، قاضی عبدالستار، ابوالفضل صدیقی، بلونت سنگھ، جوگندر پال، اقبال متین اور غیاث احمد گدی شامل ہیں۔

ان میں سے زیادہ تر افسانہ نگار تقسیم کے بعد پاکستان کے شہری ہو گئے۔جن میں منٹو، غلام عباس، اختر حسین رائے پوری، احمد علی، احمد ندیم قاسمی، عزیز احمد، ممتاز مفتی، ممتاز شیریں، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، اے۔حمید، قدرت اللہ شہاب، ابوالفضل صدیقی، محمد حسن عسکری، شوکت صدیقی اور اشفاق احمد شامل ہیں۔جبکہ تقسیم کے بعد مجنوں گورکھپوری، حجاب، امتیاز علی تاج، علی عباس حسینی، احمد علی، اختر انصاری اور حسن عسکری نے لکھنا تقریباً بند کر دیا۔

اس پس منظر میں اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں لکھنے والوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''شعور کی رو''

اور آزاد تلازمی خیال کی تکنیک کو سب سے پہلے سجاد ظہیر نے استعمال کیا۔ ان کا افسانہ ''نیند نہیں آتی'' اس کی زندہ مثال ہے۔ بلاشبہ اس حوالہ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پہلی مرتبہ سجاد ظہیر نے ایک اور نئی صنف کی بنیاد ڈالی۔ اس طرح انھوں نے افسانے ''پھر یہ ہنگامہ'' میں خود کلامی کی تکنیک کو بھی استعمال کیا جو بلاشبہ ''شعور کی رو'' کا سب سے جاندار پہلو ہے۔ اس کی مثال ان کے افسانہ میں نمایاں نظر آتی ہے اس افسانے میں پیش کیے گئے مناظر اور ذہنی پیکر بظاہر ایک دوسرے سے لاتعلق، بے ربط اور بکھرے بکھرے سے نظر آتے ہیں۔ پہاڑ، چوٹیاں، آسمان، لہریں، سانپ، زخمی سارس کی فریاد، اور خیر کی آواز اس حوالہ سے کہا جا سکتا ہے کہ بظاہر اس میں پلاٹ اور کردار نگاری نظر نہیں آتی مگر ''شعور کی رو کی تکنیک'' اور علامتوں کے ذریعہ اظہار خیال کیا گیا۔

اس حوالہ سے اگر اس تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ یہ تکنیک عصری حقائق اور اپنے عہد کے اجتماعی شعور کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہے اس میں اختصار کا وصف بھی موجود ہوتا ہے اور خاص بات یہ ہوتی ہے کہ کم سے کم وقت میں مصنف کردار کی داخلی زندگی اس کے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی مکمل تصویر پڑھنے والے کی نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ قراۃ العین حیدر کے ہاں یہ رنگ سب سے زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔

''شعور کی رو'' کا جائزہ لیتے ہوئے اگر انیسویں صدی عیسوی اور بیسوی صدی عیسوی کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تقسیم سے پہلے اور بعد کی طرح یہ دو صدیاں بھی بہت زیادہ اہمیت کی حامل ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تقسیم سے پہلے اور بعد میں جو بھی اثرات اردو افسانے پر نظر آتے ہیں ان دو صدیوں کا نتیجہ ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہو سکتی ہے کہ انیسویں صدی عیسوی کے اواخر سے اردو افسانہ پر مغربی اثرات مرتسم ہونے شروع ہو گئے تھے۔ لیکن بعد میں یہ رجحانات اس تیزی سے اردو میں داخل ہوئے کہ بیسوی صدی عیسوی میں افسانہ نگاروں نے انگریزی اور یورپین مصنفوں سے متاثر ہو کر اس قدر کامیاب تجربات کیے کہ ان کی تخلیقات نے بین الاقوامی معیار حاصل کر لیا تھا۔ جس کا سہرا کسی حد تک ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے سر بھی جاتا ہے۔

اس حوالہ سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اردو ادب میں زندگی کے دونوں پہلوؤں کا جائزہ لیا گیا یعنی اندرونی اور بیرونی پہلو۔ یوں اندرونی اور بیرونی پہلو ادب کا حصہ بننے کی وجہ سے افسانہ نگار دو گروہوں میں تقسیم ہو گئے۔ ایک گروہ نے زندگی کے بیرونی پہلو کو اپنے فن کا حصہ بنایا اس پر اپنے فن کی بنیاد رکھی۔ یہ اثر اردو افسانہ میں ڈکنس، گورکی، ژولا، موپاساں، آرنلڈ منیٹ، گالزوروی، ایچ۔ جی۔ ویلز، بالزاک اور طاسطائی مصنفوں کے خیالات کے اثر سے اردو ادب میں داخل ہوا۔ کیونکہ مغرب کے ان مصنفوں نے معاشرے کی مصوری بیرونی طرز پر کی تھی۔ اس طرز عمل میں فردکی زندگی کا مطالعہ ایک مخصوص سماجی، معاشرتی اور سیاسی نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے۔

بیرونی زندگی کی پیشکش پریم چند، کرشن چندر، بیدی، حیات اللہ انصاری، اوپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی اور اختر اور ینوی کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔ ان میں تقریباً سب ہی مصنفوں نے اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک استعمال کی جس میں پریم چند، کرشن چندر، بیدی اور احمد ندیم قاسمی کے ہاں یہ رنگ زیادہ نمایاں ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ پریم چند، کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی نے سماجی حقائق کی مصوری زیادہ واضح انداز میں کرنے کی کوشش کی یہ رنگ ان کے ہاں یادہ نمایاں ہے۔ اس کے برعکس دوسرا گروہ وہ تھا جس نے اندرونی زندگی کی عکاسی کی۔ یہ گروہ مغرب میں مارشل پروہت، ڈاروتھی، رچرڈسن، جمیس جوائس اور ورجینا وولف سے متاثر نظر آتا ہے۔ ان میں قراۃ العین حیدر، احمد علی، ممتاز مفتی، منٹو، شیریں ممتاز، انتظار حسین، رشید امجد، عسکری وغیرہ کے نام زیادہ نمایاں نظر ہیں۔

ان سب افسانہ نگاروں میں نفسیاتی واردات اور فراری ذہنیت کی نمائندگی ملتی ہے اور فرد کے خیالات و افکار، تاثرات واحساسات کی ترجمانی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس حوالہ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کیونکہ اندرونی افسانہ کا مرکز سماج یا ابنوہ کے بجائے فرد اور اس کی اندرونی زندگی تھا۔ اس لیے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا کامیاب تجربہ بیرونی سے زیادہ اندرونی گروہ نے بہتر طور پر کیا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مصنف بھی ایک انسان ہوتا ہے اور اپنے تجربہ و مشاہدہ کی بنا پر افسانہ میں رنگ بھرتے وقت اس کے ذہن میں بھی بہت سے نئے خیالات پیدا ہوتے ہیں۔ وہ بھی زندگی میں کئی تجربات سے گزرتے ہیں۔ اس حوالے سے اگر پراؤست، ڈاروتھی، رچرڈسن اور جمیس جوائس کی زندگی کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ یہ تینوں مصنف مختلف وجوہات، حالت اور واقعات کی وجہ سے ناآسودہ زندگی بسر کر رہے تھے۔

پراؤست طویل بیماری کے سبب عرصہ تک بستر پر پڑا رہا۔ عملی زندگی سے لاتعلق ہونے کی وجہ سے اس نے ذہنی تجربوں کی ایک خیالی دنیا آباد کر لی تھی۔ جس کی وجہ سے اس کو اندرونی دنیا بیرونی دنیا سے زیادہ ٹھوس معلوم ہوتی۔ حال کی ناآسودگی نے اسے حال سے فرار حاصل کر کے ماضی میں پناہ لینے پر مجبور کر دیا۔

اس کے برخلاف جمیس جوائس کے لیے حال ہی سب کچھ تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی وہ بچپن ہی سے تقریباً نابینا تھا۔ لہذا اس نے اپنے آبائی وطن Dublin شہر کے ہنگاموں اور شور و غوغا میں خود کو غرق کر لیا تھا۔ اس کے ذہن میں مختلف آوازوں کا ایک جہاں آباد ہو گیا تھا۔ ان آوازوں میں اس نے اپنے حال کو دفن کر لیا تھا۔

اس طرح رچرڈسن نے بھی ساری زندگی ایک مریضہ کی حیثیت سے گزاری۔ جس نے اسے بے حد حساس اور جذباتی بنا دیا تھا۔ انھی جذبات واحساسات کی کارفرمائی اس کے افسانوں میں ملتی ہے۔ بلاشبہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ان نامساعد بیرونی حالات نے انھیں اندرونی زندگی کے مطالعہ اور اس کی ترجمانی کی طرف راغب کیا اور ان کے بیشتر افسانے تاثرات اور سیلان شعور کے لیے وقف کر دیے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان تینوں مصنفوں نے بیرونی عناصر سے

زیادہ اندرونی عناصر کو کلی حیثیت دی۔

ان حوالہ سے اگر بیرونی اور اندرونی تحریک کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اندرونی کش مکش انسان کو زیادہ مضبوط بنا دیتی ہے۔جس کی وجہ سے وہ بیرونی دنیا پر حاوی ہو جاتا ہے۔

اس تمام پس منظر میں اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس تکنیک میں بیرون سے زیادہ اندرونی عوامل زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔انسان کی جنگ جس قدر اپنی ذات سے ہوتی ہے باہر کی دنیا سے نہیں ہوتی ۔ایسے میں انسانی ذہن کہاں سے کہاں نکل جاتا ہے۔جہاں نہ وقت قید کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی خیالات کو۔اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا کہ ''شعور کی رو'' کا تعلق انسانی زندگی سے زیادہ ہوتا ہے نفسیات سے کم۔معاشرہ کی خرابی اس پر اس قدر اثر انداز نہیں ہوتی جس قدر کے ذاتی بیماری، بے روزگاری، محرومی۔افسانہ نگاروں نے اس ذاتی زندگی میں پیش آنے والے واقعات اور خیالات کو''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کی۔کیونکہ اس میں انسانی زندگی اور ذہن کے وہ حصے بھی شامل ہو جاتے ہیں جو بظاہر نظر نہیں آتے۔مثلاً شعور، لاشعور اور تحت الشعور وغیرہ۔ اس پہلو کو وضاحت کرتے ہوئے دیوبندر اسر کہتا ہے کہ:

> ''ہماری کج رویاں اسی لاشعور کی پروردہ ہیں اور اپنے واہموں کو ہم شعوری یادآوری سے از سر نو تشکیل دے سکتے ہیں۔ اس طریقہ کار کو فرائیڈ نے تحلیل نفسی (Psychoanalysis) کا نام دیا ہے۔''[74]

اس آراء کی روشنی میں اگر اردو ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ تحلیل نفسی کا اثر ادب کی تکنیک پر بھی پڑا اس کی مثال اس طرح دی جا سکتی ہے کہ اس اثر کے نمایاں اثرات نئی نئی تکنیکوں کی شکل میں ادب پر نمودار ہوئے۔مثلاً سرریلزم، سیلان شعور، داخلی مونولاگ، پرابلم ڈرامے، آٹومیٹک تحریریں اور نفسیاتی سوانح وغیرہ اس کی زندہ مثالیں ہیں۔

اس حوالے سے اگر اردو افسانہ نگاری میں اس کے اثرات کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ اندرونی ونفسیاتی میلان کی شدت اردو افسانے میں دوسری جنگ عظیم کے بعد زیادہ محسوس کی جانے لگی۔

اس پس منظر میں اگر فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور جنسی نفسیات کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فرائیڈ کے دونوں نظریات کا اثر اردو افسانے پر بہت گہرا پڑا۔ بلاشبہ یہ بھی حقیقت ہے کہ داخلیت کے رجحان کا اثر اب تک اردو ادب پر نمایاں نظر آتا ہے۔بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ساتویں دہائی کے جدید افسانے کا خاص رجحان درحقیقت یہی تھا۔

اس پس منظر میں اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی بات کی جائے تو یہ کہنا پڑے گا کہ یہ بھی اس نظریہ کا اثر تھا کیونکہ حقیقت یہ ہے کہ انسان کی بیرونی عمل میں اس کے اندرونی کش مکش کا گہرا ربط ہوتا ہے۔ فرد کے ہر بیرونی عمل کے پیچھے کوئی نہ کوئی نفسیاتی محرک ضرور ہوتا ہے۔

اس پس منظر میں اردو افسانے کا جائزہ لیتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ وقت کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے تحت اردو افسانے میں کئی طرح کی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

اس دور کے افسانہ نگاروں کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کو یہ احساس بھی تھا کہ مختصر افسانہ غیر تخلیقی صورت حال سے گزر رہا ہے اور اب تخلیقی افسانہ کو منظر عام پر آنا چاہیے۔ اس سلسلہ میں قراۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، انتظار حسین، ممتاز مفتی وغیرہ نے ''شعور کی رو'' جیسی مغربی تکنیک کو آلہ کار بنا کر افسانے میں جدیدیت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انھوں نے انسانی زندگی و معاشرہ اور فرد کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کا بین الاقوامی سطح پر جائزہ لیا۔ ان افسانہ نگاروں نے بین الاقوامی سیاست، معیشت اور اخلاق پر گہری نظر ڈالی جن سے خود ان کی اپنی زندگی اور ماحول متاثر ہوئے تھے۔ اس روشنی میں انھوں نے نئے نئے تجربات کیے۔

ایک اور خاص پہلو جو اہمیت کا حامل ہے وہ یہ ہے کہ نئے تجربات کے باوجود اپنی تہذیبی روایات فکری تخیل اور جذباتی میلانات کو بھی برقرار رکھا۔ ''شعور کی رو کی تکنیک'' کا تانا بانا اگرچہ نفسیات سے تعلق رکھتا ہے اور اسے فرائیڈ سے منسوب کیا جاتا ہے اور جنسی تعلق اور جنسی بھوک اس کا خاص دائرہ کار قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے باوجود چند ایک افسانہ نگاروں نے جنھوں نے اس کو اپنا خاص موضوع بنایا اس کی علاوہ تمام افسانہ نگاروں نے اس پہلو کو آزادی کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش نہیں کی۔

اس بات کا اندازہ اردو افسانے میں پیدا ہونے والی دوسری تحریکوں سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ اظہاریت کو سب سے پہلے اردو افسانے میں احمد علی نے پیش کیا۔ اس طرح حسن عسکری نے حقیقت نگاری کو اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ ان میں بڑا کمال یہ بھی مانا جاتا ہے کہ اردو افسانے میں انھوں نے کردار کی سوچ کا سہارا لے کر اور آزاد تلازمہ خیال کے طریق کو اختیار کر کے چند کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

اس حوالے سے اگر محمد حسن عسکری کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک انھوں نے ہی استعمال کی۔ ان کا افسانہ ''چائے کی پیالی'' اس کی بہترین مثال ہے۔ جس میں انھوں نے ایک کردار کی ذہنی کیفیات کو تفصیل سے بیان کیا۔ یادوں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے اس کے باوجود افسانے میں مکمل وحدت پائی جاتی ہے۔

اس پس منظر میں اگر اردو افسانے میں مختلف تکنیکوں کا موازنہ ''شعور کی رو'' سے کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ اردو افسانوی ادب میں جو تکنیکیں استعمال کی گئیں ان میں اظہاریت، جدیدیت اور وجودیت شامل ہیں۔ مگر یہ تحریکیں اردو افسانے میں وہ اثر پیدا نہیں کر سکیں جو ''شعور کی رو'' کی تکنیک نے پیدا کیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں زمانہ کی کوئی قید نہیں ہوتی لیکن اس کے باوجود اس کا وقت کے ساتھ گہرا تعلق ہوتا ہے۔ ذہن کا اپنا الگ زماں و مکاں کا تصور ہوتا ہے۔ اس کے برعکس لفظ اظہاریت پینٹنگ سے لیا گیا ہے اور بعد میں اپنی مشابہت و مطابقت کے لحاظ سے سنگ تراشی، موسیقی اور ادب کے لیے بھی استعمال کیا جانے لگا۔

اس پس منظر میں اگر اظہاریت کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اظہاریت ایک بالکل مختلف ذہنی کیفیت و تصورات کے اظہار کو کہتے ہیں۔ یہ ''شعور کی رو'' سے مختلف ہے۔ اس میں انسانی ذہن میں خاص قسم کے خیالات آتے ہیں جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔

اس تحریک کو ادب میں اور خاص طور پر اردو افسانے میں کوئی خاص مقبولیت حاصل نہیں ہوئی کیونکہ اظہاریت حقیقت کے برعکس ہوتی ہے۔ اسی لیے اسے اثریت کا متضاد مانا جاتا ہے۔ اس تکنیک میں فنکار کو پوری آزادی ہوتی ہے کہ وہ جو چاہے لکھے اور کسی شے کے متعلق اپنے تاثرات بلا جھجک بیان کرے۔

اس تحریک کے زوال پذیر ہونے کی وجہ یہ تھی کہ پاکستان بننے کے بعد افسانے میں اتنی گنجائش نہیں تھی اور 1958ء کے مارشل لاء کے بعد تو خیالات اور اظہار بیان کے آزاد خیالی پر مکمل پابندی عائد کر دی گئی مگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس تحریک سے علامت نگاری کو فروغ ملا۔

اس حوالے سے اگر وجودیت اور آزاد تلازمہ خیال کی تحریکوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ گورکی وہ پہلا مفکر ہے جس نے وجود کو جوہر پر فوقیت دی اور دعویٰ کیا کہ آدمی اس کے سوا کچھ نہیں جو وہ خود بناتا ہے۔ اس طرح سارتر نے اس تصور کو فرانس میں فروغ دیا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ وجودی فلسفے کی ناکامی کی وجہ یہ ہے کہ یہ انسان کو بے چارگی، ناامیدی اور خود غرضی کا سبق دیتا ہے۔ خدا سے انکار کر کے فرد ایک بڑے روحانی سہارے سے محروم ہی نہیں ہو جاتا بلکہ تنہائی اور بے بسی کا شکار بھی ہو جاتا ہے۔

ان خیالات کی وجہ سے یہ تحریک اردو افسانے اور خاص طور سے پاکستان بننے کے بعد کوئی کامیابی حاصل نہ کر سکی کیونکہ اسلامی معاشرہ میں یہ خیالات اور ان کا اظہار کفر قرار دیا جاتا ہے۔ اردو افسانے میں کسی بھی افسانہ نگار نے ان خیالات کو پیش کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اس کے برعکس آزاد تلازمہ خیال کو کسی قدر اردو افسانے میں کامیابی نصیب ہو گئی اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں ادیب اور فنکار لاشعور کی ان دیکھی دنیا سے اپنا رابطہ خیالات کے ذریعے قائم کرتا ہے اور ان

حقیقتوں کو دریافت کرتا ہے جو ظاہر دنیا میں نظر نہیں آتیں۔

بلاشبہ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر آزاد تلازمہ خیال کا تجزیہ کیا جائے تو حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ آزاد تلازمہ خیال فکری رجحان نہیں بلکہ ایک نفسیاتی کیفیت ہے۔ چنانچہ اس تحریک میں منظر اور پیش منظر کا پھیلاؤ زیادہ ہے اور وقت کی ابصاد ایک نقطے پر جمع ہو جاتی ہیں۔

خود کلامی کی وجہ سے آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک بہت زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ اس پس منظر میں اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ دوسری تحریکوں اور تکنیکوں کے مقابلے میں آزاد تلازمی خیال کی تکنیک ''شعور کی رو'' کے زیادہ قریب ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ آزاد تلازمہ خیال کے وسیلے سے بظاہر بکھرے بکھرے واقعات کو ایک لڑی میں پرویا جاتا ہے۔ اسی طرح ''شعور کی رو'' اصلاً نفسیات کا ایک علم جدید ہے۔ جس کے مطابق انسانی شعور ایک سیال مادے کی طرح ہوتا ہے۔ کبھی کبھی انسان کے ذہن میں کوئی خیال پیدا ہوتا ہے اور پھر خیالات اور تصورات فلم کے پردے کی طرح چلنے لگتے ہیں۔ ایک خیال کسی دوسرے خیال یا واقعے سے ذرا سی مناسبت کے سہارے آگے بڑھتا ہے اور یہ عمل کسی نقطے پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ اس حوالہ سے اگر اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی ابتداء کی بات کی جائے تو ممتاز شیریں کہتی ہیں کہ:

> ''حسن عسکری نے اپنے افسانے ''حرامجادی'' اور ''چائے کی پیالی'' لکھ کر اس تکنیک کی بنیاد ڈالی۔''[75]

اس حوالے سے ایک اہم نقطہ ہے کہ احمد علی کے افسانوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان کے افسانوں میں مغربی طرز بیان اور تحاریک کی پرچھائیاں جہاں ان کی افسانے سے وابستگی کا پتا دیتی ہیں وہیں یہ خواہش تھی کہ اردو افسانہ مغرب کے برابر آنا چاہیے۔ بلاشبہ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ احمد علی کا شمار ان لوگوں میں ہوتا ہے جنھوں نے افسانے کے آغاز ہی میں اسے جدید عالمی افسانے کے برابر لانے کی کوشش کی۔ احمد علی کے افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے ممتاز شیریں ان کے افسانوں کی تکنیک کے بارے میں کہتی ہیں کہ:

> ''احمد علی نے آزاد خیالی کو سریلزم کے ذریعے پیش کیا۔ یعنی خیال اپنی اصلی شکل میں، جبکہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاقی پابندی، رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے چنانچہ سریلزم کی اس تحریک سے جو مغرب میں 1919ء میں شروع ہوئی تھی۔ اردو افسانے کے آغاز ہی میں احمد علی نے روشناس کرایا۔''[76]

اس آراء کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال چاہے حسن عسکری کے افسانے یا پھر سجاد ظہیر نے اس تکنیک کا استعمال کیا ہو۔لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس کی ابتداء 1930ء اور اس کے بعد کے افسانوں میں ہو چکی تھی۔

اس حوالے سے اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ''انگارے'' کے افسانوں میں جدید تکنیک کی ابتداء ہو چکی تھی۔اس حوالہ سے اگر اردو افسانوں میں مغرب کے جدید افسانوں اور رجحانات کے اثرات کسی نہ کسی رنگ میں شامل ہو چکے تھے اس بارے میں آل احمد سرور کہتے ہیں کہ:

> ''انگارے کے مصنفین نفسیاتی نقطہ نظر سے فرائیڈ، فنی نقطہ نظر سے جمیس جوائس اور معاشی نقطہ نظر سے کارل مارکس کے مقلد ہیں اور نفرت، بیزاری اور انقلاب کی خواہش کے ترجمان ہیں۔'' [77]

اس آراء کی روشنی میں اگر ان اثرات کا جائزہ لیا جائے تو جس کے ذریعے آزاد تلازمہ خیال اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ بظاہر تو آل احمد سرور نے تین اہم امور پر اظہار خیال کیا ہے۔جس میں نفسیاتی، فنی اور معاشی نقطہ نظر مگر نفسیاتی اور فنی اعتبار سے ان افسانوں میں معاشی نقطہ نظر کی بات کی گئی ہے۔اس کی ایک اہم وجہ یہ ہے کہ جن ادوار میں یہ افسانے لکھے گئے وہ نہ صرف جغرافیائی بلکہ ذہنی و معاشی غلامی کا دور تھا۔

اس پس منظر میں اگر اردو افسانے اور اس کے موضوعات کے ساتھ ساتھ تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''شعور کی رو'' ذہنی عمل کے بارے میں جدید نفسیات کا ایک تصور ہے جو امریکی اسکالر ولیم جمیس کی دریافت ہے۔اس نظریے کے مطابق شعور ایک سیال شے ہے۔ذہن میں تصورات، خیالات اور تاثرات ایک مسلسل رو کی طرح ہوتے ہیں اور بظاہر ان میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا۔اس طرح آزاد تلازمہ خیال بھی شعور کی رو کا حصہ ہے جس میں بکھرے ہوئے خیالات کے سلسلے کو یادداشتی مظہر کے ذریعے ایک دوسرے سے منسلک کرتا رہتا ہے۔اس حوالے سے اگر ''انگارے'' کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کے افسانہ نگاروں نے اردو افسانے میں جدید تکنیکوں کا سب سے بہتر استعمال کیا ہے۔اس حوالہ سے شہزاد منظر کہتے ہیں کہ:

> ''وہ اور ان کے ساتھی مغرب کے جدید ترین ادبی رجحان سے متاثر تھے۔اس دور کے انگریزی ادب میں آوال گارڈ ادب کی تحریک چل رہی تھی اور برطانیہ میں ادیبوں کا بلو میری گروپ بہت فعال تھا۔چنانچہ انگارے گروپ کے افسانہ نگاروں نے اس گروپ سے انسپریشن حاصل کیا اور اردو میں پہلی بار ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں افسانہ لکھا۔اردو

میں یہ اپنی نوعیت کا انوکھا تجربہ تھا جس کی اس سے قبل مثال نہیں ملتی۔'' [78]

اس آراء کی روشنی میں اگر سجاد ظہیر، احمد علی اور محمد حسن عسکری کے افسانوں میں مختلف تکنیکوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ سجاد ظہیر کے ہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک بڑے سلیقے سے برتی گئی ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ''شعور کی رو کی تکنیک'' کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنے بہت سے افسانوں میں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک سے بھی مدد لی اور یہی نہیں بلکہ ان کے ہاں لفظوں سے بنا کر بات کہنے کی تکنیک بھی استعمال ہوئی۔ اس کے ساتھ ہی خود کلامی کی ذریعے ایک نئی تکنیکی کوشش بھی کی۔ ان کے ہاں استہزائیہ کی تکنیک بھی استعمال کی۔ استہزائیہ میں لفظ ذو معنی ہوتا ہے یعنی اس کے بظاہر معنی کسی کردار پر دیگر معنی کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔

سجاد ظہیر کے بعد احمد علی کا نام بہت زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ احمد علی کے ہاں جدید فنی کاوشوں کے ساتھ فکری طور پر ان کا نقطہ نظر مزید حقیقت پسندانہ ہو گیا تھا۔ اس حوالے سے اگر احمد علی کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کا افسانہ ''ہماری گلی'' فنی و فکری سے ایک اہم افسانہ ہے۔

اس حوالے سے اگر احمد علی کے فن کا ارتقائی جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ احمد علی کا فن ارتقا کی منازل طے کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی احمد علی کے ہاں بیانیہ تکنیک کے ساتھ ساتھ داخلی خود کلامی، آزاد تلازمہ خیال، علامتی، تجریدی، اظہاریت اور سریلزم کی تکنیکوں کا خوب صورت امتزاج بھی ملتا ہے اور تکنیکوں کا ہی مختلف استعمال ان کی شناخت متعین کرتا ہے۔

''شعور کی رو'' کی تکنیک اور اردو افسانہ نگاری کے پس منظر میں کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی عیسوی کے آغاز کا زمانہ انسانی ذہن کے لیے ایک نیا موڑ ثابت ہوا اور اس ذہن انقلاب نے سوچنے کے نئے نئے در کھولے اور نئے نئے موضوعات اور طریقہ کار سے روشناس کرایا۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ بہتر ہوگا کہ چھوٹی سے چھوٹی بات اپنی ذات میں اتنی گہری اور اہم ہو گئی کہ جدید ذہن نے اسے ایک مکمل افسانے کا موضوع بننے کے قابل سمجھ لیا اور جب موضوعات میں رنگا رنگی ہو گئی تو انھیں ترتیب دینے والا فن بھی بے شمار صورتیں اختیار کرنے لگا۔ یہی وجہ ہے کہ نئے موضوعات کے ساتھ فن کے نئے نئے اسالیب سامنے آئے اور موضوعات کے تنوع کے ساتھ تکنیک بھی متنوع جہات میں پھیلتی گئی۔

ان سب تکنیکوں میں بلاشبہ ''شعور کی رو'' جس کا تعلق نفسیات سے جوڑا جاتا تھا رد کر دیا گیا اور اس حقیقت کو تسلیم کیا جانے لگا کہ نفسیات سے زیادہ ''شعور کی رو'' کا تعلق ادب سے ہے۔ اسی وجہ سے مصنف اور اس کے ذہن میں آنے والے خیالات کو بتایا گیا کہ مصنف کے ذہن میں صرف تجربات اور مشاہدہ نہیں بلکہ لامحدود خیالات بھی ہوتے ہیں۔

حوالہ جات

[1] ممتاز شیریں، تکنیک کا تنوع ناول اور افسانہ ''معیار'' لاہور 1993ء

[2] شہزاد منظر، ''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال''، پاکستان اسٹڈی سینٹر، جامعہ کراچی، اگست 1987ء

[3] قراۃ العین حیدر، ''داستان عہد گل'' مشمولہ ''سید سجاد حیدر یلدرم'' (مجموعہ مقالات) یلدرم سیمینار

[4] نگہت ریحانہ خان، ''اردو مختصر افسانہ و تکنیکی مطالعہ 1947ء کے بعد''، بک وائز میاں چیمبرز، ٹمپل روڈ لاہور 1988ء

[5] ایضاً

[6] نوازش علی، ڈاکٹر ''اردو افسانہ نگاروں کے اسالیب'' مشمولہ ''دریافت، شمارہ 1 نیشنل یونیورسٹی آف موڈرن لینگو جیز، اسلام آباد، جون 2002ء

[7] سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر ''جدید افسانے کے رجحانات''، انجمن ترقی اردو، پاکستان کراچی طبع اول 2000ء

[8] بلراج کومل، ''ادب کی تلاش''، نصرت پبلی کیشنز، لکھنو، 1984ء

[9] فوزیہ اسلم، ڈاکٹر ''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''، یورپ اکادمی، اسلام آباد، مارچ 2007ء

[10] نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر ''اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ 1947ء کے بعد'' ص: 36

[11] ایضاً

[12] ایضاً

[13] ایضاً

[14] ایضاً

[15] ایضاً

[16] ایضاً

[17] وقارعظیم،سید،''داستان سے افسانے تک''،کراچی،1940ء،ص:16

[18] نگہت ریحانہ خان،ڈاکٹر،''اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ 1947ء کے بعد''،ص:23

[19] ایضاً،ص:22

[20] ایضاً،ص:22

[21] ایضاً،ص:22

[22] ایڈرین۔ایچ،جیف اینڈ ورجل اسکاٹ ''تھیم اینڈ پلاٹ''،اسٹڈیز ان شارٹ سٹوری،نیویارک،1959ء،ص:218

[23] نگہت ریحانہ خان،ڈاکٹر،''اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ 1947ء کے بعد''،ص:38

[24] ایضاً،ص:32

[25] ایضاً،ص:37

[26] ایضاً،ص:37

[27] ایضاً،ص:60

[28] ایضاً،ص:61

[29] ناہید قمر،ڈاکٹر،''اردو فکشن میں وقت کا تصور''،مقتدرہ قومی زبان،پاکستان،2008ء،ص:240-239

[30] ایضاً،ص:240

[31] ایضاً،ص:243

[32] مشمولہ قراۃ العین حیدر،ایک خصوصی مطالعہ،ص438

[33] رشید امجد،ڈاکٹر،مشمولہ دشت نظر سے آگے،(کلیات)مقبول اکیڈمی،لاہور،1991ء،ص:850

[34] ایضاً،ص:202

[35] ایضاً،

[36] رشید امجد، ڈاکٹر، مشمولہ، سہ ماہی قیسطر لاہور، مارچ 1998ء، ص:171

[37] ایضاً، ص:167

[38] رشید امجد، ڈاکٹر، پت جھڑ میں خود کلامی، (مشمولہ کلیات)، ص:462

[39] احمد جاوید، ''رشید امجد کا فنی سفر''، مشمولہ عبارت (کتابی سلسلہ)، ص:281

[40] ناہید قمر، ڈاکٹر، ''اردو فکشن میں وقت کا تصور''، مقتدرہ قومی زبان، پاکستان، 2008ء، ص:359

[41] ایضاً، ص:260

[42] نکہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ 1947ء کے بعد''، ص:59

[43] اردو ادب کا پاکستانی دور، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، یونٹ 5، پروفیسر احمد جاوید، ص:177

[44] ایضاً

[45] وقار عظیم، سید، ''چند دوسری روشیں''، ہمارے افسانے، ص:78

[46] نکہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ 1947ء کے بعد''، ص:74

[47] محمد حسین، ڈاکٹر، ''مختصر افسانہ''، جدید اردو ادب، محمد حسین، دہلی 1970ء، ص:46

[48] انیس ناگی، ''سعادت حسن منٹو''، جمالیات، لاہور، 1984ء، ص:

[49] ابواللیث صدیقی، ''منٹو''، مشمولہ ''نقوش''، لاہور، ''منٹو نمبر''، مئی 1989ء

[50] فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''، پورب اکادمی، اسلام آباد، مارچ 2007ء، ص:183

[51] شکیل الرحمٰن، ڈاکٹر، ''احمد ندیم قاسمی''، ایک لیجنڈ، مکتبہ اساطیر، لاہور، طبع اوّل:2003ء

[52] وزیر آغا، ڈاکٹر، ''اردو افسانے کے تین دور''، مشمولہ ''تنقید اور احتساب''، از وزیر آغا، ڈاکٹر جدید ناشرین، لاہور، طبع اوّل، 1968

[53] جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''مصا بر ادب''، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، طبع اوّل، 1991ء

[54] آصف فرخی،''غلام عباس سے ایک انٹرویو''،مشمولہ''مجلّہ''جائزہ،پشاور،1983ء

[55] غلام عباس،''افسانہ میری نظر میں''،مشمولہ رسالہ''ہم قلم''کراچی،1961ء

[56] رضی الدین،''ہاجرہ مسرور سے ایک ملاقات''،مشمولہ''ماہ نو''،کراچی،شمارہ 11 نومبر 1970ء

[57] نگہت ریحانہ خان،ڈاکٹر،''اردو افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ 1947ء کے بعد''،ص:136

[58] میاں اختر،ڈاکٹر،''افسانہ اور افسانہ نگار،فنی و تکنیکی مطالعہ''،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،طبع اوّل،1991ء

[59] شہزاد منظر،''علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ''،منظر پبلی کیشنز،کراچی طبع،اوّل،1991ء

[60] فوزیہ اسلم،ڈاکٹر،''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''،ص:207

[61] ایضاً،ص:207

[62] ایضاً،ص:208

[63] ایضاً،ص:214

[64] ایضاً،ص:214

[65] غلام حسین اظہر،''فرائیڈ''،مشمولہ''اوراق''،لاہور،سالنامہ،غالب نمبر،اپریل 1969ء

[66] فوزیہ اسلم،ڈاکٹر،''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''،ص:215

[67] سلیم آغا قزلباش،ڈاکٹر،''جدید افسانے کے رجحانات''،انجمن ترقی اردو،پاکستان کراچی طبع اول 2000ء
ص:85

[68] سلیم اختر،ڈاکٹر،''افسانہ حقیقت سے علامت تک''اردو رائیٹر گلڈ،الہ آباد،بھارت،طبع اوّل،1980ء

[69] احتشام حسین،سید،''افکار و مسائل''،نصرت پبلی کیشنز،لکھنو،بھارت،اپریل 1963ء

[70] فوزیہ اسلم،ڈاکٹر،''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''،ص:255

[71] رشید امجد،ڈاکٹر،''نیا ادب''،تعمیر ملت پبلشر،منڈی بہاؤالدین،1969ء،ص:87

[72] مرزا حامد بیگ، ''افسانہ، پس منظر، رواں پس منظر اور پیش منظر''، مشمولہ ''اوراق'' لاہور، جنوری ۔ فروری 1977ء، ص:88

[73] علیم اللہ، ڈاکٹر، ''اردو کا نیا افسانہ، 70ء کے بعد''، مشمولہ ماہانہ ''مفاہیم'' اگست ۔ ستمبر 1980ء، ص:89

[74] دیویندر، اسسر فرائیڈ اور ادب ''ادب اور نفسیات''، دیونیدر السسر، دہلی 1964ء، ص:15

[75] مسز عبدالقادر، ''یوم محبت''، مشمولہ ''لاشوں کا شہر'' و دیگر، از مسز عبدالقادر، اردو بک سٹال لاہور، ص:409

[76] ممتاز شیریں ''اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر'' مشمولہ اردو افسانہ ''روایت و مسائل''، مرتبہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ایجوکیشنل بک ہاؤس، دلی طبع اول 1981

[77] آل احمد سرور، ''تنقیدی اشارے''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی ص:31

[78] شہزاد منظر، ''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال''، پاکستان اسٹیڈیز سنٹر، جامعہ کراچی، طبع اول اگست 1997 ص:59

باب سوم

اردو افسانے میں شعور کی رو کے ابتدائی نمائندے

(تاریخی جائزہ قبل آزادی)

اردو افسانے کے ابتدائی دور میں شعور کی رو

انگارے کے افسانہ نگاروں کے یہاں شعور کی رو

انگارے کے بعد افسانہ نگاروں میں شعور کی رو

کریشن چندر، عصمت چغتائی، میرزا ادیب، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، غلام عباس، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، ممتاز شیریں، بیدی، محمد حسن عسکری کے فن پاروں میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال اور اس کے تناظر میں افسانوں کا فکری و فنی مطالعہ

اردو ادب میں شعور کی رو کے ابتدائی نمائندے

(تاریخی جائزہ قبل از آزادی)

دور کوئی بھی ہو وقت کے ساتھ ساتھ قدریں اور مزاج بدلتا رہتا ہے۔ اردو افسانے کا اگر ہم بغور تاریخی جائزہ لیں اور خاص طور پر قبل از آزادی تو ہر طرف سناٹا اور خاموشی نظر آتی ہے۔ حالات کے ستائے ہوئے مسلمان اور ہندو دونوں ہی مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد مایوسی اور گھٹن کا شکار ہوئے۔ بلاشبہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ہر طرف ایک جمود کی کیفیت طاری تھی۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ:

> ''ادب پر جمود طاری نہیں ہوتا۔ جب چند سالوں کے لیے تخلیق کی رفتار مدہم پڑ جاتی ہے۔ بلکہ اس وقت طاری ہوتا ہے جب فکر کی راہیں مسدود ہو جاتی ہیں اور سوچ کا کارواں ایک گھسی پٹی شاہراہ پر گامزن ہو جاتا ہے۔''[1]

یہی وجہ ہے کہ ابتدائی دور میں اردو افسانے میں شعور کی رو کے وہ عناصر موجود نہیں تھے۔ جو آزادی کے بعد میسر آئے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ دنیا کے ہر خطے کا زندہ ادب فکر کی مختلف لہروں سے متصادم ہوتا ہے۔ چنانچہ مذہب، فلسفہ، اور سائنس کے انکشافات نہ صرف ادب کو متاثر کرتے ہیں۔ بلکہ نئی تحریکوں کو پیدا کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ جس ادب میں فکر کا عنصر کم ہو اور ستائش زیادہ ہوگی وہ ادب نہ تو زیادہ دیر تک زندہ رہ سکے گا اور نہ ہی عوام کو متاثر کر سکے گا۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے کو شعور کی رو سے واسطہ اس لیے بھی پڑا کہ انسانی سوچ ایک ہی وقت میں اپنا تعلق ماضی، حال اور مستقبل سے جوڑے رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ درحقیقت ماضی کا پہیہ انسان کو حال تک پہنچا دیتا ہے اور پھر وہیں سے مستقبل کا تانا بانا بننا شروع ہو جاتا ہے۔ اسی لیے ابتدا میں اردو افسانے میں شعور کی رو میں افسانوں کی تعداد بلاشبہ انگلیوں پر گنے جانے کے برابر تھی۔ کیونکہ آزادی سے پہلے کا فرد حال سے بے بہرہ تھا۔ ماضی سے کوئی سبق نہیں سیکھ سکا تھا اور مستقبل کا خواب دیکھنے سے ناآشنا نہیں تو غافل ضرور تھا۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے میں یہ لہر اس طرح دوڑتی پھرتی نظر آتی ہے کہ جتنی کہ آزادی کے بعد۔ اس حوالے سے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ دوراہے پر کھڑا فرد کسی بھی نئے ذہن کو اپنانے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب میں جو چیز لوگوں کو سو سال پہلے پڑھنے کے لیے ملی برصغیر پاک و ہند میں وہ لہر سو سال بعد نظر آتی ہے۔ واقعہ اور کردار کے گٹھ جوڑ کے لیے مخصوص پس منظر چاہیے ہوتا ہے۔ کیونکہ بلاشبہ دنیا کے تمام واقعات اپنے زمانی اور مکانی پس منظر رکھتے ہیں۔ اسی طرح آزادی سے پہلے ہندوستانی معاشرہ ایک مختلف ثقافت اور تہذیب کا آئینہ دار تھا۔ آزادی سے قبل مسلم معاشرے میں بھی کچھ ہندوانہ سوچ کی بو باس پائی جاتی تھی اور اسی طرح ہندو معاشرہ بھی مسلم تہذیب سے متاثر نظر آتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ

شعور کی رو میں بہہ کر ملک ملک جانے والے ادب ہر لحاظ سے دونوں معاشروں کی عکاسی کرتا نظر آتا ہے۔ اگر چہ شعور کی رو کے ابتدائی افسانے اس ڈگر پر نظر نہیں آتے جیسے جدید زمانے اور دور نے متاثر کیا۔ لیکن کیونکہ ادب کا نفسیات سے گہرا تعلق ہے اس لیے فرد کی داخلی زندگی اور اس کے ذہنی عمل پر اس کا اثر گہرا نظر آتا ہے۔ یہ رجحانات ہمیں فرائیڈ، ژونگ اور اڈلر کے نظریات میں بھی ملتے ہیں۔ جن کی بنیاد انسانی ذہن کے لاشعوری عمل پر ہے۔ بلاشبہ یہ بات پورے یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ فرائیڈ کے نظریے سے ادب میں کئی نئے رجحانات پیدا ہوئے۔ جن میں ایک شعور کی رو بھی ہے۔ اردو افسانے کا تاریخی مطالعہ قبل آزادی ارتقائی منازل طے کر رہا تھا۔ اسی بنا پر سرسید احمد خاں کو اردو کا پہلا افسانہ نگار تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان کا ایک مضمون جس کو اب افسانے کے طور پر گردانا جاتا ہے۔ وہ ہے ''گزرا ہو زمانہ'' اس افسانے میں ایک ایسے بچے کا ماضی دکھایا گیا ہے جو روتے روتے سو گیا ہے اور لاشعوری طور پر منازل زندگی طے کرتا ہوا بڑھاپے کی حد میں داخل ہو گیا ہے اور ماضی کی ناکامیاں حال کی پریشانیاں اور مستقبل کی فکر میں زار و قطار روتا ہے۔ چونکہ جوانی بچپن بیت گیا اور بڑھاپے میں اسے کوئی یار و مددگار نظر نہیں آتا جس وجہ سے اس کی آنکھ اشکبار ہوتی ہے اور پھر خواب ختم ہوا۔ ماں اٹھاتی ہے اور ماں کو خوب سناتا ہے تو ماں جواب میں کہتی ہے کہ زندگی کا آغاز اس بوڑھے کی طرح نہ کرنا جس نے اپنی عمر کا کافی حصہ برباد کر دیا۔ بلکہ اس نوجوان کی طرح بننا۔ جو ماضی، حال اور مستقبل سب پر نظر رکھتا ہے۔ بلاشبہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ خواب ہی ایک ایسی علامت ہے کے جس سے ہم اپنے شعور کو بیدار کرتے ہیں اور جس شعور کو ہم عقل، سوچ اور دماغی کاوش کا نام دیتے ہیں۔ درحقیقت اس کی ابتداء خوب ہی سے ہوئی ہے اور یہ وہ سلسلہ ہے جو انسان آگہی بیداری اور شعور کے اعلیٰ مرتبے پر کھڑا کرتا ہے۔

منشی پریم چند 1880ء سے 1936ء تک اردو افسانے کو حقیقت نگاری کی ایک نئی جہت سے آشنا کرتے ہیں۔ بلاشبہ ان کے زیادہ تر افسانے کسانوں کے مسائل، حب الوطنی اور غربت موضوعات پر لکھے گئے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ انھوں نے شعور کی رو کو اپنے افسانے میں اس انداز سے سمویا کہ زندگی کی حقیقتیں سماج اور انسانی رشتوں کی قدر و قیمت، بے چینی، ذہنی کیفیت کی کش مکش نمایاں نظر آتی ہے۔ ان کا بہترین افسانہ ''کفن'' اس کی سچی اور منہ بولتی تصویر ہے۔ کفن کی کردار نگاری کا پس منظر بھوک، افلاس، رشتوں کی پامالی، خودغرضی، غم اور پشیمانی غرض یہ کہ افسانی احساسات کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ انسان جب اپنی ڈگر سے ہٹ جاتا ہے تو اسی طرح کی ذہنی کش مکش کا شکار ہو جاتا ہے۔ جس کی حقیقی تصویر کفن کے تینوں کرداروں میں نمایاں ہے اور وہ دور جس کو ہم بیک وقت ماضی، حال اور مستقبل کے پردے میں دیکھ سکتے ہیں۔ اس میں انھوں نے مختلف لوگوں کے کردار کے ساتھ ساتھ ماحول کے اثرات معمولی واقعات اور زندگی کے مختلف دھاروں کو بہت خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ درحقیقت شعور کی رو میں بہہ کر لکھنے جانے والے افسانوں کا معیار اس وجہ سے بھی بلند و بالا تسلیم کیا جاتا ہے کہ لوگ ایک ہی وقت میں اپنی زندگی کے مختلف ادوار کو صاف اور واضح انداز میں دیکھ سکتے

ہیں۔ دور کوئی بھی ہو انسان کے واقعات، حالات اور زندگی کے نشیب و فراز ہی ایک دوسرے کے مدنظر ہوتے ہیں۔ وہ ایک ہی آئینے میں زندگی کے مختلف رویوں کو دیکھنا چاہتا ہے۔

پریم چند کے افسانوں میں جو تکنیک استعمال کی گئی درحقیقت وہ انسانی شعور کی ان کیفیات کی عکاسی کرتی ہے جو انسانی زوال کو اس تہذیب کے پس منظر میں بیان کرتے ہیں۔ ادب میں نفسیاتی رجحانات، مغربی ادبیات کی دین ہیں۔ آزادی سے قبل معاشرے کے زوال کی بناء پر حیات و کائنات کی اصل اور تغیر کی رو کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔

کارل مارکس نے اپنے فلسفے میں معاشی عوامل کو زندگی کی اساسی بنیاد قرار دیا تو فرائیڈ نے یہ بنیادیں نفسیاتی عوامل میں تلاش کیں اور انسانی اعمال و افعال کا محرک ذہنی کش مکش کو قرار دیا۔ بلاشبہ یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ یہ جدید نفسیات کا نقطہ آغاز تھا۔ فرائیڈ کے نظریات کو کلاسیکل تحلیل نفسی کہا جاتا ہے۔ ایک معالج کی حیثیت سے عملی زندگی کا آغاز کرنے کے بعد انھیں جو مشکلات پیش آئیں وہی ان کے آئندہ نظریات کے لیے محرک ہیں۔ حلقے کے تحت اردو افسانے میں نمایاں تبدیلیاں سامنے نظر آئیں۔ اس سے پہلے افسانہ دبستان یلدرم کی صورت میں رومانیت اور دبستان پریم چند کی صورت میں حقیقت نگاری کے جوہر پیش کر رہا تھا۔ انیسویں صدی میں برصغیر میں چھاپے خانے قائم ہوئے۔ ٹائپ اور پریس کی آمد اور چھاپے خانے کی بدولت صحافت کو فروغ ملا۔ اردو افسانے کی ابتداء انگریزی، فرانسیسی اور ترکی افسانوں کے ترجمہ سے ہوئی۔ اس عہد میں ادیبوں کی جو کھیپ منظر عام پر ہوئی۔ بلاشبہ ان کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ مغربی علوم سے آشنا تھے یہی وجہ ہے کہ تراجم اور آخذ کا عمل تیز تر نظر آتا ہے۔ جس کی وجہ سے ادب کی اصناف میں افسانہ تیزی سے پروان چڑھا۔ مندرجہ بالا تمام پہلوؤں کو بغور مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت بھی کھل کر سامنے آتی ہے کہ ادب میں شعور کی رو کے حوالے سے اردو ادب میں جو تحریک پروان چڑھی اس میں تراجم کا عمل دخل نمایاں نظر آتا ہے۔ مغربی ادب خاص طور پر فرانسیسی ادب بہت آگے نظر آتا ہے۔ جہاں شعور کی رو میں لکھے جانے والے افسانوں کی تعداد ہزاروں میں نہیں بلکہ لاکھوں میں ہے۔ برصغیر پاک و ہند کا معاشرہ زوال پذیر تہذیب کا شکار تھا۔ اس لیے اس نئی تبدیلی کو جلدی قبول کرلیا۔ افسانے میں کہانی کو زیادہ اہمیت دی جانے لگی۔ داستان اور ناول جو کہ اپنی ضخامت کی وجہ سے دیرپا اثرات مرتب نہیں کر سکے تھے۔ افسانے نے مختصر ہونے کے ساتھ ساتھ بامعنی اور اثر پذیر ہونے کی وجہ سے جلد ہی قدم جما لیے۔ زوال پذیر معاشرے کا یہ بھی المیہ ہوتا ہے کہ جو چیز سب سے زیادہ معاشرے میں پائی جاتی ہے وہ بے چینی، بے قراری، ذہنی کش مکش اور سب سے بڑھ کر چادر اور چار دیواری کا مسئلہ۔ برصغیر پاک و ہند کا المیہ یہ تھا کہ ہر شے زوال پذیر ہو چکی تھی اور ہر لحاظ سے اس دور کا انسان مجبور و بے بس تھا اور اسی ذہنی کش مکش نے انسان کو اس مقام پر لا کھڑا کیا تھا۔ جہاں پر وہ اپنے ماضی، حال اور مستقبل کا نظارہ آسانی سے کر سکتا تھا۔ کیونکہ وہ معاشی، اخلاقی، تعلیمی اور حتیٰ کہ مذہبی طور پر بھی پس ماندگی کا شکار تھا اور اس کی خوبصورت مثال ہمیں پریم چند کے افسانوں میں نظر آتی ہے:

''جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے آلاؤ کے سامنے خاموشی سے بیٹھے ہوئے تھے اور اندر بیٹے کی نوجوان بیوی بدھیا دردِزہ سے بچھاڑیں کھا رہی تھی اور رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دل خراش صدا نکلتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے۔ جاڑوں کی رات تھی، فضا سناٹے میں غرق۔ سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا۔

گھیسو نے کہا! لگتا ہے بچے گی نہیں۔ سارا دن تڑپتے ہو گیا جا دیکھ تو آ

مادھو دردناک لہجے میں بولا! مرنا ہے تو جلدی مرکیوں نہیں جاتی۔ دیکھ کر کیا کروں

تو بڑا بے درد ہے بے سال بھر جس کے ساتھ جندگانی کا سکھ بھوگا۔ اسی کے ساتھ اتنی بے وپھائی۔'' [2]

مندرجہ بالا افسانے کی تکنیکی خوبصورتی اس بات کی شاہد ہے کہ پریم چند نے زوال پزیر معاشرے کی مجبوریوں اور بے بسی کا حال نہایت ہی واضح انداز میں کیا ہے۔ یہی وہ حقائق ہیں جو انسان کا شعور بیدار کرنے میں ممدومعاون ہوتے ہیں۔ اس کی بڑی وجہ پریم چند کے افسانوں میں تکنیک کے تجربے نمایاں ہیں اور یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ یورپین افسانہ نویسوں نے فن اور تکنیک کے جتنے تجربے کیے ہیں ان میں زیادہ تر پریم چند کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔ کیونکہ وہ اپنے افسانوں میں مشاہدے اور تجربے کو اہمیت دیتے ہیں اور اس سے بڑھ کر یہ کہ ان کے افسانے نفسیاتی حقائق کی بنیاد رکھتے ہیں۔ پریم چند کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے افسانوں کی فضا ڈرامائی اجزاء سے ترتیب دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں معنویت اور وحدت افسانے کے تاثر کو بڑھا دیتی ہے۔ پریم چند کے برعکس جب ہم سجاد یلدرم کے طرزِ تحریر اور فکر کا جائزہ لیتے ہیں تو جو پہلو نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے وہ روحانیت اور کرشمہ نگاری ہے۔ جو فطرت کے جزیروں سے نمودار ہوتی ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بات بھی وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ سجاد حیدر ٹیگور سے متاثر تھے اور ان کے اسلوب پر ٹیگور کی چھاپ نمایاں نظر آتی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری کے اسلوب پر بھی ٹیگور کے طرزِ تحریر کا اثر نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ لیکن ان کے افسانوں میں تخیلی عشق ملتا ہے۔ وہ اپنے کردار اور اونچے طبقے کے بجائے درمیانے طبقے سے چنتے ہیں اور بیان واقعہ کے بجائے ان کے کرداروں کی نفسیات ان کے جذبات اور ذہنی اور معاشرتی پریشانیوں کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے۔ سجاد حیدر جو کہ افسانہ نگاری کے رومانوی سکول سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں حقیقی، مقصدی اور اصلاحی افسانوں کے علاوہ جو پہلو زیادہ نمایاں پایہ کہنا چاہیے کہ جس پر انھوں نے زیادہ توجہ دی وہ رومانویت ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ ادب کو زندگی کے تلخ حقائق ومسائل سے الگ رکھنا چاہتے تھے۔ پریم چند اور یلدرم کے افسانوں

میں دو مختلف سمتوں کا تعین کیا گیا ہے۔ دونوں طرزِ تحریر میں حد درجے تفاوت نمایاں ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ کہ پریم چند، غربت اور مسائل سے دوچار زندگی کا عکس دکھاتے ہیں اور یلدرم زندگی کی رعنائیوں پر بات کرتے ہیں۔ یہ دونوں وہ صورتحال ہے جن کا تعلق آخر کار زندگی اور اس میں پیش آنے والے مسائل ہی پر ختم ہوتا ہے۔ قبل از آزادی اور خاص طور پر مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد پورا ہندوستان معاشرہ ذہنی معاشی تباہ کاریوں کا شکار ہونے کے ساتھ ساتھ اخلاقی قدروں کی گراوٹ کا بھی شکار تھا۔ حق و سچ کی طاقت اور برداشت کا مادہ نہ ہونے کے برابر تھا۔ ایسے میں پریم چند نے کسانوں کے مسائل، سود، غربت و امارت کے موضوعات پر لکھ کر ایسا سوچ کا مادہ ابھارا جس کے نقوش نہ صرف دیرپا تھے بلکہ اپنے اندر حقیقت اور تلخی کے عناصر بھی سمیٹے ہوئے تھے۔ اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ بات بھی عیاں ہوتی ہے کہ یلدرم نے فن برائے ادب کی بجائے فن برائے فن کے نظریے کو اپنایا۔ جب معاشرے میں انتشار پھیلا ہوا تھا۔ سیاسی معاشرتی مسائل کے ساتھ ساتھ مذہبی و اخلاقی مسائل کا سامنا بھی ہو تو فرد نہیں بلکہ پوری ایک جماعت بدحالی اور ذہنی کش مکش کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس بحرانی دور میں یلدرم کا کمال یہ نظر آتا ہے کہ انھوں نے محبت کے نغمے گائے اور رومانی فضا پیدا کرنے کی کوشش کی۔ یہ انسانی فطرت کا خاصہ ہے کہ انسان تبدیلی کا خواہش مند رہتا ہے۔ ہر نیا قدم نئی تلاش کا قائل رہتا ہے اور جہاں بھی نئی چیز نظر آئے۔ اسے اپنانے کی کوشش کرتا ہے اور اسے حاصل کرنا چاہتا ہے۔ یلدرم نے اس بحرانی دور میں اسی پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے تلخی، مایوسی، ناامیدی، ظلم و ستم، بدحالی، تنگی کے بجائے محبت کے گیت گائے۔ محبت ایسا ابدی جذبہ ہے جو پتھر بھی پگھلا دیتا ہے اور ہوکے تازہ جھونکے کی مانند ہوتا ہے۔ جو کھڑکی کھلتے ہی کمرے میں داخل ہو کر انسان کو تازگی کا احساس دلاتا ہے۔ یلدرم سے قبل جو بھی افسانہ موجود تھا یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ پریم چند اور علی عباس کے اسلوب سے قطع نظر یلدرم نے ایک مختلف زندگی کا رخ بے بس، دکھی اور ستم زدہ انسان کے سامنے پیش کیا۔ رنگ نیا ہو بات جدا ہو تو پھر دل پر اثر دیرپا کرے یا نہ کرے اس میں اترتی ہوئی محسوس ضرور ہوتی ہے۔ اردو افسانہ جو پریم چند اور علی عباس کی سچائی کی زد میں آکر تلخ ہو گیا تھا۔ یلدرم نے اس میں مٹھاس اور جستجو کا ذائقہ گھول دیا۔ ادب میں اور خاص طور پر نثری ادب میں کوئی شے اتنی دیرپا نہیں ہوتی۔ جتنی کہ اسلوب اور نئی تکنیک۔ اس کی سب سے بڑی مثال ناول کی ہے جو فرانسیسی ادب سے انگریزی ادب اور اس کے بعد اردو ادب میں آیا۔ داستانوی ادب نے انسان کو خوابوں اور خیالوں کی دنیا میں دھکیل دیا تھا۔ ناول نے حقیقی دنیا کا راستہ دکھایا۔ بالکل اسی طرح پریم چند اور علی عباس حسینی کے افسانوں نے افسانوں کو دکھی، مایوس اور تلخ بنا دیا تھا۔ یلدرم نے محبت کا درس دے کر اُسے زندگی اور رعنائی عطا کی۔ یلدرم کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ۱۹۱۱ء میں منظر عام پر آیا۔ ان افسانوں میں ہمیں جو پہلو سب سے زیادہ نمایاں تھا یوں کہنا چاہیے کہ دیدہ زیب نظر آتا ہے۔ احساس اور اظہار کا فنی انداز ہے۔ یوں تو سارے ہی افسانے اپنی جگہ انگوٹھی میں نگین ہیں لیکن محبت، ناجنس، غربت وطن، اگر میں صحرانشین ہوتا، مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ، یلدرم کے طرزِ تحریر کی فنی نزاکت اور لطافت کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ کیونکہ ان افسانوں میں کمال کی رعنائیاں بھی ہیں۔ بیان کی خوبصورتی بھی ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ موضوعات ایسے ہیں جو ایک ستائے ہوئے اور پریشان معاشرے

کو تھوڑی دیر کے لیے زبان کے چٹخارے اور غموں کی دنیا سے دور لے جاتے ہیں۔

اس حقیقت سے بھی دور اور کسی صدی میں انکار ممکن نہیں کہ ایک صحت مند ذہن کو جلا بخشنے میں جس قدر اس دور کا ادیب اور شاعر ذمہ دار ہوتا ہے کوئی دوسرا فرد اس قدر زیادہ ذمہ دار نہیں ہوتا۔ یلدرم کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ستم رسیدہ معاشرے کو تلخ حقائق اور ناامیدی سے بچانے کے لیے محبت کی چادر ان پر تان دی۔ کچھ نقاد یہ بھی کہتے ہیں کہ پریم کے بر عکس یلدرم کا اسلوب تراجم پر مبنی ہے اور اس پر مغربی اثرات کی بھرمار ہے لیکن یہ حقیقت بھی اٹل ہے کہ جمود کو توڑنے اور اندھیروں کو دور کرنے کے لیے جس روشنی کی ضرورت ہوتی ہے وہ پھر کہیں سے بھی حاصل کی جائے اس سے سروکار نہیں ہونا چاہیے۔ یلدرم سے قبل اور یلدرم کے بعد تراجم کی مثال دنیا کے ہر ادب میں ملتی ہے۔ یورپ کی ترقی میں عربی تراجم کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں ۔ بلاشبہ یلدرم نے طبع زاد کی بجائے تراجم سے استفادہ کیا۔ لیکن جس دور اور جس زوال پزیر معاشرے کے لیے یلدرم نے قلم اٹھایا وہ اسی کا متمنی تھا۔ علی عباس نے اگرچہ پریم چند کی تنقیدی حقیقت نگاری اور دیہی مصوری کی پیروی کرنے کی کوشش کی تو وہ بھی صرف اس لیے کہ معاشرے کو شعور کے ساتھ ساتھ مسائل اور ان سے نمٹنے کی آگاہی دی جائے۔ تراجم ہو یا کسی مصنف کی پیروی اس لیے کی جاتی ہے کہ معاشرہ کو مایوسی اور گھٹن سے نکال کر باشعور بنایا جائے۔ آزادی سے قبل اس تمام صورت حال کی بڑی وجہ معاشرتی حالات پر گھٹن، ناامیدی اور مایوسی کے بادل منڈلا رہے تھے۔ اس وقت پریم چند، علی عباس حسینی اور یلدرم نے جن اسالیب کو پیش کیا وہ اس دور کی ضرورت تھی۔ کسی بھی دور کو ترقی کی راہ پر گامزن کرنے کے لیے قدیم وجدید روایات کو ملا کر چلنا پڑتا ہے۔ پریم چند نے اپنی تحریروں میں جو معاشرہ پیش کیا وہ بلا شبہ بدحال تھا۔ علی عباس حسینی نے ان کی ڈگر پر چلتے ہوئے دیہی علاقوں کی مصوری کی۔ وہ اس دور کی ضرورت تھی اور یلدرم نے مغرب سے متاثر ہو کر مشرق کے لیے جو تراجم کیے وہ اس دور کی پکار تھی۔ کیونکہ انسان جب تک پرسکون اور ذہنی کش مکش سے باہر نہیں نکلتا اس وقت تک نہ تو اس میں سوجھ بوجھ پیدا ہوتی ہے اور نہ ہی شعور پنپتا ہے۔ یلدرم نے محبت کا شعور پیدا کر کے مسائل سے نکلنے کی جو ترکیب افراد کو بتائی وہ بلاشبہ ان کا اچھا قدم تھا۔ نقادوں نے تو پریم چند کے افسانے کفن، علی عباس حسینی کے افسانے کو تنقید کا نشانہ بنایا۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان کے افسانوں میں نہ صرف تہذیبی، معاشرتی، ذہنی اور اخلاقی ادار کی تباہی صاف نظر آتی ہے اور یہی نہیں بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اسی زمانے میں سیاسی احساس بیدار کرنے کے لیے کئی تحریکوں نے جنم لیا اور ذہنوں میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ بلاشبہ اس ذہنی انقلاب نے اردو افسانے کو پھر ایک نیا موڑ دیا اور اس نئے موڑ پر بھی پریم، علی عباس اور یلدرم نمایاں نظر آتے ہیں۔

سیاسی تحریکیں ہوں یا ادبی درحقیقت وہ آنے والے انقلاب ہی کی بات کرتی ہیں۔ انقلاب کیوں آتے ہیں۔ اس کا سب سے بڑا پہلو یہ ہے کہ کسی بھی زوال پذیر تہذیب اور معاشرے کو جب تباہی ایسے دوراہے پر لا کھڑا کردے جہاں ان کے پاس دو راستے ہوں تو وہاں ان کے لیے ابدی موت یا نئی زندگی ہوتی ہے۔ علی عباس، پریم چند اور یلدرم کے افسانوں

نے بھی اردو ادب کے ساتھ ساتھ برصغیر پاک و ہند کی ادبی تاریخ کا رُخ بھی موڑ دیا۔ زوال پذیر معاشرے کو تعلیم اور شعور کے ساتھ ساتھ زمانے کی تیز رفتاری کے ساتھ چلنے پر مجبور کر دیا۔ ابتدائی دور میں شعور کی بنیاد پر جو ادب تخلیق ہوا۔ اس نے حال کے ساتھ ساتھ مستقبل کو بھی نئے سورج کی روشنی سے منور کر دیا۔ مگر زوال شدہ معاشرے کا المیہ یہ تھا کہ وہ تاریخ کے ساتھ لپٹے رہنا چاہتا تھا۔ یہ انسانی فطرت کا خاصا ہے کہ حال خواہ کتنا اچھا ہو وہ ماضی ہی کو عظیم اور کامیاب گردانتا ہے اور یہ بھی انسانی شعور کی ایک کڑی ہے۔ تاریخ اس بات کی گواہ ہے کہ ماضی سے انسان کا رشتہ بہت پرانا ہے۔

زندگی کے ارتقائی دور میں جب وہ تیز رفتاری سے چلتے ہوئے مستقبل کو روشن کرنا چاہتا ہے۔ اس وقت بھی اس کی نظریں ماضی کی طرف ہوتی ہیں اور بلاشبہ انسان ایک ہی جگہ پر کھڑے ہو کر ایک ہی وقت میں اپنے ماضی، حال اور مستقبل کو دیکھ رہا ہوتا ہے۔ پریم چند، یلدرم کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ماضی، حال کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مستقبل کو جن علامتوں اور کنایوں میں بیان کیا ہے۔ افسانہ روایتی ڈگر سے ہٹ کر نئی ڈگر پر چل پڑا۔ پریم چند کا افسانہ راہ نجات اور زیور کا ڈبا اس کی شاندار مثالیں ہیں۔ اس طرح یلدرم کے ہاں سیل زمانہ اور حضرت دل کی سوانح عمری، اسی شعور کی زندہ مثالیں ہیں۔ وقت اور ضرورت انسانی زندگی کا خاصا میں شعور جب بیدار ہوتا ہے۔ تو اس کی نظر دو ہی چیزوں کی طلب گار ہوتی ہے۔ ایک وقت اور دوسری ضرورت۔

شعور کا یہ کمال ہے کہ وہ ضرورت کو وقت کے سانچے میں ڈھال دیتا ہے اور جو اقوام ضرورتوں کو وقت کے ساتھ لے کر چلتی ہیں۔ وہ کامیاب و کامران ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس جو قوم میں وقت کو ضرورتوں کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتی ہے۔ ناکامیاں ان کا مقدر ہوتی ہیں۔ پریم چند اور یلدرم سے قبل افسانہ داستانوی اسلوب لیے ہوئے تھا۔ داستانوی اسلوب طلسمی دنیا ان دیکھی چیزوں، مکاری دھوکا اور فریب کی بات بیان کرتی ہیں۔ اس کے برعکس یلدرم نے دنیاوی محبت کے نتیجے میں یعنی انسانوں سے محبت کرنے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے اثرات کی بات کی۔ جب کہ پریم نے انسان کی غفلتوں اور لاعلمی سے پیدا ہونے والے مسائل کی بات کی۔ اس کا ثبوت ہمیں پریم چند کے افسانے راہ نجات میں نمایاں نظر آتا ہے:

> ''یہ آگ کس نے لگائی، یہ کھلا ہوا راز تھا، مگر کسی کو کہنے کی ہمت نہ تھی۔ کوئی ثبوت نہیں اور بناء ثبوت کے بحث کی --------[3]

مندرجہ بالا اقتباس سے انسان کی مجبوریوں اس کی کم ہمتی اور مسائل میں گھرے ہونے کے ساتھ ساتھ اس کی بدحالی کی عکاسی ہوتی ہے۔ کیونکہ انسان کو نجات اسی صورت میں ملتی ہے جب وہ اس سے نکلنے کی کوشش کرتا ہے۔ مسائل یعنی بھوک، جہالت اور شعور کی روکی کمی اس دور کے یہ رہ تین نمایاں مسائل تھے۔ جس سے فرد باہر نکلنے کی کوشش بھی نہیں کر رہا تھا۔ یا پھر پریم کے بقول وہ اتنا بوجھ تلے دبا تھا کہ اس میں سر اٹھانے کی ہمت ہی نہ تھی کہ وہ مسائل کے انبار کا سامنا

کرتا۔ یلدرم کے ہاں بھی یہی پہلو کسی اور رنگ میں نظر آتا ہے۔ وہ زمانے کو بہہ اور نکل جانے کے لیے سیلاب کا استعارہ استعمال کرتے اور کہتے ہیں کہ سیلاب میں بہہ جانے یا آگے نکل جانے کے لیے بھی ہمت کی ضرورت ہوتی ہے۔ وقت اور حالات پر ذات کو چھوڑ دینا کبھی آگے کی طرف نہیں لے جاتا۔ بلکہ ماضی میں کھڑا ہوا انسان گہرائی میں ڈوبا ہوا انسان اس لیے باہر نہیں نکل پایا کہ اس کی نظر حال ور مستقبل کے بجائے ماضی پر ہوتی ہے اور بہہ جانے اور آگے نکلنے کے لیے ہمت اور کوشش کرنی پڑتی ہے۔ بلاشبہ کسی بھی تہذیب اور معاشرے کو جن تین رنگوں میں رکھ کر دیکھا یا پرکھا جاتا ہے وہ بالآخر اس تہذیب اور معاشرے کا ماضی، حال اور مستقل ہی ہوتا ہے اور اسی کے نتیجے میں پیدا ہونے والے اثرات کو اس تہذیب کے عکس میں دیکھا جاتا ہے۔ دولت، امارت اور تعلیم کسی بھی تہذیب کو پروان چڑھانے میں سب سے زیادہ اہمیت کی حامل ہوتی ہے اور ان تین چیزوں میں جو عنصر نمایاں ہوتا ہے اس کا نام شعور ہے۔

قبل آزادی لکھے جانے والے افسانوں میں درحقیقت اس دور کے افراد میں شعور پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اس بات کی بھی کوشش کی گئی کہ انسان کو ترقی کی طرف گامزن کرنے کے لیے تینوں زمانوں اور تینوں حالتوں کو ساتھ ساتھ لے کر چلا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند نے دیہاتی زندگی کو موضوع بنایا۔ کہ زراعت کا شعبہ ہی خوشحالی کا ضامن ہوتا ہے۔ اگر اس شعبے سے منسلک افراد بدحال ہوں گے تو یہ شعبہ کیسے ترقی کرے گا۔ پھر انھوں نے وہاں کے مردوں اور عورتوں کو اپنے افسانے کے کرداروں میں ڈھال کر کہانی کا تانا بانا بنا۔ لیکن نقص یہ رہ گیا کہ مردوں کو عورتوں کا حاکم دکھانے کے باوجود عورت کو زیادہ پر ہمت اور محنتی دکھانے کی کوشش کی۔ جس سے افسانے میں زندگی کی تلخی میں اضافہ ہوا۔ اس کے برعکس یلدرم نے محبت کو موضوع بنایا لیکن فنی کمی یہ رہ گئی کی محبت کے فلسفے کو زمانے کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا۔

حالانکہ محبت کا جذبہ زمانے کے رحم وکرم پر نہیں ہوتا۔ بلکہ زمانہ محبت کے رحم وکرم پر ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود شعور کی رو کا عنصر تینوں مصنفوں کے ہاں نظر آتا ہے۔ کہ انھوں نے تلخ نگاری، محبت بلاشبہ یلدرم کی افسانہ نگاری کے بارے میں کہا جائے۔ تو بے جا نہ ہوگا۔ ان کے تراجم کی بدولت اردو افسانے میں زندگی اور فن کا خوبصورت امتزاج پیدا ہو گیا۔ موضوع اور بیان فکر و اظہار میں بھی نیا امتزاج سامنے آیا۔ یوں کہنا چاہیے کہ قدیم روایات کے ساتھ فن کی حیثیت سے بھی نئی طرز اور نیا اسلوب افسانے میں شامل ہو گیا اور اس حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کہ ان تراجم کے علاوہ مغربی ادب سے متاثر ہو کر افسانہ نگاروں نے طبع زاد افسانے بھی لکھے۔ جو بلاشبہ شاہکار افسانوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ علی عباس حسینی کے افسانوں کے بارے میں یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ان کے ہاں بھی زندگی کے حقائق کے ساتھ ساتھ لطافتیں اور رعنائیاں بھی ملتی ہیں اور اس سے بڑھ کر یہ کہ فن کی نزاکتیں بھی موجود ہیں۔ لیکن نقادان کے افسانوں میں ایک عیب کی بھی نشاندہی کرتے ہیں کہ ان کے افسانوں میں تخیل اور شعریت پر مشاہدے اور غور و فکر کا عنصر ہے۔ لیکن نقاد کی آراء سے قطع نظر اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ یہ سب ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور طرز اسلوب کے لیے رگوں میں دوڑتے

ہوئے خون کی مانند ہے۔قبل آزادی 30-1920ء کے بعد شدید سیاسی و معاشرتی انتشار کے سبب لوگوں کے ذہنوں میں عصبیت بے چینی ہیجانی کیفیت کے آثار پائے جاتے ہیں اور انھی اثرات کی بدولت ان تینوں مصنفین اور دوسرے قلم کاروں میں انسانیت کی خدمت کے جذبے کو شدت سے ابھارنے کی کوشش کی۔یہی وجہ ہے کہ بعد میں یہی اثرات زیادہ دیرپا ہو کر غالب آگئے۔اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہاں بھی منشی پریم چند نے رہنمائی کی۔انھوں نے اور ان کے ہم عصروں نے زندگی اور اس کے مسائل کا بغور جائزہ لیتے ہوئے انھی موضوعات پر طبع آزمائی کی اور یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ بعد کے افسانے ان کے گہرے مشاہدات اور تجربات کا نتیجہ ہیں۔

1932ء تک اردو افسانہ نگاری میں مختلف رجحانات سامنے آتے ہیں۔اس دوران ترقی کے باوجود اردو افسانہ نگاری میں کوئی مستقل رجحان پیدا نہ ہو سکا۔کبھی اصلاحی اور کبھی رومانی مقاصد جاری رہے۔ویسے ہماری سماجی زندگی میں بھی کوئی ربط و تسلسل نہیں رہا تھا۔ہر طرف افراتفری اور انتشار کے اس پروردہ ماحول میں ادب بھی ایک بحرانی دور سے گزر رہا تھا۔لیکن 1930ء کے بعد جب پورے ملک کی سیاسی، سماجی، معاشرتی زندگی میں انقلاب آیا تو وہی انقلابی بو ادبی زندگی میں بھی ملتی ہے۔اس کی جڑیں شعور کی رو پر جا کر ملتی ہیں۔فرد اور جماعت میں بیداری اور ولولہ پیدا ہوا۔کئی سماجی تحریکوں کے فروغ سے ادب میں بھی کئی رجحانات نئے انداز میں در آئے۔سیاسی غلامی کے احساس نے معاشرہ اور اس کے حوالے سے ادیب پر بھی اثرات مرتب کیے۔تخیل کی رومانوی دنیا کے ارد گرد افلاس، جسمانی و جنسی بھوک اور بے علمی کے احساس نے ادیب کے جذبات پر تازیانے کا کام کیا۔انھوں نے اپنے افسانوں میں کربناک تصویریں پیش کرنا شروع کیں۔انگارے بھی انھی حالات کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ڈاکٹر نگہت ریحان خان انگارے کے بارے میں لکھتی ہیں:

> ”۔۔۔کسی کو خطرہ تھا کہ اس سے لوگوں کے اخلاق بگڑ جائیں گے۔جنسیات کے متعلق فحش نگاری نوجوانوں کے کرداروں کو خراب کر سکتی ہے۔کسی کو اپنا مذہب خطرہ میں نظر آیا۔سیاسی راہنماؤں کو یہ خوف محسوس ہوا کہ یہ ملک میں بدامنی نہ پھیلا دے۔“[4]

134 صفحات پر مشتمل یہ افسانوی مجموعہ 1932ء کے آخر میں منظر عام پر آتے ہیں اس افسانوی مجموعہ نے تہلکہ مچا دیا۔لندن سے رخصت پر آئے سجاد ظہیر نے اس کتاب کی اشاعت کو عملی جامہ پہنایا۔اس مجموعہ میں سجاد ظہیر کے پانچ افسانے ”نیند نہیں آتی“، ”جنت کی بشارت“، ”گرمیوں کی ایک رات“، ”دلاری“ اور ”پھر یہ ہنگامہ“ احمد علی کے دو افسانے ”بادل نہیں آتے“ اور ”مہاوٹوں کی ایک رات“ رشید جہاں کا ایک افسانہ ”دلی کی سیر“ اور ایک ڈراما ”پردے کے پیچھے“ اور ان کے شوہر محمود الظفر کا ایک افسانہ ”جواں مردی“ شامل ہے۔ان ادیبوں نے مغرب کے اثرات قبول نہیں کیے بلکہ مغربی شعور کو اپنے ادب میں بیدار کرنے کی کوشش کی۔تاکہ گھٹن اور جمود سے جڑا معاشرہ آزادی اور خوش گوار فضا میں سانس لے سکے۔

ان ادیبوں نے مغربی ادب کے گہرے مطالعہ سے ان افسانوں میں قلم کاری کے جوہر دکھائے۔ان قلم کاروں نے جمیش جوائیس، ڈی۔ایچ لارنس اور ووجینا وولف کے اسلوب فن کے اثرات قبول کرتے ہوئے ''شعور کی رو'' اور ''آزاد تلازمہ خیال'' کی تکنیک کو اپنے افسانوں میں استعمال کیا۔سجاد ظہیر کا افسانہ ''نیند نہیں آتی'' یہ افسانہ بڑبڑاہٹ سے اور سوچوں سے شروع ہوتا ہے۔سوچ کی لہر کہاں سے کہاں بہا لے گئی:

> ''اکبر صاحب، آپ تو ماشا اللہ شاعر ہیں۔کوئی قومی نظم تصنیف فرمایئے۔یہ گل وبلبل کے افسانے کب تک۔قوم کی ایسی تیسی۔میرے ساتھ قوم نے کیا اچھا سلوک کیا ہے۔کہ میں گل وبلبل چھوڑ کر قوم کے آگے تھرکوں۔''[5]

سارا افسانہ بڑبڑاہٹ پر محیط ہے۔باتیں موضوع سب بڑبڑاہٹ ہے۔سوچیں چلتی جاتی ہیں اور یہ بڑبڑاہٹ نہیں ہے۔بلکہ انسان کے اندر کی وہ کیفیت ہے جسے وہ لبوں پر لانے سے بے بس ومجبور ہے۔لیکن کیونکہ بقول نفسیات دان دماغ سونے میں بھی کام کرتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ بڑبڑاہٹ اتنی تلخ ثابت ہوتی ہے کہ سچائی کے تمام پہلو ذہن سے نکل کر زبان پر آجاتے ہیں۔بلاشبہ مصنف کا کمال یہ ہے کہ اُس نے ہیجانی کیفیت کو معاشرے کے رستے ناسوروں کی شکل میں بغیر حجاب اور غلاف پہنے بیان کر دیا۔یہی اس افسانہ کا خاص پہلو ہے:

> ''ساری دنیا کی ایسی تیسی، میاں اکبر تمھاری ایسی تیسی ذرا آپ قطع ملاحظہ فرمایئے۔پھونک دو تو اڑ جائیں۔بڑے شاعر غیر بنے ہیں۔مشاعروں میں تعریف کیا ہو جاتی ہے۔کہ سمجھتے ہیں۔۔۔۔کیا سمجھتے ہیں۔بیچارے سمجھیں گے کیا! بیوی جان کچھ سمجھنے بھی دے۔''[6]

ہر افسانے میں انشائیت اور افسانویت کا امتزاج پیش کیا ہے۔کچھ افسانوں میں سرریلزم کی تکنیک بھی استعمال کی گئی ہے۔جس کے تحت علامتوں اور امیجز کے ذریعہ لاشعور کی عکاسی بھی کی گئی ہے۔اس مجموعہ میں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ افسانوں کو قابل فہم طور پر پیش کیا گیا ہے۔پہاڑ، چوٹیاں، آسمان، سانپ، لہریں ان سب کو علامتوں کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔بلاشبہ یہ علامتیں صرف علامتیں نہیں ہیں۔بلکہ انسان کے اندر کی وہ کیفیات ہیں۔جنھیں جب باہر نکلنے کا موقع نہیں ملا تو وہ ذہن میں مختلف اشکال کی شکل میں پناہ گاہیں بنا لیں۔ان افسانہ نویسوں کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے علامتوں کے ذریعے ہیجانی کیفیت اور انتشار کو ایک ایسا جامہ پہنایا جس نے الفاظوں کے ذریعے نہ صرف حقیقت کا بیان کیا۔بلکہ انسانی عقلوں پر پڑے پردوں کو بھی چاک کر دیا۔

ان دس افسانوں میں پلاٹ اور کردار نگاری کی بجائے منطقی ربط اور تسلسل کے بجائے بے ربطی کیفیت ملتی ہے۔

اسی وجہ سے زبان اور اندازِ بیان بھی روایتی نہیں ہے۔ ان تمام افسانوں میں موضوعات حقیقی زندگی سے مستعار لے کر بے باکانہ عکاسی کی گئی ہے۔ ان کے افسانوں میں اقتصادی اور نفسیاتی رجحانات میں بدلاؤ نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے روایت پرستی کے بت کو توڑنے کی کوشش کی ہے۔ تلخ اندازِ بیان کے باوجود جوش وخروش کے سیلاب میں اعتدال وتوازن قائم رکھنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ کہیں کہیں تحریروں میں خاص طور پر احمد علی کے افسانے ''بادل نہیں آتے'' میں سوقیانہ پن ضرور پیدا ہوگیا ہے۔ ایسی ہی وجوہات تھیں جن کے بناء وہی ہوا جو عام طور پر کسی نئے خیال کو پڑھ کر یا کسی نئی بات کو سن کر لوگوں کا ردِ عمل ہوتا ہے۔ انگارے پر ملک بھر سے اعتراضات کی بارش ہونے لگی۔ مولویوں کا مذہب خطرے میں پڑنے لگا۔ غرض ہر طرف سے اس افسانوی مجموعے کی مخالفت نے مجموعے پر پابندی لگوادی۔ لیکن مجموعہ جو چند ہاتھوں میں پہنچ چکا تھا اس نتیجہ کے طور پر ''شعلے'' کی شکل میں بعد میں ظاہر ہوا۔ اب عام کے ذہنوں میں کھلی۔ کہیں لعن طعن اور کہیں سے داد تحسین ملی۔ لیکن نتیجہ وہی انگاروں نے شعلوں کی شکل اختیار کرلی۔ اور اس کی تپش بھی اتنی زیادہ تھی کہ اس نے جلد ہی پورے ادب کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور ایک حقیقت جو کھل کر سامنے آئی وہ یہ تھی کہ ادب کی صنف میں لکیر کا فقیر ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ادب کی وادیاں انگاروں اور پھولوں سے بھری ہوتی ہیں اور ان پھولوں کی خوشبو اور مہک نہ صرف مختلف ہے بلکہ اپنی پہچان بھی رکھتی ہے۔ جہاں انگارے کے مصنفین کو ذہنی کرب سے گزرنا پڑا وہاں جرات وہمت نے انھیں اور زیادہ نڈر اور بے باک بنادیا۔ یہی وجہ ہے کہ انگارے پر پابندی لگنے کے بعد ادب نے جو نیا رنگ اپنے اندر سمویا تھا وہ نہ صرف گہرا ہوا بلکہ دیدہ زیب بھی ہوگیا۔

> ''ہماری شادی ایسی عمر میں ہوئی تھی۔ جب ہم ایک دوسرے کے جذبات سمجھنے کی صلاحیت تک نہ تھی۔ لیکن بعد میں جو حادثہ پیش آیا۔ اس کا الزام مجھے قسمت، یا ایسے حالات پر جن پر مجھے کوئی قابو نہ تھا۔ نہیں رکھنا چاہتا تھا۔'' [7]

ہوا کے لیے دروازے کھل گئے تھے اس لیے اس مجموعہ کو ویسی مخالفت کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔ بات یہ ہے کہ انگارے کے اثرات دور رس مرتب ہوئے۔ نئے دور کے لکھنے والوں نے کسی نہ کسی حیثیت سے ان اثرات کو اپنایا۔ انگارے ہی کے اثرات کے تحت داخلی وخارجی حقیقت وواقعیت نگاری اردو افسانے کی شان بنی جو آج بھی برقرار ہے۔

انگارے کے بعد کے افسانہ نگار:

فرائیڈ نے اپنے مختلف تجربات نفسیات کی دنیا میں انقلاب برپا کردیا تھا۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ اثرات صرف مریض اور علاج تک محدود تھا۔ بلکہ یہ حقیقت یہ ہے کہ دینا بھر کے ادب نے بھی اس کا اثر نہ صرف قبول کیا بلکہ ادب کے دو بڑی اصناف خاص طور پر اس سے متاثر ہوئیں۔ ایک ناول، دوسرا افسانہ، بلاشبہ ناول کو زندگی کی سچی

تصویر کہیں تو افسانہ زندگی کی اکائی ہے۔ فرائیڈ کے نظریے نے ''شعور کی رو'' کو کچھ اس طریقے سے بیان کیا کہ مغرب تو مغرب مشرق کے افسانہ نگار اور ناول نگار اپنا دامن اس سے نہ بچا سکے۔ ''شعور کی رو'' کیا ہے اور کیونکہ مصنفین نے اپنی تحریروں میں اس سائنسی نقطہ نظر کو شامل کیا اس کا حوالہ دیتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ شعور کی بنیادی صنف اس کا تیزی سے آگے بڑھنا ہے۔ یہ ہر لحہ حرکت میں رہتی ہے۔ بالکل بجلی کی لہروں کی طرح اس کی رفتار اس قدر تیز ہوتی ہے کہ ارادی فکر کے لیے ایسے جہاں جیسے اور سب کی گرفت میں لانا مشکل نہیں ناممکن بھی ہے۔ کیونکہ فکر ہمیشہ زبان اور فن کے قواعد وضوابط کے زیر اثر ہوتی ہے۔ اسی لیے مطلق العنان شعور سے کوسوں دور رہ جاتی ہے۔ درحقیقت فکر خود شعور کا ایک حصہ ہے یعنی جز اور کل کا کوئی مقابلہ نہیں کیا جاسکتا۔ بعض لوگ یاداشت اور تخیل کو شعور کے مترادف کہتے ہیں۔ حقیقت میں یہ نکتہ نظر درست نہیں کیونکہ یاداشت تخیل محسوسات، جذبہ، سوچ اور وجہ یہ سب شعور کے مختلف اجزاء ہیں اور ان کا تعلق شعور کی مختلف سطحوں سے ہے اور یہی نہیں اس کی مثال اس طرح دی جاسکتی ہے کہ ہر انسان کا شعور اس کی ذاتی ملکیت ہے۔ اس لیے دوسرے لوگوں کا قابلِ فہم ہونا اس کے لیے ضروری نہیں۔ اس میں خیالات ایک صورت میں سامنے نہیں آتے۔ مضامین بدل بدل کر سامنے آتے ہیں اور سچائی ہی ہے کہ مضبوط ارادے کا مالک اپنے ذہن میں کسی نئے وسوسے، خیال اور سوچ کو آنے سے نہیں روک سکتا۔

''شعور کی رو'' کو برتنے کے کئی طریقے بیان کیے گئے ہیں جمیس بڑبڑانا یعنی خواص کلام اور خود کلامی دو ایسے طریقے ہیں جنھیں مصنفین نے اپنی تحریروں میں استعمال کر کے معاشرے کی ان سچی حقیقتوں کو بیان کردیا جو بلاشبہ ناپید تھیں۔ لیکن ان کا بیان مشکل ضرور تھا۔ باب چہارم میں ڈاکٹر سید جاوید اختر ص ۱۱۲۔۱۱۱ پر لکھتے ہیں:

> ''اردو کی نامور خاتون نقاد ممتاز شیریں کے خیال میں ''ور جینا وولف کی تکنیک اور اسلوب بیان ایسا ادبی آلہ ہے۔ جو حس کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو بھی پکڑ لیتا ہے اور بڑھتے بڑھتے ہماری ساری حسیں بھی کچھ اس طرح سے بیدار ہو جاتی ہیں کہ ہم دیکھ سکتے ہیں، سن سکتے ہیں۔ چھو کر محسوس کر سکتے ہیں۔ سونگھ سکتے ہیں۔ وہ کرداروں کا فرق بھی ظاہری عمل اور گفتگو سے نہیں۔ احساسات کے نازک سے نازک فرق سے بتاتی ہے۔ اس کے کردار ایک جیسے ہوتے ہیں۔ ان میں صرف ناموں کا فرق ہوتا ہے۔ ناولوں یا افسانوں میں بالکل 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 تفصیل ترتیب وار نہیں۔ بلکہ کرداروں کے ذہن میں آتی ہوئی بے ترتیب آزادی سے دی جاتی ہیں۔''[8]

مندرجہ بالا پیراگراف کو مدنظر رکھتے ہوئے اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ شعور کی رو کی تکنیک نے اردو

افسانے اور ناول کا انداز بدلا۔ وہاں مصنف کو بھی ایک ایسی سوچ دی جو خیالات، تسلسل، ذہن میں آنے والی بات کو گرہ لگا لگا کر پیش کرنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ انسانی صلاحیت اور اس کے وجدان اور تخیل میں ہے بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ وہ خیال اور سوچ کے ربط کے تانے بانے میں بھی نہیں بنتا بلکہ ذہن میں آنے والے خیالات کو قرطاس کے ذریعے الفاظوں کا جامعہ پہنا کر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ رنگ انگارے کے مصنفین سے میسر آیا تھا۔ جو کہ بعد میں آنے والے مصنفین کے لیے بھی مشعلِ راہ ثابت ہوا۔ جن میں خاص طور پر کرشن چندر، عصمت چغتائی، میرزا ادیب، احمد ندیم قاسمی، منٹو، غلام عباس، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، ممتاز شیریں، بیدی اور محمد حسن عسکری شامل ہیں۔

کرشن چندر:

اس میں شک نہیں یہ ایک حقیقت ہے کہ ترقی پسند افسانے کی روایت پریم چند کی حقیقت نگاری ہی سے وابستہ ہے۔ لیکن بعد میں آنے والوں نے اس روایت کو برقرار رکھتے ہوئے ادب میں نہ صرف نت نئے تجربے کیے بلکہ ادب کو مختلف رنگوں سے مالا مال کر دیا۔ ایسے ہی افسانہ نگاری میں کرشن چندر کا نام بھی آتا ہے۔

ان کی سوچ طبعاً رومانوی تھی۔ لیکن زیادہ تر سماجی شعور کے آئینے میں انھوں نے اپنے فن اپنی سوچ اور اپنی فکر کا اظہار کیا۔ اسی لیے ان کا فن عمرانی حقیقت کی عکاسی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ اپنے عہد نے نا صرف نمائندہ قلم کار تھے بلکہ انھوں نے حقیقت کا اسلوب فطرت کی رعنائیوں کو شامل کر کے اس سلیقے سے پیش کیا کہ پڑھنے والوں پر ایک عجیب سا سحر طاری کر دیا۔ یوں تو ان کے سارے ہی افسانے بے مثال ہیں۔ لیکن ان کے افسانوں کے مجموعے ''ایک گرجا ایک خندق'' میں شامل افسانے اپنے اندر کئی رنگ لیے ہوئے ہیں۔ خاص طور پر اس کے تین افسانے اپنے اندر نہ صرف منفرد رنگ رکھتے ہیں۔ بلکہ انسانی ازلی اور ابدی محرومیوں کی کرد حقیقی واقعات کا ایک ایسا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ مثلاً شہوت کا درخت، ماہر فن، ایک دن شعور کی رو میں بہہ کر لکھے جانے والے وہ افسانے ہیں جن کو پڑھ کر ایک سحر طاری ہو جاتا ہے اور عقل اس بات کو ماننے سے انکار نہیں کرتی کہ انسان ایک متحرک وقت ہے۔ جو بغیر رکے چلتا چلا جاتا ہے اور کوئی اس کو اپنی مٹھی میں بند نہیں کر سکتا۔ اس اقتباس سے ان کی تحریر کی روانی کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔

> ''اور جب گرمی کا موسم آیا اور بڑھا اور پھیلا تو شہوت کی ہر شاخ ڈال بن گئی۔ ادھ کھلے جھومروں نے آنکھیں کھولیں۔ انگڑائی لی، بازو پھیلائے اور پھیل کر سبز سبز چکنے پتے بن گئے۔ پہلے چکنے پھر کھردرے پھر دندانے دار منقش پتے۔ حسین حمیدہ پتے قدرت نے اپنے برش سے بنائے تھے۔ پتے جن کی نوک پلک کی نازکی آج بھی ہر مصور کے لیے آئینہ حیرت ہے۔ اس کے فن کا سنہرا خواب ہے۔۔۔۔۔۔۔۔ پھر پتے ہلے، ڈال جھومے،

طوطے چہکے اور خزاں آئی۔''[9]

مندر بالا پیراگراف کرشن چندر کے اسلوب کی حقیقت نگاری بیان کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے شعور اور تخیل کا بھی عکاس ہے اور اس پہلو کی بھی نشاندہی کرتا ہے کہ کرشن چندر کے افسانوں میں جذبہ مائل بہ افق ہے۔ وہ پرواز کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ زمین پر رگڑ رگڑ کر چلنے کا پہلو ان کی تحریر میں موجود نہیں۔ وہ وقت زمانے کے ساتھ ساتھ تخیل کو بھی حرکت میں رکھتے ہیں۔ وہ ذہن میں آنے والے خیالات کو جوڑ جوڑ کر یا سوچ سوچ کر یا الفاظ کی مشقت سے ملانے کی کوشش نہیں کرتے۔ بلکہ جس طرح وقت تیزی سے گزرتا ہے۔ اسی طرح وہ سوچ کا دائرہ بھی آگے بڑھا دیتے ہیں۔ یہ پہلو ان کے افسانے ''ماہر فن'' میں جگہ جگہ نظر آتا ہے:

''ماہر فن نے ہندوستان کا نقشہ بدل ڈالا۔ اس کی تاریخ بدل دی۔ اسے نئی زندگی عطا کی اور اس زندگی کو قائم رکھنے کے لیے ایک نئے طب کو ایجاد کیا۔ ان ماہرین فن کے آنے سے پہلے ہندوستان میں صرف آٹھ دس امراض ہوتے تھے۔ بخار، دمہ، بواسیر، پیچش، کوڑھ، مرگی، ہذیان، جنوں اور اسی قسم کی دو چار اور الا بلا بیماریاں اور بس اپنی بطابت یہاں پر ختم ہو جاتی تھی اور ان عوارض کے علاج کے طریقے بھی گنے چنے تھے، ماہر فن نے ان سب کو یک قلم موقوف کیا۔''[10]

اس اقتباس کا جائزہ لینے کے بعد ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کرشن نے نظر کی آمیزش کے ساتھ جس حقیقت کو بیان کیا ہے۔ درحقیقت وہ انسانی نفسیات کی ایسی کیفیت ہے جس میں کسی بیمار شخص کی بیماری نہیں بلکہ بیماری سے پیدا ہونے والی علامات کو معاشرے کی خرابیوں کی شکل میں بیان کیا ہے اور قلم کی روانی وقت کے دائرے میں رہ کر اس تیزی سے آگے بڑھتی ہے کہ بیماری اور کیفیات انسانی نہیں رہیں۔ بلکہ معاشرے میں پائے جانے والی برائیوں کو خطرناک بیماریوں کی شکل میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ اپنی اس کوشش میں وہ کامیاب بھی ہوئے اور آگے کی جانب بھی بڑھے۔ یعنی تیزی سے ارتقائی منازل طے کیں اور شعور کی بلند پرواز کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی تحریر میں سب سے زیادہ نمایاں واقعات کو کرتے ہیں۔ کیونکہ کوئی بھی معاشرہ اپنے سماج یا لوگوں کا کُل ہوتا ہے یا عکاسی کرتا ہے۔ اپنے افسانے ''ایک دن'' میں انھوں نے انسانی کیفیت کی بڑی خوبصورت عکاسی کی ہے:

''کیسی ظالم نیند ہے۔ مویشی ہانڈی میں بھوکے مرے جا رہے ہیں اور یہ سب لوگ سو رہے ہیں۔ ارے بختار، بختیار بیٹا فجر ہو گئی۔

باپ! کوئی دور بستر پر ڈکارا

بیگماں، بیگماں، تو ہی اٹھ جا
آئیں ایں او بیگماں اپنے گرم گرم بستر میں کسمسائی اور اس نے اپنے دودھ پیتے بچے کو چھاتی سے لگا لیا۔ بچہ جس مزے سے دودھ پینے لگا اس سے بیگماں کو اور بھی گہری نیند آگئی۔‘‘[11]

عصمت چغتائی:

عصمت چغتائی اردو افسانے کی روایت میں ایک ایسا نام ہے۔ جس نے نہ صرف اردو افسانے کی روایت کو تبدیل کیا بلکہ سماج میں مرد اور عورت کے پائے جانے والے فرق کو بھی کسی حد تک کم کرنے کی کوشش کی۔ ان کی تحریر پر بے باکی کا الزام لگایا جاتا ہے۔ لیکن وہ بے باکی نہیں بلکہ ایک عورت ہونے کے ناتے ان کی ہمت اور جرات ہے کہ جس پر انھوں نے قلم اُٹھا کر معاشرے کے ذہنی مریضوں کا علاج کرنے کی کوشش کی۔ اس رستے ہوئے ناسور پر پھاہا رکھنے کی کوشش کی۔ جس کی بدبو سے پورا معاشرہ تعفن کا شکار تھا اور انسانی ذہن کو دیمک نے چاٹنا شروع کر دیا تھا۔ عصمت کی شہرت میں عظمت کم اور حیرت زیادہ نظر آتی ہے اور وہ منٹو سے بھی دو قدم آگے دکھائی دیتی ہے۔ عصمت کی جبلت ان کے اپنے قابو میں نظر نہیں آتی۔ کیونکہ انھوں نے جنس نگاری کی در پردہ معاشرتی اقدار کو چکنا چور کرنے کی کوشش کی۔ جس میں وہ کہیں کامیاب اور کہیں ناکام نظر آتی ہی۔ ان کی عظمت اس میں پوشیدہ ہے کہ وہ ناامید نہیں ہوتیں اور نہ ہی بے بس نظر آتی ہیں۔ وہ اپنے خیالات کا اظہار اس انداز میں کرتی ہیں کہ معاشرے کی صورت حال آئینے کی طرح اجاگر ہو کر سامنے نظر آتی ہیں۔ انھیں بنیادی طور پر حقیقت نگار کہنا چاہیے۔ لیکن اس کے باوجود وہ ایک حقیقت نگار مصنفہ تھیں۔ ٹھہراؤ اور توازن کی کمی نظر آتی ہے۔ عورت ہونے کے باوجود انھوں نے جنس لطیف کو جذباتی کیفیت کو اس طرح بیان کرنے کی کوشش کی کہ گرم جملے کی شکل میں اور مرد کے ذہنی فتور کو ایسے قاعدے کے ساتھ پیش کیا جس میں پڑھنے والے کی عقل کے سارے اسباب کو روشن کر دیا۔ نہ صرف اس کا ذہن ایک لمحے کے لیے حرکت میں آیا بلکہ پورے جسم پر لرزہ طاری ہو گیا۔ جس میں زبان بند اور آنکھیں کھول دیں۔ جس کی وجہ سے اسی عادت نے ان کے ہاں فحش لذت پیدا کرنے کی کوشش کرنے کے ساتھ ساتھ قدروں کو توڑنے کا رجحان بھی ابھارا۔ لیکن انقلاب کی آواز کہیں سے سنائی نہیں دیتی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کسی نئے نظام کو تخلیق نہ کر سکیں۔ ان کے افسانے خاص طور پر ’’چوتھی کا جوڑا‘‘، ’’نتھ کا زخم‘‘ اپنی مثال آپ ہیں۔ لیکن ’’لحاف‘‘ کے ذریعے عصمت چغتائی نے معاشرے نے بے راہ روی کو جس طرح چاک کیا ہے۔ ایسی مثال کسی دوسرے افسانہ نگار کے ہاں نظر نہیں آتی۔

جنس نگاری کے حوالے سے اگر عصمت چغتائی کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کا افسانہ ’’لحاف‘‘ سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے جس میں انھوں نے مسلم معاشرے کی ایسی خواتین کی ذہنی، فکری اور پریشانیوں کو بیان کیا۔ جو چار دیواری میں زندگی بسر کرتی ہیں اور جنسی محرومی کا شکار رہتی ہیں۔ اس افسانے میں انھوں نے بیک وقت

ماضی، حال اور مستقبل کو جس انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ دراصل وہ ''شعور کی رو'' کی ابتدائی منزل نظر آتی ہے۔عصمت چغتائی نے اپنے افسانوں میں زیادہ تر جنسی پہلو بیان کیا ہے۔

اس کی وجہ شاید یہ بھی ہوسکتی ہے کہ 1935ء کے بعد اردو ادب میں جہاں کارل کارکس کے معاشی نظریات کو مقبولیت حاصل ہوئی وہاں فرائیڈ کے نفسیاتی نظریات کو بھی اہمیت دی گئی۔ بلاشبہ یہی وجہ ہے کہ اس عہد میں سماجی شعور کے علاوہ نفسیاتی اور جنسی شعور بھی افسانہ نگاروں کے ہاں واضح انداز میں پیش کیا گیا۔

اس عہد کی جنسی حقیقت نگاری کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ مغربی ادب سے متاثر ہونے والے مصنفوں نے جنس نگاری کو پیش کرنے میں ''شعور کی رو'' کا استعمال خوب صورت انداز میں کیا۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں کیونکہ یہ اہم پہلو موجود تھا کہ انسانی ذہن میں آنے والے خیالات کو روکا نہیں جاسکتا اور انسانی ذہن ایک ہی وقت میں مختلف خیالات اور سوچ کو لے کر آگے بڑھتا ہے اور خواہش اور حقیقت کو روکا نہیں جاسکتا۔ انسانی خیالات کا سلسلہ لامحدود ہوتا ہے اس لیے اس تکنیک سے فائدہ اٹھاتے ہوئے افسانہ نگاروں نے جنسی حقیقت نگاری کو بغیر کسی خوف کے پیش کیا۔ کیونکہ خیالات پر کوئی پابندی نہیں لگائی جاسکتی۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ممتاز شیریں لکھتی ہیں کہ:

> ''اپنے دور کے سیاسی اور سماجی مسائل کے علاوہ سماجی حقیقت نگاری کے جس خاص جزو پر ہمارے ادیبوں نے توجہ دی، وہ جنسی حقیقت نگاری تھی۔[12]

اس پہلو کے پس منظر میں اگر اردو افسانے کے ابتدائی دور میں شعور کی رو کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پریم چند، یلدرم اور علی عباس حسینی کا نام نمایاں نظر آتا ہے۔ اگر اردو میں افسانہ نگاری کی تاریخ کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ پریم چند اور سید حیدر یلدرم کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کسی نہ کسی رنگ میں ضرور نظر آتا ہے۔ بلاشبہ ابتدائی عہد میں پریم چند اور یلدرم دو ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اس جن کو پروان چڑھایا اور اسے مقبولیت سے ہمکنار کیا۔

اس پس منظر میں اگر اردو افسانے کے ابتدائی دور کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ پریم چند کے ابتدائی افسانوں میں داستانوں کا رنگ نمایاں ہے۔ اس میں قصے وقت اور حالات کے تحت نظر آتے ہیں لیکن اس میں خامی یہ نظر آتی ہے کہ رنگینی کا پہلو زیادہ نمایاں ہوگیا ہے۔ لیکن برصغیر پاک و ہند کی سیاسی صورت حال کے تبدیل ہونے کی وجہ سے پریم چند کے افسانوں کی یہ خامیاں بھی از خود تبدیل ہوگئیں۔

ان افسانوں کا رنگ تبدیل ہوگیا۔ موضوعات میں تبدیلیاں رونما ہونے لگی اور یہی نہیں بلکہ تکنیک بھی بدل گئی۔

پریم چند کے حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کا بنیادی تصور حب وطن، ہندوستان کی معاشرتی زندگی اور آزادی تھا۔

پریم چند کے افسانوں کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانوں میں حقیقت نگاری ذیل میں آتے ہیں۔ لیکن اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ان کے ابتدائی افسانوں پر ان کی مثالیت پسندی چھائی ہوئی ہے۔ مگر بعد میں ان کا رجحان حقیقت نگاری کی طرف ہو گیا۔

افسانے میں حقیقت نگاری سے مکمل وابستگی کا زمانہ اس وقت شروع ہوتا ہے، جب ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ ترقی پسندی میں مقصدیت کو بنیادی اہمیت حاصل تھی۔ اس عہد میں یہ تصور پیدا ہوا کہ ادب کو سماجی مقصد کے تحت لکھا جانا چاہیے۔ اس طرح طبقاتی تضادات، جبر واستحصال اور سماجی مسائل میں گھرے ہوئے طبقے کی زندگی اور اس کی نفسیات کو من و عن پیش کرنا یا پھر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کی تجزیہ سامنے لانے کے لیے افسانے کی ضرورت قرار دیا گیا اس کے لیے واضع اسلوب اور قطعی انداز بیان اختیار کیا گیا۔

اس حوالے سے اگر پریم چند کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ پریم چند کے سامنے بدلتے ہوئے معیار بھی تھے مگر وہ خلقی طور پر ماضی پرست انسان تھے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ وہ مثالیت پسند او راصول پرست۔ ان کے ہاں اصولوں کی اہمیت ہے۔ ان کے اصولوں کے آگے انسان کی فطرت کے تقاضے بھی کمزور پڑ جاتے ہیں۔ ایثار وقربانی اور نیکی ان کے یہاں مستقل قدریں ہیں۔ اس پہلو کو وہ اپنے افسانے کفن میں وہ نمایاں طور پر لکھتے ہیں کہ:

> ''گھیسو نے آلو نکال کر چھیلتے ہوئے کہا، جا کر دیکھ تو کیا حالت ہے اس کی، چڑیل کا پھساد ہوگا اور کیا؟ کس کے گھر سے آئے؟ مادھو کو اندیشہ تھا کہ وہ کوٹھڑی میں گیا تو گھسیو آلوؤں کا بڑا حصہ صاف کر دے گا، بولا ''مجھے ڈر لگتا ہے''۔ ''ڈر کس بات کا؟'' میں تو یہاں ہوں ہی۔ ''تو تم جا کر دیکھو ناں۔'' [13]

بلاشبہ اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ پریم چند نے اپنے افسانے کفن میں زندگی کو جو سچی تصویر کھینچی ہے وہ حقیقت نگاری کی اعلیٰ مثال ہے۔ اس حوالے سے اگر پریم چند کی افسانہ نگاری اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ابتدائی نقوش کی بات کی جائے تو پریم چند انسانی ذہن میں آنے والے خیالات اور اس سے پیدا شدہ خیالات کا تانا بانا کو بہتر انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس حوالے سے اگر پریم چند کے فن پر تبصرہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کے الفاظ میں جو انھوں نے اپنے بعض

مضامین میں کیا ہے کہ:

''وہ فن برائے فن کو ادبی تخلیق کا اعلیٰ ترین معیار قرار دیا ہے اور فن کی اپنی جمالیاتی قدروں کو مانا ہے لیکن اس کی توضیح کرتے ہوئے انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ آرٹ ہر زمانے میں ابلاغ و تبلیغ کا وسیلہ رہا ہے۔ اس لیے اس کی تخلیق اور اشاعت میں کچھ افادی قدریں بھی ہوتی ہیں۔ یہ افادیت تخلیق کی حسن کاری اور اس کی جمالیاتی وحدت میں توانائی، صحت اور عظمت کے عناصر پیدا کر دیتی ہے۔''[14]

اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے پریم چند اپنے مقالے میں لکھتے ہیں:

''مجھے یہ بھی کہنے میں تامل نہیں کہ میں اور چیزوں کی طرح فن کو بھی افادیت کی کسوٹی پر پرکھتا ہوں۔ بے شک فن کا مقصد حسن کی تخلیق ہے اور وہ ہماری روحانی مسرت کی کنجی ہے۔ لیکن ایسی کوئی قلبی یا روحانی مسرت نہیں ہے جس کی ہم خواہش کرتے ہوں وہ اپنی افادیت کا پہلو نہ رکھتی ہو۔''[15]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پریم چند کی تمام تخلیقات میں افادیت کا یہ احساس جاری و ساری ہے۔ انھوں نے کسی زمانے میں بھی فن و ادب کو انسانی زندگی سی بے تعلق اور مقصود بالذت نہیں مانا۔ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ پریم چند نے زندگی کے ٹھوس حقائق اور افادی افکار کو ادب کا موضوع اس دور میں بنایا جب ان کے گرد و پیش میں شعر و ادب پر رومانیت اور روحانی انداز فکر پھیلا ہوا تھا۔ حق یہ ہے کہ پریم چند کی حقیقت پسندی اور انسان دوستی نے ادب کو افسانی مسائل و معاملات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔

اس پس منظر میں اگر پریم چند کے افسانوں کا فنی تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں جس رنگ اور تکنیک کا استعمال کیا ہے 1930ء سے 1936ء تک کے افسانوں کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے یہ کہنا مبالغہ آرائی نہ ہوگا کہ ان کے آخری دور کا افسانوی مجموعہ ''زادِ راہ'' کو اصلاحی افسانہ، ''وفا کی دیوی کو' رومانی افسانہ'' آشیاں برباد'' کو سیاسی افسانہ اور ''خانہ داماد'' کو کرداری افسانہ کا نام دیا جا سکتا ہے۔

بلاشبہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو یہ پہلو نمایاں نظر آتا ہے کہ ان کے ابتدائی دور کے افسانے ''کفن'' اور ''سوزِ وطن'' میں اس تکنیک کا استعمال خوب صورت انداز میں کیا گیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ آخری مجموعہ ''زادِ راہ'' میں اس تکنیک کا استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی

مثال تمام افسانوں میں نظر آتی ہے۔ وہ بڑے بھائی صاحب میں لکھتے ہیں کہ:

''اس کہانی میں بڑے بھائی صاحب خود تو بہت ہی نالائق تھے۔ ہر وقت کتاب سامنے رکھے رہتے مگر اس پر جا بجا بلی کتوں وغیرہ کی تصاویر بناتے رہتے، ایک جملہ صحیح نہ لکھ سکتے تھے۔ مگر چھوٹے بھائی کو بہت نصیحتیں کیا کرتے تھے۔'' [16]

اس کہانی میں پریم چند دو لڑکوں بڑے اور چھوٹے بھائی کی حرکتوں کے صرف چند نقوش ابھار کر تصویر مکمل کرنے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک سے کام لیا ہے۔ ذہنی، حالات اور وقت اور حالات کے ذریعے تبدیلیوں کی صورت حال کو اجاگر کیا ہے کہ کردار اپنی انفرادیت ہی کے حامل نہیں بلکہ ایک مخصوص طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں اور کرداری افسانوں میں یہ چیز علامت فن قرار دی جاتی ہے۔ پریم چند نے کرداروں کے ذریعے ذہنی کش مکش اور وقت کا انتہائی درجہ بھی بیان کیا کہ ماضی میں جو چیز بہت دور تھی مستقبل میں قریب ہوگئی۔ یعنی چھوٹا بھائی چوتھی جماعت میں تھا وہ ابھی نویں جماعت میں تھے کہ چھوٹا بھائی آٹھویں جماعت میں پہنچ گیا۔ بلاشبہ وقت کی رفتار ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں ایک اہم رول ادا کرتی ہے۔

اس طرح ان کا افسانہ 'زیور کا ڈبہ' کو خود کلامی اور انسانی ذہن میں آنے والے خیالات کی صحیح ترجمانی پیش کرتا ہے۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں خود کلامی اور خیالات کے بہاؤ کو ولیدی حیثیت حاصل ہوتی ہے اس کہانی میں پریم چند نے معاشی بدحالی کو جرائم کا سبب بتایا ہے۔ غربت سے ذہنی پریشانی ہوتی ہے۔ مگر ضمیر کی خلش اور احساس گناہ روحانی ناآسودگی کا باعث ہوتا ہے اور یہ ناآسودگی مادی حصول مندی کے باوجود دلی سکون سے محروم رکھتی ہے۔

یہ افسانہ پریم چند کے فکر وفن کا حسین امتزاج ہے جس میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا سہارا لیا گیا ہے۔ بلاشبہ اس افسانے میں پریم چند کا فن نمایاں نظر آتا ہے۔ اپنے ایک خط میں پریم چند نے اپنی فنکاری کے متعلق ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔

''محض واقعہ کے اظہار کے لیے میں کہانیاں نہیں لکھتا بلکہ اس کی فلسفیانہ یا جذباتی حقیقت کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ جب اس قسم کی کوئی بنیاد نہیں ملتی، میرا قلم نہیں اٹھتا۔۔۔ زادِ راہ کی ساری کہانیاں اسی معیار کی نظیر ہیں۔'' [17]

اس آرا کی روشنی میں اگر زادِ راہ کی کہانیوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے ہر افسانے میں کو خود کلامی، وقت اور ایک ہی وقت میں ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات کی سچی عکاسی کی ہے۔ دراصل ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں جس پہلو کو اہمیت حاصل ہوتی ہے وہ انسانی تاریخی، رسوم اور خیالات ہوتے ہیں۔ جس

کے ذریعہ مصنف موجود وقت، ماضی اور مستقبل کے خیالات کی عکاسی کرتا ہے۔

زادراہ کے حوالے سے اگر پریم چند کے فن کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کے آخری دور کی کہانیوں میں سماجی شعور زیادہ عملی، تیکھا اور کسی حد تک تلخ نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس اگر ان کے ابتدائی دور کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ پریم چند کے افسانوں نے فنی ارتقا کا سفر طے کیا ہے۔ اس حوالہ سے ان کا ابتدائی دور افسانے ''عید گاہ'' کا جائزہ اہمیت کا حامل نظر آتا ہے۔

یہ افسانہ ایک نادار دیہاتی بڑھیا امینہ اور اس کے یتیم پوتے حامد کے دکھوں اور احساس غربت سے پھوٹنے والی نہایت معمولی، بے معنی اور بے نام سی خوشی کی کہانی ہے۔ جو اس حقیقت کو ظاہر کرتی ہے کہ پریم چند کو مفلس دیہاتی باشندوں کی افلاس زدہ زندگی کو قریب سے دیکھنے اور اس کا دقیق مشاہدہ کرنے کا کتنا گہرا تجربہ اور شعور حاصل تھا۔

> ''عید آتی ہے تو گاؤں والے شہر کو جاتے ہیں۔ عید کی نماز پڑھنے اور عید کی خریداری کرنے۔ ان کے ہمراہ ان کے بچے بھی ہیں۔ حامد اکیلا ہے، وہ بھی ان کے ہمراہ ہو لیتا ہے۔ بچے کھلونوں اور مٹھائیوں کی دکانوں پر بل پڑے۔ مگر اس کے دل میں کسی قسم کا ملال نہ آیا اور بچوں کی چھیڑیوں کا جواب وہ اس سمجھداری سے دیتا جو غربت خود بخود سکھا دیتی ہے۔ مٹھائیوں کی دوکانوں سے آگے بڑھے تو لوہے کی بنی چیزوں کی دوکانیں آئیں۔ حامد نے دست پناہ دیکھے تو اسے معاً خیال آیا کہ دادی اماں توے سے روٹیاں اتارتی ہیں تو ان کے سوکھے کمزور ہاتھ جلتے ہیں۔ یہ دست پناہ دیکھیں گی تو خوش ہو جائیں گی کھلونوں سے کیا فائدہ۔ ذرا سی خوشی کے لیے کیوں اماں کے کمائے ہوئے پیسے ضائع کروں۔''[18]

بلاشبہ پریم چند نے اپنے اس افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال بہتر انداز میں کیا ہے۔ بچے کے جذبات، خیالات اور خود کلامی اور مستقبل میں دادی اماں کو ہونے والی خوشی کی کیفیت کو ذہنی خیالات کی روشنی میں بیان کیا۔ اگرچہ اس ابتدائی سفر میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے واضع اثرات نظر نہیں آتے لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ ایک ہی وقت میں آنے والے مختلف خیالات کو کسی ایک سمت میں لے جانا ہی اس تکنیک کا کمال ہوتا ہے۔ یہ سادہ سی کہانی اپنے اندر احساس کی جو آنچ لیے ہوئے ہے اس کا ادراک پریم چند جیسے افسانہ نگار کو ہی ہو سکتا ہے۔ اس افسانہ میں پریم چند نے ایک کمسن یتیم اور نادار بچے کو خودداری اور سمجھ داری کی کہانی لکھی ہے۔ جسے زمانے کی شدتوں نے کندن بنایا اور مفلسی کے دباؤ نے حالات سے نبرد آزما ہونے کا شعور عطا کیا۔ ایک چھوٹے سے بچے میں اتنا پختہ شعور اگرچہ بظاہر غیر فطری سا

معلوم ہوتا ہے لیکن پریم چند کے فنکارانہ رویے نے اس ننھے سے کردار کو واقعی ایک موثر اور جاندار کردار بنا دیا ہے۔

اس طرح ان کا افسانہ راہ نجات بھی ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی عکاسی کرتا ہے۔ یہ افسانہ بھی دیہاتی زندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ افسانہ دو مغرور دیہاتی افراد کا قصہ ہے۔ ان میں سے ایک جھینگر ہے جسے اپنے کھیتوں سے گنے کی بھرپور فصل دیکھ کر بہت گھمنڈ ہو جاتا ہے وہ دل ہی دل میں گنے کی فصل سے متوقع آمدنی کے بل بوتے پر کئی منصوبے بناتا اور اور ان منصوبوں کے نشے میں جانے کیا کیا سوچنے لگتا ہے۔ دوسرا بدھو گڈریا ہے جسے اپنے ریوڑ کا بڑا غرور ہے۔

> ''کچھ دن گذرے، جاڑوں کی کہر آلودہ رات تھی جھینگر کی ریکھ کی فصل سے آگ کے شعلے بلند ہو رہے تھے۔ گاؤں کے لوگ آگ بجھانے نکلے، بدھو آگ بجھانے میں سب سے پیش پیش تھا۔ مگر آگ کہاں بجھنی تھی۔ جھینگر کی ریکھ کے ساتھ سارے گاؤں کی ریکھ بھی جل کر خاکستر ہو گئی۔ سبھی جانتے تھے کہ بدھو کے سوا یہی آگ کسی نے نہیں لگائی تھی۔ مگر ثبوت نہیں تھا۔ گاؤں والے سبھی کسان جھینگر کو کوسنے دیتے اور برا بھلا کہتے کہ اس نے بدھو کے ساتھ دشمنی کر کے سارے گاؤں کو قلاش کر دیا۔ جھینگر نے ظاہر تو بدھو سے دوستی کر لی مگر اندر ہی اندر وہ انگاروں پر لوٹ رہا تھا۔ وہ بدھو کو اپنی طرح محروم کر کے ناداری کی دلدل میں پھنسانا چاہتا تھا۔ اسے ایک ترکیب سوجھی اور ایک چمار ہری کو اپنے ساتھ ملا کر بدھو کو گئو بسیتاں کا پاپی بنا ڈالا۔ اس میں پاپ کے عوض برہمنوں نے بدھو کو بہت بری سزا دی۔ جرمانہ کیا اور تین ماہ تک بھیک مانگنے کا ڈنٹ لگایا۔ بدھو کی سب بھیڑیں فروخت ہو کر بھی جان نہ چھوٹی۔ اب جھینگر اور بدھو دونوں مایا کے پھندے سے آزاد ہو چکے تھے۔ کسی کے پاس کچھ نہ رہا تھا پھر کون کسی سے جلتا اور کسی لیے جلتا۔ دونوں شہر سے ایک زیر تعمیر عمارت میں مزدوری کرنے لگے پردیس بھی تھا اور ناداری بھی۔ غربت کی مار پڑی تو دونوں ایک دوسرے کے معاون بن بیٹھے۔''[19]

اس کہانی میں پریم چند نے انسانی فطرت کی بری سادگی سے عکاسی کی ہے۔ انسان کے دامن میں کچھ نہیں ہوتا تو وہ انسانی سطح پر رہ کر ہمدردی اور مروت کے جذبات کا پالن کرتا ہے۔ جو اپنے لیے چاہتا ہے وہ دوسرے کے لیے بھی پسند کرتا ہے۔ مگر مایا انسان کو شیطانی وسوسوں میں مبتلا کر کے حاسد و حریص بنا دیتی ہے۔ پھر وہ خود کو دوسروں سے جدا دیکھنا چاہتا ہے۔ اسے پسند نہیں ہوتا کہ دوسرے بھی اس کی برابری کریں۔ پھر وہ انسانی سطح سے اتر کر حیوانی سطح پر آ جاتا ہے۔ وہ چاہنے لگتا ہے کہ وہ جو کھا رہا ہے دوسرے اس سے محروم رہیں تا کہ اس کی بڑائی اور برتری کا بھرم قائم رہے اور اس خناس کے ہاتھوں انسان سے وہ حماقتیں ہو جاتی ہیں جن کے نتیجے میں دوسروں کو محروم کرتے کرتے وہ خود بھی محرومی کا ایندھن بن جاتا

ہے اور اسی بد خصلتی کا انجام سوائے حسرت و یاس کے اور کچھ نہیں ہوتا۔

درحقیقت پریم چندر نے اس کہانی میں بتایا ہے کہ سادہ دو دیہاتی دولت کی عفریت کے ہتھے چڑھ گئے تو باہمی ہمدردی اور آدمیت کے جوہر سے بھی عاری ہو گئے۔ مگر جب مال مایا سے نجات مل گئی تو وہ ساری دشمنی بھول کر پھر ایک دوسرے سے گھل مل گئے۔ گویا خوشحالی نے انھیں مختلف طبقوں میں بانٹ کر باہم دشمن بنا ڈالا تھا۔ مگر غریبی نے ایک ہی سطح پر رکھ کر ان کے دلوں میں محبت و مروت کی کشش پیدا کر دی۔ اس افسانے کی ایک تکنیک کی بات کی جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں ابتدائی طور پر ہی صحیح مگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ اس حوالہ سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ پریم چند نے ماضی، حال اور مستقبل اور واقعات کو حالات کے ساتھ انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات کی جس انداز میں عکاسی کی ہے دراصل یہی تکنیک شعور کی رو کی پہچان ہے یعنی انسان کس طریقہ سے خود کلامی کرتا ہے سازش یا نیک نامی کے خیال کو کس طرح آگے بڑھاتا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ وہ ایک ایسے مقام پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں سے وہ چلا تھا۔ یہ خیالات احساسات ایک انسان کے بھی ہو سکتے ہیں اور کئی انسانوں کے بھی۔ اس میں شکل، نام اور مقامات تبدیل ہو سکتے ہیں۔ مگر کبھی شکلوں کی وجہ سے کبھی مقامات کی وجہ سے اور ناموں کی وجہ سے ایک ایسی مشابہت پیدا ہو جاتی ہے جو ایک ماہ سے لے کر کئی صدیوں پر مشتمل نظر آتے ہیں پریم چند نے جو کردار اور احساسات اس افسانے میں پیش کیے ہیں۔ اس کی مثال قرآن پاک کے کئی مقامات پر نظر آتی ہے۔ کہ اللہ تعالیٰ نے غرور اور گھمنڈ کی وجہ سے قوموں کو تباہ و برباد کر دیا۔ اس طرح دولت کی ہوس، شیطانی وسوسوں کے بارے میں جگہ جگہ واقعات اور بیان ملتا ہے۔ تاریخ میں ایسی کئی مثالیں موجود ہیں کہ قومیں غرور کی وجہ سے تباہ و برباد ہو گئیں۔

بلاشبہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں یہ پہلو سے سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے کہ قاری ایک واقعہ پڑھنے کے بعد خیالات اور واقعات میں گم ہو کر دور تک نکل جاتا ہے۔ اس طرح مصنف بھی اپنے قصہ میں کئی واقعات کو پس پردہ بیان کرتا ہے اور بات کہیں سے کہیں نکل جاتی ہے۔

پریم چند نے ابتداء افسانوں میں بھی اس طریقہ کار سے کام لیتے ہوئے اپنے افسانوں میں کرداروں، واقعات اور خیالات کو بڑی خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ اس کی مثال ان کا ایک افسانہ قزاقی ہے۔ جس میں انھوں نے اپنے بچپن کے زمانے سے شروع کیا ہے۔ اس کی کہانی ماضی سے جڑی ہوئی ہے۔ یعنی مصنف کے بچپن کے زمانے کے ایک مخلص نادار مگر وفادار دوست ملازم کا قصہ ہے۔

پریم چند کے والد ایک قصباتی ڈاک خانے کے پوسٹ ماسٹر اور قزاقی اس ڈاک خانے کا ہر کارہ تھا۔ وہ مضبوط جسم اور لمبے قد کا ہمت ور اور زندہ دل نوجوان تھا اور مصنف سے بہت زیادہ محبت کرتا تھا۔ ایک روز وہ جنگل میں اس کے

لیے ہرن پکڑنے گیا تھا تو مصنف کے باپ نے اس کو نوکری سے فارغ کر دیا۔ لیکن وہ مصنف سے ملنے روز آتا تھا۔ نوکری سے فارغ ہونے کے کچھ دن بعد وہ سخت بیمار ہو گیا اس کی بیوی جب مصنف کے لیے کچھ مٹھائی لائی تو اس کے باپ نے اس کی بیوی سے کہا کل سے قزاقی کو نوکری پر بھیج دینا۔ اس کی نوکری بحال ہو گئی ہے۔ مگر اس دوران مصنف جب جس کتے کے ساتھ کھیل رہا تھا وہ کتا تیزی سے باہر نکلا تو اس کے پیچھے ہرن کا بچہ بھی بھاگ گیا راستے میں کتے نے ہرن کے بچے کی گردن دبوچ لی۔ اس وقت جب مصنف پہنچا تو ہرن کا بچہ دم توڑ چکا تھا۔ اس کو بہت صدمہ ہوا وہ سوچنے لگا کہ ہرن کا بچہ ملا تو قزاقی چھوڑ گیا تھا اب قزاقی ملا تو بچہ جدا ہو گیا۔

پریم چند کا یہ افسانہ ان کی ابتدائی دور کی کہانیوں میں سے ہے۔ اس کہانی میں فنی کمال کے بجائے مقصد پسندی نظر آتی ہے اور مصنف مقصد کو محور بنا کر کہانی کا تانا بانا اس کے گرد بنتا چلا جاتا ہے۔ کہانی کا ہیرو قزاقی اپنی چھوٹی سے ملازمت سے بالکل مطمئن ہے وہ کسی اوور ٹائم یا اضافی آمدنی کے چکر میں نہیں پڑتا بلکہ اپنے فارغ اوقات کو محبت اور دوستی کی نذر کر دیتا ہے اور محبت و دوست کو ہمیشہ خلوص پر مبنی گردانتا ہے۔ محبت کے رشتے کو وہ کبھی غرض مندی اور مطلب کے لیے استعمال نہیں کرتا۔ پریم چند انسانی رشتوں کی تبدیلی اور مضبوطی کا خواہاں رہتا ہے اور وہ اپنے محبت کے ان لازوال رشتوں کی بو باس بساتے ہوئے نشاط و انبساط محسوس کرتا ہے۔

اس پس منظر میں اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی بات کی جائے تو اس افسانے میں انھوں نے اس تکنیک سے کام نہیں لیا البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ واقعات اور کرداروں کے ذریعے انسانی اخلاق کی بلد قدروں کو خوب صورت انداز میں پیش کیا ہے۔

اس حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پریم چند نے اپنے افسانوں کے ذریعے اپنے قارئین کو گرد و پیش میں پھیلے اور بکھرے ہوئے واقعات اور کرداروں کی طرف متوجہ کیا ہے اور اپنی زندگی کے معاملات و مسائل ہی سے نتیجے نکالتا ہے اور سمجھاتا ہے۔ پریم چند کے افسانوں میں تبصرہ کرتے ہوئے اعجاز خاور کہتے ہیں کہ:

> ''قزاقی ایک چھوٹے طبقے سے تعلق رکھنے والے ہرکارے کی داستان ہے۔ اس کہانی سے یہ پتہ چلتا ہے کہ غریب اور نچلے طبقے کے لوگ ظلم و ستم اور جبر کے باوجود اپنے مالک کے بیٹے کی محبت میں نڈھال ہے۔ لاٹری اس خطے کے عوام کی بھرپور عکاسی کرتا ہے جب لوگوں کو خوشیاں میسر نہیں آتیں تو وہ ان کو Fantasize کر کے انہی نا آسودہ خواہشوں اور تڑپتے ارمانوں کی تشفی کرتے رہتے ہیں۔ پانچ روپیہ والا لاٹری کا ٹکٹ اپنی جگہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا لیکن انعام نکل آنے کی آس انسان کو ہمہ وقت دلی سکون اور بہتر

مستقبل کی نوید سناتی رہتی ہے۔ لیکن پھر اچانک آس اور امید کا یہ محل دھڑام سے نیچے آ گرتا ہے۔ شکوہ شکایت ایسی کہانی ہے جس میں ایک بیوی اپنے میاں کی بری عادتوں کا تذکرہ کیا ہے۔ بیوی نے اپنے میاں کی جو جو بری عادتیں گنوائی ہیں وہ دراصل مثبت اقدار حیات ہیں۔ جنھیں زمانے کی شکست و ریخت نے منفی اقدار حیات میں بدل دیا ہے۔ جب معاشرہ کے اخلاقی معیاوات بدل جائیں تو برائی اچھائی لگنے لگتی ہے۔ بڑے بھائی صاحب بھی اس موضوع پر لکھا گیا۔ ایک خوبصورت افسانہ ہے۔ بڑا بھائی بار بار چھوٹے بھائی بھائی کو پڑھنے کی نصیحت کرتا ہے۔ کھیل کود سے منع کرتا ہے۔ لیکن خود ہر سال فیل ہوتا رہتا ہے جبکہ چھوٹا بھائی اول درجہ میں پاس ہوتا ہے۔ آخر دونوں بھائی ایک ہی کلاس میں اکھٹے ہو جاتے ہیں۔ خانہ داماد بھی ایک ایسا افسانہ ہے جس میں یہ بتایا گیا ہے کہ ہری دھن نے بھی ''خانہ دامادی'' کے حصار میں دس سال اپنے جذبات اور انا کا خون کیا۔ لیکن جب بغاوت کرنے کے بعد اس حصار سے باہر آیا تو باہر کی دنیا اس کی اپنی دنیا تھی۔ وہ جس طرف چاہے جا سکتا تھا اس کو کوئی بھی روکنے والا نہیں تھا۔ اس نے زندگی میں پہلی بار اپنے آپ کو آزاد محسوس کیا تھا۔ ''عید گاہ'' نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے ایک بچے کی نا آسودہ خواہشوں اور محرومیوں کی کہانی ہے۔ عید والے دن جب تمام بچے اچھے اچھے کپڑے پہنے، جیب میں کافی رقم ڈالے میلہ دیکھنے جاتے ہیں تو یہ غریب بچہ بھی تین پیسے لے کر ان کے ہمراہ ہو جاتا ہے۔ تمام بچے اچھے اچھے کھلونے خریدتے ہیں لیکن اس کے پاس کھلونے خریدنے کے لیے پیسے نہیں ہوتے۔ اس کی یہ احساس محرومی اس کے اندر ایک عجیب قسم کی خود اعتمادی پیدا کرتی ہے اور آخر تین پیسے سے کا دست پناہ لے کر انھیں تمام کھلونوں سے برتر ثابت کرنے کی کامیاب کوشش کرتا ہے۔ ''زیور کا ڈبہ'' احساس گناہ کی داستان ہے۔ پرکاش اپنی بیوی کی خاطر ٹھا کر صاحب کے گھر سے زیور کا ڈبہ چوری کر لیتا ہے۔ مگر قدم قدم پر ٹھاکر صاحب کی مہربانیاں اور خلوص اس کے اندر کے انسان کو جھنجھوڑتے رہتے ہیں۔ لیکن جب وہ اسے واپس اٹھا کر صاحب کے گھر رکھتا ہے تو اس کے من کا بوجھ اتر جاتا ہے۔ ''حج اکبر'' ایک دایہ اور بچے کی محبت کی کہانی ہے۔ دایہ کو گھر سے نکال دیا جاتا ہے۔ بچہ اس کی جدائی میں بیمار پڑ جاتا ہے اور مرنے کے قریب پہنچ جاتا ہے دوسری طرف دایہ کا بھی بچے سے بچھڑ کر کہیں دل نہیں لگتا۔ وہ حج کرنے نکل پڑتی ہے لیکن جب بچے کی والد کی زبانی بچے کی حالت کا پتہ چلتا ہے تو وہیں سے بھاگم

بھاگ گھر پہنچتی ہے اور بچے کو گود میں اٹھا لیتی ہے۔ یہ دراصل دایہ کی لازوال قربانی ہے جس نے بچے کی زندگی کو حج پر فوقیت دی۔ اس طرح اس نے حج اکبر کا ثواب پا لیا۔ ''کفن'' پریم چند کی شہرہ آفاق کہانی ہے یہ صرف گھیو، مادھو یا اس کی بیوی ہی کی داستان نہیں بلکہ یہ اس معاشرے کی شکست و ریخت کی کہانی ہے۔ یہ اس طبقاتی درجہ بندی کی کہانی ہے جس نے ایک انسان کو اعلیٰ اور دوسرے کو کم تر اور نکھٹو بنا دیا ہے۔ مجموعی طور پر پریم چند کی تمام کہانیاں زندہ کہانیاں ہیں۔ اس نے نچلے طبقے کے دکھ درد کو اپنا دکھ درد سمجھتے ہوئے صفحات پر اس طرح بکھیر دیا ہے کہ یہ لازوال داستانیں بن گئیں ہیں۔ جب تک دنیا میں عدم مساوات استحصال اور طبقاتی درجہ بندی قائم ہے۔ پریم چند کی کہانیاں اسے جھنجھوڑتی رہیں گی۔'' [20]

ان آرا کی روشنی میں اگر پریم چند کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ کہانی کے اعتبار سے تو مختلف ہیں مگر چند ایک افسانوں میں ''شعور کی رو'' کو استعمال نہیں کیا گیا۔ البتہ ماضی، حال اور مستقبل اور خود کلامی کی واضح مثالیں ملتی ہیں۔ جہاں تک ''شعور کی رو'' کا استعمال ہے اس کی جھلک بھی کہیں کہیں نظر آتا ہے۔ مگر کوئی واضح نقوش ابتدائی افسانوں میں نظر نہیں آتے۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہو سکتی ہے کہ انھوں نے اپنے ادب کے لیے اپنے گرد و پیش سے موضوع اور مواد حاصل کیا اور خواب و خیال کو کبھی موضوع نہیں بنایا۔ یہ وجہ ہے کہ کہا جا سکتا ہے کہ پریم چند کو تکنیک سے زیادہ موضوع پر زور دینا چاہئے کہ تکنیک ے اثرات کہیں کہیں خود بخود پیدا ہو گئے اور ذاتی طور پر انھوں نے تکنیک سے موضوع پر زور دیا۔

اس حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانوں پر یہ الزام عائد کیا جاتا ہے کہ انھوں نے تکنیک میں کوئی نئے اور قابل قدر تجربے نہیں کیے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ یورپ کے افسانہ نگاروں نے فن اور تکنیک میں جتنے تجربے کیے ان میں سے بیشتر پریم چند کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔ خود پریم چند نے بھی ایک خط میں اس بات کا اظہار کیا ہے کہ ان کی کہانیاں تکنیک کے تجربوں سے خالی نہیں۔ تاہم وہ اپنی کہانیوں میں ایسی تکنیک پسند کرتے تھے جو قصے کے ابلاغ کے راستے میں رکاوٹ ہو۔ اس حوالے سے پریم چند کہتے ہیں:

''آج کل کہانی نئے نئے طریقوں سے بیان کی جاتی ہے۔ کہیں دو دوستوں کی باہمی گفتگو سے کہانی شروع ہوتی ہے اور کہیں پولیس رپورٹ کے ایک ورق سے کرداروں کا تعارف بعد میں ہوتا ہے۔ یہ مغربی افسانہ نگاری کی نقل ہے۔ اس سے کہانی غیر ضروری طور پر پیچیدہ اور مشکل ہو جاتی ہے۔ یورپ کی دیکھا دیکھی خطوی ڈائریوں یا ذاتی یادداشتوں کے اسلوب (تکنیک) میں بھی کیانیاں لکھی جاتی ہیں۔ میں نے بھی ان تمام طریقوں سے

افسانے لکھے ہیں لیکن درحقیقت ان سے کہانی کی روانی میں رکاوٹ ہوتی ہے۔''[21]

پریم چند کی اس رائے کی روشنی میں اگر ان کی کہانیوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ان کی نظر زیادہ تر اظہار و ابلاغ پر تھی۔ لہذا انھوں نے بیانیہ تکنیک ہی کی مختلف اقسام کو اپنے افسانوں کے موضوعات و مواد کی مناسبت سے استعمال کیا ہے۔ اس حوالے سے اگر ان کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو ان کے کئی افسانے بیانیہ تکنیک اور صیغہ ماضی میں لکھے گئے۔ ایسے افسانوں میں سرفہرست ''ماِمتا''، ''بڑے گھر کی بیٹی''، ''راجا ہردول''، ''رانی سارندھا''، ''خون سفید'' اور ''سوا سیر گھیئو'' نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس طرح اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ ان کے افسانوں میں ماضی کی یادیں آپ بیتی اور صیغہ واحد متکلم کی تکنیک کے پہلو بھی نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس طرح ان کے کچھ افسانوں میں کردار کو اجاگر کرنے کے لیے خاکہ کی تکنیک بھی استعمال کی گئی ہے۔ اس حوالے سے محض ایک ہی کردار کو ابھارنے کی کوشش کی گئی۔ اس حوالے سے ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں:

''محبت، اخلاص اور خودارادی کے پیکر قزاقی کا نقش اس دلاویزی سے ابھارا گیا ہے کہ عالمی ادب کے شاہکار ''کابلی سے'' کا موازنہ کیا جاسکتا ہے۔''[22]

اس رائے کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ پریم چند کے افسانوں کا آغاز عموماً دلچسپ ہوتا ہے۔ وہ غیر ضروری طویل تمہیدی بیانات سے آغاز کرنے کے بجائے ایک دم مطلب کی بات پر آجاتے ہیں۔

اس حوالے سے اگر پریم چند کے افسانوں اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال سے جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ پریم چند نے آغاز سفر میں داستانی تکنیک استعمال کی اور وطن پرستی کے جذبات کو ابھارا۔ لیکن اس کے بعد مختلف ادوار میں ان کا انداز بدلتا گیا۔

پہلے دور میں انھوں نے سیاسی صورت حال کو اپنایا اور ''سوز وطن'' کے نام سے لکھا جس میں حب الوطنی اور قومی تاریخ کے دلکش تصویریں پیش کیں۔ دوسرے دور کے افسانوں میں پریم بتی اور پریم چالیسی جیسے خوب صورت افسانے لکھے۔ ان میں فنی تکمیل کا احساس کافی حد تک ملتا ہے۔ ان افسانوں کے پلاٹ تاریخی واقعات سے اخذ کردہ ہیں۔ اس لیے اس دور کے تمام افسانے طویل ہیں اور ان کا اثر دیرپا ہے۔

تیسرے دور کے افسانوں میں بھی سیاسی رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔ اس دور کے افسانوں کا ایک خاص پہلو یہ بھی ہے کہ سرکاری ملازمت سے آزاد ہونے کے بعد پریم چند کا قلم بھی آزاد ہو گیا اور اس نے کھل کر سیاسی مقاصد کے تحت افسانے لکھے۔

چوتھا دور اگر چہ یہ دور بہت مختصر ہے مگر فنی لحاظ سے اگر اس کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اتنا ہی اہم ہے کیونکہ اس زمانے میں ہندوستان جدید، معاشی، معاشرتی اور فنی نظریوں کے ارتقا سے آگاہ ہوا اور آگے بڑھا۔ ان سالوں میں دنیا کے انقلابات نے زمانے کے فکر و شعور کو ئی رخ اور کئی جہتیں عطا کیں۔ 1932ء کا سال اردو کے افسانوی ادب میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ سال ''انگارے'' کی اشاعت کا سال ہے۔ ''انگارے'' کئی لحاظ سے ہمارے کئی سالوں کے سیاسی، معاشی اور معاشرتی زندگی کے بیہانات کا نقطہ عروج ہے۔ نئے اثرات کی میلانات سے پریم چند اس زمانے میں بہت متاثر ہوئے۔ وہ ترقی پسند مصنفین کی تحریک سے متاثر ہو کر اس میں شامل ہو گئے اور 1936ء کے اجلاس کی صدارت قبول کی۔ 1936ء میں کے بعد سے اب تک پریم چند کے افسانوں کے دو مجموعے زاد راہ 1936ء اور واردات 1937ء اور چند منتشر افسانے شائع ہوئے ہیں۔

یہ افسانے پچھلے افسانوں سے ہر لحاظ سے معیاری ہیں۔ ان افسانوں میں پریم چند کا فن اپنی معراج کو پہنچا ہوا ہے۔ اس حوالے سے اگر پریم چند کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ اس تبدیلی کے بعد انھوں نے قصے کی بجائے فن پر زیادہ توجہ دی۔ انھوں نے کہانی میں صرف واقعات پر تکیہ نہیں کیا اور نہ ہی کرداروں کی سادہ سیرت نگاری پر بلکہ وہ انسانی سیرت کے نفسیاتی پس منظر اور انسانی اعمال کے پیچھے کارفرما محرکات و داعیات کا بھی جائزہ بھی لیا۔ ''زادراہ'' کے افسانے اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ ''نئی بیوی'' میں زرخیز محبت کا انجام دکھایا گیا ہے۔ اسی افسانے میں انھوں نے اپنے سابقہ ادبی و اخلاقی رویوں کے برعکس حقیقت پسندی کا زیادہ ثبوت دیا ہے۔ وہ مثالیت سے زیادہ حقیقت کی عکاسی پر توجہ دیتے نظر آتے ہیں۔ اس تبدیلی کے بعد انھوں نے قاری کو منزل کا نشان نہیں دیا بلکہ روشنی مہیا بھی کی ہے۔ تاکہ قاری منزل کا سراغ خود لگائے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ''زادہ راہ'' اور ''واردات'' کے افسانوں میں زبان و اسلوب کا ارتقا نمایاں نظر آتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ خیال کی بے پناہ رنگینی اور ٹیکوریت جوان کے ابتدائی افسانوں میں نمایاں نظر آتی تھی اس جگہ ضبط اور قدرت زبان نے لے لی اور انھوں نے اصلاحی جذبات اور قومی درد کے ذریعہ ہیجانی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی، بلکہ فنی ضبط اور ادبی پختگی نے ان کے اندر ایک ٹھہراؤ اور سکون کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ جس نے ان کے فطری حسن کو فنی نکھار کے سانچے میں ڈھال دیا ہے۔

اس حوالے سے اگر یلدرم اور پریم چند کے نظریہ فن کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ مختصر افسانے کی روایت کے اولین علمبردار یلدرم اور پریم چند ہیں۔ دونوں فنکار اپنے اپنے نظریہ فن اور معیار فن کے لحاظ سے معیاری مقام رکھتے ہیں۔ یلدرم رومانی نقطہ نظر اور پریم چند اصلاحی و سماجی انداز فکر کے لحاظ سے اپنے اپنے فن کے امام ہیں۔ دونوں نے فن افسانہ نگاری کی روایت کی گراں قدر خدمات سرانجام دیں۔ بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ دونوں اردو افسانے کی تاریخ میں عظمت

کے نشان ہیں۔

یلدرم اور پریم چند معاشرے کے تعلیم یافتہ نوجوان تھے جن کی ذہنی وفکری بلوغت میں مغربی علوم وفنون کا حصہ تھا اور دل میں مشرقی ادب و روایات کا احساس، معاشرتی ناہمواریوں، سماجی ناسوروں، معاشی ناآسودگیوں اور سیاسی چیرہ دستیوں سے دونوں نے روحانی کرب پایا۔ اس اضطراب و ناآسودگی نے دونوں کے افکار و خیالات کو متلاطم و متحرک کیا۔ ماحول و معاشرے کی مفصدات سے نجات پانے کے لیے یلدرم اور پریم چند دونوں کی فکر نے اطمینان اور آسودگی کی تلاش میں نئی دنیاؤں کی جستجو کی۔ یلدرم کی فکر نے اس سلسلے میں عمودی سفر کیا اور پریم چند کی فکر نے افقی سفر۔ پریم چند نے اپنے دور کو اجتماعی درد بنالیا اور اس کے مداوا کے لیے اصلاحی کوشش کیں۔ یلدرم نے معاشرتی عوارض سے بچنے کے لیے جذبات و احساسات اور تخلیات و تصورات کی مدد سے غیر ارضی اور ماورائی فضاؤں میں پناہ ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ اپنے عہد کے زمانی و زمینی حقیقتوں اور مسئلوں کا ادراک دونوں کو تھا مگر اس نے مثالیت وعینیت کے نقطہ نظر سے ان حقیقتوں کو سمجھنے کی کوشش کی اور دوسرے نے رومانیت کی عینک سے حقائق عصر کا جائزہ لیا۔ بلاشبہ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ دونوں نے انسان دوستی کے جذبے سے سرشاری لی۔ یہی جذبہ ان کے فن میں اپنے اپنے زاویے سے جلوہ گر ہوا۔ اس پس منظر میں اگر یلدرم کے فن کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ یلدرم نے علمی و فکری ماحول میں تعلیم و تربیت پائی تھی اور اس پر چہ طرہ کہ ان پر سرسید کی تحریک اصلاح کا بھی جادو سر چڑھ کر بول رہا تھا اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ علی گڑھ تحریک کے اثرات پوری طرح یلدرم پر حاوی تھے۔ جس میں اخلاقی و افادی پہلو بھی نمایاں تھا۔

اس پس منظر میں اگر علی گڑھ تحریک کی بات کی جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ چونکہ علی گڑھ تحریک ماقبل کے داستانی دور کے دیومالائی تصورات و توہمات کے ردعمل کے طور پر ٹھوس فکری و عقلی بنیادوں پر استوار ہوئی تھی لہٰذا افراط و تفریط کا شکار ہوئے بغیر یہ بھی نہ رہ سکی۔ اس حوالے سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس تحریک سے اردو ادب پر اخلاقی اور افادی اثرات کا گہرا اثر پڑا کہ شاعری بھی جوش و اصلاح میں جذبے احساس کے فطری تقاضوں کو بہت حد تک فراموش کر گئی۔

حالیؔ جیسے تیکھے شاعر بھی محض قومی و اخلاقی شعروں تک محدود ہو کر رہ گئے۔ سرسید احمد خان کی اصلاحی اور تعلیمی تحریک کا یہ ایک رخ ہمارے ادب کو سپاٹ، خشک اور بے کیف بنا گیا۔ اس کے اثرات جب زوال پذیر ہونا شروع ہوئے تو قانون فطرت کے مطابق اس کا ردعمل بھی شروع ہونا ایک لازمی امر تھا اور ایسا ہی ہوا۔

اس ردعمل کا آغاز سجاد حیدر یلدرم نے اپنی رومانیت پسندی سے کیا۔ یلدرم نے تخیل کے پر لگا لیے اور اونچا اور اونچا اڑنا شروع کر دیا۔ انھوں نے شخصی جذبات اور نفسی داعیات کو رنگینی خیال اور شوخی طبع میں سمو کر اس طرح پیش کیا کہ فرش تا بہ فلک حسن کا کیف اور نشہ چھا گیا۔ عقل کا جادو ختم ہو گیا اور ادب کی قلمرو میں اہل قلم جوق در جوق یلدرم کے ہمنوا

ہونے لگے۔

یلدرم نے عورت، محبت، حسن وعشق اور جذبہ وشوق کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اگر چہ وہ معاشرتی مسائل کے ادراک سے بیگانہ نہیں تھے اور محبت ناجنس، نکاح ثانی اور ازرواج محبت اس امر کے شاہد صادق ہیں۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر یلدرم کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کے ہاں رومانیت کا رجحان زیادہ پایا جاتا ہے۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ وہ رومانوی ذہن رکھتے تھے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں حقیقت پسندی کا پہلو بھی نمایاں نظر آتا ہے۔ وہ تخلیقی عمل کو حسن ولطافت سے جدا کر کے محض ارضی مسائل کی کثافتوں میں الجھانا نہیں چاہتے تھے۔

ان پہلوؤں کی روشنی میں اگر یلدرم کے فن کا تجزیہ کیا جائے تو حقیقت عیاں ہوجاتی ہے کہ یلدرم دردن ذات کے نفسی مطالبات اور فطری داعیات کو اظہار کا حسین ولطیف پیراہن دینے کو فن کی معراج سمجھتے تھے۔ ان کے نزدیک فن کار اور مصلح میں بڑا فرق ہے۔ سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل کو براہ راست موضوع بنانے کی بجائے وہ ان مسائل سے پیدا ہونے والے تضادات کے کسی پہلو کو جو فرد کی داخلی زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ افسانے کا موضوع بناتے اور نہایت لطیف انداز میں اسے آفاقیت کا رنگ دے دینا ہی ان کا فن تھا۔ مادی فوائد ولذت اور معاشرتی واجتماعی آسودگیوں کے باوجود جذبات اور نفسیاتی تشنگی فرد نہیں ہوتی۔ جب تک کی فرد کی فطری تقاضوں کو آسودگی نصیب نہ ہو۔ اسی حقیقت کو یلدرم نے خارستان وگلستان میں موضوع بنایا ہے۔ اسی سے ان کے تصورفن کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ حسن وعشق کی لطافتوں اور تخیل وتصور کی رفعتوں کے سوا وہ کسی فنی معیار کے قائل نہیں۔ اسی طرح وہ انسانی فطرت کے مختلف پہلوؤں کے لے کر اپنے افسانوں میں فنی لطافتیں پیدا کرتے ہیں۔ حسن وعشق کے معاملات میں وہ ہوس وحرص کا سیل لانے کے بجائے حسن وعشق کے تجریدی تصور میں زیادہ لطف پاتے ہیں اسی کا نام رومانیت ہے۔

یلدرم کے افسانوں کے پس منظر اگر ان کی کہانی اور موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہوجاتی ہے کہ اس پس منظر میں ان کا تجربہ زندگی اور مختلف معاشروں میں رہنے کا تجربہ ان کے افسانے میں نمایاں نظر آتا ہے۔ اس کی سب سے بڑے وجہ یہ کہ انھوں نے ترکی میں کافی عرصہ گزارا۔ جہاں برطانوی کونصل خانہ میں ترجمان کی حیثیت سے متعین رہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ابتداء میں ترجمہ نگاری سے اپنے فن کی ابتداء کی جس کی زندہ مثال ان کا اولین افسانہ ''خارستان وگلستان'' ترکی زبان ہی سے ترجمہ تصرف ہے۔ اس افسانے کا موضوع رومان ہے اس میں داستانوی رنگ کی جھلک نمایاں ہیں۔ ان کی زبان کا انداز اور بیان داستانی ماحول سے رنگا ہوا ہے۔ اس پہلو کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے افسانہ کا پلاٹ تقریباً اب سے دس ہزار برس قبل سے لیا ہے۔ اس کہانی کا تعلق بحر ہند کے کسی تخیلی جزیرے میں واقع ہونے والی قدیم داستان سے ہے۔ اس پر انھوں نے جذبات نگاری، منظرکشی کے ساتھ ساتھ انشاء پردازی کو بھی فن کمال کے ساتھ پیش کیا۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے سرعبدالقادر کہتے ہیں:

''سجاد یلدرم کی طرزِ تحریر میں جو بات ہمیں سب سے زیادہ پسند ہے وہ اس کی جدت اور اچھوتا پن ہے۔ جب کبھی وہ لکھتے ہیں نظم ہو یا نثر اس میں ایک انداز خاص ہوتا ہے۔ جس کا لطف جاننے والے جانتے ہیں۔ مگر یہ محبت و الفت کا افسانہ جس کی تخلیق کے لیے ہم ان کے ممنون ہیں۔ ان کی روشنی کے اعتبار سے بھی نرالے ڈھنگ کا ہے۔ تخیل کا جو کمال اس میں دکھائی دیتا ہے، بہت کم دیکھنے میں آیا ہے۔'' [23]

بلاشبہ اس آراء کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ یلدرم کا فن ہر لحاظ سے ایک جدا مقام رکھتا ہے۔ اس میں سب سے زیادہ ان کا اسلوب و انداز تھا۔ جس نے ان کے رومانی انداز کو دوسروں سے جدا کر دیا۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے نعیم حنفی کہتے ہیں:

''یلدرم کی رومانیت کچھ معنوں میں نشاۃ ثانیہ کے مکمل انسان کی تشکیل پر زور دیتی ہے۔ جس میں دیوتاؤں کا جمال اور اسرار بھی ہوا اور ارضیت کی مانوس مہک بھی۔ یہ ایک خواب نامہ ہے مکمل انسان کے ذریعے اپنے آپ میں مکمل مکتفی ایک ایسے معاشرے کا جہاں پورے آدمی کے ساتھ ساتھ ایک پوری عورت کی تصویر بھی سامنے آتی ہے۔'' [24]

اس آراء کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یلدرم نے ماضی اور حال کے آئینہ میں زندگی کے کئی روپ پیش کیے۔ سجاد یلدرم کے فن کا اگر تجزیہ کیا جائے تو حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ انھوں نے ''فن برائے فن'' کے نظریہ کو اپنایا جب پورے معاشرے میں انتشار اور پریشانی پھیلی ہوئی تھی۔ سیاسی اور معاشرتی مسائل نے فرد اور جماعت کو بدحال کیا ہوا تھا۔ اس بحرانی دور میں انھوں نے محبت کے نغمے گائے اور رومانی فضا پیدا کرنے کا بیڑا اُٹھایا اور خالص رومانی افسانے لکھے۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''خیالستان'' ہے جس کے افسانوں میں فن کا احساس اور اظہار بھرپور طریقہ پر نظر آتا ہے۔ خصوصاً ''سودائے سنگین''، ''حکایہ لیلیٰ مجنوں'' اور ''خارستان'' جو فن کی نزاکتوں اور لطافتوں خیال کی رعنائیوں، بیان کی رنگینیوں، زبان کے چٹخاروں اور مناسب صنعتوں سے سجے ہوئے ہیں۔ ہر افسانہ میں ایک خاص تسلسل اور ربط نظر آتا ہے۔ ہر افسانہ زندگی سے بھرپور ہے اور یلدرم کے عتیق مشاہدے، گہری فکر اور تجربے کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ ان کے اکثر افسانوں میں سائنٹیفک خیالات ملتے ہیں۔ نیز قدیم روایات کے اثرات بھی موجود ہیں۔

اس پس منظر میں اگر ان کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ تمام افسانوں میں تو نہیں لیکن کچھ افسانوں میں اس تکنیک کا استعمال کیا اس حوالے سے یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ جس زمانے میں انھوں نے اپنی افسانہ نگاری شروع کی وہ زمانہ تکنیک اور جدید تکنیک نہیں تھا مگر کیونکہ انھوں نے مغربی طرز اور ترکی

ادب کے افسانوں کا ترجمہ کیا تھا اس لیے تھوڑا سا عکس اس تکنیک میں شامل ہو گیا۔شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ رجحانات داستان کی روایات کی وجہ سے شامل ہو گئے۔

فن کے بعد اگر یلدرم کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ یلدرم نے اپنے اکثر افسانوں میں داستانی تکنیک کا بھرپور استعمال کیا ہے۔

''خارستان اور گلستان'' داستانی تکنیک کی پیروی میں تحریر ہے۔موضوع اگرچہ رومانوی ہے لیکن زبان کی رنگینی اور تخیلی فضا خالص داستانی ماحول کی پیداوار ہے۔ زبان کی رنگینی ''طلسم ہوش ربا'' کی رنگینی سے مماثل ہے۔

داستانی تکنیک کے ساتھ ساتھ یلدرم کے افسانوں میں تضاد کی تکنیک کا استعمال بھی ملتا ہے۔''چڑیا چڑے کی کہانی'' اس کی بہترین مثال ہے۔اس طرح اگر ''حکایہ لیلیٰ مجنوں'' کا تجزیہ کیا جائے تو اس افسانے میں بھی متضاد تاثرات نظر آتے ہیں۔جس میں آگ اور پانی، رومان اور مزاج کو یکجا کر دیا گیا ہے۔

اس طرح اگر ان کے افسانے ''صحبت ناجنس'' اور ''گمنام خطوط'' کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان دونوں افسانوں میں خط کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔''صحبت ناجنس'' کو دو شادی شدہ سہیلیوں عذرا اور سلمیٰ کے دو خط ہی بنتے ہیں۔

یلدرم کے افسانوں میں اگر تکنیک کے مختلف انداز کی بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ سب سے انوکھی تکنیک ان کے افسانوں نفسیاتی اور ڈرامائیت کی ملتی ہے۔اس تکنیک کے حوالے سے ان افسانوں میں ''نکاح ثانی''، ''ازدواج محبت''، ''نشے کی پہلی ترنگ'' اور ''آہ یہ نظریں'' اپنی مثال آپ ہیں۔

بلاشبہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ''نکاح ثانی'' کا انجام اگرچہ طے شدہ اخلاقی و سماجی مقاصد کے تابع ہے لیکن افسانے کی فضا میں موجود ڈرامائیت اور نفسیاتی کشمکش نے اسے ان کے تمام افسانوں میں اہم ترین بنا دیا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ کہا جا سکتا ہے کہ یلدرم کے طرز تخیل اور فکر کا عکس مختلف صورتوں میں ان کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔ان کے افسانوں پر ٹیگور کے طرز اثر بھی نمایاں نظر آتے ہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ان سے متاثر تھے۔

یلدرم کے افسانوں میں ایک خاص پہلو یہ بھی نمایاں نظر آتا ہے کہ ان کے ہاں شخصی خاکے کی تکنیک بھی استعمال

کی گئی ہے۔ اس تکنیک میں لکھے گئے افسانوں میں ''مجھے دوستوں سے بچاؤ''، ''احمد''، ''غریب وطن'' اور ''صحبت ناجنس'' شامل ہیں۔

اس حوالے سے اگران کے لکھے گئے خاکے افسانوں میں ''مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ'' کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ یلدرم نے اس افسانے میں بعض احباب کے خاکے کھینچے ہیں۔ اس طرح ''صحبت ناجنس'' میں سلمیٰ، عذرا کے خط وکتابت سے غیاث الدولہ اور حامد کے کردار واضح ہوتے ہیں۔ جبکہ ''غریب وطن'' میں رشیدہ کے پڑوسی کا واسطہ نہیں پڑتا سامنا ہوتا ہے تو صرف اس قدر ''مقابل کے مکان کی کھڑکی کھلتی ہے''۔

اس طرح ''غربت ووطن'' میں مسلسل تبصرے کی تکنیک کا استعمال بھی ملتا ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار رشیدہ پر تبصرے سے کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ اس طرح سجاد یلدرم نے واقعات تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ افسانے کی اس تکنیک میں افسانی واقعات کا ایک سماں باندھ دیا جاتا ہے۔ ایک فضا تیار کی جاتی ہے لیکن پورا افسانہ تصویری نہیں ہوتا جبکہ اکثر مکمل افسانہ ہی منظریہ ہوتا ہے۔ ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' اگرچہ انسان کی داخلی کیفیات پر مبنی فسانہ ہے لیکن کہانی مختلف مناظر اور کیفیتوں کے ذریعے آگے بڑھتی ہے اور افسانے کو ایک فکر انگیز انجام سے دوچار کرتی ہے۔ افسانے کا واحد متکلم 'میں' ماحول، فضا خوبصورت مناظر اور کائنات کی دیگر اشیاء مل کر ایک افسانوی فضا پیدا کرتے ہیں۔ افسانے کی ابتداء ہی خوبصورت اور تصوراتی منظر سے ہوتی ہے۔

> ''جہاں پھول کھلتے ہیں اور گلاب کی خوشبو شام کے سائے میں پھیلتی ہے۔ ایسی وادی کے خاموش گوشے میں، جہاں نہ دبدبہ ہو نہ دغدغہ، زندگی بسر کرنے کا لطف ہے۔'' [25]

اس پیراگراف سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ افسانے کی یہ فضا اور کیفیت شروع سے آخر تک رہتی ہے۔ اسے ایک کیفیت کا افسانہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ یعنی محض ایک لمحہ ہے۔ ایک کیفیت ہے کہ جس کا اسیر ہونے کو افسانے کا واحد متکلم ایک حسین منظر کا حصہ بن کر مر جانا چاہتا ہے۔

بلاشبہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ یلدرم نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک بھی استعمال کی ہے۔ ایسے افسانوں میں ایک فضا اور تاثر کے سہارے پورے افسانے کی تعمیر کی جاتی ہے۔ ''سیل زمانہ''، ''اگر میں صحرا نشیں ہوتا'' ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' اس کی اعلیٰ مثالیں ہیں۔ اس حوالہ سے ابوالکلام قاسمی کہتے ہیں:

> ''یلدرم کے 'سیل زمانہ' اور 'اگر میں صحرانشیں ہوتا''۔ آج کے جدید افسانے کی تعریف پر پورے اترتے ہیں۔ ویسے تو کہانی ایک رومانی رویے کی لگتی ہے۔ مگر فلسفہ زماں کے کچھ

ایسے نکات اس میں چھپے ہوئے ہیں، جو جدید فلسفیانہ خیالات کی طرف ہمارے ذہن کو متوجہ کرتے ہیں۔ اردو فکشن میں ''سیل زمان'' میں پیش کیے گئے وقت کے بصیرت افروز شعور کو اگر کسی فکشن نگار نے غیر معمولی کامیابی کے ساتھ برتا ہے تو وہ خود یلدرم کی صاحبزادی قراۃ العین حیدر ہیں۔''[26]

''سیل زمانہ'' سے افسانے کا واحد متکلم یوں ہم کلام ہوتا ہے۔

''مگر یہ بتا۔ تو مجھے کہاں سے لا رہا ہے؟ کب سے لا رہا ہے؟ کیوں لا رہا ہے؟ کب تک بہائے گا؟ یہ کیا، کیا تیزی سے بہنا بھنور میں پڑنا، طوفان کا اٹھنا، موجوں کا مجھے تھپیڑے مارنا، میرے سوالوں کا جواب ہیں۔''[27]

اس طرح اگر یلدرم نے دوسرے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ''اگر میں صحرانشین ہوتا'' باطنی مدوجزر اور خارجی ماحول کے فکری سطح پر ٹکراؤ کی مدد سے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کرتے ہیں جس میں غریب مزدور کا بچہ، بازاری عورت اور نڈھال شرابی وغیرہ چھوٹے دائرے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جو مل کر ایک بڑا دائرہ بناتے ہیں۔ صحراء نشینی کی خواہش مادی دنیا کی آلائشوں، غربت، افلاس، ہلاکت و بربادی اور مصائب و آلام کے رد عمل کے طور پر سامنے آتی ہے اور افسانے کا ڈرامائی اور جذباتی انجام انسان کے اندر ہلچل پیدا کر دیتا ہے۔ درحقیقت شعور کے سہارے یلدرم نے انسان کی مختلف کیفیت، حالت اور زمانے کو ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ذریعے بیان کیا ہے جس میں انسانی ذہن کئی سال پہلے کے واقعات اور حال کی کیفیت کو سامنے رکھ کر کہاں سے کہاں نکل جاتا ہے۔ اس کا اظہار وہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''دھڑک، دھڑک، اے قلب پاس بنیاد، اپنے لیے، اپنے جیسے لاکھوں مصیبت زدہ دلوں کے لیے دھڑک، ٹکڑے ٹکڑے ہو جا، جا، جا، دور ہو جا، تیرا وجود میرے لیے بے گراں ہے، مزار ہے۔''[28]

بلاشبہ اس تحریر کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ کسی دور کے مصیبت زدہ لوگوں کو تاریخ کے آئینہ میں دیکھا حال، ماضی اور مستقبل کا جو رنگ دیا ہے ایسی مثالیں بہت کم افسانوی ادب میں ملتی ہیں۔ اس حوالے سے اگر یلدرم کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ان کے افسانوں میں اسلوب کی رنگینی و حسن اور قصے کی رومانویت کے باعث انفرادیت نظر آتی ہے۔ ان سے اردو نثر کو ایک نیا اسلوب ملا۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر عبدالودود کہتے ہیں:

''سجاد حیدر یلدرم شاعرانہ مزاج رکھتے تھے۔ انھوں نے نثر میں شاعری کی، ان کی طبع زاد اور ترجمہ تخلیقات، افسانے اور ناولٹ اس کے شاہد ہیں۔ انھوں نے اردو کو ایک نئے اسلوب سے آشنا کیا۔ وہ ان لوگوں میں سے ہیں جنھیں اس کا احساس تھا کہ اردو کی ترقی و ترویج کے لیے ضروری ہے کہ اسے مشرقی دائرے سے نکال کر ایک وسیع فضا میں پہنچا دیا جائے۔ انھیں فرو کی زبان کی نفاست اور تخلیقات میں خیالات کی رعنائی عزیز تھی۔ اس لیے انھوں نے اردو میں بھی وہی حسن پیدا کرنے کی کوشش کی تا کہ اردو میں نئے اسلوب کا افسانہ ہو اور اس کا حسن نکھر جائے۔''[29]

ان آرا کی روشنی میں اگر یلدرم کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ انھوں نے الفاظ کی تکرار، متضاد چیزوں کو سامنے لا کر تاثر میں اضافہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور زبان کو خارجی وسیلہ اظہار کے بجائے داخلی ضرورتوں کے تابع بناتے ہیں اور اس پہلو کو اجاگر کرنے کے لیے انھوں نے ''شعور کی رو'' کا استعمال کیا ہے جس کی مثالیں ان کے افسانوں میں جگہ جگہ نظر آتی ہیں:

''ایک سیاہی طاری تھی کہ بجلی اس سے جنگ کر رہی تھی اور غائب ہو جاتی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ابرسن اپنے لمبے ہاتھوں کے لمبے ناخن بڑھا بڑھا کر گاڑ گاڑ کے سینہ ظلمت کو پھاڑ رہا تھا۔''[30]

اس تحریر میں انھوں نے مختلف اجزاء کو یک جا کر کے مختلف کیفیتوں کو بھی بیان کیا ہے۔ اس حوالہ سے ایک دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''اس رات کے بعد ہر رات تاریکی میں لرزتی لرزتی اپنے کو لڑھکاتی لڑھکاتی اور آگے آتے وقت، قدمیں بڑھتی آتی ہے۔''[31]

ان الفاظ میں بھی دراصل ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی جھلک نظر آتی ہے جو انسانی دماغ میں آنے والے خیالات کی عکاسی کرتے ہیں۔ بلاشبہ یہ یلدرم کا کمال تھا وہ چھوٹے چھوٹے فقرے کی ذریعے انسانی نفسیات اور ذہن میں پیدا ہوئے والے خیالات کا اظہار خوبصورت انداز میں کرتے ہیں۔ یہی نہیں یلدرم آوازوں کے تصادم سے بھی اثر آفرینی کا کام لیتے ہیں اور اسی صورت آہنگ سے بڑھنے والے کے ذہن پر تخلیق شدہ محرکات کا طلسم چھا جاتا ہے۔

''اب فارا ہر شے کو جس پر اس کا بس چلتا توڑتا، پھوڑتا، مارتا، اکھاڑتا تھا۔ کسی چڑیا کا

گھونسلہ ہاتھ لگ جاتا تو اسے توڑتا، انڈوں کو پھوڑتا، بچوں کا گلا مروڑتا تھا۔‘‘[32]

یلدرم نے نئی نئی تراکیب کے ذریعے ایک نیا اسلوب پیدا کیا۔ بلاشبہ انھوں نے اپنے افسانوں میں ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک کا استعمال اس وقت کیا جب اس تکنیک کے ذریعے اسلوب کا اظہار بہت کم ہو رہا تھا۔

اس حوالے سے یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ ادب میں اور خاص طور پر اردو ادب میں اس تکنیک کو نفسیات سے اخذ نہیں کیا گیا بلکہ حالات و واقعات کے ذریعے آنے والے خیالات کے ذریعے پیش کیا گیا جس سے انسان حادثاتی طور پر یا واقعاتی طور پر ہمکنار ہوتا ہے۔ اس حوالے سے اگر ان کے افسانے ’’جہاں پھول کھلتے ہیں‘‘ کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک کو انھوں نے خوب صورتی سے استعمال کیا ہے:

’’جہاں پھول کھلتے ہیں اور گلاب کی خوشبو شام کے سائے میں پھیلتی ہے۔ ایسے وادی خاموش گوشے میں، جہاں نہ دبدبہ ہو نہ دغدغہ، زندگی بسر کرنے کا لطف ہے۔ جب پھول کھلتے ہیں اور یہ کثیف اور ترش رو دنیا ہنسنے لگتی ہے۔‘‘[33]

بلاشبہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ یلدرم نے اپنے افسانوں میں بہت سی تکنیک کا استعمال کیا ہے اور وہ اس میں کسی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ مگر ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک کا استعمال سب سے پہلے ان کے ہاں ہی واضح نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ مغربی افسانے اور ترکی زبان کے ترجمہ کرنے کے بعد ان کو انسانی نفسیات اور مختلف تہذیب اور زبانوں اور ثقافت کی پہچان نے ان کے ذہن کو وسیع کر دیا۔ جس کی مدد سے انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے اور خاص طور پر ایک ہی وقت پیدا ہونے والے خیالات سے آگہی کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی جان گیا کہ کسی تاریخی واقعہ انسان کی جو وابستگی ہوتی ہے وہ انسانی ذہن کو ایک لمحہ میں کہاں سے کہاں لے جاتی ہے۔ یہی شعور ان کے افسانوں میں ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک کا سبب بنا۔ یلدرم نے اگرچہ رومانوی تحریک کو اپنا نصب العین بنایا لیکن اس کے ساتھ ساتھ اپنے افسانوں میں مختلف رنگوں کو بھی شامل کیا۔

اس طرح افسانہ نگاروں کا اگر جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ رومانوی اور حقیقت پسندی کی تحریک ساتھ ساتھ رہی اور ابتدائی دور میں اپنے افسانوں میں ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک استعمال کرنے والوں میں پریم چند اور یلدرم کے ساتھ ساتھ ایک تیسرا نام علی عباس حسینی کا بھی لیا جا سکتا ہے۔ جنھوں نے اردو افسانے کے ابتدائی دور میں ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک کا استعمال کیا۔

علی عباس حسینی نے ’’رحیم بابا‘‘ اور ’’جل پری‘‘ جیسی کہانیاں لکھیں جس میں قصہ گوئی کو اہمیت دی اور ماضی، حال

اور مستقبل کو ایک ساتھ بیان کرنے کی کوشش کی۔علی عباس پریم چند اسکول سے تعلق رکھتے تھے۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ پریم چند سے گہرا اثر رکھنے کے باوجود ان کی سوچ اور انداز مختلف تھا۔اس پہلو کی وضاحت اس بات سے بھی بخوبی ہو جاتی ہے کہ پریم چند کے اثر کے باوجود ان کا فن ارتقائی ہے۔وقت اور ماحول کے تقاضے کے مطابق انھوں نے ترقی پسندوں اور جدت پسندوں کا ساتھ دیا۔زندگی اور اس کے تمام پہلوؤں پر ان کی نظر گہری تھی۔اس پس منظر میں اگر علی عباس حسینی کی تحریر و تکنیک کو بہتر انداز میں آگے بڑھانے میں علی عباس کی کوششیں سب سے زیادہ ہیں۔علی عباس کے حوالے سے ایک سوال سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے کہ عموماً ان کا شمار ترقی پسند افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔اس کا ثبوت ان کی خودنوشت ہے۔جہاں وہ لکھتے ہیں:

> ”میں نہیں مانتا کہ میں ترقی پسند ہوں بھی یا نہیں۔اگر انسانیت کی تبلیغ ترقی پسندی ہے تو میں یقیناً ترقی پسند ہوں۔اگر اس کے معنی مارکس کے فلسفے کو الہامی سمجھنا ہے تو میں یقیناً ترقی پسند نہیں ہوں۔“[34]

اس خودنوشت کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ علی عباس حسینی نے اپنی تحریر کو کسی تحریک سے وابستہ نہیں کیا۔اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ ان کا فن ارتقائی تھا۔وقت اور ماحول کے تقاضے کے مطابق انھوں نے ترقی پسندوں اور جدت پسندوں کا ساتھ تو ضرور دیا لیکن کسی ایک جگہ پر رک کر اپنے فن کو جمود کا شکار نہیں ہونے دیا۔بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ارتقائی فن کی روایت کا سہرا بھی علی عباس حسینی کے سر جاتا ہے۔اس بات کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے ایک افسانے میں زندگی اور رومان کی ہم آہنگی پیدا کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ”دیہاتی زندگی فطرت و قدرت کے مناظر کو ان کے لیے زیادہ عزیز بنادیتے ہیں۔لہلہاتے کھیتوں، جھومتے درختوں، چھلکتے تالابوں، بہتے نالوں میں کیا نہیں! جوانی کی امنگیں بھی ہیں، معشوق کی سست خرامی بھی، مدھ بھرے کاسے بھی ہیں اور عاشق کا ہر وقت رہنے والا دلی ناسور بھی، ہاں صرف دیکھنے والی آنکھ چاہیے۔“[35]

اس آرا کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ علی عباس حسینی نے شروع میں اپنے افسانوں میں رومانی طرز اسلوب اختیار کیا لیکن یہ خالص رومانی بھی نہیں کہا جاسکتا کیوں یہ رومانی سے زیادہ حقیقت پسندی پر مبنی نظر آتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ انسانی زندگی کے نفسیاتی پہلوؤں کی عکاسی بھی کرتے ہیں۔اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انھوں نے انسانی نفسیاتی رومان، حقیقت پسندی اور طنز و مزاح سے اپنی تحریر کو مختلف رنگ دیے۔جس کی وجہ سے ان کی تحریروں میں دوری تکنیک کے برعکس ”شعور کی رو“ کی تکنیک کا رنگ زیادہ نمایاں ہوگا۔اس لیے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کے اسلوب کو کسی ایک ادبی

رویے کا عکاس نہیں کہا جا سکتا ہے۔

علی عباس حسینی کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے دوسری تکنیکوں کو بھی استعمال کیا ہے۔ لیکن ''شعور کی رو'' کی تکنیک نمایاں نظر آتی ہے۔ اس کی مثال ان کے افسانے ''برف کی سِل'' جس میں افسانے کے ایک کردار جمیلہ کے محسوسات کو بڑی خوب صورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ پڑھنے والا بھی انھیں محسوس کرنے لگتا ہے۔ حسینی کیونکہ ماضی اور حال کو ایک ساتھ بیان کرتے ہیں اس لیے ان افسانوں میں داستان گوئی کا پہلو بھی نمایاں ہو جاتا ہے اس کی مثالیں ان کے دو افسانوں میں نمایاں نظر آتی ہے۔ ''رفیق تنہائی'' اور ''باسی پھول'' میں ''شعور کی رو'' کا استعمال خوب صورتی سے کیا۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کے یہاں پختگی، حقیقت نگاری، فن کا التزام مکالموں کی موزونیت اور زندگی کی کامیاب عکاسی نظر آتی ہیں۔

علی عباس حسینی کے موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ انھوں نے ہندوستان کے شہر اور دیہات کی اجتماعی تحریکات کو موضوع بنایا اور اپنے عہد کی تہذیب اور معاشرت کے مدوجزر کی تصویریں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ کسانوں کی زندگی سے متعلق روزمرہ مسائل کو بیان کیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے اپنے افسانوں میں یو۔ پی۔ کے مشرقی اضلاع دیہات کی حقیقت کو بھی پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اسلوب میں مختلف رنگ شامل ہو گئے۔ ان کے افسانوں کا خاص پہلو یہ بھی ہے کہ انھوں نے کرداروں اور ان مکالموں سے زیادہ کام لیا۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ان کے افسانوں کا تکنیکی جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ افسانوں کی تکنیک میں کوئی پیچیدگی اور انفرادیت نہیں ان کے پلاٹ کا ارتقا بالکل سادہ ہے لیکن اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ داستان گوئی بے تکلفی اور روانی سے واقعات کے بیان میں بات کہاں سے کہاں چلی جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے ''شعور کی رو'' کی تکنیک از خود پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک جگہ تحریر کرتے ہیں کہ:

> ''میں نہیں مانتا کہ میں ترقی پسند ہوں بھی یا نہیں۔ اگر انسانیت کی تبلیغ ترقی پسندی ہے تو میں یقیناً ترقی پسند ہوں۔ اگر اس کے معنی مارکس کے فلسفے کو الہامی سمجھنا ہے تو میں یقینی ترقی پسند نہیں ہوں۔'' [36]

اس آراء کی روشنی میں یہی کہنا غلط نہ ہوگا کہ علی عباس کا فن ارتقائی تھا۔ وقت اور ماحول کے تقاضے کے مطابق انھوں نے ترقی پسندوں اور جدت پسندوں دونوں کا ساتھ دیا۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کی تمام نمائندہ ادبی تحریکوں سے اثرات قبول کیے۔

علی عباس کے اسلوب میں جو خاص بات نمایاں طور پر نظر آتی ہے کہ انھوں نے حقیقت پسندی میں رومانیت کے گہرے رنگ شامل کیے۔ اسی حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس روایت کا معتبر نام بھی علی عباس حسینی ہی کا ہے۔

علی عباس حسینی کا کمال یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو زندگی اور رومان کی فضا میں ایک نئے انداز سے پیش کیا جو ان سے پہلے کسی دوسرے مصنف کے ہاں نظر نہیں آتا۔ اس حوالے سے وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''دیہاتی زندگی فطرت وقدرت کے مناظر کو ان کے لیے زیادہ عزیز بنا دیتی ہے۔ لہلہاتے کھیت، جھومتے درختوں، چھلکتے تالابوں، بہتے نالوں میں کیا نہیں! جوانی کی امنگیں بھی ہیں، معشوق کی مست خرامی بھی، مدھ بھرے کاسے بھی ہیں اور عاشق کا ہر وقت رہنے والی دلی ناسور بھی، ہاں صرف دیکھنے والی آنکھ چاہیے۔''[37]

بلاشبہ اس اسلوب کی روشنی میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ علی عباس حسینی نے افسانوں کی ابتداء خالصتاً رومانویت اور شاعرانہ انداز طرز سے ہوئی۔ جس میں کوئی خاص تکنیک کا اثر نمایاں نظر نہیں آتا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ان کا نقطہ نظر خالص رومانوی نہیں بلکہ حقیقت کی آمیزش سے انسانی زندگی کے نفسیاتی پہلوؤں کی عکاسی کرتا ہے۔ اسی لیے ''شعور کی رو'' کی تکنیک از خود شامل ہوگئی اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ انھوں نے انسانی نفسیاتی، رومان، حقیقت پسندی سے اپنا رنگ اور انداز تحریر بنایا جسے کسی ایک تکنیک یا ادبی رو کا عکاس نہیں کہا جا سکتا۔

اس حوالے سے اگر علی عباس حسینی کے افسانوں میں موجود تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے افسانوں کی تکنیک میں کوئی پیچیدگی اور انفرادیت نہیں۔ ان کے پلاٹ کا ارتقا بالکل خط مستقیم میں ہوتا ہے۔ چونکہ وہ داستان گوئی سی بے تکلفی اور روانی سے واقعات بیان کرتے جاتے ہیں اس لیے از خود ''شعور کی رو'' کی تکنیک پیدا ہو جاتی ہے۔ جو ایک بہاؤ میں اپنی انتہا تک پہنچ جاتی ہے۔

> ''کانوں کی سنی نہیں، آنکھوں کی دیکھی کہتا ہوں۔ کسی واقعہ کا بیان نہیں اپنے ہی دیس کی داستان ہے۔ گاؤں گھر کی بات ہے، جھوٹ سچ کا الزام جس کے سر پر جی چاہیے رکھیے، مجھے کہانی کہنا ہے اور آپ کو سننا ہے۔''[38]

اس سلوب کے حوالے سے اگر علی عباس کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے پلاٹ میں ڈرامائیت کیفیت بھی پیدا کرنے کی کوشش بھی کی جس میں وہ کسی حد تک کامیاب بھی رہے۔ اس حوالے سے اگر ان کے افسانوں کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کے ہاں ماحول کا کرداروں پر اثر دکھانے کی تکنیک بھی موجود ہے

۔جس میں ماحول اور جذبات و احساسات کی ہم آہنگی سے افسانے کی فضا مکمل تر ہو جاتی ہے۔

اس طرح انھوں نے اپنے افسانوں میں تشبیہات اور محاورات کا استعمال بھی خوبصورت انداز میں کیا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ تضاد کی تکنیک کا استعمال بھی ان کے افسانوں میں نمایاں نظر آتا ہے۔

علی عباس حسینی کے افسانوں کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں کئی طرح کی تکنیک استعمال کیں لیکن داستان گوئی کی وجہ سے ان کے افسانوں میں جو تکنیک سب سے زیادہ نمایاں رہی وہ ''شعور کی رو''ہی ہے۔اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ پریم چند اسکول سے تعلق رکھتے ہیں اور حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں رومانویت کا بھی پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔یہ دونوں پہلو بلاشبہ انسانی نفسیات کی حقیقی عکاسی کرتے ہیں۔انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات، جذبات اور احساسات ان ہی دو پہلوؤں پر مشتمل ہوتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند افسانہ نگاروں میں علی عباس حسینی کو اس لیے اونچا مقام حاصل ہے کہ انھوں نے داستان گوئی کی شکل میں اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال خوب صورت انداز میں پیش کیا۔اگر ان کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو افسانے کے ابتدائی دور میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال علی عباس حسینی کے افسانوں میں سب سے زیادہ نظر آتا ہے۔اگر انگارے کے افسانہ نگاروں کے پس منظر میں علی عباس حسینی اور سجاد ظہیر کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ سجاد ظہیر نے بھی علی عباس حسینی کی طرح ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال خوب صورت انداز میں کیا ہے۔

انگارے کے افسانہ نگاروں کے یہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ 1932ء کے اواخر میں ''انگارے'' کے نام سے ایک افسانوی مجموعہ شائع کیا، جس میں پانچ افسانے سجاد ظہیر کے، ایک افسانہ اور ایک ڈراما ڈاکٹر رشید جہاں کا، ایک افسانہ محمود الظفر کا اور دو افسانے احمد علی کے تھے۔اس افسانوی مجموعے کے بارے میں سجاد ظہیر لکھتے ہیں کہ:

> ''134 صفحات پر مشتمل یہ افسانوی مجموعہ روایت پرستوں کے لیے ایک چیلنج بن گیا۔اس کی آمد سے جتنا شور مچا اس سے زیادہ تنقید سامنے آئی۔شاید اس کا سبب یہ ہو کہ ''انگارے'' کے بیشتر افسانوں میں سنجیدگی و متانت کے بجائے سماجی رجعت پسندی اور دقیانوست کے خلاف غصہ اور ہیجان زور آور تھا۔''[39]

ان آرا کے روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ سجاد ظہیر نے اس افسانوی مجموعہ کو ایک چیلنج کا نام دیا اس کی وجہ شاید یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ان کا یہ عمل اس دور کے حوالے سے بغاوت کا کام قرار دیا گیا۔اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے انور سدید کہتے ہیں:

''انگارے کے مصنفین چونکہ دلیل کا کام جذبات سے لینا چاہتے تھے۔اس لیے مشرق کے ثقہ مزاج نے انھیں قبول کرنے سے انکار کر دیا اور نیاز فتح پوری، عبدالماجد دریا بادی جیسے مصنفین نے اس کتاب کی مخالفت میں مضامین لکھے۔''[40]

ان آرا کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ انگارے کی اشاعت نے ایک ایسی کیفیت پیدا کر دی جس نے ادب کی دنیا میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے انور سدید لکھتے ہیں کہ:

''ڈاکٹر انور سدید نے عزیز احمد کے حوالے سے بات کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ انھوں نے ''انگارے'' کو سماج پر پہلا وحشیانہ حملہ قرار دیا اور یہ بھی کہ اس کی اشاعت سے نئے ادب نے خود مختاری کا علم بلند کیا۔انور سدید مزید لکھتے ہیں کہ یہ کتاب محض ایک تجربہ تھی،اس میں زندہ رہنے کی قوت نہیں تھی مگر اس کی ضبطی نے اسے مقبول بنا دیا۔''[41]

بلاشبہ ان آرا کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ انگارے کی اشاعت نے ہنگامہ برپا کیا اگر اس کی ضبطی کا حکم نہ دیا جاتا تو شاید اس کی مقبولیت میں وہ افسانہ نہ تو جو ہو گیا لیکن اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ''انگارے'' اشاعت اور ضبطی دو مختلف باتیں ہیں۔اصل وجہ شہرت جو اس افسانوی مجموعہ کو حاصل ہوئی اس کا اصل سبب جمود تھا جو ادب پر چھایا ہوا تھا اس مجموعہ نے ادب کو جمود سے باہر نکالا۔

اگر ''انگارے'' کے پس منظر پر نگاہ ڈالیں تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ''انگارے'' کی اشاعت ان عوامل کا رد عمل نظر آتی ہے جو اس وقت معاشرے میں روا تھے۔اس حوالے سے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ انداز بیان، طرز ادا، لب و لہجے کی تلخی اس بات کا رد عمل ہے جن سماجی مسائل کے متعلق اردو افسانے نے خاموشی اختیار کر رکھی تھی۔اس پس منظر میں اگر اردو افسانے کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو افسانہ ''انگارے'' کی اشاعت سے بہت پہلے سماجی حقیقت نگاری کے راستے پر چل نکلا تھا۔پریم چند، اعظم کریلوی اور علی عباس حسینی، جیسے اہم لوگ حقیقت پسند افسانہ لکھ رہے تھے۔

لیکن یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان میں وہ جدت وشدت، بے باکی و جرات نہیں تھی جو ''انگارے'' کے حوالے سے سامنے آئی۔اس پس منظر میں اگر ''انگارے'' کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ اس کہ وجہ ''انگارے'' کا منفی پہلو ہے۔''انگارے'' موضوعی اور فنی اعتبار سے کوئی اچھی مثال قائم نہ کر سکا اس کے برعکس 1930ء سے پہلے لکھا جانے والا افسانہ حقائق اور حادثہ زندگی بھی بیان کر رہا تھا اور فنی طور پر بھی اس کی اپنی ایک پہچان بھی تھی۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ ''انگارے'' کی افادیت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔اس کی سب سے بڑی وجہ افسانے کی ضمن میں ایک نئی روایت جنم دینا تھا جس نے آگے چل کر ترقی پسند افسانے کو فروغ میں مدد دی۔

اس حوالے سے اگر سجاد ظہیر کی کاوش کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ''انگارے'' میں شامل ان کے افسانوں نے اردو ادب کو تکنیک کی متنوع جہت دی ہیں۔ سجاد ظہیر کا افسانہ ''نیند نہیں آتی''، ''خواب اور بیداری'' کے درمیانی وقفے یا مچھروں، مجروح انا، جذباتی اور معاشی مسائل کی بھن بھن سے ٹوٹتی غنودگی کے عالم میں لکھا ہوا سجاد ظہیر کا ایسا افسانہ ہے جو نچلے متوسط طبقے کے ایک شاعر اکبر کی نفسی واردات کو ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں بیان کرنے کی کوشش ہے اور تکنیکی اعتبار سے نئے جہاں روشن کرتا ہے۔ اس کا آغاز صرف صورت سے ہوتا ہے اور پھر کہانی ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں بیان ہوتی ہے۔ مصنف اس کا آغاز یوں کرتا ہے۔

''گھڑ، گھڑ، ٹخ، ٹخ، چٹ، ٹخ، ٹخ، ٹخ، چٹ، چٹ، چٹ، گزر گیا ہے زمانہ گلے لگائے ہوئے۔۔۔لے۔۔۔لے۔۔۔خاموشی اور تاریکی، تاریکی، تاریکی، تاریکی آنکھ ایک پل کے بند کھلی، تکیے کے غلاف کی سفیدی، تاریکی، مگر بالکل تاریکی نہیں۔۔۔آنکھ دبا کر بند کی۔۔۔مگر پھر بھی روشنی آ ہی جاتی ہے۔ پوری تاریکی کیوں نہیں ہوتی؟ کیوں نہیں؟ بڑا مرا دوست بنتا ہے، جب ملاقات ہوتی ہے۔۔۔اپنے اکبر بھائی۔۔۔آپ کے دیکھنے کو تو آنکھیں ترس گئیں۔۔۔۔ہیں ہیں ہیں۔۔۔۔کچھ تازہ کلام سنائیے۔۔۔لیجئے سگریٹ نوش فرمایئے، مگر سمجھتا ہے، شعر خوب سمجھتا ہے۔۔۔۔وہ دوسرا الو کا پٹھا تو بالکل خر دماغ ہے۔۔۔۔اخاہ۔۔۔۔آج تو آپ نئی اچکن پہنے ہیں۔۔۔۔نئی اچکن پہنے ہیں۔۔۔۔تیرے باپ کا کیا بگڑتا ہے جو میں نئی اچکن پہنے ہوں۔۔۔۔تو چاہتا ہے کہ بس ایک تیرے ہی پاس نئی اچکن ہو۔۔۔۔اور شعر سمجھنا تو درکنار صحیح پڑھ بھی نہیں سکتا۔۔۔ناک میں دم کر دیتا ہے۔۔۔بیہودہ، بدتمیز کہیں کا! مگر بڑا بھائی میرا دوست بنتا ہے۔۔۔ایسوں کی دوستی ہے۔ مفت کا مصاحب ملا ہے، چلو مزے ہیں۔ خدا سب کچھ کرے غریب نہ کرے۔۔۔ دوسروں کی خوشامد کرتے کرتے زبان گھس جاتی ہے۔''[42]

اس افسانے کو آگے بڑھاتے ہوئے سجاد ظہیر نے آزاد تلازمہ خیال کے ذریعے سے بظاہر بکھرے بکھرے واقعات کو ایک کڑی میں پرو دیا ہے۔ لیکن اس کڑی میں پروئے جانے سے پہلے مختلف تصویریں بنتی ہیں۔ ان ظاہری طور پر ان واقعات اور تصاویر میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا۔

اس پس منظر میں اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو اس بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ ''شعور کی رو'' اصلاً نفسیات کا ایک جدید علم ہے۔ اس کی دریافت امریکی اسکالر ولیم جیمس نے کی تھی۔ اس کے نظریے کے مطابق انسانی

شعور ایک سیال مادے کی طرح ہوتا ہے۔ کبھی کبھی انسان کے ذہن میں کوئی خیال آتا ہے اور پھر خیالات وتصورات کا سلسلہ چلنا شروع ہو جاتا ہے بالکل فلم کے پردے کی طرح۔ ایک خیال کسی دوسرے خیال یا واقعے سے ذرا سی مناسبت کے سہارے آگے بڑھتا ہے اور یہ عمل کسی نقطے پر ختم ہو جاتا ہے۔

سجاد ظہیر نے اس افسانہ میں اس تکنیک کا استعمال خوبصورتی سے کیا ہے۔ اس حوالے سے سجاد ظہیر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے بارے میں لکھتے ہیں:

''وہ (سجاد ظہیر) اردو کے غالباً پہلے ادیب ہیں جنھوں نے اپنے ناول ''لندن کی رات'' میں شعور کے موج در موج بہاؤ کو قلم بند کرنے کا تجربہ کیا۔''[43]

ان آرا کی روشنی میں اگر سجاد ظہیر کے فن کا تجربہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے ''شعور کی رو'' میں نہ صرف یہ کہ تکنیک کے متنوع تجربات کر کے افسانے کو فنی اعتبار سے ثروت کیا بلکہ ان کے ہاں سریلزم کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے آل احمد سرور کہتے ہیں:

''انگارے کے مصنفین نفسیاتی نقطہ نظر سے فرائیڈ فنی نقطہ نظر سے جمیس جوائس اور معاشی نقطہ نظر سے کارل مارکس کے مقلد ہیں اور نفرت، بیزاری اور انقلاب کی خواہش کے ترجمان ہیں۔''[44]

ان آرا کی روشنی میں اگر ''انگارے'' کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے استعمال کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ''انگارے'' کے افسانہ نگاروں نے اردو افسانے میں جدید تکنیکوں کا استعمال کیا۔ جہاں تک سجاد ظہیر کے ہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک بڑے سلیقے سے برتی گئی ہے۔ انھوں نے اپنے اکثر افسانوں میں اس تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ اس تکنیک کے حوالے سے افسانوی خوبی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے آل احمد سرور کہتے ہیں:

''نفسیاتی، فنی اور معاشی نقطہ نظر مگر نفسیاتی مگر فنی اعتبار سے ان افسانوں کا ذکر ضروری ہے جن میں معاشی نقطہ نظر کی بات کی گئی ہے۔ جن ادوار میں یہ افسانے لکھے گئے وہ نہ صرف جغرافیائی بلکہ ذہنی و معاشی غلامی کا عہد تھا۔ چنانچہ نو آباد کار مقامی لوگوں سے جو سلوک کرتے ہیں۔ ہندوستان کے باشندے بھی ان کا شکار تھے اور اس استحصال اور استعماریت کے خلاف افسانے کے آغاز ہی میں ردعمل سامنے آ چکا تھا۔ افسانے جو قیام اشتراکیت کے قبل کے عہد سے تعلق رکھتے ہیں اس رنگ میں رنگے ہوئے ہیں اور

ہمارے خیال میں اس کے لیے کسی ماڈل کی ضرورت نہ تھی۔ یہ موضوع افسانے کے لیے ناگزیر تھا۔'' [45]

اس پہلو کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ سجاد ظہیر نے اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ذریعے انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات اور احساسات کی ترجمانی خوب صورت انداز میں پیش کی۔ ان کے خیال میں انسانی ذہن کے کسی نہ کسی حصے میں وہ باتیں دب جاتی ہیں جو ظلم یا ڈر کی وجہ سے انسان کسی سے نہیں کہہ پاتا۔ یہ خیالات کسی نہ کسی شکل میں بھی ہوتے ہیں۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں کہ:

''افسانے پر نفسیات نے گہرے اثرات ثبت کیے ہیں۔ مگر دورن ذات تاک جھانک کا عمل خالصتاً نفسیاتی اثرات کے تابع ہے۔ فرائیڈ کی دورن ذات اتر کر شعور و لاشعور اور تحت الشعور کی دریافت نے نہ صرف ادب میں بلکہ زندگی کے دیگر شعبوں میں بشمول ایک انقلاب آفرین علم کی داغ بیل رکھ دی۔ آج کا ادب فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور یونگ کی آرا کی ٹائپ کے ذریعے وہ مشکل بات کہہ پاتا ہے جو پہلے ممکن نہ تھی۔ لاشعور کی کاریوں نے سارا ادبی منظر نامہ تبدیل کر دیا۔ یہ لاشعور کیا ہے؟ لاشعور داخلی خلا ہے اور بوقت تخلیق، تخلیق کار اس میں گویا ایک بے وزن کیفیت میں تیرتا ملتا ہے۔ وہ اس عالم میں کتنی دیر تیر سکتا ہے۔ وہ کس طرح لنگر انداز، ہوتا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس ایکسپلوریشن سے وہ کیا کچھ حاصل کرتا ہے، ان سے امور کا انحصار اس کی سائیکی کی توانائی اور شخصیت کی قوت پر ہے۔ بارہ والوں کے لیے وہ نشہ باز ہے، جنسی جنونی ہے، مریض ہے، ابنارمل ہے، پاگل ہے، لیکن اس کی توانائی کا انحصار اس کی صلاحیت میں پوشیدہ ہے کہ لاشعور کی تاریکی میں کتنی دیر تک آنکھیں کھول کر کتنی دور تک چل سکتا ہے۔ تخلیقی فنکار اور عام آدمی میں یہی وجہ امتیاز ہے اور اسی میں راز تخلیق مضمر ہے۔'' [46]

ان آرا کی روشنی میں اگر انسانی وجود کی درون ذات شعور و لاشعور کی روشنی میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک جائزہ لینے کے لیے یہ تجزیہ کیا جائے کہ ''شعور کی رو'' کیا ہے؟ تو اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس تکنیک پر لکھے گئے افسانوں کا خاص پہلو کیا ہے؟

"Stream of consciousness is properly a Phrase for Psychologist. William James describe it the Phrase

is most clearly useful when it applied to mental process, for as a rhetorical location it be comes cloubly metaphorical; that is, the word "Conscious" as well as the word "Stream" is figurative hence, both are less precise and stable if, then, the term stream of consciousness is reserved for indicating on approach to presentation for psychological aspect of character in fiction."[47]

ان آرا کی روشنی میں اگر ''شعور کی رو'' کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ شعور ایک سیال شے ہے۔ ذہن میں تصورات، خیالات اور تاثرات ایک مسلسل رو کی طرح ہوتے ہیں اور بظاہر ان میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا۔ اس پس منظر میں اگر ''انگارے'' کے افسانوں اور خاص طور پر سجاد ظہیر کے افسانے کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ انھوں نے جدید تکنیک کا سب سے منفرد استعمال کیا ہے کہ اس حوالے سے شہزاد منظر کہتے ہیں:

''مغرب کے جدید ترین ادبی رجحان سے متاثر تھے۔ اس دور کے انگریزی ادب میں آواں گارڈ ادب کی تحریک چل رہی تھی اور برطانیہ میں ادیبوں کا بلومیری گروپ بہت فعال تھا۔ چنانچہ انگارے گروپ کے افسانہ نگاروں نے اس گروپ سے انسپریشن حاصل کیا اور اردو میں پہلی بار ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں افسانہ لکھنا۔ اردو میں اپنی نوعیت کا انوکھا تجربہ تھا۔ جس کی اس سے قبل مثال نہیں ملتی۔''[48]

بلاشبہ ان آرا کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ سجاد ظہیر نے اس تکنیک کا استعمال بہتر انداز میں کیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے اپنے اکثر افسانوں میں آزاد تلازمہ خیال کی مدد سے اپنے افسانوں کو ایک نیا رنگ دیا۔ جس میں لفظوں سے بات بنا کر کہنے کی تکنیک بھی شامل ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ خود کلامی کے ذریعے ایک نئی تکنیکی کاوش بھی نظر آتی ہے۔

اس حوالے سے اگر ان کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ سجاد ظہیر نے کرداری تکنیک کے استعمال میں اپنی ہنر مندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ کردار کی مرکزیت کے افسانوں میں پلاٹ نہیں ہوتا۔ اس لیے اس میں واقعاتی وحدت پیدا کرنے کے لیے جس ہنر کی ضرورت ہوتی ہے وہ سجاد ظہیر میں بدرجہ اتم موجود تھی۔ ''جنت کی بشارت'' کی نسبت ''دلاری'' میں کفایت لفظی کے ساتھ ایک مکمل قصہ بھی ہے جو کردار کے وسیلے سے سامنے آتا ہے۔ ''دلاری'' کا کردار

ایک غریب عورت کا کردار ہے جو جبریت کا شکار ہو کر جنس ہوس کا نشانہ بنتی ہے۔ مستزاد یہ کہ سماجی ٹھیکیدار دلاری ہی کو قصوروار ٹھہراتے ہیں۔ اس پہلو کی نشاندہی کرتے ہوئے ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''انگارے میں اگر دو ایسے افسانوں کا انتخاب کیا جائے جو فنی اعتبار سے کامیاب اور فکری وجذباتی اعتبار سے ہنگامی اثرات کے بجائے دیرپا اثرات کے حامل ہیں تو ''دلاری'' ان میں سے ایک ہوگا۔''[49]

اس آراء کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ سجاد ظہیر نے معاشرہ میں موجود برائی کو جس انداز میں اپنے افسانہ کا موضوع بنایا اس دور میں ایسی سچائی بیان کرنا ایک بہت بڑا جرم تصور کیا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ کارلو کیولا جیسا ذہین انسان بھی یہ لکھتا ہے:

"Dulari is Perhapse the Most successful of Zaheer's stories in this collection."[50]

اس اظہار رائے کے حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ''انگارے'' کی اشاعت وقت کا تقاضا تھی لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کا لب ولہجہ، انداز کی تلخی، گفتگو کی بدسلیقگی اور بعض آداب سے گرے جملوں نے اس کی فنی حیثیت کو متاثر کیا۔ لیکن کہانی کی ضرورت، جدید تکنیک کے استعمال نے اخلاقی اقدار کو اگرچہ پامال تو نہیں کیا لیکن ایک عیب ضرور پیدا کر دیا۔

اس حوالے سے اگر ''انگارے'' کے مصنفین کا تجزیہ کیا جائے تو دوسرا بڑا نام احمد علی کا آتا ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس مجموعے میں ان کے دو افسانے شامل تھے۔ احمد علی کے افسانے اردو افسانے کے قدیم اور جدید رجحانات کے درمیان سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ احمد علی ''انگارے'' کے دیگر افسانہ نگاروں کی طرح مغرب سے متاثر نظر آتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں بھی مغربی طرز بیاں اور تحاریک کی پرچھائیاں جہاں ان کی افسانے سے وابستگی کا پتا دیتی ہیں وہیں یہ خواہش بھی کہ اردو افسانہ مغرب کے برابر آنا چاہیے۔ چنانچہ ان کا شمار ان لوگوں میں ہوتا ہے جنھوں نے افسانے کے آغاز ہی سے اسے جدید عالمی افسانے کے برابر لانے کی کوشش کی۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ممتاز شیریں کہتی ہیں۔

''احمد علی نے آزاد تلازمہ خیالی کو سریلزم کے ذریعے پیش کیا۔ یعنی خیال اپنی اصلی شکل میں، جبکہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاقی پابندی، رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا

سلسلہ جاری رکھتا ہے۔ چنانچہ سریلزم کی اس تحریک سے جو مغرب میں 1919ء میں
شروع ہوئی تھی، اردو افسانے کے آغاز ہی میں احمد علی نے روشناس کرادیا۔'' [51]

ان آرا کی روشنی میں اگر احمد علی کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ احمد علی کے افسانوں کی جدید تکنیک میں ''مہاوٹوں کی رات'' اور ''بادل نہیں آتے'' بھرپور تاثریت کے حامل ہیں۔

''بادل نہیں آتے'' اگرچہ مربوط کہانی کی ذیل میں نہیں آتا لیکن روزمرہ زندگی کی تلخیوں کے پس منظر میں حقیقت نگاری کی سچی تصویر پیش کرتا ہے۔ اس افسانے میں احمد علی نے داخلی خود کلامی، آزاد تلازمہ خیال اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ مختلف تکنیکوں کی آمیزش سے کہانی بنانا آسان نہیں ہوتا لیکن فنی لحاظ سے احمد علی کو جو قدرت حاصل تھی اس سے وہ کہانی بیان کرنے میں کامیاب رہے۔

دوسرے افسانے ''مہاوٹوں کی رات'' کا ابتدائیہ بڑے دل سوز پرتاثر انداز میں سامنے آتا ہے۔ جہاں ایک ماں کا اپنے معصوم بچوں کے ساتھ اپنے شکستہ مکان میں سردیوں کی موسلا دھار بارش میں خوفزدہ بچوں کو تسلی دیتے ہوئے، خود کا ایمان ڈانواڈول ہونے لگتا ہے اور وہ غربت و امارت کے تضادات میں ڈوبنے لگتی ہے۔ اگرچہ وہ لامذہب یا ترقی پسند نہیں ہے لیکن وہ ان تفاوتوں پر غور کرتی ہے جو امارت غربت کی تقسیم کرتے ہیں۔ خواب و خیال اسے جنت میں لے جاتے ہیں اور اپنی ٹپکتی ہوئی چھت کا خیال کر کے اس کے دل میں وسوسہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا جنت کی چھت تو نہیں ٹپکتی۔ خیر و شر کی آویزش تیز تر ہو جاتی ہے اور اس بیچارگی میں ان الفاظ کے ساتھ افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔

''نہ تسلی نہ تشفی نہ دلاسا تنہائی، تنہائی۔۔۔ رات اندھیری اور بھیانک۔۔۔ رات ارے
لا دکوئی جنگل مجھے۔۔۔ جنگل مجھے۔۔۔ باز!۔۔ بازار۔۔۔ موڑ۔۔۔ اوجھ۔۔۔
رات۔۔'' [52]

بیچارگی کے عالم میں شروع ہونے والا افسانہ بہیمانہ لایعنیت اور دردانگیزی کے عالم میں کلائیمکس کو پہنچ جاتا ہے۔ ان تمام پہلوؤں کا جائزہ لینے کے بعد یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ احمد علی نے نئی تکنیک میں افسانہ لکھا ہے۔ جہاں تینوں زمانے ماضی، حال اور مستقبل ایک ساتھ وارد ہوتے ہیں اصلاً احمد علی نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو نہ صرف استعمال کیا ہے بلکہ اس پر انھیں پوری گرفت بھی ہے جس کا مظاہرہ انھوں نے اس افسانے میں کیا۔ آزاد تلازمہ خیال کو عموماً آسان سمجھا جاتا ہے مگر یہ تکنیک نہ صرف مشکل ہے بلکہ مضبوط فنی گرفت کا بھی مطالبہ کرتی ہے۔ ایک منظر سے دوسرے کو تبدیل کرنے کے لیے بدل، ارتفاع اور نمائندگی کا پورا علم ہونا چاہیے۔ چیزوں کے درمیان نسبتی تعلق کسی طرح ایک منظر سے دوسرے اور ایک چیز سے دوسری کو بدلتا ہے۔ اس حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اصول بدل Sublimation Presentation سے

اچھی طرح آگاہی چاہیے۔ بلاشبہ احمد علی اس فن میں یکتا ہیں۔ انھوں نے تکنیک کی روایت اور زبان کے ڈھانچے کو توڑ کر ایک نیا نظام قائم کیا۔ چنانچہ جدید نفسیاتی محرکات کے استعمال میں انھیں جو سہولت ملی اس نے ان کے افسانے کو فنی گہرائی سے آشنا کر دیا۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر خالد علوی کہتے ہیں:

> ''انھوں نے موضوع، روایت اور مروجہ زبان کے شیشوں کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا اور ایک نئے فن کی بنیاد ڈالی۔ جس میں جدید نفسیاتی محرکات، نئے معاشی نظریوں اور اقتصادی مسائل کا امتزاج تھا۔ مذہبی اور روحانی قدروں کی شکست و ریخت اور پلاٹ، کردار نگاری جیسی فرسودہ چیزوں کی بے نیازی سے افسانوی دنیا میں ایک بھونچال آ گیا۔ ان کی تمام کہانیاں ہمارے اردگرد کے ایسے معمولی کرداروں کی کہانیاں ہیں جن سے ہم واقف تو ہیں مگر آگاہ نہیں ہیں اور یہی آگاہ کرنے کا عمل احمد علی کا فن ٹھہرا۔''[53]

ان آرا کی روشنی میں اگر احمد علی کے فن کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ''انگارے'' کے لکھنے والوں میں سجاد ظہیر کے بعد دوسرا اہم نام احمد علی کا ہے۔ جس نے فنی اعتبار سے اجتہاد کیا ہے۔ ''انگارے'' کے علاوہ ان کے چار افسانوی مجموعے، شعلے، ہماری گلی، قید خانہ اور موت سے پہلے شائع ہو چکے ہیں۔ انھوں نے ''انگارے'' کی بندش کے بعد ''شعلے'' شائع کی تھی جس میں بارہ افسانے شامل تھے۔ مگر ان میں بغاوت کی وہ شدت نہیں ملتی جو ''انگارے'' میں تھی۔ پھر فنی لحاظ سے بھی اس میں کوئی غیر معمولی پن نظر نہیں آتا لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ موضوعی اعتبار سے یہ ''انگارے'' کی تقلید تھی۔

اس حوالے سے اگر احمد علی کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ احمد علی کے ہاں جدید فنی کاوشوں کے ساتھ فکری طور پر ان کا نقطہ نظر مزید حقیقت پسندانہ ہو گیا تھا۔ اس کی مثال ''شعلے'' ہے جس میں کردار نگاری کی جلوہ نمائی خوب صورت انداز میں کی گئی۔ اس حوالے سے ممتاز شیریں کا کہنا ہے:

> ''ہمارے افسانہ نگاروں میں احمد علی کی جہتیں غیر معمولی ہیں اور ہمارے وقیع ترین افسانہ نگار ہیں۔۔۔۔ احمد علی کا مخصوص لب ولہجہ اور رنگ آمیزی فلسفیانہ ہے۔ رمزیت کو انھوں نے شروع ہی سے اپنا لیا تھا۔ نئے ادب کی سب سے پہلی کتاب ''انگارے'' بھی ان کے افسانے سریلزم اور آزاد تلازمہ خیال کی مظہر تھی۔''[54]

ان آرا کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ احمد علی نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال خوب صورت انداز میں کرنے کے ساتھ ساتھ اردو افسانے میں نفسیات کے عوامل کو بھی شامل کر دیا اور اس حقیقت کو بھی واضح کیا کہ انسانی ذہن اور

خاص طور پر مصنف کا ذہن ایک ہی وقت میں کئی طرح کے خیالات اور احساسات کے ساتھ زندہ ہوتا ہے اور صرف اس کا تعلق نفسیات سے نہیں ہوتا بلکہ ادب اور ادیب زیادہ طور پر شعور اور لاشعور مواد ایک ساتھ محسوس کرتا ہے۔ اس پہلو کے حوالے سے اگر احمد علی کے افسانے ''ہماری گلی'' کی مثال سامنے رکھی جائے تو بات عیاں ہو جاتی ہے کہ فنی وفکری اعتبار سے ایک اہم افسانہ ہے۔ اگر چہ اس میں کہانی نویس ناظر کے روپ میں نظر آتا ہے لیکن اصلاً وہ اس گلی کی تمام حرکات وسکنات کا حصہ ہے۔ دکھ سکھ، رنج وغم ہر چیز میں شامل ہے۔ بظاہر یہ رپورتاژ کی صورت ہے مگر رپورتاژ تو صرف بصارت کی حد تک رورٹنگ کرسکتی ہے۔ یہاں تو سارا کھیل بصیرت کا ہے۔ جو کچھ باہر ہو رہا ہے وہ سب کچھ افسانہ نگار لاشعور کی شمولیت سے قاری کو دکھاتا ہے۔

کردار نگاری افسانہ کا اہم پہلو ہے۔ کہ اس میں کردار الگ الگ اور سالم نظر آتے ہیں۔ لیکن گلی ایک کردار ہے اور خوانچہ فروش، فقیر، کتے، دکاندار، مکین، مکان، دکانیں سب ایک کردار میں ضم ہیں اور مل کر ایک کردار بنتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر افسانہ نگار اس وقت اپنی مہارت کا مظاہرہ کرتا ہے جب فقیر بہادر شاہ ظفر کی غزل سناتا ہوا اس کے سامنے سے گزر جاتا ہے اس کا ذہن اسے مغلیہ عہد کے زوال تک لے جاتا ہے اور پھر کئی مناظر اس کے لاشعور کے روزنوں سے جھانکنے لگتے ہیں۔ احمد علی نے اس افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا تجربہ کیا ہے۔

اس پس منظر میں اگر اردو کے افسانہ نگاروں کی فنی اور فکری طرز تحریر یا اسلوب کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ اردو کے بعض افسانہ نگاروں نے فنی اور فکری طور پر بعض مغربی لکھنے والوں سے استفادہ کیا ہے لیکن یورپ کے بعض لکھنے والے ایسے بھی ہیں جن کی تکنیک، اسلوب یا اظہار کی تقلید آسان نہیں۔ ان ہی میں سے ایک فرانز کافکا بھی ہے۔ جس کے بارے میں سارتر جیسا شخص کہتا ہے کہ اس کی تقلید ممکن نہیں۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ممتاز شیریں کہتی ہیں:

> ''کافکا کی فکر سے مناسبت اور کافکا کا سا رموزی طریقہ اظہار خواہ وہ شعوری ہو یا غیر شعوری بہت بڑی بات ہے اور ایک مشابہ جینئس کا تقاضا کرتی ہے۔'' [55]

ان آرا کی روشنی میں ممتاز شیریں کا خیال ہے کہ ہمارے ہاں صرف احمد علی ہی ایک ایسے فنکار ہیں جنھوں نے کافکا کے فکر وفن سے استفادہ کیا ہے۔ ان افسانوں میں ''قید خانہ''، ''میرا کمرہ''، اور ''موت سے پہلے'' ایسے افسانے ہیں جن میں کافکا کا رنگ دکھائی دیتا ہے۔

اس حوالے سے اگر ''قید خانہ'' اور ''موت سے پہلے'' کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ان دونوں افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا خوب صورت استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن جو پہلو سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے وہ

یہ ہے کہ ان دونوں افسانوں میں کافکا کے "The Castle" اور "The Traile" سے مناسبت پائی جاتی ہے اور کافکا کے مخصوص لب و لہجے اور اس کی گہری رمزیت کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ یہ دونوں افسانے باطن نگاری اور رمزیت کے امتزاج سے وجود میں آتے ہیں۔ باطن نگاری یا اظہاریت ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی کے معنوں میں استعمال ہوتی ہے۔ جس میں ذہن ایسی عجیب تصویریں دیکھتا ہو جو حقیقت میں موجود نہ ہوں بلکہ اسے ایک طرح کی خواب سحر میں نظر آتی ہوں۔ اس طرز تحریر کے حوالے سے ممتاز شیریں کہتی ہیں۔

''اردو میں اسے سب سے پہلے لانے والے احمد علی ہیں۔'' [56]

ان آرا کی روشنی میں اگر ''قید خانہ'' کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ احساس اور ذہن کی اس صورت حال کو احمد علی نے ''قید خانہ'' میں کامیابی سے پیش کیا ہے۔

''قید خانہ'' میں دو قیدیں دکھائی گئی ہیں۔ ایک خارجی اور دوسری باطنی انسان کا جسمانی وجود بھی ایک قید خانہ ہی ہے جس میں روح جکڑی ہوئی ہے اور وہی تمام تکالیف اور مظالم کا نشانہ بنتی ہے۔ اس افسانے کا کردار ایک حساس آدمی کا ذہن ہے، احساس اس کے رگ و پے میں جاری و ساری ہے۔ گویا ''قید خانہ'' مجسم احساس بن گیا ہے۔

اس افسانے میں دراصل فلسفہ حیات کے حوالے سے انسان کے تشخص کے بحران کو اجاگر کیا گیا ہے۔ احمد علی نے افسانے کے باقاعدہ آغاز سے پہلے ایک نوٹ تحریر کیا ہے۔

> ''اتنا بتا دینا ضروری ہے کہ انسان صرف ایک مکان یا ملک میں نہیں رہتا۔ زندگی بہت وسیع ہے اور خیالات کا سلسہ ان تھک ہے۔۔۔ تخیل کے لیے موت اور زیست یکساں ہے۔۔۔ مکان صرف رہائش کی جگہ نہیں بلکہ تخیل ہے۔۔۔۔۔ ''قید خانہ'' کا مطلب اور فلسفہ افسانے ہی میں موجود ہے۔ یہ بے معنی افسانہ نہیں ہے۔ اسی لیے شاید مشکل ہو۔'' [57]

اس افسانے کا تجربہ کرنے کے بعد یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ افسانے میں بہت سے واقعات مل کر ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔ افسانے کے آخر میں سات کا ہندسہ علامتی معنویت کا حامل نظر آتا ہے اور انسانیت کی آخری امید بنتا ہے۔ یہی امید انسانی شعور کا ساتواں در کھول کر جسم کے مکاں میں قید روح کو کرب و اضطراب سے آزاد کرسکتی ہے۔

اسی طرح احمد علی کے دوسرے افسانے ''موت سے پہلے'' کا جائزہ لینے کے بعد یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اس

میں بھی گہری رمزیت موجود ہے۔اس بات کی وضاحت ممتاز شیریں نے ان الفاظ میں کی ہے:

''یہ ایک طرح کا رمزیہ بھیانک خواب Symbolic Nightmare قرار دیتی ہیں۔''[58]

ان آرا کی روشنی میں اس افسانے کا جائزہ لینے کے بعد یہ بات عیاں ہوجاتی ہے کہ یہ ایک طویل افسانہ ہے جس میں موت وحیات کے فلسفے کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس حوالے سے کافکا کی رمزیت اور طریقہ اظہار سے مناسبت پائی جاتی ہے۔افسانے کی معنویت کی تفہیم میں متکلم کے گھر کے سامنے کا ٹنڈ منڈ درخت مرکزی حوالے کی حیثیت رکھتا ہے جو دیمک زدہ جڑوں کے باعث ''موت'' کی علامت بن جاتا ہے۔افسانے کا آخری حصہ افسانے کی معنویت کا تعین کر کے اسے پُر اثر بناتا ہے۔

''ایسا معلوم ہوتا تھا کہ وہ درخت نہیں بلکہ بھیروں ناچ کے لیے ہاتھ اٹھائے مست رقص و سرور ہے۔''[59]

ان آرا کی روشنی میں احمد علی کے افسانے کا جائزہ لینے کے بعد یہ بات سامنے آجاتی ہے کہ احمد علی کا فن ارتقا کی منازل طے کرتا ہے۔اپنے افسانوں میں تکنیک اور اسلوب کے لیے تجربات کے حوالے سے ''قید خانہ'' کے دیباچے میں کہتے ہیں:

''میرے سب افسانوں میں یہ بہت زیادہ اہم ہیں نہ صرف افسانوی پہلو سے بلکہ فلسفیانہ نقطہ نظر سے۔۔۔ میں تصنیف میں کچھ چیزیں بہت ضروری سمجھتا ہوں۔کردار اور ادبی ہیئت یعنی Literasy form کردار سے میری مراد انسان کے کیریکٹر کے ساتھ ساتھ انسان کی فطری گہرائیوں سے ہے۔اگر مصنف انسان کی فطرت پر روشنی نہیں ڈال سکتا تو اس کی تمام ادبی کوششیں بیکار ہیں۔اس طرح اگر وہ تکنیک Technice کے تجربات میں دلچسپی نہیں رکھتا تو مصنف بننے کی خواہش ایک جھوٹی بھوک ہے ویسی ہی جیسے ایک جرنلسٹ کی تصنیف ہوتی ہے۔''[60]

ان آرا کی روشنی میں اگر احمد علی کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ بحیثیت مجموعی احمد علی کے ہاں بیانیہ تکنیک کے ساتھ ساتھ داخلی خود کلامی، آزاد تلازمہ خیال، علامتی، تجریدی، اظہاریت یا باطن نگاری اور سرئیلزم کی تکنیکوں کا خوب صورت امتزاج بھی ملتا ہے۔لیکن ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو احمد علی نے جس انداز سے پیش کیا اس کے بارے میں

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ تکنیک اردو ادب میں احمد علی سے پہلے کمیاب نہیں تو نایاب ضرور تھی اس پس منظر میں اگر انگارے کے افسانہ نگاروں کی بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ''انگارے'' کے افسانے جن حالات میں سامنے آئے اس حوالے سے یہ تجزیہ کرنا ضروری ہے کہ ان افسانوں کی سماجی ضرورت بھی تھی؟ یا یہ کہ صرف انگریزی ادب سے متاثر ہونے کی وجہ سے یہ افسانے تحریر کیے گئے یا پھر جمود کا شکار معاشرہ تبدیلی چاہتا تھا۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر عبادت بریلوی نے بہت واضح انداز میں روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کہتے ہیں کہ:

''یہ نقطہ نظر کی بڑی اہم تبدیلی تھی، جو زندگی اور ادب کے دوسرے شعبوں کے ساتھ ساتھ ہمارے افسانوں پر بھی اثر انداز ہوئی اور جس نے ہمارے افسانوں کو حقیقت نگاری کے ایک نئے تصور سے روشناس کیا۔ اب ہمارے افسانہ نگاروں کے نزدیک سماجی اصلاح ہی سب کچھ باقی نہیں رہی، بلکہ انھوں نے سماجی زندگی کی غلط اور ناہموار اقدار پر ایسے وار کیے جس کے نتیجے میں اصلاح کا نام ہی کافور ہو گیا اور اس کی جگہ انقلاب اور انقلاب کے ایک نئے نظام کے قیام نے لے لی۔

اس صورت حال نے ہمارے افسانوں میں انتہا پسندی کو جنم دیا۔ پریم چند اور ان کے ساتھی اس انتہا پسندی کا خواب بھی نہیں دیکھ سکتے تھے۔ وہ ان کے خیال میں بھی نہیں آ سکتی تھی۔ وہ سب کے سب زندگی کے سیدھے سادے عکاس تھے اور سماجی اصلاح ان کا مقصد تھا۔ پریم چند نے تو آخر عمر میں ''کفن'' لکھ کر اپنی آواز نئے ساز سے ملانے کی کوشش کی۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے ہاں سماج کے غلط نظام کے خلاف ایک جارحانہ اقدام ملتا ہے لیکن پوری طرح وہ اس رجحان کا ساتھ نہ دے سکے۔ کیوں کہ یہ ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ وہ زندگی کو جس زاویہ نگاہ سے دیکھتے تھے وہ انھیں اس بات کی اجازت نہیں دیتا تھا۔ چنانچہ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس تبدیلی نے پریم چند اور ان کے ساتھیوں کے ہاتھوں نشوونما پانے والے حقیقت نگاری کے اصلاحی رجحان کو پس پشت ڈال دیا اور ان علم برداروں نے شروع ہی سے ایک دوڑ دوڑنی شروع کی جس میں بہت جلد آگے نکل آئے بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ وہ اس میدان میں تنہا نظر آنے لگے۔

اس انقلابی کیفیت نے ''انگارے'' کے افسانوں کو پیدا کیا، اور ''انگارے'' کے افسانوں کے ہاتھوں اردو افسانہ نگاری ایک بالکل نئی اور اچھوتی قسم کی حقیقت نگاری سے روشناس ہوئی۔ ''انگارے'' کے افسانوں میں انتہا پسندی ہے۔ ان میں سے کچھ کسوٹی پر بھی پورے

نہیں اترتے کہیں کہیں تخریبی رجحان بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ کہیں کہیں بچپن کی وجہ سے منہ چڑانے والی خصوصیات نظر آتی ہے۔ لیکن ان خامیوں کے باوجود ''انگارے'' کے افسانوں کے ذریعے پہلی بار سماجی ندمومات پر بھرپور وار کیے گئے ہیں۔ ان کے ذریعے دولت کی غلط اور ناہموار تقسیم اور اس کی وجہ سے پیدا شدہ افلاس اور غریبی، طبقاتی تفریق اور اس کے اثرات، مذہب کے غلط تصورات اور اس کی ناہموار اقدار، مابعد الطبیعیاتی عقائد اور توہمات، جنسی بھوک اور اس سے پیدا ہونے والی بے شمار ذہنی الجھنیں، ان سب کو برہنہ کر کے سامنے لایا گیا ہے۔

''انگارے'' کے افسانوں کی طنز بڑی گہری اور تیکھی ہے۔ یہ افسانے کیا ہیں عمل جراحی کے نمونے ہیں۔ انھوں نے سماجی زندگی کے سارے زخموں سے پردہ ہٹا دیا ہے۔ ایسے زخم جن کو دیکھ کر گھن آتی ہے۔ بعضے تو ان کو دیکھنے کی تاب ہی نہیں لا سکتے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ چیخ اٹھتے ہیں۔

''انگارے'' کے افسانوں میں سماجی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر طنز کیا گیا ہے لیکن سیاست کی طرف بھی بلیغ اشارے ملتے ہیں اور ان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ سیاست اس وقت جن راہوں پر چل رہی تھی، اس سے ان نئے لکھنے والوں کو اتفاق نہیں تھا۔ وہ صرف جذباتی ہو کر آزادی کا نعرہ نہیں لگانا چاہتے تھے بلکہ انھیں یہ معلوم کرنا تھا کہ آزادی کے بعد کون سا نظام بنے گا۔ کیا وہ صحیح معنوں میں آزادی ہو گی بھی یا نہیں؟''[61]

ڈاکٹر عبادت بریلوی کی ان آرا کی روشنی میں اگر ''انگارے'' کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو اس کی اشاعت کا مطلب کیا تھا؟ کیونکہ ان کی آراء میں جو پہلو نمایاں نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ اردو افسانے میں حقیقت نگاری وقت کا تقاضا تھا اور اصلاحی انداز کے ساتھ یہ ضرورت پریم چند کی روایت پوری کر رہی تھی۔ مگر وقت تیزی سے آگے بڑھ رہا تھا وہ ایک انقلاب آفریں تبدیلی کا تقاضا بھی کرتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ''انگارے'' کی اشاعت کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ وہ وقت کا تقاضا بھی تھا اور ضرورت بھی مگر اس کا لب ولہجہ، انداز کی تلخی، گفتگو کی بدسلیقگی اور بعض آداب سے گرے جملوں نے اس کی فنی حیثیت کو متاثر کیا اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر فردوس انور قاضی کہتی ہیں:

''اپنی تمام تر بے ادبی، بے ہودہ زبان، یاوہ گوئی کے باوجود انگارے کے افسانے نہ صرف افسانہ نگاری بلکہ پورے ادب کے لیے ایک نیا موڑ ثابت ہوئے۔ یہ ہمارے

افسانہ نگاری کو اہم رجحانات سے روشناس کرا گئے۔ 'مارکسزم' اور 'فرائیڈ ازم' یعنی ایک کے ذریعے تاریخ کی جدلیاتی اور معاشی تشریح اور دوسرے کی وساطت سے جنسی اور نفسیاتی تشریح۔

اس پہلو کی مزید وضاحت کرتے ہوئے وہ کہتی ہیں کہ ان افسانوں میں اور خصوصی طور پر احمد علی کے افسانے ''مہاوٹوں کی ایک رات'' میں طبقاتی تضادات کی جو صورت بنتی ہے وہ پہلے نہ تھی اور ایک لحاظ سے اس میں افسانے کی روایت یعنی پریم چند، نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم تینوں موجود ہیں۔ لیکن اس افسانہ نگار کا ذہن پہلے سے بالکل مختلف ہے۔ اصلاً یہ افسانے محض جدید نہیں بلکہ ان میں بغاوت کی آگ بھی روشن ہے۔''[62]

ان آرا کی روشنی میں اس بات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ''انگارے'' کی اشاعت کے بعد اردو ادب میں نہ صرف ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا خوب صورت اضافہ ہوا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ یہ حقیقت بھی عیاں ہوگئی کہ ''شعور کی رو'' کا تعلق نفسیات سے زیادہ ادب سے ہے۔ نفسیات کے علوم میں یہ صرف ذہنی امراض اور دماغ میں پیدا ہونے والے ان خیالات کی عکاسی کرتی ہے جو خوف، ڈر، وہم اور ظلم وستم سے پیدا ہو جاتے ہیں جبکہ ادب میں اس تکنیک کی جڑیں زیادہ گہری اور دیرپا ہیں۔ کیونکہ اردو افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو ماضی، حال اور مستقبل کے ساتھ ساتھ مصنف کے ذہن میں ایک ہی وقت میں پیدا ہونے والے خیالات، احساسات اور جذبات پر ہوتا ہے اور معاشرہ جن مسائل کا شکار ہوتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ان مسائل کی وجہ سے پیدا ہونے والی صورت حال اور مستقبل میں اس کے اثرات کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد کامران کہتے ہیں:

''انگارے کو فنی و فکری حوالے سے عظیم الشان کارنامہ قرار نہیں دیا جا سکتا مگر اردو افسانے کی تاریخ اس کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔ ''انگارے'' کی مخالفت اور موافقت میں بہت کچھ لکھا گیا مگر ایک امر پر سبھی متفق ہیں کہ اس مجموعے کی سب سے بڑی عطا فن کی وہ آزادی اور روایت شکنی ہے جو بعد ازاں اردو افسانے کی عام روش بن گئی۔''[63]

ان آرا کی روشنی میں جو پہلو نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے وہ ''انگارے'' کی اشاعت کے بعد نہ صرف اردو افسانے کے موضوعات میں اضافہ ہوا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اردو افسانہ جدید تکنیک سے روشناس ہوا اور سب سے بڑی تبدیلی یہ رونما ہوئی کہ ''انگارے'' کی اشاعت کے بعد اردو افسانہ نگاروں کی سوچ تبدیل ہوگئی اور حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ ''شعور کی رو'' کی تکنیک مکمل طور پر ادب کا حصہ بن گئی۔ اس پہلو سے قطع نظر کہ یہ تکنیک مختصر عرصے تک یا طویل عرصے تک اردو

افسانے میں استعمال ہوئی یا نہیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ''انگارے'' کے بعد کے افسانہ نگاروں نے ''شعور کی رو'' کو کسی نہ کسی شکل میں اپنے افسانوں کا حصہ بنایا اس تکنیک میں افسانہ لکھنے میں افسانہ نگاروں کی ایک طویل فہرست ہے جن میں کرشن چندر، عصمت چغتائی، میرزا ادیب، احمد ندیم قاسمی، منٹو، غلام عباس، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، ممتاز شیریں، بیدی، محمد حسن، عسکری کے نام سرفہرست ہیں۔ اس پس منظر میں اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک اور موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اس تکنیک کا استعمال کرنے والوں نے زیادہ تر ایسے موضوعات کا انتخاب کیا جن کا تعلق یا تو سماجی زندگی سے ہے یا پھر سماج کے استحصالی نظام کے سبب سے نفسیاتی یا جنسی رجحانوں سے ہے لیکن حقیقت نگاری سے وابستہ ہونے کے باوجود ہمیں ان میں سے ہر ایک کے ہاں اسلوب اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ساتھ ساتھ انفرادی مظاہر بھی نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے اگر کرشن چندر کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ان کے افسانوں کی اکثریت موضوعی اور فنی لحاظ سے اعلیٰ معیار کا مظاہرہ کرتی ہے۔ ان کی افسانہ نگاری کا آغاز 1936ء سے ہوا اور اولین سطح پر ان کے تین افسانے ''جہلم میں ناؤ پر''، ''یرقان'' اور ''مصور کی محبت''، ''ہمایوں'' اور ''ادبی دنیا'' لاہور میں طبع ہوئے۔ اس کے علاوہ ان کے افسانوی مجموعوں میں شامل ہیں ''طلسم خیال''، ''نظارے''، ''ہوئی قلعے''، ''الجھی لڑکی کالے بال''، ''کالا سورج''، ''انسانوں کا چڑیا گھر''، ''گل مہر''، ''ہل کے سائے میں''، ''گھونگھٹ میں گوری چلے''، ''ٹوٹے ہوئے تارے''، ''زندگی کے موڑ پر''، ''نغمے کی موت''، ''پرانے خدا''، ''ان داتا''، ''تین غنڈے''، ''ہم وحشی ہیں''، ''اجنتا سے آگے''، ''ایک گرجا ایک خندق''، ''سمندر دور ہے''، ''شکست کے بعد''، ''نئے غلام''، ''مینا بازار''، ''پالی کا درخت''، ''محبت کی رات''، ''کالا باغ''، ''میں انتظار کروں گا''، ''مزاحیہ افسانے''، ''ایک روپیہ ایک پھول''، ''یوکلپٹس کی ڈالی''، ''ہائیڈروجن بم کے بعد''، ''نئے افسانے''، ''کتاب کا کفن''، ''دل کسی کا دوست نہیں''، ''مسکرانے والیاں''، ''کرشن چندر کے افسانے سپنوں کا قیدی''، ''مس نینی تال''، ''دسواں پل''، ''گلشن گلشن ڈھونڈا ان کو''، ''آدھے گھنٹے کا خدا''، ان تمام افسانوں کا اگر موضوعاتی جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ کرشن چندر کے موضوعات میں طبقاتی تضادات، حسن و عشق، بھوک، نفسیات، افلاس، غرض زندگی کے تمام پہلو شامل ہیں جن میں ان کا فنی ارتقا نمایاں نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ سیاست، فرقہ واریت، اقتصادیات، فسادات، امن، الغرض ہر موضوع پر لکھا جو ان کی تخلیقی قوت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے حامدی کاشمیری کہتے ہیں:

> ''ان کے ہاں طبقاتی نظام کی پیچیدگیوں کے علاوہ بچپن کی یادوں، فطرت پرستی، جنس، محبت، بیداری، فطرت انسان کی رنگینیاں، نسوانی حسن، نیز ذاتی محرومیوں اور حسین زندگی کے پیدا کردہ مسائل سے نہ صرف غیر معمولی دلچسپی ملتی ہے۔ بلکہ یہ ان کے تخلیق فن کی تحریک بھی بنتے ہیں۔''[64]

ان آرا کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کرشن چندر نے زندگی کے تمام پہلوؤں کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ فطرتاً رومان پسند ہونے کی وجہ سے ان کے ہاں رومانیت بھی بدرجہ اتم نمایاں نظر آتی ہے۔اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ایک جگہ کرشن چندر کہتے ہیں:

> ''میں حقیقت پسندی کو اختیار کرتے ہوئے ہمیشہ تھوڑا رومان پسند بھی رہا۔خوبصورتی اور شاعری کا دامن مکمل طور پر کبھی نہ چھوڑ سکا۔ معاشیات کو بھی محض انسان کی بنیادی ضرورتیں پوری کرنے کا وسیلہ ہی نہیں سمجھتا ہوں۔ میرے خیال میں معاشیات کو خوبصورت بھی ہونا چاہیے۔''[65]

اس حوالے سے یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ کرشن چندر، رومانیت کے پس منظر میں انسانیت سے محبت اور ایک خوشحال معاشرے کی خواہش کر رہے ہیں کیونکہ آسودہ حال زندگی میں ہی حسن اور محبت کا فلسفہ انانی عقل میں آتا ہے۔اس کے برعکس غربت کا ناسور انسان کی تمام صلاحیتوں کو زنگ لگا دیتا ہے۔اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد عالم خان کہتے ہیں:

> ''کرشن چندر کی افسانہ نگاری میں حقیقت پسندی کا تجزیہ کرنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ وہ معاشی نظام فکر کی تبدیلی کے لیے بھی اپنی آواز بلند کرتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ مزدور، کسان اور محنت کش، جاگیرداروں، سرمایہ داروں اور وڈیروں کے خلاف آزادی کی جدوجہد کریں اور معاشرے میں انقلاب آجائے۔ یہ سب کچھ محض اس لیے ہونا چاہیے کہ فطرت کا حسن برقرار رہے۔ ایک خوبصورت دنیا اپنے تمام تر حسن کے ساتھ آباد ہو سکے۔''[66]

ان آرا کی روشنی میں یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ دراصل کرشن چندر حقیقت نگاری اور رومانیت کے ذریعے معاشرہ میں پائی جانے والی ناانصافی کے خلاف آواز بلند کر رہے تھے کیونکہ جب معاشی نظام تباہ ہو جاتا ہے تو غربت کے سائے ہر طرف نظر آتے لگتے ہیں۔ پھر تمام حقیقت پوری طرح واضح ہو جاتی ہے اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر کرشن چندر کے افسانوں کی تکنیک کی بات کی جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کا مجموعہ ''طلسم خیال'' کا پہلا افسانہ ''جہلم میں ناؤ پر'' ہے۔ یہ افسانہ بیانیہ تکنیک میں ہے اور ایک سفر کی کہانی ہے۔ افسانہ دو حصوں پر مشتمل ہے۔ ابتداء میں لاری کا سفر پھر ناؤ کا سفر۔ افسانہ صیغہ واحد متکلم کی تکنیک میں ہے۔ افسانے کے ابتدائی حصے میں متوسط طبقے کی کہانی ہے۔ جہاں کہیں رومان نظر نہیں آتا بلکہ فضا میں ایک گھٹن اور حبس کی کیفیت ہے جبکہ دوسرے حصے میں بدصورت عورت کی بے بسی، تعلیم یافتہ لڑکی کا حسن،

مانجھی کا نسخہ، اس سفر کے اجزا ہیں۔ بلاشبہ یہ تمام تکنیک ''شعور کی رو'' کی ابتدائی صورت ہے کیونکہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا اہم پہلو یہ ہی ہوتا ہے کہ اجزا بکھرے ہوتے ہیں لیکن جب کہانی کا اختتام ہوتا ہے تو قاری کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہی اجزا مختلف نہیں بلکہ ایک ہی کل تھے اس افسانے کا اختتام بھی اس طرح ہوتا ہے کہ جہلم کے دوسرے کنارے پر سفر ختم ہوتا جاتا ہے اور سب کردار بکھر جاتے ہیں اور اپنی منزل کی طرف روانہ ہو جاتے ہیں اور واحد متکلم ''میں'' فلسفیانہ انداز میں یہ سوچتا رہ جاتا ہے کہ یہ سفر کب شروع ہوا تھا۔ یہ سفر کبھی ختم ہوگا؟ یہ تمام عناصر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ابتدائی عناصر تھے جو ''انگارے'' کے بعد کے افسانہ نگار کرشن چندر کے ہاں بھی کسی نہ کسی رنگ میں موجود نظر آتے ہیں۔ اس کا انداز ان کے مجموعے کے ایک اور افسانہ ''لاہور سے بہرام گلہ تک'' میں نظر آتا ہے۔ اس افسانے میں بھی بظاہر بیانیہ تکنیک نظر آتی ہے مگر یہاں بھی ''شعور کی رو'' کی تکنیک کارفرما نظر آتی ہے۔ اس کا انداز کچھ اس طرح ہے کہ جیسے کرشن چندر قاری کو بہرام گلہ تک کا سفر طے کرانے کی کوشش کر رہے ہوں یا وہاں کے مناظر دکھا رہے ہوں۔ چونکہ کرشن چندر کو ابتدا میں لاہور سے کشمیر کے درمیان سفر کرنا پڑتا تھا لہٰذا یہی سفر ان کے ابتدائی افسانوں کا موضوع بنا۔ اس طرح کے افسانوں میں بات کہاں سے کہاں نکل جاتی ہے۔ وقت زمانے کی گردش ایک جیسے چہرے اور آواز پر یہ گماں ہوتا ہے کہ یہ تو وہی چہرہ ہے جس کو پہلے بھی دیکھا تھا یا جس سے پہلے بھی واسطہ پڑا تھا انسانی ذہن ماضی، حال اور مستقبل کے ساتھ ساتھ کہاں سے کہاں چلا جاتا ہے۔ اس کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب سفر ختم ہو جاتا ہے۔ بلاشبہ ''شعور کی رو'' انسانی ذہن کے تمام خیالات کو ایک لڑی میں باندھ دیتی ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ کرشن چندر نے اس تکنیک کا استعمال دانستہ طور پر کیا ہوگا مگر موضوع کا انتخاب اور بیانیہ تکنیک کی وجہ سے ''شعور کی رو'' کے عناصر خود بہ خود ان کے افسانوں کا حصہ بن گئے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ تکنیکی لحاظ سے کرشن چندر کے اکثر افسانے کسی نہ کسی قسم کی منظر نگاری یا دلچسپ Situation سے شروع ہوتے ہیں اور بات کہاں سے کہاں چلی جاتی ہے۔ مثلاً ان کا افسانہ ''تالاب کی حسینہ'' کی ابتدا میں تکنیکی لحاظ سے تصویر کشی، منظر یہ بیان ہے اور فطری مناظر کی عکاسی سے شروع ہوتا ہے:

> ''پہاڑی کے اوپر تالاب تھا، یہاں سے شہر کا منظر بہت دلفریب معلوم ہوتا۔ چھوٹا سا خوبصورت کوہستانی شہر، اس کے مکانوں کی تین چھتیں، دھوپ میں چاندنی کے تختوں کی طرح چمکتی ہوئی شواتوں کے رنگین اور روپہلی کلس، سڑکیں جن پر اودے رنگ کی بجری بچھی ہوئی تھی اور جن کے گرد پیش شمشاد اور سرو کے درخت ایستادہ تھے۔ اس کے باغات جو آڑو، پلم اور خوبانیوں سے لدے ہوئے تھے۔''[67]

اس تصویر کشی کے بعد مکالمے شروع ہو جاتے ہیں اور پورے افسانے کا خاکہ اتنا مختلف ہو جاتا ہے کہ افسانے کا

ابتدائی حصہ تمام تر فطری حسن کے باوجود تکنیکی لحاظ سے باقی افسانے سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا اور بے مقصد تمہید کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک بھی دراصل اسی طرح کے بکھرے ہوئے خیالات وجذبات کے ساتھ ساتھ انسانی ذہن میں آنے والے بے ربط خیال اور ماضی، حال اور مستقبل کی لہر کے ساتھ شروع ہو کر خود بہ خود ختم ہو جاتی ہے۔ اس لیے کرشن چندر کے افسانوں کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ انھوں نے لاشعوری طور پر اس تکنیک کو اپنے افسانوں کا حصہ بنایا۔ اس کی عمومی مثال ان کا افسانہ ''گرجن کی ایک شام'' ہے۔ اس افسانے میں جذبہ ومنظر، پس منظر، کردار اور احساسات وجذبات ہم آہنگ ہو کر ایک طلسماتی ماحول پیدا کرتے ہیں۔ کوئی چیز ایک دوسرے سے علیحدہ نظر نہیں آتی۔ پورا ماحول، پوری فضا، اس کے درمیان انسان، ان کے جذبات واحساسات، سمندر کے اوپر پھیلی موجوں کی طرح ڈوبتے ابھرتے نظر آتے ہیں:

''جگدیش کی آنکھیں کھلی ہوئی تھیں۔ ذی وش کی آنکھیں بھی کھلی ہوئی تھیں۔ وہ دونوں ایک دوسرے کی طرف دیکھتے دیکھتے مر گئے تھے۔ ذی وش برف پر لیٹی ہوئی تھی اور جگدیش کا سر اپنے رانوں پر رکھا تھا اور سلوٹ کے کناروں سے رات بھر پانی رستا رہا تھا اور اس نے ان دونوں کے گرد ایک نیلم کی قبر بنا دی تھی۔ ذی وش کی آنکھیں گہری نیلی تھیں جیسے نندن سر کی جھیل اور جگدیش کی آنکھیں اندر کو دھنسی ہوئی تھیں اور ان کے گرد سیاہ حلقے بڑے ہوئے تھے۔ میں نے جگدیش کی آنکھوں کی گہرائیوں میں جھانک کر دیکھا۔ آہ ان کی گہرائیوں کا الم کسی بے کس زخمی، سسکتے آہو کی فریادوں کا آئینہ دار تھا۔ ہرن جان کسی میں تھا اور زندگی ناقے میں سے پھوٹ پھوٹ کر نکل رہی تھی۔ جب سندر سپنے اس پانی سے ٹکراتے ہیں تو پانی کے بلبلے کی طرح چیخ کر ٹوٹ جاتے ہیں۔'' [68]

اس اسلوب کے حوالے سے یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ یہاں کردار خاموش ہیں۔ فطرت بول رہی ہے۔ سلوٹ کے کناروں سے رستا پانی اور نندن سر کی جھیل کی نیلاہٹ، ٹھنڈک اور حسن ذی وش اور جگدیش کی ادھوری کہانی کو مکمل کرتے ہیں۔

تکنیک اور موضوع کے حوالے سے اگر کرشن چندر کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو ان کا افسانہ ''ایک نیا قاعدہ'' اپنی تکنیک اور موضوع کے اعتبار سے ایک اچھوتا افسانہ ہے۔ اس میں کرشن چندر نے اپنے منفرد انداز سے خوب کام لیا ہے۔ ایک جگہ تحریر کرتے ہیں:

''انسان کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ وہ اشرف المخلوقات ہے۔ سارے جانوروں میں

اچھا جانور ہے اور سارے انسانوں میں اچھا انسان انگریز ہے۔ انگریز بھی الف سے شروع ہوتا ہے وہ بھی انسان ہے گو لوگ اسے خدا سمجھتے ہیں۔''[69]

اس اسلوب میں تکنیک کی وجہ سے بات کہاں سے کہاں چلی جاتی ہے۔ انسان اور انگریز کے درمیان رشتہ قائم کرنے کے ساتھ تہذیب اخلاق اور پھر ڈر خوف کی وجہ سے ایمان کی تعریف جس انداز میں کرشن چندر نے کی بلاشبہ وہ ذہن خیالات، احساسات کی تصویر ہے جس نے ''لاشعور'' میں موجود خوف کی نشاندہی کی ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ ان کے ہاں پیش روؤں کی تقلید نظر نہیں آتی۔ بلکہ یوں لگتا ہے کہ جیسے ان کا ہر موضوع اور ہر افسانہ اپنے لیے ایک مخصوص تکنیک ساتھ لے کر آتا ہے۔ ان کے ہاں کبھی پلاٹ کا پھیلاؤ مرکزیت حاصل کر لیتا ہے اور کبھی کردار ہی ایک افسانہ بن جاتا ہے۔ یہاں ایک اور بات جو خاص اہمیت کی حامل ہے وہ یہ ہے کہ ان کے جن افسانوں میں بظاہر پلاٹ نہیں ہوتا، ان میں کہانی کے اختتام تک ایک مضبوط پلاٹ کا پتا چلتا ہے۔ اس حوالے سے اگر کرشن چندر کے افسانوں میں تکنیک کی بات کی جائے خاص طور پر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے کیونکہ کسی ایک موضوع یا تکنیک کا استعمال نہیں کیا اس وجہ سے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک بظاہر نہ ہونے کے باوجود بھی ان کے افسانوں میں موجود ہے۔ اس وجہ سے انھوں نے بہت زیادہ لکھا ہے اور ان کے دو درجن سے زائد افسانوی مجموعے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ کئی افسانوں میں کسی ایک تکنیک کو پوری طرح استعمال نہیں کر سکے۔ بلکہ مختلف تکنیک استعمال کرتے رہے۔ اس پہلو کی نشاندہی کرتے ہوئے کرشن چندر کہتے ہیں:

''ہمیں بھی آدرش کی تائید اور تحفظ کرنا چاہیے۔ ہاں واقعیت کی ایسی رنگ آمیزی ہونی چاہیے کہ ہمیں حقیقت اور صداقت سے زیادہ دور نہ جانا پڑے۔''[70]

کرشن چندر کے خیالات کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ حقیقت نگاری اور موضوع کے نئے پن کی وجہ سے وہ کسی بھی تکنیک کو مکمل طور پر اپنے افسانوں کا حصہ نہیں بنا سکے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے شہزاد منظر کرشن چندر کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''کرشن چندر کے ابتدائی افسانوں سے لے کر زندگی کے آخری دور تک کے افسانوں اور ناولوں کا مطالعہ کیجئے۔ آپ کو کہیں بھی موضوع، تکنیک اور اسلوب کی یکسانیت کا احساس نہیں ہوگا۔ کرشن چندر نے ہمیشہ اور ہر دور میں اپنا انداز بیان تمام افسانہ نگاروں سے منفرد رکھا۔ اردو میں آج تک کوئی ایسا افسانہ نگار پیدا نہیں ہوا۔ جس نے کرشن چندر کی طرح افسانے کے اسلوب اور تکنیک میں اتنے زیادہ تجربے کیے ہوں۔ یہ کرشن چندر ہیں

جنھوں نے سب سے پہلے اردو افسانوں میں سرئیلزم کا تجربہ کیا۔ فنطاسی، تمثیلی اور علامتی کہانیاں لکھیں۔ طویل مختصر افسانے اور رپورتاژ لکھنے کی روایت ڈالی پلاٹ کے بغیر افسانہ لکھا اور مغلوطات کے اندر افسانے لکھے۔'' [71]

بلاشبہ ان آرا کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کرشن چندر نے کیونکہ کسی ایک طرز اسلوب اور تکنیک کو بھی اپنے افسانہ کا حصہ نہیں بنایا اس لیے اگر چہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال تو ان کے افسانوں میں نظر آتا ہے مگر یہ تکنیک ان کی پہچان کی وجہ نہیں کہی جا سکتی۔

کرشن چندر کے بعد موضوعات اور تکنیک کے حوالے سے عصمت چغتائی کا نام آتا ہے، کیونکہ ''انگارے'' کی اشاعت کے بعد اس رنگ میں سب سے زیادہ نمایاں نام عصمت چغتائی کا لیا جاتا ہے اس میں کچھ شک نہیں کہ جنس کے حوالے سے جو کچھ عصمت نے لکھا اردو ادب میں ایسی مثال بہت کم ملتی ہے۔

اس پہلو کے پس منظر میں اگر عصمت چغتائی کے موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ عصمت چغتائی جنسی نفسیات اور خاص طور پر عورتوں کی نفسیات کو بیان کرنے میں ید طولیٰ رکھتی ہیں۔ انھوں نے ہندوستانی عورت کے ان رازوں کو افشا کیا ہے جن سے وہ خود بھی واقف نہ تھیں اس حوالہ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انھوں نے جس موضوع پر قلم اٹھایا وہ ہندوستانی عورت کے لیے اپنی جائز خواہشات بھی انتہائی گناہ کا درجہ رکھتی تھیں۔ وہ اپنی فطری جبلتوں کو کچل دینا عین شرافت اور نیکی تصور کرتی تھی۔ اس دباؤ سے اس کی شخصیت پر جو زہریلے اثرات پڑتے ہیں ان کی آگ میں ہمارے معاشرے کی عورت سلگتی رہتی ہے۔

اس پہلو کو مد نظر رکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ عصمت نے اپنے شعوری آگہی کی مدد سے اس آگ کو پہچانا اور اسے افسانے کا موضوع بنایا۔ موضوع کے حوالے سے دوسرا اہم پہلو یہ بھی ہے کہ عصمت موضوع کے مطابق تکنیک کو اپناتی ہیں اسی لیے ان کے ہاں تکنیکی تنوع ملتا ہے۔ وہ افسانے میں بیانیہ تکنیک کے ساتھ خط، مکالمے، خاکے سوانح عمری اور فوٹو گرافی کی تکنیکوں کو بھی زیادہ استعمال کرتی ہیں۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ عصمت کی تخلیقی طاقت کا اصل راز ان کی زبان اور منفرد اسلوب میں ہے۔ انھوں نے جن لڑکیوں، عورتوں، نوکرانیوں اور مردوں کے متعلق لکھا وہ سب گھر ہی کا حصہ تھے۔ اس حوالے سے اگر ان کے کرداروں کا جائزہ لیا جائے تو ''بچھو پھوپھی''، عصمت کی سگی پھوپھی کا کردار ہے۔ ''میرا دوست میرا دشمن'' میں عصمت نے سعادت حسن منٹو کا خاکہ پیش کیا ہے۔ ''دوزخی'' میں اپنے بھائی عظیم بیگ چغتائی کا خاکہ پیش کیا ہے۔ ''تین اناڑی'' میں اپنے بھانجے، بھتیجوں کی زندگی پر لکھی ہے۔ ''چھابڑے'' میں اپنے چچا کے حالات زندگی تحریر کیے ہیں۔ اس طرح عصمت کے افسانے

تکنیکی لحاظ سے خودنوشت سوانح عمری Auto Biography میں چلے جاتے ہیں۔اس حوالے سے کشمیری لال ذاکر کہتے ہیں:

''عصمت چغتائی کی اکثر تحریریں آٹو بائیوگرافیکل ہیں۔جو کردار اس کی زندگی میں آئے وہ ان کا بڑے دھیان سے مطالعہ اور مشاہدہ کرتی رہیں اور ایک دن وہ کردار ان کی کہانیوں میں آ کر ہم سے ہم کلام ہونے گے۔وہ اسی زبان میں ہم سے گفتگو کرنے لگے جو ان کی اپنی زبان تھی اور جسے وہ اپنی بات چیت میں استعمال کرتے تھے۔''[72]

اس رائے کی روشنی میں یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ عصمت چغتائی نے کہانی کے لیے معاشرتی اور سماجی پہلو کے ساتھ ساتھ اپنے ماحول اوراردگرد کے کرداروں کا انتخاب کیا۔ان کے افسانوں میں بیرونی فطرت نظر نہیں آتی اس کے برعکس ان کے افسانوں کی ساری فضا گھروں کی چار دیواری کے اندر تشکیل پاتی ہے۔اس حوالے سے اگر ان کے اسلوب کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ عصمت کے اسلوب میں انفرادیت ان کی انفرادی شخصیت نے پیدا کی۔اگرچہ عصمت چغتائی کے اسلوب کی تقلید کی کوشش کرنے کی بہت کوششیں کی گئیں لیکن ان کے بعد آنے والی تقریباً تمام خواتین افسانہ نگاروں پر ان کے اسلوب کا اثر پڑا لیکن اس کوشش کے باوجود ان کا اسلوب تقلیدی نہ بن سکا۔

عصمت چغتائی کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے محض جنسی موضوعات کا انتخاب کیا جبکہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔عصمت چغتائی نے محض جنسی موضوعات پر افسانے تحریر نہیں کیے بلکہ ان کے ہاں موضوعات کا تنوع ہے۔انھوں نے معاشرے میں ہونے والی تلخ زندگیوں کے انتشار واضطراب، سماجی المیوں، نفسیاتی الجھنوں اور گردوپیش کی زندگی ہی سے اپنی کہانیوں کے موضوعات تلاش کیے ہیں۔اس حوالے سے اگر ان کے افسانے ''بہو بیٹیاں'' کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ عصمت نے اس افسانے میں کرداروں کے ذریعے متوسط طبقے کی زندہ عکاسی کی ہے۔اس میں وہ خاندانی نفسیات وجذبات اور کیفیات کو ایک ہمدرد کی آنکھ سے دیکھتی ہیں اور وقت کے زور پر لکھتی چلی جاتی ہیں۔بھائی کی شادی کے بارے میں کہتی ہیں:

''بڑے بھائی نے اپنی خواہشوں کا گلا گھونٹ کر والدین کی مرضی سے شادی کر لی لیکن اس کی روح کنواری ہے۔ویسے دنیا کی نظر میں وہ بڑی بھابھی کے خدائے مجازی اور پون درجن بچوں کا باپ ہے۔''[73]

اسی طرح دوسرے بھائی کے بارے میں کہتی ہیں:

> ''بڑا تقدیر والا ہے دوسرا بھائی، جوں ہی اس نے اوّل نمبر میں بی۔اے پاس کیا، نواب گھمن کی نظر التفات اس پر پڑ گئی۔ پھر اسے اپنی سب سے چہیتی باندی کی سب سے لاڈلی بیٹی کو بخش دیا۔ باوا بھتیرا پھیلا کے۔۔۔ مگر ایک طرف تو تھی نواب زادی اور انگلینڈ جانے کا خرچہ، دوسری طرف کھوسٹ باپ اور آپا، ماں، بن بیاہی بہنوں کی پلٹن، ادھ پڑھے بھائیوں کی فوج، لیکن چٹ منگنی اور پٹ بیاہ۔''[74]

اس افسانے کا تجزیہ کیا جائے تو قدامت پسندی جدید تہذیب کے درمیان کی کڑی ہے لیکن توازن کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ جہاں تک ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی بات ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ کیونکہ عصمت نے تنوع تکنیک کا استعمال کیا۔ اس لیے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ان کے ہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک نمایاں نظر آتی ہے۔ مگر شعور، لاشعور، جذبات، نفسیاتی کیفیت اور بعض کرداروں کی خود کلامی کے ذریعے مکمل طور پر نہ سہی مگر کہیں کہیں اس تکنیک کا استعمال نظر آتا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ممتاز شیریں کہتی ہیں:

> ''یوں تو عصمت کے موضوعات متنوع ہیں لیکن ان سب کو ایک عنوان کے تحت سمیٹا جا سکتا ہے یعنی انسانی رشتے اور ذاتی تعلقات۔''[75]

اس رائے کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ کیونکہ عصمت چغتائی کے ہاں تنوع موضوعات ہیں اس لیے تکنیک بھی متنوع ہیں۔ اس حوالے سے اگر ان کے افسانے ''چوتھی کا جوڑا'' کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ یہ ان کا ایک اہم اور منفرد افسانہ ہے جو انھیں زندہ رکھے گا۔ اگرچہ افسانے کا موضوع نیا نہیں ہے وہی غریب گھرانے کی مسلمان لڑکی کی شادی کا مسئلہ لیکن اس مسئلے کو عصمت نے جس دردمندی سے پیش کیا ہے اس سے قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

اس طرح ''بیکار'' اور ''میں چپ رہا'' عصمت کا تاثر انگیز اور چونکا دینے والے افسانے ہیں اور ان کے فنی ارتقا کا اہم موڑ ہیں۔ فن اور تکنیک پر ان کی مضبوط گرفت کے ضامن اور مواد اسلوب اور تکنیک کی ہم آہنگی کی اچھی مثالیں ہیں۔

''شعور کی رو'' کی تکنیک عصمت چغتائی کے ہاں اس انداز میں استعمال نہیں کی گئی جس طرح انگریزی ادب یا احمد علی اور سجاد ظہیر کے ہاں نمایاں ہے لیکن نفسیاتی انداز میں فکر خیالات اور محسوسات کو جس طرح پیش کیا گیا ہے اس میں سے دو پہلو نمایاں ہیں، خود کلامی اور لاشعوری طور پر کسی شے کا محسوس ہونا۔ اس حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ عصمت چغتائی محض جنس اور متوسط مسلم سماج کی عورتوں کی عادات تک محدود نہیں رہیں۔ انھوں نے اگر ''لحاف'' لکھا تو دوسری طرف ''جڑیں''، ''کافر''، ''دو ہاتھ'' اور ''ہندوستان چھوڑ دو'' جیسے اہم افسانے بھی تحریر کیے۔ انھوں نے ہندوستانی زندگی، طبقاتی اونچ نیچ اور معاشرے میں جنم لینے والے مختلف مسائل پر قلم اٹھایا ہے۔ عصمت کے افسانوں میں بیسویں صدی عیسوی کی عورت ہے جو

اپنے دماغ سے سوچتی ہے، اپنے جذبوں کو محسوس کرتی ہے اور انھیں بیان کر سکتی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے جدید تکنیک کا استعمال بھی کیا جس میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک بھی شامل ہے۔

اس پس منظر میں اگر دوسری مشہور مصنفہ ممتاز شیریں کے اسلوب اور خاص طور پر جدید تکنیک کے حوالے سے بات کی جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جدید تکنیک کو استعمال کرنے والوں میں ممتاز شیریں کا نام نمایاں ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان کا فکری رجحان، مغربیت اور مغربی ادب سے متاثر تھا۔ ان کا شمار ان محدود اور چند افسانہ نگاروں اور ناقدوں میں ہوتا ہے جنھوں نے مغرب کو اس کی روح کے ادراک کے ساتھ پڑھا ہے۔ مغربی ادب پر ان کی بڑی گہری نظر تھی اور شاید ہی اردو ادب میں کوئی افسانہ نگار یا ناقد ہو، جس نے مغربی ادب کی فنی و فکری قدروں کا اس طرح اردو میں انطباق کیا ہو۔

اسی مغربی اثر کے تحت ممتاز شیریں نے اپنے افسانوں میں فن تکنیک کے نئے تجربے کیے لیکن یہ تجربے صرف تجربے ہی رہ نہیں گئے بلکہ تخلیق بن گئے ہیں۔ اس حوالے سے اگر ممتاز شیریں کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کے ابتدائی افسانوں میں رومانوی احساس پایا جاتا ہے لیکن مشرقی و مغربی علوم کے وسیع مطالعے نے انھیں جدت اور انفرادیت کی طرف مائل کیا۔

تمام پہلوؤں کو مد نظر رکھتے ہوئے اگر ممتاز شیریں کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ممتاز شیریں کے افسانے انسانی نفسیات کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ وہ افسانے بھی جن میں روایتی تکنیک سے کام لیا گیا ہے اور وہ بھی جو جدید نفسیات اور فلسفیانہ آہنگ رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں سادہ اور پیچیدہ دونوں قسم کے کردار ملتے ہیں جو عموماً تعلیم یافتہ طبقے سے تعلق رکھنے کے ساتھ ساتھ ادب و فن میں دلچسپی بھی رکھتے ہیں۔ گویا یہ کردار Intellectual ہوتے ہیں اور ممتاز شیریں ان کی خارجی زندگی کے واقعات سے شعوری طور پر اغماض برتتے ہوئے ان کی داخلی زندگی یعنی ان کی ذہنی اور نفسیاتی کشمکش کی تصویر کشی کرتی ہیں۔

اس پس منظر میں اگر ممتاز شیریں کے فنی ارتقا کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کا اصل میدان کردار کی داخلی زندگی کی عکاسی ہے۔ جس کی پیشکش میں انھوں نے جیمس جوائس کی تقلید میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ اپنے فن پر مغربی اثرات کے تحت وہ لاشعور میں چھپے احساسات و جذبات اور اندرونی الجھنوں کی عکاس قرار پاتی ہیں۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ''اپنی نگریا'' کے بیشتر افسانوں میں لڑکیوں کی ابتدائے بلوغت کی نفسیات کو بیان کیا گیا ہے۔ جن میں سب سے کامیاب افسانہ ''انگڑائی'' اور پھر ''آئینہ'' ہے۔

''انگڑائی''، تکنیکی اور فکری اعتبار سے مختلف زاویے بناتا ہے اور اس میں ممتاز شیریں نے جدید تکنیک کا شعور

استعمال کرتے ہوئے لڑکی کی ذہنی کیفیتوں کو ابھارنے کے لیے جسمانی اور ماحولیاتی تبدیلیوں کو نفسیاتی پس منظر میں بیان کیا ہے۔ اس افسانے کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ اس کا ڈھانچہ واقعیت اور تخیل دو سطحوں پر استوار ہے۔ کہانی، مرکزی کردار گلنار کے ابتدائی دور بلوغت کے ایسے لمحوں کی طرف اشارہ کرتی ہے جہاں جنسی جبلی جذبے بتدریج بیدار ہوتے ہیں اور گلنار کا اپنی اسکول ٹیچر سے لگاؤ انتہائی حدود کو چھوتا ہے لیکن جب عمر بلوغت کی حدود میں داخل ہوتی ہے اور گلنار کے خارج میں ہونے والی تبدیلیاں داخل میں ایک انگڑائی لے کر اس کے سارے نفسیاتی تناظر کو تبدیل کر دیتی ہیں اور اس کی توجہ ٹیچر یعنی ہم جنس سے ہٹ کر پرویز یعنی جنس مخالف کی طرف مبذول ہو جاتی ہے اور یہ سارا عمل انسانی جبلی نفسیات کے تانے بانے میں نمو پاتا ہے۔

اس افسانے کا تکنیک کے حوالے سے تجزیہ کرنے کے بعد یہ پہلو سامنے آتا ہے کہ افسانے میں کہیں ''شعور کی رو'' اور کہیں آزاد تلازمہ خیال سے کام لیا گیا ہے۔ اس افسانے کا موضوعاتی جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ اس کا موضوع ہم جنسی میلان ہے لیکن ان کے اس افسانے میں کسی قسم کی اشتعال انگیزی نہیں کیونکہ انھوں نے میلان ہم جنسی کے افعال پر نہیں بلکہ احساسات پر اپنے افسانے کی بنیاد رکھی۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے مظفر علی سید کہتے ہیں:

> ''جب یہ افسانہ چھپا تو یوں لگا تھا کہ ترقی پسند ادیبوں کی جنسی گھٹن کی فضا میں کہیں سے تازہ ہوا کا جھونکا آ گیا۔''[76]

شخصیت اور کردار کی نشو و نما جس فطری انداز سے کی اس کی مثال اردو ادب میں بہت کم ملتی ہے۔ اس طرح اگر ممتاز شیریں کے دوسرے افسانوی مجموعے ''میگھ ملہار'' کے افسانوں کا فنی تجزیہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کے افسانے اپنے فن کے عروج پر نظر آتے ہیں۔ ان میں ''کنارہ''، ''آندھی میں چراغ''، ''میگھ ملہار'' اہم افسانے ہونے کے ساتھ ساتھ تکنیک کے نئے تجربات کا بھی منہ بولتا ثبوت ہیں۔ ان افسانوں میں مصنف کی اپنی ذات شامل نہیں بلکہ اس میں ان کا نظریہ فن شامل نظر آتا ہے۔ ان کے افسانے ''میگھ ملہار'' کے بارے میں ڈاکٹر انوار احمد کہتے ہیں:

> ''اس افسانے کو علمیت بلکہ علمیت کی نمائش نے تباہ کر دیا ہے وگرنہ اس کے دو حصے واقعی تخلیقی اوصاف رکھتے ہیں۔''[77]

اس رائے کی روشنی میں اگر ''میگھ ملہار'' کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کا یہ افسانہ تخلیقی اعتبار سے بہت زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے شہزاد منظر کہتے ہیں:

> ''افسانے کا موضوع فن کے ہاتھوں موت کی شکست ہے مگر میرے خیال میں اس

افسانے کو کتابی معلومات کے ہاتھوں فن کی شکست کہنا چاہیے۔''[78]

اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے شہزاد منظر کہتے ہیں:

''ممتاز شیریں کی انٹلیکچول ازم کا برا اثر یوں تو ان کے کئی افسانوں پر پڑا لیکن ان میں سب سے زیادہ نمایاں اثر ''میگھ ملہار'' میں نمایاں ہے۔''[79]

اس رائے کے حوالے سے یہ پہلو نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے کہ ممتاز شیریں ایک انٹیلیکچول مصنفہ تھیں اور ان کی اس مہارت کا اندازہ ان کے افسانہ ''میگھ ملہار'' سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔

ممتاز شیریں کے افسانوں کا جائزہ لینے کے بعد یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ زیادہ تر ان کے افسانے ان کی ذات سے تعلق رکھتے ہیں اور انھوں نے ذاتی تجربات کی بنا پر افسانوں کا موضوع انتخاب کیا۔ اس کی سب سے بڑی مثالیں ''گلنار'' اور ''آندھی اور چراغ'' ہیں۔

بنکاک میں ممتاز شیریں خود زچگی کے ایک ایسے مرحلے سے گزریں، جس میں انھوں نے ایک مردہ بچے کو جنم دیا۔ اس تجربے کو انھوں نے اپنے افسانے ''آندھی اور چراغ'' میں بیان کیا ہے لیکن اس پہلو کی وضاحت کرنے کے لیے انھوں نے مریم اور مسیح کی بائبل کی روایات کا سہارا لیا گیا ہے۔

اس طرح ان کا افسانہ ''کفارہ'' بھی اپنی مثال آپ ہے اس افسانے کا اساطیری پہلو یہ ہے کہ مریم نے حوا کے گناہ کا کردار اس طرح ادا کیا کہ بغیر شوہر کے بیٹا پیدا کیا اور پھر اسے مصلوب ہوتے ہوئے بھی دیکھا۔ اس پہلو کی وضاحت کرے ہوئے ممتاز شیریں کہتی ہیں:

''کنارہ میں یہ تلمیح مضمر ہے کہ مقدس کنواری مریم نے اپنی بے گناہی میں حوا کے گناہ کا زبردست کفارہ ادا کیا۔ انھوں نے تخلیق کی اذیت بھی اٹھائی اور اپنے بیٹے مسیح کی صلیب پر المناک موت بھی دیکھی اور یوں مریم کی مجروح مامتا عورت کے پہلے ازلی گناہ کے کفارے کا سمبل مانی گئی۔''[80]

اس افسانے کے حوالے سے ممتاز شیریں کہتی ہیں:

''اپنی معنویت، فنی تکمیل، گہرائی، شدت تاثر، ہر اعتبار سے ''کفارہ'' میرا بہترین اور مکمل ترین افسانہ ہے۔''[81]

ممتاز شیریں جدید تکنیک کا استعمال کرنے والے افسانہ نگاروں میں سرفہرست نظر آتی ہے۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ پہلی افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اس حقیقت کو واضح کیا کہ ''شعور کی رو'' کا تعلق نفسیات سے زیادہ ادب سے ہے۔ ایک مصنف کے ذہن میں آنے والے خیالات کسی بیماری یا ذہنی کشمکش کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ وقت، حالات اور حادثات ان خیالات کو ایک ہی وقت میں ماضی سے حال اور پھر مستقبل میں لے جاتے ہیں۔ زندگی میں بار بار ہونے والی تبدیلی اور ایک جیسی اشیا اور انسانی ذہن کو کہاں سے کہاں لے جاتے ہیں۔ اس پہلو کی وضاحت کرنے کے ساتھ ساتھ انھوں نے اس حقیقت کو بھی بے نقاب کیا ہے کہ معاشرہ کے انسانوں کے علاوہ اپنی ذات میں اس قدر پہلو موجود ہوتے ہیں کہ جو حال اور مستقبل سے نکل کر ماضی میں لے جاتے ہیں۔

بلاشبہ اس بات سے تو انکار ممکن نہیں کہ فرائیڈ اور ژونگ نے آزاد تلازمی خیال اور ''شعور کی رو'' کے حوالے سے جو پہلو اجاگر کیے اس کو ادب میں اعلیٰ مقام حاصل ہوا لیکن ''شعور کی رو'' اور آزاد تلازمی خیال کا تعلق صرف نفسیات سے جوڑنا غلط ہے۔ اس پہلو کو اگر احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں تلاش کیا جائے تو ادب اور نفسیات کے تعلق اور علیحدہ ہونے سے بہت سے پہلو سامنے آجاتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''چوپال'' تھا۔ ''چوپال'' کے افسانوں میں وادی سون سکیسر کی فطری زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ان افسانوں کا فنی اور ارتقائی تجزیہ کرنے کے بعد جو اہم پہلو سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ ان کے افسانے محض رومانویت یا رومان پروری کے قصے نہیں بلکہ ان میں پوری دیہی زندگی سمٹ آتی ہے۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں اجڑے ہوئے گھروں اور خانما ویران لوگوں کی داستانیں رقم ہیں۔ وہ انسانی دوست، ترقی پسند اور سماجی حقیقت نگار ہیں۔ اس پس منظر میں اگر احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا موضوعاتی تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ان کے افسانوں کا موضوع دیہاتی زندگی نہیں بلکہ پورا پاکستانی معاشرہ ہے اور اس معاشرے کے تمام طبقات ان کا موضوع ہیں۔

اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ''چوپال'' کے دیباچے امتیاز علی تاج لکھتے ہیں:

> ''احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کو دو اعتبار سے بالکل نئی چیز کہا جا سکتا ہے۔ ایک تو اس اعتبار سے کہ منشی پریم چند کا تعلق یو۔ پی کے دیہات سے تھا اور ندیم قاسمی کے افسانے پنجاب کے دیہات سے تعلق رکھتے ہیں اور دونوں صوبوں کی دیہاتی زندگی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ دوسرے اس لحاظ سے کہ دیہات سے بے حد ہمدردی ہونے کے باوجود منشی پریم چند اپنے اکثر افسانوں میں شہری نقطہ نظر سے شہر۔۔۔ لیکن ندیم قاسمی ۔۔۔ نہایت

بے تکلفی سے دیہات کو دیہات کے نقطہ نظر سے منکشف کرتے ہیں۔‘‘[82]

احمد ندیم قاسمی کے مجموعہ چوپال کے مختلف پہلوؤں پر بات کی جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ’’چوپال‘‘ کے افسانوں میں موجود نیم پختہ جذبے، مثالیت اور تفصیل پسندی ان کے فنی وقار اور رتبے کو نقصان پہنچاتے ہیں۔ حقیقی زندگی کے جیتے جاگتے کردار بھی مثالیت، جذباتیت اور شعریت کی دھند میں پھنس جاتے ہیں۔ بلکہ افسانوں کا انجام موت کو خوبصورت پناہ گاہ ثابت کرنا نظر آتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے پہلے مجموعہ ’’چوپال‘‘ کے بعد ’’بگولے‘‘ منظر عام پر آیا۔ اس میں شامل افسانوں کا جائزہ لینے کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان دونوں مجموعوں کے تقریباً تمام افسانے ایک ہی مرکز محبت کے گرد پھیلے ہوئے ہیں۔ لیکن چوپال کے برعکس ’’بگولے‘‘ کے افسانوں میں پائی جانے والی معصومیت، الھڑ پن اور تحریر کی سادگی رفتہ رفتہ تلخی میں ڈوبتی محسوس ہوتی ہے۔ سماجی قوانین، سرمایہ دارانہ استحصال افسانے کی رومانوی فضا پر چھا جاتا ہے۔

اس پس منظر میں اگر احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ فنی اعتبار سے احمد ندیم قاسمی کے افسانے جدید تکنیک کے حامل ہیں لیکن ان کی تکنیک یا موضوع میں تقلید کی بازگشت سنائی نہیں دیتی۔ بلاشبہ یہ مقام بہت کم افسانہ نگاروں کو نصیب ہوا ہے کہ وہ صاحب اسلوب ہوں اور تحریر پڑھتے ہی صاحب مضمون کا زبان پر آ جائے۔ قاسمی صاحب یقینی طور پر موضوع، تکنیک اور اسلوب کے اعتبار سے یکتا بھی ہیں اور مقلد بھی نہیں بلکہ ان کے تکنیکی تجربات افسانے کی دنیا میں الگ سے ان کی شناخت کرتے ہیں۔ ان کا اسلوب ان کے موضوعات کی سرشت سے جنم لیتا ہے۔ اسی لیے وہ بجا طور پر فطری آہنگ کے علمبردار کہے جا سکتے ہیں۔

اس حوالے سے اگر ان کے افسانوں کی تکنیک میں ’’شعور کی رو‘‘ کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے کیونکہ جدید تکنیک میں بھی افسانے لکھے جس میں خود کلامی، آزاد تلازمی خیال اور ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک بھی شامل ہے مگر ’’شعور کی رو‘‘ کو اس انداز میں نہیں اپنایا جس انداز میں ممتاز شیریں، ظہیر سجاد، احمد علی اور قراۃ العین حیدر نے کیا لیکن اس کے باوجود اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے ہاں ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک میں کئی افسانے ملتے ہیں جن میں ’’ہیروشیما‘‘، ’’محدب شیشے‘‘ شامل ہیں۔ ان دونوں افسانوں کا جائزہ لینے کے بعد یہ بات سامنے آتی ہے کہ قاسمی کا افسانہ ’’ہیروشیما سے پہلے‘‘، ’’ہیروشیما کے بعد‘‘، ’’کرب‘‘، ’’اذیت‘‘ اور ’’احساس‘‘ کی عبرتناک موت کا المیاتی اظہار ہے۔ جنگ کسی سطح کی بھی ہو انسان کو کچھ نہیں دیتی۔ بقا کی جنگ لڑنے والے بھی فنا کا ایندھن بن جاتے ہیں اور فنا کی جنگ لڑنے والے بھی فنا کا ایندھن بن جاتے ہیں اور فنا کی جنگ لڑنے والے بعض اوقات اپنی زندگیوں کے ساتھ احساس کی موت کا شکار بھی ہو جاتے ہیں۔

اس طرح ''محدب شیشے میں سے'' طویل مختصر افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ''انگڑائی''، ''پرواز'' اور ''افتاد'' کے عنوانات کے تحت تین حصوں میں منقسم ہے لیکن اس کے باوجود احمد ندیم قاسمی نے اپنی تکنیک کے کمال سے تینوں حصوں کو آپس میں ہم آہنگ اور ایک کر دیا ہے۔

ان افسانوں کے موضوع اور تکنیک کو قاسمی نے کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ ''انگڑائی'' کی حیثیت تشبیہ کی سی ہو گئی ہے۔ ''پرواز'' میں امداد باہمی کا نوجوان سب انسپکٹر ایک کسان کی جوان بیٹی کے ساتھ نور کوٹ کا سفر اڑتے اڑتے طے کرتا ہے۔ جبکہ ''افتاد'' میں صوبی کا نپور کسان باپ نمودار ہوتا ہے اور نہایت موثر انداز میں صابی کھجوریں بیچتی نظر آتی ہے اور افسانے کا انجام یوں ہوتا ہے۔

> ''میں مہینے کے بعد تین تین سو پیسوں کی پانچ ڈھیریاں بہی کھاتہ میں درج کر کے کھجوریاں کی بیوہ زمیندار رن کے بھجوادیتا ہوں جو آج کل میری منہ بولی بہن ہے۔''[83]

بلاشبہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کا یہ افسانہ نئی تکنیک کے اعتبار سے بہت خوبصورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے ''طلوع و غروب'' بھی تکنیک کے اعتبار سے ''محدب شیشے میں سے'' ہی طرز پر لکھا گیا ہے اس کے بھی تین حصے ہیں۔ ''سنہرا غبار''، ''چکا چوند'' اور ''دھاگے'' افسانہ واحد متکلم کی مدد سے آگے بڑھتا ہے۔ افسانے کا موضوع وہ شہری کثافت ہے جو دیہات کے ٹھنڈے میٹھے پانی کو گدلا کر دیتی ہے۔ لہذا جب غضنفر، سنبل سے نرگس کے متعلق دریافت کرتا ہے تو سنبل زہر ڈند کے ساتھ بتاتا ہے:

> ''وہ مصروف ہو گی، سورج غروب ہونے سے سورج طلوع ہونے تک وہ قریب قریب دس نوجوانوں سے ملاقات کر لیتی ہے۔ ہم نے اسے ایک کھلونا سمجھ کر پھینکا اور وہ ساری دنیا کے لیے کھلونا بن گئی لسبن اور غضنفر آج کل اس کے خوابوں کے بھوت میں آ جائیے۔ خدا حافظ۔''[84]

افسانے کی روشنی میں اگر احمد ندیم قاسمی کے تمام افسانوں کا فنی جائزہ لیا جائے تو کہنا پڑتا ہے کہ انھوں نے کسی ایک تکنیک میں اپنے موضوعات کو پیش نہیں بلکہ کہنا چاہیے کہ ان افسانوں میں مختلف قسم کی تکنیک استعمال کی گئی۔ اس پہلو کے پس منظر میں اگر فنی ارتقا کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ''ہذا من فضل ربی'' میں مسلسل تبصرے Running Comments کی تکنیک ملتی ہے اس طرح ''بڈھا کھوسٹ'' تکنیکی لحاظ سے کرداری افسانہ ہے۔ ''پرچھائیاں'' پر بھی تمثیلی رنگ غالب ہے۔ ''مشمن ہیرا'' میں تکنیکی لحاظ سے سات 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 ایک زنجیر کی کڑیاں نظر آتی ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے ہاں رومانوی، ترقی پسندانہ، نفسیاتی ٹریٹمنٹ کے رویے کے ساتھ ساتھ عورت کی تفہیم کے مختلف پہلو بھی موجود ہیں۔ مثلاً دیہات کے حوالے سے احمد ندیم قاسمی کے یہاں زیادہ تر دیہات کی مظلوم اور غریب لڑکیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس طرح شہر کے حوالے سے انھوں نے عموماً عورت کو اس وقت موضوع بنایا کہ جس وقت اس کی عزت طاقتور طبقوں کے ہاتھوں میں محفوظ نہیں تھی۔ اس موضوع پر ان کے افسانے رئیس خانہ اور سفید گھوڑا ہیں۔ عورت کے حوالے سے طوائف کے بارے میں ان کا رویہ ترقی پسندوں کے منشور کے مطابق ہے۔

ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر احمد ندیم قاسمی کے موضوعات کو تکنیک کے آئینہ میں پیش کریں تو یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ ان کا اسلوب ان کے موضوعات کی سرشت سے ابھرتا ہے۔ وہ شعوری طور پر اسلوب کو ترجیح نہیں دیتے بلکہ آگے بڑھتی ہوئی کہانی، کردار اور کہانی کی نسبت ان کے اسلوب کی تشکیل کرتی ہے۔ اس حوالے سے وہ فطری آہنگ کے علمبردار کہے جاسکتے ہیں۔ ان کا اسلوب رومانویت اور حقیقت پسندی کا امتزاج ہے۔

اس پس منظر میں اگر احمد ندیم قاسمی کے ہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ان کے فن میں تازگی ہے۔ انھوں نے دوسری تکنیک کے ساتھ ساتھ جدید تکنیک ''شعور کی رو'' سے بھی کام لیا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر شکیل الرحمٰن کہتے ہیں:

> ''انسان دوستی کے گہرے جذبے کے ساتھ حقیقت یا سچائی کے اندر اترنا اور حقیقت یا سچائی کی روح کو پانا اسے اپنے وجود میں جذب کر کے جمالیاتی صورت میں پیش کرنا ہی بڑی بات ہوتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے یہی کارنامہ انجام دیا ہے اور اکثر موضوع کو ایک ٹھوس حسی تجربہ، ایک ٹھوس نیا واقعہ، ایک ٹھوس جمالیاتی فینومینن Phenomenon Aesthetic بنا دیا ہے۔ کہانی پڑھتے ہوئے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ تخلیقی عمل میں کہانی کار نے واقعات کے نشیب و فراز اور کرداروں کے احساس اور جذبے، حسیات اور ان کے نفسیاتی عوامل کو خوب جانا بوجھا ہے۔''[85]

اسی حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا کہتے ہیں:

> ''احمد ندیم قاسمی زندگی کے ایک زیرک ناظر ہیں اور ان کا فن زندگی کے ارضی پہلوؤں کا

ایک خوبصورت عکس پیش کرتا ہے لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تخیل کی لطافت، رفعت اور ملائمت بھی ہمہ وقت موجود ہے۔'' [86]

ان تمام آراء کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے اپنے افسانوں میں ایسی جدید تکنیک کا استعمال کیا جس سے تقریباً تمام تکنیکوں کے عکس نمایاں نظر آتے ہیں۔ جہاں تک ''شعور کی رو'' کا تعلق ہے تو اس سے انکار ممکن نہیں ہے کہ ان کے افسانوں میں اساطیری آثار ہونے کی وجہ سے ماضی، حال اور مستقبل کے خیالات نمایاں نظر آتے ہیں۔ جس میں ''شعور کی رو'' کا رنگ نمایاں نظر آتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ''شعور کی رو'' کے وہ اثرات نظر نہیں آتے جو ''انگارے'' کے افسانہ نگاروں میں نمایاں تھے۔

اس پس منظر میں اگر غلام عباس کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ غلام عباس نے رومانویت اور مثالیت سے الگ رہ کر حقیقت نگاری کے رجحان کو اختیار کیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ حقیقت نگاری ہی اس دور میں عالمی رجحان تھا اور وہ اس دور کے معروف حقیقت نگاروں سے گہرے طور پر متاثر تھے۔

غلام عباس نے مغربی ادب خصوصاً روسی اور فرانسیسی ادب کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور ان کے پسندیدہ ادیب مزاجاً حقیقت نگار تھے۔ اس لیے غلام عباس پر ان مقتدر ادیبوں کا اثر ہونا فطری امر تھا۔ وہ دور ''انگارے'' کی اشاعت کے ساتھ ساتھ پریم چند کی اصلاح پسندی اور ترقی پسند تحریک کا ہیجان خیز دور تھا کیونکہ ان کا اپنا تعلق بھی غریب گھرانے سے تھا۔ ان تمام عوامل نے انھیں افسانہ نگاری میں اپنی سمت متعین کرنے میں مدد دی۔

یہی وجہ ہے کہ غلام عباس کے افسانے فن اور تکنیک دونوں لحاظ سے نظر انداز نہیں کیے جا سکتے۔ جہاں تک موضوع کا تعلق ہے تو اس بارے میں ڈاکٹر جمیل جالبی کہتے ہیں:

''غلام عباس نے مسائلی افسانے نہیں لکھے بلکہ ان انسانی صورتوں Situations کی کہانیاں لکھی ہیں جو آفاقی اور ابدی ہیں۔ اس لیے انکے افسانے وقت کے ساتھ اپنی دلچسپی نہیں کھوتے بلکہ اسی طرح تر و تازہ اور زندہ رہتے ہیں۔'' [87]

اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے سویا مانے یاسر کہتے ہیں:

''عام انسانوں کی بے بسی کا ذکر ہی غلام عباس کے افسانوں کا ایک اہم موضوع قرار دیا جا سکتا ہے۔'' [88]

ان آرا کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ غلام عباس لطیف و نازک تاثرات کے حامل متنوع موضوعات کے گرد اپنی کہانیوں کے تانے بانے بنتے ہیں۔عموماً متوسط طبقے کی شہری یا دیہی زندگی کا مرکز بنتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں مثالیت یا انتہا پسندی کی بجائے فطرت انسانی کی عکاسی نظر آتی ہے۔انھوں نے اپنے اردگرد کے ماحول سے موضوعات اور مواد کا انتخاب کیا ہے۔اس ضمن میں ن۔م۔راشد کا کہنا ہے:

''غلام عباس کو بجا طور پر چھوٹے آدمی کا داستان گو کہنا چاہیے۔''[89]

اگر ان کے افسانوں کا موضوعاتی تجزیہ کیا جائے تو ''اوورکوٹ''،''اس کی بیوی''،''بندروالا''،''آنندی''،''تنکے کا سہارا''،''دو تماشے''،''موضوعات کے علاوہ ''ناک کاٹنے والے''،''فینسی ہیر کٹنگ سیلون''،''کتبہ''،''جواری''،''بحران'' اور''چکر'' جیسے عام موضوعات نظر آتے ہیں لیکن درحقیقت غلام عباس نے مختلف انواع و موضوعات پر افسانے تحریر کیے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں یکسانیت کا احساس نہیں ہوتا۔

اس صورت حال کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر غلام عباس کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات بھی سامنے آجاتی ہے کہ انھوں نے زیادہ تر کرداری افسانے تخلیق کیے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کے افسانوں کے مرکزی کردار اتنے اہم نہیں جتنے وہ ضمنی کردار ہیں جن سے ان کے افسانوں میں زندگی کا پورا میلہ رواں دواں نظر آتا ہے۔اس میلے میں ہر طرح کے لوگ آتے جاتے ہیں جن میں غریب،متوسط اور امیر لوگ شامل ہیں۔اس طرح ہر پیشے سے تعلق رکھنے والے لوگ یعنی خوانچہ فروش سے لے کر ڈاکٹر پروفیسر تک۔

بلاشبہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غلام عباس کی دنیا اس بے پناہ خلقت سے بھری پڑی ہے۔اس لیے اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ان کے ہاں کردارنگاری پر زیادہ زور ملتا ہے۔اس پس منظر میں اگر تکنیک کی بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ غلام عباس کے ہاں نیچرلیزم اور سئیلزم کی ایک امتزاجی کیفیت موجود ہے۔یعنی سرئیلزم کی تحریک جو خارجی حقیقت کو نظر انداز کر کے صرف داخلی اور غیر شعوری کیفیات کو اہمیت دیتی تھی۔وہ فکشن میں تجربات کے قائل نہ تھے لیکن اس کے باوجود ان کے افسانوں میں تکنیکی تنوع نظر آتا ہے اور تکنیک کے یہی تجربات ان کے افسانوں کے تاثر کو بڑھا دیتے ہیں۔''ناک کاٹنے والا''میں گفتگو کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔جبکہ''آنندی'' کی تکنیک عام افسانوں سے مختلف ہے۔یہ افسانہ اجتماعی لاشعور کی اچھی مثال ہے اور اس میں ایک بڑے نفسیاتی نکتے کا اجتماعی لاشعور کے حوالے سے تجزیہ کیا گیا ہے۔ اسی طرح''اوورکوٹ''جو ان کے کامیاب افسانوں میں شمار ہوتا ہے سیدھا سا بیانیہ تکنیک میں لکھا گیا ہے۔

غلام عباس کے افسانوں میں اگر''شعور کی رو'' کی بات کی جائے تو اس تکنیک کے حوالے سے''دھنک'' قابل ذکر ہے۔اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں چھوٹے چھوٹے واقعات کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ اس

سے پوری کہانی مرتب ہوگئی ہے۔ ''دھنک'' میں پہلے مستقبل (بیسویں صدی عیسوی کے اواخر کی ایک شب) کا نقشہ پیش کیا جاتا ہے اور وہاں ہوٹل ''موہن جوداڑو'' کی محفل کی مصوری کی گئی ہے پھر کہانی آگے چلتی ہے کہ معاشرے میں بہت سی تبدیلیاں آتی ہیں۔

غلام عباس کے دوسری تخلیقات میں دو افسانے ''لچک'' اور ''اوتار'' میں ہندی اساطیر کے ذریعے طنزیہ پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ان دونوں افسانوں کا موضوع تقسیم کے بعد ہندوستان کو ''وطن'' کے طور پر قبول کرنے والے مسلمانوں پر ہندوؤں کا ظلم وستم ہے۔ان دونوں افسانوں کا موضوع ایک جیسا ہے کہ ان میں ایک ہی بات کو دو مختلف انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

اس طرح اگر دیکھا جائے تو اردو ادب میں کرشن چندر کے بعد غلام عباس ہی ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے ہاں سب سے زیادہ تکنیکی تنوع نظر آتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ غلام عباس نے شروع ہی سے سلیس اور سادہ اسلوب اختیار کیا تھا۔ اس کی دو بنیادی وجوہ ہیں ایک یہ کہ وہ رسالہ ''پھول'' میں بچوں کے لیے کہانیاں لکھنے کی وجہ سے اسلوب کی سادگی کی طرف مائل ہوئے۔ دوسرا یہ کہ انھوں نے غیر ملکی کہانیوں کا ترجمہ کرتے ہوئے بھی اسلوب کی سلاست کی اہمیت کو محسوس کیا۔یہی وجہ ہے کہ قاری کو غلام عباس کا افسانہ پڑھنے کے بعد حیرت ہوتی ہے کہ کیا افسانہ اس قدر سادگی سے بھی لکھا جا سکتا ہے۔ان کے افسانوں کے پلاٹ نہ صرف سادہ ہوتے ہیں بلکہ انداز بیان بھی انتہائی سادہ ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں میں مشکل سے کوئی رنگین عبارت نظر آتی ہے۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ غلام عباس تخلیقی ذہن کے مالک فنکار ہیں۔ انھوں نے جو کچھ بھی لکھا اسے فن بنا کر پیش کیا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ غلام عباس کی مکالمہ نگاری کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کے ہاں دو افسانے ایسے ہیں جن میں مرکزی کردار کا مکالمہ بہت ہی کم نظر آتا ہے۔ان دونوں افسانوں میں ''کتبہ'' اور ''چکر'' شامل ہیں۔افسانہ ''کتبہ'' میں محض تین سطور میں مکالمہ لکھا ہے باقی سارے کا سارا مصنف کا بیانیہ انداز ہے۔اس کا اندازہ اس طرح ہوتا ہے:

> ''تین روپے! کباڑی نے اس کے دام کچھ زیادہ نہیں بتائے تھے۔مگر آخر اسے اس کی ضرورت ہی کیا تھی۔اس نے ٹکڑا رکھ دیا، اور چلنے لگا۔۔۔کیوں حضرت چل دیے؟ آپ ہی بتایئے کیا دیجیے گا؟۔۔۔وہ رک گیا!!! اسے یہ ظاہر کرتے ہوئے شرم آئی کہ اسے اس چیز کی ضرورت نہ تھی اور اس نے محض اپنے شوق تحقیق کو پورا کرنے کے لیے قیمت پوچھی تھی۔'' [90]

اسی طرح کی ایک مثال ''چکر'' ہے۔اس میں افسانے کی ابتداء اور اختتام میں مکالمہ نگاری نظر آتی ہے۔مگر مرکزی

کردار چیلا رام کا مکالمہ ابتداء میں صرف ایک بار نظر آتا ہے:

> ''سیٹھ کے کمرے کے سامنے سے گزرا۔۔۔ سیٹھ اس وقت گاؤ تکیے سے لگے بیٹھے پیچوان پی رہے تھے۔ انھوں نے چق کے اندر سے چلا کر کہا۔۔۔ اے میم جی! دیکھنا مال گودام جانا نہ بھول جانا اور بینک میں روپیہ بھی سب جمع ہو جائے۔''[91]

اس افسانے میں مرکزی کردار کا مکالمہ صرف دو مقامات پر ہے۔ باقی جتنے مکالمے ہیں ان میں چیلا رام کا کوئی مکالمہ نہیں ہے۔

یوں تو غلام عباس کے ہاں مختلف تکنیک کا استعمال نظر آتا ہے جس میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک بھی شامل ہے۔ اس کے علاوہ ایک پہلو یہ بھی نمایاں ہے کہ ان کے افسانوں میں خود کلامی اور بیانیہ انداز مکالمہ کے مقابلے میں زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ دانستہ طور پر نہ سہی لیکن غیر ارادی طور پر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کسی نہ کسی طرح ان کے افسانوں میں شامل ہوگئی۔

اگر ممتاز مفتی کے افسانوں کا تجزیہ کریں تو غلام عباس کے مقابلے میں ممتاز مفتی کے ہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال نمایاں اور واضح انداز میں نظر آتا ہے۔ بلاشبہ اس بات سے انکار نہیں کہا جاسکتا کہ ممتاز مفتی اردو افسانے کا ایک اہم نام ہے۔ ادب کے میدان میں ممتاز مفتی کی خصوصی دلچسپی فکشن کے مطالعہ میں پیدا ہوئی۔ فرانسیسی، انگریزی، امریکی اور روسی فکشن کی شاہکار تخلیقات کا انھوں نے بطور خاص مطالعہ کیا۔ اس میں دوستوفسکی جیسے فکشن مصنف نے مفتی کی توجہ بطور خاص اپنی طرف مبذول کی۔

ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ممتاز مفتی کے فنی ارتقا کا تجزیہ کیا جائے تو یہ پہلو سامنے آتا ہے کہ ان کا پہلا افسانہ ''جھکی جھکی آنکھیں'' 1936ء میں ''ادبی دنیا'' میں شائع ہوا۔ مفتی کے تقریباً آٹھ افسانوی مجموعے منظر عام پر آئے جن میں 135 افسانے 53 برس کے طویل عرصے میں تحریر کیے گئے۔ اس کے علاوہ ''مفتیانے'' کے نام سے افسانوی کلیات بھی 1989ء میں شائع ہوا۔

ان تمام پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے ممتاز مفتی کے فنی سفر کا جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ ممتاز مفتی ایک کاریگر افسانہ نگار ہیں ان کے ہاں موضوع بھی ہے اور تکنیک بھی۔ انھوں نے ''شعور کی رو'' اور آزاد تلازمہ خیال کے ذریعے لاشعور اور تحت الشعور کے وہ منظر پیش کیے جو ان کے فنی لحاظ سے یکتائے روزگار ہونے پر گواہ ہیں۔

ایک خاص پہلو جو ممتاز مفتی کو دوسرے افسانہ نگاروں سے نمایاں کرتا ہے وہ یہ ہے کہ عصمت چغتائی اور حسن عسکری کی نسبت ممتاز مفتی نے بیرونی اثرات کا اثر کم لیا ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ واقعات اور کرداروں کا انتخاب

اپنے ماحول سے کرتے ہیں۔ کیونکہ معمولی کردار کی خصوصیات کا اطلاق اپنے معاشرے کے کرداروں پر کرنے سے محض ایک بیمار جنسیت ہاتھ آتی ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ممتاز مفتی کے اسلوب کا تجزیہ کیا جائے تو یہ نکتہ اہمیت کا حامل ہے کہ اسلوب کے اعتبار سے ممتاز مفتی کا شمار نفسیاتی حقیقت نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے ہاں کرداروں کی نفسیات بنی کا رجحان نہایت توانائی وفنی تکمیل اور جامعیت کے ساتھ واضح کیا گیا ہے اور بلاشبہ یہ انداز ممتاز مفتی کی پہچان بھی ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ رجحان اپنے عہد کی ایک بالکل نئی بات اور منفرد رویہ تھا۔ اس کے علاوہ کیونکہ ان کا رجحان جنسی نفسیات کا ہے، یہ بات ان کے ''ان کہی'' کے دیباچے سے ظاہر ہوتی ہے:

> ''اس مجموعے کی بیشتر کہانیوں میں نفس لاشعور کے کسی نہ کسی پہلو کے اظہار کی کوشش کی گئی ہے اور نفس لاشعور کا اظہار ہی میرے مصنف بننے کا جواز یا بہانہ ہے۔ یہ موضوع ایک بے حد الجھا ہوا بکھیڑا ہے۔ بہر حال اگر میں ''نفس لاشعور'' کے ''ابوالہول'' کے پراسرار تبسم کی جھلک نہیں دکھا سکا تو بھی مجھے تسکین ہے کہ میں نے اس اہم اور دقیق موضوع پر لکھنے کی جرات اور کوشش کی ہے۔ یہ کوشش کیسی ہی ناکام کیوں نہ ہو کیونکہ مجھے امید ہے کی شاید یہ کوشش ایک اشارے کا کام کرے اور کسی بہتر فنکار کو اس موضوع پر لکھنے پر اکسائے اور اک دن ہمیں نفس لاشعور کی پراسرار مگر رنگین جھلک دیکھنا نصیب ہو۔''[92]

ان کا تخلیقی سفر انفرادی نفسی مطالعوں سے اجتماعی نفسیاتی مطالعوں تک نہایت سلیقے اور فنی چابک دستی سے جاری رہا۔ لاشعور کا اظہار، فرد کے کچلے ہوئے احساسات اور نفسیاتی پیچیدگیوں جیسے رجحانات پر مشتمل ہے۔ یہ رجحانات ان کے ہاں فرائیڈ، ایڈلر، ژونگ اور دیگر ماہرین نفسیات کا مطالعہ کی وجہ سے ظاہر ہوئے۔ اسی سلسلے میں ممتاز مفتی نے آصف فرخی کو اپنے ایک انٹرویو میں بتایا:

> ''میں نفس لاشعور کی بات کرنا چاہتا ہوں کہ میں بات کروں نہ میرا کردار بات کرے، اور پڑھنے والا اس بات کو پالے کہ بات کیا ہے اور نفس لاشعور کونسی Trand ہے جس کے تحت یہ کام کیا ہے، تو یہ مشکل تھا۔ ایک دو مجموعے تو چل گئے پھر اس کے بعد نہیں چلے۔ مگر پھر اس کے بعد سیدھی نفسیات میں آ گیا پھر جنس میں چلا گیا۔ لوگوں نے اعتراض کیا کہ جو فرائیڈ کی کیس ہسٹریاں ہیں۔ ان پر کہانیاں لکھتا ہے۔ میں فرائیڈ سے متاثر بہت تھا اس میں کوئی شک نہیں لیکن میں فرائیڈین نہیں تھا، اس سے زیادہ ژونگ نے مجھے متاثر

کیا تھا۔''[93]

اس اقتباس سے دو پہلو سامنے آتے ہیں۔ایک یہ کہ وہ فرائیڈ کی نسبت ژونگ سے زیادہ متاثر تھے دوسرا یہ کہ ان کے افسانوں میں Casettistory موجود ہے۔ممتاز مفتی کے بہت سے افسانے Casettistory نظر آتے ہیں۔ ان میں ''سمیع اور اسمارہ''،''وہیا تھ''،''پل''،''وہ انجم''،''کالے سلیپر''،''تومان اور میزہ''اور''چڑ''وغیرہ۔

ممتاز مفتی نے کیونکہ بیرونی اثرات کو قبول کیا اور اس کو اپنے فن کا حصہ بھی بنایا لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے موضوع، مواد اور تکنیک کے لحاظ سے اردو افسانے کو ایک موڑ دیا۔انھوں نے اگرچہ نفسیات کے ساتھ جنسی موضوعات پر بھی لکھا لیکن قیام پاکستان کے بعد ان کے افسانوں میں سنجیدگی اور تدبر کا بتدریج اضافہ ہوتا گیا۔اس ضمن میں ''ہماری گلی''،''لیکن''،''دودھیا سویرا''اور''سورج سنگھ''اعلیٰ معیار کے افسانے ہیں۔ان کی کہانیوں میں کرداروں کے اندر کی صورت حال کو بیان کیا گیا ہے۔

ممتاز مفتی کے افسانوں کا گر ارتقائی جائزہ لیا جائے تو ''آپا'' ان کا شاہکار افسانہ ہے جس میں دبے ہوئے جذبات کو خوب صورت انداز میں پیش کیا گیا ہے۔اس حوالے سے کہا جاتا ہے کہ ''آپا'' نے ممتاز مفتی کے بہت سے افسانوں کا خون کیا ہے۔اس میں قصور ''آپا'' کا کم اور ممتاز مفتی کا زیادہ ہے۔''آپا'' کے بارے میں منشا یاد کہتے ہیں:

> ''اس میں شک نہیں کہ ''آپا'' اردو افسانے کی تاریخ میں ایک لیجنڈ کی حیثیت رکھتا ہے اور یقیناً اردو کی بہترین افسانوں میں خاص مقام حاصل ہے۔''[94]

ممتاز مفتی کا ایک اور افسانہ ''نیلی'' کے بارے میں اگر بات کی جائے تو یہ افسانہ گہرائی اور خاموشی میں بولتی ہوئی اندر کی آگ، ضبط، صبر، خودداری کی پیکر آپا کے گرد گھومتا ہے۔تکنیکی لحاظ سے یہ افسانہ خود کلامی کی کیفیت لیے آگے بڑھتا ہے۔اس میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو بہترین انداز میں استعمال کیا گیا ہے۔لیکن کہیں کہیں جب دو تین کردار ایک ساتھ بولنے لگتے ہیں تو یہ افسانہ الجھ جاتا ہے۔

اس افسانے کا خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں ایک عجیب وغریب نفسیاتی نکتہ بھی ابھر کر سامنے آتا ہے کہ آپا کے ہاں شوہر کی پسندیدہ لڑکی نیلی کی شکل کا بیٹا پیدا ہوتا ہے۔بالعموم ماں بننے والی لڑکی کے ذہن پر کسی کا تصور گہرا ہو تو نفسیاتی اثر کے تحت بچے کی شکل وصورت پر اس تصویر کی مشابہت پیدا ہو جاتی ہے۔لیکن یہ بالکل انوکھی بات ہے کہ شوہر کے ذہن پر اگر کوئی چہرہ چھایا ہوا ہو تو بیوی کے اس چہرے سے مشابہ بچہ پیدا ہو جائے۔ممکن ہے کہ فرائیڈ کے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے علاوہ ذہن کی کوئی اور تہہ دریافت کر لی گئی ہو جس کے تحت یہ بھی ممکن ہے۔

ممتاز مفتی کے افسانوں کی خوبی یہ ہے کہ وہ موضوعات اور مواد کے ساتھ ساتھ اسلوب کو بھی اا پنے عہد کے مطابق تبدیل کرتے رہے۔اس کے علاوہ ان کے اسلوب میں ایک نمایاں چیز الفاظ کا غیر لغوی معنوں میں استعمال ہے۔مطالب و مفاہیم کے اظہار و ابلاغ کے لیے وہ تشبیہات، استعارات، تلمیحات، رمز و کنائے اور علامات کو تصرف میں لاتے ہیں جن کا انحصار بالعموم روایت پر ہوتا ہے۔ان کے اسلوب میں تشبیہات اور استعارے اتنے رچے بسے ہوئے ہیں کہ ان کے بغیر ان کے افسانوں کا تصور نہیں کیا جاسکتا ہے۔

ممتاز مفتی کے افسانوں میں اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے حوالے سے بات کی جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کا انداز بیاں مکالماتی انداز لیے ہوئے ہے جو ان کے افسانوں کی ایک مخصوص تکنیک ہے۔اس لیے کہا جاتا ہے کہ مفتی کا اسلوب مفتی کا طریقہ کار یا تکنیک بن جاتا ہے۔غرض نفسیاتی حقیقت نگاری کو جس تکنیکی مہارت سے انھوں نے پیش کیا ہے وہ ان ہی کے ساتھ مخصوص ہے۔

قیام پاکستان اور ''انگارے'' کے افسانہ نگاروں کے بعد اگر کسی نے ''شعور کی رو'' کا سب سے زیادہ استعمال کیا ہے تو وہ دو ہی افسانہ نگار ہیں۔ایک ممتاز مفتی اور دوسرے حسن عسکری۔

اگر حسن عسکری کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کے ہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک نہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ان تمام تحریکوں کے اثرات جو بیسویں صدی کے ابتدائی نصف میں مغربی افسانے کی وساطت سے اردو افسانے میں منتقل ہوئے وہ محمد حسن عسکری کے افسانوں میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ محمد حسن عسکری نے اپنے افسانوں میں تکنیک اور اسلوب کے تجربات کے تسلسل کو قائم رکھا۔ان کے فن کے بارے میں ڈاکٹر محمد حسن کہتے ہیں:

> ''جوائیس کے ''یولسن'' کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ تمام ناولوں کو ختم کرنے والا ناول ہے۔محمد حسن عسکری کی کہانیاں بھی اسی قماش کی ہیں۔یعنی ان میں کہانی پن اور واقعہ نگاری سے اوپر اٹھنے کی کوشش کی گئی ہے۔یہاں خارجی دنیا اور اس کے واقعات کی رو، کردار اور ان کی نوک پلک کو نظر انداز کر کے نفسیاتی پیچیدگیوں کی بے محابا عکاسی ہوئی ہے۔''[95]

اس رائے کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ حسن عسکری نے اپنے افسانوں میں احساسات کے دباؤ کا احاطہ کیا ہے۔عسکری کے افسانوں کے کردار اپنے نفسیاتی دروبست کے ذریعہ سامنے آتے ہیں۔اس کے بارے میں عسکری خود کہتے

ہیں:

''میرے کرداروں کی نفسیاتی تحلیل بھی کی جائے گی اور ان کے ساتھ میری بھی۔ میرے کرداروں کا نفسیاتی ٹائپ کافی سیدھا سادہ ہے۔ وہی معمولی داخلیت، میلان، ہم جنسی، ماحول سے بیزاری اور حقیقت سے فرار وغیرہ اور مرکب اوڈیفنس Oedifens Complex تو ان کے پیچھے پیچھے آتا ہی ہے۔ میرے افسانے زیادہ تر سکول کی لڑکیوں کا مطالعہ ہیں۔ عموماً میرا موضوع سخن شکست Frustration اور زمانہ بلوغت کی ماحول سے بے اطمینانی اور اس کے خلاف احتجاج وگریز رہا ہے۔''[96]

محمد حسن عسکری کے اس اظہار خیال میں اگر ان کے موضوعات اور تکنیک کی بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ محمد حسن عسکری کے ہاں دیگر تکنیکوں کے ساتھ ساتھ جو تکنیک ان کے افسانوں میں سب سے زیادہ استعمال کی گئی ہے وہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک ہے۔ ایسے افسانے جو اس تکنیک میں لکھے جائیں، ان کے لیے فنی مہارت اور بنت کاری پر گرفت بہت ضروری ہوتی ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر نگہت ریحانہ کہتی ہیں:

''انھوں نے کردار کی سوچ کا سہارا لے کر اور آزاد تلازمی خیال کی تکنیک کو اختیار کر کے چند کرداروں ک نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اسی طرح افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے استعمال میں انھیں اولیت حاصل ہے۔''[97]

اس رائے کی روشنی میں اگر اردو ادب میں ''شعور کی رو'' کے پس منظر کی بات کی جائے اور اس اولین پیش کش کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ حسن عسکری سے پہلے پریم چند ''گلی ڈنڈا''، سجاد یلدرم ''سیل زمانہ''، ''جہاں پھول کھلتے ہیں''، ''اگر میں صحرانشین ہوتا''، سجاد ظہیر ''نیند نہیں آتی'' اور احمد علی ''مہاوتوں کی ایک رات'' میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کر چکے تھے۔ عسکری کے افسانے ''کالج سے گھر تک''، ''حرام جادی'' اور ''چائے کی پیالی'' وغیرہ ''شعور کی رو'' کی اچھی مثالیں ہیں۔ ان افسانوں میں رچرڈسن، ڈوروتھی اور جوائیس کی ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے واضح اثرات نظر آتے ہیں۔

محمد حسن عسکری اس پہلو کی وضاحت میں کہتے ہیں کہ وہ سب سے زیادہ چیخوف سے متاثر تھے اور اس کے اثرات تمام افسانوں میں شامل ہیں۔ اس بات کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''ان تمام نظموں، افسانوں، ناولوں اور ڈراموں میں جو آج تک میں نے پڑھے ہیں

صرف ایک چیز کے حسن کو میں نے واقعی اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے اور اتنے شدید طور پر کہ اس احساس کی لرزش جب چاہوں اپنے اندر پا سکتا ہوں اور وہ چیخوف کا افسانہ ''اسکول مسٹرس'' ہے۔ یہ خالص موسیقی ہے اور میں اس کوشش میں رہا ہوں کہ یہی نغمگی اپنے افسانوں میں پیدا کرسکوں۔ یہاں یہ بتا دینا بے جا نہ ہوگا کہ میرا افسانہ ''حرام جادی'' چیخوف کے اسی افسانے سے متاثر ہے۔ اگر اس میں کچھ ہے تو اسے جمال ہم نشیں کا عکس ہی سمجھئے۔ اسی طرح ''چائے کی پیالی'' کا خیال بھی مجھے چیخوف کے ''اسٹیپ'' سے پیدا ہوا۔''[98]

اس رائے کی روشنی میں یہ بات تو ثابت ہو جاتی ہے کہ حسن عسکری رچرڈسن، ڈوروتھی اور جوائیس کے بجائے چیخوف سے متاثر تھے اور اس کے طرز اسلوب کو اپنایا اس کی زندہ مثال ان کا افسانہ ''حرام جادی'' کی سب سے بڑی خوبی اس کی تکنیک ہے۔ اس افسانے میں بھی ''شعور کی رو'' کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ ایملی نامی نرس ایک ڈیلیوری کا کیس لے جاتی ہوئی سوچوں میں گم ہے۔ اگرچہ افسانے میں باقاعدہ کہانی نہیں چند واقعات کا ذکر ضرور ہے جس سے کہانی کا ہلکا سا احساس ضرور ہوتا ہے۔ افسانے میں صرف چند گھنٹوں کا زمانہ ہے لیکن ان چند گھنٹوں ہی میں ماضی اور حال کی زندگیوں کا مکمل خاکہ پیش کر دیا گیا ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ اس میں صرف ایک ہی کردار ہے یہ ایک عورت ہے۔ دروازہ کھٹکھٹانے والے کی صرف آواز ہی سنائی دیتی ہے اور پھر ایک دائی ہے جس کا کردار صرف ایک جملہ ادا کرنے تک ہی محدود ہے جس میں وہ ایملی کو ''حرام جادی'' کا لقب عطا کرتی ہے۔

اس پس منظر میں اگر حسن عسکری کے فنی ارتقا کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ محمد حسن عسکری کے افسانوں میں تحلیل نفسی، تاثر آفرینی، یاسیت، تنہائی اور نارسائی کے نئے تلازمات، تفکر، زہر خند اور تکنیک کا گہرا شعور علیحدہ علیحدہ احساس دلاتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہوسکتی ہے کہ محمد حسن عسکری کے اسلوب پر مغربی اسلوب کا اثر بہت زیادہ تھا اور اس کے ساتھ ساتھ مغربی ادب کے وسیع مطالعہ کا اثر یہ ہوا کہ تکنیک اور اسلوب پر گہرے نقوش چھوڑ گیا۔ اس کا اندازہ اس امر سے بخوبی ہو جاتا ہے کہ ان کے فقروں کی بناوٹ مغربی اسلوب سے مل جاتی ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اسلوب اور تکنیک کا جائزہ لینے کے بعد یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ان کے ہاں اسلوب میں حقیقت نگاری، اشاریت اور تفصیل سب کچھ ایک ساتھ ملے جلے ہوئے ہیں۔ ان کا اسلوب انگریزی اسلوب سے متاثر ہے اور وہ اردو ادب میں ایک حد تک ہندوستانی معاشرے کے حامل افسانے کامیاب انگریزی اسلوب میں لکھ لیتے ہیں۔

ان تمام پہلوؤں اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے حوالے سے جائزہ لیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ جو روشنی پریم چند، یلدرم، علی عباس حسینی، سجاد ظہیر، احمد علی کے افسانوں سے شروع ہوئی بعد کے آنے والوں میں بہت سے افسانہ نگاروں نے خاص طور پر ''انگارے'' کے بعد افسانہ نگاروں نے استعمال کی۔ ان میں جدید تکنیک کے کامیاب نمونے تو ضرور نظر آتے ہیں لیکن اگر ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی بات کی جائے تو ان میں نمایاں نام کرشن چندر، عصمت چغتائی، میرزا ادیب، احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، غلام عباس، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، ممتاز شیریں، قراۃ العین حیدر اور حسن عسکری کے نام نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اردو ادب میں سب سے کامیاب نمونے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے حوالے سے ممتاز شیریں، ممتاز مفتی، حسن عسکری اور قراۃ العین حیدر کے ہاں نظر آتے ہیں۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ عصمت چغتائی، غلام عباس اور خاص طور پر سعادت حسن منٹو اور احمد ندیم قاسمی نے تمام نہیں تو چند خوب صورت افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے کامیاب تجربات کیے جس کی مثال نہیں ملتی۔

''شعور کی رو'' انگریزی ادب کے ذریعے اردو ادب میں داخل ہوئی۔ اس کے بارے میں عام خیال یہ تھا کہ کیونکہ فرائیڈ اور ژونگ نفسیات دان تھے، اور ابتدا میں نفسیاتی حوالے سے اس تکنیک پر لکھا گیا اس لیے یہ ادبی نہیں نفسیاتی تکنیک ہے۔ جب کہ حقیقت اس کے برعکس ثابت ہوئی۔ ''شعور کی رو'' نفسیاتی نہیں بلکہ ادبی تحریک ہے۔ اس کی سب سے بڑی مثال یہ ہے کہ فنکار کے ذہن میں آنے والے خیالات و واقعات، حادثات اور جذبات کی رو کو کہاں سے کہاں لے جاتے ہیں۔ جبکہ مریض جو کہ اپنی مختلف ذہنی کیفیت نفسیات دان کو بیان کرتا ہے اس میں ڈر، خوف، یا کسی پریشانی کی کیفیت ہوتی ہے۔ ادیب جو کچھ بیان کرتا ہے وہ معاشرے اور ماحول کی اثرات کے ساتھ ساتھ مختلف انسانوں کی کہانی ہوتی ہے جن کا واسطہ حال، ماضی اور مستقبل میں ان ہوں، کیا ہو، یا کر رہے ہو یا کرنا پڑے گا۔ اس حوالے سے یہ کہنا کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک نفسیاتی طریقہ کار علاج ہے یہ غلط ہے۔ بلاشبہ یہ تو خالص ادبی خیال ہے جس میں فنکار شاعری کے ذریعے، نثر کے ذریعے، تاریخ کے ذریعے بیان کرتا ہے۔

1936ء میں ہونے والے واقعات اس بات کا ثبوت ہیں کہ معاشرے پر جمود طاری تھا۔ انسانی ذہن بیمار نہیں پریشان تھا۔ دو علمی جنگوں نے سب کچھ تباہ و برباد کر دیا تھا۔ تنہائی، غربت اور بے سکونی نے انسان کو زندہ تو رکھا لیکن بے جان روح تو موجود تھی مگر جسم سے علیحدہ ایسے میں خیالاتی دنیا نے اس کو دوبارہ زندہ کر دیا۔ اس میں ادب اور ادیب کا ہاتھ تھا جس نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا سہارا لے کر ظاہر اور باطن کو ایک کرنے کی کوشش کی۔

حوالہ جات

[1] مرتب، اعجاز خاور، ''پریم چند کے شاہکار افسانے''، ادارہ تخلیقات مزنگ روڈ، لاہور، اکتوبر 2000ء، ص:135

[2] ایضاً

[3] سید سجاد حیدر یلدرم، مشمولہ ''خیالستان'' مرتب ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، ص:135-134

[4] نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ''، بک وائز میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور، طبع اوّل 1988ء، ص:59

[5] مرتب، ڈاکٹر خالد علوی، ''انگارے'' ایجوکیشنل ہاؤس دہلی، 2005ء، ص:156

[6] سید جاوید اختر، ڈاکٹر، ''اردو ناول نگار خواتین و، ترقی پسند تحریک سے دور حاضر تک''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1997ء، ص:112-111

[7] ممتاز شیریں، ''اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر''، مشمولہ ''اردو افسانہ''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1981ء، ص:98

[8] فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''، پورب اکیڈمی، اسلام آباد، طبع اول 2007ء

[9] ایضاً

[10] ایضاً

[11] نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ''، ص:59

[12] پریم چند ''قزاقی''، مشمولہ ''افسانے کا فن اور پریم چند کے افسانے''، از ڈاکٹر محمد احسان الحق، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول 2004ء

[13] ''پریم چند کے شاہکار افسانے''، مرتب اعجاز خاور تخلیقات علی پلازہ 3 مزنگ روڈ، لاہور، اکتوبر 2009ء، ص: 3 تا 8

[14] بحوالہ ''مضامین پریم چند''، مرتبہ عتیق احمد، انجمن ترقی اردو، پاکستان کراچی

[15] انور احمد، ڈاکٹر ''اردو افسانہ تحقیق وتنقید''، بیکن بکس، ملتان، طبع اوّل 1988ء

[16] بحوالہ ''اردو افسانے کا ارتقا''، ڈاکٹر مسعور رضا خاکی، مکتبہ خیال، لاہور، اگست 1987ء

[17] ''نسیم حنفی، کہانی پانچ رنگ'' مکتبہ جامعہ دہلی، 1983ء

[18] سجاد حیدر یلدرم، ''جہاں پھول کھلتے ہیں''، حکایات واحتسابات، از سجاد حیدر یلدرم

[19] ابوالکلام قاسمی، ''سجاد حیدر یلدرم''، مشمولہ ماہنامہ ''اوراق''، لاہور جلد 16، شمارہ 8,9، ستمبر اکتوبر 1981ء

[20] ''سجاد حیدر یلدرم''، ''سیل زمانہ'' مشمولہ ''خیالستان''، مرتب، ڈاکٹر سید معین الرحمٰن

[21] ایضاً

[22] سجاد حیدر یلدرم، ''اگر میں صحرا نشیں ہوتا''، مشمولہ ''خیالستان''، مرتبہ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن

[23] عبدالودود، ڈاکٹر ''اردو افسانے میں رومانی تحریک''، کاروان ادب، ملتان، 1988ء

[24] سجاد حیدر یلدرم، ''سودائے سنگین''، مشمولہ، خیالستان، مرتب ڈاکٹر سید معین الرحمٰن

[25] ایضاً

[26] سجاد حیدر یلدرم، ''خارستان وگلستان'' مشمولہ ''خیالستان'' مرتب ڈاکٹر سید معین الرحمٰن

[27] سجاد حیدر یلدرم، ''جہاں پھول کھلتے ہیں''، مشمولہ حکایات احتسابات از سجاد حیدر یلدرم

[28] حسن عسکری مرتب ''میرا بہترین افسانہ'' ساقی بک ڈپو دہلی، طبع اول 1943ء

[29] علی عباس حسینی، ''بہو کی ہنسی''، مشمولہ ''رفیق تنہائی''، از علی عباس حسینی، نیا ادارہ، لاہور، 1955ء

[30] ایضاً

[31] ایضاً

[32] علی عباس حسینی، ''میلہ گھومنی''، مشمولہ ''میلہ گھومنی، از علی عباس حسینی، مکتبہ دارالاشاعت، لاہور، طبع اول 1940ء

[33] سجاد ظہیر، ''روشنائی''، مکتبہ عالیہ، لاہور سن۔ ندرت

[34] انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی طبع چہارم 1999ء

[35] ایضاً

[36] فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''، ص:116

[37] ایضاً

[38] سجاد ظہیر، ''روشنائی''، مکتبہ عالیہ، لاہور۔ س۔ ن

[39] فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''، ص:141

[40] آل احمد سرور، ''تنقیدی اشارے''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، 1963ء

[41] ایضاً

[42] سلیم اختر، ڈاکٹر، ''ادب میں لاشعور''، مکتبہ عالیہ، لاہور، 1976ء

[43] Robert Hymphrey, "Stream of consciousness" in the modern Novel, university of Calefornia, Press. USA 1954

[44] شہزاد منظر، ''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال''، پاکستان سٹڈی سینٹر، جامعہ کراچی، طبع اول اگست 1997ء

[45] انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ'' تحقیق و تنقید، س۔ ن

[46] Coppla, Carlo, "The Angare Group: The Enteant's Terribles of urdu Liberature"

Annual of under Studies Center for Sout Asian Studies

University of Wisconsin

(USA) No. 1, 1981

[47] ممتاز شیریں، ''اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر'' مشمولہ ''اردو افسانے روایت و مسائل'' مرتب، ڈاکٹر، گوپی چندر، نارنگ روڈ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دلی، طبع اوّل 1981ء

[48] احمد علی، ''مہاوتوں کی ایک رات'' مشمولہ ''افسانہ اور افسانہ نگار'' جلد اول، از ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اردو، اکیڈمی سندھ، کراچی طبع اوّل، جنوری 1962ء

[49] خالد علوی، ڈاکٹر، ''بازیافت''، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دلی، 1995ء

[50] ''پاکستانی ادب''، شمارہ 5، جنوری 1982ء، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد

[51] ممتاز شیریں، ''معیار''، نیا ادارہ، لاہور، طبع اوّل، 1963ء

[52] احمد علی، ''قید خانہ''، انشا پریس، دہلی، طبع اوّل، جون 1944

[53] ممتاز شیریں، ''معیار'' نیا ادارہ، لاہور، طبع اوّل، 1963ء

[54] احمد علی، ''موت سے پہلے''، انشا پریس، دہلی، طبع اوّل، جون 1945

[55] احمد علی، ''قید خانہ''، دیباچہ

[56] عبادت بریلوی، ''ڈاکٹر'' ''افسانے کی تنقید''، ادارہ ادب وتنقید، لاہور، 1986ء

[57] فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ نگاری کے رجحانات''، مکتبہ عالیہ، لاہور، طبع اوّل 1992ء

[58] محمد کامران، ڈاکٹر، ''انگارے'' (تحقیق وتنقید)، ماورا، لاہور، طبع اوّل 2005ء

[59] حامد کاشمیری، پروفیسر، ''تفہیم وتنقید''، فیمس بکس، لاہور، طبع اوّل 1998

[60] کرشن چندر، ''دیباچہ''، بندگلی کی منزل''، مشمولہ ''عصری ادب''، دہلی، اپریل 1990ء

[61] ایضاً

[62] ایضاً

[63] کرشن چندر،''گرجن کی ایک شام''،مشمولہ''زندگی کے موڑ پر''،ازکرشن چندر، نیا ادارہ، لاہور، 1968ء

[64] کرشن چندر،''ایک نیا قاعدہ''،مشمولہ''شکست کے بعد''،ازکرشن چندر، انارکلی کتاب گھر، لاہور، ستمبر 1951ء

[65] بحوالہ،''کرشن نگر''،مرتبہ، تاج سعید، مکتبہ ارژنگ، پشاور، 1984ء

[66] شہزاد منظر،''کرشن چندر''،مشمولہ''نیا دور''،کراچی جلد،70،شمارہ69

[67] کشمیری لال ذاکر،''عصمت چغتائی'' کہانیاں بولتی ہیں، مشمولہ''نیا افسانہ'' مسائل اور میلانات مرتبہ قمر رئیس، پروفیسر، اردو اکیڈمی 1992ء

[68] عصمت چغتائی،''بہو بیٹیاں''،مشمولہ''چھوٹی موٹی''، ازعصمت چغتائی، اردو اکیڈمی، سندھ، کراچی، طبع اوّل 1952ء

[69] ایضاً،ص:134

[70] بحوالہ،''منظر علی سید''،''ایک عالم ایک افسانہ نگار''،مشمولہ، ماہنامہ،''نصرت'' کراچی، مارچ1963ء

[71] انوار احمد، ڈاکٹر''اردو افسانہ تحقیق وتنقید''

[72] کشمیری لال ذاکر،''عصمت چغتائی''،''کہانیاں بولتی ہیں''،مشمولہ''نیا افسانہ، مسائل اور میلانات'' مرتبہ قمر رئیس، پروفیسر، اردو اکیڈمی،

دہلی طبع اوّل1992ء،ص:120

[73] عصمت چغتائی،''بہو اور بیٹیاں''،مشمولہ''چھوٹی موٹی'' ازعصمت چغتائی، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع اوّل، ص195

[74] ایضاً

[75] ایضاً،

[76] مظفر علی سید، ''ایک عالم ایک افسانہ نگار''، مشمولہ ماہنامہ ''نصرت''، کراچی، مارچ 1963ء

[77] انوار احمد، ڈاکٹر ''اردو افسانہ'' تحقیق و تنقید

[78] ایضاً

[79] شہزاد منظر، ''جدید اردو افسانہ''

[80] ممتاز شیریں، ''میگھ ملہار''

[81] انتظار حسین، آصف فرخی، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور 2000ء، ص:180

[82] امتیاز علی تاج، ''دیباچہ'' مشمولہ ''چوپال'' از احمد ندیم قاسمی، اساطیر، پبلشرز، لاہور، 1995ء

[83] احمد ندیم قاسمی، ''محدب شیشے میں سے'' مشمولہ ''آنچل''، از احمد ندیم قاسمی، ادارہ فروغ اردو، لاہور، 1944 ص:166

[84] ایضاً

[85] شکیل الرحمٰن، ڈاکٹر، احمد ندیم قاسمی، ''ایک لیجنڈ''، مکتبہ اساطیر لاہور، طبع اول، 2003ء، ص:188

[86] وزیر آغا، ڈاکٹر ''اردو افسانے کے تین دور'' مشمولہ ''تنقید و احتساب''، از وزیر آغا، ڈاکٹر، جدید ناشرین، لاہور، طبع اوّل 1968ء، ص:189

[87] جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''معاصر ادب''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور 1991ء، ص:۱۹۱

[88] سویا مانے یاسر، ''غلام عباس''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1995ء

[89] ن۔م۔راشد، ''تمہید'' مشمولہ ''جاڑے کی چاندنی'' از غلام عباس، ابلاغ پبلیشرز، لاہور، ص:193

[90] غلام عباس، ''کتبہ''، مشمولہ ''آنندی'' از غلام عباس

[91] غلام عباس، ''چکر'' مشمولہ ''زندگی، نقاب، چہرے'' (منتخب افسانے) از غلام عباس، مکتبہ دانیال، کراچی 1984ء

[92] ممتاز مفتی، ''ان کہی''، مکتبہ اردو لاہور، 1975ء

[93] آصف فرخی، ''ممتاز مفتی سے ایک انٹرویو'' مشمولہ ''حرف من وتو''، نفیس اکیڈمی 1989ء

[94] منشاء یاد، ممتاز مفتی کا فنی سفر، مشمولہ ماہنامہ اوراق لاہور، خاص نمبر جلد 24، شمارہ 6,7 جون، جولائی 1989ء

[95] محمد حسن، ڈاکٹر، ''جدید اردو ادب''، مکتبہ جامعہ ملیہ، دہلی، طبع اول 1975ء، ص45

[96] بحوالہ، ''محمد حسن عسکری، افسانہ نگار کی حیثیت سے'' مشمولہ، ''محمد حسن عسکری، ایک جائزہ'' راز ایس جی عباس پروفیسر، غضنفر اکیڈمی پاکستان، کراچی 2000ء

[97] نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ، فنی و تکنیکی مطالعہ''

[98] محمد حسن، ڈاکٹر، ''جدید اردو ادب''، ص81

باب چہارم

پاکستانی افسانے میں شعور کی رو کے نمائندے

(تاریخی اور حالیہ جائزہ)

قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد، مسعود اشعر، رشید امجد، محمد منشا یاد کے فن پاروں میں معنوی اور تکنیکی اعتبار سے شعور کی رو کے امکانات اور وسعت

پاکستانی افسانے میں شعور کی رو کے نمائندے، تاریخی اور حالیہ جائزہ:

پاکستانی افسانے میں اگر ''شعور کی رو'' کا جائزہ لیتے ہوئے اس کے تاریخی پس منظر کو سامنے رکھا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ اردو ادب میں افسانہ سب سے مقبول صنف قرار پائی ہے۔ اردو افسانے کا یہ سفر تقریباً سو سال پر مشتمل ہے۔ اردو ادب میں کہانی کی روایت خاصی پرانی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ افسانے کی صنف درحقیقت مغربی ادب سے آئی اور اس نے اردو ادب میں اپنے قدم تیزی سے جما لیے اور پھر مقبول بھی ہو گیا۔ اس تاریخی پس منظر میں اگر افسانے کے موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو تو یہ بات بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ اردو افسانے کے نہ صرف موضوعات میں بہت زیادہ وسعت آئی بلکہ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ فن و اسلوب اور تکنیک کی سطح پر بہت سے تجربات کیے گئے۔ اس حوالے سے اردو افسانے کا دامن مالا مال نظر آتا ہے۔

قیام پاکستان کے بعد اور پہلے کے اردو ادب کا جائزہ لیتے ہوئے اگر افسانے اور خاص طور پر جدید افسانے کے ارتقائی سفر کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ آغاز سے آج تک افسانے کے اسلوب اور تکنیک میں بے شمار مسائل سامنے آئے اور ان تمام مسائل کے ساتھ ساتھ اردو افسانہ نے مقبولیت حاصل کی۔

آزادی کے بعد افسانے میں دو ہی پہلو منظر عام پر آئے ایک حقیقت نگاری اور دوسرا بیانیہ طرز۔ یہ دونوں اسلوب نئے تو نہیں تھے مگر اس روایت نے ادب میں اتنا زور نہیں پکڑا تھا۔ ساٹھ کی دہائی میں جدیدیت نے ایک ایسا روپ پیش کیا جس نے صرف اجتماعی سطح پر نئے تجربات کی روایت پیدا کی بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ انفرادی سطح پر بھی کئی نام اس میں ابھر کر سامنے آئے۔ جس کی وجہ سے ہیئت، تکنیک اور اسلوب کی سطح پر بھی کئی نئے تجربات کیے گئے۔ اردو کی پوری تاریخ میں اسلوب اور تکنیک کی صورت حال ہی نظر آتی ہے۔ ان تبدیلیوں کا سفر افسانہ نگاروں کے موضوعات پر بھی پڑا۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب کے ساتھ ساتھ موضوعات کی وجہ سے جو کچھ افسانے کی شکل میں منظر عام پر آیا اس میں انفرادی شخصیت کی نفسیات، مجموعی معاشرتی و ثقافتی فضا، زبان و بیان کے عناصر زیادہ نمایاں تھے۔

اردو ادب کے ہر عہد میں بے شمار افسانہ نگاروں کے ہاں اسلوب اور تکنیک کا امتیاز اور انفرادیت نظر آتی ہے۔ انفرادی، ادبی، معاشرتی اور سیاسی فضا ایک طرح سے وہ رویہ تھی جو ہر عہد میں ادب کی شناخت بنی بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اردو ادب کی شناخت بنی۔ ساٹھ کی دہائی میں افسانے نے کئی اسلوب اور تکنیک اختیار کیں اور اسی وجہ سے افسانہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک سے آشنا ہوا جس میں ماضی، حال اور مستقبل کو ایک ساتھ بیان کرنے کی کوشش کی گئی۔ افسانے میں یہ پہلو مغربی تہذیب سے آیا اور یہ مغربی افسانے کے اثرات تھے۔

تاریخی طور پر اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اردو افسانے میں مختصر تکنیک اور اسلوب استعمال کیے گئے۔ مثلاً اظہاریت، ماورا حقیقت، تصوریت، وجودیت، علامت نگاری، تجریدیت، اور شعور کی رو، ان تمام تکنیک اور اسلوب کی روشنی میں اگر ''شعور کی رو'' کا جائزہ پیش کیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ادب کا نفسیات سے گہرا تعلق ہے۔ جدید افسانہ نگاروں نے نئے نظریوں کی روشنی میں فرد کی داخلی زندگی، اس کے ذہنی عمل پر بھرپور توجہ دی۔ اس پہلو کی وجہ سے ادب میں کئی نئے رجحانات پیدا ہوئے جن میں ایک ''شعور کی رو'' ہے۔ اس تکنیک کے حوالے سے کہا جاتا ہے کہ اس تکنیک کے استعمال کے بعد افسانے میں سے کسی حد تک پلاٹ کی اہمیت ختم ہوگئی اور اس کی جگہ ''آزاد تلازمہ خیال'' نے لے لی۔

یہ تکنیک عصری حقائق اور اپنے عہد کے اجتماعی شعور کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہے۔ کیونکہ اس سے اختصار اور وصف بھی موجود ہے۔ کم سے کم وقت میں فرد کی داخلی زندگی اس کے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی مکمل تصویر پڑھنے والے کے سامنے آجاتی ہے۔ اس تکنیک میں زمانہ کی کوئی قید نہیں لیکن اس کا وقت کے ساتھ گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اسی حوالے سے نفسیات دان کہتے ہیں کہ ذہن اپنا ایک الگ زمان ومکاں کا تصور رکھتا ہے۔ یہ وقت داخلی تصور ہے جو خارجی دنیا کے تصور سے بالکل الگ ہے۔ خارجی دنیا میں وقت ایک رفتار سے گزرتا ہے جبکہ داخلی دنیا میں اس سے مختلف ہوتا ہے۔ نفسیاتی یا داخلی وقت کی تمام صورتیں جنہیں انسانی ذہن محفوظ کرتا ہے ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں پیش کی جاتی ہیں۔ شعور کے بہاؤ میں کئی طرح کی تکنیکوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کئی تکنیکیں ایسی ہیں جن میں شعور کے ایک مخصوص حصے یا عمل کو ہی بیان کیا جاتا ہے۔ ان میں داخلی تجزیہ اور حسیاتی تاثر کافی مقبول ہیں۔

قرۃالعین حیدر

پاکستانی افسانے میں شعور کی رو کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں قراۃالعین حیدر کا نام سرفہرست نظر آتا ہے۔ قراۃالعین حیدر کے فن کے بارے میں اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ان کے ذریعہ سے ہنری جیمز، رچرڈسن اور وورجینا وولف کے اسلوب اور تکنیک کا انداز اردو ادب میں داخل ہوا۔ ''شعور کی رو'' کے ساتھ تاریخی سفر ان کی تحریروں کا موضوع بنا۔ وہ ورجینا وولف سے بہت متاثر تھیں اگرچہ وہ حجاب امتیاز سے بھی بہت متاثر نظر آتی ہیں مگر ورجینا وولف سے متاثر ہونے کے بعد ان کا انداز بالکل بدل گیا۔ ہیت، اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے وہ ورجینا وولف کی پیروکار لگتی ہیں۔ اس کی وجہ ان کی شعوری کوشش کا دخل بھی ہے۔ جس پہلو کا قراۃالعین حیدر نے سب سے زیادہ اثر قبول کیا وہ ہے ورجینا وولف کا تاثراتی انداز جس کا عکس بھرپور انداز میں ان کے موجود ہے۔

ورجینا وولف اور قراۃالعین حیدر کی تحریروں کا جائزہ لینے کے بعد یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ جس طرح ورجینا وولف کے ہاں ہلکے سے لیکن پرتاثر پلاٹ ملتے ہیں جس کے اندر گہرائی اور معلومات کا ایک خزانہ پوشیدہ ہوتا ہے بالکل اس طرح قراۃالعین حیدر کے ہاں بھی چھوٹی سے چھوٹی شے کی تفصیل ملتی ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی تحریر میں سحر کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ قراۃالعین حیدر نہ صرف چھوٹی سے چھوٹی معلومات کو اپنے افسانے کا موضوع بنا کر انداز ورجینا وولف سے لیا بلکہ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ان کے افسانوی کردار بھی وورجینا وولف کے کرداروں سے مشابہت اور گہری مناسبت رکھتے ہیں۔ مثلاً رخشندہ، خوشونت سنگھ، فاروق اور ساجدہ ورجینا وولف کے "The Portrait of a Lady" کے کرداروں سے بہت حد تک مناسبت رکھتے ہیں۔

اس حوالے سے اگر قراۃالعین حیدر کے افسانے کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانوں میں ہیت اور اسلوب سے مواد بالکل جدا نظر آتا ہے۔ کیونکہ وہ زندگی کی گہری سچائی کا کوئی صاف وشفاف شعور نہیں پیش کرتی بلکہ اس کے برعکس ان کے ہاں ایک رومانی مثالیت، شکست خوردگی اور اس کا احساس شدت سے نظر آتا ہے:

> ''قراۃالعین میں ادبی توازن کی کمی ہے انھوں نے زمانی حدوں کو جوڑا ہے مگر اس کے لیے
> کوئی جواز پیش نہیں کیا۔''[1]

افسانہ نگار جب کوئی نیا طریقہ یا طرز اپناتا ہے تو پرانی تحریر سے دور ہونا پڑتا ہے۔ یہ ہی کچھ قراۃالعین حیدر نے کیا کہ پرانی روش سے ہٹ کر نئی طرز کو اختیار کیا۔ لیکن ان کے ہاں زمانی حدوں کو توڑا تو گیا ہے لیکن اس کے متبادل کے طور پر ایسا نظام نہیں دیا جس سے کرداروں کو ان کے دور کے کرداروں کے ساتھ کوئی شناخت ملتی ہو۔ جس کی وجہ سے ایک بور اور

نا قابل یقین حقیقت سامنے آتی ہے جس کی وجہ سے افسانے میں ایک اکتا دینے والا ماحول اور فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے ان کا فن تھکا تھکا سا نظر آنے لگتا ہے۔ قراۃ العین حیدر نے نئی روش تو اختیار کی مگر اس کی فضا کو سازگار بنانے کے لیے کوئی عملی کوشش نہ کر سکی۔ مثلاً یہ کہ ان کے کردار ماضی سے حال میں تو نظر آتے ہیں لیکن ان کے درمیان کوئی واضح شناخت نظر نہیں آتی جن کی بنا پر ماضی کا کردار حال کے کردار سے مناسبت رکھتا ہو۔

قرۃ العین حیدر کے اردو افسانوں کے اکثر رجحانات ایک جگہ جمع ہوتے نظر آتے ہیں۔ یعنی وہ اپنے افسانوں میں رومانویت، تاریخی شعور، ''شعور کی رو''، لاشعور، آزاد تلازمہ خیال ایک ہی افسانے میں پیش کر دیتی ہیں۔ جس سے ان کی علمی قابلیت کا ثبوت ملتا ہے جو کسی دوسرے افسانہ نگار خاتون کے افسانہ میں نظر نہیں آتا۔ اگر مجموعی طور پر ان کے افسانوں کا جائزہ پیش کیا جائے تو ان کے اولین مجموعے ''ستاروں سے آگے''، ''رقصِ شرر'' اور ''جہاں کارواں'' کا نام لیا جا سکتا ہے۔ جس کا عکس ان کے تقریباً سب ہی افسانوں میں ملتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ ان کے بعض افسانوں میں تجریدی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ لیکن ایک خاص طرز جو صرف قراۃ العین حیدر کے ساتھ وابستہ نظر آتی ہے وہ ہے ان کی برج کی محفلیں جس میں ان کے اپنے طبقے کی مصروفیات کو پیش کرتی ہیں۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ بلاشبہ یہ ان کی سچی پیشکش ہے جس نے ادب میں پیش کردہ خوابوں کی شہزادی کی اصل تصویر پیش کی جس میں متوسط اور نچلے طبقہ کی عورت کی زندگی کو پیش کیا اور خوابوں سے حقیقت تک کے سفر کو بیان کیا اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ قراۃ العین حیدر کے کردار شوشوفی سے ملتے ہیں۔ ان کی اس کردار نگاری کے بارے میں عصمت چغتائی لکھتی ہیں:

> ''بھئی شوشو، نونو، بھارت نا میٹم، سیلوائے، ڈیلٹر مارتے سوئمنگ پول میں کب تک ڈبکیاں لگاتی رہوگی۔ ایک بار ذرا باہر جھانک کر بھی تو دیکھو ایک ہی نقطے پر کتنے چکر دو گی۔''[2]

قراۃ العین حیدر کا تعلق اعلیٰ طبقے سے تھا اسی لیے وہ اسی طبقے اور اس کے مختلف کرداروں اور ان کی سوچ کی بھی عکاسی کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ اس پہلو کے بارے میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ کیونکہ قراۃ العین حیدر پر اپنے اعلیٰ طبقے کے علاوہ ملکی و غیر ملکی ادبی دنیا کی بڑی اور اہم شخصیتوں کا بھی بہت اثر ہوا۔ اس کے علاوہ ان کی شخصیت پر اپنے والد اور اپنے دور اور اس کے پہلے کے ادیبوں کے فن کا اثر بھی نمایاں نظر آتا ہے۔ جس میں حجاب امتیاز، مجنوں گورکھپوری، نیاز فتح پوری اور کرشن چندر شامل ہیں۔ لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ یہ تمام اثرات وقتی ثابت ہوئے اور بعد میں ان کی جگہ انھوں نے اپنی انفرادیت سے ایک نیا طرز ''شعور کی رو'' اور رومانوی اسٹائل اختیار کیا جو ان کی پہچان بن گیا لیکن جو پہلو ان کی تحریر کی جان قرار دیا جا سکتا ہے وہ حقیقت پسندی ہے جس میں انھوں نے انفرادیت پیدا کرنے کے لیے رومانوی عناصر کو شامل کر لیا۔

''جب طوفان گزر چکا''، ''سر راہے''، ''آسمان بھی ہے کہ ستم ایجاد کیا لیا''، ''میں نے لاکھوں کے بول سہے''، ''دجلہ بہ دجلہ''، ''جنم بہ جنم''، ''مونالیزا''، ''برفباری سے پہلے'' اور ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' بلاشبہ قراۃ العین حیدر کے نمایاں افسانے ہیں جن میں رومانوی عناصر نظر آتے ہیں اس کے برعکس ان کے افسانوی مجموعوں کی تکنیک دیکھی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ستاروں سے آگے'' 1946ء میں شائع ہوا جو نقطہ آغاز بنا۔لیکن اکثر نقادوں نے منٹو کے افسانے ''پھندے'' کو بھی جدید افسانے کا نقطہ آغاز قرار دیا ہے۔لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کا سہرا قراۃ العین حیدر کے سر ہے۔اس حوالے محمود ہاشمی لکھتے ہیں:

> ''قراۃ العین حیدر کے اس مجموعہ کو ہم جدید افسانے کا نقطہ آغاز تصور کر سکتے ہیں اس مجموعہ کے افسانے اردو میں پہلی بار اس ریاضیاتی یا Cartesian منطق کو توڑتے ہیں جو واقعات اور کرداروں کو خطِ مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی تھی اور جس کا مقصد بیانیہ طرز کا احوال تھا۔ان کے افسانوں میں نثر کے تخلیقی استعمال کے ابتدائی نقوش نمایاں ہوئے ہیں اور ایسے کردار تخلیق کیے گئے ہیں جو اپنی شخصیت کے جھروکے سے دنیا پر نظر ڈالتے ہیں اور ان اشیاء کو ذہن اور تخلیق کا منظر نامہ بنا لیتے ہیں۔جن میں الفاظ اور اشیاء کے درمیان کوئی فاصلہ یا خلا موجود نہیں ہے۔الفاظ اور اشیاء ایسے استعارے ہیں جن کے مناظر کی خاموشی سے باطنی آواز موجود ہے۔''[3]

اگر ''پھندے'' اور ''ستاروں سے آگے'' کا تقابلی جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ الفاظ اور اشیاء کے درمیان ایک علامتی وحدت تخلیق کرنے کا رویہ قراۃ العین حیدر نے منٹو سے بہت پہلے اختیار کیا تھا۔اس حوالے سے ان کے ایک اور افسانے ''رقصِ شرر'' کا بھی ثبوت پیش کیا جا سکتا ہے۔جس میں الفاظ اور اشیا کے درمیان کی ثنویت کو ختم کرنے کا لسانی تجربہ نظر آتا ہے اور دوسرا رنگ منظر نگاری کے وصف سے بے جان اشیاء کو جاندار اشیا میں تبدیل کرنے کا طرزِ عمل بھی۔اس کے علاوہ ان کا افسانہ ''جہاں کارواں ٹھہرا تھا'' میں بھی افسانوی منظر نامے اور داخلی احساس کو ایک جگہ پیش کرنے کا انداز اپنایا گیا ہے مثلاً افسانے کی ابتداء یوں کی گئی ہے:

> ''اس سنسان، اکیلی روش پر، نرگس کی پتیوں کا سایہ جھک گیا۔بیکراں رات کی خاموشی میں چھوٹے چھوٹے خداؤں کی سرگوشیاں منڈلا رہی تھی۔ پیانو آہستہ آہستہ بجتا رہا اور اُسے ایسا لگا جیسے ساری کائنات ایک ذرے کے برابر بھی نہیں ہے اور اس وسیع خلا میں، صرف اس کا خیال اس کی یاد، اس کا تصور لرزاں ہے اور اس وقت اس نے محسوس کیا کہ رات، مرغزاروں کی ہوا اس کی یاد ایک بار پھر جمع ہو گئے تھے۔''[4]

بظاہر تو اس تحریر میں رومانوی اسلوب نظر آتا ہے لیکن بلا شبہ اس میں منظر نامے کے ساتھ ساتھ داخلی احساس بھی نمایاں نظر آتا ہے لیکن افسانہ انتہائی غیر رومانوی مفہوم کا حامل ہے۔اس کے علاوہ قراۃ العین حیدر کی تحریر میں جو خاص پہلو نظر آتا ہے وہ علامت نگاری اور اسطوری سازی ہے جس کے ذریعہ قراۃ العین حیدر کا قلم ہزاروں سال پرانی تاریخ و تہذیب کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ان تحریروں سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ان کی تاریخی وتہذیبی معلومات کسی قدر وسیع ہیں کہ جہاں انھوں نے جدید انسان کو مختلف حیثیتوں سے عصری حقائق زندگی کا ترجمان بنا کر پیش کیا وہیں ان کے بلند پرواز تخیل نے صدیوں پرانی تاریخ، تہذیب وکلچر کا احاطہ نہ صرف کیا ہے بلکہ ان کو خوب صورت طریقہ سے پیش بھی کیا ہے۔ اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ان کے اساطیری رجحان اور تاریخی وتہذیبی معلومات کے آئینہ دار افسانوں میں ''آئینہ فروش شہرِ کوراں''، ''روشنی کی رفتار'' اور ''دوسیاح''، ''دکھلایئے لے جا کر تجھے مصر کا بازار'' قابل ذکر ہیں جن میں ان کے اسلوب بیان کے تمام نمایاں پہلوعیاں ہو کر سامنے آجاتے ہیں اور یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس کی مثال اردو ادب میں کم ہی نظر آتی ہے۔''روشنی کی رفتار'' سے ایک خوبصورت اقتباس:

> ''کسان نے ایک سمت کو اشارہ کیا وہ اچک کر گدھے پر سوار ہوگئی۔بھوک کے مارے برا حال تھا۔شہر پہنچ کر سب سے پہلے کچھ کھاؤں۔۔۔مگر فارن ایکس چینج کا کیا ہوگا اور یہ قدیم جاہل جٹ لوگ کہیں میرا روکٹ توڑ پھوڑ کر برابر نہ کر دیں۔پلٹ کر دیکھا اس اثنا میں چار پانچ گڈریے روکٹ کے گرد جمع ہو چکے تھے اور سجدے میں پڑے تھے۔اسے دیکھ کر باقی بھی غڑاپ سے سربسجود ہو گئے۔[5]

قراۃ العین حیدر کے افسانے عصری شعور کی روشنی میں انسانی تہذیب اور حیات وکائنات کے مسائل کا فلسفیانہ شعور بڑی دیانت داری سے پیش کرتی ہیں۔وہ صدیوں کے رشتوں، ماضی کی بازیافت اور وقت کے تسلسل کو گرفت میں لینے میں ید طولیٰ رکھتی ہیں۔ان کے کردار وقت کے شکنجے میں جکڑے ہوئے نظر آتے ہیں۔اس کی بہترین مثال ان کے افسانے ''جلاوطن'' میں یوں نظر آتی ہے:

> ''ایک راستہ یہیں پر آ کر ختم ہو جاتا ہے پھر ایک دیوار ہے لیکن ریشمی پردوں میں سے چھن چھن کر روشنی ادھر بھی پہنچ رہی ہے۔گو بہت سے سیاہ پوش مریض دیوانے فلسفی اور بیمار سیاستدان راستہ روکے کھڑے ہیں۔ہمیں تمہاری موت عزیز ہے کیونکہ تمہاری موت میں نجات ہے۔ ماس کے گھنٹوں نے کہا۔ ہماری ماں، چٹانوں کی بہن، سمندر کے روشن ستارے ہمیں چپکا بیٹھنا سکھا۔ یہ ہمارا عہد نامہ ہے۔ ہمارا پرانا عہد نامہ تھا، ان کے خیالات تباہ ہو چکے، اب ان کے پاس کیا باقی رہا ہے۔آرگن کے مدہم اور لرزہ خیز سروں

کے ساتھ قدم اٹھاتے ہوئے وہ سب آہستہ سے اپنے راستے پر واپس آئے۔‘‘[6]

جلاوطن کے کردار وقت کے زندانی ہیں جو نامعلوم عہد قدیم سے محسوس ماضی قریب یا عہد جدید کا سفر کر کے پھر اپنے اسی متعین وقت میں مقید ہو جاتے ہیں۔ وقت کا یہ تصور قراۃ العین حیدر کے یہاں جبر کی علامت بن جاتا ہے، جو تقدیر اور تاریخ کا جبر ہے اور ان کے اکثر کردار وقت کی ایسی جبریت کا شکار ہوتے ہیں۔ اس پہلو کو انھوں نے اپنے افسانے ’’سینٹ فلورا آف جارجیا‘‘ کے اعترافات میں یوں بیان کیا ہے:

’’(اللہ نادر بڑا جھکی تھا) بہرحال تو ہم لوگ ہمیشہ سرگوشی میں گفتگو کرتے ہیں، لیکن اس وقت کلاک پر نظر پڑتے ہی میں گھبرا کر اونچی آواز میں بزبان انگریزی بول اُٹھی۔ ہمیں جو وقت بتایا گیا تھا وہ گرینچ مین ٹائم تھا۔۔۔؟ روس کے اور یہاں کے وقت میں تو کم از کم اٹھارہ گھنٹے کا فرق ہوتا۔۔۔۔ اور۔۔۔۔ اس نے تو پرانے روسی کیلنڈر کے حساب سے 23 ستمبر کو کہا تھا۔۔۔۔‘‘ اس پر فادر کریگری بھی بڑبڑا کر بولا۔۔۔۔ ’’ارے۔۔۔‘‘ اب کیا ہوگا۔۔۔؟ ’’اب۔۔۔ یہ ہوگا۔۔۔‘‘ ایک پولیس افسر نے اپنا ہاتھ بڑھایا۔ ہم دونوں دہشت زدہ ہو کر صوفے سے کھڑے ہو گئے۔ ہمارے گرد ناچنے والوں کا مجمع لگ گیا۔ پولیس افسر کے ساتھ دو سپاہی موجود تھے۔ اس نے فادر کو درشت آواز میں مخاطب کیا۔۔۔ ’’فلاں ڈیپارٹمنٹ سٹور سے یہ گاؤن جو تمہاری گرل فرینڈ نے پہن رکھا ہے تم چرا کر بھاگے تھے۔ پولیس اس رات سے تمہاری تلاش میں مصروف ہے‘‘۔۔۔۔ یہ گاؤن جیکلسن لوٹاس کی فرمائش پر خاص طور پر تیار کیا گیا تھا۔ مختلف لائبریریوں سے بھی ہمیں اطلاع ملی ہے کہ ایک شخص راہب کے بھیس میں نادر کتابیں چراتا پھر رہا ہے۔ لیکن یہ بیش قیمت گاؤن۔۔۔۔ تم دونوں کو ہمارے ساتھ پولیس سٹیشن چلنا ہوگا‘‘۔۔۔۔ تب فادر کریگری اور بیلیانی نے مجھے دیکھا اور میں نے فادر گریگری اور بیلیانی کو۔۔۔ ہم دونوں نے پہلے اپنے دستانے اتارے۔ اپنے پنجے اپنے چہروں کی طرف لے گئے۔ سیاہ چشمے الگ کیے اور اپنے اپنے ماسک اتارے۔‘‘[7]

اس افسانے میں قراۃ العین حیدر نے دراصل ایک ایسی کہانی بیان کی ہے جس میں ’’سینٹ فلورا آف جارجیا‘‘ کو ایک غیر خاندان شخصی منوچہر سے محبت کے جرم میں یہ سزا دی گئی کہ کم سنی ہی میں اسے راہبہ بنا دیا گیا۔ وہ تمام مادی نعمتوں سے محروم کر دی گئی اور اس نے دمشق سے دور ایک راس الجبل پر گریگ اور تھوڈوکس کی خانقاہ میں کئی سال گزارنے کے بعد گرجستان کی شہزادی کافنکا تنائن کے ساتھ اس کی ریاست کی نئی خانقاہ اور پرستش گاہ کی دیکھ بھال میں عمر گزار دی۔ فادر

گریگری بھی شہزادی کاتنکا تناتن کی طرف سے مایوس ہوکر پادری بن جاتا ہے اور کتابوں کی دنیا میں خودکوگم کر دیتا ہے۔ اپنی مرضی کے خلاف ناپسندیدہ زندگی گزار کر جب وہ دونوں لقمہ اجل بن جاتے ہیں۔ تب ایک طویل عرصے بعد پھر سینٹ فلورا سابنیا آف جارجیا اور فادر گریگری اور بیلیاتی آن جارجیا اپنی ایک خواہش کی تکمیل کے نتیجے میں بغیر گوشت پوشت کے ذی روح انسان بن جاتے ہیں۔ لیکن صرف ایک سال کے لیے اور وقت معین پر پھر اپنے زمانے میں واپس چلے جاتے ہیں۔ بلاشبہ انھوں نے اپنے اس افسانے میں وقت کے ساتھ ساتھ شعور کی رو کی تکنیک کو بھی خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ کردار نگاری بھی عروج پر نظر آتی ہے اور منظر نامہ بھی خوب پیش کیا ہے۔ قراۃ العین حیدر کا اسلوب، موضوع اور تکنیک نے ان کو اردو ادب میں نمایاں مقام پر کھڑا کر دیا۔ جس دور میں انھوں نے افسانہ نگاری شروع کی یہ وہ دور تھا جب اردو میں جنسی اور نفسیاتی موضوعات پر افسانے لکھنے کا عام رجحان تھا اور اس دور کے لکھنے والوں میں منٹو، عصمت اور عسکری جیسے بڑے افسانہ نگار موجود تھے۔ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس دور میں ممتاز مفتی کا ''آپا'' جیسا شاہکار افسانہ منظر عام پر آیا۔ اسی دور میں بھوک، غربت اور بے روزگاری جیسے موضوعات پر بھی خوب صورت افسانے لکھے جا رہے تھے۔

جس دور میں قراۃ العین حیدر نے قلم اٹھایا اور ان کو افسانے کا خاص رنگ بھی منظر عام پر آیا وہ اپنے موضوع، میں پس منظر، اسلوب اور فضا آفرینی کے اعتبار سے نہ صرف مختلف تھے بلکہ انھوں نے اردو افسانے میں پہلی مرتبہ اعلیٰ طبقے کی زندگی، ان کے رہن سہن، ماحول، نشست و برخاست اور روزمرہ زندگی کی تمام تر تفصیلات کو جزئیات کے ساتھ پیش کیا تھا۔ جس کی مثال ان کے افسانے ''برف باری سے پہلے'' میں واضح نظر آتی ہے۔

> ''اوگوش'' گیلری میں سے گزرتے ہوئے کرنک روجرز کی سرخ بالوں والی لڑکی نے چپکے سے اپنی ایک سہیلی سے اکتا کر کہا ''آج وہ نہیں آیا'' --- وہ کون؟ --- اس کی سہیلی نے پوچھا --- وہی --- انتظامی سروس والا --- جو لکھنو سے آیا ہے --- ''اچھا وہ ---'' ''ہاں، سخت بور ہے۔ کل رات میرا خیال تھا کہ مجھ سے رقص کے لیے کہے گا -- لیکن چپ چاپ الو کی طرح آنکھیں جھپکاتا رہا۔'' ''لیکن کیرل ڈارلنگ کتنی بالکل شراب انڈیلے والی آنکھیں۔'' ''ہوں گی --- جین ڈارلنگ یہ ہندوستانی بالکل گیلنٹ نہیں ہوتے۔'' --- وہ دونوں باتیں کرتی کارڈ رہم کی طرف چلی گئیں''[8]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ اردو افسانے کو قراۃ العین حیدر نے جو رنگ دیا اس کا سب سے زیادہ چونکا دینے والا عنصر ان کا منفرد اسلوب تھا۔ ان کے کردار اندھا دھند انگریزی بولتے تھے اور اس افسانے میں انھوں نے بے دھڑک انگریزی الفاظ استعمال کیے تھے۔ اگر اس پس منظر میں ان کے اس پہلے لکھنے والے اور ان عہد کے لکھنے والے ہم عصروں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت واضح طور پر سامنے آجاتی ہے کہ ان سے پہلے اردو کے زیادہ تر

افسانہ نگار حقیقت نگاری کے رجحان سے متاثر تھے اور وہ زیادہ تر خارجی حقیقت کو ہی پیش کرتے تھے۔ ان کا اسلوب سیدھا سادہ بیانیہ ہوتا تھا۔ پاکستان بننے سے پہلے زیادہ تر افسانہ نگار منظر نگاری اور فضا آفرینی کے بجائے کردار نگاری پر زور دے رہے تھے۔ خصوصاً نفسیاتی رمز شناسی پر۔ جبکہ قراۃ العین حیدر نے اپنے افسانے کی ابتدائی رومانویت، خوب صورت منظر نگاری اور ہل اسٹیشنوں کی فضا آفرینی سے کی۔ ان کے ابتدائی افسانوی کردار نہ صرف اعلیٰ طبقہ سے تعلق رکھتے تھے بلکہ نہایت خوش حال اور کلچرڈ تھے۔ لڑکیاں انگریز استانی سے پیانو پر مغربی دھنیں بجانا سیکھتیں تھیں اور مصوری سے شغف رکھتی تھیں۔ بظاہر اس دور کے اردو افسانے میں ان باتوں کا ذکر انوکھا تھا۔ اس لیے کہ متوسط طبقہ سے تعلق رکھنے والے ہمارے افسانہ نگاروں کی نہ تو اس طبقے تک رسائی تھی اور نہ اس طبقے کی زندگی سے شناسائی۔ جب کہ قراۃ العین حیدر کے تمام افسانوں میں اس قسم کی منظر نگاری اور کردار نگاری نظر آتی ہے۔ جس کی مثال ان کے افسانے ''یاد کی اک دھنک جلے'' میں واضح طور پر نظر آتی ہے:

''اب تمہارا کیا ارادہ ہے اصغر۔۔۔ کار میں بیٹھے ہوئے میں نے اس سے پوچھا۔۔۔ ''اب ہم بزنس کریگا۔۔ یہ کار ہمارے جس فرینڈ کا ہے ہم اس کی پارٹنر شپ میں کام شروع کرنے والا ہے'' اس نے جواب دیا۔۔۔۔ اس کے بعد وہ راستے بھر خاموش رہا۔ اسے شاید اچھی طرح معلوم تھا اور شاید جاننے کی پرواہ تھی کہ میں کون تھی اور میرا اس سے کیا رشتہ تھا۔ ''چچا کیسے ہیں۔۔؟'' میں نے کچھ دیر بعد دریافت کیا ''۔۔۔؟'' اس نے سوالیہ نظروں سے مجھے دیکھا۔۔۔ ''تمھارے والد'' میں نے وضاحت کی۔۔ ''وہ۔۔۔ ڈیڈی۔۔۔۔ ہی از آل رائٹ۔۔ آئی سپوز'' اس نے جواب دیا اور بڑے اسٹائل سے اور نہایت زناٹے کے ساتھ ڈرائیو کرنے اور آہستہ آہستہ سیٹی بجانے میں مصروف رہا۔ ''تمھیں یاد ہے علی اصغر۔۔۔ ایک مرتبہ ہم لوگ تمھارے وہاں بمبئی آئے تھے یاد ہے۔۔؟'' ''میں نے ایک بار پھر بات کرنے کی سعی کی۔۔ ''وہ۔۔؟ یا۔۔۔۔ یا۔۔۔یا۔۔۔آئی ریمبر۔۔۔ناوٹ ویٹ یوٹیل می۔۔۔ تھوڑا سا یاد ہے۔۔۔'' اس نے جواب دیا اور انگریزی دھن کی سیٹی بجانے میں مشغول ہو گیا۔'' [9]

قراۃ العین حیدر اردو کی پہلی افسانہ نگار تھیں جنھوں نے اس طبقے کی نمائندگی کی اور ترجمان بن کر سامنے آئیں یعنی خوش حال اور کلچرڈ طبقے کی نمائندہ افسانہ نگار بن کر اس دور کو قراۃ العین حیدر کا ابتدائی دور کہا جا سکتا ہے لیکن ان کا کوئی غیر معمولی ادبی کارنامہ واضح طور پر سامنے نہیں آیا۔ اس ابتدائی دور کی روشنی میں اگر ''ستاروں سے آگے'' میں شامل افسانوں

کے مطالعے سے نمایاں ہوتا ہے کہ ان کے ابتدائی دور کے افسانے کا کوئی خاص پہلو نظر نہیں آتا یعنی ان میں موضوع کا تنوع، بیان کی قدرت، اسلوب کا انوکھا پن اور ایک مخصوص علاقے کی منظر نگاری اور فضا آفرینی اور گہری رومانویت تو نمایاں تھی مگر زندگی کی سچائی سماجی اور تاریخی شعور اُجاگر نہیں تھا۔ جو ان کے بعد افسانوں کا سب سے بڑا وصف بن گیا۔ اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ قراۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ تقسیم ملک اور حصول آزادی کے بعد فنی پختگی اور رچاؤ، گہرا سماجی اور تاریخی شعور اور زندگی کے بارے میں جو وژن ملتا ہے وہ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ''ستاروں سے آگے'' میں نظر نہیں آتا اس حوالے سے قراۃ العین حیدر کہتی ہیں:

> ''قراۃ العین حیدر کی یہ جائز شکایت ہے کہ لوگ تخلیقی عمل (افسانے کے پروسس) کو کیوں نہیں سمجھتے۔ مصنف کی عمر اور تجربے میں بتدریج اضافہ ہوتا ہے۔ اسے سمجھے بغیر کسی کے فن کے بارے کے تجربے کے وقت انصاف نہیں کیا جا سکتا۔'' [10]

اس خیال کے بعد اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ''ستاروں سے آگے'' میں شامل افسانوں میں رومانویت کی ایک ایسی لہر ملتی ہے جس کا عام معاشرے سے کوئی تعلق نہیں بلکہ یہ اعلیٰ طبقے کے نوجوان لڑکے اور لڑکیاں ہیں جو خواب ناک ماحول میں رہتے ہیں۔ ان درداروں میں محبت کا مادہ پایا جاتا ہے، بے فکری اور دولت کے خواب نظر آتے ہیں۔ انسانوں میں یہ رنگ اس وجہ سے بھی شامل ہوگا کیونکہ سب سے پہلے انسان اپنی تحریر میں اپنے اردگرد کا ماحول اس میں رہنے والے کی زندگی بیان کرتا ہے۔ لیکن جب وقت تبدیل ہوتا ہے، ماحول بدلتا ہے تو افسانے کے موضوعات بھی تبدیل ہو جاتے ہیں اور یہ ہی خوبی قراۃ العین حیدر کے افسانوں میں نظر آتی ہے کیونکہ ان افسانوں کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ مجموعہ میں شامل کئی افسانے جنگ عظیم دوم کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ لیکن ان میں جنگ کا براہ راست کوئی ذکر ہے اور نہ جنگ کی تباہ کاریوں اور اس سے پیدا ہونے والے قحط اور بھوک کے مسائل کا ذکر ہے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جنگ عظیم کے پس منظر میں متحدہ ہندوستان کے اعلیٰ طبقے کی روزمرہ زندگی کی عکاسی کی گئی ہے اور دکھایا گیا ہے کہ خوشحال گھرانے کی لڑکیاں اور لڑکے کس طرح جنگ میں شامل سپاہیوں اور ان کے متاثرین کی مدد کرنے کے لیے ریڈ کراس میں شامل ہو کر ان کے لیے کپڑے جمع کرتے اور دیگر فلاحی کام سرانجام دیتے ہیں۔ ان افسانوں کے زیادہ تر ہیرو زیادہ تر رائل ایئر فورس میں پائلٹ بن کر جنگ کا ایندھن بن جاتے ہیں یا دوسرے اعلیٰ سول عہدوں پر فائز ہو جاتے ہیں۔ ان کی محبتیں چونکہ کھوکھلی ہوتی ہیں، اس لیے ناکام رہتی ہیں۔

اا ان افسانوں میں فنی اعتبار سے کوئی خاص بات نہیں نہ کوئی پلاٹ ہے اور نہ ماجرا اور نہ کردار نگاری۔ اس کے باوجود یہ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ زیادہ تر افسانے مونولاگ میں ہیں اور کہیں کہیں ''شعور کی رَو'' کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ''شعور کی رَو'' کا استعمال احمد علی اور سجاد

ظہیر کے ''انگارے'' بعد سب سے پہلے قراۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں کیا۔ جس کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ قراۃ العین حیدر اردو میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی بانیوں میں سے ہیں۔ اس حقیقت سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک اردو میں سب سے پہلے سجاد ظہیر اور احمد علی نے پیش کی لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ طویل مدت گزرنے کے بعد جب اس طرز پر افسانے پیش نہیں ہوئے اور ترقی پسند تحریک کی کاوش ''انگارے'' پر بھی اعتراض ہوئے اور اس طرز کو بھی فراموش کر دیا گیا تو اس طرز پر سب سے پہلے باغیانہ کوشش قراۃ العین حیدر نے ہی کی اگرچہ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ اس تکنیک کی بانی تھیں لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ وہ اس تکنیک کو اردو ادب میں دوبارہ روشناس کرنے والی پہلی مصنفہ ہیں۔

''شعور کی رو'' کی تکنیک استعمال کرنے کی وجہ سے ان افسانوں میں کئی خرابیاں بھی پیدا ہو گئیں یعنی اس تکنیک کے تحت مصنفہ نے اپنے بعض افسانوں میں بیانیہ اور خود کلامی کو آپس میں اس طرح غلط ملط کر دیا کہ پڑھنے والے کے لیے یہ جاننا مشکل ہو جاتا ہے کہ مصنفہ کہاں بول رہی ہیں اور کردار کہاں ہے؟ لیکن کیونکہ طویل مدت کے بعد مصنفہ کی یہ اولین کوشش تھی اس لیے ابتداء میں تو یہ مشکل پڑھنے والے کے لیے ضرور پیدا ہوئی مگر بعد میں جب اس تکنیک کی روشنی میں مصنفہ نے کئی دوسرے افسانوں میں وقت کے ساتھ ساتھ پیش کیا تو یہ خامی بھی دور ہوتی چلی گئی۔ اس کا اندازہ اس پہلو سے بھی بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانوں میں جب کہیں کہیں کمیونسٹوں کا ذکر آیا اور ان پر لطیف طنز کیا گیا اور دکھایا گیا ہے کہ کہ اعلیٰ طبقہ کے لڑکے اور لڑکیاں کس طرح ایک رومانس کے تحت کمیونسٹ پارٹی میں شامل ہو کر پارٹی کا انبار ''قومی جنگ'' فروخت کرتیں اور قحط زدہ لوگوں کی مدد کی غرض سے اونی کپڑے بنتی اور جمع کرتی ہیں تو اس پس منظر میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا مصنفہ بڑی خوبصورتی سے استعمال کرتے ہوئے کہیں کہیں کانگرس اور مسلم لیگ اور تحریک پاکستان کا بھی ضمناً بڑے خوب صورت انداز میں کیا ہے لیکن صرف اشارے کنارے میں، یعنی صرف جھلکیوں کی حد تک جس سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ مصنفہ نے یہ سارے افسانے جنگ عظیم کے دوران لکھے ہیں۔ جس میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا خوب صورت استعمال کرتے ہوئے مصنفہ نے یورپ اور جنوب مشرقی ایشیاء پر زبردست بمباری اور ہر طرح تباہی کی عکاسی کی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ جنگ کے خاتمے پر سپاہی کو محاذ سے واپس آتے ہوئے مختلف صورت حال کو بھی دلکش انداز میں بیان کیا ہے جس میں انگریز فوجی ہندوستانیوں کو آزادی دے کر برطانیہ واپس جا رہے تھے۔ بلاشبہ مصنفہ نے ایک دور کے ساتھ کئی ادوار کو ایک جگہ جمع کرنے کے ساتھ ساتھ وقت اور حالات کو شعور کے ساتھ وابستہ کرنے کی خوب صورت کوشش کی جس میں حالات اور واقعات کسی کسی جگہ آپس میں غلط ملط ہو گئے جس کی وجہ سے ایک خرابی یہ بھی پیدا ہو گئی کہ افسانے میں یہ ساری تصویر ہی واضح طور پر ابھر کر سامنے نہیں آتی۔ مصنفہ نے دراصل ان تمام باتوں کو عملاً پس منظر میں رکھا ہے۔ اس لیے کہ افسانے میں کوئی نظم وضبط کہانی یا ماجرا نہیں جس کے لیے ان تمام عوامل کو خام مواد کے طور پر استعمال کیا جاتا۔ ان

افسانوں کی سطحیت کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان کی مشق سخن کے دور کی یادگاریں ہیں جس میں مصنفہ نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو پہلی بار استعمال کرنے کی کوشش بھی کی۔ جس میں وہ کسی حد تک کامیاب بھی ہوئیں اور نئی طرز کی پیچیدگی بھی پیدا ہوگئی۔ لیکن اس کے باوجود اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ان کے زیادہ تر افسانوں میں کئی نمایاں خوبیاں بھی موجود ہیں جو ان ہم عصروں اور بعد میں لکھنے والوں میں ناپید نہیں تو نایاب ضرور نظر آتی ہے مثلاً ان کے افسانوں کی نمایاں خوبی ان کی منظر نگاری ہے اور مصنفہ پہاڑیوں اور وادیوں کے درختوں، پودوں اور پھولوں کی مختلف اقسام کا اتنی کثرت اور تفصیل کے ساتھ ذکر کرتی ہیں کہ ان پر بوٹانسٹ ہونے کا گمان ہونے لگتا ہے اور یہی نہیں بلکہ مصنفہ درختوں اور پودوں کے درمیان ایک فضا بھی پیش کرتی ہیں جس سے پڑھنے والا خوابوں کی دنیا میں گم ہو جاتا ہے۔ جہاں عام لوگوں کو عملی زندگی میں رسائی نصیب نہیں ہوتی۔ ان تمام پہلوؤں کو ایک جگہ جمع کرنے پر ان کے دور کے ترقی پسندوں نے ان پر کڑی نکتہ چینی کی تھی اور انھیں ''پوم پوم ڈارلنگ'' کا نام دیا تھا۔ اس حقیقت کو قراۃ العین حیدر نے اپنے افسانے ''مونا لیزا'' کی زبانی بیان کیا ہے:

> ''ہم کتنے اچھے ہیں ہماری دنیا کس قدر مکمل اور خوش گوار ہے۔ اپنی معصوم مسرتیں اور تفریحیں اپنے رفیق اور ساتھ اپنے آئیڈیل اور نظریے اور اسی خوب صورت دنیا کا عکس وہ اپنے افسانوں میں دکھانا چاہتی ہیں تو اس کی تحریروں کو فنٹاسٹک اور مصنوعی کہا جاتا ہے۔''[11]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ قراۃ العین حیدر نے اپنے افسانہ ''مونا لیزا'' میں اپنے کردار نشاط زریں کی زبانی بیان کی ہے۔ جس میں انھوں نے اپنے اوپر کیے جانے والے اعتراضات کا جواب خوبصورت انداز میں دینے کی کوشش ہے اور وہ اس میں کامیاب بھی نظر آتی ہیں۔ اس حوالے سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مصنفہ نے اپنے موقف اور نظریہ فن کا دفاع بھی کیا ہے اور اس حقیقت کو بھی پیش کیا ہے کہ انسان جس ماحول میں رہتا ہے جن کرداروں سے اس کا واسطہ ہوتا ہے وہ ہی کردار اور ماحول اس کی تحریر کی پہچان بھی ہے در اصل انسان سب سے زیادہ اپنے ماحول سے متاثر ہوتا اور سب سے پہلے اس پس منظر کو پیش کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے، یہ اور بات ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جب مصنف کی تحریر کو نقاد پڑھتے ہیں تو اپنی آرا اس وقت کی روشنی میں کرتے ہیں جس دور یا زمانے میں وہ رہ رہے ہوتے ہیں بلاشبہ یہ کچھ قراۃ العین حیدر کے اسلوب کے حوالہ سے بھی کہا جا سکتا ہے کہ کافی وقت گزرنے کے بعد جب ان کے افسانوں کا تجزیہ کیا گیا تو پڑھنے والے اور نقاد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ سارے افسانے واقعی فنٹاسٹک ہیں اور ایک ایسی دنیا کی عکاسی کرتے ہیں جو عام لوگوں کی دنیا نہ تھی۔ جو بلاشبہ بقول مصنفہ:

> ''کتنی مکمل اور خوش گوار تھی اور ان کی مسرتیں اور تفریحیں کتنی معصوم تھیں ان کے آئیڈیلز اور نظریے انھیں کس قدر عزیز تھے۔''[12]

اس لیے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ وہ اپنے افسانوں میں اس خوب صورت دنیا کا عکس پیش کرتی تھیں تو انھیں بطور مصنفہ ایسا کرنے کا حق تھا اور ترقی پسندوں کو ان پر اعتراض کرنے کا حق نہ تھا۔ اس حوالے سے اگر قراۃ العین حیدر کے افسانوں کا تجزیہ کرتے وقت یہ کہنا کہ ان افسانوں میں برصغیر کی عصری زندگی کا عکس نہیں ملتا اور صرف اعلیٰ طبقہ کے نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے شب وروز اور ان کی انتہائی پرتعیش زندگی کی جھلکیاں ملتی ہیں، کسی طرح بھی درست نہیں ہے۔ کیونکہ جن کرداروں اور ماحول کو مصنفہ نے موضوع بنایا وہ بھی بلاشبہ ہمارے عہد کے لوگ ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ وسیع تر معاشرہ سے کٹے ہوئے ایک ایسی دنیا کے لوگ ہیں جو بقول مصنفہ:

''اپنی اس دنیا، اپنی اس زندگی سے انتہائی مطمئن اور خوش ہیں۔'' [13]

دراصل یہ وہ دنیا ہے جو حصول آزادی اور تقسیم ملک سے پہلے جاگیرداری اور تعلق داری نظام پر مبنی جمایا نہایت پرانا اور مضبوط معاشرہ تھا۔ جس کی بنیاد پر انگریزوں کے زیر اثر ایک ''اینگلو انڈیا'' معاشرے نے جنم لیا تھا۔ جس میں بڑے بڑے سول افسران اور ان کی اولادیں شامل تھیں جو مغربی تہذیب اور طرز زندگی کو اختیار کرنا اپنے لیے باعث افتخار تصور کرتی تھیں۔ یہ معاشرہ قیام پاکستان کے بعد بکھر کر رہ گیا اور ہندوستان میں زرعی اصلاحات اور زمین داری نظام کے خاتمے کے نتیجے میں اس طبقے کی بنیادیں ہل گئیں اور جب یو پی کے مسلمانوں کے جاگیردار اور تعلق دار طبقے نے اپنی آبائی سرزمین کو چھوڑ کر ایک نئی اور اجنبی سرزمین کو اپنا مسکن بنایا تو ''ستاروں سے آگے'' کے امراء ورؤسا کے طبقے کو اپنی حقیقت معلوم ہوگئی اور جب ان کی ''انتہائی مطمئن اور خوشگوار زندگی'' میں درازیں پڑنے لگیں تو ان کے سارے آئیڈیلز اور نظریے پاش پاش ہو گئے اور قراۃ العین حیدر کی تمام رومانیت آن کی آن میں محض ایک سال کے دوران ختم ہوگئی۔ قراۃ العین حیدر اور ان کی تحریروں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ صرف اس پس منظر میں صحیح طور پر ان کے فن یعنی افسانوں کا جائزہ لیا جاسکتا ہے کیونکہ قراۃ العین حیدر اپنے ہم عصروں اور سارے فن کاروں کے درمیان اپنے اسلوب کے حوالے سے منفرد نظر آتی ہیں ان کی تکنیک ''شعور کی رو'' اور اس کا پس منظر بظاہر منتشر معلوم ہوتا ہے۔ مگر حقیقت میں ایک ہیں اور یہ کردار بظاہر اعلیٰ طبقہ کے نمائندے لیکن مسائل میں متوسط طبقہ اس طرح ماحول بھی اعلیٰ معاشرہ کا نمائندہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن حالات وواقعات کے سامنے بے بس۔ غرض یہ کہ قراۃ العین حیدر نے اپنی تکنیک کے پس منظر میں جو کچھ بھی پیش کرنے کی کوشش وہ کسی نہ کسی طرح انسان کا ماضی، حال اور مستقبل ہی تھا۔ جس کی کوئی نہ کوئی شکل ہر انسان کے ذہن میں ہر وقت موجود ہوتی ہے۔ جیسے ہم کسی اجنبی انسان کو دیکھ کر اچانک کہہ دیتے ہیں۔ اس چہرے یا اس شخص کو پہلے بھی دیکھا ہے یا پھر والد کی وفات کے بعد بیٹا یا بیٹی کی شکل میں وہ تمام عادات ہمارے سامنے آجاتی ہیں جو ان میں موجود تھیں اور ان کے فنا ہو جانے کے بعد اولاد کے روپ میں ہمارے سامنے آجاتی ہیں بالکل اسی طرح قراۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے اپنی تحریر میں بھی کیا جس میں وہ کامیاب بھی نظر آتی ہیں اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا

تاریخیت نے لے لی اوراس دور میں انھوں نے ایسے افسانے لکھے جن میں تاریخیت کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔اس دوران ان کے افسانوں کے دو مجموعے اور شائع ہوئے ایک ''روشنی کی رفتار'' اور دوم ''جگنوؤں کی دنیا''۔ان دونوں مجموعوں میں شامل افسانے ان کے پہلے مجموعوں سے بہت حد تک مختلف ہیں اور ان میں تاریخیت کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔اس حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ قراۃ العین حیدر کے پہلے مجموعے میں جوفنی کمزوریاں یا خامیاں تھیں وہ ان کے بعد آنے والے افسانوی مجموعوں میں ختم ہوتی گئیں اور ان کا اسلوب،فن اور تکنیک میں کثیر الجہتی پیدا ہوگئی۔

قراۃ العین کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''شیشے کا گھر'' 1954ء میں منظر عام پر آیا۔پہلے افسانوی مجموعہ میں رومانویت کا جو رویہ نظر آتا تھا اس کے مقابلے میں ان کی تحریر میں نمایاں فرق محسوس ہوتا ہے یعنی موضوعات میں وسعت نظر آتی ہے۔ اس بات کا اندازہ اس بات سے بھی بآسانی لگایا جاسکتا ہے کہ اس افسانے کا بنیادی کردار مصنفہ خود ہیں اور وہ اپنے خاندان کو اپنے سماج کے المیے کی ایک علامت بنا کر پیش کرتی ہیں۔مندرجہ ذیل اقتباس سے اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

> ''ہمارے اس نظام حیات کی یہ گاڑی اس طرح کب تک چلے گی؟ یہ خوفناک ڈراما۔۔۔ تم تو صرف یہی کہتے ہو میرے بھائی، جو یونانی تمثیل کا مطالعہ کرتے ہو۔لیکن زندگی یونانی ڈرامے کے اس جیومیٹری کی طرح کے پیٹرن اور اس فارمولے سے کہیں زیادہ شدید ہے۔یونانی ٹریجڈی سرد ہوتی ہے، زندگی ٹریجڈی نہیں۔زندگی موت ہے جو ہر وقت آتی جاتی رہتی ہے اور نہیں آتی اور جب آجاتی ہے تو پتا نہیں چلتا کہ اگر نہ آتی تو کیا ہرج تھا۔''[14]

اس اقتباس میں ایک نمایاں عنصر ماضی پرستی کا ہے جو بتدریج قراۃ العین حیدر کے فن میں نمایاں ہوتا گیا۔وہ گزرے ہوئے خوشگوار لمحوں کی بازیافت کو اپنا مقصد زندگی بناتی گئی۔اس افسانے کے ''جہاں پھول کھلتے'' کے بارے میں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ یہ افسانہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی خوب صورت مثال ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اس میں ذاتی تاثرات کا ایک مبہم سا مرقع بھی نظر آتا ہے۔کیونکہ اس میں نہ تو ماجرا سازی ہے نہ تفسیر عروج، نہ کردار نگاری اور اس کے ساتھ ساتھ ساری دلکشی چند گہرے خیالات اور مشتبہ رواں نثر ہے۔

اسی طرح ''داغ داغ اجالا'' میں قراۃ العین حیدر کی داستان حیات کا ایک ورق ہے اور ساتھ ہی آزادی ہند اور تقسیم ملک کے بعد جنم لینے والی مملکت خداداد کی ایک جھلک بھی نظر آتی ہے۔اس افسانے کے متعلق کہا جاسکتا ہے کہ اس افسانے میں براہ راست اور خاص کر افسانہ نگار طبقے سے تعلق رکھنے والی نئی تعلیم یافتہ لڑکیوں کا بیان نظر آتا ہے:

> ''اے مادہ پرستو، مڈل کلاس والو، میں تو روح کی ارسٹوکریٹ ہوں۔ یہ سب لڑکیاں

ہندوستان کے مختلف ہل اسٹیشنوں پر کانونٹ اسکولوں میں پڑھتی تھیں اور سب نے موسیقی میں ٹرنٹی کالج سے ڈپلومے حاصل کیے تھے۔ انٹلکچوئیل لڑکیاں ایک فی ہزار بلکہ اس سے بھی کم مقدار میں تھیں۔ ان کو اپنے متعلق بڑے زبردست مغالطے تھے۔ لہذا وہ ہر ایک سے بے حد سر پرستانہ انداز میں ملتیں اور تازہ ترین سیاسی اور اقتصادی بین الاقوامی صورت حال پر مختصر سا تبادلہ خیال کرنے کے بعد بیٹھی قہوہ پیتی رہتیں۔ اکثریت ان لڑکیوں کی تھی جو انقلاب سے پہلے پردہ کرتی تھیں لیکن اب جذبہ قومی کی شدت سے مجبور ہو کر مردوں کے ساتھ میدان عمل میں دوش بدوش کام کرنے کے سلسلے میں مخلوط کالجوں کے لیڈیز روم میں بیٹھ کر فلمی گانے گنگناتی تھیں۔ نوجوانوں کے لیے تین کیریئر کھلے تھے۔ انتظامی، فارن سروس اور دفاع۔ لڑکیوں کے لیے بھی مستقبل کے سلسلے میں یہی میدان زیادہ دلکش نظر آتے تھے۔'' [15]

اس افسانے کے بارے میں اگر یہ کہا جائے تو درست معلوم ہوتا ہے کہ یہ افسانہ بھی ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں لکھا گیا۔ کیونکہ درحقیقت افسانہ کردار سے بے نیاز اور قصے سے عاری ہے۔ بس جدید تاریخ کا ایک فلسفیانہ احساس دلاتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ جس میں تعلیم نسواں پر معنی خیز رائے زنی کے ساتھ ساتھ انسانیت کا احساس نہیں ہے۔

اس کے علاوہ مصنفہ کا ایک افسانہ ''کیکٹس لینڈ'' کے عنوان سے لکھا گیا جس کے عنوان سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یہ ایک علامتی افسانہ ہے جس میں عصر حاضر کی اس فضا کا بھر پور عکس ملتا ہے جو دراصل نئی نسلوں کا گہوارہ ہے۔ جس میں مادی ترقیات کے باوجود، زوال پذیر انسانوں کی فضا ہے جس سے اس بات کا اندازہ از خود ہو جاتا ہے کہ پوری دنیا ایک روحانی بے اطمینانی کا شکار ہے اور لطف ولذت کے سارے سامان کا انجام شکستِ آرزو، محرومی اور اداسی ہے۔ بلاشبہ اس کو ایک بین الاقوامی جائزہ رپوٹ بھی کہا جا سکتا ہے جو جنگِ عظیم دوم کے بعد منظر عام پر آئی۔ اس حوالہ سے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ دراصل دنیا کے مختلف ممالک اور ان کے ماحول و معاشرہ کا جو براہ راست تجربہ قراۃ العین حیدر کے پاس تھا وہ کسی اور کے پاس کم ہی نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ان کا مطالعہ حیات اور مشاہدہ زندگی دوسروں سے زیادہ وسیع تھا۔ کیونکہ درحقیقت اس مطالعے اور مشاہدے میں تیزی اور گہرائی بھی ہے۔ جس میں قراۃ العین حیدر کی اپنی ذہانت، ان کی شدید حس مزاج اور قدروں کے نظام سے ایک جذباتی وابستگی شامل نظر آتی ہے۔

''مشرق وسطیٰ کے پاس تو آج کل اپنی کوئی موسیقی ہی نہیں۔ تھوڑی بہت عربی اور مصری موسیقی کے علاوہ ساری کی ساری یورپ کی سستی موسیقی کی انتہائی بھدی نقالی ہے اور مغربی کلاسیکی موسیقی کو سمجھنا یا پسند کرنا ان کے یا ہمارے، آپ کے، کسی کے بس کی بات

نہیں۔[16]

ایک اور جگہ تحریر کرتی ہیں:

''یہ سب جگہیں ایک سی تھیں۔ یہ سارے لوگ ایک طرح کے تھے۔ دو سو سالہ پرانے اینگلو انڈیا کی زندگی کتنے مطمئن انداز سے گزرتی آرہی تھی۔ یہ سارے شہر ایک سے تھے۔ وہی ایک سا طبقہ جو آبادی سے دور سول لائنز میں رہتا۔ سب کی ایک سی کوٹھیاں، ایک سے باغ، ایک سی ذہنیتیں اور خیالات اور اس ''اینگلو انڈیا'' کے سارے مشہور اور خاص اسٹیشن پونا، جھانسی، آگرہ، لکھنو، کانپور، الہٰ اباد، پھر ان لوگوں کے یہ ہل سٹیشن، بنگال کا دارجلنگ، یو پی کا نینی تال اور میسوری، شمال مغرب کا کشمیر۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ وہ قیامت تک اسی طرح اپنے ان پرانے کلبوں میں جمع ہو کر برج اور بلیئرڈ کھیلتے رہیں گے۔'' [17]

مندرج بالا اقتباس کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ وسیع النظری اور انسان دوستی قرۃ العین حیدر کے فن میں ایک عامل کا درجہ رکھتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں اکثر کرداروں کی اندرونی شرافت بنیادی نیکی کو ابھارا ہے۔ اس پہلو کو خوب صورتی سے انھوں نے اپنے افسانے ''برف باری سے پہلے'' میں ان الفاظ میں کیا:

''عورتیں صرف خلوص کی پرستش کرنا چاہتی ہیں اور نرمی اور مہربانی کیا ہم اتنا بھی نہیں کر سکتے ہیں کہ زندگی میں ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح برتاؤ کریں جس سے یہ محسوس کر سکیں کہ یہاں پر خلوص سے اور آسائش اور محبت اور زندگی کی سادگی سے دنیا کے برے انسان بھی اتنے ہی اچھے بن سکتے ہیں۔۔۔۔ انسانیت کی حقیقی اور آخری اچھائی ہم سب میں موجود ہے۔ ہم سب خلوص اور محبت اور زندگی کی سادگی کے اہل ہیں۔''[18]

بلاشبہ اس اقتباس سے بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے اپنی تحریر میں انسانیت کی حقیقی اور آخری اچھائی سب کو بڑی خوب صورتی سے بیان کیا ہے۔ اس طرح ان کا افسانہ ''دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم'' بھی خوب صورت اظہار بیان کا اعلیٰ نمونہ ہے جس میں انھوں نے جنگ عظیم دوم کے پر آشوب کا ذکر کرتے ہوئے واضح کرداروں کا ساتھ ساتھ چونکا دینے والے واقعات بیان کیے ہیں۔ اس کا خاص پہلو یہ ہے کہ منظر کشی اس انداز میں کی ہے جس کی وجہ سے شروع سے آخر تک تجسس قائم رہتا ہے اور عروج کا ارتقا ایک ترتیب سے ہوتا ہے۔ اگر اس افسانے کے بارے میں یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ فنی طور پر یہ مجموعے کا کامیاب ترین افسانہ ہے۔

قراۃ العین حیدر کا تیسرا افسانوی مجموعہ ''پت جھڑ کی آواز''۔اس افسانوی مجموعے کی خاص خوبی یہ ہے کہ اسی نام کا ایک افسانہ بھی مجموعے میں شامل ہے۔اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ افسانہ مجموعے کی کہانیوں کی عام فضا کا اشاریہ ہے۔اس افسانے کے عنوان حوالہ سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ علامتی ہے اور زندگی کے زوال اور انتشار کا مفہوم دیتا ہے چاہے وہ ایک فرد کی زندگی ہو یا سماج کی۔اس افسانے کی ایک اہم خوبی یہ بھی ہے کہ قراۃ العین حیدر کے دوسرے افسانوں کے مقابلے میں یہ افسانہ عام فہم ہے۔لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ آخری سطور جن پر افسانے کا اختتام ہوتا ہے ایک علامتی جملے پر مبنی ہیں اور اسے ''شعور کی رو'' میں بیان کیا گیا ہے:

> ''اندھیری راتوں میں آنکھیں کھولے چپ چاپ پڑی رہتی ہوں۔سائنس نے مجھے عالم موجودات کے بہت سے رازوں سے واقف کر دیا ہے۔ میں نے کیمسٹری پر ان گنت کتابیں پڑھی ہیں۔پہروں سوچا ہے۔ پر مجھے بڑا ڈر لگتا ہے۔اندھیری راتوں میں مجھے بڑا ڈر لگتا ہے۔خوش وقت سنگھ،خوش وقت سنگھ۔۔تمہیں اب مجھ سے مطلب۔''[19]

''ہاؤسنگ سوسائیٹی'' نئی سیاست و معیشت اور نئی تہذیب سب پر ایک زبردست طنز ہے۔یہ سو صفحات کا ایک طویل افسانہ ہے جسے ایک ناولٹ بھی کہا جا سکتا ہے۔اس میں افسانویت کے ساتھ ساتھ بڑی ڈرامائیت بھی ہے۔اسرار، تجسس، انکشاف اور حادثات قدم قدم پر ملتے ہیں۔تاریخ کی کش مکش، سیاست کی آویزش، حکومت کی سازش، معیشت کی جدوجہد اور معاشرت کی الجھن سے فضا معمور ہے:

> ''ماضی کی محل سرائیں جل کر راکھ ہوئیں مگر ابھی اس حلقے کی بنیادوں پر دونوں ملکوں میں بورژوازی کے نئے محل کھڑے ہوں گے۔کل کے جاگیردار کی جگہ آج کا سرمایہ دار لے گا۔''[20]

یہ افسانہ دو ادوار پر مشتمل ہے یعنی ایک آزادی سے پہلے کا جس میں افسانے کے تمام کرداروں کا ماضی پوشیدہ نظر آتا ہے اور اس حصہ میں مشکل اور پریشانیوں کے ساتھ ساتھ انصاف اور بہادری کی بھی بہت سی مثالیں نظر آتی ہیں۔جس کی آزاد فضا میں سلمان اور ثریا حسین کی مشابہت پسندی اور محبت پروان چڑھتی ہے۔جبکہ دوسرے حصہ آزادی کے بعد کے دور پر مشتمل ہے جس میں اس حقیقت کو بیان کیا گیا ہے کہ پاکستان بن جانے کے بعد مثالیت و محبت کی ساری امنگیں دم توڑ دیتی ہیں اور خود غرضی و بے کرداری بلکہ بدکرداری کا فروغ نظر آتا ہے۔یہ عصر حاضر کا ایک بڑا المیہ ہے اور اس کے سبھی کردار اس ٹریجڈی کے ہیرو، ہیروئین اور ولن کی سیرتیں رکھتے ہیں۔افسانے کی ہیئت میں یہ نہ صرف قراۃ العین حیدر بلکہ اردو ادب کا بہترین افسانہ ہے۔''شعور کی رو'' کے حوالے سے ان کا افسانہ ''جلاوطن'' بھی بہت اہمیت کا حامل ہے۔اس افسانہ میں ہندو

مسلم مشترکہ کلچر کے مناظر ہیں۔ ''جلاوطن'' کا علامتی مطلب اپنے مخصوص تناظر میں جو تقسیم ہند اور اس سے پہلے اور بعد کے حالات سے تیار ہوتا ہے جس کے حوالہ سے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ بہت ہی معنی خیز اور ایک مخصوص دور کے ذہن، ہندوستانیوں کے ایک مثالیت پسند یا تخیل پرست رومانوی طبقے کے لیے نہایت موزوں ہے۔ افسانے میں نوجوان جنگ عظیم ثانی اور تقسیم ہند کی ستم زدہ نئی نسل کی نمائندہ کشوری کے ''شعور کی رو'' ہے جو اس قسم کے احساسات کی حامل نظر آتی ہے:

''ہماری غلطیوں کا سایہ ہمارے آگے آگے چلتا ہے اور رات ہمارے تعاقب میں ہے۔ انھوں نے سوچا لیکن ہم رات کی وادی کو تیزی سے عبور کر رہے ہیں۔ ہم اپنے بدقسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی۔ اپنی خانہ جنگی کے دور نے اس کی ذہنی تربیت کی اور اب اس ہولناک ''سردلڑائی'' کے محاذ پر اسے اپنے اور دنیا کے مستقبل کا تعین کرنا ہے۔''[21]

رفیقو! انسان نے خودکشی کرلی، پرانی اقدار تباہ ہوگئیں۔ اپنے پرائے ہو گئے۔ یہ سب پچھلے پانچ سال سے دہراتے دہراتے تم لوگ اکتا نہیں گئے۔ یہ جو کچھ ہوا یہی ہونا تھا اور آپ تھیں کہ ایک انتہائی رومانٹیک تصور لیے بیٹھی تھیں گویا زندگی نہ ہوئی شانتارام کی فلم ہو گئی۔''[22]

درج بالا اقتباس کہ روشنی میں یہ کہنا درست ہوگا کہ ان کے تمام افسانے کسی نہ کسی طرح ایک خاص معیار اور نیا پن اپنے اندر رکھتے ہیں اور ان کی کردار نگاری کے حوالے سے تو یہ حقیقت واضح ہے کہ ان کا ہر افسانہ کسی نہ کسی طرح منفرد ہے۔ ''یاد کی اک دھنک جلے'' میں گرس نامی سادہ عورت، ''قلندر'' میں اقبال بخت سکینہ نامی فرشتہ، رحمت اور ''کارمن'' میں ایک شدید محبت کرنے والی فراق زدہ عورت کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ ''ایک مکالمہ'' میں القاب کے دو علامتی کرداروں کی گفتگو ہے جس میں ایک طرح کی ''شعور کی رو'' میں عصر حاضر کے بہت سے اہم مسائل پر ایک رواں دواں تبصرہ کیا گیا ہے۔

''پت جھڑ کی آواز'' مجموعی طور پر قرۃ العین کی افسانہ نگاری کی پیش رفت ہے۔ اس کے چند طویل افسانے ناولٹ کا پیش خیمہ ثابت ہوئے۔ اگر مجموعی طور پر قرۃ العین حیدر کی افسانوی مجموعہ کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ کردار نگاری اور افسانہ نگاری دونوں لحاظ سے یہ مجموعہ افسانوں کے پچھلے دو مجموعوں سے بہتر و برتر ہے۔ اس بات کا ثبوت اس طرح سے پیش کیا جاسکتا ہے کہ اس مجموعہ میں شامل افسانے قرۃ العین حیدر کے فن افسانہ نگاری کی بڑھتی ہوئی وسعت اور پختگی کا زندہ ثبوت پیش کرتے ہیں۔

''پت جھڑ کی آواز'' کے بعد 1968ء میں ''فصل گل آئی یا اجل آئی'' منظر عام پر آیا، اس میں آٹھ افسانے شامل ہیں۔ اس مجموعے میں خیال اور تصویر کی وہ دنیا نہیں ملتی جہاں کے باسی محض خوابوں کے تانے بانے بنتے دکھائی دیتے ہیں۔ بلکہ یہاں تک پہنچتے پہنچتے قرۃ العین حیدر کی سوچ یکسر بدل کر پختہ ہو جاتی ہے۔ اب صرف بالائی طبقے کی عکاس نہیں رہتیں بلکہ وہ اب متوسط اور عام طبقے پر بھی حقیقت پسندانہ نگاہ ڈالتی ہیں۔ حتیٰ کہ ایک طوائف کی زندگی کا تجزیہ کرتی بھی نظر آتی ہیں۔

''فصل گل آئی کہ اجل آئی'' اس طویل افسانے کا مرکزی کردار ''میں'' ہے جسے قرۃ العین حیدر کے باطن کی آواز بھی کہا جا سکتا ہے۔ مختلف طریقوں سے اپنی ذہنی الجھنوں کا اظہار کرتا ہے اور اس المیے کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔

> ''میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو؟۔۔۔ اب میں کس اور جاؤں۔ میرے دشمن، میرے دوست، میں نے انھیں راستے کے کس موڑ پر بیٹھا چھوڑ دیا۔''[23]

ایک دوسری جگہ تحریر کرتی ہیں کہ:

> ایک سفر جو نا معلوم کہاں سے شروع ہوا اور کہاں ختم ہو گا۔ فطرت کی طرح تخلیق کے کرب میں مبتلا ہے، حد راستے مسدود ہیں، دریا کے کنارے ڈوب چکے ہیں۔ اب کہیں نجات نہیں ہے۔''[24]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ حقیقت واضح ہو کر سامنے آجاتی ہے کہ بے دخلی، بے اختیاری اور بے اعتباری بیسویں صدی میں ایک المیے کے طور پر ابھری اور انسانی شخصیت کے بکھراؤ کا سبب بنی۔ یہی بکھراؤ قرۃ العین حیدر کے ہاں نظر آتا ہے۔ برصغیر پاک و ہند صرف زمین کا بٹوارا نہیں بلکہ انسان کی شخصیت کئی حصوں میں تقسیم ہو گی۔ ایک ''بے دخلی'' کے ساتھ ''شرف قبولیت سے محرومی'' کا سامنا تھا۔ اس حوالے سے وہ لکھتی ہیں کہ:

> ''آپ ساڑھی کیوں پہنتی ہیں۔ کم از کم پارٹیوں میں تو گرارہ (غرارہ) سوٹ پہنا کیجئے۔ کیا آپ بنگالی ہیں؟ جی نہیں میں ملک کے مغربی حصے کی باشندہ ہوں۔ اچھا تو آپ مہاجر ہیں۔ انھوں نے حقارت سے کہا اور آگے چلی گئیں۔''[25]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ جب زمین آسمان ہی اپنے نہ رہے تو اس نے انسانی شخصیت کو داخلی و خارجی سطح پر بکھیرا۔ یہی زمین سے بے دخلی اور بکھراؤ اس افسانے کا موضوع بنی۔ اس طرح قرۃ العین حیدر کا افسانہ ''فوٹو گرافر'' اگرچہ ایک مختصر افسانہ ہے مگر اپنے تاثر کے اعتبار سے معنی و مفہوم کی ایک دنیا آباد لیے ہوئے ہے۔

افسانے میں جس المیے کی طرف اشارہ ہے وہ وقت کا ظالم تسلسل ہے جو مکاں سے بے نیاز اپنی چال چلتا ہے اور راستے میں آنے والی ہر چیز کو فنا سے دُور کرتا چلا جاتا ہے۔ قراۃ العین حیدر نے اس المیے کے ذریعے وقت کے جبر وفنا کے تصور کو تخلیقی سطح پر پیش کیا ہے۔ اس پس منظر کی روشنی میں اگر افسانے کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ افسانہ اپنی تمام تر سادگی کے باوجود گہرا فلسفیانہ رنگ لیے ہوئے ہے۔

''کیونکہ ہم جہاں جاتے ہیں فنا ہمارے ساتھ ہے۔ ہم جہاں ٹھہرتے ہیں فنا ہمارے ساتھ ہے، فنا مسلسل ہماری ہم سفر ہے۔''[26]

افسانہ کا سب سے اہم اور جاندار کردار فوٹو گرافر کا ہے اور یہی افسانے کا مرکزی کردار بھی ہے۔ اس کردار کو بنانے میں قراۃ العین حیدر نے فنکاری سے کام لیا ہے۔ افسانے میں اس کا تعارف مصنفہ یوں کرواتی ہیں:

''پھاٹک کے نزدیک والرس ایسی مونچھوں والا ایک فوٹو گرافر اپنا ساز و سامان پھیلائے این ٹین کی کرسی پر چپ چاپ بیٹھا رہتا ہے۔''[27]

ایک دوسری جگہ بیان کرتی ہیں کہ:

''فوٹو گرافر مدتوں سے یہاں موجود ہے، نجانے کہیں اور جا کر اپنی دکان کیوں نہیں سجاتا، لیکن وہ اس قصبے کا باشندہ ہے، اپنی جھیل اور اپنی پہاڑی چھوڑ کر کہاں جائے؟ اس پھاٹک کی ملسا پر بیٹھے بیٹھے اس نے بدلتی دنیا کے رنگا رنگ تماشے دیکھے ہیں۔''[28]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ فوٹو گرافر کے کردار کی عکاسی میں جو پہلو نمایاں نظر آتا ہے اس کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ تعارف قراۃ العین حیدر کی فنی وفکری نقطہ نظر کی سچی تصویر کشی کرتا ہے۔ یعنی اپنی جڑوں کی تلاش، دھرتی سے محبت، اپنی تہذیب، اپنی تاریخ کا حوالہ اور ماضی کے ساتھ ایک تخلیقی رشتے کی از سر نو تشکیل، یہ سبھی اس کردار میں منعکس ہوتا ہے۔ فوٹو گرافر کا کیمرہ بھی خاموش کردار کے طور پر نظر آتا ہے۔ یہ کیمرہ زندگی کے بدلتے رنگوں کا گواہ اور خوب صورت آوازوں کا سامع ہے۔ مگر وقت کے جبر کے ہاتھوں وہ بھی بے بس ہے۔ اس حوالہ سے وہ لکھتی ہیں:

''فوٹو گرافر کے کیمرے کی آنکھ یہ سب کچھ دیکھتی ہے اور خاموش رہتی ہے۔''[29]

پھر کہتی ہیں:

''اس کا کیمرہ آنکھ رکھتا ہے مگر سماعت سے عاری ہے۔''[30]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ انھوں نے دراصل زندگی کے ہنگاموں میں فوٹو گرافر کا خاموش اور سماعت سے عاری کیمرہ کے پردے میں جبریت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جو وقت کے تسلسل کی دین ہے۔ اپنی سرزمین سے محبت کرنے والا فوٹو گرافر دراصل قراۃ العین حیدر کی تہذیبی و تاریخی فکر کا تسلسل ہے۔ یہ کہانی ہے ایک عدم سے دوسرے عدم تک، ایک فنا سے دوسری فنا کے سفر کی۔

رثائی فضا اور اساطیری جہت کے حوالہ سے ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان قراۃ العین حیدر کے فن کے بارے میں لکھتی ہیں کہ:

''وہ اساطیری قصوں، روایات، عقائد، توہمات اور حکایات کے ذریعے ہماری تہذیبی جڑوں کی تلاش کرتی ہیں اور موجودہ تہذیب جوان روایات سے کٹ کر رہ گئی ہے اس کی بے زمینی پر تنقید کرتی ہیں۔''[31]

ڈاکٹر قاضی عابد کے خیال میں:

''قراۃ العین حیدر نے اساطیری سیاق وسباق والے افسانے کم لکھے ہیں لیکن جو افسانے اس سیاق و سباق کے حامل ہیں وہ ان کے اعلیٰ ترین افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔''[32]

ان اقتباسات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں درحقیقت رثائی فضا کو اور اساطیری جہت کو بھی المیہ میں ڈھال کر پیش کیا جو ان کے فن کا اعلیٰ معیار نظر آتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ رثائی فضا اور اساطیری کے ساتھ انھوں نے بعض افسانوں میں تجریدی رنگ کو بھی شامل کرنے کی کوشش کہ ہے۔ جس کی مثال ہمیں ''یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے'' میں نمایاں نظر آتی ہے۔ یعنی افسانے کے اختتام میں افسانے کے مرکزی کردار تمارا کی ایک غیر متوقع حادثے کے بعد ذہنی کیفیات کو تجریدی انداز کے ساتھ ساتھ موثر پیرائے میں بیان کیا ہے۔

اس پہلو کہ وہ اپنے افسانے میں کچھ اس طرح پیش کرتی ہیں کہ اپنے دوست ڈاکٹر نصیر الدین کے ایک طیارہ دستی بم سے خود کو ہلاک کرنے کی خبر اور پھر ٹی وی پر اس مسخ شدہ لاش کا کلوز اپ دیکھنے کے بعد تمارا کی حالت دگرگوں ہوگئی۔ نیم بے ہوشی کے عالم میں پلنگ پر پڑی رہی۔ اس کے دماغ میں متواتر اور مسلسل عجیب وغریب تصویریں گھومتی رہیں جیسے انسان کو سرعام یا ہائی بلڈ پریشر کے حملے کے دوران انوکھے نظارے دکھائی دیتے ہیں۔ یہی نہیں اسے عجیب وغریب خوفناک آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔ لیکن اس ازخودرفتگی کی کیفیت میں بھی جانے کیوں اسے یہ احساس ہوتا رہا کہ جیسے وہ اشیاء کو ان

کے اصل بنیادی روپ میں دیکھ رہی ہو۔ بہر حال اس عالم میں اس پر جو کچھ بیتی، اس کے تجریدی بیان میں افسانہ نگار نے بھر پور فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ اس طرح اگر قراۃ العین حیدر کے افسانوں میں عورت کے تصور کے حوالے سے بات کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانوں میں عورت کے حوالے سے ان کا موضوع زمان و مکان کے تناظر میں عورت کا مقدر پیش کیا گیا ہے یعنی:

''عورت کی وفا، سپردگی، قربانی، ایثار اور گم گشتگی، فریب عورت، عورت کی روح کے وہ انداز ہیں جو زمان و مکان سے ماورا محبت کی تلاش میں ازل سے ابد تک زماں نوردی کر رہی ہے۔ اس کا محبوب مرد اپنی زیست کا ابدی گرفتار اور ابدی بے وفا ہے۔'' [33]

اس اقتباس کی روشنی میں اگر عورت کے کردار کے حوالے سے ان کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو مندرذیل کرداروں میں اس کی عکاسی خوب صورت انداز میں کی گئی ہے۔ عورت کے ازلی بدقسمت کردار کی نمائندگی انھوں نے اپنے افسانے گریسی میں کی جوان کے افسانوی مجموعے ''یاد کی اک دھنک جلے'' کا خوب صورت افسانہ اس طرح کارمن، فلورا، چھمی بیگم و حسب نسب، کے بہترین کردار ہیں۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ قراۃ العین حیدر کے نزدیک یہ عورت ہی ہے جو بھائی کے لیے کڑھتی ہے، باپ کے لیے فکر مند ہوتی ہے، اور اولاد کے دکھ سہتی ہے۔

قراۃ العین حیدر کے افسانوں میں ایک خامی بھی نظر آتی ہے کہ ان کے کردار وقت سے مفاہمت نہیں کرتے بلکہ اس کی راہ میں گم ہو جاتے ہیں۔ کچھ ایسے ہیں جو معجزوں اور کرامتوں کی امید پر زندہ رہتے ہیں۔ اس کی اعلی مثالیں ہمیں مس کا نگار (فن کار)، ڈاکٹر زبیدہ صدیقی (ڈالن والا) گریسی وغیرہ سے نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ کچھ کردار ایسے بھی ہیں جو وقت سے مصالحت کرنا سیکھ جاتے ہیں۔ ان میں چھمی بیگم، تنویر فاطمہ، کنول کماری، کشوری، گھسیم دتی وغیرہ کے نام نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان تمام پہلوؤں کا جائزہ لینے کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کے بیشتر افسانوں کا مرکزی کردار عورت ہی ہے۔ مردوں کے کردار ذیلی اور معاون ہی نظر آتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کے کرداروں میں عہد حاضر کے آشوب کی قبولیت کا رجحان بھی ملتا ہے۔ وہ گزرے ہوئے وقت کو یاد کرتے ہیں تو اس لیے کہ اسی بہانے حاضر کے خساروں کو یاد دلا سکیں۔ وقت کے گرداب میں انھوں نے کیا کھویا کیا پایا ہے اسکا کچھ حساب کر سکیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر شمیم حنفی کے خیال میں:

''یہ کردار نہ تو مراجعت کے طلب گار ہیں نہ انقلابی مگر بہت حساس ہیں۔ ایک رفتار پیما کی طرح ان کی حیثیت ایسے نازک آلوں کی سی ہے جو موسم کی تبدیلی او وقت کے ایک منطقے درجہ حرارت کے اتار چڑھاؤ کی خبر دیتے رہتے ہیں۔ ایک نیم فلسفیانہ لاتعلقی کے

ساتھ۔''[34]

اس طرح کئی دوسری مثالوں میں بھی ان کے افسانوں میں نظر آتی ہیں جن کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ قراۃ العین حیدر کا فن اردو افسانے میں واضح نظر آتا ہے جس سے یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ انھوں نے اردو ادب اور خاص طور پر افسانے میں جو نمایاں مقام حاصل کیا وہ ایک دن یا چند سالوں میں حاصل نہیں کیا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ وہ جس بلند مقام پر نظر آتی ہیں جہاں کوئی دوسرا ان کے مقابل نہیں ہے کئی سالوں کی محنت کا نتیجہ ہے۔

اس حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ اردو کی پہلی ادیبہ ہیں جنھوں نے براہ راست انگریزی ادب کے ساتھ ساتھ جدید ترین ہیئتی تجربوں سے استفادہ کیا۔ ''شعور کی رو'' ورجینا وولف، نفسیات، جارج ایلیٹ، عصری حسیت، آفاقی تناظر اور تاریخ کا شعور ان کے فن کے خدوخال بناتے ہیں۔ اس فن کی مدد سے انھوں نے عورت کے کردار کو بھی طویل صدیوں کے تناظر میں اور پھر اپنے خاص ماحول کے پس منظر میں دیکھا۔ عورتوں سے ہمدردی اور ان کی نمائندگی کے جس فن کا آغاز راشد الخیری سے ہوا تھا وہ قراۃ العین حیدر کے ہاں پہنچ کر بلندیوں پر نظر آتا ہے۔ بلاشبہ اس حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ قراۃ العین حیدر تک عورت کے شوخ رنگ روپ افسانے کی دنیا میں پیش کیے جا چکے تھے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر علی احمد فاطمی لکھتے ہیں:

> ''اگر عورت کے اتنے تہذیبی رنگ روپ نہ ہوتے تو شاید قراۃ العین حیدر ہندوستان کی اس عورت کو تاریخ و تہذیب کے حوالے سے بین الاقوامی سطح پر کھڑا کرنے میں کامیاب نہ ہو پاتیں۔ چمپا سے لے کر چاندگی بیگم کے حوالے سے ہندوستان کی سنسکرت کو نہ کھنگال پاتیں۔ قراۃ العین حیدر نے اپنے فکر و فلسفے اور زور قلم سے عورت کے کردار کو ایک وقار عطا کیا اور اسے زندہ جاوید کیا۔ ذات پات اور زمان و مکاں کی ساری حدیں توڑ دیں۔''[35]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ قراۃ العین حیدر نے عورت کے کردار میں جو رنگ بھرا وہ ان سے پہلے اردو ادب میں ناپید تو نہیں تھا۔ البتہ نایاب ضرور تھا لیکن قراۃ العین حیدر نے عورت کے مقام کو کردار کی روشنی میں بلندی پر پہنچا دیا۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ قراۃ العین حیدر کے زیادہ تر کردار نسوانی ہیں۔ جن کے ساتھ ضمنی ذیلی یا معاون قسم کے مردوں کے کردار بھی نظر آتے ہیں۔ جو ان واقعات کی رو کو آگے بڑھاتے ہیں جو مرکزی کرداروں کے ارتقا میں ممد و معاون ثابت ہوئے ہیں۔ ان کرداروں کا اگر جائزہ لیا جائے تو ان کرداروں میں خشونت سنگھ، فاروق، وقار، شمشاد، قاسم، جمشید، آفتاب رائے، اقبال بخت، سید رفاقت حسین، اور سلمان کے کردار قابلِ ذکر ہیں۔ جو

ایک خاص اہمیت کے حامل بھی ہیں اور کسی حد تک کہانی پر چھائے ہوئے بھی ہیں۔ ورنہ بیشتر کردار فعال، مثبت اور پیچیدہ ہونے کے بجائے فلیٹ کردار کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔

کردار نگاری کے تناظر میں اگر قراۃ العین حیدر کے موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کے اصل موضوع تاریخ وزماں ہے اس تناظر میں عورت کا مقدر ان کے یہاں ماں، بہن اور بیوی کے روپ میں ابھر کر سامنے نہیں آتا۔ بلکہ ان کی اعلیٰ تعلیم، ترقی یافتہ ذہنیت اور ان کا نکھرا ہوا شعور انھیں نئے دور کی الٹرا ماڈرن عورت کا روپ دیتا ہے۔ جو جاگیردارانہ نظام کے دائرے سے نکل کر سرمایہ دارانہ نظام اور اونچی ماڈرن سوسائٹی میں داخل ہوئی ہے۔ یہ عورت حرم سرا سے نکل کر نہ صرف ماڈرن سوسائٹی کی روحِ رواں بنی ہے بلکہ اس کے قدم بیرون ملک بھی پہنچ گئے ہیں۔ اس کے ہم سفروں میں کوٹھے کی طوائفیں بھی ہیں جو سماج میں مناسب مقام پانے کی خاطر لندن، ایران، ترکی اور دیگر ممالک میں بے چین روحوں کی مانند بھٹکتی نظر آتی ہیں۔ اس ضمن میں ڈمنیتی دیوی آف رام کوٹ، حسب نسب کی چھجی بیگم، سنگھار دان کی مہاراجہ جگ مگ پور کی سابقہ داشتہ زمرد بائی آف لکھنو وغیرہ قابل ذکر کردار ہیں۔

اس طرح قراۃ العین کے فن کا جائزہ لیا اور کردار نگاری کے ساتھ ماحول اور واقعات کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت بھی واضح ہو کر سامنے آجاتی ہے کہ انھوں نے ایک ماحول سے دوسرے ماحول میں قدم رکھنے والی عورت کی خوب صورت عکاسی کی ہے تو غلط نہ ہوگا۔ اس کی مثال ان کے افسانے میں یوں نمایاں نظر آتی ہے جب پردہ نشیں ماحول کی پردردہ، ڈمنیتی دیوی نے جو رانی صاحبہ کے نام سے مشہور تھیں اپنے شوہر راجا صاحب کی وفات کے بعد گھر کی دہلیز سے قدم باہر نکالتی ہیں تو کلبوں اور پارٹیوں کے شور وشغب میں اپنے آپ کو گم کر دیا اور مکمل طور پر ''سوسائٹی ٹائپ'' بن گئیں۔ زندگی سے وابستہ ذمہ داریوں کا بوجھ جب ان کے ناتواں و نازک وجود سے نہ اُٹھ سکا تو انھوں نے ایک سیکریٹری رکھ لیا۔ پھر وقتاً فوقتاً سیکریٹریز بدلتے رہے اور رانی صاحبہ کی ذمہ داریوں کے بوجھ کے ساتھ گاہے بگاہے خود ان کا بوجھ بھی اُٹھاتے رہے۔ شراب وشباب اور ستائش کے کھیل میں وہ ایسی کھوگئیں کہ اپنے اکلوتے پائلٹ بیٹے کے ہوائی جہاز کے حادثے میں موت کے سانحے نے بھی انھیں خواب غفلت سے نہ جگایا۔ وہ حالات کے دھارے پر تنکے کی مانند بہتی چلی گئیں۔ یہاں پر ان اقدار کی بے اثری، مہمل جدیدیت کی تاثیر انگیزی اور اخلاقی نظام کی زوال پذیری کے بڑے دل کش مرقعے افسانہ نگار نے کھینچے ہیں۔

رانی صاحبہ کے مقابل ''حسب ونسب'' کی چھجی بیگم ہیں، وہ بھی اوسط درجے کے ایک زمیندار گھرانے سے تعلق رکھتی ہیں اور اپنے زمانے کی تہذیب کی سچی نمائندہ ہیں۔ رانی صاحبہ کی طرح وہ بھی نامساعد حالات کا شکار ہوتی ہیں۔ لیکن ان کی طرح لکشمن ریکھا کو پار کر کے اپنی شخصیت کو مسخ ہونے دیتیں، بلکہ اپنے گرد وہ پرانی اقدار اور روایات کا مقدس ہالا انھوں نے کھینچے رکھا تھا اس کے نور کے سبب وہ اندھیروں میں بھٹکنے سے بچ جاتی ہیں۔ اس طرح اگر ''سنگھار دان'' کی زرد

بائی کے کردار کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ وہ ایک خاندانی طوائف زادی ہوتے ہوئے بھی معاشرہ میں ایک اونچے مقام کی خواہش کی ہوگی ۔ لیکن وہ اپنے پس منظر پہ اتنی شرمندہ نہیں تھیں ۔ کیونکہ وہ جانتی تھیں کہ لکھنو کی جس پرستان منزل میں اس نے جنم لیا تھا یہ پرستان منزل مختلف صورتوں سے ساری دنیا میں موجود ہے۔ بڑے بڑے شریف زادوں کے طور طریقے اس کی نظر سے پوشیدہ نہیں تھے۔ اپنے دل کو اسی قسم کے بہلاوے دے کر اس نے اپنے آپ کو بچائے رکھا۔ لیکن وقت کی حیریت نے اسے دلدل میں دھکیل دیا۔

ان تمام پہلوؤں کے مدِ نظر رکھتے ہوئے اگر چہ کہا جاسکتا ہے کہ قراۃ العین حیدر کے اسلوب، فن اور تکنیک میں کثیر الجہتی پائی جاتی ہے۔ جو دوسرے افسانے نگاروں کے لیے نا قابل تقلید ہے۔ اسی لیے وہ اپنا کوئی الگ اسکول نہ بنا پائیں۔ اس کے ساتھ ان کی کم آمیزی، کم گوئی اور مشکل پسندی نے ان کے انفرادیت کو نمایاں کر دیا۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ اپنے اسلوب کی خالق و خاتم وہی ہیں۔

ان کے افسانے کا جائزہ لیتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ان کے ذہن پر ان کے شاندار ماضی کی ہر تفصیل ہے جس سے انھیں بڑی عقیدت تھی اس کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں کھو کر پانے کا احساس بھی ملتا ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ دوسری خوبیوں کی طرح ان کے یہاں ایک اور نمایاں پہلو یہ بھی ہے کہ ان کا کینوس دوسرے افسانہ نگاروں کی نسبت زیادہ وسیع ہے۔

انتظار حسین

انتظار حسین جدید مختصر افسانے کی ایک اہم شخصیت ہیں۔ اپنی افسانہ نگاری کے اس طویل عرصے میں ان کا فن کئی طرح کے تجربات سے گزرا۔ کبھی تصوف کی منزل آئی کبھی اس پر فلسفیانہ رنگ چڑھا، کبھی وہ شاعری سے قریب تر ہوا۔ کبھی اس میں اقبال کے نظریات کی جھلکیاں نظر آئیں اور نہ صرف یہ کہ مشرقی رنگ نمایاں نظر آیا بلکہ اس کے ساتھ ساتھ مغربی رنگ اور روسی ادب کے اثرات بھی نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے کہا جاتا ہے کہ روسی ادیبوں خصوصاً ترگنیف او ٹالسٹائی کی حقیقت پسندی ان کے فن پر اثر انداز ہوئی، کبھی چیخوف کی جزئیات نگاری ان کے افسانوں میں رچی بسی نظر آئی تو کبھی کافکا کے مسئلہ تناسخ نے انتظار حسین کی تحریر کو متاثر کیا۔ کافکا کے حوالے سے تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ کافکا ر کے ناولٹ "Metamorphaois" سے تو انتظار حسین اس قدر متاثر ہوئے کہ اس طرز پر انھوں نے ''کایا کلپ'' کے عنوان سے خوب صورت افسانہ تخلیق کیا۔

انتظار حسین کے تخیل اور تخلیقات میں مختلف اثرات تو ضرور پائے جاتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ان کا کمال یہ ہے کہ تکنیک تو انھوں نے مغرب سے لی لیکن اس تکنیک میں جو کچھ تحریر کیا وہ خالص مشرقی ہے۔ اس کی مثال اس طرح دی جاسکتی ہے کہ ان کے افسانے میں جو مواد ہے وہ قدیم اسلام تاریخ کے حوالے، دیومالائی دور کے قصے، کہانیاں، حکایات اور لوک کتھاؤں سے انتخاب کیا گیا ہے اور اس تمام مواد کو انھوں نے اپنے افسانوں میں علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس حوالے سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ماضی کی بازیافت کے لیے انھوں نے مغربی تکنیک کا سہارا لیا اور اس آئینہ میں موجودہ دور کے بعض ایسے خاص مسائل کو پیش کیا جو انھیں بے چین رکھتے ہیں۔

انتظار حسین نے ۱۹۵۱ء سے اپنا سفر شروع کیا جو کسی نہ کسی طرح آج بھی جاری وساری نظر آتا ہے۔ ان کے بہت سے افسانوں کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ جن میں ''گلی کوچے'' 1951ء، ''کنکری'' 1957ء، ''آخری آدمی'' 1972ء اور ''شہر افسوس'' 1976ء۔ ان تمام مجموعوں میں پیش کردہ افسانوں کے رجحانات موضوعات ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں اور مختلف جہات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے موضوعات کے بارے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ان خاص موضوعات میں، ہجرت، مایوسی، ڈر اور خوف کی نفسیات، مذہبی واخلاقی اقدار کی شکست وریخت، تقسیم ملک کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سیاسی اور سماجی حالات، اور ان میں سب سے اہم ماضی کی بازیافت، تہذیبی معاشرتی رشتوں کا احساس اور ان تمام کے نتیجے میں انسان کا پایۂ انسانیت سے گر جانا بلکہ اگر یہ کہا جائے تو بے جانہ ہوگا کہ حیوان کی جون میں تبدیل ہو جانا شامل ہے۔

ہجرت کے حوالے سے اگر انتظار حسین کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ تقسیم ملک سے ہونے والے اثرات ان کی تحریر میں نمایاں نظر آتے ہیں۔ تقسیم کے بعد ایک عام انسان پر اس کا اثر محرومی، تنہائی و بے زمینی کی شکل میں ظاہر ہوا۔ ہجرت کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے یہ تمام اثرات ان افسانوں میں نمایاں نظر آتے ہیں۔ ہجرت کے سارے کرب کو ہمیں ان کی ہجرت سے افسانوں میں نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے اور جس کی مثالیں ہمیں ان کے ابتدائی مجموعوں ''گلی کوچے'' اور ''کنکری'' کے افسانوں میں نظر آتیں ہیں۔

ہجرت کو انھوں نے اس انداز میں پیش کیا کہ پچھلی نسل نے فسادات کو اس دور کا تجربہ قرار دیا تھا اور بعد کی نسل کے لیے اس دور کا تجربہ ہجرت تھی۔ انھوں نے ہجرت کے حوالے سے جو تجربہ بیان کیا وہ یہ ہے کہ اسلامی تاریخ میں تجربہ بار بار خود کو دہراتا ہے اور اس طرح بیرونی اور اندرونی طور پر دُکھ درد کی تحویل عمل کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بن جاتا ہے۔

انھوں نے 1947ء کے بعد کی ہجرت کو مسلمانوں کی پہلی ہجرتوں کے تجربے کے پس منظر میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ اگر ہجرت کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان دونوں ہجرتوں کی نوعیت اور محرکات میں زمین و آسمان کا فرق نمایاں نظر آتا ہے اور اسی طرح معنوی طور پر بھی تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ معنوی طور پر بھی دونوں ہجرتوں میں کوئی مماثلت نہیں پائی جاتی ہے اور نہ ہی کوئی اور قدر مشترک نظر آتی ہے۔

انھوں نے اپنی ہجرت کے اقدام کو صحیح ثابت کرنے یا پھر ہجرت کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لیے لوگوں کو قائل کرنے کی کوشش کی ہو اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے دل کے تسکین و سکون کی خاطر اس ہجرت کو اسلامی ہجرت کے مماثل بتایا ہو۔ وجہ کچھ بھی ہو مگر اس ہجرت کو ایک اجتماعی تجربہ ماننے کے باوجود وہ ہندوستانی مسلمانوں سے خود کو الگ رکھتے ہیں۔ جنھوں نے ہجرت نہیں کی، نہ ہی وہ ان مسلمانوں کو اپنے گروہ میں شامل تصور کرتے ہیں جو وہیں کی سرزمین میں پیدا ہوئے۔ ان کے ساتھی وہ لوگ ہیں جو ان کے ساتھ ہجرت کے تجربے سے گزرتے ہیں۔

اگر انتظار حسین کے ہجرت سے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں ہمارے اجتماعی زندگی کے ماضی، حال اور مستقبل کا ہماری معاشرتی تاریخ کے امکانات کے ذریعے احاطہ کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے سجاد باقر رضوی نے ''آخری آدمی'' کے دیباچے میں تحریر کیا ہے:

> ''بیسویں صدی کو اکثر لوگ تاریخی شعور کا عہد کہتے ہیں۔ اس عہد میں تیزی سے بدلتے ہوئے حال اور مستقبل کی درخشاں یا ہیبت ناک صورت کا احساس زندگی کا ایک عام تجربہ ہے اور ماضی کا شدید احساس بھی غالباً اسی باعث ہے کہ محض حال و مستقبل کے حوالے سے نہ معاشرے کی ذات مکمل ہوتی ہے اور نہ فرد کی۔ پس پاکستان کے قیام سے ہمیں

حال بھی ملا اور مستقبل کے لیے نصب العین بھی۔ اس لیے ماضی کے تلاش ہوئی۔ اسے ماضی پرستی نہ کہیے بلکہ تاریخی شعور، تخلیقی و تعمیری ۔۔۔ انتظار حسین کا خیال ہے کہ ہر شخص اپنی تہذیب کے حوالے سے ہی منظّم ہوتا ہے، فرد بنتا ہے اور اسی حوالے سے خود کو پہچانتا ہے۔ مزید برآں وہی تہذیب جو فرد کی تشخیص کرتی ہے، قوموں کی بھی شخص کرتی ہے اور جس طرح فرد کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے وجود کی مختلف سطحوں کو جانے، قوم کے لیے بھی قومی وجود کی مختلف تہوں اور سطحوں کا سمجھنا ضروری ہے۔'' [36]

سجاد باقر رضوی نے دراصل تاریخی شعور کے تناظر میں تاریخ فرد کا تعلق سمجھنے کی کوشش کی ہے جس کے حوالہ سے یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ جس طرح شعور کی رو کی تکنیک ایک ہی وقت میں انسان تین زمانوں کو ساتھ لے کر چلتا ہے اس طرح تاریخی واقعات کے اندر بھی بہت سے پہلو ایک جگہ جمع ہو جاتے ہیں۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے حوالے سے اگر انتظار حسین کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ان کے افسانوں کا بیانیہ حقیقت نگاری کے اکہرے پن سے مبرا ہے۔ افسانوں میں بیان کردہ واقعات کی ایک سطح طبعی اور ٹھوس ہے جو کہ سچائی کی اوپری پرت سے ہے، دوسرے واقعات کی باطنی یا اندرونی سطح ہے جہاں روح کے اندر جاری رہنے والی پیکار یا داخلی کشمکش، ایک طرح کا باطنی منظر نامہ پیش کرتی ہے اس حوالے سے اگر انتظار حسین کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ ماضی ان کے ہاں نسٹلجیا بن کر نہیں بلکہ تہذیبی وقت کا وہ سرچشمہ بن کر سامنے آتا ہے جس سے حال کی معنویت کا تعین ہو سکے۔ اس لیے ان کے افسانوں میں واقعات کی ترتیب تاریخی تسلسل کی پابند نہیں ہے۔ سامنے کے واقعات بیان کرتے کرتے وہ تاریخی تسلسل کے کسی اور ورق پر درج واقعے سے ان کو حکایاتی اسلوب کے ذریعے وابستہ کر کے۔ کہانی میں معنی کی کئی جہتیں پیدا کر لیتے ہیں۔ کیونکہ ان کے خیال میں:

''ماضی جامد نہیں ایک نامیاتی طاقت ہے۔'' [37]

اس اقتباس کی روشنی میں اگر شعور کی رو کی تکنیک کے حوالے سے انتظار حسین کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ انھوں نے اس تکنیک کا استعمال کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ کیونکہ ہجرت کے حوالے سے انھوں نے اپنے افسانوں میں زمانہ کو قید نہیں کیا بلکہ انھوں نے اپنے افسانے میں زمان و مکاں کا جو تصور پیش کیا وہ دراصل وقت کا داخلی تصور ہے جو خارجی دنیا کے وقت کے تصور سے بہت مختلف نظر آتا ہے اس حوالے سے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ انھوں نے اس نقطہ نظر کے ساتھ اپنے دور اور ایک خاص زمانے میں رونما ہونے والے واقعات کو ان کی سطح سے بلند ہو کر ایک وسیع تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے اور انفرادی اور اجتماعی تجربوں کے مابین فاصلوں کو مٹایا جا سکتا ہے۔ کیونکہ جب شخصی واردات کے بیان میں دوسرے کرداروں کی آمد ورفت شروع ہو جاتی ہے تو یہ صرف نجی یا شخصی نہیں رہ جاتا بلکہ ذات کی

روداد خود بخود زمانے کی روداد بن جاتی ہے۔اس حوالے سے اگر انتظار حسین کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ ان کے افسانے بھی مختلف گروہوں اور فرقوں میں بٹے ہوئے انسان کو ایک عالم گیر وحدت کے طور پر دیکھنے کی روادار ہیں۔اس حوالے سے وہ اپنے مضمون اجتماعی تہذیب اور افسانہ میں لکھتے ہیں:

''جب تہذیبی سالمیت رخصت ہو چکی ہو تو اجتماعی احساس کا ترجمان بننے کے لیے افسانہ نگار کو بہت جتن کرنے پڑتے ہیں۔اسے باطنی زندگی کی گہرائیوں میں یہ دریافت کرنا پڑتا ہے کہ وہ کون سے احساسات، آدرش، تمنائیں اور موروثی شکلیں ہیں جو تہذیبی زندگی اور جذباتی چلن میں تفرقہ پڑ جانے کے باوجود مشترک ہیں اور سماج کے ایک فرد کا دوسرے فرد سے رشتہ جوڑتی ہیں۔ان مشترکات میں ایک تو ماضی کا ورثہ ہوتا ہے۔حاضر میں بے شک بے ربطی کی صورت پیدا ہو جائے مگر یہ ورثہ تو یادوں کی صورت میں اجتماعی حافظے میں محفوظ رہے۔''[38]

درج بالہ اقتباس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ انتظار حسین نے ''شعور کی رو'' کا استعمال اپنے افسانوں میں بڑی خوب صورتی سے کیا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل اور اس کے ساتھ وقت کا تصور شعور اور لاشعور سب ہی عناصر ان کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔واقعات وحالات کا جائزہ وہ ایک ہی وقت میں ماضی اور حال دونوں میں بیان کرنے کا فن بھی جانتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ انتظار حسین کی فکر کا مرکز ثقل جڑوں سے اکھڑنے کا تجربہ اور بیان کرنے کا ہنر بھی جانتے ہیں جو تجربہ یا ارادی ہجرت میں رونما ہوتا ہے۔اس حوالے سے وہ کہتے ہیں۔

''ہجرت مسلمان کی تاریخ میں ایک ایسے تجربے کا مرتبہ رکھتی ہے جو بار بار اپنے آپ کو دہراتا ہے اور خارجی اور باطنی دکھ درد کے لمبے عمل کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بن جاتا ہے''۔[39]

ایک دوسری جگہ فرماتے ہیں:

''جب اجتماعی زندگی میں کوئی ایسا تجربہ اپنے آپ کو دہراتا ہے جس نے بار بار ظہور کیا ہو اور جو اجتماعی شعور کا حصہ بن چکا ہو تو اس سے پیدا ہونے والے استعارے عہد کے تجربے کے ساتھ ساتھ پرانے زمانوں کے ساتھ بھی رشتہ قائم کر دیا کرتے ہیں۔''[40]

انتظار حسین کے افسانوں میں یہ تجزیہ تاریخ اور تخیل، حقیقت اور ماورائے حقیقت، آپ بیتی اور جگ بیتی کے رنگ

اپنے اندر لیے ہوئے نظر آتا ہے۔اس طرح تاریخ اور مافوق التاریخ کی یکجائی نے ان کے افسانوں کو اجتماعی تجربوں کی روداد بنا دیا ہے۔اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''ہجرت کا تجربہ۔ یک نئی آگاہی لے کر آیا تھا یہ کہ آدمی اتنا کچھ نہیں ہوتا جتنا کچھ وہ نظر آتا ہے۔اس کے رشتے اس کے خارج سے زیادہ اس کے باطن میں پھیلے ہوئے ہیں اور معاشرتی حقیقت خودمختار حقیقت نہیں ہے۔ وہ بہت سی غائب اور حاضر حقیقتوں، گم شدہ اور نو آمدہ عوامل کے گھال میں سے جنم لیتی ہے۔زمانے دو نہیں تین ہیں اور یہ تین زمانے جدا جدا حقیقتیں نہیں ہیں بلکہ آپس میں اس طرح گتھی ہوئی ہیں کہ ان کی حد بندی نہیں کی جاسکتی۔آدمی حاضر میں سانس لیتا ہے مگر اس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوتی ہیں۔''[41]

انتظار حسین نے مندرج بالا اقتباس میں ''شعور کی رو'' کا استعمال کرتے ہوئے ماضی کا حوالہ تسلسل کے ساتھ بیان کیا ہے اور حال کی جڑیں ماضی کے ساتھ پھیلی ہوئی ہیں ان الفاظ کی روشنی میں یہ حقیقت بھی واضح ہو جاتی ہے کہ کوئی بھی شناخت حال میں ہو یا ماضی میں اس کا کسی نہ کسی طرح آپس میں رشتہ ضروری ہے اس لیے اس کا عکس بھی ہمیں کہیں نہ کہیں ضرور، کسی نہ کسی رنگ میں نظر آتا ہے۔زمانہ چاہے جو بھی ہو لیکن کسی نہ کسی رنگ میں اپنے اندر قدیم یا جدید شناخت ضرور رکھتا ہے اس لیے ان کے افسانوں کے حوالے سے کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کے ہاں ماضی کا حوالہ تسلسل کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ حال اور مستقبل کے نفسیات کا ذمہ دار ہے۔انتظار حسین کے افسانوں کے حوالے سے محمود ہاشمی کہتے ہیں:

''انتظار حسین کے افسانے میں انسان کے روحانی علیحدگی انتہائی Spiritual Isolation کے خلاف ایک جہد ملتی ہے اور وہ یقین کی تعمیر نو / تشکیل جدید Reconstruction of faith کے مسائل کو علامتی انداز سے حل کرنا چاہتے ہیں۔''[42]

احمد ہمیش انتظار حسین کے حوالے سے کہتے ہیں:

''برصغیر میں بسنے والے باشندوں کو اجتماعی بے گھری کا پہلا تجربہ تو برش وردھن کی موت کے بعد ہوا تھا۔دوسرا تجربہ بہادر شاہ ظفر کے زوال کے بعد ہوا، تیسرا تجربہ برصغیر کی تقسیم سے ہوا اور چوتھا تجربہ مشرقی پاکستان کے انقطاع کے صورت میں ہوا۔اس طرح کینوس کتنا وسیع ہو جاتا ہے۔اتنے وسیع کینوس پر اگر کوئی کہانی لکھی جائے تو بہت سے نامعلوم

بچھڑاؤں، جدائیوں اور علیحدگیوں کو تاریخ، معاشرت، معاشی اور سیاسی محرکات کے متبند
ذرائع سے دوبارہ اکھٹا کرنے کا عمل بہت دشوار ہوتا ہے۔‘‘[43]

انتظار حسین نے ’’شعور کی رو‘‘ کی تکنیک کو ہجرت کے پردے میں بیان کرتے ہوئے اس کی شناخت ہجرت مدینہ سے شروع کرنے کے بعد مشرقی پاکستان تک کی ہجرت میں بیان کرنے کی کوشش ہے۔ اس پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ ہجرت مدینہ کسی طرح بھی برصغیر کے مسلمانوں کی ہجرت سے کوئی مماثلت نہیں رکھتی۔ اسی طرح مشرقی پاکستان کے جدا ہوجانے کی صورت میں کی جانے والی ہجرت بھی ماضی کی ہجرت سے کوئی مماثلت نہیں رکھتی مگر اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا کہ انتظار حسین اپنی کہانیوں میں بنیادی نکتے کی وضاحت کے لیے حکایتوں، واقعات اور خوابوں کو بیانیہ میں اس طرح شامل کرتے ہیں کہ آزاد تلازمہ خیال کہانی کے باطن میں چھپی حقیقتوں کو لاشعور کی نیم تاریک گلیوں سے نکال کر روشنی میں لے آتا ہے۔

انتظار حسین کے چھوٹے مجموعے ’شہرِ افسوس‘ کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہوجاتی ہے کہ ان کے افسانوں میں ہجرت اور جلاوطنی کے تجربات پر بیشتر افسانے نظر آتے ہیں۔ اس کا زندہ ثبوت مشرقی پاکستان سے علیحدگی پر لکھے جانے والے افسانوں میں ملتا ہے۔ کیونکہ ان میں زیادہ گہرائی، تیکھاپن اور ندرت کا پہلو پوری طرح نمایاں نظر آتا ہے۔ اس علیحدگی کے حوالے سے انھوں نے انسانی روحانی اذیت کا ذکر بہت خوب صورت انداز میں بیان کیا ہے۔ جس کا بھرپور عکس انسانی ذہن پر نظر آتا ہے۔ اسی طرح اس مجموعے کے افسانوں کے اکثر کردار جلاوطنی کے ایسے ہی روحانی تجربے سے گزرتے ہیں۔ اس ہی پہلو کو انتظار حسین نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے کہ ان کی اپنی زمین ان پر تنگ ہوگئی تھی۔ اس لیے اپنے تمام خاندانی اور انسانی رشتوں کو فراموش کر کے پاکستان کا رخ کیا۔ لیکن اس بات کو فراموش کر دیا کہ سرحدوں کے بدلنے سے تقدیر نہیں بدل جاتی۔ ان کے مسائل ختم نہیں ہوجاتے۔ اس پہلو کے علاوہ سب سے اہم مسئلہ جو پیش نظر تھا وہ یہ کہ پرانی زمین اور ماحول سے نئی سرزمین اور ماحول میں آنے کے بعد اسے ذہنی اور روحانی طور پر کیسے قبول کریں گے؟ اس سے کیسے رشتہ جوڑا جائے گا؟ لیکن ایک طویل عرصہ گزر جانے کے بعد انھیں اس تلخ حقیقت کا معلوم ہوا کہ اپنی زمین سے جدا ہوکر نئی زمین پر قدم جمانا مشکل ہی نہیں بلکہ کبھی کبھی ناممکن بھی ہوجاتا ہے۔ کیونکہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ بہت کوشش کرنے کے باوجود بھی وہ نئی سرزمین انھیں قبول نہیں کرتی اس کے بعد جس ذہنی کرب سے وہ لوگ گزرتے ہیں۔ ان کیفیات کا موثر بیان ’’وہ جو کھوئے گئے‘‘ میں ملتا ہے۔ اس کہانی کے کردار اتنے پریشان حال اور خالی الذہن ہیں کہ انھیں اپنے نقصان کا صحیح اندازہ بھی نہیں ہوتا۔ نہ وہ اپنی صحیح تعداد ہی جان پاتے ہیں۔ ان کی شناخت ان کے ناموں سے نہیں بلکہ ان کے ظاہری حلیہ سے ہی ممکن ہے اور وہ محض ایک دوسرے کی گواہی پر موجود اور زندہ ہیں۔ پھر بھی خدا کا شکر ادا کرتے ہیں کہ انھیں وہ لوگ بھی یاد ہیں جو تھے مگر کوئی، ان کا گواہ نہ بنا، سو وہ نہیں رہے۔

اس حوالے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انتظار حسین کے ہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک نارسائی کھوئے ہوؤں کی تلاش سے ابھرتی ہوئی ملتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ نقل مکانی کا اندوہناک سفر اور پرانے سماجی اور مذہبی رشتوں سے لاتعلقی اس کا احساس پیدا ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ جس کی شناخت کسی نہ کسی رنگ میں ماضی سے جڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ انتظار حسین نے ہجرت کے پس منظر میں دراصل اس حقیقت کو بیان کیا ہے کہ ہجرت اور سفر لازم و ملزوم ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں خصوصاً ان کے وجود افسانوں میں سفر یا اپنی ذات کی تلاش خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ''سفر'' دوسرا راستہ، ''کٹا ہوا ڈبہ''، ''ٹانگیں''، ''پرچھائیاں''، ''ہڈیوں کا ڈھانچہ'' ان تمام افسانوں میں سفر سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

ان کے یہاں سفر خارجی ہی نہیں بلکہ داخلی سطح پر بھی ملتا ہے۔ یہ داخلی ذہن کا سفر ہے جو یادوں، خوابوں اور حافظے کے سہارے فرد کو جانے کہاں کہاں لے جاتا ہے۔ ذہن کے کینوس پر واضح دھندلی تصویریں اور پرچھائیاں ابھرتی ہیں اور ان ابھرتی مٹتی پرچھائیوں، وسوسوں، توہمات، دیومالا اور مذہبی روایات کے ذریعے دراصل انتظار حسین انجانے جزیروں کا سفر کرتے ہیں۔ راہیں کتنی ہی پُرخطر و تاریک کیوں نہ ہوں، آدمی سفر سے باز نہیں آتا۔ یہی اس کا مقدر ہے، اسی لیے یہ سفر ہمیشہ جاری رہے گا۔ چاہے وہ یادوں کے سہارے ماضی کا سفر ہو یا خوابوں کے سہارے مستقبل کا۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ انتظار حسین نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں کرداروں کی شناخت کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے جو ہمیں قرۃ العین حیدر کے ہاں نظر نہیں آتی۔ وہ شناخت میں کسی قدر مماثلت نہیں رکھ پائی جس قدر انتظار حسین کے ہاں نظر آتی ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ انتظار حسین نے ماضی اور حال کا جو رشتہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے اس میں اگرچہ اتنی مماثلت نظر نہیں آتی مگر اپنے اندر شناخت ضرور رکھتا ہے۔

اس حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ساتویں دہائی میں جو نامساعد حالات پیدا ہوئے ان کے تحت موت کا عنصر عملی زندگی کے عمل پر غالب آ گیا تھا۔ اس وجہ سے کہا جا سکتا ہے کہ انتظار حسین کے یہاں موت کا ویژن قراۃ العین حیدر کی طرح گہرا نظر آتا ہے۔ جس کی مثالیں ان کے کئی افسانوں میں ملتی ہیں۔ ''مشکوک لوگ'' کے تمام کردار اور ان کی اجتماعی زندگی، ڈر اور خوف کے اثر سے بے حال نظر آتی ہے۔ صابر، شفیق، طفیل اور عارف وغیرہ اور دوسرے کو برا سمجھتے اور شک کی نظروں سے دیکھتے ہیں۔ اس صورت حال کو انتظار حسین نے زیادہ خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔ ان کے انداز بیان نے توہم پرستی کے واقعات میں بھی معنویت پیدا کر دی ہے۔ اس حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ ''شہر افسوس'' کے افسانوں میں زیادہ تر ڈر، خوف اور مایوسی کی سوچ کا عنصر نمایاں نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی اس سے اجتناب کی کوشش بھی۔ کیونکہ یہ قوت عمل کو ختم کرنے والی چیزیں ہیں۔ اسی لیے اس ڈر اور خوف کی تہہ میں کہیں اس سے چھٹکارا پانے کی خواہش سکون کی تلاش مضمر ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ خوشی کی لہر اور امید افزا فضا کے نشانات بھی ملتے ہیں۔ اس لیے انتظار حسین انسان کے باطن میں

سفر کرتے ہیں اور ڈر اور خوف کی واضح دھندلی پرچھائیوں کے ذریعے باطنی اور خارجی دونوں دنیاؤں کے حقائق اور راز و رموز کا پتہ لگاتے ہیں۔ اس حوالے سے اگر انتظار حسین کے افسانوں کے مجموعے کا جائزہ لیا جائے تو کایا کلپ، سوئیاں اور شہر افسوس سرفہرست نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے پروفیسر قمر رئیس کے کہتے ہیں:

> ''ان کی کہانیوں میں تنہائی کی گھٹن اتنی شدید ہے کہ کوئی انسان اندھے کنوئیں میں پڑا چیخیں مار رہا ہو۔ ان کی ماضی پرستی میں بھی منفی احساس غالب ہے۔ انتظار حسین ماضی کے کھنڈروں کو بڑی محبت اور خلوص سے سجاتے ہیں۔''[44]

اس اقتباس کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ ماضی کا تصور انتظار حسین کے افسانوں کا موضوع ہے اور ماضی کے ساتھ ساتھ حال اور مستقبل کا خوبصورت امتزاج بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس پہلو کہ وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن کہتے ہیں:

> ''انتظار حسین اور قراۃ العین حیدر کے افسانے ایک عظیم الشان ماضی کے شاندار مرثیہ ہیں ان میں ناسٹلجیا (یاد ماضی) کی چاندنی میں نہائی ہوئی تصویریں ہیں اور تصوریت سے آباد نگار خانے۔''[45]

اس اقتباس کے حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ماضی کے معمولی سے معمولی واقعات کو بھی وہ فراموش نہیں کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جڑوں کی تلاش ان کا خاص موضوع، مسئلہ، سوال بلکہ مقصدِ حیات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ''ذات کا احساس'' باقی رہتا ہے، چاہے غیر واضح اور مبہم شکل ہی میں کیوں نہ ہو۔ اسی لیے وہ شعوری طور پر بھی یادوں کے ذریعے اپنے ماضی کو حال میں واپس لانے کی خواہش کرتے ہیں۔ اس کی مثال ''اپنی آگ کی طرف'' کے بے نام مرکزی کردار کی شخصیت میں ملتی ہے۔ کہانی کا مرکزی خیال یہ ہے کہ اپنے ماضی کی روایات سے ٹوٹنے پر یا اس سے انحراف کرنے سے آدمی کا وجود ادھورا رہ جاتا ہے بلکہ بعض اوقات تو اس کا سارا وجود ہی ٹوٹ کر بکھر جاتا ہے۔ اسی لیے کہانی کا ''وہ'' اپنے دوست کے سمجھانے اور منع کرنے کے باوجود جلتے ہوئے گھر کی طرف لوٹتا ہے، کیونکہ وہ جانتا ہے کہ اگر وہ موت کے خوف سے اپنے جلتے ہوئے گھر سے دور بھاگے تو باہر رہ کر بھی اس موت سے چھٹکارا نہیں پا سکے گا۔ لہذا باہر کی موت کو بہ نسبت اپنے گھر میں موت کو گلے لگانا بہتر ہے کیونکہ مکان سے مکین کا اتنا ہی گہرا تعلق ہوتا ہے جتنا کہ دیگر ساز و سامان کا۔ گھر کی چیزیں گھر کے اندر رکھے رکھے جڑ پکڑ لیتی ہیں پھر انھیں ان کی جگہ سے اٹھانا بہت مشکل ہوتا ہے۔ لگتا ہے کہ درخت اُکھاڑ رہے ہوں۔ اسی طرح مکان کے مکین بھی ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہو جاتے ہیں۔ ان کے درمیان ایک ابدی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے افسانہ نگار کے دل میں بھی اپنی آگ کی طرف لوٹنے کی شدید خواہش ہے جیسے جلتی

ہوئی ثابت کا ذکر انھوں نے کیا وہ ان کے اپنے وطن کا اشاریہ معلوم ہوتا ہے۔اس حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ چاہے ماضی کی بازیافت انتظار حسین کی شناخت کا ذریعہ سہی لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے اپنی زیادہ تر فنی صلاحیتوں کو ماضی کی بازیافت، سے سجانے سنوارنے ہی میں صرف کیا۔اس کے ساتھ ساتھ حال کی زمین میں بھی اعلیٰ اقدار،تہذیب واخلاق اور انسانیت کے بیج بوئے جاسکتے ہیں۔کیونکہ متنفس اپنے حال میں مستقبل کی تعمیر کے لیے ہی جیتا ہے۔اسی پرشاندار، پرشکوہ ماضی کی بلند بانگ عمارت تعمیر ہوتی ہے۔لیکن اس پہلو کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ انتظار حسین نے حال اور مستقبل کی طرح بالکل بھی توجہ نہیں کی۔لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ماضی کی برتری کا احساس ان کے یہاں زیادہ نظر آتا ہے۔اس حوالے سے اگر ان کے افسانے ’’کچھوے‘‘ کا جائزہ لیتے ہوئے یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اس افسانے میں سامراجیت کی بین الاقوامی بداعمالی کا اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ تاریخی تلازمہ سے تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اس کا پس منظر بھی سیاسی نظر آتا ہے۔اس حقیقت کا اندازہ اس بات سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ موجودہ دور کے سیاستدانوں، سیاسی رہنما جو اپنے عیب کو طویل پرفریب بیانات کے پردوں میں چھپا دیتے ہیں ایسے جھوٹ باز سیاستدان بلاشبہ صرف گفتار کے غازی ہوتے ہیں۔کچھوے کی کہانی میں ہندوستانی لوگ کتھاؤں اور حکایتوں سے کام لیا ہے جس کی وجہ سے کہانی میں گہری معنویت پیدا ہوگئی ہے۔بدھی حکایات کے ذریعہ شانتی کی تلاش دکھائی دی گی ہے۔زبان بھی سنسکرت آمیز ہندی استعمال کی ہے۔انتظار حسین کے افسانوں میں مجموعوں کا جائزہ لیتے ہوئے ان کے فن کے ارتقائی سفر کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کے اسلوب، تکنیک اور موضوعات میں نمایاں تبدیلیاں آتی رہیں۔انھوں نے ’’کنکری‘‘، ’’آخری آدمی‘‘ اور ’’شہر افسوس‘‘ میں تین مختلف تکنیکیں استعمال کی ہیں۔ان کا بنیادی اسلوب ’’حکایتی‘‘ ہے لیکن بیانیہ کا استعمال بھی بخوبی کیا ہے اور علامتی تکنیک کو بھی فنی مہارت سے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ان تین تکنیکوں کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ شعور کی رو در پردہ تین تکنیس میں ہر جگہ موجود نظر آتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ بیانیہ انداز ہو یا علامتی سب میں ’’شعور کی رو‘‘ کے اثرات نمایاں طور پر یا خود ساختہ یا اتفاقیہ پیدا ہو گئے اس کا اندازہ ’’وہ جو کھۓ گئے‘‘، ’’مشکوک لوگ‘‘ اور ’’بگڑی گھڑی‘‘ کے اسلوب میں جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔جو عصری طرز زندگی اور طرزِ احساس کے مظہر ہیں۔بنیادی طور پر انتظار حسین اساطیری ذہنیت رکھتے ہیں۔ان کا ذہن ماضی سے تقویت حاصل کرتا ہے اور وہ شعور کی رو میں بہہ کر کہیں سے کہیں نکل جاتا ہے۔یہی وجہ سے کہ انھوں نے قدیم داستان گوئی کا اسلوب اپنایا۔اس لیے اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ انھوں نے داستان روایت کو زندہ کیا اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنے افسانوں میں باصرہ کے ساتھ سامعہ کے عنصر کو پھر سے بیدار کیا، جو داستانی اسلوب کی تجدید ہے۔اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر چہ ان سے پہلے عزیز احمد کے یہاں بھی داستانی اسلوب ملتا ہے جس کی مثال ہمیں ’’جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں‘‘ میں ملتی ہیں جس میں انھوں نے تیمور لنگ اور تاتاریوں کے زمانے کی جھلک پیش کی ہے۔ان کا قدیم اسلوب کو استعمال کرنے کا رجحان بھی نیا تجربہ کہلایا۔اس کے برعکس انتظار حسین نے اسلوب کو اپنے افسانوں کی روح

بنادیا۔ان کے خیال میں افسانے اور ناول میں داستانی انداز ہمارے اجتماعی لاشعور اور مزاج سے بہت میل کھاتا ہے۔انھیں شکایت ہے کہ آج لوگ کہانی کہنے اور سننے کے فن کو بھولتے جارہے ہیں۔اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

''مہاتمہ بدھ نے کہا تھا کہ لوگ بچوں کی مانند ہیں اور کہانیاں سننا پسند کرتے ہیں مگر میں جس عہد میں زندہ ہوں اس عہد میں آدمی کے اندر کا بچہ مر چکا ہے، کہانی سننے سنانے اور مٹی جمع کرنے سے اسے کوئی رغبت نہیں، میں اس عہد سے فرار چاہتا ہوں۔فرار میرا خواب ہے۔مگر میں اپنے وقت میں مقید ہوں اور اپنی واردات کا اسیر ہوں، پھر وہی لا حاصل عمل۔بکھری مٹی سے ذرے چننا اور کہانیاں لکھنا۔''[46]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس دور میں انتظار حسین سانس لے رہے ہیں وہ اتنا سمٹ گیا ہے کہ اس میں طویل داستانوں کی سمائی نہیں ہوسکتی۔کہانیاں آج بھی کہیں اور لکھی جاتی ہیں لیکن وہ آج کا معاشرہ اور فرد کی حقیقی زندگی سے ہوتی ہیں اور ان حقائق سے فرار ممکن نہیں۔کیونکہ فرار زندگی کے مسائل کا حل نہیں، نہ ہی معاشرے کی ترقی کا ضامن بن سکتا ہے۔فراریت کا رجحان ادب کی موت بھی بن سکتا ہے۔شاید اسی لیے انتظار حسین کو موجودہ ادب موت کی نیند ہوتا نظر آتا ہے۔جس کا ذمہ دار انھوں نے صنعتی نظام کو ٹھہرایا ہے۔لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ صنعتی ترقی نے تو دراصل انتظار حسین کی خیالی اور طلسماتی دنیا کے کئی خوابوں کو حقیقت کا جامہ پہنایا ہے۔پھر اس حقیقت سے فرار کیسا؟ انسان کو چاہیے کہ اپنے حال ہی میں جی کر اپنے مسائل کا حل تلاش کرے کیونکہ شدید ماضی پرستی اور مستقبل کی خواب سازی حال کو بے عمل بنا دیتی ہے۔پھر بھی یادوں کے سہارے ماضی کی وادیوں میں کھوئی ہوئی شاندار دنیا کو پھر سے حال میں آباد کرنے کی کوشش میں انتظار حسین نے اپنی فنی صلاحیتوں کا اظہار کرنے کے لیے فرد کے زوال اور موت کی نشاندہی تو ضرور کی ہے۔مگر یہ موت جسمانی نہیں ہے خصوصاً وہ جو کھوئے گئے میں انسان اپنے وجود کی اس ہولناک متو کی گرفت میں ہے جہاں ماضی مکمل طور پر ذہن سے محو ہو جاتا ہے یعنی ان کے افسانے کے چاروں کرداروں کا حافظہ گم ہو جاتا ہے۔یہ افسانے میں یہ صورت حال ایک عذاب کی طرح محسوس ہوتی ہے اور اس کا اندازہ اس پہلو سے لگایا جاسکتا ہے کہ چاروں اس چک میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ ان میں سے ایک کم ہو گیا ہے۔ اور حالت یہ ہو جاتی ہے کہ ہر ایک سوچتا ہے کہ کہیں گم شدہ آدمی وہ تو نہیں؟ یہ تصور ان سب کے اندر بے چینی پیا کر دیتا ہے۔اور اس وجہ سے ان کا حقیقی وجود حافظے کی معدومیت کا حصہ بن جاتے ہیں یعنی سب کے سب گم شدہ آدمی بن جاتے ہیں۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر انتظار حسین کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آجاتی ہے کہ زمان و مکاں سے ماورا اجتماعی لاشعور کا تخلیقی اظہار جو انتظار حسین کی تحریروں میں نمایاں نظر آتا ہے اس کی وضاحت شمس الرحمن فاروقی نے ان الفاظ میں کی ہے:

> ''جدید افسانہ پلاٹ اور زمانی ترکیب Time Sequence سے انکار کرتا ہے لیکن یہ انکار بھی اپنی منطقی حد تک نہیں لے جایا جاسکتا، کیونکہ زماں Time کے بغیر افسانہ وجود میں نہیں آسکتا۔ چاہے وہ گردشی وقت Temporel Time ہو یا زمانِ حقیقی Actual Time ہو یا زمان روحانی Spiritual Time ہو یا ان سب کا امتزاج جیسا کہ خواب میں ہوتا ہے۔''[47]

اس رائے کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک انتظار حسین کی ہاں جس طرح پیش کی گئی اس کی دوصورتیں نمایاں ہیں پہلی صورت یہ ہے کہ ماضی، حال اور مستقبل ایک ساتھ چلتے ہیں دوسرا حوالہ تاریخ کا ہے جس میں گزشتہ واقعات کا تعلق کسی اور شکل میں حال سے ہو جاتا ہے۔ اس پس منظر میں اگر ان کے افسانوں کا تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ وہ اجتماعی حافظے کی بازیافت اور تخیط Presentation پر جو اصرار کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کا نکتہ نظر عام نفسیات کی رو سے درست ہے۔ کیونکہ نفسیات کے سارے نظریات بھی دراصل فرد کی شخصیت بلکہ ممکنہ مکمل شخصیت کے تصور پر زور دیتی ہیں۔ اس سلسلے میں فرائیڈ اور ژونگ نے اپنے اپنے انداز میں شعور اور لاشعور کے درمیان فاصلہ ختم کرنے کی کوشش کی تھی۔

اس پس منظر میں اگر انتظار حسین کے افسانوں کا موضوعاتی اور تکنیکی جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ اردو کے جدید علامتی افسانہ نگاروں میں ممتاز اور جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے علامتی افسانے کو ادبی مسلک کے طور پر قبول کیا۔ انتظار حسین کی علامتوں کا دائرہ وسیع ہے۔ انھوں نے تاریخ، مذہب، تہذیب، ثقافت، لوک دانش اور معاشرتی شعور سے اپنا علامتی نظام قائم کرنے کے ساتھ ساتھ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا خوب صورت استعمال کیا۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی تھی کہ ان کے موضوعات میں جس قدر وسعت تھی اس کو ''شعور کی رو'' اور علامتوں میں بھی اس کے ذریعہ وسیع تر ہوگئی۔ ان کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے موضوعات سب سے الگ ہیں اور اگرچہ انھوں نے تمام جدید تکنیک کا استعمال اپنے افسانوں میں کیا مگر اس کے باوجود یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کا اظہار و تکنیک بھی الگ ہے۔ وہ اس عہد کے ایک ایسے مصنف ہیں جنھوں نے موضوعات کے ساتھ ساتھ تکنیک کے بدلتے ہوئے طریقے کار کو بھی قبول کیا۔ انتظار حسین کے ساتھ ساتھ ایک دوسرا نام انور سجاد آتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے بھی انتظار حسین کی طرح پرانے سانچے توڑ کر اظہار کے لیے نئے رویوں کو روشناس کرایا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ علامت نگاری، اظہار و ادراک میں جتنی آسانی آج ہے۔ اس وقت ایک اجنبی تکنیک ہونے کی وجہ سے آسان نہ تھی۔

اگر علامت، ''شعور کی رو'' اور آزاد تلازمہ خیال کے بارے میں جائزہ لیتے تو اس حقیقت سے انکار نہیں کہا جاسکتا ہے کہ ان تینوں کا ادب سے ہمیشہ گہرا رشتہ ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ معاشرے کے بدلتے ہوئے حالات نئی سوچ نے

ادب کا دامن وسیع سے وسیع تر کر دیا۔ واقعات کی جبریت نے اظہار پر جو پابندیاں عائد کیں ان کی وجہ سے بات کہنا مشکل ہو گیا۔ ادیبوں کے سامنے اور کوئی راستہ نہ رہا کہ وہ اس عہد کی بات اس عہد میں کہنے کے لیے اظہار کا کوئی نیا طریقہ تلاش کریں کیونکہ انور سجاد ترقی پسند سوچ کے حامل اور جدلیاتی مادیت کے حامی تھے۔ انھوں نے علامت، ''شعور کی رو'' اور آزاد تلازمہ خیال کو اظہار کا وسیلہ بنایا۔ اگرچہ اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بنیادی طور پر علامت نگاری، انور سجاد کے افسانہ کا ذریعہ اظہار مگر اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے ''شعور کی رو'' آزاد تلازمہ خیال اور تکنیک سے ابلاغ کی صورتیں بھی پیدا کرنے کی کوشش کی ابتداء میں کیونکہ علامتی اظہار مشکل تھا۔ اس لیے انھوں نے دوسری تکنیک کے ذریعہ اظہار خیال کرنے کی کوشش کی جس میں ''شعور کی رو'' نمایاں نظر آتی ہے۔ اس حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انور سجاد نے روایتی افسانے سے علامت نگاری کی طرف آتے ہوئے کئی رنگ اختیار کیے اور ان کے اکثر افسانے عصری صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں۔ چنانچہ علامتوں کے ذریعے انھوں نے روح عصر کو بڑی خوبی سے پیش کر کے اردو افسانے کے نئے امکانات روشن کیے ہیں۔

انور سجاد کی شخصیت کو سامنے رکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ پہلودار شخصیت کے مالک ہیں۔ اس کی وجہ سے ہے کہ وہ پیشے کے اعتبار سے میڈیکل ڈاکٹر ہیں۔ نظریاتی وابستگی انھیں سیاست تک لے آئی۔ اسٹیج، ٹی وی کی وقت اظہار سے واقف ہیں۔ چنانچہ ڈرامہ نویس بھی ہیں اور کامیاب اداکار بھی۔ ایک طاقتور برش پر انگلیاں جمانے کا فن جانتے ہیں اور جدید افسانے کا ایک معتبر نام ہیں۔ وہ اپنی شخصیت اور روح عصر کے اظہار کے لیے تمام شعبوں میں یکساں مہارت رکھتے ہیں۔ ان کی شخصیت کے یہ تمام پہلوان کی افسانہ نگاری میں کسی نہ کسی طرح ظاہر ہوئے ہیں۔ وہ اشیاء کو باطنی ویژن سے دیکھتے ہیں جس کی مثالیں ان کے تینوں افسانوی مجموعوں میں ملتی ہیں۔

اس پس منظر میں اگر انور سجاد کے فنی ارتقائی سفر کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ جدید اردو افسانے کی تشکیل میں انھوں نے منفرد اسلوب اور موضوعاتی ندرت کا نمایاں حصہ ہے۔ انھوں نے روایتی بیان سے یکسر انحراف کرتے ہوئے مصوری، شاعری اور افسانہ نگاری کی تکنیکوں کے امتزاج سے اپنے افسانے کو نئی شکل دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کے افسانوں کے موضوعات میں سیاسی جبریت، بڑے شہروں کی تیز رفتار زندگی کے مسائل اور فرد کی تنہائی وغیرہ نمایاں ہیں، اور انور سجاد نے بڑی خوبی سے صورت حال کی لایعنیت کو نئے معنی دیے ہیں۔ ''شعور کی رو''، تجرید، علامت اور اساطیری انداز کی آمیزش سے، بیان واقعہ میں شدت کے باوجود ان کی کہانیاں اکہری معنویت سے نکل کر استعارے کی طرح کثیر المعنی ہو جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے ان کی کہانیاں تکنیک کی پابندیوں سے آزاد بھی نظر آتی ہیں اور مختلف تکنیک ان میں شامل نظر آتی ہے اور ان کی فضابندی میں سرریلزم سے بھی مدد لی گئی ہے۔ سرریلزم میں کسی خاص اور حقیقی چیز کا تصور ہوتا ہے۔ مگر وہ چیز حقیقت کے علاوہ کچھ اور بھی دکھائی دیتی ہے۔ اسے ماورائے حقیقت بھی کہا جا سکتا ہے اور حقیقت سے زیادہ

حقیقی بھی۔ مثلاً ریت کی چمک پانی بن جاتی ہے اور خواب جیسی ایک خالص نفسی کیفیت تحت الشعور میں خوابیدہ چیزوں کو حقیقت بنا کر سامنے لے آتی ہے۔ اس طرح تاریخی پس منظر میں ماضی، حال اور مستقبل ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا انداز نظر آتا ہے۔

اس حقیقت کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر انور سجاد کے ہاں موضوعات اور تکنیک کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انور سجاد کے ہاں اگرچہ پلاٹ سازی میں روایتی تکنیک سے کام نہیں لیا گیا مگر کہانی کی ایک مربوط صورت گری موجود ہے۔ جو عصری تقاضوں سے ابھرتی ہے اور ایک منطقی ربط اور تسلسل میں کہانی کو پروتی ہے۔ انور سجاد کے ہاں متنوع موضوعات ہیں۔ ان کے افسانوں میں علامت سازی کی اعلیٰ ہنرکاری کے ساتھ ساتھ ''شعور کی رو'' اور سریلسٹک انداز نمایاں ہے۔

اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے ان کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو ''سونے کی تلاش''، ''سازشی''، ''پرندے کی کہانی'' سرفہرست نظر آتے ہیں۔ اس طرح داخلی شکست و ریخت، گھٹن، ذات کا بنجر پن، خارجی جبریت، سیاسی استبدادیت، انسانی و اخلاقی قدروں کی پامالی اور عصری حسیت کے حامل دیگر موضوعات نمایاں ہیں۔ اس طرح انھوں نے اپنے افسانوں میں دیو مالا، اساطیر، اور داستانی عناصر سے بھی کام لیا ہے۔ ''سنڈریلا'' اور ''پرمتھس'' نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان تمام پہلوؤں کی وضاحت کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں:

> ''انور سجاد کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت بنتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کے یہاں انسانی یعنی کردار، علامت بن جاتے ہیں۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ انور سجاد کے کردار بے نام ہوتے ہیں جو انھیں کسی طبقے یا جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعے تقریباً دیو مالائی فضا سے کر دیتے ہیں اور خط مستقیم کی بجائے دائرے کا تاثر دیتے ہیں۔'' [48]

اس رائے کی روشنی میں یہ پہلو اجاگر ہو کر سامنے آجاتا ہے کہ علامت نگاری اور ''شعور کی رو'' پر انور سجاد کو مکمل عبور ہے اور اسی صورت حال میں تقریباً تمام نہیں تو زیادہ تر افسانوں سے ضرور نمایاں ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان کہتی ہیں:

> ''کئی جگہ وقت کا ذکر ہے۔ جس کا تعین کرنا مشکل ہوتا ہے۔ یعنی یہ کہ وقت اس دنیا کا ہے یا کسی اور دنیا کا، کہانی کا مرکزی کردار جو لڑکی ہے کبھی یہ سوچتی ہے کہ اس کی عمر ایک لمحہ ہے کبھی سوچتی ہے اس کی عمر سو سال ہے کبھی وہ سوچتی ہے جیسے وہ عمر بھر کی قید میں نہیں ہے یا شاید ابھی اسے جنم لینا ہے۔'' [49]

بلاشبہ اپنے افسانے ''سنڈریلا'' کی کہانی مسلسل حرکت ہے اور یہ اس وقت بھی حرکت کرتی رہتی ہے جب وقت رک جاتا ہے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس کی سوچوں کے ساتھ ہر شے حرکت کر رہی ہے مگر ایسا نہیں ہے۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انور سجاد کو علامت سازی کے ساتھ ساتھ اساطیر کے استعمال پر بھی کمال فن حاصل ہے۔ اس لیے یہ کہنا درست ہے کہ انور سجاد کے افسانوں میں کہیں گہری اور کہیں اکہرے معنی کی علامتیں استعمال ہوئی ہیں۔ انھوں نے اس کے ساتھ ساتھ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا بھی خوب صورت استعمال کیا ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ان کے یہاں کردار کے مقابلے میں وہ صورت حال زیادہ اہم ہے جس سے کردار کا سامنا ہوتا ہے۔ اس طرح انھوں نے وقت کے ریاضیاتی تصور کو بھی توڑنے کی کوشش کی ہے، جس سے ان کے افسانوں کا تناظر وسیع ہوگیا ہے۔ ان کے ہاں کہانی بذات خود اہم نہیں بلکہ واقعہ اہم ہے۔ وہ واقعہ جو انسان کا ایک تعلق اس کے ماضی سے جوڑے رکھتا ہے۔ مگر یہ تعلق ماضی میں مقیم ہونے جیسا نہیں، بلکہ اس سے فیض لے کر حال میں قیام کرنے اور مستقبل میں سفر کرنے جیسا ہے۔ اس اعتبار سے انور سجاد مستقبلیاتی Futuristic رجحان کے حامل افسانہ نگار ہیں اور جدید افسانے کے فکری رویے میں جس شعور تاریخی آگہی اور فنی بصیرت کی ضرورت ہے وہ انور سجاد کے افسانوں میں واضح طور پر موجود ہے اس کے علاوہ ان کے افسانوں میں سماجی زندگی کا شیرازہ بکھر گیا ہے۔ روز روز کی جبری کیفیتوں نے انسان کو سکون سے محروم کر کے اس کے چہرے پر غم لکھ دیا ہے۔ انھیں علامت پر عبور حاصل ہے چنانچہ جہاں بھی وہ معاشرتی دکھ کو علامتوں، ''شعور کی رو'' اور اساطیر کے روپ میں پیش کرتے ہیں، وہ کامیاب اظہار بن جاتا ہے۔

اس پس منظر میں اگر ان کے ہم عصر افسانہ نگار رشید امجد کی بات کی جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ وہ بھی علامت نگاری پر عبور رکھنے کے باوجود ''شعور کی رو'' کی تکنیک پر کامیاب افسانہ لکھنے والے مصنف ہیں۔ انھوں نے بھی علامت اور ذہن میں پیدا ہونے والے مختلف خیالات کا اظہار ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں بڑے سلیقہ سے کیا ہے۔ بلاشبہ انھوں نے روایتی افسانہ سے آغاز کیا۔ پھر علامتی افسانے کا آغاز کرنے میں سرخیل بنے اور تجریدی و پیکری افسانے میں فیتائے مقصود تک پہنچے۔ اس پہلو کی وضاحت میں صبا اکرام لکھتے ہیں:

> ''ان افسانہ نگاروں کے بعد جدید افسانہ نگار کی حیثیت سے جو نام سب سے اہم ہے وہ رشید امجد کا ہے۔ ان کے خصوصی ذکر کرنے کے بغیر جدید علامتی افسانے پر لکھا گیا کوئی بھی مقالہ نامکمل سمجھا جائے گا۔''[50]

اس رائے کی روشنی میں اگر رشید امجد کے افسانوں کے موضوعات اور تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ رشید امجد کے موضوعات وقت کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں بلکہ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ رشید امجد نے طویل تخلیقی سفر میں طبقے کے ہر فرد اور ہر موضوع کو اپنایا۔ اس کے ساتھ ہی ان کے بیان میں کمال معنی خیزی ہوتی ہے۔ وہ سماج کے حقیقی نقاد ہیں۔ وہ

بے چین روح کی طرح سکون کے متلاشی ہیں۔ جس کا انھوں نے اپنے افسانوں میں خوبصورت اظہار کیا ہے۔ رشید امجد ذات کے گنبد، بے در کے مکیں نہیں لیکن وہ اس بات پر بھی یقین رکھتے ہیں کہ داخل اور خارج کی دوئی ادھورا افسانہ تخلیق کرتی ہے۔ چنانچہ خارج اور باطن کی ہم آمیزی کے بغیر اس عہد کے آدمی کی کہانی بیان نہیں ہوسکتی کہ انسان جتنا خارج میں ہے اس سے زیادہ باطن میں بستا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے رشید نثار کہتے ہیں:

> ''انسانی تضادات کا مسئلہ اس کے افسانوں میں قدم قدم پر ملتا ہے۔ ''لہو' اور'' جنگل '' کے استعارے، خوف، نفرت، سنگدل، خود پرستی اور بے سمتی کی نشان دہی کرتے ہیں۔ چنانچہ رشید امجد نے ان استعاروں کو انسانی تضاد کے احساس اور ایک نئی وحدت کی تخلیق کی صورت میں برتا ہے۔''[51]

اس رائے کی روشنی میں اگر رشید امجد کے افسانوی مجموعوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ رشید امجد نے مختلف عہد یا بدلتے ہوئے ماحول کے مطابق موضوعات اور تکنیک کا استعمال کیا ہے جسے تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اس حوالے سے پہلے دور میں رشید امجد نے جن سماجی حالات کی تصویر کشی کی ہے وہاں فرد اپنی شناخت کھو کر بے چہرہ ہو گیا ہے اور اس کی کیفیت ایسی ہے جیسے وہ ڈوب رہا ہے۔ دوسرے دور میں یہ بے چہرہ آدمی بونے آدمی کی صورت ظہور کرتا ہے جبکہ تیسرے دور میں رشید امجد ایک قدم آگے بڑھا کر موت وحیات کے اسرار پر پڑے پردے اتار پھینکتا ہے اور اس طرح بے معنویت تلاش کر لیتا ہے۔

بلاشبہ رشید امجد نے اپنے پہلے افسانوی مجموعے ''بیزار آدم کے بیٹے'' میں آدمی کے مختلف رویوں کو جس انداز میں بیان کیا ہے اس میں آدمی کی زندگی کا پورا نقشہ سامنے آجاتا ہے۔ اس پس منظر میں اگر ان کے افسانے کی کہانی کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ ان کے افسانے کہانی کی روایتی تصویر سے گریز کی ایک واضح صورت رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں موضوعات، تکنیک اور فکری سطح پر ایک نیا اسلوب بیان متشکل ہوتا ہے جس کے کوائف علامت، استعارہ، تجدید اور تمثیل سب شامل ہیں۔ ان کے موضوعات میں فرد کی اجنبیت، معاشرتی بے چہرگی اور تنہائی اہم ہیں۔ جو در حقیقت ان کے فکری نظام کے نیوکلیئس یعنی عدم تشخص کی ہی مختلف صورتیں ہیں۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ رشید امجد کے افسانے میں موضوعی وسعت کے ساتھ تکنیک بھی گہری رمزیت کے ساتھ وارد ہوتی ہے۔ اس کا اندازہ ان کے افسانے ''سمندر قطرہ سمندر'' سے بخوبی ہو جاتا ہے۔ اس افسانے میں انھوں نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا بہت خوبصورت استعمال کیا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

> ''میرا وجود ساری بس میں چھا جاتا ہے۔ بس کے اندر کی ہر چیز اس میں سما جاتی ہے۔ اب

میں سڑک پر دوڑ رہا ہوں۔ اکا دکا درخت بھی نظر آ رہے ہیں۔ میرا وجود اب سڑک کی گرفت سے نکلنے کے لیے جدو جہد کر رہا ہے۔لیکن دونوں کنارے مجھے مضبوطی سے پکڑے ہوئے ہیں۔ کناروں کے ساتھ ساتھ میلوں تک بھاگتا چلا جاتا ہوں۔ دفعتاً ایک طرف کا کنارا کچھ ٹوٹا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ میں سمٹ کر جلدی سے اس راہ سے باہر نکل جاتا ہوں اور تیزی سے پھسلنے لگتا ہوں۔ اب کوئی حد بندی نہیں۔ میں پورے میدان پر چھا رہا ہوں۔ چٹیل پن ختم ہو رہا ہے اور اس کی جگہ گھرا، لہلہاتا جنگل ابھر رہا ہے۔ میرا وجود پھر سمٹنے لگتا ہے۔'' [52]

اس اقتباس کا تجزیہ کیا جائے تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ تاریخ کے اس طویل سفر کا ابتدائیہ ہے اور ساتھ ہی شعور کی گرفت سے آزاد ہو کر تحت الشعور کے تہہ خانوں سے ٹیکسلا کی سرزمیں پر ثروت تبدیلیوں کے بننے اور مٹنے کے اوراق تلاش کرنے کا آغاز ہوتا ہے۔ رشید امجد کا کمال فن یہ ہے کہ انھوں نے شعور سے لاشعور اور تحت الشعور کی وادیوں میں اترنے کے لیے کسی روایتی طریقے کار کے بجائے قلب ماہیئت کے ذریعے دور بھی بدلے ہیں اور فرد بھی۔ پھر بات یہیں نہیں رکتی آگے بڑھتی ہے ''میں'' کا صیغہ ''ہم'' میں بدل جاتا ہے۔ بلاشبہ اس افسانے میں شعور کی رو کا خوبصورت استعمال کیا گیا ہے۔ جہاں سفر در سفر ابتدا پھر انتہا پھر ابتدا سے ایسے خیالات ہیں جوان کو کہاں سے کہاں لے جاتے ہیں۔ یعنی حال سے ماضی، ماضی سے مستقبل اور مستقبل سے پھر حال۔ بلاشبہ رشید امجد نے صرف موضوع بلکہ تکنیک کا استعمال بھی اچھے انداز میں کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ انسان کے اندر پلتے ہوئے وسوسوں اور خطروں کو بیان کرنے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ وہ اپنے افسانے پہلا شہر سسر میں یوں بیان کرتے ہیں:

''فضا میں شعلہ لپکتا ہے۔ ہوا بے رخی کے تاروں کو چھلے کی رسی کی طرح گھما رہی ہے۔ تار سے تار ٹکراتی ہے تو شعلہ لپکتا ہے اور گھور اندھیرا۔۔۔ اگر تار ٹوٹ کر مجھ پر آ گرے۔۔۔؟ وہ جست لگا کر سڑک کے بیچوں بیچ آ جاتا ہے۔ اڑتی مٹی سے آنکھوں کو بچاتے ہوئے، اسے خیال آتا ہے اگر اچانک کوئی تیز رفتار گاڑی آ جائے تو۔'' [53]

اس اقتباس سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ ادب اور نفسیات ایک ہی علم ہے۔ رشید امجد نے اس افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے انسانی ذہن میں آنے والے خیالات اور اس سے پیدا ہونے والے خوف کی صورت حال کو بیان کیا ہے۔ فرائیڈ اور ژونگ بھی علم نفسیات مریض کے علاج کے لیے اس کے خیالات اور اس سے پیدا شدہ اثرات کا جائزہ لیا کرتے تھے اور پھر طریقہ علاج بیان کیا کرتے تھے۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک ادب میں بہ ظاہر نفسیات کے اثر اب پر مبنی نظر آتی ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ یعنی ادب میں مختلف خیالات اور اس کے ذریعہ پیدا

ہونے والی صورت حال کوادیب کبھی ماضی کے تجربہ سے کبھی حال کی روشنی اور کبھی حال میں پیدا ہونے کی مشکلات کو مستقبل میں دیکھتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ کہنا غلط ہے کہ ''شعور کی رو'' نفسیات کے زمرے میں آتی ہے۔ ہاں البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ انسانی نفسیات یا ذہنی رجحان فنکار کے شعور، لاشعور اور تحت الشعور میں موجود خیالات کا پتہ دیتا ہے۔ اس پس منظر میں اگر رشید امجد کے افسانے کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ یہ خوف صرف رشید امجد کا نہیں بلکہ پورے معاشرے کی مشترکہ میراث ہے۔ کچھ اس طرح کے تلخ واقعات اور حال کی کشیدگی پھیلی ہوئی ہے کہ پورا عصر خوف اور وسوسوں کا شکار ہے۔ رشید امجد کا کمال فن یہ ہے کہ خارج کے اس خوف کو جس نے باطن میں گھر کر لیا لفظوں کی تصویروں سے پیش کیا ہے۔ اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ رشید امجد کے ہاں پیکر تراشی کا عمل عجس ہے۔ کچھ اس طرح استعارے اور پیکر تراشی باہم مربوط تحریر ہوتی ہے کہ کاغذ پر لکھا پردے پر تصوری کی طرح جلوہ نمائی کرتا ہے۔ اپنے افسانے ''پاہو'' کی فنی تعبیر میں ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''یادیں اپنے پاؤں میں گھنگھرو باندھتی ہیں اور وجود کے اجڑے کھنڈر میں چھن چھنا چھن
> ناچنے لگتی ہیں۔'' [54]

رشید امجد تصورات کو پیش کرنے کا فن خوب اچھی طرح جانتے ہیں۔ رشید امجد کے فنی وفکری ارتقا کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ وہ اس نسل کے ایک ذہین افسانہ نگار ہیں، جنھوں نے 1960ء کے بعد ادب میں قدم رکھا اور پورا روایتی تکنیکی اور اسلوبیاتی ڈھانچہ توڑ پھوڑ کر ایک نئے مگر مشکل نظام کی بنیاد رکھی اور پھر اسے مقبول بنانے میں تسلسل کے ساتھ لکھا۔ علامت نگاری کے ساتھ انھوں نے شعور کی رو کی تکنیک کا خوب صورتی سے استعمال کیا۔ خواب، حافظہ، شعور، لاشعور اور تخیل کو ملا کر ہر شے کو علامت کی شکل دی ہے اور یہی نہیں بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ رشید امجد نے حال سے ابتداء کی، ماضی اور مستقبل دونوں سے تعلق جوڑا ہے اور یہ خوبی رشید امجد کے فن کی ضامن ہے۔ انھوں نے علامت نگاری کے پس منظر میں ''شعور کی رو'' کو بیان کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے اور وہ اس میں بھی کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان کے ہم عصر شعرا کے ہاں اگرچہ تکنیک متنوع انداز میں نظر آتی ہے لیکن موضوع اور جدید علامتی افسانے میں رشید امجد کے برعکس انھوں نے اعتدل کی راہ اختیار کی ہے۔

اگر مسعود اشعر کے فنی ارتقا کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کے ہاں فکری اور نظریاتی سوچ کی عکاسی کی گئی ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آنکھوں پر دونوں ہاتھ'' اس کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ انھوں نے علامت اور پیکر دونوں سے کام لیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں تہذیب اور زمین کے گم ہو جانے کا احساس بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ جس کے اظہار کے لیے انھوں نے جدید تکنیک ''شعور کی رو'' کا استعمال بھی کیا ہے۔ اپنے افسانے دکھ جومٹی نے دیئے میں ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''اب میں نے اپنے پاس بیٹھے ہوئے لوگوں کے چہروں کو دیکھا اور پھر اپنے دونوں ہاتھ اٹھا کر آنکھوں کے قریب لے گیا اور جو کپڑا ذہن سے ہم رنگ نہیں ہوتا وہ ہمیشہ خطرے میں رہتا ہے۔''پھر ایک قہقہہ بلند ہوا'' مگر ایسا کپڑا غیر محفوظ ہو تو پناہ کیا تلاش کرے۔''[55]

اس اقتباس کی روشنی میں یہ بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ رشید امجد کے برعکس انھوں نے بیک وقت دونوں تکنیکوں کا استعمال کیا ہے۔ یعنی ''شعور کی رو'' کے ساتھ علامت نگاری کی تکنیک۔ اس پہلو کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات از خود واضح ہو جاتی ہے وہ بات سے بات پیدا کرنے کے فن سے بھی واقف ہیں۔

مسعود اشعر کی تکنیک کے ساتھ ساتھ اگر ان کے موضوعات کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ مسعود اشعر نے سقوط ڈھاکا پر جو کہانیاں تحریر کی ہیں وہ ایک سچے وطن پرست کے جذبات کا اظہار ہیں۔ ان کی کہانیاں صرف حال کی روداد نہیں بلکہ وہ حال کو ماضی اور مستقبل کے ساتھ جوڑ کر شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے ایک ایسی دنیا کو سامنے لاتے ہیں جو ہمارے عروج و زوال کی داستان سناتی ہے۔ ڈاکٹر اعجاز راہی کہتے ہیں:

''مسعود اشعر کا افسانوی خمیر تہذیبی و مذہبی علامتوں سے اٹھتا ہے۔ چنانچہ علامتوں کا ماورائی آہنگ افسانے میں خوابیدگی کی ایک صورت حال کو ابھارتا ہے۔''[56]

اس رائے کی روشنی میں یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ مسعود اشعر نے اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال بہت بہتر انداز میں کیا ہے۔ ماضی سے جڑی یادوں کے ذریعہ حال اور مستقبل کی دلکش منظر کشی کی ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ مسعود اشعر نے اپنے افسانوں میں خصوصاً سقوط ڈھاکا کے پس منظر میں تحریر کیے ہوئے افسانوں میں بغیر کسی تعصب کے صورتحال کی عکاسی کی ہے اور مسائل کے پس منظر میں چھپی وجوہات کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ معاشرے کی طبقاتی اونچ نیچ کے حوالے سے جو طنز کرتے ہیں وہ پڑھنے والوں کو مجبور کر دیتا ہے کہ وہ آنکھوں پر رکھے ہاتھوں کو ہٹا کر مسائل کو ان کے درست تناظر میں دیکھے۔ انھوں نے کئی جگہ تلمیحات سے بھی کام لیا ہے۔ مثلاً ان کی کہانی ''طیرا ابابیل'' کے بارے میں یاسمین فاطمہ کہتی ہیں:

''مسعود اشعر کی کہانی ''طیراً ابابیل'' موجودہ دور کی اس صورت حال کی تصویر کشی کرتی ہے جس میں شر کی قوت نے ساری دنیا کو اس طرح گھیر لیا ہے کہ اس کا کوئی مداوا باقی نہیں رہا۔''[57]

اس اقتباس کی روشنی میں اگر ان کی کہانیوں کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ مسعود اشعر کے یہاں بے بسی یا ناکامی نہیں بلکہ حالات سے نبرد آزما ہونے کا جذبہ ہے جو انھیں اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔ ان کے اسلوب میں تہذیبی اثرات موجود ہیں۔ ان کے اسلوب کے بارے میں ڈاکٹر اعجاز راہی کہتے ہیں:

> ''مسعود اشعر نے اپنے افسانوں میں اظہار کی آسودگی کے لیے پیکر تراشی کا سہارا لیا ہے۔ چنانچہ وہ اکثر جگھوں پر علامتوں سے پیکر ابھار کر منظر کو دلکش بنا دیتے ہیں۔ تلمیع او رمحاکات کا استعمال بھی مسعود اشعر کے ہاں ارزاں ہے۔ انھوں نے کئی جگھوں پر کہنے کے لیے قرآنی آیات اور اقوال سے مدد لی ہے اور معاشرتی مسائل کے ساتھ جب وہ سیاسی مسائل پر اظہار خیال کرتے ہیں تو ان کا علامتی نظام ایک نئے سرے سے ترتیب پاتا ہے اور دور دراز کی علامتوں کے بجائے وہ ارد گرد سے علامتیں منتخب کرتے نظر آتے ہیں۔''[58]

اس رائے کی روشنی میں اگر مسعود اشعر کے اسلوب، موضوع اور تکنیک کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے بھی اپنے ہم عصروں کی طرح علامت نگاری، ''شعور کی رو'' اور آزاد تلازمہ خیال کا استعمال کیا ہے اور یہی نہیں بلکہ ماضی، حال اور مستقبل کے واقعات حادثات اور صورت حال کو اس انداز میں پیش کیا ہے جو بظاہر تو الگ الگ ہیں مگر ان کے ہاں باہم ربط نظر آتا ہے۔ بیسوی صدی عیسوی میں شروع ہونے والی ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو 56 کی دہائی کے بعد استعمال کیا گیا بلکہ کئی شاہکار افسانے وجود میں آئے۔

اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ رشید امجد، مسعود اشعر نے علامت نگاری اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا استعمال کیا ان کے ہم عصر میں منشا یاد بھی شامل ہیں بلاشبہ ان کے ہاں بھی ''شعور کی رو'' کے کامیاب تجربات نظر آتے ہیں۔

اس حوالے سے اگر منشا یاد کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ منشا یاد کا تعلق بھی ایسے افسانہ نگاروں میں سے ہے جنھوں نے روایتی افسانے سے آغاز کیا 60 کی دہائی کے بعد جب جدید افسانے کا آغاز ہوا تو انھوں نے بھی کچھ عرصے بعد جدید افسانے کی تحریک میں شمولیت کے بعد خوبصورت افسانے پیش کیے۔

منشا یاد کے حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جدید کہانی لکھنے والوں میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے روایتی افسانے سے آغاز کر کے نیم علامتی اور بعد ازاں علامتی اور استعاراتی افسانے لکھے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''بند مٹھی میں جگنو'' ہے جس میں انھوں نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا خوبصورت استعمال کیا ہے۔ اسی طرح منشا یاد نے اپنی کئی کہانیوں میں آزاد تلازمی خیال کی تکنیک بھی استعمال کی ہے۔ بعض جگہ دونوں طرح کی تکنیکوں سے استفادہ کیا۔ ان کے افسانے

''سورج کے زخم'' اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ اس افسانے میں ہومیو پیتھک ڈاکٹر کلاس میں بیماریوں پر لیکچر دے رہا ہوتا ہے اور کردار کا ذہن دور دراز آزادانہ گھومنے لگتا ہے۔ اس افسانے میں موجودہ دور کی معاشی و اقتصادی صورت سے ذہنی دباؤ کی کیفیت جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا منشایاد کے افسانوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''بس یہی ایک اچھے مجموعے کی نشانی ہے کہ اس کے مطالعے سے آپ وہ نہیں رہتے جو مطالعے سے پہلے تھے۔ یہ جادوگری نہیں تو وہ کیا ہے کہ منشایاد کے افسانوں میں جادوگری کے مظاہرے قدم قدم پر ملتے ہیں۔ اس سلسلے کا شاید سب سے خوبصورت افسانہ ''پے انگ گیسٹ'' ہے جو نہ صرف اردو کے ناقابل فراموش افسانوں میں شامل ہونے کے قابل ہے بلکہ منشایاد کے فن کا بھی ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔''[59]

اس رائے کی روشنی میں یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ منشایاد کی کہانیوں میں جدید عہد کی تکنیک جس طرح آتی ہے وہ کہانی کے گراف کو مسلسل اوپر اٹھاتی چلی جاتی ہے اور فوری ابلاغ ہونے والے واقعہ کے بعد رفتہ رفتہ اس کا معنوی پس منظر پھیلتا ہوا کہانی کو کثیر الجہات بنا دیتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ منشایاد کو بات کہنے کا ہنر آتا ہے اور وہ مشکل سے مشکل بات بھی نہایت سہولت سے کہہ جاتے ہیں۔ زندگی سے وابستگی ہو تو افسانہ نگار کی نگاہیں ایکس ریز کی مانند سماج کے باطن تک اترنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ انھوں نے زندگی سے موضوعات چنے ہیں اور مخصوص تکنیک سے کمال مہارت سے انھیں بیان کر دیا ہے۔ اردو افسانے کے جدید عہد میں بہت سے لکھنے والوں میں یہ وصف بہت کم لوگوں کو ملا ہے کہ وہ سوچ کو الفاظ اور الفاظ کو تصویروں میں اس طرح اتار سکیں۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر اعجاز راہی کہتے ہیں:

> ''منشایاد نے اظہار میں اختصار و ایجاز کا ایک زبردست مظاہرہ ایک سطر میں کر دیا ''ان کے منہ میں بھیڑیے کے دانت ہوتے ہیں''۔ یہ ایک سطر انسانی معاشرے کی ظالمانہ طرز عمل کی ایک بھرپور علامت ہے۔ جس نے انسانی معاشرے کو جبر و تشدد، اخلاقی گراوٹ اور انسان دشمنی کی بنیاد پر لا کھڑا کر دیا ہے۔''[60]

اس رائے کی روشنی میں جو پہلو سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ منشایاد روایتی اسلوب میں لکھیں یا جدید تکنیک استعمال کریں ان کا نکتہ نظر حقیقت پسندی کی عکاسی کرتا ہے۔ وہ معاشرے کے بارے میں اگرچہ اس طرح نہیں سوچتے جس طرح ترقی پسند ایک واضح نکتہ نظر کے ساتھ اسے دیکھتے تھے۔ مگر صداقت اظہار ان کے ہاں فیاض ہے اور معاشرے کے بارے میں بات کرنے کا انداز اور رویہ اس دربست میں کھلتا ہے۔

اس رائے کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ منشا یاد کے افسانوں میں کہانی، موضوعات اور تکنیک کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔منشا یاد نے اگرچہ مختلف تکنیکوں کا استعمال کیا ہے مگر آزاد تلازمی خیال اور ''شعور کی رو'' میں لکھے گئے افسانوں کا معیار بلند ہے۔

اگر پاکستانی افسانے میں ''شعور کی رو'' کا تاریخی وحالیہ جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ قرۃ العین حیدر سے لے منشا یاد تک تقریباً تمام افسانہ نگاروں نے اس تکنیک میں لکھا جن میں انتظار حسین، انور سجاد، مسعود اشعر، رشید امجد، محمد منشا یاد، اسد محمد خان، زاہدہ حنا، خالدہ حسین، احمد جاوید، مظہر الاسلام، امجد داؤد، جیلانی بانو، اشفاق احمد، بانو قدسیہ اور احمد جاوید شامل ہیں لیکن اس تکنیک کے حوالے سے جو شاہکار افسانے قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، رشید امجد، منشا یاد اور مسعود اشعر نے لکھے وہ اپنی مثال آپ ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ قدیم عہد اور جدید عہد کے پس منظر میں یہ پہلو بھی نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے کہ ان اعلیٰ پایہ کے افسانوں کی وجہ سے فنی اور تکنیکی اعتبار سے ''شعور کی رو'' کے امکانات میں وسعت پیدا ہوگئی اور اردو افسانے میں اس تکنیک کے امکانات واضح اور روشن ہو گئے۔

حوالہ جات

[1] نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی، نومبر 1998ء، ص:48

[2] فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''، یورپ اکادمی، اسلام آباد، 2007ء، ص:271

[3] ایضاً، ص:272

[4] ایضاً، ص:273

[5] ایضاً، ص:273

[6] ایضاً، ص:289

[7] نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ''، ص:35

[8] ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، 1992ء

[9] ایضاً، ص:

[10] ایضاً، ص:

[11] ایضاً، ص:

[12] ایضاً، ص:

[13] ایضاً، ص:

[14] فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات''، ص:277

[15] ایضاً، ص:277

[16] ایضاً، ص:277

[17] ایضاً،ص:277

[18] ایضاً،ص:278

[19] ایضاً،ص:278

[20] ایضاً،ص:278

[21] ایضاً،ص:279

[22] ایضاً،ص:280

[23] ایضاً،ص:280

[24] ایضاً،ص:280

[25] ایضاً،ص:280

[26] ایضاً،ص:281

[27] ایضاً،ص:281

[28] ایضاً،ص:282

[29] ایضاً،ص:282

[30] ایضاً،ص:282

[31] ایضاً،ص:282

[32] ایضاً،ص:282

[33] ایضاً،ص:282

[34] ایضاً،ص:287

[35] ایضاً،ص:287

[36] ایضاً،ص:287

[37] ایضاً،ص:288

[38] ایضاً،ص:288

[39] علی احمد فاطمی،''نئے افسانے کی گمشدہ جہت''،مشمولہ''نیا افسانہ مسائل اور میلانات''،مرتبہ،ڈاکٹر قمر رئیس،اردو اکیڈمی،دہلی،1992ء

[40] مشمولہ جن کہانیاں(کلیات)انتظار حسین،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،2003ء،ص:590-587

[41] انتظار حسین،علامتوں کا زوال،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،طبع اول،1983ء،ص: 56

[42] ایضاً،ص:19-18

[43] ایضاً،ص:94

[44] ایضاً،ص:96

[45] ایضاً،ص:97

[46] مشمولہ''اردو افسانہ روایت اور مسائل''،ص:481

[47] ایضاً،ص:516

[48] شمس الرحمٰن فاروقی،''انور سجاد''انہدام یا تعمیر نو،مشمولہ افسانے کی حمایت میں

[49] نگہت ریحانہ خان،ڈاکٹر،اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ،انور سجاد''استعارے''،اظہار سنز،لاہور،1970ء

[50] صبا اکرام''جدید افسانہ''،چند صورتیں،ذین پبلی کیشنز،کراچی دسمبر 2001ء

[51] رشید نثار،سہ ماہی،''اوراق''لاہور،نومبر،دسمبر،1970-1969ء

[52] رشید امجد''بیزار آدم کے بیٹے''،دستاویز پبلشرز،راولپنڈی 1974ء

[53] رشید امجد ''سہ پہر کی خزاں''، دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، 1980ء

[54] رشید امجد، ''ریت پر گرفت''، ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی 1978ء

[55] مسعود اشعر، ''آنکھوں پر دونوں ہاتھ''، خلافین شاپنگ سینٹر، ملتان، 1972ء

[56] اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ، ص:189

[57] یاسمین فاطمہ، ''جدید اردو افسانے میں عصری حسیت''، مکتبہ شعر و حکمت، حیدر آباد، دسمبر 1987ء

[58] اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''

[59] بحوالہ ''اردو افسانے میں اسلوب آہنگ''

[60] اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب آہنگ''

پانچواں باب

حاصلات ومحاکمہ

''شعور کی رو'' کی تکنیک اور مغربی افسانوی ادب پر اس کے اثرات کا جائزہ لے کر پاکستانی افسانے میں ''شعور کی رو'' کے نمائندے کا تاریخی وحالیہ پس منظر اس مقالہ کا موضوع ہے۔ اس کی تفصیلات پر ایک اجمالی نظر ڈالی جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کی وجہ سے اردو افسانے میں جو تبدیلی پیدا ہوئی اس کے دور رس اثرات نے پورا فکشن متاثر کیا۔

ادب کے حوالے سے یہ نکتہ خاص اہمیت کا حامل نظر آتا ہے کہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے بارے میں بنیادی خیال یہ تھا کہ اس کا ادب سے زیادہ نفسیات سے تعلق ہے۔ اس کی وجہ یہ بیان کی جاتی تھی کہ فرائیڈ، ژونگ نے اس تکنیک کو اپنے مریضوں کے لیے استعمال کیا اور انیسویں صدی میں اس طرز پر اہل مغرب کے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں استعمال کیا۔ ایڈلر، ژونگ کے حوالے سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے تھا کہ ان کا تحلیل نفسی کا نظریہ بھی اس کی ایک کڑی ہے۔

فرائیڈ نے پہلی مرتبہ Case History کے طور پر اپنے مریض کے خیالات قلم بند کرنے کے بعد ان خیالات کی روشنی میں ان کا علاج کیا۔ اس پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے مغرب کے افسانہ نگاروں نے حال، ماضی اور مستقبل کو ایک ہی وقت میں انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اس میں نفسیاتی شعور، لاشعور اور تحت الشعور کے تحت ماضی، حال اور مستقبل کو ایک ساتھ بیان کیا گیا اس کے ساتھ ساتھ ''شعور کی رو'' کی تکنیک اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تحریکوں کے اثرات کا بھی جائزہ پیش کیا جس میں آزاد تلازمی خیال ڈاڈاازم، سرئیلزم اور امیجزم شامل ہیں۔ اس حوالے سے ایک نکتہ اہمیت کا حامل ہے وہ یہ کہ ادب میں پیدا ہونے والی تحریکیں دراصل جمود کی وجہ سے پیدا ہوئیں۔ ادب کے حوالے سے اس پہلو کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا کہ دو عالمی جنگوں کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی صورت حال نے مختلف تحریکوں کو جنم دیا۔ جس میں دوسری تمام تحریکوں کے مقابلے میں آزاد تلازمہ خیال اور ''شعور کی رو'' کو جو اہم مقام حاصل ہوا وہ کسی دوسری تحریک کو حاصل نہ ہو سکا۔ اس کی بنیادی وجہ شاید یہ ہو کہ آزاد تلازمہ خیال اور ''شعور کی رو'' زمان ومکان کی پابندیوں سے آزاد ہوتی ہیں۔

بعض نقادوں کا خیال یہ بھی تھا کہ آزاد تلازمہ خیال اور ''شعور کی رو'' دونوں تکنیک ایک ہی ہیں۔ دونوں میں خیالات کا آزادانہ استعمال کیا جاتا ہے لیکن خود کلامی اور ماضی، حال اور مستقبل اور بے ربط سلسلہ خیالات کو بیان کرنے کے لیے ''شعور کی رو'' کا استعمال کیا جاتا ہے جبکہ آزاد تلازمی خیال میں صرف آزادانہ خیالات کو ربط دینے یا پھر الگ الگ تصورات کو یکجا کیا جاتا ہے۔ جو بظاہر تو الگ ہوتے ہیں لیکن ان کا مکانی وزمانی ربط موجود ہے۔ یہ خیال عام طور پر فن پاروں

میں پیش کیا جاتا ہے۔

''شعور کی رو'' کے حوالے سے عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ ادب میں اس کو اس وقت فن پاروں کا حصہ بنایا گیا جب دنیا نے دو عالمی جنگوں کا حال دیکھا جس کے بعد انسان تباہ و برباد ہو گئے۔ سکون کی تلاش، روحانیت کا فقدان اس تحریک کے دو اہم عناصر مانے جاتے ہیں۔ انگریزی ادب میں ''شعور کی رو'' ذہنی عمل کے بارے میں جدید نفسیات کا ایک تصور ہے جو امریکی سکالر ولیم جیمس کی دریافت ہے۔ اس نظریے کے مطابق ''شعور'' ایک سیال شے ہے۔ ذہن میں تصورات، خیالات اور تاثرات ایک مسلسل رو کی طرح ہوتے ہیں اور بظاہر ان میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا۔

آزاد تلازمی خیال Free association of thoughts بھی ''شعور کی رو'' کا Counter Part ہے اور بکھرے ہوئے خیالات کے سلسلے کو یادداشتی مظہر کے ذریعے ایک دوسرے سے منسلک کرتا رہتا ہے۔ اس تکنیک کو ڈی۔ ایچ۔ لارنس، جیمز جوائیس، وورجینا وولف، ولیم فاکسر نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں استعمال کیا۔

انگریزی ادب کے ذریعے اردو فکشن میں اس تکنیک کے اثرات پیدا ہوئے۔ یہی نہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ''شعور کی رو'' سے پہلے جیسی بھی تحریک مغربی ادب میں پیدا ہوئی ان کے اثرات اردو ادب میں کسی نہ کسی رنگ میں ضرور شامل ہیں۔ ان تحریکوں میں اظہاریت یا باطن نگاری کی تحریک، لفظ اظہاریت پینٹنگ سے لیا گیا ہے اور بعد میں اپنی مشابہت اور مطابقت کے لحاظ سے سنگ تراشی، موسیقی اور ادب کے لیے بھی استعمال ہونے لگا۔ دراصل یہ فرانسیسی، روسی، جرمن اور ہندوستانی مصوری کی مختلف حرکات سے منسوب تھی جو اثریت کے خلاف ایک ردعمل پیدا کرتی تھی جس کا مقصد فطرت کے مظاہر کی ہو بہو نقل نہیں تھا بلکہ فن کو ایک ذریعہ بنا کر فنکار کی اپنی روحانی زندگی کے نجی ردعمل کا اظہار کرنا تھا۔ جسے جرمنوں نے Expression کا نام دیا۔

اظہاریت ایک بالکل مختلف ذہنی کیفیت و تصورات کے اظہار کو کہتے ہیں۔ ''شعور کی رو'' سے مختلف ہے۔ اس میں انسانی ذہن میں خاص قسم کے خیالات آتے ہیں جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔ اس تحریک نے اردو افسانے کو اس قدر متاثر نہیں کیا اور نہ ہی یہ زیادہ عرصہ تک ادب میں قائم رہی۔

اس تحریک کی ناکامی انگریزی ادب میں بھی نمودار ہونا شروع ہوئی تو اس کی جگہ وجودیت نے لے لی۔ وجودیت کی تحریت یورپ اور امریکہ میں پروان چڑھی، اس کا بانی سورین کیر کے گارڈ ہے۔ یہ تحریک کارل مارکس اور ہیگل کے اسکول کے نظریات کے خلاف ایک ردعمل تھی۔ جن کے ہاں فرد کی اپنی حیثیت نہیں تھی۔ جماعت ہی تمام تر اہمیت کی حامل تھی۔ گارڈ نے ہیگل کے نظریات پر کڑی تنقید کی۔ کانٹ کی تحلیل نفسی میں بھی فرد کے لیے کوئی مقام نہ تھا۔

نظریہ وجودیت کی رو سے انسان کو مکمل آزادی ہے کہ وہ اپنے بلند عزم وارادہ سے انسانی تاریخ بنا سکتا ہے اور اپنی زندگی کی تشکیل اپنی مرضی کے مطابق کر سکتا ہے۔ وجودی تحریک نے یورپ کی مشینی زندگی میں گم ہوتے ہوئے انسان کو برآمد کرنے کی کوشش کی اور وجودیت کے جسمانی دعووں میں روحانی عرفان کا زاویہ بھی شامل ہو رہا ہے لیکن اس کے اثرات اس قدر پائیدار ثابت نہ ہوئے۔ اس تحریک کو بھی زوال شروع ہو گیا۔ اردو ادب میں بھی اس تحریک کے اثرات زیادہ نمایاں نہ ہو سکے۔

وجودیت کی تحریک کے بعد انگریزی ادب میں آزاد تلازمہ خیال کی تحریک نے جنم لیا۔ فرائیڈ نے لاشعور کی پر اسرار دنیا دریافت کر کے انسان کو یہ آگہی بخشی کہ وہ بیک وقت دو دنیاؤں میں زندگی بسر کر رہا ہے۔ فرائیڈ نے شعور کی اس مسلسل رو کو ابتداء میں نیورائی امراض کے علاج کے لیے استعمال کیا۔ چنانچہ جب مریض سب کچھ کہہ لیتا ہے تو اس کے سینے کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے۔ پروہت اور ورجینا وولف نے ''شعور کی رو'' کو ادب میں استعمال کیا اور آزاد تلازمہ خیال کی تحریک پیدا کی۔

آزاد تلازمہ خیال فکری رجحان نہیں بلکہ ایک نفسیاتی کیفیت ہے چنانچہ اس تحریک میں منظر اور پیش منظر کا پھیلاؤ زیادہ ہے اور وقت کی العباد ایک نقطے پر جمع ہو جاتی ہے۔ خود کلامی کی وجہ سے آزاد تلازمی خیال کی تحریک بہت زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔

آزاد تلازمہ خیال میں ذہنی عمل پر کوئی شعوری یا خارجی پابندی عائد نہیں ہوتی اور زندگی کے حقائق اپنے فطری انداز میں لاشعور سے شعور کی سطح پر آتے چلے جاتے ہیں۔ ان سب کو فنکار کا تخلیقی عمل فن کی ڈوری سے مسلسل گھوندھتا چلا جاتا ہے۔ چنانچہ قاری اس میں معنوی اور واقعاتی ربط تلاش کر لیتا ہے اور یوں اس میں تخلیقی حسن بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

اس تحریک نے افسانوی ادب کا تعلق انسانی نفسیات سے جوڑ دیا ہے۔ اس تحریک نے انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے بے ربط خیالات کو ایک جگہ جمع کر دیا۔ آزاد تلازمہ خیال کا خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں خود کلامی کے ساتھ ساتھ علیحدہ علیحدہ خیالات ماضی، حال اور مستقبل کو اس انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ ایک لمحہ میں انسان کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے اور یہی بے ربط سلسلہ اس طرح ربط پیدا کرتا ہے کہ بے ربطی کا احساس نہیں ہوتا۔

کہا جاتا ہے کہ آزاد تلازمہ خیال کے نتیجہ میں ''شعور کی رو'' کی تحریک نے جنم لیا۔ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ادب اور نفسیات آپس میں گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ جدید افسانہ نے نئے نئے نظریوں کی روشنی میں فرد کی داخلی زندگی اس کے ذہنی عمل پر خاص توجہ دی ہے اور اسے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ یہ رجحانات ادب میں فرائیڈ، ژونگ اور ایڈلر کے نظریات کے ذریعے شامل ہوئے۔ جن کی بنیاد انسانی ذہن کے لاشعوری عمل پر ہے۔ فرائیڈ کے نظریے سے

ادب میں کئی نئے رجحانات پیدا ہوئے جن میں ایک ''شعور کی رو'' ہے۔

1890ء میں ولیم جیمز نے اصول نفسیات پر ایک کتاب لکھی تھی جس میں سب سے پہلی بار انھوں نے ہی ''شعور کی رو'' کی اصطلاح استعمال کی۔ ولیم جیمز کے نظریے کے مطابق انسانی ذہن میں خیالات کے ہجوم میں ربط اور تسلسل نہیں ہوتا بلکہ یہ خیالات اور احساسات دریا کی شکل میں بہتے رہتے ہیں۔ ان کا بہاؤ بھی کبھی ختم نہیں ہوتا البتہ ذہنی کیفیات بدلتی رہتی ہیں۔ اس لیے اس میں ان کے لیے داخلی زندگی کی رو، خیال کی رو، یا ''شعور کی رو'' کی اصطلاح استعمال کی جس کے ذریعے ذہن کے منتشر اور غیر مربوط اور غیر منظم افکار و احساسات کو پیش کیا جاتا ہے۔

اس باب میں اس حقیقت کی طرف نشاندہی کی گئی ہے کہ ''شعور کی رو'' کا تعلق نفسیات کے برعکس ادب سے زیادہ گہرا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس پہلو پر بھی نظر ڈالی گئی ہے کہ یہ تکنیک عصری حقائق اور اپنے عہد کے اجتماعی شعور کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہے۔ اس میں اختصار کا وصف بھی موجود ہے اور کم سے کم وقت میں فرد کی داخلی زندگی اس کے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی مکمل تصویر قاری کی نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ البتہ ایک پہلو ایسا بھی ہے جہاں نفسیات اور ادب باہم ایک نظر آتے ہیں وہ یہ کہ نفسیاتی یا داخلی وقت کی تمام صورتیں جنھیں انسانی ذہن محفوظ کرتا ہے ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں پیش کی جاتی ہیں۔

اس باب میں ان حقائق کو پیش کیا گیا ہے جن پر ابھی تک نفسیاتی تحقیق تو ضرور ہوئی تھی مگر ادب میں یہ پہلو تحقیق طلب تھا یعنی یہ کہ داخلی تجزیہ میں فنکار خود ہی کردار کی ذہنی کیفیت اس کے اثرات کا خلاصہ پیش کرتا ہے۔ چونکہ شعور کے بہاؤ پر اس کا کنٹرول رہتا ہے۔ اس لیے خیالات و واقعات میں ایک منطقی تسلسل پایا جاتا ہے۔ ان پر مصنف کے خیالات کا اثر نمایاں ہوتا ہے اور اس کے وجود کا احساس بھی ہوتا ہے۔ داخلی تجزیہ میں ادیب استعاروں کا استعمال بھی کرتا ہے۔

ان پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے جو نفسیاتی اور ادبی لحاظ سے ذہنی کیفیات کی تصویر کشی کرنے کے ساتھ ساتھ اس بات کو بھی اجاگر کیا گیا ہے کہ نفسیاتی طریقہ علاج میں فرد کی ذاتی ہسٹری کو مدنظر رکھا جاتا ہے اور اس پس منظر میں اس زندگی کے حالات و واقعات سے زیادہ ان اثرات کا جائزہ لیا جاتا ہے جس کی وجہ سے مرض پیدا ہوا۔ جبکہ ادب میں ''شعور کی رو'' کا استعمال مختلف زمانوں میں ہونے والے واقعات اور اس سے پیدا شدہ صورت حال کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ اس کی داخلی خود کلامی سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ یہ ایک طرح کی خاموش خود کلامی ہے جس میں تبدیلی نظر نہیں آتی۔ لیکن اس تکنیک کے ذریعے کردار کی پوری شخصیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

اس موضوع پر تحقیق کرنے کا سب سے اہم مقصد یہی تھا کہ ان حقائق کو بیان کیا جائے جو نفسیات اور ادب میں مختلف ہوں اور اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی بتایا جائے کہ علم نفسیات میں جو طریقہ استعمال کیا گیا وہ وقتی تھا۔ اس میں صرف

مریض کے شفاء پانے تک مختلف طریقوں کو زیر بحث لایا جاتا جبکہ ادب میں یہ ایک مستقل صورت میں موجود رہتا ہے۔ کوئی بھی ادیب کسی بھی موضوع یا تکنیک کو استعمال کرے اسے کسی نہ کسی رنگ میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو ضرور استعمال کرنا پڑتا ہے۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ ادیب کوئی بھی فن پارہ تحریر کرتے وقت نا تو ذہن میں آنے والے خیالات کو روک سکتا ہے اور نہ ہی ماضی، حال اور مستقبل میں ہونے والی تبدیلی کو فراموش کر سکتا ہے۔ شاعری ہو یا نثر دونوں میں ادیب کسی ایک فن پارے کو ایک مختصر وقت میں تخلیق نہیں کر سکتا بلکہ بعض مرتبہ تو کئی کئی سال بعد تخلیق منظر عام پر آتی ہے۔ اس لیے واقعات حادثات اور احساسات کی وہ کیفیت باقی نہیں رہی جو ابتداء میں ہوتی ہے۔ اس کے برعکس نفسیات کے نقطہ نظر سے کسی ذہنی مریض کا علاج اور اس کی موجودہ صورت حال کو مدنظر رکھا جاتا ہے۔

اس سے ثابت ہو جاتا ہے کہ اگر چہ ادب میں ''شعور کی رو'' نفسیات کے ذریعے ادب کا حصہ بنی لیکن اس کی جڑیں ادب میں بہت پہلے سے موجود تھیں اور ان کی گہرائی نفسیات سے زیادہ تھی۔ ارسطو کی ''بوطیقا'' میں ادبی فن پاروں کے حوالے سے جو اصول بیان کیے گئے ہیں وہ اس بات کے گواہ ہیں کہ ادیب تخلیق کرتے وقت ایک ساتھ کئی زمانوں میں زندہ ہوتا ہے۔ اس کے سامنے مذہب، سیاست، تاریخ اور قدیم تجربات ہوتے ہیں جن کو زیر بحث لا کر وہ کوئی فن پارہ تخلیق کرتا ہے۔

باب سوم میں اردو افسانہ میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا تاریخی جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ پریم چند، یلدرم، علی عباس حسینی کی ابتدائی تحریروں سے لے کر شاہکار افسانوں میں ایسی تکنیک کے نقوش کا تجزیہ کیا گیا ہے، اور اس حقیقت کی وضاحت کی گئی ہے کہ سب سے پہلے اردو ادب میں کس نے اس تکنیک کو اپنے افسانوں میں استعمال کیا۔

اس حوالے سے اگر تمام حقائق کا تجزیہ کیا جائے جو اردو میں شعور کی تکنیک کا سبب بنا تو کہا جا سکتا ہے کہ اردو ادب میں وقتاً فوقتاً کئی تحریکیں ابھریں کچھ ختم ہوئیں اور کچھ کے اثرات ادب میں بدستور دیکھے جا سکتے ہیں۔ جیسے رومانوی تحریک، ترقی پسند تحریک، صوفیا کی تحریک، فورٹ ولیم کالج کی تحریک وغیرہ۔

ان تمام تحریکوں کے نتیجہ میں اردو ادب میں ایک خاص وقت میں خاص طرز اسلوب کا رواج بھی رہا اور کئی قسم کی تکنیکوں کے ذریعے مصنفوں نے اپنے اسلوب میں جدیدیت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس پس منظر میں بیسوی صدی عیسوی میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا آغاز ہوا۔ جس کے بارے میں عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ یہ نفسیات کے زیر اثر تھی اور فرائیڈ اور ژونگ نے اپنے مریضوں کے علاج نے نکتہ نظر سے اس تکنیک کا استعمال کیا۔ شروع میں کافی عرصہ تک یہ بحث جاری رہی مگر رفتہ رفتہ یہ حقیقت بھی سامنے آتی گئی کہ اگر چہ ابتدائی نقوش میں یہ جھلک ضرور نظر آتی ہے، مگر بعد میں یہ تحقیق سے ثابت ہو گیا کہ نفسیات سے زیادہ اس میں ادب کے اثرات نمایاں ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مریض کے مقابلے میں

ایک مصنف کوئی بار اس دور سے گزرنا پڑتا ہے کہ وہ حال میں ماضی کا عکس دیکھتا ہے اور حال میں مستقبل کے خواب۔

اس تکنیک کے بارے میں مختلف آراء پیش کی جاتی رہیں۔ کسی نے حسن عسکری کو اس تکنیک کا بانی قرار دیا، کسی نے یلدرم کو اور کسی کی پریم چند کو، مگر حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کی حقیقت نگاری نے اس تکنیک کو جنم دیا اور ان کا افسانہ ''گلی ڈنڈا'' اس بات کا ثبوت ہے کہ مگر ادبی تحقیق اور ہر تحقیق کی میں کوئی بات حرف آخر نہیں ہوتی۔ وقت کے ساتھ ساتھ پیش منظر کے ساتھ ساتھ پس منظر بھی تبدیل ہو جاتا ہے۔

اس حوالہ سے کوئی حتمی آراء تو قائم نہیں کی جاسکتی مگر اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ یلدرم اور پریم چند کے طرز اظہار میں فرق دراصل ان کے نظریہ ہائے فن کا ہے۔ پریم چند نے جب شعور کی آنکھیں کھولیں تو انھیں اردگرد بے مار زندگی کے مظاہر دیکھنے کو ملے۔ ذلت، رواج پرستی، استحصال سماجی آداب ورسوم کی جکڑ بندیاں، سودی کاروبار کی پھندے، سرکاری عمال کی زور وزبر داستانیں، معاشی بدحالی وغیرہ کے روگوں اور آلام سے بھر پور زندگی چور چور تھی۔ اس پس منظر میں خیالات، ماضی، حال اور مستقبل کا تصور ان کو کہاں سے کہاں لے گیا۔ اس نتیجہ میں جو تخلیق منظر عام پر آئی ان میں انتشار کے ساتھ ساتھ باہم ربط کا احساس بھی ہوتا تھا۔ دانستہ یا غیر دانستہ وقت، حالات، محسوسات اور جذبات کے ساتھ ساتھ ماضی، حال اور مستقبل کی قید سے آزاد کر دیا اور ''شعور کی رو'' کی تکنیک ان کے افسانوں میں شعوری یا غیر شعوری طور پر از خود داخل ہوگئی۔

اس کے برعکس یلدرم نے علمی اور فکری ماحول میں تربیت پائی، سرسید تحریک کی اصلاح پسندی اور مقصدیت سے وہ شدید طور پر متاثر تھے۔ مگر سرسید کی خشک تعقل پسندی کے برعکس یلدرم کچھ اور حقیقتوں کو بھی زندگی کا حصہ سمجھتے تھے جن کے بغیر زندگی غیر متوازن رہتی ہے۔ یہ حقیقتیں جذباتی مسائل، ذاتی اور نفسی داعیات اور فرد کے داخلی معاملات و مسائل ہیں۔ انھوں نے شخصی جذبات اور نفسی داعیات کو رنگین خیال کے ساتھ پیش کر کے تعقل پسندی کا سحر توڑ دیا اور شعور کے پہلو کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ فرد کے داخلی اور خارجی زندگی کے ان پہلوؤں پر بھی قلم اٹھایا جو بظاہر تو پوشیدہ ہوتے ہیں لیکن ہر انسان کے ذہن میں کسی نہ کسی رنگ میں موجود ہوتے ہیں۔ وہ چاہے کسی کے سامنے اس کا ذکر نہ کرے، تنہائی میں ہو، ان خیالات سے رہائی نہیں پاسکتا۔ کبھی کبھی یہ گھٹن اسے ذہنی مریض بنا دیتی ہے۔ اظہار کی وہانہ ملے تو انسان کی شخصیت داغدار ہو جاتی ہے۔ یلدرم نے ذہن میں پوشیدہ ایسے خیالات کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا جن کی وجہ سے انسانی نفسیات اور ادب کا تعلق نمایاں ہو کر سامنے آ گیا۔

سجاد حیدر کے طرز تخیل اور فکر کا عکس مختلف صورتوں میں ان کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں خصوصاً نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، اور حجاب امتیاز علی کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔ ان کے افسانوں میں بھی عورت، محبت اور رومان کے

کرشمے نظر آتے ہیں۔ اس پس منظر میں اگر علی عباس حسینی کے اسلوب میں ''شعور کی رو'' کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ حسینی پریم چند سکول سے تعلق رکھتے ہیں۔ لیکن پریم چند کے گہرا اثر لینے کے باوجود ان کا سوچنے کا زاویہ مختلف تھا۔ انھوں نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو پریم چند کے برعکس اپنے موضوعات کا حصہ بنایا ان کا افسانہ ''بھوک'' قابل ذکر ہے۔ جس میں جنسی بھوک کو پیش کیا گیا ہے۔ ماحول کا کردار پر اثر دکھانا بھی ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا حصہ ہے۔ جس میں محسوسات، ذہن میں آنے والے خیالات اور ماضی، حال اور مستقبل کرداروں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔

بلاشبہ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ادیب جس انداز میں ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات اور اس کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے اثرات کو بیان کرتا ہے پھر انھیں ذہنی مریضوں کا علاج کرنے کے لیے ماہرین نفسیات ان کا علاج کرتا ہے۔ اس سے یہ پہلو بھی پوری طرح سامنے آجاتا ہے کہ نفسیات میں ذہنی خیالات اور علاج تصور میں پیدا ہوا پہلے وہ خیالات ادیب کے ذہن میں پیدا ہوئے جن کی بنا پر مرض پیدا ہوتا ہے اور ماہرین نفسیات سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔

''انگارے'' کی اشاعت کے بعد یہ پہلو زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آیا کہ انسان کس طرح مختلف امراض میں مبتلا ہوتا ہے اور وہ کون سے عوامل ہوتے ہیں جن کی بنیاد پر پورا معاشرہ بیمار ہو جاتا ہے۔ مغرب کے زیر اثر جدید تکنیک او راسلوب کی ابتدائی روایت بیسوی صدی عیسوی کے ظہور کے ساتھ ساتھ اردو افسانہ اپنی متنوع جہات کے ساتھ داستانوں اور طویل کہانیوں کے دور سے نا صرف نکل آیا تھا بلکہ اس کے وہ تمام رنگ جن سے زندگی کی تکمیل ہوتی ہے افسانے سے نمایاں ہوئے تھے۔ افسانہ نویسی کا یہ ارتقائی اور تعمیری دور جو 1905ء سے شروع ہوا کم و پیش 1930ء تک چلا آتا ہے۔ 1930ء تک بہت سے افسانہ نویس آئے لیکن انھوں نے کوئی خاص تجربے نہ کیے۔

اس دوران یعنی بیسویں صدی عیسوی کے پہلے تیس سالوں میں کئی بڑے واقعات رونما ہو چکے تھے۔ خود افسانے کا جنم ایک اہم واقعہ تھا۔ پہلی جنگ عظیم اور روس میں اشتراکی نظام کے قیام نے پوری ارضی صداقتوں کو تبدیل کر دیا تھا۔ اشتراکی نظریات تیزی سے پھیل رہے تھے اور نوجوان نسل کو متاثر بھی کر رہے تھے۔ ''انگارے'' ان چند نوجوانوں کی تخلیقات کا مجموعہ تھا جنھوں نے یورپ میں رہ کر نئی زندگی کے رنگ ڈھنگ دیکھے تھے۔ یورپ سے اٹھنے والی تحریکوں کو دیکھا تھا اور ادب کو پڑھا تھا۔ لوگوں سے ملتے تھے چنانچہ نئے عہد کی روشنی سے آگاہ تھے۔ اگر ''انگارے'' کے پس منظر پر نگاہ ڈالیں تو ہمیں ''انگارے'' کی اشاعت ان عوامل کا ردعمل نظر آتی ہے جو اس وقت معاشرے میں رواں تھے۔ اگرچہ بعض ناقدین کا خیال تھا کہ انداز بیاں، طرز ادا، لب و لہجہ کی تلخی اس بات کا ردعمل ہے، جن میں سماجی مسائل کے اردو افسانے نے خاموشی اختیار کر رکھی تھی۔

سجاد ظہیر نے ''شعور کی رو'' میں نا صرف یہ کہ تکنیک کے متنوع تجربات کر کے افسانے کو فنی اعتبار سے پر ثروت

کیا۔ سجاد ظہیر نے اردو افسانے میں ایک انوکھا اور خوب صورت تجربہ کیا ہے۔ ''انگارے'' میں شامل دوسرا توانا افسانہ نگار احمد علی ہے جس کے اس کے مجموعے میں دو افسانے شامل ہیں۔ احمد علی کے افسانے قدیم اور جدید رجحانات کے درمیاں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ احمد علی کے افسانوں کی جدید تکنیک میں ''مہاوتوں کی رات'' اور ''بادل نہیں آتے'' بھرپور تاثریت کے حامل ہیں۔

اس پس منظر میں مقالہ میں ان امور کو پیش کیا گیا ہے کہ جن کے بنا پر یہ تاثر پیدا ہو کر نفسیات کے ادب میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک استعمال کی گئی اور اس حقیقت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی کہ نفسیات کے ذریعے اثرات ادب پر ضرور پڑتے ہیں۔ لیکن جن ادوار میں یہ افسانے لکھے گئے وہ نہ صرف جغرافیائی بلکہ ذہنی و معاشی غلامی کا عہد تھا۔

اس پس منظر میں اس حقیقت کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے کہ چاروں طرف کسمپرسی اور بہیمانہ استحصال کی دیواریں کھڑی تھیں۔ افسانے کی دنیا میں پریم چند اور ان کے رفقاء نے اس کے خلاف کہانی کہنے کا آغاز کیا اور یہ فطری عمل تھا۔ افسانے پر نفسیاتی اثرات کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ فرائیڈ کی درون ذات اتر کر شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی دریافت نے نہ صرف ادب میں بلکہ زندگی کے دیگر شعبوں میں بشمول طب، ایک انقلاب آفرین علم کی داغ بیل رکھ دی۔ آج کا ادب فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور ژونگ کی آرکی ٹائپ کے ذریعے وہ مشکل بات کہہ پاتا ہے جو پہلے ممکن نہ تھی۔

''انگارے'' کے بعد کے افسانہ نگاروں کہ یہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کا تجزیہ کریں تو یہ صورت واضح ہو جاتی ہے کہ کوشش کی گئی ہے کہ ادب میں اس تکنیک کے کسی طرح پیش کیا گیا۔ کیا اس پر ادب کے تناظر میں لکھا گیا؟ یا ماحول، معاشرہ کی صورت پر؟ یا پھر نفسیات کے زیر اثر؟ اس پہلو کی نشاندہی کرتے ہوئے اس بات کو اجاگر کیا گیا ہے کہ جب کسی معاشرے کے معاشی نظام میں انقلابی سطح کی تبدیلی یا تفسیر رونما ہوتی ہے تو اس کے ساتھ ساتھ اس معاشرے کا پورا ڈھانچہ متاثر ہوتا ہے۔ حتیٰ کہ بعض اوقات اقدار و روایات بھی اس کی زد میں آجاتی ہیں۔ لامحالہ ادب بھی شدید متاثر ہوتا ہے اور اس کے ادبی پیمانے اور معیار نیا رنگ روپ اختیار کر لیتے ہیں کیونکہ یہ ساری تبدیلی خارجی اسباب کی وجہ سے ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ خیال تقویت پاتا ہے کہ ادب کی تخلیق وجدانی محل اور دروبینی کا نتیجہ نہیں بلکہ معاشی اقتصادی حالات اور سماجی عوامل کی ایک منطقی صورت ہے۔

اس پس منظر میں اگر ''انگارے'' کے بعد کے مصنفوں کے یہاں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے استعمال کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ حقیقت سامنے لانے کی کوشش کی گئی کہ ادب میں ''شعور کی رو''، خیالات اور محسوسات کو جس انداز میں پیش کیا گیا وہ نفسیات کی وجہ سے نہیں بلکہ وہ ادب کا حصہ ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ انسانی ذہن، دماغ اور شخصی علوم کی وجہ سے

اس میں ایک براہ راست تعلق پیدا کرتا ہے۔

ان افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ ''شعور کی رو'' کے کامیاب تجربات کیے جن میں کرشن چندر، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، ممتاز شیریں، حسن عسکری اور ممتاز مفتی کے علاوہ میرزا ادیب، احمد ندیم قاسمی، قدرت اللہ شہاب نے بھی اپنے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے کامیاب تجربات کیے۔

اس پس منظر میں کرشن چندر کے افسانہ کی نوعیت اور رومانیت کو زیر بحث لاتے ہوئے یہ پہلو سامنے آتا ہے کہ ان کے افسانوں کے موضوعات اور تکنیک حقیقی حسن کے بارے میں حقیقت منظر عام پر پیش کی جائے۔ اس طرح عصمت چغتائی، منٹو، ممتاز مفتی کے افسانوں کا فنی وفکری جائزہ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے ادبی اور نفسیاتی پہلو کو پیش کیا جائے۔ جنسیات کو موضوعات بنانے کی وجوہات کو بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس طرح غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، محمد حسن عسکری کے افسانوں کا فنی وفکری جائزہ لینے کے بعد ان پہلوؤں کو بھی اجاگر کیا گیا ہے جن موضوعات کو ابھی تک زیر بحث نہیں لایا گیا تھا اور اس کے ساتھ ساتھ تکنیکی طریقہ کار نفسیاتی اور رابطہ کو بھی پیش کیا گیا۔

چوتھے باب میں اس پس منظر کو پیش نظر رکھتے ہوئے پاکستانی افسانے میں ''شعور کی رو'' کی تاریخی پس منظر میں کامیاب افسانہ نگاروں کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک ادب میں اس کی اہمیت اور نفسیات کے ساتھ حساس موضوعات کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جس پر ابھی تک واضح شکل میں روشنی نہیں ڈالی گئی تھی۔

اس پس منظر میں علامت نگاری اور تجرید نگاری کے تعلق کو ''شعور کی رو'' میں تلاش کرنے کے ساتھ ساتھ ان پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے جن کی وجہ سے ادب میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اس زمرے میں قراۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد، مسعود اشعر، رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں میں ماضی، حال اور مستقبل کے حوالے سے ''شعور کی رو'' کے استعمال کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ان تمام پہلوؤں کا از سر نو جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے جس کی وضاحت بہت کم کی گئی تھی یا پھر نظر انداز کر دیا جاتا تھا۔ اگرچہ تکنیک، اسلوب، موضوعات پر تو تحقیق سے کام لیا گیا تھا مگر کسی ایک تکنیک مثلاً جیسے ''شعور کی رو'' کی تکنیک اس حوالے سے کوئی ایسے کام نہیں ہوتا تھا۔ جس سے اس کی ابتدا سے لے کر انتہا تک جائزہ پیش کیا گیا ہو۔ بس صرف مختلف مصنفوں کے افسانوں، ناولوں پر بات کی جاتی تھی جو اس تکنیک کے زمرے میں آتے تھے۔ ''شعور کی رو'' کے حوالہ سے ایک نقطہ جو سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے وہ یہ کہ اس تکنیک کو ادب کے بجائے نفسیات کے تناظر میں دیکھا جاتا اور اس

کوفرائیڈ،ژونگ کی دین مانا جاتا تھا۔لیکن حقیقت اس کے برعکس ثابت ہوئی اور''شعور کی رو'' بنیادی طور پر ادبی تکنیک بنی۔ جس میں مصنف نے بکھرے ہوئے خیالات کو اس انداز میں پیش کیا جو بظاہر بکھرے ہوئے محسوس ہوتے ہیں لیکن ان میں کوئی نہ کوئی تعلق ضرور ہوتا ہے۔یعنی زمانی، مکانی، تاریخی یا پھر حادثاتی۔ بلاشبہ یہ ہی وہ حقیقت تھی جو اب تک منظر عام پر نہیں آتی تھی۔ فرائیڈ،ژونگ نے جو طریقہ علاج کے اپنایا اس میں صرف اور صرف ایک مریض کے حالات لیا Case Study ہوتی۔اس کے برعکس ادیب کے جب کوئی تخلیق عمل سے گزار رہا ہوتا ہے تو اس کے ذہن بے شمار خیالات ہوتے ہیں جن کا تعلق ماضی، حال اور مستقبل سے ہوتا ہے۔اس کی بازگشت جلد نہیں بھی سنائی دیتی ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل میں تبدیل ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

اس موضوع میں بلاشبہ یہی پہلو سب سے زیادہ تحقیق طلب تھا کہ''شعور کی رو'' نفسیاتی عمل ہے یا ادبی عمل؟ جس کی بنا پر کوئی فنکار اپنے فن پارے میں رنگ بھرتا ہے۔

xxxxxxxxxx

کتابیات

احمد علی: ''انگارے''، لکھنو، نظامی پریس، باراوّل 1932ء

//: ''ہماری گلی''، دہلی، انشا پریس، بارسوم، 1924ء

//: ''قید خانے''، دہلی، انشا پریس، 1924ء

//: ''شعلے''، لاہور مکتبہ اردو باردوم 1938

احمد جاوید: ''چڑیا گھر''، راولپنڈی، گندھارا بکس، باراوّل، 1996ء

//: ''گمشدہ شہر کی داستان''، راولپنڈی، گندھارا بکس، باراوّل، 2002ء

احمد ندیم قاسمی: ''برگ حنا''، لاہور، اساطیر، اکتوبر 1991ء

//: ''افسانے (بہترین)''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1991ء

//: ''نیلا پتھر''، لاہور، اساطیر، بارسوئم، 1991ء

اسد محمد خان: ''تیسرے پہر کی کہانیاں''، کراچی، اکادمی بازیافت، اپریل 2002ء

اشفاق احمد: ''اجلے پھول''، لاہور، غالب پبلی کیشنز، 1981ء

انتظار حسین: ''آخری آدمی''، لاہور، کتابیات، 1927ء

//: ''خالی پنجرہ''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1993ء

//: ''شہر افسوس''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1995ء

//: ''خیمے سے دور''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1986ء

//: ''کنکری''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 2007ء

//: ''قصہ کہانیاں''، سنگ میل پبلی کیشنز، 1990ء

//: ''کچھوے''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1992ء

انور سجاد: ''استعارے''، لاہور، اظہار سنز، 1970ء

//: ''چوراہا''، لاہور، مکتبہ نئی مطبوعات، 1925ء

//: ''آج''، لاہور، مکتبہ عالیہ، 1986ء

//: ''پہلی کہانیاں''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، (199ء

بانو قدسیہ: ''ناقابل ذکر''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 19 36ء

پریم چند: ''میرے بہترین افسانے''، مغل بک ڈپو، 1933ء
// : ''مسافر''، لاہور، کیشو رام دت، س ن
جیلانی بانو: ''سوکھی ریت''، کراچی، حوری نورانی، باراول، 2003ء
خالدہ حسین: ''مصروف عورت''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1989ء
// : ''دروازہ''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1989ء
// : ''پہچان''، کراچی، خالد پبلی کیشنز، 1984ء
// : ''ہیں خواب میں ہنوز''، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، 1984ء
راجندر سنگھ بیدی: ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، لاہور، نیا ادارہ، 1927ء
// : ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے''، لاہور، مکتبہ اردو ادب، 1987ء
رشید امجد: ''بیزار آدم کے بیٹے''، راولپنڈی، دستاویز پبلی کیشنز، 1984ء
// : ''ریت پر گرفت''، راولپنڈی، دستاویز پبلی کیشنز، 1987ء
// : ''سہ پہر کی خزاں''، راولپنڈی، دستاویز پبلی کیشنز، 1980ء
// : ''پت جھڑ میں خود کلامی''، راولپنڈی، اثبات پبلی کیشنز، 1984ء
// : ''بھاگ ہے بیاباں مجھ سے''، لاہور، مقبول اکیڈمی، 1988ء
سجاد حیدر یلدرم: ''خیالستان''، لاہور، تاج بک ڈپو، 1992ء
عزیز احمد: ''بیکار دن''، بیکار راتیں، لاہور مکتبہ جدید 1900ء
عصمت چغتائی: ''کلیاں''، لاہور، اشرف پریس، 1920ء
// : ''ہم لوگ''، لاہور، رفعت پبلشرز، س ن
// : ''انجان''، لاہور، انتخاب ادب، 1975ء
قدرت اللہ شہاب: ''نفسانے''، لاہور، مکتبہ جدید، 1975ء
قرۃ العین حیدر: ''ستاروں سے آگے''، دہلی، خاتون کتاب گھر، 1942ء
// : ''شیشے کا گھر''، لاہور، مکتبہ جدید، 1952ء
// : ''پت جھڑ کی آواز''، لاہور، مکتبہ اردو ادب، س ن
کرشن چندر: ''زندگی کے موڑ پر''، لاہور، مکتبہ اردو، 1943ء
// : ''ان داتا''، لاہور، مکتبہ اردو، 1949ء
// : ''اجنتا سے آگے''، بمبی، کتب پبلیشرز، 1948ء

محمد حسن عسکری: ''جزیرے''، لاہور، آئینہ ادب، 1921ء
محمد منشایاد: ''بند مٹھی میں جگنو''، راولپنڈی، ماورا پبلیشرز، 1975ء
// : ''ماس اور مٹی''، اسلام آباد، ماڈرن بک ڈپو، 1980ء
// : ''خلا اندر خلا''، راولپنڈی، مطبوعات حرمت، مارچ 1983ء
// : ''وقت سمندر''، اسلام آباد، ماڈرن بک ڈپو، باراول، دسمبر 1972ء
مسعود اشعر: ''آنکھوں پر دونوں ہاتھ''، ملتان، خلافتیں، 1974ء
ممتاز شیریں: ''میگھ ملہار''، کراچی، لارک پبلیشرز، 1966ء
ممتاز مفتی: ''چپ''، لاہور، مکتبہ اردو 1947ء
// : ''ان کہی''، لاہور، مکتبہ اردو، 1967ء
// : ''گڑیا گھر''، کراچی، گلڈ اشاعت گھر، 1965ء
// : ''روغنی پتلے''، راولپنڈی، مکتوبات حرمت، 1984ء
// : ''سمے کا بندھن''، لاہور، فیروز سنز، 1987ء
// : ''مفتیانے''، لاہور، فیروز سنز، 1989ء
// : ''کہی نہ جائے''، لاہور، فیروز سنز، 1996ء
// : ''اسمارائیں''، لاہور، فیروز سنز، باراول 1993ء
میرزا ادیب: ''موت کا تحفہ''، لاہور، مکتبہ اردو، س۔ن
// : ''جنگل''، لاہور، مکتبہ اردو، س۔ن
// : ''حسرت تعمیر''، لاہور، التحریر، 1979ء
سعادت حسن منٹو: ''سیاہ حاشیے''، لاہور، مکتبہ جدید، 1948ء
// : ''لذت سنگ''، لاہور، نیا ادارہ، 1947ء
// : ''ٹھنڈا گوشت''، لاہور، مکتبہ جدید، 1950ء
// : ''اوپر، نیچے، درمیان''، لاہور، گوشہ ادب، 1954ء
// : ''منٹو کے افسانے''، لاہور، مکتبہ اردو، 1940ء
// : ''پھندے، لاہور''، مکتبہ جدید، جنوری 1955ء
// : ''برقعے''، لاہور، ظفر برادرز، 1955ء

ثانوی مآخذ:

تحقیق،تنقید و تہذیب

آل احمد سرور، پروفیسر: ''ادب اور نظریہ''، لکھنو، ادارہ فروغ اردو، 1954ء

// : ''اردو فکشن''، علی گڑھ، مسلم یونیورسٹی، 1973ء

// : ''تنقیدات''، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، 1994ء

ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر: ''آج کا ادب''، کراچی، قمر کتاب گھر، 1959ء

احتشام حسین، سید: ''اردو ادب کی تنقید و تاریخ''، لاہور، مکتبہ خیال، 1989ء

احمد ندیم قاسمی: ''تہذیب و فن''، لاہور، پاکستان فاؤنڈیشن، 1975ء

اختر انصاری: ''افادی ادب''، دہلی، حالی پبلیشنگ ہائس، 1941ء

مرتضیٰ کریم، ڈاکٹر: ''اردو فکشن کی تنقید (دستان، تمثیل، ناول، افسانہ)''، لاہور، ملک بک ڈپو اردو بازار، 1997ء

اعجاز حسین، ڈاکٹر: ''ادب اور ادیب''، الہ آباد، ادارہ انیس اردو 1960ء

انور سدید، ڈاکٹر: ''اردو ادب کی تحریکیں''، کراچی، انجمن ترقی اردو، 1991ء

// : ''اردو ادب کی مختصر تاریخ''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، 1991ء

// : ''اردو افسانے کی کروٹیں''، لاہور، مکتبہ عالیہ، 1991ء

انور زاہدی، ڈاکٹر: ''(مترجم) لاشعور تک رسائی''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، 1992ء

ایم۔اے۔قریشی: ''فرائیڈ اور لاشعور''، لاہور، مجلس ترقی ادب، س۔ن

تنویر احمد علوی، ڈاکٹر: ''اصول تحقیق و ترتیب متن''، لاہور، ایجوکیشن پبلیشنگ ہاؤس، 1994ء

جاوید اختر، ڈاکٹر: ''اردو کی ناول نگار خواتین''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1997ء

جمیل جالبی، ڈاکٹر: ''تاریخ اردو ادب''، لاہور، مکلس ترقی ادب، 1987ء

جیلانی کامران: ''ہمارا ادبی اور فکری سفر''، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، 1989ء

حامد حسن قادری: ''نقد و نظر''، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، 1986ء

خلیل الرحمٰن اعظمی: ''ترقی پسند ادبی تحریک''، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1985ء

دیوندر اسر: ''ادب اور جدید ذہن''، دہلی، مکتبہ شاہراہ، 1968ء

رفیق جعفر: ''نفسیات کا ارتقا''، لاہور، اظہار سنز، 1988ء

سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر: ''تہذیب و تخلیق''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، 1987ء

سی۔اے قادر: ''فرائیڈ اور اس کی تعلیمات''، لاہور، اردو اکیڈمی، 1987ء

سراج منیر: ''کہانی کے رنگ''، لاہور، جنگ پبلیشرز، 1991ء

سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر: ''جدید اردو افسانے کے رجحانات''، کراچی، انجمن ترقی اردو، پاکستان، 2000ء

سلیم اختر، ڈاکٹر: ''نفسیاتی تنقید''، لاہور مکلس ترقی ادب، 1986ء

// : ''ادب اور کلچر''، لاہور، مکتبہ عالیہ، س۔ن

// : ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1993ء

// : ''افسانہ اور افسانہ نگاری''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1991ء

// : ''افسانہ حقیقت سے علامت تک''، لاہور، مکتبہ عالیہ، 1976ء

// : ''تین بڑے نفسیات دان''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1994ء

سہیل احمد خان، ڈاکٹر: ''ژونگ کے نفسیاتی نظریات''، لاہور، ادارہ تالیف و ترجمہ، 1987ء

شمیم حنفی، ڈاکٹر: ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس''، دہلی، مکتبہ جامعہ، 1977ء

شہزاد منظر: ''جدید اردو افسانہ''، کراچی، منظر پبلی کیشنز، 1982ء

عابد علی عابد، سید: ''اسلوب''، لاہور، مکلس ترقی ادب، 1971ء

// : ''اصول، انتقاد ادبیات''، لاہور، مکلس ترقی ادب، س۔ن

عارف ثاقب، ڈاکٹر: ''بیسویں صدی کا ادبی طرز احساس''، لاہور، غالب نما، 1999ء

عبادت بریلوی، ڈاکٹر: ''افسانہ اور افسانے کی تنقید''، لاہور، ادارہ ادب و تنقید، 1986ء

// : ''ادب اور ادبی قدریں''، لاہور، ادارہ ادب و تنقید، 1983ء

عبدالحئی، پروفیسر: ''اصول نفسیات (مرتبہ) جلد اول، دوم''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، 1987ء

عبداللہ، ڈاکٹر، سید: ''بحث و نظر''، لاہور، مکتبہ اردو، 1952ء

// : ''مباحث، لاہور، مجلس ترقی ادب، 1965ء

عزیز احمد: ''ترقی پسند ادب''، حیدر آباد، اشاعت ادارہ، 1954ء

عسکری، محمد حسن: ''انسان اور آدمی، لاہور، مکتبہ جدید، 1983ء

// : ''تخلیقی عمل اور اسلوب''، کراچی، نفیس اکیڈمی، 1986ء

// : ''جدیدیت، لاہور، نقوش پریس، 1979ء

// : ''ستارہ یا بادبان''، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1977ء

// : ''عسکری نامہ''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1998ء

علی سردار جعفری: ''ترقی پسند ادب''، لاہور، مکتبہ پاکستان، 1956ء

فتح محمد ملک: ''تحسین و تردید، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1995ء

فرمان فتح پوری: ''اردو افسانہ اور افسانہ نگاری''، کراچی، اردو اکیڈمی، 1996ء

قمر رئیس، پروفیسر: ''مرتب، نیا افسانہ مسائل اور میلانات''، دہلی، اردو اکیڈمی، 1996ء

گوپی چند نارنگ: ''مرتب، اردو افسانہ روایت اور مسائل، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 1968ء

مجنوں گورکھپوری: ''ادب اور زندگی''، لکھنو، ادبی پریس، 1944ء

محمد یاسین، ڈاکٹر: ''انگریزی ادب کی مختصر تاریخ''، لاہور، بک چینل، 1993ء

مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر: ''اردو افسانے کا ارتقا''، لاہور، مکتبہ خیال، 1987ء

ممتاز حسین پروفیسر: ''نقد حرف''، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، 1985ء

ممتاز احمد خان، ڈاکٹر: ''آزادی کے بعد اردو ناول (ہیئت، اسالیب اور رجحانات)''، نئی دہلی، انجمن ترقی اردو، س۔ن

ممتاز شیریں: ''معیار''، لاہور، نیا ادارہ، 1963ء

نور اسلام صدیقی: ''ریسرچ کیسے کریں''، نئی دہلی، شاد پبلی کیشنز، 1990ء

وارث علوی: ''جدید افسانہ اور اس کے مسائل''، نئی دہلی، نئی آواز جامعہ نگر، 1990ء

وزیر آغا، ڈاکٹر: ''تنقید و احتساب''، لاہور، جدید ناشرین، 1968ء

وقار عظیم، سید: ''نیا افسانہ''، دہلی، ساقی بک ڈپو، 1942ء

// : ''افسانہ نگاری''، الہ آباد، سرلوتی پبلیشنگ، 1935ء

// : ''ہمارے افسانے''، الہ آباد، سرلوتی پبلیشنگ، س۔ن

// : ''داستان سے افسانے تک''، کراچی اردو اکیڈمی، 1990ء

// : ''مترجم، نفسیات کی بنیادیں''، کراچی، کراچی یونیورسٹی، 1969ء

یحیٰی امجد: ''فن اور فیصلے''، لاہور، مکتبہ عالیہ، 1969ء

رسائل:

ادب لطیف: سالنامہ، 1946ء

مئی، 1953ء

سالنامہ، 1955ء

سالنامہ، 1960ء

جوبلی نمبر، 1963ء، 30-20

مارچ، 1966ء

جون، 1966ء

اوراق: شمارہ خاص، 1967ء

سالنامہ، فروری، 1968ء

جنوری، 1970ء

جنوری، فروری، 1977ء

تخلیقی ادب 2: 1980ء، کراچی

ساقی: سالنامہ، 1950ء، کراچی

سالنامہ، 1953ء، کراچی

جوبلی نمبر اگست، 1955ء، کراچی

سیپ: سہ ماہی اشاعت، شمارہ 33، کراچی

فنون: خاص شمارہ، 114۔ نومبر، دسمبر 1969ء، لاہور

خاص شمارہ، نومبر 1970، لاہور

قومی زبان: شمارہ 120، دسمبر 1988ء، کراچی

ماہنامہ شمارہ، جنوری 1990ء، کراچی

ماہ نو: استقلال، 1955ء، لاہور

نقوش: سالنامہ، 1956ء، لاہور

سالنامہ، پانچ سالہ نمبر، 1953ء، لاہور

شخصیات نمبر، جنوری 1955ء

منٹو نمبر، اپریل 1955ء

افسانہ نمبر، دسمبر، 1955ء

نقوش: خاص نمبر، 1959ء

اکتوبر، شمارہ 25-26، 1962ء

نیا دور: 23-24، کراچی

نئی تحریکیں: شمارہ نمبر 3-4

English Books:

1. Adler Alfred:The priace and theory of London 1940, Individual Phychology
2. F.L. Lucas:The Decline and fall of Cambridge Cambridge Romantic Idea1954
3. I SaccsAn assessment of Twentieth London, Century Literature
4. Joseph Silply:Dictionary of World Literary Term New York
5. Kaleem ud Din Ahmad: Phychoanalysis and Literary London Criticism
6. Patrik Waldbor: Surreafism, London 1945
7. Way Lewis: An introduction to his psychology London, 1965

SECTION
No. 12663
Date 28-1-2016