اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار

نیلم فرزانہ

EBH

ایجوکیشنل بک ہاؤس ○ علی گڑھ

اردو ادب کی

اہم خواتین ناول نگار

نیلم فرزانہ

ایجوکیشنل بک ہاؤس ۰ علی گڑھ

© نیلم فرزانہ

اڈیشن ——— ۱۹۹۲ء

قیمت ——— ۱۰۰ روپے

مطبع ——— ایم۔ اے افسیٹ پرنٹرس دہلی

Urdu Adab Ki Aham Khatoon
Novel Nigar

By Nilam Farzana

Published by
Educational Book House
M.U. Market, Aligarh-202002.

Edition 1992 - Price Rs.100/-.

ایجوکیشنل بک ہاؤس

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ - ۲۰۲۰۰۲

امّاں
اور
ابّا
کے
نام

مندرجات :

پیش لفظ ——— ۷

۱۔ خواتین میں ناول نگاری کا رجحان اور ابتدا ——— ۱۴

۲۔ اکبری بیگم ——— ۲۸

۳۔ نذر سجاد حیدر ——— ۴۴

۴۔ حجاب امتیاز علی ——— ۵۹

۵۔ عصمت چغتائی ——— ۷۴

۶۔ قرۃ العین حیدر ——— ۱۲۲

۷۔ خدیجہ مستور ——— ۲۳۸

۸۔ جمیلہ ہاشمی ——— ۲۵۷

۹۔ رضیہ فصیح احمد ——— ۲۸۱

۱۰۔ جیلانی بانو ——— ۲۹۴

۱۱۔ بانو قدسیہ ——— ۳۰۹

۱۲۔ مقبول عام ناول ——— ۳۲۶

۱۳۔ حواشی ——— ۳۴۴

پیش لفظ

زیر نظر کتاب کا موضوع " اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار " ہے ۔ اپنے مطالعے کو خواتین ناول نگاروں تک محدود رکھنے کا سبب دراصل ان امتیازات اور انفرادی پہلوؤں تک رسائی پانا ہے جنہیں خواتین ناول نگاروں نے اختیار کیا لیکن جن کی طرف سے اردو فکشن کے نقادوں نے عموماً بے اعتنائی برتی ہے ۔ یوں تو مرد ناول نگاروں کی طرح خواتین نے ہر طرح کے ناول لکھے ہیں اور بلا امتیاز جنس ہر طرح کے کردار خلق کئے ہیں اور اکثر مرد اور عورت کے تحریر کردہ فکشن میں فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے لیکن خواتین نے نسوانی کرداروں کو مرد ناول نگاروں کے مقابلے میں زیادہ بہتر طور پر پیش کیا ہے اور بالخصوص گھریلو زندگی پر مردوں کے مقابلے میں ان کی گرفت زیادہ مضبوط ہے ۔ ان امتیازات اور انفرادیتوں تک رسائی کے لئے ضروری تھا کہ خواتین کی ناول نگاری کا الگ اور تفصیل کے ساتھ جائزہ پیش کیا جائے ۔ دوسرے یہ کہ خواتین ادیباؤں نے شاعری کے مقابلے میں فکشن کے میدان میں زیادہ کارہائے نمایاں انجام دئے ہیں اور فکشن کو مختلف النوع فکری اور فنی جہتوں سے آشنا کیا ہے ۔ فکشن کی تنقید نے خواتین کے ساتھ جانبداری کا سلوک تو نہیں کیا لیکن ان کے کارناموں کا بھرپور اعتراف بھی نہیں کیا گیا اور ایک ایسا تنقیدی مطالعہ تقریباً ناپید ہے جو خواتین کے کارناموں کو خاص فکری تسلسل میں دیکھ سکے ۔ ایسی صورت میں میں نے کوشش کی ہے کہ خواتین کی ناول نگاری کا ایک ایسا تفصیلی جائزہ پیش کیا جائے جو انہیں امتیاز کے ساتھ ایک علیحدہ اور مربوط شناخت دے سکے ۔

اردو میں ناول کی تاریخ اب سو سال سے زیادہ پرانی ہے۔ یہ ایک فطری امر تھا کہ خواتین نے مردوں کے بعد اس میدان میں قدم رکھا اور ایک عرصے تک اپنے قلم کو اپنی ہم جنس دوسری خواتین کی اخلاقی تربیت کے لئے استعمال کیا اور ساتھ ہی یہ بھی کوشش کی کہ عام خواتین کے سلسلے میں وہ ہمدردی کا رویہ اپنائیں اور ان کے نسوانی حقوق کی حفاظت کریں۔ اکبری بیگم، نذر سجاد حیدر، حجاب امتیاز علی اور دوسری متعدد خواتین ناول نگاروں نے اپنی تحریروں میں جدید تعلیم یافتہ خواتین کے بارے میں مردوں کی طرف سے اٹھائے گئے سوالات اور شبہات کے جواب میں ایسے نسوانی کردار تخلیق کئے جن میں کسی بھی ترقی پسند سماج کی آئیڈیل لڑکی بننے کی صلاحیت موجود تھی۔ ان خواتین نے حقیقت پسندی سے زیادہ اپنے خوابوں کی ایک فنتاسی بنائی اور ان کی تعبیر ناول کے صفحات پر مرتب کرکے اپنے قارئین کے سامنے پیش کی۔

لیکن ۱۹۳۰ء میں "انگارے" کی اشاعت نے حقیقت پسندی کے رجحان کو فروغ دیا جس نے آگے بڑھ کر ترقی پسند تحریک کی صورت اختیار کرلی۔ ناول میں عصمت چغتائی نے حقیقت پسندی اور نفسیات کی آمیزش سے "شمن" کا ایک جیتا جاگتا کردار تخلیق کیا اور اپنے لئے اردو ناول میں لازوال جگہ بنالی۔ ان کا ناول "ٹیڑھی لکیر" خاتون کا تحریر کردہ پہلا ناول ثابت ہوا جس نے مرد ناول نگاروں کے ناولوں کے مقابلے میں اہمیت حاصل کی۔

پھر بھی ناول کا بنیادی کینوس محدود تھا جسے قرۃ العین حیدر نے اعلیٰ فن کاری کے ذریعے آفاقی ہمہ گیری عطا کی۔ ان کے ناولوں نے انسانی ذہن کی کائنات اور مشرق و مغرب کی دنیاؤں کو ان کے تمام فکر و فلسفے کے ساتھ اپنے دامن میں سمیٹ لیا اور اس انتہا تک کہ قرۃ العین حیدر کے سامنے اردو کے دوسرے تمام ناول نگاروں کے عکس دھندلے ہوگئے۔

۱۹۶۰ء تک آتے آتے ہندوستان و پاکستان میں ان گنت اہم اور غیر اہم خواتین ناول نگار سامنے آئیں۔ ان میں خدیجہ مستور، جمیلہ ہاشمی، رضیہ فصیح احمد، جیلانی بانو، بانو قدسیہ، نثار عزیز بٹ وغیرہ چند اہم نام ہیں۔ یہ تمام ناول نگار ایسی ہیں جنھوں نے خالص ادبی ناول لکھے ہیں لیکن ایسی خواتین ناول نگاروں کی تعداد مذکورہ خواتین سے کہیں زیادہ ہے جنھوں نے کمرشیل یا پھر ہلکے پھلکے سماجی اور اخلاقی ناول لکھے جن میں فکر و فن کی گہرائی نہیں تھی یا کم تھی۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ۱۹۴۷ء کے بعد کے فکشن بالخصوص ناول کی کائنات پر خواتین تخلیق کاروں کا تسلط ہے۔ اور امکان ہے کہ آئندہ بھی یہی صورت حال ہوگی۔ پاکستان میں متعدد خواتین ناول نگار نسبتاً اچھے ناول لکھ رہی ہیں۔ وہاں ایک یا دو ایسے مرد ناول نگار ہیں جنھوں نے پچھلے دس سالوں میں چند قابل ذکر ناول اور ناولٹ لکھے ہیں لیکن ہندوستان میں اردو ناول کا مستقبل تشویشناک ہے کہ کوئی نیا مرد ناول نگار ابھرتا نظر نہیں آتا۔ ہندوستان میں صرف قرۃ العین حیدر مسلسل لکھ رہی ہیں اور انھوں نے اردو ناول کے خزانے میں بیش قیمت اضافے کئے ہیں۔ اور اپنے ناولوں کے ذریعے اردو میں دانشوری کی روایت کی توسیع کی ہے۔ ان کے علاوہ یہاں ناول کی صورت میں جو بھی لکھا جارہا ہے اس کی لکھنے والی خواتین ہیں۔ وہ اہم ہیں یا غیر اہم اس کا فیصلہ مستقبل کرے گا۔

اس کے برخلاف پاکستان میں ناول کا فن عروج پر ہے جس کی ایک وجہ معاشی سہولتیں بھی ہیں جو وہاں اردو کے فن کاروں کو حاصل ہیں۔ فکشن بالخصوص ناول نگاری معاش سے خطرناک حد تک وابستہ ہے۔ اگر ناول کے قاری معتبر تعداد میں موجود نہ ہو تو کوئی بھی پبلشر ضخیم کتاب کی اشاعت کا رسک نہیں لے گا۔ ہندوستان میں خالص ادبی ناولوں کے قاری تعداد میں کم ہیں اور دن بہ دن کم ہوتے جارہے ہیں البتہ کمرشیل ناولوں کی فروخت یہاں بھی بہتر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رضیہ بٹ، عفت موہانی، سلمیٰ کنول، دیبا خانم اور اسی طرح کی بے شمار ناول نگاروں کے ناول بڑی تعداد میں چھپتے اور فروخت ہوتے ہیں۔

اس کتاب میں ناولوں کے جائزے میں نقادوں کے تنقیدی خیالات پر کامل اعتماد کرنے کے بجائے فن کاروں کی تخلیقات کے براہ راست تجزیے پر توجہ دی گئی ہے۔ اس تجزیے میں موضوعات کے تعین اور کرداروں کے تشخص پر خصوصی زور دیا گیا ہے ساتھ ہی فن کار کے فنی طریقۂ کار کی نشاندہی بھی کی گئی ہے اور ضرورت کے مطابق ان سماجی اور تہذیبی صورتحال کا جائزہ بھی پیش کیا گیا ہے جنھوں نے بعض تخلیقات کے لئے پس منظر یا محرک کا کام کیا ہے۔

اس پورے تجزیے میں گنجائش تھی کہ تخلیق کاروں کے سوانحی حالات پیش کئے جائیں اور ان سے ان کی تخلیقات کو سمجھنے میں مدد لی جائے لیکن اس طرح کے مطالعے کی بڑی دشواری یہ تھی

کہ ہر فن کار کی تفصیلی سوانح تک رسائی انتہائی مشکل کام ہے اور چند سطحی باتوں سے مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ اس دشواری کے پیش نظر کسی بھی فن کار کے سوانحی حالات کی پیش کش سے گریز کیا گیا ہے اور مقالے میں براہ راست تخلیق کاروں کے فن پارے کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

اس جائزہ میں بعض ناگزیر دشواریاں بھی پیش آئی ہیں مثلاً یہ کہ بعض ناول نگاروں کی تمام تصانیف تک رسائی نہیں ہو سکی۔ "آتش رفتہ" جمیلہ ہاشمی کا ایک اہم ناولٹ ہے جو ہزار کوششوں کے باوجود دستیاب نہ ہو سکا۔ اس کے علاوہ ایک اہم پاکستانی ناول نگار نثار عزیز بٹ کے ناول بھی نہ مل سکے۔ ایسی صورت میں دستیاب تخلیقات کے تجزیے تک خود کو محدود رکھا گیا ہے۔

یہ کتاب چونکہ اہم خواتین ناول نگاروں کے فکر و فن کے جائزے سے متعلق ہے اس لئے واضح طور پر ابواب کی تقسیم نہیں کی گئی ہے بلکہ افراد کے نام سے مخصوص ابواب قائم کئے گئے ہیں لیکن پہلے اور آخری دو باب عمومی ہیں۔ پہلا باب "خواتین میں ناول نگاری کا رجحان اور ابتدا" ہے۔ اس میں خواتین کے ذریعے ناول نگاری کی ابتدا اور اس کے اسباب اور چند ابتدائی خواتین کی ناول نگاری کا مجموعی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ آخری باب "مقبول عام ناول" ہے۔ اس میں مقبول عام اور کمرشیل ناولوں کے مزاج اور رویے سے بحث کی گئی ہے اور ان کا ایک مجموعی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ ان دو ابواب کے درمیان اہم خواتین ناول نگار ہیں جن کا فرداً فرداً مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔

میں پروفیسر ثریا حسین کی انتہائی شکر گذار ہوں جن کی نگرانی میں یہ مقالہ لکھا گیا۔ اپنے سبھی اساتذہ کا بھی شکریہ ادا کرتی ہوں، جن کی تربیت اور علمی مشورے نے میری حوصلہ افزائی کی۔

محترمہ قرۃ العین حیدر ۱۹۸۱ء تا ۱۹۸۲ء شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر رہیں۔ اس دوران اور اس کے بعد بھی مجھے ان سے استفادہ کا موقع ملا۔ میں ان کا خصوصی شکریہ ادا کرتی ہوں کہ ان کے مشورے میرے لئے چراغِ راہ ثابت ہوئے۔

میں پروفیسر ذکیہ اطہر صدیقی، پرنسپل عبداللہ ویمنس کالج، ڈاکٹر قاسم صدیقی، پرنسپل سینیئر سکنڈری اسکول اے۔ایم۔یو، ڈاکٹر قیصر جہاں، استاذ شعبۂ اردو ویمنس کالج کی شکرگذار ہوں جن کی حوصلہ افزائی اور مفید مشوروں کے بغیر اس کتاب کی اشاعت مشکل تھی۔ اسدیار خاں ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ کا بھی شکریہ ادا کرتی ہوں جنھوں نے کتاب کی طباعت کی ذمہ داری قبول کی۔

نیلم فرزانہ
عبداللہ ویمنس کالج
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،
علی گڑھ

۱۹۹۱ء

۱۔ خواتین میں ناول نگاری کا رجحان اور ابتدا

خواتین میں
ناول نگاری کا رجحان اور ابتدا

اُردو میں خواتین نے مردوں کے بعد ناول لکھنا شروع کیا۔ بیسویں صدی کے اوائل تک ہندوستانی سماج میں شعر و ادب پر صرف مردوں کی اجارہ داری تھی۔ خواتین کے لئے اس کوچے میں قدم رکھنا مذہبی اور معاشرتی رسوائی کا باعث تھا۔ اول تو اس دور میں خواتین ادیبائیں خال خال ہیں اور جو ہیں ان میں اکثر نے اپنے نام کا پردہ رکھا ہے یا اپنی تخلیقات فرضی ناموں سے شائع کی ہیں۔

خواتین کی ناول نگاری کی ابتدا انیسویں صدی کی آخری دہائی میں ہوئی۔ بیسویں صدی کی پہلی دو دہائیوں تک خواتین کے تحریر کردہ متعدد ناول منظرِ عام پر آچکے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب عام ہندوستانی مسلمانوں کی تہذیبی، سیاسی، سماجی اور تعلیمی حالت زوال پذیر تھی تعلیم کے فقدان کی بنا پر جہالت کی ساری برائیاں مسلم معاشرہ کا حصّہ تھیں۔ توہم پرستی اور غلط رسم و رواج کی بھیڑ سی تھی۔ عام مسلم خواتین کی حالت اور بھی ابتر تھی۔ سماج میں ان کی حیثیت ثانوی تھی۔ تعلیم ان کے لئے ضروری نہ تھی اور نہ ہی معاشرے کو ان کی کسی ذہنی اور روحانی ضرورتوں کا احساس تھا۔ زندگی کی تین بنیادی ضرورتیں کھانا، کپڑا اور مکان ان کا حق تھا۔ اس سے زیادہ کی نہ وہ حقدار سمجھی جاتی تھیں اور نہ وہ اس سے زیادہ کا مطالبہ کرتی تھیں۔ اس طرح تہذیبی، سماجی اور تعلیمی ہر محاذ پر مردوں کا تسلّط تھا۔

رفتہ رفتہ اس منجمد معاشرے میں تبدیلیاں آنی شروع ہوئیں۔ بے حسی کی برف پگھلنے لگی۔ سیاسی تحریکوں اور نئی تعلیم کے اثر سے پورے نظامِ زندگی کا ڈھانچہ بدلنے لگا۔ عام معاشرتی زندگی میں تبدیلی لانے اور سیاسی و سماجی مقاصد کے حصول کے لئے ادب کو

بطور آلہ کار استعمال کرنے کا رجحان عام ہوا۔ نذیر احمد اور ان کے بعد راشد الخیری نے معاشرے کی چند بنیادی خامیوں کی شناخت کی۔ انھوں نے محسوس کیا کہ جب تک معاشرے کے ایک اہم عضو یعنی طبقۂ نسواں کی اصلاح نہ کی جائے بہتر معاشرے کا تصور محال ہے۔ مولوی نذیر احمد نے معاشرے کی اصلاح کے لئے ضروری سمجھا کہ لڑکیوں کو بھی تعلیم و تربیت سے آشنا کیا جائے۔ انھوں نے پہلا ناول "مراۃ العروس" (۱۸۶۹ء) لکھا۔ یہ کہانی انھوں نے اپنی بچیوں کی تربیت کے لئے لکھی جس میں اکبری اور اصغری دو ٹائپ کردار تخلیق کئے۔ ایک نیکی، بھلائی اور سگھڑپن کا مجسمہ دوسرا پھوہڑپن کی تصویر۔ اس دور میں لکھے جانے والے بیشتر ناولوں میں یہی طریقۂ کار اپنایا گیا۔ نذیر احمد نے مراۃ العروس کے بعد "بنات النعش"، "توبۃ النصوح" اور "ابن الوقت" وغیرہ لکھ کر معاشرے کی اصلاح کے لئے کوششیں کیں۔

نذیر احمد کے بعد اصلاحی ناول لکھنے والوں میں علامہ راشد الخیری کا نام بہت اہم ہے۔ راشد الخیری نے ۱۸۹۴ء میں عشقیہ ناول "احسن و میمونہ" سے اپنا تخلیقی سفر شروع کیا۔ لیکن بعد میں نذیر احمد کے مشورے پر انھوں نے اصلاحی نقطۂ نظر اپنایا۔ ان کا پہلا اصلاحی ناول "حیات صالحہ" یا "صالحات" کے نام سے ۱۸۹۸ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد اپنے مشہور ناولوں "صبح زندگی"، "شام زندگی" اور "شب زندگی" وغیرہ میں ہندوستان کی مظلوم عورتوں کی صورتِ حال کی تصویر کشی کی اور "مصورِ غم" خطاب پایا۔

نذیر احمد اور راشد الخیری کے علاوہ اس دور میں شرر، سرشار، اور مرزا رسوا کے ناول بھی منظرِ عام پر آچکے تھے۔ شرر نے تاریخی ناول نگاری کو فروغ دیا۔ یہاں بھی زیریں لہر۔ میں اصلاح کا جذبہ کار فرما تھا۔ سرشار نے "فسانۂ آزاد" لکھ کر کردار نگاری اور طرزِ بیان یا اسلوب کی منفرد شناخت قائم کی۔ لیکن نذیر احمد اور راشد الخیری کے بعد خواتین کے مسائل پر جن ادیبوں نے قلم اٹھایا ان میں اکثریت خواتین کی ہی ہے۔

بیسویں صدی کی ابتدائی دو دہائیوں میں تعلیم یافتہ خواتین کا ایک ایسا طبقہ ابھر کر سامنے آیا جس نے خواتین پر ہونے والے ظلم اور بے انصافیوں کے خلاف قلمی محاذ قائم کیا اور اپنے حقوق طلب کئے۔ اس زمانے میں ایسے کئی رسالے شائع ہوئے جو خواتین سے مخصوص تھے۔ اُن میں

" تہذیبِ نسواں " (۱۸۹۸ء لاہور) "خاتون" (۱۹۰۶ء علی گڑھ) اور "عصمت" (۱۹۰۸ء دہلی) خاص اہمیت کے حامل ہیں ۔ " تہذیب نسواں " کی ایڈیٹر محمدی بیگم تھیں ۔ ان رسائل میں لکھنے والوں کی اکثریت خواتین کی تھی ۔ انھوں نے خواتین کے مسائل سے متعلق خود مضامین لکھے اور مرد ادیبوں کو بھی اس طرف متوجہ کرنے کی کوشش کی ۔ ان رسائل کے سرورق پر ہمیشہ ایسی عبارت درج ہوتی تھی جو ان رسائل کے مقصد کو واضح کرتی ہے ۔ مثال کے طور پر :

" اس رسالہ کا صرف ایک مقصد ہے یعنی مستورات میں تعلیم پھیلانا اور پڑھی لکھی مستورات میں علمی مذاق پیدا کرنا ۔

(خاتون)

" ہندوستان میں سب سے پہلا زنانہ ہفتہ وار اخبار " تہذیب نسواں " جو محترمہ محمدی بیگم صاحبہ نے لڑکیوں کے فائدے کے لئے ۱۸۹۸ء میں جاری کیا ۔

(تہذیب نسواں)

" شریف ہندوستانی بیبیوں کے لئے اردو میں پاکیزہ خیالات علمی اور ادبی مضامین اور مفید معلومات کا ذخیرہ ہر انگریزی مہینے میں ایک بار شائع ہوتا ہے ۔

(عصمت)

اس طرح ان تمام رسائل کا جو خواتین کے لئے شائع ہو رہے تھے ایک ہی مقصد تھا اور اس مقصد میں خاطر خواہ کامیابی ہوئی ۔ قرۃ العین حیدر اخبار " تہذیب نسواں " کے بارے میں لکھتی ہیں :

بہت جلد " تہذیب " سارے ہندوستان کے متوسط طبقے کے اردو داں مسلم گھرانوں میں پہنچنے لگا ۔ اس کی وجہ سے معمولی تعلیم یافتہ پردہ نشیں خواتین میں تصنیف و تالیف کا شوق پیدا ہوا اور دیکھتے دیکھتے انھوں نے بڑی خود اعتمادی کے ساتھ ناول لکھنا شروع کر دیئے جو تکنیک اور موضوع کے لحاظ سے آج ستر برس بعد لکھے جانے والے بیشتر عام ناولوں سے کسی طرح کم نہیں [1]

رسائل کے علاوہ مختلف انجمنیں بھی قائم کی گئیں ۔ جلسے منعقد کئے گئے ۔ تقریریں ہوئیں خود علی گڑھ

میں مدرستہ النسواں (۱۹۰۶ء) کا قائم ہونا اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اس طرح آزادیٔ نسواں اور حقوق نسواں کی تحریک چل پڑی۔ خواتین نے افسانوں، ناولوں اور مضامین کے ذریعے بھی اصلاحی رجحان کو عام کرنے کی کوشش کی۔ ابتدائی تیس پینتیس سال تک خواتین کی ناول نگاری اسی اصلاحی مقصد کا اظہار کرتی ہے۔

ڈاکٹر شائستہ اختر سہروردی A CRITICAL STUDY OF URDU NOVEL میں محمدی بیگم کو پہلی خاتون ناول نگار قرار دیتی ہیں۔ وہ لکھتی ہیں:

MOHAMMADI BEGUM'S NAME COMES FIRST AMONGST THE WOMEN NOVELISTS.

لیکن ڈاکٹر سید مظفر اقبال نے اپنی کتاب "بہار میں اردو نثر کا ارتقا" میں تحقیق سے یہ ثابت کیا ہے کہ رشیدۃ النساء بیگم پہلی خاتون ہیں جس نے ناول لکھنے کی ابتدا کی۔ یہ ناول "اصلاح النساء" کے نام سے ۱۸۸۱ء میں لکھا گیا۔ ڈاکٹر مظفر اقبال لکھتے ہیں:

اصلاح النساء کے سال تصنیف اور سنہ طبع و اشاعت کا پتہ دیباچہ کی عبارت سے چلتا ہے۔ اشاعت اول کے دیباچہ کے آخر میں یہ تاریخ درج ہے۔

۱۲ جون ۱۸۹۴ء م ۷ شہر ذی الحجہ ۱۳۱۱ ہجری

اس اعتبار سے اس کتاب کا سنہ طبع و اشاعت ۱۸۹۴ء ہوا لیکن سال تصنیف ۱۸۸۱ء ہے جو دیباچہ کی مندرجہ ذیل عبارت سے ظاہر ہوتا ہے۔

"محمد سلیمان سلمہ رحمن کے عمدہ تعلیم پانے کا ایک فائدہ یہ بھی ہوا کہ تیرہ برس سے یہ کتاب جو ردّی میں پڑی تھی اس کو انھوں نے چھپوا دیا۔ اللہ تعالیٰ برخوردار موصوف کو ہر طرح کی ترقی عطا فرمائے۔"[۲]

ڈاکٹر مظفر اقبال "اصلاح النساء" کی وجہ تصنیف پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اصلاح النساء کا موضوع اور مقصد اس کے نام سے ظاہر ہے۔ مصنفہ نے دیباچہ میں اس کی وضاحت کرتے ہوئے تحریر کیا ہے کہ چند عورتوں نے

مسلم گھرانوں میں عورتوں کی جہالت اور بے ہودہ رسوم کا ذکر ان سے کیا اور جب انھوں نے ان باتوں کا تجزیہ منطقی انداز میں کیا تو لوگوں نے بہت تعریف کی اور ان سے فرمائش کی کہ ان باتوں کو نصیحت کے طور پر لکھ ڈالیں۔ ۳ے

اس امر کی مزید وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر منظفر اقبال نے "اصلاح النساء" کے دیباچہ سے مندرجہ ذیل تحریر نقل کی ہے:

ان کو کہنے سے ہم کو بھی خیال ہوا کہ ایک کتاب ایسی لکھیں جس میں ان رسموں کا بیان ہو جن کے باعث سے صدہا گھر تباہ ہوگئے اور جو باعث فضول خرچ اور فساد کا ہے مگر مجھے یہ خیال بھی ہوا کہ ان باتوں کو نصیحت کے طور پر لکھنا میری حیثیت پر زیبا نہیں ہے بلکہ ان باتوں کو قصہ کے پیرائے میں لکھنا ہر طرح سے مناسب ہوگا۔ یہ سوچ کر میں نے انھیں رسموں اور جھگڑوں کو جو روزانہ ہر شریف خاندان میں ہوتے ہیں فرضی نام رکھ کر لکھنا شروع کیا۔ ۴ے

رشیدہ النساء بیگم کے ناول "اصلاح النساء" کے بعد مسز مولوی سراج الدین احمد کا ناول "ناول دکن" کے عنوان سے رسالہ "خاتون" (۱۹۰۵ء) میں قسط وار شائع ہوا۔ اس ناول میں جو کردار پیش کئے گئے ہیں اور ان کا جو ماحول ہے اس میں مشرقی اور مغربی تعلیم و تہذیب کے بہترین عناصر کا امتزاج ملتا ہے۔ ان کے بعد محمدی بیگم اور پھر خواتین کی ایک طویل فہرست ہے جنھوں نے ناول نگاری کے میدان میں قدم رکھا۔ ابتدائی خواتین میں اکبری بیگم، نذر سجاد حیدر، عباسی بیگم، صغرا ہمایوں، ا۔ض۔ حسن بیگم، بیگم ثیا ہنواز، ضیاء بانو اور طیبہ بیگم وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

عام طور پر یہ کہا جاتا رہا ہے کہ ان تمام خواتین کی ناول نگاری بنیادی طور پر نذیر احمد اور راشد الخیری کی روایت کی ہی ترقی یا تجدید ہے۔ لیکن اس دور کی تمام خواتین ناول نگاروں کے لئے ایک کلیہ کے طور پر ایسا کہنا محلِ نظر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ چند خواتین ناول نگاروں نے نذیر احمد کی روایت کو ہی آگے بڑھایا ہے لیکن ان کے علاوہ بھی کچھ خواتین ناول نگار ہیں جو نذیر احمد یا راشد الخیری کے اثر سے بالکل آزاد ہیں۔ جنھوں نے اپنے طور پر

زندگی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے ۔

نذیر احمد اور راشد الخیری کے یہاں عورت کے لئے جدید تعلیم حاصل کرنے اور گھر سے باہر نکل کر سماج کی ترقی اور بھلائی میں حصہ لینے کا کوئی تصور نہیں تھا۔ نذیر احمد وغیرہ کا اس سلسلے میں بنیادی خیال یہ تھا کہ مغربی تعلیم و تہذیب سے آشنائی خواتین کو گمراہ کر دے گی۔ ان لوگوں نے ملک میں بڑھتے ہوئے مغربی تہذیب کے اثر کو شبہ کی نظر سے دیکھا اور یہ محسوس کیا کہ مغربی تعلیم و تہذیب ہمارے مذہب اور کلچر دونوں کے لئے سم قاتل ہے۔ لہٰذا نذیر احمد اور راشد الخیری کی ہیروئن "چراغ خانہ" ہے۔ وہ گھریلو تعلیم اور بہتر سلیقے کو ہی کافی سمجھتے ہیں۔ گھر سے باہر خواتین کی حیثیت عضو معطل کی ہے۔ اس کے برخلاف چند خواتین ناول نگار ایسی ہیں جنھوں نے خواتین کے لئے ایک نئی زندگی کا خواب دیکھا۔ جہاں خواتین انسانیت کے بنیادی حقوق کی طلب گار ہیں۔ نئی تعلیم و تہذیب سے بہرہ ور ہونا ان کا بھی حق ہے ان خواتین ناول نگاروں نے عورت اور مرد کی زندگی کو خانوں میں تقسیم کر کے نہیں دیکھا۔ ان کی ہیروئن کا اگر گھر کے اندر استحصال ہوتا ہے تو وہ اپنی زندگی بہتر بنانے کی خاطر گھر سے باہر نکل کر جدوجہد کر سکتی ہے۔ مغربی تعلیم اس کے لئے شجر ممنوع نہیں۔ ان کے یہاں مغربی تعلیم و تہذیب کے بہتر عناصر کو انگیز کرنے کی جرأت ملتی ہے۔ ان کی ہیروئن پیانو بھی بجاتی ہے اور نماز بھی پڑھتی ہے۔ انگریزی تعلیم بھی حاصل کرتی ہے اور امور خانہ داری میں بھی طاق ہے۔ اس کے طور طریق، طرز رہائش مغرب سے متاثر ہیں وہ ایک بہتر زندگی کے لئے مغربی اور مشرقی طرزِ حیات کے بہترین عناصر کو زندگی میں شامل کرنے کی دعوت دیتی ہے اور غلط قسم کے مشرقی اور مغربی دونوں ہی طریقوں سے احتراز برتنے کی تلقین کرتی ہے۔ اس طرز حیات کی ایک جھلک طیبہ بیگم کے ناول " انوری بیگم " سے دیکھئے :

> علو خیالی اور روشن دماغی میں بڑے بڑے انگلستان کے تعلیم یافتہ ان کے سامنے طفلِ مکتب تھے۔ انھوں نے اپنے لڑکے اور لڑکیوں کو خاص طور سے تربیت دی تھی .... ان کی لڑکیاں اکثر انگلستان کے تعلیم یافتہ لوگوں سے بہتر انگریزی لکھتی پڑھتی تھیں۔ اس کے علاوہ مشرقی السنہ عربی و فارسی وغیرہ

بھی جانتی تھیں ۔ انوری کی طبیعت زیادہ تر خانہ داری اور دست کاری کی طرف مائل تھی ۔ ۵۵

اس طرح خواتین کے لئے نئی تعلیم کی اہمیت ، غلط رسم و رواج اور توہمات کے نقصانات اور تعدد ازدواج جیسی سماجی برائیوں کے خلاف ناول لکھے گئے ۔

ان خواتین ناول نگاروں میں اکبری بیگم اور نذر سجاد حیدر کے ناولوں پر الگ ابواب قائم کئے گئے ہیں ۔ بقیہ ناول نگاروں کی ناول نگاری کا ایک مختصر اور مجموعی خاکہ یہاں پیش کیا جا رہا ہے ۔

محمدی بیگم نے تین ناول لکھے " صفیہ بیگم " (۱۹۲۰ء) " آج کل " اور " شریف بیٹی " ۔

" شریف بیٹی " پر نذیر احمد کے ناول " مراۃ العروس " کا اثر پورے طور پر نمایاں ہے یہاں بھی اکبری اور اصغری کے مثل دو کردار انوری اور اختری کا وضع کیا گیا ہے ۔ ایک اچھائی اور نیکی کا نمونہ ہے دوسرا اس کے برعکس ۔

" آج کل " محمدی بیگم کا دوسرا ناول ہے ۔ یہ " شریف بیٹی " اور " صفیہ بیگم " سے قدرے مختلف ہے ۔ اس ناول میں مصنفہ نے انسانی فطرت کی ایک ایسی کمزوری کی طرف اشارہ کیا ہے جس میں اکثر لوگ مبتلا نظر آتے ہیں ۔ یعنی آج کا کام کل پر ٹالنے کی عادت ۔ اس ناول میں اہم کردار فہمیدہ کا ہے ۔ فہمیدہ میں یوں تو ساری خوبیاں ہیں لیکن اس کے کردار کا کمزور پہلو یہ ہے کہ وہ ہر کام کو آئندہ کرنے کے لئے ٹال دیتی ہے ۔ اس کی فطرت کی یہ کمزوری اسے تباہی کی طرف لے جاتی ہے ۔ اس کی اس غلط عادت کی وجہ سے اس کی زندگی میں یکے بعد دیگرے المناک واقعات رونما ہوتے جاتے ہیں ۔ اس کے گھر میں زینے کی دیوار کمزور ہوتی ہے ۔ وہ اس کی مرمت کو ٹالتی رہتی ہے بالآخر ایک دن دیوار گرنے کے سبب اس کے بچہ کی موت ہو جاتی ہے ۔ ناراض ہو کر اس کا شوہر اسے میکے بھیج دیتا ہے اور دوسری شادی کر لیتا ہے ۔ فہمیدہ ان تمام غموں سے چور ٹی بی کا شکار ہو کر مر جاتی ہے ۔ اس طرح واقعات کی بنت ناول کو المیہ انجام کی طرف بڑھاتی ہے ۔ فہمیدہ ایک غلطی کی سزا کے طور پر ایک المناک انجام سے ہم کنار ہوتی ہے ۔

"صفیہ بیگم" میں بچپن کی منگنی کے برُے نتائج کو پیش کیا گیا ہے۔ صفیہ اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ یہ ایک نہایت سلیقہ مند، حساس اور ذمہ دار لڑکی ہے۔ بچپن میں ہی اس کی منگنی اس کے رشتے کے بھائی صفدر سے کر دی جاتی ہے۔ صفدر بڑا ہو کر مختلف قسم کی کمزوریوں اور بری عادتوں میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ نتیجتاً اپنی صحت تباہ کر لیتا ہے۔ اس کے بعد صفیہ سے شادی کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ صفدر کے انکار کے بعد صفیہ کی شادی ایک نہایت معقول آدمی سے طے کر دی جاتی ہے لیکن عین شادی کے دن صفدر اپنے والدین کے اصرار پر صفیہ سے شادی کرنے کے لئے تیار ہو جاتا ہے۔ اب صفیہ کی شادی صفدر سے کر دی جاتی ہے۔ حساس صفیہ اس حادثہ کو برداشت نہیں کر پاتی اور مر جاتی ہے۔

خاتون کا ناول "شوکت آرا بیگم" ۱۹۱۷ء میں چھپا۔ شوکت آرا اس ناول کا مرکزی کردار ہے لیکن اس ناول میں سروری کا کردار سب سے زیادہ دلچسپ اور با اثر ہے۔ سروری شوکت کی دوست تھی۔ یہ ایک ایسا مکمل کردار ہے جسے ہم خیر یا شر کے خانے میں رکھنے پر مجبور نہیں ہوتے۔ یہ ایک زندہ کردار ہے اس کے اندر عمل کی صلاحیت ہے یہ اپنی بات کہنے کی جرأت رکھتی ہے۔ یہ مصیبت کے وقت اپنی سہیلی کی ہر ممکن مدد کرتی ہے۔

نہ صرف کردار نگاری بلکہ اس ناول کی زبان اور طرز اظہار میں بھی انفرادیت پائی جاتی ہے زبان میں ادبی شان اور طنز و مزاح کی کیفیت موجود ہے۔ گرچہ یہ ناول بھی دوسرے ناولوں کی طرح اخلاقی اور اصلاحی پہلو کو پیش کرتا ہے لیکن ناول میں اصلاحی پہلو اوپری سطح پر سامنے نہیں آتا بلکہ ناول میں اصلاح کی زیریں لہر موجود ہے مثلاً سوتیلی ماں کا شوکت آرا کے لئے بہترین سلوک، اپنی دوست کے لئے سروری بیگم کی جاں نثاری وغیرہ۔

ا۔ض۔ حسن بیگم کا ناول "روشنک بیگم" (۱۹۲۰ء) بھی ایک اہم ناول ہے۔ اس ناول پر داستان کا اثر پورے طور پر نمایاں ہے۔ ناول میں رومانی عناصر اس دور کے دوسرے ناولوں کی نسبت زیادہ ہیں۔ ناول کا ہیرو ہمایوں فر داستان کے ہیرو کی طرح ہر خوبی سے مزین ہے۔ وہ غیر معمولی طور پر حسین و جمیل ہے۔ اس کے علاوہ وہ ایک دولت مند خاندان میں پیدا ہوتا ہے۔ اس کے چچا جو نہایت دولت مند ہیں اسے گود لے لیتے ہیں۔ ہمایوں فر تعلیم حاصل کرنے کے لئے انگلینڈ جاتا ہے۔ وہ وہاں سے بیک وقت ڈاکٹر، بیرسٹر اور آئی سی ایس بن کر

لوٹتا ہے۔ ناول میں پلاٹ کی تعمیر اور اظہار دونوں ہی سطح پر داستان کا اثر غالب ہے۔

ضیاء بانو کے تین ناول "نغانِ اشرف"، "فریب زندگی" اور "انجام زندگی" منظر عام پر آئے۔ ان کے ناولوں پر راشد الخیری کا اثر نمایاں ہے۔

عباسی بیگم کا ناول "زہرہ بیگم" (۱۹۳۵ء) بھی ایک اہم ناول ہے۔ اس ناول کی ہیروئن زہرہ اپنے دور کی جدید لڑکی کی نمایندہ ہے۔ ان ناولوں کے علاوہ اس دور کے مشہور ناولوں میں حمیدہ سلطان مخفی کا ناول "ثروت آرا بیگم" (۱۹۴۲ء) صغرا ہمایوں کا "سرگزشت ہاجرہ" (۱۹۲۹ء) بیگم شہنواز کا "حسن آرا"، ظفر جہاں بیگم کا "اختری بیگم"، طیبہ بیگم کا "انوری بیگم" اور ب۔ سدید کا "بیاض سحر" وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

ان تمام ناولوں میں جس ماحول کی تشکیل کی گئی ہے اور زندگی کے جس نقطۂ نظر کو پیش کیا گیا ہے وہ نئی زندگی اور نئی تعلیم کا تقاضا ہے۔ وقار عظیم ان خواتین کے ناولوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ناول نگاروں نے اپنے گرد و پیش کی زندگی کا مطالعہ کر کے، اپنے قریبی ماحول میں زندگی بسر کرنے والے مردوں اور عورتوں کے دلوں کی دھڑکن سن کے اور تاریخ کے ہاتف کی آواز پر لبیک کہہ کے ایک ایسے ماحول کی تشکیل کی ہے جس میں مشرقی روایت اور مغربی جدت کا بہترین امتزاج ہے۔ انھوں نے اس ماحول میں ابھرنے اور جنم لینے والے جن کرداروں کو اپنے مسلک کا پیرو اور پابند بتایا ہے ان میں کہانی پڑھنے والوں کے لئے یقیناً ایک کشش ہے۔[۹]

خواتین کے تحریر کردہ ناولوں میں بیشتر ناول کردار کے ناول ہیں جیسا کہ ان ناولوں کے نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کسی ایک کردار کی زندگی کے گرد گھومتے ہیں۔ گرچہ ان ناولوں کی کردار نگاری میں زیادہ گہرائی نہیں ملتی لیکن کرداروں کو سماج کے عام تناظر میں رکھ کر پرکھنے اور پیش کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ یہ سارے کردار معاشرے کے کسی ایک مخصوص تصور کی نمایندگی کرتے ہیں۔ اور عام طور پر تخیل کی پیداوار ہیں۔ حقیقت سے ان کا رشتہ واجبی سا ہے۔ یہ جس تصور کی نمایندگی کرتے ہیں اس کی سماج میں مثبت یا منفی اہمیت ہوتی ہے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ ادب خصوصاً

ناول نگاری کو سماجی بھلائی اور ترقی کا ذریعہ بنایا گیا ہے جس کی وجہ سے تاہم کردار نگاری کو فروغ حاصل ہوا۔

ہمیں اس دور کے ناولوں میں آج کے ناولوں کی فنی اقدار تلاش بھی نہیں کرنی چاہئیں کہ وہاں کرداروں کی پیش کش میں ایک مکمل انسان کی شخصیت یا معروضیت نہیں مل سکتی کہ یہ تمام چیزیں آج کے ناول کی خصوصیات ہیں۔ اس دور کی تمام خواتین ناول نگاروں کے علاوہ نذیر احمد راشد الخیری یہاں تک کہ پریم چند کے یہاں بھی جانب داری کا احساس ملتا ہے۔ اردو فکشن میں واضح معروضیت سب سے پہلے منٹو اور پھر عصمت کے یہاں ملتی ہے۔ اس مجموعی حالت سے قطع نظر ان خواتین ناول نگاروں کے یہاں اتفاقاً ہی سہی بعض بڑے خوبصورت اور دلچسپ کردار وضع کئے گئے ہیں مثال کے طور پر محمدی بیگم کے ناول "شریف بیٹی" میں "نائن" کا کردار اور "شوکت آرا بیگم" میں شوکت کی سہیلی سروری کا کردار۔

ان ابتدائی خواتین ناول نگاروں کے ناولوں میں ایک بڑی خصوصیت ماحول کی اور سماجی و تہذیبی زندگی کی پیش کش ہے۔ اس دور کے عام متوسط مسلم گھرانوں کی فضا، شادی بیاہ اور دوسری تقریبات کی بہت ہی زندہ اور حقیقت پسندانہ تصویر ملتی ہے۔ اس طرح اکثر ناولوں میں اعلیٰ خاندان مسلم گھرانوں کی تصویریں بھی ملتی ہیں جو نئی تعلیم اور مغربی تہذیب کے بہترین عناصر سے آراستہ تھے۔

زبان کی سطح پر بھی خواتین کے ناول کمتر نہیں ہیں۔ جا بجا خطابت اور واعظانہ اندازِ تحریر سے قطع نظر ان کی زبان میں کسی طرح کا ضعف نہیں ہے۔ ان کی زبان صاف ستھری ترقی یافتہ ادبی زبان ہے۔ بلکہ خواتین کے ناولوں کا یہ امتیازی وصف ہے کہ انھوں نے خالص گھریلو الفاظ اور خواتین کے روزمرہ اور محاوروں کو نہایت خوبی سے استعمال کیا ہے۔ انھوں نے ایسے بے شمار گھریلو الفاظ کو ادبی وقار بخشا ہے جو روزمرہ بول چال کا حصہ رہے ہیں۔ ابتدا ہی سے تقریباً تمام خواتین ناول نگاروں کے یہاں یہ چیز ملتی ہے اور آگے چل کر عصمت چغتائی کے یہاں عروج کو پہنچی ہے مثال کے طور پر چند اقتباسات دیکھئے جو نہ صرف گھریلو سماجی رسوم کی جیتی جاگتی تصویریں ہیں بلکہ ان میں خواتین کی مخصوص زبان کے خوبصورت نمونے بھی ملیں گے۔ مایوں کی رسم کا بیان دیکھئے:

جمعہ کے دن تین بجے تک گھر میں بسم اللہ کی ماں کے یہاں مہمانوں کا ہجوم ہوگیا۔ گانے والیاں آئیں۔ گانا بجانا شروع ہوا۔ تین بجے لڑکی مانجھے بٹھائی گئی۔ بسم اللہ جس قدر زیور پہنے تھی سب اوتار دیئے گئے۔ یہاں تک کہ چوڑیاں بھی اوتار دی گئیں اور سات سہاگنوں نے ابٹن اپنے اپنے گال سے چھوا کر بسم اللہ کو لگایا۔ داہنے ہاتھ میں کنگنا باندھا گیا۔ جس وقت یہاں رسمیں ہو رہی تھیں زنانہ دروازے پر آدمی پکار رہے تھے کہ مانجھے کی چیزیں باہر بھیج دو دیر ہوئی جاتی ہے۔ مگر گانے بجانے کا گھر میں اس قدر غل تھا کہ کسی کان تک پکارنے کی آواز نہیں پہنچتی تھی۔ بڑی دیر ہوئی اور یہ لوگ چلاّ چلاّ کر تھک گئے۔ جب گانا موقوف ہوا تو باہر کے پکارنے کی آواز سن کر ایک ماما چلاتی ہوئی دوڑی اے لوگو چپ رہو۔ کتنا غل ہے۔ باہر کے لوگ کشتی مانگ رہے ہیں۔ میاں دروازے پر کھڑے ہیں۔ اے لوگو چپ بھی رہو۔ اس ماما کے چلانے سے غل کسی قدر کم ہوا تو معلوم ہوا کہ باہر سمدھیانے جانے کی چیزیں مانگی جاتی ہیں۔ ایک چاندی کی چوکی کشتیاں، خوانچے جو تیار ہوئے تھے، وہ سب باہر جانے لگے۔ ایک کشتی میں دولہا کے لئے مانجھے کا جوڑا تھا۔ زرد رنگ کا انگرکھا، مشروع کا پائجامہ، زرد کرتہ، سرخ رنگ کا رومال جس کے چاروں طرف گوٹا لگا ہوا۔ زری ٹوپی زر کا جوتا بھاری کام کا، یہ سب چیزیں ایک کشتی میں تھیں اور پھول چنگیرہ اور طرہ بدھی اور ہار تھے۔ یہ سب چیزیں نہایت عمدہ تورہ پوش سے ڈھکی ہوئی تھیں۔ دوسری کشتی میں ایک تھال چاندی کی، اوس تھالی میں سات پیڈیاں اس میں ایک زرد رنگ کا کنگنا تھا۔ کچھ کارچوبی کام کیا ہوا جو اسپند ورائی دے بنایا گیا تھا اور اسی کشتی میں ایک دوسری تھالی میں سات بیڑے پان کے ورق نقرہ لگے ہوئے اور ایک کپّی میں تیل چنبیلی کا جس کے منھ پر سرخ کپڑا گوٹا لگا ہوا بندھا تھا۔ یہ سب چیزیں رکھ کر ایک تورہ پوش کشتی پر ڈال دیا۔ اس کے سوا کچھ خوانچے اور تھے ان میں تھوڑا چور صرف مٹھائیوں کا ڈال دیا تھا۔ یہ سب زینت کے

لئے تھے ۔ باجے کے ساتھ مانجھا روانہ ہوا اور باجے بھی مہیب ۔ کہ جس سے دل دھڑک جائے اور کانوں کو تکلیف پہنچے ۔ یکے گاڑی کے گھوڑوں کی قطار اونٹ اور ہاتھی وغیرہ جو کرایہ پر منگنی منگائے گئے تھے سب ساتھ تھے ۔ سب کے پیچھے مانجھے کی چوکی کشتیاں اور خوانچے متعدد مگر اکثر خالی اگر خوان پوش کہیں ہوا سے اُڑا تو حقیقت کھل گئی ۔ ؎۵

حمیدہ سلطان مخفی کے ناول " ثروت آرا بیگم " سے آرسی مصحف کی رسم کی ایک تصویر دیکھئے :

نبی مراثن ۔ اللہ ، علی کی اماں ! جم جم ہو ۔

ملکہ بیگم ۔ رشید دلہن ! دوپٹہ لاؤ ۔

رشید دلہن نے ایک سرخ بنارسی دوپٹہ لاکر دلہن پر ڈال دیا ۔ بیچ میں قرآن مجید لاکر رکھا گیا ۔ ملکہ بیگم نے کہا " میاں تین مرتبہ سورہ اخلاص پڑھ کر دلہن کے منھ پر پھونک دو ۔ ظفر جنگ نے قرآن مجید کھول کر تعظیماً چوما اور سورۂ اخلاص پڑھ کر ثروت کے منھ پر پھونکی ۔

ملکہ بیگم ۔ میاں پڑھ چکے ؟

ظفر جنگ ۔ (آہستہ سے) جی ہاں ۔

رشید دلہن ۔ لایئے بھئی قرآن شریف مجھے دے دیجئے (آئینہ دے کر) اس میں دلہن کی شکل دیکھئے ۔ کہیئے بیوی ! آنکھیں کھولو ، میں تمھارا غلام ہوں ۔

ظفر جنگ نے قرآن اور آئینہ لے کر رکھ لیا خاموش بیٹھے رہے ۔

زیب النساء ۔ کہہ دو میاں ۔

ظفر جنگ نے آہستہ سے یہ الفاظ ادا کئے ۔

فرخندہ ۔ (مسکرا کر) بھائی نوشاہ ! اس کی سند نہیں زور سے کہئے ۔

شاہجہاں ۔ اور کیا چاند سی دلہن ملنی آسان ہے ۔

ظفر جنگ نے ذرا اونچی آواز سے کہا ۔

بیگم آپ کا غلام ہوں ۔ آنکھیں کھول دیجئے ۔

صادقہ ۔ دلہن نے آنکھیں کھول دیں ۔

ظفر جنگ ۔ (رکتے ہوئے) جی نہیں ۔

صادقہ ۔ اوئی میاں تم تو ایسا شرماتے ہو جیسے تم ہی دلہن ہو ۔

شاہجہاں ۔ ہماری بہن ایسی نہیں ہے کہ ایک مرتبہ کہنے سے آنکھیں کھول دیں ۔ خوشامد کیجیے ۔

ظفر جنگ نے پھر آہستہ سے الفاظ دہرائے ۔ ثروت نے آنکھیں ٹمٹما دیں ۔

زیب النساء ۔ دلہن نے آنکھیں کھول دیں ؟

ظفر جنگ ۔ جی ہاں ۔

ملکہ بیگم ۔ اچھا میاں اپنی آنکھیں بند کرلو ۔

رشید دلہن ۔ دوپٹہ ہٹا کر تم اپنا منھ دکھاؤ ۔

رشید دلہن نے منھ دکھا دیا پھر سب کو ہٹا کر دولھا کو آسمان دکھایا ۔ اس کے بعد سل بٹہ لاکر رکھا گیا ۔ پہلے دولہا نے ہاتھ لگایا ۔ پھر سات سہاگنوں نے سورج پیسا اور دولہا نے دلہن کو چھپر کھٹ میں بٹھا کر مانگ بھری ۔ ۵۸

بحیثیت مجموعی ہم ان خواتین کے ناولوں کو غیر معمولی فن پارہ تو نہیں کہہ سکتے لیکن ان کی جو تاریخی اور سماجی اہمیت ہے اس کا اعتراف نہ کرنا اور ان کی جو ادبی اہمیت ہے اسے نظر انداز کرنا ادبی بد دیانتی ہوگی ۔

۲- اکبری بیگم

گودڑ کا لال

اکبری بیگم

اکبری بیگم نے چار ناول لکھے۔ "گلدستۂ محبت"، "عفتِ نسواں"، "شعلۂ پنہاں" اور "گودڑ کا لال"۔ قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:

"اکبری بیگم غیر معمولی طور پر ذہین اور لکھنے کی خداداد صلاحیت رکھتی تھیں مگر لکھیں تو چھپوائیں کہاں ۔ زنانہ تحریر اور نام تک کا پردہ تھا" لے

لہٰذا اکبری بیگم نے سب سے پہلا ناول "گلدستۂ محبت" "عباس مرتضیٰ" کے فرضی مردانہ نام سے پبلک پریس مرادآباد سے شائع کروایا۔ بعد میں والدہ افضل علی کے نام سے ناول لکھے۔ ان کے تمام ناولوں میں سب سے زیادہ شہرت اور مقبولیت "گودڑ کا لال" کو ملی۔ اپنے زمانے میں "گودڑ کا لال" کی اہمیت کا اندازہ قرۃ العین حیدر کے مندرجۂ ذیل بیان سے لگایا جا سکتا ہے:

"گودڑ کا لال" ۱۹۰۷ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ چھپتے ہی دھوم مچ گئی۔ بہت جلد اس نے نئی مڈل کلاس مسلمان عورتوں کی بائبل کی حیثیت اختیار کر لی۔ لڑکیوں کو جہیز میں دیا جانے لگا" ٢ے

یہ سات سو اٹھائیس صفحات پر مشتمل ایک نہایت ترقی یافتہ ناول ہے۔ اس کی ترقی پسندی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس میں نہ صرف پردے کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی گئی ہے بلکہ پہلی بار مسلم لڑکیوں کے لئے مخلوط تعلیم کا تصور ملتا ہے۔

ناول کی ہیروئن ثریا جبیں بغیر نقاب کے لڑکوں کے ساتھ ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کرتی ہے۔

ناول کا موضوع "معاشرے کی اصلاح" ہے۔ چونکہ معاشرتی زندگی کی تشکیل میں خواتین کا حصہ زیادہ ہوتا ہے۔ لہٰذا مصنفہ کا تخاطب خواتین سے ہی ہے۔ ناول کے سرورق پر مندرجہ ذیل سطر درج ہے:

"خواتین اور لڑکیوں کے لئے ایک نصیحت خیز ناول"

مصنفہ نے اس ناول میں ایسے تمام چھوٹے چھوٹے گھریلو مسائل پر قلم اٹھایا ہے جن سے خواتین کو ہمیشہ واسطہ پڑتا رہتا ہے۔ ناول کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے ان تینوں حصوں کو کل ملاکر اس وقت کے اپر مڈل کلاس اور مڈل کلاس ہندوستانی مسلم معاشرے کے تقریباً تمام اہم پہلوؤں کی تصویر سامنے آتی ہے۔

ناول کی ابتدا ایک متوسط خاندان کے گھر کی تصویر کشی سے کی گئی ہے اور اس قدر باریک بینی سے تمام جزئیات کا نقشہ کھینچا گیا ہے کہ اس گھر کی پوری تصویر نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے۔ یہ گھر ناول کی ہیروئن ثریا جبیں کا ہے۔ اس گھر میں ثریا جبیں کے علاوہ حسن رضا، مقبول بیگم اور خیر علی ہیں۔ یہ سب سگے بہن بھائی ہیں اور ان کے ساتھ ان سب کی ماں قمرالنساء بیگم بھی ہیں۔ یہی سارے افراد اس ناول کے اہم کردار ہیں۔ باقی دوسرے کردار ضمنی ہیں۔ ناول نگار نے ان کرداروں کے ذریعے اپنے موضوع کو پیش کیا ہے۔

ثریا جبیں اور حسن رضا کے مزاج میں کافی موافقت ہے۔ یہ دونوں بہن بھائی نہایت شریف طبیعت، سلیقہ مند اور سلجھے ہوئے مزاج کے مالک ہیں لیکن ان دونوں کے برعکس اسی گھر میں پرورش پانے والے ان کے بڑے بہن بھائی خیر علی اور مقبول بیگم انتہا درجے کے سست ہیں اور زندگی جینے کے سلیقوں سے ناواقف۔

دوسرے باب میں مصنفہ ایک اور گھر سے متعارف کراتی ہیں۔ یہاں ہماری ملاقات کہانی کے دو اور کرداروں سے ہوتی ہے۔ یوسف رضا اور خیرالنساء دونوں بہن بھائی ہیں۔ یوسف رضا، حسن رضا و ثریا جبیں کے نصف رشتے کا بھائی ہے بلکہ حسن رضا سے اس کی بہت گہری دوستی ہے۔ یوسف رضا نہایت محنتی اور ذہین طالب علم ہے۔ اس کی

شادی مقبول بیگم سے طے ہوچکی ہے۔ یوسف رضا مقبول بیگم کی تمام بری عادتوں سے واقف ہے۔ اور اسے ناپسند کرتا ہے لیکن وہ اپنی شرمیلی طبیعت اور سعادت مندی کی بنا پر ناپسندیدگی کا اظہار نہیں کر پاتا۔ حسن رضا ــــ اپنی اور اپنی بہن ثریا جبیں کی زندگی سنوارنا چاہتا ہے لیکن اس گھر میں رہ کر اسے اپنے ارادے میں کامیاب ہونے کی امید نہیں لہٰذا وہ بغیر کسی کو بتائے ہوئے صرف اپنے دوست یوسف رضا کی صلاح سے ثریا جبیں کو لے کر اپنے دوست مسٹر افضال کے پاس لاہور چلا جاتا ہے۔ کہانی کے اس موڑ پر مصنفہ ایک اور خاندان سے متعارف کراتی ہیں۔ یہاں ہم مسٹر افضال اور ان کی لائق بہن شکیلہ بیگم سے متعارف ہوتے ہیں۔ یہ لوگ اچھے تعلیم یافتہ و ترقی یافتہ لوگ ہیں۔ یہاں حسن رضا اور ثریا جبیں کی پڑھائی کا معقول انتظام ہوجاتا ہے۔ ثریا جبیں اپنی اور اپنے بھائی کی پڑھائی کے لئے بے حد محنت و ریاضت کرتی ہے۔ وہ چھوٹے چھوٹے بچوں کو پڑھاتی ہے اور نہایت سلیقہ مندی سے اپنی اور اپنے بھائی کی تعلیم اور رہائش کا انتظام کرتی رہتی ہے۔

دوسری طرف یوسف رضا کی شادی اس کی مرضی کے بغیر مقبول بیگم سے کردی جاتی ہے لیکن دونوں کے مزاج میں اختلاف ہونے کی وجہ سے انھیں ازدواجی زندگی کی خوشیاں نصیب نہیں ہو پاتیں۔ مقبول بیگم کی بری خصلتیں یوسف رضا کو پریشان رکھتی ہیں اس کے علاوہ مقبول بیگم کی بچپن کی سہیلی نجف خانم جو ایک کمتر گھرانے سے تعلق رکھتی ہے، اس کی زندگی کی پامالی کا ذریعہ بنتی ہے۔ مقبول بیگم نجف خانم کے مشوروں سے یوسف رضا سے بے پروائی اختیار کرتی جاتی ہے۔ یوسف رضا مقبول بیگم کے پیدا کیے ہوئے حالات سے پریشان ہو جاتا ہے۔ یہاں ناول کا پہلا حصہ ختم ہوتا ہے۔

دوسرے حصے کا آغاز یوسف رضا کی دوسری شادی سے ہوتا ہے۔ یہاں ہم ناول کے ایک اور اہم کردار محبوب بیگم یعنی یوسف رضا کی دوسری بیوی سے متعارف ہوتے ہیں۔ یہ لکھنؤ کے ایک امیر گھرانے کی نہایت شریف طینت اور سلیقہ مند لڑکی ہے جو یوسف رضا کے بکھرے ہوئے گھر کو سمیٹتی ہے۔ اپنی سوتیلی بچی پھول کی نہایت خلوص اور سلیقہ مندی سے

پرورش کرتی ہے۔ جب مقبول بیگم کو یوسف رضا کی دوسری شادی کی خبر ہوتی ہے تو وہ اس کے پاس پہنچتی ہے اور وہاں اپنی بری عادتوں کا مظاہرہ شروع کر دیتی ہے۔ اس کے برعکس محبوب بیگم مقبول بیگم کے ساتھ بہت اچھا سلوک کرتی ہے اور ہر موقع پر اپنی اعلیٰ ظرفی کا ثبوت دیتی ہے لیکن مقبول بیگم کسی طرح بھی اس کے ساتھ نباہ نہیں کر پاتی اور واپس چلی جاتی ہے۔

ناول کے تیسرے حصے کی ابتدا یوسف رضا کے یوروپ جانے کے ذکر سے ہوتی ہے۔ یوسف رضا اپنے دوستوں اور بیوی محبوب بیگم کے مشورہ سے یوروپ روانہ ہوجاتا ہے۔ محبوب بیگم یوسف رضا کے گھر اس کی ماں اور مقبول بیگم کے ساتھ رہنے کے لئے چلی جاتی ہے۔ اسی درمیان مقبول بیگم کی سہیلی نجف خانم کا انتقال ہوجاتا ہے۔ وہ اپنی موت سے چند دن پہلے اپنی تمام کارکردگی پر سے پردہ اٹھاتی ہے کہ وہ کس طرح آج تک جان بوجھ کر مقبول بیگم کی زندگی کو تباہ کرتی رہی ہے وہ اپنے تمام گناہوں کا اعتراف مقبول بیگم کے سامنے کرکے اس سے معافی مانگتی ہے۔ مقبول بیگم کے دل پر اس حادثہ کا زبردست اثر پڑتا ہے وہ بری خصلتوں سے توبہ کرلیتی ہے اور محبوب بیگم کے ساتھ نہایت اتفاق و محبت سے رہنے لگتی ہے۔ یوسف رضا واپسی پر مقبول بیگم کے مزاج میں یہ تبدیلی دیکھ کر حیران اور بے حد خوش ہوتا ہے۔ اب مقبول بیگم اور یوسف رضا کی بچّی پھول بڑی ہوچکی ہے۔ محبوب بیگم کی تربیت نے اسے نہایت لائق اور سلیقہ مند بنا دیا ہے۔ لہٰذا اب خیر علی کے بیٹے حمید جسے یوسف رضا کے بڑے بھائی حامد علی نے پالا تھا پھول کی شادی کرنا چاہتے ہیں۔ حمید ایک آوارہ مزاج اور ناکارہ لڑکا ہے۔ مقبول بیگم، محبوب بیگم اور یوسف رضا سب یک زبان ہو کر اس رشتے سے انکار کر دیتے ہیں تاکہ مختلف المزاج اور بے جوڑ شادی ہونے کی بنا پر ان کی بیٹی بھی اپنے والدین کی طرح برباد زندگی نہ گزارے۔ اس طرح بھلائی، یگانگت اور خوشی کی فضا میں ناول کا اختتام ہوتا ہے۔

اکبری بیگم دراصل معاشرے کی اصلاح چاہتی تھیں۔ لہٰذا "گودڑ کا لال" میں

جتنے کردار ہیں وہ سب کے سب ان کے اصلاحی نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔ اکبری بیگم کا مشاہدہ گہرا اور نظر بڑی تیکھی تھی۔ انھوں نے معاشرے کی ان چھوٹی چھوٹی برائیوں پر توجہ کی جو صالح معاشرے کو برباد کرتی ہیں۔ انھوں نے تعلیم کے ساتھ تربیت کی اہمیت کو واضح کیا۔ مقبول بیگم کا کردار ان کے اس نقطۂ نظر کو پیش کرتا ہے کہ اگر ایک انسان تربیت سے بیگانہ رہ جائے تو وہ سماج، معاشرہ اور خود اپنی ذات کے لئے عذاب بن جاتا ہے۔ انھوں نے اس حقیقت کو پیش کرنے کے لئے متضاد کردار تخلیق کئے۔ ثریا جبیں اور حسن رضا شرافت و اخلاق، ذہانت اور سگھڑ پن کا نمونہ ہیں جبکہ مقبول بیگم اور خیر علی الھڑ، ضدّی اور بے وقوف ہیں۔ ان کرداروں کی متضاد خصوصیات کی وجہ کیا ہے جبکہ چاروں سگے بہن بھائی ہیں۔ لکھتی ہیں:

"سارے کنبے میں حسن رضا و ثریا جبیں کے اس قدر عقلمند ہونے کا باعث یہ تھا کہ انھیں بچپنے سے تربیت اچھی ملی ورنہ یہ بھی ضرور انھیں عادتوں کے ہوتے اگر والدہ کے زیر سایہ اپنے بہن بھائی میں کھیل کر بڑھتے پلتے۔" ۳؎

ثریا جبیں اپنی خوش قسمتی سے ایک اچھی استانی کے زیر سایہ آجاتی ہے لیکن مقبول بیگم اپنی بد ذوقی کی بنا پر گھر پر رہتی ہے اور ماں کے لاڈ میں بگڑ تی جاتی ہے۔ ثریا جبیں اور حسن رضا عقلمندی سے کام لے کر اپنی زندگی بناتے ہیں۔

ناول کے دوسرے حصّے میں مقبول بیگم کے کردار کے مقابلے میں محبوب بیگم کا کردار ہے۔ محبوب بیگم سے یوسف رضا کی دوسری شادی ہے۔ محبوب بیگم اور اس کے گھر والے اس صورت حال سے ناواقف ہیں۔ مصنفہ لکھتی ہیں:

"وہاں اب تک کسی کو علم نہ تھا کہ یوسف شادی شدہ اور صاحب اولاد ہیں۔" ۴؎

صورتِ حال سے واقف ہونے کے بعد محبوب بیگم کی والدہ کہتی ہیں:

"ہم کو معلوم ہوتا تو ہم کبھی یہ رشتہ نہ کرتے۔ اگر ہم کو معلوم ہوتا کہ

اس کی بیوی موجود ہے تو بھی یہ ظلم اس بیچاری پر نہ کرتے ۔“ ۵۵

یوسف رضا جیسے شریف اور با اخلاق انسان سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ وہ کسی کے ساتھ دھوکہ کرے گا لیکن وہ شادی جیسے اہم معاملے میں سسرال والوں کو فریب دیتا ہے کہ وہ غیر شادی شدہ ہے اور شادی کے بعد یہ راز کھلتا ہے کہ وہ نہ صرف شادی شدہ ہے بلکہ ایک بچّی کا باپ بھی ہے ۔ اور دراصل اس بچّی کی پرورش کے لئے دوسری شادی کی ہے ۔ یہاں یوسف رضا کے کردار کا تضاد ابھر کر سامنے آتا ہے کہ وہ شخص کہ جب اس کی پہلی شادی ہو رہی تھی اور وہ اس شادی کو سخت ناپسند کرتا تھا لیکن صرف بزرگوں کی عزّت اور فطری شرم وحیا نے اسے انکار سے باز رکھا وہی شخص ایک پورے خاندان کو دھوکہ دے کر دوسری شادی کرتا ہے ۔ لیکن مصنفہ یوسف رضا کے اس عمل سے یقیناً اس کی فطری کمزوری کی طرف اشارہ کرنا نہیں چاہتیں بلکہ وہ یوسف رضا کی دوسری شادی کو سماجی طور پر حق بجانب قرار نہیں دے سکتی تھیں کیونکہ یہ عمل ان کی مقصدیت کے خلاف تھا ۔ کثرت ازدواج کو ختم کرنا بھی مصنفہ کا ایک مشن تھا ۔ وہ لکھتی ہیں :

> ” کثرتِ ازدواج کا انسداد ہونا بہت ہی ضروری امر ہے ۔ جہاں تک احکامِ اسلام اجازت دیتے ہیں اس سے تجاوز نہیں ہونا چاہیئے ۔ قرآن شریف میں صاف حکم ہے کہ اگر انصاف نہ کرسکو تو ہرگز دو شادیاں نہ کرو اور پھر یہ بھی فرمایا کہ تم انصاف نہیں کرسکتے اگر چاہو بھی کرنا ۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ اس نے کثرتِ ازدواج کو منع فرمایا ہے ہاں بعض ضرورتوں اور مجبوریوں کی حالت میں حکم ہے ۔“ ۵۶

لہٰذا مصنفہ یوسف رضا کی دوسری شادی کو شرعی نقطۂ نظر سے غلط نہیں قرار دے سکتی تھیں لیکن سماجی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے ان کے نزدیک یہ عمل کسی طرح بھی مستحسن نہیں تھا ۔ اس لئے یوسف رضا کی دوسری شادی پہلی شادی کو راز میں رکھ کر کروائی گئی

ایسا کرنا اس لیے بھی ضروری سمجھا کہ ہمارے معاشرے میں اس طرح کی شادیاں ہوتی رہی ہیں اور پھر اس کے بعد آپس کی ناچاقی گھر میں جو مسائل کھڑے کرتی ہے وہ اس کا انسداد چاہتی تھیں کہ اگر کوئی شخص بحالت مجبوری دوسری شادی کرتا ہے تو پھر خواتین کو چاہیئے کہ وہ ایک دوسرے کے حق کو پہچانیں اور حالات سے مفاہمت کا طریقہ اختیار کریں۔ محبوب بیگم کی ماں اپنی بیٹی کو نصیحت کرتی ہے:

"بیٹی یہ سوتیا ڈاہ یا سوتیلے بچوں سے دشمنی تو کمینی طبیعت اور جاہلوں کا کام ہے۔ تم اسے اپنی بڑی بہن سمجھنا اور ہمیشہ اس کی دلجوئی اور رضامندی کا خیال رکھنا، میں واری گئی وہ تو پہلے ہی دل شکستہ ہے تم ہمیشہ اس کا حق اپنے سے فائق سمجھنا۔ میری نورچشم وہ پہلی ہے اور کنبہ کی بیٹی اس کا حق ہر طرح تم سے زیادہ ہے۔"[۱۶]

محبوب بیگم ماں کی نصیحتوں پر عمل کرتی ہے اور ایک آئیڈیل بیوی کا روپ دھارتی ہے۔ وہ ہر طرح کی قربانی پیش کرکے اس گھر میں پیدا ہونے والے مسائل کو خوبصورتی سے حل کرتی ہے۔

اکبری بیگم کی ہیروئن ثریا جبیں ہے۔ ثریا کے کردار کو پیش کرتے ہوئے مصنفہ نے اس آئیڈیل لڑکی کو پیش کیا ہے جسے وہ سماج میں دیکھنا چاہتی ہیں۔ وہ ایک ایسی لڑکی کا تصور کرتی ہیں جو اتنی تعلیم یافتہ، باہمت اور خوددار ہو کہ اس میں اپنی مدد آپ کرنے کی صلاحیت ہو اور مرد کے سہارے کے بغیر بھی وہ ایک باعزت زندگی جینے کی اہل ہو سکے۔ ثریا جبیں کا بھائی حسن رضا ایک موقع پر کہتا ہے:

"بھائی ہمارے ملک کے مردوں کا مذاق بہت بگڑ گیا ہے۔ عورتوں کی قدر ان لوگوں کو بالکل نہیں ہے۔ اپنا دست نگر اور محتاج سمجھ کر جس طرح چاہتے ہیں سلوک کرتے ہیں۔ ان کے جائز حقوق اور شرعی آزادی سے بھی محروم کر دیتے ہیں۔ علم جیسی نعمت سے محروم رکھتے ہیں۔ نہ کسی قسم کا ہنر ہی سکھاتے

ہیں اور پھر ہر طرح سے مورد الزام بتاتے ہیں۔ میرا ارادہ ہے کہ اگر خدا کی
مدد بھی شامل حال ہوئی تو میں اسے بالکل کسی قسم سے مردوں کا
دست نگر نہ رکھوں۔ اگر خدانخواستہ اس کے ساتھ بھی ویسا ہی سلوک
ہو جیسا ہمارے مرد بے زبان، قابل رحم مستورات کے ساتھ کرتے
ہیں تو یہ اپنی مدد آپ کرسکنے کے قابل ہو!" ؎

حسن رضا اپنے ارادے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ثریا جبیں اعلیٰ تعلیم یافتہ، سلیقہ مند، موسیقی و مصوری سے شغف رکھنے والی باہمت و خود دار لڑکی کے روپ میں سامنے آتی ہے۔

اگرچہ اس دور کے دوسرے ناول نگاروں کی طرح اکبری بیگم کے یہاں بھی ان کے مقصدی موضوعات کے تحت کردار خیر اور شر میں تقسیم ہیں لیکن یہ ان کی ترقی پسندی اور اعلیٰ بصیرت ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو مکمل طور پر فرشتے اور شیطان میں تقسیم نہیں کرتیں بلکہ انسان کی بنیادی فطرتوں پر یقین رکھتی ہیں۔ ثریا جبیں کے کردار کو پیش کرتے ہوئے بھی انھوں نے اس امر کا ثبوت دیا ہے۔ ثریا جو کہ ان کا آئیڈیل ہے۔ ایک مقام پر اس کی فطری کمزوری کو اس طرح پیش کیا ہے۔ ثریا، نواب عاشق حسین کی بہن اور ان کے گھر والوں سے ملتی ہے وہاں نواب عاشق حسین کی تصویر دیکھتی ہے وہ ان کی تصویر اور ان کے گھر والوں کے اخلاق سے بہت متاثر ہوتی ہے۔ نواب عاشق حسین کے لئے اس کے دل میں ایک ہلکی سی چاہت کا احساس ابھرتا ہے۔ وہ نواب عاشق حسین کی تصویر بناتی ہے لیکن فوراً اسے احساس ہوتا ہے کہ اس طرح کے خیالات اس کی خودداری اور اصولوں کے خلاف ہیں۔ لہٰذا وہ اس جذبے کو اپنے ذہن سے جھٹکنا چاہتی ہے اس کی اس نفسیاتی کشمکش کی خوبصورت تصویر اس کی خود کلامی میں ابھر کر سامنے آتی ہے۔ ملاحظہ ہو:

سب تصویریں ایک میز پر خوبصورتی کے ساتھ آراستہ کیں اور
شیشے کے ساتھ بڑے غور سے کچھ دیر دیکھ کر اپنے دل کو خطاب کیا۔

کیا ان تصاویر کو میں اپنے بھائی کے سامنے رکھ سکتی ہوں یا اپنی بھاوج وغیرہ کو دکھا سکتی ہوں یا مثل اور فرنیچر کے یہ بھی میرے کمرے کی آراستگی کر سکتی ہیں یا ..... ؟

نہیں ہرگز نہیں۔ تو کیا میں انھیں سب سے چھپا کر اپنے بکس میں بند کر کے رکھوں، ایک نامحرم شخص کی تصاویر۔ گو یہ میری بڑی محبت کا کام ہے اور ان سے میری تصویر کشی کی اعلیٰ صفت ظاہر ہوتی ہے مگر یہ میرے ضمیر کے خلاف ہے۔“ ۹

گرچہ اکبری بیگم کے یہاں کردار نگاری کی اعلیٰ صلاحیت پائی جاتی ہے لیکن چونکہ وہ مقصدی ناول لکھ رہی تھیں لہٰذا وہ کرداروں کی حرکات و سکنات پر گہری نظر رکھتی ہیں کہ ان کے کرداروں کا کوئی عمل ان کے مقصد کے خلاف نہ ہو۔ ثریا جبیں عاشق حسین سے محبت کرتی ہے لیکن اس کا اظہار نہیں کرتی اس کے کردار کا یہ پہلو فطری طور پر ارتقا نہیں پاتا بلکہ مصنفہ اسے مقصد کے تحت ایک موڑ دے دیتی ہیں۔ ثریا اس ذہنی کشمکش سے چھٹکارا پانے کے لئے ایک راستہ تلاش کرتی ہے وہ یہ کہ وہ شادی نہیں کرے گی اور ملک و قوم کی خدمت کرے گی۔ جب وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتی ہے تو فوراً اسے اس کے فرائض کا احساس دلایا جاتا ہے کہ اس کے اس اقدام سے ہو سکتا ہے کہ سماج پر برا اثر پڑے اور تعلیم نسواں کے بڑھتے ہوئے رواج کو ٹھیس پہنچے۔ یوسف رضا کی بیوی محبوب بیگم اس کو نصیحت کرتی ہے:

”آپ کو یہ نظیر نہیں قائم کرنا چاہیئے کہ دنیا کہے کہ فلاں خاتون کے زیادہ تعلیم پانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اسے اپنے قابل ہی کوئی نظر نہیں آیا۔ اور وہ تمام عمر اپنی تعلیم کے غرور میں بن بیاہی رہی۔ آپ یہ نظیر قائم کریں کہ لوگوں کو اپنی مستورات کو تعلیم دلوانے کا شوق پیدا ہو اور کہیں کہ ان کے زیادہ تعلیم پانے کا کیا اچھا نتیجہ نکلا اور کس خوبی سے ان کی زندگی

بسر ہو رہی ہے۔ دیکھئے اس طرح کس قدر آپ اپنی ہم جنسوں کی خدمت
کریں گی۔ آپ کی دیکھا دیکھی بہت لڑکیاں پڑھیں گی اور تعلیم نسواں
کا رواج پھیلے گا۔" ۵۰

یہ اکبری بیگم کا کمال ہے کہ ثریا کے کردار کا یہ پہلو فطری نہ ہو کر بھی بالکل غیر حقیقی نہیں ہوتا بلکہ ان کے مقصدی اصولوں میں خوبصورتی سے ضم ہو جاتا ہے۔

ثریا جبیں کے کردار کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک چیز جو سامنے آتی ہے وہ یہ کہ ثریا پردے کو خیر باد کہہ کر لڑکوں کے ساتھ ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کرنے جاتی ہے یہ نہایت ترقی پسندانہ قدم تھا لیکن مصنفہ نے اس کے لئے جو صورت حال پیدا کی وہ ذرا مضحکہ خیز سی ہے کہ وہ کالج جاتے ہوئے اپنی وضع قطع کچھ اس قسم کی بنا لیتی ہے کہ لوگوں کی توجہ اس کی طرف مبذول نہ ہو۔ مثلاً چہرے پر کالک لگانا، لباس کا گندہ اور بے ڈھب ہونا وغیرہ۔ گرچہ یہ باتیں حالات کی سنگینی کا احساس دلاتی ہیں کہ نئی زندگی کے مطالبات کو قبول کرتے ہوئے پرانے اقدار اور روایت کی پاسداری کرنا کتنا صبر آزما تھا۔

"گودڑ کا لال" کے تمام کرداروں میں نجف خانم کا کردار زیادہ دلچسپ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی دلچسپی کا سبب اس کے نفسیاتی ردعمل میں پوشیدہ ہے۔ نجف خانم، مقبول بیگم کی بچپن کی سہیلی ہے وہ مقبول بیگم کو زندگی کے ہر معاملے میں مشورے دیتی ہے۔ بظاہر اس کا مشورہ اس کی بہتری کے لئے ہوتا ہے لیکن دراصل اس کے تمام تر مشورے مقبول بیگم کی بربادی کا پیش خیمہ ہوتے ہیں۔

یوں تو اکبری بیگم، نجف خانم کے کردار کے ذریعے خواتین کو ایک سبق دینا چاہتی ہیں کہ دوسروں کے بے جا صلاح و مشورہ پر عمل کرنے کے بجائے اپنے اندر اتنی سمجھ اور خود اعتمادی پیدا کرنی چاہیئے کہ اپنی بھلائی اور برائی کی شناخت کر سکیں۔ اور زندگی کے معاملات میں دوسروں کے مشوروں پر تکیہ کرنے کے بجائے خود میں حالات سے نبرد آزما ہونے کی ہمت پیدا کر سکیں۔ لکھتی ہیں:

"ناظرات دیکھا آپ نے ہٹ اور ضد کا نتیجہ۔ یوسف ان مردوں

میں سے نہ تھے جو اعلیٰ تعلیم پا کر اور امیر آدمی بن کر پہلی بستی ہوئی بیویوں کو برا ٹھہرا کر اور کرنا چاہتے ہیں۔ مقبول کو صرف اس کی ہٹ اور ضد نے برباد کیا۔ اور یہ سب نجف خانم کے صلاح و مشورے کی بدولت ہوا۔ پیاری بہنو! کسی کے صلاح و مشورہ پر عمل نہ کرو۔ صرف اپنے شوہروں کی خوشی اور مرضی پر چلو۔ اور ان کا حکم مانو۔ اور خوش رکھو۔ اپنی طبیعت پر چاہے جبر ہی کرنا پڑے۔"[۱۱]

نجف خانم کا کردار اکبری بیگم کے یہاں ان کے عینی مقصد کو پیش کرنے کا ذریعہ ہے لیکن دراصل اس کی انفرادیت کا سبب اس کے نفسیاتی ردعمل میں پوشیدہ ہے۔ وہ مقبول بیگم کے منگیتر یوسف رضا کو دیکھتی ہے، اسے پسند کرتی ہے لہٰذا اس کے دل میں اسے حاصل کرنے کی آرزو پیدا ہوجاتی ہے جس کا اظہار وہ مقبول بیگم کے سامنے اس طرح کرتی ہے:

"انھیں دنوں تمھاری منگنی یوسف سے ہوگئی پہلے بھی دو ایک بار حسن رضا کے ساتھ میں نے انھیں دیکھا تھا مگر منگنی کے روز دولہا بنا دیکھ کر تو جتنی مجھے تم سے محبت تھی اس سے کئی گنا زیادہ تمھاری قسمت پر رشک آگیا۔ اور یوسف رضا کی منگیتر ہوجانے سے مجھے تم سے ایک طرح کا حسد ہوگیا مگر اس حسد کو محبت کی تہ میں میں نے چھپائے رکھا اور کچھ سوچ کر میں تمھارے ساتھ پہلے سے بھی زیادہ محبت جتانے لگی۔ اپنا یوسف پر قابو پانے کے لئے پہلی تدبیر میری سمجھ میں یہ آئی کہ تم اپنے میاں کی نظروں میں گری رہو۔"[۱۲]

اور جب نجف خانم یوسف رضا پر قابو پانے میں ناکام ہوجاتی ہے تو اس کا ردعمل یہ ہوتا ہے کہ کسی طرح مقبول بیگم اور یوسف رضا کی زندگی کی خوشیاں چھین لے جس کا اظہار وہ اس طرح کرتی ہے:

"وہ بدلہ اور میں کس طرح لے سکتی تھی سوائے اس کے کہ بچارے کی تمام عمر تلخ اور خراب کردوں، تم سیدھی اور بھولی تھیں اور میرے بس میں تھیں۔ میں نے ہر ایک بات تمھیں الٹی ہی سمجھائی اور سکھائی جو بات بتاتی ایسی ہی بتاتی کہ جو یوسف کی بدمزگی اور تکلیف کا باعث ہو اور یوسف کی بیوی ہوجانے سے مجھے اب تمھاری ذرا بھی محبت نہ رہی تھی بلکہ بجائے محبت کے ایک طرح کی جلن ہوگئی تھی۔ بس میں دونوں طرح خوش تھی یعنی تمھاری ناموافقت سے بھی اور یوسف کی تکلیف سے بھی۔" ۱۳

نجف خانم کے اس اعتراف سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کے یہ تمام اعمال نہ صرف اس کی غلط تربیت کا نتیجہ ہیں بلکہ یہ اس کی جذباتی شکست کی تسکین کا ذریعہ بھی ہیں۔

اس طرح اکبری بیگم نے اپنے ناول "گودڑ کا لال" میں اعلیٰ تعلیم کے ساتھ مذہبی تعلیم اور عمدہ تربیت کی ضرورت، معاشرے میں موجود برائیاں مثلاً مختلف المزاج اور بغیر مرضی کی شادی کے نتائج کو پیش کیا ہے ساتھ ہی انھوں نے ہندوستانی سماج میں پھیلے غلط اور بیکار قسم کے رسم و رواج اور اوہام پرستی کی طرف بھی توجہ کی ہے۔

ان موضوعات کو پیش کرتے ہوئے مصنفہ نے جزئیات نگاری سے بہت کام لیا ہے۔ ان کے یہاں جزئیات نگاری برائے جزئیات نگاری نہیں ہے بلکہ وہ اس کے ذریعے اپنے موضوعات و مقاصد کو پیش کرنا چاہتی ہیں۔ اس میں وہ بلاشبہ کامیاب ہیں۔ شادی بیاہ کی فضول رسموں اور ان سے پیدا ہونے والی بے راہ رویوں کا جو نقشہ انھوں نے کھینچا ہے اس سے اس طرح کی محفلوں کی حقیقی تصویر نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے:

سمدھنیں فرش پر بٹھائی گئیں اور ڈومنیوں نے مغلظ گالیاں گانا شروع کیں۔ نواب بیگم صاحبہ دولہا کی خالہ نے خوشی سے سنیں اور بھرپور انعام دیا۔ بھاوج سے بھی ڈومنیوں نے جھگڑ جھگڑ کر لیا۔ سمدھنوں کو شربت پلایا گیا۔ کٹورا

میں بھاوج نے معقول لاگ ڈالا۔ نائن رضا کے دالان میں لکڑی کی ڈوئی اور آٹا لے کر گئی۔ ڈوئی سے زمین ناپی اور آٹے سے چوک کے اندر چوکی بچھائی اوپر سرخ ٹول کا ٹکڑا اور پاس ابٹنے کا کٹورا اور پنڈیں لاکر رکھیں اور دلہن کو زرد کپڑے پہناکر ایک سہاگن گود میں اٹھاکر لائی۔ چوکی پر گھونگھٹ نکال کر بٹھا دیا۔ دائیں کلائی میں کنگنا باندھا۔ قریبی رشتہ دار بیبیاں اور سمدھنیں اندر بلائی گئیں۔ پنڈی توڑ کر منھ میں دی اور ہتھیلی پر گھلا ہوا ابٹنا ساتھ سہاگنوں نے رکھا۔ میراثنوں نے مانجھے کا گیت گایا۔" ۱۴۔

اکبری بیگم کی جزئیات نگاری اپنی جگہ کامیاب ہے۔ اس سے کسی واقعہ اور مقام کی تصویر اپنے پورے — خدوخال کے ساتھ واضح ہوکر سامنے آتی ہے لیکن اکثر جزئیات کی بے جا طوالت گراں گزرتی ہے۔ ایک ہی قسم کے مناظر کو بار بار دہرانا بے کیفی اور دلچسپی میں کمی پیدا کرتے ہیں۔

اگر کردار نگاری پر غور کریں تو ان کے سبھی کردار بھرپور اور مکمل شخصیت کے حامل ہیں۔ اور وہ عام طور سے غیر پیچیدہ کردار ہیں اس لئے ان کو ایک بار متعارف کرادینا ہی کافی تھا۔ لیکن اکبری بیگم ان کی مخصوص خصوصیات کو واقعات کے بیان اور مکالموں کے ذریعے بار بار پیش کرتی ہیں۔ اس طرح کے بیان سے ان کی مقصدیت میں شدت ضرور پیدا ہوتی ہے لیکن اس کی وجہ سے ہم ناول پڑھتے ہوئے ایک قسم کی بے کیفی کا شکار ہوتے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ اس دور کے دوسرے ناول نگاروں کی طرح اکبری بیگم پر بھی مقصدیت کی گرفت بہت مضبوط تھی اور اسے فن پر تقدم حاصل تھا۔

ان کے ناول "گودڑ کا لال" میں تکرار کے علاوہ جو چیز کھٹکتی ہے وہ ہے ان کا جابجا اپنے مقصدی موضوعات پر تقریر کرنا۔ جب وہ ایسا کرتی ہیں تو کہانی درمیان میں رک جاتی ہے اور پورا صفحہ ان کی تقریر سے بھر جاتا ہے۔ اگر ان تقریروں کو ناول سے الگ کر دیا جائے تو گرچہ ان موضوعات پر باقاعدہ مضامین تیار ہوجائیں، لیکن انھیں

ناول سے الگ کر دینے سے ناول کی معنویت و اہمیت میں کوئی فرق نہیں پڑے گا اور نہ اس کی مقصدیت مجروح ہوگی بلکہ اس طرح ناول یک گونہ دلچسپ ہو جائے گا کیونکہ ان کی مقصدیت ان کی تقریر کے بغیر بھی ان کے کرداروں کے عمل اور ان کے مکالموں سے — واضح ہوکر سامنے آجاتی ہے۔

ان کمزوریوں سے قطع نظر "گودڑ کا لال" میں جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ ناول کی کہانی کا دلچسپ ہونا ہے۔ قصہ کی طوالت کے باوجود قاری آئندہ رونما ہونے والے واقعات کا منتظر رہتا ہے۔ دوسرے اس ناول کی زبان اہمیت کی حامل ہے۔

فکشن کی زبان کے تعلق سے یہ بات کہی جاتی ہے کہ فکشن میں بنیادی اہمیت اس واقعہ یا تجربے کی ہے جسے فن کار قاری تک پہنچانا چاہتا ہے یعنی فکشن میں زبان کو وہ اہمیت حاصل نہیں جو اسے شاعری میں حاصل ہے بلکہ ناول میں کرداروں کے تجربات اصل اہمیت رکھتے ہیں۔ اس لئے ناول کی زبان بنیادی طور پر ترسیلی ——— (COMMUNICATIVE) ہونی چاہیئے تاکہ واقعات و تجربات کی مکمل ترجمانی ہو سکے۔

جہاں تک اس ناول کی زبان کا تعلق ہے مصنفہ نے سادہ اور براہ راست زبان استعمال کی ہے۔ واقعات کے بیان میں انھوں نے کسی رنگینی کو دخل نہیں دیا ہے۔ ان کی زبان اس دور کے دوسرے رومانی ناول نگاروں مثلاً سجاد حیدر یلدرم کی زبان سے بالکل مختلف ہے۔ ان کی زبان کا رشتہ نذیر احمد کی زبان کی روایت سے جا ملتا ہے جس طرح نذیر احمد سیدھے سادے براہ راست انداز میں اپنی بات کہتے تھے وہی انداز اکبری بیگم کا بھی ہے۔

ان کی زبان کے سلسلے میں دوسری اہم بات یہ ہے کہ ان کے یہاں مکالموں کا استعمال بکثرت ہوا ہے جس سے پورے ناول میں ایک ڈرامائی شان پیدا ہو گئی ہے۔ مکالموں کے سلسلے میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ وہ طبقہ اور افراد کے مزاج کا خاص خیال رکھتی ہیں۔ خواتین کے درمیان جو مکالمے ہیں ان کی زبان خاص بیگماتی طرز کی ہے اگر اسے بیگماتی نہ بھی کہا جائے تو بہر حال خواتین کے درمیان استعمال ہونے والی مخصوص

زبان ہے بالخصوص دو کرداروں کے درمیان مکالمے میں یہ انداز زیادہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔

ان کے مکالموں کی یہ بھی خوبی ہے کہ ان سے نہ صرف کرداروں کی شخصیت پر روشنی پڑتی ہے بلکہ کہانی کا ارتقا بھی ہوتا ہے۔

ان کے مکالموں کی البتہ یہ کمزوری ہے کہ ان کے یہاں اکثر ایک کردار مکالمہ بولتے ہوئے ایک یا دو جملے بول کر دوسرے کردار کو مکالمہ ادا کرنے کا موقع نہیں دیتا ہے بلکہ وہ ایک ہی وقت میں ڈھیر سارے مکالمے ادا کرتا ہے۔ اس صورتِ حال سے کسی قدر غیر فطری انداز پیدا ہوا ہے لیکن یہ کیا کم خوبی کی بات ہے کہ اکبری بیگم نے مکالمے کو زیادہ سے زیادہ استعمال کر کے ناول میں ڈرامائی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

بہرحال "گودڑ کالال" کی نہ صرف اردو ناول کی تاریخ میں اہمیت ہے بلکہ آج بھی اس دور کے دوسرے اہم ناول نگاروں کے ناولوں کے مقابلے میں اس کی ادبی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

"گودڑ کالال" کے علاوہ اکبری بیگم کے باقی ناول اب نایاب ہیں۔

۳- نذرِ سجاد حیدر

اختر النساء بیگم

جانباز

آہ مظلوماں

ثریا

نجمہ

حرماں نصیب

نذر سجّاد حیدر

نذر سجاد حیدر کا شمار اردو کی اولین خواتین ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے متعدد مضامین اور مختصر کہانیوں کے علاوہ اصلاحی و معاشرتی ناول بھی لکھے۔

نذر سجاد حیدر نے بیسویں صدی کے اوائل میں اپنا تخلیقی سفر شروع کیا۔ یہ سیاسی و سماجی تبدیلیوں کا دور تھا۔ ایک طرف لوگ انگریزی حکومت کے خلاف حصول آزادی کی جنگ لڑ رہے تھے تو دوسری طرف ہندوستان کے روایتی معاشرتی ڈھانچے میں زبردست تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ لیکن ایک بڑا طبقہ اب بھی رسم و رواج اور توہمات کا شکار تھا۔ بالخصوص مسلمانوں میں لڑکیوں کو تعلیم سے بے بہرہ اور پردے کی قید میں رکھنے اور تعددِ ازدواج وغیرہ کا رواج عام تھا۔ اس معاشرتی صورتِ حال کے باوجود عوام میں حالات کی سنگینی کا شعور ہو چلا تھا۔ زندگی کے ہر شعبے میں ایک ہلچل کی کیفیت تھی جس میں آشوب زمانہ سے نبرد آزما ہونے کا جذبہ بھی تھا اور ایک بہتر نظام زندگی کے خواب بھی دیکھے جا رہے تھے۔ ایک ایسا طبقہ منظرِ عام پر آچکا تھا جو انگریزی حکومت سے متنفر ہونے کے باوجود مغربی تہذیب کی بہترین روایات سے واقفیت رکھتا تھا اور ایک بہتر و ترقی یافتہ زندگی کے قیام میں اس کی شمولیت کو ناگزیر سمجھتا تھا۔ سرسید نے بہت پہلے اس امر کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول کرائی تھی۔ سرسید تحریک اور اس قسم کے دوسرے ترقی پسندانہ رجحانات کے پیشِ نظر ملک و قوم میں بیداری

کی لہر چل پڑی تھی۔ ادب کے ذریعے بھی عوامی شعور کو بیدار کرنے کی کوششیں شروع ہو چکی تھیں۔ نتیجتاً خواتین کی بھی ایک بڑی تعداد سامنے آئی جس نے معاشرے کی بھلائی بالخصوص خواتین کی ترقی کے لیے تعلیمی محاذ پر کام کیا۔ ان خواتین میں نذر سجاد حیدر کا نام سرفہرست ہے۔

نذر سجاد حیدر آزادیٔ نسواں اور تعلیم نسواں کی تحریک کی ایک موثر رکن رہی ہیں۔ اس زمانے کے مختلف رسائل (تہذیب نسواں، خاتون، عصمت) میں شائع ہونیوالے مضامین ان کی ذاتی جدو جہد کا واضح ثبوت ہیں۔ مضامین اور افسانوں کے علاوہ ان کے تمام ناول ان کی اسی جدو جہد کا ثمرہ ہیں۔

نذر سجاد حیدر کے ناولوں کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ ان کے ناولوں کو سخت گیر فنی اصولوں کی روشنی میں پرکھنا مشکل ہے۔ ان کے ناولوں میں ناول کے اجزائے ترکیبی مثلاً واقعہ، پلاٹ، کردار وغیرہ تو موجود ہیں لیکن جو ان اجزا کے برتنے کے فنی اصول ہو سکتے ہیں، ان پر یہ ناول پورے نہیں اترتے۔ لیکن یہ خامی یا کمی صرف نذر سجاد حیدر کے ناولوں کی نہیں ہے بلکہ اس دور میں لکھے جانے والے بیشتر ناولوں (بجز امراؤ جان ادا) میں پائی جاتی ہے۔ نذر سجاد حیدر کے ناولوں کی ادبی حیثیت سے قطع نظر ایک خاتون کی تصنیف ہونے کے ناطے دوسرے ان کی روشن خیالی کی وجہ سے ان کے ناولوں کی ایک تاریخی حیثیت بنتی ہے۔ ایسے وقت میں جب کہ معاشرہ اس حد تک رسمی اور روایتی ہو کہ شریف خاتون کی آواز کا گھر سے باہر پہنچنا جرم سمجھا جائے، نذر سجاد حیدر خواتین کو ایک ایسی زندگی جینے کی دعوت دیتی ہیں جس پر صدیوں تک مردوں نے اپنی اجارہ داری سمجھی ہو۔ یہ ایک ترقی پسندانہ خیال تھا۔ جیسا میں نے اوپر ذکر کیا ہے کہ بیسویں صدی کے اوائل میں خواتین جدید تعلیم کی طرف مائل ہونے لگی تھیں اور انھیں معاشرے میں عورت کے مقام اور اس کے ساتھ ہونے والی صدیوں سے چلی آرہی ناانصافیوں کا احساس ہو چلا تھا۔ ان تعلیم یافتہ خواتین نے جن میں بلاشبہ نذر سجاد حیدر کو اولیت حاصل ہے انھوں نے اپنی بساط بھر کوشش کی کہ خواتین معاشرے کا اہم جز ہونے کے ناطے اپنے امکانات

اور اپنی صلاحیتوں کا جائزہ لیں اور خود کو صرف انھیں کاموں کے لائق نہ سمجھیں جو روایتی معاشرے نے ان کے ذمے سونپا ہے بلکہ اپنی صلاحیتوں کو پہچان کر اسے ممکن حد تک بروئے کار لائیں۔

اسی مقصد کے لئے نذر سجاد حیدر نے مضامین، کہانیاں اور ناول لکھے۔ اپنے ناولوں میں ایسی لڑکیوں کے کردار تخلیق کیے جو ان کی آئیڈیل تھیں۔ ان لڑکیوں نے اپنی جد وجہد سے مطلوب منزل تک پہنچنے میں کس طرح کامیابی حاصل کی، یہی ان کے ناولوں کا واقعاتی روپ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا واقعی یہ لڑکیاں ہمارے معاشرے میں موجود تھیں؟ ممکن ہے ایک یا دو یا کئی پائی جاتی ہوں لیکن یہ مسلم ہے کہ کثیر تعداد میں نہیں تھیں اسی لئے ان خاتون کرداروں کی جو زندگی ہے گرچہ وہ ہمارے معاشرے کی زندگی ہے لیکن اس میں وہ جس طرح کے کام انجام دیتی ہیں ان کا زیادہ تر مدار ناول نگار کے تخیل پر ہے۔ یعنی ناولوں میں جو کہانیاں پیش کی گئی ہیں وہ حقیقی سے زیادہ تخیلی ہیں اور یہی نذر سجاد حیدر کا آئیڈیل بھی ہے۔ اس روشنی میں یہ دیکھنا ضروری ہے کہ ان کے کردار کس طرح کی زندگی جیتے ہیں یعنی ان کے ناولوں کا واقعاتی روپ کیا ہے۔

"اختر النساء بیگم" (سنہ ۱۹۱۰ء)

نذر سجاد حیدر کا پہلا ناول ہے۔ قرۃ العین حیدر اس ناول کے بارے میں لکھتی ہیں:

"امی نے چودہ سال کی عمر میں ایک نہایت ترقی پسند اصلاحی ناول لکھا، جس کی ہیروئن اختر النساء بیگم نے مردوں کے معاشرے کے مظالم کا نہایت عقلمندی سے مقابلہ کیا اور آخر میں فتحمند ہوئی۔ عموماً مرد امی کے ان ناولوں میں نہایت دغاباز، ریاکار، اور بےہودہ دکھائے جاتے تھے۔ ہیرو بےحد فرشتہ صفت ہوتا تھا۔ امی کے یہ سارے ناول ان کے طبقے کے اس پس منظر کی بہت ہی عمدہ عکاسی کرتے تھے جس نے پچھلی صدی کے آخر اور اس صدی کے شروع میں سلطنت عثمانیہ کے

اوپری طبقے کی طرح یورپین تہذیب اختیار کرنی شروع کر دی تھی" ؎۱

اس ناول کا موضوع "تعلیم نسواں کی ضرورت و اہمیت" ہے۔ ناول کی ہیروئن اختر النساء بیگم کو اپنی زندگی میں بے انتہا مشکلات کا سامنا کرنا پڑا اور اس نے اپنے اندر صرف تعلیم و تربیت کے ذریعے تمام مشکلات کو انگیز کرنے کا حوصلہ پیدا کیا۔ اور ایک باعزت زندگی گزارنے کے قابل ہو سکی۔ اس کے ساتھ ہی اس امر کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہمارے معاشرے میں جو توہم پرستی اور غلط قسم کے رسم و رواج رائج ہیں وہ کس قدر نقصان دہ اور غیر اخلاقی ہیں ان سب کا انسداد بھی بہتر تعلیم کے ذریعے ہی ممکن ہے۔

نذر سجاد حیدر نے اس موضوع کو پیش کرنے کے لئے دو مختلف الخیال اور مختلف العادات گھرانوں کو پیش کیا ہے۔ ایک گھرانہ جہالت کی تمام لعنتوں کا منبع ہے جس میں جعل، فریب، ظلم، چوری، توہم سب کچھ ہے۔ دوسرا گھر تعلیم و تہذیب کی شمع سے روشن شرافت و محبت کی آماجگاہ ہے۔

ایک گھر وکیل مسٹر رفیق احمد کا ہے۔ ان کی بیٹی اختر النساء ہے۔ اختر النساء کی ماں ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ خاتون ہیں لیکن ان کی بے وقت موت ہو جاتی ہے۔ بیٹی اختر النساء کو وکیل صاحب کمسنی ہی میں کانوِنٹ تعلیم حاصل کرنے کے لئے بھیج دیتے ہیں۔ بیوی کی موت کے بعد دوسری شادی لکھنؤ میں کرتے ہیں۔ لکھنؤ والی بیگم جاہل اور طوائف زادی ہے جس کی طبیعت میں ذلالت اور کمینگی رچی بسی ہے۔ وہ صرف وکیل صاحب کی دولت پر اپنا قبضہ جمانا چاہتی ہے اور روایتی سوتیلی ماں کا رول بڑی خوبصورتی سے انجام دیتی ہے۔ تعلیم ختم کرنے کے بعد اختر النساء کی شادی ایک نہایت جاہل اور غریب گھرانے میں کر دیتی ہے تاکہ وہ زندگی بھر تکلیفیں اٹھائے۔ اس کے ساتھ ہی وہ اپنی بچی کی پیدائش اور اختر النساء کی شادی پر فضول خرچی اور ساری واہیات رسموں کی پابندی کرتی ہے۔ بالآخر جب اس کا راز فاش ہونے والا ہوتا ہے وہ گھر کا تمام قیمتی اثاثہ اور جمع شدہ پونجی لے کر اپنی کنیز کے ساتھ

فرار ہوجاتی ہے۔ وکیل صاحب اپنی ناعاقبت اندیشی پر کف افسوس مل کر رہ جاتے ہیں۔

اس کے مقابلے پر اختر النساء کی خالہ کا گھرانہ نہایت مہذب ہے۔ ان کی اولادیں اعلیٰ تعلیم یافتہ اور روشن خیال ہیں۔ ان کی لڑکی قمر النساء کی شادی میں کوئی بیجا ہنگامہ نہیں ہوتا۔ نہ تو بارات سجتی ہے اور نہ گھر میں مراثنیں گاتی ہیں۔ غرض کہ بیحد شائستہ اور شرعی انداز کی شادی کا نمونہ پیش کیا جاتا ہے۔

اختر النساء کی شادی جاہلوں کے گھر میں کر دی جاتی ہے تو وہ کسی نہ کسی طور بھی انہیں انگیز کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ جب اس کی ساس بیٹے بہو دونوں کو گھر سے نکال دیتی ہے تو وہ اپنے شوہر کی قلیل تنخواہ میں گزر بسر کرتی ہے۔ لیکن شوہر بھی ایک وبائی مرض میں مبتلا ہو کر اس کا ساتھ چھوڑ جاتا ہے تو وہ واپس اپنی سسرال آتی ہے۔ چند دنوں بعد ہی ساس سسر بہو کو اپنے بھائی بھاوج کے حوالے کر کے حج کو چلے جاتے ہیں۔ یہ لوگ اختر النساء کے ساتھ بہت برا سلوک کرتے ہیں اور اسے گھر سے نکال دیتے ہیں۔ اب اختر النساء کا کوئی سہارا نہیں ہوتا۔ یہاں سے وہ اپنی مرضی سے جینے کی جد وجہد شروع کرتی ہے۔ اور اپنی تعلیم و تربیت کو بروئے کار لاتے ہوئے بہت جلد ترقی کر کے اسکول انسپکٹر کے عہدے پر پہنچتی ہے اور اپنی زندگی قومی خدمت کے لئے وقف کر دیتی ہے۔

اختر النساء کا کردار آئیڈیل کردار ہے۔ وہ ایک تعلیم یافتہ، باحیا اور شریف ہندوستانی لڑکی ہے۔ وہ صرف تعلیم و تہذیب کے زیور سے ہی آراستہ نہیں بلکہ دور اندیشی اور قوم پرستی بھی اس کے کردار کا حصّہ ہے۔ وہ قومی خدمت انجام دیتے ہوئے مختلف مصیبتیں بھی سہتی ہے اور ضرورت کے باوجود ایسے کسی غلط کام سے گریز کرتی ہے جس سے عام لوگوں کے دلوں میں تعلیم نسواں کے تعلق سے غلط فہمیاں پیدا ہوں۔ وہ تکلیفیں اٹھاتی ہے، مختلف قسم کی صعوبتوں سے گزرتی ہے لیکن کہیں بھی بے جا آزادی کا مظاہرہ نہیں کرتی اور حتی الامکان کوشش کرتی ہے کہ کسی کو شکایت کا موقع نہ ملے اور تعلیم نسواں کی مخالفت کو مزید بڑھاوا نہ ملے۔ مصنفہ لکھتی ہیں:

"گو اختر کا ٹھکانہ اپنے باپ کے گھر نہ رہا تھا لیکن وہ تعلیم یافتہ تھی۔ اس کی زندگی اب بھی کچھ اچھی طرح گزر سکتی تھی اور کچھ نہیں تو اسکول ہی میں کام کرکے بافراغت بسر اوقات کر سکتی تھی مگر اس خیال سے اس قدر مصیبتیں اپنے سر لیے ہوئے کہ تعلیم نسواں کے مخالف یہ نہ کہیں کہ "دیکھو تعلیم کا اثر، وکیل صاحب نے اپنی لڑکی کو پڑھایا تھا اس کا کیا اچھا نتیجہ نکلا، ہندوستانی رانڈیں ایک کونے میں پڑ کر ساس سسر کی جوتیوں میں عمر بھر بسر کر دیتی ہیں یہ علامہ نوکری کرنے نکلی"" ؎۱۵

"اختر النساء بیگم" اصلاحی ناول ہے۔ جس میں مصنفہ نے مسلم سماج میں پھیلی ہوئی جہالت، توہم پرستی اور غلط رسم ورواج کی برائیوں کو پیش کیا ہے اور تعلیم نسواں کی اہمیت و ضرورت اور اس کی افادیت کو بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔ یہ تمام چیزیں قصہ کے پیرائے میں خوبصورت ڈھنگ سے پیش کی گئی ہیں ناول کا آخری پیراگراف ناول سے الگ ایک نوٹ کی حیثیت سے سامنے آتا ہے جو اس ناول کے اصلاحی مقصد اور کہانی کا خلاصہ ہے۔ ملاحظہ ہو:

"ناظرین! یہ ہے تعلیم نسواں کا نتیجہ۔ اختر النساء نے کیا کیا دقتیں برداشت کیں، کیسی کیسی مصیبتیں اٹھائیں اور کس بے بس و بے کس حالت میں ہندوستانی رسم ورواج کا لحاظ رکھ کر کس محنت و کوشش سے اعلیٰ تعلیم حاصل کی اور اس سے خود فائدہ بھی نہ اٹھایا، معزز سرکاری ملازمت ترک کر کے قومی خدمات کے لئے اپنی زندگی وقف کر دی۔ اور نہایت قدر و منزلت کی حالت میں عمر بیوگی بسر کی ورنہ ہندوستانی بیواؤں کی قابل رحم حالت سے کون واقف نہیں؟ بڑی بڑی مالدار عورتیں شوہر کے انتقال کے بعد دوسروں کی دست نگر اور سب کی نظروں میں حقیر اور ٹکڑے کی محتاج ہو جاتی ہیں۔ اختر بیچاری تو ایک نہایت مفلس و نادار شخص کی بیوہ تھی۔ اگر چار حرف نہ

پڑھے ہوئے ہوتے تو اس کا بھی نہایت خراب حال ہوتا۔ چرخہ کات کر یا ماما گیری کر کے بسر اوقات کرنا پڑتی مگر چونکہ تعلیم یافتہ تھی کس سے کس درجے کو پہنچ گئی۔" ۳۱ے

"جاں باز"

نذر سجاد حیدر کا اس وقت کا مشہور ناول ہے۔ یہ ناول ۱۹-۱۹۱۸ء میں "عصمت" میں بالاقساط شائع ہوا اور ۱۹۳۵ء میں کتابی شکل میں چھپا۔ اس ناول کا موضوع "وطن پرستی" ہے یعنی اس دور کی ہندوستانی سودیشی تحریک سے متعلق ہے۔ قصہ کچھ یوں ہے کہ ناول کا مرکزی کردار زبیدہ جو نذر سجاد حیدر کی آئیڈیل لڑکی کی تمام خصوصیات سے مزین ہے۔ ایک سچی قوم پرست لڑکی ہے۔ اس کی منگنی قمر نامی شخص سے ہو چکی ہے۔ قمر اور زبیدہ کے درمیان رشتۂ محبت بھی ہے۔ قمر مغربی طرزِ معاشرت کا دلدادہ ہے اور چاہتا ہے کہ زبیدہ بھی وہی روش اختیار کرے لیکن زبیدہ جس کا دل وطن پرستی کے جذبے سے سرشار ہے اور جو عدم تعاون کی تحریک میں عملی طور پر حصہ لیتی ہے وہ قمر کی مرضی کے مطابق مغربی فیشن کے سانچے میں نہیں ڈھل پاتی۔ قمر کی ملاقات اپنی ہم خیال خاتون نجمہ سے ہوتی ہے جو مغربی فیشن کی دلدادہ ہے۔ قمر اس میں دلچسپی لیتا ہے اور اپنی منگیتر کو چھوڑ کر اس سے شادی کر لیتا ہے لیکن قمر کو نجمہ سے شادی راس نہیں آتی۔ نجمہ ایک آزاد خیال لڑکی ہوتی ہے جسے گھریلو کاموں سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ وہ حلقۂ احباب میں گھرا رہنا زیادہ پسند کرتی ہے۔ قمر کو اس کی یہ بے راہ روی ناگوار گزرتی ہے۔ وہ نجمہ سے بیزار ہونے لگتا ہے اور اسے راہ راست پر لانے کی کوشش کرتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے۔ بالآخر اسے علیحدگی اختیار کرنی پڑتی ہے۔ زبیدہ جو ہمیشہ قومی کاموں میں مشغول رہتی ہے قمر کی بے وفائی کے باوجود اپنے دل سے اس کی محبت ختم نہیں کر پاتی اور کبھی شادی نہ کرنے کا عہد کر لیتی ہے۔ دوسری طرف قمر اپنے کیے پر شرمندہ ہوتا ہے اور سوچتا ہے کہ اس نے نجمہ سے شادی کر کے بڑی بھول کی۔ اس نئی صورت حال کے نتیجے میں قمر اور زبیدہ پھر

ایک دوسرے کے قریب آجاتے ہیں۔ نجمہ کو جب اس بات کا پتہ چلتا ہے تو وہ غصّے میں دیوانی ہوجاتی ہے اور قمر کو دھوکے سے قید کروادیتی ہے۔ انجام کار نجمہ اپنے کیفرکردار کو پہنچتی ہے۔ اور زبیدہ و قمر ہمیشہ کے لئے ایک ہوجاتے ہیں۔

نذر سجاد حیدر کا اپنے دور کا بے حد مقبول ناول **"آہِ مظلوماں"** (۱۹۱۴ء) ہے۔ اس ناول میں انھوں نے دو کہانیاں بیان کی ہیں۔ کہانیوں کا موضوع ایک ہی ہے " دوسری شادی کے خطرناک نتائج"۔ پہلا قصّہ صاحب ثروت ڈپٹی صاحب کا ہے۔ ڈپٹی صاحب کی شادی ایک معزّز گھرانے میں ہوچکی ہے۔ میاں بیوی میں محبت بھی ہے۔ ڈپٹی صاحب کی دولت کے لالچ میں ایک بدکردار عورت ان پر ڈورے ڈالتی ہے ڈپٹی صاحب اس کے دام فریب میں آجاتے ہیں۔ بیگم کو میکے بھیج کر دوسری شادی رچالیتے ہیں۔ کچھ دنوں بعد بیگم صاحبہ کو یہ بات معلوم ہوتی ہے تو وہ شوہر کے پاس واپس آجاتی ہیں اور بڑے صبر و سکون کے ساتھ رہنے لگتی ہیں۔ ابتداء میں ڈپٹی صاحب بڑی بیگم سے شرمندہ نظر آتے ہیں اور قسمیں کھاکر اپنی بے گناہی کا یقین دلاتے ہیں لیکن رفتہ رفتہ ان سے لاپرواہ ہوتے چلے جاتے ہیں۔ بالآخر بڑی بیگم میکے کا رُخ کرتی ہیں۔ کچھ دنوں بعد اچانک ڈپٹی صاحب بیمار پڑجاتے ہیں۔ جب ان کی دولت ختم ہونے لگتی ہے اور چھوٹی بیگم کے زیوروں کے علاوہ کوئی اثاثہ باقی نہیں بچتا تو چھوٹی بیگم ایک تو ڈپٹی صاحب کی صحت سے ناامید ہوکر اور دوسرے اس خوف سے کہ اب انھیں اپنے زیورات فروخت کرنے پڑیں گے اپنی ملازمہ کے ساتھ راہ فرار اختیار کرتی ہے۔ بڑی بیگم کو سارے حالات کی خبر ہوتی ہے انھیں ڈپٹی صاحب پر ترس آتا ہے۔ وہ ان کی ساری خطائیں بھول کر ان کے پاس واپس آجاتی ہیں۔

دوسرا قصّہ ایک نچلے متوسط گھرانے کا ہے جہاں ایک بیگم صاحبہ اور ان کا ایک لڑکا ہے۔ لڑکے کی شادی ہوچکی ہے۔ بہو نہایت سنجیدہ اور سگھڑ ہے لیکن بیگم صاحبہ اپنی فطری کم ظرفی کی بناپر بیٹے کی دوسری شادی پر بضد ہیں۔ صاحبزادے ظاہری طور پر رضامند نہ ہوتے ہوئے بھی دل سے یہی چاہتے ہیں۔ ان کی دوسری شادی ہوجاتی ہے۔

بڑی بہو کو ایک پرانے گھر میں رہنے کے لئے بھیج دیا جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ گھر کی حالت خراب ہونے لگتی ہے بیگم صاحبہ کے شوہر کا انتقال ہو جاتا ہے پھر ماں اور بیٹے بیمار پڑ جاتے ہیں۔ گھر کی آمدنی کے سارے ذرائع بند ہو جاتے ہیں۔ نئی بہو ان حالات میں رہنا پسند نہیں کرتی اور میکے رخصت ہو جاتی ہے بعد میں ایک بچے کو جنم دیتے ہوئے انتقال کر جاتی ہے۔ بڑی بہو کو ترس آتا ہے اور وہ گھر کی بگڑتی ہوئی حالت کو سنبھالنے آجاتی ہے اور مصیبت میں ان کے کام آتی ہے۔ بیگم صاحبہ اپنے کیے پر پچھتاتی ہیں۔

مندرجہ بالا ناول دوہرے پلاٹ کا ناول ہے۔ اس میں پیش کیے گئے دو قصوں کو ہم مرکزی اور ضمنی قصوں میں تقسیم نہیں کر سکتے۔ دونوں کی اہمیت اپنی اپنی جگہ مسلّم ہے۔ ہاں پہلا قصہ دوسرے کے مقابلے میں طویل ضرور ہے لیکن ایک کی طوالت اور دوسرے کا اختصار دونوں کی معنویت میں ایک دوسرے پر قطعی اثر انداز نہیں ہوتا۔ دوہرے پلاٹ کے اس ناول سے غالباً نذر سجاد حیدر اس حقیقت کی طرف اشارا کرنا چاہتی ہیں کہ دوسری شادی کی لعنت نہ صرف نچلے متوسط طبقے میں ہے بلکہ اعلیٰ طبقہ بھی اس کا شکار ہے۔ اور معاشرے میں یہ برائی نہ صرف مردوں کی وجہ سے ظہور میں آتی ہے بلکہ خود خواتین بھی اس برائی کو پھیلانے میں برابر کی شریک ہوتی ہیں۔ اس خطرناک سماجی برائی کے خلاف یہ ناول نذر سجاد حیدر کا احتجاج ہے۔

"ثریا" (۱۹۳۰ء)

نذر سجاد حیدر کا مختصر سا معاشرتی ناول ہے جس میں "بغیر مرضی کی شادی" کے خطرناک نتائج کو پیش کیا گیا ہے۔ ثریا ناول کا مرکزی کردار ہے یہ نہایت حسین لڑکی ہے۔ اس کے والدین کا انتقال ہو چکا ہے۔ دادی اس کی سرپرست ہیں۔ ثریا کی دوستی مسٹر چندر لال مکرجی (ایک بنگالی فیملی) کی بیٹی موہنی سے ہے۔ موہنی کے بھائی سندر لال ولایت سے بیرسٹری پاس کرکے آئے ہیں۔ اس خوشی میں مکرجی صاحب کے یہاں پارٹی ہوتی ہے۔ وہیں ثریا کی ملاقات سندر لال کے دوست نواب کیواں قدر سے ہوتی ہے۔ یہ ملاقات محبت میں بدل جاتی ہے۔ دونوں خاموشی سے شادی کر لیتے

ہیں۔ جب کیواں قدر کے والدین اس کی شادی کرنا چاہتے ہیں تو انھیں معلوم ہوتا ہے کہ اس نے ثریا سے شادی کرلی ہے وہ اس بات کو ناپسند کرتے ہیں اور کیواں قدر کو عاق کرنے کی دھمکی دے کر اس کی دوسری شادی کر دیتے ہیں۔ ثریا کیواں قدر کے بچے کی ماں بننے والی ہوتی ہے لہٰذا وہ خانماں برباد ہوکر لکھنؤ کو خیر باد کہتی ہے۔ وہ انتہائی مصیبت کی زندگی گزارتے ہوئے ایک بیٹے کو جنم دیتی ہے۔ پھر ایک جگہ ثریا کی ملاقات کیواں قدر سے ہوجاتی ہے اور چونکہ اب وہ اپنی مرضی کے مطابق اپنی زندگی گزار سکتا تھا لہٰذا والدین کی لائی ہوئی بیوی کو اپنے والدین کے پاس چھوڑ دیتا ہے اور ثریا کے ساتھ اپنی آئندہ زندگی گزارنے کا فیصلہ کرتا ہے۔

نذر سجاد حیدر نے اس ناول میں جس مسئلے کو پیش کیا وہ نہ صرف اس زمانے کا بلکہ آج کے معاشرے کا بھی ایک اہم مسئلہ ہے۔ والدین کی حیثیت اپنی جگہ مسلّم ہے لیکن ہندوستانی سماج میں اکثر ایسے خاندان ملیں گے جہاں سن شعور کو پہنچنے کے بعد بھی اولاد والدین کی مرضی کے تابع ہوتی ہے۔ اور اس کی زندگی کے معاملے میں والدین کی مرضی حرف آخر کا درجہ رکھتی ہے جس کے نتیجے میں کبھی کبھی زندگی تلخ ہوجایا کرتی ہے اور انجام عبرتناک۔

"نجمہ" (۱۹۳۹ء) بھی مصنفہ کا اصلاحی ناول ہے۔ ۱۹۳۹ء تک پہنچتے پہنچتے یہ محسوس کیا گیا کہ مغربی تعلیم کے معنی غلط نکالے جارہے ہیں اور اس کا مطلب محض فیشن پرستی سمجھ لیا گیا ہے۔ "نجمہ" میں اس غلط فہمی کو دور کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مصنفہ کا نصب العین ایک ایسی زندگی ہے جہاں مشرق و مغرب کی بہترین خصوصیات کے خوبصورت امتزاج سے ایک آئیڈیل معاشرہ تشکیل ہوسکے۔ نجمہ کا کردار ان کے اس مقصد کو بھرپور طریقے سے نمایاں کرتا ہے۔ نجمہ کے کردار پر تبصرہ کرتے ہوئے ناول کا ایک کردار کہتا ہے:

"قدیم طرز کی پابندیوں کی تو میں بھی حامی نہیں۔ لیکن اس قدر آزادی کو بھی میں لڑکیوں کے لیے پسند نہیں کرتی۔ کمسنی میں وہ بہت ناسمجھ ہوتی ہیں

کالجوں کی تعلیم ، بے پردگی اور بے حد آزادی فطرتاً ہر انسان کو اپنی دلچسپیوں
کے لئے ایسا ماحول بہت اچھا معلوم ہوتا ہے۔ میری یہ رائے نہیں کہ لڑکیوں
کو سخت پردے میں بٹھایا جائے یا اعلیٰ تعلیم سے محروم رکھا جائے مگر
اس امر کا خاص خیال رکھنا لازمی ہے کہ لڑکے لڑکیوں کو مذہبی تعلیم اور
اچھی تربیت سب سے پہلے دی جائے۔ ۲۴

"**حرماں نصیب**" میں نذر سجاد حیدر نے ایک بہن کی آئیڈیل محبت کو پیش کیا ہے۔ فیروزہ اپنے بھائی فیروز سے بے پناہ محبت کرتی ہے۔ بھائی اچانک اسے داغ مفارقت دے جاتا ہے۔ عزیز ترین بھائی کی موت اسے زندگی سے بیزار کر دیتی ہے۔ وہ دنیا تیاگ کر ایک ویران گوشے میں زندگی گزارنے لگتی ہے۔ یہاں تک کہ اپنے محبوب ظفر سے بھی کنارہ کشی اختیار کر لیتی ہے۔ ظفر اسے بہت سمجھاتا ہے لیکن وہ شادی پر رضامند نہیں ہوتی اور تنہا زندگی گزارنا پسند کرتی ہے۔ ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کرتی ہے وہ بھی بھائی کی خاطر تاکہ غریبوں کی خدمت کرکے بھائی کی روح کو آرام و ثواب پہنچائے۔ اس طرح وہ اپنی پوری زندگی بھائی کی محبت پر قربان کر دیتی ہے۔

ان ناولوں کے علاوہ ایک اور ناول "مذہب اور عشق" نذر سجاد حیدر کی تصنیف ہے لیکن یہ ناول ان کی پھوپی والدہ افضل علی کے نام سے شائع ہوا۔

نذر سجاد حیدر کے ان تمام ناولوں کے موضوعات گرچہ عام سماجی زندگی کی گہری حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں۔ لیکن ان ناولوں کو پڑھتے ہوئے اکثر ان کے رومانی ہونے کا احساس ہوتا ہے جو بہر حال اس دور کے ادب کی نمایاں خصوصیت تھی جس کے علمبردار سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتحپوری وغیرہ تھے۔ نذر سجاد حیدر کے ناولوں میں بعض جگہ واقعات کی پیش کش میں منطقیت کا فقدان نظر آتا ہے اور واقعات اتفاقات کے سہارے رونما ہوتے ہیں۔ ان واقعات کا تصور ہم اپنی حقیقی دنیا میں ذرا مشکل ہی سے کر پاتے ہیں (لیکن یہ حقیقت نذر سجاد حیدر کے

ناولوں سے مخصوص نہیں ہے اس دور کے دوسرے مصنفین کے یہاں بھی پائی جاتی ہے)
ناول ' حرماں نصیب ' میں یہ کیفیت زیادہ نمایاں ہے ۔ فیروزہ کا کردار خالص داستانی معلوم ہوتا ہے جو بھائی کی موت کے غم میں ساری دنیا تج کر جنگل میں دن گزارتی ہے ۔ اور دنیا والے اسے کوئی نیک روح سمجھتے ہیں ۔ قاری کہانی کی داستانی فضا میں کھو ضرور جاتا ہے ۔ اس کی دلچسپی میں اضافہ ہوتا رہتا ہے لیکن ناول میں کسی حقیقی دنیا کا احساس نہیں ہوتا ۔ بہن کے لئے بھائی کی موت کا غم ایک فطری امر ہے لیکن اس غم کا اس طریقے پر اثر قبول کرنا کہ زندگی کے تمام دوسرے تقاضے ختم ہو جائیں ایک انوکھی چیز ہے ۔

حقیقت تو یہ ہے کہ مصنفہ نے یہ ناول اپنے بھائی کی موت سے اثر انداز ہو کر لکھا ۔ یہ واقعہ ہی اس ناول کی بعض غیر منطقیت یا جذباتیت کا جواز ہے ۔

مصنفہ کے دوسرے ناول ' آہ مظلوماں ' ' جاں باز ' اور ' نجمہ ' میں بہت حد تک واقعات کی ترتیب کسی حقیقی دنیا میں رونما ہونے والے قصے معلوم پڑتے ہیں ۔

پلاٹ کی تعمیر سے قطع نظر ان ناولوں میں کرداروں کی پیش کش بہتر ہے ۔ ان کے کردار عام طور سے ٹائپ کردار ہوتے ہیں جو خیر کردار اور شر کردار میں تقسیم کئے جا سکتے ہیں ۔ وہ اکثر متضاد کردار تخلیق کر کے اپنے نقطۂ نظر کو واضح کرتی ہیں مثلاً ' جاں باز ' کی ہیروئن زبیدہ مشرقی اقدار کی حامل ، اعلیٰ تعلیم یافتہ اور مغربی علوم وفنون سے واقف ، وطن پرست لڑکی خیر کی نمائندہ ہے ۔ اس کے مقابلے پر اس کا منگیتر قمر مغربی فیشن کا دلدادہ اور ظاہری رکھ رکھاؤ پر جان دینے والا شر کا نمائندہ ہے ۔ ان دو نظریات کے درمیان ٹکراؤ ہوتا ہے اور خیر و شر کی اس جنگ میں فتح یقیناً خیر کی ہوتی ہے ۔ مصنفہ کے یہاں اکثر اچھا کردار برے کردار کو تبدیل کرنے کا سبب بنتا ہے ۔

اسی طرح ' آہ مظلوماں ' میں دو خواتین کردار شوہر سے محبت کرنے میں اپنا سب کچھ قربان کر دینے والی بیویاں ہیں جب کہ ان کے شوہر اس کے برعکس ان کے جذبات کا احترام نہیں کرتے بالآخر شوہروں کی شکست ہوتی ہے ۔ نذر سجاد حیدر کے یہاں واقعات کی پیش کش اور کردار نگاری کے طریق کار میں ، دراصل ان کی رومانیت اور آئیڈیلزم کار فرما ہے ۔ ان کے کردار گرچہ اعلیٰ تعلیم یافتہ ، خود اعتمادی کی دولت

سے مالا مال اور زندگی کو سمجھنے کا شعور رکھتے ہیں۔ وہ فرض شناسی کے ساتھ جذبۂ محبت کا بھی احساس رکھتے ہیں لیکن ان میں افلاطونی محبت کی جھلک پائی جاتی ہے۔ وہ ایسی آئیڈیل محبت کو زندگی کا جز سمجھتے ہیں جس میں صرف یادوں کے سہارے زندگی گزارنا محبت کی معراج ہے۔ یہ کردار جن خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں ان میں جس قدر خود اعتمادی اور باعمل ہو کر جینے کا حوصلہ اور صلاحیت ہے، محبت کے معاملے میں ان کی یہ بے عملی ان کی شخصیت میں ایک عجیب سا تضاد پیدا کرتی ہے لیکن اگر ہم اس وقت اور ماحول کے تناظر میں محبت کے اس فلاطونی تصوّر کو رکھ کر دیکھیں تو پائیں گے کہ اس زمانے میں یہی محبت کا عام تصوّر تھا۔

نذر سجاد حیدر بنیادی طور پر مقصدی ناول لکھ رہی تھیں اس لئے ان کے کردار ان کے نصب العین کی تکمیل کے لئے جذبۂ صادق رکھتے ہیں۔ وہ اس نصب العین کے حصول کے لئے اپنی ذاتی زندگی کے تمام فطری تقاضوں سے کنارہ کش ہو سکتے تھے۔ یہاں تک کہ اپنی جذباتی زندگی سے بھی اگر وہ معاشرتی مقصد کے حصول میں رکاوٹ بنتے ہوں۔

دوسری چیز یہ کہ نذر سجاد حیدر کے یہاں معروضیت کا فقدان نظر آتا ہے۔ لیکن ان کے یہاں ہمیں معروضیت تلاش کرنی بھی نہیں چاہیئے کہ معروضیت آج کے ناول کی خصوصیت ہے۔ نذر سجاد حیدر نے اپنے کرداروں کے ساتھ جانب داری کا جو رویہ اپنایا ہے وہ ان کی مقصدیت کا پیدا کیا ہوا ہے۔ اس رویے کی جھلک اس دور کے تقریباً تمام ناول نگاروں، یہاں تک کہ پریم چند کے یہاں بھی ملتی ہے۔ معروضیت فکشن کی ایک بنیادی قدر کی حیثیت سے سب سے پہلے منٹو اور پھر عصمت چغتائی کے یہاں ملتی ہے۔

جہاں تک زبان کا تعلق ہے نذر سجاد حیدر کے ناولوں کی زبان صاف ستھری اور رواں ہے۔ جگہ جگہ بیگماتی زبان کے نمونے بھی ملیں گے۔ حجاب امتیاز علی اپنے مخصوص انداز میں ان کی تحریروں پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

"ان کی تحریروں میں بلبل کے لہجے کی حلاوت اور کوئلوں کی

کوک کی اداسیاں ہوتی ہیں۔" ۵۵

دراصل نذر سجاد حیدر کے نزدیک فنی عوامل اس قدر اہم نہیں تھے جس قدر اپنے موضوع کی معاشرتی اہمیت۔ البتہ اس سلسلے میں انھوں نے ایک کوشش ضرور کی کہ اپنے قصوں کو دلچسپ اور پراثر بنائیں اور اس میں وہ بلاشبہ کامیاب ہیں۔ جو ناول کی ایک بنیادی اور اہم خصوصیت ہے۔ اس کے علاوہ ان کے ناولوں کی تاریخی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے۔

مولانا رازق الخیری نذر سجاد حیدر کے بارے میں رقم طراز ہیں:

"اگر یہ بحث چھڑے کہ خود عورتوں میں کس نے سب سے پہلے اپنی جنس کی مظلومیت اور بے چارگی پر آنسو بہائے اور ان کے شرعی حقوق کے حصول کی انتھک کوششیں کیں، عظیم المرتبت بلند پایہ لکھنے والیوں میں اردو کی کون سی مصنفہ ہے جس کی ساٹھ برس کی تحریروں میں کتنا ہی تلاش کیا جائے مشرقی شرافت کے خلاف کوئی ایسا لفظ نہ نکلے گا جس سے نسوانی وقار مجروح ہو تو ان سوالوں کے جواب میں صرف ایک نام لیا جائیگا نذر سجاد حیدر! ۵۶

مندرجہ بالا قول کم و بیش نذر سجاد کے ناولوں کی تمام تر اہمیت کا احاطہ کرتا ہے۔ ہندوستان میں یہ ناول اب فراموش کر دیے گئے ہیں لیکن پاکستان میں یہ اب بھی مقبول ہیں۔ اسی مقبولیت کی بنا پر عصمت بک ڈپو انھیں متواتر شائع کر رہا ہے۔

۴۔ حجاب امتیاز علی

میری ناتمام محبّت
ظالم محبّت

حجاب امتیاز علی

حجاب امتیاز علی رومانی رجحان کی نمائندہ فن کار ہیں۔ یہ اپنے دور کی نہایت ترقی یافتہ اور روشن خیال خاتون ہیں۔ ان کی ترقی پسندی کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ وہ ہندوستان کی پہلی مسلمان خاتون ہوا باز ہیں۔ انھوں نے ۱۹۳۶ء میں "ناردن لاہور فلائنگ کلب" سے پائلٹ کا لائسنس حاصل کیا۔ رسالہ "تہذیب نسواں" (۱۹۳۶ء) میں حجاب کے اس کارنامے کا کافی چرچا رہا۔ اس موقع پر ایک شاعر ادیب مالیگانوی نے "حجاب کی ہوا بازی" کے عنوان سے ایک نظم لکھی جو "تہذیب نسواں" اکتوبر ۱۹۳۶ء میں چھپی۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

کیا حجاب کی جرأت نے بے حجاب یہ راز
کہ ہے قفس کے اسیروں میں طاقتِ پرواز
توہمات نے گھیرا ہو جس کو صدیوں سے
یہ واقعہ بھی ہے اس قوم کے لئے اعجاز
تھی کارگاہ عمل جس کی چار دیواری
وہ اب "سکون فضا" میں بھی ہے خلل انداز
شگون نیک نہ ہو کیوں تری ہوا بازی
کہ باب ہائے ترقی ہوئے ہیں اس سے باز

یقین اہلِ قدامت کو آ نہیں سکتا
"کنیز خانہ" کہاں اور کہاں ہوائی جہاز
ہزار فخر کے قابل ۔ ہے کامرانی شوق
مٹا کے رکھ دیئے اندیشہ ہائے دور دراز

حجاب نے کافی کم عمری میں لکھنا شروع کیا۔ ان کا پہلا ناولٹ "میری ناتمام محبت" ہے۔ یہ ناولٹ رسالہ "نیرنگ خیال" ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا۔ کتابی شکل میں بعد میں چھپا۔ اس ناولٹ کے پیش لفظ میں وہ لکھتی ہیں :

"یہ میرا سب سے پہلا افسانہ ہے۔ جب میں نے اسے لکھا اس وقت میری عمر ٹھیک ساڑھے گیارہ سال تھی" ۔ لہ

(یہ بات قرینِ قیاس نہیں ۔ کیونکہ ایک کم عمر بچی اس قسم کا عشقیہ ناول نہیں لکھ سکتی)

حجاب کا دوسرا ناولٹ "ظالم محبت" ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا۔

حجاب امتیاز علی سے تقریباً پچیس تیس سال قبل خواتین کی ایک بڑی تعداد ناول نگاری کے میدان میں قدم رکھ چکی تھی۔ اس دور کا عام رجحان ادب کو معاشرے کی اصلاح کے لئے بطور آلہ کار استعمال کرنا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ خواتین ناول نگاروں نے بھی اپنے فکشن کو طبقۂ نسواں کی اصلاح کے لئے استعمال کیا۔ ان کی اصل مخاطب خواتین تھیں، اور جتنے ناول لکھے گئے بنیادی طور پر خواتین کے لئے لکھے گئے۔

اس پس منظر میں حجاب امتیاز علی نے اپنے لئے ایک الگ راہ نکالی اور اپنے ناولوں کے لئے عشق و محبت کے موضوع کا انتخاب کیا۔ سجاد حیدر یلدرم لکھتے ہیں :

"اس مصنف کے افسانے محض عورتوں اور لڑکیوں کے لئے نہیں ہوتے۔ وہ سب کے لئے ہیں حسن و عشق ان کا موضوع ہے" ۔ لہ

بیسویں صدی کے اوائل میں حسن و عشق عام ادیبوں کا سب سے محبوب موضوع رہا ہے۔ اس پورے دور کو جو کم و بیش ۱۹۳۶ء تک کا احاطہ کرتا ہے، عام طور سے رومانی دور" کہا جاتا ہے۔ لیکن رومانیت اردو ادب میں مغرب کی طرح تحریک نہیں بنی۔ یہ ایک

رجحان کے طور پر ابھری ۔ جسے عام طور پر سر سید کی عقلیت پسند تحریک کی ضد سمجھا گیا ۔ ان ادیبوں کا جو ادبی اور فکری نقطۂ نظر تھا اسے سجاد حیدر یلدرم کے ایک اقتباس سے بخوبی سمجھا جا سکتا ہے ۔ یلدرم لکھتے ہیں :

" ادب اور ادیب کو زندگی کے ان جھگڑوں سے کوئی سروکار نہیں رکھنا چاہیئے جن میں پھنس کر ادیب کو مصلح اور ادب کو پند و وعظ بننا پڑتا ہے ۔ زندگی میں محبت کا نغمہ ہی صرف وہ نغمہ ہے جسے ادب اپنے سینے سے لگاتا ہے اور دل میں جگہ دیتا ہے ۔ ادیب اپنی دنیا تخییل کی مدد سے آپ بساتا ہے ۔ رومان یا رنگینی کی دنیا کو ، یا خود زندگی ہی سے ایسی چیزوں کو اپنا موضوع بنالیتا ہے جن میں رنگ و نغمہ و نور کے رومان انگیز اور رومان پرور عناصر موجود ہوں " ۳۵

حجاب بنیادی طور پر ایک رومانی فن کار ہیں اور اپنے اس رجحان میں وہ سجاد حیدر یلدرم سے متاثر نظر آتی ہیں ۔ سجاد حیدر یلدرم نثری رومانی ادب کے معماروں میں اہم مقام رکھتے ہیں ۔ ان کی تحریریں جو "خیالستان" اور " حکایات و احتساسات " میں شامل ہیں اپنے دور میں مقبول رہیں ۔ وہ ترکی ادب و تہذیب سے بہت متاثر تھے ۔ انھوں نے ترکی و ہندوستانی تہذیب کے امتزاج سے حسن و عشق کی ایک ایسی رومان انگیز کائنات تخلیق کی جو صرف خلاق تخییل کا ہی کرشمہ ہو سکتا ہے ۔ حجاب نے یلدرم کے اثر سے ایک ایسی تخییلی دنیا آباد کی جس میں مشرق وسطیٰ اور یوروپین طرز معاشرت کا FANTASY کے انداز میں امتزاج نظر آتا ہے ۔ ان کے یہاں ایک شدید قسم کی رومانی فضا ملتی ہے لیکن وہ اس تخییلی فضا کو پیش کرتے ہوئے معاشرے کے مسائل سے بیگانہ نہیں ہوتیں ۔

حجاب امتیاز علی نے زیادہ تر افسانے لکھے ۔ ان میں چند طویل تخلیقات ایسی بھی ہیں جو اپنے کینوس اور کرداروں کے دائرۂ عمل کے اعتبار سے ناول یا ناولٹ کے ذیل میں آتی ہیں ۔ ان میں دو تخلیقات کافی اہم ہیں ۔ ان کے متعلق قرۃ العین حیدر

نے عزیز احمد پر لکھتے ہوئے لکھا ہے:

"حجاب کا ایک بہت اچھا ناول "ظالم محبت" ۱۹۴۱ء میں چھپا تھا۔ اس سے بھی پہلے غالباً ۱۹۳۲ء میں "میری ناتمام محبت" شائع ہوا تھا۔ جسے اردو میں لطیف تر SENSIBILITY کے موڈرن ناولوں کا پیشرو سمجھنا چاہیے۔"

قرۃ العین حیدر ان دونوں تخلیقات کو ناول قرار دیتی ہیں اس کی وجہ غالباً یہ ہو سکتی ہے کہ دونوں ہی تخلیقات (بالخصوص میری ناتمام محبت) عام ناولوں کی طرح طویل نہیں لیکن وہ افسانہ اس لئے نہیں ہے کہ ان ناولوں کا موضوعاتی دائرہ وسیع ہے اور افسانہ کی طرح زندگی کے کسی ایک خاص پہلو کی پیش کش تک محدود نہیں ہے بلکہ ایک پورے خاندان کی زندگی اپنے تمام نشیب و فراز کے ساتھ سامنے آتی ہے۔

حجاب کے ان دونوں ناولوں کا موضوع گرچہ "محبت" ہے لیکن ان کے ناولوں کو ہم خالص رومانی ناول نہیں کہہ سکتے۔ یہ ہلکے پھلکے رومانی سوشل (ROMANTIC SOCIAL) ناول ہیں۔ کیونکہ یہاں بھی بنیادی مسئلہ معاشرہ، اس کی قدریں اور شادی بیاہ کے مسائل ہیں۔ یہاں محبت عام اخلاقی اصول و اقدار اور سماجی قوانین سے ٹکراتی ہے اور اس ٹکراؤ میں محبت کی شکست ہوتی ہے۔

حجاب کے ناول رومانی ان معنوں میں ہیں کہ انھوں نے اپنے موضوع کو پیش کرنے کے لئے جس طرح کا ماحول تعمیر کیا ہے وہ ایسے امراء و رؤسا یا نوابوں کے طبقے کا ہے جو محلوں میں رہتا ہے، جواہرات اور موتیوں میں کھیلتا ہے، جس کی خدمت کے لئے بے شمار گل رخ کنیزیں ادھر ادھر بھاگتی پھرتی ہیں۔ پوری فضا داستانی رنگ لئے ہوئے ہے۔ حجاب کی اس خود ساختہ کائنات میں سب کچھ اتفاقی ہے۔ یہاں تک کہ مسرت اور غم بھی۔ یوں تو اس رومانی طلسمی کائنات میں مسرت کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے لیکن مسرت صرف کسی کو پالینے کا نام نہیں ہے بلکہ جدائی کا غم بھی ان کے لئے یاد بن کر مسرت کا ہی سبب بنتا ہے جسے "رومانی غم" (ROMANTIC MELANCHOLY) بھی کہہ سکتے ہیں۔

حجاب نے ان ناولوں میں موضوع کی مناسبت سے کردار وضع کئے ہیں لیکن وسیع پس منظر میں یہ کردار ٹائپ اور علامتی ہوجاتے ہیں. جنھوں نے ان ناولوں کو تین نسلوں کے باہمی رویے اور ان کے اندرونی تضادات کا نمائندہ بنادیا ہے. حجاب تیسری نسل سے تعلق رکھتی ہیں اور ان کے اہم کردار دوسرے لفظوں میں ہیرو اور ہیروئن ان کی ہی نسل کے ہیں جن کا واسطہ ماضی کی دو نسلوں سے ہے. یہ کردار ان دو نسلوں اور ان کے معاشرتی و خاندانی تحفظات سے متصادم ہیں. شکست تو نئی نسل کی ہی ہوتی ہے لیکن نئی نسل کا پچھلی نسلوں سے خود کو علاحدہ کرنے کی جدوجہد کا پتہ چلتا ہے. مغربی تعلیم کے اثر سے بیسویں صدی کے اوائل میں یہ رویہ شروع ہوچکا تھا. اس دور کے اس احساس کو حجاب نے اپنے ناولوں کا موضوع بنایا.

حجاب امتیاز علی کے دونوں ناولوں "میری ناتمام محبت" اور "ظالم محبت" کے کردار زندگی کے تین رویوں کی نشاندہی کرتے نظر آتے ہیں. سب سے پہلے بیگم زبیدہ کا کردار ہے. یہ اپنے خاندان کے اصول و روایات کا وہ آہنی بت ہے جسے نئی نسل کے ذہن و شعور میں موجود آزادی کی آنچ پگھلا نہ سکی. ان کے کچھ اصول و نظریات ہیں جو ان کا خاندانی ورثہ ہیں اور وہ چاہتی ہیں کہ ان کی اولاد اور پوتوں پوتیوں کی نئی نسل ان اصول و اقدار کی پاسداری کرے. ان کے اس رویے میں کسی نرمی اور لچک کی گنجائش نہیں ہے.

دادی زبیدہ کے مقابلے پر وہ نئی نسل ہے جو آزادی کی خواہاں ہے اپنی دنیا اپنی مرضی سے بسانا چاہتی ہے، آزاد محبت کے گیت گانا چاہتی ہے. "میری ناتمام محبت" میں روحی اور "ظالم محبت" میں جسوتی اس نئی نسل کی نمائندہ ہیں.

ان کے علاوہ ایک تیسرے قسم کا کردار اس نئی اور پرانی نسل کے درمیان ابھر کر سامنے آتا ہے جو پرانے اصول و روایات کی اہمیت سے بھی واقف ہے اور نئی نسل کے احساسات و جذبات کو بھی سمجھتا ہے. جو پرانے اصولوں سے بھی ہمدردی رکھتا ہے اور نئی نسل کے جذبات کو بھی پامال نہیں ہونے دینا چاہتا. اور جب دونوں کا

ٹکراؤ ہوتا ہے تو بڑے دلدوز انداز میں سوچتا ہے کہ، اب کیا ہوگا؛ لیکن کوئی عملی قدم اٹھانے سے معذور ہے۔ یہ کردار "میری ناتمام محبت" میں روحی کے والد اور "ظالم محبت" میں چچا لوث کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یہ درمیانی نسل پل کی مانند ہے جس کی وابستگی دونوں مخالف کناروں سے ہوتی ہے۔ نئی نسل ان کے لئے اپنے دل میں احترام و محبت کا جذبہ رکھتی ہے لیکن پرانی نسل (بیگم زبیدہ) کے لئے ان کے یہاں ایک قسم کے تنفّر کا احساس ملتا ہے۔ جو بیگم زبیدہ کو کہیں کہیں مضحکہ خیز صورت میں پیش کرتا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ حجاب کے ناولوں کی فضا آفرینی تخیلی اور داستانی ضرور ہے لیکن جہاں تک کرداروں اور ان کے اعمال کا تعلق ہے وہ ہندوستانی اور مشرقی معاشرے کا ایک حصہ ہیں۔ ان کے خیالات اور جذبات و احساسات عام انسانوں کے ہی خیالات اور جذبات و احساسات ہیں۔ ہاں ان کی پیش کش ضرور شاعرانہ اور تخیلی سطح پر ہوتی ہے۔

بیگم زبیدہ کا کردار افسانوی یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی طرز رہائش، ان کا رکھ رکھاؤ اور ماحول غیر حقیقی سا ہے۔ لیکن دادی زبیدہ اس پرانے معاشرے کی پوری نمائندگی کرتی ہیں جو اپنے خاندانی اصول و روایات پر سختی سے کاربند تھا۔ بیگم زبیدہ کی شخصیت کی ایک جھلک دیکھئے۔ وہ اپنے بیٹے یعنی روحی کے والد سے مخاطب ہیں:

> "کیا عزت پر تم اپنی جان قربان کرنا پسند نہیں کرتے۔ یاد رکھو! مسلم خون تمھاری رگوں میں دوڑ رہا ہے جو زندگی کے آخری لمحہ تک اپنی عزّت کی حفاظت کرتا ہے۔ اس سے بڑھ کر بے عزتی کی بات کیا ہوگی کہ ایک شریف لڑکی اپنے باپ کا کہنا نہ مانے، اور منسوب کو ناپسند کرے۔ شرم۔ شرم۔ ۵۵

بیگم زبیدہ کی پرانی نسل اپنی نفسیاتی پیچیدگیوں سے نا واقف تھی۔ اس کے برخلاف چچا لوث اور روحی کے والد ایسے دو کردار ہیں جن میں زندگی کو سمجھنے اور اس کے غیر روایتی مطالبات کو قبول کرنے کی سعی ملتی ہے۔

دوسری طرف "میری نا تمام محبت" کی ہیروئن روحی اور "ظالم محبت" کی ہیروئن جسوتی کا کردار دونوں ہی معاشرے اور پرانی خاندانی روایات کی جکڑ بندیوں سے آزاد ہو کر اپنی مرضی کے مطابق زندگی کے فیصلے کرنا چاہتی ہیں۔ اپنے جذبے اور احساس کی سطح پر جینا چاہتی ہیں۔ لیکن جب روحی کی زندگی کا فیصلہ دادی زبیدہ کے ہاتھوں ہوتا ہے تو وہ سوچتی ہے:

وہ لوگ مجھے شہباز کی ہونے والی بیوی تصور کرتے ہیں۔ زندگی کی اس گتھی کو سلجھانے میں میری رائے لینا ضروری نہیں خیال کیا گیا۔ کیوں کہ ہم مشرقی لڑکیوں کے سینے میں مشرقی بزرگوں کے خیال کے مطابق دل نہیں ہوتے اور نہ سروں میں دماغ ہی ہوتے ہیں۔" ۱۶ے

یہاں رسم و رواج کے سامنے مشرقی عورت کی ازلی بے دست و پائی کا احساس ملتا ہے۔ "ظالم محبت" کی جسوتی بھی پرندوں کی سی آزاد زندگی بسر کرنا چاہتی ہے۔ اخلاقی اقدار کی قید سے گھبرا کر کہتی ہے:

"اللہ محبت کے باب میں دنیا اتنی تنگ دل اور کنجوس واقع ہوئی ہے۔ انسان کا دل جسے پیار کرے اس سے آزادی سے محبت کیوں نہیں کر سکتا۔" ۱۷ے

غرض روحی اور جسوتی دونوں کردار بے حد جذباتی ہیں۔ روحی عمر میں اپنے سے پچیس سال بڑے کیپٹن فکری سے محبت کرتی ہے۔ بظاہر یہ محبت بے جوڑ معلوم ہوتی ہے لیکن علم نفسیات کی روشنی میں ممکن ہے کوئی لڑکی فادر امیج (FATHER IMAGE) رکھتی ہو۔ یہ ناول حجاب نے کمسنی میں لکھا اس لئے یہ اظہار غیر شعوری بھی ہو سکتا ہے۔

جسوتی کا کردار بھی جذباتیت کا شکار ہے۔ اس کی محبت میں داستانی محبت کی جھلک ملتی ہے۔ وہ پہلی نظر میں منصور سے محبت کر بیٹھتی ہے اور منیر کی منسوبہ ہونے کے باوجود منصور کو چاہنے لگتی ہے۔ منصور کے لئے وہ اپنی جان کی بھی پرواہ نہیں کرتی جب منصور کا گھوڑا کھڈ میں گرتا ہے تو وہ اس کے پیچھے کھڈ میں کود پڑتی ہے۔

روحی اور جسوتی کے علاوہ دو کردار اور ہمارے سامنے آتے ہیں۔ "میری نا تمام محبت"

یں کیپٹن نکری اور "ظالم محبت" میں منصور۔ یہ لوگ اس خاندان کے فرد نہیں پھر بھی ان گھروں میں ان کی حیثیت خاندان کے فرد کی ہے۔ کیپٹن نکری روحی سے محبت کرتا ہے لیکن وہ اس خاندان اور اس گھر کے سکون کو پامال نہیں کرنا چاہتا اس لئے وہاں سے چلا جاتا ہے۔ اسی طرح "ظالم محبت" میں جسوتی منصور سے محبت کرتی ہے، منصور بھی اسے چاہتا ہے لیکن محبت کرنے کے باوجود اخلاقی اقدار سے گرنا نہیں چاہتا۔ جب جسوتی اس کے سامنے محبت کا اظہار کرتی ہے وہ اسے نہایت سنگدلی سے ٹھکرا دیتا ہے کیونکہ وہ جسوتی کے منگیتر منیر کا بچپن کا دوست ہے صرف دوست ہی نہیں بلکہ اس کی پوری زندگی اس خاندان کے احسانوں تلے دبی ہوئی ہے۔ لہذا اپنے دوست کے لئے اس کے دل میں جو جذبۂ خلوص و احسان مندی ہے اس پر اپنی محبت قربان کر دیتا ہے۔ لیکن منصور جسوتی کو ٹھکرا کر مطمئن نہیں ہو جاتا۔ فطری طور پر اسے زبردست جذباتی صدمہ پہنچتا ہے جس کے نتیجے میں وہ بیماری اور پھر موت سے ہم کنار ہوتا ہے۔ یہ دونوں کردار محبت کرنے کے باوجود حالات اور اخلاقی اقدار سے بغاوت نہیں کر سکتے کیونکہ یہ اقدار بھی انھیں عزیز ہیں۔ دراصل ان کرداروں پر جذبات کی گرفت بہت مضبوط ہے۔ وہ غور وفکر کے بجائے جذبہ کی آنچ میں پگھلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں جو کہ زندگی کے متعلق رومانی نقطۂ نظر رکھنے والوں کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ یہ سب ہی کردار داستانی اور فلمی طرز کے ہیں۔ جہاں زندگی صرف محبت اس کی خوشیاں اور غم ہے۔ زندگی کا کوئی دوسرا مسئلہ ان کے لئے پریشان کن نہیں۔ لیکن ایک افسانوی کائنات کی مخلوق ہونے کے باوجود ان کے احساسات و جذبات سچے اور آفاقی ہیں۔ حجاب جس کائنات کی تخلیق کرتی ہیں وہ ان کے رومانی نقطۂ نظر کی واضح تصویر ہے۔ دادی زبیدہ کے پر رعب تیور، منصور کا یونانی دیوتاؤں کا سا سحر انگیز حسن، روحی اور جسوتی کا سا بے مثال رومانی مزاج ہماری دنیا میں نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہے۔ سجاد حیدر یلدرم لکھتے ہیں:

"حجاب کے تخیل نے ایک نئی دنیا خلق کی ہے اور اس دنیا میں ایک نئی اور نہایت دلکش مخلوق آباد کی ہے۔ یہ دنیا جس میں ہم اور آپ رہتے ہیں اس سے

علیحدہ ہے گو اس سے ملتی جلتی ہے اور جو لوگ اس دنیا میں آباد ہیں وہ
ہم سے مشابہ تو ضرور ہیں مگر بالکل ہماری طرح نہیں ہیں ؎ ٨ھ

مناظر فطرت کا بیان رومانیت کا ایک انفرادی وصف ہے۔ حجاب امتیاز علی بھی فطری مناظر سے گہری دلچسپی رکھتی ہیں۔ نہ صرف ان کی تخلیقات میں فطری مناظر کا بیان ملتا ہے بلکہ ان کی ذاتی زندگی میں بھی فطری مناظر کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے اپنے لئے ایک افسانوی دنیا تخلیق کرلی ہے۔ ان کے جینے کا انداز اور طرز گفتگو وہی ہے جو ان کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔ شوکت تھانوی لکھتے ہیں:

" حجاب امتیاز علی ایک ایسے ماحول میں رہتی ہیں جو ان کا وضع کیا ہوا ہے وہ اپنے افسانوں کا خود بھی ایک پیکر ہیں۔ ان کے افسانے ان کے اسی ماحول سے ابلتے ہیں ..... حجاب کو چونکہ اپنے لئے شگفتگی یا پژمردگی انھیں مناظر قدرت اور موسم کے ان ہی تغیرات سے حاصل کرنا ہوتی ہے لہذا وہ ان ہی میں کھوئی رہتی ہیں۔ وہ اپنے احساسات کو اس حد تک شدید بنا چکی ہیں کہ موسم کی کیفیات براہ راست ان پر گزرتی ہیں ؎ ٩ھ

ذاتی زندگی میں حجاب کے اس طرز فکر اور طرز اظہار کا اندازہ ان کے روز نامچے سے بھی ہوتا ہے، جو ہفتہ وار رسالے "تہذیب نسواں" میں "لیل و نہار" کے نام سے شائع ہوا کرتا تھا۔ چند نمونے ملاحظہ ہوں:

شام کو میں گھر پر رہی اور آسمان کو تکتی رہی رات کے کھانے کے بعد ساڑھے نو بجے ت اور میں گورنمنٹ کالج کے ڈرامہ میں چلے گئے۔ یاسمین نے پہلی دفعہ اسٹیج دیکھا اور خوش ہوئی۔

اب رات کا ایک بج چکا ہے۔ بادلوں میں چند سنہرے تارے کانپتے ہوئے نظر آرہے ہیں۔ رات شدید سرد ہے اور ہوائیں خوفناک گیت گا رہی ہیں..... ایک دفعہ آسمان کو بھی دیکھ لیا۔ اس کا رنگ سبزی مائل رہا البتہ اس بات کا مجھے پورا احساس ہے کہ آجکل ہواؤں میں ارغنون کا سا

سریلا شور پیدا ہوگیا ہے۔ شیشم کی پیچیدہ ٹہنیوں میں یہ ہوائیں دن بھر کیا
گاتی رہتی ہیں۔ کوئی بامعنی گیت؟ جسے سمجھنے سے میں موجودہ پریشانی کے
عالم میں قاصر ہوں" [۱۰]

ادبی تخلیقات میں مناظر فطرت کا بیان دو صورتوں میں سامنے آتا ہے۔ پہلی صورت تو یہ کہ اس بیان کا مقصد صرف منظر کا بیان ہی ہوتا ہے جو بہرحال مسرت کے حصول کا ایک ذریعہ ہے۔ ایسی صورت میں فطری مناظر محض پس منظر کا کام کرتے ہیں۔ اس سے زیادہ ان کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اگر کوئی ناول نگار ایسا کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ مناظرِ فطرت سے دلچسپی رکھتا ہے۔ اور اس کے حسن سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ حجاب امتیاز علی نے اکثر اس نوع کی منظر نگاری کی ہے۔ اور اس سے اپنے بیانیہ کو حسن عطا کیا ہے۔ مثلاً "میری ناتمام محبت" کا ایک منظر ملاحظہ ہو:

"روشن دھوپ چمکیلے پتوں پر پھیل رہی تھی۔ ہوا میں ایک سرور تھا۔
گرم موسم کا ایک پرند سامنے زرد لیموں کے درخت پر بیٹھا ایک رسیلا
گیت گا رہا تھا" [۱۱]

دوسری صورت یہ ہے کہ فطری مناظر محض پس منظر سے نکل کر ناول کے واقعات کے ارتقا کا ایک حصہ بن جائیں۔ ایسی صورت میں فن کار کرداروں کے احساسات و جذبات اور صورت حال (SITUATION) کی داخلی کیفیت اور فطری مناظر کے درمیان ہم آہنگی تلاش کرتا ہے۔ وہ فطری مناظر میں ان احساسات و جذبات کو لرزتا ہوا دیکھتا ہے اور اپنے تخیل کی مدد سے اپنی گرفت میں لاتا ہے۔ حجاب کے یہاں دوسری صورتحال بھی موجود ہے مثلاً "میری ناتمام محبت" کی ہیروئن کی اداسی اور پژمردگی جگہ جگہ فطرت سے ہم آغوش ہوتی نظر آتی ہے:

"باغ کے آخری حصے میں گانے والی مغموم بلبل دردناک راگ گا رہی تھی
شاید اس کی زندگی بھی میری زندگی سے ملتی جلتی تھی" [۱۲]

"خزاں کی ہوائیں دریچوں کے آگے الم ناک گیت گا رہی تھیں اور میری

زندگی موت کی تلاش میں ادھر ادھر دیکھ رہی تھی۔ جب مجھے درختوں کے سوکھے پتے خزاں کی ہوا سے نیچے گرتے ہوئے دریچے کی راہ سے دکھائی دیتے تو بے اختیار میں فطرت سے سوال کرتی کہ میری موت کدھر چھپ گئی ہے۔ وہ میرے شجر زندگی سے سوکھے پتے کی طرح مجھے کب جدا کرے گی"[١٣]

لیکن حجاب کے یہاں یہ صورت کمزور ہے۔ اس رویے میں بعد کے فن کاروں نے بالخصوص قرۃ العین حیدر نے نمایاں کامیابی حاصل کی۔ یہ دوسری صورت فطری مناظر کو ناول کے ارتقا میں علامتی حیثیت عطا کرتی ہے۔ یہ رویہ بھی بنیادی طور پر رومانی رویّہ ہے کہ ناول کے واقعہ کو فطرت کے رشتے میں دیکھا جائے۔

جہاں تک قصہ ـــــ کی تکنیک کا سوال ہے حجاب کی اکثر کہانیاں "روحی" بیان کرتی ہے۔ جو کبھی خود قصّے کا اہم کردار ہوتی ہے اور اپنی کہانی اپنی زبانی سُناتی ہے۔ اور کبھی ثانوی کردار کی حیثیت سے دوسرے کرداروں کی کہانی سُناتی ہے۔ جہاں کہیں خود اپنی کہانی بیان کی ہے وہ کامیاب ہے۔

"میری ناتمام محبت" کے قصّے کا آغاز قبرستان کی پر اسرار فضا سے ہوتا ہے۔ جہاں روحی اپنی ناکام محبت کو یاد کرتی ہے اور اس کا افسانہ سناتی ہے۔ اس افسانے میں تمام تر اثر انگیزی کے باوجود کہیں کہیں غیر منطقیت پائی جاتی ہے۔ لیکن دھند میں لپٹے ہوئے رومان انگیز ماحول کی موجودگی اور بیان کی لطافت اس غیر منطقیت کو واضح نہیں ہونے دیتی اور ہم اس طلسمی کائنات میں کھو جاتے ہیں۔ حجاب کے ناولوں میں سائنٹفک منطقیت تلاش بھی نہیں کرنی چاہیئے۔ کیونکہ رومانی ناولوں میں جذبے اور تخیل کو اہمیت حاصل ہے اس نقطۂ نظر سے حجاب یقیناً کامیاب ہیں۔ روحی کے بیان میں صداقت بھی ہے اور تاثیر بھی۔

لیکن جہاں کہیں روحی نے دوسرے کرداروں کی کہانی بیان کی ہے اور وہ خود قصّے میں ضمنی کردار کی حیثیت سے سامنے آئی ہے وہاں اس کا لطیف رومانی انداز تو ضرور بر قرار رہا ہے لیکن کہیں کہیں اس کی بے جا مداخلت بدمزگی پیدا کرتی ہے۔

حجاب کا دوسرا ناول "ظالم محبت" تکنیک کے اعتبار سے پہلے سے زیادہ اہم ہے۔ قصے کے آغاز میں کہانی کے تقریباً تمام اہم کرداروں سے تعارف ہو جاتا ہے کہانی کا آغاز منیر کے حادثے کی خبر سے ہوتا ہے۔ دادی زبیدہ کو منیر کے حادثے کی خبر ملتی ہے۔ یہ لوگ منیر کی مزاج پرسی کے لئے روانہ ہوتے ہیں۔ یہیں سے تجسس پیدا ہو جاتا ہے۔ حجاب آئندہ رونما ہونے والے واقعات کے لئے منطقی جواز فراہم کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہیں۔ وہاں پہنچنے پر جسوتی کی ملاقات منصور سے ہوتی ہے۔ وہ منصور کو دیکھتے ہی اس کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے جب کہ وہ بچپن سے منیر سے منسوب ہے اس غیر متوقع عمل کا جواز یوں فراہم ہو جاتا ہے کہ شروع میں ہی روحی کے بیان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ گرچہ منیر جسوتی سے بے انتہا محبت کرتا ہے لیکن جسوتی کے دل میں منیر کے لئے اس طرح کا کوئی جذبہ نہیں ہے۔ ہر جگہ جسوتی کا رویہ منیر کے لئے ہمدردانہ لیکن غیر جذباتی رہتا ہے۔ پھر جسوتی اور منیر کی زندگی میں منصور کی مداخلت سے ایک نئی کشمکش کا آغاز ہوتا ہے اس سے ناول میں ایک طرح کا SUSPENCE پیدا ہو جاتا ہے کہ فن کار کس طرح اس کشمکش سے نکلتا ہے۔ حجاب نے اس کشمکش کو کہانی کی تکنیک کی حیثیت سے برتا ہے۔

گوکہ "ظالم محبت" "میری ناتمام محبت" کے مقابلے میں حجاب کے بہتر فنی شعور کی نشاندہی کرتا ہے۔ لیکن ایک بات جو اس ناول کی تاثیر میں کمی پیدا کرتی ہے وہ کہانی سنانے والے کی مداخلت ہے۔ اس ناول میں بھی قصہ روحی بیان کرتی ہے۔ یہاں وہ ناول کا ضمنی کردار ہے۔ پھر بھی کہیں کہیں وہ قصے کا اہم عنصر بنتی نظر آتی ہے۔ لیکن جزوی طور پر۔ ایسی صورت میں بعض اوقات قصہ بیان کرتے ہوئے روحی کی مداخلت کھٹکتی ہے مثلاً ناول کے پہلے حصے کے آخری باب میں، جس کا عنوان "جشن کی رات" ہے جسوتی اور منصور کی ملاقات ہوتی ہے یہاں قصہ تقریباً انجام کو پہنچتا ہے۔ منصور اور جسوتی کی گفتگو پیش کرتے ہوئے روحی کا درمیان میں مداخلت کرنا گراں گزرتا ہے۔

اس ناول کا اہم پہلو دوسرے حصے میں سامنے آتا ہے۔ شروع کے چند باب

میں منصور کی زندگی کے ابتدائی دور کا بیان ہے جس سے روحی ناواقف ہے۔ یہاں منصور اپنی کہانی آپ سناتا ہے۔ یہ چند باب طرزِ ادا کے اعتبار سے ناول کے بہترین حصے ہیں۔ اس میں منصور کی شخصیت اس کی زندگی، اس کے احساسات وجذبات پوری اثر انگیزی کے ساتھ سمٹ کر صفحۂ قرطاس پر آگئے ہیں۔ NARRATOR کی تبدیلی کا سبب مصنفہ کی حقیقت پسندی بھی ہوسکتی ہے۔

حجاب کی زبان نرم ونازک اور ان کا اسلوب شاعرانہ ہے۔ چونکہ ان کا موضوع حسن وعشق ہے لہٰذا انھوں نے موضوع کے اعتبار سے ہی زبان و اسلوب کا انتخاب کیا ہے۔ ان کے اسلوب میں وہی لطافت وشیرینی ہے اور سوز وگداز ہے جو ان کے موضوع کا تقاضہ ہے۔

حجاب کے ناولوں کی ایک اہم فنی خصوصیت مکالموں کا استعمال ہے۔ کہانی بیان کرتے ہوئے وہ بار بار مکالموں کا سہارا لیتی ہیں۔ ان کے مکالمے اکثر چھوٹے چھوٹے اور برمحل ہوتے ہیں۔ وہ نہ صرف کہانی کے ارتقا میں حصہ لیتے ہیں بلکہ کرداروں کے مزاج اور ان کی ذہنی وقلبی کیفیات کے ترجمان ہوتے ہیں۔

حجاب امتیاز علی نے رومانی ناولوں اور افسانوں کے علاوہ کچھ نفسیاتی مضامین افسانے اور ناول بھی لکھے۔ "اندھیرا خواب" ان کا مشہور نفسیاتی ناول ہے۔ ان کے نفسیاتی مضامین رسالہ "ساقی" میں چھپا کرتے تھے۔ غالباً نفسیات سے اس گہری دلچسپی کے سبب، غیر شعوری طور پر ہی سہی ان کے رومانی ناولوں میں بھی کچھ نفسیاتی نکتے ملتے ہیں یہ نکتے کسی پیچیدہ نفسیات کو پیش نہیں کرتے بلکہ عام نفسیاتی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً جب "ظالم محبت" میں منصور جسوتی کو ٹھکرا دیتا ہے اور جسوتی چلی جاتی ہے تو منصور بے حد اداس اور پریشان ہو کر سوچتا ہے:

> مجھے کیا علم تھا کہ میرا ظاہر اور باطن ایک دوسرے کے دشمن ہیں۔
> میرے انکار کی بنیاد محض اس یقین پر کھڑی ہے کہ میں کچھ ہی کہوں
> وہ مجھے چاہتی رہے گی۔ [۱۴]

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ حجاب کا موضوع حسن وعشق ہے۔ انھوں نے اس

موضوع کو پیش کرنے کے لئے ایک حسین کائنات تخلیق کی ہے جو ان کے خلاق تخیل کا کرشمہ ہے۔ جہاں روشنی اور نغمگی ہے، حسن اور مسرت ہے غم بھی ہے کہ یہ زندگی کا لازمی عنصر ہے لیکن غم بھی "یاد" بن کر مسرت کا ہی منبع بن جاتا ہے۔ ان کے کرداروں کی دلپذیری ان کا انوکھاپن، ماحول کی طلسمی فضا اور ــ اسلوب کی شعریت اور ان سب کے ساتھ زندگی سے متعلق فکری عناصر کا امتزاج ان کے ناولوں کی خصوصیات ہیں، جو ان کے فن کا حسن بھی ہے اور انفرادیت بھی۔

۵۔ عِصمت چغتائی

ضدّی

ٹیڑھی لکیر

معصُومَہ

سَودائی

عجیب آدمی

دل کی دنیا

ایک قطرہ خوں

عصمت چغتائی

عصمت چغتائی کی ادبی زندگی کا آغاز ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں ہوا۔ اس دوران اور اس سے چند سال قبل اردو ادب میں کچھ اہم اور نتیجہ خیز تبدیلیاں واقع ہو رہی تھیں۔ رومانیت کی دھند رفتہ رفتہ چھٹتی جا رہی تھی اور حقیقت نگاری کی طرف رجحان بڑھ رہا تھا۔ جدید تعلیم اور مغرب کے اثر سے کچھ لوگوں میں زندگی سے نظر ملانے کی جرأت پیدا ہوئی۔ اس جرأت کا پہلا اظہار "انگارے" (۱۹۳۲ء) کی شکل میں سامنے آیا۔ "انگارے" ان دس کہانیوں کا مجموعہ تھا جن میں ہندوستانی سماج کے بعض کریہہ پہلوؤں کی حقیقی تصویر تھی۔ اس میں چند ایسے موضوعات پر بھی اظہار خیال کیا گیا تھا جن پر قلم اٹھانا غیر اخلاقی اور غیر ادبی تصور کیا جاتا تھا۔ دولت کی غلط تقسیم، جھوٹی مذہبیت اور سب سے بڑھ کر گھٹے ہوئے سماجی ماحول کی نفسیاتی اور جنسی الجھنیں ان کہانیوں کے اہم موضوعات تھے۔ خلیل الرحمن اعظمی لکھتے ہیں:

> "جھوٹی مذہبیت، ریاکاری، تہذیب و شائستگی کا سوانگ، وطن پرستی اور قوم پرستی کے ڈھونگ ان سب پر "انگارے" کے مصنفین نے اپنے طنز کے تیر برسائے۔"[1]

روایتی اخلاق و آداب کا پروردہ معاشرہ ادب میں زندگی کے اس گھناؤنے رخ کو قبول نہ کر سکا۔ "انگارے" کی زبردست مخالفت ہوئی۔ کتاب ضبط کرلی گئی۔ اس اقدام سے "انگارے" کی شہرت میں کچھ اضافہ ہی ہوا۔ گرچہ "انگارے" فنی نقطۂ نظر سے اہم کارنامہ نہیں تھا

لیکن موضوعات اور اظہار کی بے باکی نے نئے ادب کے لئے راہیں ہموار کیں۔

خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

"یہ سارے افسانے خام ہیں لیکن ان کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ پہلی بار ہمارے افسانہ نگاروں نے اس بند کو توڑنے کی کوشش کی جس کی وجہ سے سماج کے بہت سے اہم اور پیچیدہ مسائل ابھی تک فن کے حدود میں داخل نہیں ہوئے تھے یا ارض ممنوعہ قرار دئے جاتے تھے"

"انگارے کی اشاعت کے چند سال بعد باقاعدہ پروگرام کے تحت ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔

ترقی پسند تحریک کے دورِ عروج میں حقیقت نگاری کو فروغ حاصل ہوا۔ حقیقت نگاری ترقی پسند تحریک سے قبل بھی ہمارے ادب کا حصّہ رہی ہے۔ نذیر احمد، علامہ راشد الخیری، پریم چند اور اولین خواتین ناول نگاروں کے یہاں حقیقت نگاری ملتی ہے۔ لیکن ان کی حقیقت نگاری "عینیت پرستی" میں پناہ لیتی ہے۔ ترقی پسند حقیقت نگاری نے زندگی کو اس کے اصل رنگ میں پیش کیا۔

مارکسی تحریک کے زیرِ اثر سرمایہ دار طبقے کے خلاف آواز اٹھائی گئی۔ جدید تعلیم اور مغربی تہذیب کے اثر سے ایک طرف نوجوانوں میں جھوٹی مذہبیت اور اخلاق کی بے جا بندشوں سے آزادی حاصل کرنے کا رجحان بڑھا تو دوسری طرف علم نفسیات سے گہری دلچسپی کی وجہ سے ان کی توجہ انسانی نفسیات کی طرف مبذول ہوئی۔ جس کے نتیجے میں ادب میں جنس کو ایک اہم موضوع کی حیثیت حاصل ہوئی۔ بیشتر ترقی پسندوں نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں جنسی حقیقت نگاری کو راہ دی۔ اس ضمن میں سب سے پہلے جو نام سامنے آتے ہیں وہ منٹو، محمد حسن عسکری اور عصمت چغتائی کے ہیں۔

منٹو اور عصمت کے افسانے جنسی حقیقت نگاری کی بہت اچھی مثالیں ہیں۔ ان کے بیشتر افسانوں کا موضوع جنس ہے۔ اور انہوں نے اس کا اظہار اس قدر بے باکی سے کیا کہ آگے چل کر فحاشی کے الزام میں ان پر سرکاری مقدمہ دائر کیا گیا۔ منٹو اور عصمت نے حقیقت کی

تلاش صرف اس حد تک نہیں کی زندگی کا نقشہ "کیا" ہے بلکہ انھوں نے افراد کی اندرونی ذات میں اتر کر یہ بھی دیکھا کہ زندگی ایسی "کیوں" ہے۔ انھوں نے ظاہری حقیقت کی نقاب نوچ کر اس کے اصل چہرے کو دیکھا۔ اس طرح ان کا رشتہ حقیقت سے زیادہ فطرت سے استوار ہوا۔

عصمت کے افسانوں کا موضوع عام طور سے متوسط مسلم گھرانے کی لڑکیوں کی جنسی زندگی ہے۔ اس جنسی زندگی کی پیش کش میں عصمت نے اگر ایک طرف علم نفسیات سے فائدہ اٹھایا ہے تو دوسری طرف اس طبقے کی جنسی زندگی کا مطالعہ و مشاہدہ کیا ہے۔ عصمت کا گھریلو ماحول جہاں ان کی پرورش ہوئی ان کے اس رجحان کی نشو ونما میں معاون ثابت ہوا۔ ایک انٹرویو میں کہتی ہیں:

> "دوپہر کو محلّے بھر کی عورتیں جمع ہو کر بیٹھ جاتی تھیں اور ہم لڑکیوں سے کہا جاتا تھا "چلو بھاگو تم لوگ" میں چھپ کے پلنگ کے نیچے گھس کے کہیں سے ان کی باتیں سن لیا کرتی تھی۔ جنس کا موضوع، گھٹے ہوئے ماحول اور پردے میں رہنے والی بیویوں کے لیے بہت اہم ہے۔ وہ اس پر بہت بات چیت کیا کرتی ہیں۔ میری افسانہ نگاری اسی گھٹے ہوئے ماحول کی عکاسی ہے"[۱۰]

عصمت خود بھی ایک متوسط گھرانے سے تعلق رکھتی ہیں لیکن ان کا گھر دوسرے متوسط گھروں کے مقابلے میں زیادہ آزاد خیال تھا۔ عصمت کہتی ہیں:

> "میری تربیت زیادہ تر بھائیوں کے ساتھ ہوئی۔ پھر میری اماں کچھ زیادہ دخل نہیں دیتی تھیں۔ اس لیے مجھے آزادی سے سوچنے کی عادت پڑ گئی۔ اور میرے خاندان میں ہر بات بڑے چھوٹے سب پھٹ سے کہہ دیتے ہیں"[۱۱]

آزادی سے سوچنے کی عادت اور صاف گوئی نے عصمت سے ایسی کہانیاں اور ناول لکھوائے جن کے لیے بہ یک وقت وہ بدنام بھی ہوئیں اور نام بھی کمایا۔ غرض عصمت کی پرورش کچھ اس طرح ہوئی کہ تجسس کے مادے کے ساتھ موضوعات کی بے باکی اور لہجے کی تیزی و طراری ان کی شخصیت کا حصہ بن گئی۔

ضِدّی:

عصمت نے ناول نگاری کا آغاز "ضدی" (۱۹۴۱ء) سے کیا۔ یہ ایک فلمی انداز کی رومانی کہانی ہے۔ جس میں محبت کی روایتی داستان بیان کی گئی ہے۔ کہانی کے ہیرو پورن کا تعلق امیر طبقے سے ہے جب کہ ہیروئن آشا ایک غریب لڑکی ہے۔ دونوں کی عشقیہ داستان موت کے المیہ پر ختم ہوتی ہے۔ جس کی تفصیل اس طرح ہے:

پورن، راجہ صاحب کا چھوٹا بیٹا ہے۔ آشا، راجہ صاحب کی نوکرانی کی اکلوتی نواسی ہے۔ نوکرانی مرتے وقت آشا کو راجہ صاحب کی سرپرستی میں دے دیتی ہے۔ وہ خاندان کے دوسرے افراد کے ساتھ راجہ صاحب کے گھر میں پروان چڑھتی ہے۔ پورن شروع سے ہی آشا میں دلچسپی لیتا ہے اور ایک دن آتا ہے کہ پورن آشا کے ساتھ شادی کرنے کا ارادہ کرتا ہے۔ آشا کے خاندان کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ ممکن نہیں کہ پورن کے گھر والے اس خبر کو مسرت کے ساتھ سنیں اور قبول کرلیں۔ پہلے تو اس خبر کو سنجیدگی سے نہیں لیا جاتا لیکن جب گھر والوں کو یہ اندازہ ہوجاتا ہے کہ معاملہ سنگین ہے تو یہ لوگ آشا کو پورن کی بڑی بہن کی سسرال میں بھیج دیتے ہیں۔ لیکن پورن سے یہ بات راز رکھی جاتی ہے۔ کچھ دنوں بعد آشا کے گاؤں میں طاعون کی وبا پھیلتی ہے جس میں بہت سارے لوگ مرتے ہیں۔ وبا کا بہانہ لے کر پورن کے گھر والے یہ مشہور کر دیتے ہیں کہ آشا طاعون میں مرگئی۔ تاکہ پورن کے دل سے آشا کی محبت اور اس کی یاد رفتہ رفتہ ختم ہو جائے۔ آشا کی موت کی خبر سن کر پورن کی شوخی و شرارت اداسی میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ ایک عرصہ گزرنے کے بعد پورن کی شادی اس کی بہن کی نند شانتا سے طے کر دی جاتی ہے۔ شادی کے دن جب پھیرے کی رسم ادا ہوچکتی ہے تو عین اسی وقت منڈپ میں بجلی کے ذریعے آگ لگ جاتی ہے۔ پورن اپنی بیوی کو بچانے کی کوشش میں اسے لے کر بھاگتا ہے کہ اچانک اس کی نظر آشا پر پڑتی ہے۔ پہلے تو اسے یقین ہی نہیں آتا کہ یہ آشا ہے یا اس کی روح۔ اس لیے کہ آشا تو پورن کے لیے عرصہ پہلے مرچکی تھی۔ پورن اپنی بیوی کو چھوڑ کر آشا کے ساتھ

بھاگ نکلنے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کے گھر والے آشا کو دوبارہ وہاں سے غائب کر دیتے ہیں۔ چار وناچار پورن اپنی نئی دلہن کے ساتھ اپنے گھر آتا ہے۔ لیکن وہ اس دوران قطعی بدل چکا ہے۔ اب وہ ستیہ گرہ کی پالیسی پر عمل شروع کر دیتا ہے۔ وہ گھر والوں سے اور خود اپنے آپ سے بے پرواہ ہو جاتا ہے۔ اس کی صحت دنوں دن گرنے لگتی ہے۔ وہ اپنی بیوی سے لاتعلق رہتا ہے۔ شانتا اپنے شوہر کے ایک دوست مہیش سے آشنائی بڑھالیتی ہے اور موقع پاکر اس کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔ پورن اس پورے واقعے سے واقف ہوتا ہے لیکن خاموشی سے دیکھتا رہتا ہے۔ پورن کے مرنے کا وقت قریب آن پہنچتا ہے۔ گھر والوں کے لیے اب آخری امید یہی ہوتی ہے کہ شاید آشا کے آجانے سے پورن سنبھل جائے۔ آشا بلائی جاتی ہے لیکن اس وقت کہ جب پورن اپنی آخری سانسیں گن رہا ہوتا ہے۔ آشا سے ملنے کے بعد پورن کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ بالآخر آشا بھی پورن کے ساتھ جل مرتی ہے۔

جس دور میں یہ ناول لکھا گیا اس دور میں اردو ادب میں حقیقت نگاری زوروں پر تھی۔ واقعات کے تانے بانے خواہ رومانی کیوں نہ ہوں لیکن پیش کش میں اس بات کا خیال رکھا جاتا تھا کہ ادب میں دو طبقوں کی کش مکش کو پیش کیا جائے۔ ناول پڑھتے ہوئے شروع میں بظاہر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عصمت بھی اس طبقاتی کش مکش کو پیش کرنے والی ہیں لیکن چند صفحات کے بعد ہی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ایک ہلکا پھلکا رومانی ناول ہے جس میں دو طبقے کو محبت کی دنیا میں یکجا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جب یہ دونوں خاندانی روایت کے سبب یکجا نہیں ہو پاتے تو بالآخر محبت پر قربان ہو جاتے ہیں۔ محبت کا یہ ایک افلاطونی تصور ہے جسے عصمت نے اس ناول کا موضوع بنایا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس موضوع کو پیش کرتے ہوئے جابجا معاشرے اور خاندان کی فرسودہ روایات پر طنز اور " طبقاتی تقسیم کی موجودگی کا احساس " ملتا ہے کہ محبت کی ناکامی کے اسباب دراصل یہی عناصر ہیں۔

" ضدی " موضوع اور فن دونوں اعتبار سے اہم کارنامہ نہیں ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ کمرشیل ٹائپ کا ناول ہے۔ جو چیز اسے دلچسپ بناتی ہے وہ کسی حد تک پورن کا کردار

اور پھر عصمت کا مخصوص انداز بیان ہے۔

ناول کے شروع کے حصے میں پورن اپنی ظرافت طبع اور شوخی کی وجہ سے قارئین کی دلچسپی کا سبب بنتا ہے۔ اس کی شوخی گھر کے ماحول کو خوشگوار بناتی ہے۔ وہ آشا سے محبت کرتا ہے۔ آشا سے اظہار محبت کے بعد اس کی شوخی کا رنگ کچھ اور گہرا ہو جاتا ہے۔ جب گھر والوں پر اس کی محبت ظاہر ہو جاتی ہے تو وہ نہایت بے باکی سے اپنے ارادے کا اظہار کرتا ہے اور رومانی ہیرو کی طرح اعلان کرتا ہے کہ وہ سماج کے ہر رسم و رواج اور اپنے باپ کی دولت کو ٹھکرا دے گا۔ جب چمکی (گھر کی نوکرانی) اسے آشا سے باتیں کرتے ہوئے چھپ کر دیکھتی ہے تو پورن کہتا ہے :

"چمکی تو کیا کوئی بھی آجائے، مجھے کسی کی پرواہ نہیں۔ دنیا آجائے اور دیکھ لے کہ میں آشا سے پریم کرتا ہوں، مجھے کسی کا ڈر نہیں" ؎۵

یہاں پورن اس دور کے نئے تعلیم یافتہ اور جذباتی نوجوانوں کا نمائندہ ہے جو سماج کی فرسودہ روایات سے نفرت تو کرتا ہے، ٹکراتا بھی ہے لیکن شکست نہیں دے پاتا۔ اس لیے جب افسردہ ہوتا ہے تو خود اپنے آپ سے انتقام لینے لگتا ہے۔

جب آشا ایک دن غائب کر دی جاتی ہے تو یہ جذباتی نوجوان غم و غصے میں پاگل سا ہو جاتا ہے۔ اسے اپنا بڑا بھائی اور تمام گھر والے دشمن نظر آتے ہیں۔ غصے کے عالم میں وہ سارا الزام اپنے بھائی پر رکھ دیتا ہے۔

"تم نے یوں میرے ہاتھ پیر کاٹ دیئے بھیّا، تم میرے ہمیشہ سے دشمن ہو۔ میں مر جاؤں تو خوش ہونا۔ ساری جائداد کے مالک تو ہو گے" ؎۶

اس حادثے کے بعد پورن کی شوخی اور چنچلتا ختم ہو جاتی ہے وہ اداس اور مضمحل ہو جاتا ہے۔ کچھ عرصے بعد بھابی کی ضد، ماں کی ممتا اور باپ کی ضعیفی سب مل کر پورن کو مجبور کر دیتے ہیں۔ وہ شادی کے لیے آمادہ ہو جاتا ہے۔ لیکن زندگی کے اس موڑ پر جب آشا کو زندہ پا لیتا ہے تو پھر بغاوت پر تل جاتا ہے۔ لیکن اڑنے سے پہلے ہی اس کے پر کاٹ دیئے گئے۔ آشا دوبارہ غائب کر لی گئی تو یہ لمحہ بھر کی خوشی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اندھیروں میں ڈوب گئی۔

گھر آنے کے بعد اس کے رویے میں انقلاب انگیز تبدیلی آگئی۔ اب وہ کسی سے بولتا نہ تھا اور نہ ہی لڑتا تھا ہاں طنز ضرور کرتا تھا۔ اس کی رگ رگ میں زہر کی تلخی گھل گئی۔ اس نے زندگی کی ساری آسائشوں سے منھ موڑ لیا۔ بیوی اس کے لیے ایک فضول شے تھی۔ جب وہ مہیش میں دلچسپی لینے لگتی ہے تو وہ سب کچھ دیکھ کر بھی مطمئن نظر آتا ہے۔ شاید اس کے جذبۂ انتقام کو تسکین ملتی ہے۔ جب اس کا بھائی اس جانب اس کی توجہ مبذول کراتا ہے، تو وہ کہتا ہے :

" سنو بھیا، وہ پریم کرتی ہے، ہے نا۔ کرنے دو اسے، تم نے کبھی پریم نہیں کیا۔ تم نے کبھی ایسے پریم نہیں کیا کہ تم اس میں بھسم ہو گئے ہو۔ کیا میں روکوں؟ نہیں بھیا اسے پریم نہیں دے سکتا تو پھر پریم کی بھیک کسی دوسرے سے مانگتی ہے تو کیسے روکوں؟ " ۵۳

لیکن پورن کے انتقام کا یہ انداز جس قدر انوکھا اور دلچسپ ہے اسی قدر غیر فطری بھی۔ ہوسکتا ہے محبت کی ناکامی نے اس میں خود اذیتی کی کیفیت پیدا کر دی ہو۔ شانتا کو مہیش کے ساتھ محبت کی پینگیں بڑھاتا دیکھ کر وہ خود اپنے آپ، اپنے خاندان اور معاشرے سے انتقام لے رہا ہو۔

اس ناول کے سارے کردار سپاٹ ہیں۔ لیکن پورن کے کردار میں اس بات کا امکان تھا کہ اس صورت حال سے جس میں وہ مبتلا ہوتا ہے عصمت فائدہ اٹھائیں گی لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ پورن کی زندگی اور اس کے رویے میں اچانک جو تبدیلی پیدا ہوتی ہے وہ اپنے لیے آشا کی محبت کا آئیڈیل جواز تو رکھتی ہے۔ لیکن پورن جس طرح اپنی بیوی کو کھلی چھوٹ دیتا ہے وہ غیر اطمینان بخش ہے۔ غالباً عصمت اس کے ذریعے اس اعلیٰ طبقے سے انتقام لینا چاہتی ہیں اور اس انتقام کو بھیانک بنانے کے لیے پورن کو بھی شریک کر لیتی ہیں کہ سب کچھ پورن کی آنکھوں کے سامنے ہوتا ہے لیکن وہ خاموش رہتا ہے۔ اس طرح یہ کہانی ایک جذباتی اور غیر منطقی انجام تک پہنچتی ہے۔ جس میں عصمت نے متعدد جگہ محض میلو ڈرامائی اتفاقات کا سہارا لیا ہے مثلاً شادی کے منڈپ میں آگ لگ جانا، پورن کی بہن کے گھر آشا کی موجودگی جب کہ پورن کی شادی اس گھر میں ہو رہی ہے، دور از عقل ہے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ واقعات کے فطری ارتقا کے بجائے فن کار نے ایک سوچے سمجھے پلان کے تحت ان واقعات کو بُنا ہے۔ تاکہ وہ اپنی مرضی کے مطابق آگے بڑھا سکے۔ یہ واقعات غیر منطقی انداز میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

عصمت کے اس ناول کو عام طور سے لوگوں نے ماخذ قرار دیا ہے۔ اس سلسلے میں مختلف رایوں کا اظہار کیا گیا ہے۔ پروفیسر عبدالسلام کو پورن کے کردار میں "وورنگ ہائیٹس" کا "ہیتھ کلف" نظر آتا ہے تو شانتا کے کردار میں "لارینس" کی "لیڈی چیٹرلے" کی جھلک نظر آتی ہے۔[۸] کچھ لوگوں نے اسے ترکی ناولٹ "ہاجرہ" سے ماخوذ قرار دیا ہے جس کا ترجمہ انگریزی سے محمد حسین رامپوری نے اردو میں کیا تھا۔

لیکن پورن کے انتقامی رویے کے علاوہ ناول میں کوئی شے انوکھی نہیں ہے۔ ان کے کرداروں کی اپنے مخصوص حالات میں جو خصوصیات ابھر کر سامنے آتی ہیں وہ بہت حد تک روایتی ہیں، جو دوسرے ناولوں کے مطالعے اور اس قسم کے واقعات کے مشاہدے کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہیں۔ خود عصمت چغتائی اس ناول کے بارے میں کہتی ہیں:

> "اس ناول کی کہانی بڑی دلچسپ ہے۔ وہ ناول میں نے چار پانچ لڑکیوں کے ساتھ مل کر لکھا تھا۔ پہلے نوٹس لکھے، انھیں ڈسکس کیا۔ ہم اس زمانے میں "اینا کرینینا" "دیوداس" اور ایک کتاب سے متاثر ہوئے تھے۔ سوچا لاؤ فلم کے لیے ایک کہانی لکھیں اور پیسہ کمائیں۔ ہم پانچ لڑکیوں نے جن میں میری دوست اور کزن شامل تھیں وہ کہانی بنائی اور محسن عبداللہ کو جو اس زمانے میں بمبئی ٹاکیز میں نوکر تھے روانہ کر دی۔ انھیں کہانی ناپسند ہوئی۔ تب ہم نے شاہد احمد دہلوی کو لکھا۔ انھوں نے کہانی کو ناول کی شکل میں لکھنے کا مشورہ دیا۔ چنانچہ میں نے تین چار دن کے اندر اسے ناول کی شکل میں لکھ دیا۔ جس کے جملہ حقوق کے عوض مجھے سو روپے ملے جو ہم پانچ لڑکیوں نے آپس میں بانٹ لیے۔ بیس بیس روپے ہاتھ آئے جو اس زمانے میں بہت تھے ہم خوش تھے کہ ہم نے سو روپے میں اپنی کتاب بیچی"[۹]

عصمت چغتائی کے اس بیان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ نوعمر لڑکیوں کی ایک غیر سنجیدہ کوشش تھی جو کھیل کھیل میں پایۂ تکمیل کو پہنچی۔ اور جہاں تک متاثر ہونے کی بات ہے تو یہ ناول "دیوداس" سے زیادہ قریب معلوم ہوتا ہے۔ دیوداس ایک رومانی ٹریجڈی ہے جس کا ہیرو محبت میں ناکام ہوکر خود سے انتقام لیتا ہے اور تڑپ تڑپ کر جان دے دیتا ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ ناول موضوع اور فن ہر دو لحاظ سے کمزور ناول ہے۔ ہاں زبان کے اعتبار سے عصمت کے مخصوص رویے کی نشاندہی کرتا ہے۔ عصمت متوسط طبقے کی عورتوں کی زبان کو کامیابی کے ساتھ استعمال کرنے کی اہلیت رکھتی ہیں۔ ان کا یہ پہلو "ضدی" میں بھی نمایاں ہے۔ ورنہ نہ تو ناول میں پیش کی گئی کہانی میں کوئی کشش ہے اور نہ کردارنگاری میں گہرائی پائی جاتی ہے جو عصمت کے بعد کے ناولوں میں خصوصیت بن کر سامنے آتی ہے۔

"ٹیڑھی لکیر":

"ٹیڑھی لکیر" (۱۹۴۴ء) کے بارے میں عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ یہ ایک نفسیاتی ناول ہے جس میں ایک کردار "شمن" کی نفسیات کے ارتقاء کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ شمن کی نفسیات ایک نارمل لڑکی کی نفسیات نہیں ہے۔ وہ جس گھر میں پیدا ہوتی ہے اس کے ماحول نے بچپن سے ہی اس کے مزاج میں کجی پیدا کر دی ہے۔ یہ کجی عمر کے کسی مرحلے پر جاکر ختم نہیں ہوتی بلکہ دن بہ دن اس کجی میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ ناول نگار نے شمن کے روزمرہ کے معمولات میں اس کی کجی کے مظاہر پیش کئے ہیں اور اس کے محرکات کی جستجو کی ہے جو داخلی بھی ہیں اور خارجی بھی۔ خارجی محرکات میں وہ مخصوص معاشرہ ہے جس میں شمن کی نفسیات تشکیل پاتی ہے۔ بہت ممکن تھا کہ مصنفہ ناول میں سماجی ماحول کی پیش کش تک خود کو محدود کر لیتیں۔ ایسی صورت میں شمن ایک ٹائپ کردار بن کر ابھرتی جو اس مخصوص معاشرے کی تعلیم یافتہ لڑکی کا نمائندہ کردار ہوتی۔ یہ نمائندگی جزوی طور پر ہی سہی شمن کرتی نظر آتی ہے۔ عصمت کہتی ہیں:

> "شمن کی کہانی کسی ایک لڑکی کی کہانی نہیں ہے، یہ ہزاروں لڑکیوں کی کہانی ہے۔ اس دور کی لڑکیوں کی کہانی ہے جب وہ پابندیوں اور آزادی کے بیچ ایک خلا میں لٹک رہی ہیں۔"[۱]

لیکن عصمت شمن کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے اس کی داخلی زندگی کو گرفت میں لیتی ہیں اور شمن اپنی مخصوص خصوصیات کی بنا پر ایک منفرد کردار بن کر ابھرتی ہے، معاشرہ جزوی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ لہذا ہم اس ناول کو خالص نفسیاتی ناول نہیں کہہ سکتے۔ جس ماحول میں شمن کی نفسیات پروان چڑھتی ہے اس کا اس کے مخصوص مزاج کی تشکیل میں اہم حصہ ہے۔ اس لیے اگر اسے صرف نفسیاتی نہ کہہ کر "سماجی ۔ نفسیاتی" (SOCIO - PSYCHOLOGICAL) ناول کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔ عصمت چغتائی، ایک خاتون کو خط میں لکھتی ہیں:

"ٹیڑھی لکیر" میں نے عام زندگی سے متاثر ہو کر لکھی تھی اس کے تمام کردار زندہ ہیں۔ اپنے اور اپنے دوستوں کے خاندانوں میں ہیں۔ میں نے سائیکلوجی پر بہت سی کتابیں پڑھی ہیں۔ ان میں سے میں نے شمن کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے وقت ضرور مدد لی ہے مگر فرائڈ کے اصولوں کو بالکل الٹ کر دیکھا ہے۔ فرائڈ کہتا ہے کہ ہمارا ہر فعل جنسی تحریک سے شروع ہوتا ہے۔ مگر میں نے ظاہر کیا ہے کہ جنسی تحریک اپنی جگہ ہے مگر ماحول کا اثر سب سے نمایاں ہوتا ہے۔[11]

"ٹیڑھی لکیر" میں شمن کے علاوہ بہت سے ضمنی کردار ہیں۔ یہ سارے کردار منفرد خصوصیات رکھتے ہوئے بھی بنیادی طور پر شمن کے کردار کی تشکیل میں مدد کرتے ہیں۔ جب وہ اپنا یہ فرض انجام دے لیتے ہیں تو ناول سے غائب ہو جاتے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہم ان کے واسطے سے جہاں شمن کو سمجھتے ہیں وہیں سماجی زندگی کی تصویریں بھی سامنے آتی ہیں۔

عصمت چغتائی نے اس ناول کو تین منزلوں میں تقسیم کیا ہے۔ یہ منزلیں دراصل شمن کی زندگی کی تین منزلیں ہیں۔ پہلی منزل شمن کے بچپن اور سن بلوغ کا احاطہ کرتی ہے۔ اپنی زندگی کے اس دور میں وہ گھر اور پھر اس کے بعد اسکول کی ابتدائی زندگی سے روشناس ہوتی ہے۔

شمن کا گھرانہ ایک ٹپیکل متوسط مسلم گھرانہ ہے۔ نو بچوں کے بعد شمن کی پیدائش پر خوشی کا اظہار نہیں کیا جاتا۔ اس کی بڑی بہن جل کر کہتی ہے "خدا غارت کرے اس منی سی بہن کو، اماں کی کوکھ بند کیوں نہیں ہو جاتی" شمن ماں کی توجہ اور محبت سے پرے انا کے حوالے

کردی جاتی ہے۔ یہیں سے وہ محبت کی تلاش شروع کرتی ہے وہ انّا کے جسم میں ماں کی ممتا ڈھونڈتی ہے اور بہت حد تک پاتی بھی ہے۔ لیکن یہ نعمت چند روزہ تھی۔ کچھ دنوں بعد اسے اپنے پیٹ کی آگ شیشے کی بوتل سے بجھانی پڑتی ہے۔ ابتدا میں شمن روتی ہے، تڑپتی ہے لیکن بہت جلد منجو بی (شمن کی بہن) کی محبت اسے سب کچھ بھولنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ منجو کے پیار میں ماں کی ممتا تو نہیں ملتی لیکن ڈوبتے کو تنکے کا سہارا بھی بہت تھا۔ لیکن یہ سہارا بھی زیادہ دنوں تک ساتھ نہ دے سکا۔ منجو سسرال سدھاری۔ اس حادثہ کے بعد شمن کے اندر محبت سے محرومی اور تنہائی کا احساس شدید ہو جاتا ہے اس کی نفسیات میں تخریبی عناصر سر ابھارنے لگتے ہیں۔ اس کا دل چاہتا ہے کہ وہ کسی کو مارے پیٹے، چیزوں کو توڑے پھوڑے۔ اس درمیان شمن کی بڑی بہن بیوہ ہو کر اپنی ایک بچی نوری کے ساتھ میکے آجاتی ہے وہ نوری کی تربیت کے لیے شمن کو استعمال کرتی ہے۔ وہ ہر بری بات جس سے اپنی بچی کو دور رکھنا چاہتی ہے اسے شمن کے حوالے سے سمجھاتی ہے۔ یہاں شمن کے ذہن میں اپنی ہتک کا احساس جنم لیتا ہے اور اسے بڑی آپا، نوری اور پورے گھر سے شدید قسم کی نفرت ہو جاتی ہے۔ یہ تمام احساسات مل کر اس کے اندر ضد اور خود داری کا مادہ پیدا کرتے ہیں۔ وہ دوسروں سے محبت اور یگانگت نہ پاکر اپنے آپ پر یقین کرنا سیکھتی ہے۔ وہ انجام سے بے خبر ہو کر ہر وہ کام کرتی ہے جو اس کا دل چاہتا ہے۔

ایک بات جو ناول کے اس حصے میں سامنے آتی ہے وہ یہ کہ عصمت نے ایک بچی کے احساسات کو جس طرح پیش کیا ہے وہ بہت حد تک غیر فطری معلوم ہوتا ہے۔ بچے کے کسی عمل کو اس کے کسی احساس کا نتیجہ تو قرار دے سکتے ہیں لیکن اگر بچے کو سوچتا ہوا دکھاتے ہیں تو یہ غیر فطری ہے عصمت نے اکثر جگہ شمن کو سوچتا ہوا دکھایا ہے۔ ہم اس طرح کی باتوں کو پڑھتے ہوئے لطف اندوز تو ہو سکتے ہیں لیکن یہاں حقیقت پسندی نہیں ملتی۔ علم نفسیات میں انسانی زندگی کے جو مدارج بیان کیے گئے ہیں اور شخصیت کی تعمیر میں پہلے حصے کو جو اہمیت دی گئی ہے، شمن کے کردار کی تخلیق میں غالباً عصمت نے اس کتابی علم کو مدنظر رکھا ہے۔

گھر کی ابتدائی تعلیم کے بعد شمن کو ایک مسلم گرلز اسکول کے بورڈنگ ہاؤس میں داخل

کروادیا جاتا ہے۔ گرچہ عصمت نے علی گڑھ کا نام نہیں لیا ہے لیکن اسکول کی جو فضا پیش کی گئی ہے وہ علی گڑھ گرلز اسکول کی ہی ہے، جہاں عصمت نے خود تعلیم حاصل کی تھی۔

اسکول میں پہنچ کر شمن کی ملاقات ایک اسکول ٹیچر مس چرن سے ہوتی ہے۔ اسکول میں شمن کی شرارتیں عروج پر ہوتی ہیں۔ لیکن اچانک مس چرن کی مہربانی سے وہ اپنے آپ کو ذمہ داریوں میں گھرا ہوا پاتی ہے اور اسے اپنی ہستی کی کچھ اہمیت معلوم ہونے لگتی ہے۔ مس چرن کا محبت آمیز برتاؤ شمن کو اس کے قریب کر دیتا ہے:

"ان کا خیال ایک رومانی چیز بن کر اس کے دماغ پر چھانے لگا۔ مس چرن کو دیکھ کر آپ ہی آپ اس کا دل ان کی طرف کھنچنے لگتا۔ وہ کہیں بھی ہوتیں اسے ان کے وجود کا احساس نبض کی طرح دھڑکتا، اپنے رگ و پے میں سرایت کرتا ہوا معلوم ہوتا۔" ۱۲

مس چرن میں گہری دلچسپی اس محرومی کا بھی نتیجہ ہو سکتی ہے جو محبت نہ ملنے کی شکل میں اس کے اندر جنم لیتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ مس چرن ہم جنسی کا شکار ہوتی ہے اور نئی لڑکیوں کو اپنی عادت سے مجبور ہو کر اپنے سے قریب کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس مقصد کے لیے شمن سے زیادہ مناسب کوئی اور لڑکی نہیں ہو سکتی تھی کہ مس چرن کی شفقت اس کے لیے محرومی کا بدل بن کر سامنے آتی ہے۔ بالآخر ایک دن مس چرن کو لڑکیوں کا اخلاق خراب کرنے کے جرم میں اسکول سے نکالدیا جاتا ہے۔

شمن اسکول میں فیل ہو جاتی ہے۔ اس کا داخلہ مشن اسکول میں کرا دیا جاتا ہے۔ اب گھر جا کر وہ یسوع مسیح کی تعریف میں نظمیں سناتی ہے تو اس خدشے کے پیش نظر کہ وہ کہیں عیسائی نہ بن جائے اسے دوبارہ اسی مسلم درسگاہ میں داخل کر دیا جاتا ہے۔ یہاں شمن کا واسطہ رسول فاطمہ سے پڑتا ہے۔ رسول فاطمہ نہایت کریہہ صورت اور دُبلی لڑکی ہے اور ساتھ ہی ہم جنسی کے مرض میں مبتلا۔ شمن اور رسول فاطمہ ایک ہی کمرے میں رہتی ہیں۔ رسول فاطمہ اپنی بعض ناپسندیدہ حرکتوں سے شمن کی زندگی اجیرن کر دیتی ہے۔ چند دنوں بعد شمن کمرہ بدل کر اپنی دوست سعادت کے کمرے میں منتقل ہو جاتی ہے۔ بعد میں رسول فاطمہ بیمار ہو کر علاج کے لیے گھر چلی جاتی ہے۔ شمن سوچتی ہے سعادت اس کے کمرے میں جانے پر بہت خوش ہوگی

لیکن یہ بات سعادت کو ناگوار گزرتی ہے کیونکہ اس کے اور اس کی دوست نجمہ کے درمیان ہم جنسی کا رومانس چل رہا تھا۔ نجمہ ایک خوبصورت اور تندرست لڑکی تھی۔ اب شمن خود نجمہ کو پسند کرتی ہے اور اس میں دلچسپی لینے لگتی ہے۔

"نجمہ کو دیکھ کر شمن کچھ عجیب طرح بے چین ہو جاتی ہے۔ جتنی دیر کھڑی وہ باتیں کرتی رہتی شمن کا دل بے ترتیبی سے دھڑکا کرتا۔"[۱۳]

نجمہ میں شمن کی دلچسپی دن بدن بڑھنے لگتی ہے اور یہ کیفیت دیوانگی کی حدوں کو چھونے لگتی ہے۔ اس وقت اسے رسول فاطمہ یاد آتی ہے۔ اب شمن کے احساس پر چوٹ سی لگتی ہے۔ وہ سوچتی ہے:

"اور اب وہ بھی رسول فاطمہ کی طرح۔ اف شرم اور نفرت سے اسے پسینہ آگیا۔ ٹھنڈی ٹھنڈی آگ سے اس کا سینہ دھک رہا تھا۔ نجمہ، نجمہ اس کی روح پکار رہی تھی۔"[۱۴]

یہاں سے خود شمن کے اندر بھی ہم جنسی کا میلان پیدا ہو جاتا ہے۔ اس طرح شمن کا کردار ٹیڑھے پن کی ایک اور جہت طے کرتا ہے۔

عصمت چغتائی نے زنانہ مدرسے کی اقامتی زندگی کی تصویر پیش کرتے ہوئے اس خاص پہلو کو جس انداز سے ابھارا ہے اس پر اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ وہاں کا پورا ماحول اس غیر فطری مرض کا شکار ہے۔ ایک بھی ایسا کردار نہیں ملتا جو اس نفسیاتی کج روی سے پاک ہو۔ اس طرح وہاں کی ایک گھناؤنی تصویر سامنے آتی ہے۔ اس سے عصمت کا مقصد اسکول کی اقامتی زندگی کو پیش کرنا نہیں تھا بلکہ وہ متوسط طبقے کی لڑکیوں کی جنسی زندگی پیش کرنا چاہتی تھیں لیکن عصمت نے جو تصویر کشی کی ہے اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ گویا اس طبقے کی بیشتر لڑکیاں ہم جنسی کے مرض میں مبتلا تھیں، اور یہ درست نہیں ہے۔ غالباً عصمت یہ بتانا چاہتی ہیں کہ جو لڑکیاں اس مسلم درس گاہ میں آتی ہیں وہ متوسط طبقے کے گھٹتے ہوئے ماحول سے آتی ہیں۔ یہاں کا ماحول بھی ان کے اپنے گھروں سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہوتا ہے۔ وہ نئی تعلیم سے بہرہ ور ہوتی ہیں جو آزادی کا شعور بیدار کرتا ہے لیکن وہ خود کو ہر طرف سے

پابندیوں میں جکڑا ہوا پاتی ہیں۔ ان کے کچھ فطری تقاضے ہیں، لیکن جس ماحول میں وہ پرورش پا رہی ہیں وہاں ان کے یہ فطری تقاضے ایک نامانوس اور نامعقول شے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جو شدید ہو کر ایک آرزو کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ لہذا اس بات کا امکان ہے کہ یہ آرزوئیں اپنی تکمیل کے لیے غیر فطری ذرائع کی طرف مائل ہو جائیں۔ شمن اور دوسری لڑکیوں کے ذریعے عصمت نے اسی امر کی طرف اشارہ کیا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

"ہندوستانی معاشرت میں اخلاقی پابندیوں اور جنسی شعور کے مناسب نشو و نما نہ پانے کی وجہ سے متوسط طبقے کی ایک ذہین اور ہونہار لڑکی جس طرح نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہوتی ہے اس کا اثر زندگی کے تمام شعبوں پر جس جس نوعیت سے پڑتا ہے اس کی جتنی کامیاب عکاسی عصمت نے کی ہے اس کی مثال مشکل سے مل سکتی ہے۔"[۱۵]

چھٹیوں بعد شمن گھر سے اسکول واپس آتی ہے تو اسکول کی دنیا ہی بدل چکی ہوتی ہے۔ وہ تمام لڑکیاں جن سے شمن کا واسطہ تھا مختلف جگہوں پر بکھر جاتی ہیں۔ یہ بدلا ہوا ماحول شمن میں بھی تبدیلیاں لاتا ہے۔ گرچہ شمن کے دل میں نجمہ کی یاد اب بھی ہے لیکن یہاں اس کی ملاقات بلقیس سے ہوتی ہے۔ بلقیس، جو نئی پرنسپل کی چھوٹی بہن تھی، شمن سے کہتی ہے "آپا بی نے مجھے بتایا کہ لڑکیوں کو ہمیشہ لڑکوں پر مرنا چاہیے" اور یہ بات شمن کی سمجھ میں بھی آجاتی ہے۔ اب وہ نجمہ کو بھول کر بلقیس کے بھائی رشید سے محبت کرتی ہے۔ یہاں سے ناول کی دوسری منزل کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ خود شمن کی ذہنی زندگی کی دوسری منزل بھی ہے۔ بلقیس اور دیگر لڑکیاں ایک دوسرے کو اپنے جھوٹے سچے رومانوں کے قصے سناتی ہیں اور شمن سے سننا چاہتی ہیں:

"تم بھی اپنی باتیں بتاؤ" بلقیس کہتی۔

"واہ ہماری کوئی بھی بات نہیں"

"چہ کیسی ہو تم۔ تمھیں کوئی نہیں چاہتا؟"

شمن کا دل بجھ جاتا، شرم اور احساس کمتری سے اس کے گال تمتما جاتے۔"[۱۶]

اس ماحول میں شمن کے دل میں بھی کسی کو چاہنے اور چاہے جانے کی تمنا بیدار ہوتی ہے۔ اب

اس کے اور رشید کے بیچ تعلقات میں شدت پیدا ہونے لگتی ہے ۔ اسی درمیان ہوسٹل میں دو نئی لڑکیاں آتی ہیں ۔ نسیمہ اور اس کی چھوٹی بہن کوکو ۔ یہ بہت خوبصورت اور امیر ہیں ۔ ان سے لڑکیاں ہی نہیں پرنسپل اور اسکول کا پورا عملہ متاثر ہے اور ہمہ وقت ان کی خدمت کے لیے حاضر رہتا ہے ۔ رشید بھی شمن سے نظریں چرا کر نسیمہ کی طرف مائل ہو جاتا ہے ۔ یہاں شمن کے دل کو شدید چوٹ لگتی ہے لیکن اس چوٹ سے وہ منھ کے بل گرنے کے بجائے زیادہ عزم کے ساتھ اُٹھ کھڑی ہوتی ہے ۔

"غرض ایک بار پھر اسے ناقابل بیان سنسان تنہائی کا احساس ہوا اور اس نے شدت سے ہر چیز سے بغاوت کر دی ۔" [۱۵]

آہستہ آہستہ نسیمہ سے سب لوگ برگشتہ ہو جاتے ہیں ۔ وہ بھی رشید کو چھوڑ کر عیسیٰ سے محبت کرنے لگتی ہے ۔ اس کے بعد رشید سے شمن کے تعلقات استوار سے ہو جاتے ہیں لیکن گرمی کی چھٹیوں کے بعد جب وہ اسکول واپس آتی ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ رشید انگلینڈ جا چکا ہے :

"شمن کو ایسا معلوم ہوا جیسے فلم کی ریل چلتے چلتے بیچ میں سے ٹوٹ گئی اور ہال کی بجلیاں بھک سے روشن ہو گئیں ۔ ان کی کرخت روشنی کی نکیلی شعاعوں سے اس کی آنکھیں چندھیا کر جھپک گئیں ۔ خاموش اور خوفزدہ وہ سانس روک کر سمٹ گئی ۔ بچہ شرارت کرنے میں انگلی کاٹ لیتا ہے تو جھٹ سے کرتے میں چھپائے سہما ہوا کونے میں دبک جاتا ہے ۔ شمن کے احساسات بھی دکھ اور شرم سے خوف زدہ ہو کر نہ جانے دل کے کس سنسان کونے میں اوندھے منھ جا گرے ۔" [۱۶]

زندگی کے اس تشکیلی دور میں جب شمن تعلیم حاصل کر رہی ہوتی ہے ، رشید کے علاوہ اور کئی لوگ اس کی زندگی میں آتے ہیں جن کی طرف وہ محبت کی خاطر بڑھتی ہے لیکن اس کے احساس کے آئینے پر سارے کردار خراش چھوڑ کر گم ہو جاتے ہیں ۔

شمن کا داخلہ ایک امریکن مشنری کالج میں ہو جاتا ہے ۔ وہ مسلم درس گاہ کی محدود

دنیا سے نکل کر ایک وسیع دائرے میں قدم رکھتی ہے۔ اب اس کی ملاقات رائے صاحب سے ہوتی ہے۔ رائے صاحب اس کی دوست پریما کے والد ہیں۔ پریما کی والدہ کا انتقال ہو چکا ہے۔ رائے صاحب کی عمر پچپن ساٹھ سال کے قریب ہے۔ وہ نہایت وجیہہ اور خوش مزاج انسان ہیں۔ ان کے مزاج میں بچوں جیسی شوخی اور چلبلا پن ہے۔ وہ رقص و موسیقی کے ماہر اور شکار کے شوقین ہیں۔ وہ اپنے بچوں نریندر اور پریما کے دوسرے دوستوں کی طرح شمن سے بھی بہت جلد بے تکلف ہو جاتے ہیں اور اسے پریما کی طرح پیار کرتے ہیں۔ شمن اتنی محبت اور توجہ پا کر پھولے نہیں سماتی۔ لیکن ایک دن نہایت بھونڈے طریقے سے وہ رائے صاحب سے اظہار عشق کر بیٹھتی ہے، اس کے بعد شرمندہ اور خوف زدہ ہو جاتی ہے۔

"رائے صاحب چلے گئے بغیر دوسرا لفظ زبان سے نکالے اور شمن کا جی چاہا کاش پلنگ سمیت وہ زمین میں سماتی چلی جائے۔ نیچے اتنے نیچے کہ بالکل زمین کے کلیجے میں جا چھپے۔ مارے ہیبت اور شرم کے وہ آنکھ بند کئے اسی طرح شام تک پڑی رہی۔" ۹۵

شمن کا یہ قدم غیر فطری تو نہیں، حیرت انگیز ضرور تھا۔ مختلف لوگوں نے اس کے اس عمل کی مختلف تاویلیں پیش کی ہیں۔ صفیہ اختر لکھتی ہیں:

"پہلی بات تو اس کے جواز میں یہ ملتی ہے کہ شمن اپنے بچپن میں باپ کی شفقت سے محروم رہ گئی ہے، جو اس کا پیدائشی حق تھا۔ باپ کا وجود لڑکی کے کردار کی استواری اور اس کے جذبات کے استحکام میں غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے ELECTRA COMPLEX کے نفسیاتی دور سے اگر سو فیصدی نہیں تو اکثر و بیشتر لڑکیاں ضرور گزرتی ہیں۔ جہاں وہ باپ کو خدا سے بزرگ و برتر سمجھ کر اسے اپنا آدرش قرار دیتی ہیں..... شمن کی زندگی اس تجربے سے قطعی خالی رہ گئی تھی۔ یہ پیاس اس کے فطری تقاضوں کی ازلی پیاس بن کر اس کے لاشعور کی گہرائیوں میں جا سوئی تھی۔ ایک ادنیٰ سے اشارے پر اس کا چونک جانا ممکن تھا۔ اس کے علاوہ مشنری کالج کی رومان انگیز فضا، رائے صاحب

کی پُرعظمت شخصیت اور آخر میں اس بات کا انکشاف کہ رائے صاحب کے تعلقات مس فلپ سے بھی ہیں، ان تمام باتوں کی بنا پر وہ اظہار تمنا کر بیٹھی ہے۔

جہاں تک ELECTRA COMPLEX کا سوال ہے تو یہ بات قرین قیاس نہیں معلوم ہوتی کیونکہ شمن کی زندگی کے پورے رویے میں صرف رائے صاحب کا واقعہ ایسا ہے جسے مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا گیا کہ ان سے شمن کا اظہار عشق ELECTRA COMPLEX کا نتیجہ ہے۔ اس واقعہ کے علاوہ پوری زندگی میں شمن کے کسی دوسرے رویے سے اس بات کا پتہ نہیں چلتا کہ وہ ELECTRA COMPLEX کا شکار ہے۔

دوسری بات اس سلسلے میں کہی گئی کہ مشنری کالج کی رومان انگیز فضا رائے صاحب کی پرکشش شخصیت اور ان کا دوستانہ برتاؤ شمن کے لیے جرأت آزما ثابت ہوتا ہے تو یہ باتیں رائے صاحب کے علاوہ دوسری جگہ بھی موجود تھیں۔ کالج کی رومان انگیز فضا میں سیتل سنگھ بھی موجود تھا۔ وہ رائے صاحب سے زیادہ وجیہہ اور پرکشش تھا۔ شمن اس سے متاثر ہونے کے باوجود اظہار عشق نہیں کرتی۔ بے تکلفی پریما کے بھائی زنیدر سے بھی تھی اور وہ تو شمن سے اظہار محبت بھی کرچکا تھا لیکن شمن اس کے ساتھ نہایت مشفقانہ اور مادرانہ جذبے سے پیش آتی ہے۔

رائے صاحب سے شمن کا اظہار عشق در اصل اس کے نفسیاتی ٹیڑھے پن کی دلیل ہے وہ رائے صاحب کی محبت اور عام نوجوانوں کی محبت میں فرق محسوس نہیں کرپاتی۔ اس نے رائے صاحب کو چاہا اور اظہار کردیا بغیر سوچے سمجھے۔

رائے صاحب کے بعد شمن کی زندگی میں اعجاز آتا ہے۔ اعجاز شمن کی خالہ کا لڑکا ہے جو اس کے گھر آکر رہنے لگتا ہے۔ وہ ایک قابل رحم اور مضحکہ خیز صورت اور عادات و اطوار کا مالک ہے۔ ایک دن جب اسے اپنی ماں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی شادی شمن سے ہوگی تو جہاں شمن کو انتہائی نفرت اور چڑھ ہو جاتی ہے وہیں اعجاز کی عادتوں میں حیرت انگیز تبدیلیاں آجاتی ہیں۔ وہ تمام بری عادتوں کو چھوڑ کر اور ہر چیز سے بے نیاز ہوکر شمن کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے اور بہرصورت اس کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے

کوشاں رہتا ہے۔ ناکامی کی صورت میں بیمار پڑ جاتا ہے۔

یہی اعجاز جب چار پانچ سال بعد واپس آتا ہے تو اس کی بدصورتی وجاہت میں بدل چکی ہوتی ہے۔ وہ بالکل ہی نیا اعجاز بن کر آتا ہے۔ وہ بات بات پر ثمن کو چھیڑتا ہے۔ ثمن اعجاز کی بدلی ہوئی شخصیت میں دلچسپی محسوس کرتی ہے۔ لیکن یہاں اس کی خود داری کو ٹھیس لگتی تھی، وہ اس چاہت کو ابتدائی نفرت میں دبانے کی کوشش کرتی ہے۔ ثمن کو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اعجاز اس سے باتیں کرنے کا بہانہ تلاش کرتا ہے۔ اسے پریشان دیکھ کر ثمن کو یک گونہ تسلی اور طمانیت کا احساس ہوتا ہے۔ ایک رات اعجاز سے ثمن کی ملاقات ہوتی ہے:

"ثمن! ایک بات کہوں؟ ..... کئی دن سے ..... اس کی آواز اٹک گئی۔ ثمن کے ہاتھ پیر سُن ہونے لگے۔ جملہ حواس ایک نقطے پر جمع ہو کر بھنچنے لگے۔ اس نے سانس روک لی۔

تم جانتی ہو دو سال کی ٹریننگ اور ہے پھر کسی اچھی جگہ پوسٹ ہو جاؤنگا۔ چچا میاں کی جائداد بھی کافی ہے۔ مگر میں سوچتا ہوں شملہ پر ایک کوٹھی خرید لی جائے۔

کوٹھی اور باغ ..... نارنگی کی کلیاں ..... ثمن کی انگلیاں اینٹھنے لگیں۔

"میرے خیال میں میری حیثیت کا انسان ایک تعلیم یافتہ لڑکی کے لیے ناموزوں تو نہیں .... وہ تمھاری دوست ہے نا ...... ایں؟ ثمن نے مضبوطی سے ٹیوب میں ہوا روک دی۔

ہاں ..... بلقیس تمھاری پرانی دوست ہے تم چاہو تو شادی کروا سکتی ہو۔ مگر اس نے اسے روک کر کہا۔ بلقیس کا ٹیسٹ بہت اونچا ہے۔ معاف کرنا اجو۔

اعجاز سر جھکائے چلا گیا۔ وہ خاموش بے حس وحرکت پڑی رہی۔ کچھ نہ سوچا اسے تو بس ایک احساس تھا کہ اس نے نارنگی کی جھاڑیں ہاتھ

ڈالا اور کسی زہریلے ناگ نے پھن مار دیا۔ زہر کی طرح کوئی چیز سنسناتی لہراتی اس کے دماغ کی طرف چڑھتی چلی گئی۔ جسے جھٹکنے کی بھی اس نے کوشش نہ کی۔ کیا اسے اجو سے محبت ہو چلی تھی؟ .... چہ توبہ کیجئے ..... اس واہمہ کو سوچ کر وہ ہنس پڑی۔ پھر اس نے اس کا جواب پانا ضروری نہ سمجھا؟ ۱۲؎

یہ واقعہ شمن کے مزاج میں بغاوت پیدا کرتا ہے۔ اعجاز شادی کی درخواست کرتا ہے لیکن شمن نہایت بے رحمی سے ٹھکرا دیتی ہے۔ محبت کی طلب ایک کڑوا گھونٹ بن گئی۔ ان پے بہ پے ٹھوکروں نے شمن کو باغی بنا دیا۔ رشید کو تو وہ کب کا کوڑے خانے میں ڈال آئی تھی۔ رائے صاحب کی پرشکوہ شخصیت کو بھی دل کے کسی نامعلوم گوشے میں دفن کر دیتی ہے اور اعجاز کو ٹھکرا کر ایک نئے عزم کے ساتھ اپنی زندگی کو ایک نیا موڑ دیتی ہے۔ یہاں اسے ایلما ملتی ہے۔ ایلما نئی تہذیب اور نئے ماحول کی پروردہ ایک باغی لڑکی ہے جو اپنے باغی ذہن سے یہ ضرور سوچتی ہے کہ اس نے معاشرے کی پابندیوں سے آزادی حاصل کر لی ہے اور اپنی مرضی سے زندگی کے راستے متعین کرے گی۔ لیکن اس کے لاشعور میں جو اس کی تہذیبی جڑیں پوشیدہ ہیں وہ اسے آزاد ہو کر بھی آزاد نہیں ہونے دیتیں۔ اس کی اندرونی ذات خود تضادات کا شکار ہے۔ اسے خود نہیں معلوم کہ وہ کیا چاہتی ہے۔ شمن کی شخصیت پر ایلما کا کافی اثر پڑتا ہے۔ اس کی صحبت میں آکر وہ ایک نئے ماحول سے آشنا ہوتی ہے۔

ایلما اسے یونین کے پریسیڈنٹ افتخار اور سکریٹری سیتل سے ملواتی ہے۔ افتخار ایک ذہین اور باغی نوجوان ہے گرچہ وہ حسین نہیں لیکن اس کی شخصیت میں ایک وقار ہے۔ وہ ہردلعزیز لیڈر ہے۔ شمن کے باغی ذہن نے باغی افتخار کو قبول کر لیا۔ شمن نے افتخار سے دل وجان سے محبت کی۔ جب وہ اپنی پرانی بیماری کے علاج کے لیے سینی ٹوریم چلا گیا تو بھی اسے نہیں بھولی۔ اب سیتل یونین کا پریسیڈنٹ بن گیا۔ ایلما سکریٹری اور شمن کو خزانچی کا عہدہ سنبھالنا پڑا۔

یہاں سے شمن کی زندگی کی تیسری منزل شروع ہوتی ہے۔ اب وہ ترقی پسند گروپ کی پرجوش رکن بن گئی ہے۔ امتحان کا نتیجہ آنے کے بعد شمن فکرمند رہتی ہے کہ اب کہاں جائے۔ گھر اس کے لیے سرائے تھا۔ جہاں کسی کو اس کی ضرورت نہ تھی لہذا اب اس نے

ایک قومی اسکول کی سرپرستی قبول کر لی۔ اس درمیان افتخار سے خط و کتابت اور ایک آدھ بار ملاقات بھی ہوتی رہی۔ بالآخر ایک دن افتخار کی تین بچوں والی بیوی آکر سپنوں کا فلک بوس محل زمین پر گرا گئی۔ یہ شمن کی زندگی کی سب سے بڑی ٹھوکر تھی۔ اس نے اب تک محبت کی تلاش کی تھی۔ اب وہ اس راہ میں تھک کر مایوس ہو چکی تھی۔ اس کے اندر کی عورت نے ایک انتقامی کروٹ لی۔ اس نے مختلف لوگوں سے میل جول بڑھایا۔ اور ہر ایک شمن کو اپنا معشوق سمجھتا رہا۔ اس نے کسی کی غلط فہمی دور نہ کی۔

"وہ ان سب پر یہ ظاہر کئے رہتی تھی کہ اوروں سے تو صرف مروت کی وجہ سے ملتی ہے۔ اصل چوٹ تو اس نے لگائی ہے۔ اگر ایک سے بے تکلف ہوتی تو چاہتی دوسرا بھی دیکھ لے کہ ایک چولھے پر کھانا پکے تو اُپلے کی آنچ بیکار نہ جائے۔ کچھ نہ کچھ وہاں بھی بھنتا رہے۔ یہ بڑا کارگر حربہ تھا اور اس کی فتح کا سب سے بڑا راز!" ۲۲ء

شمن کی زندگی کا یہ پہلو ناپسندیدہ ہے۔ وہ تنہائی یا ناکامی سے گھبرا کر اس نوع کے تعلقات قائم کرتی ہے۔ خود کو مصروف رکھنے کے لئے وہ کوئی اور کام بھی کر سکتی تھی۔ وہ ایک اچھی سماجی کارکن تھی لیکن اس نے چند لوگوں سے تعلقات استوار کئے۔ یہ تعلقات گرچہ ایک حد کے اندر تھے پھر بھی ان کی نوعیت نہایت گھٹیا اور پوچ سی ہے۔ جو شمن کے اب تک کے کردار سے توقع نہیں کی جا سکتی۔ اب تک اس کی جو تصویر سامنے آتی ہے اس میں وقار اور خودداری کی کیفیت تھی۔ اور اب تعلیم پانے کے بعد عمر کی اس حد میں پہنچ کر انتقام کا یہ گھٹیا فلسفہ اس کے ذہن میں نہ جانے کیسے آیا اور وہ بھی اتنے عرصے تک باقی رہا۔

رفتہ رفتہ وہ سارے لوگ جن سے شمن کے تعلقات تھے اپنے اپنے ٹھکانوں پر چلے گئے۔ شمن ایک بار پھر تنہا رہ جاتی ہے۔ اور اب اپنی تنہائی کو دور کرنے کے لئے ایک نیا نسخہ آزماتی ہے۔ وہ کئی بچوں کو گود لیتی ہے لیکن اپنے ارادے میں کامیاب نہیں ہو پاتی اور اس نتیجے پر پہونچتی ہے کہ پرایا پھر پرایا ہوتا ہے اور وہ زندگی میں تنہا ہے۔ اس کے بعد وہ شہر در شہر در گھومتی ہوئی اپنی دوست الماس کے گھر پہنچتی ہے۔ یہاں اس کی

ملاقات آئرش نوجوان روفی ٹیلر سے ہوتی ہے۔ روفی ٹیلر سے شمن کی دوستی ہوجاتی ہے اور وہ اس سے شادی کرلیتی ہے۔ لیکن یہ شادی راس نہیں آتی اس کی ازدواجی زندگی میں تلخیاں پیدا ہوجاتی ہیں۔ اس تلخی کا سبب ہندوستان کی غلامی اور پھر سفید رنگ کے نسلی تعصبات ہوتے ہیں۔ بالآخر یہ تلخی اس قدر بڑھتی ہے کہ ٹیلر شمن سے ناراض ہوکر محاذِ جنگ پر چلا جاتا ہے۔ شمن ایک بار پھر تنہا رہ جاتی ہے۔ انھیں دنوں اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ ماں بننے والی ہے۔ اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اس کا اکیلاپن دور ہوگیا اور سارے جہان کی دولت و محبت سمٹ کر اس کے دامن میں آگئی۔

شمن کی نفسیات کے ٹیڑھے پن کا خلاصہ اس قدر ہے کہ وہ محبت کی بھوکی لڑکی ہے۔ پیدا ہوتے ہی ماں کی محبت سے محروم ہوگئی۔ وہیں سے وہ محبت کی تلاش شروع کرتی ہے۔ لیکن ہر تجربہ اسے دھوکہ دیتا ہے اور یہ دھوکے بھی لمحاتی ہوتے ہیں جو اس کی تشنگی میں اور اضافہ کرتے ہیں۔ وہ جس مخصوص معاشرے میں پرورش پاتی ہے اس کے مریضانہ جراثیم اس میں سرایت کرتے چلے جاتے ہیں۔ یہ تمام عناصر مل کر اس کی نفسیات میں کجی پیدا کر دیتے ہیں اس کے مزاج میں ضد اور بغاوت پیدا ہوجاتی ہے۔ ذہن پر اس کی حکمرانی نہیں ہوتی بلکہ وہ ہمیشہ اپنے لاشعور کا کہا مانتی ہے۔ بعد میں وہ شرمندہ بھی ہوتی ہے۔ چند لمحے سوچتی ہے اور پھر اس کا باغی ذہن اپنی راہ پر دوبارہ بھاگ نکلتا ہے۔

شمن کے کردار میں وقت کے ارتقا کے ساتھ ساتھ تبدیلی واقع ہوتی ہے لیکن کوئی نمایاں تبدیلی پیدا نہیں ہوتی۔ جو تبدیلی سامنے آتی ہے وہ بہت حد تک عمر کے بڑھنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہیں ایک بات سامنے آتی ہے کہ اگر شمن کو اس کے ماحول نے بنایا ہے تو ماحول کے اثرات عمر کے بڑھنے کے ساتھ ساتھ مختلف ہونے چاہئیں۔ جب کہ شمن کا بلوغت کا رویہ اس کے بچپن کے ٹیڑھے پن کی ترقی یافتہ شکل معلوم ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ عصمت نے اس کردار کو افسانوی شکل دینے میں اس مفروضہ کو پیش نظر رکھا ہے کہ بڑی عمر میں نمایاں ہونے والی شخصیت بچپن میں ہی تشکیل پاجاتی ہے۔

بہرحال شمن ٹائپ کردار نہیں ہے بلکہ وہ منفرد اور انوکھا کردار ہے۔ ہر چند کہ عصمت نے کوشش کی ہے کہ ان کا یہ کردار اس دور کی نئی تعلیم یافتہ لڑکیوں کی ذہنی اور جذباتی الجھنوں کی نمائندگی کرسکے شمن یہ کام انجام دیتی ہے، لیکن جزوی طور پر۔ ٹیڑھی لکیر کی تکنیک بنیادی طور پر روایتی تکنیک ہے۔ ان معنوں میں کہ شمن کے کردار کے ارتقاء کو ایک خاص رومانی تسلسل میں پیش کیا گیا ہے اور وہ اس طرح کہ جیسے جیسے وقت گزرتا ہے اس کے ساتھ ساتھ مصنفہ نے شمن کی زندگی کو آگے کی طرف بڑھایا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے ابتدا، وسط اور انجام کی تکنیک کہہ سکتے ہیں۔ یہ فکشن لکھنے کا روایتی طریقہ ہے۔

"ٹیڑھی لکیر" میں جہاں عصمت نے گھریلو معاشرت اور قومی اسکولوں کی نہایت حقیقی تصویر پیش کی ہے۔ وہیں چند ایسے واقعات بھی پیش کیے ہیں جو قرین قیاس نہیں ہیں۔ مثلاً امریکن مشن کالج کے ایک ایسے جلسے کا ذکر جہاں پروفیسر خود لڑکے لڑکیوں کے جوڑے ملائیں۔ اس کے علاوہ شمن اور ایلما کے سلسلے میں چند ایسے واقعات بیان کیے ہیں جو ناقابل یقین ہیں۔ ایلما کی اپنے بچے سے صرف اس بنا پر نفرت اور ظالمانہ رویہ کہ وہ سیتل کا بیٹا ہے۔ اس کے علاوہ شمن کا منجو بی کی بیٹی کو جسے وہ پالنے کے لیے لیتی ہے، کڑکتی ہوئی سردی کی رات میں ٹھنڈے پانی سے نہلانا۔ اس طرح کی باتیں وہی انسان کرسکتا ہے جو اپنا ذہنی توازن کھوچکا ہو۔

اس کے علاوہ عصمت نے جس نکتے پر لاکر اس ناول کو ختم کیا ہے وہ ہے شمن کا ماں بننا اور اس کے ذہن و جذبات میں حیرت انگیز تبدیلی۔ انھوں نے اس طرح ناول کو ایک طربیہ انجام دیا ہے۔

معصومہ

"معصومہ" (۱۹۶۱ء) بمبئی کے ماحول پر لکھا گیا ناول ہے۔ جس میں فلم انڈسٹری اور سیٹھ ساہوکاروں کی زندگی کی حقیقی تصویر پیش کی گئی ہے۔

اس ماحول کو پیش کرنے کے لیے عصمت چغتائی نے معصومہ کے کردار کا سہارا لیا ہے۔ ناول کے عنوان سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عصمت یہاں بھی اپنے پچھلے ناول "ٹیڑھی لکیر" کی شمن کی طرح معصومہ کے کردار کو اپنا موضوع بنائیں گی۔ ابتدا میں محسوس بھی ایسا ہی ہوتا ہے کہ معصومہ کی کہانی بیان کی جارہی ہے۔ لیکن ناول کے تقریباً ابتدائی پچاس صفحات میں

معصومہ کی اصل کہانی مکمل ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد کے واقعات جو دو سو صفحات پر مشتمل ہیں ان کو پڑھنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ عصمت کا مطمح نظر معصومہ کی کہانی بیان کرنا نہیں بلکہ بمبئی کے ماحول کو پیش کرنا ہے۔ خود ایک انٹرویو میں کہتی ہیں:

"یہاں (بمبئی) آنے کے بعد کمیونسٹ پارٹی سے میرا واسطہ پڑا۔ اور مجھے سیاست اور اکونومکس کا بھی تجربہ ہوا۔ پتہ چلا کہ سیکس اور اس کی گھٹن ہی اتنا اہم موضوع نہیں ہے بلکہ بہت سے اور موضوع ہیں۔ اور پھر میں نے ان موضوعات کو چھونے کی کوشش کی۔ بمبئی کے ماحول کو پیش کیا۔ میری ایک ناول "معصومہ" بمبئی کے ماحول پر لکھی گئی ہے۔"[۲۳]

معصومہ کی کہانی اس طرح ہے کہ معصومہ کے والد فوج میں ملازم تھے۔ بڑے دور اندیش تھے۔ ملک کی تقسیم کے وقت حالات کا رخ دیکھتے ہوئے جمع شدہ پونجی اور تین بڑے بیٹوں کے ساتھ پاکستان سدھارے کہ وہاں پیر جم جائیں گے تو باقی بچوں اور بیگم کو بلالیں گے۔ مگر وہاں جاکر انہوں نے کسی کی خبر نہ لی۔ بیگم صاحبہ کچھ عرصہ تک جو کچھ اثاثہ تھا اس سے گزارا کرتی رہیں۔ جب معاشی حالت خراب ہونے لگی تو بچوں کے ساتھ حیدرآباد سے بمبئی آگئیں۔ پہلے ایک شناسا احسان صاحب کے یہاں چند دنوں تک رہیں۔ جب ان کی بیوی نے ناک بھوں چڑھائی تو احسان صاحب نے ایک کمرے کا الگ انتظام کر دیا۔ کرایہ بھی خود ہی دے دیا کرتے تھے اور وقتاً فوقتاً امداد بھی کرتے رہتے تھے۔ احسان صاحب کی مدد سے بہت تنگی ترشی سے گزر ہو رہی تھی کہ بیگم کو کچھ بچے ہوئے برتن بیچنے کے لیے حیدرآباد جانا پڑا۔ واپسی پر گھر کا ماحول کچھ بدلا ہوا دکھائی دیا۔ بڑی بیٹی معصومہ پھولدار ہاؤس کوٹ میں ملبوس دکھائی دی۔ معلوم کرنے پر پتہ چلا کہ یہ سب احمد بھائی کی مہربانیاں ہیں۔ احمد بھائی لکھ پتی جنرل مرچنٹ تھے اور باندرہ میں رہتے تھے۔ بیگم سمجھیں احمد بھائی معصومہ سے بیاہ کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن جب احسان صاحب سے احمد بھائی کا منشا معلوم ہوا کہ وہ شادی بیاہ جیسی بیوقوفیاں نہیں کیا کرتے تو بیگم چراغ پا ہوگئیں لیکن بڑھتے ہوئے خرچ اور نوابی مزاج کے تقاضے نے بیگم کی ممتا اور

خاندانی وقار کو رفتہ رفتہ سلا دیا پھر ایک دن معصومہ بانو کے دام لگ گئے اور وہ نیلوفر بن گئی۔

نیلوفر کے واسطے سے احمد بھائی اور ان کی فلم لائن، سورج مل اور اس کا مکر و فریب، راجہ صاحب اور ان کے بزنس اور کارخانے کی تمام حقیقتیں سامنے آتی ہیں۔ بالآخر معصومہ ایک باقاعدہ طوائف بن جاتی ہے پھر بھی کبھی کبھی وہ اپنی اس دنیا کو یاد کرتی ہے جو اس کے دل میں ارمان بن کر رہ گئی اور حالات نے اسے اس اندھیرے میں لا پھینکا۔ یہی بمبئی کا ماحول "معصومہ" کا موضوع ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اگر بمبئی کے ماحول کو پس منظر میں رکھ کر معصومہ کے کردار پر زیادہ توجہ دی جاتی تو یہ ناول بھی "ٹیڑھی لکیر" اور "امراؤ جان ادا" کی طرح کردار کا ایک اہم ناول بن جاتا۔ معصومہ کی کہانی (جو شروع کے چند صفحات میں بیان کر دی گئی) میں وہ تمام خصوصیات زیریں لہر کی طرح موجود ہیں جو اسے ایک المیہ کردار بنا کر ابھارتیں۔ معصومہ نیلوفر بننے کے بعد بھی کبھی کبھی اپنی معصوم دنیا کے خوابوں میں کھو جاتی ہے صرف اسی وقت ہمیں معصومہ سے ہمدردی ہوتی ہے لیکن یہ لمحہ پلک جھپکتے آتا ہے اور گزر جاتا ہے۔ بہت جلد "معصومہ" پر "نیلوفر" غالب آجاتی ہے جو ایک ٹپیکل طوائف ہے اور بہرحال اسی تاریک ماحول کا حصّہ۔ پروفیسر عبدالسلام اس جانب اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"معصومہ کو پڑھ کر نہ ہمدردی ہوتی ہے اور نہ نفرت۔ اس کی کہانی تقسیم سے متاثر ہونے والے عام افراد کی کہانی بن جاتی ہے .... اگر عصمت کے دل میں المیہ نگار کی سی ہمدردی ہوتی، انسانی عظمتوں کا احساس ہوتا، انسان کو حالات سے مغلوب نہ سمجھتیں تو معصومہ کی صورت اس سے مختلف ہوتی۔ معصومہ تقسیم کا المیہ بن سکتی تھی۔ کانگریس سے متفق ہونے کی بنا پر عصمت بھی برصغیر کی تقسیم کے خلاف احتجاج کر سکتی تھیں"[۲۷]

جہاں تک معصومہ کے کردار کے المیہ پہلو کا تعلق ہے یہ بالکل صحیح ہے کہ معصومہ کے کردار میں یہ عناصر پوری طرح موجود تھے کہ وہ ایک المیہ ہیروئن بن کر ابھرتی لیکن یہ صحیح نہیں کہ معصومہ تقسیم کا المیہ بن جاتی۔ معصومہ کی تباہی کا سبب برصغیر کی تقسیم نہیں ہے۔ برصغیر کی تقسیم معصومہ کی تباہی

کے اسباب کا صرف بہانہ ہے۔ اس کی تباہی کا سبب سب سے بڑھ کر اس کے والدین ہیں۔ ان کا نوابانہ مزاج ہے اس کے بعد وہ حالات ہیں جن سے معصومہ اور اس کی ماں کا سابقہ پڑا۔ معصومہ کے باپ اور ماں دونوں کے مزاج میں عیاشی رچی ہوئی تھی، وہ باپ جو ایک زمانے میں یہ تمنا کیا کرتے تھے کہ "چھوما (معصومہ) کو ولایت بھیجیں گے" پاکستان جاکر بیوی، بچوں کو سرے سے بھول گئے۔ اس لیے نہیں کہ تقسیم کے المیہ نے انھیں اپنے خاندان کو بھولنے پر مجبور کردیا بلکہ نوابانہ مزاج رنگ لایا اور انھوں نے انیس برس کی نوعمر لڑکی سے شادی رچالی۔ بیگم کی طبیعت کے بارے میں عصمت چغتائی رقم طراز ہیں:

"جاگیرداری نظام کی ساری لعنتیں سوئی پڑی تھیں۔ فاقوں اور غربت نے انھیں رگوں میں پھر زندہ کردیا۔ اگر بیگم درمیانہ طبقہ کی کمزوریوں میں جکڑی ہوتیں تو بجائے بیٹی کا سودا کرنے کے سلائی کرکے پیٹ پالتیں۔ لڑکی کو کسی اسکول میں چھوٹی موٹی نوکری مل جاتی روکھی سوکھی میں گزر کرتیں تو زیور بھی کئی سال ساتھ دے جاتا۔ مگر تنگی ترشی کی تو انھیں عادت نہ تھی اور نہ ہی کبھی کسی کو کرتے دیکھا ہاں لڑکیوں کے سودے پشتوں سے ہوتے چلے آئے تھے"[۲۵]

ابتدا میں جب معصومہ کے دام لگ رہے تھے تو کہیں کہیں ان کی ممتا ابھرتی ہے مگر فوراً ہی ان کے مخصوص حالات کے تقاضے اس ممتا پر غالب آجاتے ہیں اور پھر:

"بیگم کی نوابی لوٹ آئی۔ وہی کھانے پینے کی ریل پیل، قدم قدم پر نوکر، بیگم وہی صبح گیارہ بجے سوکر اٹھنے لگیں۔ جیسے برا خواب دیکھا تھا۔ آنکھ کھلی تو کچھ بھی نہ بگڑا تھا۔ صرف نواب نہ تھے تو نازبرداریوں کو احسان صاحب کیا کم تھے.... جب وہ چاندی کی پٹاری سامنے رکھے گلوریاں بناتیں تو سارنگی کی گنگناہٹ اور طبلے کی تھاپ کی کسر رہ جاتی"[۲۶]

اس طرح بیگم مکمل طور سے ایک نائیکہ کے روپ میں سامنے آتی ہیں۔ اور معصومہ کو عصمت نے جس انداز سے پیش کیا ہے وہ بالکل ایک طوائف کی شکل ہے۔ وہ معصومہ جسے بہت سے شعر یاد تھے اور بیت بازی میں ہمیشہ جس کی پارٹی جیتا کرتی تھی، جسے شیلے سے عشق تھا اور کیٹس پر دم جاتا تھا۔

وہی معصومہ جب نیلوفر بنتی ہے تو جیسے یک لخت سب کچھ بھول جاتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ حالات نے اسے جس گندے کنوئیں میں گرایا تھا وہاں اس کی شخصیت کا مسخ ہو جانا فطری تھا لیکن معصومہ کے کردار کی عظمت کا تقاضا یہ تھا کہ نیلوفر کے پردے میں بھی "معصومہ" سانس لیتی ہوئی نظر آتی — تو شاید معصومہ بھی امراؤ جان کی طرح زندہ ہو جاتی۔ لیکن عصمت نے اس کے مزاج کی نفاست اور معصومیت اس طرح کھرچ کر پھینک دی جیسے معصومہ طوائف کے گھر ہی پیدا ہوئی ہو۔ اس کے اعمال سے اس کی پچھلی زندگی کی معصومیت جھلکتی نظر نہیں آتی اور نہ اس کے کسی عمل سے اس زندگی سے آزادی حاصل کرنے کی جدو جہد کا پتہ چلتا ہے۔ صرف اس کی سوچ میں کہیں کہیں اُس زندگی کی پرچھائیاں ابھرتی ڈوبتی نظر آتی ہیں۔

> "معصومہ سر پہ آنچل کا بکل مارے ہل ہل کر انتیسواں پارہ پڑھ رہی ہے اگلے جمعہ قرآن شریف ختم ہو جائے گا پھر نشرہ ہو گا۔ گلابی پوتھ کا پیجامہ پستئی جالی کا دوپٹہ، اس کے بنڈے سے بگولے اٹھنے لگے۔ دادا ابا کی بوئی ہوئی مہندی سے شعلے اٹھ اٹھ کر فضا پر چھا گئے" ۲۷

لیکن یہ المیہ انداز پورے طور پر ابھر کر سامنے نہیں آیا کیونکہ عصمت نے نیلوفر کے بیان میں اگرچہ حقیقت نگاری سے کام لیا ہے لیکن ان کی یہ حقیقت نگاری اس قدر بے رحم ہو گئی ہے کہ ایک دوسری نرم و نازک حقیقت کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔ نیلوفر کے سلسلے میں بعض بیانات میں اس قدر عریانیت آگئی ہے کہ وہ گراں گزرتی ہے۔ اس طرح کے عریاں بیانات سے اگر یہ ناول پاک ہوتا تو بھی اس کی حقیقت نگاری میں کوئی فرق نہ آتا۔

دوسری بات یہ کہ احمد بھائی، سورج مل، راجہ صاحب اور احسان صاحب کے ذریعے عصمت نے جس ماحول کو پیش کیا ہے اس کے حقیقی ہونے میں کوئی شائبہ نہیں۔ احمد بھائی کی گھناونی جنسی بھوک اس طرح کے سیٹھ ساہوکاروں کی زندگی کے ایک کریہہ پہلو کو سامنے لاتی ہے۔ سورج مل کنوڈیا کے ذریعے فلمی زندگی کے شب و روز کی حقیقت کھلتی ہے راجہ صاحب کے ذریعہ سیاست کے گھناؤنے پہلو کا انکشاف ہوتا ہے۔ ہند و پاک کی تقسیم کے بعد جو راجہ اور نواب اجڑ گئے ان میں بیشتر بزنس کی طرف مائل ہوئے۔ وہ اپنی عیاریوں

اور حکمرانوں کی رشوت خوری سے فائدہ اٹھاکر مزدوروں کا استحصال کر رہے تھے اور مقامی سیاست پر قبضہ جمائے بیٹھے تھے۔ پھر بھی جھوٹی وطن پرستی اور غریب پروری کا ڈھونگ رچاکر باعزت اور نیک نام بنے ہوئے تھے۔ عصمت نے ان کی عیاریوں کا پردہ چاک کیا۔ انھوں نے اس مخصوص ماحول کو اس کے پورے خدو خال کے ساتھ نمایاں کیا۔ بمبئی کی خاص زبان کے استعمال میں بھی ان کو مہارت حاصل ہے۔ "معصومہ" میں انھوں نے اکثر اس زبان کا استعمال کامیابی سے کیا ہے۔

جہاں تک پلاٹ کا تعلق ہے "معصومہ" میں واقعات کی ترتیب میں منطقیت کا احساس موجود ہے لیکن بمبئی کے ماحول کو پیش کرتے ہوئے معصومہ کی کہانی جو اس کے ماضی سے متعلق ہے، پیوندسی معلوم ہوتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے یہ دوہرے پلاٹ کا ناول ہے جس میں ماحول خاص اہمیت رکھتا ہے اور معصومہ کی کہانی ضمنی طور پر اس کے ساتھ چلتی ہے۔

"سودائی":

"سودائی" (۱۹۶۴ء) عصمت چغتائی کا ایک کمرشیل ناول ہے۔ ناول لکھنے سے پہلے یہ کہانی "بزدل" کے نام سے فلمائی جا چکی تھی۔ عصمت نے اس کہانی کو "سودائی" کے نام سے بعد میں ناول کی شکل دی۔ لہذا ناول کی کہانی اور اس کی پیش کش کا انداز بھی فلمی ہے۔

سورج اس کہانی کا مرکزی کردار ہے۔ یہ نفسیاتی طور پر ایک ایب نارمل انسان ہے اس کی ایب نارمیلٹی کی بنیادی وجہ وہ ماحول ہے جس میں اس کی پرورش ہوئی۔

سورج کے والدین کا اس کے بچپن میں انتقال ہو جاتا ہے۔ سورج سے چھوٹا اس کا ایک بھائی چندر اور بہن بمبو ہوتی ہے۔ ان سب کے ساتھ ایک لاوارث بچی چاندنی بھی رہتی ہے۔ ان تین بہن بھائیوں کے ساتھ ان کی ماں کی ایک سہیلی رہتی ہے جسے یہ لوگ موسی کہتے ہیں اور جو ان کی پرورش کی ذمہ داری اٹھائے ہوتی ہے۔ موسی سورج کی نہایت خاطر مدارات کرتی ہے کہ وہ اپنی بیٹی اوشا کی شادی سورج سے کرنا چاہتی ہے۔ موسی چاہتی

ہے کہ سورج ایک بہت ہی اعلیٰ انسان ہے۔ لہٰذا وہ صبح و شام اس کی آرتی اتارتی ہے اور اپنے گھر میں تقریباً اسے دیوتا کا درجہ دے دیتی ہے۔ اوشا بھی دن رات بہت عقیدت کے ساتھ سورج کی خدمت کرتی ہے۔

سورج کی اس خاطر مدارات کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے اس مقام کو بنائے رکھنے کی خاطر اپنے اعمال و افعال میں نہایت محتاط ہو جاتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ اس سے کوئی ایسی حرکت سرزد نہ ہو جو اس کے کردار پر داغ بنے۔ یہاں تک کہ وہ اپنی چھوٹی چھوٹی روزمرہ کی فطری خواہشات کو بھی دباتا رہتا ہے۔ وہ کھیل کود اور ہنسی مذاق سے بھی دامن بچاتا ہے کیونکہ دیوتا جیسی شخصیت کے لیے یہ باتیں غیر فطری ہیں۔

سورج جانتا ہے کہ اوشا سے اس کی شادی ہوگی لیکن وہ کبھی اس کی طرف نظر اٹھا کر دیکھتا بھی نہیں کہ یہ بات اس کے مرتبے کے خلاف ہے۔ غرضکہ اس کی تمام خواہشیں اور امنگیں دیوتا کے لبادے تلے ڈھک دی جاتی ہیں۔ یہ مصنوعی طرز عمل اس کی شخصیت میں پیچیدگیاں پیدا کر دیتا ہے اور اسے اندر سے شیطان صفت بنا دیتا ہے۔ جب چاندنی بڑی ہو جاتی ہے تو اس کے حسن و جمال کو دیکھ کر اس کے اندر کی شیطانیت اُبھر آتی ہے۔ اب اسے جب بھی موقع ملتا ہے وہ چاندنی کے ساتھ گستاخی کرنے سے چوکتا نہیں۔ اس کا یہ جنون دن بہ دن بڑھتا جاتا ہے۔ اس کی قوتِ ارادی ختم ہوتی جاتی ہے اور وحشتیں بڑھتی جاتی ہیں۔ بالآخر چاندنی ایک دن تنگ آ کر اس کے بھائی چندر کے ساتھ بھاگ جاتی ہے لیکن اسے راستے میں پتہ چلتا ہے کہ وہ جسے چندر سمجھ رہی ہے وہ دراصل سورج ہے۔ اب سورج کو چاندنی سے شادی کا وعدہ کرنا پڑتا ہے۔ عین شادی کے دن اوشا چاندنی کو مشورہ دیتی ہے کہ وہ زہر پی لے تاکہ اس کی وجہ سے گھر میں پریشانیاں اور فساد نہ بڑھے۔ لیکن اوشا کے اس مشورے میں اس کی اپنی غرض پوشیدہ ہوتی ہے۔ وہ چاندنی کو اپنے راستے سے ہٹانا چاہ رہی تھی۔ لیکن چاندنی کے بجائے زہر کا پیالہ سورج پی لیتا ہے۔ اس طرح اس کی زندگی ختم ہو جاتی ہے۔

عصمت چغتائی اس کہانی کے ذریعے دراصل یہ دکھانا چاہتی ہیں کہ اگر انسان کی فطری

خواہشات کو روکا یا دبایا جائے تو نہ صرف اس کی شخصیت اندر سے کھوکھلی ہوجاتی ہے بلکہ وہ فطری خواہشات جب بھی موقع پاتی ہیں، غلط راستے سے ہی سہی اپنے اظہار اور تکمیل کی کوشش کرتی ہیں۔

سورج کا بچپن، بچپن کی تمام تر معصومیت اور شرارت سے پرے بزرگ بن کر گزرتا ہے وہ کھل کر اپنے ساتھیوں کے ساتھ بات نہیں کرسکتا، کھیل نہیں سکتا۔ وہ اپنی کسی بھی خواہش کو اپنی زبان یا اپنے عمل سے ظاہر نہیں کرسکتا۔ لہذا اس کی شخصیت کو مسخ کرنے میں تمام چیزیں اہم رول ادا کرتی ہیں اور وہ ایک غلط راستہ اپناتا ہے اور زہر پی کر نجات حاصل کرتا ہے۔

فطری جبلتوں کو دبانے اور اس کے نتائج کا یہ تھیم عصمت کی دوسری کہانیوں اور ناولوں میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" اور "دل کی دنیا" میں یہ چیزیں قدرے مختلف ڈھنگ اور زیادہ بہتر طریقے سے پیش کی گئی ہیں۔

"عجیب آدمی":

عصمت چغتائی کا ناول "عجیب آدمی" ——— فلمی دنیا سے متعلق ہے۔ اس میں ایک کردار کے ذریعے پوری فلمی دنیا کے ماحول اور طریقۂ کار کو پیش کیا گیا ہے۔

اس ناولٹ کا مرکزی کردار دھرم دیو فلم انڈسٹری کا نہایت مشہور اور کامیاب فلم اسٹار ہے۔ یہ شخص اندرونی طور پر ایک اچھا انسان ہے اور ذہنی اور جذباتی طور پر بہتر اور پرامن زندگی گزارنے کا خواہشمند ہے۔ لیکن وہ جس ماحول کا حصہ ہے وہاں اس کی یہ آرزوئیں ناکام رہ جاتی ہیں کیونکہ جابجا اس کے جذبات و احساسات اس ماحول کی حقیقتوں سے ٹکراتے ہیں اور اس کے قدم لڑکھڑا جاتے ہیں۔

ابتدا میں دھرم دیو منگلا سے محبت کرتا ہے۔ منگلا بھی اسے حاصل کرنے کے لیے جان کی بازی لگا دیتی ہے۔ دونوں کی شادی ہوجاتی ہے۔ لیکن شادی کے بعد جب دھرم دیو فلم کی شوٹنگ کے دوران زرینہ کے ساتھ کام کرتا ہے اور زرینہ اس کے قریب آنے کی

کوشش کرتی ہے تو وہ زرینہ کو جھٹک دیتا ہے اور اپنی بیوی کو فون کرتا ہے کہ وہ وہاں آجائے تاکہ وہ غلط جذبوں کی دسترس سے بچ سکے۔ لیکن جب وہ زرینہ کو اپنی فلمی پارٹی کے دوسرے افراد سے گھل مل کر بات کرتے دیکھتا ہے تو اسے تکلیف ہوتی ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ زرینہ صرف ڈائرکٹر سے محبت کرتی ہے اس کے دل میں میرے لیے کوئی جگہ نہیں۔ اس کے دل میں ایک خواہش ابھرتی ہے کہ بہر حال زرینہ اس سے محبت کرے۔

اس کی طبیعت کا یہ تضاد دراصل اس کی انسانی فطرت کا غماز ہے جس میں خیر و شر کی آمیزش ہے۔ رفتہ رفتہ زرینہ سے اس کی دوستی منظر عام پر آجاتی ہے۔ نتیجے میں اس کی بیوی اس سے بدظن ہو جاتی ہے اور انتقام کے طور پر اس کی فلم میں گانے دینا بند کر دیتی ہے۔ اور دوسرے لوگوں کو بھی عدم تعاون کی تلقین کرتی ہے۔ اس کے بچے بھی اس سے ناراض رہتے ہیں۔ دھرم دیو پریشان ہو جاتا ہے۔ اس کا غم غلط کرنے کے لیے اس کے دوست اسے ایک طوائف پدما کے پاس لے جاتے ہیں۔ یہاں راگ و رنگ کی محفلوں میں وہ خود کو ڈبونے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اپنے آپ کو سنبھالنے میں ناکام رہتا ہے۔ اس کی زندگی منگلا، زرینہ اور پدما کے گرد الجھ کر دشوار ہو جاتی ہے۔ وہ بار بار بیوی بچوں کو اپنی طرف بلانا چاہتا ہے۔ ان کی محبت حاصل کرنا چاہتا ہے تاکہ اسے سکون مل سکے لیکن وہ واپس نہیں آتے۔ اس کا دوست بھی اپنے گھر چلا جاتا ہے۔ دنیا کے تمام رشتے ناطے اس سے منھ موڑ لیتے ہیں۔ وہ ہر ایک کی طرف سکون کی خاطر بڑھتا ہے لیکن پھر شراب اور خواب آور گولیاں ہی اس کے سکون کا ذریعہ بنتی ہیں اور یہی چیزیں اسے موت سے ہم کنار کر دیتی ہیں۔

اس طرح اس ناولٹ میں دھرم دیو کے کردار کے ذریعے فلم انڈسٹری کے اندرونی ماحول کی تصویر کشی کی گئی ہے جس میں پوری فلم انڈسٹری پر بھرپور طنز بھی ہے۔

اس ناولٹ کی کہانی اور اس کے ہیرو کا المیہ مشہور فلم ساز و اداکار گرودت کی زندگی سے قریب معلوم ہوتا ہے۔

"دِل کی دنیا":

"دل کی دنیا" ـــــــــ عصمت چغتائی کا ایک سماجی ناولٹ ہے۔ جس میں انھوں نے خاندان اور معاشرے کے فرسودہ رسم ورواج میں جکڑی ہوئی ایک ایسی لڑکی کی کہانی بیان کی ہے جو شوہر کی بے التفاتی کا شکار ہے۔

عصمت نے اس کہانی کو بیان کرنے کے لیے پس منظر کے طور پر ایک مشترکہ خاندان کو پیش کیا ہے۔ جس میں سماجی رسم ورواج، بڑی بوڑھیوں کے مختلف قسم کے توہمات اور مذہبی عقائد کی بہت حقیقی اور دل کش تصویر سامنے آتی ہے۔

کہانی کی ہیروئن قدسیہ بیگم کی شادی پندرہ سال کی عمر میں ہوگئی تھی۔ شادی کے بعد اس کے میاں انگلینڈ گئے اور واپسی میں ایک میم ساتھ لے آئے اور قدسیہ بیگم کو جن پر کبھی جان نثار کیا کرتے تھے، یکسر بھول گئے۔ اس نے ہزاروں منتیں کیں مگر انھوں نے اس کی شکل تک دیکھنا گوارا نہ کیا۔ اب قدسیہ بیگم نے معاشرے کے آداب کے مطابق زندگی کی ساری رنگینیوں سے منھ موڑ لیا اور اپنی تقدیر پر شاکر وصابر ہوگئی لیکن کبھی کبھی اس کے دل میں بھی امنگیں جاگ پڑتیں اور وہ بھی زندگی سے لطف اندوز ہونے کی تمنا کیا کرتی اور یہ عام طور سے اس وقت ہوتا جب "بوا" کے گانے کی آواز آتی۔

"بوا" سے عصمت کہانی کی ابتدا میں ہی متعارف کراتی ہیں۔ یہ ایک نیم پاگل لڑکی ہے جس کی بارات رخصت ہوتے ہوئے ندی میں ڈوب جاتی ہے۔ صرف دلہن بچ جاتی ہے۔ اس حادثہ میں اس کا ذہنی توازن کچھ بگڑ جاتا ہے۔ وہ اپنے اوپر بیوگی کے مظاہر طاری کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ کیونکہ اس نے اپنی ایک خیالی دنیا آباد کر لی ہے۔ جس میں وہ اور اس کے محبوب غازی میاں ہیں۔ غازی میاں اس علاقے کے جانے مانے بزرگ تھے اور جنھیں انتقال کئے ہوئے صدیاں گزر چکی تھیں۔ بوا کی زندگی عیش سے گزرتی تھی۔ وہ دن رات گنگنایا کرتی اور بڑی آزادی سے گھوما کرتی۔ اس توہم پرست معاشرے میں اس نے اپنے غازی میاں کی دھاک بٹھا دی تھی۔ اب

کسی کو اسے چھیڑنے کی ہمت نہ پڑتی تھی۔ بوا کی زندہ دلی نے قدسیہ بیگم کو بھی جینے کے ڈھنگ سکھا دیئے۔ اس کی زندگی میں بھی کچھ تبدیلیاں ہونے لگیں اور وہ اپنے رشتے کے دیور شبیر حسن سے عشق کر بیٹھیں۔ اس معاشرے میں یہ بڑی کٹھن منزل تھی۔ ایک شادی شدہ عورت کسی غیر مرد سے عشق کرے۔ قدسیہ بیگم نے اپنی بساط بھر کوشش کی اور جب کامیابی کی کوئی امید نہ دیکھی تو خودکشی کی ٹھانی۔ لیکن عین وقت پر "پھوپھا" نے جو قدسیہ بیگم کے خاموش عاشق تھے ان کو مدد پہنچائی اور قدسیہ بیگم نے شبیر حسن کے ساتھ ایک نئی زندگی کی طرف قدم بڑھا دیئے۔ انھوں نے اس گھر اور معاشرے کو خیرباد کہا۔ ہر قید و بند یہاں تک کہ شادی اور نکاح سے بھی بے نیاز ہو کر دل کی دنیا آباد کی کیونکہ ان مفروضوں کے لیے سماج اجازت نہ دیتا تھا۔

اس کہانی کے ذریعے عصمت چغتائی نے ہندوستانی سماج کی فرسودہ ذہنیت کو پیش کیا ہے۔ قدسیہ ہندوستانی عورت کی ازلی بدنصیبی کا نمونہ بن کر سامنے آتی ہے۔ جس کی انفرادی زندگی کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ بلکہ شوہر ہی اس کی زندگی کا مرکزی محور ہے۔ چاہے وہ ظالم و جفا کار ہی کیوں نہ ہو، عورت کا فرض ہے کہ وہ اس کی پرستش کرے۔ خاندانی وقار کی تمام تر ذمہ داری قبول کرے۔ اور اپنے — فطری اور جبلی تقاضوں کو خاندان کی لاج تلے دفن کر دے۔

قدسیہ کا شوہر سے کوئی رشتہ نہیں سوائے اس کے کہ وہ اس کے نام سے وابستہ ہے۔ قدسیہ زندگی کے پھیکے اور بے رونق دن گزار رہی تھی کہ اچانک بڑی نرم روی سے اس کی زندگی میں کچھ تبدیلیاں آنے لگیں۔

> "شام کو وہ نہا دھو کر دھیمے دھیمے رنگ کے کرکرے غرارے اور چکن کی قمیض پر چنے ہوئے دوپٹے اوڑھتی۔ پھول بھری بالیاں پہنتیں اور خلا میں دیکھ کر ایسے مسکراتیں جیسے ان کے بھی کوئی غازی میاں کھڑے ان سے چھیڑ خانی کر رہے ہوں ۔۔۔۔ اب وہ راشد الخیری کی "صبحِ غم" اور "شامِ زندگی" پڑھ کر ہچکی باندھنے کے بجائے "مثنوی زہرِ عشق" چھپا کر

پڑھا کرتیں اور راتوں کو گھنٹوں صحن میں ٹہلا کرتیں۔" [۲۸]

اس پردۂ زنگاری میں چھپے بیٹھے تھے شبیر حسن۔ شبیر حسن کے قرب نے قدسیہ بیگم میں زندگی کی رمق پیدا کردی۔ لیکن گھر کی بڑی بوڑھیوں کے لیے ان کے بدلے ہوئے انداز قابلِ اعتنا نہ تھے۔ نکتہ چینیاں شروع ہوگئیں۔

"سولہ سنگار کر کے ہار پھول پہننا اس عورت کو زیب نہیں دیتا جس کا خدائے مجازی اس سے روٹھ چکا ہو۔ اب تو بس اللہ کا شکر کر کے جو پھٹا پرانا ملے تن ڈھانک لیا جائے اور روکھی سوکھی سے پیٹ کی دوزخ بھالی جائے۔ دنیا دیکھے گی یہ چونچلے تو کیا کہے گی: یقیناً جنم میں تھوکے گی۔" [۲۹]

لیکن قدسیہ اب بہت بدل چکی تھی۔ اس نے کم از کم جھوٹے اخلاقی اقدار سے اپنے ذہن کو آزاد کر لیا تھا اور دنیا کو بھول چکی تھی۔

"جوتی پہ واروں اس دنیا کو۔ دس برس سے جوانا مرگ مجھے رلا رہا ہے اسے دنیا کچھ نہیں کہتی۔" [۳۰]

قدسیہ کے اس بدلے ہوئے مزاج کو مرض خیال کیا گیا اور حکیم صاحب نے "سوداوی مادے کی افراط" تشخیص کی۔ خون کی حدت کا واحد علاج ان کے پاس املتاس کا جلاب تھا۔ جسے پلانے کی قدسیہ بیگم کو ہر ممکن کوشش کی گئی لیکن وہ بھڑک گئی۔

"تمھارے اوپر بوجھ بن گئی ہوں تو زندہ دفن کرادو۔ کتے کی موت کیوں مارنا چاہتے ہو۔ میں یہ زہر نہیں پیوں گی، ہرگز نہیں پیوں گی۔" [۳۱]

جب قدسیہ بیگم ایک دن سب پر بھوکی شیرنی کی طرح جھپٹ پڑی تو لوگوں کو مکمل یقین ہوگیا کہ اس پر کوئی آسیبی سایہ ہے۔ اب ہر وقت قدسیہ کی خاطر ہونے لگی لیکن کوئی بھی نسخہ کارگر نہ ہوا۔ نصیحتیں قدسیہ بیگم پر اثر انداز نہ ہوسکیں۔ دوائیں اور دعائیں سب بیکار گئیں۔ وہ ساری زنجیروں کو توڑ کر اپنی مرضی کی زندگی گزارنے کے لیے نکل پڑی۔

قدسیہ کے کردار میں زندگی ہے۔ وہ حالات سے نبرد آزما ہوتی ہے۔ حالات کے سامنے سپر نہیں ڈالتی۔ یہاں قدسیہ کا کردار معصومہ سے زیادہ عظمت اختیار کر جاتا ہے۔

ایک چیز جو عصمت کے کرداروں کی اہم خصوصیت ہے وہ یہ کہ وہ نہ صرف کرداروں کی ظاہری زندگی کو پیش کرتی ہیں بلکہ ان کی نفسیات کو بھی مدنظر رکھتی ہیں۔ ان کے کردار صرف حالات سے مغلوب نہیں ہوتے بلکہ وہ اپنے نفس سے بھی مغلوب ہوتے ہیں یہ اور بات ہے کہ نفس کی مغلوبیت کبھی زندگی کے مثبت رویے کو سامنے لاتی ہے اور کبھی منفی رویے کو۔ "دل کی دنیا" میں قدسیہ بیگم اپنے فطری تقاضوں کے سامنے سپر ڈالتی ہے اور معاشرے سے بغاوت کرتی ہے۔ اس کا کردار معاشرے کے غلط اور فرسودہ رسم درواج کے خلاف ایک احتجاج بھی ہے اور عورت کی آزادی اور اس کے حقوق کا علمبردار بھی۔ وہ زندگی کی ایک مثبت قدر کی نشاندہی کرتی ہے لیکن معصومہ میں یہ خصوصیت مفقود ہے۔ معاشرے نے معصومہ کو جس راہ پر ڈالا اس کے نفس نے بھی اس کو قبول کر لیا بلکہ اس ماحول کا حصہ بننے میں اس کے نفس کا بھی ہاتھ تھا۔

ناول "معصومہ" کے اختتام پر یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ عصمت عام ترقی پسندوں کی طرح معصومہ کی تباہی کا سبب معاشرے کو قرار دیتی ہیں اور ان کی تمامتر ہمدردیاں معصومہ کے ساتھ ہیں۔ لیکن قاری کو معصومہ سے ہمدردی اس وقت ہو سکتی تھی جب معصومہ، امراؤ جان کی طرح یا قدسیہ بیگم کی طرح اس زندگی سے نکلنے کی جدوجہد کرتی۔ معصومہ میں زندگی کی جولانی نہیں۔ یہ صحیح ہے کہ حالات نے اسے اس راستے پر ڈالا تھا۔ ابتدا میں اس نے ہلکی سی مزاحمت بھی کی لیکن اس کے بعد جب وہ اس راستے پر بڑھی تو بڑھتی چلی گئی۔ اس کی پوری زندگی کے کسی بھی عمل سے ان حالات سے نبرد آزما ہونے کی کوشش یا اس زندگی سے نجات پانے کی خواہش کا پتہ نہیں چلتا۔ لہذا معصومہ اس ماحول کا حصہ بن گئی۔ امراؤ جان کی طرح ایک منفرد کردار بن کر نہ ابھر سکی۔

عصمت چغتائی نے شمن کے روپ میں اردو ناول کو ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ شمن کا شمار اردو ناول کے چند ناقابل فراموش کرداروں میں ہوتا ہے۔ سرشار کے "خوجی" اور نذیر احمد کا "کلیم" اردو ناول کے مشہور و معروف کردار ہیں لیکن یہ ناول میں بحیثیت موضوع نہیں آئے ہیں۔ اردو ناول کی تاریخ میں پہلی بار "امراؤ جان ادا" ایک کردار کے ناول کی

حیثیت سے سامنے آیا۔ اس کے بعد "ٹیڑھی لکیر" کی شمن کی انفرادیت یہ ہے کہ پہلی بار اتنے وسیع کینوس پر کسی ایک کردار کی داخلی زندگی کو پیش کیا گیا۔ رسوا نے بھی امراؤ جان کا کردار کچھ اسی طرح کا تخلیق کیا تھا لیکن امراؤ جان کچھ اس حد تک حالات کا شکار رہی کہ اس کی وہ زندگی جس کا تعلق اس کی اپنی نفسیات سے تھا پوری طرح نمایاں ہو کر سامنے نہیں آیا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ امراؤ جان کی کردار نگاری کمزور ہے بلکہ خود عصمت کے کردار شمن میں جو ایک کمی کھٹکتی ہے وہ امراؤ جان کے کردار کی خوبی ہے۔ یعنی امراؤ جان میں دفاع کی صلاحیت موجود ہے ہر چند کہ وہ ناکام رہتی ہے۔ اس کے برخلاف شمن کسی صورت حال کا مقابلہ نہیں کرتی امراؤ جان کی طرح رسک نہیں لیتی بلکہ خود کو حالات کے حوالے کرتی چلی جاتی ہے۔ اس کے باوجود عصمت نے شمن کو ایک ایسی داخلی زندگی عطا کی ہے جو اس کے کردار کو انفرادی وجود بخشتی ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ ایک آدھ موقع کے علاوہ کہیں یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ عصمت نے شمن سے وہ کام لیا ہو جو ان کے حاصل شدہ علم نفسیات کی دین ہے۔ ایسی صورت میں کہ جب کوئی کہانی خاص نفسیاتی روشنی میں لکھی جائے تو یہ خطرہ لاحق رہتا ہے کہ کہیں کہانی کیس ہسٹری نہ بن جائے۔ رائے صاحب سے شمن کی محبت کچھ اسی طرح کا تاثر چھوڑتی ہے۔ اسی طرح شمن کے بچپن کی جو تصویر سامنے آتی ہے وہ اسی لیے بہت زیادہ فطری نہیں ہے کہ یہ بچپن کی چند نفسیات کو سامنے رکھ کر پیش کی گئی ہے۔ اب جو نقشہ سامنے آتا ہے وہ کتاب میں پڑھی ہوئی بات کی عملی توضیح معلوم ہوتا ہے۔

ان باتوں کے باوجود "ٹیڑھی لکیر" کی صرف تاریخی اہمیت نہیں بلکہ یہ اپنے وقت سے آگے نکل کر ایک اہم فن پارہ ہے۔ چند کمزوریوں سے قطع نظر عصمت نے نہایت فنی چابکدستی سے شمن کی داخلی زندگی کو پیش کیا ہے اور جو تصویریں عمل اور ردعمل کی صورت میں پیش کی ہیں وہ واقعات کے بطن سے نہایت فطری انداز میں پھوٹتی ہیں اور یہ کسی بھی ایسے ناول کی خوبی ہے جس کی بنیاد کردار نگاری پر ہو۔

فکشن میں زبان کو خیال کے میڈیم کی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ یعنی فکشن میں شاعری کی طرح زبان مقصد نہیں ہوتی بلکہ خیال یا کوئی تجربہ زبان کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ اس لیے

فکشن میں زبان عام طور پر ترسیلی ہوتی ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں ہے بعض ناولوں میں زبان اشاراتی بھی ہوتی ہے۔ اس صورت میں زبان شاعری سے زیادہ قریب ہوجاتی ہے اور فکشن میں زبان کا استعمال شاعری کی طرح اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ جس کی مثال قرۃ العین حیدر کے نثر پاروں سے دی جاسکتی ہے۔

عصمت چغتائی کی زبان بنیادی طور پر ترسیلی ہے وہ تجربے یا واقعے کو براہ راست انداز میں پیش کرتی ہیں اس طرح کہ وہ منظر نگاہوں کے سامنے آجاتا ہے۔ ایک منظر ملاحظہ ہو جس میں ایک گھر اور وہاں کے افراد کی تصویر براہ راست انداز میں پیش کی گئی ہے۔ شمن بیمار ہے۔ متوسط طبقے کا گھر اور اس کے افراد کی بے حسی کا نمونہ دیکھئے:

"مگر اب جو وہ بیمار پڑی تو یہ حال کہ تیمار دار تو درکنار، مزے سے لوگ اس کے سامنے چیخ چیخ کر بولتے، بچے لڑتے اور پٹتے، سامنے برآمدے میں اناج پھٹکے جاتے، هاون دستے میں ہلدی دھنیا کوٹا جاتا۔ بارہا ایسا اتفاق ہوا کہ اس کی آواز نہ نکلتی، سامنے لوگ لڑ لڑ کر تاش پچیسی کھیل رہے ہیں۔ پانی مانگا تو کون کھیل چھوڑ کر اٹھے، نوکر کو آواز دی جارہی ہے اور وہ ایسے جنگھاڑ کر کہ مُردے جی اٹھیں۔ ذرا غنودگی طاری ہوتی تو پھر کسی کی "وہ مارا" کے نعرے سے آنکھ کھل جاتی۔" [۳۲]

لیکن براہ راست انداز میں پیش کرنے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ عصمت کی نثر تشبیہیں اور روزمرہ محاوروں سے خالی ہوتی ہے بلکہ سچ پوچھا جائے تو ان کی نثر کی اصل انفرادیت تشبیہات روزمرہ اور گھریلو محاوروں کا بے محابہ استعمال ہے۔

عام طور پر تشبیہات میں نزاکت اور حسن پر زور دیا جاتا ہے لیکن منٹو اور عصمت کے یہاں تشبیہات میں حسن و نزاکت کے بجائے کھردرے پن اور صلابت کا احساس ملتا ہے۔ یہ تشبیہیں اشیاء کے حسن کو ظاہر کرنے کے بجائے اس کے کریہہ پہلو کو واضح کرتی ہیں۔ اس طرح اس عمل یا اس شئے کی لطافت کے بجائے کثافت سامنے آتی ہے لیکن یہ کثافت بھی اس لئے معنی خیز ہوجاتی ہے کہ زنگار کا کام کرتی ہے۔ اور کسی شئے کی تصویر

آئینہ بن کر سامنے آجاتی ہے۔ عمل کی پوری کیفیت صفحۂ قرطاس پر ابھر آتی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

۱۔ اس کی باہر کو اُبلی ہوئی آنکھیں ضرورت سے زیادہ بڑی اور بے رونق تھیں۔ جیسے چپٹی تھالی میں دو مینڈک رکھ دیئے گئے ہوں۔

۲۔ یکایک ساری انائیں کہیں غائب ہوگئیں، اس کا جی کملا گیا، ندیدی کتیا کی طرح سونگھ سونگھ کر وہ ڈھونڈنے لگی۔

۳۔ اس کی بڑی بڑی بے جان آنکھیں زخمی مینڈکوں کی طرح پھول کر ابھر آئیں۔

دوسری چیز ان کی تشبیہات کی ندرت ہے۔ مثلاً:

۱۔ آج اس کے ہموار چمکیلے دانت دنداسہ لگانے سے ایسے معلوم ہو رہے تھے جیسے شراب کے گلاس میں موتی تیر رہے ہوں۔ سفید سفید چمکیلے دھار دار موتی۔

۲۔ اس کے پیر دیکھ کر شمن کا دم نکل گیا۔ مور کے انڈوں جیسے ایڑیوں میں لال روشنائی۔

۳۔ بچہ ایک بھیانک خواب کی طرح اس کے دماغ میں بھری ہوئی تھی۔

۴۔ ہمارے دلوں میں بے سمجھے بوجھے ہلچل سی مچ جاتی جیسے آسمان پر رنگ برنگی پتنگوں میں پیچ پڑ گئے ہوں۔

۵۔ بچہ شرارت کرنے میں انگلی کاٹ لیتا ہے تو جھٹ کرتے میں چھپائے سہما ہوا کونے میں دبک جاتا ہے۔ شمن کے احساسات بھی دکھ اور شرم سے خوفزدہ ہو کر نہ جانے دل کے کس سنسان کونے میں اوندھے منھ جا گرے۔

عصمت کی زبان کا دوسرا وصف عورتوں کی مخصوص زبان کا استعمال ہے ان کے یہاں عورتوں کے روزمرہ اور محاوروں کا بے محابہ اور برمحل استعمال ملتا ہے۔ عصمت کے مکالمے بھی فطری اور برمحل ہوتے ہیں۔ "ٹیڑھی لکیر" سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو جس میں ان کی تحریر کی مذکورہ تمام خصوصیات ایک ساتھ سمٹ کر آگئی ہیں۔ افتخار کی بیوی شمن سے ملنے آتی ہے۔

"آپ مس گپتا ہیں؟" چھوٹتے ہی سوال کیا۔

" نہیں "

" نہیں تو شاید مسز نورانی "

" جی نہیں " ذرا سختی سے کہا گیا ۔

" کامنی دیوی ؟ "

" آپ کو غلط فہمی ہوئی .... میں .... "

" تو آپ یقیناً " زہرہ ہوں گی ..... کیوں ؟ "

"جی ..... نہیں مطلب کیا ہے آپ کا ؟ جل کر کہا۔

" یا اللہ تو پھر آپ کون ہیں ؟ "

" آپ کی بلا سے آپ کو کچھ کہنا ہو تو .... "

" اری بھنو کہنا تو بہتیرا ہے ۔ پر یہ بھی تو معلوم ہو کہ کون سی ہو ..... چہ ..... اچھا آپ ..... ابے وہ کیا بھلا سا نام ہے اللہ مارا .... چہ ہاں تسنیم ..... تسنیم ..... خدا کی مار اس یاد پر ۔

"جی نہیں میں نے کہا نہ آپ کو غلط فہمی ہوئی ... "

" نہیں جی ایسی بھی کیا غلط فہمی .... اس حلقے میں تو یہی نام ہیں "

" اچھا جانے دو یہ بتاؤ کوئی سن تو نہیں رہا ہے "

جی نہیں آپ کو جو کچھ کہنا ہے جلدی کہیئے اور براہ کرم تشریف لے جائیے ۔

ہاں ہاں گھبراؤ مت تشریف بھی لے ہی جاؤں گی .... مگر خیر جو کچھ بھی ہو تمھارا نام .... خاک پڑے مجھے کیا .... تم اسے تو جانتی ہو گی ..... افتخار احمد کو۔

" این ؟ شمن سمجھ گئی سی آئی ڈی سے پالا پڑا ۔ مگر وہ بچہ نہ تھی ۔

" مکرنا مت ..... تمھیں قرآن پاک کی قسم ..... پاک پنجتن کا واسطہ ...... دیکھو بہن خدا کو بھی منہ دکھانا ہے ..... اپنے پیاروں کی قسم ۔

" کیا مطلب ہے تمھارا ..... فوراً چلی جاؤ "

" بیوی مجھے ان گیدڑ بھبکیوں سے تو دھمکاؤ مت ..... تم سے زیادہ زمانہ دیکھا ہے

بھی ہے، جو ان جلے نصیبوں میں لکھا تھا۔ پھر کیا فائدہ۔ یہ تو بتاؤ اس
تھیں ماں بنایا تھا یا بہن یا معشوقہ۔
"تم دیوانی معلوم ہوتی ہو... جاتی ہو کہ پھر..... ؟
"انداز سے تو یہ معلوم پڑتا ہے کہ.... کہ.... بہن خوبصورت نہیں ہاں غنیمت ہو؟"
"تم نہیں جاؤگی ؟"
"جاؤں گی کیوں نہیں پر اپنی کہہ کر اور تمھاری سن کر..... تم میرے خیال میں معشوقہ ہوگی..... ڈھنگ بھی بتاتے ہیں۔ اللہ رکھے شرم آ گئی" وہ طنز سے مسکرائی۔
"تمھیں ان باتوں سے کیا واسطہ ؟"
"کچھ نہیں مجھ اجڑی کو کیا واسطہ ہوتا..... یہی کہ میں اس ذات کی بیوی ہوں، تو بہن مطلب یہ کہ تمھیں ان کیڑوں بھرے کباب میں کیا دکھائی دیا جو ریجھ گئیں۔ برا نہ ماننا اگر منھ سے کوئی بات نکل جائے۔ تو چودہ برس کی عمر سے تو میں اسے بھگت رہی ہوں۔ ایک گھڑی بھی سکھ چین کی گزاری ہو تو بارہ اماموں کی مار...... دیدار نصیب نہ ہو..... تین نچے ہیں.... نیرے میرے گھر اتنی عمر گزاری .... باپ کے حقے بھرے بھتیجوں کے گو موت کیے۔ بھاوجوں کی پھٹکاریں سہیں۔ اللہ نے جیسا کچھ بھی ڈالا بھگتا۔ پر اب میری بھتو.....؂۳۳
عصمت کو اس مخصوص زبان پر غیر معمولی دسترس حاصل ہے۔ یہی ان کی انفرادیت بھی ہے اور کامیابی و مقبولیت کا ایک بڑا سبب بھی۔

ایک قطرۂ خوں :

عصمت چغتائی نے اپنے مخصوص مزاج اور انداز بیان سے ہٹ کر "ایک قطرۂ خون" (۱۹۷۶ء) کے نام سے ایک منفرد تاریخی ناول لکھا ہے۔ اس ناول کا موضوع "واقعۂ کربلا" ہے جو اسلامی تاریخ کا ایک اہم حادثہ ہے۔

تاریخی ناول لکھنے کے دو مقاصد ہو سکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ تاریخی ناول نگار ماضی کے کسی واقعہ یا ماضی کے ایک پورے دور کو ازسر نو تخلیق کرکے قاری کے سامنے اس طرح پیش

کرنا ہے کہ اس سے عوام اخلاقی سبق سیکھیں۔ عبدالحلیم شرر نے اپنے ناولوں سے یہی کام لینے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے مسلمان قوم کے اسلاف کے کارناموں کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا تاکہ یہ قوم اپنے شاندار ماضی کی تصویر دیکھے۔ اس کے اندر اپنے موجودہ افلاس وتنزلی کے لیے نفرت پیدا ہو اور وہ اپنے کھوئے ہوئے مقام کو دوبارہ حاصل کرنے کی کوشش کرے۔

تاریخی ناول لکھنے کا دوسرا مقصد یہ ہوسکتا ہے کہ فن کار اپنے عہد کی سماجی، سیاسی یا تہذیبی صورت حال کو واضح کرنے کے لیے ماضی کے کسی تاریخی یا نیم تاریخی واقعہ یا اساطیری کہانیوں سے مدد لے۔ اور اس کے واسطے سے اپنے عہد کی صورتحال کی تصویر کشی کرے۔ دونوں صورتوں میں بنیادی مقصد ایک ہی ہے وہ یہ کہ انسان تاریخ کے آئینے میں اپنی موجودہ صورت حال کا جائزہ لے۔

اردو میں تاریخی ناول لکھنے کی ابتدا شرر سے ہوتی ہے۔ شرر کے بعد بھی کچھ ناول نگاروں نے تاریخ کو اپنا موضوع بنایا ہے لیکن کوئی عظیم تاریخی ناول سامنے نہیں آسکا۔ آزادی کے بعد اردو میں جو بعض اچھے ناول لکھے گئے وہ پچھلی چار پانچ دہائیوں کے ہندوستانی سماج کی عکاسی توضرور کرتے ہیں لیکن ان ناولوں میں اس تاریخی دور کو صرف پس منظر کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ان میں تاریخ میں رونما ہونے والے سیاسی وسماجی واقعات تو پیش کیے گئے ہیں لیکن یہ واقعات ان ناولوں کا موضوع نہیں ہیں۔ لہٰذا انھیں تاریخی ناول قرار نہیں دے سکتے۔

تاریخی ناول کے عنوان سے ہی ہمارا ذہن تاریخ کے کسی خاص واقعہ، کسی خاص دور اور کسی خاص تاریخی شخصیت کی طرف مبذول ہوتا ہے۔ ہم یہ امید کرتے ہیں کہ اس ناول میں کم ازکم ایک یا ایک سے زیادہ تاریخی شخصیت ضرور پیش کی گئی ہوگی۔

مختلف ادیبوں نے تاریخی ناول کی جو تعریف بیان کی ہے وہ تاریخی ناول کی ان ہی خصوصیات کا احاطہ کرتی ہے۔ ایورم فلائش مین (AVROM FLISHMAN) کہتا ہے کہ:

> وہ تمام ناول جن کا تعلق ماضی یعنی چالیس سے ساٹھ برس بیشتر کے زمانے سے ہو تاریخی ناول کہے جانے کے مستحق ہیں.... جہاں تک مواد کا تعلق ہے یہ بے کہے سنے فرض کر لیا جاتا ہے کہ پلاٹ میں متعدد تاریخی واقعات شامل ہوں گے۔ خاص طور

سے وہ واقعات جن کا تعلق عوامی زندگی سے رہا ہو۔ (جنگ، معاشی اور سیاسی تبدیلیاں وغیرہ) جن سے کردار وابستہ بھی رہے ہوں اور اپنی زندگیوں میں ان کا اثر بھی قبول کیا ہو گا۔[۳۴]

جوناتھن نیلڈ (JONATHAN NIELD) تاریخی ناولوں کے بارے میں کہتا ہے:

ایک ناول تاریخی اسی وقت ہو سکتا ہے جب کہ اس میں ایسی تاریخی شخصیتیں اور واقعات شامل کئے جائیں جن کی شناخت بآسانی ہو سکتی ہو۔[۳۵]

"ایک قطرۂ خون" بھی اسی قسم کا ناول ہے جس میں اسلامی تاریخ کے ایک مشہور و معروف واقعہ کو موضوع بنایا گیا ہے اور جس میں متعدد تاریخی شخصیتیں بھی شامل ہیں۔ واقعۂ کربلا نہ صرف تاریخ کا اہم واقعہ ہے بلکہ اس کا تعلق مذہبی عقیدے سے بھی بہت گہرا ہے۔ اس واقعہ کی ہمہ گیر عقیدت کے سبب ہی شاعری کی ایک اہم صنف اس واقعہ سے منسوب ہو گئی ہے۔ "مرثیہ" گرچہ کسی بھی مرنے والے کی تعریف بیان کرنے کو کہا جاتا ہے لیکن فارسی اور اردو میں عام طور سے "مرثیہ" سے مراد شہدائے کربلا کی داستان کا بیان ہے۔ اردو میں اس داستان کو مختلف مرثیہ نگاروں بالخصوص میر انیس اور مرزا دبیر نے رزمیہ کی سطح پر پہنچا دیا ہے۔ اردو ادب میں حضرت حسینؓ اور واقعۂ کربلا کو ایک علامتی حیثیت حاصل ہو چکی ہے۔ حسینؓ اور یزید، مظلوم اور ظالم، اجالے اور اندھیرے، حق اور باطل کی علامت بن چکے ہیں۔

"ایک قطرۂ خون" عصمت چغتائی کے مخصوص مزاج سے قطعی مختلف ناول ہے۔ اس ناول کی وجہ تصنیف بیان کرتے ہوئے مصنفہ کہتی ہیں:

"میں نے ابتدا میں گھریلو الجھنوں پر، لڑکیوں پر، بال بچوں پر بہت کچھ لکھا۔ جب میں بمبئی آئی تو مجھ پر کمیونسٹ پارٹی کا اثر ہوا اور میں نے لال جھنڈے کی طاقت سے مرعوب ہو کر بہت سی ایسی کہانیاں لکھیں جن کا رنگ میری پرانی کہانیوں سے مختلف تھا۔ پھر میں فلم میں غرق ہو گئی اور میں نے فلمی ماحول پر کہانیاں اور ناولیں لکھیں۔ آہستہ آہستہ میرا جی ان سب موضوعات سے اکتا گیا۔ جب لکھنے کو کچھ نہ رہا تو میں نے انیس کے مرثیے پڑھنے شروع کئے۔ پانچ

جلدیں پڑھیں۔ جن میں مجھے امام حسین کی بڑی دل کو چھو لینے والی کہانی نظر آئی۔ پھر میں محرم کی مجلسوں میں شریک ہوئی۔ بہت سے ماتم دیکھے، جلوس دیکھے، میں نے سوچا کہ وہ کیا چیز تھی جس نے لوگوں کو اتنا متاثر کیا۔ وہ موومنٹ کیا تھی اس کو ذہن میں رکھ کر میں نے ایک ناول لکھی "ایک قطرہ خون" جس میں ایک شخص نے چودہ سو برس پہلے سامراجی طاقتوں کا کن ہتھیاروں سے مقابلہ کیا، گردن کٹائی لیکن سر نہیں جھکایا، پورے خاندان کو مٹایا۔ اگرچہ اور بھی بڑے بڑے سانحے گزرے ہیں لیکن ان کو بھلا دیا گیا۔ چنگیز خاں، تیمور لنگ، اور نادر شاہ پر ہندوستان میں کوئی کتاب یا ناول نہیں لکھی گئی لیکن امام حسین پر سیکڑوں مرثیے، مضامین اور کتابیں لکھی گئی ہیں۔ مجھ کو جتنی کتابیں ملیں میں نے پڑھیں معلوم ہوا کہ اس واقعہ کو مذہب کا حصہ بنانے سے اتنی اہمیت حاصل ہو گئی اور اس کی وجہ سے یہ واقعہ آج تک اتنا تازہ معلوم ہوتا ہے کہ کل ہوا۔ میں نے اس واقعہ کو ناول کی شکل دی ہے۔"[۲۶]

عصمت کے اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اس واقعہ میں ایک طرف سامراج کے خلاف ایک فرد کی اپنے چند عزیز و اقارب کے ساتھ ایک بڑی فوج سے نبرد آزمائی دیکھی اور وہ بھی آج سے تقریباً چودہ سو برس بیشتر۔ دوسرے انھیں اس بات نے متاثر کیا کہ آخر عام مسلمان بالخصوص اہل تشیع اس واقعہ کی یاد کو اب تک تازہ کیوں رکھے ہوئے ہیں۔ مصنفہ کے لیے یہ دو باتیں اس واقعہ پر ناول لکھنے کا سبب بنیں۔

جب کوئی تاریخی واقعہ شاعری کا حصہ بنتا ہے تو شاعر تخیل کی آمیزش سے اس واقعہ میں اضافے کرتا ہے۔ مختلف مرثیہ نگاروں نے اپنے مرثیوں میں واقعۂ کربلا کو موضوع بنایا تو اپنے شاعرانہ تخیل کا بھرپور استعمال کیا جو شاعری کا لازمہ ہے۔ لیکن تاریخی ناول کے لیے کسی تاریخی واقعہ کو دوبارہ پیش کر دینا ہی کافی نہیں ہوتا بلکہ یہاں ناول نگار سے ہمارا مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ وہ ان تاریخی واقعات کو حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے اس طرح پیش کرے کہ ہم واقعہ کے اسباب و علل کو محسوس کرنے لگیں۔

جہاں تک "ایک قطرۂ خون" کا سوال ہے عصمت نے اس پہلو پر زیادہ توجہ صرف نہیں کی ہے۔ انہوں نے بیشتر انحصار انیس کے مرثیوں پر کیا ہے۔ اس کے باوجود اس دور کی بعض صورتحال پر روشنی پڑتی ہے لیکن کوئی واضح نقش نہیں ابھر پاتا۔ اگر یزید کی سلطنت اس کی سیاسی اور سماجی پوزیشن اور اس کے شب و روز پر ناول نگار کی نظر گئی ہوتی تو یہ ناول شاید زیادہ بہتر ہوتا۔

واقعات کے انتخاب اور زبان ہر دو سطح پر عصمت نے انیس کا تتبع کیا ہے۔ اس کا اعتراف وہ اس طرح کرتی ہیں:

"میں نے انیس کا انداز بیان چرانے کی کوشش کی ہے۔ اور اپنا انداز بالکل بدل دیا ہے۔ کوشش کی ہے کہ میرا ایک جملہ نہ آنے پائے۔ اپنے دل سے کچھ نہیں لکھا۔ سب کچھ کتابوں سے لیا ہے۔"[۴۷]

غالباً یہ عصمت کی مجبوری بھی تھی اس لیے کہ اگر وہ اس واقعہ پر کچھ فنکارانہ اضافے کرتیں تو ممکن تھا کہ وہ تاریخ سے یا مرثیوں میں پیش کردہ تصورات سے دور جا پڑتیں اور اس صورت میں ان پر عام مسلمانوں کا عتاب نازل ہوتا۔ بہرحال اس طرز اظہار کو اپنانے کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ناول کا بیشتر حصہ انیس کے مرثیوں کی نثر ہے۔ جس میں الفاظ کے ذرا سے الٹ پھیر سے مصرعے کو نثر میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ چند نمونے ملاحظہ ہوں:

انیس کا شعر ہے:

یہ تو نہیں کہا کہ شہِ مشرقین ہوں
مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

عصمت لکھتی ہیں:

"امام اس سے یہ تو نہ کہہ سکے کہ میں رسول خدا کا نواسہ، شیر خدا کا فرزند اور فاطمہ زہرا کا لال ہوں۔ بڑی انکساری سے سر جھکا کر بولے "میں حسین ہوں"۔[۴۸]

انیس کا شعر ہے: پیاسی جو تھی سپاہ خدا تین رات کی
ساحل سے سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

عصمت لکھتی ہیں :

• فرات کی موجیں بے بسی سے ساحل پر سر پٹخ رہی تھیں ۔" ۳۹

اس طرح کی مثالیں پورے ناول میں بھری پڑی ہیں ۔

مرثیے کا مقصد سامعین میں زیادہ سے زیادہ رقت پیدا کرنا تھا کہ یہی عین ثواب تھا۔ عصمت چغتائی کے ناول نے بھی یہی کام کیا ہے ۔ واقعۂ کربلا کا پورا نقشہ جس طرح انیس اور دبیر کے مرثیوں میں کھینچا گیا ہے ، ہو بہو وہی تصویر عصمت نے نثر میں اتار دی ہے ۔ مرثیے کے تمام اجزا ، چہرہ ، رخصت ، رجز ، جنگ ، شہادت اور بین عصمت کے ناول میں بھی اسی انداز سے موجود ہیں ۔ جنگ کے بیان میں گھوڑے اور تلوار کی تعریف تک ویسی ہی ہے ۔

"حسین کی تلوار تھی کہ قہر بداماں بجلی ، سر پر موت کی صورت گرتی پیروں تک اتر جاتی ۔ قہر و غضب کی ایک ندی تھی جس کا کوئی اور تھا نہ چھور ۔ تلوار تھی کہ قہر خدا ایسا تلاطم تو کبھی دریائے نیل کی موجوں نے بھی نہ برپا کیا ہوگا ۔ تند خو بت طناز کی طرح سر پیر کاٹتی ، جھلملاتی ، چکاچوند پیدا کرتی کبھی ناز سے بل کھاتی لاشوں سے رن کی زمین کو پاٹتی صاف نکل جاتی ۔ دشمن کا خون چاٹ کے اور بھی دلیر ہو گئی ۔ دھار کند ہونے کے بجائے اور بھی اس پر سان دھر گئی ۔ اس کی چمک دمک سے سورج کی آنکھیں چکاچوند ہونے لگیں ۔ جتنا خون پیتی اور پیاس بڑھتی جاتی ۔ ایک برق تھی جو ایک ہی وقت میں ہر چہار سو برس رہی تھی ۔" ۴۰

مرثیوں کے علاوہ عصمت نے ان مذہبی عقیدوں اور روایتوں سے بھی کام لیا ہے جو اس واقعہ یا رسول خدا اور امام حسن و حسین سے متعلق ہیں ۔ حضرت امام حسین و حسن کے بچپن کے ذکر میں روایتی قصوں سے کافی فائدہ اٹھایا گیا ہے

جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے عصمت نے مرد کرداروں کی پیش کش میں کوئی نئی بات نہیں پیدا کی ہے ۔ ان کے کردار کے جو اوصاف انیس نے بیان کئے ہیں وہ یہاں بھی برقرار ہیں ۔ وہ خودداری ، شجاعت ، صبر و قناعت اور حق پرستی کا مجسمہ ہیں ۔ ایک منظر حضرت حسین کی چھوٹی سی فوج کا ملاحظہ ہو ۔ اس میں اس فوج میں شامل تقریباً تمام اہم لوگوں کا تعارف

عصمت نے خوبصورتی سے کروایا ہے۔

"اللہ اللہ کیا عجیب و غریب فوج تھی۔ گنتی کے چند افراد مگر ایک ایک اپنی جگہ بے مثال دشمن کے ہزاروں پر بھاری، ایک ایک ہاشمی جوان اپنی مثال آپ تھا۔ ایک طرف خوبرو علی اکبر تھے جنھیں سب ہم شکل پیغمبر کہا کرتے تھے۔ چہرے پر نوجوانی کے باوجود رعب و دبدبہ تھا۔ قاسم کی شان ہی نرالی تھی، کچھ بچپن تھا کچھ آمد شباب کی حدت، جنگی پوشاک کا بوجھ کچھ عجب بے تکا سا لگ رہا تھا۔ شیر خدا کے نواسے عون اور محمد کو اس کمسنی میں مسلح دیکھ کر کلیجہ مسل جاتا تھا۔ یہ عمر کھانے کھیلنے کی ہوتی ہے یا جنگ وجدل کی۔ کھلونوں سے کھیلنے والے ہاتھوں میں زمانے نے تلوار پکڑا دی تھی۔ ذرا ذرا سے بچے دلیری اور شجاعت کا نمونہ بنے ہوئے تھے۔ کاندھوں پر نیچے دھرے ایسے مستعد کھڑے تھے کہ ان کے آگے رستم زماں بھی آجائے تو ایک دفعہ تو چونک پڑے۔ بڑے جوش اور خروش سے آستیں چڑھائے بے تاب ہو رہے تھے۔ جیسے جنگ نہیں کوئی بچوں کا کھیل ہو۔ پیاس کی شدت سے ہونٹ خشک تھے مگر ہونٹوں پر زبان پھیرنے کے بھی روادار نہ تھے۔" [۱۴]

لیکن جہاں تک نسوانی کرداروں کا تعلق ہے ان کے اوصاف بیان کرتے ہوئے عصمت نے اپنے تخیل کا استعمال کیا ہے۔ اس طرح نسوانی کرداروں کی جو تصویر ابھر کر سامنے آئی ہے وہ انیس کے مرثیے سے قدرے مختلف ہے۔ انیس کے مرثیوں میں نسائی کردار زیادہ تر بین کرنے کا فریضہ ادا کرتے ہیں۔ وہاں عورتوں کے کردار کا صرف ایک پہلو سامنے آتا ہے جس میں وہ روایتی ماں، بہن، بیٹی اور بیوی کا رول ادا کرتی ہیں۔ ان کے جذبات بھی بہن، ماں، بیٹی اور بیوی کے جذبات تک محدود ہیں۔ عصمت کے یہاں ایسا نہیں ہے۔ وہاں یہ خواتین اپنے مرتبے اور اس وقت کے حالات کے مطابق باہمت، دلیر اور باصبر دکھائی گئی ہیں۔ ساتھ ہی ان کے فطری جذبات بھی بدستور قائم ہیں جن کا بیان ان کرداروں کو غیر حقیقی نہیں ہونے دیتا۔ ایک منظر ملاحظہ ہو۔ حضرت علی اکبر اپنی ماں بانو کے پاس جاتے ہیں کہ وہ حضرت امام حسین سے ان کے لیے میدان جنگ

میں جانے کی اجازت منگوادیں۔

"بانو نے زندگی میں بڑے تو کیا چھوٹے فیصلے بھی نہیں کیے تھے۔ انھوں نے اپنے دل کے ساتھ جان بھی ان کے قدموں میں سونپ دی تھی۔ وہ ان کی ہو گئیں تو پھر وہی ان کے برے بھلے کے ذمہ دار ہوئے۔ مگر اچانک اس وقت قوت فیصلہ عود کر آئی، بولیں:

میں نے آپ سے آج تک اپنے لیے کچھ نہیں مانگا۔ آپ مل گئے تو پھر رہ بھی کیا گیا مانگنے کو۔ آج میں اپنے بیٹے کے لیے اس کا حق جہاد مانگتی ہوں۔

امام خاموش ان کا منھ دیکھتے رہ گئے۔

کیا سوچ رہے ہیں آقا۔ اللہ کا نام لے کر اجازت دیجیے۔ آپ رہتے تو میری دنیا رہتی، میرے ارمان سلامت رہتے، بیٹے کا بیاہ کرکے۔ پیاری سی دلہن بیاہ کر لاتی ..... آپ نہ ہوں گے تو کیا بیاہ، کیسی شادی۔ بانو بغیر اپنے آقا کے کیا خاک زندہ رہے گی۔ اور پھر ہر جوان بیٹے کا یہ فرض ہے کہ وہ باپ کی جان پر سے اپنی جان قربان کر دے ..... یہ حقدار ہیں، ان کا حق دیجیے مولا۔

جاؤ علی اکبر ہماری طرف سے اجازت ہے۔ امام نے آہ سرد بھر کر کہا۔

• جاؤ میرے چاند، میدان جنگ میں سادات کے خون کی بانگی دکھاؤ جو تمھاری رگوں میں جوش مار رہا ہے۔ جاؤ بیٹا میں نے تمھیں دودھ بخشا۔ میرے دودھ کی لاج رکھنا میرے چاند"

مگر پھر بے قابو ہو گئیں۔ مدبر اور دلیر عورت پر ماتا غالب آ گئی روہانسی ہو کر بولیں

"خیر سے واپس تو آؤ گے؟ یہ پیاری صورت پلٹ کر پھر تو دکھاؤ گے؟ علی اکبر جاتے تو ہو مگر وعدہ کرو خیریت سے واپس آجاؤ گے۔ میرے چندا نہیں تو میّا کا کلیجہ شق ہو جائے گا۔ میں تمھارا لاشہ نہیں دیکھ سکوں گی بیٹے۔ اللہ اس سے پہلے مجھے اندھا کر دیجیو"

بانو سسک کر رونے لگیں۔[۴۲]

اس ناول پر اظہار خیال کرتے ہوئے ظ۔ انصاری نے لکھا ہے کہ:

" ایک قطرۂ خون" ناول کیا ہے، لہو کی ایک بوند ہے جو ناول نگار عصمت چغتائی نے کربلا کے خونیں واقعات پر آنکھوں سے ٹپکائی ہے۔ اور اگر محض "خون جگر کی نمود" سے فن پارے وجود میں آجایا کرتے تو یقیناً یہ ایک کامیاب ناول ہوتا..... تمام کوتاہیوں کے باوجود " ایک قطرۂ خون" ان پڑھنے والوں کو اپنے اندر جذب کرلینے کی پوری صلاحیت رکھتا ہے جو رسالت مآب سے لے کر سید سجاد تک ستر سال کے دوران اہم مذہبی روایات کو ایک تسلسل کے ساتھ کہانی کی طرح پڑھنا چاہتے ہیں۔"[۴۳]

اس ناول کا جو کچھ بھی حسن ہے وہ نفس واقعہ ہی ہے جس کے لیے فن کار ذمہ دار نہیں اس لیے کہ عصمت نے واقعات کی ترتیب اور کردار نگاری میں اپنی طرف سے کوئی اضافہ نہیں کیا۔ مزید یہ کہ اس عظیم حادثے میں علامت بننے کی پوری گنجائش موجود ہے جیسا کہ اردو کے بعض شاعروں نے کیا ہے لیکن مصنفہ نے اس کی طرف بھی کوئی توجہ نہیں کی بلکہ نفس واقعہ کو جو کچھ تواریخ اور اردو مراثی سے جانا، نثر میں بیان کر دیا۔ ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عصمت نے آئندہ ناول نگاروں کے لیے دروازہ کھولا ہے کہ وہ اس واقعہ کو ایک نئی جہت سے کسی ایسے ہی ناول میں پیش کر سکتے ہیں جو خود مصنفہ سے ممکن نہیں ہو سکا۔

بحیثیت مجموعی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ گرچہ عصمت نے کئی ناول اور ناولٹ لکھے لیکن "ٹیڑھی لکیر" ان کے فن کا نقطۂ عروج ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" کے بعد انھوں نے جو ناول لکھے ان میں کسی تازگی یا ندرت کا احساس نہیں پایا جاتا۔ جو چیز ان ناولوں کو اہمیت بخشتی ہے وہ ان کی مخصوص زبان ہے۔ عصمت کی ان مخصوص خوبیوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ظ۔ انصاری لکھتے ہیں:

" انھیں لکھنا آتا ہے، افسانہ سنانا آتا ہے، لچکیلی دھار دار زبان آتی ہے۔ نشتر چبھونا آتا ہے اور یہ سارے ہنر وہ اپنے مشاہدے اور مطالعے کی محدود دنیا میں خوب دکھا چکی ہیں۔ ان کا ادبی کیریر یہیں سے شروع ہوا اور یہیں اسے انجام کو پہنچنا ہے۔"[۴۴]

٭ ٭ ٭

۶۔ قرۃ العین حیدر

میرے بھی صنم خانے

سفینۂ غمِ دل

آگ کا دریا

آخرِ شب کے ہم سفر

کارِ جہاں دراز ہے

گردشِ رنگِ چمن

چاندنی بیگم

*

سیتا ہرن

چائے کے باغ

دل رُبا

اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو

ہاؤسنگ سوسائٹی

قرۃ العین حیدر

قرۃ العین حیدر نے جس دور میں اپنا تخلیقی سفر شروع کیا وہ کئی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔ جہاں ایک طرف وہ سیاسی اور معاشرتی طور پر ہنگامہ خیز زمانہ تھا وہیں دوسری طرف اس وقت کئی اہم اور دور رس فکری اور ادبی نظریات نے جنم لیا۔ اس دور میں جس کا آغاز ۱۹۳۶ء کی ترقی پسند تحریک سے ہوتا ہے ادب کو زندگی سے قریب لانے کی کوشش کی گئی۔

فکشن میں عصمت اور منٹو اور ان کے ساتھ حسن عسکری، ممتاز مفتی، بیدی اور کرشن چندر وغیرہ نے اپنے افسانوں میں اپنے دور کی حقیقت پسندانہ تصویر پیش کی۔ اسی زمانے میں چند ایسے ادیب بھی تھے جو رومانی طرز نگارش پسند کرتے تھے۔ وہ زندگی کی کھردری حقیقتوں کو پیش کرنے کے بجائے رومانی دنیا کی تخلیق کر رہے تھے، لیکن یہ غالب رویہ نہیں تھا۔ اس دور کی نمایاں خصوصیت حقیقت نگاری تھی۔ البتہ کچھ لوگ حقیقت اور رومان کو آمیز کرکے زندگی کی تصویر پیش کر رہے تھے۔ فکشن میں کرشن چندر اس کی نمایاں مثال ہیں۔

اس ادبی ماحول میں قرۃ العین حیدر نے لکھنا شروع کیا۔ انھوں نے ایک نئی حقیقت نگاری کی روایت قائم کی۔ جسے "تاریخی حقیقت نگاری" کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس اصطلاح کو کسی خامی کے بجائے فن کار کا مخصوص ذہنی رویہ سمجھنا چاہیئے۔ اس دور کے بیشتر ادیب ماضی کی انتہا پسند اور غلط تہذیبی اور معاشرتی قدروں کو تنقید کا نشانہ

بنانے ہوئے زندگی کی نئی قدروں کے داعی نظر آتے ہیں۔ اس رویے کو تمام تر مغرب کا اثر نہیں کہا جا سکتا بلکہ برصغیر میں اس دور کی سیاسی اور معاشرتی فضا ایسی تھی جس میں ایک انتشار کی کیفیت موجود تھی اور اس میں کسی واضح سمت کی طرف رہنمائی نہیں ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس پورے دور کے اردو ادب کا شعری اور افسانوی کردار روحانی تشنج کا شکار نظر آتا ہے۔

۴۷ء کی تقسیم نے اس انتشار میں اور اضافہ کیا۔ تہذیبی قدروں کی شکست وریخت کی رفتار جو ۴۷ء سے پہلے سست تھی تقسیم کے بعد تیز تر ہوگئی۔ زندگی اجنبی اور خالی معلوم ہونے لگی۔

قرۃ العین حیدر کا داستاں طراز ذہن اسی تہذیبی زوال کو اپنا موضوع قرار دیتا ہے۔ جو بات قرۃ العین حیدر کو اپنے ماقبل اور ہم عصر فکشن نگاروں سے ممتاز ومنفرد کرتی ہے وہ یہ کہ دوسرے ادیبوں نے جس طرح ماضی سے قطع نظر کرکے صرف حال کو اپنا مطمح نظر قرار دیا وہاں قرۃ العین حیدر نے ماضی کو ایک حقیقت تسلیم کیا اور اسے حال اور مستقبل سے اس طرح مربوط کیا کہ ان کی یہ کوشش اردو فکشن میں ایک اجتہادی کوشش بن گئی۔ اس طرح انھوں نے وقت کے تجربے (TIME EXPERIENCE) کو پہلی بار وسیع کینوس عطا کیا۔ قرۃ العین حیدر کے اس رویے کو ہی میں نے تاریخی حقیقت نگاری سمجھا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اب تک متعدد ناول منظر عام پر آچکے ہیں۔ "میرے بھی صنم خانے" (۱۹۴۹ء) "سفینۂ غم دل" (۱۹۵۲ء) "آگ کا دریا" (۱۹۵۹ء)، "آخر شب کے ہمسفر" (۱۹۷۹ء) "کارجہاں دراز ہے" (۱۹۷۷ء) "گردش رنگ چمن" (۱۹۸۸ء)۔ پہلے تین ناولوں کے مطالعے کے بعد جو بات سامنے آتی ہے وہ یہ کہ ان ناولوں کا محرک بنیادی طور پر ۱۹۴۷ء میں ملک کی تقسیم ہے۔ تقسیم سے پیدا ہونے والی صورت حال نے سوچنے والے ذہنوں کو جس طرح متاثر کیا اور جس اضطراب سے دوچار کیا، قرۃ العین حیدر کے تینوں ناول اسی ذہنی اضطراب کو پیش کرتے ہیں۔ مصنفہ کے ذہن پر تقسیم کے گہرے اثرات پڑے ہیں جس کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی زیادہ تر تحریروں میں تقسیم کا ذکر کسی نہ کسی انداز سے ضرور ہوا ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" اور اس سے

زیادہ "سفینۂ غم دل" میں تقسیم کی تباہ کاریوں کی تصویر کشی گہرے دکھ کے احساس کے ساتھ کی گئی ہے۔

میرے بھی صنم خانے

"میرے بھی صنم خانے" قرۃ العین حیدر کا پہلا ناول ہے جسے انھوں نے انیس سال کی عمر میں لکھا۔ جس زمانے میں یہ ناول لکھا گیا وہ ہندوستان کی تاریخ کا ایک اہم موڑ تھا۔ ۱۹۴۷ء میں ہندوستان صدیوں کی غلامی سے آزاد ہوا لیکن آزادی کے ساتھ برصغیر دو قومی نظریے کی بنیاد پر تقسیم ہوگیا۔ تقسیم کے بعد سرحد کے دونوں پار بڑے پیمانے پر فرقہ وارانہ فسادات ہوئے۔ نتیجے میں ایک کثیر آبادی کا تبادلہ زیرِ عمل آیا۔ یہ تقسیم دو قومی نظریے کی بنیاد پر تھی اس لئے صدیوں کی مشترکہ ہند اسلامی تہذیب کا امتزاج درہم برہم ہوگیا۔ ۴۷ء کے بعد کے چند سال انتہائی انتشار کے سال تھے۔ اس تہذیبی انتشار نے شاعروں، ادیبوں کو بھی ذہنی اور جذباتی طور پر متاثر کیا۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ اردو کے زیادہ تر ادیبوں نے اس خون آلود آزادی کا خیر مقدم نہیں کیا یہ آزادی ایک عظیم انسانی ٹریجڈی کے روپ میں سامنے آئی۔

ملک کی تقسیم اور فسادات کے موضوع پر اردو میں متعدد ناول لکھے گئے۔ جن میں "رقصِ ابلیس" (ایم۔ اسلم)، "خون"، "بے آبرو" اور "فردوس" (قیسی رامپوری)، "مجاہد" (رئیس احمد جعفری)، "خاک اور خون" (نسیم حجازی) اور "انسان مرگیا" (رامانند ساگر) وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ یہ تمام ناول وقتی جذبوں اور ہنگامی صورت کی تصویر کشی کرتے نظر آتے ہیں۔ کسی بھی ناول میں اپنے وقت سے آگے نکل کر ایک اہم فن پارہ بننے کی صلاحیت نظر نہیں آتی۔ قرۃ العین حیدر کے ناول "میرے بھی صنم خانے"، "سفینۂ غم دل"، اور "آگ کا دریا" تقسیم کے زیرِ اثر لکھے گئے ناولوں میں امتیازی مقام رکھتے ہیں۔

بعض ادیبوں نے "میرے بھی صنم خانے" کا موضوع جاگیر دار طبقے کا زوال قرار دیا ہے۔ احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں:

"میرے بھی صنم خانے" کا پلاٹ اودھ کے زمیندار طبقے کے گرد گھومتا ہے۔
اس طبقے کی موت اس ناول کا موضوع ہے۔" لے

سہیل بخاری لکھتے ہیں:

"مصنفہ کا پہلا ناول "میرے بھی صنم خانے" اودھ کے اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ جس میں تعلقہ داروں کے معاشرے پر روشنی ڈالی گئی ہے۔" کے

"میرے بھی صنم خانے" کا موضوع متعین کرنے سے پہلے اس دور کی سماجی یا طبقاتی صورت حال کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۷ء تک ہندوستانی سماج میں تین طبقے موجود تھے۔ ان میں ایک بڑا طبقہ عوام الناس کا تھا۔ یہ طبقہ عموماً غیر تعلیم یافتہ تھا اور دیہی زندگی بسر کرتا تھا۔ دوسرا طبقہ تعلیم یافتہ اور نئی تہذیب سے آشنا تھا۔ یہ طبقہ شہری اور قصباتی زندگی بسر کرتا تھا۔ اس طبقہ میں دو قسم کے لوگ موجود تھے۔ خاصی تعداد بے روزگار تعلیم یافتہ نوجوانوں کی تھی۔ یہ روایت مخالف رجحان رکھتے تھے۔ بوہمین طرز زندگی اختیار کرنا ان کے نزدیک آئیڈیل بات تھی۔ یہ لوگ ملک میں فکری اور معاشی انقلاب کے طرفدار تھے اور ساتھ ہی انگریزی حکومت کے مخالف بھی تھے۔ دوسرا طبقہ حکومت وقت سے قریب تھا اس طبقے کے افراد سرکاری ملازمت پیشہ افراد تھے۔ یہ بنیادی طور پر PRIVILEGED CLASS تھا جسے حکومت وقت کا تحفظ حاصل تھا۔ ان میں سے بہت سے درپردہ کانگریس یا مسلم لیگ سے ہمدردی رکھتے تھے۔ اکثر نوابین مسلم لیگ کے ساتھ تھے ورنہ عام طور پر یہ برطانیہ کا وفادار طبقہ تھا۔

یہ لوگ اعلیٰ خاندانی پس منظر میں زندگی کی قدریں سیکھتے تھے۔ انھیں اپنے خاندان کی بلندی اور اشرافیت کا احساس تھا۔ یہ اردگرد کی ٹھوس حقیقتوں سے بیگانہ تھے اور حالات کی تلخیوں سے ناآشنا۔ "میرے بھی صنم خانے" کا پس منظر یہ آخری طبقہ ہے۔ قرۃ العین حیدر پر اکثر یہ اعتراض بھی کیا گیا ہے کہ ان کے کردار اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھنے والے اور انٹلکچول ہوتے ہیں۔ لیکن یہ اعتراض بیجا اس لئے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بنیادی طور پر آزادی کے منافی تصور ہے۔ فن کار اس زندگی کو

بہتر طریقے سے پیش کرسکتا ہے جسے وہ بہتر طریقے سے جانتا ہو۔ قرۃ العین حیدر نے جس طبقے کی زندگی کو پیش کیا ہے یا جن کرداروں کے ذریعہ پیش کیا ہے وہ سب ان کے اپنے طبقے کے ہیں۔ وہ زندگی ان کے اپنے طبقے کی زندگی ہے۔ ان کرداروں کے وسیلے سے موضوع کو پیش کرنے کا دوسرا سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ یہی وہ طبقہ ہے جو برصغیر کی تقسیم کے سبب سب سے زیادہ متاثر ہوا۔ غریبوں کی زندگی جو ۴۷ء سے پہلے تھی وہ ۴۷ء کے بعد بھی رہی۔ جن طبقوں کی زندگی میں نمایاں طور پر تبدیلی رونما ہوئی وہ متوسط اور اعلیٰ طبقہ تھا۔ متوسط طبقے کی زندگی میں جو تبدیلی آئی وہ مادی نقطۂ نظر سے خوشگوار تھی مادی آسائشوں کی تلاش میں متوسط طبقے کے بیشتر افراد نے ترک وطن کیا۔ انھوں نے اونچے عہدے اور ترقیاں حاصل کیں۔ لیکن جس طبقے پر زیادہ گہرے اثرات مرتب ہوئے وہ ہندوستان کا اعلیٰ طبقہ تھا۔ زمینداریاں ختم ہوگئیں نواب اور رجواڑے ختم ہوگئے۔ ان کے مشترکہ کلچر کی بنیادیں سرک گئیں۔ یہ طبقہ پریشان حال ہوکر پاکستان پہنچا یا پھر ہندوستان میں ہی بدحالی کی زندگی گزارتا رہا۔ "میرے بھی صنم خانے" کا موضوع اسی طبقے کی نوجوان نسل کی خوابناک اور بے فکر دنیا کی تباہی ہے ...... قرۃ العین حیدر نے ان کرداروں کی ذہنی زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ یہ کردار تمام مسائل کو ذہن کی سطح پر صرف محسوس کرنے کے عادی ہیں۔ عملی زندگی کے نشیب و فراز سے ان کا واسطہ کم ہی پڑتا ہے۔ لے دے کر ایک معاملہ رہ جاتا ہے نفسیاتی یا جنسی زندگی کا۔ بعض نقادوں نے یہ اعتراض بھی کیا ہے کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں انسانی نفسیات کی اس بنیادی خصوصیت کا کوئی نقش نہیں ملتا۔ جب کہ ان کے ناول "میرے بھی صنم خانے" "سفینۂ غم دل" اور "آگ کا دریا" کے نوجوان کرداروں کی دنیا میں یہ احساس موجود ہے لیکن اسی انٹلیکچوئل سطح پر جو قرۃ العین حیدر کا طرۂ امتیاز ہے۔

قرۃ العین حیدر "میرے بھی صنم خانے" میں اپنے کرداروں کا تعارف اس طرح کراتی ہیں۔

"ہینس اینڈرسن نے کہا تھا کہ ہر انسان کی زندگی پریوں کی ایک کہانی ہے جو خداوند خدا نے خود لکھی ہے۔ وہ ایک تخئیل پرست رومانی تھا جس نے اسنو وائٹ

اور سنڈریلا کی ایک علیحدہ دنیا تخلیق کی تھی جو صرف بچّوں کو مطمئن کر سکتی تھی۔

اسے شاید پتہ نہیں تھا کہ ایک لاپرواہ خدا کی بنائی ہوئی اس بدصورت دنیا میں بہت دکھ ہیں۔ بڑی تکلیفیں ہیں اور ان چھوٹے چھوٹے دکھی انسانوں کی زندگیاں پریوں کی کہانیاں کسی حالت میں نہیں ہو سکتیں۔

پھر بھی یہ لڑکی، یہ کالی آنکھوں والی اسنو وائٹ جو کرسمس کے جشن میں خوب شور مچانے، کئی گھنٹے ناچنے اور کریکرز کھینچنے کے بعد اطلس کے لحاف میں ناک چھپائے سو رہی تھی۔ ہینڈ اینڈرسن کی دنیا کی ان ہری وادیوں میں مزے سے اپنا جیون بتائے جا رہی تھی۔ جہاں پھول کھلتے تھے اور برکھا کی ٹھنڈی پھواریں برستی تھیں۔ اب تک وہ اور اس کے ساتھی خداوند عالم کے کچھ بہت ہی خاص الخاص بندے معلوم ہوتے تھے۔ خدا ان کے کاروبار میں یقیناً ناک نہ ڈبوتا تھا۔ ان کے کرداروں پر ان کی طبیعتوں اور ماحول کا اثر بہت گہرا تھا۔ وہ پرانی روایتوں کے پس منظر میں عفران منزل کی قدیم محرابوں کے نیچے پروان چڑھے تھے۔ انھیں ہمیشہ اس کا خیال رہتا تھا یہ کرنا چاہیئے یہ نہیں کرنا چاہیئے، یوں ہونا چاہیئے، یہ نہیں ہونا چاہیئے۔ سب بالکل ٹھیک حساب کتاب تھا وہ ہمیشہ بہت خوش رہتے تھے۔" ۳۵

کہ اچانک تقسیم ملک کا حادثہ پیش آتا ہے۔ ان کی برکھا اور پھولوں کی کائنات یک لخت اس حادثے سے دوچار ہو جاتی ہے۔ وہ لوگ جو مشترک کلچر کے داعی تھے، جو آرٹ، ادب، فلسفہ، سیاست پر اظہار خیال کرتے تھے اپنے نظریات و مسلمات کو ٹوٹتا بکھرتا دیکھتے ہیں۔ فسادات میں جہاں پی جو اور کرن مارے جاتے ہیں وہیں رخشندہ کا ذہن ماؤف ہو جاتا ہے۔ رخشندہ ان آئیڈیل نوجوانوں کے ذہنی انتشار کا سمبل بن کر سامنے آتی ہے۔ رخشندہ کا ذہنی انتشار اس پورے نوجوان طبقے کا ذہنی انتشار ہے جن کی حسین دنیا کی تباہی اس ناول کا موضوع ہے۔

سفینۂ غمِ دل

"سفینۂ غمِ دل" قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول ہے۔ اس ناول کا موضوع تقسیم ہند، فسادات، تبادلۂ آبادی اور ان کے مجموعی اثرات کا جائزہ ہے۔ تھیم کے اعتبار سے "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" مماثلت رکھتے ہیں اور اس ناول کو پڑھنے کے بعد جو مجموعی تاثر ابھرتا ہے وہ "میرے بھی صنم خانے" سے مختلف نہیں۔ اس ناول .... اور "میرے بھی صنم خانے" کے کرداروں میں کوئی واضح فرق نہیں ہے۔ صرف اس حد تک کہ "میرے بھی صنم خانے" کے کردار تمام تر خیالی ہیں اور "سفینۂ غم دل" کے بعض کردار حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔

یہ ناول جاگیر دار طبقے کے زوال کی داستان بھی سناتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس زوال کا کوئی خارجی سبب ہے یا یہ زوال محض اتفاقی ہے؟ قرۃ العین حیدر اسباب وعلل میں یقین نہیں رکھتیں۔ اس لئے ان کے ناول سبب وعلت کے سہارے آگے نہیں بڑھتے۔ وہ داستان سناتے ہوئے اس طبقے کی حرکات وسکنات کو پیش کرتی ہیں جو بجائے خود زوال کا ایک سبب بن کر سامنے آتا ہے۔ مثلاً "سفینۂ غم دل" میں رضا میاں کی زندگی کا ایک نقشہ دیکھئے:

"رضا بھائی کا یہ عالم تھا کہ جب انھوں نے ہوش سنبھالا تو خود کو گوپال پور اور ملہرپور ہر دار دونوں جگہ کا کرشن کنہیا تصور کیا۔ ان کے علاوہ کنبہ کے تقریباً سارے افراد قصبے سے باہر مختلف شہروں میں رہتے تھے لیکن رضا بھائی اپنے مصاحبوں کے ساتھ پرانی سرائے کی گلیوں میں گلی ڈنڈا کھیلتے اور رام گنگا کے گھاٹ پر آنے والی کہارنیوں اور اہیرنوں کے ساتھ راس لیلا رچاتے پروان چڑھے۔ بڑی دھوم دھام اور اللہ آمین کے ساتھ ان کو پہلے لا مارٹینیز، پھر کالون پھر علی گڑھ بھیجا گیا۔ کیننگ کالج کی طرف سے یہ خدشہ تھا کہ لکھنؤ کی ہوا ان کے لئے سونے پر سہاگے کا اثر رکھے گی۔ علی گڑھ میں ان کے لئے کوٹھی لے لی گئی کیونکہ ہوسٹل میں رہنا شانِ وضعداری کے خلاف تھا۔ کوٹھی بدقسمتی سے ڈگی کے قریب گرلز کالج کے بالکل سامنے تھی۔ لہذا انجام پہلے ہی سے معلوم تھا۔ ذاتی عملے میں چھ نوکر

اور دو مصاحبین تھے۔ ایک ستار سکھاتا تھا۔ کئی سال بعد جب وہ بخیر و خوبی انٹرمیجیٹ میں کامیاب ہوئے تو پڑھانے کا پروگرام منقطع کیا گیا۔ لیکن رضا بھائی شہسواری بہت عمدہ کرتے تھے۔ نشانہ بھی بہت عمدہ تھا۔ اور ستار تو ایسا بجاتے تھے کہ بس سنا کیجئے۔ گوپال پور واپس لوٹ کر انھوں نے شوقیہ ایک تھیٹر کمپنی قایم کی..... لکھنؤ کی ماہ منیر، کان پور کی تارا، گورکھ پور کی شمیم اور الہ آباد کی کرشنا گاہے بگاہے اس کمپنی کی گویا گیسٹ اسٹار بن کر گوپال پور جایا کرتی تھیں اور ان کے ڈراموں کو ملاحظہ کرنے کے لئے ضلع کا انگریز کلکٹر اور دوسرے حکام مدعو کئے جاتے تھے۔ روپیہ پانی کی طرح بہتا تھا۔ رضا بھائی کہتے تھے کہ جان عالم کی سنت ہے جس پر وہ سعادت مندی سے عمل پیرا ہیں:" ۵۴

یہ طبقہ جس نوع کی زندگی کا عادی ہے وہ اسے زوال کی طرف لے جانے کے لئے کافی ہے۔ اس طرح کا مشاہدہ پیش کرتے ہوئے قرۃ العین حیدر اس طبقے کے پورے پس منظر کو سامنے لاتی ہیں۔ گھر آنگن، دوست احباب، شکار، ڈانس اور ان کی دوسری روزمرہ مصروفیات اور آپسی رشتوں کی نوعیت سب سامنے آتے ہیں۔ قرۃ العین اس طبقے کے کھوکھلے پن کو پیش کرنے کے بعد اچانک ۴۷ء کا واقعہ دکھلاتی ہیں۔ جب ملک تقسیم ہوتا ہے اور رضا میاں ہجرت کر کے پاکستان جاتے ہیں:

"کوئی گہری تیز دھار دار چیز تھی جس نے روح کو کاٹ ڈالا، بالکل کاٹ ڈالا ...... اس نے دیکھا کہ جلوس کے آخری سرے پر نواب رضا قاسم تھے۔ ان کی باریک نفیس مونچھیں نیچے کو جھک آئی تھیں اور ان کا جامدانی کا انگرکھا بھی اتنا شفاف نہیں رہا تھا۔" ۵۵

یہ تقسیم اور ہجرت اس طبقے کے زوال کی آخری کڑی ہے۔ یہاں رضا قاسم ٹریجڈی کردار بن جاتے ہیں۔ جب ان کے ماضی کو نظر میں رکھتے ہوئے ان کے حال کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ اس طرح اس طبقے کے زوال کی داستان مکمل ہوتی ہے۔ اس طبقے میں چند کردار ایسے بھی ہیں جو جاگتا ہوا شعور رکھتے ہیں۔ وہ ملک میں پیدا ہوتی ہوئی نئی صورتحال سے واقف ہیں اور جاگیرداری کلچر کے تحفظات سے نالاں ہو کر ملک کی دہشت پسند تحریک

سے اپنا رشتہ جوڑتے ہیں۔ جن میں "میرے بھی صنم خانے" کا خورشید، "سفینۂ غمِ دل" کا علی، "آخرِ شب کے ہمسفر" میں ریحان الدین احمد کا کردار ہے۔

آگ کا دریا

۸۶۷ صفحات پر مشتمل "آگ کا دریا" قرۃ العین حیدر کا سب سے مشہور ناول ہے۔ "آگ کا دریا" سے قبل اردو میں جن ناولوں کی فنی قدر و قیمت تسلیم کی گئی ان میں پریم چند کا "گئودان" عصمت چغتائی کا "ٹیڑھی لکیر" عزیز احمد کا "گریز" اور "ایسی بلندی ایسی پستی" اہم ہیں۔ ان تمام ناولوں میں حقیقت نگاری کی سطح ترقی پسند ادبی مزاج کی مرہونِ منت تھی یا پھر فرائڈ کی تحلیل نفسی کا فائدہ اٹھاتے ہوئے بعض کرداروں کے نفسیاتی تجزیے کیے گئے تھے۔

"آگ کا دریا" ان ناولوں کی روایت سے الگ ایک ایسا ناول ہے جس کا دائرہ ہندوستان کی قدیم تاریخ سے لے کر عہد جدید بلکہ تقسیم کے بعد کے کئی سالوں پر محیط ہے۔ یہ گویا پورے ہندوستانی کلچر اور کلچر کی تبدیلیوں کی ایک رزمیہ داستان ہے جس میں ہندوستان کے کئی یگوں کا دل دھڑک رہا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کی فضا میں جب روایت سے گہری دلچسپی کا اظہار کیا گیا تو ایسے میں "آگ کا دریا" جیسا ناول کا سامنے آنا قاری کے لیے یقیناً حیرت اور مسرت کا باعث رہا ہوگا۔ پھر اسلوب کی سطح پر حقیقت نگاری، رومانی فضا آفرینی رپورتاژ اور پھر زبان کا شاعرانہ اور تخلیقی استعمال وغیرہ اس کی کئی تکنیکی جدتیں تھیں جو ایک جگہ کسی ایک ناول میں موجود تھیں۔ ان خصوصیات نے اس ناول کی مقبولیت میں اضافہ کیا۔ ناول کا موضوع اور اسلوب آج کے قاری کے لئے بھی دلچسپ اور تازہ ہے کیوں کہ اس میں، تب اور اب، کے ہندوستان کی مشترکہ ہند اسلامی تہذیب کے امتزاج کا اظہار اور بیان کی تازگی اور شگفتگی اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ جس میں آج کے قاری کے لئے بھی اسی حد تک کشش کا سامان موجود ہے جو ناول کی اشاعت کے دور میں رہا ہوگا۔

"آگ کا دریا" کے موضوع کے بارے میں مختلف رایوں کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس اختلاف کی وجہ دراصل یہ ہے کہ یہ ناول ایک بڑے وسیع کینوس پر پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول میں اتنے مختلف موڑ آتے ہیں کہ یہ اندازہ لگانا مشکل ہوتا ہے کہ بالآخر اس ناول کا موضوع کیا ہے؟
ن۔م۔ راشد لکھتے ہیں:

"جہاں تک اس ناول کے موضوع کا تعلق ہے یہ اپنی تمام تر پنہائیوں کے باوجود ہندوستان کی آبادی کے ایک طبقے کی داستان ہے۔ یہ یوپی کے مسلمان کا المیہ ہے۔ ایلیے کی وجہ وہ کش مکش ہے جس میں ہندوستان کی تقسیم نے اسے مبتلا کر دیا تھا۔" ۵۶

اسلوب احمد انصاری کا خیال ہے:

ایلیٹ کی نظم سے تراشے سے جو اس ناول کے شروع میں EPIGRAM کے طور پر دیا گیا ہے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ناول کا موضوع وقت کا وہ دھارا ہے جو انسان کی ارضی زندگی کی وسعتوں کو چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہے۔ انسان نے اب تک ارتقا کی جتنی منزلیں طے کی ہیں ان میں سے چند روشن نقطوں کو ناول نگار نے چن لیا ہے۔ اس مدت میں انسان نے خدا اور کائنات کے متعلق جس طرح سوچا ہے، خود اور غیر خود میں جس ہم آہنگی کی جستجو کی ہے۔ تہذیبوں اور سلطنتوں نے جس طرح اپنے جھنڈے گاڑے ہیں، انسانی رشتوں میں نفرت اور محبت ہے، احساس اور خود پسندی عقل اور عشق کی آویزش نے جو پیچیدگیاں پیدا کی ہیں، تجربے میں جو کرب اور تلخی چھپی ہوئی ہے اور اس سے مجموعی طور پر شخصیت کی نشو نما پر جو اثر پڑتا ہے، مجرد فلسفہ اور مجرد تاریخ سے زیادہ یہی سب کچھ اس ناول موضوع ہے۔ ۵۷

وحید اختر لکھتے ہیں:

اس ناول کا موضوع ہے انسانی وجود اور پھر اس ناول کا سب سے بڑا، سب

سے اہم، جاندار، فعال اور توانا کردار وقت ہے .... آگ کا دریا، پہلا اردو ناول ہے جو انسانی وجود اور اس کے مسائل پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے۔ ۵۸

محمود ایاز کا خیال ہے:

ہر دور میں انسانی روح کے مسائل ازلی اور ابدی ہیں۔ تمام کرداروں کے درمیان ڈھائی ہزار سال کا وقت پھیلا ہوا ہے۔ لیکن دکھ کا فلسفہ، روح کی تنہائی کا مسئلہ، دل کی وحشت، حافظہ کی اذیت اور خاموشی کا سناٹا ان سب نے ہر بار اور ہر دور میں محسوس کیا ..... روح کا یہ غم کیسا تھا جو مدتوں سے کھائے جا رہا تھا۔ دراصل یہ اس ناول کا مرکزی تھیم ہے۔ ۵۹

ن۔م۔ راشد نے "آگ کا دریا" کا جو موضوع متعین کیا ہے وہ ناول کی معنوی وسعت کو نظر انداز کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ وہ اس ناول کے وسیع موضوع کا ایک حصہ ضرور ہے کل موضوع نہیں۔ ان کے پیش کردہ موضوع کی نمائندگی بنیادی طور پر ناول کے چوتھے دور (آخری دور) میں کمال اور چمپا احمد کے ذریعے ہوتی ہے۔ لیکن یہ چیز اس ضخیم ناول کا ایک حصہ ہے۔

ن۔م۔ راشد کے علاوہ دوسرے ادیبوں نے "آگ کا دریا" کا جو موضوع متعین کیا ہے دراصل وہ ناول کا موضوع نہیں بلکہ فن کار کا زاویۂ نظر ہے جو اس نے اپنے موضوع کو پیش کرتے ہوئے زندگی اور کائنات کے متعلق قائم کیا ہے۔ جن ادیبوں نے وقت یا وجود یا انسان کو ناول کا موضوع قرار دیا ہے ان کی نظر فن کار کی اس حیثیت پر ہوتی ہے جو پورے ناول میں فن کار کے زاویۂ نظر کی حیثیت سے جاری و ساری ہے۔

سائنسی ایجادات اور عالمی جنگوں کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں اور تباہیوں کے زیر اثر اس دور کے ادیبوں نے از سر نو زندگی یا وجود کے مقصد کو سمجھنے کی کوشش کی۔ اس کوشش کے نتیجے میں زیادہ تر ادیبوں کا رجحان انسانی وجود کو بے معنی قرار دینے اور زندگی کو کرب مسلسل سے تعبیر کرنے کا رہا ہے۔ "آگ کا دریا" پڑھ کر بھی جو مجموعی تاثر ابھرتا ہے وہ وقت کے سامنے انسان کی بے بسی کا احساس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کا موضوع "انسانی وجود" یا "وقت" وغیرہ قرار دیے گئے۔ حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے

ناولوں کو "کردار" یا کسی ایک خاص موضوع پر لکھا گیا ناول سمجھ کر نہیں پڑھا جاسکتا کیونکہ ان کے ناولوں اور دوسری افسانوی تحریروں میں ان کے مخصوص زاویۂ نظر یا حسیت (SENSIBILITY) کی زیادہ اہمیت ہے۔ اگر اس زاویۂ نظر کو ہی تمام تر اہمیت دی جائے تو اس ناول کا موضوع وقت کا مخصوص احساس یا پھر انسانی وجود جیسے فلسفیانہ مسائل ہوسکتے ہیں۔ ایسی صورت میں ناول کا موضوع وہی ہوگا جو فن کار کا زاویۂ نظر ہے۔ لیکن اس زاویۂ نظر کو موضوع تسلیم کرلینے کا مفہوم یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے علاوہ دوسرے ناول نگاروں کے ناولوں کو بھی فن کار کے زاویۂ نظر کے حوالے سے پڑھا جائے، جبکہ ایسا نہیں ہوتا۔

"آگ کا دریا" کا اصل موضوع "ہندوستان کا کلچر" ہے۔ جس کی عہد بہ عہد تبدیلیوں کے آئینہ میں فن کار نے انسانی وجود کا مفہوم تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور کلچر کی تبدیلیوں کو اپنے مخصوص فن کارانہ زاویۂ نظر سے دیکھا ہے۔ فن کارانہ زاویۂ نظر کا مفہوم یہ ہے کہ یہاں قرۃ العین حیدر کا رویہ مورّخ یا سوشیولوجسٹ کا نہیں ہے بلکہ ایک فن کار کا ہے۔ فنکار رویے ہندوستان کے کلچر کی روح کو سمجھنا چاہتا ہے۔ وہ یہ جاننا چاہتا ہے کہ موجودہ دور کے انسانوں کی زندگی اور اس زندگی میں جو کرب پنہاں ہے اس کے اسباب کیا ہیں اور اس کی ابتدا کہاں سے ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ آج کے انسان کی جو زندگی اور شخصیت ہے اس کا سرچشمہ کیا تھا۔ اس آفاقی حقیقت کی تلاش کے لئے انھوں نے ہندوستان کی تہذیبی تاریخ (کلچر) کو موضوع بنایا ہے۔ اور جب اس حقیقت کو تاریخ کے تسلسل میں دیکھا تو پایا کہ ہماری آج کی جو زندگی اور شخصیت ہے یہ کوئی نئی چیز نہیں ہے بلکہ وجود کا یہ بکھراؤ، روح کا سناٹا اور زندگی کا کرب ایک مسلسل عمل ہے جسے ہر دور میں ہر قوم اور ہر نسل کے ذہین انسانوں نے جھیلا ہے۔ ہر دور میں نفرت اور دوستی کا وجود ملتا ہے۔ ہمیشہ جنگیں ہوتی رہی ہیں، بے انصافیاں ہوتی ہیں پھر امن بھی قائم ہوتا ہے تمام انسانوں کے بنیادی مسائل یہی ہیں، اور تمام انسانیت متحدہ طور پر ایک ہی مقدر رکھتی ہے۔ انسانی زندگی کے اس کرب کا سب سے بڑا محرک خود اس کا وجود ہے۔ جب انسان وجود رکھتا ہے تو پھر یہ سارے عناصر اس کی شخصیت کا حصّہ ہیں۔ یہ تمام تر قنوطی نقطۂ نظر نہیں ہے۔ اس میں قنوطیت کے ساتھ ساتھ بہر حال رجائیت کا ایک پہلو سامنے آتا ہے۔ گرچہ انسانی زندگی کی

کشتی کا رخ وقت کا دھارا ہی متعین کرتا ہے، جس کا انجام بالآخر فنا ہے۔ وقت کی ہولناکی اور فنا کے اس کربناک احساس کے باوجود انسان زندہ ہے۔ دکھ اور کرب کو اپنے وجود کا حصّہ بنائے ہوئے آرزوئں اور امیدوں کے احساس کے ساتھ انسانی وجود کی تاریخ کی تشکیل کرتا رہتا ہے۔ ہر دور میں ناکامیوں، محرومیوں اور زندگی کی بے وفائی کے باوجود گوتم، ہری شنکر، کمال اور چمپا پیدا ہوتے رہے ہیں۔ انسانی وجود نے وقت کی جبریت سے شکست نہیں کھائی ہے۔ زندگی وقت کے ساتھ مسلسل وجود میں آتی رہی ہے۔ گرچہ انسان (فرد) فنا ہو جاتا ہے لیکن زندگی کی اعلیٰ و ارفع اقدار زندہ رہتی ہیں۔ آرٹسٹ فنا ہو جاتے ہیں وہ آرٹ زندہ رہتا ہے جس کی تعمیر وہ خون جگر سے کرتے ہیں۔ لہٰذا وقت یا تاریخ انسانی وجود سے کبھی خالی نہیں رہے۔ انسانی وجود کا سیل رواں وقت کے ساتھ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ ایلیٹ کی نظم کا ٹکڑا جو "آگ کا دریا" کی ابتدا پیش کیا گیا ہے اس کا اختتام کچھ اسی تاثر کی ترجمانی کرتا ہے:

او مسافرو اور ملاحو
تم جو گھاٹ پر اتروگے اور
تم جن کے جسم سمندر کے فیصلے سہیں گے
یا جو کچھ بھی تم پر بیتے گی، یہ تمھاری منزل ہے
کرشن نے ارجن سے میدان جنگ میں کہا
الوداع نہیں بلکہ آگے بڑھو مسافرو۔ ؎۱۱

"آگ کا دریا" کے مطالعے کے بعد جو مجموعی تاثر ابھرتا ہے وہ ایلیٹ کی نظم کے ٹکڑے سے مختلف نہیں ہے۔

گرچہ ناول کا محرک جدید دور کی زندگی ہے لیکن ناول کا آغاز ڈھائی ہزار سال قبل کے زمانے سے ہوتا ہے۔ ناول کے پہلے صفحے پر ہماری ملاقات گوتم نیلمبر سے ہوتی ہے۔ جو سرجو کی لہروں سے مقابلہ کرتا آگے بڑھ رہا ہے۔ وقت کے دریا میں انسانی وجود کے ڈوبنے ابھرنے کی کہانی یہیں سے شروع ہوتی ہے۔

اس ناول کو چار ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ قدیم ہندوستان، عہد وسطی انگریزوں کا زمانہ، اور پھر جدید دور جو تقسیم سے پہلے اور بعد کے زمانے پر مشتمل ہے۔ یہ چار ادوار دراصل ہندوستان کی روح کے استعارے ہیں۔ ان زمانوں میں مختلف مذہب اور نسل کے انسانوں نے ہندوستان کو اپنا گہوارہ بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کی تہذیب میں بہت تنوع رہا ہے۔ مختلف قوموں اور نسلوں، مذاہب اور کلچرس کے آپسی تال میل سے یہاں ایک نئی مشترکہ تہذیب جنم لیتی ہے تہذیبوں کی تفریق اور اشتراک نے تاریخ میں کس طرح نشیب و فراز پیدا کئے کس طرح سوچنے والے ذہنوں کو متاثر کیا، اور ہندوستانی کلچر کی تشکیل میں ان کا کیا حصہ رہا یہ سب کچھ ہم اس ناول میں پاتے ہیں۔

قدیم دور کا گوتم نیلمبر صرف ایک کردار نہیں بلکہ ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کے ایک دور کا نمائندہ ہے۔ یہ دور ہندوستان کے مختلف مذہبوں اور فلسفوں کے پھلنے پھولنے کا زمانہ تھا۔ ایک طرف برہمنیت کا دور دورہ تھا تو دوسری طرف گوتم بدھ کی تعلیمات پھیل رہی تھیں۔ برہمنیت اور بدھ مذہب تقریباً ایک دوسرے کی ضد تھے۔ گوتم نیلمبر اور ہری شنکر ان کے نمائندے ہیں۔

گوتم ایک برہمن طالب علم ہے جو خانقاہ میں گرو سے تعلیم حاصل کرتا ہے۔ اور طالب علمانہ زندگی کے تمام اصولوں کی پیروی کرتا ہے۔ لیکن وہ برہمچاری جیون گزارنے کے باوجود دل کا سکون نہیں پا سکا۔ اس کے دل میں پلنے والی بے چینی اسے نت نئے تجربے کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ جہاں وہ گھنٹوں پانی میں ایک پیر پر کھڑا ہو کر تپسیا کرتا ہے وہیں چمپک سے محبت کرتا ہے۔ ایک رات اس کے ساتھ رقص کرتا ہے، شراب پیتا ہے۔ اس رات کے بعد پھر اسے چمپک نہیں ملتی۔ وہ اپنے اس تجربے پر شرمندہ نہیں ہوتا بلکہ دفعتاً اس پر کئی انکشافات ہوتے ہیں:

> اس ایک رات میں وہ دفعتاً بڑا ہو گیا تھا۔ اس نے دل کی کائنات کی سیاحت کی تھی۔ اس نے مایا کا تجربہ کیا تھا۔ اور وہ اس تجربے سے غیر مطمئن نہیں تھا۔ لیکن یہ کیسا عجیب احساس تھا جیسے شیو کے بجائے زندگی کا سارا زہر ہلاہل اس نے خود پی لیا ہو۔ یہ کیسا انوکھا تجربہ تھا۔ [۱۱]

وہ اس تجربے میں چھپی ہوئی اذیت کو پہچان لیتا ہے۔ گرچہ چمپک کھو چکی تھی لیکن اس کی یاد گوتم کے من مندر میں دیے کی لو کی طرح جلتی رہی۔ اچانک چندر گپت کی فوج شراوستی پر حملہ آور ہوتی ہے اور گوتم نیلمبر جو پروہت بننے کا خواب دیکھتا تھا، جو مصور اور رقاص تھا لڑنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس جنگ میں اس کے ہاتھوں کی انگلیاں کٹ جاتی ہیں۔ وہ اپنے احساسات اور تخیل کا اظہار کرنے سے مجبور ہو جاتا ہے۔ اب وہ اپنی روح کے غم کو چھپائے ہوئے اداکاری میں پناہ لیتا ہے۔ ناٹک کے منڈپ میں ایک دن اسے تماشائیوں کے ساتھ بیٹھی ہوئی چمپک نظر آتی ہے۔ جس کی مانگ میں سندور اور گود میں بچّہ تھا۔ ناٹک ختم ہونے کے بعد وہ بے چین ہو کر ایک نامعلوم منزل کی طرف چل پڑتا ہے۔ ندی کو تیر کر پار کرتے ہوئے تیز لہروں کی زد میں آ جاتا ہے۔ وہ ساحل کے ایک پتھر کو پکڑتا ہے لیکن چند لمحوں سے زیادہ وہ اس پتھر کو اپنی گرفت میں نہیں رکھ پاتا کیونکہ اس کے ہاتھوں کی انگلیاں کٹی ہوئی تھیں۔ وہ ندی کی لہروں میں گم ہو جاتا ہے۔

گوتم نیلمبر کی کٹی ہوئی انگلیاں اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہیں کہ آرٹسٹ جو امن پرست اور سکون کا متلاشی ہوتا ہے وقت کی جبریت اور ظلم کو نہیں روک پاتا۔ تاریخ کے حادثات کے نتیجے میں اس کی انگلیاں قلم ہو جاتی ہیں لیکن وہ کچھ بھی نہیں کر سکتا۔ وہ مجبور محض ہے۔ لیکن ناول کے آخر میں معلوم ہوتا ہے کہ گوتم نیلمبر کی بنائی ہوئی مورتی دہلی میوزیم میں موجود ہے۔ یہ چیز اس حقیقت کو پیش کرتی ہے کہ آرٹ زندہ رہتا ہے جبکہ آرٹسٹ فنا ہو جاتا ہے۔ یہ ایک فن کار کا کرب ہے۔

ناول کا دوسرا دور ہند اسلامی تہذیب کے امتزاج کا دور ہے۔ ابو المنصور کمال الدین اس دور کا نمائندہ ہے۔ یہ اپنی ایک تہذیب لے کر ہندوستان آتا ہے۔ یہ تہذیب در اصل مسلمانوں کی تہذیب ہے جو اس دور کی دنیا کی سب سے ترقی یافتہ اور موڈرن تہذیب ہے۔ ناول میں ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوستان میں مسلمانوں کی حکومت مستحکم ہو چکی ہے۔ دلی اور دیگر مقامات پر مسلمان بادشاہ فرمانرواں ہیں۔ ہندو رعایا مسلمان بادشاہ کو اپنا حاکم مانتی ہے اور اس کی وفادار ہے بلکہ اس پر دل و جان قربان کرتی ہے۔ کمال الدین باہر سے آیا ہوا مسلمان ہے جو رفتہ رفتہ ہندوستانی فضا اور تہذیب سے مانوس ہوتا ہے اور پھر ہندوستان کو ہی اپنا

وطن سمجھنے لگتا ہے۔ اس طرح ہندوستان میں ایک نئی ہند اسلامی تہذیب کا وجود عمل میں آتا ہے۔

کمال الدین جونپور کے شاہ حسین شرقی کے کتب خانے کا نگراں ہے۔ وہ بادشاہ کے ساتھ جنگوں میں بھی حصہ لیتا ہے۔ جنگ کی تباہ کاریاں اس کے ذہن کو متاثر کرتی ہیں وہ انسانوں کے خون کو دیکھ کر دہشت زدہ اور پریشان ہو جاتا ہے۔ اس کے دل میں بار بار یہ خیال آتا ہے کہ آخر کب تک وہ دوسروں کی جان لیتا اور اپنی جان خطرے میں ڈالتا رہے گا۔ اس کی روح میں بے چینی پلنے لگتی ہے۔ اس کے ذہن میں طرح طرح کے سوالات سر اٹھانے لگتے ہیں۔ لیکن ان سوالوں کا اس کے پاس کوئی جواب نہ تھا۔ ان سوالوں نے اسے دیوانہ کر دیا ان سے نجات حاصل کرنے کے لئے اس نے شراب اور راگ و رنگ کا سہارا لیا لیکن اسے سکون نصیب نہیں ہوا۔ اب وہ ایک انجانے سفر پر نکل پڑتا ہے اور بھٹکتا ہوا کاشی پہنچتا ہے۔ یہ صوفزم اور بھگتی تحریک کا زمانہ تھا۔ کبیر کی تعلیمات سے وہ بہت متاثر ہوا۔ اس نے مختلف مذاہب اور فلسفوں کا مطالعہ کیا اور بالآخر اس نتیجے پر پہنچا کہ "محبت ظاہری مذہب سے برتر شے ہے، محبت اصل شے ہے"۔ جب کبیر کی محفل برخواست ہوئی تو وہ بنگال پہنچتا ہے اور ایک شودر لڑکی سے شادی کر کے باقی ماندہ زندگی کہانیاں اور گیت لکھنے میں گذارتا ہے۔

اس وقت جبکہ ابو المنصور کمال الدین ہندوستان کو اپنا وطن سمجھ لیتا ہے اور پورے طور پر ہندوستانی تہذیب و تمدن میں رنگ جاتا ہے۔ ہندوستان کی زبان میں شاعری کرتا اور کہانیاں لکھتا ہے۔ اس وقت شیر شاہ کے سپاہی اس پر غداری کا الزام لگا کر اسے مار ڈالتے ہیں کیونکہ اس کے لڑکوں نے دلی جا کر مغل دربار میں ملازمت کر لی تھی۔

کمال الدین جو امن اور انسانیت کا پرستار تھا، جو نغمے اور فطری مناظر سے محبت کرتا تھا، جو یکتارا بجا کر اپنا دل بہلایا کرتا تھا، اسے غدار بتا کر مار ڈالا گیا۔ اس طرح فن کار نے ایک سوال اٹھایا کہ غدار کسے کہتے ہیں؟ غداری کا مفہوم کیا ہے؟ کمال الدین کا قتل اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ غداری بذات خود کوئی قدر نہیں ہے بلکہ یہ رویوں اور نظریات کا فرق ہے۔ یہ جنگیں جس میں ایک دوسرے کو غدار بتا کر مار ڈالا جاتا ہے ان میں دراصل سیاسی طاقتوں کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ مذہب کی تفریق کا یہاں کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ شر کا وجود ہی دراصل اس کی بنیاد ہے۔

جس طرح گوتم نیلمبر جو ہندوستان کا باشندہ اور ہندوستان کی تہذیب و فلسفے کا علمبردار تھا جو فن کار تھا اور امن و محبت چاہتا تھا، وہ تاریخ یا وقت کی جبریت کا شکار ہو گیا۔ اسی طرح کمال الدین جو دور دیس سے آیا تھا لیکن جس نے ہندوستان کو اپنا وطن تصور کر لیا تھا، جو فن کار تھا وہ بھی تاریخ کی جبریت پر قابو نہ پا سکا۔ بادشاہ شاہ حسین شرقی جو راگ اور موسیقی کی تخلیق کرتا تھا وہ بھی سیاست کے لئے جنگ کرنے پر مجبور ہوتا ہے یہ وقت کا فیصلہ ہے۔ اس کے سامنے انسان مجبور ہے وہ کچھ محسوس کرکے بھی بے دست و پا ہے۔ گوتم اور کمال دونوں ہی انسان کا خون دیکھ کر مضطرب ہوتے ہیں۔ گوتم کہتا ہے :

> مجھے کوئی بتاؤ۔ تم سب جو کلاکار اور عالم یہاں موجود ہو۔ بتاؤ کس وقت لڑا جائے، کس وقت نہیں۔ کوئی ہری شنکر سے یہ پوچھنے جاؤ۔ جیو ہتیا کس سمے جائز ہے، کس سمے ناجائز ..... مجھے تو ان سب کی جانیں بہت پیاری ہیں۔ اب میں کیا کروں گا۔ ۱۲؎

کمال کے دور میں بھی یہ سب کچھ ہوتا تھا :

> یہ لوگ جو عالم، شاعر اور اہل قلم تھے ان کا فاتح بھی علم دوست اور شاعر تھا۔ لیکن کتابیں بیکار تھیں، علم فضول تھا، فلسفے بے معنی تھے کیونکہ انسانوں کا خون ان سب چیزوں کے باوجود بہتا تھا۔ ۱۳؎

اس کے بعد ناول کے تیسرے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اس دور میں ہندوستان پر انگریزوں کی حکومت مستحکم ہو چکی ہے۔ سرل ہارڈ ایشلے ایسٹ انڈیا کمپنی کے لوٹ مار کے دور کا نمائندہ ہے جو ہندوستان کی دولت اور ہندوستانی عوام کا استحصال کر رہا ہے۔ یہیں ایک اور کردار سامنے آتا ہے۔ وہ ابو المنصور کمال الدین بنگالی مسلمان ہے۔ یہ کمال بنگال کے مجبور اور بے بس کسانوں اور ملاحوں کا نمائندہ ہے۔ جو اپنی ساری مشقت کے باوجود صدیوں سے حکمراں طبقے اور فطرت کی جبریت کا شکار ہے۔ پھر بھی اس نے زندگی سے ہار نہیں مانی ہے :

> بنگال کا کسان ابو لمنشور کمال الدین زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ وہ تو

اپنے چھوٹے سے نوکے میں بیٹھا پدما کی تندرو موجوں کا مقابلہ کر رہا ہے۔ نوکا پدما کی لہروں پر ڈولتا جا رہا ہے۔ آگے جدھر گھپ اندھیرا ہے اور فضاؤں میں طوفان لرز رہے ہیں۔ اور تاریک دھاراؤں میں مہیب ناکے منھ پھاڑے بیٹھے ہیں اور ہوائیں بہت تیز ہیں مگر پدما کے اس بوڑھے فاقہ زدہ ملاح کی کشتی بڑے مزے سے عناصر کا مقابلہ کر رہی ہے کیونکہ عناصر کی بے رحمی اور موت کے خطروں سے اس کی پرانی دوستی ہے۔ ۱۴۲

گوتم نیلمبر دت اس زمانے کے خواندہ ہندو کا نمایندہ ہے جو سرکاری ملازمتوں میں تھے یہ دور ہندوستان کی تاریخ کا تاریک ترین دور ہے، جب فلسفے کے چراغ تقریباً بجھ چکے ہیں۔ ہندوستانی نواب اور راجہ اپنی پرانی وضعداریوں کی ماتمی تصویر ہیں۔ نواب کمن زوال پذیر نوابوں کے نمایندے ہیں۔ ناول کے اس حصے میں لکھنؤ کی تہذیب اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

اسی دور میں ہندوستان میں ایک نیا اینگلو انڈین طبقہ ابھرتا ہے۔ ماریا ٹریزا جس سے سرل ایشلے ہندوستان آکر ملتا ہے اور پھر اسے ہمیشہ کے لئے چھوڑ کر چلا جاتا ہے اس کی بدقسمتی دراصل اس اینگلو انڈین طبقے کی بدقسمتی ہے۔

ناول کا چوتھا حصہ تقسیم سے قبل اور بعد کے زمانے پر مشتمل ہے یہاں گوتم، کمال، ہری شنکر، چمپا، طلعت، نرملا اور بھی کئی کردار بیک وقت جمع ہیں۔ یہ سارے افراد ہندوستان کے مشترکہ قومی کلچر کی نمایندگی کرتے ہیں اور "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" کے کرداروں کی بازگشت معلوم ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان کے تمام اہم کردار نوجوانوں کے ایک گروہ کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ یہ بہن بھائی اور دوستوں کی شکل میں ایک دوسرے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے پہلے دو ناولوں ("میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل) کے کردار بھی اسی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ "آگ کا دریا" کے کردار بھی ان ہی خصوصیات کے حامل ہیں جو "میرے بھی صنم خانے" کے کرداروں کی ہیں۔ یہ نوجوان کردار ملک و قوم کی خدمت کرنا چاہتے ہیں۔ یہ ذہنی سطح پر حالات

کا شعور رکھتے ہیں لیکن عملی قدم اٹھانے میں ناکام ہیں۔ ان کے خواب اور آرزوئیں محض تصورات ہیں، جنھیں وہ اپنے سینے سے لگائے ہوئے زندگی گزارتے ہیں۔ ۴۷ء کی تقسیم ان کے تصورات کی دنیا تباہ و برباد کر دیتی ہے اب ان کے ذہنی انتشار کا دور شروع ہوتا ہے۔

بھیا صاحب (عامر رضا) پاکستان کا قیام عمل میں آتے ہی پاکستان سدھارتے ہیں وہاں کی نئی زندگی کی چکا چوند بہت جلد ان کا دامن دل کھینچتی ہے وہ ہندوستان اور اپنے خاندان کو خیرباد کہہ کر پاکستان چلے جاتے ہیں۔ بھیا صاحب دراصل اس نوجوان طبقے کی نمائندگی کر رہے ہیں جو زندگی میں گلیمر کا متلاشی ہوتا ہے۔ جب پاکستان بنا تو جہاں متعدد خاندان خانماں برباد ہو کر بحسرت و یاس پاکستان پہنچے وہیں کچھ لوگ مادی آسائشوں کی تلاش میں بھی پاکستان گئے۔ یہ وہ لوگ تھے جن کا اس سرزمین سے جس پر وہ پہلی بار کھڑے ہوئے کوئی رشتہ نہیں تھا۔

کمال رضا قوم پرست ہندوستانی مسلمانوں کا نمائندہ ہے جو ہندوستان کو اپنا وطن سمجھتے ہیں اور اس سرزمین سے اپنا رشتہ منقطع کرنا نہیں چاہتے۔ لیکن پاکستان کے قیام کے بعد ان کی آئیڈیالزم بیکار ثابت ہوتی ہے اور وہ اقتصادی بحران سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لئے پاکستان جانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

کمال بھی ہندوستان میں بے روزگاری سے تنگ آکر پاکستان جاتا ہے۔ کچھ عرصے بعد جب وہ چند دنوں کے لئے ہندوستان آتا ہے تو اسے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہندوستان میں لوگ اسے پاکستانی جاسوس سمجھتے ہیں اور پاکستان میں اس کی ہندوستانی قوم پرستی کے چرچے کی وجہ سے اس کی وفاداری مشکوک ہے۔ اس وقت کمال دو متضاد وفاداریوں کے دوراہے پر کھڑا ہوتا ہے جہاں وہ سمجھ نہیں پاتا کہ کدھر جائے۔ یہ کش مکش اس کی روح میں بے چینی اور خلش پیدا کرتی ہے، وہ پھوٹ پھوٹ کر رو پڑتا ہے۔ عامر رضا اور کمال رضا کی زندگی اس حقیقت کی طرف اشارہ کر رہی ہے کہ آج کی نسل کے قدم زمین سے اکھڑ چکے ہیں۔

جدید دور کے گوتم نیلمبر کی روح بھی پیاسی ہے۔ گرچہ اسے زندگی کی تمام آسائشیں

حاصل ہیں، وہ ہندوستانی فارن سروس میں ہے۔ دنیاوی کامرانیاں اس کے قدم چوم رہی ہیں لیکن وہ پھر بھی اداس اور اکیلا ہے۔ وہ بیک وقت نرملا اور چمپا دونوں کی طرف ملتفت ہوتا ہے اور نہیں سمجھ پاتا کہ وہ ایک ساتھ دو لڑکیوں کو کس طرح چاہ سکتا ہے۔ وہ شدت سے اپنے من کی بے چینی کو سمجھنا چاہتا ہے لیکن سمجھ نہیں پاتا بالآخر بے سکونی اس کا مقدر بنتی ہے۔

"آگ کا دریا" کے کرداروں میں ایک اہم کردار چمپا کا ہے۔ یہ کردار ناول کے ہر دور میں موجود ہے۔ "چمپا" کے سلسلے میں جو بات اہم ہے وہ یہ کہ چمپا ہر دور میں ہندستانی عورت کی نمائندہ ہے۔

قدیم دور میں "چمپک" ایودھیا کے راج گرو کی بیٹی ہے۔ دولت عزت اور شہرت اس کے قدموں میں ہے۔ وہ ذہین اور حساس بھی ہے۔ وہ گوتم سے زندگی اور تیاگ کے فلسفے پر گھنٹوں بحث بھی کر سکتی ہے۔ وہ بہترین رقاصہ بھی ہے اور گوتم سے محبت کرتی ہے لیکن ان تمام چیزوں کے باوجود وقت یا تاریخ کے سامنے مجبور محض ہے۔ وہ تاریخ کے ایک حادثے کے نتیجے میں گھر سے بے گھر ہوتی ہے اور اس کی شادی اس کی مرضی کے خلاف پچاس سالہ برہمن سے کر دی جاتی ہے۔ اور اب:

> اسے وہی کرنا پڑا جو عورت کی حیثیت سے اس کے بھاگ میں لکھا تھا اور جو غالباً اس کا فرض تھا .... چمپک کا دھرم تھا کہ اس کی پرستش اور اس کی خدمت کرے کیونکہ وہ اس کا شوہر تھا۔ اور وہ اس کی خدمت کرتی تھی جیسے پاٹلی پتر کی اور ہزاروں گرہ پتنیاں تھیں ان میں سے ایک وہ بھی تھی اس میں کوئی خاص بات نہ تھی اور اس کی گود میں اس کا بچہ تھا اور وہ اپنی سہیلی سے ادھر ادُھر کی باتیں کرنے میں مصروف تھی۔ فلسفوں کے تذکرے کا وقت نکل چکا تھا۔ [۵۵]

دوسرا دور جو ہند اسلامی تہذیب کے امتزاج کا دور ہے اس دور کی برہمن زادی "چمپاوتی" عرب سے آئے ہوئے ابو المنصور کمال الدین سے محبت کرتی ہے اور اس کو اپنا خدا تصور کرتی ہے۔ ابو المنصور کمال الدین کے لئے یہ چیز بالکل نئی تھی۔ کمال چمپاوتی سے کہتا ہے:

سنو چمپا سچ مچ مجھ سے بیاہ کر لو ....
مگر ہم تو تم کو یوں ہی اپنا پتی مانتے ہیں
وہ یہ سن کر چکرا گیا کہ " وہ کیسے، میرا تم سے بیاہ کہاں ہوا ہے ....
اس سے کیا ہوتا ہے وہ ہنستی رہی " ہم تو تم کو اپنا مالک خیال کرتے ہیں
یہ بات تم نہیں سمجھ سکتے ۔ وہ اسی طرح بے فکری سے ہنسا کی ۔ ہم تو صرف
ایک آدمی کو اپنا پتی سمجھیں گے اور وہ آدمی تم ہو ہمارا تمھارا
تو جنم جنم کا ساتھ ہے ۔ ۷۶

اور ایک عرصے بعد جب کمال الدین جنگوں اور فتوحات میں گھر کر چمپا وتی کو تقریباً بھول چکا تھا وہ اسے شہروں اور ویرانوں میں ڈھونڈتی پھرتی تھی ۔ ایک جوگی کمال کو بتاتا ہے:

جب تم گوڑ کے دربار میں رنگ رلیاں منا رہے تھے ۔ وہ جنگلوں میں تمھارے
انتظار میں روتی پھرتی تھی لیکن کوئی راج ہنس اس کا پیغام تم تک نہ پہنچا سکا ۔ ۷۷

یہاں بھی مجبوری اور تنہائی چمپا وتی کا مقدر بنتی ہے ۔

تیسرے دور میں "چمپا بائی" لکھنؤ کی طوائف ہے ۔ اس معاشرے میں عورت اپنی تمام صلاحیتوں کے باوجود مجبور محض ہے ۔ وہ اپنی مرضی سے اپنی زندگی نہیں گزار سکتی اور نہ ہی اپنا تشخص قائم کر سکتی ہے ۔ وہ اس فیوڈل نظام میں اسی وقت اپنی انفرادیت برقرار رکھ سکتی ہے جب وہ طوائف بن جائے ۔ تیسرے دور کی چمپا بائی دراصل لکھنؤ کے معاشرتی اور تہذیبی زوال کی علامت کے طور پر سامنے آتی ہے ۔

چوتھے دور کی چمپا احمد کا کردار نہایت اہم ہے ۔ یہ ایک مڈل کلاس لڑکی ہے جو اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے لکھنؤ اور وہاں سے انگلینڈ جاتی ہے ۔ ناول میں چمپا احمد کے کردار کی پیش کش کچھ اس طرح کی گئی ہے کہ یہ کردار اپنے دور کے دوسرے کرداروں کے ساتھ مل کر جدید نسل کی ذہنی اور جذباتی کش مکش کی علامت بن جاتا ہے ۔ بالخصوص تعلیم یافتہ مڈل کلاس طبقے کی ۔ اس دور میں پائے جانے والے سارے کردار عامر رضا، تہمینہ، طلعت، نرملا، گوتم، ہری شنکر، کمال اور خاص طور پر چمپا احمد (جیسے سب ہی

چمپا باجی کہتے ہیں) اعلیٰ تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود COMMUNICATION کے مسئلے سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ اپنے جذبات کا اظہار ایک دوسرے کے سامنے نہیں کر سکتے۔ چمپا عامر رضا سے محبت کرنے کے باوجود یہ نہیں کہہ سکتی کہ وہ محبت کرتی ہے۔ کچھ اسی طرح کا ڈرامہ انگلینڈ میں بھی کھیلا جاتا ہے جس میں گوتم، چمپا احمد، سرل اور نرملا وغیرہ شامل ہوتی ہیں۔ ترسیل کی یہ ناکامی انجام کار چمپا پر ختم ہوتی ہے کہ اب وہ گمنام اور تنہا رہے گی۔ اس انجام کی طرف قرۃ العین حیدر نے پہلے ہی بالواسطہ طور پر اشارہ کر دیا تھا۔ چمپا سوچتی ہے:

گروہ کی سنگت بیکار ہے۔ تنہائی اصل حقیقت ہے۔ ۵۱ٖ

چمپا احمد کا یہ انجام بدلی ہوئی شکل میں "سیتا ہرن" کی سیتا اور "آخرِ شب کے ہم سفر" کی دیپالی کا بھی ہے۔ یہ سب ہی کردار بالآخر زندگی کے بارے میں ایک ہی طرح کے DISILLUIONMENT کا شکار ہوتے ہیں۔ چمپا احمد کا یہی DISILLUIONMENT جس میں کمال بھی شامل ہو جاتا ہے اس ناول کو "آگ کا دریا" کا عنوان فراہم کرتا ہے کہ گویا زندگی آگ کا ایک دریا ہے جس سے گزرنا آسان نہیں ہے جس کی شاہد پوری انسانی تاریخ ہے۔ البتہ چمپا احمد اپنے DISILLUIONMENT سے نکل کر حقیقت کو انگیز کرنے اور اس سے آنکھیں چار کرنے کا سبق حاصل کرتی ہے۔ وہ سوچتی ہے:

اس ملک کو دکھ کا گڑھ یا مسرت کا گھر بنانا میرے اپنے ہاتھ میں ہے مجھے دوسروں سے کیا مطلب؟ اس نے اپنے ہاتھ کھول کر غور سے انھیں دیکھا۔ رقاصہ کے ہاتھ، آرٹسٹ یا لیکھک کے ہاتھ؟ نہیں۔ یہ صرف ایک عام اوسط درجے کی ذہین لڑکی کے ہاتھ ہیں جو اب کام کرنا چاہتی ہے۔ ۵۲ٖ

چمپا احمد کا یہ فیصلہ اس کے وجودی طرزِ احساس کی طرف اشارہ کرتا ہے جس میں وہ کسی سہارے کے بغیر اپنے تجربے سے خود پر اعتماد کرنا سیکھتی ہے۔

آخرِ شب کے ہم سفر:

"آخرِ شب کے ہم سفر" (۱۹۷۹) قرۃ العین حیدر کے پہلے تین ناولوں "میرے بھی

صنم خانے"، سفینۂ غم دل، آگ کا دریا سے ماحول، فضا اور پیش کش کے اعتبار سے قدرے مختلف ہے۔ لیکن ناول کا مجموعی تاثر زیادہ مختلف نہیں ہے۔ اس ناول میں بھی زندگی اور کائنات کے متعلق فن کار کا نقطۂ نظر پچھلے ناولوں جیسا ہے یعنی تاریخ اور وقت کی جبریت اور اس کے بالمقابل اشخاص کے رومان، آئیڈیلز اور خوابوں کی شکست۔

سرزمین بنگال کی دیومالائی فضا میں پروان چڑھنے والی بائیں بازو کی دہشت پسند تحریک اور اس کا المیاتی انجام اس ناول کا موضوع ہے۔ یہ تحریک انگریزی سامراج کے خلاف ۱۹۳۰ء اور ۱۹۴۷ء کے درمیان خطۂ بنگال میں سرگرم عمل تھی۔ اس تحریک میں شامل افراد کا تعلق سرزمین بنگال سے ہوتا ہے جن میں ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ یہ کردار اپنے ان آئیڈیلز کو بزور طاقت حاصل کرنا چاہتے ہیں جس کا خواب ہندوستان کے جدید تعلیم یافتہ طبقے نے چوتھی اور پانچویں دہائی کے ہندوستان میں دیکھا تھا۔ یہ کردار ایک دہشت پسند تنظیم سے وابستہ ہوتے ہیں اور مخصوص نظریاتی انقلاب کے حصول کی خاطر ہر قسم کی قربانی کے لئے ہمہ وقت تیار رہتے ہیں۔ لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ان کے عزائم تبدیل ہوتے ہیں اور بجز دیپالی سرکار دوسرے سبھی کردار انجام کار اپنے جذباتی یا معاشی تحفظات کے دباؤ میں آکر اپنے خوابوں سے دست بردار ہوجاتے ہیں۔ اور وقت سے مصالحت کرلیتے ہیں۔ اسے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ تاریخ اور وقت کا مخالف دھارا انہیں اپنے خوابوں سے دور لے جاتا ہے۔ گویا ناول "آخر شب کے ہم سفر" ایک ایسا صنم خانہ ہے جس کے اصنام کا مقدر شکست وریخت سے دوچار ہونا تھا۔ ان میں کچھ نے اپنی مرضی سے اپنے چہرے کے خدوخال بدلے اور کچھ ایسی مورتیاں تھیں جن کی شناخت وقت اور حالات کی جبریت کے گہرے سمندر میں گم ہوگئی اور ان کے مشترک خواب ریزہ ریزہ بکھر گئے۔

لیکن خواب دیکھنا یا اپنے لئے آئیڈیلز منتخب کرنا ایک مستقل حقیقت ہے۔ ارجمند منزل کے خاندانی ماحول سے ہی ریحان الدین احمد کی بہن رابعہ کی لڑکی ناصرہ نجم السحر نئے انقلابی کے روپ میں سامنے آتی ہے اور ارجمند منزل اور اس کے مکینوں سے اسی طرح نفرت کرتی ہے جس طرح کبھی ریحان الدین احمد نے کی تھی۔ فرق صرف یہ ہوتا ہے کہ اب اس ارجمند منزل کا

وارث خود ریحان الدین احمد ہے۔ دیپالی سین سوچتی ہے:

...... اور اس باغی ناصرہ نجم السحر کا کیا ہوگا۔ کیا بہت جلد وہ خود بھی اپنے موجودہ خیالات کو ترک نہیں کر دے گی۔ کیا کسی ایسے رویے کے BACK LASH کے طور پر کوئی نیا رویہ نمودار نہیں ہوگا؟ ناصرہ کب تک باغی رہ پائے گی۔ ۲۰ء

قرۃ العین حیدر نے اس تسلسل کو اس طرح استعاراتی زبان عطا کی ہے:

...... لاکھوں برس سے سورج اسی طرح طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور طلوع ۲۱ء

اس جملے پر ناول ختم ہو جاتا ہے گویا مصنفہ کے نزدیک طلوع و غروب کا یہ کھیل دائمی اور مستقل ہے۔ قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناولوں کی طرح اس ناول میں بھی انگنت کردار ہیں۔ ریحان اور دیپالی ناول کے مرکزی کردار ہیں۔ جب کہ اومارائے، روزی سانیال، جہاں آرا، یاسمین بلمونٹ، ناصرہ نجم السحر اور فرقان احمد وغیرہ ثانوی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن ناول کی بنت میں ان ضمنی کرداروں کی اہمیت کم نہیں ہے۔ بلکہ ناول کا ہر کردار منفرد اور مکمل داستان ہے جسے قرۃ العین حیدر نے بنگال کے مخصوص سیاسی اور تہذیبی پس منظر میں فن کارانہ اکائی عطا کی ہے۔

کہانی کا آغاز ۱۹۴۲ء میں بنگال کی دہشت پسند تحریک سے ہوتا ہے۔ اس تحریک کی باگ ڈور ریحان الدین احمد کے ہاتھ میں ہوتی ہے۔ ریحان اس تحریک کے دوسرے کارکنوں اور جہاں آرا، دیپالی سرکار اور اومارائے کے لئے یکساں آئیڈیل ہے۔ ذہین اور محبت کئے جانے کے قابل۔

ریحان ایک عاشق اور ریحان ایک تحریک کا رہنما، اس کی شخصیت کے یہ دو پہلو تضاد کے حامل نہیں بلکہ ایک دوسرے کا اثبات اور تتمہ ہیں۔ ریحان کے شباب کا پورا دور انھیں دو منطقوں دیپالی اور قومی تحریک کے گرد گھومتا ہے۔ انتہا پسند گروہ کی رہنمائی ریحان کے اس شعور کا نتیجہ ہے جس کی تربیت طالب علمی کے زمانے میں ہوئی۔ اس دور کا ذکر کرتے ہوئے ریحان دیپالی سے کہتا ہے:

..... تم میرے حالات زندگی جاننا چاہتی ہو؟ میں نے علی گڑھ سے ہائی اسکول

اور ایف۔ اے۔ کیا تھا۔ علی گڑھ۔ ہاں یہ تمھارے لیے تقریباً اجنبی نام ہے مگر وہ ملک اور قوم کی ایک اور بے حد اہم داستان کا ایک اور حصّہ ہے۔ میں نے ڈھاکے لوٹ کر بی۔ اے اور پھر کلکتہ سے ایم۔ اے کیا۔ اسی زمانے میں میں نے تمہارے چچا کی کتاب " بنگال کی اقتصادی تاریخ " پڑھی تھی۔۔۔۔۔۔ اس کے بعد ایک وظیفے پر لندن چلا گیا۔ جہاں میں اور اوما اور اکشے بہت سے لوگ اکٹھے ہو گئے۔ ہمارا بڑا ہی تاریخی قسم کا گروہ تھا وہ۔۔۔۔۔ جب ہم وہاں طالب علم تھے۔۔۔۔۔ اس زمانے میں وہاں بڑے معقول لوگ جمع تھے۔ ملک راج آنند اور سجاد ظہیر نے مل کر ایک پی۔ ڈبلیو۔ اے قائم کی تھی۔۔۔۔۔۔۔ واپس آکر دیکھا ہمارے ساتھی علی گڑھ اور لکھنؤ اور جامعہ ملیہ اور کلکتہ اور سب جگہوں کے نوجوان ہمارا ساتھ دینے کے لئے تیار ہو چکے ہیں۔ پرانے دہشت پسند بھی اب ہماری طرف آچکے تھے۔ ۲۲ے

یہ ریحان کا صرف قول نہیں عمل بھی ہے۔ ایک طرف وہ کاشت کار کا بیٹا ہے تو دوسری طرف نواب فخر الزماں کا نواسہ اور نواب قمر الزماں کا ہونے والا داماد بھی ہے۔ جہاں اسے زندگی کی ساری آسائشیں میسّر ہو سکتی ہیں لیکن اس نے ایک نئی خوشحال اجتماعی زندگی کا خواب دیکھا اور اس خواب کی تعبیر پانے کے لئے جد و جہد کی۔ وہ اپنی منگیتر جہاں آرا سے اس لئے دست بردار ہوا کہ اس کی رفاقت کے لئے اُسے اپنے خوابوں سے دست بردار ہونا پڑتا۔ جہاں آرا اس کی ماموں زاد بہن ہے اور بچپن کی منگیتر۔ اس کے دل میں جہاں آرا کے لئے خاموش اور پرسکون جذبۂ محبت موجود ہے جو بچپن کی رفاقت اور رشتے کی نوعیت کا لازمی نتیجہ ہے۔ ریحان کہتا ہے:

۔۔۔۔۔ مجھے اس سے محبت تھی مگر کوئی جنوں خیز عشق نہیں تھا۔۔۔۔۔ وہ میرے لئے ایک پرسکون سی چیز تھی مجھے ہمیشہ یہ معلوم رہتا تھا کہ دنیا میں جہاں کہیں بھی ہوں کسی حالت میں ہوں کیسی کٹھن مسافت طے کرکے لوٹوں، وہ سایہ دار درخت اور میٹھے پانی کے کنویں کی طرح میری منتظر ہو گی۔ ۲۳ے

جہاں آرا کے برخلاف دیپالی سرکار سے ریحان کا رشتہ کمسنی یا نوعمری کا جذباتی رومان نہیں، بلکہ ذہنی ہم آہنگی کا نتیجہ ہے وہ دیپالی کی ذہانت اور ہمت سے متاثر ہوتا ہے۔ وہ دیپالی کی قربت میں محبت کا عمیق تجربہ کرتا ہے اس حد تک کہ ریحان کے لئے زندگی کے کسی بھی مرحلے پر دیپالی کو نظرانداز کر دینا اس کی آئیڈیلوجی کے بس میں بھی نہیں۔ ایک ایسے ہی شدید رومانی لمحے میں وہ دیپالی سے سندربن کی پر اسرار لیکن خوابناک فضا میں ملتا ہے۔ وہ دیپالی سے کہتا ہے:

...... دیپالی میں تین برس سے مسلسل، متواتر تین برس سے جرائم پیشہ لوگوں اور ڈاکوؤں کی طرح چھپتا پھر رہا ہوں۔ مدّتوں سے مجھے چین کی نیند اور ذراسی ذاتی مسرّت نصیب نہیں ہوئی...... تم مجھے کیا سمجھتی ہو؟ میں انسان ہوں آخر۔ فولاد کی مشین گن تو ہوں نہیں...... دیپالی میں تم سے ملنا چاہتا تھا۔ شاید مجھے اس طرح غلط بہانہ کر کے تم کو اتنی دور نہ بلانا چاہیئے تھا۔ مگر میں بے حد خود غرض انسان ہوں۔ [۲۴]

سُندربن کی مختصر رفاقت ریحان اور دیپالی کی محبّت کے خاکے میں مزید نئے رنگ بھرتی ہے۔ ریحان دیپالی کو اپنے رشتے کی پیچیدگیوں سے باخبر کرتا ہے اور زندگی میں ایک دوسرے کی رفاقت کی ضرورت اور اہمیت محسوس کرتا ہے۔

...... اسے احساس ہو چکا تھا کہ اس کی اور اس لڑکی کی زندگی اس نوکا کی مانند طوفانوں سے بے پرواہ، دریا کے پرشور دھارے پر کسی نامعلوم ساحل کی طرف بہہ رہی ہے اب وہ ایک دوسرے کے رحم و کرم پر زندہ رہیں گے۔ [۲۵]

ریحان کی زندگی میں ایک تیسری لڑکی اومارائے بھی ہے۔ ڈھاکے کے بیرسٹر پی توش رائے کی کمیونسٹ بیٹی۔ دونوں کی ملاقات لندن میں ہوتی ہے۔ اومارائے ریحان کے لئے اپنے دل میں کشش محسوس کرتی ہے وہ ایک دوسرے کے دوست ہیں آئیڈیلوجی کی حد تک ہی نہیں ذاتی زندگی میں بھی ایک دوسرے کے ہمدرد اور غمخوار۔ ریحان اوما کے رویے میں ایک عجیب سی مشفقانہ محبّت محسوس کرتا ہے۔

......" رونو —"

صرف اس کی امی اتنے پیار سے اسے رونو پکارتی تھیں۔ رونو لو چائے آگئی۔ اٹھو۔ "رونو۔ لو چائے آگئی۔ اٹھو" اوما کہہ رہی تھیں۔

اُس نے ہڑبڑا کر سر اٹھایا۔ اور چوروں کی طرح اوما پر نظر ڈالی۔ مائی لٹل مدر۔ ۔۔۔ آوما ریحان پر مکمل دسترس چاہتی ہے۔ اس کی محبت میں قربانی کا جذبہ نہیں۔ اگر وہ اس کا نہیں ہوسکتا تو وہ اسے دیپالی کا ہوتا ہوا بھی نہیں دیکھ سکتی۔ وہ روایتی ولین کا طریق اختیار کرکے دیپالی کے دل میں ریحان کی طرف سے بدگمانی پیدا کردیتی ہے۔ ریحان اور دیپالی الگ ہوجاتے ہیں۔ کہانی کا یہ موڑ دونوں کے لئے بڑا المیہ ثابت ہوتا ہے۔ زندگی کا بھی اور اس خواب کا بھی جو دونوں نے اپنے گروہ کے ساتھ دیکھا تھا۔ اب تک ریحان کی شخصیت سچائی کی شفاف تصویر تھی۔ وہ دیپالی، اوما رائے اور جہاں آرا کا محبوب ہی نہیں تھا خود بھی محبت کرسکتا تھا جہاں آرا سے، دیپالی سے، اوما رائے سے۔ وہ اپنی محبت میں ان سب کے لئے پرخلوص تھا اور اپنی آئیڈیلوجی کے تئیں بھی سچّا، ایمان دار اور پرجوش تھا لیکن تاریخ کے ایک موڑ پر یہ سب کچھ پیچھے چھوٹ گیا۔ ریحان کی دلکش معصومیت رخصت ہوگئی۔ اب نہ تو دیپالی اس کے ساتھ تھی اور نہ اس کا نظریہ۔ وہ ایک تبدیل شدہ شخص ہوتا ہے۔ یہ تبدیلی اس کی شخصیت کا زوال بھی ہوسکتی ہے اور اپنے ماضی کی طرف مراجعت بھی۔

ریحان وقت سے سمجھوتہ کرلیتا ہے اور اس زندگی کی طرف لوٹ جاتا ہے جس کے خلاف اس نے طویل عرصہ تک جدوجہد کی تھی۔ وہ ارجمند منزل میں نواب قمرالزماں چودھری کے وارث کی حیثیت سے سکونت پذیر ہوجاتا ہے۔

ناول کا دوسرا اہم کردار دیپالی کا ہے۔ دیپالی بنگال کے سفید پوش متوسط گھرانے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کے والد بنوئے چندر سرکار ڈاکٹر ہیں۔ دیپالی نوعمری ہی میں دہشت پسند تحریک میں شامل ہوتی ہے۔ وہیں اس کی ملاقات ریحان الدین احمد سے ہوتی ہے۔ وہ ریحان کو بھی پارٹی کے اصولوں کی طرح آئیڈیل مانتی ہے لیکن جب وہ ریحان کے حصول میں ناکام ہوتی ہے تو اسے سارے خواب ٹوٹتے نظر آتے ہیں۔ وہ پارٹی بھی جس سے وہ وابستہ ہوتی ہے بکھر جاتی ہے۔ اس سفر کے سارے ساتھی ایک ایک کرکے اپنے آئیڈیلز سے منھ موڑ لیتے

ہیں ۔ ریحان الدین احمد اور اوما رائے جنھیں دیپالی نے اپنے تمام اعمال و افعال اور ذہنی و جذباتی دنیاؤں کا نقطۂ ارتکاز مانا تھا ۔ اس کی نظر میں کم ظرف نکلتے ہیں ۔ ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے نتیجے میں دیپالی وطن سے بے وطن ہوتی ہے اور کلکتہ میں جلا وطنی کے ابتدائی دن گزارتی ہے ۔ پھر ویسٹ انڈیز کے شہر ٹری نیڈاڈ میں اپنے والد ڈاکٹر سرکار کے ساتھ سکونت اختیار کرتی ہے ۔ وہاں اس کی شادی عمر دراز للت موہن سین سے ہو جاتی ہے ۔ بظاہر اس پرسکون دنیا میں وہ ذہنی اور روحانی خلاء کا احساس کرتی ہے لیکن پھر بھی اس کا ضمیر مطمئن ہوتا ہے کہ اس نے زندگی کی آسائش حاصل کرنے کے لیے حالات سے سمجھوتہ نہیں کیا ۔ ایک مدت بعد جب وہ اپنے وطن بنگلہ دیش آتی ہے تو اظہار افسوس کے لئے اس کے پاس صرف چند الفاظ ہیں ۔ دیپالی اور ریحان کے مابین یہ گفتگو ان کے نظریات کے فرق کو واضح کرتی ہے ۔

ریحان تم نے ..... تم نے اتنے شرمناک سمجھوتے کیسے کرلئے ۔ کلکتہ میں بھی اور یہاں بھی ، وہ غم و غصے سے جھلا کر رہ گئی ۔

"سمجھوتہ کیا تم نے نہیں کیا ۔ تم نے پورٹ آف اسپین میں سمجھوتہ نہیں کیا ۔

" میں نے اپنا ضمیر نہیں بیچا ،، ۴۷ھ

ریحان اور دیپالی کے علاوہ اس تحریک میں شامل لوگوں میں اوما رائے اور روزی بنرجی کے کردار پیش کئے گئے ہیں ۔ اوما رائے ڈھاکے کے مشہور بیرسٹر سر پری توش رائے کی بیٹی ہے ۔ وہ اعلیٰ تعلیم یافتہ اور دولت مند ہے ۔ وہ بائیں بازو کی دہشت پسند تحریک سے ہمدردی رکھتی ہے بلکہ اس میں شامل بھی ہوتی ہے ۔ لیکن اس کی شمولیت دہشت پسند تحریک کے دہشت انگیز نشیب و فراز سے قدرے الگ تھلگ ہے ۔ اوما رائے کا کردار سیاسی سطح پر کسی سنجیدگی کا حامل کردار بن کر سامنے نہیں آتا ، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس سیاسی تحریک سے اس کا تعلق صرف ذہنی تفریح کی حد تک ہے ۔ دیپالی ، ریحان اور دوسرے ساتھیوں کی طرح اس کا تعلق تحریک سے جذباتی نہیں ہوتا بلکہ اس کی دلچسپی ریحان الدین احمد میں زیادہ ہوتی ہے ۔ جب اسے دیپالی اور ریحان کے تعلق کا علم ہوتا ہے تو یہ بات اسے نہ صرف ناگوار گزرتی ہے بلکہ وہ اپنی تمام تر کوشش بروئے کار لا کر ریحان اور دیپالی کو الگ کر دیتی ہے ۔

روزی بنرجی اور یاسمین مجید بھی اس شکستہ بت خانے کی دو اہم مورتیاں ہیں۔ جن میں ایک نے اپنی مرضی سے اپنے چہرے کے خد و خال بدل ڈالے اور دوسری کو حالات نے توڑا۔

روزی بنگالی کرسچین پادری بنرجی کی بیٹی ہے جس کی ماں برہمن بال ودھوا تھی۔ پادری بنرجی نے اس مصیبت زدہ برہمن ودھوا سے شادی کی تھی۔ روزی دیپالی کی کلاس فیلو ہوتی ہے اور دیپالی کے ساتھ وہ بھی دہشت پسند گروپ میں شامل ہو جاتی ہے۔ وہ اپنی سیاسی سرگرمیاں جاری رکھنے کی خاطر ایک دن گھر سے فرار ہو جاتی ہے اور ایک ایسے ہی مرحلے پر قید کر لی جاتی ہے۔ بسنت کمار سانیاں جو اعلیٰ طبقے کا فرد ہے اپنی کوششوں سے روزی کی ضمانت ادا کر کے رہا کرواتا ہے اور اپنے گھر مہمان رکھتا ہے۔ قید کی صعوبتیں سہنے کے بعد روزی کو بسنت کمار کا عالیشان بنگلہ اور آرام و آسائش کی زندگی بہت متاثر کرتی ہے۔ وہ بسنت کمار کی خواہش کے مطابق اس سے شادی کر لیتی ہے۔

روزی آغاز سے ہی نفسیاتی الجھنوں کا شکار رہتی ہے۔ وہ جس ماحول میں رہتی ہے اس میں جہاں آرا بھی شامل ہے اور دیپالی سرکار بھی۔ دیپالی سرکار کسی پیچیدگی کا شکار نہیں کیونکہ وہ اپنے پس منظر سے مطمئن ہے۔ جبکہ روزی اپنے خاندانی پس منظر اور معاشی بدحالی کے سبب ہمیشہ ہی اپنے آپ کو کمتر سمجھتی ہے اور لاشعوری طور پر ایک بہتر خوشحال مستقبل کی تمنا رکھتی ہے۔ بسنت کمار کے روپ میں جب اسے دولت سماجی رتبہ اور آسائش سامنے نظر آتی ہے، تو وہ اپنے آئیڈیلز بالائے طاق رکھ کر بسنت کمار سانیال سے شادی کر لیتی ہے اور اپنے آپ کو پورے طور پر اس طبقے کی زندگی میں ڈھالنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہاں تک کہ اسے اپنے غریب والدین سے ملنے کی بھی فرصت نہیں ملتی۔ وہ اپنی اس زندگی پر بڑے بھونڈے انداز میں فخر کرتی ہے۔

یاسمین مجید اس ناول کا ایک اہم کردار ہے۔ ابتدا میں گرچہ یہ کردار زیادہ اہم محسوس نہیں ہوتا لیکن جیسے جیسے ناول آگے بڑھتا ہے اس کی معنویت اور اہمیت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔

یاسمین مجید مولوی گھرانے سے تعلق رکھتی ہے۔ دہشت پسند تحریک سے یاسمین کا کوئی

رشتہ نہیں ہے۔ وہ ان سب کے ساتھ رہتے ہوئے بھی ان سب سے الگ اپنی ایک منفرد شخصیت لے کر ابھرتی ہے وہ ایک روایتی مشرقی گھرانے سے تعلق رکھنے کے باوجود رقص کی دلدادہ ہے۔ اپنے اس شوق کی تکمیل کی خاطر وہ والدین اور خاندان سے بغاوت کرتی ہے۔ اس کی شخصیت میں ابتدا سے ہی رِسک لینے کی صلاحیت موجود ہے۔ ایک اسکالرشپ پر وہ بھرت ناٹیم سیکھنے مدراس جاتی ہے۔ وہاں سے کراچی اور پھر دنیا کے مختلف ممالک میں اپنے فن کا مظاہرہ کرتی لیکن اس تمام عروج کے بعد زوال اس کا مقدر بنتا ہے۔ وہ ایک انگریز فیشن ڈیزائنر سے شادی کرتی ہے جو چند دنوں بعد اسے چھوڑ کر بھاگ جاتا ہے۔ اس کی بیٹی کی پرورش وپرداخت دادی کے پاس ہوتی ہے جو اسے عیسائی بنا دیتی ہے۔ اس کے رقص کا ٹروپ بھی زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہ پاتا۔ وہ بے سہارا اور قلاش ہوکر مختلف ہوٹلوں اور گھروں میں آیاگیری کرتی ہے پھر ہر طرف سے مایوس، ناکام اور ہراساں ہوتی ہے۔ احساس جرم چین وسکون چھین لیتا ہے، زندگی تنگ ہوجاتی ہے۔ بالآخر اپنے خاندان والوں کو غائبانہ نماز جنازہ کی وصیت کرکے خودکشی کرلیتی ہے۔

یاسمین مجید کی موت کے بعد بنگلہ دیش میں یاسمین مجید یادگار کمیٹی بنائی جاتی ہے۔ اس کی یاد میں جشن منائے جاتے ہیں اور لاکھوں روپے خرچ کیے جاتے ہیں۔ یاسمین مجید کی عسرت انگیز زندگی، اس کی خودکشی اور پھر اس کی یاد کا جشن دراصل اس پورے سلوک پر طنز ہے جو برصغیر میں آرٹسٹوں سے برتا جاتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں اکثر اس حقیقت کی طرف اشارے کیے گئے ہیں۔

"آخرِ شب کے ہم سفر" کے کرداروں کے مطالعے کے بعد ایک بات یہ سامنے آتی ہے کہ ناول کے سارے کردار بجز دیپالی سرکار کچھ وقت گزرنے کے بعد جس انداز میں سوچتے یا جس طرح کی زندگی گزارتے ہیں اس سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہر کردار نے زندگی کے ابتدائی سفر میں کچھ ایسے خواب دیکھے یا فیصلے کیے جسے بعد میں انھوں نے غلط سمجھا۔ ان میں ریحان الدین احمد، یاسمین مجید اور روزی بنرجی شامل ہیں۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مصنفہ نے دہشت پسند تحریک اور انقلاب پسندوں کے

یہاں موجود "اخلاق کے دوہرے معیار" کو موضوع بنا کر کیا محض حقیقت کی عکاسی کی ہے یا ان کا مقصد حقیقت کی عکاسی کے علاوہ بھی کچھ ہے؟ یہ سوال اس لئے اہم ہو جاتا ہے کہ مصنفہ نے اپنے کرداروں کی ذہنی تبدیلیوں کے لیے کوئی واضح نفسیاتی یا معاشرتی جواز مہیا نہیں کیا ہے۔ بلکہ ۴۷ء کے سانحۂ عظیم کے بعد ہم دیکھتے ہیں کہ سارے کردار کئی سمتوں میں بکھر جاتے ہیں اور ہر کردار عظیم تبدیلیوں سے دوچار ہوتا ہے۔ ممکن ہے قرۃ العین حیدر کے یہ سارے کردار حقیقی ہوں اور اس طرح ایک مخصوص ذہنیت کی نمائندگی کرتے ہوں، لیکن دیپالی کا کردار "آگ کا دریا" کی چمپا کی طرح ایک آئیڈیل کردار ہے۔ ریحان الدین احمد دیپالی کے الزامی سوال کے جواب میں خود اس پر سمجھوتہ کرنے کا الزام عائد کرتا ہے لیکن مصنفہ کے نزدیک دیپالی کی "جلاوطنی" یا ویسٹ انڈیز جاکر نسبتاً گمنامی کی زندگی گزارنا ایک آئیڈیل رویہ ہے اگر کسی سماج میں کسی فرد کے لئے اپنے خوابوں کے ساتھ زندگی گزارنا مشکل ہو جائے۔ "آگ کا دریا" میں چمپا احمد نے یہی کیا۔ اور دیپالی نے بھی اپنی "جلاوطنی" سے اپنے خوابوں کی لاج رکھ لی ہے۔ گویا یہ تنہائی جان لیوا سہی لیکن عینیت پسند افراد کا مقدر ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اس رویے پر جانبداری برتنے کا الزام اس لئے عائد نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے اگر چمپا یا دیپالی کو مرد کرداروں کے مقابلے میں زیادہ باکردار پیش کیا ہے تو وہیں وہ اوما رائے اور روزی بنرجی یا اپنے دوسرے ناولوں اور کہانیوں میں دوہرے معیار کے حامل ایسے متعدد نسوانی کردار تخلیق کئے ہیں جن کا سماجی رویہ ناقابل معافی ہوتا ہے۔ اس طرح کے سارے کردار قرۃ العین حیدر کے نزدیک تضادات کے حامل ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر حقیقت پسند ہیں ان تضادات کا جواز تلاش نہیں کرتیں بلکہ بدلتے ہوئے رویے کو واضح کرنے پر اکتفا کرتی ہیں۔

"آخر شب کے ہم سفر" میں ممکن ہے کہ قرۃ العین حیدر نے یہ دکھلایا ہو کہ ان انقلابی مردوں اور عورتوں نے جس مقصد کو اپنا آئیڈیل بنایا وہ ان کا اس لئے ذہنی اور جذباتی مسئلہ نہیں بن سکا کہ یہ بنیادی طور پر متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور دراصل تحریک میں عملی دلچسپی یا ان کا تمام تر انقلابی رجحان محض ان کا رومان تھا یا ان کی محرومیوں کا بدل اور جب یہ محرومیاں ختم ہوئیں تو وہ اپنے آئیڈیل سے بھی دست بردار ہو گئے لیکن دیپالی کسی ایسی محرومی سے ماورا تھی اس لئے وہ کسی دوہرے معیار سے بچ گئی۔

فنی اظہار کی نوعیتیں

قرۃ العین حیدر اردو کی واحد ناول نگار ہیں جن کے فکر وفن کے مختلف پہلوؤں پر بیک وقت مختلف اور متضاد خیالات کا اظہار کیا جاتا رہا ہے اور مخالفت اور موافقت کے شدید ردعمل سامنے آئے ہیں۔ ردعمل کی یہ شدت بجائے خود ان ناولوں کی اہمیت کا ثبوت ہے۔ مزید یہ کہ عصر حاضر کے ناول نگاروں کی ایک بڑی تعداد قرۃ العین حیدر کے فکر وفن سے متاثر نظر آتی ہے۔ جس کا اظہار "آگ کا دریا" کی اشاعت کے بعد منظر عام پر آنے والے ان ناولوں کی ایک طویل فہرست سے ہوتا ہے، جن پر قرۃ العین حیدر کے انداز فکر اور بالخصوص اسلوب کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ اس ضمن میں "اداس نسلیں" (عبداللہ حسین) "تلاش بہاراں" "چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو" (جمیلہ ہاشمی) "نے چراغے نے گلے" (نثار عزیز بٹ) "اس شمع کے آخری پروانے" "گھر میرا راستے غم کے" (رشیدہ رضویہ) وغیرہ کے نام خاص طور سے سامنے آتے ہیں۔ یہ فن کار قرۃ العین حیدر کے اتباع میں کس حد تک کامیاب رہے ہیں یہ ایک الگ موضوع ہے۔ فی الوقت دیکھنا یہ ہے کہ وہ کون سے فنی لوازم ہیں جنھوں نے قرۃ العین حیدر کے ناولوں کو ادبی وقار، کشش اور انفرادیت عطا کی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے تخلیقی سفر میں "آگ کا دریا" کو بنیادی اہمیت حاصل ہے یہ ایک ناول ایک وسیع کینوس پر لکھا گیا ہے جس میں فن کار کے نقطۂ نظر اور فنی طریقۂ کار کی مختلف جہتیں ملتی ہیں۔ بلکہ یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ "آگ کا دریا" مصنفہ کے فکر وفن کی بالیدگی کا معتبر نمونہ ہے۔ اس ناول کے حوالے سے ان کے فکر وفن کی تفہیم

بہتر طور پر ہو سکتی ہے۔

"آگ کا دریا" کے پینتیسویں باب میں کمال جو ناول کے آخری حصے یعنی جدید عہد کا ایک اہم کردار بھی ہے کہانی سناتے ہوئے کہانی کے فن کے تعلق سے ان الفاظ میں اپنی کش مکش کا اظہار کرتا ہے۔

"اب میں من میں ایک بات سوچ رہا ہوں۔ وہ بات یہ ہے کہ جس طرح جس تفصیل اور وضاحت سے میں اس زمانے کی یہ کہانی دہرانا چاہتا ہوں اس میں کامیاب نہ ہو سکوں گا۔ بہت سی چھوٹی چھوٹی باتیں ہیں۔ بادشاہ باغ کا شاہی کے وقت کا پھاٹک جس میں یونیورسٹی پوسٹ آفس تھا۔ پھولوں کے تختے، سڑک پر سے گزرنے والی کہارنیں، وہ بڑھیا جو سرخ لہنگا پہنے دوپہر کو سڑک پر املیاں چنا کرتی تھی اور جو ایک روز ٹرین کے نیچے آکر مر گئی۔

ان سب چیزوں کی میرے لئے بے اندازہ اہمیت ہے۔ تم کو یہ تفصیلات بے معنی اور شاید مضحکہ خیز بھی معلوم ہوں گی جب ہی تو کہانی سنانا کوئی آسان کام نہیں۔ پلاٹ کا توازن، مکالمات کی برجستگی، غیر ضروری جزئیات سے احتراز، یہی سب تو فن افسانہ نگاری کی تکنیک کہلاتا ہے اور کیا تکنیک میں کوئی ہاتھی گھوڑے لگے ہوتے ہیں۔

میں چاہتا ہوں کہ کوئی ایسا طریقۂ کار ہو کہ جس سے اس فضا اس ماحول اور اس وقت کا سارا تاثر، ساری خواب آگیں کیفیت دوبارہ لوٹ آئے۔ کسی طرح تمہارے ذہن میں منتقل ہو جائے۔ یہ کمیونکیشن کہلاتا ہے اور بڑی مشکل چیز ہے۔ میں آرٹسٹ نہیں ہوں کمیونی کیٹ نہیں کر سکتا۔" ۲۸ؔ

کمال کے اظہار عجز سے قطع نظر یہاں مصنفہ کے فنی تصورات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اس اقتباس کا آخری پیراگراف سب سے اہم ہے۔ جس کی رو سے مصنفہ کے نزدیک کہانی کار کا بنیادی مقصد "کمیونی کیشن" یعنی ترسیل ہے اور ترسیل کا تعلق ناول کی تکنیک سے ہے۔ جس میں پلاٹ کی تنظیم اور زبان کے مخصوص طریقۂ استعمال کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

سب سے پہلے پلاٹ کا مسئلہ لیجیے۔

"آگ کا دریا" اپنے وسیع کینوس کے سبب مصنفہ کے دوسرے ناولوں سے مختلف اور منفرد ناول ہے لیکن پلاٹ کی تنظیم کا بنیادی طریقۂ کار بعض جزیاتی اختلافات سے قطع نظر تقریباً سارے ناولوں میں ایک ہے۔ "آگ کا دریا" میں تین ایسے عہد ہیں جن کا تعلق ہندوستان کی ماضی کی تاریخ سے ہے۔ ان تینوں عہد کی تخلیق تو ایک ایسے پیٹرن میں ہوتی ہے جسے ہم آسانی کے لئے "پریوں کی کہانی کا پیٹرن" کہہ سکتے ہیں۔ لیکن صرف اس حد تک کہ ایک خوابناک فضا میں ناول کے تاریخی کردار سانس لیتے ہیں اور اپنی آرزوؤں اور تمناؤں کی شکست کا تجربہ کرتے ہیں ورنہ یہ پیٹرن بنیادی طور پر حقیقی زندگی کے تجربے سے برآمد ہوتا ہے جسے ہم برت نہیں سکتے تو کم از کم محسوس ضرور کر سکتے ہیں۔ یہ پیٹرن "آگ کا دریا" کے آخری حصے میں بھی برقرار رکھا گیا ہے۔ اس کے علاوہ "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" میں بھی ملتا ہے ان ناولوں میں پیش کئے گئے تجربات کا زمانہ ۴۰ء کے آس پاس شروع ہو کر آزادی کے چند سالوں بعد تک برقرار رہتا ہے۔ اس لئے یہ یا تو ہمارا عہد ہے یا ہمارے عہد سے قریب ہے۔ ایک قاری کی حیثیت سے ہم اس عہد کا ادراک بآسانی کر سکتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے سارے ناولوں میں تاریخی فضا ملتی ہے۔ تو کیا ان ناولوں کی کشش اس تاریخی واقعیت سے وابستہ ہے جسے مصنفہ پیش کرتی ہیں یا اس زاویۂ نظر میں پوشیدہ ہے جسے وہ اپنے کرداروں کے ذریعے یا از خود مختلف سماجی اور تاریخی رویوں سے اخذ کرتی ہیں۔ یا اس کی کشش کہیں اور ہے؟ ناول تاریخ کا بیان نہیں ہوتا اور نہ زاویۂ نظر کی صداقت ثابت کرنا فن کار کی ذمہ داری ہے۔ دراصل فکشن کا تعلق التباس (ILLUSION) سے ہے اور التباس پیدا کرنے کے لئے فن کار واقعات کی ترتیب اس انداز سے کرتا ہے کہ ناول کے سارے اجزا مل کر ایک وحدت بناتے ہیں۔ ایسی وحدت جس میں بظاہر مختلف النوع اجزا مرئی یا غیر مرئی رشتوں میں منسلک اور پیوست ہوتے ہیں۔ جسے ہم "مواد کی تخیلی تشکیل" (IMA-GINTIVE TRANSFORMATION OF THE MATERIAL) کا نام دے سکتے ہیں۔ اس لئے قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں مسئلہ یہ نہیں ہے کہ قرۃ العین حیدر

نے تاریخی واقعیت کا التزام رکھا ہے یا تاریخ کو توڑ مروڑ کر پیش کیا ہے بلکہ اصل مسئلہ یہ ہے کہ کیا وہ تاریخی واقعات اور ان کے اثرات کو فن کارانہ طور پر تشکیل دینے میں کامیاب ہو سکی ہیں یا نہیں ؛ اس باب میں دو رائے نہیں ہو سکتی کہ قرۃ العین حیدر کی اصل کامیابی اس بات میں ہے کہ وہ تاریخ ، ماحول یا حقیقی مشاہدے کو اس طرح پیش کرتی ہیں کہ تاریخ کی واقعیت بھی برقرار رہتی ہے اور پورا بیان فکشن کا تاثر بھی قائم رکھتا ہے اور جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا فکشن کا تعلق اس التباس سے ہے جس کے ذریعے فن کار مختلف اجزار کو " وحدت " عطا کرتا ہے ۔ مثال کے لئے ہم " آگ کا دریا " کی تکنیک لیتے ہیں۔

" آگ کا دریا " کے بنیادی طور پر چار حصے ہیں جو ہندوستان کی تاریخ کے چار عہد کو پیش کرتے ہیں اور ہر عہد بجائے خود ایک مستقل وحدت کی شکل میں آتا ہے ۔ تکنیک کے لحاظ سے یہ ایک پیچیدہ ناول بن جاتا ہے اس لئے کہ ایسی صورت میں فن کار کا سب سے پہلا کام یہ ہو گا کہ وہ ان چاروں وحدتوں میں ایک ایسا رشتہ تلاش کرے جو ان سب کو ایک دوسرے سے منسلک کرے ۔ دوسرے یہ کہ ان علاحدہ وحدتوں کے سارے اجزار بھی ایک دوسرے سے منسلک ہوں ۔ قرۃ العین حیدر نے اس پیچیدہ تکنیکی مسئلے کو انتہائی خوبصورتی کے ساتھ حل کیا ہے ۔ جس کا تعلق وقت کے اس تصور سے ہے جو ناول " آگ کا دریا " کے آغاز میں ایلیٹ کے چند مصرعوں میں اُجاگر ہوا ہے :

> لوگ بدل جاتے ہیں ۔ مسکراتے بھی ہیں مگر کرب موجود رہتا ہے ۔
> لاشوں اور خس و خاشاک کو اپنی موجوں میں بہاتے ہوئے دریا کی مانند ،
> وقت جو تباہ کن ہے ، قائم بھی رکھتا ہے ۲۹

جسے قرۃ العین حیدر " آگ کا دریا " میں ایک جگہ ان الفاظ میں ادا کرتی ہیں :

> کون کہتا ہے کہ سامی مذہب کا نظریۂ کائنات غلط ہے ۔ صراط مستقیم صرف ایک ہے سیدھی اور تنگ ۔ ایک پیدائش سے ایک موت کی طرف جانے والی جس کے بعد کوئی واپسی نہیں ۔ اس لئے بے چاری لڑکیو تم جو پھولوں کے کنج میں گربہ ناچ رہی ہو ، چاہے تم کسی خدا کی عبادت کرتی ہو .... یاد رکھو کہ جب تم چاندنی کی اس دنیا سے باہر چلی جاؤ گی تو پھر کبھی لوٹ کر نہ آؤ گی ۔ دوسرے تمھاری جگہ لے لیں گے ۔ ان سب جگہوں پر وہی سب ہو گا جو تمھارے وقت میں ہوتا تھا لیکن دنیا بدل

چکی ہوگی دنیا لحظہ بہ لحظہ بدلتی رہتی ہے ..... یہ سارے جشن، یہ ساری تقریبات،
رسوم، تہوار، کارنیول، مورس ڈانسنگ کے مقابلے اسپورٹس کے ہنگامے
یہ سب تم سے پہلے ہو چکا ہے اور تمہارے بعد بھی ہوتا رہے گا۔
یہ کیمپس اس کارگہ شیشہ گری کا جسے دنیا کہتے ہیں ایک بے حد چھوٹا سا ماڈل ہے۔

اس ناول میں قرۃ العین حیدر کا بنیادی مسئلہ بھی یہی ہے کہ معاشرہ بدلتا رہتا ہے، قدریں بدلتی رہتی ہیں لیکن جو چیز مستقل ہے وہ کرب کا لمحہ ہے جو اس وقت پیدا ہوتا ہے کہ جب فرد کے داخلی جذبات و احساسات، ذہنی تصورات اور معاشرتی قدروں یا باہمی رشتوں کے درمیان تصادم ہوتا ہے۔ یہ تصادم جو فرد کے اپنے اندرون میں جنم لیتا ہے اور آہستہ آہستہ اسے موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے یا ایک ایسی طاقت کے سامنے جھکنے پر مجبور کر دیتا ہے جس پر اس فرد کی دسترس نہیں ہوتی۔ جسے وقت یا تاریخی جبر کا نام دیا جاتا ہے۔ ناول کے پہلے حصے میں گوتم نیلمبر کی ذہنی اور جذباتی کش مکش اور انجام، دوسرے حصے میں کمال، تیسرے حصے میں چمپا باجی اور چوتھے میں چمپا احمد کا انجام دراصل کرب کا تسلسل ہے جو دائمی ہے۔

"یہ سب تم سے پہلے بھی ہو چکا ہے اور تمہارے بعد بھی ہوتا رہے گا" قرۃ العین حیدر نے اس جبریت کے تسلسل کو ہندوستان کی تاریخ کے چار عہد میں پیش کیا ہے اور اس طرح ناول کے بظاہر چار مختلف اجزا میں وحدت تلاش کی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے نزدیک معاشرہ اور فرد کے مابین تصادم اور کشمکش ازلی ہے۔ اس ناگزیر تصادم سے وہ اس نتیجے پر پہنچی ہیں کہ تاریخ اور وقت کی ان دیکھی قوت کے آگے انسان مجبور ہے۔ وہ تاریخ جسے انسان خود بناتا ہے تاکہ دوسرے انسانوں کو اپنی طاقت کے زیر نگیں کر سکے۔ یہ خارجی طاقت جو مختلف تاریخی واقعات کی شکل میں نمودار ہوتی ہے لمحہ بھر میں انسانوں کی قسمت کا فیصلہ کر دیتی ہے۔ ان انسانوں کی قسمت کا بھی جو معاشرے کے جارحانہ اور غیر انسانی رویوں سے خود کو بچائے رکھنا چاہتے ہیں یا بچا نہیں پاتے تو کم از کم ان غیر انسانی رویوں کو برا ضرور مانتے ہیں۔ تاریخ کی یہ جبریت افراد کی زندگی میں جذباتی اور ذہنی شکست و ریخت کی صورت میں سامنے آتی ہے۔

زندگی اور کائنات کا یہ آفاقی تصور ان کے سارے ناولوں میں شروع سے آخر تک جاری وساری ہے۔ یہی تصور ان کے ناولوں کے اجزاء کو ایک دوسرے سے ملاتا اور وحدت عطا کرتا ہے۔

زاویۂ نظر کی اس مخصوص صفت نے فنکار کے فن کارانہ رویے کو بھی متاثر کیا ہے لہٰذا قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں کسی — ایسی کہانی کی جسے ہم لفظوں میں بہ ترتیب بیان کر سکیں یا جو ابتدا، عروج اور انجام سے عبارت ہو تلاش بے سود ہے۔ ان ناولوں میں اگر ہم کہانی کے عنوان سے کچھ پانے کی کوشش کریں تو ہمارے ہاتھ کرداروں کے ذہن کے چند تصورات آتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کا موضوع ذہن کی دنیا ہے اور ذہن کی کائنات کو منطقی ترتیب سے پیش نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا ان کے یہاں روایتی پلاٹ نہیں ملتا جس میں اسباب وعلل کی منطقی ترتیب کے ساتھ کسی فرد یا افراد کی زندگی کے واقعات پیش آئے ہوں۔ قرۃ العین حیدر پلاٹ کی ترتیب میں اسٹیج کے آرٹ سے متاثر نظر آتی ہیں۔ جس طرح اسٹیج پر یکے بعد دیگرے مناظر بدلتے رہتے ہیں اور اس طرح پورا ڈرامہ وجود میں آتا ہے۔ ان کے ناولوں میں بھی مختلف باب میں مختلف مناظر پیش کئے جاتے ہیں۔ مناظر تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ تبدیلی انتہائی تیزی کے ساتھ رونما ہوتی ہے۔ بالخصوص اس وقت جب وہ مجموعی تہذیبی یا معاشرتی صورت حال کو پیش کر رہی ہوتی ہیں۔ لیکن جب وہ تہذیبی صورت حال یا ماحول کے بجائے کرداروں کی باہمی بات چیت اور ان کے ذہنی اور جذباتی رجحانات کو پیش کرتی ہیں اس وقت ایک ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے اور یہی مرحلہ قاری کے لئے سب سے زیادہ اہم ہوتا ہے کہ اس وقت وہ امید کرتا ہے کہ اس صورت حال کے نتیجے میں کرداروں کی ذہنی کائنات میں کوئی تبدیلی واقع ہوگی یا پھر ایسی کشمکش سے واسطہ پڑے گا جس سے ہم بآسانی کرداروں کے بارے میں ایک رائے قائم کرنے میں کامیاب ہو سکیں گے۔ لیکن ان کرداروں کی ذہنی کائنات میں تبدیلی عموماً اتفاقی ہوتی ہے جس کا محرک کوئی تاریخی حادثہ ہوتا ہے جس پر خود کردار کا کچھ بس نہیں ہوتا۔ اس طرح سارے کردار تاریخ کی جبریت کے اسیر ہو جاتے ہیں۔ "آگ کا دریا" کے پہلے حصے میں گوتم اور چمپک ایک دوسرے سے قربت محسوس کرتے ہوئے بھی اس لئے نہیں مل سکتے کہ جنگ کے نتیجے میں چمپک قید کر لی جاتی ہے اور اس کی شادی پاٹلی پتر میں نسبتاً عمر رسیدہ سرکاری عہدہ دار سے کر دی جاتی ہے۔ دوسرے حصے میں کمال کو شاہ حسین شرقی کے ساتھ مختلف جگہوں کی خاک

چھاننی پڑتی ہے اور پھر وقت کے ہاتھوں اس کی تقدیر کا فیصلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بنگال کے ایک گاؤں میں مستقل سکونت اختیار کر کے گمنامی کی زندگی گزار دیتا ہے۔ ناول کے آخری حصے میں یہی گمنامی چمپا احمد کا بھی مقدر بنتی ہے۔ ۴۷ء کی تقسیم کے نتیجے میں اس عہد کے سارے کردار ذہنی و جذباتی انتشار سے دوچار ہوتے ہیں۔ "میرے بھی صنم خانے" کی رخشندہ اور "سفینۂ غم دل" کے کئی کردار اس نوع کے ہیں —— "آخر شب کے ہم سفر" کی دیپالی بھی جلاوطنی اور گمنامی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہوتی ہے۔

ابتدائی تین ناولوں میں پلاٹ کی نوعیت تقریباً ایک سی ہے۔ مناظر کی کثرت ہے۔ گو سارے مناظر اپنی جگہ اہم ہیں کہ ان سے ہم پورے عہد کو یا اس مخصوص کلچر کو سمجھنے میں کامیاب ہوتے ہیں جس میں وہ کردار سانس لیتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ ان ناولوں میں ایسے ڈرامائی لمحے کم ہیں جو سسپنس پیدا کریں اور قاری آئندہ رونما ہونے والے واقعات کو جاننے کے لئے بے تاب ہو۔ اس کے برخلاف "آخر شب کے ہم سفر" میں ایسے متعدد ڈرامائی لمحے آتے ہیں جو قاری کو کرداروں کے مستقبل کے بارے میں مفروضات قائم کرنے پر مجبور کرتے ہیں۔ دیپالی سرکار اور ریحان الدین احمد کے باہمی رشتوں میں، اوما رائے اور یاسمین مجید کی زندگی میں ایسے ڈرامائی لمحے وجود رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں ایک کہانی بنتی نظر آتی ہے جسے ہم سنا سکتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ قرۃ العین حیدر کے پلاٹ اپنی تشکیل کے اعتبار سے غیر روایتی ہوتے ہیں۔ ابتدا، وسط، انجام پلاٹ کی روایتی ترتیب کے مجرد نام ہیں۔ گرچہ اس طرح کا زمانی تسلسل ہلکی سطح پر قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں بھی ملتا ہے لیکن چونکہ ان کے کردار عمل (ACTION) سے زیادہ ذہنی تصورات اور محسوسات سے علاقہ رکھتے ہیں۔ اس لئے وہ بہ یک وقت تینوں زمانوں میں سفر کرتے ہیں یعنی کرداروں کے شعور میں آکر تینوں زمانے ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں مدغم اور گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ کرداروں کی اس ذہنی زندگی کو پیش کرنے کے لئے وہ شعور کی رو سے کام لیتی ہیں۔

"شعور کی رو" کی بحث قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں کلیشے (CLICHE) بن چکی ہے

اور بیک وقت مختلف دانشوروں کے متضاد خیالات سامنے آتے رہے ہیں۔ ایک طرف یہ کہا جاتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے پہلی بار اردو ناول میں کرداروں کی ذہنی اور داخلی زندگی کو موضوع بنایا اور اس کی پیش کش کے لئے شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کیا تو دوسری طرف یہ بھی کہا گیا کہ قرۃ العین حیدر کرداروں کی داخلی زندگی ـ (INNER LIFE) کو پیش نہیں کرتیں اور نہ ہی انھوں نے شعور کی رو کی تکنیک استعمال کی ہے۔ پروفیسر عبدالسلام نے نہایت سختی سے اس بات کی تردید کی ہے کہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں شعور کی رو کی تکنیک پائی جاتی ہے وہ لکھتے ہیں:

"آگ کا دریا" میں شعور کی رو کے انداز والی مثالیں کم ہیں۔ اس کی کچھ جھلکیاں صفحہ ۴۰، ۳۱۵، ۵۰۳، ۴۰۴، ۷۰۹ پر نظر آجاتی ہیں۔

" میرے بھی صنم خانے" میں قرۃ العین حیدر نے یہ انداز پیدا کرنے کی کوشش نسبتاً زیادہ کی ہے۔ انھیں اتنی بھی کامیابی نہ ہوئی کہ ہم اس کوشش کو ہی مستحسن قرار دے سکتے ــــ اس کے باوجود ہمارے تبصرہ نگاروں اور نقادوں کو ان کے یہاں شعور کی رو کی پیش کش نظر آتی ہے۔ ۱۳؎

لیکن پروفیسر عبدالسلام کے برخلاف متعدد ادیبوں نے "آگ کا دریا" میں شعور کی رو کی تکنیک کی نشان دہی کی ہے۔ محمود ایاز جدید ناول نگاری کے محرکات اور ابتدا پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

" ناول نگار کو یہ دریافت کرنا تھا کہ قاری کو کردار کے ذہن تک کیسے پہنچایا جائے، اندرونی تجربات، یادوں، رنگ، آواز اور بوسے حواس کی سطح پر مرتسم ہونے والے لطیف اور خفیف ترین ارتعاشات کو الفاظ میں کس طرح منتقل کیا جائے۔ خیال کو اس کے بہاؤ اور تسلسل کے عالم میں کیسے پکڑا جائے۔

ان مشکلات کا حل اندرونی خود کلامی یا شعور کی رو میں تلاش کیا گیا۔ الفاظ کا صفاتی استعمال، تمثیلی استعمال میں تبدیل ہوا۔ نثر سے شاعری، مصوری اور موسیقی کا بھی کام لیا جانے لگا۔ الفاظ صرف معنی کے ابلاغ کے لئے نہیں بلکہ بصری تجربات، شدید مبہم کیفیات اور صوتی تاثرات کی ترسیل کے لئے استعمال ہونے لگے۔ اس طرح جدید ناول وجود میں آیا جسے ادبی تنقید میں مختلف

ناموں سے منسوب کیا گیا۔

STREAM OF CONSIOUSNESS NOVEL, NOVEL OF SENSIBILITY, POETIC NOVEL, NOVEL OF SILENCE.

"آگ کا دریا" مغرب کے داخلی ناول کے اسی قبیلہ سے تعلق رکھتا ہے۔"؎۳۲

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

ان کی جس جدت نے پڑھنے والوں کو چونکایا وہ تکنیک کا ایک نیا تجربہ تھا جس پر مغربی ادب کے مطالعے کا اثر تھا۔ اسے بالعموم شعور کے بہاؤ کی تکنیک کے نام سے پکارا گیا ..... اس تکنیک کے ذریعے وقت کی لہروں اور یادوں کی لہروں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کی جا سکتی ہے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ ناول اور افسانے کا عمل زندگی سے نامیاتی طور پر منسلک معلوم ہونے لگتا ہے اور اردو میں اسے متعارف کرانے کا کام قرۃ العین حیدر نے انجام دیا۔"؎۳۳

ان تمام مباحث سے بجائے اس کے کہ ہمیں قرۃ العین حیدر کے فن کی تفہیم میں مدد ملے اس پورے مسئلے کو معمہ بنا دیا گیا ہے۔ جہاں تک "شعور کی رو" کی تکنیک کا سوال ہے اس مسئلے کو ہمیں فن پارے کی عظمت یا کامیابی کا معیار نہیں بنانا چاہیئے کیونکہ فن پارے میں اس تکنیک کا وجود یا فقدان عظمت کی ضمانت نہیں، اور شاید کوئی ناول نگار کسی تکنیک کو سامنے رکھ کر لکھنے کی کوشش بھی نہیں کرتا۔ اس کا موضوع ہی اس کی تکنیک کا تعین کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ہوا ہے یا نہیں اس امر کی نشاندہی سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شعور کی رو کی چند بنیادی خصوصیتوں کو سمجھ لیا جائے۔

مغرب میں پروست، جیمس جوائس اور ورجینیا وولف نے انسانی ذہن کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا کہ زندگی کی جدید تحقیق نے یہ ثابت کر دیا کہ انسان کی اصل اور حقیقی زندگی اس کا شعور یا اس کے ذہن کی دنیا ہے اور انسان کے خارجی اعمال بھی اس کے ذہنی افکار کے ہی تابع ہوتے ہیں۔ اگر جدید ناولوں میں کردار کے عمل کو دکھایا بھی جاتا ہے تو وہ اس کے ذہنی افکار کا ہی اشارہ ہوتا ہے۔ اس لئے جب ناولوں میں حقیقی زندگی کی پیش کش کا سوال ہوا تو اس کے لئے

ناول نگاری کا پرانا طریقۂ کار بیکار ثابت ہوا لہٰذا داخلی زندگی کی پیش کش کے لئے کسی نئے طریقۂ کار یانئی تکنیک کا وجود میں آنا ضروری ہوا۔ اس طرح جدید ناولوں میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ہونے لگا۔

شعور کی رو کی تکنیک کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ یہ انسان کی باطنی شخصیت کو پیش کرنے کا بہترین وسیلہ ہے۔ اس کے ذریعے فن کار کردار کے ذہن میں داخل ہو کر اس کے ذہنی افکار و احساسات کو پیش کرتا ہے۔ لہٰذا ایسی صورت میں فن کار کا کام یہ نہیں رہا کہ وہ زندگی کی ایسی تصویر پیش کرے جو انجام سے عبارت ہو بلکہ اب ناول نگار کردار کے ذہن میں ابھرنے والے خیالات محسوسات اور لمحہ بہ لمحہ اس کے ذہن میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو پیش کرتا ہے یعنی وہ زندگی جو ہم جی رہے ہیں اور جس کے انجام سے بے خبر ہیں۔ لہٰذا ناول نگار قاری کو زندگی کے کسی انجام سے باخبر نہیں کرتا بلکہ کرداروں کے ذہن میں داخل ہو کر ان کے ذہنی محسوسات کا مشاہدہ کرتا ہے اور انھیں اسی طرح قاری کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ قاری خود کرداروں کے افکار کو سمجھ کر ان کرداروں کی شخصیت اور صورت حال کو سمجھتا اور نتیجہ نکالتا ہے۔

اس تکنیک کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس نے رائج تصور کے برخلاف وقت کا نیا تصور پیش کیا ہے۔ چونکہ انسان کے ذہنی افکار کی ترتیب خارجی عوامل کی ترتیب سے مختلف ہوتی ہے کیونکہ خارجی عوامل ماضی، حال اور مستقبل میں بالترتیب ظاہر ہوتے ہیں جبکہ انسان کی ذہنی کائنات اس منطقی اصول سے مبرّا ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید ناولوں میں وقت کا ایک مخصوص تصور سامنے آیا جس کی رو سے وقت خطوط وحدانی پر سفر کرنے کے بجائے اس کا سفر دائروی ہو گیا ہے جسے تاریخ کا مابعد الطبیعاتی سفر بھی کہہ سکتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ وقت جو گزر چکا ختم نہیں ہوا بلکہ وہ حال میں بھی زندہ ہے اور مستقبل پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ لہٰذا شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے ناول نگار ماضی، حال اور مستقبل پر بیک وقت گرفت رکھ سکتا ہے اور کردار بغیر کسی رکاوٹ کے حال سے ماضی و مستقبل میں سفر کر سکتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ شعور کی رو والے ناولوں میں بے ترتیبی اور بے ضابطگی راہ پاتی ہے۔ گرچہ ناول نگار کرداروں کی ذہنی دنیا کو پیش کرتے ہوئے اس کو من وعن پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن یہاں بھی اسے انتخاب کے عمل سے

گزرنا پڑتا ہے کیونکہ فن کار انھیں افکار و محسوسات کو منتخب کرتا ہے جو اس کے مقصد کے لئے کارآمد ہوں۔ لہٰذا ان بے ربط افکار میں بھی ایک اندرونی ربط پوشیدہ ہوتا ہے جو ناول کو ایک کلی ہیئت و معنی عطا کرتا ہے کہ ناول بہر حال ایک فن پارہ ہے۔

جہاں تک قرۃ العین حیدر کے ناولوں کا سوال ہے ان کا کوئی بھی ناول پورے کا پورا شعور کی رو کی تکنیک میں نہیں لکھا گیا ہے۔ ان کے ناولوں میں اظہار و بیان کے مختلف طریقوں کا امتزاج ملتا ہے۔ البتہ جگہ جگہ اظہار و بیان کی ضرورتوں کے تحت شعور کی رو کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ بالخصوص "آگ کا دریا" میں اس کی مثالیں وافر مقدار میں پائی جاتی ہیں۔ "آگ کا دریا" سے دو مثالیں دیکھئے:

پھر نواب قدسیہ محل نے چنبیلی کی جھاڑ میں سے نکل کر کہا "اگر کوئی مجھے دل کا چین دلادے تو میں اسے اپنی پوری سلطنت بخش دوں۔"

"میں نے اکثر سوچا ہے کہ تم نے زہر کیوں کھایا تھا" چمپا نے نواب قدسیہ محل سے اس طرح بے تکلفی سے بات چیت کی گویا وہ بھی کالج کی ہم جماعت لڑکی تھی۔ لڑکیاں سب ایک دوسرے کو جانتی ہیں۔ چوبیس سالہ اور خوبصورت ملکہ اودھ نزاکت سے اپنے پائنچے سمیٹ کر ایک پتھر پر بیٹھ گئی۔ باقی سب لوگ ٹہلتے ہوئے دلکشا محل کے عظیم الشان کھنڈر کی طرف چلے گئے۔

ایک روز یہاں ایک فرانسیسی اپنا غبارہ اڑاتے لایا تھا۔ بڑی خلقت جمع ہوئی۔ میرے سسرے شاہ زمن بھی تماشا دیکھنے آئے تھے۔ دیکھو اتنا مزا آیا کہ یہ فرانسیسی غبارے میں بیٹھ کر اڑا اور شہر سے بارہ میل باہر کبوتروں کی چوکی پر جا اترا۔" تم کبھی غبارے میں اڑی ہو؟ ملکہ نے پوچھا۔

نہیں مگر تم نے زہر کیوں کھایا تھا؟ چمپا مصر رہی ــ صاف ظاہر تھا کہ ملکہ بات ٹال رہی تھی۔ وہ اپنی آرسی کو غور سے دیکھا کی۔

تم تو بڑی سخی مشہور تھیں۔ تم سے زیادہ فیاض اور نیک دل بیگم لکھنؤ کے تخت پر نہیں بیٹھی۔ لاکھوں روپے تم نے غریبوں کو بخش دیئے۔ تم مجھے بتاؤ کہ

اس سخاوت اور محبت کے بدلے میں دنیا نے تم کو کیا دیا۔ اللہ بتاؤ نا بھئی "جدھر دیکھتا ہوں ادھر تو ہی تو ہے"، ملکہ بے دھیانی سے گنگنا رہی تھی۔ یہ میرے بادشاہ کا مصرعہ ہے۔ اس نے چمپا کو مخاطب کیا۔ "تم کو شعر پسند ہیں؟"

باغ بسنت کے سارے پھولوں کی خوشبو سے مہک رہا تھا۔ جیسے گندھیوں نے عطر کی ہزاروں شیشیاں انڈیل دی ہوں۔

"برکھا رت تھی اور تم دلکشا محل میں تفریح کے لئے آئیں اور چونکہ بادشاہ تم سے ناراض تھے، تم نے کے سنکھیا پھانک لی۔ ذرا بتاؤ تو اس کا کیا مطلب ہے۔ کیا مرد اس لائق ہوتے ہیں کہ ان کے لئے انسان جان پر کھیل جائے۔ ان کی تو اتی سی بھی پرواہ نہیں کرنا چاہیئے۔ اتی سی بھی۔ چمپا نے انگلی پر رکھ کے بتایا۔

قدسیہ محل نے کوئی جواب نہ دیا۔

اے لو۔ وہ راجہ غالب جنگ چلے آتے ہیں۔ آج پورنماشی ہے نا۔ بادشاہ یہاں تفریح کے لئے آتے ہوں گے۔ مجھے دیکھا تو پھر خفا ہو جائیں گے۔ میں اب چل دوں"

کہاں جاتی ہو؟ چمپا نے گھبرا کر پوچھا۔

کہیں نہیں۔ ہم سب یہیں موجود ہیں۔ ہم اور تم الگ کہاں ہیں۔

بلکہ اب تم بھی چلی جاؤ۔ تمھارے اس وقت کے ساتھی تم کو بلاتے ہیں۔[۳۴]

یہ پورا بیان (جو مکالمے کی صورت میں حافظہ کی بازیافت کا ایک عمل ہے) خالص تخیلی ہے۔ نواب قدسیہ محل عرصہ پہلے انتقال کر چکی ہیں البتہ ان کے واقعات جو چمپا کے ذہن میں وارد ہوتے ہیں ایک ایسا سوال قائم کر جاتے ہیں جن کا تعلق خود چمپا کی زندگی سے ہوتا ہے۔ چمپا کے ذہن میں پلنے والی بے چینی جو اس کے اپنے ماحول اور اس کی حساسیت کی پیدا کردہ ہے وہ اس کا حل ڈھونڈنا چاہتی ہے۔ اس تلاش میں اس کا ذہن ماضی کے ایک واقعے کی طرف نکل پڑتا ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ آخر وہ کرب کیا تھا جس سے فرار حاصل کرنے کے لئے ایک ایسی عورت

مرنے پر مجبور ہوئی جس نے زندگی بھر لوگوں کو محبت اور دولت بانٹی لیکن خودکشی اس کا مقدر بنی۔ یہ پورا منظر دراصل چمپا کی ذہنی اور جذباتی کش مکش کا آئینہ دار ہے۔

ایک دوسرا منظر دیکھئے۔ اس کا بھی تعلق چمپا سے ہی ہے:

"سب چپ چاپ تھے۔ گوتم اپنے پائپ کو ٹھونکتا بجاتا رہا۔ اگر مجھے کوئی یہ بتلادے کہ یہ لوگ کیا سوچ رہے ہیں تو میں اس کو یہ بڑا انعام دوں۔ چمپا نے پھر اپنے آپ سے کہا۔ گھنٹوں میں نے ان سے دلیلیں چھانٹیں۔ پر مجھے کبھی معلوم نہ ہوا کہ یہ لوگ چاہتے کیا ہیں۔ گروہ کی سنگت بیکار ہے۔ تنہائی اصل حقیقت ہے۔" ص ۳۵

یہاں چمپا کی سوچ کا تعلق ماضی سے نہیں بلکہ یہاں وہ "حال" کی ایک حقیقت کو پاتی ہے جو بہرحال مستقبل کی بھی ایک حقیقت ہوگی یہ سوچ اس لئے اہم ہو جاتی ہے کہ اس سے مستقبل کی چمپا پر روشنی پڑتی ہے کہ چمپا اس پورے گروہ سے انجام کار الگ ہو جاتی ہے اور یہ شعور کہ "تنہائی اصل حقیقت ہے" بالآخر اس کا مقدر بنتی ہے۔

اس تکنیک کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے جس کا تعلق قرۃ العین حیدر کے کرداروں کی نوعیت سے ہے۔ چونکہ قرۃ العین حیدر کے کردار تعلیم یافتہ ہوتے ہیں جنھیں تاریخ کا گہرا شعور حاصل ہوتا ہے اسی لئے قرۃ العین حیدر عموماً ان کرداروں کی ذہنی زندگی کی پیش کش کے ذریعے ماضی اور حال کے باہمی رشتے پر نظر ڈالتی ہیں۔ اس نوع کی پیش کش کو بھی قرۃ العین حیدر کے حوالے سے شعور کی رو کی تکنیک کا نام دیا گیا ہے کہ یہاں تاریخ یا وقت کا تجربہ کرداروں کی ذہنی کائنات میں واقع ہوتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ تاریخ صرف قوموں کی سیاسی تاریخ ہو بلکہ یہ خود کردار کا اپنا ماضی بھی ہو سکتا ہے جو حال کے کسی اہم لمحے میں کردار کے ذہن و جذبے پر تجربے کی صورت میں وارد ہوا ہے۔

"آخرِ شب کے ہم سفر" سے دو مثالیں دیکھئے۔ ہرچند کہ "آگ کا دریا" کے برخلاف اس ناول میں کرداروں کی ذہنی زندگی کی پیش کش کے لئے سوچ پر انحصار کم کیا گیا ہے، بلکہ زیادہ تر مکالمے کی زبان استعمال ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کی کہانی کرداروں کے

باہمی میل جول، بات چیت اور عمل کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔ اس کے باوجود شعور کی رو کی چند واضح مثالیں پائی جاتی ہیں:

"نواب صاحب الماری کھول کر کتابوں کا جائزہ لینے لگے۔ دیپالی نے دریچے سے باہر جھانکا۔ ریحان نے کہا تھا (یسوع مسیح نے کہا تھا) آج سے دو سو برس قبل تک بہت سے بنگالی صوفی گورکھ وجے جیسے ناموں کی کتابیں لکھتے تھے۔ اور وشنو پد گاتے تھے۔ بہت سے صوفیوں کے سلسلے تنترک یوگ تک کے ہم شکل تھے۔ بنگالی خانقاہوں میں ایک اچھا خاصا "مسلم یوگ ساہتیہ" تخلیق ہو چکا تھا۔ مدار شاہ کے فقیر اور ہندو یوگی تقریباً ایک جیسے تھے۔ اور یہ مداری فقیر اور ہندو سنیاسی ۱۷۷۰ء کے بھیانک قحط کے بعد کمپنی کی افواج سے لڑتے بھڑتے پھرے تھے۔ اور ریحان نے بتایا تھا کہ ایک مرتضیٰ شاہی فقیر کا سلسلہ تھا۔ جن کے گرد سید مرتضیٰ آنند نے یوگ قلندر اور وشنو بھجنوں کی ایک کتاب لکھی تھی۔ ایک شادی شدہ برہمن زادی ان پر عاشق ہو کر ان کی چیلی بن گئی تھی۔ اس کا نام آنند مایا دیوی تھا۔ اسی لئے وہ مرتضیٰ آنند کہلاتے تھے۔ مثال کے طور پر— ریحان نے کھنکار کر اضافہ کیا تھا۔ جس طرح اس خاکسار کو باؤل فقیر سید ریحان دیپالی کہا جائے گا۔ دریچے میں کھڑے کھڑے دیپالی کو یہ بات یاد کر کے ہنسی آگئی۔ ریحان نے کہا تھا اب سمجھ میں آتا ہے کہ ہمارے سارے باؤل مغنی عشق مجازی اور عشق حقیقی اور انسانیت کے عشق کے متعلق کیا گاتے پھرتے تھے، شیخ مدن باؤل شتولن شاہ، حسن رضا، لالن شاہ یہ سنگیت کار درویش جن کی شاعری اور موسیقی نے اتنی شدت سے گرد دیو کی شاعری اور موسیقی کو متاثر کیا۔ کیا یہ مشترکہ ورثہ نہیں؟ اور دیپالی نے خود اپنے گاؤں میمن سنگھ میں دیکھا تھا کہ برہما دتیہ فقیر جو مسلمان تھے۔ منتر پڑھ کر اور گھنٹیاں بجا بجا کر مسلمان

کسانوں کی مرادیں پوری کرنے کا تپ کرتے تھے۔ اور مسلمان کسانوں کے یہاں شادی کے موقع پر منگل چنڈی دیجے کی رسم ادا کی جاتی تھی۔ خود ریحان کا عرف ردنو میاں تھا۔ ردنو ہندؤں کا نام بھی تھا۔ کیا یہ سب تہذیبی مماثلت یا اتحاد کے بے حد سطحی مظاہر ہیں یا ان کے پیچھے کوئی ایسی گمبھیر، تاریخی، نسلی اور نفسیاتی معنویت بھی پنہاں ہے جو سیاسی تبدیلیوں سے بلند تر اور ماوراء رہے گی؟ دیپالی بہت زیادہ الجھ کر دریچے سے مڑی۔ نواب صاحب الماری بند کرکے لکھنے کی میز کی طرف جارہے تھے۔ ۳۶

مندرجہ بالا اقتباس دیپالی کے تاریخی شعور کی ایک واضح مثال ہے جس میں وہ اپنے ذہن میں ماضی کے بنگال کے ہندو اور مسلمانوں کے تہذیبی اتحاد کا حال کے پس منظر میں جائزہ لے رہی ہے اور مستقبل کے امکانات پر بھی غور کر رہی ہے۔

"آخرِ شب کے ہم سفر" سے ایک اور مثال دیکھئے۔ ایک طویل جلاوطنی کی زندگی گزارنے کے بعد دیپالی اپنے وطن آئی ہے۔ جہاں بہت ساری یادوں نے اسے گھیر لیا ہے اس کے پچھلے تجربات اور واقعات کے مختلف شیڈز اس کے ذہن کے پردے پر نمودار ہوتے ہیں:

"سروجنی دیوی نے پوچھا تھا۔ سرد چاندنی میں اتنے سنجیدہ، گمبھیر بیٹھے کیا بنتے ہو میاں، جلاہے؟

"شاعرہ! پروں جیسا، بادل جیسا سفید، کسی مرنے والے کا کفن بنتے ہیں ہم۔ دلہن کی سرخ ساری اور موت کا سفید کفن" تانا بانا۔ زندگی اور موت۔ سکھ اور دکھ۔ نیکی اور بدی۔ امن اور تشدد۔ ریحان اور جہاں آرا۔ یاسمین اور شہزاد۔ فرحان اور ناصرہ نجم السحر۔ چارلس بارلو اور سوامی آتم آنند۔ قادری بنرجی اور رادھیکا سانیال۔ ریحان اور زہرہ۔ (رچا) اور دیپالی۔ گوری۔ میں نے تمھارے لئے تالاب کھودا ہے اور سبزی باڑی بنائی ہے۔ میں تمھارے لئے سندور کی ڈبیا اور ڈھاکے سے سینگ کی

چوڑیاں لاؤں گا۔" یاسمین ایک بار کہہ رہی تھی وہ ایک روز اپنا ٹروپ بنائے گی۔ اور مولوی حشیم الدین کے نوکشی کا نشار ماٹھ کا بیلے تخلیق کرے گی!" دیکھو ہم نے اس کتاب پر سروجنی دیبی سے دستخط لئے ہیں۔ اسے سنبھال کر رکھنا" دیپالی دیدی میں نے ارجمند منزل کے جلسہ گھر میں سروجنی دیوی کا پالکی بردار کا بیلے پیش کیا۔ سہج سہج پالکی چلے۔ پالکی چلے ہو۔ ہو" میری ان کی پریت پرانی ان بن کل نہ پاؤں۔ جہاں بٹھادے تاہی بیٹھوں، بیچے تو بک جاؤں۔ ارے وہ تو دھنک کی طرح غائب۔ چاند بجھ گیا۔ چاندنی بجھ گئی۔ ۳۷ھ

یہ آدھے ادھورے خیالات جو دیپالی کے ذہن میں ابھر رہے ہیں وہ دیپالی کی ذاتی زندگی اور اس کے ماضی سے متعلق ہیں جب وہ نوعمری میں اپنے وطن میں موجود تھی۔

شعور کی رو کے علاوہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں فلیش بیک کی تکنیک کا بھی استعمال ہوا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک عموماً اس وقت استعمال ہوتی ہے جب وقت کے کسی خاص مرحلے پر پہنچ کر مصنفہ نے کردار کے ماضی سے کوئی پردہ اٹھایا ہے تاکہ کردار کے عمل کا جواز مہیا ہو سکے۔ مصنفہ نے داخلی خود کلامی کے ذریعے بھی کرداروں کی ذہنی زندگی سے پردہ اٹھایا ہے۔ مثال کے طور پر "آخر شب کے ہم سفر" میں دیپالی سرکار، ایک خواب سے بیدار ہونے کے بعد ریحان الدین احمد کے بارے میں اس طرح خود کلام ہوتی ہے۔

ایسا میرے ساتھ کیوں ہوا

چار سو بیس۔ دھوکے باز۔ ٹھگ۔

میری بڑی خوفناک غلطی یہ تھی۔ اس نے بال سمیٹتے ہوئے خود سے کہا کہ قومی اور بین الاقوامی جدوجہد کو نظر انداز کرکے میں ایک ذاتی جذباتی جھمیلے میں پڑ گئی۔

شرمناک۔ افسوسناک۔

ساری عمر بات نہیں کروں گی۔ پہچان کے نہیں دوں گی۔ دھوکے باز۔

دھوکے باز۔ باغ بہت سنسان ہے۔ رات چیتے کی آنکھ کی طرح مجھے گھور رہی ہے۔

عمر بھر بات نہیں کروں گی۔

ارے آپ کی اصلیت تو مجھے اب معلوم ہوئی بچہ جی۔ کروک۔ ۳۸؎

قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں میں خطوط اور ڈائری سے بھی کام لیا ہے۔ یہ دونوں باتیں ان کے ناول "آخر شب کے ہم سفر" میں بکثرت ملتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی بھی فن کار کسی مخصوص تکنیک کو شعوری طور پر زبردستی برتنے کی کوشش نہیں کرتا۔ قرۃ العین حیدر ایک انٹرویو میں کہتی ہیں:

انسان جب لکھنے بیٹھتا ہے تو تکنیک سامنے نہیں رکھتا، تکنیک آپ سے آپ بنتی ہے۔ ۳۹؎

گویا کہ ہر فن پارہ اپنا ایک الگ وجود رکھتا ہے اور خاص طور سے ناول جو زندگی کو پیش کرتا ہے اور جیسا کہ ظاہر ہے زندگی کوئی اکہری حقیقت نہیں ہے یہ تہ در تہ اور پیچیدہ مسئلہ ہے۔ ایک وحدت کے باوجود اس کے ہزار رنگ اور ہزار کیفیتیں ہیں۔ ناول نگار مختلف طریقہ کار استعمال کرکے ان سب کا احاطہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

ناول کا موضوع کچھ بھی ہو اس موضوع کی پیش کش کرداروں کے ذریعے ہی ہوتی ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنے موضوع کو کرداروں کے عمل کے بجائے ذہن کے حوالے سے پیش کرتی ہیں جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے "میرے بھی صنم خانے" کا موضوع ایک مخصوص طبقے کے نوجوان ذہن کے شکست خواب کی کہانی ہے اور "آگ کا دریا" میں مصنفہ نے ہندوستانی کلچر کی تاریخ کے حوالے سے ایک آفاقی ویژن کو پیش کیا ہے کہ تمام انسانیت کا دکھ ایک ہے جو وقت یا تاریخ کی صورت میں سارے انسانوں کی تقدیر بنتا ہے۔ یہی وہ آفاقی ویژن ہے جسے "آگ کا دریا" میں مصنفہ نے تمام کرداروں کے ذہنی زندگی کے مطالعے سے اخذ کیا ہے۔

"آگ کا دریا" کی ابتدا گرچہ ڈھائی ہزار سال قبل سے ہوئی ہے اس عہد قدیم کے ذہن کا نمائندہ گوتم نیلمبر ہے۔ گوتم نیلمبر کی روح کا جو کرب ہے وہ اس کے ساتھ ختم نہیں ہوتا، بلکہ عہد وسطیٰ کا کمال الدین اور جدید دور کے گوتم، کمال اور چمپا وغیرہ سب ہی اس کرب کی

نہ ٹوٹنے والی زنجیر کی کڑیاں ہیں۔ لہٰذا انسانی زندگی کی یہ وحدت ایک ازلی وحدت ہے۔ قرۃ العین حیدر کے سارے مرکزی کردار زندگی کے اسی تصور کی نمایندگی کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے مختلف کرداروں کے درمیان بہت زیادہ فرق نہیں ہو پاتا۔ ان کے تمام اہم کردار بنیادی طور پر ٹائپ کردار ہیں —— ان کرداروں کے تجربات میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے اور نہ وہ اپنے تجربات کے نتیجے میں کسی انفرادی احساس سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ سب کے سب اپنے تجربات سے ایک ہی مخصوص کیفیت کو محسوس کرتے ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ان کرداروں کے توسط سے فن کار ایک آفاقی حقیقت یا وژن کو پانے کی کوشش کرتا ہے لہٰذا یہ سارے کردار ٹائپ ہونے کے سبب بجائے خود انفرادی اہمیت اختیار نہیں کر پاتے بلکہ یہاں اہمیت اس معنویت یا وژن کی ہو جاتی ہے جس تک سارے کردار اپنے تجربے اور تصور سے پہنچتے ہیں۔ اس وژن تک پہنچنے کے لئے قرۃ العین حیدر نے جو فنی راہ تلاش کی ہے اس کے بارے میں ورجینیا وولف پر لکھتے ہوئے AURBECH نے اشارہ کیا ہے کہ وہ کرداروں کی پیش کش میں MULTIPERSONAL PERSPECTIVE OF REALITY کا استعمال کرتی ہے قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں بھی یہی بات کہہ سکتے ہیں۔ ان کے ناول "میرے بھی صنم خانے" "آگ کا دریا" "آخر شب کے ہم سفر" سب ہی ناولوں میں MULTIPERSANAL — PERSPECTIVE OF REALITY کی تکنیک ملتی ہے۔

ٹائپ کردار نگاری کے باوجود قرۃ العین حیدر کے یہاں بعض کرداروں کی کچھ ایسی انفرادی خصوصیات بھی ہوتی ہیں جو انھیں محض نمایندگی سے بلند کرکے قاری کے ذہن پر انفرادی اثر ڈالنے میں بھی معاون ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر "آگ کا دریا" کا گوتم نیلمبر گرچہ ایک نمایندہ کردار ہے لیکن وہ اردو ناول کی تاریخ کا اکلوتا کردار ہے جو قدیم ہندوستان کی روح کو ہمارے سامنے لاتا ہے لہٰذا وہ ٹائپ ہوتے ہوئے بھی اپنی ایک علاحدہ شناخت رکھتا ہے۔ لیکن اس طرح کے کرداروں میں نسوانی کردار زیادہ ہیں: "آگ کا دریا" کی چمپا "آخر شب کے ہم سفر" کی دیپالی "سیتا ہرن" کی سیتا اور "گردشِ رنگِ چمن" کی دلنواز اور دوسرے چھوٹے چھوٹے کردار ہیں۔ "آخر شب کے ہم سفر" اور "گردشِ رنگِ چمن" کے

کرداروں کے ساتھ کچھ ایسے واقعات بھی پیش آتے ہیں جنھیں ہم انفرادی واقعہ سمجھ سکتے ہیں گو یہاں بھی سارے کردار اسی ایک تصور کو مستحکم کرتے ہیں جسے ہم وقت یا تاریخ کی جبریت کا نام دے سکتے ہیں لیکن ان نسوانی کرداروں کی ایک مشترک بات یا خصوصیت یہ ہے کہ ان سب کا انجام کچھ اچھا نہیں ہوتا۔ "میرے بھی صنم خانے" سے لے کر "گردش رنگ چمن" تک تمام نسوانی کردار المیہ کردار ہیں۔ تنہائی یا ذہنی وجسمانی جلاوطنی ہر ایک کا مقدر ہے۔ ان سب کے اس المیاتی انجام کا بنیادی سبب تاریخ یا وقت کے اقدامات ہیں یا ان کرداروں کی حساسیت اور ان کا شعور ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں فضا سازی یا منظر نگاری (SEENE) کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ فضا سازی یا منظر نگاری سے مراد صرف فطری مناظر کا بیان نہیں ہے بلکہ کسی گھر کا ماحول، پکنک، پارٹی یا کسی سفر کا منظر بھی ہو سکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنے ناولوں میں جہاں کرداروں کی سوچ کی لہروں کو پیش کرتی ہیں وہیں ان کے ناولوں میں کرداروں کے اعمال سے زیادہ مناظر کی پیش کش ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں پلاٹ کی تشکیل مختلف منظروں کی ترتیب سے ہوتی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ان کے یہاں پلاٹ کی ترتیب میں اسٹیج کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ ایک کے بعد دوسرا منظر سامنے آتا جاتا ہے۔ اکثر وہ کسی مخصوص تہذیب یا مخصوص دور کو پیش کرنے کے لئے بھی بیان کے بجائے کسی منظر کی پیش کش سے یہ کام لیتی ہیں۔ ہندوستان کی تاریخ کے ایک دور کے ختم ہونے اور دوسرے دور کی ابتدائی خوبصورت منظر کشی دیکھئے:

> سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں۔ ابو المنصور کمال الدین نے کنارے پر پہنچ کر اپنا شیام کرن گھوڑا برگد کے درخت کے نیچے باندھا اور چاروں اور نظر ڈالی۔ [۴۷]

اس طرح کی تاریخی اور تہذیبی منظر نگاری کے علاوہ ان کے ناولوں میں پکنک، پارٹی اور نوجوانوں کی مختلف سرگرمیوں کے مناظر بہت زیادہ پائے جاتے ہیں۔ بظاہر اس طرح کے مناظر بے مصرف معلوم ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ بعض نقادوں نے قرۃ العین حیدر کے فن کو ڈرائنگ روم کی گپ بازی بتایا ہے۔ یہ دراصل قرۃ العین حیدر کے فنی طریق کار سے ناواقفیت کا قصور ہے۔ قرۃ العین

حیدر جب اس طرح کے مناظر پیش کرتی ہیں تو وہ بظاہر معمولی اور غیر اہم مزور معلوم ہوتے ہیں لیکن بغور دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ بظاہر اس معمولی منظر کی پیش کش کے بعد کسی کردار کا ایک جملہ یا کسی کردار کے ذہن کی سوچ یا اس تمام صورت حال پر ناول کے راوی کا کوئی مختصر تبصرہ اس پوری بے مقصد فضا یا گفتگو کو بامعنی بنا دیتا ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کا اپنا ایک مخصوص طریقہ ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" سے ایک مثال دیکھیے:

ناچ کے ساز چیختے رہے، خود موسیقی کا طاقتور شیطان ان سازوں کو زور زور سے ایک دوسرے سے ٹکرا رہا تھا۔ رقصاں جوڑے زناٹے کے ساتھ گھوم رہے تھے۔ دنیا گھوم رہی تھی۔ آنکھوں کے پپوٹے جل رہے تھے۔ وہاں پر دیوانی موسیقی تھی اور گہرے رنگوں اور خوشبوؤں کا طوفان، روشنی گرمی

جشن رات بھر جاری رہا....

صبح ہوتے ہی خواتین نے کلب سے نکلنا شروع کیا۔ بھاری اور کوٹوں، کندن کے گہنوں، اطلسی غراروں اور جھلملاتی ساریوں میں سرسراتی ہوئی خواتین جن کے شوہر یا بھائی یا دوست ان کے اور کوٹ لئے کلوک روم اور برآمدوں میں ان کے منتظر تھے اور جن کے شوفر سردی کی وجہ سے موٹروں کے شیشے چڑھائے پچھلی سیٹوں پر سکڑ کر سو رہے تھے۔ یہ شاندار عورتیں جن کے دماغ خالی تھے روحیں کھوکھلی تھیں۔ دل بلا کسی مصرف کے یونہی عادتاً دھڑکتے تھے۔ صرف ان کے ہونٹوں پر میکس فیکٹر اور ڈون جوان کے رنگ تھے۔ اور غراروں اور ساریوں پر زردوزی کے پھول جگمگاتے تھے۔ صبح کی ہلکی روشنی میں کلب کے قمقمے دھندلے پڑ گئے تھے اور فضا میں خوشبوؤں اور تمباکو کے دھوئیں کی تھکی ہوئی مہک اُمڈ رہی تھی۔

اور چندرا ہری ہر یال جب کلوک روم سے باہر نکل رہی تھی تو صبح کی اولین ساعتوں کے دھندلکے میں سلیم نے دیکھا کہ اس کی آنکھوں کے گرد حلقے پڑے تھے اور اس کا میک اپ پھیکا پڑ چکا تھا اور وہ بہت عمر رسیدہ نظر آ رہی تھی۔

اسے بڑی عجیب سی تکلیف محسوس ہوئی کیا عورت محض یہی ہوتی ہے جتنی یہ۔ یہ سب خوبصورت، شاندار، بڑھیا عورتیں۔ دفعتاً اسے وہ بھورے بالوں والی معمولی اینگلو انڈین کیبرے ناچنے والی لڑکی یاد آئی۔ وہ اس نواب زادی اصغر امام اور مسز حیدرا ہری ہر پال اور راجکماری کمل گڑھ کے جگمگاتے ہوئے گروہ سے یقیناً بہتر تھی۔..... یکلخت شدت سے اس کا جی چاہا کہ وہ اس راجکماریوں کی دنیا سے بھاگ کر کہیں اور پناہ لے۔ ۴۱ھ

مندرجہ بالا اقتباس کلب کی ایک پارٹی کا ہے۔ جس میں رقص و سرود کی محفل سجائی جاتی ہے جس کا بیان بظاہر معنی خیز معلوم نہیں ہوتا لیکن اس پارٹی کے اختتام کا منظر اور پھر اس کے بعد ناول کے ایک کردار کی سوچ اس پورے منظر کو بامعنی بنا دیتی ہے۔ جس میں اعلیٰ طبقے کے کھوکھلے پن کی ایک تصویر سامنے آجاتی ہے۔

زبان کا استعمال گرچہ شاعری میں زیادہ اہمیت رکھتا ہے کہ شاعری میں بنیادی اہمیت الفاظ کو حاصل ہوتی ہے۔ لیکن فکشن میں بھی زبان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ زبان ہی فن کار کا وسیلۂ اظہار ہے جس کے ذریعے وہ اپنے موضوع کی ترسیل کا کام انجام دیتا ہے۔ فکشن کی زبان کے تعلق سے بعض ادیبوں کا خیال ہے کہ اسے عام فہم اور روز مرہ بول چال سے قریب یعنی ترسیلی ہونی چاہیئے کہ وہ اپنے خیالات کو سیدھے سادے انداز میں بیان کردے۔ تخلیقی زبان جس میں تشبیہہ و استعارے، پیکر تراشی اور الفاظ کا علامتی استعمال ہو ایسی زبان صرف شاعری کا حصہ ہے۔ ناول یا افسانے کے لئے یہ زبان ناقابل استعمال ہے۔ لیکن یہ بات ایک کلیہ یا اصول کے طور پر نہیں کہی جاسکتی کہ فن کار اپنی ضرورت کے مطابق زبان کا استعمال کرتا ہے۔ اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ ایک ہی ناول میں مختلف قسم کی زبان استعمال کی ہے۔ دراصل زبان کی نوعیت کا انحصار موضوع پر ہوتا ہے یہ ضرور ہے کہ زبان اور طرز اظہار میں مصنف کی اپنی انفرادیت قائم رہتی ہے۔

ناول میں زبان کا استعمال عام طور سے دو ڈھنگوں پر سامنے آتا ہے۔ ایک راست انداز جس میں کرداروں کے تمام داخلی احساسات و خارجی اعمال براہ راست انداز میں پیش کئے جاتے ہیں۔

دوسری صورت وہ ہوتی ہے جس میں زبان براہ راست نہ ہوکر کرداروں کے افعال و اعمال ان کے احساسات اور ماحول کی پیش کش کے لیے فن کار اشاراتی زبان استعمال کرتا ہے۔ پہلی صورت میں ناول کی زبان کے تجزیے کی ضرورت نہیں محسوس ہوتی۔ لیکن جب اشاراتی زبان استعمال کی گئی ہو تو ناول میں زبان کا تجزیہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔

جہاں تک قرۃ العین حیدر کے ناولوں کی زبان کا سوال ہے یہاں بھی تنقید افراط و تفریط کا شکار رہی ہے اور اس سلسلے میں مختلف آرا کا اظہار کیا گیا ہے۔ وارث علوی قرۃ العین حیدر کے طرز نگارش پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اگر سوچ نہیں سکتے تو شاعرانہ طریقے پر سوچو کہ شاعرانہ زبان فکر کے فقدان کی پردہ پوشی کا بہترین ذریعہ ہے۔ یہ رویہ جدید نسل کے تمام افسانہ نگاروں کو تباہ کرنے والا تھا۔ اس کی تمام ذمہ داری قرۃ العین حیدر کے پر فریب طرز نگارش پر جاتی ہے۔ خود قرۃ العین حیدر کے آرٹ کا یہ کمزور پہلو ہے۔ اور اس کمزور پہلو پر نئے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی۔ شاعری کے خبط نے اردو میں کسی چیز کو پنپنے نہ دیا۔ ۴۲ھ

شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں:

قرۃ العین حیدر کا اسلوب اپنی رومان زدگی کے باعث نثر کا اچھا اسلوب نہیں بلکہ اس میں بہت زیادہ سطحیت ہے۔ ۴۳ھ

دوسری طرف پروفیسر وحید اختر کا خیال ہے:

میرا خیال ہے کہ اردو فکشن میں اتنی جاندار اور معنی خیز نثر شاید ہی کسی اور نے لکھی ہو۔ سطحیت کے برخلاف ان کی نثر میں معانی کی کمی نہیں ملتی۔ ۴۴ھ

قرۃ العین حیدر نے اپنے سب ہی ناولوں میں راست اور اشاراتی دونوں طرح کی زبان استعمال کی ہے۔ کہیں ایک انداز بیان غالب ہوتا ہے کہیں دوسرا۔ "میرے بھی صنم خانے"، "سفینۂ غم دل" اور "آگ کا دریا" میں اشاراتی زبان زیادہ استعمال ہوئی ہے جبکہ "آخر شب کے ہم سفر" لکھ کر انھوں نے یہ ثابت کر دیا کہ وہ خالص بیانیہ انداز پر بھی اسی قدر قدرت رکھتی ہیں جس قدر

شاعرانہ زبان پر۔ حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے حسب ضرورت سب ہی ناولوں میں دونوں طرح کی زبان استعمال کی ہے۔

ایسی صورت میں ان ادیبوں کا یہ اعتراض باقی نہیں رہتا کہ قرۃ العین حیدر کا طرز نگارش مکمل طور پر پر فریب یا ان کا اسلوب رومان زدہ ہے۔ ان کے ناولوں میں مناظر کی تصویرکشی، واقعات کا بیان، ماضی کی روداد اور کرداروں کی باہمی بات چیت یہ سب راست انداز میں بھی بیان ہوئی ہے۔ "آخر شب کے ہم سفر" کے دو کردار ریحان اور دیپالی کے مکالمے کی ایک مثال دیکھئے:

آپ بھی لکھتے ہیں؟
ریحان نے اسے آنکھیں پھاڑ کر دیکھا۔
ارے تم کتنی جاہل ہو۔ یہ رائلٹی مجھے ابھی کس لئے ملی ہے۔ اور وہ جو میں نور الرحمن بنا رسالہ ایڈٹ کر رہا تھا تو کیا گھاس کھود رہا تھا۔ دیپالی کیا تم نے واقعی میری کتاب نہیں پڑھی؟ ادما نے تم کو نہیں دی پڑھنے کو؟
کیا افسانے لکھتے ہیں؟
ریحان نے چپو چھوڑ کر آسمان کی طرف احتجاجاً ہاتھ پھیلائے۔
"اوہ لڑکیاں لڑکیاں" اس نے فریاد کی۔
نہیں سچ بتایئے۔
نہیں افسانے نہیں لکھتا ہوں، نہ شاعری کرتا ہوں، ٹھوس کام کرتا ہوں۔ تھوڑا سا انکسار آپ کو کوئی تکلیف نہیں پہنچائے گا۔ دیپالی نے ہنس کر کہا۔ آپ کی کتاب کا کیا نام ہے؟
انیسویں صدی میں بنگال کی زرعی حالت۔ ریحان نے منھ لٹکا کر کہا۔
ارے دیپالی۔ تم بڑی جاہل نکلیں۔
اور یہ پروگریسو رائٹرس کیا ہوتے ہیں؟
ریحان نے آنکھوں پر ہاتھ رکھ لئے اور کراہا۔

نہیں پلیز بتایئے نا۔

گرو دیو نے کیا کہا تھا؟

انھوں نے کہا تھا میری طرح گوشہ نشین بن کر کام نہیں چل سکتا۔

اوما دیوی کو چاہیئے تھا کہ تمھیں یہ سب بتاتیں۔

اوما دیبی۔ اوما دیبی۔ آپ نے بہت سے لوگوں کو آئیڈیالائز کرر کھا ہے

ہاں۔

کون ۔کون؟

بہت سارے ہیں۔ ان میں ایک تم بھی ہو دیپالی تم کلچرل فرنٹ پر کام کروگی۔

آپ جو کہیں گے کروں گی۔ ۴۵

"آگ کا دریا" سے ایک مکالماتی اقتباس ملاحظہ ہو :

پانی میں تیرتی ہوئی چمپا گھاٹ پر آگئی۔

ہم تو سمجھے تھے تم کہیں اور مرنے مارنے کے لئے چل دیے۔ اس نے ہنستے ہوئے کہا۔

"ابھی تک تو نہیں پر اب شاید کہیں چلا جاؤں کچھ عرصے بعد۔"

"کہاں" لڑکی نے گھبرا کر پوچھا۔

"بہار۔ اور اس سے بھی آگے بنگال۔"

"وہاں جا کر کیا کروگے یہیں رہو۔"

"وہاں میرے بھائی بند ہیں۔"

"جھوٹ مت بولو۔ تمھارے بھائی بند کہیں پہاڑوں میں لوٹ مار مچاتے ہوں گے گوڑ کے دربار میں ان کا کیا کام۔"

"تم میرے بھائی بندوں سے بہت خفا ہو۔ اور دوسری بات یہ کہ وہ لوٹ مار نہیں مچاتے۔ یہ ترکوں اور افغانوں کا مشغلہ ہے۔ میں عرب ہوں میرا کام فلسفہ دانی ہے۔ اور اس نے ذرا رک کر کہا۔ میری ماں ایرانی تھی اور ایران والے ادب و فنون شعر کے پرستار ہیں خون نہیں بہاتے۔" ۴۶

مندرجہ بالامکالماتی اقتباسات براہ راست اظہار کے واضح نمونے ہیں بلکہ ان میں مکالمے کی تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں۔

"آخر شب کے ہم سفر" سے ایک منظر دیکھئے جو زبان کے تخلیقی استعمال کے چند عناصر رکھنے کے باوجود سادگیٔ بیان کی خوبصورت مثال ہے۔ اس میں شاعرانہ اسلوب کی رنگینیوں یا رومان زدگی کا شائبہ بھی نہیں۔

اس وقت جاڑوں کی سہانی دھوپ ساری زندگی پر بکھری ہوئی تھی۔ رفتہ رفتہ ایڈن گرلز کالج کی بلند عمارات پڑھائی کی سنجیدہ خاموشی میں ڈوب گئیں جس طرح جہاز آہستہ آہستہ گہرے سمندر میں ڈوب جاتا ہے۔ ان عمارتوں کے روشن کمروں میں دیواروں پر لگی برطانیہ کے شاہی خاندان اور بنگال کے سابق گورنروں کی منجمد آنکھیں چپ چاپ سامنے کے منظر کو دیکھتی رہیں۔ جہاں بھانت بھانت کے سماجی اور اقتصادی پس منظر سے آئی ہوئی قدیم بنگال کی نئی بیٹیاں اپنی اپنی کتابوں پر جھکی حصول علم میں منہمک تھیں اور کون کہہ سکتا تھا کہ باہر بیکراں فضا پرانی جنگوں کی جھنکار سے گونج رہی ہے۔ ان جنگوں میں لڑنے والے جو زبانیں بولتے تھے وہ بھلا دی گئیں وہ قومیں اور نسلیں ختم ہو چکیں۔ جن وجوہات اور جن مقاصد کے لئے وہ لڑائیاں لڑی گئیں وہ فراموش کر دیے گئے۔ پرانے فیصلوں پر نظر ثانی کرنے کی مہلت دنیا کو نہیں لیکن بے کراں زندگی میں ہر آواز ہر کرب موجود ہے اور زندہ ہے اور باقی ہے۔

دفعتاً کالج پر پھیلا ہوا سناٹا اتنا گہرا ہو گیا کہ اسے بآسانی سنا جا سکتا تھا طوفان سے پہلے چھانے والا سناٹا۔ [۲۷]

مندرجہ بالا اقتباس کا پہلا جملہ ایک کیفیت کا تاثراتی اظہار ہے۔ اس کے علاوہ ایک تشبیہہ (جس طرح جہاز آہستہ آہستہ گہرے سمندر میں ڈوب جاتا ہے) اور ایک امیج (منجمد آنکھیں) استعمال کی گئی ہیں ان کے علاوہ پوری عبارت براہ راست اظہار کا نمونہ ہے۔

اب قرۃ العین حیدر کے علامتی اظہار کے چند نمونے دیکھئے:

اگست کی بارشیں اب کے ایسی ٹوٹ کے برسیں کہ زمین آسمان ان میں ڈوب گئے۔ سنگھاڑے والی کوٹھی کے برآمدے میں سیتل پاٹی بچھا کر وہ سب بیٹھے بادلوں کو دیکھتے رہے۔ موقعہ کی مناسبت کے لحاظ سے طلعت نے دوبارہ تان پورے کو ٹیون کرکے ملہار شروع کرنا چاہا مگر ساری آوازیں ڈوب چکی تھیں۔

بارش کا پانی جو شفاف تھا۔ شرون کی اودی دھند جو کائنات پر تیرتی تھی اس میں خون ملا تھا۔ خون کی برکھا رت۔ خون کی کیچڑ خون برسانے والے بادل۔ خون کی اس فراوانی سے طلعت عاجز آگئی۔ نرملا کی نئی کینوس کے قرمزی رنگوں میں اسے خون نظر آیا۔ گومتی خونی ندی تھی جو بہہ رہی تھی (حالانکہ یہ صرف ڈوبتے سورج کا عکس تھا) پھولوں پر خون تھا انسانوں کی آنکھوں میں خون اتر آیا تھا۔ اس نے سہم کر نرملا اور ہری شنکر کو دیکھا[۴۹]

علامتی اظہار کی ایک اور مثال دیکھئے:

اور جب دونوں بھائیوں میں خانہ جنگی شروع ہوئی تو ارجن نے اپنی کمان اٹھا کر کرشنا سے کہا۔

"اوجنار دھن۔ میرا رتھ دونوں فوجوں کے درمیان کھڑا کر دو تاکہ میں دیکھوں کہ مجھے کون سے فریق کا ساتھ دینا چاہیئے۔

اور کرشنا نے رتھ وہاں لے جا کر کھڑا کر دیا اور ارجن نے دیکھا کہ دونوں فوجوں میں ایک دوسرے کے بزرگ، باپ، دادا، چچا، بھائی، بھتیجے، بیٹے، دوست، استاد و رفیق ایک دوسرے کے خلاف صفیں آراستہ کئے کھڑے تھے۔

تب کنتی کے بیٹے نے دکھ میں ڈوب کر کہا۔ او کرشنا۔ یہ منظر دیکھ کر میرے ہاتھ پاؤں شل ہیں میرا حلق سوکھ رہا ہے۔ میرا جسم تھر تھر کانپتا ہے میرے سر کے بال کھڑے ہو گئے ہیں۔ میری کمان میرے ہاتھ سے

گری جارہی ہے۔ میرا بدن تپ رہا ہے۔ اوکیشو میں سیدھا کھڑا نہیں ہوسکتا۔
میرا دماغ چکرا رہا ہے مجھے برے شگون دکھلائی دے رہے ہیں اور مادھو۔
میں اپنے ہی کنبے، اپنے دوستوں اور استادوں کو مارنا نہیں چاہتا۔

> کیونکہ کنبے کی تباہی سے قدیم روایتیں ختم ہوجاتی ہیں اور روحانیت کے خاتمے کے ساتھ کنبہ بھی تباہ ہو جائے گا۔ عورتیں نیک نہ رہیں گی اور بزرگوں کی عزت خاک میں مل جائے گی۔ بزرگوں کی تقدیس کرنے والا کوئی نہ رہے گا۔
>
> او مدھوسدن۔ میں نہیں جانتا کہ ہم میں سے کون بہتر ہے میں یا میرے دشمن۔ ہمیں ان کو زیر کرنا چاہیئے یا انھیں ہمیں۔ او گووند۔ میں نہیں لڑونگا[۹۴]

مندرجہ بالا اقتباسات میں ایک بھی لفظ ۴۷ء میں برصغیر کی تقسیم اور فسادات، خوں ریزیوں کے متعلق نہیں کہا گیا ہے۔ لیکن بالواسطہ طور پر ۴۷ء میں انسانی خون کی ارزانی اور سیکڑوں سال پرانی ہند اسلامی تہذیب کی تباہی کا المیہ سامنے آگیا ہے۔

یہی طریقۂ اظہار ہے جس نے قرۃ العین حیدر کے ناولوں کو برصغیر کی تاریخ کی عظیم انسانی ٹریجڈی کا رزم نامہ بنا دیا ہے۔ جس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے محمود ایاز نے لکھا ہے:

> جب ۱۹۴۷ء میں دلی لٹی اور اس کے ساتھ دوآبہ کے علاقے میں تکمیل کو پہنچی ہوئی ہند و مسلمان کی پروردہ مشترکہ تہذیبی ثقافت کا جنازہ نکلا تو اردو ادب میں فسادات پر لکھی ہوئی تحریروں کے انبار کے باوجود اس تہذیبی سانحہ کو صرف ایک نوحہ گر ملا۔
>
> قرۃ العین حیدر کے تینوں ناول ایک عظیم نوحہ ہیں۔[۵۰]

جہاں تک قرۃ العین حیدر کے شاعرانہ اسلوب کا تعلق ہے "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" میں یہ انداز نمایاں ہے۔ یہ مصنفہ کے ابتدائی ناول ہیں اور یقیناً ان تحریروں میں جذباتیت اور شاعری زیادہ مقدار میں پائی جاتی ہے۔ بالخصوص "میرے بھی صنم خانے" کے کرداروں کے ذہن و جذبے میں رومانیت رچی ہوئی ہے۔ یہ سب کے سب اپنی بنائی ہوئی جنت میں محو گلگشت ہیں اور جب ان [illegible] کے خواب ٹوٹتے ہیں تو یہ جذباتی ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا ان [illegible] کے ماحول کی

تصویر کشی بھی ان کے شاعرانہ ذہن کے سے شاعرانہ اسلوب میں کی گئی ہے۔ جس میں بعض جگہ فطری مناظر کی تصویر کشی محض رومانی ذہن و جذبے کی تسکین کا ذریعہ ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" کے اکثر پیرگراف کے آخر میں اس طرح کے رومانی جملے نظر آتے ہیں۔ مثلاً:

رات کی پرچھائیاں وادی پر پھیل گئیں اور ہوائیں چپکے چپکے روتی رہیں۔

جزیرے کے کنارے کنارے لہریں مارتا ہوا تاریک سمندر رات بھر روتا رہا

دوپہر کا خوشگوار سناٹا گہرا ہوتا گیا۔

ایک عمارت میں سے وائلن کی آواز بلند ہو رہی تھی۔

دونوں ابتدائی ناولوں میں گرچہ شاعرانہ اسلوب کا رنگ گہرا ہے لیکن انداز بیان ایک صاحب طرز ادیب کی آمد کا پتہ دیتا ہے۔ اور آگے چل کر "آگ کا دریا" "آخر شب کے ہم سفر" اور "کار جہاں دراز ہے" کی تحریروں میں شاعرانہ رنگ برائے شعریت نہیں رہا بلکہ جذبہ فکر میں گھلا ہوا اور تحریر میں رومانیت کے بجائے پختگی نظر آتی ہے۔ اب قرۃ العین حیدر کے اسلوب کی شعریت کا تعلق دراصل ایسے متعدد شاعرانہ الفاظ کے استعمال سے ہے جو "میرے بھی صنم خانے" سے لے کر "کار جہاں دراز ہے" تک میں ملتے ہیں۔ دریا، روشنی، نغمہ، پھول، پرندے، رنگ، پودے، موسم، خوشبو، سناٹا، صدا، رات، چاند اور سمندر وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو ان کی ہر تصنیف میں کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ لیکن ان الفاظ کا استعمال قرۃ العین حیدر برائے شاعری نہیں کرتیں بلکہ ان کے یہاں یہ تمام الفاظ علامت کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ رنگ محض رنگ نہیں، نغمہ صرف نغمہ نہیں اور دریا صرف بہتا پانی نہیں ہے بلکہ یہ وقت اور مخصوص قوموں، مخصوص جگہوں اور مخصوص زمانوں کی تہذیبوں کے استعارے ہیں اور ساتھ ہی کرداروں کی ذہنی و جذباتی صورت حال کی تصویر کا اشاریہ بھی ہیں۔ مثال کے طور پر:

گاؤں گاؤں گھومتا وہ ایک ہرے جنگل میں پہنچا۔ اسے اس جگہ کا نام نہیں معلوم تھا۔ قریب جلاہوں کی بستی تھی۔ صندل سے معطر ہوائیں درختوں میں امنڈ رہی تھیں۔ سبزے کی شدت سے آسمان کا رنگ ہرا نظر آ رہا تھا۔ ساون کا مہینہ شروع

ہونے والا تھا۔ بھنوروں کی ایسی کالی جامنیں ہری گھاس پر ٹپ ٹپ گرتی تھیں۔
کسم رنگ ساریاں اور لہنگے پہنے لڑکیوں نے آم کی ڈالی میں جھولے ڈالے تھے۔
چاروں اور گھن بیلی اور روپ منجری اور سدرشن مالتی کھلی تھی۔

گلے میں تلسی مالائیں پہنے وشنو جوگنیں کٹھل کے درخت کے نیچے بیٹھیں کھڑتال بجاتی تھیں۔ گلابی آنکھوں والے طوطے شاخوں پر بیٹھے تھے۔ تری بجاتے، کمنڈل ہاتھ میں لئے جوگی اپنی یاتراؤں پر جا رہے تھے۔ جھاڑیوں میں جنگلی تیتر بول رہے تھے۔

تالاب کے کنارے رس بیلی مہک رہی تھی۔ مہوا کے جھنڈ میں سے گیتوں کے خوبصورت سُر بلند ہو رہے تھے۔ کمال ایک کھنڈر کی سیڑھیوں پر بیٹھ کر جنگل اور ساون کی ان صداؤں کو سنتا رہا۔ تب اسے معلوم ہوا وہ سناٹے میں تھا۔ یہ سناٹے کے مختلف پرتو تھے وہ عالم حیرت میں تھا۔ یہ سناٹا ذات مطلق تھا۔ بھکشو کی بات اس کی سمجھ میں آ گئی۔ [۵۱]

"آخر شب کے ہم سفر" سے ایک اقتباس دیکھئے:

اندر عباس الدین نے گانا شروع کر دیا تھا اور ان کی خوبصورت جان لیوا آواز پدما کی لہروں کی طرح سارے میں پھیلتی جا رہی تھی۔ پدما کے مانجھی کا گیت۔ جوار بھاٹا کا نغمہ۔ عباس الدین احمد کی امر سنگیت بھٹیالی۔

دیپالی نے برآمدے کے ایک در سے ٹیک کر آنکھیں بند کر لیں۔ دور پدما کی تاریک پرسکون لہروں پر سے بہتی سید مرتضیٰ حسین کی آواز اس کے کانوں میں آئی۔ اس نے چونک کر آنکھیں کھولیں۔ یہ میرا دیس۔ یہ پدما اور میگھنا اور برہم پتر۔ یہ سنگیت۔ یہ مہان کلاکار۔ یہ سب اسی طرح رہے گا۔ مجھے ڈرنے کی کیا ضرورت ہے۔ [۵۲]

عباس الدین کے نغمے، پٹسن کے پودے، نوکا اور پتوار، پدما کی تاریک لہریں، میگھنا اور برہم پتر یہ سب بنگال کے مخصوص کلچر کے نمائندے ہیں۔

ڈاکٹر قمر رئیس نے قرۃ العین حیدر کے مجموعی فنی طریق کار کا ایک جائزہ ان الفاظ میں بیان کیا ہے :

..... قرۃ العین حیدر انسانی وجود کے داخلی اضطراب ، آشوب ذہنی اور احساس تنہائی پر نظر جمائے رکھتی ہیں اور اکثر خود کلامی اور تلازمۂ خیال کے ذریعہ اپنے کرداروں کی روحانی زندگی کا انکشاف کرتی ہیں ۔ ان کے جملے خیال کی رو کی طرح رواں دواں اور آہنگ سے معمور ہوتے ہیں ۔ وہ الفاظ کی ایمائی قوت سے ماحول کی تخلیق بھی کرتی ہیں ۔ واقعیت کا رنگ بھی ابھارتی ہیں اور کہانی سے ماورا فکری حقائق کی طرف بھی قاری کی توجہ مبذول کراتی ہیں لیکن اس عمل میں اظہار کی سطح پر ایک ایسی نغمگی اور تازگی ، سادگی اور آراستگی قائم رہتی ہے جو محسوس ہو کر بھی غیر محسوس ہی رہتی ہے ۔ ۵۳؎

کارِ جہاں دراز ہے

(ایک سوانحی ناول)

"کارِ جہاں دراز ہے" دو جلدوں پر مشتمل ایک سوانحی ناول ہے جس کی اشاعت سے اردو فکشن میں ایک نئی ہیئت کا تجربہ سامنے آتا ہے ۔ جسے NON-FICTIONAL NOVEL کہہ سکتے ہیں ۔

اس کتاب کی پہلی جلد ۱۹۷۷ء میں شائع ہوئی ، تھوڑے وقفہ بعد دوسری جلد ۱۹۷۹ء میں شائع ہوئی ۔ اس کی اشاعت کے بعد موافق اور مخالف دونوں طرح کے رد عمل سامنے آئے ۔ مخالفین اس کتاب کے سوانحی پہلو پر معترض ہوئے ، لیکن یہ کہ یہ کتاب سوانح ہوتے ہوئے ناول کیونکر ہے اس پر کسی نے اعتراض نہیں کیا ، بلکہ اس کتاب کی اعلیٰ فنی پیش کش ہیئتی تجربے اور موضوعاتی تنوع نے ہر خاص و عام کو اپنی طرف متوجہ کیا ۔ چودھری محمد نعیم لکھتے ہیں :

اس کتاب کا دائرہ اتنا پھیلا ہوا ہے معنی کی اتنی سطحیں ہیں اور مختلف بیانیہ آوازوں کا ایسا امتزاج ہے کہ یہ سب کچھ بظاہر ہماری دسترس سے باہر بھی ہے اور ہم

اس کی گہرائی اور گیرائی سے متاثر ہوئے بغیر بھی نہیں رہ سکتے۔ کتاب کے پہلے صفحے سے ہی ہم تاریخ اور حافظے افسانے اور حقیقت کے اس دائرے میں کچھ اس طرح گھر جاتے ہیں کہ اخیر تک اس سے الگ نہیں ہو سکتے۔ ۵۴ے

ناول فکشن کی ایک صنف ہے اور فکشن ہونے کا مطلب تخئیلی اور غیر حقیقی ہونا ہے۔ لیکن فکشن میں کردار اور اس کی پیش کش یا واقعات کا بیان اس طرح کیا جاتا ہے کہ "حقیقت کا التباس" باقی رہے۔ جبکہ سوانح نگاری تاریخ کی طرح صداقت کو بنیاد بناتی ہے اور اس کے کردار اور واقعات سب حقیقی ہوتے ہیں۔ کسی سوانحی تصنیف کو "ناول" کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہ تصنیف غیر افسانوی ہوتے ہوئے بھی پیش کش کے اعتبار سے افسانہ (فکشن کے معنوں میں) ہے۔ یعنی اس کتاب میں پیش کئے گئے واقعات اور افراد حقیقی ہیں لیکن اس کتاب میں ناول کے بعض بنیادی عناصر بھی پائے جاتے ہیں جن کی وجہ سے اسے "ناول" قرار دیا جا سکتا ہے اور ناول کی طرح پڑھا جا سکتا ہے۔ ناول میں سوانحی اجزا کی پیش کش اردو میں نئی بات نہیں بلکہ خود قرۃ العین حیدر کے اہم ناولوں "میرے بھی صنم خانے" "سفینۂ غم دل" اور "آگ کا دریا" میں سوانحی عناصر پائے جاتے ہیں۔ لیکن یہ کتابیں سوانح نہیں ہیں۔ ان کے مقابلے میں "کارجہاں دراز ہے" سوانحی کتاب ہے البتہ اس کی پیش کش میں ناول کی تکنیک برتی گئی ہے۔ سوانح اور ناول کے اس امتزاج نے اس کتاب کو ایک معتبر تجرباتی (EXPERIMENTAL) تخلیق کا درجہ دیا ہے۔ بقول ظ۔ انصاری:

"اب چاہے جتنے بھی سوانحی ناول لکھے جائیں ابتدا انھیں سے ٹھہرے گی۔" ۵۵ے

اس کتاب کو جو چیز ناول بناتی ہے وہ مصنفہ کا مخصوص فکری زاویۂ نظر ہے جو اس ناول کے تمام حقیقی واقعات کو ایک تخئیلی رشتے میں منسلک کرتا ہے۔ اس کتاب میں قرۃ العین حیدر نے مختلف وقتوں میں رونما ہونے والے واقعات اور مختلف کرداروں کے تجربات کے درمیان تخئیلی ہم آہنگی تلاش کی ہے جو اس کثرت کو فلسفیانہ فکر کے ذریعے وحدت عطا کرتی ہے۔ اس مخصوص طرز احساس نے اس تصنیف کو ایک فن پارے کی حیثیت عطا کرنے میں اہم رول ادا کیا ہے اور قاری اس کتاب کو پڑھتے ہوئے تاریخ کی بھول بھلیوں میں

گم نہیں ہوتا بلکہ وہ اس فن پارے کو آرٹ کا نمونہ سمجھ کر پڑھتا ہے اور لطف اندوز ہوتا ہے اس ناول کو پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ایک مہم جو سیاح اپنی پر پیچ و پر خطر اور طویل سیاحت کی داستان سنا رہا ہے جو بدلتے ہوئے زمانے کی کروٹوں کے رنگ و آہنگ کا نبض شناس بھی ہے اور ان واقعات میں رنگ بھی بھرتا جاتا ہے۔ ہم مصنفہ کے مخصوص نقطۂ نظر کے حوالے سے وقت کے تیز و تند دھارے میں بہتے ہوئے انسانی وجود کی معنویت کا احساس کرتے ہیں کہ وقت کے سامنے انسان کی ہستی مجبور محض ہے۔ موت وہ اٹل اور ابدی حقیقت ہے جو ہر انسان کا مقدر ہے۔ ناول کی ابتدا ہی کچھ اس انداز سے ہوتی ہے۔

> میں دشت لوط کے کنارے کھڑا ہوں۔ کس طرف جاؤں؟ موت کہیں بھی کسی راستے سے آسکتی ہے۔ چمکیلے خنجر کا وار، زہر کا بلوری پیالہ، زنداں کے دروازے پر جلاد کی دستک۔ ۵۶

چند مثالیں اور دیکھیے:

> ہر انسان کے سر پر موت کے بوڑھے برگد کا سایہ مسلط ہے۔ جو کیا جانیں کس لمحے اس کی زندگی کو اپنی مہیب پیچیدہ جڑوں کے اندر کھینچ لے۔ ۵۷
>
> دل انگلش رخ ترکانہ والا نوجوان ادیب، نذر بیگم، فرنگی نما نذر الباقر، نوعمر میر افضل علی، خضر صورت سید ممتاز علی، ہونہار امتیاز علی تاج، دور دراز قبرستانوں میں جھاڑ جھنکاڑ، بیری کے درختوں، سفید اور کاسنی خود رو پھولوں کی خاموشی میں کب کے کھو گئے اور اللہ رے سناٹا آواز نہیں آتی۔ ۵۸

لیکن زندگی پر موت کے اس ہولناک تسلط کے باوجود انسان پیدا ہوتے ہیں، شہر اجڑتے ہیں پھر دوبارہ بسائے جاتے ہیں۔ ایک تہذیب مٹتی ہے دوسری تہذیب پیدا ہوتی ہے۔ یہ وقت کا دائمی قانون ہے جو ازل سے ہے۔

> ریت پر لکھے ہوئے نام ہوا نے بہت جلد مٹا دیے ہوں گے یا پانی کی موجیں انھیں کھا گئی ہوں گی..... اور وقت کی ریت مسلسل اڑتی رہتی ہے..... ندی

کا یہ کنارا ٹوٹتا ہے۔ وہ کنارا بنتا ہے۔ یہی تو ندی کا کھیل ہے [۵۹]

اس مخصوص نقطۂ نظر کے علاوہ اور دوسری چیزیں جو اس تصنیف کو ناول کے ذیل میں لاتی ہیں ان میں مصنفہ کی معنی خیز اور تخلیقی زبان بہت اہم ہے۔ دوسرے ناولوں کی طرح اس ناول میں بھی مصنفہ نے دو طرح کی زبان استعمال کی ہے۔ ایک تشبیہہ و استعارے سے عاری براہ راست زبان ہے دوسری وہ جسے تاثراتی یا رومانی یا شاعرانہ زبان کہہ سکتے ہیں۔

اس ناول میں کرداروں کے واقعات اور مقامات کی تفصیل کے بیان میں براہ راست زبان استعمال ہوئی ہے لیکن مصنفہ کا عمومی طریقہ کار یہ ہے کہ وہ واقعات کے بیان کے بعد ایک یا دو یا چند جملوں میں اپنے تاثرات کا اظہار کرتی ہیں۔ اس اظہار کے لئے وہ تاثراتی یا شاعرانہ زبان استعمال کرتی ہیں۔ یہ چند جملے مصنفہ کے فکری نقطۂ نظر کو بھی واضح کرتے ہیں اس طریقۂ کار کو ایک مثال سے سمجھا جا سکتا ہے:

> جیحوں سردیوں میں منجمد ہو جاتا ہے۔ دریا کے جنوبی ساحل کے سامنے قہستان کے برف پوش سلسلے ہیں۔ موسم سرما میں اوپر خوارزم سے یہاں تک کشتیوں کی آمد و رفت بند ہو جاتی ہے۔ موسم بہار میں ان کشتیوں پر اکثر دشت قبچاق کے غلام لائے جاتے ہیں۔ قہستان اجڈ اور اکھڑ افغانوں کا علاقہ ہے۔ امیر ناصر الدین سبکتگین کے حیرت انگیز فرزند محمود نے ان کو ٹھیک کیا تھا۔ یمین الدولہ کی کیا عجیب و غریب شخصیت تھی۔ اس نے ایلک خانیوں اور سامانیوں کے چراغ گل کئے۔ غور فتح کیا۔ آل بویہ سے اصفہان چھینا۔ اس کے دربار اور اس کے علمی مجالس اور اس کی جود و سخا کے قصے الف لیلوی ہیں۔ اس کے مرنے کے بعد دنیا تاریک ہو گئی۔ فرخی نوحہ کناں ہے۔ ع خیز شاہا کہ جہان پر شغب و خورسند است۔ مگر اب وہ کہاں جاگتا ہے۔ سدا رہے نام اللہ کا۔ [۶۰]

اوپر پیش کئے گئے اقتباس میں "جود و سخا کے قصے الف لیلوی ہیں" تک تاریخی حقیقت کا بیان ہے۔ اس کے بعد کے جملے (اس کے مرنے کے بعد...... سدا نام رہے اللہ کا) مصنفہ کے تاثرات ہیں۔ ان جملوں سے فنا کا احساس ابھر کر سامنے آتا ہے) ایک دوسری صورت

یہ بھی ہے کہ قرۃ العین حیدر واقعات یا تاثرات کو پیش کرتے ہوئے پہلو بہ پہلو متضاد (CONTRAST) واقعات یا متضاد تاثرات پیش کر دیتی ہیں ۔ یہ تضاد عموماً ماضی ، حال اور مستقبل کے درمیان پایا جاتا ہے ۔ مثالیں دیکھیے :

شاندار اور پر شکوہ ماضی کی ایک جھلک :

سید ظہور حسنین رضوی مشہدی مرادآبادی علیگ کلفدار کڑکڑاتی وردی پر جگمگاتے کنگز پولیس میڈل اور نیلسن میڈل اور قیصر ولیم میڈل (جو انھیں ایک جرمن شہزادے نے عنایت کیا تھا) لگا کر بنگالی ڈاکے سے ہند کو محفوظ رکھنے کے لئے کلکتہ میں بڑے لاٹ صاحب کے جلو میں چلا کرتے تھے ۔ [61]

حال کی المناک صورت حال کی تصویر دیکھیے :

ان کی شکستہ قبر پر اور ان کی جوان بیٹی منظور زہرہ کی قبر پر جس کے کتبے پر نذر زہرہ بیگم کے لکھے ہوئے المناک اشعار کندہ ہیں جھاڑ جھنکاڑ اگ آئے ہیں [62]

اب انسانی زندگی کے فنا پذیر ہونے کے مدمقابل اس خدا کا ذکر جو " حیّ و قیوم " ہے ۔

قبروں سے متصل سترویں صدی کے کسی خاص سپہ سالار کی بنوائی ہوئی مسجد میں سے کچھ دیر بعد فجر کی اذان کی آواز بلند ہوگی ، کیونکہ وہ رب ذوالجلال حیّ و قیوم ہے [63]

مصنفہ کا یہ طرز احساس اور یہ طریقۂ کار ان کے پورے ناول میں جاری و ساری ہے ۔ وہ غالباً اسی طرز اظہار کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ ۔

عرصہ ہوا جب رالف رسل نے مجھ سے کہا تھا کہ مجھے ایک " لائف اینڈ ٹائمز " قسم کی چیز لکھنا چاہیے ۔ اس وقت اس کتاب کا کوئی تصور میرے ذہن میں نہ آیا تھا ۔ لیکن جب لکھنے بیٹھے تو تکنیک اور صنف ادب آپ سے آپ بن جاتی ہے [64]

جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے کہ مصنفہ کا مخصوص نقطۂ نظر اور پھر زبان کا تخلیقی استعمال ان کی اس تصنیف کو ناول کی ہیئت عطا کرنے میں معاون ہوتا ہے ۔ مصنفہ کی شاعرانہ زبان صرف ان کے نقطۂ نظر کے متعلق تاثرات اور تبصرے کو ہی پیش نہیں کرتی بلکہ مصنفہ نے جابجا مناظر کی تصویر کشی میں بھی شاعرانہ زبان کا خوبصورت استعمال کیا ہے اور اس طرح سوانحی تاریخ کو تخلیقی جوہر سے

آمیز کر کے ادبی فن پارے کی ہیئت عطا کی ہے۔ چند مثالیں دیکھئے۔

شفق کی روشنی رات کے اندھیرے میں تبدیل ہو چکی تھی اور لاہور کے نیم تاریک والٹن ایر فیلڈ کی لہریں مارتی اونچی گھاس تیز سرد ہوا میں ہرے دریا کی طرح بہہ رہی تھی۔ ۶۵ھ

ایک جگہ اپنے بچپن کے احساسات اس طرح بیان کرتی ہیں:

رات کو چاند بہت بڑا اور بہت پیلا اور بہت سرد معلوم ہوتا تھا۔ رات ہمالیہ کی چوٹی پر بیٹھی بوڑھی جوگن، برف کے ٹکڑوں جیسے تاروں کی مالا جپتی تھی اور دور جاگیشور کے قدیم تاریک مندروں میں دیے ٹمٹماتے تھے۔ پہاڑیاں جادو کی جڑی بوٹیوں سے مہکا کرتی تھیں۔ اس خنک، خوشگوار، شانت دنیا میں صرف پھولوں، تر و تازہ پھلوں پریوں اور انسانوں کی طرح باتیں کرنے والے جانوروں کی عملداری تھی۔ رات کو "چور چور" کھیلتے ہوئے اچھو گھاس کے لمبے ڈنٹھل کی تلوار مجھے دے کر کسی دریچے میں کھڑا کر دیتی۔ باہر اندھیرے میں چور سرخ زبانیں نکالے کھڑے تھے اور سرخ پنکھڑیوں والے پھول چوروں کی زبانیں تھیں۔ بچوں کا تخیل اچھوتا، خوبصورت اور انوکھا ہوتا ہے۔ مگر ہمارے لئے یہ ہمارا تخیل تھوڑا ہی تھا۔ حقیقت تھی۔ ۶۶ھ

ایک تیسری اور اہم خصوصیت جس نے اس کتاب کو تخلیق کا درجہ عطا کیا ہے اشخاص کی ذہنی اور جذباتی زندگی کی فن کارانہ عکاسی ہے۔ ایک سوانح نگار کی طرح قرۃ العین حیدر اشخاص کے تجربات کے بیان محض پر اکتفا نہیں کرتیں اور نہ ہی اشخاص کے افعال و اعمال کا نفسیاتی تجزیہ پیش کرتی ہیں بلکہ وہ واقعات و تجربات کو اشخاص کے ذہن اور زندگی میں واقع ہوتا ہوا دکھاتی ہیں۔ دو مثالیں دیکھئے:

چند خشک پتے اور ٹہنیاں جمع کر کے الاؤ سلگایا۔ ذرا جان میں جان آئی، ٹانگوں کو آرام ملا نیم غنودگی طاری ہوئی۔ شعلوں میں سرخ رنگ کی ایک فلک بوس عمارت سی نمایاں ہوئی۔ غور سے دیکھا تو قلعۂ اکبرآباد تھا۔

جیسے ایک کٹ گھرا سا ہے ۔ سنگ سرخ کا ۔ اس میں شاندار بزرگ کھڑے ہیں ۔ ہونہ ہو یہی مفتی صدر جہاں ہیں ۔ نبیرہ کمال الدین ترمزی ۔ وہی ہوں گے ۔ ورنہ ہمیں کیوں نظر آتے ، رومی خلقت چارقب اور دوشالہ ۔ ملائم اور گرم ۔

کسی قدر سردی ہے ۔ لوئی ہماری شکستہ ہو چکی ۔ بوٹ چلتے چلتے بھاگتے بھاگتے پھٹ کر ٹکڑے ٹکڑے ہو رہے ہیں ۔ چند پتے تھے سو جل کر خاک ہوئے ۔ ایک دیا سلائی اور جلایا چاہیے ۔

کیا خوشگوار دل خوش کن منظر ہے ۔ آہا آ ۔ مفتی صاحب مرصع خنجر و شمشیر خلقت خاصا ڈانٹے کھڑے ہیں ۔ بھئی بہت اچھے ۔ زمرۂ علماء ہیں مگر مالا پہن رکھی ہے ۔ اس کا لعل بدخشاں گوہر شب چراغ کی مانند ۔

تیلی ختم ہو گئی ۔ تیسری جلائی تو اندھیرا تھا ۔ ۶۷ہ

ایک اور مثال :

شخص نامعلوم اپنی بندوق ایک طرف پھینک کر بھوسے کے ڈھیر پر سے اٹھا آہستہ سے بولا ۔ السلام علیکم بھائی جان ۔

میر بندے علی نے ہکا بکا ہو کر اسے سر سے پاؤں تک دیکھا ۔ کچھ سمجھ میں نہ آیا ۔ یہ خستہ حال ، پھٹے جوتے پہنے ، گرد آلود ، قزاقوں کی طرح منہ پر ڈھاٹا بندھا ، مفرور قیدی سا ، پیارا ، دلارا ، نازوں میں پلا بھائی احمد علی ؛ دفور غم اور مسرت سے آنکھوں میں آنسو آ گئے ۔ گلا رندھ گیا ۔ یا الٰہی خیر کیجیے ۔ جانے غریب پر کیا بپتا پڑی ۔ ہمیشہ کا خود سر ضدی ، خود رائے ، کالوں کے غدر میں سرپھرا جا کے باغیوں میں مل گیا تھا ۔ خبر آئی تھی کہ دلی میں مارا گیا ۔ اللہ تیرا لاکھ لاکھ احسان کہ زندہ ہے ۔ اگر وہی ہے ۔ ۶۸ہ

ایک اور چیز جو اس ناول کی فنی خصوصیت کے ذیل میں آتی ہے وہ ابواب کے عنوانات ہیں ۔ مصنف نے پورے ناول کو مختلف عنوانات کے تحت جستہ جستہ تقسیم کیا ہے ۔ یہ عنوانات زیادہ تر اس کے ذیل میں پیش کیے جانے والے واقعے یا اس کے منظر نامے سے متعلق ہیں ۔ یہ عنوانات بھی مصنف کے

رُومانی اور تخلیقی ذہن کی نمایندگی کرتے ہیں۔ ان میں پھلوں، ندیوں اور شہروں کے نام بھی ہوتے ہیں اور یہ عنوانات بعض اشعار سے بھی اخذ کئے ہوئے ہوتے ہیں۔

ایک قابلِ ذکر بات یہ بھی ہے کہ اس ناول میں مصنفہ نے اشعار اور بالخصوص اقبال کے اشعار کے ٹکڑوں کا استعمال مختلف جگہوں پر نہایت خوبی سے کیا ہے۔ ایک مثال دیکھئے۔ پہلی جنگ عظیم کے نتائج کی تاریخی حقیقت کو اقبال کے اشعار سے مزین کر کے پیش کیا ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کا اپنا خاص انداز ہے۔ اس میں تاریخی حقیقت بھی ہے اور تاثرات کا تخلیقی اظہار بھی۔

۱۹۱۴ء ۱۹۲۰ء ہوگئی۔ رسوا ایک زمانے میں کلاہ لالہ رنگ، بابِ عالی کے جگمگاتے فانوس ایک ایک کر کے بجھتے جا رہے ہیں۔ جو سراپا ناز تھے۔ ہیں آج مجبور نیاز۔ گردِ صلیب گردِ قمر حلقہ زن ہوئی۔ ہوائیں ان کی، فضائیں ان کی، سمندر ان کے جہاز ان کا، بیچتا ہے ہاشمی ناموس دینِ مصطفےٰ۔ لے گئے تثلیث کے فرزند میراثِ خلیل۔ تاتار۔ افغانی امام، سید السادات مولانا جمال پس چہ باید کرد۔ اے درویش سوڈانی نیل کے ساحل سے لے کر تابہ خاک کاشغر۔ قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں۔ البتہ شریف حسین جو شیخ الہند مولانا محمود الحسن کی مخبری کرتا ہے۔ کوئی شکری، حصار درنہ میں محصور ہوگیا۔ کوئی بندۂ حر مالٹا میں اسیر ہوتا ہے۔ صدا آئی کہ میں ہوں روح تیمور۔

خاک و خون میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش، حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے البتہ مصطفےٰ کمال پاشا، عصمت پاشا، انور بے، خالدہ خانم، جوانانِ تاتاری کس قدر صاحب نظر نکلے۔

ہندی مسلمان اپنے نوزائیدہ بچوں کے نام انور پاشا، جمال پاشا، کمال پاشا مدحت پاشا رکھ کر خوش ہو لیتا ہے۔ ناقۂ ساختہ محمل گراں کر عثمانیہ کے کشتوں کے پشتے لگ گئے۔ ہم تو رخصت ہوئے اوروں نے سنبھالی دنیا۔

بغداد والے انور پاشا روس پہنچے، بالشویک فوج سے لڑتے ہوئے شہید ہوئے،

انقلاب روس اما دیدہ ام ، شور درجان مسلمان ۔

آفتاب تازہ پیدا بطن گیتی سے ہوا ۔ اگر عثمانیوں پر کوہ غم ٹوٹا تو کیا غم ہے ۔ جہاں میں اہل ایماں صورت خورشید جیتے ہیں ۔ ہمارے محمد علی چچا ، چاند تارے والی ٹوپی اوڑھے ۔ سر غل ڈانٹے ۔ جامع مسجد دلی کی سیڑھیوں پر بھکاریوں اور فاقہ کش مغل شہزادوں کی بھیڑ میں کھڑے کوچ کا بگل بجا رہے ہیں ۔ ہوتا ہے جادہ پیما ۔

سوختہ سامان ہندی کلمہ گو ، جوق در جوق ، دارالحرب سے ہجرت کر رہا ہے ۔ غریب الوطنی ، مزید فاقہ کشی ، بربادی و ناکامی ۔ اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے ، اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے ۔

بے شمار دیوبندی مولانا ، دین پرست انقلابی ، جوشیلا قوم پرست سر پر کفن باندھ جیل میں گھس گیا ۔ پھانسی چڑھا ، کابل ، تاشقند ، ماسکو ، برلن ، امریکہ فرار ہوا ، یہاں اور وہاں بھوکوں مرا ۔ مجھے ہے حکم اذاں لا الہ الا اللہ ۔ محمد فاتح اور سلیمان اعظم کی سلطنت یورپ اور ایشیا اور افریقہ کے نقشوں سے معدوم ہوئی ۔ قاہرہ ، جدہ ، بغداد ، دمشق ، یروشلم پر یونین جیک اپ ، ہلال احمر ڈاؤن ، فلسطین پر یوروپین صیہونیوں کی یلغار ۔ اے فلسطینی جوان تیری دوا نہ جنیوا میں ہے نہ لندن میں ، فرنگ کی رگ جاں پنجۂ یہود میں ہے ۔

اے جا کیا سناتا ہے مجھے ترک و عرب کی داستاں ۔ ۶۹

بحیثیت مجموعی یہ سوانحی ناول ہیئتی تجربے کے اعتبار سے ہی ایک منفرد تخلیق نہیں ہے بلکہ اس ناول کا موضوعاتی دائرہ بھی نہایت وسیع اور ہمہ گیر ہے ۔ یہ کتاب بارہویں صدی سے لے کر بیسویں صدی کی ساتویں دہائی تک کا احاطہ کرتی ہے ۔ پہلی جلد میں بارہویں صدی سے ۱۹۴۷ء تک کے واقعات بیان کئے گئے ہیں اور دوسری جلد میں ۴۷ء کے بعد سے ۱۹۷۶ء تک کا زمانہ پیش کیا گیا ہے ۔

پہلی جلد میں مصنفہ کے جد اعلیٰ سید کمال الدین ترمزی کے ہندوستان میں وارد ہونے اور پھر ان کی اولاد کے نہٹوڑ تک پہنچنے کا ذکر نسبتاً اختصار سے کیا گیا ہے ۔ اس کے بعد مصنفہ

کے والد سید سجاد حیدر یلدرم مرکزی شخصیت کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔

سید سجاد حیدر یلدرم اپنے وقت کے نئے تعلیم یافتہ مسلمان نوجوانوں میں ایک اہم نام ہے جب ۱۹۲۰ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی بنی تو یلدرم رجسٹرار کے عہدے پر فائز ہوئے۔ وہ علی گڑھ کے اولڈ بوائے بھی رہے۔ اس کے علاوہ یلدرم اردو ادب کی تاریخ میں بھی ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے اردو ادب کو ترکی ادب سے صرف روشناس نہیں کرایا۔ بلکہ وہ ایک صاحب طرز تخلیقی ادیب تھے۔ اردو میں رومانی رجحان کی نمایندگی کرنے والے چند اہم ناموں میں ایک نام سجاد حیدر یلدرم کا ہے۔ اس طرح وہ نہ صرف علی گڑھ کی تاریخ (جو کہ ہندوستانی مسلمان قوم کی تاریخ کا ایک اہم ستون ہے) بلکہ اردو ادب کی تاریخ کا بھی ایک اہم کردار ہیں۔

اس جلد میں سید سجاد حیدر یلدرم کے علاوہ مصنفہ کے دوسرے رشتہ داروں، ان کے خاندان کے دوستوں اور جاننے والوں کی شخصیتیں پیش کی گئی ہیں جو کسی نہ کسی حیثیت سے ہمارے جانے پہچانے ہیں ان میں زیادہ تر ادبی اور چند سیاسی شخصیات ہیں۔

دوسری جلد میں زیادہ تر مصنفہ کے اپنے حالات زندگی ہیں۔ اس جلد میں بھی جن شخصیات کا ذکر کیا گیا ہے وہ ان کے اپنے خاندان کے افراد ہیں اور موجودہ زمانے کی ادبی شخصیات ہیں۔

دونوں جلدوں میں شخصیات کے ساتھ ساتھ زمانے کے نشیب و فراز، سیاسی و تہذیبی تبدیلیاں اور ان کے اثرات پہلو بہ پہلو پیش کئے گئے ہیں۔ اس طرح یہ سوانحی ناول صرف قرۃ العین حیدر کے خاندانی حالات کے بیان پر محدود نہیں ہے بلکہ اس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ ہندوستان کی مخصوص سیاسی اور تہذیبی زندگی میں مسلمانوں کی شخصیت کی تشکیل اور اس کا ارتقا کس طرح ہوا۔ اس مقصد کے لئے مصنفہ نے مختلف وسائل کے ذریعے معلومات مہیا کی ہیں۔ انھوں نے براہ راست تاریخی کتابوں سے استفادہ کرنے کے علاوہ قدیم تاریخی دستاویزات، شاہی فرامین، خطوط اور ذاتی ڈائری وغیرہ سے مواد فراہم کیا ہے۔ ان سب کے علاوہ خود فن کار کا اپنا حافظہ، تخیل اور اس کی حسیات ہیں جنھوں نے ان تمام لوازم کو ایک فنی اور ادبی پیرایہ عطا کیا ہے۔

گردشِ رنگِ چمن :

قرۃ العین حیدر کے ناولوں کا کوئی ایک بندھا ٹکا موضوع متعین نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے ناولوں خاص وصف یہ ہے کہ وہ یک رُخے نہیں ہوتے ان کی خاص دلچسپی " تہذیب " اور " تہذیبی تبدیلیوں " اور ان تبدیلیوں کے نتیجے میں زندگی پر پڑنے والے اثرات سے ہے۔ ۴۷ء کی تقسیم کے بعد برصغیر کے عوام کو جس تہذیبی تبدیلی سے دوچار ہونا پڑا اس کی پرخلوص تصویر کشی قرۃ العین حیدر کے ناولوں کا امتیازی وصف ہے۔

دنیا کی ہر قوم اور اس کے افراد کی اپنی ایک تہذیبی شناخت ہوتی ہے۔ جس کے تعین میں ملک کے جغرافیائی حالات، قوموں کے اپنے مزاج اور تاریخی نشیب و فراز کا دخل ہوتا ہے۔ قدروں کی تبدیلی تہذیبی شناخت کو بھی متاثر کرتی ہے۔ یہ تبدیلی کبھی تاریخ کے ارتقاء میں سست گام ہوتی ہے اور بعض اوقات اچانک کسی تاریخی حادثے کے نتیجے میں تہذیب کا زوال شروع ہوتا ہے اور ایک ایسی نئی تہذیب جنم لیتی ہے جو قدیم تہذیب سے یکسر مختلف ہوتی ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان کی سیاسی تاریخ میں ہی تبدیلی نہیں آئی بلکہ قدیم ہندوستانی تہذیب اور مغربی تہذیب کی آویزش سے نئی تہذیب کے خد و خال ابھرنا شروع ہوئے یہیں سے قدیم اور جدید تہذیبی قدروں کا تصادم شروع ہوتا ہے۔ جس میں کچھ لوگ پرانی قدروں کی مدافعت کرتے نظر آتے ہیں، اور کچھ نئی قدروں پر ایمان رکھتے ہیں اور اس کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ قدیم و جدید کے درمیان تصادم کے اس عبوری دور میں حساس افراد سب سے زیادہ ذہنی اور جذباتی کشمکش کا شکار ہوتے ہیں

کیونکہ ماضی ان کے ذہن وجذبے میں شامل ہوتا ہے جس سے وہ فرار نہیں اختیار کرسکتے کہ ماضی جو زندگی کا ناگزیر حصّہ ہے۔ وہ نہ صرف حال پر اثر انداز ہوتا ہے بلکہ مستقبل کی تعمیر میں بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ لہذا اس کشمکش کے نیتجے میں افراد مختلف قسم کے تعصبات اور ذہنی انتشار کا شکار ہوتے ہیں۔ ناول "گردشِ رنگِ چمن" میں اس صورت حال کی عکاسی نہایت فن کارانہ طور پر پیش کی گئی ہے۔

مصنفہ کے دوسرے ناولوں کی طرح اس ناول کے موضوع کا تعین بھی ایک دشوار عمل ہے۔ ان کے مخصوص نقطۂ نظر جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے، کی نمایندگی اس ناول سے بھی ہوتی ہے۔ اس ناول میں متعدد کردار ہیں اور کسی ایک کو ناول کا مرکزی کردار قرار نہیں دیا جاسکتا۔ ہندوستانی تاریخ کے طویل عرصے کے تناظر میں کئی کرداروں کی زندگی کے نشیب و فراز سامنے آتے ہیں۔ جس کی ابتدا ۱۸۵۷ء کے غدر سے ہوتی ہے۔ اس تاریخی حادثے میں جہاں ملک کے عوام متاثر ہوتے ہیں وہیں مغلیہ تہذیب اور لال قلعہ کے متوسلین بھی متاثر ہوتے ہیں۔ دلنواز بانو بیگم اور مہرو دو نوعمر لڑکیاں جن کا تعلق قلعے سے تھا، غدر کے قتلِ عام کے بعد ڈرامائی انداز میں بچ جاتی ہیں۔ چاوڑی بازار کی ایک ڈیرہ دار طوائف اور اس کا بھائی ان کی دست گیری کرتے ہیں۔ (یہ طوائف ایک انگریز کرنل سے وابستہ ہے) یہاں سے ان دونوں بہنوں کی دردناک کہانی شروع ہوتی ہے۔

دلنواز بانو بیگم، مہرو اور نواب فاطمہ یہ تینوں کردار ایک طرف تباہ شدہ مغلیہ تہذیبی اقدار کی نمائندگی کرتی ہیں تو دوسری طرف انفرادی کردار کی حیثیت سے بھی اپنا تشخص کراتی ہیں۔ دلنواز اور نواب فاطمہ دونوں اس دوسری زندگی کو جو حالات کے نتیجے میں ان کا مقدر بنتی ہے۔ کبھی بھی قبول نہیں کر پاتیں اور تمام عمر ذہنی اور جذباتی کشمکش کا شکار رہتی ہیں۔ ایک مدت گزر جانے کے بعد بھی ان کے احساسات و عمل سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے ماضی کو فراموش نہیں کیا ہے بلکہ انھیں اپنی رگوں میں گردش کرتے ہوئے مغل خون کی اہمیت کا احساس باقی ہے۔ دلنواز بانو جسے چودھری فتح محمد نے ایک زمانے تک بیٹی کی طرح پالا اور اس سے محبت کی اور جنھیں دنیا دلنواز بانو کا سگا ماموں

سمجھتی ہے، جب وہ ایک نواب صاحب سے نکاح کرنے کا ارادہ کرتی ہے اور نواب یہ شرط رکھتے ہیں کہ نکاح کے بعد وہ صرف اپنی بہن اور ماموں سے مل سکتی ہے تو دلنواز بانو انہیں یہ باور کراتی ہے کہ چودھری فتح محمد اس کے ماموں نہیں ہیں اور نہ ہی وہ خاندانی طوائف ہے۔ لیکن اس کا وہ خط، جس میں اس نے اصل حقیقت کا انکشاف کیا تھا، ملنے سے پہلے نواب صاحب ختم ہوجاتے ہیں اس وقت دلنواز بانو غم وغصے سے دیوانی ہوجاتی ہے۔ اسے غم اس بات کا نہیں ہوتا کہ نواب صاحب مرگئے بلکہ اس بات کا غم ہوتا ہے کہ نواب اخیر وقت تک اسے چودھری فتح محمد کی بھانجی سمجھتے رہے۔

اسی طرح نواب فاطمہ جب کلکتے آتی ہے تو اپنے بادشاہ کے گئے پٹے جانشین کو گلیوں گلیوں ڈھونڈ کر اس کے لئے نذریں لے جاتی ہے۔ دلنواز بانو جو بعد میں "حجن بی" کہلاتی ہے اس کے اندرون میں احساسات کی جو لہریں اٹھتی ہیں وہ اس کے عمل پر انفرادی انداز میں اپنا اثر ڈالتی ہیں۔ حجن بی اپنا خاندانی ماضی یاد رکھتی ہے جسے وہ غدر میں کھوچکی تھی۔ وہ اپنے ماضی کے سہارے زندہ رہنا چاہتی ہے کیونکہ وہ خود کو نئی زندگی میں ADJUST نہیں کرپاتی اور اپنی باقی ماندہ زندگی کرب اور پریشانی میں گزارتی ہے۔ اپنی بہن مہرو کو طوائف کے پیشے سے بار بار تائب ہوجانے کے لئے آمادہ کرتی ہے۔ اور نواب فاطمہ کو اس زندگی سے دور رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ لیکن حالات اس کا ساتھ نہیں دیتے اور وہ ایک اندوہناک زندگی گزارتے ہوئے اپنے انجام کو پہنچتی ہے۔ اس کا ماضی اس کے لئے کوئی سہارا کوئی شناخت نہیں بنتا۔ جب وہ ایک تاریخی حادثے کے نتیجے میں اپنی جڑوں سے کٹ کر علاحدہ ہوئی تو ایک نئی زندگی اختیار کرنے کے باوجود لاشعوری طور پر ماضی کی روح سے اپنا رشتہ برقرار رکھنے کی کوشش میں لگی رہی۔ احساس کی یہی شدت اور جدوجہد نے اس کی پوری زندگی اور انجام کو المیہ بنادیا۔

نواب فاطمہ بھی حجن بی کی طرح ایک المیہ کردار ہے۔ دونوں میں فرق اتنا ہے کہ حجن بی نے تائب ہونے کی ہمت کرلی اور اپنی پوری زندگی صعوبتیں اٹھاتے ہوئے گزاردی۔ نواب فاطمہ نے حجن بی کی طرح جدوجہد تو نہیں کی کہ وہ اپنی انتخاب کردہ زندگی میں رچ بس چکی تھی

لیکن اس کے اندرون میں بھی یہ احساس باقی رہا کہ وہ ایک گناہ گار کی زندگی گزار رہی ہے۔ یہ احساس زندگی کے آخری لمحوں میں شدت کے ساتھ اس کا تعاقب کرتا ہے۔

مہرو جو دلنواز بانو کی چھوٹی بہن ہے اس میں احساس کی وہ شدت نہیں جو دلنواز بانو اور نواب فاطمہ کا حصتہ ہے۔ وہ اپنی موجودہ صورت حال سے مطمئن اور خوش ہے۔ اس کے مزاج میں حالات کو قبول کرلینے یا سمجھوتہ کرلینے کا عنصر نمایاں ہے وہ زندگی کو بظاہر سکون اور آسائش سے گزارنے کی آرزومند ہے بلکہ اس کے مزاج میں ایک عجب سی تلخی پائی جاتی ہے۔ جیسے وہ اپنے آپ کو اس زندگی سے ہم آہنگ کرکے حالات کی ستم ظریفی کا انتقام لے رہی ہو۔ وہ اپنی بہن دلنواز بانو سے بڑے چبھتے ہوئے لہجے میں زمانے کی سنگ دلی کا تذکرہ کرتی ہے اور خواہش کرتی ہے کہ دلنواز بانو مشکل زندگی چھوڑکر اس کے پاس واپس آجائے۔ مہرو کا یہ طرز احساس اس کی شخصیت کا حصتہ ہے اس کی وجہ اس کا اپنا مخصوص مزاج بھی ہو سکتا ہے یا یہ بھی کہ جب وہ اس زندگی میں داخل ہوئی تھی اس وقت اس کی عمر کم تھی اور اس نے اسی معاشرے میں ہوش سنبھالا تھا۔

یہ تمام نسوانی کردار ہندوستان کی بدلتی ہوئی تاریخ اور حالات کی جبریت کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں جن پر ان کا کوئی اختیار نہیں ہوتا اور جن کے سامنے وہ بے بس تماشائی ہوتے ہیں۔

ناول کی ابتدا جدید دور سے ہوتی ہے۔ پہلے باب میں ہماری ملاقات عندلیب بیگ، ڈاکٹر عنبرین بیگ اور ڈاکٹر منصور کاشغری سے ہوتی ہے۔ ابتدائی تین ابواب کے بعد یہ کردار ناول سے غائب ہوجاتے ہیں اور تقریباً نصف ناول کے بعد پھر نمودار ہوتے ہیں۔ درمیانی ابواب میں پیش کئے گئے کردار جن کی کہانی فلیش بیک میں پیش کی گئی ہے کچھ فیڈ آوٹ سے ہوجاتے ہیں۔ گجن بی کی کہانی نصف ناول کے بعد پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ نواب فاطمہ کی کہانی عنبرین بیگ اور عندلیب بیگ کے توسط سے آخر تک چلتی ہے۔

عندلیب بیگ، نواب بائی اور بیلجین آرٹسٹ آندرے ریتال کی اولاد ہے، اس کی کہانی کا آغاز "ماہ وسال عندلیب" کے عنوان سے ہوتا ہے۔ عندلیب بیگ کی زندگی

جہدِ مسلسل کی داستان ہے۔ اس نے ہوش سنبھالتے ہی اپنے ماحول سے نکلنے کی کوشش کی لیکن حالات اس کے لئے سازگار نہ ہو سکے۔ عندلیب بیگ ابتدا تا انتہا ایک ایسے وجود کی صورت میں سامنے آتی ہے جس کی شخصیت میں زندگی کی زہرناکی سموئی ہوئی ہے۔ وہ اس زندگی کو اپنے وجود کے اندر سمیٹے ہوئے بظاہر پرسکون اور خاموش نظر آتی ہے لیکن اس کی تہ میں ہزاروں بے چینی اور اضطراب پوشیدہ ہے۔ اس بے سکونی سے فرار حاصل کرنے کے لئے وہ شراب پیتی ہے اور مختلف مشاغل میں خود کو بھلانے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ اپنی بیٹی عنبرین کے لئے، جو اس کی زندگی کا حاصل ہے، ایک بہتر مستقبل چاہتی ہے لیکن اس کا ماضی اس کی بیٹی کے بہتر مستقبل کی راہ میں رکاوٹ بنتا ہے۔

عندلیب بیگ اور اس کی لڑکی عنبریں بیگ دونوں صورت حال کی سنگینی کا علم رکھنے کے باوجود اپنے ماضی سے خوف زدہ نہیں ہوتیں بلکہ وہ اس حقیقت کو تسلیم کرنے کی اور اس سے آنکھیں چار کرنے کی جرأت رکھتی ہیں۔ عندلیب بیگ ڈاکٹر منصور کاشغری کو اپنا ماضی بتاتی ہے تاکہ اگر بعد میں اسے اصل حقیقت کا علم ہو تو وہ اور اس کی بیٹی (جو منصور سے شادی کرنے کا خواب دیکھتی ہے) کسی نئے جذباتی صدمے سے دوچار نہ ہوں۔

ایک دن عنبریں بیگ پر، جو اب تک خود کو مشکور حسین کی بیٹی جانتی تھی اچانک یہ انکشاف ہوتا ہے کہ وہ مشکور حسین کی نہیں بلکہ امبا پرشاد کی بیٹی ہے۔ وہ اس حقیقت کو انگیز نہیں کر پاتی۔ اس کا ماضی اس کے لئے بھوت بن جاتا ہے۔ وہ یہ نہیں سمجھ پاتی کہ وہ مس مشکور حسین ہے یا مس امبا پرشاد۔ وہ منصور سے جو اس کے مستقبل کا سمبل ہے، سوال کرتی ہے:

منصور میں کون ہوں؟

یہاں عنبریں انفرادی طور پر IDENTITY CRISIS کا شکار ہے لیکن اس کا یہ مسئلہ دراصل برصغیر کی پوری قوم کے IDENTITY CRISIS کا علامیہ بن کر سامنے آتا ہے منصور کہتا ہے:

تمھارا تو بہت محدود و ذاتی مسئلہ ہے لیڈی ایمبر۔ سوچو تو میں آج کل IDENTITY CRISIS میں مبتلا ہیں۔ ان کے اندر امبا پرشاد نے کس

حدتک سرایت کیا ہے اور کس حدتک مشکور حسین نے۔ وہاں امبا پرشاد کو بالکل مسترد کر دیا گیا ہے۔ یہاں بہت سے لوگ مشکور حسین کو نظر انداز کرنا چاہتے ہیں۔ اور مزید براں تمھارا معاملہ اردو سے بھی ملتا جلتا ہے۔ [۲۴]

اپنی شناخت کا سوال عنبریں کی زندگی پر دھند بن کر چھا جاتا ہے۔ اس کا ذہنی توازن برقرار نہیں رہتا اور اس پر جنون کے دورے پڑنے لگتے ہیں۔ اسے ڈاکٹر منصور کے ساتھ علاج کے لئے لندن لے جایا جاتا ہے جہاں سے وہ صحیح الدماغ ہو کر لوٹتی ہے۔ اور اس ذہنی صدمے کے بعد سنبھلنے کی کوشش کرتی نظر آتی ہے۔ وہ اپنے ماضی کو ایک حقیقت تسلیم کرکے اپنے اندر اسے انگیز کرنے کی صلاحیت پیدا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ سوچتی ہے:

ہم اپنی پرچھائیوں سے کسی طرح نہیں بھاگ سکتے ..... اگر میں ان پرچھائیوں کو قطعاً قبول کر لوں تو شاید اچھی ہو جاؤں۔"

وہ منصور سے کہتی ہے:

الکحلک ماں اور نیوروٹک بیٹی تم عاجز آکر بھاگ جانا چاہتے ہو۔ لیکن اب میں تمھارا فرار بہادری سے برداشت کر لوں گی۔" [۲۵]

عنبریں کی زندگی کا یہ المیہ اس کے ماضی کی دین ہے کہ مستقبل کے تعین میں ماضی کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہوتا ہے اور سماج کے چوکھٹے میں فٹ بیٹھنے کے لئے بھی ماضی کی شناخت ضروری ہے۔ لہذا ہر فرد ایک ایسے ماضی کا خواہاں ہوتا ہے جو اس کی شخصیت کی تعمیر کے لئے کارآمد ہو۔ اس تلاش میں کچھ لوگ FANTASY کا شکار بھی ہوتے ہیں اور سماج میں اپنی ساکھ قائم کرنے کے لئے احمقانہ حدتک جھوٹ کا سہارا لیتے ہیں۔ اس طرح کے دو کردار اس ناول میں بھی پیش کئے گئے ہیں۔

نگار خانم اور شہوار خانم سگی بہنیں ہیں۔ ان دونوں نے ایک ایسی کائنات تعمیر کر رکھی ہے جس میں یہ ایک اجڑی ریاست سے تعلق رکھتی ہیں اور ان کی حشمت شہزادیوں کی سی ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے بھائی نودولتیے تاجر ہیں۔ ان کے گھر کا ماحول اور طرز رہائش نودولتیے طبقے کی بدمذاقی کا نمونہ ہے۔ بڑی بہن نگار خانم ناول نگار ہیں اور دوسرے تیسرے مہینے

ایک نیا ناول لکھ ڈالتی ہیں ـــــ دھوم دھام سے اس کی رسمِ اجرا ہوتی ہے۔ جس میں ان کے نام نہاد خاندانی شان وشوکت کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اپنی اسی کائنات کی تعمیر کے سلسلے میں انہیں عندلیب بیگ کی ماں نواب بیگم کا ایک کیمیو مل جاتا ہے جو آندرے رینال کے بنائے ہوئے پورٹریٹ کا تھا۔ یہ کیمیو عندلیب بیگ کے گھر سے چوری ہو گیا تھا۔ ان دونوں بہنوں نے اسے نخاس سے خرید کر اس پر ہرہائنس نواب بیگم کے آگے "آف پردھان پور" کا اضافہ کر کے انھیں اپنی دادی بنا لیا کہ اس تصویر کی وضع قطع مغل شہزادیوں کی سی تھی۔ لہذا اپنے ماضی کا رشتہ مغل شاہی خاندان سے ملانا ان کے لئے نہایت مسرت اور فخر کی بات تھی اپنی اس خیالی دنیا کو بسانے کے لئے انھوں نے بڑی بڑی قیمتیں ادا کی تھیں۔ انھوں نے اپنے سوتیلے بڑے بھائی کو پاگل بنا کر شاگرد پیشے میں قید کر رکھا تھا۔ بالآخر ایک موقع پر یہ سارے راز فاش ہو جاتے ہیں اور وہ دونوں بہنیں اپنے ہی بنے ہوئے جال میں اسیر ہو کر رہ جاتی ہیں۔

راجہ دلشاد علی خاں اس ناول کا سب سے اہم مرد کردار ہے۔ یہ تعلقہ دھان پور کے صاحبزادے ہیں۔ جوانی میں وہ ساری آسائشیں جن کی ایک نواب زادے سے امید کی جا سکتی ہے انھیں حاصل تھیں۔ یہ تاش کے پتے کے ماہر تھے۔ آزادی کے بعد پہلے پاکستان اور اس کے بعد انگلینڈ کا رخ کرتے ہیں۔ کارڈ شارپنگ اور خفیہ فروشی ان کے مشاغل ہیں۔ انگلینڈ جاتے ہوئے ان کی ملاقات نور ماہ خانم سے ہوتی ہے جو آزادی سے قبل لکھنؤ میں اینگلو انڈین طوائفوں کے طبقے سے تعلق رکھتی تھی اور نور ماڈریک کہلاتی تھی۔ انگلینڈ پہنچ کر دلشاد علی خان کے تعلقات نور ماہ خانم سے قائم رہتے ہیں۔ دلشاد علی خاں اور نور ماہ خانم کا ذہن پرست بیٹا نورمن ڈریک، ـــــ انگریزی شاعر اور دانشور کی حیثیت سے مشہور ہوتا ہے۔ وہ نگار خانم کی بھتیجی کے ساتھ جو فیشن کے طور پر انگلینڈ تعلیم حاصل کرنے گئی ہوئی تھی، ربط پیدا کر لیتا ہے۔ یہ بات نگار خانم اور اس کے خاندان کے لئے تازیانۂ عبرت ثابت ہوتی ہے۔

اس ناول میں راجہ دلشاد علی خاں کا کردار کافی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی

شخصیت میں کئی اہم تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ایک مرحلے پر اس کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ راجہ دلشاد علی خاں یہ سوچ کر انگلینڈ سے لکھنؤ آتا ہے کہ نگار خانم اور شہوار خانم سے جنہوں نے اسے جبلی طور پر اپنا عم زاد بنا رکھا ہے ان سے کچھ مالی فائدہ حاصل کرے گا۔ لیکن اس کے یہاں آنے کے بعد دونوں بہنوں کی جعل سازی کا راز فاش ہو جاتا ہے لہذا دلشاد اپنا ارادہ ترک کر دیتا ہے اور اپنے دوست کنور کے ساتھ اپنے گاؤں کی سیر کو جاتا ہے۔ وہاں اس کی ملاقات نوجوان پیر صاحب سے ہوتی ہے جن کی عقیدت اور محبّت سے انسانوں کا ایک بڑا گروہ سرشار ہے راجہ دلشاد علی خاں پر بھی پیر صاحب کی شخصیت کا زبردست اثر ہوتا ہے اور اس کی ذات میں حیرت انگیز تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ وہ انگلینڈ پہنچ کر اپنا سارا پیسہ نورماہ خانم اور اپنے بیٹے نورمن ڈربک کے نام منتقل کر دیتا ہے اور خود حج کرنے کی غرض سے عرب کا سفر اختیار کرتا ہے۔

اس طرح عہدِ جدید کے یہ دو کردار راجہ دلشاد علی خاں اور پیر صاحب جنہیں سب لوگ 'میاں' کہتے ہیں ایک سوالیہ نشان بن کر ابھرتے ہیں کہ اس ناول میں ان کرداروں کی معنویت کیا ہے جب کہ ان کرداروں کا رشتہ ناول کی بنیادی کہانی سے برائے نام ہے۔ پروفیسر مظفر حنفی ان کرداروں پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ..... ایک ادبی ناول میں دلشاد جیسے بین الاقوامی مجرم کی موجودگی جس کی تلاش میں انٹرپول سرگرداں ہے بے موقع بھی ہے عجیب بھی کیونکہ باقی ماندہ ناول سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ مزید ستم یہ کہ ناول کا تقریباً ایک تہائی حصہ میاں کے کشف و کرامات کے تذکروں سے لبریز ہے۔
>
> ..... لگتا ہے کہ مقبول فلموں کی طرح عینی نے بھی اس ناول میں قبول عام حاصل کرنے کی ہر ممکن کوشش کی ہے [۱۲]

یہ حقیقت ہے کہ دلشاد اور میاں کے کردار کا ناول کی بنیادی کہانی سے رشتہ بہت کم ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ عندلیب، عنبریں، شہوار اور نگار کے ساتھ اسی عہد میں دلشاد

اور میاں کی پیچیدہ اور خود مکتفی زندگیاں بھی وجود رکھتی ہیں۔ ناول کے سنجیدہ مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ عہد جدید کے یہ سارے کردار اور ان کی پیش کش کا انداز ناول کے مخصوص اسٹرکچر کی شناخت میں معاون ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر، جن کا ایک اہم مسئلہ تہذیب اور اس کی بدلتی ہوئی قدریں ہیں، نے اس ناول میں کرداروں کو مخصوص تہذیبی قدر کی علامتوں کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اور ان کی پیش کش اس انداز سے کی گئی ہے کہ یہ کردار ایک ایسی فضا تخلیق کرتے ہیں جو جدید عہد کی IRONY ہے۔

جدید تر زندگی جسے پس۔ جدید (POST-MODERN) کا نام دیا جاتا ہے ایک ایسی زندگی سے عبارت ہے جس میں بیک وقت کئی مختلف اور متضاد دھارے بہتے ہیں اور ان میں کسی کا کسی سے تصادم نہیں ہوتا ٹکراؤ نہیں ہوتا۔ جدید تر زندگی تضادات میں جینے اور تضادات کو قبول کرنے سے عبارت ہے۔ اس زندگی میں روایت اور جدت ایک دوسرے کے دشمن نہیں بلکہ ان میں بقائے باہمی کا سمجھوتہ ہے۔ کبھی یہ دونوں بظاہر متضاد قدریں کسی ایک فرد میں بیک وقت مجتمع ہوتی ہیں اور کبھی کئی افراد میں۔ اس ناول میں قرۃ العین حیدر نے 'میاں' کے کردار میں روایت کی روحانی قدر دکھائی ہے تو دوسری طرف کئی نمائندہ کرداروں کی مدد سے جدید عہد کے کئی متضاد دھاروں کو اجاگر کیا ہے۔ یہ سارے کردار اسی عہد میں زندہ ہیں اور ایک دوسرے سے ان کا کوئی تصادم نہیں۔ ان میں کسی کو کسی سے نہ تو ہمدردی ہوتی ہے اور نہ ہی یہ ایک دوسرے سے خوف زدہ ہیں۔ ایک طرف عندلیب بیگ، عنبریں بیگ ہیں جو بہتر مستقبل کے لئے ماضی سے فرار چاہتی ہیں (لیکن مقصد کے حصول میں ناکام رہتی ہیں۔ TRAGIC IRONY) تو دوسری طرف ان کے مدمقابل شہوار خانم اور نگار خانم اور خاندان ہے جنہیں سماج میں استناد کے لئے ایک نئے فیوڈل ماضی کی تلاش ہے۔ یہ تقابل بجائے خود ایک (IRONICAL SITUATION) ہے۔

عندلیب بیگ اور اس کی بیٹی منصور کاشغری کو اس لئے اپنا خاندانی ماضی بتلاتی ہیں کہ منصور عنبریں بیگ سے شادی کرلے اور یہ خاندان سماج میں مستند ہوجائے۔ ماں بیٹی

کو اس مقصد میں ناکامی ہوتی ہے اور انجام کار عنبریں بیگ کا ذہنی توازن بگڑ جاتا ہے۔ اس ٹریجڈی کا دوسرا IRONICAL پہلو یہ ہے کہ عنبریں ایک ڈاکٹر ہے اور MASHA نام کی ڈسپنسری چلاتی ہے۔ ان کے مد مقابل ایک خود مکتفی کہانی شہوار اور نگار اور اس کے خاندان کی ہے جو کباڑی بازار سے خریدے ہوئے نواب بائی کے پورٹریٹ کے ذریعہ سماج کو باور کراتی ہیں کہ ان کا خاندانی ماضی شان دار ہے۔ اس کہانی کا انجام بھی المیاتی ہے کہ وہ پورٹریٹ عندلیب بیگ کی ماں نواب بائی کا ہے جو اپنے وقت کی مشہور طوائف ہوتی ہے۔ عندلیب اور عنبریں شہوار اور نگار خیال پرست خواتین ہیں ان کے مقابلے میں قرۃ العین حیدر نے نواب دلشاد علی خاں عرف دلن میاں کا کردار تخلیق کیا ہے جس کا زندگی کی طرف رویہ خاصا حقیقت پسندانہ ہوتا ہے۔ دلن میاں جدید تر زندگی کی نئی قدر مادیت اور صرفیت کا نمائندہ ہے۔ یہ نئی قدر کسی روایتی ویلو سسٹم میں یقین نہیں رکھتی۔ اس قدر میں سب کچھ دولت اور اس کا حصول ہے خواہ ذرائع کچھ بھی اختیار کیے جائیں۔ یہ قدر اشخاص کو نفس کی خواہشات اور اس کے مطالبات کے مطابق جینے کا حوصلہ اور ہنر عطا کرتی ہے۔ دلن میاں ایک طوائف زادی نور ماڈریک کو اپنی غیر منکوحہ بیوی بناتا ہے وہ مافیا کے گروہ میں شامل ہوتا ہے اور اس کی بیوی اسکورٹ سروس چلاتی ہے۔ دلن میاں شہوار اور نگار سے ایک رسالے کے ذریعہ واقف ہوتا ہے اور ان بہنوں نے چونکہ اسے اپنا عم زاد بتایا اس لئے لندن سے ان کو بلیک میل کرنے ہندوستان وارد ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس کردار کو بھی خود مکتفی رکھا ہے۔ دوسرے کرداروں سے اس کا ربط برائے نام ہے۔

ان سب کرداروں کے مقابلے میں میاں ہیں جن سے زندگی کی ایک دوسری اہم قدر روحانیت کی نمائندگی ہوتی ہے ــــــ میاں بھی اسی عہد میں جی رہے ہیں جس میں اوپر پیش کیے گئے سارے کردار زندگی گزارتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ــــــ میاں کا ذکر سو صفحات میں کیا ہے اور ان صفحات میں خود کو ــــــ میاں کے کشف و کرامات ان کے معتقدین اور معتقدین کے محسوسات کے اظہار تک محدود رکھا ہے۔ ناول کے دوسرے

کرداروں سے میاں کا بس یہ تعلق ٹھہرتا ہے کہ دلن میاں اپنے ایک مالدار دوست کنور کی وساطت سے ان کی خانقاہ میں حاضری دیتا ہے۔ ناول میں میاں کا ذکر انتہائی REALISTIC انداز میں کیا گیا ہے اور یہ پورا تذکرہ ناول کی دوسری کہانیوں کی طرح خود مکتفی ہے۔ مادی قدروں کے پہلو بہ پہلو اور بغیر کسی تصادم کے روحانی قدر کا پایا جانا، اہل دولت کا کسی پیر طریق کے دربار میں حاضری دینا جدید عہد کی مخصوص دین ہے۔

گویا قرۃ العین حیدر کے نزدیک زندگی آج ایک ایسے دور میں داخل ہو گئی ہے جس میں بیک وقت کئی متضاد قدریں پائی جاتی ہیں۔ یہ قدریں آپس میں متصادم نہیں ہوتیں۔ قرۃ العین حیدر نے اس صورت حال سے پیدا ہونے والی بے ترتیبی کو مزاح، طنز اور IRONY کے اسلوب میں پیش کیا ہے۔ یہ پہلا ناول ہے جس میں قرۃ العین حیدر نے معاشرے کی IRONICAL SITUATION کو پیش کرتے ہوئے طنز اور مزاح سے اس حد تک کام لیا ہے۔ غالباً اس ناول میں پیش کردہ صورت حال کے بطن میں پرورش پانے والے تضادات کا اظہار طنز و مزاح اور IRONY کے اسلوب میں ہی ممکن ہے اس اسلوب سے بسا اوقات غیر سنجیدگی کا اظہار ہوتا ہے لیکن یہ غیر سنجیدگی بھی جدید عہد کا ہی نمائندہ احساس ہے۔ اس ناول سے ایک اقتباس بطور مثال پیش کیا جاتا ہے۔ یہ اقتباس اس وقت کی صورت حال کو پیش کرتا جب نگار خانم اور شہوار خانم لندن سے دلن میاں کا خط وصول کرتی ہیں جس میں دلن میاں ان کو اپنی زندگی سے واقف کراتا ہے:

"بلڈی بلیک میلنگ باسٹرڈ — بدمعاش کریمنل کروک — حرام الدہر"

"شہوار یہ شریف زادیوں کا طرز گفتگو ہے؟ خاموش"

"لندن کی بیسوں سے رشتہ داری قائم ہو چکی۔ شریف زادیاں! — ہنہہ۔ اور یہ کمینہ — بلیک میلر — چار سو بیس پروفیشنل جگ لو اب آپ کا سمدھی ہے — شریف زادیاں!!"

"شٹ اپ۔ قصور تمہارا۔ بھگتیں ہم"

"قصور؟ — میں نے تو محض ایک چھوٹی سی گپ ہانک دی تھی۔ مجھے کیا پتہ

تھا کمبخت زندہ ہوگا۔ مگر آپ کی مارے انٹلیکچوئل پن کے حالت خراب۔ مشہور ناولٹ جوٹھہریں۔ وزٹنگ انگلش پوئیٹ کی روز دعوتیں۔ بھتیجی کو اس کے ساتھ ڈرائیو پر دلکشا اور چنہٹ بھیج رہی ہیں۔ وہ نکلا P کا رڈ کا۔ اور کراس بریڈ۔"

"لاؤ خط مجھے دو۔ بھیتوں کے ہاتھ لگ گیا تمہاری میری ناک چوٹی کاٹ کر۔"

"اجی وہ کیا ناک چوٹی کاٹیں گے۔ وہ تو آپ کی چہیتی بھتیجی ہی نے کاٹ دی۔ کیا یہ بات چھپنے والی ہے۔ اس روز بہت بڑھ بڑھ کر منصور کو سنا رہی تھیں۔ ہم ڈاکٹر عنبرین بیگ سے نہیں ملتے۔ ہمارے یہاں طوائف زادیوں سے میل جول پسند نہیں کیا جاتا۔ عبرت —۔"

"بس خاموش۔ آہستہ۔ سب آواز باہر جا رہی ہے۔"

"ہمارے یہاں کی آوازیں باہر نہیں جاتیں۔ کالے دھن سے بھیتوں نے بہت ساؤنڈ پروف گھر بنوایا ہے۔"

"مگر عقل کی پتلی تمہیں سوجھی کیا تھی جو کسی اجنبی دلشاد علی خاں کو اپنا کزن بتایا اور اخبار والوں کو یہ من گھڑت سنانے کی کیا ضرورت تھی؟"

"مجھے کیا معلوم تھا کہ منصور نے غلط سنا کہ مافیا والوں نے اسے مار ڈالا۔ مجھے کیا خبر تھی کہ کمبخت مرا نہیں اور یوں بلیک میل کرے گا۔ کچھ بھی ضرورت نہیں تھی۔ تم کیوں اوٹ پٹانگ ناول لکھتی رہتی ہو؟ وش فل تھنکنگ ہی تو کرتی ہو۔ میں بھی وش فل تھنکنگ کرتی ہوں۔ اب سوال یہ ہے کہ اس بدمعاش کو پچاس ہزار پاؤنڈ —۔"

"کیوں ان کو گالیاں دیے جا رہی ہو؟"

"اے۔ ہے۔ اس پروفیشنل جگ تو نے چار چکنی چپڑی باتیں لکھ دیں۔ رشتہ خطی ہو گئیں۔ اے باجی تمہاری یہ نوبت آگئی ہے کہ ایک بین الاقوامی شہرت کے کارڈ شارپر اور کوکین فروش نے تمہاری تعریف کر دی اور تم لہلوٹ۔ عبرت — عبرت — میرا تو جی چاہ رہا ہے کہ یہ خط ڈی۔ آئی۔ جی کے حوالے کر دوں۔

منصور اسی ڈنر والے روز بتا رہے تھے کہ جب یہ بوسٹن میں تھا ان کے زیر علاج اس وقت بھی انٹرپول کی فہرست پر اس کا نام تھا مگر مافیا والوں کا اسے پروٹیکشن ملا ہوا تھا۔

"مگر تمہارا تو یہ حال لگ رہا ہے DESPERATION کا کہ وہ یہاں پہنچا اور تم کو سونے کی چڑیا سمجھ کر پیغام مناکحت دیا تو اسے منظور بھی کر لوگی۔"

"وہ میرا معاملہ ہے۔ اگر وہ لڑکپن سے بری صحبت کی وجہ سے بگڑ گئے۔ رئیس زادے بگڑ ہی جاتے ہیں۔ تو ان کی اصلاح بھی کی جاسکتی ہے۔ بے چارے نے خود خط میں لکھا ہے کہ والدین بچپن میں مر گئے تھے۔ تایا نے پالا۔ اصلاح بھی ہوسکتی ہے۔"

"پینسٹھ سالہ عادی مجرم کی اصلاح۔۔! اے باجی میری تم تو بالکل سٹھیا گئیں۔"

"توبہ ہے لڑکی میں تو مذاق کر رہی تھی اور تم کو کیا معلوم کہ ان کی عمر پینسٹھ سال ہے؟"

"خود حساب لگا لو۔ لکھتا ہے بدمعاش کہ پہلی بار تیس سال قبل۔۔"

"انتیس۔"

"بھئی ان کو ہماری بہن کو تو سارا خط از بر ہو گیا۔ اچھا انتیس سال قبل۔ وہ انگلستان گیا تھا تو اس وقت دودھ پیتا بچہ تھا منحوس؛ ارے جب ہی کم از کم پینتیس برس کا تو رہا ہو گا۔ اور بجیا ستو تو سہی۔ یہ تم کو اس روز کیا سوجھی جب وہ اخبارچی انٹرویو لے رہے تھے تو اپنا سنہ پیدائش ۴۵ء بتا دیا؟" انھوں نے بڑی مشکل سے اپنی ہنسی ضبط کی۔

"تم نے کہہ تو دیا کہ میں وش فل تھنکنگ کرتی ہوں۔"

"اے مگر کچھ خدا سے ڈرو باجی۔ تم کو سنہ پینتالیس کی پیدائش کون سمجھے گا ساری دنیا ہنس رہی ہے یہ انٹرویو پڑھ کر۔"

"کہہ دونگی کتابت کی غلطی ہے۔ میں نے ۳۵ء کہا تھا۔"

"۳۵ء۔۔؟ اے باجی ۳۵ء میں تو اللہ رکھے منجھلے بھتیا پیدا ہوئے تھے

آپ تو اللہ رکھے بڑے بھیا سے بھی دو سال بڑی ہیں "

" توبہ میری تو شہرت میرے لئے عذاب جان ہوگئی۔ چلو میں ۱۸۵۷ء میں پیدا ہوئی تھی لوگوں سے مطلب ؛ جان کھائی ہے ۔۔ ہاں نہیں تو ۔۔ اور بھئو دوسری بات یہ کہ تم بھی ننھی منی بچی نہیں ہو۔ ڈاکٹر منصور تم سے دس پانچ سال چھوٹا ہی ہو گا جس پر تم لہلوٹ "

" خیر ۔۔ وہ میرا معاملہ ہے ۔ یہاں بات اس جرائم پیشہ ٹھگ کی ہو رہی ہے "

" تم کو کیا معلوم پروفیشنل جگ لو ہے ؟ "

" منصور ہی نے بتایا تھا۔ منصور بوسٹن ایک فیشن ایبل ہسپتال میں ڈاکٹر تھے۔ انہی دولت مند امریکنوں کی سوسائیٹی میں اٹھتے بیٹھتے تھے۔ کنٹری کلب اور یہ اور وہ ۔۔ وہ بھی اسی سوسائٹی میں گھومتا تھا "

" چلو خیر یہ ویمنز لب کا زمانہ ہے۔ اگر مرد WOMANISE کر سکتے ہیں تو عورتیں MANISE کیوں نہیں کر سکتیں ۔ اور کیوں نہ ہوں جگ لوز "

" سبحان اللہ باجی ۔ ڈاکٹر منصور کے سامنے تو تم بڑی روایت پرست بنتی ہو اس منافقت کی کیا ضرورت ہے ؟ "

" بیٹا تمہارا تو سنس اف ہیومر بھی غائب ہوگیا ۔ مگر اب پچاس ہزار پاؤنڈ "

" باجی جان ۔ ابھی چپکی بیٹھی رہو ۔ منصور سے رائے لیں گے "

" منصور تمہاری حماقت پر ہنسے گا نہیں ؟ "

" پھر کیا کیا جائے ؟ وہی ایک قابل اعتبار شخص ہے جس سے راز کی بات کہی جاسکتی ہے ۔۔ فیملی ڈاکٹر تو اچھے خاصے فادر کنفیسر ہوتے ہیں "

" میرا تو یہ خط پڑھ کر بلڈ پریشر اتنا بڑھ گیا ہو گا کہ ۔۔ "

" نہیں بڑھا ۔ اس راسکل نے خط کے ذریعہ ہی آپ کو مسحور کر لیا ہے ، منصور بتا رہے تھے بے حد دلکش شخص ہے ۔ پروفیشنل چارمر "

" بکواس مت کرو ۔ کوئی مسحور وسحور نہیں کیا اور ڈاکٹر منصور کو فون کر دکہ

کلینک سے سیدھے یہاں آئیں۔ میرا بی۔ پی دیکھنے۔"

"دیکھ لینا۔ وہ بھی یہی رائے دیں گے کہ اس خطرناک آدمی کو بالکل خط مت لکھو۔ اِگنور کرو۔"

"اور اگر اس نے اخباروں میں نکلوا دیا ۔ پری خانم کے بارے میں؟"

"اگر اسے مزید بلیک میل کرنا ہے تو وہ اتنی جلد اپنا ٹرمپ کارڈ نہیں چلے گا واہ باجی ۔ کارڈ شارپر کی مناسبت سے کیا بات کہی ہے میں نے ۔! ہونہہ ۔ لکھتا ہے راسکل کہ آپ تاش کے محل بناتی ہیں۔ شاید اس چغد کو یہ معلوم نہیں کہ ۔ وہ منصور اپنے کسی مریض کا کیا تکیہ کلام سناتے ہیں۔ پیسہ ۔ پیسہ ۔ ہر مرض کی دوا ہے تو بڑی بہن ہمارے پاس بھی خدا کا دیا اتنا پیسہ موجود ہے جو تاش کے گھر کو کاخ مرمریں بدل سکتا ہے۔ ٹھیرو میں منصور کو فون کر لوں۔" ۴۳؎

"گردشِ رنگِ چمن" کا پلاٹ ایک وسیع کینوس پر پھیلا ہوا ہے۔ اس کا زمانہ ۱۸۵۷ء سے لے کر دورِ حاضر تک ہے۔ کہانی یا واقعات کا جائے وقوع ہندوستان کے بڑے تہذیبی مراکز ہیں۔ دلی ۔ کلکتہ ۔ دوسری اور تیسری دہائی کا شاہی لکھنؤ ۔ جے پور اور اس کے بعد دورِ حاضر کا کلکتہ اور لکھنؤ جیسے شہر ہیں۔ مختلف زمانوں میں ان مقامات پر جو تہذیبیں بنتی بگڑتی رہی ہیں ناول میں ان کی پر اثر تصویریں ملتی ہیں۔ یہ تصویریں محض پس منظر نہیں ہیں بلکہ کرداروں کی شخصیت کی تعمیر میں اس پس منظر کا بڑا ہاتھ ہے۔

ناول میں ستاروں اور پرندوں کو سمبلز کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ قطب ستارہ جو ہمیشہ بادلوں سے آنکھ مچولی کھیلتا رہتا ہے اور عندلیب بیگ کی نگاہیں ہمیشہ جس کا پیچھا کرتی ہیں یہ دراصل عندلیب بیگ کے خوابوں اور آرزوؤں کا سمبل ہے جو کبھی روشن دکھائی دیتا ہے اور کبھی مایوسی کے اندھیرے میں ہچکولے کھانے لگتا ہے۔ زہرہ اور مشتری نگار خانم اور شہوار خانم کے ستارے ہیں جو چمک رہے ہیں۔

اسی طرح ناول میں پرندوں کو بھی علامت بنایا گیا ہے۔ معاشرے کے فریبی اور مکار اشخاص کے لیے "اڑتے پرندوں" کی علامت استعمال کی گئی ہے۔ ان اڑتے

پرندوں سے نواب فاطمہ اور عندلیب بیگ کا بار بار سابقہ پڑتا رہتا ہے۔

اس تجزیے کی روشنی میں یہ ایک رئیلسٹ ناول ہے جس میں قرۃ العین حیدر نے جدید عہد کے رزم کو انتہائی غیر جانب دار طریقے سے پیش کیا ہے۔

چاندنی بیگم

چاندنی بیگم (۱۹۹۰ء) قرۃ العین حیدر کا تازہ ترین ناول ہے۔ ناول کے عنوان 'چاندنی بیگم' سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کردار کا ناول ہوگا اور یہ پورا ناول چاندنی بیگم کی زندگی کو پیش کرے گا۔ اردو ناول کی یہ عام روایت رہی ہے۔ لیکن اس ناول میں قرۃ العین حیدر نے چاندنی بیگم کے کردار کو غیر روایتی اور انوکھے انداز میں پیش کیا ہے۔ چار سو پچیس[۴۲۵] صفحات پر مشتمل اس ناول میں چاندنی بیگم اپنے جسمانی وجود کے ساتھ تھوڑی دیر کے لئے داخل ہوتی ہے اور ہمیشہ کے لئے موت کی نیند سو جاتی ہے۔ صفحہ چھیانوے تا ایک سو چونسٹھ یہی چاندنی بیگم کی کل کائنات ہے۔ چاندنی بیگم کی موت اتفاقی حادثہ کا نتیجہ ہوتی ہے۔ جس میں اس کے علاوہ اور کئی کردار ہوتے ہیں۔ اس حادثہ کے بعد ناول کی کہانی ختم نہیں ہوتی بلکہ مزید ڈھائی سو صفحات تک کہانی کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ ناول کی پیش کش کے اس انداز کو دیکھتے ہوئے ایک فطری سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر چاندنی بیگم کی زندگی ہی اس ناول کا موضوع ہے تو پھر چاندنی بیگم کی حادثاتی موت کے بعد ناول کے مسلسل تا دیر جاری رہنے کا جواز کیا ہے؟ یہ سوال اس لئے بھی اہم ہے کہ بظاہر ناول میں یہ کردار موت کے بعد اپنی معنویت کھو بیٹھتا ہے اور ناول ایک نئی زندگی کے ارد گرد آگے بڑھ رہا ہوتا ہے۔

اس سوال کا معقول جواب پانے سے پہلے ناول کے مجموعی اسٹرکچر پر نظر ڈالنا ضروری ہے۔ غالباً اس طرح ہم چاندنی بیگم کی معنویت تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے اس ناول کو مختلف عنوانات کے تحت چودہ ابواب میں تقسیم کیا ہے شروع کے تین ابواب میں ہم ایک ایسے فیوڈل طرز رہائش کے حامل خاندان سے متعارف ہوتے ہیں جو زوال پذیر ہے۔ اس خاندان میں تین افراد ہیں بیرسٹر اظہر علی، ان کا کامریڈ بیٹا

قنبر علی اور قنبر علی کی والدہ اور ان سب کے ساتھ کئی وفادار ملازم ۔ والدہ ایک کامیاب سوشل ورکر ہیں ۔ قنبر علی آزاد خیال ، بائیں بازو کا ہمدرد اور ایک آئیڈیلسٹ نوجوان ہے ۔ جو فیوڈل نظام کا پروردہ ہونے کے باوجود اس نظام سے نفرت کرتا ہے اور ایک غیر طبقہ وارانہ سماج کے سپنے دیکھتا ہے ۔ اس کی والدہ اس کی مرضی کے مطابق ایک تعلیم یافتہ ، خوبصورت اور غریب لڑکی اس کی شادی طے کرتی ہیں لیکن اس سے پہلے کہ یہ شادی عملی صورت اختیار کرسکے ۔ والدہ کا انتقال ہوجاتا ہے ۔ تین کٹوری ہاؤس کی صفیہ سلطانہ کے ساتھ شادی کرنے سے وہ پہلے ہی انکار کرچکا ہے کہ یہ بھی فیوڈل خاندان کی لڑکی ہے ۔ قنبر علی اپنے آئیڈیلز کی تکمیل کے لئے ایک پندرہ روزہ رسالہ ' ریڈ روز ' نکالتا ہے جو بعد میں " گلِ سرخ " اور " لال گلاب " کے نام سے اردو اور ہندی میں بھی شائع ہونے لگتا ہے ۔

قرۃ العین حیدر کا اصل مسئلہ قنبر علی ہے ۔ وہ قنبر علی کی زندگی میں فیوڈل نظام کے خاتمے اور اس نظام کی کشمکش کو دیکھتی ہیں ۔ کہانی کے راوی کو قنبر علی کے والدین کے انتقال کے بعد یہ تشویش لاحق ہوتی ہے کہ :

> " ..... بھوانی شنکر سر جھکائے کنویں کی منڈیر پر بیٹھے تھے بیگم صاحب دلہن بن کر اس گھر میں آئی تھیں ۔ وہ خود لڑکے سے تھے ۔ ان کی بھی نئی نئی شادی ہوئی تھی ۔ اپنی چھم چھم کرتی دلہن کو گاؤں سے یکّے پر بٹھال کر سلام کروانے لائے تھے ۔ چالیس سال تک انھوں نے بیرسٹر صاحب کے دفتر میں منشی گیری کی ۔ چالیس برس انہیں مسلوں اور موکلوں کی معیّت میں گزارے ۔ قنبر میاں کو گود میں کھلایا ۔ کندھے پر بٹھال کر سکندر باغ کی سیر کرائی اسکول پہنچانے گئے ۔ ان کے ماں باپ کی طرح ان کی ہر ضد پوری کی ۔ ماں نے تو لاڈ پیار میں ان کا کباڑا کر دیا ۔ منشی جی نے بھی کسر نہ چھوڑی ، اب ماں کے مرنے کے بعد یہ دنیا کا مقابلہ کر پائیں گے ؟ میگزین کی ایڈیٹری کرنا اور بات ہے "[۴۷]

اس اقتباس کا سوالیہ نشان کے ساتھ یہ جملہ کہ " اب ماں کے مرنے کے بعد یہ دنیا کا مقابلہ کر پائیں گے ؟ " کافی اہمیت کا حامل ہے ۔ قنبر علی کی جو زندگی آگے پیش کی گئی ہے اس میں

بیشتر کا تعلق ادارتی مصروفیتوں سے ہے یا پھر بیلاؔ سے جس سے وہ انتہائی ڈرامائی انداز میں شادی رچاتا ہے۔ ایسی صورت میں دنیا کیا ہے؟ دنیا سے مراد محض ارد گرد کی زندگی نہیں اس لئے کہ قنبر میاں کے اِرد گرد ان کے وفادار ملازمین کا ایک بڑا گروہ ہے جو قنبر میاں سے موروثی محبت کرتا ہے اور ہر آن ان کی بہتری کے لئے فکرمند رہتا ہے اور یہ لوگ کلچر کونشس بھی ہوتے ہیں۔ رسائل کی اشاعت میں قنبر میاں کو کسی ایسے مسئلے سے دو چار نہیں ہونا پڑتا کہ جسے ہم دنیا کا مقابلہ کرنا کہہ سکیں تو پھر قنبر علی کے حوالے سے دنیا کیا ہے؟ مصنفہ نے بیلا کو دنیا دوسرے لفظوں میں حقیقت یا تجارتی قدر (MARKET - VALUE) کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ بیلاؔ سے قنبر علی کا شادی کرنا اور وہ بھی ڈرامائی انداز میں، دراصل اس کردار کا خود کو دنیا یا حقیقت یا تجارتی قدر کے آگے جھکا دینا ہے۔

بیلا ایک پست خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ اپنے باپ کے ساتھ مل کر قنبر علی سے شادی کے لئے سازش کرتی ہے اور پھر بیوی بن جانے کے بعد وہ قنبر علی کے مکان اور باقی ماندہ جائداد کو مختلف بہانوں سے اپنے قبضے میں کرنا چاہتی ہے۔ نئے فیشن کی چیزیں خریدنا اس کا روزانہ کا معمول بن جاتا ہے۔ قنبر علی بیلا کی ہر ضد پوری کرتا ہے اور خود کو اس کی خواہش کے آگے مجبور پاتا ہے۔ گویا قنبر علی دنیا کا مقابلہ نہیں کر پاتا بلکہ اپنی تمام آزاد روی، ترقی پسندانہ خیالات کے باوجود وہ بھی اس دنیا کا حصہ بن جاتا ہے جو اب فیوڈل نظام کے خاتمے کے بعد تجارتی قدر (MARKET VALUE) کے حامل نظام سے عبارت ہے۔ قرۃ العین حیدر نے قنبر علی کے رویوں کے ذریعہ فیوڈل نظام پر بھی شدید طنزیہ حملے کئے ہیں۔ انہوں نے قنبر علی کو "آرام چیئر لفٹسٹ" بتایا ہے، جو ترقی پسند ہونے کے باوجود فیوڈل نظام کی خامیوں اور کمزوریوں کا وارث ہے۔ وہ سازشیں بھی کرتا ہے اور بزدل بھی ہے۔ بیلاؔ سے اپنی شادی اور بیلاؔ کے خاندانی پس منظر دونوں کو وہ اپنے جاننے والوں سے چھپاتا ہے۔ اس طرح قنبر علی دوہرے پن (DUALISM) کا شکار ہے۔

قنبر علی کی عالی شان حویلی اس کے رسالے کی مناسبت سے ریڈ روز کہلاتی ہے۔

اس کوٹھی کے مدمقابل ندی کے دوسرے کنارے پر ایک اور کوٹھی ہوتی ہے جو تین کٹوری ہاؤس کے نام سے مشہور ہوتی ہے۔ اس عمارت میں بھی ایک جاگیر دار خاندان آباد ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ریڈ روز اور تین کٹوری ہاؤس کو جس کا جائے وقوع لکھنؤ ہے، ہندوستان میں ان تبدیلیوں کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے جو ۱۹۴۷ء کے بعد پچھلے چالیس سالوں میں واقع ہوئی ہیں۔

تین کٹوری ہاؤس میں صفیہ سلطانہ اور وکی میاں کو چھوڑ کر پورا خاندان شب و روز نئے فیشن کے ملبوسات اور قیمتی زیورات خریدنے اور ان پر گفتگو کرنے میں مصروف رہتا ہے۔ ان سب کی اصل زندگی صرف اور صرف دنیا داری ہے۔ یہ دنیا داری اس حد تک رچی بسی ہے کہ ایک بھائی دوسرے بھائی کی جائداد پر نظر رکھتا ہے۔ فلسفیانہ ذہن کے مالک وکی میاں کے لئے یہ مشہور کر دیتا ہے کہ وہ دیوانہ ہے۔ اور یہ کوشش کرتا ہے کہ وکی میاں کی دوسری شادی نہ ہو مبادا جائداد کا نیا وارث پیدا ہو جائے۔ اس سازش میں بہن بھی حصہ لیتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس خاندان کے افراد اور ان کے روزانہ معمولات کی تصویر کشی کچھ اس انداز سے کی ہے کہ آج کے دور کی صرفیت مائل سوسائٹی کے خدوخال نمایاں ہو جاتے ہیں۔ جس میں انسان اور انسانی رشتوں سے زیادہ ظاہری چمک اور دولت کو اہمیت حاصل ہے۔ قرۃ العین حیدر کے نزدیک آج کے دور کی اصل حقیقت یہی ہے۔ جسے مصنفہ دنیا کہتی ہیں۔

لیکن اس حقیقت یا دنیا کے مقابلے میں قرۃ العین حیدر نے ایک تخیلی اور آئیڈیل دنیا کا بھی تصور کیا ہے جو بظاہر غیر ممکن ہے۔ اس دنیا کی نمائندگی چاندنی بیگم سے ہوتی ہے۔ چاندنی بیگم ایک تخیل ہے دنیا نہیں۔ لیکن یہ ایک ایسا تخیل ہے جو ہمیشہ دنیا یعنی حقیقت سے متصادم رہتا ہے۔ کبھی اس تخیل کو فتح حاصل ہوتی ہے اور کبھی دنیا کو۔ تخیل کی فتح کے یہ معنی نہیں ہیں کہ دنیا سرے سے اپنا وجود کھو بیٹھے بلکہ اس تخیل (IMAGINATIVE) میں یہ قوت ہوتی ہے کہ جب یہ موجود ہو تو اس کے مقابل دنیا یعنی حقیقت یا (REALITY) کو اپنا وجود متزلزل نظر آئے۔ قرۃ العین حیدر نے

اس تصور کی فلسفیانہ جہت کو چاندنی بیگم کے پیکر میں تخلیق کیا ہے۔ چاندنی بیگم کی خوبی اس کی سادگی، قوت برداشت اور دنیا کو غیر معمولی اہمیت نہ دینے میں مضمر ہے۔

چاندنی بیگم اپنی والدہ کے انتقال کے بعد بے سہارا ہو کر ایک موہوم سی امید کے سہارے ریڈ روز پہنچتی ہے کہ قنبر میاں اسے اپنالیں گے۔ جب اسے پتہ چلتا ہے کہ قنبر علی بیلا سے شادی کر چکے ہیں تو وہاں ٹھہرنے کا ارادہ ترک کر دیتی ہے اور بیلا کی مدد سے تین کٹوری ہاؤس میں پناہ لیتی ہے۔ یہاں اسے شاگرد پیشہ میں جگہ ملتی ہے۔ دن رات سخت محنت سے وہ سلائی اور گھر کے دوسرے کام کرکے اپنی زندگی کے مشکل دن گذارتی ہے۔ یہاں وہ اپنے خاندانی پس منظر یا قنبر علی کے خاندان سے اپنے دیرینہ تعلقات کا اظہار بھی نہیں کرتی۔ اسے موقع ملتا ہے کہ وہ وکی میاں سے شادی کرکے خوش حال زندگی بسر کرے لیکن جب وہ اپنے اردگرد سازش کا جال پھیلا دیکھتی ہے تو ریڈ روز واپس جاتی ہے۔ جہاں وہ حادثہ رونما ہوتا ہے کہ جو ریڈ روز کو ملبہ کے ڈھیر میں تبدیل کر دیتا ہے یہاں ریڈ روز کا ملبہ کے ڈھیر میں تبدیل ہو جانا بھی بامعنی ہے کہ اس ڈھیر پر ایک نئی دنیا آباد ہوئی جو آج کی دنیا ہے، جہاں کاروباری رشتے، تجارتی قدر اور صرفیت پسندی کے میلان کو اہمیت حاصل ہے۔

اس طرح چاندنی بیگم دراصل ایک آئیڈیل یا خواب ہے جس کا آج کے دور میں محض تصور کیا جا سکتا ہے۔ یہ لڑکی جو ساری زندگی مشکلات کے اندھیرے میں رہتی ہے اس کا نام چاندنی بیگم ہے۔ یہ محض PARADOX نہیں ہے، بلکہ چاندنی بیگم ایک ایسی تخیلی حقیقت ہے جو دنیا کے مدمقابل روشنی اور قوت سے عبارت ہے۔ یہ روشنی چاندنی بیگم کی جسمانی موت سے ختم نہیں ہو جاتی، باقی رہتی ہے کہ یہ لافانی ہے۔ ہمیشہ ایسے کچھ لوگ موجود رہتے ہیں جو اس روشنی کا استقبال کرتے ہیں۔ مثلاً وکی میاں یا صفیہ انھیں ہم چاندنی کا نیا روپ بھی کہہ سکتے ہیں۔ چاندنی بیگم موت کے ایک عرصہ بعد بھی صفیہ کے لاشعور کا حصہ بنی رہتی ہے۔ وہ اسے دنیا کے گنجان اندھیرے میں روشن دکھائی دیتی ہے۔ صفیہ سوچتی ہے:

"..... اسے کس نے یہاں بھیجا تھا ؟ وہ ایبنرڈ سی لڑکی۔
لایعنی زندگی ۔ مہمل موت۔ تو بھلا موت بامعنی کب ہوتی ہے ؟
وہ تھی کون ؟
بنت الجبل ۔ یعنی عظیم دکھ ۔ مصیبت ۔ کرب و بلا ۔
بنت الجبل ۔ یعنی آواز بازگشت ۔
وہ کاہے کی آواز بازگشت تھی ؟
ندائے کوہسار ۔
وہ بھولی سی پہاڑی لڑکی ۔ خاموش ذہین ۔ بردبار ۔
اور جب ہنستی تھی تو بچوں کی طرح ہنستی تھی ۔ کتنی مظلوم
اور ستم رسیدہ اور کیسی صابر و شاکر ۔
سینٹ چاندنی ۔ سینٹ موتی ۔ سینٹ مونیز کانونٹ ۔ ڈالی باغ ۔"

صفیہ بیگم نے چاندنی بیگم کو قبول کیا اور اپنے نئے اسکول کا نام رکھا "سینٹ مونیز کانونٹ ڈالی باغ" لیکن دنیا چاندنی بیگم جیسی روشنی سے ہی خوفزدہ رہتی ہے ۔

"..... ڈِنکی ، چاندنی باجی یاد ہیں ؟" آمنہ نے پوچھا

"ہاں ۔ گوری گوری ۔ نیپالی سی لگتی تھیں ۔ ہر وقت امّی کے کپڑے سیتی رہتی تھیں ۔ بلکہ امّی ان کو اپنے ساتھ فیروزہ کی آیا بناکر امریکہ بھی لے جانے والی تھیں ۔"

"تم لوگوں کی روانگی کے چند روز بعد ہماری امّی نے ان سے کہا کہ ہنکی کو اردو پڑھا دیں ۔ ان کو اپنی شرارتوں سے فرصت نہیں تھی ۔ اور وہ غریب بھی جل کے خاک ہوئیں ۔"

"نہ ریڈ روز میں آگ لگتی نہ ہنکی آج یہ نقشہ بازی کرتے ۔" صفیہ نے بلیو پرنٹ کی طرف اشارہ کرکے پہلی بار بات کی ۔۔۔ اور بڑی ہولناک آواز میں ۔

پنکی دوبارہ نیلے کاغذ پر جھک گئے۔ کمرے میں عجیب سی ندامت آمیز خاموشی چھاگئی تھی۔

"۔۔۔ انہی مصیبت زدہ شرفار میں سے ایک کی لڑکی تو آپ کے دولت خانے پر آئی تھی۔ آپ لوگوں نے اس کے ساتھ کیا کیا؟"

"کیا کیا؟ میں نے اسے بھاوج بنانا چاہا۔ تم نے بوبی سے مل کر بھانجی ماری"

"دل سے تو آپ بھی وہ رشتہ نہیں چاہتی تھیں بجیا"

"بھلا کیوں؟"

"وکی بکھرے رہتے تو اپنی جائیداد آپ کی اولاد کے لئے چھوڑ جاتے۔ پنکی کو اپنا وارث بناتے"

"توبہ توبہ۔ پروین۔ خدا سے ڈرو"

"رہی چاندنی کے سلسلے میں میری مخالفت تو جب میری اتنی عمر نہیں تھی کہ معاملات کی گہرائی میں جاؤں"

"اتنی سمجھ تو تمہارے اندر اب بھی نہیں ہے"

"شکریہ۔ تسلیم۔ اور نہ مجھے اس کا احساس تھا کہ وکی اسے اتنا چاہنے لگے ہیں۔ ہم لوگوں نے تو انہیں ہمیشہ نیم دیوانہ ہی سمجھا۔ نہ اس کرموں جلی نے اپنے بارے میں بتلایا۔ ایک بار کچھ اپنے نانا کے جامہ وار کے شامیانے کا ذکر کیا تھا تو میں نے جھڑک دیا۔ کہ زیٹ نہ ہانکے۔ اس کے بعد وہ بالکل چپ رہنے لگی تھی۔ یہ تو ہمیں آج تک نہیں معلوم ہوا، نہ آپ لوگوں نے کبھی تفصیل سے پتہ چلانے کی پرواہ کی کہ وہ کون تھی۔ خواہ مخواہ ہی جل کر راکھ ہوگئی۔ اور بجیا اب دنیا دیکھنے کے بعد عمر کے ساتھ ساتھ مجھے عقل آئی ہے اور آپ بھولتی ہیں کہ میں نے اسے امریکہ لے جانا چاہا اماں نے منع کر دیا"

ہم سب ساری زندگی اپنی غلطیوں اور خامیوں کے لئے دوسروں کو ملزم ٹھہراتے ہیں۔ یہ بشریت کا تقاضا ہے۔

"وکی اپنے بیوی بچوں میں خوش ہیں۔ اور کیا چاہتے۔ چاندنی غریب اپنی زندگی ہی اتنی لکھا کر لائی تھی"

"یہ ذکر تو بی بی تم ہی نے نکالا۔ رہا یہ کون اپنے لئے کیا لکھوا کر لایا ہے یہ کسے معلوم ہے"

ان دونوں اقتباسات سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ موجودہ دنیا کے یہ نمائندے چاندنی بیگم سے اس حد تک خوفزدہ ہیں کہ اس کے ذکر سے شعوری گریز کرنا چاہتے ہیں۔ اس طرح مصنفہ نے چاندنی بیگم کے کردار کو دنیا کے مدمقابل مستحکم کیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ریڈ روز کے ملبے کے ساتھ اس ناول کی کہانی کو ختم نہیں کر دیا بلکہ موجودہ حقیقتوں (REALITIES) کو پوری دیانت داری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ گویا یہ دنیا ایک مہمل (ABSURD) جگہ ہے، جہاں ہر لمحہ غیر یقینی صورت حال اور اتفاقی تبدیلیوں اور حادثوں سے گذرنا پڑتا ہے۔ لیکن اس مہملیت میں معنویت چاندنی بیگم اور اس جیسے دوسرے وجود سے پیدا ہوتی ہے۔ یہاں قرۃ العین حیدر مورلسٹ (MORALIST) دکھائی دیتی ہیں۔ اس طرح اس ناول میں مصنفہ فلسفی بھی ہیں اور مورلسٹ (اخلاق پرست) بھی۔ اور یہ یقیناً ان کے پچھلے ناولوں سے آگے کا قدم ہے جو اس ناول کو ان کی پچھلی تخلیقات سے مختلف بناتا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں اس غنائی طرز اظہار سے بھی حتی الامکان گریز کیا ہے جس کے لئے وہ مشہور ہیں۔ اس جدید زندگی کو جو پچھلے چالیس سالوں پر محیط ہے قرۃ العین حیدر نے طنز SARCASM، IRONY کے ذریعہ ایک ایسی زبان میں اجاگر کیا ہے جو اس عہد کی طرح نثری (PROSAIC) ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولٹ

قرۃ العین حیدر نے مذکورہ ناولوں کے علاوہ چند ناولٹ بھی لکھے ہیں جو موضوع اور فن دونوں اعتبار سے اہمیت کے حامل ہیں۔

سیتا ہرن

"سیتا ہرن" (۱۹۶۰ء) قرۃ العین حیدر کا مشہور اور اہم ناولٹ ہے۔ جس کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ اس کا موضوع عورت کا استحصال ہے۔

ناولٹ کا نام "سیتا ہرن" ہے جو ایک دیو مالائی واقعہ کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ جہاں سیتا کا ہرن "راون" نے کیا ہے۔ سیتا کی اہمیت یا اس کو یاد رکھنے کی جو وجہ ہے وہ دراصل سیتا کے ہرن ہونے کا واقعہ ہے۔ اسطوری داستان کی یہ سیتا جو تقدس، معصومیت وفاداری اور شوہر پرستی جیسی مجرد خصوصیات کا ٹھوس پیکر ہے۔ وہ دراصل ہندوستان کی عورت کا استعارہ ہے۔ اسطوری داستان کی سیتا اور ہندوستان کی عورت میں قدر مشترک یہ ہے کہ ہندوستانی معاشرے میں کسی نہ کسی طور پر عورت کا استحصال ہوتا رہا ہے، جو آج بھی باقی ہے۔ "سیتا ہرن" کے عنوان سے ہی عورت کے استحصال کا تصور ذہن میں ابھرتا ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ بعض ادیبوں نے اس ناولٹ کا موضوع عورت کا استحصال قرار دیا ہے۔

ہندوستانی معاشرے میں عورت کا استحصال امر واقعہ ہے۔ لیکن استحصال کرنے والے (راون) ہر دور میں بدلتے رہے ہیں۔ کبھی یہ استحصال مردوں کے ذریعے ہوتا ہے کبھی وقت و حالات یا تاریخی حادثات کے نتیجہ میں عورت کی شخصیت گھائل ہوتی ہے اور جدید دور میں عورت کی شخصیت کے

ٹوٹنے پھوٹنے کا ذمہ دار جس قدر ماحول یا معاشرہ ہوسکتا ہے اسی قدر اس کی ذات کی نفسیاتی پیچیدگیاں بھی ہوسکتی ہیں۔ بیسویں صدی کے اس موڑ پر بیشتر سیتائیں ایسی ملیں گی جن کو اپنی اندرونی ذات کے راون نے تباہ و برباد کیا ہے۔

پروفیسر وحید اختر اس ناولٹ پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

> "آگ کا دریا" کے فریب خوردہ اور خواب شکستہ کرداروں کو بھرپور طور پر "سیتا ہرن" میں اجاگر کیا گیا۔ سیتا سے آج تک ہندوستانی معاشرہ عورت کا استحصال کرتا رہا ہے۔[۳۵]

جہاں تک "فریب خوردہ" اور "خواب شکستہ" ہونے کی بات ہے تو یہ کہنا صحیح ہوگا کہ ناولٹ کی سیتا فریب خوردہ بھی ہے اور خواب شکستہ بھی۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس فریب خوردگی اور خواب شکستگی کا ذمہ دار کون ہے ؟ اور اگر سیتا کا استحصال ہوا ہے تو کس کے ذریعے ؟ اس حقیقت تک رسائی کے لئے ناولٹ میں پیش کئے گئے سیتا میر چندانی کے واقعہ کو دیکھنا پڑے گا۔

سیتا ناولٹ کا نہ صرف مرکزی کردار ہے بلکہ یہ ناولٹ سیتا میر چندانی کی المیاتی کہانی ہے۔ یہ ایک پیچیدہ کردار ہے۔ اس کے محسوسات، خیالات اور اعمال کو دیکھتے ہوئے اس کردار کے بارے میں کوئی واضح رائے قائم کرنا مشکل ہے۔ یہ ایک مہاجر لڑکی ہے جو ۱۹۴۷ء کی تقسیم میں جلا وطن ہوکر سندھ سے دلی آتی ہے۔ پھر حصول تعلیم کی غرض سے اپنے ماموں کے پاس کینیڈا جاتی ہے اور کولمبیا یونیورسٹی میں داخل ہوجاتی ہے اسی زمانے میں اس کی ملاقات جمیل سے ہوتی ہے۔ وہ اپنے گھر والوں کی اجازت لئے بغیر جمیل سے شادی کرلیتی ہے۔ وہ جمیل سے محبت کرتی ہے اور اس کے کلچر، اس کے مزاج میں اپنے آپ کو ڈھالنے کی کوشش کرتی ہے۔ لیکن کوئی بے نام خواہش ہے جو اسے قمرالاسلام چودھری کی طرف بھی راغب کرتی ہے قمرالاسلام چودھری کلکتہ کا رہنے والا تھا اور ایکٹنگ سیکھنے نیویارک آیا تھا۔ وہ سوسائٹی اور اخلاق کے اصولوں کو بالائے طاق رکھ کر اس سے تعلقات بڑھاتی ہے یہاں تک کہ جمیل اسے اس پاداش میں اپنے گھر سے نکال دیتا ہے وہ قمرالاسلام چودھری کے پاس پناہ کی تلاش میں جاتی ہے۔ قمرالاسلام سیتا کو پناہ دینے کے بجائے اس سے کہتا ہے :

میں نے غلطی کی تھی۔ میں تم سے کبھی نہیں نباہ پاؤں گا۔ میں بہت غیر ذمہ دار آدمی ہوں۔ واپس جاؤ اور جمیل سے کہو، تمھیں معاف کر دیں۔ وہ بہت نوبل آدمی ہیں۔ تمھیں ضرور معاف کر دیں گے۔ میں بھی ان سے معافی مانگ لوں گا۔ ہم دونوں جذبات کے سیلاب میں بہہ گئے تھے سیتا رانی۔ زندگی کا اصل سکون تمھیں ایک SOLID آدمی ہی کے گھر میں مل سکتا ہے۔ ۹؎

ناکام ہو کر سیتا اپنے گھر دلی واپس لوٹ آتی ہے۔ جمیل سے بچھڑنے اور قمرالاسلام چودھری کے انکار کے بعد اس کی شخصیت درہم برہم ہو جاتی ہے۔ وہ جمیل کو بھول نہیں پاتی لیکن مختلف سہاروں کی تلاش میں ادھر ادھر بھٹکتی پھرتی ہے۔ اپنے بیٹے راہل کے لئے پریشان ہوتی ہے۔ وہ اپنے لئے ایک خواب کے بعد دوسرا خواب بنتی ہے مگر اس کے سارے خواب تعبیر کی دہلیز پر قدم رکھے بغیر بکھر جاتے ہیں اور وہ تنہا رہ جاتی ہے۔ اس کے ان ہی خوابوں میں ایک خواب "عرفان" ہوتا ہے جس سے اس کی ملاقات پاکستان میں ہوتی ہے۔ وہ اپنی پرکشش شخصیت کے سبب اس کا آئیڈیل بن جاتا ہے۔ کچھ عرصہ بعد سیتا عرفان سے ملنے ہندوستان سے کولمبو جاتی ہے۔ وہاں سیاحت کے دوران اسے امریکن آرکیالوجسٹ لزلی مارش ملتا ہے جس کے ساتھ وہ تین چار دن گزارتی ہے۔ وہ پھر دلی واپس آتی ہے اور وہاں سے عرفان کے پاس پیرس چلی جاتی ہے اور چند مہینے اس کے ساتھ قیام کرتی ہے۔ پیرس میں ہی اسے اپنے والد کی موت کی خبر ملتی ہے اس خبر کو سن کر وہ اپنی ماں کے پاس دلی لوٹ آتی ہے۔ یہاں پہنچ کر وہ پھر تنہائی کے روح فرسا تجربے سے گزرتی ہے۔

اچانک اسے خیال آیا کوئی اس کا دوست نہیں۔ اتنی بڑی دنیا میں، اتنے بڑے عظیم الشان جگمگاتے ہوئے دارالسلطنت میں، شناساؤں کے اتنے بڑے ہجوم میں کوئی اس کا ہمدرد نہیں۔ کیوں نہیں؟ اس نے کسی کا کیا بگاڑا تھا۔ ۱۰؎

ایسے میں اسے مشہور مصور برجیش کمار چودھری یاد آتا ہے۔ سیتا اپنی اس تنہائی کا مداوا برجیش کی رفاقت میں ڈھونڈتی ہے۔ کئی مہینوں تک اس کا تعلق برجیش کمار چودھری سے قائم رہتا ہے۔ آخر میں وہ پھر عرفان کے پاس واپس جاتی ہے لیکن عرفان اس کی واپسی سے پہلے ہی کسی اور لڑکی سے شادی کر چکا تھا۔ اب تنہائی سیتا کا مقدر بنتی ہے۔ اس طرح ناولٹ میں سیتا کا

جو کردار سامنے آتا ہے وہ اس لئے پیچیدہ ہے کہ ایک لمحہ کے لئے یہ طے نہیں ہو پاتا کہ سیتا کس قماش کی لڑکی ہے ؟ آخر اسے کس چیز کی تلاش ہے ؟ وہ ایک مرد کے بعد دوسرے مرد سے تعلقات بڑھاتی ہے ایسا لگتا ہے کہ وہ ایک ایسے تحفظ کی تلاش میں ہے جو اسے محبت کے ساتھ شہرت بھی دے سکے ۔ وہ ہر اس مرد کے آگے سپر ڈال دیتی ہے جو کسی نہ کسی شہرت کا حامل ہوتا ہے شاید انٹلیکچول ، آرٹسٹ اور شہرت یافتہ بڑی شخصیتیں اس کی کمزوری ہیں :

بروجیش کمار چودھری ۔ ملک کا عظیم مصور ۔ عالمگیر شہرت کا ایکسپریشنسٹ آرٹسٹ ۔ جس کی تصویریں اس نے نمایشوں اور رسالوں اور کتابوں میں دیکھی تھیں ۔ جس کے متعلق امریکہ کے آرٹ میگزینوں میں مضمون پڑھے تھے ۔ بروجیش کمار چودھری اس سمے جیتا جاگتا اس کے سامنے موجود تھا .... یہ سوچ کر وہ ہندوستان کے سب سے بڑے مصور سے بات کر رہی ہے اسے بڑی عجیب سی سنسنی محسوس ہوئی ..... مشہور شخصیتوں سے مرعوب ہونا اس کی بہت بڑی کمزوری تھی ۔[۵۸۱]

لیکن سیتا میر چندانی یہاں بھی عرفان کو نہیں بھولتی ۔ عرفان اس کا آئیڈیل ہے جس کو پانا اس کا نصب العین ہے ۔ وہ عرفان کے خط کے جواب میں لکھتی ہے :

میرا انتظار کرو ۔ میں تمھیں ۔ اور صرف تمھیں چاہتی ہوں اور انت سمے تک اسی طرح چاہوں گی ۔[۵۸۲]

عرفان کے لئے سیتا کی اس چاہت کی معنویت کیا ہے ؟ غالباً عرفان اس کے لئے ایک مستقل تحفظ اور پناہ گاہ ہے ، اس کے علاوہ ایسا لگتا ہے کہ ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے سبب جب سیتا اپنی جڑوں سے الگ ہو کر ٹوٹ بکھر جاتی ہے تو ایسی صورت میں وہ عرفان کی وساطت سے دوبارہ اپنی جڑوں کی طرف لوٹنا چاہتی ہے تاکہ اسے جسم و روح کی ہم آہنگی میسر آسکے ۔ وہ جمیل قمر ، بروجیش ہر ایک کے پاس جاتی ہے لیکن وہاں اسے روحانی آسودگی میسر نہیں آتی ۔ بروجیش غالباً اس حقیقت کو سمجھتا ہے وہ سیتا کو مخاطب کر کے کہتا ہے :

سیتا دیبی تم ایسی عجیب و غریب لڑکی ہو کہ تم کو اس دنیا میں مسرت ذرا

مشکل ہی سے ملے گی جس طرح کی مسرت کی بھیں تلاش ہے۔ ۵۸۳

سیتا عرفان کو اپنا آیڈیل غالباً اس لئے سمجھتی ہے کہ اس کا وطن پاکستان ہے جس میں اس کا آبائی وطن سندھ بھی ہے۔ اس طرح وہ عرفان سے وابستہ ہو کر اپنی تہذیبی جڑوں سے قریب ہوسکتی ہے۔ اس کی صحبت سیتا کے لئے ذہنی و جذباتی آسودگی کا ذریعہ بنتی ہے۔ وہ سوچتی ہے:

جمیل اور قمر دونوں نے اس کی روح کو مالا مال کرنے کے بجائے الٹا اس کی روح کو گھائل کیا۔ برجیش اپنی عظمت میں اتنا کھویا ہوا تھا کہ اس کی روح کے قریب بھٹکا ہی نہیں۔ لیکن عرفان۔ عرفان۔

سیتا میر چندانی۔ سیتا جمیل۔ سیتا عرفان۔ اور بہت جلد اس کے پرانے دوست بلقیس، ہما، للتا اس کے لئے غیر ملکی ہوں گے۔ اس کی ماں، اس کے بھائی بہن سارے ہندوستان میں بکھرے ہوئے اس کے لوگ۔ سندھو ہما ساگر اب جن کا نہیں ہے۔ سیتا میر چندانی سندھو دیش واپس جا رہی ہے۔ اسے بالآخر اپنا گھر مل گیا ہے۔ عرفان کا خیال اب اس کے لئے ایسا تھا جیسے اماوس کی رات میں دفعتاً چاند نکل آئے۔ ۵۸۴

یہاں سیتا اور جمیل کی شادی کی ناکامی کا سبب واضح ہو جاتا ہے۔ سیتا نے جمیل سے محبت کی تھی۔ اس کے خاندان اور اس کے کلچر میں اپنے آپ کو ڈھالنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن وہ ناکام رہی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سیتا اور جمیل کی شادی کی ناکامی اگر ایک طرف سیتا کی "بے نام خواہشات کی تکمیل" کی کوششوں کا نتیجہ ہے تو دوسری طرف اس ناکامی سے ہندو مسلم شادی کی آئیڈیل ازم کی شکست بھی سامنے آتی ہے۔ سیتا کو کلچر کلیش (CULTURE CLASH) کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ سیتا جو سندھ کے روایتی ہندو گھرانے میں پیدا ہوتی ہے اس کی تہذیب اس کی روح میں رچی ہوئی ہے۔ جمیل سے وابستہ ہونے کے بعد گرچہ وہ اپنے آپ کو اس کلچر میں فٹ کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ اردو زبان سیکھتی ہے محرم کی مجلسوں میں جاتی ہے۔ لیکن یہ مصنوعی طرز زندگی اس کے ذہنی و جذباتی FRUSTRATION کا مداوا نہیں بن پاتا۔ جب وہ کراچی اور پھر سندھ جاتی ہے، اس وقت اسے اپنی زندگی کی ناکامیاں لاشعور میں دبا ہوا خوف، اور اپنے

رسم و رواج سب کچھ یاد آتے ہیں:

نیچے اتر کر کلب ہاؤس کی مرمریں سیڑھیوں پر بیٹھتے ہوئے یک لخت اس سے پوچھا "یہ جگہ بھوتوں کا شہر نہیں ہے؟" میری دادی اکثر مجھ سے کہا کرتی تھی۔ آج میں نے تیرے لئے بڑا اچھا سپنا دیکھا۔ رات کسی گسائیں کی نیک آتما گھر کے اوپر سے گذری ہوگی۔ یا آج میں نے بڑا برا سپنا دیکھا۔ کسی موچی کی بدروح پچھواڑے سے گذری ہوگی.... بدروحیں ہوا میں چراغوں کی طرح اڑتی ہیں، ادھر دیکھو، کہیں ہوا میں چراغ جل رہے ہیں؟ سادھ بیلا میری پیاری قوم کا قبرستان ہے..... یہ سامنے جو سندھ بہہ رہا ہے ہمارے لوگوں کا عقیدہ تھا کہ اس کے پچھم میں جہاں چاند ڈوبتا ہے موت کا دیس ہے اور ہر سندھی جو مرتا ہے اس گئو ماتا پر جو اس نے زندگی میں برہمنوں کو دان کی۔ اس کی دم پہ چمٹا ہوا اس دریا پر سے گذر جائے گا۔ بھادوں کی پورنماشی میں اس کی آتما اس ناؤ پر سوار ہو کر واپس آتی ہے جو اس کے گھر والے پورنماشی سے دو روز پہلے سندھ دریا میں چھوڑ دیتے ہیں..... وہ اٹھ کر دوسری سیڑھی پر جا بیٹھی۔ کیسا اندھیرا ہے اس اندھیرے میں میری ساری آرزوئیں، سارے آدرش، سارے پچھتاوے اگیا بتال کی طرح جگمگاتے ہیں۔ ابھی میں نے آنکھیں بند کیں تو مجھے ایسا لگا جیسے بھیرو کی سواری کا کتا لکڑبگے پر سوار ہو کر، قبرستانوں کی طرف جانے والی چڑیلیں ہزاروں برس کی مری ہوئی روحیں ان سب نے مل کر مجھے چاروں طرف سے گھیرے میں لے لیا ہے اور میں بہت جلد مر جاؤں گی۔ اس نے سہم کر عرفان کا ہاتھ تھام لیا۔[۴۳]

سیتا کی اس ذہنی اور جذباتی صورت حال اور اس کے اعمال کو دیکھتے ہوئے اس ناولٹ کا موضوع عورت کا استحصال نہیں قرار دیا جا سکتا کہ یہ معاشرہ (جس کی نمائندگی یہ مرد کردار کر رہے ہیں) سیتا کی بربادی کا ذمہ دار نہیں ہے۔ گرچہ یہ مرد کردار ایک سطح پر اس حقیقت کی نمائندگی کرتے ہیں کہ انھوں نے سیتا کی کمزوری سے فائدہ اٹھا کر اس کا استحصال کیا جن میں قمر الاسلام چودھری، لزلی مارش اور برجیش کمار چودھری شامل ہیں۔ لیکن مردوں کا یہ رویہ غیر اہم ہو جاتا ہے جب ہم سیتا

کے اعمال وافعال کا اور اپنی مرضی سے کیے گئے فیصلوں کا جائزہ لیتے ہیں۔

سیتا کے یہ اعمال دراصل اس کے وجودی تجربے کا حصہ ہیں۔ وہ اپنی مرضی سے اپنے عمل کا انتخاب کرتی ہے۔ اس جدید ماحول میں جب فرد اپنی قوت ارادی کو بروئے کار لانا چاہتا ہے تو انجام کار اسے تنہائی سے واسطہ پڑتا ہے۔ سیتا کے اسی آزادیٔ انتخاب کے عمل نے اسے شکست خواب اور تنہائی سے دوچار کیا ہے۔ اصل میں یہ ناولٹ جدید عورت کی کہانی ہے۔ وہ جس وقت یا عہد یا تاریخ میں زندہ ہے اس میں اس کی آرزوئیں اور تمنائیں اس طرح ناآسودہ اور نامکمل رہتی ہیں۔ ایسی صورت میں اس ناولٹ کا موضوع "عورت کے استحصال" کے بجائے "جدید تہذیب کی پیدا کردہ تنہائی" زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے پورے ناولٹ میں ہندو مذہب کے دیومالائی واقعہ یعنی سیتا ہرن کے واقعہ کے جابجا بیان سے ایک علامتی فضا قائم کی ہے۔ سیتا کے ہرن ہونے کا واقعہ دیکھیے:

> ست ونتی سیتا نے دیکھا کہ ایک سنہرا ہرن جنگل میں بھاگا جارہا ہے ناتھ انھوں نے کہا۔ اس کا شکار کر کے اس کی کھال میرے لئے لادیجیے۔ رگھوپتی سمجھ گئے کہ یہ ہرن کون ہے اور دیوتاؤں کا مقصد پورا کرنے کے لئے انھوں نے تیرکمان اٹھائی۔ رگھوپتی نے لکشمن سے کہا۔ بھائی جنگل میں راکشش گھوم رہے ہیں۔ دھیان فہم اور طاقت کے ذریعے سیتا کی حفاظت کرتے رہنا۔ رام کو دیکھتے ہی ہرن تیزی سے بھاگا۔ اور رام نے اس کا پیچھا کیا اور بہت دور نکل گئے۔
>
> جب ہرن رام کے تیر سے گھائل ہو کر گرا تو اس نے ایک فلک شگاف چیخ ماری اور چیخ کی آواز سنتے ہی سیتا نے گھبرا کر لکشمن سے کہا۔ بھیا تمھارے بھائی پر کوئی آفت آئی ہے..... فوراً جاؤ۔ اور لکشمن سراسیمہ ہو کر رام کو ڈھونڈنے چلے گئے۔
>
> اور راون جوگی کے بھیس میں سیتا کی کٹی پر پہنچا اور انھیں زبردستی

اٹھا کر لے چلا۔ ۵۸۶

یہاں سیتا کے ہرن ہونے کی جو وجہ سامنے آتی ہے وہ یہ کہ سیتا نے "سنہرے ہرن" کی خواہش کی اور اس خواہش کے نتیجے میں اس کا ہرن ہوا۔ جدید دور کی سیتا میر چندانی بھی رام کی سیتا کی طرح ایک سنہرے ہرن کی خواہش کرتی ہے اور نتیجے میں اپنی معصومیت، تقدس اور وفاداری سب کچھ قربان کر دیتی ہے۔

> تقدیس، پتی ورتا، معصومیت، وفاداری۔ ہائے۔ ہائے لیڈیز اینڈ جینٹلمین۔ کامریڈز، بائیو تے بہنو۔ آپ سب کی اطلاع کے لیے عرض ہے کہ سیتا آج کی دنیا کے خوفناک جنگل میں کھو گئی۔ اس سیتا کو آج کی دنیا کا راون اڑا کے لے گیا۔ ۵۸۷

یہ "آج کی دنیا کا راون" وہ "سنہرا ہرن" تو نہیں جس کی خواہش سیتا میر چندانی نے کی اور جس کی تکمیل اس لیے نہیں ہو سکی کہ "آج کی دنیا کے خوفناک جنگل میں سنہرے خواب دیکھنا اس ازلی تنہائی کو دعوت دینا ہے جو ہر حساس ذہن کا مقدر ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ ناولٹ سیتا کے کردار کی تشریح نہیں بلکہ سیتا کی ذات میں موجود "المیاتی عنصر" اور اس کے کربناک انجام کا بیان ہے۔

چائے کے باغ

"دنیا میری سمجھ میں نہیں آئی" ناولٹ "چائے کے باغ" (۱۹۶۴ء) کا آخری جملہ ہے یہ آخری جملہ اس کہانی کا موضوع بھی ہے اور کہانی کار کی فلسفیانہ تلاش کا حاصل بھی۔

گرچہ اس ناولٹ میں زندگی کی طبقہ وارانہ تقسیم موجود ہے لیکن یہاں یہ چیز اہم نہیں ہے کہ کہانی کس طبقے کی زندگی کو پیش کرتی ہے بلکہ اصل مسئلہ اس زاویۂ نظر کا ہے جو فن کار نے اس ناولٹ میں اختیار کیا ہے۔

پیش کش کا انداز داستانی رنگ لیے ہوئے ہے جو دلکش ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ

فن کار زندگی کی حقیقت کا راز جاننے کی مہم پہ نکلا ہوا سیاح ہے اور اس نے اپنے مقصد کی تلاش کے لئے ایک خاص خطۂ سرزمین کا انتخاب کیا ہے۔

مصنفہ مشرقی پاکستان میں چائے کے باغ کی ڈکومینٹری فلم بنانے پر متعمور کی گئی ہیں۔ وہاں وہ اپنی کزن کے گھر مہمان ہوتی ہیں۔ رات کے وقت ان کی میزبان زرینہ "شہرزاد" بن کر وہاں کے کچھ افراد کی داستان الف لیلوی انداز میں سناتی ہیں۔ یہ داستان جب ختم ہوتی ہے اور اس کے بعد فن کار اپنی مہم سے واپس لوٹتا ہے تو اس زندگی کے مشاہدے کے بعد پہلی بار اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ دنیا کو سمجھنے میں ناکام ہے اور یہ کہانی جو بیسویں صدی کی "شہرزاد" سنا رہی ہے یہ تو صدیوں پر پھیلی ہوئی ہے جس کا کوئی انت نہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ فن کار دنیا کو سمجھنے میں کیوں ناکام ہے؟ کہانی جن افراد کے متعلق ہے وہ دو طبقوں کی زندگی کی نمایندگی کرتے ہیں۔ ایک طبقہ ان غریب اور مزدور انسانوں کا ہے جو مشرقی پاکستان اور آسام کی سرحد پر آباد ہیں۔ جن کا ذریعۂ معاش چائے کے باغ میں مزدوری کرنا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جن کے آباء واجداد یا وہ خود عرصہ پہلے روزگار کی خاطر یوپی اور بہار کے مختلف حصّوں سے وہاں پہنچے اور وہیں کے ہو رہے۔ لیکن تقسیم سے پیدا ہونے والی صورت حال نے انھیں بے وطن بنا دیا ہے۔ مشرقی پاکستان میں انھیں ہندوستانی اور آسام میں پاکستانی سمجھا جاتا ہے۔ لیکن سرحد کے دونوں طرف بسنے والے ان لوگوں میں جو بات مشترک ہے وہ یہ کہ سب غریب ہیں اور زندگی کے ایک سے مسائل سے دوچار ہیں۔ ان کے دکھ مشترک ہیں اور ان کی خوشیاں مشترک۔

دوسرا طبقہ وہاں کے اعلیٰ افسران پر مشتمل ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جو ہندوستان اور مغربی پاکستان سے آئے ہوئے ہیں اور ان اعلیٰ عہدوں پر مامور ہیں جن پر تقسیم سے پہلے انگریز افسر تعینات تھے۔ اس طبقے سے تعلق رکھنے والے جو اہم کردار کہانی میں آتے ہیں وہ اس نودولتے طبقے کی نمایندگی کرتے ہیں جو تقسیم کے بعد ہندوستان اور پاکستان میں ابھرا۔ حصول زر اور مادی آسائش حاصل کرنا جس کا مقصد حیات تھا جو ہر قسم کی تہذیبی اور اخلاقی قدروں سے بیگانہ تھا۔ ناولٹ کی کہانی کچھ اس طرح ہے:

شمشاد، قاسم اور واجد تین دوست ہیں جو کلکتہ میں تعلیم حاصل کرتے ہیں۔ جب جنگ شروع ہوتی ہے تو شمشاد اور واجد فوج میں بھرتی ہو جاتے ہیں۔ شمشاد کا تقرر شیلانگ میں ہو جاتا ہے۔ وہاں اس کی ملاقات ڈاکٹر ظفر علی سے ہوتی ہے۔ ظفر علی کی بیوی انگریز ہے۔ شمشاد ظفر علی کی بیٹی صادقہ پر عاشق ہو جاتا ہے اور شادی کر کے اس کا نام اپنے نام کی مناسبت سے صنوبر رکھتا ہے۔ قاسم اور واجد اکثر شمشاد کے گھر آتے رہتے ہیں صنوبر بھی ان سے بہت محبت سے ملتی ہے۔ ایک بار جب شمشاد قاہرہ جاتا ہے تو وہ قاسم سے یہ کہہ جاتا ہے کہ وہ اس کی غیر موجودگی میں صنوبر کا خیال رکھے۔ جب وہ قاہرہ سے واپس آتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ صنوبر اور قاسم ایک دوسرے کے بہت قریب آ چکے ہیں۔ صنوبر جو ایک بچّہ کی ماں بھی تھی کچھ دنوں بعد کلکتہ جاکر کچھ دوستوں کی مدد سے شمشاد سے خلع حاصل کر لیتی ہے اور قاسم سے شادی کر لیتی ہے۔ وہ اسی شوق اور دلچسپی سے اپنا نیا گھر سجاتی ہے جس شوق سے اس نے شمشاد کا گھر سجایا تھا۔ پھر بھی اس کے سینے میں ایک ماں کا دل ہے۔ وہ اپنے بچے کو یاد کرتی ہے اور اس کی ایک جھلک دیکھنے کے لئے اسکول کے باہر کار میں بیٹھ کر اس کا انتظار کرتی ہے۔

صنوبر اور قاسم کی شادی سے قبل قاسم کی ملاقات فرحت کاشانی سے ہو چکی تھی۔ کلکتہ میں ان دونوں کا رومانس چل رہا تھا۔ صنوبر سے عشق اور پھر شادی کے بعد بھی قاسم کلکتہ اور پھر بمبئی میں فرحت سے ملتا رہا۔ صنوبر یہ سب کچھ جان کر بھی مجبوراً خاموش رہتی ہے۔ لیکن کچھ عرصے بعد جب ڈھاکہ میں قاسم کی ملاقات فرحت سے ہوتی ہے تو وہ صنوبر سے صاف صاف کہہ دیتا ہے کہ اب وہ اس کے ساتھ نہیں رہ سکتا اور یہ کہ اب محبت مر چکی ہے۔ ایسی صورت میں واجد صنوبر کی ذمہ داری قبول کر لیتا ہے۔ واجد پہلے ہی راحت کاشانی کا محبوب رہ چکا تھا۔

راحت کاشانی کلکتہ میں واجد کی محبوبہ تھی۔ اسی زمانے میں راحت کاشانی نے مٹیا برج کے ایک بگڑے نواب زادے سے شادی کر کے چار دن بعد ہی طلاق لے لی تھی۔ واجد نے یہ کہہ کر اس سے شادی کرنے سے انکار کر دیا تھا کہ وہ اس سے محبت کرتا ہے لیکن اس کی عزت نہیں کرتا۔ لہذا واجد کے ٹھکرا دینے کے بعد وہ بمبئی آجاتی ہے اور بمبئی میں مسٹر

غیاث الدین سے شادی کرتی ہے۔ غیاث الدین بھی اسے چھوڑ کر انگلستان چلا جاتا ہے۔ اس کے بعد وہ اپنی بہن فرحت کاشانی کے ساتھ اس کے فلیٹ میں رہنے لگتی ہے بعد میں وہ ایک کینیڈین چارلس فریزر کے ساتھ "مسز فریزر" کی حیثیت سے رہتی ہے۔ چارلس فریزر اور مسز فریزر سلہٹ آتے ہیں وہاں ایک انگریز نوجوان ہربرٹ بھی آتا ہے جس کی ملاقات راحت سے بمبئی میں ہو چکی تھی۔ اس پر بھی راحت کاشانی کے عشق کا بھوت سوار تھا۔ اس سلسلے میں چارلس فریزر اور ہربرٹ کے درمیان معاملہ کافی سنگین ہو جاتا ہے اور چارلس فریزر ہربرٹ کا قتل کر دیتا ہے۔ لیکن راحت کاشانی اس مقدمہ سے اس طرح بچ جاتی ہے کہ ابھی چارلس فریزر سے اس کی قانونی طور پر شادی نہیں ہوئی تھی اس کا اس قتل سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

فرحت کاشانی جو پہلے ہی مسز سروپ کمار بن چکی تھی کچھ عرصہ قاسم کے ساتھ رہتی ہے لیکن بعد میں قاسم اور فرحت کے درمیان اختلاف ہو جاتا ہے۔

کہانی کے آخر میں راحت اور فرحت کی بہن عصمت کاشانی بھی آتی ہے۔ یہ کاشانی بہنیں ہندوستان اور پاکستان میں ابھرتے ہوئے اس نئے طبقے کی نمایندگی کر رہی ہیں جو ظاہری گلیمر کا دلدادہ ہے اور مادی آسائش اور موہوم آرزوؤں کی تلاش میں اپنی سماجی اور تہذیبی قدروں سے بیگانہ ہو چکا ہے اور کسی ٹھوس زمین پر قدم رکھنے سے قاصر ہے۔

یہ تینوں بہنیں مولوی عبدالصمد کی بیٹیاں ہیں۔ یہ تینوں کی تینوں فینٹیسی کی دنیا میں رہتی ہیں۔ یہ تین لڑکیاں محمودہ سکینہ اور رابعہ ہیں جنھوں نے راحت کاشانی، فرحت کاشانی اور عصمت کاشانی کا لبادہ اوڑھ رکھا ہے۔ راحت کاشانی اپنے باپ کو جو خط لکھتی ہے وہ اس کے اندرونی کرب کا آئینہ دار ہے جس کی تحریر پر چند آنسو ٹپکے ہوئے تھے۔

"چائے کے باغ" میں دوسری کہانی STATELESS غریبوں کی ہے۔ جس کا اہم کردار پاربتی ہے۔ پاربتی چوکیدار رام پرشاد کی بیٹی ہے اور غفور الرحمٰن میاں سے محبت کرتی ہے۔ ایک رات جب غفور الرحمٰن میاں اپنے کنبہ کے ساتھ آسام سے سلہٹ منتقل ہو رہا تھا پاربتی اسے لینے کے لئے سرحد پر پہنچتی ہے تو اچانک گولی چلتی ہے۔ غفور الرحمٰن میاں کو گولی نہیں لگتی لیکن وہ کھڈ میں گر کر زخمی ہو جاتا ہے اور پولیس کی حراست میں لے لیا جاتا ہے۔ بالآخر

غفورالرحمٰن میاں اپنے کنبے کے ساتھ واپس آسام بھیج دیا جاتا ہے اور پاربتی پنچایت کے فیصلے کے مطابق اس شخص کی جائداد قرار دی جاتی ہے جو اس کے باپ سے بڑی عمر کا تھا وہ اس لئے کہ بچپن میں ہی پاربتی کی اس سے سگائی ہو چکی تھی۔

"جائے کے باغ" میں دو طبقوں کی زندگی کو پیش کرنے سے فن کار کا مقصد ان کا تضاد پیش کرنا نہیں ہے بلکہ وہ ان دو طبقوں کے افراد کی زندگیوں کے وسیلے سے زندگی کی تفہیم چاہتا ہے۔ جب وہ ان کا مطالعہ کرتا ہے تو اسے کچھ افراد کی زندگیاں تضادات سے بھری ہوئی، لامرکزیت اور روحانی کھوکھلے پن کا شکار نظر آتی ہیں۔ راحت کاشانی فرحت کاشانی صنوبر، قاسم، واجد اس تضاد کے نمایندے ہیں۔ یہ محبت کرتے ہیں لیکن اپنی محبت کو لباس کی طرح بدلتے ہیں۔ ان کا کوئی اخلاقی معیار نہیں ہے۔ وفا، دوستی اور اعتماد ان کے لئے بے معنی الفاظ ہیں۔ یہ اپنی موہوم آرزوؤں کی تلاش میں اپنی شناخت کھوکر بے چہرہ ہو چکے ہیں۔

دوسری طرف غریب طبقہ ہے۔ دو محبت کرنے والے دل ہیں۔ ایک دوسرے کے لئے قربانی دینے کی تمنا کرتے ہیں لیکن ان کی محبت حالات کی ستم ظریفی کا شکار ہو جاتی ہے۔

اس طرح ایک طبقے میں محبت کا مفہوم وقتی آرزوؤں اور جذبہ کا نام ہے تو دوسرے طبقے میں اس کا مفہوم ایثار ہے لیکن اس کا مقدر ناکامی۔ ایسی صورت میں زندگی دونوں ہی جگہ مفقود ہے تو پھر زندگی کی اصل شکل کیا ہے اور سکون کہاں ہے۔ وہ کون سا فلسفہ ہے جو دنیا کی حقیقت کا راز سمجھا سکے۔ زرینہ کہتی ہے۔

بی بی میں نے بہت پڑھ ڈالا۔ مختلف فلسفے اور مختلف مذاہب، ہندومت اور بدھ مت اور اسلام اور تصوف اور کیتھولی سزم مگر اس سوال کا مجھے جواب نہ ملا کہ آخر اس ذات مطلق نے دنیا بنائی ہی کیوں؟ ؎

بالآخر فن کار بھی اپنے تمام تر مشاہدے، تجربے اور علمیت کے باوجود یہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ "دنیا میری سمجھ میں نہیں آئی" زندگی کی یہی بے معنویت دراصل اس ناولٹ کا موضوع ہے۔

دلربا

" دلربا " بنیادی طور پر ہندوستانی شو بزنس (پارسی اسٹیج سے لے کر موجودہ فلم انڈسٹری تک) کی تہذیبی داستان ہے ۔ جو ہندوستانی سماج کی بدلتی ہوئی قدروں کے پس منظر میں پیش کی گئی ہے ۔ اس میں تھیٹر اور اس کا مخصوص کلچر، ہندوستانی عوام میں اس کی مقبولیت اور ہندوستانی عوام کا مزاج سب ہی کچھ سمٹ آئے ہیں ۔

پیش کش میں مصنفہ کے مخصوص فلسفیانہ انداز کی جھلک ہے ۔ تھیٹر کی اسٹیج پر پیش کی جانے والی کائنات اور دنیا کے رنگ منچ پر ابھرتی ڈوبتی حقیقتوں میں جو مناسبت ہے پورے ناولٹ میں اس سمبلزم کی زیریں لہر موجود ہے ۔ اسلوب میں طنز کا عنصر شروع سے آخر تک نمایاں ہے ۔ یہ طنز صرف سماج کے بدلتے ہوئے نظام پر ہی نہیں بلکہ ہندوستانی شو بزنس اور ہندوستانی سامعین کے مزاج کو بھی اپنی گرفت میں لیتا ہے ۔

گلنار بائی ناولٹ کا مرکزی کردار ہے اور ہندوستانی شو بزنس کی ارتقائی صورت کی نمایندگی کرتی ہے ۔ اس کے ساتھ ہی گلنار کی ایک اور حیثیت بھی سامنے آتی ہے وہ ایک حساس دل رکھتی ہے اور محبت کی آرزو کرتی ہے ۔ اس کے احساسات وجذبات کی جھلک کہانی میں جگہ جگہ دکھائی دیتی ہے ۔

کہانی کچھ اس طرح ہے کہ گلنار بائی ایک تھیٹر کمپنی میں کام کرتی ہے ۔ ایک مرتبہ یہ کمپنی لکھنؤ آتی ہے ۔ وہاں گلنار کی ملاقات تعلقدار سید رفاقت حسین (جو بیرسٹر ہیں اور نئی تعلیم و تہذیب کے داعی، تھیٹر اور رنگ رلیوں کے مخالف بھی ہیں) کے نابالغ بھانجے سید شجاعت حسین جو شجو کہلاتے ہیں (اور باپ کی موت کے بعد تعلقدار ہو چکے ہیں) سے ہوتی ہے ۔ یہ اپنے تین دوستوں کے ساتھ برقعہ اوڑھ کر گلنار بائی کا ڈرامہ دیکھنے جاتے ہیں ۔ واپسی میں راستہ بھول کر گلنار بائی کے ڈریسنگ روم میں پہنچ جاتے ہیں ۔ وہاں چاروں کی گلنار بائی سے کافی تفصیلی گفتگو ہوتی ہے ۔ پھر سید شجاعت حسین کو لینے کے لئے رفاقت حسین کے منشی میر حقہ اور مرزا اگڑ گڑی پہنچتے ہیں ۔ میر حقہ اور مرزا گڑگڑی ایران اور ہندوستان کی لٹی ہوئی شہنشاہیت

کی عبرت انگیز یادگار ہیں۔ میرحقہ شاہان صفویہ کے خاندان سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے مزاج میں شاہی نخوت کی جھلک ملتی ہے۔ گردش زمانہ نے ان کے لہجے میں تلخی اور گفتگو میں طنز کی کیفیت پیدا کردی ہے۔

گلنار جو مختلف ہوٹلوں اور سرایوں میں رہتے رہتے کافی تنگ آچکی ہے کچھ دنوں کے لئے کسی کوٹھی یا بنگلہ کی تلاش میں ہے۔ یہ بات سید شجاعت حسین اور میرحقہ اور مرزا گڑگڑی کے سامنے آتی ہے۔ شجاعت حسین اپنے پھونس والے بنگلے میں جو اکثر کرایہ پر اٹھتا تھا یا مہمان خانہ تھا گلنار کو بلوا لیتے ہیں۔ گلنار کو یہاں آنے سے پہلے یہ معلوم نہ تھا کہ یہ شجاعت حسین کے ماموں سید رفاقت حسین کا بنگلہ ہے۔

گلنار یہاں آکر کافی خوش ہوتی ہے۔ لیکن یہاں آنے کے کچھ دیر بعد ہی اسے معلوم ہوجاتا ہے کہ یہ بنگلہ کس کا ہے اور کس نے دلوایا ہے۔ یہاں وہ سید رفاقت حسین کی تصویر دیکھتی ہے اور متاثر ہونے کے ساتھ ساتھ پریشان ہوتی ہے۔ کیونکہ اسے معلوم ہوچکا تھا کہ سید رفاقت حسین تھیٹر اور محفل عیش ونشاط کے سخت مخالف ہیں۔ اس پریشانی کا اظہار وہ اپنی ماں گلزار بائی سے کرتی ہے۔ گلزار بائی اسے سمجھاتی ہے اور دلاسے دیتی ہے کہ بہت ممکن ہے کہ وہ بھی اپنی ماموں زاد بہن پنّا کی طرح بیگم بن جائے۔ گلنار سید رفاقت حسین کی تصویر دیکھتی ہے اور خوابوں میں کھوجاتی ہے۔

بنگلے میں رہتے ہوئے ابھی کچھ ہی دن گزرے ہیں کہ سید رفاقت حسین سفر سے واپس آجاتے ہیں۔ گلنار سے ان کی ملاقات ہوتی ہے۔ ساتھ ہی بیرسٹر صاحب کو اپنے بھانجے اور ان کے دوستوں کی تھیٹر میں ازحد دلچسپی کا علم ہوتا ہے۔ وہ یہ سب کچھ دیکھ کر بے حد ناراض ہوتے ہیں۔ کچھ ہی دیر بعد گلنار کو معلوم ہوجاتا ہے کہ بیرسٹر صاحب کو اس کا اس گھر میں رہنا ناگوار ہے اور انھوں نے ایک دن کے اندر بنگلہ خالی کرنے کا حکم دیا ہے۔ گلنار کی وہ رات کرب اور بے چینی کے عالم میں گزرتی ہے۔ اسے اپنی ہتک اور مجبوری کا زبردست احساس ہوتا ہے۔

ان تمام باتوں کے باوجود وہ رات کی تاریکی میں چھپ کر سید رفاقت حسین کے سوتے ہوئے چہرے کو دیکھتی ہے اور مایوسی اور امید کے ملے جلے احساسات کے ساتھ فلسفیانہ انداز

میں سوچتی ہے :

پیدائش کے اتفاقات ، میں کون ہوں وہ بھولی معصوم پردہ نشین کون ہے جو مولوی صاحب کے مدرسے میں پڑھ رہی ہے اور اس گلفام کی دلہن بننے والی ہے ۔ اور وہ خود کون ہیں ۔ ہم سب کون ہیں ۔ کیا ہیں ۔ یہ سارا ماجرا کیا ہے ۔ گورکھ دھندہ ..... آواز دے کر جگاؤں پھر ممکن ہے ۔ ممکن ہے ۔ قسمت بدل جائے ۔ ۵۹ھ

دوسری صبح گلنار بائی اپنے زخمی احساسات اور ٹوٹے ہوئے خوابوں کی کرچیاں سمیٹ کر بنگلے سے رخصت ہو جاتی ہے ۔ بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ وہ اداکاری کے میدان میں نمایاں ترقی حاصل کرتی ہے ۔ تھیٹر کے بعد خاموش سنیما اور پھر چند بولتی فلموں میں اداکاری کرنے کے بعد فلم پروڈیوسر بن جاتی ہے ۔

دوسری طرف رفاقت حسین کی تقدیر کا ستارہ ڈوبنے لگتا ہے ۔ سید شفاعت حسین جو لندن میں انگریزی تعلیم حاصل کرنے میں مصروف تھے وہ جنگ شروع ہونے کی وجہ سے تعلیم ادھوری چھوڑ کر ہندوستان آتے ہیں ۔ وہ ہندوستانی ماحول سے سمجھوتہ کرنے میں دقت محسوس کرتے ہیں اور یہ سوچتے ہیں کہ جنگ ختم ہونے کے بعد انگلستان لوٹ جائیں گے ۔ اس درمیان ہندوستان آزاد ہو جاتا ہے ۔ اب وہ ناکارہ اور بددل ہو کر زندگی گزارتے ہیں ۔ وہ سیاست میں تھوڑی دلچسپی لیتے ہیں لیکن زندگی کی ہر کامیابی ان سے منھ موڑ لیتی ہے مجبوراً طوطے والا بنگلہ اور کوٹھی کا کچھ حصہ فروخت کر دیا جاتا ہے ۔ بہت دقت سے اس کنبے کی گزر ہوتی ہے ۔

سید شفاعت حسین کی بیٹی حمیدہ بدلتی ہوئی قدروں کی نمائندہ ہے ۔ وہ نہایت خودسر و خود پرست مزاج کی مالک ہے اور اپنی تہذیبی اور خاندانی اقدار سے بیگانہ ہے ۔ کشمیر میں جہاں وہ کالج کے ٹور کے ساتھ گئی ہوئی ہے اس کی ملاقات گلنار سے ہوتی ہے ۔ گلنار کشمیر اپنی فلم کی آؤٹ ڈور شوٹنگ کے لیے گئی ہوئی ہے ۔ گلنار حمیدہ کو اپنی نئی فلم میں ہیروئن کا رول آفر کرتی ہے جو حمیدہ بخوشی قبول کر لیتی ہے ۔ سید رفاقت حسین اور سید شفاعت حسین یہ خبر سن کر صدمے سے بیمار پڑ جاتے ہیں ۔ کچھ دنوں پہلے تک تھیٹر یا فلم میں کام کرنا شریف گھرانوں کے لیے

باعث ذلت تھا لیکن اب نئی پود کا نقطۂ نظر بدل چکا ہے۔ اب شریف زادیوں کا فلم میں کام کرنا باعث فخر ہے۔ جمیدہ اپنی موجودہ پوزیشن پر مطمئن اور نازاں نظر آتی ہے۔ وہ کہتی ہے۔

گرینڈ فادر اور ڈیڈی کی علالت کا مجھے افسوس ہے۔ مگر میں آرٹ کی خدمت کرنا چاہتی ہوں اور آرٹ کی خاطر بڑی سے بڑی قربانی دینے کے لئے تیار ہوں۔ ۹۰

قدروں کے پاسبان رفاقت حسین اپنی بوڑھی آنکھوں سے یہ سب کچھ دیکھتے ہیں۔

اس طرح اس ناولٹ میں ہندوستانی شو بزنس خصوصاً تھیٹر اور اس کا مخصوص کلچر اور یہ کلچر لوگوں کے ذہنوں پر کس طرح اثر انداز ہوا، سامنے آتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور بات جو سامنے آتی ہے وہ یہ کہ " وقت " اس کائنات کی اسٹیج کا اہم کردار ہے جو ہر ایک پر اثر انداز ہوتا ہے۔ جو سیاسی اور سماجی تبدیلیاں لاتا ہے جو قدروں کو بدل دیتا ہے۔ وقت کے اس نشیب و فراز کے نتیجے میں شاہی خاندان کے افراد "حقہ" اور " گڑگڑی " بن جاتے ہیں اور سید رفاقت حسین کی پوتی فلم کی ہیروئن دلربا۔

قرۃ العین حیدر کے فن پاروں کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان کے یہاں " اشیاء " کا بیان ملتا ہے جو کہ ہمارے کلاسیکی ادب کی اہم خصوصیت ہے۔ داستان، مثنوی، مرثیہ اور قصیدہ میں اشیاء کے نام اور ان کی خصوصیات کا ایک وافر ذخیرہ موجود ہے جبکہ آج اشیاء سے دلچسپی دن بدن کم ہوتی جارہی ہے اور مجرد تصورات زیادہ اہمیت اختیار کرتے جاتے ہیں۔ لیکن قرۃ العین حیدر صرف تصورات پیش نہیں کرتیں بلکہ اپنے فن پاروں میں وہ جس دور کو پیش کرتی ہیں اس دور کو از سر نو تخلیق کر دیتی ہیں۔ اس کے علاوہ وہ سیاسی تاریخ سے زیادہ اس دور کی کلچرل صورتحال کو گرفت میں لیتی ہیں اور اس کلچر کو صرف کرداروں کے ذریعے پیش نہیں کرتیں بلکہ مختلف اشیاء کو پیش کرکے حقیقی فضا کا احساس پیدا کر دیتی ہیں۔

یہ خصوصیت ان کے ناولٹ " دلربا " میں بہت اچھی طرح نمایاں ہوئی ہے۔ "دلربا" میں انھوں نے شو بزنس اور خصوصاً تھیٹر کی جو تصویر پیش کی ہے اس میں نہ صرف کردار اس تصویر کو سامنے لاتے ہیں بلکہ تھیٹر کے تمام لوازمات، پارسی ایکٹر کی زبان، اس زمانے کے مختلف ڈرامے جو تھیٹر میں پیش کئے گئے ان کا ذکر بلکہ تھیٹر کے گانوں کے بول بھی موجود ہیں جو اس زمانے میں مقبول ہوئے۔ اس طرح تھیٹر کی پوری تصویر اور اس کا کلچر سامنے آجاتا ہے جو مصنفہ کی تاریخ د

تہذیب سے دلچسپی کا مظہر ہے۔

اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو

"اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو" (۱۹۷۶ء) خانگیوں کی زندگی کے حوالے سے عورت کے اقتصادی اور سماجی استحصال کی کہانی ہے۔ یہ ناولٹ جہاں ایک طرف اس حقیقت کو پیش کرتا ہے کہ بدلتے ہوئے دور میں عورت کا استحصال مختلف طریقوں سے ہوتا رہا ہے، وہیں یہ حالات کے دھارے پر ابھرتی ڈوبتی ایک لڑکی (رشک قمر) کی داستان حیات بھی ہے۔ جس کی زندگی کا جو آغاز ہے وہی اس کا انجام بھی ہے اور درمیان میں جو کچھ بھی ہے وہ ایک فریب ہے یا محض ایک خواب۔

رشک قمر کا کنبہ دق زدہ خالہ، کانڑے خالو اور اپاہج بہن جمیلن پر مشتمل ہے۔ یہ لوگ مختلف جگہوں پر گھوم کر گا بجا کر اور تماشے دکھا کر اپنی زندگی بسر کرتے ہیں۔ جب یہ کنبہ لکھنؤ پہنچتا ہے تو ایک ڈپٹی صاحب کے شاگرد پیشے میں سکونت اختیار کرتا ہے۔ وہاں ڈپٹی صاحب کے صاحبزادے فرہاد میاں رشک قمر کے حسن اور اس کی آواز دونوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ فرہاد میاں کے توسط سے رشک قمر کی ملاقات ورما صاحب سے ہوتی ہے۔ ورما صاحب کے بعد رشک قمر مختلف لوگوں سے ملتی ہے انھیں میں ایک آغا شب آویز ہمدانی بھی تھا جس نے رشک قمر کو بڑے سبز باغ دکھائے۔ فرہاد میاں اور آغا شب آویز ہمدانی نے رشک قمر کا استحصال کیا۔ رشک قمر نے ہمدانی کی یاد اور اس کی نشانی ماہ پارہ کے سہارے زندگی کے سولہ سال اس کے انتظار میں کاٹے۔ اور ناامید ہو کر اس کی تلاش میں کراچی گئی۔ لیکن اس کے حصّے میں صرف مایوسیاں اور ناکامیاں ہی آئیں۔ وہ بیٹی جس کے مستقبل کی خاطر اس نے بڑے بڑے مصائب اٹھائے، در در کی ٹھوکریں کھائیں وہ کراچی کے انڈر ورلڈ میں کھوگئی۔ اور بیٹا بمبئی کے انڈر ورلڈ کا شکار ہوا۔ رشک قمر ناکام و نامراد واپس آئی لیکن اس کی اپاہج بہن جمیلن اس کا انتظار کرتے کرتے موت کی آغوش میں سوگئی۔ رشک قمر نے یہاں واپس آکر اپنی پچھلی زندگی میں لوٹنے کی کوشش کی۔ وہ اپنے ان پرانے شناساؤں سے ملی جو ایک زمانے میں اس کی راہ میں

آنکھیں بچھاتے تھے۔ لیکن اب جبکہ وہ حسن و جوانی دونوں کھو چکی تھی سب نے نگاہیں پھیر لیں۔ مجبوراً وہ جمیلن کے ٹھیکیدار سے چکن کاڑھنے کا کام منگواتی ہے اور ساری کھٹنوں پر پھیلا کر پھوٹ پھوٹ کر رو پڑتی ہے۔

اس طرح " اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو " وقت کے دھارے میں بہتی ہوئی ایک بدبخت لڑکی کی کہانی ہے جس نے زندہ رہنے کی جد وجہد میں سب کچھ گنوا دیا۔ فریب مسلسل کا شکار رہی اور جسے حالات نے پھر اسی کوچے میں لا پھینکا جہاں سے وہ زندگی کی تلاش میں نکلی تھی۔

جمیلن اس ناولٹ کا ایک اہم کردار ہے۔ یہ سوچتی ہوئی آنکھوں سے دنیا کی نیرنگیوں کو دیکھتی ہے اور وقت سے خوف زدہ ہوتی ہے۔ وہ کہتی ہے :

ہم نے زندگی میں کبھی سکھ چین دیکھا ہی نہیں، اب اچانک ہمارا ماحول بدلا ہے اس میں بھی کوئی دھوکہ نہ ہو۔ [۹۱]

اس نے زندگی کا زہر قطرہ قطرہ پیا ہے۔ اس زہر نے جہاں اس کے لہجے میں تلخی پیدا کی ہے وہیں زندگی کی بے رحم حقیقتوں پر سے نقاب بھی اٹھایا ہے کہ آج کے دور میں اخلاق، اصول اور مذہب سب کی اہمیت صرف باتوں تک محدود ہے۔

میں نے خالہ سے کہا۔ ہو جاؤ عیسائی خدا نہ یہاں ہے نہ وہاں کیا فرق پڑتا ہے؟ [۹۲]

جمیلن اپنی بہن رشک قمر سے جو آغا شب آویز ہمدانی کے عشق میں مبتلا ہو کر خلاؤں میں پرواز کر رہی ہے اس سے کہتی ہے :

بس ذرا یہ خیال رکھنا کہیں یہ بھی چونا نہ لگا جائیں۔ ایرانی ہے حد سے حد متع کر کے چھوڑ دے گا..... مگر وہ تمھیں کراچی یا لندن بلا کر شادی کرے گا یہ مجھے یقین نہیں آتا۔ [۹۳]

زندگی کی حقیقت کا عرفان رکھنے والی خود دار جمیلن حالات سے، زندگی سے سمجھوتہ نہیں کر پاتی اور موت کے اندھیرے میں کھو جاتی ہے۔

رشک قمر کی ماں اور اس کی خالہ کی زندگی پھر رشک قمر اور اس کی بیٹی کی زندگی یہ سب موجودہ معاشرتی اور معاشی نظام میں استحصال کے مسلسل عمل کی مثالیں ہیں۔

*

ہاؤسنگ سوسائٹی

" ہاؤسنگ سوسائٹی" کا موضوع تقسیم ہند سے پیدا ہونے والی اقتصادی اور سماجی صورتحال ہے۔ جس میں تہذیب و اقدار کی شکست و ریخت، جاگیردار طبقے کا زوال، نئے سرمایہ دار طبقے کا عروج اور پھر سب سے بڑھ کر استحصال جو اس سرمایہ دار طبقے نے ضمیر فروشی اور بے حسی کے ساتھ شروع کیا، سب ہی کچھ اس ناولٹ میں سمٹ آئے ہیں " ہاؤسنگ سوسائٹی" کا ایک کردار کہتا ہے:

> ماضی کی محل سرائیں جل کے راکھ ہوئیں مگر ابھی اسی ملبے کی بنیادوں پر دونوں ملکوں میں نئی بورژوازی کے نئے محل کھڑے ہوں گے۔ کل کے جاگیردار کی جگہ آج کا سرمایہ دار لے گا۔ ۹۵

سید جمشید علی اور سلمان " ہاؤسنگ سوسائٹی" کے دو اہم کردار ہیں۔ یہ دونوں علامتی کردار ہیں اور زندگی کے دو نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔ جمشید علی اس نو دولتے طبقے کی نمائندگی کرتا ہے جس کے پاس تقسیم کے بعد دولت آئی اور جس نے تمام اخلاقی اور سماجی اقدار سے منھ موڑ کر حصول زر اور زندگی کی مادی آسائشوں کو حاصل کرنا ہی مقصد حیات سمجھا اور بہت نچلی سطح پر اتر کر زندگی سے سمجھوتہ کرلیا۔

جمشید علی کی عمر کا ایک بڑا حصہ نہایت عسرت اور تنگ دستی میں گزرا۔ اس وقت وہ ایک غیور اور خوددار نوجوان تھا۔ لیکن حالات کی سنگینی نے اسے رفتہ رفتہ اکھڑ اور بے حس بنا دیا۔ وہ اپنی بیوی منظور النساء کو جو اس کی چچازاد بہن بھی تھی اور نہایت سادہ اور معصوم لڑکی تھی، طلاق دے دیتا ہے۔ منظور النساء ہندوستانی مسلمان عورت کی بے بسی، مظلومیت اور بے چارگی کا اکمل نمونہ ہے۔ جس نے پوری زندگی غربت میں اور دوسروں کی خدمت کرتے ہوئے گزاری لیکن خود ہمیشہ عزت اور محبت دونوں سے محروم رہی لیکن مرتے مرتے بھی سید جمشید علی کو معاف کر گئی۔

تقسیم کے بعد جمشید علی پاکستان جاتا ہے اور کراچی میں ایک دوست کے اشتراک سے بزنس شروع کرتا ہے۔ وہ بہت جلد ترقی کرکے کراچی کے اونچے سرمایہ دار طبقے میں شامل ہو جاتا ہے۔ اس کے والد سید اختر علی جنھوں نے ایک عمر خانقاہ میں عبادت کرتے گزاری تھی، وہ بہت جلد بزنس

اور نئی زندگی کے تمام نشیب و فراز سے واقف ہوجاتے ہیں۔

دوسری طرف سلمان ہے جو اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے والد کلکٹر ہیں۔ زندگی کی رعنائیاں اس کے قدموں میں بکھری پڑی ہیں لیکن وہ ان سب سے کنارہ کش ہوکر فیوڈل نظام کے خلاف آواز بلند کرتا ہے۔ طبقاتی تقسیم، ظلم اور بے انصافی سے لڑتا ہے کہ زندگی اس کے نزدیک ذاتی خوشیوں اور آسائشوں کا نام نہیں ہے بلکہ وہ ایک اجتماعی سکون اور خوشحالی کا متلاشی ہے۔ تقسیم کے بعد وہ پاکستان جاتا ہے۔ وہاں بھی اس کی سرگرمیاں جاری رہتی ہیں۔ بالآخر وہ قید کر لیا جاتا ہے۔ لیکن زمانے کی روش کو دیکھتے ہوئے بھی وہ اپنا نقطۂ نظر تبدیل نہیں کرپاتا اور جیل میں مارا جاتا ہے۔

چھوٹی بٹیا مرزا سلمان کی بہن ہیں۔ چھوٹی بٹیا کا بچپن نہایت ناز و نعم میں گزرا ہے۔ تقسیم کے وقت ملک میں پھیلتے ہوئے فرقہ وارانہ فسادات میں ان کی کوٹھی جلادی گئی۔ سارا اثاثہ لوٹ لیا گیا۔ یہ خاندان خانماں برباد ہوکر پہلے لاہور اور پھر وہاں سے کراچی جاتا ہے۔ اب چھوٹی بٹیا زندہ رہنے کی جدوجہد میں زمانے کے سرد و گرم سہنے پر مجبور ہوگئی۔ انھوں نے بی اے، اور بی ٹی کیا اور پھر ایک اسکول میں چھوٹی سی ملازمت کرلی۔ لیکن ہمیشہ اچھی ملازمت کی تلاش میں رہیں۔ اسی سلسلے میں ایک دن وہ ایک بڑی فرم میں انٹرویو دینے جاتی ہیں۔ وہ کمپنی سید جمشید علی کی ہے۔ سید جمشید علی اس بات سے لاعلم ہوتا ہے کہ چھوٹی بٹیا کس کی بیٹی ہے۔ وہ ان کے حسن اور چارمنگ شخصیت سے متاثر ہوکر فوراً پرسنل سکریٹری کی حیثیت سے ملازم رکھ لیتا ہے۔ حالات کے ہاتھوں مجبور ہوکر چھوٹی بٹیا کو یہ ملازمت نہ چاہتے ہوئے بھی قبول کرنا پڑتی ہے۔ چھوٹی بٹیا کا کردار تقسیم کے بعد تباہ ہونے والے اعلیٰ طبقے کی زبوں حالی کا اشاریہ ہے۔

اس ناولٹ میں ثریا بھی ایک اہم کردار ہے۔ ثریا عرف بسنتی بیگم جاگیردارانہ نظام کے استحصال کا شکار ہوچکی ہے۔ تیرہ سال کی عمر میں نواب بھورے نے اسے اغوا کروالیا تھا۔ نواب شمس آرا بیگم نے اس کی ماں بوٹا بیگم کی اس سلسلے میں کافی مدد کی لیکن اس کے بعد نواب شمس آرا بیگم کے صاحبزادے نے ثریا پر یہ دعویٰ کر دیا تھا کہ وہ اس کی بیوی ہے۔ اس وقت چھوٹی بٹیا کے والد کلکٹر صاحب کی خدمت میں مقدمہ پیش ہوا تھا اور کلکٹر صاحب نے اسی وقت سے ثریا اور اس کی ماں بوٹا بیگم کو اپنے سایۂ عاطفت میں لے لیا تھا۔ اور انھیں اپنے خاندان کے ساتھ الہ آباد میں رکھا تھا۔ وہیں ثریا تعلیم حاصل کرتی ہے۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد ایک آرٹ اسکول میں ٹیچر ہوجاتی ہے۔ اس کے بعد

کلکٹر صاحب کے گھر کی سکونت ترک کرکے ایک چھوٹا سا کرایہ کا مکان لے کر رہتی ہے اور چھوٹی بٹیا کے اکلوتے بھائی سلمان سے، جو ایک کمیونسٹ نوجوان تھا محبت کرتی ہے اور خود بھی اس پارٹی کے حلقے میں شامل ہوجاتی ہے۔ جب تقسیم ہند کا زمانہ آتا ہے اور سلمان پاکستان بھیج دیا جاتا ہے تو ثریا سلمان سے وعدہ کرتی ہے کہ وہ بھی بہت جلد پاکستان آجائے گی۔ کچھ عرصہ بعد وہ سلمان کی تلاش میں پہلے مشرقی پاکستان اور پھر کراچی پہنچتی ہے لیکن سلمان سے اس کی ملاقات نہیں ہوپاتی کیونکہ اب تک وہ جیل جاچکا تھا۔

اب ثریا کا نام ملک کے اچھے آرٹسٹوں کی صف میں آنے لگا۔ اس درمیان اس کا سابقہ سید جمشید علی سے پڑتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ وہ جمشید کے ذریعے نئی دنیا سے واقف ہونے لگتی ہے اور بالآخر سلمان کو بھول کر، اپنے تمام آئیڈیلیس سے منھ موڑ کر زمانے سے مصالحت کرلیتی ہے۔

ثریا کا کردار "آخر شب کے ہم سفر" کے کرداروں بالخصوص ریحان الدین احمد کی یاد دلاتا ہے۔ ابتدا میں ثریا سلمان کی صرف دوست اور محبوبہ ہی نہیں بلکہ اس کے لئے مشعلِ راہ تھی۔ لیکن ثریا سلمان کے ساتھ زیادہ دور تک نہیں جاسکی۔ نئی زندگی اور نئے حالات میں اس نے اپنے راستے الگ کرلئے اور زندگی کے ظاہری گلیمر میں کھوگئی۔ ثریا کو جمشید کے ساتھ رقص کرتے دیکھ کر چھوٹی بٹیا سوچتی ہیں:

> بھیّا آپ کے نام کی مالا جپتے جپتے برسوں کی قید کاٹنے چلے گئے۔ جب وہ قید تنہائی کی لمبی مدت کے بعد باہر نکلیں گے، ان کے بال سفید ہوں گے اور وہ بوڑھے ہوچکے ہوں گے، لیکن میرے بھیّا کبھی بوڑھے نہ ہوں گے۔ کبھی ہار نہ مانیں گے جبکہ آپ نے ثریا باجی اتنی آسانی سے ہار مان لی۔ آپ جنھوں نے بھیّا کو روشنی دی تھی، دل دیا تھا، ہمت دی تھی۔ ۹۵

اس طرح ان تمام کرداروں کے توسط سے مصنفہ نے اپنے موضوع کو پیش کیا ہے۔ ناولٹ کا آخری حصہ بہت اہم ہے جو خط کے پیرائے میں ہے۔ یہ خط سید جمشید علی چھوٹی بٹیا کو لکھتا ہے۔ اس وقت اسے معلوم ہوتا ہے کہ چھوٹی بٹیا دراصل کون ہے۔ یہ خط سید جمشید علی کے اعترافات کی دستاویز ہے جس میں اس نے اپنی شخصیت کو اجاگر کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> چھوٹی بٹیا کل رات میں نے بہت سے پوشیدہ ڈھانچے اپنی الماری سے نکالے

ان کو جھاڑا پونچھا اور انھیں الماری میں مقفل کر دیا۔ میں نے اپنی لاش کا خود پوسٹ مارٹم کیا اور زندگی کے مردہ خانے میں برف کی سلوں تلے دبا دیا اور آج میں وہی جمشید سید ہوں جس سے آپ پچھلے چار مہینے سے واقف ہیں..... چھوٹی بٹیا آپ کو اب معلوم ہو گیا ہے کہ میں ایک سیلف میڈ انسان ہوں اور میری زندگی کا سب سے بڑا مطمح نظر میرا ذاتی مفاد ہے۔ ۹۶

یہ اعتراف در اصل اس پورے سرمایہ دار طبقے کی روح کا نقشہ ہے۔

قرۃ العین حیدر کی تخلیقات کے اس تجزیاتی مطالعے کی روشنی میں بحیثیت مجموعی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر اپنے وقت کی سب سے قدآور اور اہم فکشن نگار ہیں ان کا یہ امتیاز صرف خواتین ادیباؤں کے مقابلے میں نہیں ہے بلکہ وہ اپنے مدمقابل مرد ادیبوں سے بھی کئی قدم آگے ہیں۔ ان کا ذہن انسائیکلو پیڈیائی ہے اور وہ اردو فکشن میں اس اعتبار سے منفرد مقام رکھتی ہیں کہ ان کا تعلق بنیادی طور پر دانشوری کی روایت سے ہے جس پر ہمیشہ سے مردوں کی اجارہ داری سمجھی جاتی رہی ہے۔

قرۃ العین حیدر کا خاص امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے عوامی مطالبوں کے آگے سر تسلیم خم نہیں کیا اور اپنی تخلیقات کو کمرشیل آرٹ بنانے سے گریز کیا۔ ان کا یہ اقدام ان کی شہرت کے راستے میں حائل نہیں ہوا کہ وہ آج بھی اردو فکشن کی سب سے معروف ادیبہ ہیں ہر چند کہ دوسرے فکشن نگاروں کے مقابلے میں ان کے قارئین کی تعداد کم ہے۔

قرۃ العین حیدر کا دوسرا امتیازی وصف اردو فکشن کو نئی فکری جہت اور جدید فنی تقاضوں سے روشناس کرانے کا ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے پہلی بار خواتین کرداروں کو ایک خود مختار اور آزاد حیثیت عطا کی ہے اور آزادیٔ نسواں کے پوپولر نعروں سے بلند ہو کر خواتین کرداروں کی ذہنی اور نفسی کائنات کی تہیں کھولی ہیں۔ ہم عصر خواتین ناول نگاروں نے قرۃ العین حیدر کی فکری جہت سے متاثر ہو کر جدید حسیت کے حامل خواتین کردار تخلیق کئے اور ان کی ذہنی اور نفسی زندگی کی چھان بین کی رہا قرۃ العین حیدر کا فنی طریقۂ کار تو اس بات میں کوئی شک نہیں کہ انھوں نے پورے اردو فکشن پر گہرا اثر مرتب کیا ہے۔

۶۔ خدیجہ مستور

آنگن

زمین

خدیجہ مستور

خدیجہ مستور نے دو ناول لکھے: "آنگن" اور "زمین"۔

آزادی کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں خدیجہ مستور کا "آنگن" (۱۹۶۲ء) ایک اہم ناول ہے۔ اس کی کہانی دوسری جنگِ عظیم، تحریکِ آزادی، برصغیر کی تقسیم اور تقسیم کے کچھ بعد تک کے زمانے پر محیط ہے۔ یہ پورا دور نہ صرف سیاسی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے بلکہ اس دوران برصغیر عظیم معاشرتی اور تہذیبی تبدیلیوں سے دوچار ہوا۔ اس تبدیلی کا رشتہ اس دور کی تعلیمی فضا اور سیاسی و انقلابی تحریکوں سے براہِ راست جڑا ہوا ہے۔

خدیجہ مستور نے "آنگن" میں ایک متوسط الحال خاندان کی کہانی کے ذریعے اس پورے دور کو ازسرِنو تخلیق کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول کے اس مجموعی پس منظر کو دیکھتے ہوئے بعض ادیبوں نے اس ناول کی ناکامیابی کی طرف اشارے کئے ہیں۔ سہیل بخاری لکھتے ہیں:

> کتاب میں ہندوستان کی سیاسی پارٹیوں اور کارکنوں کی سرگرمیوں کا بیان جا بجا ملتا ہے۔ اس کے باوجود جلسے جلوسوں کا جو تذکرہ کیا گیا ہے اس سے ہندوستان کی سیاسی حالت کی قرار واقعی تو کیا معمولی سی عکاسی بھی نہیں ہوتی...... کانگریس اور مسلم لیگ کے بارے میں انھوں نے کچھ ایسی سرسری باتیں کہی ہیں جن سے ان تحریکوں کی قوت کا پورا پورا احساس نہیں ہوتا۔ دراصل وہ سیاست سے الجھے بغیر ۴۷ء کے

انقلاب سے گزرنا چاہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے بیانات سے
غیر منقسم ہند کی سیاسی فضا سامنے نہیں آتی [۱]

ایک اور تبصرہ نگار اقبال مسعود لکھتے ہیں:

خدیجہ مستور نے ان محرکات پر قلم اٹھانے سے پہلے یہ غور کرنا ضروری نہیں سمجھا کہ ان کی واقفیت کا دامن اتنی وسعت بھی رکھتا ہے یا نہیں۔ سیاسی محرکات پر قلم اٹھانا ہر ناول نگار کے بس کا روگ نہیں۔ اس کے لیے صرف سنی سنائی باتیں اور اخبار کا مطالعہ کافی نہیں [۲]

اِن اعتراضات کا بنیادی سبب ناول میں پیش کی جانے والی کہانی کا تاریخی اور سیاسی پس منظر ہے جب کہ "آنگن" کو سیاسی ناول سمجھنا یا اس میں کسی گہرے سیاسی شعور کی تلاش بے معنی ہے۔ اس ناول کے ضمنی کردار یعنی عالیہ کے ابا، بڑے چچا اور بڑے چچا کا بیٹا جمیل ملک کی آزادی کے لیے سیاسی جد و جہد میں حصّہ لیتے نظر آتے ہیں لیکن یہ توقع رکھنا کہ ان کے ذریعے اس دور کی سیاست کی کوئی بصیرت افروز تصویر سامنے آئے گی صحیح نہیں۔ ان کرداروں کی سیاسی جد وجہد دراصل عوام کے اس جوش و خروش اور کوششوں کو سامنے لاتی ہے جو انھوں نے آزادی حاصل کرنے کے لیے اپنے اپنے نظریات کے مطابق کی۔ عالیہ کے ابا اور بڑے چچا ان افراد کی نمائندگی کرتے ہیں جنھوں نے اپنے گھریلو مسائل کو پس پشت ڈالا، اپنی اولاد کے مستقبل کی فکر نہ کی اور اس راہ میں اپنی جانیں قربان کیں صرف اس امید پر کہ آزادی کے چراغ ان کے آنگن میں بھی روشنی بکھیریں گے۔

اس دور میں آزادی کا مطالبہ، کانگریس اور مسلم لیگ کے نظریات اتنے عام ہو چکے تھے کہ ہر چھوٹا بڑا ان سے متاثر نظر آتا تھا۔ چھمی اور اس کے ساتھ محلے کے بچوں کی حرکات و سکنات اس جانب اشارہ کرتی ہیں۔ اس سیاسی پس منظر کو پیش کرنے سے ناول نگار کا مقصد سیاست کی تصویر پیش کرنا نہیں بلکہ یہ دکھانا ہے کہ اس عام سیاسی فضا نے عوام کی زندگی کو کس انداز میں متاثر کیا۔ اس طرح اس دور کی سیاست سے اس کا رشتہ ضرور ـــــ ہے لیکن یہ رشتہ ایک فن کار کا رشتہ ہے۔ سیاسی مدبّر یا صحافی کا نہیں۔ خدیجہ مستور نے اپنے ناول میں جنگِ آزادی تقسیمِ ہند

اور ترکِ وطن جیسے ہنگامی اور سیاسی موضوعات کو ایک فنی جہت عطا کی ہے ۔ کانگریس اور مسلم لیگ کی جدو جہد، ان کی جانفشانیاں، ان کی دشمنی سب کچھ — فن کارانہ حسن کے ساتھ اس چھوٹے سے کینوس پر ابھر کر سامنے آ گیا ہے ۔

اس پس منظر سے قطع نظر " آنگن " بنیادی طور پر ایک سماجی یا تہذیبی ناول ہے ۔ بدلتے ہوئے حالات نے ہندوستانی عوام کو اجتماعی اور انفرادی دونوں سطحوں پر متاثر کیا ۔ جہاں ایک طرف تاریخی اور سیاسی پر آشوب واقعات نے ہندوستان کے جاگیردار طبقے کو اقتصادی طور پر کمزور کر دیا وہیں دوسری طرف نئی زندگی کے تقاضوں کے زیر اثر قدروں میں تبدیلیاں پیدا ہوئیں جس کے نتیجے میں ایک مخصوص نظام کی شکست و ریخت سامنے آئی ؛ زمیندار طبقے کا زوال ہوا ۔ یہ تہذیبی زوال ایک تاریخی حقیقت ہے جسے متعدد فن کاروں نے مختلف انداز سے اپنے فن پاروں میں پیش کیا ہے اور اس زوال کے اسباب فراہم کرنے کی کوشش کی ہے ۔ " آنگن " بھی ایک فیملی ڈرامے کے توسط سے اس مخصوص تہذیب کے زوال کی داستان سناتا ہے ۔ یہاں اس زوال کے اسباب دو سطحوں پر سامنے آتے ہیں ۔ خارجی اور داخلی ۔ خارجی اسباب کہانی کے پس منظر کے طور پر ہیں جو تاریخی اور سیاسی واقعات کی صورت میں ظہور پذیر ہوتے ہیں ۔ اس زوال کا داخلی سبب پوری کہانی میں زیریں لہر کی طرح موجود ہے جہاں نئی زندگی کے تقاضوں اور پرانی روایات کا تصادم ہوتا ہے ، کرداروں کے باطن میں کرب اور بے چینی پرورش پاتی ہے شخصیتیں ٹوٹتی بکھرتی ہیں ۔

" آنگن " کی کہانی کا محور ایک بکھرا ہوا زمیندار گھرانہ ہے جو اس دور کے بیشتر زمیندار گھرانوں کی نمائندگی کرتا ہے ۔ ناول دو حصّوں میں تقسیم ہے ، ماضی اور حال ۔ ماضی کا حصّہ جو چند صفحات پر مشتمل ہے " فلیش بیک " میں پیش کیا گیا ہے ۔ یہ حصّہ " حال " یعنی ناول کی اصل کہانی کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے ۔ اسی بنیاد پر پورا ناول آگے بڑھتا ہے اور کہانی کو ایک واضح انجام تک پہنچاتا ہے ۔ اس حصّے کو عالیہ (جو ناول کا مرکزی کردار ہے) کی سوچوں میں " ماضی " کے نام سے بیان کیا گیا ہے ۔ اس ماضی میں تہمینہ کی موت اور صفدر کے خاندانی پس منظر کو خاص اہمیت حاصل ہے ۔ اس کے ساتھ ہی یہاں عالیہ کا بچپن اپنے تمام محسوسات

کے ساتھ موجود ہے۔ یہی بچپن عالیہ کے موجودہ کردار کی خصوصیات کا منبع ہے۔

ایک گھر ہے جس میں عالیہ اور تہمینہ دو بہنیں ہیں۔ تہمینہ اپنی پھوپھی کے بیٹے صفدر سے محبت کرتی ہے۔ صفدر عالیہ کے دادا کی زمین پر کام کرنے والے ایک غریب کسان کا بیٹا ہے۔ صفدر کی پیدائش کے بعد ہی اس کی ماں کا انتقال ہوجاتا ہے۔ اس لیے اس کی پرورش عالیہ کے گھر میں ہوتی ہے۔ عالیہ کے والد گرچہ انگریزوں کے خلاف ہیں لیکن معاشی ضرورتوں کے تحت ایک سرکاری دفتر میں ملازم ہیں۔ یہ ایک روشن خیال اور وسیع القلب انسان ہیں، انھیں اپنے بھانجے صفدر سے محبت بھی ہے۔ وہ اسے تعلیم حاصل کرنے کے لیے علی گڑھ بھیجتے ہیں اور عالیہ کی ماں کی مخالفت کے باوجود یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ تعلیم مکمل کر لینے کے بعد وہ صفدر کی شادی اپنی بیٹی تہمینہ سے کریں گے۔ تہمینہ کی والدہ زمیندارانہ مزاج کا جیتا جاگتا مرقع ہیں۔ وہ سب کچھ ختم ہوجانے کے بعد بھی اسی جاگیردارانہ راج پاٹ کے خواب دیکھتی ہیں اور جاگیر کے ختم ہوجانے کا ذمہ دار صفدر کے آبا و اجداد کو ٹھہراتی ہیں، لہذا صفدر سے ان کی نفرت لازمی ہے۔ وہ بار بار صفدر کی ماں کی کہانی سنا کر عالیہ اور تہمینہ کے دل میں صفدر کے لیے نفرت پیدا کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔

صفدر کی ماں کی کہانی کچھ اس طرح ہے کہ وہ اسی زمیندار گھرانے کی بیٹی تھی۔ وہ اپنی زمین پر کام کرنے والے ایک مزدور سے محبت کرتی ہے۔ جب اس کی مخالفت کی جاتی ہے تو وہ اس مزدور کے ساتھ فرار ہوجاتی ہے اور مختلف قسم کی تکلیفیں سہتے ہوئے صفدر کی پیدائش کے بعد مرجاتی ہے۔ اس حادثہ کا اس گھر پر زبردست اثر پڑتا ہے۔ زمیندار صاحب بیٹی کا غم برداشت نہیں کر پاتے اور اس کی موت کے چالیس دن بعد ہی دنیا سے رخصت ہوجاتے ہیں۔ ان کے تینوں بیٹے یعنی عالیہ کے والد، اس کے بڑے چچا اور منجھلے چچا جاگیریں بیچ کر اپنی ملازمتوں پر واپس چلے جاتے ہیں۔ چھوٹے چچا پہلے ہی خلافت تحریک میں شامل ہو کر گھر کو خیرباد کہہ چکے تھے۔ بہن کی موت کے بعد صفدر کو عالیہ کے والد اپنے گھر لا کر پال لیتے ہیں۔

صفدر کے اس خاندانی پس منظر کو عالیہ کی والدہ اس لیے سناتی ہیں کہ وہ نہیں چاہتیں

کہ خاندانی طور پر مشتبہ فرد سے ان کی بیٹی بیاہ دی جائے لہٰذا وہ اپنے غم و غصّے کا اظہار کرتے ہوئے یہ فیصلہ سنا دیتی ہیں کہ :

> صفدر اس گھر میں دولھا بن کر اسی وقت آئے گا جب میری لاش نکل جائے گی ...... ہائے ان کا تو دماغ خراب ہوگیا ہے یہ اس شخص سے شادی کریں گے جس کے باپ دادا نے خاندانی عزّت لوٹ لی۔ میرا راج پاٹ چھین لیا۔ ۳۱

صفدر گھر کی اس صورت حال سے ناواقف نہیں۔ وہ تہمینہ سے محبت کرنے کے باوجود علی گڑھ جانے کے بعد اس گھر سے رشتہ منقطع کرلیتا ہے۔ تہمینہ کی والدہ تہمینہ کے لیے اس کے بڑے چچا کے بیٹے جمیل کا رشتہ منظور کرلیتی ہیں۔ گھر میں شادی کی تیاریاں شروع ہوجاتی ہیں لیکن تہمینہ صفدر کے علاوہ کسی اور کے ساتھ زندگی گذارنے پر آمادہ نہیں ہوتی اور بالآخر خودکشی کرلیتی ہے۔ تہمینہ کی کہانی کے ساتھ ساتھ اس کی پڑوسن کسم کی کہانی بھی سامنے آتی ہے۔ کسم پندرہ سال کی عمر میں بیوہ ہوجاتی ہے اور تمام ارمانوں کے باوجود بیوگی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہوتی ہے کہ اس سماج میں بیوہ کی شادی چاہے وہ کتنی ہی کم عمر کیوں نہ ہو، نہیں ہوسکتی۔ کسم ایک دن کسی شخص کے ساتھ گھر سے فرار اختیار کرتی ہے لیکن وہ شخص اسے دھوکا دے جاتا ہے۔ وہ گھر واپس آتی ہے لیکن اب اس کے لیے اس سماج میں زندہ رہنا موت سے زیادہ مشکل تھا۔ لہٰذا وہ بھی خودکشی کرلیتی ہے۔

یہ کہانی اس نظام اور سماجی صورتِ حال کو پیش کرتی ہے جہاں روایت اور خاندانی وقار پر جذبے قربان کر دیے جاتے ہیں۔ لہٰذا اس نظام میں جب روایت اور رومان کا تصادم ہوتا ہے تو حسّاس انسان بالخصوص عورتیں اس تصادم سے زیادہ اثر قبول کرتی ہیں یا ان کی زندگی پر اس کا اثر زیادہ پڑتا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ان کی یہی حسّاس فطرت انھیں بزدل بناتی ہے یا غلط راستے پر لے جاتی ہے اور اس کے نتیجے میں پیدا شدہ عمل نہ صرف المناک بلکہ غیر سماجی (ANTI SOCIAL) بھی ہوتا ہے۔ رومان اور

خاندانی وقار یا روایت کا یہ تصادم اس نظام میں ایک مسلسل عمل ہے ۔ عالیہ کی پھوپھی سلمیٰ کی کہانی اور پھر کسم اور تہمینہ کی خودکشی یہ تمام غیر سماجی عمل اسی تصادم کے نتائج ہیں ۔

غرض کہ یہ پوری صورت حال جو اس گھر کا ماضی ہے ناول کے مرکزی کردار عالیہ کی کردار سازی اور شخصیت کی تعمیر میں اہم رول ادا کرتی ہے ۔ عالیہ کی یہی حسّیت (SENSIBILITY) مستقبل میں اس کے لیے عذاب بن جاتی ہے ۔ یہ کہانی کچھ اس طرح آگے بڑھتی ہے :

جب عالیہ کے ابا ایک انگریز افسر کے اقدام قتل کے سلسلے میں جیل چلے جاتے ہیں تو عالیہ اور اس کی ماں کی کفالت کی ذمہ داری بڑے چچا پر آجاتی ہے وہ انھیں اپنے گھر لے آتے ہیں ۔ یہاں سے کہانی زمانہ "حال" میں وقوع پذیر ہوتی ہے ۔ بڑے چچا کانگریسی ہیں اور وطن کی آزادی کے لیے کوشاں ۔ معاش کا ذریعہ دو دکانیں ہیں جن کی آمدنی کا بڑا حصہ سیاست کی نذر ہو جاتا ہے ۔ گھر کی اقتصادی حالت خراب ہو گئی ہے ۔ بڑی چچی گھر کی بگڑتی ہوئی حالت سے پریشان بھی ہیں لیکن شوہر کی سیاسی سرگرمیوں میں حائل نہیں ہوتیں ۔ جمیل بھیا اس گھر کے بڑے لڑکے ہیں جنھوں نے بڑی مشکلوں سے بی ۔ اے پاس کر لیا ہے اب روز گار کی تلاش میں سرگرداں ہیں اور مسلم لیگ میں دلچسپی رکھتے ہیں ۔ لہٰذا اس سیاست میں نہ صرف گھر کو اقتصادی طور پر کمزور کر دیا ہے بلکہ نظریات کا فرق باپ بیٹوں کے درمیان دیوار بن جاتا ہے ۔

اس گھر میں چھمی بھی ہے جو اس ناول کا سب سے دلچسپ اور خوبصورت کردار ہے ۔ یہ عالیہ کے منجھلے چچا کی لڑکی ہے ۔ جنھوں نے اس کی ماں کے مرنے کے بعد کئی شادیاں کی ہیں ۔ چھمی اپنی ماں کی موت کے بعد سے بڑے چچا کے گھر ہی رہتی ہے اور اس گھر میں ایک خود رَو پودے کی طرح پرورش پاتی ہے ۔ وہ بے باک طبیعت رکھتی ہے ، اس کی فطرت میں عالیہ کی طرح پیچیدگی اور تہ داری نہیں وہ زندگی اور اس کے تمام علائم کو براہ راست انداز میں دیکھنے اور برتنے کی عادی ہے ۔ اس کے تمام احساسات و جذبات اور اقدام میں فطری معصومیت ہے ۔ وہ جمیل سے محبت کرتی ہے اور اس کے لیے ہر طرح کی قربانی دینے کو تیار رہتی ہے ۔ جب اس گھر میں عالیہ آجاتی ہے اور جمیل چھمی کو

نظرانداز کر کے عالیہ میں دلچسپی لیتا ہے تو وہ نہ تو احساس کمتری کا شکار ہوتی ہے اور نہ غم و غصے میں خودکشی کرتی ہے۔ بلکہ اس کی باغی فطرت دوسرا ہی رویہ اختیار کرتی ہے۔

"بھئی جو ہم سے محبت کرے گا ہم اس سے محبت کریں گے یہ تو
بدلہ ہے اس ہاتھ دے اس ہاتھ لے۔" ۴۹

وہ جمیل سے مایوس ہو کر منظور سے محبت کرتی ہے لیکن منظور سے اس کی محبت دراصل محبت نہ تھی بلکہ یہ ایک نفسیاتی انتقام تھا جو وہ جمیل سے لے رہی تھی۔ جب جمیل اور منظور دونوں ہی جنگ پر چلے جاتے ہیں اور چھمی کی شادی ہونے لگتی ہے تو وہ خلاف توقع بڑی خاموشی سے تیار ہو جاتی ہے۔ دو جذباتی ناکامیوں کے بعد ایسا لگتا ہے جیسے چھمی کی باغی فطرت سو گئی ہو لیکن جب ملک آزاد ہو جاتا ہے اور اس کا شوہر اور سسرال والے پاکستان جانے لگتے ہیں تو وہی چھمی جو پاکستان کے لیے جان دیا کرتی تھی اور اپنی طفلانہ سطح پر مسلم لیگ کے جلسے منعقد کروایا کرتی تھی وہاں جانے سے انکار کر دیتی ہے اور صرف جمیل کے قریب رہنے کی خاطر سسرال والوں سے لڑ جھگڑ کر طلاق لے لیتی ہے۔ چھمی کی شادی ضرور ہو گئی تھی لیکن اس کے اندر کی عورت ہمیشہ جمیل کو چاہتی رہی جس کا اظہار وہ عالیہ کے نام خط میں کرتی ہے:

"بجیا اب آپ کو یہ بھی بتا دوں کہ میں اسی لیے پاکستان نہیں گئی تھی۔ وہ ظالم
مجھے اتنی دور لے جا رہے تھے جہاں سے پلٹ کر میں جمیل کو نہ دیکھ سکتی۔ وہ
ظالم لوگ مجھ سے سب کچھ چھینے لے رہے تھے۔" ۵۰

ناول میں چھمی کا کردار نمائندہ کردار کی حیثیت سے سامنے نہیں آتا۔ وہ ایک انوکھا اور منفرد کردار ہے۔ اس کی انفرادیت کی تعمیر میں اس کے مخصوص ماحول کا بھی تھوڑا سا حصہ ہے۔ والدین کی شفقت و محبت سے ناآشنا تعلیم سے محروم، محبت و توجہ کی متلاشی لڑکی ہے۔ چھمی کی شخصیت "ٹیڑھی لکیر" کی "شمن" کی یاد دلاتی ہے۔ شمن کا یہی ماحول نفسیاتی طور پر اس کی شخصیت میں ٹیڑھا پن پیدا کر دیتا ہے لیکن چھمی اپنی ذہانت اور بیباکی کے سبب کسی بڑی نفسیاتی الجھن کا شکار نہیں ہوتی۔ وہ تمام الجھنوں اور پریشانیوں کے باوجود

جینے کی کوئی ہموار راہ نکال ہی لیتی ہے۔

عالیہ اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ اس کردار کے اندر بجائے خود موضوع بننے کی صلاحیت موجود ہے۔ یہ ایک تعلیم یافتہ اور باشعور لڑکی ہے۔ وقت اور حالات کے تمام پیچ وخم پر اس کی گہری نظر ہے۔ جس ماحول میں وہ زندہ ہے اس کے تمام نشیب و فراز سے واقف ہے۔ وہ اپنے پورے خاندانی ماحول سے غیر مطمئن اور بیزار ہے لیکن اس کے اندر بغاوت یا احتجاج کی قوت نہیں ہے۔ وہ اپنے خیالات لوگوں کے سامنے پیش کرنا چاہتی ہے لیکن اس کا شعور اسے خاموش رہنے پر مجبور کرتا ہے۔ وہ کوئی فیصلہ کرنا چاہتی ہے لیکن تذبذب کے عالم میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ اس کی وجہ دراصل اس کی ذکی الحس طبیعت ہے۔ وہ ایک تیز اور حساس ذہن کی مالک ضرور ہے لیکن کوئی عملی قدم اٹھانے سے قاصر ہے۔ بچپن میں گھریلو ماحول کی کشیدگی اور پھر حالات کی ستم ظریفی نے اس کے اندر عدم تحفظ کا احساس اور عدم اعتماد کی فضا پیدا کر دی ہے۔ کسم اور تہمینہ کی خودکشی، ابا اور بڑے چچا کی سیاست اور گھر سے بے توجہی، اماں کی جاگیردارانہ ہوس، چھمی کی جاں نثاری، چچی کی تڑپتی ہوئی ممتا، جمیل کی محبت کے بدلتے ہوئے مراکز، کریمن بوا کی ماضی پرستی، ناکردہ گناہوں کی سزا جھیلتا ہوا اسرار میاں کا لرزہ خیز وجود یہ سب اس کی نظروں میں سوالیہ نشان بن کر ابھرتے ہیں۔ وہ ان سب کے بارے میں سوچتی ہے، محسوس کرتی ہے لیکن اپنے ذہن میں پیدا ہونے والے ردعمل کو ظاہر نہیں کرتی۔ اسے خوف ہے کہ اگر اس نے احتجاج یا اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا تو جانے اس گھر میں کیسا فساد برپا ہو جائے۔ یا کسی کے دل کو تکلیف پہنچ جائے۔ وہ اپنے ابا کو سیاست سے باز رکھنا چاہتی ہے اس لیے کہ اسے ان کی توجہ اور تحفظ کی ضرورت ہے۔ لیکن وہ ابا سے ایک لفظ بھی نہیں بول سکتی۔ بچپن میں صفدر کے ساتھ اور اب اسرار میاں کے ساتھ غیر انسانی سلوک دیکھ کر اس کا دل چاہتا ہے کہ وہ ان سے ہمدردی کرے لیکن وہ ایسا نہیں کر پاتی۔ اسے خوف ہے کہ اگر اس نے یہ سب کیا تو اماں ناراض ہو جائیں گی اور وہ ان کا دل دکھانا نہیں چاہتی۔ وہ اپنی اس خواہش کا چپکے سے گلا گھونٹ دیتی ہے۔

وہ دل ہی دل میں اسرار میاں کی عزت کرتی ہے۔ جب کبھی مسلم لیگ کی حمایت میں بچوں کا جلوس نکلواتی ہے اور گھر میں بچوں کو جمع کر کے مسلم لیگ کا جلسہ منعقد کرتی ہے تو عالیہ اسے سمجھاتی ہے کہ :

"بڑے چچا ناراض جو ہوں گے، تم دل سے رہو نہ مسلم لیگی"

عالیہ اپنے تمام نظریات اور احساسات اور جذبات اپنے دل ہی میں چھپائے رہتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ ایک سہمی ہوئی کنفیوزڈ اور ناآسودہ روح ہے۔ اسے خود پتہ نہیں کہ وہ کیا چاہتی ہے۔ یہاں تک کہ جب جمیل اس کے سامنے اظہار محبت کرتا ہے کہ تو وہ فیصلہ نہیں کرپاتی کہ اسے کیا کرنا ہے، آیا وہ جمیل کو ٹھکرا دے یا اسے قبول کرلے۔ اس کے ذہن کے تمام بھوت منھ پھاڑ کر اس کے سامنے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ اس نے محبت کی خوں آشامیوں کی ایک مسلسل روایت دیکھی ہے۔ سلمہ پھوپی، کسم دیدی اور تہمینہ آپا کا انجام دیکھا ہے۔ اسے خوف ہے کہ کہیں کبھی بھی اس طرح کی کوئی حرکت نہ کر بیٹھے۔ اس کے علاوہ ابا اور چچا کی سیاست کی تباہ کاریاں بھی سامنے ہیں۔ جمیل بھی تو اسی ڈگر کا راہی ہے۔ ان تمام باتوں کے پیش نظر وہ جمیل کے اظہار پر انکار تو ضرور کرتی ہے لیکن اس کی آواز میں لرزش ہے۔ عالیہ کے تمام تحفظات کے باوجود جمیل اس کے دل میں اپنے لیے تھوڑی سی جگہ بنا ہی لیتا ہے۔ اگرچہ وہ شعوری طور پر اس جذبے سے نفرت کرنے کی کوشش کرتی ہے، اس کے باوجود جمیل کو ٹھکراتی نہیں۔ اکثر وہ اس جذبے کی گہرائی میں ڈوب سی جاتی لیکن فوراً اس کا شعور احساس دلا دیتا اور وہ ڈوبتے ڈوبتے ابھر جاتی۔

"جمیل بھیا کی آنکھوں میں ایسا دکھ تھا کہ وہ ڈوب کر رہ گئی۔ اس نے دونوں ہاتھوں سے دوپٹے کو اس طرح تان لیا جیسے اب سر پر ڈال لے گی۔ وہ اس وقت تو جمیل بھیا کی فرمائش ضرور پوری کر دے گی۔ جمیل بھیا اسے کس شوق سے دیکھ رہے تھے۔ پھر وہ ایک دم جیسے چونک پڑی۔ اس نے دوپٹے کو لپیٹ کر ایک طرف رکھ دیا اور پھر ادھر اُدھر دیکھنے لگی اگر آج اس نے یہ دوپٹہ اوڑھ لیا ہوتا تو پھر یہی دوپٹہ گھونگھٹ بن جاتا۔ وہ اس گھونگھٹ کو کبھی نہ اٹھا سکتی۔ یہ گھونگھٹ پردہ بن کر اس کی آنکھوں پر پڑ جاتا۔ اس گھر

یں ایک اور بڑی بچی زندگی کی راہ پر بھٹکنے کے لیے جنم لے لیتی اور پھر ملک آزاد ہو جاتا رہتا۔ ۵۶

لیکن ایسا نہیں تھا کہ عالیہ جمیل سے اس بنا پر نفرت کرتی ہے یا بڑے چچا اور ابا سے ناراض ہو کہ اس سیاست نے ان کے گھروں کو تباہ کر دیا، بلکہ اس کا یقین تھا کہ ایسے لوگ کسی سے محبت نہیں کرتے۔

اس کا دل ان کتابوں کے ہر اس کردار سے ہمدردی رکھتا تھا جنھوں نے آزادی اور انسان کی فلاح و بہبود کے لیے گولیاں کھائیں۔ مگر وہ ان سے خوف بھی محسوس کرتی تھی۔

اسے یقین تھا ایسے لوگ کسی سے محبت نہیں کرتے۔ یہ لوگ شادیاں کرتے ہیں بچے ہوتے ہیں اور تباہ کر دیتے ہیں۔ ان کا اپنا گھر دنیا کے کسی حصے میں نہیں ہوتا۔ ۵۷

پاکستان بن جانے کے بعد عالیہ اپنی مرضی کے خلاف پاکستان جاتی ہے۔ وہاں اسے چھمی کا خط ملتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ چھمی کی شادی جمیل سے ہو گئی ہے۔ یہ خبر پڑھ کر اس کے دل میں ایک نامعلوم سی چبھن ہوتی ہے۔ لیکن وہ شعوری طور پر خوش ہونے کی کوشش کرتی ہے۔

" بڑا اچھا ہوا، چھمی کی زندگی بن گئی "۔ اس نے ایسی آواز میں کہا جو اس کی اپنی نہیں تھی۔ ۵۸

پاکستان آکر عالیہ ایک اسکول میں ٹیچر ہو جاتی ہے۔ اب اسے ایک بوجھل سی اکتا دینے والی زندگی بسر کرنا پڑتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اس کی زندگی پر خزاں کے سائے لمبے ہوتے جا رہے ہیں۔ اب وہ تھک چکی ہے اور کسی سہارے کی تلاش میں ہے۔ اس وقت عالیہ کے اندر تھوڑی سی خود اعتمادی اور فیصلہ کرنے کی قوت بھی پیدا ہوتی ہے۔ وہ اپنی مرضی کے مطابق زندگی گزارنے کی کوشش کرتی نظر آتی ہے۔

اچانک ایک دن عالیہ کی ملاقات صفدر سے ہوتی ہے۔ اس کے ذہن میں صفدر کی تمام محرومیاں اور صعوبتیں تازہ ہو جاتی ہیں۔ اس کے اتنا کہنے پر کہ وہ بڑی ہو کر بالکل تہمینہ جیسی لگتی ہے اس لیے وہ اسے اپنانا چاہتا ہے، فوراً تیار ہو جاتی ہے اور زندگی میں پہلی بار ماں کے سامنے کوئی جرأت مندانہ قدم اٹھاتی ہے۔ لیکن جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ صفدر نے بہت نچلی سطح پر اتر کر زندگی سے سمجھوتہ کر لیا ہے تو وہ اپنا فیصلہ بدل دیتی ہے۔ اس اعتماد کے ٹوٹنے پر اس کا پورا وجود متزلزل ہو جاتا ہے۔ اس وقت وہ حقیقی تھکن اور تنہائی محسوس کرتی

ہے۔ ایسے میں اسے چھمی یاد آتی ہے۔ چھمی، جو جمیل کو پاچکی ہے۔ اب عالیہ کو اپنی شکست کا احساس ہوتا ہے۔

"جب وہ اپنے کمرے میں بے سدھ پڑی تھی تو ایسا محسوس ہو رہا تھا کہ چھمی اس کے سینے پر دھم دھم کرتی گزر گئی۔ میں نے آپ کو ہرا دیا بجیا۔ میں نے آپ کو ہرا دیا بجیا۔ اس نے اپنے دونوں ہاتھ سینے پر باندھ لئے۔" ۵۹

اس المیاتی انجام کی وجہ عالیہ کی حساسیت ہے۔ وہ جدید دور کے متوسط طبقے کی ایک حساس لڑکی کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ جس کی ذکی الحسی بالآخر اسے تنہا کر دیتی ہے۔ یہی تنہائی اس کی شکست بھی ہے اور شاید اس کا آئیڈیل بھی۔ عالیہ کے کردار کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے قرۃ العین حیدر کے ناول "میرے بھی صنم خانے" کی رخشندہ اور "آگ کا دریا" کے آخری دور کی چمپا یاد آتی ہے۔ عالیہ رخشندہ اور چمپا کے عہد سے تو تعلق رکھتی ہی ہے، ذہن و احساس اور حالات یا تقدیر کی سطح پر بھی ان سے مماثلت رکھتی ہے۔ "میرے صنم خانے" کے اختتام کی طرح "آنگن" بھی عالیہ کی تنہائی کے ساتھ ختم ہوتا ہے۔

ناول کے ثانوی کرداروں میں اسرار میاں کا کردار خاصا اہم ہے۔ وہ جاگیردارانہ نظام کی مکروہ نشانی کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ وہ اس مخلوق کی نمائندگی کرتے ہیں جو نوابوں اور جاگیرداروں کی عیاشیوں کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے، اور ان کی تمام تر خدمت گزاریوں کے باوجود ذلت کی زندگی گزارتی ہے۔ اس نمائندگی کے ساتھ ساتھ اسرار میاں ایک انفرادی وجود کے ساتھ بھی ابھرتے ہیں جو انسانیت، فرض اور محبت کا پیکر ہے۔ ان کے ادھورے جملے اور رٹے ہوئے جملے۔ "کریمن بوا اگر سب لوگ کھا چکے ہوں تو ..... اگر سب لوگ چائے پی چکے ہوں تو" اس ٹوٹتے ہوئے نظام کا مرثیہ معلوم ہوتے ہیں۔

گرچہ "آنگن" ایک تہذیبی اور معاشرتی ناول ہے۔ اس میں پیش کئے گئے کردار اپنے عہد کے نمائندہ کردار ہیں لیکن جن کرداروں کے ذریعہ عہد کو پیش کیا گیا ہے ان میں عالیہ اور بالخصوص چھمی اپنی بعض خصوصیات کے سبب انوکھے اور منفرد کردار بن گئے ہیں۔ اور محض نمائندگی سے بلند ہو کر اپنی علیحدہ شناخت رکھتے ہیں۔ چھمی کا کردار "ٹیڑھی لکیر" کی "شمن" کی طرح منفرد ہے۔ اس کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ وہ عام گھریلو خواتین کے

مزاج سے الگ اپنا ایک مخصوص مزاج رکھتی ہے، سمجھوتہ نہ کرنے والا مزاج۔ اس کی بے باکی اور انٹلیکچوئل بیک گراؤنڈ کے بغیر مسلم لیگ سے دلچسپی رکھنا۔ گویا وہ سارے اقدام جو وہ اپنے اندر کی آواز کے مطابق کرتی ہے اسے عام لڑکیوں سے منفرد بناتے ہیں۔ یہاں تک کہ اس کا اپنے شوہر کے ساتھ پاکستان نہ جانا اس کی مخصوص باغی فطرت کا آئینہ دار ہے۔ یہی خصوصیت چھمی کو عالیہ کے مدمقابل ایک فعال کردار (ACTIVE) کے روپ میں سامنے لاتی ہے جب کہ عالیہ چھمی کے مقابلے میں مجہول (PASSIVE) ہے۔

جہاں تک پلاٹ کا تعلق ہے "آنگن" ایک روایتی پلاٹ کی نمائندگی کرتا ہے جس میں —— ابتدا، عروج اور انجام کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ واقعات کے تانے بانے اس طرح ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں کہ کہیں بھی غیر منطقیت کا احساس نہیں ہوتا۔ لیکن ناول کے آخر میں چند واقعات بڑی تیزی سے اور بہت ڈرامائی انداز میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ مثلاً شکیل کا اور صفدر کا عالیہ سے پاکستان میں ملنا۔ شکیل اور صفدر درمیان سے بالکل غائب ہو گئے تھے اور اچانک بدلی ہوئی شخصیت کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ ان کرداروں کی حرکات و اعمال غیر فطری تو نہیں لیکن تھوڑے سے مصنوعی ضرور لگتے ہیں۔

کہانی کی پیش کش کا انداز بیانیہ ہے جس میں کہانی کا بیشتر حصہ سہمہ میں راوی کی زبانی ہے۔ بعض جگہوں پر ناول کے کردار بھی —— راوی بن جاتے ہیں۔ مثلاً صفدر کی ماں کی کہانی جو ناول کا ایک اہم حصہ ہے وہ عالیہ کی ماں سناتی ہے۔ جیساکہ پہلے بتایا جا چکا ہے ناول دو حصوں میں تقسیم ہے۔ ماضی اور حال۔ ماضی کا حصہ ناول کے مرکزی کردار عالیہ کی سوچوں میں پیش کیا گیا ہے اور یہی حصہ "حال" کی کہانی کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے۔ "ماضی" اور پھر "حال" کے شروع میں ہی ہم تقریباً تمام کرداروں کی شخصیت سے واقف ہو جاتے ہیں۔ اس کے بعد کہانی کے دو اہم کردار چھمی اور عالیہ کے کرداروں کی مختلف سطحیں، چھوٹے چھوٹے واقعات اور روزمرہ زندگی کی مصروفیات کے ذریعے سامنے آتی رہتی ہیں۔ اس سلسلے میں خدیجہ مستور نے مکالموں سے بہت زیادہ کام لیا ہے۔ ان کے مکالمے برجستہ ہیں اور ساتھ ہی کرداروں کی ذہنی اور جذباتی صورت حال کو ان کے مکمل رنگ و آہنگ کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔

چھمی کے چبھتے ہوئے جملے، کریمن بوا کا ماضی کی دہائی دیتا ہوا لہجہ، جمیل کے اشاراتی الفاظ ان کی شخصیتوں کے تمام پیچ و خم کے آئینے ہیں۔

خدیجہ مستور کی فضا آفرینی اپنے مختصر سے کینوس پر خوبصورت ہے۔ انھوں نے اپنے موضوع کو پیش کرنے کے لیے ایک گھر کے ماحول کی تشکیل کی ہے۔ وہ گھر ان کے بیانیہ کی قوت اور جزئیات نگاری کے زیر اثر زندہ ہو کر سامنے آ گیا ہے۔

ناول نگار نے کہیں کہیں کسی مخصوص فضا کو پیش کرتے ہوئے موسم اور اس وقت کی کیفیات کو بھی پیش کیا ہے۔ ایسا اس وقت زیادہ ہوا ہے جب وہ عالیہ کی سوچ کی لہروں کو پیش کرتی ہیں۔ اس وقت کا ماحول کردار کی ذہنی کیفیات کو اجاگر کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ مثلاً ناول کی ابتدا جہاں عالیہ کا بچپن اس کی یادوں میں پیش کیا گیا ہے، اس طرح ہوتی ہے۔

"سردیوں کی رات کتنی جلدی سنسان ہو جاتی ہے۔ آج بھی شام سے بادل چھا گئے تھے۔ خنکی بڑھ گئی تھی۔ کھڑکی کے پاس لگے ہوئے بجلی کے کھمبے کا بلب خاموشی سے جل رہا تھا۔ گلی کے اس پار اسکول کی ادھ بنی عمارت کے قریب درختوں کے جھنڈ سے اُلّو بولنے کی آواز آرہی تھی۔ اس کی آواز کی نحوست رات کو اور بھی سنسان کیے جا رہی تھی۔" [۵۱]

ناول کی زبان سلیس، عام فہم اور روزمرّہ بول چال سے قریب ہے۔ کہیں کہیں تشبیہہ اور استعارے کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ ان کی تشبیہیں اور استعارے صرف زبان میں حسن پیدا نہیں کرتے بلکہ فضا اور شے کی کیفیت کو روشن کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

۱۔ ننھے ننھے گورے پاؤں چاند کے دو ٹکڑے معلوم ہو رہے تھے۔

۲۔ آپا بلبلوں جیسی چال سے آئیں۔

۳۔ بڑی چچی مئی جون کی پیاسی چڑیا کی طرح نظر آرہی تھیں۔

۴۔ کوئی کسی کو نہ چھیڑتا سب ٹھہرے ہوئے تالاب کی طرح پرسکون تھے۔

۵۔ ان دنوں گھر کی فضا میں چاندنی کی ٹھنڈک محسوس ہوتی۔

مذکورہ خصوصیات کے سبب خدیجہ مستور کا ناول "آنگن" اردو کے اہم ناولوں کی فہرست میں آتا ہے۔

زمین

"زمین" (۱۹۸۴ء) خدیجہ مستور کا دوسرا اور آخری ناول ہے، جو ان کے انتقال کے بعد شایع ہوا۔ "زمین" کی کہانی کی ابتدا برصغیر کی تقسیم کے بعد پاکستان میں مہاجرین کے ایک کیمپ سے ہوتی ہے۔ جس میں ہزاروں مہاجرین کے ساتھ ساجدہ نام کی ایک لڑکی اپنے ضعیف العمر اور بیمار باپ کے ساتھ مقیم ہے۔ ایک دن کیمپ میں ہی ساجدہ کے والد کا انتقال ہو جاتا ہے اور وہ دنیا میں بالکل اکیلی رہ جاتی ہے۔ ایسے میں وہ اپنے محبوب صلاح الدین کو یاد کرتی ہے جس نے اس سے وعدہ کیا تھا کہ وہ اسے پاکستان میں کہیں نہ کہیں ڈھونڈ لے گا۔ ساجدہ کے والد کے انتقال کے بعد ناظم جس سے ساجدہ کی ملاقات کیمپ میں اس کے والد کی زندگی میں ہوئی تھی، اپنی رشتے کی بہن سلیمہ کے ساتھ آکر، اسے اپنے گھر لے جاتا ہے۔ گرچہ ساجدہ فسادات اور اس دور کی تمام صورت حال کے متعلق ناظم کی طنزیہ گفتگو سن کر اسے ایک ظالم انسان سمجھتی تھی۔ لیکن وہ اپنے حالات اور سلیمہ کے اصرار سے مجبور ہو کر ان کے ساتھ چلی جاتی ہے۔ اس گھر میں ناظم اس کا بھائی کاظم اور باپ (جنھیں سب لوگ مالک کہتے ہیں) اور ہاں ہیں۔ ان کے علاوہ اس گھر میں اور بھی کئی افراد ہیں۔ سلیمہ اور اس کی ماں جو گھر میں خالہ بی کے نام سے جانی جاتی ہیں۔ یہ ناظم کی ماں کی رشتہ کی بہن ہیں، جن کے بیوہ ہو جانے کے بعد ناظم کے باپ ایک بچی سلیمہ کے ساتھ انھیں اپنے گھر لے آتے ہیں۔ مالک ایک زمانے میں سلیمہ کی ماں کے عاشق تھے اور آج بھی ان کی محبت کا دم بھرتے ہیں۔ یہ خاندان بھی ساجدہ کی طرح مہاجر ہے اور نہایت چالاکی سے کام لے کر ایک کوٹھی پر قبضہ کر چکا ہے۔ "زمین" کی کہانی ساجدہ کی ستولیت کے ساتھ اسی خاندان کی کہانی ہے جس کے حوالے سے مہاجرین کی زندگی اور ۴۷ء کے بعد کے پاکستانی معاشرے اور سیاست کی عکاسی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن "آنگن" کو پڑھنے کے بعد "زمین" میں کسی تازگی یا ندرت کا احساس نہیں ہوتا کہ "زمین"

میں جتنے کردار پیش کیے گئے ہیں کسی نہ کسی شکل میں "آنگن" میں موجود ہیں۔ بلکہ "زمین" کے کردار "آنگن" کے کرداروں کا ہی سایہ معلوم ہوتے ہیں۔ "زمین" کی ساجدہ اور سلیمہ بہت حد تک "آنگن" کی عالیہ ہی کا ایک روپ ہیں۔ ان کے احساسات اور ان کا شعور عالیہ کی یاد دلاتا ہے۔ "زمین" کے یہ دونوں کردار جس انجام کو پہنچتے ہیں وہ ان کے اسی شعور کا نتیجہ ہوتا ہے جو "آنگن" میں عالیہ کے انجام کا سبب بنا تھا۔ صلاح الدین بھی بالکل صفدر کی تصویر ہے۔ ابتدا میں نہایت معصوم اور آئیڈیل، لیکن حالات بدل جانے کے بعد وقت کے ساتھ نہایت مکروہ سمجھوتے کرنے والا۔ "آنگن" کے اختتام میں عالیہ اور صفدر کی اس ملاقات کا بیان ہے جہاں صفدر عالیہ کی امیدوں کے برخلاف موقع پرست انسان بن چکا ہے۔ عالیہ کے لیے یہ وقت سب سے کٹھن تھا۔ بالکل یہی صورتحال "زمین" میں بھی پیش کی گئی ہے۔ ناول کے آخر میں ساجدہ بھی اسی کیفیت سے گزرتی ہے۔ صلاح الدین جس کا اس نے ایک عمر انتظار کیا جب ملتا ہے تو دولت اور اقتدار کا غلام ہوکر۔ اسی طرح خالہ بی کی شخصیت میں عالیہ کی ماں کے جاگیر دارانہ مزاج کی جھلک پائی جاتی ہے۔ یہاں خالہ بی کاظم کی عیاشیاں نہ صرف برداشت کرتی ہیں بلکہ کاظم کے گناہوں کو چھپانے کے لیے تاجی کا۔ جو ان کے گھر کی نوکرانی ہے مسلسل استحصال کرتی ہیں۔

ان تمام کرداروں کے برخلاف اس ناول میں ایک نیا کردار 'ناظم' کا ضرور ابھرتا ہے جو مزاج کے اعتبار سے آئیڈیل ہے۔ ناظم ایک ایسا انسان ہے جس نے وقت سے مصالحت نہیں کی بلکہ وہ انجام سے بے پرواہ ہوکر نئے پاکستان کی تشکیل اپنی آرزوؤں کے مطابق کرنا چاہتا ہے۔ ناظم کا کردار بعض ان ترقی پسند ادیبوں اور ورکروں کی یاد دلاتا ہے جو پاکستان کے قیام کے ابتدائی سالوں میں نئے پاکستان کے ابھرتے ہوئے ڈھانچے سے خوش نہیں تھے اور پاکستانی سیاست و معاشرت پر کڑی تنقید کر رہے تھے۔ جنھیں حکومت مخالف سازشوں میں ملوث قرار دے کر جیل میں بند کیا گیا تھا۔ مصنفہ کی نظر میں یہ لوگ پاکستان کے سچے ہمدرد اور صحیح رہنما تھے۔ لیکن ۴۷ء کے بعد پاکستان کی سیاست پر جن خود غرض لوگوں نے قبضہ کیا انھوں نے پاکستان کو ذہنی و جذباتی طور پر نقصان پہنچایا۔ جس کی محدود نمائندگی کاظم کرتا ہے۔ کاظم ایک سب ڈویژنل مجسٹریٹ ہے اور اپنے عہدے کا فائدہ

اٹھاتے ہوئے دل کھول کر ملک کا استحصال کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ بدکردار اور عیاش آدمی ہے۔ جو اپنے گھر کی نوکرانی تاجی کو اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے اور پھر ساجدہ کو مجبور پاکر اس کا شکار کرنا چاہتا ہے۔ اس کا بھائی ناظم اس کے برعکس ہے۔ گرچہ ابتدا میں ساجدہ'' ناظم سے بدظن ہوتی ہے لیکن جب وہ اس کے گھر آجاتی ہے اور رفتہ رفتہ ناظم کے خیالات اور عادات و اطوار سے واقف ہوتی ہے تو اس کی غلط فہمیاں دور ہو جاتی ہیں۔ ایک ایسے وقت میں جب کاظم، ساجدہ کو اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہتا ہے، ناظم اس سے محبت کا اظہار کرتا ہے اور اسے تحفظ دینے کی بات کرتا ہے تو ساجدہ اس گھر میں اپنی حیثیت تسلیم کروانے کی خاطر ناظم سے شادی کر لیتی ہے۔ شادی کے بعد ساجدہ اور ناظم ایک الگ گھر میں جا کر رہنے لگتے ہیں۔ ناظم اپنی سیاسی سرگرمیوں میں دلچسپی اور جاں نثاری سے حصہ لیتا ہے۔ ساجدہ اس کی ان کوششوں کو تحسین کی نظروں سے دیکھتی ہے اور اس کی حوصلہ افزائی کرتی ہے۔ ان تمام چیزوں کے باوجود ساجدہ ناظم سے محبت نہیں کر سکی۔ یہاں ساجدہ کی کہانی المیہ بھی ہے اور طربیہ بھی۔ المیہ ان معنوں میں کہ ساجدہ نے بطور مجبوری ناظم سے شادی کی اور جب صلاح الدین ملا بھی تو اتنی بدلی ہوئی شخصیت کے ساتھ کہ وہ صلاح الدین کا سایہ بھی نہ تھا جس کا وہ انتظار کر رہی تھی۔ جب صلاح الدین ساجدہ سے ملتا ہے تو اپنا تعارف کچھ اس طرح کراتا ہے:

> "وہاں میری بہت سی زمینیں ہیں۔ دس مربعوں میں تو صرف باغ ہیں۔ بڑے اچھے مالٹے ہیں میرے باغ کے۔ خالص ریڈ بلڈ۔ میری بیوی کو بھی پچیس مربعے ملے ہیں۔ ہم دونوں اپنے علاقے کے سب سے بڑے زمیندار ہیں۔ سارے افسر ہمارے یہاں آکر ٹھہرتے ہیں۔" [۱۱]

ساجدہ کے لیے یہ صورت حال انتہائی المناک ہوتی ہے لیکن وہ برداشت کر لیتی ہے کہ اس کی زندگی میں ناظم جیسا محبت کرنے والا شوہر اور بچے ہیں۔ ساجدہ کی زندگی کا طربیہ پہلو یہ ہے کہ جب ناظم ساجدہ سے شادی کر لیتا ہے تو قاری کو یک گونہ تسکین ملتی ہے کہ ساجدہ جیسی بے سہارا اور خد... برباد لڑکی مزید استحصال سے بچ گئی۔ ناظم سے شادی

کے بعد ساجدہ کی کہانی ایک آئیڈیل بیوی اور ہمدرد عورت کی ہے۔ جس نے ہر قدم پر شوہر کا ساتھ دیا۔ اور اس کی تمام سرگرمیوں میں معاون ثابت ہوئی۔ اس کے ساتھ ہی اس نے زمیندار کی بیوی اور تاجی کے سلسلے میں جو انسانی رویہ اختیار کیا وہ مزید اس کی رحم دلی کا مظہر بن کر سامنے آتا ہے۔

اس ناول میں ناظم کی ماں کا کردار ایک روایتی ہندوستانی یا پاکستانی مظلوم عورت کا کردار ہے جو اپنے اوپر ہونے والے ظلم کے جواب میں خاموشی کا زہر پیتی رہے۔ حالات کے ہاتھوں اس کے شوہر اور بچے سب اس سے بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس پورے گھر پر سلیمہ کی ماں بے تاج بادشاہ کی طرح حکومت کرتی ہے اور ناظم کی ماں اس صورتِ حال کو برداشت کرتی ہے۔ اس طرح خدیجہ مستور نے اس گھر کا جو ماحول پیش کیا ہے وہ اس معاشرے کی مختلف قدروں کے تصادم اور منتشر اذہان کو پیش کرتا ہے۔ لیکن اس صورتِ حال کی پیش کش پر مصنفہ کی فنکارانہ گرفت نہ ہو سکی۔ ناول میں جگہ جگہ ایک عجیب سے اکھڑے پن کا احساس ہوتا ہے اور "آنگن" کی طرح شروع سے آخر تک قاری کی دلچسپی برقرار نہیں رہتی۔ جس کی وجہ بہت حد تک یہ ہے کہ اس ناول میں خدیجہ مستور نے کردار نگاری پر زیادہ توجہ نہیں دی اور کرداروں کی انفرادیت کو ابھارنے میں ناکام رہیں۔ جو اس وقت ممکن ہوتا اگر مصنفہ نے ان کرداروں کی نفسیاتی چھان بین کی ہوتی اور محض ٹائپ بنانے سے گریز کیا ہوتا۔ ناول میں اکثر ایسے مواقع آئے ہیں اور خود مصنفہ نے ایسے سوالات اٹھائے ہیں کہ جن کا جواز تلاش کرنے سے ناول کی منطقیت اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر سلیمہ اپنی ماں کے بارے میں کہتی ہے:

"میں ایک ایسی عورت کی بات کر رہی ہوں جس نے ایک سہاگن کو بیوہ بنا رکھا ہے اور بے چاری یہ بھی نہیں جانتی کہ اس نے تو ایک خادمہ، ایک آیا بن کر زندگی گزار دی ہے۔ اس نے اپنی بیٹی کو گود سے اتار کر دوسروں کے بیٹوں کو اپنی آنکھوں پر بٹھایا ہے۔ جانتی ہو کیوں؟ اس لیے کہ وہ اپنی محبت ثابت کرے۔ میں بھی عورت ہوں ساجدہ بی بی مگر میں اپنی ماں جیسی نہیں بننا چاہتی۔ میں کسی کی محبت نہیں چھین سکتی، میں کسی کو

محبت کرنے کے حق سے محروم نہیں کرسکتی ۔ ایسی محبت سے تو نفرت ہی بہتر ہے۔" ۱۲ؔ

اور سلیمہ کی ماں کے بارے میں ساجدہ سوچتی ہے:

"کیا خبر خالہ بی نے صرف سلیمہ کی خاطر ہی سارا ایثار کیا ہو۔ تنہا عورت ایک بچی کو کیسے پالتی ؛ اس کی حفاظت کیسے کرتی ؛ خالہ بی اگر چاہتیں تو کیا مالک سے دو بول نہیں پڑھا سکتی تھیں۔ مگر انھوں نے نہیں پڑھائے۔ پھر مالک کی بے بسی کا ذکر کرتے ہوئے ان کی آنکھوں میں آنسو کیوں بھر جاتے ہیں۔
انھوں نے کاظم کی خاطر تاجی کی موت کو جھوٹ کی چادر میں لپیٹنے کا گناہ اپنے سر کیوں لیا تھا۔" ۱۳ؔ

ان مواقع پر اگر خالہ بی کی نفسیات میں اترنے کی کوشش کی گئی ہوتی تو خالہ بی کا کردار بامعنی ہوسکتا تھا۔ سی طرح دوسرے کرداروں کی بھی ایک بھرپور تصویر سامنے آتی۔ یا پھر دوسری صورت میں یہ ناول جدید پاکستان کی ایک ایسی سیاسی اور معاشرتی تصویر ہوتا جس میں محض اشاروں پر اکتفا کرنے کے بجائے نسبتاً تفصیل سے کام لیا جاتا۔ اس طرح ناول اپنا ایک واضح اور گہرا تاثر قائم کرپاتا۔

اس ناول کی زبان "آنگن" کی طرح صاف ستھری اور حقیقت پسندانہ ہے۔ تشبیہ و استعارے بھی وہی استعمال ہوئے ہیں جو "آنگن" میں استعمال کیے جا چکے ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ ناول "آنگن" کی طرح دلچسپی برقرار رکھنے اور اپنا اثر قائم کرنے میں ناکام ہے۔

۸۔ جمیلہ ہاشمی

تلاشِ بہاراں

روہی

چہرہ بہ چہرہ روبہ رو

دشتِ سوس

جمیلہ ہاشمی

جمیلہ ہاشمی نے افسانوں کے علاوہ متعدد ناول اور ناولٹ لکھے ہیں۔ ان کے پہلے ناول "تلاشِ بہاراں" (۱۹۶۱ء) کو خاصی شہرت ملی۔ اس شہرت کی بنیادی وجہ شاید یہ رہی ہے کہ اسے "آدم جی" ادبی انعام ملا تھا۔ لیکن فنی اعتبار سے یہ ناول کمزور سمجھا گیا اور اسے ادبی حلقوں میں زیادہ پذیرائی حاصل نہ ہو سکی۔ اس پر مختلف قسم کے اعتراضات سامنے آئے۔ پروفیسر وحید اختر لکھتے ہیں:

"تلاشِ بہاراں کی ناکامی اس بات کا ثبوت ہے کہ ہر اچھا افسانہ نگار اچھا ناول نگار نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح جیسے ہر غزل گو اچھی یا طویل نظم لکھنے پر قادر نہیں ہوتا۔ ناول کے لئے زندگی کا گہرا اور وسیع مشاہدہ کرداروں اور پلاٹ کی پیچیدگیوں کو دیر تک اور دور تک سنبھالے رہنے کی صلاحیت اور دیرپا تخلیقی جذبہ چاہیئے۔" [۱]

ایک تبصرہ نگار اقبال مسعود لکھتے ہیں:

"تلاشِ بہاراں میں جس عنصر کی شدید کمی ہے وہ ہے نفسِ وحدت۔ ایک اچھے ناول میں سارے اجزائے ترکیبی کچھ اس طرح مربوط ہو جاتے ہیں کہ فنی طور پر ایک مکمل اکائی کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ "تلاشِ بہاراں" میں اچھے کردار، واقعات کی فنی اور منطقی پیش کش، خاص طور پر انسانیت کا درد

اور انسان کے آفاقی مسائل اور وہ سب کچھ جو ایک عظیم تخلیق کے اجزائے اعظم ہیں مل جاتے ہیں لیکن فنی وحدت کے فقدان کے باعث یہ ناول قاری کے ذہن پر ایک عظیم تخلیق کا تاثر قائم نہیں کر پاتا۔" ؎

یہ صحیح ہے کہ جستہ جستہ "تلاش بہاراں" میں وہ سارے عناصر موجود ہیں جو اسے کامیاب اور یادگار ناول بنا دیتے لیکن بنیادی خرابی مرکزی کردار کی پیش کش میں ہے۔ اس کے علاوہ رومانوی انداز بیان کی گہری دھند نے اس ناول کو نقصان پہنچایا ہے۔ سب کچھ فضا میں تحلیل ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے صرف شعریت باقی رہ جاتی ہے اور شعریت بجائے خود ناول کی خوبی نہیں ہے۔

ناول کی کہانی اس دور میں لکھے جانے والے بیشتر ناولوں کی طرح آزادی اور اس سے کچھ قبل کے زمانے کا احاطہ کرتی ہے۔ اس کا نقطۂ عروج ۱۹۴۷ء کا فساد ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ اس دور کے دوسرے ناولوں کی طرح اس ناول کا موضوع بھی جنگ آزادی اور تقسیم ہند سمجھا گیا۔ پروفیسر عبدالسلام لکھتے ہیں:

"اس کتاب کا نام بہت موزوں ہے۔ آزادی کے متوالوں نے اپنے تن من دھن کی بازی لگا کر آزادی کے جو خواب دیکھے تھے اس کی تعبیر وہ فرقہ وارانہ فسادات تھے جو اعلان آزادی کے ساتھ سارے ملک میں پھیل گئے۔ کیا اتنی قربانیوں کا ماحصل یہی بہاراں تھی جس کی تلاش میں پوری ایک صدی صرف ہو گئی۔" ؎

گرچہ اس ناول میں آزادی سے قبل کے اس دور کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے جب پورے ہندوستان میں بیداری کی لہر چل پڑی تھی اور ملک کی آزادی کے لئے بڑے پیمانے پر جدوجہد جاری تھی۔ لیکن اس دور کو پس منظر بناتے ہوئے جس امر پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے وہ ہندوستانی سماج میں عورت کا استحصال اور اس کی مظلومیت ہے۔ اس طرح ناول کا موضوع آزادی کی جدوجہد نہیں کہ ناول کا کوئی کردار اس جدوجہد میں حصہ لیتا نظر نہیں آتا۔ "تلاشِ بہاراں" کا "اسم" دراصل

ناول کے ایک کردار کنول کماری ٹھاکر کی کوششوں اور جد و جہد کا استعارہ ہے۔ جو اس نے عورتوں کی بھلائی ان کے حقوق کی حفاظت اور عورتوں کی عام ذہنی صورت حال کو بدلنے کے لئے کی۔ اس ناول میں جتنے بھی اہم کردار پیش کئے گئے ہیں ان سب کی کہانی ہندوستانی عورت کی زندگی کے المناک پہلو کو پیش کرتی ہے۔ ان کرداروں کے حوالے سے ناول کا موضوع ہندوستانی عورت کا مقدر قرار پاتا ہے۔ پیش کش کے اعتبار سے یہ ناول بنیادی طور پر ایک کردار کا ناول ہے۔ وہ کردار ہے کنول کماری۔ اس کے علاوہ بینا، شوبھا، رادھے کرشن اور کرشنا سب کی کہانی جزوی حیثیت رکھتی ہے۔ کنول ٹھاکر ہی وہ مرکز و محور ہے جس کے گرد ناول گھومتا ہے۔ وہ اس پورے استحصالی نظام کو بدلنے کا خواب دیکھتی ہے جس میں عورت کی حیثیت مجبور محض ہے۔ وہ کہتی ہے:

"زندگی کی بنیادیں بدلنے کی ضرورت ہے۔ کام اور کوشش کی ضرورت ہے۔
عام ذہنی سطح کو بدلنے کی ضرورت ہے اور میں یہ کام کروں گی۔" [۲۳]

کنول ٹھاکر ایک کالج قائم کرتی ہے اور نئی نسل کی تربیت کا انتظام کرتی ہے۔ اس کالج کی طالبات کی جو تصویر پیش کی گئی ہے وہ کنول ٹھاکر کے خوابوں کا ایک ادھورا خاکہ ہے۔ گرچہ کنول ٹھاکر ان سماجی عوامل سے جو اس کی راہ میں حائل تھے نبرد آزما ہوتی ہے کچھ کامیابی بھی حاصل کرتی ہے لیکن تاریخ یا وقت پر اس کا کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ اور تاریخ کے ایک حادثے کے نتیجے میں اس کے خواب مسمار ہو جاتے ہیں۔ یہی "شکست خواب کا المیہ" در اصل اس ناول کا موضوع ہے۔

کنول ٹھاکر ناول کا مرکزی کردار ہے، جس پر ناول نگار نے اپنی پوری توجہ صرف کی ہے لیکن تمامتر کوششوں کے باوجود مصنفہ اسے ایک زندہ کردار بنانے میں ناکام رہی ہیں۔ کنول ٹھاکر ایک زندہ عورت نہیں بلکہ ایک بے جان تصور یا آئیڈیا کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ جمیلہ ہاشمی اس کردار کی رگوں میں خون کی وہ جولانی نہ بھر سکیں جو اسے ایک ناقابل فراموش کردار بنا سکتا۔ کنول ٹھاکر میں زندگی کا احساس نہیں ملتا۔ وہ انسانی فطرت کی نہ صرف کمزوریوں بلکہ اس کے صحت مند تقاضوں

سے بھی ماورا نظر آتی ہے۔ وہ اپنی بعض نقل و حرکت سے اس دھرتی سے پرے کسی دور دیس کی مافوق الفطرت ہستی لگتی ہے۔ کنول ٹھاکر کے بارے میں راوی کہتا ہے:

"برستی بارش اور اندھیری رات کنول تو دیوی ہے جس کے پاس سے ڈر اور مصیبت کے لفظ چیختی ہواؤں کے خالی طوفانوں کی طرح نکل جاتے ہیں!" ۵۴

ان تمام صلاحیتوں کے باوجود کنول ٹھاکر نے زندگی کے چمن میں کانٹوں سے الجھنے کی ہمت نہیں کی بلکہ پھولوں سے بھی اپنا دامن بچایا ہے صرف اس خوف سے کہ پھول چننے کی کوشش میں کہیں اس کے ہاتھ لہو لہان نہ ہو جائیں۔ کنول ٹھاکر کے اس طرز زندگی کے لئے مصنفہ نے جو جواز تلاش کیا ہے اس میں اتنی جان نہیں کہ وہ کنول ٹھاکر کے رویہ کو فطری اور منطقی بنا سکے۔ اس کا ماضی جس میں اس کی شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے اس کے اندر ایک باغیانہ ذہن ضرور پیدا کرتا ہے لیکن وہ فولاد بن کر سماج سے ٹکر نہیں لیتی بلکہ آبگینہ بن کر اونچی سطح پر سج جاتی ہے تاکہ وہ ہر ایک کی دسترس سے دور ہو۔ کنول تنہا ہے اس سے ملنے اور اس کو جاننے والے بہت سے لوگ ہیں لیکن وہ اپنے خوابوں کا راز دار کسی کو نہیں بناتی۔ کنول کی شخصیت کا اعجاز یہ ہے کہ وہ ہر ایک کو اپنا پجاری بنا لیتی ہے وہ سب کے لئے ایک آدرش بن جاتی ہے چاہے وہ ناول کا راوی ہو یا رادھے کرشنن، راجندر ہو یا ڈون وارٹن۔ راوی کنول کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے:

"جب بھی میں گھبرا گیا ہوں۔ دشمنوں کی مخالفت سے تنگ آکر میں نے اپنے کام کی مقبولیت پر غور کیا ہے ہمیشہ کنول کی صورت نے اس کی ہمت نے مجھے تسلی دی ہے۔ انجانے ہی اس کا سایہ اندھیروں میں میرا رہنما رہا ہے!" ۵۵

رادھے کرشنن کہتا ہے:

"میں اس کی عزت کرتا ہوں دنیا میں وہ اکیلی عورت ہے جس کو میں

پاروتی کے سمان اونچا سمجھتا ہوں۔ میں نے کبھی اپنی آنکھیں اٹھا کر اس کی طرف
دیکھنے کی جرأت محسوس نہیں کی میں جو عورت کو آنکھوں میں نگل جاتا ہوں"۔ ؎

یہ کنول ٹھاکر کی طلسماتی شخصیت کا معجزہ ہے۔ اس عقیدت کا کوئی منطقی سبب سامنے نہیں آتا۔

کنول ٹھاکر کے مقابلے پر شوبھا کا کردار ہے۔ گاؤں کی بھولی بھالی لڑکی شادی کی پہلی رات بیوہ ہو جاتی ہے پھر ہندوستانی سماج میں بیوہ کو جن دشوار گزار مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے اس نے ان سب کا مقابلہ کیا۔ اس نے بھگوان کے قدموں میں پناہ ڈھونڈی لیکن مندر کا پجاری یہ آسرا بھی چھین لیتا ہے۔ شوبھا کے اندر ایک آگ سی بھڑکتی ہے اور ردعمل کے طور پر وہ تمام تحفظات کو ٹھکرا کر اپنی زندگی اپنی مرضی سے گزارنے کے لئے نکل پڑتی ہے۔ اس تلاش میں اس نے قطرہ قطرہ زندگی کا زہر پیا۔ کانٹوں سے اس کا دامن تار تار ہوا۔ اس نے پھولوں کی تلاش میں کانٹوں سے خوف نہیں کھایا یہ اور بات ہے کہ پھولوں سے اس کا دامن نہ بھر سکا۔ وہ اپنے تجربے پر شرمندہ نہیں ہوتی۔ راوی کو ایک خط میں لکھتی ہے:

"کنول سے کہنا تم بھی دھرتی ہو اور وہ بھی کیا ہوا جو تم ماتھے پر چڑھانے
کے لئے ہو میں پاؤں کی دھول بن کر مندر میں جا سکتی ہوں"۔ ؎

شوبھا کا کردار جدید ہندوستان کی ان تعلیم یافتہ عورتوں کی نمائندگی کرتا ہے جنھوں نے سکون کی تلاش میں اپنی زندگی کے فیصلے اپنی مرضی سے کئے۔ لیکن شوبھا کی شخصیت کا یہ امتیاز ہے کہ اس نے زندگی کی اس ڈگر کو ردعمل کے طور پر اختیار کیا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ وہ اس طرح ایک پرسکون اور کامیاب زندگی گزارے گی لیکن اسے اپنی تلاش میں کامیابی نہ ملی اور بالآخر تنہائی اس کا مقدر بنی۔ شوبھا کا کردار ناول کا سب سے جاندار کردار ہے۔

شوبھا کے علاوہ کرشنا کا کردار بھی اہم ہے۔ کرشنا ایک عام جذباتی عورت ہے لیکن اس کے بھی کچھ امتیازات ہیں۔ شوبھا کی طرح کرشنا نے بھی زندگی کی تلخیوں کا زہر پیا ہے۔ وہ محبت کرتی ہے اور سماج کی روایات کی بھینٹ چڑھائی جاتی ہے۔

اس لئے کہ وہ ایک ویش خاندان سے تعلق رکھتی ہے اور اس کا محبوب برہمن زادہ ہے لہذا ان کی شادی سماج کی نظروں میں جائز نہیں ہے۔ اور جب وہ اس سے شادی کر لیتی ہے برہمن سماج اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ زندگی کے اس موڑ پر اسے سماج کی پہلی ٹھوکر لگتی ہے لیکن وہ ہراساں ہونے کے بجائے ہمت سے کام لیتی ہے۔ سماج سے اپنا حق طلب کرتی ہے۔ وہ عارضی طور پر کامیاب بھی ہوتی ہے لیکن جب دوبارہ اس پر زندگی کی راہیں مسدود کر دی جاتی ہیں تو وہ انتقاماً اپنے شوہر کو قتل کر ڈالتی ہے اور زندگی کے چودہ سال جیل میں گزار کر واپس آتی ہے۔ وہ زندگی سے مایوس نہیں ہوتی اور ماں کی فطری بے چینی سے اپنے بیٹے کا انتظار کرتی ہے۔ اسے زندگی نے جو تجربے دئے ہیں ان کے زیر اثر حقیقتیں اس کی نگاہوں میں روشن ہیں۔ وہ خیال کے بجائے عمل کی پجارن ہے۔ اس کے کردار میں ابتدا سے حرکت ہے۔ وہ کنول کے تصوراتی صنم خانوں سے نالاں ہے اور اسے بار بار زندگی اور وقت کی بے وفائی کا احساس دلاتی ہے۔

"میں تم سے کہتی ہوں مس جوزف نے جو پریشان خواب دیکھا ہے تم بھی اس کی لپیٹ میں نہ آجاؤ ...... تم بھی ایسی ہی لایعنی باتیں سوچا کرو گی جب تمھاری دلچسپی تمھارے کام میں ختم ہو جائے گی ...... اور یہی اکیلا پن تمھاری زندگی پر چھا جائے گا تو لمبی سہ پہروں کو میٹھی خیالوں کے تانے بانے میں مشرق و مغرب کو پرو دیا کرو گی"۔ ۵۹

رادھے کرشن کی کہانی ناول میں ایک الگ اہمیت رکھتی ہے۔ وہ سماج کے ان عناصر کی نمائندگی کرتا ہے جو دوہری زندگی جیتے ہیں۔ رادھے کرشن سماج کا بدنام ترین انسان ہے لیکن پھر بھی لوگ اس سے ملتے ہیں، اس کی عزت کرتے ہیں۔ وہ جلسوں کی صدارت کرتا ہے اس لئے کہ اس کے پاس دولت ہے، نام ہے۔ عیاشی اس کی فطرت ہے۔ وہ عورت کو ایک کھلونا سمجھتا ہے اور پجاری کی بیٹی سندری کو فریب دیتا ہے۔ لیکن جب اس کی اپنی بیٹی ایک طبلہ بجانے والے سے عشق کرتی ہے تو اسے برداشت نہیں کر پاتا اور اپنی بیٹی کو قتل کر ڈالتا ہے۔ اس قتل کے بعد سندری جسے وہ مردہ سمجھ چکا تھا اس

سے ملتی ہے اور — بتاتی ہے کہ وہ لڑکا اس کا بیٹا ہے اور اس کی بیٹی کی گورنس وہی سندری تھی۔ اس واقعے کے بعد رادھے کرشن اپنے گناہوں کی آگ میں خود جلتا ہے۔

رادھے کرشن کی کہانی کو مصنفہ نے ایک عبرت ناک ڈرامہ بنانے کی کوشش کی ہے جس میں وہ جزوی طور پر کامیاب بھی ہوئی ہیں۔ خاص طور سے وہ سین جس میں رادھے کرشن اپنی اکلوتی بیٹی کو قتل کرنے کے لئے اپنے ساتھ لے جارہا ہے۔ گرچہ اس سین میں ایک اثر انگیز ڈرامہ بننے کی پوری صلاحیت موجود تھی لیکن وہاں صرف بیٹی کے احساسات ابھر کر سامنے آسکے۔ جو نظری اور متاثر کن ہیں لیکن قتل کرتے وقت باپ کے احساسات کی بہتر تصویر کشی نہ ہوسکی۔ اس کے عمل میں ایسی میکانکیت ہے جو صورت حال کے شدید تاثر کو مجروح کرتی ہے۔

اس ناول میں مصنف نے سماج کی چند اہم اور تلخ حقیقتوں پر قلم اٹھایا ہے لیکن کردار نگاری اور انداز بیان کی خامی نے ناول کو کمزور کر دیا ہے۔ کنول ٹھاکر کی کردار سازی پر اتنا زور صرف کیا گیا ہے کہ موضوع کی معنویت دھندلی ہوتی نظر آتی ہے۔ دوسرے یہ کہ کنول ٹھاکر کی خصوصیات اور دوسری حقیقتوں کے بیان میں بھی تکرار ملتی ہے۔ ایک ہی خصوصیت یا کیفیت کا بار بار بیان اکتاہٹ پیدا کرتا ہے۔ اس کے علاوہ کئی جگہوں پر بے جا منظر نگاری اور تقریری قسم کی عبارت بھی ملتی ہے جو ناول کے مجموعی تاثر کو مجروح کرتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ یہ ناول ضرورت سے زیادہ ضخیم ہوگیا ہے۔

بعض کرداروں کی تخلیق کا بھی کوئی منطقی سبب سامنے نہیں آتا مثلاً بائی جی، ڈورن وارٹن۔ یہ اپنی ایک الگ شخصیت تو رکھتے ہیں لیکن موضوع کو ابھارنے، پلاٹ کے ارتقا یا مرکزی کردار کی خصوصیات کو اجاگر کرنے میں ان کا کوئی رول نظر نہیں آتا۔ بائی جی بھی کنول ٹھاکر کی طرح ایک آئیڈیل کردار ہے۔ ناول میں ایک ہی خصوصیات رکھنے والے ایک سے زیادہ کرداروں کی موجودگی سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ صورتحال کی شدت کو واضح کرنے کے لئے ناول میں یہ التزام رکھا گیا ہے۔

جہاں تک ناول کی پیش کش کا سوال ہے "تلاش بہاراں" کو یادداشتوں کے

سہارے پیش کیا گیا ہے اور خطوط کی تکنیک بھی استعمال کی گئی ہے۔ رادھے کرشن اپنی کہانی کا بڑا حصہ اپنی زبانی سناتا ہے۔ شوبھا کا کردار اس کے خطوط کے ذریعے سامنے آتا ہے جو وہ راوی کے نام لکھتی ہے۔ راوی کا کردار ایک میڈیم کی حیثیت رکھتا ہے جس کے ذریعے ہم کنول ٹھاکر، شوبھا اور دوسرے تمام کرداروں سے واقف ہوتے ہیں۔ اس سے زیادہ اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ناول کے آخر میں راوی کے اس کردار میں حرکت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ گرچہ ناول کی ابتدا میں ایسا لگتا ہے کہ راوی ناول کا ایک اہم کردار ہو گا اور جس انداز سے وہ کنول ٹھاکر کو یاد کر رہا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس کی شخصیت کے تمام نہاں خانوں کا راز دار ہو گا لیکن معلوم یہ ہوتا ہے کہ وہ بھی سب کی طرح ساحل کا تماشائی ہے اس کی جو بھی معلومات ہیں وہ اس نے براہ راست کنول ٹھاکر سے نہیں حاصل کی ہیں بلکہ اس نے میرا سے حاصل کی ہیں۔ لہٰذا فاصلے کی اس دھند نے کنول ٹھاکر کے کردار کو ہیولا بنا دیا ہے۔

ناول کی ابتدا میں جب راوی اپنے بچپن کو یاد کرتا ہے اس وقت کا بیان دلچسپ اور اثر انگیز ہے۔ اس میں گاؤں کی سادہ زندگی کی حقیقی اور گھریلو تصویریں سامنے آتی ہیں۔ چھوٹے چھوٹے رسم و رواج اور اعتقادات کا سچا اور پرکشش بیان ہے لیکن یہ چیز اس ضخیم ناول کا ایک بہت مختصر سا حصہ ہے۔ مجموعی طور پر "تلاش بہاراں" ایک کمزور ناول ہے۔

"روہی":

ساٹھ صفحات پر مشتمل جمیلہ ہاشمی کا ناولٹ "روہی" ایک عشقیہ کہانی ہے۔ جو صوبہ سرحد کے پٹھانوں کے ایک گاؤں کے فطری پس منظر میں بیان کی گئی ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار مریم ہے۔ وہ اس گاؤں کے سردار نور خاں کی بیٹی ہے۔ مریم گاؤں کی دوسری لڑکیوں سے منفرد اپنا ایک مخصوص مزاج رکھتی ہے۔ اس کی شخصیت میں معصومیت کے ساتھ ایک انوکھا بانکپن ہے جو اس کے کردار کو منفرد، خوبصورت اور

پرکشش بناتا ہے۔

یہ ناولٹ بھی "تلاش بہاراں" کی طرح صیغۂ واحد متکلم میں بیان کیا گیا ہے۔ راوی خود ایک اہم کردار ہے بلکہ اسے کہانی کا ہیرو کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ یہ شہر کا رہنے والا ہے اور راجاؤں اور زمینداروں کے اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے باپ کی خواہش ہے کہ اس کے بیٹے اپنی صلاحیتیں آزمانے باہر جائیں اور اپنی شخصیت کا اثبات کریں۔ لہذا اس نے اپنی مرضی سے ایک سپاہی کی زندگی منتخب کی اور اپنی ڈیوٹی کے لیے اس گاؤں میں پہنچا جہاں مریم رہتی تھی۔ اتفاق سے اسے گاؤں کے سردار نور خاں کے گھر کا ایک حصہ قیام کے لیے ملتا ہے۔ جس رات وہ اس بستی میں پہنچتا ہے اور سردار کے گھر قیام کرتا ہے اسی رات اس کی ملاقات گاری خاں سے ہوتی ہے۔

گاری خاں کا کردار ناول میں دلچسپ حیثیت رکھتا ہے۔ وہ گاؤں میں دیوانہ مشہور ہے لیکن یہ دیوانہ بڑی فرزانگی کی باتیں کرتا ہے اور اکثر و بیشتر گاؤں کے لوگوں کی نقل و حرکت، ان کے مزاج، ان کے عادات و اطوار پر معنی خیز تبصرہ کرتا ہے۔ پہلی رات ہی گاری خاں راوی کو اطلاع دیتا ہے کہ:

"مریم لڑکی نہیں ایک قوت ہے۔ تم شیر سے لڑ سکتے ہو مگر مریم کسی بھی آدمی کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ تم مریم کو نہ خرید سکتے ہو اور نہ ہی ہار دے سکتے ہو"۔ [۱۰]

مریم کی شادی گاؤں کے ایک پٹھان بلند خاں کے بیٹے عیسیٰ خاں سے ہونے والی ہے۔ مریم بظاہر اسے بھی کوئی اہمیت نہیں دیتی۔ راوی مریم کے حسن اور اس کے مخصوص مزاج سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ لیکن مریم شہر سے آنے والے اس امیر زادے کی طرف کوئی توجہ نہیں دیتی ہے۔

ایک رات گاؤں میں جشن منایا جا رہا تھا۔ جشن میں مریم بھی شریک تھی۔ وہ بہت خوش تھی اور ناچ رہی تھی۔ راوی کو اس دلکش منظر سے لطف اندوز ہوتے دیکھ کر کہتی ہے:

"سائیں میں آپ کے لحاظ کے مارے ناچ رہی ہوں اور نہ پوسٹ سے
آئے ہوئے بڑے آدمی کے لئے، میرا تو بس ناچنے کو جی چاہتا ہے۔" [۱۱]

مریم کی یہی خصوصیت اسے خود دار اور خود سر بناتی ہے۔ اس کا یہ اندازہ راوی کے لئے ایک چیلنج بن جاتا ہے اور وہ اسے کسی بھی قیمت پر حاصل کر لینا چاہتا ہے کہ مریم نے اس کی انا کو ٹھیس پہنچائی تھی۔ وہ بار بار مریم کے دل میں جھانکنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ اس کے دل کا راز جان سکے لیکن اسے سخت مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مریم کی آنکھوں میں، اس کے چہرے پر، اس کی باتوں میں ایک شانِ بے نیازی کی جھلک ہوتی ہے۔

"اس نگاہ میں احسان مندی نہ تھی، وہ نگاہ تیکھی نہ تھی، میٹھی نہ تھی، اس میں روشنی نہ تھی اور نہ تیزی، بلند خاں کے بیٹے کی طرح شاید وہ مجھے بھی کچھ نہ سمجھتی تھی۔" [۱۲]

اس کے باوجود ایک رات جب کہ گاؤں میں میلا لگا ہوا تھا اور جشن ہو رہا تھا، راوی نور خاں سے مریم کے ساتھ شادی کی درخواست کرتا ہے۔ چونکہ عیسیٰ خاں سرحد پر ہونے والی ایک جھڑپ میں اپنی ایک ٹانگ پر چوٹ کھا کر بیمار پڑا تھا اور موت و زندگی کی کش مکش میں مبتلا تھا، نور خاں اس کی بات نہیں ٹال پاتا اور اس کی درخواست منظور کر لیتا ہے۔ بالآخر مریم کی شادی کا دن آپہنچتا ہے۔ راوی اپنی فتح پر نازاں اور خوشی میں سرشار ہوتا ہے کہ اسی دن عیسیٰ خاں کی موت ہو جاتی ہے۔ اس خبر کو سن کر مریم جو ہمیشہ سمندر کی طرح خاموش رہا کرتی تھی اور جس کی اندرونی کیفیات کا اندازہ نہیں ہوتا تھا ابل پڑتی ہے اور اپنے سر پر خاک ڈال کر عیسیٰ خاں کے لئے ماتم کرتی ہے۔ راوی اس حقیقت کو برداشت نہیں کر پاتا کہ مریم اب تک اس کی نہیں بن سکی تھی۔ لہذا وہ وہاں سے ہمیشہ کے لئے چلا جاتا ہے۔

راوی کا کردار ایک مخصوص نفسیات کی نشاندہی کرتا ہے کہ مریم اس کے لئے بذاتِ خود کوئی اہمیت نہیں رکھتی تھی بلکہ اس کا حصول اس انا کی تسکین کا ذریعہ تھا۔

عشق کا تقاضا تو یہ تھا کہ وہ اس کا انتظار کرتا جب تک کہ مریم کا غم ہلکا ہو جائے یا وہ اسے اپنے غم کا حصہ دار بنا لے۔ لیکن مریم کے اس غیر متوقع رویے سے اسے اپنی شکست کا احساس ہوتا ہے اور وہ ہمیشہ کے لیے اس سے دور ہو جاتا ہے۔ اسے مریم کو کھو دینے کا کوئی غم نہ تھا۔ اگر غم تھا تو اپنی ذات، اپنی انا کی شکستگی کا۔ وہ دراصل اپنی ذات کا عاشق تھا۔ ایک عمر گزرنے پر بھی وہ سوچتا ہے:

"مجھے کسی شے کا غم نہیں تھا۔ مگر میرے دل کے آسن پر ایک مورتی کی جگہ خالی ہو گئی تھی اور وہ مورتی میری اپنی تھی۔ آج تک میں نے اپنے آپ کو چاہا تھا۔ اپنے آپ کو عظیم جانا تھا۔ دل کے مندر میں مورتی بھی آپ ہی تھا اور پجاری بھی آپ ہی۔ صرف مریم کی آنکھوں نے میرے دل کے اندر جھانکا تھا اور اسے معلوم تھا کہ وہاں اس کی کوئی جگہ نہ تھی۔"[۳۳]

راوی تقدیر یا وقت یا اپنی انا سے شکست کھایا ہوا انسان ہے جس نے اپنی ہستی کے اثبات کی خاطر دنیا میں تگ و دو کی اور ایک کٹھن زندگی گزارنے کا فیصلہ کیا۔ اس راہ میں اسے مریم ملی جس کا حصول ہی اس کا مقصد بن گیا لیکن وہ کامیاب نہ ہو سکا اور زندگی بھر اپنی شکست کا بوجھ اپنے کاندھے پر اٹھائے ناکام پھرا کہ اپنی ذات سے جو اس کا عشق تھا وہ پایۂ تکمیل کو نہ پہنچا۔ وہ اپنے آپ کو دنیا پر ثابت کرنے چلا تھا۔ شکست اور کھو دینے کا احساس اس کے رگ و پے میں سرایت کر گیا۔ آخر میں یہ احساس شدید تر ہو گیا اب اسے ہر طرف ایک صدائے بازگشت گونجتی سنائی دیتی ہے کہ:

"وقت بیت گیا اور تم کچھ بھی ثابت نہ کر سکے۔ وقت بیت گیا.... اور وقت بیت گیا.... تم نے رینگنے والے ایک کیڑے کی طرح جی لیا۔"[۳۴]

اس طرح اس ناولٹ کا انجام بھی المیہ ہے:

"ردہی" میں ماحول کی پیش کش خوبصورت ہے۔ مصنف نے جس ماحول کو پیش کیا ہے وہ کردار نگاری اور مختلف مناظر کی چھوٹی چھوٹی جزئیات کے ذریعے ابھر کر سامنے آ گیا ہے۔ پہاڑوں کے دامن میں بسے ہوئے گاؤں کی پوری تصویر وہاں بسنے

والے پٹھانوں کے مخصوص مزاج اور ان کے کردار کی خصوصیات کا ٹھوس اور اچھوتا بیان ملتا ہے۔ ان کے احساسات و جذبات ان کے رسم ورواج، طرز رہائش غرض کہ ان کی پوری تہذیبی زندگی چلتی پھرتی نظر آتی ہے۔

ناولٹ میں دو طرح کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ جہاں مناظر اور صورت حال کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ زبان سادہ ہے اور بیانیہ انداز اختیار کیا گیا ہے۔ اس کے برخلاف — جہاں احساسات و جذبات کی عکاسی کی گئی ہے ، جمیلہ ہاشمی نے اپنے مخصوص شاعرانہ اسلوب کا سہارا لیا ہے۔ لیکن یہاں "تلاش بہاراں" کا سا مصنوعی انداز بیان نہیں ہے بلکہ فطری انداز پایا جاتا ہے۔ تشبیہات بھی ماحول کی مناسبت سے خوبصورت استعمال کی گئی ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

"ان کالی آنکھوں میں گہرے توے کی سی ٹھنڈک اور تاریکی تھی۔"

"میں نے اپنا چہرہ مریم کی آنکھوں کی سی کالی رات میں اوپر اٹھا دیا۔"

بوندیں محبت بھرے بوسوں کی طرح میری آنکھوں کے پپوٹوں پر، ہونٹوں کے کناروں پر، رخساروں اور ریت سے اٹے بالوں پر پڑنے لگیں۔"

"نیچے وادیوں میں چراغ ٹمٹماتے ہیں جیسے آسمان ہمارے قدموں میں بچھا ہو۔"

"دوج کا چاند ہولے سے دھندکے اوپر ریت میں دبے ہوئے سکے کے کنارے کی طرح چمکا ہے۔"

چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو

"چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو" جمیلہ ہاشمی کا اہم ناولٹ ہے۔ اس میں مصنفہ نے ایران میں شاہ قاچار کے زمانے میں پیدا ہونے والے ایک مذہبی فرقے کی سرگرمیوں کے توسط سے ایک مذہبی اور تاریخی کردار قرۃ العین طاہرہ کی زندگی کو

موضوع بنایا ہے۔ پس منظر کے طور پر بابی فرقے کی فکری اور جذباتی صورت حال سامنے آتی ہے۔ شیعہ مذہب کی رو سے قائم آل محمد کا ظہور ایک حقیقت ہے لہذا جب جب دنیا فسق و فجور سے بھر گئی ہے مہدی موعود کی آمد کا شدید بے چینی سے انتظار کیا گیا ہے اور وقتاً فوقتاً لوگوں نے مہدی موعود ہونے کا دعویٰ کیا ہے جس سے مختلف فرقے ظہور میں آتے رہے ہیں اور بہت سے معصوم لوگ ان کا شکار ہوتے رہے ہیں۔ "چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو" ایران میں پیدا ہونے والے ایک ایسے ہی بابی فرقے کی داستان سناتا ہے۔

ام سلمیٰ قزوین میں رہنے والے مجتہد خاندان کی بہو اور بیٹی ہے۔ وہ عام لڑکیوں سے منفرد ہے اس نے عام روایت کے برخلاف اعلیٰ تعلیم حاصل کی ہے اس کی شاعری کا ایک عالم میں چرچا ہے ساتھ ہی وہ حسن و ذہانت کا مجسمہ ہے اور موجودہ نظام حیات سے غیر مطمئن ہے۔ وہ بڑی شدت سے ظہور آل محمد کی منتظر ہے۔ وہ مسلسل ایک ہی خواب دیکھتی ہے جس میں ایک نقاب پوش دکھائی دیتا ہے اور وہ اس نقاب پوش کا روئے زیبا دیکھنے کی آرزو مند۔ اس کی شاعری کا مرکز و محور بھی وہی نادیدہ اور پردہ پوش محبوب ہے۔ وہ اس کی تلاش اور زندگی کا حاصل ہے۔ لہذا اس کا ذہن مختلف قسم کے فلسفیانہ خیالات کی آماجگاہ ہے وہ اپنے ذہن میں پیدا ہونے والے سوالات کا حل چاہتی ہے اس مقصد کے لئے وہ نجف اشرف میں رہنے والے عالم بزرگ سید کاظم رشتی کو خط لکھتی ہے۔ سید کاظم رشتی اس لڑکی کی فہم و فراست اس کی عبادت و ریاضت سے متاثر ہو کر اسے قرۃ العین پکارتے ہیں اور اسے اپنے درس میں شریک ہونے کی دعوت دیتے ہیں۔

ام سلمیٰ جو ایک منفرد اور غیر معمولی ذہن و مزاج کی مالک تھی، اسے اپنی گھریلو زندگی سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ اس کے بچے اور شوہر جو اس کا عمزاد بھی تھا اس کے خوابوں اور خیالوں کا بدل نہ بن سکے۔ وہ سارے رشتے ناطوں کو بالائے طاق رکھ کر سید کاظم رشتی سے ملنے نجف اشرف چلی جاتی ہے لیکن اس کے وہاں پہنچنے سے پہلے ہی کاظم رشتی کا انتقال ہو چکا تھا۔ اب کاظم رشتی کے مریدوں کو ایک رہبر کی

تلاش بھی جو ان کے سوالوں کا جواب دے سکے۔ اس رہنما کی تلاش میں ملا حسین بشروئی جو سید کاظم رشتی اور شیخ احمد احسائی کے فلسفوں کا شیدائی تھا شیراز جاتا ہے۔ شیراز میں اس کی ملاقات محمد علی سے ہوتی ہے۔ محمد علی "باب" ہونے کا دعویٰ کرتا ہے۔ ملا حسین بشروئی نے باب کی تجلیاں دیکھیں اور اس پر ایمان لے آیا اور "باب الباب" کا خطاب پایا۔ نجف اشرف واپس آکر اس نے باب کے یہاں جو دیکھا تھا اسے بیان کیا اور اچانک قرۃ العین طاہرہ پر یہ انکشاف ہوا کہ یہی ہے وہ جس کی اسے تلاش تھی۔

"ہاں وہ خوبرو جو خوابوں میں کبھی دکھائی نہیں دیا، جو ہمیشہ اوٹ
میں رہا، جو سرا پردہ اسرار میں پوشیدہ تھا وہ ظاہر ہو گیا....
اے لوگو اٹھو اور دیکھو اے لوگو جاگو اور حیران ہو وہ جس کا
تجسس صدیوں سے تھا آن پہنچا وہ دنیا کو غم سے نجات دے گا۔" ؎

اس طرح اس فرقے کے چار اہم ستون بن جاتے ہیں۔ محمد علی "باب" ملا حسین بشروئی "باب الباب"، محمد علی بار فروش جو ان کے گروہ کا نوجوان عالم و فلسفی تھا۔ وہ "جناب قدوس" تھا اور قرۃ العین طاہرہ باب کی "حرف حی" تھی۔ دن بہ دن اس گروہ کی تعداد میں اضافہ ہوتا گیا۔ نئے مذہب کے دیوانے جن کا خدا ہی "باب" تھا اس پر اپنی جان نثار کرنا عین سعادت سمجھتے تھے۔ حکومتِ وقت کو اس بڑھتے ہوئے فتنے کا اندازہ ہوا جس کی تہ میں سیاسی عزائم اور حکومت کے خواب تھے۔ عبادت و ریاضت کے پردے میں خدائی کے دعوے تھے۔ باب قید کر لیا گیا۔ قرۃ العین طاہرہ کی اپنے محبوب کو ایک جھلک دیکھنے کی آرزو پوری نہ ہو سکی۔ وہ اس کے دیدار کے لئے جب جب سفر کرتی اسے کہیں اور بھیجا جا چکا ہوتا۔

اس درمیان قرۃ العین طاہرہ زبردستی اپنے وطن لائی جاتی ہے اس کے ساتھ اس کے تمام جان نثار بھی ہوتے ہیں۔ ملا تقی جو ام سلمیٰ کا چچا تھا ان بابیوں کے ہاتھوں قتل کر دیا جاتا ہے اور وہ اپنے ساتھ قرۃ العین طاہرہ کو واپس لے جاتے ہیں۔ اس کے بعد باب الباب بھی قید کر لیا جاتا ہے اور ملا محمد جس کا قرۃ العین طاہرہ سے برائے نام رشتہ تھا

وہ بھی اس رشتے کو ختم کر دیتا ہے۔

قرۃ العین طاہرہ جہاں عظیم عبادتوں اور ریاضتوں کی شائق تھی وہیں اسے اپنے بے پناہ حسن کا بھی احساس تھا جس نے اس کے اندر کی عورت کو زندہ رکھا۔ محمد علی بارفروش جو جناب قدوس تھا وہ اس فرقے میں تمام تر شمولیت کے باوجود اس فرقہ کی اصل حقیقت پر زیر لب مسکراتا تھا۔ وہ قرۃ العین طاہرہ کو عزیز رکھتا تھا اس کی ذہانت اور عبادت کے سبب نہیں بلکہ اس کے حسن کی وجہ سے۔ اس کی نظروں میں قرۃ العین طاہرہ کے لئے ایک پیغام تھا اور وہ اس پیغام کی کیفیت سے بے خبر نہ تھی۔ جب بارفروش نے اسے "زریں تاج" کہہ کر پکارا تو قرۃ العین طاہرہ کے اندر سوئی ہوئی عورت جسے ملا محمد ایک عمر میں نہ پا سکا تھا جاگ اٹھی:

"نہیں اس نے اپنے سر کو زور سے جھٹکا دیا کیونکہ دائیں بائیں سے کوئی اسے پکار رہا تھا ام العالم نہیں، زریں تاج کہہ کر۔ زریں تاج۔ وہ اٹھ کر تیزی سے گھومی۔ مگر یہ پکار کہیں پرے سے آرہی تھی درد سے بے چین کرتی ہوئی ایسی سرگوشی کہ جس کو صرف وہی سن سکتی تھی وہ کھڑی ہو گئی اور اپنے سارے وجود کی قوت کے ساتھ سنتی رہی ..... کن نہاں خانوں کے اندر سے کوئی کشاں کشاں اپنی طرف کھینچتا تھا۔" [۱۶]

لیکن اس فسوں خیز رات کے تجربے کے بعد قرۃ العین طاہرہ کو "زریں تاج" کا وجود کہیں ڈوبتا نظر آیا اس کے ذہن میں اپنے اس عمل سے متعلق سوالات اٹھ اٹھ کر بے چین کرتے رہے:

"اس تماشے کی حقیقت کیا تھی۔ اس کے قوس زندگی میں یہ صعود تھا یا تنزل؛ یہ گناہ تھا یا ثواب؛ پھر گناہ و ثواب کیا ہے اگر حرف حق منزہ ہیں اور معصوم ہیں۔ اگر وہ معصوم ہیں تو یہ بے قراری کیوں ہے؟" [۱۷]

لیکن پھر قرۃ العین طاہرہ جو ایک عام عورت کی طرح پریشان تھی اس کی قوت ارادی واپس لوٹ آتی ہے وہ بے حجاب بارفروش کے خیمے میں جاتی ہے اور کہتی ہے۔

"خدا کے لئے تم چلو ۔ مومنین کیا کہیں گے ۔ یہ ساری عمارت جس کی بنیادوں
میں معصوم لوگوں کا خون ہے تم نے گرادی ہے" ۳۴ے

اس کے بعد قدوس اور قرۃ العین طاہرہ کی یکجائی کو ایک جشن کی طرح منایا جاتا ہے۔ جب وہاں سے یہ قافلہ کوچ کرتا ہے شاہ قاچار کی فوج اسے چاروں طرف سے گھیر لیتی ہے قرۃ العین طاہرہ قیدی بنا کر شاہ کے دربار میں حاضر کی جاتی ہے۔ اسے عرصہ تک ایک گھر میں قید رکھا جاتا ہے۔ ——— شاہ اسے معافی نامے کی اجازت دیتا ہے کہ اگر وہ معافی مانگ لے تو اسے اپنے حرم میں شامل کرے گا۔ شاہ نے کافی دنوں تک انتظار کیا لیکن قرۃ العین طاہرہ نے یہ دعوت قبول نہیں کی۔ بالآخر اسے گلا گھونٹ کر مار ڈالا گیا۔

اس طرح جمیلہ ہاشمی نے ایک تاریخی شخصیت کو اپنے ناول کا موضوع بنایا ہے۔ گرچہ یہ ایک کردار کا ناول ہے لیکن قرۃ العین طاہرہ کے کردار کو مصنفہ بھرپور طریقے سے پیش کرنے میں ناکام رہی ہیں۔ وہ ایک سپاٹ کردار کی حیثیت سے سامنے آتی ہیں۔ اس کی پوری زندگی میں سوائے چند ہلکے سے جھٹکوں کے کہیں بھی کسی کشمکش یا تصادم کا احساس نہیں ملتا۔ اس کا تصادم نہ تو سماج سے ہوتا ہے اور نہ اپنی اندرونی ذات سے جب وہ اپنا گھر، شوہر اور بچے چھوڑ کر کاظم رشتی کے درس میں شریک ہونے چلی جاتی ہے۔ وہاں جا کر وہ ان سب کو سرے سے فراموش کر دیتی ہے۔ جب ملا محمد اسے طلاق دیتا ہے تو بھی اس کے ذہن و جذبے میں کسی تصادم یا کشمکش کی کیفیت نہیں ملتی۔ صرف اس وقت جب اس کی بیٹی اس کے سامنے آتی ہے تو اس کے اندر ایک احساس ابھرتا ہے:

"ملا محمد کی بیٹی اس راستے پر کھڑی تھی جیسے روشنی اور اندھیرے کے امتزاج سے ابھرتی ہوئی کوئی خیالی تصویر ہو۔ "مادر" کسی نے پکارا۔ اس نے قلم ہاتھ سے رکھ دیا، بے محابا اٹھ کر بازو پھیلائے اس کی طرف بڑھی اور دوسرے لمحے اسی تیزی سے واپس ہوئی ۔ اور سجدے میں گر گئی ۔

کانوں کو انگلیوں سے بند کئے ہوئے تیزی سے مناجاتیں پڑھتی ہوئی نہیں نہیں۔ میں اس پکار کا جواب دینے کے لئے نہیں ہوں۔ میں بہت آگے نکل آئی ہوں مختلف راہوں پر ..... طاہرہ نے اپنا سر زمین کے ساتھ پیوست کر دیا۔ وہ اس پکار کو قطعاً نہیں سنے گی کبھی نہیں۔" ۹۱ے

اس طرح یہ ناول اس ذہنی اور جذباتی کشمکش کو پیش کرنے سے قطع نظر قرۃ العین طاہرہ کی زندگی کا سا بیان بن کر رہ گیا ہے۔

اکثر جگہوں پر مصنفہ خود اس کردار کی ذہنی رو یا خیال کو پیش کرتے ہوئے اچانک راوی کی حیثیت سے اپنے تاثرات بیان کرنے لگتی ہیں۔ ایسے موقع پر قرۃ العین طاہرہ کی شخصیت اور اس کے احساسات ابھرتے ابھرتے دب جاتے ہیں۔

دوسری چیز یہ کہ اس ناول کا اختتام جسے ہم کلائمکس بھی کہہ سکتے ہیں، قرۃ العین طاہرہ کی سزائے موت کا واقعہ ہے۔ لیکن اس واقعہ کی پر اثر تصویر سامنے نہ آسکی۔ بالخصوص قرۃ العین طاہرہ کے ذہن و جذبے کی عکاسی اس موقع پر نہیں ہو سکی صرف اتنا کہنے پر کہ "وہ سفید لباس میں لپٹی مستعد، خوش اور منتظر تھی" اکتفا کیا گیا ہے جس سے کلائمکس کا تاثر واضح نہیں ہو سکا۔

دشت سوس

"دشت سوس" (۱۹۸۳ء) "چہرہ بہ چہرہ روبہ رو" کے سلسلے کا ہی ایک ضخیم ناول ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار حسین ابن منصور حلاج ہے۔ ابن منصور حلاج کا ذہنی رویہ اور اس کا انجام بھی قرۃ العین طاہرہ سے مختلف نہیں ہے۔ وہ بھی مسلمانوں کی مذہبی تاریخ کی ایک اہم شخصیت ہے۔ غالباً اسی لئے انور سدید نے "دشت سوس" کو تاریخی ناول قرار دیا ہے۔ وہ ایک تبصرے میں لکھتے ہیں:

"آرنلڈ بینیٹ نے لکھا ہے کہ تاریخی ناول میں تخلیق کار تخیلی طور پر اس عہد کو تخلیق کرتا ہے جس میں اس نے زندگی نہیں گزاری۔ جمیلہ ہاشمی نے بھی منصور حلاج کے عہد کو اپنے تخیل کی معاونت سے حیاتِ نو عطا کی ہے۔" ۲۰ے

اس بات کی تائید جمیلہ ہاشمی کے خیال سے بھی ہوتی ہے۔ وہ ایک انٹرویو میں تفصیل کے ساتھ بتلاتی ہیں کہ:

'بات یہ ہے کہ تاریخ نے مجھے ہمیشہ مسحور کیا ہے اور میں نے تاریخ کا مطالعہ عہدِ حاضر کی تاریخ کے تناظر میں کیا ہے۔ کیا آپ کے خیال میں قرۃ العین طاہرہ جیسی عورتیں آج پیدا نہیں ہوتیں؟ یہ جو آزادیِ نسواں کی تحریکیں یا اپنے ماحول سے نبرد آزما ہونے کی کوششیں ہیں۔ قرۃ العین طاہرہ اس کی پیش رو ہے۔ اسی طرح وہ لوگ جو اپنے کسی خواب کے لیے کسی اعلیٰ مقصد کے لئے دار پہ چڑھ گئے میں نے انھیں لوگوں کو اپنے ناول کا موضوع بنایا ہے۔ آپ بین السطور پڑھنے کی کوشش کریں تو اندازہ ہوگا کہ اس زمانے کے درباروں میں اور اس عہد کے ماحول میں جو سانحہ میرے ناولوں کے کرداروں پر بیتے ہیں ہو سکتا ہے وہ آج کے انسانوں پر بھی بیت جاتے ہوں۔ کل جس شخص کو دار پر چڑھایا جاتا تھا ممکن ہے آج اس کو الیکٹرک شوک سے ہلاک کیا جاتا ہو۔

میں نے ہمیشہ تاریخ سے ایسے کرداروں کا انتخاب کیا ہے جن کی آفاقیت نے مجھے متاثر کیا ہے۔ لوگ تاریخ کو ماضی کی آنکھ سے دیکھتے ہیں میں تاریخ کو اپنے عہد کے تناظر میں دیکھنا چاہتی ہوں۔

دیکھئے جیسے حسین ابن منصور حلاج کا کردار ذہن میں آیا اور میں نے اسے ناول کا موضوع بنانے کا فیصلہ کیا اس کے ساتھ ہی حسین بن منصور حلاج کے متعلق میرے ذہن میں کئی سوالات ابھرے مثلاً وہ کون سے عوامل تھے جس نے اسے دار تک پہنچایا اور وہ کیا چیز تھی جس کے پیش نظر وہ ہنستا کھیلتا اس منزل تک پہنچ گیا۔ ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کے لئے مجھے اس کے دَور تک کا سفر کرنا پڑا۔ میں نے حسین بن منصور حلاج کے فلسفے کا اور اس دَور کے علمائے کرام کے فلسفے کا مطالعہ کیا اور پھر

اس تصادم اور ٹکراؤ پر غور کیا جس کے نتیجے میں منصور کی موت واقع ہوئی۔

اور یوں میرے ناول کا خاکہ تیار ہوا۔" ۳۱ء

جمیلہ ہاشمی کا یہ کہنا کہ وہ تاریخ کو اپنے عہد کے تناظر میں دیکھتی ہیں دشت سوس کے سلسلے میں ان کا یہ خیال محلِ نظر ہے۔ ہاں قرۃ العین طاہرہ کے بارے میں وہ ایسا کہہ سکتی ہیں وہ بھی صرف اس حد تک کہ قرۃ العین طاہرہ کے اندر صحیح یا غلط اپنی مرضی کے مطابق زندگی گزارنے کا حوصلہ تھا۔ اس نے سماجی اور اخلاقی بندشوں کی زنجیر توڑی لیکن یہ کہ قرۃ العین طاہرہ آزادیٔ نسواں کی علمبردار بھی ہے یہ چیز ناول میں واضح نہیں ہوسکی ہے بلکہ یہ ایک مرادی مفہوم ہے جس کے بارے میں ہم جمیلہ ہاشمی کے انٹرویو کے ذریعے واقف ہوتے ہیں۔

" دشت سوس " میں جمیلہ ہاشمی نے حسین بن منصور حلاج کے تاریخی کردار کی چھان بین اپنے عہد کے تناظر میں نہیں کی بلکہ اس کردار کے بارے میں جو چند سوالات مصنفہ کے ذہن میں پیدا ہوئے، اس کا حل تلاش کیا اور ابن منصور کو خود اس کے ہی عہد میں رکھ کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے کہ ابن منصور کے کردار کا کوئی ایسا پہلو سامنے نہیں آتا جسے ہم جدید عہد کا تناظر کہہ سکیں۔

انور سدید اور جمیلہ ہاشمی کے خیالات سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ " دشت سوس " ایک تاریخی ناول ہے اور مصنفہ نے " چہرہ بہ چہرہ روبہ رو " کے مقابلے میں اس ضخیم ناول کے ماحول کو زیادہ تر تاریخی رکھا بھی ہے۔ انھوں نے اس ناول میں ابن منصور کے عہد کے سیاسی اور سماجی انتشار اور دار الخلافہ بغداد کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی کا ایک جیتا جاگتا مرقع پیش کیا ہے اور دکھلایا ہے کہ جب قومیں زوال آمادہ ہوتی ہیں تو اس طرح کے انتشار سے قوموں کا واسطہ پڑتا ہے۔ اس انتشار کا ایک نقشہ ناول میں اس طرح ترتیب پاتا ہے:

" اس کے (خلیفہ متوکل اللہ) مشیروں کی طرح اس کے بیٹے بھی عزت و جاہ اور دولت کے دیوانے تھے۔ وہ اپنے ضمیر اور دماغ میں کسی مفاہمت

کے قائل نہ تھے ۔ بے خرد ، بے بصر اور بے ضمیر ۔ ان میں اپنے اجداد کی اس سلطنت کے لئے اٹھائی ہوئی سختیاں بھول چکی تھیں ۔ وہ متوکل کے خلاف ساری ریشہ دوانیوں میں کسی نہ کسی طور شریک تھے ۔ ..... مامون کے وقتوں بلکہ اس سے بھی بہت پہلے یونانی فلسفے کے تراجم نے عرب و عجم کے عقائد کی صورت کو بالکل بدل دیا تھا ۔ رواداری ایک حد تک تو ایک دور دراز تک پھیلی ہوئی سلطنت کے لئے بہت ضروری تھی مگر پھر آندھی سی چلی جس میں پوری زندگی ریت کے ٹیلوں کی طرح یہاں منتقل ہوئی تھی ۔ آزادئ رائے تو قابل قدر شے تھی مگر زیادہ آزادی بے راہ روی بن گئی تھی ۔ نئے نئے فتنے یہاں وہاں بھڑکنے والی آگ کی طرح جلتے اور بجھتے رہتے ۔ پھر آلِ علی تھے جو خلافت کے مدعی تھے اور ان کے دعوات گاؤں گاؤں قریہ قریہ پھرتے نامانوس راستوں سے سفر کرتے ، راتوں کو بستیوں میں وارد ہوتے اور اپنے معاونین کے گروہ ترتیب دے رہے تھے ۔ ان کی دلائی ہوئی جسارتوں سے ہوشیار ہوکر کئی جھوٹے نبی پیدا ہوکر اسلام میں رخنہ اندازی کرتے تھے ۔ اسلام ایک ایسی عمارت کی طرح ہو گیا تھا جس میں دریچے ہی دریچے ہوں اور یوں دیوار کمزور ہو گئی تھی ....

مامون کے دربار دربار میں جس کشت الحاد کی آبیاری کی گئی تھی وہ اس کو ویران کرنے کے در پے تھا ۔ اسے معلوم تھا وہ اپنے کفن میں آخری کیل گاڑ رہا تھا ..... وہ نہ صرف اپنی بلکہ مستحکم اور نہایت گراں قدر عباسی سلطنت کی شکست کا سامان پیدا کر رہا تھا ۔ مگر سلطنتیں ، قومیں آخر عروج سے زوال کی طرف اور زوال سے فنا کی طرف رواں رہتی ہیں ۔ یہ سفر بہر طور جاری رہنا چاہیئے کبھی کبھار اسے محسوس ہوتا کہ اس کی کشتی نہایت تیزی سے عمیق سمندروں کی طرف بہتی جا رہی ہے اور آخر اُلٹ جائے گی ۔“ ۳۲ھ

اور اکثر ایسے عالمِ انتشار میں قومیں خدا پر اور اپنے بازو پر اعتماد کرنا چھوڑ دیتی ہیں اور ایسی بزرگ ہستیوں کے پیچھے دیوانہ وار بھاگتی ہیں جو انھیں اپنی کرامات سے دنیاوی فائدے پہنچا سکے۔

حسین ابن منصور حلاج کے سلسلے میں بھی کچھ ایسا ہی ہوا:

"وہ حاجتوں کا روا کرنے والا، دعا کرنے والا، رازوں کا جاننے والا کہلایا جانے لگا تھا۔ وہ جس کی طرف دیکھ لیتا اس کا مقدر بدل جاتا تھا۔ محملوں اور عماریوں میں پیدل اور سواریوں تک عمر رسیدہ اور جوان دوشیزائیں اور ازدواج، بیمار اور تندرست، مغموم اور خوش، شہزادیاں اور گداگر، اس کی شہرت دور دور پھیل گئی۔ وہ دلوں کا بھید جان لیتا۔ پوشیدہ چیزوں کے ٹھکانے بتا دیتا۔ لوگ اس کی پرستش کرنے لگے تھے۔

بغداد کی بیشتر آبادی اس کے اتباع کے لئے تیار تھی وہ کبھی اکیلا نہیں ہوتا تھا۔ وہ رات اور دن کے کسی حصے میں فارغ نہیں ہوتا تھا اور منصور کو محسوس ہوتا تھا جیسے ساری دنیا سوالی، بھٹکی ہوئی اور سچ کی جویا ہے ..... انسان کتنا بے چین اور بدحواس اور گم گشتہ ہے۔ اس کا ایمان کتنا کمزور اور اس کی حاجتیں کتنی بے پناہ ہیں خدا نے یہ تماشہ گاہ بنائی تو ہے مگر اس کی آبادی کا کوئی سہارا نہیں۔ لگتا ہے بدحواس جان دار ایک دوسرے پر گرے پڑتے ہیں اور طوفان کی حالت میں مبتلا ہیں۔"[۲۳]

یہ سب کچھ ابن منصور حلاج کے دور کا تاریخی پس منظر ہے لیکن اس ناول کو محض تاریخی ناول کی حیثیت سے پڑھنا غلط ہوگا اس لئے کہ جمیلہ ہاشمی نے ہر چند کہ ناول کو بہت حد تک تاریخی رکھا ہے لیکن اپنے کردار کا کوئی ایسا تجزیہ پیش نہیں کیا ہے جسے ہم سماجی اور نفسیاتی کہہ سکیں۔ دوسرے لفظوں میں کردار کا ارتقا منطقی نہیں ہے جو سبب و علت (CAUSE AND EFFECT) کے دائرے میں آئے۔ مصنفہ نے حسین بن منصور حلاج کی متصوفانہ شخصیت کو جوں کا توں قبول کیا ہے اور اس کے روحانی سفر کو تخلیقی اور تاثراتی اسلوب میں پیش کیا ہے جسے وہ "غنائیہ" کا نام دیتی ہیں۔ جس کا مطلب

یہ ہے کہ یہ ناول زمانی اور مکانی تسلسل رکھتے ہوئے بھی سبب وعلت کی منطق کا پابند نہیں ہے اور ایسے تجربات ومحسوسات کو پیش کرتا ہے جو تمام تر مابعد الطبیعاتی ہے۔ اس طرح ابن منصور کی زندگی کا سفر "روحانی" ہے جو خالص مابعد الطبیعاتی مسئلہ ہے جس کی کائنات عقل (REASON) کے دائرے اختیار میں نہیں آتی۔

ابن منصور کے اس روحانی سفر کی داستان کو مصنفہ نے تین حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ "صدائے ساز"، "نغمۂ شوق" اور "زمزمۂ موت"۔ پہلے دو حصّوں میں ابن منصور کے روحانی ارتقاء کی داستان بیان کی گئی ہے۔ جس سے ابن منصور کے بارے میں دو باتوں کا علم ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ وہ بچپن سے ہی غیر معمولی صلاحیتوں کا مالک ہے۔ پہلے حصّے میں اس کے بچپن کا زمانہ، ابتدائی تعلیم، تستر کی خانقاہ میں حضرت سہل بن عبداللہ تستری کی تعلیم اور پھر بصرہ کے قیام کا بیان ہے۔

دوسرے حصّے "نغمۂ شوق" میں ہم دارالخلافہ شہر بغداد میں داخل ہوتے ہیں۔ یہ ناول کا سب سے طویل حصّہ ہے۔ یہاں حسین ابن منصور کا روحانی سفر عروج پر ہے۔ یہاں اس کی شخصیت اپنی تمام تر سحر سامانیوں کے ساتھ موجود ہے لیکن اس کی سحر انگیز شخصیت سے پردہ نہیں اٹھتا بلکہ اس کی شخصیت کا طلسم اور گہرا ہو جاتا ہے اور حسین ابن منصور کے کشف وکرامات کے مختلف منظر سامنے آتے ہیں۔

آخری حصّہ "زمزمۂ موت" ہے۔ اس میں ابن منصور کی سزائے موت کا بیان ہے۔ ابن منصور کی شخصیت ان تمام لوگوں کے لئے معمہ تھی جنھیں ان کی فکر تھی اور جو طریقت کے اعلیٰ مرتبہ پر فائز تھے مثلاً سہل بن عبداللہ تستری اور جنید بغدادی وغیرہ۔ وہ حسین کے ساتھ ہمدردی کرتے تھے لیکن ان کا خیال تھا کہ یہ شخص بھٹکا ہوا ہے جس کا انجام سزائے موت کے سوا اور کچھ نہیں۔ یہ ایک ایسی واضح حقیقت تھی جس کا فائدہ خلیفۂ وقت اٹھا لیتا ہے۔ اور اپنی سیاسی طاقت کو استعمال کرکے اپنی رقابت کا بدلہ لیتا ہے۔ یہ رقابت اس حقیقت کے انکشاف سے شروع ہوتی ہے کہ حامد کی منظور نظر کنیز "اغول" جسے اس نے اپنے حرم میں شامل کر لیا تھا حسین ابن منصور کے

عشق میں گرفتار تھی اور اپنی موت کے وقت ابن منصور کے قریب تھی۔ خلیفۂ وقت اس انکشاف کو برداشت نہیں کر پاتا اور ابن منصور کی ہلاکت کے لئے اپنی تمام ریشہ دوانیوں کو کام میں لاتا ہے اور بالآخر حسین ابن منصور کو سزائے موت دی جاتی ہے۔

"دشت سوس" ایک دلچسپ ناول ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ حسین ابن منصور کی ذات اردو ادب اور شاعری کے لئے نئی نہیں ہے۔ لہذا اس شخصیت کو موضوع بناکر لکھا گیا ناول فطری طور پر ہماری توجہ مبذول کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس ناول کی دلچسپی کی نوعیت داستانوں کی دلچسپی سے ملتی جلتی ہے جس میں ہم ایک ایسی کائنات میں داخل ہوجاتے ہیں جہاں سب کچھ ممکن ہے۔ ابن منصور ابتدا تا انتہا کسی غیر معمولی طاقت کا مالک یا اسیر نظر آتا ہے۔ ابتدا سے ہی کہانی کا ایک پیٹرن بن جاتا ہے جسے بہت حد تک داستانی پیٹرن کہہ سکتے ہیں۔ اس ناول سے لطف اندوز ہونے کے لئے ہمیں ابن منصور کے عشق کی ماہیت یا نوعیت کو عقل کی کسوٹی پر پرکھے بغیر اس کے ذہنی اور روحانی اضطرا اور مابعد الطبیعاتی تجربات کی صداقت پر یقین کرنا پڑتا ہے۔

جمیلہ ہاشمی کے پہلے ناول "تلاش بہاراں" کے برخلاف "چہرہ بہ چہرہ روبہ رو" اور "دشت سوس" کی پیش کش میں ایک سنبھلی ہوئی کیفیت ملتی ہے۔ "تلاش بہاراں" کے پلاٹ میں جو انتشار ہے یہ ناول اس سے پاک ہیں۔ گرچہ ان ناولوں میں بھی شاعرانہ اسلوب کا استعمال ہوا ہے لیکن یہاں "تلاش بہاراں" کی طرح شعریت بجائے خود مقصد نہیں ہے بلکہ موضوع کی مناسبت سے یہ اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ قرۃ العین طاہرہ اور حسین ابن منصور کے نیم فلسفیانہ اور شاعرانہ کردار کی تجسیم اور ان کے سحر انگیز ماحول کی تعمیر کے لئے اسی طرز کی ضرورت تھی۔

بحیثیت مجموعی "چہرہ بہ چہرہ روبہ رو" اور "دشت سوس"، "تلاش بہاراں" کے مقابلے میں زیادہ اہم تخلیق ہیں۔

۹۔ رضیہ فصیح احمد

آبلہ پا

انتظارِ موسمِ گل

رضیہ فصیح احمد

آدم جی ادبی انعام یافتہ ناول "آبلہ پا" (۱۹۶۵ء) اردو کے چند اہم ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اسی ناول کے سبب رضیہ فصیح احمد ایک اہم فکشن نگار کی حیثیت سے جانی جاتی ہیں۔

ناول کا موضوع انسانی زندگی کے ایک اہم پہلو کو زیر بحث لانا ہے یعنی کہ بعض اوقات ایک فرد "شخصی عظمت کے حصول" کے لئے کس طرح کی جد وجہد کر سکتا ہے یا یہ کہ اگر عظمت کسی وجہ سے حاصل ہو جائے تو وہ کس طرح اس عظمت کی حفاظت کی کوشش کرتا ہے لیکن اس ناول کے خاتمہ اور عنوان "آبلہ پا" سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک رومانی ذہن رکھنے والی، لیکن باشعور اور حساس لڑکی کی المناک داستانِ حیات ہے۔ صبا نام کی اس لڑکی کا واسطہ ایک ایسے لڑکے اسد سے پڑتا ہے جو محبت کا جواب محبت سے نہیں دیتا بلکہ اس لڑکی کو اپنے ماضی (جس میں اس کا خاندانی پس منظر بھی شامل ہے) سے پیچھا چھڑانے اور معاشرے میں شخصی عظمت کے حصول کے لئے بطور آلہ کے استعمال کرتا ہے۔

ناول کا موضوع (THEME) کچھ بھی متعین کریں ناول میں بیان کی گئی کہانی کی تعمیر انھیں دو کرداروں کی شخصیت کے باہمی امتزاج اور تصادم سے ہوتی ہے۔ ناول کا آغاز "چمنستان ہوٹل" کے ذکر سے ہوتا ہے اور کہانی کا ایک بڑا حصہ اسی ہوٹل کے ماحول میں انجام پاتا ہے۔ اس ناول میں یہ ہوٹل محض ایک پس منظر کے طور پر سامنے نہیں

آتا بلکہ مصنفہ نے اس ہوٹل کو پاکستانی معاشرے کے ایک مخصوص طبقے کی عکاسی کے لئے بطور علامت استعمال کیا ہے۔ شہر کی آبادی سے دور نسبتاً پر فضا مقام پر قائم اس ہوٹل میں غیر ملکی سیاح بھی آتے ہیں اور قیام کرتے ہیں۔ اور ایسے بہت سے پاکستانی خاندان بھی جنھوں نے جدید مغربی طرز رہائش کو بطور فیشن اپنایا اور قبول کیا ہے۔ جس کے پاس دولت تو ہے لیکن ساتھ ہی نودولیتے پن کا وہ مضحکہ خیز طرز زندگی بھی جس کی نمائندگی ہوٹل میں مقیم پاکستانی خواتین کرتی ہیں۔

ناول کی ہیروئن صبا اپنے والد کے ساتھ چمنستان ہوٹل میں مقیم ہوتی ہے۔ اس کی والدہ اور دوسرے بہن بھائی ۱۹۴۷ء میں فرقہ وارانہ فسادات کی نذر ہو چکے تھے صبا اور اس کے والد بچ بچاکر ہندوستان سے پاکستان آجاتے ہیں۔ اب یہ خاندان تین افراد پر مشتمل ہے۔ صبا اس کے والد اور صبا کی ایک پھوپھی جو نیم پاگل ہے۔ صبا اور اس کے والد اکثر سیر و سیاحت میں اپنا وقت گزارتے ہیں۔ ایک بار جب صبا چمنستان ہوٹل میں مقیم ہوتی ہے وہاں اس کی ملاقات اسد سے ہوتی ہے۔ اسد ایک خوبصورت اور سنجیدہ نوجوان ہوتا ہے جو ایک کم عمر اور خوبصورت بچے بوبی کے ساتھ اسی ہوٹل میں رہتا ہے۔ صبا اسد اور بوبی دونوں کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ صبا کے والد عموماً باہر ہوتے ہیں اور صبا ہوٹل میں تنہا رہتی ہے ایسے وقت میں بوبی جیسا خوبصورت اور چنچل بچہ اس کی تنہائی کے لئے رحمت ثابت ہوتا ہے۔ وہ بوبی میں دلچسپی لیتی ہے اور اس طرح وہ اسد سے قریب آجاتی ہے۔ پھر اسد کی ملاقات صبا کے والد سے ہوتی ہے اور یہ سب ایک دوسرے کے دوست بن جاتے ہیں۔ صبا بوبی کو اسد کا بیٹا سمجھتی ہے اس کے باوجود وہ اس کی شخصیت سے متاثر ہوتی ہے اور جب صبا کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ بوبی اسد کا بیٹا نہیں بلکہ ایک لاوارث بچہ ہے جس کی اسد پرورش کر رہا ہے تو وہ مزید اس کے کردار کی عظمت کی قائل ہوتی ہے۔ پھر یہ پسندیدگی محبت میں بدل جاتی ہے۔ صبا کے والد بھی اس بات کو محسوس کرتے ہیں اور صبا کی مرضی کے مطابق اس کی شادی اسد سے کر دیتے ہیں۔ اسد شادی کے بعد صبا کو اپنے

گھر نہیں لے جاتا بلکہ ہنی مون کے لئے پہاڑی مقام پر جانے کا پروگرام بنالیتا ہے۔ صبا کو یہ بات ناگوار گزرتی ہے کہ وہ سسرال نہ جاسکی۔ دراصل اسد صبا کو اپنے گھر سے دور اور خاندانی پس منظر سے ناواقف رکھنا چاہتا تھا۔ اس لیے وہ گھر جانے کے بجائے مسلسل ایک جگہ سے دوسری جگہ گھومتا رہتا ہے۔ شادی کے بعد رفتہ رفتہ اسد کے کردار کے کمزور پہلو صبا کے سامنے آنے لگتے ہیں۔ وہ یہ محسوس کرتی ہے کہ اسد اپنے اہل خاندان اور بوبی کے سلسلے میں صبا کی غیر معمولی دلچسپی کو برداشت نہیں کرسکتا۔ ان کے درمیان پہلی ناچاقی اس وقت ہوتی ہے جب اسد صبا سے یہ کہتا ہے کہ وہ صرف بوبی کے کھانے اور کپڑے کا خیال رکھے اس کی ذہنی تربیت کی کوشش نہ کرے۔ اس کے ساتھ ہی صبا کو یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اسد ایک عیاش آدمی ہے۔ اسد کی ان کمزوریوں سے صبا کو ذہنی صدمہ ضرور ہوتا ہے لیکن وہ انھیں نظر انداز کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ایک عرصے تک ادھر ادھر قیام کے بعد وہ دونوں کراچی واپس آجاتے ہیں۔ یہاں صبا کی دوست اور خالہ زاد بہن روبینہ جو ایک تیز وطرار لڑکی ہے اسد سے قریب آجاتی ہے۔ روبینہ وقتاً فوقتاً اسد کو یہ احساس دلاتی ہے کہ اس نے ایک غلط لڑکی سے شادی کرلی ہے۔ صبا اس الٹرا موڈرن ماحول کا حصہ نہیں بن سکتی جس کا اسد دلدادہ ہے۔ اسد بھی یہ سوچنے لگتا ہے کہ اس نے صبا سے شادی کرکے غلطی کی ہے۔ اس طرح صبا اور اسد کے درمیان تعلقات استوار ہونے کے بجائے فاصلہ بڑھنے لگتا ہے۔ صبا اپنے والد سے ملنے کوئٹہ چلی جاتی ہے جہاں اسد اسے طلاق نامہ بھیج دیتا ہے تاکہ وہ روبینہ شادی کرسکے۔ صبا کو طلاق دینے کے بعد جب اسد روبینہ کے گھر پہنچتا ہے تو دیکھتا ہے کہ روبینہ اور عامر کی منگنی کی تیاریاں ہو رہی ہیں۔ اسد روبینہ سے بات کرتا ہے لیکن وہ یہ کہہ کر ٹال دیتی ہے کہ اس نے کبھی شادی کرنے کا وعدہ نہیں کیا تھا۔ اسد رنج وغم میں ہوٹل واپس آتا ہے جہاں اسے نیویارک سے آیا ہوا ایک لفافہ ملتا ہے جس میں امریکن لڑکی کیٹی کے خط کے ساتھ اس کا اعتراف نامہ بھی ہوتا ہے جس میں اس نے اعتراف کیا تھا کہ وہ گنہ گار ہے اور یہ کہ بوبی جسے اسد اپنا بیٹا سمجھتا ہے وہ اسد کا نہیں بلکہ اسد کے ہی ایک دوست ظفر کا بیٹا ہے جو اسد کے امریکہ پہنچنے سے قبل نیویارک

میں تھا اور کیٹی سے اس کے تعلقات تھے۔ اسد اس خوفناک حقیقت کو انگیز نہیں کر پاتا کہ جس بچے کو اس نے آج تک اپنا بیٹا سمجھا اور جس کی پرورش میں ہر طرح کا جوکھم اٹھایا وہ کسی اور کا بچہ ہے۔ اسد ظفر کو فون کرتا ہے کہ آکر بوبی کو لے جائے۔ ظفر ایسا کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ جس سے اسد پر دیوانگی کا دورہ پڑتا ہے اور وہ بوبی کو قتل کر ڈالتا ہے۔

صبا اپنے بیمار والد اور نیم پاگل پھوپی سے طلاق کی بات پوشیدہ رکھتی ہے۔ اس کے والد کا انتقال ہو جاتا ہے۔ کچھ دنوں بعد صبا کے بطن سے ایک لڑکی پیدا ہوتی ہے۔ صبا ان پیہم حادثات سے رنجیدہ تو ہوتی ہے لیکن ہمت نہیں ہارتی۔ وہ قوم کی خدمت کے لئے ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کرنے لگتی ہے۔ اس درمیان عامر جو ابتدا سے صبا کا خاموش عاشق تھا، اس سے شادی کرنے کا خواہش مند ہوتا ہے اس وقت صبا اس کی پیش کش قبول نہیں کرتی کیونکہ اس نے اپنی زندگی کا جو نصب العین بنایا تھا اسے مکمل کرنے کی لگن تھی۔ اس کے علاوہ پچھلے حادثوں کے زخم اتنے گہرے تھے کہ اتنی جلدی پھر کوئی فیصلہ کرنا اس کے مزاج کے خلاف تھا۔

اس طرح "آبلہ پا" کردار کا ناول ہے جس میں صبا اور اسد دو کرداروں کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ صبا مرکزی کردار کی حیثیت سے سامنے آتی ہے۔ وہ اردو کے دوسرے اہم ناولوں کے نسوانی کرداروں مثلاً "آنگن" کی عالیہ کی طرح ہی باشعور اور ذکی الحس ہے البتہ اسد ایک منفرد کردار ہے وہ تمامتر صبا کی ضد ہے۔ ناول میں دونوں کرداروں کی متضاد خصوصیات ہی ایک دوسرے کی شخصیت کو ابھارنے میں معاون ہوتی ہیں۔

اسد ایک پیچیدہ کردار ہے۔ اس کی شخصیت تضادات اور پُراسراریت سے عبارت ہے۔ اس کے کردار کی پیچیدگی تجسس کو ابھارتی ہے۔ یہ پیچیدگی کچھ اس کی اپنی افتادِ طبع کا نتیجہ ہوتی ہے اور کچھ اس ماحول اور معاشرے کی دین جس میں وہ زندگی بسر کرتا ہے وہ اپنے اندر کی کمزوریوں سے بخوبی واقف ہوتا ہے اور ان پر پردہ ڈالنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے سارے اعمال و افعال سے شخصی عظمت کے حصول کی کوششوں کا پتہ چلتا ہے۔ وہ بوبی سے انتہائی محبت کرتا ہے لیکن اس بے غرض محبت میں بھی لاشعوری

طور پر اس کی خود غرضی شامل ہوتی ہے۔ وہ بوبی کے سلسلے میں لوگوں کو ایک من گھڑت قصہ سناتا ہے کہ بوبی ایک لاوارث بچہ تھا جس کے والدین ایک حادثہ کا شکار ہو چکے تھے اور وہ دنیا میں بالکل اکیلا رہ گیا تھا جسے اسد نے پناہ دی اور اب وہ اس کی پرورش نہایت اعلیٰ درجے پر کر رہا ہے بلکہ اس سے باپ کی طرح محبت کرتا ہے۔ (یہ کہانی اس نے اس لئے گھڑ رکھی ہے کہ اگر وہ بوبی کو اپنا بیٹا قرار دیتا تو یہ بات اس کے لئے بدنامی کا باعث ہوتی) اس من گھڑت کہانی سے اسد کی انا کو تسکین ملتی ہے کہ وہ ایک لاوارث بچے کو دنیا کا ہر سکھ دے رہا ہے اور یہ بات لوگوں میں اس کی عظمت کا سکہ بٹھانے کے لئے کچھ کم اہم نہیں ہے وہ اپنی ذاتی ڈائری میں لکھتا ہے:

"یہ داستان میری نیک دلی اور حوصلہ مندی کا وکٹوریہ کراس ثابت ہوئی جس نے مجھے بہت سے حلقوں میں مقبول بنایا اور جیسا کہ بعد میں صبا نے مجھے بتایا کہ وہ اسی وجہ سے مجھ سے شادی کرنے کو تیار ہوئی"۔ [۱]

ان باتوں کے باوجود وہ بوبی سے سچ مچ محبت کرتا ہے بلکہ وہ صرف بوبی کے سلسلے میں خود غرضی سے بالاتر ہے۔ وہ صبا کو زیادہ پسند نہیں کرتا ہے لیکن اس سے شادی کرنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ صبا بوبی میں دلچسپی لیتی تھی۔ ساتھ ہی وہ اسے ایک سیدھی سادی لڑکی سمجھتا ہے اور سوچتا ہے کہ وہ اس کی مرضی کے مطابق زندگی گزارے گی لیکن یہاں اسد نے صبا کو سمجھنے میں غلطی کی۔ صبا اپنے اصولوں اور احساسات کو داؤ پر لگانے والی لڑکی نہیں تھی جس سے اسد کو مایوسی ہوتی ہے اور اسد اور صبا کی فطرت اور مزاج کا فرق رفتہ رفتہ واضح ہونے لگتا ہے صبا غریبوں کی حالت دیکھ کر تڑپ اٹھتی ہے جبکہ اسد غربت کو اس دنیا کی ایک لازمی چیز سمجھتا ہے۔ صبا ایک بار اسد سے کہتی ہے:

"مجھے ان غریبوں کا خیال آتا ہے جنھیں واقعی اس قسم کی آسائشیں کبھی میسر نہیں آتیں، انھیں کیسا لگتا ہوگا"!

اسد جواب میں کہتا ہے:

"آرام و آسائش کی کمی وہی محسوس کر سکتے ہیں جنھوں نے ایک مرتبہ اس کا مزہ

چکھا ہے۔ دوسرے صحیح طور پر اس کا تصور نہیں کر سکتے ۔" ۲ھ

صبا اور اسد کے خیالات میں جذبے اور منطق کا فرق ہے۔ صبا دوسروں کی تکلیف کو محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے جبکہ اسد ان احساسات سے بیگانہ ہے اس کی نظر ہمیشہ اپنی ذات پر رہتی ہے۔ وہ اپنی شخصیت کی زیبائش و آرائش میں محو نظر آتا ہے جس کا اندازہ جگہ جگہ اس کی باتوں سے لگایا جاسکتا ہے۔ اپنے دوست امجد اور اس کی بیوی شمسہ سے بات کرتے ہوئے اس کا لہجہ فخریہ ہوتا ہے وہ ان سے اپنی سسرال کا ذکر کرتے ہوئے اپنی بیوی کے بارے میں کہتا ہے :

" ایک ان کے بابا ہیں۔ ایک پگلی سی پھوپی ہیں۔ اور ایک یہ ہیں کل تین عدد۔ ایک بڑی خوبصورت سی کوٹھی راولپنڈی میں ہے۔ ایک کراچی میں۔ بابا زیادہ تر پھرتے رہتے ہیں۔ تعلیم سے فارغ ہونے کے بعد یہ بھی ان کے ساتھ پھرتی رہتی تھیں۔ اس تمام قصے کے دوران اسد کا لہجہ فخریہ سا تھا۔ شاید اسے اپنی بڑی سسرال کا مان تھا۔" ۳ھ

صبا سے شادی کے بعد اسد کو روبینہ کا ساتھ ملا جو گلیمر اور روشنی کی دنیا کی پروردہ تھی وہ ظاہری بناوٹ اور آرائش کو زندگی کا لازمی جزو سمجھتی تھی۔ روبینہ دن بدن اسد سے قریب آتی گئی اب اسد کو شدت سے یہ احساس ہوا کہ صبا اس کے قابل نہیں ہے۔ یہاں اسد کی ساری منطقیت اور سمجھداریاں جو صبا سے شادی کرتے وقت اس کے ذہن میں تھیں۔ روبینہ کی چمک دار شخصیت کے سامنے دھندلا گئیں۔ لہذا اس نے صبا کو طلاق دیدی۔ اور جب روبینہ نے اس سے شادی کرنے سے انکار کر دیا تو زندگی میں پہلی بار اسے شکست کا سامنا کرنا پڑا۔ اس حادثے کے فوراً بعد اسد پر ایک بالکل ہی نیا راز کھلا کہ بوبی اس کا بیٹا نہیں ہے اس طرح اسد کے بتخانے کی تمام مورتیاں یکے بعد دیگرے شکستہ ہوتی گئیں۔ صبا کو طلاق دینا، روبینہ کی بے وفائی، بوبی کا افشائے راز، یہ سب باتیں بیک وقت اس کے ذہن و جذبے کو گھائل کرتی چلی جاتی ہیں یہاں تک کہ وہ کچھ دیر کو اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتا ہے اور بوبی کو جسے وہ اپنی جان سے زیادہ چاہتا ہے اپنے ہاتھوں

گلا دبا کر مار ڈالتا ہے۔

اس طرح اسد شخصی عظمت کے حصول کے لئے ہر جائز و نا جائز طریقے کا استعمال کرتا ہے لیکن وقت کے ہاتھوں اس کی شخصیت کی عظمت کا لبادہ تار تار ہو جاتا ہے۔ اس کا ذہن جس پر اسے ناز تھا اس کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے اور وہ ذہنی طور پر مکمل دیوالیہ ہو جاتا ہے۔

اسد کے مقابلے میں صبا سنجیدہ اور حساس لڑکی ہے وہ مصنوعی طرز زندگی سے نفرت کرتی ہے۔ وہ ملک و قوم کی بری حالت دیکھ کر غمگین ہوتی ہے۔ اسے اپنی مادری زبان اور قومی تہذیب سے بھی محبت ہوتی ہے۔ وہ اردو زبان کی ترقی ــــ اور ملک و قوم کی بھلائی کے لئے بہت کچھ کرنا چاہتی ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ کوئی ایسا طریقہ ہو جس سے سارا ملک آگے بڑھے اور اجتماعی ترقی کی راہیں کھل سکیں۔

اتنی سمجھ دار اور حساس ہونے کے باوجود صبا اسد کے سلسلے میں دھوکا کھا جاتی ہے۔ وہ عام رومانی لڑکیوں کی طرح اسد کی ظاہری شخصیت سے متاثر ہوتی ہے وہ اپنی معصومیت اور محبت میں اسد کی ہر بات کو صحیح سمجھ لیتی ہے۔ صبا اسد کی وجیہہ شخصیت اور کردار کی بلندی سے متاثر ہو کر انجام کار اس سے شادی کر لیتی ہے۔ شادی کے چند روز بعد ہی جب اسد کے کردار کی نیرنگیاں اس کے سامنے آنے لگتی ہیں تو اسے دکھ ہوتا ہے اور وہ ان حقیقتوں سے پیچھا چھڑانے کے لئے اپنے ذہن کو عوامی فلاح و بہبود اور بھلائی کے کاموں میں لگانے کی کوشش کرتی ہے۔ اسد سے طلاق پانے کے بعد وہ گھبراتی نہیں بلکہ حوصلہ و ہمت سے کام لیتی ہے اور اس بار کو خاموشی سے سہنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ اپنے بوڑھے باپ کو اس بات کی خبر نہیں ہونے دیتی اور ہر مصیبت کا سامنا تنہا ہی کرتی ہے۔ اور اپنے مقصد کو نہیں بھولتی۔ وہ ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کرنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ وہ کہتی ہے:

"میرا خیال ہے ہمارے ملک کے دشمن جتنے اسمگلر اور بلیک مارکٹنگ کرنے والے ہیں اتنے ہی خود غرض ڈاکٹر بھی ہیں!" [۲۸]

اپنی لڑکی کی تربیت بھی وہ اس نہج پر کرنا چاہتی ہے کہ آئندہ زندگی میں اس کے اندر

مشکلات کا سامنا کرنے کی ہمت پیدا ہو سکے۔ وہ اپنی بچی کے لئے یہ خیال ظاہر کرتی ہے :

"میں ایمی کو خود سے بھی زیادہ مضبوط بناؤں گی۔ کمزور انسان دنیا میں کچھ نہیں کر سکتے۔" ۵۵

"آبلہ پا" میں امجد، شمسہ، عامر اور عذرا وغیرہ کئی ضمنی کردار بھی ہیں۔ ان میں اہم کردار عذرا کا ہے جو صبا کی سہیلی اور راز دار ہے۔ عذرا کے کردار میں ایک ایسی جاذبیت ہے جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ اس کے اندر زندگی کو سمجھنے اور برتنے کی صلاحیت اور سلیقہ موجود ہے۔ وہ اپنے شوہر کی بے راہ روی پر عام عورتوں کی طرح واویلا نہیں مچاتی بلکہ خاموشی اور خوش طبعی کے ساتھ اس وقت کا انتظار کرتی ہے جب اس کے حالات ٹھیک ہو جائیں گے کیونکہ اسے یقین ہے کہ ایک دن اس کی خاموشی جیت جائے گی۔ وہ صبا سے کہتی ہے :

"میں ہر غیر فطری چیز کے مرجانے پر، ختم ہونے پر یقین رکھتی ہوں۔ اس قسم کی نفرت ہو یا محبت ہر چیز آخر کار طبعی موت مرجاتی ہے۔" ۵۶

بحیثیت مجموعی "آبلہ پا" کردار نگاری کی حیثیت سے ایک اہم اور قابل توجہ ناول ہے۔ رضیہ فصیح احمد نے صبا کے کردار کو اجاگر کرنے میں محنت سے کام لیا ہے۔

ایک چیز جو ناول میں کوئی کام انجام نہ دے سکی وہ مصنفہ کے بعض غیر ضروری بیانات ہیں۔ مثال کے طور پر جب صبا اور اسد کسی پہاڑی مقام پر جا رہے تھے، راستے میں ان کی کشتی بیچ ندی میں رک جاتی ہے ؛ —— اور صبا اسد کو اپنے ماضی کی کہانی سناتی ہے، جہاں اس کا بچپن موجود ہے۔ اس وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ صبا کے اس بیان سے یعنی اس کے بچپن کی کہانی سے اس کے موجودہ کردار کو سمجھنے میں مدد ملے گی لیکن ایسی کوئی بات نہیں ملتی۔ یہ بیان محض بیان بن کر رہ جاتا ہے۔ اس کے بچپن کی تصویر کشی اور گھریلو ماحول کی عکاسی میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ رضیہ فصیح احمد نے عصمت چغتائی کے ناول "ٹیڑھی لکیر" کو مدنظر رکھا ہے۔ صبا اور شمن کے بچپن کا جو گھریلو ماحول ہے اس میں قدرے یکسانیت ہے۔ جس طرح شمن کے بھائی اسے ہر وقت چھیڑتے اور تنگ

کرتے ہیں اور وہ جگہ جگہ احساس کمتری کا شکار ہوتی ہے ویسا ہی ماحول صبا کے گھر کا بھی ہے۔ اس کے بھائی بھی اسے تنگ کرتے ہیں اور اس کی نقلیں اتارتے ہیں۔ وہ بھی ثمن کی طرح بھرے پرے گھر میں خود کو تنہا محسوس کرتی ہے اور احساس کمتری کا شکار ہوتی ہے۔ لیکن ٹیڑھی لکیر میں یہ باتیں ثمن کے آئندہ کردار کی تشکیل میں اہم رول ادا کرتی ہیں جبکہ "آبلہ پا" میں یہ بیان محض ایک دلچسپ بیان ہے ان چیزوں کا صبا کی شخصیت کی تشکیل میں کوئی واضح اثر نظر نہیں آتا۔

"آبلہ پا" کی ایک اہم خصوصیت اس کی دلچسپی ہے۔ ابتدا میں کہیں کہیں مصنفہ کے ہاتھ سے یہ ڈور چھوٹتی ہوئی محسوس ہوتی ہے لیکن بعد میں بہت سنبھلی ہوئی کیفیت ملتی ہے۔ اس ناول کی ابتدا میں عام رومانی ناولوں کا احساس ہوتا ہے جس کے ہیرو ہیروئن انتہائی خوبصورت ہیں۔ پھر آنکھوں آنکھوں میں محبت کا آغاز ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی بوبی کی موجودگی آئندہ رونما ہونے والی پیچیدگیوں کا اشارہ معلوم ہوتی ہے۔ پھر اسد کے کردار کی پیچیدگیوں کے زیر اثر کہانی بہت جلد دوسرا رخ اختیار کرلیتی ہے اور بہت زود رفتاری سے واقعات کی کڑیاں ایک دوسرے سے ملتی چلی جاتی ہیں اور کہانی کا ایک واضح کلائمکس سامنے آتا ہے۔

ناول کی دلچسپی برقرار رہنے کا ایک دوسرا سبب بار بار NARRATOR کی تبدیلی بھی ہے۔ ناول تین حصوں میں تقسیم ہے۔ پہلے حصے یعنی ابتدا میں کہانی مرکزی کردار صبا کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ یہاں چونکہ صبا خود اپنی زبانی اپنے احساسات وجذبات کو بیان کرتی ہے لہٰذا اس طریقۂ کار کے ذریعے اس کی شخصیت کو سمجھنے میں زیادہ آسانی ہوتی ہے کہ اس طرح اس کا باطن ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ اس کے بعد مختلف ابواب میں NARRATOR بدلتے رہتے ہیں۔ کبھی کوئی کردار خود NARATOR بن جاتا ہے۔ کہیں کہانی OMNISCIENT NARATOR کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ آخر میں اسد کی ڈائری کے ذریعے اس کی شخصیت کے پیچ وخم کو ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

٭

انتظار موسم گل

"انتظار موسم گل" رضیہ فصیح احمد کا دوسرا اہم ناول قرار دیا گیا ہے۔ یہ ناول بنیادی طور پر فیوڈل نظام کی غلاظتوں اور بے راہ رویوں کے پس منظر میں ایک جذباتی لڑکی کی داستان حیات ہے جو اس کی موت کے المیہ پر ختم ہوتی ہے۔

تارا ایک متوسط طبقہ سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کے گھر میں والدین کے علاوہ اس کی بڑی بہن سارہ اور اس کے چچا کا لڑکا شفاعت رہتا ہے۔ تارہ اور سارہ کے مزاج میں بہت اختلاف ہے۔ سارہ سنجیدہ اور عام گھریلو لڑکی ہے جبکہ تارہ شوخ اور جذباتی لڑکی ہے وہ نہایت نفاست پسند اور بے باک ذہن وجذبہ کی مالک ہے وہ خودسر اور ضدی بھی ہے۔ سیر و تفریح اور ہر روز نئے نئے پروگرام بنانا اور ان سے لطف اندوز ہونا اسے پسند ہے۔ وہ ایک آزاد پرندہ کی طرح زندگی بسر کرنا چاہتی ہے۔ وہ شعروادب سے بھی شغف رکھتی ہے اور اپنے گھر میں وقتاً فوقتاً منعقد ہونے والے ادبی جلسوں کی روح رواں ہوتی ہے وہ ایک پہاڑی مقام کی خوبصورتی سے متاثر ہوکر "انتظار موسم گل" کے عنوان سے ایک نظم لکھتی ہے۔ یہ نظم خود اس کی زندگی کا استعارہ بن جاتی ہے کہ اس کی زندگی میں "موسم گل" کبھی نہیں آتا اور وہ اس کا انتظار کرتے کرتے موت سے ہم کنار ہوجاتی ہے۔

کہانی کچھ اس طرح ہے کہ تارہ کے چچا کا لڑکا شفاعت اس سے محبت کرتا ہے لیکن تارہ اس کی محبت سے بے خبر ہے۔ شفاعت کم گو اور خود دار لڑکا ہے۔ وہ خود کو اس گھر میں اجنبی محسوس کرتا ہے کہ اس نے والدین کی موت کے بعد اس گھر میں پرورش پائی ہے لیکن اسے احساس ہے کہ وہ اس گھر میں غیر ہے وہ تارا کے سامنے کبھی اپنی محبت کا اظہار نہیں کرتا۔ ایک مرحلے پر تارا کی ملاقات طاہر سے ہوتی ہے۔ طاہر ایک زمیندار گھرانے کا بڑا لڑکا ہے۔ اور اپنی نئی چمکتی ہوئی کار میں گھومتا پھرتا ہے۔ تارا اس کی

چمک دار شخصیت سے متاثر ہوتی ہے۔ تارا اور طاہر کے تعلقات دن بدن بڑھتے جاتے ہیں۔ تارا کے گھر سے بھی طاہر کی رسم وراہ پیدا ہوجاتی ہے۔ تارا یہ سوچتی ہے کہ اس کے گھر والے اس بات کی اجازت نہیں دیں گے کہ وہ طاہر سے شادی کرے کیونکہ طاہر شادی شدہ ہے وہ گھر والوں سے پوشیدہ طور پر طاہر سے شادی کرلیتی ہے۔ جب یہ راز کھلتا ہے تو گھر میں ایک ہنگامہ برپا ہوجاتا ہے۔ شفاعت ہمیشہ کے لئے گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے اور اپنے ساتھ تارا کی نظم "انتظار موسم گل" بھی لے جاتا ہے۔

بالآخر تارا کے والدین مجبور ہوکر اسے طاہر کے ساتھ رخصت کردیتے ہیں۔ وہ طاہر کے ساتھ اس کے گاؤں جاتی ہے لیکن یہاں آکر اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک غیرمانوس اور نامعقول ماحول میں آگئی ہے۔ پہلے ہی دن سے اس کے خواب اور آرزوئیں بکھرنے لگتی ہیں۔ طاہر کے مزاج کی زمیندارانہ خصوصیتیں بھی سامنے آنے لگتی ہیں۔ وہ جواب تک طاہر کو اپنا سچا عاشق سمجھ رہی تھی اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ عیاش بھی ہے۔ تارا جب ان باتوں پر کسی ردعمل کا اظہار کرتی ہے تو طاہر اس سے کہتا ہے:

"عقل مند عورتیں ایسی باتیں مردوں کے منھ پر نہیں کہتی ہیں، چاہے وہ سچ بھی ہوں...... بعض باتوں پر جانتے بوجھتے بھی پردہ ڈالنا پڑتا ہے۔ ہمارے دادا کا سا دل پھینک تو سارے زمانے میں نہیں ملے گا مگر کبھی دادی نے منھ سے ایک لفظ نہیں نکالا، انھوں نے صرف اپنے کام سے کام رکھا، دادا ان کی بہت عزت کرتے تھے اور ان کی بات پتھر کی لکیر ہوتی تھی، ساری زمینوں کی دیکھ بھال کرتی تھیں، ہزاروں کا لین دین ان کے ہاتھ سے ہوتا تھا، ساری رعایا ان کے نام سے کانپتی تھی اور آج بھی دیکھ لو سب ان کی ویسی ہی عزت کرتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں امی کو دیکھو، انھوں نے ابا پر سختی کرنا چاہی، تو اس کا نتیجہ کیا ہوا ابا گھر سے چلے گئے، کھلے خزانے انھوں نے اس کمین عورت کو گھر میں ڈال لیا اور امی جانماز پر بیٹھی آنسو بہاتی رہیں۔ اس سختی سے کیا فائدہ! سب کی بدنامی ہوئی اور سب سے زیادہ خود ان کی...... جب میاں کسی کو نہ

پوچھے تو دوسروں کی نظروں میں اس کی عزت دو کوڑی کی نہیں رہتی، تم نے دیکھا نہیں کہ گالیوں اور کوسنوں کے باوجود ان کی بات کوئی نہیں مانتا، میاں تو خیر ہاتھ سے نکلے ہی ...... ہم لوگ عورتوں کی بیجا روک ٹوک پسند نہیں کرتے۔ یہ بات خوب سمجھ لو، اگر میں کوئی کام کرنا چاہوں تو تم مجھے روک نہیں سکتیں۔" ۳۲

مندرجہ بالا اقتباس اس طبقے کے ذہنی رویے کی بہت عمدہ اور جامع تصویر پیش کرتا ہے۔

تارا اس صورت حال کو برداشت نہیں کر پاتی لیکن وہ لوٹ کر میکے نہیں آتی بلکہ وہاں کے ماحول سے الگ مری میں جہاں طاہر کا ذاتی بنگلہ تھا آکر رہنے لگتی ہے۔ وہاں وہ بچوں کے ایک اسکول میں ٹیچر ہو جاتی ہے تاکہ اسے تنہائی اور بے کاری سے چھٹکارہ ملے۔ جب طاہر مری آتا ہے تو تارا کو اس نوکری سے باز رکھنے کی کوشش کرتا ہے وہ سمجھتا ہے کہ یہ کام اس کے خاندان کے لیئے باعثِ ذلت ہے لیکن تارا اپنے فیصلے پر قائم رہتی ہے طاہر کبھی کبھی مری کے چکر لگاتا ہے لیکن کشیدگیاں دن بہ دن بڑھنے لگتی ہیں۔

تارا کی سسرال میں سب کی شدید خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ اس خاندان کا وارث پیدا کرے۔ تارا اس مرحلے پر سوچتی ہے کہ شاید اسی طرح وہ طاہر کو خوش رکھ سکتی ہے لیکن اس میں بھی وہ ناکام رہتی ہے اچانک تارا کی طبیعت خراب ہوتی ہے اور اس کا بچہ جو دراصل "ٹیسٹ ٹیوب بے بی" تھا برباد ہو جاتا ہے۔ طاہر یہ سمجھتا ہے کہ تارا نے اس کے اعتماد کو ٹھیس پہنچائی ہے۔ وہ اس بات کو برداشت نہیں کر پاتا۔ وہ پہلے تارا کو نہایت چالاکی سے ایک کمرے میں قید کر دیتا ہے پھر اسے بیہوشی کی دوا دیدیتا ہے اور کار کے ایک مصنوعی حادثے کے ذریعے یہ خبر پھیلتی ہے کہ تارا اس حادثے میں مرگئی اس طرح تارا کی موت کے المیہ پر یہ ناول ختم ہو جاتا ہے۔

یہ ناول دراصل زمیندار طبقے کے ظلم وستم، اس کے کھوکھلے اقدار اور اس طبقے میں عورتوں کے ساتھ روا رکھے جانے والے ظالمانہ برتاؤ کی عکاسی کرتا ہے۔ فنی طور پر یہ ایک ہلکا پھلکا ناول ہے جس کی اہمیت تارا یا طاہر کی کردار نگاری میں نہیں بلکہ اس بات میں ہے کہ مصنفہ نے گاؤں کے ماحول میں طاہر کے خاندان کے حوالے سے زمیندار طبقے کے رہن سہن اور رویے کی بھرپور عکاسی کی ہے۔

۱۰۔ جیلانی بانو

ایوانِ غزل
بارشِ سنگ

جیلانی بانو

جیلانی بانو کا ناول "ایوانِ غزل" (۱۹۷۶ء) ۱۹۴۷ء کے بعد لکھے جانے والے ان ناولوں اور کہانیوں کا تسلسل ہے جن میں آزادی سے قبل ہندوستان میں موجود جاگیرداری نظام کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ طبقہ ۴۷ء اور اس کے آس پاس اپنے تمام امتیازات کھو کر زوال کے آخری زینے پر قدم رکھ چکا تھا۔ زوال کا سبب جہاں تاریخ یا وقت کا فطری تقاضا تھا وہیں خود اس طبقے کے اشر کر میں بھی زوال کے اسباب پوشیدہ تھے۔ اس دور سے تعلق رکھنے والے ناولوں اور افسانوں میں اس طبقے کا ذکر کسی نہ کسی طور سے ضرور ملتا ہے۔ کہیں یہ زوال بجائے خود موضوع ہے کہیں پس منظر کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

"ایوانِ غزل" بھی ۴۷ء سے قبل اور اس کے کچھ بعد تک موجود اس جاگیردار طبقے کی زوال پذیر حالت کو پیش کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ملک میں ابھرتی ہوئی انقلابی صورت حال کی عکاسی بھی ملتی ہے۔ ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے مختلف حضرات نے اس کے موضوع پر اعتراض کیا ہے۔ عصمت چغتائی لکھتی ہیں:

> جس طبقے پر یہ ناول لکھا گیا ہے وہ مر چکا۔ اب تو جاگیردار بھی بڑی سوجھ بوجھ کے مالک نظر آتے ہیں۔ اس مرے ہوئے نکمے طبقے کی حماقتوں کی یاد تازہ کرنا کیا ضروری ہے۔ [1]

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

> یہاں کوئی بھرپور اور بڑا موضوع ہرگز توجہ نہیں بنایا گیا جو ناول کو ترفع بخش سکے۔ اور اسی لئے یہاں غور و فکر کا عنصر نہیں ملتا۔

ان اعتراضات کا سبب غالباً یہ ہے کہ "ایوان غزل" ۱۹۷۶ء میں منظر عام پر آیا جب یہ طبقہ اپنی معروف صورت میں تقریباً ناپید ہو چکا تھا صرف ذہنوں میں یادوں کے کھنڈر باقی تھے۔ علاوہ ازیں اردو افسانوں اور ناولوں میں اس موضوع پر بہت کچھ لکھا جا چکا تھا اس لئے اب مزید دلچسپی کا باقی رہنا ایک مشکل امر تھا۔ ان تمام باتوں کے باوجود "ایوان غزل" ایک اہم ناول ثابت ہوا۔ بعض حلقوں میں اس کی موضوعاتی اہمیت اور کردار نگاری کو سراہا گیا۔ ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> جیلانی بانو نے اپنے ناول میں حیدرآباد کے جاگیردارانہ نظام کے زوال کی داستان تیکھے احساس اور گہرے سماجی شعور کے ساتھ بیان کی ہے۔ وہ اس نظام میں ہر طرح کے استحصال کے خلاف احتجاج کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ محنت کش طبقے کی ان انقلابی طاقتوں کی طرف بھی جیلانی بانو اشارہ کرتی ہیں جو آزادی کے بعد اس شہر کے گرد گونجتے گرجتے بادلوں کی طرح منڈلانے لگی تھیں .... لیکن ان کے کردار "ایوان غزل" کی دنیا سے باہر کم ہی جھانکتے ہیں اور جو باہر نکل جاتے ہیں وہ قیصر کی طرح واپس نہیں آتے کہ اپنے انقلابی معرکوں کی کہانی سنا سکیں۔ کرداروں کی کثرت سے کہانی کہیں کہیں الجھ بھی جاتی ہے۔ پھر بھی جیلانی بانو نے چاند اور غزل جیسے دو خوبصورت اور جاندار کردار اردو ناول کو دیئے۔ ؎۳

یہ حقیقت ہے کہ ہم کسی بھی فن پارے کو اس بنیاد پر رد نہیں کر سکتے کہ اس کی موضوعاتی اہمیت ختم ہو چکی ہے۔ اور نہ ہم کسی فن کار سے مخصوص موضوعات پر لکھنے کا مطالبہ کر سکتے ہیں:

"ایوانِ غزل" بنیادی طور پر ایک سماجی یا تہذیبی ناول ہے جس میں سلطنت آصفیہ کا زوال اور آزادی کی بڑھتی ہوئی لہروں کی گونج سنائی دیتی ہے۔ اس میں جیلانی بانو نے جاگیردار طبقے کے ظاہری اعمال کی منظرکشی سے زیادہ ان کی شخصیت کے اندرونی محرکات اور اس سے پیدا شدہ عمل کو مدنظر رکھا ہے۔ اس طرح دم توڑتے جاگیردارانہ

نظام کے وہ گھناونے پہلو جو ظاہری حسین لبادوں تلے چھپے ہوئے تھے سامنے آئے۔ دولت حاصل کرنا اور عیاشی اس طبقے کی زندگی کے بنیادی محور تھے۔ ان دو اشیاء کے حصول کی راہ میں آنے والی ہر رکاوٹ حرف غلط کی طرح مٹادی جاتی تھی۔ چاہے وہ رشتے کی دیوار ہو یا عزت کا نازک شیشہ ہر شے اپنی اہمیت کھودیتی تھی۔ غلاموں اور عورتوں پر ظلم ڈھائے جاتے تھے۔ اس مخصوص نظام میں عورت بے زبان مخلوق تھی کبھی وہ 'بی بی' بن کر خاموشی سے زندگی کا زہر پیتی ہے۔ کبھی "لنگڑی پھوپھو" کی طرح معذور کر دی جاتی ہے کبھی "چاند" اور "غزل" کو چمکتے سکّوں کی طرح استعمال کیا جاتا ہے اور ان کی زندگی تلوار کی دھار سے ہو کر گزرتی ہے جہاں ان کا جسم ہی نہیں روح بھی ٹکڑے ٹکڑے ہو کر بکھر جاتی ہے۔

"ایوان غزل" کے تمام نسائی کردار اس مخصوص نظام میں عورت کے مسلسل استحصال کے نمائندے ہیں۔ ساتھ ہی ان کرداروں کی ایک جہت ایسی بھی ہے جو انھیں منفرد کردار کی حیثیت سے سامنے لاتی ہے۔

غزل اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جس کی پیدائش سے لے کر موت تک ایک ایک لمحے کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ غزل کی پیدائش، اس کا بچپن، اس کی جوانی اور پھر شادی شدہ زندگی یہ تمام ادوار ناول کے قرطاس پر اپنی تمام جزئیات کے ساتھ ابھرتے ہیں کہیں بھی تشنگی کا احساس نہیں ہوتا۔ غزل نے جس ماحول میں آنکھ کھولی اور پھر جن حالات سے اس کا سابقہ پڑا اس نے اس کی شخصیت کی تشکیل میں اہم رول ادا کیا۔ گھر کا گھٹا ہوا نام نہاد مذہبی ماحول جس میں عورت کی کوئی وقعت نہیں ہے۔ غزل کی ماں مسلسل اپنے شوہر ہمایوں کے عتاب کا شکار رہتی ہے۔ بچپن سے ہی غزل کا واسطہ باپ کی بے حسی اور ماں کی بے چارگی سے پڑتا ہے۔ وہ ان کی شفقت ومحبت سے محروم رہتی ہے۔ پھر ماں کی بے وقت موت، باپ کی ڈانٹ پھٹکار، ایوان غزل کے باسیوں کا تضحیک آمیز رویہ گویا ہر جگہ اسے بے بسی اور بے چارگی ملتی ہے۔ ساتھ ہی وہ اپنے ماموں زاد بھائی شاہین اور بہن فوزیہ کی قدر ومنزلت، ان کی آسائش اور لاڈ پیار دیکھتی ہے تو اس کے اندر اپنے لئے عدم تحفظ اور کمتری کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ یہ صورت حال اس کے ذہن وجذبے

کی تعمیر کو ایک خاص موڑ دیتی ہے۔ وہ محبت کے دو بول کی بھوکی ہو جاتی ہے۔ جو اسے ذرا سی بھی اہمیت دیتا ہمدردی اور پیار کی نظر سے دیکھتا اس پر وہ اپنا سب کچھ قربان کرنے کو تیار ہو جاتی ہے۔

اپنی جانب اٹھنے والی ہر نگاہ کو وہ بڑے غور سے دیکھتی تھی۔ غزل کی چھٹی حس نے اتنی ہی سی عمر میں اسے نفرت اور محبت کی نگاہ کو محسوس کرنا سکھا دیا تھا۔ وہ اپنی جانب محبت سے دیکھنے والی نگاہ پر سات خون معاف کر دیتی تھی .... اس شخص کے سارے عیب پر لگا کر اڑ جاتے تھے۔ پھر وہاں امید کی ایک کرن پھوٹتی، ایک پتہ سر اٹھا کے ادھر ادھر دیکھتا اور اپنی گردن زیادہ لمبی کر دیتا تھا پھر ایک پنکھڑی پنکھ کھولتی اور ایک بیل غزل کی رگ رگ کو جکڑ لیتی۔ ۴ے

اپنی اس مخصوص نفسیات کی بنا پر وہ زندگی کے مختلف مراحل میں غلط راستوں پر پڑ جاتی ہے۔ ایک جگہ غزل کی اس کمزوری پر تبصرہ کرتے ہوئے مصنفہ لکھتی ہیں:

جانے کیوں اپنی تعریف سنتے ہی اس پر ایک سحر سا چھا جاتا ہے کہنے والے کی آواز پہلے تو دل میں شہد گھولتی ہے اور پھر ابھی تک تشنہ رہنے والی خواہشوں کا زہر اس کی رگ رگ کو جلانے لگتا۔ ۵ے

غزل کا یہ مخصوص ماحول اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی نفسیات "ٹیڑھی لکیر" کی "شمن" کی یاد دلاتی ہے۔ جس طرح شمن کی شخصیت میں مخصوص ماحول کی بنا پر کچھ کمزوریاں پیدا ہو جاتی ہیں ٹھیک اسی طرح غزل کی پرورش بھی ایک ایسے ہی ماحول میں ہوتی ہے جو شمن کے ماحول سے ملتا جلتا ہے جہاں اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ جس طرح شمن کو اس کی بھانجی نوری کی تربیت کے لئے آلۂ کار کی حیثیت سے استعمال کیا جاتا ہے اسی طرح غزل کو اس کے ماموں زاد بھائی شاہین اور بہن فوزیہ کی تربیت کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔

فوزیہ اور شاہین غزل کو پٹتے دیکھ کر بن بن کر ہنسنے لگے۔ دیکھا تم نے ایسے ہوتے ہیں گندے بچے۔ راشد فوزیہ اور شاہین کو عبرت دلانے لگا۔ ۶ے

شمن کی طرح غزل کو بھی یکے بعد دیگرے تمام معاشقوں میں ناکامی ہوتی ہے۔ لیکن شمن اور غزل میں فرق یہ ہے کہ شمن زندگی کی ہر ناکامی یا ناموافق صورت حال کو اپنی طبیعت کے فطری اکھڑپن اور ضد کی وجہ سے جھٹک دیتی ہے اور اپنی مرضی کے مطابق کوئی فیصلہ کرلیتی ہے۔ غزل کی فطرت میں یہ بغاوت نہیں ہے جو شمن کا حصہ ہے۔ شمن جدید دور کی تعلیم یافتہ لڑکی ہے۔ جو حالات کے سانچے میں نہیں ڈھلتی بلکہ اپنی مرضی کے مطابق حالات سے برسرِ آزما ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کے برعکس غزل کو اپنی ذات پر اعتماد نہیں ہے۔ زندگی میں مختلف ٹھوکریں کھانے کے بعد وہ اپنے وجود کو دھرتی کے سینے پر بوجھ سمجھتی ہے۔ اس کی شادی سیندھی پینے والے بوڑھے "شیخو بھائی" سے طے کردی جاتی ہے تو وہ کسی طرح کا احتجاج نہیں کرتی، خاموشی سے آنسو پی کر حالات کی صلیب پر چڑھنے کو تیار ہو جاتی ہے۔ عصمت چغتائی غزل کے کردار کی اس خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے۔ لکھتی ہیں:

> غزل نہایت احمق اور ڈھیلی عورت ہے۔ اپنے کنوارپن کو کھو کر سمجھتی ہے سب کچھ کھو دیا...... غزل ضرورت سے زیادہ بے وقوف ہے۔ تعجب ہے کہ بانو کو اسے اپنی ہیروئن بنانے میں کیا مصلحت نظر آئی۔ ۵۸

غزل بنیادی طور پر نہایت جذباتی اور معصوم لڑکی ہے۔ زمانے کے نشیب و فراز دیکھنے اور جھیلنے کے باوجود اس کے اندر چالاکی اور عیاری نہیں پیدا ہوتی۔ وہ نصیر کی بے وفائی کے باوجود اسے اپنے ذہن سے الگ نہیں کرپاتی۔ اس کی دی ہوئی انگوٹھی کو سینے سے لگاکر سمجھتی ہے کہ وہ نصیر سے کیے گئے وعدوں کا حق ادا کر رہی ہے۔ غزل کی زندگی میں زیادہ اہمیت محبت کی ہے۔ ایک ایسی محبت جو لفظوں کے پیچ و خم سے ظاہر کی جاتی ہے۔ غزل لفظ کی اسیر ہے۔ اس کی اس کمزوری سے فائدہ اٹھاکر مختلف مرد اپنے لفظوں کے جال میں اسے قید کرتے رہتے ہیں۔ جب شاہین اس سے محبت کا اظہار الفاظ کی تراش خراش سے نہیں کرتا تو اسے مایوسی ہوتی ہے:

> شاہین ہاسٹل چلا گیا تو وہ کمرہ اندر سے بند کر کے خوب روئی۔ اس نے ایک بار بھی یہ نہیں کہا کہ میں تمہارے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ میں کسی اور عورت کا

تصور نہیں کر سکتا۔ وہ تو مجھ پر رحم کھا کر شادی کرے گا بعد میں پچھتائے گا۔ ۸ے

شاہین کے سلسلے میں پیدا ہونے والا یہ عدم اعتماد اسے مضطرب رکھتا ہے

جس طرح "ٹیڑھی لکیر" کی شمن یہ جاننے کے بعد کہ وہ ماں بننے والی ہے، ہر ذہنی الجھن سے ماورا ہو کر ایک ابدی سکون کا احساس کرتی ہے، اسی طرح غزل کے اندر بھی عورت کی یہ ازلی خواہش بیدار ہوتی ہے کہ وہ ماں بنے۔ لیکن یہاں اسے مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ شاہین سے شادی کے بعد اس کی ذہنی الجھنیں ختم ہونے کے بجائے بڑھتی ہی چلی جاتی ہیں۔ اور دونوں کے درمیان ایک ناقابلِ بیان خلیج پیدا ہونے لگتی ہے۔ غزل اب بھی نصیر کے خواب دیکھتی ہے اور عرصہ گزر چکنے کے بعد جب نصیر بیوی بچوں کے ساتھ ہندوستان آتا ہے اور غزل کے سامنے اس پرانی محبت کا اظہار کرتا ہے تو اس کے سوئے ہوئے جذبے جاگ اٹھتے ہیں۔ نصیر غزل کی انگلی سے وہ انگوٹھی اتار لیتا ہے جو اس کی محبت کی نشانی تھی اور جسے غزل جان سے زیادہ عزیز رکھتی تھی۔ اس سے غزل کے جذبات کی دنیا تہ و بالا ہو جاتی ہے۔ وہ اس حادثہ کو برداشت نہیں کر پاتی اور مر جاتی ہے۔ موت کا سبب انگوٹھی کا اتر جانا کچھ غیر حقیقی لگتا ہے لیکن اسلوب احمد انصاری نے صحیح لکھا ہے کہ:

> انگوٹھی دراصل غزل کی زندگی میں ایک TOTEM کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کی ایک طلسماتی حیثیت ہے جسے سائنسی علت و معلول کے معیار پر پرکھنا غلط ہوگا۔ ۹ے

ناول کا دوسرا اہم کردار چاند ہے۔ چاند کی شخصیت اور انجام غزل سے زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ غزل جس انجام کو پہنچتی ہے اسے اس راہ پر ڈالنے میں سب سے زیادہ اس کا باپ ہمایوں ذمہ دار ہوتا ہے۔ جس نے غزل کو معاش کا ذریعہ بنایا۔ اسے اسٹیج کی دنیا اور ایک ایسے ماحول میں لا پھینکا جہاں اس کی زندگی غلط راستے پر چل نکلی۔ جب کہ چاند کو اس کے ماموں راشد نے چالاکی اور عیاری سے اپنے مقصد کے حصول کا ذریعہ بنایا۔

چاند راشد کے باپ نواب واحد حسین کی بڑی بہن بشیر بیگم کی بیٹی ہے۔ بشیر بیگم کی سسرال قدرے موڈرن گھرانہ تھا۔ ان کے میاں حیدر علی خاں ترقی پسند خیالات کے حامل

تھے اور اپنی بیٹی چاند کی پرورش انگریزی طرز پر کر رہے تھے۔ لیکن جب چاند نے ماں کی موت کے بعد ایوانِ غزل میں رہنا شروع کیا اور پڑوس کے لڑکے نارائنا کے عشق میں زہر کھا لیا تو اس کے والد حیدر علی خاں اور نانا واحد حسین نے اس کی آزادی پر روک لگانی چاہی، ماموں راشد آڑے آگئے۔ چاند کو من مانی کرنے کی آزادی دی گئی۔ وہ مختلف مردوں سے نارائنا کی بے وفائی کا انتقام لیتی رہی۔ اور راشد واحد حسین کو تسلی دیتے رہے کہ جب چاند ڈاکٹر بن جائے گی تو خاندان کا نام روشن ہوگا۔ اس نے چاند کو اپنی آنکھوں کا تارا بنا رکھا تھا کیونکہ:

> راشد ترقی پسند نہ تھا مگر مصلحت پسند ضرور تھا۔ اس نے انجینیری کے علاوہ بزنس بھی شروع کر رکھا تھا۔ مٹی، چونے اور پتھر کا بیوپار۔ وہ بزنس کے اصول پڑھ رہا تھا اور جانتا تھا کہ چاند جیسی تہذیب یافتہ خوبصورت اور نیشن ایبل لڑکیوں کا بھاؤ کتنا بڑھا ہوا ہے۔ اتنا کہ لوگ چاہیں تو ان کے سہارے لاکھوں کے کنٹریکٹ لے لیں۔ [۱۱]

راشد نے چاند سے ہر ممکن فائدہ اٹھایا۔ جب بھارت کلا مندر کا بدنام ترین سکریٹری چاند پر مہربان ہوا تو راشد نے کوئی اعتراض نہیں کیا کہ یہ بات اس کے بزنس کے لیے فائدہ مند تھی، لیکن جب چاند سنجیوا (جو ایک کمیونسٹ نوجوان تھا) کے عشق میں گرفتار ہوئی تو ماموں ممانی سمجھے کہ سونے کی چڑیا ہاتھوں سے نکل گئی۔ اب بی بی اور غزل کو چھوڑ کر، سارا گھر چاند سے متنفر رہنے لگا۔

لیکن خود سری اور ضد چاند کے مزاج کی خصوصیات تھیں۔ سنجیوا کے عشق میں وہ اپنی اسی ضد اور خود سری سے کام لیتی ہے۔ لیکن سنجیوا چاند کو اس کی ہزار کوشش کے باوجود اپنانے کو تیار نہیں ہوتا کیونکہ وہ سوچتا ہے کہ اس کا نصب العین چاند کی محبت سے افضل ہے اور وہ جس ڈگر کا راہی ہے نرم و نازک چاند اس کے ساتھ بہت جلد تھک جائے گی۔ لیکن چاند نے بالکل روایتی عشق کا ثبوت دیا اور سنجیوا کے غم میں تپ دق کا شکار ہوگئی اور بالآخر سنجیوا اور قیصر کی بیٹی کرانتی کو گلے لگا کر اس کی روح پرواز کر گئی۔

غزل اور چاند گرچہ دو مختلف گھرانوں سے تعلق رکھتی تھیں جن کے اخلاق و آداب

اور طرزِ رہائش بالکل مختلف تھے لیکن دونوں کی پرورش بنیادی طور پر "ایوانِ غزل" کے سایہ میں ہوئی اور دونوں کا مقدر ایک بنا۔ ایوانِ غزل کے مکینوں نے ان دونوں کو اپنی ہوس کاریوں کا نشانہ بنایا۔ چاند نے اس حقیقت کو محسوس کیا اور غزل کو اس خطرے سے آگاہ کیا۔ وہ غزل سے کہتی ہے :

میں تو چھبیس برس میں موت کے کنارے کھڑی ہوں لیکن غزل تو بھی خود چلنا چھوڑ دے۔ اپنی تقدیر خود بنانے کا حوصلہ ہر عورت میں نہیں ہوتا اس لئے اپنی باگیں بی بی کے ہاتھ میں تھما دے ورنہ راشد ماموں اور خالو پاشا تجھ سے اپنی کامیابیوں کے قفل کھولیں گے اور تجھے پھینک دیں گے[۱۱]

چاند نے جس خدشے کا اظہار کیا، غزل کا انجام وہی ہوا۔ غزل کا کردار ایک طرح سے چاند کا EXTENTION معلوم ہوتا ہے۔

واحد حسین اور احمد حسین اس روبہ زوال نظام کے آخری نمائندے ہیں اور راشد اس نظام کے بگڑتے ہوئے ڈھانچے کو ایک نئے روپ میں زندہ کرنے کے لئے کوشاں رہتا ہے۔ اس طرح وہ اس عہد کے ابھرتے ہوئے سرمایہ دار طبقے کا نمائندہ بن جاتا ہے۔ راشد کا کردار ناول کی کہانی کا ایک اہم کردار ہے لیکن وہ زیادہ نمایاں نہیں ہو پاتا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ زندگی کے اسٹیج پر چاند اور غزل کٹھ پتلیوں کی طرح ناچ رہی ہیں اور ان کی ڈور راشد کے ہاتھ میں ہے جو اسٹیج کے پیچھے بیٹھا انھیں اپنی مرضی کے مطابق نقل و حرکت دے رہا ہے۔ لیکن ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے جب اس کے ہاتھ سے پہلے چاند اور پھر غزل کی ڈور ٹوٹ جاتی ہے اور راشد کو یہ احساس ہو جاتا ہے کہ وقت اس کی گرفت سے نکل کر آگے جا چکا ہے اور اب وہ بے دست و پا ہے۔ اپنی بیوی رضیہ سے کہتا ہے :

گزرے ہوئے وقت کو پیچھے کی طرف مت لے جاؤ۔ جو ہوتا ہے ہونے دو۔[۱۲]

اس ناول میں مزید کئی گھر اور ان کا ماحول سامنے آتا ہے۔ واحد حسین کا ایوانِ غزل، احمد حسین اور ان کی بیگم اجالا بیگم کا گھر۔ ان دونوں گھرانوں میں جاگیردارانہ نظام کے سبھی عناصر مکمل شکل میں موجود ہیں۔ مزید براں واحد حسین کی دونوں بیٹیوں کی ڈو

مختلف خصوصیات کی حامل سسرال حیدر علی خاں کا موڈرن گھرانہ اور ہمایوں کے گھر کا نام نہاد مذہبی ماحول۔ اس پورے ماحول کو پیش کرنے کے لئے جیلانی بانو نے بے شمار کردار تخلیق کئے ہیں۔ اگر ان سبھی کرداروں کا علاحدہ علاحدہ تجزیاتی مطالعہ کیا جائے تو ممکن ہے کہ ہر ایک کی کوئی الگ معنویت نہ ہو لیکن وہ سب ناول کے پلاٹ کی بنت میں اس طرح پیوست ہیں کہ اس کا ناگزیر حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ اگر ان بظاہر غیر اہم کرداروں اور ان کی جزئیات کو ناول سے الگ کر دیا جائے تو اس طبقے اور ماحول کی تصویر تشنہ رہ جائے گی عصمت چغتائی نے "ایوان غزل" کی غالباً اسی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> جاگیر داری نظام کی غلاظتوں، بدعنوانیوں اور پھر موت کی ہچکیوں پر میں نے کوئی ناول نہیں پڑھا جو اتنی گہرائی میں اتر کر لکھا گیا ہو۔ [۱۳]

ناول میں متعدد مقامات پر ایسے اشارے ملتے ہیں جو اس طبقے کی بے حسی اور دولت کی ہوس کی کراہت انگیز تصویر پیش کرتے ہیں۔ گوہر بیگم کو (جو نواب واحد کی چچا زاد بہن تھی) معذور بنا کر تمام عمر اپنے گھر کنوارا بٹھائے رکھنا تاکہ اس کی دولت پر دونوں بھائی قابض رہیں اور پھر چاند اور غزل کو اپنی اسی ہوس کی تکمیل کا ذریعہ بنانا۔ چھوٹے بھائی احمد حسین کی لاولدی پر واحد حسین، اس کے بیٹے راشد اور بہو رضیہ کا خوش ہونا کہ ان کی دولت ہاتھ آئے گی۔ نواب واحد حسین کے یہاں چالیس برسوں سے وارث کا جنم ہوتا ہے تو اس کی پیدائش کی خبر سن کر "ایوان غزل" کے در و بام لرز جاتے ہیں۔ اور مدتوں بعد جب ملک تقسیم ہوتا ہے اور یہ خبر ملتی ہے کہ احمد حسین کا پورا خاندان فسادات میں ختم ہو گیا تو تمناؤں کے برباد گلشن میں ایک بار پھر نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں۔ لیکن بہت جلد معلوم ہوتا ہے کہ احمد حسین کا خاندان زندہ ہے اور حالات صحیح ہوتے ہی وہ آکر جائداد کا انتظام کریں گے تو "ایوان غزل" میں ایک بار پھر صف ماتم بچھ جاتی ہے۔ ان امور کی نشاندہی اور واقعات کا بیان جیلانی بانو نے فن کارانہ ڈھنگ سے کیا ہے۔

شیخو بھائی کا کردار ناول میں ایک بھونڈے مسخرے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ ان کے عمل سے مزاح نہیں بلکہ مضحکہ خیز صورت حال پیدا ہوتی ہے۔ ناول کے آخری حصہ میں شیخو

بھائی کی شخصیت میں تبدیلی کا واقع ہونا بہت زیادہ منطقی نہیں ہے۔

لنگڑی پھوپو میں المیہ کردار بننے کی پوری صلاحیت موجود ہے۔ ان کی زندگی ایک ایسی قتل شدہ لاش تھی جس پر ہمدردی یا نوحے کا ایک بول بھی نہ کہا گیا ہو۔ لیکن ان کی غیر فطری سی کھوکھلی بغاوت ان کے کردار کی عظمت کو پاش پاش کر دیتی ہے۔ ناول کے اختتام پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شجو بھائی اور لنگڑی پھوپو ایک المیاتی ڈرامے کے دو مضحکہ خیز کردار ہیں۔

ناول کی پوری کہانی OMNISCIENT-NARRATOR کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ ناول کی ابتدا وہاں سے کی گئی ہے جہاں اس کی کہانی ختم ہوتی ہے۔ یہاں آزادی کے بعد منعقد ہونے والے ایک سیمنار کا منظر پیش کیا گیا ہے جو اردو شاعری کی ایک اہم صنف "غزل" پر ہو رہا تھا۔ اس سیمنار میں ملک کے قومی لیڈر یکجہتی کا ثبوت دینے کے لئے حاضر تھے۔ اس عہد کے حیدرآباد کا مشہور شاعر اور غزل کا پرانا ہمدرد اور سچا عاشق سرور بھی موجود تھا۔ جس کی ذہنی رو اردو شاعری کی صنف غزل اور ناول کے کردار غزل کے مابین پائی جانے والی مماثلتوں کا تجزیہ کر رہی تھی۔ ایک صاحب صنفِ غزل پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> غزل کے متعلق ایک قدیم روایت یہ ہے کہ غزل کا تعلق در اصل غزال سے ہے شکاری جب غزال کا شکار کرتے ہیں تو وہ زخمی ہونے کے باوجود بھاگتا ہے۔ شکاری بھی اس کا پیچھا کئے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ زخموں سے چور ہو کر گر پڑتا ہے۔ اس وقت اس کی آنکھوں میں جو کرب اور مایوسی ہوتی ہے اسے "غزل" کہتے ہیں۔
>
> سرور کے سگریٹ سلگاتے ہوئے ہاتھ رک گئے اس کے ہونٹ حیرت کے مارے کھلے ہوئے تھے اور بے خواب آنکھیں ایک جگہ ٹھہری سی گئی تھیں۔ وہ پتھر کا بت بنا سراج ہاشمی کو گھورے جا رہا تھا۔ اس کے اندر بڑا شور مچا ہوا تھا۔ گھمسان کا رن پڑ رہا تھا۔ ہزاروں شکاری ایک زخمی ہرن کو گھیرے میں لئے تیر برسا رہے تھے۔
>
> اُف اس کائیاں بڈھے نے شاید مرتے وقت غزل کا چہرہ دیکھ لیا تھا۔[۱۲۱]

ناول کی ابتدا اور درمیان میں وقتاً فوقتاً "ایوان غزل" کے غزل گو شاعروں اور صنف غزل کے ذکرے ناول کے مرکزی کردار غزل اور صنف غزل کے درمیان مشابہت کے ذریعے علامتی فضا تعمیر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

جیلانی بانو نے ماحول اور کرداروں کی خصوصیات کو پیش کرنے کے لئے خواتین ناول نگاروں کے امتیازی وصف جزئیات نگاری سے بہت کام لیا ہے۔ جس کے سبب گھروں اور ان کے مکینوں کی طرز رہائش، عادات و اطوار، ان کے خیالات و محسوسات غرض کہ عہد کی پوری تہذیبی فضا پر روشنی پڑتی ہے۔

ناول کی زبان سادہ، بے ساختہ اور براہ راست ہے۔ تشبیہات و استعارات کا استعمال شاذ ہی کہیں ہوا ہے۔ اس کے باوجود زبان میں ہمواری اور ادبی شان پائی جاتی ہے۔ چوں کہ کہانی کا جائے وقوع سرزمین دکن حیدرآباد ہے لہٰذا حیدرآباد کی مخصوص زبان کی جھلکیاں جا بجا ملتی ہیں۔ جگہ جگہ عام گفتگو میں انگریزی الفاظ کا استعمال بھی کیا گیا ہے زبان وبیان کی بے ساختگی اور گھریلو ماحول کی جزئیات نگاری کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو:

> بی بی واحد حسین سے بہت کم بحث کرتی تھیں۔ کیونکہ رضیہ کی شادی کے بعد انھوں نے گھر کے ڈائریکٹر جنرل کا عہدہ سنبھال لیا تھا۔ اس لئے اب وہ واحد حسین کے عشق پر گھبرانے یا گوہر بھوپو کی باتوں پر کڑھنے کے بجائے اپنی بہو کے سگھڑاپے پر خوش ہوتی تھیں ...... چاندی کے پاندان کھول کر پان پر پان کھائے جاتیں کبھی موڈ آتا تو شاہین اور راشد کے لئے ململ کے کرتے سینے بیٹھ جاتیں۔ اپنے فن پر انھیں بڑا ناز تھا۔ رضیہ اور چاند کو کشیدہ کاری کے نئے نئے ڈیزائن بنانا آتے تھے۔ ...... جب شادی بیاہ میں گوٹے کناری کا کام نکلتا تو لوگ چل چل کر بی بی کے پاس آتے تھے۔ ...... وہ سارے جوڑے اتنی نفاست سے تیار کرتیں کہ بس دیکھا کرو۔ البتہ جلوے کے جوڑے کو کبھی ہاتھ نہ لگاتی تھیں۔ ایک بار ان کی خالہ ساس نے کہا بھی "اے واحد دلہن تم جیسی خوش قسمت سہاگن

کون ہوگی۔ اتنا چاہنے والا شوہر، بال بچے، آباد گھر، تم جلوے کے جوڑے کو ہاتھ کیوں نہیں لگاتیں"۔ پھوپو اماں لوگ کہتے ہیں کہ سہاگ کا جوڑا سینے والی کی قسمت بھی اس گوٹے کناری کے ساتھ ٹک جاتی ہے تو پھر کاہے کو نئی دلہن کی قسمت میں اتنے جھگڑے ٹنٹے"۔ ۵۱

بارشِ سنگ

ایوان غزل کی اشاعت کے طویل عرصہ بعد جیلانی بانو کا دوسرا ناول بارشِ سنگ (۱۹۸۵ء) منظرِ عام پر آیا۔

بارشِ سنگ میں حیدر آباد اور اس کے نواح کے دیہاتوں میں جاگیر داروں اور ساہوکاروں کے ظلم وجبر اور اس ظلم وجبر کے خلاف عوام کے غم وغصہ اور اضطراب کو موضوع بنایا گیا ہے جو تلنگانہ تحریک کے جنم لینے کا باعث بنا۔

ناول کی ابتدا چیکٹ پلی نام کے ایک گاؤں کے بیان سے ہوتی ہے۔ اس نام کے معنی ہوتے ہیں اندھیری نگری۔ اور اس نگری میں اندھیرا ہی اندھیرا تھا۔ غربت، افلاس، ساہوکاروں کے مظالم اور قانون و انتظام کا فقدان اس بستی کا مقدر تھا۔ گاؤں میں تین خاندان یا تین افراد ہیں جن کے ہاتھوں میں اس گاؤں کے غریب کسانوں اور مزدوروں کی قسمتیں ہوتی ہیں۔ یہ تین اشخاص تین ایسی مشینیں ہوتی ہیں جو کسی نہ کسی بہانے غریبوں کا قطرہ قطرہ خون نچوڑتی رہتی ہیں۔ یہ تین اشخاص وینکٹ ریڈی، دلاور علیخاں اور صابر میاں ہیں۔

اس گاؤں کے مزدور اور غریب کسانوں کی نمائندگی کرنے والا خاندان مستان کا ہے۔ یہ گاؤں کے زمین دار وینکٹ ریڈی کا بندھوا مزدور ہے جو چند روپیوں کے قرضے کے عوض خود بھی اور اس کی سبھی اولادیں زمین دار کی خدمت کرتی ہیں۔ یہ استحصال صرف محنت تک ہی محدود نہیں بلکہ ان کا پیسہ اور ان کی خواتین کی عزتیں بھی محفوظ نہیں تھیں۔ وینکٹ ریڈی مستان کی بیٹی خواجہ بی کی عزت پر بے جھجک ہاتھ ڈالتا ہے۔ مستان یہ سب کچھ دیکھتا ہے لیکن احتجاج نہیں کرتا۔ اس کی یہ مجہولیت اس طبقے کی مجبوری ہے۔ لیکن مستان کا بیٹا سلیم اس صورتِ حال کو

برداشت نہیں کرپاتا۔ وہ باغی ذہن رکھتا ہے اپنے دوسرے اہل خاندان کے برخلاف وینکٹ ریڈی کو ان داتا سمجھنے کے بجائے اس سے اور اس طبقے کے دوسرے لوگوں سے نفرت کرتا ہے۔ وہ اپنی دادی سے جو وینکٹ ریڈی کو اپنے خاندان کا پالن ہار سمجھتی ہے، کہتا ہے :

..... چپ بڈھی ! جھوٹن دینے والوں کو دیالو کہتی ہے تو ہوگی ان کی غلام میں کیوں غلام بننے لگا "[۱۶]

سلیم کا یہ رویہ مستان میں بھی تبدیلی کا باعث بنتا ہے۔ مستان اپنی بے عزتی کا انتقام اس طرح لیتا ہے کہ وہ وینکٹ ریڈی کا دن دہاڑے قتل کر دیتا ہے۔ جس کی پاداش میں اسے پھانسی ہو جاتی ہے۔

وینکٹ ریڈی کے قتل کے بعد اس کا بھائی ملیشم اپنے خاندان کی باگ ڈور سنبھالتا ہے۔ وہ اپنے بھائی سے زیادہ ظالم اور عیش پرست ہوتا ہے۔ وہ سلیم سے اس لئے نفرت کرتا ہے کہ سلیم وینکٹ ریڈی کی بیوی رتنا سے مانوس ہوتا ہے۔ رتنا بھی سلیم کا خیال رکھتی ہے ملیشم کو یہ بات پسند نہیں ہوتی۔ وہ گھر میں سلیم کی آمد ورفت پر پابندی عائد کر دیتا ہے۔ اب سلیم کے بجائے اس کی بھابھی نورا ساہوکار کے گھر کی خدمت کرنے لگتی ہے ملیشم نورا کو اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے اور انتقام کے خوف سے اپنے پورے خاندان کو لے کر حیدرآباد شہر چلا جاتا ہے۔

سلیم اس ظلم کے خلاف کچھ کرنے کی ٹھان لیتا ہے۔ وہ سوچتا ہے :

..... سنا ہے رامیا تو تلنگانہ کے چھاپہ مار دستے (دلم) میں جا ملا ہے۔ میں بھی ان لوگوں کے ساتھ چلا جاؤں گا، سارے گاؤں کو جلا ڈالوں گا "[۱۷]

سلیم گاؤں چھوڑ کر روزی روٹی کے لئے شہر کا رخ کرتا ہے۔ وہاں وہ دیکھتا ہے کہ ملیشم حیدرآباد آکر سیاست میں داخل ہو چکا ہے اور وزارت کے عہدے پر فائز ہے۔ اسے یہ حقیقت جان کر دکھ ہوتا ہے کہ ملیشم اپنی بھابھی رتنا کو اپنی ترقی کے لئے استعمال کرتا رہا ہے۔ وہ اس حقیقت کو انگیز نہیں کر پاتا اور ملیشم کا قتل کرکے اپنے گاؤں کی طرف بھاگتا ہے۔ پولیس اس کا پیچھا کرتی ہے وہ پولیس کی گولی سے مارا جاتا ہے۔ مرتے ہوئے وہ اپنی

بھابھی نورا کے بیٹے کو جو ملیشم کا ہی ہوتا ہے انتقام کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کے ہونٹوں پر تمسخر آمیز مسکراہٹ ہوتی ہے۔ وہ بھابھی سے کہتا ہے کہ اس بچّے کو وینکٹ ریڈی کے یہاں ضرور رہن رکھنا۔

سلیم اس طرح زمیندار طبقے سے انتقام لینا چاہتا ہے جو مزدوروں اور چھوٹے کسانوں کا استحصال کرتا ہے۔ لیکن کیا سلیم اپنے مقصد میں کامیاب ہے؟ غالباً مصنفہ اس ناول کے ذریعہ اس پیہم اور مسلسل استحصال کو پیش کرتی ہیں جو وینکٹ اور ملیشم کے طبقے نے روا رکھا ہے۔ یہ استحصال گاؤں تک ہی محدود نہیں بلکہ شہر بھی اس کی لپیٹ میں ہے۔ صرف استحصال کی شکلیں بدل گئی ہیں۔ گاؤں ہو یا شہر ملیشم اور وینکٹ ہر جگہ موجود ہیں۔ اور غریب اور امیر کے درمیان تصادم بھی مسلسل عمل ہے۔

بارشِ سنگ، ایوان غزل کی طرح کامیاب ناول نہیں ہے لیکن حقیقت کی تصویر کشی بالخصوص دیہی زندگی اور اس زندگی کے مسائل کی کامیاب حقیقت پسندانہ عکاسی کی گئی ہے۔ یہ ایک حقیقت پسند (REALIST) ناول ہے اور اسے اسی طرح پڑھا بھی جانا چاہیئے۔

۱۱۔ بانو قدسیہ

راجہ گدھ

بانو قدسیہ

بانو قدسیہ پاکستان کی مشہور مصنفہ ہیں۔ انھوں نے ناول اور افسانوں کے علاوہ ریڈیو، ٹیلی ویژن اور اسٹیج کے لیۓ متعدد ڈرامے بھی تحریر کیۓ ہیں۔

بانو قدسیہ کا ناول "راجہ گدھ" (۱۹۸۱ء) ایک کامیاب اور معتبر تخلیق ہے۔ اس ناول کے موضوع کا تعین بظاہر دشوار عمل ہے۔ خود مصنفہ نے ایک انٹرویو میں اپنا خیال ظاہر کیا ہے کہ اس ناول کا موضوع رزق حرام اور حلال کا مسئلہ ہے۔ یہاں سوال و جواب کو ہو بہو نقل کرنا مناسب ہوگا:

سوال: جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں "راجہ گدھ" کا مرکزی خیال رزق حلال کے اسلامی تصور سے عبارت ہے۔ انفرادی سطح پر فرد اور اجتماعی سطح پر معاشرہ اخلاقی اور روحانی زوال سے اس لیۓ دوچار ہے کہ رزق حرام کو فروغ مل رہا ہے۔

بانو قدسیہ: جی ہاں اس ناول کا بنیادی خیال یہی ہے۔ میں سمجھتی ہوں استدلال کی سطح پر ہی سہی لیکن ہمارے لیۓ اہل مغرب کو رزق حلال کی اہمیت سمجھانا اور قائل کرنا ممکن نہیں ہے۔ مذہب کے بہت سے احکامات ایسے ہیں جن کا ادراک محال ہے۔ اسی لیۓ ادب میں ماننے کا مقام ہے، جاننے کا نہیں۔......

میں نے اپنے ناول میں یہی کہنا چاہا ہے کہ اگر ہم مغرب کے اثرات سے نکل کر رزق حلال کے عادی ہو جائیں تو صرف اسی ایک تبدیلی کے زیر اثر ہماری

معاشرتی زندگی سے تمام خرابیاں دور ہو سکتی ہیں کیونکہ انسانی زندگی میں ان تمام بے چینیوں کا سبب جو بالآخر لوگوں کو جرائم اور خودکشی کی طرف مائل کرتا ہے رزق حرام ہے۔ میں نے ناول میں رزق حرام کے مختلف روپ دکھائے ہیں۔ زنا بھی اسی کا ایک روپ ہے۔ جو انسان کو آخر کار مایوسی اور ناکامی کے اندھیرے میں ڈھکیل دیتا ہے۔[۱]

مصنفہ کی وضاحت سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ایک اخلاقی ناول ہے جس کا مقصد بالواسطہ طور پر عوام کی توجہ رزق حلال کی طرف مبذول کرانا اور رزق حرام سے نفرت پیدا کرنا ہے کہ رزق حرام پر پلی ہوئی انسانی مخلوق روحانی و اخلاقی دیوالیہ پن کا شکار ہوتی جارہی ہے۔ اور دیوانگی اس کا مقدر بن رہی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس دیوانے پن کا ذمہ دار کون ہے۔ کیا انسان کی سرشت میں داخل ہے کہ وہ حرام کھائے۔ اگر اس امر کی تلاش تخلیقِ آدم کی ابتدا میں کی جائے تو پھر آدم و حوا کی کہانی یہ بتاتی ہے کہ حرام کی طرف رغبت انسان کی فطرت میں شامل ہے۔ ایسی صورت میں حرام و حلال کے تصور کا مسئلہ ہی ختم ہو جائے گا۔ یہاں قصور انسان کا نہیں بلکہ اس کی سرشت اور اس کے بنانے والے کا ہوگا۔

اس ناول میں رزق حرام و حلال کا مسئلہ صرف اس قدر ہے کہ موجودہ دور میں حرام کو جو فروغ حاصل ہو رہا ہے اور پورا معاشرہ جس طرح اس کی لپیٹ میں ہے اس نے انسان کو دیوانہ بنا دیا ہے۔ وہ مذہبی اور اخلاقی ہر قید سے آزاد ہو کر زندگی بسر کر رہا ہے ایسی صورت میں ظاہر ہے کہ کوئی ایسا پیمانہ نہیں ہے جو صحیح سمت میں اس کی رہنمائی کر سکے۔ انسانوں کی اس بے راہ روی کا سبب مصنفہ کی نظر میں مغرب کی آزادہ روی اور اس کا حرام و حلال کے تصور سے ناآشنا ہونا ہے۔ جس کی تقلید اہل مشرق تیزی سے کر رہے ہیں اور نتیجے میں مختلف ذہنی و جذباتی ناآسودگیوں کا شکار ہو کر دیوانگی کے غار میں گرتے جا رہے ہیں۔

لیکن مصنفہ کی نظر میں دیوانگی کا دوسرا پہلو بھی ہے۔ ان کا نقطۂ نظر ہے کہ انسان جب ترقی کرتا ہے تو دیوانگی کی طرف بڑھتا ہے۔ اس کی یہ دیوانگی منفی بھی ہو سکتی ہے اور مثبت بھی۔ سائنس کی عظیم ایجادیں انسانیت کے لئے قاتل بھی ہو سکتی ہیں اور انسانیت

کی فلاح بھی کرسکتی ہیں تو پھر کیوں نہ انسان اپنی ذہنی اختراعات اور اپنی طاقت کو انسانیت کی بھلائی کے لئے استعمال کرے۔ زندگی کے تئیں یہی مصنفہ کا نقطۂ نظر ہے جو ناول میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ ناول کا یہ ایک اخلاقی پہلو ہے جسے ناول پڑھتے ہوئے ذہن میں رکھنا چاہیئے۔ لیکن اس ناول کو دوسرے انداز سے بھی پڑھا جا سکتا ہے۔

ناول کا ارتقا جس انداز سے ہوا ہے اس سے یہی پتہ چلتا ہے کہ ناول کا بنیادی محور قیوم کی ذات ہے۔ جو زندگی کے سفر میں مختلف ذہنی اور جذباتی تجربات سے گزرتا ہے ان سارے تجربات کو دیکھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ناول ایک ایسے فرد کی داستان ہے جو مخصوص سماجی ماحول میں پورے سماج سے کٹا ہوا تنہا آدمی ہے۔ (اس مفروضے کی وضاحت آئندہ صفحات میں کی جائے گی) سر دست یہی کہنا ہے کہ اس ناول کا اخلاقی مقصد خواہ کچھ بھی ہو اس کا اصل موضوع ' جدید مادی معاشرے میں فرد کی تنہائی' ہے۔ تنہائی کے اس تجربے میں ناول کے تمام اہم کردار قیوم، سیمی، امتل اور سہیل شریک ہوتے ہیں۔ یہ کردار وجود کی معنویت کی تلاش میں جن تجربات سے گزرتے ہیں اس نے ناول کو ایک المیاتی رخ دیا ہے۔ ان سب کا انجام یہ ہے کہ ان کے ذہن و روح میں زندگی کی بے معنویت کا احساس اور موت سے ہم آغوشی کی خواہش جانگزیں ہو جاتی ہے۔

ناول میں کہانی مرکزی کردار قیوم کی زبانی صیغہ واحد متکلم یعنی "میں" کے ذریعے سنائی گئی ہے۔ اس تکنیک کی رو سے کردار کا جو بھی تجربہ یا نقطۂ نظر سامنے آئے گا وہی نقطۂ نظر فن کار کا بھی ہو گا کہ ایسی صورت میں فن کار اس کردار کے ذہن میں داخل ہوتا ہے جو کہانی سنا رہا ہوتا ہے۔ یہاں فن کار کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ اس کا قاری بھی زندگی کو اسی طرح دیکھے اور سمجھے اور اسی نتیجے پر پہنچے جو اس کردار نے اپنے تجربات سے اخذ کیا ہے۔

ناول میں پیش کردہ کہانی کا جائے وقوع پاکستان ہے۔ یہ پاکستان کی نوجوان نسل (جو ۴۷ء کے بعد پیدا ہوئی) کی ذہنی و جذباتی پیچیدگیوں اور روحانی اضطراب کی کہانی ہے۔ ۴۷ء میں پاکستان کے قیام کے بعد جو معاشرہ پروان چڑھا اس کی بنیاد

مادیت پر رکھی گئی۔ رفتہ رفتہ جاگیرداروں اور نوابوں کی جگہ سرمایہ دار طبقہ ابھرا۔ مادہ پرستی اور ظاہری آرائش و زیبائش کا زور بڑھتا گیا۔ نتیجے میں حساس ذہن رکھنے والے انسانوں کے اندر ایک روحانی اضطراب اور کشمکش کی کیفیت پیدا ہوئی۔ اس ناول میں جو کہانی پیش کی گئی ہے وہ پاکستان کی اسی موجودہ صورت حال کی عکاسی کرتی ہے۔ لیکن ہم اسے صرف پاکستان سے مخصوص نہیں کرسکتے کیونکہ اس میں انسانی وجود کے جن عوامل کو احاطۂ تحریر میں لیا گیا ہے وہ دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب میں اور ۴۷ء کی تقسیم کے بعد برصغیر ہند و پاک میں انسانی وجود کے مسائل بنے ہیں۔ اس صورت حال کے زیر اثر مغرب میں وجودیت کا فلسفہ ایک تحریک کے طور پر سامنے آیا۔ اس کی پرچھائیاں ۴۷ء کے بعد سے برصغیر کے ادب میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں۔

گرچہ خالص وجودی ناول اردو میں ابھی نہیں لکھا گیا۔ لیکن اس نقطۂ نظر کی جھلکیاں آزادی کے بعد لکھے جانے والے ادب میں جستہ جستہ مل جاتی ہیں۔ فکشن میں بالخصوص قرۃ العین حیدر کے ناول "آگ کا دریا" اور ناولٹ "سیتاہرن" میں اس نقطۂ نظر کی تصویر ملتی ہیں۔

"راجہ گدھ" کو بھی ہم پورے طور پر وجودی تجربے کا ناول نہیں کہہ سکتے لیکن اس میں اس نقطۂ نظر کا واضح اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس ناول کا تقریباً ہر اہم کردار اپنے وجود کی پنہائیوں میں سرگرم سفر ہے اور انجام کار تنہائی، خودکشی، موت یا دیوانہ پن اس کا مقدر بنتا ہے۔ وجودی فلسفے کی رو سے گرچہ ہر فرد کا تجربہ۔ خالص ذاتی تجربہ ہوتا ہے۔ لیکن کوئی بھی فرد اپنے گرد و پیش اور اپنے ماحول سے بیگانہ نہیں ہوسکتا۔ اسی طرح ہر انسان کے اندر اظہار و عمل اور انتخاب کی آزادی کی ایک خواہش بھی ہوتی ہے اور وہ اپنی اس خواہش کی تکمیل سے دست بردار ہونا نہیں چاہتا۔ جب اس کی یہ خواہش خارجی عوامل ماحول اور معاشرہ سے متصادم ہوتی ہے تو نتیجے میں وجود کی شکست و ریخت سامنے آتی ہے۔ خوف، دہشت اور تنہائی سے واسطہ پڑتا ہے۔ یہ تنہائی روحانی اضطراب بھی پیدا کرتی ہے اور جسمانی مرض کا سبب بھی بن سکتی ہے۔ ایسے میں یا تو فرد موت کی

تمنا کرتا ہے یا پھر دیوانگی اور اس سے مماثل خصوصیات سے ہم کنار ہوتا ہے۔ وہ خودکشی کا مرتکب بھی ہو سکتا ہے۔ وجود کی اس شکست و ریخت سے بچنے کے لئے انسان نے مختلف راستے ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے۔ وجودی کرب کا یہ مسئلہ نیا نہیں ہے ہاں آج کے دور میں اس کی نوعیتیں اور امکانات بدل گئے ہیں۔ ہزاروں سال قبل بھی انسانی وجود کے یہ مسائل سوچنے والے ذہنوں کے لئے پریشان کن رہے ہیں۔ وجود کے کرب سے نجات کی خواہش نے ہی عظیم فلسفیوں اور رشی منیوں کو جنم دیا۔ انھوں نے ایک عمر کٹھن تپسیا میں ——۔ آج بھی وجود کے کرب سے نجات حاصل کرنے کے لئے مختلف طریقوں کو آزمانے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ کبھی مختلف رجحانات رکھنے والے آشرم قائم کئے گئے۔ کبھی یوگا کے ذریعے جسم اور روح دونوں کی تہذیب کی کوشش کی گئی۔ کبھی صوفزم کا دور دورہ ہوا اور کبھی سائیں باباؤں نے کشف و کرامات کے دروازے کھولے۔ ان تمام چیزوں میں مضطرب انسانوں نے پناہ لینے کی کوشش کی۔ لیکن ان سب کے باوجود ابھی تک وجود کا مسئلہ لاینحل رہا ہے۔ آج سے ہزاروں سال قبل گوتم بدھ نے بھی زندگی کو دکھ کا منبع بتایا تھا اور یہ کہ دکھ سے نجات صرف موت ہی دے سکتی ہے۔ موت سے پہلے وجود کے کرب سے نجات ممکن نہیں انسان جب تک زندہ ہے وہ خواہشات کا غلام ہے یہاں تک کہ آزادی کی خواہش کا پورا ہونا بھی موت سے پہلے ممکن نہیں ہے۔

"راجہ گدھ" کا مرکزی کردار قیوم بھی اپنی زندگی میں محبت کے تجربے سے اس راز کو پاتا ہے۔ وہ اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے:

> "اب مجھ پر یہ حقیقت کھل رہی تھی کہ انسان جب تک چاہے جانے کی رب بننے کی آرزو رکھتا ہے وہ کبھی آزاد نہیں ہو سکتا۔ چاہا جانا اور آزاد رہنا صلیب کے بازو ہیں جن پر آدمی مصلوب ہو جاتا ہے۔ پہلی مرتبہ مجھے مہاتما بدھ کی سمجھ آئی کہ وہ کیوں خواہشات کو ختم کر کے اپنی مکتی چاہتا تھا۔ جب تک انسان میں ہلکی سی خواہش بھی ہو وہ تابع رہتا ہے۔ خواہش کی وجہ سے قیدی رہتا ہے۔ کبھی حاکم نہیں ہو سکتا۔

خواہش سے آزادی کیوں کر ممکن ہے، کیونکر کیسے ؟
موت سے پہلے موت ۔ زندگی کے ساتھ زندگی کی نفی ۔ آخری نجات سے پہلے کلی فرار ۔
نجات کی آرزو تک ہے ۔ ہر مسلک سے ہر بت سے چھٹکارا حاصل کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ انسان ہر قسم کے بت توڑ دے ۔ ہر مسلک سے آزاد ہو جائے کسی ملت میں شامل نہ ہو، کسی ملک کا باشندہ نہ ہو کسی معاشرے کا فرد نہ ہو، کسی کلچر سے وابستہ نہ ہو، کسی خاندان کا فرد نہ ہو، نہ کسی کا عاشق نہ محبوب، ہر کیفیت سے آزاد ۔ ایسی حالت میں سوائے موت کے اور کسی کا مرہون منت نہ ہو گا ۔ کسی اور کا عاشق نہیں ہو گا ۔

موت جو یقینی ہے ۔ موت سے پہلے موت ۔

سب کی سائیکی جانتی ہے انسان موت کے بغیر مکمل طور پر آزاد کبھی آزاد نہیں ہو سکتا ۔ خواہشات کا تمام بوجھ انسان کے کندھوں پر سے اتارنے والی صرف موت ہے ۔ ۵۲

ناول میں پیش کیے گئے کردار اردو کے دوسرے ناولوں کے برخلاف اپنی ایک الگ نوعیت رکھتے ہیں ۔ انھیں نہ تو پورے طور پر نمائندہ کردار کہا جا سکتا ہے اور نہ ہی یہ مکمل منفرد کردار ہیں ان کرداروں کی حیثیت موجودہ معاشرے کے عام حساس اور ذہین انسانوں کی ہے ۔ ان کا اہم مسئلہ اپنا تشخص یا اپنی ذات کی دریافت ہے ۔ یہ کردار بظاہر کوئی ایسی خصوصیت نہیں رکھتے جو انھیں سماج میں کوئی الگ مقام عطا کرے ۔ ان کا سفر اپنے اندرون کی طرف ہے ۔ یہ اپنی روح کی کائنات کو سمجھنا چاہتے ہیں، ان کا اصل مسئلہ اپنا انفرادی وجود ہے، یہ سب کائنات کی تجربہ گاہ میں اپنے تنہا وجود کے ساتھ داخل ہوتے ہیں ۔ لیکن کوئی واضح سمت متعین نہیں کر پاتے ۔ وہ ایک موہوم آرزو کی تلاش میں نکلتے ہیں لیکن ان کا سفر نشانِ منزل سے محروم ہے ۔ ان کرداروں میں یوں تو سیمی، اتسل اور سہیل بھی ہیں لیکن سب سے اہم کردار قیوم کا ہے جو کہانی کا راوی (NARRATOR) ہونے کے علاوہ مرکزی کردار بھی ہے ۔

قیوم کا ماضی، جو دراصل اس کے والدین کا ماضی ہے جس میں اس دیہی تہذیب کو بنیادی اہمیت حاصل ہے جو نئے شہروں کے قیام سے پہلے کا پاکستان ہے۔ یہ دراصل بدلتے ہوئے سماجی پس منظر کی علامت ہے۔ اور بنجر ہوتی ہوئی زمین وہ ماضی ہے جو اب نئے سماج کے لئے فرسودہ اور ناقابل عمل ہو چکا ہے۔ قیوم اس تبدیلی کو محسوس کرتا ہے لیکن اس کی طرف لوٹ کر واپس جانا اب اس کے لئے بھی ممکن نہیں رہا۔ اس کا بڑا بھائی جو ماضی سے الگ ہو چکا ہے، اور کبھی بھول کر بھی اس کو یاد نہیں کرتا وہ نئے پاکستانی معاشرے کی علامت ہے۔ جس کے نزدیک قدر یا اقدار والے معاشرے کی اب کوئی ضرورت نہیں۔ اس طرز احساس میں آفتاب بھی شریک ہے۔ اس کی زندگی بظاہر پرسکون لیکن کھوکھلی ہے۔ قیوم ایک حساس ذہن کا مالک ہے جو ان تبدیلیوں سے متصادم ہونے کی صلاحیت تو نہیں رکھتا لیکن اپنی ذات کے اندر نئی مادی قدر کا تجربہ کرتا ہے۔ قیوم کا یہی تجربہ اس پورے ناول میں شروع سے آخر تک پھیلا ہوا ہے۔ جس میں یہ احساس خاص طور پر اہم ہے کہ وہ خود اپنا اور پوری انسانی برادری کا تشخص "گدھ" سے کرتا ہے۔ گویا انسان گدھ کی مانند ہے جس کا کام مردہ لاشوں کو کھانا ہے۔ مصنفہ قیوم کے مختلف ذاتی اور غیر ذاتی تجربات پیش کر کے اس سوال کا حل ڈھونڈنا چاہتی ہیں کہ آیا مردہ خوری اور اس کے نتیجے میں دیوانگی (یہ پورا عمل گدھ کے عمل سے مشابہ ہے) جو مختلف شکلیں بدل کر انسانی زندگی کا مقدر بنی ہے، عارضی ہے یا دائمی۔ ناول کے ہر دوسرے باب میں پرندوں کی ایک طویل کانفرنس پیش کی گئی ہے جو گدھ پر الزام کے بارے میں منعقد ہوتی ہے۔ گدھ کو اس ناول میں علامتی حیثیت حاصل ہے۔ یہ ایک طرف پورے ناول کو موضوعاتی وحدت (THEMATIC UNITY) عطا کرتا ہے۔ تو دوسری طرف ناول کے مرکزی کردار قیوم اور اس کے حوالے سے پوری انسانی برادری کے عمل کی توضیح و تشریح بھی ہے۔ مصنفہ نے اس طرح ناول کو ایک اسطوری جہت دینے کی کوشش کی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ مردہ خوری اور اس کے نتیجے میں دیوانگی خواہ گدھ کی ہو یا کہ انسان کی، موجودہ دور میں انسان کی فطرت بن چکی ہے اور انسانی فطرت کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ خارجی دباؤ کے کم ہونے پر اپنے اظہار کے لئے مواقع ڈھونڈتی

ہے۔ گویا کہ موجودہ عہد خارجی دباؤ (سماجی اور مذہبی اقدار) کے کم یا ختم ہو جانے کا عہد ہے اور اب انسانی فطرت کو اظہار کی مکمل آزادی حاصل ہے۔

بانو قدسیہ نے ناول کو چار حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ہر حصے کے الگ عنوانات قائم کئے ہیں۔ ہر ایک حصے میں ہم ایک نئے کردار سے متعارف ہوتے ہیں۔ قیوم جو ناول کا مرکزی کردار ہے شروع سے آخر تک موجود ہے۔ باقی کردار ناول کے کسی ایک حصے میں آتے ہیں اور چلے جاتے ہیں۔ اور وہیں ان کی کہانی مکمل ہو جاتی ہے۔ اگر اس کے بعد بھی وہ ناول میں موجود رہتے ہیں تو مرکزی کردار کے تجربے کا حصہ بن کر۔ پروفیسر سہیل اور آفتاب ناول کے شروع میں آتے ہیں، پھر غائب ہو جاتے ہیں اور اس کے بعد ناول کے آخری حصے میں نمودار ہوتے ہیں۔

ناول کا پہلا حصہ سیمی کی کہانی ہے۔ جو "عشق لاحاصل" کے عنوان سے بیان کی گئی ہے۔ سیمی ماڈرن، تعلیم یافتہ اور ذہین لڑکی ہے۔ ساتھ ہی نہایت حساس اور جذباتی محبت کی متلاشی روح۔ جسے اس سماج میں محبت نہیں ملتی نہ والدین کی نہ محبوب کی۔ سیمی کے والدین مادہ پرست اور تضادات سے بھرے ہوئے معاشرے کی علامت ہیں۔ اس کا باپ مادی آسائش کی جستجو میں اس قدر الجھا ہوا ہے کہ اسے اپنی بیٹی کے مسائل اور اس کی زندگی سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ ماں بھی باپ کا ساتھ نبھانے کی کوشش میں اپنے اندر ابھرنے والے تضادات سے نبرد آزما ہے۔ یہ دونوں اپنے ذاتی مسائل میں اتنے مصروف ہیں کہ ان کے پاس اپنی اولاد کے لئے وقت نہیں ہے۔ سیمی اپنے باپ کے بارے میں کہتی ہے:

> ' پاکستان کا اونچا بیوروکریٹ یہ تھوڑی سوچتا ہے کہ اس کی بیٹی کے بھی کچھ مسائل ہیں۔ اس کے اپنے مسائل کی ذاتی کھیپ اتنی زیادہ ہے کہ وہ کسی کے متعلق سوچ بھی نہیں سکتا، جب پاپا صبح اٹھتے ہیں تو ان کے دماغ میں آفس فائلیں، اپنی ساکھ، پوزیشن، اسٹیٹس، ان گنت مسلے ہوتے ہیں۔ دفتر پہنچ کر وہ کام نہیں کر سکتے۔ وہاں بھی فون کالس، میٹنگیں،

ملاقاتی، دفتری مسائل میں وقت گزرتا ہے.... اتنے سارے جلسے میں اگر
کبھی اسے مسرت کی تلاش بھی کرنی پڑے تو وہ بیٹی کے پاس بھاگا بھاگا
تھوڑی آئے گا وہ کسی نوجوان لڑکی کو تلاش نہ کرے گا۔" ۵۳

سیمی آفتاب سے محبت کرتی ہے۔ آفتاب بھی اسے چاہتا ہے لیکن کسی اور لڑکی سے شادی کرکے لندن چلا جاتا ہے۔ آفتاب کی بے وفائی کے بعد سیمی کے دل سے اس کی محبت ختم نہیں ہوتی وہ اس کے بعد اس سے شدید قسم کی جذباتی بلکہ روحانی محبت کرتی ہے۔ اس کے نزدیک آفتاب کی محبت کا کوئی نعم البدل نہیں ہے۔ آفتاب سے بچھڑ جانے کے بعد قیوم کی رفاقت صرف اس لئے قبول کرلیتی ہے کہ اس کے ساتھ مل کر آفتاب کی یادوں کو زندہ کیا کرے۔ قیوم یہ جانتا ہے کہ سیمی اس سے محبت نہیں کرتی، وہ ایک زندہ لاش کے پیچھے بھاگ رہا ہے۔ اس کے باوجود وہ اس کا غم بانٹنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس لئے کہ وہ اس سے محبت کرتا ہے۔ یہاں "عشق لاحاصل" کا شکار سیمی بھی ہے اور قیوم بھی۔ دونوں مردہ آرزوؤں کے جال میں اسیر ہیں۔ آفتاب کی بے وفائی کے بعد سیمی کے لئے اپنے وجود کی معنویت ختم ہوجاتی ہے۔ اسے نہ اپنی جان کی پرواہ ہوتی ہے نہ جسم کی۔ وہ مسلسل بیمار رہنے لگتی ہے لیکن اسے اپنی صحت کی فکر نہیں ہوتی۔ وہ قیوم کے ساتھ جسمانی تعلقات بھی قائم کرتی ہے۔ ان سارے تجربات سے گزر کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ خود سے انتقام لے رہی ہو۔ اپنے زخموں کو کریدکر وہ ایک عجیب سی لذت سے ہم کنار ہوتی ہے۔ اس کے اندر موت کی آرزو شدید ہوجاتی ہے۔ پہلے وہ بیمار ہوتی ہے پھر خودکشی کرکے اپنی زندگی ختم کرلیتی ہے۔
سیمی کی موت کے بعد قیوم سوچتا ہے:

"سیمی زندگی میں کتنی کربناک تھی۔ وہ کیسے تلملاتی رہتی تھی اور موت
سے ہم کنار ہوتے ہی اس کا چہرہ کتنا شانت، کیسا آزاد ہوگیا تھا۔" ۵۴

قیوم سیمی کی موت کے تجربے کا زہر اپنی رگوں میں بسائے مزید جینے کی کوشش میں مصروف ہوجاتا ہے۔ لیکن ہزار کوشش کے باوجود وہ اپنے مضطرب ذہن وجذبے کا کوئی مداوا

ڈھونڈنے میں ناکام رہتا ہے۔ اور ایسے میں جب کہ وہ دنیا سے الگ تھلگ تنہائی کی زندگی بسر کر رہا ہوتا ہے، اس کی ملاقات عابدہ سے ہوتی ہے۔

عابدہ ایک عام مڈل کلاس گھریلو خاتون ہے۔ یہ نہایت باتونی اور متجسس قسم کی عورت ہے۔ بہت جلد قیوم سے بے تکلف ہو جاتی ہے۔ وہ اس کے اور اپنے تمام ذاتی مسائل پر گفتگو کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتی ہے۔ ساتھ ہی وہ مذہبی اصول و روایات کی پابندی بھی ضروری سمجھتی ہے۔ لیکن عابدہ کی بدقسمتی یہ ہے کہ وہ اولاد سے محروم ہے۔ وہ اپنے دل میں بچے کی شدید تمنا رکھتی ہے اسی بنیاد پر بعض اوقات اپنے شوہر سے بھی متنفر دکھائی دیتی ہے۔ ایک مرحلے پر جب کہ قیوم مختلف تجربات میں جن میں یوگا بھی شامل ہوتا ہے اپنے مسئلے کا حل ڈھونڈ رہا ہوتا ہے، عابدہ بچے کی تمنا میں قیوم سے جنسی تعلق قایم کر لیتی ہے لیکن اس کے بعد وہ ایک ذہنی کش مکش میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ اس کے اندر گناہ کا احساس سر اٹھاتا ہے۔ جب اس کا شوہر اسے لینے آتا ہے تو وہ قیوم سے یکسر منھ موڑ کر بخوشی اس کے ساتھ چلی جاتی ہے۔ یہاں عابدہ کی حیثیت ثانوی ہے۔ اصل اہمیت قیوم کے اس تجربے کو حاصل ہے جسے وہ اپنی ذہنی اور جذباتی کش مکش سے نجات حاصل کرنے کے لئے اختیار کرتا ہے۔ عابدہ کی رفاقت سے قیوم کی تنہائی بظاہر کچھ کم ہو جاتی ہے لیکن اس کی روح کی تشنگی کا کوئی حل وہاں بھی نہیں ملتا۔ عابدہ کے چلے جانے کے بعد اسے مزید تنہائی اور مایوسی سے واسطہ پڑتا ہے۔ وہ اپنی اس تنہائی سے فرار حاصل کرنے کے لئے ریڈیو اسٹیشن میں ملازم ہو جاتا ہے۔ وہاں اس کی ملاقات امتل سے ہوتی ہے۔ امتل ایک عمر دراز طوائف ہے۔ —— کبھی وہ ریڈیو اسٹیشن کی ہردل عزیز آرٹسٹ تھی۔ لیکن وقت کے ہاتھوں آج اس کی حیثیت ایک تماشائی سے زیادہ نہیں ہے۔

اب تک قیوم عورتوں کے معاملے میں کافی محتاط ہو چکا تھا۔ لیکن امتل جو ریڈیو اسٹیشن میں اکثر گھومتی نظر آتی تھی اور پروگرام حاصل کرنے کے لئے ریڈیو کے مختلف ارکین کے گرد چکر لگایا کرتی تھی۔ اس سے ابتدا میں قیوم دور دور بلکہ کچھ بیزار سا رہتا ہے۔ لیکن

رفتہ رفتہ امتل کی شخصیت کی چھوٹی چھوٹی خصوصیات اسے متاثر کرتی ہیں کہ وہ عام طوائفوں سے الگ ـــــ مزاج رکھتی ہے۔ ایک مرحلے پر وہ امتل سے نہایت قربت محسوس کرتا ہے۔ امتل کی پوری زندگی کی جدوجہد اس طرف اشارہ کرتی ہے کہ اس نے بہتر زندگی گزارنے کا خواب دیکھا، اس کے لیے کوششیں بھی کیں لیکن ناکام رہی کیونکہ اس کے لئے اپنی آزادی سے دستبردار ہونا تھا۔ اس نے جس شخص سے شادی کی وہ اس کی زندگی کے ہر لمحے کو اپنی مرضی کے مطابق استعمال کرنا چاہتا تھا۔ امتل نے اپنی آزادی کا سودا نہیں کیا اس کے مقابلے میں زندگی کے جنگل میں تنہا بھٹکنے کو ترجیح دی۔ قیوم امتل کے بارے میں کہتا ہے۔

"امتل کو اپنا سمجھنے کی صرف یہ وجہ تھی کہ شہر میں وہ اور میں بالکل تنہا تھے۔ میں ذہنی اور جسمانی طور پر بیمار تھا۔ وہ میری ماں کی عمر کی تھی۔ پھر میرا اور اس کا مسلک گدھ جاتی کا تھا۔ ہم دونوں مردار آرزوں پر پلے تھے۔" ۵۵

زندگی کے اس برتاؤ نے امتل کے اندر کی عورت کو قتل نہیں کیا۔ وہ اپنے دل میں اب بھی شفقت و محبت کا جذبہ رکھتی ہے۔ اس کے اندر عجیب سا قلندرانہ ذہن پیدا ہو جاتا ہے وہ ہر آنے والے لمحے سے بے نیاز ہو کر صرف حال کو انگیز کرتی ہے۔ امتل کی یہی بے نیازی اور معصومیت قیوم کے لئے ذہنی رفاقت کا سبب بنتی ہے۔ ایک مرحلہ ایسا آتا ہے جب دونوں ایک دوسرے کو اپنے ماضی کے تجربات میں شریک کرتے ہیں۔ قیوم کے ساتھ امتل کی یہ آخری ملاقات ہوتی ہے۔ اس رات امتل نے یہ دعا کی تھی کہ اس کی زندگی کسی پیار کرنے والے کے سہارے تو نہیں گزری، لیکن اس کی موت کسی پیارے کے ہاتھوں آئے۔ موت کی یہ تمنا بار آور ثابت ہوئی اور اسی رات اس کے بیٹے نے جو نیم دیوانہ تھا، اسے قتل کر ڈالا۔

امتل کے قتل کے بعد قیوم کی زندگی ایک بار پھر نئے سرے سے خلاؤں میں بکھرنے لگتی ہے۔ وہ سنبھلنے کی کوشش میں امتل کے مشورے پر عمل کرتا ہے۔ اور اپنی بھابی سے کہتا ہے کہ وہ اس کی شادی کر دے۔ حالات کے اس موڑ پر قیوم اپنی زندگی کو ایک نئی

جہت دینے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ بیوی کو پاکر وہ اپنی روح کا سارا انتشار اور پراگندگی اس کے وجود میں انڈیل دے گا اور خود کو ہلکا پھلکا کرلے گا۔ لیکن شادی کی رات اسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بیوی جسے وہ باکرہ سمجھ رہا تھا، کسی اور شخص کی محبوبہ ہے اور اس کے بچّے کی ماں بننے والی ہے اور یہ کہ اس کی شادی قیوم کے ساتھ زبردستی کردی گئی ہے یہاں قیوم کے سنبھلنے کا آخری سہارا بھی ٹوٹ جاتا ہے۔ زندگی کے اتنے روپ دیکھ کر، اتنے تجربے حاصل کرکے اس کے اندر اب ایک بے نیاز قسم کی انسانیت پیدا ہو چکی تھی۔ وہ اس صورت حال پر کسی خوفناک ردعمل کا اظہار کرنے کے بجائے بڑے سکون سے اس مسئلے کا حل سوچنے میں منہمک ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی بیوی سے کہتا ہے:

"اگر کسی وجہ سے جدے والا نہ آسکا تو تم اسے میرا بچّہ ظاہر کرنا۔ انشاءاللہ وہ ضرور آئے گا، ہم دونوں دعا کریں گے۔" ۷۶

بالآخر وہ اسے اس کی منزل تک پہنچنے میں ہر ممکن مدد کرتا ہے۔

قیوم جو اس ناول کا مرکزی کردار ہے شروع سے آخر تک موجود ہے۔ ناول کا نام "راجہ گدھ" قیوم کے کردار کا استعارہ ہے۔ وہ ایک ایسی بے چین روح ہے جسے خود نہیں معلوم کہ اس کے اضطراب کا منبع کیا ہے؛ وہ کس چیز کی تمنا کرتا ہے، اس کی منزل کیا ہے؟ وہ پروفیسر سہیل سے کہتا ہے:

"میں گہری ANXIETY کا شکار ہوں آج کل ..... میں اس مسلسل فکر کا اصل نیوکلس تلاش کرنا چاہتا ہوں۔ لیکن مجھے کچھ پتہ نہیں چلتا کہ آخر یہ چکر کیا ہے۔ مجھے کس چیز کی تلاش ہے؟ میرا کیا کھو گیا ہے؟..... میں آخر چاہتا کیا ہوں؟" ۷۷

یہ کردار خود اپنی ذات کی تلاش میں گم ہے۔ زندگی کی راہ میں اسے بہت سے ایسے لوگ ملے جن کو اس نے نشان منزل بنانا چاہا۔ لیکن وہ سب محض فریب تھا۔ ان سب کی حیثیت زندہ لاش سے زیادہ نہیں تھی اور وہ اس لاش کا کھانے والا تھا۔ اس نے جس جس کی تمنا کی ان سب کی آرزوں کا مرکز کوئی اور تھا۔ قیوم نے جب سیمی کو حاصل کیا اس

کی روح آفتاب کی تھی۔ وہ صرف اس کے مردہ جسم کا ساتھی تھا۔ عابدہ نے بھی اپنی ایک تمنا کی تکمیل کی خاطر اس سے رشتہ جوڑا اور امتل کہ اس کی زندگی خود قیوم کی طرح زندہ لاشوں کے درمیان گزری تھی۔ آخر میں جب شادی کر کے اس نے اپنی زندگی کو بظاہر ایک ہموار راستے پر لگانا چاہا تو وہ لڑکی بھی اس کے لئے زندہ لاش نکلی۔ بالآخر اس نے سائیں جی کی معیت میں روحانی سکون تلاش کرنے کی کوشش کی۔ لیکن آخری مراحل میں سائیں جی کی دھنسی ہوئی قبر نے یہ راستہ بھی گم کر دیا۔ یہاں قیوم کے لئے زندگی ایک بے مقصد سفر یا تلاش ہو جاتی ہے۔ جو بے سمت و منزل ہے۔ اور جن کا حال اور مستقبل متعین نہیں۔

ناول کے سب ہی کردار متوازن ہیں۔ ان میں قیوم اور سہیل قدرے پیچیدہ کردار ہیں۔ باقی دوسرے اپنے عمل اور رویوں کے اعتبار سے غیر پیچیدہ اور واضح ہیں۔ ان میں بانو قدسیہ نے سیمی اور امتل کا کردار نہایت خوبی سے پیش کیا ہے۔ امتل کی کردار نگاری میں ناول نگار کی توجہ اس بات پر مرکوز رہی ہے کہ وہ ایک طوائف کے کردار کو اس کے پورے ماحول کے ساتھ کس طرح پیش کر سکتی ہیں۔ امتل کی کچھ ایسی انفرادی خصوصیات بھی ہیں جو اسے دوسری طوائفوں سے منفرد و ممتاز بناتی ہیں۔ اس انفرادیت کا تعلق ان انسانی اور نفسیاتی تصورات سے ہے جو امتل کے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں۔ امتل کا کردار کچھ اسی قدر باشعور ہے جتنا کہ رسوا کے ناول میں امراؤ جان کا۔

پروفیسر سہیل کا کردار ایک دلچسپ اور پیچیدہ کردار ہے۔ لیکن مصنفہ نے اس کردار کو ابھارنے میں زیادہ محنت نہیں کی۔ اس کی فلسفیانہ موشگافیاں اس کے پیشے سے عین مطابقت رکھتی ہیں لیکن آفتاب اور سیمی کے تعلق کو قطع کرنے میں سہیل نے جو غلط کردار ادا کیا اس سے یہ توقع بنتی تھی کہ مصنفہ اس کردار کو زیادہ پر اسرار نہیں رکھیں گی اور سہیل کی زندگی سے مزید پردے اٹھائیں گی۔ لیکن یہ کردار ناول میں شروع سے آخر تک اپنا رول ادا کرنے کے باوجود قاری کے لئے پر اسرار ہی رہتا ہے۔

جہاں ایک طرف یہ ناول جدید دور کی تعلیم یافتہ لیکن گم گشتہ روحوں کے اضطراب

کو پیش کرتا ہے وہیں یہ پاکستان کی موجودہ سماجی اور سیاسی صورت حال کا علامیہ بھی ہے۔ اگر ایک طرف سیمی کے والدین، قیوم کا بڑا بھائی مختار اور آفتاب یہ سب پاکستان کے مادہ پرست معاشرے کی علامت ہیں تو دوسری طرف قیوم، سیمی اور سہیل ہیں جو نوجوان نسل کی نمایندگی کرتے ہیں۔ اور جن کا اپنے ماضی سے تعلق برائے نام سا ہے۔ ان کرداروں کے علاوہ ناول کے آخر میں ایک کردار اور ابھرتا ہے۔ یہ آفتاب کا کمسن بیٹا افراہیم ہے۔ یہ ایک عجیب الخلقت اور ایب نارمل بچہ ہے۔ اس کا سر تمام جسم کے مقابلے میں بڑا ہے اور آنکھیں بھی چہرے کے مقابلے میں بڑی ہیں۔ لیکن اس کی دیوانگی عام پاگلوں کی طرح نہیں ہے۔ بلکہ اس پر تمام حجابات کھلے ہوئے ہیں۔ وہ اس دنیا سے پرے کی چیزوں کو بھی دیکھتا ہے۔ اس کی حسیات وہ چیزیں محسوس کرنے پر قادر ہیں جنھیں ایک عام انسان محسوس نہیں کر سکتا۔ اس کی یہ کیفیت آفتاب کو سخت پریشان کرتی ہے بلکہ وہ اس بچے کی وجہ سے لندن چھوڑ کر پاکستان واپس چلا آتا ہے۔ آفتاب اس عجیب الخلقت بچے کو اپنے آبا و اجداد کے گناہوں کا ثمرہ سمجھتا ہے۔ وہ قیوم سے کہتا ہے:

"یہ سب کس چیز کی سزا ہے؟ کیا مجھ سے کوئی گناہ سرزد ہوا ہے۔ کیا میرے باپ دادا کے گناہ نے اسے گھیرے میں لے لیا ہے۔" ۵۵

ایک چیز جو یہاں قابل غور ہے وہ یہ کہ یہ بچہ لندن میں پیدا ہوتا ہے اور بغیر کسی مذہبی اور تہذیبی پس منظر کے جو باتیں کرتا ہے وہ اس کے مذہبی رجحان کی نمائندگی کرتی ہیں۔ مثلاً اس کو مختلف زبانوں میں اذان کی آواز سنائی دیتی ہے۔ وہ مدینہ کی گلیوں اور گنبدوں کا اور وہاں اڑنے والے کبوتروں کا ذکر کرتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو دنیا کا نجات دہندہ سمجھتا ہے۔ یہاں ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ آخر افراہیم کے کردار کی معنویت کیا ہے؟ کیا مصنفہ افراہیم کے ذریعے مستقبل کی اس نسل کو پیش کر رہی ہیں جو اس طرح کے سماج کا فطری نتیجہ ہوگی یعنی ایسا سماج جس کے افراد افراہیم کی طرح عجیب الخلقت اور ایب نارمل ہوں گے لیکن دوسرے ہی لمحے بانو قدسیہ قیوم کی زبانی یہ بھی کہلواتی ہیں۔ کہ:

"ہر دیوانگی پاگل پن نہیں ہوتی، ہر دیوانہ آدمی ننگ انسان نہیں ہوتا۔ ..... جسم کی بیماری دو قسم کی ہوتی ہے ..... ایک بیماری وہ ہے جو جسم کو لاغر و نحیف کرتی ہے۔ دوسری بیماری سے شفایاب ہونے پر انسان دوگنا تندرست ہوتا ہے اور دیر تک تندرست رہتا ہے۔ جیسے جسم میں تازہ خون شامل ہو گیا ہو۔ دیوانہ پن بھی دو طور کا ہوتا ہے۔ ایک پاگل پن کی وہ قسم ہے جس سے روح، قلب، دماغ سب کمزور ہوتے ہیں۔ دوسرا دیوانہ پن وہ ہے ..... جس سے روح میں توانائی آتی ہے وہ ایک ہی جست میں کئی کئی منزلیں پار کرتی ہے۔ خدا کے لئے مجھ پر یقین کرو ..... تمھارے بیٹے کا دیوانہ پن دوسری قسم کا ہے ..... میرا ایمان ہے۔" ۹

اس کا مطلب یہ ہے کہ افراہیم ایب نارمل نہیں بلکہ سپر نارمل ہے۔ جس کی تمنا قیوم ناول کے آخری چند جملوں میں اس طرح کرتا ہے:

"افراہیم خوابوں کی آخری سیڑھی پر سربسجود تھا۔ میں پاگل پن کی پہلی اور اسفل ترین سیڑھی پر مجبور کھڑا تھا۔ اور ہم دونوں کے درمیان انسان کا مسئلۂ ارتقا کھنچی کمان کی مانند تنا ہوا تھا۔ انسان کو ایب نارمل سے سپر نارمل تک پہنچنے کے لئے جانے ابھی کس کس منزل سے گزرنا ہے۔" ۱۰

اس کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ افراہیم اس نئے پاکستان کا سمبل ہے جہاں ایک آئیڈیل اسلامی حکومت کے قیام کی کوششیں جاری ہیں۔ سپر نارمل کی منزل پر پہنچنے کی خواہش غالباً وہ آئیڈیل اسلامی معاشرہ ہے جس کی تشکیل کا خواب پاکستان میں دیکھا جا رہا ہے۔

کردار نگاری کے علاوہ اس ناول کا اہم فنی پہلو اس کی زبان ہے مصنفہ نے زبان کے استعمال میں غالباً اس تصور کو ملحوظ رکھا ہے کہ وہ عہد کے تجربے سے

زبان کو قریب رکھیں۔

اس ناول کا مخصوص عہد ۴۷ء کے بعد کا زمانہ ہے۔ اس عہد کو پیش کرنے کے لئے وہی زبان استعمال ہوئی ہے جس سے اس عہد کی نمایندگی ہو سکے۔ ناول کے سارے کردار جو زبان بولتے ہیں اور جن اشیاء کا ذکر کرتے ہیں سب ہی اس مادّی معاشرے کی تصویر پیش کرتے ہیں جس کا نام "جدید زندگی" ہے۔

۱۲۔ مقبولِ عام ناول

مقبولِ عام ناول

خواتین ناول نگاروں نے اردو ناول میں کیفیت اور کمیت دونوں ہی اعتبار سے خاطر خواہ اضافے کیے ہیں۔ ایک طرف انھوں نے خالص ادبی یا سنجیدہ ناول (SERIOUS NOVEL) لکھ کر اردو فکشن کو وقار بخشا ہے تو دوسری طرف مقبول عام یا تفریحی ناول (POPULAR NOVEL) لکھ کر عوام کی دلچسپی کا سامان بھی مہیا کرتی رہی ہیں۔

ناول نگاری کے آغاز میں خالص ادبی ناول اور مقبول عام ناولوں کے درمیان فرق کرنا دشوار تھا اور ناول نگار اس فرق سے نہ تو واقف تھے اور نہ ہی اس کا خیال رکھتے تھے۔ ۱۹۴۷ء تک آتے آتے ناول نگار واضح طور پر دو خانوں میں تقسیم ہوگئے ایک وہ جنھوں نے فکشن نگاری کو سنجیدہ عمل سمجھا اور ایک ایسا فکشن لکھنے کی کوشش کی جس میں فنی اور فکری گہرائی اور گیرائی تھی۔ دوسری قسم مقبول عام اور خالص تفریحی فکشن لکھنے والوں کی تھی جنھوں نے شہرت اور مادی فائدے کو زیادہ اہمیت دی اور اس کے مطابق فکشن لکھا۔

اس طرح کا فرق اس لیے بھی قائم ہو سکا کہ رفتہ رفتہ اردو کے ادیب فکشن کے جدید فنی تقاضوں سے واقف ہوئے اور اس واقفیت سے بھرپور فائدہ اٹھایا۔ اس باب میں فکشن کا سب سے معتبر نام قرۃ العین حیدر کا ہے۔ اس طرح کے ناولوں میں ناول نگار زندگی کو زیادہ گہرائی، سنجیدگی اور حقیقت بیں نظروں سے دیکھتا اور برتتا ہے۔ اور زندگی

کے مشاہدے و تجربے کو پورے فنی تقاضے کے ساتھ اپنے قاری کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ اس کے ناولوں کے قاری متعین نہیں ہوتے لیکن وہ اپنے قاری سے اس بات کی توقع رکھتا ہے کہ وہ اس کے فن پارے کو صبر اور سنجیدگی کے ساتھ پڑھیں گے اور ناول کے فکری اور فنی رویوں سے حسب استطاعت بصیرت حاصل کرنے اور حظ اٹھانے کی کوشش کریں گے۔ خالص ادبی ناول لکھنے والا فن کار ضرورت کے مطابق ناول کی ہیئت اور تکنیک میں تجربے (EXPERIMENT) کرنے کا رسک بھی لیتا ہے۔

اس کے برعکس مقبول عام ناول لکھنے والے فن کار مادی فائدوں کو اولین اہمیت دیتے ہیں اور اپنے مخصوص قارئین کے سامنے وہی پیش کرتے ہیں جو انھیں خوش کر سکے۔ وہ اپنے قاری کے مزاج داں ہوتے ہیں۔ ان کی پسند اور ناپسند کے آگے سپر ڈال دیتے ہیں۔ ان کا آرٹ کمرشیل فلموں کا آرٹ ہوتا ہے۔ جس میں سامعین کی ممکن خواہشات کا پورا احترام کیا جاتا ہے۔ یہاں فن کار اپنے قاری کو خود سے قریب لانے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ خود ہی اپنے قاری کے قریب پہنچتا ہے۔ اور ان کی جیسی باتیں کرتا ہے۔ اس قسم کے ناول لکھنے والوں اور پڑھنے والوں دونوں کی تعداد پہلی قسم کے مقابلے میں کثیر ہے۔

تفریحی یا مقبول عام ناولوں کے ذیل میں کئی طرح کے ناول آتے ہیں:

۱۔ سماجی اور اخلاقی ناول

۲۔ رومانی ناول

۳۔ تاریخی ناول

۴۔ جاسوسی ناول

سماجی اور اخلاقی ناول

سماجی تقاضوں کو بنیاد بنا کر لکھے جانے والے ناولوں میں عوامی دلچسپی اور تفریح کے لوازمات کے ساتھ ساتھ سماجی اور اخلاقی اصولوں کی پاسداری کا رویہ واضح ہوتا ہے ان ناولوں کا بنیادی مقصد ذاتی جذبات یا ذاتی تحفظات پر سماجی اور اخلاقی اصولوں کی

اہمیت اور برتری ثابت کرنا ہوتا ہے یا کسی آئیڈیل کو سامنے رکھ کر اس کی عظمت کو پیش کرنا ہوتا ہے۔ اس قسم کے ناول لکھنے والی خواتین میں صالحہ عابد حسین اور رضیہ سجاد ظہیر کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ ان خواتین نے اپنے ناولوں کو معاشرے کی اصلاح کا ذریعہ بنایا۔ انھوں نے ادب برائے زندگی کے نظریے پر اپنی ناول نگاری کی بنیاد قائم کی۔ یہاں مختصراً ان ناول نگاروں کے بنیادی رویے کا جائزہ لینا مناسب ہو گا۔

صالحہ عابد حسین

افسانوں اور ناولوں کے علاوہ "یادگار حالی" "خواتین کربلا کلام انیس کے آئینے میں" اور "جانے والوں کی یاد آتی ہے" صالحہ عابد حسین کی اہم تصانیف ہیں۔ لیکن انہیں زیادہ شہرت ناول نگار کی حیثیت سے ملی ہے۔ ان کے اب تک متعدد ناول منظر عام پر آچکے ہیں۔ " عذرا، آتش خاموش، قطرے سے گہر ہونے تک، راہ عمل، یادوں کے چراغ، الجھی ڈور اور اپنی اپنی صلیب وغیرہ مقبول ناول ہیں۔

صالحہ عابد حسین کے یہ سارے ناول اخلاقی اور معاشرتی ہیں۔ ان ناولوں میں پیش کی گئی کہانی کسی نہ کسی آئیڈیلزم سے تعلق رکھتی ہے جس میں وطن پرستی، قوم اور انسانیت کی خدمت اخلاقی اصول و روایات ان کے اہم آئیڈیلز ہیں۔ ان کے کردار انھیں آئیڈیلز کے جیتے جاگتے نمونے ہیں۔ انسانیت کی خدمت کرنا ان کرداروں کی زندگی کا نصب العین ہوتا ہے۔ ان کا دل اپنی قوم، اپنے ملک اور پوری انسانیت کے لئے دھڑکتا ہے۔ لیکن ایسی بات نہیں کہ یہ کردار ذاتی اور جذباتی زندگی میں بالکل بے حس اور انسانی فطرت سے ماورا ہوتے ہیں۔ وہ رومانی محبت بھی کرتے ہیں جس کا تعلق ان کی فطری جبلت سے ہوتا ہے وہ اپنی محبت کو کامیاب بھی بنانا چاہتے ہیں لیکن محبت اگر ان کے نصب العین یا اخلاق کی راہ میں رکاوٹ بنتی ہے تو وہ فرض اور انسانیت پر محبت کو قربان کر دینا عین سعادت سمجھتے ہیں اور اپنی ذاتی زندگی کے آرام و آسائش اور اپنے جذبے کو اعلیٰ انسانی

مقصد کے حصول کی خاطر تج دینا بہتر سمجھتے ہیں۔

اس طرح صالحہ عابد حسین کے ناول انسانیت، وطن دوستی اور ایثار و قربانی کا لائحہ عمل فراہم کرتے ہیں۔ ان کے یہاں رومانی فضا کم ہوتی ہے اور وہ خود کو عام سماجی اور معاشرتی مسائل کی تصویر کشی تک محدود رکھنا زیادہ پسند کرتی ہیں اس لئے ان کے ناول رضیہ بٹ، عفت موہانی اور اس قبیل کی دوسری خواتین ناول نگاروں کے ناولوں کی طرح عوام میں مقبول نہیں ہیں۔ یہاں ان کے چند ناولوں کے حوالے سے یہ دیکھنا مناسب ہوگا کہ ان کے ناولوں کا بنیادی مسئلہ کیا ہے۔

ان کے پہلے ناول "عذرا" (۱۹۴۲ء) کا مرکزی کردار عذرا ہے۔ یہ نہایت حساس لڑکی ہے۔ اس کا دل انسانیت کے درد سے معمور ہے۔ وہ کسی بھی طرح کے دنیادی جاہ و ثروت سے بیگانہ ہے۔ وہ دولت یا پیسے کی خواہش اپنے ذاتی آرام کے لئے نہیں کرتی بلکہ سوچتی ہے کہ اگر اس کے پاس پیسہ ہوتا تو وہ غریبوں کی تعلیم پر خرچ کرتی۔ وہ کہتی ہے:

> "نہ جانے امیروں کے دل کیسے ہوتے ہیں میرے پاس روپیہ ہوتا تو سب کا سب شوقین لڑکے لڑکیوں کی تعلیم کے لئے وقف کر دیتی ..... مجھے روپیہ جمع کرنے کا شوق نہیں۔ ہاں کبھی کبھی کسی غریب کو دینے یا اسکول کے لئے یا تعلیم پانے کے لئے جی چاہتا ہے کہ بہت سارا روپیہ ہو" [۱]

عذرا کا شوہر انصار بھی ملک و قوم کی خدمت کا جذبہ رکھتا ہے وہ عملی طور پر ملک کی خدمت میں حصہ لیتا ہے۔ وہ وطن کی آزادی کے لئے کوشاں رہتا ہے اور اس کوشش میں جیل جانے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ عذرا انصار کے اس جذبے کو قدر اور فخر کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔

"آتش خاموش" (۱۹۵۳ء) کی ہیروئن انجم بھی ایک آئیڈیل کردار ہے اور زندگی کی ایک مثبت قدر کی نشان دہی کرتی ہے۔ وہ تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے انگلینڈ جاتی ہے وہاں اس کی ملاقات ڈاکٹر جاوید سے ہوتی ہے۔ وہ ڈاکٹر جاوید کی شخصیت سے متاثر ہوتی ہے اسے قدر اور عقیدت کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ اس کی عقیدت محبت میں تبدیل ہو جاتی ہے اور وہ جاوید سے شادی کرنے کا فیصلہ کرتی ہے

لیکن جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ جاوید شادی شدہ ہے تو وہ اپنا ارادہ ترک کر دیتی ہے۔ اسے جاوید کو کھو دینے کا شدید غم ہوتا ہے لیکن وہ زندگی سے بیزار نہیں ہوتی بلکہ اپنی تمام صلاحیتوں کو انسانیت کی خدمت کے لئے وقف کر دیتی ہے۔

"قطرے سے گہر ہونے تک" (۱۹۵۷ء) یہ ناول گھریلو زندگی کو پیش کرتا ہے۔ انیس ایک گھریلو تعلیم یافتہ لڑکی ہے جو اپنی صلاحیتوں، روشن خیالی اور نیک ارادوں کے زیر اثر اپنے عزیزوں اور رشتہ داروں کی زندگی کو آسان اور کامیاب بنانے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ خاندان کے ہر فرد کے لئے اپنے دل میں محبت رکھتی ہے اور ان کے لئے قربانیاں دیتی ہے۔

"راہ عمل" (۱۹۶۲ء) میں جدید ہندوستان کی تشکیل کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول کے کردار بھی وطن پرستی کے جذبے سے سرشار ہیں اور اپنے اپنے نظریات ـــــ اور ـــــ صلاحیتوں کے مطابق ملک کی نئی تعمیر میں حصہ لیتے ہیں۔

"اپنی اپنی صلیب" صالحہ عابد حسین کا ان کے مخصوص انداز سے قدرے مختلف ناول ہے۔ اس ناول کا مرکزی خیال یہ ہے کہ ہر انسان اپنی زندگی کے غموں کا بوجھ صرف اپنے کندھوں پر اٹھائے ہوئے زندگی کا سفر طے کرتا ہے۔ یہ حقیقت انسانی زندگی کا مقدّر ہے۔

"اُلجھی ڈور" میں دور جدید کے لڑکے لڑکیوں کی الجھنیں اور پریشانیاں اور زندگی کے متعلق ان کا نقطۂ نظر پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار آسیہ متوسط طبقے کی لڑکی ہے جو اپنے اندر خدمت و محبت کے جذبات رکھنے کے باوجود اپنے ماحول سے بیزار اور خود شکستہ سی رہتی ہے۔ اس ناول کا دوسرا کردار احسن آج کے بے روزگار نوجوانوں کا نمائندہ ہے۔ بے کاری اور غریبی نے اسے چڑچڑا بنا دیا ہے وہ احساس کمتری میں مبتلا رہتا ہے اور اپنے ماحول سے نامطمئن اور بیزار۔ ان تمام چیزوں کو صالحہ عابد حسین نے گھریلو زندگی کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔

اس طرح صالحہ عابد حسین کے ناولوں کو ہم نہ تو خالص ادبی ناولوں میں شمار کر سکتے

ہیں اور نہ ہی خالص تفریحی ناول قرار دے سکتے ہیں۔ ان کے ناول تفریح اور اخلاق کا امتزاج پیش کرتے ہیں جس پر بہرحال مقصدیت حاوی رہتی ہے۔ ایسی صورت میں صالحہ عابد حسین کا رشتہ بہت حد تک ان ابتدائی خواتین ناول نگاروں سے استوار ہوتا ہے، جنھوں نے بیسویں صدی کے اوائل میں مقصدی ناول لکھے تھے۔

رضیہ سجّاد ظہیر

رضیہ سجّاد ظہیر کے تین ناول " اللہ میگھ دے " " سرِشام " اور " سمن " مشہور ہوئے۔ رضیہ سجاد ظہیر ۱۹۳۶ء کی ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ رہی ہیں اور ان کا ذہنی رجحان کمیونزم کی طرف رہا ہے۔ ان کے ناولوں کا موضوع اور مقصد بھی ترقی پسند رجحان کو پیش کرنا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے داعی ایک ایسے معاشرے کا خواب دیکھتے ہیں جس میں محنت کش انسان کی زندگی کو ایک نیا موڑ دیا جاسکے اور صدیوں سے ہو رہے محنت کشوں کے استحصال کو ختم کیا جاسکے۔ " اللہ میگھ دے " اور " سرِشام " اسی رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ " اللہ میگھ دے " میں سیلاب کی تباہ کاری کا نقشہ کھینچا گیا ہے اور نااہل سرکاری افسران کو اس تباہی کا ذمہ دار ٹھہرایا گیا ہے۔

اس ناول میں نیتا، دیبا، نریندر، نہال اور بوس وغیرہ اہم کردار ہیں یہ سارے کردار انقلابی ذہن کے مالک ہیں یہ سب اپنی زندگی اور ملک میں ایک خوش آیند انقلاب کا خواب دیکھتے ہیں۔ ان خوابوں کی اساس مساوات، بھائی چارگی اور انسانی ہمدردی پر ہے۔ دیبا ایک اسکول ٹیچر ہے وہ ایک بیدار ذہن اور باعمل لڑکی ہے۔ وہ اسکول ٹیچروں کی تنخواہ میں اضافے کے لئے جد و جہد کرتی ہے۔ نیتا ایک آرٹسٹ لڑکی ہے۔ جو مورتیاں بناتی ہے اور ملک و قوم کی بگڑی حالت کا اسے شدید احساس ہے۔

نریندر، نہال اور بوس نوجوان انجینئر ہیں۔ یہ تینوں نوجوان عوام کی بھلائی اور خدمت کرنا چاہتے ہیں یہ سب طبقاتی تقسیم کا واضح شعور رکھتے ہیں۔ ناول کا ایک کردار ایک ریٹائرڈ اسکول ماسٹر سے کہتا ہے:

"اگر آپ بھی آزاد ہندوستانی ہیں اور یہ سیٹھ گھیسو مل بھی تو کیا وجہ ہے
کہ اس کا جاہل لڑکا موٹر میں دندناتا پھرے اور آپ کی پڑھی لکھی بیٹی پیدل
اسکول جائے۔ کیا سبب ہے کہ اس کے یہاں صرف دیسی گھی کھایا جائے
اور آپ دوسنترے خریدتے ہوئے بھی چار بار سوچیں ...... ہم آپ ایسے
بزرگوں کی روایتوں کو مرنے نہیں دیں گے۔ ہم میں سے کچھ سرپھروں نے
محنت کش انسانوں کی محبت اور نئی زندگی کی حفاظت کو اپنی منزل بنایا
ہے سو اس کے لئے لڑیں گے چاہے اس میں ہماری جان ہی چلی جائے"[۲]

ناول کی کہانی کچھ اس طرح ہے کہ تین انقلابی نوجوان انجینئر نریندر، نہال اور بوس موسلا دھار بارش کی وجہ سے گومتی ندی کی بگڑتی ہوئی صورت حال دیکھ کر فکرمند ہیں۔ یہ لوگ باندھ اور ریل کا معائنہ کرکے یہ اندازہ لگاتے ہیں کہ اگر دو تین دن اور پانی اسی طرح بڑھتا رہا تو باندھ ٹوٹ جائے گا اور سارا شہر سیلاب کی لپیٹ میں آجائے گا۔ یہ پہلے چیف انجینئر اور پھر منسٹر کے پاس جاتے ہیں کہ شہر کے لوگوں کو آنے والے خطرے سے آگاہ کر دیا جائے تاکہ حفاظتی انتظامات کئے جاسکیں۔ لیکن حکومت کا عملہ نااہل اور ناکارہ ہے۔ وہ لوگ صورت حال کی نزاکت کو نظرانداز کرکے کھوکھلے اصول کی بات کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پورا شہر سیلاب کی لپیٹ میں آجاتا ہے۔ یہ تینوں کردار سیلاب زدگان کی ہر ممکن مدد کرتے ہیں۔ کچھ ایسے لوگ بھی سامنے آتے ہیں جو اپنی جان کی بازی لگا کر دوسروں کی جان بچاتے ہیں۔ سیلاب کی تباہ کاری کمزور پڑنے کے بعد یہ سبھی لوگ امید کا دامن نہیں چھوڑتے اور زندگی کو نئے سرے سے شروع کرنے کا عزم کرتے ہیں۔ نریندر نیتا سے کہتا ہے:

"کل سے تم آرٹ کالج جاؤ گی۔ میں اپنی لیبارٹری جاؤں گا۔ تمھاری
چھلنی پھر گنگنائے گی۔ میرے شیشے پھر چھنکیں گے۔ اس میں کوئی عجیب
بات نہیں ہے نیتا۔ نیچر سدا سے انسان کو یوں ہی چیلنج کرتا آیا ہے۔
اس کی محنت پر اس کی آرزوں پر پانی پھیرنے میں بڑا مزا آتا ہے نیچر کو

..... اٹھو روؤ نہیں ..... اٹھو ابھی بہت کچھ کرنا ہے"۔ ۳۵

"سرِشام" بھی اسی نقطۂ نظر کا حامل ناول ہے۔ یہ بنیادی طور پر منصور اور حلیمہ دو کرداروں کی کہانی ہے۔ منصور بنگال کا انقلاب پسند، خود دار اور با اصول نوجوان ہے۔ وہ اپنی قوم اور اپنے وطن بنگال کی خوشحالی کے لئے کوشاں ہے۔ وہ چند دنوں کے لیے یوپی میں اپنے ایک دوست کے ساتھ مقیم ہوتا ہے۔ جہاں اس کی ملاقات حلیمہ سے ہوتی ہے۔ حلیمہ اور منصور ایک دوسرے کو چاہنے لگتے ہیں۔ حلیمہ میں جذبات کی شدت اور صداقت بہت زیادہ ہے۔ وہ منصور کے لئے اپنے والدین، اپنا گھر اور وطن سب کچھ چھوڑنے پر آمادہ ہو جاتی ہے۔ پھر ایک شام حلیمہ اور منصور خاموشی کے ساتھ شادی کر لیتے ہیں۔

منصور کی طبیعت خراب رہنے لگتی ہے پھر بھی وہ حلیمہ کو ساتھ لے کر اپنے وطن اس لئے روانہ ہو جاتا ہے کہ اس کے پاس اس کے دوستوں کے یہ خطوط آرہے تھے کہ اس کے وطن کو اس وقت اس کی سخت ضرورت ہے۔ وہاں جاکر منصور کی صحت اور خراب ہو جاتی ہے اور بالآخر وہ مر جاتا ہے۔ ایسے کٹھن وقت میں حلیمہ جرأت اور صبر کا مظاہرہ کرتی ہے وہ ناکامی اور مایوسی کا شکار ہو کر اپنے وطن واپس نہیں لوٹتی بلکہ زندگی بھر منصور کے وطن میں رہنے کا فیصلہ کرتی ہے اور منصور کے خوابوں کو پورا کرنے کے لئے اپنے آپ کو وقف کر دیتی ہے اس طرح یہ ناول بھی رضیہ سجاد ظہیر کے مخصوص آئیڈیل کی نمائندگی کرتا ہے۔

رومانی ناول

مقبول عام ناولوں کا ایک بڑا حصہ رومانی ناولوں پر مشتمل ہے۔ ان ناولوں کو ہم کمرشیل ناولوں کے ذیل میں بھی رکھ سکتے ہیں۔ رومانی اور کمرشیل ہم معنی اصطلاح نہیں ہیں لیکن یہ اتفاق ہے کہ رومانی ناول اکثر کمرشیل رہے ہیں۔ رومانی ناول کے قاری کی تعداد ہمیشہ زیادہ رہی ہے۔ اس لئے اس کے لکھنے والے خواہ ادبی اہمیت سے محروم رہے ہوں لیکن انھوں نے یا ان کے پبلشرز نے ان ناولوں سے کافی پیسہ کمایا ہے۔ عرصہ پہلے لکھے گئے رومانی ناول آج بھی مقبول ہیں۔ ان ناولوں کے متعدد ایڈیشن شایع ہوتے ہیں جبکہ

ادبی ناول کا ایک ایڈیشن بھی فروخت ہونا مشکل ہو جاتا ہے رومانی ناول کے پڑھنے والے زیادہ تر کم پڑھے لکھے لوگ اور رومان پسند خواتین ہیں۔ ان میں نیم خواندہ گھریلو خواتین کے علاوہ طالبات کی بھی خاصی تعداد شامل ہے۔ اردو کے خالص تفریحی اور تجارتی رسائل بیسویں صدی، روبی، شمع اور بانو وغیرہ کی مقبولیت سے لوگوں کی عوامی فکشن میں دلچسپی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ عام طور سے ناول یا افسانہ پڑھنا ذہنی تفریح کا ذریعہ سمجھا گیا ہے ایسی صورت میں ادبی ناول جس ذہنی یکسوئی اور سنجیدگی کا تقاضا کرتا ہے وہ عام اردو دان طبقے کے بس کی بات نہیں ہے۔ بلکہ ادب کی اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے والے طالب علم بھی ادبی ناول پڑھنے سے گریز کرتے ہیں۔ یہ ذہنی تن آسانی بھی ادبی ناولوں کی عدم مقبولیت کا ایک سبب ہے۔

"رومان" حقیقت کی ضد ہے۔ یہ زندگی کی کڑوی سچائیوں سے آنکھیں چار نہیں کرتا بلکہ تخئیل پر انحصار کرکے حسن، مسرت اور عظمت کی آئیڈیل ——— کائنات تخلیق کرتا ہے جہاں عام زندگی کی محرومیاں تسکین حاصل کرتی ہیں۔ اردو ادب میں ایک عرصے تک داستانوں نے اس کام کو انجام دیا ہے اور داستان کے اثر ... ہے تک رومانی فکشن کا دور دورہ رہا ہے۔ لیکن جدید دور میں اس طرح کا رومان غیر سنجیدگی سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔ ۱۹۳۰ء کے بعد کے ناولوں پریم چند کے "گئودان" اور عصمت چغتائی کی — "ٹیڑھی لکیر" سے حقیقت بیانی اور انسانی فطرت کی نقاب کشائی اہم اور قابل قبول رویے سمجھے گئے۔ لیکن اس تبدیلی نے اردو ادب سے رومانی فکشن کو دیس نکالا نہیں دیا بلکہ رومانی فکشن نے ان سے الگ ایک اپنی کائنات بنائی جس کے لکھنے والے اور پسند کرنے والے اپنی الگ شناخت قائم کرتے ہیں۔ یہ ناول نگار اپنے رومان پسند قاری کے جذبات کے تابع ہوتے ہیں اور وہی پیش کرتے ہیں جنھیں ان کا قاری پسند کرتا ہے۔

ان ناولوں میں رومانی کہانیاں گھریلو پس منظر میں لکھی جاتی ہیں۔ یہاں بنیادی اہمیت رومانی محبت کو حاصل ہوتی ہے اور پوری کہانی کا دائرہ اسی نکتے کے گرد گھومتا ہے۔ واقعات کے بیان اور فضا کی تخلیق دونوں میں رومانیت کا دخل ہوتا

ہے۔ پلاٹ کے نام پر عام طور سے محبت کا "روایتی مثلث" ہوتا ہے۔ ایک ہیروئن اور اس سے محبت کرنے والے دو افراد جن میں ایک ہیرو ہوتا ہے اور دوسرا ولین کا رول ادا کرتا ہے یا وہ بھی عاشق ہوتا ہے لیکن ہیروئن کی چاہت سے محروم رہتا ہے۔ کہانی عموماً ہیرو اور ہیروئن کی جدائی پر ختم ہوتی ہے۔ یہ جدائی عام طور سے موت کی صورت میں واقع ہوتی ہے۔ اس طرح ایک المیہ داستان محبت انجام پذیر ہوتی ہے۔ ان المناک عشقیہ داستانوں میں ہیرو ہیروئن بیشتر وقتوں میں "رومانی افسردگی" (ROMANTIC AGONY) کا شکار رہتے ہیں۔ ان کے نزدیک دوری یا فاصلہ آئیڈیل شے ہوتی ہے کہ محبت میں فاصلے رومان پیدا کرتے ہیں۔ محبوب کی "یاد" میں جو افسردگی طاری ہوتی ہے وہ ان کے لئے وصال سے زیادہ لذت انگیز ہوتی ہے۔ ان ناولوں میں جدائی کو آئیڈیل حیثیت اس لئے بھی دی جاتی ہے کہ جدائی "محبت کی بقا" کے لئے لازمی ہے۔ محبت کا رومانی نظریہ یہ ہے کہ جب تک وصال کی آرزو تشنہ تکمیل رہتی ہے۔ محبت باقی رہتی ہے۔ جب آرزو ختم ہو جائے گی تو پھر محبت بھی ختم ہو جائے گی کہ محبت عبارت ہے آرزو اور تڑپ سے۔ ان ناولوں میں کبھی کبھی محبت کا انجام "طربیہ" بھی ہوتا ہے رقیب روسیاہ درمیان سے ہٹ جاتا ہے اور محبت کامیاب ہو جاتی ہے ان ناولوں میں ہیرو ہیروئن کا تصادم ایک فرد (بہ صورت رقیب) یا خاندان اور سماج سے ہوتا ہے۔ پلاٹ کے اس چوکھٹے میں مختلف بیانات میں رنگ آمیزی کرکے عوام کی دلچسپی کا سامان مہیا کیا جاتا ہے اور ناول کی ضخامت بڑھائی جاتی ہے۔

کبھی کبھی رومانی فضا کی تخلیق میں بے حد مبالغے سے کام لیا جاتا ہے۔ بالخصوص رضیہ بٹ کے ناولوں میں ہیرو ہیروئن عام طور سے نہایت حسین ہوتے ہیں۔ ان کے لباس اور لوازماتِ زندگی انتہائی خوبصورت اور قیمتی ہوتے ہیں۔ ہیروئن اگر عام متوسط طبقے کی بھی لڑکی ہوگی تو ان کا لباس اور طرز رہائش شہزادیوں جیسا ہوگا۔ غرض کہ ایک FANTACY کی دنیا تعمیر کی جاتی ہے۔ یہ FANTASTIC کائنات خود قاری کے لئے بھی پرکشش اور دلکش ہوتی ہے کہ لاشعوری طور پر یہاں قاری کے ناآسودہ جذبوں اور نامطمئن آرزوؤں کی

ذہنی تکمیل ہوتی ہے۔

ان ناولوں میں جذباتی وفور عروج پر ہوتا ہے۔ طرفین کی جدائی کے المناک واقعات اور ان کے شدید تاثرات اور پھر کرداروں کی موت وغیرہ کے بیان میں شدید جذباتیت سے کام لیا جاتا ہے۔ المناک واقعات کے اس طرح کے بیان سے زندگی کی کوئی بصیرت تو حاصل نہیں ہوتی ہاں جذباتی قارئین پر رقت ضرور طاری ہوتی ہے۔

اس طرح کے عام رومانی ناول لکھنے والوں میں اکثریت خواتین کی ہے۔ مرد ناول نگاروں میں منشی فیاض علی کے ناول "انور" اور "شمیم" اور نسیم انہونوی کے لاتعداد ناول خاصے مقبول ہیں۔ خواتین میں رضیہ بٹ، اے آر خاتون، عفت موہانی، سلمیٰ کنول، مینا ناز، عطیہ پروین اور دیبا خانم وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ ذیل میں چند ایک ناولوں کا اجمالی جائزہ پیش کیا جا رہا ہے تاکہ اس قسم کے ناولوں کا ایک عمومی انداز سامنے آسکے۔

رضیہ بٹ (نائلہ)

رضیہ بٹ کا تحریر کردہ "نائلہ" بہت مقبول ناول ہے۔ نائلہ اس ناول کی ہیروئن یا مرکزی کردار ہے جو بے پناہ حسن کی مالک ہے۔ اس کی خالہ کے دو بیٹے ظفر اور اختر ہیں۔ ظفر خالہ کا سوتیلا بیٹا ہے لیکن سوائے ماں باپ کے گھر کے کسی فرد کو یہ علم نہیں ہوتا کہ ظفر ان کا سوتیلا بیٹا ہے۔ ماں اس سے بہت محبت کرتی ہے اور ظفر کے والد سے کئے ہوئے وعدے کو نبھاتی ہے کہ وہ ظفر کو اپنا بیٹا سمجھے گی اور اس کی ہر خوشی پوری کرے گی۔ جب نائلہ بہت چھوٹی تھی اسی وقت یہ بات طے ہوگئی تھی کہ نائلہ کی شادی ظفر سے ہوگی۔ نائلہ کچھ دنوں کے لئے اپنی خالہ کے گھر آتی ہے جہاں وہ ظفر سے ملتی ہے اور اپنے دل میں اس کے لئے محبت کا جذبہ محسوس کرتی ہے۔ وہ اپنی فطری حیا کے سبب ظفر سے کچھ گھبرائی گھبرائی سی رہتی ہے اس کے برعکس اختر سے بہت جلد بے تکلف ہو جاتی ہے۔ اس سے بات کرنے اس کے ساتھ گھومنے اور کھانے پینے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتی۔ اختر دل ہی دل میں نائلہ سے محبت کرنے لگتا ہے۔ محبت رقابت اور اجنبیت

کا یہ تماشہ کافی دیر تک چلتا ہے۔

ایک مرحلے پر ظفر نائلہ سے محبت کا اظہار کرتا ہے۔ نائلہ بھی اس کی محبت قبول کر لیتی ہے۔ اب دونوں یہ سمجھتے ہیں کہ دنیا کی کوئی طاقت انہیں الگ نہیں کر سکتی۔ ظفر کی ماں بھی ظفر اور نائلہ کے تعلقات کی نوعیت سے واقف ہوتی ہے اور سوچتی ہے کہ ان کی شادی ہو جانی چاہیئے کہ اچانک اختر اپنی ماں سے کہتا ہے کہ وہ اس کی شادی نائلہ سے کروادے کیونکہ وہ اس کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ اب اختر کی ماں کشمکش میں مبتلا ہو جاتی ہے اور بالآخر یہ فیصلہ کرتی ہے کہ وہ اپنے بیٹے کی خوشی کے لئے ظفر کے والد سے کئے ہوئے وعدے کو بھلادے گی۔ وہ ظفر اور نائلہ کے تعلقات سے قطعاً اجنبیت کا اظہار کرتے ہوئے ظفر سے کہتی ہے کہ وہ اختر اور نائلہ کی شادی کرنا چاہتی ہے۔ جب نائلہ کے والد کے سامنے یہ بات آتی ہے تو وہ کہتے ہیں کہ چوں کہ بچپن سے نائلہ ظفر سے منسوب ہے اس لئے اس کی شادی ظفر سے ہونی چاہیئے۔ لیکن ظفر کی ماں انھیں یہ باور کراتی ہے کہ اختر اور نائلہ ایک دوسرے کو چاہتے ہیں۔ جب نائلہ کے والد نائلہ کی ایک سہیلی کے ذریعے اس کی مرضی معلوم کرواتے ہیں تو وہ نائلہ سے پوچھے بغیر اس کے والد سے یہ کہہ دیتی ہے کہ نائلہ اختر سے شادی کرنے کو تیار ہے۔ کیونکہ وہ لڑکی خود ظفر کو چاہتی ہے۔ اس طرح مختلف مراحل سے گزر کر اختر اور نائلہ کی منگنی ہو جاتی ہے۔ منگنی کے بعد بھی نائلہ یہی سمجھتی ہے کہ وہ ظفر سے منسوب ہے۔ جب ظفر نائلہ کو بتاتا ہے کہ اس کی منگنی اختر سے ہوئی ہے تو وہ برداشت نہیں کر پاتی اور فیصلہ کرتی ہے کہ وہ اختر کو ساری باتیں صاف صاف بتادے گی۔ ظفر اسے اس اقدام سے باز رکھنے کی کوشش کرتا ہے اور جب نائلہ ضد کرتی ہے تو وہ اسے ایک طمانچہ مارتا ہے۔ جس سے نازک اندام نائلہ بے ہوش ہو جاتی ہے۔ ظفر وہاں سے سیدھا اپنے گھر آتا ہے اور صدمے کی شدت سے بیمار پڑ جاتا ہے۔ ادھر نائلہ کی طبیعت بھی خراب ہو جاتی ہے اور انجام کار دونوں صدمے کی تاب نہ لاکر مر جاتے ہیں۔ یہ ایک عام سی رومانی کہانی ہے جس کا انجام بھی رومانی ہے۔

آمنہ ابوالحسن (واپسی)

آمنہ ابوالحسن کا ناول " واپسی " (۱۹۸۱ء) واقعات کی سطح پر دوسرے رومانی ناولوں سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ عام رومانی ناولوں کی طرح اس ناول میں بھی تین کردار یاسمین، ایمن اور شہریار روایتی عشقیہ داستان کے مثلث کے تین نکتے ہیں۔ ناول کا آغاز فلمی اور میلو ڈرامائی انداز میں ہوتا ہے۔ ایمن جو یاسمین کے لئے بالکل اجنبی ہے بار بار فون کرکے یاسمین کو اپنی طرف ملتفت کرنے کی کوشش کرتا ہے اور بالآخر اس سے ملاقات کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ چند ہی ملاقاتوں میں ایمن کو معلوم ہوتا ہے کہ یاسمین شہریار سے محبت کرتی ہے اس کے باوجود ایمن اس کی محبت سے دست بردار ہونا نہیں چاہتا۔ وہ اس سے شدید جذباتی اور بے غرض سی محبت کرتا ہے۔ اس کو ہر صورت میں یاسمین کی خوشیاں عزیز ہیں۔ ایک مرحلے پر جب شہریار یاسمین سے بے وفائی کرتا ہے اور اس بے وفائی کے نتیجے میں یاسمین زندگی سے بیزار ہو جاتی ہے ایمن اسے تسلیاں دیتا ہے اور مایوسی کے اندھیرے سے نکالتا ہے اس کے بعد بڑی محبت سے یاسمین کو اپنے گھر بیاہ لاتا ہے۔ روز و شب اس کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ یاسمین کے لئے شہریار کا بدل ثابت ہو یا یاسمین کسی طرح شہریار کو بھول جائے۔ یاسمین ایمن کی محبت سے متاثر ضرور ہوتی ہے لیکن وہ شہریار کو اپنے ذہن سے الگ نہیں کر پاتی کہ اچانک شہریار بیوی بچوں سے کنارہ کشی کرکے واپس یاسمین کے پاس آتا ہے اور اس کی رفاقت کا طالب ہوتا ہے۔ یاسمین اس کی خواہش کے آگے سپر ڈال دیتی ہے۔ اور ایمن سے ایک مشکل مطالبہ کرتی ہے کہ وہ شہریار کو ساتھ رہنے کی اجازت دیدے۔ یاسمین کو ایمن کی دیوانہ وار محبت کے سبب اعتماد ہوتا ہے کہ وہ اس کی ہر بات قبول کرے گا۔ شہریار کے سلسلے میں یاسمین عقل و فہم سے بالاتر صرف جذبے کی آواز سنتی ہے۔ ایمن اس کے احمقانہ مطالبے پر پہلے فطری ردعمل کا اظہار کرتا ہے کہ وہ کسی قیمت پر شہریار کو اس کے قریب پھٹکنے نہیں دے گا۔ لیکن یاسمین کی ضد اور جذبے کے آگے ایمن ہار جاتا ہے اور پھر شہریار ایک تیسرا آدمی ان کی زندگی میں داخل ہوتا ہے۔

یہاں سے ناول کا پلاٹ ایک ناقابلِ یقین سرحد میں داخل ہو جاتا ہے اس سے آگے ایمن اور یاسمین کے درمیان ایک ناقابلِ عبور خلیج حائل ہونا شروع ہو جاتی ہے۔ یاسمین شہریار کے ساتھ تقریباً دادِ عیش دینے لگتی ہے اور پتہ نہیں کس معصومیت میں وہ سمجھتی ہے کہ ایمن کے لئے اس کا یہ عمل قابلِ اعتراض نہیں ہوگا اور ایمن اس کے رویے کو خندہ پیشانی کے ساتھ قبول کر رہا ہوگا۔ ادھر ایمن گہرے دکھ کے ساتھ اس صورت حال کو انگیز کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یاسمین مغرور اور مسرور ہوتی ہے کہ اسے بیک وقت ایمن اور شہریار دونوں کی محبت مل رہی ہے۔ لیکن یہ صورت حال ایمن کو اندر ہی اندر گھن کی طرح کھوکھلا کر دیتی ہے۔ وہ زبردست روحانی اور جسمانی خلا کا احساس کرتا ہے اور خواہش کرتا ہے کہ کوئی ایسا ساتھی ملے جو اس کی تنہائی اور وحشت کا مداوا بن سکے۔ ایسے میں اسے ایک لڑکی دلشاد ملتی ہے۔ ایمن یاسمین کے سامنے دلشاد کو اپنے ساتھ رکھنے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔ اس موقع پر ایمن کی طرف سے یاسمین کے احساسات پر پہلی چوٹ لگتی ہے۔ وہ بے قرار ہو جاتی ہے لیکن پھر سوچتی ہے کہ ایمن حق بجانب ہے اس نے بھی تو ایمن کو یہی دکھ پہنچایا تھا۔ اس موقع پر وہ فطرت کے خلاف ایک جذباتی فیصلہ کرتی ہے کہ وہ ایمن کی اس خواہش کو عملی جامہ پہنائے گی۔ یاسمین بہت صبر و سکون سے یہ کام انجام دیتی ہے۔ لیکن جب ایمن اور دلشاد شادی کر لیتے ہیں تو اس وقت یاسمین مضطرب ہو جاتی ہے اور زیادہ شدت سے شہریار کی قربت چاہتی ہے۔ ایمن اور دلشاد دو سال کے لئے بیرون ملک جاتے ہیں تو یاسمین شدتِ غم سے بیمار ہو جاتی ہے۔

اس طرح واقعات کی ظاہری سطح پر یہ ایک عام رومانی کہانی ہے۔ اس ناول میں اہمیت جس چیز کی ہے وہ یاسمین اور ایمن کی ذہنی اور جذباتی کش مکش ہے لیکن اس کش مکش کے اظہار میں کسی گہرے نفسیاتی شعور کی نشاندہی نہیں ملتی بلکہ یاسمین ایک کنفیوزڈ اور بے وقوفی کی حد تک جذباتی لڑکی کی شکل میں سامنے آتی ہے اور جگہ جگہ عام انسانی فطرت سے لاعلمی کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔ وہ بیک وقت دو محبتوں کا مرکز بننا چاہتی ہے اور جب اس کے اس رویے کے نتیجے میں ایمن دلشاد سے شادی کی

خواہش ظاہر کرتا ہے تو بظاہر خود کو مضبوط بناتے ہوئے ایسا قدم اٹھاتی ہے جس کو انگیز کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ اس کی فطرت کے اس تضاد کا ناول نگار نے کوئی جواز فراہم نہیں کیا اور غالباً اس کا صرف نفسیاتی جواز ہی ممکن ہے۔ مصنفہ نے محض اس تضاد کے بیان پر اکتفا کیا ہے اور یہ بات قاری پر چھوڑ دی ہے کہ وہ اس تضاد کا حل خود ہی ڈھونڈ لے۔ لیکن قاری کو اس بات کی فکر زیادہ لاحق ہوتی ہے کہ دیکھیں اس کا انجام کیا ہوتا ہے؛ طلاق؛ لیکن ایسا نہیں ہوتا بلکہ ایک طویل سرد جنگ کے بعد ناول اس EALIZATION پر ختم ہوتا ہے کہ یاسمین کے لئے حقیقت شہریار نہیں بلکہ ایمن ہے اور ایمن کے لئے دلشاد نہیں بلکہ یاسمین ہے۔ اس REALIZATION کو مصنفہ نے "واپسی" کا نام دیا ہے اور غالباً اسے زندگی کی اصل حقیقت بتایا ہے۔ اس طرح یہ ناول ایک اخلاقی TONE بھی رکھتا ہے جو واضح تو نہیں بلکہ اس انجام کا IMPLIED MEANING ضرور ہے۔

ناول کے اخلاقی انجام سے قطع نظر بیچ میں وہ رومانی مسالہ ضرور ہے جو اس ناول کو عام لوگوں کے لئے قابل قبول بناتا ہے۔ ہر چند کہ یاسمین اور شہریار کے تعلقات قاری کے ذہن پر SHOCK بن کر وارد ہوتے ہیں جس کی قاری کو امید نہیں ہوتی لیکن اس تکون کے درمیان آپسی بات چیت اور رابطے کی نوعیت کچھ اس حد تک رومانی اور جذباتی ہے کہ عام قاری کے رومانی جذبات کو مزہ دیتی ہے اور اس طرح یہ ناول کمرشیل ناولوں کے دائرے میں آجاتا ہے۔

واجدہ تبسّم

کمرشیل ناولوں میں ایک قسم ان ناولوں کی ہے جس میں "جنس" کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ خواتین نے ایسے ناول کم لکھے ہیں۔ موجودہ دور میں واجدہ تبسم نے اس طرح کی کہانی اور ناول لکھے ہیں۔ اس باب میں انھوں نے عصمت چغتائی کے بے باک لہجے کا اتباع کیا ہے۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا مناسب ہوگا کہ اسلامی معاشرے میں جنس کا اظہار معیوب سمجھا جاتا رہا ہے۔ لیکن ادیبوں نے ہمیشہ اس کا برملا اظہار کیا ہے۔

اردو داستانیں اور مثنویاں اس کی زندہ مثالیں ہیں۔ اس کے باوجود عام ادیب جنس کو موضوع بنانے سے گریز کرتے رہے ہیں لیکن ۱۹۳۰ء کے بعد کچھ تو جدید تعلیم کے اثر سے اور کچھ اس بات سے کہ جنس کے اظہار پر قانون اور سماج کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی ادیبوں نے براہ راست اور بالواسطہ جنس کا آزادانہ اظہار کیا ہے۔ خواتین میں عصمت چغتائی نے سب سے پہلے اس طرح کی جرأت کی اور "ٹیڑھی لکیر" میں شمن کا کردار پیش کیا ہے جو اسکول کی تعلیم کے دوران ہم جنسی کی طرف مائل ہوتی ہے۔ اسی طرح عصمت نے ہم جنسی کے موضوع پر "لحاف" جیسی بدنام زمانہ کہانی لکھی تھی جس پر مقدمہ بھی چلایا گیا تھا۔

واجدہ تبسم، عصمت ہی کی مانند اپنے مخصوص موضوع اور انداز بیان سے پہچانی جاتی ہیں۔

ناول پڑھنے والوں کا ایک بڑا طبقہ جس میں خواتین اور مرد دونوں ہی شامل ہیں واجدہ تبسم کے افسانوں اور ناولوں کو بڑے شوق سے پڑھتا ہے۔

واجدہ تبسم کے کئی ناول اور افسانوی مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں۔ ان کے یہاں "نتھ" کے عنوان سے ایک پوری سیریز موجود ہے۔ "نتھ کا زخم" اور "نتھ کی عزت" ان کے تحریر کردہ ناول ہیں "نتھ کا بوجھ" "نتھ اترائی" "نتھ کا غرور" "اترن" اور "پھول کھلنے دو" وغیرہ ان کے افسانوں کے مجموعے ہیں۔ واجدہ تبسم کے یہاں نتھ کو ایک علامتی حیثیت حاصل ہے۔ انھوں نے نتھ کو عورت کی زندگی کا بنیادی محور مانا ہے۔ یہ ایسا زیور ہے جو دلہن سے مخصوص ہے۔ اسے پہننے کے بعد لڑکی ایک نئی زندگی کے راستے پر گامزن ہوتی ہے جو اس کی اصل زندگی ہوتی ہے۔ یہاں سے سرخرو گزرنا اس کے خاندان اور عورت پن کے غرور کو قائم رکھتا ہے۔

اسی طرح طوائف کی زندگی میں بھی نتھ کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ واجدہ تبسم نے حیدرآباد کے نوابوں اور طوائفوں کی بے شمار کہانیاں بیان کی ہیں۔ یہ واجدہ تبسم کا مخصوص اور محبوب موضوع ہے۔ انھوں نے بیشتر ناولوں اور افسانوں میں نوابوں کی عیاشیاں ان کی طوائف بازیاں اور ان محلوں میں عورتوں پر ہونے والے مظالم کی داستان پیش کی ہے۔

اس ایک موضوع کی ان کے یہاں اس قدر تکرار ہے کہ اب واجدہ تبسم کے نام سے ہی حیدرآباد کے نوابوں اور ان محلوں کی کہانیاں ذہن کے پردوں پر ابھر آتی ہیں۔ البتہ واجدہ تبسم کی یہ خصوصیت ہے کہ انھوں نے حیدرآباد کی نوابی تہذیب کو اپنے ناولوں اور افسانوں میں اس کے مخصوص آب ورنگ کے ساتھ پیش کیا ہے لیکن ان کا بنیادی مقصد اس تہذیب وشائستگی کے پس پردہ ہونے والی اس طبقے کی عیاشیوں کو پیش کرنا ہے۔ ایسا کرنا کچھ عیب نہیں لیکن واجدہ تبسم نوابوں کی عیاشیوں کو کچھ اس انداز میں پیش کرتی ہیں کہ قاری ان نوابوں سے نفرت کرنا بھول کر عیاشی کے بیان (DEPICTION) میں دلچسپی لیتا ہے۔ یہی چیز واجدہ تبسم کے فکشن کو کمرشیل اور مقبول عام بناتی ہے۔

واجدہ تبسم نے اپنے اس رویے سے یقیناً شہرت اور پیسہ دونوں حاصل کیا ہے لیکن یہ مادی فائدے انھیں ادبی طور پر اہمیت نہیں دلاتے اور دوسرے کمرشیل ناول لکھنے والوں کا بھی یہی انجام ہے۔

تاریخی ناول

اردو کے تاریخی ناول بھی عام اردو داں طبقے بالخصوص مردوں میں بہت مقبول رہے ہیں۔ تاریخی ناول کی ابتدا شرر سے ہوتی ہے۔ شرر کے بعد صادق سردھنوی، نسیم حجازی اور رئیس احمد جعفری وغیرہ نے تاریخی ناول لکھے۔ ان سب مصنفین کے تاریخی ناولوں کا مقصد تقریباً ایک تھا یعنی اسلاف کے ہیروئک کارنامے بیان کرنا تاکہ تنزل پذیر مسلمان قوم اپنے ماضی کو یاد کرے اور اس کے اندر حوصلہ پیدا ہو۔

ان تاریخی ناولوں میں ایک طرف جہاں ہیرو کی بہادری، شاندار فتوحات اور اس کے بلند کردار کا ذکر ہوتا ہے تو دوسری طرف عشق ومحبت کا بیان بھی ہوتا ہے ان دونوں چیزوں کے امتزاج سے ایک رومانی فضا تعمیر کی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ناول عام قاری کے لئے دلچسپ بن جاتے ہیں۔ اس طرح کے تاریخی ناول مرد ناول نگاروں نے لکھے ہیں۔

خواتین میں عصمت چغتائی اور جمیلہ ہاشمی نے تاریخی ناول لکھے ہیں جن کا تفصیلی ذکر ان مصنفین کے ساتھ مخصوص ابواب میں کیا جا چکا ہے۔ لیکن ان کے لکھے ہوئے تاریخی ناول عام تاریخی ناولوں کی طرح کمرشیل نہیں ہیں بلکہ ان میں ایک خاص فکری اور فنی زاویہ نظر سامنے آتا ہے جس سے ان ناولوں کو ادبی وقار عطا کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اکثر ناولوں میں سیاسی اور سماجی تاریخ ایک اہم جزو ہوتی ہے لیکن ان کے ناول تاریخی ناولوں کے ذیل میں اس لئے نہیں آتے کہ تاریخ کا پورا عمل ان کے ناولوں کے اصل موضوع کے لئے پس منظر فراہم کرنا ہوتا ہے۔

جاسوسی ناول

اردو میں جاسوسی ناول خواتین نے نہیں لکھے۔ اس فن پر تمامتر مردوں کا تسلّط ہے۔ ان میں ابن صفی کا نام سب سے اہم ہے۔ جاسوسی ناول کے اکثر قاری مرد ہوتے ہیں۔ خواتین شاید ہی ان ناولوں میں دلچسپی لیتی ہوں۔ خواتین میں سب سے زیادہ رومانی اور پھر سماجی اور اخلاقی ناول مقبول ہیں۔

حواشی :

خواتین میں ناول نگاری کا رجحان اور ابتداء

۱؎ قرۃ العین حیدر ، کارِ جہاں دراز ہے ، (جلد اوّل) (۱۹۷۷) ، فن اور فن کار ، بمبئی ، ص ۱۶

۲؎ ڈاکٹر مظفر اقبال ، بہار میں اردو نثر کا ارتقاء ، (۱۹۸۰) ، لیتھو پریس ، پٹنہ ص ۳۰۰ ، ۳۰۱

۳؎ ایضاً ، ص ۳۰۱ ۴؎ ایضاً ، ص ۳۰۱

۵؎ بحوالہ ـ داستان سے افسانے تک ، وقار عظیم ، (۱۹۸۰) ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ، علی گڑھ ، ص ۱۱۰ ۶؎ ایضاً ، ص ۱۰۸

۷؎ بحوالہ ـ بہار میں اردو نثر کا ارتقاء ، مظفر اقبال ، ص ۳۰۲ ، ۳۰۳

۸؎ داستان سے افسانے تک ، وقار عظیم ، ص ۱۱۶ ، ۱۱۷

اکبری بیگم

۱؎ قرۃ العین حیدر ، کارِ جہاں دراز ہے ، (جلد اوّل) ص ۱۵۲ ۲؎ ایضاً ، ص ۱۵۶

۳؎ اکبری بیگم ، گودڑ کا لال (ناول) نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ ، ص ۴۸

۴؎ ایضاً ، ص ۵ ۵؎ ایضاً ، ص ۲۸۵ ۶؎ ایضاً ، ص ۱۵۵

۷؎ ایضاً ، ص ۲۸۵ ۸؎ ایضاً ، ص ۱۵۰ ۹؎ ایضاً ، ص ۴۵۶

۱۰؎ ایضاً ، ص ۵۲۶ ۱۱؎ ایضاً ، ص ۲۷۹ ۱۲؎ ایضاً ، ص ۵۸۰

۱۳؎ ایضاً ، ص ۵۸۰ ۱۴؎ ایضاً ، ص ۵۹ ، ۶۰

نذر سجاد حیدر

۱؎ قرۃ العین حیدر ، سفینۂ غمِ دل (ناول) (۱۹۵۵) نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ ، ص ۳۶ ، ۳۷

۲؎ نذر سجاد حیدر، اختر النساء بیگم (ناول) (۱۹۲۵) دارالاشاعت، پنجاب لاہور، ص ۱۰۲
۳؎ ایضاً ص ۲۰۷ ۴؎ نذر سجاد حیدر، نجمہ (ناول) ص ۲۴۳
۵؎ رسالہ عصمت' کراچی' دسمبر ۱۹۶۷ء
۶؎ رسالہ عصمت' کراچی، دسمبر ۱۹۶۷ء

حجاب امتیاز علی

۱؎ حجاب امتیاز علی، میری ناتمام محبت (ناول) ۱۹۵۸ء ایلور بک ڈپو، لکھنؤ، ص ۵
۲؎ مقدمہ ظالم محبت (ناول) حجاب امتیاز علی، ۱۹۴۰ء، دارالاشاعت پنجاب لاہور ص ۶
۳؎ سجاد حیدر یلدرم، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، دسویں جلد، لاہور، فروری ۱۹۷۰ء ص ۴۴
۴؎ قرۃ العین حیدر، کچھ عزیز احمد کے بارے میں، رسالہ اظہار، بمبئی، اگست ۱۹۷۸ء
۵؎ حجاب امتیاز علی، میری ناتمام محبت، ص ۸۶ ۶؎ ایضاً ص ۲۱
۷؎ ظالم محبت، ص ۹۴ ۸؎ مقدمہ ظالم محبت ص ۳
۹؎ شوکت تھانوی، حجاب امتیاز علی، رسالہ نقوش شخصیات نمبر حصہ اول، ادارۂ فروغ اردو، لاہور، اکتوبر ۱۹۵۶ء ص ۶۵۹، ۶۶۰
۱۰؎ حجاب امتیاز علی، لیل و نہار، رسالہ تہذیب نسواں، جلد ۴۲، نمبر ۹، فروری ۴۳
۱۱؎ میری ناتمام محبت، ص ۸۲ ۱۲؎ ایضاً ص ۱۰۶ ۱۳؎ ایضاً ص ۱۱۱
۱۴؎ ظالم محبت ص ۱۵۸

عصمت چغتائی

۱؎ خلیل الرحمن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، (۱۹۷۲ء) انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ص ۱۸۰ ۲؎ ایضاً ص ۱۸۱
۳؎ عصمت چغتائی سے ایک ملاقات، ماہنامہ شاعر، جلد ۴۷، شمارہ ۳ (۱۹۷۶ء)
۴؎ ایضاً ۵؎ عصمت چغتائی، ضدی، (۱۹۴۱ء) ساقی بک ڈپو، دہلی ص ۸۳
۶؎ ایضاً ص ۹۲ ۷؎ ایضاً ص ۹۳

۸ہ پروفیسر عبدالسلام، اردو ناول بیسویں صدی میں، (۱۹۷۳ء) اردو اکیڈمی، سندھ کراچی، ص ۳۵۳

۹ہ عصمت چغتائی سے ایک ملاقات، ماہنامہ شاعر، جلد ۴۷، شمارہ ۳، ۱۹۷۶ء

۱۰ہ عصمت چغتائی، پیش لفظ ٹیڑھی لکیر، (۱۹۶۷ء) کتاب کار، رام پور

۱۱ہ قمر رئیس، تلاش و توازن، (۱۹۶۸) ادارۂ خرام، دہلی ص ۴۴

۱۲ہ ٹیڑھی لکیر، ص ۷۰ ۱۳ہ ایضاً ص ۹۲ ۱۴ہ ایضاً ص ۹۹

۱۵ہ خلیل الرحمن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۲۱۰

۱۶ہ ٹیڑھی لکیر ص ۱۵۱ ۱۷ہ ایضاً ص ۱۳۵ ۱۸ہ ایضاً ص ۱۴۰، ۱۴۱ ۱۹ہ ایضاً ص ۲۰۱

۲۰ہ صفیہ اختر، انداز نظر، (۱۹۶۰) علوی بک ڈپو، بمبئی ص ۱۸

۲۱ہ ٹیڑھی لکیر ص ۲۱۹، ۲۲۰ ۲۲ہ ایضاً ص ۳۷۷

۲۳ہ عصمت چغتائی سے ایک ملاقات، ماہنامہ شاعر، بمبئی ۱۹۷۶ء

۲۴ہ پروفیسر عبدالسلام، اردو ناول بیسویں صدی میں، ص ۳۷۸

۲۵ہ عصمت چغتائی، معصومہ (ناول) ۱۹۶۲ء، حالی پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص ۱۱۱

۲۶ہ ایضاً ص ۴۷ ۲۷ہ ایضاً ص ۱۸۷

۲۸ہ عصمت چغتائی، دل کی دنیا (ناولٹ) کوہ نور پرنٹنگ پریس، دہلی، ص ۴۷، ۷۵

۲۹ہ ایضاً ص ۷۵ ۳۰ہ ایضاً ص ۸۵ ۳۱ہ ایضاً ص ۹۵

۳۲ہ ٹیڑھی لکیر ص ۲۰۰ ۳۳ہ ایضاً

۳۴ہ بحوالہ - اردو ادب میں تاریخی ناول کا ارتقاء، ڈاکٹر نزہت سمیع الزماں،
نامی پریس لکھنؤ ۱۹۸۲ء ص ۵۵ ۳۵ہ ایضاً ص ۵۶

۳۶ہ عصمت چغتائی سے ایک ملاقات، ماہنامہ شاعر، بمبئی ۱۹۷۶ء ۳۷ہ ایضاً

۳۸ہ ایک قطرۂ خون، (ناول) ۱۹۷۶ء، فن اور فن کار، بمبئی ص ۲۹۸

۳۹ہ ایضاً ۲۹۸ ۴۰ہ ایضاً ص ۲۹۶ ۴۱ہ ایضاً ص ۱۰۹

۴۲ہ ایضاً ص ۲۵۳، ۲۵۴

۴۳ہ ظ۔ انصاری، کتاب شناسی، ۱۹۸۱ء یونیورسل پریس، بمبئی ص ۲۳۶ ۴۴ہ ایضاً ص ۲۴۱

قرۃ العین حیدر

۱؎ رسالہ شاہراہ، سالنامہ، دہلی ۱۹۵۱ء

۲؎ سہیل بخاری، اردو ناول نگاری، ۱۹۷۳ء، الحمرا پبلشرز، دہلی

۳؎ میرے بھی صنم خانے (ناول) ص ۱۲۰

۴؎ سفینۂ غم دل (ناول) ۱۹۵۵ء، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، ص ۲۰۸

۵؎ ایضاً ص ۳۳۲

۶؎ تبصرہ ہفت روزہ نصرت، لاہور، ۱۴ فروری ۱۹۶۰ء

۷؎ تبصرہ ہفت روزہ نصرت، لاہور، ۱۸ دسمبر ۱۹۶۰ء

۸؎ وحید اختر، اردو ناول پر وجودیت کا اثر، اردو فکشن، (۱۹۷۳)

(مرتب: پروفیسر آل احمد سرور) لیتھو کلر پرنٹرس، علی گڑھ، ص ۲۲۷، ۲۲۴

۹؎ رسالہ 'سوغات'، بنگلور، شمارہ نمبر ۵

۱۰؎ آگ کا دریا (ناول) مکتبہ اردو ادب، لاہور، ص ۸ ۱۱؎ ایضاً ص ۱۰۴

۱۲؎ ایضاً ص ۱۱۲ ۱۳؎ ایضاً ۱۴؎ ایضاً ۲۰۲ ۱۵؎ ایضاً ۱۲۸

۱۶؎ ایضاً ص ۱۶۹ ۱۷؎ ایضاً ص ۱۷۱ ۱۸؎ ایضاً ۴۰۲ ۱۹؎ ایضاً ص ۴۵۴

۲۰؎ آخر شب کے ہم سفر، (ناول) ۱۹۷۹ء، علوی بک ڈپو، بمبئی، ص ۳۲۸

۲۱؎ ایضاً ص ۳۹۴ ۲۲؎ ایضاً ص ۱۱۴، ۱۱۳، ۱۱۲ ۲۳؎ ایضاً ص ۲۵۸

۲۴؎ ایضاً ص ۱۰۷ ۲۵؎ ایضاً ص ۱۲۰ ۲۶؎ ایضاً ص ۲۴۸

۲۷؎ ایضاً ص ۳۶۷ ۲۸؎ آگ کا دریا، ص ۲۹۸، ۲۹۹

۲۹؎ ایضاً ص ۷ ۳۰؎ ایضاً ص ۳۵۶

۳۱؎ عبدالسلام، اردو ناول بیسویں صدی میں، ۱۹۷۳ء، اردو اکیڈمی، سندھ، کراچی

ص ۵۵۶۔

۳۲؎ محمود ایاز، آگ کا دریا (تبصرہ) رسالہ 'سوغات' شمارہ نمبر ۵ بنگلور

۳۳؎ (تبصرہ) ہفت روزہ نصرت، لاہور، ۱۸ دسمبر ۱۹۶۰ء

۳۴ آگ کا دریا، ص ۴۰۱، ۴۰۲ ۳۵ ایضاً ص ۴۰۲

۳۶ آخر شب کے ہم سفر، ص ۱۳۷، ۱۳۸ ۳۷ ایضاً ۲۸۵ ۳۸ ایضاً ۱۵۹

۳۹ قرۃ العین حیدر سے ایک ملاقات، عبداللہ ہال ریویو، علی گڑھ ۱۹۸۰ء

۴۰ آگ کا دریا ص ۱۳۷ ۴۱ میرے بھی صنم خانے، ص ۱۲۷، ۱۲۸

۴۲ رسالہ اظہار، ترتیب، باقر مہدی، بمبئی ۱۹۸۳ء

۴۳ اردو فکشن، ۱۹۷۳، ترتیب پروفیسر آل احمد سرور، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ص ۴۵۱

۴۴ ایضاً ص ۴۵۵ ۴۵ آخر شب کے ہم سفر ص ۱۱۲، ۱۱۳

۴۶ آگ کا دریا ص ۱۳۸ ۴۷ آخر شب کے ہم سفر ص ۲۰

۴۸ آگ کا دریا ص ۱۶۴ ۴۹ ایضاً ص ۴۶۷

۵۰ (تبصرہ) رسالہ سوغات، شمارہ ۵، بنگلور ۵۱ آگ کا دریا ص ۱۷۲

۵۲ آخر شب کے ہم سفر ص ۲۶

۵۳ قمر رئیس، تنقیدی تناظر، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۱۰۰

۵۴ رسالہ آج کل، جلد ۳۸، شمارہ ۱۲، نئی دہلی، جولائی ۱۹۸۰ء

۵۵ ظ. انصاری، کتاب شناسی، ۱۹۸۱ء، یونیورسل پریس، بمبئی، ص ۲۵۵

۵۶ کار جہاں دراز ہے، جلد اول (سوانحی ناول) ۱۹۷۷ء، فن اور فن کار، بمبئی ص ۱۷

۵۷ ایضاً ص ۱۸۸ ۵۸ ایضاً ص ۱۹۹ ۵۹ ایضاً ص ۲۶۸

۶۰ ایضاً ص ۲۰ ۶۱ ایضاً ص ۱۹۸ ۶۲ ایضاً

۶۳ ایضاً ص ۱۹۹ ۶۴ ایضاً ص ۱۶ ۶۵ ایضاً ص ۹

۶۶ کار جہاں دراز ہے، (جلد اول) ص ۳۲۹

۶۷ ایضاً ص ۵۸، ۵۹ ۶۸ ایضاً ص ۶۴

۶۹ ایضاً ص ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹

۷۰ گردش رنگ چمن (ناول) ۱۹۸۸ء ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص ۴۶۷

۷۱؎ ایضاً ص ۲۸۲ ۷۲؎ رسالہ بیسویں صدی، ۱۹۹۰ء

۷۳؎ گردشِ رنگِ چمن، ص ۲۱۴ تا ۲۴۴

۷۴؎ چاندنی بیگم (ناول) ۱۹۹۰ء ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ص ۲۴

۷۵؎ ایضاً ص ۳۹۳، ۳۹۴ ۷۶؎ ایضاً ۲۰۳، ۲۰۴

۷۷؎ ایضاً ص ۲۱۶

۷۸؎ پروفیسر وحید اختر، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ۱۹۸۱ء

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص ۴۶۱، ۴۶۲

۷۹؎ سیتاہرن، قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ، ۱۹۸۱ء ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

ص ۱۵۴

۸۰؎ ایضاً ص ۲۴۷ ۸۱؎ ایضاً ص ۱۵۶، ۱۵۷

۸۲؎ ایضاً ص ۲۴۹ ۸۳؎ ایضاً ص ۲۴۷

۸۴؎ ایضاً ص ۲۴۵، ۲۴۶ ۸۵؎ ایضاً ص ۱۳۴

۸۶؎ ایضاً ص ۱۷۳ ۸۷؎ ایضاً ۲۱۱

۸۸؎ چائے کے باغ، ص ۳۳۲ ۸۹؎ دلربا، ص ۵۲ ۹۰؎ ایضاً ص ۶۹

۹۱؎ اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو، ص ۳۵۵ ۹۲؎ ایضاً ص ۳۴۷

۹۳؎ ایضاً ص ۳۶۴، ۳۶۵

۹۴؎ ہاؤسنگ سوسائٹی، پت جھڑ کی آواز (افسانوی مجموعہ) ۱۹۷۵

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ص ۳۱۰

۹۵؎ ایضاً ص ۳۰۹ ۹۶؎ ایضاً ص ۳۳۲، ۳۳۳

خدیجہ مستور

۱؎ رسالہ صحیفہ، جنوری ۱۹۶۴ء

۲؎ رسالہ آج کل، جنوری ۱۹۸۱ء

۳؎ آنگن (ناول) ۱۹۸۳ء، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۴۰، ۴۱

۴؎ ایضاً ص ۱۲۵ ۵؎ ایضاً ص ۲۴۲ ۶؎ ایضاً ص ۲۰۸

۷؎ ایضاً ص ۹۸ ۸؎ ایضاً ص ۲۴۴ ۹؎ ایضاً ص ۳۵۲ ۱۰؎ ایضاً ص ۶

۱۱؎ زمین (ناول) ۱۹۸۴ء ہمالیہ بک ہاؤس، پہاڑی بھوجلہ، دہلی، ص ۲۳۶

۱۲؎ ایضاً ص ۲۲۸ ۱۳؎ ایضاً ص ۲۳۲

جمیلہ ہاشمی

۱؎ وحید اختر، سخن گسترانہ بات، رسالہ الفاظ، علی گڑھ، مارچ، اپریل ۱۹۸۱ء

۲؎ رسالہ آج کل، نئی دہلی، جون ۱۹۸۱ء

۳؎ عبدالسلام، تقسیم کے بعد اردو ناول، رسالہ نگار (اصناف ادب نمبر)

۴؎ تلاش بہاراں (ناول) ۱۹۶۱ء، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ص ۱۲۷

۵؎ ایضاً ۲۴ ۶؎ ایضاً ص ۴۳۷ ۷؎ ایضاً ص ۱۰۷

۸؎ ایضاً ص ۱۶۹ ۹؎ ایضاً ص ۲۶۳

۱۰؎ روہی (ناولٹ) رسالہ نیادور (کراچی)، شمارہ نمبر ۴۱، ۴۲

۱۱؎ ایضاً ۱۲؎ ایضاً ۱۳؎ ایضاً ۱۴؎ ایضاً

۱۵؎ چہرہ بہ چہرہ روبرو (ناولٹ) رائٹرز بک کلب، لاہور، ص ۶۴، ۶۵

۱۶؎ ایضاً ۹۳ ۱۷؎ ایضاً ص ۹۶، ۹۷ ۱۸؎ ایضاً ۹۷

۱۹؎ ایضاً ص ۸۰

۲۰؎ انور سدید، جائزے، مرتب منظر حنفی، کتاب نما، جامعہ نگر، نئی دہلی، ص ۲۰۱

۲۱؎ طاہر مسعود، یہ صورت گر کچھ خوابوں کے (۱۹۸۵) مکتبہ تخلیق ادب، کراچی،

ص ۲۹۷، ۲۹۹

۲۲؎ دشت سوس، (ناول) ۱۹۸۳، رائٹرز بک کلب، لاہور، ص ۶۱، ۶۲، ۶۳

۲۳؎ ایضاً ۲۲۴

رضیہ فصیح احمد

۱؎ آبلہ پا (ناول) ۱۹۶۵ء، مکتبہ علم وفن، دہلی ص ۳۷۵

۲؎ ایضاً ص ۷۵ ۳؎ ایضاً ۱۵۷ ۴؎ ایضاً ص ۳۰۵

۵؎ ایضاً ص ۳۷۲ ۶؎ ایضاً ص ۲۴۶

۷؎ انتظار موسم گل، (ناولٹ) ۱۹۶۸ء پروین بک ڈپو، رام پور، ص ۱۷۱، ۱۷۲

جیلانی بانو

۱؎ رسالہ گفتگو، شمارہ نمبر ۱۵، ۱۶، ستمبر تا دسمبر، بمبئی ۱۹۷۶ء، ص ۲۷۹

۲؎ اسلوب احمد انصاری، رسالہ شاعر، بمبئی، جولائی ۱۹۷۷ء

۳؎ قمر رئیس، تنقیدی تناظر، (۱۹۷۸ء) ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۱۷۵

۴؎ ایوان غزل (ناول) ۱۹۷۶ء، نادرستان، نئی دہلی، ص ۸۲

۵؎ ایضاً ص ۳۰۳ ۶؎ ایضاً ۱۵۰

۷؎ رسالہ گفتگو، شمارہ نمبر ۱۵، ۱۶، ص ۲۷۸، ۲۷۹

۸؎ ایوان غزل، ص ۴۱۳

۹؎ اسلوب احمد انصاری، رسالہ شاعر، بمبئی، جولائی ۱۹۷۷ء

۱۰؎ ایوانِ غزل، ص ۱۴۴ ۱۱؎ ایضاً ص ۱۹۱ ۱۲؎ ایضاً ص ۲۰۹

۱۳؎ رسالہ گفتگو، شمارہ ۱۵، ۱۶، ص ۲۷۸

۱۴؎ ایوان غزل، ص ۵ ۱۵؎ ایضاً ۱۶؎ بارش سنگ (ناول) ۱۹۸۵ء، اردو مرکز، حیدرآباد، ص ۲۱ ۱۷؎ ایضاً ص ۱۵۰

بانو قدسیہ

۱؎ طاہر مسعود، یہ صورت گر کچھ خوابوں کے، ۱۹۸۵ء، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ص ۲۸۸

۲؎ راجہ گدھ (ناول) ۱۹۸۱ء، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۴۹۸

۳؎ ایضاً ص ۲۱۱   ۴؎ ایضاً ص ۴۹۷، ۴۹۸،

۵؎ ایضاً ص ۴۱۴   ۶؎ ایضاً ص ۴۹۴

۷؎ ایضاً ص ۲۹۵   ۸؎ ایضاً ص ۵۶۰

۹؎ ایضاً ص ۵۶۲   ۱۰؎ ایضاً ص ۵۶۲

مقبول عام ناول

۱؎ عذرا (ناول) ۱۹۵۸ء، سنگم کتاب گھر، دہلی،

۲؎ اللہ میگھ دے (ناول) ۱۹۷۳ء، ناولستان، نئی دہلی، ص ۲۴، ۲۹، ۳۰

۳؎ ایضاً ص ۲۰۶

اہم مطبوعات

سرسید

سرسید اور انکے نامور رفقا — سید عبداللہ — ۳۰/۰۰
مطالعہ سرسید احمد خاں — عبدالحق — ۲۰/۰۰
سرسید ایک تعارف — پروفیسر خلیق احمد نظامی — ۳/۰۰
انتخاب مضامین سرسید — آل احمد سرور — ۱۰/۰۰
سرسید کی تعزیتی تحریریں — اصغر عباس — ۲۰/۰۰

لسانیات

مقدمہ تاریخ زبان اردو — ڈاکٹر مسعود حسین خاں — ۳۰/۰۰
اردو لسانیات — ڈاکٹر شوکت سبزواری — ۱۵/۰۰
اردو میں لسانی تشکیل — مرزا خلیل بیگ — ۴۰/۰۰
لسانیات کے بنیادی اصول — اقتدار حسین خاں — ۴۰/۰۰

مثنوی

اردو مثنوی کا ارتقا — عبدالقادر سروری — ۱۵/۰۰
اردو کی تین مثنویاں — خان رشید — ۱۶/۰۰
مثنوی گلزار نسیم — مقدمہ ظہیر احمد صدیقی — ۱۰/۰۰
مثنوی سحر البیان — ″ — ۱۲/۰۰

اقبالیات

کلیات اقبال اردو — صدی ایڈیشن — ۴۰/۰۰
اقبال معاصرین کی نظر میں — وقار عظیم — ۵۰/۰۰
اقبال کی اردو نثر — عبادت بریلوی — ۲۰/۰۰
اقبال شاعر اور فلسفی — وقار عظیم — ۲۰/۰۰
شکوہ جواب شکوہ مع شرح — علامہ اقبال — ۳/۰۰
بانگ درا (عکسی) — ″ — ۲۰/۰۰
بال جبریل — ″ — ۱۵/۰۰
ضرب کلیم — ″ — ۱۵/۰۰

غالبیات

غالب شخص اور شاعر — مجنوں گورکھپوری — ۱۵/۰۰
دیوان غالب — مقدمہ نورالحسن نقوی — ۲۰/-

فیض

کلام فیض (عکسی) — فیض احمد فیض — ۲۵/۰۰
نقش فریادی — ″ — ۷/۰۰
دست صبا — ″ — ۷/۰۰
زنداں نامہ — ″ — ۷/۵۰

ادب وتنقید

خواب باقی ہیں — آل احمد سرور — ۱۵۰/۰۰
جرنیلی سڑک — رضا علی عابدی — ۱۰۰/۰۰
ابوالکلام آزاد کا اسلوب نگارش — عبدالمغنی — ۵۰/۰۰
کلاسیکی اردو شاعری کی تنقید — طارق سعید — ۷۵/۰۰
انگریزی ادب کی مختصر تاریخ — محمد یسین — ۷۵/۰۰
اسلوبیاتی مطالعے — منظر عباس نقوی — ۵۰/۰۰
جدید اردو نظم نظریہ و عمل — عقیل احمد صدیقی — ۹۰/۰۰
فن تنقید اور تنقید نگاری — نورالحسن نقوی — ۵۰/۰۰
مقدمہ کلام آتش — خلیل الرحمن اعظمی — ۲۵/۰۰
انشائیہ اور انشائیے — سید محمد حسنین — ۴۰/۰۰
اردو ادب میں طنز و مزاح — وزیر آغا — ۳۵/۰۰
اردو قصیدہ نگاری — ام ہانی اشرف — ۲۰/۰۰
پریم چند ایک نقیب — ڈاکٹر صغیر افراہیم — ۳۰/۰۰
اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل — ″ — ۱۰۰/۰۰
آیئے اردو سیکھیں — ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ — ۱۰/۰۰
اردو کیسے پڑھائیں — سلیم عبداللہ — ۱۲/۰۰
اردو ادب کی تاریخ — عظیم الحق جنیدی — ۱۵/۰۰
اردو ناول کی تاریخ و تنقید — علی عباس حسینی — ۳۰/۰۰
اردو ڈراما تاریخ و تنقید — عشرت رحمانی — ۲۵/۰۰
دکنی ادب کی تاریخ — محی الدین قادری زور — ۱۲/۰۰
غزل کی سرگذشت — اختر انصاری — ۱۲/۰۰
آج کا اردو ادب — ڈاکٹر ابواللیث صدیقی — ۲۵/۰۰
غزل اور مطالعہ غزل — ڈاکٹر عبادت بریلوی — ۳۰/۰۰
اردو تنقید کا ارتقا — ″ — ۳۵/۰۰
داستان سے افسانے تک — وقار عظیم — ۲۵/۰۰
فن افسانہ نگاری — ″ — ۲۵/۰۰
نیا افسانہ — ″ — ۲۵/۰۰
موازنہ انیس و دبیر — مقدمہ ڈاکٹر فضل امام — ۱۵/۰۰
مقدمہ شعر و شاعری — مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی — ۱۸/۰۰
امراؤ جان ادا — مقدمہ تمکین کاظمی — ۱۸/۰۰
انارکلی — مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن — ۱۰/۰۰

سیاسیات وتاریخ

اصول سیاسیات — محمد ہاشم قدوائی — ۳۰/۰۰
دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن) — ″ — ۳۰/۰۰
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پالیٹیکل تھاٹ) — ″ — ۳۰/۰۰
جمہوریہ ہند کا دستور اساسی (کانسٹی ٹیوشن آف انڈین ریپبلک) — ″ — ۲۰/۰۰
مبادی سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالیٹکس) — ″ — ۲۵/۰۰
اسلامی تاریخ — اے۔ اے۔ ہاشمی — ۱۰/۰۰

متفرق

جدید تعلیمی مسائل — ڈاکٹر ضیاء الدین علوی — ۲۵/۰۰
اصول تعلیم — ″ — ۲۰/۰۰
جدید علم سائنس — وزارت حسین — ۱۵/۰۰
گلدستہ مضامین انشاپردازی — ڈاکٹر محمد عارف خاں — ۱۵/۰۰
تعلیمی نفسیات کے نئے زاویے — مسرت زمانی — ۲۵/-
رہبر تندرستی — ″ — ۱۵/۰۰
علم خانہ داری — ″ — ۲۵/۰۰
بچوں کی تربیت — ″ — ۱۵/۰۰
اردو ٹیکسٹ بک (ہندی کے ذریعہ اردو سیکھیے) — ۲/۵۰
انگلش ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر — ایم اے شمید — ۱۲/۰۰

ناول اور افسانے

حضرت جان (ناول) — قاضی عبدالستار — ۹۰/۰۰
دارا شکوہ — ″ — ۳۵/۰۰
صلاح الدین ایوبی — ″ — ۳۰/-
شب گزیدہ — ″ — ۳۰/۰۰
چار ناولٹ — قرۃ العین حیدر — ۵۰/۰۰
روشنی کی رفتار (افسانے) — ″ — ۵۰/۰۰
آنگن (ناول) — خدیجہ مستور — ۳۰/۰۰
خدا کی بستی (ناول) — شوکت صدیقی — ۴۵/-
ضدی (ناولٹ) — عصمت چغتائی — ۱۲/۰۰
انتظار حسین اور انکے افسانے — مرتبہ گوپی چند نارنگ — ۳۰/۰۰
کرشن چندر اور انکے افسانے — مرتبہ اطہر پرویز — ۳۵/۰۰
راجندر سنگھ بیدی اور انکے افسانے — ″ — ۳۵/۰۰
اردو کے تیرہ افسانے — ″ — ۳۰/۰۰
ہمارے پسندیدہ افسانے — ″ — ۳۰/۰۰
منٹو کے نمائندہ افسانے — ″ — ۲۵/۰۰
پریم چند کے نمائندہ افسانے — مرتبہ قمر رئیس — ۲۰/۰۰
نمائندہ مختصر افسانے — مرتبہ محمد طاہر فاروقی — ۹/۰۰

ایجوکیشنل بک ہاؤس

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۲