

افسانے کے فوادر

سہ ماہی "اشباث" کے
بازوق قارئین کے لیے
نئے سال کا تخفہ

سکندر احمد

جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ

**Afsane Ke Qawaid
Sikandar Ahmad**

سنه اشاعت	: ۲۰۱۲
ائیڈیشن	: اول
ناشر	: اشبات پبلی کیشنز، ممبئی
سرورق	: اشبات پبلی کیشنز، ممبئی
کپوزنگ	: اشبات پبلی کیشنز، ممبئی
طبعات	: اوراق پبلی کیشنز، نئی دہلی

Esbaat Publications

B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar,
Mira Road (East), Mumbai - 401 107 (India)
Tel. +91 2264464976 Mob. +91 9892418948
E-mail: esbaat@gmail.com
www.esbaatpublications.com

پیش لفظ

شاعری کے لیے محض موزوںیٰ طبع کا جو ہر کافی نہیں سمجھا جاتا بلکہ فنی لوازمات میں درک اور مہارت کو بھی اہمیت دی جاتی ہے۔ علم عروض کے ابجد سے لے کر علم بیان و علم معنی، صنائع و بدائع، صرف و نحو، تشبیہ و استعارہ، علامات و محاکات کے علاوہ قافیے روایف کے استعمال سے بھی واقفیت ضروری ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ فن شاعری صنائی کے بلند ترین درجات پر فائز رہا ہے۔ سوال اٹھتا ہے کہ کیا اس نوع کا کوئی نظم یا ڈپلن افسانے کے تخلیقی جوہر میں بھی اضافے کا سبب بن سکتا ہے یا پھر ایک افسانہ نگار کو شاعر کے مقابلے میں مادر پدر آزادی حاصل ہوتی ہے؟ یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ تخلیقی عمل میں اصولوں اور رضا بطون کی جگہ بندی کسی کام نہیں آتی اور نہ ہی کوئی جودت پسند فن کار ان رہنمای اصولوں کو اپنے سامنے رکھ کر تخلیق فن کرتا ہے۔ اس کے علی الرغم اختراع پسند فن کار ہمیشہ فنی خود مختاری کو ترجیح دیتا ہے اور اکثر اپنے خود کا تخلیقی نظام اور ذوق سلیم کو فوقيت دیتا ہے۔ لیکن یہاں میرے ذہن میں کئی سوالات بیک وقت اٹھ رہے ہیں کہ کیا ایک نمو زائدہ تخلیقی صنف ادب کو محض اس کی خود روئیدگی پر چھوڑ دینا مناسب ہوگا؟ کیا یہ سچ نہیں ہے کہ ہر صنف ادب کو کسی نہ کسی دائرہ نظم میں رہنا پڑتا ہے؟ آخر وہ کون سے عناصر ہیں، جن کی بنیاد پر ہم یہ طے کرتے ہیں کہ فلاں افسانہ اچھا یا خراب ہے؟ کیا تعین قدر کا سوال افسانے کے ایک مکمل اکائی کی صورت میں ظہور پذیر ہونے سے پہلے ہی در آتا ہے؟ ایک قطرے کو گہر بننے کے لیے جن جن مرحلوں سے گذرنا پڑتا ہے، کیا ان کی جائیج پر کہ ضروری نہیں ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔ چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک اچھے اور باخبر شاعر کی طرح ایک کامیاب افسانہ نگار بھی محض اپنے موزوںیٰ طبع پر بھروسائیں کر سکتا۔

مغرب میں بھی افسانے کی صنف کوئی زیادہ پرانی نہیں ہے لیکن اس کے باوجود اردو افسانے کی شعريات مغرب ہی سے ماخذ رہی ہے۔ اگرچہ ہم اردو والے عموماً فنی و تکنیکی مسائل سے بھاگتے ہیں۔ سادہ اور سرسری قرأت کرنے والے نقادوں کی ہمارے یہاں کوئی کمی نہیں ہے۔ لہذا، ”اردو افسانے میں مشرقیت“، ”اردو افسانے میں عورت کے مسائل“، ”آج کے مسائل اور اردو افسانہ“ یا زیادہ سے زیادہ ”پلاٹ سمری“، پر مشتمل نیم تنقیدی مضمایں کے بوجھے نے فکشن کی تنقید کا بیڑہ غرق کر رکھا ہے۔ ان نقادوں کو افسانہ محض کسی سماجی، نفیتی، سیاسی، تاریخی، تہذیبی یا تخلیقی صورت حال کا، برآہ راست یا عالمتی طور پر ترجمان دکھائی دیتا ہے اور افسانہ نگار انھیں بناض دواراں، معلم زماں، کاشف الحقائق، شاہد حال، جراح عصر

اور خدا جانے کیا کیا نظر آتا ہے، لیکن ان کا مدد و حفظ افسانہ نگار ہے بھی یا نہیں؛ یا اس کا افسانہ، فن افسانہ نگاری کے معیار کی کسوٹی پر کھرا اترتا ہے یا منہ کے بل گر کے قل حوالہ پڑھنا شروع کر دیتا ہے؛ اس سے انھیں کوئی غرض نہیں۔ اس وضع کی تنقید، افسانے کو سماجی، نفیاتی یا تہذیبی دستاویز یا پھر زیادہ سے زیادہ افسانہ نگار کی ذائقہ ثابت کرنے کے علاوہ کچھ نہیں کر پاتی۔

افسانے کے حدود کیا ہیں؟ اچھے اور بے افسانے کی کیا پہچان ہے؟ افسانے میں اظہار کے کتنے وسائل ہیں اور مزید کتنے امکانات ہیں؟ کیا افسانہ مغض کسی واقعے کا صافی اظہار ہے یا افسانہ نقل واقعہ ہے یا گھرست کا عمل؟ افسانے کی بنیادی اکائی استعارہ، علامت یا تمثیل ہے یا واقعہ، پلاٹ، زمانہ اور زبان ہے؟ داستان اور جدید فکشن میں کیا فرق ہے؟ افسانہ بتا کیسے ہے؟ کوئی بیانیہ معنی خیز کس طرح ہوتا ہے؟ فکشن اور شاعری کے درمیان خط امتیاز کھینچنے والے عناصر کون سے ہیں؟ بیانیہ کی کتنی قسمیں ہیں؟ افسانے کے مصنف، اس کے راوی اور مخفی مصنف میں کیا فرق ہے؟ افسانے میں واقعہ سے ہم کیا مراد لیتے ہیں؟ واقعہ کتنے طرح کے ممکن ہیں؟ پلاٹ کی تعریف کیا ہے اور کیا اس کی روایتی تعریف کے علاوہ کوئی اور تعریف بھی موجود یا ممکن ہے؟ افسانے میں پلاٹ زیادہ اہم ہے یا کردار؟ کیا ان دونوں کے بغیر بھی فکشن کا وجود ممکن ہے؟ وغیرہ، وغیرہ۔ سوال اور بھی بہت ہیں جن پر اب تک کھل کر بحث ہوئی باقی ہے۔ اس ضمن میں متاز شیریں کا نام نہایت ہی اہم ہے جنہوں نے "تکنیک کا تنوع" جیسا معرفتہ الآرامضمون لکھا، جس میں پہلی مرتبہ افسانے کے فارم اور تکنیک کے فنی نکات زیر بحث آئے۔ انہوں نے افسانے کے تشکیلی عناصر کی واضح نشان دہی کر دی مثلاً افسانے میں پلاٹ، کردار نگاری، منظر کشی، بیانیہ کا اظہار اور وقت و ماحول کی وابستگی وغیرہ کی ماہیت کیا ہے اور وہ کس طرح افسانے کی بنت پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ایک افسانہ نگاران مقامات سے کیوں کر نہ رہ آزمابوتا ہے، وغیرہ وغیرہ۔

مُس الرحمن فاروقی کی کتاب "افسانے کی حمایت میں" اپنی اشاعت سے لے کر تا حال موضوع بحث رہی ہے۔ اس کتاب کے حوالے سے اکثر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ فاروقی شاعری کے مقابلے افسانے کو ایک ادنیٰ درجے کی تخلیق سمجھتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ وہ افسانے کو ناول کے مقابلہ رکھ کر بھی اس کا قدر نانپنے کی کوشش کرتے ہیں اور وہ اس بات کو تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں کہ صرف افسانے لکھ کر کوئی لکھنے والا غظیم ادیب بن سکتا ہے۔ فاروقی کے ان خیالات نے ایک ایسی فضا پیدا کر دی جس میں انھیں افسانے کا دشمن قرار دے دیا گیا۔ تنقید اور تتفصیل کا وہ طوفان برپا ہوا کہ الامان والحفیظ۔ وارث علوی نے تو فاروقی کے ان مفہومیں کے جواب میں ایک پوری کتاب ہی لکھ ماری۔ وارث نے فاروقی کو مناظرانہ جواب دینے کی کوشش کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو افسانے کی شعریات کے باہت وہ بنیادی نوعیت کے اہم اور نہایت ہی اہم سوالات جو فاروقی نے اٹھائے تھے، اس شورنشور کی نذر ہو گئے جسے واقعی "فکشن کی تنقید کاالمیہ" ہی کہا جاسکتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وارث اپنی دوسری مختصر کتاب "جدید افسانہ اور اس کے مسائل" میں فاروقی کی کم و بیش تائید ہی کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ بھی صنف افسانہ کو ناول سے علاحدہ کر کے دیکھنے سے عاجز نظر آتے

ہیں بلکہ جگہ جگہ وہ افسانے کو مات کھاتا ہوا بھی دکھاتے ہیں۔

فن افسانہ نگاری کے اسرار و رموز کو نہس الرحمن فاروقی نے جس گہرائی میں جا کر دیکھا ہے، وہ کسی سے ممکن نہ ہو سکا۔ ممکن ہے میری اس بات کو بھی فاروقی سے ”بے جا عقیدت“، کا نام دے دیا جائے (اور اس سے مجھے کوئی فرق بھی نہیں پڑتا)، لیکن میں ”بے جا اختلاف“، کے حق میں بھی نہیں ہوں۔ ایمان کی بات تو یہ ہے کہ تقریباً چالیس سال قبل فاروقی کے اٹھائے گئے سوالات پر فوں فوں تو بہت ہوئے لیکن آج تک ان کا مدل جواب کسی سے ممکن نہ ہو سکا۔ شاعری اور افسانے کے مواز نے پر لوگ کافی تملایے، کف درد ہیں ہوئے اور فاروقی کو اس علگیں جرم پر رجم بھی کیا لیکن اسی جرم پر آج تک کسی نے اس طوکا محاسبہ نہیں کیا، جس نے الیہ کو رزمیہ اور طربیہ پر فوقيت دی۔ دلائل کو صرف دلائل سے کاٹا جاسکتا ہے، بیان بازی سے نہیں۔ فاروقی نے جس طرح افسانے کے بنیادی عناصر مثلاً پلاٹ، تھیم، بیانیہ، کردار، واقعہ، اسلوب، فضایندی اور افسانے میں راوی کے تفاعل پر تفصیلی گفتگو کی ہے، وہ آج بھی موضوع گفتگو بلکہ محور گفتگو ہیں۔ فاروقی کا یہ دعویٰ اپنی جگہ بجا ہے کہ اگر وہ نقادوں اور افسانہ نگاروں کو ہمیز نہ کرتے تو افسانے کی تنقید اتنی متتنوع اور دلچسپ بھی نہ ہوتی جیسی کہ اب ہے۔

اگرچہ سکندر احمد کے زیر نظر طویل مضمون میں فاروقی کے تصورات کا عکس دکھائی دیتا ہے لیکن اول تو یہ کوئی بری بات نہیں ہے کیوں کہ انہوں نے بغیر جواز و دلیل کے کسی بھی شے کو قبول نہیں کیا ہے بلکہ انھیں خاصی صراحة اور تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس مضمون کا دوسرا سب سے بڑا اختصاصی پہلو یہ ہے کہ سکندر احمد نے اپنی قائم کردہ تتفیحات کو مختلف افسانوں کی مثالوں سے سمجھایا ہے جس کی توقع ”پلاٹ سمری“ پیش کرنے والے نقادوں سے عبث ہے۔

سکندر احمد نے دہلی یونیورسٹی سے قانون کی تعلیم حاصل کی اور ان دونوں وہ اسٹریٹ پینک آف انڈیا میں اسٹریٹ جزل میجر کی حیثیت سے اپنی خدمات انجام دے رہے ہیں۔ اردو کے پیشتر پروفیسر نقادوں کے بر عکس سکندر احمد معاصر اردو تنقید میں اپنے علمی و منطقی طرز استدلال کی بنیاد پر سنجیدہ قارئین کی توجہ اپنی جانب کرنے میں خاصے کامیاب رہے ہیں۔ ابطور خاص انہوں نے اردو افسانے کی شعریات کو مستحکم کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی دلچسپی علم عروض، صوتیات اور ادبی نظریات میں بھی رہی ہے۔ ان کے کئی مضمایں نے اردو کے سنجیدہ ادبی حلقے کو اپنی جانب متوجہ بھی کیا ہے اور ان موضوعات پر از سرنوغور و فلکر کی ترغیب بھی دی ہے؛ مثلاً ”اردو صوتیات: اصل کا تناظر“، (مطبوعہ ”جامعہ“، جنوری تا مارچ ۲۰۰۳)، ”ہمزہ (ء) اپنی اصل کے تناظر میں“، (مطبوعہ ”شبِ خون“، دسمبر ۱۹۹۹)، ”الفاظ کی تذکیرہ و تائیث“، (مطبوعہ ”جامعہ“، جنوری تا مارچ ۲۰۰۵) کے علاوہ ”قرۃ العینیت“، (مطبوعہ ”ذہنِ جدید“، دہلی) جیسا تجزیاتی مضمون، جس کے بارے میں نیر مسعود کا کہنا ہے کہ ”اگر یہ مضمون قرۃ العین حیدر کی زندگی میں لکھا جاتا تو انھیں نقادوں سے شکایت نہیں رہتی۔“ سکندر احمد نے ما بعد جدیدت پر بھی جنم کر لکھا ہے۔ یہ سکندر احمد ہی ہیں جنھوں نے پہلی بار اردو والوں کو بتایا کہ ٹزاک دریدانے روشنی کی پوری تھیوری حسن بن صباح کی عربی

کتاب "المتون" سے اڑائی ہے۔

میں سکندر احمد کے اس مضمون "افسانے کے قواعد" (مطبوعہ "شب خون، ۲۸۸) کو نقد افسانہ کا دوسرا ہم موز تصور کرتا ہوں جہاں سے کہانی، متن اور بیانیہ کی ظاہری اور اندر ونی ساخت نبتاباز یادہ واضح اور منطقی نظر آتی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ گذشتہ کچھ برسوں کے درمیان اردو افسانے پر جو کچھ لکھا گیا، ان میں سے بیشتر تحریروں میں اس مضمون میں شامل مبحث (یا کم از کم مخصوص فنی اصطلاحات) کا بلاحوالہ ذکر ملتا ہے۔ امید ہے کہ قارئین کے لیے یہ طویل مضمون واقعی ایک گراں قد رتحفہ ثابت ہوگا۔

اشعر بجمی

مدیر، سہ ماہی "اشبات"، گلبہر

افسانے کے قواعد

گوتم بدھ نے فرمایا کہ دس چیزیں انسانی اعمال کو عیوب میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ ان میں سے تین کا تعلق جسم سے، چار کا زبان سے اور تین کا دماغ سے ہے۔ جسم سے متعلق برا بیاں قتل، چوری اور زنا ہیں۔ زبان سے متعلق برا بیاں جھوٹ، غیبیت، گالی اور یادو گوئی ہیں۔ دماغ سے متعلق برا بیاں ہیں لائق، نفرت اور فریب۔ تمام برا بیاں ”خواہش“ سے بطن سے جنم لیتی ہیں۔

مسئلہ یہ ہے کہ ان تمام برا بیوں کے بغیر کہانی ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی۔ کسی ایسی کہانی کا تصور کریں جس میں تمام کردار پابند صوم و صلوٰۃ ہوں اور ان کے تمام اعمال شرعی حدود میں مقید ہوں۔ کہانی کا اسقاط ہو جائے گا۔ تمام برا بیوں کو غائب کر دیں تب بھی ان برا بیوں کا منبع ”خواہش“، پھن کاڑھے جھوم رہی ہوگی۔ گناہ اور خواہش گناہ ہی کہانیوں کے رفتار افزاییں۔

یہ بات تو ہوئی کہانی کی۔ مگر افسانہ کیا ہے؟ افسانوں کے متعلق کچھ لکھنا، سہل ممتنع میں شعر کتبے کے مترادف ہے۔ سہل پسندوں کے لیے شمس الرحمن فاروقی نے ”افسانے کی حمایت میں“، لکھ کر وافر آسانیاں مہیا کر دی ہیں۔ مولانا سہا کے قد کے مقابل ایک صاحب نقد Henry James کی نوٹ بک (Genre) پڑھ کر افسانے کا منصب طے کرتا ہے اور اس خوشگوار نتیجے پر پہنچتا ہے کہ واقعی افسانے بطور صنف سخن (Genre) بلند مرتبہ پر فائز ہے۔ مگر جب وہ اسے اپنی کتاب میں شامل کرتا ہے تو کتاب کا نام رکھتا ہے ”اردو فلشن...“، اور تضاد یہیں شروع ہوتا ہے۔ مغرب میں فلشن پر جب بھی گفتگو ہوتی ہے تو ”ناول“ سے شروع ہوتی ہے۔ افسانے کے لیے مختصر افسانہ، یعنی Short Story کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ ہمارا صاحب نقد کتاب کے نام سے ہی اپنے استدلال کی نفی کر دیتا ہے۔ وہ کسی Tabloid سے حوالہ لاتا ہے کہ چونکہ New Yorker میں قرۃ العین حیدر اور منتو کا ذکر ہے اس لیے افسانہ کی صنفی بلندی عظمت کا اعتراف لازمی ہے۔ اردو میں ثبوت کے لیے ایک Tabloid کا سہارا لینا جسے خود امریکہ میں اعتبار حاصل نہیں اور خوش ہونا کہ انھوں نے ”افسانے کی حمایت میں“، کی نفی کردی دوسروں کو مخطوظ ہونے پر مجبور کر دیتا ہے۔

تاہم کیا کیا جائے، ”افسانے کی حمایت میں“، اپنی اشاعت کے بیس برس بعد بھی افسانے کی حمایتوں کا حوالہ آغاز بنا ہوا ہے۔ افسانے پر لکھنا ہے؟ فارمولہ بہت آسان ہے۔ ”افسانے کی حمایت میں“، کی رد سے شروع کیجیے۔ کچھ نہ کچھ لکھا ہی جائے گا۔ جب لکھا جائے گا تب پڑھا بھی جائے گا۔ جب پڑھا

جائے گا تو عین ممکن ہے مکالمہ بھی قائم ہو جائے۔ کیا معاملہ واقعی اس قدر آسان ہے؟ دراصل معاملہ یہ ہے کہ افسانے سے متعلق خود مغرب میں سیر حاصل گفتگو کا فقدان ہے۔

Edger Allen Poe نے وحدت تاثر کا نظریہ ۱۸۴۰ کے آسا پیش کیا مگر Henry James ۱۸۶۳ میں اکیس سال کی عمر میں اس بات پر تاسف کا اظہار کیا کہ فلشن کی کوئی بوطیقا اس وقت تک ترتیب نہیں دی گئی تھی۔ اس نے تو افسانے کو فلشن تسلیم نہ کیا۔ اگر کیا ہوتا تو اپنے شہر آفاق مضمون Art of Walter Besant Short Story Fiction میں کوئی نہ کوئی تذکرہ ضرور کرتا، جسے اس نے کے مقامے کے جواب میں تحریر کیا تھا۔ والریمینٹ کے مقامے کا نام بھی Art of Fiction ہی تھا جسے اس نے Royal Institution میں پڑھا تھا۔ مگر ”جواب آں غزل“ کی اس قدر شہرت ہوئی کہ لوگ اصل ”غزل“ کو ہی بھول گئے۔ والریمینٹ کے مقامے کے صرف ان حصوں کو قابلِ اعتنا سمجھا جاتا ہے جنہیں ہنری جیمز نے مقتبس کیا۔ Edger Allen Poe سے متعلق چند باتیں بہت دلچسپ ہیں۔ اسے افسانے (Short Story) کے موجود سے زیادہ جاسوی ناول کے رائد (Pioneer) کے طور پر جانا جاتا ہے۔ اور افسانے یعنی Short Story کی حمایت میں اس کا صرف ایک افسانہ، جی ہاں صرف ایک افسانے Ligeia پیش کیا جاتا ہے، جسے اس نے ۱۸۴۸ میں تحریر کیا تھا۔ Edger Allen Poe کی شہرت کی وجہ اس کی Theory نہیں بلکہ اس کے تحریر کردہ جاسوی افسانے ہیں، جن میں حسب ذیل بہت مشہور ہوئے:

The Murders in Rue Morgue

The Mystery of Marie Roget

The Purloined Letter

The Gold Bug

علاوہ ازیں، پوکی شہرت اس کی شہر آفاق نظموں سے بھی ہے جن میں The Raven، The Bells وغیرہ مشہور ہوئیں۔ جس شخص کو سب سے زیادہ ”افسانے“ کی حمایت میں“ نظریہ ساز کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اس نے خود افسانوں پر کبھی مرکوز اور غائر توجہ کی، ہی نہیں، جاسوی تحریروں پر تنکی کیا۔

کہانی، افسانہ اور ناول

بات پھر بھی رہ جاتی ہے کہ آیا فلشن ہے کیا؟ کم از کم اردو کی حد تک جب فلشن پر گفتگو ہوتی ہے، اس میں لوگ کہانی، افسانہ اور ناول تینوں شامل ہوتے ہیں۔ انگریزی میں افسانے کو Short Story کہتے ہیں مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ کوئی بھی کہانی اگر مختصر ہو تو Short Story ہو جائے گی۔ افسانے میں ایک وحدت تاثر ہوتا ہے مگر اس کا کیوں بہت چھوٹا ہوتا ہے۔ برینڈر میٹھیوز Brander Matthews

Often it may be noted, by the way, the short story fulfills the three false unities of French classic drama; it shows one action in one place on one day. A short story deals with a single emotion or series of emotions called forth by a single situation.

افانے میں وحدت تاثر ہوتی ہے اور افسانہ اپنے آپ میں ایک مکمل، ناٹکتہ اکائی ہوتا ہے۔ ناول کو اقسام یا مناظر (Episodes) میں تقسیم کیا جاسکتا ہے لیکن افسانہ کسی ناول کا ایک باب نہیں ہو سکتا کیونکہ اس صورت میں یہ وحدت تاثر کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

شفع جاوید کے افسانے وحدت تاثر کی اعلیٰ تین مثالیں ہیں۔ وحدت تاثر کا افسانے کی ضحکامت سے کوئی تعلق نہیں۔ شفع جاوید کے افسانے ڈیڑھ صفحے سے لے کر تمیں صفحے تک ضخیم ہو سکتے ہیں مگر وحدت تاثر ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ ان کا ڈیڑھ صفحے کا افسانہ ہے ”میں وہ“ اس میں وحدت تاثر جوں ایلیا کے ایک شعر میں سمینا جاسکتا ہے۔

نسلیں گذر رہی ہیں مرے غم سے بے خبر
صدیوں کی شاہ راہ پہ تہا کھڑا ہوں میں

افسانہ ایک ریلوے پلیٹ فارم سے شروع ہوتا ہے اور اسی پلیٹ فارم پر ختم ہو جاتا ہے۔ کردار بھی ایک ہے ”میں“ جو اپنی ذات میں ازل سے ابد تک کی محرومیاں، کڑواہت اور کرب سمیئے ہوئے ہے۔ بہر حال بات ہو رہی تھی ناول اور افسانے کی۔ افسانے میں یہ خصوصیت بھی ہوئی چاہیے کہ پڑھنے کے بعد یہ احساس ہو کہ اگر اسے وسعت دی گئی ہوتی یا کسی بڑے کینوس کا حصہ بنایا گیا تو یہ غارت ہو جاتا۔ بحیثیت مجموعی Lyric اور Epic میں وہی فرق ہے جو افسانے اور ناول میں ہے۔ Lyric میں شاعر ذاتی حیثیت سے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ اسے Lyrical ذریعہ اظہار کہا جاسکتا ہے۔ Epic یا رزمیہ ایک طویل منظوم بیانیہ ہوتا ہے جس میں مختلف کرداروں کی کہانیاں تاریخی یا اسطوری پس منظر میں میٹ جاتی ہیں۔ تاریخی پس منظر عام طور پر سرسری ہی ہوتا ہے۔ یہاں یہ بتانا غالباً ضروری ہے کہ مذکورہ خیالات Brander Matthews سے مستعار ہیں۔ بعض ناقدین افسانے کی حمایت میں Matthews کو جزوی طور پر مقتبس کرتے ہیں۔ لیکن وہ ناول اور افسانے کے درمیان تکنیکی فرق کی باریکیاں بیان کرتا ہے، افسانے کا صنفی منصب طب نہیں کرتا۔ افسانے کے حوالے سے Katherine Anne Porter کا ایک اقتباس شاید دلچسپی سے خالی نہ ہو۔ یہ اقتباس اس دلیاچے کا حصہ ہے جسے Edudora Welty نے کیتھرین این پورٹر کے افسانوں کے مجموعے کے لیے تحریر کیا تھا:

By there is a trap lying just ahead, all short story writer know what it is - the Novel. That novel which every publisher hopes to obtain from every short story writer of any gift at all, and who finally does obtain it, nine out of ten. Already publishers have told her, "Give us first novel and then we will publish your short stories."

یہ بیاچہ ۱۹۳۱ کو تحریر کیا گیا تھا، یعنی مغرب میں افسانوں کی روایت مستحکم ہونے کے بعد، یعنی موپاں، چینوف، فاکر، منزو (ساکی)، سومرسٹ مام کے بعد۔ کوئی صنف ممکنیکی وقت طلبی کی وجہ سے اونچے مرتبے کی خواستگاری نہیں کر سکتی۔ ہو سکتا ہے افسانے ممکنیکی ناول کے اعتبار سے زیادہ وقت طلب ہوں (حالانکہ میرا موقف اس کے بر عکس ہے) مگر اس بنیاد پر اسے بہتر یا برتر صنف نہیں قرار دیا جا سکتا۔ ربائی اور قطعہ تاریخ، غزل کے مقابلے میں کافی درجہ زیادہ وقت طلب اصناف ہیں مگر غزل کے سامنے کہاں بھرتے ہیں؟ ہلیم الدین احمد نے غزل کو شیم و حشی صنف سخن قرار دینے کے بعد بھی "اردو شاعری پر ایک نظر" میں سب سے زیادہ اعتماد غزლوں سے کیا ہے۔

نقد افسانہ کی زبوب حالی

افسانہ، صنف کے اعتبار سے بقول بچکرافٹ (H. O. Beechcraft) ایک Art تو ہے مگر بدید ادب کے حوالے سے ناگزیر ہے۔ کسی بھی زبان کے ادب کی تاریخ اس کے افسانوں کے محاکے کے بغیر مکمل نہیں کہی جائے گی۔ "افسانے کی حمایت میں" میں افسانوں پر سیر حاصل گفتگو ہے اور یہ گفتگو ان لوگوں کے لیے مفید مطلب ہے جو افسانے کی بلند منصبی کے حمایتی ہیں۔ لیکن دراصل اردو میں معروضی مباحث کا نقدان ہے۔ کبھی کبھی کوئی ممتاز شیریں "ممکنیکی تنوع" لے کر آتی ہیں، کبھی کبھی کوئی فاروقی "افسانے کی حمایت میں" لے آتے ہیں۔ مگر غالب اکثریت "پریم چند کے افسانوں میں سماجی معنویت"، "اردو افسانے میں دیہات" اور "سعادت حسن منشو کے نسوانی کردار" قبیل کے مضامین کی ہے۔ تاہم گوپی چند نارنگ اور وارث علوی نے کوششیں ضرور کی ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے انتظار حسین اور بیدی کے تعلق سے ایسے مضامین قلم بند کیے جن پر مکالمہ قائم ہو سکتا تھا۔ یہ ایک امکان تھا جسے گوپی چند نارنگ نے خود رد کر دیا۔ وارث علوی نے "بورڈواڑی بورڈواڑی" میں افسانوں سے متعلق چند مضامین شائع کیے۔ وارث علوی کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ وہ "آہنگ" میں نشر لکھتے ہیں۔ ان کی تنقید اختر الایمان کے قطعہ کی طرح ہے۔

تھر تھرائی لوکہ اک موج گذر گاہ خیال
پاسبان عقل، بنیادِ تمدن، کینہ دار
بہمہ برد و ش ایوان شہستان یم بہ یم
سر فروزان کوہ معنی سے گریزان ہرزہ کار

آخر الایمان لکھتے ہیں:

تقسیم انعامات کے بعد مقابلہ کا اختتام شاعری پر ہوا۔ میں نے وہی بے معنی انظم پڑھدی جو پچھلے
دنوں کبھی تھی۔ معنی کو بھول کر سنتے والے الفاظ کے آہنگ میں کھو گئے اور خوب وادہ کی۔

خوش آہنگ جملے کمزور استدلال کی بیساکھی نہیں بن سکتے۔ زور مقدمات اور استدلال پر ہونا
چاہیے، زبان خواہ مستعمل الاظاظ اور عام بول چال والی ہی کیوں نہ ہو۔ وارت علوی رقم طراز ہیں:
فن کاری دل وجود کو چیرتی ہے۔ زندگی کے بنیادی المیوں کا عرفان حاصل کرتی ہے۔ درد مندی کے آداب سکھاتی ہے اور ان سوالات کے روپ رواکھڑا کرتی ہے
جو مشینوں کی نبض کی دھڑکنوں کو بڑھادیتے ہیں اور جن سے نظام کائنات خلل پذیر ہوتا ہے۔ (ناول، پلاٹ اور کہانی)

پہلا شعری جملہ اقبال کے شعر کا نشی چرب ہے "بال جبریل" کی پہلی غزل کا شعر ہے۔
گاہ مری نگاہ تیز چیرگی دل وجود

گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

اس قسم کے خوش آہنگ جملے تخلیق کو آراستہ کر سکتے ہیں، تنقید کی زبان نہیں بن سکتے۔ تنقید تو
دونوں زبان مانگتی ہے۔ وارت علوی کے تمام جملے مبہم اور لا یعنی ہیں، "مشینوں کی نبض"؟ کون سی مشین ہے
جس میں نبض ہوتی ہے اور وہ کون سے سوال ہیں، فن کاری جن کے رو برو آئے تو "نظام کائنات" خلل پذیر ہو جائے؟ جب عام آدمی کا استدلال رخصت ہوتا ہے تو وہ گالی گفتار پر اتر آتا ہے جب ناقد کے پاس کہنے کو
کچھ نہیں ہوتا تو وہ خوش آہنگ الفاظ کے سامنے میں پناہ لیتا ہے۔

وارث علوی کے تنقیدی مضامین پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ بشیر بدر مشارعے میں ترجم سے اپنی
غزلیں سنار ہے ہیں (واضح رہے کہ بشیر بدر کبھی ایک غزل پر اکتفا نہیں کرتے)۔ مختلی جملے تو کرشن چندر کے
افسانوں کا بارگراں سننجال ہی نہ سکے، بودی تنقید کا بوجھ کس طرح سننجال سکیں گے؟ وارت علوی فرماتے ہیں:
تعییر ذہن کا وجدانی عمل ہے۔ (افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

عمل کا تعلق تو شعور سے ہوتا ہے۔ وجدان تو شعور کی نفی کرتا ہے۔ یہ "وجدانی عمل" کس عمل کا نام
ہے؟ وجدانی حرکتیں تو ہو سکتی ہیں، وجدانی عمل ناممکن ہے۔ مزید ملاحظہ ہو:

اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بتا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا لہو رقص نہیں
کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ (افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

وارث علوی نے کئی افسانوں کی تشریع لکھی ہے مگر کسی تشریع میں ان عناصر کی نشان دہی نہیں کی جس کی وجہ سے ان کے لہو کو حال آ گیا ہو۔ وارث علوی پھر فرماتے ہیں:

تعییر کا تعلق عقل و ذہانت سے ہے جب کہ تنقید کا تعلق دانش مندی سے ہے۔

ذہانت استدلالی فکر اور عقلی دلائل سے کام لیتی ہے جب کہ دانش مندی زندگی اور ادب دونوں میں تجربات سے قوت حاصل کرتی ہے۔ (افسانہ کی تشریع: چند مسائل)

گویا عقل اور ذہانت بغیر تجربے کے حاصل ہو جاتی ہیں۔ یہاں بھی خوش آہنگی اور محفلی جملوں کی وجہ سے ایک لایعنی بات کہہ دی گئی ہے۔ ترجم کی پڑی پر غزل صرف مشاعروں میں دوڑ سکتی ہے۔ یہاں تو معاملہ تعییر اور تشریع کی سنگاٹخ زمین کا ہے۔ وارث علوی جب پلاٹ کی بات کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اپنی آنکھوں میں پٹی باندھ کر بے پلاٹ نہماہاتھی کی شناخت بتا رہے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

... ایک اچھے ناول میں ... ناول نگاران (واقعات) کی ترتیب سے پلاٹ کی تعمیر کرتا

ہے، پلاٹ میں بھس، تداری، پیچیدگی اور تصادم پیدا کرتا ہے... وہ نفیاتی دروں بینی کو فلسفیانہ بصیرت ادا کرتا ہے تو ناول میں وہ گہرا ای اور گیرا ای پیدا ہوتی ہے جو اسے عظیم لفظ کا مستحق بتاتی ہے۔

”نفیاتی دروں بینی“ اور ”فلسفیانہ بصیرت“ سے قطع نظر وارث علوی عظیم ناول کے پلاٹ کے چند خصوصیات بتاتے ہیں۔ یعنی:

تجسس، یعنی کیوں؟ کیسے؟ آگے کیا؟

پیچیدگی اور تداری، یعنی Complication

تصادم یعنی Conflict

یہ خصوصیات پلاٹ کے بنیادی عناصر ہیں۔ ان کا ناول کی عظمت سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ عناصر ایک حصیر ناول میں بھی ہو سکتے ہیں۔ بیانات (Narratology) کے آمد ناموں میں ان عناصر کا ذکر ہے۔ اگر کہیں پلاٹ سے تو ان عناصر کا مجموعہ ہے۔ پلاٹ کا تصور بغیر بھس، تداری، پیچیدگی اور تصادم کے ناممکن ہے۔ پلاٹ میں حلیل (Resolution) بھی ضروری ہے، جن کا ذکر وارث علوی نہیں کرتے۔ بہر حال وارث علوی پلاٹ کے متعلق مزید فرماتے ہیں:

حقیت یہ ہے کہ بہت سے لکھنے والوں کو کہانیاں سوجھتی ہی نہیں اس لیے ان کے

یہاں ... پلاٹ کے داؤ چیج ملتے ہیں۔

یعنی جو پلاٹ ابھی عظیم ناولوں کا موجب تھا وہ اب داؤ چیج کا ذریعہ بن گیا۔ پلاٹ کے متعلق

وارث علوی فرماتے ہیں:

کہانی کو سمجھنا اور بے ساختگی سے پلاٹ میں بدل کر اسے پیچیدہ اور تداری ناول کا روپ دینے کی سب سے اچھی مثال بیدی کا ناول ایک چادر میلی ہے۔

واقعہ اور ثعلوبی کا انداز کسی غائب دماغ پر و فیسر کا ہے جو ہر تیرے جملے کے بعد پوچھتا ہے۔ ”ہاں تو میں کہہ رہا تھا؟“ اور اپنی نفی کر دیتا ہے۔ وارث علوی کبھی کبھی ایک ہی مضمون کے مختلف پیراگراف میں اپنی تردید کرتے رہتے ہیں۔

”ہر ناول ایک نئی کتاب ہے۔“ (ناول، پلاٹ اور کہانی۔ پیراگراف ۱۱)

”ہر ناول دوسرے ناول کے ماذل پر لکھا جاتا ہے۔“ (ناول، پلاٹ اور کہانی۔ پیراگراف ۱۲) کبھی کبھی تو وارث علوی صاحب ایک ہی پیراگراف میں خود کو سر کے بل کھڑا کر دیتے ہیں:

”فیض کی غزلوں کے متعلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ سیاسی لوگوں کے لیے ان میں سیاسی معنی ہیں اور عام لوگوں کے لیے غزلیہ۔“ (افسانہ کی تشریح۔ پیراگراف ۲۰)

”عام قاری“ معنی اسی ابہام کی فضائیں دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اسے قطعیت پسند نہیں۔“ (افسانہ کی تشریح۔ پیراگراف ۲۰)

کیا ”عام قاری“، ”عام لوگوں“ سے مختلف ہوتا ہے؟

وارث علوی کے تنقیدی مضمایں میں جملے غزل کے اشعار کے مانند ہوتے ہیں۔ ایک پیراگراف کا دوسرے پیراگراف سے کوئی ربط نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی تو واحد پیراگراف بھی دونخت اشعار کے نمونے کی طرح اجھرتے ہیں۔

صد حیف کہ مجنوں کا قدم انہ نہیں سکتا
اور دار پہ ہے حضرت منصور کی گردن

افسانے کی تنقید میں سہل پسندی کا یہ عالم ہے کہ مضمون یا کتاب کے جسم کو وسعت دینے کی غرض سے تجزیے کے نام پر افسانوں کا خلاصہ پیش کر دیا جاتا ہے۔ اس علت سے نہ گوپی چند نارنگ نج سکنے نہ وہاب اشرفتی۔ معاملہ یہ ہے کہ موضوعاتی اعتبار سے کسی کے افسانوں کا تجزیہ بہت زیادہ پڑھنے کا تقاضا کرتا ہے، اور غور و فکر الگ ہے۔ لہذا خلاصے کا شارت کرنے کا آمد ہے۔ مضمون یا کتاب کی ضخامت تو بڑھے گی ہی، بہت کم مطالعہ اور اس سے بھی کم غور و فکر سے کام بن جائے گا۔

گوپی چند نارنگ نے راجندر سنگھ بیدی (”بیدی کے فن کے استعاراتی اور اساطیری جزیں“) اور انتظار حسین (”انتظار حسین چوتھے گھونٹ میں“) پر طویل مضمایں قلم بند کیے۔ بیدی پر مضمون میں ”استعاراتی اور اساطیری“، ”جزوں کا تجزیہ بہت کم اور افسانوی خلاصے بہت زیادہ ہے۔ چوتیس کتابی صفحات کے مضمون میں ”رحمان کے جوتے“، ”لا جوتی“، ”کوکھ جلی“، ”اغوا“، ”گرہن“، ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کا خلاصہ ہی خلاصہ ہے۔ بقیہ عبارت کا شمار تو حشو وزوائد کے زمرے میں آتا ہے۔

مثال کے طور پر ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کے کم از کم چودہ اقتباسات یا حوالے شامل ہیں جن میں اصل افسانے کی تقریباً ۸۰ سطروں کو من و عن نقل کر دیا گیا ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ والا حصہ گیارہ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے میں تقریباً میں سطروں ہیں۔ یعنی مضمون کا دو تہائی سے زیادہ حصہ مقتباسات پر مشتمل ہے۔

"گرہن" میں گوپی چند نارنگ ساس کورا ہوا اور شوہر کو کیتو کہتے ہیں، مگر بیدی نے شوہر کورا ہوا لکھا ہے، ملاحظہ ہو: رسیا بھی تو شکل سے را ہو دکھائی دیتا ہے۔ منا کی پیدائش پر ابھی چالیسوائیں بھی نہ نہایت تھی تو آموجود ہوا۔ کیا مجھے بھی اس کا قرضہ دینا ہے۔

"چھوڑ دو"، "چھوڑ دو" را ہو کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ افسانے کے اختتام پر جب "چھوڑ دو" "چھوڑ دو" کی گردان ہوتی ہے، وہاں نہ ساس ہے نہ شوہر؛ وہاں تو تھورام ہے جو را ہو کیتو کی نمائندگی کر رہا ہے۔ یہ میری ذاتی تعبیر نہیں افسانے کا واقعہ ہے۔ نارنگ کہیں را ہوا اور کیتو کی نشاندہی میں کچھ الجھاوے میں تو نہیں پڑ گئے؟

دہاب اشرفی نے بھی راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری، اپنے دکھ مجھے دے دو کی روشنی میں۔ یہ ۸ صفحات پر مشتمل ہے۔ اڑتیس صفحے تک اردو افسانے کی روایت اور راجندر سنگھ بیدی کے حالات زندگی ہیں۔ چوتیس صفحات میں نو افسانوں کا خلاصہ ہے۔ صرف سول صفحات میں بیدی پر دو مضامین ہیں۔ "راجندر سنگھ بیدی کافنی شعور" اور "بیدی کا اسلوب"۔

تو جناب یہ ہے اردو میں افسانے کی تنقید کی حالت۔ میں نے صرف چند ناموں کا احاطہ کیا ہے جو افسانوی تنقید کے اپیشٹ کہے جاتے ہیں۔ گلی گلی میں پھلتی پھلوتی تنقید کی دکانوں کو شمار میں لے لوں تو قیامت کی توقع ہے۔ تاہم شیم خنی نے نہایت عرق ریزی اور ایمان داری سے انتظار حسین پر لکھا ہے۔ "جاتری" پر جو کچھ انہوں نے افسانے کے حوالے سے لکھا ہے، اس سے ان کے مطالعے کا انداز ہوتا ہے۔ انہوں نے شعر اور افسانے کے درمیان باریک فرق کو نمایاں کیا ہے۔ شعر کو انہوں نے دانش کی آفاقت سے مملو اور وقت کی قید سے آزاد بتایا ہے:

"وہ تمام باتیں جو ہمیں سب سے زیادہ مرغوب اور ہمارے لیے سب سے قیمتی ہیں
انتہائی اچھی زبان میں آج سے پہلے کہی جا چکی ہیں۔"

"ادب کو پر کھنے کا کوئی معیار خالص ادبی نہیں ہوتا۔"

"ادب پیدا کرنے والے سے اگر اس کافنی اور اسانی شعور چھن جائے تو اس کے
پاس ایک بے رنگ تاریخی دستاویز کے سوا کیا رہ جائے گا۔"

دونوں کے باتمیں۔ الفاظ کی بازی گری نہیں۔ آہنگ کی شعبدہ بازی نہیں۔ نہ تو نفیاتی دروں بینی، نہ ہی "فلسفیانہ بصیرت"۔ سب سے بڑی بات یہ کہ خلاصوں کا شارٹ کٹ نہیں۔ انتظار حسین کے حوالے سے نہیں اور جامع باتیں ہیں۔

احمد ہمیش کی "کہانی مجھے لکھتی ہے" افسانے کی بہترین تحریری مانی جا سکتی ہے۔ آپ افسانے کو تین مرتبہ پڑھیں اور یوں پڑھیں کہ افسانہ نہیں، اردو افسانوں کی بیانیات (Narratology) اور تحریری دونوں کو بیک وقت پڑھ رہے ہیں۔ تیری قرأت کے بعد معلوم ہو گا کہ احمد ہمیش نے افسانے کے افسانے کو بیان کر دیا ہے۔ پہلے جذبات نگاری کی اہمیت بیان کی گئی ہے۔ افسانے کی منطق ہی الگ ہوتی

ہے۔ کتاب مثار کھا سکتا ہے، افسانے کی رو سے یہ جائز ہے۔ افسانے کی منطق ناممکن کو بھی ممکن بنانے کی بھی ممکن بنا سکتی ہے۔ تاہم حقائق کی درستی اگر افسانے کی منطق سے مطابقت نہیں رکھتی تو یہ کمزور افسانے کی صفات بن جاتی ہے۔

”کہانی نے پھر مصنف سے کہا۔

”مجھے اس طرح لکھوکہ میں ناممکن بن جاؤں۔“

یہ لکھ کر احمد ہمیش نے ثابت کر دیا کہ سارے افسانے جھوٹے ہوتے ہیں۔ من و عن تو نہیں مگر فاروقی نے تقریباً یہی بات ”لا ہور کا ایک واقعہ“ میں کہی ہے۔ کہانی کو دل سے نکلتا دکھا کر ہمیش نے یہ بھی کہا کہ افسانہ نگاری بنیادی طور پر آٹھ ہے، کرافٹ نہیں۔ ”وہ (کہانی) مصنف کے قلب کے مرکزی حصے سے باہر نکل رہی تھی۔“ کہانی کو مصنف سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اسٹرپھر لزم اور پوست اسٹرپھر لزم مصنف کا قتل، دال، مدلول میں الجھاتے رہتے ہیں۔ کہانی اور مصنف لازم و ملزم ہیں:

”میں (کہانی) تم (مصنف) سے الگ نہیں ہوں۔ میں تم میں شامل ہوں۔ بس تم میں اور مجھے میں نام کا فرق ہے۔“

اس (کہانی) نے مصنف کو چونکا یا۔ ”اگر تم میرے بغیر رہ سکتے ہو تو رہ کے دکھاؤ۔“ مصنف اپنی کہانی کے ذریعہ ہر بار یہی نئی زندگی جیتا ہے:

”یہ کیسی مجبوری ہے کہ ایک آدمی خدا کی طرف سے ایک بار پیدا ہو مگر ان گنت بار اسے کہانی پیدا کرتی رہے۔“

مصنف کہانی کے خلاف پچھنچنے نہیں لکھ سکتا ہے۔ وہ کہانی نہیں لکھتا۔ کہانی اسے لکھتی ہے۔ تخلیقی عمل پر مصنف کی کوئی گرفت نہیں:

”مطلوب یہ کہ مصنف صرف بیان کرتا ہے اور میں (یعنی کہانی) بیان کو جنم دیتی ہوں۔ میں بیان کی ماں ہوں۔“

”اگر تم بیان ہو تو میں کیا ہوں...؟ (مصنف)“ ”تم خود ایک بیان ہو۔“

میں اس افسانے کی مزید تفصیل میں نہیں جانا چاہتا تاہم یہ تو کہہتی سکتا ہوں کہ اگر ادو افسانے کی تھیوری اور بیانیات (Theory and Narratology) کو یہی وقت سمجھنا ہو تو احمد ہمیش کے مذکورہ افسانے کو ضرور پڑھیں، بار بار پڑھیں مگر افسانے کی طرح نہیں۔

کیس اسٹڈی کے طور پر افسانے کے فن اور تکنیک کو سمجھانے کی کوشش دو، ہی شخصوں نے کی ہے، شمس الرحمن فاروقی اور احمد ہمیش۔ شمس الرحمن فاروقی نے ”افسانے کی حمایت میں“، تین حصوں میں لکھا ہے۔ پہلا حصہ ایک خط کی شکل میں ہے، دوسرا حصہ انٹرو یوکی شکل میں اور تیسرا، پینل ڈسکشن کی طرح ہے۔ علاوہ ازیں فاروقی نے ”لا ہور کا ایک واقعہ“ لکھ کر یہ ثابت کر دیا کہ افسانے کا چیغ عام زندگی کے چیج سے مختلف ہوتا ہے۔ احمد ہمیش نے بھی یہی اسٹڈی کا ہی طریقہ کاراپنایا اور افسانے کے ہی ذریعہ افسانے کا فسانہ پیش کر دیا۔

بعض افسانہ نگار مخصوص حقائق نگاری میں تسامحات کو بلا جواز جائز بخہراتے ہیں۔ اگر افسانے کا

جو از حقائق میں تسامحات میں مطابقت نہیں رکھتا تو یہ افسانہ نگار کی تحقیقی کمزوری ہے۔ مثلاً فاروقی کے افسانے ”لاہور کا ایک واقعہ“ کو لیں۔ یہاں فاروقی کو یہ ثابت کرنا ہے کہ تمام افسانے جھوٹ ہوتے ہیں، لہذا افسانے میں لا تعداد حقائق نگاری کے تسامحات ہیں لیکن ان میں اور افسانے کے جواز میں کوئی عدم موافقت نہیں۔ اگر کوئی یہ لکھ دے کہ آزادی ۱۹۴۷ء میں نہیں بلکہ ۱۹۳۰ء میں حاصل ہوئی تھی اور اس بیان کا افسانے کے جواز سے کوئی تعلق نہ ہو تو یہ کمزوری ہے۔ تحقیقی خامی باعوم فنی خوبی کا نعم البدل نہیں بن سکتی۔

افسانہ : فن کاری یا صناعی

شاعروں کے ساتھ ایک بہت بڑا مسئلہ ہے کہ شاعری کے فنی لوازمات منضبط ہیں۔ عرض و بلاغت میں درک رکھنے والوں کی کمی نہیں۔ نگاہ بھٹکلی نہیں کہ حادثہ ہوا۔ کسی بھی رسالے کے مراسلاتی حصے کو دیکھیں، دو چار خطوط ایسے مل ہی جائیں گے جن میں کسی غزل کے فنی استقام کی نشاندہی کی گئی ہوگی۔ جس طرح عرض و بلاغت سے واقفیت ہی اچھی شاعری کی ضمانت نہیں، اسی طرح موزوںی طبع بھی بڑی شاعری کی ضمانت نہیں۔ میر، غالب، ذوق اور مومن تمام شعراء عرض و بلاغت کے عالم تھے۔ مگر فن کاری تو خدا ہوتی ہے۔ خال ہی ایسا ہوتا ہے کہ عمیق مطالعہ اور مشاہدہ بھی بڑی فن کاری کے مظاہر بن کر سامنے آتے ہیں۔

افسانہ نگاروں کو یہ مسئلہ درپیش نہیں۔ عمومی جملے افسانے کو فنی اعتبار سے گرانہیں سکتے۔ اگر کسی نے یہ لکھ دیا کہ فلاں افسانہ نگار فنی اعتبار سے کمزور ہے تو افسانہ نگار پل پڑے گا کہ ”ثابت کرو“۔ اصل صورت یہ ہے کہ افسانہ نگار فنی لوازمات سے کما حق و اقت نہیں مگر موزوں طبع ضرور ہے، اعتراض کنندہ بھی عمومی جملوں کا ماہر ہے۔ گفتگو اس لیے بھی ضروری ہے کہ ایک روشنی چل پڑی ہے کہ افسانہ نگار ہی ناقد کا کردار ادا کرے۔ معاملہ یہ ہے کہ باعوم افسانہ نگار کے پاس کوئی نظریاتی پس منظر نہیں ہوتا۔ افسانہ نگاری کے لیے یہ ضروری بھی نہیں، مگر نقد و نظر کے لیے تو ضروری ہے ہی۔ افسانہ نگار کے پاس تخلیقی ذہن تو ہو سکتا ہے۔ تجزیاتی ذہن بھی ہو یہ لازمی نہیں۔

افسانہ نگار ناقد کی معروضی حیثیت مشتبہ ہے، کیوں کہ اس کی نظر میں تو وہ خود سب سے عظیم افسانہ نگار ہے اور تخلیقی حرکت کے لیے شاید یہ مغالطہ ضروری بھی ہے۔ افسانہ نگار جب بھی تنقید کے میدان میں قدم رکھے گا، اس کے ذہن میں یہ مفرودہ پہلے سے ہو گا کہ جس افسانہ نگار پر وہ لکھ رہا ہے وہ کمتر درجے کا افسانہ نگار ہے۔ پھر ظاہر ہے کہ تنقید کا پورا تناظر مسخ ہو جائے گا۔ منشو ساجھ کس افسانہ نگار کے پاس ہے جس نے منشو سے بیدی کی افسانہ نگاری کی اس قدر تعریف کرائی۔ مزید برآں افسانہ نگار ناقد خود اپنے ہی کو حوالے کا نقطہ مان کر چلتا ہے اور یہی خود مرکزیت اسے لے ڈوٹی ہے۔ آپ کہیں گے کہ منشو اور محمد حسن عسکری نے بھی تنقیدی مضمایں لکھے ہیں۔ جناب بات یہ ہے کہ منشو ایک ادبی رسالے کا مدرس بھی تھا۔ محمد حسن عسکری ناقد افسانہ نگار ہیں، افسانہ نگار ناقد نہیں۔ نہ مس الرحمن فاروقی تو ایک رسالے کے ایڈیٹر بھی اور ناقد افسانہ نگار بھی ہیں، افسانہ

نگارنالدنیں۔ الیٹ کے بارے میں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کی حیثیت تو بطور ناقہ مستحکم ہے۔ بجا فرمایا، مگر یہ بھی چیز ہے کہ الیٹ کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ اس کی تنقید اس کی شاعری کا جواز ہے۔ ہمارے افسانے نگارنالدن صاحبان تنقید کے نام پر خود جوازیت کے شکار تو نہیں؟

میں ایسے افسانے نگاروں کو جانتا ہوں جو مشہور مورخ رومیلا تھاپر کا نام تک صحیح نہیں لکھ سکتے، جو گفتگو میں یہ دریافت کرتے ہیں کہ ”بوطیقا“ کیا ہوتی ہے اور ”لاتشکیل“، کس چڑیا کا نام ہے۔ مگر وہ لوگ افسانوں پر تبصرہ بھی کرتے ہیں اور دھڑکے سے رومیلا تھاپر کو پرمیلا تھاپر لکھتے ہیں اور یہ بھی لکھتے ہیں فلاں افسانے ما بعد جدید افسانے ہے۔ ایک صاحب جو خود بڑے کہانی کار ہیں، جب کالم لکھتے ہیں تو فرماتے ہیں کہ فلاں افسانے نگار کے افسانوں پر اگر بیوقوفی حاوی ہو تو یہ ایک قابل قبول صورت حال ہے۔

لب لباب یہ ہے کہ موزوں طبع افسانے نگار اچھا افسانہ لکھ سکتا ہے۔ وہ بڑا افسانے بھی لکھ سکتا ہے۔ اگر وہ فنی لوازمات سے (معروضی طور پر) واقف ہو تو خود احساسی کی بہتر صورت پیدا ہو سکتی ہے۔ باس ہمہ کسی افسانے کا پہلا قاری و ناقد تو خود افسانے نگار ہوتا ہے۔ منشو اور بیدی افسانے کے فنی لوازمات سے واقف تھے: الہذا، بہتر اور بڑے افسانے نگار ثابت ہوئے۔ کرشن چندر اس حد تک واقف نہیں تھے: اگر ہوتے تو خود اپنے ڈھیروں افسانوں کو تلف کر دیتے۔ بیدی نے تو افسانے کے عرض تک پر گفتگو کی ہے۔ فنی شعور مختلف زبانوں کے ڈھیروں افسانے پڑھ کر بھی حاصل کیا جا سکتا ہے اور براہ راست تھیوری پڑھ کر بھی۔ لیکن فنی شعور فن کاری کی ضمانت نہیں، فن کو پر کھنے کا ذریعہ البتہ بن سکتا ہے۔ فن کاری کی ضمانت تو تخلیقی کیفیت ہے جس کا تعلق تحت شعور سے ہوتا ہے۔ ہر کس وناکس افسانے نگار اور شاعر نہیں بن سکتا۔ صناعی، تخلیقیت کا ظاہر پہلو ہے اور فن کاری اس کا باطنی مظہر ہے۔

افسانے کے عناصر کے متعلق بھی شدید غلط فہمی پائی جاتی ہے۔ سب سے زیادہ پر اگندگی ہے، پلاٹ اور تھیم کو موضوع سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ تھیم کو موضوع سے دریافت کیا جاتا ہے۔ یہ افسانے کا موضوع نہیں۔ آخر تھیم ہے کیا؟

جانور کہانی (Fable) کا تھیم اس کا اخلاقی پہلو ہے۔ تمثیل کا تھیم اس کا تربیت یا تعلیمی پہلو ہے۔ فکشن کا تھیم اس (فکشن) کا زندگی کے تین نظریہ اور اس کے کردار کے سلوک و اعمال ہیں۔ فکشن میں تھیم کا مقصد اخلاقیات کا درس وعظ و نصیحت نہیں۔ درحقیقت اسے براہ راست پیش بھی نہیں کیا جاتا۔ یہ قاری کی ذمہ داری ہے کہ وہ کرداروں اور ان کے طرز عمل، گرد و پیش وغیرہ سے تھیم دریافت کرے۔ تھیم افسانے میں مخفی سچائی ہے جسے دریافت کرنے کا کام قاری کو کرنا ہے۔

تھیم کو دریافت کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ علمتوں کی تکرار بھی تھیم کی سمت اشارہ کرتی ہے۔ غیاث احمد گدی کے افسانے ”پرندہ پکڑنے والی گاڑی“ میں بار بار ”دوپہر“ اور ”ڈھلان“ کی تکرار ہے۔ باشعور قاری ان تکراروں سے تھیم کو دریافت کر سکتا ہے۔ کبھی کبھی صرف ایک واقعی صرف ایک یاد و الفاظ بھی تھیم کا اشارہ یہ بن سکتے ہیں۔ جیسے منشو کے افسانے ”کھول دو“ میں کھڑکی۔ واضح رہے کہ یہاں مکمل جملہ

"کھڑ کی کھول دو" بے مگر تھیم کا اشارہ یہ صرف "کھول دو" ہے۔

یہ بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ تھیم، پلات اور افسانے کی ساخت آپس میں اس طرح مغم ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ تھیم افسانے کا ایک غصر ہے، افسانے کی تشریح نہیں۔ تھیم موضوع نہیں بلکہ موضوع میں مخفی وہ حقیقت ہے جسے افسانے کے ذریعہ دریافت کیا جاتا ہے۔

پلات کے متعلق بھی کوئی واضح تصور سامنے نہیں آتا۔ وارث علوی پلات پر گفتگو تو بے تحاشہ کرتے ہیں "مگر پلات ہے کیا؟" ، یہ نہیں بتاتے۔ تھیم اور پلات دونوں انگریزی کے الفاظ ہیں۔ لہذا، اردو میں ان کی من مانی تعبیریں نہیں کی جاسکتیں۔ یہ ناممکن ہے کہ انگریزی اور دیگر مغربی زبانوں میں تو پلات اور تھیم کا تصور کچھ اور ہوا اردو میں کچھ اور۔ "بیانیہ" کو بھی اسی زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ انگریزی کے لفظ narrative کے راجح ہونے پہلے لفظ "بیانیہ" اردو لغات میں شامل نہیں تھا۔ تو نوراللغات میں، نہ ہی فرینگ آصفیہ میں نہ ہی فیروزاللغات میں یہ درج ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی narrative کے مغربی تصور سے مفر نہیں۔ افسانے کے بقیہ عناصر بھی مغرب سے مستعار ہیں۔ افسانوں کے فن اور صنائی پر لکھنے کا شوق سب کو ہے اور افسانہ نگاروں میں تو یہ شوق بڑھتا ہی جا رہا ہے۔ یہ تو ایسی ہی بات ہوئی کہ کوئی نائی استرے سے اپنیڈ کس نکال لینے کی کوشش کرے۔ آپ عروض و بلاught کے علم کے بغیر شاعری کے فکری محسن پر گفتگو نہیں کر سکتے ہیں۔ فنی محاسن اور معایب جاننے کے لیے تو "درس بلاught" ، "بھر الفصاحت" وغیرہ کا مطالعہ اور درک دونوں ضروری ہیں۔ اگر میں تھیم، پلات، بیانیہ وغیرہ کے متعلق کما حقہ لعلم ہوں تو مجھے افسانہ پر یاد ہ گوئی کا کوئی حق نہیں، خواہ افسانہ نگار کی حیثیت سے میں کتنا ہی بلند مرتبہ کیوں نہ ہوں۔

ہمارے یہاں افسانوں پر لکھنے کے لیے بندھے نکلے فارموں لے استعمال ہوتے ہیں۔ پہلے کچھ عمومی گفتگو کی جاتی ہے، اس کے بعد کسی مغربی نظریہ ساز کا ایک طویل حوالہ مقتبس کیا جاتا ہے، خواہ وہ Mary T. McCarthy کیوں نہ ہو جسے انگلستان جیسے نتعلیق ملک کے گھاگ نقادوں میں تو کیا خود امریکہ میں بھی بخوبی سے نہیں لیا جاتا۔ ۲۶ مارچ ۲۰۰۰ کے New York Times میں امریکی فارکوار (Larissa MacFarquhar) نے لکھا کچھ میری میک کا رسمی کے آخری زمانے کا فلشن ایسے کرداروں سے بھرا ہوا ہے جو کارٹونی خاکوں کی طرح کی چھلی صورت رکھتے ہیں۔ وہ کوشش کرتی رسمی دستوں سکلی بننے کی، لیکن اس کے کرداروں میں خواہ کتنی بھی چک دمک کیوں نہ ہو، متانت اور وزن نہ ہوتا تھا۔ میری میک کا رسمی کی سوانح نگار فرانس کیرن (Frances Kiernan) نے لکھا ہے کہ میری میک کا رسمی کے ناولوں کی دنیا بس میک کا رسمی کی دنیا ہے، جسے گاؤں کی کسی بوڑھی گپ باز کی آنکھ سے دیکھا گیا ہو۔

اب اسے کیا کیجیے کہ یہی میری میک کا رسمی ہمارے وارث علوی کی نگاہ میں "عظیم نظریہ ساز" ہے اور وارث علوی اسے جا بہ جا مقتبس کرنا اپنا نہ ہبی فریضہ تصور کرتے ہیں۔ بہر حال ایک طویل اقتباس، پھر اس سے بھی طویل تشریح، پھر اس کے بعد یچارے افسانہ نگار کی باری آتی ہے۔ "کچھ ادھر سے کچھ ادھر سے" ہوتا ہے۔ دو چار حوالے، عمومی قسم کے جملے، ایک اور مغربی اقتباس (ڈرامختہ میہ۔ گھما پھر اکر یہی

فارمول آزمایا جاتا ہے۔ میں نام نہیں گنوانا چاہتا ہوں۔ مگر میں نے کم از کم تمیں ایسے مضامین دیکھے ہیں جنہیں اپیشلست ناقدین نے لکھا ہے اور جو اسی فارمولے کی پیداوار ہیں۔ دوسرا چوک نسخہ خلاصوں والا ہے۔ افسانوں کے خلاصے لکھتے جائیے، کہیں کچھ وضاحتیں، کہیں کچھ نکات اور چند حوالے (مغرب سے) اور بس۔ افسانے کی تعبیر و تشریح ایسی ہونی چاہیے کہ نظریے اور مفروضات اس افسانے کے حوالے سے اس قدر واضح اور روشن ہو جائیں کہ ان کا اطلاق دوسرے افسانوں پر بھی ہو سکے۔ مطالعے کے بعد قاری مذکورہ افسانے کو دوبارہ پڑھنے پر مجبور ہو جائے۔ سوال اٹھتا ہے کہ وہ حد بندیاں کیا ہیں، جن کے حوالے سے گفتگو کی جاسکتی ہے۔ بالعموم درج ذیل نکات ہو سکتے ہیں:

بیانیہ: کہانی، پلاٹ

کردار: مرکزی کردار، ذیلی کردار اور سرسری کردار وغیرہ

تھیم: افسانے میں پوشیدہ سچائی

گرد و پیش: افسانہ کا وہ حصہ جس کے بغیر بھی کہانی آگے بڑھ سکے

نقطہ نظر: افسانے کا تناظر

بیان کنندہ: کہانی کوں بیان کر رہا ہے، مصنف خود یا افسانے کا کوئی کردار

علامت: تحرید اور تمثیل کا استعمال اور درج بالاعناصر کو سمینے کا اسلوب

یہ فہرست بڑھائی جاسکتی ہے، مگر اب جو کچھ اضافہ ہو گا اس کی حیثیت درج بالاعناصر کی ذیلی

نکات کی ہوگی۔ مثلاً پلاٹ کی مختلف قسمیں، کہانی درکہانی یعنی frame narrative کے امکانات

مشلاً جست ماضی (story within story)

(Prolepsis: Fast Analepsis-Flash Back)، جست مستقبل forward) ان کا تعلق بھی ڈسکورس سے ہے۔ ڈسکورس سے مراد یہ ہے کہ کہانی کے زمانی ترتیب کو

(Time Sequence) کو خلل پذیر کر دیا جائے۔ زمانی و مکانی تسلیل (Siegesis)، اس کا براہ

راست تعلق ڈسکورس اور گرد و پیش سے ہے۔ تجسس ماضی (Hermeneutic code) یعنی ”کیوں

ہوا؟“۔ ”کیا ہو گا“، یعنی تجسس مستقبل (Proairetic code) تجسس کا براہ راست تعلق پلاٹ سے

ہے۔ بیان کنندہ، جو کسی ایک حصے کو واضح کرے (Focalier)، یہ افسانے کا ہی ایک کردار ہوتا ہے۔

افسانے کو واقعات کے کہیں درمیان سے شروع کرنا (in media res)۔ یہ موجودہ افسانہ نگاروں کا

پسندیدہ طریقہ کار ہے۔ عام طور سے افسانے میں ایک زمانی ترتیب ہونا لازمی ہے۔ یہ frozen time

بھی ہو سکتا ہے، اور Actual Time technique Temporal Time، بھی ہو سکتا ہے اور

یہ Spiritual Time بھی ہو سکتا ہے۔ مگر ادویں قرۃ العین حیدر اور شفیع جاوید وقت مجدد (Frozen

Time) تحقیک کا استعمال کرتے ہیں۔ یعنی وقت تو ٹھہرنا ہوا ہے مگر کہانی آگے بڑھ رہی ہے۔ میرے خیال

میں اس معاملہ میں قرۃ العین حیدر اور شفیع جاوید کو مغربی فلشن نگار پر تقدیم حاصل ہے۔ کیونکہ مغربی بیانیات

میں منجد وقت کی تکنیک Frozen Time Technique کا تذکرہ نہیں۔

مذکورہ فکری حد بندیوں میں اگر افسانے کو معروضی طور پر پرکھا جائے تو کسی افسانے پر سیر حاصل گفتگو کی جاسکتی ہے۔ صرف تکنیکی گفتگو سے بات نہیں بنے گی۔ ذاتی شعور ضروری ہے۔ لیکن صرف ذاتی شعور سے بھی بات نہیں بنے گی، تکنیکی پس منظر لازمی ہے۔

پلاٹ کی کہانی : کہانی کا پلاٹ

لفظ ”بیانیہ“ کو لیں۔ انگریزی میں اسے Narrative کہتے ہیں۔ یہ مخصوص ہے کہانی سے۔ حالانکہ وضعیاتی اور ما بعد وضعیاتی Structuralist and Post-structuralist تھیوری میں اس کا اطلاق سامنہ، فلسفہ، نفیات، غرض ہر طرح کے متون پر کرتے ہیں:

Scientific studies are fictions like novels. The only difference is that they are badly written but then again, so are most of the novels.

(Pentti Saarikoski)

تاہم اس نظریہ کو ادب میں اب تک قبولیت نہیں بخشی گئی۔ بیانیہ پر گفتگو ابھی کہانی کے حوالے سے ہی ہوتی ہے۔ بیانیہ اور کہانی کے تعلق کو نہایت تی سبل انداز میں H. Porter Abbott نے بیان کیا ہے:

Story is an event or sequence of events (the action) and narrative discourse in these events as represented.

یعنی کہانی ایک واقعہ یا واقعات کی ترتیب ہے جس کی پیش کش کو بیانیہ کہا جاتا ہے۔ ایک واقعہ کوئی طرح سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ اگر واقعہ کو عملت و معلول کی شکل میں پیش کیا جائے تو یہ پلاٹ میں تبدیل ہو جائے گا۔

”رجب مر گیا اور اس کے بعد رانی بھی فوت ہو گئی۔“ یہ کہانی ہوئی۔

”رجب مر گیا اور فور غم سے رانی بھی فوت ہو گئی۔“ یہ پلاٹ ہوا۔ پلاٹ کا درک پلاٹ کی تشكیل کی بنیاد ہے۔ یہ درک طبع زاد بھی ہو سکتا ہے اور اکثر طبع زاد ہی ہوتا ہے۔ کمزور افسانہ نگار ”پلاٹ کیا ہے؟“ سے زیادہ پلاٹ کو زور دار بنانے میں صرف کرتے ہیں۔ پلاٹ زور دار بننے نہ بننے کہانی ضرور بکھر جاتی ہے۔ کہانی کا بکھرنا پلاٹ کی ناکامی نہیں افسانہ نگار کی ناکامی ہے۔ ذکر یہ مشہدی کا افسانہ ”زروان“ پلاٹ کی کامیابی کی اعلیٰ درجے کی مثال ہے۔ اشرافیہ طبقے کی ایک عورت وہی کرتی ہے جو اس طبقے میں عام ہے، مگر وہ ایک Page 3 Personality P3P ہے۔ وہ عورت ایک ایسے مرد کے ساتھ ہے جو اس کا شوہر نہیں۔ اس کا شوہر اسے برداشت نہیں کرتا۔ واضح

رہے کہ واقعے سے کوئی پریشانی نہیں، پریشانی تو تصویری کی اشاعت سے ہے - P3P کی وضاحت بھی ضروری ہے۔ بڑے شہروں میں اس قبیل کے واقعات اور تصاویری کی اشاعت اخبارات کے تیسرے صفحے پر ہوتی ہے اور ان سے متعلق کرداروں کو Page 3 personality یعنی P3P کہا جاتا ہے۔ بہرحال، وہ عورت کا شکار ہو جاتی ہے اور چچوں کی چوری میں نزاں تلاش کرتی ہے۔ Kleptomania

سو سائیٹی میگزینوں میں روز اس طرح کے واقعات کا ذکر ہوتا ہے جس کی حیثیت گپ شپ (Gossip) سے زیادہ نہیں ہوتی، مگر ایک کامیاب افسانہ نگار نے پلاٹ کے ذریعے اسے ایک شاندار افسانے میں تبدیل کر دیا۔ عورت کی ذہنی کش مکش قاری کو الجھائے رکھتی ہے۔ قاری کی نظر میں موجودہ صفحے سے زیادہ اہمیت آنے والا صفحہ رکھتا ہے۔ کبھی کبھی تو یہ جانتے ہوئے بھی کہ اب کیا ہو گا، قاری افسانے کو پڑھنے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہاں تو اختتامی واقعہ ہی غیر متوقع ہے۔ پلاٹ کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ اختتام پر قاری کو یہ احساس ہوتا ہے کہ ”ایسا ہی ہونا چاہیے تھا۔“ مگر اختتام کے پہلے اس کے ذہن میں دور دور تک یہ نہیں آتا کہ ”ایسا ہو گا۔“ ایک کامیاب افسانے کی پہچان ہے کہ قاری کو لگے کہ گویا کہ یہ ہی بات ہمارے بھی دل میں تھی، مگر اس طرح نہ تھی۔ متوقع، غیر متوقع تسلسل فتنی چا بکدستی کو بلندی عطا کرتا ہے۔

John Gardner کے مطابق:

Needless to say, it is always best if predictable comes in some surprising way.

یعنی سب سے عمدہ صورت یہ ہے کہ متوقع بات پیش آئے، لیکن غیر متوقع طور پر۔ تجسس، تداری، تصادم اور تحلیل توہمات پلاٹ میں مضر ہیں۔ مگر یہ تو تکنیکی معاملہ ہوا۔ تجسس کو مصنف کس طرح برتبے کہ افسانے کا مرتبہ بلند ہو جائے، فتنی معاملہ ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ پلاٹ کی حیثیت کردار کے حوالے سے خارجی ہو۔ پلاٹ کی تشكیل تخلیل کی سطح پر بھی ممکن ہے۔ ہنری جیمز (Henry James) کے مطابق:

... the novel need not limit itself to physical events : A physiological reason is to my imagination an object, adorably pictorial.

اس کی تشریح کرتے ہوئے مارٹن کریس ورٹھ Martin Krieswirth لکھتا ہے:

And traditional plot may be replaced by "subjective adventures", a drama of consciousness. This kind of openness to the novel's format potentialities for inner experience is emphasized in almost all James's critical, theoretical and pragmatic statements.

یعنی ہنری جیس کے تمام تقیدی بیانات میں یہ بات مضر ہے کہ ”داخلی“، مہمات یعنی ”شعر کا ذرا ما“ پلاٹ میں ایک طرح کی امکانیت، کہ کچھ بھی طے نہیں کہ بات کدھر کو نکل جائے، یہی ناول سازی کی روح ہے۔ داخلی پلاٹ کی تشكیل میں قرۃ العین حیدر اور شفیع جاوید سے زیادہ عمدہ مظاہر کم از کم میری نظر اور مطالعے میں موجود ہیں۔ ”سیتاہرن“ میں جب سیتا میر چندانی سری لنکا میں کالنی گنگا کے کنارے جیشی ہوئی ہے۔

قرۃ العین حیدر نہایت ہی کامیابی کے ساتھ ایک ذیلی پلاٹ کی تشكیل کرتی ہیں۔ جس کی حیثیت سراسر داخلی ہے۔ یہ ذیلی پلاٹ کہانی کے اصل پلاٹ سے بلا واسطہ کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ ملاحظہ ہو:

رات گھری ہوتی گئی۔ رات جو چندن کے جنگلوں میں آوارہ تھی، لوگ اور الاصحی کی جھاڑیوں میں سورہی تھی۔ رات کینڈی کے مندر کی سیڑھیوں پر بکھرے ہوئے سفید پھولوں میں لپٹتی تھی۔ رات کالنی گنگا کے کنارے دریائے گھاس میں سانپ کی طرح سرسرارہی تھی۔ رات جو تاریک جنگلوں میں چھپے ہوئے ڈچ اور پر تگالی گرباؤں کی طرح خاموش تھی۔ رات جوندی کی تھی میں سنگاخ چٹانوں پر کروٹیں بدلتی تھی۔ رات جو کینڈی کے شاہی باتھیوں کے شاہی مہماں کی طرح باوقار اور مغروہ تھی۔ رات جو مہاولی گنگا میں نہانے والے باتھیوں کی طرح سیاہ فام اور ست رو تھی۔ کینڈی میں نارچ لائٹ جلوس نکل رہا ہے۔ بدھ کے دانت کا جلوس، بدھ کا دانت سونے چاندی میں مغرب ہاتھی کے جگہ گاتے ہو دے کے اندر ہیرے جواہرات کے صندوق پتھر میں رکھا ہوا ہے۔ گھاس پر لیٹا ہوا بدھ دانت نکو سے بنس رہا ہے۔ اس نے نعلیٰ دانت لگا رکھے ہیں۔ مہماں بدھ کے دانت کھانے کے اور ہیں دکھانے کے اور۔

قرۃ العین حیدر کی کامیابی کی انتہا یہ ہے کہ وہ سیتا میر چندانی کے مابعد الطبيعیاتی تجربات و محسوسات کو اصل پلاٹ سے الگ نہیں ہونے دیتیں بلکہ قاری کو بھی اس تجربے میں شرکت کے لیے مجبور کر دیتی ہیں۔

شفع جاوید کا افسانہ ”وہ میں“، بھی داخلی پلاٹ کی عمدہ مثال ہے۔ بلکہ یہ افسانہ برینڈ میتھیوز کی بیان کردہ شرائط ”واحد کردار، واحد جذب، واحد واقع“ کی بھی عمدہ مثال ہے۔ میتھیوز کی نظر میں (Short story) کی شناخت یہی ہے۔ شفع جاوید کے افسانے میں ایک ہی کردار ہے جو ایک ریلوے پلیٹ فارم پر یعنی صدیوں پر محیط ایک زندگی جیتا ہے۔ داخلی پلاٹ میں تجسس کافار مولا نہیں چلے گا۔ یہاں تداری تو ہے مگر تجسس، اتصادم اور تحلیل نہیں۔ ایک کرب مسلسل ہے جسے افسانہ نگار جی رہا ہے اور اپنے تجربے میں نہایت کامیابی سے باشمور قاری کو شریک کر رہتا ہے۔ ”ذات کی تہائی“ ایک مخصوص داخلی پلاٹ چاہتی ہے۔ ذات کی تہائی کو مرکز میں رکھ کر اس تجربے میں قاری کو شریک کر لینا ہی داخلی پلاٹ کی معراج ہے۔ ”ذات کی تہائی“ پر افسانے لکھنا سب کے بس کی بات نہیں۔ اس دہائی میں کمزور افسانہ نگاروں نے اسے کامیابی کا زینہ

سمجھا۔ عام قاری نے گیہوں اور جو میں تمیز کرنے سے انکار کر دیا۔ آج بھی بیشتر قاری تفہن طبع کے لیے افسانے پڑھتا ہے۔ وہ خالص ادبی رسالے میں بھی گلشن نندہ کی تلاش کرتا ہے اور اگر نہ ملے تو مدیر کو گالیاں دیتا ہوا بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ ایسے افسانہ نگار کو گود لینے کے لیے دوسرے درجے کے ناقدین ہمہ وقت تیار رہتے ہیں، کبھی نئی نسل کی آبیاری کے نام پر کبھی گھٹیا اور فرسودہ ادبی تھیموری کے نام پر۔

چند لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ پلات کی ساخت میں کہانی کے عناصر کو منظم کیا جاسکتا ہے۔ چند لوگوں کے خیال میں پلات ایک غیر ضروری عنصر ہے۔ مشہور ناول و افسانہ نگار ارسلان کے۔ لیکوئن کہتی ہے: (Ursula K. Leguin)

To my mind, plot is merely a telling of story, by connecting the happenings tightly... Plot is a marvelous device. But it is not superior to story, not even necessary to it.

یعنی پلات بڑی مزے دار شے ہے، لیکن ”کہانی“ سے بڑھ کر نہیں۔ یہاں پلات کی اہمیت سے انکار نہیں، اس کی لازمی حیثیت سے انکار ہے۔ مگر مشہور اسرار و دہشت کے ناول اور افسانے لکھنے والا امریکی فلشن نگار اسٹفین کنگ (Stephen King) تو کہتا ہے:

(1) A Plot, I think is the good writer's last resort and dullard's first choice.

(2) Please remember, however, that there is a huge difference between story and plot. Story is honourable and trustworthy; plot is shifty and best kept under house arrest.

خیر چلیے، یہ تو ایک کھلنڈرے پن کی بات ہوئی کہ پلات تو فربی اور نامعتبر ہے اور کہانی یا story اصل مال ہے۔ لیکن اسٹفین کنگ تو کہانی یا Story کا بھی منکر ہے۔ وہ کہتا ہے: I lean more heavily on intuition, and have been able to do that because my books tend to be based on situation rather than story.

لہذا جس شخص کے نزد یک کہانی سے زیادہ وجدان اور الہام اور حالات، موقع محل، معتبر ہوں وہ پلات کی حمایت کیسے کر سکتا ہے؟ پلات کی حمایت تو انتظار جسیں بھی نہیں کرتے۔ فرماتے ہیں: خیر تو اب اردو افسانہ چوتھے کھونٹ میں ہے اور خرابی سے دوچار ہے۔ اس کے لکھنے کے جو ضابطے بنے تھے، ادب آداب طے ہوئے تھے۔ ملیا میٹ ہو چکے ہیں۔ نہ

پلاٹ، نہ سُپنگز، نہ کالاگز۔ (افسانے میں چوتھا کھونٹ)

کہنے کو تو انتظار ہیں بہت کچھ کہتے ہیں، مثلاً:

افسانے میں میرا مسئلہ ظاہر ہونا نہیں ہے، روپوش ہونا ہے۔

(اپنے کردار کے بارے میں)

میرے قارئین میرے دشمن ہیں۔ میں ان کی آنکھوں دانتوں میں چڑھنا نہیں چاہتا۔

لیکن دراصل انتظار ہیں نہ کوئی نئی بات کہتے ہیں، نہ نئے سوال انھاتے ہیں۔ پلاٹ میں تاے

چہارگانہ (تجسس، تصادم، تداری اور تحلیل) کا فارمولہ تو کب کا فرسودہ ہو چکا ہے، مگر رابطہ تک نہیں ہوا۔

لوگ اب بھی اسی فارمولے پر پلاٹ کا تانا بانا بن رہے ہیں۔ افسانے میں ظہور اور روپوشی کے متعلق تو ورجینیا

ولف (Virginia Woolf) پہلے ہی فرمائی ہے:

Life is not a series of gig lamps, symmetrically arranged, life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding from the beginning of the consciousness to the end. It is not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with a little mixture of the alien and external as possible?

یعنی نہ تو زندگی واضح اور روشن راستے کی طرح ہے جس پر ہم چلتے جائیں اور نہ فلشن ہی ایسی کوئی شاہراہ ہے جہاں آغاز اور انجام کی خبر قبل از وقت ہو سکے۔ فلشن زگار کا فرض تو اس "لامعلوم اور لاحد" قوت یا روح کو بیان کرتا ہے، وہ بھی اس طرح کہ اس میں "غیر" یا "خارج" کا عنصر، یعنی فلشن میں پلاٹ اور کردار سازی کی منظم کرنے والی قوت کے ذریعہ زندگی کو قابل فہم اور منظم دکھایا جاسکے۔

انتظار ہیں کی کہانیاں الیکٹر کامیو، اساطیر، لوک کہانیاں، تصوف وغیرہ سے عبارت ہیں۔ آپ نے انتظار ہیں کا افسانہ "ہم سفر" ضرور پڑھا ہوگا۔ ایک شخص غلط بس میں سوار ہو گیا اور کہانی اس شخص کے ذہنی روکے سے چلتی ہے۔ اب ذرا Virginia Woolf سے متعلق اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

Woolf recounts observing an elderly couple (when she names Mrs. Brown and Mr. Smith) on a train and claims that if Bennet were to write about Mrs. Brown, he would offer

nothing more than external information about her appearance and surroundings ... ignoring her inner life.

(Fiction : Theory and criticism by Michael

Groden)

انتظار حسین کے افسانے "ہمسفر" میں ایک شخص بس میں سفر کر رہا ہے اور "ہمسفر" اس کی داخلی زندگی کی دھنڈلی تصویر ہے۔ سفر کا ذریعہ بدل گیا، مسافر کی جنس بدل گئی ہے۔ ورجینیا وولف کی مثال اس لیے اہم ہے کہ اس کے ذریعہ وہ اپنے اور ایک بزرگ فلشن نگار آرنلڈ بینیٹ (Arnold Bennett) کا فرق بیان کرنا چاہتی ہے۔ انتظار حسین تک آتے آتے افسانہ اس قدر بدل چکا ہے کہ اب اس فرق کو واضح کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ اب افسانہ نگار داخلی کوائف کو ہر بار ظاہری تفصیل پر فوقیت دے گا۔ ورجینیا وولف کی مثال اور انتظار حسین کے افسانے میں کسی قدر مہماں تھا ہے، لیکن اسے حیرت انگیز نہیں کہہ سکتے۔

انتظار حسین بیانیہ کے مخالف نہیں ہیں، جیسا کہ "ہمسفر" سے اندازہ ہوتا ہے۔ افسانہ خط مستقیم بیانیہ کی شکل میں سامنے آ سکتا ہے۔ جیسا کہ عام طور سے انتظار حسین کی کہانیوں میں ہوتا ہے۔ اسے زمانی و مکانی تسلسل (Siegesis) بھی کہا جاسکتا ہے۔ کہانی اور پلاٹ کو صحنه کا سب سے بہتر ذریعہ روی ہیئت پسندوں کا تصور ہے۔ وہ بنیادی کہانی کو فایولا (Fabula) کہتے ہیں اور کہانی کو پیش کرنے کے تنظیم، ترتیب اور تکنیک کو سوژے (Sujet/Synzet) کہتے ہیں۔ ژرار شینیٹ (Gerard Genette) افسانہ استوار (Emile Histoire) اور رسی (Recit) کہتا ہے۔ ایمیل باں ونیست (Benveniste) استوار اور دسکور (Discours) کہتا ہے۔ سیمور چیتمین (Seymour Chatman) افسانہ کو کہانی (Story) اور ڈسکورس (Discourse) کہتا ہے۔ یہ وہ "ڈسکورس" نہیں جو آج بعض صاحبان ادبد اکر ہر جگہ لکھ دیتے ہیں۔ رسی، دسکور، ڈسکورس، سب ایک ہی ہیں۔ آپ افسانہ کہانی کی پیش کش کہہ سکتے ہیں۔ لیکن ان میں زمانی ترتیب کا خیال نہیں رکھا جاتا ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کی شہرہ آفاق تخلیق "آب گم" ڈسکورس کی اچھی مثال ہے۔ کہانی کا پہلا باب ("دھیرج کا یادگار مشاعرہ") سب سے اخیر میں آتا ہے۔ اختتامیہ حصہ ("شہر دو قصہ") اخیر سے ذرا پہلے آتا ہے۔ کہانی شروع ہوتی ہے ایک ایسے کردار سے جو مرکزی کردار نہیں ہے بلکہ مرکزی کردار کا خسر ہے۔ مشتاق احمد یوسفی نے یہ ثابت کر دیا کہ بغیر پلاٹ کے بھی کہانی کا تانا بانا بنا یا جاسکتا ہے۔ ان کی کہانی کی گاڑی تجسس نہیں، بلکہ مزاج کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔ پلاٹ کے دیگر لوازمات مثلاً تصادم، تہ داری اور تخلیل بھی نہیں اور سب سے بڑی بات یہ کہ سارے واقعات خارجی ہیں، داخلی محسوسات کا سہارا کہیں نہیں۔ اردو فلشن کی بیانیات میں "آب گم" ایک اہم موز ہے۔ اسے مزاحیاتی ادب کا شاہکار تو سمجھنا ہی چاہیے، ساتھ ہی ساتھ اسے اردو فلشن کی بیانیات میں نقطہ حوالہ یا reference point بھی سمجھنا چاہیے۔

کہانی اور پلاٹ کا ربط

کہانی اور پلاٹ کے ربط کی تفہیم کے بغیر کہانی اور پلاٹ کے مابین فرق کا ادراک وقت طلب مسئلہ بن سکتا ہے۔ ارسطو کے مطابق حقیقی دنیا سے منتخب واقعات کی تنظیم سے Mythos یعنی "کہانی" کی تشکیل کی جاسکتی ہے۔ حقیقی دنیا کے واقعات اور ان کی تنظیم کے درمیان رابط ہی کہانی اور پلاٹ کا ربط ہے۔ کہانی میں عام طور سے ایک واقعہ کا ظہور پذیر ہونا ضروری ہے۔ واقعہ سے مراد کسی چیز کا ایک حالت سے دوسری حالت میں جانا ہے۔ مختصر ترین کہانیوں کا جائزہ یہ ہے۔

"بلی چوہوں کو چٹ کر گئی۔"

"مینڈک نے تالاب سے باہر چھلانگ لگائی۔"

پہلی صورت میں دو واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔

(۱) بلی کا پیٹ خالی تھا، ایک واقعہ کی ظہور پذیری کے بعد بھر گیا۔

(۲) چوہے پہلے موجود ہیں، اب موجود نہیں ہیں۔

دوسری صورت میں ایک ہی واقعہ ظہور پذیر ہو رہا ہے۔

پہلی حالت : مینڈک تالاب کے اندر تھا۔ دوسری حالت : مینڈک تالاب سے باہر ہے۔

درج بالا جملوں کا موازنہ درج دیں جملے سے کریں۔

"کشمیر کی برف پوش پہاڑیاں روئی کے گالوں کی طرح سفید اور آئینے کی طرح چمک دار تھی۔"

یہ جملہ "بیان" کے زمرے میں آئے گا کیوں کہ کوئی واقعہ ظہور پذیر نہیں ہو رہا ہے۔ کشمیر کی

برف پوش پہاڑیاں جس حالت میں موجود تھیں اسی حالت میں موجود ہیں۔

"ایک راجہ تھا۔"

یہ کہانی نہیں ہے۔ کیوں کہ راجہ سکونیانی (Static) صورت حال میں موجود ہے۔ لیکن اگر ایک اور جملے کا اضافہ کر دیں۔

"ایک راجہ تھا۔ راجہ نے رانی سے شادی کر لی۔"

یہ ایک حرکیاتی (Dynamic) صورت حال ہو گئی۔ ایسی صورت میں دونوں جملے مخلوط شکل میں کہانی شکل میں کہانی کہنے جانے کے حق دار ہوں گے۔ سکونیات سے حرکیات تک کا سفر کہانی کی تشکیل کا سفر ہے اور اگر ایسے سفر میں علت اور منطق کا داخل ہو جائے تو کہانی پلاٹ کی شکل میں سامنے آئے گی۔

ایک راجہ تھا۔ اس نے ایک بے حد خوبصورت اڑکی کو دیکھا، اس سے شادی کر لی۔

یہ پلاٹ کی شکل میں کہانی ہوئی کیوں کہ راجہ کی شادی کی وجہ رانی کی خوبصورتی ہے جو اس کہانی کا ایک واقعہ نہیں بلکہ واقعات کا تسلیم ہے۔ واقعات کے تسلیم میں کردار کا داخل ہوتا ہے۔

واقعات سے مراد قدرتی اور غیر قدرتی صورت حال کی ظہور پذیر ہے۔ واقعات (Events) کو چند نظری سازوں نے اعمال سے علاحدہ شناخت دی ہے۔ واقعات کردار کی داخل انداز کے بغیر بھی ظہور پذیر ہو سکتے ہیں؛ جیسے سیا ب، زلزلہ۔ لیکن اعمال میں کردار کا شعوری داخل ضروری ہے۔ ایک تیسری شکل حرکات کی ہے جس میں کردار کا داخل تو ہے تا ہم یہ داخل غیر شعوری بھی ہو سکتا ہے۔ جیسے جملی حرکتیں یا مجدوب کارقص۔ افسانے کا بنیادی مواد (Story Line) بھی پلاٹ کے ذریعے مختلف افسانوی شکل میں اختیار کر سکتا ہے۔

ایک نوجوان لڑکی شادی کرتی ہے۔ شوہراس سے بدسلوکی کرتا ہے۔ شوہر کی موت ہو جاتی ہے۔ لڑکی اپنے پرانے عاشق سے شادی کر لیتی ہے۔ درج بالا اسنوبی لائن پر متعدد افسانے اور ناول لکھے گئے۔

ایک ناول (Middle march) (مصنفہ جارج ایلیٹ) میں ڈور و تھیا ایک شخص کا سا باں (Causobon) سے اس کی ذہانت سے متاثر ہو کر شادی کرتی ہے۔ اگرچہ کا سا باں ادھیز، بد صورت اور خشک مزاج ہے۔ وہ ڈور و تھیا کو اس کی انٹلکچوں دلچسپیوں میں شرکت کا موقع نہیں دیتا۔ کا سا باں قلبی کمزوری اور انٹلکچوں ناکامی کی وجہ سے موت کا شکار ہو جاتا ہے۔ ڈور و تھیا ابو لیم لید سلا (Ladislaw) Will سے، دوستوں سے مرضی کے خلاف شادی کر لیتی ہے جو غریب تو ہے مگر ڈور و تھیا کی جذباتی اور انٹلکچوں ضرورتوں کے تیسیں ہمدردانہ رو یہ رکھتا ہے۔ اسی قبیل کی کہانی این برانٹی (Anne Bronte) کے ناول The Tenant of Wildfell Hall میں ہے۔ کہانی کی ہیر ون ہیلین (Helen) آرٹھر ہننگڈن (Arthur Huntingdon) سے اس کی خوبصورتی اور جاذبیت سے متاثر ہو کر شادی کر لیتی ہے۔ شادی کے بعد ہیلین کو معلوم ہوتا ہے کہ آرٹھر بد کردار ہے اور کثرت سے مے نوشی کا بھی شکار ہے۔ ہیلین اس کی بدسلوکی سے بچنے اور اپنے بچے کو بہتر ماحول فراہم کرنے کی غرض سے اسے چھوڑ جاتی ہے اور اسی وقت اوتی ہے، جب اس کا شوہر بستر مرگ پر ہے۔ آرٹھر اپنی بد احتیاطیوں کی وجہ سے موت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اب ہیلین دوستوں کی صلاح اور اپنی پسند سے مارکہم (Markham) سے شادی کر لیتی ہے۔ بنیادی مواد (Story Line) دونوں کہانیوں میں یکساں ہے۔ مگر پلاٹ کی بازی گری نے انھیں دو مختلف فکشن میں تبدیل کر دیا۔

ایک کہانی میں ایک سے زیادہ پلاٹ لائن ہو سکتے ہیں۔ ایسی کہانیوں میں واقعات، اعمال اور حرکات ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کے مجموعے کے محور کے گرد گھومتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے ناول ”خدا کی بستی“، کی بستی میں کمی کردار ہیں اور علاحدہ علاحدہ پلاٹ لائن میں جدا گانہ مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ کرشن چندر کے ناول ”ٹھکست“، میں ایک ہی مرکزی کردار ہے اور ایک ہی پلاٹ لائن ہے۔ عام طور پر (ہمیشہ نہیں) افسانے میں پلاٹ لائن مفرد ہوتی ہے اور ناول میں یہ مرکب ہوتی ہے۔ کبھی کبھی ایک پلاٹ لائن میں ایک دوسری پلاٹ لائن مخفی رہتی ہے، جیسے شوکت حیات کے افسانے ”گنبد کے کبوتر“، میں ظاہری

پلاٹ تو ایک اپارٹمنٹ کے باشندوں پر منی ایک کہانی ہے مگر مجھی پلاٹ میں فرقہ وارانہ ذہنیت پر منی ایک دوسری کہانی ہے۔

کبھی کبھی واقعات، اعمال اور حرکات کی کثرت کے باوجود دن کے درمیان علت و معلول پر منی کوئی واضح ربط نہیں ہوتا۔ واقعات، اعمال اور حرکات کے ما بین ربط ایک مرکزی کردار کے ذریعے پیدا کیا جاسکتا ہے۔ یہ صرف ایک طریقہ کار ہے۔ افسانے میں واقعات، اعمال اور حرکات کے ما بین تعلق پیدا کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ مثلاً مضجعہ خیز صورت حال کے سلسلے کو ربط پیدا کرنے کے لیے استعمال کر سکتے ہیں۔

ایسی کہانیوں کو لاپلاٹ کہانی کہا جاسکتا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی کی تخلیق اس کی واضح مثال ہے۔ پوری کہانی ایک مرکزی کردار بشارت فاروقی کے گرد گھومتی ہے۔ مگر ”آب گم“ کا تنوع اس لحاظ سے بھی قابل ذکر ہے کہ کہانی یاناول، آپ جو بھی کہہ لیں، اس کی ایک قطع میں مرکزی کردار پوری کہانی کے مرکزی کردار سے الگ ہے۔ ”حوالی“ میں مرکزی کردار کہانی کا مرکزی کردار بشارت نہیں، بلکہ اس کا خسر ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا جاسکتا ہے۔ (”پلاٹ کی کہانی، کہانی کا پلاٹ کے حوالے سے“) کہانی مضجعہ خیز صورت حال کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔

گردوپیش اور ماحول: اصل اور فروع کا مسئلہ

افسانہ صرف واقعات کے سہارے نہیں چل سکتا ہے۔ واقعات، جائے وقوع اور دیگر فروعات بھی ضروری ہیں۔ افسانے کی اصل (Core) کیا ہے اور اس کی فروعات (Periphery) کیا ہیں؟ افسانے کی اصل بنیادی افسانوی مواد ہے۔ فروعات کی حیثیت ذیلی مگر ناگزیر ہے۔ افسانے کے ننگے جسم پر فروعات لباس ہیں۔ بغیر جسم کے لباس کی کوئی حیثیت نہیں مگر بغیر لباس بھی جسم کی آزادانہ حیثیت مسلم ہے۔

بہر کیف یہ ممکن نہیں کہ بغیر فروع کے ہی افسانہ آگے بڑھ جائے۔ ایسا نہیں کہ افسانے میں (Core) ہی سب کچھ ہے۔ فروعات کو آپ چاہیں تو انھیں گردوپیش (Settings) بھی کہہ سکتے ہیں۔

افسانے میں صرف یہ ضروری نہیں کہ کیا کہا جا رہا ہے، بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ کیسے کہا جا رہا ہے۔ کہاں واقعات کو طول دیا جا رہا ہے، کہاں فروعات پر زور ہے۔ کہاں بات سرسری ہو رہی ہے۔ کہاں واقعات دہرائے جا رہے ہیں۔ فروعات کی تکرار کیسی ہے۔ کرداروں کے داخلی حالات کو کس طرح پیش کیا جا رہا ہے۔ یہ ساری چیزیں اہم ہیں۔

اچھا فنا کار اصل اور فرع میں ایک توازن رکھتا ہے۔ وہ اپنے افسانے کا تاثنا بانا کچھ اس طرح بنتا ہے کہ فروعات اور اصل ایک دوسرے کے جزو لا ینک بن جاتے ہیں، جسے لوگ جزئیات نگاری کہتے ہیں دراصل وہ فروعات نگاری ہے۔ کامیاب فنا کار کے یہاں یا تو فروعات نگاری کم سے کم ہو گی یا ہو گی بھی تواصل

کے ساتھ کچھ اس طرح گتھی ہوئی ہوگی کہ اصل کا حصہ معلوم ہوگی۔ منشو کے افسانوں کو پڑھیے تو بات واضح ہو جائے گی۔ منشو کفایت لفظی پر یقین رکھتے تھے مگر فروعات نگاری انہوں نے بھی بہت خوب کی ہے۔ ”کالی شلوار“ کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

سرک کی دوسری جانب گودام تھا جو اس کونے سے اس کونے تک پھیلا ہوا تھا۔
دانے ہاتھ کولو ہے کی چھٹت کے نیچے بڑی بڑی کٹھیں پڑی رہتی تھیں اور ہر قسم کے
مال و اسباب کے ڈھیر سے لگے رہتے تھے۔ باہمیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں
بے شمار ریل کی پڑیاں بچھی ہوئی تھیں۔ دھوپ میں لو ہے کی پڑیاں چمکتیں تو
سلطانہ اپنے ہاتھ کی طرف دیکھتی جن پر نیلی ریلیں ریل کی پڑیوں کی طرح ابھری
رہتی تھیں۔ اس لمبے اور کھلے میدان میں ہر وقت ان جن اور گاڑیاں چلتی رہتیں، کبھی
ادھر کبھی اوہر انجنوں کی چھک چھک پھک پھک سدا گونجتی رہتی تھیں۔ صبح سوریے
جب وہ اٹھ کر بالکونی میں آتی تو ایک عجیب سماں نظر آتا۔ دھند لکے انجنوں کے منہ
سے گاڑھا گاڑھا دھواؤ نکلتا اور گولے آسمان کی جانب موٹے بھاری آدمیوں کی
طرح اٹھتا دکھاتی دیتا تھا۔ بھاپ کے بڑے بڑے بادل بھی ایک شور کے ساتھ
پڑیوں سے اٹھتے اور آنکھ جھکتے کی دری میں ہوا کے اندر گھل مل جاتے تھے۔ پھر بھی
کبھی جب وہ کسی گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے ان جن نے دکھادے کر چھوڑ دیا ہو، اسے
اپنا خیال آتا، وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پڑی پر سے دھکا دے کر
چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کائنے بدلتے ہیں اور وہ
چلی جا رہی ہے۔ نجانے کہاں پھر ایک روز ایسا آئے گا، جب اس دھکے کا زور
آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور کہیں رک جائے گی۔ کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا
بھالانہ ہوگا۔

یہ ہے ایک کفایت شعار افسانہ نگار کی فروعات نگاری۔ اگر آپ اس منظر نگاری کو یوں سمیٹ دیں تو نفس افسانہ پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔

سلطانہ کے ٹھکانے کے سامنے ریل کی پڑیاں بچھی ہوئی تھیں جنھیں دیکھنے پر اس کی
نگاہ اپنے ہاتھوں میں ابھری ہوئی نیلی نیلی ریلیں پر ٹھہر جاتی۔ پڑیوں پر آتی جاتی،
رکتی، دھکا دے کر چھوڑی دی گئی گاڑیوں کو دیکھا اسے اپنی لا یعنی زندگی مزید لا یعنی
لگانے لگتی۔

افسانے کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ اسے فروعات نگاری سے فرار نہیں۔ ”کالی شلوار“ میں شکر کا ذکر

دیکھیے:

سلطانہ نے پہلی بار غور سے شنکر کی طرف دیکھا۔ وہ متوسط قد کا معمولی شکل و صورت

کا آدمی تھا۔ آنکھیں غیر معمولی طور پر صاف اور شفاف تھیں۔ کبھی کبھی ان میں عجیب قسم کی چمک پیدا ہوتی تھی۔ گھٹیلا اور کسرتی بدن تھا۔ کنپٹی پر بال سفید ہو رہے تھے۔ خاکستری رنگ کی گرم پتلون پہنئے تھا۔ سفید قیص تھی جس کا کارگرد پر سے اوپر کی طرف اٹھا ہوا تھا۔

اگر شکر متوسط قد کا نہ ہوتا، اس کی شکل معمولی نہ ہوتی، آنکھیں چمکتی ہوئی نہ ہو کر چندھیائی ہوئی ہوتیں، بدن ڈھیلا ڈھالا ہوتا وغیرہ وغیرہ، تب بھی نفس افسانہ پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ افسانے میں شنکر کا مزاج، فطرت اور جبلت فوکس میں ہیں۔ اس کے ظاہر کا اس کے باطن سے کوئی تعلق نہیں، کم از کم افسانے کی نفس کے حوالے سے۔ قیص کا کارکھڑا رہے یا گرا کیا فرق پڑتا ہے؟ غرض یہ کہ کفایت شعار افسانہ نگار بھی فروعات نگاری سے بچ نہیں سکتے۔ اگر افسانوں سے فروعات کو نکال دیں تو یہ شتر افسانے منی کہانیوں میں تبدیل ہو جائیں گے۔

فروغات غیر ضروری نہیں ہیں۔ ان کے معتدل استعمال سے افسانہ زیادہ چست درست ہو جاتا ہے۔ منشو نے بھی معتدل استعمال کیا ہے۔

کامیاب اور معتدل فروعات نگاری کے سبب منشو اور انور سجاد کے افسانے زیادہ چست اور درست ہیں۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ افسانے کی اصل (core) اور فروعات میں فرق کیسے آجائے۔ اصل کی شناخت کیا ہے؟ فروعات کی پہچان کیا ہے؟

افسانے کے کچھ حصے وہ ہوتے ہیں جو پلات یا ڈسکورس کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں اور کچھ حصے ایسے ہوتے ہیں جن میں زمانی تسلیل موقوف ہو جاتا ہے۔ یہ وقت real time بھی ہو سکتا ہے، actual time بھی ہو سکتا ہے اور spiritual time بھی۔ فروعات نگاری سے افسانے کی ضخامت تو بڑھتی ہے مگر افسانہ مزید آگے نہیں بڑھتا۔ یہ انحراف (Digression) بھی ہو سکتا ہے اور منظر نگاری بھی۔ فروعات فلسفیانہ مباحثت بھی ہو سکتے ہیں اور کسی دلکایت کا سبق بھی۔ مگر معاملہ وہاں پھنسا ہے جہاں بیان (description) شروع ہوتا ہے۔ واضح رہے اس بیان کا براہ راست تعلق بیانیہ (Narrative) سے نہیں۔ طویل بیانات کے اوپر اگر جست لگادی جائے تب بھی افسانے کا سراہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ تاہم کردار اور گرد و پیش کی شناخت بغیر بیان (Description) کے ممکن نہیں۔ بیانیہ کا صرف یہ مقصد نہیں کہ صرف ایک واقعاتی تسلیل کا تعین کرے۔ اس کا مقصد یہ بھی ہے کہ یہ اس دنیا کی سیر کرائے جہاں متعلقہ واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔ ایسی صورت میں بیانیہ کے جسم سے بیان کے عضو کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔

کامیاب افسانوں میں اصل اور فروع کے درمیان خط فاصل دھنڈلی ہو جاتی ہے۔ مگر ایسی فنی چاکدستی کی مثالیں خال خال ہی ملتی ہیں۔ بیدی اس فن کے بادشاہ ہیں۔ ملاحظہ ہو: میں جہاں ڈاٹک پر کھڑا ہوں یہاں سے نظارہ بہت خوبصورت ہے۔ یہ گدلي گنگاو

نیلی جمنا اور پنج میں کہیں سرسوتی ہے جو آج تک نظر نہیں آئی۔ ہمان تینوں دریاؤں کو تربیٹی کہتے ہیں اور جی میں آئے تو سنگم بھی کہہ ڈالتے ہیں۔ مودہ مودہ کی بات ہے۔
 (حجام اللہ آباد کے)

”موڈ موڈ کی بات“ افسانے کی فروع کو اصل سے مغم کر دیتا ہے۔ کیوں کہ ”موڈ موڈ کی بات“ کے فوراً بعد افسانے کا واقعی تسلسل از سرنو شروع ہو جاتا ہے مگر بیدی کے یہاں خواہ منواہ کی فروعات نگاری بھی ہے: میرے ویچی ٹیرین ہونے کی وجہ سے وہ ہمیشہ مجھے جل توری ہی پکارتا ہے اور میں بھی نہیں بتاتا کہ جل توری اصل میں مچھلی کو کہتے ہیں جو مانس سے بنی ہوتی ہے۔ اگر رہا اور کتلا ہو تو اس میں پھر نام کے لیے ہڈی ہوتی ہے۔ اور اگر کہیں میری طرح ٹراوٹ ہو تو ریڑھ کی ہڈی ہوتی ہی نہیں۔

کرشن چندر فروعات کے غلام ہیں۔ ان کی بیشتر کہانیوں میں اصل تو ہوتی ہی نہیں صرف فروعات ہی فروعات ہوتی ہیں۔ چند ایک افسانوں اور ”شکست“، ”ایک گدھے کی سرگزشت“ وغیرہ کو تجوڑ دیں تو ان کے یہاں فاست فوڈ کا سماں ہے، پکایا اور پیش کر دیا۔ جس طرح پروفیشنل باور پیچی ایک ”شاہ سالمن“ Master Gravy تیار رکھتا ہے اور اس میں سبزی یا گوشت کو ڈال کر ہر بار ایک نئی ڈش پیش کر دیتا ہے، اس طرح کرشن چندر کے پاس سالمن کی چند قسمیں تھیں۔ کلب کا ماحول جسے انہوں نے ”بور بن کلب“ اور ”آ دھار استة“ میں استعمال کیا، ساحل اور رہائشیں مارتا سمندر اور ان سب سے بڑھ کر کشمیر کا حسن ان کے شاہ سالمن ہیں۔

”بالکونی“، کرشن چندر کا شہرہ آفاق افسانہ ہے۔ لیکن افسانہ تو بیانہ ہے، اصل مقصد قارئین کو گل مرگ کی برف پوش پہاڑیوں کی سیر کرنا ہے۔ اگر وہ ہو ٹل گل مرگ میں نہ ہو کر کسی ساحل کے کنارے ہوتا تو نفس افسانہ پر کوئی فرق نہ پڑتا اور اگر بالکونی کے عین مقابل ایک نالا ہی بربا ہوتا تو بھی اصل افسانے میں کوئی خلل نہ پیدا ہوتا۔ فروعات نگاری سے فرانسیس مگر کب، کہاں اور کتنا، یہ فنکاری کی طلب ہے۔ اگر طلب سے زیادہ رسد ہو تو اقتصادیات کے اصول کے مطابق افسانے کا نزخ تو گرنا ہی گرنا ہے۔ اگر اصل اور فروعات کا نقشہ پیش کیا جائے تو یہ صورت ابھرے گی:

اصل اصل اصل

فروعات	فروعات	فروعات
بیدی	کرشن چندر	منشا اور احمد سجاد

اصل ختم ہو رہی ہے اور فروع شروع ہو رہا ہے۔ ان کے افسانوں میں اصل اور فروع کو درج ذیل نکشے میں سمینا جاسکتا ہے:

اصل

+

فروع

افسانے میں اصل اور فروع کا خلط کچھ اس طرح ہونا چاہیے کہ پورا افسانہ ایک عضویاتی تکمیل (Organic Whole) کی شکل میں سامنے آئے، گویا کسی حصے پر ضرب پڑے تو پورا افسانہ جنمجنھلا اٹھے۔ افسانہ ایک محراب کی طرح ہونا چاہیے۔ جس میں ہر پتھر ڈاٹ کا پتھر ہو۔ اگر ایک پتھر بھی ہٹایا تو سارا محراب گر جائے۔ یہ ایک مثالی تصور ہے۔ ایسا افسانہ آج تک نہیں لکھا گیا۔ تاہم کامیاب کوششیں ضرور ہوئی ہیں۔ منشو اور سجاد کے بعض افسانے اس مثالی افسانے کے نزدیک ضرور پہنچ جاتے ہیں، کیوں کہ ان دونوں کے یہاں فروعات کا استعمال بہت کم ہے۔ بیدی چونکہ فروعات کا استعمال بہت زیادہ کرتے ہیں؛ اس لیے کہیں کہیں ٹھوکر بھی کھاتے ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں اصل کی حیثیت ذیلی ہو جاتی ہے اور اکثر افسانوں پر فروعات ہی حاوی رہتے ہیں۔ انتظار حسین بھی صنمیات اور لوک کھاؤں پر انحصار کرتے ہیں جن میں اختصار ضروری ہے مگر ضخامت کے لیے انھیں بھی فروعات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ انتظار حسین کے افسانے اکثر یا تو Fable کی شکل میں سامنے آتے ہیں یا Parable کی شکل میں، دونوں صورتوں میں کوئی سبق یا اخلاقی تصور مخفی رہتا ہے (واضح رہے سبق منفی بھی ہو سکتا ہے اور اخلاقی تصور غیر اخلاقی بھی ہو سکتا ہے)۔

انتظار حسین سبق اور اخلاقیات کو ہی بنیادی افسانوی مواد میں تبدیل کر دیتے ہیں اور اصل افسانہ پورے متن سے خارج ہو جاتا ہے۔ ”زرد کتا“، ”کشفِ انجوپ“ یا ”فواند الغواذ“ کا ایک باب تو ہو سکتا ہے مگر اسے افسانے کے زمرے میں شامل کرنا ذرا مشکل ہے۔

کبھی کبھی فروعات نگاری ضروری بھی ہو جاتی ہے۔ قاری افسانے سے تب تک وابستہ محسوس نہیں کر سکتا جب تک کہ اسے ایک دنیا کی سیر نہ کرانی جائے، جہاں واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔ ولیم فاکنر اپنے فلشن A Rose for Emily میں ایک گھر کی تفصیلات بیان کرتا ہے جس میں ایملی کا قیام ہے۔ اس بیان سے میسیپی (Mississippi) شہر کی انحطاط پذیری کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے۔ یہ انحطاط پذیر خانہ جنگی کی وجہ سے پیدا شدہ صورت حال ہے۔ اور ایملی اسی تبدیلی سے نبرد آزمائے۔

فاکنر نے یہاں فروعات پر مبنی تحریر لکھی ہے، لیکن بعد ازاں قاری خود مذکورہ گھر میں خود داخل ہو جاتا ہے اور ایک مخصوص کمرے میں پہنچ جاتا ہے۔ وہ گرد و پیش اور ما جوں، جائے وقوع کے تغیر پذیر اقدار، معیار، افکار اور رجحانات سے کما حقد و اقف ہو جاتا ہے۔ کامیاب فروعات نگاری معنی کو جہت تو عطا کرتی ہی ہے، ساتھ ساتھ ایسے مقامات پر کردار، پلاٹ اور تھیم کے عاکسہ (Reflector) کا بھی کام کرتا ہے۔

برہنیل تذکرہ Authur Halicy کے ناول Airport اور Hotel کو لیں۔ آپ کو ایئر پورٹ اور ہوٹل کی باریک ترین تفصیلات سے واقفیت ہو جائے گی۔ کبھی کبھی افسانہ نگار نہایت کامیابی سے بعد مکان کو بعد زمان میں مدغم کر دیتا ہے، جیسے انتظار ہیں۔

ہنری جیمس کے مطابق اچھے فکشن کی ایک شناخت یہ بھی ہے کہ پڑھتے ہوئے قاری کو ایسا محسوس ہو کہ وہ پڑھنیس رہا ہے، بلکہ دیکھ رہا ہے۔ کامیاب فروعات نگاری قاری کو افسانے کی دنیا کی سیر کرانے میں معاون ہو سکتی ہے۔ کرشن چندر نے ”شکست“ میں قارئین کو کہانی کی دنیا یا گرد و پیش (Settings) کی سیر کرانے میں کامیابی حاصل کی۔ تاہم بعد کے ناولوں اور افسانوں میں انھوں نے اس فارمولے کو اس قدر دہرا�ا کہ وہ Type ہو کر رہ گئے۔ بسا اوقات افسانہ نگاری گم ہو گئی اور فروعات نگاری باقی رہ گئی۔

بیانیات کا تناظر

جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے۔ بیانیہ، کہانی کا مظہر ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہانی کو قاری یا سامع یا تماش میں جس شکل میں دیکھتا، پڑھتا یا سنتا ہے وہی بیانیہ ہے۔ سوال یہ ہے کہ افسانے کی افہام و تفہیم میں بیانیات کا ذکر کیوں ہو؟ اس کے کتنی وجہات ہو سکتے ہیں۔ چند اہم وجہات درج ذیل ہیں:

(۱) بیانیات کا تناظر افسانے کے معروضی جائزے میں معاون ہوتا ہے۔

(۲) افسانے کی تعبیر و تشریح میں بیانیات کی مدد ناگزیر ہے۔

(۳) افسانے کے کرداروں کی نفیات، روح اور گرد و پیش کے فلسفیانہ پس منظر تک رسائی میں بیانیات معاون ہو سکتی ہے۔ تاہم یہ وضاحت ضروری ہے کہ فلسفیانہ پس منظر اور نفیاتی دروں بنی بیانیات کے موضوع نہیں۔ بیانیات کی مدد کے بغیر بھی ان کے سراغ تک رسائی ممکن ہے۔

انگریزی میں بیانیات کو (Narratology) کہتے ہیں۔ اس اصطلاح کو سب سے پہلے زدیتان تاداراف (Tzeten Todorov) نے اپنی کتاب ”ڈی کیمران کی گرام“ Grammar of Decameron میں استعمال کیا۔ چونکہ کتاب فرانسیسی میں ہے، لہذا زدیتان تاداراف نے فرانسیسی میں Narratologie کا لفظ لکھا۔ یہ کتاب ۱۹۶۹ میں شائع ہوئی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ بیانیہ کے بارے میں نظری چھان بنیں گے۔ بیانیات کے ذریعے یہ پتہ لگایا جاتا ہے کہ کتنے معنوں میں ایک بیانیہ دوسرے بیانیہ کے مختلف یا مماثل ہے۔ بیانیات مخصوص از بیانیہ (Narrative-specific) اصول بھی وضع کرتی ہے، جن کا مقصد بیانیہ کی پہچان متعین کرنا اور اس کے ان عناصر کا تجزیہ کرنا ہے جو اور اضاف میں نہیں ہیں۔ بیانیات کا علم افسانے کے تجزیے کے لیے سائنسی اوزار کا کام کر سکتا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ بیانیات کا تعلق صرف تحریری افسانے سے ہی ہے۔ کہانی فلم یا فوٹو یا مصوری کے

ذریعے کی جا رہی ہو، یا تقریری داستان گوئی ہو، تمام صورتوں میں بیانیات کے سہارے بیانیہ کا تجزیہ ہو سکتا ہے۔

بیانیات کی تھیوری کے شروعاتی دور میں رجحان یہ تھا کہ بیانیہ جس شکل میں سامنے آئے، اسی شکل میں ہی اس کا تجزیہ کرنا ہے۔ مثلاً کہانی (ما جوں اور گرد و پیش سے قطع نظر) واقعات کی ایک تاریخ دار ترتیب ہے جسے افسانے میں تاریخی ترتیب کے خلاف بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ ماہر بیانیات صرف پیشکش کا تجزیہ کرتا تھا۔ اسے پیشکش کے طریقہ کار سے کوئی سروکار نہ تھا۔ مگر جدید ماہرین جن میں جیرالڈ پرنس (Gerald Prince) کو رائے کہا جاسکتا ہے، افسانے کے طریق و جود کو بھی تجزیاتی دائرے میں داخل کر لیتے ہیں۔

بیانیات کے اعتبار سے کردار کی کئی فرمیں ہو سکتی ہیں۔ وقار عظیم نے ای۔ ایم فارمنٹر کے سنج میں ”یک رخ“ کردار flat character اور ”بھر رخ“ round character کا تصور دیا تھا۔

ولائیمیر پرانپ (Vladimir Propp) نے روی لوک کہانیوں پر بنی اپنی تھیوری یعنی Morphology of the Folktale میں کرداروں کی آٹھ فرمیں گنوادیں۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ آپ وہ یا آٹھ قسموں پر مصروف ہوں۔ اردو افسانوں میں کرداروں پر بنی کامیاب افسانے منشو اور بیدی سے زیادہ کسی نے نہیں لکھے۔ آپ اگر چاہیں تو منشو اور بیدی کے افسانوں کو سامنے رکھ کر اردو افسانوں کی قسموں کا تعین کر سکتے ہیں۔ نظر یہ چاہے کتنا بھی شخص کیوں نہ ہو، اطلاق کے بغیر انہی لائین کی طرح ہے۔ تھیوری تو صرف راستہ دکھاتی ہے، اس سے راستے پر چلنا ہے اطلاق کرنے والوں کو۔

کود بریکوں (Claude Bremond) کے مطابق افسانہ Vartuality سے شروع ہوتا ہے۔ اس سے اس کی مراد یہ ہے کہ حقیقت کی ایسی نمائندگی جس کے بارے میں ہم جانتے ہوں کہ یہ نمائندگی ہے لیکن وہ اصل کے بالکل مطابق ہے، جیسے کسی عمارت کا سہ سمتی ماذل۔ افسانے میں اس کی مثال کے لیے شوکت حیات کے افسانے ”گنبد کے کبوتر“ کو لیں۔ ایک اپارٹمنٹ میں ایک سانپ نکل آتا ہے۔ افسانے میں شوکت اگاتاریہ تاثر دیتے ہیں کہ بچوں میں بھی بالغ برائیاں سراہیت کر گئی ہیں۔ بچوں کا سانپ سے سامنا ہوتا ہے۔ اب وہ ہی صورت میں ممکن ہیں۔ یا تو بچے سانپ کو مار ڈالیں، یا سانپ بھاگ جائے۔ مگر ان دونوں صورتوں میں کہانی کا تھیم بکھر جائے گا۔ ہوتا یہ ہے کہ بچے سانپ سے کھیلنے لگتے ہیں۔ اردو افسانے میں سانپ ہمیشہ سے برائی کی علامت رہا ہے۔ یعنی بچوں نے برائی کو گلے لگالیا۔ اس طرح تبدیلی ہو گئی Virtuality میں۔

بیانیات میں کہانی اور متن، افسانے سے اس کے تعلق اور ان کے محکمات پر گفتگو کی جاسکتی ہے۔

بیانیاتی اطلاعات (Narrative Information) اور بیانیہ میں درج کردہ واقعات میں منظر اور پس منظر کی مناسبت پر بھی گفتگو بیانیات میں ہوتی ہے۔ کرشن چڑ کا ایک تاول ہے ”بور بن کلب“، اس کے ایک باب میں کشتی رانی کا ایک مقابلہ ہے۔ مرکزی کردار (جسے بیانیاتی اصطلاح میں Protagonist کہتے ہیں) ایک نہایت بی گھاٹھ قسم کا عورت خور ہے۔ وہ ایسی عورت کو پارٹنر چنتا ہے جسے وہ پٹانا چاہتا ہے۔ وہ

عورت کشتی رانی کی باریکیوں سے قطعی لاعلم ہے۔ اس جگہ کرشن چندر کی بیانیاتی چاکدستی عروج پر ہے۔ مذکورہ عورت پر دھنس جمانے کے لیے وہ اسے کشتی رانی کی باریکیوں سے واقف کرتا ہے۔ کرشن چندر نے بیانیاتی اطلاع (Narrative Information) کے لیے بے حد مناسب Instance یعنی بیانیاتی موقعے کا استعمال کیا ہے۔

بیانیات ترسیل اور ابلاغ کے مسائل پر بھی گفتگو کرتی ہے۔ مختلف نقادوں نے واقعاتی ترتیب، واقعات کی رفتار اور ست روئی، کس کردار کے ذریعے بات کہی جا رہی ہے یا واقعہ بیان کیا جا رہا ہے (Focalization)، واقعات کی تکرار، کرداروں کی گویائی اور فکری شیخ پر گفتگو کی ہے۔ مذکورہ عناصر کو پیش نظر رکھیں تو افسانے میں ترسیل اور ابلاغ کے مسئلے اگر حل نہیں ہو سکتے تو روشن ضرور ہو سکتے ہیں۔

ہم کسی بیانیہ کے Minimal Sotry Constituent (قلیل ترین لازمی اجزا) کا تعین بھی کر سکتے ہیں۔ بیانیہ کے واقعات کی سہل ترتیب نواس کے قلیل ترین لازمی اجزا کی نشاندہی میں معاون ہو سکتی ہے۔ بھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ بیانیے کا آخری واقعہ اس کے اولین واقعے کی جزوی تکرار بھی کرتا ہے۔ اس سے بھی ہم قلیل ترین اجزاء کو پہچان سکتے ہیں کہ بیانیے پر جو باتیں بتائی گئی ہیں ان کی مختصر ترین اکائی اتنی ہے۔ اگر واقعاتی ترتیب پیچیدہ ہو تو بھی اسے سہل واقعاتی ترتیب میں توڑا جاسکتا ہے۔ انتظار حسین کی کہانی ”زرد کتا“ میں واقعاتی ترتیب ابھی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ تاہم اگر اس کے ہر پیر اگراف کو جملوں میں توڑ کر پڑھا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ کہیں کوئی الجھاؤ نہیں۔ قلیل ترین لازمی اجزا پر کچھ گفتگو ”اصل اور فروع کا مسئلہ“ میں بھی ہم پیش کر چکے ہیں۔ یہاں اس پر مزید بحث کی چند اس ضرورت نہیں۔

بیانیات کے ذریعے ایک ایسا نحوی نظام بھی مرتب ہو سکتا ہے جو مخصوص پر افسانہ (Fiction specific) ہو۔ اس خیال کو سب سے پہلے تادارف نے پیش کیا تھا۔ تادارف کے مطابق کردار کو افسانوں کے اسم، کرداروں کے اعمال کو فعل، اور کرداروں کی خصوصیات کو صفت، کی شکل میں تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ معروضی تجزیے کے لیے واقعات کو طور فعل (Moods) کی قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

تادارف کا بیانیاتی نحو تنظیم متن کی تین سطحوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ سب سے پہلے تو بنیادی قول (Proposition) ہے۔ اسی قول سے ترتیب (Sequence) اور پھر اس ترتیب سے تکمیل شدہ متن (Text) بنتا ہے۔ اردو کے تعلق سے اس پر گفتگو آگے ہے۔

افسانوں کے بیانیاتی تجزیے (Narratological Analysis) کے اپنے حدود ہیں۔ صرف بیانیاتی تجزیے پر مبنی کسی افسانے کی تقيید کسی شعر کی تقطیع کے متراوف ہوگی۔ کیوں کہ:

(۱) اس سے افسانوں کے صرف بیانیاتی پہلو پر گفتگو ممکن ہے۔ بیانیات کو افسانے کے فلسفیان قوت، نفیاتی دروں بینی، سوز و گدازوں وغیرہ سے کوئی علاقہ نہیں۔

(۲) یہ افسانوں کے Static State یعنی ساکن حالت پر گفتگو کر سکتی ہے۔ یعنی ”افسانہ جیسا کہ موجود ہے“، مگر افسانے کی حرکیات (Dynamics) سے بیانیات کو کچھ تعرض نہیں۔

(۳) یہ متن (Text) پر مرکوز رہتی ہے۔ اسے متن کے سیاق و سبق یعنی context سے کوئی مطلب نہیں۔

افانے کی ریتوریقا (Rhetoric)

شکاگو اسکول کے ایک سربرا آور دہ نقاد اور مفکر نے ۱۹۶۰ کی دہائی میں افسانوں کے تجزیے کے لیے ایک ماذل وضع کیا جو ممکن حد تک معروضی ہے۔ دین۔ سی۔ بوٹھ (Wayne C. Booth) کو روی (Neo-Hiist پسندی) (Russian Formalism) سے متاثر اور نو ارسطوی (Aristotleian) کہا جاتا ہے۔ اس کی کتاب The Rhetoric of Fiction ۱۹۸۷ میں شائع ہوا۔ دین بوٹھ افسانوں کے ہمیتی اور غیر ہمیتی عناصر کے درمیان باہمی انحصار یعنی Interdependence کو قائم کرتا ہے اور نظری اصولوں کی بنیاد پر افسانے کی ساخت کے پیمانوں اور بیانوں کو معنویت اور معروضیت عطا کرتا ہے۔ بوٹھ کے اصولوں کی روشنی میں افسانے کی تقطیع تو ممکن نہیں مگر تاحد امکان معروضی تجزیے ممکن ہے۔ دین بوٹھ کے چاراہم نکات ہیں:

۱۔ مصنف بالکنایہ (Implied Author)

۲۔ بیان کننده (Narrator)

۳۔ فاصلہ (Distance) مصنف بالکنایہ اور بیان کننده کے درمیان افسانے کی مختلف اجزاء کے درمیان۔

مصنف بالکنایہ (Implied Author): یہ مصنف کا ہمزاد ہے جسے قاری تخلیق کرتا ہے، کیوں کہ اصل مصنف کے بارے میں قاری تو بہت کم جانتا ہے۔ قاری کی معلومات عام طور پر قلیل ہوتی ہیں۔ اکثر اسے اصل مصنف کے اقدار، معیار اور فلسفے سے سرسراً واقفیت بھی نہیں ہوتی۔ لہذا، افسانہ یعنی فلشن کو پڑھتے وقت قاری کے ذہن میں اصل مصنف نہیں بلکہ اس کا ہمزاد یعنی مصنف بالکنایہ ہوتا ہے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ ”کسی نے“ اس افسانے کو لکھا ہے۔ یہ ”کسی“ ہی مصنف بالکنایہ (Implied Author) ہے، کیوں کہ ظاہر ہے اصل مصنف کو وہ سب با تمیں معلوم نہیں ہو سکتیں جو افسانے میں مذکور ہیں۔ یہ مصنف بالکنایہ ہے جو افسانے کی اخلاقیات، نفیات، سیاسی اور فلسفیانہ نظریات سے متعلق مسائل کے لیے ذمہ دار ہے۔ یا مصنف بالکنایہ ہے جو افسانے کے واقعات اور کردار کے ذریعے کہانی کو اپنی راہ چلاتا ہے۔ قاری کو یہ معلوم نہیں کہ وہ کون سے حرکات تھے جس نے افسانے کو لکھوا یا۔ اصل مصنف کی نیت کیا تھی؟ اس کے اغراض و مقاصد کیا تھے؟ ان نکات پر صحیح معلومات صرف ذاتی واقفیت یا مصنف سے انشروا یا اس کی تشریحی یادداشتؤں سے ہی ہو سکتی ہے (اگر اسیں معتبر مانا جائے)۔ پھر یہ بھی ہے کہ لوک کہانیوں، داستان،

رزمیہ وغیرہ کے اصل مصنف کو کہاں ڈھونڈا جائے؟

یہ وضاحت ضروری ہے کہ وضعیات اور ما بعد وضعیات Signifier/Signified یعنی دال مدلوں کے مکڑ جال میں الجھا کر قاری کو متن سے باہر لے جاتے ہیں۔ کبھی ہمیں بتایا جاتا ہے کہ متن تو صرف مدلوں کی حیثیت رکھتا ہے، دال تو متن کے باہر ہے۔ کبھی حاشیے کی حمایت میں، کبھی Logocentrism کی مخالفت کے نام پر ہم سے کہا جاتا ہے کہ معنی وہ نہیں یہ جو نظر آ رہے ہیں۔ یہ تو متن کو غیر مفید مطلب اور قاری کو متن سے بیزار کرنے کے لیے ایک حرپ ہے۔ دوسری بات یہ کہ آپ ایک بار قاری کو بہلا پھسلا کر متن سے باہر لے جائیں تو پھر آپ کو من مانی تعبیرات کی آزادی مل جاتی ہے۔ لیکن The Rhetoric of Fiction میں مصنف اور خود قاری کی توجہ ہمیشہ متن پر مرکوز رہتی ہے۔ آپ کو جو کچھ بھی دریافت کرنا ہے متن سے ہی کرنا ہے۔ یہ ایک Textcentric یعنی متن مرکوز اور Textspecific یعنی مخصوص بالمتن نظریہ ہے۔

یہ مصنف بالکنایہ ہے جس نے کردار وضع کیے ہیں، واقعات کی ترتیب دی ہے، گرد و پیش کا تانا بانا بنا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ ہمیشہ مختلف ہوں۔ دونوں ایک بھی ہو سکتے ہیں یا دونوں کے درمیان بہت ہی کم فاصلہ بھی ہو سکتا ہے۔

بیان کنندہ

بیانیہ کے اندر کردار یا واقعات پر اخلاقیاتی فیصلہ یا ان کی فلسفیانہ تشریح کا کام مصنف بالکنایہ بیان کنندہ کا استعمال کرتا ہے۔ تا ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر مصنف بالکنایہ قاری کی تخلیق ہے تو بیان کنندہ مصنف بالکنایہ کی تخلیق ہے۔ کبھی کبھی بیان کنندہ قاری کے سامنے موجود رہتا ہے۔ جیسے غیاث احمد گدی کے افسانے ”کالے شاہ“ میں مرکزی کرادر کی چھوٹی بہن بیان کنندہ ہے۔ اکثر بیان کنندہ ”غالب راوی“ ہوتا ہے جو کل (Narrative Voice) کی حیثیت (Omniscient) ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں صورت بیانیہ (Narrative Voice) کی حیثیت تقریباً معروضی ہو جاتی ہے۔

وین بو تھکی نظر میں بیان کنندہ کے اعمال اور اس کا شعور اہمیت کے حامل ہیں۔ بیان کنندہ کا شعور افسانے کے معنی اور تناظر کا تعین کرتا ہے۔ البتہ ناقد کے لیے بھی یہ لازمی ہے کہ بیان کنندہ کی شناخت کرے۔ ناقد کا فرض صرف یہ نہیں کہ وہ صرف کہہ دے کہ بیان کنندہ غائب راوی ہے یا حاضر راوی، یا واحد متکلم۔ جب بیان کنندہ خود کو ”میں“ کے طور پر پیش کرتا ہے تو افسانے میں ذرا مالی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھی بیان کنندہ معدوم ہو جاتا ہے، جیسے انتظار حسین کے افسانے ”ہندوستان سے ایک خط“ میں افسانے ایک خط کی شکل میں ہے۔ قاری جیسے ہی افسانے میں محو ہوتا ہے، خط لکھنے والا معدوم ہو جاتا ہے اور افسانے کے آخر میں تو بیان کنندہ بالکل ہی غیر ضروری (Irrelevant) ہو جاتا ہے۔ خط کے تہذیبی پس منظر اور

اقدار کی شکست و ریخت کو اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ بیان کنندہ مکمل طور پر محو ہو گیا ہے۔ ”مادام بوواری“ میں بھی یہی صورت حال ہے۔

کبھی کبھی مرکزی کردار بذات خود بیان کنندہ ہوتا ہے۔ کبھی کبھی واحد متكلم بیان کنندہ، بلکہ نہ صرف بیان کنندہ بلکہ اصل مصنف اور مصنف بالکنا یہ بھی ہوتا ہے۔ یہ شیئٹ منشو کی کہانیوں میں اکثر جاتی ہے۔ ”بابو گوپی ناتھ“ یا ”ممی“ یا ”پمش کاشمیری“ کی مثالیں فوراً ذہن میں آتی ہیں۔ منتو کے یہاں بیان کنندہ ”میں“ افسانے کا کردار نہیں، جیتا جا گتا مشاہد ہے بلکہ مشاہد اور شریک افسانہ (Participant) Observer) بھی ہے۔ کبھی کبھی تو اس کی حیثیت اس سے بھی زیادہ اہم ہو کر وہ مشاہدے سے بڑھ کر ”منجذب“ یعنی Absorber بن جاتا ہے۔ وہ اپنے افسانوی پس منظر کو نہ صرف اپنے ذہن کے کیمرے میں قید کر لیتا ہے بلکہ اس کا کیمرہ ایک مخصوص کیمرہ ہے جو نہ صرف ظاہر کی تصویر کھینچتا ہے بلکہ باطن کی بھی تصویر اتنا ریتا ہے۔ کرشن چندر نے بھی فلمی دنیا کو پس منظر بنانا کرنے والے لکھے ہیں۔ مثلاً ”باون یتے“، مگر اس کے کردار جیتے جائے کردار نہیں ہیں۔ کرشن چندر کے شریف کردار جن کا تعلق تصنع سے بھری ہوئی فلمی دنیا سے ہے، نہایت ہی شریف ہیں، ان میں کوئی خامی نہیں۔ ایسی تحریروں کو پڑھ کر لگتا ہے کہ ہم فلمی رسالہ ”شمع“ پڑھ رہے ہیں۔ منشو کی کہانیوں کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ ”ارے ایسی بات ہے ہم تو کچھ اور ہی سمجھ رہے تھے۔“

وین بوتحہ کی وضع کردہ دو اصطلاحات اور ہیں۔ ایک تو Reliable Narrator یعنی معین بر بیان کنندہ اور دوسرا Unreliable Narrator یعنی غیر معین بر بیان کنندہ۔ اردو میں منتو کے بعض افسانوں میں غیر معین بر بیان کنندہ نظر آتا ہے، یعنی جو کچھ بیان کیا جا رہا ہوتا ہے اس میں کھوٹ پوشیدہ ہوتا ہے جسے ہمیں ڈھونڈ کر افسانے سے الگ کرنا ہوتا ہے۔ ورنہ غیر معین بر بیان کنندہ سے ہمارا سابقہ عموماً جاسوی ناولوں میں پڑتا ہے۔

فاصلہ

وین بوتحہ اسے مصنف بالکنا یہ اور بیان کنندہ کے بیچ کی دوری کہتا ہے۔ یہ فاصلہ جتنا کم ہو گا، بیان کنندہ اتنا ہی معین بر ہو گا، یعنی فتنی اعتبار سے افسانہ اتنا ہی مضبوط ہو گا۔ دیگر شارحین مصنف بالکنا یہ کو دفتری کاتب سے تعبیر کرتے ہیں۔ مصنف بالکنا یہ وہاں بھی موجود رہتا ہے جہاں کوئی ڈرامائی بیان کنندہ موجود نہیں۔ اس کی حیثیت سنسکرت ناٹ کے سوتر دھار کی ہوتی جو اسی کے باہر سے ناٹ کو کنٹرول کرتا ہے۔ قارئی اس مصنف بالکنا یہ کے ذریعے واقعات، معانی و مطالب، ان کے محض وسائلی اور اقداری پہلو، دوسرے لفظوں میں مکمل فن پارے کی الہامی واقعیت حاصل کرتا ہے۔

وین بوتحہ کے نزدیک مصنف بالکنا یہ اور بیان کنندہ بیچ کا فاصلہ تو مفید مطلب ہے، ہی، افسانے کے دیگر اجزاء کے درمیان فاصلہ بھی نسبتاً کم مفید مطلب نہیں۔ بات صاف ہے افسانے کا compact ہونا

بھی ضروری ہے، جیسے منٹوا اور انور سجاد کے افسانے۔

جبکہ مصنف بالکنایہ ہے وہاں مصنف کے سامنے بھی ایک قاری بالکنایہ کی موجودگی لازمی ہے، حالانکہ بوتحہ کے اصل ماذل میں قاری بالکنایہ (Implied Reader) کا تصور موجود نہیں مگر بعد ازاں شارحین نے بوتحہ کے ماذل کی توسعی قاری بالکنایہ تک کر دی۔ مصنف بالکنایہ ایک بیان کننده کے ذریعے، کسی سے 'مخاطب' ہے۔ 'کسی سے' ہی قاری بالکنایہ ہے۔ ہر مصنف ایک مخصوص قسم کے قاری کو خطاب کرتا ہے۔ یعنی مصنف قاری سے ایک مخصوص ذہنی سطح، اور اس سے بھی زیادہ ایک اسلامی مہارت اور زمانی شعور کی امید کرتا ہے۔ وہ یہ بھی امید کرتا ہے کہ کسی مقررہ افسانے کا قاری اس افسانے کے ثقافتی عناصر، معیار و اقدار، اور اس میں بیان کردہ کو صحیح کی صلاحیت رکھتا ہو؛ یعنی جس طرح "اصل مصنف" اور "مصنف بالکنایہ" مختلف شخصیات ہیں۔ (افسانہ پڑھتے وقت) جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے؛ "اصل قاری" کا اختلاف "قاری بالکنایہ" سے بڑھتا جاتا ہے۔ تاہم اصل مصنف اور "مصنف بالکنایہ" کے درمیان کچھ قدر میں تو مشترک ہوتی ہی ہیں، ورنہ آج کے قاری "الف لیلہ" اور دیگر داستانوں کو کیوں پڑھیں۔

"اصل مصنف" اور "مصنف بالکنایہ" کے فرق اس طرح بھی سمجھ سکتے ہیں کہ شیکسپیر کے زمانے کے مصنف (اصل یا بالکنایہ) کے پیش نظر آج کا قاری بالکنایہ ہوئی نہیں سکتا۔ اس طرح قدیم قصے کہانیوں کے "قاری بالکنایہ" کا ثقافتی پس منظر آج کے قاری سے مختلف ہے۔ اگر آپ کو قدیم قصے کہانیوں کا لطف حاصل کرنا ہو تو آپ کو ان کے مناسب زمانے کا "قاری بالکنایہ" بننا پڑے گا۔ "اصل قاری" اور "قاری بالکنایہ" کے درمیان فاصلہ بہت بڑھ جائے تو "اصل قاری" کو متن کے مفہوم تک رسائی حاصل کرنی بہت مشکل ہو جاتی ہے۔ کسی اسکول کے طالب علم کو آپ انور سجاد کی کہانی "سندر یا" مطالعہ کے لیے دیں، "اصل قاری" اور "قاری بالکنایہ" کا فرق بالکل واضح ہو جائے گا۔ اسی طرح "شفیع جاوید" کے افسانوں کو آپ "خاتون مشرق" یا "پاکیزہ آنچل" وغیرہ رسالوں کے پڑھنے اور پسند کرنے والے کو پڑھنے کے لیے دیں تو یہ فرق مزید واضح ہو جائے گا۔ افسانے کی قرأت پذیر و راصل "قاری بالکنایہ" کی صلاحیت مطالعہ ہے، "اصل قاری" کی نہیں۔ جدیدیت کے زیر اثر لکھے ہوئے افسانوں پر یہ الزام سراسر غلط ہے کہ اس نے "افسانے" کو قاری سے دور کر دیا۔ سہل پسند قاری میں تو "خاتون مشرق" اور "گابی کرن" اور "پاکیزہ آنچل" پڑھتے ہیں، جن میں افسانے کے ساتھ قیمہ بھرے کر لیے کا بھی مزا حاصل ہو سکتا ہے۔ بعض امریکی / کنڑا اپلٹ ناقدین بھی جدید افسانوں میں قیمہ بھرے کر لیے کا ذائقہ ڈھونڈتے ہیں اور جب وہ انہیں نہیں ملتا تو یہ ادبی کلمبیس قاری کے عدم وجود کو دریافت کرتے ہیں اور افسانے سے "افسانے" یا "کہانی" کے "کھوجانے" کا ماتم کرتے ہیں۔

"اصل قاری" وہ ہے جو واقعتاً افسانے کو پڑھ رہا ہوتا ہے، اور "قاری بالکنایہ" وہ ہوتا ہے جو "مصنف بالکنایہ" کے پیش نظر ہوتا ہے۔ کامیاب افسانے وہ ہوتا ہے جو "مصنف بالکنایہ" کے پیش نظر ہوتا ہے۔ کامیاب افسانے وہ ہوتا ہے، جس میں "قاری بالکنایہ" اور "مصنف بالکنایہ" کے درمیان فاصلہ مختصر ترین

ہو۔ فاصلے کے حوالے سے ایک اور بات اہم ہے، وہ یہ کہ ”بیان کنندہ“، ”مصنف بالکنایہ“ کا نمائندہ معلوم ہو۔ دوسرے لفظوں میں دونوں کے درمیان فاصلہ نہیں کے برابر ہو۔ جس پر منی افسانوں کے تجزیے سے افسانے کی ریطوریقا واضح ہو جائے گی۔ ”قاری بالکنایہ“، ”مصنف بالکنایہ“ سے جو امیدیں واپسی کر سکتا ہے، پیدا کنندہ انھیں پوری نہیں کرتا۔ موقع کچھ بھی ہو، بیان کنندہ معاملے کو جنسی داؤ چیج میں الجھاد دیتا ہے۔ جنسی پس منظر پر لکھنے والے بیشتر افسانہ نگار، بخیال خود ”خشنگ نگار منشو“ بننے کے چکر میں وہی وہانوی کے دم چھلے بن جاتے ہیں۔ افسوس کا مقام ہے کہ ایسے افسانے خالص ادبی رسالوں میں شائع ہوتے ہیں اور ادبی افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔

جنسی افسانے میں افسانے کی روکچھ اور ہوتی ہے۔ یعنی مصنف بالکنایہ کچھ کہنا چاہتا ہے، مگر اصل مصنف اپنے اور اصل قاری کے جذبہ تلنڈز کی تسلیکین کے لیے افسانے میں جنسی قلا بازیاں ڈال دیتا ہے۔ ہر خشنگ نگار کی خواہش ہوتی ہے کہ اسے منشو کے مساوی تسلیم کیا جائے مگر اسے منشو کے فن سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ منشو کے افسانوں میں منشو ہی اصل مصنف ہے، منشو ہی مصنف بالکنایہ ہے۔ وہ نہ تو گدگدی پذیر Titillate ہوتا ہے، نہ گدگدی Tittlate کرنا چاہتا ہے۔ اگر جنسی معاملات آتے ہیں تو وہ کسی فنی ضرورت کو پورا کرتے ہوئے آتے ہیں۔ مگر خشنگ نگاروں کے یہاں جنسی معاملات زبردستی لائے جاتے ہیں، افسانے کی رو کے خلاف، یعنی مصنف بالکنایہ تو کچھ اور کہنا چاہ رہا ہے مگر اصل مصنف کے پیش نظر اس کا اپنا اور اصل قاری کا جذبہ تلنڈز ہے۔ ایسے افسانہ نگار اصل قاری کو Titillate تو کر سکتے ہیں، قاری بالکنایہ کو متاثر نہیں کر سکتے۔

ظاہر ہے کہ جب تک کسی نظریے کی اطلاقی صورت سامنے نہ آئے اس نظریے کی کوئی اہمیت نہیں۔ وین بوٹھ کے نظریے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کا اطلاق افسانوں پر کیا جاسکتا ہے۔ تحوزی سی محنت سے افسانے کی ریطوریقا (the rhetoric of fiction) کو سمجھا جاسکتا ہے۔ اب میری کوشش یہ ہو گی کہ اردو کے چند افسانوں پر گفتگو کے ذریعے اس تصور یعنی افسانے کی ریطوریقا (Rhetoric) کو مزید واضح کیا جائے۔

غیاث احمد گدی کا افسانہ ہے، ”کالے شاہ“۔ میرے خیال میں یہ افسانہ ”افسانے کی ریطوریقا“ کی کامیاب ترین مثال ہے۔ افسانے کی بیان کنندہ اس کے مرکزی کردار (Protagonist) کی چھوٹی بہن ہے۔ چونکہ بیان کنندہ (Narrator) غائب راوی کی قبیل کی بنیاد کنندہ نہیں ہے، لہذا وہ مرکزی کردار کے ذہنی کوائف تک رسائی نہیں رکھتی۔ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کے درمیان فاصلہ کم سے کم ہونے کا ایک ثبوت تو یہ ہو گا کہ واحد حاضر بیان کنندہ ہونے کے باوجود افسانہ نگار، میں مرکزی کردار کے ذہنی کوائف پر مطلع کر دیتا ہے۔ مرکزی کردار ایک بے روزگار نوجوان ہے جسے اس کی بے روزگاری کے سبب اس کے خاندان میں نہ صرف نظر انداز کیا جاتا ہے بلکہ ذلیل بھی کیا جاتا ہے۔ غیاث احمد گدی کی سب سے بڑی تکنیکی کامیابی یہی ہے کہ وہ چند ایسے واقعات کے ذریعہ جن کا بیان کنندہ براہ راست شاہد نہیں ہے،

ہمیں اس بے روزگار نوجوان کے ذہنی کو اُنف سے واقف کرادیتے ہیں۔

”کالے شاہ“ میں مصنف بالکنایہ کا مشایہ ہے کہ بے روزگار نوجوان کے ذہنی کرب، پرانگندگی اور حالات سے فرار کو پیش کیا جائے۔ اس کام کے لیے بیان کنندہ کا جانب راوی ہونا لازمی نہیں تو خاطر خواہ ضرور ہے کیونکہ ایسی صورت میں مرکزی کردار (Protagonist) کے ذہنی روکی پیشکش آسان ہو جاتی ہے۔ مرکزی کردار کی چھوٹی بہن اگر واقعات کو اس طرح پیش کرتی ہے کہ محسوس ہوتا کہ وہ مرکزی کردار کی طرف سے (on his behalf) سوچ رہی ہے تو لطف جاتا رہتا ہے۔ مگر افسانہ نگار/ بیان کنندہ مرکزی کردار کی حرکتوں (ظاہری حرکتوں) کا ذکر کرتا ہے، ہمیں اس کی داخلی دنیا کی سیر نہیں کراتا، لیکن مرکزی کردار کی محسوساتی دنیا پورا کا احساس قاری کو حاصل ہو جاتا ہے۔ یہ Reliable Narrator یعنی معتبر بیان کنندہ کی ایک کامیاب مثال ہے۔

یمنیکی اعتبار سے ”کالے شاہ“ کامیاب افسانہ ہے کیوں کہ:

(۱) اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کے درمیان فاصلہ اگر ہے تو مختصر ترین ہے۔

(۲) بیان کنندہ مصنف بالکنایہ کا نمائندہ ہے۔

(۳) قاری بالکنایہ اور مصنف بالکنایہ کے درمیان واضح ربط ہے۔

(۴) بیان کنندہ بھی معتبر ہے۔

یمنیکی اعتبار سے اور ایک کامیاب افسانہ غیاث احمد گدی کا ہی ہے، ”پرندہ پکڑنے والی گاڑی“۔

پرندے پکڑے جار ہے ہیں۔ دن دھاڑے پکڑے جار ہے ہیں۔ قاری یہ محسوس کر لیتا ہے کہ مصنف بالکنایہ کا مشایہ ہے کہ وہ باور کرادے کہ یہ واقعہ دن دھاڑے ہو رہا ہے۔ ملاحظہ ہو:

صحیح ہوتی ہے، دن چڑھتا ہے اور جب ٹھیک نصف النہار پر پہنچتا ہے، شہر میں ایک ایسی گاڑی آتی ہے...

☆☆☆

ہر روز جیسے سورج سروں پر آتا، تیز کرنیں سروں پر گڑتیں، پچھمی دروازے کی جانب چھوٹی چھوٹی گھنٹیوں کی صدائی دیتی... اس کی کمرے سے پلی ہی رہی لپٹی ہوتی، جو گاڑی بندھی ہوتی...

☆☆☆

ہاں میاں۔ ہم بھی یہی سوچ رہے ہیں کہ کیا گاڑی ہے، ہر روز دو پہر میں آتی ہے۔

یہاں قاری مصنف بالکنایہ کو افسانے میں دریافت کرتا ہے اور مصنف بالکنایہ کو دریافت کرنے کا طریقہ بھی یہی ہے۔ اصل مصنف کیا سوچ رہا تھا، یا وہ غیر اہم اور غیر متعلق ہے۔ ”مصنف بالکنایہ“ صاف صاف کہہ رہا ہے کہ یہ سانحہ دن دھاڑے ہو رہا ہے۔ واضح رہے یہاں قاری بھی ”قاری بالکنایہ“ ہے، اصل قاری نہیں۔ اصل قاری تو ہو سکتا ہے اس نکتے کو محسوس ہی نہ کر سکے۔ ”مصنف بالکنایہ“ تو مناسب ہے ”قاری

بِالْكَنَايَةِ“ سے، اسے اصل قاری سے کیا لینا دینا۔ ”قاری بالکنایہ“ کا صاحب ادراک ہونا ضروری ہے۔
 سرسری تم جہان سے گذرے
 ورنہ ہرجا جہان دیگر تھا
 قاری بالکنایہ کا کام افسانے میں ہر جگہ اس جہان دیگر دریافت کرنا ہے۔ پکڑے جانے والے
 پرندے کون ہیں؟

کبوتر، گوریا، طوطے، بلکے، چیل، مینا، پیسے، مرغ، فاختہ؛ تمام پرندے جمالیاتی پہلو رکھتے ہیں۔ واضح رہے پرندوں کی فہرست میں کوئے اور گدھ شامل نہیں۔ اڑنے والے حشرات الارض میں تسلی تو زد میں ہے مگر بکھیوں کو کوئی خطرہ نہیں، یعنی آفت ان چیزوں پر ہے جو جمالیاتی پہلو رکھتی ہیں۔ افسانے کے بیشتر کردار یا تو گازی کی چمک دمک سے مسحور ہو جاتے ہیں، یا سکوں کے ذریعے قابو میں کر لیے جاتے ہیں۔ جمالیاتی اور جند باتی وابستگی کی کوئی اہمیت نہیں۔ اگر رندی کو پیسے میں تو اپنے پیارے پالتو طے کو بھی پرندہ پکڑنے والوں کے حوالے کر دے۔ پرندے علامت نہیں، وضاحت ہیں۔ گاڑی پرندے پکڑنے کے بعد جاتی کہاں ہے؟

مصنف یعنی ”مصنف بالکنایہ“ صاف صاف کہتا ہے اور بار بار کہتا ہے ”نشیب کی طرف“:

جب فضا کا سحر نہ تا تو گازی اتری علاقے کے سخت ڈھلان میں اتر چکی ہوتی۔ ذرا
 دیر تک وہ سڑک کی اور دیکھتا رہا اس کی نظریں ڈھلان کی طرف دوڑ گئیں جہاں کچھ
 بھی نہیں تھا۔

نشیب بھی علامت نہیں، وضاحت ہے۔ مادی تہذیب دولت کی خاطر پاتال کی طرف گامزد ہے۔ جب پرندے ختم ہو گئے تو دل کو بہلانے کے لیے ایک پتھر کا پرندہ تراش لیا گیا۔ یہاں بھی ”مصنف بالکنایہ“ وہی کہتا ہے جو غیاث کہنا چاہتے تھے۔ بیان کنندہ بھی کہیں خود کو نفی کرتا ہے۔ صاحب ادراک ”قاری بالکنایہ“ بھی ”مصنف بالکنایہ“ سے بے حد قریب ہے۔

افسانہ اور محل بحث افسانہ

افسانے پر بحث تجھی ممکن ہے، جب وہ ” محل بحث“ ہو۔ بات ظاہر ہے کہ افسانہ محض اور محل بحث افسانے میں کچھ فرق تو ہونا چاہیے۔ چند ایسے عناصر محل بحث افسانوں میں ہونے چاہیے، جن کا افسانہ محض میں فائدان ہو۔ یہ عناصر مخصوص بے افسانہ بھی ہو سکتے ہیں اور مخصوص بے افسانہ نگار بھی۔ تاہم ان عناصر کی نشان دہی کا ہی کوئی بندھا نکا فارمولائیس نہیں۔ یہ فہم و فراست کا معاملہ ہے۔ واجدہ قبسم کا افسانہ ” اترن“ اپنے اچھوتے موضوع اور موضوع کو برتنے کے طریقے کی وجہ سے ” محل بحث“، بنا، مگر واجدہ قبسم نے اس تھیم کو اس قدر استعمال کیا کہ یہ ” مخصوص افسانہ“ نہ رہ کر مخصوص بے افسانہ نگار بن گیا۔ وہی موضوع جب تک ” مخصوص بے افسانہ“ رہا افسانہ کو ” محل بحث“ بنانے کا سبب رہا مگر جب وہ مخصوص افسانہ نگار بن گیا تو افسانے کو ناپ

(Type) بنانے کی وجہ بن گیا۔

منشو کا منفرد اور سادہ بیانیہ اس کے افسانوں کا خاصہ ہیں۔ منشو کے عجیب و غریب کردار جو عام زندگی سے ہی اٹھائے گئے ہیں، اس کے افسانے کو محل بحث بناتے ہیں۔ پیشتر افسانوں میں منشو بیان کنندہ کی شکل میں خود موجود ہیں، تاہم اس کی معروضی حیثیت متاثر نہیں ہوتی۔ انتظار حسین کے افسانے بھی " محل بحث" کہے جانے کے مستحق ہیں۔ ان کے افسانوں میں تکنیکی خامیاں ضرور ہیں۔ انتظار حسین کا بھی فارمولہ ہے جسے آسانی سے حل کیا جاسکتا ہے۔ ہندی صنمیات سے متعلق افسانوں میں سنسکرت آمیز مکالموں سے ایک مخصوص صوتی آہنگ پیدا کیا جاتا ہے۔ مثلاً اردو کا ایک (خود ساختہ) مکالماتی نکرالیں۔

شورسین نے مادھو سے کہا "اے مادھو یہ جسم تو قافی ہے اور عیش کے لیے بناءے۔

ایک دن یا ایسے عناصر کے ساتھ مٹی میں مل جائے گا اور تاریخ کے بعد تم سے سوال کرے گا کہ تم نے مجھے یوں ہی گنوادیا۔"

انتظار حسین اسے یوں لکھیں گے:

"ہے مادھو یہ شریر تو نشور ہے اور بھوگ کے لیے بناءے۔ یہ نشور شریر ایسے تتوں سہت دھرتی میں ولین ہو جائے گا اور پنر جنم کے پشچاٹ یہ تم سے پرشن کرے گا کہ تم نے شریر کو ویریتھ بھی کیوں گنوایا۔"

صرف سنسکرت آمیز صوتی آہنگ سے ہی انتظار حسین نے ایک ماحول پیدا کر دیا۔ یہ ایک مخصوص بے افسانہ نگار عنصر ہے جو اس قبیل کے افسانوں کو محل بحث بناتا ہے۔ انتظار حسین کے تصوف پر منی افسانوں میں بھی یہی صورت حال ہے۔ غنیمت ہے کہ انتظار حسین کے یہاں فنی تنوع بہت ہے، ورنہ ان کا بھی حشر کرشن چندر جیسا ہوتا۔ یہ کہنا بھی صحیح ہو گا کہ انتظار حسین کے یہاں اسالیب کی تکرار ہے۔ پھر بھی، جب کبھی اردو افسانوں کی تاریخ مرتب کی جائے گی تو انھیں مسترد کرنا مشکل ہو گا۔

انتظار حسین کے برخلاف، کرشن چندر کے چند افسانے ان کی زندگی میں تو محل بحث رہے مگر آج ان پر کوئی گفتگو نہیں کرتا۔ "ان داتا" اور "دوفرلانگ لمبی سڑک" جن خصوصیات کی بنا پر ایسے وقت میں محل بحث قرار پائے وہ خوبیاں نہیں خامیاں تھیں۔ "ان داتا" اور دوفرلانگ لمبی سڑک" اپنے عجیب و غریب اسلوب کی وجہ سے با شعور قارئین کی توجہ اپنی طرف مبذول کرنے میں کامیاب رہے مگر اسلوب دراصل کچھ نہ تھا، صرف موضوع کو تکرار کے ذریعے غیر ضروری حد تک پھیلا دیا گیا تھا۔ افسانے کے دیگر عنصر غالب تھے۔

"دوفرلانگ لمبی سڑک" کا تھیم سماجی عدم مساوات تھا۔ "ان داتا" کا تھیم تھا انسان کی بے حسی۔ دونوں افسانے ایسے جسم کے مانند تھے جن کے صرف ایک ہی عضو کو بار بار دکھایا جا رہا تھا۔ بات ظاہر ہے، یہ پیش کش کتنا ہی متاثر کرن کیوں نہ ہو، صرف ایک عضو پورے جسم کا نہ مانند نہیں بن سکتا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر نے ان اسالیب کو دھرا یا نہیں۔ "دوفرلانگ لمبی سڑک" کی اشاعت کے پہلے ۱۹۳۱ میں Walter Van Tilburg Nonhuman The Hook کرداروں کو مرکز میں رکھ کر

افسانے کی تشكیل کی تھی۔ ”دوفر لانگ لمبی سڑک“، میں کوئی زائد نکتہ نہیں تھا۔

”محل بحث“ افسانوں کا معیار طے کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ان افسانوں کو مسترد کر دیا جائے جو نقاط و جوہات کی بنا ”محل بحث“ قرار پائے۔

کوئی ضروری نہیں کہ افسانے کی روایتی ریکارڈ افسانہ کا میاب بھی ہو۔ مثلاً کوئی ضروری نہیں کہ کوئی موزوں شعر اچھا بھی ہو۔ میر کا شعر ہے۔

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید ہی کچھ رہے

دامن کے چاک اور گریبان کے چاک میں

اس بھر میں ایک دوسرا شعر ہے۔

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا

کھڑکی کا پردہ کھینچ دیا رات ہو گئی

بات ظاہر ہے، موزوںیت تکنیک کی صفات ہے، تفوق کی صفات نہیں۔ تکنیکی اعتبار سے درست افسانہ ”محل بحث“ بھی ہو ضروری نہیں۔ ہنری جیمز (Henry James)، اچھے فکشن کے لیے اس کا Discussable ہونا ضروری سمجھتا ہے۔ تاہم جیمز ”محل بحث“ کے حوالے سے جو شرائط عائد کرتا ہے ان میں سے چند شرائط خود ”محل بحث“ نہ سمجھیں مگر محل نظر البتہ ہیں۔ بعض مقامات پر ہنری جیمز نے والٹر میںٹ سے اختلاف برائے اختلاف ہی کیا ہے۔ بہر حال ہنری جیمز کے نکات سے اختلاف کی گنجائش تو ہے مگر ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

لیکن افسانے کے محل بحث ہونے کے شرائط یا نکات کی تلاش جیمز کے صرف ایک مضمون Art of Fiction تک محدود کر دینا مناسب نہیں۔ Art of Fiction لکھنے کے پہلے ہنری جیمز تقریباً دو سو تبصرے اور بیس مضامین لکھ پکا تھا، اور Art of Fiction کے بعد بھی جیمز نے تقریباً ایک سو تنقیدی مضامین قلم بند کیے جن میں انخصارہ ناولوں کے دیباچے شامل ہیں۔

جیمز کا مشہور زمانہ تصور نقطہ نظر (Point of View) تو Art of Fiction میں مذکور ہی نہیں۔ اس تصور کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ آر۔ پی۔ بلیک میور (R.P. Blackmur) نے جیمز کے تنقیدی کارناموں کا بحیثیت مجموعی فکشن کی بوطیقا قرار دیا ہے۔

ایک بات کی وضاحت بہت ضروری ہے، ہنری جیمز کی تھیوری ناول کے حوالے سے ہے، افسانے کے حوالے سے نہیں۔ لیکن اس کے بنیادی اصولوں کا اطلاق افسانوں پر بخوبی کیا جاسکتا ہے۔ افسانہ ایک طرح سے ناول ہی ہے، جسے افسرده کر کے جمادیا گیا ہو۔ مگر یہ ناول یک منظری (Single Point of View) ہوگا۔ پر یہ چند کے مشہور افسانے ”شرطخ کے کھلاڑی“، ”کوستیہ جیت رے“ نے پھیلا کر اسکرین پلے کی شکل دے دی، گویا اسے ناول کر دیا۔ فلم دیکھتے وقت احساس نہیں ہوتا کہ یہ پھیلا یا ہوا افسانہ ہے۔ ملحوظ رہے کہ بیانیات میں فلم بھی شامل ہے اور مغرب میں Narratology میں فلم کو مساوی

اہمیت دی جاتی ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ناول کی خصوصیت، جن کا تعلق طول و تفصیل سے ہے، کا اطلاق افسانوں پر نہیں کیا جاسکتا۔ بہر حال بات ہو رہی تھی افسانے کے ” محل بحث“ ہونے کی۔

” محل بحث“ یا ”قابل ذکر فکشن“ پر جو کچھ ہنری جیمس نے لکھا ہے، اس کے علاوہ بھی نکات ہیں جو افسانے کو ” محل بحث“ بنائے سکتے ہیں۔ فکشن کے محل نظر ہونے کے تمثیلی (معنوی نہیں) شرائط وہ ہیں جو فرانسیسی ناولوں کا خاص سمجھے جاتے تھے۔ مثلاً ان کے پیچھے واضح نظریہ اور ترجیحات، فتنی ایقان کا اظہار تھا۔ اردو میں پریم چند کے افسانوں کے متعلق بھی یہی کہا جاسکتا ہے۔ فسادات اور تقسیم کے موضوع پر لکھے گئے اردو افسانے بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ مگر ترقی پسندی کے دور میں لکھے گئے نام نہاد سماجی معنویت کے افسانے اس زمرے میں نہیں آتے کیونکہ فن کا ” مخلص، غیر وابستہ اور بے لارگ“ ہونا بھی ضروری ہے۔ ترقی پسندوں کے افسانوں میں نظریہ اور ترجیحات تو تھے، خلوص بھی شاید تھا، مگر غیر وابستہ اور بے لارگ شعور کا فقدان تھا۔ بعض افسانوں میں بعض جگہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ واقعات افسانوں کی رو کے مطابق نہیں، بلکہ افسانہ نگار کے ذاتی نظریات یا قارئین کی متوقع پسند ناپسند کے مطابق ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔

بعض افسانہ نگار عمیق مشاہدے کے بغیر کسی موضوع پر افسانے لکھتے ہیں۔ ہنری جیمس اسے جائز خہرا تاتا ہے، مگر میرے خیال میں یہ سراسر ناجائز ہے۔ مشاہدہ، محض مشاہدہ (Observation) سے بھی آگے بڑھ کر انجد اب یعنی (Absorption) بن جانا چاہیے، ورنہ درحقیقت تو وہی مشاہدہ مشاہدہ ہے جو تذویت (Internalisation) ہو یعنی ذات کا حصہ بن جائے۔ شمس الرحمن فاروقی کے افسانوں میں عمیق مطالعہ کی وسعت صاف جھلکتی ہے اور پیش کش انہیں ” محل بحث“ بنادیتی ہے۔ مشاہدہ یا مطالعہ کے اظہار کا پیرا یہ بھی کبھی کبھی اتنا زبردست ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نہیں رہا ہے، بلکہ دکھار ہا ہے۔ افسانہ فریب نظر یا فریب خیال (Illusion) پیدا کرتا ہے۔ یہ فریب جتنا موثر ہو گا افسانہ اتنا ہی کا میا ب ہو گا۔ فریب نظر یا فریب خیال کی نوعیت یہ ہونی چاہیے کہ قارئین کو محسوس ہو کہ اس نے کوئی دوسری زندگی چیز ہے اور جینا اس کے تجزیے حیات میں متعجزاتی توسعی پیدا کرتا ہے۔ فاروقی کا افسانہ ” لا ہور کا ایک واقع“ فریب نظر کی واضح مثال ہے۔ فاروقی خود لکھتے ہیں:

سب افسانے پچھے ہوتے ہیں۔ سب افسانے پچھے ہوتے ہیں۔

فریب نظر کی معراج بھی یہی ہے کہ جھوٹا افسانہ بالکل سچا معلوم ہو۔ اچھا افسانہ نامیاتی، زندہ جسم کے مانند ہوتا ہے اور اس کے اجزاء جسم کے اعضا کی طرح ہوتے ہیں۔ اگر ایک عضو کو بھی بٹایا جائے یا مجرور کیا جائے تو تمام جسم متاثر ہو۔ افسانے کا Living Organic Whole (Robert Penn Warren) نے قائم کیا۔ بعد میں ٹینٹھ بروکس (Cleanth Brooks) اور رابرٹ پن وارن (Robert Penn Warren) نے اس کی توسعی کردار سازی، کرداری اعمال، معنی اور موضوع تک کر دی۔ انہوں نے زور دیا کہ ” فکشن کا شائر نفیس قاری اسی وقت فکشن کے مطالعے سے مطمئن ہو سکتا ہے جب فکشن کو ایک نامیاتی ڈھانچے کے طور پر پیش کیا جائے، اسی طرح کہ اس کے تمام اجزاء میں آپس کا ربط نامیاتی ہو اور اس کے کل

(the whole) میں منطقی نظم ہو۔

” محل بحث“ افسانے تاریخی واقعے کا طول بھی ہو سکتے ہیں، یعنی ایسے افسانے جن میں بیان کردہ بنیادی واقعہ تو مستند ہو مگر طول افسانوی ہو۔ آپ اسے Fictional Extension یا افسانی طول کہہ سکتے ہیں۔ حاتم طائی سے متعلق ایک قصہ حاتم طائی کی ایک یہوی نوار یا مادیہ سے منسوب ہے۔ قصہ بیان کرنے والی کہتی ہے:

ایک سال ایسا قحط پڑا کہ زمین سوکھ کر پھٹ گئی۔ فضائی گرد آسود ہو گئی۔ اونٹوں کے پیٹ پسلیوں سے لگ گئے۔ ماں کی چھاتیاں سوکھ گئیں۔ اور وہ اپنے بچوں کو دودھ پلانے میں بخل کرنے لگیں۔ قحط سالی نے جانوروں کا صفائیا کر دیا۔ ہمیں اپنی تباہی اور موت کا یقین آ چکا تھا۔ ایک انتہائی سرد رات میں جو قحط کی وجہ سے لمبی معلوم ہو رہی تھی، ہمارے پچھے سفا کانہ بھوک سے بلبا انے لگے۔ حاتم دونوں لڑکوں کو اور میں بچی کو بلبا انے لگے۔ بخدا رات کا معتقد ب حصہ گذرانے کے بعد پچھے مشکل خاموش ہو سکے۔ پھر حاتم اپنی باتوں سے میری دل بستگی کا سامان کرنے لگے۔ میں اس کا مقصد سمجھ گئی اور جھوٹ موت سو گئی۔ جب رات کا بڑا حصہ گذر چکا تو ایسا معلوم ہوا کہ کسی نے خیمه کا ایک پردہ انٹھایا اور چھوڑ دیا۔ ”ابو عدی! مجھے تیرے سوان بچوں کا کوئی آ سر انظر نہیں آیا۔“ حاتم نے کہا، ”جا اپنے بچوں کو لے آ خدا نے تیرے اور تیرے بچوں کے پیٹ بھرنے کا سامان مہیا کر دیا ہے۔ عورت دو بچوں کو انٹھائے اور چار کو گرد لیے اس طرح آئی جیسے شتر مرغ کے اردو گرد اس کے پچھے۔ حاتم نے انٹھ کر اپنے گھوڑے کو ذبح کر دیا، اس کی کھال ادھیزی، پھر چھری عورت کے باتحہ میں دیتے ہوئے کہا۔ ”اپنا کام شروع کرو۔“ پھر ہم سب گوشت کے پاس جمع ہو گئے، اسے بھون کر کھانے لگے اور وہ قبلیے کے گھر گھر پہنچا۔ سب کو دعوت دی۔ ”لوگو! انٹھو اور آگ کے پاس پہنچو۔“ بالآخر سب جمع ہو گئے اور وہ اپنے کپڑوں میں لپٹا ہوا ہمیں دیکھ رہا تھا۔ بخدا اس نے گوشت میں سے ایک بوٹی ن چکھی حالاں کہ ہم سب سے زیادہ بھوکا تھا۔ صحیح ہوتے ہوتے اس گھوڑے کا سوائے بڈیوں اور سموں کے کچھ باقی نہ رہا۔

لیکن اس قصے میں مشکل یہ آن پڑی ہے کہ گھوڑا ذبح کر دیا گیا ہے، حالاں کہ حاتم کے متعلق مستند طور پر یہ مشہور ہے کہ وہ گھوڑے اور تھیاروں کے علاوہ سب کچھ تقسیم کر دیتا تھا۔ یہاں فوکس حاتم طائی کی سخاوت ہے۔ گھوڑے کو ذبح کر دینا افسانوی طول (Fictional Extension) ہے، جو افسانے کو ” محل بحث“ بناتا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی کے افسانوں کا مجموعہ ”سوار اور دیگر افسانے“ کے تمام افسانے (”اہور کا

ایک واقعہ، کو چھوڑ کر) افسانوی طول کی بہترین مثالیں ہیں۔ عین ممکن ہے کہ قارئین تو غالب، میر، مصحفی وغیرہ سے متعلق ایسے واقعات مل جائیں جو تاریخ سے مطابقت نہیں رکھتے ہوں مگر یہی ”عدم مطابقت“ ان افسانوں کو ” محل بحث“ بناتی ہے۔ واضح رہے کہ یہاں عدم موافقت کی حیثیت ضمنی اور فروعی ہے، اصلی نہیں۔ افسانے کی ریطوریقا کی رو سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ مصنف بالکنایہ میر، مصحفی، غالب کے حوالے سے چند ایسی باتوں کا ذکر کرنا چاہتا ہے جو اس کے (مصنف بالکنایہ) کے خیال میں درست ہیں مگر ان کی تاریخی شہادت موجود نہیں۔ بات ظاہر ہے ایسی صورت میں ان باتوں کو افسانے کی شکل میں ہی پیش کیا جاسکتا ہے۔ اگر اصل مصنف بالکنایہ کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں اور ریطوریقا کے اعتبار سے ”سوار اور دیگر افسانے“ (”لا ہور کا ایک واقعہ، کو چھوڑ کر) نہایت ہی کامیاب اور ” محل بحث“ افسانے ہیں۔ ”لا ہور کا ایک واقعہ، بھی محل بحث افسانہ ہے مگر تناظر دوسرا ہے۔

جیسا کہ مجموعے کے نام سے ہی ظاہر ہے یہ افسانوں کا مجموعہ ہے، تاریخی کتاب یا ”آب حیات“ نہیں۔ ”آب حیات“ میں نور محمد حسین آزاد نے تحقیق کے نام پر افسانے پیش کر دیے۔ ”آب حیات“ کی زبان اس قدر صاف دلنشیں اور موثر ہے کہ اگر محمد حسین آزاد تھوڑی سی کوشش کرتے تو ”آب حیات“ کو افسانوں میں تبدیل کر سکتے تھے۔ احمد یوسف کا افسانہ ”مکالمہ“ بھی افسانوی طول کی اچھی مثال ہے۔ اصل لوک کتھا میں شیر میکنے کو کھا جاتا ہے۔ مگر احمد یوسف کے افسانے میں شیر بالآخر نہ ہال ہو کر مر جاتا ہے۔

نشری اسلوب کی بنابری بھی افسانوں کے محل بحث بننے کے امکانات روشن ہو سکتے ہیں۔ اسلوب، الفاظ کا محتاط انتخاب اور ان کی تنظیم و ربط ہے۔ اگر بیان کنندہ یعنی افسانے کا راوی غائب راوی ہے تو افسانہ نگار کو یہ آزادی حاصل ہوتی ہے کہ وہ اسلوب کو جیسا چاہے ویسا موزدے۔ اگر بیان کنندہ حاضر راوی ہو، خواہ افسانہ نگار کی شکل میں یا کسی کردار کی شکل میں، تو اسلوب کی آزادی محدود ہو جاتی ہے۔

عربی نشری اسلوب کے نمونوں کو تمام زبانوں کے افسانوں پر منضبط کیا جاسکتا ہے۔ ابن المقفع کے اسلوب کے متعلق کہا جاتا ہے کہ ان کے اسلوب میں نیرنگی عبارت، جملوں کو چھوٹے چھوٹے نکزوں میں توڑنا، الفاظ میں ہم آبنگی، تسہیل پسندی، معنی کا زیادہ اہتمام، جمع گوئی سے گریز، سب صفات موجود ہیں۔ بلاغت کی تعریف کرتے ہوئے ابن المقفع کہتے ہیں:

جب جاہل اسے سنے تو سمجھے کہ وہ بھی اس طرح کی خوشنما عبارت بناسکتا ہے...
بلاغت کی ہوس میں غیر مانوس اور غریب الفاظ کی جستجو میں نہ رہنا کیوں کہ یہی سب سے بڑی کمزوری ہے۔

ارنست ہمنگوے کے یہاں ابن المقفع کا سانتری اسلوب دیکھا جاسکتا ہے۔ افسوس کہ ترجمے میں اس کی خوبی نہیں آسکتی، ورنہ In another country کی نشانہ اس کی عدمہ مثال ہے۔

ابن المقفع کے اسلوب کی ضد این العمید کا اسلوب ہے۔ نہایت ہی دلنشیں اور طبیعت کو مودہ لینے والا، یہ بالکل شاعرانہ طریقہ ہے۔ اس میں وزن کے علاوہ کسی چیز کی کمی نہیں، لیکن کوئی بھی نشری اسلوب

اپنے آپ میں اچھا یا خراب نہیں ہوتا۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ کوئی مقررہ اسلوب مخصوص بے افسانہ ہے۔ اگر مخصوص بے افسانہ نگار ہے۔ افسانہ ہے تو یہ افسانے کو ” محل بحث“ بنانے میں معاون ہوگا۔ اگر مخصوص بے افسانہ نگار ہے تو عین ممکن ہے کہ یہ ابتدائی افسانوں کو تو محل بحث بنادے مگر بعد کے افسانے ناٹپ بن کر رہ جائیں۔ ابن المعید کے اسلوب کا موازنہ اردو میں قرۃ العین حیدر اور کرشن چندر سے کیا جاسکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں اسلوب مخصوص افسانہ ہے، یعنی قرۃ العین حیدر شاعرانہ نثر تجویل لکھتی ہیں جب وہ افسانے کی مجموعی اسکیم میں فٹ پیٹھتی ہو۔ ” چائے کے باع“، میں تو وہ اس طرح لکھ سکتی ہیں:

زرینہ کا بے حد خوبصورت اور شاندار بغلہ چائے کے باغات میں گھرا یک پیچی پہاڑی
پر استادہ تھا... دسمبر کا مہینہ تھا اور ڈرائیک روم کے سرخ روغن فرشوں والے جھل جھل
کرتے کمروں میں سچلوں کی افراط تھی۔ غسل خانوں کے چینی ٹبوں کے نیلے پانی
پر بر کی بطنیں تیر رہی تھیں۔ مسہر یوں پر اصل لیس کے پنگ پوش تھے۔

آتش دان نہ صرف گہرے تھے بلکہ ” سرخ اینڈوں“ سے بنے ہوئے بھی تھے۔ کتنے سو نہیں رہے تھے بلکہ ” مخواب“ تھے۔ فرش ” سرخ اور روغنی“ تھے۔ کمرے ” جھل جھل“، کر رہے تھے، وغیرہ وغیرہ۔ یہاں قرۃ العین حیدر ایک پیر اگراف میں کئی رنگوں کا استعمال کرتی ہیں، لغوی اعتبار سے بھی اور معنوی اعتبار سے بھی۔ سرخ اینڈیں، سرخ روغنی فرش، نیلے پانی، اصل لیس کے پنگ پوش، ہیمنگ وے بھی چاہتا تو لو مری، چڑیوں، روشنی، برف کے رنگوں کا شمار کر سکتا تھا مگر اس نے ایسا نہیں کیا۔ ابن المفعع کا اسکول اس کی اجازت ہی نہیں دیتا۔

مگر قرۃ العین حیدر اس اسلوب کو ” دربا“، میں من و عن نہیں دھراتیں، ” یہ غازی یہ تیرے پر اسرار بندے“، میں تو بالکل ہی نہیں۔ قرۃ العین کے یہاں شاعرانہ اسلوب کے بر عکس کرشن چندر اس اسلوب کو ” شکست“ میں استعمال کریں گے، ” بوریں کلب“، میں بھی۔ ” ٹپر پچر“، میں استعمال کر لیں گے اور ” دانی“، میں بھی۔ یعنی جہاں ضرورت ہو وہاں بھی اور جہاں ضرورت نہیں ہے وہاں بھی۔ مذکورہ دو اسالیب سے علاحدہ اسالیب بھی نظر میں مردوج ہیں۔ ایک تو جا حظ کا طریقہ ہے۔ یہ سہل نہ نمیتع (نہ کہ ” سہل ممتع“، جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے) کے قریب ہے۔ اس میں عبارتیں آسان، جملے کو فقروں میں توڑنا، الفاظ اور جملوں میں اجمال، بات سے بات نکالتے جانا، پڑھنے والوں کو ممکن اکتا ہٹ دور کرنے کے لیے سنجیدہ اور ٹھوس مضامیں میں پسی مذاق کی آمیزش کرنا اس اسلوب کی خصوصیات ہیں۔ اردو کے بیشتر افسانے اس اسلوب میں لکھے جاتے ہیں۔ لیکن جو اسلوب عام ہو جائے وہ ” محل بحث“ نہیں بن سکتا۔ اس اسلوب میں لکھے گئے افسانے بھی محل بحث بن سکتے ہیں، مگر وہ اسلوب نہیں کچھ اور ہوگی۔ کچھ بھی لفظی ہیر پھیر اور خوش آہنگی میں اس قدر نعلو کیا جاتا ہے کہ نژھض تصنیع اور تکلفات کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ اس اسلوب کے نمائندہ قاضی عبد الاستار ہیں۔ افسانہ بہر حال تخلیقی فن ہے، لہذا وہاں اس طرح کی زیادتیاں چل بھی سکتی ہیں، لیکن تنقید میں یہ برداشت نہیں ہوتیں۔ وارث علوی کی تنقید اس اسلوب کی سب سے واضح مثال ہے۔ ملاحظہ ہو:

اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بستا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا لہو رقص نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ افسانہ بوالہوں کے سامنے نہیں بلکہ حسن شناس نظروں کے سامنے معنی کے بند قاباً کھوتا ہے۔

(افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

افسانوں کے ابتدائی دور میں عام طور سے نقطہ نظر واحد متکلم کے ذریعہ واضح کیا جاتا تھا۔ (یعنی بیان کننده کوئی "میں" ہوتا تھا۔ واحد متکلم بیان کرنے کی کوئی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک صورت کو Epistolary یا مراسلاتی افسانہ کہہ سکتے ہیں۔ ہنری جیمس نے یہ تجربہ ایک افسانے میں کیا تھا، جس میں ایک فرانسیسی بورڈنگ ہاؤس میں رہنے والے چھ کردار اپنے مراسلوں کے ذریعہ کہانی کے نقطہ نظر کو واضح کرتے ہیں۔ واحد متکلم بیانیہ ڈائری اور یادداشت کی شکل بھی سامنے آ سکتا ہے۔ ڈائری کی شکل میں سب سے پہلا افسانہ روی زبان میں ۱۸۳۲ میں لکھا گیا۔ یہ گول (Nikolai Gogol) کا افسانہ تھا Diary of a Madman۔ اس میں منقسم شخصیت (schizophrenia) کے مریض ایک سرکاری ملازم کی کہانی ہے جو ڈائری کی شکل میں لکھی گئی ہے۔

بھی کہیں افسانہ ڈائری اور یادداشت کی مخلوط شکل میں سامنے آتا ہے۔ اگر موزوں مرکزی خیال ہو اور پیشکش میں تازگی ہو، تو ایسے افسانے محل بحث بن سکتے ہیں۔ جابر حسین نے اس مخلوط شکل میں کوئی افسانے لکھے ہیں جو کامیاب افسانوں کی فہرست میں شمولیت کے حق دار ہیں۔ محمد دیکنیک کے باوجود اگر point of view نہایت ہی صاف ستری شکل میں سامنے آئے، تو اسے تکنیک نہیں بلکہ افسانہ نگار کی کامیابی سے تعبیر کرنا چاہیے۔

افسانوں کے " محل بحث" ہونے کے بے شمار اسباب ہو سکتے ہیں۔ ان کی فہرست سازی ممکن نہیں۔ اردو کے دس کامیاب افسانوں کو سامنے رکھیں اور اس مضمون کے ہر باب / ذیلی باب میں درج کردہ نکات کے پیش نظر ان کا تجزیہ کریں۔ آپ خود بے شمار پہلوؤں کی نشاندہی کرنے میں کامیاب ہو جائیں گے جن کی وجہ سے یہ افسانے " محل بحث" کہے جانے کے حق دار ہنے اور اگر آپ خود افسانہ نگار ہیں تو اپنے کامیاب ترین افسانے کا تجزیہ کر کے دیکھیں۔

یاران نکتہ داں

[”شب خون“، میں اس مضمون کی اشاعت کے بعد اس کے قارئین کے رد عمل مسلسل کئی شماروں (۲۹۰ تا ۲۹۹) میں چھپتے رہے۔ یہاں کچھ قارئین کے خطوط پیش خدمت ہیں جو اس مضمون کی اہمیت کو مزید مستحکم کرتے ہیں۔]

محمد منصور عالم
گیا (بہار)

”شب خون“، ۲۸۸ میں سکندر احمد نے ”افسانے کے قواعد“ کے عنوان سے واقع مضمون لکھا ہے۔ انہوں نے جن نکات کی طرف اشارے کیے ہیں، ان میں سے بعض آپ کی تحریروں میں بھی ملتے ہیں لیکن آپ نے افسانے کی تنقید کا کام ہی چھوڑ دیا۔ سکندر احمد کی شکایت بجا ہے کہ اردو افسانے کی تنقید میں جو بڑے نام نظر آتے ہیں، ان کے کام بڑے نہیں ہیں۔ تنقید صرف مطالعے کی محتاج نہیں ہوتی، اس کو غور و فکر کا قوام بھی چاہیے۔ مگر ہمارے نقادوں نے اس میں زیادہ تراپنی ضد کا پانی ملا دیا ہے۔ اس لیے ان کے یہاں مبالغہ آمیز ستائش یا خورده گیری تو ہے لیکن سنجیدہ علمی معروضی بحث نہیں ہے۔ سکندر احمد صاحب نے افسانے کی تنقید کے صرف قاعدے نہیں بتائے ہیں بلکہ کچھ افسانوں پر ان کا اطلاق کر کے یہ بھی دکھایا ہے کہ ان قاعدوں کی روشنی میں زیر بحث افسانوں کی کیسی تخلیقی جہتیں نہیں ہیں۔ اس لحاظ سے ان کا مضمون اردو افسانے کے تنقیدی سرمائے میں اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔

شفق سوپوری

سری نگر

سکندر احمد کا مضمون بہر حال شمارے کی جان ہے۔ تعجب ہے کہ یہ صاحب پینک میں اعلیٰ افسر ہونے کے باوجود ادب اور ادبی معاملات پر اتنی غائر نظر رکھتے ہیں۔ میری طرف سے ان کو مبارک باد کہیں۔ بلاشبہ ان کے ارشادات سے نہ صرف ان لوگوں کے محل مسماں ہو گئے، جنہوں نے اردو افسانے کی لاش پر اپنے بے تکے تصوارات کو قائم کیا تھا بلکہ افسانہ نگار حضرات کو بھی اپنا قد معلوم ہوا۔

احمد یوسف

پتلہ

”افسانے کے قواعد“، معرکے کا مضمون ہے۔ پڑھ کر یہ محسوس ہوا کہ افسانے کی تنقید نے ایسی کروٹ بدلتی ہے کہ لوگ چونک کرائھ بیٹھے ہیں۔

قدیر زماد

حیدر آباد

اس وقت مجھے سکندر احمد کے مضمون ”افسانے کے قواعد“ پر چند باتیں عرض کرنا ہیں۔ مضمون پڑھتے وقت مجھے خیال ہوا کہ میں ۱۲-۱۵ سال کی عمر میں ایک افسانہ لکھا تو اس وقت میں افسانہ کی مبادیات سے بھی واقف نہیں تھا۔ شاید اس کا شعور دوسروں کے افسانے پڑھ کر ہوا ہو گا لیکن اس وقت میں بالکل نہیں جانتا تھا کہ افسانے میں پلاٹ کیا ہوتا ہے، ہوتا بھی ہے کہ نہیں؟ نہ ہی میں یہ جانتا تھا کہ برا یوں کے بغیر کہانی ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی۔ میرے خیال میں عبادت پر نفسہ نیکی نہیں ہے، نیکی کا وسیلہ ہو سکتی ہے۔ اگر یہ درست ہے تو ماننا پڑے گا کہ نیکی کا تصور برا یہی کے وجود سے ہے۔ سکندر احمد نے بات پکی اور پھی کی ہے۔ آگے انہوں نے مزید کارآمد خیالات کا اظہار کیا ہے، جیسے: ”افسانے میں وحدت تاثر ہوتی ہے اور افسانہ اپنے آپ میں ایک مکمل، ناشکتہ اکائی ہوتا ہے۔“ لیکن جب وہ افسانے میں قواعد و ضوابط کی بات کرنے لگے تو مجھے بے

ساختہ ملیالم زبان کے والکم محمد بشیر یاد آگئے۔ ان کے بڑے بھائی انھیں ہمیشہ ٹوکر تے تھے کہ تمہاری زبان میں قواعد کی بڑی غلطیاں پائی جاتی ہیں اور یہ کہ افسانے کو یوں نہیں، یوں ہوتا چاہیے، وغیرہ۔ لیکن دنیا جانتی ہے کہ والکم بشیر اپنے بھائی کے مشوروں کی پروا کیے بغیر لکھتے رہے اور وہ ہندوستان کے چینوف اور موسپاں کہلائے جب کہ ان کے بڑے بھائی زندگی بھرا ایک اسکولی استاد ہی رہے۔ کوئی بھی تخلیقی فن پارہ کسی قواعد و ضوابط کے چونکھنے میں جکڑ انہیں جا سکتا، وہ اپنے قواعد اپنے ساتھ لاتا ہے۔

اس کے باوجود سکندر احمد کی بہت سی وضاحتوں سے ہمیں اتفاق کرنا پڑے گا۔ مثلاً یہ کہ کہانی میں ایک سے زیادہ پلاٹ لائی ہو سکتی ہیں اور یہ کہ کسی افسانے میں اصل کے مقابلے میں فروعات زیادہ ہوتی ہیں اور کسی دوسرے افسانے میں اصل کا گراف بڑا ہوتا ہے۔ اس بات کو انہوں نے بڑے اور چھوٹے دائروں کی وساطت سے خوب سمجھایا ہے۔ لیکن طلب و رسید والی بات کا تعلق معاشیات سے تو ہو سکتا ہے، فن کار کی طلب سے نہیں۔ تخلیقی لمحات طلب و رسید کے ناپ تول کے اسیر نہیں ہو سکتے۔ ”شب خون“ کے ۲۲ صفحات پر یہ مضمون پھیلا ہوا ہے۔ اسے اگر کتابی شکل میں شائع کیا جائے تو یہ کم از کم اسی پچاسی صفحات لے گا اور ایک چھوٹی سی کتاب کا حکم رکھے گا۔

رضوانہ پروین ارم

جمشید پور

”افسانے کے قواعد“ کا کیا کہنا۔ افسانے کی تعریف، تکنیک، کردار نگاری، مکالمہ نگاری، وحدت تاثر سے لے کر افسانے کے اقسام تک پر جس باریک بینی سے توجہ دی گئی ہے، وہ قابل ستائش ہے۔ انگریزی افسانہ نگاروں کے حوالوں نے مقامے میں نئی روح پھونک دی ہے۔ علامت، تجربہ، تمثیل، اسلوب بیان؛ ان سب کو موضوع بحث بنا کر جتنا پچھوکھا گیا ہے، قابل روشنک ہے۔

ش۔ صغیر ادیب

بلیک برن (انگلستان)

شمارہ ۲۸۸ میں سکندر احمد کا مضمون ”افسانے کے قواعد“ نے سب سے پہلے توجہ کھینچی۔

ابھی ایک بار دیکھا ہے، بعد میں پھر پڑھوں اور توجہ سے پڑھوں گا۔ افسانہ کیا ہے یا افسانہ کیا ہونا چاہیے، اس سوال سے مجھے بہت زیادہ دلچسپی ہے۔ چنانچہ افسانے سے متعلق ایسے مضمون میں دلچسپی سے پڑھتا ہوں۔ سکندر احمد نے افسانے کی بہیت اور ساخت سے متعلق سوالوں کے جواب دینے کی کوشش کی ہے اور اس میں وہ خاصے کامیاب ہیں۔

فاروق راہب

موتی ہاری (بھار)

سکندر احمد کا مضمون ”افسانے کے قواعد“، دلچسپ ہے۔ طوالت کے باوجود انداز بیان نہایت شگفتہ اور سہل ہے اور صرف تاقدین ہی نہیں، عام قاری اور ادیبوں کے لیے بھی اس مضمون میں بہت کچھ ہے۔

شاہد عزیز

اوڈے پور

سکندر احمد کا مضمون ”افسانے کے قواعد“، قاری کو اپنی گرفت میں رکھنے میں کامیاب ہے۔ جس طرح وارث علوی کے مضمون اپنی چٹ پٹی زبان کی وجہ سے پڑھنے والوں کو اپنی گرفت میں رکھنے میں کامیاب رہتے ہیں۔ اگر اس مضمون سے وارث علوی کے اقتباسات نکال دیے جائیں تو سکندر احمد کے تراشے ہوئے جملے بھی بے کار ہو جائیں گے اور وہی باقی رہ جائیں گی جو اکثر مقام نکارا پنے مقالوں میں کہتے رہے ہیں۔

حسن جمال

جودہ پور

سکندر احمد کا مضمون ”افسانے کے قواعد“، پڑھ کر خوشی ہوئی۔ بقیہ دلیلیں تو اپنی جگہ درست ہیں، مگر سکندر صاحب نے جناب وارث علوی کی تنقیدی زبان کی جس طرح گرفت کی ہے، وہ خوب ہے۔ میں عرصہ دراز سے وارث علوی کی زبان پر اعتراض کناں تھا اور اس کا اظہار میں نے متعدد جرائد میں بھی کیا لیکن کسی نے اس پر توجہ نہ کی۔

سکندر احمد کی اس گرفت سے میرے موقف کی تائید ہو گئی۔ عام طور پر وارث علوی کو فکشن کا معتبر ناقہ سمجھا جاتا ہے لیکن میری ناقص رائے میں وہ فکشن اور فکشن نگاروں کے دشمن ہیں بلکہ کہنا چاہیے کہ افسانوی ادب کے کئی شہ سواروں کے قاتل ہیں۔ وہ اپنی ذاتی پسند، ضد اور خود سری کو ہی فکشن کی تنقید سمجھے بیٹھے ہیں۔ وارث علوی جیسے نقادوں کی وجہ سے ہی آج اردو افسانہ اپنی زبوب حالی پر رورہا ہے۔

تاج پیامی

آرہ

سکندر احمد کا مضمون "افسانے کے قواعد" بہت معلوماتی اور پرمغز ہے۔ ان کا وسیع مطالعہ اس میں صاف نمایاں ہے۔ ممتاز شیریں نے بھی افسانے پر اچھی تحریر پیش کی تھی، لیکن سکندر احمد نے افسانے کے جتنے پہلو ہو سکتے تھے، ان پر بصیرت انگیز روشنی ذاتی ہے۔ چند باتیں محل نظر بھی ہیں:

۱۔ انہوں نے آپ کی کتاب "افسانے کی حمایت میں" کا حوالہ دیا مگر آپ کے اس قول پر روشنی نہیں ذاتی کہ افسانہ باقی پر وہ کٹ بے۔ (فاروقی نے ایسی کوئی بات کبھی نہیں کہی۔ ادارہ)

۲۔ ورجینیا ولف کے اقتباس کا ترجمہ محل نظر ہے۔

۳۔ جارج الیٹ کے ناول میں جس عورت کے کردار کا حوالہ سکندر احمد نے دیا، اس کی دوسری شادی کا سبب صرف ذاتی نہیں، معاشرتی اور معاشی حالات بھی تھے۔

محمد حسن

مونگیر

سکندر احمد کا مضمون فکشن کے قواعد کے باب میں طوالت اور تکمیل کی پیچیدگیوں کا شکار ہے۔ تاہم سکندر احمد نے تنقید میں اوزان و بحور کی بحث سے آگے نکلنے کی قابل تاثش کوشش کی ہے۔ سکندر احمد کو سائنسی تنقید سے تخلیقی تنقید تک آنے کے لیے مزید کوشش کرنی چاہیے تاکہ وہ اسلوبیاتی پیچیدگی سے نکل کر تخلیق کی روح تک پہنچ سکیں۔

احمد عثمانی

مالیگاؤں

جناب سکندر احمد نے اپنے مضمون ”افسانے کے قواعد“ میں اچھی ”قواعد“ کی لیکن یہ قواعد لا حاصل ہے۔ کیوں کہ انہوں نے پورے مضمون میں افسانے کا ایک بھی قاعدہ یا اصول بیان نہیں فرمایا، بلکہ ماضی میں جن لوگوں نے افسانے کے بارے میں لکھا، اس پر بھی روشنی نہیں ڈالی۔ جناب سکندر احمد نے اردو کے نقاد حضرات پر اعتراض جتایا کہ انہوں نے اپنی بات کو پورا کرنے کے لیے یا اپنے زور بیان کے لیے یورپی نقادوں کے حوالے دیے ہیں لیکن اپنے مضمون میں خود جناب سکندر احمد نے وہی بیساکھی استعمال کی ہے جس پر انھیں اعتراض ہے۔

تلویر اعجاز

احمد آباد

”شب خون“ میں شائع ہونے والے مضمایں اپنی علمی نوعیت اور ادبی مباحثت کو جنم دینے کی خصوصیت کی بنا پر دلچسپی سے پڑھے جاتے ہیں۔ اس ضمن میں سکندر احمد کے مضمون ”افسانے کے قواعد“ کی بازگشت دیر تک سنائی دے گی۔ یہ مضمون جتنی عرق ریزی سے لکھا گیا ہے، اتنی ہی توجہ سے پڑھے جانے کا متقدام ہے۔ فاضل مضمون زگار کو اس بات کا گلہ ہے کہ لوگ افسانے کی تنقید کی شروعات ”افسانے کی حمایت میں“ ہی سے کیوں کرتے ہیں؟ لیکن شروعات تو انہوں نے بھی اسی سے کی ہے۔ انھیں یہ بھی شکوہ ہے کہ اپنی بات کو وزنی بنانے کے لیے لوگ مغرب سے حوالے کیوں لاتے ہیں؟ مگر اپنے مضمون میں سکندر احمد بھی یہی کچھ کرتے نظر آتے ہیں۔ انہوں نے اپنے مضمون میں بزرگ نقاد (اور بقول ان کے ”مولانا سہما کے قد کے مقابل“) وارث علوی کے تنقیدی اسلوب کے خوب نجیبے ادھیزرے ہیں اور ان کے متعدد فقروں کا خوب خوب پوسٹ مارٹم کیا ہے لیکن اس سے وارث علوی کے تنقیدی نظریات کا غلط ہونا کہاں ثابت ہوا۔ یہ سچ ہے کہ وارث علوی کے تنقیدی مضمایں اور کتابوں میں ”صفحات معتبر“ کی بھرمار ہوتی ہے جن کی بھیڑ بھاڑ میں چھپا ہوا ان کا نقطہ نظر ڈھونڈنے کا لانا گھاس میں سوئی تلاش کرنے کے متراوٹ ہے لیکن پھر بھی افسانے سے متعلق ان کے تنقیدی افکار سے رو

گردانی مشکل ہے۔ فی الحقیقت اس ”خوش آہنگ نثر“ کی دھجیاں بکھیر کر سکندر احمد نے خود اپنے مضمون کو عام قاری کے لیے دلچسپ اور قابل مطالعہ بنانے کی ایک معصوم کوشش کی ہے جو سخیدہ قارئین کے لیے تبسم زیریں کا موقع فراہم کرتی ہے۔ حق تو یہ ہے کہ ادبی گروہ بندیوں کے درمیان اس طرح چوکھی لڑکروارث علوی نے اپنے آپ کو تسلیم کروا یا ہے، اس کی دادت دینانا انصافی ہوگی۔

وارث علوی کا تذکرہ کرتے وقت سکندر احمد کو مولانا سہا کیوں یاد آئے، یہ تو وہی جانیں۔ بہر حال مجھے جیسے لوگوں کو جنہیں ادب کا طالب علم ہونے کا دعویٰ کرنا بھی زیبا شاید نہیں ہوگا، سکندر احمد کا مضمون افسانہ کے فن اور اس کی باریکیوں کو سمجھنے میں از حد مغاید طلب ہوگا اور اس کے لیے وہ شکریہ کے مستحق ہیں۔ لیکن پھر بھی یہ کہنا پڑے گا کہ شروع کے ساتھے چھ صفحوں کے بغیر بھی ان کا یہ عالمانہ مضمون اپنے آپ میں مکمل ہوتا۔

سکندر احمد

پٹنہ

شمارہ نمبر ۲۹۰ پیش نظر ہے۔ میں مشکور ہوں ان قارئین کا جنہوں نے میرے مضمون ”افسانے کے قواعد“ پر مباحثہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ تاہم چند امور ایسے ہیں جن پر مزید گفتگو ضروری ہے۔ محمد حسن (مونگیر) نے بالکل صحیح فرمایا ہے، مضمون طویل بھی ہے، پیچیدہ بھی ہے اور تکلینیکی بھی ہے۔ طوالت تو کتاب میں بھی ہوتی ہے اور مضمون ضخامت کے اعتبار سے تقریباً ایک کتاب ہے۔ اس میں اعتراض کی کیا بات ہے؟ جہاں تک تکلینیک اور پیچیدگی کا تعلق ہے، محمد حسن صاحب کو ان کے جو ہر تک پہنچنے کی کوشش کرنی چاہیے تھی جس سے انہوں گریز کیا۔ معروضی گفتگو میں سامنس کارنگ آہی جاتا ہے۔ میں نے عروض و بلا غلت کے علاوہ بھی موضوعات پر لکھا ہے۔ اگر محمد حسن صاحب کی رسائی ان رسائل تک نہیں ہے، جہاں میری تحریر چھپی ہیں تو اس میں میری کیا غلطی ہے؟

شاہد عزیز (اوڈے پور) کی خدمت میں مشاق احمد یوسفی کا ایک اقتباس پیش ہے، ”لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ خان صاحب کو کراچی قطعاً پسند نہیں آیا۔ فرماتے تھے، کراچی میں اگر کراچی والے نہ ہوں اور سمندر ڈیڑھ دو سو میل پرے ہٹ جائے تو ٹرک اور گھوڑے دوڑانے کے لیے شہر برائیں۔“

وارث علوی کا تذکرہ ”نقد افسانہ کی زبوں حالی“ کی ضمن میں ہے۔ اور اس زبوں حالی

کے ذمہ دار کے واضح ترین مجرمین کے درمیان وارث علوی صفات اول میں کھڑے ہیں۔ یہ کیا بات ہوئی کہ ”مضمون سے نفس مضامون کو ہشاد یا جائے تو کچھ نہیں بچے گا۔“ شگفتہ تحریر یہ وارث علوی کے پہلے بھی موجود تھیں اور ان کے بعد بھی سامنے آئیں گی۔ کیا شگفتہ تحریروں پر وارث علوی کی اجارہ داری ہے؟

احمد عثمانی (مالیگاؤں) کا واقعہ عبرت ناک ہے۔ ”شب خون“ شائع ہونے کے دو تین روز کے بعد انہوں نے ”زندگی تیرے لیے“ کے دونوں نسخے ارسال فرمائے اور ”نقد و تبصرہ“ کی فرمائش کی۔ میں مازمت میں تنگی اوقات کی وجہ سے رسمی خط و کتابت میں نہیں الجھتا۔ انھیں امید تھی کہ میں رسیدی خط میں ان کی تعریف (رسی، ہی، سی) ضرور لکھوں گا۔ میں رسید ضرور بھیج دیتا مگر احمد عثمانی صاحب اس قدر غلط میں تھے کہ ”شب خون“ سے میرا صحیح پتہ لیے بغیر ہی انہوں نے کتاب میں بھیج دیں جو غلط اور نامکمل پتے کے باعث مجھے تاثیر سے ملیں۔ ”زندگی تیرے لیے“ میں انہوں نے میرے لیے جن القاب کا استعمال کیا ہے، وہ ان کے مراسلے سے بالکل مطابقت نہیں رکھتے۔

شمس الرحمن فاروقی کی
دو تراجم

ریڈ کاف ماحب کا: نوارہ
آذن

آزادی
میثربین بلوم

منی سال کی پہلی دعا

محمد حمید شاہد

وادرات

مشی امیر اللہ تسلیم لکھنؤی

تعریف و انتخاب کلام
شیعیف حیدر

تاثرات

اقبال محبہ
عبد الرحمن مشتر
شیعیف حیدر
مکرم بیگل



فی شمارہ ۱۰۰۰ پر • رسالہ ۳۰۰ روپے • ۵ دن تاریخ ۱۴۹۰ھ

ادب کی
ثبت اور
آفاقی
قدروں کا
ترجمان

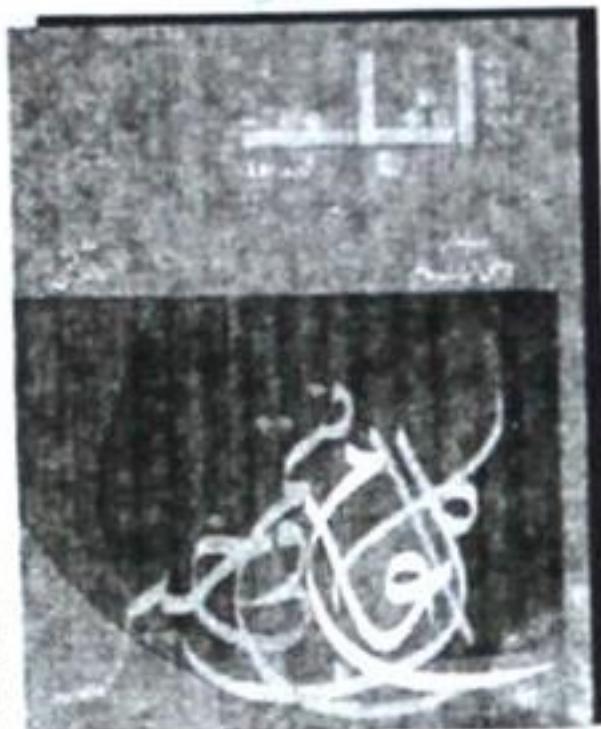
پبلشر:
قاضی شہاب عالم

تازہ شمارے کی ایک نا تمام جھلک

بین المسطور
ادب ایک فاتح چیز ہے
اشعر نجمی

مضامین

شیعیی کی اسائے: شمس الرحمن فاروقی
صدیق عالم ایک اور یکل افسانہ، فضیل حعفری
موسیٰ بن آزاد تخلیہ اور آزادی، یا فی صحراء، ابوالکلام قاسمی
تھرم، یادی، اور انسانیت، سکندر احمد
اسائے کی تخلیہ، نئے تغیر اور تازعات، اقبال آفاقی



انداز بیان اور

کچھ نئے شاعر
شمس الرحمن فاروقی

انتساب کلام
عادل رضا منصوری
اشعر نجمی

ان کے علاوہ
سال نو کا ایک گران قدر تحفہ

نند انسانہ کی ایک سیئی کروٹ
افسانے کے قواعد
سکندر احمد



فعل متعدد: فہمیدہ ریاض
طیر آبائیل: فہمیدہ ریاض
دفتر میں ایک دن: فہمیدہ ریاض
تسلیم و رضا: اقبال مجدد
فردوی کا جتازہ: جولس لیماں تیر

غزلیں نظمیں

صلاح الدین بروبر
محمد سلمہ الرحمن
محمد اقبال نویں
علی الرسیس سلطان
حسن اوریں اور
شہزادہ کیمیر
محمد سبیم
میزوس میلوی
سليمان حمار
راشد طرار
اکرم مقاش
امناء حسین
امیر حمزہ ثاقب
شیعیف حیدر
سعید رشیدی

Contact

Esbaat Publications

B/202, Jalaram Darshan, Pooja Nagar, Mira Road (East),
Mumbai - 401 107 (India)

Tel. +91 2264464976 Mob. +91 9892418948

E-mail: esbaat@gmail.com / www.esbaatpublications.com

تعمیر ویب ڈیلوپمنٹ

Taemeer Web Development

www.taemeer.com

اردو زبان کی ویب سائٹس کی تشكیل، تعمیر اور
دیکھ بھال کے لیے ہماری خصوصی خدمات
ہماری انفرادیت ہے

E-mail: taemeer@gmail.com



نورا منٹ تیل

جوڑوں و بدن کے
درد چوتھ موج میں بے حد مفید

RAHAT HERBAL INDUSTRIES

Rahat Manufacturing Unit : Roorkee, Uttarakhand
Ph.: 0532-2697131

تیز درد کا خاتما... فوراً دے راحت جوڑوں کا درد، کمر درد

پیٹھ درد، بدن درد



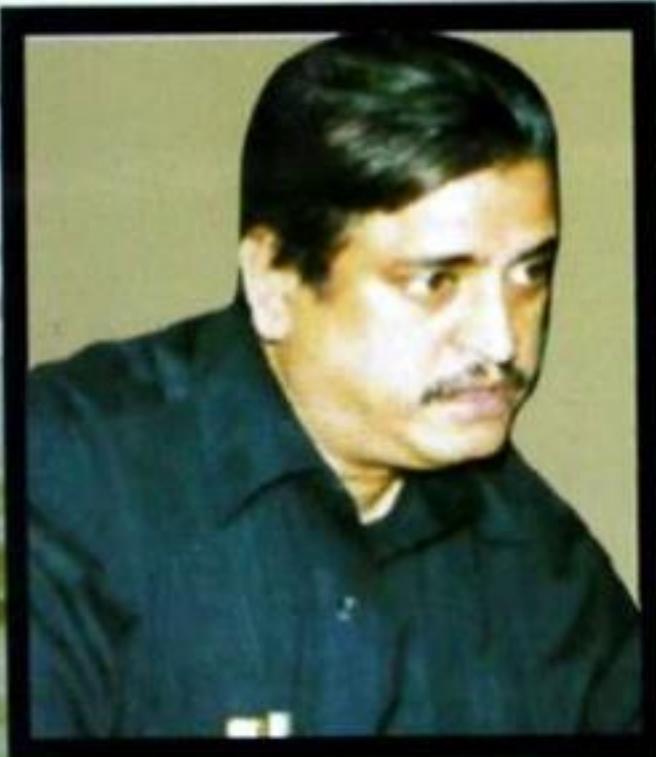
نورا منٹ

RAHAT HERBAL INDUSTRIES

Rahat Manufacturing Unit : Roorkee, Uttarakhand
Ph.: 0532-2697131

Afsānē Kē Qāwājīd

Sikandar Ahmad



سکندر راحم کا کارنامہ ہے گلائیوں نے اردو فلشن اور شعر کی تغییر اور اردو لسانیات کے بظاہر نسلک اور پیچیدہ نظر یافتی اور عملی مباحث پر خوب لکھا لیکن بازی کران ادب کی کروہی عصیت سے خود کو بچائے رکھا۔ پھر بھی آدمی سماجی حیوان ہونے کے ناطے دوستی بھی کرتا ہے اور خواہی نہ خواہی دشمنی کا شکار بھی ہوتا ہے۔ کبھی وہ دشمن بناتا ہے اور کبھی لوگ باگ خود ہی اس کے دشمن ہو جاتے ہیں۔ گیوں گہ ہوتا آئیا ہے کہ ان لوگوں پر تکبرگی تہبت بہ آسانی لگادی جاتی ہے جن کی تھاہ سڑھ بینوں کو نظر نہیں آتی۔ سکندر راحم بھی ان ہی مردان بے نیاز و حمق آگاہ میں شامل ہیں۔

سکندر راحم کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ خواہ کتنے ہی ادق مشکل یا بظاہر غیر لپچ پ موضوع پر قلم اندازمیں، اسے نہایت دلپچ پ اور سلسلہ بنادینے کے باوجود اس کے اعلیٰ تحقیقی اور علمی وقار کو برقرار رکھتے ہیں۔ اس بات کی سخت ضرورت ہے کہ سکندر راحم کے تمام وقیع و قیمتی منشاء میں ایک کتاب میں سمجھا گردیے جائیں تاکہ نئی نسل کے ساتھ ساتھ ہماری نسل بھی جاتے جاتے اس کے تمام کمال اور بالاستیعاب مطالعے کا حظ اٹھا لے اور محرومی کی اکٹ لے کر قبر میں نہ جائے۔

عالم نقوی

روزنامہ "اوڈھ نامہ"، ۱۵ امسی ۲۰۱۱

"خبرنامہ شب خون"، نمبر ۱۶